

20 世紀音楽の論理と共振するヘルダーリンの詩法

子安 ゆかり

要旨

Hölderlins Dichtung wurde von Komponisten seiner eigenen Zeit kaum vertont, und dies gilt für das gesamte 19. Jahrhundert. Dagegen wurde seine Dichtung im 20./21. Jahrhundert sehr häufig vertont und steht in der Musik heute im Vordergrund. Die vorliegende Arbeit widmet sich der Frage, warum die Lyrik Hölderlins keine zeitgenössischen, sondern erst Komponisten des 20./21. Jahrhunderts angesprochen hat. Die herkömmlichen Argumente, wie Hölderlins geringer Bekanntheitsgrad oder die spezifische Form seiner Gedichte, halten nicht als Begründung stand, um seine Vernachlässigung durch die Komponisten des 19. Jahrhunderts zu erklären. Vielmehr liegt der wahre Grund darin, dass seine Dichtungstheorien sowie die charakteristischen Merkmale seiner Dichtung in idealer Weise den Musikkonzeptionen des 20./21. Jahrhunderts entsprechen; diese überraschende Koinzidenz verbindet Hölderlins Dichtung mit der Musik des 20./21. Jahrhunderts und führt zur Beliebtheit der Hölderlin-Vertonungen.

キーワード：20 世紀の歌曲，ヘルダーリン，詩法，シェーンベルク

1. はじめに

音楽と文学の相互関係は、「音楽の中における文学」「音楽と文学」「文学の中における音楽」という3つのカテゴリーに大別できるであろう¹⁾。そのうち「音楽と文学」には、オペラ、オラトリオ、カンタータ、歌曲といった声楽曲が分類される。その中でも芸術歌曲（Kunstlied）の分野においては、18 世紀終わり以降のドイツ語圏では詩と音楽の密接な関係に際立ったものが認められ、特に 19 世紀ロマン派の時代に芸術歌曲は大きな発展をとげた²⁾。詩人は、音楽の持つ、言い知れぬ力を言葉の中に盛り込もうとし、また作曲家はその音楽的な詩に作曲し、仕事場で歌われる歌（Arbeitslied）や、民謡（Volkslied）などのような素朴な「歌」の範疇を大きく越えた芸術歌曲という分野を打ち立てたのである。本稿では、そのような歌曲の歴史の中できわめて特異な現象といえるヘルダーリン（Hölderlin, Friedrich）とその作曲との関係に注目してみようと思う。

ヘルダーリンの詩作は、同時代の作曲家にはほとんど取り上げられていない³⁾。19 世紀は、ドイツリートの黄金時代であったにも拘らず、作曲家はヘルダーリンの詩にはほ

とんど付曲しなかった。一方、20/21 世紀には、ヘルダーリンは最も頻繁に付曲された詩人の一人となっている。こうした現象は、従来、ヘルダーリンが無名で作曲家の目に触れることがなかったためであるとか⁴⁾、ヘルダーリンが好んで用いた古典ギリシャ詩型は付曲に向かなかったからであるなどと解釈されてきた。しかしそのような従来の解釈は説得力に乏しいと言わざるを得ない。何故なら、ヘルダーリンは当時決して無名であったわけではなく⁵⁾、また古典ギリシャ詩型を音楽化し、歌曲作品を生み出すということは決して稀なことではなかったからである⁶⁾。

では、このきわめて特異な現象はどのように説明すればよいのであろうか。ヘルダーリンの詩的言語には、19 世紀ではなく 20 世紀音楽に通じるものがあり、その詩的言語は、ロマン派の作曲家が求めたものとは齟齬をきたしてしまうが、20 世紀音楽とは共振したということではないだろうか。以下、この論文では、20 世紀の音楽観および作曲技法とヘルダーリンの詩論およびその詩語の特徴とを比較することによって、この仮説を裏付けていこうと思う。

2. 19 世紀ロマン派の音楽観

ヘルダーリンの詩作に見向きもしなかったロマン派の作曲家がどのような音楽観を持っていたかについては、彼らがどのような詩を選択し付曲したかを見ることによって、その一端を伺える。

19 世紀ロマン派において好んで付曲された詩は、平易で流れるようなリズムを持ち、各詩行が、内容的にもなめらかに連結され全体の調和、融合が図られている。例えば、代表的なものとしてアイヒENDORF の詩『月夜 Mondnacht』⁷⁾ があげられる。ロマン派の代表的な作曲家の一人であるシューマン (Schumann, Robert) の歌曲作品を概観してもその調和と融合を図る傾向は顕著である。シューマンは、個々の歌曲の中で調和を図るのみならず、歌曲集を創作する際にも環 (Kreis) と名づけた⁸⁾、たとえ詩の内容自体は互いに関連のないものが集められている歌曲集であってもそれぞれの詩の根底にあるテーマを統一したり、調 (Tonart) で巧みに各曲を結びつけている⁹⁾。このようにして、調和、まとめ、融合に高い価値を置く芸術観をロマン派の詩人と作曲家は共有し、ロマン派の詩には、多くの作曲家が付曲した。

3. 20 世紀音楽の論理とヘルダーリンの詩法の類似性

それでは、ヘルダーリンの詩に好んで付曲した 20 世紀の作曲家の音楽観はどのようなものであったのだろうか。もとより 20 世紀音楽を一言で述べることは困難であるが、20 世紀の新しい音楽潮流の中の代表的な作曲家であり、なおかつ 20 世紀音楽について多くを論じているシェーンベルク (Schönberg, Arnold) の著述を取り上げて、その音楽観や 20 世紀音楽に多用された技法とヘルダーリンの説く詩法との間にある関連を探ってみ

ることにしたい。

3. 1 「調和的対立 (“Harmonische Entgegensetzung”)」

シェーンベルクが作曲家として生きた時代は、300 年にもわたる調性音楽が 19 世紀末より崩壊の道をたどり、新しい秩序を求めていった時代である。調性音楽は、主音／トニカとほかの音との関係によって秩序だてられたものであり、主音／トニカが中心であり支配的となるシステムである。19 世紀後半以降、作曲家はこの長きにわたって音楽の主たる規則であった調性をより拡張しようとした。頻繁に半音階を用いたり、未解決の和音進行を続けることにより調性はより一層あいまいになり、その結果として調性は崩壊に向かった。作曲家は、様々な方法で従来の調和的な音楽の法則を打ち破り、新しい音楽の道を模索したのである。シェーンベルクは、1911/12 にまとめた著書『和声法 (Harmonielehre)』の中で、新しい音楽の方向性を打ち出し、従来の和声学では処理しきれない非和声音を捉えようとしている。彼はまず非和声音とは何か規定する。それによると、1. 「まず非和声音はある和音に偶然に¹⁰⁾ 付加されたものであること」2. 「その結果、不協和な響きを呈するもの」3. 「何よりも本質的なことは偶然にそして孤立して現れるもの」だとしている。しかし、その非和声音は、その和音に加わることによってひとつの響き (Zusammenklang) を成すので、その意味においてひとつの和音 (Harmonie) となるのである。さらに彼は、これらの非和声音が本当に異質なものであり、本来の和声に全く影響を与えないのかどうかを検討していく。

どのようにその和音が用いられているのかにかかっているのである。全く無関係に連なるようにすることもできるだろうし、反対に全ての和声進行がその和音から発しているようにすることもできるであろう。つまり、このような和音を違うように役立てることが可能なはずである。¹¹⁾

互いに関連性がない和音はただ分裂するだけではなく、一見無関係に見えるように並べられた音 (非和声音) の影響によって関係性が生まれる。シェーンベルクの見解によれば、偶然に和声進行の中に現れるように見える非和声音は、実際にはその和声の構成音との間に関係をもつのである。

関連性のない、不調和な要素の間に関係が生まれるというこの考えは、100 年以上の時を遡ってヘルダーリンにも見出すことができる。彼は 1800 年前後に多くの未完の美学論文を書いている。ヘルダーリンは『詩的精神のふるまいについて』¹²⁾ の中で詩論を展開し、表題が示すように、詩の言語的、思想的な構成と不可分である詩法について論じている。この文脈の中でヘルダーリンは、＜調和的な対立＞という表現を頻繁に用いており、この論文自体をこの一語をもって特徴付けることができるほどである。一見した

ところ、ヘルダーリンがどのような意味でこの表現をとらえているのかわかりにくい。何故なら、＜対立する＞ことと＜調和する＞ことというふたつの概念は互いに矛盾するからである。『詩的精神のふるまいについて』では、この＜調和的対立＞、すなわち相反するもの同士が結ぶ特異な関係についてたびたび語られている。この調和的対立の状態とは、「調和的に結び付けられたものが形式的に対立させられている」訳でも、「不調和な情調を実質的には対立させ、形式的に結びつけている」訳でもない、と説かれている。この状態において対立（das Entgegen-setzen 向かい合って-置く）するもの同士は、和解／融和するのではなく、また統合されるのでもなく、常に緊張をはらみつつ互に関係を結ぶ。そしてまさにその緊張が、それぞれの要素を「生き生き」と保つのである。

実際、「ポエジーの中における生き生きとしたもの」は、彼にとって中心的な関心事であった¹³⁾。そればかりか、1798年12月24日にジンクレアーにあてた手紙の中で、ヘルダーリンは個と全体の関係とそこから発する「生き生きしたもの」について述べることで自身の世界観を提示している。

どんな所産も産出もすべて、主体と客体、個と全体との結果なのだ。そして、産出において、それに対する個の関与は、それに対する全体の関与から決して完全には区別されえないのであるから、このことからまた、それぞれの個は全体に実に親密に関連していること、個と全体はただひとつの生き生きとした全体をなしていること、そしてこの生き生きとした全体は徹底的に個別化されているものであって、どこまでも自立的な諸部分からだが全く親密に永遠に結合されている諸部分からなりたっていることが、明らかとなるのである。¹⁴⁾

このことをヘルダーリンは後に自身の詩論で展開、発展させ、「調和的対立」という概念で表現するのである。ここでさらに注目したいことは、同じ手紙の中でヘルダーリンが支配についても指摘している点である。彼は、君主制的なものが、この世にも天上にも力を持たないことを善しとしている。なぜならば、ヘルダーリンの世界観にもとづけば、支配というものは、生き生きとしたものをもたらしことはできないからである。

支配権というものを音楽に当てはめてみるならば、調性音楽における主音の役割がそれに当たるであろう。調性のある音楽作品では、主音はほかの全ての音に対して特権を有しており、この主音中心主義のシステムがまさに20世紀に崩壊していく。シェーンベルクは、まず非和声音と協和音の機能を全く同等に見ようと試みる。上で引用したように、彼は非和声音を、和声進行に影響を与えることができる、すなわち表面上は偶然にそして無関係にあるかに見える音も実は全体と関係していると強調している。それはまさに、それぞれの個と全体は関連しており、両者の関係から「生き生きとした全体」が生まれるというヘルダーリンの考えと響き合う。ヘルダーリンにとって、不調和は＜調

和していないもの>ではなく、常に緊張をはらみつつある<新しい秩序>のあり方であり、「生き生きとした統一/まとまりにおける調和的に対立されたもの」¹⁵⁾なのである。

シェーンベルクは、調性を否定するのみならず、作品を成り立たせる構造的・理論的な拠り所も失った結果、完全なる音楽的混沌に陥らざるを得ない表現主義の無調の音楽に未来はないと見ていた。そして、約10年にも及ぶ(1910～21年)試行錯誤の結果、「12のただ連続して関係する音による作曲の方法」と名づけた技法(12音技法)を打ち出すに至るのである。調性音楽は、ひとつの調における主音と他の従属音との関係によって成り立っている。そしてその調に属さない音は非和声音とみなされる。和声音楽の構造的機能は、このトニカに対する関係の様々な度合いによって秩序だてられている。それに対して、ひとつの音列の中にオクターブ内の12の音を使って作られる12音技法においては、個々の音は(トニカの支配から)「解放され」互いに平等の権利を有することになる。12音音列では全ての音が規則的に使われるためどの音も同じように強調されることになり、特定の音の優位性も失われ全ての音は同等となる。12の音は互いに主従関係にはないが、ひとつの列の順番でつながれることによって作品が秩序立てられている。

このシステムの目的は「統一」である。シェーンベルクは、この12音技法の主たる長所は、「その統一感のある効果である」¹⁶⁾と繰り返し強調している。12の音によって作られる音列は毎回新しく決められる。その音列を基本音列とした時に、加えて逆行、転回行、転回行の逆行という3種の基本音列の鏡像音列が用いられる。またこれらは、自由に用いることができる。そして変型音列は基本型の鏡像であるため、基本型を認識できることになるのである。

ここで、12音技法を端的に理解できる具体的な例を挙げてみたい。1925年、シェーンベルクの弟子であるアルバン・ベルク(Berg, Alban)が、シュトルム(Storm, Theodor)の詩に付曲した作品《私の両目を閉じてください Schließe mir die Augen beide》である¹⁷⁾。

まず、(以下[譜例1]を参照)第1小節から第4小節にかけて歌唱部に12音列の基本型が姿を現す。そして二回目に音列が始まると(第4小節“Händen“以降)音列自体は同じであるが、各音間の音程は変化している(例えば、第1小節においてホ音→ハ音は短6度であるが、第4小節においては長10度となっている)。ピアノパートは、この曲における音列の第7音(変イ音)から、始められている。それは、即ち12音列をふたつに分割した場合の後半の始めの音からということになる。音列は水平方向のみならず、垂直方向にも連ねられていくことができるが、その例を第3小節のピアノパートに見ることができる。逆行型は、第6小節以降のピアノパートにその典型的な例を見出すことができる。この例を見てもわかるように、12音技法とは、は旋律であれ、伴奏部であれ調性の支配は全く受けずに、ただ音の配列の順番によってのみ音の秩序を作り上げる技法である。それ故この歌曲においては、例えばハ音の後には必ずイ音が来るのであって(逆行型の場合にはホ音となるが)、任意にト音が置かれるということはいえないこと

になる。12音技法とは、主音（トニカ）を中心に据える訳ではないため、一見個々の音は、互いに無関係なシステムのように見える。しかしこのシステムは、音楽が本来備えている美を壊すようなものではなく、従来とは違う、緊張感に満ち、「生き生きとした」新しい秩序なのであり、新しい完成度の高い、互いに密接に関連しあっているシステムなのである。

[譜例 1]

Copyright 1955 by Universal Edition A.G., Wien

この12音技法をヘルダーリンの詩論に照らし合わせてみると、ヘルダーリンが「調和的対立」と名づけるものとの類似が明らかになる。彼は、詩論『詩的精神のふるまいについて』の中で次のように述べている。

[...] 調和的転移において一本の糸、一つの想起を持つことが、詩的精神の究極の課

題なのである。それは精神が、[中略]一つの瞬間においても別の瞬間においても継続的に、また様々な情調の中で、[中略] **無限の統一**のうちに完全に現前し続けるようにするためである。その統一とは、かつて一致したものとしての一致したものの分離点であり、しかし次には対立したものとしての一致したものの合一点であり、最終的にはまた同時に両者なのである。その結果、この無限の統一において、調和的に対立したものは、一致したものとして対立させられるのでも、対立したものとして合一されるのでもなく、一者における両者として、一致しながら対立したものとして不可分と感じられ、そして感じられたものとして見出される。¹⁸⁾

ヘルダーリンがここで述べている「(詩的) 精神が、様々な瞬間や情調の中で、永遠のまとまり／統一のうちに完全に現前するための」「糸 (Faden)」、「想起 (Erinnerung)」という概念は、12 音技法につながるものである。なぜなら 12 音技法においてもそれぞれ個々の要素 (音) は同等で関連がないが、しかしその都度定められた音列によって結ばれており、さらに逆行や転回行などの鏡像型で現れることもできるからである。鏡像音列は、基本音列を文字通り反映するものであり、それによって音列がさらにはっきりと認識される。すなわちこの音列が「糸」の、そしてその鏡像型が「想起」の役割を果たし、楽曲全体をしっかりとまとめているのである。

このヘルダーリンの草稿は 20 世紀初頭にはまだ公になっていなかったため、おそらくシェーンベルクはこの草稿を眼にすることはなかったであろう。それ故 12 音技法へとつながっていくシェーンベルクの思考がヘルダーリンの＜調和的対立＞の思考に影響を受けたとは考えにくい。しかし、100 年の隔たりを経て、ヘルダーリンの目指したものはシェーンベルクの思考へとつながっており、両者は目指している方向性において響きあっている。事実、シェーンベルクは、後期ロマン派の作風から調性を放棄していく過程において、数度ヘルダーリンの詩に付曲を試みている¹⁹⁾。その歌曲は完成には至らなかったが、この時期にヘルダーリンの詩的言語に取り組んだことが、その後の彼の作曲技法の変遷に何らかの方向性を与えた可能性は否定できない。異質なもののなかに関係を見出し、融合ではなく、＜調和的に一対立＞しつつ新しい「統一」を求めようとするヘルダーリンの思考は、調和と融合を重んじていたロマン派ではなく、シェーンベルクをはじめとする 20 世紀の音楽によって、初めて光を当てられたとも言えるだろう。

3. 2 「計算 (Kalkül)」

作曲するという行為は、どの時代であっても、そして単純な歌曲から大規模な交響曲に至るまで全て、ひとつの作品を＜構築する＞ということであり、冷静な計算や技術抜きでは考えられないことである。しかしロマン派の作曲家たちは、その冷静な作業についてほとんど述べることはなかった上、ポエジーやファンタジーといった要素が重視さ

れたので²⁰⁾、その結果、楽曲はあたかも感性やインスピレーションの赴くままに生まれるかのように思われてきた。

それ故、ロマン派の音楽と異なり、20 世紀の音楽は、感情のない冷ややかな頭脳作業によって生み出されたものだと当時の批評家や聴衆の反発を浴びた。シェーンベルクの開発した 12 音技法に対する人々の反応などは典型的な例であろう。19 世紀ロマン派の作曲家と違い、20 世紀の作曲家は、意識的に冷静な計算に習熟し、その計算から生み出された技法が前面に出ることを厭わず、その計算方法を駆使するということである。シェーンベルクは、自著『様式と思想』の中で、12 音技法が自発性のない、「心」(＝感情)のない、ただ「脳」(＝頭脳)で考え出されたものだとする批判に対して、どのような芸術作品であっても、まず表現欲求の衝動があり、それをしかるべき形式とスタイルで作品にするわけであり、本来その両者はどちらも欠かせないものである、と反論している²¹⁾。しかし、当時の人々には、シェーンベルクの音楽は、何かを表現する技法ではなく、ただの無味乾燥な技法にしか聞こえなかったのである。

既に述べたように、シェーンベルクは、20 世紀初頭における表現主義の音楽が長くは持ちこたえられないことを見抜いていた。なぜなら、それは、調性と受け継がれてきた音楽形式を拒否し、表現欲求のみを前面に押し出したものであり、その結果、音楽的混沌に陥らざるを得なかったからである。だからこそシェーンベルクは、まさにその表現欲求をかなえるために、12 音技法という新しい技法を生み出したのである。シェーンベルクにとっては、心(＝熱い感情)の音楽か、頭(＝冷静な頭)の音楽かという二者択一は存在しない。そして、いかにロマン派から表現主義の時代の音楽に慣れていた人々には受け入れ難くとも、12 音音楽でも、両者が共存しているのだと、彼は主張している。

心は、頭に引き寄せられなければならない。

[中略] まず何よりも、芸術における最も高次の価値である全て、感情も知性も同じく示すものでなければならない。次に、真に創造的な才能にとっては、感情を知性でコントロールすることは決して難しいことではないし、また知性が正確さと論理を生み出すことに集中しているときでも、無味乾燥で魅力のないものだけを生み出すなどということはあり得ないからである。²²⁾

そして、まさにこの芸術観は、ヘルダーリンが二つの悲劇論『オイディプスへの注釈』と『アンティゴネへの注釈』で展開している「計算」についての思考につながっていく。彼はこの注釈に先立つ 1801 年には「計算」に通じる考え方を展開しており、友人ベーレンドルフにあてた手紙の中でギリシャ人とドイツ人の特徴を比較し、詩作には何が必要であるかを説いている²³⁾。その中で、ドイツ人にとっては「描写の明晰さ」²⁴⁾は、持って生まれた特徴であり、だからこそギリシャ人にとって自然である「天の火」²⁵⁾を学び、

両者を獲得することが大切だが、その際に自らにとって自然であるものこそ異質なものを獲得するのと同じく熟達できるように（意識的に）学ばなければいけない、と述べている。悲劇論の中で、彼は「今日まで、芸術作品はより多くそれらと与える印象によって評価されてきた」²⁶⁾ ことを強調している。そしてドイツの詩芸には、方法が欠けているので、ギリシャの詩芸から学ぶべしとしているのである。

近代の詩文には、特に修練と技術的なものが欠けているのである。すなわち詩文を作成する方法を計測し、教えるということ、そして学んだ者がそれを習得し、それを実際に用いて確実に繰り返すことができるということが欠けているのである。（中略）かくしてより高次の理由により、詩芸には特に確実に特徴的な原則と制約が必要となるのである。²⁷⁾

ここで強調されている「技術的なもの」や「修練」、そして「計測する」とは、詩芸は、感情や靈感のみによって生み出されるのではなく、「計算」すなわち頭脳作業が必要であることを語っている。ヘルダーリンが悲劇論を展開する際に、「計算」について言及していることは決して偶然ではない。なぜなら、悲劇の場合には、一つ一つのシーンにまとまりがあり、その中に何か本質的なものを内包している叙事文学と違い、ただ悲劇的な結末に向かって物語りが展開していくのみだからである。だからこそ、芸術作品として形づくるために計算が必要となるわけである。

以上明らかになったように、＜厳格な形式は、ただの計算ではなく表現欲求を形づくるためにこそある＞というヘルダーリンの意図はシェーンベルクの思考と共振している²⁸⁾。そして、ヘルダーリンは、「ユノー的冷静さ」と名づけ、シェーンベルクは「頭脳作業」と呼ぶ理性的な要素と、ヘルダーリンによれば「天の火」であり、シェーンベルクは「心」と呼ぶ感情的な要素の共存こそが、まさに芸術を生き生きと保つものなのであり、両者ともその点に深い考察を行っていることは注目に値する。

3. 3 「中間休止 (Zäsur)」

音楽は時間芸術であり、常に流動している。拍子記号により指示された時間の流れの中に長さの決まったひとつひとつの音符・休符が順番に配置されていく。「音楽の流れ」をそのような音符と休符の連なりであるとするならば、休符も音のない音楽の瞬間なのである。また、休符の上に書かれたフェルマータ（任意の長さに延ばすこと）も中断ではなく、＜思索や余韻にふける＞といった心の動きを音楽的に表現する瞬間なのである。

しかし、20 世紀に入ると、このような休符とは違って、「’」や小節線上のフェルマータによって記された中間休止が頻繁に見られるようになる。休符と中間休止の違いは何であろうか。休符は、「音楽の流れ」の中にある音のない瞬間であり、それに対して中間

休止は、「音楽の流れ」を唐突に断ち切るものである。これは、ロマン派の音楽には見られなかった現象であり、20 世紀の音楽を特徴付けるものである。この場合、中間休止の果たす役割は 2 つある。1 つはその中間休止が打ち込まれている瞬間は、楽曲本来の流動とは別次元の瞬間なのである。すなわち、まず中間休止は、「音楽の流れ」を断絶する。その結果、個々に分割された部分の情動が浮き彫りになる。もう 1 つは、中間休止は、「音楽の流れ」とは別の、それ自体が極度に緊張感の高まる重要な瞬間を創り出すということである。このような断絶は、つながりや融合を大切にしたロマン派の音楽観に照らすと、音楽的ではないと映るかもしれないが、20 世紀の音楽の特性を表すものである。

ここで、20 世紀音楽の中で中間休止がどのような機能を有しているかを明らかにするために、ベルクの歌曲作品 2-4《風は暖かく Warm die Lüfte》²⁹⁾ を例にあげてみよう。この歌曲の中には、4 度にわたって中間休止が置かれている。1) 最初の中間休止は、第 11 小節の“Schnee“（雪）の後にある。ここでの中間休止は、「暗い山の森の上高く」という場所と「灰色の洋服を着た少女がいる」場所の 2 つを分けることと、「きらきら光る冷たい雪」と「少女」という言葉が表す相異なる情調の間の転換を強調する機能を担っている〔譜例 2〕。2) 2 つ目の中間休止は、第 13 小節の歌唱部に打ち込まれている。「少女は灰色の洋服を纏い、湿った櫓の幹に寄りかかっている」と「彼女のはかなげな目は病んでおり」の間に中間休止が置かれることにより、＜病んでいる krank＞という言葉を実際立たせ、詩文が言葉の流れのままに語られることを阻んでいる〔譜例 3〕。3) 3 つ目の中間休止は、ピアノパートのみに現れ、ひとつの特徴的な効果を生み出している。すなわち、それまでの音楽においては、このような急激なグリッサンドは、目的の音に達するための経過音であるはずだが（この場合には、*sffz*³⁰⁾ と書かれた和音が目的となる）、まさにその頂点となるべき和音（＝目的）に至る瞬間にその劇的な音楽の流れは中断されるのである。この中断された瞬間は、全てが止まってしまう瞬間であり、中間休止の前の音とも後の音とも無関係な瞬間、すなわち一種の真空状態となるのである。そしてその直後、*sffz* と指示された和音に（グリッサンドの目的音としてではない）独自のインパクトが与えられ、少女の独白「彼はまだ来ない」を一層際立たせている〔譜例 4〕。4) 最後に中間休止が用いられているのは、第 16 小節で歌唱部が「待つ warten」と歌う部分のピアノパートである。ここでは、まさに激情的な表現の最中（*sffz* と記された非常に強い和音と、さらにシンコペーションのリズムの音の動きも *accel.*³¹⁾ と＜³²⁾ と記されている）に断絶が起こるのである。そして、極度に緊張感が高まる中間休止の瞬間の直後に、極度に感情的な表現が現れる〔譜例 5〕。

以上見てきたような 20 世紀音楽における中間休止の機能につながるような考察をヘルダーリンが『オイディプスへの注釈』及び『アンティゴネへの注釈』の中で展開しているということは注目すべきである。

悲劇の移し換え (Transport) は、本来空虚で、最も制約されないものである。

そのため、そうした移し換えが描き出されるリズム的な表象の連鎖のなかに、韻律において中間休止 [Cäsur] と呼ばれるもの、純粋な言葉、反リズム的な中断が不可欠となってくる。それは、激流のような表象の交替に、その頂点でぶつかり、その結果、それ以後はもはや表象の交替ではなく、表象そのものが現れるのである。³³⁾

悲劇の経過というものは止まることなく、激しい情動の流れに翻弄される。しかし、それでは悲劇を悲劇たらしめる特性が見えなくなってしまう。その特性とは、人智を超えた理不尽さや、言葉で表現することができない悲しみといったようなことと想定されるが、ヘルダーリンは、これを「表象そのものが顕れる」と言い表している。すなわちこの悲劇を悲劇たらしめるものが顕れるためには、「激流のような表象の変化交替の頂点」に、中間休止が必要であると述べているのである。

彼は、まず中間休止は、中断であり、言葉の流れを阻む緊張感を生みだすものである、と考える。そして、この作用の仕方を「反リズム的な中断 gegenrhythmische Unterbrechung」と呼ぶ。一方、中間休止によって作りだされた瞬間は、前後と切り離された瞬間であり、「純粋な言葉 das reine Wort」が現れる箇所（この2つの悲劇においては、テイレシアスの語りであるが）であるとしている。両悲劇においては、テイレシアスの語りの場面は、別次元であるかのように、テキストの他の部分から切り離されており、その語りの内にまさに悲劇の核心がある。そしてヘルダーリンは、その切り離された部分を「純粋な言葉」とみなしている。

したがって、ヘルダーリンの考える中間休止の重要な役割は2つある。ひとつは、＜中断すること＞であり、ヘルダーリンは、その機能を「反リズム的な中断」と説いている。中間休止は断絶であり、前後の部分をつなぐものではない。そしてもうひとつの役割は、「純粋な言葉」としての役割である。中間休止は、極度に緊張感の高まる重要な瞬間と言える。すなわち、ヘルダーリンの説く＜中間休止＞の2つの役割は、まさに20世紀の音楽で多用された、楽譜上の＜中間休止＞の効果に共振するものである。

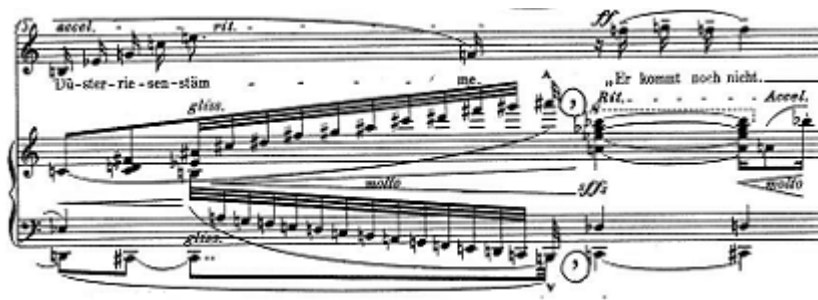
〔譜例 2〕



〔譜例 3〕



[譜例 4]



[譜例 5]



4. ヘルダーリンの詩的言語の特徴と 20 世紀音楽の技法の類似性

以上見てきたように、ヘルダーリンが説く詩法の中に見られる「調和的対立」、「計算」そして「中間休止」と 20 世紀音楽が共振していることを確認できたが、本章では、さらに彼の詩作の特徴とされている 2 点、すなわち、「ごつごつした結合 (harte Fügung)」³⁴⁾、および「並列 (Parataxis)」を取り上げて検討しておこう。この 2 つの特徴が指摘されたことにより、20 世紀におけるヘルダーリン研究は大きく前進したからであり、かつこの 2 点は 20 世紀音楽の特徴でもあるからである。

4. 1 「ごつごつした結合 (“harte Fügung”)」

ヘリングラート (Hellingrath, Norbert von) は、1911 年に『ヘルダーリンのピンダロスの翻訳』と題した博士論文を提出し、ヘルダーリン再評価に決定的となる一石を投じた。それまで、ヘルダーリンの特に後期の詩作は、ほとんど省みられることもなく、難解な言語が理解されることもなかった。しかしヘリングラートは、この論文の中でロマン派の詩や民謡に代表されるような「なめらかな (言葉の) 結合」の対概念として、「ごつごつした結合」という表現で、ヘルダーリンの言語の難解な結びつきを解き明かした。「なめらかな結合」では、言葉の流れはスムーズであり、それぞれの詩行は、ひとつの像や意味のまとまりを成している。ヘリングラートは、「なめらかな結合」の好例として、後期ロマン派の詩によく見られるような規則的な押韻詩や民謡を挙げている³⁵⁾。「なめらか

な結合」に対して、「ごつごつした結合」は、孤立した、ばらばらの言葉の結合である。読み手／聞き手にとって、意味を把握することは困難となり、思考の道のりをたどることもままならなくなる。ヘリングラートは、この「ごつごつした結合」を以下のように特徴付けている。

破格構文であり、ひとつの文が短く圧縮され、述語がないままに置かれている言葉であったかと思うと、ある時は、2回3回と新しく始められ、その後不意に断絶される長く張りつめた総合文となる。すなわち、抵抗感なく論理的につながっていくことはあり得ず、常に構造・構成において急激に変化し、韻律の周期に対抗している。³⁶⁾

ヘリングラートは、このように「ごつごつした結合」という概念を使って、ヘルダーリンによるピンダロスの翻訳を検証し、19世紀には理解されることのなかったヘルダーリンの詩的言語を解明しようと試みたのである。

興味深いことに、20世紀音楽、特に20世紀初頭の表現主義の楽曲に「ごつごつした結合」の特徴と同じ現象を見出すことができる（[譜例6] [譜例7]）。旋律線は、不意に中断されたり、もしくは突如後退する。特定の音程（増4度、長7度、短9度など）、極端に高い、もしくは低い音域や極端な跳躍進行は、“歌いやすい”旋律性を脅かす。リズムや拍子はひとつの楽曲の中で不規則であり、音価の長い音符から突如早いパッセージに移行する。極端な強弱記号もこの時代の音楽を特徴付けることのひとつであろう。吐息のようなピアニッシシモ（*ppp*）から荒々しいフォルテッシシモ（*fff*）までが、ひとつのテクスチュアの中に現れ、この極端なデュナーミックの頻繁な変化は、冷ややかで無骨な印象を与える。

ヘルダーリンの詩的言語にある無骨さや難解さは、ヘリングラートが再評価するまでその価値を認められておらず、またロマン派の作曲家たちが理想とした音楽観からも遠く隔たりのあるものであった。しかし、先に述べたように、20世紀の作曲家にとって、「ごつごつした結合」は重要な技法である。彼らは、自らの音楽に一致した「ごつごつした結合」をヘルダーリンの詩作に見出したのではないだろうか。

〔譜例6〕 Hanns Eisler: Die Heimat (23～27小節)



〔譜例 7〕 Anton Webern: Im Windesweben (9～10 小節)



4. 2 「並列 (“Parataxis”)」

アドルノ (Adorno, Theodor W.) は、作曲家でもあり³⁷⁾、1940 年から 41 年にかけてシェーンベルクの 12 音技法について著述している³⁸⁾。彼は、そこで 12 音技法の音列から成る並列的な構造に着目した。そのことが、アドルノのその後のヘルダーリン研究に影響を与えたと推察される。事実、アドルノは 50 年代以降のヘルダーリン研究の中で、ヘルダーリンの後期の詩作の構造を特徴付ける概念として「並列 (Parataxis)」を提唱した。そして、それはそれ以降のヘルダーリン研究に重要なインパクトを与えることとなった。

アドルノは、「偉大な音楽は概念なき総合である」³⁹⁾と述べている。さらに、「実際、ヘルダーリンの歌の理念は厳密に音楽にあてはまる。」⁴⁰⁾と述べ、ヘルダーリンの後期の詩を＜偉大な音楽＞と同じように「概念なき総合」であると特徴づけた。それゆえヘルダーリンの詩作の中では、「総合の伝統的な論理は、ヘルダーリンによって、控えめではあるが断固としたかたちで宙吊りにされる」⁴¹⁾、とアドルノは述べている。

アドルノは、ヘルダーリンの (後期の) 詩の独自性は、ヒエラルキー的な関係を排除した列の原理としての＜並列＞にあると見ている⁴²⁾。そして、このヘルダーリンの詩における並列的な構造は、シェーンベルクの開発した 12 音技法を彷彿させる⁴³⁾。すでに見たように、12 音技法では主従関係から解放された音の連なりが (水平方向にせよ垂直方向にせよ)「並列」されていくので、そこにはアドルノが解き明かしたヘルダーリンの「並列的」な詩的言語との類似を認めることができるからである。

12 音技法が確立したのは、1920 年代であり、アドルノが『並列』と題した論文を発表したのは、1960 年代である。したがって、20 世紀の作曲家、特にシェーンベルクの流れを汲む作曲家は、アドルノの論文を読んでいない段階で、ヘルダーリンの詩の「構成上の解離状態」⁴⁴⁾が自らの作曲理念に合致していることを、ヘルダーリンの詩から直感的に感じ取って付曲したと考えられるのではないだろうか。

5. おわりに

ヘルダーリンの詩作と、その付曲との関係には、特異な現象が見られる。それは、ヘルダーリンが、19 世紀にはほとんど付曲されることがなかったのにも拘らず、突如 20 世紀には、最も頻繁に付曲される詩人の一人となったことである。その真の理由を解き明かす鍵は、彼の詩についての考え方や詩法の中にあった。詩論や悲劇論の中で展開された「調和的対立」、「計算」、「中間休止」は、20 世紀音楽の音楽観や技法と共振している。さらに、20 世紀におけるヘルダーリン再評価につながった研究で指摘されている、ヘルダーリンの詩的言語の特徴、「ごつごつした結合」と「並列」も、20 世紀音楽の技法につながる特徴である。すなわち、20 世紀の作曲家は、自らの音楽観に合う詩作を求めていった結果ヘルダーリンに出会い、付曲したといえる。彼らの音楽とヘルダーリンの詩には、その根底に共通する論理があったのである。実際の歌曲作品の中で、どのようにヘルダーリンの詩法が生きているのかについての細かな検討は、他稿に譲ることとする。

註

- 1) Sher, Steven P.(hrsg.): Literatur und Musik. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes. Berlin 1984. S.14. 他に音楽と文学についての比較研究の代表的なものには、Joachim Grage (hrsg.): Literatur und Musik in der klassischen Moderne. Mediale Konzeptionen und intermediale Poetologien. Würzburg 2006 などがある。
- 2) 多くのロマン派の作曲家たちは、創作活動の全般にわたって多くの歌曲を生み出し、ドイツ語圏以外でも<リート> (the lied, le lied, リート) という名称で呼ばれるほどのひとつの芸術分野となった。
- 3) 現在残されている作品では、ブラームス (Brahms, Johannes) が合唱とオーケストラのための作品《運命の歌 Schicksalslied》Op.54 でヘルダーリンの詩を取り上げたのみである。その他 1806 年 から 1899 年の間にわずかに付曲された作品は、亜流作曲家による数曲くらいしか見るべきものがない。
- 4) イェシュケ (Jeschke, Lydia: Position. Heft.47 2001. S.23) シューマッヒャー (Schuhmacher, Gerhard: Geschichte und Möglichkeiten der Vertonung von Dichtungen Friedrich Hölderlins. Regensburg 1967. S.71) などにもヘルダーリンが、同時代の作曲家に、知られていなかったことに言及している。
- 5) ヘリングやシェリングと親交があり、ゲーテやシラーも彼を知っていた。特にシラーは同郷でもあり、彼を支援した。ベッティナー・フォン・アルニムはいち早くヘルダーリンの詩人としての才能を見抜いていた。彼女は、ヘルダーリンの詩に付曲した最初の人物でもある。
- 6) ヘルティヤーやマッティソンの古典ギリシャ詩型で書かれた詩には、付曲されている。例としてブラームス作曲の「五月の夜」やベートーヴェン作曲の「アデライーデ」があげられる。
- 7) Eichendorff, Joseph von: Gedichte, Versepen, Dramen, Autobiographisches. Düsseldorf und Zürich 1996. S.285
- 8) Liederkreis Op.24, Liederkreis Op.39 など。
- 9) 例えば、作品 39 において、12 の歌曲全体を見ると嬰へ短調で始まり嬰へ長調で終わり輪を成

していることや、各曲が近親調で結ばれていることがわかる。

- 10) zufällig とは「偶然に」と訳されるが、ここでは「偶然に＝アトランダムに」という意味ではなく、「思いがけずに」という意味合いが強いことを意識すべきである。
- 11) Schönberg, Arnold: Harmonielehre, dritte vermehrte und verbesserte Auflage. Wien 1922. S.375
- 12) Hölderlin, Friedrich: Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes. Sämtliche Werke, Stuttgart 1961. (以下 StA. と略記) 4. S.241-260.
- 13) ノイファーにあてた手紙 (1798 年 11 月 12 日) で「ポエジーにおける、生き生きしているもの、これが今ぼくの思考と感性を虜にしていることだ」と述べている。StA. 6.1. S.289.
- 14) Hölderlin, Friedrich: Briefe. StA. 6.1. S.301 ヘルダーリン全集 4 論文・書簡 (志波一富訳) 河出書房新社 1969 年 339 ページを参照し適宜手を加えた。
- 15) Hölderlin, Friedrich: Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes. StA. 4. S.260
- 16) Schönberg, Arnold: Stil und Gedanke. (Hrsg. Ivan Vojtěch) Nördlingen 1970. S.381
- 17) シェーンベルクが 12 音技法を用いて作曲した歌曲は 2 曲あるが、端的に 12 音技法を示すものには不適切と判断し、弟子であり 12 音技法の継承者であるベルクの歌曲を例として用いた。
- 18) Hölderlin, Friedrich: StA. 4. S.251 ヘルダーリン 省察 (武田竜弥訳) 論創社 2003 年 82～82 頁を参照した。
- 19) 1905 年から 1906 年にかけて“Abbitte”、“Die Kürze”、“Sonnenuntergang” の詩に付曲を試みている。残された草稿からシェーンベルクが何度も付曲を試みていることが伺える。
- 20) ロマン派の音楽作品には、「幻想曲」「即興曲」「バラード」といったタイトルが示すような発想を前面に出すようなものが多いことからその一端は伺えるだろう。
- 21) Schönberg, Arnold: Stil und Gedanke. S.32
- 22) 同上書。S.32
- 23) Hölderlin, Friedrich: Briefe. StA. 6. S.425f.
- 24) ヘルダーリンは、「ユノー的な冷静さ」(junoische Nüchternheit) とも表現している。
- 25) 同じくヘルダーリンは、「神聖なる情念」(heiliges Pathos) とも表現している。
- 26) Hölderlin, Friedrich: Anmerkungen zum Oedipus. StA. 5. S.195
- 27) 同上書。 S. 195
- 28) この表現欲求をかなえるための厳格な形式については、ほかにもヘルダーリンは、1801 年にシラーにあてた手紙の中で、「ギリシャの詩人たちの偉大な厳密性は、精神の充溢の結果である、ということがわかりました」と述べている。Hölderlin, Friedrich: Briefe. StA. 6. S.422.
- 29) この作品は、ベルクが初めて完全に無調で作曲した記念碑的作品としても知られている。
- 30) 音楽用語で、「衝撃的に強く」を意味する。
- 31) 同じく音楽用語で「加速して」を意味する。
- 32) 「情動を伴って強度を増せ」という指示である。
- 33) Hölderlin, Friedrich: Anmerkungen zum Oedipus. StA. 5. S.196. ヘルダーリン 省察 (武田竜弥訳) 論創社 2003 年 158～159 頁。
- 34) “hart” は、「堅い」と訳されるのが一般的であるが、ここでは強固なという意味ではなく、なめらかな結合の対概念であることを考慮し、この訳を選んだ。
- 35) ヘリングラートが、〈なめらかな結合〉の典型的な例として、アイヒェンドルフの詩をあげているのは、非常に適切なことである。「月夜 (Mondnacht)」の第 2 節を見ると、“Die Luft ging durch die Felder/Die Ähren wogten sacht/Es rauschten leis die Wälder/So sternklar war die Nacht.”それぞれの詩行ごとにまとまった情景が描かれ、規則的な交差韻は、おだやかな詩行

のリズムを生み出している。各詩行は互いに関連しあい、ひとつの調和的な自然の様子を成している。

- 36) Hellingrath, Norbert von: Pindarübertragungen von Hölderlin, Prolegomena zu einer Erstausgabe. Jena 1911. S.5
- 37) 彼は、20 世紀の重要な作曲家であるアルバン・ベルクの弟子であった。
- 38) Adorno, Theodor W.: Philosophie der neuen Musik. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 239, Frankfurt am Main 1976. S.62-88.
- 39) Adorno, Theodor W.: Parataxis. In: Noten zur Literatur. Suhrkamp Taschenbuch Wissenschaft 355, Frankfurt am Main 1981. S.471
- 40) 同上書。S. 471
- 41) 同上書。S. 471
- 42) シュルツは、「ヘルダーリンの＜並列的な言語＞は、アドルノにとって、支配関係を免れることのできる言語のモデルである。すなわち、従属関係の法則に服する表現の接合体ではなく、分裂している連なりである」と述べている。Schurz, Robert: Ethik nach Adorno. Basel, Frankfurt am Main 1985. S.197
- 43) 12 音技法との関連については、グレンツの、「アドルノがこの考えを 12 音技法のモデルから思いついたのは明らかであり、そこからこの技芸（詩芸）に転用したのだ」（Grenz, Friedemann: Adornos Philosophie in Grundbegriffen. Frankfurt am Main 1974. S.221）や、バイアールの、「この言葉ひとつひとつのモデルのような配列は、特に音楽的な出所に由来する配列であり、何よりもシェーンベルクの作曲技法において重要な役割を果たすものだ」（Bayerl, Sabine: Von der Sprache der Musik zur Musik der Sprache. Würzburg 2002.）などをあげることができる。
- 44) “Konstitutive Dissoziation” (Adorno: Parataxis. S.471)