ブフォン論争におけるルソーの敵

内　藤　義　博

1．序文

1752年８月オペラ座での『奥様女中』の上演をきっかけにして始まったブフォン論争は1753年春先でいったん下火になるが、1753年11月ルソーの『フランス音楽に関する手紙』が新たな論争の火種となった。この後半戦は1754年春まで、つまりブフォンたちがパリから退去するまで続いた[1)]。前半戦については、伝統的フランス音楽を支持するリュリ派と新しい音楽をもたらしたとしてラモーを評価するラモー派の論争が継続していることを私たちはすでに明らかにした[2)]。

後半戦はまったく様相を一新した。ルソーがリュリとラモーを含めたフランス音楽を批判し、イタリア音楽を賞賛したことで、フランス音楽を擁護し、イタリア音楽を批判する反ルソーの立場の論者一色になった。ルソーのフランス音楽批判は多岐にわたるが、私たちとしては、ルソーの主張が二段構えになっていることを明らかにした上で、この二段構えの批判にルソーの敵たちがどんな反論を試みたのかを示し、さらにルソーの論証の仕方が多数の批判を生じさせる原因にもなったことを提示す

---

1)　「王立音楽アカデミーは日曜日と金曜日に『カストルとポリュックス』の上演を成功裏に続けている。およそ18ヶ月前から、あるときには週に一回、または二回、時には三回もオペラ座の舞台を占めてきたイタリア人たちが、３月７日木曜日に最後の公演を行った。」（*Mercure de France*, avril 1754, p. 179）

2)　内藤義博、「リュリ派・ラモー派論争はいつ終わったのか？ ── ブフォン論争におけるラモー評価 ── 」、『「百科全書」・啓蒙研究論集』第３号、『百科全書』・啓蒙研究会、2015年、p. 19–38。

るつもりである。この方法はブフォン論争の全体像を提示するわけではないが、その重要な側面を明らかにするはずだと考える。

ブフォン論争は興味深い論争である。フランス音楽とイタリア音楽のどちらが優秀かという、今日から見たら論争の対象とは成りえないような論点で論争が行われただけでなく、短期間に膨大なパンフレットが出版されたこともあるし、ルソーとラモーという、この時期に最も著名な音楽家が論争に加わったこともあって、かなり有名な論争であった。1973年にローネイによって、『オンファル』論争（1752年春）から、ダランベールの『音楽の自由論』（1759年）までの61編のパンフレット類が収集された資料集が出版されたことで研究はしやすくなった[3)]。

とはいえ、取り上げられている対象の多様さやパンフレットの膨大さゆえに全体像を提示することは困難である。それゆえ、なんらかの視点を設定して、その視点から全体を切りとることで、思いがけない断面を得ることに期待をかけるほうがいい。全体をぼんやり見ていただけでは見えなかったブフォン論争の深層のようなものが見えてくる可能性があるからだ。ブフォン論争の全体像なるものがあるとしたら、そうした様々な視点によって切りとられた断層の集合体ということになるのかもしれない。そのような様々な視点からの研究がすでに始められている[4)]。した

---

3) ブフォン論争に関するパンフレット等はDenise Launayの編集した*La Querelle des Bouffons*, textes des pamphlets avec introduction, commentaires et index par Denise Launay, 3 vol.（Genève, 1973）を利用し、そこでパンフレット等に付された番号を添付する。引用にあたっては、（2, V/122）のように、当該パンフレットのページ数、上記著作でローネイがパンフレットに付した番号、上記著作でのページ数の順に表記する。ただし本文中ではパンフレットの番号はローマ数字ではなくて、算用数字で表記する。煩瑣を避けるために、本論文で利用したパンフレット等のリストは文末にまとめて掲載した。またごく一部を除いて、パンフレット等は匿名で出版されているが、本論文では、上記著作において推定された著者名をそのまま利用している。

4) *La «Querelle des Bouffons» dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, textes réunis et présentés par Andrea Fabiano, CNRS Éditions, 2005.

がってここでルソーのフランス音楽批判の要点を二点に絞って提示し、その観点からルソーへの反論を読みなおすという本論の目論見は、ブフォン論争研究に多少とも貢献するものと考える。

2．ルソー『フランス音楽に関する手紙』[5] の要点

ルソーの主張は二段構えになっている。一段目で、フランス語の非音楽性のせいでフランスの音楽家は旋律を作れないから、和声に関心を向けて、声部に声部を重ねて、「凝った音楽」を作ることに専念するようになったと主張することで、ラモーの音楽を批判する。二段目では、フランス音楽を「単旋律聖歌」のようなものだと揶揄して、リュリをはじめとする「単純」で「自然な」伝統的フランス音楽への回帰も否定する。ルソーの主張は、ブフォン論争前半戦におけるグリム、ディドロたちの主張 ── ラモーは評価するが、ラモー以外のフランス音楽は評価しない ── とは違って、フランス音楽を全面的に（つまりリュリもラモーもともに）否定しているところに特徴がある。その結果、ブフォン論争前半戦のリュリ派とラモー派の対立図式は終わり、後半戦ではイタリア音楽とフランス音楽という対立図式に移行した。この二段構えについて具体的に見ていこう。

ルソーはまず音楽の構成部分として、「旋律あるいは歌、和声あるいは伴奏、テンポあるいは拍子」（LMF, 292）の三つを挙げる。次いで、「和声はその原理を自然のなかにもっているので、すべての国民にとって同じ」（LMF, 292）であるのにたいして、旋律のほうは言語から大きな影響を受けているので、それぞれの言語の性格が旋律の性格を決定することになると主張する。そこでルソーは音楽に最も相応しい言語とそうで

5） J.-J. Rousseau, *Lettre sur la musique française, Œuvres complètes*（Bibliothèque de la Pléiade, 5 tomes, Gallimard, 1959-1995）, t. V, p. 287-328. ルソーの『フランス音楽に関する手紙』だけは、上記ローネイの資料集からではなくて、こちらを利用する。また引用にあたっては、煩瑣を避けるために本文中に LMF と略記し、ページ数を添える。

ない言語があるとして、音楽に相応しくない言語の特徴を、フランス語を念頭におきながら、説明していく。ルソーによればそのような言語とは、「混成語、無音の音節、無声の音節、あるいは鼻にかかった音節によって構成され、響きのいい母音はほとんどなく、たくさんの子音と分節からできており、私が拍子の項目で述べるつもりにしているような他の本質的な条件にも欠けるような言語」（LMF, 292）である。このような言語の影響を受ける音楽について、「快適な旋律がすっかり奪われているので、人工的で、自然のものでない美によってそれを補おう」（LMF, 293）として装飾音が多用され、また「快い歌を作りだすことができないので」（LMF, 293）、作曲家の関心は和声の方に向き、劣悪な声部が乱造されるが、それらには音楽の力と効果は何もないと断定する。次に「歌の美しさと表現力の大部分」（LMF, 293）を担っている拍子については、「言語のもつ韻律法の影響が最も大きい部分であるので、音節の長短のはっきりしない言語から生まれる音楽では、拍子は感じられなくなり、その繰り返しも均等でなくなり、拍子は、絶えず自分の好きなように拍子を速めたり遅くしたりすることができる音楽家の気まぐれに従属する」（LMF, 295）ことになり、その結果「器楽合奏は拍子どおりに進もうとしますが、歌の方はいかなる煩わしさにも耐えられないので、しばしば同一の曲のなかで歌手の曲とオーケストラの曲が対立し、お互いに邪魔をしあうことになり」、「怪物のような一つの全体ができあがる」（LMF, 296）と結論する。要するに、フランス音楽は「騒々しい音楽」「凝った音楽」「表現力がない音楽」という批判であるが、これは明らかなラモー批判である。これの対極にあるものとしてイタリア音楽の特徴が列挙され、その表現力を生み出している最大の原理として旋律の統一性が提示される。

> ある音楽が人の関心を引くものとなるために、また人の魂に生じさせたいと思っている感情をもたらすために必要なことは、すべての声部が主題の表現を強めるように協力すること、和声は主題をもっと力強いものにすることだけを仕事とすること、伴奏は、主題を覆うことも

> 変形することもなく、それを美しくすること、低音は終始一貫した単純な動きによって、歌っている者と聴いている者を導き、どちらからもそうとは気づかれないことです。要するに、全体のアンサンブルが同時に耳には一つの旋律だけを、精神には一つの想念だけをもたらすようにすることが必要なのです。(LMF, 305)

ルソーはこの原理にもとづいてポリフォニー形式を「フーガ、模倣、複主題、その他恣意的で、純粋に約束事の美の濫用」として否定し、イタリア式の簡素な伴奏を推奨する。この原理から二重唱についても、第一に二つの声部が交互に歌うことによって、全体としては一つの旋律が形成されるようにすること、第二に二つの声部が同時に歌うことはまれにすべきで、同時に歌われることがあっても長くは続かないようにすべきであり、二つの声部が三度ないしは六度音程で進むような歌にすることを勧める（LMF, 310)。

ルソーの批判の二段目となるフランス音楽批判の論証を見よう。リュリを含めた伝統的なフランス音楽批判はレシタティフ問題と結びついている。この手紙でレシタティフは最も重要な問題として扱われているが、その理由は、この著作の主題が音楽と言語の関係であり、この主題に密接に関連するのがレシタティフだからである。ルソーは、上記のように、音楽と言語の関係についての考察から入り、音楽のすべての声部によって統一した想念が提示されるべきだという旋律の統一性に関連して、伴奏のあり方、二重唱の問題へと議論を進め、同様の視点から今度は言語の韻律を最も直接的に反映すべき音楽言語としてレシタティフに言及している。

ルソーは、レシタティフを「階調に富んだ朗唱、すなわち和声的な音程で作られた抑揚をもつ朗唱」(LMF, 318）だと定義する。その結果、「どんな言語であれ、最も優れたレシタティフというのは、話し言葉に最も近いレシタティフ」であり、「それにふさわしい和声を保持しながらも、耳や精神が勘違いをしてしまうことがあるくらいに話し言葉に近い

レシタティフ」(LMF, 319) だと主張する。「和声的な音程で作られた抑揚をもつ朗唱」という定義は、どの言語もそれ固有の韻律法があり、その韻律法、すなわち音節の長短、抑揚の上がり下がりの一般的特徴にたいして和声的な味つけをすることで、表現力を強化したものという意味である。このような観点からルソーはフランス音楽におけるレシタティフのあるべき姿を次のように説明する。

> フランス語にふさわしい最良のレシタティフはほとんどすべての点で実際に作られているものとは正反対であるに違いないということはまったく明白です。つまり、それはごく小さな音程のあいだを行き来すべきで、声をそんなに高くすることも低くする必要もなく、保持音はわずかで、けっして輝かしいところはないけれども、叫び声もずっと少なく、とくに歌に似たところは何もなく、音の長さあるいは音価にも音度にも不均等さがほとんどないものであるべきです。要するに、フランス語の真のレシタティフは、もしそのようなものがありうるとしても、リュリや彼の後継者たちのレシタティフとは正反対の方向でしかないでしょう。(LMF, 320)

ルソーによれば、現実のフランス語レシタティフはどうなっているのか。それは「騒々しくて叫ぶような抑揚」をもち、この「叫び声はたえず低音から高音、高音から低音へと移動し、声域の端から端へ主題もなく駆けめぐり、なにも意味していないし、意味の上ではいかなる休止も形成していない音節上で、美しい音を紡ぎ出すために場違いなところで独唱を中断してしまう」(LMF, 319–320) ものだという。そして実例での検証としてリュリの『アルミード』の有名なモノローグ（レシタティフの一種）分析によってルソーが結論づけるところによれば、「詩人が音楽家に提供した言外の意味、中断、頭の中を駆けめぐる様々な思いは音楽家によってたったの一度も理解」(LMF, 322–323) されておらず、「女優の魂の動揺を示すような常軌を逸した抑揚をほんのわずかでもその朗

唱の中に入れることがたったの一度もありませんでしたし、和声にそのための表現をほんのわずかでも与えることがありませんでした」（LMF, 322–323）というのだ。つまりアルミードのモノローグは歌詞の内容を音楽がまったく表現していないというのである。これは表現と内容のズレを意味するCONTRE–SENS概念による批判である。以上、ルソーの二段構えによるフランス音楽批判を見てきたが、どちらも論証という点から見て批判の対象となるような箇所が多数あることが分かる。だがこれについてはまた後で触れることにしよう。

3．ルソーのフランス音楽批判の航跡

ところでルソーがいつからこのようなフランス音楽批判を着想していたのか振り返っておこう。ルソーは、ラモーに関しては、『百科全書』のための音楽関係項目を書いた1749年にはすでに騒々しい音楽＝フランス音楽としてラモーを批判していた。たとえば項目MUSIQUEでルソーは古代ギリシャ音楽と近代音楽を対比して前者の表現力の豊かさを賞賛した後、近代音楽に目を移してフランス音楽とイタリア音楽における和声と旋律の関係を論じているが、そこではフランス音楽にたいして「この混沌、声部のこの混乱、お互いにけなし合っているようにみえるさまざまな多数の楽器、歌を支えるどころか押しつぶしてしまう大音響の伴奏。これらがすべて音楽の本当の美を作っているのだろうか？こんなものから音楽は力と強さを引き出すのだろうか？」[6]と疑問を呈し、他方で、イタリア音楽については、和声が簡素である点をイタリア音楽の優秀性の指標として挙げている。この簡素な和声について、同じく『百科全書』の項目ACCOMPAGNEMENTでは、次のように説明する。

イタリア人は騒音をまったく評価しない。三度とか、うまく応用され

6） J.–J. Rousseau, article «MUSIQUE», Diderot et d’Alembert（éd）, *Encyclopédie*, Pergamon Press, 1969, t. X, p. 900–901.

> た六度や、あるいは優れた趣味が要求するときには、たんなるユニゾンでさえも、わが国の諸声部と伴奏のごたまぜよりも彼らを喜ばせる。イタリア人は伴奏のなかにも、バスのなかにも、主題から一瞬でも耳を逸らさせるようなものがなにも聞こえないことを要求する。そして注意は分散されると消失するという考えを彼らはもっている。[7]（強調は引用者）

ここで「わが国の諸声部と伴奏のごたまぜ」と批判されているフランス音楽がラモーの音楽を指していることは、同じ項目の中で、どの和音でもすべての音を鳴らさなければならないと主張するラモーの伴奏原理を批判していることからも分かる。

> たとえラモー氏の原理においてはどの和音も全ての音を鳴らさねばならないとしても、文字通りにこの規則を守るということのないようにしなければならない。全部を鳴らしたのでは我慢ができないような和音もある。たいていの不協和音、とりわけ推測による和音の中には、その堅さを減ずるために捨てるべき音がいくつかある。[8]

さらに1752年春の『オンファル』論争では、匿名によるパンフレットにおいて、オペラ作曲家としてのラモーを、歌詞の内容を正確に読み取る能力のない作曲家であり、伴奏に音を詰め込みすぎているうえに、それぞれのパートが独立した旋律線をもつために主題が聞こえてこないなどと批判している[9]。

他方、リュリの音楽については、最初から否定的であったわけではない。1749年に書いた『百科全書』の項目 MUSIQUE で、上述のように、

7） J.-J. Rousseau, article «ACCOMPAGNEMENT», *ibid.*, t. I, p. 77.

8） *Ibid.*, p. 76.

9） 内藤義博、『ルソーの音楽思想』、駿河台出版社、2002年、p. 300-303を参照のこと。

伴奏が大音響によって歌詞を圧倒するような、ラモーによって代表される近代のフランス音楽を批判する文脈において、次のように述べる。

> なぜリュリの古い音楽がこれほどわれわれの関心を引くのだろうか？なぜ彼の競争者たちがみんな彼にこれほど大きく引き離されてしまったのだろうか？それは彼らのなかの誰ひとりとして、音楽を歌詞に一致させるという技術をリュリと同じように理解しているものがいなかったからである。そしてリュリのレシタティフは自然の調子とよき朗唱に最も近いものだったからである。[10]（強調は引用者）

リュリはここでは「音楽と歌詞を一致させる技術」もつ作曲家として評価されているが、すでに指摘したように、数年後の『フランス音楽に関する手紙』では音楽と歌詞を一致させることができない作曲家という非難が向けられることになる[11]。したがって音楽関係項目を書いた1749年初頭から『フランス音楽に関する手紙』を執筆したとルソー自身が述べている1752年秋までの数年間に、ルソーはその態度を変えたことになる。

ルソーの中でリュリの評価が肯定的なものから否定的なものになった理由を問題にする前に、ルソーのリュリ評価は否定一辺倒ではないことを明らかにしておかねばならない。というのは『フランス音楽に関する手紙』でリュリは「わが国の音楽が受け入れることができる程度のまったく凡庸なレベルにまでもって行くには、遅かれ早かれ、リュリが作った音楽のレベルにまで、下りるというか、上がるというか、とにかくそのようなレベルにまでもっていくことから始める必要がある」（LMF, 315）と貶められているかと思えば、「この有名な音楽家の和声は今よりも純粋

10）*Op. cit.*, p. 901.

11）ルソーがこの矛盾を指摘されなかったのは、上記引用部分を収録した『百科全書』第10巻が出版されたのが1765年になってからだったことが大きな理由の一つであろう。

で、転回形の少ないものでしたし、彼の低音はもっと自然で、きびきびと動いていましたし、彼の歌はもっと理解しやすく、音のもっと少ない彼の伴奏は主題からもっと自然に生まれ、あまり主題から逸れることがありませんでしたし、彼のレシタティフは凝ったところがずっと少なく、その結果今日のレシタティフよりもずっと優れたものだったのです」（LMF, 315）と、上で示した『百科全書』の項目 MUSIQUE の時と同じような好評価が示されている場合もあるからだ。この引用部分からすると、ラモーの音楽と比較する場合にはリュリは評価されるが、CONTRE–SENS 概念にもとづく評価では否定的に扱われているという意味で、すでに述べたように、リュリ評価は両義的だと言わねばならない[12)]。

ルソーがリュリを否定的に評価するようになったのは、1752年にグリムが『オンファルに関する手紙』（01）で CONTRE–SENS 概念を使用してラモー以前の伝統的なフランス音楽を批判したことに影響を受けていると思われる。というのも『フランス音楽に関する手紙』におけるリュリ批判には、CONTRE–SENS の観点からの論証が適用されているからだ。たとえば、ルソーは『フランス音楽に関する手紙』でフランス音楽とイタリア音楽の比較のための実験のことを記述しているが、その第二の実験でイタリア人音楽家たちにリュリの最も美しいエールの一つを歌わせたところ「イタリア人の方は最も情念的なわが国のエールの音を非常に正確に取ることができたのですが、決してフレーズや旋律の区切りを見分けることができなかったのです。これは彼らにとっては何らかの意味

12）ディディエは、ディドロもリュリに対して微妙な立場を保持していたことを明らかにしている。「実を言えば、リュリに対するディドロの立場は微妙で、彼は「リュリはわれわれにとっては崇高な人間であった」時期があることを忘れていないし、『1765年のサロン展』ではわれわれを「リュリの単旋律聖歌から解放してくれた」ことでラモーに感謝しているけれども、リュリが涙を流させたことを、また彼の音楽はイタリア人と比べると「多少とも平板に」思えるけれども、軽蔑されるべきではないということを思い出している。」（Béatrice Didier, *La musique des Lumières,* PUF, 1985, p. 185.）

をもった音楽ではなく、たんに手当たり次第に、行き当たりばったりに音符を並べたものにすぎなかったのです。彼らは正確に歌いましたが、ちょうどあなたがフランス語の文字で書かれたアラビア語の単語を読むような感じでした」（LMF, 301）と指摘している。また『アルミード』のモノローグ分析の結論として「要するに、もし試しに、この場面の音楽を歌詞も付けず、叫ぶことも、身振りを付けることもなしに演奏したら、この場面が描こうとしている状況や表現しようとしている感情に類似したものは何ひとつ持ち込むことはできないでしょうし、すべてがただ音を持続させるためだけに偶然に動かされている退屈な音の連続にすぎないものに思えることでしょう」（LMF, 328）と述べている。ここでルソーが主張しようとしているのは、リュリの音楽＝フランス音楽には歌詞の統辞法に合わせた統辞法がない、つまり歌詞の意味に合わせた音楽の起承転結がない、要するにリュリの音楽では歌詞と音楽がまったく無関係であることを意味するCONTRE-SENSの状態にあるという指摘である。

ルソーはすでに1749年に執筆した『百科全書』の項目RÉCITATIFでフランスのレシタティフとイタリアのレチタティーヴォを比較して、『フランス音楽に関する手紙』で批判するような見解を述べていたが[13]、そこにはCONTRE-SENS概念による批判は見られない。『「オンファル」に関す

13）J.-J. Rousseau, article «RÉCITATIF», Diderot et d'Alembert（éd）, *Encyclopédie*, Pergamon Press, 1969, t. XIII, p. 854.「レシタティフは、音楽の他の部分に劣らずこの両国で異なっている。イタリア語は甘美で、柔軟で、発音しやすい語によって構成されており、レシタティフに朗唱の速さをそのまま可能にする。その上彼らはレシタティフの単純さに他のものを何も混ぜたくないと思っており、歌の装飾音を混ぜるとレシタティフを台無しにすると信じている。反対にフランス人はそのレシタティフを出来るだけ装飾音で満たしている。彼らの言語は、イタリア語よりも子音が多く、鋭く、発音しにくいので、遅さを要求するし、彼らがカダンス、アクサン、ポール・ド・ヴォワ、ルラードさえも使い尽くすのは、これらのゆっくりとした音の上でなのだ。これらの装飾音が、すべて語っている登場人物や語っている事柄にふさわしいかどうかはあまり頓着しない。こうしてわが国のオペラでは、外国人はレシタティフとエールの区別ができない。」

る手紙』のグリムはこの項目の内容を知っており、フランス語レシタティフの劣等性という自分の見解を補強するためにルソーの項目RÉCITATIF を参照するように指示している[14] ことから考えると、ルソーとグリムはフランス音楽とイタリア音楽についてほぼ同じような考えをもっていたことから、『「オンファル」に関する手紙』を読んだルソーが『フランス音楽に関する手紙』でリュリ批判のためにCONTRE-SENS 概念を借用したと推測できる[15]。興味深いことに、二人の見解が異なっていたのはラモー評価だけだったのである。

4．ルソーの二段構えにどんな反論が行われたのか

『フランス音楽に関する手紙』のフランス音楽批判が、旋律の統一性に反するような複雑で、声部の厚い、騒々しい、凝った音楽だと批判する側面と、音楽と歌詞のズレというCONTRE-SENS 概念を用いて表現力がないと批判する側面との二段構えになっていることを明らかにしたが、この点に話を戻そう。これに対してブフォン論争後半戦の論者たちはどんな反論をしたのだろうか。ルソーが旋律は言語の影響を受けるなど言語の音楽性を問題にしたり、言語が非音楽的であるせいで和声に関心が向けられ、騒々しいが、表現力のない音楽を作ることになったと述べたことから、ルソーへの反論は多岐にわたった。

14）グリム（01）、「フランス語レシタティフの劣等性について私を支持したくない人々には、『百科全書』のこれから出版される巻のなかに「レシタティフ」という項目やこれに関連する他の項目を探していただきたい。私はこの部門の担当者（ルソー氏、ディジョンの懸賞論文の著者）の主張や議論を支持できると考えます。というのも彼は誇り高い人で、多くの事を知らないふりをしているのですが、『優雅な詩の女神たち』のレシタティフを見た後では、彼がフランス語レシタティフの美しさを知らないとは誰も信じることはできないからです。」（10, I/12）

15）グリムが『「オンファル」に関する手紙』（01）で使用したCONTRE-SENS 概念をルソーが借用したことについての詳細な研究としては、Jaqueline Waeber, «Paysage d'avant Querelle : Rousseau continuateur de Grimm», *Studies on Voltaire and Eighteenth Century 2004 : 08*, Voltaire Foundation, 2004, p. 229-249がある。

まず音楽と歌詞のズレについては、モランとエステーヴ（44）は「イタリア語の歌の美は音符にしか由来していないのであって、歌詞の表現に由来していない、その結果、それは表現すべき感情も感じさせるべき感情も前提になっていない」が、「これに対して私［フランス音楽のこと…引用者］の美は歌詞と音符の同盟のなかにあるのです」（16, XLIV／1104）と反論する。オペラ座オーケストラのバイオリン奏者のトラヴノル（52）はアルミードのモノローグについて「この素晴らしいモノローグのなかに滑稽な物、意味と音楽のズレ、とくに絶えざるトリルしか見ておられないのでしょうか」（45, LII／1531）と批判する。ロシュモン（59）は「リュリが歌詞によって受け入れることができる音楽的な美をすべてこのモノローグに与えたわけではないということは確かにありうるが、アルミードを動かしている主要な心の動きを驚異的な感情の正しさをもって彼が表現したのであり、この種の長所は非常に珍しいので非常に大きいのであり、このモノローグの大成功を関係付けるべきであるのは、歌詞の価値とか女優の仕草だけではなくて、特殊なこの美であること」（115, LIX／2151）だと反論する。これらはルソーに自分の意見を対置するだけのもので、ルソーのようにアルミードのモノローグの分析を行うわけでも、異なった原理から演繹してくるわけでもない。

もう一段の旋律の統一性については、これはルソーのオリジナリティーではなくて、古くは古代ギリシャ時代から、あるいは直近で言えばアンドレの『美論』ですでに主張されている当たり前の芸術原理であるという反論がいくつもなされた[16]。

後半戦の30あまりのルソー批判パンフレットの中で唯一この両面に適

16）ルスレまたはフレロン（34）、「すでにジャン＝ジャックよりも前のアンドレ神父以前にも、セネカが音楽の合奏について記述をしており、そこで統一性がしっかりと確立されている。」（56–58, XXXIV／818–820）；モランとエステーヴ（44）、「私の敵はきっとこの原理を彼の預言者の権威に基づいて確立したのだろう。そして『美論』の作者が、統一性だけが諸芸術における真の美の源であると証明したことを知らないのだ。」（35, XLIV／1123）

確に反論を加えたのはラモーだけであった。1754年４月に出版されたラモー（56）『音楽にたいする私たちの本能に関する考察』と1755年秋に出版された『「百科全書」の音楽に関する誤謬』[17]（以下『誤謬』と略す）がそれである。ここではラモーによる反論を簡単に振り返っておこう。

ルソーは和音どうしが効果を相殺することがないように和音のなかから必要最小限の音が選択されなければならないと主張して、すべての和音を鳴らすことを要求するラモーの伴奏方法を批判したのだった。それにたいしてラモーは、和声連結の観点からそれに反論する。どんな和音の連続であっても、前後する二つの和音にはどちらにも共通する音があるという和声連結によって旋律は形成されるのだから、和音のなかの音を省略することは、そのような旋律線を破壊することになる。

> 和声の規則性は連続性からも充実性からも成り立っている。ある音はあれこれの音によって先行されたり後続されたりしなければならないが、もしそれを取り去ってしまったら、それに先行する音は耳にはどう聞こえるだろうか？　その音が後続する音を耳に予告してやらなかったたら、後続する音を耳はどうやって聞き取るのか？（『誤謬』、14）

また伴奏という点からも見ても、和音のなかの音を省略してしまえば、和声的な連続が中断されてしまい、転調や旋法や主音や様々な終止形を主要声部に示してやることができなくなり、主要声部はどう進んでいいか分からなくなる。

> この［和音の…筆者］完全さがなければ、和声的連続は削除された声部によって中断されてしまうことになり、その結果、まさにこのような場合にこそ、伴奏は失敗する可能性がある。（『誤謬』、19）

17）Jean-Philippe Rameau, *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, Paris, 1755.

なぜラモーはこれほどに和声の完全さを強調するのか。それは彼の考えによれば、音楽の表現力である情緒作用を与えるのは、旋律ではなくて、和声だからである。ラモーはド–ファ♯という音程がさまざまな調や和声関係のなかに置かれることによってさまざまな情緒作用を及ぼすことを詳細な例によって示したあとで、再び伴奏の問題に戻って次のように結論する。

> 和声の連続が旋律、言い換えれば、考えられるすべての歌を生み出すのであり、その土台はうまく導かれた伴奏にのみある。（…）この旋律にはどんな変化をも持ち込むことができるが、その変化はすべて、この土台の組み合わせの変化、およびこの土台から引きだされる好みの装飾音から成り立っている（…）。したがって、この旋律主義者は、和音の音を削除すれば旋律の秩序が破壊されてしまうということや、彼が削除しているのはおそらく、最も幸運な組み合わせに最適な音であるということが分かっていなければならないのに、和音の音を削除すべきだなどとは、いったいどうしてそんなことを考えることができたのだろうか？（『誤謬』、62–64）

さらに音楽と歌詞のズレという批判にたいしては、旋律主義者であるルソーはリュリの伴奏声部をきちんと見ていないからそんな批判ができるのだと反論する。とくに Ciel! qui peut m’arrêter! Achevons…je frémis! vengeons–nous…je soupire! という箇所について、ルソーが、ここではアルミードの動揺が最も激しいのに、リュリは同じ調のままにしていると言ってリュリの不器用さを批判したのにたいして（LMF, 326）、ラモーは、「同じ調」のままどころか、ホ短調→ト長調→ハ長調→ニ長調→ト長調→ト長調の三度音と目まぐるしく変化していることを示したあとで、次のように結論する。

> これほど頻繁なドミナントとトニックの交代、これほどのシャープと

> フラットの変化、これらが譜例によって確認できるように、和声的土台のなかに可能なかぎり完璧に配分されたクロマティックを生じさせているのである。ところがあの人は、そんなシャープやフラットは、歌のパートにも、低音にも、また数字記号のなかにも全然見当たらない、とおそらく言うだろう。だからこそ、このような場合に正しい判断をするためにはたんなる眼の働き以上のものが必要なのである。（ラモー（56）、98–99）

ルソーとラモーのやり取りはこれくらいにしておこう。ルソーの『フランス音楽に関する手紙』は、批判パンフレットが30近くも出版されたことからも分かるように、センセーショナルな内容を含んでいたとはいえ、それらは必ずしもすべてルソーのオリジナルな主張ばかりというわけではなかった。

5．百科全書派はなぜラモーを擁護するためにルソーに反論しなかったのか

すでに明らかにしたが、前半戦で百科全書派の多くはラモーを支持していたが、後半戦になると彼らは誰ひとりとしてラモーを擁護しなくなった。これについては、ディドロやダランベールには『百科全書』の出版に関わる困難な状況の強まりを考慮しなければならないという事情があっただけでなく、ルソーの『フランス音楽に関する手紙』の論述の仕方そのものに原因があると考えられる[18)]。結論から先に言えば、ルソーが

18）1752年２月に『百科全書』第１巻と第２巻の発禁処分の決定が枢密院令で行われ、その直後にグリムの『「オンファル」に関する手紙』が出て、レナル師とルソーを巻き込んだ小論争になったこと、さらに1753年１月から３月に集中したブフォン論争前半戦ではグリムやディドロが複数のパンフレットを書いたし、この時期のパンフレットの多くに政治的宗教的言語が採用されていたこと、他方、1753年10月に『百科全書』第３巻が出版された後の11月にルソーの『フランス音楽に関する手紙』が出版されて、これに反論するために書かれたテクストからは「完全

前半戦における百科全書派の主張から出発して緻密な論証によって結論を導いたことにある。それを具体的に見ていこう。

ドルバック（05）は「今時の熱狂家」の主張としてフランス音楽を「野蛮なゴチック音楽」（5, V／125）と揶揄し、フランス人がフランス音楽を「称賛していたのは、結局はもっと優れたものを知らないからに過ぎなかったのです」（3, V／123）と批判するが、これは『フランス音楽に関する手紙』における「私たちのまわりには、わが国のオペラしか知らないために、自分には歌に対するセンスがないのだと、善意から思いこんでいたが、イタリア語の幕間劇によってはじめて迷いを覚まされたという人がたくさんいるのではないでしょうか？」（LMF, p. 302）という表現と通底している。

すでに述べたようにCONTRE–SENS概念を用いたフランス音楽のレシタティフ批判はグリムの『「オンファル」に関する手紙』（01）におけるそれを利用したものであった。それだけではない。ルソーはフランス音楽とイタリア音楽を比較する実験の結論部分でフランス音楽の特徴を「単旋律聖歌」（LMF, 302）と揶揄している。これは上記のようなフランス音楽の特徴が、単旋律聖歌のもつ「画一的」で、「拍子もリズムもない」[19]（『音楽辞典』「単旋律聖歌」）性格と同じだという否定的評価にもとづくものだが、これもまたフランス音楽を「単旋律聖歌」と皮肉ったグリムの『小予言者』に倣っている。グリムが『ボエミッシュブロダの小予言者』（06）で「三ヶ月のあいだその音楽を聞けば、彼らがレシタティフと呼び、私が単旋律聖歌と呼んでいる彼らの歌ののろさと単調さに、彼らはもはや耐えることができなくなるだろう」（45, VI／179）と、フランス語レシタティフを皮肉った箇所からルソーが借用したものである。さら

に政治的宗教的言語が欠落していた」（Elisabeth Cook, «Challenging the Ancien Regime: the hidden politics of the “Querelle des Bouffons”», *La «Querelle des Bouffons» dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, p. 151）という事実は、ブフォン論争の政治的宗教的背景を考えるうえで非常に興味深い。

19）J.–J. Rousseau, article «PLAIN–CHANT», *Dictionnaire de musique*, *OC* V, p. 983.

に言えば、この「彼らが○○と呼んでいるもの」という言い方は、○○に音楽という語を入れるならば、「はたして私たちが音楽というものをもっているのかどうか」（LMF, 291）や、「この混沌を音楽と呼ぶということは、聴き手の耳と判断力を侮辱することです」（LMF, p. 308）という文章が示すように、『フランス音楽に関する手紙』の最もセンセーショナルな主張である「フランス人が音楽と呼んでいるものは音楽ではない」という主張に通じている。

ブフォン論争前半戦でラモー派の一人であったシュアール（14）も「あなた方の音楽は固定した拍子を持っておらず、それを決めるのに棒を必要とします」（29, XIV／371）というフランス音楽批判においてルソーを先取りしている。拍子の問題はシュアールだけでなく、グリムも『小予言者』で指揮者を「樵」[20] と揶揄しているが、これらの批判は「結局は、拍子は感じられなくなり、その繰り返しも均等でなくなり、拍子は、絶えず自分の好きなように拍子を速めたり遅くしたりすることができる音楽家の気まぐれに従属することになり、その結果、コンサートでは誰かが、自分一人の気まぐれか都合で、すべての人に拍子を示してやらなければならないということ」（LMF, p. 294–295）と共鳴している。

ディドロのパンフレット（19）にもこのような先取りを見出すことができる。ルソーが『フランス音楽に関する手紙』で取り上げるリュリのアルミードのモノローグを先に問題にしていたのはディドロ（19）であった。しかも興味深いことに、イタリア音楽の熱狂家が自分たちの主張の正しさを示したいのなら、このアルミードのモノローグが「退屈な詩

20）グリム（06）、「一本の棒を持っている男が見えた。それで下手なバイオリン弾きを罰するつもりなのだなと思った。だって多くはないけれど、上手な他のバイオリン弾きたちのあいだでも聞こえたからだ。／まるで薪割りでもしているかのような音をたてていた。私は彼の肩がはずれないことに驚いていたし、彼の腕の頑丈さが私を感動させた。（…）これは「拍子を取る」と呼ばれているということが分った。非常に大きな音で拍子を取っているのに、演奏家たちは一度も揃っていなかった。」（9–11, VI／143–145）

篇歌、熱気も魂も力も才能もない旋律でしかなく、フランスのこの音楽家は彼の詩人にすべてを負って」いることを「私たちに証明しなければ」(9, XIX/423) ならないとして、アルミードのモノローグ分析を推奨し、さらに「これらの楽曲を拍子ごと、拍ごと、音符ごと、追ってみなさい」(9, XIX/423) と、その方法さえも指示していた。そればかりではない、ルソーはアルミードのモノローグ分析によって作曲家リュリの無能力を浮き彫りにしようとしたが、その裏にはこれをフランス音楽最高の傑作として持ち上げていたラモーに対する批判が隠されていたことは言うまでもない[21]。アルミードのモノローグとラモーの関係についても、ディドロは「リュリ、偉大なリュリ、そして彼のライバルの嫉妬深いラモーが彼を崇高だと思った箇所においてそうするのです」(10, XIX/424) と述べており、まるでルソーがディドロの要求どおりにアルミードのモノローグ分析を行ったかのようにさえ思えてくる。

また『フランス音楽に関する手紙』におけるフランス音楽批判の出発点とも言えるフランス語の非音楽性についてもすでにリュリ派のジュルダンまたはレリティエ (22) がルソーと同じことを指摘していた。彼は「私たちの国語は音楽とは両立しません」と断言し、その理由として無数のeが頻繁に繰り返されて不快感を与え、音楽全体に単調さをもたらしていること、単語の大部分が音楽と合わないので、「キノーが彼のオペラでは500語しか使わないように注意したことがよく知られて」いるだけでなく、歌いやすくするために形が変えられてしまうと述べる (11, XXII/459)。

ブフォン論争の前半戦でラモー派の論客たちがすでに主張していたことやフランス音楽批判に用いていた概念をルソーが『フランス音楽に関する手紙』で用いていることを示した。じつはこのようにルソーの論証

21) グリムも『「オンファル」に関する手紙』で『アルミード』を優れたオペラと賞賛していた。「キノーの傑作である『アルミード』を称賛するのが遅くなりましたが、このオペラはこの国民が決して見飽きることのないものです。」(13, I/15)

の出発的となる主張が、百科全書派の共通認識とまでは言わないにしても、彼ら自身が主張していた考え方であったという事実は、そこからルソーがラモー批判という正反対の結論を導き出したとしても、グリムやディドロにたいして説得力をもったと思われる。これはルソーの主張のオリジナリティーを議論する以前の問題であり、論争という場面では重要な論争の武器の一つだからである。共通する認識から出発してまったく別の結論をつきつけるという論法は、うまく行けば、強力な説得力をもつことになる。その結果、すでに述べたように[22]、グリムはすぐにラモーに対する態度を変更したし、ディドロもラモーに不信感を抱くようになった。もちろんこの論法は一歩間違えば、詭弁という謗りを受けることになりかねない。それが多くの批判者を生み出した原因でもある。

6．ルソーの論法が多数の反論を生み出した

論争相手の論証の前提となっている主張に同意しつつ、相手と同じ出発点から正反対の結論を導き出すような論証は、なにも百科全書派向けだけではなかった。

例えば、ルソーのフランス音楽批判の一段目として要約した重厚で、凝った音楽という結論にいたる出発点がどんなものであったか思い出そう。それはフランス語の非音楽性である。それが原因となってフランスの音楽家は旋律を作れないから、和声に関心を向けて、声部に声部を重ねて、「凝った音楽」を作ることに専念するようになったという結論が導き出される。後半戦のパンフレットを読むと、フランス語の非音楽性に同意する論者は多くいる。

> フランス語がときには音楽にふさわしくないような欠点を持っていることは私も否定しない。（イゾー（36）、17, XXXVI/877）

22）内藤義博、前掲論文「リュリ派・ラモー派論争はいつ終わったのか？ ── ブフォン論争におけるラモー評価 ──」を参照のこと。

> イタリア語は最も音楽にふさわしい言語で、わが国の言語はその間延びした韻律法や無音や重たい特徴によって歌には相応しくないということは、常識であり、また公平な立場からもそう言わねばならない。（バトン・ルジューヌ（38）、1-2, XXXVIII/903-904）

> わが国の言語にある混合音、無音で、響きが悪く、鼻にかかる音節、長かったり短かったりする長音節、長かったり短かったりする短音節、頻繁な子音が音楽家にとってはほとんど乗り越えがたい障碍を形成しています。（シャステリュックス（51）、4, LI/1480）

しかしルソーの論証と批判者たちの論証の分岐点はその次にある。ルソーは、フランス語が音楽にふさわしくないから、作曲家が旋律を作れず、和声を積み重ねることに専念するというラモー批判へ論点を向けるが、批判者たちは優れた作曲家ならそのような音楽にふさわしくない言語に対しても優れた旋律を書くことができると主張する。ルスレまたはフレロン（34）は言語によって豊かさや甘美さに優劣があることは認めるが、「イロコイ語であれ、ホッテントット語であれ、歌を受け入れないような言語はまったくない」（51, XXXIV/813）と反論するし、イゾー（36）は「巧妙な音楽家ならそれを常に隠すだろう」（17, XXXVI/877）とフランス人作曲家を讃える。現にラモーはどんなに酷い歌詞――新聞記事でさえも音楽を付けることができるという評判を得ていたのだから[23]。トラヴノル（52）はこう述べる。

> 音楽によりふさわしい言語があるかもしれない、イタリア語とフランス語はアラビア語やシリア語よりもふさわしいのが真実らしいしが、アラビア語やシリア語の上に、またイロコイ語やホッテントット語のよ

23）Cf. P.-M. Masson, *L'Opéra de Rameau*, Dacapo Press, New York, 1972, p. 113-114 et Nicholas Anderson, «La muse pastorale de Rameau», Erato, 3984-21064-2, p. 21.

うな最も固くて野蛮な言語の上にも、優れた音楽を作ることが可能であり、要は音楽家を見つけることであり、音楽はまったく歌詞に依存していないし、歌詞をすべて表現するために作られていて、実際には有利・不利の違いはあるが、優れた作者の手にかかれば常に成功する、ということを認める点で私も彼らと一致しました。これは誰か疑う人がいても、まったく驚異的にもカエルの鳴き声を表現してくれたあの優れた音楽*が証明してくれる真実です。「いったい音楽をつけることができないものなどあるでしょうか？」と彼らは私に言いました。あらゆる言語が優れた音楽を受け入れることができるのです。

*ラモー氏のオペラ・ブッフォン『プラテ』。（9–10, LII／1495–1496）

論証の前提が同じでも、ルソーの論証の仕方が「特殊」なので、ルソーの結論とは正反対の結論を引き出すことができるということを見抜いている論者もいる。イゾー（36）は「論証力の弱さはこれに劣らず私に驚きを引き起こしましたが、彼が一般的な規則を作るために利用するのは、ほとんどつねに特殊な観察なのです。そしてときには彼の原理から、彼が引き出す結論と正反対の結論を引き出すことができるのです」と述べ、「例えば」と続けて、「最良のレシタティフは朗唱に最も近いレシタティフだということを明らかにした後、彼は私たちの国語は優れたレシタティフを持つことができないと結論する。しかし反対に、歌にとってほとんどふさわしくないがゆえに、私たちの国語はずっと話し言葉に近いレシタティフを提供でき」（15, XXXVI／875）ると、ルソーの結論と正反対の結論を引き出す。

ルソーの牽強付会的論法は多くの論者の反感を招き、ルソーへの個人攻撃に結びついていく。1751年に出版されてセンセーションを引き起こした『学問芸術論』でルソーが学問芸術の進歩が近代人を堕落させたという、人々の意表をつく主張をしたことの記憶がまだ新しかったこともあり、ルソーは「他人に才能を披瀝する機会を提供することさえできれば、満足」（ルスレまたはフレロン（34）、33, XXXIV／795）するような

人であり、「ジュネーヴ市民のジャン＝ジャック・ルソーは中傷を向けられるためだけに公衆に著作を出版しているように思える」（カゾット（35）、1, XXXV／840）ような人であり、「自分のペンで財産を当てにしている文学者」（トラヴノル（37）、13, XXXVII／897）である。ルソーがブフォン論争の渦中にオペラ座で大成功させた『村の占い師』について剽窃という中傷が流れだしたのもこれらのパンフレットにおいてであった[24]。そしてこの剽窃という噂に専門家としての言質を与えたのが、ラモーであった。彼は1755年に出版した『誤謬』で次のように断言する。

> 十年か十二年前、ある人が彼の作曲になるバレエをM*** 氏の所で演奏させたが、その曲はその後オペラ座に提出され拒否された。私が驚いたことには、その曲には完全にイタリア様式の非常に美しいバイオリン曲があるかと思えば、同時に、声楽と器楽とを問わずフランス風音楽のなかには、最も美しいイタリア式伴奏に助けられながら最も平板な声のアリエットを含む、より悪いもののすべてがあったのである。この対照に私は驚き、その作者に幾つかの質問をしたところ、その返事が非常に下手だったので、私はすでに気がついてはいたのだが、彼が作ったのはフランス風の音楽の部分だけで、イタリア風の部分は盗用したのだということが分かったのである。（『誤謬』、p. 41）

7．結論

前半戦を支配していたリュリ派とラモー派の論争は完全に終結して、後半戦はラモーをフランス音楽の側に取り込んで、フランス音楽 vs イタリア音楽の論戦になった。前半戦でラモー批判をしていた論者の中で後半戦でもパンフレットを出版した論者は一人もいない。ラモーをイタリア化した音楽家だと言って批判する論者など一人もいなくなった。『フラ

24）ルスレ（34）、22–23, XXXIV／784–785および、カヴェラック（42）、8, XLII／1050を参照のこと。

ンス音楽に関する手紙』でリュリもラモーもともに批判されたことから、リュリ派だ、ラモー派だと対立している時ではないという判断が生じたのだと考えるほかないだろう。ルソーの衝撃的なパンフレットはフランス国民をナショナリズムに駆り立てるものであった[25] ことは、ルソーの藁人形がオペラ座の前で燃やされ、『村の占い師』上演の対価としてルソーがもらっていたオペラ座への無料入場券を取り上げられるなどの出来事だけでなく、後半戦のパンフレットで、モランとエステーヴのパンフレット（44）のタイトル『フランス音楽の弁護。あるドイツ人とアロブロゲス人によってフランス音楽になされた論争に対して。「ティトンとオロール」とともにフランス音楽がその劇場を再度手中に収めた日にフランス音楽自身によって王妃陣営にあてて出された』が示すように、グリムをドイツ人、ルソーをアロブロゲス人[26] と呼んで、外国人がフランス音楽を論じていること自体を問題にしていることからも分かる。このような態度は最終的に外国人にフランス音楽を論じる権利を認めないカステル師（49）の次のような、一種狂信的な発言に行きつく。「私たちのために語るのは、私たち真のフランス人、真の愛国者、真の国王の家臣のすることである」（3, XLIX／1369）。

（本学非常勤講師）

補遺1　この論文で使用したブフォン論争関係パンフレット一覧（番号はローネイが付けた）

（1）Grimm, Lettre de M. Grimm sur *Omphale*, tragedie lyrique, reprise par l'Académie Royale de Musique le 14 Janvier 1752.

（5）/D'Holbach/ Lettre à une dame d'un certain âge, sur l'état présent de l'Opéra, 1752.

（6）/Grimm/ Le petit prophète de Boehmischbroda.

25）ブフォン論争におけるナショナリズムの問題を論じた研究としては、Michael O'Dea, «Le nationalisme français dans les écrits de la «Querelle des Bouffons»», *La «Querelle des Bouffons» dans la vie culturelle française du XVIII^e siècle*, p. 131-140がある。

26）アロブロゲス人とは、ドーフィネ地方とサヴォワ地方に住んでいたガリア人の一部族のことを意味する。

(14) /Suard/ Lettre écrite de l'autre monde par L'A. D. F. à M. F.

(19) /Diderot/ Au petit prophête de Boemischbroda, au grand prophête Monet, etc.

(22) /Jourdan ou L'Héritier/ Lettre critique et historique sur la musique françoise, la musique italienne, et sur les bouffons. A Madame D…

(34) /Rousselet, ou Fréron/ Lettres sur la musique française. En réponse à celle de Jean-Jacques Rousseau. À Genève. 1754.

(35) /Cazotte/ Observation sur la Lettre de J. J. Rousseau, au sujet de la musique françoise, 1753.

(36) /Yzo, pseud.d'E. Ozy/ Lettre sur celle de M. J. J. Rousseau citoyen de Genève, sur la musique, 1753.

(37) /Travenol/ Arrest du conseil-d'État d'Apollon, rendu, en faveur de l'Orchestre de l'Opéra, contre le nommé J. J. Rousseau copiste de musique, auteur du *Devin du village*, et de l'écrit intitulé, Lettre sur la musique françoise, etc., 1753.

(38) Bâton, le jeune, Examen de la lettre de M. Rousseau, sur la musique françoise. Dans lequel on expose le plan d'une bonne musique propre à notre langue, par M. Bâton le jeune. Seconde édition, augmentée. 1754.

(44) /de Morand et Estève/ Justification de la musique françoise. Contre la Querelle qui lui a été faite par un Allemand et un Allobroge. Adressée par elle-même au Coin de la Reine le jour qu'avec *Titon et l'Aurore* elle s'est remise en possession de son théâtre, 1754.

(49) /le P. Castel/ Lettres d'un académicien de Bordeaux sur le fonds de la musique, à l'occasion de la Lettre de M. R*** contre la Musique Françoise, 1754.

(51) /Chastellux? Caveirac?/ Nouvelle lettre à M. Rousseau, de Genève.

(52) /Travenol/ La Galerie de l'Académie royale de musique, contenant Les Portraits, en Vers, des principaux sujets, qui la composent en la présente année 1754. Dédiée à Jean-Jacques Rousseau de Genève, copiste de musique, philosophe, orateur, grammairien, historien, théologien, mathématicien, peintre, poète, musicien, comédien, médecin, chirurgien, apothicaire, etc. par un zelé partisan de son système sur la musique françoise, 1754.

(56) Rameau, Observations sur notre instinct pour la musique, et sur son principe; Où les moyens de reconnoître l'un par l'autre, conduisent à pouvoir se rendre raison avec certitude des différents effets de cet Art. Par Monsieur RAMEAU. Paris, 1754. Avec privilège et approbation.

(59) /de Rochemont/ Réflexions d'un patriote sur l'opéra françois, et sur l'opéra italien, qui présentent le Parallèle du goût des deux Nations dans les beaux-Arts. 1754.