

# 関西美学音楽学論叢

第3卷

第1分冊

2019

*Kansai Journal*

*of*

*Aesthetics and Musicology*

Vol. 3 - (I)

---

関西美学音楽研究会[編]

\*\*\*\*\*

## 関西美学音楽学論叢

第3巻  
第1分冊  
2019

\*\*\*\*\*

### 目次

#### 依頼論文

- ・ショパンの2つのバラード（作品38および47）  
——〈音楽的な語り手〉の所在に関する試論——…………… 田之頭 一知 p. 2

\*

#### 論文

- ・リルケ的「死」及び「愛」におけるロマン主義思想の継承に関しての一考察：  
特に言語危機の解決と関連させて…………… 池田まこと p. 16

\*

#### 文献案内

- ・ボリス・ド・シュレゼールの映画音楽論「音楽と映画」…………… 船木 理悠 p. 37

- ・執筆者一覧…………… p. 45

\*

- ・関西美学音楽学研究会活動記録…………… p. 46

依頼論文

ショパンの2つのバラード（作品38および47）

——〈音楽的な語り手〉の所在に関する試論——

Chopin's Two Ballades, Opp. 38, 47: From the Viewpoint of 'Musical Narrator'

田之頭 一知

Kazutomo TANOGASHIRA

0 はじめに

フレデリック・ショパン（1810-1849）は、言うまでもなく、19世紀ヨーロッパのピアノ音楽を代表する作曲家の一人である。彼が生きた世紀は、ピアノという楽器が大きな発展を遂げた時代で、パリで活躍したショパンは、プレイエル社製のピアノを愛用していた。その彼が手を染めたピアノ曲のジャンルは多岐にわたっている。ウィーン古典派以来の伝統に或る意味では則っているピアノ協奏曲やピアノ・ソナタといった比較的大がかりなジャンルはもとより、周知のように、彼の故国ポーランドの舞曲であるポロネーズやマズルカ、あるいは同じ舞曲のワルツ、ジョン・フィールド（1782-1837）によって確立されたノクターン、さらに、それらに比べれば規模の若干大きなバラードやスケルツォ、および曲集として編まれた2つのエチュード集やプレリュード集等々と、多種多様である。また、よく知られているように、ショパンの出版譜はいくつもの版が共存しており、エディションによる異同が問題になることがある。複数の版が存在すること自体はさほど珍しいことではないが、ショパンの場合は事情がかなり特殊である。異同が生じた原因としては、初版楽譜がフランス、ドイツ、イギリスでほぼ同時に出版されるといった経緯の複雑さ——自筆譜に基づいているのか、それとも、筆写譜あるいは校正刷りに拠っているのか、といったことによる異同——、また、ショパンが教え子たちにレッスンをした際の楽譜への彼自身の書き込みを、出版譜にどのように反映させるのかといった楽譜校訂者たちの態度、および、ショパンの死後、楽譜の编者自身による作品解釈や演奏指示の出版譜への反映——これには改変が伴うこともあり得る——、といったことが挙げられるであろう<sup>1</sup>。中でも、事情を複雑なものにしている大きな原因は、初版出版の経緯もさることながら、楽譜へのショパン自身の書き込みであろうと思われる。レッスン中の書き込みは、教え子たちのスキルに応じたもので、たしかにその場限りのものと言ってもよいであろうが、しかし、ショパン自身が、この個所はこのような演奏してもよい、という承認を示していることでもある以上、一つの作品に対して複数のヴァリエーションが同じ重みを持って存在することにな

<sup>1</sup> ショパンの出版譜については、岡部玲子『ショパンの楽譜、どの版を選べばいいの？ エディションの違いで読み解くショパンの音楽』（東京：ヤマハミュージックメディア、2015年）を参照。岡部は出版譜による異同の多さについて、その原因を、本文に挙げた「初版出版の経緯」「レッスン中の書き込み」「死後の付加と改変」の3つに求めているが、言うまでもなく死後の改変はショパンに特有の事柄ではない。

る。これはすなわち、同一作品に対する複数の解釈を、作曲者自身が肯定しているということである。さまざまなヴァリエーションの存在は、彼の曲を開かれた作品として捉える態度にもつながることになるだろう。とすれば、ショパンのピアノ曲に関しては、オリジナルと呼んでよいものは一つに限定できず、複数あると言ったほうがよいのではないだろうか。本論文はそのような背景を視野に収めつつも、音楽が音響運動ないし響きの継起によって、独特と言いつく時間を構築する点に着目し、彼のピアノ曲の中からバラードに焦点を合わせて、その解釈ないし記述を中心に進めてゆくことにする。それによって、彼のバラードが包蔵している時間的特質を析出することにしたい。なお、ショパンはバラードを全部で4曲遺しているが、第1番と第4番は以前、考察を加えたことがあるので<sup>2</sup>、ここでは第2・3番を取り上げることとする。

## 1 バラードについて

周知のように、バラードというピアノ曲のジャンルを開拓したのはショパンであるが、このジャンルは一般に、何かしら物語的なものと関連を持つとみなされている。もちろん、響きの連なりである音楽に、言葉と深く関連しているがゆえに文学的なものと捉えられる物語をそのまま見ることはできない。しかし音楽も物語言説も、時間とともに進んでゆくのであるから、つまり、両者とも現実の時間の或るときに始まって、或るときに終わる（あるいは終わらせる）というかたちをとるとともに、さらに、その音楽や物語言説の内容に関しても、展開とか進展などといったことが語られるのであるから、音楽と物語が重なり合うものを持っていることは確かであろう。すなわち物語言説にあっては、或る主人公が何かしらの振舞いをなすとともに或る出来事が生じ、それがさらなる振舞いを呼び寄せるというかたちで——たとえば、主人公に何らかの課題が与えられ、それを解決あるいは克服してゆくといったようなかたちで——物語が進行するのであるから、主人公の振舞いを構築し結び合わせてゆくところに、物語構成の要諦があると言ってよい。この点から見れば、音楽にあっても、いわゆる主要モチーフとか主題が、物語言説における主人公の位置に立ち、そのモチーフや主題が、こう言ってよければ音楽的な振舞いを示すことによって、何かしら物語的と呼ぶことのできるような展開を形成し得ると考えることができる。言葉を換えれば、モチーフとか主題の進展を、物語言説における主人公の振舞いの組立てと同等とみなし得るならば、それは音楽的出来事の構築（組立て）となることができるであろうし、それによって、音楽の進展が時間的なものとなる可能性が開けるだろう。ただし、ここで急いで指摘しておかなければならないのは、そのような音の展開もやはり、いまだ音の運動、音響運動の進展にすぎず、“時間的な”展開とは呼びにくいという点である。別の角度から言えば、音響運動が時間的なものとなるためには、そこに時間様相が認められなければならない。すなわち、音の動きが何らかのかたちで過去や未来を呼び寄せる必要がある。物語言説においては、過去と未来が「かつて」や「やがて」など

<sup>2</sup> 「ショパンの2つのバラード（作品23および52）をめぐって——その“歌”の根底にあるもの——」『藝術』第31号（大阪芸術大学）、5-20頁、2008年。

といった言葉によって組み込まれているが、それに相当するものが、音の連なりにも求められるのである。とすれば、音楽における物語、それは音の組立て（関連づけ）によって過去や未来を喚起する、あるいは少なくとも示唆することから生まれてくると言えよう。

とはいえ、音ないし音響そのもののレベルには過去や未来はあり得ない。というのも、過去や未来は、私たち人間の意識あるいは心の働きと結びついているからである<sup>3</sup>。音の側には運動しか存在せず、したがって、そこに認められる時間的なレベルは、過去・現在・未来という時間様相ではなく、点的な“今”でしかない。音の連なりはまさしく運動に留まるがゆえに、かりに時間性をそこに認めることができるとしても、それは“今”の連続でしかないのである。したがって、音響運動に十全な意味での時間性を付与するためには、すなわち、音の動きに過去や未来という時間様相を持ち込むためには、私たちの意識の働きが、音の動きに対して深くかつ本質的に関与していなければならない。物語言説の場合は、まさに言葉を扱うが故に意識の関与が最初からそこに組み込まれており、それゆえにこそ、語り手の存在が常に問題となるが、これに対して音響運動の場合、その音の動きに対して、私たちの意識が働きかけを行なわなければならないのである。音の連なりが物語となるためには、私たちの意識がその音の動きに組み入れられなければならない。音楽に組み込まれた意識の働きが、まさしく音響運動に過去と未来および現在を措定し、それによって音の物語を組み立てることになるのである。すなわち、バラードが音楽における“物語”であるとすれば、物語言説に語り手が必要であるのと同じ意味で、そこには当然、“語り手”が存在していなければならない。とすれば、どのようにして私たちの意識は、音の連なりへといわば溶け込んでゆくことができるのか、という問いを考察すること

---

<sup>3</sup> ここで時間の実在性をめぐる議論を詳述することはかなわないが、時間に関しては、それを実在するものと捉えるとともに、意識内在としても把握する必要があると思われる。プラトンやアリストテレスは、時間を論じるにあたって、それを「運動」との関係から眺めて〈今〉という時点を浮かび上がらせ、その〈今〉が連続することによって時間が構成されるという態度をとったと言ってよいが、これに対してアウグスティヌスは、そのような〈今〉の連続としての時間を、人間の内面における問題として捉え直し、過去や未来といった時間様相を、記憶と期待による魂の拡がりとして議論している。このような議論に透けて見えるのは、「運動」には「前後関係としての順序」があるが、この運動における前後関係が「過ぎ去ってしまっただけでなく過去と、やがて来るであろういまだない未来」へと位置づけし直されるということがきわめて重要であり、その点をどのように考えるかで時間に対する見方も変わってくるということであろう。私見になるが、基本的には、過去や未来といった時間様相は、人間の意識（あるいは魂）に依存していると捉えるべきであろうし、翻ってこの意識の働きが発動されるためには、私たち人間存在が、“今ここに”投げ出されてあるという根本的受動性の刻印を受けている、という点を自覚する必要がある。この観点から時間と音楽の関係を眺めれば、〈今〉としてのみ存在する時間が、〈過去・現在・未来〉という意識内在としての時間へと変換される交差点に、音楽という現象が成立しているのではないかと考えることができる（もっとも、2つの系列の時間の交点ないし中間地帯に音楽的時間の場を見るという態度は、或る意味で20世紀フランスにおける音楽的時間論の基本軸でもある）。なお、以下の拙論を参照されたい。「プラトン『ティマイオス』における時間の概念——「永遠を写す動く似像」としての時間についての試論——」『藝術』第30号（大阪芸術大学）、52-64頁、2007年／「アリストテレス『自然学』における時間の概念——「〈より先・より後〉に関する運動の数」としての時間に関する試論——」『京都精華大学紀要』第39号、239-257頁、2011年／「アウグスティヌス『告白』における時間の概念——心の現在のな広がりとしての時間をめぐって——」『藝術』第39号（大阪芸術大学）、63-74頁、2016年。

が肝要となるだろう。

この音楽における語り手の要請が、音楽作品の内容への文学作品の適用を呼び込んでくることが出来るだろう。標題 *programme* を持たない音楽に文学作品を読み込んでゆき、楽曲をその文学作品の音楽における表現ないし解釈や翻案のように位置づけるといふスタイルがそれである。このような方向性を具現している代表的な人物が、20世紀前半を代表するピアニストであり、ショパンの演奏で一時代を築いたアルフレッド・コルトー(1877-1962)である。彼は自身が編んだバラードの楽譜の序文で、ポーランドの詩人アダム・ミツキューヴィチ(1798-1855)の詩作品が、ショパンのバラードの創造的な靈感源であるとし、演奏する際の助けとして、4つの詩作品の要約を掲載している<sup>4</sup>。もっとも、このような見解が生まれてくるのには背景がある。コルトーの解釈の源になっているのがシューマンの発言で、彼はショパンの《バラード》作品38(第2バラード)などを扱った1841年11月2日付の『音楽新報』の中で、自身の記憶をたどり、ショパンがかつて「自分のバラードはミツキューヴィチの幾つかの詩から刺激を得たものだと言った<sup>5</sup>」と記したのであった。ただし、この発言自体がシューマンの記憶によるものなので、その真偽のほどにはかなりの留保条件をつけなければならないし、また、ショパン自身が自分のバラードとポーランドの詩人の関係について発言を遺していない点も考慮に入れなければならない。とすれば、サムソンの言うように、ミツキューヴィチの詩作品群がショパンのバラード群それ自体の「美的特質 *the aesthetic property*」を形成していると考えすることはできないだろう<sup>6</sup>。彼の詩がショパンのバラードと何らかの関係があるということは否定しがたいであろうが、しかし、両者の間にはっきりとしたつながりがあるということも確証されないのである。むしろ〈バラード〉というジャンルを切り拓いたのがショパンであり、なおかつ、このバラードというジャンルが文学と共有されている点に着目する必要があるだろう。この観点に立って4曲のバラードに共通する特徴を指摘しておけば<sup>7</sup>、4曲とも6拍子という複合拍子を採用している点を挙げるができる(第1番が4分の6拍子で、後の3曲が8分の6拍子)。この複合拍子は3拍セットを2つ組み合わせており、言うまでもなく2拍子と3拍子の混合である<sup>8</sup>。この拍子の採用は偶然ではないと考えるべきで、この6

<sup>4</sup> Alfred Cotot (ed.), *Chopin: Ballads* (Student Edition), trans. by David Ponsonby, Paris/N.Y.: Salabert, 1929 (1931). なお、拙論「ショパンの2つのバラード(作品23および52)をめぐって」5-6頁も参照されたい。

<sup>5</sup> Robert Schumann, *Neue Zeitschrift für Musik*, Bd. 15 (2 November, 1841), S. 142. (Id., *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. von Heinrich Simon, Bd. 3, Leipzig: Reclam, 1888, S. 65.)

<sup>6</sup> Jim Samson, *Chopin: The Four Ballades*, Cambridge: Cambridge U. P., 1992, p. 13.

<sup>7</sup> 本論執筆のために参照した楽譜は、Jan Ekier (ed.), *Fryderyk Chopin: Ballades, Opp. 23, 38, 47, 52* (National Edition), Kraków: P. W. M., 2016 である。そのほかに、Ewald Zimmermann (hrsg.), *Frédéric Chopin: Balladen* (Urtext), München: G. Henle, 1976 も適宜参照した。

<sup>8</sup> サムソンによれば、4分の6拍子や8分の6拍子といった混合2拍子は、レーヴェやシューベルトの声乐バラードでよく用いられた拍子であり、それは18世紀および19世紀初頭の田園音楽(pastoral music)と関連のある慣習から取り込まれたものであるという(Samson, *Chopin: The Four Ballades*, p. 11. また、cf. Id., 'Extended forms: the ballades, scherzos and fantasies', in: Jim Samson (ed.), *The Cambridge Companion to Chopin*, Cambridge: Cambridge U. P., 1992, pp. 101-123 [esp. p. 111]).

拍子は短一長・短一長（あるいは弱一強・弱一強）というリズム群にまとめることができる。この短一長による音の長さの組み合わせ（あるいは弱一強による音の強さの組み合わせ）はイアンボスという脚韻（詩の韻律単位）を示している。詩（たとえば古代ギリシア詩）の場合、このイアンボス脚 2 つでひとまとまりになり、それを音楽の場面に移せば 6 拍子となる。このように見るならば、バラードの 6 拍子は詩を物語るときの韻律のいわば祖形となっているのであり、そうであるとすれば、短一長（もしくは弱一強）というリズム単位——以下、これをイアンボス的リズム細胞と呼ぶことにする——が、バラードの底流に流れており、このリズム細胞がショパンのバラードを音の〈語り〉へと変換させる触媒として機能しているように思われる<sup>9</sup>。このような点を念頭において、以下、バラード第 2 番と第 3 番を考察してゆくことにしたい。

## 2 《バラード第 2 番》へ長調、作品 38

《バラード第 2 番<sup>10</sup>》は、「A1・B1・A2・B2・コーダ」という構成をとり、図式的にはきわめて明快であるが、しかし、その各部分の関係は有機的で、考え抜かれたものとなっている。以下、その特徴を記述してゆくことにしたい。

「A1 (1-46 小節)」(8 分の 6 拍子、アンダンティーノ) はへ長調に置かれ、まずイアンボス的リズム細胞 [8 分-4 分音符 (♪♩)] を裸形で提示するかたちで開始される。そのリズム細胞は左手と右手によるハ音 (へ長調属音) のオクターヴで示され、3 小節目前半でそこに右手のイ音、左手のへ音が加わって主和音の響きを形成し、小節後半で主和音第 3 音を半音上げて変ロ音にすることで属七の響きを醸し出して、そのまま主題 I の旋律が音楽の表面へと浮かび上がってくる。このイアンボスの歩みに導かれる主題 I は、簡素ではあるが静かで優美なシチリアーノ風の旋律を歌っており、その歌の佇まいが牧歌的で穏やかな田園風景を呼び寄せてくる。サムソンの言葉を借りれば、「冒頭の主題は間違いなくシチリアーノであり、それは田園を連想させるものを数多くもたらすが、この数多くの連想はそのへ長調という調性によって強固なものとなる<sup>11</sup>」のである。この牧歌的風景を歌う A1 の最後、45 小節の右手に、4 分音符によるイ音の 3 連符が静かに現われて、次の B1 の主音を準備するとともに、この個所をフェルマータで終わることで、B1 との明確な区切りを形成している。

<sup>9</sup> 本論ではイアンボス的なリズムを念頭において考察を進めるが、ショパンの母国ポーランドの詩文学との関連を中心に、ショパンの歌曲の分析から説き起こして《バラード》について論じた著作として、松尾梨沙『ショパンの詩学 ピアノ曲《バラード》という詩の誕生』（東京：みすず書房、2019年）がある。

<sup>10</sup> 第 2 バラードは、1836 年ごろから作曲が開始され、1839 年 1 月マジョルカ島にて完成された。ドイツ・フランス・イギリス各初版ともに 1840 年に出版され、シューマンに献呈されている (cf. Maurice J. E. Brown, *Chopin: An Index of His Works in Chronological Order*, 2nd Revised Ed. New York: Da Capo Press, 1972, BI [=Brown-Index] 102)。なお、この曲は先ほど挙げたアダム・ミツキエヴィチのバラード『シフィテシ』と関連づけられることがある。

<sup>11</sup> Samson, *Chopin: The Four Ballades*, p. 15.

「B1 (47-83小節)」(プレスト・コン・フオッコ)はイ短調の響きが中心となる<sup>12</sup>。この個所で主題Ⅱが提示されるが、この主題は前半(47-62小節)と後半(62-81小節)に分けることができる。その主題Ⅱ前半はffで始まり、激しく下降と上昇を繰り返す嵐の歌となっている。A1の牧歌的風景から、突如として激烈と言っても過言ではない嵐の風景へと転換するのであるが、その入れ替わりは、響きのレベルでははっきりした前触れもなく行なわれており、そのためそれら2つの部分の間に劇的と呼んでもよいようなコントラストが形成されることになる。この嵐に続く主題Ⅱ後半は、音階的上昇・下降を繰り返して山なりの波を形成する左手に支えられて、右手にイアンボス的リズム細胞(♪♪)の変形・拡大と解することの可能なリズム音型♪♪♪♪が現われる(63-68小節)。このリズム音型は付点リズムを有しているので、主題前半の荒れ狂う嵐の力を制御する働きを持っており、その力を何らかの駆動力に変える役割を担っていると言ってよい。実際、この部分は、ff(69小節)に向けて高揚しつつ、転調を重ねて変イ短調の響きを打ち鳴らし、71小節目からは、音階的に上昇する左手に支えられて、右手が付点4分音符の長さでゆったりと下降してゆくのである。そして強度を少しずつ弱めながらへ長調へと向かい、主題Ⅰの再提示となる。

ここで翻ってみれば、B1の調性であるイ短調が、A1の19-20小節で仄めかされていたことに気がつく。とすれば、田園の歌の中に、実は嵐を呼び込むものが潜んでいたことが示されていたことになる。激しい嵐は穏やかな田園の中に隠されていたと言ってよいのである。さらに、主題Ⅱ後半63-68小節に現われるあの右手の付点リズム音型は、すでにA1の3-4小節、7-9小節等で姿を見せていた♪♪♪♪というイアンボス変形リズム——イアンボス的リズム細胞の長短関係を反転させて繰り返した♪♪♪♪をフレームとして持つリズム——の応用であることにも目を向ける必要がある<sup>13</sup>。これらのことを考慮に入れるならば、調性のレベルにおいても、リズムのレベルにおいても、すでにA1においてその後の展開の核となるものがそれとなく暗示されていることになる。とすれば、響きの前景部分では主題Ⅰと主題Ⅱの間には鮮明なコントラストが形成されるが、その背景ないし構造的側面に目を向けるならば、B1における音の奔流の調性であるイ短調と、その奔流を制御するイアンボス変形リズムが、この曲の基底にいわば伏在していることになる<sup>14</sup>。

<sup>12</sup> へ長調から見たイ短調は、5度を尺度に考えると属調の平行調となるが、本論で後に触れるように、第2バラード全体の調的着地点などを考慮に入れるならば、下方6度の短調となる。

<sup>13</sup> パラキラスは、6拍子によって4つのバラードに同じリズム的性格、すなわちノクターンあるいはバルカローレの性格がもたらされるのであって、各バラードには、ショパンのノクターンに典型的な波打つアルペッジョのリズムを持つ伴奏や、バルカローレのリズム(♪♪♪♪あるいは♪♪♪♪)を有した旋律があり、この「ノクターン—バルカローレ・リズム (nocturne-barcarolle rhythm)」は、鳴り響いていてもいなくても、曲全体に決定的な影響を与えるように思われる、と述べている (James Parakilas, *Ballads Without Words: Chopin and the Tradition of the Instrumental Ballade*, Potland: Amadeus Pr., 1992, pp. 54-55)。

<sup>14</sup> これらのことに関しては、サムソンもまた、主題Ⅰの調性であるへ長調は19-20小節でイ短調へと屈折し、主題Ⅱはとりわけ63-67小節で、主題Ⅰの主要なリズム細胞の形を呈すると指摘している (Samson, *Chopin: The Four Ballades*, p. 51)。



このことをイアンボス的リズム細胞に焦点を合わせて述べるならば、それは主題Ⅰの歌を導入するとともに、A1を通して鳴り響き続けているがゆえに、B1の調性であるイ短調を暗示し、かつ、B1における響きの奔流に対する水路づけの役割を担う付点リズム音型の示唆もまた行なっていると言うことができる。このように見るならば、イアンボス的リズム細胞は、第2バラードにおけるさまざまな響きの在りよう、すなわち、いろいろな音の出来事のいわば結節点に位置しており、それらの出来事を結びつける役割を担っていると言ってよいであろう。その点で、音の出来事を語ってゆく語り手としての役割を十分に果たしていると考えられよう。

続く「A2 (83-140 小節)」で音楽はへ長調に戻り、再びシチリアーノ風の牧歌が pp で歌われる。この歌はしかし、何か別のことにふと気を取られたかのようにフェルマータで中断されてしまう (88 小節)。その沈黙によって、この部分が単なる主題Ⅰの再提示ではなく、それ以降の歌が波乱含みの展開を示すことが暗示されるのである。すなわち、このA2はいわば展開部的な位置づけになる。実際この沈黙の後、田園の歌が再開されるものの、その調的基盤が揺さぶられることになり、このことが右手と左手の対位法的な処理、つまり内的な対話となって示される (98 小節以降)。この内的な対話は、イアンボス変形リズムの核すなわち ♩ のやり取りを中心に進んでゆくが、その右手と左手の対話は不安げな面持ちを示し、調性も転調を繰り返して構造的な不安定さを増幅させてゆく。このような不安定な揺れが、108 小節以降で穏やかな田園の歌を激しいものへと変容させるのである。その個所では、右手にイアンボス変形リズムの後半部分 ♩ ♩ ♩ が現われて、その付点リズムの持つ推進力で上昇してゆくとともに、左手には変形リズムがそのまま用いられて、右手の上昇運動にそのリズムの駆動力を浸透させてゆく。こうして主題Ⅰの歌は、ff へと到達するのである (111 小節)。もっとも、その歌はすぐに大きな揺れを示しつつ下降してホ長調属七的な響きを奏で (115 小節)、その響きの余韻の中で、中声部にイアンボス的リズム細胞が口音で現われて (115-116 小節)、それに導かれるように主題Ⅰの歌が余韻を漂わせつつ低音部深く沈みこんでゆく (123 小節)。すると再び対位法的処理による右手と左手の対話が始まり、内省的な面持ちを示したのち、改めて響きが高揚して駆動的リズム音型による上昇を見せ、再び嵐の歌となるのである。

「B2 (141-167 小節)」(プレスト・コン・フオッコ) は、まずイ短調ではなくニ短調 (へ長調の平行調/イ短調の下属調) に置かれ、主題Ⅱの 16 分音符による激しい上昇・下降運動が繰り返される。そこにはもはや穏やかな田園風景などどこにも見いだせない。この嵐の轟きはすぐに 145 小節でイ短調へといわば復帰するが、B2 の後半 (155 小節以下) は、B1 とは違う表情を提示する。すなわち、左手が低音域でト音のオクターヴ和音を強打したのち半音階的下降を形成し、この下方へと引きずり込む運動が、右手の重音奏法による雷鳴の轟きを呼び込み、その右手の轟きが、左手に現われるイアンボス変形リズム、牧歌的風景に溶け込んでいたあの基本リズムを翻弄してゆくのである。最後は、右手の雷鳴の轟きに加えて地鳴りを思わせるトリルが左手で奏され、さらに地中深くに力づくで引

きずり込むようなユニゾンによるトリルのあと、コーダへとなだれ込む<sup>15</sup>。

ここでイアンボス的リズム細胞に目を向けるならば、A2、B2 では、それが変形リズムとなって曲の構造の中に組み込まれているがゆえに、楽曲進行の底流に伏在して曲の展開を見守り、また、導いていると言えよう。このことは、A2 の 115-116 小節でリズム細胞がそのままの姿で中声部に姿を見せることに暗に示されており、その個所ではリズム細胞が響きの背景で曲の進行を見守っているのではなく、音の出来事を語る音楽的な語り手として響きの前景に姿を見せていると言ってよいであろう。

「コーダ (エピローグ、168-204 小節)」は、第 1 バラード同様、単なる楽曲の締めくくりではなく、こう言ってよければ、コーダに至るまでの音の遍歴を、その意味での音の物語を、まさしく閉じんとする意志にあふれる部分であると言わなければならない。このことは、調号が取り払われて主題Ⅱの調性であるイ短調が剥き出しになっている点にも現われているだろう。すなわち、田園の歌 (主題Ⅰ) はへ長調に支えられ、嵐の咆哮 (主題Ⅱ) はイ短調に置かれているが、この 2 つの調の関係は、B2 冒頭部でへ長調の平行調であるニ短調からイ短調への移行が行なわれていることを考えれば、イ短調がへ長調を飲み込んでゆくプロセスであると言えるように思われる<sup>16</sup>。このエピローグは、左手の 8 分音符による跳躍リズムに突き動かされて、右手が 16 分音符の重音を畳みかけて激しく進行してゆくことにより、バラード冒頭の平和で穏やかな情緒をたたえた牧歌的光景が、最後にはすべて荒れ狂う嵐、地鳴り、雷鳴によって瓦解してしまうさまを示していると言ってもよいであろう。実際、このエピローグの後半、荒れ狂う音の進行が 189 小節の *ff* で頂点に達すると、それと同時に主題Ⅱを示唆する響きが現われて、197 小節の *fz* へとさらに突き進んでゆくのである。その進行には、いわば天と地のすべてが崩れ去ってしまうかのような凄まじさがある。そしてこのクライマックスは、すぐに *pp* によるイアンボス的リズム細胞の響きに移行し (197-198 小節)、それに導かれて主題Ⅰが回想されて、曲が閉じられるのである。ただしそのリズム細胞は、イ短調主音のユニゾンで姿を現わすがゆえに、主題Ⅰの回想は主題Ⅱの調性であるイ短調の響きを身にまとうことになる。それによって田園の牧歌的風景が、文字通り回想の対象であることが示唆されるのである。過去へ向かう意識である回想においては、出来事が必ずフィルターを通して眺められるがゆえに、過去と現在の隔たりが炙り出されるが、第 2 バラードは、この意識の働きを暗に示して閉じられる

<sup>15</sup> このような流れを見たとき、この B2 の部分は、ソナタ形式における再提示部 (ただし主題Ⅰを省略) に相当すると考えることも可能であろう。なお註 17 を参照のこと。

<sup>16</sup> 第 2 バラードの調性プランについてサムソンは、曲の調的中心がへ長調からイ短調へとシフトする「複調性プラン two-key scheme」となっており (Samson, *Chopin: The Four Ballades*, p. 52)、したがって調的中心をひとつと考えて考察することは不可能であると主張している (*ibid.*, p. 54)。すなわちサムソンは、第 2 バラードのトニカは 2 つであると主張しているわけであるが、藤田はこのサムソンや他の研究者たちの見解を批判的に発展させて、いわゆる指向的調性 (directional tonality) の概念を取り入れつつ、イ短調という「完全 1 度の調的地平」と、へ長調という「下方短 6 度の調的地平」の 2 つの調的地平のうえを駆け抜けてゆく音楽、というきわめて刺激的で説得力のある見解を提示している (藤田茂「ショパンの《バラード》の音楽的フォルム——「バラード理論」の構築とそれによる全曲の記述——」『研究紀要』第 34 集 (東京音楽大学)、25-47 頁、2010 年)。

のである。

### 3 《バラード第3番》変イ長調、作品47

《バラード第3番<sup>17)</sup>》の構成はかなり複雑で、「A1・B1・C1・B2・[B'+A']・A2・C2 (=コーダ)」と解され、[ ]の部分がいわゆる展開部に相当する一種のロンド・ソナタ形式と言うことができよう<sup>18)</sup>。

さて、「A1 (1-52小節)」(8分の6拍子、アレグレット)は、変イ長調に置かれた主題Iの歌ですぐさま始まる。この歌の右手最上声部は、変イ長調の音階を属音変ホからハ音まで上昇していった後、さらにへ音へと軽やかに跳躍して、属音変ホに舞い降りる。この下降の動きが左手最上声部に受け継がれ、下屬音変ニからさらに音階的に下降してゆき、変ホ音に落ち着く(4小節)。そして今度はまず左手が、先の変ホよりもさらに1オクターヴ低い属音からの音階上昇を見せ、それを受け継いで右手が主題Iの主要部分の動きを分節化して主音変イ(すなわち主和音)に落ち着く(8小節)。このように、主題Iの核となる部分の旋律的な動きは、上昇-下降の均斉が取れたものになっており、その動きを、右手と左手が呼応する関係を結ぶように割り振っていることが分かる。そのため、右手と左手が対話を交わしているかたちとなり、主題I冒頭部は、さながら小さな夜会で催された舞踏会で、人々が踊りへと誘い合っているといった面持ちを見せている。この踊りへの誘いに続いて、いよいよ舞踊が始まるが(9小節以降)、その核となるリズム音型は、11-12小節で属音のオクターヴ和音の打音によって明確に示される「16分-8分音符(♪♪)」のセットである。この舞踊リズム核の源泉は、主題I冒頭部におけるへ音から変ホ音への落下を支える♪♪に求めることができ、この付点リズムおよび舞踊リズム核の動きは、言うまでもなくイアンボス的なリズム細胞(♪♪)と同質なものである。このイアンボス的な動きを底流に秘めたリズム核をめぐって、主題Iは進行・展開してゆくのである。すなわち、まずはこのリズム核の打音を駆動力とした舞踊の動きが、そのリズムの余韻を響かせながら進行し(15小節以降)、あるいは、その打音が跳躍する踊りを呼び込み(21小節以降)、さらには、和音による舞踊リズム核の打音がトリルの渦を引き込んで、その渦が伝播して消えてゆくような音の動きを形成する(26小節以降)。このように、主題Iの歌は舞踊リズム核のさまざまな取扱いを通して展開してゆくのであり、その舞踊の底流には、イアン

<sup>17)</sup> 第3バラードは、1840年から41年にかけて作曲され、フランス初版が1841年、ドイツおよびイギリス初版が翌42年に出版されている。ショパンの教え子、ポーリーヌ・ドゥ・ノアユ嬢に献呈されている(cf. Brown, *Chopin: An Index of His Works in Chronological Order*, BI 136)。ちなみに、このバラードはミツキューヴィチのバラード『シフィテジャンカ』と関連づけられることがある。

<sup>18)</sup> サムソンは、ソナタ形式を4つのバラードにとっての「本質的な参照点」——個々の音楽がそれと対照されることで独特なものとしてきた「理想的類型」ないし原型——であるとし、各バラードを原型たるソナタ形式との関係において考察しようとする(Samoson, *Chopin: The Four Ballades*, p. 45)。換言すれば、サムソンはソナタ形式を、ショパンがバラードを作曲する際、暗々裏に基準としていたものとみなしているのである。バラード全体をソナタ形式の何かしらのヴァリエーションのように捉えるサムソンの態度には異論も多いであろうが、バラードを考えるうえで、ひとつの切り口を提供していることは間違いない。すなわち、ソナタ形式とはどのような形式なのか、という問いに対するショパンの答えのひとつがバラードである、という捉え方も可能であるように思われる。

ボスの律動が脈打っているのである。こうして、小さな夜会の舞踏会は、冒頭の誘いの旋律が名残惜しさを滲ませながら再び現われることでいったん静かに幕を下ろし、その第1部が終わるのである。

続く「**B1 (52-115 小節)**」で、再び舞踏会が幕を開け、その第2部が開始される。ここでの舞踊の性格は、舞踏会第1部の踊りの動きを発展させたもので、さらなる軽やかさが加わっている。これは **B1** 冒頭の弱拍から開始されるオクターヴの下降跳躍の動きに示されている (52-53 小節)。この簡単な導入に続いて 54 小節から主題Ⅱの踊りが始まるが、主題Ⅱはへ長調に置かれ<sup>19</sup>、その旋律は弱拍から始まるとともに和声もその弱拍に対して肉付けを行なっているため、軽やかさが前面に出てくることになる。なおかつ、オクターヴの下降跳躍に示唆されていたように、その踊りの歌の中心的な動きは緩やかな下降曲線を描くものとなっている。この弱拍に開始される主題Ⅱの歌のリズムの流れは、8分休符を挟んでいるとはいえ、主題Ⅰの底流に伏在していたイアンボスのリズム細胞の脈動を受け継いでいることは明らかであり、実際、63-64 小節の左手にはリズム細胞がその姿を垣間見させている<sup>20</sup>。このように、主題Ⅱはイアンボスのリズム細胞の鼓動に支えられているがゆえに、右手高音域において、オクターヴのハ音を枠とする弱拍の和音にアクセントを付して打ち鳴らしつつ高揚できるのであり (77-81 小節)、それによってクライマックスを形成してその歌を高らかに歌いあげてゆくのであって (82-88 小節)、リズム細胞の脈動をこのセクションでは音楽の展開力に据えているのである。総じてこの主題Ⅱの動きでは、弱拍に対する意識が支配的であると言ってよいものになっているのであるが、それを可能にしているが、イアンボスのリズム細胞への意識であると考えられるであろう。そしてこのセクションは、冒頭に現われたオクターヴ下降跳躍とそれに続くフレーズが回帰することで幕を閉じるのである。

「**C1 (116-156 小節)**」は再び変イ長調に置かれ、そこで奏でられる主題Ⅲは、それまでの軽快な舞踊リズム、軽やかに弾むようなリズムではなく、きらびやかに転がる響きの歌である。さながらこれまでの踊り手とは違う踊り手が、舞踏会の場に登場したかのようである。その新しい踊り手の舞踊は、2オクターヴになろうかという大きな音程幅を一気に上昇しては、そこからまた同じような大きな音程幅を16分音符で軽やかに駆け降りるということを繰り返して、華麗に動き回る。しかし、この右手で奏されるきらめく響きの背後、左手の伴奏部分に、イアンボスのリズム細胞がそれとなく姿を見せている点には注意が必要である (116・118 小節や、124-125 および 128-129 小節など)。つまりイアンボスの脈動が右手の華麗な響きの旋回を背後から支えていると言ってよく、この拍動のレベルで、主題Ⅲは主題ⅠおよびⅡとのつながりを保っているのである<sup>21</sup>。それゆえに主題Ⅲは、

<sup>19</sup> 5度を尺度として見るならば、へ長調は変イ長調の平行調の同主調であり、第3バラード全体の調的着地点などを考慮に入れるならば、へ長調の下方6度の長調が変イ長調となる。

<sup>20</sup> サムソンもまた、「主題Ⅱは、主題Ⅰを支配していたイアンボス・リズム iambic rhythm を引き継いでいる」と述べている (Samson, *Chopin: The Four Ballades*, p. 59)。

<sup>21</sup> サムソンは、主題Ⅲの主要な働きを、主題ⅠとⅡが有しているイアンボス・リズムに対するコントラストの形成に見て、たとえば 124-125 小節に見られるようなリズムについて、「イアンボス・リズム

その軽やかに駆け回る響きのあと、133-134 小節におけるトリルの反復に続いて、右手に、主題Ⅱの構成要素であった上声部がヘーホーニ（ヘ長調のドーシーラ）と進む6度の音階的下降を、変イートーヘ（変イ長調のドーシーラ）とオクターヴ和音で下降進行する響きに置き換えて、それを左手の16分音符による流麗な波打つ分散和音に乗せて提示することができるのである（136小節以降）。こうして主題Ⅲは、自然に主題Ⅱ冒頭のオクターヴ下降跳躍を呼び寄せ（144-145小節）、同時に変イ長調の下属調である変ニ長調へと転調して、そのまま主題Ⅱの舞踊の歌を再提示して歌ってゆく<sup>22</sup>。新しい踊り手の舞踊は、主題Ⅱの踊りへと融合したのであり、その主題Ⅱが、続くB2で取り上げられることになる。

「B2（157-183小節）」はまず、C1からの自然な流れの中で、変ニ長調からのエンハーモニック転調によって嬰ハ短調へと移行する（157小節）。この転調で音楽は、様相を、特にその曲想を大きく変えることになり、それまでのきらびやかさや軽やかな物腰の舞踊と対照的な、暗くメランコリックな響きにまとわれた流れる踊りになる。その暗いうごめきは左手の低音域で半音階的に旋回しつつ上昇・下降する動きに示される。この暗いうごめきの上をたゆたっていた主題Ⅱの踊りの歌は、165小節から左手へと移され、右手が2オクターヴにわたる嬰ト音（嬰ハ短調の属音）を16分音符で鐘のように連打してゆく。この属音の鐘の音の中から主題Ⅱの歌が左手から右手へと受け渡され（173小節）、右手高音部で音符の波紋を引き連れながら高らかに鳴り響いてクライマックスが形成されたのち、そのまま下降して次のセクションへと移行する。このように、嬰ハ短調への転調に始まるB2は、主題Ⅱの展開部的な佇まいをみせているのだが、このB2においても、イアンボスのリズム細胞に対する意識が左手に保たれているので（165小節以降）、それが主題Ⅱの展開部的な扱いを呼び込んでいると言えるだろう。

「B'+A'（183-212小節）」は展開部に相当し、B2から途切れることなく開始される。前のセクションが主題Ⅱを扱っていたことを受けて、このセクションもまず主題Ⅱの冒頭部を取り上げ、それにいわば溶接するかたちで主題Ⅰの冒頭部がつけられる（189-190小節）。その一連の個所の左手は、ロ音のオクターヴのトレモロを含むすばやい動きで脈動を形成し、この動きは次に（189小節以降）、ロ音を最低音部に据えつつ、その上に嬰ヘ音やイ音、嬰ト音、ト音のオクターヴのトレモロを配した波動となって、それが半音階的

---

というよりはむしろ「トロカイオス・リズム」と位置づけている（Samson, *Chopin: The Four Ballades*, p. 61）。もっとも、譜面上では左手に♪♪というまさしくイアンボスのリズム細胞が示されており、なおかつ、その8分音符は単音、4分音符は3音および4音の和音であるので、重心は弱拍の4分音符のほうにある。解釈の問題ではあるが、主題Ⅲにはやはりイアンボスの律動が流れていると捉えてよいように思われる。

<sup>22</sup> C1をどこまでとするかは悩ましい問題である。サムソンはそれを144小節までとしているが（*ibid.*, p. 62）、それは144小節以降で変イ長調から変ニ長調へと転調して主題Ⅱの再提示が行なわれており、なおかつ、B2では主題Ⅱが用いられるからである。これらのことを考えれば、それも特に調構造の観点からすれば、144小節までをたしかにC1とするべきであろう。しかしながら響きの表情や曲想という観点に立てば、157小節で大きく変化していることは否定できない。さらに、B2が主題Ⅱの展開部的雰囲気醸し出している点も考慮すれば、156小節までをC1としてよいであろう。

下降運動を引き起こす。このように、このセクションでは半音階への意識が浮上しており、そのため調がきわめて不安定になっている。その調的動揺を象徴するかのような左手の波動の上で、溶接された主題 I + II がいわば揉みほぐされてアマルガムになってゆき、それがセクション後半、213 小節における *ff* へと向かって燃え上がってゆくのである。なお、この展開部においては、たしかに右手の音の動きには舞踊リズムが認められるが、左手においては、イアンボス的リズム細胞への意識が背後に退いており、16 分音符による大きなうねりの中に深く飲み込まれてしまっている。そのため、右手の踊りは脆さを有したものとならざるを得ず、実際、209 小節以降は舞踊の面影が消えてしまう。

展開部から直接続く「A2 (213–230 小節)」では、調性が再び変イ長調に置かれ、主題 I が短縮されたかたちではあるが、和声的な厚みを十分に備えて高らかに歌い上げられる。しかしここでは、展開部の最後で舞踊が崩れてしまったがゆえに、8 分音符による音の大きな流れ、8 分の 6 拍子という拍子に示される音の躍動性に意識が向かっている。それゆえ主題 I は、音のダイナミックな運動に支えられて和音を続けてゆく進行となり、さらにストレットとなって速度を増すと (227 小節)、文字通りの和音連打となって C2 へと突入することになる。このように A2 においては、イアンボス的リズム細胞が、展開部同様、あるいはそれ以上に、音の大きな流れの中に取り込まれて曲の進展の奥底に沈んでいると言えよう。言葉を換えれば、このセクションにおいては、舞踊そのものが背景に退いてしまっているのである。

「C2 (コード : 231–241 小節)」は曲の締めくくりであるが、この第 3 バラードの大きな特徴の一つとして、他のバラード 3 曲とは異なり、独自の充実したコードを形成せずに、主題 III への短い言及にコードの役割を担わせているという点が挙げられる。他の 3 曲では、しっかりしたコードを形作ることで、そこに至るまでの曲の展開を改めて照らし出し、こう言ってよければ、曲全体を新たな次元にもたらそうとしているとすることができる。そうすることによって、まさしく曲を「閉じる」という役割をコードに与えていたように思われる。しかしながら、C2 にはそのような側面がなく、最初の 4 小節を見れば、C1 とほぼ同じである。ここで注目すべきは左手で、そこには当然、イアンボス的リズム細胞の脈動が示唆されている。これまで述べてきたことから或る程度推察されるように、第 3 バラードにおけるイアンボス的リズム細胞の役割は、舞踊の歌の在りようを変容させてゆくこと、あるいは、舞踊を生み出す触媒となることであると言ってよい。とすれば、展開部以降、舞踊が陰を潜めてしまっていることを考えるならば、そして、C1 において新しい踊り手が登場してきたことを思い起こすならば、短いながらも、あるいは短いからこそ、曲の最後にイアンボス的リズム細胞の脈動を示唆する響きを配置することで、新たな舞踏会の開催を暗示し、新しい舞踊がこれから始まることへの期待や予感を示しているのではなかろうか。曲の最後は、高音域から低音域へと変イ長調主和音の階段を軸として一気に駆け下りる動きを示し、落ち着きを感じさせつつ終わるのであるが、この終わり方も華麗できらびやかであるがゆえに、そのような予感を膨らませることに一役買っていると言っていることができるだろう。第 3 バラードは、未来へ向かう意識の働きである予感やあ

るいはさらに期待を示唆するかたちで閉じられるのである。

#### 4 結びにかえて

これまでのところを簡単にまとめてみよう。まず第2バラードはその出だしが絶妙で、イアンボス的リズム細胞を用いた冒頭部分の響きにそこはかとなく誘われて曲の世界に入ってゆくと、すでに主題Ⅰの歌が始まっている。その単純なリズムと響きから紡ぎ出される旋律は、簡素であるが優美であり、牧歌的である。すなわち、イアンボス的リズム細胞は、主題Ⅰをシチリアーノ風の牧歌として枠づける働きを持つ。すると突然、その静かな田園風景を打ち破るかのように、主題Ⅱの嵐が吹き荒れる。この曲想の転換は、響きの前景においては何の前触れもなく起こり、劇的なコントラストを形成する。上昇と下降を繰り返すその主題Ⅱの激しい動きは、田園の平和な風景をかき乱し、イアンボス的リズム細胞による牧歌としてのフレームが吹き飛ばされて、消え去ってしまったかのようである。このように、第2バラードは主題Ⅰと主題Ⅱの或る意味では不自然とまで思えるくらい鮮明なコントラストが大きな特徴となっている。しかし、この対照的な2つの歌はつながりを持っており、主題Ⅰはイアンボス的リズム細胞をフレームとして持ち、主題Ⅱには、そのリズム細胞から形作られたイアンボス変形リズムに基づくリズム音型が組み込まれ、それによって嵐の響きが制御されることになる。すなわち、響きの前景である嵐と牧歌のコントラストの根底に、イアンボス的リズム細胞が生み出す脈動が流れているのである。このように、イアンボス的リズム細胞は、曲の冒頭でへ長調の牧歌的田園風景への導きの糸として響きの前景に登場したあと、或るときは楽曲進行の底流に伏在してそれを支え、また或るときはみずから姿を変えて音楽の流れと合体することで楽曲構造を明確にし、そうすることで、音楽の動きを大きく枠づけている。その点でこのリズム細胞は、第2バラードの音の進展を、音の遍歴として、音の変容物語として語る〈音楽的な語り手〉の役割を担って登場していると言っても過言ではないであろう。そして最後に、田園の穏やかな風景を打ち壊す嵐の歌の反映を身にまとして響きの舞台に登場し、回想という過去と現在の隔たりを炙り出す意識の働きを暗示して曲を締めくくるのである。

他方、第3バラードはすぐさま主題Ⅰの歌で始まる。その歌の中心的な旋律は、まずは右手に現われる上昇する響きで歌われ、続いてその右手の呼び声に応答するかのよう左手の下降する響きで示され、そして今度は、左手がまずは呼び掛けてそれに右手が応えてゆく。この冒頭の主題Ⅰの歌は、さながら人々が踊りへと誘い合っているかのようである。それに続く舞踊の歌には、イアンボス的リズム細胞に由来する舞踊リズムの核が組み込まれており、主題Ⅰがこのリズム核をめぐって進行したあと、特徴的なリズムを持った主題Ⅱの踊りの歌が始まる。旋律と和声のアクセントを弱拍に持つ主題Ⅱは、イアンボス的リズム細胞の脈動に支えられた、抒情的な情緒を持つ踊りの歌であり、軽やかに戯れる舞踊の歌である。これに続いて主題Ⅲが現われるが、この主題はきらびやかに転がる響きの歌、流れるような舞踊の歌である。その点で新しい歌であるが、しかしイアンボス的リズム細胞の拍動が主題Ⅲを支えており、したがって主題Ⅲは、主題Ⅱの踊りと融合すると言って

よい。このように、第3バラードは、或る意味で一定のリズムの上に3つの主題が姿を現わしてゆくという点に特徴がある。さらに、曲の途中でソナタ形式の展開部を思わせる箇所が出てくることから、曲はイアンボス的リズム細胞に由来する舞踊の歌を変容させてゆくかたちになっており、それによって予感や期待といった意識の在りようを、すなわち、未来を現在へ引き寄せ、未来という可能性の領域を現実へ変容させようとする意識の働きを示唆することができるようになる。実際、このバラードは曲を閉じるにあたって、イアンボス的リズム細胞の脈動をさりげなく配することで、予感やあるいは期待という意識の働きを暗に示そうとしている。その点で第3バラードにおいても、イアンボス的リズム細胞は、音の展開・進行を踊りの歌の変容物語として語る〈音楽的な語り手〉の位置に立つと言ってよいであろう。

このように、ショパンの2つのバラード（作品38および47）は、イアンボス的リズム細胞の脈動を、音を動かす駆動力として用い、そこに対照と変容という構造化の契機を加えることで各主題間の関係構築を行なって、それによって私たちの時間意識を曲の中へと呼び込もうとしていると考えることができる。サムソンの言葉を用いれば、「複合2拍子の単純でしっかりした（普通はイアンボス的な）歩みが、展開してゆくドラマの諸々の出来事を結びつける糸の役割を果たす」のであり、この「しっかりとしたリズムの歩み」は「語り手」と捉えられるだろう<sup>23</sup>。イアンボス的リズム細胞は、楽曲における〈音楽的な語り手〉となることによって、リズム細胞が紡ぎ出す主題と主題間の繋がりを、〈過去・現在・未来〉という時間様相へと変貌させることを私たち聴き手に求めているのである。私たちはそのバラードを物語として聴くのではなく、バラードにおいて物語を聴くのであり、その点でショパンのバラードは、私たちが日常の中で体験するさまざまな出来事に伴っている時間意識への、イアンボス的リズム細胞による呼び声になっていると言っても過言ではないだろう。

---

<sup>23</sup> Samson, *Chopin: The Four Ballades*, p. 86.



## 論文

リルケ的「死」及び「愛」におけるロマン主義思想の継承に関しての一考察：  
特に言語危機の解決と関連させて

An essay about the succession from romantic "Love and Death" to Rilke's:  
Particularly in the connection with the solution to language crisis

池田 まこと

Makoto IKEDA

### 要旨

本稿はリルケの『ドゥイノの悲歌』においてロマン主義的「愛と死」の思想が継承されている可能性を示唆し、加えてその思想の継承が、当時のリルケの詩作に与えた新たな機軸を論じるものである。

リルケは1910年ごろから言語危機の状況にあった。一方言語危機が自覚されつつあった1912年から執筆の始まった『ドゥイノの悲歌』を通じて、彼は言語危機を解決しようとしていたと考えられる。即ち、彼は言語が現実と乖離したものであることを逆手にとって、イマジナリーな表現を展開させるのである。芸術に真理を求めていた従来のリルケからすれば、大胆な方向転換だといえよう。こうした表現の見られる『ドゥイノの悲歌』のテーマは「死」と「愛」である。作品に描かれるこれら「死」と「愛」はいずれも脱日常的な性格を持ち、芸術と結び付けられている。このような性格はロマン主義的「愛と死」に前例が見られる。リルケはロマン主義の権威を借りて、じしんの架空さを意識した表現に正当性を持たせようとしたのではないか。

### はじめに

ひとりの詩人に様々な文学史的潮流が流れ込んでいることは、しばしば見られることである。20世紀初頭を生きたオーストリアの詩人ライナー・マリア・リルケ (Rainer Maria Rilke, 1875-1926) においても、文学史上の系譜が複雑に絡み合っている。例えば特に中期以降のリルケが示す芸術至上主義的な態度に関し、フランスとドイツのいずれにもルーツがあると指摘されている<sup>1</sup>。即ち、様々な影響が絡み合っただけでなく、こうしたリルケの態度を形づくっているために、「一つの源泉に帰することは難しい」<sup>2</sup>のだという。

このように、さまざまな影響のもとにあったリルケの詩人としてのキャリアは、やはり、次のようなバラエティに富んだ3つの時期に概ね区分されている。即ち、新ロマン主義的な、どちらかといえば主観的で夢想的な詩人として出発し、『時禱集』 (*Das Stunden-Buch*, 1899-1904) で神との関係において自己へと焦点を当てる初期 (1892-1902)、それより一転して、現実的・客観的な事物へと関心を寄せ、『新詩集』 (*Neue Gedichte*) (1907, 1908)

及び『マルテの手記 (*Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*)』(1910)でその真の姿に迫ろうとする中期(1902-1910)、そして、人間存在の在り方を問う哲学的作品でありながらも、具象的表現に満ちた『ドゥイノの悲歌(*Duineser Elegien*)』(1912-22)を制作する後期(1910-1926)である<sup>3</sup>。なかでも本稿では後期に注目する。

後期の Rilke もやはり複雑な影響関係のもとで詩作していた。彼がドイツ・ロマン主義の作品を手にする一方、これはかなり後年のことではあるが、フランス象徴主義の流れをくむ作家ポール・ヴァレリー (Paul Valéry, 1871-1945) に傾倒していた<sup>4</sup>ことはよく知られている。その後期の代表作こそ、先にも挙げた『ドゥイノの悲歌』(以下『悲歌』とも表記)である。

詩人じしんは、『悲歌』の制作について、1923年12月23日付、ナンニー・フォン・エッシャー宛の書簡において次のように語っている。

この制作にはふたつの最も内面的な経験が決定的な機因になっています。心の中に次第次第に成長してきた決心、生を死に向かって開いたものにして置こうという決心と、他方愛の変遷をこの拡大せられた全体の中へ据え、より狭い生の循環(それは死を無造作に異物として除外する)の中において可能であったのとは全然違った位置を与えようとする精神的な必要とであります。この点にいわばこの詩の「筋」が求められるべきでしょう。そして時としてはこれが単純に力強く前面に現れていると私は信じます。<sup>5</sup>

即ち『悲歌』のテーマは「死」と「愛」であり、それらはあたかも一組のものであるかのように捉えられているのである。死と愛を、このようにひとまとまりのものとして捉える発想には前例があるように思われる。即ちロマン主義的「愛と死」である。

Rilke 的「死」と「愛」の概念をロマン主義的「愛と死」に直接結びつける研究は、管見の限り見当たらない。しかし、ロマン主義的な「死」の概念、即ち、死と生との統一という発想が、Rilke にも根づいていることを明らかにする研究はいくつかある。ヴォトケはクロップシュトック (F. G. Klopstock, 1724-1803) からの影響を指摘し<sup>6</sup>、メーソンは Rilke における「死」と、ゲーテ (Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832) のそれとの類似を読み取っている<sup>7</sup>。クロップシュトックもゲーテも、いずれもどちらかと言えばシュトルム・ウント・ドランクの作家に分類されるものの、ロマン主義とのかかわりも深い作家であろう。彼らの示す「生と死の統一」という発想は、後述するように、やはりロマン主義の時代にも息づいている。一方 Rilke 的「愛」に関しては、このようなロマン主義やその周辺への系譜づけはなされていないようである。しかし、実際のところはどうか。Rilke 的「死」のみならず「愛」や、またそれらを組み合わせた Rilke 的「死」と「愛」を、ロマン主義的「愛と死」の系譜に連ねることはできないのだろうか。本稿では、このような可能性について、両者の共通点を探ることを通じて、論じたい。

なおここで「ロマン主義」とは、いわゆる文学におけるドイツ・ロマン主義のことを指し

ている。即ち、アンジェロスが述べるような、ノヴァーリスやシュレーゲル兄弟らの活動した18世紀末のイエーナのロマン主義の時代から、19世紀にかけての、少なくとも1832年頃まで続く、反近代的・反理性的傾向を持った文学運動を念頭に置いている<sup>8</sup>。とりわけ本稿で「愛と死」に関して言及するのはノヴァーリス (Novalis, 1772-1801) と Fr・シュレーゲル (Fr. Schlegel, 1772-1829) である。あるいはリルケの読書に関連してヘルダーリン (J. C. F. Hölderlin, 1770-1843) や、その系譜に先立って連なるものとしてクロップシュトックやゲーテの名前も挙げられる。

ところで、『悲歌』執筆時である1912年から1922年までの間、リルケは言語危機 (Sprachkrise) (以後「危機」とも表記) の状況に置かれていたと考えられる<sup>9</sup>。そもそも言語危機とは、主に1900年前後のオーストリアやドイツに見られる文学史的現象である。ホフマンスタール (Hugo von Hofmannsthal, 1874-1929) の著した『チャンドス卿の手紙 (Der Brief des Lord Chandos)』(1902) の主人公チャンドスが、日常会話の困難を訴え、「こうした会話はすべて、裏づけもなく、偽りで、ひどく粗雑に思えた」<sup>10</sup>と語るように、それまで現実認識や意思疎通の道具であった言語が、日常的な意識で捉えられる外的あるいは内的な現実と乖離する事態を指す。概ねその背後には、各作家の経験した当時の急激な近代化が潜んでいよう。確かに、自然科学的・産業的発展により、外的ないし内的生活に生じた大きな変化を、従来の語彙で捉えきれなくなったことは想像に難くない。

こうした「危機」をコンテクストに持つ『悲歌』は10歌から成る連作であり、なかでも注目すべきは人間賛歌的雰囲気を持った第九歌である。本作品では、「恐らくわれわれがここに存在するのは言うためだろう (Sind wir vielleicht hier, um zu sagen)」と歌われる。「危機」を背景としながらも、「言う」行為を力強く讃えるこの一節からは、リルケが『悲歌』執筆を通じて「危機」を解決しようと努めていたことが窺われる。では、『悲歌』のテーマたる「死」と「愛」と、「危機」の解決とはどのように関わっているのだろうか。

そもそもリルケの「危機」に関する研究は、ヴォトケ<sup>11</sup>によってリルケ研究史の早い段階からすでに行われ、近年では90年代にクルーヴェによって、また2000年以降も植和田<sup>12</sup>や熊沢<sup>13</sup>によって行われている。特にリルケの「危機」解決に関しては、ヴォトケ<sup>14</sup>やクルーヴェ<sup>15</sup>が、リルケの象徴的表現という観点で論じている。しかしながら、彼らの研究は、この「死」と「愛」というテーマとの関連を論じたものではない<sup>16</sup>。それゆえ本稿では、その点も併せて考察したい。この場合とりわけ、リルケ的「死」及び「愛」がロマン主義から継承されたものであるという可能性が、「危機」解決にどのように影を落としているかに目を向けよう。

その際コマの研究を主に参照する。なぜなら彼女は、『悲歌』を論じる際に、リルケの詩作のあり方に踏み込むからである。それは後述するように、言語に備わる能力のうちでも、虚構を構築しうる能力に関わる。彼女はそのことを『悲歌』のなかでも第七歌に沿って論じている。この第七歌は、先に挙げた第九歌と同様に、人間賛歌的雰囲気を帯びた作品であり、人間の生の苦悩をしばしば歌う『悲歌』という連作にあっては、第九歌と並んでハイライト

となる作品だと言えよう。

本稿は以下のように論を進める。第1章ではロマン主義的「愛と死」について、『ルツィンデ』や『夜の賛歌』を参照し概観する。第2章では主に『悲歌』からリルケ的「死」と「愛」を読み取り、ロマン主義的「愛と死」との類似を確認する。第3章で『悲歌』の背景である「危機」を紹介し、その解決とリルケ的「死」と「愛」とのかかわりについて考察する。結論としてはロマン主義的「愛と死」は芸術と深く結びつけられており、その思想の継承が『悲歌』に見られることを示唆したい。即ち、『悲歌』で実践された詩的・文学的に可能な「自己の拡張」を、「芸術」として権威づけるためにこの思想の継承が仄めかされているのである。

### 第1章 ロマン主義的「愛と死」

宇野は、ロマン主義的「愛と死」はFr・シュレーゲルの『ルツィンデ (*Lucinde*)』(1799)及びノヴァーリスの『夜の讃歌 (*Hymnen an die Nacht*)』(1800)に端を発するという<sup>17</sup>。画業に携わる青年ユーリウスの恋愛遍歴を描く『ルツィンデ』において、愛は「死すべきものから不死なるものへの何らかの移行であるに留まらず、その両方の完璧な統一なのである」<sup>18</sup>と語られる。即ち、ここでの「愛」は日常的な時間の制約から解放されたものであり、また彼岸をその内に含むものとされている。加えて、愛は女性の天分とされ、その女性は無垢の自然と近いものとされている<sup>19</sup>。更に、このように自然に近いものとされるゆえにか、この「愛」は、「肉の感覚 (*die Empfindung des Fleisches*)」<sup>20</sup>と呼ばれる官能性を備えている<sup>21</sup>。

ロマン主義は「愛」を「夜」というイメージを介して「死」へと接近させようとしている。宇野はトーマス・マン (Thomas Mann, 1875-1955) によるロマン主義思想についての興味深い考察を引いている。「夜はすべてのロマン派の故郷であり王国である。夜の発見、ロマン派はそれを常に真理として昼の空虚な妄想——つまり理性に対して感受性という王国を対立させた」<sup>22</sup>。マンはロマン主義における「夜」のイメージが、理性的な「昼」に対立したものだとして説明しているのである。なるほど『夜の讃歌』には、こうした昼と夜の対立が描かれている。

澁刺たる光よ、なおもおまえは疲れた者を呼び覚まし、仕事へと駆り立て——私に陽気な生を送らせようとする——だが、おまえは、追憶の苔むした墓碑から私を引き離すことはできない。私は喜んで、まめなるこの両手を働かせましょう、(...) 諸々の力の均衡のわけを探り、数知れぬ空間とそこに流れる時間の摩訶不思議な遊戯の法則を究めましょう。だが、私の秘められた心は、夜と、その娘である産む愛に、変わらぬ忠誠をつくす。<sup>23</sup>

即ち、理性的な昼は、人間を労働や学問に駆り立てようとするが、「私」は追憶と死への思

慕に満ちた夜に「忠誠をつくす」という。更に「私」はこの夜とともに、「その娘である産む愛」にも忠実なのである。したがって、ここには昼と夜の対立に加えて、夜と愛の同質性が示されていると言えるだろう<sup>24</sup>。このような非理性的なものの象徴としてロマン主義が発見した「夜」は、更に「そこに憧れと意味を想うほど、それは〈昼〉との対立を強め、死の影を強めていくことになる」<sup>25</sup>ののだという。確かに『ルツィンデ』には、「おお、永遠の憧れよ！——しかし、やがては、白昼の不毛な憧れも、空しい眩惑も、沈み、消えゆくだろう、そして大いなる愛の夜は永劫の静謐を感じることだろう」<sup>26</sup>と、「愛」と同質の「夜」の先に「死」のあることが、即ち、それらが「愛と死」として番いとなることがほのめかされているのである。

この「死」には更に次のような特徴が指摘される。宇野は、「ロマン主義者らにとって〈死〉は生の終着点と言ったような絶望に満ちたものではない。それは昼間の道德律からの解放、あらゆる規範からの解除を意味する」<sup>27</sup>という。したがって、ロマン主義的な「死」とは、此岸的な「昼」から解放された彼岸的な「夜」を突き詰めたものであると言えよう。あるいは、それどころか、宇野はシュトリッヒを援用しつつ次のように述べている。「(...) 死に救いを見出そうとする人間にとって、死はいわば外部からやってくる敵でも運命でもなく、それはむしろロマン主義的人間の内面的目標である」<sup>28</sup>。つまり「死」は、救いとして目指されるべきものですらあったのだ。そのためか、ロマン主義的な「死」は、いわゆるおそろしいものではない。『ルツィンデ』においては、「そして、私は感じた、万象は永遠の命をもち、死もまた本来は親しきものであって、その姿はただの惑わしにすぎぬ」<sup>29</sup>と、言われている。即ち、ここで語られているのは、「現実」に対処する生そのものだけでは飽き足らず、「現実」を超えた自由で愛に包まれた生に意義を見出そうとする態度」<sup>30</sup>である。したがって、ロマン主義者たちは、生を日常的な現実以上の、彼岸的なものをも内包するものとして捉えようとしている<sup>31</sup>のであり、この思想が死の彼岸性と、生と死の統一という発想の共通の根となるのである。

このようなロマン主義的「愛と死」の脱日常的性格は、彼岸の世界へのロマン主義的憧れに支えられている。この憧れは、過去への憧れであると同時に、理想とする芸術作品の基礎でもある。即ち、ロマン主義の目指す芸術とは、彼岸の世界を文学的に追及することなのである。宇野は彼岸の世界の追求が Fr・シュレーゲルの『文学についての対話 (*Gespräch über die Poesie*)』(1800) で文芸理論として仕上げられていることを読み取っている<sup>32</sup>。即ち Fr・シュレーゲルは「(...) 私は、古代人にとっては神話を中心点であったが、われわれの詩文学にはそのような中心点が欠落していると主張したい。(...) 新しい神話は精神の深奥から創り出さなければならない。それはあらゆる芸術作品の中でもっとも人為的なものでなければならない。なぜなら、それはあらゆる他のものを包括すべきであり、文芸の古い永遠の源泉のための新たな河床、器、ほかのあらゆる詩作品の萌芽をおおい包む無限の詩文でさえないなければならない」<sup>33</sup>と発言するのである。ここでは、古代人のように神話を自然と予め与えられていない近代人が、自身の内面を人工的に加工して、芸術作品という新しい神話を作

り上げることが求められていると言える。更にその芸術作品は「無限の詩文」と呼ばれ、限られた現世的時空を超えた広がりを持つものとして想定されている<sup>34</sup>。つまり、ロマン主義が理想とする芸術作品は、自己の内面を人工的に脱日常化させた虚構的なものということができるのではないか。このように、ロマン主義が掲げる芸術は、ロマン主義的「愛と死」の場合と同様に、彼岸の追求を色濃く反映している。あるいは彼岸の追及が、当時の芸術や「愛と死」の根幹にあり、これら三者を結び付けているとは言えないか。事実、『ルツィンデ』においては、ユーリウスが恋愛遍歴を経て成長するにつれて、彼の画業も成熟していく様子が描かれている<sup>35</sup>。即ち、「夜」を介して「死」へと接近する「愛」が、芸術とも強く結び付けられているのである。

ところで、ロマン主義者たちは文学におけるこうした彼岸の追及が、どれくらい可能だと考えていたのだろうか。『ルツィンデ』においては、「精神を文字 (Buchstabe) のなかにつつまこみ、結び付けるがいい。真の文字は全能であり、生粋の魔法の杖なのだ」<sup>36</sup>と述べられている。すなわち、文学において用いられる言葉は全能であると言われており、文学において彼岸を描き出す可能性が保証されていると言えよう。

## 第2章 リルケ的「死」と「愛」

### 第1節 リルケ的「死」と「愛」の性格について

『ドゥイノの悲歌』は、先述のように、リルケ的「死」と「愛」というテーマが全編を覆っているが、個々に特色のある題目を持った10歌から成る連作である。その幕開けを飾る第一歌は、特にリルケ的「死」と生との関わりを描く。近代人は死をある種恐怖の対象として日常からは遠ざけている<sup>37</sup>。しかしリルケは、本作品で「しかしあまりにも際立って区別をすることは生けるものたちの常に犯す過ちだ」<sup>38</sup>と、死と生とを分けることを非難する。つまりリルケにとって死は生の一部なのである。ここにリルケ的「死」の反近代的傾向が見て取れよう。このようなリルケ的「死」の親しさは、すでにヴォトケやメーソンがクロップシュトックやゲーテとの類似を指摘したものだが、先述のようなロマン主義的な死とも、やはり類似している。更に第4節で、リルケは「死という在り方 (Todsein)」を次のように歌っている。即ち彼は死してあるという状態を、「奇異なことだ、互いに関係し結ばれていたすべてのものがこのようにばらばらになり宙に舞うのを見ることは」<sup>39</sup>と、主体と客体の関係や、時間や空間の枠組み等の現世的な諸関係から解放されたさまとして歌うのである<sup>40</sup>。このようなリルケ的「死」の脱日常的性格も、ロマン主義のそれと共通したものだといえよう。

リルケ的「愛」は、『ドゥイノの悲歌』第二歌で、現代人の愛と古代人の愛との対比を通じて描かれる。即ち、現代人の愛は、相手を所有しようとする。リルケは抱擁や接吻などの濃密な肉体的接触を、相手を所有する行為として糾弾する。一方でリルケの理想の愛は、古代アッティカ人が相手の肩に触れる何気ない仕草のように、相手を束縛しないものとして描かれる<sup>41</sup>。この相手を束縛しない愛は、相手を徹底的に自由にする愛でもある。塚越は、

『悲歌』が執筆され始める1912年にほど近い1910年に出版された『マルテの手記』に、リルケ的「愛」を読み取っている。彼は、本作品の登場人物であり、主人公マルテが思いを寄せる叔母アベローネの眼の描写を取り上げ、リルケ的「愛」を説明する。即ち、「あなたがあなたの眼を、固定していないものででもあるかのように、それが落ちないようにと、仰向けにした顔にのせていたさま」<sup>42</sup>という記述である。このアベローネの固定されない眼は、「対象に結び付いてそこにとどまることのない視」<sup>43</sup>であり、そこには見る主体と見られる客体の関係が存在しない。したがってリルケ的「愛」とは、対象を客体化せず、また対象を所有せずに関わることだと結論されている。即ち、リルケ的「愛」はリルケ的「死」と同様に、日常における諸関係から解放されているのである。

また、アベローネという女性登場人物の描写にリルケ的「愛」が描き込まれていることからわかるように、詩人は愛をとりわけ女性の領分として捉えている。塚越はリルケ作品に現れる愛の女性（*die Liebende*）の描写から、女性は「自然の中であって、本来的に自然と交わることができていた」<sup>44</sup>という詩人の考えを読み取っている。

先に述べたロマン主義的な「愛」は「肉の感覚」を含み、恋人たちの密な触れ合いを否定しないものであった。この点において、ロマン主義的な「愛」はリルケ的「愛」とは真っ向から対立する。それにもかかわらず、これまでに見たように、両者は共通する点も持っているのである。即ち、愛がとりわけ女性の本分であるとされる点や、その愛を本分とする女性が自然に近いものとされる点であり、最も決定的なのは、両者ともに、日常的な諸関係の網の目から解放されている点、即ち脱日常的性格を持つという点である。

このように、リルケ的「死」および「愛」は、ロマン主義的な「死」および「愛」と、脱日常的性格という点で親近している。とは言え、これだけでリルケ的「死」と「愛」が、ロマン主義的な「愛と死」を継承していると言うのは難しい。なぜなら、死や愛に脱日常的性格を認める発想は他にもあるからである。例えば、プラトンにおいては、死が人間の魂を、それを束縛する肉体から解放するという思想<sup>45</sup>が見られるし、古代ギリシャや古代インド<sup>46</sup>においても愛（特に性愛）の恍惚に「永遠との融合」<sup>47</sup>が見出されている。しかしながら、「はじめに」でも述べたように、リルケ的「死」と「愛」は、ロマン主義的「愛と死」のように、一揃いのものとして捉えられている点で似通っている。更に、両者にはもう一つ共通点がある。先述のように、ロマン主義的「愛と死」は、芸術と強く結びつけられていた。実は、同様のことがリルケ的「死」と「愛」にも言えるのである。この点に、後者が前者の血を引いているという可能性を求めることはできないだろうか。以下ではそのことについて論じよう。

## 第2節 「大地」を介したリルケ的「死」と「愛」と詩作との結び付き

『悲歌』の中でも制作時期が最も遅いものの一つであり、先述のように「言うために在る」と「危機」解決の達成を窺わせる第九歌では、これらリルケ的「死」と「愛」が「大地（*die Erde*）」というモチーフを介して関連させられていると言える。なぜなら、これらはいずれ

も「大地」が人間に課する行いだからである。

「大地」が登場するのはまず、第4節である。

もの言わぬ大地が、恋人たちをせきたてる時、  
あらゆる物が彼らの感情の中で恍惚となることは、  
その大地のひそかなたくらみではないのか？<sup>48</sup>

「もの言わぬ大地のひそかなたくらみ (die heimliche List dieser verschwiegenen Erde)」が促すのは、愛の行い、即ち、「恋人たちの感情の中であらゆる物が恍惚となる」ことである。即ち、ここでは「恋人たち (die Liebende)」の行いが「大地」によって促されているということになる。恍惚となる (entzückt) のもとの語である entzücken の本来的な意味は、「自分自身の外に置かれる」状態となることを指す<sup>49</sup>。即ち、この状態はいわゆる「我を忘れた」状態であり、日常的な意識の外に置かれた状態だといえよう。したがって、ここでは恋人たちの感情の中で、恋人たちとともにすべての事物が、現世的な意識から解放されていることが求められているのではないか。このような「愛」の描写は、先述のような、あらゆる存在を日常的連関から脱させるリルケ的「愛」の作用を示すものだといえよう。

ところで、本作品において、上記のように我々人間に「愛」を要請する「大地」とは何ものなのか。それは、第6節と第7節とをまたいで明らかにされる。

物たちは欲している、私たちがそれらを目に見えぬ心の内部で あますところなく変容させることを  
内部へ——おお 限りなく——私たちの内部へ！結局は私たちが何びとであろうとも<sup>50</sup>

このように第6節の末尾では、事物が「私たち」つまり人間の心の中で変容されることを欲していると語られる。これにすぐ続く第7節の冒頭では次のように語られる。

大地よ、これがおまえの欲していることではないのか、自に見えぬものとして  
私たちの内部によみがえること。<sup>51</sup>

即ち、「大地」も事物と同様に人間の心の中で変容されることを欲しているのだ。したがって、第7節の冒頭で語られる「大地」の望みは、第6節の末尾で歌われる、事物の要求のパラフレーズではないかと考えられる。ここから、「大地」は地上の事物の総体だと言うことができるだろう。よって、話を元に戻せば、「大地のたくらみ」とは、「あらゆる事物が我々人間に促す行い」だということになる<sup>52</sup>。

更に、詩人がこの「大地」に対して「おまえ」と呼びかけを行う第7節においては、次のように歌われている。



いつもおまえは正しかった。そして慣れ親しまれた死、  
それはおまえの神聖な意図なのだ。53

ここで登場する死は、「慣れ親しんだ死 (der vertrauliche Tod)」である。即ち、近代人がそれに対する恐怖ゆえに遠ざけた死ではないと考えられる。したがってここでの死は、先述のような生の一部としてのリルケ的「死」のことだろう。このような生と区別されぬ「死」もまた、「愛」と同様に、「大地」の「意図 (der Einfall)」なのである。

それはそうと、この「大地」が人に促すものが他にもある。第九歌第4節では、人間が、「物たち自身も決して自分たちがそうであるとはつきつめて思っていなかったそのように言うために」<sup>54</sup>存在することが示される。この「言う」行為は、山を旅し、山頂の花を摘む行為に例えられている。

旅人が山の極みの岩肌から谷間へ持ち帰るもの、それは  
だれにも言い尽くし得ぬひと握りの大地 (eine Hand voll Erde) ではあるまい。彼が  
持ち帰るのは  
獲得された一つの純粋な言葉、黄や青のりんどうなのだ。  
恐らく私たちがここに存在するのは言うためだろう (...) 55

旅人は山からりんどうを持ち帰るが、そのりんどうは、山頂の「大地 (Erde)」が育む言葉であるという<sup>56</sup>。このような言葉を言うために人間は存在すると語られるのだ。したがって、「大地」は「言う」行為も促しているといえよう。

では、この「言う」は結局のところどのような行為なのか。「言う」は、ようは「愛」や「死」と同様に、事物が人間に与える使命のひとつなのであるが、第九歌はこの「言う」が登場して以降、人がすべき行いがいかなるものかを語ることで展開する。したがって、「言う」が初めて示される第4節以降語られることは、「言う」のパラフレーズであると推論される。そのことから、先にも引いた第6節の「物たちは欲している、私たちがそれらを目に見えぬ心の内部で あますところなく変容させることを」というフレーズも、「言う」で言い換えられるだろう。

さて、この「言う」と同じ行為だと考えられる、事物の「変容」が生じるのは「心内」である。この「心内」については、本作品の末尾でも言及されている。即ち、「幼年時代も未来も減ることはない (...) みなぎる現存在が心内にほとぼしる」<sup>57</sup>。幼年時代にも未来にも満たされているということは、つまり、「心内」は過去や未来という日常的な時間の区分のない領域だといえよう。このような「心内」に事物を受け入れる行為が「言う」と言われているのである。つまり「言う」は、事物を我々の内部へと受け入れ、永遠化させることだと考えられる<sup>58</sup>。したがって、このように心内に受け入れられた事物こそ、そこでほとぼしる

「現存在 (Dasein)」なのである。なお、この「言う」はリルケの「危機」解決の核心でもあるが、それについては第七歌について後述する際にも言及する。

手塚は、事物の「変容」が語られる際、このように「言う」に力点が置かれている点に、詩人的存在の肯定が、地上の人間の肯定の中核であることを指摘する<sup>59</sup>。したがって、この事物を脱日常化する「言う」は、詩作の行為即ち芸術活動にも等しいといえよう。

以上に見るように、人は「大地」に、「死」と「愛」と「言う」を要請されている。言い換えれば、「大地」の要請を介し、リルケは「死」、「愛」そして「言う」行為即ち詩作を互いに結び合わせているのではないか。そしてそれは、「事物の脱日常化」という目的のもとになされている。このような、彼岸的世界の追求のもとに「死」・「愛」・「詩作 (=芸術)」を結びつける発想の類似から、リルケ的「死」と「愛」がロマン主義的「愛と死」に系譜を連ねる可能性があるとは言えないだろうか。残念ながらリルケじしんの『ルツィンデ』等に関する具体的な発言は現段階では見当たらない。しかし「はじめに」でも触れたように、後期のリルケが、ロマン主義の詩人ヘルダーリンや、それに先立つクロープシュトックあるいはゲーテの作品に接していることはよく知られている<sup>60</sup>。確かに、疾風怒濤時代の作品を通じて、リルケが直接ロマン主義的「愛と死」の概念に触れたのではないかもしれない。しかし彼の読書は、ゲーテに明るいカタリーナ・キッペンベルク (Katharina Kippenberg, 1876-1947) や、ヘルダーリン研究者であるヘリングラート (Norbert von Hellingrath, 1888-1916) といった、精通者との交流をしばしば伴っている。したがって、実際に読書した作品の著者以外の諸作家や、その周辺の情報をリルケが折に触れて得ることは十分に考えられる。

### 第3章 リルケの言語危機解決とリルケ的「死」と「愛」

#### 第1節 リルケの言語危機概観

仮にリルケがロマン主義的「愛と死」を継承していたとして、そのことが『悲歌』執筆時の彼の詩作にどのように影響していたと言えるだろうか。それを考察するにあたって、まず、当時の彼を取り巻く状況、とりわけ言語危機の状況について確認する必要があるだろう。

言語危機とは、「はじめに」でも述べたように、それまで現実認識や意思疎通の道具であった言語が、日常的な現実と乖離する事態を指す。「危機」以前のリルケ、即ち 1902 年から 1910 年ごろまでのいわゆる中期のリルケについて、マイヤーは、『新詩集』の時代になって、初めてリルケは、事柄をしてみずから語らしめ、それを自足的な言語形成物に置き換えるという困難な芸術を営むことになる<sup>61</sup>と述べる。即ち中期には、詩人の個人的な感情や感想を排した、事物に即す表現が目指されたという。その際それを語る言葉については、1907 年に旅行先のカプリからエルンスト・ノルリントに宛てられた書簡にて、次のように述べられている。

そうしながら私は (...) むしろ私たちは母語の中にすべてを見出し、母語ですべてを語

ることに、いつも努力しなければならないという見解に達しています。というのは、私たちが深く無意識の世界においてもつながりあっている母語が、この母語だけが、われわれがそれを自分のものにしようと努力するならば、非常に正確に、精密に、また確実に、あらゆる余韻の余韻に至るまで、私たちの体験の最後の決定的なものを表現する可能性を、私たちに与えてくれるのですから。62

したがって、「母語において (in der eigenen Sprache)」という条件付きではあるが、言語でもってあらゆることを表現できるという自信や、言語の表現力に対する信頼が見て取れよう。ようするに、中期のリルケの詩作は、とりわけ客観的な現実<sup>63</sup>に忠実な表現が目指されていた。そして当時のリルケにとって言語と現実の紐帯は堅固なものであり、それゆえ、詩作において客観的な事物のリアリティも追求しようと想定されていたのではないか。

先述のように、「危機」の要因には急激な近代化の経験が挙げられる。リルケ自身も1902年から移り住んだ、当時なおも栄えたパリにおいて、「名状しがたいこと (Unsägliches) が起こる」63と、文字通り言い表す言葉が見つからぬような大都会の喧騒を経験している。

「はじめに」でも述べたように、彼の「危機」の時期は概ね1910年頃から1922年頃までとされ、当時の書簡や作品にその徴候が見られる。書簡で言えば、1910年5月5日付の、妻クララに宛てた書簡64を皮切りに、執筆活動における不振の訴えが数年に渡り散見される。

一方、作品で言えば、ヴォトケが『キリストの地獄めぐり (*Christi Höllenfahrt*)』(1913)という詩に、リルケの言語危機を見て取っている。加えて彼はリルケの「危機」が実存的危機と密接していることを指摘する。本作品は、死後地下にある死者の国を訪れたキリストの伝説を主題とする。ヴォトケは本作品における地獄を、「最も深い人間的苦しみの神話的な場」65という実存的な限界状況とみなしている。彼はこの限界状況に直面したキリストの沈黙を物語る、「(...) 息もせず、立ったのだ、保護柵もなく、苦痛のぬしは、沈黙していた。」66という箇所<sup>66</sup>に注目する。ヨハネの福音書1章1節で「初めに<sup>ことば</sup>言があった。言は神と共にあった。言は神であった」67と、神は言葉(ロゴス)であり、天地創造の端緒とされる。キリストは、この神あるいは神の言葉がナザレのイエスという歴史的人間性を取ったものである。このような、「ロゴスの権化としてのキリスト (Christus als der fleischgewordene Logos)」68が沈黙するという表現に、ヴォトケはリルケの言語危機の深刻さを読み取る。加えて、保護柵なく地獄を前に立ち尽くすキリストの姿が、同じフレーズにおいて描かれていることから、人間存在のはかなさや寄る辺なさに苦しむ実存的危機が、言語危機と同時に現れていることが指摘されている。このような言語危機と実存的危機の緊密な結びつきから言えば、彼の「危機」の解決は、実存的危機の解決とともに行われる必要があったと考えられる。

## 第2節 リルケの言語危機解決について

ではリルケは「危機」をどのような方法で解決しようとしていたのか。第七歌を取り上げ考察しよう。本作品は詩人自身の叫びによって始まる。

もはや求愛ではない、求愛に非ずして、抑えても抑えきれぬ声が おまえの  
叫びの本性であれ、なるほどおまえは鳥のように純粹に叫ぶであろう、  
季節が、高まりゆく季節が 悩み多い動物であることも、そして  
明澄な界に投げ入れる唯一の心ではないこともほとんど忘れて、  
情愛深い空へと迎え入れる鳥のように。鳥のように、いな鳥に負けず劣らず——、69

この叫びは、誰かを求めて呼ぶ声ではない<sup>70</sup>ことが、「もはや求愛ではない (Werbung nicht mehr)」という一風変わった表現で示されている。この叫びは、同じく他の鳥からの応えを期待せず、ただ歌うだけ<sup>71</sup>の鳥の声に重なっている。

おお それに春はその意味を心得ているだろう——、そこにはかの告知を  
響かせていない箇所はどこにもない。先ずあのひかえめに  
問いかけるように挙げられる初音、それをつつんで 同意する  
純粹な春の日の沈黙が、深まりゆく静寂とともに ひろびろと広がる。  
それから階段 呼び声の階段をかけ昇り、未来の  
夢の殿堂へと舞い上がる歌声——、それから湧き上がるトレモロ、  
約束に満ちた水の戯れの中で 噴き上がる水に  
早くも落下を予感している 噴水……そして迫りくる夏<sup>72</sup>。

the voice of the “Ich”(individual self) (「私」(個人的な自己)の声)<sup>73</sup>とコマーが呼び、詩人の自己の表れとされるこの「声」は、鳥が繰り返す急上昇と下降に乗って響く。それは階段や噴水の上昇と下降に例えられている。このように響き渡る鳥の声について、コマーは「鳥の声は彼(=詩人)の親しく住まう現実の世界に広がっていく」(括弧内加筆：池田)<sup>74</sup>と述べる。即ち、この階段や噴水という事物の描写は、上下する声の比喩であるのと同時に、声の響く周囲の情景描写でもあるのだ。したがって、鳥の声に重なって響く詩人の叫びもまた、周囲の情景に溶け込み、あたりをすっぽり覆うかのように広がっていると言える。ところで、コマーはこの第七歌を、先行する6つの悲歌と比較している。第六歌までの悲歌では、顕著な例で言えば、第一歌におけるように、「私が叫んだとて天使の序列の中から果たして誰が私の声を聞いてくれよう? (Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel/Ordnungen?)」<sup>75</sup>と、詩人は天使たちにその声を聞き入れてもらえず、「そしてこのように私は自らを抑制し、暗いむせび泣きの呼び声を飲み込むのだ (Und so verhalt ich mich denn und verschlucke den Lockruf/dunkelen Schluchzens)」<sup>76</sup>と、口をつぐんでし

まっていた。それに対してこの第七歌では、今述べたように、たとえ応えがなくとも詩人の声は鳥の声に等しくあたりに響き渡り、それどころか、周囲に溶け込んでいる。コマーはこの点に、詩人の声が「個人的な声をはるかに超えた声へと(...)成長してきた」<sup>77</sup>ことを読み取っている。したがって、このように広がりを持った叫びは、もはや詩人ただ一人の声とは言えぬ様相を帯びており、詩人の自己が世界へと拡張する様子が示されているといえよう。この拡張は第6節において、我々人間の使命とされる。

世界がうつろな転換をしてゆくときはいつも、過去は既になく  
間近の未来もまだない、そういう根なし草のような人たちがいるものだ。  
この人たちは 間近の未来もなお遠いからだ。だが私たちは  
こういうことに惑わされまい、むしろそれを、私たちの内部で  
なお認識されえた形姿を守る力にしよう。——それはかつて人々の間に立っていたのだ、  
(...)。78

実は、先行する第5節では、事物のはかなさが訴えられていた。それに対して、人間はどう応えるべきかを示すのが、この第6節である。ここに歌われるのは、過去の足掛かりもなく、未来の展望もない不確かな人間だからこそ、その心に「形姿を守る」力があるということである<sup>79</sup>。「形姿を守る力」とはどのような力か。第九歌の「言う」を思い起こそう。そこで人は事物を心のうちに匿い、永遠の存在へと変容させていた。第七歌においても、人は同様の力を持つとされるのではないか。実際、先に論じた第七歌冒頭での世界を包み込む詩人の叫びの広がり、第九歌の「言う」に見られた自己内部への事物の取り込みを彷彿とさせるものである。

このような自己の拡張を、コマーは *interaction* と呼ぶ<sup>80</sup>。つまり世界と自己との相互浸透であるという。*interaction* (相互作用) と呼ばれるのは、この自己の拡張において、事物を取り入れた自己もまた変容を被るためである。手塚はそれを、「うつろうものどうしの、頼み頼まれる共同関係」<sup>81</sup>の成立だとし、「人間自身も地上における有限的ないまの存在を永遠化しようというのである」<sup>82</sup>と述べる。したがって、ここで Rilke の自己のはかなさや寄る辺なさという実存的危機が、事物との融和を通じて解決されようとしているのである。

では、Rilke 的「死」と「愛」が、ロマン主義的「愛と死」から継承されたものであるという可能性は、このような彼の詩作とどのように関連づけられるだろうか。「自己の拡張」は、そもそも物理的には不可能なものであり、文学的にのみ可能な行為である。コマーはこの *interaction* を可能にするものとして、「20世紀には既に主流となっていた、日常的な現実性から脱却するという言語の能力」<sup>83</sup>、つまり言語のイマジナリーな形成能力を示唆している<sup>84</sup>。むしろ「危機」以降の Rilke はこうした言語の能力に目をつけ、それを利用しているのではないか。即ち、言語によって形成された自己の架空の内部 (= 作品) という脱日常的領域へと事物と言語を囲い込み、日常的な現実世界における対象と言語との不和を回避

することこそ、彼の言語危機解決の方法であろう<sup>85</sup>。しかし、このような真理性を度外視した虚構的発言は、言語危機以前の Rilke のように芸術作品に真理性を求める立場からすれば、無意味だと思われかねない。しかし、教養ある読者ならば、Rilke の『悲歌』における「死」と「愛」のテーマに、ロマン主義的「愛と死」の思想が響いているのを感じ取るだろう。先述のように、ロマン主義の思想では、芸術作品において超現実的な世界を創造しようとするがゆえに、作品の虚構性が是認されていた。Rilke の『悲歌』で展開される自己内部の人工的・虚構的形成も、このロマン主義の伝統に則るものとして肯定されうるだろう。

Rilke がロマン主義に接近しうるとすれば、彼が反近代的傾向や、自己存在への多大なる関心を、ロマン主義と共有していたからだろう。しかし両者の状況は異なり、Rilke がロマン主義に完全に同化するとは考え難い。例えば自己存在の探求の点では、ロマン主義にとって自己の存在自体は既に自明である<sup>86</sup>のに対し、言語危機と同時に実存的危機が生じていることからわかるように、Rilke にとっては自己の存在からして危うかったのである。あるいは、先述のように、官能性を拒否する Rilke 的「愛」と、それを認めるロマン主義的「愛」との間にも違いが見られた。さらに言えば、ロマン主義者が持つ詩作における言語への信頼感は、「危機」時の Rilke には欠けていた。こうした多くの違いにも関わらず、ロマン主義の伝統に言語危機以降の Rilke が与しようとしているならば、そこには自身の詩作に有益なものをどうかして取り入れようとする詩人の柔軟さや逞しさが見て取れよう。

## おわりに

以上に見てきたように、Rilke 的「死」と「愛」は、脱日常的性格を持ち、同じく脱日常的性格の Rilke 的詩作と結び付けられていた。この死と愛と芸術の結びつきは、ロマン主義的「愛と死」の場合と類似したものである。

『悲歌』に見られる Rilke の詩作は、自己を拡張し、他者と相互に浸透しようとするものであった。しかし、このような行為は文字通り言葉の上でだからこそ可能である。したがって、当時の彼の作品は、現実との紐帯を断った表現を行うことになろう。このような発想は、「危機」以前の、少なくとも中期の Rilke には見られず、また芸術が真理を体現すべきだという、現代においても根強い思想<sup>87</sup>とも相容れないものだろう。

Rilke 的「死」と「愛」と、ロマン主義的「愛と死」との相似は、このような Rilke の虚構的作品にある種の正当性を与えうる。即ち、ロマン主義という現実を超越した芸術作品を積極的に認める伝統の一端として、Rilke の虚構的作品が権威付けられうるのである。

---

1 Cf. Anthony Stephens, *Rainer Maria Rilke's Gedichte an die Nacht : an essay in interpretation*, University Press, Cambridge, 1972, p. 222.

2 *Ibid.*

3 この区分は富士川英郎の『Rilke : 人と作品』(東和社、1952)を参照したものである(93-209頁)。したがって本研究でも、Rilke が処女詩集『人生と小曲 (*Lieben und Lieder*)』を出版した1984年を彼の詩人としてのキャリアの出発点とし、Rilke の初期を

ここから始めている。次いでリルケがパリに移った1902年を中期の始まりとし、この中期最後の作品『マルテの手記』出版後に、制作不振に突入する1910年を後期の始まりとする。なお、富士川はこの3時期を「第1期」、「第2期」、「晩年」として区分している。本研究ではこの富士川の区分に従うが、それぞれを初期・中期・後期と名称を変更する。ところで実際には、この区分はあくまで便宜上のものといわざるを得ない。やはり、詩人の変化や成熟は徐々に表れており、例えば『時禱集』や『形象詩集』などの作品は初期と中期をまたいで成立している。あるいは、両者の詩の内容もまた、中期への過渡的な性質を帯びている。

4 塚越敏は『ドゥイノの悲歌』完成の前年である1921年にヴァレリーの『海辺の墓地 (*Le cimetière marin*)』に出会って以来、彼はヴァレリーに傾倒するようになるということ述べている(『リルケとヴァレリー』、青土社、1994年、21頁参照)。

5 Rainer Maria Rilke, *Gesammelte Briefe in sechs Bänden*, Bd. 5, Rinsen Book, Kyoto, 1977, S.293. 以下、*Briefe*, 巻号, 頁と表記。

6 Cf. Friedrich Wilhelm Wodtke, *Rilke und Klopstock*, Kiel, 1948, S. 176.

7 Cf. Eudo C. Mason, *Rilke und Goethe*, Böhlau, Köln ; Graz, 1958, S. 32.

8 J・F・アンジェロス『ドイツ・ロマン主義』、野中成夫、池部雅英共訳、白水社(文庫クセジュ)、1978年参照。

9 Cf. Sandra Kluwe, *Krisis und Kairos: Rilkes Sprachschemata und ihre productive Wendung*, GRIN Verlag, München, 1999, S. 77f.

10 Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden, Erzählungen ; Erfundene Gespräche und Briefe ; Reisen*, hg. v. Bernd Schoeller in Beratung mit Rudolf Hirsch, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1958, S. 465.

11 Friedrich Wilhelm Wodtke, „*Das Problem der Sprache beim späten Rilke*“; *Orbis Litterarum*, Volum 11, Issue 1-2, S. 64-109, 1956.

12 植和田光晴、『R.M.リルケ言語的転向の軌跡：作品と書簡にたどる』、朝日出版社、2001年

13 熊沢秀哉、「リルケと言葉 ——リルケにおける言葉と外部対象の問題性——」、『岐阜聖徳学園大学紀要、外国語学部編』(51)、1-13頁所収、岐阜聖徳学園大学、2012年

14 Cf. Wodtke, „*Das Problem der Sprache beim späten Rilke*“, S. 109.

15 Cf. Kluwe, S. 253.

16 植和田はリルケの愛という主題と詩作との関連については言及している。即ち彼はリルケ的愛を、実存的・倫理的要請に応えるものであると同時に、それによって、周囲から孤立した「私」とその周囲とを、あるべき調和的な姿へと促す、「一種触媒的な言語機能」(植和田、99頁参照)を寓意するものとして解釈する。しかしそれは、むしろ『マルテの手記』に関して指摘されたものである。

17 宇野道義、「愛と死——R.ワグナーの「トリスタン」にみるドイツロマン主義の系譜」、『帝京大学文学部紀要 英語英文学一般外国語』(10)、281-308頁所収、帝京大学、1979年、281-287頁参照。

18 Friedrich Schlegel, *Lucinde : ein Roman ; kritisch herausgegeben und mit Begriffs-Repertorium, Bibliographie und Nachwort versehen von Karl Konrad Polheim*, Reclam, Stuttgart, 1999, S. 88.

19 Cf.,Fr. Schlegel, *Lucinde*, S. 30.

20 *Ibid.*, S. 31.

21 『ルツィンデ』で示される愛には段階があり、「第一段階は「肉の感覚」を通じた愛の段階、第二段階は「ファンタジー」により愛が内面化し、「無限性、不分離性」を追求しゆく。「第三の、また最高の段階は調和的な温かさの永続的感情である (...)」(岡崎勝世、「初期ロマン主義の社会的位置：「ルツィンデ」(1899)をめぐって」(『埼玉大学紀要 教養学部』20、19-39頁所収、埼玉大学教養学部、1984年、27頁)という。こうした愛の段階はすべてが必要な段階であり、Fr・シュレーゲルは「精神的な愛と官能的愛との統

一こそ真の愛たることを主張している」(岡崎、28頁)という。

22 宇野、283頁。

23 Novalis, *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Bühl Verlag, Herrliberg-Zürich, 1945, S. 13.

24 シュトリッヒも1802年に文芸年間に所収されたFr・シュレーゲルの連作詩*Abendröte*について論じる際、「夜は愛の王国である」(Fritz Strich, *Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner*, Bd. 2, Francke Verlag, Bern ; München, 1910, S. 85.)と、同様のことを述べている。

25 宇野、283頁。

26 Fr. Schlegel, *Lucinde*, S. 116.

27 宇野、284頁。

28 宇野、286頁。

29 Fr. Schlegel, *Lucinde*, S. 11.

30 宇野、292頁。

31 宇野、292頁参照。

32 宇野、287頁参照。

33 Friedrich Schlegel, *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, Bd. 1, F. Schöningh, München, 1967, S. 312.

34 具体的な形式としては小説であり、「文学の領域に現れる全ジャンルを総合するとともに哲学と文学を総合し、芸術全体を、さらには全精神世界を総合し活性化せしめようとする」(岡崎、22頁)ことが目指されたという。

35 『ルツィンデ』においては、「しかし、それがあってこそはじめて丈夫の力が美へと陶冶されもする、かの悦楽のより高次な芸術感覚を、若者に伝授できるのは、ただ愛のみである」(Fr. Schlegel, *Lucinde*, S.31)とされている。これは、人の芸術における成長を促すものとして、愛に根源的な作用を認める発言と言えよう。また、このことを裏付けるかのように、本作品において、主人公ユーリウスが、ルツィンデとの出会い以降、芸術面における成長を見せていることが語られる。彼の絵は当初、「総じて徹底癖と鋭い洞察にもかかわらず、硬直して石と化したかのようなであった。多くの長所があったが、ただ優美さが欠けていた」(*Ibid.*, S. 73)という。しかし、ルツィンデと出会ったユーリウスの絵は、「彼の絵は再び生氣を取り戻し、魂を吹き込む光の氾濫がいちめん<sup>ますらお</sup>に漲って、みずみずしい色彩のなかに、真の肉体が花を咲かせていた」(*Ibid.*, S. 82f.)と言われるような変化を見せ、「彼の芸術が完成の域に近づき、そこにあつては、かつては彼がいかなる努力と営為をもってしても獲得することのできなかつたようなものが、おのずから成就されるようになった」(*Ibid.*, S. 83)とさえ言われるようになる。

36 Fr. Schlegel, *Lucinde*, S. 30.

37 例えば1915年11月8日付けのヘープナー宛の書簡(*Briefe*, Bd. 4, S. 85-93.)に日常生活からの死の排除が述べられている。

38 Rainer Maria Rilke, *Werke : Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hg. v. Manfred Engel u. a., Bd. 2, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1996, S. 203. 以下、*Werke*, 巻号, 頁数と表記。なお本稿で取り扱うリルケの著作の邦訳は以下を参照させて頂いたが、引用に際しては適宜訳を改めた。

塚越敏監修、『リルケ全集』(全十巻)、河出書房新社、1990-1991年。

富岡近雄訳・解説・注、『新訳リルケ詩集』、郁文堂、2003年。

手塚富雄訳、『ドゥイノの悲歌』、岩波文庫、2010年。

大山定一、高安国世、谷友幸、富士川英郎、矢内原伊作訳、『リルケ書簡集』(全二巻)、人文書院、1968年。

39 *Werke*, Bd. 2, S. 203.

40 『リルケ全集』(4)、410頁参照。

41 Cf., *Werke*, Bd. 2, S. 206f.



42 Rainer Maria Rilke, *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, hg. v. Manfred Engel u. a., Bd. 4, Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig, 2003, S. 213.

43 塚越敏、『リルケの文学世界』、理想社、1969年、346頁。

44 塚越、『リルケの文学世界』、344頁。

45 森田耕喜、「ヘーゲル哲学における生命と死の概念」、『国際医療福祉大学紀要』(1)、29-42頁所収、国際医療福祉大学保健学部、1996年、31頁参照。

46 福田和彦、『カーマ・ストラ』、芳賀書店、1969年、14頁参照。

47 G・R・テイラー『歴史におけるエロス』、岸田秀訳、新書館、2008年、260頁。

48 *Werke*, Bd. 2, S. 228.

49 Cf. *Duden, deutsches Universalwörterbuch*, hg. v. der Dudenredaktion, Dudenverlag, Mannheim, 2011, S. 526.

50 *Werke*, Bd. 2, S. 229.

51 *Ibid.*

52 富岡は、この「大地のたくらみ (die List der Erde)」が、ヘーゲル (Georg Wilhelm Friedrich Hegel, 1770-1831) の歴史理論の中心的概念「理性のたくらみ (die List der Vernunft)」に血脈を辿れるという (富岡、425頁参照)。理性とはここで、世界や世界の歴史を支配するものだが、その「たくらみ」とは次のようなものである。即ち、個々人は世界史において各々の求めるままに行動しているように見える。しかし彼らは実のところ世界史の背後に潜む理性によって巧みに操られ、それが求める究極目的に向かわされているという (Cf. Hegel, *Vorlesungen über die Philosophie der Geschichte* (『歴史哲学講義』), *Werke*, Bd. 12, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970, S. 49.)。

なお、この「大地」というモチーフについては、ハイデガー (Martin Heidegger, 1889-1976) が『芸術作品の根源 (*Der Ursprung des Kunstwerkes*)』(1935-1936) で語るような「大地」が連想されるかもしれない。確かに、本文中で後述するような、ある種事物から現世や日常という覆いを外そうとするリルケ的詩作を理解するにあたり、ハイデガーの思想は大いに参考となるだろう。しかし、本稿ではあくまで第九歌に登場する「大地」を、地上的な事物の総体であり、人間にリルケの理想とする「死」と「愛」と詩作を要求するものとしてのみ取り扱いたい。同様に、「大地」は、バツハオーフェン (Johann Jakob Bachofen, 1815-1887) の『母権論 (*das Mutterrecht*)』(1861) などにおいては、「母なる愛」と関連するモチーフである。しかしやはり、本稿では第九歌という作品から読み取りうることにのみ言及するため、それに関しては取り扱わないことをお断りする。

53 *Werke*, Bd. 2, S. 229.

54 *Werke*, Bd. 2, S. 228.

55 *Ibid.*

56 『リルケ全集』(4)、557-558頁参照。

57 *Werke*, Bd. 2, S. 229.

58 手塚、191頁参照。

59 手塚、194頁参照。

60 1909年11月以来リルケはクロップシュトックに親しみ (Cf. Wodtke, *Rilke und Klopstock*, S.1-14)、1911年以降、詩人はゲーテを読んでいる。(Cf. Eudo C. Mason, *Rilke und Goethe*, Böhlau, Köln; Graz, 1958, S.55)。また1910年にヘルダーリン研究者のヘリングラートとの出会いがある (Cf. Herbert Singer, *Rilke und Hölderlin*, Böhlau, Köln, 1957, S20-24)。なお、クロップシュトックを通じてリルケが、「愛と死」

の発端をもたらした一人ノヴァーリスと死の賛美を共有し得るというヴォトケの指摘 (Cf. Wodtke, *Rilke und Klopstock*, S. 8) もある。

61 ヘルマン・マイヤー『リルケと造形芸術』、山崎義彦訳、昭森社、1966年、p.57。

62 *Briefe*, Bd. 2, S. 307f.

63 1903年7月18日付のルー・アンドレアス・ザロメ宛ての書簡 (Rainer Maria Rilke, Lou Andreas-Salomé, *Briefwechsel*, Max Niehans Verlag AG., Zürich und Insel Verlag Wiesbaden, 1952, S. 54) 参照。

64 *Briefe*, Bd. 3, 1977, S.104.

65 Wodtke, „*Das Problem der Sprache beim späten Rilke*“, S. 78.

66 *Werke*, Bd. 2, S. 57.

67 『聖書 (旧約聖書続編つき)』、新共同訳、日本聖書協会、1987年、(新) 163頁。

68 Wodtke, „*Das Problem der Sprache beim späten Rilke*“, S. 78.

69 *Werke*, Bd. 2, S. 220.

なおこの箇所訳に際しては『新訳リルケ詩集』、377頁を主に参照。しかし第5詩行における *in die innigen Himmel* に関しては大幅に変更を加えた。当該箇所を富岡は「天空の奥深く」と訳している。しかし、*innig* は「親密な」あるいは「心のこもった」と、心情の深さを意味するよう訳するのが一般的であると考えられる。また、この冒頭部において呈示されている純粹な叫びと、それに対する応えという応答関係は、感情的性格を持つものと考えられる。即ち、特に、応える者は *Gefühlin* と名付けられ、この応答関係が感情的性格を持つことが示唆されている。この応答関係が、鳥の鳴き声とそれへの反応に比されているのである。言い換えれば、比された鳥の鳴き声の、周囲への働きかけも、感情的性格を帯びたものだと考えられるだろう。したがって、本稿においては、この *innig* を「情愛深い」と訳している。

70 富岡、419頁参照。

71 『リルケ全集』(4)、509-510頁参照。

72 *Werke*, Bd. 2, S. 220.

73 Kathleen L. Komar, *Transcending angels : Rainer Maria Rilke's Duino elegies*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1987, p. 125.

74 *Ibid.*

75 *Werke*, Bd. 2, S. 201.

76 *Ibid.*

77 Komar, p. 125.

78 *Werke*, Bd. 2, S. 222.

79 当初嘆かれた人のはかなさ、つまり永続性のなさが、ここでは翻って無限の変転を可能にする特性と捉えなおされていると考えられる。こうした発想は『悲歌』の完成とともに成立した『オルフォイスに捧げるソネット (*Die Sonette an Orpheus*)』(1922)に歌われた、生死を超えて変転し、偏在するオルフォイス的存在にも生きているだろう。

80 Komar, p. 132.

81 手塚、194頁。

82 同上。

83 Komar, p. 132.

84 Cf., *Ibid.*, pp. 132-133.

85 虚構性を利用したリルケ的詩作のより詳しい仕組みに関しては、拙論「R・M・リルケの言語危機について—ホフマンスタールとの比較を通じて—」(『美学』第248号、2016年、美学会、37-48頁所収)で論じている。

86 Fr・シュレーゲル「哲学の発展」、松田隆之訳(『シュレーゲル兄弟』(ドイツ・ロマン派全集第12巻)、国書刊行会、1990年、241-280頁所収)、251頁及び257頁参照。

87 西村清和、『フィクションの美学』、勁草書房、1993年。5頁参照。

## 参考文献

リルケの作品・書簡

Rainer Maria Rilke: *Werke : Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, Insel Verlag, Frankfurt am Main, 1996.

Rainer Maria Rilke: *Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Insel Verlag, Frankfurt am Main und Leipzig, 2003.

Rainer Maria Rilke: *Briefe*, [hrsg. vom Rilke-Archiv in Weimar], erster Band, 1897 bis 1914, Insel Verlag, Wiesbaden, 1950.

Rainer Maria Rilke: *Gesammelte Briefe in sechs Bänden*, Rinsen Book, Kyoto, 1977.

Rainer Maria Rilke, Lou Andreas-Salomé: *Briefwechsel*, Max Niehans Verlag AG., Zürich und Insel Verlag Wiesbaden, 1952.

塚越敏監修、『リルケ全集』(全10巻)、河出書房新社、1990-1991年

富岡近雄訳・解説・注、『新訳リルケ詩集』、郁文堂、2003年

手塚富雄訳、『ドゥイノの悲歌』、岩波書店(岩波文庫)、2010年

大山定一、高安国世、谷友幸、富士川英郎、矢内原伊作訳、『リルケ書簡集』(全2巻)、人文書院、1968年

その他の作品

Hugo von Hofmannsthal: *Gesammelte Werke in zehn Einzelbänden*, Bd. 7, *Erzählungen: Erfunden Gespräche und Briefe; Reisen*, S. Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1958.

Novalis: *Gesammelte Werke*, Bd. 1, Bühl Verlag, Herrliberg-Zürich, 1945.

Schlegel, Friedrich; herausgegeben und eingeleitet von Hans Eichner: *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*, F. Schöningh, München, 1967.

Schlegel, Friedrich: *Lucinde: ein Roman ; kritisch herausgegeben und mit Begriffs-Repertorium, Bibliographie und Nachwort versehen von Karl Konrad Polheim*, Reclam, Stuttgart, 1999.

Fr・シュレーゲル著、山本定祐編訳、『ロマン派文学論』、富山房(富山房百科文庫(17))、1978年

シュレーゲル兄弟著、平野嘉彦 [ほか] 訳、『シュレーゲル兄弟』(ドイツ・ロマン派全集第12巻)、国書刊行会、1990年

トーマス・マン著、青木順三訳、『リヒャルト・ヴァーグナーの苦悩と偉大：他一篇：講演集』、岩波文庫、1991年

ノヴァーリス著、今泉文子訳、『ノヴァーリス作品集(3)夜の讃歌・断章・日記』、筑摩書房(ちくま文庫)、2007年

ホフマンスタール著、檜山哲彦訳、『チャンドス卿の手紙 他十篇』、岩波書店(岩波文庫)、1991年

リルケ研究

Kluwe, Sandra: *Krisis und Kairos: Rilkes Sprachscheidung und ihre productive Wendung*, GRIN Verlag, München, 1999, S. 72.

Komar, Kathleen L.: *Transcending angels : Rainer Maria Rilke's Duino Elegies*, University of Nebraska Press, Lincoln and London, 1987.

Mason, Eudo C.: *Rilke und Goethe*, Böhlau, Köln ; Graz, 1958.

Singer, Herbert: *Rilke und Hölderlin*, Böhlau, Köln, 1957.

Stephens, Anthony: *Rainer Maria Rilke's Gedichte an die Nacht : an essay in interpretation*, University Press, Cambridge, 1972.

Wodtke, Friedrich Wilhelm: *Rilke und Klopstock*, Kiel, 1948.

Wodtke, Friedrich Wilhelm: „Das Problem der Sprache beim späten Rilke“, *Orbis Litterarum*, Volum11, Issue1-2, S. 64-109, 1956.

ヘルマン・マイヤー著、山崎義彦訳、『リルケと造形芸術』、昭森社、1966年

植和田光晴、『R.M. リルケ言語的転向の軌跡 : 作品と書簡にたどる』、朝日出版社、2001年

熊沢秀哉、「リルケと言葉 ——リルケにおける言葉と外部対象の問題性——」、『岐阜聖徳学園大学紀要、外国語学部編』(51)、1-13頁所収、岐阜聖徳学園大学、2012年

塚越敏、『リルケの文学世界』、理想社、1969年

富士川英郎著、『リルケ : 人と作品』、東和社、1952年

その他の参考文献

Hegel, *Werke*, Bd. 12, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970.

Strich, Fritz, *Die Mythologie in der deutschen Literatur von Klopstock bis Wagner*, Francke Verlag, Bern ; München, 1910.

J.F.アンジェロス著、野中成夫、池部雅英共訳、『ドイツ・ロマン主義』、白水社(文庫クセジュ)、1978年

G・R・テイラー著、岸田秀訳、『歴史におけるエロス』、新書館、2008年

M・ハイデッガー著、関口浩訳、『芸術作品の根源』、平凡社(平凡社ライブラリー)、2008年

J.J. バッハオーフェン著、岡道男・河上倫逸監訳、『母権論 : 古代世界の女性支配に関する研究 : その宗教的および法的本質』(1)、みすず書房、1991年

宇野道義、「愛と死——R. ワーグナーの「トリスタン」にみるドイツロマン主義の系譜」、『帝京大学文学部紀要 英語英文学一般外国語』(10)、281-308頁所収、帝京大学、1979年

岡崎勝世、「初期ロマン主義の社会的地位 : 「ルチンデ」(1899)をめぐって」、『埼玉大学紀要、教養学部』(20)、19-39頁所収、埼玉大学教養学部、1984年

西村清和、『フィクションの美学』、勁草書房、1993年

福田和彦、『カーマ・ストラ』、芳賀書店、1969年

森田耕喜、「ヘーゲル哲学における生命と死の概念」、『国際医療福祉大学紀要』(1)、29-42

頁所収、国際医療福祉大学保健学部、1996年

『聖書(旧約聖書続編つき)』、新共同訳、日本聖書協会、1987年

## 文献紹介

ボリス・ド・シュレゼールの映画音楽論「音楽と映画」  
« Réflexions sur la Musique: Music et Cinéma »  
(*Revue musicale*, 8<sup>e</sup> anée numéro 8, 1927, pp. 310 - 313)

船木 理悠  
Rieux Funaki

この「音楽と映画」という小論は、音楽評論家として著名であったボリス・ド・シュレゼール (Boris de Schloezer, 1881 - 1969) がフランスの *Revue musicale* 誌で連載していた「音楽についての省察 (Réflexions sur la Musique)」という一連の評論の中の一つである。

シュレゼールは今日の日本で言及されることは少ないが、1947年にガリマール社から出版された著作『バッハ序論：音楽美学の試論』(*Introduction à J. - S. Bach : Essai d'esthétique musicale*, Paris, 1947)<sup>1</sup>は、その刊行が一つの事件として迎えられたとのことである<sup>2</sup>。また、ミケル・デュフレンヌが『美的経験の現象学』の中で、サルトルやインガルデンと並べてシュレゼールを取り上げたことでも知られている<sup>3</sup>。その他、シュレゼールはロシア出身の哲学者レフ・シェストフ (Lev Shestov, 1866-1938) の哲学の紹介によってフランスの実存思想に大きな影響を与えた他<sup>4</sup>、ドストエフスキーやトルストイといったロシア文学の膨大な仏訳によってもフランス思想の形成に大きく関わった点も特筆すべきであろう。

それ以降はやや取り上げられることが少なかったように思われるが、2003年にグン＝グリット・コーラー (Gun-Britt Kohler) が、*Boris de Schloezer (1881-1969) : Wege aus der russischen Emigration* (Köln, 2003) を著したのを皮切りに、2000年代後半になってクリスティーン・エスクラペ (Christine Esclapez) が *La musique comme parole des corps* (Paris, 2007) で大きく取り上げ、2009年以降にはレンヌ大学出版から次々に著作が再版される等、再度注目が集まっている。

今回紹介するのは、そのシュレゼールが先述の「音楽についての省察」という連載の中で表した評論の一つであり、まずもって以下の点で興味深いと言える。

第一に、後に『バッハ序論』において20世紀のフランス音楽美学の歴史に大きな足跡を

---

<sup>1</sup> 邦訳のタイトルは参考文献表に挙げたように『バッハの美学』とされている。

<sup>2</sup> 角倉一朗「解説」、ボリス・ド・シュレゼール (角倉一朗、船山隆、寺田由美子[訳]) 『バッハの美学』白水社、1977年、p. 375、参照。

<sup>3</sup> Cf., Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, 1953, pp. 274-277.

<sup>4</sup> 例えば Schloeze, « Léon Chestov », *Revue philosophique de la France et l'Étranger*, 84<sup>e</sup> année, 1959, pp. 355-362 等を参照。

残すことになる思想家が、音楽と「映画」についてどのように捉えて論じていたのかという点である。20世紀前半頃のフランスはエチエンヌ・スリオ (Étienne Souriau) の『諸芸術の照応 (Correspondance des arts)』(Paris, 1947) に代表される比較美学の時代でもあり、そのような中で音楽美学の側から映画との関係について何が語られていたのかという点は、美学史・音楽美学史を捉える上で興味深い。

第二に、この批評文が発表された時期に注目すべきであろう。というのも20世紀初頭は当然無声映画の時代であり、商業的なレベルでのトーキーが始まったのが1927年にアメリカで公開された『ジャズ・シンガー』からだと言われているが、このシュレゼールの批評はまさにこの1927年のものなのである。無論、『ジャズ・シンガー』の公開はまずもってアメリカの出来事であって、フランスでは事情は異なっただろうが、本稿で取り上げる評論はこのようなトーキー黎明期 (或いは前夜) に音楽と映画をめぐって書かれたものであるということは特筆に値する。

更に興味深いのは、この批評で扱われている作品である。詳細については、後述するがここで取り上げられているジャン・グレミヨン (Jean Grémillon, 1902-1959) の『外海巡り (Tour au large)』は単なる無声映画ではなくて、音楽と映像の関係がまさに前景化しているような作品なのである。やや先取りして述べるなら、この作品は何らかの形で映像に音を付帯させようとしてきた様々な試みの一つであり、音楽と映像を結びつけようという試みの歴史、或いは、その結びつきの在り方を考える上で興味深い実例を我々に提供してくれるものなのである。

なお、シュレゼールは1935年の『フランス新批評 (La NRF)』にも「音楽と映画」と題した小論を書いているが<sup>5</sup>、こちらは一層短いものであり、本稿では上記のような関心から、冒頭で挙げた1927年の論考のみ扱うこととする。

以下では、関連する領域の研究者の益を考え、このシュレゼールの残した評論を彼の論述の順に従ってできるだけ詳しく紹介する。

## 1. 対象とされている作品

まず、シュレゼールは「若き映画監督で作曲家でもあるジャン・グレミヨンが、プレイエラ [pleyela] のために特別に書いた曲の伴奏で、ヴィユ・コロンビエ座 [Vieux Colombier] で我々に上演されたフィルム『外海巡り』が提起しているのは、まさにあの同期 [synchronisme] の問題である」(p. 310)<sup>6</sup>という言葉でこの評論を始めている。ここではまず、ここで挙げられている『外海巡り』という作品について簡単に確認しておきたい。

ジョルジュ・サドゥールによれば、この『外海巡り』は「ブルターニュ地方と大西洋に

---

<sup>5</sup> Schloëzer, « Musique et cinéma », *La Nouvelle Revue Française*, 23<sup>e</sup> année, numéro 262, pp. 138-141.ただし、本稿ではシュレゼールが雑誌等に発表した文章を集めた *Comprendre la musique* (éd. par Timothée Picard, Rennes, 2011) に所収されたものを参照した。この2011年のエディションでは、編者によって冒頭が省略されている。

<sup>6</sup> 以降、引用は特に断りが無い場合は1927年の *Music et Cinéma* からのものであり、ページ番号のみ付すことにする。

ついでの様式化されたイメージであるマグロ漁船の航海日誌を映像化した」<sup>7</sup>中編映画であり、「シネ＝クラブ・ド・フランス上映され、ついで一九二七年四月からヴィユ＝コロンビエ座で公開された」<sup>8</sup>ものである。

従って、シュレゼールが目にしたのはこの1927年4月から上映されたものということになるが、ここでまず目を引くのが、シュレゼールのこの一文の中にみられる「プレイエラ」という言葉である。このプレイエラというのは所謂ピアノラ（＝自動演奏ピアノ）の一種であり、ピアノのメーカーとして有名なプレイエルの製品を指す。伊東信宏によれば、「プレイエルの自動演奏ピアノは、「プレイエラ」と呼ばれ、ロールペーパーにパンチングした穴によって打鍵を指定し、再生スピードやダンパーを「ピアノリスト」と呼ばれる「奏者」が操作する」<sup>9</sup>ものだという。グレミヨンの作品はこのプレイエラによって音楽をつけられていたのである。

次に注目すべきは、作品の内容である。この作品自体は、本稿執筆時点で直接確認することは出来なかったが、シュレゼールが比較的詳しく作品について言及していることから、或る程度までは作品の特徴をうかがい知ることができる。シュレゼール曰く、

『外海巡り』——それは海である。結局のところ、主題は無く、叙述すべきような、また、注記すべきような如何なる物語もない。本質的にデュナミックなフィルムである。我々は諸々の波が岩へと突進するのを見る[中略]。次は静けさ、そして海は広がる、重たくまた緩慢に。幾つかの漁のシーンに続いて、その後、嵐、潮の満ち引きの影響、日没、等々。(p. 310)

このように、『外海巡り』は、ブルターニュの海の光景を切り取りながら、そこに海の持つ運動（特に水の運動）とその休止による対比に注目した作品だったと想像できる。或いは、少なくとも、シュレゼールがそこからそのような側面を受け取り得るような作品だったのである。

---

<sup>7</sup> ジョルジュ・サドゥール（丸尾定、出口丈人、小松弘[訳]）『世界映画全史 12 無声映画芸術の成熟——トーキーの足音 1919—1929』国書刊行会、2000年、p. 115。ただし、訳書では『外海巡航』と訳されているが、やや硬い訳であるように思えるので本稿では『外海巡り』としている。

<sup>8</sup> 同上。

<sup>9</sup> 伊東信宏『東欧音楽綺譚 クルレンツィス・跛行の来訪神・ペトリューシカ』音楽之友社、2018年、p. 170。なお、このプレイエラはストラヴィンスキーを語る際にしばしば言及されている。デーリングによれば、ストラヴィンスキーは早くから、ピアノロールやレコード録音といった音響の再現手段に興味を示してきた（ヴォルフガング・デーミング（長木誠司[訳]）『ストラヴィンスキー』音楽之友社、1994年、p. 119、参照）のであり、1923年から6年間の契約を結び、プレイエルの本社内にスタジオを提供されていた。そして、そこでストラヴィンスキーは自作のピアノラ版の編曲や《ピアノラのためのエチュード》の作曲を残している。



## 2. 作品の映像と音楽各々に対するシュレゼールの評価

それでは、上記のような作品を題材として、シュレゼールはどのようなことを論じているのだろうか。まず、映像と音楽の各々については、シュレゼールは高い評価を与えていると言ってよい。

映像についての言葉を見ると、シュレゼールは次のように述べている。

この諸々のタブローの中には多様さが有り、単調さが避けられており、その結果、観客は如何なる倦怠も感じはしない。そこには明白に、主題の無いこのフィルムの中に、「構成」[« composition »]についての大きな配慮が在る。[すなわち]嵐や砕ける大波といったデュナミックな諸々のシーンは、静的な性格の諸々のタブローによって切り分けられている。ある種の効果が規則的に再生産され、謂わば諸々の指導動機[motifs conducteurs]の役割を演じている。(p. 310)

ここでは明らかに、映像における動的な個所と静的な個所との対比によって生じる所定の効果の反復による、映像の「構成」が注目されており、それに対してシュレゼールは一定の評価をしている。

一方で、音楽についてはどうかというと、シュレゼールは、「このフィルムが公開された何日か後に、私は、J. グレミヨン氏の楽曲を個別に聴く機会があった」(p. 310)とし、この作品の音楽だけを単体で聞いたと述べている。その上で、グレミヨンの作品はストラヴィンスキーの影響が大きく見られるとは言え、「それは確かに才能が有って、また、自分の仕事をよく知っている音楽家の作品である」(pp. 310-311)と高い評価を与えている。

そして、ここで注目すべきであるのは、音楽に対しても、映像に対しても同様「構成」という言葉を使っている点である。

この諸々のテーマ、これらを作者は非常に興味を惹きつけるリズム的、和声的、対位法的な変奏という方法によって扱っている。ある諸々のフレーズ、或る諸々の定型[formules]は、作品を通して一貫しており、それらが、かくして、作品に属する種々のエピソードを結びつけている。要するに、視覚的地平の上と同様、聴覚的地平の上でも、作者は多様性の中に或る統一を持ち込むことによって、「構成」[« composer »]に専心しているのだ。(p. 311)

このように、映像（視覚的地平）においても、音楽（聴覚的地平）においても、共にそれぞれのやり方で「構成 (composition)」が行われており、シュレゼールはこの点を評価しているのである。加えて言うと、フランス語の *composer* には「構成する」という意味の他に「作曲する」という意味もあり、シュレゼールはこの言葉を紐帯として、映画における

映像の側と音楽（音）の側を並行的に語ろうとしていることも見て取れる。

しかし、問題となるのは、このように映像と音楽が一つの作品の中に存在するとき、それをどう捉え、どのように評すべきかということである。すなわち、シュレゼール自身が冒頭で述べているように映像と音楽の「同期」の問題である。以下ではこの両者の関係に関するシュレゼールの議論に目を向けることにする。

### 3. 音楽と映像の平行

次に、シュレゼールは、「しかし、最終的には、イメージのこの二つの系列<sup>セリー</sup><sup>10</sup>は何を与えるのだろうか？」(p. 310)と述べ、映像と音楽の関係を問い始める。そして、この両者の関係については、シュレゼールはかなりネガティブに捉えている。

シュレゼール曰く、「フィルムと楽曲は、互いに気兼ねし合い、戦い合っている」(p. 311)。つまり、グレミヨンの作品の中では、映像と音楽が対立しているとシュレゼールは指摘しているのだが、ここで興味深いのは、この対立を生み出している原因についてのシュレゼールの見解である。

シュレゼールは次のように言う。

たいていは、映画において我々は音楽を聞きはするが、しかし、それに耳を傾けてはいない。ところが、J.グレミヨンの音楽は、我々に強い印象を与える；それは聴かれることを望んでおり、それは我々の注意を要求しているのだが、[このことは]その内的な諸々の質によってというだけではなくて、まさに、それがフィルムに正確に適用されているから、それがそれ[フィルム]と合っているからなのである。(p. 311)

ここには、映画における映像と音楽の関係について一つの見方が現れているといえるだろう。すなわち、第一に、大抵の場合、映画における音楽は傾聴する対象ではないという見方である。そして、この見方は、映像と音楽が接触を持つ場合、「我々は諸知覚に属する二つの秩序の間を揺れ動いているのであり、そして、このことは、優位に立っている視覚的な諸々のイメージを完成させるためなのである」(p. 311)という理解に基づいている。すなわち、映画においては、映像のセリーと音楽（音）のセリーという二つの秩序が併存し、映画を観照する体験は、この二つのセリーの間を揺れ動くことで成立しているという理解であり、加えて、この二つのセリーの間の往還において映像が優位にあるという理解

---

10 この二つの系列とは、明らかに映画における映像というイメージの系列と音楽（或いは音）というイメージの系列を指している。すなわち、シュレゼールは映画における映像と音楽（音）を共にイメージと捉え、二種類のイメージの関係を問うているのである。

なお、イメージという言葉からはベルクソンのイメージ論が想起されるが、シュレゼールはここでイメージという概念自体について詳しく述べてはおらず、その含意については検討を要する。

である。

更に言うのならば、この揺れ動きは「視覚的なイマージュを完成させる」という働きをしているのであり、ここにおいて、映画においては聴覚／音楽に対して視覚／映像が決定的に優位であるとされていることが見て取れる。

そして、このような観点において、シュレゼールはグレミヨンの作品の問題を指摘するのである。上にも述べたように「J.グレミヨンの音楽は、我々に強い印象を与える；それは聴かれることを望んでおり、それは我々の注意を要求している」(p. 311)。つまり、「いつも映画において我々が聞いている音楽は、[映像と音楽の間に生じる]この痛ましい印象を生み出しはせず、このことは、おそらくは、その取るに足らないような質に起因している」(p. 311) のに対して、グレミヨンの音楽はその質故に我々に傾聴するように求め、その結果、映像と音楽という映画の有する二重性が露わなものとなって我々の耳目に現れているのである。

このような事態が出来るのは、シュレゼールの考えでは、映像と音楽の同期が不十分だからでもなければ、聴衆がこの種の同期された音楽と映像に十分に慣れていないからでもない (cf. p. 312)。曰く、「J.グレミヨンの試みが、従って、我々に改めて証明しているのは、種々の美的な活動の絶対的な特殊性なのである」(p. 312)。すなわち、「二つ或いは幾つかの芸術の間の融合は存在しないし、決して存在し得ない」(p. 312) ので、映像と音楽との融合は不可能だとシュレゼールは考えるのである。

ここで、興味深いのは、「幾人かの偉大な諸精神が夢想するこの総合芸術は、彼ら[だけ]のもの、危険な幻想にすぎない」(p. 312) とされ、シュレゼールの念頭には、明らかに、所謂「総合芸術」という観念があるということである。すなわち、シュレゼールは映画を、オペラやバレエのような総合芸術と同じ範疇の中で、或いはそれらの延長線上にあるものとして捉えて議論しているのだ<sup>11</sup>。

そして、そのような枠組みの中で、シュレゼールは、総合芸術が実は諸芸術の「融合」ではなくて、一種の「平行」であると捉えている。

舞踊と音楽、音楽と映画といったように——二つの芸術が接触を持つ度ごとに、可能な二つの解があるのみである：[すなわち]一方が他方を支配し、服従させ、そして、それ[他方]を「応用芸術」[art d'appliqué]の身分に格下げするか、それら[両者]の各々が、その全面的な独立を保ち、自身のやり方で自らを組織し、そして、その固有の本性を自由に実現するかである。(pp. 312-313)

このように、異種の芸術の交わりにおいて、真の融合など有り得ず、両者の間は主従の関係であるか、両者が各々勝手な展開をするかしか考えられないというのが、シュレゼール

---

<sup>11</sup> シュレゼールはここでバレエの例を挙げている (cf. p. 313)。

の総合芸術観である。

これは極めてシニカルで悲観的に過ぎる見方に思われるかもしれない。しかし、実際、映画のフィルムが映像のセリーとサウンドトラックの並走によって上映を行っている事実や、今日でも「映像と音楽の対位法」といった表現によって映画における映像と音楽の関係が語られている事実を考えるのならば、シュレゼールがここに述べた視点は、映画という芸術を考える上で極めて適切であったと言えるだろう。また、トーキー前夜或いは黎明期とも言えるこの時期にして、既にこのような視点が示されていたということは特筆すべきであろう。

加えて、シュレゼールはグレミヨンの作品を全くネガティブに評価しているのではない。この小論の末尾は次のような言葉で締めくくられている。

J.グレミヨンの中の音楽家は、映画監督を前にして完全に降参しなくてはならなかったか、或いは、それ[映画監督]にきっぱりと背を向けなくてはならなかったかなのである。しかし、作者はこのラディカルな解決よりも、妥協を選んだのであり、これ[妥協]が、そもそも、私はそれを認めるのだが、一見すると非常に論理的で、そして、諸々の可能性に富んでいるように見えるのである。(p. 313)

グレミヨンの作品は映像と音楽の融合という点では成功ではなかったかもしれないが、そこに見られる映像と音楽の関係の有り方は、決して無価値なものではない。後にトーキーの展開の中で、この映像と音楽の平行関係によって多彩な作品が作られていったことを考えるならば、そこには豊かな可能性が胎動していたことは想像に難くないであろう。

## 結び

シュレゼールの小論「音楽と映画」は、そもそもが学術論文ではなくて、またごく短い文章であることもあり、細部の論証や具体的な説明には欠ける部分もあるかもしれない。しかし、本稿で述べたように、そこで扱われている作品や、示されている視点に着目すると、音楽と映画という問題を考える上で極めて示唆深い題材を提供してくれるものと言える。

## 参考文献

シュレゼールの著作

- ・ *Introduction à J. - S. Bach : Essai d'esthétique musicale*, Paris, 1947 (*Introduction à J.-S. Bach : essai d'esthétique musicale*, Rennes, 2009. 邦訳：ボリス・ド・シュレゼール (角倉一郎、船山隆、寺田由美子[訳]) 『バッハの美学』白水社、1977年) .
- ・ *Comprendre la musique*, Rennes, 2011. (雑誌論文を集めたもの)

- ・ *Igor Stravinsky*, Rennes, 2012.
- ・ *Problème de la musique moderne*, Rennes, 2016. (Marina Scriabine との共著)
- ・ « Léon Chestov », *Revue philosophique de la France et l'Étranger*, 84<sup>e</sup> année, 1959, pp. 355-362.

シュレゼールに関する先行研究

Christine Esclapez, *La musique comme parole des corps*, Paris, 2007.

Gun-Britt Kohler, *Boris de Schlœzer (1881-1969): Wege aus der russischen Emigration*, Köln, 2003

グレミヨンに関する文献

飯島正『フランス映画』三笠書房、1950年

——『フランス映畫史』白水社、1950年

——『フランス映画史 改稿版』白水社、1956年

ジョルジュ・サドゥール (丸尾定、出口丈人、小松弘[訳])『世界映画全史 12 無声映画  
芸術の成熟——トーキーの足音 1919—1929』国書刊行会、2000年

その他参考文献

伊東信宏『東欧音楽綺譚 クルレンツィス・跛行の来訪神・ペトリューシカ』音楽之友社、  
2018年

ヴォルフガング・デーミング (長木誠司[訳])『ストラヴィンスキー』音楽之友社、1994  
年

Mikel Dufrenne, *Phénoménologie de l'expérience esthétique*, Paris, 1953.

執筆者一覧 (氏名は掲載順)

依頼論文

---

田之頭 一知

大阪芸術大学芸術学部芸術計画学科教授

大阪大学大学院文学研究科博士後期課程中退、修士 (文学)

主要業績

- ・『美と藝術の扉——古代ギリシア、カント、そしてベルクソン——』萌書房、2017年
- ・「ポエティウスにおける永遠をめぐる——永続的時間と悠久の自然の音楽——」、岡林洋・清瀬みさを (編著) 『カルチャー・ミックス II』晃洋書房、2018年

論文

---

池田 まこと

同志社大学大学院文学研究科美学芸術学専攻博士後期課程修了、博士 (芸術学)

主要業績

- ・「R・M・リルケの言語危機について：ホフマンスタールとの比較を通じて」、『美学』第67巻1号、2016年
- ・「リルケの事物概念の変遷について：中期と晩年の作品を比較して」、『美学芸術学』第33号、2018年
- ・「「ヴァレーの丘」に匂い立つ「芳しき香り (Fragrance)」に誘われて——リルケの仏語詩『ヴァレーの四行詩』のたくらみ——」、岡林洋・清瀬みさを (編著) 『カルチャー・ミックス II』晃洋書房、2018年

文献紹介

---

船木 理悠

同志社大学嘱託講師 (2019年4月～)

同志社大学人文科学研究科嘱託研究員 (社外) (～2019年3月末)

京都造形芸術大学非常勤講師

同志社大学大学院文学研究科美学芸術学専攻博士後期課程修了、博士 (芸術学)

主要業績

- ・「G・ブルレの音楽美学史的位置づけ——E・ハンスリックとの関係を通じて——」、『美学』第66巻2号、2015年
- ・「エルネスト・アンセルメの音楽美学における解釈と身体——現象学的身体論としてのアンセルメの音楽美学——」、『音楽学』第63巻1号、2017年
- ・「音響のテンポと脈拍のテンポ——ジゼル・ブルレとフーゴー・リーマン——」、岡林洋・清瀬みさを (編著) 『カルチャー・ミックス II』晃洋書房、2018年

---

## 関西美学音楽学研究会 活動報告

\*

2018年4月 - 2019年3月

---

- 通算第二十三回（2018年度第一回）研究会 2018年5月20日（日）@立命館大学  
・原罌：「美学会例会発表予行」
  
- 通算第二十四回（2018年度第二回）研究会 2018年6月24日（日）@同志社大学  
・外山悠：「美学会例会発表予行」
  
- 通算第二十五回（2018年度第三回）研究会 2018年7月28日（土）@立命館大学  
・田邊健太郎：「音楽哲学における近年の研究動向——存在論と認知論を中心に」
  
- 通算第二十六回（2018年度第四回）研究会 2018年9月24日（月）@同志社大学  
・西澤忠志：「日本音楽学会例会発表予行」  
・船木理悠：「美学会全国大会発表予行」
  
- 通算第二十七回（2018年度第五回）研究会 2018年10月20日（土）@同志社大学  
・田邊健太郎：「美学的音楽知覚論の可能性——ロジャー・スクルートンを事例として」  
・船木理悠：文献紹介 ポリス・ド・シュレゼール「音楽と映画」  
(*La revue musicale*, 8巻8号, 1927, pp. 310 - 313)
  
- 通算第二十八回（2018年度第六回）研究会 2018年11月18日（日）@立命館大学  
・原罌：学位論文構想発表  
・外山悠：『美学』投稿予定草稿検討  
・船木理悠：『美学』投稿予定草稿検討
  
- 通算第二十九回（2018年度第七回）研究会 2018年12月20日（木）@京都大学  
・池田まこと：「リルケ的「死」及び「愛」におけるロマン主義思想の継承に関しての  
一考察：特に言語危機の解決と関連させて」  
(『関西美学音楽学論叢』執筆予定内容)

□通算三十回（2018年度第八回）研究会 2019年1月31日（木）@同志社大学

・外山悠：「斎藤百合子による「らしさ」の「日常美学」

（『関西美学音楽学論叢』執筆予定内容）

□通算第三十一回（2018年度第九回）研究会 2019年3月6日（水）@立命館大学

・大貫菜穂：「拭い去られる不安と強化される愛情

——『GHOST IN THE SHELL 攻殻機動隊』『イノセンス』

『アップルシード』にみる人とポストヒューマンの自我（仮題）」

（『関西美学音楽学論叢』執筆予定内容）

・船木理悠：文献紹介 ボリス・ド・シュレゼール「音楽と映画」

（『関西美学音楽学論叢』執筆予定内容）



【お知らせ】

第3巻は編集の都合により第1分冊、第2分冊という形で発行いたします。第2分冊は2019年度中頃の発行を予定しています。

編集委員長：船木理悠

編集委員：田邊健太郎、外山悠、山口隆太郎（50音順）

## 関西美学音楽学論叢 第3巻第1分冊

---

2019年3月31日発行

編集・発行 関西美学音楽学研究会

ホームページ

<https://aesthetics-musicology.jimdo.com/>

E-mail アドレス

[kansai.aesthetics.musicology@gmail.com](mailto:kansai.aesthetics.musicology@gmail.com)

---

© 関西美学音楽学研究会 2019

本誌に掲載の論文を無断で複写、転載することを禁じます。