

グレトリーとフランス革命期の音楽

共和主義的価値、習俗、そして音楽*

藤田友尚

はじめに

グレトリー André-Ernest-Modest Grétry は疑いもなく、18世紀のフランス音楽史上、ラモーと並ぶ最も著名な作曲家の一人であった。「フランスにおけるオペラ・コミックの古典派」と称され、なかでも『獅子心王リシャール』は彼の代表作として長く上演された。彼の名声はフランスだけに留まらず、その影響は国外にまで及び、モーツァルトは『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、ベートーヴェンは『獅子心王リシャール』から第2幕のリシャー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) を書き、グレトリーへの敬意を示している。

今日では生まれ故郷リエージュにあるワロン王立オペラ座やパリのオペラ・コミック座でごくたまに上演されるだけになってしまったグレトリーだが、彼が異色の作曲家であるのは、アンシャン・レジームの崩壊と共和国の成立を見届けながら書き残した著作があるからだ。1797年に出版された『回想録 *Mémoires ou Essais sur la musique*¹⁾』は当時の知識人の注目を浴び、例えばシャルル・ノディエは1799年10月に知人の女性にこの著作を送っている²⁾。この『回想録』がパリで出版されて3年後、すでにライプチッヒの名門楽譜出版社ブライトコプフ・ウント・ヘルテル社からドイツ語訳も出版される。その後、私家版『真実について *De la Vérité. Ce que nous fûmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être*³⁾』を著す。20世紀には、グレトリーが死の直前まで書き続けた遺稿を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 とエルネスト・クロ

* 本論考は2019年3月に公表した「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」（言語文化論集『エクス』第11号、関西学院大学経済学部研究会刊、所収）を基礎とし、大幅に加筆修正したものである。

1) Grétry, *Mémoires ou Essais sur la musique* (3 vol.), Paris, Imprimerie de la République, 1796-97. 以下、本論稿では *Mémoires* と略。尚、本文中で引用するグレトリーの著作に関してのみ、リファレンスは脚注に送らず本文中の括弧内に記載する。

2) Nodier, *Correspondance de jeunesse*, Edition par Jacques-Remi Dahan, T. I, Genève, Droz, 1995, p.122.

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

ソン Ernest Closson が共同編集した『ある孤独な人の省察 *Réflexions d'un Solitaire*⁴⁾』が出版される。4000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。これらの著作について海老沢敏は次から次と繰り出される省察の「ポープリ⁵⁾」と評している。たしかに、自らの思想を体系的に構築することが意図されたわけではないが、しかしグレトリーの著作ほどフランス革命期の政治社会的要因と音楽表現との関係について豊かな情報と考察を含む資料は少ないだろう。

革命期—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」成立まで一を中心にした音楽動向の先行研究として、ジャン・モングレディアン Jean Mongédien とアデライード・ド・プラス Adélaïde de Place による包括的研究がよく知られている。彼らの研究は、ジャン＝ルイ・ジャム Jean-Louis Jam、ミシェル・ビジェ Michelle Biget、ミシェル・ノワレ Michel Noiray、フィリップ・ヴァンドリック Philippe Vendrix らの音楽史家や、ベアトリス・デイディエ Béatrice Didier といったフランス革命期文学の研究者らによって引き継がれ、2000年代に入ってジャン・デュロン Jean Duron とマルタン・カルトネケール Martin Kaltenecker の研究成果が加わることで、革命期の音楽生活や音楽創造のあり方について、われわれの知見は格段に豊かになった。革命期の音楽を過度に過小評価することなく、当時の音楽を歴史的視座にたちながら客観的に評価しようとする傾向が顕著になってきた。そのような研究の流れにあって、グレトリーへの評価もある種の変化がうかがえる。

グレトリーが革命期の音楽を語るとき、彼はたえず「習俗 mœurs⁶⁾」との関係に立ち返る。『回想録』のなかで、「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」(*Mémoires I*, p.286-287) と書く。革命という政治社会的に稀有な現象と音楽がどのように関わるのか、革命的心性の変化が具体的に表現される「習俗」を通してグレトリーは考察している。他方でわれわれは、フランス革命が「習俗」の革命であるということを知っている。身分制度を崩壊させ、王や貴族を死刑にすることが革命の完成ではない。新しい共和国の価値や理念は単なる知識ではなく、市民が自分たちの生活の中に取り込み、実践し、それらが生活の一部として生きられることであり、それによって「新たな人間の創造」がなされなくてはならない、革命家たちはそう考えていた。谷川稔の言葉を借りれば、「人々の心性を規定してきた伝統的モラルを解体し、新しい生活スタイルを創

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

5) 海老沢敏『音楽の思想』音楽の友社、1988、p.317。

6) mœurs は『ル・プティ・ロベール *Le Petit Robert*』によると「(ある社会、ある個人の) 善悪の実践に関係する習慣 (Habitudes [d'une société, d'un individu] relative à la pratique du bien et du mal)」と定義されている。本論稿では mœurs の訳語を「習俗」とするが、松浦義弘は「心の習慣」という訳語を与えていて興味深い。cf. 松浦義弘『フランス革命の社会史』山川出版社、2014 (1997)。

出しようとする『習俗の革命』⁷⁾こそが、フランス革命の革新性であろう。音楽家たちもまた、「新たな人間の創造」という理念に対して音楽でいかに貢献できるか、という課題に無関心ではいられなかった。グレトリーはそれに対して独自の視点から取り組んでいる。つまるところグレトリーの問題意識は、フランス革命の諸相を特徴づける以下の3つの問いに集約できる。①革命による社会の解体は音楽生活をどのように変化させたか、②革命心性はどのように音楽表現に変質をもたらしたか、③革命期の音楽はいかに「習俗」と関連するのか、という点である。本論考はこれらの問いを巡るグレトリーの考察を整理しながら、政治社会の変革期における音楽の社会的機能の変化と音楽表現へのインパクトを、グレトリーの視点から考えてみたい。

I. 社会の解体が音楽にもたらしたこと

オペラ・コミック⁸⁾の成立は、17世紀終わりから18世紀初頭にかけて、パリにあったサン＝ローランとサン＝ジェルマンの2つの定期市の「小屋掛け芝居」に遡る。当時、パリの舞台芸術は王家公認の3つの団体、すなわち「王立音楽アカデミー（オペラ座）」、「フランス座」（コメディ・フランセーズ）、「イタリア喜劇団（コメディ・イタリエンヌ）」が活動の中心であった。しかし、1697年、「イタリア喜劇団」が追放されると、その穴埋めに定期市の「小屋掛け芝居」が音楽劇をやるようになって人気を得る。そして、1715年、コメディ・フランセーズのコントラバス奏者ギリエ・ジャン＝クロードが作曲したアンドレ・カルディナル・デトゥシュのオペラ『テレマークとカリプソ』のパロディがサン＝ジェルマンの市で上演、ここで初めて《opéra-comique》という名称が使われるようになった。

他方、フランス王家を後ろ盾とする国家公認の舞台芸術である「音楽悲劇 *tragédie lyrique*」は、リュリ Lully とキノー Quinault によって1673年に初演された『カドミュスとエルミオーヌ *Cadmus et Hermione*』によって確立されたとされる。王を称えるプロローグ、舞踏の場面、神話の神々や女神が機械仕掛けで空から降りてくるといった演出など、「驚異 *merveilleux*」の美学に基づく反リアリズム的性格を特徴とする。しかし18世紀初頭になると、ラモー Jean-Philippe Rameau の作品はもっぱら評価されていたが、オペラ座での「音楽悲劇」の上演は、前世紀からの伝統的演出が引き継がれ、硬直化しており、「退屈」「単調」と批判されていた。そこに、イタリアから来た劇団がベルゴレージのインテルメッツ『奥様になった召使い』をオペラ座で上演し、その生き生きとした陽気な曲にパリの観客は熱狂する。それが「ブッフオン論争」の引き金となる。1752年から2年

7) 谷川稔『十字架と三色旗』山川出版社、1997、p.24。

8) オペラ・コミックは「語りによる対話のあいだに歌やそのほかの音楽ナンバーがちりばめられたフランス語による劇作品」と定義される。必ずしも「コミック・オペラを意味するとは限らない」。スタンリー・セイディ編『新グローヴ・オペラ事典』（中矢一義、土田英三郎日本語版監修）白水社、2006参照。

に及んだ「ブッフォン論争」はフランス王室や文化人を巻き込んだ論争になったが、イタリアのインテルメッツがみせる主題の日常性、登場人物の現実的存在感、感情表現の自然さ、メロディーの素朴さなどは、「音楽悲劇」に慣れ親しんだ当時の文化人の耳には新鮮に聞こえたに違いない。こうした音楽劇を巡る観客の感性の変化にジャン・モネはいち早く目を付け、サン＝ローランの市に劇場を建設、そこで日常的な出来事を主題にした民衆的で軽いタッチのオペラ・コミックが定期的に上演されることになる。グレトリーがパリに到着する1760年代、オペラ・コミックの制作・上演のための基本的枠組み、つまり歌手・作曲家・台本作家の連携関係が確立しており、オペラ・コミックが市民の娯楽として定着していたのだった。

アンシャン・レジームの身分制社会にあっては、貴族階級とブルジョワが音楽家を支えた「音楽愛好家」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、楽器の演奏、文学的教養などを備えていた。Th. W. アドルノは『音楽社会学序説』の中で、「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⁹⁾」が必要であり、そのような音楽受容の社会的背景を宮廷あるいは貴族のサークルに見ている。これらの音楽聴取者の類型を「良き聴取者」という名称でアドルノは提示している。グレトリーの場合の「良き聴取者」は君主・貴族の特権階級とブルジョワであり、彼らは知的エリートとして制度化された「耳」をもっていた。グレトリーの音楽の特質は、このようなエリート文化に属する人々の音楽的趣味との本質的な親和性である。

マリ＝アントワネットとグレトリーの関係は、そのような親和性の強さを示す例だろう。1767年にパリに来てからほぼ1年、グレトリーは『ル・ユロン *Le Huron* 1768』で大成功を収めた。そして1770年には、宮廷の出し物に協力するよう求められ、1771年11月9日、『ゼミールとアゾール *Zémire et Azor* 1771』がフォンテーヌブロー宮で初演された。その翌日、王太子妃であったマリ＝アントワネットは宮殿のギャラリーに居並ぶ宮廷人のなかにグレトリーと台本作家マルモンテルを見つけ、声をかけた。このオペラの第3幕には「魔法の鏡」に映し出されたゼミールの父親と姉たちとの3重唱の場面があるが、この場面の幻想的な効果に彼女は深い感銘をうけ、夢にまで見たというのだった。この公演の成功をきっかけに、グレトリーは1771年にコメディ＝イタリエンヌの検閲官に任命、翌年には国王から年金を賜る特別待遇に浴する。さらに同年、マリ＝アントワネット付の特別音楽監督に任命される。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、彼の三人の娘の一番下の娘に対して名付け親を買って出たのはマリ＝アントワネットだった。革命前までの14年間、ヴェルサイユに暮らし、王家のために多くの作品を

9) Th. W. アドルノ『音楽社会学序説』（高辻知義・渡辺健児）平凡社、1999（2018）、p.26。

手がけた。『ゼミールとアズール』が9回、『二人の吝嗇者』が10回、『獅子心王リシャール』が11回、『おしゃべり絵画』が17回、『嫉妬深い恋人』が20回と、リュリやラモーのオペラも宮廷でこれほどの成功を取めた例はなかった。グルックが宮廷の公的な作曲家とすれば、グレトリーは王妃の私的な作曲家という地位だった。

グレトリーのオペラ・コミックが王家の人々によって愛好されたことは、すぐさまパリに伝わり噂となり、各地で流行となる。このようなオペラ・コミックの人気は、ミシェル・ヴォヴェル Michel Vovelle が指摘する集合的価値観レベルでの変化の時期と重なる。ヴォヴェルは1750年ごろから1789年の期間を集合的感性の変化と考え、「革命前心象」と捉えるが¹⁰⁾、この時期はグレトリーのオペラ・コミックがフランスの主要都市の歌劇場で広く上演されていた時期でもある。すなわち、グレトリーのオペラ・コミックの人気は、民衆の集合的感性の変化と時を同じくしていたのである。それはとりもなおさず、彼のオペラ・コミックが革命直前の民衆の心性の変化を的確に表現していたことを物語っている。その良い例が『嫉妬深い恋人 *L'amant jaloux* 1778』だ。

金持ちのロペスは娘レオノールの娘婿のおかげで商売が潤っていたが、娘婿は亡くなってしまふ。レオノールが再婚すれば娘婿の遺産が他人の手に渡ることになり、父ロペスは娘を再婚させまいとする。しかし、レオノールは友人のイザベルと画策してロペスの計略の裏をかく…といった喜劇的な筋立てである。家族関係における父権の弱体化は明らかだ。また、レオノールの恋人アロンゾは人一倍独占欲が強く過度に嫉妬深い。彼とは対照的にレオノールは女性の自主性や人格的独自性を主張する。このように旧来の価値の失墜、女性の自立した人格への自覚、人権意識に基づく自然で率直な心情の表明が、この作品を魅力的にしている。ミシェル・ブルネ Michel Brenet によると、1778年にパリに立ち寄ったモーツァルトは、グレトリーのオペラを聴くだけでは満足せず、楽譜を取り寄せ研究した¹¹⁾ という。近代オペラの誕生はモーツァルトの『フィガロの結婚1786』からとみなされるのが通例であるが、モーツァルトは『フィガロ』の第2幕のフィナーレを作曲しながらグレトリーのこの作品を記憶に呼び覚ましていたのでは¹²⁾、という推測も荒唐無稽なものではない。全ての作品においてではないが、グレトリーのオペラ・コミックには近代的オペラの性格が備わっているといえる。

革命によって身分制度が崩壊すること、それは音楽家にとってこれまでとは異質の音楽的教養をもつ聴衆を相手にすることを意味する。そのような音楽聴取者の質的变化は、グレトリーの作品を多く上演していたオペラ・コミック座の聴衆の変化から読み取れる。

オペラ・コミック座に通う聴衆が当時の社会層のどれほどの部分を占めるのか、正確に

10) ミシェル・ヴォヴェル『フランス革命の心性』（立川孝一、槇原茂他訳）岩波書店、1992、第2章参照。

11) Michel Brenet, *Grétry, sa vie et ses œuvres*, Paris, Gauthier-Villars, 1884, p.136.

12) Benoît Dratwicky, *Programme de «L'Amant jaloux»*, Opéra comique, Paris, P.L.J. Edition Communication/STIPA, 2009, pp.9-11.

それを知ることは困難だ。しかし、アルチュール・プジャン Arthur Pougin の詳細な研究によって聴衆の変化を概ね把握することはできる。プジャンはオペラ・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きた、いわば特権階級の指標のようなものだ。それによると、革命が起こった1789年、棧敷席収入の年間収益に占める割合は39.1%であった。しかし、1792年、第1共和制が成立すると、その割合は17.4%になり、1794年には1.1%にまで激減する¹³⁾。この数字の変化が示しているのは、上流階級が革命を嫌い海外へ逃亡した結果、オペラ・コミック座の収益の中心が1回ごとの公演収入になったということだ。つまり、革命期、オペラ・コミック座の聴衆層は、文化的エリート集団の聴衆とはまったく異なった聴衆へと入れ替わってしまったのである。

聴衆の変化による作曲家への影響は小さくない。ジャン＝ルイ・ジャム Jean-Louis Jam は「入場料が高額で、それま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、そのことでレパートリーの刷新を余儀なくされる¹⁴⁾」と指摘している。レパートリーの刷新は、作曲家が新たな音楽表現を模索し、自らの音楽言語そのものを見直すことにつながる。音楽創造における大衆化はもはや避けがたく、作曲家は一部の聴衆の趣味のみを考慮して曲作りをすることはできなくなっていた。建築家でありながら政治家であり、芸術評論も手がけたカトルメール・ド・クインシー Quatremère de Quincy は、1789年に早くも、「大衆の趣味はいつでも諸芸術の成功と栄光の基盤である¹⁵⁾」と書いている。革命後の新しい社会においては、大衆の意向が芸術表現のあり方を方向づけることを指摘している。

この点で、1792年のオペラ・コミック座でのある夜のエピソードは、革命下における社会状況での音楽劇受容という点で象徴的だ。グレトリーの『予期せぬ出来事 *Les Evénements imprévus 1779*』が上演されたおり、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「ああ、どれほどわがご主人様 (ma maîtresse) をお慕いしていることか」と歌った。すると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¹⁶⁾。

当時、舞台上の出来事は必ずしも想像上の出来事として独立しているわけではなかつ

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

14) Jean-Louis Jam, «Le Clairon de l'Avenir», *Orphée phrygien: Les musiques de la Révolution*, Paris, Du May, 1989, p.20.

15) Quatremère de Quincy, «De la nature des opéras-bouffons italiens, et de l'union de la comédie et de la musique dans ces poèmes», *Journal encyclopédique ou universel*, Année 1789, T. IV, p.306.

16) Cf., Arthur Pougin, *L'Opéra-comique pendant la Révolution de 1788 à 1801*, Albert Savine, 1891, p.64./ Michel Brenet, *op.cit.*, p.218

た。舞台上の展開は現実の社会の出来事を通して意味づけされ、解釈しなおされるのである。そして、聴衆が舞台に干渉してくることも珍しくなかった。舞台上の歌手は観客の意向に沿わざるをえないこともあり、「ラ・マルセイエーズ」を歌うことや、観客から舞台に投げ込まれた愛国的な詩を朗読するのを強要されることもあったという。劇場内で争いが起こることもあり、劇場は広場と同じほど騒然としていた。そして、1794年に近づくほど聴衆は共和主義者になっていき、思想的に疑わしい作品を排除し、共和主義的作品を舞台にかけることを要求するようになる¹⁷⁾。

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¹⁸⁾」と書いている。近藤がいう「同じ種類の音楽を共有する人々の共同体」とは、グレトリーの場合でいうなら本来は君主・貴族の特権階級であり、知的エリートであった。しかし、革命による身分制社会の解体を通じて、「同じ種類の音楽を共有する人々の共同体」は、共和国の価値を共有する人々になってしまった。自分の作曲した音楽がいかにかに受容されるか、共和国の価値を意識し、その思想を盛り込まずに作品を創造することが困難な状況におかれたのである。

II. 革命期の音楽への評価

革命期、多くの芸術家が革命に賛同し、運動に参加した。画家のダヴィッドはよく知られた例だ。音楽の場合、革命賛歌やシャンソンが革命政府のプロパガンダとして大きく貢献している。その数は夥しい数にのぼり、コンスタン・ピエール Constant Pierre の調査によるとゆうに3000曲を超える¹⁹⁾。さらに、ブ्रेसー・ロベール Brécy Robert は革命的シャンソンの創作数が革命の展開と呼応するようにカーブを描くと指摘しており、1789年の261曲だった数が、「恐怖政治」を迎える1793年には590曲、そして頂点を迎える1794年には701曲にまで至るという²⁰⁾。多くの市井の作曲家に加え、名だたる作曲家たち—例えば、ゴセック、メユール、グレトリーなど—も革命賛歌を作曲した。メユールの「出発の歌」は大ヒットし、グレトリーも「マラーとル・ペルティエを讃える賛歌1793」や「永遠への賛歌1794」などを発表している。音楽は大衆の結束を強め、国家建設のためのナショナリズムを高揚させるために寄与した。

このような音楽の社会的機能を意識していたグレトリーは、二つの方法で音楽家として

17) Bruno Brevan, «La Révolution et ses publics», *Orphée phrygien: Les musiques de la Révolution*, Paris, Du May, 1989, p.33.

18) 近藤譲『<音楽>という謎』春秋社、2004、p.17。

19) Constant Pierre, *Les Hymnes et chansons de la Révolution*, Paris, Imprimerie nationale, 1904.

20) Robert Brécy, «La chanson révolutionnaire (1789-1799)», *Annales historiques de la Révolution française*, No.244, 1981, p.279.

革命に参画しようとしている。一つは革命期に特有の音楽言語の変化を見極め、それに対する評価である。そしてもう一つは、革命政府の政治的意図に応じ共和主義的プロパガンダを土台に音楽劇を創作することである。

前述したように、グロトリーの音楽観の特徴は音楽と「習俗 mœurs」との関係にある。彼はまず、音楽表現と「習俗」には相関関係があるとの信念を根本原理とする。「ほとんどすべての古代の行政官と道徳哲学者は、音楽が直接習俗 (mœurs) に働きかけることを感じ、そう主張してきた。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、である」。(De la verité II, p.213)

音楽のもつ社会的役割という考えは、プラトンやアリストテレスにまで遡る古代ギリシアからの哲学的伝統に結びつく。加えて、グロトリーの場合、私淑したルソーからの影響も見逃せない。ルソーは『音楽辞典』の「音楽」の項目のなかで、プラトン、アリストテレス、ポリュビオスなどの名を引き合いにだしながら、「音楽が国民の習俗にたいする力」「音楽がアルカディア人の習俗を温和にするために必要であった」という議論を展開している²¹⁾。

一方のグロトリーは、さらに一步踏み込んだ主張をしている。「音楽以上に習俗 (mœurs) に影響を及ぼす芸術はあるだろうか。よく管理された音楽の影響は国家にエネルギーを与え、あるいは国家が必要とする穏やかさをもたらす」(Mémoires II, p.xvii)、そしてさらに「政府が習俗を創る」(Mémoires II, p.39)とも述べる。ここにみられるのは、音楽による国民の統治、あるいは音楽を利用して国家権力を確立させるという、いわば全体主義的な政治原理への音楽の寄与という思想である。音楽は単に国民統合のために気分を高揚させる手段に留まるというのではない。その域を超えて、音楽が政治的影響力をもっていることを暗示する。

では、音楽と「習俗」はグロトリーのなかでどのように結びついているのだろうか。彼によると、まずなにより、音楽は「習俗」の現状を映し出す指標であるという。

「音楽は習俗 (mœurs) を計測するための優れた温度計のようなものと考えることができる。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となっただけでなく、オーケストラや管楽器などの音の高さ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。[...] 楽音が絶叫にとって代わり、やがて最も美しい器官 (= 声) は柔らかさ、しなやかさ、そして抑揚の

21) Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Paris, Veuve Duchesne, 1768, p.311.

正確さを失っていく。この時期、私の作曲した曲はこのジャンルでは最も節度あるものだったが、時代の調子に私自身を合わせながら、私は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 (abus) を示すことに喜びを感じていた。」(*Réflexions* II, p.113)

前述したように、グレトリーは国民統治のための一つの政治的手法として音楽を利用することに賛同する立場にたっていた。ジャコバン主義的な国民統治を標榜することはなかったが、彼が立憲王政を着地点として革命を収束させることを理想としていたことは、例えば『ピョートル大帝 *Pierre le Grand* 1790』などからも明らかだ。

しかし音楽家として彼が問題視するのは、「時代の調子の行き過ぎ」という表現に集約されているように、大音響の効果によって民衆の集合心理に働きかけ、熱狂を煽る音楽のあり方だ。それによって音楽は繊細さを失い、ニュアンスを欠く。パリで行われた「連盟祭」や「最高存在の祭典」などの革命祭典はその良い例だろう。

モナ・オズーフ *Mona Ozouf* 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、その数も数千にも上るといふ²²⁾。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を除けば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音楽体験であった。さまざまな楽器のもたらす音の洪水はいやが上にも昂揚感を高め、一体感を醸成するにはふさわしい演出であったろう。いあわせた市民が一種異様な雰囲気捉えられたことは想像に難くない。ゴセック、メユール、ル・スュールなどは大掛かりで祝典的な楽曲を提供し、音楽の社会的有用性をじゅうぶん示した。

しかし、グレトリーは彼らとは違い、自らの音楽的スタイルは巨大な音響空間や過剰な音の世界と相いれないと確信していた。「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) と自嘲気味に語り、自分の音楽スタイルが違うことを強調する。さらに、「いかに今日の音楽が、つまり革命的と呼ばれる音楽がうるさく (bruyant)、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) と述べ、また「バステューユの襲撃以降、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」(*Mémoires* II, p.57-58) とも述べている。そしてさらに、1796年2月14日、当時の財務官で作家でもあった L. P. ド・クロワに宛てた手紙のなかで、革命

22) Cf. モナ・オズーフ『革命祭典』(立川孝一訳) 岩波書、1988。

期の音楽を「犬の大騒ぎ un tapage de chien²³⁾」とまで酷評し、嫌悪感を露わにしている。私信のなかで表明されているだけに、革命期の音楽に対するグレトリーの評価がいかに厳しいかがわかる。

グレトリーの批判はこのような物理的な音の過剰さに留まらない。革命期の音楽的傾向に認められる大胆な音楽表現の変化も、グレトリーにとっては問題視すべき点だった。

音楽における革命的精神の表出は、革命以前からじょじょに表面化しつつあった。「政治的な大革命に先立って私は音楽家たちの間で革命が生まれ、革命が実行されるのを目にした」(*De la vérité* II, p.6) と書く。ここで言われている音楽家がだれのことなのか、グレトリーは彼らの名前を詳らかにしてはいない。しかし、当時の音楽状況をみれば推測するのは困難ではない。

まず、音楽における革命的精神の表出は、聴衆の音楽的感受性の変化にあらわれている。多様な音楽表現の可能性に堂目し、歓迎する姿勢がうかがえる。例えば、1782年から89年までル・コンセール・ド・ラ・ロージュ・オランピック *Le concert de la loge olympique* が演奏活動を始め、この演奏団体のためにハイドンが作曲した第82番から第87番の交響曲が初演された。「パリ交響曲」とよばれる一連の交響曲は、『熊』、『王妃』など、諧謔的表情をもつリズムの新鮮さ、器楽の多様さのもつ表現力で聴衆の耳を捉え、大きな話題となった。グレトリーもまた、交響曲作曲家としてのハイドンの才能を高く評価している。

それと時を同じくして、オペラの分野でも新たな音楽的傾向が認められる。フォーゲル *Johann Christoph Vogel* の音楽悲劇『金羊毛 *Le Toison d'or* 1786』がその例だ。主人公メデの葛藤する内面を激烈で表情豊かに描くフォーゲルの音楽は、グルックよりもはるかに時代の先を行く。また、サリエリ *Antonio Salieri* の音楽悲劇『タラール *Tarare* 1787』もそこに加えられよう。オルムスの皇帝アタールの残酷性は滑稽に描かれ、対照的に兵士や民衆から慕われるタラールの誠実さ、高潔さは、それにふさわしい音楽が付けられている。音楽的な展開がはやく、感情表現は起伏に富む。最終幕、民衆から見放されたとわかったアタールは自死するが、この時代にあっては露骨な体制批判である。

さらに、ケルビーニ *Maria Luigi Cherubini* の音楽悲劇『デモフォーン *Démophon* 1788』も、当時としては斬新な音楽的傾向を示している。激情と苦悩の表現をソナタ形式にまとめたその序曲は、劇的な表情によってベートーヴェンの到来を予見させる。革命期の文学的潮流であるプレ・ロマンティズムの作家たちとの感性の親近性も際立っている。とくにケルビーニのこのオペラに関しては、グレトリーのオペラ・コミックに歌詞を提供していたマルモンテルが歌詞を担当していることを考えれば、ケルビーニの音楽に関心を

23) *La Correspondance générale de Grétry*, rassemblée et publiée par Georges de Froidcourt, Bruxelles, Brepols, 1962, p.173.

寄せてもよい理由はあった。

革命後になると、メユール Etienne Nicolas Méhul が『ストラトニス *Stratnice* 1792』や『アドリアン *Adrien* 1799』などの傑作を発表し、聴衆の音楽的受容度の幅が大きく広がっている。こうしてグレトリーの周辺では、革命心性を音楽創造に反映させた作品が数多くあり、新たな音楽表現のダイナミズムとその拡大に気づいていたはずだが、グレトリーは彼らの作品名を具体的に明かすことはない。

このような革命期の音楽的傾向一般に対する批判的評価は、グレトリーだけに留まらない。革命政府に参画する政治家からも表明されていた。「総統政府」時代の下院にあたる500人会の議員をつとめたアンジェ選出の議員ジャン・バティスト・ルクレール Jean Baptiste Leclair の主張にそれが示されている²⁴⁾。彼はまず、音楽の政治利用という点で革命期における音楽の社会的役割に大きな期待を寄せている。

「これから述べる推測に根拠があるかどうかは別にして、一般的に認められていることは、国家の創設者が野蛮な一群を懐柔し、規則に従わせ、なんらかの種類の政治に慣らすために利用する最も最初の方法が音楽だったということだ。[...] 近代的な国民による基本的な法律は音楽の影響を軽視してきたように思えるが、それでも音楽は古代の人々に対するのと同じくらいわれわれに対しても影響力をもっている。そして、音楽は人々が想像する以上に政治世界における今の状況に寄与している、そう躊躇うことなく言おう²⁵⁾。」

音楽が国民の「習俗」に影響を及ぼすことは明らかだとした上で、ルクレールは音楽表現の現状をこう批判する。

「哲学者や芸術家自身が認めていることだが、あらゆるジャンルをみわたしたとき、音楽が規範からの逸脱に身を委ね、そのせいでデカダンスの方に大きく歩を進めるのではないかと懸念している。新規さを求める聴衆の嗜好、驚くような組み合わせで聴衆をあっといわせたいという作曲家の安易な姿勢が、管弦楽の放縦を生み出している。それはしばしば騒音となり、耳を台無しにし、純粋な和声への趣味を失わせる。音楽技法の努力すべてが些末な部分に向けられ、旋律はほとんど顧みられないといった状態だ²⁶⁾。」

このルクレールの文は、グレトリーが数年前に『回想録』の中で書いた以下の箇所を思

24) Cf. Xavier Martin, «Jean-Baptiste Leclair: un républicain angevin sous le Directoire», *Annales de Bretagne et des pays de l'Ouest*, T.99, No.4, 1992.

25) Jean-Baptiste Leclair, *Essai sur la propagation de la musique en France, sa conservation et ses rapports avec le gouvernement*, Paris, Imprimerie de H. J. Jansen, 1797, p.8./ p.9.

26) *Ibid.*, p.34.

い出させる。

「メユール、ルモワヌ、ケルビーニ、ル・スュールなどの作曲家がみんな認めていることがある。つまり、和声は今日、極度に複雑になり、歌手と楽器が自然の音域を超えてしまっている、そして演奏においてもっとテンポが速くなればわれわれの耳にとって音楽を評価できなくなるだろう、そして結局、もう一步進めばわれわれは混沌へと投げ込まれるであろう、と。それゆえ、すべてがわれわれに命じている。素朴さの方に後戻りせよ (rétrograder vers la simplicité) と。素朴さはわれわれにとって新鮮な魅力をもつことを確信しよう。」(Mémoires II. pp.58-59)

革命期の音楽が過激で暴力的な表現に向かい、大音響で集団心理を誘導する手段となっていることを批判しながら、グレットリーは素朴な音楽を取り戻すことの重要性を強調する。しかし、それは「習俗」との関係で言えば、革命政府の統治しやすいように民衆を手懐けることに他ならない。ブルジョワ政権の意を汲んで、革命の行き過ぎを憂える姿勢を示している。

Ⅲ. 「習俗」の変革と音楽

革命政府の政治的意図に沿い、共和主義的プロパガンダへの協力姿勢を示すことは、それにふさわしい曲を創り、それによって「習俗」をも変化させることだった。しかし、その試みはどうだったか。

芸術音楽の分野で活動する作曲家たちにとって活動拠点の中心は舞台芸術にあり、オペラやオペラ・コミックなどのジャンルで創作活動することが音楽家としての成功に結びついていた。この分野で活躍するためには、演劇全般に関する国家の政治方針を無視するわけにはいかなかった。演劇は国家にとって重要なメディアであり、政治的プロパガンダの発信媒体として無視できない「文化装置」であったからだ。

1791年1月13日の政令で、国民議会は自由に劇場を開設できることを許可し、民主的な演劇活動を許したかにみえた。しかし、王家一家の「ヴァレンヌ逃亡(1791年6月20日～25日)事件」を皮切りに、翌年の対オーストリア宣戦、そして1792年8月10日のパリ民衆によるチュイルリ宮への武装攻撃という相次ぐ事件が、フランス革命の流れを決定的に変化させた。立憲王政から共和制へと民意は傾き、1793年1月21日のルイ16世の処刑によって王政復活への退路は断たれた。そして、イギリスを中心とする軍事同盟の網がめぐられ、ベルギー戦線では敗北し、戦争に導いたジロンド派は威信を失墜させ指導力を失っていく。

このような1793年の春から夏にかけての一連の出来事によって、革命政権は内憂外患の

事態に陥っていた。演劇のもつ影響力を最大限利用することが企図されたのは、そのような背景からだった。もともとロベスピエールが強調したように、劇場は「美德と公序良俗の学校」であり、演劇は国民を教化するための手段であった。演劇に民衆教育の役割を担わせ、大衆の精神を高め改善し、「習俗」を変革させて新たな国民を創出する、そのための一つの手段として演劇や音楽を利用するというのが革命政府の考え方だった。1791年1月の「演劇の自由化法」がその発端となったが、それ以降、マルタン・ナドー Martin Nadeau のいう「演劇の道具化 instrumentalisation du théâtre²⁷⁾」が急速に進んでいった。1793年8月2日の「愛国的作品の上演の義務化と検閲に関する政令」は、そのような政府の姿勢を明確に示したものだ。

政治権力から演劇への圧力は台詞のみの劇作品だけでなく、音楽劇のような言葉と音楽を伴う作品の創作にも大きく影響した。例えば、メユールの『アドリアン *Adrien*』だ。18世紀末のフランスで作曲された最も優れたオペラの一つで、緊密なアンサンブルや緊迫した合唱の場面は聴く者に忘れ難い印象を残す。このオペラの初演は1792年3月13日に予定されていたが、初演前日、パリ市の要請で突如中止が発表された。理由は、ローマ皇帝を主人公とし、帝国の勝利を華麗で豪華に祝福するような場面設定は、民衆の革命的な意志に逆行し混乱を招きかねない、危険であるという判断からだった²⁸⁾。結局、このオペラが日の目を見たのは7年後の1799年のことだった。

グレトリーはこうした政治権力からの圧力を意識しながら、新しい音楽的表現を試み、独自性を示そうとした。彼はその試みを、ヴェルネとのやりとりの中で明らかにしている。「流行について」と題された章のなかで、ヴェルネが流行にならって絵の中の人物の服装を変化させたことを知り、その後、彼と交わした会話の一部を紹介している。

「ヴェルネ²⁹⁾は画家としてのキャリアの最後のころ、人々が色合いの強さを愛好していることに気がついた。当時、彼は極めて色彩に富んだ絵を何点か描いた。しかし、自分の主義を諦めてしまうことのないようにじゅうぶん心を砕いた。日の光を讃えることを犠牲にし、霧深い地方の自然にふさわしい色彩をもって温和な国の景色を描いた。彼は私に言った。『あなたはなにか強烈で喧しい音楽—残念ながら、それが流行していますが—を取り入れざるをえないようになるでしょうな』。『ええ』と私は彼に言った。『しかし、たとえわずかでも過激になったあとでは、たえずそこから適切な中庸さに戻る必要はないのでしょうか』と。私は『青ひげ』『ピョートル大帝』『ギョーム・テル』³⁰⁾を作曲し、

27) Martin Nadeau, «La politique culturelle de l'an II: les infortunes de la propagande révolutionnaire au théâtre», *Annales historiques de la Révolution française*, 2002, p.58.

28) Cf. Arthur Pougin, *Méhul, Sa vie, son génie, son caractère*, Paris, Fischbacher, 1889, ch. IX/ Adélaïde de Place, *Etienne-Nicolas Méhul*, Paris, Bleu Nuit, 2005, ch. II.

29) Claude Joseph Vernet を指す。

30) 『青髭 Raoul Barbe-bleue』(1789年3月2日) / 『ピョートル大帝 Pierre le Grand』(1790年1月13日) / 『ギョーム・テル Guillaume Tell』(1791年4月9日)

そのなかで音楽的色合い *coloris musical* を強めようと努めた。つまり、和声と管弦楽の機能である。しかし、私はヴェルネのように実行した。自分の哲学を変えたわけではなかった。最も重要な目的は、すなわち構想であり歌であるが、それらは劇のためにあるのだった。管弦楽はいつそう力強くなったが、それもこの目的のための色合いにすぎなかった。」 (*Mémoires II*, p.47)

グレトリーが挙げる3作品は、フランス革命勃発以降に発表されたオペラ・コミックのなかでも優れたものだろう。彼は革命期の音楽的傾向を考慮してハーモニーと管弦楽の機能を工夫したという。しかし、自らの音楽表現の本質は変えなかった、時代の求める音楽を無視するわけではないが、「時代の調子の行き過ぎ (abus)」 (*Réflexions II*, p.113) を示すことを自らの使命と考えていた、というのだ。もともとグレトリーの音楽は、明快で素朴な旋律とシンプルで透明感のある和声の特徴とし、暴力的で激烈な表現は避けられ率直さや優美さが勝る。登場人物の感情的な変化は激しさではなく、むしろ抑制的であるのが目立つ。革命が勃発し、時代の精神が要請する音楽に表面的には合わせて創作しても、自分の音楽の根本原理は変えず、感覚的な部分を変化させ、革命の精神に従ったというのである。グレトリーが強調するように「優しさ」や「節度ある」音楽表現を対峙させることで、革命に沸き立つ人心を落ち着かせ、穏やかな人間として再創造させることなどできるのだろうか。素朴な音楽への回帰が革命を推進する民衆の荒れ狂った情念を抑えられる、そのような期待を抱くことは、彼が社会と人心の変化に疎かったことを物語るのではないか。

89年から99年までの10年間、グレトリーはオペラ・コミックを中心に舞台音楽や革命賛歌など多様な声楽曲29作品を作曲している³¹⁾。しかし、1793年に発表された曲の数は1曲と少ない。寡作である理由の一つには、93年の4月6日、公安委員会が設置されジロンド派の追放が始まったという事情があるのだろう。10月31日、ついにマリ＝アントワネットも処刑される。このような状況がグレトリーの精神状態に影響を与えたとも見える。しかし一転して、1794年には1年間に共作を含め6作も発表している。

『王たちの会議 *Cogrès des rois* (1794年2月26日初演、オペラ・コミック座)』

『ジョゼフ・バラ *Joseph Barra* (1794年6月5日初演、オペラ・コミック座)』

『僭主ディオニュシオス *Denys le Tyran* (1794年8月23日初演、オペラ座)』

『共和国のバラ冠を戴いた少女 *La Rosière républicaine* (1794年9月2日初演、オペラ座)』

『カリアス、あるいは自然と祖国 *Callias ou Nature et patrie* (1794年9月19日初演、オ

31) Ronald Lessens, *Grétry ou Le triomphe de l'Opéra-Comique (1741-1813)*, Paris, Harmattan, 2007に掲載の作品リストから数えあげた。

ペラ・コミック座)』

『ディオジェヌとアレクサンドル *Diogène et Alexandre*』(上演されず)

なかでも奇矯な例が『王たちの会議』だ。当時の政治状況は1793年-94年のいわゆる「恐怖政治」の只中であり、1794年2月5日にはロベスピエールが「徳と恐怖」の二つが革命を遂行する理念であるとする演説を行う。このような政治的背景で、公安委員会はグレトリーをはじめとする当時の著名な作曲家、メユール、ケルビーニ、ダレーラク、クルゼール、ジャダン、ドゥヴィエンヌなど計12名の作曲家たちにオペラ作品を委嘱した。それが1794年2月26日、オペラ・コミック座で初演された『王たちの会議』だった。王と王妃たちがサン＝キュロットに変装して「共和国万歳」と叫びながら幕を迎えるというこのオペラは³²⁾、市民に愛国心と道徳心を吹き込もうとする意図から革命政府からもたらされた企画だが、芸術的価値は一顧だにされず、すぐさまフランス音楽の歴史から消え失せた。

この『王たちの会議』を含め、残りの5作も当時の政権のプロパガンダとして創作された作品であった。しかも、この時期に発表されたグレトリーの作品は、彼の特徴が活かされた優れた作品として評価されているわけではない。実際、彼自身、「イタリア座でかかった『バラ』、オペラ座での『共和国のバラ冠を戴いた少女』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)、と告白している。

「恐怖政治」の時期に書かれた3曲の音楽劇『共和国のバラ冠を戴いた少女』『僭主ディオニュシオス』『ディオジェヌとアレクサンドル』は、当時、熱烈なフランス革命の支持者であり、アナキズムの先駆者として知られるシルヴァン・マレシャル Sylvain Maréchal と組んでの仕事であった³³⁾。自ら進んで作曲したわけではなく命令されたとグレトリーは述べているが、この点についてエリザベット・C・バルトレ Elisabeth C. Bartlet は、この告白は自己弁護であり、「グレトリーは、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³⁴⁾」と指摘する。

しかし、政治情勢を考慮すれば、無神論者として有名だったマレシャルとの協力関係は自らの命を守るために必要に迫られた結果だと推測できる。それは、1794年6月10日の

32) Jean Mongrédien, *La musique en France des Lumières au Romantisme 1789-1830*, Paris, Flammarion, 1986, p.51.

33) Cf. Manuel Couvreur, «Le diable et le bon dieu ou l'incroyable rencontre de Sylvain Maréchal et Grétry», *Études sur le XVIII^e siècle*, XVII, éditées par les soins de Roland Mortier et Hervé Hasquin, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 1990.

34) 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.

「プレリアル22日法 la loi du 22 prairial」の成立だ。「情け容赦なき法律³⁵⁾」と評されるほど過酷な法律で、公安委員会の権限が強化され、簡素な司法手続きで反革命容疑者を簡単に訴追できるようになった。革命裁判所では、被告人を擁護する弁護人の制度も廃止された。王妃に仕えたこともある作曲家である。自ら積極的に革命政府の意向に沿う姿勢をみせるのでなければ、おそらく王党派の嫌疑がかけられたであろう。この点について、『ピョートル大帝 *Pierre le Grand 1790*』のスコアの前書きでリュシアン・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指摘し、「まずはじめ、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³⁶⁾」と述べている。ソルヴェの示唆は、最終幕のカトリーヌの第4クブレの歌詞のなかにルイ16世の栄光を讃えるような歌詞があり、その部分が王党派としての疑念を招く恐れがあったことを示している。

このような状況下で、グレトリーのオペラ『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*』とゴセック François-Joseph Gossec の音楽ディヴェルティスマン『共和国の大勝 *Le Triomphe de la République*』が同じ1794年に上演されている。

1794年1月27日、オペラ座で上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幕ものの音楽劇である。これまでゴセックが書いた曲のいくつかを寄せ集めた作品である。最終場面では、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なか、唐突にも「自由の女神」が空から降りてくるという場面があったりする。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ている。

他方のグレトリーの『僭主ディオニュシオス』も1幕もののオペラで、1794年8月23日、オペラ座で初演されている。暴君として知られるディオニュシオスが玉座から追放され、今や人目を憚んで小学校の教師として働いている。ディオニュシオスに向かって靴修理屋のクリゾトムが言う。「よ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³⁷⁾」。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姿を嘆き悲しむディオニュシオスだが、その素性を暴かれ町から追い払われる。そして、最後は「ラ・マルセイエーズ」の合唱で幕となる。

35) Patrice Gueniffey, *La politique de la Terreur*, Paris, Gallimard, 2012, p.288.

36) *Pierre Le Grand* (1792), collection complète des œuvres de Grétry, XL^{ième} livraisons, édition publiée par le gouvernement belge, Leipzig et Bruxelles, Breitkopf & Haertel, préfacée par Lucien Solvay, p.VI. 出版年不明。

37) Grétry, *Denys Le Tyran*, opéra en un acte (CD), Nuova Era Records, DR 3106, 1991, Livret d'accompagnement, p.15.

このオペラは、権力の座から追放された人間の過去への惜別、悔恨の思いを巡って劇が展開される。だからといって、グレトリーが主人公の内奥を表現しているというわけではなく、あくまでも娯楽として作品は供されている。初演の評価を「ラ・デカッド・フィロゾフィック *La Décade philosophique*」が伝えているが、それによると「コリントのディオニュシオスの主題は演劇的に素晴らしい主題だ。これを土台に作り上げられた戯曲は共和主義者の観客にとってひじょうに滑稽なものになるだろう³⁸⁾」と述べている。そしてグレトリーの音楽については、「音楽は美しい部分が含まれている。ただ一度だけの公演にもとづいてオペラの音楽を評価するのは難しいので、決定的な評価を下すといった大胆なことはできない³⁹⁾」、と慎重だ。

このように見てくると、グレトリーの姿勢は、同時代の革命期の音楽を批判することで革命の行き過ぎを間接的に批判していることになる。音楽的に過剰な表現、物理的な大音響は、政治社会的混乱の反映であり、それは「習俗」の混乱に他ならない。それゆえに、落ち着いて穏やかな音楽をとり戻すことが、政治や社会に平穏さ、安定をとり戻すために重要だというのだ。しかしそれは、音楽的には過去の音楽的趣味に後退することであり、歴史的過去との断絶には至らない。

むすび

ジャン＝ルイ・ジャムは「音楽的に見れば、フランス革命は断絶とまでは言わないまでも、少なくとも音楽の歴史学における10年間の《例外期間》のようなものに見える⁴⁰⁾」と言う。この例外期間というのは、前述したようにフォーゲル、メユール、ケルビーニなどによってさまざまな音楽的実験が試みられたことを意味する。これら革命期の音楽家には、規格からはみ出ようとする意志があり、ウィーン古典派のように安定した調性を土台に、形式的な様式美を追求することはない。フランス革命は、フランスの歴史的過去と断絶することを目指し、それにふさわしい「新たな人間の創造」を目指したが、革命期の音楽もまた、音楽表現のレベルで同様の模索が行われていたとみることができる。しかしその中であって、グレトリーは過去の音楽との断絶に抵抗を示し、新たな境地を開くことはなかった。彼の音楽は歴史によって追い越されてしまったと言える。

音楽を受容する耳は、すぐには変わらない。グレトリーの音楽はゆっくりと人々の耳から忘れられ、その間に新しい音楽の種が撒かれ準備されてゆく。そして、フランス音楽史において真に革新的と呼ぶにふさわしい作曲家、バルリオーズに引き継がれることになる。

38) *La décade philosophique, littéraire et politique*, T. II., an II, 1794, p.230.

39) *ibid.*, pp.232-233.

40) Jean-Louis Jam, *op.cit.*, pp.19-28.

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 fîmes, ce que nous sommes, ce que nous devrions être* (3 vol.), Paris: Chez l'auteur, 1801.
- *Réflexions d'un Solitaire* (4 vol.), Édité par Lucien Solvay et Ernest Closson, Bruxelles-Paris: G. van Oest, 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*, Arles: Actes Sud, 1990.
- Bartlet, Elisabeth C., «Grétry and the Revolution», *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, sous la direction de Philippe Vendrix, Liège: Mardaga, 1992.
- Biget, Michelle, *Musique et Révolution française*, Annales Littéraires de l'Université de Besançon 397, Paris: Les Belles Lettres, 1989.
- Brenet, Michel, *Grétry, Sa Vie et ses œuvres*, Paris: Gauthier-Villars, 1884.
- Curzon, Henri de, *Les Musiciens célèbres: Grétry*, Paris: Henri Laurens, 1907.
- Didier, Béatrice, *Ecrire la Révolution 1789-1799*, Paris: PUF, 1989.
- Duron, Jean, *Grétry en société*, textés réunis par Jean Duron, Wavre: Mardaga, 2009.
- Duron, Jean, *L'Amant jaloux ou Les Fausses Apparences d'André Ernest Modeste Grétry et Thomas d'Hèle*, textes réunis par Jean Duron, Centre de Musique Baroque de Versailles, Wavre: Mardaga, 2009.
- Jam, Jean-Louis, «Le Clairon de l'Avenir», *Orphée phrygien: Les musiques de la Révolution*, Paris: Du May, 1989.
- Julien, Jean-Rémy/ Klein, Jean-Claude, *Orphée phrygien: Les musiques de la Révolution*, 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.
- Kaltenecker, Martin, *La rumeur des batailles: La musique au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles*, Paris: Fayard, 2000.
- Lessens, Ronald, *Grétry ou Le triomphe de l'Opéra-Comique (1741-1813)*, Paris: Harmattan, 2007.
- Mongrédien, Jean, *La musique en France des Lumières au Romantisme*, Paris: Flammarion, 1986.
- Noiray, Michel, «L'opéra de la Révolution (1790-94)»: un «tapage de chien»? *La Carmagole des Muses: L'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, sous la direction de Jean-Claude Bonnet, Paris: Armand Colin, 1988.
- Place, Adélaïde de, *La Vie musicale en France au temps de la Révolution*, Paris: Fayard, 1989.
- *Etienne-Nicolas Méhul*, Paris: Bleu Nuit, 2005.
- Pougin, Arthur, *Méhul, Sa vie, son génie, son caractère*, Paris: Fischbacher, 1889.

L'Opéra-comique pendant la Révolution, de 1788 à 1801, Paris: Albert Savine, 1891.

- Vendrix, Philippe, *Grétry et l'Europe de l'opéra-comique*, sous la direction de P. Vendrix, Liège: Mardaga, 1992.

L'opéra-comique en France au XIII^e siècle, sous la direction de P. Vendrix, Liège: Mardaga, 1992.

Grétry face à la musique de la Révolution française

— Valeurs républicaines, mœurs et musique —

Tomonao FUJITA

André-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813), l'un des compositeurs activement participés au mouvement politique pendant l'époque révolutionnaire (1789-1799), fait les deux *Mémoires*, dans lesquelles il dévoile un intérêt particulier au rapport de la musique à la situation socio-politique sous la Révolution française. Le problème qui lui pose, c'est de savoir à quel point l'impact de la débâcle d'une société sur la musique est grave et comment la musique pourrait contribuer à faire entrer les valeurs républicaines dans les «mœurs» pour réformer le peuple français. Les pièces vocales qu'il compose entre 1789 et 1799 illustrent sa volonté de répondre aux besoins des révolutionnaires. Or, du point de vue de l'évolution de la musique en général, la période concernée est marquée par une tentative par certains compositeurs d'ouvrir un horizon au langage musical nouveau, tels que Méhul et Cherubini. Cependant, la tendance nouvelle de la musique suscite une réprobation chez Grétry: le «tapage de chien». En prenant position contre le renouvellement de l'expression musicale, il souligne l'importance de «rétrograder vers la simplicité» pour faire les «mœurs» plus adoucies.