

音楽美学の用語としての性格(caractère)概念の確立をめぐる

—— 十八世紀フランスの音楽思想を中心に ——

小 穴 晶 子

はじめに

十八世紀後半における音楽思想史の転換を巨視的に見れば、当時隆盛であった模倣論に基づく音楽論からの脱却という方向でとらえることができる。音楽をも「自然の模倣」という基本原理に基づいて説明することは、もちろん古代のギリシヤに遠い源を持つが、十八世紀フランスの音楽思想で特に盛んになる。このような方向に大きな転換が見られるのはようやく十八世紀の後期になってからで、最も典型的な例はシャバノン (M. P. G. de Chabanon) の『音楽論』(一七七九)である。これまでの諸研究において彼は後のハンスリック (E. Hanslick) に見られる自律的音楽美学の先駆者として評価されてきた。確かに、シャバノンとハンスリックには類似点があり、このような評価は正当なものと思われる。ただし、これまでの研究で強調されなかった点として、シャバノンの音楽論では模倣論から自律的音楽美学への移行の橋渡しとして、音楽の性格 (caractère) という概念が重要な意味を持っていることがある。¹⁾ このことが強調されなかった理由の一つは、この言葉が美学思想以外においてもきわめて一般的に用いられるために、テクニカル・タームとしての確固たる地位を獲得しにくかったことにあると思われる。一般に、「性格」の語義の核となっているのは、「あるものを、同種の他のものから区別する

特徴⁽²⁾という意味である。しかし、十八世紀の後期になると、「性格」は、単に一般的な意味ではなく、音楽美学の用語として特別な意味を持った重要な言葉として使われるようになる。そこで、本論では、「性格」の、音楽美学用語としての確立の過程を考察したい。

そのための方法として、まず、シャバノンを含む当時のフランスの主要な音楽論において「性格」がどのように論じられているのかを考察する。次に、十八世紀および十九世紀初頭の音楽辞典類の項目の比較検討を行ない音楽思想の領域における「性格」の用語化の一般的傾向を探ることにしたい。

一、主要な音楽論に見られる性格概念

シャバノン以前のフランスの音楽論としては、デュボス (J.-B. Dubos) の『詩画論』(1719)⁽³⁾、バトゥー (Ch. L. Batteux) の『芸術論』(1746)⁽⁴⁾、ルソー (J.-J. Rousseau) の『フランス音楽に関する書簡』(1753)⁽⁵⁾を取り上げる。これらの著作においては、まだ性格概念が主題として論じられてはいないが、器楽曲の表現の可能性の問題と関連して *caractère* という言葉が使われている例を見出すことができる。

デュボスの『詩画論』の第一部、第四十五章は「いわゆる音楽について」と題され⁽⁶⁾、音楽についてのかなりまとまった記述がある。ここでの彼の主張は、音楽も詩や絵画と同様に模倣 (*imitation*) 芸術であるということである。この結論を導くために、音楽による模倣を具体的に示しているデュボスの記述を整理してみると、模倣を三つの種類に分けることができる。第一の模倣は歌曲に関わり、第二、第三は器楽曲に関わる。歌曲の模倣は声の調子、アクセント、抑揚の模倣に根拠をもっている。彼はこれらを自然によって設定された情念の記号と呼び、歌曲の真実性のよりどころとしている。第二の模倣は器楽曲による自然の模倣である。具体例としてデュボ

スはマラン・マレの歌劇『アルシオーヌ』の中の嵐の模倣を挙げている。嵐の際の風の音、波の音、雷の音などの自然の音を器楽が模倣する例である。第三の模倣は何も音を伴わない状況を器楽が模倣する場合である。この第三の模倣を説明するために、彼が「性格」という言葉を用いていることが注目される。「主題に適合した、的確に性格づけられた器楽曲は、それゆえ、我々に歌劇の筋に関心を抱かせるのに大いに貢献し、そこにおいて一つの役目を果たしていると言えよう。アティスを眠らせ、次に眠っている間の様々な事物を示す虚構は、眠りに先立つ様々な性格の器楽曲、および、眠りの間に適切に相次いで現れる曲が我々に与える印象によって、より真実らしく感動的になる。」⁽⁷⁾ここでは、主題に適合した性格をもつことによって、器楽曲も模倣として評価されている。デュボスの考察はオペラのなかで用いられている器楽曲に限定されているが、言葉から切り離された純粹器楽曲の模倣の可能性を具体的に追求する過程で *caractere* の概念が用いられていることを指摘しておきたい。

ここで三つの種類に整理して考えた模倣のうち第一と第二の模倣に対しては「模倣の真実 (*verite diminitation*)」があり、第三の模倣に対しては「適合の真実 (*verite de convenance*)」があるという言い方をしている。デュボスは両者の違いを意識している。「器楽曲の模倣の真実は、この器楽曲とこれが模倣しようとする物音との類似に存する。」⁽⁸⁾「音楽家はしばしば我々が決して聴いたことのない、おそらくは自然のなかにも決してなかった音を表現するために器楽曲を作曲する。たとえば、それはプルUTTONが地獄から出る時の大地の轟きである、(中略)これらの器楽曲にとっても適合の真実がある。」⁽⁹⁾ここで区別された二つの真実のうち、より確実なのは「模倣の真実」である。「模倣の真実」の場合には模倣するものと模倣されるものとの正確な対応が語れるのに対して、「適合の真実」の場合には「いかにもそれらしい」としか言えないからである。デュボスの論述法は、より明確に模倣の真実性の確認できるものから始めて、それとのアナロジーを指摘することによって、そこからはずれるものをも模倣のなかに含めていくというやり方である。この意味においては、器楽曲のモデル

は常に声楽曲であり、それとのアナロジーの指摘の際の媒介として器楽曲の性格が語られるのである。このような考えは『詩画論』の第三巻における次のような言い方によく示されている。「我々が既にこの著作の第一巻において考察したとおり、歌詞に対して作曲された音楽の歌のように、器楽曲も独自の性格をもつことができ、そのおかげでそれらの器楽曲はある時は陽気さを、ある時は悲しさを、ある時は敬虔な感情を我々に吹き込むことによって、我々に様々な感動を与えることができる。」¹⁰

デュボスにおいて見られるこのような考えは、バトゥー、ルソーにおいても基本的な考えとして継承されている。

バトゥーの『芸術論』の第三章第三節¹¹で音楽とダンスが取り上げられている。彼の主張はあらゆる芸術は美しい自然の模倣という一つの原理に還元できるということであり、論述の骨組みはデュボスと全く同じである。すなわち、より明確に模倣の芸術と考えられるもの（ここでは詩）とのアナロジーを指摘することによって、音楽とダンスも模倣の芸術として説明される。また、音楽を自然的記号、言語を人為的記号と考えることや、感情がすべて音として表れると¹²いった主要テーゼも同一である。バトゥーにおける性格という言葉の使用を検討してみると、歌詞の単語の部分表現ではなく歌詞全体の主題の表現を音楽がおこなうべきだと主張される際に、歌詞の性格との適合が語られている。「しばしば、我國の音楽家は音楽の曲全体に浸透してはならないこの全体的な調子、この中心となる表現を主要な主題にほとんど無関係で付随的な観念のために犠牲にしている。彼らは小川、西風、など、音楽的なイメージを思い浮かべせる単語を描くために立ち止まる。これらの個々の表現は主題に従属していなければならない。たとえ、それらがそれぞれに固有な性格を保つとしても、表現する感情の全体的性格に、いわば、基礎を置いてはならない。」¹⁴この主張も、キリストの受難という主題をないがしろにして「急流」という単語の表現ばかりを音楽でおこなう悪い例を示しながら「音楽家が文の一部に過ぎな

い単語の表現に何かを与えるとしたら、曲にする文全体の意味を見失わないようにすべきだ。¹⁵⁾と述べているデユボスの主張とほとんど変わりが無い。

また、ルソーは、『フランス音楽に関する書簡』で次のように述べている。「フランス音楽のメロディーは、遅ければ不可避免的に悲しく、速ければ、激しいか、または、陽気かであり、中ぐらいの速さでは、莊重である。そこでは、旋律はほとんど何もしてはいない。拍子だけが、より正確に言えば、速さの程度だけが性格を決定する。しかし、イタリア音楽のメロディーは、どんな速さでも、あらゆる性格を表現することができるし、あらゆる対象を描くことができる。そのメロディーは、作曲家の思うままに、速くても悲しくなることができ、遅くても陽気でありうる。つまり、既に述べたように、同じ速さで、作曲家の思うままに、性格を変えることができる。(中略) これこそ、イタリアの巨匠たちが、そのオペラに驚くべき多様性を与えることのできる源である。¹⁶⁾」この引用箇所は、イタリア音楽、具体的にはベルゴレーシに代表されるオペラ・ブッフアの優れた点についてのべたところである。イタリア音楽には拍節感があるので音楽の表現の可能性がより豊かであるというのが主旨であるが、ルソーにとって表現力の豊かさは曲の持ち得る性格の豊かさとしてとらえられていることに注目したい。

次に、シャバノンになると、性格の概念が考察の主題として取り上げられるようになる。シャバノンは一七七九年に出版した『音楽論』の第一五章と第一六章で¹⁷⁾音楽の性格を主題として論じているが、その直前で次のように述べている。「ここでわれわれは、この著作の最も重要で最も困難な章に到達した。ここでは、音楽が受け入れられることのできる様々な性格を的確に認識することが問題となる。¹⁸⁾」

このことと関連して、シャバノンの主張とこれまでに考察した思想家の主張との決定的な違いに注目しなくてはならない。これまでに考察した思想家においては、すべて模倣論の枠組みの中で、器楽曲の「性格」が問題とされていた。彼らに共通した基本的な考えは、音楽が単なる感覚的な楽しみではなく芸術であるためには模倣で

なくてはならず、器楽曲が模倣に与るためには性格を持たねばならないということであった。シャバノンはこの批判して、音楽の本質は模倣ではないと結論している。そうすると、音楽を模倣として聴くのではない別の聴きが問題となる。これに関して、シャバノンは曲の性格をとらえることの重要性を強調している。「音楽を聴く場合でも、演奏するばあいでも、一節や一曲それぞれの真の性格を正確に把握できない人は自らの（その曲に関する）意見の確かなよりどころとなるものを持っていないのである。」¹⁹模倣論の否定という主張を背景として、性格の概念がシャバノンの考察においては中心的な位置を占めてくると考えることができる。

さらに指摘しておくべき従来の考えとの相違点は、シャバノンが「性格」を音楽の形式的側面と密接に結びつけて論じていることである。まず、既に見たように従来の音楽論で念頭に置かれていた器楽曲はオペラの中で用いられているものである。そこでは、歌詞や劇のコンテキストによってあらかじめ与えられた主題との適合という観点から器楽曲の性格が語られている。もちろん、この場合でも主題が外から器楽曲に「性格」を与えるわけではなく器楽曲がいわば自分自身の力で「性格」を持つことができ、その「性格」が主題に適合するのであるから、論理的に考えれば、器楽曲は如何にして「自分自身の力で」性格をもちうるのかという問いがでてきても不思議ではない。しかし、模倣論の枠組みの中ではこの適合の事実が確認されれば充分でそれ以上の説明はほとんどない。それに対して、シャバノンは歌の伴奏やオペラの器楽曲ではなく演奏会（具体的には、Concert des Amateurs）²⁰で演奏される純粋な器楽曲を第一に考えているので、音楽外のコンテキストと音楽との適合は問題となり得ない。そこで、「性格」のよってきたるところの考察はもっぱら音楽の形式的側面に向けられることになる。「形式的側面」の具体的内実としては様々なレベルのものがあるが、継起的な音の関係²¹、音程²²、アーティキュレーション²³、動き²⁴、テンポ²⁵、形（forme）²⁶の変化などが「性格」と結びつけて論じられている。シャバノンはこのような音楽の「性格」の四つの主要類型として、「優しき（tendre）音楽、一優雅な（gracieuse）

音楽、三、陽気な (gaie) 音楽、四、生き生きとし、強く、騒々しく (vive, forte, & bruyante) 音楽を挙げている。²⁷⁾

二、音楽辞典類の項目における「性格」

音楽辞典類の項目は、個人的な著作と較べて、程度の差こそあれ、一般に了解されている語義を前提として執筆される度合が強い。それゆえ、本論で掲げた、「性格」がどの程度音楽思想の用語として確立していたかという問いにとって、特に重要な意味を持つ。

一七〇〇年から一八五〇年の間に出版された主な音楽辞典で見ることのできたもの十四点(別表を参照)を検討してみると、一七九一年に出版された「系統的百科事典Ⅱ音楽」(Encyclopédie Méthodique : Musique)に載せられたフラムリー(N. E. Framery)による *caractère* の項目が転回点を示していることがわかる。それ以前に出版されたものには、*caractère* の項目は全くないか、あっても音符の意味しか載っていない。フラムリーの記述において初めてこれまで述べてきたような器楽曲の何らかの内容という意味での独立した一項目として *caractère* が取り扱われている。「系統的百科事典Ⅱ音楽」は、フラムリーとガングネ(P. L. Ganguené)の編集になるもので、ルソーの「音楽辞典」(1765?)を基にして項目の追加、加筆をおこなって完成されたものであることを、フラムリーが序文で述べている。もちろん、フラムリーの手になる *caractère* の項目は新たに追加されたもので、ルソーの音楽辞典では記譜法に関する項目しかない。

まず、「性格を持つ」という表現が、音楽に限らず、他の芸術に対しても用いられることを述べた後で、音楽の「性格」について次のような定義をしている。「ある音楽が性格を持つためには、その音楽の付けられている

歌詞を表現していても、劇の状況を表現していても充分ではない。なぜなら、演奏会で演奏され、歌詞のついていない器楽曲もこの特質を持ち得るのであるから。その(音楽の)表現は、聴き手の耳と心をとらえ、そこで(作曲家が)描こうとした感情が他の仕方では表し得なかったと聴き手に思わせるような何か独特のものを持っていてなくてはならない。⁽²⁸⁾このパラグラフの前半は、本論の一章で述べた「性格」に対する考え方の推移、すなわち「性格」を考察するにあたって、「内容」から「形式」への視点の推移を要約している点で興味深い。後半は次のパラグラフにつながり、これまでに我々が考察した例では見られなかったフラムリー独自の「性格」に関する考え方を示している。

「性格は、したがって、ある種の独自性で、この独自性はすぐに感じ取られ、ある曲を他の多くのものから区別し、おそらくはよりよくできていて、より長所に満ちていて、しかしこれ(性格)が欠けているほかの多くの曲よりもその曲の価値を高め、そして結局はその曲に不死の刻印を押すのである。ラモアの未開人の曲はこの同じ作曲家の多くの他の素晴らしい曲よりも何故長く生き残ったのであろうか。それはこの曲が性格を持っているからである。どんなに流行の変化があっても、音楽様式の変遷があっても、この質を持つ曲が時代遅れになることはない。⁽²⁸⁾ここでは、純粹器楽曲の「性格」がその曲の独自性(originalité)と結びつけられている点が注目に値する。前パラグラフの引用によれば、「独自性」とは、音楽表現の仕方(taçon)の何らかの特徴であるが、フラムリーはこれを、作品の価値の歴史的な永続性と結びつけている。

さて、フラムリーの記述のうちここに引用した部分は、全く同じ形で、一八二八年にブリュッセルで出版されたカスティル・ブラーズ(F. H. J. Castil-Blaze)の「現代音楽辞典(Dictionnaire de musique moderne)」におけるCaractère(単数)の項目に掲載されている。

ただし、この音楽辞典では、この単数形のCaractèreとは別の語義を持つものとして、複数形のCaractères

が別項目として立てられ、説明されている。ここで説明されている、スタイルを決定する一要素としての「性格」は、音楽作品の価値に直接関わるものではなく、類型に関わるものである。「書法としてのスタイルに属する特質の他に別の特質があり、これは、表現とより密接にかかわり、作品に全体的な色調をあたえ、これもまたスタイルを決定するのに役立っている。これを我々は「性格」と名付ける。³⁰」これに続く部分では、一般的な「性格」の主要なものとして、一、情緒 (affectation) の内容に関わるもの、楽しい (gai) 性格または悲し (triste) 性格、二、情緒を感じる程度に関わるもの、激しさ (vivacite) または穏やかさ (douceur)、三、情緒を表現する調子に関わるもの、崇高さ (sublime) または単純さ (simplicite)、³⁰ が挙げられている。これらの中間に属するものをふくめて考えれば、これらを組合せることによって、様々な性格を得ることができる。例えば、悲劇の性格すなわち悲劇のスタイルは悲しさを力強さおよび崇高と結びつけると説明されている。³⁰ここでは、情緒表現をメルクマールとしてスタイルを区別する時に、「性格」という言葉が使われていたことに注目すべきであろう。

このような類型概念としての「性格」と価値概念としての「性格」が、明確には区別されず、曖昧な形で説明されている例として、一八〇二年にフランクフルトで出版されたコッホの辞典 (Musikalisches Lexikon) を挙げるができる。もちろんコッホの辞典はドイツ語の文献であるので原則としては本論の考察の外にあるが、次に考察するリヒテンタールの辞典との関係上ここで簡単に触れておくことにしたい。「拍子の種類、速度、リズム、メロディーの種類と使用法、形式、伴奏、転調、スタイル、基礎になっている感情、その感情が表現されている特有の仕方、これらすべてが多かれ少なかれある音楽作品の特有の性格のために寄与する。例えば、マーチはただ単にそれに特有な祝祭的なもの (Feierlichen) の表現によってばかりでなく拍子の種類、動き、リズムによっても、メヌエットから区別される。³¹」マーチやメヌエットという例を挙げていることからわかる

ように、ここで説明されているのは、音楽作品のスタイルの特質としての「性格」である。しかし、この同じ項目の記述の最後のパラグラフに美的価値に関わる「性格」の説明がつけ加えられている。「ここでは、非常に広範で、美学に属する問題により深く入り込むべきではないが、前述の例からも、何故性格を保持すること、すなわち、一貫させることがすべての音楽作品にとって最も必要な要求のひとつであるかは、おのずとたやすく明らかにすることができる³¹⁾だろう。」

この五年後（一八〇七年）に、ライプツィヒで同じクッホによる、「音楽簡易中辞典（Kurzerfatiges Handwörterbuch der Musik）」が出版されている。ここでは、Charakterの項目とそれとは別にCharakter Stückの項目が立てられており、前者の項目で類型概念としての「性格」の、後者の項目で、主に、価値概念としての「性格」の説明がある。Charakter Stückの項目には、次のように述べられている。「この名称（Charakter Stück）を持つのは、単に作曲技法の規則という観点からみて欠点がないばかりでなく、芸術という観点からみても我々に満足感を与える音楽作品であり、それは、およそ人間が（或るものが何であるかを）理解するために必要な統一性（Einheit）を持っている。（中略）あらゆる芸術作品には、統一性があるべきだから、厳密に言えば、あらゆる音楽作品は、本来は、性格作品（Charakterstück）でなくてはならない。しかし、一般には、例えばマーチのような、明確な性格を持つ作品、または、表題によってその性格が明確に示された作品が、性格作品として、理解³²⁾されている。」まず、類型概念としての「性格」と価値概念としての「性格」が、別の項目で述べられていることは、この時期に両者の分離が強く意識され始めたことを示している。価値概念としての「性格」は、作品の「統一性」に由来すると考えられることによって、すべての音楽作品にとつて重要であることが強調されている。しかし、この主張と当時の一般的な理解との間に「ずれ」があることも、この引用の最後の一文によって確認できる。以上をまとめれば、当時、少なくともドイツにおいては、作品の統

一性としての性格という考えが、新たに提唱されていたと考えられる。⁽³³⁾

一八三六年にミラノで出版されたりヒテンタールの音楽辞典では、これまでに述べたフラムリー、カスティル・ブラーズ、コッホの記述が寄せ集められている。単数の *carattere* と複数の *caratteri* の二つの項目が分けられており、複数の項目ではカスティル・ブラーズの記述がそのままイタリア語に訳して載せられている。単数の項目では、コッホの部分的な要約によってスタイルの特質としての「性格」が語られ、フラムリーの部分的な要約によって独自性としての「性格」が語られている。

しかし、これらの寄せ集めではなく、それに付け加えられたりヒテンタールの新たな視点を示す部分に注目しなくてはならない。それは、*carattere* (単数形) の項目の冒頭の部分である。「すぐれた芸術作品を創造しようとする人は、自分の作品のあるべきがた、また、意味すべきことに関して自己自身を反映させなくてはならない。このような作品は、その結果、何かを一定の仕方で表現する時に性格、すなわち、美的刻印 (*caractère* または *caractère imprimio, indico* に語源を持つ) を持つことになろう。⁽³⁴⁾」ここでは、価値概念としての「性格」の説明が創造する人の自己自身 (*se stesso*) の作品への反映を根拠にして語られている。作家の自己の作品への美的刻印という観点から「性格」をとらえた例は、少なくとも今まで我々が検討してきたものの中にはひとつもなかった。リヒテンタールの記述は、音楽における価値概念としての「性格」の根拠の考察に関わる視点が作家から作家へと新たな展開を見せていることを示唆している。

むすび

今回の考察で検討することのできた十八世紀と十九世紀初頭の音楽辞典のなかで、「性格」を項目として取り

上げている最も早い例は、一七九一年のフラムリーによる音楽辞典である。それ以後、一八二八年にブリュッセルで出版されたカステイル・ブラーズの『現代音楽辞典』、一八〇二年にフランクフルトで出版されたコッホの辞典、一八三六年にミラノで出版されたりヒテントールの音楽辞典において、音楽作品の「性格」を項目として取り上げ、何らかの仕方では作品の価値と結びつけて論じることが継承されていることから、一七九一年頃には「性格」がかなり音楽美学の用語として確立していたと言えよう。

本論で検討した「性格」の多様な語義を整理するためには、分類概念としての「性格」と価値概念としての「性格」を分けて考えることが有効であろう。十八世紀の音楽美学思想における性格概念の発展は、価値概念としての「性格」の成熟の過程と考えられる。

この過程は、純粋器楽曲に対する注目とそれに伴う音楽論の模倣論からの脱却の動きと軌を一にしている。³⁵ 歌詞や劇から切り離された純粋器楽曲の実践が、形式と内容の統一されたレヴェルでの意味の認識をもたらし、このような形式内在的な意味が「性格」として把握される。「性格 (Caractere)」は、その基本的語義からして、「刻み込まれたもの」、「刻印」であるがゆえに、この形式内在性をよく示す概念である。また、「性格」は我々の内面の状態の外化の一形態をとらえる言葉でもある。³⁶ 音楽は音楽外的ものを示すのではなく自己自身を提示する一方で、我々の情緒的なものと何らかの関連を持つという認識を言い表わし得る言葉として、「性格」は十八世紀の後期にしだいに音楽美学用語としての資格を獲得していったものと思われる。

注

① この点に関しては、拙稿、「シャバノンの音楽論——模倣からキャラクター (Caractere) へ——」、『美学史研究叢書』第六輯、今道友信編、pp. 51—78、1981。「シャバ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に——」

- 『音楽学』第2巻(2)『音楽学全編』pp. 98—109、1981. を参照。
 例として、Furetierre の詩集(一六九〇)の Caractère の項を参照。
- (2) Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture, sixième édition, Paris, Pissot, 1755.
 - (3) Les Beaux Arts réduits à un même principe, Réimpression de 1^{re} édition de Paris 1773, Slatkine.
 - (4) Lettre sur la Musique française, in *Écrits sur la musique*, Édition Stock/Musique, 1979.
 - (5) Dubos, op. cit., Tome I, pp. 468—489. (→) Ibid., p. 477. (↔) Ibid., p. 473.
 - (6) Ibid., p. 483. (↔) Ibid., Tome III, p. 47. (→) Bateux, op. cit., p. 350 以下。
 - (7) Bateux, *ibid.*, p. 338, Dubos, op. cit., Tome I, p. 469.
 - (8) Bateux, *ibid.*, p. 357, Dubos, *ibid.*, Tome I, p. 505.
 - (9) Bateux, *ibid.*, pp. 271—272. (↔) Dubos, op. cit., Tome I, pp. 487—488.
 - (10) Rousseau, op. cit., pp. 305—306.
 - (11) Observation sur la musique, A facsimile of Paris 1779 édition, Slatkine, pp. 118—141.
 - (12) Ibid., p. 117. (↔) Ibid., p. 9.
 - (13) Chabanon, De la musique, A facsimile of the Paris 1785 édition, Slatkine, p. 34.
 - (14) Chabanon, op. cit., p. 34. (↔) Ibid., p. 72. (↔) Ibid., pp. 71, 73—74, 128.
 - (15) Ibid., p. 68. (↔) Ibid., pp. 131—132. (↔) Ibid., pp. 75—76.
 - (16) Ibid., p. 118. シャンボンが自ら提示した性格論と古代のいわゆる「エートス論」との関連を示唆している事を指摘しておきたい。彼は音楽の性格についての考察の最後で「私が音楽におけるこれら四つの主要な性格を初めて観察した時、それらの性格の本来の使用法と拡張した使用法とを認めた時、この考えはまだ誰によっても捉えられていないと思われた。しかし、後になって、わずかな差異はあるものの、古代の人々に同様の考えのあることを見出した。」(p. 139)と述べている。シャンボンが次に挙げているのは、アリストテレス、プルトルコス、アリストティディス、クインティリアヌス、ユークリッドの例である。アリストテレスに関してはバトゥーがアリストテレスの『詩学』に付けた注を引用している。一七七一年に出版されたバトゥーの『四つの詩学』(Les Quatres Poétiques, Paris)を見るに、シャンボンによる引用箇所と認定

- できる記述が p. 228 にある。ここでは「カタルシス」の語にバトゥーが付けた注で、アリストテレスの『政治学』第八巻第七章を典拠として音楽のメロスの三分類が挙げられている。この『政治学』第八巻の音楽論は音楽思想史においては一八九九年の H・アーベルトの研究以来「エートス論」と呼び慣わされているものである。バトゥーがここでギリシャ語のエートスをギリシヤ語に翻訳しているかを見るに、*mœurs* の caractère の二つの訳語を使っていることがわかる。具体例を挙げれば、*semblable aux mœurs* の後に *ἡθάραι ἀπονομία* という原語を挙げ (p. 229) ' Pour donner à l'âme un caractère convenable の後に *ἡθός* という語を挙げている (p. 231)。このようにシャバノン自身によって関連が示唆されているものの、シャバノンの性格論と古代のエートス論の内容の違いにも注目しておかなくてはならない。それは、シャバノンにおいては、古代のエートス論のテーマであった音楽による道徳教育という問題が全く考えられていないことである。
- 28) Framery, *Encyclopédie Méthodique* : Musique, p. 210.
- 29) ラモールのオペラ・バレー『優雅なインド諸国』(一七三五)の第四アクト『未開人たち』にある舞曲。『未開人たち』の表題を持つ、同じテーマに基づく、クラウサン独奏曲がクラウサン曲集(一七二八)に既にある。
- 30) Castil-Blaze, *Dictionnaire de musique moderne*, P. 36.
- 31) Koch, *Musikalisches Lexikon*, p. 313.
- 32) Koch, *Kurzgefaßtes Handwörterbuch der Musik*, pp. 77-78.
- 33) この点に関しては、ケルナー、ズルツァー等のロッホとの関連について考察しなくてはならないが、この問題は本論の考察の範囲を越えている。
- 34) Lichtenhal, *Dizionario e bibliografia della musica*, p. 143. なお、ここで語源として挙げられている、ギリシヤ語およびラテン語の単語は、それぞれ「刻印する」の意。
- 35) Jakob de Ruiter, *Der Characterbegriff in der Musik*, Franz Steiner Verlag Wiesbaden GmbH, Stuttgart, 1989. は 1740 年から 1850 年に関する主としてドイツの音楽思想における性格概念を前古典派 (Vorklassik) / 古典派 (Klassik) / 前ロマン派 (Präromantik) の三つの時期に分けて検討している。本論の考察の範囲は彼に分けた前古典派の時期にはば重なるが、Ruiter もこの時期の性格概念が器楽曲の内包 (Gehalt) をめぐっての議論の中心にあったことを指摘している。(P. 13)

⑧ 例えは、絵画論の分野での R・トランの表情論をよむる「註釋」の用法を参照。(Charles Le Brun; Conférence sur l'expression des passions, in *La passion, nouvelle revue de psychanalyse*, numero 21, printemps, 1980, Gallimard, pp. 93-121) の点と関しては、佐々木健一、トビエロ『絵画論』——記号の註釋(2007)——『東京大学文学部美学藝術学研究室紀要「研究」』7、'および' 同(2008)、『同』『研究』8、'をも参照'。

1700~1850 に出版された主要な音楽辞典における caractère の項目の有無

出版年	出版地	編者、著者	辞典名	表現に関わるもの	音符
1703	Paris	Brossard, S. de	Dictionnaire de Musique	×	×
1732	Leipzig	Walther, J. G.	Musikalisches Lexikon	×	×
1740	London	Grassineau, T.	A musical dictionary	×	○
1749	Chemnitz		Musicalisches Lexicon	×	×
1768	Paris	Rousseau, J. -J.	Dictionnaire de Musique	×	○
1770	London	Hyle, J.	Dictionarium musica	×	×
1787	Paris	Meude-Mompas, J.	Dictionnaire de musique	×	○
1791	London	Hyle, J.	A complete dictionary of music	×	×
1791	Paris	Framery, N. E.	Encyclopédie Méthodique: Musique	○	○
1802	Frankfurt	Koch, H. Chr.	Musikalisches Lexikon	○	○
1807	Leipzig	Koch, H. Chr.	Kurzegefaßtes Handwörterbuch der Musik	○	○
1811	München	Lipowsky, F. J.	Baierisches Musik-Lexikon	×	×
1828	Bruxelles	Castil-Blaze, F. H. J.	Dictionnaire de musique moderne	○	○
1836	Milano	Lichtenthal, P.	Dizionario e bibliografia della musica	○	○