

ルソーの夢

——むすんでひらいて考——(その八)

海老沢 敏

六、《メリッサ》と《ルソーの新ロマンス》(承前)

《ルソーの新ロマンス》の楽譜を一瞥してみよう。これはオク
ターヴォ版のいわゆる版刻譜であり、最初のページには冒頭に
〈J・J・ルソーの新ロマンス〉というタイトルが二行に互つて
置かれ、すぐに歌唱旋律線のみ楽譜が八行に互つて印刷されて
いる。そしてもう一ページには第二節および第三節のそれぞれ八
行の歌詞が印刷されているものである。この楽譜はルソーの意
志、意向によって出版されたものであるか？ 大英博物館によ
って、ルソーの生前に出版されたものと推定されているにもか
かわらず、私自身は、この印刷譜がルソー自身の手によって刊行さ
れたものではないと断定してよいと考えている。その理由を列挙

してみよう。

この《新ロマンス》が、ルソーのオリジナルな作曲である《村
の占師》の《バントミム》の冒頭の旋律を材料に編作されたもの
であることは事実である。とすればルソー自身が器楽曲としての
《バントミム》の旋律を歌曲に編曲することを着想する可能性自
体は決して否定できないであろう。にもかかわらず、この《新
ロマンス》がルソー自身とはかわりがないと考える根拠の第一
には、ルソーがこうしたかたちで自作の編曲を試みているケー
スが皆無という事実が挙げられる。ルソーの場合、歌曲はわずかに
自作の詩をテキストとするものがあるが、大部分は古今の詩人た
ちのものをを用いている。そうしたテキストに、彼がくりかえして
新しい旋律をつけている例はいくつもある。すなわち同一歌詞に
よって二つないし三つの歌曲を作曲するという試みは時々おこな

っている。しかしながら、逆のケースは皆無である。つまり、みずからがかつて作曲した作品、あるいは旋律を編作して、別の作品とすることや別のテキストをつけ加えるといった試みはほかに例がないのである。

この点は、ルソー自身が残した資料がみられないことから強力に支持されるし、この《新ロマンス》についてもいかなる証言ものこっていないのである。ルソー自身、その晩年の伝記的著作である《ルソー、ジャン・ジャックを批判する》の《第二の対話》で、自分が作ったものとそうでないものとを峻別し、自作がたとえ拙ないものであっても、あますところなく保存したと説明している。事実、ルソーは自作の音楽作品を丹念に浄書して手許に置いておいたものであった。これらの自筆譜は、彼の死（一七七八年）後、王立図書館に委託され、今日までその後身のバリ国立図書館に所蔵されているが、そこには《新ロマンス》の自筆稿は見当らない。そればかりではない。これらの自筆譜のうち、歌曲（独唱曲ならびに二重唱曲）は知人たちの手で編集され、一七八一年に《わが生涯の悲惨の慰ぎめ》(Les Consolations des misères de ma vie) と題されて刊行されたが、およそ百曲近いこの歌曲采成にももちろん収められていない。これ以外のルソーの手稿譜、ならびに印刷譜からも、この《新ロマンス》の存在は確認で

きないのである。以上が第二の根拠である。

第三の理由は、この《新ロマンス》の版刻譜そのものである。この楽譜の版刻（イングレイヴィング）の仕方はかなり稚拙であって、音符の位置や種類に明らかなミスがある（第四小節の二番目の四分音符が二分音符で書かれ、またト音の八分音符が嬰へ音で書かれていること）。ルソー自身の手で出版された以前の版刻譜の刊本にはこうした稚拙さやミスはなく、そうした点でもきわだったちがいを示している。なお、附言すれば、この時期（一七七五年ごろ）のルソーはすでに著作ならびに楽曲の出版活動はおこなっていないのである。

さらにこの《新ロマンス》の音楽的特徴についても一言しておく必要があるだろう。すでに述べたように、この歌曲は、A—A—B—A、すなわちAの反復を含む三部形式のかたちをとっている。こうした形式はルソーの歌曲ではきわめて少なく、わずか数曲を数えるにすぎず、とくにダ・カーポ形式で第一部に戻って歌われるA—B—Aのかたちではなく《新ロマンス》とまったく同じ形式原理によるものはロマンス《エドウィンとエンマ》(Edwin et Emma)（《わが生涯の悲惨の慰ぎめ》第三十曲）のみと考えてもよいだろう。ルソーの独唱歌曲で多く用いられているのは、前節と後節がちがったA—Bの二部形式である。とすれば、《新ロ

マンス」のような編曲は、ルソー、作曲家としてのルソーが好んだ歌曲形式の世界とは異質の音楽の世界に属する無名氏の手によっておこなわれたものと考えるべきではなからうか。

《ペントミム》冒頭の原曲は《新ロマンス》とおなじくト長調、二分の二拍子であるが、低音弦に支えられて、両ヴァイオリンが奏するこの旋律は、その出だしが附点つき四分音符と二つの十六分音符によって構成されている（第四章ヘル・サウ氏が睡眠中夢に作りたる曲）の譜例③参照）。このヘミー・ファ・レンの動きはヘミー・ファの個所のスラーとヘレの上のスタックカートで、きびきびとした器楽のスタイル、それも舞曲のリズミクな曲調をあらわとしている。そればかりではなく第二小節後半の八分音符の動きの冒頭にはトリルがつけられており、こうした潑刺たる曲調の中で、村娘が登場し、黙劇がはじまるのである。

これに対して、《新ロマンス》のほうは、おなじヘミー・ファ・レ・ドー・ドーン」の動きながら、四分音符と八分音符二つ、そして四分音符二つの動きとなり、原曲ほど軽快とはいえない。さらにBの部分もいくぶん変更が加えられている。こうして作り上げられたこの編作歌曲は、いったいどんな種類、様式の歌、音楽の特徴を共有しているのだろうか？

まず第一に考えられるのは、当時のオペラ界で流行していた

《パロディー》の音楽であり、様式である。当時、パリのオペラ座で旧作と新作を問わずオペラが上演されると、あまり間を置くことなしに、《テアートル・ドウ・ラ・フォワール・サン・ジュールマン》とか、《コメディー・イタリエンヌ》といった劇場で、《オペラ・コミック》とか、《コメディー》、あるいは《パロディー》といった名称の下に、いわゆる《パロディー》、すなわち戯作、作り替え劇、あるいはもじり劇といった訳があてられるようなジャンルの音楽劇が披露されるのが通例なのであった。とりわけ名高かったのはシャルル・スタン・ファヴァール（一七一〇—九二）とその夫人マリー・ジュステイヌ・デュロンスレ（一七二七—七二）である。ファヴァールがこうした作り替えオペラを作ると、ファヴァール夫人がヒロインを演じ歌って披露するのであった。

実例をひとつ紹介しておこう。《村の占師》がパリのオペラ座で初演されたのは一七五三年三月一日のことであったが、この年の九月二十六日には宮廷喜歌劇一座によって、そのパロディーの《バスチャンとバスチェヌヌの恋》が上演され、ファヴァール夫人やアルニーのごとき歌手によって歌われたものであった。このパロディーは《村の占師》のエール（アリア）も借用しているが、通例にしたがって、他のポピュラーな歌曲、エールやさらに

ラモーの有名なクラヴァサン小曲《ソローニユの馬鹿者》などを使っているのである。ちなみに、このパロディーがモーツァルト十二歳の折のジングシュピール《バステイアンとバステイエンヌ》(K 501 || K⁶ 四六 b) にテキストを提供しているのである。

こうしたファヴァールのオペラ・コミックのジャンル、すなわちパロディーという音楽劇に立ち現われるエールの形式や様式こそ、《新ロマンス》の形式や様式、そして曲調に共通するものがあることは否定できないのである。それらは当時巷間に歌われていた民謡調、あるいは流行歌調の数多くの曲と性格をおなじくしているからだ。

これとも関連して第二に考えられることは、ルソーの《村の占師》は大成を取め、加えてこの幕間劇はオペラ座のレパートリーとして長い間、舞台上の生命を維持しつづけたものであったが、そればかりではなかった。オペラ劇場で劇作品として味わわれる一方、このオペラを構成する独唱エールは、このオペラから切り離されて、それぞれ別々の一曲ずつの独立した曲として、多くの人たちの口によってくちづけられていったものである。それらは流行歌のように歌いつがれ、民謡のようにひろまっていた。ある時はルソーの名と結びつけられ、ある時は作曲者の名前を伴わずに。

《新ロマンス》が、《村の占師》の器楽曲の部分を構成する《パントミム》の最初の旋律であることを罷めて、そこから切り離されたかたちで、全く新たな歌詞を伴った三部形式の歌曲として登場した所以は、こうした現象の一環として捉えられるものと思われるのである。ルソーがみずから書いたエールだけを流行歌のように歌い楽しむだけに飽きたらぬ思いを抱いていた当時の人びとが、《パントミム》という器楽曲の旋律まで手をのばし、それを歌曲化して、歌ったものであろう。

この《ルソーの新ロマンス》の楽譜が大英博物館の所蔵となっているのは、おそらく、この楽譜が当時すでにフランスから英国へともたらされたものであることを推測させるに十分である。

このフランスのロマンスが英国に渡って英語による歌曲《メリッサ》を生み出したものか、それとも、《村の占師》の英国版、すなわちバーニーによる《賢い男》の中《パントミム》の楽譜から、《メリッサ》が由来したものかはさだかではない。《メリッサ》はすでに述べたように曲調をへ長調、四分の二拍子と変え、しかもアンダンテの指示に加えて、ピアノ・フォルテによる伴奏のほかに、その上段にハーブの伴奏譜も書き加えている。ハーブ用の伴奏譜は六度ないし三度の音程を下に加えているが、二ページ目に互って、曲がつづけられたあと、歌詞の第二節をはさんで、

同じエアの変奏曲と題される大譜表の楽譜と、その下に「ギター」と指示された一段の譜が続いているが、いずれも旋律線はまったく変更がなく、前者は左手の伴奏がアルベルティ・バスをさむ分散和音の伴奏形を示し、後者は和音が小さい音符で加えられているのみである。

この《メリッサ》の楽譜は、当時愛好の楽器であったピアノ・フォルテやハープ、ギターで伴奏して歌えるばかりか、楽器だけでも演奏できるかたちで作られており、当時の市民階層の人びとの楽しみを明らかに目指しているものである。

フランス語のロマンスと英語のエアが異なっている箇所はまことにわずかであり、Bの部分の後半、すなわちBの旋律のくりかえしが、前者では「ヘミ・レ・ミ・ファ・ソー・ソー・ラ・シ・ド・ラ・ソ」^レとなっているのが、後者では前半と同じく「ヘミ・レ・ミ・ファ・ソー・ソー・ラ・ソ・ラ・ソ・ラ・ソ・ラ・ソ」^レとなっている点にすぎない（前号譜例①ならびに③参照）。

もうひとつの大きな相異点は、歌詞であろう。《新ロマンス》の第一節は、恋する男が幸福の島で夢を見、愛する女性の傍にいる自分を見出すさまを歌っているが、第二節ではその夢はかななく覚め、恋の焰と愛する女の美しさのみが心の中に残るだけであり、第三節にいたっては恋する者の切な願いが歌われるのであ

る。ところが《メリッサ》の歌詞二節は恋人の不在とその辛さをひたすら歌うのみである。このいずれのテキストも、十九世紀に出版する《ルソーの夢》のタイトルやあるいは歌詞の内容とも密接なつながりをもっていることをあらかじめ述べしておく。

この章を閉じるにあたって、もう一つ二つ述べておくべきことがある。《新ロマンス》の音楽形式ならびに様式がファヴァールのパロディー劇の中で歌われるエールやロマンスのそれと共通したものをもち、曲調を同じくしていることはすでに述べたが、具体的に実例をひとつ挙げておこう。

一七五二年三月八日、宮廷喜劇劇一座によって、ゾヴァールとマルクローヴィルの共作になる《ファンファール、ヘオンファール》のパロディー、デイヴラルティス

▼ 譜例①

AIR D'OCCIDE (FANTASIE, ACTE IV, SCENE II) F. MART ET M. CAROUVILLE

Je vous m'ai- mes, Ma- da- me, je vous pri- e de con- sen- ter ma cu- ri- o- si- té. Je sais Fan- tale, employez le diable. ri- e; Je veux spa- voir quel Ri- vel me supplan- te, si en la-rais, pour quoi- don- je Ze pri- e, Cette in- dis- crette cu- ri- o- si- té ?

マンつき五幕」なる作品が上演された。ファヴァール夫人が村の貴婦人ファンファル役を演じたが、その第三幕第二場には「マダム、私を愛して下さるなら、私の好奇心を満足させて下さい」という男役オクシッド（軽騎兵指揮官）のエールがある（譜例①）。これは「ああ、お母さん、許して下さいね」なる当時流行のエールを使ったものであるが、ト長調、二分の二拍子のこの歌は形式や様式の点で、「新ロマンス」とはかなり近い関係にあるものといつてよいだろう。ちなみに、このパロディーは、アンドレ・カルディナル・デトウーシユなる作曲家の半世紀前の旧作オペラ「オンファル」（一七〇一年）が、一七五二年はじめに再演されたのがきっかけで生まれたものである。このデトウーシユの「オンファル」に対するヨハン・メルヒオル・グリムなる百科全書家（モーツァルト一家のバリ訪問の折に保護者となった人物）の批判こそ、この年に燃え上った有名な音楽論争、いわゆる「フフォン論争」の前奏曲ないし前兆とみなされるのである。

もうひとつは、「新ロマンス」、ひいては「メリッサ」、さかのぼっては「バントミム」の旋律形、すなわち「ヘミー・ファ・レ・ドー・ドー」といった音の動き、ないしそれに類する音の動きについてである。こうした音の動きは、古典派の代表作曲家ヨーゼフ・ハイドンの後期の作品にしばしば見い出されることが注目さ

れる。たとえば「ヘミー・ファ・レ・ドー」といった音進行は、ハイドンの交響曲第一〇四番ニ長調（Hob. I—104）、いわゆる「ゼーロモン」（一七九五年）の第一楽章アレグロの主部の冒頭主題（譜例②）、あるいは弦楽四重奏曲、ハ長調作品七六の三（Hob. III—77）、いわゆる「皇帝」（一七九七年）の第一楽章アレグロの冒頭（譜例③）、さらには声楽曲では有名なオラトリオ「四季」（Hob. XXI—13）第一部春の第六曲のルーカスの「祈りの歌」の出だし（譜例④）などに見られる。これは一八〇一年の作だが、「ヘミー・ファ・レ・ドー」の音進行のヴァリアントと考えられよう。

これに加えて、たとえばピアノ・ソナタ第三十六番嬰ハ短調（Hob. XVI—36）の第二楽章スケルツァンド・アレグロ・コン・ブリオの冒頭（譜例⑤）ならびにおなじく第三十九番ト長調（Hob. XVI—39）の主楽章アレグロ・コン・ブリオの出だし（譜例⑥）も、「ヘミー・ファ・ソ・ドー・ドー」という動きを持っているが、これも明らかに「ヘミー・ファ・レ・ドー・ドー」の音進行と深いつながりをもつ動機といえよう。この二曲のソナタは一七八〇年に刊行されており、それ以前の作品である。

この二曲のソナタでは、「ヘミー・ファ・ソ・ドー・ドー」に近づいて、「ヘミ・レ・ド・レ・ドー」ないし「レ・ド・レ・ミ・ドー」という動きを持っている。ここまでの旋律線がルソーの「バント

ミム》の旋律線へミー・ファ・レ・ドー・ドー・レ・ド・レ・ド・ファ・ミー・レー》とけつして無関係なものではないことも指摘できるのである。後者が一七五〇年代のはじめに着想され、フランス古典音楽様式そのままではないにしても、なお、そうしたロココ風の装飾的な動きをわずかに留めているのに対し、前者、すなわちハイドンのピアノ・ソナタの旋律は、こうした動きを古典派的、ハイドンのな動機として再構成し、動機的、主題的発展の可能性に耐えられるかたちに変容させている。

▼ 譜例 ②



▼ 譜例 ③



▼ 譜例 ④



▼ 譜例 ⑤



▼ 譜例 ⑥



▼ 譜例 ⑦



そればかりではなく、ハイドンが同じ時期のソナタの連作に、同一の主題をくりかえし用いたこと自体、彼がこの主題の特徴的な動機的人格、音進行をきわめて強く意識していたことを端的に物語っている。

ちなみに、こうした音の動き、動機的進行をもつモーツァルトの作品はきわめて少ない。わずかにピアノ・ソナタ、変ホ長調（K二八二＝K二八九g）の第二楽章メヌエットIにみられるが、（譜例⑦）、このメヌエット主題から聴き手が与えられる印象は、ハイドンのそれとはまったく異なっている。

ハイドンが創作活動の面でモーツァルトときわだった対照をみせている点のひとつは、彼がこの若い同僚とちがって、民謡その他ポピュラーな音楽財を意識的、積極的に活用している点である。しかも、そのハイドンが一七六〇年代から出版等を通じてパリとも関係があり、かつ一七九〇年代初頭にロンドン訪問をおこなっていることを考えると、前述のような特徴的な動機の使用が、ルソーの《村の占師》や、そこから編作された英国歌曲《メリッサ》との触れ合いに全然関係がないとは一概には言い切れないのではなからうか。

（国立音楽大学）

（つづく）