

プルーストとワーグナー

増尾弘美

1. プルーストと音楽、そしてワーグナー

マルセル・プルースト（1871-1922）は音楽に対して並々ならぬ情熱を持っていた。彼自身、楽譜を読み、ピアノを弾くことを学んでいたし、親友の音楽家レーナード・アーンから数々の情報を得、音楽のサロンやコンサートにも足繁く通っており、1911年、自宅に居ながらにしてオペラやコンサートが聴けるテアトロフォンに契約したり、第一次世界大戦で外でのコンサートが不可能になると自宅に音楽家たちを呼んで演奏させることまでしており、単なるディレクターの域をはるかに超えるものであった。彼の絵画論が本物の絵画を実際に見るのを待たずに、ラスキンを始めとした既存の絵画批評や複製画を下敷きにしていることとは事情を大きく異にしている¹⁾。これは音楽と絵画との本質的な違いにもよる。絵画の本物は1点しかなく、それが所蔵されている美術館に向かかなければならないが、音楽は楽譜が一つであっても演奏された数だけ存在するわけだから、オリジナル楽譜を見たか見ていないかを問題にするのは聴取者にとっては意味がない。その音楽の演奏される場所に、我が身を置けばいいのだ。音楽においては、「どの演奏が本物か？」の議論は不毛である。

音楽は文学とも異なる。言葉という媒介手段を経ることなく直接、魂に訴えかける音楽は、常に事物の背後に本質を求めてやまないイデアリストたるプルースト、普通の人間なら見過ごすようなものでも、何事かを訴えようとしているにちがいないという認識のもと、その発するメッセージを敏感に読み取ろうとしたプルーストにとって神秘的な存在であり、絶えざる関心の的であった。彼の長篇小説『失われた時を求めて』（以下、『失われた時』と略記）にも、語り手がヴェルデュラン家の夜会でヴァントゥイユの七重奏曲を初めて聞いて陶醉し、音楽の価値に脱帽した次のような断章がある。

もし言語の発明、言葉の形成、観念の分析がなければ、音楽が魂間の交流

になり得たものの唯一の例ではないかと私は自問した。音楽はその後の経過を伴わなかった一つの可能性のようなものだ。人類は他の道——話し言葉と書き言葉の道——に入り込んでしまったのだ。²¹

また、囚われの女であるアルベルチーナとの同棲生活において、彼女に自動ピアノでヴァントウイユの音楽を弾いてもらうときにも、文学に対する音楽の優越性を露わにしている。

たとえばこの音楽〔ヴァントウイユの音楽〕はあらゆる既知の本よりももっと真実な何かに私には思われた。時折、私は次のように考えた。人生において我々が感じることは観念の形では感じられないので、文学的、すなわち知的に翻訳することでようやくそれを知らしめ、説明し、分析することができるのだが、音楽のように再構成することはできない。ところが音楽においては音が存在の抑揚を捉え、感覚の内的な極限の最高点を再生するのである、と。²²

1895年5月20日のシュゼット・ルメール宛の手紙でも、音楽は文学・絵画・彫刻などでは表現し得ない心の内奥を表す、宗教的なものであるとして、この点でブルストと友人レーナルド・アーンとで意見が異なることを表明している²³。なお、ブルストはここで既に自分がワーグナー崇拜者であることを明らかにしている。アーンは伝統を重んじるグノー、マスネの流れを汲み、カミーユ・サン＝サーンス(1835-1921)の弟子であるがゆえに革命的なりヒャルト・ワーグナー(1813-83)を認めていない²⁴。そもそも19世紀後半に興隆した、ボードレールを先駆者としたヴェルレーヌ、ランボー、マラルメらを代表とする象徴主義詩人たちにおいては、言葉を手段として用いながらも「詩の本来的な富を音楽から奪い返す」ことが共通の命題であった。

ブルストと音楽を考える際には、哲学者ショーペンハウアー(1788-1860)の影響を忘れてはならない。主著『意志と表象としての世界』は、世界は絶対的な不動のものとして存在するのではなく、見る人の意志を表象したものにほかならず、したがって世界は特定の視点と見方からしか捉えられないという相対主義を提唱したものであり、ブルストの *perspectivisme* と容易に結びつくものである。彼は音楽を「複数の情動の共通した本質の卓越した表現」*l'expression par excellence de l'essence commune des affects* と定義し、音

楽を人間の行動の頂点に置いている。なぜなら絵画・建築・彫刻は描写の対象となる世界があるが、音楽は意志を直接に表したものだからだ。音楽を音の芸術に留めず、形而上学的な真実と結びつけたことは、ショーペンハウアーの大きな功績である⁶⁾。ワーグナーも1854年に同著を読み、彼の学説が自分の詩的構想においてずっと前から親しんできたことと一致することを認識し、「天の恩恵のようだ」と親友であるフランツ・リスト（1811-86）に手紙を書き送っている。ショーペンハウアーの恐るべき厳粛な「生命への意志の究極の否定」に唯一の救済を見出したワーグナーが、愛の結合による意志の消滅、究極の救済を死に求める『トリスタンとイゾルデ』の構想へと向かったのは自然の成り行きであった。

ブルースト自身が好きな音楽家は年齢を経て変化しており、13、4歳の頃にはグノーやモーツァルトが好みであったが、次第にドイツ・ロマン派のワーグナーやシューマンへと好みが移行し、晩年はセザール・フランク（1822-90）、ベートーヴェンとなる⁷⁾。彼の長篇小説『失われた時を求めて』で引用・言及される音楽家を索引で調べてみても、ワーグナーがブルーストの関心の中で特権的な地位——ベートーヴェンがそれに次ぐ——を占めていたことは明らかである。ブルーストとワーグナーの考察に入る前に、19世紀末から20世紀初頭にかけてフランスに見られたワグネリズムについてまとめておきたい。

2. フランスにおけるワグネリズム

「詩の本来的な富を音楽から奪い返す」、換言すれば、言語の伝達機能を詩から排除し、詩的機能の方を十全に生かすことを目指した象徴主義の詩人たちがワーグナーに関心を持ったのは当然の成り行きであった。彼が「総合芸術」art totalの名のもとに目指した楽劇は、従来のオペラがアリア、重唱、合唱などを独立させていたのに対し、主題や動機の操作で構成される交響的オペラ、すなわち音と言葉を統一させ、音楽・劇・舞踊・文学といった芸術の諸ジャンルを融合させようと試みたものだったからである。オペラは1860年代にシャルル・ラムルー（1834-99）によって創始された美的革命以前にフランスを席捲していたジャンルであるが、「総合芸術」として卓越した地位を確立したのはワグネリズムによるものであり、ベル・エポックにはオペラがフランスの社交界においても音楽界においても高い地位を占めることとなった。

ワーグナーは1843年にパリで初演された『さまよえるオランダ人』で音楽と

文学の創作を兼ね行う劇詩人であるとの自覚を固めていたが、フランスでワーグナーが知られるようになったのは、ワーグナー最大の理解者、リストの著書『リヒャルト・ワーグナーの《ローエングリン》と《タンホイザー》』(*Lohengrin et Tamhäuser de Richard Wagner*, Leipzig, F.A.Brockhaus, 1851) が仏語で出版されたことが大きい。しかしワーグナーの、耳に快いとは言いがたい特徴的な音楽は、フランスの音楽家や視聴者たちには容易には受け入れられず、文学者たちの擁護を必要としたことが、ワーグナーの特異性を雄弁に物語っている。彼は音楽そのものだけでは評価されず、文学と「融合」して始めて、高い評価を受けることになるのだ。それこそがワグネリズムのワグネリズムたる所以と言ってもよい。

具体的に言うと、リストの著書の出版から1年後の1852年、『ルヴュ・エ・ガゼット・ミュージカル・ド・パリ』という雑誌においてパリ・コンセルヴァトワール出身の音楽教授にしてアカデミズムの権威、フェティス François-Joseph Fétis (1784-1871) により、ワーグナーの音楽がメロディとリズムに欠けた不快感からできており、音楽的な不足を詩によって埋め合わせている——オペラ台本の詩は作曲家ワーグナー自身によって美しく荘重な韻文で書かれていた——と酷評されてしまう⁶⁾。テオフィル・ゴーチエはドイツのヴィースバーデンでみた『タンホイザー』のルポルターージュを「ワーグナーと《タンホイザー》」というタイトルで『ル・モニトゥール』誌(1857)に発表するが、これは文学者の立場からのフェティスへの反論であった。ゴーチエはワーグナーの音楽は暗示力が大きいこと、また記憶に訴えることで音楽と文学の融合をめざしているなど、後のボードレールを予告するような指摘をしている。

ドレスデン時代に革命に参加したことから政治犯となり指名手配されていたワーグナーだが、1859年9月、亡命先のスイスのチューリッヒからパリにやって来て——2度目のパリ滞在——、毎週水曜日に自宅でサロンを開くことになる。ここにはワグネリヤンが集うこととなり、そのメンバーには作曲家のサン＝サーンスとシャルル・グノー、画家ギュスタフ・ドレ、パルナス派の詩人カチュル・マンデス、そしてクールベを擁護し文学におけるリアリズムを主張したシャンフルーリなどがいた。彼らの奔走により、1860年1月25日、2月1日、8日の計3回、パリのイタリア座でパルドゥ管弦楽団の演奏により初めてワーグナー・コンサートが催されることになる。しかしジャーナリズムの反応は冷たく、ワーグナーの音楽を、耳ざわりで不快な理解しがたい音楽であると評した。世間はベルリオーズとワーグナーは同属であると思っていたが、そのベ

ルリオーズもまたこのコンサートを評して、1860年2月9日の『デバ』紙の中で、『トリスタンとイゾルデ』の音楽における作曲者の意図は理解不可能であり、ベルリオーズ自身はこのような不快な音楽の一派に属さないことを明言した。これに反論してワーグナーは、同じ『デバ』紙に2月22日付でフランス語で自らの詩と音楽を融合させる楽劇論、すなわち「この二つの芸術を内的に結合することによって、個々の芸術では表現不可能なことを明確に表現する」ことを明らかにした。このようなワーグナーの反論を待つまでもなく、文学者シャンフルーリやボードレール（1860年2月17日の手紙）は、ワーグナーの音楽が、フェティスの考えるような自然を描写した写実の音楽ではなく、観念よりも感情を表現した、「暗示」の音楽であることを見抜いていたのである。

さて、『タンホイザー』がオペラ座で上演されたのは、1861年3月13日、18日、24日の計3回であるが、指揮者の問題、台本の仏訳の問題、バレエの挿入箇所の問題などで上演前から相当な軋轢があり、ジョッキー・クラブ会員の組織的な妨害によって第3回目は途中で続行不可能に陥るといふ悲惨な結果に終わった。ボードレールはこれらの舞台を見たわけではなく、もっぱらリストのワーグナー論（1851）やワーグナーの『オペラ詩四篇』*Quatre Poèmes d'Opéra*（1860.12）——『さまよえるオランダ人』、『タンホイザー』、『ローエングリン』、『トリスタンとイゾルデ』の詩の仏語散文訳と「音楽書簡」——を頼りに「リヒャルト・ワーグナーと『タンホイザー』のパリ公演」（1861年4月1日『ヨーロッパ評論』に発表）を執筆したとされている。ボードレール自身が、ドラクロワやポーに見出していた人工楽園的超感覚の世界を、ワーグナーに再発見したのであって、彼にとっては実物を見るまでもなく、既に心に準備されていたものを再認識したにすぎない。ボードレールは共感覚を詠った自身の詩「万物照応」《*Correspondances*》を引き合いに出して、「真の音楽は、異なった脳の中に、似た観念を暗示する」⁹⁾と言っているが、これはまさにワーグナーを借りて自説を述べていることにほかならないのである。またワーグナーが好んで伝説に取材していることも、アレゴリーの世界を創造し、暗示的な音楽を入れることで、ボードレールのいう「想像力の支配する芸術」と見事に合致したものとなっている。

このようにフランスにワーグナーが広まるのはボードレールの功績が大きいですが、ワーグナーが本格的に認められるのは70年代後半からで、『ワーグナー評論』*Revue wagnérienne*の創刊は1885年2月である。マラルメは「リヒャルト・ワーグナー、あるフランス詩人の夢想」《*Richard Wagner, Rêverie d'un*

poète français》¹⁰⁾によって詩人の音楽家に対する嫉妬を告白すると同時に、これが象徴派詩人たちの聖典となるのである。

だから『失われた時』の中でカンブルメール＝ルグランダン夫人がショパンを軽蔑してワーグナーを礼賛するのは、新しいものが好きなスノッブゆえの行為¹¹⁾である。有名なヴァイオリン奏者で指揮者でもあったラムルーが、1881年に創設したパリの管弦楽団コンセル＝ラムルーに、彼女が通い詰めたりするのも、時流に乗ろうとする態度と考えるとよい¹²⁾。それに反して古いものの好きのゲルマント公爵はダニエル＝フランソワ＝エスプリ・オベール(1782-1871)、フランソワ＝アドリヤン・ボワルデュエ(1775-1834)、ベートーヴェン、モーツァルト、アダンを好み、ワーグナーは彼の趣味ではない¹³⁾。

3. プルーストから見たワーグナーの音楽の特徴

1) 神経症

スノッブなブルジョワとしてサロンを開くヴェルデュラン夫人はワーグナー崇拝者である。そんな彼女を話者は「盛大な音楽の儀式を主宰する神、ワグネリズムと偏頭痛の女神」¹⁴⁾と称する。ところで「スワンの恋」にアバテュシ街を歩いていくオデットのことをスワンが話で聞くという部分があるが、現在はパリ第8区のラ・ボエシ街に相当するこの通りがアバテュシ街と呼ばれていたのは1868年から1879年までのことだから、鈴木道彦氏によれば「スワンの恋」は1870年代末の設定ということになる¹⁵⁾。「ワーグナー評論」の創刊が1885年2月ということを考えてみてもヴェルデュラン夫人のワーグナー崇拝は時代を先取りしていたことになる。その反応ぶりたるや滑稽なまでに極端で、『ワルキューレ』の騎行や『トリスタン』の序曲は印象が強烈すぎるので、ピアニストがこれらを弾こうとすると抗議する¹⁶⁾ほどだ。注目すべきなのは彼女がワーグナーの音楽に対してもヴァントゥイユの音楽に対しても、同様の反応をすることである。ヴァントゥイユはコンブレの隣人でピアノ教師であるが、作曲もしていたのである。「嬰へ調のソナタ〔ヴァントゥイユのソナタだということが後で明らかになる〕をピアノのために直したものを若い芸術家に弾いてもらおう」と夫のヴェルデュラン氏が提案しても、夫人は「顔面神経痛になるから、やめて。」と抵抗する。コタール医師はそこにある種の神経衰弱の症状を認めていた¹⁷⁾。だからヴェルデュラン夫人はヴァントゥイユの曲が演奏される前にあらかじめ風邪の予防薬(リノ・ゴメノル)を塗布する。「私〔ヴェルデュラ

ン夫人]の考えでは、ヴァントゥイユは今世紀最大の作曲家でしょう。ただ、仕掛けの多い彼の作品を聴くと涙が止まりません」¹⁸⁾の「ヴァントゥイユ」をそのまま「ワーグナー」に置き換えることは十分可能である。彼女は芸術的感動をけっして精神的な次元で表現することができない。ヴァントゥイユのソナタを称賛する際の言葉も受け売りで借り物の決まり文句ばかりで、音楽の価値を本当に分かっているわけではない¹⁹⁾。だから自分の深い感動をアピールするには、「顔面神経痛になる」やら「涙が止まらない」やら、肉体的な表現に頼るしかない。ラ・ラスプリエール荘のサロンでヴァントゥイユの七重奏曲を演奏させて聞く時も、頭で拍子をとっているフォーブールの無知な婦人たちの違いをあらわにして、「演奏者たちはすべきことを行って、私の神経の機嫌をとらなくてよい、私はアンダンテにたじろぐこともなければ、アレグロに叫び声をあげたりすることもないだろうから」、といった彼女の勇気を物語るがごとく、わざと「背筋を伸ばして動じない上体、無表情な目、後ろに流した髪の毛」²⁰⁾をしていた。

ヴァントゥイユを聞くヴェルデュラン夫人も神経症だが、ワーグナーの音楽もヴァントゥイユの音楽も神経症的なところがある。囚われの女であるアルベルチーナが外出した後、話者が心の平静さを取り戻してヴァントゥイユのソナタをピアノで弾きながらワーグナーの『トリスタン』との類似を見出し、執拗に繰り返されるワーグナーのテーマについて次のように語る。

私はワーグナーの作品がもつすべての現実的なものを理解した。それらの執拗で束の間のテーマはある一幕にやって来て、遠ざかってもまた必ず戻ってくるのだから。それらのテーマは時々はるか遠くなり、まどろみ、ほとんど切り離されたようになって、別の瞬間には漠としながらも、とてもしつこく、近くなり、内的で有機的で内臓に響くように奥深く迫るので、一つのモチーフというよりむしろ神経痛の再発のようだった。²¹⁾

また、ヴァントゥイユの七重奏曲においても繰り返される曲のテーマなのか神経痛のぶり返しなのか分からないところがある²²⁾。1913年6月のアンナ・ド・ノアイユ宛の手紙でブルーストは彼女の新作『生者と死者』の詩をワーグナーのオペラにたとえて、その成長ぶりをほめたたえている。彼女の以前の作品を『ローエングリン』や『タンホイザー』だとするならば、新作は『トリスタン』、『マイスタージンガー』、『パルジファル』に相当する、それほどの違いだとい

う。彼は次のように表現する。「あなたの才能の類まれな成長（そしてとりわけそれがあなたの形式にますます有機的に浸透していくさま）を見て思うのは、ワーグナーの作品全体のイメージです。[...] 思考の無数の豊かさがしみ出して、表面にあらわれないところで伝わった結果、音の細胞が増殖するというこの現象が、音楽においてと同様、言語において起こり得たというのは称賛すべきことです。」²³⁾先に見られた神経痛の再来と同等の現象——「有機的に浸透」や「音の細胞の増殖」——が一作品を超えた次元でも存在するのだ。更に言えばブルストがアンナ・ド・ノアイユに対して指摘したこと、これこそまさにブルストの書き方そのものである。モチーフが時を重ねるごとに「有機的に浸透」し、「増殖」していくのだ。

2) 同性愛

ブルストは1893年12月発行『白色評論』*La revue blanche* 第26号に初出の「夜のまえに」において、女性同士の同性愛を語りながら、同性愛を「背德的ではなく、神経の変質によるもの」であって道徳的にどうこう議論する類のものではないことを主張している²⁴⁾。

ニーチェはワーグナーを「一種の神経病」と評しているが、神経の歪みと同性愛趣向とは同一の障害であることから、ワーグナーの音楽がとりわけ同性愛者たちに好まれるのも、合点のいく話である²⁵⁾。だからブルストがワーグナーの音楽を同性愛のテーマと並列させて取り扱っているのは、何ら不思議ではない。『失われた時』ではシャルリュス氏が同性愛者であることが発覚するのは、ヴィルパリジ夫人のところから出てくる彼を見て、「彼は一人の女だったのだ！」²⁶⁾と話者が気がついたところであるが、カイエ49ではオペラ座でゲルマント公爵夫人を待ち構える話者が、ワーグナーの音楽を聞きながら眠り込んでしまったギュルシー氏 M. de Gurcy [後にゲルシー氏 M. de Guercy, そしてシャルリュス氏となる]の無意識のうちに見せる姿に一人の女性を見るところで明らかとなる²⁷⁾。ファロワ版の『サント＝ブーヴ反論』にもケルシー伯爵 le comte de Quercy に関する似たような記述がある²⁸⁾。

無意識の姿にこそ同性愛者であることが露わになるのである。「しかしながら彼 [倒錯者] においては蔓植物のように、何という策略、すばしこさ、執拗さをもって、無意識だが目に見える女が、男性の器官を求めていることだろう！ [...] 自然が無意識のうちに行うすばらしい努力」²⁹⁾。男性の同性愛者には女の姿が、本人が無意識のうちに見え隠れするのである。また話者はバルベック

の海岸で、四十がらみの男〔シャルリュス氏〕からの強い視線を感じて振り向く。

彼は私の方に窮極の流し目を送ったが、それは大胆であると同時に慎重であり、素速いが深遠で、まるで逃走時に放つ最後の一撃のようだった。そして自分の周囲を見回してから、突然、放心状態の傲慢な様子をして、体全体で急に向きを変え、ポスターの方を向くと、歌の一節を口ずさんだり、ボタンホールから下がっているモスローズを直したりしながら、ポスターの広告を読むのに夢中になった。彼はポケットから手帳を取り出し、掲載された芝居の題をメモしている様子だった、³⁰⁾

緊張感みなぎる刺すような視線であるが、実はこれこそ同性愛者が相手が同類であるかを確認し、相手を誘うときの仕草なのだ。話者がその意味を理解するのはずっと後になってからのことなのだが。問題はこの時シャルリュス氏が熱心に見つめてメモするふりをしているポスターが、草稿段階ではワーグナーの曲目であることが明らかにされていたことだ³¹⁾。ブルーストにおいては肝心なものは往々にして最終的に隠蔽されるのである。

当時、ベルリンが同性愛者の巢窟であったことからわかるとおり、同性愛者は元来ドイツびいきであった。ところがドイツが戦争で敗れると、シャルリュス氏の周囲の同性愛者までがドイツをののしるようになり、自分の性的欠陥 *tares sexuelles* が知られていないと思って、ドイツの元首たちやワーグナーのその欠陥を得々として暴くに至った。これにシャルリュス氏は激怒し、いつか鼻を明かしてやりたいとうずうずしていた、という箇所が『見出された時』にあるが³²⁾、これはワーグナーに同性愛的傾向があることをブルーストが見抜いていた証拠である。ワーグナーとバイエルン国王ルートヴィヒ2世との親密な関係も、「同性愛」と見られていたふしもある。そもそもワーグナーの晩年の神秘劇『パルジファル』とブルーストの『失われた時』とは、両者とも主人公が成長していく過程を語った「教養小説」*roman d'apprentissage* である点で共通している。反面教師であるアンフォルタスとスワン、母の存在、クンドリーとアルベルチヌによる誘惑、彼女らとの接吻、贖罪等々、実に構造が似ており、その類似点と相違点を牛場暁夫氏が詳しく解説している³³⁾。注目すべきなのは、この場において経験不足の——極言すれば、無知な——主人公を導くのが『パルジファル』のグルネマンツ、そして『失われた時』においては

シャルリュス氏であることだ。『パルジファル』が上演された当時は、禁欲的な聖杯騎士パルジファルは母なるもの、誘惑する女たちからの解放として、女に触れない無垢の若者を象徴し、この劇作品が独占的に上演されていたパイロイトは、ホモセクシャルの聖地であつたらしい³⁴⁾。

3) ライトモチーフ

ワーグナーの音楽を特徴づけるのに欠かせないものといえば、「ライトモチーフ（示導動機）」であろう。そもそも彼の楽劇は、主題や動機の操作で音楽を構成する、すなわちライトモチーフが支配する交響的オペラであつて、アリア、重唱、合唱などが独立した従来のオペラとは異なるものであつた。この「ライトモチーフ」をパリで支持していたのはスノッフたちであり、ナポレオン3世の庇護の元にパリのオペラ座で上演された『タンホイザー』を支持したのは知的エリートを負負する彼らであつた³⁵⁾。さて、「ライトモチーフ」は特定の登場人物や状況に伴って、暗示ないしは象徴するかのごとく、繰り返し現われる旋律のことである。これはボードレルが1859年末から1860年初めにかけて執筆したと推定される評論『近代生活の画家』の中で展開した「記憶の芸術」L'art mnémonique³⁶⁾と一致している。ボードレルの場合は自然やモデルに頼らず、頭脳に書き込まれたイメージをもとに記憶を頼りにデッサンする画家たちのことを語っている。すなわち、芸術作品が対象を忠実に写実したものではない、観念的なものである以上、芸術家は作品を生み出す際に自分の記憶を頼りとし、またこのようにして出来上がった作品を前に、今度は鑑賞者の記憶を呼び起こして想像力に訴えるのである。

『失われた時』でスワン夫人がヴァントゥイユのソナタの小楽節を弾いてくれるのに話者が耳を傾けている時にも、記憶の重要性が喚起される。記憶がなければ芸術作品を創造することはもちろん、それを鑑賞することもできないのだ。

おそらく初回に欠けているのは理解ではなくて記憶なのだろう。³⁷⁾

本当に稀有な作品がすぐには心に残らないというだけでなく、個々のそのような作品の内部においてさえ、まず認められるのは一番どうでもよい部分である。それがヴァントゥイユのソナタを聞いていて私に起こったことだ。[...] このソナタが私にもたらしてくれるいっさいのものを、私は

連続する時間のなかでしか愛することができなかったのも、けっしてソナタ全体を自分のものにするのができなかった。すなわちこのソナタは人生に似ていたのである。³⁸⁾

記憶がなければ、すなわち積み重ねられた時間の宝庫がなければ、芸術作品は生み出しえないことはブルーストの次の有名な文章が明らかにしている。

身振り、最も単純な行為は無数の閉じた壺のなかに閉じ込められたままになっており、各々の壺には他とは全く異なった色、匂い、温度のものが充満しているのであろう。[…] そうだ、思い出は忘却のせいで現在の瞬間との間にいかなる絆も結ぶことができず、いかなる鎖の輪を投げかけることもできなかったとしても、[…] そうした思い出が、まさにかつて呼吸した空気であるからこそ新しい空気を突然、呼吸させることがある。[…] というのも真の楽園とは失われた楽園だからだ。³⁹⁾

『楽しみと日々』(1896)の「ド・ブレーヴ夫人の憂鬱な別荘生活Ⅳ」でフランソワーズ・ド・ブレーヴがかつてA…大公妃の夜会で聞いた『マイスタージンガー』の一節が、彼の凡庸さを知りつつも彼女の苦悩と喜びの原因となっているド・ラレンド氏を思い出させる力をもっていたので、彼女はこの一節をド・ラレンド氏の真のライトモチーフにしてしまったという件があるが、これは後の『失われた時』でヴァントゥイユのソナタの小楽節が、スワンとオデットの恋の国歌となることを予告している⁴⁰⁾。「ライトモチーフ」が効果を上げるためには、必然的に長い時間を必要とする。したがって作品は必然的に壮大にならざるを得ない。画家ギュスターヴ・モローもワーグナーの音楽を手本にして、暗示的な細部を張りめぐらせ、主要テーマが幾重にも反響し合う交響曲のような作品を描いた⁴¹⁾。バルザックの細密画のような描写が、人物再登場という円環構造を發明するに至ると、何と似ていることであろうか。ブルーストは彼の小説世界の巨大な円環のうち、ある部分が後から付け加えられたことは、自分の作品の別々の部分に新たなつながりを見出した天才の成せる技、直観力の極みと高く評価している⁴²⁾。ブルーストにもワーグナーにも共通していた、細部の途方もない増殖傾向にあっては、散漫にならぬよう全体をまとめるものを必然的に要求するのだ。ブルーストの作品執筆は個々の断片から始まる。それらをつなげ、構造化するのは後になってからである。したがって、あ

らかじめ執筆された断章を統合するのにライトモチーフは欠くべからざる手法であったのだ。だからライトモチーフは単なる繰り返しではなく、物語の筋の中に置かれてこそ意味をもつ。その形は特定の音型だけでなく、特定の和音、音色、音程、調性にまで及ぶ。ライトモチーフは「定数」ではなく、「変数」なのである⁴³⁾。

またプルーストは、「サント＝ブーヴとバルザック」において、ワーグナーの『聖金曜日の歓喜』が『パルシファル』を構想する以前に書かれた曲で、後からこの楽劇に組み入れられた—— 実際はそうではなく、プルーストがアルベル・ラヴィニャックの『パイロイトへの芸術の旅』(1897)の記述をそのまま引き写したにすぎないのだが⁴⁴⁾—— がゆえに天才的であると言う。

後の『囚われの女』の中のアルベルチヌとの文学談義では、ワーグナーの4部作『ニーベルングの指環』も事後的な統一によって完成されたとして、バルザックの人間喜劇との類似性を指摘している⁴⁵⁾。ところで「事後的な統一」によって長い作品を生み出す作者には、書いている自分を客観的に見つめる批評的精神がある。「自分が制作者であると同時に審判者であるかのように、仕事をしている自分を眺め、作品の外にあって作品よりも優れた新しい美をこの自己観察から引き出して、作品そのものが持っていない統一性と偉大さを過去に遡って作品に課す」⁴⁶⁾のであるから。プルーストが当代切っ手の文筆家ロベール・ド・モンテスキウ伯爵よりもイギリスの批評家ラスキンを高く評価するのは、後者の50巻の著作に統一性が保たれているからだという。19世紀のユゴーやミシュレにも連作による統一という特徴がある。また、プルーストはノアイユ伯爵夫人の総合的構成力を備えた芸術をワーグナーのそれにたとえることもしている⁴⁷⁾。

同じモチーフが変容を加えながら繰り返されることで、一大絵巻や連作を構成しているのはワーグナー、プルースト、バルザックの作品に限ったことではない。「偉大な文学者はたった一つの作品しか作らなかった、というより、この世界にたった一つの美を、さまざまな環境のなかで屈折させながらもたらしにすぎない。」と話者がアルベルチヌに向かって語るように、その例は、ヴァントゥイユの典型的楽節、バルベール・ドールヴィイの小説によく出てくる顔の赤み、トマス・ハーディの小説に出てくる石工の幾何学⁴⁸⁾、ドストエフスキーが創造した家に見られるのである。「もし小説が大変長いものになると、同じ一つの小説の中に同じ場面や同じ人物が繰り返し出てくる。」⁴⁹⁾のだ。「各々の芸術家は未知の祖国の市民、自分自身忘れてしまった祖国の市民」⁵⁰⁾なのだから

ら。

4) 宗教的テーマ：贖罪と救済

ショーペンハウアーは自分の著作を、理解可能な一握りの読者のための救済と贖罪の手段と考えていた。それと同様にブルーストとワーグナーの作品においても救済、贖罪など宗教的テーマが頻出する。

ブルーストは時評「大聖堂の死」において「政府がカトリックの儀式に補助金を出すのは当然である。その儀式がもつ歴史的、社会的、造型的、音楽的な興味は非常に高いものがあり、ワーグナーだけが『パルジファル』の中でその美を模倣することによって、その美に近づけたのである。」⁵¹⁾とカトリックの儀式に匹敵するワーグナーの壮麗な美しさを認めながらも、「バイロイトにおけるワーグナーの上演は、シャルトル大聖堂での荘厳ミサに比べれば、取るに足らないものである。」⁵²⁾と、カトリックのミサの絶対的優越性を否定していない。サン＝トゥーヴェルト夫人邸の夜会でヴァントゥイユのソナタの最終楽章の最後の部分に小楽節が再び現われた時の描写もワーグナーを思わせる宗教的感情に満ちている。「たった一人不在の者、おそらく死んだ者〔＝ヴァントゥイユ〕のえも言われぬ言葉がこれら司祭たちの行う典礼の上に立ちのぼり、それだけで300人の聴衆の注意を他にそれることなく引きつけ、一つの魂がこのように喚起されるこの舞台は、超自然の儀式が遂行されうる最も高貴な祭壇の一つとなっていた。」⁵³⁾というように。

ブルーストの場合、聖なるものを強く認識してこそ、冒瀆行為が重大な許し難い行為としての意味をもつ。彼は哲学教授アルフォンス・ダルリュから「神なき精神主義」—— 倫理こそが哲学の中心課題 —— を受けついでいる⁵⁴⁾。結局、ブルーストにとって信仰の対象は、宗教にまで転化された芸術なのだ。1895年5月20日のシュゼット・ルメール宛の手紙でも、音楽は文学・絵画・彫刻などでは表現し得ない心の内奥を表す、宗教的なものである、と語っていた⁵⁵⁾。それはまさに、「神とは絶対者に転化された人間の本质にほかならない」と説くルートヴィヒ・フォイエルバッハ(1804-72)の『キリスト教の本質』(1841)を読みながら、『未来の芸術作品』(1850)を書き、「全体芸術作品」である芸術こそが人間を救済すると主張するワーグナーを思わせる。

1868年にワーグナーは哲学学生ニーチェと出会い、ショーペンハウアー哲学や古代ギリシア文化という共通の関心から交友を結んだものの、1882年に『パルジファル』が上演されると、これが「純然たるキリスト教的作品」であるこ

とに嫌気がさしたニーチェがワーグナーのもとを去っていくことになる。代わりにワーグナーが親交を結んだのはフランス人の人種差別論者、ゴビノー(1816-82)であった。そもそも『パルジファル』にはショーペンハウアーの思想が色濃く反映されているが、ワーグナーはショーペンハウアー以上にキリスト教がユダヤ教に「歪曲」されたという被害者意識を持っており、そこにアーリア人を含む高貴な白人種が黄色人種や黒人種との混血により「退化する」というゴビノーの人種論を結びつけたのである⁵⁶⁾。一方、ブルーストは「ユダヤ人に特有の奇妙な冒流趣味」について、シャルリュスに次のように語らせている。「ある日、コンセル・ラムルーで、私は裕福なユダヤ人銀行家と隣り同士になったんです。ペルリオーズの『キリストの幼時』が演奏されていて、彼は意気消沈していましたね。ところがその後すぐに<聖金曜日の歓喜>《Enchantment du Vendredi Saint》〔『パルジファル』第3幕〕が聞こえてきて、彼はいつものこの上なく幸福そうな表情を取り戻しました。』⁵⁷⁾

4. 『トリスタンとイゾルデ』

古い物の方を好む夫とは反対に、新しいワーグナーを愛好するゲルマント公爵夫人は「ワーグナーは耐え難いほど長いところがあるけれども、天才的。」と評し、『ローエングリン』や『さまよえるオランダ人』の<糸つむぎの合唱>に加えて、『トリスタンとイゾルデ』——あちこちに好奇心をそそる部分がある——に感嘆の意を隠さない⁵⁸⁾。ワーグナーの『トリスタン』(1859年完成、1865年初演)は『ニーベルングの指環』の執筆が一時中断された際に書かれた作品である。愛してはならない男女が愛し合い、破滅の死へと至る『トリスタン』には、資金面で助けてくれたワーグナーの恩人である実業家オットー・ヴェーゼンドクスの妻マティルデに対してワーグナーが道ならぬ恋に陥ったことが色濃く反映されている⁵⁹⁾。

さて、ブルーストはこの『トリスタン』を『失われた時』の中で別格的に扱っているが、それは次の比喻から明らかである。ヴァントウイユ嬢の女友だちの骨折りによってヴァントウイユ氏の判読困難な遺稿が解読され、彼の全作品が世に知られるところとなった。だからヴァントウイユのソナタだけを愛好して彼の全作品を知らずにいるのは、『タンホイザー』(1843-45)の「夕星の歌」や「エリーザベットの祈り」のような無味乾燥で貧弱なつまらない曲に拍手喝采して、『トリスタン』『ラインの黄金』(『ニーベルングの指環』序夜)『(ニュル

ンベルク) 『マイスタージンガー』を知らずにいる愛好家たちと変わりが無い、と言っている⁶⁰⁾。これと同じような記述は「ボードレールについて」にも見られる⁶¹⁾。

『トリスタン』は1865年、ミュンヘンにて初演される。ブルーストは、オペラが上演される前のコンサートの段階で夜の社交活動の一環として、1895年4月12日、コンセール・ラムルーで『トリスタン』の一場面に耳を傾けている。パリでの初演にはグレフェール伯爵夫人が尽力し、1899年10月、ヌーヴォー・テートル座でラムルーの指揮により行われた。コンセール・ラムルーによる『トリスタンとイゾルデ』は1900年頃、シャンゼリゼの円形劇場で行われた。ブルーストは、1902年6月7日、バルトラン・ド・フェヌロンやビバスコと共にシャトー・ドー座で『トリスタン』を聴いている。

さて、この『トリスタン』がヴァントゥイユのソナタの小楽節と類似していることが『失われた時』に繰り返し出てくるので、ここで考察してみたい。

こうしてヴァントゥイユのこの楽節は、たとえば『トリスタン』の某かのテーマがある感情の獲得したものを我々に表現しているように、人間の死すべき条件を取り入れ、感動を与える何か人間的なものをもっていたのだ⁶²⁾。

この楽節はこの観点から見れば人間的でありながら、それでも我々が一度も目にしたこともない超自然的な被造物の次元に属していた。⁶³⁾

ヴァントゥイユのソナタの小楽節も『トリスタン』のあるテーマも、作曲者が神の世界に近づいて地上にもたらしなければ、誰も見出しえなかったものだ。死をもって禁断の愛が成就するという非常に観念的な世界だ。

アルベルチヌスが外出した後、話者がヴァントゥイユのソナタをピアノで弾きながら無意識のうちに「『トリスタン』！」と叫ぶ（この叫びはワーグナーの晩年の作品『パルジファル』で、クンドリー——『失われた時』で言えば母とアルベルチヌスの役割を両方併せ持つ——が「パルジファル！」と名を呼ぶ場面を思い出させる）。両者に「神経痛の再発のような執拗に繰り返されるモチーフ」という共通点を見出したからであろう。それは後に見られるとおり、ヴァントゥイユのソナタのみならず七重奏曲にも見られる傾向なのだ⁶⁴⁾。

『トリスタン』の梗概を示そう。コーンウォールのトリスタンは伯父マルケ

王の花嫁としてアイルランドのイゾルデ——婚約者モロルトをトリスタンに殺されながらも、傷ついた彼を介抱し、彼への思慕の念を捨てきれずにいた——を連れて帰る船上で、誤ってイゾルデと共に媚薬を飲んだため、愛してはならない二人が愛し合ってしまった。イゾルデとの逢引の場面を目撃され、トリスタンは決闘に傷つき故郷カレオールに運ばれ苦しんでいたが、ふと耳にした羊飼いの悲しげな笛の響きに「以前、聞いたことがある…」と意識を取り戻す。それはかつて父の死を告げた調べであり、母に末期が訪れた時に夜明けを渡ってきた調べである。船がやっと着いて駆け込んだイゾルデに抱かれてトリスタンは息をひきとり、イゾルデも彼の後を追って死ぬ。

とりわけ、プルスト自身に執拗につきまわっていると思われる、『『トリスタン』の第3幕第1場で、イゾルデの帰還の前のオーケストラの大合奏に先立って、半ば忘れ去られていた羊飼いの笛』⁶⁷⁾が奏でられる部分に注目したい。ゲルマント公爵邸での晩餐会で話者が「常識はずれの批評は、ワーグナーの『トリスタン』をうんざりするほど退屈だと見なすくせに、そのなかから狩りの人びとが通る瞬間の「角笛の美しい音色」だけは救い出そうとするだろう。」⁶⁸⁾という、この角笛と上記の羊飼いの笛は大きく異なるものである。この角笛は第2幕で急に夜に狩猟をすることになったマルケ王の一行のもの——わざと留守を装い、トリスタンとイゾルデの逢引の場面を仕留めようとするメロートの策略なのだが——であって、羊飼いの笛のように記憶を喚起するものではない。アルベルチヌからの独楽がまわるような電話の呼出し音は、「機械的で崇高な響き」をもつ、待ち焦がれていた恋人からのメッセージということで、『トリスタン』第2幕第1場のなかで打ち振られる肩掛けや第3幕第1場の羊飼いの笛にたとえられている⁶⁷⁾。アルベルチヌと車で出かけてブローニウの森に着いたとき、「もしアルベルチヌが私と一緒に外出したのでなかったなら、私は今頃はシャンゼリゼの円形劇場でワーグナーの嵐のような音楽を聴くことができただろうに、と考えていた。あの嵐がオーケストラのあらゆる綱をうならせ、私が先ほどピアノで弾いた角笛のメロディを軽い泡のように自分の方に引き寄せ、それを宙に舞い上がらせ、こねあげ、変形し、分割し、徐々に激しくなる渦巻の中に引きずり込む、その一部始終を聴けただろうに。」⁶⁸⁾とワーグナーが聴けないことを残念に思うのだが、この「角笛」は明らかに『トリスタン』の第3幕、羊飼いの笛である。

川中子弘氏は、この羊飼いの笛の音を「最愛の人ともうすぐ会える痛ましい喜び」の象徴ととらえ⁶⁹⁾、トリスタンが自分を介抱してくれたイゾルデに、プ

ルーストは母のイメージを見ているのだとしている⁷⁰⁾。確かに、ブルーストの作品の女性登場人物には母親の影が常につきまとっている。ここでさらに注目すべきなのは、トリスタンがかつて聞いたのと同じ調べを思い出していたこと、その羊飼いの笛の曲をワーグナー自身が記憶の中で見出し、それを作品に加え、それにすべての意味を与えた⁷¹⁾ということ、短く言えば「記憶に支配されている」ということだ。ワーグナーは1858年秋、逗留中のヴェネチアで眠れぬ夜が明けそめる3時頃、リアルトから荒々しい嘆きのごとく響くゴンドラの舟唄の呼びかけを、そして遙か彼方の別の方角からはそれに対する応答を聞く。その後、ある夜遅くゴンドラに乗っていると船頭の胸の奥から悲嘆の声がほとぼしり出て「おお！」と長く伸ばしたあと、素朴に音楽的に「ヴェネチア！」と呼びかけて口をつぐみ、さらに幾つかの言葉が続いたことが強い衝撃となってワーグナーの脳裏に留まり、第3幕冒頭の羊飼いの角笛が長く引き伸ばす悲嘆の節まわしに直接影響を与えたのである⁷²⁾。ワーグナーの作品の内容はもちろんこのような手法にこそ、ブルーストが『失われた時』のモデルを見出していることは間違いない。

ここで1907年11月19日「フィガロ」紙初出の「自動車旅行の印象」⁷³⁾を見てみよう。両親に息子の帰宅を知らせる、甲高い上に単調な自動車の警笛の音が、『トリスタンとイゾルデ』で第2幕のイゾルデが振る合図の肩掛けに、そして第3幕に出てくる羊飼いの笛の音にたとえられている⁷⁴⁾。注目すべきなのはこれらの音の特徴である。第2幕の方は「甲高い、無限の、ますます早まっていく繰り返し」であり、第3幕の方は「徐々に高まる激しさ、飽くなき単調さ」となっている。ここに鍛冶の神である、ローマ神話のウルカヌス、すなわちギリシア神話のヘパイストスのイメージを認めることは容易なことだ。ヘパイストスは醜い姿に生まれたがために、母親のヘラにオリュンポスから投げ捨てられ足が不自由となったが、海の女神テティスに拾われて養育され、鍛冶の神、工芸の守り神となる。黄金の玉座を作ってヘラに贈り、それに彼女が座ると金の腕が身体を締めつけ、その拘束はヘパイストスがオリュンポスの神々への仲間入りが許されるまで続いた。しかし結局、彼はオリュンポスよりもシチリアのエトナ火山の火口にある自分の鍛冶場の方を好んでよく働き後進を育て、人間に大いに尊敬された⁷⁵⁾。ヴァントゥイユのソナタを弾いていて話者は「今しがた気づいたヴァントゥイユの小楽節とワーグナーのそれとの同一性と同様に、私はあのウルカヌス的な巧みさにも心動かされ興奮してしまった。」⁷⁶⁾と言うが、執拗に繰り返される単調な音が印象的なワーグナーの音楽そのものが、

へパイストスの鍛冶場を思わせないだろうか。また少し後に『トリスタン』を弾き続けていると、「ジークフリートの永遠に若い笑いと鎚の響きのいっそう激しくなるのが聞こえてくる。」とある。ジークフリートは4部作『ニーベルングの指環』の主人公であり、その第2日『ジークフリート』の第1幕には鍛冶屋の場面がある⁷⁷⁾。ここで言えるのは、鍛冶場で出される音にプルースト自身が執着していたということだ。その理由は次章で明らかにしたい。

5. 『パルジファル』第3幕「聖金曜日の歓喜」 《Enchantment du Vendredi Saint》

ワーグナー最晩年の舞台神聖祝祭劇『パルジファル』は1882年にシチリア島のパレルモにて完成され、7月26日、バイロイトで初演された。「聖金曜日」は復活祭（春分から最初の満月の直後の日曜日）に先立つ金曜日であり、十字架にかけられたイエスを記念する日である。1895年5月、シュゼット・ルメール宛の手紙でプルーストは、『タンホイザー』に出てくるローマ法皇の花咲く杖がタンホイザーの魂が救済されたことの証となっていることは、『パルジファル』の「聖金曜日の歓喜」で官能の誘惑から救済されたパルジファルの姿が春に蘇る花に象徴されていることと比較すべきだ、と言っている⁷⁸⁾。

『パルジファル』は次のようなあらすじである。〔第1幕〕魔法使いのクリングゾルと出会った聖杯王アンフォルトスは、「恐ろしく美しい女」クンドリーに誘惑され、十字架のイエス・キリストの脇腹を刺した聖槍を奪われ、同時にその聖槍で脇腹に不知の傷を負った。これを治せるのは愚かで清い者、パルジ〔=清い〕ファル〔=愚か〕だけだ、という予言が最年長の騎士グルネマンツによって明かされる。そこへ獵をする若者が侵入してくるが、彼は名乗ることさえできない。これこそアンフォルトスを苦痛から解放できる人物では、との期待を抱いてグルネマンツは聖杯の儀式が行われる城に彼を招待する。しかしその若者は儀式に感動したとは見られず、失望したグルネマンツは彼を外に追放する。〔第2幕〕クリングゾルの魔法の庭で花の乙女たちが彼を誘惑しようとするがうまくいかない。クンドリーが入って来て、彼を「パルジファル」と呼び、これによって彼は自分の正体を知る。クンドリーはパルジファルを抱擁するが、それが逆効果となって彼はアンフォルトスの苦痛を理解し抵抗した。再度の誘惑も拒絶するとクリングゾルが現れ、パルジファルに聖槍を投げつけるが彼はそれを頭上でつかみ十字に振ることで、クリングゾルの城は地下に沈

み、クンドリーにかかっていた魔法も解かれる。〔第3幕〕聖杯の領地で一人暮らす隠者となったグルネマンツは、茨の茂みで死んだように眠るクンドリーに気づく。そこへ聖槍をもち武者修行から戻ったパルジファルが現われる。素晴らしい春の朝に、聖槍の所有者としてアンフォルタスの後継者となったパルジファルがクンドリーに洗礼を授けると彼女は罪を償い、悪の呪いから解かれる。グルネマンツは驚いているパルジファルに、自然が聖金曜日の魅惑に変容するのだと説明する。三人でモンサルヴァートの聖杯城に向かい、パルジファルがアンフォルタスの傷に聖槍の先端を置くと傷口は閉じ、彼の手にした聖杯は光を放つ。聖歌隊は新しい王に賛辞を呈し、クンドリーは祭壇の間に倒れて息を引き取る。

『花咲く乙女たちのかげに』のタイトルのもととなったと思われる、第2幕のクリングゾルの魔法の庭で舞う花咲く娘たちの場面を、ブルーストは1894年1月14日のコロヌ管弦楽団の日曜コンサートの演奏で初めて聞いた。『パルジファル』はそれまで遺族がパイロイト以外での公演を禁じていたのだが、ワーグナーの作品の著作権が切れたため上演が可能となり、いよいよパリのオペラ座で1914年1月1日公開リハーサル、4日初演という形をとって公演された⁷⁹⁾。これは1月末までに11回の公演が行われ、大成功をおさめた⁸⁰⁾。

ところで1910年から1911年頃、ブルーストは『見出された時』の「仮面舞踏会」《Bal de têtes》の前に彼の美学の開示を置き、ゲルマン大公夫人邸でのマチネでワーグナーの『パルジファル』の第3幕の「聖金曜日の歓喜」が聞こえてきて、無意志的記憶が蘇り芸術的啓示を受けることを素描していた。

それでは何故に最終稿で『パルジファル』への言及は削除されたのか？ ジャン＝ジャック・ナティエによれば、『パルジファル』も『失われた時』も同様に贖罪の作品である以上、啓示を与えるきっかけになるのは、既に存在する他人の作品（ワーグナーの『パルジファル』）ではなく、ブルースト自身が想像した作品（ヴァントゥイユの『七重奏曲』）でなければいけないからだという⁸¹⁾。また、ジョヴァンニ・マッキアによれば、理解するのに努力を要してこそ読書の喜びは深まる、ということをもブルーストはラスキンから学び、「すべてが見えてはならない」という法則のもとでそのようにしたと言う⁸²⁾。牛場氏によれば、カイエ57では、ゲルマン大公夫人邸でのマチネの際、様々な階級の大勢の人たちがすし詰めになった開かれた教会になぞらえていた大ホールで「聖金曜日の歓喜」〔ヴァントゥイユのソナタと七重奏曲の最初の素描〕が演奏されるが⁸³⁾、決定稿では話者に啓示をもたらす音楽がサロンの外の図書室という、

外部に開かれた場所で聞かれることになる。したがってミサのような閉じた空間を必要とする「聖金曜日の歓喜」はそぐわない、というのである⁸⁴⁾。

さて、ここで留意したいのは、ヴァントウイユなる人物はこれまでベルジェ Berget, ヴァントン Vington, ヴァンドウイユ Vindeuil など他の名前で出てきていたが、最終的にヴァントウイユ Vinteuil という名前で登場するのは1913年であって、上記の1910年末から1911年にかけてカイエ57が書かれた後の話であるということだ。1918年4月20日、ブルーストはジャック・ド・ラクルテル宛の手紙で、「サン＝トゥーヴェルト夫人邸での夜会の場面で、少し先で〔ヴァントウイユの〕小楽節が出てくるときには、「聖金曜日の歓喜」を思い浮かべていたとしても私は驚かないでしょう。」⁸⁵⁾と述べている。ヴァントウイユの音楽に関しては、ソナタにせよ七重奏曲にせよ、「聖金曜日の歓喜」の影響下にある。啓示を受けるきっかけになるのがヴァントウイユの四重奏曲となり、ついには七重奏曲となってヴェルデュラン家の夜会の場面に移される。

1910年末のカイエ57の注意書き（1913-16）で、ブルーストは「重要：パルジファル流のひらめきのように見出された時の発見をスプーンや紅茶の感覚の中に提示すること。それと同様にドイツびいきや同性愛をたった一つの列挙にて想起させること。」⁸⁶⁾と書いている。

『見出された時』でスプーンの音や紅茶に浸されたマドレーヌの味によって惹き起こされた時間の外にある喜びは、「パルジファル流」であり、ヴァントウイユの「ソナタの小楽節」、そしてそれ以上に「七重奏曲の赤い神秘的な呼びかけ」とも同一視されている⁸⁷⁾。ここで皿にあたるスプーンの音が繰り返し出てくることに注目したい。この音は「聖金曜日の歓喜」や「七重奏曲」の役割を担っていると考えて差し支えあるまい。これを明確に意識的に芸術的啓示として設定することによって、「聖金曜日の歓喜」や「七重奏曲」を背後に追いやったのではないだろうか。ブルーストにおいては、肝心なことはしばしば隠されるのである。読者は「あぶり出し」の作業をしなければならない。「というのも一人の召使が音をたてないように気をつけていたにもかかわらず、今しがた皿にスプーンをぶつけてしまったのだ。〔…〕これもたいへんな暑さの感覚だった〔…〕そこには煙の匂いが混じり、森のさわやかな環境の匂いが暑さを和らげていた。〔…〕皿にぶつかるスプーンと同じような音は、私が自分を取り戻す間もないうちに、小さな森を前にして汽車が止まっていた間、鉄道員が車輪の何かを調整していたハンマーの音のような錯覚を与えた」⁸⁸⁾、「皿にあたるスプーンの音」⁸⁹⁾、「フォークとハンマーの音」⁹⁰⁾、「皿にふれるスプー

ンと車輪を打つハンマーとに共通する音」⁹¹⁾、「金属音」⁹²⁾、「ナイフの音」⁹³⁾と数箇所でのことに言及されているが、フォーク *fourchette* やナイフ *couteau* と混同されている箇所はあっても、正しくは「スプーン」*cuillère* である。なぜなら「スプーン」こそが「キューイ」という鋭い耳ざわりな音を思わせるからだ。車輪を打つハンマーの音も、ヘパイストスの鍛冶場やジークフリートの鎚の響きを思い起こさせるだけではない。これらの現在にも過去にも共通する感覚を味わっているとき、不意に水道管が鋭い音を発し、それは夏の夕方ときおりバルベックの沖合で遊覧船の響かせていた長い汽笛の叫び声を思い出させたのである⁹⁴⁾。

それら鋭い音に見られるような、均衡を打ち破るような音、不安定な音をブルーストはワーグナーの音楽の特徴として認識していたに違いない。若きブルーストがレーナルド・アーンと一緒に滞在したのがきっかけで、フローベールの文体模写の第2段として執筆した「ブヴァールとペキュシェの音楽マニア」を読むとよく分かる。伝統と秩序の永遠の友たる愛国主義者ペキュシェが、革命主義者でワーグナー派のブヴァールに言う。「『ワルキューレ』がドイツにおいてさえ気に入られるかどうか、僕は疑わしいと思う…しかしフランス的な耳にとって、それは最も耐え難い地獄の責め苦であり続けるだろう——しかも不協和音だらけの！更に、これは我々国民の自尊心にとって最も屈辱的なものだ。そもそもあのオペラは、全く不愉快な不協和音に、実に見るに耐えない近親相姦を結び合わせているのではないか？」⁹⁵⁾ また「トリスタン和音」と称されるものがあるが、これは「機能と声崩壊の象徴」として捉えられるもので、ワーグナーは不協和な響きを和声進行とは関係なく強調しようとした⁹⁶⁾。

ミシェル・サンドラも鋭い音に注目し、これと共によく使われる「引き裂く」*déchirer* という動詞がヴァントゥイユの七重奏曲⁹⁷⁾とワーグナーの音楽に共通して見られることを指摘している⁹⁸⁾。七重奏曲は「海上に朝の空のまだ無気力な赤みを震わせ、非常に鋭く、超自然的に、短く響いた異様な約束が実現するよう、あえぐように懇願」⁹⁹⁾しており、モレルの奏でるヴァイオリンは「奇妙に鋭く、ほとんど叫ぶような音」¹⁰⁰⁾なのである。さて、これら耳ざわりな音は夏の暑さや光とも結びついている¹⁰¹⁾。ヴァントゥイユの七重奏曲がそうであった。七重奏曲は曙の叫びで始まる。朝、「雄鶏の神秘的な鳴き声」に似た、力強い楽節が、「永劫の朝のえもいわれぬ、しかし非常に鋭い呼びかけ」を喚起し¹⁰²⁾、「しかし正午になれば、焼けつくようなつかの間の太陽に照らされて、暁の時になされた真紅の約束が、ほとんど田舎風の村の重々しい幸福感のうち

に成就されているようだった。そこでは荒れ狂ったように鳴り響く鐘の音（コンプレの教会前の広場を熱で燃え上がらせるあの鐘の音に似て〔…〕）のよるめきが最も濃厚な喜びを現実化しているようだった。」¹⁰³⁾後にアルベルチヌに自動ピアノで弾いてもらうときも、「正午の鐘の音のよるめくような歓喜を示す楽節は、初めはあまり美しい旋律とは言えず、あまりに機械的なリズムのように見えたのだが、私とその醜さに慣れたためか、あるいはその美しさを発見したせいか、とにかく今では私が一番好きな楽節になっていた。」¹⁰⁴⁾と、ここでもまた「正午の鐘の音」のイメージを繰り返している。

6. 結論

イデアリストであるブルーストとワーグナーとの共通点は多い。言葉を凌駕する音楽に脱帽しつつも、一生、言葉と格闘し続けたブルースト、そして音楽で文学を表現しようとしたワーグナーと、文学と音楽との境界線が曖昧になったところに彼らは位置している。それゆえ記憶やライトモチーフといった時間軸を伴ったものが必然的に浮上してくる。贖罪と救済といった宗教的テーマを芸術的に読み替えていることも、『失われた時』や『ニーベルングの指環』4部作といった大作を手がけさせた所以であろう。そして両者とも既存のものに安住することなく、これまで未開拓であった領域に果敢に身を投じた。ブルーストにおいては「神経の欠陥」である同性愛、及びそれに絡んだ母親に対する罪悪感が、ワーグナーにおいては神経症のような音楽に革命思想が、発動機のようにそれぞれ根底にある。ブルーストにもワーグナーにも特徴的な、これまで慣れ親しんできたものとは不協和な響きが、新たな世界の啓示へとつながっているのだ。

フランスでワグネリズムが興隆を見せた時期にブルーストが生きていたことも、その影響を並々ならぬものにしていく。象徴主義の勃興期にワーグナーが出て、フランスで主に文学者たちによって評価された。しかし第一次世界大戦でドイツが敵国となり、ワグネリズムも終焉を迎える。ドイツびいきであることはドレフス事件に端を発したユダヤ人問題、オイレンブルク事件で明るみになった同性愛問題とも絡む「呪われた種族」に位置づけられるだろう。この点に関しては稿を改めて考察したい。

最後にもう一つ、ワーグナーの音楽とヴァントゥイユの音楽との興味深い一

致を提示しておきたい。1860年2月17日付、ボードレールからワーグナー宛の手紙では、「あなたの音楽には「大いなるもの」の表現があり、暗い赤の平地を見るような感じを与える。」¹⁰⁵⁾と感激が伝えられていた。ブルーストが創造したヴァントウイユなる音楽家の七重奏曲もまた、「色のついた未知の祝祭の、真紅の裂け目のある破片」¹⁰⁶⁾のように見え、「赤い神秘的な呼びかけ」¹⁰⁷⁾となっているのである。

注

略記

BIP: *Bulletin d'Informations proustiennes*

BMP: *Bulletin Marcel Proust*

Corr: *Correspondance de Marcel Proust*, établi par Philip Kolb, Plon, 21vol., 1970-93.

CSB: *Contre Sainte-Beuve*, établi par Pierre Clarac, la Pléiade, 1971.

CSB (B de Fallois): *Contre Sainte-Beuve*, établi par Bernard de Fallois, 1954.

EA: *Essais et articles*, la Pléiade, 1971.

JS: *Jean Santeuil*, la Pléiade, 1971.

PJ: *Les Plaisirs et les jours*, la Pléiade, 1971.

PM: *Pastiches et mélanges*, la Pléiade, 1971.

R: *A la recherche du temps perdu*, la Pléiade, 4vol., 1987-89.

- (1) Françoise Leriche, «Musique» dans *Dictionnaire Marcel Proust*, publié sous la direction d'Annick Bouillaguet et Brian G. Rogers, Champion, 2004, p.664.
- (2) *RIII*, p.762-763.
- (3) *ibid.*, p.876.
- (4) *Corr. I*, p.388-389.
- (5) このことは、秩序を愛するベキュシェと革命主義者ブヴァールとを対立させた、『楽しみと日々』の中の「ブヴァールとベキュシェの社交趣味 II 音楽マニア」(*PJ*, p.62-65)に詳しい。
- (6) ブルーストとショーペンハウアーに関しては、アンヌ・アンリの著作を参照のこと。Anne Henry, *La Tentation de Marcel Proust*, PUF, 2000.
- (7) 「マルセル・ブルースト自己を語る」《Marcel Proust par lui-même》は筆跡などから20歳を越えていた頃のものとしてされているが、好きな音楽家としてベートーヴェン、ワーグナー、シューマンをあげている (*EA*, p.337)。
- (8) 金沢公子, 「フランス文学におけるワグネリズム成立過程の一考察——ボードレールのワーグナー論について——」, 『年刊ワーグナー1981』, 福武書店, 1981年, p.75。本章ではこの論文を大いに参考とさせていただいた。
- (9) Charles Baudelarie, *Œuvres complètes II*, Gallimard, 1976, p.784.

- (10) 『ワーグナー評論』(1885)に収録され、『パージュ』(1891)に再録。
- (11) 『失われた時を求めて2 スワン家の方へⅡ』, 鈴木道彦訳, 集英社, 1997年, p.451.
- (12) *RIII*, p.214.
- (13) *RII*, p.781.
- (14) *RIII*, p.753.
- (15) *RI*, p.236, p.1211; 鈴木訳, 前掲書, p.441.
- (16) *RI*, p.186.
- (17) *RII*, p.203.
- (18) *RIII*, p.745.
- (19) *RI*, p.209-210.
- (20) *RIII*, p.755.
- (21) *ibid.*, p.665.
- (22) *ibid.*, p.764.
- (23) *Corr. XII*, p.214.
- (24) *JS*, p.169.
- (25) 拙論「プルーストによる同性愛の偽装」, 『文藝言語研究 文藝編』, 53号, 2008年, p.45-46も参照のこと。
- (26) *RIII*, p.16.
- (27) *ibid.*, p.943-946.
- (28) *CSB* (B de Fallois), p.254-255.
- (29) *RIII*, p.23.
- (30) *RII*, p.111.
- (31) *RIII*, p.947.
- (32) *RIV*, p.355.
- (33) Akio Ushiba, «Proust et Parsifal de Wagner», *Marcel Proust* 6, Minard, 2007, p.149-165.
- (34) 海野弘『ホモセクシャルの世界史』, 文藝春秋, 2005年, p.217.
- (35) デュ・ピユイ・ド・クランシャン『スノビズム』, 横山一雄訳, 白水社, 文庫クセジュ, 1965年, p.130.
- (36) 『ボードレール全集Ⅳ』, 筑摩書房, 1987年, p.153-156.
- (37) *RI*, p.520.
- (38) *ibid.*, p.521.
- (39) *RIV*, p.448-449.
- (40) *PJ*, p.74.
- (41) マリオ・ブラーツ『肉体と死と悪魔』, 倉智恒夫他訳, 国書刊行会, 2000年, p.391.
- (42) *CSB*, p.274.
- (43) 三光長治他監修『ワーグナー事典』, 東京書籍, 2002年, p.167-169.
- (44) *CSB*, p.274; *RIII*, p.1617.
- (45) *RIII*, p.666.
- (46) *ibid.*

- (47) *Corr. VIII*, p. 72.
 (48) *RIII*, p. 878.
 (49) *ibid.*, p. 880.
 (50) *ibid.*, p. 761.
 (51) *PM*, p. 142.
 (52) *ibid.*, p. 146-147.
 (53) *RI*, p. 347.
 (54) ジャン＝イヴ・タディエ『評伝ブルースト 上』, 吉川一義訳, 筑摩書房, 2001年, p. 219。
 (55) *Corr. I*, p. 386-387.
 (56) ワーグナーの反ユダヤ主義に関しては, 山本淳子「舞台神聖祝祭劇《パルジファル》に見られるワーグナーの反ユダヤ観」, 『ワーグナーヤールブーフ1999 特集アンチ・ワーグナー』, 東京書籍, 1999年, p. 55-72を参照のこと。
 (57) *RIII*, p. 490.
 (58) *RII*, p. 781.
 (59) フィリップ・ゴドフロワ『ワーグナー——祝祭の魔術師』, 三宅幸夫監訳, 創元社, 1999年, p. 60-64。
 (60) *RIII*, p. 767.
 (61) *EA*, p. 623.
 (62) *RI*, p. 344.
 (63) *ibid.*, p. 345.
 (64) *RIII*, p. 764.
 (65) *ibid.*, p. 667.
 (66) *RII*, p. 762.
 (67) *RIII*, p. 129.
 (68) *ibid.*, p. 674.
 (69) Hiroshi KAWANAGO, «De la petite phrase de Vinteuil au chalumeau de Wagner», *BMP*, n° 48, 1998, p. 116.
 (70) *ibid.*, p. 110, 113.
 (71) *RIII*, p. 667.
 (72) リヒャルト・ヴァーグナー『わが生涯』, 山田ゆり訳, 勁草書房, 1986年, p. 678-679; 渡辺護『リヒャルト・ワーグナー——激動の生涯』, 音楽之友社, 1987年, p. 232。
 (73) *PM*, p. 63-69.
 (74) *ibid.*, p. 69.
 (75) バーナード・エヴスリン『ギリシア神話物語事典』, 小林稔訳, 原書房, 2005年, p. 220-221。
 (76) *RIII*, p. 667.
 (77) *ibid.*, p. 1734, p. 667.
 (78) *Corr. I*, p. 386.
 (79) 例によってブルーストは見に行けなかった。アーン宛の手紙, 1914年1月29日, *Corr. XIII*, p. 87; *RIII*, p. 1733

- (80) タデイエ, 前掲書, 下, p.247。
- (81) ジャン=ジャック・ナティエ『音楽家プルースト』, 斉木眞一訳, 音楽之友社, 2001年, p.80。
- (82) Giovanni Macchia, «Proust et le silence sur *Parsifal*», *Paris en ruines*, Flammarion, 1998, p.320.
- (83) Bernard Brun, *Matinée chez la Princesse de Guermantes*, Gallimard, 1982, p.397.
- (84) Akio Ushiba, «Les deux grands concerts de Vinteuil», *Marcel Proust 6*, Minard, 2007, p.173.
- (85) *Corr.XVII*, p.193 ; *EA*, p.565.
- (86) *RIV*, p.1389 ; Brun, *op.cit.*, p.318-319.
- (87) *RIV*, p.456.
- (88) *ibid.*, p.446-447.
- (89) *ibid.*, p.450.
- (90) *ibid.*, p.451.
- (91) *ibid.*
- (92) *ibid.*, p.452.
- (93) *ibid.*, p.454.
- (94) *ibid.*, p.452.
- (95) *PJ*, p.64.
- (96) 三光長治他『ワーグナー事典』, 東京書籍, 2002年, p.246。
- (97) *RIII*, p.754-755.
- (98) Michel Sandras, «Variations sur une phrase de *La Prisonnière*», *BIP*, n°37, 2007, p.97.
- (99) *RIII*, p.759.
- (100) *ibid.*, p.761.
- (101) Sandras, *op.cit.*, p.96.
- (102) *RIII*, p.754.
- (103) *ibid.*, p.755.
- (104) *ibid.*, p.875-876.
- (105) 渡辺, 前掲書, p.245-246。
- (106) *RIII*, p.877.
- (107) *RIV*, p.456.