

「音楽の裏側」について —リルケ中期の音楽観—

森 治

リルケは1909年の末に『マルテの手記』の稿をほぼ完成する。そしてこの年の12月、符節を合わせたようにマリー・フォン・トゥルン・ウント・タクシス・ホーエンローエ Marie von Thurn und Taxis-Hohenlohe 侯爵夫人（1855—1934）との出会いがあった。詩人は以後、夫人との間で膨大な量の書簡を交換し合うことになる。この頃リルケは大きな仕事の後ということもあり、一種の虚脱感に悩まされていた。1910年7月13日の夫人宛の手紙にこうある。「私は多くのことを計画していました、いつもながら何もかも。ですから恥ずかしながら、ここ数ヶ月間の完全な空虚と無能力は少々的心身の不調ぐらいでは説明がつかいません。（中略）『手記』の真っ只中にいたとき、私は今後はもう本は書かないで、何か単純で規則正しいことをし、とにかく内部に引きこもろうと考えました。今ではそのようなことはもう本気にしていませんが、しかしそれは後を引いています。私はマルテ・ラウリツが大きな節目であると認めざるを得ません。これからはただ書き続ければよいという訳には行きません、全く最初から始めなければなりません。私はむしろ何もしたくないほどです—しかしそのためには多くの若さと無心と快活が必要ではないでしょうか。何と言ったらいいか、なにか切実な、内部に向けられた有頂天といったものが⁽¹⁾。ここでは明らかに『マルテ』はリルケにとって区切り、切断、杜絶、非連続といった事態を意味している。この不如意は単なるスランプなのか、それとも豊かな可能性を孕む絶後蘇生の一大転機なのか。いずれとも言えよう。ただ確実なことは詩人はもはや従来の延長線上にはいないということである。始源（初心）に戻ることはとりもなおさず「無」（„nichts“）の心を回復することに他ならない。そしてそれは無条件に明るい愉悦を伴うことも確かである。同じ年の8月30日付で侯爵夫人宛に送った手紙の中でリルケは反復するように、『マルテ』後の決定的な変化について書いている。「ラウチン⁽²⁾はまさに分水嶺でした。今やすべての流れが反対向きになり、行き先不明で、見通しがつきません。私のもっぱ

らの関心事は、突如として泉が湧き出し、それが新たに傾斜を利用しながらど
んどん流れ落ちていくことです。このようなことは休止中の私の仕事からは全
く理解できないことです。しかし生の内部でなにか動くものがあり、魂はなに
かを学ぶでしょうし、根源的に新しく開始しようとしています。そして私にとっ
て何より良いことは魂がとても謙虚な点です。もしかしたら私はこれからもう
少し人間的になることを学ぶようになるかもしれません。私の芸術はこれまで、
実際、事物だけを主張して譲らないことでしか成立しませんでした。これは我
執でした、そしてもしかしたら高慢かもしれません。ああ神様、それは法外な
所有欲であったに違いありません。わたしはマルテ・ラウリツの中で押し通し
た強引なやり方を思うにつけ、いささか恐ろしくなります。その頃私はマルテ
と一緒に、徹頭徹尾の絶望の中にあって、あらゆるものの背後に陥ってしま
いました。言ってみれば死の背後にまで達した挙句、もはや何一つとして、死ぬ
ことすらも不可能になっていました。芸術が如何にはなはだしく自然の逆を行
くものであるかをこれ以上明確につぶさに経験した者はいないと思います。芸
術は世界を激烈に反転させることであり、無限からの帰還なのです。その帰
道すがらすべての正直な物たちが出迎えてくれますが、この時、物たちは全き
姿をして現われ、その面貌は間近に迫り、その動きは細部まではっきり見え
ます。それにしてもしかし、そんなことが許される人とはいったい誰でしょう。
すべての物たちとは逆の方向に歩み、あの永劫回帰を果たし、それによってす
でにどこか或る極点に到達し終わった以上、次は悠然と帰るのだと物たちに信
じ込ませることで物たちを瞞着する人とは³⁾。先に引用した7月の手紙でリル
ケは『マルテ』が「節目」 („Abschnitt“) であったことを認めているが、この
8月の手紙では「分水嶺」 („Wasserscheide“) という言葉を使っている。この
頃詩人は或る境界線を越えたことを自覚するが、この越境はこれまでの「私の
仕事から全く理解できないこと」なのである。断絶という不可能性の只中から
或る可能性が胚胎しようとしている。ところでこの境界を越える以前のリルケ
の仕事は如何なるものであったか。『新詩集』*Neue Gedichte* や『マルテの手記』
Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge に代表される芸術活動である
が、そこでは「事物」の極限的な主張があり、「我執」 („Eigensinn“)、「高慢」
 („Hochmut“)、「所有欲」 („Habgierigkeit“)、「強引」 („Gewaltsamkeit“)
を常に伴うものであった。リルケはいわば力づくで事物を芸術事物たらしめる
べく厳しい道を極北的に歩むが、そして前人未到の言語空間に到達するので
あるが、それと引き換えに残されたのが「絶望」 („Verzweiflung“) である。それ

は「あらゆるものの背後」、「死の背後」にまで徹底され、「死ぬことすらも不可能」になるほどであった。絶望の絶望であるが、芸術の行き着くこの道行きをリルケは「自然の逆を行くもの」と言う。リルケ文学はここまで達したところで一旦、休止、杜絶する。しかしこの空無の時に、実は決定的な出来事が見えない形で生起していたのであり、これが「泉」(„Quellen“)の湧出を自ずから生じさせ、「分水嶺」という零地点を境に、かつてとは逆方向に水は自然に流れ下る。この流れがどのような川になるか、この時点では誰も知る由もない。しかしこの密やかな噴泉の原初の流出は主客未分の無条件(絶対)的な出来事であり、それを生命の内部に自知するものを「謙虚」(„bescheiden“)にさせずにはおかない。芸術のために人間であることを犠牲にせざるを得なかった詩人はここに至って改めて、「人間的になることを学び」(„menschlich werden lernen“)直さなければならない。リルケは自然であることと人間であることを否定した後には再びそれを回復する一連の運動を「世界の反転」(„die Inversion der Welt“)、
「無限からの帰還」(„der Rückweg aus dem Unendlichen“)、そして「永劫回帰」(„diese ewige Umkehr“)と言う。言わば往相から還相へのベクトルの変換が「分水嶺」以後のリルケの存在の基本的な有様を規定していると言えよう。還相において事物は全一性を獲得すると同時に個別具体性を発揮して自在である(「…無限からの帰還…。その帰る道すがらすべての正直な物たちが出迎えてくれますが、この時、物たちは全き姿をして現われ、その面貌は間近に迫り、その動きは細部まではっきり見えます」)。

リルケは『マルテの手記』完成後、虚脱状態を抱える一方、内外に頻繁に旅行をしている。大規模なものとしては1911年から翌年にかけての北アフリカ・エジプト旅行、それと1912年から翌年にまたがるスペインへの旅であった。特に後者はパリでエル・グレコの作品「トレド」と出会って以来、切実な願いとなっていた。その後、ローマやミュンヘン等で「ラオコーン」その他の諸作品を見るにつけ、感覚的なものに顕現する内面の光にますます魅せられていく。リルケは1912年の11月はずっとトレドに滞在している。そこで「キリストの昇天」や「オルガス伯爵の埋葬」等をはじめグレコを幾枚か見るのであるが、外と内、感覚と精神、生と死、地上と天空が互いに映し合い、交流する濃密な世界を目にしたことは想像するに難くない。そこに出現するグレコの天使はそれらの両界を繋ぎ、自由に往還する存在であり、後のリルケの天使像を先取りしていると言えよう。リルケは侯爵夫人にトレドの町を「天と地の町」だと書いている。「なぜならこの町は実際、天地の両界にまたがって存在し、森羅万象

を買っているからです。(中略)この町は死者にも生きている者にも天使にも同じように見えている。確かにここには三者の視覚の大きな違いにもかかわらず見える対象があり、それについては三者とも同じ一つの印象を共有することができますと言えます」(1912年11月13日)⁽⁴⁾。その後リルケはトレドを去り、南スペインのロンダに移る。1913年2月中旬までの滞在であったが、この間にも彼の世界観の変容の度合いは更に深まったと思われる。それは視覚から聴覚への交替によって世界の省察に新たな次元を導入するものであった。スペイン旅行中、如何に音楽がリルケの関心事になっていったかについて、彼の手紙を通して検証してみよう。エル・グレコへの集中も、その絵画自身が見えるものから見えないものへ、言わば音楽への移行を示唆しているが故に、同じ文脈の中で理解することができる。

トレドからタクシス侯爵夫人に宛てた手紙がある(1912年11月17日付)。その中で詩人はその時期に最もよく読んでいるものとしてフランス人の学者ファールブル・ドリヴェ Antoine Fabre d'Olivet (1768 - 1825) の名を挙げている。彼は詩人、劇作家、古代言語の研究者、作曲家としてナポレオン時代に活躍した博学多才な人物であった。「ファールブル・ドリヴェが少なくとも幾ばくかの距離、古代の聖なる道 *via sacra* を真直ぐに重要な方向に進んでいったことはありえないことではありません。彼が音楽について、古代民族におけるその役割について述べていることは正しいかも知れませんが音楽における沈黙、何と言ったらいいか、音楽の数学的な裏側が例えば中国では徹底して生活の秩序を司る要素であったこと。そこでは帝国全体にわたって採択された基本音(ファ音に相当する)には最上級の法則の偉大さがあり、この音を出す葦笛は尺度の単位に、その容量は空間の単位等になって、統治者に代々引き継がれながら用いられてきたほどです。音楽はいずれにしてもすべての古代の帝国において名状しがたいほど責任重大なもの、極めて保守的なものでした。ここには音楽対したとき私が抱く感情に関係するいろいろなことを知る場所があります。思うにそれはこの極めて根柢の薄い感情の残欠に一種の系譜を遅れ馳せながら与えるものでした。即ちこの真実の、否この唯一の誘惑は音楽なのですが(しかしそれでも根本的には何一つ誘惑する訳ではないのですが)、それが許されるのは音楽が合法則性に、法則それ自身に人を誘引する限りにおいてなのです。というのも音楽においてだけいつもは命令ばかりしている法則が懇願的になり、心を開いてわれわれを限りなく必要とするようになるという信じられないような事態が発生するからです。こうして音を口実に宇宙が接近してきますが、音

の一方の側に我々がいます。反対側にはわずかな空気の動き以外に我々との隔たりの何一つないまま、星々は我々に刺激され身を傾けて震えています。そうした理由から、音楽において聞こえるものだけが決定的なのではないと言うファール・ドリヴェを信じたくなります。真実でなくても耳に快いものがありうるからです。私には非常に重要なことですが、すべての芸術において決定的なのは見かけでもその印象（所謂美ではありません）でもなくて、それは最も深い内面的な原因、決して直ちに美と見なしてはならない、この見かけを生じさせる隠れた存在です—思うに古代の密儀において人は音楽の裏側に参入を許されたのだと、納得できました。それは至福の数への参入ということですが、そこではその数は分割され、再び総和され、無限の多様性から全一へと戻るのです。一度このことを知り、沈黙を守った者は曇らされることなきものの真近で生きていくという感情を二度と再び忘れることはなかったといえます（たとえそれ以外のことで運命がどうなったとしても）」⁶⁾。リルケはスペイン滞在中、偶然ファール・ドリヴェの著書を2冊読む機会を得たが、そのうちの1冊が1910年パリで刊行された論文集 *La Musique* である。そこにはリルケが話題にしているテーマが論じられている。リルケは音楽の背後には数学の法則性があり、従って尺度や秩序の原器ともなりうるという指摘に深く共鳴する。音楽の直接的な作用だけを問題にしてきた従来の短絡的な音楽観に対し、新たに音楽は「口実」であるとの観点が導入される。「口実」は書簡テキストでは„Vorwand“と表現され、逐語的には「前-壁」と読むことができる。音（樂）を挟んで人間と宇宙が対峙するのであるが、「前-壁」と言う精妙な皮膜を通す、即ち音楽を聴くことによって人間は宇宙を聞く、宇宙と触れ合うのである。リルケは壁面の背後を「音楽の裏側」（„Rückseite der Musik“）と言い、そこに参入することの重要性を強調する。外側を感覚することと同時にその裏面の隠れた存在を感得すること、表現を媒介にして隠蔽されたものと顕現との戯れを捉えること、音楽であればその声なき沈黙の部分の聴くことである。手紙では「音楽の裏側」の後、それと同格の関係になる「至福の数」（„die selige Zahl“）という言葉が続く。これは同じ文面の少し前の「音楽における沈黙」（„das Stumme in der Musik“）、「音楽の数学的な裏側」（„ihre mathematische Rückseite“）に対応する。ここにおいて数学と音楽との密接な関連が見えてくる。通常は詩や音楽と数学、感情と数とは相容れないものと考えられているが、リルケは少年時代から数学、特に幾何学を得意とし、数と空間概念との関連について考察を深めていた。そうした個人的な事情に加え、更に数を万物の原理とするピュタゴラ

スの哲学がここに作用していると言えよう。この手紙で話題になっているファール・ドリヴェ自身は、元々『ピュタゴラスの黄金詩篇』*Les vers dorés de Pythagore* という著書があり、彼の音楽哲学の本質の多くを古代ギリシアの秘教に負っていたのである。

ところでピュタゴラスは音階の研究の過程で、妙なるハーモニーを奏でる相互の音階の間に簡素で美しい法則を発見するが、この法則は数学的な関係として整然と表現され、やがて宇宙の根本原理にまで帰納されていく。この究極的な数が「至福の数」、根源そのものである「一」であり、全一者である。それが一定の法則によって分割されて万物が生じ、「無限の多様性」を展開するが、それと逆の方向に遡源すれば「再び総和され」(„sich wieder zusammennehmen“)、「至福の数」たる「全一」(„Einheit“)に帰ってくる。このように宇宙は「一」を根源とする数学的法則が精神界と物質界とを問わず一貫して支配しており、森羅万象がことごとくそれ自身の振動数を持つ音と解すれば、それらの「総和」は全一という美しいハーモニーを響かせるに違いない。このように想像することは自然であろう。これがピュタゴラス派の所謂天空の音楽 *Sphärenmusik* である。数論と結びついた音楽理論が近代数学と直ちに整合するとは考えにくい、リルケを音楽に大きく近づけたことは間違いないと思われる。ピュタゴラスは靈魂の救いを目的とする新宗教を説いたが、その教団はオルフェウス教の流れを汲むものであった。そしてリルケは後年、神話的な詩人・音楽家オルフェウスの名を冠したソネットを書くことになる。

先ほどの手紙から8日後、同じくトレドから侯爵夫人に書いた手紙の中に音楽、特に古い時代の音楽に対する詩人の偏愛を読み取ることができる。「日曜日毎に私は或る小さなモサラベの司祭館に *Salve* (マリア賛美の音楽) を聴きに行っています。それは一千年ほど昔の音楽で、時を経て忘れられていましたが、その間も天使たちは歌い続け、やがて驚嘆と恥辱に駆られた人々は伝統を再興したのでした。(中略) 私は天使たちの歌を聴いてみたいとひそかに思っていますが、それはそれとして、その音楽はすべての古い音楽と同様、私には大層心に響くものがあり、風のように世界の中に吹いてきます。それは我々がいなくても、まるで自分自身のためにそよいでいるかのようです。そしてこれが恐らく音楽というものなのです」⁶⁾。ここで鳴っている音楽は風のそよぎにも似て、沈黙の音楽と言ってよく、聞き手から自立した真実の音楽である。明らかに秩序の原理がはたらいており、法則そのものの自受用三昧の観を呈する。

音楽が古代ギリシア以来、本来的に持っている均整、節度に対する信念は、

リルケにおいていくつかの経験を重ねるうちに一層強固になっていく。作家のロマン・ロラン Romain Rolland (1866 - 1944) とも親しかった詩人は彼の仕事部屋を訪問したことがあった。その時ロランがピアノを弾いたのだが、リルケはそのことについて侯爵夫人宛ての手紙の中で言及している。「話題が音楽になりました。彼の小型ピアノの上に黒い小さなノートが幾冊かあって、彼が見せてくれたのですが、そこには彼の自筆の、日本の仮名のように軽快な楽譜がきれいにぎっしりと書きこまれていました。そのうちの1冊を前に立て、古代音楽の一つ弾いてくれました。墓碑銘という曲で、悲しみに満ちていましたが、偉大さの中で和解していました。それからグレゴリオ聖歌による春の調べを一曲。同じく短く単純で、誇張を知りませんが、無限極まりないものを沈静化した完全な中庸へと還すものです（そしてこの点でまだ完全にギリシアの伝統の中にあります）」(1913年4月17日)⁷⁾。

1914年の初め頃、リルケは若き女性ピアニストのマグダ・フォン・ハッティングベルク Magda von Hattingberg を識る。彼女との出会いはその後、恋愛へと進展するが、このことにより音楽との関わりが一層深まりを見せることになる。今やリルケは視覚の限界を突破し、聴覚によって世界の省察に新しい、より根源的な次元を獲得しようとしている。このような洞察は既にスペイン旅行中に彼を見舞ったものであるが、彼女への手紙の中では一年前のスペイン体験を反芻しながら、自分にとっての音楽の意味について述べている。「私はしばらくトレドに住んでいました。(中略)私は断言できますが、それは比類のないものでした。それは旧約聖書でした。それはありとあらゆる想像力を使って想像したような町でありながら、毎日、昼となく夜となく、あの途方もない毎夜、そこに現前していました。人に恵まれるエピファニーは人間の単なる存在を凌駕しますが、その分だけ、この町、この風景は我々に馴染みの風景の存在を凌駕していました。そこで私は凝視したのですが、モーゼのように視力のすべてをも含め底知れない世界に釘付になりました。ところで私は既に何年も前からしばしば異国の途方もなく強大な印象と対峙したことがありましたが、突然ロンダ(あの南スペインの町)で私の眼があまりにも重い負担に堪え兼ねていることがわかりました。そこでも天空はとても雄大で、雲の影が大地の存在の上にそのような表情を浮かべて流れていました—ああ、私はそこに坐り込んだまま、視力の限界に到達したかのようでした。あたかも今、内面化されたイメージを囲繞して盲目にならなければならないかのように。あるいは出来事や存在が汲み尽くし得ないものである以上、今後は全く別の感覚によって世界を受容

しなければならぬかのように。音楽、それはおそらく音楽だったのです。或る時、小さなホテルで誰かが演奏していましたが、私は隣の部屋に坐って、その姿を見ないまま、音楽というあの絶妙なエレメント（私はそれをほとんど知らないし、それは常に私には強烈すぎました）の中に世界が融解し移行していく様を感じていました。それからその世界がそこから私の内部に入ってくるのを感じて、溢れるほどの、苦勞をほとんど知らない幸福を与えられたのです。聴覚は嬰兒の足裏のように汚れを知らないのですから」（1914年1月26日、マグダ・フォン・ハッティングベルク宛）⁶⁾。トレドとロンダでの経験は詩人の存在を根底から揺さぶるほどラディカルであったことが文面から察することができる。従来の視覚を中心に統覚されていた世界が解体に瀕している。視覚の能力の限界を超える事態が生起しようとしている。或る根源的な出来事に忠実であるために、眼はその臨界を越境する、即ち「盲目にならなければならない」。そしてその先にはじめて音楽が顕現してくる。この時音楽はリルケがこれまで知っていた直接的で刺激の強いものではなく、節度があり、言わば世界そのものの純粋な溶液の様相を呈する。眼が認識を放棄するのと裏腹に獲得されたもの、あるいは恵与されたもの、これが音楽であった。リルケは所謂音楽よりも更に背後の次元において音楽を発見する。音楽というこの契機は爾後、詩人の創作の基調になっていく。以前ロダンを学ぶことにより事物の本質を視る眼を修得したように、今や音楽を通して世界の最内奥に参入する耳が開いたかのようなのである。彼の聴覚は「嬰兒の足裏」のようにういういしい。音楽による再生の確信をリルケはその後、件の女流ピアニストを紹介する中で、侯爵夫人宛に書いている。「彼女によって私は、かつてロダンの彫刻を手がかりに自己展開し、立ち上がったように、音楽を手がかりにして立ち直ることができると思っています」（1914年3月12日、タクシス侯爵夫人宛）⁷⁾。

1913年2月、ロンダからパリに帰るが、その年の5月、ある詩を書く。そこに我々は彼の音楽に対する姿勢の変化を認めることができる。

Bestürz mich, Musik, mit rhythmischem Zürnen!
Hoher Vorwurf, dicht vor dem Herzen erhoben,
das nicht so wogend empfand, das sich schonte.
Mein Herz: *da*:
sieh deine Herrlichkeit. Hast du fast immer Genüge,
minder zu schwingen? Aber die Wölbungen warten,

die obersten, daß du sie füllst mit orgelndem Andrang.
Was ersehnt du der fremden Geliebten verhaltenes Antlitz?—
Hat deine Sehnsucht nicht Atem, aus der Posaune des Engels,
der das Weltgericht anbricht, tönende Stürme zu stoßen:
oh, so *ist* sie auch nicht, nirgends, wird nicht geboren,
die du verdorrend entbehrst…

(10)

(私を驚倒せしめよ、音楽よ、律動する瞋恚によって！／心に高さより振り降ろされた難詰、／大浪のように激することを知らず、己の保身にかまけていた心故に。わが心よ、これだ。／おまえの大きさを見るがいい。おまえはほとんどいつも自足して／貧弱な感動に甘んじているではないか？だが丸天井は待っている／最も高いところまでおまえがオルガンの響きで満たしてくれるのを。／おまえは何故見知らぬ恋人の忍ぶ顔貌に憧れるのか。／おまえの憧憬に最後の審判を告げる天使の喇叭から／嵐を鳴動させる呼吸がなければ／ああ、憧憬はどこにも存在せず、生まれもしない／それを持たないままおまえは枯死してしまうのだ。)

リルケの創作の前半期において音楽は概して、詩人を拉致し、詩的集中力を阻害するものとして敬遠の対象になっていた。『新詩集』における事物詩の自己完結性は音楽を忌避することを代償として獲得されたといえる。ところがこの詩の冒頭、詩人は音楽に直接呼びかけ、「律動する瞋恚」によって驚愕させてくれることを要請する。頂門の一針ともいえる叱責が従来の詩的自我に加えられることが求められる。以前は自我を圧倒する音楽の魔力は危険と見なされていたが、ここでは歓迎される。それではこれまでの自我はどのようなあり方をしていたか。詩は「大浪のように激することを知らず、己の保身にかまけていた」と「心」に対し自己告発する。確かにリルケはつい最近まで彼自身の芸術モデルとして造形芸術に没頭していた。そこでは対象となる事物の本質に観入するため、自我はひたすら視覚を中心とする攻撃の姿勢を強いられた。それはやがて自我の「保身」、自己規制に繋がりがかねない懸念を孕んでいた。また実際リルケはその道を限界まで歩みきることによって創作の頓挫、不可能性を経験している。自我のはたらきはマンネリズムに陥り、閉塞状況を招来する。こうした自我の壁を突破する契機が他ならぬ音楽であったのである。「わが心よ、これだ」の「これだ」(„da“)は非難と励ましを同時に含む大喝一声の大音響であり、視

覚的にもイタリック体による強調が見られる。いつのまにか己をいたわり、感受性の振幅を狭めていた詩人の「心」は音楽によって破壊的なまでに撃たれたのである。この時「心」は言わば啐啄同時の機会を得、殻を破り、内と外に融通する広い次元に勇躍する。間髪を入れず「心」は本来具有している「壮大さ」 („Herrlichkeit“) —文字通り主人 (Herr) としてのあり方、主体性—を自覚するよう要請される。対象への集中のためにこれまで是とされてきた自己抑制がここでは不十分とされ、強度の低い生体験に口実を与えるものとして否定されている。次に心的空間は大聖堂の「円天井」という比喻を得て一挙に拡大する。聖なる音響空間の中でオルガンの圧倒的な響きが高みを目指し上昇する、と同時に折り返し天井から降り下る音で空間全体が鳴動する。このように「心」の全域を音楽で充たすことが、詩人が果たすべき委託として期待される。さらに詩人は自らの「心」に非難をこめて問い詰める、「おまえは何故見知らぬ恋人の忍ぶ顔貌に憧れるのか」と。この「憧れ」 („ersehnen“) は主体が能動的、積極的に対象を獲得することを熱望する心的態度を示しているが、この態度は既に克服されつつある『新詩集』時代のリルケのそれである。即ちかつての詩人は視覚の圧倒的な優位性のもとに他者の存在に実相観入して、その本質を力づくで収穫しないではおかなかった。他者の存在はここでは「見知らぬ恋人の忍ぶ顔貌」に対応するが、いずれにせよここには、対象の他者性、閉塞性、限定性、外部性といった「忍ぶ」(過去分詞 „verhalten“) に見られる特徴があり、その中へ入っていく強力な主我のはたらきが求められたのである。言わば獲りに行くという姿勢である。ところがこの詩によれば、そうした我欲を強く押し出した憧憬は撤回されなければならない。そこには対象との自己一体化、ひいては相対的なものの自己絶対化が潜んでいるからである。それと逆の方向からの「憧憬」が最後の4行で示される。これは主観的な内在性への自足を否定すべく、彼方から、天上から、宗教的圏域から由来する「憧憬」である。それは「最後の審判を告げる天使の喇叭から嵐を鳴動させる呼吸」をするという。限界と終末の風景の中で嵐が生じ、自我が解体され、計らいを放棄せざるを得なくなったとき、「呼吸」の翻りによって、自我と対極する超越性の方向から、破れた自我を包み込んでいく次元が開かれる。ここで鳴り響くのが音楽に他ならない。そしてその破壊力は再生の音楽に転換されるが、この転換(回)という点に「呼吸」 („Atem“) の本質はあるといえよう。詩は「呼吸」=音楽を生の根源に位置付け、それを「憧憬」し続けることこそが今後の創造の可能性を開くことを確信している。ところで末尾から2行目の „sie“ は „Sehnsucht“ を指すと解する

のが妥当であるが、冒頭行の„Musik“をも含意していると読める。そうすれば天来の音楽は一層豊かな和音を鳴りとよもすはずである。

視る事の極限的な実験と挫折、そしてその後の新たな転回について、リルケはその名も「転回」 („Wendung“) という標題の詩を書いている (1914年6月20日)。

WENDUNG

*Der Weg von der Innigkeit zur Größe
geht durch das Opfer. Kassner*

Lange errang ers im Anschau.
Sterne brachen ins Knie
unter dem ringenden Aufblick.
oder er anschaute knieend,
und seines Instands Duft
machte ein Göttliches müd,
daß es ihm lächelte schlafend.

Türme schaute er so,
daß sie erschranken:
wieder sie bauend, hinan, plötzlich, in Einem!
Aber wie oft, die vom Tag
überladene Landschaft
ruhete hin in sein stilles Gewahren, abends.

Tiere traten getrost
in den offenen Blick, weidende,
und die gefangenen Löwen
starrten hinein wie in unbegreifliche Freiheit;
Vögel durchflogen ihn grad,
den gemütigen; Blumen
wiederschauten in ihn

groß wie in Kinder.

Und das Gerücht, daß ein Schauender sei,
rührte die minder,
fraglicher Sichtbaren,
rührte die Frauen.

Schauend wie lang?
Seit wie lange schon innig entbehrend,
flehend im Grunde des Blicks?

Wenn er, ein Wartender, saß in der Fremde; des Gasthofs
zerstreutes, abgewendetes Zimmer
mürrisch um sich, und im vermiedenen Spiegel
wieder das Zimmer
und später vom quälenden Bett aus
wieder:
da beriet in der Luft,
unfaßbar beriet es
über sein fühlbares Herz,
über sein durch den schmerzhaft verschütteten Körper
dennoch fühlbares Herz
beriet es und richtete:
daß es der Liebe nicht habe.

(Und verwehrte ihm weitere Weihen.)

Denn des Anschauens, siehe, ist eine Grenze.
Und die geschautere Welt
will in der Liebe gedeihn.

Werk des Gesichts ist getan,
tue nun Herz-Werk

an den Bildern in dir, jenen gefangenen; denn du
überwältigtest sie: aber nun kennst du sie nicht.
Siehe, innerer Mann, dein inneres Mädchen,
dieses errungene aus
tausend Naturen, dieses
erst nur errungene, nie
noch geliebte Geschöpf.

(11)

(転回／／主客合一から偉大への道は犠牲を通って行く　カスナー／／長い
間、彼は眼でものを捉えていた。／闘いを挑む仰視のもとで／星たちは膝を屈
した。／あるいは彼が跪いて凝視すると／彼の切なる雰囲気／神的なものも
疲れ／眠ったまま彼に笑みを返した。／／彼が塔を凝視すると／塔は驚愕した
が／それを再び高く建てた、突如一気に。／しかししばしば昼間の／重荷に堪
え兼ねた風景は／夕暮れ時、彼の静かな眼の中で休息した。／／草を食みつつ
動物たちは安心して／見開いた眼の中に入っていった。／そして捕獲された獅
子たちは／不思議な自由の中を覗くように見入った。／鳥たちは真直ぐ彼の
中を貫いて飛んだ／悠然とした彼の中を。花たちは／彼の内部を覗き返していた／
大きな眼を開いて子どもたちを見るように。／視る人がいるという噂は／はっ
きりせず／漠としてしかわからない者たち／女たちの心を動かした。／／どれ
くらい長く凝視してきたのだろう。／心底から欠如を思うようになってどれく
らいになるのだろう。／凝視の奥で祈願しながら？／／彼が待つ人になり、異
国で坐っていたとき、不機嫌に放心し、顔をそむけたホテルの／部屋にいた、
すると避けていた鏡の中に／再びその部屋が現われ／その後、悪夢のようなベッ
ドからも／再び部屋が。／その時なにか忠告する気配があった／彼の感じられ
る心について／理解を絶する忠告であった。／痛ましくも埋められた肉体を通
して／それでも感じられる彼の心について／忠告があり、裁きがあった／その
心には愛がないと。／／（そして心がそれ以上に奉獻されるのを拒んだ。）／／
なぜなら視ることには限界があるからだ。／そして視られた世界はさらにその
視を越えて／愛の中で栄えたいと願うからだ。／／眼の仕事は果たされた、／
今度は心の仕事をするがいい／おまえの中のあの捕われの形象たちに対して。
なぜならおまえは／それらを取り押さえたのだから。それなのに今おまえはそ
れを知らない。／見よ、内部の男よ、おまえの内部の少女を／千もの自然の中
から捉えたこの／ようやく捉えただけで、決して／まだ愛されたことのない被

造物を。)

この有名かつ綱領的な詩は従来の視覚中心の芸術観から後期の内面や聴覚を中心とするそれへの転換を宣言しているように見える。一応はそのように言えるとしても、ことはそれほど単純ではない。途中の括弧に挿入された独立した1行をも含め、全部で9詩節から成るが、前半の4詩節はこの時期までの詩人の視覚をめぐる創作事情が的確に歌われている。視る主体と視られる客体との緊密な深い関わり。リルケはこれを„Innigkeit“と呼んでいる。この翻訳困難な言葉は詩の冒頭、カスナーへの献辞の意味をも持つモットーの中に出てくるが、元々、彼から教えられたものであった。リルケはマグダ・フォン・ハッティングベルク宛の手紙(1914年2月17日付)の中で、そのことに言及している。「それは全くもってひどい時期でした—私は疲れたままレントシャウ誌を開いてルードルフ・カスナーの『箴言』⁽¹²⁾の中にこんな言葉を読みました。主客合一から偉大への道は犠牲を通っていく。これは心底私の中に染み渡りました。(中略)短刀のようにそれは私の中に突き刺さったのです。愛しい人よ、確かにそのとおりでした。私には主客合一がありました、高度に、しかしそれ以外にはなにもありませんでした。私の作品が存在するためにはその他のものが必要でした。即ち偉大さです—ここで突如として二つのものを架橋するものの名が示されたのですが、さて私の犠牲はどこにあるのでしょうか。妹よ、カスナーがこの一行を書いたとき、彼が本当に私のことを思っていたことを後から知りましたが、これを聞いてあなたはまず何とおっしゃるでしょうか」⁽¹³⁾。手紙の中で紹介されているカスナーの言葉はそのまま我々の詩のモットーとして使われているが、実はこの文言はリルケの記憶違いによるものであり、正確なところは「主客合一から偉大へ至ろうとする者は自らを犠牲にしなければならない。」(„Wer von der Innigkeit zur Größe will, der muß sich opfern.“)である。字句的な相違は若干あるものの大意は変わらない。いずれにせよこの言葉が如何に詩人の肺腑を衝いたかが手紙の文面から窺える。ところで先ほど言及した„Innigkeit“であるが、その形容詞„innig“は本来「心のこもった」や「密接な」といった意味である。注釈版リルケ全集によれば、リルケは„Innigkeit“をカテゴリー的に自我とは区別できない外部に対する包括的な関与として理解しており、それは動物や子供の世界態度の特徴となっている⁽¹⁴⁾。つまり自我と他者の中に同時に存在すること、自我と世界が分裂することなく一致している状態、要するに事物詩において詩人が試みた態度である。元来、事物や動物や子供が即自的に実現

している存在性を、詩人は凝視を中心とした極限的な努力によって獲得しようとしたのであった。この時の主客合一には主が客の中に深く観入する場合と、逆に客が主の内面の奥に深く観入する場合とがある。二つの場合とも一は他に転じることが可能で、そこには主客の受動―能動の相互関係が認められる。しかしこれは作爲された第二の神話的世界であるため、常に不自然さが残る。どこまでも欠如態を抱えたままで、充たされることがない。こうした従来の創作姿勢に対する疑念は、第5詩節の3個の現在分詞を効果的に使用した疑問形として表現されている。ここに„innig“が副詞として登場し、続く„entbehrend“を修飾する。„innig“なあり方は不在や欠如を意味する。„entbehren“を結果として招く。そこで何かを求めて祈る。„flehend“という態度が生まれるのは自然である。しかもその場所は「凝視の奥」(„im Grunde des Blicks“)、即ち視覚の底、あるいは今まさに視覚の領域を逸脱しようとする境界(限界)である。さらに視覚の裏側とも言えよう。その場所で「彼」は無為を余儀なくされ、「待つ人」となって、じっと坐するのみである。こうした不可能性の極限が詩の冒頭のモットーにある「犠牲」(„das Opfer“)ということで、当時、詩人自身その渦中であつた。それは視るという創造行為の中絶であり、生とのあらゆる関わりを放棄すること、つまり„Innigkeit“から手を引くことである。先のハッティングベルク宛の手紙では「犠牲」について次のように定義されている。「犠牲は世界の中にあります。犠牲とは何でしょう。思うに、それは人間が彼のもっとも純粋な内部の可能性へと決断すること以外のなにもありませんし、限界のない、もはやどんなところでも制限されることのない決断なので―そしてあなたに告白したいと思います、私はこの言葉を思いがけず或る人の本で読まなかったなら、長い間この言葉に注意を喚起されることもなかったでしょう。その人はその言葉を途方もなく大事な意味をこめて私に振り向けてくれました。考えてもみてください、他ならぬこの私にです。それまでその言葉はいかがわしい軽薄なキリスト教的語法のために、胡散臭く思われたので―そしてその言葉が本来備えていたかもしれない古代的な燃えるような意味は我々に正しく理解させてくれた人はまだ誰もいませんでした。ところが今、その言葉は大地から生え出たように出現し、本来の価値を備えたのです」⁽¹⁵⁾。„das Opfer“も„Innigkeit“と同様、カスナーから学んだ言葉であり、引用文中の「或る人」とは勿論カスナーを指す。因みにこの引用は先の引用の直前箇所にあたる。「犠牲」は通常、供物の動物(旧約聖書)、キリストの磔刑(新約聖書)、さらに通俗的には他者のための身代わりと言った意味で人口に膾炙している。リルケはこの

概念がカスナーによって見事なまでに古代の原義に立ち帰りつつ彼独自に用いられていることに心動かされ、さらにそれを自身の「転回」のための文字通りキーワードとして位置付けている。要するに「犠牲」とは„Innigkeit“の否定であり、あらゆる生への関与の放棄である。

生の連続性が杜絶し、非連続の陥穽に落ち込み、進退極った状況の中で、「彼」に転機が訪れる。詩の後半の第6詩節以降がそれである。「異国」の「ホテルの部屋」に坐って「待つ」しかないという所在の無さの只中で、「彼」自身を取り囲む「部屋」そのものが徐々に変貌を来たす。その変化は「放心し顔をそむけた部屋」 („zerstreutes, abgewendetes Zimmer“) →鏡に映った部屋→悪夢のベッドから眺められた部屋、といった具合である。同一の部屋のこうした微妙なメタモルフォーゼに、「彼」は非連続の連続とも言うべき「転回」のニュアンスを感じ取っているようである。

この辺の事情についてリルケはかつてクララ・リルケ宛の手紙の中で次のように述べたことがあった。「ものを見るということは驚嘆すべきことだが、そのことについて我々が知っていることはまだ少ない。見るとき我々は完全に外側に向いているが、見ることが極限に達したまさにその時、観察されないことを切に待ち望んでいたものが我々の内部で姿を現わすように思われる。無垢で、奇妙に無名なものが、我々に関わりなく我々の内部に生まれると—他方では外部の対象の中で、内部で生まれたものの意味が生育する。確かで力強い—その内部のものの唯一可能な名前が。そしてその名前の中に我々は我々の内部の出来事を認識して至福と敬意の思いを抱きますが、それに自ら近づくことはありません。ただ静かに、遠くから、今しがたまで見知らぬものであったものが次の瞬間はまた新たに見知らぬものになる事物という徴のもとに理解するのです」

(1907年3月8日)⁽⁶⁾。この箇所は詩の中でホテルの部屋が異化作用を次から次へと蒙る事態の説明たり得ている。そしてこの現象は「犠牲」という際限のない放棄を経てはじめて生じると言えよう。この時、「心」 („Herz“) の存在に対する気付きが我知らず与えられる。これまで無視され続けてきたが、それにもかかわらず脈打って止まない心臓の生命力に対する覚醒である。「愛がない」という「忠告」と「裁き」が下されるのであるが、この断罪はしかし「心」が今後「愛」を持つようになることへの方向性を示唆している。括弧内の詩行も従来の「心」のあり方の限界を示しているが、括弧自体が既にその制約が解除される可能性を物語っている。そしてそれを継承するように末尾で、二つの詩節にわたって宣言がなされる。「なぜなら視ることには限界があるからだ。／そし

て視られた世界はさらにその視を越えて／愛のなかで栄えたいと願うからだ。／／
眼の仕事は果たされた。／こんどは心の仕事をするがいい」。眼から心への転回
はしかし前者の否定と後者の肯定を単純に意味するものではない。「視られた世界」
 („die geschautere Welt“) において過去分詞 geschaut は形容詞の比較級
になっているが、これは視覚能力の限界突破的な営為を表現していると言える。
しかしここでアンジャンプマンが行われ、詩行は中断する。ということは視る
という „Innigkeit“ が「犠牲」を経験するということであり、それを通過しては
じめて「視られた世界」は「愛のなかで栄え」ることになる。そして「愛」は
冒頭のコピーにある「偉大」 („die Größe“) に対応している。つまり世界は
視覚の限界に逢着し、一旦は存在の可能性を奪われる。しかし「転回」という
思議不可能な事態によって再び「愛」のなかで甦るのである。「主客合一」
 („Innigkeit“) → 「犠牲」 („Opfer“) → 「偉大」 („Größe“) の推移は中間項
に於いて一旦途切れるが、まさに途切れる故に第3項へ繋がっていく（非連続
の連続）。眼の仕事は心の仕事に直結はしない。両者は「犠牲」という無底の奈
落を通ることで繋がっていく。これが「転回」ということの意味であり、この
詩全体の構造になっている。

詩の見取り図は大体以上であるが、しかし詩がこの構図を詩として真に実現
しているかどうかは別問題である。詩の中の「形象たち」 („Bilder“) は今なお
 „Innigkeit“ に捕縛されている。それ故にこそそれらを自由へと解放すべく、「心
の仕事」 („Herz-Werk“) が要請されるのである。詩による「偉大」な仕事は、
偏に「犠牲」の質の深化とそこから生じる内発的な「愛」の絶対的で尽きるこ
とのない包越によって成就される。リルケはここに自らの芸術の方向性を確信
するが、その実現の進捗は一進一退の繰り返しで、今しばらく紆余曲折を経な
ければならない。しかし全体として視覚的、外部的なものは究極的な追求の果
てに内部へと反転し、静寂を背後に孕む音楽の次元が開かれることは確かであ
る。

[註]

- (1) Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis: *Briefwechsel*, Bd. 1, Zürich, 1951, S. 20.
- (2) Lautschin. ボヘミアにあったトゥルン・ウント・タクシス侯爵の城。

- (3) Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis: a.a.O. S. 26f.
- (4) a.a.O. S. 226f.
- (5) a.a.O. S. 235f.
- (6) Rainer Maria Rilke: *Briefe*, hg. v. Rilke-Archiv, Frankfurt a. M. 1980, S. 377.
- (7) Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis: a.a.O. S. 290.
- (8) Rainer Maria Rilke: *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg*, hg. v. Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg, Frankfurt a. M. und Leipzig 2000, S. 23.
- (9) Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis: a.a.O. S. 369.
- (10) Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke*, Bd. 2. Frankfurt a. M. 1957, S. 60f.
- (11) Rainer Maria Rilke: a a O. S.82ff.
- (12) Rudolf Kassner: *Aus den Sätzen des Yoghi <1>* , in: Ders., *Sämtliche Werke VI*, Pfullingen 1982, S. 157.
- (13) Rainer Maria Rilke: *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg*, S. 118.
- (14) Rainer Maria Rilke: *Weke, Kommentierte Ausgabe*, Bd. 2. Frankfurt a. M. und Leipzig 1996, S. 505.
- (15) Rainer Maria Rilke: *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg*, S. 118.
- (16) Rainer Maria Rilke: *Gesammelte Briefe in sechs Bänden*, Bd. 2. The Rinsen Book Co., Kyoto. 1977, S. 279f.

[主要参考文献]

I 作品・書簡テキスト等

Rainer Maria Rilke: *Sämtliche Werke in sechs Bänden*, hg. von Rilke-Archiv in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Ernst Zinn, Insel Verlag.

Rainer Maria Rilke: *Weke, Kommentierte Ausgabe in vier Bänden*, hg. von Manfred Engel, Ulrich Fülleborn, Horst Nalewski, August Stahl, Insel Verlag.

Rainer Maria Rilke: *Briefwechsel mit Magda von Hattingberg <Benvenuta>*, hg. von Ingeborg Schnack und Renate Scharffenberg, Insel Verlag.

Rainer Maria Rilke: Briefe, hg. von Rilke-Archiv in Weimar, in Verbindung mit Ruth Sieber-Rilke, besorgt durch Karl Altheim, Insel Verlag.

Rainer Maria Rilke: Gesammelte Briefe in sechs Bänden, hg. von Ruth Sieber-Rilke und Carl Sieber, The Rinsen Book Co.

Rainer Maria Rilke und Marie von Thurn und Taxis: Briefwechsel in zwei Bänden, besorgt durch Ernst Zinn, Niehans Verlag und Insel Verlag.

Rudolf Kassner: Sämtliche Werke VI, im Auftrag der Rudolf Kassner Gesellschaft, hg. von Ernst Zinn und Klaus E. Bohnenkamp, Verlag Günther Neske.

『リルケ全集』全7巻 富士川英郎（訳者代表）弥生書房 1978 / 1983。

『リルケ全集』全10巻（別巻を含む）塚越敏（監修）河出書房新社 1990。

II リルケ研究（リルケ中期と音楽に関連して）

Görner, Rüdiger: „…und Musik überstieg uns…“ Zu Rilkes Deutung der Musik, in BIRG 10 (1983), S. 50—68.

Kovach, Thomas A.: Rilkes Wendung zur Musik: Das Gedicht *Bestürz mich, Musik*, in: Im Dialog mit der Moderne. Festschrift für Jacob Steiner, Frankfurt a. M. 1986, S. 170—178.

Magr, Clara: Rainer Maria Rilke und die Musik. Amandus-Verlag 1960.

Petzsch, Christoph: Musik: Verführung und Gesetz, aus Briefen und Dichtungen Rilkes, in: GRM 10 (1960), S. 65—85.

Spitzer, Leopold: Das Harmonikale in der Musikauffassung Rainer Maria Rilkes (Berträge zur harmonikalen Grundlagenforschung). Verlag Lafite 1974.

池田遊魚：リルケにおける音楽の意味—『オルフォイスに寄せるソネット』をめぐって—。ドイツ文学語学研究（関西学院大学文学部）34, 1993. S. 101 — 133.

金子幸吉：リルケと〈数〉—「音楽の裏側」に潜む「法則」を巡って。徳島大学教養部紀要（人文・社会科学）第22巻 1987. S. 233 — 251.