



Title	プルーストと第一次世界大戦下のパリ音楽生活
Author(s)	和田, 章男
Citation	Gallia. 2025, 64, p. 143-152
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/102156
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

ブルーストと第一次世界大戦下のパリ音楽生活

和田 章男

ブルーストは1893年頃(22歳)のアンケートにおいて、好きな作曲家としてベートーヴェン、ワーグナー、シューマンの名を挙げている¹⁾。もっぱらドイツ音楽に傾倒していたように見えるが、これはブルーストに限ったことではない。19世紀に人気を博したパリの公開コンサートでは、ベートーヴェンの序曲や交響曲が毎回のよう演奏され、また世紀後半にはコンセル・ラムルーとコンセル・コロヌの二大オーケストラがとりわけワーグナー楽劇の序曲や抜粋を演奏し、フランスにおけるワーグナー普及に大きく貢献した。1890年代から20世紀初めにかけてパリ・オペラ座でも、フランス語訳によるワーグナー作品がほぼ2年おきに初演され、およそ20年間で全曲が上演された²⁾。さらに、20世紀初頭には世紀末のデカダンス的な雰囲気を一掃すべく、ベートーヴェンが再びパリ音楽界のヒーローとなり、生の歓びが奏でられたのだった³⁾。サン＝サーンスが「平和的侵入」と呼んだほどに⁴⁾、ベートーヴェンとワーグナーを中心とするドイツ音楽のパリ音楽界での存在感は圧倒的だったと言っても過言ではない。ところが、門外不出だったワーグナーの最終作『パルジファル』が1914年1月にパリで初演され大成功を取めたおよそ半年後に第一次世界大戦が勃発する。戦争によってパリの音楽生活はどのように変容したのか、特に敵国ドイツの音楽はどのように扱われたのか、ブルーストはどのような音楽状況の変化にどんな態度を取り、小説創作はいかなる影響を受けたのかを問うことが本稿の目的である。

第一次世界大戦下のパリ音楽事情⁵⁾

戦争が勃発した1914年8月初旬、シーズンオフだったとはいえ音楽や演劇などの文化的活動が中止され、音楽家や劇場のスタッフが動員されたせいもあって、10月からの通常の音楽活動も開始できなかった。しかしながら、コンサートや劇場の再開は意外なほど早く、同年11月23日の法令によって許可された。ただし、理念的かつ物質的に戦時にふさわしい内容であること、つまり音楽による国民統

1) Marcel Proust, «Marcel Proust par lui-même», *Essais*, édition publiée sous la direction d'Antoine Compagnon, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 2022, p. 113. 1887年(16歳)のアンケートでは好きな作曲家としてモーツァルトとグノーを挙げていた(*ibid*, p. 55)。

2) パリにおけるワーグナー受容とブルーストとの関連については、拙著『ブルースト 受容と創造』大阪大学出版会、2020の第3部第2章(p. 195-205)を参照のこと。

3) ベートーヴェンの復活については拙著の第3部第3章を参照のこと(p. 229-239)。

4) この表現については後に論じる。

5) 大戦下のパリ音楽事情については、Charlotte Segond-Genovesi, *Musique et musiciens à Paris pendant la Grande Guerre. Les Chemins du patriotisme*, Vrin, 2021を参照のこと。

合と国威発揚を旨とすることが求められ、時間制限や検閲などの条件付きではあった⁶⁾。最初に許可されたオーケストラ・コンサートは「マチネ・ナショナル」という呼称のもと、コンセルヴァトワールの音楽家たちによってソルボンヌ大学の大劇場で開かれた。それは愛国主義を標榜した催しであり、フランスおよび同盟国の国歌の演奏や祖国防衛を説く講演が同時に行われた。オペラ上演に関しても、オペラ＝コミック座が12月6日に再開したのを皮切りに、各劇場が徐々に活動を始めた。ただ、オペラの殿堂であるパリ・オペラ座（ガルニエ劇場）は、木炭の配給場として使われていたことや、新支配人のジャック・ルーシュの就任が遅れたことなどの理由によって、再開はおおよそ1年後の1915年12月9日のことだった。

コンサートやオペラ上演のプログラムに目を向けるなら、少なくとも戦争勃発直後の1914-15年度の1年間について、その最大の特徴はほぼ完全にドイツ音楽が排除されたことだ⁷⁾。上述したように、19世紀においてベートーヴェンを中心とする古典派からロマン派にかけてのドイツの芸術的な器楽音楽の興隆はめざましく、またワーグナー楽劇は戦前のパリ・オペラ座の最重要レパートリーであっただけに、ドイツ音楽の欠落はきわめて大きなものだったはずだ。確かに、普仏戦争後ドイツに対抗して国民音楽協会が芸術的なフランス音楽を推進すべく活発な活動を続け、サン＝サーンス、セザール・フランク、フォーレ、ドビュッシーなど優れた音楽家が活躍するようになったとはいうものの、20世紀初頭のベートーヴェンの神格化や戦争直前の『パルジファル』の大成功など、ドイツ音楽の影響力は変わらず続いていた。

後に見るように、愛国主義的な観点からドイツ音楽、特にワーグナー以降のドイツ現代音楽を排斥しようとする声が新聞紙上で高まるが、まずはコロヌ＝ラムルー合同オーケストラによる定期コンサートを例にとり、戦争中のプログラムの推移を確認しよう。コロヌ＝ラムルー合同オーケストラとは、第三共和政下のパリで人気を二分していたコンセル・コロヌとコンセル・ラムルーが、動員によってメンバーが減少したため、大戦中に合同で演奏会を行った臨時の組織である。1914年12月6日から戦後の1919年4月6日の追加公演までシーズン中の毎日曜日にコンサートを開催した⁸⁾。指揮は当時それぞれのオーケストラで主任指揮者を務めていたガブリエル・ピエルネとカミーユ・シュヴィヤールが交代で担当、会場はガヴォー・ホールだった。

コロヌ＝ラムルー合同オーケストラによる日曜コンサートでも、戦争開始後1年目の1914-15年度にはドイツ音楽は完全に排除されていた。フランス国歌『ラ・マルセイーズ』をはじめ、同盟国のイギリスやロシアの国歌が演奏され、国威

6) 大戦勃発後の音楽活動の再開の経緯については、Charlotte Segond-Genovesi, *op. cit.*, p. 23-44を参照のこと。

7) Charlotte Segond-Genovesi, *op. cit.*, p. 69-77, p. 258-260。ただし、コンセル・ルージュとコンセル・トゥーシュなど常連客を中心とする小規模のコンサートではベートーヴェンの演奏は行われていた。ブルーストもこれらのコンサートを聴いていたと思われる。

8) 戦争終結からおおよそ1年後の1919年10月19日よりコンセル・コロヌはシャトレ劇場で、コンセル・ラムルーはガヴォー・ホールでそれぞれ独立して公演を再開した。

発揚を意図したプログラムだった。しかるに2年目の1915-16年度には様相が一変する。初日の10月24日にベルリオズの『幻想交響曲』とともにベートーヴェンの第3交響曲「英雄」が演奏されたのだ。その様子を『ラントランジジャン』紙は次のように伝えている――

昨日ベートーヴェンがバリの町に帰ってきた。それはシュヴィヤールのコンサートでのことだ。シュヴィヤール氏はプログラムに「英雄」を入れていた。大きな沈黙が会場に流れた。その時、指揮棒の先で譜面台を叩いて交響曲の演奏を始めることを合図した。会場には多くの休暇中の軍人や負傷した兵士がいた。作品は静寂のうちに聴かれた。終わると拍手喝采が繰り返された⁹⁾。

戦争中にドイツ人音楽家の作品がバりに拍手喝采で迎えられた。『ゴローワ』紙でもベートーヴェンの交響曲がベルリオズの作品と同じく喝采されたことを伝え、傑作というものは人類に属するものであると言明する¹⁰⁾。ドイツ音楽がバりで響いたことに対する批判は皆無だったと言ってよい。

その後、ベートーヴェンの交響曲を中心にドイツ音楽がこの年度のコロンヌ＝ラムルー合同演奏会のプログラムに載る。以下に演奏されたドイツ音楽を抜き出してみる¹¹⁾。

年度	日付	ドイツ音楽のプログラム
1915	10 / 24	ベートーヴェン交響曲3番「英雄」
	10 / 31	ベートーヴェン『エグモント』序曲
	11 / 14	ベートーヴェン交響曲3番「英雄」
	12 / 5	モーツァルト『フィガロの結婚』序曲 ベートーヴェン交響曲6番「田園」
	12 / 12	ベートーヴェン『レオノーレ』序曲3番
	12 / 26	J.S. バッハ『クリスマス・オラトリオ』「パストラーレ」 モーツァルト「セレナーデ」 ベートーヴェン交響曲5番「運命」

9) *L'Intransigeant*, 26 octobre 1915.

10) «Concerts», *Le Gaulois*, 25 octobre 1915.

11) 『ゴローワ』紙のコンサート通信に基づく。

1916	1 / 9	【古典派】 ハイドン交響曲二長調 モーツァルト「アリエット」 ベートーヴェン『プロメテウス』序曲
	1 / 16	【古典派】 モーツァルト交響曲 38 番二長調 ベートーヴェン七重奏曲（抜粋）
	1 / 23	【古典派】 ヘンデル協奏曲二短調 ベートーヴェン交響曲 7 番
	1 / 30	【ロマン派】 シューマン交響曲 4 番二短調
	2 / 6	【ロマン派】 シューベルト交響曲「未完成」
	3 / 12	ベートーヴェン交響曲 8 番
	3 / 19	ベートーヴェン交響曲 6 番「田園」
	4 / 2	ベートーヴェン『エグモント』序曲 ベートーヴェン交響曲 3 番「英雄」
	4 / 9	ベートーヴェン交響曲 5 番「運命」

ベートーヴェンの有名な交響曲を中心に、バッハ、ヘンデル、ハイドン、モーツァルトなどの古典的な作品に加えて、シューベルト、シューマンなどのロマン派の作品も演奏されている。このようなプログラムの傾向は戦争が終わる 1918 年まで変わることはない。注目すべきことは、戦前にはコンサートでも毎回のようには演奏されたワーグナーの序曲や、リヒャルト・シュトラウスをはじめとする現代ドイツ音楽家の作品に関しては排除されたままであったということだ。

大戦中のドイツ音楽をめぐる論争

批評精神が旺盛で、あらゆる事象について賛否両論が起こることが常のパリにおいて、敵国ドイツの音楽が意外なほど静かに、しかも好意的に迎えられたのはなぜか。戦争が始まってまもなくドイツの文化や音楽についての論考が新聞各紙に掲載された。それらにおいて二つのドイツを区別する見方が多く見られる——「二つのドイツ、軍人のドイツと思想家のドイツがある」（アルフレッド・カピュス）¹²⁾、「昔、プロシア化されていないドイツ、感情豊かで哲学的、音楽的、文学的なドイツがあった」（モーリス・ドネー）¹³⁾。『エコー・ド・パリ』紙に 7 回にわたって「ドイツびいき」«Germanophilie» という表題のもと、フランスにおけるドイツ音楽の過度の影響を嘆いたサン＝サーンスでさえ、バッハ、モーツァルト、ベートーヴェンなどが体现するドイツは「今日のゲルマン帝国」とは全く異なり、フ

12) Alfred Capus, «Les Représailles», *Le Figaro*, 10 octobre 1914.

13) Maurice Donnay, «Musique», *Le Figaro*, 29 avril 1915.

ランス文化とイタリア趣味がしみ込んだ小さな王国と公爵領の集まりから成る国であったと書いている¹⁴⁾。また音楽評論家ピエール・ラロは、フランス革命の高邁な精神に着想されたベートーヴェン作「英雄交響曲」ほど戦下において魂と勇氣を鼓舞する音楽はほかにないと主張する¹⁵⁾。戦争開始後の1年間ドイツ音楽はほぼ完全にパリの音楽界から排除されていたものの、2年目の1915-16年度に古典派およびロマン派のドイツ人巨匠たちの音楽が復活し、フランスの聴衆にも好意的に受け入れられたのも、多くの識者たちによって「昔の良きドイツ」の音楽は人類の遺産として普遍的な価値を持っているとの考えが一般聴衆の間にもすでに広まっていたためであろう。

しかしながら、戦争が終結するまでワーグナーおよびドイツ現代音楽がパリで演奏されることはなかった。軍事的ドイツ精神を体現する音楽家として矢面に立たされたのはとりわけワーグナーであり、ついで当時パリで最も著名な現代ドイツ人作曲家リヒャルト・シュトラウスであった。上で言及したように、まずサン＝サーンスが保守系新聞『エコー・ド・パリ』紙にワーグナーを標的とする反ドイツ音楽論を展開した。

ワーグナーがわれわれのもとにもたらしたのは、祖国のない芸術ではなく、本質的にドイツ的な芸術である。この純粹にゲルマン的な性格が、ドイツの外で認められるのに味わった困難の主な原因なのだ。音楽の力強い魔力によって、ドイツの魂と文化をいたるところに浸透させ、目標とする征服を平和的侵入によって準備するという意図をもって、ドイツは長く忍耐強い努力によってやっとそれらの作品を受け入れさせることができたのだ¹⁶⁾。

サン＝サーンスは「祖国のない芸術」(«l'art sans patrie») というテーゼを否定し、ワーグナーを「現代ドイツの芸術的化身」(«la personnification artistique de l'Allemagne moderne»)¹⁷⁾ と見なす。フランスにおけるワーグナー受容の多難な歴史を踏まえながら、音楽による「平和的侵入」(«la pénétration pacifique») と形容することによって現在の軍事的侵入と巧みに結び付け、フランス伝統の明晰と簡潔が、ドイツ芸術の冗長と重厚に脅かされていると説く。アカデミー・フランスーズ会員の歴史家フレデリック・マソンは、サン＝サーンスに続いて同じく『エコー・ド・パリ』紙に「祖国のない芸術」と題した論考を発表し、芸術にも祖国があると、かなり感情的な愛国主義的音楽論を展開する——「野蛮人たちの何も

14) Camille Saint-Saëns, «Germanophilie», *L'Écho de Paris*, 23 octobre 1914. 同タイトルの論考は、『エコー・ド・パリ』紙の1914年9月19日、10月6日、10月16日、10月23日、11月21日、1915年1月11日、4月5日(「エビローク」)に掲載された。これらの論考は1916年7月に冊子として刊行された。サン＝サーンスの音楽評論については、Camille Saint-Saëns, *Écrits sur la musique et les musiciens 1870-1921*, présentés et annotés par Marie-Gabrielle Soret, Vrin, 2012を参照のこと。

15) Pierre Lalo, «La Musique», *Le Temps*, 23 février 1915.

16) Camille Saint-Saëns, «Germanophilie», *L'Écho de Paris*, 21 novembre 1914 ; Camille Saint-Saëns, *Écrits sur la musique et les musiciens 1870-1921*, p. 910.

17) Camille Saint-Saëns, *op. cit.*, p. 909.

のも、彼らの文学、音楽、芸術、科学、そして彼らの「文化」の何ものもわれわれの精神、知性、心を今後汚してはならない」。そしてフランスでワグナーが演奏されることはないだろうと宣言する¹⁸⁾。

ブルーストは新聞紙上のこれらの反ワグナー的な言説に無関心ではなかった。戦争が始まってまもない1914年11月22日頃のジョゼフ・レナック宛書簡において次のように告げている——「先日レオン・ドーデに書いたように、私はずっとベートーヴェン愛好者ですし、同じくワグナー愛好者のままです。マソンやサン＝サーンスの論考は馬鹿げていると思います¹⁹⁾。」同じくドイツ人音楽家であっても、当時のフランスで「古典的」なベートーヴェンと現代ドイツの化身とも見なされていたワグナーが異なった見方をされていたことはブルーストも知っていたにちがいない。けれども、そのような区別そのものを認めることなく、両音楽家への同等の敬意を表明したのであろう。

サン＝サーンスやフレデリック・マソンのような愛国的見地は、アカデミー・フランセーズ会員のアルフレッド・カピュスやモーリス・ドネーなどにも共有され、有力新聞の第一面を飾るものであったが、反論がないわけではなかった。『ル・タン』紙の文芸欄を担当していた批評家ポール・スーデーは、1915年1月10日と12日の紙上で、サン＝サーンスへの反論を表明し、作品の価値と国籍を混同していると指摘しつつワグナーを擁護した²⁰⁾。さらには、リヒャルト・シュトラウスを批判したミゲル・ザマコイスに対しても²¹⁾、同年4月に3回に渡って反論を展開した²²⁾。サン＝サーンスからの再反論の書簡が新聞紙上で公開されたことによって、これら一連の評論はドイツ音楽をめぐる論争の感を呈したのだった。ポール・スーデーによるドイツ音楽擁護論に共鳴したブルーストは、同人にその的確さと勇気を称賛する手紙を書いている²³⁾。当時パリ音楽院の学生だった作曲家オネゲルが両親に宛てた手紙によると、多くの音楽家たちはサン＝サーンスの反ワグナー論に反対していたようだが²⁴⁾、大戦中はワグナーやリヒャルト・シュトラウスなどのドイツ現代音楽がパリで演奏されることはなかった。

18) Frédéric Masson, «L'Art sans patrie», *L'Écho de Paris*, 27 septembre 1914. フレデリック・マソンは『ゴローワ』紙にも2篇の反ワグナー論を掲載している («Richard Wagner et les Blessés», *Le Gaulois*, 20 octobre 1914 ; «Les Deux Magnard», *Le Gaulois*, 9 janvier 1915)。

19) *Correspondance de Marcel Proust* (以下 *Corr.* と略す), éd. de Philip Kolb, Plon, 1970-1993, XIII, p. 351.

20) «Une bonne leçon», *Le Temps*, 10 janvier 1915 ; «Une bonne leçon», *Le Temps*, 12 janvier 1915. 音楽評論家ジャン・マルノルドも1915年5月から翌年10月にかけて『メルキュール・ド・フランス』誌においてサン＝サーンスの反ワグナー、反ゲルマン主義的言説への反論を展開した。これらの論考は1917年に『ワグナーの場合—大戦間の音楽』という表題のもと著作として出版された (Jean Marnold, *Le Cas Wagner. La Musique pendant la Guerre*, Éditions Bossard, 1917)。

21) Miguel Zamacoïs, «On liquide...», *Le Figaro*, 7 avril 1915.

22) Paul Souday, «Rien de trop...», *Le Temps*, 10, 12 et 14 avril 1915.

23) 1915年4月11日頃のポール・スーデー宛書簡 (*Corr.*, XIV, p. 99)。

24) 1915年1月10日付オネゲルの両親宛書簡——「今日トロカデロのコンサートに行きました。サン＝サーンスのハ長調交響曲が演奏されていました (すべての音楽家たちは彼の反ワグナー的な論考に反対しています)」 (Arthur Honegger, *Lettres à ses parents, 1914-1922*, Genève, Papillon, 2005)。Charlotte Segond-Genovesi, *op. cit.*, p. 234 を参照のこと。

大戦下のブルーストの小説創作 — ワーグナーの場合

『見出された時』の草稿帳カイエ 57 は 1911 年初め頃に書かれたものであるが、大戦中に戦争に関わる挿話が数多く加筆されている。覚書として書かれた以下の文は、上述したワーグナーをめぐる論争を反映している——

これに付け加えること。それからワーグナー主義のあとを反ワーグナー主義が引き継いだのだ。それは二つの勢力に分かれながらも互いに支え合おうとしていた。一方ではドビュッシー主義やストラヴィンスキー主義があり、他方ではワーグナーをドイツの危険な平和的侵入、戦前の密やかな侵略と見なす反ゲルマン主義がある。ああ、これらはすべて過ぎ去った時代を表していた（あるいはのちに私が「時間」を話題にするときの表徴である）。なぜなら 20 年ごとにあらゆる言葉上の論争は更新されるのだが、常にそれにとらわれているのは同じ精神の人々、つまり知性的ではあるがいささか愚かな人々なのだ²⁵⁾。

ポスト・ワーグナーを標榜するドビュッシーやストラヴィンスキーによる音楽上の変革とは別に、大戦中の反ワーグナー主義の背後に反ゲルマン主義があることに注目するとき、ブルーストはサン＝サーンスの一連の論考を思い浮かべていたにちがいない。ワーグナーを戦前の「平和的侵入」*«la pénétration pacifique»* と表現したのはまさしくサン＝サーンスだった²⁶⁾。ドレフュス主義と反ドレフュス主義の対立と同様に、ワーグナー主義と反ワーグナー主義の交代のようなイデオロギーの変容は、ブルーストにとってまさしく時間の表徴として、『見出された時』の大団円を準備する小説上の大事件ともなる。

75 冊の草稿帳において、ワーグナーへの言及数は他の音楽家を大きく引き離して最も多い²⁷⁾。ワーグナー作品の上演が描かれる場面も二つある。1910 年春頃に作成されたカイエ 49 では、パリ・オペラ座でワーグナー楽劇が上演される。曲名は「W」とのみイニシャルで示され (p° 42 r°)、おそらく『ワルキューレ』を指していると思われるが、この断章では観客席で居眠りをするギュルシー男爵（後のシャルリュス男爵）の女性的な表情から同性愛者であることが判明するという出来事に主眼が置かれ、ワーグナー楽劇は背景としての役割しか担っていないように見える。しかし、加筆のためのスペースとして使われた草稿帳の左ページで、19 世紀の偉大な作品の特徴として、未完成であることと統一性があとから付与されることを挙げ、バルザックやミシュレとともにワーグナーの四部作がその例として

25) Cahier 57, f° 15 r° ; Marcel Proust, *Matinée chez la princesse de Guermantes*, édition établie par Henri Bonnet en collaboration avec Bernard Brun, Paris, Gallimard, 1982, p. 320 を参照のこと。

26) サン＝サーンスはこの表現を 2 度使っている (*L'Écho de Paris*, 21 novembre 1914, *Le Figaro*, 31 décembre 1915)。Camille Saint-Saëns, *op. cit.*, p. 910, p. 942。

27) Akio Wada, *Index général des Cahiers de brouillon de Marcel Proust*, Osaka University, 2009, p. xii. 1 位のワーグナーは 51 回、2 位のショパンは 18 回の頻度数である。この場合の頻度数は、名前が現れるフォリオの数のことである。

論じられる。この段階では、オペラ座で四部作のひとつが上演されている折に批評が展開される——「そして音楽を聴きながら、私はあの偉大で不完全な 19 世紀の特異性について考えた²⁸⁾。」次の段階でワーグナーについての考察が行われるのは『囚われの女』の草稿帳であるカイエ 73 においてである。もはやオペラ座の上演場面ではなく、「ピアノ」(自動ピアノ)でワーグナーを聴きながら 19 世紀の偉大な芸術作品に思いを馳せる。この草稿が第一次世界大戦勃発後の 1915 年頃に作成されたことに注目しよう²⁹⁾。

もう一つのワーグナー楽劇の上演場面は、1910 年末から 1911 年初め頃にかけて作成された『見出された時』の草稿帳カイエ 58 およびカイエ 57 に見出される。長い療養期間のあと、久しぶりにパリに戻った「私」がゲルマント大公妃邸の午餐会に出かけ、一連の無意志的記憶の現象によって文学と芸術についての啓示を得る場面であるが、「私」の訪問の主な目的はワーグナーの最後の作品『パルジファル』を聴くことであった。

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。母から聞いたところによると、祖母の姉妹である伯母が田舎から数日だけやってきており、母に会いにきて、『パルジファル』の第二幕のパリ初演が翌々日ゲルマント大公妃邸で行われると言ったそうだ³⁰⁾。

『パルジファル』は作者の遺志によってバイロイト祝祭劇場以外での上演は禁じられていたが、ドイツの法律によってその禁止は 30 年で解除されることになっていた。しかるに 1914 年 1 月にヨーロッパ各地で同曲の上演が行われたのだった。もっともそれ以前でも抜粋演奏は可能だったようで、パリでも「小バイロイト」と称される愛好家の集まりやサロンでとりわけ『パルジファル』の抜粋が演奏されていた。そのような例にならって、ゲルマント大公妃邸で同作の第 2 幕が初演されるという設定になっていた。ところが、第 1 篇『スワン家のほうへ』が 1913 年 11 月に刊行されたあと、翌年から 4 年間におよぶ戦争のためにそれ以後の巻の出版が大幅に遅れることになる。しかも戦争勃発直前の 1914 年 1 月には『パルジファル』全曲がパリ・オペラ座で初演されている。最終場面を形成するゲルマント大公妃邸の午餐会は戦後に移行することになり、『パルジファル』第 2 幕初演という設定は時代錯誤を免れない。最終的にこの午餐会で演奏される曲は匿名のものとなり、この場面の主眼はもっぱら連続して起こる無意志的記憶による啓示に置かれるようになる³¹⁾。

ただし、『パルジファル』から匿名の作品への移行が一挙になされたわけではな

28) Cahier 49, f° 43 v°.

29) ワーグナー批評が展開される場の変遷については、拙著『ブルースト 受容と創造』p. 206-212 を参照のこと。

30) Cahier 58, f° 5 v°; *Matinée chez la princesse de Guermantes*, éd. citée, p. 114.

31) 拙著『ブルースト 受容と創造』p. 222-227 を参照のこと。

い。『見出された時』の草稿帳カイエ 57 には戦争中の加筆が多く含まれている。この時期に架空の音楽家ヴァントゥイユの「四重奏曲」がゲルマント大公妃邸の午餐会で演奏されるという設定が見られるのだ。「ピアノとヴァイオリンのためのソナタ」の作曲家として登場したヴァントゥイユの遺作「七重奏曲」は最終的には『囚われの女』に移され、ヴェルデュラン家のサロンで演奏されることになるが³²⁾、この段階ではヴァントゥイユ作「四重奏曲」が『パルジファル』に代わるものとしてゲルマント大公妃（再婚したヴェルデュラン夫人）の午餐会で演奏される設定であった——「私は扉越しにヴァントゥイユの四重奏曲を聴く（午餐会は彼の作品に捧げられることになるだろう）」³³⁾。

「四重奏曲」といっても弦楽四重奏曲ではない。ブルーストは確かにベートーヴェンの後期弦楽四重奏曲を好んでいたが、ヴァントゥイユの「四重奏曲」に関しては、フォーレのピアノ四重奏曲 1 番を思い浮かべていたという³⁴⁾。1916 年 4 月 14 日の「フォーレ・フェスティバル」で名ヴァイオリン奏者リュシヤン・カペーたちによる同曲の演奏を聴き感銘を受けたのだった。しかもこの後、プーレ弦楽四重奏団を自宅に呼び、ベートーヴェンやフランクの弦楽四重奏曲に加えて、フォーレのピアノ四重奏曲の演奏を注文している³⁵⁾。これらの聴取がヴァントゥイユの「四重奏曲」の描写のためであったことは間違いないであろう。

オペラ座でのワグナー楽劇上演場面が削除されたのも、『パルジファル』からヴァントゥイユの架空の四重奏曲への変更が行われたのも戦争の最中であったことにあらためて注目したい。現実のパリの音楽舞台からワグナーが排斥されたと同様に、ブルーストの小説からもワグナー楽劇の上演場面は消されたのだ。ブルーストは狭隘な愛国主義や反ゲルマン主義に基づくワグナー排斥の動きに批判的であったはずだ。『見出された時』において前線から休暇でパリに戻ってきたサン＝ルーがシューマンのリートを話題にするとともに、戦後にワグナー四部作の第 3 作『ジークフリード』を聴けることを期待していると言うように、敵国の音楽に対する偏見のなさが語られているが³⁶⁾、戦後にもワグナーに対する抵抗感はしばらく続いた。コンサートでワグナー作品が取り上げられるのにも 1 年を要し、オペラ座でワグナーが復活するには 2 年半の歳月を要したのだった³⁷⁾。1891 年の『ローエングリン』上演から 1914 年の『パルジファル』初演に至るまで全曲がパリ・オペラ座のレパートリーとなった全盛時代の直後に、ワグ

32) ヴァントゥイユおよび「七重奏曲」の生成過程については、Kazuyoshi Yoshikawa, «Vinteuil ou la genèse du septuor», *Études proustiennes III*, Gallimard, 1979, p. 289-347 を参照のこと。

33) Cahier 57, f° 3 r°; *Matinée chez la princesse de Guermantes*, éd. citée, p. 293.

34) 「ヴァントゥイユの四重奏曲を初めて聴いたとき（現実には私がここで思い浮かべたのは、フォーレの四重奏曲 1 番ハ短調におけるカペーによって演奏されたヴァイオリンの断章）（多分 3 部の高音のハ音—ハ音）」（Carnet 3, f° 43 v°; Marcel Proust, *Carnets*, éd. de Florence Callu et Antoine Compagnon, Gallimard, 2002, p. 319）。

35) *Corr.*, XV, p. 77.

36) Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, Gallimard, «Bibliothèque de la Pléiade», 1987-1989, IV, p. 334.

37) コンセール・コロヌとコンセール・ラムルーは 1919 年 12 月 7 日同日にそれぞれ『パルジファル』の抜粋と序曲を取り上げた。1921 年 1 月 5 日にパリ・オペラ座でようやく『ワルキューレ』、次いで同年 3 月 14 日に『ジークフリード』が再演された。

ナー楽劇は戦争によってパリから完全に排斥されるという運命の急激な暗転を被る。確かにワーグナー音楽はもはや流行の先端にはなかったし、アクチュアルな出来事でもなかった。

にもかかわらず、ワーグナーはブルーストの小説の中に厳然と存在している。『パルジファル』がヴァントゥイユの「四重奏曲」に変更されるというように、実在の作品が虚構の作品に置き換えられることは、確かに小説の普遍性を高めることに貢献するだろう。それよりも興味深いのは、現実と虚構が交錯することである。上で見たように、ワーグナー批評が展開される場合はオペラ座の場面から語り手の部屋に移ったのだが、その際「ピアノラ」でワーグナーの演奏をするという設定がさらに訂正され、最終段階の清書原稿カイエ IX のパプロール（糊付けされた紙片）において、語り手がピアノでヴァントゥイユの「ソナタ」を弾いているとき、『トリスタンとイゾルデ』との深い類似に気づく。

この楽節を弾きながら、ヴァントゥイユがワーグナーとはまったく無縁の夢想を表現しているところだったにもかかわらず、ちょうどある家族の友人が先祖のことを知らない孫の口調や仕草に先祖と同じ何かを見つけて微笑むように、私は思わず「トリスタン！」とささやかざるをえなかった。そしてそういう時に類似を確認するために写真を見ると同じように、私は譜面台のヴァントゥイユのソナタの上に『トリスタン』の楽譜を置いた。まさに今日の午後にコンセル・ラムルーでその抜粋が演奏されていたのだ³⁸⁾。

このような状況の中で、ワーグナーを含む 19 世紀の偉大な作品をめぐる考察が展開される。虚構の音楽家ヴァントゥイユが実在のワーグナーと同じ系譜に属する芸術家と見なされることによって、小説と現実が交錯する。ここでワーグナーはアクチュアルな音楽事象としてではなく、芸術上の「レフェランス」として機能している。ワーグナー楽劇の上演場面が小説中に描かれることはもはやないが、ヴァントゥイユは精神的系譜の中でワーグナーと深い絆で結ばれる。

小説中のワーグナーの位置のこのようなラディカルな変容が起こったのが、ワーグナーが完全にフランスから排斥された第一次世界大戦中だった。サン＝サーンスやフレデリック・マソンのような愛国主義的な論者は、ワーグナーのゲルマン的性格を退け、フランス音楽のラテン的性格を取り戻そうとした。そのような戦争中の偏狭な芸術観に対抗してブルーストは、コンブレという田舎町の住人ヴァントゥイユをドイツ人音楽家ワーグナーとの深い類縁関係の中に置くことによって、虚構と現実の境界を超えるとともに、民族や国籍の境界を超える芸術の普遍性を示唆したのではないだろうか³⁹⁾。

(大阪大学名誉教授)

38) Marcel Proust, *À la recherche du temps perdu*, éd. citée, III, p. 664-665.

39) ブルーストは第一次世界大戦中のキーワードであった「祖国」(la patrie) という言葉を芸術家が表現しようとする「深い自我」という意味に転換している (*ibid.*, p. 761-762)。