



Title	さわれないピアノラの「鍵盤touches」と『囚われの女』
Author(s)	森, 康晃
Citation	Gallia. 2025, 64, p. 133-142
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/102155
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

さわれないピアノラの「鍵盤 touches」と『囚われの女』

森 康晃

『失われた時を求めて¹⁾』の第5篇『囚われの女』は、作者プルーストが死去した1922年11月18日の約1年後の1923年9月にガリマールから出版された。『囚われの女』の清書原稿とされる自筆原稿²⁾には、「touches」の語に下線が引かれ、語の斜め上に疑問符が付された、次の一節が残されている。

Ses doigts jadis familiers du guidon se posaient maintenant sur les touches (?)
comme ceux d'une sainte Cécile ; [...]³⁾.

この部分は、1923年に出版された版では単に「touches」と表記されていたが⁴⁾、1955年に出版されたブレイヤッド版から、「*touches*」というイタリック表記が正書として採用され、自筆原稿では「touches (?)」と表記されていることが註で示されるようになった (III, 884)⁵⁾。

下線を引くことは語句を強調することであるから、イタリックにした編集の方針が間違っているわけではないだろう⁶⁾。しかし、下線とともに付された疑問符の存在は無視してもいいのだろうか。さらに、ここでアルベルチヌスが座っているのは、ただのピアノではなく、自動演奏ピアノであるピアノラの前であることに

1) Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, édition établie sous la direction de Jean-Yves Tadié, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1987-1989. 以下、本書を引用する際は巻数と頁数のみを記し、作品名を書く際は『失われた時』と略す。引用の日本語訳は拙訳だが、既訳として、井上究一郎訳『プルースト全集1～10』(筑摩書房、1984～1989年。)、鈴木道彦訳『失われた時を求めて』(集英社、1996～2001年。)、そして吉川一義訳『失われた時を求めて』(岩波書店、2010～2019年。)を参考にした。特に注記がない限り、引用に付した下線は論者の手による。

2) 草稿資料については、慣例に従ってカイエ (Cahier) 1～75 (NAF 16641-16702, NAF 18313-18325)、カイエ I～XX (NAF 16708-16727) と示し (左記以外の草稿資料については、フランス国立図書館が付した分類番号を示す。)、フォリオ数を付す (r^o = recto, v^o = verso。)

3) Cahier XI, f^o 104 r^o (Yoshikawa Kazuyoshi, «Vinteuil ou la genèse du septuor», in *Cahiers Marcel Proust*, vol. 9 : «Études Proustiennes II», Gallimard, 1979, p. 289-347, ici, p. 338.)。後掲【図版1】参照。下線及び疑問符は原文ママ。

4) *À la recherche du temps perdu tome VI : La prisonnière (Sodome et Gomorrhe III)*, Volume 2, Édition de la nouvelle revue française, 1923, p. 245.

5) *À la recherche du temps perdu ; édition établie et présentée par Pierre Clarac et André Ferré*, tome III, Gallimard, c1954, p. 383.)。なお、フラマリオンから出版されているジャン・ミイ編集の版においても斜体になっている (*La Prisonnière*, Édition du texte, Chronologie, Introduction, Bibliographie par Jean Milly, Flammarion, 1984, p. 493。)

6) «3 Terme d'imprimerie. Caractère italique, ou, substantivement, l'italique, caractère différent du caractère romain et un peu incliné de gauche à droite, comme l'écriture ; on s'en sert surtout pour attirer l'attention sur un mot, sur une phrase en particulier.» (Émile Littré, *Dictionnaire de la Langue Française*, J.-J. Pauvert, 1956-1958.)

留意する必要がある⁷⁾。なぜブルーストは清書原稿となった自筆原稿に«*touches* (?)»という表記を残したのか。そして、残された後世の読者はこの部分をどのように読めばよいのだろうか。

1 「聖チェチーリアの指のように鍵盤の上に置かれていた」

「鍵盤 *touches*」の語が登場する場面の全体の文脈について説明しよう。「語り手」は、ピアノから奏でられる音楽を聴きながら、その前に座るアルベルチヌと芸術作品についてひとしきり語り合った後、あらためてその身体を眺めているうちに、彼女こそが絵画や彫像といった蒐集品よりも貴重な「芸術作品 *une œuvre d'art*」ではないかと考えはじめ (III, 884)、彼女を、音楽家や詩人の守護聖人とされる聖チェチーリア⁸⁾になぞらえる。同時に、一個の芸術作品になぞらえた眼前のアルベルチヌと、自転車を乗り回す、活発なかつてのアルベルチヌとを対比して、「語り手」は驚きを隠せない。

長い間知り合うことさえ不可能だと考えてきたのに、今では、(中略) 毎日自分の家、つまり私のそばで、本棚に背をもたせかけてピアノの前に座っているのが、あの彼女なのだと考えることは私にとっては変な感じがした。(中略) そのきれいな両足を、最初に見た日、思春期の間はずっと、自転車のペダルをこいでいただろうと私が想像し、事実そうだったのだが、今はその両足はピアノラのペダルにのって、代わる代わる上がったり下がったりしている。(中略) 彼女の指は、かつては自転車のハンドルになじんでいたが、今や、聖チェチーリアの指のように鍵盤の上に置かれていた。(III, 884)

しかし、テキストを追っていくと、アルベルチヌはすぐに「語り手」のイメージからすり抜けていく。

そして、これほどの立体感との対照によって、そして本棚や、彼女の半身をオルガンの外装箱のように隠しているピアノラを彼女につなぎ合わせていた、つまり彼女の姿勢をそれらの形や用法に適応させていた調和によっても、部屋の一画全体が、もはや明かりに照らされた聖域、この奏楽天使の隠れ家、ひいては芸術作品そのものでしかないともまで思われるのであった。その芸術作品は、すぐさま、甘美な魔法によって、小さな天蓋を離れて、貴重で、バラ色をした自身の物質を私のキスに与えにやってくるのであった。いや、違う。アルベルチヌは私にとって一個の芸術作品などではなかった。(III, 885)

7) 作中を通してピアノラと呼ばれているが、これはエオリアンというメーカーによる製品の商標名である (Cf. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (2nd edition), edited by Stanley Sadie ; executive editor : John Tyrrell, Macmillan Publishers, 2001, vol. 19, "Player piano.")。

8) Cf. *Sainte-Cécile : Métamorphoses d'un thème musical*, Albert P. de Mirmonde (éd.), Minkoff, 1974, p. 1-3.

「語り手」には、ピアノラと本棚がオルガンに、アルベルチヌスが音楽天使に、そして部屋全体が聖域に変わったかのように思われる。語り手は、ピアノラを弾くアルベルチヌスだけではなく、部屋全体が一つの芸術作品のようだと感じる。しかし、アルベルチヌス本人はというと、「語り手」の夢想の中身を知ってか知らずか、「語り手」に対し官能的なキスを与え、「語り手」に芸術作品と生身の女性は違うということを思い起こさせる。そして、「語り手」は、捉えどころのないアルベルチヌスの本質について思索を重ね、最終的には、アルベルチヌスは「偉大な時の女神 (une grand déesse du Temps)」であるという結論に至るのである (III, 888)。

2 アルベルチヌスは音楽家か

聖チェチーリアや音楽天使になぞらえられるアルベルチヌスだが、実際に音楽の素養や才能がある人物かと言われると不明確なところがある。物語全体に視野を広げると、アルベルチヌスがピアノラのほかに楽器を演奏する場面はない上に、彼女は、面と向かってではないものの、「語り手」から「音楽の悪趣味について陽気に笑わないでいるには彼女を愛し過ぎてしまった」(III, 521)と言われてしまうほど、「語り手」の目から見て趣味の悪い音楽を聴く人物として語られているからだ。

また、アルベルチヌスが自らの演奏技術で音楽を演奏するのではなく、ピアノラにより音楽を奏でるということは、音楽の素養や才能のなさを証明しているという見方もできなくはない。ピアノラの基本的な仕組みは、音の高さや長さを記録したパンチシート、ピアノ・ロールの情報を、足元の2つのペダルを交互に踏むことにより、空気圧でピアノの鍵盤の動きに変換し、自動演奏をするというものになっており、楽曲の再生速度や音量バランスについては、手動の小さなレバーを動かして操作した⁹⁾。アルベルチヌスは単に機械を操作しているだけであるとも言えるのだ。

2014年に出版されたガルニエ版『囚われの女』を校訂したリュック・フレースは、まさにその点を突く。フレースは、プルーストが草稿に«touches (?)»と書いたのには「納得がいく」として、次のように解釈する。

機械の中にパンチのほどこされたロールを入れることでピアノは機械になる(つまり鍵盤はひとりで動く。)。ピアノは、操作者が、(たいていロールに指示されている、様々な速さに従って)ペダルを踏み、ロールの右側にあるレバーによっていくらかの調節を行うことで操作されることになるのだ。そうすると、ピアノラに向かうアルベルチヌスは、なるほど昔の自転車乗りだが、ピアニストにはなっていない(おそらくイタリックになっている理由はそれである。)¹⁰⁾。

9) Cf. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

10) *La Prisonnière*; édition critique par Luc Fraisse, Classiques Garnier, 2014, p. 936, n. 1100.

確かに、換喩表現でないのだとすればアルベルチヌの指は鍵盤の上に置かれていだけであり、ピアノを動作させるために運動しているといえるのは、彼女の身体のうちでは、ペダルを踏む足のみである。アルベルチヌは自転車のペダルをこぐようにピアノのペダルを踏んでいるだけであるという指摘は正鵠を射ている¹¹⁾。

3 « touches » は所与のものなのか

(1) 「決定稿」に向けての修正の可能性

テキストの内容をみたところで、今度は物理的存在としての自筆原稿にも注目したい。現行のプレイヤッド版で《touches》が登場する箇所に該当する清書原稿のテキストは、ノートのももとのページに直接書き込まれたものではなく、ページに貼り付けられた紙片に書き込まれたものだった。現在は、吉川一義の草稿研究により、ブルーストが書き綴っていた、下書きのためのノートから切り離されたページのうちの一つであることが分かっている¹²⁾。

さらに、別のノートには、そのテキストのさらに前の下書きであると思われるものがある。《touches》の語は後から挿入された形跡はあるものの、強調されたり注釈がつけられたりしてはいない。

Ses doigts *jadis le l'était seulement au guidon, se posaient* jadis familiers *au* seulement avec le guidon, se posaient maintenant < sur les touches > comme ceux d'une Sainte Cécile¹³⁾

時系列で整理すると、ブルーストは、「アルベルチヌの指は聖チェチーリアの指のように置かれていた」という文章に「鍵盤の上に」という語句を挿入し、同じ場面について下書きをまとめるときに、「鍵盤 (?)」と疑問符を付したものの、結局疑問符を残したまま清書原稿に貼り付けたか、もしくは、下書き原稿を清書原稿として貼り付けた後に疑問符を付したかということになる。

ブルーストは生前、『失われた時』各篇の原稿や校正刷りを何度も手直ししてお

11) ただし、フレースの論旨に対する疑問がないわけではない。「touches」の語を強調することでピアノの鍵盤とは異なることを示しているというところには本論も首肯するところだが、ブルーストや20世紀初頭の西欧社会が、ピアノと自動ピアノをどの程度違う存在と認識していたかどうかを明らかにしないまま、ピアノとピアノは別のものだからアルベルチヌは音楽家ではないと結論付けるのは早計ではないだろうか。

12) カイエ55のフォリオ34のヴェルソは、テキスト自体は4行で終わっており、見開きの右ページに続きが書かれていることを示す自筆の線がある。現在保管されているカイエ55のフォリオ35のレクトには続きは書かれていない。しかし、清書原稿カイエXIのフォリオ103のレクトに貼り付けられた紙片にはフォリオ34のヴェルソに書かれた線に繋がると思われる線が書かれており、テキストの内容もフォリオ34のものと繋がっている。カイエXIのフォリオ104、105にも同様に紙片が貼りつけられており、吉川一義はカイエXIのフォリオ103に貼り付けられた紙片を含めた3枚が、現在保管されているカイエ55のフォリオ34から35の間にあったページであるとして、順番にカイエ55の「34 bis」、「34 ter」、「34 quater」と呼称して整理した(Yoshikawa, p. 337, n. 2.)。

13) Cahier 55, 27 r° (Yoshikawa, p. 327.). 後掲【図版2】参照。この引用においては、加筆された語句や文章は<>で囲い、削除された語句や文章は斜体にして表した。

り、第1篇『スワン家のほうへ』に至っては、出版間近にもかかわらず、校正刷りは計5稿にまで及んだ¹⁴⁾。そういった姿勢からしても、プルーストは、「鍵盤 touches」の語に付した下線及び疑問符を清書原稿の段階においても残しておくことで、出版直前までより適切な表現を考えるための備忘としていたというのが実際のところではないか。

(2) ピアノラの種類

ピアノラにまつわる事実についても忘れてはいけない。ピアノラには、初めから自動演奏の機構がピアノに組み込まれている型と、普通のピアノの前面に外付けする型の2つがあったのだ¹⁵⁾。

『囚われの女』の作中で、「語り手」の部屋にあるピアノラがどの型であるかは明言されていない。ただ、「語り手」が自室でピアノを弾く場面があることから¹⁶⁾、既にピアノがあることは分かっている。自室に既にピアノがあるのであれば、わざわざ同じ形をしたものよりも、既にあるピアノに外付けする型のピアノラを置くのが合理的なのではないか。プルースト自身も、1906年のカテュス夫人に宛てた書簡において、「私は客間に、エオリアンのピアノラをくっつけるグランドピアノを置きたくて、そのためにはグランドピアノが必要なのです。」と書いている¹⁷⁾。実際にその型を所有していたかはこの書簡からは定かではないが、プルースト自身が外付け型のピアノラに言及しているというのは見逃せない事実である¹⁸⁾。

仮に「語り手」の部屋にあるピアノラがピアノに備え付けるタイプであれば、もとのピアノの鍵盤を含む前面部分はすっぽりピアノラに覆われてしまう。このタイプのピアノラには、ペダルのほかには速さや音量を調節するレバーを操作することができるだけで、鍵盤はついていない。したがって、この場合は鍵盤を見たり触れたりできるものとして描写すること自体があり得ないということになり、プルーストは「鍵盤 touches」という語句を書き換えることを検討していたという仮説はより現実味を帯びてくる。逆に組み込み型であった場合でも、そもそもピアノラの鍵盤は自動で動くことから、音を出す上で鍵盤に指を置く必要性はないのは同じである¹⁹⁾。

14) Cf. Jean-Yves Tadié, «Chronologie» (I, p. CIX-CXLIII, ici, p. CXXXII.).

15) 前者については「フェミナ」誌1914年1月1日号掲載の広告 (*Fémina*, 1^{er} janvier 1914. 後掲【図版3】。)、後者については「ラ・ヴィ・パリジエンス」誌1909年12月4日号掲載の広告 (*La Vie Parisienne*, 4 Décembre, 1909, p. 897. 後掲【図版4】。)をそれぞれ参照されたい。

16) 「私はピアノの前に座ってたまたそこ置いてあったヴァントウイユのソナタの楽譜を開き、弾き始めた」(III, 664)

17) *Correspondance* ; texte établi, présenté et annoté par Philip Kolb, Plon, 21 volumes, 1970-1993, t. VI : 1906, 170 [À Madame Catusse, [Versailles, vers le début de décembre 1906]], p. 291-294, ici, p. 291.

18) 組み込み型と外付け型のどちらなのかは不明だが、プルーストがピアノラを購入したことは、1914年のストロース夫人に宛てた書簡から分かる (*Correspondance*, t. XIII : 1914, 4 [À Madame Straus, lundi [5 janvier 1914]], p. 31-33.)。

19) 「フェミナ」誌の広告でも、ピアノラの前に座る女性の指は、鍵盤ではなく、その前面にある、おそらく速さや音量を調節するレバーのところに置かれている (*Fémina*, 1^{er} janvier 1914. 後掲【図版3】参照。)

以上のことからすると、ブルーストが出版の直前まで十分に加筆修正を行えていたら、存在し得た「決定稿」において、「鍵盤 touches」は別の語句に置き換えられていたのではないか。

4 ピアノラの「鍵盤 touches」はピアノの鍵盤と同じか

しかし、読者に残されているのは、清書原稿に書かれた「鍵盤 touches」であることは厳然たる事実である。あくまでも「語り手」の部屋にあるピアノが組み込み型か外付け型かを示す描写はないのであるから、ブルーストが意図していたのは外付け型のピアノであることから「鍵盤 touches」とは書かれなかったはずであると断言するわけにはいかない。

ただし、仮にアルベルチヌスがピアノラの «touches» が物理的に触れられる状態であったとしても、そもそも、作者ブルースト、あるいは『囚われの女』の語り手又は物語内の登場人物としての主人公は、ピアノラの鍵盤とピアノの鍵盤を同一視していたのだろうかという問題が残る。

少なくとも、作中の語彙のレベルにおいては²⁰⁾、«Elle choisissait des morceaux ou tout nouveaux ou qu'elle ne m'avait encore joués qu'une fois ou deux» (III, 874) とか «Et pendant qu'elle jouait» (III, 874) と書かれているとおり²¹⁾、ピアノラは、アルベルチヌスが «jouer» する対象として描写される。また、メーカーもピアノラを楽器と同等のものとして売り出そうとしていたようで、「フェミナ」誌の1914年1月1日号掲載のエオリアン社の広告には、「音楽を習ったことがなくてもベートーヴェンの全作品を完璧に弾けます (Vous pouvez jouer à la perfection toutes les œuvres de Beethoven sans avoir appris la musique)」、「非の打ちどころのない仕方で、あなたの好みのまま好きな時間に、(中略)一言で言えばベートーヴェンの才能により生み出された作品のすべてをあなた自身で弾くことができたら素敵ではないでしょうか (Ne seriez-vous pas enchanté de pouvoir jouer vous-même) ?」と、楽器と同じように、「演奏する jouer」という表現が用いられている²²⁾。

20) 現代においては、「jouer un disque」(レコードをかける)という表現があるように、楽器を演奏するだけでなく音楽プレーヤーなどを再生することを言い表す際にも «jouer» が用いられていることからすると、「jouer」と書いたからといって楽器と同じように演奏するという意味で使っているとは限らないということには留意が必要であろう (Cf. Paul Robert, *Le Grand Robert de la langue française : du Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française* : 2e édition ; dirigée par Alain Rey, Dictionnaires le Robert, c2001.)。

21) 範囲を『失われた時』の自筆原稿にも広げると、アルベルチヌスの台詞の中で、「私の好きな曲をいくつか弾いてもいいかしら、マスカーニのやつをちょっと弾きたいの、今までバッハのソナタを弾いてあげたじゃない («Est-ce que je ne pourrais pas jouer des choses ce que j'aime, un peu de Mascagni, maintenant que je vous ai joué les sonates de Bach.»)。」と、ピアノラについて «jouer」という言葉が用いられている (NAF 27350 (2), f° 167 r° ; *Cahier 53*, transcription diplomatique, introduction, notes et index par Nathalie Mauriac-Dyer, Pyra Wise et Kazuyoshi Yoshikawa, *Cahier 1 à 75 de la Bibliothèque nationales de France*, BNF / Brepols, 2012, vol. 2, p. 167. 削除された語句や文章は引用しなかった。) 。その他にも、作者ブルーストは、註18に挙げた1914年の書簡において、「残念ながら私が演奏したい作品は、ちょうど取り扱いがないのです (Malheureusement on n'a pas justement les morceaux que je voudrais jouer.)。」と «jouer」という言葉を使っている (*Correspondance*, t. XIII, p. 31-32.)。

22) *Fémina*, 1^{er} janvier 1914. 後掲【図版3】。ブルーストと「フェミナ」誌の関係については、中野知律の『ブルーストと「フェミナ」誌』(『言語文化』, vol. 52, 一橋大学語学研究室、

その一方で、ブルーストのテキストには、単に «jouer» という単語が用いられているわけではないものも見られる。

そのなまりこそ、ベルゴットが自身の書物の中ですっかり自然体となったとき、たいていは自らが書いた大して意味のない言葉にリズムを与えているときのものだった。しかし、書物の中で読まれるや否や、書物の中の平凡であったはずの言葉は、まるでピアノに弾かせた音符 (ces notes qu'on fait jouer à un pianola) が、それらの音符を最初に弾いたときのピアニストのつかの間の表現をその音符そのものの上に乗せて運んでくるように、話されたときの言葉とはまるで異なったものに感じられる。そしてそのなまりこそは著者の中で最もはかないものと最も深いものを一度に含んだ存在だったのである²³⁾。

これは、『失われた時』第2篇『花咲く乙女たちのかげに』の第1部『スワン夫人を巡って』のタイプ原稿の一部である。『失われた時』の作中人物であり、「語り手」があこがれている小説家であるベルゴットとの会食中、彼の口調の中に、その小説における語り口と同じような「なまり accent」を発見するという場面である。「語り手」がそのことを発見するという場面は最終稿で活かされる一方で (I, 543)、ピアノに言及した比喩表現は『スワン夫人を巡って』の最終稿には採用されなかった。

しかし、最終稿で採用されなかった比喩表現だとしても、「ピアノに弾かせる (on fait jouer à un pianola)」と使役構文が用いられていることは注目に値する。構文上は、音を演奏するのはピアノであるとの認識のもと文章が組み上げられているということからすると、人間が主体としてピアノを弾いて音楽を演奏するのではなく、自動ピアノの名のとおり、ピアノが自ら動作して音楽を演奏すると認識して書いていると言えるのである。このことからすると、ブルーストは、決してピアノを他の今までの楽器と完全に同視していたわけではないと言えるのではないか。

このことに加え、「語り手」がアルベルチヌの音楽の素養が疑わしいと考えていることも踏まえると、もし「語り手」が、物語の主人公として、アルベルチヌの指がピアノの「鍵盤 touches」に実際に置かれているのを見ていたとしても、「語り手」がそれをピアノの「鍵盤 touches」と全く同じものとして認識したとは言い切れないし、その「鍵盤 touches」のことを作者ないしブルーストがある時期に «touches» と書いていたとしても、推敲時に別の語句に置き換える可能性があったことは否定できないのである。

2016年1月、p. 17-34。に詳しい。中野知律は、同論考において、ピアノに向かうアルベルチヌの、社会的背景から見た意義についても考察している。

23) NAF 16735, f° 131r° (I, p. 1389 (*Ibid.*, p. 543, var. a.)).

5 「時の女神」たるアルベルチヌのアトリビュート

結局、仮に「*touches*」という表記を所与のものとしたとして、そこで強調されているのがピアノの鍵盤そのものなのか、ピアノの鍵盤に似たものなのか、はたまた全く別の存在なのか、テキスト内の記述や文化的背景を参照しても判然とはしない。しかし、少なくとも、清書原稿における「*touches* (?)」という表記の意図が現行のプレイヤッド版の編者が採用したように「*touches*」という言葉の意味内容の強調であるとは断定できない。

補遺として、『囚われの女』の草稿を研究した吉川一義の言葉を紹介したい。

ブルーストがその黒い髪から美しい足まで特別にアルベルチヌの肖像を推敲したのは（中略）、装飾することに単に熱中したからではない。微妙な細部の積み重ねはアルベルチヌを「芸術作品」に変える。しかしこの見方は結局否定される。「しかし、なんとということだろう。彼女は、たちまち私にとっての彼女、すなわち芸術作品などではなく、むしろ偉大な時の女神（une grande Déesse du Temps）のようなものとしての姿を見せるのであった（[Cahier 57] ff^{os} 35 r^o - 36 r^o）。」ヴァントゥイユの不変のフレーズと根本的に対比され、ここでアルベルチヌは移ろいゆくもの、逃げ去るもの、つまりは時間を体現するのである²⁴⁾。

吉川一義は、ブルーストが芸術家の各作品にみられる共通のモチーフについての省察をピアノラの場合の中に置いたことで、変幻自在のアルベルチヌの姿に象徴される「時間」そのものについて「語り手」が考察するという物語上の文脈の中で、芸術の普遍性というモチーフが一層際立っていると言う。確かに、最終稿の内容を見ても、一度は聖チェチーリアや音楽天使になぞらえられたアルベルチヌも、そのイメージにはとどまらないものであることが強調されている。

物語におけるアルベルチヌの役割を踏まえると、人の技術や身体を必要とする楽器なのか、各人の技術が介在する余地のない再生機械なのか判然としないピアノラは、「時の女神」たるアルベルチヌを象徴するアトリビュートにふさわしい。さらに言えば、ピアノラが楽器と再生機械のどちらに属するのか曖昧であった時代背景だけでなく、ブルースト自身が「*touches* (?)」という表記を残し、より適切な表現を探していた可能性があるということすらも、ピアノラの「鍵盤*touches*」を、アルベルチヌという存在のつかみどころのなさを象徴するモチーフの一つとして機能させていると言えるのではないだろうか。

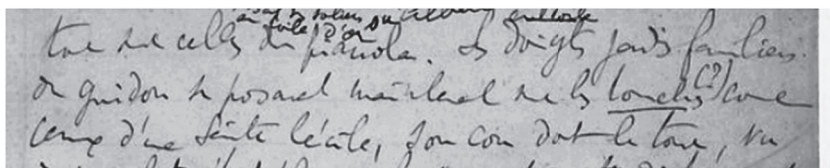
以上のことからしても、出版物においても、あえて「*touches* (?)」という表記をそのまま残すという校訂のあり方は一定の意義があると考えられるのである。

6 結論

清書原稿において「*touches*」の語に付された下線が現行のプレイヤッド版の編

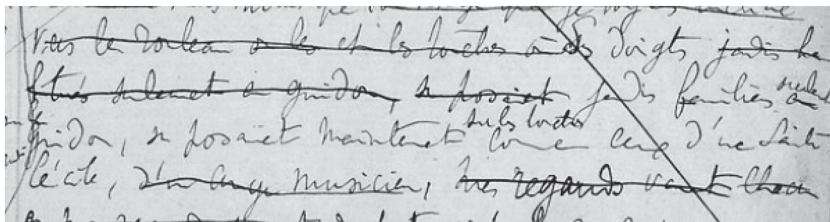
24) Yoshikawa, p. 308-309. 草稿帳のナンバリングは論者が補った。

者が採用したように「touches」という言葉の指示内容の強調であるとは一概には言えず、一緒に疑問符も付されていることや、外付け型のピアノのように、そもそも鍵盤に触れない場合があるということも踏まえると、プルーストが下線を付したのは、「touches」という言葉の指示内容よりもその表記そのものを強調した、つまるところ推敲時の備忘のための強調だった可能性が高いと考えられる。したがって、絶筆までに表記方法が変わったり別の語に置き換えられたりする可能性もあったということを示すという意味で、自筆原稿における「touches (?)」という表記をそのまま残して読者に提示するというのも、作者プルーストあるいは「語り手」の最終的な意思を尊重した校訂のあり方の一つであると言えるのではないだろうか。そして、テキストに残された「touches (?)」という表記がそのまゝの形で立ち現れることによって、楽器とも機械ともつかない存在であるピアノの「鍵盤 touches」は、アルベルチヌという絶えず変容を続ける「時の女神」のアトリビュートとしての機能をより一層発揮するのではないだろうか。



【図版 1】 Cahier XI, f° 104 r° (部分)

(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b60006727/f199>)



【図版 2】 Cahier 55, 27 r° (部分)

(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b6000136n/f32.item.r=NAF%2016695#>)

Vous pouvez jouer à la perfection toutes les œuvres de BEETHOVEN sans avoir appris la musique



Ne seriez-vous pas enchanté de pouvoir jouer vous-même, d'une manière impeccable, à votre gré et à votre heure, les 32 Sonates de Beethoven, y compris la "Pathétique", le "Clair de Lune", l'"Appassionata", etc., ses 9 sublimes Symphonies, ses belles Ouvertures, ses délicieux Menuets, et aussi ses Concertos, Quatuors, Trios, Baguettes, etc., en un mot toute la production de son génie, et cela sans aucune étude préalable?

Cela semble, n'est-ce pas, "trop beau pour être vrai"! C'est cependant la réalité, sans aucune exagération, et ils sont légion déjà ceux qui font leurs délices de notre merveilleuse invention: le PIANOLA. Pour si incroyable et si fantastique que puisse paraître notre affirmation, nous nous offrons à vous prouver, quand il vous plaira et sans aucun engagement de votre part, que le PIANOLA peut faire de vous, du jour au lendemain, un parfait virtuose.

Cet instrument, qui s'adapte extérieurement à tous les pianos (il existe également incorporé dans des pianos droits ou à queue de première marque, sous la forme du PIANOLA-PIANO, que montre notre cliché), ne supprime en effet que le doigté, et il laisse à l'exécutant le soin de diriger lui-même les nuances et le mouvement de l'œuvre interprétée comme il l'entend.

C'est la belle musique mise à la portée de tous.

Si vous ne pouvez venir entendre le Pianola dans nos magasins, demandez le Catalogue descriptif "F" envoyé franco sur demande avec la Promenade Musicale à la Salle Aeolian.

THE ÆOLIAN Co, 32, Av. de l'Opéra, PARIS

Agences régionales: à BRUXELLES 114, rue Royale, et à LILLE, 24 bis, rue Esquermoise

【図版3】 *Fémina*, 1^{er} janvier 1914 (vue 47/48.)

(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k65565664/f47.item>)

LA VIE PARISIENNE

Avez-vous entendu LE PIANOLA ?

Tout le monde a entendu parler du **PIANOLA**, ce merveilleux instrument qui s'adapte à tous les pianos ordinaires, droits ou à queue, et qui permet à chacun de nous de jouer, d'une manière artistique, les compositions les plus difficiles, même sans connaissances musicales! Mais, malgré sa réputation universelle, beaucoup de personnes s'obstinent à le considérer, — sans l'avoir entendu, — comme un appareil purement mécanique dont l'exécution est dénuée de tout charme et de toute expression.



Le célèbre ténor BONCI jouant du Pianola

Il n'est cependant pas logique de condamner une innovation, quelque audacieuse soit-elle, sans la connaître! Pour avoir une idée exacte des effets artistiques saisissants obtenus à l'aide du **PIANOLA**, il faut le voir et l'entendre. Nos auditions sont une véritable révélation pour tous ceux qui avaient entendu parler du **PIANOLA**, mais n'avaient pas encore eu l'occasion d'entendre parler l'instrument lui-même!

【図版4】 *La Vie Parisienne*, 4 Décembre, 1909 (p. 897.)

(<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k12592668/f22.item>)

(大阪大学大学院博士前期課程修了)