

## 『失われた時を求めて』と音楽

清 家 浩

『失われた時を求めて』に現われる無数の人物名中には、他のジャンルの芸術家にまじって、幾人かの音楽家の名が見える。ヴェルデュラン Verdurin 夫人のサロンからフォーブール・サン・ジェルマンの上流社交界まで、我々読者が、彼らの音楽会に立ち会う機会が多い。例えば、リストの曲が終ってショパンの『プレリュード』が始まったばかりのサン・トゥーヴェルト Saint-Euverte 夫人邸では、若い頃、「まがりくねって度はずれに長い首をもった、大胆でしなやかで触知できそうな、ショパンの楽節の愛撫法を学んだ」カンブルメール Cambremer 夫人が満足の笑みを浮かべ、その向こうには、ショパンに不快を示す、ワグナー好きの彼女の嫁が見える。その又後方では、デ・ローム des Laumes 夫人（後のゲルマント公爵夫人 duchesse de Guermantes）がかつて受けた音楽教育を思い出しているところへ、従姉がモーツァルトのクラリネット五重奏はいかかと誘いに来る<sup>(1)</sup>。あるいは、ヴェルデュラン夫人の巨大なおでこは、バッハ、ワグナー、ヴァントイユ、ドゥビュッシーの音楽の聞きすぎによる神経痛発作の作用のせいだと、皮肉に、説明される<sup>(2)</sup>。あるいは、アルベルチヌ Albertine からの電話が、待ち焦がれた話者に、「『トリスタン』の中の打ち振られるスカーフのように、あるいは、牧人の芦笛のように」聞こえたり<sup>(3)</sup>、戦時下、パリの空を守る飛行士がワルキューレと同一化されたり<sup>(4)</sup>、現

(1) Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Ed. Pléiade, 3 Vol. I. pp. 331~333. (以下、この版からの引用は、巻数と頁数のみを記す)

(2) II. p. 906.

(3) II. p. 731.

(4) III. p. 730.

実の音楽もしくは音楽作品が直喩に用いられる場合もある。作中人物が音楽家や作品について議論する場面にも事欠かず、自己の作品中で、プルーストは、音楽に対して多くの頁をさいた、と言うことができるのである。

ところで、この音楽のテーマは質的に異なった二つの系に別けられる。それは、時の推移の中で生誕から死へ生滅していくもの、と、我々の内的持続のうちで回想から芸術へ発展するもの、というレオン・ピエール＝カン流の二分法<sup>(5)</sup>に呼応していて、前者には、社交界のスノビズムに結びつけられた音楽家群——実在の音楽家達、後者には、話者の魂の成長に結びつけられた音楽家——プルーストが自ら作り出した架空の音楽家ヴァントイユ Vinteuil、が属している。

プルーストにとって音楽とは何だったろうという基本的問いに立ち返れば、前者の系列は、この小論の対象から当然はずれることになる。バッハから、ショパン、ベートーヴェン、ドッビュッシー、あるいは、ワグナー、等々、といった類の好みの変わりやすさは（あるいは逆に、流行への反作用として現われた、一個の作曲家への偏執、も又）、スノビズムの指標ではあっても、決して、音楽本来の価値を示すものではないであろうから。したがって、真に体験されて、主人公の生成に深く関わった（そのようなものとして提示された）ヴァントイユの音楽を検討することによって、我々は、プルーストの音楽体験の実相に触れ、同時に、作品全体と音楽の相関についても知る事となる。

## I. プルーストと音楽

『失われた時を求めて』の中でプルーストによって再編成される音楽の世界の検討に入る前に、ここで、先づ、彼の実生活における音楽との接触の程度を簡単に見ておくのが適当であろうと思われる。

彼が在籍したりセ・コンドルセ lycée Condorcet の仲間に、歌劇『カルメン』等で有名なジャック・ビゼー Jacques Bizet の息子がいて、マルセ

(5) Léon Pierre-Quint, *Marcel Proust, Sagittaire*, 1976, p. 116.

ルを、フォーレ Fauré がやってきてピアノに向かったりする、母（歌劇『ユダヤ女』の作曲者フロマンタル・アレヴィ Fromental Halévy の娘で、夫ビゼーの死後、エミール・ストロース Emile Strauss と再婚）のサロンに紹介する<sup>(6)</sup>。このようにして、学友の若い母親達を通して知ったサロンの一つにマドレーヌ・ルメール Madeleine Lemaire のサロンがあり、後に（1894）、プルーストは、彼女のもとで、三才年下の早熟な音楽家レーナルド・アーン Raynaldo Hahn（彼は11才でコンセルヴァトワールに入学した）と親交を結ぶのである<sup>(7)</sup>。（1896年刊行の『楽しみと日々』Les plaisirs et les jours は、こうしたプルーストの社交生活の成果を示していて、アナトール・フランス Anatole France の序文、画家でもあったマドレーヌ・ルメールの挿絵、レーナルドの四編のピアノ曲の楽譜で飾られていた）。この音楽家との友情は終生続き、二人は、共に、同じ社交界に出入りし、プルーストの塾居生活中も、レーナルドは、ほとんど毎日のように彼を訪問している。プルーストは、音楽に関するあらゆる情報を彼にもとめることができたはずである。ついでながら、ラスキン翻訳の際に、英語のためなプルーストを手伝ったのは彼の母と同時に、イギリスから絵の勉強にきていたレーナルドの従妹マリー・ノードリンガー Marie Nordlinger であった。

プルーストと音楽を考える時、レーナルドの存在はいかにも大きいであろうが、しかし、プルーストの音楽への愛着は、さらに若い時期にさかのぼってうかがわれる。13才当時のある女友達のアルバムに記された質問と返答で、プルーストは、「あなたのお気に入りの音楽家は？」という間に「モーツァルト」、「あなたにとっての地上の幸福の理想は？」に対しては「私が愛するすべての人々のかたわらで、自然の美と、多くの書物、楽譜にかこまれ、ほど遠くないところにはフランスの劇場があるような暮ら

(6) Georges Piroué, *Proust et la musique du devenir*, Denoël, 1960 p. 17.

(7) Ibid. p. 25.

し」と答えている<sup>(8)</sup>。楽譜 (partition) という答に彼の音楽の素養がほの見えている。20才頃には、同じ聞き手に、好きな作曲家として、彼は、ベートーヴェン、ワグナー、シューマンを挙げて<sup>(9)</sup>いる。

彼は社交界への出入りのおかげで多くの演奏を聞き、時には、直接、著名な音楽家達と会話し、あるいは、音楽界の動向を知ることができたであろう。しかし、彼は音楽をどう受けとめていたであろうか。職業音楽家から見れば、例えば、レーナルド・アーンに言わせれば、ブルーストは音楽を知らなかった、のである<sup>(10)</sup>。ブルーストは音楽が好きだった。自分の感覚で音楽の投げ与えるメッセージを解読しようとした。音楽との交感を求めた。正統的な音楽の理解は、彼には、無縁のものだった。ブルーストのこの傾向は彼の後年のエピソードに反映されている。

演奏会に行けなくなったブルーストは、コルク張りの部屋で、もっぱら、テアトロフォンで音楽を聞くのだが、ある夜更け、3時頃、突然、電話でカペ四重奏団 *quatuor Capet* を呼びだし、ドゥビュッシーのある四重奏曲を演奏させる。彼は一人ベッドに横たわったままそれを聞くのである。

(この四重奏団が以前プレイエル音楽堂でベートーヴェン晩年の四重奏曲を演奏した際、ブルーストは、カペーに、自分の感動を伝えているが、カペーは後に、「ベートーヴェンの天才と演奏者の技倆に関して、あれほど深い洞察を見せた評価を聞いたことはかつてなかった」と断言した)。又、別の日の真夜中、ブルーストは、今度は、プーレ四重奏団 *quatuor Poulet* のヴィオラ奏者アマブル・マニス *Amable Massis* の家を訪問し、演奏を依頼し、他のメンバーを次々にククシーでひろってオスマン通りまで連れ帰り、フランクの四重奏曲を演奏させ、さんざんほめあげ、ポテトフライやジャンパンをふるまった後でもう一度同じ曲を演奏させるのである。

(8) André Maurois, *A la recherche de Marcel Proust* (nouvelle édition), Hachette, 1970, p. 13.

(9) Ibid. p. 41.

(10) Ibid. p. 184.

彼らはその後もブルーストの求めに応じてフォーレの四重奏曲その他を彼の家で演奏している。深夜のベッドに横たわったたった一人の聴衆へのこのリサイタル、音楽に対するブルーストのこの異常な執着が、『失われた時を求めて』の記述の完璧をめざした行為であることは明らかであるが、それは又、逆に、『失われた時を求めて』で語られる音楽の記述が、極限にまで研ぎすまされたブルーストの独自の鑑賞力に裏打ちされたものであることを物語っている。

ブルーストの伝記のほんの一部を概観するだけで、我々は、作品中の音楽の扱いと、実生活での彼の音楽との関わりの中に一個のパラレリズムを見出すことができる。社交の場で多様に広がってゆく知識、趣味としての音楽、と、孤独の中で深められ魂の交感に至る音楽と。作家の内面で深化される音楽、音楽が作家の個性に同化されてゆく過程、それは、もはや、伝記を通しては捉えられない。作品中の、主人公達によって真に体験される音楽を検討しなければならない。

## Ⅱ．スワンと音楽

お茶に浸したマドレーヌの味が一連の無意識的記憶の経験の出発点となるのと同様に、音楽体験の系列の原点にあるのが、スワン Swann にとっての、ヴァントイユのソナタである。彼とソナタの関わりは三つの状況を通して示される。

### 1. 前年、ある夜会で…

オデット Odette が初めてスワンをヴェルデュラン家へ連れていった夜、サロンの描写に挿入された形で、忘れられたスワンの経験が語られる。「以下がその理由だ。前年、ある夜会で彼はピアノとヴァイオリンで演奏されたある曲を聞いたのだ。」《Voici pourquoi: L' année précédente,

(1) ジョージ・D・ペインター、『マルセル・ブルースト—伝記 下巻』岩崎 力訳、筑摩書房、pp. 246～247 参照。

dans une soirée, il avait entendu une œuvre musicale exécutée au piano et au violon.》(I. p. 208) スワンはだしぬけにこの音楽に魅了されてしまうのだが、その魅力の実体を説明することは不可能だ。彼が認めるのは、ヴァイオリンに続く、「月光に魔法をかけられ半音下がった波のモーヴ色のゆらめきのような」《comme la mauve agitation des flots que charme et bémolise le clair de lune》ピアノの調べの「流動するざわめき」《clapotement liquide》であり、「夜のしめった大気の中を漂うバラの花のある種の香り」《certaines odeurs de roses circulant dans l'air humide du soir》を求めするようにしてしか曲を追うことができない。彼が先づ感じているのは漠然とした印象、プルーストによれば、「他のどんな種類の印象にも還元できない純粋に音楽的な印象の一つ」《une de ces impressions...purement musicales, ...irréductibles à tout autre ordre d'impressions.》(I. p. 209) なのだ。しかも、スワンがこの印象を味わっているのは、彼が音楽を知らなかったからだと説明されている(レーナルド・アーンという言葉、「プルーストは音楽を知らなかった云々」が思い出される)。それは、この種の印象は知性の介入を許さない、あるいは、知性による解明を企てればこの種の印象は得られない、ということであろうか。次いで、最初の甘美な喜びが消え、曲が進行する間に、記憶が、先ほどの印象の「簡略で一時的な転写」《transcription sommaire et provisoire》をもたらす。それは、もう、音楽そのものではなく、むしろ、思考(pensée)であって、ただ、音楽を思い出させるものである。この記憶のもたらすもののおかげで、二度目には、スワンは、印象をよりはっきりと捉えることができる。即ち、彼は、印象を楽節という形でとらえなおすのである。この楽節は、もはや、単なる漠とした喜び(plaisir)というのではなく、それを聞く前には思いつくことさえできず、それ以外の何物も与えることは不可能であるような「特殊な快楽」《voluptés particulières》をスワンに与える。「彼はこの楽節に未知の恋のようなものを味わった」《Il avait éprouvé pour elle comme un amour inconnu.》

(I. p. 210) この楽節をアリアドネの糸としてスワンは音楽の内部に入ってゆく。「楽節は、先づこちら、次にあちら、それから他の場所へと、スワンを、一つの幸福に向かって導いていった」《*Elle le dirigeait ici d'abord, puis là, puis ailleurs, vers un bonheur.*》さらに、楽節は方向と速度を変え未知の地平へ彼を導いてゆく。

趣味の良さと洗練を誇るスワンが音楽を知らないことはない。彼は数多くの音楽を聞いてきたはずである。しかし、音楽を生きた経験はこれが初めてのことである。この経験をもう一度まとめてみれば、先づ、突然 (I. p. 208 の36行目と42行目でくり返される *tout d'un coup*)、音楽が彼を魅了する。(それまで、彼は楽器の音しか聞いていない。《*D'abord, il n'avait goûté que la qualité matérielle des sons sécrétés par les instruments.*》) この輪郭のはっきりしない「流動性」《*liquidité*》と「溶解」《*fondu*》の印象は、水のイメージ (*clapotement liquide, mauve agitation des flots*)、あるいは、他の感覚 (嗅覚——*certaines odeurs de roses*) によってしか表現され得ない。彼には、自分をひきつけているものが、楽節 (*phrase*) なのかハーモニー (*harmonie*) なのかもわかっていない。次いで、記憶に助けられた理知の分析が働きだして一つの楽節がつきとめられる。「漠然とした喜び」《*plaisir confus*》が「特殊な快楽」《*voluptés particulières*》に変わる。この識別された楽節にしたがって曲の細部の探求がなされる。そして、この動きの核になっているのは幸福感の追求なのである。それは、一種、恋愛体験に似たものであって、現に、スワンは、帰宅して後も、この楽節を、恋人を求めるときのようにして求めている。《*Rentré chez lui, il eut besoin d'elle.*》そして、この演奏を聞いたはずの人間や自分の音楽家の友人達にこの曲についてたずねまわるのである (恐らく、実生活上のプルーストがそうしたであろうように)。こうして、スワンは、物質的な関心事と空虚な満足にのみ占められた社交生活以外のところに生きがいを見出す可能性にふれるのである。「自分では信じることをやめていたが、再び自分の生涯をそれに捧げたい欲求と力を感じる、

あの目に見えぬ現実の一つ」。《une de ces réalités invisibles auxquelles il avait cessé de croire et, auxquelles...il se sentait de nouveau le désir et presque la force de consacrer sa vie》(I. p. 211) この楽節はひからびたスワンの精神の再生の約束となっている。

このスワンと音楽との出会いのエピソードは、それ自体、音楽と聞き手の魂との一体化の過程をよく示していて、我々は、ブルーストと音楽との接触のあり様をうかがうことができる。極めて主観的なスワンの鑑賞態度は恐らくブルーストのそれでもあったろう。音楽は、ブルーストに対しても、スワンに対すると同様の現われ方をし、同様の若返りの作用を及ぼしたことだろう。

しかし、スワンとオデットの恋の始めに置かれたこのエピソードは登場人物達と同様のエヴォリュシオンの中に置かれることになる。作品全体の構図の中においては、それは、単なる序曲でしかない。

『『前年の』ソナタの最初の描写は、ソナタを、原型の世界、あの先史時代、の中に位置させる。……この作品は、ヴェルデュラン家の晩餐の時、初めて、歴史の中、物語りの流れの中に姿を見せる。』《La première description de la Sonate, 《l'année précédente》, la situe dans un monde d'archétypes, dans cette préhistoire.... l'œuvre apparaît pour la première fois dans l'histoire, dans le fil du récit, lors de cette soirée chez les Verdurin》<sup>(12)</sup>

## 2. 二人の恋の国歌

スワンがついに考えることをやめていたあのソナタの小楽節がヴェルデュラン家でピアノによって演奏される。ざわめき (bruisante) 香る (odorante) 楽節を認めた時、「スワンにとって、それは、通りで見そめて二度と会うことはなかりとうと観念していた女性に、慣れ親しんだサロンで出会ったようなものだった」《Ce fut pour Swann comme s'il eût rencontré

(12) Michel Butor, *Les oeuvres d'art imaginaires chez Proust in Répertoire II*, Ed. de Minuit, 1974, p. 260.

dans un salon ami une personne qu'il avait admirée dans la rue et désespérait de jamais retrouver.》(I. p. 212) ここには前の年の光景がすっかり、くり返されている。そして、今、彼は、この曲がヴァントイユ作曲の『ピアノとヴァイオリンのためのソナタ』だと知っている。即ち、未知の恋人だった小楽節は、今や、彼の自由になっているのである。いつでも思いのままに曲を聞くことができる今、彼は、かつての小楽節についてと同様、作曲家ヴァントイユについて知りたいと思う。特に彼が知りたいと思うのは、この小楽節がヴァントイユに対して何を意味していたか、ということである。作品の外的データではなく、スワンは、初めて、創造者の内面、作品創造の秘密に触れようとしているのである。しかし、彼が取る方法は、彼と同じ問いを発することもない、即ち、音楽に心をゆさぶられることもない他人に質問するという相もかわらぬ致命的な方法でしかない。作品内部と美に感応している自分自身の内部の探査をこそ彼は行うべきだったであろうに。小楽節は、ついには、スワンが小楽節の方へ上昇してゆくかわりに、スワンの日常の世界に失墜してしまう。小楽節は、ピアニストが毎回ひいてくれる、「スワンとオデットの恋の国歌」《l'air national de leur amour》になりはてる。スワンは、この楽節が、作曲者や、又、数世紀にわたってこの曲を聞くだろう人々に対して、表現しているものについて考えるより、この楽節を自分の恋の保証、恋の記念と見なすにいたる。楽節の魅力の中に、今や、彼は、幻滅を認めさえする。《Swann y croyait distinguer maintenant du désenchantement.》(I. p. 218) 優美さの中のある完成されたものにも彼は無関心だ。《Dans sa grâce légère, elle avait quelque chose d'accompli, comme le détachement qui succède au regret. Mais peu lui importait.》ソナタ全体を演奏させようという計画もすててしまう。《Il avait renoncé à son projet de se faire par un artiste la sonate entière, dont il continua à ne connaître que ce passage.》(I. p. 219) 「彼は、この楽節が一つの意味を持ち、彼ら二人に無縁な不動の内在的な美を有することを、ほとんど、くやしく思うほど

だった。」《…il regrettait presque qu'elle eût une signification, une beauté intrinsèque et fixe, étrangère à eux.》

スワンに未知の現実を示していたソナタの小楽節は、こうして、彼とオデットの恋の単なる装飾品となってしまう。この未知の現実に一生涯を捧げたいというスワンの欲求と力が再びよみがえることもなく、彼は眼前に開かれた芸術の世界に背を向け、変転する現実世界へ、再び、埋没する。

### 3. サン・トゥーヴェルト邸の夜会で

オデットの愛が冷えきって、スワンが苦悩の日々を送っている時、彼は、ある晩、たまたま、サン・トゥーヴェルト侯爵夫人邸の夜会（ソナタが現われる三度目の場）に出席する。かつてスワンに喜びをもたらしていた小楽節は、ここでは、激しい苦痛を与える。《Cette apparition lui fut une si déchirante souffrance.》(I. p. 345) 高音部に上がってピアノの出を待つヴァイオリンの響きを聞いて、「これはヴァントイユのソナタの小楽節だ。聞くまい。」《C'est la petite phrase de la sonate de Vinteuil, n'écoutez pas!》と、スワンが自分自身に言う前に、彼の心の底に目に見えないまま抑えられていた思い出、オデットがまだ彼を愛していた頃の思い出のすべてがよみがえる。——もはや愛されていない「彼の現在の不幸」《son infortune présente》と、「幸福の忘れられたリフレイン」《les refrains oubliés du bonheur》との対照。思い出したくなかった過去、意識の深層に慎重に抑えられていた過去が、音によって、無意志的によみがえる。楽節は音楽である前に無意志無意識的想起（レミニッサンス）の契機となっている。

次にスワンの注意は彼の意志に反してよみがえった過去から楽節そのものへ移る。楽節は、「彼の恋を語りかける守護女神のように」《comme une déesse protectrice et confidente de son amour》現前し、「香りのように」《comme un parfum》通過してゆく。彼が幸福だった時、彼らの恋の外側にあって、幻滅さえ感じさせた小楽節は、今、苦悩の中にいるスワンに、「あきらめの優美さ」《la grâce d'une résignation》を示しつ

つ、彼をなぐさめる。彼が逃がれるすべもない苦悩、楽節は、「そんなものが何だ。それらすべては何でもないのだ。」《*Qu'est-ce cela? tout cela n'est rien.*》(I. p. 348) と語りかける。苦悩が、スワンの音楽に対する認識を変えるのだ。あるいは、苦悩の経験との相関において音楽は変容する、と言えようか。当然、彼の、作曲家に対する関心もより深められたものになっている。「どのような苦悩の奥底から、彼（ヴァントイユ）は、この神のような力、創造の無限の力を汲みとったのか。」《*Au fond de quelles douleurs avait-il puisé cette force de dieu, cette puissance illimitée de créer?*》 スワンは楽節の核心に迫ろうとしている。楽節が模倣し再創造しようとしているのは、「心の悲しみの美」《*ces charmes d'une tristesse intime*》であり、この伝達不可能 (incommunicables) なものを楽節は表現しているのである。初めてソナタに感動して以来この夜会の演奏に接するまで、「スワンは、音楽のモチーフを、現実とは異なる秩序のもとにある他の世界の真のイデー、闇でおおわれた未知の、知性の侵入を許さない、が、それぞれ完全に区別され、異なる価値と意味を具えたイデー、と見なしていた。」《*Swann tenait les motifs musicaux pour de véritables idées, d'un autre monde, d'un autre ordre, idées voilées de ténèbres, inconnues, impénétrables à l'intelligence, mais qui n'en sont pas moins parfaitement distinctes les unes des autres, inégales entre elles de valeur et de signification.*》(I. p. 349) が、しかし、彼の探求は楽節そのものの本質に基づくのではなく知性の働きに都合のよい他の等価物に基づくものであったために、結局、理解しえていたことは、彼の印象が、「楽節を構成する五つの音の間のかすかな差異」《*le faible écart entre les cinq notes qui la composent*》と「その中の二つの音の不断の反復」《*le rappel constant de deux d'entre elles*》によるもの、ということではなかった。サン・トゥーヴェルト邸の演奏で初めて、彼は、音による創造の本質に触れるのである。即ち、音楽が作られるのは、貧弱な七つの音の鍵盤の上ではなく、「未踏の厚い闇にへだてられ、一つの宇宙が他の

宇宙と異なるのと同様に、一つ一つが他と異なった、愛情と情熱と勇氣と晴れやかさの幾百万のタッチ」《séparées par d'épaisses ténèbres inexploitées, des millions de touches de tendresse, de passion, de courage, de sérénité...chacune aussi différente des autres qu'un univers d'un autre univers》の上になのである。ヴァントイユは、「我々が空虚と見なし虚無と見なしている我々の魂のあの絶望的で不可知の巨大な闇が、我々に知られずに、どんな富と多様性を隠しているか」《quelle richesse, quelle variété, cache à notre insu cette grande nuit impénétrée et décourageante de notre âme que nous prenons pour un vide et pour du néant》(I. p. 350)を示してみせたのである。楽節は又、不死の可能性さえも示している。なぜなら、「それら（楽節）と一緒にあるなら、死は、より堪えやすく、より不名誉でなく、恐らく、よりあり得そうもない何物かを持つ」《La mort avec elles (ces phrases musicales) a quelques choses de moins amer, de moins inglorieux, peut-être de moins probable.》だろうから。

しかし、究められたこの音楽世界の豊かさに比べて、スワンの評言は、いまだ社交生活の名残りを留めている。彼は言う。「恐らく、ラヴォワジエやアンペールと同じほど天才的な大胆さだ。未知の力の秘密の法則を実験し、発見するヴァントイユの大胆さってやつは。」《O audace aussi génial peut-être que celle d'un Lavoisier, d'un Ampère, l'audace d'un Vinteuil expérimentant, découvrant les lois secrètes d'une force inconnue...》(I. p. 351)

そして、終楽章の始めにスワンが聞く、ヴァイオリンとピアノの対話が喚起するのは、もはや、「モーヴ色の波」の単なる「流動性」とか「香り」のような漠然としたものでなく、はっきりと具体化されたものである。ピアノが、連れに見捨てられた小鳥に、ヴァイオリンが、隣りの木から答える鳥にたとえられている。「それは、世界の始まりで、まるで、地上には、まだ、彼ら二人しか存在していないかのようにだった。」《C'était comme

au commencement du monde, comme s'il n'y avait encore eu qu'eux deux sur la terre...》(I. p. 352) この『アダムとイヴ』へのほめかしには、作曲家イコール世界の創造者という定式がうかがわれる。

以上が、三つの状況を通して見た、スワンと音楽（ヴァントイユのソナタ）の関係の変遷である。そこには、スワンの音楽に対する認識の段階的深まりがはっきり見てとれる。又、レミニッサンス的作用にも我々は注目しなければならないだろう。スワンと音楽の、作品全体に対する意味づけは、後の章にゆずることにして、次に、話者マルセルと音楽の関係を見ることにしたい。

### Ⅲ．マルセルと音楽

前章で見た「スワンとソナタ」の関わりは、話者マルセルが生まれる以前のことであって、形の上では、第三者からマルセルが聞いた「あるスワンの恋」の中で語られるエピソードにすぎない。スワンを主人公にして三人称で語られる局限されたある恋の物語から、一人称で語られる話者マルセルの最終的啓示に至るまでの人生の物語の間には、時と叙法とディメンションの大きな断絶がある。

ところで、作品冒頭の、『スワンの恋』に先行する、『コンブレ』Combray には、この論の主要な対象である三人の人物が隣接して姿を見せている。が、ここでは、ヴァントイユの音楽は全く問題にならない。今はオデットと家庭を持っているスワンは、あの魅力的なソナタの作曲者が哀れな隣人であるとは思いつかない。作曲家ヴァントイユは、場違いの結婚をしたスワンに会うことをさけている。マルセルにとっては、スワンは邪魔物（彼が来ると母はおやすみの接吻をしてくれないから）、ヴァントイユは、娘への愛情だけに生きるやもめの老いたピアノ教師、である。三人は隣りあっているながら断絶の状態で生きている。

この二つの断絶を背景にして、ヴァントイユのソナタがマルセルに示さ

れる。

### 1. ソナタ

マルセルは、スワンとオデットの娘ジルベルト *Gilberte* を愛していて、スワン家に通っている。そして、ある日、ピアノに向かったスワン夫人は、ヴァントイユのソナタのかつて彼らの愛の国歌であった小楽節を含む部分を、マルセルに、ひいてきかせる。しかし、初めてこの曲を聞くマルセルには、スワンやオデットにとって明瞭なその楽節がまるでつかめない。彼は、この曲は自分向きでないと考える。それ故、以後も、彼はこの曲を聞いてみようとは思わなかった。《...je restais longtemps sans chercher à l'entendre.》(I. p. 530) ソナタ全体を聞いた時でも、その全容はよくつかめない。彼は、むしろ、ピアノをひくスワン夫人にうっとりしている。「私には、彼女のタッチが、彼女の化粧着のように、個性的で神秘的な一個の総合体に属しているように思われた。」《Son toucher me paraissait, comme son peignoir..., faire partie d'un tout individuel et mystérieux.》(I. pp. 532~533) 彼がソナタを理解し愛するためには時間が必要だった。「このソナタが私にもたらすものすべてを時の継起の中でしか愛することができなかったために、私はそれを全体として所有することは決してなかった。」《Pour n'avoir pu aimer qu'en des temps successifs tout ce que m'apportait cette Sonate, je ne la possédai jamais tout entière.》(I. p. 530)

一瞬のうちに楽節に魅了されたスワンとのこの違い。スワンにとっては小楽節がソナタであって他の部分はどうしても良かった。が、マルセルは、一つ一つソナタの美を発見してゆかねばならない。最初ひかれた部分が色あせて、それまで気づかなかった部分の美が見えてくる、という風に。スワンと小楽節の完結した調和の状態から不安定な探求へ、——ソナタの切り取られた断片からソナタ全体への移行がここでなされるのである。

ところで、スワン夫人のこのピアノ演奏に対するスワンの反応はどうであらう。彼は、マルセルに、先づ、月光と海の波を喚起する。「そこには

月光の本質である静的面のすべてがあります。」《Il y a là tout le côté statique du clair de lune, qui est le côté essentiel.》(I. p. 533)「海辺ではそれは更に一層効果的です。なぜなら、波がかすかに答えてますから。」《Au bord de la mer c'est encore plus frappant, parce qu'il y a les réponses faibles des vagues...》これは、『前年の』ソナタの原型的演奏の際にスワンが得た印象を正確に反映している。スワンからマルセルへのソナタの秘伝伝授が行われるのだろうか？ 彼は続ける。「しかし、ヴァントイユの小楽節、いや、ソナタ全体の中にあるのは、そんなものではないのです。それはボワで起こります。回音を耳にすると、『ほとんど新聞だって読めそうだ』と誰かが言うのがはっきり聞きとれます。」《Mais dans la petite phrase de Vinteuil, et du reste dans toute la sonate, ce n'est pas cela, cela se passe au Bois, dans le gruppetto on entend distinctement la voix de quelqu'un qui dit: 《On pourrait presque lire son journal.》スワンの心をゆすぶって未知の現実へ彼を誘ったソナタの美と富は、今や、月に照らされたブローニュの森、を連想させるだけである。スワンのこの心象風景の意味と深さをうかがい知ることはマルセルにとって（同じ経験を共有したはずのオデットにとってさえ）不可能だ。それは、「何人にとっても外化され得ないところのもの」《ce qui, pour nul de nous...ne peut s'extérioriser》(I. p. 534) に属している。さらに、次のスワンの言葉は、小楽節の風化を示している。「あの頃の私の気苦労や愛情を、この楽節は、もはや、何一つ思い出させてくれない。」《De mes soucis, de mes amours de ce temps-là, elle ne me rappelle plus rien.》

スワンがかつて深い意味を求め、オデットとの愛の思い出を結びつけていたこの小楽節、懊悩するスワンをなぐさめレミニッサンスによって彼の幸福だった時をよみがえらせたこの小楽節、この小楽節からスワンが得たものはすべて消え去ってしまったかのようなのだ。ソナタに関してスワンからマルセルに伝えるべきものは何もない。

マルセルとソナタの初めての出会いが示すのは、したがって、マルセルは、一から、ヴァントイユの音楽の生成に立ち会わねばならない、ということである。彼は、スワンからの手ほどきなしで、小楽節を聖化することなく（そもそも彼はそれを識別できなかったのだが）、ソナタの細部の検討から始めなければならないのである。アルベルチヌ *Albertine* のほくろに関する比喩の中でソナタが示すのは彼のそうした暗中摸索ぶりである。「ソナタの中で私を魅惑し、ある日、楽譜を手にしてそれを見出し、私の記憶の中で、それ本来の場所、即ち、スケルツォの部分に固定化することができた日まで、私の記憶がアンダンテからフィナーレへとさまよわせていた、ヴァントイユのある楽節（のように）」《(comme) une phrase de Vinteuil qui m'avait enchanté dans la Sonate et que ma mémoire faisait errer de l'andante au finale jusqu'au jour où, ayant la partition en main, je pus la trouver et l'immobiliser dans mon souvenir à sa place, dans le scherzo,》(I. p. 879)

## 2. ソナタからワグナーへ

スワン夫人の演奏に次ぐヴァントイユのソナタの二度目の演奏はマルセル自身によって行われる。《Je m'assis au piano et ouvris au hasard la Sonate de Vinteuil.》(III, p. 158) 彼が愛しているのはもはやジルベルトでなく、嫉妬心から同棲しているアルベルチヌである。ジルベルトからアルベルチヌへの愛の移行は、マルセルのソナタに対する理解度の深まりと呼応している。今や、ソナタは、彼にとって、二つの大きな具体化された特質を持っている。先づ、「悦楽的なモチーフと不安のモチーフの組み合わせが、アルベルチヌに対する私の愛に一層符合していた」《La combinaison du motif voluptueux et du motif anxieux répondait davantage à mon amour pour Albertine...》次に、「私は、私自身も芸術家になりたいと願ったコンブレの日々へ、音の波によって運ばれた。」《J'étais ramené par le flot sonore vers les jours de Combray...où j'avais moi-même désiré d'être un artiste.》小楽節がスワンにもたらし

たものと相似の特質。即ち、音楽と恋の結びつき、と、精神の若返り。勿論、スワンが身を捧げたいと願った目に見えぬ現実には、マルセルにも示されている。「我々の真の人格が、実生活の行為によって与えられない表現をそこに見出す、より深い現実が、芸術にはあるのだろうか。」《Y avait-il dans l'art une réalité plus profonde où notre personnalité véritable trouve une expression que ne lui donnent pas les actions de la vie?》

彼が自問を重ねている時、不意に、ある小節 (mesure) が、現実には全く関係のない、ワグナーの『トリスタン』<sup>69</sup>を思い出させる。が、これは唐突なことではない。サン・トゥーヴェルト邸の演奏で、すでに、ヴァントイユの小楽節は、『トリスタン』と比較されていた。《la phrase de Vinteuil avait, comme tel thème de *Tristan* par exemple...》(I. p. 350) マルセルは、スワンの（現在のスワン自身は忘れてしまった）音楽体験を正確にくり返すのだが、彼は、スワンよりももっと遠い地点に進む。ソナタの楽譜の上に『トリスタン』の楽譜を重ねて（二つの音楽の内的親和性のマテリアルな表示）ピアノに向うマルセルは、『トリスタン』の幾つかのテーマの展開の様を完全に捉えきる。「私は、ワグナーの作品がもつ現実的なものすべてを理解した。」《Je me rendais compte de ce qu'a de réel l'œuvre de Wagner.》(III. p. 159) こうして、ヴァントイユのソナタの理解が話者を導いたワグナーの音楽から、彼が引き出すものは、「多様性」《diversité》の概念である。先づ、プリズムが光の組成を明らかにするように、音楽は、「一人の他者の感覚の質的エッセンス」《cette essence qualitative des sensations d'un autre》を示すこと。次に、作品中に「様々な個性を集約していること。」《réunir diverses individualités》一個の音楽は、その一つ一つが独立した存在である多くの音楽、で満たされていること。《une musique que remplissent tant de musiques

(69) 『トリスタンとイゾルデ』(3幕) 創作当時の後援者オットー・ヴェーザンドクの妻マティルデとの恋愛の苦悩が強く影響している。音楽はロマン派歌劇の型をまったく捨て、無限施律、示導動機、半音階的進行、不協和音などの巧妙な構成で次代の音楽の先駆となった。(世界大百科辞典、平凡社)

dont chacune est un être》(III. pp. 159~160) 話者は、又、この多様性を越えた一個の統一についても考える。即ち、創造者の自己省察から生ずる。「作品の外にあって作品を越えた新しい美、作品の持たない統一と偉大さ」《une beauté nouvelle extérieure et supérieure à l'œuvre, ... une unité, une grandeur qu'elle n'a pas》(III, p. 160) ワグナーの四部作 (Tétralogie)<sup>(14)</sup> を支えているのも、事後に獲得された、この統一なのである。(III. p. 161)

ソナタと『トリスタン』の相互浸透はマルセルの音楽認識を深める。ここでは単なる連想は問題でなく、音楽の素材の理解<sup>(15)</sup>、芸術の意味の問いかけが核となっている。又、『トリスタン』が『四部作』と結びつくことによって、ソナタの次の大きな発展——七重奏曲への変貌、が準備される。ワグナー音楽の援用は、ソナタの単一性から七重奏曲の多様性への発展の布石となっているのである。

### 3. 七重奏曲

ヴェルデラン家の音楽会で、演奏者達が壇上にあがった時、マルセルは、これから、ヴァントイユの曲が始まるのだということを知らない。ヴァントイユには『ピアノとヴァイオリンのためのソナタ』しかない、と彼は信じているから。

突然、彼は、例の小楽節を認め、自分がヴァントイユのソナタに包まれているのに気づく。が、小楽節が彼を導くのは、「私にとって汲みつくされた宇宙であるソナタ」《la Sonate, qui était un univers épuisé pour

(14) 『ニーベルングの指環』<序夜および三部作から成る舞台祝祭劇>『ラインの黄金』、『ワルキューレ』、『ジークフリート』、『神々のたそがれ』から成る事実上の四部作。…旧世界いっさいの没落のうちに、世界不正の根源や運命を暗示した作品。音楽的にも指導動機や無限旋律や話術歌曲のほか、すぐれた描写的要素もあり、ワグナー的手法のいっさいが集大成されている観がある。(世界大百科辞典、平凡社)

(15) 「ブルーストはワグナーの作品の素材と彼自身の小説の素材の間の等価性、即ちレミニッサンスを信じたに違いない」《Proust devait croire à une équivalence entre la matière de l'œuvre wagnerienne et la matière de son propre roman, c'est-à-dire les réminiscences.》Georges Piroué, 前掲書, p. 110.

moi》(III, p. 249)の方へではなく、作曲家の未発表の曲、七重奏曲の未知の世界へである。ソナタの喚起するイメージが静的であったのに比べ（スワンにとっては「月光に照らされた波」、マルセルにとっては「白ジェラニウムの上のひなびたすいかずらの棚」《un berceau rustique de chèvrefeuilles sur des géraniums blancs》(III. p. 250)), 七重奏曲には激しさと時間の推移がこめられている。作品の開始は、「嵐の朝」《un matin d'orage》の「暁のバラ色」《un rose d'aurore》である。（「こんなにも新しい赤色が空全体を染めていた」《Ce rouge si nouveau... teignait tout le ciel》）そこに、大気をつんざいて、「雄鶏の霊妙な鳴き声のような」《comme un mystique chant du coq》「永遠の朝の、得も言えない、が、鋭い呼びかけ」《un appel, ineffable mais suraigu, de l'éternel matin》がひびく。「雨に洗われ、電気を滞びた冷たい空気は刻々と変化して」《L'atmosphère froide, lavée de pluie, électrique...changeait à tout instant,》真昼には、「焼けつく束の間の陽光」《un ensoleillement brûlant et passager》と「激しく鳴りひびく鐘」《des cloches retentissantes et déchainées》が支配的となる。

マルセルは、音楽の変容、様々な要素の交代から、「ヴァントイユのソナタや他の作品は、この七重奏曲に比べれば、すべて、臆病な試みにすぎなかった」《Sa Sonate...ses autres œuvres, n'avaient toutes été par rapport à ce septuor, que de timides essais...》(III. p. 252) ことを理解し、自分のアルベルチースに対する恋と七重奏曲の構造の類似を考えずにはいられない。この恋は、それ自体、最初の愛したいという軽い気持ちから現在まで様々な要素を含み、又、彼の生涯に置いてみれば、それ以前の恋はすべて、より大きな現在のこの恋を準備する小心な試み、前ぶれ、に思われるのであるから。——音楽の総合化（生の再構成）の機能。

又、作曲者を考えてみれば、「再び甦って、自分の音楽の中に永遠に生きている」《réincarné, l'auteur vivait à jamais dans sa musique》(III. p. 253) かのようであり、「楽器のただなかで、彼は、無限の時にわた

って、彼の生命の少くとも一部分を生き続けることが許されている。」  
 «au milieu de ces instruments..., il lui avait été donné de poursuivre, pour un temps illimité, une part au moins de sa vie.» (III. p. 254~255)——(スワンがかつてソナタに予感していた) 不死の可能性。

ところで、対照的なソナタと七重奏曲の異なる楽句を作りあげているのは、実は、同じ要素なのである。「この非常に異なった問いかけ、あれほど静かでおずおずしたほとんど達観した前者と、あれほど激しく不安で哀願する 後者、しかし、それは一つの同じ祈りであった。」«Ces deux interrogations si dissemblables..., l'une si calme et timide, presque détachée..., l'autre si pressante, anxieuse, implorante, c'était pourtant une même prière...» (III. p. 255) 同じ一つのものが、「異なる媒体を通して屈折されているだけ」«seulement réfractée à travers les milieux différents»なのである。ソナタと七重奏の中だけでなく、ヴァントイユのすべての作品に見出され、彼の作品の中だけにしか見出されない、この、「異なる外観の下の深い類似」«les similitudes profondes sous les différences apparentes» (III. p. 256) は、「ヴァントイユが、創造の努力のあらゆる力をふりしぼって、彼自身の本質に到達した」«Vinteuil...de toute la puissance de son effort créateur atteignait sa propre essence» ことを物語っている。スワンが、「他の世界のイデー」と考えていたこの本質、即ち、「魂の構成要素」«les éléments composants de son âme», 「各人が感じたことを質的に異ならせるあの言い表わせないもの」«cet ineffable qui différencie qualitativement ce que chacun a senti» (III. pp. 257~258)——芸術が表現すべきもの、芸術なしでは表現できないもの、の呈示。

このようにして、七重奏曲は、作品の機能=諸要素の総合、盛りこまれるべき内容=本質、創造者の不死の可能性、を、マルセルに示している。そして、曲が最終部に近づいた頃、一つの楽節が、(スワンに対するソナタの小楽節のように)、マルセルに、かつてどんな女性も彼に願わせたこ

とのない、「真に獲得するに値する幸福」《un bonheur qu'il eût vraiment valu la peine d'obtenir》(III. p. 260) をさし示す。その意味で、この楽節こそは、彼にとって、「唯一の未知の女」《la seule Inconnue》である。それは、こういう意味である。かつての恋のすべてがアルベルチヌへの恋を準備した。が、このアルベルチヌへの恋さえもが一つの前触れにすぎないさらに大きな「唯一の未知の女」への恋→彼の生の真の綜合となるべきもの→芸術、へと、この楽節はマルセルを誘っているのである。

以上の文脈において、ピルエの次の言葉は肯定できるであろう。「七重奏の夕べが『失われた時を求めて』における最も重要な瞬間であり、プルーストの精神の進化の頂点であることは疑いようがない。」《Aucun doute n'est possible, la soirée du Septuor est le moment le plus important d'A la recherche du temps perdu, le sommet de l'évolution spirituelle de Proust.<sup>16)</sup>》しかし、この演奏会がヴァントイユの音楽の変遷の最終点というのではなく、もう一度、アルベルチヌによる自動ピアノの演奏があり、作品の価値に疑問符がつけられることになる。「なぜ、その時、我々は、ある種の四重奏曲やヴァントイユの『コンサート』に付きまとうあの神秘なる楽節を特に深いと信ずるのか」《Et pourquoi, alors, croyons-nous particulièrement profondes ces phrases mystérieuses qui hantent certains quatuors et ce «concert» de Vinteuil?》(III. p. 381) さらに、アルベルチヌの死後、楽節は、彼女の思い出のみに結びつき、その風化と運命を共にする。「散逸する小楽節の中で風化していくのが眼前に見えるように思われたのは私の恋だった」《C'était mon amour qu'il me semblait, en la petite phrase éparpillée, voir se désagréger devant moi.》(III. p. 560)

結局、七重奏曲は、マルセルを、芸術作品創造へと飛躍させることはできなかった。ただ、ゲルマント邸の最後の啓示へとマルセルを準備したの

16) Georges Piroué, 前掲書, p. 86.

である。

#### Ⅳ. 『失われた時を求めて』と音楽

##### 現実の作品から架空の作品へ

プルーストの友人、レーナルド・アーンは、「小楽節」の由来について、次のように言っている。「あれは、マルセルの頭の中で、フランク、フォーレ、さらにワグナーの思い出がつけ加わった、サン・サーンスの二短調ソナタの一節なんだ」《Teintée, dans l'esprit de Marcel, de réminiscences frankiennes, fauréennes et même wagneriennes, c'est un passage de la Sonate en ré mineur de Saint-Saëns.》<sup>(17)</sup> 現に、『失われた時を求めて』以前の、作者自らによって葬りさらされた、『ジャン・サントイユ』においては、サン・サーンスのソナタの楽節が、登場人物ジャンとフランソワーズの恋に結びつけられている。<sup>(18)</sup> (音楽とレミニッサンスの結びつきは、『失われた時を求めて』で、サン・トゥーヴェルト邸のエピソードと完全に同質であり、又、10年後、楽節がジャンにブローニュの森を想起させるところは、スワン夫人のピアノ演奏のエピソードにつながっている。) 『失われた時を求めて』では、『ジャン・サントイユ』のサン・サーンスのソナタを引き継ぎながら、さらに、新しい要素がつけ加わっている。即ち、『前年の』あの原型的演奏で示されるスワンの体験がそれである。『ジャン・サントイユ』では、音楽はすべてレミニッサンスに結びつけられている。<sup>(19)</sup> が、ヴァントイユのソナタの原型的演奏が示すのは、「過去」ではなく、「印象」、新しい美なのである。以後、音楽は、新しい美の発見、多様性の獲得に結びついてゆく。

記憶現象に極限された現実の音楽 (サン・サーンスのソナタ) が、作者

(17) André Maurois, 前掲書, p. 268.

(18) Marcel Proust, *Jean Santeuil*, Ed. Pléiade, pp. 816~819.

(19) サン・サーンスのソナタ以外に「無意識的記憶による過去の瞬間のよみがえり」  
《Résurrection d'un moment du passé par la mémoire involontaire》の断章がある。pp. 897~898.

の想像力によって飛躍をとげ、ヴァントイユのソナタに変わる。そして、この作品を、さらに、現実の作品（ワグナーの音楽）が、内容豊かにしてゆく。そして、この高められたソナタが、作者の新たな創造の力によって七重奏曲に変わる。

ヴァントイユのソナタに、サン・サーンスのソナタの記述の名残りが残っているのと同様に、七重奏曲には、ワグナーの反映が見られる。『トリスタン』のある種のテーマは、「茫漠として、モチーフのくり返しというより神経痛の再発のように、非常に内的で、有機的で、内臓器官的」《*tout en restant vagues, ...si internes, si organiques, si viscéraux qu'on dirait la reprise moins d'un motif que d'une névralgie*》(III. p. 159)である。他方、七重奏曲の一楽節は、「くり返しのたびに、それが、テーマのくり返しなのか神経痛なのかわからないほど漠として、内的で、ほとんど、有機的、内臓器官的」《*...si vague, si interne, presque si organique et viscérale qu'on ne savait pas, à chacun de ses reprises, si c'était celles d'un thème ou d'une névralgie*》(III. p. 260)である。使用される言葉の同一が、意図的なものか、プルーストの不注意か、断定できないが、ワグナーの作品、即ち、現実の作品が七重奏曲の構成要素の一つだということがあきらかであろう。

現実の音楽作品、プルーストの思考、音楽に関するすべてが綜合されてヴァントイユの音楽が成立する。

### パラレリズム

したがって、この七重奏曲は、当初から、そのように（七重奏曲として）構想されたわけではなく、「ソナタから七重奏曲への変形は、『失われた時を求めて』の発展そのものに呼応する諸段階からなっている」《*Cette transformation de la Sonate en Septuor s'est faite par étapes qui correspondent à l'évolution même d' A la recherche du temps perdu.*》<sup>(8)</sup> 即ち、作品が五部構成で構想されていた間は五重奏曲 (quintette)、六部の

(8) Michel Butor, 前掲書, p. 282.

時は六重奏曲 (sextuor), 又, アルベルチースがピアノでひくヴァントイユの曲は, 草稿では四重奏曲 (quatuor) となっている<sup>(2)</sup>。とすれば, 七重奏曲は, 『失われた時を求めて』七編に意図的に対比されていることになる。音楽の生成が作品全体の生成に結びつく。

ここで, 音楽と人物と作品の三者の間の平行関係を大雑把に示すと次のようになる。

(1) サン・サーンスのソナタージャンー『ジャン・サントイユ』 (2) ヴァントイユのソナタースワンー『スワンの恋』 (3) ヴァントイユの七重奏曲—マルセルー『失われた時を求めて』

(1)の組み合わせから(2)の組み合わせへ, (現実のサン・サーンスから架空のヴァントイユ, 実生活上のプルーストに密着したジャンから登場人物スワン, 「混ぜものなしに書きとめられた私の生の本質そのもの」《l'essence même de ma vie, recueillie sans y rien mêler》<sup>(3)</sup>から形式を具えた客観的小説へ), 現実体験からその作品化への一つの飛躍がある。しかし, (2)の組み合わせは一面的であるよう制約されている。小楽節で代表されるソナタ, 小楽節以外の所に興味をひろげない受動的なスワンー恋愛に限定されたテーマ。(3)は先行するすべてのものの総合である。

しかし, 表面のこの平行関係の背後には, もう一つ別の系列, 神話的イメージで統一される『印象の体験』の系列, が存在する。作品の進行の順にたどると, 出発点の「マルタンヴィルの鐘塔」《les clochers de Martinville》(「三人の伝説の乙女」《trois jeunes filles d'une légende》I. p. 182), ヴァントイユのソナタの原型的演奏(アダムとイヴ), 「ユディ

(2) Butorの指摘するこの改変は, プレイヤド版の variantes によって確証できる。

(2) 『ジャン・サントイユ』の緒言, p. 181.

(3) 「スワンという人物は『形而上的役割』によって全的に決定されている」《le personnage de Swann est tout entier déterminé, ..., par l'《emploi métaphysique》》又, スワンは, マルセルの予示である。C.-E. Magny, *Histoire du roman français depuis 1918*, Seuil, 1950, pp. 172~173.

メニル Hudimesnil の三本の木」(「私に託宣を下すノルス」《<sup>(24)</sup>nornes qui me proposaient ses oracles》I. p. 719), ワグナーの「神話的オペラ」《opéra mythologique》(III. p. 161) の言及を経て、ヴァントイユの七重奏曲(「楽節は妖精であり森の精であり親しい神々である。」《...elles (ces phrases) sont les fées, les dryades, les divinités familières》III. p. 259), となる。これらのエピソードに共通するのは、「特殊な喜び」《ce plaisir spécial》, 隠された現実の暗示, 見る者, 聞く者の側の真実に到達したい願望, 一言で言って, 創造行為へのうながし, 幸福の約束である。

他方, 音楽と恋愛のバラレリズムも又明白である。『前年の』原型的演奏からヴェルデュラン家の演奏へスワンを導くのはオデットであり(スワン—オデット—小楽節), ソナタから七重奏曲へマルセルを導くのはアルベルチースである(マルセル—アルベチース—七重奏曲)。又, アルベルチースの, ヴァントイユ嬢と彼女の女友達(同性愛のカップル)と親しい, という告白が,<sup>(25)</sup>マルセルの苦悩の開始となる(『囚われの女』への序章)。かくして, 音楽と恋愛の二項は, 音楽と苦悩に置きかえられる(スワン対オデット, マルセル対アルベルチース, ヴァントイユ対娘とその友人)。スワンとマルセルにとって, 苦悩は, 音楽の認識の深まりに正比例する。この苦悩からの解放は, スワンの場合, 完全な忘却として, ヴァントイユの場合, 音楽創造への転換として, マルセルに示される。

しかし, 実は, ヴァントイユが死後に残したのはソナタだけだった。解説不能に残された彼の書きこみを七重奏曲に復原して世に送り出したのは, 彼の苦悩の元凶, 娘の誘惑者だった。「ヴァントイユ嬢の女友達は, 彼女がその晩年を暗くした音楽家に, 償いとしての不滅の栄光を保証する, というなぐさめを得た。」《l'amie de M<sup>lle</sup> Vinteuil eut la consolation d'assurer au musicien dont elle avait assombri les dernières années une gloire immortelle et compensatrice.》(III. p. 262) 苦悩と創造,

(24) ゲルマン神話の三人の女神を指す。

(25) II. p. 1114.

あがないとしての創造, のテーマがここに示されている。

## 結 び

ブルーストの作品には (実生活でも同様だが), 意味とイメージで充実した, 内的にとらえられた音楽と, 単なる社交上の話題としての空虚な音楽がある。(社交界での会話の一例。「先日, フォーレのソナタを素晴らしく巧みにひいたフランクとかいう名前のヴァイオリニストを御存知ですか。」「知っています。あれはひどいもんです。」《En connaissez-vous un que j'ai entendu l'autre jour jouer merveilleusement une sonate de Fauré, il s'appelle Frank...?—Oui, c'est une horreur...》 III. p. 269) この論では, 「魂の交流」《la communication des âmes》に基盤を置く前者の音楽 (その完成されたモデル=ヴェントイユの音楽) の諸相を見てきたのである。音楽は単なる音の連続ではなく心にしみる風景を喚起するのであり, つまり, 視覚的空間的なものであって, 事物が与えるのと同一の印象を与えている (『前年の』ソナタの原型的演奏)。あるいは, 過去のエッセンスを保つものである (サン・トゥーヴェルト邸でのソナタの演奏), と同時に, 未知の現実を啓示することによって, それは, 芸術創造への呼びかけであり, 聞き手の精神のよみがえりをもたらす。このような音楽の富の発見の過程がスワンとソナタの小楽節の関係によって示される。

しかし, ブルーストは, 音楽の与える印象, 喜びに陶醉するだけでは満足しない。例の小楽節だけを愛したスワンと対照的に, マルセルは, 完成に到るまでの過程を探索せずにはいられない。彼は言う。「私は, 特に, 楽節の形成, 試み. くり返し, 『生成』に敏感だった。」《J'avais été surtout sensible à l'élaboration, aux essais, aux reprises, au 《devenir》 d'une phrase.》 (III. p. 560) 一個の閉ざされた完結した音楽の中の生成。が, 七重奏曲に究極する, 作品から作品へ多様性を獲得してゆく生成は, 結局, 作曲者の内的世界を明らかにしてゆく。スワンからマルセルへ, ソナタの小楽節から七重奏曲へ, それは, 音楽が, 一個の静止した美のモデ

ルから芸術創造の動的なモデルになってゆく過程である。

このようにして、それ自体として探求された音楽は、後からふり返ってみれば、音楽の生成を部分として含む全体としての作品—『失われた時を求めて』の生成を反映したものとなっている。それは、話者マルセルの経験の積み重ね、現実認識の深まりと、彼の音楽理解が正比例していて、同時に、この音楽の理解度に示される話者の成長が作品の生成を生み出すという事情に由来している。我々は、こうして、ヴァントイユの音楽を、音楽のコンテキストから離して、『失われた時を求めて』のマケット（雛型）と見なすことができるのである。『前年の』原型的演奏とヴァントイユの音楽の総体との関係と、コンブレと『失われた時を求めて』の関係との照応（「演奏」と「コンブレ」は共にレシの展開にとって前史的な位置にあって、あらゆる生成がそこから生じる母胎である）から始まって、七重奏曲と作品の七部構成の対応に至るまで、登場人物（スワンとマルセル）と彼らの恋愛、彼らの苦悩、彼らの探求と固く結ばれて、二つの世界は互いに響きあっているのである。多分、音楽を、「ライプニッツのモノダが宇宙を表現するように、作品全体を反映するミクロコスモス」《microcosme qui reflète l'ensemble comme la monade leibnizienne exprime l'univers<sup>69</sup>》と見なすことも可能である。が、音楽に関して言えば、それは、単に、個々の断片（個々の独立した音楽）と完成した作品との関係としてばかりでなく、個々の独立体がさらに高次の統一を形成してゆく一個の系の形成と作品全体の成り立ちとの照応をも考慮したものでなければならぬであろう。

Ⅲ章の初めに2つの断絶にふれた。即ち、小説としての、『スワンの恋』と『失われた時を求めて』の差。コンブレにおける三人の人物（スワン、マルセル、ヴァントイユ）の相互の無理解。しかし、前者は、「プチット・マドレーヌ」の体験が、コンブレからゲルマント邸の最後の啓示までの

69) C.-E. Magny, 前掲書, p. 174.

異質な各部を支えてゆくと同様にして、ヴァントイユの音楽が、この断絶を越えて二つの部分を結合させる。後者の場合、実生活で実りある交流を持たなかった三人の人物は、目に見えぬ現実、音楽が示しえた現実、との結びつきで、それぞれ、精神上の兄弟となったのである。断絶は音楽によって克服されている。

×                      ×                      ×

ヴァントイユの音楽はマルセルに芸術の意味を完璧なまでに開示するが、しかし、作品創造に踏み出させるには至らない。彼の描く軌跡はスワンのそれと基本的に変わっていない。その意味で、マルセルもスワンの限界を越えてはいないのである。音楽が彼にもたらすものは大きいと言わねばならないが、しかし、音楽が、彼の生涯において、特権的な地位を占めるというわけではなく、ゲルマント邸の啓示に合流し、収斂してゆく多くの支流、系のうちの一つに過ぎない、ということも、又、事実なのである。