

『ルーゴン=マッカール叢書』における 音楽的モチーフ

パロディとオマージュの間で

福田美雪

はじめに

エミール・ゾラは、半世紀近い創作活動において、美術批評や自作の舞台化、写真撮影など多方面の芸術に関心を見せた。しかし、晩年に作曲家アルフレッド・ブリュノーと協同し、オペラというジャンルに興味関心を移したことは、さほど知られていない。「第3のゾラ」と呼ばれる『ルーゴン=マッカール叢書』完結後の活動、つまり1893年から1902年までの時期は、ドレフュス事件に際して発表した一連のディスクールとの関係、あるいは『三都市叢書』、『四福音書』に現れるイデオロギーを中心に論じられる傾向がある。ただし、長年看過されていたゾラにおける「音楽」の主題、とりわけ1891年から始まるアルフレッド・ブリュノーとの「ドラム・リリック *drame lyrique*」共作については、フランスではジャン=セバスチャン・マック、日本では林信蔵の研究を筆頭に、近年進展が著しい¹。そもそもゾラは音楽と因縁の深い作家であり、生涯を通じて流行歌や替え歌の主題となっていた²。

ゾラがインタビューや記事のなかで積極的に音楽について語りだすのは1890年代のことだ。それ以前は、音楽芸術への関心と同時代の音楽受容のあ

1 Jean-Sébastien Macke, *Émile Zola – Alfred Bruneau : pour un théâtre lyrique naturaliste*, Thèse de doctorat en Littérature française, Université de Reims, 2003 ; 林信蔵『小説家の領分：エミール・ゾラとアルフレッド・ブリュノーのオペラ共作をめぐって』、東京藝術大学大学院音楽研究科博士論文、2016年。

2 ゾラの作品や思想を揶揄した俗謡の歌詞や楽譜は、フレデリック・ロベールの研究によってある程度まで再構成されている。Frédéric Robert, *Zola en chanson, en poésie et en musique*, préface de Henri Mitterand, Mardaga, Sprimont (Belgique), 2001.

り方への反発がないまぜになった、アンビヴァレントな態度を示していた。1880年代までに書かれた数少ない音楽批評の中でとくに有名なのは、1876年5月15日、《ル・ピアン・ピュブリック》紙に発表された「夢幻劇とオペレッタ」における、「オペレッタは有害な動物と同じく、プロンプター・ボックスの奥で絞め殺すべき、公衆の敵である」³という、きわめて辛辣な評言だ。このテキストは、普仏戦争後の社会におけるオペレッタの失速を印象づけ、後世のオフエンバック評価にも影響を与えた。同時代の音楽家に冷淡な自然主義作家ゾラと、オペラ制作に情熱を注いだ晩年のゾラとの間には、奇妙な温度差があるように見える。

ところでフランス発祥のオペレッタには、第二帝政期の第一次ブーム、ベル・エポックの第二次ブームがあり、数多くの作家・作品が生まれたにもかかわらず、オフエンバックのあまりに華々しい成功ゆえに、作曲家とジャンルが同一視される傾向があった。ジャンルとしてのオペレッタは20世紀半ばに終焉を迎えたが、近年オフエンバックの唯一の本格オペラ《ホフマン物語》(未完、1880)の再評価とともに、そのオペレッタ作品の復権も進んでいる。2015年12月にリヨン・オペラ座で上演されたオフエンバックの初期作品《市場のおかみさんたち》(1858)のプロローグには、『パリの胃袋』(1873)から抜粋したゾラのテキストと歌を添えた、原作とは異なる演出が施された。オフエンバック批判の急先鋒だったゾラが、興味深いことに現代では、オフエンバックの美学の「代弁者」というイメージに上書きされ、ともに第二帝政期の社会風俗を活写した芸術家として受容されているのだ。ところが、生前は美学的に対立していた両者のより本質的な共通点、たとえば晩年に幻想文学に関心を示し、夢幻劇の創作を志向していたことについては、ほとんど論じられることがない。

本稿では、19世紀文学と音楽をめぐる豊富な先行研究を踏まえ、ゾラが1888年にブリュノーと出会う以前に、「音楽と文学」の協同の可能性にどの程度関心を示していたのか、音楽的モチーフをどのように作品に取り入れたのかを検討する。まずはゾラ自身『演劇における自然主義』で批判した、オフエ

3 Émile Zola, « La féerie et l'opérette », *Le Naturalisme au théâtre, Œuvres complètes*, édition présentée et annotée par Henri Mitternd, Cercle du Livre Précieux, t. XI, 1986, p. 503.

ンバックのオペレッタが席卷する第二帝政期までの文学と音楽のかかわりを概観する。ついで、『ルーゴン＝マッカール叢書』の初期作品に顕著に現れる、オッフェンバックのパロディ的要素や、音楽を効果的に用いた場面構成力を検討する。さらに、1880年代の作品における、ロマン主義音楽批判やベルリオーズ、シューマン、ワーグナーへの共感にもとづいた、古典文学や幻想性への回帰についても明らかにしたい。

I. ロマン主義文学における音楽の主題

I. 1. イタリア、ドイツ音楽の受容

まずは、ゾラが文壇に登場する1860年代までの、フランス文学と音楽の関係を簡単に整理しよう。17世紀より、フランス国家はオペラ芸術を優先的に保護し、作成から上演までの活動を組織化してきた。ジャン＝バティスト・リュリ（1632–87）が基礎を築いたフランスオペラの形式は、ジャン＝フィリップ・ラモー（1683–1764）の和音・和声によって、理論的にも強固なものとなった。そして、ウィーンからパリに招聘されたクリストフ＝ヴィリバルト・グルック（1714–87）のオペラ改革によって、18世紀末には優雅で劇的なフランス音楽の伝統が確立されたのである。

18世紀の啓蒙思想家、ヴォルテール、ディドロ、ルソーはいずれもオペラや音楽に深い関心を持ち、1751年から始まる『百科全書』の刊行も、音楽の理論化に貢献した。パリで勃発した「ブッフオン論争」に際し、ルソーが発表した『フランス音楽についての手紙』（1753）や、ディドロの『ラモーの甥』（1761–74?）における雄弁な言説はフランス・オペラ派とイタリア・オペラ派、2つの勢力が交わした激論が、音楽をめぐる批評言語の充実を促したことを示す。しかし、革命期の動乱によって、コントや物語の言説における音楽の主題はじゅうぶんに展開されることはなく、文学における音楽の受容はしばらく停滞する。とはいえ、革命政府は1791年に、ヨーロッパ諸国に先駆けて作曲家の著作権保護の仕組みを整えている。さらに劇場の自由化によって劇場が次々と新設され、パリがヨーロッパでもっとも注目される近代的な音楽市場となったことは踏まえておきたい。

1807年、ナポレオン一世は勅令によってパリの主要劇場を8つに再編し、3

つの大劇場、すなわちパリ・オペラ座、皇后劇場（のちのイタリア人座）、オペラ・コミック座にのみオペラ上演の特権を与えた。1820年よりパリ・オペラ座の本拠地となったサル・ル・ペルティエでは、カール・マリア・フォン・ウェーバー（1786-1826）、ジャコモ・マイヤベーア（1791-1864）、ジョアキノ・ロッシーニ（1792-1868）らのグランド・オペラが上演され、ボックス席は華やかな社交場と化した。また、4つの二次劇場（ヴォードヴィル座、ヴァリエテ座、アンビギュ・コミック座、ゲテ座）は、ヴォードヴィルやメロドラマなど、会話劇の山場を音楽が盛り上げる娯楽作品をかけ、ブルジョワ層の支持を集める。二次劇場の開放的な雰囲気は、のちにオフエンバックのオペレッタが一世を風靡する土壌を整えた⁴。

皇帝の思惑通り、パリがヨーロッパじゅうの才能を集める芸術都市に変貌した頃、ドイツから出版され、ゲルマン圏の文学、哲学思想、芸術を広めたのが、亡命中のスタール夫人（1766-1817）の『ドイツ論』である。1810年の初版は、ナポレオン一世が発禁処分にしたものの、3年後にロンドンから出版されるや多くの読者を得て、フランス・ロマン主義の形成に大きく貢献した。『ドイツ論』第2巻では、しめくくりとなる第32章で、絵画・彫刻、舞踊論に続いてようやく、ドイツ音楽の総評が現れる。

[...] 音楽が魂の奥底まで感動させるとき、音楽でないものへの心の集中はすべて、ただの煩わしい気晴らしに過ぎなくなるだろう。そして、詩と音楽の間に対立さえなければ、つねにどんなものより優れていると思われるこの芸術に、人々は身を委ねることになる。というのも、音楽によって私たちが浸る甘美な夢想は、言語によって表現される思考を無に帰し、私たちの心に無限の感覚を呼び覚ますからだ。旋律の対象を限定しようとするものはすべて、その効果を減じてしまうだろう。⁵

4 七月王政期までの主要劇場の状況については、とくに以下を参照した。フランソワ・ブリュネ「テオフィル・ゴーチエとパリのオペラ」黒木朋興訳、澤田肇・吉村和明・ミカエル・デブレ編『テオフィル・ゴーチエと19世紀芸術』、上智大学出版、2014年、157-186頁。

5 Madame de Staël, *De l'Allemagne*, texte établi, présenté et annoté par Axel Blaesche, *Œuvres complètes*, Série I, tome III, Honoré Champion, 2017, p. 553. 翻訳に際して、スタール夫人『ドイツ論』第2巻（中村加津・大竹仁子訳、鳥影社、2002年）を参考に、適宜改変した。

この記述には、「無限への憧れ」や「詩と音楽の共鳴」など、ゲーテやシェリングの思想からくみ取られたロマン主義的美学が明確に表れている。スタール夫人は、グルックの《タウリスとイフィゲーニエ》、モーツァルトの《レクイエム》、ハイドンの《天地創造》などの鑑賞体験を引き合いに、イタリア音楽の叙情性とドイツ音楽の多様性を対比させる。その整理のしかたは多分に図式的だったが、フランスの読者にゲルマン圏の音楽への関心を呼び起こすにはじゅうぶんな効果があった。夫人はドイツ遍歴後にジュネーヴでサロンを開き、パリからも多くの芸術家や名士たちを集めた。

ロマン主義初期には、上流階級が内輪のサロンで愛好していたゲルマン圏の音楽は、1828年に創設された「音楽院演奏協会 *La Société des concerts du Conservatoire*」の定期演奏会によって急速に認知されてゆく。社会史家のウィリアム・ウェーバーは、七月王政下のパリにおける演奏会生活が、ヨーロッパの他の音楽都市と比較しても、きわだって幅広い聴衆を集め、かつ保守性と革新性が混在する独特の空気に満ちていたと指摘している⁶。

革命期から七月王政までの政治的動乱ゆえに、パリ音楽院における作曲家の育成システムはしばしば停滞した。そのかわり、外国音楽の受容に積極的で自らも楽器をたしなむ、耳の肥えた聴衆は数を増していく。アルフレッド・ド・ヴィニー (1797-1863)、ヴィクトル・ユゴー (1802-85)、アルフレッド・ド・ミュッセ (1810-57) ら、ロマン主義作家たちはいずれも、大劇場ではグランド・オペラに、コンセルヴァトワール演奏会ではゲルマン圏の交響曲に、サロンの集いではアリアやピアノ曲などの室内楽作品に親しんでいた⁷。

6 「演奏会生活に関してみるならば1830年代中頃には、〈パリ・コンセルヴァトワール演奏会〉は、ヨーロッパにおけるあらゆる演奏会組織の中で、最も近代的なものであった。専門家による厳格な運営と演奏技術は、そのオーケストラをほかのどこよりも優る最高のものにしていった。[...] その上、コンセルヴァトワール演奏会の文化的役割は、王室の支援による17世紀および18世紀の古典主義へ完全に逆戻りしていた。このように、この変動の時代に、過去と現在、発展と停滞の流れとが、移り気に混じり合っている。」(ウィリアム・ウェーバー『音楽と中産階級——演奏会の社会史』、城戸朋子訳、法政大学出版局、2015年、122-123頁。)

7 ロマン主義時代のサロンにおける音楽受容については、以下を参照した。Anne Martin-Fugier, *La vie élégante ou la formation du Tout-Paris 1815-1848*, Fayard, 1993, pp. 311-324. アンヌ・マルタン＝フュジエ『優雅な生活——〈トゥ＝パリ〉、パリ社交集団の成立 1815-1848』、前田祝一監訳、新評論、2001年、390-405頁。

かくしてロマン主義文学における「音楽の描写」は、おもに2つのアプローチに大別できる。まずは、18世紀の啓蒙思想の流れを汲む、音楽家や楽曲に対する批評である。スタンダード（1783-1842）の『ハイドン、モーツァルト、メタスタジオ伝』（1815）、『ロッシーニ伝』（1823）、テオフィル・ゴーチエ（1811-72）が1830年からおよそ40年にわたって手がけたオペラ・コンサート・バレー評がこれにあたる。つぎに、劇場やサロンでの演奏風景を描写することで、プロットに音楽的モチーフをとりこんだ小説である。たとえばオノレ・ド・バルザック（1799-1850）の『ゴリオ爺さん』（1835）や『幻滅』（1837-43）、あるいはアレクサンドル・デュマ（1802-70）の『モンテ・クリスト伯』（1844-46）には、ロッシーニ、ドニゼッティ、マイヤベアなど、実際にパリで流行していたグランド・オペラの上演風景が登場し、新作に飢えた観客で賑やかなサル・ル・ペルティエと、優美で洗練された雰囲気を好むイタリア人座の客層の違いも捉えられている⁸。

とはいえ、小説というジャンルにおいて、音楽は物語の効果的な演出要素とみなされる傾向があった。イタリア人声楽家やドイツ人演奏家などの類型は珍しくないにしても、作曲家となればきわめて稀で、音楽芸術自体についての叙述は豊富とはいえない。「詩ハ絵画ノ如クニ *ut pictura poesis*」を教義とする芸術観は根強く、「芸術家」の類型といえはまず画家、そして詩人や劇作家であった。とはいえ、ドイツ・ロマン主義に倣って音楽を文学の主題とし、音楽的表現によって小説言語の可能性を広げた作家が不在だったわけではない。

ジョルジュ・サンド（1804-76）は、スタール夫人の影響を強く受け、みずからもイタリア音楽、ゲルマン圏の音楽に造詣が深かった。18世紀のヴェネツィア、ウィーン、ボヘミアを舞台にした代表作『コンシュエロ』（1842-43）は、サンドと親交の深かった歌姫ポーリーヌ・ヴィアルドをモデルに執筆され、若きヨーゼフ・ハイドンも主要人物として登場する。宗教音楽から民衆の歌まで多彩な音楽に接する旅路において、コンシュエロは歌唱における悲劇的表現や抒情性を探究し、ハイドンは自由な創意と靈感に導かれた楽曲制作を

8 19世紀小説における「観劇風景」については、拙論を参照されたい。福田美雪「19世紀小説に描かれるオペラ座の観劇風景——バルザックからゾラまで」、『フランス文化研究』46号、獨協大学外国語学部、2015年、121-147頁。

志向し始める。本作で展開される音楽的考察には、フレデリック・ショパン（1810-49）やフランツ・リスト（1811-86）との関係から育まれた音楽的感性が遺憾なく発揮されている⁹。

そのサンドの友人バルザックの『人間喜劇』には、『サラジヌ』（1830）、『ベアトリクス』（1838-44）、『マッシミルラ・ドーニ』（1839）などの音楽小説が含まれる¹⁰。これらの作品には、1828年にフランスで翻訳されたE. T. A. ホフマン（1776-1822）の幻想小説の影響がはっきり表れている。モーツァルトに心酔し、演奏家・作曲家としても活動したホフマンにとって、芸術とは何よりもまず音楽であったが、バルザックはホフマンの小説という形式を借りた芸術的考察に深く共感した¹¹。絵画芸術を主題にした『知られざる傑作』（1831）は、ホフマンの掌編『バイオリンのレッスン』の翻案である¹²。そして『知られざる傑作』と対をなすのが、万能楽器「パンアルモニコン」を発明した狂気の天才音楽家を描いた『ガンバラ』（1837）である。イタリア楽派、ドイツ楽派の楽曲をめぐる自在に展開し、理性を凌駕する情熱ゆえに混沌と化すガンバラの言説と演奏には、『知られざる傑作』のフレンホーフエル同様、「芸術的理想」を探究してやまないバルザックの芸術観が投影されている。

1.2. 第二帝政期におけるオッフェンバックとワーグナーの評価

グランド・オペラが席卷したロマン主義時代に比べて、第二帝政期の文学にはサンドやバルザックのような音楽小説はほとんど現れない。音楽は「理想

9 サンドの作品における音楽の主題については、以下の論考を参照した。坂本千代「サンド『ルードルシュタット伯爵夫人』における秘密結社とフランス革命」、『国際文化研究』48号、神戸大学大学院国際文化学研究科、2017年、111-127頁。

10 『ベアトリクス』では、サンドをモデルにした女性音楽家にしてオペラの台本作家、カミーユ・モーバンが登場する。『ベアトリクス』をめぐる両者の関係性については以下の論考を参照した。Kyoko Murata, « George Sand à travers le regard de Balzac : Camille Maupin », *Human Sciences : Bulletin of Osaka Prefecture University* 2, 2006, pp. 115-139.

11 フランスにおける、ホフマンの翻訳と受容の経緯については、とくに以下の著作を参考にした。マルセル・シュネデール『フランス幻想文学史』、渡辺明正・篠田知和基監訳、国書刊行会、1987年、231-283頁；長野順子『ホフマン物語——ホフマンの幻想小説からオッフェンバックの幻想オペラへ』、ありな書房、2018年、13-35頁。

12 Cf. Honoré de Balzac, *Le Chef-d'œuvre inconnu*, suivi de *La Leçon de violon* d'E. T. A. Hoffmann, présentation et notes de Maurice Bruézière, Le Livre de poche, 1995.

の芸術」として崇高化されるどころか、紋切り型な社交生活を表す記号と化する¹³。オペラや室内楽の愛好者が急増する一方で、二次劇場での上演作品は通俗化しており、聴衆の内部には自然と趣向の分裂が生じていた。この現象は、市民層に流行したジャック・オフエンバック（1819-80）のオペレッタと、オペラ座での公演は失敗に終わったものの一部の聴衆から熱狂的に支持されたリヒャルト・ワーグナー（1813-83）、2人のドイツ人音楽家の対照的な受容に見てとれる。

ナポレオン三世は、パリ・オペラ座を改築し、3大劇場に変わらず多額の助成金を与えた。しかし、《ユダヤの女》（1835）で国際的に成功したジャック・アレヴィ（1799-1862）、ロマン主義者たちから「音楽におけるドラクロワ」と称されたエクトル・ベルリオーズ（1803-69）を除けば、フランス音楽は30年以上ドイツ・イタリアの後塵を拝しており、新進作曲家の登用は喫緊の課題だった。そこでナポレオン三世は、若手音楽家に初演の機会を与える第3のオペラ劇場として、1851年にオペラ・リリック座を開設した。1862年にシャトレ広場に移転したリリック座では、支配人レオン・カルヴァアの采配で、シャルル・グノー（1818-93）、ジョルジュ・ビゼー（1838-75）、ジュゼッペ・ヴェルディ（1813-1901）などの新作オペラが積極的に上演され、フランス音楽界のレパートリーを更新することになる¹⁴。

パリ大改造と万国博覧会が醸し出す高揚感の中、オフエンバックは1855年に小劇場ブフ・パリジャン座を設立した。レパートリーに関する数々の規制をかいぐりながら、オフエンバックはオペラ・コミックやヴォードヴィルなど既存の形式から抽出した要素をミックスさせ、「オペレッタ」という派生ジャンルを創始する。ギリシア神話の体裁を借りて当時の政治を風刺した《地獄のオルフェ》（1858）を皮切りに、台本作家リュドヴィック・アレヴィ（1834-1908）、アンリ・メーヤック（1831-97）との共作によって《美しきエレー

13 たとえばデュマ・フィス（1824-95）の『椿姫』（1848）で、高級娼婦マルグリット・ゴーチエは、オペラ・コミック座、ヴォードヴィル座、ヴァリエテ座のボックス席に日替わりで現れては、男性客を魅了する。また自邸では、たどたどしくウェーバーの《舞踏への勧誘》（1819）を練習して男たちの気をひくが、官能的な俗謡は弾きそこなうことがない。

14 オペラ・リリック座の活動や演目については、以下の著作に詳しい。浅井香織『音楽の〈現代〉が始まったとき——第二帝政下の音楽家たち』、中公新書、1989年、138-183頁。

ヌ》(1864)、《パリの生活》(1866) などの大ヒットを立て続けに飛ばし、オフエンバックのオペレッタは、貴族も庶民も巻き込んでもっとも人気の音楽ジャンルとなった¹⁵。

速筆で時流に敏いオフエンバックの作品は、軽妙な「風刺歌謡 couplet」とテンポ良い会話の応酬、観客の生きる現実世界を反映した風刺性が持ち味だった。時事問題から古典芸術、それこそロッシーニやウェーバー、マイヤベーアのオペラも次々とパロディ化して痛快に笑いのめす作品を、体制側も早々に受け入れた。ナポレオン三世は1864年に劇場の自由化を許可し、劇場間の競争を促している。帝政に不満を抱える民衆の足が、オペレッタをかけるヴァリエテ座やフォリー・ベルジェール座に向かう限り、オペレッタの流行は歓迎すべき事象ですらあった。「オペレッタは既存のオペラを頂点とするピラミッド構造にダメージを与えないで、すきまを埋めていく限り、迫害されることはなかった」¹⁶のである。

パリ駐在オーストリア大使メッテルニヒの妻、パウリーネ(1836-1921)のサロンは、伝統と新規性が入り乱れた第二帝政期の音楽界を象徴する空間だった。快活なパウリーネは、オフエンバックを含む若手音楽家を庇護し、オペレッタの風刺歌謡やダンスを自ら披露した。その一方、「音楽の夕べ」にはえり抜きの芸術家たちをワーグナーに引き合わせ、ナポレオン三世を説得して《タンホイザー》(1845)をオペラ座上演させた¹⁷。森佳子によれば、この時期オフエンバックはワーグナーを《未来の音楽家》とあてこすったレビューを発表し、両者の関係は陰悪になったという¹⁸。ワーグナーが満を持して臨んだ1861年3月13日の初演は歴史的な失敗に終わるが、客席にはシャルル・ボードレールがおり、翌月にはフランスにおけるワーグナー受容に重要な影響を与える評論を発表する¹⁹。

15 オフエンバックの個別作品と概要については以下を参照した。ジャック・ルシュエズ『オペレッタ』、岡田朋子訳、白水社、「文庫クセジュ」、2013年、39-52頁。

16 今谷和徳・井上さつき『フランス音楽史』、春秋社、2010年、312頁。

17 ヴェレーナ・フォン・デア・ハイデン＝リンシュ『ヨーロッパのサロン——消滅した女性文化の頂点』石丸昭二訳、法政大学出版局、1998年、200-201頁。

18 森佳子『オフエンバックと大衆芸術——パリジャンが愛した夢幻オペレッタ』、早稲田大学出版部、2014年、74頁。

1865年から本格的な文筆活動を始めたゾラも、親友ポール・セザンヌ（1839-1906）やバティニョール派の画家たちの影響を受けて、この時期にワーグナーの音楽に出会っている²⁰。彼らがよく足を運んだのは、大人数を収容できるタンブル大通りの「シルク・ナポレオン」（1852年創設）を拠点とする、「コンセル・ポピュレール」だった。1861年にジュール・パドルー（1819-87）が創設したこのオーケストラは、ワーグナーの序曲やサン＝サーンス、ビゼーなど若手音楽家の作品を積極的にプログラムに取り入れ、普仏戦争をはさんで1884年に活動を停止するまで、音楽愛好家の裾野を広げるのに大いに貢献した。

ゾラが公的に「自然主義」のマニフェストを掲げるのは、『テレーズ・ラカン』（1867）第2版序文においてだが、『ル・フィガロ』紙上にて批評家ルイ・ユルバック（1822-89）がこの作品を「腐敗した文学 *littérature putride*」と断罪すると、ゾラは同紙にてこう反論した。

たしかに『ジェルミニ・ラセルトゥー』を、シュナイダー嬢が跳ね回る舞台に置くことはできないでしょう。貴方の表現を借りれば、この「みすばらしい料理女」は、『女大公殿下』（オフエンバックの作品、1867年4月12日ヴァリエテ座初演）の下品な媚態にうっとりしている公衆に、怖気を振るわせるでしょうから。ああ！ 今日の公衆は賢く、繊細でまじめです。彼らはモリエールの芝居に退屈し、オフエンバック氏やエルヴェ氏〔フロリモン・ロンジェ（通称エルヴェ）、1825-92〕の俗っぽい音楽に喝采します。彼らは現代の客寄せ芝居にくだらない言動がはびこるのを煽っているのです。²¹

19 Charles Baudelaire, *Richard Wagner et Tannhauser à Paris, Curiosités esthétiques : L'art romantique et autres œuvres critiques*, textes établis par Henri Lemaître, Classiques Garnier, 1999, pp. 689-728.

20 1864年頃ワーグナーの音楽と出会ったセザンヌは、翌年のクリスマスにワーグナーを演奏してもらうため、ドイツ人音楽家を故郷に招くほどの賛美者となった。のちに、妹をモデルにした室内画《タンホイザー序曲（ピアノを弾く若い娘）》（1868-69）を完成させている。（Paul Cézanne, Émile Zola, *Lettres croisées 1858-1887*, édition établie, présentée et annotée par Henri Mitterand, Gallimard, 2016, p. 212. アンリ・ミトラン校訂・解説・注『セザンヌ＝ゾラ往復書簡 1858-1887』、吉田典子・高橋愛訳、法政大学出版局、2019年、284-285頁。）

この辛辣な評言は、1860年代から70年代にかけてゾラの芸術評論に見え隠れする、一連のオペレッタ批判の皮切りである。ゾラは、オッフエンバックの音楽性を問題視したというより、オペレッタが「操り人形劇だけを観たがり、生の厳しい真実を拒む、偏狭で上品ぶった大衆」²²におもねって人気を得たことに批判的だった。ゾラから見ればオペレッタというジャンル自体が第二帝政の徒花であり、上流階級に受け入れられるスパイス程度の政治批判、社会風刺は、オペレッタ作者たちによる不誠実な遊戯に過ぎなかったのである。

じっさい普仏戦争後のフランス社会では、ユダヤ系ドイツ人という出自、および第二帝政の記憶とあまりに強く結びついた音楽性によって、「シャンゼリゼのモーツァルト」と謳われたオッフエンバックの人气が急落する。1871年2月には、セザール・フランク（1822-90）、カミーユ・サン＝サーンス（1835-1921）、ジュール・マスネ（1842-1912）らを中心に「国民音楽協会」が創立され、戦後復興をアピールした1878年の第3回パリ万国博覧会では、前回の万博で一世を風靡したオッフエンバックの名がプログラムから消えた。ナショナリズムが高揚する中で、おそらくは反ユダヤ主義の風潮も手伝って、第三共和制下の芸術サロンではワーグナーの讃美者が静かに増え続けていた²³。

こうした時代背景の中で、冒頭で引用した「オペレッタは有害な動物と同じく、プロンプター・ボックスの奥で絞め殺すべき、公衆の敵である」²⁴というゾラの文章が発表された。しかし1876年の「夢幻劇とオペレッタ」が、小説、絵画、演劇の刷新を目的に展開された自然主義キャンペーンの一部であることを踏まえて読むと、ゾラのオッフエンバック評は好悪の情に任せた攻撃ではなく、その音楽が時代の風潮を見事に表現したことが否めないからこそ、オペレッタというジャンルを「自然主義」の仮想敵とみなしたことがわかる。

オッフエンバック氏は大罪人だ。彼の潑刺として軽快な、真の魅力を湛え

21 Émile Zola, « Réponse à Ferragus », *Le Figaro*, 31 janvier 1868, *Thérèse Raquin, édition de Robert Abirached*, Gallimard, « Folio classique », 2001, p. 325.

22 *Ibid.*, p. 325.

23 第三共和制期のサロンにおける音楽、とくにワーグナー受容については以下を参照した。Anne Martin-Fugier, *Les Salons de la III^e République. Art, littérature, politique*, Perrin, 2009.

24 Émile Zola, « La féerie et l'opérette », *op. cit.*, p. 503.

た音楽は、オペレッタの社会的成功を築いた。彼なしでは、オペレッタはこれほどの大勝利を収められなかっただろう。彼がとりわけメーヤックとアレヴィ、両氏に支えられたことも付け加える必要がある。彼らの台本は手本として残るだろう。じつにパリらしいエスプリとディテールの細やかな魅力を留めつつ、グロテスクなものをわざとらしく誇張することで、彼らはひとつのジャンルを築いた。彼らのオペレッタについては、面白いカリカチュアで、ときには喜劇の高みに達することもあったと言えるだろう。²⁵

ゾラはオペレッタが時代を象徴する舞台芸術であったことは認め、独創的な音楽性そのものは否定していない。その批判の矛先は、一幕物から三幕～五幕物へと発展した冗長な形式、過剰な芝居や演出へと向かっている。そしてオペレッタへの狂熱を一過性の流行とみなし、大衆の支持を失ったオフエンバックの晩年を憐れみさえする。しかし、社会学者ジークフリート・クラカウアーが指摘する通り、オペレッタというジャンルをほとんどつねにオフエンバックの音楽と同一視するゾラの論調は、どこまで妥当なものだったろうか²⁶。1881年に刊行された文学評論集『演劇における自然主義』では、「夢幻劇とオペレッタ」自体、悲劇と喜劇はもとより、ヴォードヴィルやパントマイム批評の後にさえ置かれたテキストである。ゾラが自然主義の文学理論を構築するうえで、この2つのジャンルをさほど重要視していなかったことは明らかだ。

いずれにせよ、1860年代から70年代までのゾラの音楽体験を踏まえると、その芸術観の形成に影響を与えたと考えられるのは、2つの要素である。まずは、青年期のバルザックやサンドの読書を通じて培われたロマン主義への憧れだ。『コンシュエロ』や『ガンバラ』は、ゾラのアート読書とまではいえないが、「コンセール・ポピュレール」を通して彼らの音楽体験を迫体験したことは事

25 *Ibid.*, p. 505.

26 「しかし70年代にはこの劇場、あの劇場に、本当のオフエンバック風茶番劇とは何の共通性もない、安っぽい既製品が巢食っていたのであり、『ナナ』の著者がこの既製品に対する罪をオフエンバックに負わせたのは、自ら誤謬を犯したものである。」ジークフリート・クラカウアー『天国と地獄——ジャック・オフエンバックと同時代のパリ』、平井正訳、ちくま学芸文庫、1995年、547頁。

実であり、ゾラは終生ロマン主義芸術の影響から脱却しようと苦心する。もうひとつは、「自然主義キャンペーン」で展開したオフエンバックのオペレッタに象徴される大衆的な芸術への反発と、ワーグナーへの共感である。1870年代の叢書作品における第二帝政の風俗描写には、随所にオフエンバック作品のパロディと見られる記述が散見される。では、ゾラはどのように文学において音楽を語ろうと試み、また先行する「音楽小説」との差別化を図ったのだろうか、いくつかの作品をとりあげて検討したい。

II. 初期作品に現れる音楽的モチーフ

II. 1. 音楽の比喩に見る演出意図

『ルーゴン＝マッカール叢書』において、ゾラがレトリックとして音楽の比喩を用いた例としてよく知られているのが、『パリの胃袋』(1873)におけるチーズ店の描写である。パリの中央市場を舞台にした本作は、シャルキュトリ、鮮魚市場、青果市場など、鉄骨とガラスの建築から降り注ぐ陽光と多彩な生鮮食品が織りなす情景が描かれている²⁷。当時マネラバティニョール派の画家たちの美学に共感していたゾラが、小説言語によって現代生活の視覚的な「タブロー」を描写しようと試みたことは明白だ。しかし、終盤の第5章で初めて登場するルクール夫人のチーズ店は、中央市場で暮らす3人の女性が共和派の青年フロランを陥れる策謀をめぐる舞台となる。ここで初めてゾラは、店内にとり狭しと並んだチーズの形態を詳述するだけでは飽き足らず、「音」の比喩を用いて匂いを描きわけようと試みる。パルメザンは「田舎風のフルートのような細い音色 *un filet mince de flûte champêtre*」、ブリーは「湿気たタンバリンのような気の抜けた甘さ *des douceurs fades de tambourins humides*」、そして「アニスを効かせたジェロメの、フェルマータで伸ばした甲高い音 *une note aiguë du géromé anisé, prolongée en point d'orgue*」といった具合だ。

27 オフエンバックの《市場のおかみさんたち》の初演は1858年3月で、ゾラが取材した新中央市場は建設途中だった。ゆえにこのオペレッタは『パリの胃袋』の直接の着想源とはいえないが、両者ともに市民が主役となる舞台に中央市場を選んだことは興味深い。

女たちは立ったまま、チーズの最後の熟成香が立ちこめる中で挨拶を交わした。この時間にはすべてのチーズが一斉に匂った。グリュイエールやオランダ産の硬質チーズのねっとりとした匂いから、オリヴェのアルカリ性の刺激臭まで、さながら胸をむかつかせる息吹の不協和音だった。カンタルやチェスターのこもった唸り声、シェーヴルの響きわたるバスの低音の中から、ヌーシャテル、トロワ、モン＝ドールの控えめな匂いがスタッカートのように突然浮かんでくる。そこからはあらゆる匂いが混乱してもつれ合い、ポール＝サリュやランブール、ジェロメ、マロワル、リヴァロ、ポン＝レヴェックなどの息吹も加わって厚みを増した。すべては渾然一体となり、ただひとつの悪臭となって爆発した。個々の匂いはもはやわからず、全体が震えながら広がり、支えあい、ひどく息をつまらせ、吐き気を催す眩暈をもたらしていた。しかし一番臭ったのは、ルクール夫人とサジェ婆さんの悪意ある言葉だった。²⁸

ここでは、チーズの匂いにかかわる語彙 (odeur, parfum, puanteur) と、音や声にかかわる語彙 (son, note, cacophonie) と交互に現れることで、ボードレーの「交感 Correspondances」の詩学を思わせる、感覚器官の共感が意図されている。ゾラの得意とする「活写法」のレトリックによって、チーズ店のタブローが読者の眼前に浮かび上がるしかけだ²⁹。擬人化された種々のチーズは市場の女たち、その匂いはさまざまな高低音と結びついて彼女たちの噂話や陰口、内心にひそむ負の感情の換喩となる。「不協和音」と化した「熟成香」は、主人公フロランを取り囲む市場全体の悪意であることが暗示されるのだ。

28 Émile Zola, *Le Ventre de Paris, Les Rougon-Macquart*, édition intégrale publiée sous la direction d'Armand Lanoux, études, notes et variantes établies par Henri Mitterand, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », t. I, 1960, pp. 832-833. 以下、『ルーゴン＝マッカール叢書』からの引用はすべてこの版を典拠とし、RM と略記する。

29 ゾラの活写法は、フィリップ・アモンによる記号学的分析の関心事でもあった。「活写法は曲者で、それを用いるとき文学は別の芸術の言葉で語らざるを得ず、また別の芸術について遠回しに言及せざるを得ない。むしろ活写法によってモチーフはより読み解きやすくなる。」Philippe Hamon, *Imageries : littérature et image au XIX^e siècle*, José Corti, 2007, p. 126. フィリップ・アモン『イマジュリー——19世紀における文学とイメージ』、中井敦子・福田美雪・野村正人・吉田典子訳、水声社、2019年、93頁。

周到に比喩を積み重ねて描写される「チーズの交響曲」は、ゾラにとって文
体上の新たな実験であった。しかし、女たちが交わす会話に長い描写が割りこ
むことで、物語の流れを遮ってしまっている。登場人物が嗅覚への刺激を聴覚と結び
つけて把握しているわけではなく、「匂い」を「音」に置き換えて提示するの
はあくまでも作者だ。チーズ店における誇張的な共感覚の描写は、物語全体に
ゾラが施した絵画的演出の範疇を超えてはいないようにも読める。

ゾラは『パリの胃袋』から2年後の『ムーレ神父のあやまち』(1875)にお
いて、やはり物語の終盤で、嗅覚と聴覚を結びつけた情景描写をふたたび試み
ている。記憶喪失となったムーレ神父と結ばれた少女アルビーヌが、宗教に回
帰した青年の愛を喪い、庭園パドゥーで摘んだ花々に囲まれ、死を覚悟して
ベッドに横たわる場面だ。聖職者との禁断の恋愛が主題であるがゆえに、花の
香りは宗教音楽のモチーフを喚起しつつ、少女を窒息へと追いやる。

花々は彼女に、不可思議な芳香による音楽を奏で、ごくしのびやかに眠
りへと誘うのだった。初めは子供っぽく陽気な序曲だった。[...] ついで、
枕元の小机に置かれたスミレの山から漂う、ムスクの香りのように小刻
みな音階の、フルートの旋律が聞こえた。[...] しかしアルビーヌは段々
息苦しくなってきた。カーネーションが突然胡椒のような香りを放ちはじ
め、金管楽器のように鋭い音で、一瞬ほかの香りを圧倒した。[...] そし
て突然すべてが静まり呼吸が楽になった。彼女はアラセイトウのしだいに
ゆっくりと低くなる音階に抱かれ、より大らかな平穏へと運ばれていっ
た。ヘリオトロープが礼拝の賛歌を奏で、バニラの吐息が婚礼を告げる。
[...] 天井から声が流れ、彼方から合唱が響いた。最初から彼女が軽く慄
きつつ聞いていた、伸びやかなアンサンブルだ。合唱は大きくなり、やが
て驚くべき響きを伴ったヴィブラートと化し、周囲で弾けた。婚礼の時は
来た、バラのファンファーレが荘厳な時を告げた。³⁰

花々の種類と香りを描き分け、楽器の音色に喩えて身体感覚の交感を呼び覚ま
す描写は、『パリの胃袋』で用いた手法の反復とみられる。しかし『ムーレ神

30 Émile Zola, *La Faute d'abbé Mouret*, RM, t. I, pp. 1515-1516.

父のあやまち』では、おそらく器楽の発展に影響された、より重層的で管弦乐的なモチーフが重ねられている³¹。何より「チーズの交響曲」との違いは、これが寝室にこもるアルビヌのみが感じる共感覚の体験として描かれていることだ。個々の花の香りは、彼女自身の愛の記憶と結びつき、思い出を彩る音楽をイメージするのも、天から響く合唱を聞きとるのもアルビヌひとりである。バラが奏でる「婚礼のファンファーレ」が響いた瞬間、彼女は法悦に浸りながら息絶える。「花の芳香で窒息する」という非現実的な最期は、まったく自然主義小説らしからぬ自殺の方法に見えるが、物語世界における現実と非現実の境界を曖昧にし、このシーンの夢幻性を際立たせるのは、まさに錯乱したアルビヌの幻聴とも解釈できる音楽的モチーフである。自然主義のマニフェストを掲げつつも、ゾラは幻想性や象徴性を文学から排除しようとはしておらず、むしろ幻想空間の演出に音楽がはたす役割を重視していたことがわかる。「花のシンフォニー」に彩られるアルビヌの死のエピソードは、叢書第16巻『夢』(1888)の最終章における主人公アンジェリックの婚礼と昇天を予告する。そして『夢』こそが、のちにゾラとブリュノーが初めて共作する「ドラム・リリック *drame lyrique*」として選ばれる作品なのだ。

『パリの胃袋』と『ムーレ神父のあやまち』に共通しているのは、おそらく自作品の舞台化という可能性をつねに念頭においていたゾラが、演劇的な効果を計算しながら人物や背景を配置していることである。たとえば『パリの胃袋』は、閉塞的な室内に充満した「チーズの交響曲」とコントラストを成す、中央市場の祝祭的な情景描写で閉じられている。

そしてクロードは、山積みの食料でいっぱいのこの町に、ざわめく大市場の陽気な目覚めを感じた。それはまるで、胃もたれを引き起こす重圧からやっと解放された人々の、いっそう声高などよめき、いわば快癒の喜びだった。[…]

それを見たクロードは彼らに拳を振り上げた。敷石と大空の間で繰り広

31 19世紀後半のフランスでは、楽器製造技術が進歩し、バスクラリネットなど低音が鳴らせる大型の木管楽器が登場した。また、金管楽器の開発と普及も進み、管弦楽の編成も近代化した。今谷和徳・井上さつき、前掲書、318-321頁。

げられるこの祝祭に、激怒したのだ。[…]

調理場の奥からは、たくさんの鍋がたてる楽しげな騒音を伴奏に、大きな笑い声が響いてくる。シャルキュトリ店は脂ぎった健康を取り戻し、汗ばんでいた。[…]

「まっとうな奴らっていうのは、なんて悪党なんだ！」³²

画家クロードの視覚と聴覚を介して、フィナーレにふさわしい空間の奥ゆきや賑わいが立体的に浮かび上がってくる。しかし終行のクロードの叫びは、罪なきフロランを陥れて私欲を満たす中央市場の住人たちへの強烈な皮肉である。市場のざわめきを合唱、クロードの叫びを独唱に見立てれば、喜びと怒り、笑いと叫びが入り混じる結末は、通俗的なオペレッタが必ず迎えるハッピーエンドに対する皮肉、異議申し立てとも読むことができるだろう。

相反するモチーフを結末で対比させる演出は、『ムーレ神父のあやまち』の結末にも踏襲される。花に囲まれて息絶えたアルビーヌの埋葬は、教会から流れる聖歌や鳴り渡る鐘の響きに包まれて、宗教的な雰囲気の中でとり行われる。しかし塀の向こうには、ムーレ神父の妹デジレが家畜の群れを世話する裏庭があり、まさに既に牝牛がお産をしている最中だ。

アルビーヌの棺がロープにくぐられ、結び目をぎしぎしいわせながら墓穴に降ろされていくとき、壁の向こうの裏庭でとつぜんひと騒動が起こった。ヤギがメエメエ鳴き、カモやガチョウや七面鳥が、くちばしを鳴らし、翼をバタつかせて騒いでいた。雌鶏たちは一斉に産気づき、鹿毛色の雄鶏のアレクサンドルが、ラッパのような声で関を告げた。小屋の床板を踏み鳴らしてウサギたちが跳ね回るのまで聞こえた。これらの動物たちの生命力にあふれたどよめきを圧して、大きな笑い声が響いた。[…]

「セルジュ！ セルジュ！」とデジレが手を叩き、声高に叫んだ。「牝牛が赤ちゃんを産んだわよ！」³³

32 Émile Zola, *Le Ventre de Paris*, RM, t. I, pp. 893–895.

33 *Ibid.*, pp. 1526–1527.

動物の世話が好きなムーレ神父の妹デジレは、墓地の塀の後ろから背伸びをして、高揚した顔で新しい命の誕生を告げる。誕生と死、自然と宗教のコントラストはより明確で、動物たちのざわめきがデジレの高らかな宣言の伴奏音楽となっているのだ。

作品の終行に置かれたクロードとデジレの最後の言葉は、それぞれ異なる動機からではあるが、高揚した感情から発せられた簡潔な叫びである。1870年代の自然主義小説においてゾラが追求したのは、都市や自然のざわめきから立ちのぼる、誇張や凝った技巧のない民衆のことばなのだ。不自然に演出することなく、視覚や聴覚に訴える生き生きとしたタブローを構成し、作品のメッセージを明確にする両作品の結末には、自作品がどう舞台に翻案されるかで計算している、演出家ゾラの意図が見え隠れする³⁴。じっさいに、『パリの胃袋』は1887年に劇作家ウィリアム・ビュシュナック（1832-1907）によって、また『ムーレ神父のあやまち』は、ゾラの死後1907年に、アルフレッド・ブリュノーによって舞台化されることになる。

II. 2. 『ナナ』(1880)におけるオフエンバックのパロディ

『ムーレ神父のあやまち』以降、『ルーゴン＝マッカール叢書』には、「音 bruit」の比喩が豊富に表れ、唸りをあげる機械音や荒れ狂う自然、都市の喧騒、さらには災害や戦乱のざわめきが頻繁に描かれる。ジャック・ノワレは、蒸気機関のモーターは物語の動力であると論じ、オーギュスト・ドゥザレは小説空間に響く多種多様なリズムがシリーズ全体に循環的な運動を生んでいると分析した³⁵。しかし、小説で「音楽」を表現することへの、ゾラの関心が薄れたわけでもない。第二帝政期の政治社会を風刺するという意図がもっとも直接的に表れた『獲物の分け前』（1871）では、ワルツ、ポルカ、マズルカ、ギャロップ、

34 横山義志は、ゾラの「演劇における自然主義」の解説で、イタリア人俳優の自然な演技を称賛し、フランス流の「朗誦法 *déclamation*」を批判するゾラの俳優論は、1887年設立のアントワヌの「自由劇場」にて実践され、やがてモスクワ芸術劇場の創始者スタニスラフスキーの「役を生きる」という演技思想に継承されると指摘している。山下純照・西洋比較演劇研究会編『西洋演劇論アンソロジー』、月曜社、2019年、270頁。

35 Jacques Noiray, *Le Romancier et la machine : l'image de la machine dans le roman français 1850-1900*, José Corti, t. I, 1981 ; Auguste Dezalay, *L'Opéra des Rougon-Macquart*, Klincksieck, 1983.

カドリーユなど、当時の社交界に流れていた舞踏音楽がすでに存分に取り入れられていた。『居酒屋』(1877)におけるジェルヴェーズの誕生会では、労働者たちが実在するロマンス、軍歌、俗謡を交互に歌い、それらの歌詞が主人公の運命の伏線となる。また『ジェルミナル』(1883)では、怒りに燃えて行進する炭鉱夫たちが《ラ・マルセイエーズ》を歌うことで、労働者のストライキというクライマックスに、フランス革命の勇壮なイメージが重ねられている。

このようにゾラは、同時代の読者がメロディをよく知る歌や楽曲、それもロマン主義作家たちが好んで引用したオペラのアリアや序曲ではなく、大衆的な音楽をためらわずに作中に取りこんだ。そして、オペレッタを「公衆の敵」と断罪した批評の後に執筆した1880年の『ナナ』において、オッフエンバックのオペレッタのパロディ化に挑戦する。主人公のナナには、オッフエンバックやエルヴェの作品を成功に導いた女優ブランシュ・ダンティニー(1840-74)、オルタンス・シュナイダー(1833-1920)など複数のモデルがいる。ゾラの執筆の動機は、オペレッタ批判そのものというより、観劇風景を描くことで第二帝政期の風俗を浮かび上がらせ、その享乐的な時代精神をナナの肉体に象徴させることだった。しかし、『獲物の分け前』と異なり、『ナナ』の作品世界にはゾラが取材した第三共和制期の観劇文化も反映され、時代設定にそぐわない矛盾がいくつか生じている。

『ナナ』冒頭の舞台となるのは、モンマルトル大通りのヴァリエテ座で、その名にたがわず19世紀を通じてオペレッタ、ヴォードヴィル、パントマイムなど多彩な演目を提供していた。《美しきエレヌ》(1864)、《青ひげ》(1866)、《ジェロルスタン女大公殿下》(1867)、《ラ・ペリコール》(1868)など、オッフエンバック最盛期の主要作品はヴァリエテ座で初演されたが、これらの台本を手がけたアレヴィとゾラは友人だった。ゾラがヴァリエテ座を取材に訪れた時、モデルとなる俳優に引き合わせ、物語を肉付けする数々の逸話を教えたのもアレヴィで、作中では支配人ボルドナヴとして登場する。第1章のヴァリエテ座内部は、貴族から学生まで多様な客でごった返し、上演中も幕間も騒がしい。「文士の、金融の、歓楽のパリ、大勢の記者と何人かの作家、証券取引所の相場師、堅気の女性より多い娼婦たち、パリのすべてがそこにあった。同じ疲労と同じ情熱を顔に浮かべ、あらゆる悪徳に損なわれたあらゆる才能が織りなす、混沌とした特異な世界」³⁶という記述は、それまで大劇場と二次劇場の

間である程度棲み分けていた大社交界と裏社交界が、1860年代のパリ大改造と劇場の自由化によって、グラン・ブールヴァールで混じり合ったという時代背景を反映している。

ナナがデビューを飾る作中劇《金髪のヴェヌス》は、上演時間3時間超、舞台装置の転換に20分を要するオペレッタであること、ギリシア神話の人物を現代のパリに登場させて聖俗の価値観を逆転させるという筋から、明らかに《美しきエレヌ》のパロディであり、場面設定は《地獄のオルフェ》からもヒントを得ている。第二帝政の貴族階級を神話の神々に見立て、同時代の道德的退廃を風刺したオフエンバック作品が、ゾラの小説では大衆受けを狙ったオペレッタという芸術形式のパロディとして再構成されているわけだ。第1幕のオリンポス山のシーンでは、「ヴェヌスさまよう黄昏どきに……」としゃがれ声で歌いだすナナに、満場の客はあっけにとられるが、平土間席からはやがて喝采が起り、扇情的な姿態が劇場全体を魅了する。第2幕のマルディ・グラのシーンでは、居酒屋の仮面舞踏会で人間に扮した神々が乱痴気騒ぎを演じる。そして第3幕のエトナ山の鍛冶場ではヴェヌスとマルスが投網に捉えられ、不敵にはほほ笑むナナが裸身を晒すシーンで舞台は最高潮を迎える³⁷。

しだいに大きくなるため息のように、ざわめきが広がっていった。何人かが拍手を始め、すべてのオペラグラスがヴェヌスに向けられた。徐々にナナは客の心を捉えており、もう男性客は一人残らず服従していた。彼女から発散される発情した獣さながらの昂奮は拡がり続け、劇場内にたちこめていた。いまや些細な動きも官能をそそり、小指一本で肉欲をかきたてた。観客たちの背中は、見えない楽器の弓でこすられたかのようにぞくくとして丸まり、誰とも知らぬ女の唇からもれる吐息を感じてうなじの産毛は逆立っていた。[…]そしてナナは、スペクタクルの終盤で神経が狂わされ、疲れはてた1500人のすし詰め観客を前に、この場の全員を破滅させてもなおいささかも損なわれないセックスの力と大理石のような肉体

36 Émile Zola, *Nana*, RM, t. II, 1961, pp. 1103–1104.

37 『ナナ』に現れる間テキストの要素については、ダニエル・コンペールの論考を参照した。Daniel Compère, « *La Curée et Nana : genèse des scènes théâtrales* », *Zola. Genèse de l'œuvre*, sous la direction de Jean-Pierre Leduc-Adine, CNRS Éditions, 2002, pp. 141–153.

を、誇らかに晒していた。³⁸

この劇中劇では、音楽の挿入も巧みである。第1幕では《コキュの合唱》と《金髪のヴェヌス》の主題歌が交互に歌われ、第2幕ではロンドやカンカン踊りが鳴り響くことで、オフエンバックの作品世界が鮮やかに再現される。ところが、終幕でナナがスポットライトを浴びて観衆を幻惑する場面では、いっさい楽曲の記述がない。ゾラが得意とする音や匂いの描写はあえて省かれ、場を支配する沈黙が強調されている。そして本来知覚できないはずの性的興奮や吐息が、肌の感覚で伝わるスペクタクル体験として描写される。《金髪のヴェヌス》は初演の大成功によってロングランとなるが、それは音楽や物語、演出ゆえではない。人々はただナナを観に押しかけるのであり、しかも歌や演技ではなく、その肉体を観にくるのだ。

作中では明確にされないが、『ナナ』の物語は、第2回万国博覧会でオフエンバックの人气がピークに達した1867年を起点とし、70年の普仏戦争開戦前夜を終点としている。約2年ヴァリエテ座のスター女優として活躍したナナは、現代風のオペレッタ《可愛い公爵夫人》——明らかに《ジェロルスタン女大公殿下》のパロディ——において、十八番の浮気女ではなく上流婦人の役にこだわるが、初演は惨憺たる失敗に終わる。その後しばらく表舞台から姿を消し、とつぜんゲテ座の夢幻劇《メリュジーヌ》で、セリフのない仙女役を演じて伝説となったという。しかしこの挿話が出てくるのは最終章、しかも天然痘で死んだナナの遺骸を囲んで友人たちが語る回想で、それ自体が夢とも現ともつかぬおとぎ話めいている。

リュシーが最後にナナを観たのは、ゲテ座だった。ブランシュも同じく、《メリュジーヌ》の舞台だった。ああ！ほんとに素晴らしかったわね、あのひとが水晶の洞窟に現れたときは！ […] ナナが死んだなんて信じられない！ タイツの上に前と後ろがやっと隠れるだけの金の帯を締めていたわね。彼女の周りでガラス張りの洞窟が煌めき、ダイヤモンドの滝と真珠のネックレスが、円天井の鍾乳石から流れ落ちていたっけ。透き通った

38 Émile Zola, *Nana*, *op. cit.*, pp. 1119–1120.

泉に電気の太いライトが差し込んで、燃えるような金髪と白い肌のナナは太陽みたいだった。パリじゅうの人がまざまざと目に浮かべられるわ、クリスタルの真ん中で輝いて、ほんとに女神様みたいだったもの！³⁹

街路では高揚した群衆が「ベルリンへ！ ベルリンへ！」と叫ぶ中、室内で回想されるこのささやかな挿話は、本作におけるオッフェンバック作品の最後のパロディである。1862年に3区に移設されたゲテ座は、メロドラマや「夢幻劇 féerie」を中心に上演する劇場だったが、この夢幻劇というジャンルは1870年代に人気が再燃した。1873年にゲテ座の総支配人となったオッフェンバックは、オペレッタ《にんじん王》(1872)、《地獄のオルフェ》改作オペラ版(1875)、ジュール・ヴェルヌ原作の夢幻劇《月世界旅行》(1875)などをゲテ座で初演する。普仏戦争後のオッフェンバックは、伝統への回帰と幻想性への接近を試み、オペレッタと夢幻劇を融合させた「オペラ・フェリー」に活路を見出そうとしたのだ⁴⁰。

じつはゾラ自身も1876年に、夢幻劇への意外な好みを「夢幻劇とオペレッタ」で告白している。「伝統と幻想に満ち満ちて、低俗な世界のすべての現実から逃れさせ、欺いてくれるのが魅力」⁴¹だというのだ。『ムーレ神父のあやまち』の結末が示す通り、ゾラもまた幻想性への憧れを捨てきれない作家であった。それゆえ、普仏戦争前夜という物語の枠をあえてはみ出してでも、ナナの最後の舞台を夢幻劇に設定し、オペレッタブームへの挽歌としたのではないだろうか。オッフェンバックが最初で最後のオペラ《ホフマン物語》に着手し、未完のまま死去するのは、はからずも『ナナ』完結からわずか8か月後のことであった。

39 *Ibid.*, pp. 1475–1476.

40 19世紀後半の「夢幻劇」ブーム、およびオッフェンバックの「オペラ・フェリー」の特徴とその受容については、とくに以下を参照した。森佳子、前掲書、175–223頁：長野順子「「幻想小説」から「幻想オペラ」へ——〈ファンタスティック〉をめぐる」、『藝術』40号、大阪芸術大学、2017年、53–66頁。

41 Émile Zola, « Féerie et Opérette », *op. cit.*, p. 498.

III. 室内楽のモチーフと「音楽かぶれ」の悲劇

III. 1. 『ごった煮』(1882)におけるマイヤベーアのパロディ

「女優」と「娼婦」の世界を描くという野心を『ナナ』完結によって達成した1880年は、ゾラにとって『ルーゴン＝マッカール叢書』執筆上の転換点となる時期であった。叢書の構想は当初の倍に膨らむいっぽうで、普仏戦争から10年が経過し、時代的枠組みを第二帝政期に限定することが困難となった。私生活においては、文学上の師フローベール、母エミリーの相次ぐ死によって心身の健康を害し、次作『ごった煮』刊行までに初めて2年の間が空く。一般的に『ごった煮』は、主人公オクターヴ・ムーレが次巻『ボヌール・デ・ダム百貨店』(1883)で経営者として成功するまでの前日譚として読まれるが、実際はモード産業が主題ではなく、パリのアパートマンを舞台にしたブルジョワの群像劇として構想された。そしてゾラの作品では初めて、「室内楽」が各家庭のドラマをつなぐ重要なライトモチーフとなっている。

オクターヴ・ムーレは『ルーゴン＝マッカール叢書』の複数の作品に登場する人物だが、『ごった煮』においてのみ、音楽に関心はないが女性好きで、意外な美声の持ち主であることが強調されている。アパートマンの各家庭に出入りするオクターヴの視点を通じて、19世紀後半のブルジョワ社会における、未婚の女性が受けるピアノ教育や、既婚女性による音楽サロンの運営が描かれるのだ。しかし、本作に登場する音楽愛好家たちは、『ナナ』におけるオペレッタの観客に対するよりも、さらに辛辣な皮肉をこめて描かれている。

ゾラがまず風刺するのは、一般家庭の子女に施される過熱した音楽教育である⁴²。5階に住む会社員のジョスラン一家には、20歳を超えたオルタンスとベルトの姉妹がいる。母親は方々の夜会に娘たちを連れまわし、独身男性の注意を引くためにピアノの腕前を披露させる。しかし肝心の姉妹は、ワルツや練習曲など平凡なレパートリーしか持たず、楽器も一向に上達しない。つましい家

42 19世紀前半からパリではピアノ製造業が発展し、上流家庭にグランドピアノがあることは珍しくなかった。「ピアノは花嫁修業の道具で、演奏できるほうが結婚には明らかに有利だった。[...]ある研究によれば、七月王政下の1845年、パリにはおよそ6万台のピアノがあり、10万人、つまり当時の人口の1割がピアノを弾いたとみなされている。」(今谷和徳・井上さつき、前掲書、291頁。)

計から捻出した教育投資が奏功しないことに、母親はいらだつ。

若い娘は少しも緊張せず、曲を弾き始めた。母親はといえば、教練を少しでも間違えたら平手打ちしよう待ち構える軍曹のように、娘から目を離さなかった。けれど彼女にとって絶望の種は、ピアノが15年にわたる日々の音階練習で息切れし、デュヴェイリエ家のグランドピアノのような音色を出せないことだった。

「…」サロンには花婿を切望する焦燥感が漂い、それがピアノの喘息めいた音に合わせて、ブルジョワ女性たちの身を焦がしていた。「…」しかし突然ピアノは、ベルトのかぼそい指の下で、ハンマーを叩きつけたような音を鳴らした。荒れ狂う和音の耳をつんざくばかりの騒音のなかで、夢想曲が終わりに近づいたのだ。⁴³

母親は、オクターヴに狙いを定めて何度も姉妹のピアノを聞かせるが、男のほうは騒音にうんざりし、心にもないお世辞でやり過ごす。ジョスラン夫人はピアノに社会的地位の上昇の望みを託すが、その幻想を打ち破るのはほかでもなく娘の打鍵音なのだ。凡庸な音楽趣味のジョスラン一家と対比されるのは、2階に住む家主のヴァブル一家である。長女のクロチルド・デュヴェイリエは、典型的な上流家庭の子女教育を受け、結婚後も音楽に情熱を注いでいる。

クロチルド・デュヴェイリエは、超絶技巧だというショパンの夜想曲を弾き始めた。彼女はすらりと美しく、見事な褐色の髪で、面長の顔は蒼ざめ、雪のように冷たい印象だった。そして灰色の瞳の中には、音楽のみが燃やす炎、過剰な情熱が宿っていた。彼女はそのため生きており、それ以外に心身の情熱を一切もたなかった。「…」

クロチルドは、ひどく冷静に難曲を弾きこなした。ピアノに向かう姿は馬にまたがる騎手のようだった。オクターヴはとくに、その狂おしい指の動きに感心した。⁴⁴

43 Émile Zola, *Pot-Bouille*, RM, t. III, 1964, p. 50.

44 *Ibid.*, pp. 81–82.

クロチルドの音楽サロンは、彼女の超絶技巧や教養を誇示する絶好の機会である。その情熱は合唱にも向かい、知人のブルジョワ男性をかき集めてアマチュアコーラスを編成する。じっさい19世紀半ばから、「コンセール・ポピュレール」の管弦楽コンサートと、「パリ市オルフェオン協会」の合唱器楽フェスティバルは、市民に音楽趣味を普及させた重要な活動だった。音楽芸術のおもな受容者は、グランド・オペラの常連客から、序曲やアリア、合唱曲の抜粋を鑑賞する室内楽愛好家へと移っており、その現象をクロチルドという女性には体现しているのだ⁴⁵。

クロチルドが企画した合唱コンサートの曲目は、サン＝バルテルミの虐殺を主題にしたマイヤベーアの《ユグノー教徒》(1836)より、第3幕第4場の《剣の奉献式 *Bénédiction des poignards*》である⁴⁶。ゾラがこの曲を作中の重要な挿入歌に選んだ理由について、パスカル・ヴォワレは、音楽史におけるマイヤベーアの複雑な立場が影響したと指摘する⁴⁷。《ユグノー教徒》は、パリ・オペラ座で記録的な上演回数を誇り、音楽愛好家なら誰もが知るグランド・オペラの傑作だった。ユグノー派の肅清を誓うカトリック貴族たちの合唱、《剣の奉献式》を含むクライマックスの楽曲構成は、ショパンやベルリオーズも絶賛している。しかし、生前に栄華を極めたマイヤベーアの評価は、ユダヤ系ドイツ人という出自、ワグナーとの不仲、過剰な音楽や演出などが要因で、1870年代には急落していた。たとえばオフエンバックは、軍国主義を風刺したオペレッタ《ジェロルスタン女大公殿下》(1867)において、《剣の奉献式》のパロディとして、「陰謀家の三重唱」を挿入している。

したがって、『ごった煮』の地の文に組みこまれた《剣の奉献式》の歌詞は、

45 「1860年代後半からいよいよ活発になっていった室内楽のミリューは、ギャロップとワルツの浮かれ騒ぎに乗った第二帝政末期の文化の表層的爛熟のベールに覆われていてなかなかよく見えない。しかし、ナポレオン三世の陽気な桃源郷が彼の仕掛けた仮象に過ぎないと人々が目覚めたとき、そこで急に隆盛し始めたかに見える室内楽は実はもう随分前から入念に準備されていたのである。」浅井香織、前掲書、262頁。

46 『ごった煮』で引用される室内楽作品について、情報を提供したのは、「メダンのタベ」の忠実な若手であり、音楽愛好家のアンリ・セアール(1851–1924)である。1881年9月22日、セアールは参考資料にと、《剣の奉献式》の台本と楽譜をゾラに送っている。

47 Pascale Voilley, « Musique et sexualité dans *Pot-Bouille* », *Les Cahiers Naturalistes*, n° 76, 2002, pp. 145–155.

壮大な歴史悲劇をブルジョワの滑稽なドラマに矮小化するという、強烈なアイロニーの効果を生む。たとえば、指揮と伴奏、ヒロインのソロを担うクロチルドの支配欲は、「そうだ、女王の命によりてわれらここに集えり *Oui, l'ordre de la reine en ces lieux qui nous rassemble.*」⁴⁸や「ああ！ 今日よりわが血はすべてそなたのもの！ *Ah ! d'aujourd'hui tout mon sang est à vous !*」⁴⁹というリフレインによってあからさまに揶揄される。その男性コーラスも惨憺たるもので、「荷を積んで舗道をひた走る荷車がガラス窓を震わせるような騒音」⁵⁰にしか聞こえない。

ふたたびサン＝ブリ伯爵の旋律的なフレーズが聞こえ、すべての声が次第に高まって喉も裂けんばかりに歌詞を繰り返し、大迫力のフィナーレの栄光に包まれていた。合唱は狭いアパートマンに疾風のごとく渦巻き、蠟燭の炎を揺らめかせ、鼓膜が破れそうになった客たちは蒼ざめていた。クロチルドはがむしゃらに鍵盤を叩き、男たちに目で合図した。すると声が次第に静まり、「真夜中に！ 音もなく！」という囁きに転じた。そして彼女はソロを弾き続け、弱音で遠ざかるロンドの群れの、微かでリズムカルな足音を響かせた。⁵¹

この音楽の余韻は、突然「あら、痛いわ！」という叫びに断ち切られる。大音量の合唱に紛れ、物陰でクロチルドの弟オーギュストと抱擁していたベルトの声だった。サロンに出入りして花婿を探していたベルトが、ついに母親の悲願を叶えヴァブル家に嫁ぐことになるのだが、そのきっかけを与えたのは皮肉にも、ひそかにライバル視していたクロチルドのピアノ演奏なのだ。

小説空間に音楽を響かせながら、突発的な事件によってクライマックスを中断させ、「声」と「沈黙」のコントラストを際立たせるという演出は、作中で意図的に繰り返される。最初の合唱コンサートの失敗にいら立ち、追加のテノールを探していたクロチルドは、オクターヴ・ムーレの思わぬ美声に気づ

48 Émile Zola, *Pot-Bouille*, *op. cit.*, p. 91.

49 *Ibid.*, p. 92.

50 *Ibid.*, p. 91.

51 *Ibid.*, pp. 92-93.

き、18世紀の作曲家グレトリのオペラ《アミールとアゾール》から、《恋する瞬間から Du moment qu'on aime》を選んで歌わせる。

「さあ気をつけて！」彼女は続けた。「感情をこめてね……心のままに歌うのです。」

彼女の冷たい顔は物憂さをたたえ、絶え入るような瞳を彼に向けた。その興奮を感じたオクターヴも元気づき、魅力的だと感じた。隣の部屋からは物音ひとつせず、大サロンの薄暗がり、2人を満ち足りた官能で包んだ。楽譜をよく見ようと彼女の背に身をかがめると、胸元をシニョンがかすめた。彼は声を震わせ2行の詩句を歌った。

「そしてわたしもあなたより震えおののく」⁵²

グレトリのアリアは、19世紀にピアノ版に編曲されて普及した曲だが、《恋する瞬間から》の歌詞は明らかにオクターヴの心情と重ねられている。ふだん冷静な人妻が、自分の声に惹かれていると感じ、彼はリフレインを響かせて誘惑を試みる。彼女も満更ではないそぶりを見せるが、2人の距離がこのうえなく縮まった瞬間に、クロチルドの父デュヴァル氏が隣室で脳卒中の発作を起こし、このデュオも唐突に打ち切られてしまうのだ。

ほとんど強迫観念と化したクロチルドの音楽熱は、別の悲劇も生む。妻が毎日弾き続けるベートーヴェンやモーツァルトに嫌気がさした夫は、陽気な娼婦クラリスのもとに入り浸る。この不倫を妻は黙認していたが、クラリスもまた、ブルジョワ女性に憧れてピアノを買い、ベルギー人のピアノ教師に心移す。幾度も愛人の浮気現場に鉢合わせ、思いつめたデュヴェイリエは、自室で自殺未遂をする。苦しみもがく夫を発見したクロチルドは、「まあ！　なんてことしてくれたの！　[…] 死ぬんだったら外でやってよ！」⁵³と叫ぶ。

結局のところ、『ごった煮』における音楽は、メロドラマ好きのブルジョワが消費する娯楽に過ぎず、熱中すればするほど凶事の予兆として響きわたる。クライマックスの高揚を迎えるたびに、背後ではより大きな悲劇が進行する

52 *Ibid.*, p. 184.

53 *Ibid.*, p. 357.

が、その落差によって滑稽さやアイロニーが際立ち、「悲喜劇 *tragicomédie*」と呼ぶにふさわしい、不条理な笑いを引き起こすのだ。

III. 2. 『制作』(1886)におけるガニエールの音楽論

『ルーゴン＝マッカール叢書』前半の10作を概観することで、近代フランス音楽史を特徴づける音楽家や作品名が多く現れることが確認できた。ロマン主義時代のグランド・オペラの隆盛、第二帝政期のオペレッタの流行、第三共和制にかけての室内楽の大衆化といった具合に、ゾラは多少のアナクロニズムを犯してでも、同時代の読者に身近な音楽現象を幅広くとりいれている。ただし、軽佻浮薄なオペレッタ、大仰なグランド・オペラ、大衆化された室内楽など、基本的に音楽的モチーフはパロディ、アイロニーを目的に引用されている。

「音楽かぶれ」に対する終始一貫して批判的なゾラの態度は、『制作』(1886)に登場する画家ギュスターヴ・ガニエールの人物像に集約される。『制作』は、ゾラが美術批評家として活動した約20年間を総括する半自伝的な小説で、若き日のゾラとセザンヌをモデルとした画家クロード・ランチェと、その仲間たちの群像劇でもある。当然、作中で登場人物たちの交わす会話には、1860～70年代の批評記事からの自己引用がちりばめられている。この事実を踏まえて『制作』におけるガニエールの言動を注意深く読むと、そこには1870年代の音楽批評の痕跡や、『ごった煮』で言及されたショパンやマイヤベーアの名が現れる。つまり画家でありかつ音楽愛好家でもあることがガニエールの特徴で、アルフレッド・ブリュノーと出会う直前、1886年時点でのゾラの音楽観を推し量るために重要な作中人物なのだ。

『制作』の「準備資料 *dossiers préparatoires*」において、ガニエールに関する記述は比較的簡素である。バルビゾンにも近いパリ南東のムラン出身で、「いつも音楽に没頭している寡黙な男性 […] 強気な性格ではなく、控えめでまじめだが、ワーグナーやベルリオーズ、シューマンなど、あらゆる古典と未来の音楽を愛好する非常に進歩的な音楽趣味をもつ」⁵⁴という設定だ。「未来の音楽 *la musique de l'avenir*」という表現は、ワーグナーが志した革新的な音楽を指し、この時期のゾラがワーグナーの音楽を高く評価していたことを窺わせ

54 Émile Zola, *Manuscripts et dossiers préparatoires*, BnF. Ms. N.A.Fr, n° 10.314, pp. 242–243.

る。直接的なモデルは、印象派グループの風景画家エドゥアール・ベリール（1832-1912）とされるが、そのほかドービニー、ルソー、ミレーなど、バルビゾン派のイメージが重ねられている。第5章のサロン落選展でガニエールが出品した繊細な風景画、「真珠色を帯びた灰色のトーンで、すこし重たい色合いだが均整のとれた佳作」⁵⁵は、カミーユ・コローの画風を彷彿とさせる。いっぽう、音楽愛好家としての側面には、ゾラとワーグナー熱を共有した美術批評家テオドール・デュレ（1838-1927）、『ごった煮』や『制作』に音楽関連の資料を提供したアンリ・セアール、あるいはバイオリンを嗜みグノーの音楽を愛したJ. A. D. アングル（1780-1867）の面影さえ認められる。このように、ガニエールは世代や背景の異なる複数のモデルのイメージを、モザイクのように貼り合わせた人物である。

『制作』のガニエールは、クロード率いる「外光派 *Plein air*」の一員として何度か発言するが、その声はつねにかぼそく夢見がちで、誰も彼の話に耳を傾けようとしなない。しかし、ガニエールの言動がどの場面で挿入されているかに注目すると、この群像劇における彼の特殊な立ち位置も見えてくる。その存在感がもっとも際立つのは、物語の折り返し地点にあたる第7章、「外交派」の夕食会の場面だ。ガニエールは、グループで最初にミシェル＝ウジェーヌ・シュヴール（1786-1889）の補色理論を研究し、「赤い旗の色をくすませて黄色っぽくすれば、青色の空と接することで、青の補色であるオレンジ色と溶け合いくっきり見える」⁵⁶という応用法を語る。制作に行き詰っていたクロードは、解散後にカフェで補色理論のヒントをさらに聞き出そうとするが、酔ったガニエールはそれに答えず唐突に音楽論を語りだす。

「ベルリオーズは文学を彼の音楽に取り入れた。彼こそは、シェイクスピア、ヴェルギリウス、ゲーテの脚色家だ。しかもなんて画家だろう！ まばゆい色彩を対置させ、音を燃え上がらせる、音楽界のドラクロワだ。[...] そしてショパン、バイロン主義のダンディ、神経症によって高揚した詩人だ！ さらにメンデルスゾーンがいる。完全無欠な彫金師、いわば

55 Émile Zola, *L'Œuvre*, RM, t. IV, 1966, p. 122.

56 *Ibid.*, p. 191.

宮廷靴を履いたシェイクスピアだ。彼の《無言歌》は、教養あるご婦人たちの宝飾品だ！ […]」

「[…] ガニエールの声は、宗教的な響きを帯びて震え、奥まった礼拝所で聖人たちを崇めるかのような献身に至っていた。

「おお！ シューマン、絶望、いや絶望のうちにある歓喜よ！ 終末のときに、哀しき純粋さの奏でる白鳥の歌が、廃墟と化した世界を飛翔する！ ……おお！ ワグナー、幾世紀にわたる音楽の化身たる神よ！ 彼の作品は、諸芸術が一体となる広大無辺な蒼穹だ。登場人物の真の人間性が明かされ、オーケストラは生のドラマと分かれて躍動する。ばかげた形式や因習のなんという破壊だろう！ 無限へと続く革命的な解放だ！ ……《タンホイザー序曲》、ああ！ あれはまさに新しい世紀のハレルヤだ！ […]」⁵⁷

「あらゆる古典と未来の音楽を愛好する非常に進歩的な音楽趣味」という設定にふさわしく、ガニエールの長広舌は異様な熱量を帯びている。その独白は、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンなどの古典派から、ウェーバー、シュベルト、ロッシーニなどの初期ロマン派、マイヤベーア、メンデルスゾーン、ベルリオーズ、シューマンら盛期ロマン派を経由して、最後にワグナーの《タンホイザー序曲》礼賛へと至る。『ごった煮』のクロチルドと比較しても、その音楽趣味は明らかに玄人好みである。ロッシーニやマイヤベーアは手放しで絶賛せず、オッフェンバックはもとより無視していることから、ガニエールはオペラやオペレッタよりもゲルマン圏の管弦楽、室内楽を好む第三共和制期の聴衆であるとわかる。このカフェ・ボードケンの場面は1865年頃の設定だが、ロベルト・シューマン（1810-56）の作品がパリで広く知られるのは1870年代であるため、ここでもゾラはあえてアナクロニズムを犯している。では、なぜ物語の流れを遮ってでも、これらの音楽家について長々とガニエールに語らせたのだろうか。

まずこのモノローグの一部は、ゾラが1879年10月14日の『ル・ヴォルテール』紙に発表した、「エクトル・ベルリオーズ」のリライトである⁵⁸。このテキストは音楽評論ではなく、ベルリオーズの未発表書簡についての記事で、後

57 *Ibid.*, pp. 199-201.

半ではヴェルギリウスの『アエネーイス』をモチーフにした晩年の大作オペラ《トロイアの人々》(1858)とその失敗について綴られている⁵⁹。ゾラは、マイヤベーアやドニゼッティなど同時代の聴衆に支持されたオペラと、文学と音楽の融合の可能性を追究しながら批判を浴びたベルリオーズを対比させ、時代に先んじた創造性ゆえに理解されず没した作家バルザックに重ね合わせる。バルザックはゾラの文学上の手本であり、またこの記事が自然主義キャンペーンの最中に書かれたものであることから、ゾラ自身が強くベルリオーズに感情移入していることは明かだ。このテキストは、「明日にも、ひとりの独創的な音楽家が誕生するかもしれない、もし彼がベルリオーズと同じ勝利を望むならば、まったく同じ野次や中傷に晒され、そしてまったく同じ闘いを始めるだろう」⁶⁰と結ばれている。この一行はおそらく、1878年7月の美術批評、『パリ便り——1878年の絵画展のフランス派』の結び、「新たな定式を実現する天才芸術家の到来を、われわれはなおも待たねばならない」⁶¹という期待とも呼応している。文学、絵画、音楽を横断し共鳴する芸術をゾラが模索し始めるのが1870年代末とすれば、『制作』の執筆時点でこの理想の体现者とみなされたのが、ワーグナーなのだろう。

ガニエールがとくに賛美する3人、ベルリオーズ、シューマン、ワーグナーは、いずれも生前は望んだ評価を得られず、死後にその作品が広く受容された作曲家である。また、彼らの音楽はとくに文学との親和性が高く、ベルリオーズはゲーテの『ファウスト』(1808)やバイロンの『チャイルド・ハロルドの巡礼』(1812-18)、シューマンはE. T. A. ホフマンの幻想小説、ワーグナーは『トリスタンとイゾルデ』をはじめとする中世伝説を主題にオペラや管弦楽曲

58 Émile Zola, « Hector Berlioz », *De la critique, dans Le Roman expérimental*, présenté par François-Marie Mourad, Garnier-Flammarion, 2006, pp. 296-302. ガルニエ-フラマリオン版の注釈者によれば、不遇の天才としてベルリオーズをバルザックに引きつけて論じるという案もまた、アンリ・セアールの助言によるものだった。

59 現代でも上演機会の少ない《トロイアの人々》は、あまりに長尺でパリ・オペラ座でかけられず、短縮版が1863年にリリック座で初演されたものの評価は芳しくなかった。ベルリオーズは失意のうちに1869年に死去し、回想録と未公開書簡が死後出版された。

60 *Ibid.*, p. 302.

61 Émile Zola, « Lettres de Paris. L'école française de peinture à l'exposition de 1878 », *Écrits sur l'art*, édition établie, présentée et annotée par Jean-Pierre Leduc-Adine, Gallimard, 1991, p. 394.

を創造している。とくにシューマンの楽曲がもたらした、ホフマン文学のリバイバルは、1870年代後半のオフエンバックの作曲活動にも通じ、文学と音楽の協同という可能性がパリの聴衆に示されたのは、まさしくこの時期だということがわかる。

ガニエールがクロードに補色理論を教示していれば、あるいはクロードがガニエールの音楽論に共感していれば、両者は芸術家として切磋琢磨していただろう。しかし、作中で両者がこれ以上対話することはない、ガニエールは外光派から距離をとる。『制作』第12章の夕食会に再登場するガニエールは、画業を放棄してピアノ教師と結婚し、ムランに隠遁したことが明かされる。コンセール・ポピュレールに通い、ベルリオズの《ロメオとジュリエット》(1839)、シューマンの《幻想曲》(1838)、ワーグナーの《さまよえるオランダ人》(1840)などを聴いてはいるが、彼は一介の愛好家にとどまり、けっして音楽から着想を得てカンヴァスに向かうことはない。その末路は、「新たな定式を実現する芸術家」が、少なくとも「絵画」と「音楽」の協同からは出現しないというゾラの諦念を帯びた結論を示しているのだ。

結び

これまで、ゾラがどのような社会的文脈で音楽を受容し、小説世界のライトモチーフとして取り入れたかを検討してきた。その音楽的モチーフは多彩で、「音」の比喩を用いた共感覚的描写によって、情景の絵画性を際立たせもするし、読者がよく知る楽曲を作中人物に演奏させたり歌わせたりすることで、テキストに重層性をもたせ、パロディやアイロニーの効果を生みもする。さらに登場人物のディスクールを通じて、当時の楽曲や作品の受容状況を読み解くこともできる。1891年以降の「ドラム・リリック」の台本執筆は、決してゾラにとって唐突な転身ではなく、美術批評、自作品の舞台化という歩みを経て、着実に構想されてきた「音楽」と「文学」の融合という試みであることが明らかになった。近年人文学研究で活発な、舞台芸術における「編み合わせ」⁶²の

62 エリカ・フィッシャーニリヒテ『演劇学へのいざない——研究の基礎』、山下純照・石田雄一・高橋慎也・新沼智之訳、国書刊行会、2013年、185-190頁。

概念をめぐるても、文学・絵画・演劇・音楽と多分野にわたり活動を展開した
ゾラの作品を通して、有効な問いかけができるだろう。

これまで近代フランス音楽と文学の歩みは、19世紀前半のロマン主義作家
たちによる、イタリア・ドイツ音楽の受容、1861年のボードレールによる評
論を嚆矢とするワーグナー受容、そしてフランス国民音楽派と象徴派詩人によ
る詩と音楽の融合、という流れで整理される傾向があった。林信蔵が指摘する
通り、象徴主義文学者が音楽との協同によって自然主義の美学を乗り越えよう
としたと理解する過程で、自然主義文学は音楽と文学の協同に無関心だった、
またはこの点において特筆すべき作品を残さなかったとみなされてきたのでは
ないか⁶³。長年にわたって浸透した誤解を少しずつ解きほぐさなければ、自然
主義文学と音楽の間に結ばれた緊密な関係や、同時代への重要な影響を見落と
すことになるだろう。

晩年のオフエンバックとゾラはともに、最盛期の作品からはつとめて排除
していた抒情性、幻想性を追求し、古典文学への回帰を図っていた。ロマン主
義時代の幻想文学からワーグナーへ、そしてプルーストを媒介に20世紀の自
律的な音楽芸術へという文学史・音楽史の流れのなかに、オフエンバック
の「オペラ・フェリー」の文学への影響、あるいはゾラが志した「ドラム・リ
リック」という作品形態をどう位置づけるかという問題については、さらに綿
密な分析を行う必要があるだろう。たとえば1880年代におけるゾラのワーグ
ナー受容と音楽観の変化については、ショーペンハウアー哲学の影響に触れず
に論じることにはできないが、これについては『生きる歓び』（1884）の主要登
場人物ラザールを中心に、稿を改めて論じることしたい。

63 林信蔵「『相同性の誘惑』の世界文学に向かって——永井荷風と村上春樹の文学における〈音楽〉」、『立命館言語文化研究』30号（1）、立命館大学国際言語文化研究所、2018年、123-124頁。