

氾

Vol. 9

Issued

Oct. '86

ニーチェによれば、「言葉が現象界・形象界を模倣した」とき、

それはホメロスの叙事詩の語り

となつて現れ、逆に言葉が「音

楽の世界を模倣した」とき、ピ

ンダロスに代表される叙情的な

歌として現れることになる。ホ

メロスの叙情詩は、言葉がいかに

に現象界を秩序だつて表象する

かがより重要なのに対し、ピン

ダロスにとっては、言葉——歌

により、いかにディオニュソス

的内面を表出させるかが問題と

なる。この内面の表出力こそ、

言葉の音楽への模倣であるとい

フチェはとらえるが、語ること

がある旋律にのせて歌われるこ

とは、ただ、音声と吹管楽器が

互いに機能を交換し合っている

からであり、逆にこのような機

能の交換を通してある旋律が民

族の一部に広がっていったのだらう。

ギリシヤの問題

ニーチェの『悲劇の誕生』は

一八七二年に出版され、初版と

第二版のタイトルは、『音楽の精

神からの悲劇の誕生』であつた

が、一八八六年の『自己批評の

試み』を添えた新版は『悲劇の

誕生、あるいはギリシヤ精神と

ペシズム』と改題された。

一九世紀後半の音楽世界は、

ワグナーに代表されるように

作曲技法が和声楽の頂点を登り

つめ、不協和音の極限点に達し

ていた。いっぽうで、その時代

は、「語られているものとしての

音楽」のひとつの頂点を極めた

時代であつたともいえる。音楽

は作曲され、演奏され、聴かれ

るものである以上に、それは思

念され、語られ、さらには「音

楽」という言葉にそれぞれの精

神世界を表象させ、そうするこ

とにより「音楽」という言葉は

スコラ的な精神とは別な意味で

の精神の高みに連れ去られて

いった。

ニーチェの精神世界での、

ショーペンハウエルの音楽観と

ワグナーの音楽の衝突は、そ

のような時代を背景として、矛

盾に満ちあふれた一冊の書物

『音楽の精神からの悲劇の誕生』

を生み出した。当時、少壮のギ

リシヤ文獻学者の道を登りつめ

ていたニーチェは、古代ギリ

シヤ文化の、とりわけアッティ

カ悲劇に見出だせるディオニュ

ソスのなオルギーに、彼の「語

られる音楽」を夢想し、それと

ワグナーの音楽とを反響させ

合い、さらにはソクラテス・ア

ラトンからキリスト教へと継続

されていくもうひとつの「音楽」

とその精神を否定し、ディオ

ニュソスのなドイツ音楽とそれ

の精神の復興をもくろむという離

れ技を演じたのだ。

友よ、ディオニュソスの音

楽を信じる君たちはまた、悲

劇がわれわれにとつて何を意

味するかを知っている。われ

われは悲劇のうちに、音楽か

らふたたび誕生した悲劇的精

神を持つのだ——そして君た

ちは悲劇的精神のなかでどん

なことを希望してもいいのだ

し、どんなことでも忘れるこ

とができるのだ！しかし、わ

れわれすべての者にとつて一

番苦痛なことは——ドイツの

精霊が、家と故郷から遠ざけ

られ、腹黒い人々に仕えて暮

らしてきたあの長い間の屈辱

である。

（『悲劇の誕生』）

初版から十四年の歳月は、ワ

「グナー」の無残な離別、「悲劇の誕生」の改題と自己批判でもある「自己批評の試み」の加筆などのいくつかの内的変化をニーチェの精神に生じさせた。

ショーペンハウエルはニーチェの内ですでに失墜し、彼の夢見たドイツ音楽は彼を裏切ることになる。彼のディオニュソスの世界に向けての欲動は疑問符に突き当たることになる。

実際、私はその後「ドイツの本質」について、から望みなどいだかないで、仮借なく考えることを学んだ。現代のドイツ音楽についても同様で、それが徹底的にロマン主義であり、あらゆる芸術形式のなかでも最も非ギリシヤ的なものであることを知ったのだ。

……(中略)……「一番近い現代のものに早まった希望を託し、誤って自分の理論をそこに適用したことで、私は当時この私の本を台なしにしたのだが、もちろんそういうこととは無関係に、この本のなかでつけておいたディオニュソスの大疑問符は、音楽についても、敵として残っている。すなわち、もはやドイツ音楽のようにロマンの起源のものでない音楽——ディオニュソ

ス・的起源を持つ音楽はどういう性質のものでなければならぬであろうか？

（「自己批評の試み」）

以後、ニーチェは、以前ほどにはあからさまに「音楽」を語らなくなる。あまりの性急さや性急さの生み出す錯覚をニーチェは引き受けようとはしなかった。錯覚とはワグナーの音楽に対して「語られるものとしての音楽」を読み取ってしまったこと、そして語られたものとしての古代ギリシヤ音楽に對してありうべくもない「現れ」としての音楽」を聴きとってしまったことである。

ニーチェが逆説的であろうと私たちに投げかけた問題は、「音楽」を語るとき「現れ」としての音楽」と「語られるものとしての音楽」との乖離が存在するということ、そして、この乖離が存在することによって初めて「音楽」は名指され、語られることが可能となる、ということである。

この乖離について問いかけたことのないすべての「音楽」にかかわる言説は、古代ギリシヤの音楽的なことから対しては、錯覚に陥るか、敬遠するかのどちらかである。なぜならば、こ

の問題は、古代ギリシヤですでに経験されたであろう問題だからである。

古代ギリシヤ音楽と呼ばれているものの全体像をできるだけ忠実に再現したとしても、どうしても片端の像しか描くことができない。「語られた音楽」の文献・註釈・引用の量に比べると、「現れ」としての音楽」を再現するための資料はきわめてわずかである。語源的にみればミュージックはオリュムポス神話のミューズ神(ムーサ)にその起源を見出だすことができるが、「現れ」としての音楽」を示すような断片をいくつらつなぎ合わせても、そこから西欧音楽の原型を見出すことは困難である。むしろ、私が前音楽の現れと呼ぶような古代エジプト・オリエン

トの流れを汲む高度に洗練された民族的表出と考えたほうがより近いだろう。

古代ギリシヤ音楽を語ることの困難さと特異さは、私たちの世界での「語られるものとしての音楽」の起源を「語られたギリシヤ音楽」のうちにたどることができ、そのいっぽうで、私たちの世界での「現れ」としての音楽」の起源をたどっていくと中世のグレゴリアン聖歌がその

境界となってしまう、という矛盾にある。ふつう音楽史家は、この困難を歴史的資料の散逸・希少さというところで棚上げしてしまうが、「古代ギリシヤ音楽」といった場合、その本質は、散逸した資料にあるのではなく、「語られた音楽」のうちにあり、という逆説を孕んでいる。「語られる音楽」の全歴史は、この逆説のうちでむしろ、進んで足をすくわれることによって初めて成立したのだ、と断言しても、言い過ぎではないと思う。

限界となってしまう、という矛盾にある。ふつう音楽史家は、この困難を歴史的資料の散逸・希少さというところで棚上げしてしまうが、「古代ギリシヤ音楽」といった場合、その本質は、散逸した資料にあるのではなく、「語られた音楽」のうちにあり、という逆説を孕んでいる。「語られる音楽」の全歴史は、この逆説のうちでむしろ、進んで足をすくわれることによって初めて成立したのだ、と断言しても、言い過ぎではないと思う。

音楽は、それ以後、「語られる音楽」が「現れの音楽」に先行し、後者は絶えず前者に引きつけられ、それを乗り超えねばならない宿命を負う。「音楽」が生み出してきたもろもろの制度性・権力は、「音楽」自体に内在していたわけでも、それ自体から生み出されたわけでもなく、この運動——「語られる音楽」と「現れの音楽」の奇妙な戯れ——によって生み出されたと考えられる。

このように「古代ギリシヤ音楽」を視る場合、再現されることのない「現れ」としての音楽」は、「音楽」と呼ばれ語られる世界の外へ棄てさられることになる。

ところで、私たちの手もとに残された「古代ギリシヤ音楽」の文献・註釈・引用のすべては、いずれにしろ何かの部分の言語化されたものであるにすぎない。むしろ、部分として切り取られたものななかで、ムーサと呼ばれるものが生まれたのであり、ムーサについて語る執拗なギリシヤ精神は、この何かの部分にすぎないといったことを「神話」を語り継ぐことで忘れさせたのだ。決して全体を再構成してみせることのない語られた世界の背後で、棄てられ、再現されることのない余の「現れ」は、沈黙すること

で「語られた音楽」に対して否認をほめかす。古代ギリシヤ音楽は「語られた音楽」ほどには「音楽」ではなかったのだ、と——。

神話は、あることがらの起源の不在を不可欠な前提としながら、それらを不在の起源として私たちに告げる。このことはある種の神話の読み方の前提条件になるが、「ギリシヤ神話」が私たちを幻惑させるのは、神話自体の起源が、時間的・地理的な層に遍在していると思わせるか

と——。

神話

らである。ある民族が社会的・経済的上昇をたどっていく場合、神話は多様な伝承の地理的統合・時間的編集・権力的改竄といったそれ自体の歴史をもってしまい、起源の神話化であったものがいつしか神話の起源化へと、神話の束はそれぞれの起源を生み出し所有するようになる。神話のその歴史を問うこと、その起源を問うことの次に出くわすことは、神話の不在の起源であり、結局それは、神話自体の神話化に他ならない。このような時間の魔こそ神話そのものであるならば、あらかじめひとつの断念から始めなければならぬであろう。それは、起源など初めからなかったということであり、それでもなお起源を語ってしまうのは起源の不在に対する恐怖からであったらう、ということである。逆に言えば、このような断念を引き受けることができるのは、神話を生きたことが私たちにあって不可能であることの証しであり、起源の不在への恐怖だったものが、いつしか、起源の過剰の抑圧に変わったからだらう。

「語られた音楽」は、「音楽」の起源をオリュムポスのミュージズ神話に見出だす。このことにつ

いてとやかかいうことは止めにしよう。起源深しは断念したのだから、むしろ必要なのは、神話に接近するための方法だらう。どのようにして「現れ」だったものがひとつの名前を呼び込み、神話に織り込まれていったのか、ということを問いつけることだ。このことをもう少し突き詰めて考えてみよう。

前音楽的世界をあらゆる身体的な発音行為として現象とするならば、神話によって語られる「現れ」は、そのような全体の部分であり、このような部分としての切り取りは、神話の、生きられた、そのつどの意味付与によって行われ、それらが神話という重層的なテクストに織り込まれる。前音楽的世界の、その無制限な身体的発音行為として現象は、神話の圧力により分離せられ、神話に取り込まれるのは、神話的な意味を刻印された、あるいは認可された前音楽的現れの一部にすぎない。そのような意味を刻印された（言語化された）前音楽的現れは、決して対象として語られるわけではなく（「語られた音楽」ではありえず）、神話という重層的で流動的な場面場面の小道具・筋立ての契機・物語の構成のためのデテール

といった神話の活性化の役割を割り振られている。そのようなものとして、前音楽的現れの、神話というテクストに織り込まれた一部分は、神話的な意味（たとえばアポロンの・ディオニュソス的といった）を背負い、神話的な意味構成をそれ自身のうちに反映させていく。

その世界に一歩足を踏み込むうとする場合、いまのところ私の手もとにある解読のための装置は、前稿の「民族音楽学批判」で手に入れることのできた時間化度・空間化度の概念と、楽器類・音声・歌にみられる構造的サイクルだけである。

神話における中性の問題

前音楽的世界と呼ぶ場合、それは言語活動を除く身体によるあらゆる発音行為として現象を指すが、この発音行為として現象を微分してみれば、身体的発音行為が始まりの一端に位置し、それによってひきおこされた、音を聴きとるという受容がもうひとつの端に位置する。前音楽的現れの体験と呼ぶとき、それはそのような非連続的かつ継続している一定時間の体験の全体を意味する。それでは、この受容されることから次の発音行為に行き着

くまでに、体験はその内部でどのような経路を踏むのだろうか。いまかりに、前音楽的体験において、聴くことに対してほとんど注意が払われず、もっぱら発音行為自体に力点が置かれてある場合を想定してみよう。生活のなかのなげない発音行為や、舞踏と一体化した発音行為や、労働過程での発音行為等がそうである。聴きとられた音は一定時間意識のうちに留められておくことはなく、聴きとることとは行為と一体化され、身体的・生理的時間のうちに受容されることと同値とみなしうる。聴きとることと次の発音行為の間には身体的時間性が充たされていく、むしろそれは身体的時間性の連続性であり、聴きとりは結果的な受容にすぎない。このよう

な行為として現象のありかたをより、強い時間化度と呼ぶことにする。逆に、発音行為がそれ自体にそれほどの意味が与えられず、もっぱら聴くことに対して注意を払う場合を想定することができ、高度な旋律を獲得したときの表現（演奏）行為がそれである。この場合、聴きとられた音はある一定時間意識のうちに留められ、この留められた音に対する配慮が次の発音行為を誘う。発音行為として現象の間で、意識による切断が行われる。あの体験を充たしていた身体的時間性に意識化という空間性が差し込まれることになる。この切断・差し込みにより、行為と現象は昇り、現象（音響）の観念的上昇という道がひらかれる。もし、現象（音響）が観念の上昇をたどれば、逆に行為の意味は反比例して希薄になっていくだろう。このような場合をより強い空間化度と呼ぶことにする。

いづれにせよこのような時間化度・空間化度は、分割されることのない一体として体験されるわけだが、ある抽象度を与えた場合、これらの要素はそのつどある比率で体験から抽出することができ、ここでいうある抽象度とは、前音楽的体験が社会的意味の網の目にすくわれ、空間化度が浸透している場合が想定できるからである。

とりあえず前音楽的体験の時間化度と空間化度を次のように言い表すことができる（この段階では聴衆と聴き手は考慮してない）。

時間化度：身体的・生理的時間性に音が受容されること。

空間化度・意識的・観念的
空間性に音が受容さ
れること。

空間化度がある強度に達する
と、観念のうちでの対象化作用
がある水準を超えると、それま
での前音楽的体験の時間化度・
空間化度は変容をともなうて外
在化されることになる。それは
視覚化(理論化)言語化(価値・
記号化(記譜法))という前音楽
的世界の外部からの働きかけに
より、この変容は結局ある一点
に引き寄せられることになる。

それは作品化(作曲)であり、こ
の水準で前音楽的な時間化度・
空間化度は完全に変容された形
で白紙に描かれる座標系(譜面)
上に封じ込められることになる。
ここで初めて「音楽」という言
葉は完全な対象物を手中にした
わけである。しかし、このよう
な「語られる形式」は神話的世
界の外部で、というよりは別の
地層で仕組まれ、その設計図の
部分的下書きがなされたのであ
るが、そのまゝに、神話世界に
織り込まれた前音楽的現れの時
間化度と空間化度の問題を神話
の記述のなかから取り戻さなけ
ればならない。

「語られる音楽」という要素は、
生きられたであろうギリシヤ神

話の世界の初めから終りまで脱
落している。ここでは「語られ
る音楽」というよりも「音楽」
という言葉自体が十分に解化さ
れてはおらず、語られるのは
もっぱら楽器であり、演奏され
奏する神々であり、演奏された
ものを受容(聴く)することの
神話的なカタルシスであり、場
の情景であり、それらは決して
「音楽」という言葉で裁断され、
意味づけられ、対象化されたも
のではなく、つまり強い空間化
度は欠如しており、むしろ(場)

の記述と重なり合い、対象性の
未分化な語として遍在している。
演奏することの、聴くことの意
味は、対象の引き起こす意味作
用ではなく、(場)が構成する諸
諸の要素が生み出しかつフィ
ードバックするような場の意味作
用に浸蝕されているといえるだ
ろう。

このことはホメロスの問題
——伝承形式——と密接にかか
わっている。ホメロスが一人な
のか、文字にされた原典がある
のかないのか、彼ほどのような
韻律で語った(歌った)のか、
あるいはだれに向かつて語った
のかという問いは差し控えるが、
この伝承という形式で重要なこ
とは、話者を介することによつ

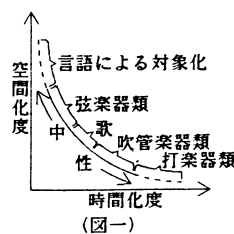
て、現実世界と神話世界との部
分的な置き換えが可能で、いわ
ば「語る装置」としての性格を
それは保持している、というこ
とである。当時の重装歩兵団が
使用していた楯の形や紋様が、
そのままの形で『イリアッド』
のトロヤ戦争の場面に登場する
ように、当時の前音楽的現れが
神話的形姿をまもって語られた
としてもそれほど不自然ではな
い。神話が生きられた神話であ
るためには、伝承の形式が口頭
の叙事詩・説話・物語であり、
なおかつ現実世界のいくぶんか
を脚色し、古い下地にそれとな
く織り込んでいく装置でなけれ
ばならず、むしろ、排除される
のは話者の内面性の露呈(叙情
詩)や事物それ自体の考察(自
然哲学・科学)であり、結局、
それらは神話世界から超過した
もうひとつの言語の領域を形成
することになる。

に織り込まれた種々の楽器類の
なかでの打楽器類の少なさに表
されている。しかも物語全体の
なかでの役割はひかえめである。
このことに対してはいくつかの
理由が考えられるだろう。それ
ぞれの楽器類の出自がどこで、
どのような経路を経てギリシヤ
本土に流入したのか、あるいは
それぞれの楽器類がどのような
階層を反映させていたのか、あ
るいは当時の美学的価値の審級
がどのようなものであったか等
等。しかし、神話からの作爲的
な排除は多分にホメロスの問題
を含んでいるように思える。つ
まり、話者はだれに向かつて
語ったのか、という問題である。
安藤弘は「ホメロスはギリシヤ
貴族のいわばスポークスマン」
〔古代ギリシヤの市民戦士〕で
あると指摘しているが、暗黒時
代末期から古典期にかけての社
会的背景が「語る装置」をして
現実的「現れ」を分割排除し、
なおもそれを欠損として気付け
られぬように神話に織り込んで
いったと考えられる。

「ギリシヤ神話」の音楽的記述
にみられる「語られる音楽」の
欠如と打楽器類の排除は、「神
話」により領土化された前音楽
的現れの時間化度と空間化度の

この「中性」とも呼ぶべき特
質は、ホメロス(話者)を介し
て、「神話」自体のもつ中性的な
性格とアナロジーな関係にある
といえよう。ニーチェはこのよ
うな関係を、アポロンとディオ
ニユソスとの対立に引き入れる。
造形家の芸術であるアポロ
ンの芸術と、音楽という非造
形的芸術、すなわちディオ
ニユソスの芸術とのあいだに、
ひとつの大きな対立があると
いうことだ。この非常に違つ
た二つの衝動が、たがいに平
行して進んでゆく。……しか
しついにこの平行して進んで
きた二つの衝動が、ギリシヤ
的「意志」の形而上学的奇蹟
によって、たがいに夫婦と
なつてあらわれるときがやっ

比率が、「中性」と呼べるような
幅を占める、ということを示唆
している。(図一)



この「中性」とも呼ぶべき特
質は、ホメロス(話者)を介し
て、「神話」自体のもつ中性的な
性格とアナロジーな関係にある
といえよう。ニーチェはこのよ
うな関係を、アポロンとディオ
ニユソスとの対立に引き入れる。
造形家の芸術であるアポロ
ンの芸術と、音楽という非造
形的芸術、すなわちディオ
ニユソスの芸術とのあいだに、
ひとつの大きな対立があると
いうことだ。この非常に違つ
た二つの衝動が、たがいに平
行して進んでゆく。……しか
しついにこの平行して進んで
きた二つの衝動が、ギリシヤ
的「意志」の形而上学的奇蹟
によって、たがいに夫婦と
なつてあらわれるときがやっ

てくる。そしてこの結婚によつて、アッティカ悲劇という、ディオニュソス的であると同時にアポロ的でもある芸術品を生み出すようになるのである。

（『悲劇の誕生』）

ディオニュソス的なもの、あるいは非造形的なものは空間化度の強度に置き換えることができ、アポロ的なもの、造形的なものとは時間化度の強度に置き換えることができる。ニーチェによれば、それらは「たがいに平行して進み」やがては「アッティカ悲劇」のなかで「ディオニュソス的であると同時にアポロ的でもある芸術作品」を生み出すことになる。いいかえれば中性の幅のうちで芸術作品が生み出されることになる。しかし、このような時間化度と空間化度の調和は、彼のいう「ギリシャの『意志』の形而上学によつて「具体化されたものではない」「ギリシャ神話が高度なものになつていく過程で、それが時間化度と空間化度の中性的な幅のうちで洗練されていくのは、ポリス社会という開かれた社会のなかでなおも「神話」が生きたというギリシャ社会の特異な位相によつてもたらされたの

であり、「神話自体が描き出す自然な上昇曲線に他ならない。ディオニュソス的なものとアポロ的なもの、あるいは時間性と空間性は、対立し、平行し、あるいは錯綜し調和していく」二つの系列であり、その線上に多様な言葉を引き寄せ増殖させていく。

ディオニュソス的（時間性）

——非造形的・野蠻的・情動・陶酔・吹管楽器等
アポロ的（空間性）——造形的・倫理的・理性・夢・弦楽器等

ニーチェによれば、音楽はこのような二つの系を高度な水準で具体化していることになる。

音楽はすでにあきらかにアポロ的の芸術として知られていたが、しかし厳密に言えば、リズムの波動としてにすぎず、アポロンの音楽は音におけるドーリス式建築だつた。ただし音といつても、それは七弦琴（キタラ）に特有な、ただ暗示するだけの音にすぎなかつた。ディオニュソス的音楽、従つて音楽一般の性格をなしているほかならぬその要素は、非アポロ的なものとして用心深く遠ざけられていた。すなわち、魂をゆさぶる

音の威力、旋律の統一的交流

れ、和音（ハーモニー）の全く類のない世界といつたものは遠ざけられているのだ。ところがディオニュソスの酒神賛歌（デイテュランボス）においては、人間はその持っている一切の象徴的能力を最高度に發揮するようにかきたてられる。……（中略）……

第一は、からだ全体を使った象徴のしかただ。口や顔や言葉による象徴法だけでなく、手足のすべてを律動的に動かす、ゆたかな舞踏の身振りだ。次に別種の象徴的なものもろの力、音楽の象徴力が、律動法（リュトミック）・強弱法（ダイナミック）・和音のうちに猛烈な勢いでとつぜん高まってくる。……こうして酒神賛歌を歌っているディオニュソスの奉仕者は、同じような類の人によつてしか理解されない！アポロンのギリシヤ人は、どんなに驚いて彼らを眺めねばならなかつたことか！……自分たちのアポロ的意識はただヴェールのようにこのディオニュソスの世界を蔽いかくしているにすぎないという身の毛のよだつ思いが、この驚きに混っていたからで

ある。

（『悲劇の誕生』）

ニーチェが想像の世界で聴きとる古代ギリシヤ音楽は、ワーグナーの音楽（楽劇）のギリシヤ的な反響にすぎないが、そのような反響を取り除いたあとに残るニーチェの本質的な錯覚は、「音楽」という言葉の領土を何のためらいもなしに古代ギリシヤまで押し広げたことにある。そこでは、「音楽」という言葉の漠然とした、しかし強固な統一性が、古代ギリシヤの前音楽の様相を歪めている。前音楽の現れは、なにもまして多様なものであり、言葉による強固な困い込みは行なわれてはおらず（それはニーチェが非難するソクラテス・プラトンの系譜によつてようやく始まるのだ）、それが「神話」の意味の網の目にすくわれ、それに内在している時間化度と空間化度がディオニュソス的・アポロ的な一つの系列に引き寄せられるとき、初めてそれは物語られるにすぎない。

「ギリシヤ神話」のなかから「音楽」を聴きとること、あるいは「音楽」を読み取ることは、たとえニーチェのように西欧音楽の転倒を、しいては西欧の理念（ロゴス）の革命をもくろむときで

さえ、それは逸脱であり解体の速度を鈍らせることになる。可能なこと、それは、神話に記述された音楽的な挿話、その挿話に登場する楽器の構造的サイクルのうちに中性という問題を投げ入れることである。

ヘルメス・アポロン・キタラ

古代ギリシヤにみられる弦楽器類（ハープ属）は主にキタラとリラとフォルミンクスである。それらは共鳴胴の両脇から水牛の角のようなものが張り出し、その角の両端にわたされた横木と共鳴胴の基部に、四弦・七弦あるいは八弦・十一弦と様々な数の弦が張られていたようである。なかでもキタラは、その音色によるのかどうかは定かではないが、アポロンに結び付けられている。

キタラを手にしたアポロン像は古代ギリシヤの普遍性を帯びた表象であるが、キタラの出自とアポロンがそれを手に入れる経過を、神話はおおよそ次のように語る。

ヘルメスの父はゼウス、母は巨人アトラスの娘マイヤである。生まれたその日からヘルメスは悪さを始めた。揺り箒を抜け出すと一匹の亀をみ

つけ、亀の肉を甲羅からはがし、二本の角を立ててそこに横木を渡した。また甲羅には二つの穴をあけて七本の糸を通してそれをつまびいて遊んでいた。夜がやってくるとヘルメスはアポロンの牛を五十頭盗み出すが翌朝アポロンはこのことに気付き牛の足跡をたどる。そのうち不思議な七色の首がどこからともなく聴こえそれをたどっていくとそれは洞穴の中から響いてくるのだった。そこにはたくさんの牛の足跡がある。アポロンたちは洞穴の中へなだれ込んだが、そこにキレーネが現れヘルメスという赤ん坊がいるので騒がないでくれという。しかし、ついにヘルメスの悪事はアポロンたちにはばれてしまう。ここでひとつの取引が行われる。アポロンは、先ほどの美しい音色が気に入り、その楽器をくれるのなら牛どろぼうの件は許してやると言ってしまった。

キタラ（弦楽器類）の来歴に關しては、神話によって語られる以上に複雑で錯綜した経過があったに違いないが、この神話が語っている内容は、古代ギリシヤにおける弦楽器類の占める

位相を充分に伝えているように思える。

キタラの出自はアポロンではなくヘルメスとされる。ヘルメス神で注目すべき点は幼児神であること、天文学や度量衡に深く関与していることの二点である。幼児神ヘルメスがキタラを成人のアポロンに譲り渡すことによって、ヘルメスのものアポロンのものへの浸透（成長）が行なわれる。玩具は楽器に変貌するのである。この変貌は、天文学や度量衡へと発展する以前のヘルメスのな知（悪知恵）から、アポロンの合理的なものへの移行を包み隠しているといえる。この点に關してケレーニイは次のように語っている。

幼児ヘルメスの発明品である最初の聖琴——アポロンがこれをヘルメスの贈り物として受け取る——は、ある意味で宇宙的であると言えないだろうか。われわれはここで一つの宇宙内容を話題にしているのである。つまり神話的方法であれ、また哲学的・数学的・音楽的な、そもそもどんな芸術方法であれ、等しく自己表現することのできるあの宇宙内容のことを言っている

のだ。……（中略）……始原児が手に聖琴を持って現われる姿は、宇宙のこの音楽的性質を詩人の意図とは全くかわりなく描き出している。それが何よりもまずヘルメス自身の特徴を示している。ホメロスの詩人は、宇宙内容の音楽的性質が本質的にヘルメス的であると感じ取り、それを宇宙スペクトルのヘルメス色彩で定着させた。詩人自身はおそらくこの始原的音楽を指したのでなく、もっと高度のアポロンの段階を求めたのであろう。

（神話学入門）

ケレーニイのわかりにくい言いまわしにとらわれずに、楽器に引き寄せて彼の語っていることを言い替えれば次のようになる。弦楽器は空間性を伴って受容されるということ、これがヘルメスの贈り物に秘められた特質である。この空間性——「宇宙内容」が「哲学的・数学的な用語で表現される」のは、神話世界を超過した、生きられた神話以後の世界でのことである。神話世界に登場するキタラは、その手前の、意味の網の目がゆるやかに拡張された觀念世界に配置されることによって、その空間化度がより高次なもの（アポロンのもの）を指す可能性を与えられたにすぎない。

弦楽器類を演奏すること、それは、空間を両手で保持することである。この空間とは肉をはがされた亀の甲羅の共鳴胴であり、ヘルメスの知を隠し持ち、譲渡されたもの、つまり演じる身体にとっての外部のものである。そのような、身体と隔たりを保つ空間に手の技術性が介入するとき、それはもうひとつの空間性——アポロンのもの——に接続される。そこには次のような段階が想定されうるだろう。

一、音は身体からの隔たりをもった空間において発せられる。このことを逆に言えば、音はある空間性をともなうて受容される（聴きとられる）。
二、身体的行為は二つの点——両手の指——に集中される。指は共鳴胴に張り渡された弦の操作に没頭するのであり、指はそのような身体と隔たりをもった空間に引き寄せられる分だけ身体性から離脱する。つまり、手（指）は身体を代替し、なおかつ身体性を忘却する。

極限において高度な手の技術性は、身体性を消滅させる。

三、弦楽器の空間性は、そのうちに視覚を混入させることになる。弦を分割する指は、しだいに注視される度合を増し、それにしたがって指の技術性は視覚のもつ空間性へも受容されることになる。

おそらく、このような地点が、生きられた神話世界での、前音楽的世界での、弦楽器類の演奏の成熟の限界だろう。聴覚と視覚によって捕らえられた二重の空間における関係——音高と比例の関係——が実験に供される時、ピユタゴラスが初めて登場するのであり、この関係が記号として表象されるとき初めて記譜が登場することになる。しかし、それは神話が収束に向かう時代以後のことであり、前音楽的現れが新たな裁断・分割され、新たな言語の、あるいは意味の体系に沿って再配置されてからのことである。

ディオニュソス・アウロス

アウロスは、ディオニュソスのなものを多分に表象している吹管楽器であり、かん高い官能

的な響きを特色とする。それは一本の吹管であり、吐き出される息によりリードが振動し吹管のなかで反響する。リードは声帯の代わりを努め、吹管は肺・気管支・口腔と連なる体腔の延長でもあり、それは身体に接続している。アウロス（吹管楽器）とキタラ（弦楽器）とを対比してみた場合、次のような本質的な差異を見出すことができる。

- アウロス
- 身体の延長
 - 息の靈性
 - 非造形的
 - 熱狂的(官能的)
 - 時間性
 - デオニソスの
 - 地上的

- キタラ
- 身体との隔たり
 - 手の技術性
 - 造形的
 - 理性的
 - 空間性
 - アポロンの
 - 天上的

キタラにみられる技術性の介入は、出された音に対し身体を遠隔化する、あるいは空間——ヘルメスの知——を差しはさむが、アウロスにとって手の技術性は副次的なことであり、行為／現象の切断は、身体と吹管とを貫通する息——呼吸という時間性——によりさまたげられる。ギリシヤ神話は、このようなアウロス（吹管楽器）の特質をサテュロスと結びつける。サテュ

ロスは半神半獣でディオニソスの従者とされているが、ニーチェはこのサテュロスについて次のように語っている。

サテュロスも近代の牧歌に登場する羊飼いやともに根源的・自然的なものに向けられた憧憬の所産である。しかしギリシヤ人があの森の人間をつかまえた手つきの確固として大胆なこととはどうだろう！これに反し、笛を吹いている可憐柔弱な羊飼いの甘ったれた像にたわむれている近代人の、いかにもはずかしそうな弱々しい態度ときたらどうだ！認識の手のまだ加わっていない自然・文化の門がそこではまだ破られてはいない自然——そういうものをギリシヤ人は彼らのサテュロスの中に見たのであって、従って彼れにとっては猿などと同視されるようなものでは決してなかった。それどころかサテュロスこそ人間の原像、人間のもつ最も強い最高の感動の表現だったのだ。つまり、神の側近であることよって狂喜する感激した熱狂者であり、神の苦悩をくりかえす身として苦しみを共にする仲間であり、自然の胸底から知恵

を告知する者であり、ギリシヤ人がかねがね畏敬の念をこめた驚嘆で見ていた絶倫の、自然の示す生殖力の象徴だったのである。

（『悲劇の誕生』）

キタラが、身体から切断されたアポロンの精神世界を表象しているのとは違い、アウロスは、その演奏行為自体に強い時間化度を内在させ、なおもそれが神話世界の強い時間性を表象するとき、ニーチェのいう「人間の原像」であるとともに「神（ディオニソス）の側近」でもあるサテュロスに結合される。

アウロスが身体につなぎとめられるようにその半身が半獣につなぎとめられるとき、吹管楽器ははじめて神話世界で意味を刻印されるが、その意味が開示されるのはそのような身体を含む（場合）——ディオニソスの祭儀——においてである。ここでディオニソスについてふれておこう。

エウリピデスの「バックスの信者たち」は、ディオニソスのひきおこすさまじい集団的オルギーを幻想的に描いているが、それによれば、異国の神ディオニソスの秘儀によりテーバイの国中の女はこぞって家を捨

て、半狂乱になってバックス（ディオニソス）の名を唱えながら鳴り響くフリュギアの甘い笛の調べにひたり、酒を浴びるように飲み、忘我の境地で踊り狂い、生きながら捕らえた羊や牛を引き裂き生き血をすすり生肉をむさぼり食う——。

ギリシヤ学者安藤によれば、エウリピデスの生きていた当時（紀元前五世紀）のギリシヤにおいては、ディオニソス神は出生不明の、どちらかといえぱリデュア地方の異国神で、やがてオリュムポスの神々に加えられたと信じられていたようである。

あるいはヘシオドスによれば、テーバイをその出身地とし、また一説ではフリュギアの女王を母とする説もある。ホメロスの叙事詩のなかでも何度もこの神は現れるが、総じて「ディオニソス神はオリュムポス系の神々からはずれた格下の神であり、あまり重要視されていない。しかし近年になって解読されたミケナイ文書のなかにディオニソスの名がみつきり、それまでの通説とは逆の、ギリシヤ古来の神であることがわかった。では何故ディオニソスはこのような不当な扱いを受けてきたのだろうか。宗教学者オット

ーは次のように語っている。

オリュムポスの神族そのものが、ディオニソスがわが家ともしている大地の底知れぬ深淵から生まれたものであって、その暗い素姓を否定することはできない。上なる光と精神とは幽暗なるものと母性的な深淵とを絶えず自己の足下に保っていないなくてはならない。そこにこそ一切の存在の基礎がある。オリュムポスの天界の輝きはすべてがアポロンに結集して、際限のない生々流転の世界に対峙している。アポロンに地上における円舞の酔いしれた先導者ディオニソスが加わって、あまねく世界を網羅する。

（『神話と宗教』）

ディオニソス信仰の基底にある強い時間性（原始シャーマニズムの水準）をディオニソス自身が克服するとき、ディオニソスは聖地デルフィ——アポロンの空間——に迎え入れられるようになる、というわけだ。このことは、神話が時間化度と空間化度の確執とおして、中性の地帯でいかに成熟化していったかという問題を内包しているが、この確執は、アポロンとキタラと、サテュロスとアウ

ロスのコンテストとして神話世界に描かれている。このコンテストを要約してみると次のようになる。

アウロスの名手である半獣半神のマルシユアスは、ヘリコン山の山頂で九人のムーサイたちを審査員としてアポロンのキタラに挑む。彼のアウロスの素晴らしい聴衆は圧倒される。アポロンはこれを聞き、キタラの演奏だけではかなわないとみてキタラの演奏に歌をつけ加えた。それは素晴らしい調和し判定はアポロンの勝ちとなった。マルシユアスは抗議する。アポロンは、笛を吹くことは口と手を用いるが竖琴は手だけしか使わない、だから歌(口)をつけ加えても不当ではない、と答える。審査がやり直され、二人は再び演奏する。アポロンは突如キタラを逆さに抱き自由自在にそれを掻き鳴らし聴衆を嘩然とさせると、マルシユアスに対して勝ち誇って演奏をすすめる。マルシユアスは気が転倒してアウロスを逆さにもって吹き始めたが、間の抜けた音しか出てこなかった。敗れたマルシユアスはアポロンの手にゆだねられ生きながら身体を皮をはぎとられた。

この場面では、三種類の演奏

形態が描かれている。吹管楽器による演奏、弦楽器による演奏、そして弦楽器と歌による演奏である。さらに二つの勝ち負けがこの挿話の意味を支配している。挿話では、あからさまには語られてはいないが、始めにアウロス対キタラの確執があり、ここではマルシユアスアウロスがアポロンキタラを圧倒してしまふ。このことは、現実の世界ではディオニュソスのものがアポロンのものを凌駕していたことを暗示している。現実の世界——オリュムポスの神話圏からずれた、生きた神話が地上的な神話として受容されている世界——は、オットーのいう「母性的な深淵」「地上における円舞」であり、それはマルシユアスアウロスに投影させられアポロ的なもの・天上的な世界に対して勝ちを収める。

ここで視点は二つの極にさらされている。地上的な視点と天上的な視点とにである。天上的な視点に立つときマルシユアスに対するアポロンの逆襲が始まる。アポロンは声く歌をキタラの演奏につけ加えることによってマルシユアスアウロスに勝つ。マルシユアスを犠牲にすることに、ディオニュ

ソスの「暗い素姓」は排除させられ、ディオニュソスのなるものは再びデルフィの神殿を迎え入れられるようになる。

アポロ的なものが勝ちを収めることは、生きたものであろう神話が天上的なものに集束してしまふ神話の成熟と衰弱をものがたつている。時間化度と空間化度の確執を通じて、中性の幅のうちで神の圏域とその位階(ヒエラルキア)はより強固にされ、それは地上的なもの・生きた大地からゆるやかに離床していく。このことは、開かれた社会における神話の描く、半ば自然的な歴史的曲線のだろう。

マルシユアスとアポロンの勝負は、神話的な意味とは別に、前音楽の世界での、それぞれの演奏形態の位相をものがたつて

古代理リシヤ世界においては、ビュタゴラスアリストクセノスと続く音階の理論は定着することはなく、原始的な五音音階か四音音階を基にした数種類の固有な旋律が形成されていたと考えられる。口腔とその延長線上の空間において発見された倍音は、吹管にあげられた位置や声く歌や弦楽器による調弦・弦

の分割といった様々な要因によって、長い年月をかけたいくつかの素朴な旋律を獲得していったのだ。そのような世界において、弦楽器の手の技術性が切り開くことのできる世界が音階の理論の欠如によって大幅に限られるのに対し、吹管楽器における息く呼吸は、身体性を直接外部にもたらすことによって、手の技術性の手前で、聴くことに

対して直接性を保つ。吹管楽器(アウロス)は、霊的なものを逆に身体へ吹き込む。マルシユアスサテュロスはそのような直接性の神話的表象であり、地上での絶えざる勝利でもあったのだ。しかし、このような吹管楽器と弦楽器との確執は、声く歌によってとりあえずはアポロンの世界に回収されてしまふ。

古代理リシヤにおける歌について、ニーチェは次のように語っている。

民謡の歌詞では、言葉のほうに音楽を模倣しようとして、ひどく緊張していることが認められるのだ。アルキロコスとともに、ホメロスの文学の世界とはその最も奥深い根底において相容れない一つの新しい世界がはじまるというのにも、そのためである。詩と音

楽、言葉と音とのあいだで考えられる唯一の関係は、上に述べた音楽優先ということにつきるのである。すなわち言葉や比喩や概念のほうに、音楽に似あつた表現を探し求めているのであつて、それが見つかった場合には、音楽の威力を全面に受けるということだ。この意味でギリシヤ民族の言語史の上に、言葉が現象界・現象界を模倣したか、それとも音楽の世界を模倣したかに応じて、二つの主流を区別することがゆるめられる。

この対立した二つの行き方の意味を把握するためには、ホメロスとピンダロスにおいて、言葉の色あいがどれくらい違っているか、両者の文章構造や語いの違いを少し深く考えてみればよいのだ。実際、そうしてみれば、ホメロスとピンダロスとの中間の時代に、半獣神オリュムポスの狂喜乱舞する笛のしらべがひびいていたに違いないということが、誰にでも手にとるようになっているのである。

(『悲劇の誕生』)
ニーチェのいう「音楽」という言葉ができるかぎり遠ざけてみれば、その語に相当する前音

樂的現れは、四音が五音を核とする原始的旋律に相当するはずである。音声く語る事が吹管楽器とその機能を交換し合い、弦楽器の手の技術性と競合する過程でテトラトニック（四音音階）ペンタトニック（五音音階）といった原始的な旋律へと固定されていったと考えるならば、ニーチェの考えるように音楽く旋律を言葉の外部へ設定することは不可能であるだろう。言葉は、その始まりから、「現象界・形象界」に対する模倣、というより差異化・分節化であると同時に、ルソーの言う情念といったものの原始的旋律を宿した表出であると考えられる。ホメロスのな面とビンドロスのな面は、言語にとつてすでに二重に構造化され、それゆえ、音声く言葉く歌は身体的・時間的表出であるとともに観念的・空間的表出でもあると考えられる。この語ることと歌うことの二重のから

みつぎがときほぐされるのは、ニーチェのいうように言葉が音楽を模倣するときであり——それはニーチェの考える時期よりなるかに後のことであるが——それはビュテグラスの音程の実験が、音楽と呼ばれる領土においてなにがしかの成果をあげて

から以後の、つまり、倍音の間で揺れ動く身体の不確定性に対し音階の理論が正面から対峙するとき以後だろう。そして、そのとき以来、歌うことの身体的・時間的表出と観念的・空間的表出は分離し、それぞれベクトルを内在させ、歌うことはこの二つのベクトルをいかにうまく交叉させるかということに全力を傾注し始めるのだ。

前音楽的世界における語ることく歌うことの優位は、それが時間化度・空間化度の中性の幅を占めながらも、なおも両極におもむくことができるからであり、このような歌の位相のあり方が、逆にいえば前音楽的世界の限界を現している。しかし、このような二重性が歌に内在している限り、歌は音楽と名指されるどのような領土に対しても横断していくだけの可能性は孕んでいるはずである。

オルフェウスくビュテグラス

神話は、それを生み出した民族の社会的構造があまり変化しない場合、それはゆるやかにしか変貌せず、その変貌の大部分は伝承のあいまいさや外部からの影響に帰着させることができるが、古代ギリシャ世界のよう

に民族が高度な社会的変化を遂げていく場合、神話は時間化度と空間化度の中性のな幅のうちで、多様な変化・様々なバリエーションをふやしながらより空間化度の方へ純化していく。そのような純化がある水準を超えると、神話は魔術的な密儀宗教を生み、それはオリュムポス神話が統合する主流に対して傍系を形成し始める。オルフェウスとその教団はそのような微妙な位置を占めている。

オルフェウスはアポロンの直系——オルフェウスはアポロンから竖琴を譲り受ける——であるが、いっぽうでディオニュソスの秘儀を自家薬籠中のものとする。神話によればオルフェウスは妻エウリデューケを追って冥界に下り、また地上界にもどるが、その後ディオニュソスの狂乱のなかで、トラキアの女たちに殺されヘブロス川に投げ込まれるが、彼の首と竖琴はレスボス島に流れ着いて、琴は天に登って琴座となり、オルフェウスはユリーシオンの楽園に移され復活する——。

オルフェウスにあつては、アポロンとディオニュソスの対立は錯綜した形で再現され、それは死と復活という事態を回転軸

として秘教へと統合される。オルフェウスのなかのアポロンはディオニュソスによって一度殺され、復活するのはやはりディオニュソスのな密儀によってであり、ディオニュソス信仰の大地的な死と再生は個体のうちに移植され観念的純化を遂げる。オルフェウスの「死」のもつ意味のオルフェウス教団への反映は、つぎの二つに集約される。ひとつはオリュムポス神話が多数神教世界であるのに対し、オルフェウス教は唯一神教的な形態をとることであり、もうひとつは靈魂（アシケュー）と肉体（ソーマ）を分離する二元論の登場である。アポロンとディオニュソスの対立はオルフェウス教によって観念の世界に投影させられ、アポロン——キタラ——空間化度という系とディオニュソス——アウロス——時間化度という系は、靈魂と肉体に置換される。靈魂は、オルフェウスの竖琴が天上の琴座に変貌したように、人間の本质であり、天上の神々のひとりとしてある。肉体は地上の靈魂の牢獄とされ、靈魂は地上と天上の間を往復し輪廻転生を繰り返すのだ。

中性での純化が極限に達すると、時間性が高度な空間性に包

括されることによって、中性は崩れさりその限界が突き破られる。それまでの生きられた身体は、観念のうちで対象化され、死への認識を生み出し、ディオニュソスのオルギーとアポロンの理性の確執は、時間化度を空間化度のうちで昇華するカタルシスという機能にとつて代わられる。それは禁欲と清めを中心にした密儀であり、それを通して靈魂は輪廻転生から、つまり肉体の牢獄から脱出することが可能となる。身体的時間性は極限において天上——空間性——で昇華されつくされなければならぬ。

このような傍系としての密教の流れと、ミレトス派の自然哲学の流れの交錯するところにビュテグラスとその教団はその位置を占める。密儀はより具体化され、神秘思想を裏づける。靈魂二元論の定立により靈魂が絶えず肉体を排除するように、行為く現象は分割され現象だけが対象として取り出される。つまり、万物の現れは観念（テオリア）の対象となり、この新たな宇宙観を背景として、弦楽器はその空間性（対象性）ゆえに真理の実験の場に用いられたと考えられる。

ピユタゴラスは万物の現れの根源を数に求めた、とされているが、この数の神秘を彼は弦楽器の生み出す協和音程のうちに見出した。倍音（八度の協和音程）の発見は、それを意識するしないにかかわらず、不合理（身体）と合理（科学）の出遣いだとするならば、ピユタゴラスは不合理（身体）からできるだけ遠ざかり合理（科学）の方へ音の協和の問題を引き寄せたのだ。その過程をハントは次のように書いている。

ピユタゴラスに帰せられる初期の実験では、協和音の構成比の決定にあたっては、もともと聴取判断をもって判定基準としていた。しかし時とともに、ピユタゴラスとその後継者達は、判断の基準となる感覚の証明力を信じなくなり、あらゆる現象を数学の顕現と解するように試みてゆく。ここで、ピユタゴラス学派の第二、第三世代から例をひこう。まず、ヘラクレイトス（前五三六〜四七〇頃）。彼の言説には、その傾向が認められる。曰く、「眼は耳より精確な証人だ。そして「眼も耳も、（人間の魂に理解力が欠けている限り）人間にとって悪しき証

人である」と。アナクサゴラス（前四九九〜四二八頃）の説明はもっと明快で、「感覚——知覚の弱さのために、われわれは真理を判別できない」。なぜなら、数というものがなくては、何ひとつ心で把握することも、認識することも、不可能だからである。

「数」の概念もここまで拡大されれば、数学が、天文学・幾何学・算術・音楽といった「兄弟的学問」からなっている、とアルキユタスに言われても驚きはしない。もともと、ピユタゴラス学派の教説では、幾何学を静止の量、天文学を運動の量、算術を純一無雑なる数、音楽を実用の数と解していたから、これら数学の諸分科の内容も、およそ見当がつく。

（『音の科学文化史』）

発音行為は現象という前音楽的現れにおいて行為の意味が消失するとき、その身体性がほとんど希薄になるとき、音は、ただ聴かれるために聴覚に訪れるにすぎない。前音楽の世界には存在しなかった聴く、ことの厳密さがピユタゴラス教団のうちで根底的に問われ、聴くことを通して、弦楽器の響きに内在する

真理——協和音程——をいかに同定していくかが問題にされたのだ。何によって同定されるのか？ それはまず「聴覚」であり、「聴覚」に疑念がもたれば「視覚」がその代わりを務め、最後に「数」に達する。協和音程という真理は、極限において身体の外部——数——によって保障されることになる。

そして、この外部である数によって、協和音は天体の運行に結びつけられる。アリストテレスはピユタゴラスの従を指して次のように語る。

われわれの地上において、大きさも運動の速さもはるかに劣る物体が、そのような効果を与えるのであるから、それ（天体）ほど大きな物体の運動は、音を発するに違いなし、とある人々は考える。さらに、彼らはいふ。太陽や膨大な数と大きさを有する全天体が、非常に速い運動をする場合に、はかりしれぬ大音響を発しないことなどあるだろうか、と。この議論から、ならびに天体の距離から測定した速度が音楽的調和と同じ比例関係にあるとの観察から出發して、天体の円運動によって発生する音が協和的である、

と主張する。

（『天体論』）

アリストテレスはピユタゴラスの従に対していくぶん冷ややかな眼差しを投げ掛けてはいるが、少なくともそういったことを思考することや語ることによって、カタルシスとしての天上の世界は興行きを与えられ、やがては西欧音楽の概念の基調ともなる条件のひとつが整えられたと考えられる。

ピユタゴラス音階に関してはずでに多くの研究があるので、ここではあまり立ち入らないが、ピユタゴラス音階は当時のギリシヤ社会では決して好意的に受け入れられなかったようだ。黒沢隆朝はこのことについて次のように書いている。

当時のギリシヤにはエートスという思想体系があつて、これによって市民の教養が確立していた。このアトラトンや、アリストテレスもその担い手であった。このエートスによれば、音楽は精神教育には最も尊敬されるべきもので、それを美学的・哲学的に捉えたプラトンの「国家論」第三巻には、ソクラテスと音楽家グラウコンの両者の問答によ

せて、次のように語らせている。

- (a) 悲痛・憂苦の音楽は、ミクソ・リディアとジュントノ・リディアである。
- (b) 放漫・怠惰の音楽は、イオニア、リディア。
- (c) 国家に許されるべき音楽は、敬虔の楽、ドーリア、宗教的心情の楽はフリギアである。

リディア調とはC・D・E・F、ジュントノ・リディア調とはC・D・E・Fisで、ピユタゴラス音律は不幸にして、ジュントノ・リディアで、最も忌避された音律であった。アリストテレスは、ディオニュソス祭のダンスの笛はフリギア調（D・E・F・G）で、このような激情的な音楽は児童に教えるべきものではない。男子の心情の教育には、ドーリア調（E・F・G・A）が最適であると論じた。初期の歌は、オクターブに及ぶものがなかったように、4度核の間でこれらの調が論ぜられた。こうしたエートス万能のギリシヤ精神文化の中で、ピユタゴラスの試案の音律は、その中の有用なはずれにも適用

されないばかりでなく、その最も忌避された調であったので、これは不運であった。もしも、ドーリア調かフリギア調に導かれておれば、桂冠詩人なみの絶大な名譽が与えられたであろう。

〔音楽起源論〕

黒沢隆朝の言うように、ピュタゴラス音階はジュントノ・リディア調であったために「不運」にも忌避されたのだろうか？

おそらく、それは結果のひとつであっただろうが、答えは全く別のところにある。古代ギリシャ音階をいっしょに西欧音楽の概念にはめこみ、それとピュタゴラス音階と比較してしまふ彼の方法論こそ、ピュタゴラス音階の孕む問題をつかみそこねてしまった「不運」なのだ。音階の問題に立ち入る前に、聴取された音高の差異が、どのようにして身体の外部の体系（記号）によって同定されていたのか、が問われなければならない。

〔伝承と記譜〕

「音楽」と呼ぶ場合、その概念がどのように拡張されたり歪曲されたりしても、いまのところそれに最低の水準線を引いてみ

れば、その概念は、音による身体的表現である、と定義することができよう。音による身体的表現がもう一人の身体に委譲されるとき、記号が介在しはじめる。やがて、それが「作品」となり価値が集中される時、はじめて「音楽」という言葉は十全にその権力を手中にすることができ、「音楽」を語ることにより、さまざまな意味や制度や権力が派生してくる。このような語られる水準で「音楽」は「西欧音楽」と等号で結ばれるのだ。そのような「作品」の成立する以前の、音による身体的表現を「音楽」と呼ぶことも（あるいは「民族音楽」と呼ぶことも）本来恣意的であり、ことさら批難に値するわけでもない。しかし、「作品」そのものに価値が集中していくまでの、記号、記譜法の切断と転倒のプロセスを見過ごし、あたかも「民族音楽」の特異な領域が始のように延ばされ「西欧音楽」に行き着いたと錯覚してしまうことから、本質的な問いは何ひとつ生まれてはきはしないだろう。

「音楽」は「音楽作品」にその価値を集約させる。「作品」が価値を担う対象として生産（作曲）されるためには、規則性に裏付けされた、しかもある程度の社会性を備えた記述法が獲得されなければならない。つまり、規則的・論理的な記譜法が成立することに「音楽」ははじめて「作品」として白紙の上に記述されることになる。この定量的記譜法は中世の教会の片隅で試行錯誤され、それはグレゴリアン聖歌として歴史に登場するが、このグレゴリオ聖歌は教会旋法という七種類の旋法は古代ギリシャ旋法の流れを汲みながらいつしか名称が変更され定着されたのであり、また、そのような過程と平行してピュタゴラスにより端を発した音の科学はより精緻なものにされ音程の記号への同定をより強固にした、とされる。さらには、ベルラーマンとフォルトラーゲにより古代ギリシャの記譜法の解説がなされて以来、紀元前六〇〇年頃のアルゴスのサカダスの『ピュティアのノモス』が最古の「音楽作品」とされている。このような通説に従って古代ギリシャの音楽的世界を再現する場合、その世界は転倒した図柄を描き出してしまふ。

エンハーモニック（14音程）と呼ばれる古代ギリシャの記譜法は、このような図柄からすっぱり抜け落ちてしまふ。エンハーモニックの四音階は、すべての四音階の最低音と二番目の音階の間に14音をとることによって得られた。たとえば、全音階的四音階 E・F・G・A は、エンハーモニックの音種では E・E+14・F・A になる。つまり、われわれは、近代音楽にはそれに相当する名前もなく、多くの場合には演奏することさえ不可能な14音階に出くわすのである。……（中略）……最近になるまで、ギリシャの、この四分音の音楽は、全く謎とされていた。しかし、最近になって、われわれは、諸国の原始的な音楽に関する新しい研究と、最近の音楽のいくつかの急進的な傾向のお蔭で、この不可解な問題について、異なった観察をすることができるようになった。比較音楽学の成果によって、われわれは、ヨーロッパの音楽には知られていない14音程が、アラビア、日本、中国、インド、タイの音楽の中には、今もなお、広く用いられているという事実を知ることができた。

（ライヒテントリット『音楽の歴史と思想』）
無理矢理西欧音楽の概念をギリシャ世界にあてはめ、そこからはみ出すものが謎になってしまっている。そして謎解きはさらなる誤謬を付け足すことになる。このエンハーモニックを含む古代ギリシャの記譜法は、西欧音楽の作品の基本となる規則性（音響学的な同定を伴った）をもった定量的記譜法ではなく、あくまでも身体的記憶の手助けとしての、伝承のための補助的な手段としての記述として用いられたのだ。なぜなら、ピュタゴラス以前のギリシャ世界における、聴取された音の記号への同定のされ方は、テトラコード（四音階）が示すように、弦楽器における指の位置に大きく依存していたと考えられるからである。エンハーモニックは、ただこのような弦に置かれた指のひとつの所作が記号に同定されにすぎない。このようなあたりまえすぎる考えが欠落しているため、音楽学者はつまらない謎を作り出し、つまらない答えを引き出してしまうのだ。問うに値するのは、伝承と記号のあり方である。

たとえば、どのような「現れ」であれ、それが記号として残さ

れるとき、残された記号は、すでに失われたその「現れ」をいくぶん歪めた形でしか留めておくことができない。古代ギリシャにおける、かろうじて残された記譜の断片をもとにして、「音楽」が再現されたとしても、失われたのは、当時の記号の同定のされ方と、もうひとつは伝承のもつ意味であり、記譜（記号）が伝承に対してどのような意味作用として働きかけていたかということである。

伝承の本来的な機能は、身体的なものとの譲渡だということができる。たとえ受け継がれていくものが言葉であったり、音であったり、物であったとしても、本質的には、身体的所作をもう一人の身体が新たに受け取るのであり、その限りでは、その受け渡しの間に何かが介在する必要はない。受け取る者は、身体的所作を可能な限り同値させようとする。そして、それが幾世代が続くと、身体的所作の新たな加算や減算によって以前のものからゆるやかな幅をもって変化を遂げていく。しかし、伝承がさまざまな理由により制度化を強めていく場合は、そのような変化はしだいに拒絶されていくだろう。そのためには、「現れ」

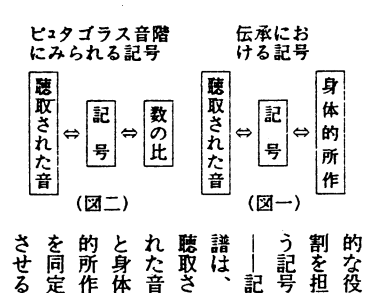
を身体の外部へ記号として投射し、逆に、記号化されたものからその限界内であらためて身体性を回復するというもうひとつの譲渡の経路が設けられなければならない。記号は、連続する身体的時間を烈開し、その空間に住み着く。この補助的な役割を担った記号の地位は、やがて逆転するだろう。記号そのものが独自の権力・固有の意味作用をもち、記号による再現に力点が置かれ、身体的なものとの伝承が補助的なレヴェルに格下げされてしまうのだ。おそらく、このような逆立する地点が伝承という形態の機能的な限界なのであり、古代ギリシャ世界における前音楽の世界の限界なのだろう。

はあくまでも恣意的であり、音と身体的所作の同定のされ方も恣意的であつただろう。たとえ、それが長い年月を経てギリシャ文字に淘汰されたとしても、伝承における記号は一重に恣意的なものであり多様なものであつたはずだ。

ビュタゴラス音階は、このような前音楽の世界の伝承と記譜に對して、まったく異質な世界から記号という空間性に接近した。彼が相對した世界では、身体（ソーマ）は牢獄であり、忌むべきものであり、はじめから身体は脱落していた。ただ音の響きだけが彼らの観想のひとつとされたのだ。聴取された音の同定は、身体的所作ではなく、数の法則に求められ、その比率を記号化したものがビュタゴラス音階であり記譜法なのだ（図二）。結果として同じ記号（ギリシャ文字）に淘汰されたにしろ、前音楽の世界での記号が身体と

もうひとつの身体との間に介在し、音と身体的所作を記号によって同定していくのに対し、ビュタゴラスは、音を数の法則によって同定し記号化したのだ。このように考えてみれば、プラトンの『国家論』で言及されている古代ギリシャ旋法は、決

てはあくまでも恣意的であり、音と身体的所作の同定のされ方も恣意的であつただろう。たとえ、それが長い年月を経てギリシャ文字に淘汰されたとしても、伝承における記号は一重に恣意的なものであり多様なものであつたはずだ。



機能を持つ（図一）。記号の選択

して教会旋法から逆行されるものではなく、多民族国家であつたギリシャの、地方ごとに歌い継がれてきたそれぞれの節回しにすぎず、それが長い年月を経てビュタゴラス音階に基づいた記譜法によって同定されたに違いない。黒沢隆朝のいうようにビュタゴラスの「不運」は、その音階がジュントノ・リディアに似ていたことにあるのではない。古代ギリシャの、伝承に基づく前音楽の世界でビュタゴラスは音階を通してまったく異質の世界——音響空間の記述——に一步踏み込んでいたのだ。

一頁下段十八行目：「比較音楽学」上民族音楽学」
四頁中段十六行目、九頁上段十七行目：「音楽の起源にあるもの」↓「音楽の観源にあるもの」
十頁下段八行目：「それは何↓それは何」
十五頁上段十行目：「（削除）」
十七頁中段三行目：「主の保存↓種の保存」

- 第三号：音楽解体学(三) 権力論あるいは転移する神とその死(二) / 音楽の方法から方法としての(非)音楽 八(二) (1979.4)
- 第四号：音楽解体学(四) 権力論あるいは転移する神とその死(二) / 音楽の方法から方法としての(非)音楽 八(三) (1980.1)
- 第五号：音楽解体学(五) 権力論あるいは転移する神とその死(二) / 非音楽ノオト (1981.5)
- 第六号：音楽解体学(六) ケージ論 他 (1982.1)
- 第七号：言葉としての音楽の構造と配置 他 (1982.6)
- 第八号：起源と痕跡——民族音楽学批判 (1986.2)
- ☆バックナンバーを必要の方は、コピー代(第三号、第五号、百二十円、第六号、百六十円、第七号、六十円、第八号は残部有り・無料) + 送料六十円相当の切手を同封のうえ、左記までお申し込みください。
- ☆申込先：〒七三三 広島市西区己斐西町四三二〇 大塚 正 〇八二一七三
- 一〇九三二 又は 一〇一六六 杉並区高円寺北三二二 二一八 碓氷ハウス 二階 藤本和男 〇三三三二〇 一五八四一