

## ブルーストの「音楽家の肖像」

4人の音楽家の選択をめぐって

関野さとみ

### 序

マルセル・ブルースト(1871-1922)が青年期に出版した最初の作品集『楽しみと日々』*Les Plaisirs et les jours*<sup>(1)</sup>(1896)には、画家や音楽家を題材とした8つの詩篇から成る章「画家と音楽家の肖像」*Portraits de peintres et de musiciens*(以下「肖像」と略記)が収められている。この「肖像」はさらに各々4篇の、画家を主題とする「画家の肖像」*Portraits de peintres*と音楽家を主題とする「音楽家の肖像」*Portraits de musiciens*の2部分から構成される。実在する4人の音楽家、フレデリック・ショパン(1810-1849)、ヴィリバルト・フォン・グルック(1714-1787)、ロベルト・シューマン(1810-1856)、ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト(1756-1791)が題材として取り上げられた「音楽家の肖像」は、1895年の秋までに完成され、翌年の『楽しみと日々』の初版で初めて発表された<sup>(2)</sup>。

これらの音楽家はどのようにして選ばれたのだろうか。ブルーストは13歳から14歳の頃、サロンに置かれたアンケート帳の「好きな作曲家」の欄にモーツァルトとグノーの名前を記しており<sup>(3)</sup>、さらに20歳頃、同様の質問に対してベートーヴェン、ヴァーグナー、シューマンの名前を記している<sup>(4)</sup>。この回答に信を置くなら、シューマンとモーツァルトは10代から20代にかけてブルーストが実際に愛好した音楽家とみなせる。また、ショパンにも同様のことがいえる。ショパンは特に『失われた時を求めて』を含む後年のブルーストの作品群にも、その名が断続的に見出される音楽家である。

若き日のブルーストが愛好した音楽家かどうかという問題と併せて、この4人の音楽

家たちが、1890年代のブルーストの主な音楽受容の場となった上流階級のサロンでどのように評価されていたのかについても一考の余地があろう。4人は全て、19世紀のパリの音楽批評や上層のサロンで演奏される楽曲のレパートリーとして定着していた〈古典的大家〉である<sup>5)</sup>。こうした事実を踏まえると、4人の選択理由には社交界やサロンでの、とりわけ〈保守的〉な人々の音楽趣味へのブルーストの配慮が働いているようにも見える。しかしそうであるなら、同じく社交界に愛好者が多く、人々の間でしばしば話題となったヴァーグナーやベートーヴェンの音楽が選ばれなかったのはなぜだろうか。急進的な音楽家とみなされていたヴァーグナーや、知的スノップが好む音楽家というイメージが付与されていたベートーヴェンでは、誰にでも好まれる洒落な会話に華を添えるような題材ではなかったためであろうか。

いずれにせよ、上記に挙げた青年期のブルースト自身の愛好、当時のパリの音楽批評や上流階級のサロンの音楽趣味の影響、そして〈社交上の楽しみ〉に華を添える詩的題材といった事柄だけを4人の音楽家の選択理由とみなすことは性急に過ぎるだろう。「音楽家の肖像」の執筆はブルーストが1895年の秋頃、前年に知り合い生涯の友となった作曲家レーナード・アーン<sup>6)</sup>(1874-1947)とプルトーニュ地方のペグ＝メイユの海辺で親密な日々を過ごす中で進められた<sup>7)</sup>。この事実から、ブルーストの「音楽家の肖像」の創作に音楽家のアーンがどのように関わった可能性があるのかを検証することも、極めて重要になると考えられる。この当時のブルーストの作品とアーンの関係をめぐることは、アーンが同名のピアノ曲を作曲していることから、「画家の肖像」のみに注目する先行研究が大半を占める。しかしこの「音楽家の肖像」とアーンとの接点については、従来のブルースト研究では見過ごされてきたのである<sup>8)</sup>。

19世紀後半のパリにおける人々の音楽受容の状況からいえば、ブルーストによるこれらの音楽家の選択には、これといった新奇性はない。しかしこの4人の組み合わせにこそ、1890年代の青年期のブルーストの周囲に鳴り響いていた音楽と、その同時代性を離れたブルースト独自の音楽観について探る手掛かりが隠されている可能性は高い。こうした観点から、本稿では「音楽家の肖像」の詩篇に注目し、当時のブルーストがなぜ詩の主題にこれらの音楽家たちを選んだのか、執筆当時ブルーストと親密な関係を築いていたアーンと「音楽家の肖像」の詩篇との関係を視野に入れながら、明らかにすることを目的とする。4つの詩篇の考察を通じて、ブルーストの初期の文学創造に、この「音楽家の肖像」がどのような意味を持つのかを考えてみたい。

## 1. ショパン

4つの詩篇は「ショパン」<sup>(9)</sup>に始まる。ショパンは19世紀前半のパリの音楽批評の形成期から批評家に多く取り上げられた音楽家の一人であり、その人物像や音楽作品に関する記述には、いわゆる〈ロマン主義〉の作曲家としてのイメージが濃厚に見出される。ここでのロマン主義的な見方とは、具体的には〈作品(楽曲)は作者(作曲家)自身の心情が表現されたもの〉という前提に立つことを意味するが、こうした見方は、〈亡命〉や〈不治の病(結核)〉といったショパン自身の人生の苦難が、その音楽に投影されているという先入観を聴き手に抱かせることを助長した。また、ショパンの作品や演奏スタイルは、単なる技巧の披露とは異なる作曲家自身の内面の表出であって、作曲家と聴き手の魂の交流を可能にするという言説が批評において繰り広げられる。19世紀前半のパリでは音楽家やその作品にこうした見方をする傾向は新しいものだったが、アーンが青年時代に記したショパンに関する記述にも「彼(ショパン)は自らの魂を表現しているのだろうか」といった表現が見出される<sup>(10)</sup>。そして世紀後半に書かれたこのブルーストの詩も、ショパンのピアノ曲のタイトルや音楽の特徴を直接的に連想させる言葉——例えば1行目の「ため息(soupirs)」「涙(larmes)」「嗚咽(sanglots)」「海(mer)」、2,7行目の「蝶たち(papillons)」、4行目の「夢想する(Rêve)」「愛する(aime)」「苦しむ(souffrir)」「叫ぶ(crie)」、5行目の「苦悩(douleur)」など——の配置によって、〈ロマン主義〉のステレオタイプとも呼べるような詩的イメージが喚起される。

ショパン

ショパン、ため息、涙、嗚咽の海よ

羽を休めることのない蝶の一群の飛翔が

悲しみの上に戯れ、波の上に踊りながら、その海を横切る。

夢想し、愛し、苦しむ、叫び、なだめ、魅了し慰めよ、

つねにお前はそれぞれの苦悩のあいだに

移り気の目がくらむようで穏やかな忘却を走らせる

花から花へと蝶が飛び回るように。

そのときお前の喜びは悲しみの共犯者、

渦巻く情熱は涙への渴望を増大させる。

月と水の蒼ざめた優しい友よ、  
絶望の王子、あるいは裏切られた貴人よ、  
蒼ざめることでいっそう美しく、お前はなおも高揚する、  
お前の病室を浸す太陽に  
陽光に微笑んで涙し、それを見つめて苦しむ……  
後悔の微笑と〈希望〉の涙よ！<sup>(11)</sup>

また、上記のブルーストの詩と前述したアーンのショパン評の双方が、ショパンの音楽的イメージを喚起するために矛盾語法——撞着語法的、あるいは矛盾形容法的な語句を使用している。撞着語法／矛盾形容法とは、修辞学で相反する意味を持つ言葉の並び方に関する技法<sup>(12)</sup>を指し、ブルーストの詩では例えば6行目「移り気の、目がくらむようで穏やかな忘却(L'oubli vertigineux et doux de ton caprice)」や、8行「お前の喜びは悲しみの共犯者(De ton chagrin alors ta joie est la complice)」、12行「蒼ざめることでいっそう美しく、お前はなおも高揚する(Tu t'exaltes encore, plus beau d'être pâli)」、14行「(陽光に)微笑んで涙し(Qui pleure à lui sourire)」、最終行の「後悔の微笑と〈希望〉の涙よ(Sourire du regret et larmes de l'Espoir)」などがそれにあたる。こうした矛盾語法による表現はショパンの音楽がもつ複雑な精神性、予測のつかないような音楽的着想や和声の動きについて語る際、同時代の音楽批評においてもしばしば見出されるものであった。以下の引用は19世紀前半のフランスの音楽批評で権威を示した音楽理論家ジョゼフ・ドルティエグ(1802-1866)によるショパンの追悼記事の一節である。

エチュードや夜想曲の名のもとに、ショパンは、音楽様式の種々さまざまな要素を結合した。[……]耳は、別の言語に馴染む必要があるとまでは言わないまでも、少し粗野で変わってはいるが魅力にあふれ、アクセントや響きに満ちた特殊な方言に慣れることを必要とし、同じように精神も、1つの完全に新しい旋律的・和声的統辞法に従う必要がある。おずおずと情熱的で、夢想的で、暈しのかかったようなこの音楽は、直観を与え、いくつもの展望、とらえ難い地平を開く。これは、過去の影や判然としない未来を感じ取らせる諸々の形が現れる、1つの幻影である。だが幻影のように、その魅惑のもとに我々を捉えながらも、ショパンの音楽は我々に目まい、長い眩惑を与える。ショパンの音楽は大地と空の間に宙吊りになっているリラであり、その痛

ましい官能的な震えは二重のこだまを反響させるように思われる。ある時は苦しい想  
い出のリフレインをささやき、ある時は漠然とした希望の歌を試みる[…]<sup>(13)</sup>

こうした批評に見出される表現と同様にブルーストも、ショパンの音楽に固有のある種  
の捉え難さ、いわゆる言い難いイメージを、矛盾語法の(曇みかけるような)連続によって喚  
起しようと試みている。

ブルーストの詩におけるショパンの楽曲を直接想起させる言葉としては、「蝶」が《12  
の練習曲集》op. 25(1835-1837)の第9番〈蝶〉の俗称<sup>(14)</sup>を、10行目の「月(la lune)」や10、12  
行目の「蒼ざめた(pâle, pâli)」がショパンがピアノ曲においてそのジャンルを芸術的な域  
にまで高めたノクターンのイメージを喚起する言葉として見出されるものの、楽曲を直  
接的に指し示すようなレフェランスは少ない。その代わりに特徴的なのは、ショパンの  
人生を連想させる表現である。11行目の「絶望の王子、あるいは裏切られた貴人よ  
(Prince du désespoir ou grand seigneur trahi)」はショパンの故国での革命とそれに続  
く彼の亡命を、13行目の「お前の病室(ta chambre de malade)」は結核に侵されたショパ  
ン自身のイメージを連想させる<sup>(15)</sup>。折しもブルーストは「音楽家の肖像」の執筆時期に、  
ブルターニュの海辺に滞在しながら、アーンとショパンの伝記の執筆を試みていたらし  
く<sup>(16)</sup>、先に触れたアーンによるショパン評の内容と比較しても、ブルーストの詩がこうし  
た経緯の延長上に創作されたことを窺わせる。ショパンの人物像と彼が創作した楽曲、  
その音楽の特質を表現する言葉の配置によって、ブルーストの詩の全体は豊饒な詩的イ  
メージに彩られている。

## 2. グルック

第2篇に置かれたオーストリア出身の音楽家グルックは、18世紀のフランスで活躍し、  
演劇的要素を重視するフランス的感性に合致したオペラ改革を行い<sup>(17)</sup>、歴史的にフラン  
ス人に愛されてきた。19世紀のパリの音楽批評ではいわゆるウィーン古典派の周囲に  
グルックも位置付けられており、19世紀前半に活躍した作曲家ベルリオーズもグルック  
を熱狂的に称賛している<sup>(18)</sup>。1861年に行われたグルックのオペラ《アルケスティス》(パ  
リ初演 1776)の復活上演は、同年のヴァーグナーの《タンホイザー》初演の歴史的失敗と  
は逆に成功を収めた。ギリシャ神話を多く題材としたグルックのオペラは、その後もフ

ランスの教養人の知的イメージに訴える音楽として受容され続ける。

ブルーストはこの「グルック」と題した詩において、句型は第1篇の「ショパン」と同じアレクサンドランを使用しているが、詩形については、「ショパン」が変則ソネであったのに対し、ここでは脚韻が抱擁韻のみから成るオードに変更している。オードが元々ギリシャ語でメロディーを与えられ音楽の伴奏を付けて歌われる〈歌〉を意味するように、グルックのオペラの題材である古代ギリシャのイメージを踏まえて選択されたとも解釈できる<sup>(19)</sup>。ブルーストはここでグルックのフランス語オペラのタイトル——いずれも《アルミード》(初演 1777)、《アウリスのイフィゲネイア》(初演 1774)、《タウロイのイフィゲネイア》(初演 1779)、《オルフェオとエウリディーチェ》(フランス語版初演 1774)、《アルケスティス》(アリア «Divinités du Styx(地獄(ステュクス)の神々よ)»(第1幕))(フランス語版初演 1776)に由来する——とその台本内容に関するほのめかしを、様々な形で混ぜ合わせている。そしてグルックのオペラにおいて特徴的な〈英雄的行為〉〈自己犠牲〉〈愛の力〉〈(英雄の)死〉といったイメージが、詩の全体を貫いている。

グルック

愛の、友情の神殿、勇気の神殿よ

とある侯爵夫人がイギリス庭園のなかに築かせた神殿、

そこではヴァトー風のたくさんのキューピッドが弓を引き絞り

誉れ高き心臓を激昂の標的にしている。

しかしこのドイツの芸術家は——侯爵夫人はクニドスを夢見ていたに違いない！——

より厳かに、より深遠に、うわべだけの気取りなしに

お前が今フリーズの上に見る恋人たちや神々たちを彫り刻んだ。

ヘラクレスはアルミードの庭に火刑台を築く！

踵は舞いつつももはや庭園の小径を踏み鳴らすことはなく

輝きを失った生気のない眼差しと微笑みの灰が

我々のゆるやかな足音を消し去り地平線を青く染める。

クラヴサンの声も黙されひび割れてしまった。

しかしアドメトス、イフィゲネイア、あなた方の声にならない叫びは、  
身ぶりによって表され、私たちを今なお恐れさせる  
そして、オルフェウスによって鎮められアルケステリスによって挑まれた、  
冥界のステュクス河、—— 帆柱も空も見えない—— そこにお前の天才は錨を降ろし  
た。

グルックもまたアルケステリスのように〈愛〉によって  
時代の予測のつかぬ変化の中で避けられない死に打ち勝った。  
神殿は建っている、勇気の厳かな神殿、  
〈愛〉を祀った小さな神殿の廃墟の上に<sup>(20)</sup>。

しかしこの詩では、〈古代〉あるいは〈古代ギリシャ〉のイメージを喚起する一方で〈近代〉を喚起する言葉も配されており、古代と近代の相反するようなイメージの喚起、あるいは〈古代の近代への描き直し〉のような効果が図られているのも興味深い。2行目から3行目まで句またぎで置かれている「イギリス庭園(parc Anglais)」や3行目「ヴァトー風のキュービッド(amour Watteau)」という言葉は近代的なイメージを備える。8行目「火刑台(bûcher)」は英雄ヘラクレスの死をイメージさせるが、十字軍の騎士を誘惑した魔女である「アルミードの庭」に築かれていることから、カトリックの魔女裁判のイメージも重ね合わされる。5行目の「ドイツの芸術家(l'artiste allemand)」はグルックを指すと考えられるが、ここでは彫刻家ブラクシテレスのアフロディーテ像を崇めていたという古代都市「クニドス」を夢見る「侯爵夫人(elle)」の弛緩した宮廷風文化と対置させられており、グルックは峻厳なイメージを担っている。このように全体を通して、古代ギリシャや近代、異教的世界やキリスト教といった対照的なイメージが、ずれを伴いながら混在するような形で描き出されている。社交界の人々がグルックに抱く古典的なイメージから、プルーストはさらにそこへ古代と近代などの対立項を重ね合わせを試みているといえよう。またそこには、「イギリス庭園」/「ヴァトー」(フランス)/「ドイツの芸術家」といった語句によって、cosmopoliteなイメージも組み込まれている。

詩の最終行の「〈愛〉を祀った小さな神殿の廃墟(les ruines du petit temple à l'Amour)」は、冒頭の行の侯爵夫人の庭にある「愛の、友情の神殿、勇気の神殿(Temple à l'amour, à l'amitié, temple au courage)」と対比的に描かれている。プルーストはこの詩

において、グルック(の音楽)が侯爵夫人の宮廷風世界の「廃墟」を乗り越え、夫の命を自己犠牲により救おうとしたアルケステスのごとく、「愛」によって「時代の予測のつかぬ変化の中で避けられない死に打ち勝ち(La mort inévitable aux caprices d'un âge)」、生き永らえると謳い上げている。第4連目での、ギリシャ神話では不死をもたらす水でもあるステュクス河にグルックの天才が「錨を降ろす」という表現も、同様の意味として解釈できる。

ブルーストがこのような形で時代を超える音楽の普遍性を讃えたグルックは、アーンが賞賛したオペラ作曲家でもある。アーンはグルックをリュリヤラモーの後を継ぐフランス・オペラの偉大な作曲家とみなしており<sup>(21)</sup>、1938年12月に行われた「騎士グルックとそのフランス・オペラ」と題した講演で、このブルーストの詩で詠われたグルック後期のオペラ作品を取り上げている<sup>(22)</sup>。また、同時期にフランスで出版された『フランスにおけるテアトル・リリックの歴史』第1巻にもグルックの《アルミード》を中心に上げたアーンの論考が掲載されており<sup>(23)</sup>、こうしたアーンのグルック観とブルーストの詩の中で取り上げられているグルックの作品やイメージの符合は、過去のブルーストによる詩作とアーンとの関係性を示唆するとともに、ブルーストの詩的題材の選択にアーンの嗜好が反映されたことを裏付けるものといえる。

### 3. シューマン

J-M. フォーケ編『19世紀フランス音楽事典』の「シューマン」の項によれば、音楽雑誌『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル・ド・パリ』でのG. カストネルによる1840年の解説の時点で、シューマンはフランスではピアノ曲《子供の情景》(1838)と《謝肉祭》(1833-1835)、そしておそらく《トッカータ》程度しか知られていないと記されていること、1870年頃からシューマンの大半の作品がフランスでも出版され、1890年以降になるとシューマンのイメージが今日の我々が知るような——例えば交響曲ならベートーヴェン、楽劇はヴェーグナーといったように——歌曲(リート)やピアノ曲の作曲家として知られるようになったと説明されている<sup>(24)</sup>。シューマンの管弦楽曲は当時すでにパリの公開演奏会のレパートリーに入っていたにもかかわらず、ブルーストによるこの詩も19世紀後半のフランスにおける一般的なシューマンのイメージと同様、やはりピアノ曲や歌曲を中心としたイメージに彩られている。しかしそれは、直接的にはシューマンの音楽がアーンのサロ



ンでの弾き歌いのレパートリーの1つであった事実と関連があるようにも見える。当時のブルーストは頻繁に、アーンが弾き歌いをするシューマンの歌曲に耳を傾けていた。例えばブルーストは1894年9月25日(または26日)のシュゼット・ルメール宛の書簡でアーンが歌うシューマンの歌曲について言及しているが<sup>(25)</sup>、引用された歌曲名と歌詞から、その歌曲はおそらく《詩人の恋》op. 48(1840)の第11曲〈ある若者がある娘を愛した〉と推察できる。この《詩人の恋》の歌曲を思わせる詩句は、ブルーストによるこの「シューマン」の詩の中にも現れる。

とはいえ前述の1840年に書かれた『ガゼット』の記事での紹介と同様、ブルーストの詩でも主にいくつかの歌曲、そしてピアノ曲《子供の情景》と《謝肉祭》を直接的に想起させる語が目にとまる。紙面の制約上、本稿での「シューマン」の詩の全訳の引用は断念せざるを得ないが、第2行「少年(garçons)」、第7行「子供(L'enfant)」、そして最終行に「夢見る子供(enfant qui rêve)」があり、7行目の子供は「暖炉の炎(flammes du foyer)」を見つけていることから、ピアノ曲《子供の情景》のイメージ世界が描き出される。「謝肉祭(carnaval)」は9行目で現れるほか、同じピアノ曲の《謝肉祭》の音楽イメージの喚起には、第21行目の「太鼓に合わせ前進せよ(défile aux tambours)」という行進曲のイメージも、例えば《謝肉祭》の終曲にあたる〈ペリシテ人と闘うダヴィッド同盟の行進〉を連想させるかもしれない。もっと直接的には1849年のドレスデン蜂起への心情的な支援として書かれたピアノ曲《4つの行進曲》(1849)などもあり、シューマンの音楽における行進曲のイメージは多様で特定しがたい。この詩では最終行に再度「行進する部隊(Armée en marche)」という詩句が出て来る。また、シューマン自身は4行目に「兵士(soldat)」<sup>(26)</sup>と呼び掛けられるが、〈戦い〉を表す言葉はこの詩の中の様々な文脈において多用される。〈戦い〉のイメージは音楽的題材に関わるだけでなく、シューマンの精神を常に脅かしていた〈ロマンティズム〉と〈狂気〉という2つの面のせめぎ合いをも暗示する。

「シューマン」の詩では、とりわけ歌曲の〈タイトル〉をめぐる言葉が多種多様に配されている。第5行目の「鳩(colombes)」や、17行目以降の死した恋人の夢のイメージは連作歌曲《詩人の恋》のイメージと共鳴する。最終行に出て来る「嘆きの女性(femme en pleurs)」は、連作歌曲《女の愛と生涯》(1840)を連想させよう<sup>(27)</sup>。

第13行目の「ライン川(le Rhin)」の名は極めてドイツ的であるとともに、シューマンの音楽にとって、さらにシューマン自身の人生においても重要なイメージとなる。ライン川の名をタイトルに使用したリートはいくつかあり、ここでの「ライン川はその聖なる

流れを巡らせる (le Rhin roule ses eaux sacrées)」というブルーストの詩行からは、直接的に《ある画家の歌の本より 6 つの詩》op. 36 の第 1 曲〈聖なるラインの流れに〉(1840) が連想されるが、無論「ライン」の俗称をもつ《交響曲第 3 番》のイメージも喚起される。

このように、シューマンの音楽のイメージを喚起するブルーストの言葉には、シューマンの音楽がもつ文学性や標題的なタイトルとも相まって、ロマン派的な幻想と抒情に満ちた情感豊かなイメージを生む言葉が多く使用されている。全体の長さが他の詩と比較して最も長大であることから、これらの詩的イメージは多少混沌とした、いささか過剰にも感じられる部分があることも否めないが、精神的かつ主情的な音楽イメージが色濃くこの詩からは、ブルーストがシューマンの音楽に抱いていたイメージを直截に感得できる。22 行目で「魂(âmes)」という言葉が現れるが、シューマンの音楽を詠ったこの詩の世界は、音楽が人の心の内奥に直接訴えかける力をもつ芸術であるというドイツ・ロマン主義の美学に響き合う<sup>(28)</sup>。

#### 4. モーツァルト

モーツァルトは 19 世紀初頭のパリの音楽批評においてハイドン後の古典主義の大家に位置付けられ<sup>(29)</sup>、交響曲も早くからパリの公開演奏会のレパートリーに入った。しかしブルーストの詩ではモーツァルトのオペラ、とりわけ《ドン・ジョヴァンニ》(初演 1787) と《魔笛》(初演 1791) が中心に取り上げられている<sup>(30)</sup>。そしてこれらのアリアもまた、アーンの弾き歌いのレパートリーであった。

モーツァルト

バイエルンの王子の腕に抱かれているイタリア女性

その王子の悲しげで水つくような眼は彼女の物憂さに魅了される！

寒々しい庭で王子は彼女の乳房を心臓に引き寄せる、

闇で熟した乳房だが、そこでこそ光を吸うことができる。

彼の優しいドイツの魂は、—— かくも深いため息！

愛されることの燃えるような懈怠をついに味わうのだ、

彼は魅了されてしまった自らの頭の輝かしい希望を

それを引き留めるにはあまりにも弱々しい手に委ねる。

ケルビムよ、ドン・ジュアンよ！ 萎れる忘却から遠く  
香りの中に直立し、彼はそんなにも多くの花々を踏みじった  
風が涙を乾かすこともなくまき散らしたその花々  
アンダルシアの庭からトスカーナの墓場まで！

倦怠のもやが立ち込めるドイツの庭園の中で、  
イタリア女性は今もなお夜の女王。  
彼女の吐息はそこで大気を甘く靈的なものにし  
「魔笛」は愛情をもって滴を落とさせる  
晴朗な日の別れにいまだ身を熱くする闇の中で  
氷菓や、口づけや空の冷気を<sup>(31)</sup>。

この詩では音楽家の名を示す語句が登場しない。冒頭の「バイエルの王子(un Prince de Bavière)」は腕の中に「イタリア女性(Italienne)」を抱いており、〈男性(ドイツ)／ゲルマン〉と〈女性(イタリア)／ラテン〉が意図的に組み合わせられているのが面白い。おそらく、この両極端の要素が同居するイメージがブルーストの思い描くモーツァルト像なのであろう。さらに、モーツァルトの多くのオペラは《ドン・ジョヴァンニ》をはじめイタリア語で書かれていることから、ここでの「イタリア女性」はオペラ自体をも象徴すると考えられる。「イタリア女性」は詩の第14行目で「今もなお夜の女王(L'Italienne encore est reine de la nuit.)」と明かされるため、最終的には《魔笛》の「夜の女王」のイメージへと繋がる。「イタリア女性」と「夜の女王」の対応は、冒頭の連の4行目「闇で熟した乳房だが、そこでこそ光を吸うことができる(Ses seins mûris à l'ombre, où téter la lumière.)」という詩句により、《魔笛》の世界を連想させる光と闇の対置のイメージを喚起することで、すでに暗示されている。

6行目の「愛されることの燃えるような倦怠をついに味わう(Goûte enfin la paresse ardente d'être aimée)」という表現は、後出の《ドン・ジョヴァンニ》や《フィガロの結婚》に見出される官能的な恋愛を想起させる一方、ブルースト自身の願望の吐露とみる解釈も存在する<sup>(32)</sup>。9行目の冒頭の「ケルビム(Chérubin)」は智天使の名だが、ここでは《フィ

ガロの結婚》(初演 1786)に登場する青年ケルビーノのイメージが重ね合されている。オペラの中で恋心を抑えきれず思い悩むケルビーノは、〈天使〉であると同時に〈愛〉の仮象でもある。その次にはオペラ《ドン・ジョヴァンニ》を示す「ドン・ジュアン(Don Juan)」の言葉が続く。彼が踏みにじったという薫り高い「花々」は、彼に弄ばれ不幸に陥れられた数々の女性たちであり、「アンダルシアの庭からトスカーナの墓場まで! (Des jardins andalous aux tombes de Toscane!)」——ここでもまた〈庭〉が現れる——は、オペラの中のドン・ジョヴァンニの恋愛遍歴の歌を思わせる。

16行目ようやく「魔笛(Flûte enchantée)」の語が現れ、「イタリアの女性」が「夜の女王」であることが明かされる。最終行の「氷菓や、口づけや空の冷気を(La fraîcheur des sorbets, des baisers et du ciel.)」では、氷菓が溶けて滴が落ち、口づけの後の湿りが乾き、夕暮れの空に乾いた冷気が吹くという一連のイメージの連鎖がきわめて官能的に喚起される。このように、プーレストの詩では、男性的あるいはドイツ的な魂が甘美で肉感的なイタリア女性に囚われる官能的な恋愛のイメージを通じて、モーツァルト(とりわけオペラ)の音楽像が描き出されている。「音楽家の肖像」第2篇目に置かれた「グルック」と同様、ジャンルとしてはオペラを題材としながらも、英雄的でより峻厳なイメージを強調した「グルック」とはこの点で対照的である。

このモーツァルトもまた、アーンが熱愛した作曲家であった。アーンは後に劇作家サーシャ・ギトリの台本による舞台音楽《モーツァルト》(1925)を作曲したほか、モーツァルトをテーマとする論考もいくつか著している<sup>(33)</sup>。この詩で喚起されるモーツァルトの音楽的イメージはオペラのみだが、この点もアーンの音楽的嗜好との関連性が垣間見える。歌曲と劇場音楽の分野に才能を発揮したアーンはとりわけモーツァルトのオペラに魅せられていたのであり、自らもモーツァルトのオペラを数多く指揮した。プーレストは1912年に、アーンへの贈り物としてショパンかモーツァルトの自筆譜を探しているが、その際、大いに好ましいのはモーツァルトと述べている<sup>(34)</sup>。音楽家の選択のみならず、そのジャンルにおける嗜好性の一致までも指摘できることから、やはりプーレストのここでの詩的創造に、アーンの音楽趣味が影響を与えていた可能性は非常に高いだろう。

## 5. プーレストはなぜこれらの音楽家を選んだのか

4篇の詩の考察を踏まえ、ここで詩編全体の構成や詩的イメージに込められた意味内

容を再検討し、ブルーストによる「音楽家の肖像」の音楽家たちの選択理由を改めて考えてみたい。

この「音楽家の肖像」で取り上げられた音楽家たちの配置や関係性を俯瞰してみると、以下の図で示したように、音楽様式、時代、ジャンル、国、あるいは共通に使用されている特定の語句やイメージの喚起といった点で、示唆に富む構造を備えていることが浮かび上がってくる。

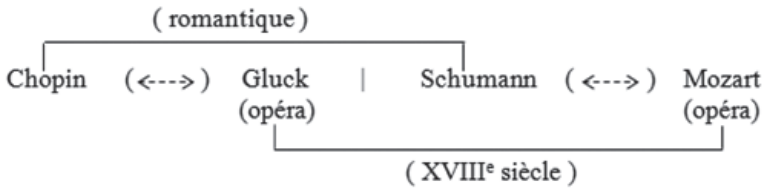


図 「音楽家の肖像」の各詩編の配置と構造  
(※ただし各音楽家のイメージをめぐる対比と交錯の関係は、常に上記のような二項の状態では描き出されていない)

生年を同じくするショパンとシューマンはともに19世紀のロマン主義音楽を代表する音楽家であるのに対し、グルックとモーツァルトは18世紀の古典主義に位置付けられる。音楽史における18世紀(古典主義)と19世紀(ロマン主義)の大家がこのように互い違いに配されていることは、少なくともこの2つの時代の音楽様式の対比関係がブルーストによって図られていたことを示している。

しかし、音楽様式の点ではこのようにショパンとシューマンが19世紀(ロマン主義)、またグルックとモーツァルトが18世紀(古典主義)という関係で配されているように見えても、それぞれは単なる対比の関係のみに留まるわけではない。隣り合わせとなるショパンとグルックは、外国人でありながらパリを本拠としフランス人に評価された cosmopolite な音楽家という点、また、シューマンとモーツァルトの2人に関してはドイツ語圏の音楽家という共通点を備えている。cosmopolite なイメージはさらにモーツァルトの詩にも顕著に見出される。こうした点から、4人の音楽家が2人ごとの対比の関係にありながらも同時に呼応する関係にあること、〈18世紀／古典主義〉対〈19世紀／ロマン主義〉の単純な対立では決してなく、各詩の内容のレベルでも様々な対比のイメージはしばしば曖昧になること、対照的であると共にシンメトリーでもある4人の音楽家のイメージの差異と全体の統一感が、巧みな計算の上で生み出されていることがわかる。さらに、ショパンとシューマンに関しては彼らの人生における〈病〉にまつわるイメージ、

そしてグルックとモーツァルトでは〈オペラ作曲家〉のイメージが共通する一方で、前者はピアノ曲を中心とする〈サロンの洗練〉と歌曲(・交響楽)を中心とする〈ドイツ的情緒〉、後者のグルックとモーツァルトではオペラの〈貴族性〉と〈民衆的性質〉、あるいは〈英雄的自己犠牲(による愛)〉と〈官能的な恋愛〉のイメージといった点で、対比的に描き出されていることもすでに確認した通りである。

また、4つの詩では各々の音楽家に応じた〈自然〉のイメージが巧みに使い分けられていた。ショパンの詩では「海」をはじめ「月(月光)」「陽光」といった〈外的な自然〉のイメージを喚起する、人工的造形から離れた野生の自然を表す詩句が楽曲のイメージと重なり合う形で多用されていた一方で、第2~4番目の詩編にあたるグルック、シューマン、モーツァルトの詩では、「庭園(*parc, jardin*)」という〈人工的な自然〉のイメージが用いられている<sup>(35)</sup>。ショパンのように人の手では制御不可能な、人工的造形から離れた野生の〈外的な自然〉のイメージと、それ以外の音楽家における人の技によって表現された〈人工的な自然〉のイメージとの差異は、(前述したショパン、グルック、モーツァルトに共通するcosmopoliteなイメージと同様に)各音楽家のイメージをめぐる交錯と対立の関係が二項の状態ではなく、時にはシンメトリーを崩す1対3のような様相を示しつつ、同時に重なり合っていることを示している。

4つの詩編のこうした特徴や、さらにアーンとの関係についても再度見直してみると、なぜ当時のブルーストがここでベートーヴェンやヴァーグナー、また同時代のフランス人作曲家を取り上げなかったのかについて、新しい見解を導き出すことができる。1890年代のフランスはヴァグネリズムの熱狂が頂点を迎えるとともに、音楽におけるナショナリズムもますます白熱した様相を見せ始めていた時期にあたる。芸術の領域へ偏狭なナショナリズムを持ち込むことに一貫して否定的な立場を貫いたブルーストは、音楽についても同様の考えを抱いていたと推察される。この「音楽家の肖像」の詩篇にcosmopoliteなイメージをもつ音楽家が多いことも、そうした見方を裏付けるものといえよう。『楽しみと日々』の中で、ヴァーグナーやベートーヴェンの名は〈詩〉の題材としてではなく、ナショナリズムに染められた社交界の音楽愛好家たちの滑稽な音楽論をテーマとした〈パスティッシュ〉の「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)において現れる<sup>(36)</sup>。この「音楽マニア」では、本稿の考察によって「音楽家の肖像」との接点が徐々に明らかとなったレーナルド・アーンも登場する。そこでのアーン

ンは、〈革新派〉と〈保守派〉双方の音楽愛好家から否定されるが、その理由の1つとして「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」<sup>(37)</sup>ということが語られる。アーンは南米ベネズエラ出身のユダヤ系フランス人だが、「音楽家の肖像」の題材の選択にアーンの民族的出自への配慮も関わっていると仮定するなら、それもまた、この詩篇において cosmopolite なイメージをもつ音楽家が多いことの原因になり得るだろう。そして、詩篇でのベートーヴェンとヴァーグナーの不在についても、アーンとの関係を踏まえるとさらに納得がいく。音楽とは個別の感情の表現様式であり、常に言葉に従属するものという見解を持っていたアーンにとって、ベートーヴェンとヴァーグナーはその音楽美学の違いからして決して認めることのできない巨匠たちであり、ブルーストはそれを重々理解していたのである<sup>(38)</sup>。

以上、全ての点を踏まえると、従来のブルースト研究において見過ごされてきた「音楽家の肖像」とレーナルド・アーンとの接点は、ここでの音楽家の選択において非常に重要な意味をもつものとして浮かび上がってくる。

## 結び

前述の「音楽マニア」の執筆時、ブルーストはアーンへ以下の書簡を送っている。

もう一度別の機会に、あなたへ他の贈り物をします、あなたのために作られた、もっと手法を凝らして入念に仕上げられた、「真面目なジャンルの(dans le genre sérieux)」贈り物を。それはあまりひどいものにならないと思います。良いものでは決してないでしょうけれども、私は、自分が持っているものしかあなたへ贈ることができません。私はただ、より一層の入念さと、彫琢師が言うような「愛(amour)」をもって、仕事をするよう努めましょう。その贈り物は、店で「記念の品(Souvenirs)」という名の付いている、そしてしばしばとても不格好な、趣味の悪いつまらない物といった、取るに足らない作品の1つになるかもしれませんが、それは素晴らしい意図で書かれたもので、心の琴線に触れる、子供っぽくもあるものなのです。(コルブによれば 1894年8月27日か9月3日、下線強調は筆者)<sup>(39)</sup>

そもそも青年時代のブルーストにとっての詩作とは、誌上での発表を目的とするとい

うより、親しい友人たちへ贈ったりサロンで朗読したりするためのジャンルであった<sup>(40)</sup>。これまでのブルースト研究では、上記の書簡の中でブルーストがアーンへ約束している「真面目なジャンルの(dans le genre sérieux)」贈り物がどの作品を指すのかは明らかにされてこなかった。しかし、ここでアーンへの「贈り物」として約束された作品こそ、本稿で取り上げた「音楽家の肖像」の詩篇であった可能性は非常に高いだろう。この推論が正しければ、1895年当時、急進的とされていたヴァーグナーやベートーヴェンの音楽にすでに魅了されていたはずのブルーストがなぜここでの詩の題材に〈古典的大家〉ばかりを狙うように選択したのか、なぜ「音楽マニア」のように滑稽な〈パスティッシュ〉の直後に「真面目なジャンル」の音楽詩篇が書かれ、これほど対照的な性質の作品が1つの作品集の中に収められることになったのかについてなどの、様々な疑問点が全て解消されている。

本稿の考察によって、これまでのブルースト研究では看過されてきた「音楽家の肖像」とアーンの接点と、さらにそれが作品創造の経緯にまで関わる可能性があることが初めて明らかにされた。『楽しみと日々』全体の構成を研究したB.ジッケルは、この「肖像」を中心軸とした『楽しみと日々』全体のシンメトリー構造を指摘しているが<sup>(41)</sup>、〈美術〉と〈音楽〉を主題とする「肖像」の章が『楽しみと日々』全体の主要テーマを象徴するような位置に配されたという事実は、ブルーストにとっての「肖像」のテキストの重要性、ひいては初期のブルーストの文学創造と音楽の関係におけるアーンの存在の重要性を考える上でも、意義深いとみなせる。

音楽に関して、ブルーストはアーンのような〈専門家〉ではなく〈一愛好家〉にすぎなかった。しかし、だからこそ周囲に鳴り響く音に純粋に耳を傾け、内からの自然な欲求にしたがい様々な音楽に身を委ねる中で、同時代を席卷した偏狭なナショナリズムにも特定の音楽的信条にも左右されず、そうした束縛から離れたところで音楽を——例えばヴァーグナーやベートーヴェン、さらにショパンやドビュッシーを同時に——愛することが可能であった。時期的には先に執筆された「音楽マニア」が、当時の音楽批評をめぐる紋切型とそれへの痛烈な皮肉であったとするなら、より「真面目な」作品である「音楽家の肖像」の詩篇では、ブルーストはアーンの古典的な音楽的嗜好を踏まえた題材を拠りどころとしながらも、題材となった音楽家たちへの自身の深い教養に基づく様々なレフェランスや多彩な詩的表現を駆使することで、古典的大家たちの音楽世界を、〈古典〉の枠を超えてより豊穡に描き出すことに成功したといえる。それは翻って、青年ブルーストが自ら



の音楽観について意識的になる瞬間だったと同時に、音楽、つまり〈筆舌に尽くせぬもの〉を自らの言葉によって表現する方法——自身が作家としてこれから音楽をどのように語ることが可能なのかという問題——に、1つの道筋が拓かれる契機の瞬間でもあったのだ。

※本稿は日本学術振興会平成 29 年度科学研究費補助金(特別研究員奨励賞)による研究成果の一部をなす。

## 註

- (1) 本稿で参照した『楽しみと日々』所収のプルーストのテキスト 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, 1971. は、本文で *PJ* と略記した上でページ数を表記する(同書の *Jean Santeuil* は以下 *JS* と略記)。日本語訳は筆者によるが、岩崎力訳(『プルースト全集』11 巻所収(筑摩書房、1984)、岩波文庫、2015)と窪田毅弥訳(福武文庫、1986)を適宜参照させて戴いた。
- (2) プルーストは「音楽家の肖像」の誌上での発表に非常に苦心し、結局『楽しみと日々』初版の刊行まで公表することができなかった。その一方で、ファン・ダイク、カイブ、ポッター、ヴァトーら 4 人の画家たちを題材とした「画家の肖像」の詩篇は、『楽しみと日々』の刊行に先立つ 1895 年 6 月 21 日に『ル・ゴローワ』に掲載された。さらに「画家の肖像」には、後述の作曲家レーナルド・アーンがピアノ独奏曲《画家の肖像 *Portraits de peintres*》(1895)を作曲している。このピアノ曲は 1895 年 5 月 28 日、『楽しみと日々』の挿絵を描いた画家マドレーヌ・ルメール宅のサロンで、詩人ステファヌ・マラルメの前口上(代読による)とともに『ル・ゴローワ』での詩の発表前に初演され(Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, Gallimard, 1996, pp. 235-236)、楽譜は『楽しみと日々』の初版に収録された。このプルーストの「画家の肖像」の詩篇とアーンの楽曲については、別稿で考察する。
- (3) Marcel Proust, *Contre Saint-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition publiée sous la direction de Pierre Clarac et Yves Sandre, Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1971, p. 336.(以下、同書の *Contre Saint-Beuve* を *CSB*, *Essais et articles* を *EA* と略記する)

- (4) *Ibid.*, p. 337.
- (5) 19世紀のパリの音楽批評や作曲家の受容に関する重要な先行研究としては、K. エリスの博士論文に基づく次の著作が挙げられる。Katharine Ellis, *Music criticism in nineteenth-century France: La revue et gazette musicale de Paris, 1834-80*, Cambridge University Press, 1995. 「音楽家の肖像」の題材となった4人の音楽家のパリにおける受容についても詳細な記述がある。
- (6) Reynaldo Hahn(1874-1947)は南米ベネズエラ出身でフランスに帰化したユダヤ系フランス人の作曲家。11歳でパリ音楽院に入学、作曲をマスネに師事し、歌曲やオペレッタ等の分野で才能を発揮したほか、しばしば歌曲の弾き歌いを披露しサロンの寵児となった。1934年から『フィガロ』紙で音楽批評を執筆、1945年にパリ・オペラ座の監督に就任。ブルーストとは1894年5月22日、18歳の時にマドレーヌ・ルメール邸での夜会で初めて出会い、生涯にわたる友情を結ぶ。『楽しみと日々』の次に着手されたブルーストの未完の小説『ジャン・サントゥイユ』では、アーンがアンリ・ド・レヴェイヨンという名で登場する。
- (7) この年の8～9月にブルーストとアーンはディエップのマドレーヌ・ルメール邸やペル＝イル＝アン＝メールのサラ・ベルナルド邸などに共に滞在し(おそらくこの9月からブルーストは未完の小説『ジャン・サントゥイユ』に着手(*PJ*, p. 980.)している)、10月にブルターニュ地方フィニステール県のコンカルノー湾、ペグ＝メイユに滞在した。さらにその後マドレーヌ・ルメール所有のレヴェイヨンの城館に向かっている。同時期の書簡等の資料から、「音楽家の肖像」の詩篇はこうした日々の中で執筆されたと考えられる。
- (8) 「画家の肖像」には、当初「ファン・ダイク」の詩の中にアーンのイメージに基づく4行詩が挿入されていた(後に削除)という事情も関係していよう(*PJ*, pp. 945-946.)。対してこの「音楽家の肖像」には、アーンへの言及は一切見出されないのである。1993年に刊行されたfolio版の『楽しみと日々』の注釈者ティエリー・ラジェはアーンの音楽的嗜好の影響について推量しているが(Marcel Proust, *Les Plaisirs et les Jours, suivi de L'Indifférent et autres textes*. Édition présentée, établie et annotée par Thierry Laget, Gallimard, 1993, p. 330)、詳細な検証は行われていない。
- (9) 「ショパン」の詩の校正刷りには、アーンが作曲した《画家の肖像》を初演したピアニストであるエドゥアール・リスレール(1873-1929)への献辞があったが、初版の刊行までに削除された。
- (10) «Dans Chopin on est frappé du parfum amer qui flotte sur tout. Aux moments mêmes où il est souriant, idéalement lumineux, un regard sombre et désolé vient se poser sur cette magie. Traduit-il son âme? Son cœur? Ou bien sa chair?» (Reynaldo Hahn, *Notes (Journal d'un musicien)*, Librairie Plon, 1933, p. 109.)
- (11) *PJ*, p. 82.
- (12) 1つの名詞に対して意味内容が相互に矛盾する2つの形容詞を並列して付す場合を撞着語法、

1つの名詞に対してその名詞と意味内容が矛盾する1つの形容詞を付す場合は矛盾形容法と呼ばれる。こうした矛盾語法の定義については、佐々木健一「3-12 対義結合」『レトリック事典』(大修館書店, 2006)pp. 469-483、オリヴィエ・ルブール／佐野泰雄訳『レトリック』(白水社, 2000)pp. 59-72を参照した。

- (13) Joseph d'Ortigue, «Frédéric Chopin» *L'Opinion publique*, 23 novembre 1849, p. 2.
- (14) ショパンの音楽作品の俗称は個々の楽曲により定着した経緯や時期に差異があるものの、同じ《練習曲集》op. 25の第1曲目の通称「エオリアン・ハーブ」がシューマンの批評に由来するように、その多くはすでに19世紀の音楽批評の中で使用されている。
- (15) 1908年から着手され、『失われた時を求めて』の初期段階を構成する『反サント＝ブーヴ』の中でも、ブルーストはショパンについて「病的で、感じやすく、エゴイストで、ダンディな偉大な芸術家」(CSB, p. 281)と表現している。
- (16) フィリップ・コルブ編のブルーストの書簡集第1巻の年表では、ブルーストとアーンがショパンの伝記執筆を計画していた時期は1894年8月と記載されているが(Marcel Proust, *Correspondance de Marcel Proust*, texte établi et annoté par Philip Kolb, I, Plon, 1970-1993, p. 78. 以下、この書簡集を *Corr.* と略記する)、タディエの伝記では「音楽家の肖像」執筆と同時期の1895年秋頃としている(Jean-Yves Tadié, *Marcel Proust*, Gallimard, 1996, p. 293)。タディエは1935年8月29日に『カンディード』に発表されたアーンの記事を参照している。
- (17) 18世紀のパリではイタリア音楽を愛好する「ピッチンニ派」とそれに対立する「グルック派」に分かれたグルック＝ピッチンニ論争が巻き起こった。グルックは《オルフェオとエウリディーチェ》(イタリア語版初演1762)以降、音楽と演劇との新しい関係を作り出す改革オペラの作曲に取り組み、そのオペラは後にペルリオーズやヴァーグナーによっても高く評価された(ただし今日の音楽学研究では、グルックの改革の評価に関しては様々な見解が存在する)。
- (18) Ellis, *op. cit.*, p. 80.
- (19) また、ラジェはこの詩の第9行目にホラティウスの『オード』からの借用を見出している。(Proust 1993, *op. cit.*, p. 332.)
- (20) *PJ*, pp. 82-83.
- (21) 例えば次のような言及を参照。アーンのグルックへの評価は当時のフランスの音楽教育機関における音楽史観と齟齬をきたさない。「La France, après Lully et Rameau, comptait un grand compositeur français de plus: Gluck (...)」(Reynaldo Hahn, *L'Oreille au guet*, Gallimard, 1937, p. 56.)
- (22) «Le Chevalier Gluck et ses opéras français», Conférence de M. Reynaldo Hahn, faite le 12 décembre 1938, *Conferencia*, 1<sup>er</sup> février 1939, FRBNF43995078.(フランス国立図書館オペラ座図書館所蔵)
- (23) Reynaldo Hahn, «Le chevalier Gluck.—Armide» *Histoire du théâtre lyrique en France*, par-

- tiel, Radio-Paris, 1938-1939, pp. 179-192. アーンはとりわけ『アルミード』をグルックの傑作と評価している (*Ibid.*, p. 182.)。
- (24) *Dictionnaire de la musique en France au XIXe siècle*, sous la direction de Fauquet (Joël-Marie), Fayard, 2003, p. 1135.
- (25) *Corr.*, I, p. 338.
- (26) この語句は、直接的にはシューマンの《5つの歌曲》op. 40(1840)第3曲〈兵士〉を喚起している。しかし兵士のイメージとシューマンの繋がりはこの詩だけでなく、後年の『失われた時を求めて』最終巻の『見出された時』まで続く。この巻で、兵士として戦地へ戻る語り手の友人サン＝ルーが最後に口ずさむのはシューマンの歌曲である。
- (27) この詩で参照されていると考えられるシューマンの歌曲は次の通り。《詩人の恋》op. 48(1840)より第3曲〈バラ、百合、鳩、太陽〉、第6曲〈ラインの聖なる流れに〉、第9曲〈あれはフルートとヴァイオリン〉／《女の愛と生涯》op. 42(1840)／《ミルテの花》op. 25(1840)より第3曲〈胡桃の木〉／《リートと歌》第1集 op. 27(1840)より第1曲〈かわい鳥よ、教えておくれ〉／第4曲〈ジャスミンの茂み〉／《ある画家の歌の本より6つの詩》op. 36より第1曲〈ライン河畔の日曜日〉／《リーダークライス》op. 39(1840)より第5曲〈月夜〉／《5つの歌》op. 40(1840)より第3曲〈兵士〉／《リートと歌》第3集 op. 77(1840)より第2曲〈私の庭〉／《若者のための歌のアルバム》op. 79(1849)より第20曲〈ツバメたち〉／《エリーザベト・クールマンの詩による7つの歌》op. 104(1851)より第5曲〈手を差しのべておくれ、雲よ〉
- (28) ブルーストのこうした音楽観への共感『楽しみと日々』の他の章に収められた音楽的断章、例えば「音楽に耳を傾ける家族」・*Les regrets, rêveries couleur du temps*, IV. *Famille écoutant la musique.* (PJ, pp. 108-109)などにも見出される。
- (29) Ellis, *op. cit.*, pp. 23-24.
- (30) ブルーストはこの頃着手していた未完の小説『ジャン・サントゥイユ』でも、主人公ジャンの母親がピアノで《ドン・ジョヴァンニ》のアリアを弾く場面を挿入している (JS, p. 225 を参照)。
- (31) PJ, p. 84.
- (32) マルセル・ブルースト『楽しみと日々』岩崎力訳、岩波文庫、2015、p. 374、訳注 13。
- (33) Hahn 1937, *op. cit.* pp. 9-60, 270-271. などを参照。
- (34) *Corr.*, XI, p. 329.
- (35) この各音楽家の間での〈自然〉のイメージの差異は、特にショパンとそれ以外の音楽家に対するブルースト自身の解釈を探る上で重要といえる。ショパン以外の第2~4篇に共通して現れる「庭園」のイメージ自体も各音楽家に応じた多様性が認められ、「庭園」の原語の表記もグルックでは *parc*、他のシューマンとモーツァルトでは *jardin* となっているが、こうした *parc* と *jardin* の使い分けについては現段階で解決できなかったため、別稿にて再考したい。また、ブルーストの小説創造と〈自然〉や〈庭園〉の美学に関する先行研究には、津森圭一「ブルースト

における自然の感情——「晦渋性に反して」から『ジャン・サントゥイユ』へ『仏文研究』、京都大学フランス語学フランス文学研究会、2006、pp. 199-216；「ブルーストの庭園論——庭園の詩学と小説の美学のあいだで」『Stella』34、九州大学フランス語フランス文学研究会、2015、pp. 189-207. がある。

- (36) この「音楽マニア」におけるブルーストの音楽記述をめぐる詳細な考察については、関野さとみ「マルセル・ブルースト「ブヴァールとベキュシェの音楽マニア」(1894)における音楽のレフェランス」一橋大学大学院言語社会研究科『言語社会』10、2016、pp. 334(53)-318(69). を参照。
- (37) *PJ*, p. 64.
- (38) *Corr.*, I, pp. 388-391. ブルーストはこの1895年5月20日のシュゼット・ルメール宛の書簡の中で、アーンがヴァーグナーとベートーヴェンに否定的であること、それがアーンのどのような音楽観に基づくものであるかについての自身の見解を明らかにしている。ここでブルーストは、アーンの気質を「文学的な音楽家(musicien littéraire)」と表現しながら、同時代のどの批評家よりもアーンの音楽観の本質を鋭く突くような洞察力を発揮している。
- (39) *Corr.*, I, p. 319.
- (40) Berard Brun, «Poèmes», *Dictionnaire Marcel Proust*, publié sous la direction d'Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers, Nouvelle édition revue et corrigée, Champion Classiques, 2014, p. 776.
- (41) Bernard Gicquel, «La composition des *Plaisirs et les Jours*», *Bulletin de la société des amis de Marcel Proust*, n°10, 1960, pp. 249-61 を参照。

(せきの さとみ／日本学術振興会特別研究員)