

感覚と精神

名須川 学

序

一六一九年一月一日、デカルト (Rene Descartes, 1596-1650) はその当時の共同研究者ベークマン (Isaac Beeckman, 1588-1637) に『音楽提要 *Compendium musicae*』(以下、『提要』と略記する)と題する処女作を個人的に献呈した。これは A T 版で五〇頁程度の小冊子であるが、その題からも明らかな通り「音楽理論書」である。¹⁾ ここで、西洋の音楽思想を振り返って見たとき、2つの全く異なる音楽観が、古来、対峙し続けてきた——その一方は、音楽を超越的神的秩序の開示と考えるピュタゴラス主義的「数論」的音楽観であり、もう一方は、所詮聴覚的快の産物に過ぎないと見做すアリストクセノス主義的「感覚」的音楽観であった。この内この前者「数論」的音楽観こそが、西洋における伝統的音楽思想の主流を成してきたのであるが、こうした音楽観が超越に向って飛翔しようとすればする程、逆に、その対極にある「感覚」的音楽観を宿敵としてもたねばならない羽目に陥ったということは、歴史の必然であった。

当然、『提要』におけるデカルトは、これら2つの音楽観同士の歴史的对立に対して何らかの解決を試みようという意図をもっていたはずである。そして更に、デカルトが克服しようとしていた具体的な直接的な対象は、「数論」的音楽観の理論書としては、イタリアの理論家ツァルリーノ (Giosetto Zarlino, 1517-1590)²⁾ の著作『ハルモニア教程 *Le istituzioni harmoniche*』(一五五八年)³⁾、及び、スペインの理論家サリナス (Francisco Salinas, 1513-1590)⁴⁾ の著作『音楽論 *De musica libri septem*』(一五七七年)⁵⁾ であり、また、「感覚主義的音楽観」としては、ベークマンの「自然学」であっただろうと思われる。⁶⁾

紙面の限りある本論考において、思想的背景をも詳述する贅沢は許されないであろうが、しかし、『提要』において為されたデカルトの哲学的思索を後追いつることによって、彼が上述した「数論的音楽観」と「感覚主義的音楽観」との2つの立場の批判を通じて伝統を凌駕しようとし、そしてその結果、彼自らによって《あたかも今し方分娩されたばかりの熊の乳児の様な (quasi vrsae foetum

nuper editum)》(AT-X.140)と喩えられたこの小冊子の内に、将来のデカルト哲学の誕生を思わせる彼の才知が懐胎されたことが理解されるならば、本稿の目的は達成されたと言えよう。

1. 「不快」の判定者としての感覚 (sensus)

『提要』の冒頭において、デカルトは「音楽」の「目的 finis」を次の様に記す。

《その目的 (finis) は、快を与えること (delectare) 即ち、我々の内に様々な情念 (affectus) を惹起させることである。ところで諸々の歌は悲哀であると同時に快いということが起こり得るが、こういった対立は驚くに値しない、というのは、悲劇作家や悲劇俳優は、我々の内に多くの悲しみを引き起こすに従って、より多くの快を与えるからである。》(AT-X.89)

ここで《目的》としているところの《快》は、単なる《情念》の一種としての《快》ではなく、それらの《情念》の惹起に際して得られるところのものであり、明らかに、他の《情念》に優越するものである。そしてデカルトが芸術上の《快》のこの優越性の典型と見做しているのは、アリストテレスの悲劇論以来の伝統である「悲劇の快」である。

この《情念》を惹起させる為の《手段「媒介」medium》は、音の持つ計量的《特性 affectio》である。ここでこの《情念》と《特性》との関係は、その語形 “affectus / affectio” から察せられる

通り、「受動／能動」の関係である為、《情念》は外部刺激に対する「受動」としての性格を持つ。

音の計量的《特性》の具体的内容規定は、第2章《予備的諸注意 PRAENOTANDA》に、8命題として掲げられる (AT-X.91/2)。その第1命題には《快》の感得主体である《感覚 sensus》が設定される。

① 感覚 (sensus) は全て何がしかの快 (delectatio) を感得し得る。》

しかしながら、これ以降第7命題に至る迄、《感覚》は《快》そのものを直接的に判定することはなく、専ら「不快の判定者」として留まり続けるといふ事実には注目すべきである。

まず、《対象》からの「刺激量」(＝音量)の過剰は、「感覚器官」そのものの「損傷」を招くのであるから、最低これを回避せねばならない。この為、第2命題においては、《感覚》と《対象》との間に、《釣合 proportio》が必要とされる。

② この快に向けて、対象は感覚自体との間に或る比 (proportio) を持つ必要がある。例えば、銃・雷鳴の騒音等は、音楽には適さない様に思われる。何故なら、こういった騒音は耳を害するであろうから——丁度、目に向けられた過度の太陽光線の如くに。》

だが、こうして知覚に成功したとしても、それが直ちに《快》を齎し得る訳ではない。《対象》の内部秩序が複雑ならば、その全体の認知は困難であり、これは《感覚》の「疲弊」を招く。第6命題においては、これを回避する為の、実に、消極的な条件としてのみ《算術的比》が要求されることとなる。但し、ここに表れる《比 Proportio》は、第2命題中に表れる《釣合 proportio》とは区別されている。というのは、第2命題における《釣合》が《感覚》と《対象》との間にある関係性であるのに対し、第6命題における《比》は《対象》の部分間における均衡関係であるからである。

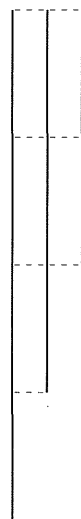
⑥ 々の比 (proportio) は算術的 (Arithmetica) であるべきで、幾何的 (Geometrica) であるべきではない。その理由は、算術的比では差異 (differentia) が至るところ均等である為に、注意を向ける (adverto) べきものはその中に余り多く存在せず、それ故、その内にある全てのものが判明に知覚されるので、感覚がそれ程酷く疲弊させられる (fatigetur) ということはないからである。

(例)

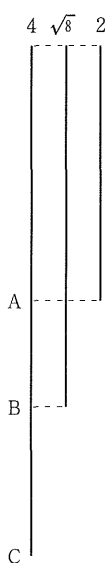
第1図における線分の比は、第2図のものよりも視覚的に容易に区別される。その訳は、各々の線分の差異 (differentia) として、単位 (unitas) に注意する (adverto) だけでよいからである。しかしこれに対して、第2図においてはABとBCという共約不可能な部分を判定することになり、思うに、それらは如何にしても同時には感覚によって認識され得ず、ただ算術

的比に応じて認識され得るのである。つまり、例えば、部分ABのうち1に2部分を認め、部分BCには3部分を認めるといふ様な具合にして。ここで、感覚が絶えず欺かれることは明白である。》

《第1図》



《第2図》



この様に《感覚》は「複雑さ」に起因する《疲弊》を回避しようとする際、「概算」によって《対象》を尺度化する。この結果、伝統的に「音楽」は《算術的比》によって基礎付けられるものと捉えられてきたという訳である。

実際、『提要』全体を通じて数学的厳密性が問われることはない。

これ迄『提要』の解釈者達は、こぞってこの第6命題の《算術的比》の条件に、デカルトの積極的な《快》の根拠の主張を読み取ろうとしてきた。しかし、ここでのデカルトの意図は寧ろその正反対の事柄であり、「数論的音楽観」の根拠を批判しこれを克服せんとするものであったのである。

更に、デカルトが《算術的比》を《快》と直接的に結び付けてい

たのではないということ、『提要』第5―11章において展開された「音程論」を注意深く読んだ者にとっては全く明白である。特に、その総括とも云える第11章の最終段落では、次の様に結論される。

《こうして今、我々は、音の全ての特性 (affectio) の説明を終える。ここで、我々が先程述べたことを確信する為に、高低に関する音の全ての変化 (varietas) は、音楽においては、唯これらの数 (numerus)、2、3、及び5のみから生ずる、ということに注意するのみでよい。約言すれば、不協和音と同様に階梯 (gradus) をも表す全ての数は、これら3つから複合され、また、これらによって為される分割によって、遂には、単位 (unitas) に迄分解されるのである。》(AT-X.131)

これは「音程」が全て《算術的比》に還元され得るということの確認である。そして、ここに云う「音程」の内には《不協和音》も含まれており、更に、この《不協和音》が論じられる第11章では、古典的対位法理論において「音楽の悪魔 (diabolus in musica)」とさえあだ名され禁じられていたところの《トリトヌス Tritonus》を《不快 Ingratus》であると、彼自身が明言しているのである。

以上の通り、デカルトは、第6命題において《算術的比》の条件を提示したとき、「整数比ならば必ず快を齎す」という命題を支持したのではないのである。この条件は対象の内部秩序の複雑さからくる《感覚の疲弊》という事態を回避する為に要求された消極的な条件であり、《快》の獲得という《目的》にとって「必要条件」に

過ぎないであろう。この条件故に、「音楽」は或る種の「構造体」として見做され得、あたかも「数的秩序」を有するかの如くに扱われ得ることとなるのである。しかし、これが「必要条件」である限り、《数》は「音楽的快」の根拠とは最早成り得ないのである。

さて、第6命題迄は「複雑さ」の知覚からくる《感覚》の「疲弊」の回避の為に、専ら「単純さ」が強調されてきたものではあるが、しかし逆に《対象》の内部秩序が余りに単純過ぎるものも、その認知に際し「厭き」を招来し、《目的》としての《快》に至る以前に、《感覚》対象としての音を受け入れることを止め、その《手段》を失うことになる。

こうして、第7命題には、知覚の「難易の両極を回避する」という条件が要求される。これを積極的肯定的な表現に改めるならば、「中庸性」と称してよからう。

⑦ 感覚の対象の内、精神 (animus) にとって最も快適なのは、感覚 (sensus) に知覚されるに際し、最も容易に為されるものでも最高の困難をもつて為されるものでもない。やはり、感覚を対象へ向けている自然的欲求 (naturale desiderium) が十分に満足されてしまう程には容易にはではなく、また、感覚が疲弊してしまう程には困難にはではなく、為されるものなのである。》

以上、第1―7命題を通じ、《感覚》は「不快」の判定者として振る舞っているということがわかる。それ故に、この様な《感覚》

が「音楽的快」そのものの根拠となるということも、矢張り、不可能となる。そればかりか、上述した第6命題における《例》にも断言されている通り、『提要』全体を通じて、『感覚』に積極的な信頼が置かれるということは決してなく、そればかりか、寧ろその「弱さ」が繰り返し強調されているのである。

例えば、「弦の分割」から「音程論」が展開され出す第5章においては、一定の長さの弦が、2等分、3等分、…、6等分されることによって、ここから様々な《協和音》が導出されるにも拘らず、7等分以上の分割は不可能であると云われ、その理由をこの「感覚の弱さ」に求めている。

《というの、生憎あいにくのところ、耳の弱さの為、苦勞あらいぐを伴わずには音の大きな差異を区別し得ないからである》(AT-X.98)

更にまた、『協和音』の純正音程からの「ズレ」、例えば「スキスマ schisma」を実践においては無視することが可能であるのも、偏りに、この「感覚の弱さ」故であるとされる。

《しかし、以前述べた如く、スキスマの音程は非常に僅少であり、聴覚によって辛うじて判別され得る程度である。それ故、これらはそれに隣接した協和音から甘美さを借りるのである。実際、協和音の「2つ」項は、それらの内の一方が少しばかり変更されるとして、即座に協和音の甘美さ全てが失せてしまうという程には、不可分なものから成っている訳ではないので

ある。》(AT-X.130)

この様に『提要』のデカルトは、『感覚』における《快》の批判を通じ、「感覚主義的音楽観」と「数論的音楽観」との双方が、「不快の回避」及び「感覚の弱さ」という消極的条件によってのみ基礎付けられるということを主張しているのである。

2. 快と中庸性

上述した第7命題の「中庸性」¹¹の条件は、「音楽」の基礎的要素である《協和音》の《快》を基礎付けるものとして捉えられている。何らかのもの同士の「釣合」という「関係性」そのものを「判断」として生ずる《快》である。確かに《協和音》は2音の計量的《特性》同士の「釣合」が第2章第6命題の要求する《算術的比》として考量されたものであり、単純なものから並べて、《オクターヴ》(1:2)《5度》(2:3)《長3度》(3:4)等がその主だったものとなる。『提要』において、これらの《協和音》のもつ《快》は、特に《甘美 suavitas》と表現されている。

取り分け、《5度》の《快》は他の《協和音》の《快》に比較して卓越しているが、その理由について、第7章《5度について》では次の通りに述べられている。

《この和音は全ての協和音のうち、耳にとって最も快適であり、最も好みに合うものである。そしてそれ故、5度は、あらゆる楽曲において或る程度全面に出て、第一の座を占めるというの

が常となったのである。ここから諸々の旋法 (modus) が生ずる。ところで、これは第7命題から帰結される、というのは、既述の事柄より明らかだが、我々は協和音の完全性 (perfectio) を、或いは分割 (divisio) 或いは数 (numerus) 自体から引き出したが、3つの協和音のみが固有に獲得され、その中で5度は中間に位置しているのだから、この和音は長3度の様には鋭くなく、オクターヴの様には柔弱ではないが、あらゆる協和音の内、耳にとって心地よく響くだろうからである。》(AT-X.105/6)

デカルトは『提要』以降もこの《協和音》の《快》の問題について言及し続けることになるのであるが、とりわけ、一〇年後にメルセンヌ (Marin Mersenne, 1588-1674) に宛てられた3つの書簡の中に、それが明確に表れている。

《(…)といますのは、この計算全体は単にどの協和音 (consonance) が最も単純 (simple) であるのか、或いはお望みとあらば、最も甘美 (douce) か、完全 (parfaite) であるのか、ということを示す為に役立つのみであり、最も快適 (agrabie) であるのかを示すものではありません。(…)しかし、より快適であるものを決定する為に、聴き手の能力 (capacite) を想定せねばならず、それ「聴き手の能力」は味覚 (gout) 同様に、人によりきりなのです。この様にして、或る人々は単旋律をよく聴くことを好み、また、他の人々はアン

サンプルを好み、等という具合でしょう。これは、或る者は甘いものをより愛し、他の者は少し酸っぱい乃至苦いという様なものを愛するのと同じことです。》(一六三〇年一月)

《以前にも貴方に申し上げましたが、或る協和音 (consonance) が他のものよりも甘美である (douce) と述べることに、快適である (agrabie) ということは、全く別々なことなのです。といいますのは、蜂蜜がオリヴに比べより甘美であるということとは万人の認めるところですが、それにも拘らず、多くの人々は蜂蜜よりもオリヴをより好んで食べるでしょう。それと同様に、5度は4度よりも、4度は長3度よりも、そして、長3度は短3度よりも甘美であるのです。しかしながら、短3度が5度よりも快を与え、同じ様に、凶らずも不協和音が協和音よりも快適である場合があります。》(一六三〇年三月四日)

《協和音 (consonance) の甘美さ (douceur) に関して、区別すべきことが2つあります。即ち、それらをより単純 (simple) か、一致 (accordance) ならしめているものと、それらを耳に對し快適 (agrabie) ならしめているものです。ところでより快適ならしめるものに関しては、それらが用いられる場所によつています。そして、偽5度その他の不協和音ですら協和音よりも快適であるという箇所が見出されます。従つて、或る協和音が他のものよりも快適であるということなど絶対的には決定し得ないのです。》

(…) どの協和音が最も単純かつ一致しているかを絶対的に述べるというのは可能です。というのは、それらの音が相互にどれ程一致しているか、また、それらがユニゾンの本性にどれ程近いかのみによっているからなのです。(一六三二年九月)

ここで重要なのは、これら3つの引用文中において、《協和音》の《快》は、《快適な agreable》と《甘美な douce》との2つの語によって形容し分けられているということである。これら2つの《快》の相違は、一体、何に基づいているのであろうか。

『人間論 *Traité de l'homme*』では、「機械論」的な観点から「人間」を分析しているが、「聴覚」における《快》を扱った箇所において、この《快》の2種の表現について次の様に記述される。

《精神 (ame)》——これは、私が読者に向けて記したところの機械 (machine) の中に存在している——が如何にして、あらゆる点において我々のものと同様な諸規則に従った或る音楽 (Musique) に対して快を感得し (se plaire) 得るのかということ。更に、如何にして、それ「その精神」が、それ「或る音楽」を遙かに完全な (parfaite) ものとし得るのか、ということ。少なくとも、諸感覚 (sens) にとって最も快適 (agréable) であるものが絶対的に最も甘美な (douce) 諸事物であるのではなく、最もよく中庸を得た仕方で (d'une façon mieux temperée) それら「諸感覚」を擽る様なものである。丁度、塩や酢がしばしば淡水以上に舌にとって快適であるのと同じ

い。それ故にこそ、音楽はユニゾン、オクターヴ、5度等と全く同様に、長・短3度、長・短6度、更にまた、時として、不協和音迄をも受け入れるという訳である。(AT-XI.151)

ここでは、《快適》と《甘美》との2つの《快》の相違が、その「感得主体」の相違として捉えられ、前者が《感覚 sens》の、後者が《精神 ame》の判断によるものとされる。

しかし、だからといってこれら2つの《快》を決定的に区別し得る基準が明確に記されているという訳でもない。

そればかりか、上に引用した3つの書簡と『人間論』とでは、《協和音》の役割が若干異なっていることに気付く。というのは、双方「釣合」に関する「判断」であることには変わりないのであるが、しかし、3つの書簡においては、「協和音」を構成する2音相互の釣合」に関して《甘美》と称しているのに対し、『人間論』においては「協和音」相互の配分上の釣合」に関して云われているからである。

更に、注意すべきは《甘美》が《精神》による「判断」であるとしても、《感覚》から全く独立してではなく、《感覚》の「判断」に伴って為されるということである。いやそうであるばかりか、《感覚》の「判断」自体が「感官」を介した《精神》の「判断」であると云うべきであって、《快》に関しては、これら2つの「判断主体」を独立した2つの実体であるかの様に捉えてはならないはずである。

従って、《快適》と《甘美》との相違を捉え直すならば、前者は《快》

をその場その場において「判断」したその「直接性」が強調されたものであり、後者はそれらの「判断」の全体に関わり、それら相互を比較考量する中に下されるといふ「判断」の「間接性」が強調されているということにならう。

こうして《甘美》は、「精神」が「中庸性」に対して「判断」するところに生ずる《快》であるということが明確にされた訳である。この観点から先の『人間論』の引用文を見直すと、《最もよく中庸を得た仕方で d'une façon mieux temperée》という表現が、この「中庸性」と《精神》との関係を強調したものであったということがわかる。そして《精神》によるこの《甘美》の「判断」は、外界の《対象》には規定を受けないという意味では「主観的」とも云えるが、しかしそれだからとて完全に「相対的」なものではなく、「判断」同士の「釣合」といふ、より抽象的な《対象》に関わっているという意味では、「客観的」なものとも云えよう。

3. 感覚と精神 (animus)

以上の様に、第7命題に要求される「中庸性」の条件は、「音楽」における《5度》の特別な地位を保証している。

しかし、この条件は「音楽的快」の為の「必要条件」に過ぎなかった。このことは、第7章《5度について》において、デカルト自身が述べていることから確認され得る。

《それ故、音楽において、若し最終命題「第8命題」で述べた様な変化 (varietas) が快 (delectatio) に向けて必要とされな

いならば、これ「5度」のみが我々によって使用されねばならなくなると帰結される。》(AT-X, 106)

「音楽的快」の「十分条件」、「音楽」を「音楽」たらしめる根本的条件は、第8命題に要求される《変化 varietas》なのである。

⑧ 最後に、あらゆるものにおいて、変化 (varietas) は最も快適である、ということには注意すべきである。》

こうして、「音楽」が或る種の「運動」の相の下に捉え得るといふことが露になってくるのである。実際、「中庸性」の基準である《5度》を軸とした「和音」の移行行きの中に認め得る或る種の《節度 modus》ある《変化》は、音楽理論上では《旋法 Modus》と称されている。

《加えて、これ「5度」が全てのもの「協和音」の内でも最も好まれる為に、5度から「旋法は生ずるのである」、そしてまた、全ての楽曲はただこれ「5度」の為に作られたのだと思われるのである。》(AT-X, 139)

《これらは「旋法 Modus」と称されるが、それは、楽曲の諸部分が節度 (modus) を越えてさまようことのない様にして、それら「旋法」が楽曲を制御するところに由来し、その上殊更に、様式の変化に応じて我々を多様な仕方で駆り立てる様な、様々

な楽曲を含むのに適しているからである。(…)(二)「旋法」から大方全ての音楽の変化 (varias) が生ずるといふことは、以前我々が明らかにした。(AT-X.140)

こうして、この《変化》の条件を介することによって、「中庸性」の《快》は、いよいよ《感覚》の直接的な《対象》を離れることとなった訳である。

さて、『提要』第5～12章において計量的《特性》、即ち「音程」の全てが枚挙された後、これらの要素によって《変化》を生み出す為の《構成 compositio》についての規則が、第12章及び第13章(最終章)において論じられている。特に、第12章《構成の原則》及び、制限について《では、《重大な誤謬や規則違反を犯すことのない為》に、3つの原則が挙げられ、更に、《変化》に対しての6つの条項が掲げられる。その最初の条項は、次の様なものである。

《その1 最も完全な協和音の内の或るものから始めること。これによって、事実、何か鈍い協和音が冒頭で聴かれるより、大きな注意 (attentio) が喚起せられる。或いは又、単一の声の休止 (pausa) 若しくは沈黙 (silenio) からならば、最善である。それは、最初に聴かれた声の後に、他の予期せぬ声が初めて耳を打つので、その新奇さは、我々を最大限に注意をする様に仕向けるのである。(…)(AT-X.132)

(二)には、『注意 attentio』という「能動性」に関する記述が見ら

れる。またこれら6条項が掲げられた後、その応用例として、実践家達が慣用している声部運用の技法が挙げられるが、その中で以下の通りに《シンコペーション synopa》が分析される。

《このシンコペーション (synopa) は、少なくともカデンツにおいては用いられるのが普通である、というのは、より長い間期待されてきたもの (expectatum) が遂に訪れることによって、より一層に快を与えるからである。そしてそれ故に、不協和音が聴こえた後、音は、最も完全な協和音、若しくは、ユニゾン (unisonus) におぼつ一層休まるのである。》(AT-X.138)

ここにも《期待されたもの expectatum》という「能動性」を暗示す表現が用いられている。そればかりか、ここでは「和音の完全性」という基準から見れば「不快」として回避されるべき「不協和音」さえも、こうした「判断主体」の「能動性」を高める要因としては、積極的に評価され得るといふ洞察がなされているのである。この結果、「不協和音→協和音」という近代的な「和声進行」の概念に迄近付き、また、この「音楽的運動」に対して「判断主体」の側の積極的参与があることが明らかにされることとなる。

更に、この《運動 motus》は《休息 quies》を指し、ここにおいて最終的な《快》を得ることとなる。

《加えて注意すべきは、終結 (fms) においては、5度によるよりもオクターヴによる方が聴覚は一層よく満たされ、また、

全ての内、ユニゾン (unisonus) によるのが最高であるということである。これは、5度が、協和という観点において、それ「聴覚」にとつて最も快適であるのではないから、という訳ではない。そうではなく、終結においては我々は休息 (quies) を目指すべきであり、これ「休息」は、それら相互間に差異 (differentia) がより少ない、或いは、ユニゾンにおける如く全く無い様な音において、より多く獲得されるからである。》

(*Loc. cit.*)

この中の《ユニゾン unisonus》と《差異 differentia》との関係について、まさに「音程論」が開始されることとなった、第5章の冒頭を想起せざるを得ない。

《第1に注意すべきは、ユニゾン (unisonus) は協和音ではないということ。というのは、そこには高低における音の差異 (differentia) が少しも無いからである。しかしながら、それ「ユニゾン」の協和音に対するは、単位 (unitas) の数 (numerus) に対するに等しい。》(AT-X, 96)

つまり「音程」体系と「数論」体系とは《協和音》…《ユニゾン》…《数》…《単位》という対応構造を有するのであるが、「音楽的運動」は《休息》すべくこの《ユニゾン》へと向うのであるから、「数論」体系による表現では《単位》へと向うことと同値である。

このとき第6命題の《例》において《尺度 mensura》としての《単

位 unitas》に《注意する adverto》という「能動性」が分析されていたのを想起されたい。ここで《単位》に《注意する》という事態の内容が問題にされねばならない。というのも、ここに云う《単位》とは最早実体から離れた空疎な「関係性」、しかも、「判断主体」によって恣意的に選ばれたものであるから、さほど重点が置かれていないからである。従つて、この事態は《注意する》という「能動性」の全面的な析出にこそ力点が置かれていると考えられてしかるべきである。

更に、前節において分析した「中庸性」に対する「判断」というものが、《感覚》の直接的な「判断」から後退して、《精神》において為されているということを考え合わせるならば、上の「能動性」はこの《精神》に全面的に帰せられるべきと思われる。

こうして、「音楽的快」というのは《精神》の積極的参与が伴われることによつて初めて獲得されるのだということがわかる。つまり、「感覚」の「受動性」である《情念》を契機としてその「能動性」が高められた《精神》が、更に、《情念》の《変化》が伴われることによる自らの《運動》、即ち《精神の運動 motus animi》(AT-X, 95/139/140) を自覚して《感覚》による外界の知覚に伴われながらもしかしそれ自体としては外界から独立してその下す「判断」においてこそ、「音楽的快」は存するのである。

結び・

以上の様に、『提要』は、デカルトが伝統的な知識体系に対して挑戦し、思索を繰り返す中で著した書物である。ここで彼は、先ず、

「音楽的快」の分析を通じて《感覚》の能力を批判し、次第に《精神》の能力を析出していく。ここから、「音楽」は「教学」からも「自然学」からも自立し、「人間」の《精神》によって支えられる営為であることが初めて宣言されるのである⁽¹³⁾。

こうした《感覚》と《精神》という2つの「判断主体」の間にある緊張は、「学問」の存立根拠を人間の能力に全面的に帰し、「教学」「自然学」「形而上学」を基調としたその後のデカルト哲学の根底にも絶えず鳴り響くことであろう。但し、現代の我々にとって、『提要』とデカルト哲学との連続性を認めることは、伝統とデカルト哲学との連続性を認めることに比して、遙かに困難ではあるだろうけれども。

【註】

- (1) デカルトの音楽理論について扱った代表的な著作は、A. Pirro, *Descartes et la musique*, Librairie Fischbacher (Paris), 1907
と H. F. Cohen, *QUANTIFYING MUSIC — The Science of Music at the First Stage of the Scientific Revolution, 1580-1650*, D. Reidel Publishing Company, 1984 の2冊のみであると思われる。この内、前者は「デカルト＝合理主義者」という観点からの読み込みが強過ぎ、また、後者は「音響学」の成立史に関心が置かれたために、『提要』の内容に関しては殆ど分析されないままである。その他雑誌論文が幾つかあるが、その殆どはデカルトのテキストを真面目に読んだかどうか定かでないものばかりである。

我国における『提要』の研究に関しては、美学の立場から、佐々木健一氏の論文「デカルトに於ける美の快」、『美学史研究叢書』、東京大学文学部美学藝術学研究室、第一巻、六九—一二四頁、そしてまた、デカルト研究史的な立場から、最近刊行された石井忠厚氏の著書『哲学者の誕生——デカルト初期思想の研究——』、東海大学出版会、一九九二年があるが、これに加え、白水社の『増補版』デカルト著作集（一九九四年）の第4巻には、平松希伊子氏の全訳・解説及び緻密な訳注が載せられている。これらの業績を見る限り、『提要』の研究は諸外国のものよりも進んでいると思われる。

(2) ツァルリーノの名前は『提要』の中にも一度その名が表れ、しかも、デカルト自らの根拠付けの優位性を誇っている(AT-X, 134)。

(3) この書名に現れた「ハルモニア Harmonia」は、「宇宙論的調和」を表す概念であるが、例えば、デカルトが『提要』を書いた丁度同じ頃ケプラー(Johannes Kepler, 1571-1630)が著した『宇宙のハルモニア論 Harmonice mundi』(一六一九年)、或いは、メルセンヌの力作である『普遍的ハルモニア Harmonie universelle』(一六二七年)等の著作名を見ても察せられる通り、この時代には一般的に用いられた術語でもあった。

(4) Rodis-Lewis G. L. *Œuvre de Descartes*, Vrin, 1971, t. I, p. 36; t. II, p. 442, n. 84. 小林道夫、川添信介訳『デカルトの著作と体系』、紀伊國屋書店、一九九〇年、三四頁。

(5) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. 16, Mac-

millan, 1980)に依るならば、サリナスのこの著作は、ピュタゴラス派音楽論を徹底したガフリウス(Franchinus Gaffurius, 1451-1522)の理論書を概括し、また、最後の3巻においては、アウグスチヌスの『音楽論 *De musica*』を重点的に活用しているという。

(6) 従来のデカルト研究史は、『提要』を、ベークマンとの《物理—数学的 (Physico-mathematica)》な「自然学」研究の一部として、「協和音」の解明を目的として書かれたものとする傾向にあったが、これは「音楽理論書」としての本質的側面を無視した見方である様に思われる。

(7) 音の「自然学」的な《性質 *qualitas*》は、既に、第1章第2段において《自然学者 *Physicus*》に委ねられてゐる(AT-X, 89)。ここには、「音楽」というものは「自然学」によつては決して解明され得ないという積極的な意図を読み取り得る。

(8) この「*gradus*」という概念は、伝統的な音楽理論にはないものであり、デカルトの創意である。「音階」を構成している隣接2音同士の幅のことであり、具体的には、「全音」「半音」のことである。訳語に迷うところであるが、ここでは素朴な意味にとつた。

(9) 佐々木、前掲論文、七二頁では、8命題が「否定的な具体例」の分析の結果であることを主張しながら、七四頁においては第6命題に数論的音楽観の読み込みをしようとしている。また、石井、前掲書、一三三—七頁において、「算術的比」と「快」との直接的な結び付きについて警戒をしながらも、二二九頁に

において最終的に第6命題を「算術論の結晶」としてしまつてゐる点、私は異を唱へたい。

(10) 石井、前掲書、二二六頁において、「幾何学的比例関係」にあるものの「ズレ」は「常に不協和音として働くが故に、純粋な満足は得難い」と指摘されているが、『提要』においてデカルトが実際に主張しているのは「感覚の弱さ」故に「こうしたズレ」を初めから無視し、「純正」なものとして捉えてしまつてゐることである。

(11) 佐々木、前掲論文、七九頁においては、これを「中庸性の原理」と呼び、更に、この原理を第2命題の「感覚と対象の間の釣合」の延長上にあるとするが、第7命題では明らかに「感覚の判断」同士の比較をしているのであるから、第2命題と第7命題とは根本的に異なる、と私は考える。

(12) これ以後約十年かけて記された未完の遺稿『精神指導の規則 *Regulae ad directionem ingenii*』においては、『提要』における《精神の運動 *motus animi*》の概念に代わつて《思惟の運動 *cogitationis motus*》(AT-X, 369)が重要な役割を果すこととなる。

(13) これを、ドイツのハンスリック (Eduard Hanslick, 1825-1904) 或いは、フランスのブルレ (Gisèle Brelet, 1915-1973) 等の美学者らによつてやがて展開されることとなるであろう。「自律的音楽美学」の先駆けと考えることは不可能なことではあるまい。

(なすかわ・まなぶ 筑波大学大学院哲学・思想研究科)