



Title	デュボス『詩画論』第三部翻訳(1)
Author(s)	小穴, 晶子; 戸高, 和弘; 川野, 恵子
Citation	文芸学研究. 2022, 25, p. 28-59
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/103559">https://doi.org/10.18910/103559</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

## デュボス『詩画論』第三部翻訳(1)

小穴 晶子、戸高 和弘、川野 恵子

本稿はデュボス『詩画論』第三部全 18 章のうち序および第一章から第三章の翻訳である。1719 年に二巻本として出版された『詩画論』は、幾度もの改訂を経て、1733 年にはそれまで第一巻の随所で本筋から離れる形で論じられていた古代の音楽・朗誦論がさらに深められ、別の一巻にまとめられ第三部として出版された。第一部、二部についてはすでに翻訳があるが(J.-B.デュボス『詩画論 I, II』木幡瑞枝訳、玉川大学出版部、1985 年。)、第三部は未訳なため、本稿において翻訳を試みた。

序においては、今日の音楽概念が「狭義の」歌を作り、それを実演することに限られているのに対し、古代の音楽概念が詩や舞踊を含む広い範囲に及んでいたことを論証し、今日の注釈家[著述家]が古代の音楽論にいたいでいる誤解を解くという第三部の目的が述べられる。第一章では、古代の「音楽」概念の範囲が検討される。第二章では、身振りや朗誦／叙唱にも及ぶ古代の広いリズム概念が論じられる。第三章では、言葉を伴わない器楽曲の与える効果について論じられる。

## 凡例

- ・本翻訳の底本は 1993 年にパリ国立高等美術学校から出版された校訂版である。『詩画論』は幾度も改訂され、1740 年の改訂版がデュボスが生前に自身で見直した最後の版であり、これが没後に出版された 1755 年、1770 年版の底本となった。本稿が使用した校訂版が底本としたのは 1755 年版である。

Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, préf. de Dominique Désirat, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 1993.

Abbé Du Bos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, 6<sup>e</sup> édition, Paris, Pissot, 1755.

・デュボスが頻繁に引用するラテン語は、底本において校訂者によってフランス語に翻訳されている場合もある。本稿は基本的にこのフランス語訳を邦訳したが、解釈が異なる場合は 1770 年版に記されたラテン語原文から邦訳した。

・デュボスはラテン語の引用箇所に、自らの翻訳やパラフレーズを時折織り交ぜ、それを「」で括っている。本稿ではこの部分を「」で括り、さらに本文中の術語を強調する斜字も「」で括った。デュボスがラテン語で直接引用し、校訂者がフランス語に訳した箇所については、イタリックにした上で【】で括った。〔〕は翻訳者の補足である。

・ラテン語の出典についてデュボス自身も記しているが、本稿は校訂版が脚注に示す出典箇所を略号(ENB)と脚注番号によって記し、さらに詳しい情報がある場合は訳註で補足した。

・フランス語原文が 1770 年版と異なることが確認された場合は、1770 年版に準拠し、その旨を記した。

・翻訳に際し、下記の 1748 年に出版された英語版も合わせて参照した。

Dubos, *Critical reflections on poetry, painting and music*, trans. Thomas Nugent, London, J. Nourse, 1748.

### 第三部 この第三部は、古代人の舞台上演(Représentations Théâtrales)に関する論文を含む<sup>(1)</sup>。

古代人の「音楽<sup>(2)</sup>」は、今日われわれのいう音楽よりもはるかに広範な学問 (science) であった。今日、音楽 [という学問] は二つの事柄しか教育しない。第一に、音楽的な歌<sup>(3)</sup>(chants musicaux)、すなわち狭義の歌<sup>(4)</sup>を作ること (composition)、第二に、その歌を声であれ、楽器であれ、実演(exécution)するとの二つである。[一方] 古代ギリシャ・ローマ人における音楽という学問の対象ははるかに幅広かった。[というのも] 古代ギリシャ・ローマにおける音楽は、現在の音楽という言葉が示すものすべて示すばかりでなく、現在の音楽が全く教えない多くの事柄をも教えていた。その理由は、そうした事柄の一部は今日もはや学ばれなくなっているからか、あるいは、学ばれてはいてもその事柄を教える技術(art) が現在音楽の一部であるとみなされておらず、その結果、そういう技術を教える人を音楽家とは呼ばなくなっているからである。古代において、詩の技術(art poétique)は音楽に属する諸技術(les arts)のうちの一つであり、結果的に、まさに音楽があらゆる型(figure)の詩句(vers)を作り上げる方法を教えた。「サルタシオン(Saltation)」の技術、すなわち身振りの技術もまた、音楽の諸技術(arts musicaux)の一つであった。したがって、今日の舞踊のステップやポーズ、すなわち狭義の舞踊([古代においては] 身振りの技術の一部分であった)を教える人々は、音楽家と呼ばれていた。最後に、古代人の音楽は、単なる朗誦(déclamation)の制作法も記譜法も教えていたが、今日そのやり方はわかつていない。アリストイデス・クインティリアヌス<sup>(5)</sup>(Aristides Quintilianus)は音楽に関する素晴らしい本をわれわれに残している。ギリシャ語で著されたものだが、こ

---

(1) [訳註] 原典には題があるが、校訂版では削除されている。

(2) [訳註] ここで音楽と訳した *musique* は、古代ギリシャ語のムーシケーにあたる。以下、古代に関して *musique* と言う言葉が使われているときはムーシケーを指している。古代のムーシケーがデュボス当時のフランス語の *musique* (音楽) が意味するものとどのように違っていたのかを示すことが第三部の主要テーマである。

(3) [訳註] *chant* は「歌」と訳したが、歌唱だけでなく広い意味でのメロディーを指することもある。

(4) [訳註] デュボスによれば古代の歌や舞踊は、広義に捉えるべきであり、今日の「狭義の」歌や舞踊に加え、単なる朗唱や身振りも含まれていた。

(5) [訳註] 3／4 世紀頃。現存するギリシャ語の『音楽論』3巻の著者。

の本にラテン語の翻訳をつけて出版させたメイボミウス<sup>(6)</sup>(Meibomius)氏は、この著者がドミティアヌスかトラヤヌス治世下の人であろうと推測しているが、おそらく正しい。このアリストテレスによれば、彼以前の著者の多くは、音楽とは優美に声を用いることを教える技術(art)、また優美に身体のあらゆる動き<sup>(7)</sup>(mouvement)を行うことを教える技術(art)だと定義する<sup>(8)</sup>。

われわれは、今述べたようなギリシャ人やローマ人の音楽概念を少しも共有していないのに、古代の音楽がわれわれの音楽と同じような枠組みの中にあると思い込んでいるため、古代の著者たちが自分たちの音楽について、また当時の慣習について述べたことの全てを説明しようとすると困惑してしまう。その結果、アリストテレスの『詩学』、キケロ、クインティリアヌス、及び、古代の最も優れた作家たちの著作の中で古代の音楽について言及されている箇所は、注釈者たちに誤解されてきた。というのも、注釈者たちは、それらの箇所において、われわれの考える舞踊や歌、つまり、狭義の舞踊や歌が問題になっていると思い違いをしているので、それらの真の意味を理解することが決してできなかつた。〔だから〕彼らはそうした箇所に注釈を加えるけれども、〔かえって〕ただ分かりにくくしてしまう。この注釈のせいで、古代人の舞台で演劇作品がどのように上演されていたのかわれわれは決して理解することができない。

私の大胆な試みは、このような箇所すべて、特に、舞台の上演について論じられている箇所を明瞭に理解できるように説明することである。以下が私の著作の見取り図である。

最初に、思弁的な「音楽」(musique speculative)の一般概念、および音楽諸技術(arts musicaux)の一般概念を説明する。ここで私が音楽諸技術といっているのは、古代人において「音楽」という学問に属していた諸技術のことである。あらゆる種類の和音(accord)とあらゆる種類のハーモニー(harmonie)の諸原理を教える学問については何も言及しないか、あるいは少ししか言及しないが、これ

---

<sup>(6)</sup>【訳註】マルク・メイボム (Marc Meibom, 1630~1711年)。ラテン語で Meibomius。現ドイツのホルシュタイン生まれの音楽史家。

<sup>(7)</sup>【訳註】「動き」と訳したのは mouvement であり、速度の意味も含まれる場合もある。この意味を強調するときは「／速度」と補記した。

<sup>(8)</sup> [ENB 1] ARISTIDES QUINTILIANUS, *De Musica*, Liv. 1. (メイボミウスによるギリシャ語からの翻訳)。【訳註】1巻4。

は、ハーモニーについて書かれた現存している古代人の著作に、メイボミウス氏やブロッサール(Brossard)氏<sup>(9)</sup>、ビュレット(Burette)<sup>(10)</sup>氏、そのほか現代の著作家が与えた説明を修正したり、それに付け加えたりすることはないと思われたからである。

第二に、古代人たちは、舞台上の朗誦(déclamation)を作曲し(composer)、記譜していたので、それを朗誦する(réciter)する者たちに〔踊りや楽器で〕伴奏をつけることができたし、実際にそうだったということを示す。

第三に、以下のことが取り上げられる。古代人たちは、音楽という学間に属する諸技術の一つであった身振りの技術、ないし「サルタシオン(saltation)」の技術を規則的な方法論(méthode)として整えていたため、いくつもの場面の上演において、舞台の朗誦を二人の俳優で分け合うこともできたり、また実際にそうされていた。すなわち、一人の俳優が朗誦し、もう一人が朗誦される詩句の意味にふさわしい身振りをした。さらに、パントマイム、すなわち言葉を発しない俳優のグループが形成され、一貫した筋のある作品を、言葉を発せずに演じた。

最後に、古代人の慣例の結果として生じる利点と欠点についていくらか考察を加える。

## 第一章 古代人の音楽、および、この学間に属する音楽諸技術の一般概念

アリストイデス・クインティリアヌス(Aristides Quintilianus)がギリシャ語で著し、メイボミウス氏によってラテン語に翻訳された『音楽論(Traité sur la musique)』は、古代の〔音楽という〕学問に関してわれわれに残されている最も参考になる著作とみなすことができる。私見では、類書の中で最も体系的である。というのも、アリストイデス・クインティリアヌスはギリシャ語で教育を受けたが、当時ギリシャ人の住むすべての地域はアウグストゥスの後継者によって治められていたために、毎日ローマ人たちと交流していた。それゆえ、

---

<sup>(9)</sup> [訳註] セバスティアン・ド・ブロッサール(Sébastien de Brossard, 1655~1730)。フランスの音楽史家。

<sup>(10)</sup> [訳註] ピエール=ジャン・ビュレット(Pierre-Jean Burette, 1665~1747)。フランスの医者、古代史家。

彼はローマとギリシャ両者において音楽の慣習(usage)がどのようなものであつたか知っていたに違いない。そういうわけで、彼の著作によって古代人が音楽を一般的にどう考えていたのかを探ることにしたい。さらに、ローマ人は音楽という学問をギリシャ人から学んだので、ローマ人の音楽とギリシャ人の音楽は同じものであった。音楽は両者において同じ意味範囲と原理をもつていたので、ギリシャ人とローマ人の双方の作者の著作を用いて古代の「音楽」の意味範囲と慣習を説明することができる。アリストイデス・クインティリアヌスは、音楽を一つの技術(un art)として定義するが<sup>(11)</sup>、この技術はそれが行われる基礎にある原理を論証し、声の使用に関わるすべてのこと、また、身体に可能なすべての動きを優美に行うことなどを教える。アリストイデス・クインティリアヌスは、自分の定義とは少し異なった音楽の定義があることも報告しているが、どの定義もこの学問が上述した意味範囲を前提として考えている点では同じである。

ローマの著作家たちも〔アリストイデス・クインティリアヌスと〕同様のことを言っている。弁論家クインティリアヌスいわく、音楽は声に可能なあらゆる抑揚に規則を与えるばかりでなく、身体の動きに規則を与えることを教える。これらの抑揚や動きは確かに正しい判断に基づく方法論に従って統御されることが望まれた。【音楽は二つの区別されたリズム(rythme)を持つている、一つは声のため、一つは身体のためのリズムである。実際、どちらをとっても、ふさわしいやり方(mode)が必要である<sup>(12)</sup>。】またクインティリアヌスはその後にこう加える。「弁論家には姿勢(contenance)や身振りに品位があることが求められる。この品位を弁論家に教えることができるるのは音楽のみである<sup>(13)</sup>。」

聖アウグスティヌスも音楽に関する著作の中で、クインティリアヌスと同じことを述べている。アウグスティヌスはここで、「音楽」とは、姿勢(contenance)と身振り——一言でいえば、理論を学問化し、実践の方法を体系化することのできた身体の「動き(mouvement)」すべて——にたいして、規範(précepte)を与えると論じる。【拍(temp)と休止の関係に基づいて拍子をとるものはなんであろう

---

(11) [ENB 2] ARISTIDES QUINTILIANUS, *De Musica*, Liv.1. [訳註] 1巻 4。

(12) [ENB 3] QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Liv.1, chap. 12 (Liv.1, 10, 22).

(13) [訳註] クインティリアヌス『弁論家の教育』1巻 10章 26。

と〔音楽であり〕、〔…〕、音楽とは規則を与えられた動きの技術である<sup>(14)</sup>。】古代人の音楽は、あらゆる身体の動きを、一つの規則正しい拍節(measure)に従わせていた。それはちょうど、今日のダンサーの足の動きがそうであるのと同じである。

学問としての音楽、あるいはもしお望みなら思弁的な「音楽」(musique spéculative)とも言えるが、これはハーモニー(harmonie)の音楽と呼ばれていた。というのも、学問としての音楽は、あらゆるハーモニーの諸原理、ならびにあらゆる種類の和音(accord)の一般規則を教えるからである。そういうわけで、われわれが「作曲(composition)」と呼ぶものを教えていたのは、学問としての音楽だった。作曲の産物である歌を、今日のわれわれと同様に古代人が無条件に「音楽」と呼ぶこともあったが、それは時折のことであつていつもではない。古代人たちは、この意味における音楽を三つのジャンルに分けた。つまり、全音階/ディアトニックのジャンル(le genre diatonique)、半音階/クロマティックのジャンル(le genre chromatique)、四分音階/エンハルモニックのジャンル (le genre enharmonique)のジャンルである<sup>(15)</sup>。こうした三つの違いは、歌の中で使用の認められる音が違つてることによる。全音階の音楽において、歌は、長半音より狭い音程で進んでいくということはありえない。半音階の音楽の抑揚(modulation)は短半音を用いる<sup>(16)</sup>。しかし四分音階の音楽においては、歌の進行は、四分音で行われることができた。古代人たちはさらに音楽の作曲を、いくつかのジャンルに分けた。その分類は、音楽の旋法(mode)や音調(ton)に基づき、古代人たちはこれらの旋法を主に使われていた地域の名前で呼んだ。つまり、

---

(14) [ENB 4] SAINT-AUGUSTIN, *De la Musique*, Liv.I. Traduction : Finaert et Thounard, Paris, Desclée de Brouwer, 1947. [訳註] 1巻4。

(15) [訳註]古代においては全音、半音に加え、四分音を含む音階が存在した。

(16) [ENB 5] BROSSART, *Dictionnaire de musique*. [訳註] 古代ギリシャの音階は完全4度の音程が4つの音で区切られる。4つの音の求め方は4弦琴の調弦法と関係がある。例えば、高い音から低い音へ、e, c, Hと調弦し、これにe音の短3度下の音(cis)を加えるとe, cis, c, Hの4音となり、半音階的テトラコードが得られる。また、H音の上に短3度上の音(d)を加えるとe, d, c, Hの4音となり、これは全音階的テトラコードである(アレクサンダー・ウッド『音楽の物理学』石井信生訳、音楽之友社、1976年、237頁)。プロッサーの辞典では臨時記号(この例の場合は♯)を付けて得られる半音(この例ではcis, c)をdemi-tons mineurs(短半音)と呼び、臨時記号を伴わない半音(この例ではc, H)をdemi-tons majeurs(長半音)と呼んでいる。

その中の一つをフリギア旋法と呼んだり、ドーリア旋法と呼んだり、その他も同様である。しかし、古代の「音楽」のハーモニーについて詳しく論じてきた近代人〔の著作〕を参照してほしいと言うにとどめ、むしろ、古代の音楽術に関してわたしが論じなければならないことに移っていきたい。これこそ、わたしの著作の主たる目的であるのだから。

「音楽」がそれほど広い題材を包括する以上、各々独自の目的を持つ数多くの技術がそこに含まれることは、自然なことであった。なにしろアリストイデス・クインティリアヌスは、音楽に従属する六つの技術を示している。この六つの技術のうち、三つの技術はあらゆる種類の制作(composition)を教えていた。【さらに実践的なもの(*activum* = *πρακτικόν*)は、上述の技術的なものを使用〔して制作〕するもの(*usale* = *χρηστικόν*)と実演するもの(*enuntiativum* = *έξαγγελτικόν*)とに分かれる。技術を使うものの部門は、旋律作曲法(*Melopoeia* = *μελοποιία*)、リズム法(*Rithmopoeia* = *ρύθμοποιία*)、詩作法〔制作学〕(*Poësis* = *ποίησις*)であり、実演するものとは、器楽奏法(*Organicum* = *օργανικόν*)、歌の技術(*Odicum* = *φωδικόν*)、身振りの技術(*hypocriticum* = *ὑποκριτικόν*)である<sup>(17)</sup>。】

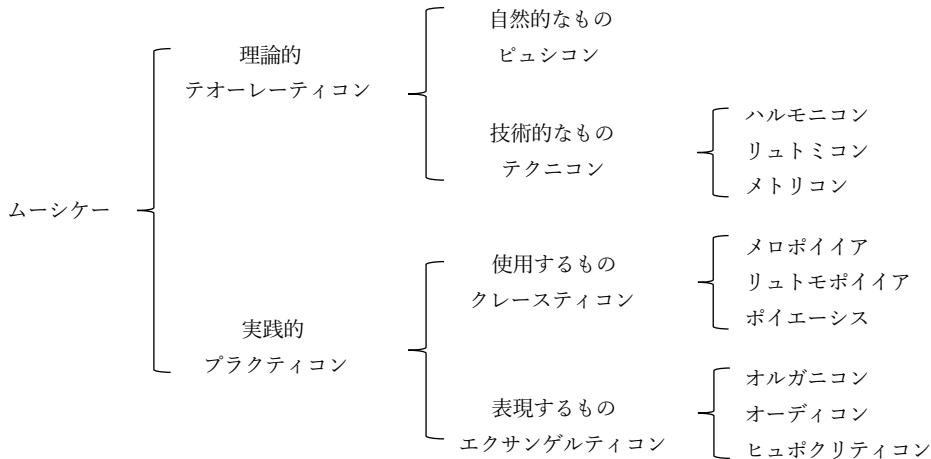
---

<sup>(17)</sup> [ENB 6] ARISTIDES QUINTILIANUS, *De Musica*, Liv.1. [訳註] 1巻5。「上述の技術的なもの」とは、技術的なものの三部門「旋律的なもの(*άρμονικόν* ハルモニコン)」、「リズム的なもの(*ρύθμικόν* リュトゥミコン)」、「韻律的なもの (*μετρικόν* メトリコン)」。

〔要約〕 ムーシケー全体は *θεωρητικόν* (テオーレーティコン、理論的)とも *πρακτικόν* (プラクティコン、実践的)とも呼ばれ、理論的なものは *φυσικόν* (ピュシコン、自然的なもの)と *τεχνικόν* (テクニコン、技術的なもの)に分かれる。技術的なものには三部門 *άρμονικόν* (ハルモニコン) *ρύθμικόν* (リュトミコン) *μετρικόν* (メトリコン)があり、実践的なものはこれらを制作に使用するもの [*χρηστικόν* クレースティコン]と表現するもの [*έξαγγελτικόν* エクサンゲルティコン]に分かれる。制作に使用するものの部門が、*μελοποιία* (メロポイイア) *ρύθμοποιία* (リュトモポイイア) *ποίησις* (ポイエーシス)であり、表現するものの部門が *օργανικόն* (オルガニコン) *φωδικόն* (オーディコン) *ὑποκριτικόν* (ヒュポクリティコン)である。

底本とした版は、ラテン語がフランス語に「さらに音楽は、制作に関わり、約束ごと (convention)を利用するジャンルと、実演に関わるジャンルに分けられる。作曲〔制作〕に関わる部分とは旋律作曲法 (mélopée)、リズム法 (rythmique)、詩作法〔制作学〕 (poésie)である。上演に関わるジャンルとは器楽奏法 (instrumental)、歌の技術 (art du chant)、身振りの技術 (art du geste)である。」と訳されているが、デュボスが引用したラテン語原文とは若干異なるため、本文ではデュボス(第七版)から直接翻訳した。

[参考図版]



そういうわけで、制作という観点からいえば、音楽は、旋律、すなわち歌を作る技術、リズムの技術、詩の技術(*art poétique*)に分けられる。実演という観点からいえば、音楽は、楽器を演奏する技術、歌の技術、演技(*hypocritique*)の技術、つまり身振りの技術に分けられる。

旋律作曲法(*mélopée*)、すなわちメロディー(*mélodie*)を作る技術は、音符(*notes*)であらゆる種類の歌を作曲し、記譜する技術であった。すなわち、音楽的な歌、狭義の歌だけでなく、あらゆる種類の朗唱(*récitation*)、すなわち朗誦(*déclamation*)を音符／記号(*notes*)で記譜する技術であった。

リズムの技術は、あらゆる身体や声の動き／速度(*mouvement*)を一つの決まった拍節(*mesure*)に従わせるための諸規則を与えていた。それにより、身体や声を拍に従わせ、拍を打つことによって題材にふさわしい適切な動きとすることができた。

詩の技術(*art poétique*)は、詩作(*poésie*)の仕組み(*mécanique*)を教え、これはまた、すべての種類の型(*figure*)の詩句を規則に従って作ることを教授することにもなった。

実演という観点から言えば、音楽は楽器を演奏する技術、歌の技術、身振りの技術という三つの技術に分かれていたということは先に述べた。

楽器の演奏方法を教える「器楽の音楽(musique organique)」と歌の技術と呼ばれていた「音楽」とにおいて、どのような教育を行うことができたのかは問題なく推察できる。演技する人(hypocrotique)、すなわち「ものまねする人の(contrefaiseuse)」音楽についていえば、この「音楽」がこのように呼ばれていたのは、ギリシャ人が一般に演技する人すなわち「ものまね役者(contrefaiseurs)」と呼んでいた俳優の音楽のことであったからである。この音楽は身振りの技術を教え、そうすることにより、今日では本能(instinct)に導かれるか、あるいはせいぜいでもちよつとした決まりに支えられる因習に導かれてしかやらないようなことを、確かな諸原理に基づき確立された体系の諸規則に従って演技する仕方を教えた。この音楽の技術をギリシャ人たちは「オルケシス(orchesis)」、ローマ人たちは「サルターティオー(saltatio)」と呼んだ。

ポルピュリオス<sup>(18)</sup>(Porphyre)は、アリストイデス・クインティリアヌスの二世紀後くらいのひとで、プトレマイオス<sup>(19)</sup>(Ptolémée)の『ハルモニア論(Harmoniques)』の注釈を残している。彼は、音楽を五つにしかわけなかつた<sup>(20)</sup>。つまり、一、韻律の技術(art métrique)、二、リズムの技術(art rythmique)、三、器楽(organique)の技術、四、最も広義の詩の技術(art poétique)、五、演技技術・ものまねの技術(art hypocritique)である。アリストイデスとポルピュリオスの分類を比較すると、まさにポルピュリオスの分類は二つ技術が少ないことがわかる。その二つの技術とは、旋律作曲の技術(art de composer la mélopée)と、歌の技術である。この二つの技術を削除すれば四つしか残らないはずなのに、ポルピュリオスがそれでもなお音楽の諸技術を五つ数えるのは、アリストイデスが言及していない韻律の技術(art métrique)をその一つに数えたからである。ただし両者において音楽の諸技術の列挙に違いはあるが、これら二人の作家は根底では同じことを論じている。この難問について説明を試みよう。

ポルピュリオスが詩の技術を最も広義において解釈すると発言した以上、この発言は注意深く発せられたものなのだから、旋律法、すなわち旋律作曲の技術が個別の「音楽」技術として論じられるということはありえない。なぜなら

---

(18) [訳註] 234年頃～305年頃。ローマ帝政後期の新プラトン学派の哲学者。

(19) [訳註] プトレマイオス、クラウディオス。83／90頃～168～178頃。アレクサンドリアで活躍したギリシャの天文学者・地理学者・数学者。

(20) [ENB 7] PORPHYRE, *Commentaires sur les harmoniques de Ptolémée*, p. 191.

この技術は、広義の詩の技術に含まれるからである。実際に、ギリシャ人の慣習によれば、旋律作曲の技術は詩の技術の一部をなしていた。後に述べるように、ギリシャの詩人は自分の作品に自ら旋律をつけた。反対に、アリストイデスが詩の技術と旋律作曲の技術を二つの別の技術としたのは、彼がローマ人の慣習を考慮していたからである。ローマでは、演劇詩人が自分の詩に朗誦を作曲するということは全くなかった。そうではなく、演劇詩人たちは、クインティリアヌスが「アルティフィィケース・プローヌンティアンディー(*artifices pronuntiandi*)」と呼んだ専門の作曲家<sup>(21)</sup>に依頼していた。このことについては、後に詳細に論じる。

同じような理由で、アリストイデスは歌の技術を個別的な一つの音楽の技術に数えたが、ポルピュリオスはそうしなかった。ギリシャで広義の詩の技術を教えるものは、おそらくはあらゆる種類の歌ないし朗誦を上手に披露する技術をも教えていた。

アリストイデスが唯一の同じ技術としたリズムの技術(*art rythmique*)を、ポルピュリオスは韻律の技術(*art métrique*)とリズムの技術とに分けた。アリストイデスはこの一つの同じ技術を「リュトモポイイア<sup>(22)</sup>」と呼んだが、これをポルピュリオスは韻律の技術(*art métrique*)と狭義のリズムの技術とに分けたのである。この違いは恐らく以下のことによる。パントマイム役者の技術がアウグストゥス治世下に誕生し、アリストイデスの時代からポルピュリオスの時代に至る二世紀の間に進歩したために、舞台にかかる人々はリズムの技術を再分割し、その結果そこから二つの異なる技術を作り出した。そのうち一つは韻律法(*métrique*)、すなわち「計測すること(*mesureur*)」であり、一つの確かな規則づけられた拍節に基づいて、あらゆる種類の身振りをあらゆる種類の音にあてはめることを教えた。これらの音は一つの拍節にまとめられる数々の拍にしたがうようにされうるものである。そして、リズムの技術は、この拍節を正しく打ち鳴らすこと、それも主としてふさわしい動き／リズム(*mouvement*)でもってその拍節を打つことを教えるだけになった。後述するように、この「動き／リズム」とは、古代人の視点では、音楽の演奏において最も重要な点であり、パン

---

(21) [訳註] 11巻3章73節に出てくるが、クインティリアヌスは専門の作曲家とはいっていない。直訳としては「口演の技術者」になる。

(22) [訳註] 校訂版は *rithmopaia*、1770年版では *Rithmopœia*。後者に合わせた。

トマイムの技術の発明に促されて、古代人たちは、この動き／リズムの技術を完全化しうるあらゆるものについてより深く研究することに努めた。後に人が言うように、アウグストゥスの治世から西ローマ帝国の完全な崩壊までパントマイムの上演はローマの国民にとって最も大切な喜びであった。

したがって結論されるのは、アリストイデス・クインティリアヌスとポルビュリオスの音楽の技術の列挙にみられる違いは、見かけ上の違いでしかなく、これら二人の著者は根本的には少しも対立していないということである。

ここで中断して、一つの考察をすることにしたい。古代人の音楽は、非常にたくさんの事柄について体系的な教えを授けていたのだから、また、古代人の音楽は、公衆の面前で話さなければならなかつたあらゆる人々と同様に、文法学者にとっては有用な、詩人に対しては必要な規範(préceptes)を与えていたのだから、ギリシャ人とローマ人<sup>(23)</sup>が「音楽」を必要な技術とみなし、またわれわれにはないような大きな賛美を音楽に送っていたということはもはや驚くにはあたらない。同様にアリストイデス・クインティリアヌスの次の発言も当然である<sup>(24)</sup>。音楽とは人生のあらゆる段階に必要である。なぜなら音楽とは、子供が学ばなければならないことも、成人が知らなくてならないことも同様に教育していたからである。

クインティリアヌスは同じような理由で、以下のようにも述べている。弁論家であるためには音楽を知らなければならないが、音楽を習得していかなければ、良い文法学者になることもできないだろう。なぜなら、文法において韻律(mètre)やリズム(rythme)がどのように使われているのかということを示さずに、文法を上手に教えることなどできないからである。【さらに、音楽なしに、教育は完全ではあり得ない。なぜなら教師とは韻律やリズムを取り扱うべきであるからだ】<sup>(25)</sup>。】正しい判断力を持つクインティリアヌスはさらに他の箇所で<sup>(26)</sup>、以前は音楽を教える職業と文法を教える職業はまとめられていて、当時は同じ教師によって教えられていたということを指摘している。

最後にクインティリアヌスは、音楽を習得することは少なくとも弁論家の義

---

(23) [ENB 8] QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Liv.1, chap. 12. [訳註] 1卷 10章 9~33。

(24) [ENB 9] ARISTIDES QUINTILIANUS, *De Musica*, Liv.1. [訳註] 1卷 1。

(25) [ENB 10] QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Liv.1, chap.3 (Liv. I, IV, 4).

(26) [ENB 11] QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Liv.1, chap.6 (不完全な出典指示)。

務であったということを証明しようとする章のなかで、以下のように述べる。

「弁論家を職業としていると主張する人々は、詩(poètes)を詠んだり理解したりしなくてはならないとわたしがいえば、それに反対する人はいないだろう。[ところで] 音楽は、どのような性質のものであれ詩の構成を少しも支配していないだろうか。かりに、あまりにも無分別な人が、韻文を作る際に詩人が従う規則は一般的には「音楽」に全く属さないと言うことがあったとしても、少なくともその者は、伴奏とともに朗唱するために作られた韻文を作る際に従うべき諸規則は、この美しい技術（音楽）に属するということを否定することはできないだろう。」【弁論家になろうとするなら、確実に詩人が書いたものを読み込まなくてはならないのだから、彼らはわたしに同意するだろう。それを音楽なしでどのように達成するというのだ。それでも、あまりに視野が狭いがゆえに同意しないとしても、少なくとも、詩人のなかでも叙情詩人(poète lyrique)に関しては、同意せざるをえないだろう。これについてはさらに言及するつもりだ<sup>(27)</sup>。】

以上の一節は、のちに「カルメン(carmen)」、すなわち楽譜に記譜された朗誦(déclamation)、つまり伴奏とともに朗唱されるために作られた詩句について論じられる箇所で、さらに明白になるだろう。

一言で言えば、古代人のあらゆる著作は、以下のことの証拠になる<sup>(28)</sup>。音楽は、古代において、教養ある人々に必要な技術として見なされていたこと、また当時、音楽を知らない人は、教育のない人と見なされたのであり、今日でいえば読むことができない人と同じである。[さて] 音楽の技術に関する論考を再開しよう。

われわれにとって不幸なことは、こうした技術の実践を教えるために作られた方法論が一つも残されていないということである。こうした技術を教える教師は、ギリシャやローマにはたくさんいたというのに。さらに、古代の作家たちの中で、音楽について論じ、かつその著作が今日に残されている者は、音楽という学問に属する諸技術の仕組み(mécanique)についてはあまり言及していない。これはとても簡単で、また庶民の間で実践されているものとみなされていて、その説明は雇われ教師の能力を鍛えることにしか役立たないと思われてい

---

[訳註] 1巻 10 章 17。

(27) [ENB 12] QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Liv.1, chap. 12 (Liv I, 10, 29).

(28) [ENB 13] LUCIEN, *Traité de la dance*. PLUTARQUE, *De la misique*.

たからである。例えば、聖アウグスティヌスは、六巻にもわたる音楽に関する著作を著しているが、その中で「いかなる「音楽」の技術の実践についても論じることはない。なぜなら、どんな凡庸な舞台人でさえ、普通に知っていた事柄であるから」と述べている。【実際ここでは、あらゆる歌い手、ないし役者(*histrion*)が知っている事柄については言及しない<sup>(29)</sup>。】

そういうわけで、わたしが言及した理論家たちは、同時代人がみなその実践を知っている技術に関して一般的原理に則って推論し、思弁する学者として著しているのであり、自分の本を読めば、他の助けを借りなくても、当の技術を習得できると主張する本を著述しようとしているわけではない。

しかしながら、古代の著作家たちが「音楽」の諸技術について時折書き残した事実を利用して、この音楽の諸技術について、十分で完全でないにしても、少なくとも明晰で判明な概念を示すこと、またどのようにして演劇作品が古代の舞台において上演されていたのかを説明することはできるであろうと思う。

さきに論じたのは、アリストイデス・クインティリアヌスは音楽に六つの技術を数えていたということである。すなわち、リズムの技術(*art rythmique*)、旋律作曲の技術(*art de composer la mélopée*)、詩の技術(*art poétique*)、楽器を演奏する技術(*art de jouer des instruments*)、歌の技術(*art du chant*)、身振りの技術(*art du geste*)。しかし、ここではこの六つの技術を四つの技術に減らして考えたい。すなわち、詩の技術と旋律作曲の技術、そして歌の技術をまとめて同じ技術とみなす。〔というのも〕先ほど検討したように、詩の技術と旋律作曲の技術と歌の技術は非常に類似しているので、ポルピュリオスはそれらをたった一つの技術とみなし、広義の詩の技術と命名したからである。

## 第二章 リズムの音楽(*musique rythmique*)について

すでに述べたように、リズムの技術としての「音楽」は、あらゆる身体や声の動きの拍(*temps*)が打てるようにするため、それらを確かな拍節(*une mesure certaine*)にしたがわせる規則を与える。アリストイデスいわく<sup>(30)</sup>、音楽のリズムは、身振りにも叙唱(*récitation*)にも規則を与える(*régler*)。この技術はしたがつ

<sup>(29)</sup> [ENB 14] SAINT AUGUSTIN, *De la musique*, Liv. 1, *op. cit.* [訳註] 1巻 2。

<sup>(30)</sup> [ENB 15] ARISTIDES QUINTILIANUS, *De Musica*, Liv.1. [訳註] 1巻 13。

て、拍節や動き／速度(mouvement)の広範な使用法を教える。この主題について論じていくことによって、古代人たちがこの技術を非常に重視していたことがわかるだろう。聖アウグスティヌスは以前著した音楽に関する本について論じる『再考録』の一節で、自身がこの本を著した主たる目的は、拍節と動きから導きだせる素晴らしい助けについて論じることであったと述べている。【音楽という題材に関しては、六冊の本がリズムと呼ばれる部分に関するあらゆることのために捧げられている<sup>(31)</sup>。】

ギリシャ人たちは、われわれと同じく、音楽について四つの事柄を識別している。1) 主要な主題の音(tons)の進行、すなわち歌(メロディー)、2) ハーモニーすなわち様々なパートの和音、3) 拍節、4) 動き。よって、これら四つのうちの最後の二つを教えるのがリズムの技術であり、すでに指摘したようにポルピュリオスにおいては、韻律法(métirque)、すなわち拍節をつける技術(mesurer)とリズムの技術(art rythmique)、すなわち動きの技術とに分けられている。

プラトンは、「動き(mouvement)」は拍節のある歌の魂であるという意味で、リズムは韻律(mètre)の魂であるといっている<sup>(32)</sup>。アリストテレスは<sup>(33)</sup>、韻律はまた、リズムの一部分でしかないと書いている。クインティリアヌスを読むと、もし私が正しく理解していればあるが、必要なのは一つの拍節がもうひとつ他の拍節をたどる〔拍節が一定の速さで連続する〕ことではなく、拍節を取る者に拍節の動きを早めたり、緩めたりする自由があることである。【リズムには自由な拍が、韻律は固定された拍がある<sup>(34)</sup>。】アリストテレス・クインティリアヌスは、複数の人の意見に従えば、韻律とはリズムとは異なり、それは全体が部分とは異なるのと同じであると述べている。【韻律とは詩脚(pieds)を打つことによって作られる、ある人々は、部分が全体とは異なるように、韻律はリズムとは異なると言っている<sup>(35)</sup>。】ただし、今日のわれわれは時折、拍節と動きという代わりにただ動きというが、それと同様にギリシャ人たちも時折、リズムと韻律のことをいうために約めてリズムといった。アリストテレスは『詩学』

---

(31) [ENB 16] SAINT AUGUSTIN, *De la musique*, Liv. 1, *op. cit.* [訳註]『再考録』1巻6-1。

(32) [ENB 17] PLATON, *Des Lois*, Liv. 2. [訳註] プラトン『法律』669C以下。

(33) [ENB 18] ARISTOTE, *Poétique*, chap. 4. 『詩学』4章1448b。

(34) [ENB 19] QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Liv. 9, chap. 4 (Liv.IX, 4, 50).

(35) [ENB 20] ARISTIDES QUINTILIANUS, *De Musica*, Liv.1. [訳註] 1巻2。

のなかで<sup>(36)</sup>、絵画が線描や色彩で模倣するのと同様、音楽は歌(メロディー)、ハーモニー、リズムで模倣をすると言及したが、このリズムの用法がまさに上述の使い方である。

音楽について論じる時にギリシャ語の用語をしばしば採用したローマ人は、その語源をよく知っていて、正しい使用法だと認められる範囲内でもともとの意味にどこまで変更を加えてもよいかを把握していた。ところで、聖アウグスティヌスは以下のようにはつきり言っている。作品を実演する時の（音の）持続（durée）に規則を与えるものすべてにリズムという名前を与えるのが彼の時代の言葉の使い方である。【実際、音楽において、「長く(longtemps)」や「短く(non-longtemps)」といったものに関わるすべての〔音楽の〕部分がリズムと呼ばれるほど、リズムの意味は広いものである<sup>(37)</sup>。】

種を表す名詞で類を示したり、類を表す名詞で種を示したりすることは日常会話ではどんな言語においてもよくあることである。われわれのテーマから逸脱はせずに、これからローマ人が *modulatio* という語を、元々の意味よりもずっと広義に使ってしたことを見てみよう。ローマ人たちは、歌(メロディー)を *soni*<sup>(38)</sup>ないし *voices* と呼び、ハーモニー(harmonie)を *concentus*、拍節(measure)は *numeri*<sup>(39)</sup>と呼んでいた。

ウェルギリウスは『牧歌(Églogues)』において、リシュダスを通じて、モエリス以下のように言わせている。「私に教えてちょうだい。夜にあなたが歌っているのを聞いた詩句を。難なくどんな階調(nombre)で歌われていたか思い出す<sup>(40)</sup>。歌詞を覚えていればなあ。」【穏やかな夜に君がたった一人で歌っているのを聞いたあの詩句（音楽的形式）、わたしはその調べ(air/numeros)は思い出せる、その歌詞を覚えていたらなあ<sup>(41)</sup>。】ウェルギリウスがリシュダスに言わせ

(36) 【訳註】『詩学』1章 1447a。

(37) [ENB 21] SAINT AUGUSTIN, *De la musique*, Liv. 1. [訳註] 3卷 2。

(38) 【訳註】sonus の複数形。

(39) 【訳註】numerus の複数形。

(40) 【訳註】原典では *si* だけだが、前後の文脈と矛盾するために校訂版に従い *si seulement* と取った。

(41) [ENB 22] VIRGILE, *Les Bucoliques*, 9. [訳註] 9歌 44~45行。「あれはどんな歌だったか？ 澄んだ夜空の下で、君は一人で歌っていた。それを僕は聞いたのだが。調べ()は覚えていても、言葉は思い出せるかな(ウェルギリウス『牧歌／農耕詩』小川正廣訳、京都大学学術出版会、2004年)。」[訳註] 底本とした校訂版では、

たかったのはほかでもない、リシュダスは問題となっている詩句の言葉を忘れてしまったにもかかわらず、しかしながらそれらの言葉がどのような脚や拍節で構成されていたのか、ひいてはその拍律(cadence)をよく覚えていたということである。そういうわけで、*modi*<sup>(42)</sup>とは、ローマ人が彼らの音楽について語る時にしばしば用いる用語であるが、厳密にいえば動きだけを意味していた。しかしながら、ローマ人は、拍節のことも動きのことも *modi* と呼び、さらには時折、作品(composition)全体にたいして *modulation* という名称をあたえた。これには、抑揚(modulation)の語源が考慮されていない。

よって、第一に、*modulatio* とは厳密には拍節と動きだけを、すなわちポルピュリオスにおいてリズムと呼ばれていたものだけを意味していたことを示そう。第二に、それにもかかわらず、ローマ人たちはしばしば *modulation* という名称を「音楽」の作品全体に与えたことを示そう。古代人たちはこの種の不正確さは許容していたということをわれわれは繰り返し前提とする必要があるだろう。

マイボミウス氏による選集のなかには〔ギリシャ人〕アリストクセノス<sup>(43)</sup>による音楽論が含まれている。『スーダ<sup>(44)</sup>』によればアリストクセノスはアリストテレスの弟子の一人であるのだが、〔ローマ人〕クインティリアヌスはこのアリストクセノスが声による音楽をリズムと歌／メロディー(chant)とに分けたと論じる。さらにクインティリアヌスは、リズムとはローマ人においては *modulation* と呼ばれるものであり、決められた、すなわち、記譜された歌／メロディーはローマ人においては音調と複数の音(le ton et les sons)と呼ばれるものであると付け加える。【声に關係するものは、音楽家アリストクセノスによってリズム(rythme/rithmus)とメロディー(mélodie /melos)に分けられ、前者は拍子(cadence/modulatione)、後者は旋律／歌(chant/canor)と数々の音／調子(sons /soni)に關わる<sup>(45)</sup>。】

クインティリアヌスは弁論家に音楽を完全に理解するように求めているわけではないと述べるために、歌唱(cantique)やモノローグの拍を打つための抑揚(modulation)を十分に会得していることを弁論家に求めているわけではないと

---

次の文から段落が変わるが、原典には段落替えはない。

(42) [訳註] *modus* の複数形。

(43) [訳註] 前375／354～前300頃。ギリシャのペリパトス学派の学者、音楽理論家。

(44) [訳註] 10世紀の後半にコンスタンティノープルで編集された百科全書。

述べた。歌唱やモノローグとは、後にみるようには、朗誦が最も歌唱的であるような舞台作品の場面であり、いわば最も音楽的な歌に近い場面である。【私は、弟子たちが自分の時間全てをそのような活動に勤しむことを求めていいるわけでもなければ、言葉(paroles)を音楽化したり、聞いた歌を書き取るように求めていいるわけではない<sup>(46)</sup>。】

しかしながら、次にわれわれが言及すべきことであるが、クインティリアヌスは、しばしば作品／構成(composition)全体を *modulation* と呼び、この *modulation* という名称に、歌／メロディーもハーモニー(harmonie)も拍も動きも含めた。例えば、クインティリアヌスは『弁論家の教育』の第 11 卷第 3 章において、弁論家が自分の声や叙唱に与えるべき注意について非常に興味深い意見を提示し、さまざまな悪しき発声法について語りながら、次のように述べる。学校や裁判所において、劇場の *modulation* が歌われるのを耳にするほど、発声における衝撃的な不快はない。これは流行の悪習である、それは分かっている。しかしそれでもやはり、この悪習は弁論家の品位を貶めているということは確かである。【しかし、今日あらゆる裁判所や学校で人がひどく害を被っている欠陥、つまり発声するときに歌うこと以上に耐えられないことはない。これ以上に無益で、あるいは醜いことを知らない。事実、劇場の *modulation* 以上に弁論家にふさわしくないものとは何だろう<sup>(47)</sup>。】以上から、クインティリアヌスの語っている *modulation* には、歌、すなわち作曲された朗誦が含まれていることがわかる。ここでクインティリアヌスが *modulation* と呼んでいるのは、作品／構成全体のことである。

テレンティウスの『喜劇集(Comédies)』の冒頭の題辞において、この喜劇の朗誦(déclamation)を作曲したのはフラックス Flaccus であるという意味で、この喜劇に旋法(mode)をつけた、すなわちこの喜劇に「抑揚をつけた(modulée)」のは、Flaccus であると述べられている。

聖アウグスティヌスは、音楽家がしなければならないことの全ては、*modulation* という用語の中にほとんど含まれると発言し、この使い方をいわば

---

(45) [ENB 23] QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Liv.1, chap. 12 (Liv.I, 10, 22).

(46) [ENB 24] QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Liv.1, chap. 13 (不完全な出典指示).

[訳註] 1 卷 12-14.

(47) [ENB 25] QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Liv. 11, chap. 3 (Liv. XI, 3, 57).

正当化している。*Imodulation*、ほとんどこの一語だけで、これほど大きな学問の定義を形成している<sup>(48)</sup>。】

私は *modi* と *modulatio* という用語を同じように広い意味で用いている古代ローマの著者家のいくつかの件をさらに引用することもできるが、あらゆる作品／構成をさすために一般的に用いられていたということを読者に納得させるためには、*modulation* という語に関する文法家ディオメデス<sup>(49)</sup> (Diomède Grammairian)による定義について報告すれば十分であろう。彼は、ローマ帝国崩壊前の人物である。ディオメデスいわく、*modulation* とは、連続する一つの叙唱(récitation)の発声をより心地よくする技術であり、叙唱を耳により快い音にする技術である。*Imodulation* とは、より心地よい発声方法によって叙唱が続いている間に技巧的に音に変化をつける(inflexion)ことであり、叙唱を耳がより快を覚える統一体<sup>(50)</sup> (*ensemble*)に変容させることである<sup>(51)</sup>。】

結局、*modulation* という用語は、ローマ人において *carmen* と同じ意味である。この *carmen* という語の意味するところは、詩句の拍節(measure)と記譜された発声であるが、正確には翻訳することができない。なぜならこうしたことはわれわれには存在せず、当然それを意味するための用語もないからである。*carmen* については少し置いておいて、リズムの技術(art rythmique)、すなわち本来の意味での *modulation* (抑揚) に話を戻そう。

われわれは、古代人たちがどのように声楽すなわち言葉(parole)に基づいた音楽に拍節を与えていたのか(mesurer)について知っている。すでに、詩作の仕組み(mécanique)に言及した時に検証したように、ギリシャ語やラテン語のシラブルには決められた音長(quantité)があった。この音の長さはさらに相互に関連していた。つまり、二つの短いシラブルを発声するときは、一つの長いシラブルを発声するときより長く続いてはならず、また一つの長いシラブルは、二つの短いシラブルと同じくらい発声され続けるべきであった。短いシラブルは、拍節の中の一拍 (temps)に値し、長いシラブルは二拍に値した。クインティリアヌスいわく、長いシラブルが二拍、短いシラブルは一拍でしかないということ

---

(48) [ENB 26] SAINT AUGUSTIN, *De la musique*, Liv. 1, *op. cit.* [訳註] 1巻2。

(49) [訳註] 4世紀末頃。ラテン文法家。『文法論』3巻が現存。

(50) [訳註] ラテン語では *forma* 「形」。

(51) [ENB 27] DIOMÈDE, *De arte grammatica*, Liv. 2, chap. 4.

は子供でも知っていた。【長音が二拍、短音は一拍でしかないということを子供でさえ知っていた<sup>(52)</sup>。】

長いシラブルと短いシラブルの間の比率は一定であり、それは今日、様々な音価を持つ音符間の比率が一定であるのと同様である。今日の音楽において、二つの黒い音符が一つの白い音符と同じ持続でなければならないのと同様、古代の音楽においては、二つの短いシラブルが一つの長いシラブルより短いことも長いこともなかった。そういうわけで、ギリシャやローマの音楽家は、どのような構成の詩であれ、それを歌にするときは、【詩句の語の】シラブルの音長に合わせさえすればよく、その音長に一つ一つ音符(note)がつけられた。音符の音価は、すでにシラブルの音価で決められていた。だからこそ、東ゴート族の王であったテオドリクス治世下に劇場がローマにおいてまだ開かれていた時代のボエティウス<sup>(53)</sup>(Boèce)は、詩句を歌にした音楽家について論じながら、これらの詩句には、その型(figure)の結果としてそもそも拍節があり、つまり、詩句を構成する数々の長いシラブルと短いシラブルの組み合わせの結果として、拍節があると発言した。【まるで音楽家が、韻律(mètre)のリズムの構成によって秩序立てられた詩句に、何らかの歌を付け加えようとした時のように<sup>(54)</sup>。】

また一方で、ギリシャ語やラテン語の詩の仕組みについて触れた際に論じたように、あらゆる人が子供の頃から各々のシラブルの音長(quantité)を知っていた。したがって、そのために特別な研鑽をしなくとも、各々のシラブルの音価をみなが知っていて、ということは各々の音符の音価についても同様であった。

ギリシャ人やローマ人は、歌——その歌の性質が何であれ、その歌の言葉に基づいて作曲された歌——の拍節の中でいくつの拍を数えていたのだろうか。私はこう答える。詩句に作曲された歌、またそれらの歌の拍節に関しては、各々の拍節の拍の数はすでに詩句の型(figure)によって決められていた。詩句の各々の脚は一つの拍節を形成していた。事実後述するように、*pes* という語は脚(pied)を意味するが、クインティリアヌスやその他の著作家は一区切り／拍節(une mesure)という意味で用いている。しかしながら、こうした説明には一つの反論がある。内容によって、同じ歌のなかにある数々の拍節は、持続時間／音の長

---

(52) [ENB 28] QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Liv.9, chap. 4 (Liv.IX, 4, 47).

(53) [訳註] 480～524 夏頃。「最後のローマ人」と呼ばれた哲学者・詩人。

(54) [ENB 29] BOÈCE, *Sur la musique*, Liv.4, chap. 3.

さ(durée)においては均等ではないということである。なぜなら同じ詩のなかの脚は均等ではないからである。ある脚は三拍しかないが、しかし他の脚は四拍ある場合もあった。事実、脚が、長いシラブル一つと短いシラブル一つか、あるいは三つの短いシラブルによってのみ構成されれば、三拍しか数えない。代わりに、長いシラブル複数か、長いシラブル一つと短いシラブル二つで脚が構成されれば、四拍数える。私はこれがその通りであると同意する。しかし、だとしても、正確に拍節を取れたことに変わりはない。

散文(prose)から作曲された歌に関して、シラブルに置かれた音符の音価を決めていたのもまたシラブルの音長(quantité)である。おそらく、古代人たちは散文の歌には拍節をつけなかつたし、リズムの技術の諸原理に従いながら拍節を打つ者にたいしては自由が与えられていて、その者はいわば一つの同じ拍節として結合するのが適當だと判断した拍の数にしたがって拍子を取った(marquer)。いったいいつからわれわれは音楽に拍節を書くようになったのだろうか。以上の理由で、古代人は詩作を音楽の諸技術の一つに数えた。以上の理由で、音楽について著したローマ人やギリシャ人の大半は、弁論(discours)により多くの魅力と表現を与えるために、シラブルの音長、詩句の脚と型や、それらの使い方について長々と論じた。古代人がこの分野をどの程度まで深めたのか知りたいという興味を持った人々がいたら、聖アウグスティヌスの音楽論で該当する箇所を参照すればよい。

さらに、アリストイデス・クインティリアヌスから学び、かつそれについて他の著者たちが論じたことを通して見えてくるのは、古代人には詩句の脚の各々がいつも一拍節を作り出すとは限らないリズムがあつたということである。というのもハシラブルの拍(temp)、すなわち八つの短いシラブル、それ自体の音価(leur valeur)で構成された拍節があるからである<sup>(55)</sup>。これは、同じ詩のなかで脚の音の長さに不均衡がある時に生まれてくる不便を調整する方法だった。ただし、これは狭義の音楽にかかわるので、この学問の深遠な知識に大いなる学識を加えた博学な者<sup>(56)</sup>がこれについて論じていることを読者は参照していただきたい。

古代人たちは、器楽(musique organique)、すなわち楽器(instrumental)の音楽に

---

(55) [訳註] 短いシラブルを音価として八つの短いシラブルで構成された拍節。

(56) [ENB 30] M. Burette, de l'Académie des Belles Lettres, t. 5 de son *Histoire*.

ついて、それらを記す音符(note)の音価(valeur)をどのように記して(marquer)いたのだろう。というのも、音符の置かれるシラブルの音長(quantité)から音符(note)の音価を引き出してくることはできなかっただろうから。これについてはつきりとしたことは言えないが、器楽曲のなかで、各々の「記号(semeia)」すなわち各々の楽器の音符(note)にどのようにある音価を与えることができるのかについて想像はできる。例えば、上か下か横かに付点を置くことによって、あるいはシラブルが短いか長いかを示すための二つの記号(caractère)のうち一つを各々の音符の上に置くことによって。このような記号(figure)は誰でも初等クラスから知っていた。これらの「記号(semeia)」については、古代人がどのように音符で音楽的な歌つまり狭義の歌と朗誦でしかない歌を記譜したのかについて説明する時に詳しく考察する。

韻律(métrique)としての「音楽」がどのようにあらゆる種類の身体の動きにおける拍を記していたのかという問い合わせもまた、興味深いだろう。こう問い合わせができるよう。どのように古代人はその身振りを記譜したのか。どのようにして古代人たちは身振りを記譜することに取り組み、足や手の各々の動き、各々の姿勢、各々の歩みを一つ一つ判明に指示する特別な記号(figure)によって、それらを示したのだろうか。ここでは、こう答えるにとどめたい。身振りを記譜する技術、このような表現を用いることが許されるなら、身振りの辞典(dictionnaire)は(というのも、こういってよいなら、あとに古代人がこの種の辞典を持っていたことが明らかになる)目下問題となっているリズムとしての音楽には属さない。リズムとしての音楽は、身振りを記譜する技術をすでに発見され、実践されているものとして前提としていた。この種類の記譜を教えていたのは、演技の音楽(musique hypocritique)つまり「サルタシオン(saltation)」である。そういうわけで、再び演技の音楽について語ることになる。というのも、数々の音楽術の中でもギリシャ人が *orchesis*、ローマ人が *saltatio* と呼んだ音楽術について先に取り上げたのだから。というと、こう反論できよう。どのようにしてリズムとしての音楽は身振りを記譜することに取り組み、朗誦する俳優も身振りをする俳優も、どちらも同じ拍節に従わせ、同じところで区切りをつけさせたのか。これは、聖アウグスティヌスが舞台に上がる者全てに知られているから説明しないとした事柄のひとつである。しかし今は問題となっている事柄を目にすることができない以上、聖アウグスティヌスが当時は知られていたとする事柄を把握することはもはやわれわれには簡単ではない。もし下記に

検討する古代の著者たちの記述に、朗誦する俳優と身振りをする俳優とが非常によく一致していた、また彼らが極めて正確に同じ拍子をとっていたと書かれていたとしても、それらは少しも、この二人の俳優がお互いに共通の拍節を正確に取るための方法を持っていたことを説明するわけではない。しかしながら、クインティリアヌスのなかに、諸原理の幾らかが認められる。この諸原理に基づいて、朗誦する俳優と身振りをする俳優を一致させる方法が見つけられ、確立されていた。

さて、クインティリアヌスを読むと、行為(action)にいわば拍をつけるために、また身振りをする者を朗唱する者についていくように調整するために、三つの単語(mot)を一つの身振りに当てはめるという規則が考え出されたようである。しかるに、こうした単語には、規則づけられた一つの音の持続の長さがあるのだから、身振りにも同じように決まった、測定されうる持続時間があるはずであった。以下がその一節である<sup>(57)</sup>。「舞台作品の朗誦を制作し、それを舞台上で上演することを仕事にした最初の人々は、各々の身振りがある意味とともに始まり、またこの意味と同時に終わるように規則づけた時、それらをきわめて賢明に用いた。彼らがこの規則を導入したのには訳がある。というのも、発声される前に身振りを始めることも、発声が終わったのに身振りが続いていることもどちらもふさわしくないからである。今日の舞台人(artisan)が、あまりに技巧的になろうと欲したために、三単語を発声するのにかかる時間を一つの身振りの長さになるように規則づけたしたとき、それは間違っていたというのは確かである。これは自然にはなされないことであると同時に、技術もうまく実践することを教えることができないことである。しかし今日の舞台人は、遅すぎるにせよ、早すぎるにせよ、どちらであっても不快な身振りの拍節を規制する体系がどうしても必要であると思い込み、彼らが作り出した原理は彼らの考えることのできる最上のものであった。」

私はここでクインティリアヌスが用いた「技術者 *artifices*」という単語を、「舞台作品の朗唱を作り、それを舞台上で上演することを仕事にしている人たち」と翻訳したが、これには二つの理由がある。第一に、ここでクインティリアヌスが論じているのは弁論術の教師についてではないからである。クインティリ

---

<sup>(57)</sup> [ENB 31] QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Liv. 11, chap. 40 (不完全な出典指示).

[訳註] 11 卷 3 章 106-107。

アヌス『弁論家の教育』において、弁論術の教師は別の名称で呼ばれる。第二に、今引用した章のなかで、クインティリアヌスは極めて頻繁に俳優によって実践されていた慣習(usage)に言及し、かれはそこで、舞台作品を上演する職業についていた人たちを「技術者(*artifices*)」ないし「口演の技術者(*artifices pronuntiandi*)」と呼んでいた。後で検討するように、クインティリアヌスは、この「口演の技術者」が俳優一人一人にたいして、演じる登場人物の性格に応じて仮面を配布する際に払っていた注意について詳細に論じている。

以下のクインティリアヌスの一節は、リズムの技術が身振りの拍を測るために与えていた規則について知るためのいくらかの手掛かりを提供してくれる。

「個々の拍節の各拍に従わなくてはならないのは朗誦役のみで、この朗誦役は、拍が打たれている時にはこの拍の下で音節を発声しなくてはならない。しかしリズム法は、身体のすべての動きを規則に従わせるものである。身振りをする役は、各々の拍節の終わりで区切り(*cadence*)を示す必要がある。ただし、そうした拍節のいくつかの拍を、何も身振りをしないでいることもできだし、また、望む限りしばしば無言の演技の中に、休み、すなわち、休止を置くこともできた。このような休止は「朗誦役(*récitateur*)」の場面ではほとんど見られない。リズム法はこうした自由を「身振り役(*gesticulateur*)」に許し、これが行使されるとき身振り役は、いわば空白の拍を数えることにとどめ、ときには、指の動き、あるときは足の動きによって、こうした空白のテンポをより確かに数えながら、何も動かないで4か5の拍をやり過ごす。これこそ【四テンポの休止、五テンポの休止】というような休止の言い方がある理由である。この他にも、身振り役を考慮して、拍の動きを影響ない程度に遅らせることができる。なぜなら、遅らせても、拍節を打つものがする合図、下拍、上拍は、一拍に相当することには変わりないからである<sup>(58)</sup>。」

前述の通り、事実が確かに、発声する俳優と身振りをする俳優を全く完全に一致して動かすために、リズムの技術が教えていた方法論を十分に説明することはできない。おそらく、俳優がるべき身振りを示す記号(*caractère*)に身振りが持続るべき拍を示すもう一つの記号が結びつけられていたのだろう。

---

(58) [校訂註 32] QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Liv. 9, chap. 4 (不完全な出典指示).  
[訳註] 9巻 4章 50~51。

リュリ(Lully)氏やドラランド<sup>(59)</sup>(de Lalande)氏、そのほかフランスの優れた音楽家と同じくらい古代人たちが重視した動きについては、ギリシャ人やローマ人がそれをいわば、記譜したとはいえないようと思えるし、各々の拍節が持つべき持続の正確な長さを、いかなる記号も使わずに規定したとも思えない。われわれのように、彼らは拍節を打つ人の趣味(goût)や判断に頼っていたに違いないし、リズムの技術を特別に専門とする人に頼っていたに違いない。確かに、近代の何人かの音楽家は、口頭以外のやり方で、一つの節(air)の長さを伝える秘訣、また結果的に、後世にさえその節のあるべき動き／速度(mouvement)を伝える秘訣を発見することができたと思い込んでいる。しかし、これらの音楽家がそうした計画をやり遂げたと主張できるのは、時計を用いてこそ可能である。彼らは例えば、『ファエトン』の「シャコンヌ」の最初の20拍節が何秒続かなくてはならないのかということを示すことで、このヴァイオリン曲の拍を打つべき動き／速度(mouvement)を伝えようとした。しかし、この構想の可能性を議論することはせず、私は以下のようにいうにとどめたい。古代の人々はそうしたことを想像さえしなかった。なぜなら、こうした考えを抱かせるには彼らの時計生産業はあまりに不正確である。よく知られているように、秒単位の振り子も持っていないなかったどころか、彼らは歯車の時計さえも持っていないなかった。彼らは時間を日時計、砂時計、水時計だけによってはかっていた。

古代人たちが自分たちの舞台で拍節を打ち、それによって、その舞台の上で、朗誦する俳優、身振りをする俳優、合唱団、楽器までもが共通の規則として従わなくてはならないリズムを示していたということをわれわれは知っている。クインティリアヌスは、身振りは歌そのものと同じくらい拍節に従わなくてはならないと述べた後に、身振りをする俳優は、抑揚(modulations)を演奏するものたちと同じ正確さを伴って、脚を示す記号、すなわち打たれる拍節に従わなくてはならないと付け加えた。ここでクインティリアヌスが言っているのは、発声する俳優とそれを伴奏する楽器のことである。【身体の動きの拍節は音楽的な構成に固有の拍節によって決定され、また抑揚(modulations)と舞踊のリズムも足の動きに従ったリズムによって決定される<sup>(60)</sup>。】

---

(59) [訳註] ミシェル＝リシャール・ドラランド(Michel-Richard de Lalande, 1657-1726)。ルイ14世治世下で活躍した宫廷作曲家。

(60) [ENB 33] QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Liv. 9, chap. 4 (恐らく不正確な出典指示)。

他方で、以上の問題についてはフランス語では『舞踊について<sup>(61)</sup>』と呼ばれ、パントマイムの技術を礼賛するルキアヌスの著作のなかに<sup>(62)</sup>、演技する俳優の近くに、鉄の靴を履き、舞台の上で足を踏み鳴らしていた者がいたことを示す箇所が二つある。こうしたしきたりはしたがって、この者こそ、足によって拍を打ち鳴らし、その音は、拍に従うべき全ての人に聞かれていたに違いないということを信じさせる。

### 第三章 器楽(musique organique)、すなわち楽器の音楽

ここで古代人が使っていた管楽器や弦楽器について論じる必要はないだろう。こうした分野は、バルトラン・ル・フィス<sup>(63)</sup>(Bartholin le fils)の『古代の管楽器論』によても、そのほかの博学な者によても、言い尽くされている。朗誦する役者を伴奏によって支えるために、古代人がどのように楽器を用いていたのかについて私が論じるべきことは、作曲され、音符で記譜される朗誦の実演について扱う箇所がこの著作の中にあるので、そこで述べる方が良いと思う。事実、古代人たちが舞台での単純な朗誦を作曲し、音符で記譜していたことを明らかにするために示されるべき最も説得的な証拠の一つは、この朗誦が伴奏されていたと提示することであるのだから、今ここで伴奏について話してしまうと、この朗誦の実演を取り扱うところまで至った時に、先に言及した引用箇所を再読させたり、すでに言ったのと同じ考察を繰り返したりしなくてはならなくなる。というわけで、ここでは、歌詞(parole)に基づいて作られたのではなく、楽器によって演奏されていたはずの古代人の音楽の作曲について少しだけ言及するにとどめたい。

古代人たちはどのような音楽が完全か、また音楽をどのように用いることができるのかについて、われわれと同じ考えを持っていた。アリストイデス・クインティリアヌスは、様々な角度から考察して設けた音楽の様々な部門に言及

---

[訳註] 9巻4章139に言及箇所がある。

(61) [ENB 34] *Traité de la danse*.

(62) [ENB 35] *le Discours sur le rythme de M. Burette* を見よ。

(63) [訳註] ギヤスパー・バルトラン(Gaspard Bartholin, 1655-1738)。16-17世紀にかけて高明な学者を輩出したデンマークのバルトラン家の兄弟の一人で医学者。同名の父も医学者。

しながら、その音楽がどのような精神(意図)で作曲されたのかによって、またその音楽からどのような効果を生じさせたいのかによって、歌ないし音楽が、深い悲しみを感じさせる音楽、陽気で嬉しい気分にさせる音楽、動搖を鎮める歌ないし音楽に分けられると言っている。後ほどアリストイデスの一節を引用する。

われわれはすでにこの『詩画論』の最初の巻において器楽曲(symphonie)が、歌詞(parole)から作曲される音楽的な歌と同様に、特別な性格を持ちうるということを考察した。その性格は、器楽曲が私たちの心を様々に動かすことを可能にする。例えば、わたしたちにある時は陽気さを、ある時は悲しみ、ある時は好戦的な熱情、ある時は神を信じる気持ちを吹き込む。クインティリアヌスは古代の趣味をもっともよく説明する人物であるが、彼いわく、「樂器の音はわれわれの心を動かし、そこからどのような言葉も聞こえてこないにもかかわらず、必ずわれわれに様々な気持ちを吹き込む。」【いずれにせよ、樂器が、言葉を作り出すことができないにしても、魂に非常に多様な印象を与えていたのを目にしてないだろうか<sup>(64)</sup>。】

今引用したところとは別の箇所で以下のように論じられる。「自然法則にしたがって、音調(ton)と拍節はわれわれに大きな効果を及ぼす。もしそうでないとするなら、なぜいかなる歌詞(parole)も聞こえてこない器楽曲のメロディー(chant)が、かのように自在にわれわれの心をうごかすのだろうか。祝祭において、ある器楽曲が精神に働きかけることで想像力をかき立て、また別の器楽曲が精神を落ち着かせ、静かにさせるということを単なる偶然の結果だというのだろうか。器楽曲が極めて様々な効果を作り出すのは、ひとえにそれら音楽が対照的な性格を持つからであることは明らかではないか。ある音楽はしかじかの効果を、他の音楽はそれとは反対の効果を作り出すことができた。戦争において、軍隊を前進させなくてはならない時に、後退させなくてはならない時に演奏される音楽と同じような性格を持つ曲を樂器は演奏しない。命乞いをしなければならない時に、われわれの軍隊の樂器が演奏する曲は、突撃する時に演奏される曲とは少しも似ていない<sup>(65)</sup>。」軍人たちに命令すると同時に元気付け

---

<sup>(64)</sup> [ENB 36] QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Liv.1, chap. 12 (不完全な出典指示).

〔訳註〕1巻 10章 25。

<sup>(65)</sup> [ENB 37] QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Liv.9, chap. 4 (不完全な出典指示).

る軍用の楽器の音が鳴り響いている時にそれが聞こえなくなるような火器を古代人たちは持たなかったので、彼らは戦地においてこの部分(戦争で演奏される音楽)に注意を払い、研究していた。こういった注意や研究は今日では必要がないだろう。複数の太鼓やラッパが一斉に打ち鳴らされるか、吹かれることによって、合図が送られても、それをしばしば大砲や一斉射撃の轟音が遮ってしまうからである。ローマ人たちは軍用の曲で卓越しているととりわけ自負していた。

クインティリアヌは、偉大な将軍たちは自分自身で軍隊の楽器を演奏することを重要なこととして引き受け、スパルタの軍において音楽は大いに役立っていたと指摘したあとに、次のように付け加える。「われわれの軍隊のトランペット(trompette)や角笛(cor)はほかのことに使われているだろうか。われわれの国は戦いに楽器を用いる才能をほかの国より優れて持ち、これが部分的にはローマの名声の原因であると考えることが許されないだろうか。」【きわめて偉大な将軍たちは自分自身で豎琴や笛を演奏し、スパルタ軍は音楽の響きに奮い立ったと言われている。しかし、われわれの国においてらっぱ(cornua/clairon)やトランペット(trompette)は、そのほかなにに使われているだろうか。【それらの楽器の音の】協奏が激しくなればなるほど、戦争におけるローマの栄光はほかをますます圧倒する<sup>(66)</sup>。】

以上のクインティリアヌの発言を確かめるのにも適している事柄をリウイウス<sup>(67)</sup>は語っている<sup>(68)</sup>。ハンニバルはローマ帝国支配下にあったタラントの街に奇襲をかけた時に、[敵の]駐屯部隊が要塞へと逃げ込むのを阻止して、捕虜としようと計略を立てた。不測の警報がなった場合には、ローマ人たちは市の劇場に集まることになっていることをハンニバルは知っていたので、ローマ

---

[訳註] 9卷4章10~11。

<sup>(66)</sup> [ENB 38] QUINTILIEN, *Institution oratoire*, Liv.1, chap. 12 (不完全な出典指示).

[訳註] 1卷10章14。デュボスの議論とクインティリアヌの引用部分に笛と豎琴に齟齬があるが、引用部分の一文目は、古代の偉大な将軍たちが日頃から豎琴をはじめとして楽器演奏に親しんでいた前後の文脈の証拠として引用されたと考えられる。

<sup>(67)</sup> [訳註] ティトウス・リウイウス。前59~17。共和制末期・帝政初期の歴史家。『建国以来のローマ史』の著者。

<sup>(68)</sup> [訳註] デュボスによる出典指示はないが、現行版では『建国以来のローマ史』(25卷10章)に該当。

人たちが避難を知らせる警報としているのと同じ（音楽の）節をそこで鳴らした。しかし、駐屯部隊の兵士たちは、ラッパが下手に吹かれるのを聞いて、吹いているのはローマ人ではないことを直ちに察知し、敵の策略を疑い、集合場所に行かずに要塞に避難した。

今日のわれわれの楽器の(*instrumentale*)音楽について言えるのと同様のことを、ロンギノス<sup>(69)</sup>は器楽(*musique organique*)について述べている。それによれば、器楽曲は、分節化されていない音の単なる模倣、いわば、半分の生命、半分の存在しか持たない音の模倣でしかないにもかかわらず心に触れる。ロンギノスにおいて、完全音は歌われる朗誦(*récits en musique*)のことを指し、それに「不完全な存在」でしかないという器楽曲の音が対置される。完全音においては、自然音は〔朗誦される〕言葉に合わせられ、分節化された音と結合する。以下が今引用したばかりの一節にロンギノスが付け加えた部分である。【事実、管楽器の音がそれを聞いた人々の魂を動かし、恍惚とさせ、時には一種の熱狂状態に至らせるという場面に立ち合わないだろうか。〔管楽器の音を聞く〕人々は、自分たちの体の動きを、拍節の動きに合わせてしまい、しばしば意図せず外に示してしまうという場面に立ち合わないだろうか。楽器の音楽はしたがって、感覚を通して(*sensiblement*)われわれに作用している。というのもわれわれは器楽曲が作曲家の望んだ効果を作り出している場面に立ち会うのだから。少しも分節されていない〔器楽曲の〕音は、正確な諸観念をわれわれに喚起する数々の言葉を聞かせないにもかかわらず、しかしながらその音、和音、リズムはわれわれにさまざまな情緒を喚起する。こうした分節されていない〔音の〕模倣は、弁論家の文章がわれわれを感動させるのと同じようにわれわれを感動させる。】

さらに、マクロビウス<sup>(70)</sup>の一節も示したい。この引用は今引用したクインティリアヌスとロンギノスと同じことしか述べていないので不要と思われるかもしれない。しかし、この引用は、われわれが音楽から引き出そうとするあらゆる表現を古代人も同じように引き出そうとしていたということ、またリュリやドラランドがこの技術についてもっていたのと同じ考え方を古代人も共有してい

---

(69) [ENB 39] LONGIN, *Traité du sublime*, chap. 32. [訳註] 現行版では、ロンギノス『崇高について』39章。

(70) [訳註] 4世紀後期～5世紀前期。ローマ帝国末期のラテン著作家。

たということを疑いたい人の口をつぐませるのに適當なように思われる。というのも、時とともに失われた古代人の器楽曲を演奏することができないのだから、器楽曲を毎日聞き、作り出される効果を目にし、さらにどのような精神に基づいて作曲されたのかについても知る人の話に基づいてのみ、その長所を判断できることになるからである。

マクロビウスはこのようにいっている。「われわれに対する歌の力があまりに大きいので、進撃するときには、軍隊の楽器に勇気を喚起するのにふさわしい曲を演奏させ、撤退するときには、反対の性格を持つ曲を演奏させた。器楽曲はわれわれをかきたて、陽気にしたり悲しい気分にしたりする。眠らせることさえある。われわれを落ち着かせ、病にある時は、病状を軽くしさえする<sup>(71)</sup>。」

身体の病が精神の動搖から引き起こされることが時折あるのだから、音楽が精神の苦痛を軽くすることで、身体の病を軽くし、さらに、ある状況下では治すにまでいたったとしても特別驚くにあたらない。音楽はわれわれの悲しみや不機嫌を軽減したり、消したりするということは、皆が自分自身の経験によって納得している。[ただし] 音楽が病に効果的に効くというような状況は稀であることをわたしはよくわかっているし、下剤や瀉血のように <sup>かし</sup> 節／メロディー (air) や歌(chanson)を処方するのは滑稽であることもよくわかっている。だから、音楽のおかげで快方に向かったという事例を記す古代の著者は、それを例外的な治癒として語っているのである。

要するに、こうした種類の奇跡は今日でも時折起こっているのだから、今論じている〔音楽による〕治癒について、古代人は現実にはないことを信じ込んでいるといった疑いや、作り話を現実の話かのようにわれわれに吹聴しているという疑いからは十分に守られている。ついでにいえば、古代人が騙していたり、信じ込みやすいわけではないということが経験上擁護されるのはこれだけではない。16世紀の歴史家は歴史家ブリニウスにこうした類の様々な嫌疑をかけたが、ブリニウスが正しいことはその後証明されなかっただろうか。音楽によっていくつかの病が治癒されたことに戻れば、科学アカデミーの報告書、これは物事を軽々しく信じ込む人の書くものではないが、この報告書に音楽を用

---

<sup>(71)</sup> [ENB 40] MACROBE, *Commentaire sur le songe de Scipion*, Liv.2, chap. 2. [訳註] 現行版では2巻3章9。

いて最近行われた治癒に関する記述が 1702 年と 1707 年にある。

アテナイオス<sup>(72)</sup>、マルティアヌス・カペッラ<sup>(73)</sup>、そのほか古代の様々な作家のなかに、ギリシャやローマの音楽が作り出したあらゆる奇跡的な効果に関する驚くべき記述がある。メイボミウス氏やバルトラン・ル・フィス氏のような今日の何人かの作家もこのような事例をまさに集めてきた。したがって、この問題についてはメイボミウス氏によって注釈がつけられ、出版された古代音楽論選集やガスパー・バルトランによって著された『古代人の笛について(de Tibiis veterum)』を読むことができる。もしソーミュール地方のル・フェーヴル氏<sup>(74)</sup>が『テレンティウス論』を出す前にバルトランの著作を読むことができたら、古代の笛(*flûte*)やその構造や演奏方法を説明しようとする人々に反対して作った美しいラテン語の詩を自著に挿入することはなかっただろう。

今挙げた文献を読んで、音楽があれほど素晴らしい効果をつくりだしていたのは、ギリシャやその近隣の国々であるということを改めて思い出すべきである。耳という器官は、寒さや湿気が一年のうち八ヶ月も続くような地域よりもこのような国でより敏感に働くということはよく知られている。心の敏感さ(*sensibilité*)は通常耳の敏感さに比例するのだから、エーゲ海やアドリア海に接する国々の住人は、普通我々よりも情熱的である。イル・ド・フランスからイタリアまでそれほど遠くないが、フランス人がイタリアに行ってまず気づくのは、オペラの見せ場で人々は熱狂的に拍手するが、それはフランスでは気が触れた人々の激高にみえるような激しいものに見えるであろうということである。

反対にわれわれの北側に住む隣人は、音楽を聞く快にたいする敏感さが普通われわれより乏しい。彼らが最も好み、われわれにはほとんど耐え難い楽器のことを考えると、その楽器が大きすぎる音を立てることが原因なのか、音の正確さや音域が乏しいことが原因なのかわからないが、彼らはそもそもわれわれよりも硬い耳をしているに違いない。一般的に言って、例えば食事をする場所で演奏されるトランペット(*trompette*)の合奏<sup>(75)</sup>、この騒音をとても心地よいと

(72) [訳註] 160～230 頃。ローマ帝政期のギリシャ系著作家。『食卓の賢人たち』30巻。

(73) [訳註] 5 世紀後半。ラテン語著述家。校訂者は *dans Athenée de Martianus Cappella* とし、*Athenée*をカッペラの著作としている。本稿では 1755、1770 年版にしたがい、*dans Athenée, dans Martianus Cappella* とし、*Athenée*を人物名とした。

(74) [訳註] タヌギ・ル・フェーヴル(*Tanneguy Le Fèvre, 1614/15-1672*)。古典学者。

(75) [訳註] 校訂版では où nous mangerions un fruit fort agréable? とあるが、本稿は

思うだろうか。部屋の中で、クラヴサンの鍵盤が真鍮の弦を柔らかく響かせる<sup>(76)</sup>代わりに、小さな鈴を響かせたとしたら、その方が好ましいのだろうか。わたしは「一般的に」と断ったが、これは、われわれはイタリアと今言及した〔北方の〕国々の間にいるのだから、同郷人の中に一方でイタリア人似ている人々や、他方で北方人に似ている人がいるというのは自然だからである。

---

1770年版にしたがつた(*Trouverions-nous, communément parlant, un concert exécuté par des Trompette placé dans le lieu même où nous mangerions, un bruit fort agréable*)。

(76)【訳註】校訂版、1755、1770年版とともに *raisonner* であるが、*résonner* ととつた。