

アニキウス・マンリウス・セベリウス・ボエティウス (480ころ～524) とその「音楽論」(そのX)

——ギリシャ旋法とその記譜法を中心として——

竹 井 成 美

**Studies on Anicius Manlius Severius Boethius (ca. A.D. 480–524)
and his Work "De institutione musica" (X)**

——On the Greek Modes and its Notation——

Shigemi Takei

Abstract

In this study, I made researches into the contents of (1) the Greek modes and (2) its notation in Boethius' work "De institutione musica" from the standpoint of musical history.

(1) the Greek modes: His descriptions of their definition, their usages and their mutual relations suggest how ancient Greek music had developed.

(2) the Greek notation: Each notation of eight Greek modes, especially the notation of Phrygian mode is explained in detail. And the rhomboidal table which illustrates the notations of eight Greek modes is characteristic of his originality.

By the elucidations of these contents it will be shown how certainly Boethius had transmitted ancient Greek musical theory to medieval Europe. And it will be shown how much he had had a good effect on medieval musical theory.

序

古代ギリシャの音楽理論については、ある程度の解明は進んでいるが、今なお不明な点も多々あり、その全容は完全には明らかにされていないのが実情である。それは、一つには、古代ギリシャの直接の資料がごく限られた数しか残されていないこと、また、古代ギリシャ時代の長い歴史の中で年代的に用語等の混用が行われているために、年代的にその異った用法等を見きわめることができること、さらには、中世の音楽理論書の中には、古代ギリシャの音楽理論を論述したものが多いが、必ずしも相互の内容が一致していないこと等に、その原因が存在しているようである。

このような情況の中で、古代ギリシャの音楽理論の真相を少しでも解明していくためには、今日残されている関係資料の内容を比較研究し、最も適切である資料を抽出していくことが必要となる

う。

その意味でも、古代ギリシャの音楽理論に根ざしたボエティウス (Anicius Manlius Severius Boethius 480ころ—524) の「音楽論 De institutione musica」の研究は、欠くことができないものと思われる。

本研究では、彼の「音楽論」第4巻第3・4・5・6・15・16・17章に記されている(1)ギリシャ旋法、(2)ギリシャの記譜法の内容を解明することを目的としている。

I. ギリシャ旋法¹⁾

(1) ボエティウスによる用語の定義

ボエティウスは、第4巻第15・16・17章において、(ギリシャ)¹⁾旋法の定義、及び用法について記述している。

この項では、第15章に展開されている“旋法”的定義に関して論述する。

彼は、まず「協和の種類であるディアパソン（完全8度）から、modus（モドゥス：旋法）と呼ばれるものが生じ、それはまた、tropos（トゥロポス）あるいはtonos（トノス）とも呼ばれる²⁾」と記している。この記述からすると、“旋法”にあたる用語として、modus=tropos=tonosという等式が描かれる。

そもそもギリシャ語をラテン語化したtroposとtonosは、古代ギリシャの音楽理論における、いわゆる“旋法”を表す用語として同義にあつかわれていた。ところがボエティウスは、彼の「音楽論」の中では、ギリシャ旋法をさす用語として一般的に用いられているtropos、tonosではなく、もっぱらラテン語のmodus(troposの同義語として)を用いているのである(彼は、「音楽論」を通してtroposの用語を一回のみ使用している)。

例えれば、本論であつかう第4巻第15・16・17章においてもそうであるが、すでに前論文³⁾で明らかにした第1巻第1章においても、次のように、ギリシャ旋法を表す用語としてmodusを使用している:「……リディア旋法(modus)やフリギア旋法(modus)のように、民族の名前で呼ばれる。……プラトンは、少年達は全ての旋法(modus)で訓練されるべきでなく……。ピタゴラスは、フリギア旋法(modus)による音楽で騒いでいた若者的心を鎮めた。……」⁴⁾。

しかし、中世においては、modusという用語は、一般的には、ギリシャ旋法とは本質的に異なる“教会旋法”を表す用語として用いられることが多かった。ところがボエティウスが「音楽論」中に使用しているmodusは、ギリシャ旋法を意味していたために、結果的に中世の音楽理論界に、用語使用上の混乱を起こさせることにもなった。

例えれば、クインティリアヌス(Aristides Quintilianus 1世紀後半—2世紀初)、プトレマイオス(Claudio Ptolemaios 2世紀)、アリピウス(Alypius 4世紀中頃)等は、その音楽理論書の中で、ギリシャ旋法を示す用語としてtroposを採用しているのに対し、フクバルト(Hucbald 840ころ—930年)の「音楽論」や、ノトケル・ラベオ(Notker—1022年ころ)の作といわれている「音楽論」では、ギリシャ旋法を表す用語としてmodusが用いられているのである⁵⁾。おそらく、後者両著者は、ボエティウスの影響を受けたものと思われる。

このように旋法をめぐる用語上の混乱はあったものの、ボエティウスは、第4巻第15章の先きの用語の定義について、modusの語におきかえてtroposを一回だけ使用して、いわゆるギリシャ旋法の用法の定義を次のように行っている:「旋法(tropos)とは、高い音あるいは低い音、

全ての音の配列が異った状態 (constitutio) である。つまり、状態は、完全8度、あるいは完全13度、あるいは完全15度のような協和の連結で形づくられた、いわば旋律を構成する完全な本体である……。この状態は、もし全てが協和の種類である上述の完全8度に従って、高い所、あるいは低い所に配されると、次のように名付けられた7つの旋法 (modus) を生ずる。つまりヒポドリア、ヒポフリギア、ヒポリディア、ドリア、フリギア、リディア、ミクソリディアである⁶⁾』。

また「ヒポドリアを一全音分、高く移調すると (intendo) ヒポフリギアが、ヒポフリギアをさらに一全音分高く移調するとヒポリディアが、ヒポリディアを半音分高く移調するとドリアが生ずる。他の旋法も同様な関係にある⁷⁾」として、それぞれの旋法間の音程関係を記している。さらにそれらを古代ギリシャの記譜法で示した表を掲げている（後述）。

ところがその表には、ドリアから数えて第7番目のミクソリディアの上に、ミクソリディアを一全音分高く移調したピペルミクソリディアが付け加えられている。つまり8つの旋法が古代ギリシャの記譜法で示されているのである。

実はボエティウスは、第4巻第17章において、この8つ目のヒペルミクソリディア旋法について論述しているが、『旋法 (tropos)』の用法を定義した第4巻第15章においては、前述の如く7つの旋法しか記述していないのである。おそらく、第15章においては、その当時受け入れられていたギリシャ旋法の一般論（つまり7つの旋法）を展開し、第17章では自論を展開していると考えてよかろう。7つの旋法か、あるいは8つの旋法かをめぐる問題については後述する（本文5ページ）。

さて、ボエティウスは、旋法=modus=tropos=tonosと定義しておきながら、もっぱら modus を使用し、本来ギリシャ旋法の用語として一般的に用いられていた tropos, tonos については、先きの如く tropos をわずか一回のみ使用しただけで、tonos に至っては全く使用していない。modus は、中世においては一般的に教会旋法を表す用語として使用されていたとはいえ、ボエティウスが記した modus の定義・用法等は、全てギリシャ旋法 (tropos=tonos) の内容であり、そうした意味では、ボエティウスが中世においてひきおこしたと一部で言われている旋法に関する混乱の原因は、必ずしもボエティウス自身にあるとは言えないであろう⁸⁾。

(2) ギリシャ旋法について

ボエティウスは、前述の如くギリシャ旋法の定義・用法を説明した後は、旋法の特色等を簡単に述べているにすぎない。しかし、それらをよりよく理解するためには、ボエティウスの論述を離れてここでギリシャ旋法に関する一般論を概観しておく必要があろう。

まず、ギリシャ旋法の確立の過程を順次みていく。

① 調の確立

イ音からい音に至る二オクターヴの完全音組織は、次頁の楽譜1のように、中央のホーホのオクターヴ（性格オクターヴ、あるいは中央オクターヴと呼ばれる）の上下に、それぞれ一つずつのテトラコルドをコンユンクトィオした音列である。

古代ギリシャ時代には、旋律はこのホーホのオクターヴ内で歌われるのが一般的であった。このオクターヴは、ホからホへ〈全音—全音—半音—全音—全音—全音—半音〉の音配列からなり、『ドリア調』と呼ばれた。このドリア調の全音と半音の配列の様態（全—全—半—全—全—全—半）を基本型として、これを上下に全音階的に移調することによって、古代ギリシャ時代には15の調が認められていた。

楽譜 1



ところが、プロトマイオスがその「音楽論 Harmonica (150年ころ)」の中で7つの調に限定して以来、古代ギリシャの一般的調として7つの調が受け入れられることになる。プロトマイオスは、前述の8つ目の調ヒペルミクソリディアについては、ヒポドリアを繰り返すだけだという理由で、

楽譜 2

a 理論的音高

b 性格オクターヴ内

The notation consists of two columns of musical staves. Column 'a' shows theoretical pitch levels, while column 'b' shows the same modes within an octave range. The modes listed are: ヒペルミクソリディア, ミクソリディア, リティア, フリギア, ドリア, ヒポリティア, ヒポフリギア, and ヒポドリア. A legend at the bottom indicates a whole tone (全音) by a double circle and a half tone (半音) by a single circle.

調に数え入れなかつたのである⁹⁾。

しかし、前述の如くポエティウスは、その「音楽論」第4巻第17章¹⁰⁾で、また現代の著名な音楽学者クルト・ザックス (Curt Sachs 1881—1959) は、その「音楽の起源」の中で、この8つ目の調を認めるべきだと主張している¹¹⁾。さらに、現代のポエティウス研究家でもあるポティロン (Henri Potiron) もその博士論文で同様の陳述を行っている¹²⁾。従って、本論文でも8つの調を採用することにする。

さて、ドリア調を上下に全音階的に移調したドリアを除く7つのそれぞれには、フリギア、リディア等の種族名が付され、フリギア調、リディア調等と呼ばれた。

こうして、理論的には基本型のドリア調 (ホーホ) を中心として8つの調が完成した：ドリアを一全音分上に移調したものがフリギア (嬰ヘ—嬰ヘ)，さらにフリギアを一全音分上に移調したものがリディア (嬰ト—嬰ト)，さらにリディアを半音分上に移調したものがミクソリディア (イーイ)，さらにミクソリディアを一全音分上に移調したものがヒペルミクソリディア (イーロ) と呼ばれ、またドリアを半音分下に移調したものがヒポリディア (嬰ニ—嬰ニ)，ヒポリディアを一全音分下に移調したものがヒポフリギア (嬰ハ—嬰ハ)，ヒポフリギアを一全音分下に移調したものがヒポドリア (ローロ) と名づけられたのである。楽譜2 aの通りである。

ところが、前述したように、古代ギリシャでは楽器や歌によって奏される音域は、一オクターヴを越えることがなかつたため、8つの調は、完全音組織内の音列 (イーイ) 内の“性格 (中央) オクターヴ” (ホーホ) の音域内で実現できるものでなければならなかつた¹³⁾。従って、実際には8つの調を性格オクターヴ内に移しかえた楽譜2 bの形で用いられた。

② 旋法の確立

こうして性格オクターヴ内に移されたそれぞれの調においては、結果的には、例えはフリギアでは下行的に〈全—半—全—全—全—半—全〉の音程型が、リディアでは下行的に〈半—全—全—全—半—全—全〉の音程型ができあがつた。これらの8つの異った音程型によるオクターヴの様態が、結局それぞれ基になった理論的音高の調に付された名前で呼ばれ、それぞれがドリア旋法、フリギア旋法、リディア旋法等と呼ばれ、旋法が確立されるに至つたのである¹⁴⁾。

このようにオクターヴ内における全音と半音の配置を異にする点では、ギリシャ旋法は教会旋法に似ているが、ギリシャ旋法においては、さらに個々の調の中心である「可動音 dynamis」と、完全音組織の固定的な中心である「静止音 thesis」が、それぞれの旋法の性格を規定するという点で、教会旋法や今日の長・短音階とは異った性格を有していた。

つまり、ギリシャ旋法においては、調が変われば dynamis は変化するのに対し、thesis は変化しないのである。例えは、ヒポドリア調においては、dynamis はホであり、thesis はイであるのに対し、ヒポフリギア調においては、dynamis は嬰ヘであり、thesis はイである (楽譜3参照)。

楽譜3からもわかるように、dynamis の機能と thesis の機能は、ドリア調においてのみ一致している。

このように、ギリシャ旋法は、全音と半音の配置及び中心音 (dynamis) の位置等によって決定されたのである。

楽譜 3



(3) 各旋法に配された音の音名について

ところで、各旋法を構成する音の音名については、性格オクターヴ（ホーホ）内のドリアの音名を、下行的に順次、ネテ (nete : N) — パラネテ (paranete : PN) — トゥリテ (trite : T) — パラメセ (paramese : PM) — メセ (mese : M) — リカノス (lichanos : L) — パルヒュパテ (parhypate : PH) — ヒュパテ (hypate : H) として、その他の旋法の音名は、ドリアの音名を基にして、トゥリテ・パラメセ、及びパルヒュパテ・ヒュパテの語が半音の所にくるように、順次上下にずらしながら表1のように定められていた¹⁵⁾。表からわかるように、dynamis のメセ (M) が各旋法の目やすとなる。

表 1

(n pn t pm M L PH H) L PH H	ヒペルミクソリディア
(n pn t PM M L PH H) L PH H	ミクソリディア
(n pn T PM M L PH H) L PH h	リディア
(n PN T PM M L PH H) L ph h	フリギア
ドリア (N PN T PM M L PH H) l ph h	
ヒポリディア T (N PN T PM M L PH h) l ph h	
ヒポフリギア PN T (N PN T PM M L ph h) l ph h	
ヒポドリア N PN T (N PN T PM M l ph h) l ph h	
	→ 性格(中央)オクターヴ ←

M *dynamis* のメセ

④ 調・旋法の判定

以上のことから、古代ギリシャの楽曲の調と旋法を判定するには、まず2つの半音 (T・PM間とPH・H間) にはさまれた5度を探し、それを手掛りとして最下音と *dynamis* であるメセ (M) を決定する。次に、それを基にしてオクターヴを割り出し、それを前述の楽譜2 a・bに照らせば調と旋法を判定することができるわけである。

(3) ボエティウスが記述しているギリシャ旋法の内容について

さて、ボエティウスは、前述の如く“旋法”的定義・用法 [本稿2～3ページ(1)参照] を記述した後は、第4巻第17章において、各旋法におけるメセ (M) 間の音程関係を論述している¹⁶⁾。

例えば、ドリア旋法のメセは、フリギアではリカノス (L) にあたり、そのフリギアにおけるリカノスとメセ間は全音であるので、ドリアのメセとフリギアのメセ間は全音隔っている、という三段論法で、8つの旋法のメセ間における音程関係を順次明らかにしている。

しかし、全体的には、ボエティウスはギリシャ旋法に関してはその理論的全容を完全に明らかにするまでの論述は行っていない。

むしろ、旋法理論を基礎にしたギリシャの記譜法に関する論述の方が、後世に多くの影響を与えたと思われる。

II. ギリシャの記譜法

古代ギリシャ時代には、楽譜¹⁷⁾のように、器楽譜と年代的にはそれより後に成立した声楽譜との二つの記譜法が存在した。この二つの記譜法は、幸いなことに近代五線譜にすでに解読されているため、今日残されている古代ギリシャの楽曲（断片を含めて11曲）も解読され、我々はその楽曲等を通して古代ギリシャの音楽の実体をある程度理解することができる。

ボエティウスは、直接的にはこの二つの記譜法について言及していないが、第4巻第3章において、「(古代ギリシャでは) 歌を書きつける場合……、歌詞を文字で記すのみでなく、旋律をも文字で表したが、それゆえに後世まで(楽曲を)伝えることができたのである¹⁸⁾」と記し、彼が古代ギ

楽譜 4

The image shows two staves of musical notation. The top staff is in G clef and the bottom staff is in C clef. Below each staff is a series of Greek and Latin characters representing musical notes and rests. The characters include Z, N, C, K, U, Z, N, C, K, F, G, T, E, h, H, 3, X, V, B, E, A, M, O, U, Z, I, M, O, C, F, G, T, Y, -W, 9, 3, and various diacritics like acute, grave, circumflex, and diaeresis marks.

リシャの記譜法に精通していたことを示している。

事実、つづく第4巻第3・4章において、〈3つのジェネラにおけるリディア旋法の記譜法〉を詳細に説明し、さらに同第5・6章において、8つの旋法の記譜法を一括した表を掲載しており、彼の記譜法への並々ならぬ精通度を実証づけている。

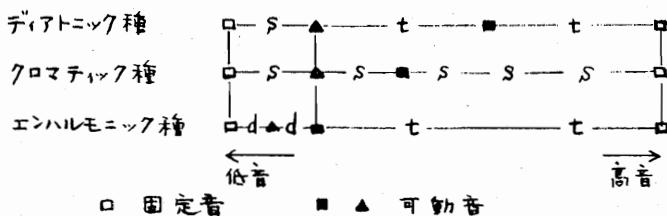
(1) ボエティウスが記述している〈3つのジェネラにおけるリディア旋法の記譜法〉

さて、前楽譜4の二つの記譜法は、音高を示すとともに、楽器の奏法も兼ねた一種のタブラチュア譜（奏法譜）でもあった¹⁹⁾。ボエティウスの記述からすると、古代ギリシャにおいてはこの形式の記譜表の他に、各旋法毎の記譜表も存在していたことがわかる。

つまり、旋法毎に低音から高音に至る音高を声楽譜と器楽譜で表示したものである。ボエティウスは、8つの旋法を代表して、リディア旋法の記譜について特記している。しかも、3つのジェネラ（つまりディアトニック種、クロマティック種、エンハルモニック種）毎の、最低音の proslambanomenos から最高音の nete hyperbolaeon に至る一音ずつについて、上段に声楽譜の印を、下段に器楽譜の印を表示しながら詳述している。

ところで、3つのジェネラ毎のテトラコードの各音間の音程関係は、ディアトニック種では、半音—全音—全音、クロマティック種では、半音—半音—3半音（現行の短3度）、エンハルモニック種では、ディエシス（半音の半分）—ディエシス—2全音（現行の長3度）である。前論文²⁰⁾において、各ジェネラによる音程関係をわかりやすく図形化したものを表2に示しておこう。

表 2



この表からもわかるように、テトラコルドの中間の二音（表2の▲と■）は、ジェネラの種類によって実際の音高が変動する。完全音組織の15音、あるいは小完全音組織の11音について、ジェネラの種類によって音高が変動する音は、テトラコルド hypaton の parhypate と lichanos, テトラコルド meson の parhypate と lichanos, テトラコルド diezeugmenon の trite と paranete, テトラコルド hyperboleon の trite と paranete である。

従って、ジェネラの種類によって音高が変わる音については、音高別に記譜する観点からみれば、基本的には記譜法も変化するはずであるが、必ずしもそうでないことが、ボエティウスの記述から明らかにされる。

例えは、エンハルモニック種の各テトラコルドの parhypate (あるいは trite) は、理論的にはディアトニック種あるいはクロマティック種のそれより $\frac{1}{4}$ 全音低いが、次表3のように同じ印で記譜される。また、各テトラコルドの lichanos (あるいは paranete) については、各ジェネラ毎に理論的には半音ずつ高さが異なるが、エンハルモニック種とクロマティック種のそれはほとんど同じ印で、ディアトニック種のそれは、他の2つの種と全く異なる印で記譜されている。

とくに、エンハルモニック種の lichanos (あるいは paranete) は、実際的にはディアトニック種とクロマティック種の parhypate と同じ音高であるが、相互間の印は全く異っている。つまり、ギリシャの記譜法では、3つのジェネラ間の音高については、その実際的高さより、むしろ機能に即した記譜法であることがわかる。

また、このリディア旋法に限っては、器楽譜の側面からみると、hypate hypaton と parhypate hypaton (さらに lichanos hypaton enarmonios と lichanos hypaton chromatice), hypate meson と parhypate meson (さらに licanos meson enarmonios と lichanos meson chromatice), mese と trite synemmenon (paranete synemmenon enarmonios と paranete synemmenon chromatice), paramese と trite diezeugmenon (さらに paranete diezeugmenon enarmonios と paranete diezeugmenon chromatice), nete diezeugmenon と trite hyperboleon (さらに paranete hyperboleon enarmonios と paranete hyperboleon chromatice) が、それぞれ同じ印を横にしたり、逆にしたり、エンハルモニック種とクロマティック種では線等を加えて記述される、という一定の法則がみい出される。後述する他の旋法においても、音名間は異なるが、同様な関係がみい出されることがわかる。

つまり、詳細に調べると、固定音は正規の印であるのに対し、それにつづく可動音は、その正規の印を横にしたり、逆にしたものであることが判明する。

ボエティウスが記している〈3つのジェネラにおけるリディア旋法の記譜法〉を、前論文²¹⁾で筆者が整理した3つのジェネラにおける音程関係の表に照らして整理しなおしたものが、表3である。

ボエティウスは、他の旋法についても同様であるとして、3つのジェネラにおける他の旋法の記譜法についてはとくに述べていない。

(2) 8つの旋法の記譜表

8つの旋法の記譜法を表した版は、ボエティウスのものも含めて数多くの版が存在しているが、中でも権威のあるものは、アリピウス（4世紀中頃）の版であるとされている。

しかし、いずれの場合も、書き込みあるいは補充の図式等のごくわずかな詳細は別として、ほとんど同じであり、例外なく誤まりを含んでいるとされている。つまり、全く正しい版も写本も存在

表 3

クロマティック種	デ・アトニック種	エンハルモニック種
1 □ proslambanomenos	フ	lic.hyp.ena. ハ
2 □ hypate hypaton	ト	lic.m.ena. ピ
3 ▲ parhypate hyp.	リ	par.syn.ena. パ
lic.hyp.chr. フ	4 ■ lichanos hyp.dia.	par.die.ena. ド
	5 □ hypate meson	par.hyp.ena. ヨ
	6 ▲ parhypate m.	
lic.m.chr. ピ	7 ■ lichanos m.dia.	
	8 □ mese	
	(9)▲ trite synemmenon	
par.syn.chr. ハ	(10)■ paranete syn.dia.	
	(11)□ nete syn.	
	9 □ paramese	
	10 ▲ trite diezeugmenon	
par.die.chr. ド	11 ■ paranete die.dia.	
	12 □ nete die.	
	13 ▲ trite hyperboleon	
par.hyp.chr. ヨ	14 ■ paranete hyp.dia.	
	15 □ nete hyp.	
□ 固定音	■ ▲ 可動音	

していないのが実情である²²⁾。

本論で参照しているフリードライン (Godofredus Friedlein) の表は、ミュンヘンの写本18480を複写したものであり、ボエティウス研究家でもあるボティロンによれば、かなり確信のあるものであるらしい²³⁾。

さて、ボエティウスが記している8つの旋法の記譜表は2つあり、一つは、縦軸に音名をとり、その上部に proslambanomenos を、その下部に nete hyperboleon を配し、横軸に旋法名をとり、その右端にヒポドリアを、その左端にヒペルミクソリディアを配した表である（第4巻第16章）。もう一つは、縦軸に旋法名をとり、その上部にヒペルミクソリディアを、その下部にヒポドリアを配し、横軸には左端から proslambanomenos を配し、順次右端の nete hyperboleon まで至っている。さらにそれは、上下に並べられたそれぞれの旋法間の音程関係と、横に並べられた各旋法内における各音の音程関係が一目でわかるように工夫した、平行四辺形型の表である（第4巻第17章）。

2つの記譜上の印は同じであるので、一目して各旋法間、及び各音間の音程関係を把握できる平行四辺形型の後表について詳述してみたい（表4参照）。

次表4の一つの音に対して記された上下の印については、上が声楽譜、下が器楽譜を示している。各音の印を収めた一区画が半音を、空白部分の一区画も半音を示す。従って、例えば、ヒポドリアの最下音 proslambanomenos (表4一番下・一番左の一区画) と、右に一つ空白部分をはさんで置かれた次の音 hypate hypaton (表4一番下・左端から3つ目の区画) とは、全音分、隔っていることを示している。また空白部分を含まない隣あう音同士は、半音関係にある。

また、上下関係にある旋法間においては、例えば、一番下のヒポドリアの hypate hypaton (一番下・左端から3区画目) と、ヒポドリアの一つ上に配されたヒポフリギアの proslambanomenos (下から2番目・その左端一区画目) とが、上下に並んでいる。つまり、両旋法の proslambanomenos 間は全音分隔っていることになるので、両旋法間は、全音分隔していることになる。

同様にみていくと、ヒポリディアとドリアが、リディアとミクソリディアが半音分隔っている他は、全て上下間の両旋法は、全音分隔していることがわかる。

さらに、いずれの旋法も、横軸の中央部分が二段に分離しているが、上部はコンユンクトィオ (つまり小完全音組織) の場合の記譜を、また下部はディスユンクトィオ (つまり完全音組織) の場合の記譜を示している。

筆者が、わかりやすく写し直したものは表4の通りである²⁴⁾。

さて、表4の記譜表と対照させて、近代五線譜に直すと、次の2通りの調が考えられる。

つまり、楽譜5aのように、ドリアの中央オクターヴをホーーとする“E調”と、楽譜5bのように、ドリアの中央オクターヴをヘーーとする“F調”的場所である。

表 4

ヒパレミクソリディア											
	w	φ	γ	π	M	λ	H	Γ	β	*	τ
	ψ	F	π	π	γ	γ	γ	N	z	γ	γ
	v	w	ψ	T	π	o	K	H	c	γ	*
	γ	ψ	r	π	π	k	γ	γ	γ	γ	τ
	τ	γ	γ	π	o	γ	γ	N	z	γ	γ
	γ	γ	γ	π	γ	γ	γ	γ	γ	γ	γ
ミクソリディア											
	v	w	ψ	T	π	o	K	H	c	γ	*
	γ	ψ	r	π	π	k	γ	γ	γ	γ	τ
	τ	γ	γ	π	o	γ	γ	N	z	γ	γ
	γ	γ	γ	π	γ	γ	γ	γ	γ	γ	γ
リディア											
	τ	γ	R	φ	C	P	M	I	γ	γ	τ
	γ	γ	L	F	C	U	γ	γ	z	γ	γ
	τ	γ	γ	F	γ	γ	γ	γ	γ	γ	γ
	γ	γ	γ	γ	γ	γ	γ	γ	γ	γ	γ
フリギア											
	—	Z	F	ω	φ	γ	π	M	γ	γ	τ
	E	τ	τ	ψ	F	π	γ	γ	γ	γ	γ
	—	Z	F	ω	φ	γ	π	M	γ	γ	τ
	E	τ	τ	ψ	F	π	γ	γ	γ	γ	γ
ドリア											
	η	—	τ	τ	w	ψ	T	π	o	K	H
	π	—	τ	τ	ψ	r	π	π	γ	γ	γ
	η	—	τ	τ	ψ	r	π	π	γ	γ	γ
	π	—	τ	τ	ψ	r	π	π	γ	γ	γ
ヒポリディア											
	φ	w	v	z	τ	R	φ	C	u	γ	*
	h	h	τ	τ	τ	L	F	C	γ	γ	τ
	φ	w	v	z	τ	R	φ	C	u	γ	*
	h	h	τ	τ	τ	L	F	C	γ	γ	τ
ヒポアリギア											
3	φ	N	—	Z	F	w	φ	π	γ	γ	τ
ε	H	H	—	E	T	τ	F	C	U	γ	γ
3	φ	N	—	Z	F	w	φ	π	γ	γ	τ
ε	H	H	—	E	T	τ	F	C	U	γ	γ
ヒポドリア											
P	3	b	η	—	τ	τ	w	ψ	τ	π	H
P	ε	w	η	—	τ	τ	ψ	F	π	γ	γ
P	3	b	η	—	τ	τ	ψ	F	π	γ	γ
P	ε	w	η	—	τ	τ	ψ	F	π	γ	γ

セセ

楽譜5a:E調

A handwritten musical score for E major (樂譜5a). The score consists of eight staves of music, each with a treble clef and a key signature of one sharp. The lyrics are written below the staves in Japanese: ベルサイユ行 (Bellagio), ミクソリディア (Mixolydia), リティア (Lydia), フリギア (Phrygia), ドリア (Dorian), ヒポリディア (Hypolydia), ヒポフリギア (Hypophrygia), and ドリニア (Dorian). The score includes various musical markings such as grace notes and dynamic changes.

楽譜5b:F調

A handwritten musical score for F major (樂譜5b). The score consists of eight staves of music, each with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are written below the staves in Japanese: ベルサイユ行 (Bellagio), ミクソリティア (Mixolydia), リティア (Lydia), フリギア (Phrygia), ドリア (Dorian), ヒポリティア (Hypolydia), ヒポフリギア (Hypophrygia), and ドリニア (Dorian). The score includes various musical markings such as grace notes and dynamic changes.

E調の場合には、ドリアは調号なしで表記され、まさに基本的旋法であることを示しているのに対し、F調では、完全音組織全体がE調よりも半音分高く移調されているので、ドリアはb5つの調号で表記され、もはや基本的旋法とは言いがたい。むしろ、bひとつのリディア、調号なしのヒボリディアにその中心が移行している。このF調は、器楽の調弦法の変化等によって、E調よりも後の時代に採用されるようになったらしいが、その明確な時期は明らかではない。

しかし、紀元後にギリシャ旋法について記述した音楽理論家の中には、例えば、アリピウスは「…第一のものはリディアである」と記しているし、ペラーマン(J.F. Bellermann)の筆者不明の書にも「とくにリディア調のトロープについて」と記述されており²⁵⁾、紀元後には、F調の方が中心的位置を占めていたことを伺わせる。ボエティウスも、前述のように、全ての旋法を代表してリディア旋法の記譜法を詳述していることからみても、紀元後のF調中心を裏づけている。ただし、ギリシャにおいて重要であったのは、調のピッチよりも、むしろ旋法の構造自体であったようだ²⁶⁾。従って、音楽上の必要に応じて、このE調、F調が交互に用いられていたことが、十分に考えられる²⁷⁾。

結 び

本論においては、ボエティウスの「音楽論」中に記されているギリシャ旋法、及びその記譜法について、その内容の解明を試みた。

とくに、今日一般的に知られている古代ギリシャの記譜表は、音高別に器楽譜と声楽譜を配したものであるが、ボエティウスの記したそれは、旋法別に配した記譜表であり、違った観点からギリシャの記譜法を解明する一手掛りを与えてくれた。

今回は、ボエティウスの記譜法と今日正当的とされているアリピオスのそれとを比較したボティロンの詳細な研究を、十分に検討する余地がなかったが、それは今後の研究課題としたい。

ボエティウスの「音楽論」については、従来までに十編²⁸⁾の論文を公表してきたが、本論をもって、その研究の一応のくぎりとしたい。

これらの研究を通して、ボエティウスが、西洋の音楽史、及び音楽教育史上、古代ギリシャから中世への橋渡し的な存在として、中世以後の音楽の諸分野に数々の影響を与えた人物であることを少なからず実証できたと思う。今後は、さらに細部をチェックし、不十分な点を補充しながら、彼の「音楽論」の全容をより明確に解明していくつもりである。

注

- 1) ボエティウスは、"ギリシャの" 旋法と特記していないが、その内容は全てギリシャのそれであるので、本論の見出しとしては "ギリシャ旋法" と表示した。
- 2) Godofredus Friedlein: Anicii M. T. S. Boetii de institutione musica, Frankfurt, 1966, p. 341.
Ex diapason igitur consonantiae speciebus existunt, qui appellantur modi, quos eosdem tropos vel tonos nominant.
- 3) 拙稿: アニキウス・マンリウス・セベリウス・ボエティウス(480ころ—524)とその「音楽論」(そのIV)—古代ギリシアの音楽教育観の伝承者としてのボエティウス—、宮崎大学教育学部紀要、第55号、1984.
- 4) Hinc est quod modi etiam musici gentium vocabulo designati sunt, ut lydius modus et phrygius. G. Friedlein: op-cit., p. 180. …… Plato praecipit minime oportere pueros ad

- omnes modos erudiri sed potius ad valentes ac simplices... G. Friedlein : ibid, p. 181.
Pythagoras stellarum cursus, ut ei mos, nocturnus inspiceret, ubi intellexit, sono phrygii modi..... G. Friedlein : ibid, p. 185.
- 5) Henri Potiron : Boëce, Théoricien de la Musique Grecque, Bloud & Gay, 1954, p. 96.
- 6) G. Friedlein : op-cit., pp. 341-342.
 Sunt autem tropi constitutiones in totis vocum ordinibus vel gravitate vel acumine differentes. Constitutio vero est plenum veluti modulationis corpus ex consonantiarum coniunctione consistens quale est vel diapason vel diapason et diatessaron vel bis diapason.Has igitur constitutiones si quis totas faciat acutiores, vel in gravius totas remittat secundum supradictas diapason consonantiae species, efficiet modos vll, quorum nomina sunt haec : hypodorus, hypophrygius, hypolydius, dorus, phrygius, lydius, mixolydius.
- 7) G. Friedlein : ibid, p. 342.
 Erit igitur tota constitutio acutior effecta hypophrygius modus. Quod si in hypophrygio toni rursus intentionem voces acceperint, hypolydii modulatio nascetur. At si hypolydium quis semitonio intendat, dorium faciet. Et in alijs quidem similis est in acumen intentionemque processus.
- 8) 同様の考えは、ポティロンの論文の中にも見い出される。H. Potiron : op-cit., p. 98。
- 9) クルト・ザックス：皆川達夫・柿木吾郎共訳、音楽之友社、276ページ参照。
- 10) G. Friedlein : op-cit., p. 343, 347。
- 11) クルト・ザックス：前掲書、276ページ。
- 12) H. Potiron : op-cit., p. 145, 146。
- 13) D. J. グラウト：服部幸三・戸口幸策共訳、音楽之友社、34ページ参照。
- 14) クルト・ザックス：前掲書、291ページ参照。
- 15) クルト・ザックス：同書、293～294ページ参照。
- 16) G. Friedlein : op-cit., pp. 344-345.
- 17) 楽譜4の記譜と解説譜は、Isobel Henderson : Ancient Greek music, The new Oxford history of music, I, Oxford university, 1957, p. 358を参照した。
- 18) G. Friedlein : op-cit., p. 309.
 si quando melos aliquod musicus voluisset adscribere.....ut non tantum carminum verba, quae litteris explicarentur, sed melos quoque ipsum, quod his notulis signaretur, in memoria posteritatemque duraret.
- 19) 第一行の記号は、上述の解説譜の音を開放弦で奏すことを示し、第二行の記号は、解説譜の半音上を左手の人差指で弦をおさえ奏すことを、第三行の記号は、解説譜の半音上を左手の中指で弦をおさえ奏することを示している。皆川達夫：記譜法の歴史（その2），音楽芸術、1956。
- 20) 拙稿：前掲書（そのIX）—完全音組織、テトラコルドとジェネラの内容を中心として—宮崎大学教育学部紀要、第60号、1986、8ページ。
- 21) 拙稿：同書、8～9ページ。
- 22) H. Potiron : op-cit., pp. 123-124。手書きで筆写されているため、誤まりも多く、また表示する段を間違っているもの等、多々ある。
- 23) ポティロンは、アリビウスの版とフリードラインが写した版とを細かく比較し、8つの旋法のそれぞれの記譜の違いを指摘しているが、それによると、フリードラインの明らかな誤まりの箇所は次のようにある。声楽譜：ヒポドリア、ドリア、ミクソリディアにおけるゆが、フリードラインでは一種のxで代用されている。また、ヒポフリギアにおいては、横だおしの二重のN、つまりWが、フリードライン

では正規の二重のN, つまりNNとなっている。また、ヒポドリアとドリアのNが、フリードラインではNとなっている。器楽譜：ヒポドリアの横だおしの二重のC, つまりωが、フリードラインではω(オメガ)になっている。ヒポドリア、ヒポフリギア、ドリアの二重の口 つまり匚が、フリードラインでは口になっている。H・ポティロン：ibid, p. 125。詳細は、同書, pp. 126-137参照。ボエティウスの「音楽論」をドイツ語訳したパウル(Oscar Paul)の表も、フリードラインと同じ誤まりを含んでいる。

O. Paul: Die A. M. S. Boethius fünf Bücher über die Musik, Leipzig, 1872, S. 143.

- 24) ポティロンの表を参照した。ただし、ポティロンの表中、ミクソリディアの nete synemmenon とリディアの paranete diezeugmenon の声楽・器楽譜の欄が欠如しているので、ここでは正しく補って表示した。
- 25) クルト・ザックス：前掲書, 285ページ参照。
- 26) クルト・ザックス：同書, 286ページ参照。
- 27) パウルは、ボエティウスの表示した表を近代五線譜に解説しているが、ヒポドリアは調号なしで、い音から記譜、ヒポフリギアは♯2つで、ろ音から、ヒポリディアは♯4つで、嬰ハ音から、ドリアはb1つで、ニ音から、フリギアは♯1つで、ホ音から、リディアは♯3つで、嬰ヘ音から、ミクソリディアはb2つで、ト音から、ヒベルミクソリディアは調号なしで、イ音から記譜している。しかし、パウルの解説譜は、全体的にピッチが高く、古代ギリシャの演奏の音域(ホーホ)に該当するものが少ないので、パウルの解説譜は適切でないと思われる。O. Paul: op-cit., S. 143.
また、ポティロンは、いわゆるF調で解説している。H. Potiron: op-cit., pp. 111-113, , 119.
- 28) 拙稿：前掲書(そのI)一大分県立芸術短期大学紀要, 第18巻, 1981。(そのII)一ボエティウスの音楽の3つの分類を中心として一, 同紀要第19巻, 1981。(そのIII)一ボエティウスの「音楽論」とわが国の現代音楽教育とのかかわりあいについて一, 宮崎大学教育学部紀要, 第54号, 1983。(そのIV)一古代ギリシアの音楽教育観の伝承者としてのボエティウス一, 同紀要, 第55号, 1984。(そのV)一音教育の内容を中心として一, 同紀要, 第56号, 1984。(そのVI)一協和の本質に関する教育の内容を中心として一, 同紀要, 第57号, 1985。(そのVII)一数理論の内容を中心として一, 同紀要, 第58号, 1985。(そのVIII)一各種音程の構成及びその計算方法を中心として一, 同紀要, 第59号, 1986。(そのIX)一完全音組織、テトラコルドとジェネラの内容を中心として一, 同紀要, 第60号, 1986。ボエティウスの「音楽論」に関する音楽教育学的一考察—西洋音楽史及び音楽教育史上に果たした役割について一, 広島大学教育学部教科教育学科音楽教育学教室論集, I, 1986.

(1987年9月30日 受理)