

ルソーにおける音楽模倣論の系譜と展開（前編）

内 藤 義 博

1. はじめに
 2. 音楽模倣論の系譜
 3. 言語生成と音楽模倣のシステムの同一性
- 以上本論，以下後編
4. 《歌》概念の問題
 5. 絵画と音楽のアナロジー
 6. 結論

1. はじめに

ルソーの音楽美学を構成するものといえば、《旋律の統一性》というルソー独特の概念と、音楽模倣論である。とくに本論が取り上げる音楽模倣論に関しては、もともとフランスの古典主義美学の主要概念の一つであるだけに、それとの関連を多くの研究書が問題にしている。ルソーは当初は古典主義的な音楽模倣論に依拠していたが、ブッフオン論争やラモーとの論争によって引き起こされた問題意識に促されて、それを大きく超越した音楽模倣論を展開することになる。しかしそれは決して当初の立場の放棄というかたちを取っていないために、ルソーには二つの音楽模倣論が存在すると見る研究者もいれば、ルソーの音楽模倣論は基本的に変わっておらず、当初から革新的であったと見る研究者もいる¹⁾。

本論ではまずフランスにおける音楽模倣論の流れを瞥見し、ルソーの当初の音楽模倣論をその中に位置づける。さらに、ルソーが新たに提示した音楽模倣論に見られるシステム、およびそれがルソーの提示する言語生成のシステムと同一であることを解明し、ルソーの新たな音楽模倣論の確立がどのような問題意識にもとづいていたのかを明らかにするとともに、彼

の音楽模倣論がどのような意味において現代性をもつものであるのかを明らかにしたいと考えている。

2. 音楽模倣論の系譜

古典主義美学がフランスにおいて「美しい自然」および古代ギリシャ・ローマの古典の模倣を芸術の本旨として打ち出したときに²⁾、音楽に関しては事情が若干異なっていた。というのはすでにデカルトが音楽には言語ほどの明確な意味作用や表現力がないし、音響現象と心理的分析のあいだには明確な相関関係が成り立ち得ないと主張していたため³⁾、音楽がそれ自体でなにかを模倣することは不可能だと考えられ、韻文と結びついて韻文が表現する登場人物の行為にともなう情念を韻文のリズムや韻律を浮き彫りにすることによって模倣すべきだと考えられていたからである。このように音楽がつねに韻文と表裏一体のように捉えられていたのは、当時からすでに古代ギリシャにおいては詩と音楽が不可分のもので、詩はつねに歌われており、そのことによって驚異的な効果を生みだしていたということが知られていたからである⁴⁾。

そこでメネストリエ、デュボス、ルセール・ド・ラ・ヴィエヴィル、バトゥー、マブリ⁵⁾に代表されるように、音楽の目的は、韻文が描き出す典型的な人間行動に伴う魂の動きや情念を、歌や合奏を韻文に従わせることによって、描き出すことだという音楽模倣論が一般的になった。もともと演劇を情念と情念のぶつかりあいとみなす古典主義的演劇観から出発していることもあり、音楽は情念と強く結びつけて捉えられていた。それゆえに、フランス語の韻律法に合わせて、フランス音楽特有の音楽語法を作ろうとしたリュリがフランス最大の音楽家と見なされたのはこのような音楽模倣論のもとでは当然のことであった⁶⁾。ダランベールが『百科全書序論』で、音楽の模倣の対象を情念だけに限定せず、感覚的对象、すなわち自然現象などにも拡大することを提唱したのは⁷⁾、それだけ音楽における模倣の対象が演劇における情念と密接に結びついていたことを示しているが、同時にダランベールの時代には古典主義的音楽模倣論が転機を迎えて

いたことの現れでもあった。それを準備したのはラモーの音楽である。

古典主義的な音楽模倣論は二つの方向を可能性としてもっていた。第一の方向はフランスにおける音楽美学の伝統であり、いわば本流であるが、韻文のもつリズム、拍子、抑揚を模倣し、その効果を最大限に生かすとなると、当然和声は少なく、旋律が韻文を効果的に支える音楽が優れた音楽だという考えにもとづいている。そこから上に挙げた音楽美学家たちは、過剰な和声を排撃し、ポリフォニックな音楽を否定的に見るようになる。韻文の韻律を最大限に尊重し、簡素な和声をもつリュリの音楽が模範とされ、あらゆる和音を十全に鳴らすことをよしとしたラモーの過剰な和声的音楽が批判されたのは、このような視点からである⁸⁾。第二の方向は、情念は和音と密接に結びついており、ある特定の和音によってある特定の情念を喚起することができることを主張するラモーの音楽模倣論の立場である。デカルトを師と仰ぐラモーは、音楽とりわけ和声に明確な情緒作用を認め、和音の中のたった一つの音を変えてやるだけで、どんな情念でも描き出すことができるし、猥雑な自然現象の中から特定の和音を抽出し、それを楽音に置き換えることで、「美しい自然」を描くことができると考えた⁹⁾。そしてこのような考えにもとづいたラモーの音楽実践が、ダランベールによる音楽模倣の対象の拡大という提唱をなさせることになったのである。さらにラモーの音楽や当時のソナタの隆盛が音楽は言葉の助けを借りなくとも自らの力によって対象を表現することができるとする「純粹音楽」という考え方さえ引き起こすことになった¹⁰⁾。

ルソーが『百科全書』や『フランス音楽に関する手紙』において主張した音楽模倣論は前者のような伝統的な古典主義的音楽模倣論であった。ルソーが『百科全書』で近代フランス音楽として批判しているのは、リュリの音楽ではなく、ラモーのそれであることがそれを示している¹¹⁾。もし彼に独自性があるとすれば、旋律だけを音楽的模倣の担い手に位置づけて、和声をそこから排除したことにある。当時のルソーは音楽とは本来どうあるべきかという音楽本質論の立場から議論を進めてはいるが、旋律に優位性を認めるにしても、きちんとした理論的根拠にもとづいているのではな

く、当時一般的に認められていた古代ギリシャ音楽やイタリア音楽の優秀性をその根拠にしているにすぎない。それゆえに、ルソーの立論の決定的な弱点は、なぜ旋律だけが音楽表現の担い手となりうるのかという点についての解明がまったく行われていないということであった。この弱点を衝いたのがラモーであった。ラモーは普遍主義的で超歴史的な立場から和声が音楽行為の土台であって、旋律はたんなる付属物にすぎないと主張した¹²⁾。

ルソーがラモーからの批判に反論するために取りかかり、出版のめどが立つまでに仕上げたのが『言語起源論』である¹³⁾。この著作においてルソーはまったく新たな音楽模倣論を完成させることになるのだが、それを可能にした契機としては二点が考えられる。第一の契機は、ルソーがダランベールの『百科全書序論』を読んで、新たな音楽模倣論の示唆とも言えるものをつかんでいたことである。1751年6月26日付の手紙のなかでルソーは「私はといえば、音楽的模倣についてのあなたの考えは非常に正当で、非常に新しいと思います」とダランベールに謝意を表している。ルソーがダランベールの論説に啓発されてこの手紙で要約した「音楽家の技術は対象を直接的に描くことではなく、対象の前に出たときに魂が置かれる状態と同じ状態に魂を置くことにあるのです」という音楽模倣に関する新しい考え方は、『言語起源論』のなかで生かされることになる¹⁴⁾。だが、この時点では、ルソーにはこの考えを用いて新たな音楽模倣論を構築することができるほどに、思想的に成熟してはいなかった。実際にはそこからなんの進展もなかったのである。そのような進展を可能にしたのが、『人間不平等起源論』という第二の契機である。ルソーは『人間不平等起源論』の執筆を通して、本質＝起源という認識を獲得する。これ以降、ルソーは考察の対象の本質を捉えようとする場合に、つねに起源に遡ることになる。こうして、ルソーが言語生成のシステムを解明したとき、ルソーの新たな音楽模倣論が誕生することになる。

3. 言語生成と音楽模倣のシステムの同一性

『言語起源論』が言語の起源を論じる著作でありながら、音楽模倣論と

いう次元の異なる議論を内包していることに、奇妙な著作であるという感想を持つ人は多いかもしれないが、そもそもルソーが言語の起源にまで遡って原初の言語の状態を解明しなければならないと考えたのは、旋律による言語の模倣という『フランス音楽に関する手紙』の音楽模倣論に理論的な根拠を与えるためであったのだから、それは当然のことであった。ところが、この著作で論じられている言語起源論と音楽模倣論が同一のシステムをもっていることにだれも注意を向けたとは思われない¹⁵⁾。

まず『言語起源論』で提示された言語生成のシステムを明らかにしよう。ルソーはまず、どんな手段をもコミュニケーションのために利用することを可能にするランゲージュ能力を動物にはない人間固有の能力であると規定する。次に人間が利用できる感覚器官の区別から、身振り言語と音声言語を区別し、視覚は一度に多くの情報を受容することが可能なので、たんに物事を正確に伝えるということだけで考えるならば、視覚にもとづく身振り言語のほうが優位にあるが、それにたいして、情念、心情、感情という精神的なものを伝達・受容する場合には声の抑揚にもとづく音声言語のほうがそれを表現し、喚起するのにふさわしいと見なす。ルソーはこの二種類の言語活動の特徴から、身体的欲求を身振り言語に、精神的欲求を音声言語に振り分け、すでに『人間不平等起源論』で明らかにしたように、身体的欲求は人間を遠ざけたはずだし、人を遠ざけるものから言語が生まれるはずはないから、精神的欲求を満たそうとして人びとが近づいたときに言語の起源を求めるべきだと主張する。

さらにルソーは最初の言語の特徴として、音節はごくわずかであること、そのかわり音色と語調や抑揚は変化に富んでいること、音の長短やリズムがそれに組合わさって、語の多様性を作っていたことを挙げている。音節というものがないかわりに、わずかに音の音色を変えたり、抑揚をつけたり、短く区切ったり長く引き延ばしたり、それを一定の規則性をもって繰り返したりすることが原初の言語だったと想定するが、音色、抑揚、長短、リズムをもった音声とは旋律にほかならない。そしてルソーによれば、「根源的な語の大部分は情念のアクセントの模倣音とか、感覚に訴えてく

る事物の印象を模倣した音」(p. 383)であった。こうしてルソーは、音声の発生の契機を情念という精神的な欲求に位置づけただけでなく、そうして生まれた音声言語の特徴を情念の抑揚、あるいは外的な刺激によって引き起こされた心の動き、印象を模倣し、旋律と同じ諸特徴をもつ(音色、抑揚、長短、リズムをもった)音声であると規定することによって、その起源から言語は旋律であり、情念の抑揚と切り離すことのできないものだということを解明したのである。原初の言語=旋律と同じ諸特徴をもった音声という規定は、ルソーの「本質=起源」論から、音楽の本質は旋律であり、言語の本質は音楽性であるという、音楽と言語についての本質規定をルソーに与えることになる。

ルソーが解明した原初の言語における伝達のシステムをまとめるならば、対象によって引き起こされた情念の抑揚、または事物から受け取った印象(心の動き)→情念の抑揚、印象、心の動きなどの音声による模倣(言語の抑揚・リズム・音色・音の長短)→聴く人の内部で同じ心の動きが引き起こされる→対象あるいは事物の想起、という図式ができあがる。このような原初の言語は貧弱な表現力しか持っていなかったわけではなく、ルソーの考えでは、確かに音節の数はわずかであるが、音の抑揚・リズム・音色・音の長短を無数に組み合わせることによって、もっとも豊かな言語に劣らないくらいの表現力を持っていた(p. 382)。

つぎに、同じ『言語起源論』のなかでルソーが提示した音楽模倣論がどのようなシステムによって成り立っているか検討してみよう。ルソーが提示する音楽模倣論は二つの部分から構成されている。

(a)「彼[音楽家]はこれらの事物を直接に再現するのではなくて、それを見た時に体験する感情と同じものを魂に引き起こすのである」(p. 422)。

(b)「音楽家の技術は対象の知覚し得ないイメージをその存在が見ている人の心に引き起こす動きのイメージに置き換えることなのである」(p. 422)。

(a)から見ていこう。この文章の含む模倣のシステムを図式すれば、事物→観察者の内部に引き起こされた感情→音楽によるこの感情の模倣→音楽の聴き手の内部に観察者と同じ感情が喚起される→聴き手の中での事物の

想起，ということになる。ところがこれの弱点は，模倣の仲介をとる箇所において必ずしも旋律を必要とせず，ラモーのように和声そのものに感情を喚起する機能があると考える人にとっては，和声によってもこれが可能だと主張できることである。そのような曖昧さを断ち切るための規定が(b)の部分である。「対象の知覚し得ないイメージをその存在が見ている人の心に引き起こす動きのイメージに置き換えること」という規定こそ，音楽家が音楽によって模倣の対象とすべきなのは，事物を見ている人の心の中に引き起こされる心の動きなのである。心の動き（ルソーは『言語起源論』の第4章で心の動き＝旋律の形をしていることを明らかにしたのだから）こそが模倣の対象であり，同時に音楽的模倣の手段でもあるという規定こそダランペールが考えつきもしなかった点であり，以前のルソーに欠けていた点である。先の図式は，事物→観察者の内部に引き起こされる心の動き→旋律によるこの心の動きの模倣→音楽の聴き手の内部に観察者と同じ心の動きが喚起される→聴き手の中での事物の想起，と変更されなければならない。ここにおいて，この音楽模倣のシステムと言語生成のシステムがまったく同一のものであることが理解されるだろう。

実はここには大きな問題がある。このような言語生成や音楽模倣のシステムが成り立つためには，ある種の旋律が同一のイメージを複数の聞き手にたいして喚起するのではなければならない。それはどのようにして可能なのだろうか？ 通常，言語によるコミュニケーションにおいてはある音の音響映像が特定の観念を喚起するのは，その音響映像と観念のあいだにその言語共同体においてだけ流通する必然性が成り立っているからである。言語共同体が変わると，当然その必然性は成り立たなくなる。したがって，広い視点から見れば，音響映像と観念のあいだの結びつきは恣意的だということになる。ルソーは，音楽における模倣についても同様のことを考えている。音楽が何らかの精神的な感動を聞くものに与えるのは，音が音として機能しているからではなく，旋律が「声に現れてくる情念のしるし」（第14章），「私たちの思いや感情のしるし」（第15章）として働きかけるからである。音楽は言語共同体の中では一種の言葉として機能して，聞くも

のに大きな精神的印象を引き起こすが、この音楽言語共同体に属していない人間にとっては、その音楽言語は解読できず、理解されない（『言語起源論』第15章）。ラモーは人間に普遍的に組み込まれた和声と情念の関係によって、ある種の和音はかならず特定の情念を喚起すると考えた。しかしそれを否定するとすれば、複数の感じる主体のあいだにのみ成立する必然性、すなわち共同主観的必然性が存在すると考えなければならない¹⁶⁾。したがって音響体系の成り立ちについても観念の作られ方についても、けっして唯一で普遍的なものはない。だからこそルソーは古代ギリシャの音響体系と近代ヨーロッパのそれとの違いを強調したし（『言語起源論』第18章）、それぞれの民族音楽がもつ抑揚の違いを強調したのである（『言語起源論』第15章）。

さて、以上のように言語生成のシステムと音楽模倣のシステムとが同一であるとすれば、ルソーが『言語起源論』のなかで両者を論じたことは、なんら奇妙なことでも不自然なことでもない。それどころか、この二つのシステムの同一性を明らかにすることによって、音楽が進むべき方向を提示したとも言えるのである。

ルソーの音楽思想の展開に限っていえば、彼がこのような音楽模倣のシステムを獲得したことについて、次の三点の意義があると考えられる。第一の意義は、ラモーからの批判に答えるという本来の目的に沿ったものであるが、ルソーが『百科全書』や『フランス音楽に関する手紙』で主張していた伝統的な音楽模倣論の根拠が本質論的視点から与えられたことである。なぜ旋律は言語の抑揚を模倣すべきなのか、なぜ言語の抑揚を模倣したとき、音楽は精神的効果を持ちうるのかという問題を、言語と音楽の共通の起源にまでさかのぼって解明し、その根拠を与えることが可能になった¹⁷⁾。

第二の意義は、言語と音楽が共通の起源をもっていたということの解明から導かれる帰結として、言語が音楽的抑揚をもっていたと考えられていた古代ギリシャ語は言語＝音楽という純粹状態に近かったということの解明である。さらにここからは、近代の諸言語においては言語と音楽が分離

していることが音楽と言語にとっての究極の墮落状態として規定される¹⁸⁾。

第三に、その結果として、歌＝旋律の意味が、古代ギリシャと近代では異なることが解明された。古代では、情念を表現するには言語の抑揚を模倣すればよかった。言語が音楽的なので、それにリズムとテンポを加えてやれば、それが旋律になったのである。しかし近代では、言語は音楽的抑揚を持たず、それ自体では旋律を形成することはない。したがって、言語の抑揚とはまったく関係のない和声体系の支配下に入り、それとは関係のない旋律を作ることによって、対象を前にした人の心の動きと同じものを聴く人の心にも引き起こすことが必要になる。このことは、ルソーの音楽模倣論が、言語の模倣としての音楽という伝統的な音楽模倣論を超えた新たな音楽表現の可能性を指し示すものになったことを意味する。この点について次章で考えてみよう。

(本学非常勤講師)

参考文献

ルソーの著作については、以下のものを利用した。

1. J. -J. Rousseau, *Oeuvres complètes*, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard, t.I, 1959, t.II, 1964, t.III, 1964, t.IV, 1969, t.V, 1995. (以下OCI-Vと略記する)
2. *Encyclopédie, Compact Edition*, Pergamon Press.
3. *Correspondance complète de J.-J. Rousseau*, Edition critique, établie et annotée par R.A. Leigh, Oxford.

とくに、『言語起源論』からの引用については、煩瑣を避けるために、本文中にページ数のみを記す。また、『音楽辞典』からの引用についても、同様に項目名とページ数を本文中に記す。

註

- 1) おおざっぱな分類であることを前提にして言えば、前者は Michel Murat; “Jean-Jacques Rousseau: Imitation musicale et origine des langues”, *Travaux de linguistique et de littérature*, Centre de philologie et de littératures romanes de l’Université de Strasbourg, XVIII,

2, 1980, pp. 155-161 および Philip Robinson; *Jean-Jacques Rousseau's Doctrine of the Arts*, Berne, 1984, p. 42 (その他, chapter 7, Imitation and expression: the place of ut pictura poesis も見よ) あるいは Jean-Jacques Robrieux; *Jean-philippe Rameau et l'opinion philosophique en France au dix-huitième siècle*, Studies on Voltaire and the Eighteenth Century 238, 1985, pp. 321-322 であり, 後者は Catherine Kintzler, *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, Minerve, 1991, pp. 457-461, pp. 478-480 または Michael O'Dea; *Jean-Jacques Rousseau, music, illusions and desire*, St. Martin's Press, New York, 1995, p. 49 である。

- 2) 芸術が模倣すべき対象としての「美しい自然」とは, ありのままの自然のことではなくて, ありのままの自然から理性によって引き出された本質的な自然のことである。Cf. 「天才の仕事は必然的に, 自然らしさを壊すことなく自然そのものよりももっと完璧な優れたひとつの全体を作り出すために, 自然の最も美しい部分を選び出すことに帰着した」(Charles Batteux; *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, 1746, édition critique de Jean-Rémy Manton, Aux Amateurs de livres, Paris, 1989, p. 82)。「したがって, 自然という言葉を, 選ばれた自然, すなわち注意に値する特徴, 快適な印象を作り出すことができる対象という意味に理解しなければならない」(Houdar de la Motte; *Réflexions sur la critique*, Paris, 1716, IIIe partie)。

その他, 17世紀から18世中頃までの音楽美学に関わる問題については, Belinda Cannone; *Philosophies de la musique (1752-1780)*, Paris, Aux Amateurs de livres, 1990, また百科全書派の音楽模倣論に関しては, Béatrice Didier; *La musique des Lumières*, PUF, 1985, pp. 19-33, 古典主義美学一般に関しては, Catherine Kintzler; *Jean-Philippe Rameau, splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, Minerve, 1988 を参照のこと。

- 3) Cf. Introduction par Olivier Pot, *Oeuvres complètes de Rousseau*, op.cit., OCV, p. LXXVII. デカルトのこの考えは, しかしながら, 百科全書派の思想家も含めて, フランスの音楽美学に伝統的な考え方であった。たとえば, Etienne Haeringer; *L'Esthétique de l'opéra en France au temps de Jean-Philippe Rameau*, Studies on Voltaire and the

Eighteenth Century 279, 1990, pp. 11-13や Catherine Kintzler; *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, op. cit., pp. 362-363, または Belinda Cannone, op. cit., p. 14, とくにディドロやダランベールについては, Jacques Chouillet; “D’Alembert et l’esthétique”, *Dix-huitième siècle*, Numéro spécial, No. 16, 1984, PUF, pp. 140, 142 を見よ。

- 4) Cf. Louis Striffling; *Esquisse d'une histoire du goût musical en France au XVIIIe siècle*, 1912, AMS, 1978, pp. 41-42 et 44-46.
- 5) C.-F. Ménestrier; *Des représentations en musique anciennes et modernes*, Paris, 1681, Minkoff, Genève, 1992, pp. 6-7, 77-79, 82-83, 134-135.

Le cerf de la Viéville; *Comparaison de la musique italienne et de la musique française*, I (1705), II (1705), III (1706), Bruxelles, Minkoff, Genève, 1972.

Du Bos; *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, i, ii, iii, 1719, Slatkine Reprint, Genève, 1993, pp. 27-28, 44-48, 466-468, 484-486.

Gbriel Bonnot de Mably; *Lettres à Madame la marquise de P*** sur l'opéra*, 1741, Chez Didot, Paris, 1978, AMS PRESS, New York, pp. 31-33, 74-75.

Charles Batteux; *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*, Paris, op. cit.

- 6) 「ここではリュリとキノーの協力が非常に明快である。ご存じのように、レントァティブを対象とするパッセージに関しては、キノーが韻文を提供し、それをリュリが、場合によっては俳優に朗唱してもらいながら、音楽を付けていた。では音楽家は何を《記譜する》ことができたのだろうか？ 朗唱に固有の《興奮・熱意》ではないことは確かで、それよりもむしろ《言葉》の実際の使用によりはっきりと現れてくる韻律の関係をである。メタフォールの次元に関しては、書かれたテキストで十分であった。記譜の対象としてのレントァティブはしたがってある種の言語的体系（プロソディ、メトリック、記号的なもの）に従属した音楽的扱い（旋律、リズム、和声的なもの）を表している。反対に、エールの場合は、リュリはキノーにリズムの図式であるカヌヴェスを送り、詩人は音楽が先に存在するので、それにもとづいてテキス

トをそれに合わせるように努めた。」(C. Kintzler; *Poétique de l'opéra français de Corneille à Rousseau*, op. cit., p. 392) その他次のものを参照のこと, Samuel Baud-Bovy; “De l'Armide de Lully à l'Armide de Gluck: un siècle de récitatif à la française”, *Jean-Jacques Rousseau et la musique*, A La Baconnière, Neuchâtel, 1988, pp. 66-68.

- 7) D'Alembert; “Discours préliminaire”, *Encyclopédie*, tome I, p. xii, *Compact Edition*, tome I, p. 11. 「おそらくその起源においては物音を再現するためだけのものでしかなかった音楽は, じょじょに一種のディスクールあるいは言語にさえなったが, それによって魂の多様な感情とか, 多様な情念を表現するようになった。だが, どうしてこの表現を情念にだけにとどめて, できるだけ, 感覚そのものに拡大しないのだろうか?」
- 8) 過剰な和声, ポリフォニックな音楽の否定に関しては, Le cerf de la Viéville, *Comparaison I*, op. cit., p. 72, リュリの音楽に対する讃辞については, Le cerf de la Viéville, *Comparaison I*, pp. 25, 34, 57, 98, 101, ラモーの過剰な和声的音楽に対する批判に関しては, Gabriel Bonnot de Mably, op. cit., pp. 47-54 を見よ。また, Etienne Haeringer, op. cit., p. 15 も参照せよ。
- 9) 「情念を動かすのは, 和声だけの仕事である」(Jean-Philippe Rameau; *Observations sur notre instinct pour la musique et sur son principe*, Paris, 1754, Slatkine reprints, Genève, 1971, p. vj). Cf. Belinda Cannone, op. cit., p. 81. このような音楽美学の変化についてヘリンガーはバトゥーの模倣論に典型的な現れ方をしていると指摘している (Cf, Etienne Haeringer, op. cit., pp. 17-18)。

ラモーの自然観に関しては, 次のものを参照のこと。C. Kintzler; *Jean-Philippe Rameau, splendeur et naufrage de l'esthétique du plaisir à l'âge classique*, op. cit., p. 44. M. Baridon; “Le concept de nature dans l'esthétique de Rameau”, *Jean-Philippe à Rameau, colloque international à Dijon en 1983*, Champoin-Slatkine, Paris-Genève, 1987, p. 449 et p. 453.

- 10) 「純粋音楽」という概念が現れた時期から見ても, またこの概念がラモー派によって支持されたことから見ても, 「純粋音楽」という概念がラモーの音楽の隆盛と関係していることは, 明らかである。Cf, *Oeuvres complètes de*

Rousseau, OCV, op. cit., pp. 1459-1460.

- 11) *Encyclopédie*, 《Musique》, t.X, p. 902. 「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なかったからである。そしてリュリのレシタティブは自然の調子とよき朗唱にもっとも近いものだったからである。」
- 12) 『フランス音楽に関する手紙』の理論的到達点について、ミュラは、1) 旋律の優位を主張してはいるが、その根拠をまだ示せないこと、2) 言語と音楽の関係は、旋律の面から主張されるのみで、まだ模倣とアクサンの関連が理論化できてきていない点を挙げている。Cf. Murat, op. cit., p. 148.
- また、ラモーによるルソー批判については、次のものを見よ。「われわれが音楽において感じる様々な効果は、まさにこの旋律の産みの親である和声から直接に生じるのである。和声の付属物である旋律とか拍子は音楽の効果にはなんら寄与していないし、和声がなかったら、これらの付属物はまったく無益になる」(Jean-Philippe Rameau; *Erreurs sur la musique dans l'Encyclopédie*, Paris, 1755, Broude brothers, New York, 1969, p. 46)。
- 13) 『言語起源論』執筆にいたる経過の研究については、ウヅクラとデュシェがほぼ同時期に発表したルソーの『旋律起源論』とこれに関する注釈によってかなり進んだと言えるが(これについては、スタロバンスキによるプレイアッド版第5巻への解説を参照されたい)、『言語起源論』そのものは決して一気に書かれたわけではないので、どの部分がどの時期に書かれたのということはまだかなり不明なままである。ここではミュラの仮説を紹介しておこう。
- ミュラによると、1755年秋→第18・19章、1756年→第1章～7章と第20章、1758年末～1759年初頭→第13章～16章、1759～60年→第8章～11章である。Cf. Michel Murat, op. cit., p. 153.
- 14) 『ルソー書簡全集』第2巻、手紙162 [1751年6月26日], p. 159-160. グランベールの音楽模倣論については、Cannone, op. cit., pp. 89-93を参照せよ。グランベールの音楽模倣論は、音楽を一種の記号として機能するものと見なすが、そこにあるのは形態的な類似性であり(たとえば、「急速に上昇する炎」と「急速に上行する音」)、それゆえに音楽を聞き取ることを、隠喩を解読するのと同じ精神的操作を必要とする行為と考えていた。したがって、後で詳述するが、ルソーの音楽模倣論に見られる「心の動き」というようなものは

問題にならない。

- 15) ただし、言語の起源の問題の解明が、ルソーの音楽思想、つまり旋律中心主義の思想の理論的根拠を提供するという点で、音楽模倣論と言語起源論が密接に関連していることを理解している例としては、Michel Murat, *op. cit.*, p. 146 および Philip Robinson, *op. cit.*, p. 177 を挙げておく。
- 16) Makoto Masuda; “Métaphores et notions morales — Rousseau contre la théorie sensualiste de l’origine du langage —”, *Equinoxe*, No. 9, Rinsen-books, Kyoto, 1992, p. 33 および Philip Robinson, *op. cit.*, p. 179 では、「相互主観性 intersubjectivité」が言語に先立って仮定されていることが指摘されている。
- 17) Cf. C. Kintzler; *Jean-Philippe Rameau, splendeur et naufrage de l’esthétique du plaisir à l’âge classique*, *op. cit.*, p. 144.
- 18) 『人間不平等起源論』は『学問・芸術論』の思想的深化であったと同時に、理論的正当化でもあった。これと同じことが、『言語起源論』と『フランス音楽に関する手紙』の関係にも当てはまる。