

関西美学音楽学論叢

第7巻

2023

Kansai Journal

of

Aesthetics and Musicology

Vol. 7

関西美学音楽研究会[編]

関西美学音楽学論叢

第7巻

2023

目次

論文

- ・『オルフォイスへのソネット』におけるリルケの詩作の様相について：
二人称の語りを中心に…………… 池田まこと p. 2

史料紹介

- ・加藤周一文庫における「音楽」関連史資料について 付：加藤周一宛別宮貞雄書簡
…………… 西澤忠志 p. 25

文献紹介

- ・ジゼル・ブルレのヘーゲル論2：
ジゼル・ブルレ「ヘーゲルにおける歴史的時間と音楽的時間」…… 船木理悠 p. 45

- ・執筆者一覧…………… p. 58

*

- ・関西美学音楽学研究会活動記録…………… p. 59

『オルフォイスへのソネット』におけるリルケの詩作の様相について：
二人称の語りを中心に

About the aspect of poem of Rilke in “Die Sonette an Orpheus”:
mainly on the second person narration

池田 まこと
IKEDA Makoto

要旨

本稿はリルケが『オルフォイスへのソネット』において、「変容」の詩学を大いに実践していることを明らかにするものである。

「変容」とは、リルケ畢生の作『ドゥイノの悲歌』第九歌で示された、人間の使命である。はかない現世の事物を、芸術の力で永遠化することを指す。

一方、コマーが『ドゥイノの悲歌』第十歌の考察を通じて明らかにするには、リルケはある挫折を味わっているという。すなわち、詩人は、当時彼が置かれていた、語る主体と語られる客体とが分離した言語状況からの脱却に失敗しているというのだ。この挫折は「変容」の獲得と表裏一体になっている。なぜなら、「変容」の詩学が、「反省（リフレクション）」を内包し、主-客の分離をはじめとした「二者の対立」を前提とした言語状況こそを必要とする弁証法的方法だからである。

この「変容」の詩学が『オルフォイスへのソネット』には生きている。それは、そこで用いられた二人称の語りを考察することによってあぶりだされる。本稿では、ガダマーの「問いと答えの論理」を参照し、本作品で用いられた二人称への問いかけが、弁証法的な「変容」を生じさせる動因となることを指摘する。

はじめに

本稿は、20世紀初頭のドイツ語圏を代表する詩人のひとりライナー・マリア・リルケ（Rainer Maria Rilke, 1875 - 1926）の詩集『オルフォイスへのソネット *Die Sonette an Orpheus*』（1922）を取り上げて、当時の彼の詩作の様相を、彼の置かれた言語的状況との関連で探究するものである。とりわけ、近い時期に成立した『ドゥイノの悲歌 *Duineser Elegien*』（1912 - 1922）の第十歌との比較を通じて、彼が詩作の方向性をどのように模索しているのかを具体的に示すことを目的とする。

『オルフォイスへのソネット』（以下『ソネット』とも表記）は26作品からなる第一部と29作品からなる第二部の二部構成の詩集である。先ほど触れたように、この詩集の成立時期と、リルケ畢生の作とも言われる連作『ドゥイノの悲歌』（以下『悲歌』とも表記）の最

終的な成立時期とは重なっている¹。1922年1月末から2月5日にかけて『ソネット』の第一部が書かれ、2月7日から15日にかけて『悲歌』第六・七・八・九・十歌が執筆されている。さらに、2月11日から20日にかけて『ソネット』第二部が手掛けられている²。このように成立時期の近い両作品であるが、リルケ研究においては、むしろ『ソネット』は『悲歌』の次の段階にあるというのが定説である³。

リルケ研究における『ソネット』研究は、こうした『悲歌』からの詩学の展開という観点を軸に、幅広く行われている。例えば、ソネット形式や連作という形式に関わるものや、「オルフォイス」というモチーフに関するもの、あるいは「死」や「存在」などの、リルケのより実存的なテーマに踏み込む場合などが挙げられよう⁴。

筆者が特に関心を持っているのは、作品中で用いられた語りについて考察することである。なぜなら詩人の言語状況や、それを踏まえた上での彼の詩作の様相を明らかにするのに有効な観点であるように思われるからだ。事実、『ソネット』についてはないが、K・L・コマーがリルケ作品の語りについて興味深い考察を行っている。1987年に出版された *Transcending Angels: Rainer Maria Rilke's Duino Elegies* において、彼女は N・フライ (Northrop Frye, 1912 - 1991) を援用し、『悲歌』で使用されている語りについて考察している。本著は『悲歌』当時のリルケの言語状況と、同時に詩作のありようを、明快に読み解くものである。すなわち、『悲歌』のとくに第十歌の分析を通じて、当時の彼が置かれていた、語る主体と語られる客体とが分離し、表現と表現対象が結びついていないという言語状況を脱する試みと、その挫折を明らかにしている⁵。しかしながら、本著では、『悲歌』以降

¹ 『ドゥイノの悲歌』の制作自体は1912年にすでに手が付けられており、1月に第一歌と第二歌が成立している。同年に一部が書かれていた第三歌が13年に完成し、その後15年頃まで執筆がつづけられるものの詩集の完成には至らず、22年ようやく全体が成立している (富岡近雄訳・解説・注『新訳リルケ詩集』、郁文堂、2003年、397-400頁参照)。

² 富士川英雄『リルケ：人と作品』、東和社、1952年、199-201頁参照。

³ Cf. Rainer Maria Rilke: *Werke: Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hrsg. v. Manfred Engel u. a., Frankfurt am Main, Insel Verlag, Bd. 2, 1996, S. 714. 以下、*Werke*, 巻号, ページ数と表記。

あるいは、日本の主要なリルケ研究者のひとりである富士川は、両作品の成立時期は近いけれども、『悲歌』はある時期の完成であり、『ソネット』は新しい時期のはじまりを告げるのだと言う (『リルケ：人と作品』、201頁参照)。

⁴ Cf. *Werke*, Bd. 2, S. 713-728.

⁵ Cf. Kathleen L. Komar, *Transcending Angels: Rainer Maria Rilke's Duino Elegies*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1987, pp. 169-197.

あるいは、池田まこと「リルケのフランス語詩における古代的言語段階への回帰の試みについて」、『関西美学音楽学論叢』(6)、2-29頁所収、2022年、11-16頁にコマーのこの見

のリルケの展望については凡そ言及されていないのである⁶。

加えて、現段階では『ソネット』における語りについての研究は、まだ余地を十分に残しているように思われる。たしかに、エンゲルとフェレボルンの編集した全集の解説には、『ソネット』の語り手、すなわち抒情的自我⁷に関する言及がされてはいる⁸。すなわち、『ソネット』の語り手は、神と事物と人間の仲介者なのだという。しかし、それは、語りそのものを問題とするというよりも、作品の秘教性を示し、読者にどのような開かれ方をするかという文脈で触れられたものである。あるいは、近年の国内の研究でも、リルケ作品の語り手を取り上げたものがある。熊沢は『ソネット』における抒情的自己（抒情的自我のこと）と経験的自己との関わりを明らかにしている⁹。しかし、この研究も、リルケの当時の言語状況を合わせて考えるには、別途考察が必要だろう。

一方、他に『ソネット』の語りを研究するための糸口があるとすれば、先述したような、『悲歌』を読み解く際にコマが用いた、フライの論の援用というアイデアを、『ソネット』にも応用することではないだろうか。これによって、リルケの当時の言語状況と詩作の様相の関連が考察しやすくなるように思われる。利点はそれだけではない。同じスケールを当てはめることで、比較の基準が明確になり、『悲歌』から『ソネット』への詩学の展開を、よりはっきりと示すことができるだろう。それを試みるのが本稿の目的である。

本論は次のような手続きで進められる。まず、コマによる『悲歌』第十歌解釈を改めて紹介する。すなわち、作品自体を概観したのち、フライを応用したコマの解釈について述べる。次いで『ソネット』を取り上げる。本作品の主たるテーマやモチーフについて概観し、それから『ソネット』で用いられている語りに目を向ける。なお、この場合、作品中で二人

解のまとめがある。

⁶ コマは、*Transcending Angels: Rainer Maria Rilke's Duino Elegies*において、リルケの作家研究というよりもむしろ、比較文学研究の立場をとっている。よって、詩人が同時代のエリオット（Thomas Stearns Eliot, 1888 - 1965）やジョイス（James Joyce, 1882 - 1941）といった英語圏の作家と、問題意識（自他の未分化な時代への郷愁など）を共有していたことを指摘することの方に重点が置かれているといえよう（Cf. Komar, p. 214.）。

⁷ das lyrische Ich。「従来おもに、抒情詩の話者としての「私」を経験的ないし伝記的存在としての作者と区別するために用いられてきた概念である」（小野寺 賢一「「抒情詩の〈私〉（Lyrisches Ich）」の成立とその受容：マルガレーテ・ズースマンからオスカー・ヴァルツェルへの変容を中心に」、『ドイツ文学』162(0)、日本独文学会、178-195頁所収、2021年、1頁）とされている。しかし、この概念自体についても、この抒情的自我と実在の作者との関係などの点について様々に議論がされているのが現状である。

⁸ Cf. *Werke*, Bd. 2, S. 714.

⁹ 熊沢秀哉『『オルフォイスへのソネット』における空間と自己』、『岐阜聖徳学園大学紀要・外国語学部編』（45）、岐阜聖徳学園大学、2006年、1-18頁参照。

称の人称代名詞が主として用いられている語りを、便宜上「二人称の語り」と呼ぶこととする。本来ならば、「二人称の語り」は、作中の相手に呼びかけると同時に、読者に向かって「おまえ」と語りかけ、物語のうちに彼らを引き込む作用を持つものだと考えられている¹⁰。しかし、本稿ではこの読者のテキストへの巻き込みには立ち入らず、作品の進行が対話的であるということに専ら注目する。それは、後述するが、ここで取り上げるリルケ作品における「おまえ」への語りかけが、多分に自己完結的なためである。それを踏まえ、『ソネット』の語りに見出される特徴と『悲歌』第十歌のそれとを比較し、『ソネット』における詩作がどのようなものであったかということについて論及したい。またその際、『ソネット』のあとに成立したフランス語の詩の状況を適宜参照する。

1:『ドゥイノの悲歌』第十歌についてのコマーの見解

1-1: 作品概観

『ドゥイノの悲歌』は生と死や、愛というテーマを全体にわたる基調としつつ、各々に特色ある主題のもとで、近代における人間がいかに生きるべきかを問う連作である。第十歌はその末尾に置かれた作品であり、第一歌から第九歌までとは一風異なる雰囲気のものとなっている。それは、第九歌までの作品が、例えば「ああ、いかに私が叫んだとて、並み居る天使のうちの誰がはるかの高みからそれを聞くのか？」(第一歌)¹¹のように、一人称の語りを主調としているのに対し、第十歌¹²は総じて三人称となっているからである。たとえば第十歌第三節は、

ただ若い死者たちだけが、時間の無い平静さの
最初の状態 この世の習慣(ならい)から離脱してゆく状態の中で、
愛しつつ 彼女の後についてゆく。少女(おとめ)らが
慣れ親しむまで 彼女はじっと待ってやる。そっと彼女らに
自分の身に付けているものを見せてやる。悩みの真珠と
堪え忍びの優雅なヴェールを。――若者たちと一緒に彼女は
無言で歩む。

Nur die jungen Toten, im ersten Zustand
zeitlosen Gleichmuts, dem der Entwöhnung,

¹⁰ 山田仁『『冬の夜ひとりの旅人が』とは何か：二人称の語りと越境のファンタジー』、『Ex: エクス: 言語文化論集』(11)、関西学院大学経済学部、2019年、123-149頁所収、127-129頁参照。

¹¹ 原文は Wer, wenn ich schrie, hörte mich denn aus der Engel/Ordnungen? (*Werke*, Bd. 2, S. 201.)。

¹² *Werke*, Bd. 2, S. 230-234.

folgen ihr liebend. Mädchen
wartet sie ab und befreundet sie. Zeigt ihnen leise,
was sie an sich hat. Perlen des Leids und die feinen
Schleier der Duldung. - Mit Jünglingen geht sie
schweigend.¹³

と、主語は「若い死者 [die jungen Toten]」、や「彼女 [sie]」などの三人称であり、目的語などにも一人称および二人称のものは凡そ見られない。コマーはこうした第十歌の語りは、「物語的 [narrative]」であり、「超然とした [detached]」、「非人格的 [impersonal]」な調子だと認めている¹⁴。

その語りで描かれるのは、「悩みの都市 [die Leid-Stadt]」や「燃え滓だらけで化石した怒り [schlackig versteinerten Zorn]」¹⁵の採掘される鉱山などを舞台とした旅の過程である。これらの抽象的なものの具象化に満ちた、シンボリックな世界を旅するのは、死者と思しき「若者 [der Jüngling]」と女性の姿を取った「嘆き [eine Klage]」である。彼らは最終的には「存在の局地的な状況」¹⁶である「〈原苦〉の山 [die Berge des Ur-Leids]」、すなわち「死」の究極の領域¹⁷に行きつく。しかし「嘆き」はその山に入ることはできず、「若者」だけがその奥へと姿を消していく。その後、死者の消息を知ることができない代わりに、生きるものには「まだ葉のついていないハシバミの垂れ下がった花序 [die Kätzchen der leeren Hasel]」や「春の暗い土壤に降り注ぐ雨 [den Regen, der fällt auf dunkles Erdreich im Frühjahr]」という「比喩 [ein Gleichnis]」が与えられているとして、本作品は締めくくられる。

1-2: 『悲歌』第十歌におけるリルケの言語的状況

「はじめに」でも触れたように、コマーは本作品において、リルケが『悲歌』を通じてなそうとしてきたことの、ある種の頂点とその挫折を見て取っている。

¹³ *Werke*, Bd. 2, S. 231.

なお本稿で取り扱うリルケ作品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。以下、『リルケ全集』（巻数）、頁数と表記。

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。

¹⁴ Cf. Komar, p. 170.

¹⁵ 無冠詞で登場している（*Werke*, Bd. 2, 1996, S. 232.）。

¹⁶ 『リルケ全集』（四）、586頁。

¹⁷ 同、598頁。

コマーは『悲歌』の幕開けの際、思考のプラトンの方式がリルケの創造性を停止させ、この麻痺が彼の詩的危機を生みだしている¹⁸と述べている。つまり、『悲歌』が書きはじめられた当時のリルケが、フライ的な言語の歴史的段階のうちの第二段階にあるとみなすのだ。ところで、コマーがなぜフライを援用しているのかと言えば、彼女がリルケ作品を読み解くにあたって、詩人の置かれた自己意識の状況に注目しているからである。コマーはリルケの作品に「多くの宗教的伝統によってなじみのある意識の三段階の進歩」¹⁹を見出している。すなわち、自他が未分化な純真無垢から出発し、自他の分化（あるいは未分化の自他を自己とするなら自己の分裂）を被った自己-意識（self-consciousness）を経て、分裂した自他（あるいは自己）の再統合へと向かう意識の展開である²⁰。彼女はさらに、リルケ作品においてこのような意識の展開と、歴史の進行との重なりという発想を見てとっている²¹。すなわち、自他の分かれだてていない古代から、自他の分裂した近代へという歴史的な流れがリルケ作品には描かれているというのである。このようなリルケ作品を解釈するのに、人の意識の状況と言語の状況とを歴史的に関連付けて論じるフライが適しているとコマーは判断したのである。

さて、『悲歌』執筆の当初にリルケが置かれていたというプラトン以降の神官的段階と呼ばれるこの段階では、思考し語る主体と思考され語られる客体との分離が進み、表現と表現対象との結びつきに緊密さが欠けていることが特徴だとされる²²。リルケはこの段階を脱し、『悲歌』を通じて、そのひとつ前の段階である秘儀的段階に回帰しようとしているというのが、コマーの見解である。この秘儀的段階とは、語る主体と語られる客体とが強く結びつけられており、また表現と表現対象との結びつきも密接であるという。ホメロスを中心にプラトン以前のギリシア文学など、新約聖書以前のものがこの秘儀的段階に属すとフライは言う²³。加えて、この段階における言語表現は「すべて具体的なもの」²⁴であり、「言葉による抽象と真に呼べるものはない」²⁵のだという。例えば、ホメロスは「魂」などの知覚不可能

¹⁸ Komar, p. 203.

¹⁹ Komar, p. 9.

²⁰ Cf. *Ibid.*

²¹ コマーは『新詩集 別巻 *Der neuen Gedichte anderer Teil*』(1908) 収録の『アポロンのアルカイックなトルソー *Archaischer Torso Apollos*』という作品に、とくにそれを見てとっている (Cf. Komar, p. 12-14.)。

²² ノースロップ・フライ『大いなる体系：聖書と文学』伊藤誓訳、法政大学出版局（叢書・ユニベルシタス 500）、1995年、9頁参照。

²³ 同、7頁参照。

²⁴ 同、8頁。

²⁵ 同上。

なものを肉体的イメージに強く結びつけて具体的にとらえているという²⁶。あるいは、擬人化などもそれに分類される²⁷。したがって、主に想定されている言語使用は叙事詩であり、その語りは主として三人称であろう。

このフライ的な歴史的言語段階についてももう少し付け加えると、秘儀的段階においてなにがしかの二者の対立というものがおおよそないのに対し、その次の神官的段階ではこの「二者の対立」が誕生しているといえよう。この段階をフライは「内省(リフレクション)」が鏡を眺めるという連想とともに、言語的前景に出てくる²⁸と述べている。すなわち想定されている言語使用は「饗宴がその典型である対話もしくは集団討論」²⁹であり、「弁証法的なもの」³⁰である。実際に、コマーはこの段階を「プラトンの言語段階 [the Platonic phase of language]」³¹と呼ぶ。この点は後の議論にも大きく関わってくる。

1-3：リルケの秘儀的段階回帰への試みとその挫折

コマーの第十歌解釈に話を戻そう。コマーは本作品を読み解くにあたって、そこで用いられた三人称の語りと、「悩みの都市」のような抽象語と具体語を組み合わせた表現および、擬人化に着目する。これらは、先述のような、言語の秘儀的段階で想定されていた叙事詩での言語使用と共通する。このことから、リルケが第十歌において言語の第一段階を獲得しようとしていたことが指摘されているのである。

しかし一方で、コマーはリルケの秘儀的段階への回帰は失敗しているとも指摘する。それは、末尾に歌われた「比喩」によってである。

「比喩」は二つの似ていないものが互いに比較されることを意味している。共通性を指摘するということは相違を指摘することでもある。この表象において、リルケはあきらかに二元性にに基づき、分離と区別に基づいた言語のプラトンの段階に立ち戻っている³²。

この「比喩」は、先述の通り、「若者」が、「原苦の山」という死の領域に入り込もうとするときに、残された生きる者に与えられたものである。死の領域という言語を絶した世界をなんとか示そうとする「比喩」は、いわば、対象をダイレクトに語りえない状況の証左であるとコマーは解釈するのである。

²⁶ 同、8頁参照。

²⁷ 同上。

²⁸ 同、8頁。

²⁹ 同、10頁。

³⁰ 同上。

³¹ Komar, p. 170.

³² Komar, p. 194.

あるいは、より広く『悲歌』全体を顧慮したとき、次のようなこともまた、言語の秘儀的段階をリルケが獲得するのに失敗している理由になるとコマーは言う。すなわち、第十歌のひとつ前に置かれた第九歌で示された「変容 [Verwandlung]」³³の詩学である。本作品でリルケは人間の使命について歌っている。その使命とは、とりわけ詩人の使命と重なるものであり、「言う [sagen]」³⁴ことだとされる。それは、はかない現世の事物たちを、言語化を通じて「目に見えないもの [Unsichtbar]」³⁵へと変じることであり、我々の内面という永遠の次元へと置きなおすことである³⁶。このような詩学について、コマーは「リルケは結局のところ変容そのものが相違を求めるものだということを認めているのである。真にアルカイックな言語段階においては、彼の詩学は不要だし不可能だろう」³⁷と述べている。つまり、アルカイックな言語段階とここでコマーが呼ぶところの秘儀的段階における言葉は、ただひたすらに現実の対象と同一のものであるのに対し、「変容」の詩学における言葉は、眼前の対象を質的に変化させる。第十歌の末尾にもたらされた「比喩」も、「死」の姿をありのままに描写するものではなく、「死」をそれとは全く異なる「花序」や「雨」に「変容」しているのである。

ところで、「はじめに」でも述べたように、コマーは『悲歌』以降の展開については、少なくとも *Transcending Angels: Rainer Maria Rilke's Duino Elegies* においては、詳しい言及をしていない。そこで、本稿ではコマーの用いたフライの歴史的言語段階という考え方を適用しつつ、『ソネット』におけるリルケの詩作の様相を読み解いていきたい。

2: 『オルフォイスへのソネット』について

2-1: 作品概観

全部で55作品からなるこの詩集に取り上げられている題材は、実に多岐にわたっている。動植物や生と死の問題、芸術や詩に関わるもの、機械文明への批判などがひとまず挙げられよう³⁸。これらの題材を各々にもつソネットがオルフォイスに捧げられている、というのがこの詩集の体裁である³⁹。ところで、タイトルに冠せられたオルフォイスは、日本では「オルフェウス」の表記のほうがよく知られたギリシア神話に登場する人物であり、死んだ妻オイリュディケ（エウリュディケ）を連れ戻そうと冥界に下った伝説が残っている⁴⁰。彼は地

³³ *Werke*, Bd. 2, S. 229.

³⁴ *Werke*, Bd. 2, S. 228.

³⁵ *Werke*, Bd. 2, S. 229. なお原文はイタリック体。

³⁶ 手塚、前掲、191頁参照。または池田、前掲、5頁でも詳しく説明している。

³⁷ Komar, p. 195.

³⁸ 『リルケ全集』(五)、84頁参照。

³⁹ 富士川、前掲、189頁参照。

⁴⁰ 『集英社世界文学事典』(2002)、301頁の「オルペウス」の項参照。

上に戻るまで後ろを振り返ってはならぬという約束を破ったため、妻を取り戻すことはかなわなかった。しかし、生の世界と死の世界を行き来したことがあるとして、死と生とを一体のものとしてみるリルケの関心をとらえたものと考えられる⁴¹。オルフォイスの伝説に直接言及したものではないが、リルケが生と死とを一体のものとしてとらえていることがわかるのは、例えば第一部の第十三歌などからである。「ゆたかにみちた林檎、梨、バナナ、/すぐり……これらはみな語りかける、/死と生とを口の中へ…… […] [Voller Apfel, Birne und Banane,/Stachelbeere... Alles dieses spricht/Tod und Leben in den Mund... [...]]」⁴²。つまり、実った果実をはじめとした、生きとし生けるものは皆、生と同時に死をその内を含んでいるという。なお、このような死生観は『悲歌』にも見られる⁴³。

このように冥界下りで有名なオルフォイスであるが、彼は何よりもまず詩人あるいは楽人であり、豎琴の名手だとされる。『ソネット』に登場するオルフォイスもやはり、「歌の神」として描かれている。例えば、第一部第一篇の第一節では

すると一本の樹が立ち昇った。おお 純粋な超昇！
おお オルフォイスが歌う！ おお 耳のなかの高い樹よ！
Da stieg ein Baum. O reine Übersteigung!
O Orpheus singt! O hoher Baum im Ohr!⁴⁴

と歌われる。『ソネット』の幕開けを告げる本作品で、このようにオルフォイスの歌が高らかに掲げられており、「歌う」ことがこの詩集の主題のひとつであることが察せられよう。この「歌」がどういうものかは、ひとことでいうのは難しい。まず、オルフォイスが歌うと、耳のなかに樹が立つと言われる。これはオルフォイスの歌によって樹々が形成されるということだろうか。但しこれは「耳のなかの樹」として、「内面化され透明化され」⁴⁵ているのである。このような事物の内面化は、『悲歌』第九歌で示された詩人の使命を彷彿とさせる。したがって、オルフォイスの歌は第九歌における「言う」と同様の芸術的創造の作用を示すのではないだろうか。

あるいは、「歌」は呼吸のイメージでも、とらえられている。例えば『ソネット』第二部第一篇の第一節では

⁴¹ 『リルケ全集』(五)、74頁参照。

⁴² *Werke*, Bd. 2, S. 247.

⁴³ 池田、前掲、14頁参照。

⁴⁴ *Werke*, Bd. 2, S. 241.

⁴⁵ 『リルケ全集』(五)、90頁参照。

呼吸よ おまえ目に見えぬ詩！
たえず、私自身の存在と
純粹に交換される世界空間。そのなかで
私が律動しつつ生成する対重。
Atmen, du unsichtbares Gedicht!
Immerfort um das eigne
Sein rein eingetauschter Weltraum. Gegengewicht,
in dem ich mich rhythmisch ereigne.⁴⁶

と歌われている。そもそも生命活動である「呼吸」は、ここでは「存在」とも結びつけられている。つまり「歌」は呼吸のように広く私と世界を行き来して、それぞれの存在を成り立たせるものであると言えよう⁴⁷。

あるいは、「呼吸」というモチーフは、人に求められる営みには、呼気として発する行為のみならず、吸気のように受容する行為も含まれていることを示しているのかもしれない。より、「歌」ということに沿って言えば、第一部第一篇に描かれるような、オルフォイスの歌にじっと聴きいっている動物の姿⁴⁸から、「歌う」とともに「聴く」ということが、この詩集においては大きな意味を持つと考えられる。

このような生と死というテーマと、歌うことと聴くことというテーマは、オルフォイスの最期を取り上げた第一部第二十六篇にて合流するように思われる。伝説によれば、オルフォイスはディオニュソスに仕える巫女マイナデス（マイナスの複数）によって八つ裂きにされて死んだ⁴⁹。リルケはこの八つ裂きにされたオルフォイスに対し、彼が粉々に打ち砕かれてなお、そのかけらが万物に宿るという想像を働かせている⁵⁰。

ついに彼女らはあなたを打ち砕いてしまった、復讐の念にいきりたち。
しかしそれでもあなたの響きは 獅子や岩のなかに、
樹々や鳥たちのなかに留まった。そこでなおいまあなたは歌っている。

⁴⁶ *Werke*, Bd. 2, S. 257.

⁴⁷ あるいは、先述のような生死を行き来するオルフォイスのように自由に遍在する存在を示すとも考えられる。

⁴⁸ 「そしてかれら [=動物たち] がそんなにも静かだったのは、企みや不安からではなくて、じっと聴きいっているからだった [sie nicht aus List/und nicht aus Angst in sich so leise waren, //sondern aus Hören.]」 (*Werke*, Bd. 2, S. 241.)。

なお、/は行替え、//は節が替わることを示す。

⁴⁹ 註40参照。

⁵⁰ 富士川、前掲、192頁参照。

Schließlich zerschlugen sie dich, von der Rache gehetzt,
wahrend dein Klang noch in Löwen und Felsen verweilte
und in den Bäumen und Vögeln. Dort singst du noch jetzt.⁵¹

死したオルフォイスの歌がこの世のいたるところに残り続けていることを、『ソネット』訳者の田口は、「死を通して真に不滅性に達したオルフォイスが、もろもろの存在のなかに、歌として、[...] 存在しうるものになったということである」⁵²と述べている。そしてこのような生と死との両方を経験した全きオルフォイス、あるいは彼の歌の遍在こそが、「歌う」と「聴く」に深く関わるのである。

おお 失われた神！無限の痕跡よ！
敵意があなたをついに引き裂いて 遍在させたからこそ
私たちはいま 聴く者であり、自然のひとつの口なのだ。
O du verlorener Gott! Du unendliche Spur!
Nur weil dich reißend zuletzt die Feindschaft
verteilte, sind wir die Hörenden jetzt und ein Mund der Natur.⁵³

つまり、「歌う」と「聴く」はここで一体のものと化しているのだ。言い換えれば、オルフォイスの不滅の歌が宿っているのが「あらゆるもの」であるために、それらは皆オルフォイスの歌に耳を傾けると同時に自らがその歌なのである。こうした「歌う」と「聴く」の呼応が一体のものとしてとらえられていること、そして先に述べた「歌」の芸術的創造の作用もまた、本稿の今後の議論で鍵となるモチーフである。

2-2：『オルフォイスへのソネット』における語り

2-2-1：『ソネット』で用いられる語りの分類

では、このような遍在するオルフォイスの宿る世界が「歌い、かつ、聴く」さまは、どのような語りで綴られているのか。ごく大まかに分類すると次のようになる。

『オルフォイスへのソネット』において

- ① 主文に一人称の主語（単複問わず）の文が見られる——第一部：13作品／26作品中
第二部：9／29

⁵¹ *Werke*, Bd. 2, S. 253.

⁵² 『リルケ全集』(五)、180頁。

⁵³ *Werke*, Bd. 2, S. 253.

- ② 主文に二人称の主語（単複問わず）の文が見られる——第一部：5/26
第二部：8/29
- ③ 主文に三人称の主語（単複問わず）の文が見られる——第一部：23/26
第二部：22/29

一見すると、『ソネット』においては三人称の語りがかなり優勢なように思われる。すなわち、作品によっては『悲歌』第十歌と同じく、かなり物語的な語りが行われているのである⁵⁴。先述のように、『悲歌』と『ソネット』はそれぞれにある時期の終わりとはじまりの区切りと考えられているが、成立時期がかなり近く、やはり共通する部分があってもおかしくない。したがって、リルケが『ソネット』でも『悲歌』第十歌におけるのと同様に、三人称の語りを用いて言語の第一段階を獲得しようとしていたとは考えられないだろうか。なお、この試みは、『悲歌』および『ソネット』が成立してから最も近い時期に手掛けられたフランス語詩集『果樹園 *Verger*』（1926）及び、そこに収められた連作『ヴァレーの四行詩 *Les Quatrains Valaisans*』にも見てとれる⁵⁵。したがって、後々になるまでリルケはあきらめることなく言語の秘儀的段階への回帰を試みていたと言えるだろう。

しかし、ここに副文の主語を含めると、語りの状況はまた少しありさまを変えてくるように思われる。

『オルフォイスへのソネット』において

- ① 主・副文問わず一人称の主語の文が見られる——第一部：14 作品/26 作品中
第二部：15/29
- ② 主・副文問わず二人称の主語の文が見られる——第一部：10/26
第二部：14/29
- ③ 主・副文問わず三人称の主語の文が見られる——第一部：25/26
第二部：25/29

（※いずれも単数形か複数形かを問わない）

やはり三人称の語りを含む作品の多いことが判明する一方で、一・二人称の語りを用いる作品も少なくないことがわかる。ここでは二人称の語りに注目したい。なぜなら、『ソネット』

⁵⁴ 『ソネット』第一部第八篇（*Werke*, Bd. B, S. 244.）は、全体としてはかなり物語的な三人称の語りで構成された作品だと言える。更に、本作品には『悲歌』第十歌にも登場する、擬人化された「嘆き [die Klage]」が現れ、『悲歌』における言語の秘儀的段階獲得への関心が共通していることが窺われる。

⁵⁵ 池田、前掲、17-26 頁参照。

には二人称の語りが前後に成立した他作品よりも、登場の割合が目立つように思われるからだ。三人称の語りで貫かれた『悲歌』第十歌とは比べるべくもないが、『果樹園』や『ヴァレーの四行詩』と比較するとどうだろうか。

仏語詩において

主・副文を問わず二人称の主語の文が見られる——『果樹園』：12作品／76作品中
『ヴァレーの四行詩』：3／36

(※いずれも単数形か複数形かを問わない)

すなわち、『果樹園』における二人称主語の文を含む作品は約15.8%、『ヴァレーの四行詩』は約8.3%であるのに対し、『ソネット』第一部においては約38.5%、第二部では約48.3%の割合なのである。

あるいは、目的語にまで人称表現に目を向けると、ざっと数え上げたもので、取りこぼしがあるかもしれないが、

『オルフォイスへのソネット』において

- ① 主・副文問わず一人称の目的格(3格・4格いずれも)が見られる(単複問わず)
——第一部：12作品／26作品
第二部：13／29
- ② 主・副文問わず二人称の目的格(3格・4格いずれも)が見られる(単複問わず)
——第一部：11作品／26作品
第二部：16／29
- ③ 主・副文問わず三人称の目的格(3格・4格いずれも)が見られる(単複問わず)
——第一部：14作品／26作品
第二部：12／29

となっている。これに一般名詞の目的語を加えると、おそらくはやはり三人称の表現が優勢になることが推測される。一方で一人称の表現もかなりある。しかし、それを加味しても、二人称に関わる表現が目につくように思われる。先と同様、仏語詩と比較してみよう。

仏語詩において

二人称の直接目的語・間接目的語を含む——『果樹園』：19作品／76作品中
『ヴァレーの四行詩』：0／36

(※いずれも単数形か複数形かを問わない)

『果樹園』における二人称の目的語を含む作品の比率は25%、『ヴァレーの四行詩』においては0%である。それに対し、『ソネット』第一部は約46.2%、第二部は約44.8%となっている。したがって、主語以外の人称表現においても、二人称の登場が十分に読者に印象付けられていると言えよう。よって、以降ではこうした主語以外の人称表現も顧慮しつつ、考察を進めることにする。

2-2-2:『ソネット』第二部第十八篇について

ではこの二人称の語りはどのような作用を持つのだろうか。二人称表現の現れる『ソネット』第二部第十八篇を取り上げて考えよう。まずは作品を概観する。

踊り子よ……おお おまえは 過ぎ去るすべてを
進行に転置するもの、なんとおまえはそれを奉献したことだろう。
そしてあの最後の旋回、運動からなる樹木、
それは昂揚しつつ果たされた一年を すっかり自分のうちに収めはしなかったか？
Tänzerin: o du Verlegung
alles Vergehens in Gang; wie brachtest du's dar.
Und der Wirbel am Schluß, dieser Baum aus Bewegung,
nahm er nicht ganz in Besitz das erschwungene Jahr?⁵⁶

本作品は、この『ソネット』が献じられた夭折のダンサーであるヴェーラと思しき踊り子⁵⁷

⁵⁶ *Werke*, Bd. 2, S. 266.

⁵⁷ ヴェーラ・アウカマ・クノープ (Wera Ouckama Knoop, 1900 - 1919)。『ソネット』は「ヴェーラ・アウカマ・クノープのための墓碑として書かれる」と献辞が添えられている。『リルケ全集』(五)の263頁には、第二部第十八篇について「しかしここで「おまえ」と呼びかけられている踊り子をヴェーラと重ねて読むこともまた許されるだろう」と言及されている。

なお、「夭折者」というモチーフは、リルケが生涯関心を持ち続けたモチーフのひとつであり、例えば1910年に発表された散文作品『マルテの手記 *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*』にも登場している。リルケにとっての子供とは、現実的な日常世界の有限性にまだ慣らされていない存在であり、時間の区分とは無縁の存在である(塚越敏『リルケの文学世界』、理想社、1969年、328頁参照)。彼らの死は「子供たちは…自分たちがすでにそうであったことと、自分たちがそうであるであろうことを死んでいった [die Kinder... starben das, was sie schon waren, und das, was sie geworden wären]」

(*Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag, 2003, S. 112f.) と『マルテの手記』には記されている。過去と未来とを合わせて死んでいくとい

の「旋回」の描写が中心に据えられている。この旋回は、同時に「運動からなる樹」、あるいは「昂揚しつつ果たされた一年」にも等しいものとされている。すなわち、詩の進行とともに、人の踊りが、それぞれのものでだけでなく、巡る季節や、あるいはその季節につれて変化する「樹」としても描かれることが、第一節では予告されていると言えよう。

その静寂の梢は おまえのそれまでの振動の波がいまやそのまわりをめぐるよう、
ふと花咲いたのではなかったか？ そしてその静寂の上方で、
それは太陽ではなかったか、夏ではなかったか、そこにただよう熱、
おまえの内部からあふれる無量の熱は？

Blühte nicht, daß ihn dein Schwingen von vorhin umschwärme,
plötzlich sein Wipfel von Stille? Und über ihr,
war sie nicht Sonne, war sie nicht Sommer, die Wärme,
diese unzählige Wärme aus dir?⁵⁸

当初「運動の樹」と呼ばれた踊り子の所作が、第二節では、夏の太陽のもと、「その静寂の梢」に花をつけた様子として描かれている。

だがそれは実をも結んだのだ、おまえの陶酔の樹は。
あれらがその樹の静かな結実ではないのか——熟れながら
縞の模様を帯びていったあの水差しと、またそれよりも熟したあの花瓶とは？

Aber er trug auch, er trug, dein Baum der Ekstase.
Sind sie nicht seine ruhigen Früchte: der Krug,
reifend gestreift, und die gereifere Vase?⁵⁹

「運動の樹」は、第三節では、「おまえの陶酔の樹」へ姿を変え、実を結んでいる。すなわち、「踊り」の旋回と、季節が円を描くように巡る様子とが重ねられているのだ。先の節では夏だった季節が、この節では秋という実りの季節を迎えている。

さらに、ここでは突如として「水差し」と「花瓶」というモチーフが登場している。そしてこれは「陶酔の樹」の結実として現れているのだ。すぐに連想しうるところでは、踊りの「旋回」がろくろの旋回と重ねられているということだろうか——事実、リルケは旅行中に

うことは、そもそも時間的な日常の区分に縛られていない子供が、その無限の中で死んでいくということになるだろう。このような無限の世界が人間の内部にある、ということもまた、ここでは深く論じないが、「変容」の詩学の前提であるだろう。

⁵⁸ *Werke*, Bd. 2, S. 266.

⁵⁹ *Ibid.*

目にした陶工の手仕事に感動しているという⁶⁰——。すなわち、旋回する踊りの充実がろくろのように「水差し」や「花瓶」を作り上げていると読むこともできるだろう。

このような踊りの旋回には、おそらくリルケが当時大いに傾倒したポール・ヴァレリー (Paul Valéry, 1871 - 1945) の『魂と舞踏 *L'Ame et la Danse*』(1921) の余波が感じられると、詩人らの交流を研究した塚越は指摘する⁶¹。本著はプラトンの対話篇『パイドロス』に登場するソクラテスとパイドロスに加え、医師のエリュクシマコスらの対話⁶²を書き表したものである。たしかに、ヴァレリーはソクラテスに、古代の踊りの名手アティクテの旋回について次のように語らせている。

見たまえ…… 彼女は廻る…… ひとつの身体が、その力だけで、そしてその行為によって、じつに力強く、事物の本然の姿を深く深く変容させることができるのだ、[…]⁶³

すなわち、事物の変容を促すものとして踊り子の旋回がとらえられている。リルケ訳者の富岡は、このようなヴァレリーの「踊り」と、リルケの描く「踊り」は、うつろう現実を永遠化する芸術手段であるという点で一致していると述べている⁶⁴。したがって、先述した『悲

⁶⁰ 1924年2月26日付の、アルフレッド・シェルに宛てた書簡において、リルケはナイル河畔で陶工の姿を見たことに触れている (Cf. *Gesammelte Briefe in sechs Bänden*, Kyoto, Rinsen Book, 1977, Bd. 5, S, 255.)。

あるいは、『悲歌』第九歌においても、「天使に物たちを語れ。そのほうがより多くの天使の驚歎を誘うだろう、かつておまえがローマの綱つくりを見て、またナイルのほとりの陶工を見て驚歎したように [Sag ihm die Dinge. Er wird staunender stehn; wie du standest/bei dem Seiler in Rom, oder beim Töpfer am Nil.]」(Werke, Bd. 2, S. 228.) と歌われている。ここでは物を「言う」こと、すなわち芸術的創造について語られているわけだが、綱つくりや陶工の手仕事も「言う」と同列に置かれており、芸術的創造と同等のものとしてみなされているといえよう。

⁶¹ 塚越敏『リルケとヴァレリー』、青土社、1994年、219頁参照。

なお、富岡によればリルケは『魂と舞踏』を1922年1月11日から26日にかけて手帳に書き写しているという (富岡、前掲、473頁参照)。

⁶² 結論を先取りするが、『オルフォイスへのソネット』においてリルケは弁証法的な運動を含んだ変容の詩学を大いに活用している。これはあくまで憶測にすぎないが、このような弁証法的方法をとることに、このような対話篇の読書が後押しのひとつとなったのではないだろうか。

⁶³ ポール・ヴァレリー『エウパリノス・魂と舞踏・樹についての対話』清水徹訳、岩波書店 (岩波文庫)、2008年、178頁。

⁶⁴ 富岡、前掲、473-474頁参照。

歌』第九歌で示された詩人の「言う」と同様の作用を持つものだといえよう。つまり、この第二部第十八篇は、芸術的創造について歌うものでもあるのだ。

そしてその絵の中に――残ったのではないか、
おまえの眉の暗い弧がすばやく
みずからの転回の壁に描いた線が？
Und in den Bildern: ist nicht die Zeichnung geblieben,
die deiner Braue dunkler Zug
rasch an die Wendung der eigenen Wendung geschrieben?⁶⁵

こうして作り上げられた「水差し」や「花瓶」には、「おまえの眉の暗い弧 [die Zeichnung deiner Braue dunkler Zug]」、すなわち踊り子の旋回の、季節の巡りの、ろくろの回転の軌跡が残されるのだという。『悲歌』第九歌で「言う」という行為は、詩人の、あるいは人間すべての使命であり、存在意義であった。したがって、芸術作品はこのような人間の存在への欲求の積み重ねでできており、その痕跡を湛えているということになるだろうか。

2-2-3：二人称の役目について

このような踊りと季節と、芸術作品との成立過程とを重ね合わせて歌う『ソネット』第二部第十八篇は、ヴェーラであろう踊り子に対する「おまえ」という呼びかけから始まり、進行するソネットである。ここでようやくながら、ソネットという形式について触れておこう。ソネットは弱強格五脚を一行として、それを四行で一節としたものを二つ、三行で一節としたものを二つ、合計四節を連ねる詩である。脚韻も通常は置かれ、一行目と四行目、二行目と三行目の音を（三行の節は一行目と三行目を）揃える抱擁韻が本来使用されるべきだという⁶⁶。富岡はそれに加えて、「第一詩節で主題が提示され、第二詩節でそれが敷衍され、第三詩節で大きな転回をし、第四詩節が結論部になる」⁶⁷と、この形式の性質について述べている。たしかに、ここで取り上げている第二部第十八篇でもその第三節で転機が示されていた。すなわち、新たに「水差し」や「花瓶」が登場し、本作品が芸術的創造について歌うものであることが、だしぬけに明かされたのであった。

一方富岡は、厳格に定められたソネットの韻律形式を、リルケがかなり変形して用いていることを指摘している⁶⁸。たしかに、第二部第十八篇を見る限り、詩行のリズムは弱強格以

⁶⁵ *Werke*, Bd. 2, S. 266.

⁶⁶ 山口四郎『ドイツ詩を読む人のために』、郁文堂、1982年、121-122頁参照。

⁶⁷ 富岡、前掲、476頁。

⁶⁸ 同、476-477頁参照。

外も用いられ、脚韻は奇数行と偶数行を揃える交差韻である⁶⁹。しかしながら、「リルケはこれもまた古い詩型を現代に生かしたものだ」と主張する⁷⁰のだという。あくまで詩人はソネット形式にこだわったことが窺われる。

このような起承転結を暗に含んだソネット形式で、踊りの旋回が描かれているが、それは先述のように、「おまえ」の行為の描写で進行する。つまり、二人称の語りで構成されているのである。

あらためて言うと、二人称とは、「あなた」や「きみ」、あるいは「おまえ」などの文法的な人称代名詞の分類のひとつであり、また文芸学（とくにナラトロジー）や、言語学、あるいは倫理学や心理学でも見かける概念である。例えば、ナラトロジーでは一人称の受け手⁷¹とされ、倫理学でも「私があなただの意思に要求を当てていること、そしてあなたが私の意思や権利を認めるといふ応答」⁷²と言及されている。心理学⁷³や言語学⁷⁴においても、この「私-あなた」の対応関係が念頭に置かれているように思われる。したがって、二人称の語りは一人称と深く関わる場合が多いと言えるだろう。

『ソネット』第二部第十八篇における二人称表現を含んだ文は、主として疑問文で登場している。ここでの二人称の語りも、やはり「私-あなた」関係のもとで形成されているとするならば、本作品では、踊り子の「おまえ」に問いかける「私」が暗示されていることになる。すなわち、明言はされないものの、「私」から「おまえ」への問いかけを重ねることで本作品は展開しているといえよう。なお、ここで暗示されている「私」は、ひとまずは詩人自身がもとなった語り手だとみなすことにする。理由はごく単純に、先にも確認したよう

⁶⁹ 田口が『オルフォイスへのソネット』全体の韻律的な特徴については次のように述べている。「正式なソネットの通常の律格である五詩脚（十一音節もしくは十音節）のヤンブス（弱強格）の詩行によって書かれている作品は全五十五篇中わずか八篇あるだけにすぎず、他に五詩脚のトロヘウス（強弱格）の詩行によって成るものが八篇あるが、あとの三十九篇はダクチュルス（強弱弱格）とトロヘウスが混在するものから成る」（『リルケ全集』（五）、86-87頁）。

なお、この強弱弱格と強弱格の混在するリズムは、『悲歌』の基調のリズムでもある。

⁷⁰ 富岡、前掲、476頁。なお富岡は1922年2月23日付のK・キッペンベルク宛ての書簡を参照している。

⁷¹ 山田、前掲、127-128頁参照。

⁷² 松本大理「ダーウォルの二人称的観点と非人称性」、『哲学』（73）、日本哲学会、2022年、349-362頁所収、351頁。

⁷³ 川津茂生「虚構的二人称の彼方へ」、『日本心理学会大会発表論文集』83(0)、公益社団法人 日本心理学会、3B-001頁所収、2019年、3B-001頁参照。

⁷⁴ 野村眞木夫「日本語の二人称小説における人称空間と表現の特性」、『上越教育大学国語研究』（19）、上越教育大学国語教育学会、88-70頁所収、2005年、10頁参照。

に、作品中で示される思想や出来事が、実際のリルケ自身のそれと共通しているためである⁷⁵。

このような、相手を据えた問いということを考えるにあたって、ガダマー (Hans-Georg Gadamer, 1900 - 2002) が力を貸してくれるかもしれない。これから先で述べるように、第二部第十八篇の二人称表現は、純然たる「私 - あなた」の対話ではなく、暗示された「私」のもとで、どこか自己完結したところがあるからだ。この自己完結性を考えるにあたって、テキスト理解を対話的なモデルでとらえつつ、テキストに向かう「ひとり」の人のうちで何が生じているかを詳らかにしているガダマーが参考になるのではないか。

ガダマーはテキスト理解を哲学的に考察した『真理と方法 *Wahrheit und Methode*』(1960)において、「問いと答えの論理」について述べている。すなわち、「問い」の本質は「問われた事柄をその疑わしさについて未決定の状態に置いておくこと」⁷⁶であるという。この未決定性は「問いはそれ自体のうちに肯定と否定、そうであるか違うかという対立物を包含している」⁷⁷ことにある。このような二者の対立を内に含むことから、ガダマー的な「問いと答えの論理」は、「対話術 (Dialektik)」⁷⁸のモデルでとらえられていることがわかる。言い換えれば、問いによる対話の積み重ねが新たな次元を開く弁証法的な運動が、その根底にあると想定されているのである。

「問い」についてのこうした弁証法的な発想を参照しつつ、第二部第十八篇に立ち戻ると、「踊り子」である「おまえ」への問いかけがいくつも重ねられることで、「おまえ」の踊る旋回が新たな次元を生み出していると読むことができよう。すなわち、「おまえ」への問いかけが進むごとに、その旋回は夏から秋へと巡る季節に変じているのだ。またこの旋回は、その季節に沿って花が実をつけるように、あるいはろくろの回転のように、水差しや花瓶を結実させているのである。したがって、「おまえ」に対する問いかけは、踊りを木の実や花瓶という異なるレベルの事物へと「変容」させる文学的な表現を可能にするものだと換言できるだろう。

しかしながら、この踊り子への「問いかけ」には奇妙なところがある。それは、「おまえ」からの応えがなく、暗示された「私」のもとで自己完結していることである。ガダマーも問いと答えの論理を対話的なモデルでとらえつつも、あくまでそれは人がテキストを理解す

⁷⁵ このような『ソネット』における抒情的自我と経験的自我の関係については先にも上げた熊沢の『『オルフォイスへのソネット』における空間と自己』で詳しく論じられている。

⁷⁶ ハンス・ゲオルク・ガダマー『真理と方法II (新装版) : 哲学的解釈学の要綱』 轡田 収・牧田悦郎訳、法政大学出版局(叢書・ユニベルシタス 176)、2015年、562頁。以下、『真理と方法II』、頁数と記載。

⁷⁷ 『真理と方法II』、565頁。

⁷⁸ 『真理と方法II』、562頁。

るうえでの便宜的なモデルであるとしていた。すなわち、「あなた」に対するようにテキストに対しはするけれど、「私」がテキストを理解するとき、「私」や「あなた」との結びつきからは切り離された真理として理解するのだという⁷⁹。すなわち、テキストの読み手は対話的モデルに基づいた自問自答の末に真理に至るのである。踊り子への応えなき問いかけも、このような自問自答に類するものとは言えないだろうか。暗示された「私」は、いわば、自問自答の末、この「踊り」が「水差し」や「花瓶」を实らせる芸術的創造の行為であることを理解するのである。あるいは、先にも述べたような、「歌う」ことと「聴く」ことが一体のものとしてとらえられているという『ソネット』全体のライトモチーフが、踊り子への応えなき問いかけを、「自問自答」として読むことを許してくれはしないだろうか。

第二部第十八篇における問いが「自問自答」であることに加えて、踊り子の踊りがオルフォイスの歌と同様の「変容」、すなわち芸術的創造の作用があることから、次のように考察を進めることができるだろう。すなわち、『ソネット』においてリルケは、言語の歴史的段階の第二段階に引き戻されているというおのれの状況を大いに利用し、「変容」の詩学を試みているのである。

先述のように、リルケが『悲歌』第十歌で三人称の語りを用い、言語の秘儀的段階に回帰しようとしていたが、それは達成されなかったということをコマーは明らかにしたのだった。その理由のひとつに、第九歌で示された「変容」の詩学が、この秘儀的段階にそぐわなかったからだというのがある。一方、本稿で検討する限り、『ソネット』では、秘儀的段階への回帰の意思がまだ途絶えてはいないという側面はあれども、「変容」の詩学が大いに活用され、芸術的創造が促されていると言える。すなわち、その根底に弁証法的運動をもつ問いかけの連続が、「おまえ」と呼びかけられた踊り子の旋回を進め、水差しや花瓶へと「変容」させるという詩が書かれたのであった。詩の進行の途中で大きな飛躍の含まれることが期待されるソネット形式が用いられていることから、この「変容」はかなり明確にここで主眼に置かれていると言っていいだろう。更に、この「自問自答」によって「変容」を生じさせるリルケの詩学の弁証法的性質は、リルケが再び置かれた言語の神官的段階の、自己と鏡のイメージでとらえられた、反省的な性質を反映しているのではないか。したがって、『ソネット』における二人称表現は、「変容」を起こさせるための対話的な語りが生じる口実になっていると言えるだろう。

おわりに

以上のように、『オルフォイスへのソネット』における二人称の使用をとりあげて、『悲歌』第十歌で言語の第一段階回帰に失敗したリルケが、どのような詩作を行っているかを明らかにしてきた。すなわち、詩人は『ソネット』において、自身の置かれた言語の神官的段階のもつ反省的な性質を大いに生かして、弁証法的運動を備えた「変容」の詩学を実践してい

⁷⁹ 『真理と方法Ⅱ』、553頁参照。

るのである。

本論で言及することはなかったが、リルケは『悲歌』を執筆し始めた1912年頃から、いわゆる「言語危機 [Sprachkrise]」⁸⁰の状況にあったとみられている。これは20世紀初頭のドイツ語圏で散見される文学史的現象であり、言語と対象が一致しない、加えて、主体と客体の分離が強く意識されることを作家が作品などを通じて告白する状況である。この、言語と対象の不一致や、主-客の分離の意識という言語危機の状況は、フライ的な言語の第二段階ときわめて類似している。翻って、リルケのこうした「変容」の詩学は、言語危機のさなかにあった詩人の振る舞いでもあると言える。つまり、「危機」の解決を、いわば「危機」の根源から得ようとしたリルケの詩作のありようは、当時のドイツ語圏の文学史をとらえるうえでも参考になるだろう。

一方、本文中でも触れたように、『ソネット』の一部や、フランス語の詩集において、リルケはなおも挫折したはずの、言語の秘儀的段階の獲得を試みてもいる。このような多様な取り組みから、彼がどれほど貪欲に詩作というものを追求しているかということが窺われる。このたびの『ソネット』考察は二人称に特に着目したものとなったが、今後は他の人称の語りにも目を向けたい。あるいは、実は事物を永遠化させようとする「変容」の詩学は、『悲歌』や『ソネット』以前にも同様のものが実践されていた。このかつての詩学から『ソネット』の詩学は何を引き継ぎ、またどのような点で異なっているかを考察することも今後の課題である。

こうしたことを通じて、以降は、当時のリルケの詩作の広がりや、文学史的状況を、もっと明確に示すことができれば、と思う。

⁸⁰ Cf. Sandra Kluwe, *Krisis und Kairos: Rilkes Sprachschemata und ihre produktive Wendung*, München, GRIN Verlag, 1999, S. 77f.

参考文献

欧文文献

リルケの著作

Rilke, Rainer Maria: *Werke: Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hrsg. v. Manfred Engel u. a., Frankfurt am Main, Insel Verlag, 1996.

——*Werke, Supplementband, Gedichte: in französischer Sprache mit deutschen Prosafassungen*; hrsg. v. Manfred Engel und Dorothea Lauterbach; Übertragungen von Rätus Luck, Frankfurt am Main, Insel Verlag, 2003.

——*Gesammelte Werke in fünf Bänden*, Frankfurt am Main und Leipzig, Insel Verlag, 2003.

——*Gesammelte Briefe in sechs Bänden*, Kyoto, Rinsen Book, 1977.

リルケ研究

Dieckmann, Liselotte: “Rainer Maria Rilke’s French Poems”, *Modern Language Quarterly*, Volume 12, Issue 3, Seattle, University of Washington Press, pp. 320-336, 1951.

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

Kluwe, Sandra: *Krisis und Kairos: Rilkes Sprachscheu und ihre produktive Wendung*, München, GRIN Verlag, 1999.

日本語文献

リルケの著作

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

リルケ以外の著作

ポール・ヴァレリー『エウパリオス・魂と舞踏・樹についての対話』清水徹訳、岩波書店（岩波文庫）、2008年

リルケ研究

富士川英郎『リルケ：人と作品』東和社、1952年

塚越敏『リルケの文学世界』理想社、1969年

——『リルケとヴァレリー』青土社、1994年

熊沢秀哉「『オルフォイスへのソネット』における空間と自己」、『岐阜聖徳学園大学紀要. 外国語学部編』(45)、岐阜聖徳学園大学、1-18頁所収、2006年

池田まこと「リルケのフランス語詩における古代的言語段階への回帰の試みについて」、『関西美学音楽学論叢』(6)、2-29頁所収、2022年

その他

ノースロップ・フライ『大いなる体系：聖書と文学』伊藤誓訳、法政大学出版局（叢書・ユニベルシタス 500）、1995年

『世界文学事典』集英社、2002年

野村眞木夫「日本語の二人称小説における人称空間と表現の特性」、『上越教育大学国語研究』(19)、上越教育大学国語教育学会、88-70頁所収、2005年

ハンス・ゲオルク・ガダマー『真理と方法 II 〈新装版〉：哲学的解釈学の要綱』轡田 収・牧田悦郎訳、法政大学出版局（叢書・ユニベルシタス 176）、2015年

川津茂生「虚構的二人称の彼方へ」、『日本心理学会大会発表論文集』83(0)、公益社団法人日本心理学会、3B-001頁所収、2019年

山田仁「『冬の夜ひとりの旅人が』とは何か：二人称の語りと越境のファンタジー」、『Ex：エクス：言語文化論集』(11)、関西学院大学経済学部、123-149頁、2019年

小野寺賢一「抒情詩の〈私〉(Lyrisches Ich)の成立とその受容：マルガレーテ・ブースマンからオスカー・ヴァルツェルへの変容を中心に」、『ドイツ文学』162(0)、日本独文学会、178-195頁所収、2021年

松本大理「ダーウォルの二人称的観点と非人称性」、『哲学』(73)、日本哲学会、349-362頁所収、2022年

史料紹介

加藤周一文庫における「音楽」関連史資料について 付一加藤周一宛別宮貞雄書簡

The reports on historical document on “music” in The Kato Shuichi Collection:
Including the letter from Sadao Bekku to Shuichi Kato

西澤 忠志
Tadashi Nishizawa

0. はじめに

0.1 加藤周一文庫の概要

2016年の平井嘉一郎図書館開館に合わせて、立命館大学では新たに個人文庫が増設された。その一つが加藤周一文庫である。

加藤周一（1919-2008）は、東京生まれの評論家、小説家である。東京帝国大学医学部卒業。在学中の1942年に中村真一郎、福永武彦と押韻定型詩の運動「マチネ・ポエティック」をおこし、また第二次世界大戦後に中村、福永との共同執筆による時評風の評論集『1946 文学的考察』（1947）を刊行し注目された。続いて自身の戦争体験に基づいた小説『ある晴れた日に』（1949）によって戦後作家の位置を得るとともに、『文学と現実』（1948）などの多彩な評論活動を展開した。1951年（昭和26）フランスに留学するが、その成果として評論集『雑種文化』（1956）では、西欧文化を純粹とすれば日本文化は優れた伝統を基盤としての雑種文化とし、そこに文化創造の新しい可能性を予見するという卓抜した文化論を示した。1960年にカナダのブリティッシュ・コロンビア大学に招かれ、1970年にはベルリン自由大学教授となり、日本との間を往復しながら文筆活動を続けたが、自然科学から人文科学に及ぶ広い視野、豊富な知識と教養、明晰で鋭利な論理によって、『羊の歌』『日本文学史序説』など、多くの小説、評論を発表した¹。

彼の史資料が立命館大学に収められたのは、彼が国際関係学部の客員教授と国際平和ミュージアム初代館長を務めたように、大学との関連が深かったためである²。これらの整理は2011年から行われ、2018年時点の点数は以下の通りである³。

¹ 古木春哉「加藤周一」『日本大百科全書（ニッポニカ）』（JapanKnowledge, <https://japanknowledge.com>、最終確認2023年3月28日）

² （二宮2016, 頁数なし）

³ （鷲巣2018, 55）

蔵書（図書）17,048冊
蔵書（雑誌）2,036冊（506タイトル）
冊子型ノート・手帳88冊
ファイル約1,000ファイル
写真約2,000枚（個人写真から資料用写真まで）
書簡約1,000通
立体物55点（賞杯など）
その他（地図・パンフレット）約1,800点⁴

この中には、加藤の主著『日本文学史序説』『日本 その心とかたち』を執筆する際の基礎となった、海外における日本文学史、日本美術史に関する加藤の講義メモ、加藤が執筆の際に参照した図書・論文・地図、彼の社会に対する考えを書き残した日記類が含まれている。これらは、加藤の思想が著作に結実していくまでの過程を見るうえで、重要な史資料となる⁵。

0.2 音楽史研究における加藤周一の可能性

本稿は中でも「音楽」に関する史資料に着目する。その理由は、以下の通りである。

1つ目は、これまでの「戦後啓蒙の世代⁶」に当たる知識人による「音楽」論に関する研究とは、異なる流れを示すことができるためである。先行研究をもとに、「戦後啓蒙の世代」の知識人による「音楽」論をまとめると、以下の様になる。

まず、「普遍的な文化」として西洋芸術音楽（＝クラシック音楽）を論じた、「教養主義」の流れを受けた旧制高校出身者の「知識人」を対象とする研究である。特に、その代表として取り上げられているのが、政治学者である丸山眞男（1914-1996）である。丸山は東京大学を中心に日本政治学を講じるとともに、書齋や会話といった私的な場で、「音楽」を論じていた。ここでいう「音楽」は、「ドイツ」で作曲・演奏された西洋音楽を指す。その内容は、音楽の大衆への教育効果、音楽の歴史的・社会的条件、西洋音楽の普遍性に関するものだった⁷。こうした丸山に代表される西洋音楽との向き合い方は、クラシック音

⁴ この中には、献呈されたと思われるCDが含まれているが、本稿では省略する。

⁵ 加藤周一の手稿類、日記類は随時、デジタルアーカイヴの形で公開されている。

(<https://adeac.jp/ritsumeikan-univ-lib-KatoShuichi/top/>)

⁶ 多くは戦前戦中には自己の学問や文学の世界に沈潜し、戦後一斉に言論活動を開始し、戦後の日本における啓蒙を担った知識人。「大正教養主義」世代の学者による自由主義を継承しつつ、マルクス主義者の学問的業績と講座派と労農派による日本資本主義分析に影響を受け、自身の学問にいかした（松本2019, 16）。

⁷ （奥波2015, 18）

楽にかかわる生態の「原型」的なあり方として見られている⁸。

次に、同時代の「大衆文化」としての「音楽」を論じた、「教養主義」の伝統から離れていた旧制高校出身者ではない「知識人」を対象とする研究である。特に、粟谷（2018）の場合、鶴見俊輔（1922-2015）の「限界芸術論」とフォークソング文化との関係を取り上げ、戦後日本の知識人と大衆文化、そして文化の担い手となった人々との思想的連関を明らかにしている。

こうした、ヨーロッパ（特にドイツ）の学知に裏付けられた音楽観と「大衆文化」に寄り添う音楽観を提示される中で、雅楽・声明・能楽・黒御簾音楽などの「日本音楽」と「現代音楽」は取りこぼされている。また、特に「実験工房」に代表されるように、「現代音楽」の作曲家は多くの場合、文学や美術などの他ジャンルとの交流を元に創作活動を行っていた。ここから、現在の「戦後知識人」と「音楽」との関係をめぐる先行研究が、当時の他ジャンルにまたがっていた音楽状況とは異なり、あくまで局所的な意味での「音楽」を対象としたものに限られていることが分かる。

加藤周一の場合、旧制高等学校と東京帝国大学を卒業した点は丸山と同様である。しかし、加藤は、シェーンベルクやベルクを論じ、小倉朗（1916-1990）や武満徹（1930-1996）などの同時代の作曲家と親交を持ったように、丸山が距離感をとっていた⁹、いわゆる「現代音楽」を聴き、論じた点において、丸山に代表される旧制高校出身者の「知識人」による西洋音楽への聴き方とは異なるものとなっている。また、丸山眞男『自己内対話』に代表されるように、あくまで西洋芸術音楽は私的領域の中で完結するものとして捉えられているが、加藤の場合は評論という形で西洋音楽と同時代の社会との関わりを論じた点において、丸山よりも鶴見の立場に近い。しかし、加藤は「流行歌」については、ほとんど論じていない。そのため、丸山に代表される立場にも、鶴見に代表される立場にもつかない、独自の立ち位置を有することが、加藤の音楽論から推測される。

2つ目は、加藤周一にとどまらず、加藤周一を「鏡」として、加藤と交友のあった音楽家、延いては同時代の音楽界の思想と動向を示すことができるためである。特にこうした方法は、書簡を対象とした研究を通して提示することができる。ある特定の人物による手紙（書簡）に対する研究方法は、以下のような動向がある。

まず、「エゴ・ドキュメント」の一つとして取り扱う方法である。「一人称」で書かれた資料を示す「エゴ・ドキュメント」は、例外的個人を対象としたそれまでの歴史学研究を

⁸（若林 2005, 221）

⁹丸山眞男の『自己内対話』では、「心から尊敬する曲」の1つとしてベルク《ヴォツェック》を挙げているが、その一方で「本当に美しさがわからない作曲家」として「ドビュッシー、その他メシアンなど大部分の『現代』作曲家」が挙げている（丸山 1998, 262-263）。また、東京女子大学丸山眞男文庫には、ベルク《ヴォツェック》のリブレットを除いて、「現代音楽」の楽譜は所蔵されていない（土合 2012, 76）。

批判し、より日常生活に密着し、越境して移動する個人に焦点を当てようとする問題意識を反映した動向の一つとして取り上げられている¹⁰。「エゴ・ドキュメント」の対象となる史資料は、日記、旅行記、回想記など多岐にわたり、その中に書簡も含まれている¹¹。「エゴ・ドキュメント」の一つとして書簡に注目した研究には、例えば今井（2018）の場合、ドイツの作家、ボード・ウーゼ（1904-1963）のヴァイマル共和国期のドイツでの活動を、送られた個人的な書簡などの「エゴ・ドキュメント」をもとに、「義勇軍」として反政府クーデターや街頭闘争に参加しつつも、そうした経験が彼の思想と行動に強固な基盤を与えず不安定なままだった、彼の同時代の社会に対する態度を明らかにしている¹²。

そして、発信者とその周辺のネットワークを明らかにするための史料として取り扱う方法である。例えば手塚（2011）の場合、アイヌ研究を行った医師、考古学者、人類学者のニール・ゴードン・マンローによる書簡を「社会ネットワーク分析」の知見をもとに読解することにより、マンローだけでなく彼をとりまく人々とのネットワークを明らかにしている¹³。

こうした書簡に関する研究動向の中で、特定の音楽家の書簡を対象とした研究は日本の音楽家の場合、東京音楽学校の学生による書簡を取り上げた研究¹⁴や、信時潔の書簡集が刊行されている¹⁵。それまでは、刊行されたヨーロッパの音楽家の書簡を対象とした研究が中心となっていたため、日本の音楽家による書簡を対象とした研究は、途上にあると考えられる。本稿はこの点について、加藤と親交のあった作曲家、別宮貞雄（1922-2012）を例に、日本の作曲家を対象とした研究の中で加藤文庫の史資料がどのように活用できるのか、今後の展望を示したい。

本稿の内容は以下の通りである。まず、加藤周一文庫に所蔵されている「音楽」関連史資料の概要を整理する。次に、以上の史資料が日本音楽史研究にどのように資するのかを、別宮貞雄宛書簡を例に提示する。

1 加藤周一文庫所蔵の「音楽」関連史資料の概要

本節では、加藤周一文庫が所蔵する「音楽」に関する史資料を、手稿類・蔵書・書簡に分けて解説する。

¹⁰ （長谷川 2020, 2）

¹¹ （長谷川 2020, 3）

¹² （今井 2018, 94-95）

¹³ （手塚 2011, 59）

¹⁴ 仲辻真帆 2019 「1930年代前半の東京音楽学校における作曲教育——学校資料と初期卒業生の資料にみる本科作曲部の様相」『音楽学』65巻1号: 32-49.

¹⁵ 信時三郎, 信時裕子（編）2021 『益子さんへの手紙——信時潔・ミイ書簡集』大阪：オリンピックア印刷

1.1 手稿類

「音楽」に関する加藤周一の草稿類は、大きく二つに分けることができる。

まず、1950年代フランス留学中に『芸術新潮』と『西日本新聞』に掲載した紀行文である。これは、1951年から1955年にかけて加藤がフランスに留学する際に、学費以外の生活費と渡航費を自弁する必要がある「半給費留学生」に選ばれたためである。そのため、加藤はフランス留学に際して、『西日本新聞』と契約を交わし、フランスやイギリスの政治や文化に関する記事を執筆した¹⁶。

加藤文庫には、同時期の加藤が執筆した原稿が数枚残っている。この中には『西日本新聞』だけでなく、共同通信社に送ったと考えられる記事も残されている。現在、確認できている「音楽」に関連する原稿は以下の通りである。

・凡例

執筆年月日 タイトル 送り先

1954年3月11日 「トゥランガリラ・サンフォニー」 共同通信

1954年7月29日 「カヴェント・ガーデンのヴァーグナー——“ニーベルンゲンの指輪”」
共同通信

不明 「薔薇の騎士」 N.N.〔西日本新聞〕

これらの記事が実際に掲載されたかどうかは不明だが、これらの原稿は、加藤の同時代の音楽への関心を広く向けていたこと¹⁷を補強することとなるだろう。

次に、未刊行の講演メモである。加藤は執筆活動とともに、各地で講演を行った。「音楽」の場合も同様である。現時点（2023年3月）で確認できるのは以下の通りである。

・凡例

執筆年月日 演題 講演した場所

1990年2月11日 「世界の中の日本 オーケストラ——その現状と展望」 「シンフォニーオーケストラフォーラム'90」¹⁸

1991年7月17日 〔不明〕 札幌市教育文化会館「作曲家・小倉朗」

2000年11月27日 〔不明〕 「阿部桂子ピアノ・リサイタル」¹⁹

2003年6月29日 「堀辰雄と音楽」 東京世田谷文学館

¹⁶ (鷲巣 2018, 351)

¹⁷ 1950年代に加藤が書いた音楽論には、オネゲル《火刑台上のジャンヌ・ダルク》やジョリヴェ《ピアノ協奏曲》を取り上げたものがある。

¹⁸ (滋 1990, 265)

¹⁹ (無署名 2000, 67)

この中で、講演メモが残っているのが「シンフォニーオーケストラフォーラム'90」での講演である。これに関連する史料として、開催日と開催された場所、「Symphony Orchestra Forum」と書かれた断片的なメモと、同じく開催日と開催された場所、「日本社会と文化、殊に Orchestra」と題された文章が所蔵されている。なお、文章に書かれた日付は、フォーラムが開催された「11」ではなく「10」と書かれているが、場所が同じであること、メモと文章の内容には重なる部分が多いため、二つの史料は関係あるものと判断する。「日本社会と文化、殊に Orchestra」の内容は、芸術文化への助成の在り方について、オーケストラを例に説明したものである。加藤はこれを、「文化的創造と受容は別の現象」「文化的創造と保存の問題」「文化的水準をあげることと普及の問題」「創り手の自由の問題」の4つに分けて説明し、オーケストラだけでなく、同じく、芝居やバレエなどの大勢の人数を要し、資金のかかる文化創造を行う団体が連帯して運動をすすめることを提言している。

こうした加藤の提言はフォーラムでのアピール文には反映されなかった²⁰が、横との連帯を重視する姿勢は「九条の会」でも共通するものである²¹。

● 日記・手帳

・日記

加藤が残した日記は、第一高等学校、東京帝国大学に在学していた時期のもの、戦後直後のものを中心として残っている。この中では、戦前、戦後直後に加藤が変化する社会に対し、何を思ったのかが綴られている。これらは、デジタルアーカイヴで公開されているほか、特に戦前の日記は『加藤周一青春ノート—1937-1942』として、抜粋、活字化されている。

この中での「音楽」に関する記述は、特に西洋音楽を中心とする。戦前に加藤が書いた日記には、ショパンに関する評論の構想、演奏会での聴衆や演奏者の様子などが綴られている。戦後になると、妻・綾子の弾くピアノの印象といった身近な人々の演奏や、海外で

²⁰ 「シンフォニーオーケストラフォーラム'90」では以下3つのアピールを採択した（滋1990, 265）。

- ① 公的助成、民間助成ともに飛躍的に増大させるため、芸術文化振興基金の創設および将来にわたる基金の増額、そして民間助成を促進する寄付金に対する税制の抜本的見直し改正を行うこと。
- ② 公的助成の運用にあたっては、専任芸術家を多数擁して創造的活動を行わなければならない集团的舞台芸術団体を重点とし、かつとくにシンフォニー・オーケストラに対しては恒常的な楽団運営の基盤を直接援助する助成とすること。
- ③ 日本の現代芸術を育て、世界の芸術創造活動に積極的に参与し、国際的な責務を果たし得るような多面的な施策を行うこと。

²¹ （加藤2006, 7）

シェーンベルクを聴いた際の印象が書かれている。

・手帳

1950年代以降に加藤が書いた手帳には、予定や執筆した原稿、当時交友のあった人物の連絡先が書かれている。例えば、1954年の手帳(T-01)には、連絡先の中に別宮貞雄と音楽評論家の遠山一行(1922 - 2014)の名前が載っている。加藤と別宮との関係は後述するが、加藤と遠山とは、両者とも同時期にフランスに留学しており、遠山が対談した際に、司会として加藤が加わっていること²²から、同じ留学生仲間として面識を持ったことが考えられる。しかし、遠山の連絡先が書かれたのは、この時期だけであるため、つながりは一時的なものであったことが考えられる。

翌年の1955年には、桐朋学園音楽科の連絡先が書かれ、予定表にも桐朋学園の名前が書かれている。1959年の手帳まで桐朋学園の名前は確認できるため、ブリティッシュ・コロロンビア大学に客員教授として出講する直前の1959年まで、桐朋学園音楽科と何らかの関わりがあったことが考えられる。

また、執筆した記事の一覧が手帳やノートに書かれている。その中には、『加藤周一自選集』10巻の「著作目録」に掲載されていない記事も含まれている。「音楽」関連のものに限れば、以下のものがある。

(凡例)

【資料名】

・掲載紙

タイトル

【N12】〔フランス留学中の著作目録〕

・『西日本新聞』

音楽会でのエピソード

フランス映画対談(木下・黛)

廿世紀音楽対談(遠山・砂原)²³

²² 加藤が司会を務めている遠山一行の対談は2つ確認できる。

遠山一行、三島由紀夫、加藤周一(司会)「南北米 フランスの印象」西日本新聞』1952年3月29日2面

砂原美智子、遠山一行、加藤周一(司会)「すぐれているシュトラウス パリでひらいた鼎談」『西日本新聞』1952年6月16日2面

²³ 砂原美智子、遠山一行、加藤周一(司会)「すぐれているシュトラウス パリでひらいた鼎談」『西日本新聞』1952年6月16日2面か

砂原美智子のお蝶夫人 1/VII

“薔薇の騎士” (3) 27/VII

・共同通信、産経

展らん会の絵

×トゥランガリラ・サンフォニー 5 11/III

×ニーベルンゲンの指輪 5 29/VII

※“ポーギーとベス” (2) 25/X

【1955】

読書新聞 (3) オペラ書評 19/XII²⁴

【1956】

・N.N. (『西日本新聞』)

ヴァーグナーの偉大と NHK の愚鈍

ヴィーンの笛吹き

・音楽芸術 (渡辺) 30/I

しかしこれらの中には、掲載が見送られた原稿が含まれている可能性があるため、実際にこれらの原稿が掲載されたのかを確認する必要がある。

1.2 蔵書

加藤周一の蔵書は、調査の際にいくつかの点において注意が必要となる。まず、パートナーだったヒルダ・シュタインメッツと矢島翠の蔵書も混じっていること、次に、著者あるいは出版社から献本されたが読まずに保管された可能性のある本が存在することである。そのため、蔵書の中から、加藤に贈られた、あるいは加藤が購入した本を精査する必要がある。

そのため、本稿は加藤による書き込み、あるいは著者によるサインが入った本の調査を、それらが所蔵されている準貴重書庫にて実施した。加藤が持っていた書き込みあるいはサインが入った「音楽」関連図書は本稿最後のページにて提示する。

ほとんどが著者から献本されたサイン本であるが、時期ごとに蔵書の傾向が異なる。

フランス留学の前には、加藤が西洋音楽に関する知識を得るために購入したことが考えられる大田黒元雄の翻訳による入門書、ショパンの生涯に関する伝記が収められている。特にセシル・グレイ著、大田黒訳による『音楽芸術史』の見開きページには、「A Survey of Contemporary Music」と書かれた、リヒャルト・シュトラウスなどの西洋の作曲家をまとめた書き込みが残されている。また、箕作秋吉などの、戦後直後に加藤とともに音楽に

²⁴ 加藤周一「〈書評〉マニユエル著『オペラ』」『日本読書新聞』1956年1月9日か

関する著作に関わった²⁵作曲家からのサイン本も残されている。

フランス留学後は、吉田秀和（1913-2012）、別宮貞雄などの親交のあった音楽家からのサイン本が多く残されている。この中でも特に多いのが、吉田秀和からの献本である。吉田秀和とのつながりがいつ始まったのかについては、詳細は分からない。しかし、1950年12月に出版された『世界の音楽』のサイン本があり、1951年3月8日『夕刊西日本新聞』に掲載された「ウの目タカ目 音楽批評家」で同書が取り上げられていること²⁶から、早くても1950年代には交友があったことが考えられる。その後、座談会や書評、書簡を通じた交友は続いた。

フランス留学後の書き込みのある図書は、本の中に書き込むのではなく、下線部のみを引くものが中心となる。特に本稿が注目するのが、日本音楽に関する本への書き込みである。例えば『日本の美学』1巻4号掲載の吉川英史、神正、河竹登志夫による座談会「日本音楽をめぐって」には、音色のヨーロッパの音楽との比較、「間」の説明の部分に下線部が引かれている。また、武満徹『遠い呼び声の彼方へ』では、琵琶の「さわり」についての説明、「旋律より音色を大事に考え」る日本音楽の独自性、尺八音楽に関する説明の部分に下線が引かれている。これらの本を購入した時期は不明だが、特に『遠い呼び声の彼方へ』の下線部分は、『日本文化における時間と空間』の引用部分と重なる²⁷ため、執筆の際に参照していたことが分かる。この「日本文化」における時間と空間という主題は、それ以前にも講演で語っている²⁸ように、『日本文化における時間と空間』を刊行する以前から加藤は関心を持っていた。この講演では日本音楽については、部分がそれぞれの瞬間の中で自己を主張する点を特徴として挙げている²⁹。『日本文化における時間と空間』では武満の文章をもとにこの議論を深化させていることから、加藤が一貫して抱いていた問題意識を論じるに当たり、どのような蔵書を参照し、それによって加藤の主張がどのように変化したのかを明らかにする際に、こうした蔵書は意味を持つだろう。

1.3 書簡

加藤周一に送られた書簡類は、現在整理中であるため、詳細な数は不明だが、現時点（2023年3月現在）では、約4,300通の書簡が確認されている。

その多くは段ボール箱の中に収められ、紐や輪ゴムでまとめられている。

²⁵ 例えば、1949年に平尾貴四男が代表として発行した高等学校向け教科書『音楽の遊び』で、加藤はシューベルトやシューマンの歌曲を翻訳し、箕作は自作曲を掲載している。

²⁶ （二郎 1951, 2）

²⁷ （加藤 2008, 104-105）

²⁸ 加藤周一 1996 「日本文化における時間と空間について」『加藤周一講演集Ⅱ』京都：かがわ出版。

²⁹ （加藤 1997, 82）

また、破損は少なく、木の箱など良質な環境の中で保存されていたことがうかがえる。

図1

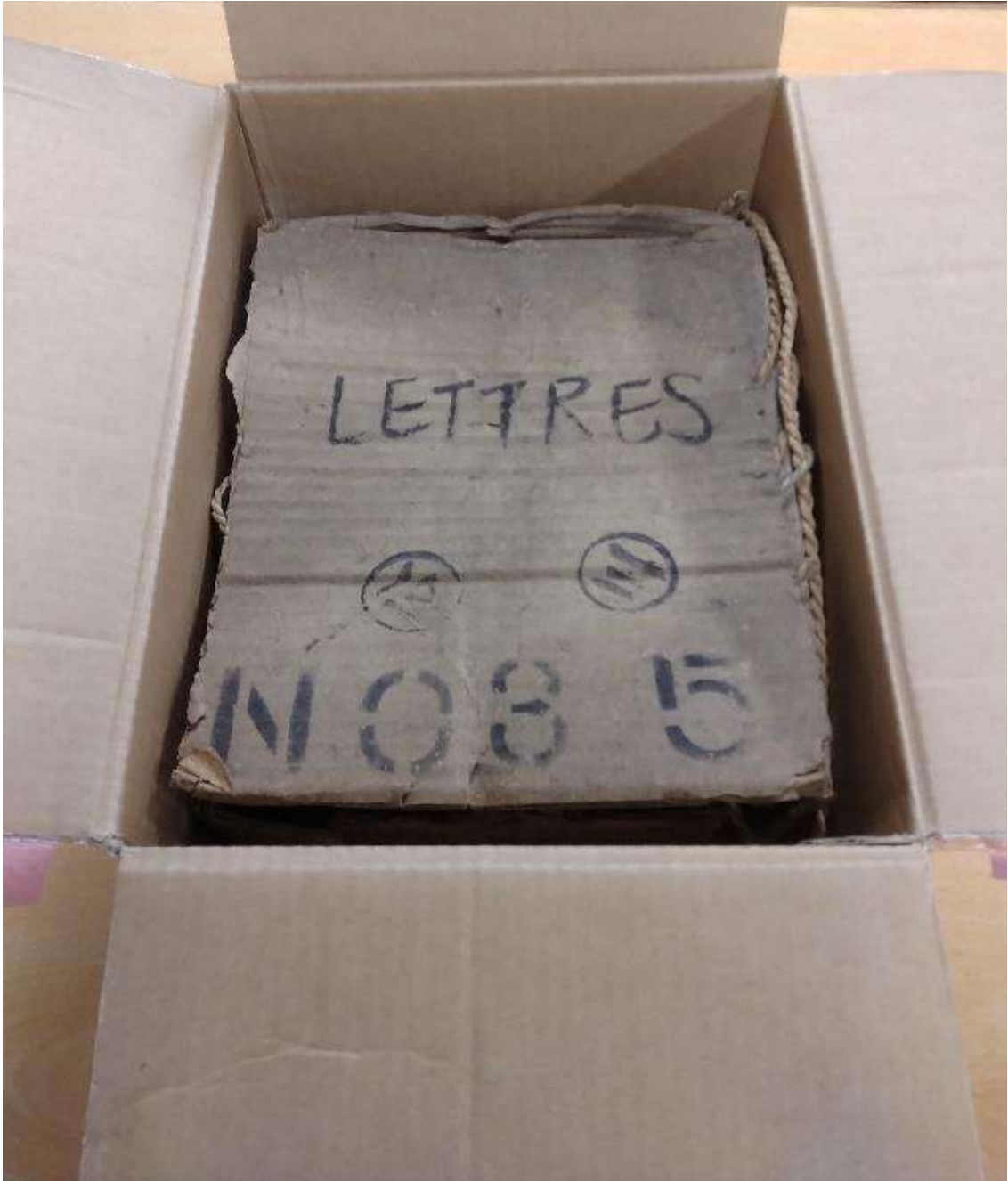


図2



図3



図4



こうした書簡は、加藤の著作が刊行されるまでの出版社と編集者とのやりとり、加藤の人的つながり、そして加藤を介した発信者の人物像をみることができる。なお、こうした書簡を中心とする未公開の史資料を扱う際には、著作権法・個人情報保護・プライバシー権・名誉権といった法的問題がある³⁰。加藤文庫の書簡の中にも、これらの法的問題に当てはまる書簡が数多く含まれる。そのため、これらの点に留意した上で「音楽」関係者からの書簡を紹介する。

「音楽」関係者からの書簡は、主に3つの時期に分けることができる。

まず戦前期である。この時期は、作曲家の長村金二（1906-1947）³¹から送られた書簡が残されている。内容は身辺雑事に関することが中心であるため、長村の音楽に関する見方を知ることは難しいが、軽井沢を中心とした戦前の文化人の交友の一端を見て取ることができる。

次に、敗戦直後の1940年代の書簡である。この時期には、作曲家の柴田南雄（1916-

³⁰（阪本、堤、横島 2020, 16）

³¹ 慶応義塾大学卒業、ワグネル・ソサエティに所属。JOAK、東京中央放送局文芸部員。橋本国彦と諸井三郎に師事。昭和16、17年頃に宝塚歌劇団の嘱託。作品に歌曲「冬の日」（三好達治詩）、「落葉樹」（北原白秋詩）、映画音楽がある（長村 2012, 10-13）。

1996) とピアノ調律師の竹内友三郎 (1905-1981) とのピアノの購入に関する遣り取りが残されている。また、作曲家の平尾貴四男 (1907-1953) と中田喜直 (1923-2000) からの演奏会の招待状が残されている。

そして 1951 年のフランス留学以降、矢代秋雄 (1929-1976) や別宮貞雄 (1922-2012) といった共に留学した音楽家、石井眞木 (1936-2003) や大塚敬子 (1937-) といった何らかの形で学生時代に加藤と知り合った音楽家³²、そして親交のあった吉田秀和 (1913-2012)、石井好子 (1922-2010) などの書簡が残されている。

この中でも、特に書簡数が多いのは、別宮貞雄と吉田秀和のものである。

2 利用の展望——別宮貞雄宛書簡を例に

2.1 加藤と別宮との関係について

本節は、加藤周一文庫に収められた「音楽」関連の史資料が、音楽史研究においてどのように活かすことができるのかを、加藤が最も多く書簡を受け取った音楽家である別宮貞雄を例に提示する。

別宮貞雄は、日本の作曲家である。洋楽趣味の父親の影響で幼いころから音楽を好み、第一高等学校在学中にヴァイオリンを学び男声合唱に親しむ。東京帝国大学在学中に池内友次郎に作曲を学び、終戦後音楽コンクールに入賞。1951年に黛敏郎と矢代秋雄とともに渡仏し、パリ国立音楽院でダリウス・ミヨーとジャン・リヴィエから作曲、オリヴィエ・メシアンから楽曲分析、シモーヌ・プレ・コーサードからフーガと対位法を学ぶ。帰国後、桐朋学園大学と中央大学で教鞭をとり、日本現代音楽協会委員長を務めた。1956と1971年に尾高賞を受賞した³³。

別宮と加藤とのつながりは、1951年のフランス留学前と考えられる。別宮の回想によれば、加藤との出会いは1950年夏より前に、吉田秀和と一緒に行った中で話を交わしたのが最初だとしている³⁴。その後、別宮は加藤が発表した詩の中から「雨と風」と「さくら横ちょう」を選び、作曲したものを《二つのロンデル》として発表した。加藤の詩を選んだ経緯について別宮は、歌曲を作曲する態度と関連させながら、以下のように説明している。

私は歌曲作曲にあたって、詩の内容表現に専念する余りレシタティーヴ風なものに走ることは、ドビュッシーの如き例学的才能がない限り危険だと考え、声とピアノの2重奏として、できるだけ輪郭のはっきりした旋律で純音楽的にも興味を持続できるも

³² 例えば、桐朋学園短期大学音楽科作曲科を卒業した大塚敬子は、「高校のとき、ひょんなことから知り合った」加藤周一に、オーストリアへの留学を相談している (大塚 2002, 5)。

³³ (細川、片山 2008, 588-589)

³⁴ (別宮 2002, 21)

のを書くよう努めて居ります。

その場合、詩が何等かの形と、リズムの秩序とを持っていることが必要なのですが、日本の現代史にはそのような条件を満足させるものが稀なので、私は何時も困却します。それで加藤氏のこの詩は私にとって貴重なものでした³⁵。

加藤を中心とする「マチネ・ポエティック」は、脚韻などの西洋で行われていた「押韻定型詩」を日本語で試作し、1948年に刊行された『マチネ・ポエティック詩集』を通じて発表し、注目を浴びていた。加藤の「雨と風」と「さくら横ちょう」も例にもれず、七五調とoとuの脚韻といった形式を有している。こうした一定の形式を有していること、個人的なつながりから、別宮は『マチネ・ポエティック詩集』の中から加藤の詩を選んだことが考えられる。この《二つのロンデル》は、1951年8月に放送初演³⁶されて以降、特に〈さくら横ちょう〉は、現在でも演奏会のレパートリーの一つとして演奏されている。

また、別宮は加藤とともに1951年のフランス政府留学生に「エチューディアン・パトローネ」としてフランスに留学したこと³⁷、加藤が1954年のフランス留学時代に書いた手帳に別宮の名前と住所が書かれていること³⁸からも、フランス留学中に親交があったことが考えられる。

フランス留学から帰国後は、ともに座談会に参加する機会があった³⁹が、対談や共著、あるいは互いの作品を書評という形で取り上げるなどの、表面上のつながりは見られない。そのため、加藤と別宮との交友関係については、献本や書簡といったプライベートでのつながりが主となってくる。

2.2 加藤宛別宮貞雄書簡の概要と内容について

別宮貞雄が加藤周一に宛てた書簡は、以下の5つが残っている。

- ① 1956年6月12日
- ② 1959年4月7日
- ③ 1997年8月26日
- ④ 1998年1月12日
- ⑤ 「哀しいお報らせ」(別宮の妻、明子の訃報)

³⁵ (別宮 1956, 237)

³⁶ (別宮 1979, 頁数なし)

³⁷ (別宮 1995, 74)

³⁸ 加藤周一文庫所蔵、資料番号 T01

³⁹ 例えば、『音楽現代』1972年3月号に掲載された座談会「シェーンベルクはバッハか」では、作曲家の入野義朗による司会のもと、作曲家の湯浅譲二と端山貢明、フランス文学者で文芸評論家の中島健蔵とともに、加藤と別宮が参加している。

各書簡の詳細な内容は、史料の部分にて掲載する。

特に本稿が目にするのが、別宮が自身の創作態度と信仰について語っている②と④の書簡である。②の書簡の中で別宮は、加藤の『現代ヨーロッパの精神』での意見に同意しつつも、「ヨーロッパ精神」の背景を「合理主義」「合理主義的ヒューマニズム」に置くことに対して、「自己の精神」が「他者の精神をみとめる」ための要素として「非合理的精神」の存在を指摘している。この点を別宮は、自身にとって「神」が必要な理由であり、そうした性格を有することが彼の芸術の目標であり、延いては芸術は、「自己実現と同時に、自己を他と結びつけて自己と他とをこえるものでなければならない」と自身の芸術観を著している。

こうした、ある特定の矛盾を止揚して新たな芸術を作り出そうとする姿勢は、後の別宮による創作態度にも表れる。例えば、1983年に開催された「現代の音楽展'83」中の、別宮がプロデュースしたコンサート「失われた“うた”を求めてII —新しいヒューマニズム—」で彼は、「ロマン主義」と「単純さ」を矛盾するものとし、それらが結合し、「人間的止揚」をすることによって「新しいヒューマニズム」が生まれるとしている⁴⁰。別宮の場合、「自己の精神」と「他者の精神」とをつなぐものとして「神」に賭けた。

別宮はこの書簡の後に、インタビューの中でカトリックを受洗した理由を語っている。

受洗したのは、〔東京帝国〕大学の文学部に再入学してからですね。別に神秘的体験にもとづくものでなく、パスカルの瞑想録で、神の存在も又その不存在も証明できない、しかしそのどちらかに仮定してそれに賭けて生きる方がいいのではないかという文章をよんで、ある方に賭けようと思ったのですね⁴¹。

別宮は、こうした「神」に対する態度が「科学」に対する態度にもつながることを、同じインタビューの中で語っている。

私は自然科学畑から出発したせい、世界は数理的な秩序に支配されていると信じる傾きがありますね。確かにそれは相当に明かされてきましたね。しかし実は人間にそんなことがわかること自体が一番不思議なのです。それにそんなことを信じながら、自己の存在、自由意志を持った我を信じている。

私にはそれが錯覚だとは思えない。矛盾がありますね。これを納得するためには、神の存在を認めるのが一番よかろう。こういうわけですよ⁴²。

⁴⁰ (紀野 2021, 30)

⁴¹ (別宮 2003, 93)

⁴² (別宮 2003, 93)

こうした別宮のカトリックや「科学」に対する知見が、作品にどのように反映されているのかについては別途検討が必要である。しかし、インタビューなど、公的に発表したものだけでなく、自身の内面や思想を吐露したものとして、加藤周一宛書簡は意味を持つだろう。

おわりに

本稿では、加藤周一文庫所蔵の「音楽」に関する史資料について紹介した。以上の史資料をもとにして、加藤の「音楽」に関する著作との関連性、他の音楽家による書簡の調査など、この史資料を通じた研究については未知数の部分が多い。こうした研究上の課題を解決することにより、加藤周一の「音楽」に関する思想を通して、戦後日本音楽界と同時代の評論界との関係や日本の音楽界がどのような広がりを持っていたのかを明らかにできることが見込まれる。

参考文献

- 粟谷佳司 2018 『限界芸術論と現代文化研究——戦後日本の知識人と大衆文化についての社会学的研究』西東京：ハーベスト社。
- 今井宏昌 2018 「ヴァイマル共和国初期におけるボード・ウーゼの義勇軍経験——エゴ・ドキュメントにもとづく予備的考察」『史淵』155号：81-102.
- 奥波一秀 2015 「丸山眞男における音楽と啓蒙の問題」『図書』791号：18-24.
- 二宮周平 2016 「図書館長挨拶」『立命館大学図書館 加藤周一文庫』
(<https://www.ritsumeai.ac.jp/lib/b07/020/>、最終確認 2023年3月28日)
- 細川周平, 片山杜秀 (監修) 2008 『日本の作曲家：近現代音楽人名事典』東京：日外アソシエーツ
- 紀野洋孝 2021 「別宮貞雄作曲<智恵子抄>の歌唱に関する研究」(東京藝術大学博士論文)。
- 手塚薫 2011 「伝統的知識の公開と「社会関係資本」としての活用——UKにあるマンロー書簡の社会ネットワーク分析を中心に」『国立歴史民俗博物館研究報告』168号：33-62.
- 阪本尚文、堤裕一郎、横島善子 2020 「未公開エゴ・ドキュメント研究と著作権法——高橋幸八郎関係書簡を事例として」『商学論集』89巻3号：13-24.
- 土合文夫 2012 「丸山文庫楽譜蔵書の調査をひとまず終えて」『東京女子大学比較文化研究所附置丸山眞男記念比較思想研究センター報告』7号：66-79.
- 長村邦彦 2012 『長村金二伝 落葉松そして駅馬車』岐阜：長村邦彦
- 長谷川貴彦 2020 「エゴ・ドキュメント研究の射程」長谷川貴彦 (編) 『エゴ・ドキュメントの歴史学』東京：岩波書店
- 松本礼二 2019 『知識人の時代と丸山眞男——比較 20世紀思想史の試み』東京：岩波書店
- 若林幹夫 2005 「距離と反復」渡辺裕、増田聡 (他著) 『クラシック音楽の政治学』東京：青弓社
- 鷲巣力 2018 『加藤周一はいかにして「加藤周一」となったのか』東京：岩波書店

引用文献

- 大塚敬子 2002 『ウィーンに生きて——ある打楽器奏者の音楽日誌』東京：音楽之友社。
- 加藤周一 1959 『現代ヨーロッパの精神』東京：岩波書店〔2010『現代ヨーロッパの精神』(岩波現代文庫) 東京：岩波書店〕
- 1959 「西欧とは何か」『群像』14巻4号〔「ヨーロッパとは何か」 2009『加藤周一自選集2』東京：岩波書店〕
- 1997 「日本文化における時間と空間について」『加藤周一著作集19』東京：平凡社
- 1998 「最後の日」『群像』53巻3号〔鷲巣力 (編) 2019『称えることば・悼むことば』東京：西田書店。〕
- 2006 「会は上り坂、勢いに乗りましょう」九条の会 (編) 『九条の会 全国交流

集会報告集』東京：九条の会

—— 2008 『日本文化における時間と空間』東京：岩波書店

滋 1990 「スクランブルショット」『音楽の友』48巻4号: 264-270.

中村真一郎 1982 「鍋島さんの音楽」『鍋島元子チェンバロリサイタル—ラテンとゲルマンの世界』東京：スズキ・アート・エージェンシー

二郎（加藤周一）1951 「ウの目タカの目 音楽批評家」『夕刊西日本新聞』1951年3月8日: 2.

パスカル（著）、塩川徹也（訳）2015 『パンセ（中）』（岩波文庫）岩波書店.

別宮貞雄 1956 「二つのロンドル」堀内敬三（編）『世界大音楽全集 第24巻（声楽篇 日本歌曲集 第2）』東京：音楽之友社.

—— 1979 『別宮貞雄歌曲集 増補』東京：音楽之友社.

—— 1995 『音楽に魅せられて——作曲生活40年』東京：音楽之友社.

—— 2002 「中村真一郎さんと私」『同時代（第三次）』13号: 21-23.

—— 2003 「現音名誉会員インタビュー」『New Composer』4号: 88-93.

丸山眞男 1998 『自己内対話——3冊のノートから』東京：みすず書房.

〔無署名〕2000 「阿部桂子ピアノ・リサイタル」『音楽現代』30巻11号: 67.

Penrose, Roger. 1989. *The emperor's new mind*. New York: Oxford University Press. 〔林一（訳）1994 『皇帝の新しい心——コンピュータ・心・物理法則』東京：みすず書房〕

Popper, Karl Raimund and Eccles, John C. 1977. *The self and its brain*. New York: Springer International. 〔西脇与作（訳）1986 『自我と脳 下』東京：思索社〕

謝辞

本稿にて引用した別宮貞雄の書簡は、野口剛夫氏、立命館大学図書館から公開許可を得た。ここに感謝申し上げる。

表 加藤周一文庫所蔵、書き込み・サイン入り「音楽」関連図書

和書				
書名	著者	出版社	出版年	備考
通俗西洋音楽講話	田辺尚雄	岩波書店	1915.11	書き込み
音楽芸術史	Cecil Gray 大田黒元雄 翻訳	第一書房	1930.4	書き込み
西洋音楽史	Paul Bekker 河上徹太郎 翻訳	創元社	1941.3	書き込み
音楽の時	箕作秋吉	村松書店	1948.9	サイン本
ベートーヴェン	諸井三郎	文体社	1948.9	サイン本
現代音楽と日本の作曲家	Eta Harich-Schneider 吉田秀和 翻訳	創元社	1950.7	書き込み
世界の音楽	吉田秀和	實業之日本社	1950.12	サイン本 書き込み
ドン・ジョヴァンニ	河上徹太郎	細川書店	1951.8	サイン本
音楽の形式	André Hodeir 吉田秀和 翻訳	白水社	1952.1	サイン本
主題と変奏：吉田秀和評論集	吉田秀和	創元社	1953.11	サイン本 書き込み
音楽の鑑賞：音楽とともに	吉田秀和	河出書房	1953.7	古書
青春の歌曲集	吉田秀和	河出書房	1954.8	古書
音楽のたのしみ IV オペラ	Roland-Manuel 吉田秀和 翻訳	白水社	1955.1	サイン本

若き日の音楽	吉田秀和	河出書房	1956.1	古書
音楽家の自画像	Darius Milhaud 別宮貞雄 翻訳	東京創元社	1957.3	書き込み
音楽紀行	吉田秀和	新潮社	1957.4	サイン本
音楽と音楽家	Robert Schumann 吉田秀和 翻訳	岩波書店	1958.7	サイン本
西洋音楽史	Hans Mersmann 吉田秀和 翻訳	みすず書房	1959.6- 1960.5	サイン本
現代音楽の創造者たち	Hans Heinz Stuckenschmidt 吉田秀和 翻訳	新潮社	1959.8	サイン本
音楽の意味の発見	北沢方邦	三一書房	1967.2	サイン本
現代の演奏	吉田秀和	新潮社	1967.2	サイン本
音楽の歴史	Bernard Champigneulle 吉田秀和 翻訳	白水社	1969.12	サイン本
わたしは作曲家である	Arthur Honegger 別宮貞雄 翻訳	音楽之友社	1970.2	サイン本
音楽に何が問われているか	北沢方邦	田畑書店	1971.3	サイン本
音楽の不思議	別宮貞雄	音楽之友社	1971.6	書き込み
世界の指揮者	吉田秀和	ラジオ技術社	1973.4	サイン本
私の音楽ノート	高田博厚	音楽之友社	1973.6	サイン本
主題と変奏	吉田秀和	白水社	1975.2	サイン本
現代の演奏	吉田秀和	白水社	1975.3	サイン本
モーツァルト・ベートーヴェン	吉田秀和	白水社	1975.5	サイン本

世界のピアニスト	吉田秀和	ラジオ技術社	1976.7	サイン本
私の好きな曲	吉田秀和	新潮社	1977.3	サイン本
日本の耳	小倉朗	岩波書店	1977.5	サイン本
音楽展望	吉田秀和	講談社	1978	サイン本
守田正義の世界：一音楽家の自伝	守田正義	みすず書房	1981.12	サイン本
イタリアオペラの魅力	戸口幸策	日本放送出版協会	1981.9	サイン本
なぜモーツァルトを書かないか	小倉朗	小学館	1984.5	書き込み
日本の美学4 特集 音		ぺりかん社	1985.3	書き込み
西洋の音,日本の耳：近代日本文学と西洋音楽	中村洪介	春秋社	1987.4	書き込み
「第九」と日本人	鈴木淑弘	春秋社	1989.11	書き込み
遠い呼び声の彼方へ	武満徹	新潮社	1992.11	書き込み
回想の守田正義	黒澤照代	黒澤照代	1993.6	サイン本
夢のあとで：フランス歌曲の珠玉・古澤淑子伝	星谷とよみ	文園社	1993.8	サイン本
未だかわらず上等舶来：オペラから見た日本文明脆弱論	岡田豊	福澤英敏	1994.6	サイン本
子どもの歌を語る：唱歌と童謡	山住正己	岩波書店	1994.9	サイン本
打楽器がうまくなる本	大塚敬子	音楽之友社	1997.11	サイン本
武満徹対談集：創造の周辺	武満徹	芸術現代社	1997.2	挟み込み
鍋島元子：人と業績：還暦記念	古楽研究会 Origo et Practica 年譜作成委員会	古楽研究会 Origo et Practica 年譜作成委員会	1997.6	挟み込み
バルトーク：民謡を「発見」した辺境の作曲家	伊東信宏	中央公論社	1997.7	書き込み
不協和音：管理社会における音楽	Theodor Adorno 三光長治・高辻知義 翻訳	平凡社	1998.2	書き込み

武満徹著作集	武満徹	新潮社	2000	書き込み
さようなら私の二十世紀	石井好子	東京新聞出版局	2000.1	サイン本
鍋島元子追悼録	古楽研究会 Origo et Practica	古楽研究会 Origo et Practica	2000.11	サイン本
ウィーンに生きて：ある打楽器奏者の音楽日誌	大塚敬子	音楽之友社	2002.8	サイン本
「遙か、ひと筋の途を--」	別宮貞雄	芸術現代社	2003.3	サイン本
東京のオペラの森	東京のオペラの森実行委員会	東京のオペラの森実行委員会	2005.3	書き込み
さよならは云わない	石井好子	暮しの手帖社	2005.9	サイン本
アンドレア・シェニエ	新国立劇場運営財団営業部	新国立劇場運営財団	2005.11	書き込み

洋書				
書名	著者	出版社	出版年	備考
Frederick Chopin as a man and musician	Frederick Niecks	Novello	[19--]	書き込み
Gespräche über Musik	Wilhelm Furtwängler	Atlantis	1949	書き込み
Ernest Ansermet : Une vie en images dessinée par Géa Augsburg commentée par Paul Budry et Romain Goldron, suivie d'un texte original d'Ernest Ansermet Le geste du chef d'orchestre	Budry Paul	Delachaux et Niestlé	1965	サイン本
Vivaldi	Roland de Candé	Seuil	1967	書き込み
Concise Oxford dictionary of opera	Harold D. Rosenthal	Oxford University Press	1972	書き込み
La structure musicale du nô : théâtre traditionnel japonais	丹波 明	Klincksieck	1974	サイン本
Joan Sutherland : a tribute	Moffatt Oxenbould	Art Gallery of New South Wales	1989	サイン本
Wind in the bamboo : aspects of Japanese music	大学婦人協会	CWAJ	1992	サイン本

文献紹介

ジゼル・ブルレのヘーゲル論 2 :
ジゼル・ブルレ 「ヘーゲルにおける歴史的時間と音楽的時間」
Gisèle Brelet: « Temps historique et temps musical chez Hegel »
(*Hegel-Jahrbuch*, 1968/1969, S. 444-451)

船木 理悠
FUNAKI Rieux

はじめに

フランスの音楽美学者でピアニストでもあったジゼル・ブルレ(Gisèle Brelet, 1915-1973)は、音楽における時間の在り方についての研究で知られている。この研究領域は「音楽的時間」論と呼ばれ、彼女の博士論文であり主著である『音楽的時間：音楽についての新しい美学の試論』(*Le temps musical: essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, Paris, P.U.F., 1949)はこの領域における主要文献の1つとなっている。

今回取り上げるのは、ブルレが *Hegel-Jahrbuch* の 1968/1969 年号に寄稿した「ヘーゲルにおける歴史的時間と音楽的時間」(« Temps historique et temps musical chez Hegel », *Hegel-Jahrbuch*, 1968/1969, S. 444-451) である。ブルレ美学の思想的な基盤としては、アンリ・ベルクソンやルイ・ラヴェルといったフランス・スピリチュアリズムの時間論とエドゥアルト・ハンスリックの形式主義的音楽美学がしばしば挙げられるが、ヘーゲルとブルレの思想的連関に言及した先行研究は極めて少ない。しかしながら、本誌前号で紹介したように¹、ブルレは「ヘーゲルと近代音楽」(« Hegel et la musique moderne », *Hegel-Jahrbuch*, 1965, S. 10-26) という論考も残しており、また、『音楽的時間』等の著作においてもしばしばヘーゲルに言及する等、ブルレの美学にはヘーゲル美学からの浅からぬ影響があると予想される²。

本稿で紹介する「ヘーゲルにおける歴史的時間と音楽的時間」はブルレの著作の中では最晩年に書かれたものであり、主著『音楽的時間』とは時期的に隔たりのあるものではあるが、ブルレがヘーゲルを中心的に扱った論考である点は特筆すべきであろう。この点からする

¹ 拙稿「文献紹介：ジゼル・ブルレのヘーゲル論——ジゼル・ブルレ「ヘーゲルと近代音楽」(1965)」『関西美学音楽学論叢』第6巻、2022年、pp. 30-39を参照。

² この点に関しては、2022年10月に開催された第73回美学会全国大会(於：京都工芸繊維大学)において、本稿著者が「形式主義音楽美学と時間論の架橋——ジゼル・ブルレの音楽美学におけるヘーゲル美学の影響」(〈分科会5〉「音楽の内包と外延」)と題して詳細な発表を行った。

と、先行研究でも言及されることの少ない文献ではあるものの、ブルレにおけるヘーゲル受容を捉える上で無視することのできない資料であり、思想的文脈の中でブルレの美学を捉える上で、より広く知られるべき文献と言えよう。

このような観点に基づき、以下では「ヘーゲルにおける歴史的時間と音楽的時間」の内容を要約し、紹介していく。

なお、ブルレの原文にはしばしばヘーゲルの『美学講義』からの引用が見られるが、出典は明記されていない³。

1. ブルレのヘーゲル論の枠組み

この論考の冒頭でブルレは「精神のオデッセイとして着想された歴史的生成の哲学が、音楽に対して、極めて独創的で極めて新しい諸々の視線をもたらしたことは、驚くに値しない」(THTM444)とし、ヘーゲルの哲学を「精神のオデッセイ」、「歴史的生成の哲学」と規定し、この哲学が音楽に対して新たな視点をもたらしたと主張している。

ここでブルレがヘーゲルの歴史哲学と音楽を関係づけて論じているのは、両者に「精神」という共通項を見出しているからである。すなわち、「それ[音楽]は意識の時間と諸形式とを露わにしている」(THTM444)が、このことは「それ[音楽]が「精神」を、[すなわち]原初の実在を顕現させている」(THTM444)ということであり、この「精神＝原初の実在」こそが「諸々の歴史的現象の内的な必然性を説明している」(THTM444)とブルレは捉えているのである。

そして、「精神」という共通項を見出すことによって、ブルレはヘーゲル的な歴史観と音楽の間にアナロジーを見出している。すなわち「世界における精神と同様、音楽作品は生成である」(THTM444)という見方である。そして、この生成において「歴史と同様、音楽は、分裂であり、戦いであり、矛盾であるのだが、しかし、また、和解でもあり、統一と同一性への回帰でもある」(THTM444)と捉え、歴史における闘争と和解の類比物を音楽の中に見出すのである。従って、ブルレの考えでは「音楽作品は、精神の歴史を要約している」(THTM444)のであり、「歴史的生成の秘められた弁証法を切り出し」(THTM444)て「純粹な状態」(THTM444)で我々に提供しているのである。

2. 個別の論点の概観

上記がヘーゲル的な歴史と音楽の関係についてのブルレの議論の大意であり、続く個所

³ 『音楽的時間』においては仏訳1944年版(G. W. F. Hegel, trad. par S. Jankélévitch, *Esthétique*, vol. 1-3, Paris, Aubier, 1944)が典拠として挙げられているが、今回取り上げた文献における引用と比較すると訳語の選択に差異が見られる。訳語の点からすると、同じ訳者による1979年のFlammarion版の仏訳(Trad. par S. Jankélévitch, *Esthétique*, vol. 1-3, Paris, Flammarion, 1979)から引用している可能性が考えられる。

では、この観点からヘーゲル思想と音楽の関係が更に詳細に語られていく。その際、時間、拍子とリズム、音響、不協和音、主題、作品といった論点が議論の俎上に上がっていくことから、本稿においても、これらの議論を簡素に追っていくことにしたい。

2-1. 時間

ブルレによれば、「歴史的時間、それは人間的時間である」(THTM444)。というのも「時間は、労働の、[すなわち]人間精神の所産の、固有の実体である」(THTM444)からであり、「時間は、それを自然の中に導入する人間がいなければ、存在しない」(THTM444)からであり、「人間の労働こそが空間的世界を時間化し、そして、自然を変形する」(THTM444)とされる。すなわち、時間というものが本質的に人間的なものであるとブルレは論じているのである。

そして、ここにおいて、「時間は、[すなわち]人間の領域は、また音楽固有の領域でもあり、その[音楽の]諸形式は人間の時間の特殊な構造を常に透けて見えるようにしている」(THTM444)とし、ブルレはヘーゲルの歴史的時間を音楽と接続する。先述のように、ブルレはヘーゲルにおける歴史の生成との類比を音楽に認めるのであるが、その類比とは音楽における諸形式と人間的な時間構造の類比として捉えられているのである。従って、ブルレ曰く「音楽的時間、それは、その文脈から解き放たれて音響素材によって直接的に受肉された歴史的時間である」(THTM445)とされる。

2-2. 拍子とリズム

続いて、ブルレによれば「まず第一に、音楽は純粹持続の不確定さと未分化さを破棄する」(THTM445)。ブルレ曰く、この時に音楽は「拍子とリズムに従わせることによって、それ[純粹持続]に形式を与えている」(THTM445)。ここでブルレは、「拍節的な規則性」と「リズム的多様性」を対置し、拍子の持つ規則性に精神の同一性を見ている。

ブルレは、この拍子とリズムの関係について、音楽は「音のおかげで否定性を翻訳することができる」と論じる。すなわち、常に同一であり「支配的規則」(THTM445)である拍子がリズムの多様性によって「否定」されているとブルレは捉え、このように「否定性を翻訳すること」によって、歴史的時間の弁証法が音楽的時間にも授けられる(cf. THTM445)と解釈するのである。というのも、ブルレによれば「同一性と否定性」(THTM445)こそが歴史的生成の二つの構成原理(cf. THTM445)だからである。

2-3. 音響

続いてブルレは、「リズムと拍子が音楽において抽象的な時間のみを表象しているとする、音響と共に、具体的な時間と弁証法的運動の可能性とが導入される」(THTM445)とし、「音響(*la sonorité*)」へと議論を移す。

その際、ブルレは「時間は無化であり、立ち現れるやいなや消えてしまう音響は、動揺さ

せるような感覚を我々に与える」(THTM445)とし、生じてすぐに消えゆくという音響の在り方と無化としての時間とを並置する。ブルレは直前の個所で「時間の中には、それ[時間]が諸々の瞬間によって中断された誕生と消滅であるということにおいて、否定的な活動が存在している」(THTM445)とし、この事態を指して「無化」という言葉を使っている。

従って、ブルレは、時間の経過において1つの瞬間が生じて消えていくことと、音の生成消滅との間に類比を見ていると考えられる。このことから、ブルレは「音楽は、これは音と主体に共通の時間的弁証法の中に根を下ろしているのものであって、諸芸術の中で唯一、弁証法的なプロセスという形式を採ることが可能であったし、また、採るべきであった」(THTM446)と主張するのである。

2-4. 不協和音

このように、ブルレは音の持つ特性と時間における弁証法的なプロセスとの類比を見ており、続いて、「諸音の諸関係」(THTM446)へと議論を展開していく。ここで言われる諸音の関係とは「協和、対立、そして媒介」(THTM446)である。この三つの概念について、ブルレは次のように論じている。

人が見る如く、ヘーゲルは音楽形式を解明するために、彼の弁証法の指導的な諸概念を使用している。音楽は自らを構成する為に、彼[ヘーゲル]に従うと、一方では、同一性と統一性という原理に関する諸概念に訴える：[すなわち]和音あるいは協和音、反復あるいは回帰、和解[である]；他方では、否定や葛藤という原理に関係する諸概念に訴える：[すなわち]対立、矛盾、対比[である]；そして、最後に媒介という概念に訴え、これが全ての弁証法を支配している、何故なら、それがその[弁証法の]本質そのものを要約しているからである。(THTM446)

このように述べたうえで、ブルレは「彼の音楽美学において、彼の全哲学と同様、ヘーゲルは否定の重要性を強調している」(THTM446)とし、「否定」の部分に特に注目して議論を展開する。そして、この際、「音楽的プロセスにおいてもまた、ヘーゲルがそう指摘する如く、決定的な役割は否定的な契機に属している」(THTM446)とされ、音楽における「否定的契機」が問題とされる。ブルレによればこの否定的契機とは「不協和[la dissonance]」であり、「不協和、これは協和の否定、すなわち、葛藤と矛盾である」(THTM446)とされている。

ここでも、協和音と不協和音という対立に関するヘーゲルの議論を引用しつつ、ブルレは「人間の、歴史の、進化の根本的な動機とは、矛盾についての意識の獲得である、というのも、これ[矛盾についての意識]はそれ[矛盾]を取り除くことを促すからである」(THTM447)とする。すなわち、協和音と不協和音の対立にも歴史の展開との類比を見ているのである。

2-5. 主題と展開

続いて、ブルレは主題に関しても、同様の議論を展開する。ここでは、特に「精神のイメージ、[すなわち]主題は、潜在的にその全歴史を予め含んでいる」(THTM447)とされ、「精神」の自己展開との類比において、「主題」が捉えられている。ブルレ曰く「精神と同様、主題は常に新しい「諸々の対立と諸々の調停」、「諸々の矛盾とそれら[矛盾]の解消」によって展開されている：[すなわち]自らを保つために自らを否定すること、自らを再発見するために自らを見失うことが、それ[主題]には必要なのだ」(THTM447)。すなわち、主題の展開においては、主題の持つ可能性が汲み尽くされ、展開として顕在化するものは全て予め主題に含まれているという在り方に、精神の自己展開との類比を見ているということである。

2-6. メロディー

ブルレ曰く「音楽作品が時間的なプロセスによって生じるとは言え、我々は常に我々の前に、ヘーゲルに従うと、「全体的で完成された総体」を持たねばならない、そして、メロディーはそれ自体において全く完成されまた充足している」(THTM447)。ここまで、否定あるいは対立に重点を置いて精神と音楽の類比が論じられてきたが、ここではその重心の変化が見られる。すなわち、議論が対立から「総体」へと移行しており、その際に第一に言及されているのが「メロディー」である。

ブルレによれば、このようなそれ自体として完成されたものであるメロディーにおいて「魂は自らを再発見する」(THTM447)。従って、「音楽的生成の各々の段階において、その未完成にもかかわらず、歴史的進展の各々の時代におけるのと同様、満足することは常に可能だ」(THTM447)とブルレは解釈するのである。

2-7. 音楽作品

上述のように、音楽的生成の各々の段階において一定の満足が可能であるとは言え、「完全な満足は、音楽においてもまた、諸々のプロセスの完成を仮定している」(THTM447)とし、ブルレは「音楽作品」へと議論を進める。

ブルレ曰く、

歴史的生成と同様、音楽的生成は始まりと終わりという境界の内に枠づけられている、
というのも、それ[音楽的生成]は明確な目的へと方向づけられているからである。音楽作品は弁証法的な運動の完成された、あるいは閉じた全体を我々に提供する；それ[音楽作品]は円環的である、何故なら、それ[音楽作品]はトニックの和音上で始まり、そして閉じられるからである。(THTM447)

ここでブルレは音楽的生成の完成、弁証法的な運動の完成として音楽作品を捉え、そこに歴

史的生成との類比を見ている。特に、ここでは、トニックから出発してトニックへと帰るといふ音楽作品の構造に注目し、歴史の根源である大文字の「精神」(cf. THTM447)の統一性がトニックに重ね合わせられている。すなわち、音楽作品とは1つの閉じた全体と捉えられ、この全体が精神の展開である歴史の全体と重ね合わせられているのである。

こうして、ブルレは「驚くべき諸々の類比が、音楽的時間をヘーゲル的な歴史的時間に近づけている」(THTM448)として、ヘーゲル的な歴史的時間と音楽的時間の近さを主張するのである。

3. 音楽史的記述

ここでブルレは議論を更に別の視野へと移していく。ここまでの個所では、謂わば、音楽における個別の要素の中にヘーゲル的な見方を読み込んでいくという論じ方であったが、448頁からは、より具体的に音楽史を弁証法的に捉えていくことが試みられている。そこで、論じられているのは、ベートーヴェン、カデンツやソナタ形式に対する(リーマンに言及しつつの)弁証法的解釈、ワーグナーから新ウィーン楽派・セリー主義へと至る無調的な音楽である。以下では、これらについても簡素に紹介を行うこととする。

3-1. ベートーヴェン

ブルレは「[口頭伝承的ではない]書かれた音楽に特徴的な「諸々の対立の統一」という原理のみが「大形式["la grands forme"]の到来を許した」(THTM448)とした上で、「ヘーゲルの同時代人、ベートーヴェンは自らの作品の中で、ヘーゲルにとっては歴史の実存と生成の基礎にある原理そのものに訴えている」(THTM448)としてベートーヴェンに言及している。

ここで「大形式」として想定されているのは、「対立するものの総合に最も成功した形式」(THTM448)である古典派のソナタである。すなわち、「ソナタのアレグロ[楽章]における二つの主題間の葛藤、調性と転調の間の葛藤、作品の様々な動機の中の葛藤、等々」(THTM448)といった古典派ソナタの構成の原理が弁証法的なプロセスと捉えられているのである。

そして、ベートーヴェンの作品はその頂点として位置づけられている。ブルレ曰く「ベートーヴェンは、音楽的手段によって受肉され、ヘーゲルのそれ[哲学]において明白だった哲学を我々に悟らせずにはおかない」(THTM448)のである。

3-2. カデンツとソナタ形式

このようにベートーヴェンを頂点とする古典派ソナタを捉えた上で、リーマンに言及しつつ⁴、ブルレはカデンツとソナタ形式を弁証法的な視点から捉えていく。ブルレ曰く「最

⁴ ただし、リーマンの著作等への直接的な言及はない。

も成功した音楽形式、[すなわち]古典派の形式が弁証法的な性質を有しているのであれば、リーマンがヘーゲルの三位一体的リズムの上に音楽についての自らの全理論を基礎づけることができたのは驚くに値しない」(THTM448-449)。すなわち、リーマンの音楽論の弁証法的な側面は、古典派的な形式が本来的に持っている弁証法的な構造にその根拠があるとブルレは解釈しているのである。

まず、カデンツに関しては、トニックが「テーゼ」であり、このトニックに続く新しい和音がトニックを否定する「アンチテーゼ」であり、このアンチテーゼによって最後の休止である「ジンテーゼ」へと導かれるという見方が示される(cf. THTM449)。ブルレ曰くカデンツは「音響的ディスクールの基礎的な弁証法を要約している」(THTM449)のである。

次に、ソナタ形式に関しては、「諸々の主題の提示がテーゼを構成し、これを展開が否定する」(THTM449)、そして、再現部においてジンテーゼが構成される(cf. THTM449)という見方が示される。加えて「主題 - 展開という弁証法に調 - 転調という弁証法が対応している」(THTM449)とされる。

ブルレによれば、「まさにこの弁証法的なプロセスに従って——諸々の作曲家や諸々の作品の多様性を超えて——古典派から我々の時代へと至る音楽の歴史は繰り広げられてきた」(THTM449-450)。すなわち、弁証法的なプロセスこそが過去から現代への音楽史に通底する原理であり、この原理に従って音楽史は展開してきたとブルレは捉えているのである。従って、ブルレ曰く「音楽史のこの弁証法は、これは音楽的思惟のそれ[弁証法]に対応しているのであるが、否定性や葛藤の創造的な役割についての真に予言的なヘーゲル的理念の鮮やかな証明だったのである」(THTM450)。

3-3. 無調

ブルレの音楽史観は上述のようなものであるが、古典派以降の音楽史においては「否定的要素」である「不協和と転調」の重要性が増大していくことによって、新たな局面が生じる。ブルレの解釈では、このような否定的要素の重要性の増大によって、「調性は徐々に「拡大」された、すなわち、あの非 - 調性あるいは無調性[non-tonalité ou atonalité]へと至るために止揚され、また乗り越えられた」(THTM450)。すなわち、ワーグナー以降の調性解体へと向かう流れは、古典派から続く弁証法的プロセスの帰結であり、調性の止揚の結果と捉えられている。

従って、「それら[非 - 調性/無調性]のコンセプト自体は、本質的に弁証法的である」(THTM450)とされる。すなわち、ブルレは調性音楽も無調音楽も共に弁証法という共通の原理の上で展開するものと捉え、両者の間に共通性/連続性を見出しているのである。

従って、ブルレによれば、モーツァルトの時代からすでに、「調的な慣性」(THTM450)からの不協和と転調による解放という傾向は始まっていた。そして、この傾向はワーグナーの半音階主義に至っては、調性の輪郭を曖昧にするまでとなる。ここにおいて、不協和や転調は、もはや調性の否定という役割を持たなくなっていき、「こうして、トニック和音の不活

性に対する弁証法的で力動的な要素の優勢は、調的なシステムの極めて密接で極めて厳格な枠組みを打ち砕くことによって終わった」(THTM450)のである。

その後、シェーンベルクにおいて、調性は「宙吊り」(cf. THTM450)とされつつも、「シェーンベルクの音楽は、リズム的また形式的な分節化という彼の諸方式によって、調的なものにとどまっていた」(THTM450)が、ウェーベルンとその弟子たちにおいて、音楽言語は「無調性、非主題性、非連続性、差異そして非対称」(THTM450)へと至る。ここにおいて、「そこ[音楽形式]から対立するものの弁証法が奪われるやいなや、それが統一の廃止によってであれ、否定性のそれ[廃止]によってであれ、音楽形式は溶解し、その生成は動きを失う」(THTM451)。すなわち、調性解体の行き着いた先においては弁証法的な対立構造も失われてしまうとブルレは主張するのである。

ブルレの主張では、ここにおいて、新たな動きが始まっている。ブルレ曰く「新音楽は、今日ますますアンチテーゼの止揚へと導かれている」(THTM451)。これはすなわち「周期性、極性、カデンツ、和声的な諸々の親近性」(THTM451)といったものの再統合を意味している。ブルレ曰く「無調主義は、従って、まさに「止揚」[une “Aufhebung”]だったのであり、これは最後には宥和的な総合へと行き着いた」(THTM451)。つまり、ブルレの理解では、無調音楽の展開そのものが調的なものへの一種のアンチテーゼであり、最終的には調的なものと再統合されるものと位置付けていると考えられる。

まとめ

「ヘーゲルにおける歴史的時間と音楽的時間」の大意は上記の如くである。

本稿では最後に上記の内容を踏まえて、この文献の意義について若干の指摘をし、全体の「まとめ」とする。この意義については大きく、ブルレ美学の「内在的研究」と「他の思想との関係」という二つの観点から捉えることができるだろう。

まず、ブルレ美学の内在的研究という観点からすると、この文献は、ヘーゲル美学を通じたブルレ美学の注解と見ることができる。というのも、ブルレは文章の中で繰り返しヘーゲル美学と自身の美学の「近さ」に言及し、ヘーゲル美学を自らの美学に引き付けて捉えているからである。ブルレの主著である『美学と音楽創造』(1947)、『音楽的時間』(1949)、『創造的解釈』(1951)とは10年以上の隔たりがあるために慎重な判断が必要ではあるが、これら三つの著作の議論と今回取り上げた小論の議論は重なる部分も多い。特に、音響やリズム、音楽作品をめぐる議論等は、『音楽的時間』における議論と論点が重なっており、ブルレ自身が自身の美学をどの様に捉えていたのかを考察する上で参照点となり得るだろう。

次に、ブルレ美学と他の思想との関係という観点からすると、まず、この文献はブルレのヘーゲル受容(ヘーゲル研究の側から見ればヘーゲルからブルレへの影響)を考察する上で資料ということになるだろう。ドイツ哲学のブルレ思想への影響については、先行研究で

は散発的に言及されるにとどまっているが⁵、今回取り上げた文献や本誌前号で取り上げた「ヘーゲルと近代音楽」といった、ブルレが重点的にヘーゲルに言及したテキストに注目するならば、先行研究の議論をより具体的に深めることが期待される⁶。

また、本稿で触れることはできなかったが、ブルレがこの論考の最後の部分でダニエル・シャルルを引用している点にも注目しておくべきだろう⁷。シャルルはブルレ以降の時代のフランスを代表する音楽美学者の1人であり、シャルルとの関係を考えることは、ブルレと彼女以降の美学との関係を捉える上での手掛かりとなる可能性がある。

このように、「ヘーゲルにおける歴史的時間と音楽的時間」はブルレ美学を捉える上での様々な手掛かりを提供してくれるものと言えるのである。

⁵ 例えば、谷村晃「音楽芸術に於ける演奏の意味」(『美学』第5巻3号、1954年、pp. 37-43)においては、「ブルレ女史の思想にドイツ観念論美学の色彩がある事は或程度否定出来ないが、彼女の美学の中核をなすものは実はルイ・ラヴェル的な本質主義的実存主義[中略]ではないかと思われる」(p. 43)といった指摘がされている。

⁶ この論点は本稿著者が2022年の美学会全国大会において発表を行った内容と重なる。

⁷ ただし、この個所でブルレは出典を明記していない。

本稿で取り上げた文献

- ・ Brelet, Gisèle. « Temps historique et temps musical chez Hegel », *Hegel-Jahrbuch*, 1968/1969, S. 444-451.

→本文中では THTM と略記し頁を付す。

その他参照したブルレの著作

- ・ Brelet, Gisèle. *Le temps musical: essai d'une esthétique nouvelle de la musique*, Paris, P.U.F., 1949.
- ・ ————. « Hegel et la musique moderne », *Hegel-Jahrbuch*, 1965, S. 10-26.

ヘーゲルの『美学講義』

ドイツ語

Vorlesungen über die Ästhetik III (Werke 15), Suhrkamp, Frankfurt, 1986.

仏訳

Trad. par S. Jankélévitch, *Esthétique*, vol. 1-3, Paris, Aubier, 1944.

→引用に際しては Esth. と略記し頁を付す。

Trad. par S. Jankélévitch, *Esthétique*, vol. 1-3, Paris, Flammarion, 1979.

邦訳

竹内敏雄（訳）『美学 第三巻の中』岩波書店、1975年

長谷川宏（訳）『美学講義』（上・中・下）作品社、1995-1996年

その他参考文献

- ・ 谷村晃「音楽芸術に於ける演奏の意味」『美学』第5巻3号、1954年、pp. 37-43
- ・ 船木理悠「文献紹介：ジゼル・ブルレのヘーゲル論：ジゼル・ブルレ「ヘーゲルと近代音楽」（1965）」『関西美学音楽学論叢』第6巻、2022年、pp. 30-39
- ・ ————「形式主義音楽美学と時間論の架橋：ジゼル・ブルレの音楽美学におけるヘーゲル美学の影響」『美学』第74巻1号、2023年（掲載予定）

執筆者一覧 (氏名は掲載順)

論文

池田まこと 京都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

- ・「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
- ・「「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、所収)、2018年
- ・「リルケのフランス語詩における古代的言語段階への回帰の試みについて」『関西美学音楽学論叢』第6巻、2022年

史料紹介

西澤忠志 立命館大学先端総合学術研究科 表象領域 一貫制博士課程

主要業績

- ・「日本における「演奏批評」の誕生：第一高等学校『校友会雑誌』を例として」『文芸学研究』22号、2019年
- ・「上田敏の演奏批評にみる西洋音楽の位置づけの変化に関する考察：「エクスプレッション」と思想的・社会的背景」『音楽学』第68巻1号、2022年

文献紹介

船木理悠 同志社大学嘱託講師、京都芸術大学、京都精華大学非常勤講師

京都工芸繊維大学非常勤講師 (2023年4月～)

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

- ・「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
- ・「作品と演奏の美学——ハンスリック美学とブルレ美学の比較から見えてくる音楽美学の流れ——」(清瀬みさを[編著]『カルチャー・ミックスIII』晃洋書房、所収) 2020年
- ・「形式主義音楽美学と時間論の架橋——ジゼル・ブルレの音楽美学におけるヘーゲル美学の影響——」『美学』第74巻1号、2023年(掲載予定)

関西美学音楽学研究会 活動報告

*

2022年4月 - 2023年3月

□通算第38回（2022年度第1回）研究会 10月6日 オンライン開催

- ・船木理悠「ジゼル・ブルレの音楽美学におけるヘーゲル」

□通算第39回（2022年度第2回）研究会 11月18日 オンライン開催

- ・牧野広樹：「ドイツ青年音楽運動と第三帝国期の音楽活動」
- ・原暎：話題提供「1970年代日本のミニマリズムについて」

□通算第40回（2022年度第3回）研究会 2月23日 オンライン開催

- ・池田まこと：「『オルフォイスへのソネット』におけるリルケの詩作の様相について：
二人称の語りを中心に」
- ・西澤忠志：「加藤周一文庫における「音楽」関連史料について」
- ・船木理悠：文献紹介「ジゼル・ブルレのヘーゲル論2：
「ヘーゲルにおける歴史的時間と音楽的時間」」

※前年度に引き続き、今年度も新型コロナウイルス流行のため研究会はオンライン開催のみとなりました。

【編集後記】

今年度も、新型コロナ・ウィルスの影響が続き、前年度に引き続き、研究会参加者の日々の活動も大きな影響を受けた1年だったかと思われます。そのような中、『関西美学音楽学論叢』第7巻を無事に発行できたことは意義深いことだと感じます。研究会活動や本誌発行に関わって下さった皆様にこの場で感謝を申し上げます。

不穏な世情が続く中ではありますが、自由な学術研究が継続できるということは世の中にとって無意味なことではないと信じています。微力ながら本誌がそのような場を作る一助となりましたら幸いです。

(船木 理悠)

『関西美学音楽学論叢』編集委員会

編集委員長：船木理悠

編集委員：外山悠、根來孝明（50音順）

関西美学音楽学論叢 第7巻

2023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

© 関西美学音楽学研究会 2023

本誌に掲載の論文等を無断で複写、転載することを禁じます。