



Title	プルーストとベートーヴェン受容
Author(s)	和田, 章男
Citation	大阪大学大学院文学研究科紀要. 2019, 59, p. 91-124
Version Type	VoR
URL	https://doi.org/10.18910/72099
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

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

The University of Osaka

ブルーストとベートーヴェン受容

和田 章 男

文学批評を目的とする『サント＝ブーヴに反論する』が発展することによって生まれた畢生の大作『失われた時を求めて』は、主人公が作家になるまでの人生が語られる作家誕生の物語である。作家ベルゴット、画家エルスチール、音楽家ヴァントゥイユなど架空の芸術家たちが主人公「私」を導く役割を果たすとともに、数多くの実在の芸術家やその作品が頻繁に引き合いに出され、ある時は社交界の会話の話題となり、またある時は語り手の考察の対象となる。ヴァントゥイユの作である「ソナタ」が作品前半で芸術への誘いとしての役割を果たし、「七重奏曲」が後半において芸術の啓示をもたらすことから、音楽は文学や絵画以上に特権的な役割を担っているように思われる。音楽を芸術における最上位に置くショーペンハウアーの思想の影響のもと、詩を音楽に近づけようとした19世紀末の象徴主義的動向の先にブルーストを位置づけることもできよう。

本稿では、西洋古典音楽において最も大きな存在の一人であるベートーヴェンを、ブルーストがどのように捉え、どのように作品に導入し、またどのような糧としたのかを考察する。レコードなどの録音技術が生まれる直前であった時代において、ブルーストはどのようにベートーヴェンの作品を聴取したのかを知るためには、パリにおける演奏史の調査は不可欠となる。また、19世紀において音楽受容層が貴族から市民へ、さらには労働者階級へと広がるなか、世紀後半には音楽専門誌も数多く発刊され、新聞・雑誌等において音楽批評が空前の活況を呈する。ブルーストのベートーヴェン観を独自のものとして絶対視するのではなく、同時代の批評言説との関連の中で相対化することが肝要となる。いかに独創的なものと見えようとも、あらゆる芸術観は同時代から孤立したものではありえない。同調と反論、共感と敵対など過去から現在に至る多様な言説や見方の交差の中に位置づけてこそ、ブルーストの芸術観の特徴を浮き彫りにできるだろう。

ブルーストが自らの作品創造に取りかかろうとしていた20世紀初頭、ベートーヴェンはヒーローだった。徐々に、しかし着実にフランスに受容されたベートーヴェンが、新しい世紀を迎えた時期に再び偉人として崇められるになったのは何故か。作曲家のこのような英雄

化・神話化を前にして、プルーストはどのような反応を示したかという問題もまた興味深い。

1. フランスにおけるベートーヴェン受容

ウィーンを中心に活躍したベートーヴェン（1770－1827）は、ドイツ・オーストリアでは演奏家としても作曲家としてもスター的存在であったが、フランスで受け入れられるには時間がかかった。1800年頃よりプロの音楽家たちには知られており、1802年には弦楽四重奏曲（作品18）の6曲が演奏され、また1807年には交響曲1番が初めてパリで演奏されたが、ハイドンやモーツァルトに比べて、「野蛮な和音」（« accords barbares »）を持つ「奇妙で風変りな」（« bizarre et baroque »）音楽と見なされていた¹⁾。フランスにおける本格的な紹介は、作曲家没後の1828年に設立されたパリ音楽院管弦楽団の初代指揮者アブネックによる。ベートーヴェン信奉者であったアブネックは、1828～32年に9曲の交響曲全曲を演奏するなど、指揮を務めた20年間の191回の演奏会の内、183回の演奏会でベートーヴェンの作品を取り上げたという²⁾。その後もベートーヴェンの作品はパリ音楽院管弦楽団の主要なレパートリーとして演奏が続けられ、第二帝政時代末に至るまでも400回以上演奏されたのだった³⁾。しかしながら、同管弦楽団のコンサートは会員制で、ベートーヴェンの作品を享受したのは貴族や裕福なブルジョワなど上流階級のエリート層だった。ベートーヴェンなどの芸術音楽の一般大衆への普及は、ジュール・パドルーが指揮する「コンセール・ポピュレール」が1861年に設立されるのを待たなければならなかった。「クラシック音楽の民衆コンサート」（Concerts populaires de musique classique）という名を持つこの演奏会は、5000人ほども収容できるサーカス会場でコンサートを開催し、座席料を安価にすることによって、ようやく真の意味での公開コンサートがパリで始まったのだった。その後、エドゥワール・コロヌスによる「コンセール・コロヌス」（1873年設立）、シャルル・ラムルーによる「コンセール・ラムルー」（1881年設立）が公開演奏会を始めることにより、第三共和政時代に、クラシック音楽はパリで大いに普及することになる⁴⁾。このようなコンサートに来場したのもやはり上流階級のエリート層が中心だったようだが、パリ万博などでも大々的に音楽会を開催するなど、庶民層へのクラシック音楽の普及はやはり大きく進んだと見なしていだろう⁵⁾。

パリで人気を博した「コンセール・コロヌス」と「コンセール・ラムルー」の演奏会記録を調べると⁶⁾、確かに設立時からベートーヴェンの交響曲はレパートリーの中心であったが、20世紀に入ると、ベートーヴェン作品の演奏が一層盛んになっている事実は注目に値しよう。ほぼ倍増していると言ってよいのだが、演奏会の年間の開催回数が約10回から約20回

へと倍増しているためでもあり、他の作曲家の作品との比率が大きく増えたというわけではない。ただしベートーヴェンの演奏回数自体が大幅に増加したこともまた確かである。さらには、1900年代から特に「ベートーヴェン・フェスティバル」、「ベートーヴェン・チクルス」、「ベートーヴェン・プログラム」などと称して、同作曲家を特集するコンサートがしばしば行われている⁷⁾。なぜ世紀転換期頃からにわかにベートーヴェン人気が巷で高まったのだろうか。

クラシック音楽においても「流行」があるのだろうか。そもそも「クラシック音楽」が誕生したのは19世紀のことである。物故作曲家の作品が、芸術的価値の高いものとして繰り返し演奏されるようになり、新作中心だった演奏会において徐々に中心を占めるようになった。聴衆を飽きさせないように器楽と声楽、新作と古典などを組み合わせて、できる限り変化に富んだプログラムを提供するという18世紀末以来の伝統は、「コンセール・コロヌ」や「コンセール・ラムルー」でも踏襲され、均質性や統一性よりも多様性が重んじられていた。19世紀初めまでのように、交響曲の楽章を独立して演奏することはさすがに無くなったが、人気の高いオペラの序曲やアリアなどが交響曲のような重厚な作品の前後に演奏されることが普通であった。特にドイツ・オーストリアで作られた器楽曲が「クラシック音楽」と見なされ、オペラや歌曲などの声楽曲はその範疇には入れられていなかった⁸⁾。

それにもかかわらず、「クラシック音楽」の代表であったベートーヴェンの器楽曲は20世紀初頭に「流行」したのだ。ベートーヴェンの信奉者であり研究者であったロマン・ロランの小説『ジャン＝クリストフ』においてパリの音楽事情が語られる「広場の市」の一節を以下に引用しよう。

当時のアイドルはベートーヴェンだった。言うまでもなく、ベートーヴェンは流行児だった。少なくとも社交人や文学者の間ではそうだった。というのも音楽家たちは、フランスの芸術趣味の法則の一つであるシーソーの原理に従って、すぐに彼から離れたからだ⁹⁾。

ロマン・ロランのベートーヴェン論については後に検討するが、1904～1912年『半月手帖』（*Cahiers de la Quinzaine*）に掲載された大河小説『ジャン＝クリストフ』は、ドイツとフランスの国境付近を流れるライン河沿いのボンに生まれたベートーヴェンが、百年後に東のウィーンではなく、西のパリに来ていたらどうなっていたかという実験小説でもある。第5巻「広場の市」では、パリにやって来たジャン＝クリストフの眼を通して、フランスの首都における文化活動、特に音楽活動の熱気あふれる状況が語られる。小説とはいっても、音楽学者であったロマン・ロランが20世紀初頭に実見したパリの音楽事情がほぼ現実のま

まに描かれていると見なしてよいだろう。確かにベートーヴェンはこの時期パリの「流行児」(« homme à la mode ») だった。後に見るように、ロマン・ロランの『ベートーヴェンの生涯』、および『ジャン＝クリストフ』がベートーヴェンをパリで流行させるきっかけとなった。他方、当時のフランスの新進音楽家たちはここに書かれているように、ほどなくベートーヴェンが代表するドイツ古典音楽に背を向け、フランス独自の音楽の創造へと向かったのだった。

ベートーヴェン没後百周年に当たる1927年には、ロマン・ロランは「ベートーヴェンとはもはや時代遅れだ」(« Beethoven n'est plus à la mode ») と書く¹⁰⁾。ロマン・ロラン自身は流行とはかかわりなく、後半生をベートーヴェン研究に捧げている¹¹⁾。プルーストもまた、「流行いかんにかかわらず、私はベートーヴェン信奉者のままである」¹²⁾と書簡に書いており、後で詳細に検討するように、晩年にはベートーヴェンの後期弦楽四重奏曲をとりわけ好んで聴いていた。同時代の両作家が「流行」(« la mode ») という言葉を使っているように、20世紀初頭においてベートーヴェンは社会現象となるほどに人気の作曲家だったのだろう。ベートーヴェンの作品を三つの時期に分けたことによって知られるレンツの著作『ベートーヴェンと三つのスタイル』のフランス語訳が1909年に刊行された。この版に序文を寄せた音楽評論家カルヴォコレッシは次のように書いている——「フランスでは他国のように、あるいはおそらく他国以上にベートーヴェンの作品に対する崇拜が日に日に確固たるものとして広がっている¹³⁾」。この時代において、ベートーヴェンはまさしく「崇拜」(« culte ») が捧げられるべき「アイドル(偶像)」(« idole ») だったのだ。

ベートーヴェンに先立つ「流行児」はワーグナーだった。他の論考で論じたように、1880年代から「コンセル・パドルー」、「コンセル・コロヌ」、そしてとりわけ「コンセル・ラムルー」では、ワーグナー楽劇の序曲や抜粋が盛んに演奏され、フランスにおけるワーグナー普及に大きく貢献した¹⁴⁾。そして、1890年代から1914年までほぼ2年おきにワーグナーの楽劇の全作がパリ・オペラ座で上演された。1880年代から90年代にかけてはワーグナー音楽にまつわる闘争から栄光への時代だったとすれば、20世紀初頭にはワーグナーが大衆化するに伴って、エリートたちは別の方向へと顔を向け始めた。そこにベートーヴェンがいた。

流行遅れのものを賞讃する方が、流行に従うよりエレガントです。ところがそれもすぐに流行となります。こんなふうに、人々がワーグナーを賞讃し始めると、元ワーグナー信奉者たちはベートーヴェンを好むようになる。それからバッハを、さらにはヘンデルを¹⁵⁾。

これはプルーストが1892年に友人ロベール・ドレフェュス宛に書いた書簡の一節である。

このように彼は1892年段階で、つまりパリでワーグナー流行が最高潮に達し始めた頃すでに、ワーグナー・ブームの後にはベートーヴェン・ブームが来ることを予測しており、実際この通りに時代の嗜好は変っていく。ワーグナーからベートーヴェンへの嗜好の変化の理由は何だったのだろうか。エステバン・ブークは次のように巧みに要約している——「戦前のフランスでは、一人ひとりが自分のベートーヴェンを持っていた。ワグネリズムの頹廃的傾向（デカダンス）が大作作曲家〔ベートーヴェン〕への新たな崇拜を可能にしたのだ。その時ワーグナーはいわば彼自身の先駆者の先駆者となったのだ¹⁶⁾。」この場合の「戦前」とは第一次世界大戦より前の20世紀初頭を指している。作曲家の観点からは、言うまでもなくベートーヴェンがワーグナーの先駆者である。ところが受容の観点から見るとこの順が入れ替わり、パリでの「流行」についてはワーグナーがベートーヴェンの「先駆者」となる。ワーグナー音楽に関して「デカダンス」という言葉が使われていることに注目しよう¹⁷⁾。

ニーチェは若い頃ワーグナーを崇拜し、親しく交流していたが、晩年には『トリスタンとイゾルデ』や『パルジファル』のデカダンス的傾向を強く否認するようになったことはよく知られている。ワーグナー批判の書『ワーグナーの場合』（*Le Cas Wagner*, 1888年刊）でニーチェは、ビゼーの『カルメン』の持つ生命にあふれた地中海的性格の音楽と比較しつつ、ワーグナーのデカダンスを痛烈に批判する。この著作を他の大作よりもいち早く1892年にフランス語に翻訳し刊行したのが、コンドルセ高等学校のブルーストの同窓でもあり親友でもあったダニエル・アレヴィーとロベール・ドレフェスだった。彼らはともにユダヤ系であり、ワーグナーの反ユダヤ思想に反発していたことは間違いない。ダニエル・アレヴィーはもう一人の友人フェルナン・グレーグと共著で「フレデリック・ニーチェ」と題されたエッセイを『パンケ』誌に発表している——「『トリスタン』と『パルジファル』のキリスト教的神秘主義は人々から生への嗜好を奪ってしまう。ワーグナーは“典型的なデカダン”である¹⁸⁾」。コンドルセ時代からの友人たちは、ニーチェの生の哲学に共感し、翻訳や著作によってフランスにニーチェ哲学を紹介することに努めるとともに、ワーグナーへの批判を強めていく。このように、ワーグナーがパリで栄光を迎えようとしていた1890年代初め頃に、ブルーストの周辺ではすでに反ワーグナー的動きがあった¹⁹⁾。『トリスタン』の作者は、世紀末デカダンスを体現する音楽家と見なされたのだった。

2. ロマン・ロランの『ベートーヴェンの生涯』

シャルル・ペギーが創刊した『半月手帖』（*Cahiers de la Quinzaine*）に1903年1月に掲載され、1908年には「著名人の生涯」叢書（*« Vie des hommes illustres »*）に収められたロマン・ロランの『ベートーヴェンの生涯』は、1904～1912年刊行の姉妹編『ジャン＝ク

リストフ』と並んで、フランスにおけるベートーヴェン・ブームの火付け役となった²⁰⁾。ロマン・ロランは作家である前に音楽学者であり、1894～1910年にソルボンヌ大学や高等師範学校で音楽学・音楽史の講義を受け持ち、1903年にはソルボンヌ大学に開設された音楽史講座の初代教授になっている。講義には多くの聴衆が集まったというが、作家としてはまだ無名であった。それにもかかわらず『ベートーヴェンの生涯』は時代の閉塞感を打破する力を持っていた。それは以下のように始まる――

われわれの周囲では空気が重い。古いヨーロッパは重苦しい毒された雰囲気の中で麻痺している。偉大さのない物質主義が思想の上にのしかかり、諸政府と諸個人の行動を束縛する。世界はその慎重で卑しい利己主義の中で窒息死しようとしている。世界の息が詰まる。――もう一度窓を開けよう。自由な空気を入れよう。英雄たちの息吹を吸おうではないか²¹⁾。

19世紀末は相対立する二つの傾向が同時に存在していた。科学主義や実証主義に基づく「物質主義」(« matérialisme »)と、デカダンスや象徴主義と称される神秘主義である。ロマン・ロランは『ベートーヴェンの生涯』の冒頭で、「偉大さのない物質主義」(« un matérialisme sans grandeur »)に押しつぶされそうな時代の重苦しさに言及しているが、ユイスマンスの『さかしま』(1884年刊)に典型的に見られる不健全で退廃的なデカダンス的傾向による閉塞感もまた息苦しさという点では共通している。「窓を開けて、新鮮な空気を吸うこと」は、自然や生命への信頼の復活でもあるが、子供の頃から肺が弱かったロマン・ロランにとっては、単なる比喩を超えたリアルな象徴性を備えている。「呼吸」のテーマは、喘息の持病があったプルーストにとっても重要性を持つ。テオドール・ド・ヴィゼヴァは『両世界評論』(1889年9月15日号)に、「ベートーヴェンは精神的健康(« la santé morale »)の最後の表現である」と書いている²²⁾。またカミュー・モークレールは1919年に「第九交響曲」の聴取を「高所療養」(« cures d'altitude »)に譬えている――

それらの時間には、第九がどこで演奏されようと、私は病人が医者のもとに行くようにそれを聴きに行く。私は何度もこのような衰弱を経験した。第九の聴取は私の人生において高所療養ともなった。私は低地では息が詰まった。それで登ったのだ。高みではすべてが光であり健康なのだ。それで以前よりも健康で強くなって降りるのだ²³⁾。

ベートーヴェンの音楽はワーグナーとは対照的に、「健康」をもたらす高みの純粋な空気にも譬えられていた。「ヴィタリズム」(生命主義)とも称することができるこのような言説

は²⁴⁾、1890年代後半に起こった自然と生命を礼賛するナチュリスム運動を想起させる²⁵⁾。また、1897年に刊行されたアンドレ・ジッドの『地の糧』は、1894年のアフリカ旅行によって大いなる「自然」を再発見し、キリスト教倫理の息苦しさからの解放を告げる書であった。世紀末の閉塞感から解き放たれ、生命の源でもある新鮮な空気をもたらしものとして、ベートーヴェンの音楽が再認識されたのだった。ブルースト自身も小説の中で次のようにベートーヴェンのオペラ『フィデリオ』の一場面を喚起している――

彼女〔カンブルメール夫人〕の胸は、『フィデリオ』において囚人たちがようやく「元気づけるあの空気」を吸うときにベートーヴェンが非常にうまく表現したあの解放感とともに、海の空気を吸った²⁶⁾。

新鮮な空気を胸いっぱい吸うことは、『失われた時を求めて』において外の空気に生命の源泉を求める主人公の祖母の健康観にも合致する。これはまた、コルク部屋に閉じこもった晩年のブルーストには叶わぬことでもあった。

ロマン・ロランの『ベートーヴェンの生涯』は、『半月手帖』に掲載されたあと、1908年に「著名人の生涯」叢書（*« Vie des hommes illustres »*）として刊行された。第三共和政の時代に偉人伝が興隆した事実は注目し値する²⁷⁾。国王や皇帝のような君主を持たない共和政においては、模範とすべき、あるいは尽くすべき神的存在がいない。そのため共和政下ではフランスの発展に貢献した偉人たちを称揚すべく多くの偉人伝が書かれたのだろう。たとえばラフィット社の「偉人叢書」（*« Les grands Hommes »*）、ローランス社の「著名な音楽家たち」（*« Les Musiciens célèbres »*）、「音楽の巨匠たち」（*« Les Maîtres de la musique »*）などが19世紀末から20世紀初頭にかけて刊行された。ロマン・ロランはこのような潮流に沿って、ベートーヴェン以外にミケランジェロやトルストイの伝記を刊行している。「偉人伝」というジャンルからして当然のことながら、彼は音楽家、画家、作家という異なる分野の芸術家を対象としながらも、常に「人間」を重視する。

芸術家において「人」は問題にならないと言うような人々には、この仕事〔伝記執筆〕は空しいものと思えるだろうが、私はそういう人たちのために書いているのではない。なぜなら芸術にとって、人生の不確定の要素を支配し、光と影から調和を創り出し、日々の混沌から至高の秩序へと上昇するのは、「人」なのだ。自己に打ち勝った「人」なのだ。「文は人なり」という言葉は、この世の芸術家の誰かに当てはまるとするなら、それはベートーヴェンにこそ真実である。なぜなら彼の芸術は彼の昇華された人生そのものだからだ²⁸⁾。

これはベートーヴェン没後百周年の1927年に書かれたエッセイであるが、『ベートーヴェンの生涯』ではほとんど作品に触れられることはなく、作曲家の「人」としての生涯に焦点が当てられる。ロマン・ロランにとって「偉人」とは人格的偉大さを持つ人のことであり、そこに「精神的な美」(« beauté morale »)を見出す。そして、苦悩こそこれらの偉人たちに与えられた宿命であり、それを乗り越えることによって得る歓びを描く。苦悩から歓喜へという極めてベートーヴェン的なテーマは、ミケランジェロの生涯にもトルストイの生涯にも当てはめられている。音楽作品に言及される場合も伝記的解釈が施される——「この愛情、この苦悩、この意志力、そして失意と誇りとのこの交替、内心のこれらの悲劇が、1802年に書かれた大作の中に現れている²⁹⁾」。音楽作品を伝記的に解釈するのはロマン・ロランだけに限ったことではない。たとえば音楽評論家カミーユ・ベレーグもまた、「それら〔ベートーヴェンのピアノ・ソナタ〕を聴く者は、ベートーヴェン自身のこと、彼の人生やその運命のことを思わずにはおられない」と書いている³⁰⁾。特にベートーヴェンは、数々の肖像画や伝記ばかりでなく、その生涯は小説や芝居にもなり³¹⁾、耳の病から「不滅の恋人」に至るまで実人生の様々な逸話が伝説の題材を提供する。しかし上述したように、ベートーヴェンの例に限らず第三共和政時代には多くの偉人伝が出版された。また後に見るように、同時に文人や芸術家の彫像が多く制作され、かつての国王像や皇帝像に代わって、芸術上の偉人たちが時代のヒーローとして国民の目に映ったのだった。

『サント＝ブーヴに反論する』の中で、ブルーストは文芸批評における伝記的方法を批判した。しかしながら、ブルーストが生きた第三共和政時代では文芸作品に対する伝記的アプローチが広く行きわたっていたのだ。サント＝ブーヴへの批判という衣を借りながら、ブルーストは同時代の一般的な知の潮流を批判したとも言えるだろう。

3. ブルーストのベートーヴェン受容

ブルーストが回答した二つのアンケート(« questionnaire »)が残っている³²⁾。「好きな音楽家」の項目への回答の変化は興味深い。10歳代半ばの1885年頃のアンケートでは、モーツァルトとグノーの名前を挙げたのに対して、20歳過ぎの大人になった1891年頃には、ベートーヴェン、ワーグナー、シューマンという3人のドイツ人作曲家を挙げている。1890年代におけるブルーストのドイツ音楽への傾倒が明らかに示されている。書簡を調査すると、アンケートの回答の通りに1890年代初頭からベートーヴェンへの言及が始まる。1892年から1907年までは交響曲とピアノ・ソナタへの言及のみであるが、1910年に後期弦楽四重奏曲の一つである15番が挙げられ、これ以降は弦楽四重奏曲への言及が増加する。1913年2月26日には15番、16番および「大フーガ」がブレイエル・ホールで名高いカペー弦楽四重奏

団によって演奏され、ブルーストも友人ジョルジュ・ド・ローリスとともにリヨン夫人の機軸で鑑賞し、演奏会後にブルーストがリュシヤン・カペーに演奏の印象を語ったことが伝えられている³³⁾。これ以降、書簡におけるベートーヴェンへの言及のほとんどが後期弦楽四重奏曲に関わるようになる。1916年には書簡に次のように記している——「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³⁴⁾」。「数年前」とはおそらくカペー弦楽四重奏団の演奏会を聴いた1913年を指しているのだろう。第一次世界大戦中の1916年にブルーストは、自宅にプーレ弦楽四重奏団を招き、数回にわたってセザール・フランクの弦楽四重奏曲、フォーレのピアノ四重奏曲、そしてベートーヴェンの後期弦楽四重奏曲を自分のためだけに演奏してもらっている³⁵⁾。当時ヨーロッパ中で名声を博していたカペー弦楽四重奏団に依頼するのは経済的に困難と考えたブルーストは、「コンセル・ルージュ」に所属するプーレ弦楽四重奏団に依頼することになった³⁶⁾。

プーレ弦楽四重奏団を率いるガストン・プーレ（1892 - 1974）³⁷⁾は当時まだ著名な演奏家というわけではなく、ブルーストもまだその名を知らなかった³⁸⁾。ガストン・プーレは1910年にパリ音楽院ヴァイオリン科を首席で卒業した後、指揮者ピエール・モントゥーに見出され、ロシア・バレエ団のオーケストラの首席ヴァイオリニストを務めるかたわら、1914年には弦楽四重奏団を結成した。同年に勃発した第一次世界大戦に動員されたものの、病気のためにパリに戻り、弦楽四重奏団の活動を再開した。ブルーストがプーレを訪ねたのはその時期のことであった。現代音楽を得意としたプーレ弦楽四重奏団によるドビュッシーの弦楽四重奏曲の演奏は、作曲家自身に深い感銘を与え、翌年1917年5月5日にはドビュッシーの「ピアノとヴァイオリンのためのソナタ」をガヴォー・ホールで、プーレのヴァイオリン、作曲家本人のピアノにより初演している。1926年にはプレイエル・ホールを拠点に指揮者として「コンセル・プーレ」を立ち上げ、プロコフィエフ、フロラン・シュミット、六人組などの現代音楽の初演を行うなど、輝かしいキャリアを歩むことになる。ブルーストが自宅に呼んだ頃は24歳という若さだったガストン・プーレは、名声を確立する前のことだったが、輝かしい将来が約束された一流の演奏家であった。

ガストン・プーレの記憶によると、ブルーストはフランクやフォーレの曲を二度続けて演奏することを求めたという³⁹⁾。おそらくベートーヴェンの弦楽四重奏曲についても同様であっただろう。一人だけのための演奏会だったが故の贅沢ではあるが、繰り返し聴くことを要請する「クラシック音楽」の聴き方でもあった。1916年当時は、架空の音楽家ヴァントゥイユの遺作となる「七重奏曲」の場面を執筆中であつたことから、音楽の描写のためのインスピレーションを求めての聴取であつたことも間違いないだろう。晩年の書簡によって明らかのように、ブルーストはフランクとベートーヴェンの弦楽四重奏曲の楽譜を所有していた⁴⁰⁾。小説中の音楽描写は決して単なる印象によるものではなく、音楽作品の正確で深い

理解に基づいていると言ってよいだろう。

ところで、自宅で室内楽を聴くことは当時の上流社交界で流行していた。『ゲルマンのほう』でサン＝ルーは伯父シャルリュス男爵についてこう語る——「伯父はベートーヴェンのいくつかの弦楽四重奏曲をもう一度聞きたかったのだ（というのも、伯父はあらゆる奇抜な考えを持っていたものの、愚かどころか大変才能に恵まれていたのだ）、毎週伯父とその数人の友人のために音楽家を招いて演奏してもらったのだ。その年、少人数の集まりで室内楽を聴くことが、とてもエレガントだったのだ⁴¹⁾」。いわゆるサロン・コンサートは19世紀を通じて盛んに行われたが、ここではもっと少人数の身内だけによる私的演奏会のことを話題にしているのだろう。プルーストも親しく交際していたポリニャック大公妃とグレフュール伯爵夫人は音楽愛好家として知られ、頻繁にサロン・コンサートを主催していたが、ミリラム・シメヌによると、上流社交界では音楽に理解がある人だけの親密な集いで私的演奏会が開かれていた⁴²⁾。なかでもベートーヴェンの後期弦楽四重奏曲はそのようなエリートが集まりで好まれたように思われる⁴³⁾。彼女は『メセナと音楽家たち』においてポリニャック大公妃の回想録を引いている——

私はとても幼い頃からいつも、ベートーヴェンやモーツァルトやシューベルトの最も偉大な作品を子守歌のように聴いて育ちました。特に当時まったく理解できないと見なされていたベートーヴェンの10番から17番までの後期弦楽四重奏曲⁴⁴⁾をよく聴きました。なかでも弦楽四重奏曲14番には感銘を受けました。今でも思い出しますが、私の14歳の誕生日にプーシュロンの小さな腕時計か有名な肖像画家シャプランが絵を描いた扇はどうかと言われたのですが、私は贈り物、つまり「誕生日のサプライズ」として私の好みのベートーヴェンの作品、つまりこの弦楽四重奏曲の演奏を選んだのでした⁴⁵⁾。

14歳の誕生日の贈り物としてベートーヴェン後期弦楽四重奏曲14番を選んだとは、ポリニャック大公妃は少女の頃からとても「エレガント」だったのだろう。自宅でベートーヴェンの後期弦楽四重奏曲を聴くことは、エレガンスの極みであり、エリートの証であった。プルーストが大戦中自宅にプーレ弦楽四重奏団を呼んだことは、戦争中のために演奏会を聴く機会が減ったことや、夜中に仕事をするという彼の「さかしま」な生活のせいでもあり、とりわけ小説執筆のためもあっただろうが、それは上流社交界の流儀とも一致していたのだ。

4. 『失われた時を求めて』におけるベートーヴェン後期弦楽四重奏曲

『花咲く乙女たちのかげに』第一部「スワン夫人をめぐって」の中で、スワン夫人がピアノでヴァントゥイユのソナタを演奏する。語り手はこの曲を理解するのに数回の聴取を必要とすると感じ、独創的な作品の理解には長い年月を要するとの考察を進めながら、ベートーヴェンの後期弦楽四重奏曲を引き合いに出す。

天才的な作品がすぐに賞讃されることがあまりないのは、それを書いた人が非凡で、その人と似たような人がほとんどいないからである。その人を理解できる稀有な精神を生み、育て、増やすのは作品それ自体である。ベートーヴェンの四重奏曲（12番、13番、14番、15番の四重奏曲）こそが、50年の歳月をかけてベートーヴェンの四重奏曲の聴衆を生み出し、増やしたのであり、あらゆる傑作と同様、そのようにして芸術家たちの価値を進歩させたとはいわないまでも、少なくとも傑作が現れたときには見つからなかったもの、つまりその傑作を愛する人々によって今日では広く構成されている精神の集まりに進歩をもたらしたのだ。いわゆる後世とは、作品の後世である。だから作品が自らその後世をつくらなければならない〔中略〕。それゆえ、もし作品が長く秘蔵され後世によって知られないなら、その後世とはその作品にとっては後世ではなく、ただ50年後に生きた同時代人の集まりなのだ⁴⁶⁾。

「後期弦楽四重奏曲」と呼ばれるのは、晩年の1824～1826年に作曲された12～16番の5曲である。ブルーストがここに挙げるベートーヴェンの弦楽四重奏曲をはっきりと番号で示しているが、そこには16番が欠けている。しかも「XII, XIII, XIV et XV」というように最後の15番の前に「et」（「と」）という接続詞を入れることによって、この4曲に限っていることが明快に示されている。草稿を調べても、単なる書き落としとは思われない。やはり故意に16番を外していると判断してよいだろう。原潮巳氏が「ブルーストとベートーヴェン後期弦楽四重奏曲」と題された論文の中で、この問題を詳細に論じている⁴⁷⁾。原氏は世紀転換期頃のベートーヴェン後期弦楽四重奏曲をめぐる音楽批評を調査し、19世紀には16番も評価されていたが、20世紀にはあまり評価されなくなると論じ、特に当時の音楽界の権威であったヴァンサン・ダンディの見解に従ったのだらうと結論づける⁴⁸⁾。当時の音楽批評の綿密な調査に基づく優れた論考ではあるが、音楽界に属しているわけではないブルーストがヴァンサン・ダンディの権威に従う理由はなかったはずだ。実際のところ、ヴァンサン・ダンディは16番について、「大いなる美に満ちている」としながらも、「われわれの見

るところ、この作品を前に述べた四つの作品と比較することはできないことであって、フィナーレの謎かけ“そうでなければならぬのか？”は、この価値を大いに高めるものではない」と述べ、わずか数行で片づけている⁴⁹⁾。「そうでなければならぬのか？」(« Muss es sein ? »)という作曲家によるメモはよく知られており、プルーストも書簡で言及している⁵⁰⁾。ヴァンサン・ダンディはこのように16番については無視しているに等しく、音楽的な観点からの考察はまったくない。「古典的」と称されるこの作品の形式面だけでも他の作品と比較することは無意味ではないだろう。

作品番号	調性	構成	所用時間	長大な楽章	完成年月
12番 (作品127)	変ホ長調	4楽章	36分36秒	2楽章アダージョ：15分21秒	1825年2月
13番 (作品130)	変ロ長調	6楽章	44分08秒	終楽章大フーガ：15分37秒	1825年11月
14番 (作品131)	嬰ハ短調	7楽章	40分13秒	4楽章アンダンテ：15分	1826年7月
15番 (作品132)	イ短調	5楽章	42分38秒	3楽章モルト・アダージョ：17分05秒	1825年7月
16番 (作品135)	ヘ長調	4楽章	24分20秒	長い楽章なし	1826年10月

※所用時間は、ズスケ弦楽四重奏団『ベートーヴェン弦楽四重奏曲全集』« Brilliant Classics », 2013による。

伝統的に弦楽四重奏曲は4楽章から構成される。13番、14番、15番は4楽章を超える多楽章形式であり、構成面からもすでに斬新である。しかも12番から15番までの4曲にはいずれも15分を超える長大な楽章が含まれており、これもまた伝統に反している。それに比べて、16番は伝統的な4楽章であるとともに、所要時間も他の作品の半分ほどの短さであり、簡潔と言ってもよい。さらに「ヘ長調」という調性も注目し値する。ベートーヴェンにあって調性が意味を持つことは言うまでもない。9つの交響曲の調性を参考にすると、6番と8番がヘ長調で書かれている。6番は「田園」というタイトルが与えられ、田園を喚起するほどに牧歌的な曲調である。瞑想的な緩徐楽章を含む前衛的な他の4つの四重奏曲と比べて、平明かつ古典的で、要するに「理解しやすい」のが16番である。理解するのに時間がかかる独創的な天才の作品として挙げたベートーヴェンの後期弦楽四重奏曲に16番を入らなかったのはそのような理由によるものと考えられよう。プルーストの自宅に呼ばれて演奏したガストン・プーレはインタビューに次のように答えている——「しかしながらプルーストは私たちに彼〔ベートーヴェン〕の弦楽四重奏曲、とりわけ後期の4曲の演奏を求めたのです⁵¹⁾」。プルーストはやはり理解するのに時間がかかる12番から15番までの4曲を繰り返し聴くことを望んだのだろう。この中に16番は含まれてはいなかったはずだ。

先の引用文においてももう一つ注目すべきことは、ベートーヴェンの後期弦楽四重奏曲それ自体が、「50年の歳月をかけてベートーヴェンの四重奏曲の聴衆を生み出し、増やしてきた」と書かれていることである。「50年の歳月」とはいつからいつまでのことであろうか。ベー

トーヴェンがこれらの作品を作曲したのは1824～1826年のことであり、シュパンツィヒ、ベーム、マイゼーダーなどの弦楽四重奏団がウィーン、ベルリン、ライプツィヒなどの私的な集いで演奏している⁵²⁾。ただし、ウィーンでは1827年から1850年までにわずか4回しか演奏されていない。ブルーストの小説における語り手の現在は、執筆時期である20世紀初頭と考えてよいだろう。オーストリアやドイツにおける初演からは80年ほどが経過している。ブルーストはやはりフランス、とりわけパリにおける演奏を念頭に置いていたと考える方が自然だ。パリにおけるベートーヴェン弦楽四重奏曲の演奏史を振り返るなら、ピエール・バイヨ弦楽四重奏団が草分け的存在であり、1830年からはアントン・ボレル弦楽四重奏団が加わる⁵³⁾。ただし、これらの演奏会はあくまで少数の音楽愛好家を対象としたものだった。ロマン主義時代の有力な音楽評論家フランソワ・フェティスもベートーヴェンの後期弦楽四重奏曲を評価していなかった⁵⁴⁾。

注目すべきことは、1852年パリでモーラン＝シュヴィヤール弦楽四重奏団によって「ベートーヴェン後期弦楽四重奏曲協会」(Société des grands derniers quatuors de Beethoven)が創設されたことだ⁵⁵⁾。この協会は後期弦楽四重奏曲の保護と普及を目的として毎年パリでこれらの「理解しがたい」作品を演奏、1889年にはシュヴィヤールが「ベートーヴェン協会」(Fondation Beethoven)を設立して、同趣旨の活動を引き継ぐ。ところが、ロマン・ロランはクロード・ド・ビュッセル宛書簡に次のように語る――

1880－1890年代に（クロードよ、当時のことを覚えているかい？）、私たちは後期のソナタや後期の弦楽四重奏曲の暗い森の中の道を単独で切り開いて行かなければならなかった。1900年頃になってようやく、長い間「未知なる地」のままであったベートーヴェンの晩年の室内楽という遺言ともなった傑作群の聖堂がエリートたちに開かれたのだった⁵⁶⁾。

ロマン・ロランは作家である前に音楽学者であった。1890年代にはソルボンヌ大学などで音楽史の講義を始めて、1903年には同大学の音楽史講座の初代教授になっている。音楽史の専門家であるロマン・ロランでさえこの時期にはまだモーランやシュヴィヤールの普及活動を知らなかったのだ。それほどまでに彼らの演奏は一部のエリート層のみを対象としていたのだろう。19世紀末頃パリの上流社交界では室内楽が盛んだったにもかかわらず、新聞等で報道されることもなく、パリの一般市民には知られていなかった⁵⁷⁾。ロマン・ロランの手紙の後半で、1900年頃になってようやくベートーヴェンの晩年の室内楽、すなわち一連の後期弦楽四重奏曲が聴けるようになったことを喜ばしく伝えている。これがカペー弦楽四重奏団の活動を指していることは疑いない。ポリニャック大公妃邸の常連であったヴァ

イオリン奏者リュシヤン・カペーが1893年に弦楽四重奏団を結成、1904年に再編されたカペー弦楽四重奏団はヨーロッパ中に名声を博す。1906年にパリのアグリキュルトゥール・ホールでベートーヴェン弦楽四重奏曲全曲演奏を行い、1910年からはプレイエル・ホールで後期弦楽四重奏曲を中心とする演奏会を開始する⁵⁸⁾。

ところで、ベートーヴェン後期弦楽四重奏曲に関わるプルーストの文章には「今日の聴衆」と書かれているが、「今日」とはやはりプルーストがこの文を書いた時期とほぼ一致していると言ってよい。当該テキストの執筆時期は、1913年と1919年の間であることは間違いない⁵⁹⁾、おそらくプーレ弦楽四重奏団を自宅に招いた1916年頃のことだったのではないだろうか。広く捉えても20世紀初頭の聴衆を念頭に置いていると見なしていいだろう。その50年前とは1850年代から60年代頃と想定できる。それはちょうどモーラン＝シュヴィヤール弦楽四重奏団が1852年に「ベートーヴェン後期弦楽四重奏曲協会」を創設し、毎年パリで後期弦楽四重奏曲の全曲演奏を始めた時期と一致するのだ。ヨーロッパの主要都市におけるベートーヴェン後期弦楽四重奏曲の演奏史を綿密に調査したイヴァン・マエム(Ivan Mahaim)は彼らを「ベートーヴェン後期作品の使徒たち」と呼んでいる⁶⁰⁾。つまり後期作品の普及に努めた演奏団と位置づけている。かたやカペー弦楽四重奏団が活動を開始した20世紀初頭はベートーヴェン後期弦楽四重奏曲の完全復活の時期と見なせるのである。「ベートーヴェン後期弦楽四重奏曲協会」の創設とカペー弦楽四重奏団の活動との間に、ちょうど「50年」の歳月の経過がある。ロマン・ロランもまた1908年に刊行した『今日の音楽家たち』の中で以下のように述べている――

交響曲の大音楽会や新しい数々の音楽院と並んで、いくつかの協会がパリに室内楽の知識と趣味とを浸透させるために創設された。この種の音楽はドイツではあれほど普及しているのに、1870年以前のパリにはほとんど完全に欠けていた。最初はヴァイオリニストのモーランとチェリストのシュヴィヤールが、1852年からベートーヴェンの後期弦楽四重奏曲に対する共通の崇拜の念から結びあった。だがこの演奏会はエリートをひきつけたにすぎなかった。そして大衆の間では、「ベートーヴェン後期弦楽四重奏曲協会」は聾者が書いた異様で不可解な音楽に身を捧げているという評判であった⁶¹⁾。

この段階ではロマン・ロランは1852年に創設された「ベートーヴェン後期弦楽四重奏曲協会」のことを知っている。そして、それがエリート層だけを対象としたもので、公衆からは無視されていたという見解を示している。プルーストもまたこのようなパリにおける後期弦楽四重奏曲の演奏および聴取の歴史を知った上で、ベートーヴェンの天才的な作品が「50年」の歳月をかけてようやく理解されるようになったと書いたのではないだろうか。

ブルーストは「人のいう後世とは、作品の後世である」と述べ、作品自体が聴衆を生み出すと言明する。作者がいつ創作したかではなく、作品がいつ聴衆に聴かれたかを重視する。ここには作品中心主義的な見方がはっきりと見て取れるとともに、芸術活動に関して「創造」よりも「受容」に重点を移していることがわかる。これはロマン・ロランの『ベートーヴェンの生涯』における「人」を中心とするベートーヴェン観と明らかに対立する見方である。また、サント＝ブーヴの伝記的批評に対するアンチ・テーゼでもある。しかしながら、「人」を中心とするこのような芸術観はサント＝ブーヴやロマン・ロランに限ったものではない。上述したように、第三共和政時代にはかつてないほどに偉人伝が興隆したのだった。ブルーストによるサント＝ブーヴへの反論は、時代の潮流への抵抗であったのだ。文学・芸術は「深い自我」によって創造されるものであり、そのような「深い自我」は作品を通してしか理解されない⁶²⁾。ベートーヴェンの後期弦楽四重奏曲は「深い自我」によって創造された内省的かつ独創的な作品群であったがために、理解されるのに「50年」もの歳月を要したのだった。

5. 芸術家の肖像 ― 老いと病 ―

ブルーストは芸術を理解する上で、「人」を無視したわけではない。彼は作品に表現される人間性をこそ重んじる。ベートーヴェンの中には、「老い」と「病」という極めて人間的なテーマが見出される。1913年の書簡の中で、ブルーストは交響曲6番「田園」に関連して、自分自身の病気をベートーヴェンの耳の病に重ねる。

あなたもテアトロフォン⁶³⁾に加入されましたね。今ではコンセール・トゥーシュともつながっています。ベッドにいながらにして『田園交響曲』の小川のせせらぎと小鳥たちの鳴き声が聞こえてきます。かわいそうなベートーヴェンも私と同様にそれらを楽しむことはできなかったのです。というのも彼は完全に耳が聞こえなかったからです。彼はもはや聞こえない鳥の鳴き声を再現しようと努めて自らを慰めていたのです。才能もなく天才から遠く離れてはいますが、私ももはや見るができないものを私なりに描きながら作っているのもまた「田園交響曲」なのです⁶⁴⁾。

ベートーヴェンの聾疾は伝説的とも言えるほどにまでよく知られている。もはや聞こえない小川のせせらぎや小鳥の鳴き声を音楽で再現しようとしたことに、ブルーストは共感する。彼は9歳の時に、ブローニュの森からの帰り道で喘息の発作を起こし、それ以降生涯にわたってこの病から癒えることはなかった。子供の頃、田園風景に囲まれた父の故郷イリ

エで春や夏の休暇を過ごしたが、喘息に悪影響を及ぼす田園地帯を避けなければならなくなり、それ以降イリエにはほとんど行くことはなかった⁶⁵⁾。匂い、光、騒音なども発作を引き起こすため、1910年10月以降はオスマン大通り102番地の自宅の寝室をコルク張りにし、昼夜逆転した生活をしたことはほとんど伝説ともなっている。上の手紙を書いた1913年には、『失われた時を求めて』の第1篇『スワン家のほうへ』を出版しようとしていた。その第1部「コンブレ」は、イリエをモデルとした田舎町での子供時代の休暇の物語である。そこには太陽の光が満ち、さんざしをはじめとする植物の匂いがあふれている。読者はまずその感性豊かで詩的な表現に魅了される。しかし、そのような豊かな感覚はブルーストにとってすべて失われたものだった。『失われた時を求めて』という小説において見出される「失われた時」はまた「失われた感覚」でもあったのだ。聴覚の芸術である音楽に携わりながら聴覚を失っていくベートーヴェンへの共感に極めて真摯なものだった。

上で見たように、カペー弦楽四重奏団の演奏会を聴いた1913年以降、そしてとりわけプーレ弦楽四重奏団を自宅に招いた1916年以降、ブルーストの書簡におけるベートーヴェン音楽への言及は後期弦楽四重奏曲に限られるようになる。言及の回数に注目すると、12番1回、13番1回、14番1回、15番7回、16番1回である。15番が圧倒的に多く、この曲に対するブルーストの関心の高さを証している。その理由は純粋に音楽的な性格によるというばかりでなく、そこに表現される人間性にも基づいていると思われる。1918年にロベール・ド・モンテスキウ宛の書簡の中で、最も美しい音楽として15番の最終楽章を挙げている——「私が音楽で知っている最も美しいもの、弦楽四重奏曲15番の陶醉させるような(« enivrant »)最終楽章は、病癒えたる者の熱狂(« délire »)なのです。もっとも彼はその後まもなく死んでしまうのですが⁶⁶⁾」。この手紙に見られる「病癒えたる者」(« convalescent »)という表現は、ベートーヴェンが第3楽章に付けた有名な表題(「病癒えたる者の神への聖なる感謝の歌、リディア調で」)に基づく。15番は1826年に大腸の病気になった時期に作られた曲である。15分以上に及ぶ長大な第3楽章は、病が癒えたことへの感謝の祈りを表現したものとされる。死の数か月前の1922年3月には、ブルーストは自らの病気を重ねて、「快復の希望——不確かな希望ですが——をもって」この曲を聴いている、と告げる⁶⁷⁾。一連の後期弦楽四重奏曲を作曲していた晩年には、ベートーヴェンはほとんど耳が聞こえない状態にまでなっており、15番ではいわば二重の病の苦しみから、生の歓びへと至る魂の軌跡が表現されていると言えよう。

第5篇『囚われの女』には、ヴァイオリニストであるモレルがピアノでこの曲を弾いたことについての、シャルリュス男爵のコメントがある。

「あなたは先日『四重奏曲第15番』のピアノ版を弾いたけれど、それがすでにばかげて

いる。これほどピアノ向きでない曲はないんですから。ピアノ版は、「栄光の聳者」のあまりに張りつめた弦の音には耳が痛くなるという人のために作られたのです。ところで神々しいのはまさしくこのほとんど甲高い神秘性なのです。いずれにせよ、テンポをすべて変えてしまったために、あなたの演奏は良くなかった。これは自分が作曲するように弾かなければならないのです。若きモレルが、一時的に耳が聞こえず、才能の欠如に悩んで、一時不動のままでいるが、ついで神聖な熱狂（« *délire sacré* »）に捕われ、最初の数小節を弾き、構築していく。するとそのような出だしにすっかり疲れて、弱くなり、美しい前髪が垂らしてヴェルデュラン夫人を喜ばせる。さらに、神託を客体化するために費やした膨大な量の灰白質をこんなふうにくっきりと回復する。そうして力を取り戻すと、新たな卓越した靈感にとり憑かれ、尽きることのない崇高な楽節へと突き進むのだが、その楽節はベルリンのヴィルトゥオーゾ（シャルリュス氏はこんなふうにメンデルスゾーンのことを示唆したのだと思う）が飽くことなく摸倣することになるのです。こんなふうにより本当に超越的で生命を吹き込むような仕方であなたにパリで演奏してもらおうと思っています⁶⁸⁾。」

19世紀はピアノが一般家庭に普及した時代だった。ピアノが弾けることは裕福な家庭の子女にとって大事な教養となった。実際、録音技術が発明される前、家庭で音楽を楽しむほとんど唯一の方法がピアノ演奏であり、多くの楽曲のピアノ編曲が楽譜として出版されたのだ。したがってモレルがピアノ編曲によってベートーヴェンの弦楽四重奏曲を演奏することは不自然ではない。ブルーストは晩年のエッセイの中で、ボードレルの「小さな老婆たち」と比較しながら、ベートーヴェンの後期弦楽四重奏曲のピアノ版について語っている――

彼〔ボードレル〕は、死にかけた女たちを鞭打たないように言葉をやわらげようとも思わず、これら不幸な小さな老婆たちについて、これまでにフランス語で書かれた最も力強い詩句を書いたのだ。それはちょうど耳の聞こえなくなったベートーヴェンが、『合唱付き交響曲』を書いているときに、その音符が必ずしも人間の咽喉のために書かれておらず、人間の耳に聞きとりうるものでもなく、いつも間違っ歌われているといった感じを与えることになろうとは思ってもみなかったのと同じである。私にとって彼の後期弦楽四重奏曲の陶醉させるような魅力（« *le charme enivrant* »）をなしている異様さが、それでもその崇高な神秘性を愛している人たちに対しても、ピアノに編曲されない限り歯をきしませることなく聴くことのできないものとなっているのだ⁶⁹⁾。

ブルーストにとっては「陶醉させるような魅力」（« *le charme enivrant* »）を持つペー

トーヴェンの後期弦楽四重奏曲も、人によってはピアノ編曲でないと聴くことが困難であるとみなされている。弦楽器による高音域の不協和音は、慣れない人の耳には不快に響くということだろう。書簡と小説において二度繰り返し使用している「熱狂」(« délire »)という言葉と、書簡とエッセイでともに使われている「陶醉させるような」(« enivrant »)という形容詞に注目したい。「délire」は本来「錯乱」を意味する言葉であるが、プルーストは肯定的な意味でこの言葉を使っている。しかも「神聖な」(« sacré »)と形容することによって神秘性をも付与している。病が癒えた者にとっての、生きることの歓喜を表現しているのだろう。これらの言葉は、古代ギリシア神話の酒の神ディオニソス(バックス)を想起させないだろうか。この点に関しては、後に彫刻家アントワーヌ・ブールデルを扱う際に再び問題にする。

後期弦楽四重奏曲はベートーヴェンの最晩年の作である。55歳から57歳にかけて作曲したのだが、これら一連の作品を完成した後まもなく世を去る。第一次世界大戦中の1917年にプルーストはこれらの作品を「晩年のベートーヴェン」(« le Beethoven de la fin »)とも呼び⁷⁰⁾、芸術家の「老い」という問題を主題化する。また、直前にはロベール・ド・モンテスキウに宛てた書簡において、「レンブラント、シャルダン、ベートーヴェンのような人たちの老いにこれほどの偉大さを与えた世間の無理解」について言及している⁷¹⁾。レンブラントとシャルダンはともにプルーストが彼らについてのエッセイを残すほど好んだ画家たちである⁷²⁾。レンブラントは特に肖像画家として名声を博していたにもかかわらず、注文主の要望に従わないため、注文が減るとともに、美術品や骨董品の購入への浪費などから晩年は破産宣告されるほど困窮している。シャルダンは静物画・風俗画などアカデミーの規範からするとマイナーなジャンルにおいて傑作を残したことにより、国王第一の画家の地位を得るに至り、当時の画家としては最高額の年金をもらっていたが、晩年には息子の死や自身の大病のため悲しみのうちに亡くなる。プルーストは両大画家の不幸な晩年と作品に対する無理解に思いを馳せながら、すぐに理解されないほどの独自性に達している「老い」の中に偉大さを認めている。偉大な芸術家たちの「老い」についての書簡中のコメントは、最終篇『見出された時』においても重要な考察として現れている。

なぜなら、幸福だけが身体に良いからだ。けれども精神の力を高めるのは悲しみである。ところで悲しみは、たとえ毎回一つの法則を私たちに明らかにしてくれるわけではないにしろ、それは毎回私たちを真実の中に引き戻し、毎回雑草のような習慣や懷疑主義や軽薄さや無関心を引き抜いて、物事を真剣に受けとめさせてくれる上で欠かせないのだ。確かににこの真実は幸福や健康とは両立せず、ときには生命と両立しないことも

ある。悲しみは最後には人の命を奪う。あまりにも激しい苦痛に見舞われるたびに私たちは、新たに静脈が浮き出して、こめかみや目の下に、致命的な曲線を這わせるのを感じる。こんなふうにならず、みんなが笑い物にする老レンブラントや老ベートーヴェンの荒んだ凄惨な顔が作り上げられる。もっとも、心の苦しみがあれば、目の下のたるみも額の皺も何でもないだろう。だが、力は別の力に変わりうるものだし、熱が持続すれば光になり、稲妻の電力は写真を可能にし、私たちの心の秘めたる苦しみは、新たな悲しみのたびに、絶えず目に見えるイメージを旗のように高々とかかげることができるのだから、悲しみの与える肉体の苦痛を、悲しみによってもたらされる精神の認識のために受け入れよう。肉体は崩壊するがままにしておこう。なぜなら、そこから新たに落ちていく一つひとつの小片が、今度は光輝き読むことのできるものと化して、私たちの作品につけ加わるからで、それはもっと才能に恵まれた人たちなら必要としないような苦痛と引きかえて作品を完全なものにするとともに、心の情動が私たちの生を砕くにしたがっていっそう作品を堅牢なものにするのだ⁷³⁾。

悲しみが肉体を滅ぼす。だが、悲しみこそが真実を告げる。崩壊する肉体が「光」となり、「われわれの作品」となると、ブルーストは「古い」を積極的に捉えなおす。凋落する肉体と光を放つ精神とが対比的に示される。「こんなふうにして少しずつ、みんなが笑い物にする老レンブラントや老ベートーヴェンの荒んだ凄惨な顔が作り上げられる」という文章に注目しよう。「みんなが笑い物にする」（« de qui tout le monde se moquait »）という表現は、書簡中の「無理解」（« méconnaissances »）に該当する。「老レンブラント」（« le vieux Rembrandt »）と「老ベートーヴェン」（« le vieux Beethoven »）というように、「古い」が強調されていると同様に、「あの荒んだ凄惨な顔」（« ces terribles figures ravagées »）と書かれているように、老いによって崩壊していく「顔」が強調されている。なぜ「顔」なのか。レンブラントは生涯にわたって百点ほどの自画像を描いており、とりわけ老齢に至ってからの自画像は傑作として知られている。また、小説では言及されていないが、書簡中でレンブラントと並記されているシャルダンに関しては、特に70歳代に作成した3点の自画像がいずれもルーヴル美術館に所蔵されており、静謐な中にもレンブラントの影響も感じられる明暗法による優れた作品と見なされている。

ブルーストは、1895年に雑誌「ルヴュ・エブドマデル」に寄稿するために書いたシャルダン論において、日常生活の凡庸さにうんざりしている若者に語るという形式のもとに、平凡な日常風景に美を見出すシャルダンの静物画を見るよう勧めるとともに、老齢によって蝕まれ、錆のように赤く醜いと見なされる老人の顔が持つ美と真実に目を開かせるために、画家が70歳代で書いた自画像を次のように解説する――

肌にできたほんのちょっとした皺も、静脈のほんのわずかな盛り上がりも、性格と生命と現に味わっている感情という、互いに応じあう三つの根源的なものの、実に忠実な実に興味深い翻訳なんだよ。これから先、通りを歩いていても家にいても、敬意にあふれた興味をもってこれらのすり切れた文字に身をかがめていただきたいものだ、もしあなたにそれらを判読できれば、それらはあなたに語ってくれるだろうよ、もっとも尊敬すべき草稿よりもはるかに多くのことをね、はるかに感動的なはるかに生き生きとしたことをね⁷⁴⁾。

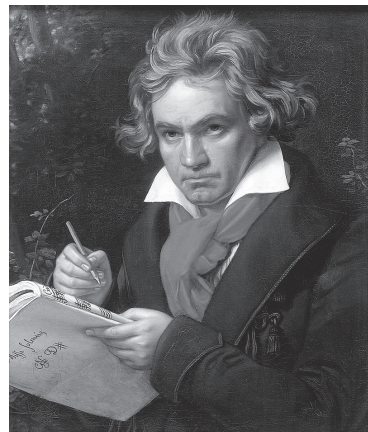
これはプルーストが24歳の時に書いたエッセイであり、「あなた」と呼びかけられる若者の年齢の方に近い。それにもかかわらず、晩年のシャルダンが描いた自画像の中に、すでに「老いの美」とも呼べるものを見出していることは興味深い。浮き出た静脈や皺を「すり切れた文字」(« caractères usés »)と捉えていることも、『見出された時』の「老い」をめぐる考察において、崩れる肉体が「作品化」という指摘をすでに予告している。

1900年のラスキンの死後まもなく執筆されたと思われるレンブラント論には、プルースト独自の芸術観が明瞭に見て取れる。

レンブラントの若年期の肖像画は互いに大変異なっていて、他の大画家たちの肖像画と似ているかも知れない。だが、ある時期から、それらの肖像はすべて、金色のマチエールとでも言うべきもののなかに立ち現れるのであって、まるでそれらはすべて、光線が直接事物に当って染めあげているときの夕陽の光のような同じ光の中で描かれたかのようだ⁷⁵⁾。

この文の直前に「終わり頃」(« vers la fin »)と記されていることから、また「落日の光」(« le jour du soleil couchant »)という表現からも、老齢期の自画像に注目していることは明らかである。若い頃の模倣時代とは異なり、円熟期である老齢時代には揺るぎない確かな個性がいずれの自画像にも見られる。それは描かれる人としての画家の個性ではなく、描く創造者としての画家の個性である。その個性が金色の夕陽の光の比喻で表現されていることは、『見出された時』の記述と共通している。

レンブラントとシャルダンには老齢期の自画像があ



シュティラーによるペーター・ヴェンの肖像 (1819年作)

り、若いながらも真実の光が当てられた顔がそこには見られる。年老いたベートーヴェンの「荒んだ顔」（« figure ravagée »）とは何を指すのだろうか。ベートーヴェンは人気音楽家であっただけに、生前に30以上の肖像画が描かれている。しかも若年期から老齢期に至る各時代の肖像画が残されている。厳格な顔や温厚な顔、写実的な風貌から理想化された形姿まで、同じ人物とは思えないほどに様々な「顔」がそこにある。おそらく最も流布したのは、1819年にヨーゼフ・カール・シュティラー（1781 - 1858）によって作成された肖像画であろう。右手にペン、左手に五線譜帳を持つ典型的な作曲家の肖像であり、髪の毛を逆立てて前方をにらみつけている。苦難に満ちた運命に立ち向かう意志の人ベートーヴェン、それはとりわけ交響曲「運命」や「英雄」が喚起する作曲家のイメージにふさわしい。これは49歳の時の肖像画であり、当時としては初老と言ってもよい年齢であるにもかかわらず、ベートーヴェンは澁刺として若々しく、ブルーストが想起する老いた顔にはほど遠い。ベートーヴェンの肖像画がどの程度フランスで知られていたか定かではない。しかしたとえば、ブルーストも読んだはずのヴァンサン・ダンディ著『ベートーヴェン評伝』（1911）にも青年期から老年期までの肖像画が4点掲載されている⁷⁶⁾。ベートーヴェンの「顔」は雑誌や書籍における複製写真などによってフランスでもかなり知られていたであろう。

ベートーヴェンの「顔」は彫像にも見られる。肖像画は生前に、彫像は死後に作られるのが通例である。死後に作られる彫像は、偉人を永遠に生かせるという意味を持つため、そこに神格化が見られるのは当然であろう。最も有名なベートーヴェン像はボンとウィーンにある。作曲家のボンの生家前に置かれた立像は1845年に制作されたもので、シュティラーの肖像画と同じく、左手に五線譜帳、右手にペンを持つ伝統的な作曲家像であり、運命に立ち向かうように前方を勇ましく見つめている。1880年にはウィーンの中央公園に銅像が建立され、多くの市民や観光客が訪れる。ミケランジェロの「モーゼ像」と酷似した坐像であり⁷⁷⁾、台座の右側には人類の守護者として圧制に立ち向かうプロメテウス、左側には勝利の女神ニケ、そして楽器と武器を持つ天使たちが作曲家を取り囲む。苦難と戦い勝利を得る姿は、ゲルマン民族の英雄のモニュメントとして神格化されている。

他方、フランスにもベートーヴェンの彫像が作られた。第三共和政時代には、偉人伝が興隆したばかりでなく、英雄たちの彫像が数多く建立されたのだ。かつてパリで建立されるのは国王の彫像だった。ヴェルサイユに居住する国王の姿をパリ市民の前に顕現させるためであった。共和政時代において人々の範となるのは、文化・芸術の発展に貢献した偉人たちであった。ジューン・アルゴローヴによると⁷⁸⁾、1815～1870年の間に建立された彫像は26体であったのに対して、1870～1914年の第三共和政下に作られた彫像は150体に及ぶ。しかも文人67、学者65、芸術家45、政治家56で、軍人は皆無であった。平和と安定、文化と芸術の進展をめざしていたということだろう。付言するなら、1744年にパリの守護聖人であ

る聖ジュヌヴィエーヴのための教会として建てられたパンテオンは、革命後に偉人顕彰のモニュメントとなりながら長く放置されていたが、第三共和政時代に偉人廟として復活した。1885年のヴィクトル・ユゴーのパンテオン葬はとりわけ盛大な行事となったことはよく知られている。

文化界・芸術界の偉人の彫像を建立することに力を注いでいた第三共和政下に、ドイツ人であるベートーヴェンの彫像を立てようとしたのは興味深い。フランスに建立される彫像は当然ながら祖国の発展に貢献したフランスの偉人たちであった。20世紀初頭におけるベートーヴェンへの崇拝はそれほどにまで熱狂的だったのだろう。1905年に彫刻家ジョゼ・ド・シャルモワによるベートーヴェン像の制作が計画された⁷⁹⁾。建立の場所としてトロカデロ広場が選定されたが、市議会の反対によりラヌラグ広場に変更された。石膏による仮の彫像が一時期ヴァンセンヌの森に設置されたものの、彫刻家が死去したことによりこの計画は頓挫したのだった。しかしながら、パリにドイツ人作曲家の彫像を立てる理由は何だったのだろうか。

最高の天才の本質的な特徴は、普遍的であるということだ。想念と表現が完璧に達するとき、それらはいずれかの方面からあらゆる教養人が近づきうるあの総合的な状態にある。そんなわけで愛国主義的な考慮はこれらの異常な本性を持つ人々への賛辞においては何もなすべがないのだ。そんなわけで、知的活動の中心であるパリ、指導的な新しい思想のるつぼであるパリ、趣味のメトロノームであるパリが、音楽家の中で最も偉大で、最も音楽的に完全な音楽であるベートーヴェンを厳かに称揚するのはすばらしく、また気の利いたことなのだ⁸⁰⁾。



パリのヴァンセンヌの森に仮設置されたベートーヴェンの石膏像
(<http://www.lvbeethoven.fr/Lieux/FranceVincennesMonumentBeethoven.html>)

このようにベートーヴェンの音楽の普遍性が強調され、芸術の都であるパリに最高の音楽家の彫像を建立することを正当化する。普遍性を重んじることは、17世紀古典主義以来のフランスの伝統ではあるが、かたや普仏戦争と第一次世界大戦に挟まれた第三共和政下には愛国主義的な動きもまた活発だった。ましてやベートーヴェンは両戦争における敵国の音楽家であった。しかし、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンなどは古き良き時代のドイツ、ワーグナー以降のドイツ現代音楽は野蛮なドイツ、と区分することにより、戦争時代においてさえドイツ・オーストリアの古典音楽の演奏を続けたのだった⁸¹⁾。また、ベートーヴェンの生地がボンという独仏の国境ともみなせるライン河沿いの町であることも、彼を両国の間に立つ音楽家とみなす根拠ともなった。さらにはベートーヴェンの祖父がベルギーのアンヴェールの出身であること、名前の「van」がベルギー由来であることなども、作曲家をドイツから引き離そうとする言説に役立った。上述したようにロマン・ロランの『ジャン＝クリストフ』は、ベートーヴェンが百年後に、ライン河沿いの町で生まれたあと、東のウィーンではなく西のパリに行ったらどのような音楽人生を歩んだかという実験小説であった。そこにはゲルマン民族とラテン民族の融合と統一を理想とするロマン・ロランの汎ヨーロッパ主義が見て取れる。

シャルモワによるベートーヴェン像はどのようなものだったのか、彫像についての紹介文を見てみよう。

ベートーヴェンは長方形の台座の上に半ば横たわって、瞑想にふさわしい姿勢で休んでいる。オリンピアの神のように、彼は創造的想像の力と、彼の作品を包みこんでいるように見える憂鬱を自分の中に閉じ込めている。モニュメントの土台には4人の羽根のある精霊たちが超人的な力の動きで英雄を持ち上げ、称揚しようとしている。これらの精霊は彼の大作の中に見出される主要な性格を象徴しているのだ。つまりヒロイズム、悲壮感、情熱、そして汎神論である⁸²⁾。

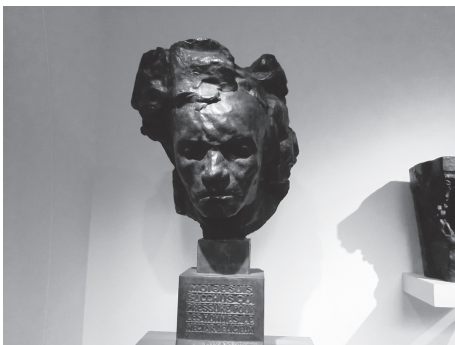
フランスのベートーヴェン像は横たわってくつろいだ姿勢で表されている。ボンやウィーンの仕事をする作曲家像とは異なり、休む姿で表現されていることには国民性の違いが表れていておもしろい。それでもやはり精霊たちに囲まれ、「オリンポスの神」のように神格化されていることに変わりない。しかしながら、生前に作成された数多くの肖像画にも、神格化されたベートーヴェン像にも、『見出された時』に語られる老いによって「荒んだ凄惨な顔」は見当たらない。

ブルーストの同時代に活動した彫刻家としてアントワヌ・プールデルがいる。ロダンの弟子であり、パリのモンパルナス駅の近くに個人美術館が開設されている。彼は1880年

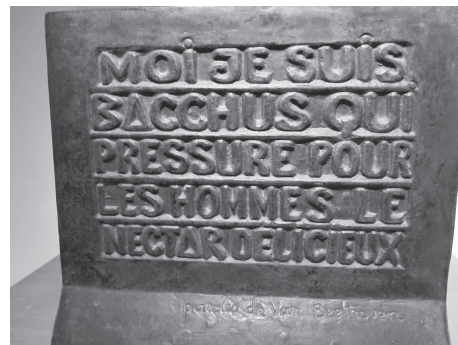
代から、とりわけ1901～1909年の期間に80以上ものベートーヴェンの彫像を制作した。自分の顔と大音楽家との顔の類似から親近感を持ったこともあって、それらの多くは頭部のみの彫像であり、作曲家の顔の表現に集中している。しかも大部分は晩年のベートーヴェンを対象としている。同美術館のベートーヴェン像に充てられたギャラリーに掲げられているプレートには、「苦悩によってやつれ蝕まれた顔」（« un visage défait et rongé par la souffrance »）と記されている。ブールデルがモデルとしたのは、当時パリに多く出回っていたベートーヴェンのライフマスクの模造だったという⁸³⁾。特に興味を引かれるのは、1903年に制作されたブロンズ像の台座に刻まれた文言である。この作品の石膏像が前年の1902年にパリ・サロン展に展示された。

Moi je suis Bacchus qui pressure pour les hommes le nectar délicieux. Beethoven.

私は人間たちのために美味なる神酒（ネクター）を搾るバックスである。ベートーヴェン。



ブールデルによるベートーヴェンの頭像



« Moi je suis Bacchus qui pressure pour les hommes le nectar délicieux. Beethoven. »

この言葉は、1810年にベートーヴェンと出会った女流作家ベッティーナ・フォン・アルニム（本名エリザベート・ブレンターノ）のゲーテ宛の書簡に基づいている⁸⁴⁾。ベッティーナはベートーヴェンとゲーテの出会いを仲介した人物としても知られており、1812年7月に保養地テブリッツでの文学と音楽の両巨匠の出会いが実現することになる。ロマン・ロランもまた『ベートーヴェンの生涯』の中でベートーヴェンのこの言葉を引用し、ワーグナーにとっては交響曲7番の最終楽章がディオニソスの祝祭を描いていると指摘している⁸⁵⁾。ロマン・ロランは必ずしもワーグナーの見方に賛同しているわけではないが、ブールデルにとって、そしておそらくワーグナーにとって、ベートーヴェンは「バックス（ディオニソス）」なのだ。ブルーストが弦楽四重奏曲15番について「陶醉させるような」（« enivrant »）および「熱狂（錯乱）」（« délire »）あるいは「神聖な熱狂」（« délire sacré »）という言葉

を使っていたことを思い出そう。どちらの言葉もディオニソスを想起させる。また世紀転換期の頃からフランスに紹介されるようになったニーチェが、処女作『悲劇の誕生』（1872年刊、1901年仏語訳刊）⁸⁶⁾において彫像芸術をアポロンに、音楽芸術をディオニソスに象徴させたことをも想起させる。20世紀初頭にブルーストとブールデルはともにベートーヴェンの音楽の中に陶酔的なディオニソス的性格を認めていた。それはワーグナーおよびニーチェのベートーヴェン観を引き継いでいるとも言えるだろうが、ブルーストはブールデルによるこれらのベートーヴェンの頭像の存在を知っていたであろうか。著作や書簡の中にブールデルの名前への言及がないため、影響や関連を実証することは困難である。ここでは、同時代にブルーストとブールデルはともにベートーヴェンの老いと苦悩によって荒廃した顔に強い関心を寄せるとともに、その音楽の中に生の陶酔を表現するディオニソス的性格を見出していた事実を指摘するにとどめよう。

上で見てきたように、ベートーヴェンはその音楽が繰り返し演奏されたばかりでなく、その人生も繰り返し語られ、その顔と姿もまた繰り返し描かれてきた。ブルーストは、レンブラントやシャルダンの晩年の自画像と並べて、ベートーヴェンの老いた顔の深い皺を、苦悩と悲しみによって刻まれたと想像しつつ、何よりも一連の後期弦楽四重奏曲を彼の晩年の「自画像」として見ていたのだろう。

「老いた聾者」（« vieux Sourd »）は、ブルーストの時代に音楽ジャーナリズムにおいてしばしば使われたベートーヴェンの綽名である⁸⁷⁾。必ずしも揶揄的に使用されたわけではないが、耳の病と老いという二重苦を背負った晩年のベートーヴェンを指す。ロマン・ロランは『ジャン＝クリストフ』の中で同じ綽名を使って次のように証言する——「したがって音楽家の中でも最も優れた者たちは、ベートーヴェンを耳障りな声で叫ぶ“老いた聾者”（« vieux Sourd »）として扱い始めた⁸⁸⁾」。ドビュッシーをはじめとするフランスの若手の音楽家たちは20世紀初頭からベートーヴェンが代表するドイツ古典音楽に背を向けて、フランス独自の音楽創造へと向かい始める。ここでは「老いた聾者」という言い方はやはり揶揄的と言わざるを得ない。特に、まったく聞こえなくなった晩年の理解困難な作品を念頭において使われる表現であっただろう。ブルーストもまたこの綽名を使っているが、書簡では「老いた聾者の深さ」（« la profondeur du vieux Sourd »）と表現し⁸⁹⁾、小説中の弦楽四重奏曲15番の演奏に関わる場面では「栄光の聾者」（« le glorieux Sourd »）と呼ぶ⁹⁰⁾。「深さ」と「栄光」という言葉によって、ブルーストは老いと病を捉えなおす。もう一度、『見出された時』の「老い」についての考察の末尾を引用しよう——

肉体は崩壊するがままにしておこう。なぜなら、そこから新たに落ちていく一つひとつの
の小片が、今度は光輝き読むことのできるものと化して、苦しみと引き換えに私たちの

作品を完成させてくれるのだ⁹¹⁾。

老いと病が創造へと転換される。苦悩から歓喜への飛躍はまさしくベートーヴェン的なテーマであるとともに、プルースト的テーマでもある。『見出された時』の大団円を成すゲルマント大公妃邸での午餐会には、作中人物の大多数が長い年月の後に姿を現す。彼らは再認するのが困難なほどに老人となっているため、この場面は「仮装舞踏会」(« Bal de Têtes »)と題されている。時間の破壊作用がいかになくその力を発揮する場面である。けれども、主人公の「私」は同時に無意識的記憶の体験によって啓示を受け、過去は決して失われてしまったわけではないという確信を得ることにより、文学創造へ向かう。ベートーヴェンの老年期の傑作群である後期弦楽四重奏曲における老いと病の創造への転換は、プルーストにとって「失われた時」から「見出された時」への逆転を啓示するものであった。

注

- 1) Marie GABORIAUD, *Une vie de gloire et de souffrance. Le mythe de Beethoven sous la Troisième République*, coll. « Classiques Garnier », 2017, p. 105-106.
- 2) 今谷和徳・井上さつき『フランス音楽史』春秋社, 2010, p. 283.
- 3) Marie GABORIAUD, *op. cit.*, p. 106.
- 4) 今谷和徳・井上さつき, 前掲書, p. 328-332.
- 5) 井上さつき『音楽を展示するーバリ万博1855－1900』法政大学出版局, 2009; 宮本直美『コンサートという文化装置ー交響曲とオペラのヨーロッパ近代』岩波書店, 2016.
- 6) Édouard NOËL et Edmond STOUILLIG, *Les Annales du théâtre et de la musique*, Librairie Paul Ollendorff, 1875-1916.
- 7) コンセール・ラムルーでは、1902年「ベートーヴェン・ワーグナー・フェスティバル」(交響曲3番)、1905年「ベートーヴェン・プログラム (ハ長調序曲、交響曲3番「英雄」、ヴァイオリンのためのロマンス、セレナーデ、「レオノーレ」序曲)、1906－1907年に「ベートーヴェン・チクルス」(交響曲全曲)、コンセール・コロヌヌでは、1907－1908年「ベートーヴェン・チクルス」(交響曲全曲)、1911年「ベートーヴェン・フェスティバル」(ピアノ協奏曲1番、「ミサ・ソレムニス」、「エチエンヌ王」序曲)、1912年「ベートーヴェン・フェスティバル」(交響曲9番、ピアノ協奏曲3番、「エグモント」序曲)、1913年「ベートーヴェン・フェスティバル」(交響曲9番、ピアノ協奏曲5番、「レオノーレ」序曲)、「ベートーヴェン・フェスティバル」(「ミサ・ソレムニス」、「レオノーレ」序曲、「プロメテウス」)。
- 8) William WEBER, *The Great Transformation of Musical Taste. Concert Programming from Haydn to Brahms*, Cambridge University Press, 2008 (『音楽テイストの大転換ーハイドンからブラーム

スまでの演奏会プログラム』松田健訳, 法政大学出版局, 2016) ; 渡辺裕『聴衆の誕生—ポスト・モダン時代の音楽文化』中公文庫, 2012.

- 9) Romain ROLLAND, *Jean-Christophe*, Éditions Albin Michel, 1966, p. 729. 日本語訳は拙訳による。
- 10) Romain ROLLAND, « Beethoven, pour le centenaire de sa mort », *Revue Europe*, XIII, n° 51, 1927, p. 289.
- 11) 『エロイカからアパシヨナータまで』(1928)、『ゲーテとベートーヴェン』(1930)、『復活の歌』(1937)。
- 12) *Correspondance de Marcel Proust* (以下 *Corr.* と略す), édition établie par Philip KOLB, Plon, 1970-1993, 21 vol., XIX, p. 366.
- 13) Michel Dimitri CALVOCORESSI, préface à W. de LENZ, *Beethoven et ses trois styles*, Librairie musicale G. Legoux, 1909, p. v.
- 14) 拙論「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』」, 『ステラ』36号, 2017, p. 86-87.
- 15) *Corr.*, I, p. 173-174.
- 16) Esteban BUCH, *La Neuvième de Beethoven, une histoire politique*, Gallimard, 1999, p. 198.
- 17) セシル・ルブランは近著『音楽作家ブルースト』において次のように要約している——「ベートーヴェンの音楽がますます重要なものとなったのは、1892年以降、一時ワーグナーによって影が薄くなっていた作曲家〔ベートーヴェン〕が元ワーグナー信奉者たちの間で、さらには20世紀初頭からは音楽デカダンスの批判者たちの間で再び人気が出始めたことを、作家が意識したからである」(Cécile LEBLANC, *Proust écrivain de la musique. L'Allégresse du compositeur*, Brepols, 2017, p. 351)。
- 18) Daniel HALÉVY et Fernand GREGH, « Frédéric Nietzsche », *Le Banquet*, n° 2, avril 1892, p. 34.
- 19) ブルーストとワーグナー批評に関しては、別の論考として刊行を予定している (« Proust et la critique wagnérienne »)。
- 20) マリー・ガボリオールは20世紀初頭のベートーヴェン・ブームの流行の原因を明らかにすることは困難であるとしつつ、ロマン・ロランの『ベートーヴェンの生涯』が果たした役割の大きさを分析している (Marie GABORIAUD, *op. cit.*, p. 142-151)。
- 21) Romain ROLLAND, *Vie de Beethoven*, Bartillat, 2015, p. v.
- 22) Teodor de WYZEWA, « La jeunesse de Beethoven », *Revue des Deux Mondes*, le 15 septembre 1889, p. 425.
- 23) Camille MAUCLAIR, « En écoutant la Neuvième », *Les Héros de l'orchestre*, 1919, p. 3.
- 24) マリー・ガボリオールはロマン・ロラン『ベートーヴェンの生涯』の冒頭部に関して、「風あるいは息吹の生命主義的モチーフ」(« motif vitaliste du vent ou du souffle ») と表現している (Marie

Gaboriaud, *op. cit.*, p. 151)。

- 25) 「ナチュリズム運動」は、サン＝ジョルジュ・ド・ブーエリエが中心となって、象徴主義への反動として「自然への回帰」、「生への回帰」をめざした文芸運動であり、1895～96年に機関誌『ナチュリズム資料』、1897～1901年に『ナチュリズム評論』を刊行した (Michel DÉCAUDIN, *La Crise des valeurs symbolistes. Vingt ans de poésie française (1895-1914)*, Privat, 1960, p. 58-62 を参照のこと)。
- 26) Marcel PROUST, *À la recherche du temps perdu* (以下 *RTP* と略す), Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1987-1989, 4 vol., III, p. 212. 日本語訳は拙訳による。
- 27) Marie GABORIAUD, *op. cit.*, p. 71-73.
- 28) Romain ROLLAND, « Beethoven, pour le centenaire de sa mort », *Revue Europe*, XIII, n° 51, 1927, p. 299.
- 29) Romain ROLLAND, *Vie de Beethoven*, éd. citée, p. 107.
- 30) Camille BELLAIGUE, « Les Sonates pour piano de Beethoven et M. Édouard Risler », *Revue des Deux Mondes*, mars-avril 1906, p. 225.
- 31) Marie GABORIAUD, *op. cit.*, p. 346-369 を参照のこと。
- 32) Marcel PROUST, *Contre Sainte-Beuve* (以下 *CSB* と略す) précédé de *Pastiches et mélanges* et suivi de *Essais et articles* (以下 *EA* と略す), Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », p. 335-337.
- 33) *Corr.*, XII, p. 121, note 4 を参照のこと。
- 34) *Corr.*, XV, p. 61.
- 35) 「数日前プーレ、リュイサン、ジャンティ、マッシス各氏が私一人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。近いうちに夕方に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 (Yves HUCHER, « Proust et la musique », *Bulletin de la Société des Amis de Marcel Proust et des Amis de Combray*, n° 11, 1961)。
- 36) *Corr.*, XVII, p. 392-393. ガストン・プーレはジャック・ティボー、リュシヤン・カペーという当時の著名なヴァイオリニストの後任として「コンセル・ルージュ」の首席ヴァイオリニストを務めていた。
- 37) ガストン・プーレの略歴については、孫のクリスチャン・プーレの公式サイトの情報に基づく (www.christianpoulet.com/iepc/indexf.htm)。
- 38) 「そのために一度コンセル・ルージュに問い合わせたところ、四重奏団を派遣してくれたのです。それがプーレ弦楽四重奏団だったのですが、正直言って私は彼らのことは知りませんでした」(*Corr.*, XVII, p. 393)。

- 39) ガストン・ブーレの回想によると、「演奏が続く間ずっと、ただ一人の聴衆はまったく動くことも物音を立てることもなかった。4つの楽章の間で音楽家たちは互いに顔を見合わせるだけで一言も発することなく、数分間の中断のあと再び演奏を始めたのだった。最後の和音のあと、彼らは楽器を置いた。マルセル・ブルーストはようやく麻痺状態から抜け出し、そしてあっさりともう一度演奏してくれと彼らに頼んだのだった」、「セザール・フランクの四重奏曲と同じようにガブリエル・フォーレの四重奏曲もまたすぐに2回目の演奏がなされたのだった」(Yves Hucher, art. cit., p. 433-434)。
- 40) ブルーストは1915年11月頃隣人のマリー・ウィリアムズに次のように書いている——「フランクの弦楽四重奏曲、『至福』、ベートーヴェンの弦楽四重奏曲（ところで私はこれらの音楽をすべてここに持っています）は、私のもっとも懐かしい欲望の対象です」。
- 41) *RTP*, II, p. 110.
- 42) 「ずっと稀だがやはり注目すべき最後のカテゴリーは、あらゆる社会的あるいは社交的な気遣いから離れて、プロの演奏家たちをわざわざ招請して自分たちのためだけに演奏してもらうという究極の贅沢を楽しむような熱烈な音楽愛好家たちのことである」(Myriam CHIMÈNES, *Mécènes et musiciens. Du salon au concert à Paris sous la III^e République*, Fayard, 2004, p. 53)
- 43) ミリアム・シメヌスが引用しているグレフュール伯爵夫人宛のブランシュ・マレの書簡（1904年3月29日付）によると、マレ夫人はパリからカペー弦楽四重奏団をディエップの城館に呼び、海に沈む夕陽を眺めながら、娘と二人でベートーヴェン弦楽四重奏曲14番を聴いたという (Myriam CHIMÈNES, *op. cit.*, p. 53-54)。
- 44) ベートーヴェンの後期弦楽四重奏曲と称されているのは12～16番である。10番は中期に分類され、また11番は中期と後期の中間くらいに位置すると見なされている。「17番」は元来13番の最終楽章であった「大フーガ」を指して使われていた番号であり、間違いではない。
- 45) Myriam CHIMÈNES, *op. cit.*, p. 85.
- 46) *RTP*, I, p. 522.
- 47) Shiomi HARA, « Proust et les derniers quatuors de Beethoven », *Études de langue et littérature françaises*, n° 70, 1997, p. 150-162.
- 48) 19世紀において16番を評価していた著作として、Wilhelm von LENZ, *Beethoven et ses trois styles* (1854), Eugène SAUZAY, *Haydn, Mozart, Beethoven. Étude sur le Quatuor* (1861), Victor WILDER, *Beethoven, sa vie et son œuvre* (1883) を挙げ、16番を評価しない20世紀の著作として次の文献を挙げる—— Vincent d'INDY, *Beethoven, biographie critique* (1911), Jean CHANTAVOINE, *Beethoven* (1907), Romain ROLLAND, *Vie de Beethoven* (1903) (Shiomi HARA, art. cit., p. 159-162)。
- 49) Vincent d'INDY, *Beethoven, biographie critique*, Henri LAURENS, 1911 (republished Travis & Emery 2009), p. 129-130.

- 50) 1916年7月頃に書かれたと推定されているガストン・ガリマール宛書簡——「ところでベートーヴェンが弦楽四重奏曲16番においても謎かけ（« devinette »）をしていることを私はよく知っています」（*Corr.*, XIX, p. 737）。
- 51) Yves HUCHER, art. cit., p. 427.
- 52) ベートーヴェンの後期弦楽四重奏曲のヨーロッパ主要都市における演奏の記録については、Ivan MAHAİM, *Beethoven, naissance et renaissance des derniers quatuors*, Desclée De Brouwer, 2 vol., 1964を参照のこと。付録として各都市別年度別の演奏会記録表が付けられている。
- 53) Ivan MAHAİM, *op. cit.*, tome 1, « Les premiers pionniers parisiens », p. 83-90.
- 54) イヴァン・マエムは15番についてのフェティスの批評を引用している——「アダージョは、彼の病が癒えたときの神への感謝の祈りである。もっともこの大芸術家が確かに治癒したかどうか怪しい。最終楽章に関しては、なんて言えればいいのだろうか。優れた人については過ちについてまで尊敬しないといけないのだ」（Ivan MAHAİM, *op. cit.*, tome 1, p. 85）。
- 55) Ivan MAHAİM, *op. cit.*, tome 1, « Les Apôtres parisiens des derniers de Beethoven », p. 99-104.
- 56) Ivan MAHAİM, *op. cit.*, tome 1, p. 247. 典拠が示されていないため、クローデル宛の書簡であると思われるが、年代・出典等の情報は不明。
- 57) Ivan MAHAİM, *op. cit.*, tome 1, p. 246.
- 58) Ivan MAHAİM, *op. cit.*, tome 1, p. 253-261.
- 59) 『花咲く乙女たちのかげに』のタイプ原稿および校正刷りが失われているため、正確な年代設定は困難であるが、ブレイヤッド版の編者ピエール＝ルイ・レーは、グラッセ版のための校正刷りにこのパッセージが含まれていないことから、1913年よりも後の執筆であると推定している（*RTP*, I, p. 1378, note 1）。他方、ガリマール版の1919年の校正刷りにはこの文が含まれていることから（*Res. mY*²823, f° 83 r°）、その執筆時期は1913年と1919年の間ということになる。
- 60) イヴァン・マエムは著書の第6章を「ベートーヴェン後期作品のパリの使徒たち」（« Les Apôtres parisiens des derniers de Beethoven »）と題している（Ivan MAHAİM, *op. cit.*, tome 1, p. 99）。
- 61) Romain ROLLAND, *Musiciens d'aujourd'hui*, 8^e édition, Hachette, 1919, p. 255.
- 62) 正確にはブルーストは「深い自我」という表現は使っていない。『サント＝ブーヴに反論する』の中で次のように書いている——「この方法〔サント＝ブーヴの方法〕は、われわれが少しでも深く自分自身と交流すればわかることを無視する。つまり、書物とはわれわれが習慣、社会、悪徳の中で表す自我とは異なる自我の産物なのだ」（*CSB*, p. 221-222）。
- 63) 電話を通して、オペラ座、劇場、コンサート会場の中継を聴くことができるシステムのこと。ブルーストは1911年から同システムに加入し、『ニュールンベルクのマイスタージンガー』や『ペレアスとメリザンド』を聴いている（*Corr.*, X, p. 250）。
- 64) *Corr.*, XII, p. 110.

- 65) 1881 年春に初めての喘息の発作に見舞われた後、1886 年に伯母の葬儀のためにイリエを訪れたことは間違いない。また、1901 年 10 月にイリエに行った可能性はあるが、定かではない。イリエについては記憶で語ることが多く、小説執筆のために再訪したとは考えにくい。この問題については、拙論「ブルーストにおける写真と記憶—コンプレーの生成過程におけるイリエ—」(*GALLIA*, n° 55, 2015, p. 95-103) を参照のこと。
- 66) *Corr.*, XVII, p. 109.
- 67) *Corr.*, XXI, p. 81.
- 68) *RTP*, III, p. 398.
- 69) Marcel PROUST, « À propos de Baudelaire », *EA*, p. 626.
- 70) 1917 年 12 月 14 日に書かれた推定されるルイ・ゴーチエ＝ヴィニヤル宛書簡の中で、ブルーストは聴きたい音楽としてフランク、ドビュッシー、そして「晩年のベートーヴェン」の名を挙げている (*Corr.*, XVI, p. 355)。
- 71) *Corr.*, XVI, p. 341.
- 72) « [Chardin et Rembrandt] », *EA*, p. 372-382 ; « [Rembrandt] », *EA*, p. 659-664. 両エッセイともに生前には未発表。
- 73) *RTP*, IV, p. 485.
- 74) « [Chardin et Rembrandt] », *EA*, p. 377
- 75) « [Rembrandt] », *EA*, p. 660.
- 76) 本著作には 26 歳の肖像 (Stainhauser, 1796)、34 歳の肖像 (Mähler, 1804)、44 歳の肖像 (Höfel, 1814)、54 歳の肖像 (Decker, 1824) が掲載されている (Vincent d'INDY, *op. cit.*)。
- 77) 渡辺裕『聴衆の誕生—ポスト・モダン時代の音楽文化』, 中公文庫, 2012, p. 66-69.
- 78) June HARGROVE, « Les statues de Paris », *Les Lieux de mémoires*, II, Gallimard, coll. « Quarto », 1997, p. 1855-1886.
- 79) Marie GABORIAUD, *op. cit.*, p. 467-469.
- 80) Gabriel BOISSY, « La Glorification de Beethoven », *La Plume*, n° 371, 1^{er} mai 1905, p. 434 (voir Marie GABORIAUD, *op. cit.*, p. 467).
- 81) Marie GABORIAUD, *op. cit.*, p. 159-160.
- 82) « Le Statuaire du monument Beethoven, José de Charmoy », « À la belle édition », 1911 (voir Marie GABORIAUD, *op. cit.*, p. 468).
- 83) Stéphanie CANTARUTTI, *Bourdelle*, Gallimard, 2013, p. 94.
- 84) ゲーテとベッティナーの往復書簡集のフランス語訳が 1843 年に刊行されている (*Goethe et Bettina, correspondance inédite*, trad. Seb. Albin, Au comptoir des Imprimeurs unis, 1843)。ベートーヴェンが言った言葉は、1810 年 5 月 28 日付のベッティナーのゲーテ宛書簡の中に見られ

る：「Moi je suis le Bacchus qui pressure pour les hommes ce nectar délicieux ; c'est moi qui leur donne cette ivresse de l'esprit, [...]」(*Ibid.*, p. 82-83) プールデルによる引用は、冠詞などの若干の相違は見られるものの、ほぼ正確にアルバンによるフランス語訳に則っている。

- 85) Romain ROLLAND, *Vie de Beethoven*, éd. citée, p. 122-123. : 「北ドイツでは交響曲イ長調〔7 番〕は酔っ払いの作品であると言われていた。確かに酔った人間の作品である。ただし力と天才を持った人間の作品なのだ。彼自身が言った『私は人類のために甘美なネクタールを醸すバックスである。人間たちに精神の神々しい熱狂を与えるのは私である。』(「Je suis le Bacchus qui broie le délicieux nectar pour l'humanité. C'est moi qui donne aux hommes la divine frénésie de l'esprit」) ワーグナーが書いているように、彼が交響曲 7 番の最終楽章でディオニソスの祝祭(「une fête dionysiaque」)を表現しようとしたのかどうか、私は知らない。」 プールデルによる引用とはかなり異なるため、ロマン・ロランはアルバン訳による『ゲーテとベッティナーの往復書簡集』(1843)とは別の文献に基づいたか、あるいはドイツ語原文から自身で翻訳したのかも知れない(注 84 参照)。なお、ワーグナーは1870年のベートーヴェン生誕百年祭の折に書いた論文「ベートーヴェン」の中で、次のように指摘している——「しかし、もはや王侯貴族の宴席を盛り上げるために民族舞踊の旋律を使うのではなく、理念的な意味での民衆そのものに向かって旋律を歌い返したのだ。あるときはスコットランドの、またあるときはロシアの、そしてまた古いフランスの民謡旋律に、彼は夢に見えた無垢の貴人の面影を認め、その足下に自分の芸術のすべてを恭しく投げ出した。そして(『イ長調交響曲』の終楽章では)ハンガリー農民の舞曲によって森羅万象に歌いかける。それにあわせて自然が踊り出すのを見た者がいたとすれば、自分は今、途方もなく巨大な渦から新しい惑星が誕生する現場を目撃しているのだと確信したに違いない」(ワーグナー『ベートーヴェン』三光長治監訳、法政大学出版局、2018)。ワーグナーは「ディオニソスの」という表現を用いていないが、ロマン・ロランがそのように命名したのだろう。ロマン・ロランは注において、ベートーヴェンが第 10 交響曲の計画の中にディオニソスの主題がメモされていると書いている(Romain ROLLAND, *op. cit.*, p. 123)。
- 86) *L'Origine de la tragédie ou hellénisme et pessimisme*, trad. Jean MARNOLD et Jacques MORLAND, 1901. 1940 年の仏語訳から *La Naissance de la tragédie* というタイトルになる。
- 87) Cécile LEBLANC, *op. cit.*, p. 238, note 137.
- 88) Romain ROLLAND, *Jean-Christophe*, éd. citée, p. 729.
- 89) *Corr.*, XIV, p. 289.
- 90) *RTP*, III, p. 398.
- 91) *RTP*, IV, p. 485.

Proust et la réception de Beethoven

Akio WADA

Le projet initial de Proust, tel qu'il s'expose dans le *Contre Sainte-Beuve*, qui réunit ses idées sur la littérature, l'a amené par la suite à élargir considérablement le champ de sa pensée artistique, comme le montre *À la recherche du temps perdu*. Dans ce grand roman, qui fait de la question de la vocation son objet principal, un rôle d'initiateur est attribué à trois artistes fictifs, l'écrivain Bergotte, le peintre Elstir et le musicien Vinteuil. Il comporte en outre de nombreuses pages concernant des écrivains, des peintres et des musiciens réels. Le propos de cet article est d'interroger la manière dont Proust a assimilé la musique de Beethoven, grand musicien allemand, qualifié de « classique ». À cette fin, nous nous efforçons de replacer ses conceptions musicales dans leur contexte historique.

Au début du XX^e siècle, la vogue de Beethoven bat son plein à Paris, où il est admiré pour le « vitalisme » de sa musique, tandis que la musique wagnérienne, après avoir connu une large diffusion en France, est tenue pour décadente. Beethoven est l'objet d'un véritable culte, stimulé notamment par la parution de la *Vie de Beethoven* (1903), puis de *Jean-Christophe* (1904-1912), deux œuvres de Romain Rolland. Cette consécration d'un nouveau héros dans le domaine musical reflète une tendance propre à la III^e République, qui accorde une importance primordiale à la vénération des « grands hommes ». On voit ainsi, dans les premières années du XX^e siècle, se multiplier à Paris les concerts dédiés à la musique de Beethoven.

L'examen de la correspondance de Proust, qui confie dès sa vingtième année, dans un questionnaire, son admiration pour le maître allemand, révèle son engouement, à partir de 1913, pour les derniers quatuors à cordes de Beethoven, à la suite d'un concert du Quatuor Capet. Il leur resta ensuite attaché au point d'inviter à plusieurs occasions le Quatuor Poulet à se produire à son domicile, en 1916, pour jouir des conditions les plus propices à une écoute attentive.

Dans la *Recherche*, les derniers quatuors de Beethoven sont caractérisés comme des œuvres de génie, difficiles à comprendre à la première écoute ; Proust affirme qu'il leur a fallu « cinquante ans » pour être compris et appréciés du public. Mais à quoi correspond ce laps de temps de « cinquante ans », qui ne représente que la moitié environ de la durée qui sépare la composition de ces quatuors de l'époque de Proust ? La clé de

cette question se trouve dans la fondation de la *Société des grands derniers quatuors de Beethoven* en 1852 à Paris : cette Société s'était acquittée de sa mission d'en assurer la diffusion française, en créant chaque année des occasions de les entendre. Au terme de ce demi-siècle, le Quatuor Capet, devenu ensuite illustre dans l'Europe entière, se forme en 1904, à Paris, dans le but principal d'exécuter les œuvres de Beethoven. Proust était probablement au courant de ces faits historiques concernant l'exécution des derniers quatuors du maître de Bonn.

Deux thèmes dominant dans la réception beethovénienne de Proust : la « maladie » et la « vieillesse ». Notre écrivain, asthmatique depuis l'âge de neuf ans, entre en sympathie avec le « vieux Sourd » qui reproduit dans la *Symphonie pastorale* le chant des oiseaux qu'il n'entendait plus. Il appréciait tout particulièrement le 15^e quatuor, qui exprime l'« enivrement » et le « délire sacré » d'un convalescent. Cela le conduisit à mettre l'accent sur l'aspect dionysiaque de la musique beethovénienne.

Proust convoque par ailleurs les « figures ravagées » du vieux Rembrandt et du vieux Beethoven pour illustrer la désagrégation physique et la gloire de la connaissance spirituelle. Il est intéressant de noter que le sculpteur Antoine Bourdelle avait fabriqué de nombreuses « têtes » de Beethoven rongé par la souffrance, au début du XX^e siècle. Or le socle d'une de ces figures portait l'inscription suivante, recueillant une parole du maître : « Moi je suis Bacchus... ». Ainsi Proust et Bourdelle se trouvaient-ils parfaitement accordés dans leur intérêt pour le caractère dionysiaque de la musique de Beethoven.