

18世紀フランスの音楽論とシャバノン

(模倣論批判に示された音楽の自律についての考察)

廣瀬 百合子

序

18世紀のフランスに於ける音楽論を考察する時、特徴的ともいえることは古来論じられていた「ハルモニアとしての音楽」でなく現在我々が考える音楽、つまり「聴こえる音楽」が論じられるようになった事である。そして美学的関心から文学や美術同様、音楽も次々と理論の舞台に登場しそのありようが定義されていった。この時代、啓蒙思想家達は音楽を論理的に統括し、また作曲家による作曲法や演奏法の著作の出版も盛んであった。しかし美学的著作において、多くの著者は作曲家や演奏家といった音楽の専門家ではない、いわゆる知識人と呼ばれた人々で、彼等の多くは音楽のみならずあらゆる分野の芸術について論じ、著作を発表していたのだった。それらは何よりも「言葉」を基準としており音楽を論じる時もその中心には「言葉」が据えられ、文学や演劇と同じ方法で著わされていた。そこに大きく影響していたのがアリストテレス以来の「ミメーシス (μιμησις)」の論理である。18世紀の多くの人々は、この「模倣」の原理に基づいて、音楽をも含めた全ての芸術を定義しようとしていた。

さてこのような模倣論からの脱却を図ったのは、音楽家であり著述家でもある M.P.G.ドゥ シャバノン¹⁾である。彼はそれまでの思考にとらわれない新しい理論を当時の音楽家に対して発言し、古典派の音楽の特性である「純粋性・自律性」を打ち出したのだった。シャバノンの新しい音楽観が誕生した背景はどのようなものだったのか。何故彼は従来の音楽観に満足せず、独自の見解を示そうとしたのか。そこには、当時の音楽界を取り巻く社会的な背景が、少なからず係わっていたはずである。

ところで現実の音楽界の状況はと言えば、音楽家の活動は汎ヨーロッパ的で

あり、音楽家は自らの国籍に関係なく、パトロンとなる宮廷や大貴族（後には大ブルジョアまでも含む）のつてを辿り、都市から都市、国から国へと安定した身分と職を求めて移動していた。そのような国際的な音楽家の交流が、「言葉」とは関われない器楽を、直接聴衆に訴えることができるものとして注目する要因になっていった。パリに於いても、当初はオペラやオペラ・コミックなどの声楽曲が中心であったが、次第に器楽の分野が力をつけてきて、次々と新しい作品が作曲され人々の耳に届くようになったのである。

大革命前夜のフランスでは経済的にも力をつけてきたブルジョアたちが、公の場はもとより、私的なコンサートに於いても管弦楽の作品に接し、また当時ようやく一般的になってきたピアノフォルテの音に親しみ始めていた。彼等は自らも楽器を演奏し、この時代アマチュアの演奏家が数多く誕生したのだった。

しかしそれでも、知識人達は言語を伴わない器楽作品の重要性を敢えて認めようとはしなかった。

「音楽⁹²」の二つの状況、つまり美学の側から見る、従来の模倣の原理に基づいた音楽論と、音楽家の側から発信する、何も模倣の対象を持たないような自律的な古典派の器楽という現状。このような「音楽」の二重構造は、アンシャン・レジム期の知識人と、音楽家達の異なる意識によってもたらされていた。

こうした「音楽」の、一種のすれちがいの状態にシャバノンは一石を投じた。彼は『音楽について（音楽それ自身、そして言葉、言語、詩、演劇との関係についての考察）』（1785）⁹³で、「模倣の必要程、間違っているものはない。しかもそれを人は基本的な音楽の性質にしている⁹⁴」と述べ、音楽はそれだけで自律した存在である、と主張した。

*

18世紀後半のフランスの音楽についての研究は、多岐にわたっているが、J. モングレディアン⁹⁵の、音楽や音楽家と、美学思想、教会や政治の権力、あるいは社会生活との関わりについての研究は、これまでの音楽史的ないわば作曲家・作品研究に対して、より拡大した視野で音楽のありようを考える点で、極めて新しい方法といえるものである。この様な視点から、近年、音楽の周囲の環境、つまり演奏会のシステム、パトロンたちの実情、出版等の経済事情などの、いわば社会学的な研究も多くなってきている。ピエールの『コンセル・スピリチュエルの歴史 1725-1790』やキュキュエルの音楽家のパトロンとしての総

括徴税請負人ププリニエールの研究、あるいはコットのフリーメーソンの音楽家の研究も興味深い。

さてシャバノンの音楽論についてであるが、まず彼を当時の音楽論の視野に立って捉え、当時の芸術論の常識であった模倣論に対立させたのは、スニーダーである。彼は、シャバノンを、模倣や、音楽と記号、音楽と言葉で表わせないものとの関係についての点から論じている。他方、また彼の理論を約50年後に生まれたハンスリックの純粹音楽の思想との関係で論じているのがロランヌ・マニエールとブルレである。彼等は、シャバノンの理論を、音楽は自律していて純粹な存在である、というハンスリック理論の草分けであると考えていた。

近年シャバノンについて新たな研究が行なわれている。その一つは小穴晶子氏による、シャバノンの理論におけるキャラクターの概念についての詳細な研究である。シャバノンは、音楽自身がキャラクターを持って独自の表現を行なうと考えていたが、小穴氏によれば、これは模倣論に代わって音楽の本質的あり方を示す重用な概念なのである。キャラクターとは、音楽それ自体が我々に与え得る感覚的印象を指すものであり、小穴氏はシャバノンの音楽論の中心となるものとして論じている。

最近では、レヴィ＝ストロースによって構造主義言語学の視野に立っての研究もされている。彼は「言語と音楽」という論文で、シャバノンの音楽論の様々な要素を構造主義言語学に当てはめて考えている。シャバノンは分節言語と音楽を異質の表現方法と捉えているにもかかわらず、彼の音楽の原理には、後にソシュールが構造主義言語学の基礎とした諸原理と共通のものを見い出せる、と言う。シャバノンは「連続；これが旋律であり、同時性；これが和声である」と言ったが、それはソシュールが「連鎖軸」と「範列軸」との間に打ち立てたのと同じ意味の、言語分析の基礎となる関係を先行して示している、と両者の比較がされている。またレヴィ＝ストロースは、音楽と言語の関係に関するシャバノンの論述にも触れている。

以上のような諸研究を検討したとき、次のような共通点が見出せる。つまりそれまでの抽象的な「音楽」論に対して、現実の「音楽」を念頭にシャバノンが論じていることに注目しているということである。

本論では、『音楽について（音楽それ自身、そして言葉、言語、詩、演劇との関係についての考察）』を分析することで、このような現実の「音楽」を論

じたシャバノンの音楽に対する基本的な考え方を確認し、その後、18世紀の後半まで全ての芸術の基本であると考えられていた模倣論、特に音楽模倣論に対するシャバノンの理論を検討することによって、「ミメーシス (μιμησις)」から始まる音楽思想の一つの大きな流れを転換させた彼の新しさを見出そうとするものである。彼は唯物的ともいえる態度で音楽の要素を解説し、そこには情緒が介入する余裕すら感じられない。それはシャバノン自らが音楽家でもあったためとも考えられるが、社会のあらゆるドグマを再考しようとした18世紀という時代だからこそシャバノンのような現実の音楽や社会に則った理論も誕生したのではないかと考えられる。さらにそれは「絶対音楽」あるいは「感情の表出」という次の時代の音楽論の誕生を予感させるものと確信している。

(補) 本論文に於いて、引用する文献に関しては原文を参照したが、翻訳があるものはそれも参考している。

第1章 音楽模倣論について

18世紀、模倣論は、多くの知識人によって、芸術論の主要な地位を保持し続けていた。音楽の模倣を主張した中心的な人物としては、C・バトゥ⁶⁵とJ・J・ルソーの二人があげられる。

まずC・バトゥであるが、彼は1747年に出版した『芸術論—同一の原理に還元されたる諸芸術⁶⁶』において、芸術における模倣を論じている。

彼の主張の根底にあるのは常に3つの要素でありそれは「模倣」「天才」そして「趣味」である。つまり、芸術は模倣によって成立するのだが、その模倣の対象「美しい自然⁶⁷」を発見する目を持つのが天才であり、その天才の趣味によって模倣は実行されるのである。

バトゥにとって全ての「芸術」は「美しい自然」を「模倣」する事が基本であり、且つ「意味」を持つ必要があった。表現そのものを受け止めるというより、その後ろに隠れている意味が重要であった。彼の場合、ルソーとは異なり、諸芸術間に絶対的な優劣をつけていないため、各々を自由に組み合わせて、より規模の大きいスペクタクルに発展させることも可能であった。彼の理論では「模倣」は絶対的な地位を占めているが、その他の面では芸術の規定は緩やか

であった。

つまり彼は模倣を重んじる立場から、「音楽」や「舞踊」において、音や身体の動きの美しさそのものを認めていない。しかし、模倣という目的が達成されていれば、器楽と声楽の間に優劣をつけることはしていない。バトゥにとって「芸術」は統合したり、或いはそれぞれが単独で表現をしたり、その方法は自由であった。またある一つの「自然」に向かっても、趣味の異なる芸術は、それぞれ別の姿で現われ彼は「趣味」こそが「芸術」に秩序を与えるものであると結論している。

次にバトゥによれば「音楽」と「舞踊」の目標は、感情や情熱の模倣である。バトゥは「音楽」にとって、音が意味を持つ事が最も重要なことであり、そこに込められている表現の意味が、聴くものに理解できなければ音楽は無用のものとなると強調している。

ところで、ルソーの音楽と模倣についての理論であるが、彼は音楽を「自然的 (naturel)」と「模倣的 (imitatif)」⁹⁾ の二つに区別し、後者をより重要なものとして扱った。『言語起源論』、『音楽辞典』、『グルック氏のイタリア語版《アルチェステ》に関する考察の断章を付す』¹⁰⁾ という三つの著作にみることのできる、ルソーの音楽模倣論の特徴を考えると、まず『言語起源論』で、ルソーは人の情熱が器官全体を語らせ、声を様々に変化させる、と言い、音楽の起源が「歌」つまり「旋律」にあることを示した。

次に「旋律」については、音楽を写生の芸術にするものである、と述べている。このことからルソーが音楽を、旋律による模倣芸術と考えていたことが認められる、つまり、音そのものの美しさは自然のものであるが、それは旋律によって生気を与えられるものであり、また旋律は声の調子を模倣することで、嘆きとか、苦しみや喜びの叫びとか、脅しとか呻きなどを表現する、つまり声に現われる情念のしるしなのである。

またルソーは、旋律は、諸言語の抑揚や、各々の言語特有の感情表現を模倣し、旋律の音は単に音としてではなく我々の思いや感情の記号として働きかける、つまり音はイメージとして感知される心の動きを、我々のなかに呼び起こすのだと言う。

『音楽辞典』において、器楽における「音楽的アクセント」を考えるにあ

たって、ルソーは、純粋に音楽的で、何からも規定されない自律した音楽、つまり器楽に対する態度を変えている。「オペラ¹⁰」の項目では、ルソーは、オペラの中では純粋に音楽的な効果を使った表現が、心に達し感動させることができると述べている。この時「旋律」は詩から分離し純粋に音楽的な美を持ち、また「和声」や「拍子」は認識され独自の役割を持ったのである。

しかしルソーは「ソナタ¹¹」の項目において、器楽は模倣芸術としては、絵画や詩のように直接的でないために、完全なものとは言えない。音楽では歌詞がその役割を果たすため、声楽に替えることはできないと、ここで再び、声楽の優位性を強調している。

このようにルソーの模倣に対する論理は、変化を示しつつもその核心においては揺らぎないものであり、また声楽に与える優位性も変わるものではなかった。

最後に『グルック氏のイタリア語版《アルチェステ》に関する考察の断章を付す¹²』においてルソーは、音楽自体の美しさが感動を与えることができるということを述べて、すべての音楽の原理を言語に求めていた考え方に、再度大きな変化を示した。結局ルソーは言語のアクセントに音楽を合わせるよりも効果的な方法があることを認めた。ルソーは旋律による言葉の模倣という声楽の原理を、オペラという大規模な模倣芸術に適合させるために、変更したのである。

ルソーは初期の段階では極めて偏った模倣論を展開している。例えば器楽の分野を全く認めていないし、模倣についても言語の模倣に限定しようとしている。しかし彼は少しずつ態度を変化させていった。後半のルソーの音楽観は、よりその範囲を広げ、あるいは純粋に音楽だけの存在を認めるようになったのである。しかし彼の中には、厳然と音楽の諸要素のヒエラルキーが整えられ、基準となる「模倣」の概念は少しもぐらついてはいないのである。

以上がバトゥおよびルソーの音楽模倣論であるが、両者を比較した場合、大きな違いをみることができる。バトゥはあくまでも「模倣」を抽象的に捉えており、一つの大きな定義のもとで考察を行なっている。そして「美しい自然」を「誰」が「どのように」模倣するのが重要であり、その結果が「音楽」や「詩」や「絵画」であった。一方ルソーの模倣の対象は「言語」であり、言語の模倣によって人間の情感を表現するという音楽の目的を達成できるのである。

彼は「音楽」をより具体的に検討することで、音楽を結果としての概念ではなく、方法として捉えている。

第2章 シャバノンの音楽論

シャバノンの音楽論は、18世紀後半のフランスにおいて先見性を持つ新しい理論として、それまでの模倣論と対峙したのであるが、それでは彼が考えた音楽とはどんなものだったか。彼はその著作、『音楽について（音楽それ自身、そして言葉、言語、詩、演劇との関係についての考察）⁹⁸』（1785）の冒頭で音楽を定義している。彼は音楽の要素を厳密に検討し、「音楽とは何か」という問いに対してただ抽象的に答えるのではなく、実証的に、ある意味では科学的に捕えようとした。本章ではシャバノンが音楽をどのように定義していたかを明らかにしたい。

【1】「音楽」そして「音」について

シャバノンは最初に「音楽」を次のようなものと述べている。

「音楽とは何か。音の芸術である。我々は音の特性について検討しよう。それらは音楽芸術の第一の要素であるが、冷たい生きていない素材にすぎない。しかしこの芸術はそれらに生命を吹き込み、血を通わせる。どうやってその音にこのような存在感を与え、どこから私たちにいきいきとした感動的な喜びの感覚をもたらすのだろうか。⁹⁹」

シャバノンは、音楽の要素は「音」であるが、それは芸術の力で生命を与えられるまでは何ものでもないといい、また「先行する音やあとに続く音や一緒に鳴る音がなければ、音楽の音はそれだけでは耳にいかなる楽しさをもたらさない。」と続けて音楽が複数の音の関係で成り立つものであることを示唆している。そして彼は、それぞれの「音」だけでは「ゼロ」であるという。

「この芸術を構成する各々の部分、つまりそれはそれ自身として、または別々にとらえられる音である。それらはほとんどゼロの状態である。それは意味も

独自の性格も表現も魅力も持っていない。⁷⁷⁾」

それではどのような方法でゼロの状態の「音」に存在感と性格が与えられたのか。そこには音楽を形成する様々な技術が必要となってくる。例えば、連続する音を組み合わせることには「音程」が、持続の長さを計ることには「拍子」が、音の同時性を考慮することには「和声」が対応する、というように、彼はいくつかの「技」とそれに対応する音楽の要素を示した。さらに音の抑揚と音の長さは、同じように音楽表現にとって重要であり、その両者を合わせたものが「歌＝旋律」となることを述べている。「連続性」は旋律の、「同時性」は和声の特徴である、という。そしてシャバノン⁷⁸⁾は音楽について次のように結論した。音楽とは「歌と和音」(すなわち「旋律と和声」)のように、二つの要素の結合によって成立するものであり、音の抑揚と速度を調整する要素である「旋律」と、音を重ね、同時に響かせる要素である「和声」が次々と誕生することである。

シャバノンは、このように音楽の主要素を規定した後、次のような分析に入っていく。まず旋律と和声の関係について、次いで器楽の音楽に対する優位性、そして最後に旋律が人や言語に作用する働きについてである。

【2】旋律と和声の関係について

シャバノンは、音楽にとってこの2つの要素は切り離すことのできないものであり、和声は旋律がそこから音を引き出す「鉱山」のようなものである、と主張する。彼は旋律が和声内に存在する事と、和声が旋律内に存在する事は異なるという点を示し、さらに旋律の優位性を打ち出そうとした。

「ある一つの歌は一つの和声しか含んでいない、反対にある和音の連結は無限の異なる歌を内に秘めていて、天才の目はそれを発見し、息はそれを出現させることができるのだ。この考察は我々に、旋律が音楽において主であり、最も有効な作因であることを示す。形や動きや生命を与えるのは旋律なのだ。⁷⁹⁾」

和声は、その進行や形が限定されているため極めて少数の基本的連結に還元可能である。そのため異なるいくつかの旋律の和声が同じものに聞こえること

がある。このことからシャバノンは「・・・歌はまさしく音楽芸術の要素の全てなのだ。和声は補足にすぎない。⁹³」と結論付けた。

更に彼は和声に対して、ラモーを暗に示しつつ次のようにも批判をしている。歌（つまり旋律）のない音楽を人はどのように楽しむのか、また和音の部分の聴いただけではその歌がわからないし楽しめないが、反対に歌の部分だけの場合は満足することができる、と言っている。

このようにシャバノンは、和声を中心にしたラモーの考えからは距離をおいている。ラモーの音楽論については本論では触れないが⁹⁴、しかしそこにはシャバノンとラモーの和声そのものの捉え方に歴然と差があり、またシャバノンがラモーの「音楽は和声から生まれる」という考え方の意味を正確に認識していたかどうか疑問が残る。

【3】器楽の声楽に対する優位性

ところで、我々は声を発して歌えるものだけを「歌」というが、その一方で「旋律(mélodie)」を「歌(chant)」(=声楽)というように言葉の意味を限定してしまうことがある。当時、この「旋律」という語の意味の捉え方のあいまいさを利用して様々な意見がかわされた。シャバノンは「歌」を「旋律」とほぼ同じ意味として扱っている。彼にとって「歌う」と言うことは声を出そうが、楽器で演奏しようが同じ意味をもっていた。声や楽器が演奏した「旋律」がすなわちシャバノンにとっての「歌」であり、それが最高位にあるのが「サンフォニー⁹⁵」であった。オーケストラの演奏する美しい走句⁹⁶が、シンプルで優雅な声楽作品に比べて「歌」が少ない、ということは決してないということが理解された時に、始めて美の多様性を認める姿勢が現れ、「旋律」という一つの言葉を濫用し争った人々は、これ以上不当な決めつけはしないであろうと、シャバノンは「器楽」対「声楽」の問題に一応結論を出した。そして「旋律」を次のように定義した。

「我々は旋律をこのように定義することができる。長さが定められ、イントネーションは常にわかりやすい一連の音の連続は、芸術の意図に答えるために、また常に耳に心地よくなければならない⁹⁷」

【4】音楽と人や言語との関係

シャバノンはさらに、音楽は芸術として、人にどのように作用するのかを述べている。芸術は人の感覚に作用し、精神に何らかの影響を与えるものであることをシャバノンは常に念頭においている。彼はそこに当時主流であった模倣の介在に関して否定的な見解を示した。さらに音楽は何かを本当に模倣しなくてはならないのか、もし模倣をするならその対象や方法や程度についてはどう考えるべきなのか、といった疑問を提起している。また彼は模倣と音楽、模倣と言語を対比させて考察している。そしてシャバノンは次のような、音楽を言語とみなす考え方を打ち出す。

「模倣について検討すれば、我々は音楽を、誰でも生まれつき持っている言語と考えるようになるはずである。⁹⁹」

シャバノンは、音楽と言語との関係では言語の音楽的特性の検討、例えば演説や韻文や散文における、朗唱的要素を分析を行っている。更に歌と身振り、歌と演劇については、演劇と音楽の互いの特質の調和によって総合的な効果と演劇性の完成を期待できるものとして、両者の関係に注目している。このように、文学や演劇の面からの検討によっても、シャバノンは音楽を把握しようとした。彼は音楽を、ただ単に技術や表現に関してではなく、より総合的・哲学的に音楽の本質を捉えることを考える事を目指したのだった。しかし彼は音楽を完全に自律したものとして捉えていて、他の諸芸術に追随したり或いはそれらとの関係のみで存在するのではないことを強調したのである。

第3章 音楽模倣論に対するシャバノンの批判

前章で考察したように「自律した音楽」という音楽観を持ったシャバノンが、バトゥーやルソーの主張した音楽模倣論、言い換えれば他者との関係で成り立つ音楽の在り方を、どのように捉えていたか、『DE LA MUSIQUE』の検討を引き続き行なう事によって考えてみたい。

シャバノンは模倣について様々な点から考察した。彼は、音楽を模倣の芸術に限定することはできないことを強調すると同時に、音楽の、模倣の部分を取

り出して、それだけで音楽を規定することも不可能であると述べている。彼はまた音楽は「自然」の模倣ではないことを検討し、次いで「言語」の模倣でもないことを示す事で、バトゥヤルソーの模倣論と対立した立場を取った。このような考察の結果、彼は「音楽の印象は、我々の感覚や音楽特有の本来の表現方法に一致する。」という模倣とは大きく隔たった考え方を示したのであった。

【1】音楽は本質的に模倣芸術か

最初にシャバノンは「音楽は本質的に模倣芸術か」という問題を考える。彼は「全ての芸術は自然の模倣でしかない」とするアリストテレスの定義に対して、自然はある芸術には適合し、また別の芸術には適合しないため、その定義は真実であったり、なかったりすると言っている。シャバノンは、絵画については模倣芸術であるとし、「絵画の目的、直接的で根源的な目的は、我々の目に自然が服従させた全てを再び描くことだ。⁹³」と定義しているが、音楽については「模倣の必要程、間違っているものはない。しかも人はそれを基本的な音楽の性質にしているのだ。⁹⁴」と模倣は全ての芸術に適合する概念ではないことを示している。

「音楽」は、模倣を認識できる程の、知的で言語的な存在に対してのみあるのではなく、もっと本能的であると次のような例を出して説明している。

「音楽的な本能は乳児においても（動物より）感知できるものである。理性はいわばその手足のように、まだ赤ちゃんのおくるみの中にくるまれている、このか弱い生き物は、いかなるはっきりした明瞭な思考力を得る前でも、音楽を楽しんでいる。乳母の歌は苦痛を軽減し、苛立ちを和らげ、楽しさを伝えている、そのことは何よりも無邪気な微笑みが証明している。⁹⁵」

彼は創生期の音楽について、未開の国々の音楽についての考察を行なうことで検討している。音楽は未開人の生活の中で祭事に使われ、人々は喜びや死さえも歌で表わしたのだ、という。

「しかし未開の彼等の歌は我々の想像力が判断するいかなる性格も持っていない。メロディは激しいというよりむしろ穏やかで快活である。そして（注目

すべきは) 闘いの歌と死の歌に差がなく、一方は速くもなく賑やかでもなく、かといってもう一方も悲しくも遅くもないのである。⁸⁹⁾

シャバノンはこのような情感や感情を表わす音楽の場合でも、模倣という狭い範囲で考える事はできないことを示唆している。つまり場合によっては、我々が、悲しい歌、喜びの歌という時に連想する音楽と共通のものばかりではない事をいっている。未開人ばかりではなく、世界中のあらゆる人々⁹⁰⁾は様々な歌を歌うが、そこには一定の性格が現われていて、歌の対象の性格や歌詞とはおよそ一致しないが、彼等はそこに、ある種のカタルシスを感じるのである。

【2】「自然」模倣について

次にシャバノンは「自然」の模倣に対する考え方を示す。鳥のさえずりを我々の音楽で表現することはできない。それは我々の音楽は和声の法則と関係に従っており、小鳥のは不正確な旋律、和声が認めないような音によっているからである。それでは音楽はいったい何を表現するのか、シャバノンはモルレ師を引用しつつ解答を探っている。モルレは、全ての芸術はそこに割り当てられた魂や感覚との一種の契約であり、音楽はそれに従って、自然界には存在しない時間を作り出す、と言う。つまり音楽はリズムを付け、時間を延ばしたり縮めたりし、あるいは伴奏によって声部を強めることで、模倣対象の本質からは離れて、同時にその美しさを増し、コピーにある一種の魅力を与える、といってコピーとオリジナルの関係を明確に示している。

「ロシニョールのさえずりと、こどもの水笛の音程似ているものはない。この模倣が我々にどんな喜びをもたらすのか。全然。しかし軽やかな声や、心地よいシンフォニーが、おそらくそれより似ていないかもしれないが、同じロシニョールのさえずりを表現するのを聴いた時、耳と魂は恍惚となる。これが、芸術には正確な自然の模倣よりももっと何かあるということなのだ。⁹¹⁾

ここでシャバノンは一つの問いかけをしている。「なぜ美術は模倣の概念が保たれ、音楽は違うのか。」本物の小鳥そっくりの笛には我々はなにも喜びを感じないが、軽やかなシンフォニーは、小鳥のさえずりとは似ていなくても我々

を満足させうっとりさせる。このことから音楽にとって模倣は「音楽がもたらす喜び」のほんのわずかな部分にすぎないことを指摘しているのだ。

「模倣」について彼は、模倣自体を驚嘆させる時しか楽しませられないという。彼は困難の克服ということも、芸術がもたらす喜びの中では大切にしないではないと言ひ、崇高で偉大な印象は、ある時はその驚嘆から生まれる事があると云った。

シャバノンは重ねて次のように問いかける。「それでは音楽が自然模倣でなければ、いったい何なのか。」彼によれば、音楽は耳に心地よさをもたらすものであり、聴覚は視覚や嗅覚と同様に直接的な喜びや享樂的な感覚であるべきである。音楽にとっては音を調和のとれた組み合わせにすることが重要なのである⁹⁹。

彼は、音楽を芸術と呼び、あるいは全ての芸術の性質を支配しようとした時に、この喜びだけでは不十分なのか、と模倣論者を批判している。そして音楽を芸術と呼ぶ基準を示し、音楽が模倣から独立しようとしている事を証明しようと試みた。

【3】感覚の喜びとしての音楽

シャバノンは音楽が模倣から独立した存在であることを示すために、次のような様々な興味深い実例をあげている。

- 1) 動物は模倣と係わりなく音楽に対して敏感である。(中略)人は難しさを認識したときだけ模倣を楽しむのだ。(後略)
- 2) 子供は乳母の歌う歌に模倣を求めるのではなく、ミルクのようにただ味わう。
- 3) 未開人、黒人、水夫、庶民達は魂の実際の状態と性格が合っていないくても、繰り返し歌って楽しむ。
- 4) ハープやクラヴサンで前奏曲を奏する熟達した手は、最もよい耳と結び付いている。模倣は前奏曲の形式では、何も関係がない。
- 5) 音楽は病気の人さえも苦痛を和らげ、癒してきた。この事は科学アカデミーで証明され、私もその証明を確かめた。一人の若い女性が、目の痛みの為に6回も瀉血をされたが、クラヴサンの演奏を聴いていたら、2時間のあいだ

痛みを忘れる事ができた。模倣によってこのような魔法ができるだろうか。痛みで弱ってしまった精神が、思考を求められる楽しみを享受する状態であろうか。⁸⁹

このようにシャバノンには音楽が我々の感覚に直接働きかけるものである、ということを示したうえで、さらに音楽の本質は模倣によらないものとしても、その感覚的な喜びには必ず精神が関係する事に気付き、そこに新たな問題点を見い出す。つまり、精神は、純粋な音楽に種々の対象との類似や関係を見い出そうとするのである。その結果、音楽は精神が気に入るような関係や類似を提示しようとする。そこでシャバノンは、「ほとんど模倣していないのに、この芸術は〔模倣者〕を運命付けられている。」と音楽の矛盾を指摘したのである。

【4】模倣する音楽について - 1 -

シャバノンは模倣に否定的であったにもかかわらず、限定付きながら音楽独自の模倣について考えた。彼は、音楽の模倣を次のようなときだけ認めている。それは戦闘のファンファーレや、狩りの歌や、田園の歌といった現実にある旋律を音楽が模倣する時である。また彼は、隣り合った2つの音を連続させ歌を流れる水のように波立たせることは、小川を描写するとき音楽のできる唯一のことである、という例をあげている⁹⁰。しかしどちらの例も一つのメロディに別のメロディの性格を移すだけだ、とそれほど価値を認めてはいない。さらに作曲家はこのような描写の時には、決まった旋律形式を使ってしまうため、そこからは、新しさは生まれないと自然描写に対する批判をした。シャバノンは音楽で自然の描写を行なうよりも別の方法があるのではないかと次のようなモルレの一節を引用している。

「私は表現できないものを模倣することは止めて、人が最も美しい田舎の風景を見ながら涼しい木陰で休んでいる時に聴きたくなるような、ただ甘美で穏やかなメロディを想像するだけにする。(そのような)私は私の詩人や私の芸術に敬意を欠いてしまうのか。⁹¹」(括弧内筆者)

「音楽が十分な迫真性を伴って表現するのは、自然の中での(音の)効果で

ある。つまり怒濤のように押し寄せる波の怒号である。⁶⁹」とシャバノンは考えた。多くのバスがユニゾンで演奏されて鳴り響き、旋律は波のように上ったり降りたりすると、海のうねりにも似た音がつくられる。しばしばそのような音楽は『嵐』と名付けられる。たとえ作曲家が絵画的な意図を持たずに創作した作品であっても、その音楽に模倣の効果が感じられた時に、聴衆はこのような自然描写的なタイトルを付けることがある。こうした事から、彼は音楽を「描写を予期せずに行なう描写芸術⁷⁰」と呼んだのだ。 (括弧内筆者)

【5】模倣する音楽について - 2 -

シャバノンは次にこのような模倣の音楽がどのように役立つかを考察している。彼によればそれはオペラの舞台の上でこそ役立つもので、音楽は舞台に新しい効果を加え、またそれ自身新しい魅力を得るのだと言った。演奏会で演奏される「シンフォニー」も、舞台の状況に合わせて演奏されれば、たちどころに悲劇の一場面となるのである。彼はグルックのオペラ『タウリスのイフィゲニア』の序曲を例にあげ、その効果を示している。この序曲によって観客は、あらゆる感覚を一度に強く刺激され、そこに嵐を感じ、不安と興味を持ったという⁷¹。音楽は舞台から、音楽が作り出した興味(intérêt)を受け取る。音楽と舞台は両方とも活気付きながら、互いのために生きている、とその利点を認める考えを示している。

一方舞台からはなれた音楽は模倣である利点も必要もなくなるのだ、と演奏会で演奏する音楽を取り上げている。アリアが劇場から離れて演奏される時その感動は弱まってしまう、といい、それよりも器楽作品が演奏されるべきなのだ、とシャバノンは主張する。

しかし彼はここで新たな矛盾に直面した。純粋に器乐的な音楽は、一般の聴衆の精神を、音楽の意味に対する不安に陥れているというのである。歌詞によって、各々の作品に性格を持たせ、彼等にその意味を示さなければ、理解することができない事に気づいたシャバノンは、器楽こそが第一の音楽であると主張しながらも、それを感じ理解するためには、生まれながらの音楽の感性や、専門的に訓練した知識が必要であるという。そして、そのような人にならば楽器の音は好まれず、他の人々は人の声の方をより評価している、と現実を憂いた。さらに舞台から離れた声楽の作品は「模倣音楽」として取り上げる意味はない

としながら、彼は逆に、この状況—器楽より声楽作品がわかりやすいとする状況—から、一つの結果を引き出している。

「どれほどの異なる自然の効果の描写が、メロディの発展を制限し強制してきたか（中略）疑いなく劇場の外ではこの不完全な絵を（中略）長く保持する事はないだろう。それは旋律を作るための努力という真実を経ていない絵であるから。⁸⁹」

以上がシャバノンが行なった批判のうち、「自然的なもの」を模倣した音楽に対するものであるが、ここで、彼の音楽観の中で「模倣」がいくつかに分けられているのに気付く。それは単に風景の様な自然を描写したものと、オペラのアリアの様に人の営みを描写したものであるが、彼は単なる風景描写のような模倣よりも、どちらかといえば、オペラのように人間を模倣したものに価値を認めていた。次にシャバノンが言語の模倣についてどう分析していたか検討したい。

【6】言語の模倣について

1) 言語模倣としての音楽

シャバノンは、歌の起源は本能的であると述べ、身体の器官は人に音を与え、そして音楽的本能が音を示すのでであると、音楽が何物にも束縛されずに生じていることをいっている。このことは、歌は言語の模倣ではなく、旋律も言語も独立した存在として音楽の形成に関わっている、という事を示すものである。彼は、歌詞なしで声だけで歌った場合は、人の声も一種の楽器であるとみなした。そして器楽が声楽に先行しているという論理を引き出したのである。言語が歌の母体であるという考え方を、シャバノンは誤りだとしている。彼は、音楽の性質と、言語の性質の決定的な違いを示すことによって、それを証明しようとした。

「歌は明確で、測定できる音程が必要であり、言葉の音程は明らかに測定もできないものだ。…ギリシャ人でさえも、つまり言語 (*langage*) は一種の音楽であるとする人々にとっても、歌は、言葉 (*parole*) とは違うのである。⁹⁰」

さらにシャバノンは、音程を測定できることだけが音楽を言語と識別するものではなく、歌ができる全てのプロセスは言語形成のプロセスとは距離があり、音楽と言語は関連が少ないことを指摘する。つまり共通点は身体的な器官だけなのである。また彼はルソー的な、言語を基準とした音楽論に対しても反論している。もしルソーの言うように、音楽表現が言語の韻律表現に則しているならば、その言語を知らない人は音楽を味わえなくなってしまう。この人達はどうやってその音楽を楽しむのか、と問いかけている。

彼は器樂を取り上げ、言語と共通性の無い器樂は、このような方法では表現する事ができなくなってしまうはずであるが、実際には多くの器樂作品は、表情豊かに存在している、と反論する。

2) 言語と音楽、地域性とコスモポリタニズム

シャバノンは、音楽と言語はその生成においても性質においても共通性がなく、したがって影響し合うこともないと考えていたが、音楽自体の地域性や、言語活動が音楽にどう影響するか、という点についても考察をしている。彼は国による音楽の違いが、情感の表現方法の違いに基くという考えに対して、歌を言語に従属させる主張ではないかと危惧していた。そして彼は、国による音楽の違いは存在しないと書いた。もしある国の言語がその地域の音楽を作るのなら、異なる固有語は、異なる音楽を作り出す事になるが、それは器樂にまで及ぶことはないという。音楽と言語の独立性について、器樂の側から考えた場合、器樂と言語との間には何もなく、その形成のプロセスは多様であると述べている。そして芸術は、自分の樹液で働く植物のように、自ら進んで動き増大し発展する。そこに助けは必要ないと強調した。

またシャバノンはヘンデルの例をあげて、言語が音楽に影響を及ぼすという考えを否定する。ヘンデルは純粹にドイツ音楽の作曲家であり、たとえイギリスに帰化したとしても、彼の音楽から英語の影響は感じられないと主張した。そして、そもそも国によって音楽の違いがあるということが真実なのか、それは一つに還元できないものなのか、と問い直す。しかし彼は、民謡や民族舞踊には、その国独自の個性があることも認識している。そしてそれは、人の未知の本能の一部分であり、そこから各々の歌の性格を、習俗や国の性格や言語や芸術の方法に働きかけているのだという。

シャバノン音楽はその印象と激しさから判断するべきである、と最初の定義に戻っている。さらに彼はヨーロッパの人々の間には芸術、趣味、精神、知性の交流があり、それは同じ発見、同じ原理、同じ方法を大陸の端から端まで流布させる。そして、このような自由な芸術の循環では、すべての地域古来の性格は失われる。彼はこのような現状をこう結論した。

「…ヨーロッパは、多分一つの母なる国とみなされるだろう。そこでは、全ての芸術が同郷である。彼等は同じ言葉を話し、同じしきたりに従うのである。⁶⁹⁾」

また音楽について、彼は、もはやヨーロッパ全土には一つの音楽しかなく、この普遍的な言語は、多くても演奏する際のいくつかの発音の違いがあるだけだとその全ヨーロッパ主義を述べている。

シャバノンは言語に強くかかわる芸術、例えば雄弁術、詩、演劇は、各々の国家の政治体制の習慣や性格や慣例に、必然的なかわりを直に持つとして、音楽とは異なっているという。つまり、このような周囲のものが関わって生まれる芸術は、いわば地域的な芸術であり、音楽のように、人や物や状況を描かない芸術は、このような依存関係を持たないと言った。そして言語の芸術は精神が最初に判断し、音の芸術はまず耳の判断である、と両者の相違点を指摘している。

第4章 結

「模倣」という概念が、確固たる説得力を持って音楽論に君臨していた18世紀前半までと比較すると、18世紀後半という、様々な力が台頭してきた革命の直前のこの時期は、音楽においても急速に種々のジャンルが発展し、また聴衆の趣味も一定のものではなくなってきている。理論の世界を考えても、バトゥの芸術論の時代からルソーの音楽論やラモーの理論の時代、そしてシャバノンに至る時間的なずれは、とりもなおさず彼等の周囲の音楽や社会の変化となっていて、その考え方に影響を及ぼした事が容易に想像できる。

シャバノンは演奏家であり、文人であり、古典学者でもあったが、本論で採

用した『音楽について』を著す以前は、彼はもっぱら言語や声楽関連の論争において論じていることが多かった。しかも彼はヴァイオリニストとしてコンセール・デ・ザマトゥールというオーケストラに所属していた。彼はその様な自身のアンビヴァレントな存在、つまり理論家と音楽家としてのシャバノン、また言語と声楽について語り、器楽作品を演奏するシャバノンといった何重にも重なった状態から論じることを試みているのだ。彼は、論理の世界と現実の音楽の接点になろうとし、音楽家の視点で論じることによって理論の世界を現実に通こうとしたのではないだろうか。

シャバノンは音楽を広い視野で捉えていた。そこに様々な価値観を与え、多くの現状に合った理論を目指していた。本当のところ彼にとって「模倣」の有無や、方法のいかにかわからず、音楽は「音楽」でしかなかった。彼の「音楽」はどちらかという現実の「音楽」であり、いわば理想郷として概念的な「音楽」を捉えている知識人とは視点にずれがあることは否めない。

ところで、知識人の言う「音楽のあるべき姿」について、我々は無視するわけにはいかない。何故なら、視点を変えて音楽を聴衆の側から見た場合、聴衆の代表者としての知識人の姿が現われるからである。音楽の受信のされ方は、発信の側の意図とは異なる場合もあり、常に確認の必要があろう。その結果、音楽と社会の相互の交流がかなうのである。

以上の考察によって、この時代の音楽論のなかで陽の当たらなかつた音楽、つまり器楽の立場を確固たるものにしようとしたシャバノンの主張を確認したのであるが、次の時代に目を向けると価値観はより多様化する。文学テキストとの融合を目指す作品、あるいは純粹音楽の意識をもって作られた作品が、肩を並べるようになり、声楽も器楽も対等な立場で、「感情表出としての音楽」という新たなロマン派の音楽を形成していったのである。

(参考文献)

Julian Rushton, *CLASSICAL MUSIC- A Concise History from Gluck to Beethoven* (1986,Thames and Hudson Ltd., London)

C. Batteux, *Les Beaux Arts réduits à un même principe* (1773)

J.J.Rousseau, *Essai sur l'Origine de Langues* (1754)

Dictionaire de musique (1767)

Lettre à M. Burney sur la musique, avec fragmens d'observations sur l'Alceste Italien, de M. le Chevalier Gluck (1774)

Correspondance général de J.J. Rousseau, Tome, 2 (1744-1754)

M-P-G de Chabanon, *DE LA MUSIQUE considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre* (Paris 1785)

(参考論文)

ジャン・モングレディアン, 「パリ: アンジャン・レジームの終焉」

(『西洋の音楽と社会 6 古典派 啓蒙時代の都市と音楽』第3章
所収 音楽之友社)

海老沢敏, 「ルソーの音楽的模倣論」

(海老沢敏『音楽の思想』西洋音楽思想の流れ所収 音楽之友社)

小穴晶子, シャパノンにおけるキャラクターの概念—ケルナーとの比較を中心として—

(『音楽学』1981, 27-2所収)

G. SNYDERS, *Le goût musical en France aux 17^e et 18^e siècles* (Paris, 1968)

ROLAND-MANUEL, *SONATE que me veut-tu?* (MERMOD, 1957)

G. BRELET, *Philosophie et Esthétique musicales.* (P.U.F. 1958)

C. LEVI-STRAUSS, *Les paroles et la musique, REGARDER ECOUTER LIRE* (PLON, 1993)

-
- (1) Michel-Paul-Guy de Chabanon (1729 or '30 ~ 1792)は、ヴァイオリニスト兼作曲家であり、また文人としては、音楽のみならず様々な芸術に関する著作を残している。彼は生涯ヴァイオリンも作曲も続けながら、文人としての生活も送った。音楽家としての彼は最初にヴァイオリンの才能を認められた。作曲家としては、オペラ『セメレ』を台本と音楽両方を創作し、王立音楽アカデミーに提出した。文人としては1759年に碑文=文芸アカデミーの会員に選ばれた。彼はギリシャの古典の優れた翻訳と注釈、美学や批評の文章を著わし、古代音楽論について、或いはフランスオペラとフランス語の音楽特性に関する音楽論争に、独自の見解を発表している。1780年にはアカデミー・フランスーズの会員に選ばれた。

- (2) ここでの「音楽」は理論と作曲や演奏などの実践の両方を含むものとする。
- (3) Chabanon, «DE LA MUSIQUE considérée en elle-même et dans ses rapports avec la parole, les langues, la poésie et le théâtre» (Paris, 1785)
以下 «DE LA MUSIQUE» と記す
- (4) Ibid.p.40
- (5) L'abbé Charles Batteux (1713-1780) : フランスの古典学者。ランスの神学校卒業後、コレージュ・ド・フランスのギリシャ、ラテン哲学の教授となる。1764年よりアカデミー・フランセーズの会員
- (6) Batteux, *Les Beaux Arts réduits à un même principes* (1773)
- (7) バトゥによって次のように定義されている。「美しい自然とは、現に存在している事実ではなく、存在可能な事実である。それはまるで本当に存在しているかのように描かれた美しい事実であり、およそ持つことのできるあらゆる完璧さを具えている。」
- (8) Rousseau, *Dictionnaire de musique* (1767)
ルソーはここで、音楽をその性格から様々に区分しているが、中でもこの「自然的」と「模倣的」の区分は新しいものであった。
- (9) Rousseau, *Essai sur l'Origine de Langues*, (1754) 『言語起源論』竹内成明訳
- (10) Rousseau, *Dictionnaire de musique*, (1767)
- (11) Rousseau, *Lettre à M.Burney sur la musique, avec fragmens d'observations sur l'Alceste Italien, de M.le Chevalier Gluck* (1774) 『グルック氏のイタリア語版《アルチェステ》に関する考察の断章を付す』海老沢敏訳 (白水社)
- (12) Rousseau, *Dictionnaire de musique*, p.339-p.352
- (13) Ibid.p.450-p.452
- (14) Rousseau, *Lettre à M.Burney sur la musique, avec fragmens d'observations sur l'Alceste Italien, de M.le Chevalier Gluck*, p.452
- (15) Chabanon, «DE LA MUSIQUE»
- (16) Ibid.p.1-p.2
- (17) Ibid.p.26-p.27
- (18) Ibid.p.29
- (19) Ibid.p.30
- (20) 拙論『18世紀フランスの音楽論とラモー (「音響体」理論に示された音楽の自律についての考察)』第2章 (p.26) 参照
- (21) ルソー同様、シャバノンも「symphonie」という用語を、あらゆる種類の器楽と、器楽伴奏付の歌(アリア)に用いている。
- (22) 速いバツセージを示す。
- (23) Ibid.p.38
- (24) Ibid.p.2
- (25) Ibid.p.39
- (26) Ibid.p.40
- (27) Ibid.p.43
- (28) Ibid.p.44
- (29) シャバノンは次のような人々をあげている「植民地の黒人や、水夫、庶民、あるいは農民は・・・」
- (30) Ibid.p.48
- (31) Ibid.p.50-p.51
- (32) Ibid.p.51-p.52

- 33) Ibid.p.56-p.57
- 34) Ibid.p.58
- 35) Ibid.p.60
- 36) Ibid.p.60
- 37) Ibid.p.64
- 38) Ibid.p.67-p68
- 39) Ibid.p.73-p.74
- 40) Ibid.p.97