

Title	プルーストとベートーヴェン：ヴァントウイユの『七重奏曲』に関する一考察
Sub Title	Proust et Beethoven : remarques sur le septuor de Vinteuil
Author	真屋, 和子(Maya, Kazuko)
Publisher	慶應義塾大学藝文学会
Publication year	2011
Jtitle	藝文研究 (The geibun-kenkyu : journal of arts and letters). Vol.101, No.2 (2011. 12) ,p.118(139)- 135(122)
JaLC DOI	
Abstract	
Notes	牛場暁夫教授退任記念論文集
Genre	Journal Article
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN00072643-01010002-0135

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ブルーストとベートーヴェン

—ヴァントウイユの『七重奏曲』に関する一考察—

真屋和子

La Joie par la Souffrance.

Beethoven

マルセル・ブルースト（1871 - 1922）の『失われた時を求めて』において、主人公を文学創造へと導く決定的な鍵を握るのは、架空の画家エルスチールの『カルクチュイ港』と、架空の作曲家ヴァントウイユの『七重奏曲』である。小説の第2篇『花咲く乙女たちのかげに』と第5篇『囚われの女』にそれぞれページを隔てて置かれた二つの作品から啓示を受ける主人公は、これらの体験の合体によって幾何級数的に増幅する力を得て、やがて一気に文学創作へと向うことになる。

『カルクチュイ港』のモデルについては、モネら印象派の画家たちからターナーへと移行する過程が認められた⁽¹⁾。ヴァントウイユの『七重奏曲』もさまざまな作品から想を得て誕生した作品である。ワーグナー、フォーレ、サン＝サーンス、フランクなど、ブルースト自身がモデルとして書簡のなかで挙げるヴァントウイユの『ソナタ』とは違って、『七重奏曲』のモデルについては明示されていない。草稿段階で、何人かの作曲家と作品名があらわれているものの、決め手となる要素が明確にされていないため、実在する作曲家の足跡を、ブルーストの書簡や草稿群のなかに追跡したとしても、特定するのは困難であろう⁽²⁾。彼の生きた時代や時流の変化、彼自身の好みの変化、創作過程での修正などを考え合わせると特定はなおさら難しい。しかし、ブルーストには芸術創造とはなにかを伝えようとするつねに一貫した信念がある。ヴァントウイユの音楽やエルスチールの絵と

いう衣を借りて、伝えたい彼の文学理念や芸術観がある。本質を軸にすえるとき、事の必然として、その本質にむかってモデルのほうから近づいてくるのではないだろうか。

「ベートーヴェンはお好きですか?」

「——『ベートーヴェンはお好きですか?』——『大嫌いだよ』——『しかし晩年の四重奏曲などは…』とプルーストは抗議した。」プルーストと大作曲家ストラヴィンスキーとの間でこのようなやりとりがなされたのは、1922年5月18日彼のバレエ『ルナール』がオペラ座で初演されたあと、芸術家たちの保護者であるシドニー・シフに招かれていった晩餐会でのことだった。ストラヴィンスキーはこのとき、四重奏曲を「最悪の作品」だと答えた。伝記作家ジョージ・ペインターによると、プルーストのこの問いは、ヴァントゥイユの『七重奏曲』のために、なんらかの知識を得ようとしたことだったという⁽³⁾。晩年になって、ベートーヴェンへの熱烈な賛美を惜しまなくなっていたストラヴィンスキーは、このときの返答を次のように弁解する。「プルーストは、直接彼のベッドから、例によって、夕方おそく起きて、やってきたのだった。まっさおな顔をして、こったフランス式の服装に、手袋をはめ、ステッキをもっていた。彼は、私に音楽の話をしかけてきて、ベートーヴェンの後期の四重奏曲に対する感激を吐露していた。これは、当時のインテリ文士のきまり文句で、音楽的判断というよりも、文学的ポーズになっていた。そうでなければ、私も、大いに共鳴するところだったのだ⁽⁴⁾」苦しい言い訳のように聞こえる言葉からは、プルーストの音楽的感性の鋭さとともに、当時のフランスで、ベートーヴェンは交響曲によって大作曲家としての地位を確立していたものの、弦楽四重奏曲を理解していたのは一部の人に限られていたという受容のほどがわかる。

プルーストが13、14歳だったころはメソニエ、モーツァルト、グノーを好んでいた。20歳を過ぎるころには、ベートーヴェン、ワーグナー、シューマンをお気に入りの作曲家として挙げるようになり、好みは変化

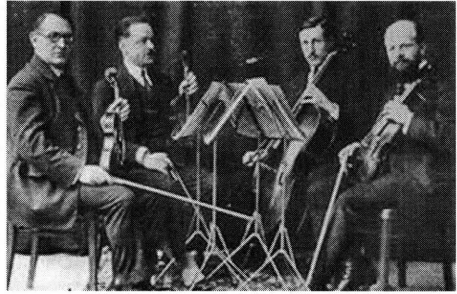


図2 カペー弦楽四重奏団

図1 シェレ《テアトロフォン》1890

©Bibliothèque Nationale, Paris

している⁽⁵⁾。彼の音楽熱は、ラスキン翻訳によって一時中断したものの、1907年にはよみがえり、1911年には、劇場中継を電話で聴く装置、テアトロフォン[図1]でオペラを楽しむようになった。彼が40代前半だった1912年から1914年の初めにかけて、フランスでもベートーヴェン晩年の傑作の偉大さが認識されはじめ、大作曲家として熱狂を見せた。カペー四重奏団[図2]が得意としたベートーヴェン晩年の四重奏曲にブルーストは夢中になり、1913年2月にはプレイエル・ホールに出かけて演奏を聴いている。このときベートーヴェンは、ヴァントウイユの『七重奏曲』のあらたなインスピレーションの源となり、草稿には覚書が残されている。また、ブルーストが彼の音楽に精通していたことを示すよく知られた逸話がある。それは、カペー四重奏団による演奏会のあと、ブルーストが楽屋を訪れて率直に感動を述べたのにたいし、カペーはのちに、「ベートーヴェンの天才と演奏者の技量について、あれほど深い洞察を示した評価を聞いたことはかつてなかった⁽⁶⁾」と、驚きとともに断言したというものである。カペーとその仲間をオスマン大通りにある自宅に呼んで演奏させたこともあった。ブルーストの深い音楽理解については、サロンでの演奏会のほかに、レイナルド・アーンやロバール・ド・モンテスキウら、友人たちによる影響も

大きい。音楽に関する書物を読んでいたかどうかについては、ショーペンハウアーの作品以外は明らかにされていない。

「めったに起き上がることはないが、ベートーヴェンの四重奏曲が演奏される時は、スコーラ・カントールムやコンセル・ルージュに出かけることにしている」(Cor., XIII, 49) と、1914年1月プルーストはアントワヌ・ビバスコ宛書簡に書いている。病の床に塞ぎがちであったが、ベートーヴェンの演奏はできるかぎり聴きに行こうとしていた。とりわけ晩年の弦楽四重奏曲を、何年にもわたり繰り返し聴いた。音楽のまだ開拓されていない霊妙な領域を言語によってつかみとり、表現できるまで耳を傾けるのである。第一次世界大戦でドイツとの交戦中ながら、同年11月にも、「以前と変わらず、ベートーヴェン好きで、ワーグナー好きだ」(Ibid., 351) と、ジョゼフ・レナックに書き送っている。プルーストはおそらく音楽愛好家のなかで誰よりも深く理解したひとりであり、音楽を精神の滋養として消化し、吸収していたといえよう。1916年春にはプルーストは自宅に呼んで、ベートーヴェンの晩年の四重奏曲を深夜にひとりで聴き入った。こうした体験を、小説のなかでは、ベートーヴェンの四重奏曲を聴くために、演奏者を毎週自宅に呼ぶシャルリュス男爵に反映させている。戦争のさなかにあっても、否、戦時中だからこそ、「たったひとりで、思索するため」プルーストは音楽を聴いた(Cor., XV, 78)。同年元旦に、戦争でベルラン・ド・フェヌロンを失った悲しみを次のようにプルーストは記している。「ああ、1916年、堇の花も咲けばリンゴの花も咲くでしょう。その前に霧氷の華も咲くことでしょう。しかし、もうベルランはいないのです(Cor., XV, 23)。」戦争の悲惨がもたらす精神の痛手を癒すとともに、思索をより深めるために、ベートーヴェンや、フランク、フォーレらの音楽が、プルーストにとって重要な役割を果たしたことは想像に難くない。実際、同年3月に彼は「数年前から、ベートーヴェン晩年の四重奏曲とフランクの音楽が、私の主たる精神の糧となっています」(Cor., XV, 61) と書いている。ベートーヴェンにたいする称賛が、1922年11月にプルーストが亡くなるまでつづいたことは、先に見た、同年5月のストラヴィン

スキーとのやりとりによっても明らかであるが、それより2ヵ月ほどまえ、「ほとんど死にかけている状態で、臨終を前にしている」(Cor., XXI, 77) という時期に、エルンスト・ロベルト・クルティウス宛書簡で、次のように書いていることによっても察しがつく。「病気の回復という——誠に不確かながら——希望をいだいて、ベートーヴェンの四重奏曲第十五番に向います (Cor., XXI, 81)。」

プルーストは自身の病状の悪化としのび寄る死を感じとり、自らをこの四重奏曲の曲想に重ね合わせていたのだろうか。あるいは文学創造において、なんらかの合致する要素を見出していたのかもしれない。われわれは、モンテスキウ宛の書簡のなかに、その手がかりをつかむことができる。プルーストによる曲の理解はこうである。「音楽のなかでもっとも美しい」と思う「四重奏曲第十五番」の、「その陶然と人をいざなうフィナーレは、いちどは回復したもののその後まもなく死をむかえる運命にある病人の熱狂」をあらわし、曲のなかに見出す美なるものは「諧調と断末魔の苦悩の隣人関係」であるとする⁽⁷⁾。プルーストはこの曲に自分自身を聴きとるとともに、一見相反するもの、かけ離れたものの「隣人関係」に惹かれていたのだろう。これが芸術観の中心的概念であることは、隣り合う陸と海が融合を見せる、エルスチールの『カルクチュイ港』を思い起こすだけで充分である。異なる要素間の結合という形象が、^{メタフォール} 隠喩という文学表現につながったこと、また、隠喩に関する考えかたがラスキンやショーペンハウアー、アリストテレスらの影響を受けていることなどについてはすでに別の機会に発表した⁽⁸⁾。ベートーヴェンにおける異質なものの、両極にあるものの融合は、モンテスキウ宛の同じ手紙のなかで別の例によっても示されている。ベートーヴェンの交響曲第三番変ホ長調『英雄』にあらわれる「葬送行進曲」を挙げて、ショパンの場合と比較している。「ショパンの「葬送行進曲」のなかに中断するかたちで組入れられているダンス曲ではなく、ベートーヴェンの「交響曲」のなかにあらわれる葬送行進曲のリズムそのものであるダンス曲を私は念頭においていたのです (Cor., XVII, 109)。」ベートーヴェンの場合、葬送行進曲といったそれまでの交響曲の常識からする

と異質にも思えるジャンルとの見事な融合が音楽史上、革新的であったという事実から、曲の構成において見られる斬新な融合、そして、栄光と苦悩という異質な要素が溶け合う音楽表現にプルーストは感銘を受けていたということだろう。ダンス曲と葬送行進曲にも「隣人関係」を認め、このようにして交響曲『英雄』と『四重奏曲第十五番』を同じ書簡のなかで呼応させているのである。難聴に苦しみながらも音楽に身を捧げたベートーヴェンの、「魂」の表現にプルーストは共感し、彼もまた神経症からくる喘息や不眠症にたえず悩まされながらも文学創造において倦むことなく自らの内奥の探求をつづけた。

魂の個性的存在 — ひとつの調子^{アクサン}

ヴァントウイユの『七重奏曲』のもっとも重要な描写は、プルーストの芸術観の根幹にかかわる概念を含む。彼の『ソナタ』については、スワン夫人が弾くのを聴いたり、自らピアノで一節を弾いたりしていたが、主人公にとって、『七重奏曲』を聴くのはヴェルデュラン夫人のサロンで演奏されたときがはじめてであった。芸術家の内奥が生み出す本質的なもの、独自の調子^{アクサン}について、ヴァントウイユとエルスチールを並べて数ページにわたる滔々と謳いあげている箇所から、主要部分のみとりあげて見てみよう。

ソナタとは奇妙にちがっていた。[...] にもかかわらず、こんなにちがった楽章は、おなじ要素からつくられているのであった。というのも、あちこちの邸宅なり美術館に個々の作品が分散しているなかに、それと感知しうるエルスチールのひとつの宇宙があったのとおなじように、ヴァントウイユの音楽も [...] 時を隔てて彼の作品を聴くので分断されてはいるが、思いがけないひとつの宇宙、つまりヴァントウイユの宇宙の、さまざまな色合いにほかならなかったのである。
[...]

そうこうするうちに、ふたたびはじめられていた七重奏曲は、もうおわりに近づいていた。何度もソナタの一楽節があれこれとたち

かえてくるのだが、そのたびにリズムと伴奏に変化がつけられており、楽節はおなじでありながら、しかも、ちがっていた。(III, 759-763)

ヴァントゥイユの音楽は、ひとつの楽節の多様化によって、「さまざまに姿を変えて、いろいろな作品に」生かされているのである。おなじ精神的素材から生み出されたものは、ほかの誰の作品にもないもので、彼の作品にしか見出されない。ある楽節の変奏によって紡ぎだされる「類縁関係」について、プルーストはここで、マドレーヌ菓子における記憶の甦りの挿話を想起させるような言葉を用いている。つまり、理知が生み出す意識的類似と、「無意志的類似」との対比である。故意に作り出した類似は皮相的であるが、無意志的なときのヴァントゥイユは、創造者として、「彼自身の本質の内奥に達して」いるので、「おなじひとつの調子、彼自身の調子」が生み出されており、それが聴く者の心を打つという。そして、この「ひとつの調子」こそ、プルーストが芸術を語るとき拠りどころとする、なものにも還元することのできない「魂の個性的存在を示す証左」にはかならない(III, 760-761)。

おなじ楽節の変奏。それはとりわけベートーヴェンに特徴的なものである。たとえば『第五交響曲』において、あらゆる主要旋律がたがいに緊密な類縁関係を結んでいるといわれる。プルーストの同時代作家ロマン・ロラン(1866-1944)によっても『ベートーヴェンへの感謝』(1927)のなかで、プルーストの言葉を思わせる次のような指摘がなされている。

今日、最近のある分析家たちは、「彼[ベートーヴェン]のそれぞれの作品が、そのあらゆる楽章、あらゆる部分、あらゆる主要旋律において、ただひとつのモチーフの変奏ヴァリアシオンであり、それを展開させたものである」という法則を彼の作品全部から引き出そうとするに至っている。[…]彼の全作品に、あるひとつの鉄の意志が刻印されていることには議論の余地がない。感じられるのは、ひとつの思念イデーの奥深くまで

視線を入り込ませ恐ろしいまでに凝視している人間である⁽⁹⁾。

ロランは、このように思念を多^{イ デ ミュルチプリカシオン}様化するのを、ベートーヴェンの「天性的な傾向」であると述べている⁽¹⁰⁾。ロランが少年時代から彼の音楽に親しみ、彼の生きかたを支えとしたことは周知のとおりである。自らの内奥を照らし出して、思念を徹底的に追跡し、音楽に置き換えながら、それを変奏し、多様化しようとするベートーヴェンの言葉がある。「[思念を] 追求し、激情をもって再び抱きしめる。それが遠ざかってゆき、多様な興奮^{むら}の叢りのなかに消えてゆくを見ます。間もなく新たな激情がそれを抱きしめ、わたしとそれとが分かち難いものとなる。束の間の恍惚状態にあつて、あらゆる転調を行い、それを多様化しなければならないのです⁽¹¹⁾。」ベートーヴェンの精神をかき立てた女性のひとり、ベッティーナによって伝えられた言葉である。プルーストもまた、自らの内奥を「翻訳」できるまでに凝視し、ひとつの主題を変奏し、緊密に構成して、音楽やゴシック建築にたとえられる書を編んだ。芸術にたいする姿勢とその表現方法において類似するベートーヴェンに共感を覚えなはずはないだろう。

ヴァントウイユの『七重奏曲』それ自体がすでに、マドレーヌ菓子や三本の木々、マルタンヴィルの鐘塔、『カルクチュイ港』の変奏である。それら部分、部分は内密に結合しあつて、大きく、小さく響き合いながら小説世界を構成している。これらの集合が「ひとつの調子」を生み出し、プルーストのいう「魂の個性的存在」を示すことになる。ベートーヴェンが音楽によって精神生活を感覚的生命としてとらえられるよう心を砕いたように、プルーストは言葉によっておなじことをなした。プルーストの小説に認められるこの「エコー」のからくりは、実は小説に先立つ1904年、彼がジョン・ラスキンの著『アミアンの聖書』を訳した際、訳者の序文のなかで種明かしをしている。偉大な芸術家にはそれぞれに固有の「調子」があるのだと考える。そして、繰り返しあらわれるその「調子」は異なる作品間の多様な状況においてとらえられるものであり、たとえば、ある著者の本を一冊だけ読んだのでは、真に特徴的、真に本質的なものをつかみと

ることができないのだという。はじめに特殊性かと感じられたものが、別の書物、または別の画布にも見出される。「芸術家の精神的相貌をかたちづくるのは、まさに、われわれがさまざまな作品を比較対照して引き出した、それらに共通の特徴を集めたものによってなのである」(C.S.B., 75)と説く。

『アミアンの聖書』を翻訳するにあたって、プルーストが任務として心がけたことがある。それは、ラスキンの他の著作にあらわれる考えと類似している、と彼を感じるたびに、脚注のかたちで指摘し、それを作家の「特性の本質的特徴」として読者が受けとめられるようにすることであった。類似する特徴を並べ出すことによって、異なる作品間で共振し、『アミアンの聖書』の言葉が、「親愛感にあふれたエコー」となって豊かな響きをたてるのだという⁽¹²⁾。個別に感じられたものの、類似する特徴の共鳴が、普遍性へと向わせることになる。その作家に固有の「ひとつの調子」、真に本質的なものを浮き彫りにし、より豊かな味わいをあたえることができるのである。これを批評家の第一の任務とする。『失われた時を求めて』のもととなった『サント＝ブーヴに反論する』は、評論と小説との混合である。『サント＝ブーヴに反論する』よりずっと前に、その萌芽が『アミアンの聖書』の訳者の序文に読みとれるのである。さまざまな考えの、表立ってはあらわれない地下でのつながり、そのつながりに共通する根もとをかぎ分ける才能がある、と自負するプルーストは、ラスキンの本の翻訳をしながら批評家のあるべき姿を示している。それはまた、はからずもプルースト自身の文学創作の方法を明らかにするものとなっている。

動く建築——二つの魂

音楽は動く建築で、「建築は凍結した音楽」であるとショーペンハウアーはいう。音楽と建築は、一方が時間の芸術、他方が空間芸術という差異によって、「両極端に位置する」と考える。しかし音楽におけるリズムは、建築におけるシンメトリーに対応し、それらは、秩序と統合をもたらすという類似点によって、「両極は相通ず」というのである。両極はつながるとい

う考えはブルーストのものでもある⁽¹³⁾。ロマン・ロランは、音楽を「動きゆく建築」であると表現した。ブルーストは『七重奏曲』に、うごめく幼虫が、建築物にゆっくりと形態を変えつつ立ちあらわれるのを聴きとる。音楽は概念や事物を用いない点で、建築、絵画、彫刻、文学とは異なること、音楽はやってきて消え去る動きゆく芸術であることが、それぞれ似通った表現によって強調されている。

ブルーストの草稿帖には、音楽のひとつの楽章について、そこから文学的等価物を引き出そうとする試みの跡が数多く残されている。境界線がとり払われた絵『カルクチュイ港』を読みとり文章化したように、感覚でとらえた音楽を具象化して言語に置き換えようと努めている。草稿上では、ワーグナーという名を明示したうえで、ある楽節を言葉にする試みが目立つ。花や鳥などの自然の事物にたとえ、それらが境界線を失い融合する様子、とりわけ嵐の表現に関心があったようだ。(III, 1736 cf. III, 674)。

最終稿においては、抽象的でとらえがたい音楽を巧みに表現している。嵐は嵐であってはならず、はじめから物の見分けがつかないような、なにかでなくては、真に音楽的であるとはいえない。そのような音楽を視覚化して言葉にしようとしている描写部分がかつても重要であろう。ヴェルデュラン夫人のサロンでヴァントウイユの『七重奏曲』を聴いていると、主人公は、ソナタの一楽節が霧のなかに立ちあらわれるのを見る。ダンスのようなリズムは、オパール色のなかに姿を消したり、ふたたび立ちもどったりする。「薄むらさきの霧」や「オパール色」と、絵画的に形容される音楽は、物の境界線を描かない表現によって音楽的であると称されるターナーやホイッスラーの絵を喚起するものであり、輪郭を失いながら「変形」しつづける七重奏曲は、かぎりなく『カルクチュイ港』の本質に近づいている。そのうち主人公は、曲のモチーフとして、苦悩と歓喜の対立があらわれるのを聴く。

やがてその二つのモチーフは、体と体のたがいのぶつかり合いによって闘った。そしてそのあいだ、ときどき一方が完全に陰に隠れるかと

思うと、つぎには他方がほんの少ししか見えなくなった。体と体の取っ組み合いといっても、実をいえば、エネルギーのぶつかり合いにすぎないのだ、なぜなら、その二つの存在の取っ組み合いは、肉体や外観や名称をとまわず、また私はそれを内的にながめている——そのひとつひとつの名称や個別性を気かけない——観客にすぎず、ただその二つの非物質的でダイナミックな取り組に興味をもち、その波乱に富んだ音響を、夢中になって追っていたからである。最後に、歓喜のモチーフが勝利者として残った […] (III, 764)

ベートーヴェンを思わせるような苦悩と歓喜の闘い。音楽の意味が主人公に啓示される重要な一節である。このときの印象が、マルタンヴィルの鐘塔や、三本の木々をまえにして抱いた印象とおなじ種類のものであったのである。二つのモチーフが重なりあって、一方が見え隠れする現象は、医師ペルスピエの馬車に乗せてもらって曲がりくねった山道を巡り、マルタンヴィルの鐘塔のいくつかがかくついたり、離れたりする動的な光景を目にしたときの印象を彼に思い起こさせる。マルタンヴィルの鐘塔の体験に精神の高揚を覚えた彼は、そのとき印象を書きとめたのだった。文学創作に深く関わるこの挿話が『カルクチュイ港』のくんだりとつながっていることはいままでもない。主人公がこの『七重奏曲』に海面のうねりを感じていることも示唆深い。エルスチールの絵のなかでも、おなじように二つの要素の「コントルダンス対舞」によって、陸と海との境界線はとり払われる。ヴァントウイユの『七重奏曲』が、「ひとつひとつの名称や個別性」のない、「ダイナミックな取り組」であるなら、エルスチールの絵も、物からその名をとり去ることによって再創造された、ひとつひとつの名称や個別性を問題としない海洋画なのであり、動的な取り組による「事物の一種のメタモルフォーゼ変形」から主人公は啓示を受けるのである (II, 191)。『カルクチュイ港』と、マルタンヴィルの鐘塔の描写が、自然現象をダイナミックにとらえて画布に定着させるターナーの絵と強く結びついていることはすでにさまざまな機会に例証した。ターナーの絵は、印象派の絵画とおなじように輪郭を失っては

いても、物の実体がなくなり、抽象的で動的な自然現象を表現している点で大きく異なる。印象派画家が瞬間の光を表現したのにたいし、ターナーは永遠の光を追求したとして区別されるゆえんである。またターナーの絵に音楽性や交響乐的なものが認められることはしばしば指摘される。イギリス生まれの作曲家マイケル・ティベット（1905 - 1998）のように、ターナーの絵から想を得て作曲した例もある。その彼が敬愛する作曲家はベートーヴェンであったことも示唆深い。ヴァントウイユの『七重奏曲』が、ベートーヴェンを思わせる別の例として、ふたたびロマン・ロランの文章を『ベートーヴェンへの感謝』からとりあげよう。

それ〔執拗なまでのひとつの精神的モチーフ〕は、二つの要素のあいだの取っ組み合い、壮大な二重性^{ジュアリテ}である。この二重性は、ベートーヴェンの最初の作品から最後の作品にいたるまであらわれている。[…]ベートーヴェンの精神、この勝手気ままで緊迫し燃えるがごとき嵐の精神、彼の精神の統一性のなかに私が聴きとるのは、ひとつの魂の二つの様相、ひとつになった二つの魂である。その二つの魂は、くっついたり、離れて向かい合ったり、話し合ったり、闘い合ったりする。体と体をたがいに絡ませた取っ組み合いは、それが闘いのためか抱擁のためかわからないのである⁽¹⁴⁾。

ベートーヴェンの音楽の特質としてロランが強調するのは、音楽の霊魂的モチーフであり、二つの非物質的な要素がくっついたり、離れたり、絡まり合ったりする「存在の二重化」^{デドウブルモン}である。ロランの場合は、苦悩と歓喜の闘いではなく、運命と魂の闘いだが、つまるところおなじである。精神的モチーフは、プルーストによってもロランによっても、抽象的な二つの要素の、「体をぶつけ合って」*corps à corps*の「闘い」*lutte, combat*にたとえられており、両者がまったくおなじ語を用いて語っているのは偶然によるものだろうか。ベートーヴェンによって導かれた偶然か、あるいは、プルーストの小説を読んだロランが意識したかのどちらかであろう。ベ

トーヴェンに深く傾倒したロランは、彼をモデルとした長編小説『ジャン・クリストフ』(1904-1912)を書き、この作品によってノーベル文学賞を授与された。これよりまえに発表した『ベートーヴェンの生涯』(1903)は反響を呼んだ。本論で引用した二つの文は、それから20年以上もあとに書かれたものであり、ブルーストの『七重奏曲』のほうが先に存在する⁽¹⁵⁾。

「ベートーヴェンとターナーの共演」

ブルーストは、ロランの『ジャン・クリストフ』を手厳しく酷評している。偉大な音楽家の「精神」を主題にかかげながら、その人物や精神のありようがどのようなものであるか探求していない。しかも思考の深みをすくいとするような文体表現からはほど遠く、質の低い他人からの借り物で満足し、陳腐で皮相な芸術観の表明に終始している、というものである。作家たる者は、「事象の底まで」洞察的に目を届かせようとつとめるべきで、「さんざしの花の香り」でもなんでもよい、その印象のなかに潜む「永遠なるもの」を求めて、自らの内奥の深くまで降りていかなければならない。しかし、いかなる場面においても、それがなにひとつなされていない、と厳しく批判する(C.S.B., 307-308)。つまり、自分自身の本質の深奥に達することによって得られる、その作家に固有の「ひとつの調子」を生み出せていないということである。

ブルーストによって「ロマン・ロラン」に関するこの断章が書かれたのは1909-1910年頃と推定されている。執筆の時期や、二度もサント＝ブーヴへの言及があることからして、ロラン批判が、『サント＝ブーヴに反論する』の一環として考えられていたことが明らかにされている。先に引用したロランの文によると、ベートーヴェンは「ひとつのモチーフの変奏」によって作品を生むのを特徴とする音楽家であり、創作するにあたって内面の深奥を凝視する人間であった。こうして「魂の個性的存在」が生まれる。芸術家としてのこの姿勢は、『アミアンの聖書』の訳者の序文に始まり、『サント＝ブーヴに反論する』を経て小説にいたるまで反復されるブルーストの芸術観の根幹をなすものと見事に一致する。しかるに、ロラン

に欠けているものこそ、その「魂の個性的存在」であるとプーレストは批判したのであった。引用したロランの文では、ベートーヴェンの音楽を、二つの靈魂的モチーフがついたり離れたりする、体と体を絡ませた取っ組み合いであると描写し、プーレストと類似する言語化がなされていた。ここでは、ヴァントウイユの『七重奏曲』と、ロランがベートーヴェンに特徴的と認める要素が合致することを指摘するにとどめたい。

プーレストは小説において他のどんな芸術よりも音楽を優位に置いた、とする考えかたがある。しばしば引用される、「音楽こそは——かりに言語の発明、語の形成、観念の分析がなかったとした場合に——ありえたであろう魂の交流の唯一の例になったのではないか」(III, 762-763) というプーレストの言葉によってそのような見解に行き着くのもかもしれない。しかし彼自身、ゴシック建築にたとえているように、柱の一本一本の支え合いによって小説全体が成り立っているのである。『七重奏曲』の挿話には、かならずとってよいほど、変奏された体験とでもいうべき、マドレーヌ菓子、三本の木々、マルタンヴィルの鐘塔などがあらわれる。そして『見出された時』において、長い小説の大団円となるゲルマント大公夫人宅での午後^マの集^チいの場^ネ面で、主人公は、不揃いな敷石によって、スプーンの皿にかち合う音によって、糊のきいたナプキンによって、無意志的記憶の甦り^マがつぎつぎと起^ネり、「超時間的存在」にある自分が幸福感に満たされるのを知る。過去と現在の合体、異なる要素の結合などによって生じる印象や幸福感を、自らの内奥の薄暗がりから出現させ、言語化して芸術作品として定着させる唯一の方法、「^{メタ}「^{フォール}隠喩の発見」(IV, 468)へと一気に向う瞬間である。このとき、小説の時空はるか彼方、そこから隠喩を読みとった『カルクチュイ港』の海洋画へと、虹の橋がかけ渡されるのである。

こうした点からも、ヴァントウイユの『七重奏曲』とエルスチールの『カルクチュイ港』の中間あたりにさりげなく置かれたシャルリュス男爵の言葉は示唆的で意味深い。第3篇『ゲルマントのほう II』において、シャルリュス邸を訪れた主人公は、待たされた揚句、相手の奇妙な対応に不愉快な思いをする。シャルリュスは帰ろうとする彼にむかっていう。「ここ

にあるターナーの虹は、この二枚のレンブラントのあいだで、私たち二人の和解のしるしに輝きだすだろう。ほら、聴こえるじゃないか、ベートーヴェンがターナーと共演している⁽¹⁶⁾。」ベートーヴェンの『田園交響曲』第五楽章「嵐のあとの歓喜」が、シャルリュス邸のどこかで、楽団によって演奏されていたのである。

プルーストの書簡や草稿を調べるかぎり、ヴァントゥイユの『七重奏曲』のモデルとなった作品が、四重奏曲であろうと、交響曲であろうと、さほど問題ではなかったのではないと思われる。音楽表現によって生み出された、作曲家の内奥にある本質的なものや、魂こそが重要だったのではないか。1913年に、ヴィドメール博士のサナトリウムに入ることを考えていたプルーストが、ストロース夫人に宛てた書簡はそのことを物語っているように思える。「テアトロフォンの契約をなさいましたか。[……] ベッドのなかで『田園交響曲』の小川のせせらぎや小鳥をおとずれさせることができます。気の毒にベートーヴェンは、完全に耳が聴こえなくなっていましたから、私と同様、直接小川や小鳥を楽しめなかったのです。彼はもはや聴こえない小鳥の歌を再現しようと努めることで心をなぐさめていました。[……] もはや見ることでできないものを描くことで、私が自分なりのやりかたで書いているのもやはり、田園交響曲なのです⁽¹⁷⁾！」二人の芸術家の作品が人の心を打つのは、もはや失われた世界の根底を内的視力で見つめ、精神のうちから再創造しているからであり、「小鳥たちを自らのうちに歌わせる⁽¹⁸⁾」ことによって生み出したからであろう。

註

マルセル・プルースト『失われた時を求めて』の引用は、すべてジャン＝イヴ・タディエ Jean-Yve Tadié 責任編集の新プレイヤッド版全四巻、ガリマール社、1987－1989年 (Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade) によった。巻数とページの数字のみを記す。なお翻訳するにあたって、井上究一郎訳、鈴木道彦訳を参考にさせていただいた。Marcel Proust, *Contre Sainte-Beuve précédé de Pastiches et mélanges* et suivi de

Essais et articles, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971. C. S. B. と略し、ページの数字のみを記す。フィリップ・コルブ編『マルセル・ブルースト書簡集』全21巻、ブロン社、1970 - 1993年 (*Correspondance de Marcel Proust, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon*) *Cor.* と略し、巻数とページの数字のみを記す。

- 1 真屋和子「ブルーストとターナー」『藝文研究』第64号、1993年、「Proust et Turner : Nouvelle perspective », *Etude de Langue et Littérature Françaises*, n°66, 『ブルースト的絵画空間——ラスキンの美学の向こうに』水声社、2011年を参照。
- 2 ブルーストと音楽については次を参照のこと。Georges Piroué, *Proust et la musique du devenir*, Denoël, 1960. Matoré, Irène Mecz, *Musique et structure romanesque dans la Recherche du temps perdu*, Klincksieck, 1973. Kazuyoshi Yoshikawa, « Vinteuil ou la genèse du septuor » in *Etudes proustiennes*, n°3, 1979. Shiomii Hara, « Proust et les derniers quatuors de Beethoven », in *Etudes de langue et littérature françaises*, n°70, 1997. Jean-Jacques Nattiez, *Proust musicien*, Paris, Christian Bourgois éditeur, 1999. Akio Ushiba, « Proust et Parsifal de Wagner », in *La revue des lettres modernes ; Marcel Proust 6, Lettres modernes minard*, Caen, France, 2007. ジャン＝イヴ・タディエ「マルセル・ブルーストの音楽世界」『ブルースト全集別巻』所収、筑摩書房、1999年、226-238頁。牛場暁夫『マルセル・ブルースト——「失われた時を求めて」の開かれた世界』河出書房新社、1999年、11-51頁。

なお、ヴァントゥイユ『ソナタ』のモデルに関して、1918年4月20日ジャック・ド・ラクテル宛書簡でブルーストは、以下の作品を挙げている。サン＝サーンスの第一番二短調ヴァイオリン・ソナタ(1885)ワーグナーの『パルジファル』第三幕に出てくる「聖金曜日の歓喜」(1882)と、『ローエングリン』序曲(1850)、シューベルトのある曲、セザール・フランクのヴァイオリン・ソナタ(1886)、フォーレの『バラード』(1881)。創作するときにブルーストが念頭においているのは、いずれかの小楽節であったり、ある小楽節をかき消すワーグナーのトレモロであったり、さえずり合う小鳥のような悲しげなフランクの音だったり、フォーレの「間」だったり、という具合に、多種多様な作品の断片のつなぎ合せから成り立っていることを明かしている。この創作方法は、小説に登場するすべての人物や場所、物についてもいえることである。エルスチールの『カルクチュイ港』の成立過程に関しても例外ではない。『七重奏曲』のモデルとして草稿段階であられる作品は、吉川一義氏によると、ベートーヴェンの弦楽四重奏曲第十二番、フォーレのピアノ

- 四重奏曲、フランクの五重奏曲、ヴァイオリン・ソナタ、交響曲などである。
- 3 George D. Painter, *Marcel Proust*, Mercure de France, 1992, p. 825. シフ夫妻がマジスティック・ホテルで催したこの夜食会で、プルーストは、ピカソやジェイムズ・ジョイスに会っている。
 - 4 ストラヴィンスキー、ロバート・クラフト『118の質問に答える』吉田秀和訳、音楽之友社、120頁。
 - 5 C. S. B., 336-337.
 - 6 Painter, *op.cit.*, p. 705.
 - 7 Cor., XVII, 109. コルプの注によると、ベートーヴェンは1827年3月26日に亡くなっているのに、プルーストがここでいう四重奏曲第十五番(1825)は第十六番(1826)のことである。
 - 8 Kazuko Maya « La métaphore chez Proust », in *Revue de Hiyoshi Langue et Littérature Françaises*, n°30, 2000 ; *L'« art caché » ou le style de Proust*, Keio University Press, 2001, p. 101-155.
 - 9 Romain Rolland « Actions de Grâces à Beethoven » in *La Revue musicale*, 1927, pp. 6-7. ロランは、ヴァルター・エンゲルスマンの次の論文を参照させている。Walter Engelsmann « Die Sonatenform Beethovens dargestellt in der 5-Sinfonie ».
 - 10 Rolland, *Ibid.*, p. 6. 「思念の多様化」が、「変奏」というかたちで作品にあらわれることは、プルーストにもあてはまる。牛場暁夫教授は、『「失われた時を求めて」交響する小説』（慶應義塾大学出版会、2011年）のなかで、いくつかのモチーフが音楽のように反復され、「変奏」されつつ語られていると説いている。また、モネによるヴェネツィア風景連作の「色彩変奏」がプルーストを熱狂させたことはよく知られている。(Michel Erman, *Marcel Proust*, Fayard, 1994, p. 157)
 - 11 『ベートーヴェンの手紙』上巻、小松雄一郎編訳、岩波文庫、217頁。Rolland, *op.cit.*, p. 6. 1810年7月、ベッティーナ・ブレンターノよりゲーテに宛てられた手紙のなかで、ベッティーナはベートーヴェンとアウガルテン庭園を散歩したときの出来事を語っている。ロランはこの逸話を引用している。
 - 12 C.S.B., 75-76. おなじ考えが繰り返されている。*Ibid.*, pp. 103, 304, et 669.
 - 13 『ショーペンハウアー全集』第6巻、塩屋竹男他訳、白水社、1973年、406-407頁。「建築は凝固した音楽」という名句はエッカーマンとの対話で、ゲーテが言った言葉であることをショーペンハウアーが明らかにしている。また、ベートーヴェンの交響曲についてショーペンハウアーは、一見「混乱」しているようだが、実は完璧な「秩序」があると

して、「事物の不調和な調和」という言葉を用いている。おなじ言葉を使って、建築について語ったのはラスキンである。そしてクルティウスは、ブルーストの小説について同様の考えを述べていることを指摘しておきたい。なお、「両極はつながる」というのはブルーストのものを見かたでもある。(III, 825. 真屋和子『ブルーストの絵画空間——ラスキンの美学の向こうに』、183–200頁を参照。)

- 14 Rolland, *Ibid.*, pp. 8-9.
- 15 ロランは『ベートーヴェンの生涯』(1903)をシャルル・ペギーの主宰する雑誌『半月手帖』に発表した。ブルーストが『半月手帖』の定期購読者となったのは1908年2月であるが、反響を呼んだ『ベートーヴェンの生涯』を読んでいたと思われる(注18)。続いて1912年まで、『ジャン・クリストフ』が同じ雑誌に掲載されていたのである。なお、とりあげたロランの二つの文は、『ベートーヴェンの生涯』から20年以上もあと、1927年3月26日ウィーンで開催されたベートーヴェン記念祭の講演『ベートーヴェンへの感謝』からの引用である。同年4月1日に雑誌 *La Revue musicale* 「ベートーヴェン記念号」に掲載された。
- 16 II, 850. ブルーストは『田園交響曲』第三楽章「嵐のあとの歓喜」と書いているが、正しくは第五楽章である。ベートーヴェンとターナーの共演に関していえば、嵐のあとや虹のある風景を多く描いたターナーの絵こそ、「嵐のあとの歓喜」の視覚表現としてふさわしい。
- 17 *Cor.*, XII, 110. コルプの注4によると、当時テアトロフォンは、演劇やオペラだけではなく、交響曲や室内楽の中継もはじめたということである(『国際音楽協会音楽紀要』1913年2月15日号の「自宅における演劇とコンサート」)。ブルーストは、1911年2月にテアトロフォンに加入。
- 18 Romain Rolland, *Vie de Beethoven*, Paris, Librairie Hachette, 1914, pp. 53, 88 note1. 多くの学者が、「自然のいろいろな歌声とささやきで織り上げられて」いる『田園交響曲』を模倣音楽であると論じていたが、ベートーヴェンは耳が聴こえなかったという事実気づいていない、とロランはいう。『田園交響曲』が人に感動をあたえるのは、自分にとってもはや消滅したひとつの世界を彼が「精神のうちから再創造した」からであり、「小鳥たちを自分自身のうちに歌わせる」ことによって生み出したからだ、とロランは述べている。ロランのこの一節がブルーストの脳裏をかすめたのかもしれない。