



世紀転換期のドイツ音楽とフランス音楽の展望：
ブルーストとロマン・ロランはどう見たか

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2016-05-16 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 兼田, 博 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.24729/00005855

世紀転換期のドイツ音楽とフランス音楽の展望 — プルーストとロマン・ロランはどう見たか —¹⁾

兼田 博

1：19世紀ヨーロッパ音楽の中でのドイツとフランス

われわれが19世紀のヨーロッパ音楽をながめるとき、音楽発展の中心的な役割りをになったものとしてドイツ＝オーストリア音楽がまっさきに浮かぶ。古典派のハイドンやモーツァルトのあとに出現したベートーヴェンはその後のドイツ音楽とヨーロッパ音楽の方向性を規定したのである。それは彼が交響曲という形式の意義を高めたからであった。音楽の形式や形態はさまざまにあるけれども、彼より以後、交響曲が音楽の中でもっとも尊敬されるべき形式となり、他国の作曲家をもその方向に向かわせる力を与えたのである。そしてロシアやチェコのような後発的な地域の作曲家も、交響曲を創造したチャイコフスキーやドヴォルジャークを得てこそ国際的な音楽創造の場として認められたのである。

フランス音楽はバレエ音楽の分野で他国にはない伝統を誇っていたし、オペラの領域ではビゼーの『カルメン』のような、そのジャンルを代表する作品を生んだ。しかしフランスにはドイツにおけるような形式音楽の直線的な発展は見られないといっている。交響曲や協奏曲をものした作曲家というとサン＝サーンスとフランク以外には浮かばない。しかもフランクは地域的にはベルギーの人である。端的に言えばひとりで交響曲を9曲も完成するような大交響曲作家はフランスに誕生しなかった。

ところでシューベルトもシューマンもヴァーグナーもベートーヴェンには敬意をもって接した。ベートーヴェンの音楽からただちにはシューマンの出現は見とおせなかったことであろうが、シューマンからブラームスへの展開は直線的である。つまりドイツにおける形式音楽の伝統は師弟関係も含めて順調に後継者をつなげ、継続的な発展を享受したのである。それに比べるとフランスの形式音楽作家はドイツ音楽との縁戚関係が薄い。しかし先述のような舞台音楽への嗜好が、将来、世界音楽が動きだすきっかけを与える一因ともなったのである。

ドイツ人はベルリオーズを発見したのは自分たちだと思っているという。そしてベルリオーズ自身は自国で無理解に出会うと、外国、ことにドイツに演奏の場を求め、またじっさいそこで理解者を得たのである。

ベートーヴェン以後の音楽の方向を探しもとめていたドイツ人にとって、『幻想交響曲』は晴天の霹靂であった。彼らはベートーヴェンまでの古典的様式感を

そなえた形式音楽ではなく、交響曲という名を冠してはいたが、内容的に描写音楽の性格をそなえた初めての大規模作品に出会ったのであった。そこにあったものは『田園交響曲』とはまったくちがった風景と人間の描写であった。19世紀前半のロマン主義音楽黎明期において、この重大な事件の意義は、音楽の革新は形式音楽ではなく描写音楽の側から行なわれるという予感をだれもが抱いたことだった。従来の音楽形式は改革、というよりも破棄されるべく、描写音楽に革命的音楽の誕生を託すという方向性が模索されたということである。²⁾

それにもかかわらず、音楽だけにしか許されない感興はむしろ形式音楽をめぐって意識されてきたように思う。描写音楽に比べて革命性という点ではゆっくり前進しつつも、交響曲のような形式音楽は人間の音楽に対する認識をつねに改めさせてきた。ベートーヴェンの交響曲がヨーロッパを席卷しはじめたとき、この音楽の背後にあって人間をここまでゆさぶるものはなにか、その深部も人間は見だしはじめたのである。描写音楽に必然的に付属した要素、すなわち描写対象と音楽芸術との距離が意識されないぶんだけ、形式音楽のほうがより音楽の本質を論ずるには適していたわけである。

さきにも書いたベルリオズの作品は作者みずから情念に支配された作品だと考えていたのであり、彼が交響曲の名を冠した作品に与えたプログラムは、この音楽の情念の出どころを明確にイメージできるための補助であった。したがってベルリオズという現象をフランス人がもっと正面からとらえていれば、知性偏重の音楽論とはちがった認識が生まれていたかもしれない。しかしそれでも、生まれてきたそれはドイツ的な音楽理解とはちがったものになったであろう。

ベルリオズが情念を描写したいと考えていたことと、『田園』のベートーヴェンが「風景でなく感情を」を描写しようと意欲していたことは、おそらくなにもちがわない。かたや自然の中で調和的に生きる農夫らとそれを見守る芸術家の隠れた存在があり、かたや芸術家は情念と夢と阿片（最後のものについてもベルリオズは先駆者だったが、彼には耽美的な溺惑の中でも忘却という心情は乏しかったと思われる）をむしろ創作原理とし、自我の内にある夢でさえも自我とは対立的に描かれているというちがいは明白だが、ふたつともまさに個人主義が焦点化されていた啓蒙時代の申し子だったのであり、物質的風景よりも心理的風景に重きを置いていたのであった。その結果両曲は外的風景よりもむしろ内面にわきあがったものの描写であるという共通性を得た。もし『幻想交響曲』第2楽章がたんに舞踏会のホールや照明、夜会服やそれに身をつつんだ社交界の人々の絵画的描写に終わっていたら、爆発的な意義は獲得できなかったにちがいない。あそこでワルツは舞踏会とそれをめぐる社会の暗示であって、それ以上の役割りはない。

2：音楽をめぐる超越的な力

以上のような背景をふまえ、本論考の目的であるが、それはフランス人がドイツ音楽に、とくに後年ドイツの絶対音楽として意識される要素をどうとらえていたかの一端を明らかにすることにある。それは結果としてヨーロッパ音楽（ドイツ音楽ではない）の発展の中心核に存在していた本質の解明のために道を開くであろう。

そしてわたしが考えるドイツ音楽の本質には中心に「かなたの世界」への志向がある。すなわちベートーヴェン以降ドイツ音楽は地上的なものではなく、天上的なものを目指してきたというのがわたしの見かたなのである。それはかならずしも宗教的であることを意味しない。プラトンが開始して以来ヨーロッパからけっして消しきることのできなかつた、イデア的思想の方向性を指す。

ただしプラトンは弁証法という哲学的思考法でもってその世界をかいま見ることができるとした。音楽はもっとも非概念的な芸術であり、テキストなしで思想内容を表現するという不可能に挑戦している。ではどういった方法でイデアの世界に迫るのであろうか。

言語とはちがって音楽には概念を指示する力はないので、思想を語ったりすることはできないし、およそ思考活動に当たる行為を表現することはできない。このことはいまさらくりかえすまでもないが、音楽の力の不思議さは、そうであるにもかかわらず人間の心に訴えかける力を持つことである。いや、むしろ言語で現出できる感動の範囲を突破して、音楽にしかなしえない感動の領域がある。言語という手段で表出できるものは理性でとらえかえせるだろう。しかし音楽がもたらす感興は理性をもっては把握しきれない。われわれはこの世界は言語と理性でしか把握と表現が不可能だと考えているが、人間にはそれらの手段を超えて感動し、表現する能力がそなわっている。アリストテレスが『詩学』においてカタルシスと呼んだ魂の浄化作用はこれに近いものである。芝居の筋書きを理解して、その結末はそれまでの経過がもたらした結果なのだと思えるのは理性であるが、そうした理解力を超えて、あたかも人間におそいかかるように感動はおとずれる。そして理性では到達できない領域を経験させてくれるその力、それをここではなにか霊的な威力にたとえ、ダイモンの力と呼んでおく。この言葉が知られるのはソクラテスの経験に由来するという。日本の音楽評論家がかつてよく使った「デモーニッシュ」という言葉（ドイツ語で「dämonisch」）はこの力を指していた。そして規範的演奏の範囲を超えさせる得体の知れない力を意味していた。

ゲーテがベートーヴェンをつうじて音楽のダイモンの力を深く認識したことは、ロランの『ベートーヴェン 偉大な創造の時期』中の『ゲーテとベートーヴェン』に詳しい。³⁾

ゲーテがヴェーバーのようなロマン的、情景的音楽をむしろ嫌い、ベートーヴェンの形式音楽に打たれたことは注目していい。これがハイドンにもモーツァルトにもなかったベートーヴェンの力なのである。しかし彼が心を動かされたのは大音量の交響曲第5番ではなかった(ゲーテは少年メンデルスゾーンにピアノで交響曲第5番を弾い

てもらい、「ピアノでこの音量ならば、管弦楽すべての楽器が演奏すればとてつもない音が出るにちがいない」とおどろいたという)。いっぽうで彼は軍楽隊にも心おどらされた。⁴⁾

バイオリニストのアンリ・ヴェータンは『フィデーリオ』を観て音楽家としての自分の人生をじつに無のごとく感じたという。⁵⁾ フランス人にも音楽のダイモンは訪れたのだ。スタンダールやバルザックがロッシェニから感じとったダイモンの力を「快感」ととらえたのと反対に、ヴェータンはベートーヴェンをつうじて圧倒的なダイモンの力を受けとめたのである。

この音楽の神秘的な力のはちにショーペンハウアーからニーチェの『悲劇の誕生』にも引きつがれ、トーマス・マンのようなドイツ文化の継承者を自認する者によってドイツ特有のものともまでされるようになった。ドイツの音楽観の特徴はこの力を天土的な、神聖な力とし、またそれは神秘的な道を通して到来すると考えられたことにある。

音楽におけるダイモンの力は音楽がなにかダイモンのものを表現しようと努めるから現われるのではない。音楽そのものの中にこそダイモンの力は宿るのだ。そしてその力は音楽が形式を発展させるなかで強化されてきたのである（たとえば中世の世俗音楽のように素朴な音楽はダイモンを呼びだせるだろうか。どんなに薄いものであろうと、たしかにそれは現われるかもしれない。しかし人間の上に圧倒的な力を発揮する力は大形式の音楽、とりわけ管弦楽がもたらしたのである）。

ではフランスではどうだったのであろうか。

フランスはドイツの音楽的發展を指をくわえて見ていたわけではなかった。18世紀の啓蒙思想家たちはどうぜん音楽にも目を向けた。デイドロの書いた『ラモーの甥』はまさに音楽家の語る音楽論が主題となった作品である。ルソーにはオペラの作曲までである。しかし彼らが議論していたことは音楽には旋律に優先的な地位を与えるべきか、和声にそれを与えるべきかという点をめぐっていた。18世紀フランスの思想家は音楽を知性で研究できる対象であり、理性に支配されるべき芸術だと考えていたようだ。かれらに音楽のダイモンはおとずれたのであろうか。それは考えにくい。フランス人がギリシア悲劇を近代に取り入れたとき、それは古代に息吹きを吹きこむというよりは、アリストテレスの規範に縛りつけ、演劇を硬直させていたように見える。音楽理論の中にも人間の知性や情念が正しく反応するべき基準はどちらかということが論議にあったと思われる。ゲーテをふるわせた音楽のダイモンは、規範を超えて人間の情念を直接ゆさぶる。しかしフランス人ルソーやデイドロにとってはそうでもなかった。あれほど情感の人であったルソーのような人にさえも。しかし形式音楽よりもむしろバレエとオペラという舞台音楽に重きを置いて発展してきたフランス音楽においても、音楽の理性を超えた力は認識された。しかしそれはハイネが感じたように不気味に人間に向かって迫ってくるものであった。例をここではバルザックの音楽家小説『ガンバラ』から取ってみよう。主人公ガンバラはミラノに暮らす音楽家である（バルザックの描く芸術家によくあるように、情熱的な狂気にとりつかれている）。

彼はアンドレア伯爵に連れられてマイアーベアの『悪魔のロベール』の上演を見た。その作品について批判的に語るアンドレアに対し、ガンバラは『悪魔のロベール』を弁護してつぎのように語る。

「「ロベール」はあなたよりむしろ、悪魔に繰り返し打たれて呻いているわたしに、力強く語りかけてきました。壮大であると同時に中身のつまった作品だと思いましたよ。まったく、あなたのおかげで、美しい夢の国に滞在してきました。あそこでは我々の感覚は拡張され、世界は人間と比べ途方もない規模で広がっています。(一瞬、沈黙があった。)わたしはまだ震えています、と不幸な音楽家は言った、わたしの臓腑の中を打ったティンパニーの四小節に、あの短い、唐突な序奏のはじめのところですよ。[・・・・・・・・] わたしは身震いましたよ！」⁶⁾

音楽は圧倒的な力をガンバラの上に及ぼす。それはまるでオペラのタイトルに呼応するように悪魔のような力で音楽家の心をねじふせる。それは肉体にさえ影響を与えずにはいない(「わたしの臓腑の中を打ったティンパニーの四小節」、「わたしは身震いましたよ!」)。しかし総じて『ガンバラ』のダイモンに対しては人間の心理的、肉体的な要素、つまりは地上的なものが感応しているのである。それを引きおこしたのもつまりは大音量だった。

3：プルーストのマドレーヌ

マルセル・プルーストの『失われた時を求めて』は長大な小説であり、その基幹的な背景は没落する貴族社会である。語り手マルセル(この名は小説の終盤でようやく明かされる)はさほど裕福でない市民階級の出身である。したがってプルーストの貴族階級描写は外部的な視点のものである。それゆえ本当の貴族の後裔たちの手になるドキュメントに比べれば迫真性に欠けるかもしれないが、身びいきというものもありえない。そしてその貴族社会描写の内容と傾向はというと、かならずしも正面から讚美したものでも、否定したものでもない。だが貴族の後裔たちの平民への差別感是十分うかがうことができる。

その一例として社交界に生きる男女の爛熟した生態の描写があげられると思う。プルーストは肉体関係の赤裸々な、もしくは刺激的な描写は行っていない。しかし社交界には平民社会の法律を飛びこえた特権的価値観があるのだ。そしていわばオリュンポスの神々と同じような、快楽的で日常生活感のない、とりわけ労働のない暮らしが営まれていたことを作家は好んで描写したのである。

プルーストの貴族空間には男尊女卑もない。全巻をつうじて美と知性の女王はゲルマント公爵夫人である。ただ身分の上下と血筋の正当性はつねに意識される。

そしてそこに描かれる同性愛関係が『失われた時を求めて』の重要な主題のひとつであることははっきりしている。いまオリュンポスの神々を引きあいに出したが、プ

ルーストの時代の同性愛はギリシアのそれとはまったく異なり、有閑階級が刺激を求めて営む、文字どおり世紀末的な現象であろう。ただしこの作品にあって同性愛は貴族のみの問題ではない。そして主人公をめぐる平民的關係の中まで拡張して描かれている。主人公マルセルの念頭からは恋人アルベルチヌがレスビアン行為をしたという疑念がいつまでも去らなかったのである。

語り手マルセル(「わたし」)は幼年時代から物語りを起こし、自己の内面、それはひっこみがちな性格を映しだしているのだが、その内面に去来する印象を克明に記してゆく。ことに少年時代の紅茶とマドレーヌの体験は、『失われた時を求めて』の中でもつとに有名な箇所であろう。すこし引用をしてみたい。

そしてまもなく私は、うっとうしかった一日とあすも陰気な日であろうという見通しとにうちひしがれて、機械的に、一さじの紅茶、私がマドレーヌの一きれをやわらかく溶かしておいた紅茶を、唇にもっていった。しかし、お菓子のかげらのまじった一口の紅茶が、口蓋にふれた瞬間に、私は身ぶるいした、私のなかに起こっている異常なことに気がついて。すばらしい快感が私を襲ったのであった、孤立した、原因のわからない快感である。その快感は、たちまち私に人生の転変を無縁のものにし、人生の災厄を無害だと思わせ、人生の短さを錯覚だと感じさせたのであった、あたかも恋のはたらきとおなじように、そして何か貴重な本質で私を満たしながら、というよりも、その本質は私のなかにあるのではなくて、私そのものであった。私は自分をつまらないもの、偶発的なもの、死すべきものであると感じることをすでにやめていた。一体どこから私にやってくるのができたのか、この力強いよろこびは？ それは紅茶とお菓子の味につながっている、しかしそんな味を無限に越えている、したがっておなじ性質のものであるはずはない、と私は感じるのであった。⁷⁾

プルーストのマドレーヌ体験はいろいろに解釈されているが、心理学であつかわれ、ときにオカルト学の領域でも言う既視感との関連性が考えられる。この体験を得た者は不思議な感覚に捕らえられる。それはいま現在経験中のことを過去にも経験したという奇妙な確信である。その感覚はまた自分が自然的な物理現象からはみだしているという漠然とした感得をとともなう。理性的、物理法則的世界から一瞬だけ見放されたのか、それともいま自分は特権的な神秘経験を許されたのか、いずれにしてもまれにしか降臨しない希有な体験をしたという、ある種の幸福感が生まれると同時に、あまりにもすばやく消えさってしまうその感覚は、体験者がわれに返るやいなや追えどもむなしい喪失感に変化する。

たとえ高揚感や幸福感を含んでいても、このような感覚を崇高さとか感動という概念で言いあらわすことは不適當であろう。芸術の中にあるべき感動や意義ぶかさとはあまり縁のないものだとするほうがいいかもしれない。それは偶然的に、しかもまれ

にしか到来しないものだ。⁸⁾

既視感という感覚そのものが超常的な体験として論じられることがあるが、本稿では事実性の議論には立ち回らない。重要なのは理性を（物理法則すら）超越した心理的体験は、われわれの知るいかなる用語でも適切な表現が不可能だということである。それは思考ではない。印象という言葉は当てはまるであろうが、それでは広範にすぎて、問題の現象を的確に把握できたとは言えない。対象はわれわれの主体的な力で現われたのではない。およそわれわれはこの心理経過の出現と消滅をあやつることはできず、現象はわれわれにとって徹底的に受動的に出来るのである。

思春期を迎えた語り手は家族とともにバルベックという土地へ汽車旅行をする。祖母の旧友で高貴な身分のヴィルパリジ夫人の馬車に乗って移動中（この当時は馬車と自動車が併用されていた）、語り手はあのマドレーヌに似た、現実と非現実のはざまにいるような快感にさらされる。

その感じ[引用者注:突然の幸福感]は、ちょうど私たちがたどっている中高になった道からすこし奥まったところに、しげみに被われたある小道への入口の目じるしであるにちがいないと思われる三本の木が、一度みたことのあるデッサンを描いているのを目にとめた直後だったが、その三本の木がそこにそんなふうに浮きだしたように見えたのは、どこからなのか、その場所の見当がつかず、ただ昔私にとって親しい場所であったという感じがするだけであった。⁹⁾

私はふとこう考えた、いまやっているこの散歩はある架空の事柄ではなかろうか、バルベックは想像でしか行ったことのない場所であり、ヴィルパリジ夫人は小説の人物ではなかろうか、三本の老木は、いま読書中の木から——実際にそこにはこびさられたように思いこんでしまったそんな感興を描いている本から——目をあげたときそこにあるということに気づく実在ではないだろうか。¹⁰⁾

それともまた、思想は何もかくされてはいないので、ただ私の視力の疲弊から、ときどき空間に物が二重に見えるように、時間のなかにそれらが二重に見えるのであろうか？ 私にはわからなかった。そうするうちに、それらは私のほうに近づいてきた、おそらく神秘的な幽霊の出現、魔女たちの、またはノルヌの、ロンドなのだ、そしてこの神託を私に告げているのだ。私はむしろそれらが、過去の幻影、私の幼年時代の親しい仲間、共通の回想を呼びだす消えさった友人たちなのだ、と思った。亡霊のように、それらは、私といっしょに自分たちを連れていってくれ、生きかえらせてくれ、と私にたのんでいるように思われるのであった。¹¹⁾

または死んだ誰かに会いながら知らないふりをしたり、ある神の化身をそれと見わけられなかったりした直後のように悲しかった。¹²⁾

語り手はこの感覚が既知のものであることを認める（「私はこの種の快感にすでに出会っていることを読みとるのであった、」¹³⁾）。最後の引用部分は語り手がヴィルパリジ夫人の声で現実に取りもどされたとき、上の幸福感が消えさったあとで述べられた喪失感である。

プルーストは『失われた時を求めて』における貴族らの社交生活の描写の中で、芸術の保護者、鑑賞者、先覚者としての貴族の誇り高い地位をたんねんに描いた。文芸作品に関してプルーストは圧倒的にフランス芸術支持者である。ラシーヌ悲劇の主人公を演ずる女優ラ・ベルマ（サラ・ベルナルがモデルという）に入れあげる語り手マルセルの姿は、ついでながらシェークスピア女優ヘンリエッタ・スミスソンに恋いこがれて『幻想交響曲』を生み出したベルリオーズへの連想に読者をみちびかすにはいない。

そして『失われた時を求めて』中で話題となった思想や芸術の中で、ドイツ発祥の哲学と音楽が話題となるところがある。ハイネが夢想的なドイツ観念論哲学と比較してフランスの実践的政治思想や社会運動を先進的にとらえ、ため息をつかんばかりの口調でもってドイツの政治上の遅れを嘆いていたことにかんがみると、フランス 19 世紀末の社交界においてストラヴィーンスキーやロシア・バレエ団（バレエ・リュス）と並んでカントやショーペンハウアーのドイツ哲学がいまさらフランス人に欠けた必須の教養として論じられていることは奇異ですらあるだろう。ベートーヴェンの後期弦楽四重奏曲の深遠さに対する先駆的な見解もこの中に入れていい。¹⁴⁾ プルーストは音楽の魔力について他のフランス人が思いもしなかった側面にもっとも早く気づいた作家であると思われる。フランスの音楽家のほうでも彼が気づいたことを意識していた者はなかったであろう。そしてそれはドイツ音楽のダイモンの力の認識と、形式音楽への志向にあるのではないだろうか。

『失われた時を求めて』中の重要人物スワンは（この長編の第 1 編は「スワン家のほうへ」と副題されている）オデットという女性に恋をしていたが、彼の恋愛感情と音楽のあいだには強い関係が置かれている。ここでスワンの恋愛のなりゆきについて深く追うべきではないが、社交界の大物であり、フェルメールの研究者である彼は、音楽についても専門家ではないがとびぬけた感受力を持っていた。『失われた時を求めて』から彼と音楽に関する部分を引いてみると、まずスワンが音楽を聴いたとき彼の官能を襲ったなものかの描写がある。

そのまえの年、ある夜会で、彼はピアノとヴァイオリンとで演奏されたある作曲をきいたことがあった。最初彼はただ楽器からにじみでる音の物質的な性質だけしかたのしまなかった。それからヴァイオリンの、ほそくて、手ごたえのある、

密度の高い、統率的な、小さな線の下から、突如としてピアノの部分の大量の音が、ざわめきながらわきたち、月光に魅惑され変記号に転調された波のモーヴ色の大きいように、さまざまな形をとり、うちつづき、平にのび、ぶつかりあって、高まってこようとしているのを見たとき、それだけでも彼は大きな快感にひたったのであった。しかし、そのうちふとある瞬間から、スワンは、輪郭をはっきり識別することも、彼に快感をあたえているものをそれと名ざすこともできないまま、突如として魅惑された状態で、たそがれどきのしっとりした空気にただようばらの匂が鼻孔をふくらませるように、通りすがりに彼の魂を異様に大きくひらいたあの楽節かハーモニーかを——それが何であるかを彼自身も知らなかったが——心のなかでまとめてみようとなつとめたのであった。スワンがそのような漠然とした印象、しかしおそらく唯一の純粋に音楽的な印象、ひろがりをもたない、まったく独自の、他のどんな種類の印象にもまとめることができない印象の一つを感じることができたのは、たぶん彼が音楽を知らなかったからであろう。その種の印象は、しばらくのあいだは、いわば無実体 *Sine materia* である。なるほどそんな瞬間にわれわれが耳にする音(おん)は、その高低と長短とにしたがって、いちちやくわれわれの眼前でさまざまな次元の面を被い、アラベスクを描き、われわれに幅や薄さや安定性や気まぐれの感覚をあたえようとするものである。しかしそれらの音は、そうした感覚がわれわれのなかで十分な形をととのえないうちにうすれ、つづく音や、同時の音さえもがすでに呼びおこしている感覚によってかき消されてしまう。そして記憶が、波のなかに堅固な土台をすえてゆく労働者のように、消えやすいこれらの楽節の複写をつくって、われわれがその楽節とそれにつづく楽節とを比較し区別できるようにしないとすれば、そうした印象は、ときどきかすかにわかるほどそこから浮かびあがってはたちまち消えてゆくモチーフ、それがあたえる特殊な快感によって認められるばかりで、書きあらわすことも、思いだすことも、名づけることもできない名状しがたいモチーフを、この印象の流動性とたえまない「オーヴァーラップ」とによって、いつまでも被いかくすであろう。そのようにして、スワンが味わったあの言いようもなく快い感覚が消えると、彼の記憶は時を移さずその感覚の簡略で一時的な転写をもたらしてくれたのであるが、しかし曲がつづいていたときスワンはあまりにもこの転写に注目しすぎていたので、同一の印象が突如としてもどってきても、その印象はもはやとらえられなかった。彼はその印象のひろがり、その均斉ある集合、その記譜法、その表現の力強さを思いだすことができた。[……] 彼はその楽節に未知の恋のようなものをおぼえたのであった。¹⁵⁾

たしかに楽譜を見ないで音楽を聴くとき、その記憶をたどるのは並たいていの苦勞ではない。しかしこの引用箇所において示された音楽と官能のよろこびのかかわり、音楽の混乱した記憶、それがふたたび記憶に戻らないもどかしさ、こうした描写はわ

れわれが音楽を聴くときにしばしば感じる生活体験でもあると同時に、消えさっていく音の芸術としての音楽、そして理由も分からずに魂の奥まで届く音楽の力を描いて成功しているように思われる。そして音楽とアラベスクの比喩！ これはハンスリックが彼の『音楽美論』において用いていたものであり、意味を指示せずに形状の変化を続けていくアラベスクの視覚的文様と、音楽の、やはり意味を指示せずにいわば聴覚的形状の変化を続けていく作用を言いあてたものである。

そしてここで「楽節 (phrase)」という言葉が使われていることから、スワンは楽曲の全体の印象を回想しようとしたのではなく、楽曲の中でも短い部分（「通りすがりに彼の魂を異様に大きくひらいたあの楽節かハーモニーかを——それが何であるかを彼自身も知らなかったが」）にとくに心つよく引かれたのであった。

スワンは追えどもかなわぬその楽節の印象からどうしても逃がれることができない。

しかし、彼は家に帰ると、またその楽節が必要になった、あたかも彼は、行きずりにちらと目にしたある女によって生活のなかに新しい美の映像をきざみこまれた男のようであり、その名さえ知らないのにもうその女に恋をし、ふたたびめぐりあうてだてもないのに、[・・・・・・・・]。¹⁶⁾

そして記憶に戻らなかったその曲の、その名も知らぬまま、スワンはヴァントゥイユの音楽を聴いてそれに再会する。

さて、ヴェルデュラン夫人のところ、あのかわいいピアニストが弾きだしてから数分も経たないうちに、突然スワンは、[・・・・・・・・] そっと姿をあらわして彼に近づいてくるものを見たのだが、ひそやかに、ざわめき、小きざみに切られて、出てくるそのものが、彼の愛した、空気のように軽く、匂のようにただよう、あの楽節であるのを認めた。[・・・・・・・・] スワンには、あたかも途上で見そめてから二度と会うことはないと思っていた女に、心やすいサロンでめぐりあったような気がした。¹⁷⁾

ヴァントゥイユは故人ではあるが、スワンや「わたし」と同時代を生きたいなかのオルガン奏者で作曲家という設定である。彼は『失われた時を求めて』の物語り進行においてはあまりたいした役割りは演じていない。晩年は家族からも冷たくあしらわれ、ことに娘にはレスビアン行為という、本作の縦糸の一本でもある同性愛のモチーフともからんで、とくにひどく裏切られた。音楽家としての彼は不遇な生涯の中でいわば小粒な作品のみを作曲し、それでも聴く者の心に忘れがたい印象を残した個性的な芸術家としてあつかわれている。

そしてプルーストはそのヴァントゥイユによる架空のバイオリンソナタを描写しはじめる。

ピアニストはスワンとオデットのために、二人の恋の国歌ともいうべきヴァントゥイユの小楽節を弾くのであった。恋の国歌はまずヴァイオリンのトレモロの持続からはじまり、数小節のあいだはそのトレモロが全面をひとりじめにしてきこえるだけだが、ついで急にそれは遠ざかるように思われた。そしてあたかもピーテル・デ・ホーホの絵で、なかばひらかれたドアのせまい框にふちどられ、色彩を異にし、その光のビロードのなかに、はるか遠くに深められる部分のように、小楽節があらわれたが、それは、おどるように、牧歌風に、挿入句のように、挿入され、まるで一つのべつの世界に属しているかと思われた。小楽節は単純でしかも不滅の壁を描き、たとえようもないおなじ微笑をたたえながら、あちらこちらにその優雅のめぐみをわけあたえて通りすぎていった、しかしスワンは、いまそこに幻滅を認めた気がした。小楽節は幸福への道を示しながら、その幸福の空しさを知っているようにおもわれるのであった。¹⁸⁾

スワンはヴェルデュラン夫人のところで若いピアニストがもういちどヴァントゥイユの小楽節を弾くのを聴かせてもらう。その箇所も引用しておこう。

トレモロの持続部がふるえながら、二オクターヴをへだてて小楽節をまもっている、そんなヴァイオリンのトレモロの波の下から——ちょうど山国で、めまいがするほどはげしく落下しながら一見不動に見える滝のかなたに、二百歩も低いところを散歩する女の微細な姿が認められるように——小楽節が、透明でたえずひびきつづける長い波のとばりにまもられて、遠くに、優雅な、その姿をあらわしたところであった。そしてスワンは心のなかで、この小楽節に話しかけた、あたかも彼の恋の打明話をきいてくれる女に話しかけるように、[・・・・・・]¹⁹⁾

プルーストが音楽の描写に関して筆力というものにどれくらい信を置いていたかは分からない。しかしバイオリンのトレモロでの開始となれば²⁰⁾、それは主題提示ではないだろうし、全体の雰囲気からソナタはおそらくピアノ（弱音）で開始されたのであろう。スワンが再会を切望した「小楽節」（おそらくはソナタにおけるかんじんの第1主題）は弱音のトレモロよりもさらに小さな音で始まり、ヴェールをぬぐようにくっきりとした姿を見せたのであろう。

ここで音楽の形式描写や外形描写、あるいはその音楽が巻きおこす感情的な効果より、スワンの心の中でその音楽が引きおこしたもののほうが重要である。「そしてスワンは心のなかで、この小楽節に話しかけた、あたかも彼の恋の打明話をきいてくれる女に話しかけるように」という一節は、スワンの感情描写すら不可能であり、プルー

ストは彼の心理にヴェールをかけなおすごとく、たんに「小楽節に話しかけた」と、ソナタが彼の魂に届き、熱愛の情で受けとめられていることは感じさせつつも、その心の状態を判明に書くことを避けていることを示す。

つまりヴァントゥイユのソナタのエピソードにかぎれば、ブルーストにとって音楽体験とは、言語に移しかえることが不可能で、かつ言語以上の力でもって人間の心に直接触れられたというものなのである。それはドイツのロマン主義音楽家たちの考えと同じものである。ただしドイツ人とちがってブルーストのばあい、魂に届いた感動は天上から飛来したわけではなく、マドレーヌの体験のように、ある意味で身近な日常にもひそみ、予告なしで現われるものである。しかしブルーストの音楽観がここにあるとすれば、それはドイツの形式音楽のほうに近い。ヴァントゥイユの曲がバイオリンソナタという、形式をふまえた音楽とされるのも偶然ではない。敷衍して、音楽から得られる感興はけっして描写的なものからは生まれないとブルーストが考えていたとすれば行きすぎだが、彼がドイツ人の音楽観を共感をもって理解できたということは言ってもかまわないであろう。

もうひとつ、スワンの恋人オデットが彼のためにピアノでヴァントゥイユのソナタを弾いてくれる場面において、音楽と心理のかかわりに触れた描写がある。そちらも引いておこう。このときの思い出がのちにソナタの回想のたびに、オデットを失った（と信じた）スワンの心を苦しめるのだが。

といっても、オデットのピアノはひどくまずかったが、しかしわれわれのなかに残っているある作品のもっとも美しい幻影は、しばしば、ぎごちない指先で、調子の狂ったピアノから弾きだされた調子はずれの音を超越して立ちあらわれたのである。[……] この楽節にきき入っているスワンの顔を見ると、呼吸をもっと楽にする麻酔薬をすっているところだともいえたであろう。また音楽が彼にあたえた快感、やがて彼のなかに真の欲求を生みだそうとしている快感は、そういう瞬間には、いわば彼が香水で経験したであろうような快感に似ていた、つまりわれわれの機能からかけはなれたある世界とわれわれが接触するときの快感に似ていたのであって、そんな世界は、われわれの視覚ではとらえられないものだから無形のように思われ、また理知では理解しにくく、ただ一つの感覚によってしか達することができないから意味をもたないものように思われるのだ。²¹⁾

ドイツ音楽ではかなたにあった世界がここではドイツ的、イデア的な連想をもたらさず、ただ異質な感覚の体験として感性的・官能的にとらえられている。スワンの香水と語り手マルセルの紅茶にひたしたマドレーヌの関係はすぐに察せられよう。

そして最後に引用しておきたいのは、ヴァントゥイユの遺作である七重奏曲に関する部分である。さきに述べたようにヴァントゥイユは物語りの主要な進行から早いうちに姿を消し、気の毒な、一部の人以外からは忘れられた作曲家として記憶されていた。

彼の娘はレスビアン相手に対して情事の最中に父の肖像写真がこちらを向いているのに気づき、ひどいことを言ってふざけるのであった²²⁾。マルセルの母はそんな作曲家の不遇な末路を知っており、彼が最期の作品の清書を断念したことを語り手に告げた²³⁾。しかし『失われた時を求めて』もあと五分の一だけを残すだけとなった佳境を迎え、ヴァントゥイユの遺作である七重奏曲が大きな意味を持ってくるのである。

ついにヴェルデュラン夫人の夜会でヴァントゥイユの七重奏曲の演奏が始まる。重要な部分を抜き書きしていくことにしよう。

私は七重奏曲の家族的、家庭的にやさしく経過してゆく一楽節によって愛撫された。もしかすると——われわれの内的生活にあっては、すべてがまじわりあい、かさなりあうことが多いから——この一楽節は、ヴァントゥイユが、その娘、いまになって私のあらゆる混乱の原因となっている彼の娘の〔引用者注：ヴァントゥイユの娘がそうであったように、マルセルの恋人アルベルチヌにもレスビアンの疑惑があった〕、ねむりから靈感をえたものであったかもしれないのだ、それは、平和な宵に、彼女のねむりが、そのなごやかさで、作曲家の仕事をつつんでいたときであったのだ、この楽節は、たとえばシューマンの夢を平和につつむ沈黙のやわらかな背景とおなじものでもって、私の心をそのような鎮静にみちびいたのだ、シューマンをきいていると、夢の合間に「詩人が話しかける」ときも、終始「子供は眠っている」ことを、われわれはおのずから察知するのである。²⁴⁾

まぎれもなく、この赤い色をした七重奏曲は、あの白色のソナタとは、奇妙にちがっていた。小楽節に答をうながしていたあのソナタの臆病な問いかけは、海上にあけかかる暁の空のまだ生氣のない赤い色を振動させてあんなに鋭く、あんなに超自然的に、あんなに短くひびきわたり、異様な約束の遂行をはたすために息をはずませていた七重奏曲のねがいは奇妙にちがっていた。²⁵⁾

そのヴァントゥイユが一つのおなじ楽節を何回にもわたってとりあげ、それを多様化し、たわむれにそのリズムを変えたり最初の形そのまま再現させたりしたとき、一作品のなかにあったのは故意の類似であり、そんな類似は、故意であるがゆえに、理知が生みだしたものであり、いきおい皮相な類似となるのであって、ちがった色彩を通じ、また明瞭に区別される二つの傑作を通して浮かびあがる、あの深くかくされた無意志的な類似のように、人の心を打つにはいたらなかったのである。なぜなら、無意志的なときのヴァントゥイユは、新しくありたいと強く求めながら、自分自身に問いかけ、創造者としての努力のあらんかぎりをつくして、彼自身の本質の深奥に達していたのであり、そのような深奥では、どんな問を課せられても、彼自身の本質が、おなじ一つの調子、つまり彼自身の調子で、それに答えるからである。²⁶⁾

この部分に関しては、プルーストの主人公が音楽の理知的展開を二義的だと考えていることを表わしている。後述するロマン・ロランのサン＝サーンス論と比較すれば、理性にコントロールされた音楽をフランスのすぐれた成果と見なしていたロランに対して、²⁷⁾ プルーストのばあいは理性を超えたものを重視したということであろう。そしてヴァントゥイユの七重奏曲ばあいは威圧的なダイモンの力であるよりも、あのマドレーヌの力が想定されているのであろう。

その歌、他の人たちの歌とはちがう歌、彼の歌ならどの歌にも似ている歌、ヴァントゥイユはそれをどこからまなび、どこでききとったのか？ 芸術家は、そのようにして、その一人一人が、ある未知の祖国に生まれついた人間であるように思われる、彼は自分でその祖国を忘れてしまった、しかもその祖国は、今後彼の一人の大芸術家がそこから出てきて、大陸を求めて出帆する、ということもまったくない祖国なのだ。²⁸⁾

この失われた祖国、それを音楽家たちは自分に思いださない、しかし彼らの各自がつねに無意識のうちにこの祖国とはある種の斉唱(ユニゾン)をなしてつながっているのである。²⁹⁾

「祖国」という言いかたに、イデア的世界を暗示するものがある。ただし形而上学的「イデア」に対して、「祖国」は人間的、感情的な表現である。

しかしそんなとき、そういう現実の残留物のすべて、そういう言葉には言いあらわしがたいものを、芸術は、エルスチールの芸術と同様にヴァントゥイユの芸術は、われわれが個人の世界と呼んでも芸術なくしてはけっしてわれわれに知られないであろうあの世界の、内的構造を、スペクトルの色のなかに顕在化することで、出現させるのではないだろうか？³⁰⁾

楽章間の小休止で観客の声が聞こえてくる。

しかし、私がいましがた対話したばかりの天上の楽節にくらべると、それらの人たちの言葉はなんだろう？ 彼らの言葉は、外面的な人間の言葉の例にもれず、私をまったく無関心のままに置きさるのだった。私は天国の陶醉を失い、この上もなくつまらない現実のなかに転落する天使さながらであった。そして、ある種の人間が、自然に見すてられた生活形態の最後の証人であるように、音楽こそは——かりに言語の発明、語の形成、観念の分析がなかったとした場合に——あり

えたであろう魂のコミュニケーションの、唯一の例ではなかったであろうか、と私は自問するのだった。³¹⁾

そうこうするうちに、ふたたびはじめられていた七重奏曲は、もうおわりに近づいていた。例のソナタの一楽節が何度もあれこれと立ちかえってくるのだが、しかもそのたびにリズムと伴奏とがちがっていて、それが変わったふうにきこえるのは、人生において何度も立ちかえる事物に似て、楽節はおなじでありながら、しかもちがっているからだった、それはたとえばつぎのような楽節の一つなのだった、すなわち、われわれによくわからない一種の親和力のようなものによって、ある作曲家の過去を自分の唯一の必然的な住みかとして定められているような楽節、だからそれはその作曲家の作品のなかにしか見出されないが、そのかわりに、その作曲家の作品にはたえずきまったようにあらわれる、いわば彼の作品の森に棲む仙女、森の女精であり、作品の内部をつかさどる神性であって、私は最初七重奏曲のなかにその二つか三つを認め、それが私にソナタを思いださせることになったのであった。³²⁾

やがて私はソナタのべつのもう一つの楽節が、[・・・・・・] その楽節はまだずっと遠くのほうにとどまっていた、[・・・・・・] それはためらいながら近づいた、と思うとおびえたように姿を消した、[・・・・・・] またべつな楽節を呼びよせた、[・・・・・・] それらの楽節は聖なるロンドのなかにはいつていつた、[・・・・・・]³³⁾

しかし、それにしても、今後この歓喜は私にとって現実化することが可能なのであろうか？この問が私にますます重要であると思われたのは、ヴァントゥイユのこの楽節は——私の生活の残余のすべての部分や目に見える世界とは截然ときわだったものとして——これまでに何度か見出していたあの神秘的な印象をもっともよく特徴づけることができたように思われたからであった、すなわち、私が真の生活を築くための指標や糸口として、これまでの生活のなかに遠い間（ま）を置いて何度か見出していたあの印象、マルタンヴィルの鐘塔をまえにして、またバルベックの近くの三本の木の列をまえにして私が抱いたあの印象である。³⁴⁾

卑俗な日常生活できめられている習慣などからおよそかけはなれたこのような予感、来世の至福へのこの上ないまでに大胆な接近が、まさしくコンブレーのマリアの月の祭式で私たち一家の者がよく出会ったあのたしなみ深い陰気な小ブルジョワの音楽教師のなかで実現されたとは、なんとという奇異なことであろう！³⁵⁾

しかしそれほどひどくはなくても、私にたいしてもまた彼女 [引用者注 := ヴァントゥイユ嬢の同性愛相手、作曲家の七重奏曲を譜面に直した] は、たとえばこの晩のように、アルベルチヌへの私の嫉妬をふたたびかきたてて、あのような

苦しみの原因になったばかりであり、とくに将来もそうなるであろうと思われたが、一方またその代償として、彼女がいたからこそ、私が終生きくことをやめな
いだろうあのふしぎな呼びかけが私にまでとどけられたのであった、その呼びか
けは、あるものが存在するという約束、私があるゆる快樂のなかに見出し、恋の
なかにさえ見出したあの虚無とはべつのもものが存在するという約束、たぶん芸術
によって実現できるだろうあるものが存在するという約束、たとえ私の生涯が私
にとっていかに空しく見えようとも、すくなくとも、その生涯はまだ完全におわ
ってはいないという約束のようなものであった。³⁶⁾

七重奏曲という形式音楽的な設定に注意を向けておこう。

七重奏曲といえばベートーヴェンのそれがすぐに浮かぶが、ベートーヴェンは交響曲
へのステップとしてこの曲を書いたとも言われる。彼はそれまでのこじんまりした作品
から大規模作品の創作へと飛躍する準備として、管楽器を含んだ大きな室内楽を書いた
のである。これに対してヴァントゥイユの七重奏曲は家庭的な雰囲気こそなえており、
またシューマンのピアノ音楽（情感ゆたかな小世界だ）への追憶が見いだされるとされ
る。いずれもベートーヴェンが向かおうとしていた大きな世界とは逆に、市民生活に見
いだされるような幸福感がプルーストの音楽の核心にあったと想定される。

ヴァントゥイユのバイオリンソナタに関してわれわれが見たように、プルーストの
語る音楽は当時のフランス音楽よりもむしろドイツ的な、形式をふまえた音楽である
が、ドイツ的な天上感とは異なって、より人間的、日常的な感覚を求めている。そし
て架空の七重奏曲のばあいでも似たようなことが言えるだろう。

語り手にとっては美しい旋律を含み、われわれに親しみやすい音楽、人間的な歌を
持った音楽は神性の欠けた存在であった（「われわれがおどろくのは、「夕星の歌」と
か「エリザベートの祈」のようなつまらない曲が、何年かのあいだ、演奏会で、熱狂
的な愛好者たちをよくも興奮させることができた、ということである。」³⁷⁾）。そんな
彼にとって、音楽的ダイモンしかもたせない感興にもっとも近づけてくれるものは
人間的表情を持った音楽でも舞台音楽でもなく、形式音楽なのである。音楽のダイモ
ンの力を本当に呼びおこすには、音楽によって具体的なものに迫ろうとしてはいけな
いのである。それは音楽そのものの中に宿っているからだ。そして形式的な音楽にこ
そダイモンの力は強くこもるのである。

後日、語り手はまたヴァントゥイユの七重奏曲を回想する。そこで述べられる表現
はこれまでの本論考のとらえかたを確認するものであろう。

ヴァントゥイユの音楽についていえば、その選択は、どんなときも、いろんな形
をとって、提示された。たとえばこの音楽は、既知のすべての書物よりも真実な
何物かである、と私に思われた。そのわけをときどき私はつぎのように考えた、
われわれによって感じられる人生の万事は、観念の形で感じられるのではないの

で、それを文学的に、ということは知的に、翻訳したものは、それを報告し、説明し、分析するが、音楽のように再構成するものではない、音楽においては、音（おん）が存在の曲折をとらえ、感覚の内部にあるあの極点を再現するように思われるのであって、その極点がときどきわれわれの見出すあの特殊の陶酔をわれわれにあたえるのだ、[・・・・] ³⁸⁾

ヴァントゥイユの音楽のなかには、いわば表現することが不可能な、じっと見ることが禁じられているとでもいった、そんなもろもろの視像（ヴィジョン）があった、[・・・・] それにしても、彫刻とか音楽とかで、より高次な、より純粋な、より真実な感動をそそるものが、一種の霊的な現実には照応していないはずはない、そうでなかったら、人生はなんの意味ももたないことになるだろう。したがって、ヴァントゥイユの美しい一楽節にも増して、私がこれまでの人生で何度か味わったあの特別の快感に似ているものはなかったのだ、たとえば、マルタンヴィルの鐘塔のまえで、あるいはバルベックの街道の何本かの木々のまえで、あるいはもっと早い話がこの作品の冒頭で、ふと何かのお茶を一杯飲んでいたときに味わった快感である。その一杯のお茶とおなじように、ヴァントゥイユが作曲のときに自分の生きていたその世界からわれわれに送ってくるあのように多くの光の感覚、あかるいざわめき、音を発する色彩は、私の想像力のまえに、私がゼラニウムの花びらの絹地の匂いにもたとえることができる何物かを、おしつけるかのように、しかし想像力がそれを把握することができるにはあまりにも早く、ちらつかせるのであった。³⁹⁾

その車の運転手のさげびに、私は辛うじてはっと脇によけたが、あとしざりしたいいきおいで、思わず私は、背後が車庫になっているでこぼこのひどい敷石に足をぶつけた。ところが、すばやく立ちなおろうとして、まえのならばからすこし落ちこんでいる一つの敷石の上に片足を置いた瞬間に、私のすべての失望は幸福感のまえに消えうせた、その幸福感は、私の人生のさまざまな時期に私にあたえられたそれとおなじもので、バルベックの周辺を馬車で散歩したときにどこかで見たことがあったように思った木々のながめとか、マルタンヴィルの鐘塔のながめとか、煎じ茶にひたしたマドレーヌの味とか、その他私が語ってきた諸感覚、ヴァントゥイユの最後の作品がそれらの総合をしていると思われた諸感覚によって、私にあたえられた幸福感だった。⁴⁰⁾

ことあるごとに語られてきた予期せぬ幸福感がついにヴァントゥイユの名と結びつけられる。

最後に挙げておきたいのは、もう物語の終わりも近づいて、マドレーヌの体験の超時間性を語り手が述べるところである。

4：『ジャン・クリストフ』と未来の音楽

ロマン・ロランは長編小説『ジャン・クリストフ』のほかに大冊『ベートーヴェン研究』を書き、音楽論『在りし日の音楽家たち』、『今日の音楽家たち』をものした。「今日の音楽家たち」としてあつかわれるのはベルリオーズ、ヴァーグナー、サン＝サーンスなど 19 世紀の音楽家が多いが、同時代ではシュトラウスも含んだほか、ドビュッシーの『ペレアスとメリザンド』に一章を捧げている。

『ジャン・クリストフ』においてドイツ出身の主人公はヨーロッパ音楽の未来を開く使命を負わされていた。同時代のほとんどの作品には否定と軽蔑の目しか向けなかったクリストフの活動から、ロランはいよいよクリストフ自身にどんな未来を目指していたかという困難な問題の解答を答えさせねばならなかったが、主人公の考えをたどると、それはどうやら声楽つきの大オーケストラ作品ということに落ちつく。こうした作品形式的な面とはべつに、音階的に、和声的に、また編成的な面でもさまざまな回答が期待できようが、小説ではそこまでふみこんだ展望は語られていない。

クリストフの語られる理想の音楽を駆け足で描写してみなければならない。

19 世紀の芸術は、文芸、絵画、音楽のどの部門をとっても万人向けの普遍的価値の表現から徐々に離れていき、芸術家の個人的な個性の吐露が重視されるようになった。そのためには狂気に近いものを取りこむこともいとわれなかったし、むしろ精神の異常性は好んで題材として取りあげられた。古い遠近法になじんだわたしたちは、セザンヌとゴッホまではついていけてもピカソの絵は理解できなくなった。

『ジャン・クリストフ』の芸術・音楽像においても素朴さはひとつの特徴的である。

クリストフは少年時代にゴットフリート叔父の人格に影響を受けた。ゴットフリートは生活能力には乏しいが、純粋な魂の持ち主として描かれ、音楽面でもクリストフに影響を与える。ゴットフリートが聞かせる歌は芸術性とは無関係な感動を少年の心にもたらした。「彼は、よわい、おぼろな、いわば内面の声で歌った。二十歩はなれていればその歌は聞えなかったであろう。だがその歌にはこころを感動させる真実さがあった。⁴²⁾」子供心に有名な作曲家になりたいと願うクリストフにゴットフリートは言う。「おまえが望めば望むほどますますおまえにはできないさ。作れるためには、あんなふうでなくてはいけないんだ。よく聞いてごらん……」月が野の向うに円く輝いて昇っていた。銀色の霧が地面に低く、また鏡のような水面の上に漂っていた。蛙たちがしゃべっていた。「おまえが作れるどんなものよりももっとよく歌っているじゃないか——あれらのほうが……」。⁴³⁾ゴットフリートはクリストフ自作の歌を否定したあと、「おまえは作曲のために作曲した。偉い音楽家になるために、人に感心してもらうために、作曲した。おまえは傲慢だった。」⁴⁴⁾と語る。これでは作者が音楽の（技巧的な部分も含めて）芸術的なありかたを否定しているように見えるが、ロランは自然の中にあるものをゆがめてまで芸術性は生まれず、真の感動は素朴な歌がもたらすということを示唆したいのであろう。ロラン自身この作品への

序文において当時のフランス文学の現代的傾向への反感を記している。「われわれがそれを極度に奉じていたところの、あのきびしい、男らしい、しかし清教徒的な考えは、くらげみみたいな一時代と一環境とへの反動から生まれていたが、それは次のようなものだった。「率直に語れ！ 虚飾なく、術(てら)いなく語れ！ 理解されるために語れ！ 文学上の趣味においてうるさい人々の一つの群れに理解されるためにではなく、無数の人々に、もっとも質朴な人々に、もっとも謙虚な人々に理解されるために！ あまりに理解されすぎはしまいかとの心配を決してもつな！（・・・・）」⁴⁵⁾

クリストフはロランの精神から生まれでた彼の申し子である。人類のためという壮大で深淵な目標と、素朴さと民衆性に芸術の存在価値を認める音楽家でもある。そうじて『ジャン・クリストフ』は 19 世紀末に蔓延した高踏主義への反論であり、その点で『失われた時を求めて』とは対極的な位置にある。

市民道徳に軽蔑的に対峙する『失われた時を求めて』の人物たちに比べて『ジャン・クリストフ』の主人公は平民の出自を持ち、このことは彼の少年時代の描写でことに強調される。母が貧しい家の出であること、クリストフの少年時代に金持ちの家に下働きとして仕えたこと、少年クリストフがその家で出会った身分差別は重要なエピソードとして物語りの不可欠な構成部分である。

才気ばしった効果とは逆の、万人に受けいれ可能な、たとえば民謡の持つ素朴さのごとき要素が芸術には必要であると作者は考えていた。ロマン・ロランのためにその要素を簡単に「民衆的」という一語でまとめても、許されるであろう。それは人道主義を第一の理念とした彼の思想にも合致するものである。しかし芸術家としてのクリストフには貴族とはちがった高貴さを自負するところがあった。たとえばつぎのような箇所がそれを示す。「克己的な生活方針——それにしたがって自分の意志を矯(た)めることがそれまで彼の喜びだったその方針、すなわち道徳と「義務」とが、いまや彼には真理でないように見えてきた。それらのものの嫉妬ぶかい専制主義が「自然」に当たってくださった。健全な、強い、自由な人間性、それだけが唯一の美德(ヴェルチュ)だった。その他のものは残らず悪魔にさらわれろ！ 世界に道徳の名をはりつけ、僭越にも生を区切って束縛する小心翼翼たるやりかたの、こせこせと拘泥する規則を見れば、なんだか気の毒なような気持で、おかしさに笑いださずにはいられない！ 生命がお通りになる。するとすべては取りはらわれる……」⁴⁶⁾。だがここはむしろ『罪と罰』のラスコーリニコフが経験したものと同一、あのあまりにも行きすぎた天才の自負がその根底にあると考えるべきである。だが同時にクリストフの姿がベートーヴェンをほうふつさせる側面でもある。ロラン自身はベートーヴェンを想起してはならないと書いているのだが。

芸術音楽に関して、クリストフはドイツ音楽が思想にまみれていると感じ、それらに対して否定的だった。

彼はドイツ音楽の全裸を見ていた。最大のものも、もっとも愚劣なものも、すべ

ての音楽がそれらの魂を、感動し悦にいつて示していた。感動がみなぎり、精神的(モラル)な高尚さが流動し、心情が溶けて、夢中なほとぼりとなっていた。水門は、おそるべき、ゲルマン的感受性のために開いた。そのゲルマン的感受性は、もっとも強い人々のエネルギーをも希薄にし、弱い人々を灰いろがかった液体のなかに沈めていた。全くそれは洪水であった。ドイツ思想が水の底にまどろんでいた。そして、メンデルスゾーン、ブラームス、シューマンのような人々と、それに追従する人々——誇張的で泣きまねをする歌曲(リター)の小作曲家たちのあの一群の思想とは、しばしば、まあなんとという思想だったことか！すべてが砂だった。巖(いわお)が一つもなかった。しめっていて、はっきりとした形のない粘土であった。……これらのすべてがじつにばかげていて幼稚だったので、クリストフは、聴衆がそれによって心を打たれているとは信じられなかった。⁴⁷⁾

ドイツ音楽の金字塔とも言うべき形式音楽に彼はなじめなかった。

その当時のクリストフは大きいスケールにおいてよく考え抜かれている秩序の美しさにたいする感受性をあまりもっていなかったために、ああいう均齊的でやたらに反復の多い構造——ソナタとシンフォニー——はクリストフには憤懣のたねだった。彼にはそれらの作品が、音楽家の仕事というよりもむしろ石工の仕事であるように思われた。⁴⁸⁾

19世紀末に新しい音楽として受け入れられつつあったヴァーグナーの舞台芸術に対してもクリストフは否定的だった。彼の心にテキストのついたオーケストラ作品を書きたいというのぞみが生まれるが、それはヴァーグナーのような舞台芸術ではなかった。

その後酒場でのけんかがもとでクリストフはドイツを離れフランスに向かう。パリの音楽事情も彼の目にはみじめにしか映らなかった。フランスの音楽的知識人のものとして挙げられる言葉は、ロマン・ロラン自身のドイツ＝フランス関係の実情を反映していると考えていいだろう。

彼ら〔引用者注：フランスの音楽的知識人〕の観るところではフランス人たちは音楽上から言って偉大な国民である。彼らはあらゆる語調を用いてドイツの音楽的没落を告げていた。——クリストフはそれを聞いて腹をたてはしなかった。この没落については彼自身がひじょうに力づくよく告げていたので、こういう判断にたいしてはあまり確信をもって反対説をとることもできなかった。しかしフランス音楽のほうが立ちまさっているという意見はいささか彼を驚かした。じっさいのところ過去においてはそんな証拠を彼はほとんど認めることができなかつ

た。しかも音楽に従事しているフランス人たちは、フランス音楽はひじょうに古い時代にすばらしいものだったと確言していた。フランス音楽をいっそう光栄づけるために彼らは、前世紀のフランスの光栄を作りあげたあらゆるものを愚弄しはじめた——ただし唯一の取りのけは、ひじょうによい、ひじょうに純粋な一人の巨匠だったが、この人はベルギー人であった。⁴⁹⁾

「この人」とはセザール・フランク、実在の作曲家である。今日でいうベルギー出身の彼は 1890 年に亡くなったが、ドイツ音楽でいえば後期ロマン派に当たる世代を生き、ロマン・ロランにとっては比較的近代の作曲家だった。彼の作品としては交響曲ニ短調とバイオリンソナタがよく知られる。オペラは彼の本領ではなかった。

クリストフの見解に作者のそれが反映しているとすれば、ロランにとってフランス音楽またはヨーロッパ音楽はフランクがしたように形式音楽重視の方向を取るべきであった。⁵⁰⁾

じじつまたロランの『今日の音楽家たち』においても、彼はフランクをバッハに対置できる宗教音楽家と見ていた。

他方でセザール・フランクの誠実な思想を聴いていると、この侮辱的な言葉〔引用者注：1905 年ストラズブルで開催されたドイツ音楽とフランス音楽のための音楽祭においてフランス音楽に投げられた侮辱的表現〕はどれほど場違いに思われることか！『浄福』〔引用者注：フランクの宗教的オラトリオ〕のなかには芸術のためのものは何一つ、あるいはほとんど一つもない。魂に語りかけているのは魂である。ベエトオヴェンがその『ニ調ミサ』の終りで書いたように、《それは心から来て・・・心へといたらんことを！》である。⁵¹⁾

しかし後年、クリストフはフランス音楽の見直しを迫られる。

フランスのあらゆる芸術から同様の odor di bellezza「美の芳香」が立ちのぼっていた。それは太陽に温もっている秋の森から立ちのぼる、熟したいちごの香りのようだった。この音楽は、草のなかに隠れて生えていながらその芳香によって森全体を酔わす、あの小さな一本のいちごの株に似ていた。自分の国で音楽のかずかずの藪——ずいぶん茂りかたの違う藪に馴れていたクリストフは、最初フランスのそんな小さいいちごの株には気がつかないでいた。しかしいまや霊妙な芳香に気がついてそちらへ顔を向けた。オリヴィエの助力によって彼は、音楽の名を僭称している茨や落葉のただ中に洗練されきっていて淡白な芸術を発見したが、これは音楽的な魂をもつ少数の芸術家たちの仕事だった。野菜畑とデモクラシーの工場の煙とのあいだで、「サン・ドニの野」の中心部の小さな聖杯のなかで、気兼ねのない牧神（フォース）たちが踊っていた。彼らの皮肉で明澄な

フリユートの歌を聴いて、クリストフはおどろきを感じた。その歌は、彼がそれまでに聞いたことのあったどれにも似ていなかったからである。⁵²⁾

最後の「牧神のフリユート」というところでどうしてもドビュッシーの『牧神の午後への前奏曲』（1894年作曲）が浮かんでこざるをえない。いずれにしても彼が最終的に見いだしたフランス音楽の本質には形式感の重要性はみじんも感じられない。

さて、『ジャン・クリストフ』は主人公の人的成長を描いた長編小説であり、クリストフの音楽の変化にはドイツとフランスの政治・芸術思潮の変化とともに、彼自身の変化も影響せざるをえない。

ひとつは大病である。

クリストフはルーヴル美術館を出たときに気にかけていたフランス人女性（後年同居する青年オリヴィエの姉）の姿をちらりと見、雨のなかその姿を追って見失う。体がぬれたせいで得た病気はクリストフをひどく痛めつけるが、彼はゆっくりと快方へ向かった。

病気がクリストフの心に一種独特のおちつきを残していった。彼のありかたのなかでのもっとも粗野なものを病気が彼から剥ぎ取った。われわれ人間一人一人のうちに在るのだが、生活の雑音がわれわれに聴き取ることを妨げている、かすかすの靈妙な力の世界を、クリストフはこれまでよりもいっそうこまやかな感受能力によって感じた。あの発熱の日にルーヴル美術館に行き、あの数時間のもっともこまかい記憶も心に刻みこまれて以来、彼はあのレンブラントの絵の雰囲気のような、暖くて、柔和で、深みのある雰囲気の中に生きていた。彼もまた「レンブラントのように」目には見えないある一つの太陽のふしぎな反射のかすかすを自分の心のなかに感じていた。そして彼には一定の宗教信仰がまるでなかったにもかかわらず、彼は知っていた——自分はひとりぼっちではなく、ある「神」が彼の手を取り、彼の行かねばならないところへみちびくということ。彼はその神を、小さな子供のように信頼した。⁵³⁾

病気と、そこから回復する経験が彼の魂に浄化を与え、ひいては彼の芸術の純粹性を高めていく。この過程はちょうどベートーヴェンについてロランが強調していたことでもあった。⁵⁴⁾ ベートーヴェンの弦楽四重奏曲第15番イ短調の第4楽章には、副題として「やまいから癒えたる者の神に捧げる感謝の歌」というモットーがイタリア語とドイツ語で添えられおり、われわれはその楽章になにか哲学的、宗教的な意味が込められているのを知る。ベートーヴェンは本当に大病から回復したあとこの曲を書いているのだ。ベートーヴェンはもう晩年に得た病気であり、クリストフのばあいはまだ若いというちがいはある。また作家はここで主人公に神の存在を予感させている。

それに対してロランはベートーヴェンに関してはその『ミサ・ソレムニス』の分析において、作曲家を理神論者であるとか、スピノザ主義者にさせようとする意見に反対し、彼をカトリックの信仰にとどまらせた。

もうひとつは神体験である。ロランは主人公にキリスト教に対する疑念を述べさせたあとで、二回ほど彼に神を経験させている。一度めは青春時代のこととして（第三部「青春」）、二度めは音楽家として自立し、ドイツへの短期間の帰国をとげた最晩年のこととして。

彼は森の奥に入りこみ、山の坂路を自分の家の方向に向ってふたたび登った。心が乱れていたために踏み迷った。影と静寂。どこからか洩れ入ってくる日光の赤っぽい金いろの斑点が、影の厚い重なるのあちこちに落ちている。[・・・・・・・・]

周りはすっかり夜のようにだった。彼は散り敷いている針葉の上を歩き、ふくれ上がった血管のように地面の上に出ているいくつもの木の根につまづいた。

[・・・・・・・・] 急に遠方から風の吹く音が聞えて来、それが近づいて来た。先駆である一陣の突風が、森の奥から立ちのぼってきた。それは疾駆する一匹の馬のように樹々の梢を通り、梢は波立った。竜巻に乗って通る、あのミケランジェロの描いた「神」のようであった。森と、そしてクリストフの心とがおののきふるえた。これは告知する者であった・・・・・・・・⁵⁵⁾

夜、彼は眠りこんでいた。[・・・・・・・・] きっかりと閉まらない窓は激しい音を立てて開いた。そして熱っぽい風が吹きこんできた。クリストフは顔全体と、裸の胸とにその風を受けた。彼は寝台から跳び降りて、口を開けて、あえぎながら息を吸った。虚ろにあっていた彼の魂のなかへ「生きている神」が急激に入りこんできたかのようにだった。《復活》！・・・・・・・・空気が彼ののどに入り、新しい生の潮が彼のはらわたのなかまで沁みとおった。[・・・・・・・・] 彼はよろめいて、両腕で壁をたたいていた。部屋のまん中で倒れながらこう叫んだ——「ああ、あなただ、あなただ！　とうとうあなたが帰って来た！」⁵⁶⁾

「あなたが帰って来た、あなたが帰って来た！　おお、私が見うしなっていたあなたが！・・・・・・・・なぜあなたは私を見捨てたのです？」「お前が見捨てていた私の仕事を、果たすために」「どんな仕事ですか？」「戦うことだ」「あなたは戦う必要などがどうしておありなのですか？　あなたは万物の主ではありませんか？」「私は主ではない」「あなたは、『存在する全部』ではありませんか？」「私は存在しているものの全部ではない。私は《虚無》と戦う《生》だ。私は《虚無》ではない。私は《夜》のなかで燃える《火》だ。私は《夜》ではない。私は《永遠の戦い》だ。そしてどんな永遠の宿命も、この戦いを上方から見下ろしてはいない。私は永遠に戦う《自由な意志》だ。私とともに戦い、そして燃えるがいい！」⁵⁷⁾

この体験はビューヒナーのレンツが体験した神との直接的な触れあいにも比せられよう。ここに現われた神はキリスト教信者のそれではなく、汎神論的な存在にちがいない。

クリストフの内面の生まれかわりを再現した音符はその着想をもはや既存の形式にとらわれない。これまで、「彼の音楽感情は、既成の展開論理へ従属して表現されたのであり、この展開論理が、彼の楽曲を前もって幾分か規制して、すでに開拓されて道路となっている道の上を穏かにクリストフを導いて行き、そして一般聴衆が待ち設けているような、誰しもの承認をすでに得ているような表現形式をけっきょくクリストフは採用していたのであった。いまや彼にとっては、もはやどんな既成の道路も存在しないのだった。彼の感情が新しい道を開いて作らなければならなかった。理性はあとからついて来なければならない。」⁵⁸⁾

こうした内面の格闘と神秘的体験は人間性をなにより重んじる作家ロマン・ロランにとってどうしても必要な経過であったことだろう。だがこのような書きかたでは、主人公の音楽がどのように変化していくのか、具体性の糸口もほとんどつかめない。せいぜい伝統と形式の枠に取まらない、感性重視の方向というほどしか推測できない。しかしわれわれが先に見たようなセザール・フランクへの賞賛を想起すれば、作者はフランス音楽の理想型はむしろいちど形式音楽に立ちもどってから得られると考えていたように思われてならない。その意味は本論の最初にあるような交響曲への回帰ではないか。もっとも実際のフランス音楽はそちらへの回帰はしなかったのだが。

そしてドビュッシーの新音楽はロランにとってもまだ行き先が分からなかったというところではなかっただろうか。ロランは『クロード・ドビュッシーの『ペレアスとメリザンド』』という一論考において、このオペラのすぐれた点をさまざまに展開しつつ、またドビュッシーとラシーヌがフランス精神ならではの芸術家であることを認めつつも、最後に「ドビュッシーの芸術も、はたまたラシーヌのそれもフランス精神を代表させるにそれだけで十分だと思ってもらっては困る。フランス精神にはこの両者においてはぜんぜん代表されていないまったく別個の一面がある。[……]音楽で言えば——(よりいい例がないので)——ベルリオオズやビゼエのフランスである。」⁵⁹⁾と書いた。これは『失われた時を求めて』の中でもブルーストの貴族たちが『ペレアス』への態度を保留していたことと符合する。とはいえ、カンブルメール＝ルグランダン夫人の口を通してドビュッシーを進化したヴァーグナーのように語らせたのは、作者がやはりドビュッシーの進歩性に気づいていることを、読者に知らせたかったということなのだが。もっとも、ブルーストはあとで「それにしても、将来たとえ一時的ではあれ、ドビュッシーへの読みがマスネーの場合とおなじように弱気であると告げられ、メリザンドの急にはねあがった高値もマノンのそれと同列になって下落するであろう日が到来しないとわかざらなかった。」⁶⁰⁾と書きくわえるのを忘れなかった。

ベートーヴェンの伝統にベルリオオズが割りこんで、音楽家や批評家を混乱させた

ように、フランクとビゼーという異なった流れにとつぜんドビュッシーが割りこんできたのであった。たしかにとつともなく新しいものが始まったことは予感できても、ドビュッシーの方向が音楽の未来を決定づけるとまでは言えないというのが当時の実情であったろう。もちろんその後の音楽史は彼の影響が世界じゅうの作曲家の上に行きわたったことを示している。バルトークでさえストラヴィーンスキーとドビュッシーを混ぜあわせたような作風を示したのだ。音楽がドイツとフランスという中心部からヨーロッパ的価値観を越えた養分を摂取していくなかで、民族的要素を自覚した者はそうした音階なりジャンルなりを取りいれ、その自覚のない者は形式感にはもはや縛られず、あらゆる方向性を試していったということになった。こうしたなかでロランのクリストフのように人間性に重きを置く芸術家はテキストなしの音楽にはもはや自己の居場所がない。クリストフが夢想したのは声楽つきの大オーケストラ作品、わたしたちに思いあたる用語を使えばオラトリオに当たるものである。ロランの意識の裏にはベートーヴェンの交響曲第9番が見えかくれしている。

注

- 1) 筆者の主たる研究使用言語はドイツ語であるが、本論はおもにフランスの文人のドイツ音楽観をあつかう。それゆえ引用はほとんど翻訳文献を用いた。それゆえまた、本稿は相当な長さに至ってしまったが、それにもかかわらず「研究ノート」という副題をつけた。プルーストからの引用は『プルースト全集』、全17巻（別巻1）、東京（筑摩書房）1984-1998による。『失われた時を求めて』（井上究一郎訳）は第1巻-第10巻。ロマン・ロランからの引用は『ロマン・ロラン全集』全43巻、東京（みすず書房）1981-1985。『ジャン・クリストフ』（片山敏彦訳）は第1巻-第4巻、『ベートーヴェン研究』（吉田秀和・佐々木斐夫他訳）は第23巻-第25巻、『今日の音楽家たち』（野田良之訳）は第21巻。それぞれの全集からの引用は、全集名のあと巻番号：ページの順で示す。

ただし『失われた時を求めて』の引用部分のうち「小楽節」という言葉だけは原語を示す必要があったので、その語だけとくに Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu* vol. 1, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard 1987 から引用した。ただし井上が翻訳底本とした1959年刊行のプレイヤード版は筆者の参照した1987年刊行版とくいちがいがあるようだ。

- 2) 形式音楽と描写音楽という用語は通常使われるものではない。これらに関しては筆者の前論考（『幻想交響曲』とハンスリック）をごらんいただきたいが、ここでもかいつまんでまとめておくと、形式音楽とは交響曲、ソナタなどの音楽形式にその存在のほぼすべてをたよっている音楽である。描写音楽とはそうした形式名に重きを置かず、音楽内容の中になんらかの描写的な力点を持つ音楽である。こう書くとただちに絶対音楽と標題音楽という対照的な2語が浮かぶが、形式音楽がバロック以降に豊富な実例を持つのに対し、絶対音楽は19世紀の後半に主

としてハンスリックによって指向された概念である。したがって両者はかならずしも一致しない。それに対して描写音楽はここでも標題音楽を内包する用語として提示した。音楽の描写内容のヒントを与えるものとして標題は非常に有効であるが、かならずしも不可欠なものではない。また描写とは外面描写ばかりでなく、内面描写も含む。

- 3) ロマン・ロラン全集、23：286-287 参照。
- 4) ロマン・ロラン全集、23：280 参照。
- 5) 佐々木庸一『ヴァイオリンの魅力と謎』、東京、音楽之友社 1987, p. 162 参照。
- 6) バルザック (博多かおる訳)『ガンバラ』、『バルザック芸術／狂気小説選集②【音楽と狂気】編』、東京、水声社 2010, 76-77。
- 7) プルースト全集、1：57。
- 8) こんなことを書くのがじつは不適切であるとも言えよう。個人のそれぞれがどんな体験をしているかは基本的には交換できないし、共通感覚の存在はきわめてあいまいな憶測に基づいてしか是認できないからだ。したがってこれは筆者の(おそらくこれが既視感だと思われる現象の) 個人的記述だと考えてもらいたい。
- 9) プルースト全集、3：38。
- 10) プルースト全集、3：38。
- 11) プルースト全集、3：40。
- 12) プルースト全集、3：42。
- 13) プルースト全集、3：39。
- 14) 「天才を理解することができるまれな精神の人々を受胎させ、やがてその数をふやし、倍加させてゆくのは、天才の作品それ自身である。ベートーヴェンの四重奏曲(第十二、第十三、第十四および第十五の四重奏曲)は、それを理解する公衆を生み、その公衆をふくれあがらせるのに五十年を要したが、そのようにして、あらゆる傑作の例にもれず、芸術家の価値にではなくとも、すくなくとも精神の社会に——最初この傑作が世に問われたときには存在せず、こんにちそれを愛することができる人々によってひろく構成されている精神の社会に——一つの進歩を実現したのは、ベートーヴェンの四重奏曲それ自身なのである」、プルースト全集、2：138 など。
- 15) プルースト全集、1：269。Proust, Marcel: *À la recherche du temps perdu* 1, Bibliothèque de la Pléiade, Gallimard 1987, p. 911。
- 16) プルースト全集、1：270。
- 17) プルースト全集、1：272。
- 18) プルースト全集、1：281。
- 19) プルースト全集、1：343。
- 20) ある人への献辞で自作を解説しながら、プルーストはこのトレモロの着想をヴァーグナーの『ローエングリン』のプレリュードから暗示を受けたと書いてい

る。『献辞』、ブルースト全集、15：242 参照。

- 21) ブルースト全集、1：305。
- 22) ブルースト全集、1：208 参照。
- 23) ブルースト全集、1：205 参照。
- 24) ブルースト全集、8：347。
- 25) ブルースト全集、8：340。
- 26) ブルースト全集、8：351。
- 27) 「純粹に音樂的な見地より見れば、かれ [引用者注：サン＝サーンスのこと] の人柄とメンデルスゾオンの人柄との間にはいくつかの類似点があるようだ。両者はともに、同じ知的な節度があり、あれほど多くの異質的な要素間に同じ均衡が保たれており、これが活用されている」、ロマン・ロラン（野田良之訳）『今日の音楽家たち』ロマン・ロラン全集、21：358。ただしつぎの一句「かれは自由である。おそらくはあまりに自由でありすぎる。時にはかれは自分の自由をどうしたらよいかかわからないように見える。ゲエテであったら、きっとかれには「デエモ的なもの」がいささかかけていると言っただろうと思う。」は、ダイモンが形式音楽にこもらないと言っているのではなく、サン＝サーンスの音楽に節度があり、爆発的な部分がないことを言ったものであろう。
- 28) ブルースト全集、8：352。
- 29) ブルースト全集、8：353。
- 30) ブルースト全集、8：353。
- 31) ブルースト全集、8：354。
- 32) ブルースト全集、8：355－356。
- 33) ブルースト全集、8：356。
- 34) ブルースト全集、8：358。
- 35) ブルースト全集、8：358。
- 36) ブルースト全集、8：360－361。
- 37) ブルースト全集、8：361。
- 38) ブルースト全集、8：521。
- 39) ブルースト全集、8：521－522。
- 40) ブルースト全集、10：260－261。
- 41) ブルースト全集、10：276。
- 42) ロマン・ロラン全集、1：105。
- 43) ロマン・ロラン全集、1：108。
- 44) ロマン・ロラン全集、1：110。
- 45) ロマン・ロラン全集、1：8－9。
- 46) ロマン・ロラン全集、2：285。
- 47) ロマン・ロラン全集、2：20。

- 48) ロマン・ロラン全集、2：23-24。
- 49) ロマン・ロラン全集、2：328。
- 50) とはいえ、フランクのバイオリンソナタが形式美の手本とされたりするいっぽうで、交響曲ニ短調には形式上の欠点が指摘されたりもする。たしかに交響曲第1楽章は楽曲の自然な展開にいきづまるとつじょ第1主題に戻るのをくりかえしているような面がある。ロランにとってはヴァーグナーふうなぶあつい管弦楽法でなく、小規模なオーケストラ編成が採用されているのが好ましかったかもしれない。ちなみにプルーストも彼のバイオリンソナタには好意的な印象をいただき、上記注 20) に引用した『献辞』の中で「やはり同じ夜会で（二四一ページ）、互いにこたえあう二羽の小鳥のようにピアノとヴァイオリンがうめくところでは、私はフランクのソナタ（とくにエネスコの演奏によるもの）を考えました。」と書いている。プルースト全集、15：242 参照。
- 51) ロマン・ロラン全集、21：434。
- 52) ロマン・ロラン全集、3：140。
- 53) ロマン・ロラン全集、2：464-465。
- 54) ロマン・ロラン全集第24巻、「復活の歌」、とくに134頁「覚醒」以降を参照。
- 55) ロマン・ロラン全集、4：182-183。
- 56) ロマン・ロラン全集、4：184。
- 57) ロマン・ロラン全集、4：184。
- 58) ロマン・ロラン全集、4：189。
- 59) ロマン・ロラン全集、21：455。
- 60) プルースト全集、6：292-293。