

# ボエーティウス『音楽教程』における musica の概念

津 上 英 輔

## 序

音楽は耳に聞こえるか。この問いは根が深い。旋律、リズムのような、音楽を成り立たせている基本要素からして、それは客観的事実なのではなく(事実としてあるのは個々の音だけである)、聞き手による心理的關係づけの結果ではないか、という議論もありえようし、それほど懐疑主義的な立場をとらず我々の経験の現実に立脚するとしても、音楽作品をイデアー的なものにとらえて、作品の本質は音としての現象にはないと考えることもできるだろう。また、少なくとも西洋近代の芸術音楽においては、作品とは構造に他ならず、耳に聞こえる音はそれを支える支持体でしかないという指摘も可能であろう。

しかしここに挙げたいずれの立場も、音なくしては音楽の事実も本質もありえないと考える点で一致している。言い換えれば、我々が常識的に「音楽」として了解しているものは、音響として現象することを前提としている。作曲や和声の教師が、学生から提出された譜面を読む場面なども、鳴り響きを理想状態として想定しているとすれば、やはり音響現象に向かっていると考えられるし、作品＝イデアーとする理解も、多様な個別的音響現象があつてこそ意味をなすはずである。

それに対し、古代、中世の西洋では違っていた、音楽とは、初めから音響として現象する必要のないものと考えられていた、と説明されることがしばしばある。たとえば金澤正剛はボエーティウスに発する西欧中世の「道具の音楽 *musica instrumentalis*」を解説する中で、中世の音楽概念一般につい

て次のように述べている。

(引用1) 「ムジカ」に関して重要なことは、根本的に数の関係上に成り立った「調和」であるということに尽きる。そのような「調和」が存在するならば、それが未だ鳴り響く状態ではなくとも、すでにそれは「ムジカ」なのである<sup>1)</sup>。

このような理解が多くの中世音楽理論家にあてはまることは間違いない。事実、中世後期のグロケイオ (Johannes de Grocheio; 13世紀後半パリで活躍) が次のように述べるとき、否定的立場からではあるが、中世的音楽観の主流のありかが証されていると見ることができる。

(引用2) 或る人々はムーシカを三つの類に分けている。たとえばポエーティウスとヨアンネス・デ・ガルランディア (J. de Garlandia) がそれぞれの論考でそうしており、彼らの追従者も同様である。すなわち彼らは一つの類として宇宙のムーシカのことを言い、もう一つの類として人間のムーシカのことを、第三の類として道具のムーシカのことを言っている。宇宙のムーシカという言葉で彼らが表わしているのは、諸天体の動きから引き起こされる調和 (harmonia) であり、人間のムーシカという言葉では、人体における諸元素の最善の混合ゆえに人体に存する機構 (complexio) の調節 (temperamentum) を表わしている。しかし道具のムーシカという言葉で彼らは、自然のまたは人工の道具の音による (de sonis) ムーシカを表わしている<sup>2)</sup>。

ここでは、「道具のムーシカ」が音響という現象に立つのに対して、「宇宙のムーシカ」と「人間のムーシカ」が「調和」、「調節」という原理的なものであるとされ、その差が明確に性格づけられている。それゆえこの一節で見ると、「宇宙のムーシカ」と「人間のムーシカ」については音がなく、したがってこの発言を代表的なものとする限り、中世のムーシカは音響現象を不可欠の要件とするものではなかったと結論づけることができる。

---

1) 金澤正剛『中世音楽の精神史：グレゴリオ聖歌からルネサンス音楽へ』（講談社、1998年）71頁。

2) Ernst Rohloff, *Die Quellenhandschriften zum Musiktraktat des Johannes de Grocheio*, Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1972?, p. 122, 16-26.

ところが、三類のムーシカを唱えたポエーティウスその人の論述においては、いささか事態は異なっている。本稿は、彼の言うムーシカがあくまでも音響として現象すべきものと考えられていること、より具体化して言えば、musica は正当に「音楽」と訳してよいことを、彼の論述の中から明らかにすることを目的とする。

そこでまず、作業仮設として、西洋的伝統に立つ我々自身の「音楽」概念の内容を明らかにしておく必要がある。音楽とは、(1)音の(2)操作を専らとする活動である、と仮定しよう。このうち(1)は活動の対象を表わし、(2)は活動の様態を表わす。構図を鮮明にするため予めこの定義の対立項を挙げるなら、(1)については原理ないし構造であり、(2)については観照である。ただしこの対立は、文法的範関係であって、事態として必ずしも排除し合う関係ではない。すなわち(1)では、論の節約のため、『音楽教程』で主として扱われる音高の aspekto に視点を限定するなら、音響現象（楽音の高低）は音程比という原理に即して生じる以上、前者は後者を必要条件とし、したがって外延的に後者が前者を包摂する。(2)では、観照とは対象から距離を取ることであり、操作とは距離を無くすことであるから、同じ対象について同時に観照し操作することはあり得ない。しかし原理の観照を踏まえつつ現象を操作するという事態はあり得るので、観照と操作は、厳密な意味での概念的交わりは持たないものの、状況としては排除し合わない関係にあると考えることができる。なお、上の定義で「活動」の部分を取り上げなかったのは、古代・中世との関係で考えられる対立項が、引用1に述べられたように（調和という）「構造」であり、それは(1)の現象／原理の対立に包摂されるからである。

## 1. 三類のムーシカ

さて、三類のムーシカをはじめて定式化したのは、言うまでもなく『音楽教程 De institutione musica』におけるポエーティウス (Anicius Manlius Severinus Boethius; c. A. D. 480 - c. 524) である。よく知られた一節だが、

考察の前提として、第1巻第2章全体をなるべく逐語的に引用しておく。なお、Friedlein のテキストでは改行が施されていないが、ここでは内容に従って段落を分け、かつ Friedlein 版の文ごとに番号を付した。下線と①、②、③の番号については後述する。

(引用3) 第2章：三つのムーシカがあること。またムーシカの力について

(i) さて、ムーシカ (musica) について論じようとする者は、まず次のことを述べておくべきであると思われる。すなわち、我々の知るところ、ムーシカの類 (genera) はいくつあると、ムーシカ研究者たちによって (eius studiosis) 理解されてきたか、ということである。(ii) それは三つある。(iii) まず第一は宇宙の (mundana) [ムーシカ]、そして第二は人間の (humana) [ムーシカ]、第三はキタラーや笛といった、旋律に (cantilena) 仕える或る種の道具 (instrumenta) の中にしつらえられた [ムーシカ] である。

(iv) 第一に、宇宙のであるムーシカは、天 (caelo) そのものと元素の融合 (compage) と季節の変化との中に認められる。(v) 実際、天の①これほど (tam) 速やかな仕組み (machina) が、黙した無音の運行によって動かされるというようなことが①いかにして生じ得るだろうか。(vi) その音 (sonus) が我々の耳にまで届かないとしても (これは多くの原因からそうならざるを得ないのだが)、他方で①かくも (ita) 大きな物の①これほど並ぶものなく速やかな (tam velocissimus) 動きが②全く何の (nullos omnino) 音も発しないことは①ありえないであろう。とにかく星々の運行は、同等に (aeque) 融合されたもの (compaginatum)、①かくも (ita) 緊密に統合されたもの (commisum) は他に何一つ考えられないほどの斉合を以て (coaptatione) 結び合わされているのだから。(vii) 実際、[星々の運行には] 高いものと低いものがありながら、異なる不等性 (inaequalitates) によって運行の秩序が定められ導かれるという具合に、すべての運行が均等な (aequali) 力によって回転している。(viii) 以上のことから、定まった③調節 [節付け] の (modulationis) 秩序が天のこの旋回から (ab... vertigine) ①身を退くことはありえない。

(ix) そもそも、四元素の不統一と相反する力を、②或る (quaedam) ③調和 [音楽的調和] (armonia) が結び合わせている (coniungeret) のでなければ、一つの物 (corpus)、仕組みへと合わさる (convenient) ということが、①いかにして生じ得ようか。(x) しかしこの不統一そのものが、それにもかかわらず年という一つの物を作り出すという具合に、全体として

四季と実りの変化をも産み出している。(xi) それゆえ、① これほどの (tantam) 変化を物事に (rebus) もたらすものの何か一つを、君が精神と思惟によって抜き去るなら、全体が崩れ、③ 一致した [協和的] (consonum) ② と言えるような (ut ita dicam) ものを何一つ保たなくなるだろう。(xii) また、重い [低い] 弦には、重さ [低さ] (gravitas) が沈黙にまで下らないようにするという声の限界があり、鋭い [高い] 弦には、張りすぎた弦が声の細さ [高さ] (tenuitas) のせいで切れないようにし、全体が内部で和して (consentaneum) 合った (conveniens) 状態になるようにするという、鋭さ [高さ] の限界が守られているが、③ それと同様、宇宙のムーシカにおいても、極端に走って、その極端さゆえに他のものを壊してしまうようなものがあってはならないことを、我々は見取るのである。(xiii) それはともかくとして (verum)、いずれ [の季節] であれ、それは自ら実をもたすか、他のものを助けて実をもたさせるかのどちらかである。(xiv) 事実、冬が固めるものを春がほぐし、夏が焦がし、秋が熟させる。つまり、めぐる季節が自ら実をもたしたり、他の季節に施して実をもたすようにさせているのである。これらのことについては、後にさらに詳しく論ずるべきである。

(xv) さて、① 誰であれ (quisquis) 自分自身の中に沈潜する者は、人間のムーシカを理解する。(xvi) 理性のかの非物体的生気を物体 [肉体] に混ぜ合わせている (miscet) のは、② 或る (quaedam) 斉合 (coaptatio) 以外に、つまり ② いわば一つの (quasi unam) ③ 一致 [協和] を (consonantiam) 作り出す重い [低い] また軽い [高い] 声の調整 (temperatio) ② とも言うべき (veluti) もの ① 以外に、何があるのか。(xvii) 魂そのものの諸部分同士を結合している (coniungat) のは、① 他に何があるのか。 魂とは、アリストテレスの考えるように、理性的部分と非理性的部分とが結合して (coniuncta) できているものなのだから。(xviii) 肉体の諸元素を混合し (permiscet)、あるいはその諸部分同士を定まった整合で保っているものは① 何か。(xix) しかしこの斉合についても、もっと後で述べることにしよう。

(xx) 第三のムーシカは或る (quibusdam) 道具に存するとされるムーシカである。(xxi) このムーシカは、弦におけるように、張りによって、あるいは笛や水で動かされる道具におけるように、息によって、あるいは銅を打ち出して中空にし、多様な音を作り出すようにしたものにおけるように、或る (quadam) 打撃によって、営まれる。(xxii) そこでこの書物の最初に、この道具のムーシカについて論じるべきであるように思われる。(xxiii) しかし前置きはもう充分である。(xxiv) 今やムーシカの要素そのものについ

ここで、宇宙のムーシカと人間のムーシカが我々の耳にとらえられないという事実は、明確に意識されている(vi)。しかし他方で、「その音が我々の耳にまで届かないとしても」という発言そのものが端的に示すように、宇宙のムーシカや人間のムーシカは、一旦音響として現象するものと考えられている。しかし、ポエーティウスの言う「音」は、地上世界とは別種の(たとえば現代で言う「宇宙線」のような)現象を指すのではないか、という反論もあり得よう。ところが、彼の念頭にそれほど明確な区別がなかったことは、この直後に加えられた「これは多くの原因からそうならざるを得ないのだが」という注釈から窺われる。なぜなら彼はこの「多くの原因」の内実を明示しておらず、要するにこの注釈は「(その音が我々の耳に届かないことの)理由はわからないが」、逆に言えば「その音は本来我々の耳に届くべきもののだが」という前提を露わにしているに等しいからである。念のため断っておけば、(何らかの原因の結果として)現実に音が我々の耳に届かないことと、そもそも音響として現象しないこととは、等値ではない。

この点、たとえばプトレマイオスが、音楽的調和という現象(τὸ ἡρμωμένον)を、一旦調和の力(ἡ ἀρμονικὴ δύναμις)という原理に還元しているのとは、様相を異にする。実際、プトレマイオスは、このような存在論的準備を通じて、人間の魂や天体の運行という非音楽的な場面にも調和の力が現象することを、理論的に基礎づけ得たのである<sup>3)</sup>。この構造に従えば、音楽的調和とは、「調和の力」が音響という場面において取った一現象形態にすぎず、天体運行という別の場に認められる調和状態も、「調和の力」の現象形態としてこれと同列に置かれることになる。したがって、天体はもともと音響を発している必要がなく、それゆえ我々の耳にとらえられるはずもないことになる。

しかしここで見落としてはならないのは、プトレマイオスが「ムーシケー

---

3) プトレマイオスの思想の詳細については、津上英輔「諸天体の構造的協和」(今道友信編『精神と音楽の交響：西洋音楽美学の流れ』音楽之友社、1997年、47-76頁)を参照されたい。

(μουσική)」ではなく「調和 (ἀρμονία)」を論じていることである。「調和」とは、諸要素がしかるべくかみ合っている状態(現象)と、諸要素をかみ合わせる力(原理)の両方を意味することができるのに対し、通常の用法における「ムシカ」ではそれはあり得ない(試みに、ラテン語辞書で musica の用例を吟味してほしい)。ポエーティウスの困難はまさにここから始まった。彼が「宇宙のムシカ」、「人間のムシカ」と名付けた瞬間に、宇宙や人間において、それがいかに音として現象するかという問題が、否応なく彼に課されてしまったのである<sup>4)</sup>。

ところで、ここに働いているのは類推の原理である。ここで、宇宙のムシカ、それも天体がムシカを奏でているという命題を例にとって吟味すると、この命題は、(1)天体は運行に伴って音響を発しており、また(2)この音響は音楽的に協和している、という二つの前提に支えられていると考えられる。まず前提(1)は、(i)物体は運動に伴って音響を発する、しかるに(ii)天体は巨大な物体であって、途方もない速度で運動している、ゆえに(iii)天体は運行に伴って巨大な音響を発しているはずだ、という推論に基づいているが、この推論において、地上世界で経験されることがら(i)が、物体、運動という共通項(ii)を通じて、天上世界という、我々の経験を絶した場に置き移されている(iii)。前提(2)を支える、(a)音楽は調和的な音からなっている、しかるに(iii)天体の運行は調和的に生じている、ゆえに(iv)天体の発している音は調和的であるはずだ、という推論についても、同様のことが言える。そもそも類推とは一つの場における関係を別の場に措定すること。つまりそれは置き(phora) 換え(meta)としての比喩(metaphor)である。言うま

---

4) 国安洋は『音楽教程』の三類の musica 論を紹介した後で次のように述べている。「このムシカの種類からも明らかなように、ムシカの適応範囲はきわめて広く、それは、すべての存在者を基づけている原理、つまり数のプロポーションに基づいた秩序の原理、さらにはこの原理から生じた存在者の調和(ハルモニア)を意味するものであった。」(国安洋『音楽美学入門』(春秋社、1981年)184頁。)これはプトレマイオスの解釈としてはよく当たっていても、次に見るように、ポエーティウスの考えとは食い違っていると言わざるを得ない。

でもなく、比喩においてS（たとえば、男）はP（たとえば、狼）（のよう）である、と言われるとき、SはPが通常指示する当のものではない。言い換えれば、或る言表を比喩と性格づけるか否かは、SがPであると見るか否かと等値である。

ポエーティウスの論述では、この置き換えの根拠が示されていない<sup>5)</sup>。客観的に見て、実際に推論として成り立っているのは、天体や人間に比喩としてのムーシカがあるということだけであり、したがってそれが通常の意味のムーシカとして、音に現象するかどうかは、少しも明確にされていない。上にプトレマイオスとの対比において見たように、彼はその点を十分に整理し得ていない。つまり、彼が論理的に根拠づけ得ていることと、意図として主張したいこととの間に、乖離が認められるのである。より具体的に言うなら、「宇宙のムーシカ」、「人間のムーシカ」の概念において、「ムーシカ」は括弧付きの「ムーシカ」でしかない。現代風に表記すれば、「宇宙の『ムーシカ』」、「人間の『ムーシカ』」とすべきだ、ということである。

しかし彼は（もし括弧というものを使えたとして）そうは言いたくなかったであろう。というのも、「宇宙のムーシカ」、「人間のムーシカ」を「道具のムーシカ」と同列に置くことに、彼はひどく拘泥しているように見えるからである。そのことは上に引用した三類のムーシカの論述における多くの語法に見て取ることができる。それを① 修辞疑問を中心とする読者への訴え

---

5) 「これは多くの原因からそうならざるを得ないのだが」という発言 (vi) や、(iii), (iv) の末尾でなされた約束が少なくとも現存する『音楽教程』で果たされないことに注意。

6) ただし、比喩であるにもせよ、天体や人間に、調和ではなくムーシカがあるとポエーティウスが述べていることには、積極的な面もある。つまりこの定式は、古くから語り継がれてきた「天上に妙なる音楽がある」という素朴な想像に近いところに留まったことで、宇宙や人間のありさまを実際の音楽活動に関係づける道を拓くことができたのである（これについては、結びの章で再び論じる）。その結果、第1巻第27章で行なわれる七つまたは八つの天体と音組織を構成する同数の音との個別的対応付けは、構造的一致を述べるプトレマイオス（『調和論』第3巻第8章、14章）と違って、生き生きとした像を結ぶことになる。



かけ、それと連続するが②「或る」、「いわば」といった留保、③語の多義性を軸とした意味のずらしと「同様に」という場面転移、の三つの部類に分けて引用3に下線を施した。

このうち、部類①に属する「これほど (tam)」(v, vi), 「かくも (ita)」(vi bis), 「これほどの (tantus)」(xi)の参照先(つまり、どれほど、どのようにか)は読者に委ねられて、明示されない。また修辞疑問(v, vi, viii, ix, xv, xvi, xvii, xviii)とは、聞き手や読み手が積極的に反論しない(できない)ことをもって、命題のさしあたりの証明とする、という論法である。「宇宙のムーシカ」と「人間のムーシカ」の論述に頻出するこの種の言い回しは、二つの概念を通常のしかたで論説することを放棄しながら、しかも結論だけを確保しようとするポエティウスの意図を表わしている。

部類②の「或る (quidam)」(ix, xv), 「とも言えるような (ut ita dicam)」(xi), 「いわば (veluti)」(xvi), 「とも言うべきもの (quasi)」(xvi), 否定形で「全く何の」(vi)といった表現は、まさにそれが比喩 (simile) であることを明かしている。注釈的に述べるなら、「或る (quidam)」という語は「道具のムーシカ」の議論でも二度出現する(xx, xxi)。しかしここでは、この語の指示する内容が、「或る (道具)」に対して道具の例、「或る (打撃)」に対して太鼓といったふうに、文脈によって示される。それに対し、「宇宙のムーシカ」と「人間のムーシカ」では「或る」の実例ないし内実が全く示されない。上で①と連続すると述べたのは、「或る」という表現が、参照先を不明のまま残し、それを読者に委ねている点で、②が①と重なり合うという意味である。

また部類③とした、語の多義性とは、ここでは意味内容の核心が様々な場面に応じて、異なる意味合いを帯びることを指しており、比喩に準じるものと見なすことができる。たとえば(xvi)に出現する consonantia には、一般的な場面での「一致」というほどの意味と音楽的な場面における音と音との「協和」という意味合いが、明らかに掛けられている。また、(xi)の consonum, (viii)の modulatio, (ix)の armonia も同様である。上の訳文では明言的な意味(ここでは「一致」)を表に出し、掛けられた意味(ここでは「協和」)を [ ] で括った。また、訳文で指摘した以外でも、(vii)で

諸天体の運行について言われる「不等性 (inaequalitates)」は、第1巻第4章以下で、音程を分類する場面に適用されて、たとえば *superpartiens inaequalitas*. (194, 12-13) のように、*proportio* (数比) と同義に用いられる。この箇所のごとく論調をこのことに考え併せると、(vii) の「不等性」に音程 (の根拠としての数比) への仄めかしを見ることには無理がないと思われる。その前後の、「融合 (*compage*)」、「融合されたもの (*compaginatium*)」、「統合されたもの (*commissum*)」、「斉合 (*coaptatio*)」、「不等性 (*inaequalitates*)」、「調節 [節付け] (*modulatio*)」、「旋回 (*vertigo*)」という、過剰なまでの概念の連鎖は、天体とムースカを無理にでも結びつけようとする苦しさを露呈するものと解することができよう。仮に *musica* が「調和」というほどの意味を本来的に有するのであれば、ポエーティウスはこれほど苦労しなかったに違いない。

このように、『音楽教程』第1巻第2章について見る限り、ポエーティウスの言う *musica* は、原理として潜在するのではなく、また通常の音響とは違って我々の耳を絶した別種の音響として現象するのでもなく、我々の耳に聞こえる音響として現象するものと考えられている。次に、『音楽教程』全体としてそれが当てはまるのかを、*musica* およびその関連語の用例によって検証してみよう。

## 2. 音響としてのムースカ

ベルンハルトの用語索引によれば、『音楽教程』全体で、*musica* は39回、*musicus* は32回出現する<sup>7)</sup>。これを音響としての現象如何という観点から検証するのが、この章の目的である。そのために、*musica* ないし *musicus* が、鳴り響く音楽の実践を意味または含意する例を除外し、思弁的と解される可

---

7) Michael Bernhard, *Wortkonkordanz zu Anicius Manlius Severinus Boethius De institutione musica*, München: Verlag der bayerischen Akademie der Wissenschaften, 1979, s. v.

能性のある用例だけを取り上げるとすれば、以下の箇所が検討の対象となる。数字は Friedlein 版のページ数、行数を表わす。

musica: 187,19\*; 188,20\*; 188,27\*; 206,5\*; 224,6.

musicus: 186,3\*; 187,17\*; 223,27; 224,18; 225,11.

このうち、すでに見た「宇宙のムーシカ」と「人間のムーシカ」に直接関連するものに \* を付し、これも検討から除外すると、第1巻第34章「ムーシカ者 (musicus) とは何か」における四つの用例が残る。この名高い章は、音楽の実践をおとしめ思弁を賞揚したとして、第2章とならんで中世の音楽観の出発点をなすものと見られており、我々の次の論点にとっても必要なので、ここに全文を訳出する。

(引用4) 第34章: ムーシカ者とは何か

(i) ところで、次のことを見るべきである。すなわち、すべての技芸 (ars) とさらにすべての学問 (disciplina) は、職人の (artificis) 手の作業によって (opere) 営まれる技能 (artificium) よりも、本性上高い (honorabilior) 理性を (rationem) 持っているということである。(ii) 実際誰もがしているようなことを知っていることの方が、誰もが知っているようなことを自分で実行することより、はるかに大きく豊かな (maius atque auctius) ことである。なぜなら、肉体的技能はいわば隷属しながら仕えるのに対して、理性はいわば主人として支配するからである。(iii) そしても、理性が指令することに従って手が実行するのであれば、虚しいであろう。(iv) それゆえムーシカの知識 (scientia musicae) は、理性の認識において (in cognitione rationis) の方が、実行する作業と動きにおいて (in opere efficiendi atque actu) よりも、どれだけ輝かしい (praeclarior) だろう。(v) その差は、肉体が精神に凌駕されるのと同じだけである。なぜなら、理性に与らない人は隷属によって生きるからである。(vi) 理性は支配し、正しい方へと導く。(vii) もし理性の支配に服従しないものがあれば、その作業は理性に与らずに躓くであろう。(viii) その結果として、理性の思弁 (speculatio) は作業する動きを要しないのに対して、手の作業は、もし理性に導かれなければ、無価値になってしまう。

(ix) しかしそもそも理性の栄光と価値 (meritum) がどれほどのものがあるかは、他のいわば肉体技能者が (corporales artifices)、学問からではなくむしろ自分の道具から (instrumentis) 名を取ったということから理解できる。(x) というのも、キタローイドス (citharoedus) はキタラーから、

アウローイドス (auloedus) は笛 (tibia [=アウロス])から、また他の者たちも自分の道具の名によって呼ばれているからである。(xi) それに対してムーシカ者 (musicus) とは、道理を考量し (ratione perpensa), 作業の隷属によってではなく思弁の支配によって、歌うことの知識を (canendi scientiam) 修得した人のことである。(xii) そのことは建築と戦争の仕事に (opere) 認められる。すなわち名の付け方が逆なのである。(xiii) 実際、建築に刻まれるのも、あるいは凱旋行進に冠されるのも、支配と理性によってそれらの事業を企て (instituta) た人の名であって、作業と隷属によって事業を実施 (perfecta) した人の名ではない。

(xiv) さて、ムーシカ技芸にかかわる (circa artem musicam versantur) ものとして、三つの類 (genera) がある。(xv) その一つは、道具で行なわれる類であり、次は詩を作る (fingit carmina) 類、第三は道具の仕事 (opus) と詩を判定する (diiudicat) 類である。(xvi) しかし、道具に据えられそこで営みのすべてを果たす (totam operam consumit) 類は、たとえばキタローイドスやオルガンその他のムーシカの道具によって技能を示すがそのようなのだが、ムーシカの知識の理解から (a musicae scientiae intellectu) 切り離されている。なぜなら上述のように、このような人々は仕える者だからであり、また理性を少しも持ち合わせず何らの思弁にも与らない者だからである。

(xvii) ムーシカを行なう者の第二の類は詩人の類であるが、これは思弁と理性でというよりは、或る生得の衝動によって (naturali quodam instinctu) 詩へともたらされる。(xviii) それゆえこの類もムーシカから分離されなければならない。

(xix) 第三の類は、判定する術<sup>すべ</sup>を獲得する類であって、その目的は、リズムや旋律を (cantilenas) また詩の全体を考量できるようになることにある。(xx) これは明らかに (quod scilicet), 全体が理性と思弁に据えられているので、それは (hoc) 本来の意味でムーシカのものとする (proprie musicae deputabitur) であろう。そしてムーシカ者 (musicus) とは、ムーシカのために立てられムーシカに合った思弁または道理に即して (secundum speculationem rationemve propositam ac musicae convenientem), 旋法、リズム、旋律の類 (ゲノス) と [音同士の] 混合 (permixtionibus), また今後説明すべきことがらずべて、そして詩人たちの詩について、判ずる (iudicandi) 能力 (facultas) が現われている人のことである。

(p. 223, 27-p. 225, 15)

このうち、章題 (223, 27) は文脈を欠いているので除外すると、文 (iv)

(=224, 6) は、知が実践より優越するという直前の文を承けているので、ここの「ムーシカ」が、実践の相関者として、耳に聞こえる音響をめぐるものであることが前提されている。文 (xi) (=224, 18) でも、話題は耳に聞こえる歌を実践するかどうかにある。また、文 (xx) (=225, 11) から、「ムーシカ」と呼ばれるものの内容が、旋法をはじめとする音楽理論の項目に詩を加えたものであることは、明らかである。したがって、ここで言う「ムーシカ者」も、進んでは「宇宙のムーシカ」と「人間のムーシカ」を考究することを免れないにしても、少なくとも出発点として、耳に聞こえる現象としての音楽を対象としている。

こうして見ると、すぐれてムーシカの思弁性を説く第34章においても、「ムーシカ」は耳に聞こえる現象ととらえられていることがわかる。他の箇所でも、「ムーシカ」が実践を意味することは上述の通りだから、前章での検討と合わせて、『音楽教程』全篇で、「ムーシカ」は調和や数的秩序という原理または構造にとどまるものではなく、音響として現象することを不可欠の要件とする概念であることが結論づけられる。

### 3. 実践としてのムーシカ

しかし音響現象としてのムーシカとは、そもそも何を意味するのだろうか。言うまでもなく、予想されるのは、研究室におけるモノコードの実験などではなく、歌や楽器演奏として営まれる実践であり、ポエーティウスが「道具のムーシカ」と呼ぶものである。言い換えれば、ムーシカを持ち前とする人（上では慎重を期し、敢えて「ムーシカ者」と訳した）が、ムーシカの実践に携わると言えるかどうかが問題である。そこで上の引用4を見ると、予想通りであることがわかる。すなわち、ムーシカへの「かかわ」り方を枚挙する中で、第一群の人々は歌唱と楽器演奏に (xiv)、第二群は作詞に携わり (xvii)、第三群はリズム、旋律、歌詞を相関者とする (xix) とされているが、これらはいずれも、今日我々が音楽の実践と呼ぶものに相当する。

ところがこれについても、一般の理解は偏っているように見受けられる。

たとえばグラウト／パリスカはボエーティウスの音楽観について次のように述べている。

(引用5) だから真の音楽家とは、歌手でもなければ、音楽という営みの本質を理解せず本能的に歌を作り上げるだけの者でもなく、哲学者、批評家……なのである<sup>8)</sup>。

確かに、「音楽という営みの本質を理解」しない人は、すぐれてムーシカを持ち前とする人とは言い難いだろう。が、はたして「ムーシカ者」は自ら実践に携わらない人なのであろうか。仮に携わるとしても、単に他人の実践を観照するのみで、自ら積極的に音の操作に関与することはないのであろうか。

まず、ボエーティウスの主張で、あるべき「ムーシカ者」の本領が、ムー

- 
- 8) D. J. グラウト／C. V. パリスカ『新西洋音楽史』(戸口幸策他訳、音楽之友社、1998年)上巻53頁。同様の見解はErich Reimerによっても表明されている(*Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, Hans Heinrich Eggebrecht (hrsg.), s. v. Musicus-cantor, 1978, p. 3)。しかしこの理解は、引用4の文(xi)におけるcanendi scientiamを‘die “Wissenschaft” von der Betätigung natürlicher und künstlicher Instrumente’と解し、これを根拠にムーシカ者の思弁性を主張するものである。しかし後述するように、『音楽教程』におけるscientiaは観照的体系としての「学問」ではなく、canendi scientiamも逆に実践的に「歌い方を心得ている」状態を意味する。また、ムーシカの思弁性を一面的に強調したものとしてReimerの斥けるLeo Schradeの論考(‘Das propädeutische Ethos in der Musikanschauung des Boethius’ (1930) in *Leo Schrade: De Scientia Musicae Studia atque Orationes*, Bern/Stuttgart, 1967, pp. 35-75)において、Reimerが言及する箇所(同論考p. 38)は中世音楽理論書一般について述べたものであって、『音楽教程』を対象とするのではない。むしろSchradeはボエーティウスについて、鳴り響く音として精神に作用する点に、他の数学的学科にはないムーシカ独特の教養性(das propädeutische Ethos)を見ている(特に同論考pp. 69-70)。なお、『音楽教程』におけるムーシカを「学問」と理解する例はすでにHermann Abertに見られる(*Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, Halle, 1905)。

シカの理論的認識にあることを確認しよう (xi, xx). しかし引用 4 でこの主張の前後を見ると、この規定が、楽器を扱いあるいは本能に動かされて作詞する人との対比で述べられている (x に対して ix, xii, xiii. xx に対して xv-xviii) ことがわかる。対比構造は、三度現われる比較級 (i, ii, iv) を含めて、実にこの章全体を貫いている。これは共通点を列挙する文脈ではなく、相違点を鮮明にする設定である。それゆえ、「ムーシカ者」の規定に、自ら実践することが盛り込まれていないからといって、それが直ちに彼の非実践を意味するわけではない。

次に、文 (viii) では、観照が操作を不可欠の契機としないことが述べられるが、「要しない」という表現は、操作を排除しないこと、さらに言ってよければ、一定の場合には操作を伴うことを示唆さえするのではないか。また、文 (xvi) で、第一群を排除する理由として、「そこで営みのすべてを (totam) 果たす」ことが挙げられている。ということは、もし彼らが道具の扱いに終始せず、理論を身につければ、もはや排除されずに「ムーシカ者」に含まれることになるはずである。ところで、あるべき「ムーシカ者」である第三群について、「全体が (totum) 理性と思弁に据えられている」(xx) という文言が見えるが、これはまさしく逆のことを述べているのではないか、つまりこの群の相関者が「理性と思弁」に限られることを意味するのではないか、という反論が出るかもしれない。しかしおそらく、「全体」と形容される主語で関係代名詞の「これ (quod)」は、「第三の類」を指すのではなく、直前の「リズムや旋律をまた詩の全体を考量」することを指し、関係文とは別にあらためて立てられる主文の主語「それ (hoc)」が「第三の類」を指す。この文法解釈が正しいとすれば、「理性と思弁」を出て実践に及ぶことがないのは、「考量」であって、あるべき「ムーシカ者」ではない。

第34章以外でこの点にかかわるものとして、第1巻第1章に次のような発言が見られる。

(引用 6) それゆえ精神の力を向けて、自然によって (natura) 植えつけられたものを知識によって (scientia) も把握し保ち得るようにすべきである。事実、視覚においても、学識ある人にとっては、色と形を捉えるだけで、

色と形特性 (proprietas) が何であるのかを探求し終わらないうちは、充分とは言えない (non sufficit) のと同じように、ムーシカ者にとって、旋律を (cantilenis) 楽しむ (delectari) だけで、それが声のいかなる比によって互いに結び合わされているかを学ぶのでなければ、充分でない。

(I, 1, 187, 12-16)

ここでは自ら実践することではなく、享受が語られているが、しかし「楽しむ」とは、距離を置いて客観的に観照することとは違って、主体的にそれに関与する態度のことである。言うまでもなく、それだけでは「充分でない」とは、逆に言えば、それが前提とされているということである。「ムーシカ者」は積極的に実践にかかわる。

さらに、文 (xi) で、「ムーシカ者」の持ち前が「歌うことの知識 (canendi scientia)」とされていることにも注意を向けなければならない。ここでまず確認すべきは、『音楽教程』における scientia が、証明の積み重ねによって体系化された観照的な「学問」ではなく<sup>9)</sup>、引用4の文 (iv) に端的に見られるように、実践の場面にも発動する「知識」を意味することである。すると「歌うことの知識」は、決して「歌についての学問」というようなものではなく、「歌うことを知っている」状態、さらに言えば「歌い方を心得ている」状態を意味することになる。この言表を額面どおり受け取ってよければ、「ムーシカ者」の持ち前の内に、実践の能力が含まれていると言える。この一語は、解釈の全重量をかけるにはいささか心許ないが、上に挙げた他の材料と併せ考えると、この理解は無理のないものと思われてくる。

最後に、「ムーシカ者」と「ムーシカ」の関係を整理しておこう。「ムーシカ者」とは、ムーシカを身につけた人であり、ムーシカとは「ムーシカ者」の持ち前であるからといって、両概念は重なり合う、とは言い切れない。それはたとえば第一群の「ムーシカ」関係者が「ムーシカ者」からは排除されていることから明らかである。現代の我々の言葉遣いにおいても、たとえば哲学を研究し教える人すべてを哲学者とは呼ばない。第1巻第34章にお

---

9) 前出の語句索引によれば、この語は8回出現するが、いずれも「学問」と訳すべきものではない。



るポエーティウスは *musicus* を強い意味で使っている。上で「あるべき」、  
「真の」（引用5）と補われているのはそのためである。これに依じて「ムー  
シカ」も、あるがままのそれと、あるべきそれ、つまり（あるべき）「ムー  
シカ者」の持ち前とに分けられることになる。文 (xviii) の「ムーシカ」は  
引用4で唯一後者に属すると考えられる。

こうして、『音楽教程』第1巻第34章の論述において、ポエーティウスは  
あるべき「ムーシカ者」の活動として、実践を排除していないことが明らか  
になったと言ってよかろう。そして引用6に見られたように、ムーシカの実  
践と理論は連続している。理論を弁えつつ実践する、これがポエーティウス  
の理想とする「ムーシカ者」の姿であるといえるだろう。付言すれば、現代  
の考え方では、実践は人の持ち前というより、現象として外在化したものを  
指し、知識も主体の外側に客在すると見る傾向が強いと思われるが、古代の  
枠組みにおいては、実践は技能すなわち知識として主体に属し、同じ知識と  
しての限りで、その仕組みを観照する純粋理論と連続的にとらえられ得たの  
である。

ただしそれはあくまでもポエーティウスの主張であって、彼の立っていた  
地平そのものとは区別しなければならない。では、彼の論述を通して垣間見  
える当時一般の「ムーシカ」、「ムーシカ者」の概念はいかなるものだったの  
だろうか。その最大の手がかりは彼の論調である。この一つの章を通じて彼  
が主張している内容は、真のムーシカ者は理論に通じていなければならない  
という一点に尽きる。そして彼は一貫して、実践にのみ携わる人々との対比  
においてそれを論じていた。これは明らかに、ムーシカを実践のみでとらえ  
る見解を否定すべく彼が立論していることを表わしている。そしてくどい  
とも言える彼の論調は、相手が強固であったことを意味すると考えられる。  
『音楽教程』の折衷的、概説的性格<sup>10)</sup>を考えて、この著作が特定の論敵に向

---

10) Cf. *Fundamentals of Music / Anicius Manlius Severinus Boethius*,  
translated, with introduction and notes by Calvin Bower; edited by  
Claude V. Palisca, New Haven and London: Yale University Press,  
1989, pp. xxiv-xxix.

けられたのではないとすると、この見解とは、当時の一般的理解であったと見ることができよう。それは今日の我々の音楽概念に等しく、音の操作を専らとする活動であった。

## 結 び

これまでの考察から、『音楽教程』における musica は、翻訳を絶したいわば固有名詞的な概念として「ムーシカ」と表記する必要がなく、始めに掲げた定義に沿って、正当に「音楽」と訳すことができることが明らかになった。理想的音楽家が、単に実践技能を有するだけでなく、知識の裏付けを持たなければならないとされる点、しかし実際の音楽家の多くはそのような裏付けを欠いている点、現代の状況と少しも違いはない。

しかし他方で、ポエーティウスの音楽観の広がりを見失ってはならない。比喩としてであれ、宇宙や人間に音楽があるという考え方は、我々の現実の音楽活動に、宇宙の音楽や人間の音楽を象徴するという性格を付与する。それを通じて我々は、音楽理解を世界理解、人間理解という大きな枠組みでとらえ直すばかりでなく、マクロコスモスとミクロコスモスの照応にまで思いを致すかもしれない。実践と思弁を連続的なものととらえる音楽概念が、そのような思索を可能にする。敷衍して言うなら、現実の実践が思弁の対象となり、その理解がさらに深い音楽の本質の理解に導くという具合である。

近代的な脈絡に投げ入れてみれば、この思想は、音楽を自律的な美の追求活動と見る近代的芸術観から音楽を解き放つ方向を、しかも音楽の実体験に則しつつそうする方向を、指し示している。これをさらに一步進めたところには、音楽体験の深まりが、新たな世界理解と人間理解を開く、という思想が控えている。

本稿の直接の契機となったことが二つある。一つは戸口幸策先生との中世 musica 概念についての私的な議論であり、他方は1997年度後期に成城大学で学内・外の大学院生と行なった『音楽教程』の勉強会である。恩師と若き同学たちに感謝します。