

プルーストとショパン

和田, 章男
大阪大学大学院文学研究科 : 教授

<https://doi.org/10.15017/1793617>

出版情報 : Stella. 35, pp.85-99, 2016-12-19. 九州大学フランス語フランス文学研究会
バージョン :
権利関係 :

ブルーストとショパン

和田章男

芸術小説とも呼べる『失われた時を求めて』においては、文学・絵画と並んで音楽が重要な役割を果たしている。架空の作曲家ヴァントゥイユの「ソナタ」と「七重奏曲」は恋愛や社交とからみ合い対峙しながら主人公を文学創造へといざなう。このような架空の芸術家あるいはその作品にはいくつものモデルや源泉が組み合わされていることは作家自身が言明していることである¹⁾。実在の芸術家たちは単にモデルとして作品の外に隠されているわけではない。ブルーストの小説には実在の作家、画家、音楽家への言及や暗示がふんだんにちりばめられており、いわば文芸の百科全書の観を呈していると言っても過言ではない。

ブルーストが無類の音楽愛好家だったことはよく知られている。ワーグナーの楽劇に夢中になり、ベートーヴェンの弦楽四重奏曲を自宅で演奏させ、「テアトロフォン」(電話による劇場中継)でドビュッシーの『ペレアスとメリザンド』を聞くなど生涯にわたって音楽への情熱は衰えることがなかった。ブルーストはどのような音楽を好んだのか。13, 4歳頃のアンケートでは好きな音楽家としてモーツァルトとグノーを挙げ²⁾、20歳過ぎ頃にはベートーヴェン、ワーグナー、シューマンの名を掲げている³⁾。ドイツ音楽への嗜好が顕著になるなど音楽趣味にも変化が見られる。それではショパンはどうだろうか。ブルーストとショパンを扱った研究は数少ない。しかしながら小説中でのショパンへの言及は多く、草稿においてはワーグナーに次いで2番目の頻度数となっているのだ⁴⁾。

『失われた時を求めて』のなかのピアニストたち

ショパンは1830年にフランスに亡命し、リストと並んでヴィルトゥオーゾ・ピアニストとしてパリで活躍する。作曲家としてよりもまずは演奏家として名

を馳せ、コンサート会場で数多くの大衆の前で華々しいテクニックを披露するリストとは対照的に、サロンのような親密な空間での演奏を好んだ。19世紀はピアノが普及した時代であり、貴族や裕福なブルジョワの子女たちは自宅でピアノ・レッスンを受けるようになり、それが社会的ステータスともなった。ショパンが高額なレッスン料によって生活費を稼いだことはほとんど伝説となっている。

貴族や大ブルジョワ宅で開かれるサロンでは本来会話が中心であったが、19世紀には音楽が人を引き寄せるためにも重要な役割を持つようになった。とりわけピアノ演奏はその中心であった。サロンはプルーストの小説においても特権的なトposを形成しており、人間の心理、社会の世相や風俗、歴史的事象などが映し出される。そして当然のごとくそこにはピアニストが登場する。特に注目すべきピアニストはヴェルデュラン家の常連である「若いピアニスト le jeune pianiste」とサン＝トゥーヴェルト家で演奏する「ヴィルトゥオーゾ・ピアニスト le pianiste virtuose」のふたりである。第1篇第2部「スワンの恋」の冒頭場面でブルジョワの典型的なサロンであるヴェルデュラン家が紹介されるが、大事な常連として「若いピアニスト」が登場する――

ヴェルデュラン家の「小さな核」「小グループ」「小派閥」に加わるには、ただひとつの条件を充たせばよかったが、しかしそれは必要条件だった。それは暗黙のうちに「信仰宣言」に従うことであり、その項目のひとつは、ヴェルデュラン夫人がこの年に目をかけ「ワーグナーをこんなふうにに弾けるなんて考えられません」と称賛していた若いピアニストがプランテもルーベンシュタインもともに凌駕していることであり、またドクター・コタールの方がポタンより診断が優れているということだった。⁵⁾

ヴェルデュラン夫人はワーグナー愛好家であり、彼女が鼻根にする「若いピアニスト」はワーグナー楽劇のピアノ版を弾く――「ピアニストが『ワルキューレ』の騎行や『トリスタン』の前奏曲を弾きたいと言うとヴェルデュラン夫人が反対するが、それはこの音楽が気に入らないからではなく、それどころかあまりにも感動するからだだった」⁶⁾。もっともヴェルデュラン夫人は当初からワーグナー愛好家という設定だったわけではない。1909年前半に書かれた草稿(カイエ31)では、同場面で夫のヴェルデュラン氏がスウェーデン人のピアニストにショパンを弾くよう頼むが、ヴェルデュラン夫人は同じ理由で演奏を断る⁷⁾。

この時点で彼女はショパン愛好家と設定されていたのだ。ショパンからワーグナーへの変更は両作曲家のフランスでの受容とも関連して意味深いのが、このことは後に見よう。ところで、ヴァントゥイユの「ソナタ」を演奏し、スワンに感銘を与えるこの「若いピアニスト」は「スワンの恋」においては匿名のままだが、亡くなる際にその名前が明かされる――

かわいそうなドシャンブル！ ヴェルデュラン夫人も2カ月ほど前にこんな風におっしゃっていた――「彼と比べたら、ブランテも、パデレウスキも、リスラーさえも何ものでもないわ」。「…」けれども少なくともドシャンブルはベートーヴェン崇拜の中、聖職を全うして亡くなったにちがひありません。私は断じて疑いません。まさに正當にこのドイツ音楽の司祭は二調ミサを捧げながら他界するにふさわしかったでしょう。⁸⁾

「ドイツ音楽の司祭」と呼ばれるドシャンブルが小説中で弾く楽曲は、ワーグナー、ベートーヴェンの『月光』、そしてヴァントゥイユのソナタである。イタリア・オペラとは対照的に「まじめな」音楽と称されるベートーヴェンからワーグナーに至るドイツの芸術的音楽を演奏する。「司祭」という呼称はドイツ音楽にふさわしく、交響曲など器楽音楽を中心とするドイツの芸術的音楽は19世紀を通じて、まるで宗教儀式のように聴衆は黙って聞くべき高尚な音楽を推進し、何度も繰り返し聞くことによって理解が深まるという「クラシック音楽」が誕生したのだ。このような高尚な音楽はフランスその他の国々にも波及していくことになる。ヴァントゥイユのソナタをこの「ドイツ音楽の司祭」が演奏するのであるから、同作品もまたドイツ風の芸術的器楽曲の系譜に属すると言っていいかも知れない。

ドシャンブルという名前が明かされる前に、「若いピアニスト」と呼ばれていることも意味があるだろう。死去の際にも「若かった」のにと惜しまれることになる。「若い」という形容詞はピアニストの実年齢よりも音楽における新世代を示唆していると言ってもいいかも知れない。フランスにおいてドイツ音楽はあくまで新しい音楽で、若い世代が中心になって受容したのだった。「若いピアニスト」の死去のあと、入れ替わるように登場するのがヴァイオリン奏者のモデルである。ヴァントゥイユの遺作である七重奏曲を演奏することになるモデルもまたヴェルデュラン夫人によって見出される。ヴァントゥイユの「ソナタ」から「七重奏曲」への移行は、演奏者の交代によっても準備されている

のだ。

もうひとりのピアニストは「ヴィルトゥオーゾ・ピアニスト」と呼ばれ、貴族のサン＝トゥーヴェルト侯爵夫人宅で演奏する——

憂鬱で皮肉な気持ちいっぱいになって、スワンは彼女たち〔カンブルメール夫人とフランクト夫人〕がフルートによるアリアのあとに演奏されたピアノ間奏曲（リストの『小鳥に語る聖フランチェスコ』）に耳を傾け、ヴィルトゥオーゾの目もくらむばかりの演奏についてゆく様子を眺めていた。フランクト夫人は心配そうに、ピアニストが敏速に指を走らせる鍵盤がまるで空中ブランコのように、80メートルもの高みから落ちるのではないかとひやひやし、となりにいる従姉妹に「信じられないわ、人間にこんなことができるなんて思いもよらなかった」と言いたいような驚愕と否認のまなざしを投げずにはいられなかった。カンブルメール夫人のほうは、立派な音楽教育を受けた女性として、メトロノームの振り子のように頭で拍子をとっていた。⁹⁾

ヴィルトゥオーゾの「曲芸的」な技をまさしく曲芸のイメージでユーモラスに描写している。演奏におけるヴィルトゥオーゾの流行は1831年のバガニーニのパリ公演に端を発する。ヴァイオリンによる名人芸に感銘を受けたリストが同様の技芸をピアノ演奏に応用したのだった。ピアノ製作者のエラーールとプレイエルによるピアノの改良とも相まって、数人のヴィルトゥオーゾ・ピアニストたちがパリを中心にその技を競い合っていた¹⁰⁾。ショパンもそのひとりだった。そしてリストやショパンが残したピアノ曲が19世紀後半のサロンで演奏される——

ピアニストがリストの曲を終えてショパンの前奏曲を弾き始めると、カンブルメール夫人は、通人としての満足と懐古の情にほろりとして、フランクト夫人に微笑を投げかけた。彼女は若いとき、ショパンのくねくねと曲がり途方もなく長い首のような楽節を優しく弾くことを習ったことがある。それらの楽節はとても自由でしなやか、まるで手でさわれそうで、まず出発時の方向とはずいぶん遠く離れた、タッチが届くと期待できた地点よりはるか遠くに自分たちの居場所を探し試してみるのだが、そのように途方もない遠方でたわむれている楽節は、いっそう決然と舞い戻り——その帰還はさらによく考えられたものであり、いっそう正確だったので、まるでクリスタルガラスを大きく鳴り響かせるように——聞く人の心を打つのだった。¹¹⁾

サン＝トゥーヴェルト侯爵夫人邸ではショパンのプレリュード、ポロネーズ、夜想曲が演奏される。ここで描写されているプレリュードにおけるショパン独

特の長い楽節（フレーズ）とプールの長い文章（フレーズ）を関連づけることはたやすい。いずれにせよショパンは貴族によって好まれていることに注意しておこう。地方貴族であるカンブルメール夫人とフランク夫人が昔習ったショパンのピアノ曲が彼女たちに過去へのノスタルジーを喚起する。さらには名門の貴族であるヴィルパリジ夫人の館でリストとショパンが演奏を行ったことが語られる¹²⁾。

「若いピアニスト」はヴェルデュラン家のサロンでワーグナー、ベートーヴェンなどのドイツ音楽を演奏するのに対して、「ヴィルトゥオーゾ・ピアニスト」はサン＝トゥーヴェルト侯爵夫人邸でショパンやリストなどフランスでかつて活躍したピアニストたちの楽曲を弾く。音楽はブルジョワのサロンと貴族のサロンの好みの違い、さらには世代の差異を浮き彫りにする機能を果たしているのだ。

『失われた時を求めて』に見られるショパン受容の変遷

貴族に過去への哀愁を引き起こすショパンのピアノ曲は時代遅れの刻印を押されることになる――

しかし今日ではこの音楽の時代遅れの美しさは色褪せたように思われた。数年前から識者たちが評価しなくなり、かつての声望と魅力が失われていたし、いまや趣味の悪い人でさえそこにひそかに月並みな楽しみを見出すだけだった。¹³⁾

ショパンの音楽は特に批評家や音楽愛好家からは古い音楽と見なされ、公然とショパンを評価することがはばかれる状況となる。小説では音楽への嗜好の相違がとりわけ世代間のギャップとしてカンブルメール老夫人と若夫人の密やかな対立を生むこととなる――

カンブルメール夫人はそっと背後にまなざしを向けた。若い嫁が（新しい家族には敬意をいदैてはいたが、和声学とギリシャ語まで知っていて、彼女が特に理解を示す精神に関わる物事に関しては別だった）、ショパンを軽蔑し、その演奏を聴くとうんざりしてしまうことを知っていたのだ。しかしワーグナー崇拜者であるこの嫁はかなり離れたところに同じ年ごろのグループといっしょにいたから、その監視を逃れたカンブルメール夫人は心おきなく甘美な印象に身を任せることができた。レ・ローム大夫人も同じように感じていた。¹⁴⁾

ノルマンディー地方出身の貴族であるカンブルメール家に嫁いだのは、スノップの典型とされるルグランダンの妹である。豊かな教養を持ちながらも、妹も兄と同様にスノビズムの悪癖を免れていない。田舎の出身とはいうものの、いやしくも貴族の家庭に嫁ぐことに成功するとともに、時代の先端にあるとされるものを追いかけることに汲々とする。彼女にとっては、ショパンを軽蔑しワーグナーを崇拝することが音楽通の証なのだ。

プレイヤッド版の注釈者によると、1876年頃からワーグナーのフランスにおける成功がショパンの名声に陰りをつけたという¹⁵⁾。1876年8月13日パイロイトにワーグナーの楽劇上演のための祝祭劇場が創設され、ヨーロッパ各国から招待された王侯貴族や著名人が集うなか、『ニーベルングの指輪』4部作が上演された。フランスからもリスト、ヴァンサン＝ダンディ、サン＝サーンスなどの音楽家や後に「ワーグナー評論」に関わる作家・詩人たちもパイロイトに駆けつけた。1876年は確かにワーグナーの世界的な名声を確固たるものにした記念すべき年であった。だが、このようなワーグナー人気の高まりがショパン人気の陰りと直接的に連動しているのかどうかは必ずしも明らかではない。ピアノ独奏曲とオペラというようにジャンルが大きく異なっている。

1870年代末頃あるいは80年代初め頃に位置づけられる「スワンの恋」の時代からかなりの年月が経過しているはずの第4篇『ソドムとゴモラ』¹⁶⁾ではショパンの復活が告げられる――

しかしながら「夜想曲」のこの若返りは批評によって告げられたのではなかった。その知らせはただ「若者たち」の会話によって伝わったのだった。このことをカンブルメール＝ルグランダン夫人は知らないままだった。ピリヤードで玉に当てるのにクッションを使うのと同じように、私は義母に話しかけるように見せながら、ショパンは流行遅れどころか、ドビュッシーの好みの音楽家なのだということを若夫人の耳に入れて楽しんだのだった。¹⁷⁾

時代遅れと見なされていたショパンの作品が再び評価されるようになったことが若者たちの会話を通じて伝播する。新たな思想や評価が口コミによって伝わるという現象はパリという都会の伝統的な特徴でもある。そしてショパン再評価に対してドビュッシーが果たした役割が強調される――「ショパンの復活におけるドビュッシーの役割を理解しようともせず、彼女〔カンブルメール老夫

人] はただ私の判断が好ましいと感じた」¹⁸⁾。他方、最新のものこそ価値が高いと信じる若夫人は、世紀転換期頃からフランス音楽界の新進気鋭として名声を博していたドビュッシーの見方を鵜呑みにする。

ショパン復活に貢献したのはドビュッシーによる評価だけではない。プレイヤッド版の編者も指摘するように、1910年がショパン生誕百周年に当たり、新聞雑誌に特集記事が組まれたこともまたショパン再評価へと繋がったと言えよう¹⁹⁾。実際プルースト自身も記念の年に敏感なジャーナリスティックな感覚を持っていた。たとえば1904年のサント＝ブーヴ生誕百周年をきっかけに「サント＝ブーヴに反論する」を構想したり、ドストエフスキー生誕百周年の1921年にはドストエフスキー論の執筆を計画したりしている。もちろん単に記念すべき年であるという以上に、当該の作家や芸術家に関する記事や論考が発表されたことが再考察のきっかけとなったのだろう。ショパン生誕百周年において注目されるのはまずは「クーリエ・ミュージカル」誌にショパンの特集号が組まれたことだ²⁰⁾。また翌年の1911年にはパリにショパン協会が設立されている²¹⁾。

「クーリエ・ミュージカル」誌特集号に掲載された論考が描く新たなショパン像は、とりわけ民族性とイタリア性に関わる。ショパンは孤立した音楽家ではなく、民族性を表現するというロマン主義の大きな流れに属していること²²⁾、そして旋律とハーモニーを重視する表情豊かなイタリア歌曲の影響が濃厚なことだ²³⁾。

プルーストとショパン

1876年頃からショパンは世間から忘却されていたというよりも、とりわけ識者から甘ったるいサロン音楽として軽く見なされていたのだろう。プルースト自身は若い頃からショパンへの関心は高かったと思われる。1894年頃友人の音楽家レーナルド・アーンとともにショパンの伝記を書くことを計画していたらしい²⁴⁾。また、処女作『楽しみと日々』(1895年刊)のなかに「音楽家の肖像」と題する4編の韻文詩を掲載している²⁵⁾。「画家の肖像」とともにボードレルの「灯台」に倣って、ショパン、グリユック、シューマン、モーツァルトの4人の音楽家を詩に歌っている。ショパンに関する詩の冒頭は以下のとおりである――

ショパン、溜息と涙とすすり泣きの海、
蝶々の飛翔が休むことなく横切る
悲しみに戯れ、波間に踊りながら。²⁶⁾

「溜息」「涙」「すすり泣き」「悲しみ」など、ショパンの楽曲のメランコリックな側面が強調されている。ところで、1883年に刊行されたモーリス・ロリナの詩集『神経症』にショパンについての詩が収められている。プルーストと同様にショパンへの呼びかけで始まる――

ショパン、深淵の兄弟、悲劇的な夜を愛する人、
かくもか弱い肉体の、かくも偉大なる魂、
沈黙のピアノがあなたの魔法の指を思う
そして葬送の音楽があなたの暗い和声に涙する。²⁷⁾

ロリナの詩においても陰鬱な悲劇性がショパンにつきまとっている。詩集の表題である「神経症」は注目に値する。ショパンは神経症の音楽家として扱われているのだ。実際ショパンは結核であったとともに神経症を患っていた。のちにドビュッシーもショパンの得意とするジャンルが堅固な様式のソナタではなく小品であった理由を神経症に帰している――「確かにショパンの神経症はソナタの制作が必要とする忍耐と折り合いをつけるのがむずかしかったのだ。彼はむしろとても入念に作られた「素描」を制作したのだ」²⁸⁾。神経症は急速に近代化および産業化が進む19世紀の大都市において特徴的に見られた精神的疾患であったが、とりわけ世紀末のデカダンス的風潮のなか、様々な文学・芸術的活動と密接に関係づけられるようになった。ショパンのピアノ曲もまたそのような文脈において神経症的音楽の代表ともみなされたのだった。

プルーストもまた1908年末頃に、初期の草稿(カイエ1)のバルザック論のなかでショパンのことを「病的で感じやすく、エゴイストでダンディなこの芸術家」と称し、「神経質な感受性」をその特徴として記している²⁹⁾。つまり1908年末の段階では、プルーストのショパン観はショパンに対する世紀末の一般の見方と一致していたと言えるだろう。このような音楽家の性格への言及は決定稿では完全に消えることになる。19世紀後半においてショパンは決して忘れ去られた音楽家ではなく、甘ったるいサロン音楽、あるいは不健全なデカダンス音楽との見方が主流だったのだ。

草稿におけるショパン

1909年の初期草稿においては、ショパンは恋愛のテーマと関連して言及されることがあった。カイエ36においてポーランドの音楽家の娘サリスカ嬢へのあこがれの挿話が素描されていた――

疑いなくそれはポーランドの音楽家の娘サリスカ嬢だった。私はもはや芸術家しか愛さなかった。私はポーランド音楽を演奏しながら彼女のうちの何かを所有しようと努め、ポーランドへ旅行に行って、そこで彼女と会おうと思った。[...] ガルマント家は再び私の目に魅力を取り戻した。ポーランドやショパンの音楽、芸術家の世界は無に帰した。³⁰⁾

ポーランドやショパンの音楽がその土地の女性への恋愛心と絡む。この段階では恋愛と芸術が同一の方向に位置し、「ガルマント家」(後のゲルマント家)への社交上のあこがれがそれらに對置されている。ステルマリア嬢とブルターニュ地方のように女性と土地の密接な関係はブルーストにおいて重要なテーマ系を形成しているが、かたやスワンとオデットの恋愛のように、フェルメールとオランダが恋愛に對立する場合もある。ポーランドは恋愛と芸術を相對立させるものではなく、むしろ社交と對峙するものとして意味づけられている。

ショパンと言えばジョルジュ・サンドとの恋愛関係が有名である。1909年末頃のカイエ64にはサンドとの恋愛についても触れられていた――「ジョルジュ・サンドはその無関心によってショパンを絶望させた」³¹⁾。しかし、ジョルジュ・サンドとの関係については、恋愛に関わる挿話よりも芸術性に関わるテーマの変遷に注目すべきだろう。

小説冒頭の「就寝劇」には、寝つかれない語り手に母がジョルジュ・サンドの作品を朗読する場面がある³²⁾。初期草稿カイエ6および10の同場面の下書きでは、ジョルジュ・サンドとフローベールが對比され、書簡をもとにフローベールの卑俗さを批判しつつジョルジュ・サンドを高く評価する母親に対して、語り手はフローベールを擁護するという設定であった³³⁾。母と息子の文学観の對立はおそらく作者ブルーストとその母との好みの相違を反映しているだろうが、それ以上に書簡と作品を同一視するサント＝ブーヴの文学観を母親が担っていると言ってよい。注目に値するのは、同じ下書きにおいてジョルジュ・サンドの散文はショパンのピアノ曲と同等に扱われていることである――

母は、ちょうど祖母がショパンを弾いたようにジョルジュ・サンドを朗読した。³⁴⁾

ほぼ同じ文章がカイエ6の後、カイエ8、カイエ10と引き継がれ、1909年秋に作成されたタイプ原稿にまで及ぶ³⁵⁾。しかも最初の下書きを含むカイエ6では、「同等にみなしながら en les égalant」という表現も見られ、サンドとショパンが同種の芸術とみなされていることは明瞭である。19世紀には良家の子女の教育としてピアノ・レッスンが重視されていたように、ショパンとほぼ同世代に属する祖母もまたショパンのピアノ曲を演奏していたとされる。ジョルジュ・サンドとショパンの恋愛関係から見ても、両者を関連づけることは不自然ではない。だがブルーストはタイプ原稿に修正を加える段階でこの文章を削除した。

近い将来の出版を見越して1909年秋に作成された第1篇第1部「コンプレー」のタイプ原稿は、小説の出版を引き受ける出版社がなかったために、印刷所にまわされることなく作家の手元に留まったままになったが、その後の創作のために常に参照されつつ、多彩に展開するいくつものテーマの萌芽がより構造的に包含されるべく、数多くの改変がなされたのだった。加筆訂正の時期は3つに分けられ、第1期1909年末から1910年6月、第2期1910年7月から1912年春、第3期1913年2月から6月というようにおおよその年代を推定できる³⁶⁾。母親のジョルジュ・サンド朗読と祖母によるショパン演奏の比較の削除はタイプ原稿の打ち直しによって実施されており、加筆訂正の第1期か第2期か判断することが難しい。いずれにせよ1910年以降であることは間違いないだろう。この年がショパン生誕百周年に当たり、ショパンの見直しが始まった時期であることは注目に値する。ショパン再評価の流れのなか、ジョルジュ・サンドとショパンの実人生上の恋愛関係と芸術的類縁性が一致から不一致へと移行したのである。これはサント＝ブーヴの伝記的方法に反する見方とも整合しており、芸術は恋愛あるいは社交とは別次元のものであることの表明とも合致することになる。

さて、サン＝トゥーヴェルト侯爵夫人宅のサロンでショパンが演奏されるに至った経緯を確認しておこう。同サロンでの演奏場面はカイエ18にいくつかの下書きが見られるが、この段階で演奏されるのはモーツァルトのピアノ協奏曲であった³⁷⁾。ショパンのピアノ曲が現れるのは同じカイエ18の左ページの加

筆においてである——「カンブルメール夫人の指は、ショパンのくねくねとして並外れて長いこれらの楽節をやさしく弾くことを覚えたのだった」³⁸⁾。予想外に長いショパン独特の楽節の描写がここにおいて導入される。もはやジョルジュ・サンドとの恋愛沙汰も神経症のあるいはデカダンのイメージもなくなり、もっぱらショパンのピアノ曲の音楽的特色が浮き彫りにされるに至っている。1911年夏から1912年春にかけて「スワンの恋」も含めて第1篇『スワン家のほうへ』のタイプ原稿が作成されることになり、カイエ18で加筆されたショパン演奏場面がタイプ原稿に反映していることから考えて、カイエ18の作成および加筆とともに1911年夏前頃のことと推定できる。ジョルジュ・サンド朗読とショパン演奏の比較の削除からサン＝トゥーヴェルト家でのショパン演奏の導入は、生誕百周年の1910年から始まったショパン再考の動きとも連動した一連の創作だったように思われる。

ショパン再評価の立役者とみなされているドビュッシーはいつどのようにブルーストの草稿のなかに導入されたのか。カイエ46に「この訪問時にショパンとドビュッシーについて書くこと」という覚書が書き込まれ、続けて以下のように記される——

ショパンについてスワンと平行して書くこと。数年前からショパンの音楽はその栄光を取り戻していた。好みが難しい愛好家でさえ恥じらいなくショパンの音楽を好み、今日の若い音楽家のなかで最も洗練され、最も偉大な音楽家たちでさえ高く評価していた。しかしながらカンブルメール夫人はそのような情報をまだ持っていなかった。ポロネーズも夜想曲も彼女の誤った眼にはさもしくも古めかしい様子のままだった。³⁹⁾

2回目のバルベック滞在とアルベルチヌとの交遊が主に描かれるカイエ46は、黒川修司によると1914年6月頃に執筆された草稿である⁴⁰⁾。ショパンの音楽が栄光を取り戻したのが「数年前」であることに注目しよう。2回目のバルベック滞在はジュネットによって1900年夏の頃と推定されているが⁴¹⁾、ショパンが再評価され始めたのが生誕百周年の1910年とするならば、ここで作家は執筆時の1914年の視点に立って「数年前」と書いていると考える方が理屈にかなっている。1913年7月に当時の有力な批評家であったルイ・ラロワは、ショパンが道筋を指し示したおかげで、「クロード・ドビュッシーがその輝かしくも独創的な終着点を発見できたのだ」と書いている⁴²⁾。ドビュッシーは1900年

頃からフランスの音楽界で頭角を現し、1902年に初演された『ペレアスとメリザンド』によって名声を不動のものとする。ショパンとの関係で注目すべきことは、ドビュッシーが1909～1910年に前奏曲集第1巻、1910～1913年に前奏曲第2巻を刊行、さらには1913～1915年には12の練習曲集の楽譜を出版していることだ。前奏曲（プレリュード）や練習曲（エチュード）がショパンによって独立したジャンルとして創始されたものであることは言うまでもない。ドビュッシーがショパンを引き継ぎ、発展させようとしたことは誰の目にも明らかだったのだ。

芸術家たちの系譜——プルーストの文学・芸術史観

時代遅れの昔の芸術家が現代の芸術家によって再評価され復活する例は、ショパンとドビュッシーの場合に留まらない。カイエ72において、ドガによるプッサンの再評価にまつわる挿話をショパンの復活の挿話と並べて置くことを企図する——「バルベック訪問の間にショパンについて書く方がいいだろう、そしてプッサンについても」⁴³⁾。2回目のバルベック旅行時のラ・ラスプリエール滞在の場面について書かれるこの草稿はカイエ46とほぼ同時期で、1914年夏頃とみなしてさしつかえない——

私はカンブルメール若夫人にこう言った。ショパンはドビュッシーとフォーレが最も好きだった音楽家のひとりです。私は若夫人に対してプッサンについてうまくいった擁護法を使ったのだった。⁴⁴⁾

芸術に関しても進歩思想を標榜するカンブルメール若夫人に反論するために、現代芸術家であるドガやドビュッシーが時代遅れとみなされていたショパンやプッサンを好んでいるという事実を古の巨匠たちの「擁護法」として用いたのだった。ここにはプルーストの反進歩思想が認められるとともに、作家や芸術家を精神の類縁性に基づく「系譜 filiation」によって捉えようとする独自の文学・芸術史観を見ることができよう。

*

『楽しみと日々』や初期草稿に見られた神経症的でデカダンなショパン像も、ジョルジュ・サンドの恋人という恋愛のテーマと結びついたイメージも小説の

創作過程のなかで消され、ドビュッシーの先駆者としての役割が強調されるようになる。プルーストのこのようなショパン観の変容は、生誕百周年の1910年を起点とした世間一般のショパンへの評価の変化と軌を一にしている⁴⁵⁾。時代遅れとされた芸術家の新たな見直しと復活は、「失われた時」から「見出された時」へのダイナミックな飛躍を例証する芸術史上の実例とも言えよう。古いものより新しいものを優れているとみなす単純な進歩思想に異を唱えるばかりでなく、精神的類縁性や共感に基づく系譜的歴史観を持ち込むことによって、一方向的かつ不可逆的な時間の流れに逆らう壮大な小説宇宙を創造することこそがプルーストの目指したものであり、20世紀初頭におけるショパンの復活劇もまたプルースト的小説宇宙の運行の一翼を担っていたのである。

註

- 1) 1918年4月20日のジャック・ド・ラクルテルへの献辞を参照のこと—— Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve* précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1971 [éd. abrégée ensuite : CSB], pp. 564-565.
- 2) CSB, p. 336.
- 3) CSB, p. 337.
- 4) Akio WADA, *Index général des Cahiers de brouillon de Marcel Proust*, Osaka : Osaka University, 2009, p. xii.
- 5) Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 4 vol., 1987-1989 [éd. abrégée ensuite : RTP], t. I, p. 185. 日本語訳は拙訳による。
- 6) RTP, t. I, p. 186.
- 7) Cahier 31, f° 19 r° —— 「ヴェルデュラン夫人がスウェーデン人のピアニストに何か演奏するように頼んだとき、ヴェルデュラン氏は「妻を退屈させないように」と彼に言った。しかしヴェルデュラン氏がスウェーデン人のピアニストにショパンを弾くように頼むと、ヴェルデュラン夫人は「ああ、それはやめてちょうだい」と叫んだ。それはピアニストのショパン演奏がへただとか、ショパンが嫌いだというわけではない。それどころか彼の演奏が見事であり、彼女があまりにもショパンが好きだったからなのだ」[削除部分は訳出していない]。
- 8) RTP, t. III, p. 289.
- 9) RTP, t. I, pp. 322-323.

- 10) リスト, ショパン以外にヨハン・ネーボム・フンメル, フリードリヒ・カルクブレ
ンナー, ジギスモント・タールベルク, フェルディナンド・ヒラーなどがヴィルトゥ
オーゾ・ピアニストとして活躍した。
- 11) *RTP*, t. I, p. 326.
- 12) *RTP*, t. II, p. 68.
- 13) *RTP*, t. I, p. 326.
- 14) *RTP*, t. I, p. 326.
- 15) *RTP*, t. I, p. 1193, note 1.
- 16) 『ソドムとゴモラ』において主に語られる2回目のバルベック滞在は, ジェラルール・
ジュネットによって1900年夏頃と推定されているが, 後に見るようにショパン復活
という歴史的事象はさらに10年後のことである。Voir Gérard GENETTE, *Figure III*,
Paris : Éd. du Seuil, 1972, p. 126.
- 17) *RTP*, t. III, p. 212.
- 18) *RTP*, t. III, p. 212.
- 19) *RTP*, t. III, p. 1463, note 1.
- 20) *Le Courrier musical*, 1^{er} janvier 1910.
- 21) ショパン研究の権威者であるモーリス・ガンシュが初代の会長, 作曲家モーリス・
ラベルが副会長だった。
- 22) Camille MAUCLAIR, «Sur le génie de Chopin», *Le Courrier musical*, 1^{er} janvier
1910 — 「そんなわけで彼〔ショパン〕は民衆へと直接向かい, ポーランド民謡を
靈感の絶えざる動機としたのだ」。
- 23) Jean CHANTAVOINE, «L'Italianisme de Chopin», *Le Courrier musical*, 1^{er} janvier
1910.
- 24) *Correspondance de Marcel Proust*, éd. de Philip KOLB, Paris : Plon, 21 vol., 1970-
1993, I, p. 78.
- 25) Marcel PROUST, *Jean Santeuil* précédé de *Les Plaisirs et les jours*, Paris : Galli-
mard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1971, pp. 82-84.
- 26) *Ibid.*, p. 82.
- 27) Maurice ROLLINAT, *Les Névroses*, Paris : Charpentier, 1883, p. 53.
- 28) Claude DEBUSSY, *Monsieur Croche et autres écrits*, Paris : Gallimard, 1971, p. 50.
- 29) Cahier 1, f^o 31 r^o : «ce grand artiste maladif, sensible, égoïste et dandy [...] d'une
sensibilité nerveuse».
- 30) Cahier 36, f^o 54 v^o.
- 31) Cahier 64, f^o 68 r^o.
- 32) *RTP*, t. I, pp. 41-42.
- 33) Cahier 6, f^{os} 49 r^o-50 r^o, Cahier 10, f^{os} 15 r^o-16 r^o.
- 34) Cahier 6, f^o 50 r^o.
- 35) Cahier 8, f^o 44 v^o, Cahier 10, f^o 15 r^o, 1^{ère} Dactylographie de «Combray» (NAF)

- 16730), f° 82 r°. タイプ原稿では «comme ma grand-mère» で文章が途切れ、次の f° 83 r° は新しいページに差し替えられている。
- 36) 拙著 *La création romanesque de Proust : la genèse de « Combray »*, Paris : Champion, 2012 の第1部を参照のこと。
- 37) Cahier 18, f° 9 r°, f° 10 r° に「モーツァルトの協奏曲」あるいは「協奏曲のピアノ部分」という表現が見られる。削除されているが、「バッハのフーガ」という曲名も書かれ、ショパンが導入されるまでに試行錯誤があったことが窺える。
- 38) Cahier 18, f° 9 v°.
- 39) Cahier 46, f° 75 v°.
- 40) Shuji KUROKAWA, «L'histoire d'Albertine dans la première partie du Cahier 71», *Bulletin d'informations proustiennes*, n° 23, 1992, pp. 65-73. 同論文に掲載されている «Chronologie du roman proustien en 1913-1914», p. 73 を参照のこと。
- 41) Gérard GENETTE, *op. cit.*, p. 126.
- 42) Louis LALOIS, *La Grande Revue*, 10 juillet 1913, p. 180. Voir Christian GOUBAULT, «Frédéric Chopin et la critique musicale française», *Sur les traces de Frédéric Chopin*, sous la direction de Danièle PISTONE, Paris : Champion, 1984, p. 150.
- 43) Cahier 72, f° 12 v°.
- 44) Cahier 72, f° 12 v°.
- 45) アンドレ・ジッドやジャック・リヴィエールもまたショパンについて新たな見方を示すようになる。Voir Jacques RIVIÈRE, «Pensée sur Chopin», *L'Occident*, n° 97, décembre 1909, pp. 249-251 ; André GIDE, *Notes sur Chopin*. Avant-propos de Michael LEVINAS, Paris : Gallimard, 2010, p. 39 (雑誌初出は *La Revue musicale*, décembre 1931, p. 10) — 「奇妙な運命によって […] ショパンは演奏家が彼をよく知らせようと努めるほど無視されたのだ」。