



Title	プルースト『囚われの女』ピアノラの場面におけるラモーとボロディン
Author(s)	平光, 文乃
Citation	人文学林. 2025, 2, p. 137-150
Version Type	VoR
URL	<a href="https://doi.org/10.18910/100783">https://doi.org/10.18910/100783</a>
rights	
Note	

*The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA*

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

## プルースト『囚われの女』ピアノラの場面における ラモーとボロディン<sup>1)</sup>

平 光 文 乃

### Rameau et Borodine dans la scène du pianola de *La Prisonnière* chez Proust

HIRAMITSU Ayano

Nous traitons de la scène du pianola (piano automatique) dans *La Prisonnière*, où Albertine joue de cet instrument à la demande du héros d'*À la recherche du temps perdu*. Sa sélection musicale retient l'attention notamment pour la présence conjointe de Rameau, compositeur français du XVIII<sup>e</sup> siècle, et de Borodine, représentant de la musique russe du XIX<sup>e</sup> siècle. Nous nous attachons à préciser et à compléter les acquis de la critique proustienne : en juxtaposant la musique de Rameau et l'opéra russe, comme celui de Moussorgski, Proust voulait refléter le répertoire musical qui était joué en son temps. Il faut ajouter que Rameau et Borodine ont été joués ensemble lors de la Matinée nationale, un concert patriotique donné en octobre 1915, pendant la Grande Guerre. L'opposition perçue entre les deux compositeurs, dont fait état la critique musicale de l'époque, met en lumière l'intensité du désir d'évasion qui hante le héros, car il n'est pas moins prisonnier qu'Albertine de la réclusion qu'il lui impose.

キーワード：プルースト，ラモー，ボロディン

20世紀を代表する小説家といわれるマルセル・プルースト（1871-1922）の大著『失われた時を求めて』において、主人公・語り手の「私」が滞在する海浜リゾート地、バルベックホテルの「私」や「祖母」の部屋の描写においては、いわば非物質化した室内装飾のコレクションを見ることができる。それは、書棚のガラス戸に映った外界の海の景色を取り込むことで、また窓から見える波模様を芸術作品の比喩によって取り入れることで、プルーストのエクリチュールによって展開されている<sup>2)</sup>。

1) 本稿は筆者が行った以下の口頭発表の原稿を大幅に加筆修正したものである（『囚われの女』におけるラモーとボロディン』、関西プルースト研究会、2024年3月30日）。

2) 詳細については拙著参照（『プルースト 創造の部屋』第七章「小説におけるサロン、室内装飾」、大阪大学出版会、2023年）。

海は、ステンドグラスの鉛の棧の中でのように、ガラス窓の十字になった鉄の縦枠の間に挟まれて、湾の岩の深い縁飾りの上に、三角形の波頭をちりぢりにしていた。その波頭は、羽毛か綿毛のような繊細さで輪郭がとられた、ピサネロの描いた動かない泡で羽をつけられ、ガレのさまざまなガラス作品の雪の層を表す、白く変わらない、クリームのような七宝によって固定されていた。[...] 紫色の空は [...] 主祭壇の上の宗教画のように、水平線の蝶番として海のほうに傾いていたが、一方で夕空のさまざまな部分は、壁に沿って置かれたマホガニーの低い書棚のガラスの中に陳列され、これらの部分が切り離された見事な彩色画のように連想され、昔のある巨匠が、信心会のためにかつて聖遺物箱に描いた、いくつもの異なる場面のようにであった<sup>3)</sup>(RTP, t. II, 160-161)。

この描写には、19世紀フランスの著名な作家であり蒐集家であるエドモン・ド・ゴンクール(1822-1896) やロベール・ド・モンテスキウ(1855-1921)らといった先駆者たちから美学的な距離をとりつつ、独自の室内装飾描写を生み出そうとした作家の姿を読み取ることができる。例えばゴンクールがその美術蒐集品のカタログとも言うべき著書、『ある芸術家の家』*La Maison d'un artiste* (1881) に記しているように、美術品そのものについて、大きさや形状、材質、またその美しさや価値などを披露するのではなく、ここでブルーストは「私」を取り巻くものの印象、この場合海の風景の印象を、豊かな比喩含んだエクリチュールによってとどめている。この比喩的描写により生み出される絵画や美術品は、これらの蒐集家らによるコレクションと不可分の物質性から距離を保ちつつ、さらに美術品が季節によって移り変わる動的なものとして描かれ、そのコレクションの展開の可能性を無限に開いている点から、蒐集家をも超えるコレクションともいえるだろう<sup>4)</sup>。ここには、先達の室内装飾描写を乗り越えようとしてブルーストが『失われた時を求めて』においてたどり着いた、「私」を取り巻くものを比喩として取り込んだ印象を室内装飾描写として描くという特徴を読み取ることができる。

『失われた時を求めて』第五篇『囚われの女』におけるピアノラ(ロール式楽譜を装着し、ペダルで空気を送ることで演奏される自動ピアノ)の場面にも、物質的な室内装飾の枠組みを超える同様の描写を見出すことができる。よき趣味を持ち、博識、炯眼の美術愛好家・蒐集家であるスワンの蒐集コレクションに対して、主人公の恋人アルベルチーナの奏でるピアノの曲によって私が思い浮かべる18世紀のタピスリーやオリエントの広大なステップ(大草原)が、「私」の部屋の唯一の「束の間の装飾」とであると述べられる場面である。

もっともアルベルチーナが私に弾いてくれたのはヴァントゥイユの音楽ではなかった。

3) 訳文は筆者が訳出したが、『失われた時を求めて』については吉川一義訳(岩波書店)、「エドモン・ド・ポリニャック 大公妃のサロン」については若林真訳(『ブルースト全集』第15巻、筑摩書房、1986年)を参照した。

4) 詳細については拙著参照(『ブルースト 創造の部屋』、前掲書)。

ピアノラは時に私たちにとって科学的な（歴史的で地理的な）幻灯のようなもので、コンブレーの私の部屋よりもずっと現代的な発明品を備えたパリのこの部屋の壁面にくり広げられるのを見ていたのは、アルベルチースがラモーを弾くかボロディンを弾くかによって、ある時は薔薇の花々を背景にアモルたちがちりばめられた18世紀のタピスリーだったり、またある時は果てしない距離とフェルト状の雪に音の響きもかき消えてしまう、オリエントのステップ（大草原）であったりした。もっとも、こうした束の間の装飾は、それでも私の部屋の唯一の装飾であった。というのも、レオニ叔母の財産を相続した時に私は、スワンのようにコレクションを持つ、様々な絵画や彫刻を買おうと決心したのにも関わらず、その金はそっくりアルベルチースのための馬や、自動車、衣装を買うことに費やされてしまったからだ（RTP, t. III, 883-884）。

室内装飾の観点からかねてより注目・分析していた場面だが、ブルースト研究において近年発展の目覚ましい音楽の観点からさらなる考察を加えることができよう。本稿では特に以下三つの問いについて検討したい。なぜピアノラの曲によって「私」の部屋の壁に幻灯のようにタピスリーや、「部屋の唯一の装飾」とはいいながらも装飾、つまり家具調度などという枠組みをも超えたステップ（大草原）が展開されるのか。またなぜそこで奏でられるのが、一見全く無関係に見える18世紀に活躍した後期バロックを代表するフランスの作曲家ラモー（1683-1764）と、19世紀後半のロシアの作曲家ボロディン（1833-1887）なのか。最後に、両者の組み合わせからなにが読み取れるか。

先行研究では、セシル・ルブランが世紀転換期のスコラ・カントルム<sup>5)</sup>による18世紀以前の古楽« *musique ancienne* »の復活と、そのなかでラモーが再発見され上演されるようになったことを明らかにしている<sup>6)</sup>。こうした流れの中、1908年パリ・オペラ座でラモーの『イポリットとアリシー』が復活上演されたことがよく知られている。また和田章男は同年同座において「ロシア・シーズン」の開幕としてムソルグスキーのオペラ『ボリス・ゴドゥノフ』が上演されており、ラモーとムソルグスキーの同作品が1908年5月から6月初めにかけて交互に6回上演され、18世紀の典雅なバロックオペラとロシアの民族主義的オペラが並置されていたことを指摘する。和田はこのピアノラの場面におけるラモーとボロディンも例に挙げ、ブルーストがバロックオペラとロシアオペラの並置に意識的であったと考察する<sup>7)</sup>。この和田の指摘は『囚われの女』における「パリの物売りの声」の場면을対象とした研究においてのものであり、その焦点はむ

5) フランスの作曲家ヴァンサン・ダンディ（1851-1931）が1894年友人とともに創設した、宗教音楽復興のための演奏団体。これがのちに音楽学校となり、ダンディは校長、作曲教授を務めた。

6) Cécile Leblanc, « Proust et la "bande à Frank" : présence et influence de la musique française de la fin du dix-neuvième siècle », *Proust face à l'héritage du XIX<sup>e</sup> siècle. Tradition et métamorphose*, sous la direction de N. Mauriac Dyer, K. Yoshikawa et P.-E. Robert, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012, p. 203-217.

7) 和田章男, 『ブルースト 受容と創造』, 大阪大学出版会, 2020年, 285-286頁。

しろブルーストとドビュッシー、ムソルグスキーに当てられている。そのため本稿ではこのラモーとポロディンという組み合わせについて、また後に詳述するこの場面の手書き草稿の書かれた1913年から1915年という時代背景についても考察を行う。

## 1. 20世紀初頭における音楽と映写の融合

なぜピアノラの曲によって私の部屋の壁にタピスリーや、ステップなどの映像が思いうかべられるのかは先行研究によってほぼ解明されている。坂本浩也など複数の先行研究が指摘していることだが<sup>8)</sup>、20世紀初頭におけるサロンでは音楽と映写の融合がなされており、ブルーストのサロン評「エドモン・ド・ポリニャック大公妃のサロン」(1903年9月6日フィガロ紙掲載<sup>9)</sup>)においてもその記述を見出すことができる。この大公妃についてブルーストは、1901年に亡くなった大公を偲んでそのサロンの様子を回顧している<sup>10)</sup>。

彼(ポリニャック大公)はフォンテーヌブローにすてきな地所を所有していて、その森林風景からいくつかの歌曲のインスピレーションを得たのだった。それらの曲が大公邸で演奏された時、オーケストラの背後にその森の中で撮られた写真を光線で巨大に拡大したようなものが上映された。というのも、音楽と映写との合体や、朗唱に音楽を伴奏させるといった、今日のあらゆる革新の促進者の一人が彼だったからである(CSB, 467; ES, 231-232)。

大公がフォンテーヌブローの森に着想を得た歌曲をその森の写真の映写と融合させていたことが分かる。草稿調査から付け加えるなら、先に挙げたピアノラの場面の印刷稿では幻灯は比喩としてあくまで後景にあり、室内装飾を主人公・語り手に対して出現させるのは「(私が)見ていた」« je voyais »という主人公・語り手の行動であるのに対し、その前段階とされるブルーストの手書き草稿ノート、カイエ55 f°33v<sup>11)</sup>においては「より科学的な幻灯が […] 投影しつ

8) William C. Carter, « Albertine au pianola : sources biographiques », *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 36, 1985, p. 517-524 ; Luc Fraisse, *Proust au miroir de sa correspondance*, Paris, SEDES, 1996 ; 坂本浩也, 「マルセル・ブルーストのジュール・ヴェルヌの側面? —小説と科学の大衆化—」, 『立教大学フランス文学』48号, 2019年, 125-138頁。

9) *Le Figaro*, le 6 septembre 1903, « Le Salon de la princesse Edmond de Polignac — Musique d'aujourd'hui, échos d'autrefois ».

10) ブルーストがこのサロン評を記した時に大公は亡き人となっており、その死後は自身も音楽に造詣の深かった大公妃のサロンとなっていた。

11) カイエの用紙一葉(表裏二ページ)はフォリオ« folio »と呼ばれ、通常ブルーストはまず右ページ« recto »を埋め、推敲や加筆を欄外の余白、行間、そして左ページ« verso »を使っていったと言われる。本稿ではブルースト草稿研究の通例に倣い頁表記を、例えばフォリオ69レクトを« f°69r° »のように示す。

つ」*« lanterne magique plus savante [...] projetant »*という表現が使用され<sup>12)</sup>、映像が投射される様がより直接的に表現されていたことが確認できる。したがって1903年のサロン評に表れたような「映写」が想定されていたといえる。

また書簡からの調査で明らかな限り、小説家が初めてラモーのオペラ『ダルダニユス』をピアノ演奏で聞いたのが同サロンでのことであったことも、この想起を生んだ一因と言えるのではないか<sup>13)</sup>。実際1895年4月23日にこのサロンで聞いたとされる『ダルダニユス』については件のサロン評でふれてもいる（「つまりコルタンベール街のホールの音楽会は、音楽的観点から常に素晴らしく、あるときは『ダルダニユス』の上演のような、古楽の完璧な演奏を聞くことができた<sup>14)</sup>」）。

先に取り上げたスコラ・カントルムの影響について、ミリアム・シメヌスはブルーストが同団体のコンサートに行った証拠はなく、当時高名な音楽サロンであったエドモン・ド・ポリニャック大公（大公妃）邸でのこの体験を例に、ブルーストが主に音楽を聴いた場所としてサロンの重要性を指摘している<sup>15)</sup>。シメヌスによればこの『ダルダニユス』上演は、1739年の作曲以来初めてのことで、19世紀末の音楽シーンにおける一大イベントであった。大公邸でのこのラモー視聴がブルーストに大きな影響を与えていると考えることができる。

一方、ブルーストがボロディンを初めて聞いたことが明らかなのは、フィリップ・コルプの推定によれば1910年6月4日頃、オペラ座でのバレエ・リュス<sup>16)</sup>鑑賞の際であるとされる。その時に上演されたのは『シェエラザード』（リムスキー・コルサコフ<sup>17)</sup>）、『謝肉祭』（シューマン）、『饗宴』（リムスキー・コルサコフ、チャイコフスキーなど様々なロシア作曲家の曲による一連の作品<sup>18)</sup>）そして『イーゴリ公』（ボロディンのオペラ『イーゴリ公』より「韃靼人の踊り」）

12) Kazuyoshi Yoshikawa, *Études sur la genèse de La Prisonnière d'après des brouillons inédits*, thèse doctoral, vol. 2, t. 2, p. 262-263 : « Alors Albertine me disait : « Est-ce que ce n'est pas assez de Vinteuil comme cela, vous ne voulez pas un peu de Rameau, un peu de Borodine. » [...] J'acceptais Borodine et Rameau, lanterne magique et le pianola (une fois qu'elle avait introduits leurs rouleaux dans le pianola, celui-ci), lanterne magique plus savante, historique et géographique de ma chambre plus moderne que celle de Combray, projetant sur les murs de ma chambre, reculés dans le passé ou l'orient, soit une tapisserie du XVIII<sup>e</sup> siècle semée d'amours et de roses, soit la grande steppe illimitée dont les sonorités étouffées où les sonorités s'étouffent dans l'illimité des distances et le partage de la neige. » (( )はブルーストによる挿入箇所を示し、取り消し線は削除箇所を示す。下線は筆者による。以下同様)

13) *Correspondance de Marcel Proust*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1970-1993, 21 vol., t. I, p. 83 (以下 *Corr.*).

14) « Le Salon de la princesse Edmond de Polignac », article cité ; *CSB*, 468 ; *ES*, 232.

15) Myriam Chimènes, « Proust auditeur de musique dans les salons parisiens », *Musiques de Proust*, sous la direction de C. Leblanc, F. Leriche et N. Mauriac Dyer, Paris, Hermann, 2020, p. 25-50, p.33.

16) セルゲイ・パヴロビッチ・ディアギレフ（1872-1929）が1909年創設したロシア・バレエ団。舞踏家（アンナ・パヴロワ、ニジンスキー等）に加え、前衛作曲家（ストラヴィンスキー等）、画家（ピカソ、ルオー等）、詩人（コクトー等）らを結集し、バレエの総合芸術化を企て、その革新に成功したとして知られる。主にパリ、ロンドンを中心に活躍し、絶大な人気を得たが、ディアギレフの死とともに1929年に解散された。

17) 振付については以下の通り。ミハイル・フォーキンとレオン・バクスト（『シェエラザード』）、フォーキン（『謝肉祭』、『饗宴』、『イーゴリ公』）。

18) リムスキー・コルサコフ『金鶏』（オペラ）、ミハイル・グリシカ『ルスランとリュドミラ』（オペラ）、チャイコフスキー『眠れる森の美女』（バレエ）より『金の鳥』、ムソルグスキー『ソローチンツィの定期市』（オペラ）、アレクサンドル・グラズノフ『ライモンダ』などからなる。

であった。ここでブルーストにおけるボロディンの位置づけについて述べておくと、この作曲家が作家にとってベートーヴェンやワーグナーほどの大きな影響力を持つ大作曲家と見なされることはない。しかし1918年2月、ドイツ軍によるパリ爆撃の最中、その第二四重奏曲をガブリエル・ド・ラ・ロシュフーコー邸に聞きにいったというエピソード<sup>19)</sup>、また同年1月ロシア人のシェイケヴィッチ夫人への手紙において、ロシアをトルストイ、ドストエフスキーと並んでボロディンのロシアと呼んだことなどから<sup>20)</sup>、ボロディンに愛着を持ち、ロシアを代表する作曲家と見なしていたようである。

上記の上演プログラムが示すように、先行研究で指摘されたボロディンとムソルグスキーよりも、リムスキー・コルサコフとのつながりが重要であるように思われる。それを裏付けるのが、先に見たカイエ55よりも前段階の手書き草稿、この場面が初めて大々的に展開されるカイエ53 f°166r<sup>o21)</sup>である。ここでアルベルチースがピアノで弾く曲が「異国に来た感じで気晴らしになるような、古い時時代や遠い国の何かの曲」« *quelque morceau d'une temps (époque) ancienne ou d'un pays lointain qui me pût me distraire en me dépaysant* »と描写された後、初めて具体的な作曲家名が挙げられた挿入箇所に「ラモアの何かのバレエ、リムスキーかボロディンの何かの交響的練習曲」« *quelque ballet de Rameau, quelque étude symphonique de Rimsky ou de Borodine* »と書かれているからである。

また先のバレエ・リュスプログラムにあるシューマンの『謝肉祭』が「交響的練習曲」« *étude symphonique* »であることに着目すれば、ここで想起されているリムスキー・コルサコフやボロディンの曲も過去に視聴したバレエ・リュスの枠組みの中にあると考えられ、先述の「音楽と映写の融合」の問題に同バレエ団の影響を加えることもできるだろう。フランシース・ゲージョンがバレエ・リュスを論じた際に指摘する<sup>22)</sup>同団の舞台装飾を、ピアノラによって喚起される「映写」に重ね合わせることもできる。バレエ・リュスの舞台装飾は大きな関心と呼んだといわれ、その舞台背景の布を表現した「主要な幻想機器」« *l'instrument principal de l'illusion* »は幻灯を思わせ、バレエ・リュスの音楽と舞台装飾、そしてバレエとの融合が、ブルーストによって幻灯に例えられるこのピアノラを彷彿させるからである。

19) *Corr.*, t. XVII, p. iv.

20) *Corr.*, t. XVII, lettre du lundi 2 janvier 1918 à Madame Scheikévitch, p. 76.

21) *Cahier 53. Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 16693 et pages de nouvelles acquisitions françaises 27350 (2) complétant le Cahier 53 / Marcel Proust ; v. 2 Transcription diplomatique, notes et index par Nathalie Mauriac Dyer, Pyra Wise, Kazuyoshi Yoshikawa ; Introduction par Nathalie Mauriac Dyer, Kazuyoshi Yoshikawa ; Diagramme et analyse de Nathalie Mauriac Dyer, Turnhout : Brepols, Bibliothèque nationale de France, 2012 : « Alors eø je demandais à Albertine de jouer quelque morceau d'une temps (époque) ancienne ou d'un pays lointain qui me pût me distraire en me dépaysant, (quelque ballet de Rameau, quelque étude symphonique de Rimsky ou de Borodine) comme autrefois (à Combray) mes parents quand commençait à peser sur moi la tristesse l'anxiété du soir av m f installaient sur ma lampe la lanterne magique. » (またこの頁はフェイエ・ヴォラント « *feuille volante* » と呼ばれるルーズリーフ状の紙にかかれた草稿であるものの、ブルーストのメモによりカイエ53に挿入されるはずの草稿である)*

22) Francine Goujon, « Proust, Les Ballets russes et la presse », *Musiques de Proust, op. cit.*, p. 113-127, p. 121 : « Dans *Le Courrier musical* du 1<sup>er</sup> juillet 1909, Adhéaume de Chevigné, critique au *New York Herald*, analyse les pratiques des décorateurs russes : « [...] Une toile de fond est, dans leur théâtre, l'instrument principal de l'illusion [...] ».

## 2. ラモーとボロディン

では第二の問い、なぜラモーとボロディンなのかという問いに移りたい。第三章で扱う内容の先取りになるが、まずカイエ53の執筆時期と重なった第一次世界大戦中にラモーとボロディンが文字通り共にコンサートにおいて上演された事実について触れておきたい。フィガロ紙の記事について、ボロディンがコンセル・ラムルーで初演された1894年から、草稿において両作曲家の名前が初めて挙げられたカイエ53の執筆最後の時期と推定される1915年までを調査したところ、ラモーとボロディンが同一のコンサートで上演されたと記した記事が1915年2月12日<sup>23)</sup>と10月12日<sup>24)</sup>に存在した。特に後者はパリ音楽院管弦楽団<sup>25)</sup>が1914年11月29日に開始した「マティネ・ナショナル」という戦時下における愛国的コンサートで、愛国的朗読やフランス音楽、そして動員された作曲家たちによる曲を演奏するコンサートであった<sup>26)</sup>。フィガロ紙の10月12日の記事では、二日前に行われたサン＝サーンスが参加したマティネ・ナショナルを褒め称える内容が主で、二度目に演奏される17日の作品を予告する際、ラモーとボロディンが他同時代のフランス人作曲家二人と共に並列されているにすぎない。その後の記事の扱ひも非常に小さいものであり、またブルーストはこのコンサートについて作品や書簡などにおいても言及はしていない。しかしこのカイエ53執筆時期において、ラモーとボロディンが共にコンサートで演奏されていたという事実を見逃すことはできない。

一方物語の文脈からいえば、その選曲の理由には、件のピアノラの場面の直前に語られているように、「私」がまだあまり聞いたことのない判然としない曲だけを好む、という傾向を慮ったアルベルチヌの配慮が挙げられる<sup>27)</sup>。ブルーストの作品においても、またその伝記や書簡においてもあまり取り上げられることのなかった二人が登場する理由がここにある<sup>28)</sup>。

さらに、先ほど参照したカイエ53 f°166r°に「異国に来た感じで気晴らしになるような、古い時代や遠い国の何かの曲」とあったように、最初からラモーとボロディンが着想されたわけではなく、まず「私」を異国にいるような気分にし、気晴らしとなるような昔の時代や遠い国の曲が求められていたことが分かる。続いて同フォリオを見ていくと、それが「エキゾチック

23) *Le Figaro*, le 12 février 1915, « *Courrier Musical* ».

24) *Le Figaro*, le 12 octobre 1915, « *Courrier Musical* ».

25) 1828年、ヴァイオリニスト・指揮者のフランソワ＝アントワヌ・アブネックらにより、ベートーヴェンの音楽を演奏する大規模な交響楽団を結成する目的で設立された。

26) Patrice Marcilloux, « Les compositeurs français et la Grande Guerre : formes et enjeux d'une mobilisation » *Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques, 136-4*, Paris, Éditions du CTHS, 2013 p. 47-61.

27) *RTP*, t. III, 874 : « Elle [Albertine] choisissait des morceaux ou tout nouveau ou qu'elle ne m'avait encore joués qu'une fois ou deux car, commençant à me connaître, elle savait que je n'aimais proposer à mon attention que ce qui m'était encore obscur [...] ».

28) ラモーは『失われた時を求めて』において、件の描写以外には唯一ドビュッシーとの類似として登場している。その登場の理由は、吉川一義が訳者注で示しているように、フランスオペラの朗唱法を確立したリュリの後継者という位置付けによると思われる(マルセル・ブルースト、『失われた時を求めて』第10巻『囚われの女』, 吉川一義訳, 岩波書店, 2016年, 253頁)。またブルーストの書簡からは、ラモーのコンサートを1905年5月24日に行った友人レーナルド・アーンとの関りからわずかな言及がみられる程度である。

クな風景や芸術作品—ラモーやボロディンのこの音楽」« des paysages exotiques ou des œuvres d'art — cette musique de Rameau ou de Borodine »へと変化し、ラモーの曲を聞くと「アモルとバラが散りばめられた18世紀のタピスリー」« une tapisserie (du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'elle semait) d'amours et de roses »によって壁が覆われ、ボロディンの曲で広大なステップと白い雪の静寂が広がる「絵画「風景画」» « des tableau « vues<sup>29)</sup> » où elle restituait en (l') espaces illimité et en blancheur qui s'était avait passé un moment en elle pour étouffer ses sonorités avec les distances de la steppe et le silence de la neige »が現れることになる<sup>30)</sup>。

ここで「芸術作品」、「タピスリー」、「絵画」、そして「風景画」という語が出現するのは、印刷稿やカイエ55で展開されるように、この描写が美術に精通した蒐集家スワンに対抗する非物質的コレクションを提示するという室内装飾の枠組みにあるからだろう。それゆえアモルの類出する作品（例えばバレエが挿入されるオペラ・バレエ『優雅なインド』、『エベの祭り』）によって、アモルとバラをちりばめたプーシェ（1703-1770）<sup>31)</sup>の下絵を思わせる18世紀のタピスリーを彷彿させるラモーと、「エキゾチックな風景」や「風景画」に相応しい広大な大草原を描いたボロディンの交響詩『中央アジアの草原で』が選ばれたのであろう。事実ボロディンのこの曲は、1884年のパリ初演以来当時から文芸誌ジル・ブラスやフィガロ紙において「絵画的」と評され、「交響小絵画」« petit tableau symphonie »や「音楽絵画」« tableau musical »と呼ばれていた<sup>32)</sup>ことからそれが裏付けられよう。

またカイエ55の「過去に後退した、私の部屋の壁の上で」« sur les murs de ma chambre, reculés dans le passé », カイエ53の「古い時代」« époque ancienne »という表現からは、「古楽」« musique ancienne »という枠組みでコンサートが開催されてきたラモーが喚起される<sup>33)</sup>。それは先に見たプルーストのポリニャック大公妃邸のサロン評にも『『ダルダニウス』の上演のような、古楽」« musique ancienne, telles que des représentation de *Dardanus* »と表記されていた通

29) 19世紀の辞書リトレによれば、「vue」には場所や宮殿、町を表す絵画、デッサン、版画の意があり、ここでは「風景画」と訳出した(Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, Paris, L. Hachette, 1873-1874, en version électronique créée par François Gannaz : « vue : 3) Tableau, dessin, estampe qui représente un lieu, un palais, une ville, etc. Vue de Paris. Vue de Rome. Des vues de Grèce, d'Italie, de Suisse »)。

30) *Cahier 53, op. cit.*, f°166r° : « Et c'était bien (en effet) ~~une lanterne magique en ef encore, pour un enfant plus grand et sur dans la chambre d'un temps plus avancé, une lanterne magique dont les projections moins légendaires plus~~ « instructives » ~~déroulaient des tableau~~ une lanterne magique encore, pour un enfant plus grand, qui demand dont les récréations même cherchent à être instructives, une de ces lanterne magiques qui montrent au lieu de conte de fées, ~~des paysages exotiques et des scènes ou des se œuvres d'art — que cette musique de Rameau qui tandis que~~ ou de Borodine qui tandis que je les écoutais les yeux fixés sur le mur de ma chambre, l'une le revêtait./ — celle d'une tapisserie semée d'amours et de roses, l'autre y de Rameau — d'une tapisserie semée (du XVIII<sup>e</sup> siècle qu'elle semait) d'amours et de roses, ou y faisait passer, celle de Borodine, y faisait passer assourdie par la neige y resti faisait passer des tableau « vues » où elle restituait en (l') espaces illimité et en blancheur qui s'était avait passé un moment en elle pour étouffer ses sonorités avec les distances de la steppe et le silence de la neige.

31) フランスの画家。明るく甘美な色彩で神話画や風俗画家を描き、ロココ絵画を代表する一人。タピスリーの下絵や舞台装飾でも活躍した。

32) *Gil Blas*, le 21 octobre 1884, Victor Wilder, « Les Grands Concerts » ; *Le Figaro*, le 9 novembre 1896, Alfred Bruneau, « Les Concerts - Concert Colonne ».

33) *Le Figaro*, le 21 avril 1910, E. Delaroche, « Le Monde et la ville — Cercles » : « Ce soir, très intéressant concert de musique ancienne — Couperin, Rameau, Scarlatti, Bach, Boismortier, etc. ».

りである。さらにオペラ座でラモーが上演され、その「流行<sup>34)</sup>」が指摘された1908年7月12日のフィガロ紙には、作家自身と親交のあったグレフェール伯爵夫人が主催したヴェルサイユ宮殿における晩餐会の様子が大々的かつ詳細に報じられている<sup>35)</sup>。伯爵夫人は『失われた時を求めて』のゲルマント公爵夫人のモデルの一人であり、ブルーストのサロン評にも取り上げられる重要な人物である。記事においてその宴は、「最も美しく、最も心をかき乱す、最も非現実的な」宴で、おだやかな「夢の中へのゆっくりとした上昇」、「過去へのすてきな散歩」と評されている。そこでは若い女性たちがルイ13世様式の衣装を着て、リュリ(1632-1687)<sup>36)</sup>、ラモー、グルック(1714-1787)<sup>37)</sup>、フォーレ(1845-1924)<sup>38)</sup>の音楽に合わせ、その時代のダンスを踊ったという記述がある。ブルーストがこの晩さん会に出席したという記述はないが、講読し、自身の記事も掲載されるフィガロ紙において良く知るグレフェール伯爵夫人の宴が大々的に報じられたということも相まって、ラモーの音楽が昔の時代へとタイムスリップするかのような光景と結び付けられた可能性がある。それは印刷稿における「歴史的」幻灯という表現に照らしても相応しいといえる。

以上から、ラモーとボロディンの選曲については、事実として両者が同時に上演されることがあったという時代的背景の影響を読み取ることができる。またアモルの舞飛ぶ古き華やかな時代のタピスリーを彷彿させるラモーと、オリエントの広大なステップが広がる風景を喚起させるボロディンという選曲には、主人公・語り手の、気晴らしとなるような昔の時代や遠い国を求める思いや、エキゾチックな風景と芸術作品への嗜好が投影されていることも読み取れる。

### 3. 草稿執筆当時の時代背景

最後に、ラモーとボロディンの名が初めて現れた手書き草稿カイエ53の執筆時期と推定され

34) *Le Figaro*, le 27 février 1908, « Échos » : « La musique de Rameau est à la mode ».

35) *Le Figaro*, le 12 juillet 1908, René Lara, « La Vie de Paris : Une Soirée à Versailles » : « Encore une fête aux étoiles, la dernière de la saison sans doute, la plus belle à coup sûr, la plus troublante aussi et la plus irréaliste. Un conte de fées, une manière de *Belle au bois dormant*, vécue tout un soir, dans la splendeur dans la majesté, dans la mélancolie d'un cadre prodigieux, d'un cadre unique. Ce fut une lente ascension dans le rêve, une adorable promenade dans le Passé, dans le Passé qui sortait de la profondeur des bosquets, de tous les coins d'ombres du parc ; qui se levait des pelouses, des fontaines, des étangs et des vasques ; [...]. C'est Mme la comtesse Greffulhe qui a eu, on le sait, l'idée de cette fête. [...] Et c'est un enchantement encore lorsqu'elles [Mlles Barbier, Louise, Mante entre autres] reviennent en costumes Louis XIII, et qu'elles évoquent la grâce des danses de l'époque aux sons de la musique de Lulli, de Rameau, de Gluck, de Fauré, oui de Fauré, car elles exécutent la pavane que le maître a dédiée à la comtesse Greffulhe et dont la mélodie si joliment, si finement précieuse est comme un parfum suranné. »

36) イタリア生まれのフランスの作曲家。1652年にルイ14世の宮廷オーケストラのヴァイオリニストとなり、72年にはフランス全土のオペラ界を統制し権勢をふるう。

37) ドイツの作曲家。1750年頃からウィーンで宮廷音楽作曲家に就任。『オルフェオとエウリディーチェ』(1762)、1772年から1779年パリで活躍。フランス語版『オルフェオ』作曲(1774)。

38) フランスの作曲家。1896年パリのマドレーヌ大聖堂の合唱隊長、首席オルガン奏者。1905年にパリ音楽院院長。ここでフォーレだけは同時代の作曲家だが、グレフェール伯爵夫人にパヴァーヌを捧げたために合わせて上演されたという。

る1913年8月から1915年11月3日頃<sup>39)</sup>までの時代背景、特に第一次世界大戦下の時代背景に注目し、第三の問である両者の組み合わせからなにが読み取れるかを明らかにしていきたい。この時期に重なる第一次大戦下、すなわち1914年8月1日<sup>40)</sup>以降のフランスメディアにおいては、坂本浩也が指摘するように排他的愛国的言説にあふれており、プルーストは表だってはいないものの書簡ではそれを大いに批判し、それに対する違和感を隠さなかった<sup>41)</sup>。

こうした状況の中でラモーは1915年4月27日のフィガロ紙「新聞・雑誌」評欄の「フランス音楽」の記事において「音楽におけるフランス古典主義の天才の最も完璧な代表者であり、フランスの天才の最も高貴で最も強力な代表者の一人」<sup>42)</sup>と評される。

勿論ラモーをフランスの天才と称賛する流れは戦前から存在する。ラモーがオペラ座で上演されることとなった1908年年始のフィガロ紙には、オペラ座の新たな方針についての解説で「フランスの古楽」« *ancienne musique française* »の枠組みの中でラモーが取り上げられ、長い間オペラは外国の作曲家に依存していたものの、「オペラ座は、フランスの土壌から生まれ、フランスの天才と伝統を代表する音楽家の庇護のもとに置かれる必要があった」と記されている<sup>43)</sup>。そしてラモーとそのオペラである『イポリットとアリシー』が選ばれたことにより、オペラ座で上演される音楽がフランス生まれでありかつフランスの天才と伝統を代表する音楽家のものとなったことを評価している。その理由として「ラモーの作品は、時代やジャンルを特徴づけるものであるだけでなく、フランス音楽の天才の最高傑作のひとつでもあるからだ」と述べる。しかし先の和田の指摘にもあるように、オペラ座のプログラムにはラモーに代表されるフランスの古楽だけではなく、ロシアのムソルグスキーのような外国の作曲家も現れていたし、また19世紀末に引き続きワーグナーのレパートリーも扱っていた。

1915年の記事は、外国に対抗する形でフランス音楽を称賛するという愛国的傾向の高まりを感じさせる。この記事は、保守的な音楽評論家ピエール・ラロ<sup>44)</sup>がル・タン紙に同年3月24日に執筆し、アンリ4世からルイ14世に至るまで、16世紀末から18世紀初頭までのフラン

39) *Cahier 53, op. cit.*

40) この日フランスにおいて総動員令が発せられた。

41) 坂本浩也、『プルーストの黙示録：『失われた時を求めて』と第一次世界大戦』、慶應義塾大学出版会、2015年。

42) *Le Figaro*, le 27 avril 1915, *Le Liseur*, « Journaux et Périodiques : La Musique française » : « Jean-Philippe Rameau, le représentant le plus parfait du génie classique français dans la musique et l'un des représentants les plus nobles et les plus forts du génie de notre nation. / Je vous ai si souvent parlé de lui que j'hésiterais à vous en parler encore, s'il n'était nécessaire de montrer, par l'éclatant témoignage de ce musicien admirable, quels étaient la splendeur et l'épanouissement de notre (sic) art, quel avenir s'ouvrirait à lui, lorsqu'une succession d'invasions étrangères, qui trouvèrent chez nous des complicités coupables, le ruinèrent pour plus de cent ans. »

43) *Le Figaro*, le 2 janvier 1908, Robert Brussel, « Le Programme de la nouvelle direction de l'Opéra » : « Ancienne musique française / Un préjugé fâcheux nous a rendu, durant longtemps, tributaires de l'étranger en ce qui concerne l'opéra. [...] / Il fallait placer l'Opéra sous le patronage d'un musicien qui fût bien issu du terroir français, qui en représentât le génie et la tradition. / En choisissant Rameau et son *Hippolyte et Aricie*, les directeurs ont satisfait à cette double condition. Il importait qu'un de ses ouvrages figurât au programme, non seulement parce qu'ils sont caractéristiques d'une époque et d'un genre, mais parce qu'ils sont l'une des plus hautes manifestations du génie musical français. »

44) 1866-1943 : 作曲家エドゥアール・ラロの息子

ス音楽史、特にリュリを取り上げ、称揚した記事に応える新聞評である<sup>45)</sup>。そこでリュリは、イタリア出身ながらフランスの作曲家とされ、「当時の国民的なよき趣味を満足させ、魅了していたものすべてをそのオペラの中に結集している」*« Il [Lulli] réunit en lui [l'opéra de Lulli] tout ce qui à cette époque contentait et charmait le goût national »*と絶賛される<sup>46)</sup>。それを受けて件の新聞評ではラモーをリュリと等しく褒めたたえる<sup>47)</sup>。ラモーの旋律的な考えは「フランスの旋律の真の典型を成しており、それらは、私たちの民族の最も奥深いところから来ていて、民謡と同じ性質であるが、ただ、より洗練された輪郭、よりしなやかな展開、より変化に富んだ色彩、よき趣味と芸術によって最終的に完成された形を持つ」*« Ses idées mélodiques [...] réalisent le véritable type de la mélodie française : elles sortent du fonds intime de notre race, et sont de même nature que nos chants populaires, seulement avec un contour plus affiné, un mouvement plus souple, une couleur plus diverse, une forme achevée enfin par le goût et par l'art »*と評される。またこの後に論じるロシア人との比較で重要となるが、リュリ、ラモーともにその「よき趣味」*« goût »*が模範とされるものであったことも分かる。

この記事の背景には、ラロの記事に言明されていたのと同様、19世紀末以来、近年のフランスにおけるドイツ音楽、特にワーグナーの興隆が挙げられるだろう。また記事で「ボッシュ・ウイルスが排除されつつある今、国民はフランスのクラシック音楽を再び好むようになるのだろうか？」(ボッシュ*« boche »*はドイツ兵の蔑称)と述べられるように、大戦下におけるドイツ軍の進撃による危機も念頭にあると考えられる。このように外国から文字通りの武力による、また文化的な侵略の危険にさらされた状況下において、伝統的なフランス音楽、芸術への関心が失われることへの危惧があったのである。

しかしロシアがドイツのように敵国とみなされることはなかった。1891年から1894年にかけて成立した仏露同盟により両国は結ばれていたからである。また先述したマティネ・ナショナルにラモーとボロディンが共に演奏された1915年10月17日の約二か月前には、ロシア軍によるワルシャワ撤退を契機にドイツ帝国皇帝ヴィルヘルム2世がロシアとの単独講和を結ぼうと画策するもロシアがそれを拒否し、戦争を最後まで遂行する決意を示したとフィガロ紙が報じている<sup>48)</sup>。共に対ドイツという共通関係で結ばれた両国の事情が、ボロディンというロシアの作曲家を愛国的コンサートのレパトリーとして登場させたのであろう。

またグージョンのフランスメディア調査によれば仏露同盟以降ロシア人は、エネルギーと誠

45) 「ル・リズール」Le Liseurにより1915年3月1日以降毎日掲載された「新聞・雑誌」評欄*« Journaux et Périodiques »*。

46) *Le Temps*, le 24 mars 1915, Pierre Lalo, *« La Musique »*。

47) Le Liseur, *« Journaux et Périodiques »*, article cité : *« Ses idées mélodiques, par leur dessin net, sobre et ferme, que n'amollit et n'arrondit aucune vulgarité vocale, par leur expression simple et forte, que ne gonfle aucune emphase, réalisent le véritable type de la mélodie française : elles sortent du fonds intime de notre race, et sont de même nature que nos chants populaires, seulement avec un contour plus affiné, un mouvement plus souple, une couleur plus diverse, une forme achevée enfin par le goût et par l'art. [...] / Maintenant que le virus boche est en voie d'élimination, le public reprendra-t-il goût à la musique classique française ? »*。

48) *Le Figaro*, le 12 août 1915, A. Fitz-Maurice, *« Aveu d'impuissance »*。

実さに満ちてはいるものの「よき趣味」に欠けた子どもと見なされていた<sup>49)</sup>。一方のフランス人は「よき趣味」の師であるものの、外部からの腐敗にさらされていたとされる。さらに第一次世界大戦が近づくにつれメディアが外国侵略の脅威に敏感となったことから、ロシア人を称賛の文脈ではあれ、「野蛮」とみなすことがあったということも同調査から明らかになっている。また注目すべきは、バレエ・リュスがフランスにおいて受容された際（1911年）に、メディアではそれを18世紀のバレエ、そしてフランスの古典とは正反対であるという批判がなされた<sup>50)</sup>ということである。

これまでの内容を整理しよう。プルーストがボロディンを初めて受容したのはバレエ・リュスという枠組みであり、草稿からもこのピアノの曲として当初はリムスキー＝コルサコフもしくはボロディンというプルーストがバレエ・リュスを受容した際のプログラムを思わせる選択であった。当時の音楽的文脈において、ロシア人は「よき趣味」に欠けた子どもであり、フランス人はその師であるという認識がなされていた。さらにバレエ・リュスが当初18世紀バレエ、フランスの古典とは正反対のものとして批判されていた。そしてこのフランス古典の「よき趣味」の模範とされたのがラモーであった。以上を鑑みれば、当時の音楽的・文化的文脈において、ボロディンとラモーは対置される存在といえよう。

二人の作曲家を共にピアノの奏でる音楽として、また素晴らしい非物質的室内装飾コレクションを映写する音楽としてプルーストが並置したのは、前述したようにラモーとボロディンが共に1915年のコンサートで演奏されたという時代的文脈に基づくというだけではないだろう。それに加えて、「よき趣味」の師、大人としてのフランス人の伝統的かつ正統な古楽の代表であるラモーと、「野蛮」で「よき趣味」に欠けつつもエネルギーに満ちたロシア人の音楽としてのボロディンという、遠く隔たった両者が選ばれていると考えられる。

小説の文脈に立ち返れば、前篇までにおいて、「私」はバルベックという海浜リゾート地で魅了されたアルベルチーナに対して同性愛への疑いと嫉妬に悩み、そこから彼女を遠ざけようと第五篇『囚われの女』では、アルベルチーナをパリの自宅に住ませるに至る。しかし同棲が続く中、ピアノの場面の直前で、彼女をもはや「厄介払いしたいつましい奴隷<sup>51)</sup>」とまで称するようになる。また同篇において、上述のように自らアルベルチーナを「囚われの女」としながらも、彼女への嫉妬心から自身も同様に縛られた身となった「私」は、自分の病状が回復次第ヴェネツィアに行きたいという願望を持ちながら、アルベルチーナと結婚すればそれが叶わ

49) Goujon, article cité, p. 124-125 : « À la lumière de l'alliance franco-russe, les Russes sont vus comme un peuple enfant, plein d'énergie et de sincérité mais susceptible de fautes de goût. [...] En contrepartie, les Français se considèrent comme les maîtres du goût, investis d'autorité en cette matière mais exposés à une corruption éventuelle venue de l'extérieur. [...] Et il est fréquent de trouver dans les journaux de l'époque, appliqués aux « Russes », les termes de « barbare » ou de « sauvage », détournés par un contexte laudatif ».

50) Goujon, article cité, p. 118.

51) *RTP*, t. III, 873 : « elle [Albertine] était une pesante esclave dont j'aurais voulu me débarrasser ».

なくなることを嘆いてもいる<sup>52)</sup>。こうした主人公の思いが、音楽的・文化的文脈において並置と同時に対置される、ラモーとボロディンの隔たりに反映されていると考えられる。「(歴史的で地理的な) 幻灯」であるピアノラが映し出すのは、ラモーとボロディンの曲が喚起するイメージ、古き華やかな時代と遠い中央アジアの広大なステップだが、それらに加えて両作曲家自体の当時の音楽的・文化的隔たりが、「私」の抱く「今・ここ」から逃れ、遠くへ行きたいという願望の強さを強調するのである。

## 引用凡例

ブルーストの作品は以下の版を参照し、引用箇所には略号と巻号 (RTPのみ)、頁数を記した。

Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, sous la direction de J.-Y. Tadié, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, 4 vol. (略号 RTP).

—, *Contre Sainte-Beuve*, précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles*, édition établie par Pierre Clarac et Yves Sandre, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1971 (略号 CSB).

—, *Essais*, édition publiée sous la direction d'Antoine Compagnon, avec la collaboration de Christophe Pradeau et Matthieu Vernet, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 2022 (略号 ES).

## 参考文献 (脚注の辞書, 新聞, 雑誌を除く)

*Cahier 53. Bibliothèque nationale de France, nouvelles acquisitions françaises 16693 et pages de nouvelles acquisitions françaises 27350 (2) complétant le Cahier 53 / Marcel Proust ; v. 2 Transcription diplomatique*, notes et index par Nathalie Mauriac Dyer, Pyra Wise, Kazuyoshi Yoshikawa ; Introduction par Nathalie Mauriac Dyer, Kazuyoshi Yoshikawa ; Diagramme et analyse de Nathalie Mauriac Dyer, Turnhout : Brepols, Bibliothèque nationale de France, 2012.

*Correspondance de Marcel Proust*, texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Paris, Plon, 1970-1993, 21 vol.

Carter, William C., « Albertine au pianola : sources biographiques », *Bulletin de la Société des amis de Marcel Proust et des amis de Combray*, n° 36, 1985, p. 517-524.

Chimènes, Myriam, « Proust auditeur de musique dans les salons parisiens », *Musiques de Proust*,

52) RTP, t. III, 538 : « J'aurais voulu dès ma guérison partir pour Venise ; mais comment le faire si j'épousais Albertine [...] ».

- sous la direction de C. Leblanc, F. Leriche et N. Mauriac Dyer, Paris, Hermann, 2020, p. 25-50.
- Fraisse, Luc, *Proust au miroir de sa correspondance*, SEDES, 1996.
- Goujon, Francine, « Proust, Les Ballets Russes et la presse », *Musiques de Proust, op. cit.*, p. 113-127.
- Leblanc, Cécile, « Proust et la “bande à Frank” : présence et influence de la musique française de la fin du dix-neuvième siècle », *Proust face à l'héritage du XIX<sup>e</sup> siècle. Tradition et métamorphose*, sous la direction de N. Mauriac Dyer, K. Yoshikawa et P.-E. Robert, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2012.
- , *Proust écrivain de la musique : l'allégresse du compositeur*, Brepols ; Turnhout, 2017.
- Marcilloux, Patrice, « Les compositeurs français et la Grande Guerre : formes et enjeux d'une mobilisation », *Actes des congrès nationaux des sociétés historiques et scientifiques, 136-4*, Paris, Éditions du CTHS, 2013, p. 47-61.
- Yoshikawa, Kazuyoshi, *Études sur la genèse de La Prisonnière d'après des brouillons inédits*, thèse doctoral, vol. 2.
- 坂本浩也, 「マルセル・プルーストのジュール・ヴェルヌ的側面? —小説と科学の大衆化—」, 『立教大学フランス文学』48号, 2019年, 25-138頁。
- , 『プルーストの黙示録: 『失われた時を求めて』と第一次世界大戦』, 慶應義塾大学出版会, 2015年。
- 平光文乃, 『プルースト 創造の部屋』, 大阪大学出版会, 2023年。
- 和田章男, 『プルースト 受容と創造』, 大阪大学出版会, 2020年。