

## ブルーストとセザール・フランク : エリートと大衆

和田, 章男  
大阪大学 : 名誉教授

<https://doi.org/10.15017/6632415>

---

出版情報 : Stella. 41, pp.173-190, 2022-12-18. Société de Langue et Littérature Françaises de l' Université du Kyushu

バージョン :

権利関係 :

# プーレストとセザール・フランク

——エリートと大衆——

和田章男

第1次大戦下の1916年、プーレストは「数年前からベートーヴェンの後期弦楽四重奏曲とフランクの音楽が私の主な精神的糧です」と手紙に書いている<sup>1)</sup>。音楽を聴く機会の少ない戦中であったため、プーレストは自宅にプーレ弦楽四重奏団を招き、ベートーヴェンの後期弦楽四重奏曲、フランクの弦楽四重奏曲、フォーレのピアノ四重奏曲を自分のためだけに演奏してもらっている<sup>2)</sup>。「数年前」とはおそらくカペー弦楽四重奏団によるベートーヴェン後期弦楽四重奏曲を聴いた1913年のことであろう<sup>3)</sup>。また同年にはルーマニアの著名なヴァイオリン奏者ジョルジュ・エネスコによるフランクの「ピアノとヴァイオリンのためのソナタ」を聴取し深い感銘を受けている<sup>4)</sup>。セシル・ルブランによると、1913年頃からプーレストの音楽嗜好はワーグナーを中心とする劇音楽から「純粹音楽」（室内楽などの器楽）へ変化したという<sup>5)</sup>。

『失われた時を求めて』のなかでセザール・フランクへの言及は少ない。ヴァイオリン奏者モレルとシャルリュス男爵によるフォーレ作曲「ピアノとヴァイオリンのためのソナタ」を演奏する場面において、語り手は引き続きフランクのソナタを所望するが、カンブルメール若夫人は断る<sup>6)</sup>。しかしながら、作者自ら「フランクのような類の大音楽家」<sup>7)</sup>と呼ぶ虚構の音楽家ヴァントウイユにその影が濃厚であることは確かであろう。ヴァントウイユもまた「ピアノとヴァイオリンのためのソナタ」と「七重奏曲」という室内楽の作曲家として登場する。本稿では、室内楽作曲家としてのヴァントウイユに関して、セザール・フランクがどのようなイメージを提供したのかを問うために、新聞記事や音楽雑誌の評論の分析に基づく同音楽家の受容の流れとの関連、音楽と絵画との比較、草稿資料に基づく生成過程の3つの観点から考察する<sup>8)</sup>。

## セザール・フランクの受容

ベルギーのリージュに生まれ、音楽の勉強のためにフランスへ移住したセ

ザール・フランクは、サント＝クロチルド聖堂のオルガニスト、パリ音楽院の教授として活動するが、生前はその作品が世に広く知られることはなかった。1890年11月8日67歳で死去した折には、その訃報が新聞各紙で報じられたが、異口同音にフランクが有名な作曲家ではなかったと告げている。たとえば、『ル・タン』紙は次のように評する——「セザール・フランクの名が大衆に知られていないこと、これがありうる限り最も完璧に慎ましい人生を送ったこの芸術家の特徴のひとつかも知れない」<sup>9)</sup>。とはいうものの、フランクはヴァンサン・ダンディ、エルネスト・ショーンソンなど多くの子弟に「師」*«maitre»*として慕われ、1886年にはフランス音楽の発展に大きく寄与した国民音楽協会の会長にも就任している。

生前に大衆に知られる機会として1887年1月30日に、ヴァンサン・ダンディを中心とする弟子たちの企画によって、クラシック音楽を民衆に普及することを使命としていた指揮者パドルー率いる「民衆コンサート」(*«Concerts populaires»*)で「フランク・フェスティバル」が開催され、いくつかの新聞で成功が報じられる。その演奏会は「シルク・ディヴェール(冬のサーカス場)」という約5,000人収容の大きな会場で行われたことから当然のごとく、オラトリオや管弦楽が中心のプログラムが組まれ、なかでも宗教曲の大作『至福』(*Les Béatitudes*)の抜粋演奏が大きな感銘を与えたと伝えられる<sup>10)</sup>。このように一

般大衆に知られる機会があったにもかかわらず、その訃報を伝える新聞各紙では知られざる音楽家と紹介されたのだ。

ところが、1904年に弟子たちの尽力のおかげで、30年間オルガニストを務めたサント＝クロチルド聖堂の中庭にフランクの彫像が建立されることになった。文人・芸術家の彫像がパリに多く建立された第三共和政時代の潮流にも沿ったものであったが、そこには多くの群衆が集まったという。『マタン』紙は次のように伝える——「昨日サント＝クロチルド聖堂の広場で、セザール・フランクを記念して建てられたモニュ



セザール・フランクのモニュメント

メントの序幕式が行われたのは、頭を垂れた数多くの群衆の面前においてであった」<sup>11)</sup>。式典に多くの群衆が集まったことに驚いたヴァンサン・ダンディは14年前の葬儀を思い出しながら感慨深く次のように書いている——

この14年間にいったいどんな新しいことが起こったのだろうか？——実にゆっくりと、誰にも気づかれないうちに、以前は数人の信者たちに崇められていただけだったセザール・フランクの名が有名になっていたのだ。<sup>12)</sup>

セザール・フランクが死後に著名になるだろうことは、計報が伝えられた際にも予想されていた。『ル・メネストレル』誌は、「彼は栄光が死後によりやくやってくる人々のひとりである。だが、それは必ずやってくる」と確言する<sup>13)</sup>。彫像が建てられ多くの群衆が集まった1904年には、『クーリエ・ミュージカル』誌でフランクの特集が組まれた<sup>14)</sup>。また、1906年に音楽家の評伝叢書『音楽の巨匠たち』(*Les Maîtres de la musique*)の刊行が始まる。著名な音楽批評家・音楽学者・作曲家が一般読者向けに執筆したコンパクトで優れた叢書であるが、興味深いのは最初に刊行された3巻で主題となる作曲家である。ベートーヴェンでもモーツァルトでもなければ、当時パリを席卷していたワーグナーでもない。ルネサンス時代の教会音楽の父とも呼ばれたパレストリーナ、バロックの巨匠バッハ、そして彫像が建てられてまもないセザール・フランクの3者なのである<sup>15)</sup>。刊行の順番に特に深い意味はないかも知れないが、やはり当時とりわけ関心を持たれていた作曲家についての著作から出版されるのが自然であろう。20世紀初頭はルネサンス時代からバロック時代にかけての古楽が復活した時代だった。パレストリーナとバッハが選ばれたことは、音楽史的教養を重視するセザール・フランクの教えを受けたヴァンサン・ダンディらが創立したスコラ・カントルムが中心となって昔日の音楽の復活演奏を推進し、かつ大いに注目されていたことを証している<sup>16)</sup>。

バッハやベートーヴェンの伝統を継ぐセザール・フランクの音楽への関心が死後に高まったのは、このような古楽復活の潮流とも無関係ではなかったであろう。プルーストも読んだと思われる同叢書の『セザール・フランク』は子弟の代表的音楽家ヴァンサン・ダンディによって執筆されたもので、当時の慣行に従って伝記と作品解説から成る<sup>17)</sup>。ロマン派的な芸術家像とはほど遠い地味で謙虚な人柄が描出されるとともに、多くの譜例によってフランクの音楽の特

色が分かりやすく紹介されている。さらに1913年3月30日にガブリエル・アストリュックによって建設され、当時パリで一世を風靡していたバレエ・リュスの『春の祭典』を初演したことで知られるシャンゼリゼ劇場の天井画に、モーリス・ドニによってバッハとベートーヴェンと並んでセザール・フランクの肖像が描かれたことも、同人がドイツの巨匠と並ぶフランスの大作曲家として世に認知されていた証左であろう。

これまでも指摘されているように、セザール・フランクにおける社会的人格と作品創造との不一致は、プルーストがサント＝ブーヴの批評方法に反論するために有効な例証となる<sup>18)</sup>。また、ベートーヴェンの後期弦楽四重奏曲を例に挙げながら、天才的かつ独創的な作品が理解されるには長い年月を要することに関しても、フランクの場合が実証したと言えよう<sup>19)</sup>。ところで、どの作品が注目されたのか。プルーストは特にソナタや弦楽四重奏曲を好んでいた。ところが、これらの室内楽の演奏会が新聞に取り上げられたことはほとんどない。1887年の「フランク・フェスティバル」では、広いホールで室内楽が演奏されるはずもなく、プログラムのすべてがオラトリオや管弦楽曲であったため、当時の新聞記事で室内楽に言及されなかったことは当然なのだが、1890年の訃報においても、1904年の彫像建立の折にも、各紙の記事のなかで室内楽が紹介されることはほとんどなかったのは奇妙に見える。

フェスティバル、訃報、モニュメント建立という節目の時に新聞紙上では、10年の歳月をかけて完成した8部構成の『至福』(*Les Béatitudes*)がとりわけ称揚された。訃報記事においては、フランクは「『贖罪』と『至福』の作者」(『フィガロ』紙)、「『贖罪』、『プシュケ』そして『至福』の作者」(『ジル・ブラース』紙)と呼ばれていたが、1904年の彫像建立の式典の記事ではもっぱら「『至福』の作者」と呼ばれ、『至福』こそがフランクの代表作と見なされている<sup>20)</sup>。プルーストも好んでいた「ソナタ」や「弦楽四重奏曲」はどのように評価されていたのだろうか。ヴァンサン・ダンディは両作品が当初より高い評価を受けたことを伝えている――

ウジェーヌ・イザイが世界中に広めた「ソナタ」はフランクにとって穏やかな喜びの源泉だった。しかし彼の最も大きな驚きは、この国民音楽協会のコンサートの一つで彼の弦楽四重奏曲の前例のない成功によって引き起こされた。この協会はフランス人の趣味をかくも力強く進展させたのであり、フランクは1871年にその創設者のひとり

となり、そして数年前にはその会長に任命されたのだった。

1890年4月19日の演奏会の折には、新しい形式の音楽を推進しはじめていた国民音楽協会の聴衆全員が真の熱狂に取り憑かれたのだった。プレイエル・ホールではめったに聞かれないほどの拍手喝采が鳴り響いた。<sup>21)</sup>

ベルギーの名ヴァイオリニストであったウジェーヌ・イザイに捧げられた「ソナタ」(1886年ブリュッセル初演、翌年パリ初演)は世界中に広まったという。実際、同作品は19世紀末から20世紀初頭にかけて同ジャンルのなかで最も権威を持つようになったことを音楽専門誌が告げている<sup>22)</sup>。1890年に国民音楽協会主催のコンサートで初演された「弦楽四重奏曲」は聴衆に熱狂的に迎えられ、翌日ヴァンサン・ダンディをはじめとする弟子たちに「ほら、ようやく聴衆が私を理解しはじめてくれたよ……」*«Allons, voilà le public qui commence à me comprendre...»*と語ったという<sup>23)</sup>。フランクは*«le public»*「公衆」という言葉を使っているが、国民音楽協会のコンサートはもともと会員制であり、フランクやヴァンサン・ダンディの主導のもとに広く開かれるようになったものの、聴衆は上流階級の音楽愛好家を中心だったであろう<sup>24)</sup>。大成功を収めた「弦楽四重奏曲」の初演の半年後に死去したフランクについて、新聞各紙の訃報記事では大衆に知られざる作曲家として紹介されたのだった。

新聞各紙ではセザール・フランクの名声が死後に高まったあとでも常に『至福』の作者」と称され、オラトリオを中心とする宗教音楽がその得意なジャンルと見なされていたことは上で確認したが、音楽専門誌は別の側面に焦点を当てている。『ル・メネストレル』誌は「ソナタ」「ピアノ五重奏曲」「弦楽四重奏曲」を現代の最も見事な作品と称揚する<sup>25)</sup>。ガストン・カローは1910年刊行の『ルヴュ・ミュージカル S.I.M.』に「現代フランス学派における純粹音楽」と題する論考を寄稿し、セザール・フランクをフランスにおける「純粹音楽」、すなわち室内楽を中心とする器楽ジャンルを確立・推進し、弟子たちへ広めた功績を讃えている<sup>26)</sup>。このように新聞と音楽専門の雑誌は異なるフランク像を提示している。この相違は主に購読者層の違いに基づくように思われる。新聞が多数の一般大衆を対象にしているのに対して、音楽専門誌は音楽愛好家向けであることに起因にしているであろう。

当時のフランスにおいて音楽愛好家は主に富裕な上流階級に属していたと言っていいただろう。『フィガロ』紙に掲載されたフランクの訃報記事には次のよ

うに書かれている——

セザール・フランク氏は、その立場、交際、生徒たちによってパリ社会の上流階級に真面目な音楽への嗜好、また不人気な作品への愛を多少とも浸透させた。進歩的な楽派が上流社交界でとても流行している。この動きを主導したのがフランク氏なのだ。<sup>27)</sup>

「真面目な音楽」«œuvres sérieuses»とは、主にドイツで発達した器楽曲、特に室内楽を意味する。それまでオペラが圧倒的な人気を誇っていたフランスに芸術的な室内楽を普及させることが国民音楽協会の目的であり、第三共和政時代の主要な作曲家の新しい器楽曲の多くが同協会のコンサートで初演されたのだった<sup>28)</sup>。セザール・フランクが中心となって進めた「真面目な音楽」はとりわけ上流社交界で流行したのだ。

プルーストが「フランクのような類の音楽家」として造型したヴァントゥイユもまた、その死後の名声にもかかわらず「ソナタ」は上流社交界にのみ知られる——

ヴェルデュラン家のサロンは音楽の殿堂として知られていた。確かな筋によると、ヴァントゥイユが靈感と励ましを受けたのはそこにおいてだった。ところでヴァントゥイユのソナタはまったく理解されずほとんど知られないままだったが、現代の最も偉大な音楽家として告げられたその名は並外れた威光を発していた。とうとうフォーブール（貴族社交界）の何人かの青年たちが自分たちもブルジョワたちと同じように教養を持たなければならないことに気づき、彼らのうちの3人は音楽を学んだのだが、彼らのもとでヴァントゥイユのソナタは法外な名声を博していたのだった。<sup>29)</sup>

ヴェルデュラン夫人のサロンでヴァントゥイユの「ソナタ」が初めて聞かれた「スワンの恋」の時代からおよそ20年後、同家のサロンは「音楽の殿堂」(«un temple de la musique»)との評判を得て、フォーブール・サン＝ジェルマンの貴族たちも模倣するほどになる。ヴァントゥイユは、大衆に知られないまま上流社交界で名声を博すセザール・フランク型の大音楽家なのである。

### セザール・フランクの音楽と絵画

音楽批評家カミーユ・モークレルは『クーリエ・ミュージカル』誌に寄せたエッセー「セザール・フランクの印象」において、フランクの音楽がしばしば絵画と比較されたことに触れ、とりわけフラ・アンジェリコとピュヴィス・ド・

シャヴァンヌの例を挙げている<sup>30)</sup>。プルーストのフランクについての見方を知る上で興味深い音楽と絵画の比較が草稿に見られる——

X夫人は、Z夫人のように花を飾った大きな食堂でサン＝サーンスリヒャルト・シュトラウスとピュヴィス・ド・シャヴァンヌとともに豪華な昼食を提供するのではなく、花も贅沢もなく、セザール・フランクとギユスターヴ・モローとともにエレガントに過ごせるごく小さな食堂で魅力的な夕食を提供する。<sup>31)</sup>

豪華な昼食が提供されるZ夫人宅の大きな食堂ではピュヴィス・ド・シャヴァンヌの絵の複製が飾られ、リヒャルト・シュトラウスの音楽が演奏される。他方、魅力的な夕食が提供されるX夫人宅の小さな食堂にはギユスターヴ・モローの絵とセザール・フランクの音楽が興味を添え、地味ながらも「エレガンス」と表現される。フランクとシュトラウスの音楽面での相違がモローとピュヴィス・ド・シャヴァンヌの絵画上の相違に対応しているのだ。

ギユスターヴ・モロー（1826-1898）とピュヴィス・ド・シャヴァンヌ（1824-1898）は同世代の画家で没年は同じく1898年である。両者とも神話や伝説を主題とする象徴主義的な画風を持つ。プルーストは1904年に、美術と国家との関係についてのアンケートへの回答のなかで、両画家がエコール・デ・ボザール（パリ国立高等美術学校）で教えていたと書いており、経歴にも類似を見出している<sup>32)</sup>。このようにプルーストにとって両画家は共通点を持っているが、作品のサイズおよび展示方法に大きな相違がある。ピュヴィス・ド・シャヴァンヌはなによりもパンテオン、ソルボンヌ大学、パリ市役所などの公共建築物を装飾する大画面の壁画によって知られる<sup>33)</sup>。プルーストもそのことを十分知っていたことは、書簡においてピュヴィス・ド・シャヴァンヌのパンテオンの壁画『聖ジュヌヴィエーヴの生涯』に言及していることからわかる<sup>34)</sup>。

上で見たように、セザール・フランクは類似する画家としてピュヴィス・ド・シャヴァンヌと比較されることがあったが、プルーストは公共の場を飾るその大規模な壁画とはむしろ対極的な位置にあるギユスターヴ・モローの名を挙げる。モローは死の前年に自身の作品と邸宅を国に寄贈し、1903年に個人美術館が開館する。プルーストはモロー論において次のように言う——

一点の絵画とは、ある神秘的世界の一角の出現と言うべきものであって、我々はこの



や『英雄の生涯』のような交響詩もまた100名以上から成るオーケストラを要するものだった。シュトラウスの作品は西洋史上最大のオーケストラによって、当然ながら大きなホールで演奏されることを前提としていた。そのようなドイツ人作曲家と対比して掲げられるセザール・フランクはあくまでフランスにおける室内楽の創始者であり完成者だった。プルーストにとって、ピュヴィス・ド・シャヴァンヌやリヒャルト・シュトラウスは公共空間において公衆に対して美を提供する芸術家であるのに対して、ギュスターヴ・モローやセザール・フランクは私的な空間において個人に対して美をもたらす芸術家なのだ。

### ヴァントウイユの生成とセザール・フランク

1913年4月19日、プルーストはルーマニアの著名なヴァイオリン奏者ジョルジュ・エネスコによるセザール・フランク「ピアノとヴァイオリンのためのソナタ」を聴き、同郷であることからエネスコを支援していた友人のアントワヌ・ビベスコに感動を伝えている――

今夕は大いに感動しました。ほとんど死にかけながら、それでも私は大好きなフランクの「ソナタ」を聴くためにロシェ通りのホールに行きました。一度も聴いたことがないエネスコを聴くためではありませんでした。ところが彼の演奏は見事でした。そのヴァイオリンの苦しげな鳴き声、うめくような呼び声が樹木から、神秘的な葉むらからピアノに応答しているようでした。とても大きな印象でした。私があなたにこのように言えば喜んでくれると思つてのことです。というのもあなたが彼を称賛しているのを知っているからです。天使的だからという理由で恍惚として弾く習慣があるロンドンに彼は味わい深く再構築しています。言うべき大事なことがあるのですが、あまりにも疲れているので、それらすべてを説明できません。<sup>39)</sup>

1886年にベルギーの名ヴァイオリニストであるウジェーヌ・イザイによって初演された「ソナタ」をプルーストはすでに幾度となく聴いていたはずだ。エネスコの演奏を聴いた1913年春頃は、第1篇『スワン家のほうへ』刊行に向けて、タイプ原稿および校正刷における加筆訂正に専念していた多忙な時期だった。それにもかかわらず同年はとりわけ音楽聴取に熱心であり、また実り豊かでもあった。2月にはカペー弦楽四重奏団によるベートーヴェン後期弦楽四重奏曲、4月にエネスコ演奏のソナタ、5月にはバレエ・リュスの公演（ドビュッシー『牧神の午後』、ストラヴィンスキー『春の祭典』など）を聴いている。特

にベートーヴェンとフランクの室内楽の聴取は、執筆中の小説における「ソナタ」演奏の場面と無関係ではなかったであろう。吉川一義が緻密な草稿研究によって明らかにしたように、まさしくこの時期の校正刷の加筆訂正において、「コンブレ」に登場する「ヴァントン」氏と虚構の音楽家「ベルジェ」が融合することによって「ヴァントウイユ」が誕生したのであった<sup>40</sup>。カルネと校正刷を詳細に調査したフランソワーズ・ルリッシュは、1913年のエネスコの演奏会を契機として、音楽をイデーの表現とみなすショーペンハウアー的な見方をスワンに移譲するとともに、「天賦的な」ベルジェのソナタから音楽形式を革新する「前衛的な」ヴァントウイユに発展すると主張する<sup>41</sup>。エネスコの演奏会に深い感銘を受けたことは確かであるが、小説中の「ソナタ」がそれによって大きく変化したのであろうか。

上で引用したビベスコ宛の書簡から、ヴァイオリンの演奏を形容するうえで、樹木の葉むらから聞こえる鳥の苦しい鳴き声というイメージが現れるのはエネスコの演奏会を契機としていたことは間違いのないだろう。同時期にフランクのソナタについてのメモがカルネ2に書き込まれる――

#### フランクのソナタ

[ヴァイオリニストは媒体となってそれに身体と弓を付与し、腕を差し出し、顔を震わせる化身した魂の香気を感じていた] [加筆] それは鳥だろうか、妖精だろうか、隣の樹木から呼びかけ、呻き、応答する目に見えないこの生き物は。言葉がないのだから幻想の王国のように思われる。それは必然性の王国である。我々は返答の明らかなに打たれ、問いかけの執拗さに同じ言説を認める。そしてそれらはすべて視界からも知性からも隠されている。目に見えない幻想の鳥を捕らえ、飼いならし、呻かせるように見える驚異的なヴァイオリニスト。<sup>42</sup>

ビベスコ宛の手紙が演奏会当日に書かれたことを考えると、その後まもなく同じ鳥のイメージによる印象をカルネに記入したのであろう。そして校正刷において、サン＝トゥーヴェルト夫人邸の夜会の場面に同パッセージがほぼ決定稿の形で加筆される<sup>43</sup>。ところで、フランソワーズ・ルリッシュがエネスコの演奏会によってソナタが前衛的になると見なすのは、カルネ2の次のメモに基づく――

コタール夫人はエルスチールの絵を好まない。／彼女はこれらの女性たちが青く、赤味がかった緑色で、醜く重苦しいと言うだろう。ベルジェと同じように、それはあれ

これ音符を試してみる人びとのように間違っているように思える。月並みを廃するときにはこんなふうだ。<sup>44)</sup>

コタール夫人は固有色を否定する印象派的な画法のエルスチールを理解しないが、常識的に音符を配置しない音楽家「ベルジェ」Berget の音楽もまた「間違っている」ように聞こえる。この節も校正刷に「パプロール」(付箋)を付けて加筆されている。その段階でコタール夫人は夫とともに独創的な新しい芸術を理解できない「大衆」の典型と見なされる。注意すべきことは、鳥のイメージで描かれるソナタとコタール夫妻の大衆性についてのくだりは一見同じ経緯で加筆されているように見えるが、実際のところ後者はカルネのメモに基づいてまずはタイプ原稿に加筆されていたことだ。

1911～12年(「コンプレ」の前半は1909年秋に作成)にかけて作成された『スワン家のほうへ』のタイプ原稿の加筆訂正には3つの段階を認めることができる。作家自身が識別できるように第1段階では赤インク、第2段階では黒インク、そして第3段階では青鉛筆(多くは冒頭部のみ)を使用している<sup>45)</sup>。最終段階にあたる第3段階は、2部作成されたタイプ原稿のうち1部を印刷所に渡し、もう1部を手元に置いていた1913年2月～6月のことで、「ソナタ」については規模の大きな加筆が3か所見出される。月光のイメージ、新しい芸術についてのコタール夫妻の無理解、そしてピーテル・デ・ホーホの絵画との比較である。時期的には4月19日のエネスコの演奏会も含まれるが、当日の印象に基づく鳥のイメージがカルネのあとほどなく校正刷に加筆されたのに対して、コタール夫妻の芸術無理解のパッセージは、校正刷がまだ手元になかった時期だったために、カルネに記入したあとタイプ原稿に加筆、そしてその後に校正刷へ加筆したと考えられる。カルネ2において、「フランクのソナタ」のメモの直前には空白が置かれていることも、そこに多少とも時間的間隔が感じられる。つまり、コタール夫妻の無理解およびソナタの革新性についての記述は、エネスコの演奏会よりも前に執筆されたと考えられるのだ。

上に引用したカルネ2のメモにおいても、音楽家の名前はまだ「ヴァントゥイユ」ではなく「ベルジェ」であることに留意しよう。未完小説『ジャン・サントゥイユ』および『失われた時を求めて』初期草稿においてスワンに印象的な小楽節を提供するのはサン＝サーンスの「ピアノとヴァイオリンのためのソ

ナタ」であった。実在の音楽家が虚構の名に変更されるのは、1911年に作成された「スワンの恋」の清書原稿カイエ15～19においてである。カイエ15のなかで「ソナタ」の作者は「ヴェルデ」Verdet という名のもとに現れ、スワンはその音楽家の生涯や人柄について情報を求めるが、次のことだけを知る――

彼〔スワン〕が知ったのは、それが新しい楽派の音楽家で、その作品はまだ大衆からまったく知られていないということだけだった。画家は彼が今重い病気で、デューフロワ医師も救えないのではないかと恐れていることを知っていた。<sup>46)</sup>

カイエ18において音楽家名は「ベルジェ」Berget に変わる。のちのヴァントゥイユのように物語内の登場人物ではないが、新しい楽派の作曲家であり、大衆からは知られておらず、重い病気を患っているという情報のみが与えられる。ここに弟子たちに尊敬されながら大衆に知られないまま死去したセザール・フランクの反映を見ることは可能であろう。特に晩年の室内楽の傑作は音楽家や上層階級に知られるだけだった。「ベルジェ」（あるいは「ヴェルデ」）もまたまもない死が予期されており、死後に名声を得る独創的な作曲家として造型されているように思われる。「ソナタ」の独創性と新しさ、そしてそれを理解しない大衆の代表としてのコタール夫妻についてのくだりも、当初より設定されていた「ベルジェ」の音楽家像を発展させたものであり、おそらくエネスコの演奏会聴取より以前にすでに書かれていたとしても不思議ではない。確かに、エネスコによるフランクのソナタ演奏はブルーストに深い感銘を与えたが、それはいったいどのような感銘だったのだろうか。

上に引用したピバスコ宛書簡において、エネスコを聴くためではなく、フランクの「ソナタ」を聴くために演奏会に赴いたが、エネスコの演奏が見事だったとブルーストが書いていることにあらためて注目しよう。彼に感銘を与えたのは、知悉している「大好きな」フランクの「ソナタ」ではなく、エネスコのヴァイオリン演奏なのである。演奏会後に書いたと思われるカルネ2のメモを再度確認しよう。そこでは「媒体となったヴァイオリニスト」«violoniste devenu médium» や「驚異的なヴァイオリニスト」«merveilleux violoniste» という記述からもわかるように、注目されているのはフランクの「ソナタ」というよりも、エネスコのヴァイオリン演奏なのである。さらにすぐあとの f° 23 r°

にはデッサンが描かれ、その下に以下のようなメモが記されている——

ヴァイオリン

ソナタ＝土地，人，世界，日に照らされた波を  
しかめ面をして押しつぶし，どんな絵よりも太  
陽の土地の印象を与える横木<sup>47)</sup>

デッサンには左側にヴァイオリンを弾く顎鬚を長く伸ばした長髪の男，その右側に2本の木が描かれている。ヴァイオリンについてのメモがその下に書かれていることから，男の持つさかさまのヴァイオリンが主題であり，隣の2本の木と同化し，楽器自体が樹木と化しているように見える。1913年の演奏会時に32歳の若さであったエネスコのイメージとは異なっていると思われるが，男の髭や髪は樹木の葉と呼応しているのかも知れない。カイエ18ではヴァイオリンが「木の箱」*«boîte de bois»*と表現されており，楽器の素材が木に同化する理由ともなる<sup>48)</sup>。このデッサンは，メモに記されているように，ヴァイオリン演奏が風景と化していることを示しているのであろう。「驚異的なヴァイオリニスト」*«merveilleux violoniste»*という表現が，校正刷の加筆において「驚異的な鳥」*«merveilleux oiseau»*と変化していることも，演奏家が音楽と一体となって同化していることを証していると言えるかも知れない。

エネスコの演奏について，「呻く」*«gémir»*という動詞が特徴的に使われ，決定稿でも「目に見えず呻くこの生き物」*«cet être invisible et gémissant»*と表現される<sup>49)</sup>。1913年『フィガロ』紙において，エネスコの演奏は「ほとんど苦悩に満ちた感受性と最も繊細な知性」*«une sensibilité presque douloureuse, et la plus délicate intelligence»*を持つと評されている<sup>50)</sup>。「苦悩」と「呻き」はともに，感情表現豊かな弦の弾き方を想像させる。情熱的な演奏によって知られるエネスコは，「傑作に向かって開かれた窓」のような透明感とは異なるタイプの演奏家かも知れないが，音楽の表現内容の「媒体」となることに変わりはないだろう。



Carnet 2, f° 23 r° (NAF 16638,  
フランス国立図書館蔵)

## 結 語

楽譜だけで音楽は成立しない。音楽の実現には演奏者と聴衆の存在が不可欠である。プルーストは少なからぬ楽譜を所有していたようであるが、小説中の「ソナタ」の演奏場面には、実際に聴いた様々な音楽の印象の記憶が刻まれている。セザール・フランクは確かに、「ソナタ」の源泉のひとつを提供したばかりでなく、一部のエリート層に称賛されながらも、その独創性のゆえに大衆に知られないまま死を迎え、死後に名声を獲得する真の芸術家の最も重要なモデルでもあっただろう。しかし、プルーストの小説では芸術家の生涯は背景にすぎない。作品をいかに創ったかではなく、いかに受容されたかが主眼となる。音楽作品の場合は、どのように聴かれたかが主題となる。階層・教養・世代等の相違によって、また心理的状況の違いによって、音楽の聴き方は変わる。「ソナタ」は幸福のシーニュともなれば苦悩の表現ともなるのだ。

スワンは絵画の造型が深いが、音楽についてはほとんど知らない素朴な聴き手であり、「ソナタ」の受容も個人的な恣意性を免れない。大衆の無理解はコタール夫妻に体现される。音楽愛好家やメセナもまた真の音楽理解者というわけではない。音楽の殿堂とも言われるサロンの女主人ヴェルデュラン夫人は流行の先端に身を置くスノッブであり、繊細な感受性を口実に「ソナタ」を実際に「聴く」ことはない。ヴァントゥイユの音楽の理解は、遺作の「七重奏曲」を知ることになる語り手に委ねられるだろう。しかしそれもまた相対性と主観性を免れないのかも知れない。

## 註

- 1) *Correspondance de Marcel Proust* [abrégée ensuite : *Corr.*], éd. de Philip KOLB, Paris : Plon, 1970-1993, 21 vol., XV, p. 61.
- 2) 「数日前プーレ、リュイサン、ジャンティ、マッシス各氏が私ひとりのためにベートーヴェンの弦楽四重奏曲 13 番とフランクの四重奏曲を演奏しに来てくれました。近いうちに、夕方体調が悪くなければ彼らに来てもらって、フランクの四重奏曲をもう一度、それからフォーレの四重奏曲を演奏してもらおうと思っています」(avril 1916 ; *Corr.*, XV, p. 77)。ガストン・プーレの回想を参照のこと—— voir Yves HUCHER, «Proust et la musique», *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, n° 11, 1961, pp. 424-429.
- 3) 1913年2月26日プレイエル・ホールでカペー弦楽四重奏団によってベートーヴェンの弦楽四重奏曲 15 番, 16 番, 大フーガが演奏された。プルーストはジョルジュ・

ド・ローリスとともにリヨン夫人の機敷で鑑賞。このコンサートのあとプルーストはカペーに演奏の印象を語る (*Corr.*, XII, p. 118)。

- 4) Voir *Corr.*, XII, p. 147.
- 5) Voir Cécile LEBLANC, *Proust écrivain de la Musique. L'allégresse du compositeur*, Turnhout : Brepols, 2017, pp. 490 et 493.
- 6) Voir Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu* [abrégé ensuite : *RTP*], Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1987-1989, 4 vol., III, pp. 344-345.
- 7) «Vinteuil symbolise le grand musicien genre Franck» (*Corr.*, XV, p. 57).
- 8) プルーストとセザール・フランクの間係を扱った論として以下を参照のこと——Cécile LEBLANC, *op. cit.*, pp. 389-406 ; *id.*, «Proust et la “bande à Franck” : présence et influence de la musique française à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle», *Proust face à l'héritage du XIX<sup>e</sup> siècle. Tradition et métamorphose*, Paris : Presses de la Sorbonne nouvelle, 2012, pp. 203-219 ; Sybil de SOUZA, «César Franck et Marcel Proust», *Bulletin Marcel Proust*, n° 34, 1984, pp. 258-268.
- 9) «Nécrologie : César Franck», *Le Temps*, 10 novembre 1890, p. 3.
- 10) 「昨日のパドルー・コンサートのフランク・フェスティバルは大成功を取めた。聴衆は巨匠の音楽、とりわけ『至福』に対して熱狂的に喝采した」(«*Courrier des théâtres*», *Le Figaro*, 6 mai 1887, p. 3)。同フェスティバルのプログラムはヴァンサン・ダンディがその著作で紹介している。前半はパドルーの指揮による交響詩『呪われた狩人』『交響的変奏曲』『ルツ』第2部、後半はフランクの指揮による『フルダ』の行進曲とアリア、『至福』第3部と第8部 (Vincent d'INDY, *César Franck*, Paris : Félix Alcan, coll. «Les Maîtres de la musique», 1906, p. 28)。
- 11) «Le monument de César Franck», *Le Matin*, 23 octobre 1904, p. 2.
- 12) Vincent d'INDY, *op. cit.*, p. 36.
- 13) «César Franck», *Le Ménestrel*, 16 novembre 1890, p. 364. 『フィガロ』紙も次のように予告する——「この名は偉大なものとなるだろう。その真摯で良心的、そして荘厳な作品は民衆的なものになるかも知れない」(Charles DARCOURS, «César Franck», *Le Figaro*, 9 novembre 1890, p. 1)。
- 14) フランク特集には以下のエッセーが収録されている——Camille MAUCLAIR, «Impressions sur César Franck» ; Paul DUKAS, «À propos de César Franck» ; Charles BORDES, «Le Sentiment religieux dans la musique de César Franck» ; V. DEBAY, «L'Inauguration du monument de César Franck» (*Le Courrier musical*, 7<sup>e</sup> année, n° 21 (Nouvelle série), 1<sup>er</sup> novembre 1904)。
- 15) 音楽批評家ピエール・ラロは『ル・タン』紙で同叢書の刊行を歓迎している——「音楽の歴史と美学に関する優れた研究叢書『音楽の巨匠たち』が本年ジャン・シャンタヴォワヌ氏の編集により刊行され始めた。すでに3巻が出版されている。ミシエル・ブルネ氏の『パレストリーナ』、アンドレ・ピロ氏の『バッハ』、ヴァンサン・

- ダンディ氏の『セザール・フランク』である」(Pierre LALO, «La Musique», *Le Temps*, 29 août 1906)。
- 16) 拙論「ブルーストと昔日の音楽」(吉川一義編『ブルーストと芸術』所収, 水声社, 2022年, 61-80頁)を参照のこと。
  - 17) 1916年のリュシヤン・ドーデ宛書簡でブルーストはセザール・フランクの受勲の挿話を語っているが、フィリップ・コルブが指摘するように、ヴァンサン・ダンディの著書を典拠としていると思われる(*Corr.*, XV, p. 169)。
  - 18) 「結局のところ、この容貌のなかには、ロマン主義的伝統あるいはモンマルトル的伝統によって作られた慣習的な型に合った「芸術家」を示すようなものは何もない」(Camille MAUCLAIR, art. cit., p. 38)。
  - 19) Voir *RTP*, I, p. 522.
  - 20) 1904年の新聞記事におけるフランクの呼称: «l'inauguration du monument de l'auteur des *Béatitudes*» (*Le Figaro*), «La statue du célèbre musicien des *Béatitudes*» (*Le Temps*), «l'illustre auteur des *Béatitudes*» (*Le Journal*), «le marbre consacré au grand musicien des *Béatitudes*» (*Le Matin*).
  - 21) Vincent d'INDY, *op. cit.*, p. 31.
  - 22) 「このソナタは今シーズンの流行の作品であり、すべての男女のピアニストがこのソナタを聴かせることを望んでいる」(*Revue internationale de musique*, 1<sup>er</sup> juin 1898); 「深夜になると、その時フランクの偉大で崇高なソナタが、勝利の音楽の天上でかつて夢のように聴いたなかでも最も純粋な抒情表現において、苦痛と希望を和合させるためにヴァイオリンとピアノを結びつけるだろう!」(Camille MAUCLAIR, «Feuillets d'album: la musique de chambre», *Le Courrier musical*, 15 mai 1904)。
  - 23) Vincent d'INDY, *op. cit.*, p. 32.
  - 24) ロマン・ロランは『今日の音楽家たち』のなかで国民音楽協会について次のように言う——「この協会は常に10年ないし15年世論に先んずるという稀に見る長所を持っていた。しかもこの世論もこの協会が育てたもので、協会が率先して偉大だと認めていた人々を尊敬するように世論を強いたのである」(Romain ROLLAND, *Musiciens d'aujourd'hui* [1908], Paris: Hachette, 1919, p. 230)。
  - 25) Voir Julien TIERSOT, «César Franck», *Le Ménestrel*, 16 novembre 1890, pp. 364-365.
  - 26) Voir Gaston CARRAUD, «La musique pure dans l'école française contemporaine», *Revue musicale S.I.M.*, août-septembre 1910, pp. 483-505.
  - 27) Charles DARCOURS, «César Franck», *Le Figaro*, 9 novembre 1890, p. 1.
  - 28) 「協会の目的は、出版されているか否かにかかわらず、フランス人作曲家のあらゆる真面目な音楽作品 («toutes les œuvres musicales sérieuses») の制作と普及を進めることである」(Romain ROLLAND, *op. cit.*, p. 231)。
  - 29) *RTP*, III, p. 263.

- 30) Voir Camille MAUCLAIR, «Impressions sur César Franck», art. cité. このエッセーはセシル・ルブランの著作に付録として収録されている (Cécile LEBLANC, *op. cit.*, pp. 561-563)。たとえば『ル・タン』紙の記事で、フランクは「かのアンジェリコの精神的息子」と称されている («Le monument César Franck», *Le Temps*, 23 octobre 1904)。また、ヴァンサン・ダンディの著作ではピュヴィス・ド・シャヴァンヌとの比較が見られる (Vincent d'INDY, *op. cit.*, p. 37, p. 41)。
- 31) Cahier 31, f° 27 r°。
- 32) 「ギュスターヴ・モローとピュヴィス・ド・シャヴァンヌはボナパルト街で教えた」 («Réponse à une enquête sur la séparation des Beaux-Arts et de l'État», *Essais*, éd. d'Antoine COMPAGNON, Paris : Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 2022, p. 380 ; voir aussi *Corr.*, IV, p. 234)。モローは1892～1898年にエコール・デ・ボザールで教えたが、ピュヴィス・ド・シャヴァンヌはそこで講義をしたという事実はない。
- 33) パンテオンの壁画『聖ジュヌヴィエーヴの生涯』(1874-1878)、ソルボンヌ大学の講堂の壁画『聖なる森』(1887)、パリ市役所の壁画『夏』『冬』(1891) など。
- 34) 「あなたがピュヴィスについて巧みに語っておられるあなたの聖ジュヌヴィエーヴ」 (*Corr.*, VI, p. 252)。
- 35) [Le monde mystérieux de Gustave Moreau], *Essais*, éd. citée, p. 200。
- 36) 「習慣的な楽節 / フランクに習慣的なハーモニー 彼に馴染みのさほど偉大ではない半女神、それと分かるニンフヤシルウァヌス」 (Carnet 4, f° 3 r° ; Marcel PROUST, *Carnets*, éd. de Florence CALLU et Antoine COMPAGNON, Paris : Gallimard, 2002, pp. 343-344)
- 37) Voir Camille SAINT-SAËNS, *Écrits sur la musique et les musiciens 1870-1921*, présentés et annotés par Marie-Gabrielle SORET, Paris : Vrin, 2012, p. 15。
- 38) *RTP*, II, pp. 740-741
- 39) *Corr.*, XII, pp. 147-148。
- 40) Voir Kazuyoshi YOSHIKAWA, «Vinteuil ou la genèse du Septuor», *Cahiers Marcel Proust 9, Études proustiennes III*, Paris : Gallimard, 1979, pp. 289-347。
- 41) Voir Françoise LERICHE, «1913 : la réécriture du concert Saint-Euverte sur les placards de *Du côté de chez Swann*», *Proust, 1913, Genesis*, Paris : Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2013, pp. 115-116。
- 42) Carnet 2, f° 21 v° ; *Carnets*, éd. citée, pp. 184-185。
- 43) ボドメール図書館所蔵の「スワン家のほうへ」校正刷の placard 50 の加筆 (Marcel PROUST, *Du côté de chez Swann*, «Un amour de Swann», Premières épreuves corrigées 1913, Fac-similé et transcription, Paris : Gallimard, 2016)。
- 44) Carnet 2, f°s 19 r°-19 v° et 20 r° (*Carnets*, éd. citée, p. 182)。フランソワーズ・ルリッシュは「Bergotte」を「Berget」に、「mots」を「notes」に修正している (Françoise LERICHE, art. cité, p. 115)。

- 45) Voir Akio WADA, *La création romanesque de Proust : la genèse de «Combray»*, Paris : Honoré Champion, 2012, p. 59.
- 46) Cahier 15, f° 15 r°. 「ヴェルテ」(Verdet) という名前も草稿およびタイプ原稿に見られるが, 「ベルジェ」に修正されている。
- 47) Carnet 2, f° 23 r° ; *Carnets*, éd. citée, p. 187.
- 48) Cahier 18, f° 24 r°.
- 49) *RTP*, I, p. 346.
- 50) «En l'honneur de Saint-Saëns : Un festival au *Figaro*», *Le Figaro*, 17 juin 1913, p. 3.