

神の名を頂く音楽の特異性：ムーサの女神たちから ディオニュソスへ

東口, 豊
九州大学大学院人文科学研究院哲学部門：准教授

<https://doi.org/10.15017/7178798>

出版情報：哲學年報. 83, pp.93-108, 2024-03-18. Faculty of Humanities, Kyushu University
バージョン：
権利関係：



神の名を頂く音楽の特異性

——ムーサの女神たちからディオニユスへ——

東 口 豊

はじめに——問題の所在

神話と音楽の間には、一体どのような関係が隠されているのだろうか。この事を殊更に問おうとするのは、いささか奇異に感じる事もあるかも知れない。というのも、神話を素材に用いるのは音楽に限った事ではないからだ。確かに十六世紀後半、フィレンツェの人文学者たちのサークルであるカメラータがオペラという新しい楽曲のジャンルを創出した際、選ばれた題材がギリシア神話のダフネだったというのは象徴的である^①。しかし、音楽に留まらずルネサンス以降ギリシア神話は造形藝術の題材であり続けたし、一六四八年に設立されたフランス王立絵画彫刻アカデミーにおいては歴史上の出来事や神話に取材した歴史画を画題の頂点に位置付けたのだった。

しかしそれでもなお、音楽は神話と実に特殊な関係で結ばれた藝術であると言えよう。なぜなら、他の藝術諸ジャンルが、picture (絵画)、sculpture (彫刻)、literature (文学)、dance (舞踊)、architecture (建築)などの名称を持つのに対して、音楽 music のみがその語源に μουσική τέχνη (ムーサの女神の技)として、ムーサの女神たち (Mousai) という神の名前をその名に頂く藝術だからである^②。ではムーサの女神たちとは、ギリシア神話においてどのような神だったのだろうか^③。ムーサの女神たちの人数や役割などは時代によって様々であり、変動してきた。古い形態

では歌唱を司るアオイデー (Aoidē)、記憶を司るムネーメー (Mnēmē)、実践を司るメレテー (Mēlēte) の三柱とされていたが、ヘシオドスによつて九柱の神として整備される。当初はそれぞれの女神に役割分担が定められていなかったが、中世を通じて次第にそれらの意味と守護分野が、カリオペ (Kalliope)、クレイオ (Kleio)、名声、歴史) エウテルペ (Eutēpe)、喜び、笛吹き)、テルプシコラ (Terpsikora)、踊りの喜び、叙情詩または踊り)、エラト (Eratō)、愛らしい、叙情詩または歌) メルポメネ (Melpomēne)、歌うこと、悲劇)、タレイア (Thalia)、豊か、歓声、喜劇)、ポリュムニア (Polymnia)、多くの歌、物まね)、ウラニア (Ourania)、天空の、天体) と固定されるようになり、またその出自も別伝ではハルモニアーの娘とする説やウラノスとガイアの娘とされる事もあるが、概ねゼウスと記憶を司る神であるムネーモシユネ (Mnemosyne) の娘とされるのが一般的になった。

ここで興味深い事に気付かされる。それは、三柱の古い形態と九柱の形態との間で、音楽的な要素のみが共通している事、九柱の形態においては叙事詩や悲劇など文学上のジャンルが守護分野に含まれているにも拘らず、ムーサの女神の技という意味を持つムーシケーがその後もっぱら音楽を意味する言葉として人口に膾炙されるようになった事である。この事から次のような問題を抽出する事が出来るだろう。何故音楽のみが神の名をその名称に含み続けたのだろうか。もしそれに意味があるのだとすれば、音楽は他の藝術ジャンルに対してギリシア神話の女神の名を頂くに相応しい、どのような属性を持つているのだろうか。また近代において音楽の有り様が変化して行く中で、そのような音楽の性質は持続し得たのだろうか、という点である。以下では、音楽そのものの神話的属性とその変容について、一つの解釈を提示してみたいと思う。

第一節 前提としての近代神話学の成立

まず、ヨーロッパ近代において神話とはどのようなものとして捉えられていたのだろうか。十九世紀において様々な領域で近代的な学問が成立したが、神話に関する考察においても近代的な考察が開いた時期であった。その立役者となったのはフリードリヒ・マックス・ミュラー (Friedrich Max Müller, 1823-1900) である。マックス・ミュラーはフランツ・ペーター・シューベルト (Franz Peter Schubert, 1797-1828) の三大歌曲集の内『美しき水車小屋の娘』(Die Schöne Müllerin) op. 25, D 795 (1823) と『冬の旅』(Winterreise) op. 89, D 911 (1827) の歌詞に採用された詩人ヴィルヘルム・ミュラー (Johann Ludwig Wilhelm Müller, 1794-1827) の息子である。父ヴィルヘルムは、シューベルトが作曲しなければ後世に名が残らなかっただろうと言われるように詩人としての評価が高かった訳ではないが、一八二一年に勃発したギリシア独立戦争に対する応援から一八二一―二四年に『ギリシア人たちの歌』(Lieder der Griechen) を書き、「親ギリシア主義」(Philhellenism) 的立場から当時は「ギリシア人のミュラー」(Griechen Müller) として知られた人物でもあった⁽⁹⁾。

マックス四歳の時にその父ヴィルヘルムが早世した。父の影響もあって詩や音楽を好み、一時は音楽家の道を目指すとしたが、フェリックス・メンデルスゾーン の勧めもあり断念。その後ライプツィヒ大学で古典文献学、サンスクリット哲学を、その後ベルリンへ移りサンスクリット学者で比較言語学の創始者の一人であるフランツ・ボップ (Franz Bopp, 1791-1867) やフリードリヒ・シェリング (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, 1775-1854) に学んだ。一八四五年にはウジェーヌ・ビュルヌフ (Eugène Burnouf, 1801-1852) にサンスクリットを学ぶためにパリに赴き、『リグ・ヴェーダ』の校訂と翻訳の仕事を始める事になった。このような父ヴィルヘルムの影響、交友関係や学習環境などが、言語を土台とする神話研究へと向かわせたのである⁽¹⁰⁾。

さて、プロシア駐英大使クリスティアン・チャールズ・ジョシアス・フォン・ブンゼン男爵 (Christian Charles Josias von Bunsen, 1791-1860) に招かれ、一八四八年よりオックスフォードで研究者としてのキャリアを歩み始めたミュラーが、満を持して著したのが『比較神話学』(一八五六)であつた。では、ここで展開されたミュラーの神話論とはどのような特徴を持つものだったのだろうか。

彼は古代の神話を比較検討する事は、ソクラテスやプラトン、アリストテレスが語らなかつた「人類」という存在の「普遍史」を考察するための手段であるとし、人類の始原的段階を言語形成時代、諸語形成時代、神話制作時代の三つに区分する。そして比較言語学的方法によつて印欧語族の語源などを調べて様々な語の原義を詳らかにし、アーリア諸語のサンスクリット語、ゼンド語 (アベスタ語)、ギリシア語、イタリア語、テュートン語、リトアニア語、スラブ語、ケルト語などの動詞変化や名詞の形を比較してその類似性を指摘した上で、「全感覚で受け取つた印象の、音による意識的な表現」^①と言語の原初的な形態を定義する。そして、諸民族に分裂以前のアーリア言語を「化石化した詩文 (fossil poetry)」(*Ibid.*, 52.) として豊かな創造性とその神話性を指摘し、それを前提にしつつ逆にアーリア民族の神話の分析を通して、そこに言語と同様の類似性や構造を見いだそうとするのである。ミュラーは、

ここに神話学の鍵がいくつか有るが、それらを扱う仕方は、比較言語学からしか学べない。(中略) しかし、サンスクリットは多くの言語の姉たちの一人に過ぎないとは言え、多くの単語をその原初的な形態のまま保存してきたという限りにおいて、最も年長の姉である。それ故もしラテン語やギリシア語の単語をサンスクリットの対応形まで辿る事に成功したら、それと同時に大抵その形成を説明し、根本的な意味を確定出来る。(中略) この事はとりわけ、神話上の名称に当てはまる。神話になるためには、ある特定の名前の根本の意味が、それが属する言語の中で曖昧になり、忘却される必要があつた。従つて、ある言語で神話的なものが、しばしば別

の言語では自然で分かり易いものになるのである。我々は「太陽が沈む」と言うが、我々自身のテュートン神話では太陽にその腰掛ける座席ないし王座が与えられていると言う。それは丁度ギリシア語で曙光が「黄金の座」と呼ばれ、現代のギリシア人が日没を「ヘリオスが君臨する」と言うのと同じである。(Ibid., 73ff.)

神話学者の最初の仕事は従って、この資料群を解きほぐし、体系的なものを全て取り払い、個々の神話をその原初的で非体系的な形に戻してやる事なのだ。本質と関係ない大部分はまとめて切って捨て、錆が取り除けたら、まず古銭についてするように、その地域を決定し、可能であれば細工の特徴により個々の神話の年代を定める。そして古銭を金貨・銀貨・銅貨に配列するように、細心の注意を払って神々・英雄・人間の伝説を区別しなければならない。こうしてギリシアもしくはどこかの神話の古代の名称・伝説を解読する事に成功したら、ギリシア神話において我々の眼前にある過去にもその現在のあったのだと分かり、これら化石化した遺物の中には有機的な思考の痕跡があるのだと分かり、それらの痕跡がかつてはギリシア語の表層をなしていたのだと分かるのである。(Ibid., 82f.)

と述べており、民族が分裂し言語の意味が変遷する事によって現代人では気付く事が出来なくなってしまう神話の持つ意味を適及的に分析考察するために、ギリシア神話と『リグ・ヴェーダ』を素材にして考察を進めて行く。そこで彼が注目するのは、彼が「複数名称 (Polyonymy)」あるいは「同義名称 (Synonymy)」(Ibid., 71.) と呼ぶ、ある事物にいくつもの名称が与えられている事態である。

ミューラーはこれらの神話の物語を分析した結果、ギリシア悲劇ではエオスとティトノス、ケパロスとプリクリス、ヘラクレスの死、ダフネとアポロンなどの神話が、『リグ・ヴェーダ』ではウルヴァシーとブルーラヴァスがいずれ

も太陽に關係し、これらの神々の名やその物語が皆太陽の運行や日の出日没を言い表している事を指摘するのである。これらの神やその物語はお互いに關係して太陽という事物の有り様を様々な観点から述べており、ミュラーは「神々の原初的概念はほぼ常に太陽」(*Ibid.*, 142)であり、「神話とは單に方言、言語の古代の形態に過ぎない。神話とは主に自然に、そしてまた大抵は自然に刻まれた法や秩序、力や知の性格を示す現象に關わる」と言え、全ての事柄に適用出来るものである」(*Ibid.*, 143)として、後年に「言語疾病」(*disease of language*)^⑧として定式化される主張を展開するのである。

このようなマックス・ミュラーの自然神話説は、ダーウィンの進化論による自然現象への関心の高まりや、広大な地域の言語の起源の問題を学問的な方法によって実証しようとした比較言語学の隆盛を背景に、時に不可解な程人間的な描写が含まれる神話を、言語や文化の歴史の一段階のものとして相対化しかつ正当化する論理を有している点で、十九世紀後半のヨーロッパ、とりわけギリシアの正統的後継者を自認していたイギリスとドイツで幅広く受け入れられて行つたのである^⑨。

第二節 数比論的音楽論と Gradus ad Parnassum

このような十九世紀後半の神話学の潮流は、音楽観とどのような關係があるのだろうか。これまで述べて来たように、マックス・ミュラーはゼウスを最高神に仰ぐギリシア神話を太陽を中心とする天空のアレグリーと見做したが、このような考えはピュタゴラス (*Πυθαγόρας*, B. C. 582-B. C. 496) を祖とする数学的音楽論と親和性が高いと思われる。ピュタゴラスは数を万物の始源 (*ἀρχή*) とした上で、世界の調和を数によって規定出来る比例の内に表現しようとしたとされる。ピュタゴラス自身の学説は、彼が著作を残さなかったためにその詳細を窺い知る事は出来な

いが、ヘルマン・ディールスとワルター・クラントによる古代ギリシア哲学の断片の収集などによって、その大まかな概要は伝えられている¹⁰⁾。それによれば、ピュタゴラスは秩序によって貫かれた全宇宙をコスモス（秩序体）と名付けた最初の人であるという。そしてそれは物質だけではなく音階にも適用されるものであり、音階に見られ得る数学的な比例関係は、万有と同じ基本原理として把握され、それらを調和（*Ἀρμονία*）と考えたのである¹¹⁾。

ピュタゴラスの数比論は、ボエティウス（*Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius* 480-524/525）の『音楽教程』（*De institutione musica*）に継承されて行つた。ボエティウスはその第一巻第二章において、有名な三つの音楽の分類「宇宙の音楽」（*musica mundana*）、「人間の音楽」（*musica humana*）、「道具の音楽」（*musica instrumentalis*）について言及している¹²⁾。それによればボエティウスはまず「宇宙の音楽」について、何らかの原因によって我々の耳には届かないものの、天そのものの、元素の融合、季節の移り変わりの中にそれを見出せると述べている。天空上での天体の運行は、その高さに高低があり、一見すると不等性があるように見えるにも拘らず、むしろ星々の間に存在する多様性によって全体的な整合性と秩序が保たれ、また四元素の不統一性と相反する力に対して *musica* の調和的な結合力が働くことされる。そのように、宇宙に存在する不統一や非整合性を纏め上げ、それによって季節の移り変わりを生み出し、各季節に固有の産物をもたらすのが「宇宙の音楽」の働きなのである。そして二番目の「人間の音楽」は魂の諸部分、つまり理性的部分と非理性的部分を結合させ、また諸元素によって形作られる人間の物質的部分を魂と融合させ、それを一致させるように調整する力として働くという。

三番目の「道具の音楽」は弦の張り、笛や水の中で動く道具、息、胴を打ち出して中空にしたものなど、いわゆる打撃によって実際に音を鳴らす道具から発せられるものを指している。これは、実際には音響が聞こえない「宇宙の音楽」や「人間の音楽」とは別種のもののように思われる。しかし、ボエティウスは「宇宙の音楽」の説明の際、これだけ大きな物体（＝天体）が速やかに運行しているのに音を発していない訳はないと述べており、耳には

聞こえないものの実際には音響を発していると同時に、星々の運行の調和性から、その聞こえない「宇宙の音楽」も音楽的調和を有していると考えているのである⁽¹³⁾。

ピュタゴラスに始まり、ボエティウスによって継承された数比論は、ボエティウスの『音楽教程』の多大なる影響力に支えられて、ヨーロッパ中世の音楽理論と実践に長らく支配的な力を及ぼし続ける事になった⁽¹⁴⁾。しかし、ボエティウスの『音楽教程』第一巻第二章の三つの *musica* を説明する際に「宇宙の音楽」に関する記述が圧倒的に多い事からも分かるように、飽くまでも数を原理として調和する自然観が優先していたと言う事が出来るだろう。またグイード・ダレッツォを始めとする中世の音楽理論家たちが、このような音楽の本質を知るものと単に音楽実践を行うものとを分け、前者を *musicus* と呼んだ事からも分かるように、音楽はその妙なる響きを通じて世界の本質へと辿り着くための技術であったのである。

先に挙げた三柱から九柱へと展開し、中世に掛けてその役割分担が整備されてきたムーサの女神の守護領域を見れば、協和音の数的原理を媒介として人間の精神や宇宙の理と照応する音楽が、音楽や詩の他に天文をその内に含むムーサの名を冠し続けていたその意味を、ミュラーを始めとする自然神話学説の隆盛が裏打ちするものになるであろうことは想像に難くない。事実、音楽とムーサの女神たちの結び付きは、神聖ローマ皇帝カール六世の下でハプスブルク帝国の宮廷楽長を務めたヨハン・ヨーゼフ・フックス (Johann Joseph Fux, 1660 - 1741) が、ムーサの女神たちが住まうとされたパルナッソス山をタイトルに含む『パルナッソス山への階梯』 (*Gradus ad Parnassum, sive mandeductio ad compositionem musicae regularem, methodo nova, ac certa, nondum ante tam exacto ordine in lucem edita*) を一七二五年に著した対位法の教科書に付けた事からも見て取れる。それ以降、十九世紀から二十世紀前半に掛けて *Gradus ad Parnassum* をタイトルに持つ楽曲が次々に出版されて行く。とりわけ良く知られたものとしては、クロード・アシル・ドビュッシー (Claude Achille Debussy, 1862 - 1918) が一九〇八年に作曲した『子供の領分』 (Children's Corner) の

第一曲「グラドウス・アド・パルナッスム博士」(Doctor Gradus ad Parnassum)である。この楽曲は、ソナチネアルバムに《六つのソナチネ》op.36が収録されている事でも知られているムッィオ・クレメンティ(Muzio Filippo Vincenzo Francesco Saverio Clementi, 1752 - 1832)が一八一七年から一八二六年に掛けて出版した同名のピアノ練習曲全三巻の無味乾燥な指の訓練に飽きた子供を、大人の目線で温かく見守る様子を描写したものとされている¹⁵⁾。その他にも、エミール・ソーレ (Émile Sauret, 1852 - 1920) のヴァイオリンのための楽曲 op.36 (一八九四)、イシドール・フィリップ (Isidor Philipp, 1863-1958) のピアノ練習曲 (一九一一)、ジークフリート・カルク＝エーレルト (Sigfrid Karg-Elert, 1877-1933) のハーモニウムのための練習曲 op.95 (一九一三) などがあり、これらの事実を見ても音楽とムーサの女神たちとの関係が十九世紀から二十世紀初頭に掛けて意識され続けてきた事が分かるだろう。

第三節 音楽の合理化と非合理

しかし、その一方で音楽は古代ギリシアより変わらず同じ姿を保ち続けてきた訳ではない。単旋律から多声音楽へ、八つの教会旋法から後に加えられたエオリア旋法とイオニア旋法が機能 and 和声の発達に伴い旋法の主役になり、十八世紀後半から十九世紀に掛けて音楽の中心が声楽から器楽へと移り、二十世紀になると調性が崩壊した。これらは音楽家の創造的な精神によって絶えず新たに作り出されてきたものであると言える。そのような音楽の歴史に対して社会学者のマックス・ウェーバー (Max Weber 1864 - 1920) は、遺稿である『音楽社会学』(Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik, 1921) において音楽を考察しようと試みているが、未完であるが故に彼の総合的な音楽論を捉えにくい状態にある。そこでまず、『宗教社会学論集』の序文において彼の音楽論の基本的な方向性
が示されている一文を引いてみよう。

しかし、合理的な和声音楽——対位法並びに和音と声法——、すなわち協和的な三度による三つの三和音を基礎にした音素材の形成、ルネサンス以来間隔的に程良いからではなく合理的な形で調和を指向した半音階法と異名同音法、核である弦楽四重奏と管楽器のアンサンブル組織を持つオーケストラや、通奏低音や、記譜法（これによつてはじめて近代的な音楽作品の作曲と演奏が、更には作品の永続的な存在自体が可能となった）、ソナタ、シンフォニー、オペラ（中略）そして、それらの手段として用いられるオルガン、ピアノ、ヴァイオリンなど全ての基本楽器、これら全てが西洋にしか存在しなかつた。⁽¹⁶⁾

ウエーバーのこの言葉からも分かるように、彼は様々な文化において音楽が存在し、それぞれ固有の合理化の過程を経ている事は認めつつ、西洋音楽にしか到達し得なかつた合理化の有り様を考察しようとしていたのである。では、古代ギリシア音楽から近代に至る西洋音楽において、音素材の形成はどのようになされたのだろうか。ウエーバーは先に述べたピュタゴラス派の理論に基づき、オクターヴ（二…一）、完全五度（三…二）、完全五度を長三度（五…四）と短三度（六…五）に分割した音を用い、三つの三和音を配置する事で西洋音楽で用いられる音組織を合理的に作る事が出来ると言う。しかし、その方法では短調の属七の和音の際に、減三度という不協和音程を含む事になってしまう他、第三音上の三和音が増三和音になる可能性が出てしまう。そして、オクターヴと完全五度を基礎にして和声的に音組織を形成しようとする合理的手法は、導音という旋律上の要請と矛盾する事になってしまう。和声的合理的方法を追求しても良い結果を得られないという点は、完全五度と長三度を軸に音律を構成しようとする純正律においても同様である。完全五度と長三度を重ねることで作られる音律は、長三度を数比的に分割することで出来てしまった二つの全音（大全音九…八と小全音十…九）にシントニックコンマ（Syntonisches Komma、八十一…八十）と呼ばれる差が生じてしまうために、音程によって不純な（unrein）響きを発生させてしまう⁽¹⁷⁾。そこ

で古代ギリシアでは、オクターヴ、完全五度、長三度、数比的には二、三、五という数を基準にして和声的に構築するのをやめ、音程の決定において「間隔原理 (Distanzprinzip)」(ibid. 11.)を採用し、全音を一種類に固定し、テトラコルドと言われる四度音列を二つ結合するという方法が取られた。しかし、このような古代ギリシア音楽の音律は、数比に基づく純粋な長三和音を排除し、リンマと呼ばれる非合理的な数比(二五六・二四三)を作り出してしまつた。

このように、古代ギリシアではピュタゴラス的な数比論に基づく和声原理によって音律を構成する欠点を「間隔原理」による合理化によって克服しようとしたが、中世になると再び和音と声法に基づく「合理的音程分割 (rationale Intervalleitung)」(ibid. 48.)に回帰する。その理由としてウェーバーは多声音楽の発達と近代的記譜法の発明を挙げ、それで和声的音程分割の不具合が解消される訳ではなく、「その不一致を恣意的に調整」(ibid. 72.)する必要があると述べてくる。そこで求められたのが「整律 (Temperierung)」(ibid. 75.)であり、その到達点が平均律である。

ウェーバーは古代ギリシア音楽から中世を経て西洋近代における音組織の構成法を概観し、「音楽の和声的合理化はそれ自体の内に非合理的なものを持って」(ibid. 8.)おり、移調の自由を獲得して表現可能性を広げるために、その響きの純粋性や音の表記の不完全性を受け入れ、和声による合理的な音程分割という原理の内にそれとは異なるもの、つまり古代ギリシアや未開音楽にも用いられていた「間隔原理」を引き入れる事になったと考えるのである。

おわりに ― ムーサからディオニュソスへの交代劇

マックス・ウェーバーが西洋音楽の合理化を辿る中で見いだしたのは、合理化の過程に潜む非合理性であり、また表向きの和音と声法の背後に入り込んだ「間隔原理」であった。つまり、和音と声法の看板とは裏腹に古代ギリシアや未開文明の原理がその合理化の完全な姿を実現したと言うのである。このような音楽の原理の交代劇は、二一

チエの『悲劇の誕生』において最も象徴的な形で主張されていると思われる。つまり、ムーサの女神の名を起源に持つ Music が、彼女たちを主宰するアポロンの原理ではなく、それとは正反対の原理とされるディオニュソス的なものとして規定されるという事である。

ニーチェはアポロンのものを夢に、ディオニュソスのものを陶酔と特徴付けた上で、

抒情詩人はまず、ディオニュソス的な藝術家として、根源的一者、その苦痛及び矛盾と完全に一体をなしており、この根源的一者の模像として音楽を生み出すのである。(18)

として、音楽をディオニュソス的な藝術とするのである。しかし、これまで音楽はアポロンやムーサと関連付けられてきた。それについてニーチェは音楽のリズムが持つ造形力がアポロンのものに寄与していただけで、その本来の姿は「震撼する力」であり「統一的な流れ」であり「比類するものなき世界」なのであって、「アポロンの意識が一枚のペールの如くディオニュソスの世界を覆い隠しているに過ぎない」のだと言うのである。

アポロンないしムーサの表看板やペールの背後にそれとは異なる原理を内包するという議論は、先に見たマックス・ウェーバーの議論とほぼ同様と言つて良いだろう。更に言えば、ウェーバーは近年の調性の崩壊の傾向は単に面白いものへの希求という点で非和声的なものであるにも拘らず、和声に対立するものという形で和声的基礎から脱却出来ないと言っている。つまり音楽がその本来ディオニュソスのな力を発露させるためには、アポロンのなものを象徴する music という名が必要になるのではないだろうか。

第一節で述べたマックス・ミュラーの比較言語論に基づく「太陽神話」論は、彼の死後そのあまりの言語偏重の観点と儀礼に対する軽視から、急速にその影響力を失つて行つた。さらにアポロンのものの象徴でもあったムー

サとの関連は、十八世紀前半に数学的音楽観ではなく修辭学をモデルにした言語的音楽論を展開し、情念や倫理性を音楽の目的に措定したヨハン・マッテゾンを先驅けの一人として、MusikではなくTonkünstlerという言葉が使われ始める¹⁹。近年ポピュラー音楽や非西洋文化圏の音楽に対して music ではなく sound または auditory という言葉が好まれるようになっていゝるのも、アポロンの・ムーサ的音楽の終焉と解釈する事も出来るのかも知れない。しかし、パルナッソス山への階梯というタイトルの練習曲を再び書かしたミュラーの自然神話学説は、宗教学や神話学では取るに足らないものとされるようになった裏で、

水分、分けられないもの、空気、火といった、そこで自然の原質と見做されたものは、まさに初めて神話的直感が合理化されて沈澱したものである。

神々は人間から恐れを取り除くことは出来ない。人間の硬直した声を神々はその名として背負っている。²⁰

というように、ホルクハイマーとアドルノの共著である『啓蒙の弁証法』の中には殊更に言及されることは少ないものの、ミュラーの自然神話学説の残滓を見ることが出来る。さらにアドルノは『美学理論』においてムーサの女神の母である記憶の女神ムネーモシネーについて言及している箇所があり、Musik が語られる事が少なくなった現在においても、ムーサは音楽とともに我々記憶を甦らせるのを待っているのではないかと思うのである。

註

(1) ヤコポ・ペーリ (Jacopo Peri, 1561-1633) 作曲、オッターヴィオ・リヌッチーニ (Ottavio Rinuccini, 1562-1621) 台本で一五九七年頃に

製作された《ダフネ》が最古のものと考えられているが、今日音楽は現存していない。現存する最古のオペラは同じ組み合わせで製作され、一六〇〇年に初演された《エウリディーチェ》になる。オペラという新しい劇音楽の背景となるギリシア悲劇への誤解とその後の西洋音楽史に与えた広範な影響については、Donald Jay Groot, Claude V. Palisca, *A History of Western Music*, Fifth ed. Norton, 1996, pp. 276-292. の他、戸口幸策『オペラの誕生』平凡社ライブラリー、二〇〇六年や津上英輔『メーイのアリストテレス』詩学』解釈とオペラの誕生』勁草書房、二〇一五年などを参照。

- (2) ちなみに、他の藝術の名称については印欧語根の *peyk-* (彩る)、*skel-* (切る)、*litara* (文字)、*tens-* (引く張る、伸ばす)、*eks-* (織る、製造する) が語源であるとされている。各語の語源については ONLINE ETYMOLOGY DICTIONARY (<https://www.etymonline.com/jp>) を参照。

- (3) 高津春繁『ギリシア・ローマ神話辞典』岩波書店、一九六〇年、二七七頁、マイケル・グラント、ジョン・ヘイゼル共著、西田実他訳『ギリシア・ローマ神話事典』大修館書店、一九八八年、五五一―二頁を参照。

- (4) 例えば『オデュッセイア』の冒頭でホメロスは「ムーサよ、わたくしにかの男の物語をして下され、トロイエ(トロイア)の聖なる城を屠った後、ここかしこ流浪の旅に明け暮れた、かの機略縦横なる男の物語を。．．女神よ、ゼウスが御息女よ、なにとぞこれらのことごとをどこからなりとお気の向くまま、われらにも語って下され」(ホメロス著、松平千秋訳『オデュッセイア』上、岩波文庫、一九九四年)と語り、またプラトンは『パイドロス』の中で演説前のソクラテスに「さらば、しらべ高きムウサの神たちよ、いざ、われをみちびきたまえ。おんみら、そのうた声のしらべ高き性ゆえに、リゲイアイの名を得たるとも、はたまた、そは楽に生くるリギュスの族の名のゆかりなるとも。――いざや来りて、わが物語るをたすけたまえ。それなる世にもすぐれたるおのこ、すでに賢しと思えるその友リュシアスの才を、いま、いやまさりて際立たせんものと、われを強いてこの物語をかたらしむるなり。」237A-B (プラトン著、藤沢令夫訳『パイドロス』岩波文庫、一九六七年)と語らせており、抒情詩などの特定のジャンルではなく弁論など様々な言語表現にムーサの女神が与える靈感が関与している事が分かる。この事について佐々木は、プラトンとシェリングの天才と能才の考え方の違いあり、プラトンにおいてムーサの女神に依存する能力に限定性があると指摘している。C: 佐々木健一『美学辞典』東京大学出版会、一九九五年、九八頁。

- (5) ヴェイルヘルム・ミュラーは同世代同士であったにも拘らずフランス・シュューベルトとは会合う事なくお互いの生涯を閉じたが、シュューベルトのリート制作時期を四つに分類した村田は、『美しき水車小屋の娘』の制作時期にもあたる第三期(一八一七年二月から

- 一八二四年頃)においてリートに採用された歌詞にギリシア詩が増えていると指摘している。村田千尋『シューベルトのリート…創作と受容の諸相』音楽之友社、一九九七年、一〇八頁。
- (6) マックス・ミュラーの経歴については松村一男『インド・ヨーロッパ比較神話学の生成——マックス・ミュラーとその時代』(松原孝俊、松村一男編『比較神話学の展望』青土社、一九九五年所収)を参照。
- (7) Max Müller, "Comparative Mythology" (1856), in Max Müller, *Chips from a German workshop: Essays on mythology, traditions, and customs*, vol. II, London: Longman, Green, and CO., 1867, p. 54.
- (8) ミュラーは晩年に編まれた論文集『神話学論集』(*Contributions to the science of mythology*: Longmans, Green, 1897)の中で言語の誤解や不備、言語における欠如など言語の疾病が思考の疾病に繋がりを、それによって神話が生じるという思想を主張している。
- (9) 例えばドイツのアダルベルト・クーン (Franz Felix Adalbert Kuhn, 1812-1881) は暴風雨を軸とする理論でミュラーとともに自然神話学派の一翼を担った。
- (10) Hermann Diels, *Die Fragmente der Vorsokratiker: Griechisch und Deutsch* (6. verb. Aufl. / herausgegeben von Walther Kranz), Berlin, Beidmann, 1951. 並びに内山勝利編『ソクラテス以前哲学者断片集』岩波書店一九九六—一九九八年。この内、第一分冊はピュタゴラス自身について、第三分冊ではピュタゴラス派についての断片が収録されている。
- (11) ちなみに調和を意味するハーモニーの語源も、ギリシア神話の女神でアレースとアプローディーテの娘とされるハルモニアーである。Cf. 高津、前掲書、一九八頁。
- (12) Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius, *De institutione musica*. Gottfried Friedlein (ed.), Leipzig: B.G. Teubner, 1867, pp. 187ff.
- (13) 津上によれば、実際に耳には聞こえない「宇宙の音楽」と「人間の音楽」に「道具の音楽」「同様」「音楽」が奏でられていると主張するために、ボエティウスは置き (phora) 換え (meta) の推論を用いているが、彼はその比喩 (metaphor) の根拠を示しておらず、また語の多様性を用いて consonantia に一般的な「一致」の意味と音楽的な音と音の関係としての「協和」の意味を掛け合わせてしまっているなど、かなり苦しい議論の展開を強いられていると指摘している。Cf. 津上英輔『ボエティウス「音楽教程」における musica の概念』(『美術美術史論集』十二(一九九九)、成城大学、pp. 162-145)。
- (14) ピュタゴラスに始まり、プトレマイオスを経てボエティウスからケプラーに至る「宇宙の音楽」の数比論の理論的系譜と音楽的実践への影響、さらにバロック後期における代替の音楽論の登場については拙稿の第一節を参照。東口豊「原理なき、目的なき」経

過」としての自然と藝術——Th・W・アドルノの美学思想の今日的意義』『哲學年報』第七七輯、九州大学人文科学研究院編、二〇一八年、一三七―一五四頁。

- (15) 一部でドビュッシーの「グラドゥス・アド・パルナッスム博士」はクレメンティの練習曲のパロディと言われる事があるが、楽譜を概観した限りでは、原曲の直接的な引用がある訳ではない。ただし、クレメンティの練習曲には同様の音型の繰り返しなど、音楽的な多様性や面白みが一つ一つの作品にある訳ではなく、その点においてドビュッシーがそのスタイルを借用していると言えるだろう。

- (16) Max Weber, *Gesammelte Aufsätze zur Religionssoziologie*. Tübingen, Verlag von J.C.B.Mohr, 1922, Bd.1, S.2.
 (17) Max Weber, *Die rationalen und soziologischen Grundlagen der Musik*. München, Drei Masken Verlag, 1921, S. 9.
 (18) Nietzsche, Friedrich Wilhelm, *Die Geburt der Tragödie*. (1872) in *Friedrich Nietzsche Sämtliche Werke*. Kritische Studienausgabe in 15Bdn. (KSA.), Bd.1, Hrg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1988, S. 43f.
 (19) ベッティン¹⁴は *Kleine General-Baß-Schule*. Hamburg: Joh. Christoph Kriener, 1735. など著作の中で Musik ではなく Tonkunst などという言葉を用いている。その事についてはベッテン研究者の米良ゆき氏に指摘を頂いた。ここに記して謝意を表したい。
 (20) Max Horkheimer und Th. W. Adorno, *Dialektik der Aufklärung*. in *Th. W. Adorno Gesammelte Schriften*. 20 Bde. Hrg. von Rolf Tiedemann, Frankfurt am Main, 1997, Bd. 3, S. 21f., 32.

本論考は、二〇一七年七月二日九州大学箱崎キャンパスで開かれた第二十六回日本シェリング協会大会の企画《クロス討論》「神話と音楽」でのパネリスト講演の内容を修正・加筆したものである。