

プルーストとワーグナー受容：啓示としての『パルジファル』

和田，章男
大阪大学大学院文学研究科：教授

<https://doi.org/10.15017/1906128>

出版情報：Stella. 36, pp.85-99, 2017-12-18. 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：



ブルーストとワーグナー受容

——啓示としての『パルジファル』——

和田章男

13, 4歳頃のアンケートにおいて、好きな音楽家としてモーツァルトとグノーを挙げたブルーストは、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¹⁾、ドイツ音楽への傾倒が顕著になっている。このような音楽嗜好の変化には、もちろん本人の成熟度を勘案すべきことは当然であるが、レコード等の録音技術が生まれる直前の19世紀末から20世紀初頭においては、作家が住むパリでどのような音楽が演奏されていたか、どのような音楽を聴くことができたかが根本的な問題となる。個人の嗜好は時代の潮流と深く関わっているのだ。

パリにおけるワーグナー受容の形態

新しい芸術や音楽が理解され、称賛されるようになるには時間がかかる。歌唱の妙技や華麗なバレエで観衆を楽しませた伝統的なオペラの常識を覆し、途絶えることのない無限旋律の流れのもとにドラマの統一性を追求し、長時間にわたり集中して聴取することを求めるワーグナーの楽劇は、パリでは容易に受け入れられなかった。ボードレルが詳細に報告している1861年の『タンホイザー』パリ初演は、ジョッキークラブの会員たちの妨害による、歴史に残る騒動のために公演は3回だけで中止されることになった²⁾。以下に『タンホイザー』初演以降のパリ・オペラ座（ガルニエ劇場）およびその他の劇場におけるワーグナー楽劇上演のリストを掲げる³⁾ ——

1861年『タンホイザー』初演（ディーチュ指揮、ル・バルチエ劇場）

1887年『ローエングリン』初演（ラムルー指揮、エデン劇場）

1891年『ローエングリン』再演（ラムルー指揮、ガルニエ劇場）

- 1893年『ワルキューレ』初演（コロヌヌ指揮，ガルニエ劇場）
 1895年『タンホイザー』再演（タファネル指揮，ガルニエ劇場）
 1897年『ニュールンベルクのマイスタージンガー』初演（タファネル指揮，ガルニエ劇場）
 1897年『さまよえるオランダ人』初演（ダンベ指揮，オペラ・コミック座）
 1899年『トリスタンとイゾルデ』初演（ラムルー指揮，ヌーヴォー・テートル）
 1902年『ジークフリート』初演（タファネル指揮，ガルニエ劇場）
 1904年『トリスタンとイゾルデ』再演（タファネル指揮，ガルニエ劇場）
 1908年『神々の黄昏』初演（メサジェ指揮，ガルニエ劇場）
 1909年『ラインの黄金』初演（メサジェ指揮，ガルニエ劇場）
 1911, 12, 13年『ニーベルングの指輪』4部作上演（ヴァインガルトナー，ニキッシュ，メサジェ指揮，ガルニエ劇場）
 1914年『パルジファル』初演（メサジェ指揮，ガルニエ劇場）

1887年のエデン劇場における『ローエングリン』初演もまた、街頭妨害デモによって2回のみで中止となった。ところが、1890年代から第1次世界大戦勃発の1914年までのおよそ20年間に、ワーグナーのすべての楽劇がほぼ2年おきに初演され、いずれも成功を収めている。上のリストでは初演および歴史的意義を持つ再演の年度のみを掲げたが、それ以降にも同じ作品の上演が引き続き行われており、これらの作品はパリ・オペラ座のレパートリーとして定着しているのである。長大なワーグナーの楽劇がどのようにしてパリで受け入れられるようになったのか。

ワーグナー楽劇の受容形態はオペラ座における全曲上演だけではない。公開コンサートおよびサロンにおいてもワーグナーの音楽が演奏された。それらは序曲や有名な場面の抜粋演奏で、演出等のないコンサート版であった。特に市民向けの公開コンサートはワーグナー受容において重要な役割を果たしたことに注目すべきであろう。パリでは主に4つのオーケストラが定期的にコンサートを開催していた。最も古い歴史を持つ「パリ音楽院管弦楽団」（1828年設立）は、アブネックの指揮によりベートーヴェンの交響曲をパリに紹介したことで知られるが、会員制のため一般公衆に開かれていたわけではなかった。1861年には広い会場を使い低価格で大衆に音楽を提供することを目的として「コンセール・ポピュレール」（のちの「コンセール・パドルー」）が活動を開始する。第3共和政時代には「コンセール・コロヌヌ」（1873年設立）および「コンセー

ル・ラムルー」(1881年設立)がベートーヴェンを中心とするドイツの芸術音楽を普及させるとともに、フランス現代音楽やロシア、チェコなど諸外国の優れた音楽の紹介に努めた。これらの公開コンサートは一般市民を主な対象としているために、仕事のない日曜日の午後に開催された。

なかでも「コンセール・ラムルー」を率いるシャルル・ラムルーはワーグナーに心酔し、パリにおけるワーグナー楽劇の紹介と普及に最大の努力を傾けた。「コンセール・コロヌ」もまた1880年代からはラムルーに追随して、ワーグナーの作品を多く採り上げるようになり、ワーグナーの楽曲をほとんど演奏しないパリ音楽院管弦楽団を除く3つのオーケストラは、1881年から1902年まで頻繁にワーグナー楽劇の抜粋演奏を行った⁴⁾。シャルル・ラムルーが死去した1899年に次のような記事が発表された――

彼〔シャルル・ラムルー〕があれば議論的になった楽劇のいくつかを一幕ごとに、宗教的細心さと深い信仰心をもって演奏したことによって、リヒャルト・ワーグナーのパリでの勝利を決定づけたのだ。ある日、彼はいっそう完璧な表明を試みる時が来たと思った。エデン劇場を借り、数か月に及ぶ細心の研究と不断の練習の後に、『ローエングリン』上演に踏み切ったのだ。⁵⁾

1887年のエデン劇場での上演は妨害に会ったものの、芸術省によって入念に準備された1891年のパリ・オペラ座(ガルニエ劇場)の上演は成功を収めた。同記事は以下のように続く――「勝負に勝っても、ラムルーはコンサートの指揮を再びとった。私の意見では、レパートリーを変えないのは間違いだったと思う。ワーグナーは彼の神のままで、毎日曜日にあまりにも同じようなやり方で礼拝を捧げたのだった。公衆が崇高な楽劇のいつも同じ断片を聴くことにうんざりしていることに気づき、譲歩するよりもむしろ引退のふりをしたのだった」⁶⁾。同じ断片を繰り返し演奏することは、むしろラムルーの戦略だったと言える。新しい断片を演奏するときはほとんど常に3週続けて同じ断片を演奏している。ワーグナーの音楽のように耳新しい作品の場合、繰り返し聴くことが音楽に親しむ方法であるとの信念を持っていたのだろう。実際、新しい曲に限らず、むしろ古典的な作品を繰り返し演奏することこそが、「クラシック音楽」と呼ばれる芸術音楽の鑑賞の仕方として19世紀に定着したのだった。

公開コンサートとは対照的に、聴衆が特定の人に限られているという意味で

閉鎖的なサロンや音楽愛好家のサークルにおいても、ワーグナー音楽がピアノ版や小アンサンブル版で演奏されることもしばしばあった。音楽学者のミリアム・シメヌは『メセナと音楽家』と題された注目すべき著書において、第3共和政下のサロン・コンサートの実態を、資料を駆使して詳細に考察している⁷⁾。特に注目に値するのは「小バイロイト le Petit Bayreuth」と称されるワーグナー愛好家の集いである。ワーグナー最後の楽劇である『パルジファル』は、作者の遺志によりバイロイト劇場以外での上演が禁じられ、その禁止の有効期間である30年が過ぎた1914年ようやく諸外国で同作の上演が大々的に行われたのだったが、禁止期間でも断片演奏は可能だったようだ。初期からのワーグナー崇拜者であり自ら指揮もした裁判官アントワヌ・ラスクーが、バイロイト祝祭劇場が設立された1876年以降、パリにおいてワーグナー音楽の私的な集いを企画し、「小バイロイト」という名称のもとに、とりわけたびたび『パルジファル』の抜粋演奏を行った。ラムルー、タファネル、メサジェ、ヴァンサン・ダンディなど当時の一流の音楽家が演奏に加わっていたことから、極めて質の高い演奏がなされていたことが想像できる⁸⁾。

ミリアム・シメヌによると、1880年代には公開コンサートとは別に、ラスクーによる「小バイロイト」やジュディット・ゴーティエ主催の「ポケット判バイロイト Bayreuth de poche」のようなワーグナー・サークルの活動がパリで行われたが、1890年代にパリ・オペラ座でワーグナー楽劇上演が開始される時期から、貴族や裕福なブルジョワ宅のサロン・コンサートでもワーグナーの断片が演奏されるようになる⁹⁾。ワーグナー崇拜者たちの集まりでは原語であるドイツ語で歌われたが、サロンではオペラ座やコンサートと同様にフランス語で歌われるのが慣例であった。ワーグナー楽劇のサロンでの抜粋演奏については、『パルジファル』について考察する際に再度言及する。

パリにおけるワーグナー受容の変化

上述したように、1891-1914年の20年余りの間にワーグナー楽劇の全曲がパリ・オペラ座などで上演された。他方、1881-1909年の30年近くにわたって公開コンサートにおいて楽劇の抜粋演奏が行われていた。つまりコンサートがオペラ座上演よりも10年先立って、ワーグナー楽劇をパリに普及させる上で大きく貢献したのだ。興味深いのはそれが何よりも断片的受容であったことである。

パリの聴衆は作品全体を知ることなく、ワーグナーに夢中になったのだった。ブルーストは晩年に発表した「ボードレールについて」というエッセイの中で、次のようにワーグナーに関わる思い出を語っている――

私は大いにワーグナーを称賛しているが、子供の頃コンセル・ラムルーで、『トリスタン』や『マイスタージンガー』のような真の傑作にこそとっておくべき熱狂が、なんの見境もなく『タンホイザー』の中の「星へのロマンス」や「エリザベートの祈り」のようなつまらない断片によってかき立てられていたのを思い出す。¹⁰⁾

「子供の頃」と書かれているが、引用文の直後に「中学生たち collégiens」と記されているように、リセ・コンドルセに在学していた1882-89年の期間のことと思われる。それはまさしくワーグナー楽劇の抜粋がパリの公開コンサートで盛んに演奏されていた時代である。付言するなら、公開コンサートにおけるこのような断片的受容はワーグナーに限ったことではない。聴衆を退屈させないために交響曲、協奏曲、序曲、オペラのアリアなどバラエティーに富んだプログラムを構成するのが当時の慣例であり、統一性よりも多様性を重んじるのが伝統であった¹¹⁾。関心を惹くのは「ベートーヴェン・フェスティバル」や「ワーグナー・フェスティバル」のように一人の作曲家の作品のみで構成されたプログラムであるが、これもこの2作曲家に限られ、その内容もやはり様々な曲の断片を組み合わせただけのものになっていた。

演奏会の記録をたどると、1871-72年にはパリでワーグナー音楽は一度も演奏されていない。これは普仏戦争の影響のためであろうと思われる。1876年にバイロイトに祝祭劇場が建造され、ワーグナーの国際的知名度も高まったのだが、1876-78年の間にはパリでワーグナー音楽の演奏は皆無である¹²⁾。1879年頃からコンセル・パドルーおよびコンセル・コロヌがワーグナー楽劇の抜粋演奏を始め、1881年からとりわけワーグナー普及をめざすコンセル・ラムルーが活動を開始することによって、パリのコンサート会場においてワーグナー熱が一気に高まった。とは言うものの、コンサート会場でワーグナーの音楽を熱狂的に迎えたのは一般大衆というわけではなかったようだ――

コンサートの成功は自ずと一部の聴衆に限られている。コロヌやラムルー（それに名誉ある先導者パドルーを忘れないでおこう）によるワーグナー音楽の成功は、文学的・芸術的教養のある特別な聴衆に対してだけなのだ。もっとも実際のところ彼らの

判断のみがなおいくらかの重要性を持つのだが、大衆には無縁なままである。¹³⁾

これは1887年に発表された記事で、フランスにおけるワーグナーの普及を目指して象徴派詩人たちが刊行した『ワーグナー評論』(1885-88年)に掲載されたものである。かたや、1887年の『ローエングリン』パリ初演の騒動からも分かるように、1880年代は進歩的な知的エリート層から成るワーグナー派と伝統を重んじる反ワーグナー派との闘争の時代と位置付けることができるだろう。

1890年代からおよそ20年にわたってワーグナーの楽劇がパリ・オペラ座でほぼ2年ごとに初演され、レパートリーとして定着する。特に90年代はパリにおけるワーグナー栄光の時代だったとみなせる。ところが1900年代に入ると、たしかにラムルーの跡を継いだ指揮者シュヴィヤールはフランス現代音楽を重視しながらもワーグナー音楽の演奏を継続していたというものの、コンセール・コロヌにおけるワーグナー演奏は目に見えて減少している。パリ・オペラ座で初演されるワーグナー楽劇の人気は衰えていないといっても、聴衆層には変化が現れ始めていた。『トリスタンとイゾルデ』の1904年のオペラ座初演に関する新聞記事は冷めたものとなっている――

『トリスタンとイゾルデ』がやっと我が国のオペラ座の舞台上で上演された。いささか遅すぎる登場かも知れない。パイロイト巡礼者たちが広めようと全力を尽くした信仰は低下した。熱狂は冷めてしまった。スノップたちはワーグナーから離れ、別の偶像を追いかけている。真実を所有していると自負しているスノップほど偶像崇拜者はいない。今日、いまだにワーグナーを追いかけているのは一般大衆なのだ。それもワーグナーだけをひたすら称賛する時代は終わったということを納得するまでのことであるが。¹⁴⁾

このような言説は他にも見られることから¹⁵⁾、1900年代は大衆によるワーグナー受容の時代であったとみなせよう。パリにおけるワーグナー受容に関して図式的に整理すると、1880年代は闘争の時代、1890年代は栄光の時代、1900年代は大衆化の時代とみなすことができるだろう。

ブルーストによるワーグナー受容と小説創作

さて、ブルーストはどのようにワーグナーの音楽を受容したのだろうか。以

下にパリにおけるワーグナー楽劇の演奏・上演とプルーストの受容・反応を記す資料の対応をリストとして記す――

- 1893年『ワルキューレ』オペラ座初演 → 書簡¹⁶⁾ (*Corr.*, I, p. 226) / 「ブヴァールとペキュシェの社交趣味と音楽マニア」, 「ド・ブレーヴ夫人の憂鬱な別荘生活」(特に「ルヴェ・ブランシュ」版)
- 1894年『パルジファル』コンセール・コロヌヌの抜粋演奏 → 書簡 (*Corr.*, I, p. 271)
- 1894年『ローエングリン』100回目の公演 → 書簡 (*Corr.*, I, p. 327)
- 1894年『タンホイザー』コンセール・ダルクール → 書簡 (*Corr.*, I, pp. 384, 386-387 et 388-389)¹⁷⁾
- 1899年『トリスタンとイゾルデ』ヌーヴォー・テアトル初演 → 「アミアン・ノートルダム聖堂におけるラスキン」(「メルキュール・ド・フランス」1900年4月)
- 1902年『トリスタンとイゾルデ』シャトー・ドー劇場公演 → 書簡 (*Corr.*, III, pp. 55 et 58)
- 1902年『ジークフリート』オペラ座初演 → 書簡 (1903年) (*Corr.*, III, p. 243)
- 1904年『トリスタンとイゾルデ』オペラ座初演 → 直接的な反応なし: 1907年の「自動車旅行の印象」に同曲に関する記述あり
- 1908年『神々の黄昏』オペラ座初演 → 書簡 (*Corr.*, VIII, p. 253)
- 1911年『ニュールンベルクのマイスタージンガー』オペラ座再演 → 書簡 (*Corr.*, X, pp. 254 et 255)
- 1914年『パルジファル』オペラ座初演 → 書簡 (*Corr.*, XIII, pp. 38, 87 et 183)

このようにパリにおける節目となる初演や再演に対して、プルーストは書簡を中心になんらかの反応を記しており、その関心の高さを示しているばかりでなく、ほぼすべてを聴きに行ったと思われる。冒頭で触れたように、20歳過ぎ頃、つまり1890年代初め頃のアンケートにおいて、好きな音楽家としてワーグナーの名を挙げていることとも呼応している。書簡等で言及はないものの、先に引用した少年時代の思い出から分かるように、プルーストのワーグナー体験は1880年代のコンサートにおける断片的受容に始まったことはおそらく間違いない。

興味深いことに、『失われた時を求めて』においてもまた、ワーグナー音楽はすべてコンサートにおける断片的演奏によって聴取されている――

私はまたこの輝かしい交響的断片(『タンホイザー』序曲)をあらためて聴く機会を持った。¹⁸⁾

私は『トリスタン』の楽譜を譜面台に置いた。その断片がまさに今日の午後にコンセール・ラムルーで演奏されたのだった。¹⁹⁾

アルベルチヌスが私と一緒に出かけなかったなら、私は今頃シルク・デ・シャンゼリゼで嵐のようなワーグナーの楽曲がオーケストラの索具すべてをうならせるのを聞くことができるだろうに、と思った。²⁰⁾

このように決定稿ではすべてコンサート会場における断片的聴取しか語られず、しかも演奏そのものが描写されることもない²¹⁾。実際、プルーストの小説において言及されるワーグナー楽劇はほとんどすべて断片であり、しかもそれらはパリのコンサートにおいてしばしば演奏された「断片」である。小説の主人公はオペラ座でワーグナー楽劇の上演を鑑賞することはなく、コンサートで断片を聴くのみなのだ。ただし、プルーストはそのような断片的受容に対して批判的であった――

昔パドルー・オーケストラやコロヌ・オーケストラで聴いた「ヴォータンの別れ」や『トリスタン』のプレリュードはやはりワーグナー作品全体についての観念を与えすることはできなかった。²²⁾

たしかにワーグナーは美学的考察においてよく言及されながらも、具体的な作品が引き合いに出される場合はすべて断片にすぎず、また演奏されることもない。それはおそらくヴァントゥイユという架空の音楽家の作品である「ソナタ」と「七重奏曲」の導入と関連して、より普遍的な啓示をもたらす役割はむしろ架空の作品へ引き渡されることになったと言えよう。それに対して、ワーグナー楽劇はむしろ社会現象としての役割を担っているのだ。

ところで、プルーストが小説の出版に先立ち、1912年から翌年にかけて「フィガロ」紙に小説の抜粋を載せている事実は興味深い²³⁾。ワーグナーの楽劇に劣らず長大な小説をより多くの読者になじませるためにメジャーな新聞に断片を發表したことには、パリにおけるワーグナー楽劇の断片的受容から全体的受容へという先例が脳裏にあったのかも知れない。

啓示としての『パルジファル』

長年にわたる療養生活を終えてパリに戻った語り手が久しぶりに参加するゲ

ルマント大公夫人邸の午餐会は、「仮装舞踏会 Le Bal de têtes」と呼ばれるほどに、過去の知り合いがほとんどすべて老齡という時間の破壊作用のために「仮装」しているかに見える。最終篇『見出された時』のクライマックスを成す。この場面における「ゲルマント大公夫人」とはかつてのヴェルデュラン夫人のことであり、再婚によって貴族の称号を得る。貴族のサン＝ルーとブルジョワのスワンの娘ジルベルトとの結婚、および彼らの娘の誕生と同様に、ヴェルデュラン夫人のゲルマント大公との再婚は、話者の子供時代の神話を形成していた「ゲルマントの方」と「スワン家の方」という2つの異なる方向が奇跡的に融合する象徴的な出来事なのである。ヴェルデュラン夫人時代に音楽愛好家として描かれた現在のゲルマント大公夫人は、この午餐会においても主なイベントとして音楽コンサートを催すが、語り手は遅れて到着する――

しかし2階に着くと、給仕長から今演奏されている曲が終わるまで食堂に隣接している図書室兼小客間にしばらく入るよう求められた。大公夫人が演奏中は扉を開けることを禁じたのだった。²⁴⁾

演奏中の入場禁止は近代的な音楽会における新しい慣習であり、貴族が聴衆の中心であった時代においては、オペラ座でもサロンでもむしろ遅れて来るのがシックとされていたのであり、この場面で語り手はかつての貴族のように遅刻したことになる。大公夫人は、ブルジョワ出身の音楽愛好家として芸術音楽の近代的聴取のルールを貴族のサロンに持ち込んだとも言えるかも知れないが、19世紀末のメセナたちは既にこのような音楽鑑賞の慣習を持ち始めていた。ミリアム・シメヌの調査によると、プルーストも親しく交流していたグレフェール伯爵夫人が主催する音楽会のプログラムに「曲目演奏中に出入りしないようお願いします」(Prière de ne pas entrer ni sortir pendant l'exécution des morceaux)²⁵⁾との文言が記載されていた。グレフェール伯爵夫人は小説中のゲルマント公爵夫人(大公夫人ではない)の主要モデルである。宗教儀式のようにやうやく静かに音楽を聴くという聴取の仕方は、ベートーヴェンを元祖としつつ、とりわけワーグナーの楽劇が強いたものであったが、社交場であるサロンの音楽会においてもそのような聴き方が主流となってきたのだった。

決定稿においては、午餐会で演奏される「曲 morceau」がなんであるか明らかにされていないが、1910年末から翌年始め頃に作成された『見出された時』

の草稿帳であるカイエ 58 およびカイエ 57 では、演奏されるのはワーグナーの最後の楽劇『パルジファル』であったことは興味深い——

私は数日前にパリに到着した。長い間禁じられていたパリ居住を医者がようやく許可してくれたのだ。母が私に言うところによると、祖母の姉妹である伯母が田舎から数日だけやって来ており、母に会いに来て、『パルジファル』の第2幕のパリ初演が翌々日ゲルマント大公夫人宅で行われると言ったそうだ。²⁶⁾

『パルジファル』第2幕のパリ初演を聴くことが、語り手のゲルマント大公夫人邸訪問の主な目的だったのだ。ただ、「聖金曜日の歓喜 L'Enchantement du Vendredi Saint」という場面への言及から、「第2幕」ではなく同場面が含まれる「第3幕」とすべきであっただろう。上で見たように、『パルジファル』はワーグナーの遺志によりバイロイト祝祭劇場でしか上演できなかった。30年の禁止期間を終えた1914年ようやくパリで初めて全曲が上演されたのだった。カイエ 58 および 57 を書いていた時期には、ブルーストはまだ『パルジファル』の全曲を聴いていなかったはずである。もちろんバイロイトに行った形跡はない。ただし抜粋演奏は可能であったようで、1894年にコンセール・コロヌとコンセール・ラムルーがともに『パルジファル』の断片演奏を実施しており、ブルーストも書簡で前者の演奏会に言及している²⁷⁾。またコンセール・ラムルーの演奏会を知らなかったとは考えにくい。なぜなら同コンセールが同年2月に2回「聖金曜日の歓喜」をプログラムに入れているからである。

また上で述べたように、1876年から世紀末にかけて「小バイロイト」と呼ばれるワーグナー崇拝者たちの集いにおいてワーグナー楽劇の抜粋演奏が行われ、とりわけ『パルジファル』が演奏されたことも無視できない。1903年にはグレフェール伯爵夫人が創立した「フランス音楽鑑賞協会 Société des grandes auditions musicales de France」が主催する音楽会で『パルジファル』の抜粋が演奏されたこと、さらに注目に値するのは、当時の主要な音楽サロンのひとつであったウィリー・ブルマンタール夫人邸で1908年6月に『パルジファル』第2幕が全曲演奏されたことだ。バイロイト劇場の下稽古の伴奏を務めていたエドゥアル・リスラーのピアノ伴奏、ソプラノ歌手のリトヴィーヌなど名歌手が揃ったこの演奏会は、「フィガロ」紙にも有力な出席者たちの氏名とともに、「真の芸術的出来事」と報告されている²⁸⁾。おそらくこの音楽会は『パル

ジファル』第2幕全曲のパリ初演だったと思われ、ゲルマント大公夫人邸での音楽会のモデルとなったとしても不思議ではない。

決定稿と同じようにカイエ 58 およびカイエ 57 においても、語り手は演奏会に遅刻し、しばらく待たされることになる。演奏曲目がパイロイト祝祭劇場に限定されていた『パルジファル』であり、中世の聖杯伝説に基づく宗教性の高いこの楽劇は、拍手さえ禁じられたほどに厳粛な聴取を求められただけに、社交の場のサロン・コンサートでありながら、音楽愛好家のゲルマント大公夫人（ヴェルデュラン夫人）がパイロイトと同様の聴取の仕方を招待客に求めたとも言えるだろう。待つ間に語り手は、決定稿と同様に中庭の不揃いの敷石に躓いたことによる記憶の喚起に続けて、召使いが皿に匙をぶつけた音による無意識的記憶の体験をする――

しかし私が図書室にいたときに、召使いが食堂で、騒音を立てないよう用心をしていたにもかかわらず匙を乱暴に皿にぶつけてしまった。まさにその時、私は私の中での内的音楽の一節 (un air de cette musique intérieure) が震えるのを再び聞いたのだった。²⁹⁾

パイロイトの劇場のように完璧な静寂が求められている場で、皿に匙がぶつかるといふきわめて非音楽的な騒音が響くという失態が生じる。芸術性と宗教性という非日常性と、生活に密着した非芸術的な日常性との対比が滑稽味を生みながら、皮肉にも話者に芸術的啓示をもたらすのはワーグナーの楽劇ではなく、皿にぶつかる匙の音という非芸術的な雑音なのである。それにもかかわらず語り手の内部で震えるのは「内的音楽の一節」と記される。この表現は削除されてしまうが、少なくともこの段階では、非音楽的な騒音が介在するものの、サロンで演奏されている『パルジファル』と話者の精神は音楽性によって結ばれていることはやはり注目すべきだろう。

さらに、パリのコンサートにおいても断片としてしばしば演奏された「聖金曜日の歓喜」の場面がとりわけ重視されている――

おそらくは暑さのために少し開けられた大きな客間の扉から、私の耳にまで聞こえてきた「聖金曜日の歓喜」のこのモチーフは、それによって暗示されたわけではないにしろ、私の思念を支えるのだった。ワーグナーはそのヴァイオリンの弓によって、その思念を発見し、楽器の慎重で柔らかな確かさによって、まるで消された絵を浮かび

上がらせるように目に見えるようにするだけで満足しているようだ。³⁰⁾

「聖金曜日」は復活祭前の金曜日のことで、イエス・キリストが磔刑に処された日である。「聖金曜日の歓喜」と呼ばれる場面では、主人公パルジファルが洗礼を受けたあと、花咲く野原が奇跡ように美しく輝き、世界が変容して現れる。パルジファルは洗礼によって生まれ変わり、聖杯を守る騎士となる。「花咲く乙女たち Les Filles-fleurs」³¹⁾の誘惑からも逃れ、白鳥を殺した罪も贖われ、死から復活するのである。たしかに、無駄に過ごした「失われた時」を無意識的記憶によって見出すことになる『失われた時を求めて』の主人公にとっての啓示の体験と呼応していると言えるだろう。カイエ 57 には次のようなメモが見られる——「私はパルジファル風の天啓のように (une illumination à la Parsifal) 匙、茶などの感覚の中に見出された時の発見を提示することになるだろう」³²⁾。プルーストは明らかに『パルジファル』の「聖金曜日の歓喜」における天啓と「見出された時」のそれを重ね合わせる意図を持っていたのだ。

なぜこの場面からワーグナーの『パルジファル』は削除されたのだろうか。普遍性をいっそう高めるために創造された架空の音楽家ヴァントゥイユとの競合を避けるためであろうか。確かに一度はヴァントゥイユの四重奏曲に置き換えられるが、ほどなくこの架空の作品の演奏は『囚われの女』へ移動し³³⁾、午餐会での演奏曲目は匿名となる。第1次世界大戦前後の愛国主義的な動向のためにワーグナー排斥の動きがあったことも確かであるが、少なくともプルーストは狭隘な愛国主義を嫌い、ドイツ音楽への称賛を変えることもなかった³⁴⁾。『パルジファル』の演奏を回避した理由は、この場面がゲルマント大公夫人宅の午餐会であることと関係があるのではないだろうか。ゲルマント大公夫人、すなわちヴェルデュラン夫人は音楽愛好家であり、カンブルメール若夫人と同様に流行の先端にいることを好むスノップでもある。カイエ 58 および 57 を書いた 1910 年末から翌年初め頃には、上述したように『パルジファル』はバイロイト以外での演奏は禁じられていた。第2幕のみといってもパリでの初演という新味があったのであり、画期的なサロン・コンサートともなりえたのであった。しかるに、戦争勃発により小説の結末部の時代も大幅に遅らされることになり、午餐会の開催は戦後に設定されることとなった。パリでは戦争直前の 1914 年 1 月に『パルジファル』の全曲上演が既にパリ・オペラ座で大々的に行われたの

だった。時代設定が変わることによって、サロンにおける『パルジファル』上演は流行遅れの時代錯誤的なものにならざるを得なかったのだ。このようにワーグナーの楽劇は、アクトチュアルな音楽現象というよりもむしろ、様々な作中人物の会話の中で言及されながら彼らの立場や信条を映し出す歴史的・社会的現象としての役割を付与されていると言える。

註

- 1) 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. 336-337.
- 2) Voir Charles BAUDELAIRE, «Richard Wagner et *Tannhäuser* à Paris», *Œuvres complètes*, t. II, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1976, pp. 779-815.
- 3) 本リストは次の文献に基づき作成した—— Martine KAHANE et Nicole WILD, *Wagner et la France*, Paris : Bibliothèque Nationale, Théâtre national de l'Opéra de Paris, Herscher («Représentations wagnériennes à l'Opéra de Paris, 1861-1983», pp. 165-173).
- 4) パリの公開コンサートにおけるワーグナー楽劇抜粋演奏の記録について同上書 158-165 頁 («Œuvres wagnériennes au programme des concerts parisiens, 1841-1914») を参照した。
- 5) Édouard NOËL et Edmond STOUJIG, *Les Annales du théâtre et de la musique*, Paris : Bibliothèque-Charpentier, 1899, pp. 408-409.
- 6) *Ibid.*, p. 409.
- 7) Voir Myriam CHIMÈNES, *Mécènes et musiciens, Du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Paris : Fayard, 2004.
- 8) Voir *ibid.*, pp. 433-442. 「小バイロイト」の演奏記録としては『ワーグナー評論』で報告された 8 回のみが知られている (voir KAHANE et WILD, *op. cit.*, pp. 158-165)。
- 9) Voir *ibid.*, pp. 445-446.
- 10) CSB, p. 623.
- 11) 宮本直美『コンサートという文化装置——交響曲とオペラのヨーロッパ近代』, 岩波書店, 2016 年を参照のこと。
- 12) 『失われた時を求めて』のプレイヤッド版の編者は、「ワーグナーの成功はフランスで 1876 年頃から始まり、ショパンの名声に陰りをつけた」(Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu*, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade»,

- 4 vol., 1987-1989 [éd. agrégée ensuite : *RTP*], p. 1193, n. 1) と注釈しているが、1876年のバイロイト祝祭劇場設立の時期はパリにおけるワーグナーの成功と直結していない。拙論「プルーストとショパン」, 『ステラ』第35号, 九州大学フランス語フランス文学研究会, 2016年12月, 90頁を参照のこと。
- 13) *La Revue wagnérienne*, 15 avril 1887, p. 66.
 - 14) «Théâtre. *Tristan et Isolde*», *Le Temps*, 16 décembre 1904.
 - 15) 1905年に音楽評論家エミール・ヴィエルモは次のように書いている——「ワグネリズムが低調であることはご存じでしょう。この冬はとても調子が悪かったし、来年はもはや持ちこたえられないでしょう。ですからワグネリアンを自称するような馬鹿なことは避けなさい」(Émile VUILLERMOZ, «Le Vieil ami», *Le Courrier musical*, 15 juin 1905, p. 371)。なお、本引用はセシル・ルブランの近著に基づく (voir Cécile LEBLANC, *Proust écrivain de la musique*, Turnhout (Belgium) : Brepols, 2017, p. 346)。
 - 16) *Correspondance de Marcel Proust*, éd. de Philip KOLB, Paris : Plon, 21 vol., 1970-1993 [éd. abrégée ensuite : *Corr.*].
 - 17) フィリップ・コルブはシュゼット・ルメール宛の2通の書簡を『タンホイザー』がパリ・オペラ座で再演された1895年5月に書かれたものと推測していたが、フランソワーズ・ルリッシュは1894年11月半ばに設定し直した。この年代設定の修正は、当該書簡では「コンサート」が話題になっていることから、1894年11-12月に開催された「コンセール・ダルクール」(Concert d'Harcourt) による『タンホイザー』演奏が示唆されているだろうとの推測に基づく (voir Marcel PROUST, *Lettres*, éd. de Françoise LERICHE, Paris : Plon, 2004, pp. 122-125)。本書簡集にはレーナルド・アーン宛書簡は含まれていないが、同様の理由でこの書簡も1894年11月頃のものとして推定できる。
 - 18) *RTP*, II, p. 686. 日本語訳は拙訳による。
 - 19) *RTP*, III, pp. 664-665.
 - 20) *RTP*, III, p. 674.
 - 21) カイエ 49にはワーグナー楽劇上演の場面が描かれる。オペラ座でワーグナーの曲が流れるなか、居眠りをするギュルシー氏 (のちのシャルリュス氏) が同性愛者であることを話者が発見する (*RTP*, III, pp. 943-960)。また、本論考の後半で考察するように、カイエ 58およびカイエ 57には、ゲルマント大公夫人宅の午餐会で『パルジファル』の「第2幕」が演奏されることになっている。
 - 22) 1913年6月末頃のノアイユ夫人宛書簡 (*Corr.*, XII, p. 214)。
 - 23) 『失われた時を求めて』の抜粋の刊行については、*RTP*, I, pp. 1502-1503を参照のこと。
 - 24) *RTP*, IV, p. 446.
 - 25) Voir CHIMÈNES, *op. cit.*, p. 117.
 - 26) Cahier 58, f° 5 v° ; *RTP*, IV, p. 799.

- 27) Voir *Corr.*, I, p. 271.
- 28) 「一昨日ウィリー・ブルマンタール夫人邸で行われた午後の音楽会 (matinée musicale) は真の芸術的出来事だった。ワーグナー作『パルジファル』第2幕全曲が演奏された」(*Le Figaro*, 8 juin 1908) ; voir CHIMENES, *op. cit.*, pp. 451 et 460.
- 29) Cahier 58, f° 15 r° ; *RTP*, IV, p. 805.
- 30) Cahier 57, f°s 29-30 r°s ; *RTP*, IV, pp. 825-826.
- 31) 『パルジファル』第2幕の一場面。ブルーストは1894年1月のロベール・ド・モンテスキウ宛書簡で、同年1月14日にコンセル・コロヌで抜粋演奏された「花咲く乙女たち」に言及している (voir *Corr.*, I, p. 271)。ブルーストの小説第2篇の表題との関連が指摘されるが、パルジファルが誘惑から逃れ純潔を守るのに対して、『失われた時を求めて』の主人公は誘惑されるがまま愛と苦悩を知ることになる (voir *Dictionnaire Marcel Proust*, Paris : Honoré Champion, 2004, p. 1074)。
- 32) Cahier 57, f° 13 v° ; voir Marcel PROUST, *Matinée chez la Princesse de Guermantes*, éd. de Henri BONNET et de Bernard BRUN, Paris : Gallimard, 1982, p. 318.
- 33) Voir Kazuyoshi YOSHIKAWA, «Vinteuil ou la genèse du septuor», *Études proustiennes III*, Paris : Gallimard, coll. «Cahiers Marcel Proust» 9, 1979, pp. 299-300.
- 34) 第1次世界大戦が始まって間もない1914年11月頃の手紙においてブルーストは次のように書いている——「先日レオン・ドーデ宛の手紙に書いたように、私は今でも同じくベートーヴェン愛好家、ワーグナー愛好家であり、マソンとサン＝サーンスの論考は愚かしいと思います」(*Corr.*, XIII, p. 351)。1914年9月27日付「エコー・ド・パリ」紙に掲載されたフレデリック・マソンの論考、同年9月から11月にかけて連載されたサン＝サーンスの論考 («Germanophilie»), および11月14日に掲載された「カミーユ・サン＝サーンスの手紙」を問題としている。いずれも反ドイツのかつ反ワーグナーの論旨を展開する愛国主義的な内容の論考である。