

フランス革命期の音楽家と聴衆

アンドレ＝エルネスト＝モデスト・グレトリーを巡って

Un musicien et son public à l'ère de la Révolution: le cas d'André-Ernest-Modeste Grétry

藤 田 友 尚

アンドレ＝エルネスト＝モデスト・グレトリー André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813) は、我が国ではきわめて知名度が低い。ごくわずかの専門家の研究論文を除けば、一般の音楽史でとり上げられることはまずない。演奏会でも彼の曲を聴く機会には恵まれない。しかし、リエージュ生まれのこの作曲家は18世紀を代表する作曲家の一人であり、当時のヨーロッパで最も人気を博した音楽家の一人であった。モーツァルトはグレトリーの歌劇『サムニウム人の結婚』の合唱曲「愛の神」による8つの変奏曲 (K.352) を作曲している。また、『ドン・ジョヴァンニ』の第2幕、主人公がエルヴィーラの窓辺でマンドリンを伴奏に歌う有名なセレナーデは、グレトリーがモーツァルトのオペラのおおよそ10年も前に『嫉妬深い恋人』の中で使った演出だった。さらにベートーヴェンも、グレトリーの最も有名なオペラ『獅子心王リシャル』から第2幕のリシャルとブロンデルのデュエット「燃える情熱」の主題による8つの変奏曲 WoO. 72 を作曲している。

ところで、今日では、作曲家グレトリーよりも、むしろ文筆家グレトリーの方が音楽学者や18世紀文学研究者の関心をよんでいる。1797年、『回想録 *Mémoires ou Essais sur la musique*』¹⁾ (以下、*Mémoires* と表記) がパリで出版され、3年

1) *Mémoires ou Essais sur la musique* (3 vol.), Paris, Imprimerie de la République, 1796-97 (Pluviôse an V).

後の1800年には早くもライプチヒのブライトコプフ&ヘルテル社からドイツ語訳が出版されている。この『回想録』に加えて、自伝的要素の強い著作として、自費出版という形であるが『真実について *De la Vérité. Ce que nous fûmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être* (1801)』²⁾ (以下、*De la Vérité* と表記) と、死の直前まで書き続けられた遺稿を、20世紀になってからベルギーのジャーナリストで詩人のリュシアン・ソルヴェ (Lucien Solvay) がエルネスト・クロソン (Ernest Closson) と共同でまとめた『ある孤独な人の省察 *Réflexions d'un Solitaire* (1919-1922)』³⁾ (以下、*Réflexions* と表記) とがある。4,000ページにのぼるとも言われるこれらの著作は18世紀に流行した回想録の類であり、扱われているテーマは多岐に渡る。音楽や芸術はもとより医学や生理学、道徳論や教育論、あるいは精神分析を先取りするような夢の分析など、人間の日々の営み、自らの体験が内面に引き起こすさまざまな印象、省察が書き留められている。哲学的な著作を目指すという著者の思惑とは異なり、海老澤敏が言うように「一種のポ・プーリのような性格」⁴⁾ というのがこれらの著作に共通する印象だ。しかし、ここでとりわけわれわれの関心をひくのは、そこで語られているフランス革命の影響による聴衆の変化と音楽家との関わりだ。

グレトリーは1741年2月11日にヴァイオリニストの息子としてリエージュで生まれた。イタリアのオペラ劇団の巡業でベルゴレージ、ガルツピの作品に触れて開眼し、1760年から66年までローマに留学、イタリア音楽の世界に慣れ親しんだ。リエージュへの帰途、ジュネーヴに立ち寄り、そこでヴォルテールに出会い、この74歳の哲学者から25歳の青年グレトリーはパリに行くことを強く勧められた。マルモンテルの協力を得て『ル・ユロン *Le Huron* (1768)』でパリで成功をおさめ、優雅で自然な音楽は好意的に迎えられた。それ以降、『リュシル *Lucile* (1769)』、

2) *De la Vérité. Ce que nous fûmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être* (3 vol.), Paris, Chez l'auteur, 1801.

3) *Réflexions d'un Solitaire* (4 vol.), Édité par L. Solvay et E. Closson, G. van Oest, Bruxelles-Paris, 1919-1922.

4) 海老澤敏『音楽の思想』音楽の友社, 1988, p.317.

『シルヴァン *Sylvain* (1770)』を発表、なかでも『ゼミールとアゾール *Zémire et Azor* (1771)』はルイ 16 世と 10 代のマリ＝アントワネットの関心をよびました。音楽を愛好したマリ＝アントワネットはグルックをウィーンから呼び寄せ、宮廷付きの作曲家として厚遇した。一方のグレトリーは、王妃が私的に愛好した作曲家であった。マリ＝アントワネットとの個人的関係はグレトリーの私生活にまで及び、彼の三人の娘、ジュニー Jenny、リュシル Lucile、アントワネット Antoinette のなかでことのほか末娘をかわいがり、娘の代母となりアントワネットの名を与えたほどだ。グレトリーは王妃のクラヴサンの教師になり、ついで王妃付きの特別音楽顧問になるほどヴェルサイユで特権的な扱いを受け、革命までの 14 年間、王家のために多くの作品を提供した。上演回数からみると、『獅子心王リシャール *Richard Cœur de Lion*』が 11 回、『おしゃべり絵画 *Tableau parlant*』が 17 回、『嫉妬深い恋人 *L'Amant jaloux*』が 20 回など、リュリヤラモーのオペラでさえ宮廷でこれほどの成功をおさめたことはなかった⁵⁾。

フランス革命期、すなわち 1789 年のバスティーユ牢獄の襲撃から 1799 年のナポレオンによる「統領政府」成立までの 10 年間、グレトリーの音楽劇はオペラ座やその他の主要な劇場での重要なレパートリーであった。パリだけでなく、地方でも彼のオペラ・コミックは根強い人気を保っていた。ル・モワニユ＝ミュサは、当時人気のあった 27 人の作曲家の主要地方都市での上演回数を詳細に調査しているが、それによるとグレトリーの作品が圧倒的な人気を誇っている⁶⁾。「恐怖政治」を生き延び、ナポレオンの治世でもグレトリーは名誉を得て、1795 年にアカデミー会員に選出され、1803 年にはコンセールヴァトワールの創設に加わる。このように政治体制が変わっても、グレトリーは権力関係が支配する政治的磁場に絶えず身を置きながら作曲活動を続けた。

5) Benoît Dratwicki, «André-Ernest-Modeste Grétry 1741-1813», Opéra Comique : le programme de *L'Amant jaloux*, mars 2009, p.30.

6) Marie-Claire Le Moigne-Mussat, «L'activité des théâtres lyriques en province 1794-1796», *Le Tambour et la harpe*, textes réunis et présentés par Jean-Rémy Julien, Jean Mongrédien, Paris, Du May, 1991, pp. 67-79.

作曲家が社会的存在であることは言うまでもない。作曲家の近藤譲は、「音楽は、本質的に社会的な性質をもっており、それなしには存立し得ない。そして、音楽家の音楽への信頼は、意識的にせよ無意識的にせよ、その当の音楽の社会性が前提としている社会 - 同じ種類の音楽を共有する人々の共同体 - への信頼に裏付けられている」⁷⁾、と述べている。時代や国が異なるとはいえ、近藤の見解は、いかに社会と関わるかという根本的な問に対して、作曲家グレトリーもまた意識的にならざるを得なかったことを示唆している。

王と王妃に庇護され、それによって名声を得たグレトリーは、「アンシャン・レジーム」の崩壊を目の当たりにした。その後一転、ロベスピエールの激烈なジャコバンの共和主義者が指導する国家の新生に立ち会うことになる。しかし、そのような社会変革が意味するのは、作曲家にとっては新たな聴衆に向けて創作活動をするということに等しい。自らが寄って立っていた君主・貴族から共和国の理念に共感するブルジョワ階級、このような聴衆の変化に作曲家としてどのように自らの立ち位置を確立したのか。彼が残した著作を拠り所に、フランス革命期の動乱を目の当たりにした芸術家の社会との関わりを浮き彫りにしたい。

貴族階級の没落

Th. W. アドルノは『音楽社会学序説』の中で音楽聴取者の類型を提示し、その中で「良き聴取者」というべき聴衆の存在を指摘している。アドルノは、「音楽文化における一種の均質性と全体状況のある程度のまとまり、あるいは少なくとも芸術作品に敏感に反応するグループの存在」⁸⁾が必要であり、そのような聴取の背景を宮廷あるいは貴族のサークルに見ている。「アンシャン・レジーム」の身分制社会にあっては、この貴族階級がグレトリーの音楽を支えた良き聴衆の中核であった。彼らは神話や歴史の知識、音楽的伝統への理解、文学的教養などを備えていた。し

7) 近藤譲『＜音楽＞という謎』春秋社、2004、p.17.

8) Th. W. アドルノ『音楽社会学序説』（高辻知義・渡辺健訳）、平凡社、1999（2018）、pp.25-26.

かし、このような貴族階級に対する彼の心情は複雑である。

「旧体制下、芸術家たちは、芸術家としてではなく人間としてふさわしい敬意を受けることなどほとんどなく、屈辱的な扱いをうけていた。社交界とよばれる中で、われわれは気高いマリオネットでしかなく、貴族から笑いものにされていた。」(De la Vérité, II, pp.3-4)

「しかし、われわれに好意を寄せてくださるお偉い方々を愛しながら、特権階級を愛し、その階級を作り上げているあらゆる不条理をも愛さなくてはならないのだろうか。そんなことはない。私は、しばしば親切であり、時には尊敬に値する貴族であれば、みんな好きだった。彼らの原罪は彼らの教育の結果であって、私はそれを許しさえした。しかし、誤った偏見に基づいた高慢な尊大さに私は我慢がならなかった。人は、高貴な紳士を愛し尊敬しながらも、まがいものの高貴さを憎むことができる。それが不当であるということはない。」(De la Vérité, I, pp.156-157)

ルソーの著作を通じて啓蒙主義に共感していたグレットリーは、人間としての尊厳を傷つける貴族への憤りを隠さない。ここでの調子は、1781年6月、モーツァルトがアルコ伯爵から足蹴にされザルツブルグから追われたとき、父宛に書いた手紙の調子を思い出させる。また、バルナーブやロラン夫人が味わたのと同じ種類の屈辱感をグレットリーは抱いた。ミシェル・ヴォヴェルの言う「前革的心性 mentalité prérévolutionnaire」⁹⁾に根ざしたものといえるだろう。しかし、興味深いのは制度としての身分制度へは憤りを感じながらも、個人としての貴族との関係は必ずしも敵対的ではなかったことだ。なかでもルイ16世には特別な感情を抱いていた。

グレットリーの著作には、彼の人間観察の的確さが反映されている文がいくつか残されているが、とくにそれは、ルイ16世の統治能力の評価を語った部分によくあらわれている。

9) ミシェル・ヴォヴェル『フランス革命の心性』(立川他訳)、岩波書店、1992、第1部参照。

「大臣や尊大な貴族連中は、単純で信用しやすいこのルイ16世に、ルイ14世の幻影や、それよりもっとほんやりとしたルイ15世の幻影をたえずちらつかせながら、ルイ16世を奮い立たせていた。彼は王冠の重みにどうにか耐えながら、自らの宮廷は思いのままに支配されていた。けっきょく、ルイ16世は何ができたのか、何をしなくてはならなかったのか。弱い人間には不可能なことなのだ。」(De la Vérité, I, p. LXXXII)

グレトリーに特別な恩恵を示していたマリ＝アントワネットとの関係はどうだったか。ルイ16世とは違い音楽を愛し、自身もハーブを演奏したマリ＝アントワネットは、グレトリーに特別な愛顧を示した。しかし、1785年ごろから王妃の音楽的趣味の変化にグレトリーが気づく。もはや自分のオペラが彼女に飽きられていると知ったとき、芸術家としての自尊心がそれを見逃すことはなかった。

「8年間仕えたのち、王妃が私の音楽に対してうんざりしているという最初の兆候を見て、私は王妃のところから身を引いた。王妃は私の足が遠のいていくことを指摘して、それを叱責した。まだ、私には王妃にこう言う勇氣は残っていた。私自身、私の音楽に疲れているのだから、王妃もそれに飽き飽きしているに違いない。私は王妃が後ろ盾となっているイタリアのブッフォン buffons を讃えた。『あなたは多分私よりも私が気に入っているものをよくわかっている』、と王妃は言った。」(De la Vérité, I, p. 156)

こうして、グレトリーは彼の音楽の良き理解者、最良の聴衆の一人を失ったことになる。そして、革命の勃発とその後の共和国樹立によって、彼は最大の財政的後ろ盾をも失う。

革命期の聴衆

革命の担い手であった第三身分には、二つの社会階層があることが知られている。裕福なブルジョワ階級と貧しい平民や農民である。第三身分としてこの二つの階層はともに貴族階級を打倒するという目的を同じくしていた。しかし、ブルジョワ階級は資本主義体制を確立するのが狙いであり、事態があまりに過激化し社会的混乱が拡大することは望んではいなかった。しかし、一般民衆の貴族に対する恨みは簡単に事態を收拾できるほどなまやさしいものではなかった。民衆の特権階級に対する抑えがたい怒りの感情をグレトリーは的確に描いている。

「美德において、才能において、そして富において劣っている人たちみんなが、長いあいだ自分たちが羨望を抱いてきた人々を告発する側になる。金持ちに対する貧困層の憎悪、主人に対する使用人の憎悪、教育のある人間に対する無知な人間の憎悪、善良な人に対する悪意ある人、これらを止めることはなにもない。お前は金持ちか。お前は死ぬのだ。お前は貴族だったのか。お前は死ぬのだ。可愛そうな父親よ、お前の息子はエミグレだったのか。お前は家族もろとも死ぬのだ。かつて、お前は財務省、教会、議会、裁判所で職を得ていたのか。死だ。国民公会を支配している邪悪で無視されて生きてきた人々、そのような人々に共通するレベルを超えているすべてのものに対して、どこでもかしこでも死が言い渡される。才能は追放の資格であり、節度は罪であり、寛容や同情は処罰に値する弱さなのである。美德が避難できる場所は、もはや処刑台の上にはしかない。あなたの手を血に浸し、湯気が立ちのぼるその手を、政治を司る怪物たちに示すがいい。そうすれば、連中からぞっとするような笑みで迎えられる。」(De la Vérité, I, pp. CXI - CXII)

「あらゆるものを破壊してゆく時の流れを別にして、屈辱された人間の自尊心をなだめることはなにもできないからだ。人生の半分を特権階級で生活してきた人は、特権的立場から離れることに絶対に同意しない。その人を押し出して立場を変えてしまう必要がある。革命は党派間の合意の上での取り決めなどではない。それは戦いであり、

弱者が全滅される。」(De la Vérité, I, p.XCIII)

では、特権階級に不満を抱く人々のなかで、オペラ座に通うような聴衆はどのような社会層に属していたのだろうか。それを正確に知ることは困難だ。しかし、アンリ・ルグラヴの研究が、オペラなどの劇場に通う聴衆の社会的特徴をおおまかに教えてくれる。それによると、革命前のパリの人口は約500,000人程度であり、そのうちの約35,000人程度が劇場に通っていただろうと推測する。そのうちの約10,000人ほどを熱心な演劇ファンだと見積もっている。そしてこの数からわかるのは、革命前、観劇はごくほんの僅かなエリート集団に限られた娯楽であったことだ¹⁰⁾。

さらに、このような聴衆層が革命後どのように変化したか、アルチュール・ブジャンの研究によって補足することができる。ブジャンはオペラ・コミック座の年間の全収益のなかで年間棧敷席収入の占める割合に注目し、その経年変化を調査した。年間棧敷席は貴族が家族単位で代々引き継ぎながら維持している、いわば特権階級の指標のようなものだからだ。それによると、革命が起こった1789年には棧敷席収入が年間収益に占める割合は39.1%であった。ところが、わずか5年後の1794年になるとその割合が1.1%と激減する¹¹⁾。この数字が示しているのは、上流階級が革命を嫌い海外へ逃亡し、オペラ・コミックの聴衆層がすっかり入れ替わってしまったということである。革命はエリート集団の聴衆層を解体し、異なった聴衆層と入れ替えてしまった。「それまで入場料が高額でオペラのような見世物を敬遠していた社会の層まで聴衆が拡大されたことで、レパートリーの刷新を余儀なくされたことになる」¹²⁾、とジャムは指摘する。

10) Raphaël Legrand, «La scène et le public de l'Opéra-comique de 1762 à 1789», *L'Opéra-comique en France au XVIII^e siècle*, sous la direction de Philippe Vendrix, Liège, Mardaga, 1992, pp.198-199.

11) Arthur Pougin, *L'Opéra-Comique pendant la Révolution*, cité par Bruno Brevan, «La révolution et ses publics», *Orphée phrygien*, Paris, Du May, 1989, pp.29-38.

12) Jean-Louis Jam, «Le Clairon de l'Avenir», *Orphée phrygien*, Paris, Du May, 1989, p.20.

このような民衆が新たな聴衆となったとき、音楽の現場ではいったいどのようなことが起こるのだろうか。その点で、1792年のオペラ・コミック座でのある夜のエピソードは象徴的だ。その日、グレトリーの『予期せぬ出来事 *Événements imprévus* (1779)』が上演され、マリ＝アントワネットとルイ16世も観劇に来ていた。第2幕、リゼット役のソプラノ、マダム・デュガゾンが王妃の方を見つめながらこのような歌詞を歌った。

「私はわがご主人様 (mon maître) を心からお慕いもうしております」

「ああ、どれほど私がわがご主人様 (ma maîtresse) をお慕いしていることか」

観客の一部は立ち上がり拍手をしたが、すぐさまジャコバン党員が反発し、「国家万歳、オーストリアの陰謀団を黙らせろ」とどなりながら舞台に詰め寄り、デュガゾンを攻撃するということがあった¹³⁾。また、この頃の舞台では、歌手は観客の意向に沿わざるをえないことがあり、「ラ・マルセイーズ」を歌うことや、観客から舞台に投げ込まれた愛国的な歌詞を読むことを強要されることもあったという。

グレトリーはこのような聴衆層の変化にいかに向き合い、それはどのように創作に影響を与えているのか。それを、『ピョートル大帝 *Pierre le Grand*』を例にみてみよう。

『ピョートル大帝』はジャン＝ニコラ・ブイイー Jean-Nicolas Bouilly の台本によって作曲された4幕もののオペラだ¹⁴⁾。1790年1月13日、パリのコメディ＝イタリエンヌ座で初演された。革命期のグレトリーの音楽劇で最も成功した劇で、ルイ16世の処刑までにこのオペラは70回以上上演され、またマリ＝アントワネッ

13) B. Brevan, *op.cit.*, p. 33.

14) オリジナルでは「オペラ」という名称は使用されず「セリフ付きの音楽劇」となっているが、「オペラ」と称しても差し支えない。初演時は4幕であったが、後に3幕に変更されて上演される。

トとその取り巻きの宮廷人も15回目の公演の折にこのオペラを観ている。台本を提供したブイーはケルビーニが大成功を収めたオペラ・コミック『2日間』やベートーヴェンのオペラ『レオノーレ（フィデリオ）』の台本によってその名を不滅のものにしているが、一番最初に台本作家として手を染めたのがグレトリーのこのオペラであった。

ブイーは、1763年トゥールのブルジョワの家庭で生まれたが、誕生前に父親を失い養父に育てられた。自由主義的な弁護士だった養父から、芸術への趣味を植え付けられる。1789年5月、パリに出たブイーはコメディ＝イタリエンヌ座のスター、マダム・デュガゾンの熱烈なファンとなり、彼女のために作品を書くことになる。このマダム・デュガゾンのとりなしでブイーはグレトリーと知り合い、『ピョートル大帝』で協力することになる。若きピョートル大帝は民衆が労働する現場にお忍びで足を運び、かれらの生活の様子をつぶさに見聞する。啓蒙主義に感化されて大衆に接するピョートル大帝は、為政者として無能であったルイ16世とあまりに対照的だ。

ブライトコプフ版のスコアの序文でソルヴェは、このオペラの成功が当時の政治状況と無関係ではないと述べている。「まずはじめにグレトリーは良き王党派のように見えたが、それと同じように、今後は良き共和主義者とみなされるよう注意しなかったら、数年先には、『ピョートル大帝』の成功は彼にとって厄介なことになっていただろう」¹⁵⁾。ソルヴェの指摘は最終幕のカトリーヌの第4クプレの歌詞と関連する。1790年の初演時にはこのようであった。

「民衆が深く愛し尊敬する皇帝を讃えながら、われわれみなは感じている。皇帝の心が彼をわれわれの威厳あふれる父と呼ばせているのだ、と。ピョートルは熱意あふれる仕事で自らの帝国を繁栄させているが、ルイはその偉大な徳行によってすべてのフ

15) *Pierre le Grand*, Comédie en prose et en trois actes, Paroles de M.Bouilly. Représentée pour la première fois par les Comédiens Italiens ordinaires du Roi, le mercredi 13 janvier 1790. / Mise en musique par Me Grétry, p.V. 5.

ランス人にこう言わせている：永遠に祝福されよ、と。』¹⁶⁾

この最終幕の第4クブレの歌詞は、1801年の台本では以下のように変更されている。

「ネヴァ川の凍てついた河岸からセヌ河畔にいたるまで、争いごとが起こり条約が絆を断ち切っても、幸福であるという未来は約束され、運命は寛大な民衆とともに、フランスに古代の同盟関係を取り戻させてくれた。」¹⁷⁾

このような歌詞の変更にグレトリーが同意したことは、音楽受容の担い手である聴衆が変化したことをじゅうぶん考慮してのことだ。新たな聴衆が社会的に勢力を得てくるが、それを時代の潮流として受け入れざるをえなかったし、またそうすることで新たな聴衆との接点を求めるのがグレトリーの姿勢の柔軟さであった。非合理的な身分制を基盤とする社会にグレトリーは反発を感じ、人権宣言と憲法の制定による共和国の基本原理に共感を抱く。しかし他方、ジャコバン派の過激な社会革命による人心の変化や過激な行為は、グレトリーの感受性を傷つけるものだった。穏健な王党派的解決をグレトリーは願っていた。そのために、民衆の日々の労働や生活に直接触れることで自分の帝国の統治を考えるというピョートル大帝の政治姿勢に、グレトリーは立憲君主制のあるべき姿を見ていたのだろう。

16) *Pierre le Grand*, comédie en quatre actes et en prose, mêlée de chants. Représentée pour la première fois, par les comédiens Italiens ordinaires du Roi, le 13 Janvier 1790. Par I. N. Bouilly. Musique de M. Grétry. Chez Brunet, 1790, p.106.

17) *Pierre le Grand*, Comédie en trois actes et en prose, mêlée des chants. Représentée pour la première fois, par les comédiens Italiens ordinaires du roi, le 13 Janvier 1790, et reprise le 22 Pluviose, an 9. Par J. N. Bouilly. Musique de M. Grétry. Chez l'Auteur, 1801, p.52.

革命のイデオロギー

1789年8月、「人権宣言」が採択された。身分制度の撤廃と自由の保障、私的所有権の不可侵などの理念にしたがって、フランスは近代国家を確立していく。この「人権宣言」の条項で、おそらくグレットリーの精神に最も強く訴えかけたのは「平等」に関する第1条と第6条だろう。とくに第6条はグレットリーにとってことさら重要視され、自らの著作に「人権宣言」の中の表現を暗示する語彙を散りばめている。第6条には、「(...) 法律は、保護を与える場合にも、処罰を加える場合にも、すべての者に対して同一でなければならない。すべての市民は、法律の前に平等であるから、その能力にしたがって、かつ、その徳行と才能以外の差別なしに、等しく、すべての位階、地位および公職に就くことができる」、と謳われている。グレットリーはこの条項の文言を使いながら敷衍する。

「われわれはそれゆえ、みな兄弟であり、法の前ではすべて平等である。法はそう求め、報いたり罰したりする。しかし、体力や精神力はすべての人間を不平等にするし、お互いにもちつもたれつの関係にする。(…) われわれはみな同じように法によって支えられているが、能力という点でわれわれすべては不均衡である。神がそう願われたのだ。神は自然における至高の存在である。法は社会における至高の存在である。人間は二人の主人をもつ。神と法である。法に従うこと、それは神に従うことだ。」(Mémoires, III, p.3)

「肉体的な平等などないし、法の前での平等をのぞけば、人間の間には精神的な平等など存在しえない。ある人に欠けているものは別の人がそれをもっている。人はそれぞれ自らの知識には優れた価値があると信じている。われわれが実際に平等であるのは主張という点においてだけである。」(Réflexions, II, p.263)

血統ではなく自らの才能や功績が認められることで社会的上昇を果たすことが、グレットリーが「平等」に愛着を抱く理由だ。革命後の社会では、生まれ、環境、財

産、能力によって社会的格差が生じることは避けがたい。この点で、グレトリーは後のピエール＝ルイ・レドレル Pierre-Louis Rœderer が主張する「平等」への意識を共有しているといえる。

レドレルは、アレクシ・ド・トクヴィルの『アメリカのデモクラシー』よりも早くフランス人の「平等」への強い執着心を指摘した政治家、経済学者であった。彼はフランス革命の精神を要約し、「自由」「所有」「平等」への強い情熱こそがフランス革命を導いてきた最大の要因だと考える。しかもそれら三つの要因の中で、「平等への愛着」が決定要因であると指摘する。「フランス革命の精神、その性格とはいったいどのようなものだったろうか。それを自由への愛着、所有への愛着、平等への愛着だと言うのは、まったく異なった複数の観念をごっちゃにすることだ。これら三つの愛着のなかで、革命の最初の爆発を決定的にし、もっとも激しい努力を掻き立て、一番重要な成功を収め、残り二つのものへの愛着を確実に成功させたものが一つある。それこそが平等への愛着なのである」¹⁸⁾。レドレルは「平等」を「事実の平等」と「権利の平等」とにわけて考える。後者の「権利の平等」は「人権宣言」の第6条の精神を言い換えて表現したもので、努力や才能や精神力によって、いかなる人も政治的にも経済的にもより高い地位に至る可能性が開かれた社会の到来を示す。そして、「権利の平等」こそが「より優れたことを目指す競争心」¹⁹⁾を掻き立てるとレドレルは言う。

グレトリーは同じように、「共和主義者になったフランス人に競争心が欠けるかもしれないなどとは思わない。反対に、いかなる人間も、傑出した才能に恵まれるのであれば、将来、高い地位に至ることはないだろうということを確信しなくてはならない」(*De la Vérité*, I, p.XLIV)と明言する。革命後の社会においては、互いに競争や対立が繰り返されることになるかと見ている。当時の上層ブルジョワにとってみれば、当然の反応であったろう。そして、下層の民衆を教化するには教育がいかに重要か、なかでも女性の教育が今後の社会ではいかに欠かせない事柄か、

18) Pierre-Louis Roederer, *L'esprit de la révolution de 1789* (1831), FB Editions, 2015, p.11.

19) *Ibid.*, p.12.

晩年のグレトリーは力説するようになる²⁰⁾。

革命期の音楽と *mœurs*

グレトリーの聴衆との関係を考えるとき、「*mœurs*」という言葉に注意が必要だ。仏和辞典では「*mœurs*」という語に、「風俗、風習、しきたり、習俗」などという社会的視点からの意味と、「(個人の)生活習慣、生活態度」という個人の道徳的姿勢までを含む幅広い訳語を与えている。グレトリーの言う「*mœurs*」には、道徳的な意味が強く意識される傾向にある。それゆえ、「*mœurs*」は「(ある社会、ある個人の)善悪の実践に関係する習慣 (*Le petit Robert*)」という道徳的側面を忘れないようにしよう。

「ほとんどすべての古代の行政官と道徳哲学者は、音楽は直接習俗 (*mœurs*) に働きかけることを感じ、それを主張してきた。ある民族の音楽を変えることは、その習俗を損なうことに等しいということもだ。」(*De la Vérité*, II, p.213)

「音楽は習俗 (*mœurs*) を計測するものと考えられることができる。それは、商取引所での手形の公定レートが国民の借金の程度と商人の間の信頼感の度合いを示すのと同じである。とげとげしい不協和音が革命中の流行りとなっていただけでなく、オーケストラや管楽器などの調子がひどく上がっていた。(…)人間の発声器官は本来の声域から逸脱することを余儀なくされ、この熱狂を苦痛に感じる。私の作曲した曲は最も控え目なものだった。私は時代の調子に私自身を合わせながらも、可能な限り優しいニュアンスを捉えることで、時代の調子の行き過ぎを示すことに喜びを感じていた。」(*Réflexions*, II, p.113)

「ある国を支配している音楽は民衆の習俗 (*mœurs*) を判定する温度計のようなものとして役立つ、と私は言った。習俗も統治もないところに音楽はなく、それは騒音でしかない。歌は魂の優しい愛情を伴って生まれ、歌はその魂の代弁者なのだ。」

20) グレトリーの教育観に関しては別稿で扱う予定である。

(*Réflexions*, II, p.114)

音楽は民衆の集合的な感性を反映するものであり、そこには道徳的な行動規範が基礎になくなくてはならないとグレットリーは考える。したがって、革命期の動乱はまさに無軌道で暴力的な民衆の力がそのまま音楽に反映されていると感じている。

「いかに今日の音楽、いわゆる革命的と呼べる今日の音楽がうるさく、フランス人の性格からかけ離れているかわかっていただけるだろう。つまり、国の全土において、音楽は習俗 (*mœurs*) に従うものであるという疑問の余地のない証拠である。」

(*Mémoires*, I, p.286-287)

「革命の激しい怒りによって、作曲家たちがグルックの音楽を超えるように突き動かされた。私の音楽は、どこでも革命の間は打ち捨てられていた。私の音楽が表現する感情はあまりに節度あるものだった。それは精神の激情とは調和しなかったのだ。しかも、私の音楽は昔の詩情がもつ習俗 (*mœurs*) を描いていたが、それは禁じられていた。」 (*Réflexions*, II, p.114)

ここでグレットリーが感じているのは自分の音楽のスタイルが革命時代の精神とそぐわない、不調和だということだ。革命指導者たちにとって、音楽は権力側にとってのプロパガンダの一つであり、集合心理に働きかけることを期待して利用した手段だ。最も良い例は、パリで行われた「連盟祭」や「最高存在の祭典」などの革命祭典だろう。モナ・オズーフの研究によれば、同種の革命祭典はいたるところでおこなわれ、その数も何千にも上るといふ。このような機会には、大人数の管楽器や合唱による巨大な音量の音楽が利用されることがあり、ゴセックの讃歌やテ・デウムなどはそのような機会音楽の代表といえる。教会、あるいは祭りの音楽以外にコンサートなどに行く機会のない大部分の民衆にとって、野外で演奏される大規模な演奏は新しい体験であったに違いない。様々な楽器のもたらす音の洪水はいやが上にも集合的昂揚感を高め、一体感を醸成するにはふさわしい演出であり、いあわせ

た市民が一種異様な雰囲気につえられたことは想像に難くない。このような音楽に求められる社会的な効用に、ゴセック、メユール、ル・シュールなどは大掛かりで祝典的な楽曲を提供して革命に貢献した。しかし、グレトリーは彼らとは一線を画す。なぜなら、彼はそのような巨大な音響空間や過剰な音の世界を好まなかったからだ。

「バステューの襲撃以降、フランスでは大砲の音を合図にしないと音楽をやらないといったように見える。嘆かわし誤謬だ。趣味、優雅さ、発明の才、真実、メロディー、ハーモニーでさえ、それによって奪われてしまう。もしそのようなことに用心しないなら、耳をやせ細らせてしまい、聴衆の趣味をひからびさせてしまう。」(*Mémoires*, II, pp.57-58)

「今日の革命的音楽のもとでは、私は実際、青い顔をした弱々しい人といったところだ。」(*Mémoires*, II, p.81)

「作曲家たちはそれぞれの才能に従ってあらゆる音、あらゆるジャンルのなかで才能を試してきた。政治革命の熱気のなかで、音楽は激しい響きで自らを表現していた。革命の嵐が静まりゆくにしたがって、それは人間的になった。」(*Réflexions*, II, p.112)

グレトリーの音楽には「アンシャン・レジーム」から引き継がれた音楽的連続性があり、貴族的、あるいは上層ブルジョワ好みの趣味がたえずつきまとう。過剰な音響による演出や、過度な表現は彼の音楽的感受性とは本質的に異なるものだった。

それゆえ、グレトリーが音楽によって革命に貢献するのは音楽劇の分野だった。フランス革命直後の1790年から99年まで、つまりフランス革命期に彼が発表した音楽劇関連の曲は19曲にのぼる。それらのすべてが上演されたわけではないが、多くはイタリア座、オペラ・コミック座、フェド一座で上演されている。とくに、「恐怖政治」時代に書かれた2曲の音楽劇『共和国のバラ園 *La Rosière républicaine* (1794)』と『僭主ディオニュシオス *Denys le Tyran* (1794)』には、革命政府に肩入れする愛国的な内容が表現されている。当時、熱烈なフランス革命の支持者で

あり無神論者として有名だったシルヴァン・マレシャル Sylvan Maréchal と組んでの仕事であり、理論論者であり穏健なグレトリのイメージとは相容れない。後年、彼自身がこのときの協力関係について釈明している。

「私はスデヌの要請で『ギヨーム・テル』を作曲した。イタリア座でかかった『バラ』、オペラ座での『共和国のバラ園』と『僭主ディオニュシオス』は、当時の恐ろしい当局から命じられたものだった。」(Réflexions, II, p.113)

自ら進んで作曲したわけではなく命令されたと述べているが、エリザベット・C・バルトレの見解では、このグレトリの告白は自己弁護であり、「グレトリは、恐怖政治の時代、後に彼が書き記す文章によってそう信じこませようとする以上に、音楽的にも政治社会的にも積極的だった」²¹⁾と指摘する。

興味深いことに、グレトリの『僭主ディオニュシオス、コリントの学校の先生 *Denys le Tyran, maître de l'école à Corinthe*』とフランソワ＝ジョセフ・ゴセック François-Joseph Gossec のオペラ『共和国の大勝 *Le Triomphe de la République*』は同じ1794年に初演されているが、まったく異なった印象を与える。1794年1月27日、オペラ座で初演されたゴセックの『共和国の大勝』は、1792年9月20日に起きたフランス軍とプロイセン軍とのヴァルミーの戦いを題材にした1幕もののオペラである。革命政府が推進する革命の理念や社会改革の理想を市民や子供たちが歌い上げるが、唐突にも「自由の女神」が空から降りてくる荒唐無稽な場面があったりする。他方のグレトリの1幕もののオペラ『僭主ディオニュシオス』は、1794年8月23日、オペラ座で初演された。暴君として知られていたディオニュシオスが、自分が支配していた時代の王冠を眺めながら、落ちぶれた今の自分を嘆き悲しむ。人目を隠んで教師として働いていたディオニュシオスはその

21) M. Elisabeth C. Bartlet, «Grétry and the Revolution», *Grétry et l'Europe de l'Opéra-comique*, sous la direction de Philippe Vendrix, Liège, Mardaga, 1992, p.82. Cf. David Charlton, «Grétry, instaurateur de l'opéra moderne», *Grétry en société*, Textes réunis par Jean Duron, Wabre, Mardaga, 2009.

素性を暴かれ、町から追放される。そして、最後は「ラ・マルセイエーズ」の合唱で幕となる。

革命後の新たな共同体へ素朴な信頼を寄せるゴセックは、目指すべき社会へのスローガンを寓意的表現も加えながら音楽劇に仕立てる。グレトリーのオペラにも、革命指導者たちの口癖のようなセリフがある。小学校の教師となって素性を隠しているディオニュシオスに向かってクリゾストムがこう言う。「ようくわかっているはずだ。お前の授業すべてにおいて、我が共和国の子どもたちには、聖なる平等、法への服従、王への憎しみを叩き込むことが自慢できるようにならないとだめだ」²²⁾。しかし、グレトリーのオペラでは共同体から排除された人間の過去への惜別、悔恨の思いが筋立ての中心となっている。その部分の音楽は、内省的な調子を響かせてもいる。過ぎ去ってしまった栄光の時代を思い起こし、悔恨と無念の情をにじませながら嘆く没落の王に、観客は、1年前に処刑されたルイ16世の姿を重ね合わせることもあったはずだ。革命的理念への賛同を見せながらも、革命の暴力による「陰」の部分観客の心理を複雑なものにしたのではなかったろうか。いずれにしても、グレトリーの音楽には暴力的な激しい表現はなく、素朴さ、単純さ、率直さが音楽表現の特徴的な要素となっている。革命の過激さに対して「優しさ」や「節度」ある音楽表現が人心をなだめ、穏やかな人間のあり方を思い出させる役割をグレトリーは音楽に与えたからだろう。

フランス革命によって、音楽を受容する側に大きな変化が生まれた。それは、音楽の聴取という面での文化的断絶である。その断絶をいかに超えるか、グレトリーはそれを革命前の伝統的音楽を支えるメンタリティに訴えようとしたように思える。そのメンタリティにもっともふさわしい音楽表現が、オペラ・コミックであった。そこでは対立する要素はあっても最終的には和解をもたらす表現で終わっている。『嫉妬深い恋人 *L'Amant jaloux*』などは、その最良の例だろう。ドン・アロンズに対するレオノールの苛立ち、フロリヴァルに対するイザベルの心の揺れ動き、

22) Grétry, *Livret de Denys le Tyran* (CD), Italy, Nuova Era Records, 1991, p.15.

それらを乗り越えて成長する女性たちの心理的変化は、時に「フランスのモーツァルト」と評されるグレトリーの音楽表現が最も見事に生かされた部分であるように思う。細やかな心の動きを追いながら、決して過激にならずに優美で明晰な音楽で表現する彼ならではの音楽スタイルは、しかし、革命期という特殊な環境では時代精神とは相容れなかった。けっきょく、時代によって彼の音楽は追い越されてしまい、聴衆から忘れ去られることになるのである。

主要参考文献：

Grétry テキスト

- *Mémoires ou Essais sur la musique* (3 vol.), Paris, Imprimerie de la République, 1796-97 (Pluviôse an V).
- *De la Vérité. Ce que nous fûmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être* (3 vol.), Paris, Chez l'auteur, 1801.
- *Réflexions d'un Solitaire* (4 vol.), Édité par L. Solvay et E. Closson, G. van Oest, Bruxelles-Paris 1919-1922.

音楽関連

- Arnold, R. J. *Grétry's Operas and the French Public*, Ashgate, Surrey, England, 2016.
- Barthélemy, Maurice, *Métamorphoses de l'Opéra français*, Actes Sud, 1990.
- Brenet, Michel, *Grétry, Sa Vie et ses œuvres*, Paris, Gauthier-Villars, 1884.
- Duron, Jean, *Grétry en société*, textes réunis par Jean Duron, Wavre, Mardaga, 2009.
- Julien, Jean-Rémy / Klein, Jean-Claude, *Orphée phrygien: Les musiques de la Révolutions*, Paris, Du May, 1989.
- Julien, Jean-Rémy / Mongrédien, Jean, *Le Tambour et la Harpe : Œuvres, pratiques et manifestations musicales sous la Révolution. 1788-1800*, Paris, Du May, 1991.
- Mongrédien, Jean, *La musique en France des Lumières au Romantisme*, Paris, Flammarion, 1986.
- Vendrix, Philippe, *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, sous la direction de V. Vendrix, Liège, Mardaga, 1992.
- , *L'opéra-comique en France au XIII^e siècle*, sous la direction de V. Vendrix, Liège, Mardaga, 1992.