

マルセル・プルースト「ブヴァールとペキュシェの音楽マニア」(1894)における音楽のレフェランス

関野さとみ

「ブヴァールとペキュシェの社交趣味と音楽マニア II 音楽マニア」*Mondanité et Mélomanie de Bouvard et Pécuchet, II Mélomanie*(1894, 以下「音楽マニア」と略記)は、19～20世紀の世紀転換期を生きたフランスの作家マルセル・プルースト Marcel Proust (1871-1922)の処女作、『楽しみと日々』*Les Plaisirs et les Jours*(1896)⁽¹⁾に収められた音楽を主題とする断章の1つである。20代前半のプルーストが書いたこの若書きのテキストには、実在する作曲家や音楽に関する固有名詞、つまり当時のパリの音楽状況を反映した音楽のレフェランスに溢れている点で、非常に特徴的なテキストである⁽²⁾。しかしプルーストと音楽をテーマに冠した先行研究⁽³⁾の中ではこれまであまり注目されず、テキストの断片的な箇所のみが取り上げられる場合を除けば、特に焦点を当てて学術的に論じられることはなかった。

本稿はこの「音楽マニア」で多用されている音楽のレフェランスに注目し、それらがどのような意味を持っているのか、また1890年代のプルースト自身の音楽観とどのような関係にあるのかを探る試みである。プルーストの芸術創造と音楽の関係を探るためには、まずプルーストの初期作品に立ち戻り、後の大作『失われた時を求めて』*À La Recherche du Temps Perdu*(1913-1927)⁽⁴⁾へ受け継がれていく文学と音楽の関係性を丁寧にたどる作業が不可欠であるが、『失われた時を求めて』執筆以前の、初期のプルーストの音楽観と実際のテキストに表れる音楽記述の関係を探る上で、この「音楽マニア」は格好の題材の1つといえよう。また「音楽マニア」は、『楽しみと日々』の中でも音楽のレフェランスが最も多く使用されていると同時に、批評的性格が顕著に表れている点で興味深い。ブル

ーストの初期の音楽観と実際の作品における音楽記述の関係を探る上でも、注目すべきテキストとみなせる。

1. 「音楽マニア」執筆の背景

ブルーストと音楽の関係を考えるには、彼自身が何より熱心な音楽愛好家であったこと、また当時のパリの音楽的環境やブルースト個人の音楽受容の在り方が、例えばボードレール(1821-67)やヴェルレーヌ(1844-96)などの象徴派の詩人や、バルザック(1799-1850)といった19世紀の小説家たちとは異なる点に留意しなければならない。ブルーストが生まれた1871年は普仏戦争の敗北、パリ・コミューンの樹立・崩壊、さらに第三共和制成立というフランスの大きな歴史的転換点の1つにあたる時期だが、音楽界にも同じく重要な変化が起こる。器楽の分野でドイツに後れを取っていたフランス音楽界で自国の若手作曲家育成の機運が高まり、サン＝サーンス(1835-1921)とロマン＝ビュシーヌ(1830-99)が国民音楽協会を設立したのもこの年である。ブルーストは自国のそうした器楽の急速な発展期に青年時代を過ごただけでなく、上流階級の居間やサロンで室内楽に耳を傾ける恵まれた環境の中で、様々な音楽を享受し得た。グレゴリオ聖歌からドイツ古典・ロマン派はもちろん、同時代のクロード・ドビュッシー(1862-1918)やダリウス・ミヨー(1892-1974)らの20世紀の音楽に至るまで幅広い国や時代の芸術音楽に親しみ、また大衆的なシャンソンやミュージック・ホールの音楽にも関心をもった。自らも楽譜を所有し、同時代の作曲家や演奏家と好んで交流した。こうしたブルーストの旺盛な音楽受容の全てが、最終的には『失われた時を求めて』での音楽記述に結実することを踏まえると、「音楽マニア」が執筆された19世紀末のブルーストの音楽観を把握することは極めて重要といえる⁵⁾。

「音楽マニア」のテキストは、ギュスターヴ・フローベール(1821-80)の遺作『ブヴァールとペキュシェ』*Bouvard et Pécuchet*(1881)の模作(パスティーシュ)として書かれた⁶⁾。原作の『ブヴァールとペキュシェ』はフローベールが1870年代から着手した未完の小説で、写字生の2人の男性が自らの興味関心の赴くまま、当時の社会の「紋切型」を参照することであらゆる分野に手を出し、それらがことごとく失敗に終わるといって、浅はかな学術趣味への皮肉が込められている。ブルーストは『楽しみと日々』において、この『ブヴァールとペキュシェ』に基づく模作を2作——「社交趣味」と「音楽マニア」のタイトルで執筆

した。フローベールの文体模写という形を取ったこれらのテキストは、いわばブルーストによるフローベールの再創造という点で、単なる〈遊び〉の領域に留まらないユニークな価値を備える。

「社交趣味」はすでに1893年、『ルヴェ・ブランシュ』誌に掲載されていたが、「音楽マニア」は『楽しみと日々』の刊行で初めて発表された。「音楽マニア」の執筆には、同時期に知り合った作曲家レーナード・アーン(1874-1947)⁽⁷⁾との交流が契機となったことが、1894年にアーンへ宛てたブルーストのメッセージから推測できる。次に引用するアーンへのブルーストの言葉は「音楽マニア」の草稿の余白に書き込まれたものだが、ここでのブルーストの言葉は、フィクションとして執筆された「音楽マニア」での音楽記述と、現実のブルースト自身の音楽観との間の、いくらかの〈繋がり〉を示唆するものである⁽⁸⁾。

今晚あなたが示してくれた全ての親切に感謝するべく、私はあなたのために、音楽についてのブヴァールとペキュシェのささやかな習作を書き続けています。知り合ってからはずいぶん間、私はすでに何度となくあなたに対してこの愚かな二人のうちのどちらか一方であったから、自分のモデルを探しにそれほど遠くへ行く必要はないでしょう⁽⁹⁾。(コルプによれば1894年8月27日か9月3日)

「音楽マニア」のテキストは主に当時のパリの音楽受容の紋切型を反映しているが、ブルーストはこのメッセージの中で、専門家であるアーンの前ではこれまでの自らの音楽趣味もそうした紋切型と同程度のものに過ぎなかったと自嘲するように書いている。これがブルーストの真意かどうかの判断には慎重になるべきだが、こうした言葉からも、「音楽マニア」における実在の音楽のレフェランスの中にブルースト自身の何らかの目線が隠されている可能性は、十分に指摘できよう。

2. ブヴァールとペキュシェの音楽趣味について

「音楽マニア」の内容は次のようなものである。「永遠に伝統と秩序の友である」ペキュシェと、「稀代の革命家」で「ヴァーグナー主義者」のブヴァールという、対照的な立場をとる2人の音楽愛好家の男性が、それぞれの持論を主張しながら滑稽な音楽談義を展開していく。ここで両者が示す紋切型の音楽観は、ブルーストがユーモアと皮肉を込めて当

時のパリの音楽状況から切り取った、実在する具体的な音楽のレフェランスから成り立つ。両者は音楽をめぐる議論を戦わせ、最終的には〈保守／愛国主義者〉たるペキュシェがフランス音楽の明晰さを声高に賛美し、〈革命家／ヴァーグナー主義者〉のブヴァールを言い負かす形で決着する。

ブルーストの模作におけるブヴァールとペキュシェはそれぞれのキャラクターと見解が非常にユニークに描き出されているが、フローベールの原作よりも二項対立的な性格が際立っているように見える。音楽はフローベールの原作では扱われなかったテーマで、両者はそれぞれ当時のパリにおける音楽愛好家のブルジョワの2つの型——〈革新〉と〈保守〉の嗜好を体現するように描かれている。ブルーストによるブヴァールとペキュシェ双方の音楽趣味を要約すると、次の表のようになる(この表は両者の二項対立を図式化して強調するためではなく、両者の主張をわかりやすく示しテキスト内容の理解を助けるために便宜上作成したものである)。ブヴァールとペキュシェの主張を観察していくと、ブルーストは一見対照的でありながら、単純な二項対立を避けるように両者を描き分けていることが見えてくる。

ブルーストがこの模作で笑いの対象としているのは、表面的には〈ドイツ音楽対フランス音楽〉といった、ナショナリズムによってお互いの芸術性の優劣を主張する行為そのものであるように見える。対話体の音楽批評自体はブルーストが愛好したドイツ・ロマン派のシューマン(1810-56)、また同時代のドビュッシーなども試みているように、よく見られる形式の1つといえる。ただしこれらの作曲家が自らの見解を登場人物たちに仮託したのとは異なり、フローベールの模作として書かれ、当時の音楽批評——ジェンダー的ステレオタイプ、ヴァーグナー主義、愛国的なレトリックなどでしばしば色付けされがちな——の紋切り型を前面に出した「音楽マニア」では、そうしたレフェランスの裏にブルースト自身の音楽観がどのように隠されているのか、慎重に探っていく必要がある。次に「音楽マニア」のテキストの流れに沿いながら、そこで使用されている音楽のレフェランスをいくつか取り上げて考察してみたい。

表【ブルーストによるブヴァールとペキュシェの音楽趣味】

Bouvard	Péchuchet
革命家	伝統と秩序
ヴァーグナー主義者 (しかし楽譜は1つも深く知らない)	卑猥なシャンソン、オペール《黒いドミノ》を支持
バイロイト祝祭劇場の空間への共感 《バルジファル》の前奏曲の楽譜とセザール・フランクのペン軸の写真、ポッティチェリの《春》の写真を三幅対のように飾る	愛国主義 ヴァーグナーを批判 ……「ベルリンのわめき屋」
斬新さの志向 …… 「(ヴァーグナーの)否認はありふれたものになっていて、それに反対の意見を述べ始める時が来ていることを巧みに察知し始めている」	《ヴァルキューレ》から《春の歌》を取り除く 《ローエングリン》《タンホイザー》を赤鉛筆で抹消 《ヴァルキューレ》を拒絶 ……「最大の不協和音」
グノー、ヴェルディの拒絶	—
エリック・サティを評価	—
ベートーヴェン……「メシア」 J.S. バッハ……「先駆者」	—
サン＝サーンス……「内容に欠ける」 マスネ……「形式に欠ける」 両者とも「軽蔑すべき」「時代遅れ」	サン＝サーンス……「内容しかない」 マスネ……「形式しかない」 両者について「前者は我々を教化し、後者は魅了するが高めてくれはしない」
シャミナードを賞賛(＜女性作曲家)に対する意見の一致)	
シャルル・ルヴァデの拒絶 ……「進歩に逆らう」 「芸術のための芸術」 ニュアンスなしでの演奏、歌唱の支持 感情過多様式の批判 ……「時代遅れの浅薄なエレガンス」	—
レーナルド・アーンを嘲笑	レーナルド・アーンを否定 (「アーンという姓のゲルマン的な響きとレーナルドという名の南方的語尾の間に引き裂かれる」)
ヴェルレーヌを賞賛	ヴェルレーヌを拒絶
—	ジャック・ノルマン、シュリー・ブリュドム、ボレイユ子爵の詩の支持
—	ヴェルディを賞賛
—	フランス音楽……「明晰さ」 「不協和音」「近親相姦」の拒絶 「自然は簡素さの母」
—	音楽作品における「コウモリ」という題材への批判 スズメ、ツバメ、ヒバリ ……「バリ風」

3. 音楽のレフェランスの考察

「音楽マニア」のテキストは次のように始まる。

すでに自転車にも絵画にもうんざりして⁽¹⁰⁾、ブヴァールとペキュシェは真剣に音楽に取りかかった。しかし永遠に伝統と秩序の友であるペキュシェは、卑猥なシャンソンや、《黒いドミノ》の最後の信奉者として評価されたのに対して、稀代の革命家であるブヴァールは、つまり「ヴァーグナー主義者の態度を断固として示した」。

冒頭から「永遠に伝統と秩序の友であるペキュシェ」と「稀代の革命家であるブヴァール」の対立的な立場が明示される。1837年12月に初演された《黒いドミノ》は、フランソワ・オペール(1782-1871)と作家ウジェーヌ・スクリーヴ(1791-1861)による喜劇的なオペラであり、オペールは当時流行のグランド・オペラの作曲家でパリではヴァーグナーに対抗する人気を得ていたため、ここでは「稀代の革命家」で「ヴァーグナー主義者」のブヴァールの好みに対置させられていると考えられる。このようにテキスト全体を通して、ブルーストがもつ当時の音楽状況に関する知識が、多様な音楽のレフェランスという形となって発揮される⁽¹¹⁾。

実のところブヴァールは、「ベルリンのわめき屋」(いつも愛国的であり、中途半端に事情通のペキュシェは、手厳しくもヴァーグナーをそのように名付けていた)の楽譜を1つたりとも深く知ってはいなかった。というのも、フランスでそれらを聴くことはできなかったからである⁽¹²⁾。口ごもってばかりのコロンヌ⁽¹³⁾とたどたどしいラムルー⁽¹⁴⁾の間に挟まれ、コンセルヴァトワール⁽¹⁵⁾は因習に陥っていてやりきれないし、ミュンヘンでも伝統が保持されておらず、パイロイトもスノッパたちに汚染されていて耐えられない。ピアノ編曲で演奏するのはナンセンス⁽¹⁶⁾だ。すなわち舞台上には場面が再現され、オーケストラは隠され、ホール(客席)は闇に包まれることが必要なのである⁽¹⁷⁾。

「ベルリンのわめき屋(brailard de Berlin)」は無論ヴァーグナーを指す。しかしブヴァールはヴァーグナー主義者を標榜しながら「楽譜を1つたりとも深く知らなかった」し、

愛国主義者たるペキュシェも「中途半端に事情通」な知識しか持っていない。ここでブルーストは、これから展開される両者の批評合戦が生嚙りのものであることを示唆するが、こうした記述には当時のブルジョワ音楽愛好家の姿が反映されていると同時に、すでに社交界に通じていたブルースト自身のブルジョワに対する見解も含まれていよう。さらにパリにおける3つの伝統的な演奏団体の名前が挙げられたのち、ミュンヘン、バイロイトという2つのヴァーグナーの上演都市名が挙がる。このテキストが書かれた1890年代はパリにおけるヴァーグナー人気が頂点を迎えていた時期だが、1887～88年にパリで刊行された『ヴァーグナー評論』の批評では、すでにバイロイトでの社会的なレセプションや「写実主義の」演出の滑稽さが指摘されている⁽¹⁸⁾。同じ頃、作曲家エルネスト・ショーン(1855-99)と共に1889年にバイロイト詣でを行ったドビュッシーもヴァーグナーの音楽から距離を置き始めている⁽¹⁹⁾。

そして続く箇所において、ブヴァールのヴァーグナー主義は「(ヴァーグナーの)否認はありふれたものになっていて、それに反対の意見を述べ始める時が来ていることを巧みに察知し始めていた」ためであることが明らかにされる。ブルーストはここで、ブヴァールのヴァーグナーへの関心がヴァーグナーの音楽への真の共感によるものではなく、ヴァーグナーの否定が珍しくなくなってきたために、その逆、つまり肯定的な態度を取ろうという、正・逆の観点に基づくことを露見させる。ブヴァールの前衛への賛美が実は多数派の〈逆〉をいこうとする俗物性によるものであることを、ブルーストはここで皮肉を込めて描いているのであり、ここにブルジョワの〈安易な前衛賛美〉に対するブルーストの目線が窺えるともいえる。引用文中にはないが、続いてブヴァールが自国の作曲家エリック・サティ(1866-1925)の名前を挙げる箇所もあり、こうした表現はまるでドイツ音楽の支持者であるブヴァールの立ち位置が180度変わったかのような印象を与えるが、それも彼が自称する〈進歩主義的〉な立場を反映するものでもある⁽²⁰⁾。フローベールが『ブヴァールとペキュシェ』の小説の中に組み込むつもりで実現しなかった『紋切型辞典』(1910年出版)には、ヴァーグナーに関する決まり文句として「未来の音楽(la musique de l'avenir)」という表現が出てくるが⁽²¹⁾、この言葉はヴァーグナーの著作がフランス語に翻訳される前から、フランスではヴァーグナーの音楽に比較的シンプルに結び付けられてきた。折しも音楽をはじめとする芸術概念に〈進歩〉や〈変化〉に関する議論が重要な意味をもつようになり始めていた時期であり⁽²²⁾、ブルーストは当時の愛好家の〈進歩〉に対する拙速かつ単純、日和見的でいい加減な態度を面白おかしく描写するだけでなく、例えば

〈ドイツ音楽対フランス音楽〉に〈進歩対伝統〉などの概念を絡み合わせることで、二項対立的な両者の関係に重層的意味を帯びさせ、ブヴァールとペキュシェの違いを曖昧なものにしてしまう。同様のことは、テキストのもう少し後に出てくるシャミナード⁽²³⁾をめぐる議論にも当てはまるだろう。「全フランス人は騎士道精神を備えており、何よりもまず女性を優先するため」、ブヴァールとペキュシェはシャミナードに「今日の作曲家の第1位」を与える。女性だから不問にするという侮蔑的態度によって、とくに進歩主義者のつもりでいながら女性の創造性を無視するブヴァールの姿勢が笑いの対象になると同時に、ここでの両者の〈進歩対伝統〉の対立項はやはり暈されてしまう。しかしながら、ブヴァールはなおも〈進歩的〉な音楽を支持することにこだわりを見せる。

続く箇所では、ブヴァールはベートーヴェンやJ.S. バッハを賞賛する。「ベートーヴェンはメシアのように重要に思われた⁽²⁴⁾。ブヴァール自身、へりくだることなく、J.S. バッハを先駆者として高く評価することができた⁽²⁵⁾」。フランスでは1888年に《マタイ受難曲》が初演されたJ.S. バッハは古典的大家の位置付けにあり、ベートーヴェンは19世紀を通じてパリ音楽院演奏協会をはじめとする演奏会で積極的に取り上げられ、交響曲、弦楽四重奏曲などの音楽は、とくに当時のフランスの知識人たちにはある種の知的尊厳を備えた高尚な音楽として捉えられた⁽²⁶⁾。普仏戦争に勝利したドイツ人には愛国的象徴となっていたベートーヴェンだが、フランスではそうしたドイツのナショナリズムとは別の文脈でベートーヴェンの音楽が受容されていたといえる。ちなみに先に引用したフローベールの『紋切型辞典』には、「彼(ベートーヴェン)の作品が演奏されたらとにかくうっとりすること」⁽²⁷⁾とある。ブヴァールはこのベートーヴェンやJ.S. バッハと比較して、自国の作曲家サン＝サーンスやマスネを批判する。サン＝サーンスは「内容に欠け」、マスネは「形式に欠ける」。一方のペキュシェは両者に対してブヴァールと全く逆の評価を与える。ブヴァールはさらにマスネが「卑俗」であり、サン＝サーンスを「時代遅れ」とみなす。

サン＝サーンスへの矛盾を孕んだ両極端な評価、そしてマスネに対する浅薄、お役人的、型通りの表現の典型といった評価は、当時のパリの音楽批評を反映するものである⁽²⁸⁾。マスネに関してはブルースト自身も、先に引用した「音楽マニア」草稿でのアーン宛でのメッセージの追伸で、次のようなことを書き込んでいる。

追伸

私はマスネについての返事を忘れていました、「別れの歌はいつも同じ調子の繰り返しで出来ている」。〔……〕そして私は、罪滅ぼしと報復のためのこの引用をそこへ挿入することなしに、「音楽についてのブヴァール」を出版することは決してないとあなたに約束します⁽²⁹⁾。(コルブによれば 1894 年 8 月 27 日か 9 月 3 日)

ここでのマスネの歌曲に関する「引用」は結局挿入されなかったものの、ブルーストが書いた「同じ調子の繰り返し(c'est toujours la même note.)」という言葉は、「音楽マニア」でのブヴァールのマスネに対する評価、そして当時の音楽批評でのマスネの評価と共通している。

さらに「音楽マニア」の執筆の契機になったと考えられるこのアーンの名前もテキストの中に登場する。アーンは、彼を軽蔑し否定するブヴァールとペキュシェの激しい議論の槍玉に挙げられる。そしてペキュシェは「アーンという姓のゲルマン的な響きとレーナルドという名の南方的な語尾の間に引き裂かれ」、むしろヴァーグナーへの憎しみからアーンを酷評するに至り、ブヴァールに向かって次のような「愛国的な」結論を下す。

我々の美しい国、フランスは明晰さの国であり、フランス音楽は明晰であるか、そうでないかだ〔……〕イギリス海峡の向こうの奇癖、ライン川の向こうの霧などくだらない。だから、いつもヴォージュの反対側を見つめるのはお止めなさい！⁽³⁰⁾
〔……〕《ヴァルキューレ》がドイツにおいてさえ気に入られることができるのか、私には疑わしい……しかし、フランス人の耳にとって、その音楽は常に、最も地獄のような責め苦となるだろう——それにこの上ない不協和音！ 我々の国民的な自尊心にとって、最大の屈辱であるということも付け加えるべきだ。しかもこのオペラは、もっとも醜悪な不協和音に、この上なくけしからん近親相姦を結び付けてはいないか？ ムッシュー、あなたの音楽は奇形に満ちており、もうどうしていいかわからない！⁽³¹⁾

この箇所では、ペキュシェの「愛国的」態度の拠りどころとして〈対ドイツ感情〉〈不協和音〉〈文学的内容(近親相姦など)〉に関する3つの紋切型が使用されている。ペキュシェは続く部分でも、ロベール・ド・モンテスキウ⁽³²⁾が書いた「コウモリ」の詩への、ピアニストのドラフォス⁽³³⁾による付曲を揶揄し、鳥とも哺乳類ともつかない奇妙な闇の生き物を音

楽の題材とすることを徹底的にこきおろすが⁽³⁴⁾、このように複雑さや難解さを忌避し、率直さや明晰さを尊ぶペキュシェのいささか誇張的な「フランス的」美意識は、この引用の先にある「自然は簡潔さ (la simplicité) の母」という言い回しにもよく表れている。

4. 《パルジファル》の楽譜、フランクのペン軸の写真、ポッティチェリの《春》の写真

こうした紋切型に彩られた「音楽マニア」のテキストの中でも、最も奇妙な印象を与える箇所がある。それが次のブヴァールに関する一文である。

〔……〕訪問客たちを感動で打ちのめそうと準備しているかのように、《パルジファル》の前奏曲は、いつも彼のピアノの譜面台の上に開かれ、セザール・フランクのペン軸の写真とポッティチェリの《春》の写真との間に置かれていた⁽³⁵⁾。

ヴァーグナーの《パルジファル》の前奏曲の楽譜が、フランクのペン軸とポッティチェリの《春》の写真という、何やらちぐはぐな印象を与えるものの間に置かれている。滑稽な調子ながら謎めいたこの一文の意味については、当時の音楽の紋切型の意味からだけでは読み解くことが困難であり、紋切型を離れたブルースト独自の目線が垣間見える箇所といえる。

この一文の解釈については、原(1992)⁽³⁶⁾とルブラン(2012)⁽³⁷⁾による先行研究が存在する。原(1992)は、ここでのフランクやポッティチェリの名が「ラテンのフランス的なもの」を象徴するとし、それらが《パルジファル》という「ゲルマン的なもの」と並置させられていることで、この一文にブルーストの、当時の反ゲルマン主義者たちをはじめとする「芸術的 germanophobie」に対するアンチテーゼを見出そうとする⁽³⁸⁾。もう一方のルブラン(2012)は、当時のフランクの評価に注目し、フランクが1886年に作曲した《ヴァイオリン・ソナタ》⁽³⁹⁾が当時のフランス作曲界におけるヴァイオリン・ソナタ創作の大きな契機になったと述べた上で、こうしたフランク再評価の高まりと、同様にこの頃、社交界の人々によるラファエル前派の絵画作品への熱狂から再発見され、注目されていた画家ポッティチェリとの間に共通点を見出す⁽⁴⁰⁾。本来ベルギー人であり、19世紀フランス音楽の系譜の中ではむしろゲルマンの作風を示したフランクをフランス音楽における「ラテ

ン・フランス的なもの」の象徴とみなす原の解釈にはさらなる検討が必要であるが、ルブランの解釈については、ブルーストが1895年から着手した未完の小説『ジャン・サントゥイユ』でもフランクとポッティチェリの名前を一緒に出していることも踏まえており⁽⁴¹⁾、一定の説得力をもつといえる。

しかし、ブヴァールがここで「訪問客たちを感動で打ちのめそうと」して置いているこれらのものに、ドイツ音楽の楽譜、ベルギー人(ベルギー＝フランス)の作曲家の筆記具の写真、イタリア・ルネサンスの画家の絵画の写真という、国も時代も芸術のジャンルも素材も、すべてがバラバラなレフェランスをあえてブルーストが選んでいることも、重要な意味をもつと考えられよう。もちろんここでは、社交界での「流行りもの」に安易に飛びつき、さらに本物ではなく写真(複製)という中途半端な形でそれらを揃えて通人ぶりをアピールしようとするブヴァールの、ブルジョワ的な俗物性が笑いの対象となっていることは明らかである。しかしそれだけでなく、これまでの音楽に加えて〈美術〉のレフェランスまでも使用することで、すでに見てきた〈ドイツ対フランス〉や〈進歩対伝統〉といった二項対立の構図の曖昧化だけではなく、芸術におけるマチエールの境界の曖昧化という新たな観点をここに指摘することができる。『失われた時を求めて』へと直接的に繋がるような、マチエールや表現方法の違いを超えた諸芸術の対応関係までには至らないにせよ、ブルースト的な芸術観の萌芽が、こうしたレフェランスの使用法にすでに潜在的に見出せるといえよう。

5. 結び

「音楽マニア」をはじめとする作品が収められた『楽しみと日々』は、ブルーストの処女作であると同時に、ブルーストが「完結」させた唯一の作品という点でも重要性をもつ。後の『失われた時を求めて』でも特徴的な音楽のレフェランスは『楽しみと日々』からずで見出されるが、ここでは『失われた時を求めて』以上に、実在の音楽に関する固有名詞が、当時の音楽批評や紋切型をそのまま反映する形で使用されている。模作の対象にフローベールの『ブヴァールとベキュシェ』を選択した以上、二項対立的なものが曖昧になるという帰結は、ある意味で必然的なものである。ブルーストの卓見は、そこに〈音楽〉というテーマを選んだことだ。フローベールの時代にはまだあまり白熱していなかった二項対立的な同時代の音楽論にブルーストは敏感な反応を示しており、また、そうした議論の在

り方に自らは批判的なまなざしを向けていたのであろう。

「音楽マニア」のテキストで使用されている音楽のレフェランスに注目したここでの考察から、ブルーストが同時代の二項対立的な音楽の紋切型をブヴァールとペキュシェの対照的な音楽観として誇張的かつ巧みに当てはめながら、〈フランス対ドイツ〉〈進歩対伝統〉〈革新対保守〉といった複数の対立項を次々に彼らに重ね合わせ、それぞれの主張を一致させたりもしながら、両者の境界を曖昧にしていることを確認した。さらに「フランクのペン軸」や「ボッティチェリの《春》の写真」のレフェランスの使用に、紋切型を離れたブルースト自身の目線を指摘することができた。本稿での考察は「音楽マニア」に限られたものであり、『楽しみと日々』に収められた他の音楽的断章の考察や、それらと「音楽マニア」との関連については別稿で扱うことにしたいが、『楽しみと日々』での音楽のレフェランスの中に見出されるこうしたブルーストの自身の音楽へのまなざしは、のちに『失われた時を求めて』へと受け継がれる、ブルーストの文学創造における音楽の意味を解明するための重要な鍵となるだろう。

註

- (1) 本稿での『楽しみと日々』所収のブルーストのテキストは、Marcel Proust, *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition publiée sous la direction de Pierre Clarac et Yves Sandre, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1982. を参照した。日本語訳は著者によるが、岩崎力訳『ブルースト全集』11巻(筑摩書房、1984、岩波文庫、2015)と窪田般弥訳(福武文庫、1986)を適宜参照した。それまで誌上で発表した短編小説や詩をまとめて自費出版した『楽しみと日々』には、『失われた時を求めて』と同様、美術や音楽を主題とした様々な文章が綴られている。1896年6月にカルマン＝レヴィ社から出版されたが、テキストのほとんどは1892～94年に書かれた。タイトルは古代ギリシアの詩人ヘシオドスの『労働と日々』(紀元前700年頃)に想を得ており、友人の挿絵画家マドレーヌ・ルメールによる花々の水彩画と、後述する作曲家レーナルド・アーン(1874-1947)によるピアノ曲(4曲)、そしてアナトール・フランス(1844-1924)による序文を付され、高値の豪華本として世に出された。『楽しみと日々』は社交界で話題になったものの、結局は裕福なアマチュアの気晴らしとみなされたが、ブルーストの著作の中で現在なお学術的な文学研究の対象になることが少ない。

- (2) 『楽しみと日々』では主に次のような形での音楽記述が見いだされる。各作品の詳細をここで列挙することは控えるが、まず実在の音楽そのものを題材とした音楽的断章や詩(「音楽マニア」「音楽家の肖像」「俗悪な音楽礼賛」など)、次に音楽以外のテーマで本文に音楽描写の認められる断章(「扇」など)、そして本文の中で比喩的に音楽を喚起する箇所が見出される断章(「月光ソナタ」「海」など)である。この象徴的な音楽の喚起とは、例えば「海」における躍動する海のイメージの音楽的比喩による記述のそれであり、自然と音楽を表裏一体のイメージで表すこうした象徴主義的な記述の仕方は、さらに洗練された形となって後の『失われた時を求めて』へと受け継がれる。
- (3) プルーストと音楽というテーマを扱った主な先行研究としては、最初期の J. Benoist-Méchin, «La musique du temps retourné», *Retour à Marcel Proust*, Paris, Pierre Amiot, 1957, pp. 13-157, réédition de *La Musique et l'immortalité dans l'œuvre de Marcel Proust*, Paris, Kra, 1926. さらに Florence Hier, *La Musique dans l'œuvre de Marcel Proust*, Publications of the institute of French Studies, INC., 1933. ですでにほとんどの問題が挙げられ、その後も今日に至るまで、このテーマをめぐるは多岐にわたる批評や論文が発表されている。しかしそれらのほとんどは『失われた時を求めて』(1913-27)の音楽記述に焦点を当てるものであり、『楽しみと日々』(1896)をはじめとするそれ以前のプルーストのテキストの音楽記述については、断片的、補足的にしか考察されてこなかった。2009年11月4~8日にウィーンで行われたシンポジウムで、フランス人研究者 C. ルブランが「プルーストと『楽しみと日々』の時代の音楽」と題した口頭発表を行っているが(Cécile Leblanc, «Proust et la musique à l'époque des Plaisirs et les jours» in *Marcel Proust und die Musik*, Tagung der Marcel Proust Gesellschaft, Vienne, Autriche, 4-8 novembre 2009)、プルーストのテキストの考察は行われていない。その中でも、本稿で取り上げる「ブヴァールとペキュシェの音楽マニア」は学術的な研究対象としてみなされにくいテキストであったといえる。この原因については「音楽マニア」がプルーストのオリジナルの創作ではなく、フロベールの「模作」という形式で書かれていることも関係していると推測される。
- (4) 『失われた時を求めて』(全7篇10部)は、第4篇「ソドムとゴモラ」(1921-22)以降が死後刊行でプルーストの加筆修正が終わっていない未定稿であることから、小説全体としては未完の状態である。
- (5) さらに『楽しみと日々』を考える上では、1894年に端を発する「ドレフェス事件」との関係も重要であり、フランスでの同化ユダヤ人に対する潜在的な反ユダヤ感情の高まりの中でこの作品集が執筆されていること、母親がユダヤ人であるプルーストも「ドレフェス事件」に早くから興味を抱いたことを踏まえた上でのテキストの考察も必要となるが、ドレフェス事件をめぐる『楽しみと日々』や「音楽マニア」の考察は別稿で行うことにする。
- (6) プルーストにとっての「模作」は、自身の文学創造において過去の傑作の文体を無意識に真似

ること(無意識の模作)を避けるという目的を持つ。ブルーストは「無意識の模作」と「意識的な模作」を明確に区別しており、「意識的な模作」のほうは、模範とする文体と自分の文体との間の距離を測ることが出来る点で重要な意味を持った。そして模作である以上、真似る対象と同じ文章の使用は避けねばならないため、そこに自身の創造的な操作や批判などを込めることが可能になる。したがってブルーストにおける模作は、読者を喜ばせる楽しみでなくてはならないと同時に1つの独立した作品であり、とくに「批評」の一形式として認識されるものであった。ブルーストにおける模作の意味に関する先行研究や詳細な考察に関しては、吉田城「ブルーストと模作：フローベールの文体模写をめぐって」『仏文研究』京都大学フランス語学フランス文学研究会、1994、pp. 149-79. などに詳しい。

- (7) Reynaldo Hahn(1874-1947)はベネズエラ生まれのユダヤ系の作曲家でブルーストの生涯の友人(同性愛の相手ともいわれる)。マスネの弟子。とくに声楽曲の分野で才能を発揮し、のちにオペラ座の監督となった。ブルーストとの初めての出会いは1894年5月22日に行われたM.ルメール邸での夜会であり、その後8月18日にレヴェイヨンの城館で再会した。後出の草稿に書き込まれたブルーストのアーンに宛てたメッセージから、「音楽マニア」はこの夏の再会を機に執筆された可能性が高い。
- (8) フランス国立図書館の電子テキストのサイト Gallica(ガリカ)で、このメッセージが書き込まれた「音楽マニア」の草稿(Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, NAF 16612)が閲覧可能。
- (9) Marcel Proust, *Correspondance de Marcel Proust*, texte établi et annoté par Ph.Kolb, Tome 1; 1880-1895, Plon., 1970, p. 319.
- (10) 「自転車」も「絵画」もブルジョワの娯楽。ブルーストはここで全く異なるものを対等に扱い滑稽さを生み出している。
- (11) C. ルブランのブルーストと当時の音楽批評に関する研究によれば、この「音楽マニア」の初稿は、ヴァーグナーの楽劇イタリアのヴェルデイのオペラと敵対するオペールの《黒いドミノ》のスカンダルについて、同時代の出版物が伝えた内容の示唆を多く含んでおり、ブルーストが音楽記述に際していかに当時の音楽誌から多くの情報を得ていたかが理解できる。Cécile Leblanc, «Proust et la critique musicale», *Proust pluriel*, presses de la Sorbonne Nouvelle, 2014, pp. 79-92.
- (12) Marcel Proust, *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les jours*, édition publiée sous la direction de Pierre Clarac et Yves Sandre, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1982, p. 62.
- (13) コンセール・コロヌ Concerts Colonne(1873年創設)。初代の総監督は指揮者・ヴァイオリニストのエドゥアール・コロヌ(1838-1910)。当初の名称はコンセール・ナショナル。サン＝サーンス、ドビュッシーやラヴェルなど同時代のフランス人作曲家の作品を中心とする近

- 現代フランス音楽を採り上げ、パドル率いるコンセール・ポピュレーヌと人気を競い合った。
- (14) コンセール・ラムルー Concerts Lamoureux(1881年創設)。1860年、コロヌとともに室内楽協会を設立した指揮者のシャルル・ラムルー(1834-1899)により、当初ヌーヴォー・コンセールとして設立。コンセール・パドル、コンセール・コロヌと並ぶパリの三大民営オーケストラ。同時代のフランス音楽のほか、J.S. バッハやヘンデル、そしてヴァーグナーの音楽を積極的に紹介した。
- (15) パリ音楽院管弦楽団 Orchestre de la Société des Concerts du Conservatoire(1828年創立)、現在のパリ管弦楽団の原型。19~20世紀前半までフランス楽壇の中心的地位を占める。ドイツの血を引く初代首席指揮者フランソワ＝アントワヌ・アブネック(1781-1849)はベートーヴェンをレパートリーの中心に据え、フランスにおけるベートーヴェン受容に主要な役割を果たした。1832年までに全交響曲を演奏。
- (16) 当時、交響曲やオペラがピアノ編曲で演奏されることは広く行われていた。
- (17) オーケストラを隠したホール、闇に包まれた客席は、ヴァーグナーのパイロイト祝祭劇場を指す。
- (18) Leblanc, *op. cit.*, p. 86.
- (19) ここでのドビュッシーに関する「距離を置く」という表現は、当時のパイロイト音楽祭の演出に対してだけではなく、ヴァーグナーの音楽そのものに対する距離も意味する。同じ1889年のパリ万博で東南アジアの鮮烈なガムランに出会ったドビュッシーは、その後のパイロイト詣でを契機に音楽的にもヴァーグナーの模倣から離れる決意を示した。こうした当時のドビュッシーのヴァーグナー観については作曲家・音楽史家モーリス・エマニュエルの速記録「Entretiens inédits, d' Ernest Guiraud et de Claude Debussy, notés par Maurice Emmanuel. 1889-1890», *Inédits sur Claude Debussy*, Galerie Charpentier, 1942, pp. 27-28. を参照。
- (20) サティの名前はタイプ原稿までは前出のショーソンとなっており、ブルーストは後でショーソンからサティへ書き換えたことが判明している(前出の Gallica でタイプ原稿(Bibliothèque nationale de France, Département des manuscrits, NAF 16613)が閲覧可能)。ヴァグネリアンであったショーソンより〈進歩的〉な作曲家として、ブルーストはサティを選んだのだろう。プレイヤード版の注ではブルーストは「おそらくサティと知り合っていた」と説明されているが(p. 933, note 5)裏付けとなる資料の出典はない。ブルーストがまだ無名に等しいサティと直接面識があったかの真偽は別として、この当時のサティは「反ヴァーグナー的」な美学をもつ作曲家として知識人にその名をある程度知られるようになっていたことから、ブルーストも音楽批評を通じてサティを知っていた可能性が高い。サティはこの頃、熱狂的なヴァグネリアンのジョゼファン・ペラダン(1858-1918)が総会長を務める「薔薇十字会」の聖歌隊長に任命され、1892年3月10日、ブルーストも出入りしていたパリのデュラン＝リュエル画廊で開催された第1回「薔薇十字展」の開会式用にハープとトランペットのための《薔薇十字会のフ

アンファール」を発表していた。ペラダンの嗜好に反して、当時のサティはヴァーグナーとは真逆の簡潔で透明な音楽書法を追究している。パリの音楽界で〈ヴァーグナー派〉と〈反ヴァーグナー派〉が見られるようになるのは90年代以降であるが、サティはすでに80年代の初期のピアノ曲から、反ヴァーグナー的ともいえる独自の簡素な様式を示していた。

- (21) Gustave Flaubert, *Bouvard et Pécuchet avec un choix des scénarios, du Sottisier, L'Album de la Marquise et Le Dictionnaire des idées reçues*, édition présentée et établie par Claudine Gothot-Mersch, Gallimard, p. 555.
- (22) この頃のパリにおける音楽の〈進歩〉の概念やその価値をめぐる論争については、ジャン・パスラー／武藤恵美子訳「バリー対立する進歩の概念」『西洋の音楽と社会9 世紀末とナショナリズム 後期ロマン派 II』(ジム・サムソン編／三宅幸夫監訳)音楽之友社、1996、pp.201-31。を参照のこと。
- (23) Cécile Chaminade(1857-1944)当時のサロンで活躍したフランスのピアニスト、作曲家。室内楽に佳品が多い。
- (24) ベートーヴェンの名はヴァーグナー、ドビュッシーとともに、『失われた時を求めて』においても多く登場する。とりわけ後期の弦楽四重奏曲はブルーストの文学創造に多大な影響を与えた。
- (25) Proust, *op. cit.*, p. 63.
- (26) フランスにおけるベートーヴェン受容に関する研究には、例えば Leo Schrade, *Beethoven in France: The Growth of an idea*, reprint Da Capo Press, 1978。が挙げられる。
- (27) Flaubert, *op. cit.*, p. 492.
- (28) Steven Huebner, *French opera at the fin de siècle, wagnerism, nationalism, and style*, Oxford university press, 1999, p. 26.
- (29) Proust, *Correspondance* (1970), p. 319.
- (30) 「イギリス海峡の向こうの奇癖」はヴァーグナーの《トリスタンとイゾルデ》、「ライン川の向こうの霧」は《ニーベルングの指輪》、「ヴォージュの反対側」はドイツを指すと考えられる。
- (31) *Ibid.*, p. 64.
- (32) Marie-Joseph-Anatole-Robert, comte de Montesquiou-Fézensac(1855-1921)高貴な家柄、高い知性と教養、優雅な風貌で当時の社交界に名を馳せた人物。同性愛者でブルーストの友人。『失われた時を求めて』に登場するシャルリュス男爵のモデルといわれ、著名な芸術家や知識人たちと幅広く交友し、自らも詩作した。
- (33) Léon Delafosse(1874-1951)今日の主要な音楽事典に名前の記載はないが、当時、演奏家として高い名声を得ていたピアニスト兼作曲家。1893年頃にブルーストとアンリ・ド・ソシースの元で知り合ったとされる。1894年初めにブルーストからロベール・ド・モンテスキウに紹介され、以後数年間モンテスキウの庇護を受けた。《コウモリ》はモンテスキウの詩集に基づ

いてドラフォスが作曲した歌曲。

- (34) 「他の優しい鳥をなぜ選ばなかったのだろうか？ スズメの旋律は少なくとも大変にバリ流だろう。ツバメは軽快さと優美さを兼ね備えているし、ヒバリは実に優れてフランス的で、かのカエサルが戦士たちの兜の上で、そこにあった全ての焼いたパンをヒバリに啄ませたほどである。しかしコウモリとは!!! 常に率直さと明晰さを渴望するフランス人は、この暗闇の生き物を嫌がるだろう」(*Ibid.*, pp. 64-65.)。
- (35) *Ibid.*, p. 63.
- (36) 原潮巳「ブルースト対サン＝サーンス：第3共和制下の芸術的“germanophobie”をめぐって」『日本フランス語フランス文学会中部支部研究報告集』16、1992、pp. 45-58.
- (37) Cécile Leblanc, «Proust et la «bande à Franck»: presence et influence de la musique française de la fin du dix-neuvième siècle», *Proust face à l'héritage du XIXe siècle: tradition et métamorphose*, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, pp. 203-17.
- (38) 原, *op. cit.*, p. 56
- (39) フランクの《ヴァイオリン・ソナタ》はブルーストが愛好した作品の一つで、のちの『失われた時を求めて』における架空の作曲家ヴァントゥイユによる《ヴァイオリン・ソナタ》の創造におけるモデルの1つになった。
- (40) Leblanc, *op. cit.*, pp. 208-209.
- (41) Proust, *Jean Santeuil* (1982), p. 659.

(せきの さとみ／修士課程)