



紀における作曲家がいかにかヘルダーリンの詩に惹きつけられているのかを概観した。そして、第3節では、ヘルダーリンの詩の特徴と20世紀の音楽技法について考察した。確かに、ヘルダーリンが考察している「中間休止 *Zäsur*」や、20世紀の研究者に指摘された「ごつごつした結合 *harte Fügung*」、および「並列 *Parataxis*」といったヘルダーリンの詩の特徴は、20世紀音楽の特徴と合致している。しかし、技法や特徴が一致しているからという理由だけで、20/21世紀の作曲家たちの作曲行為を説明することは難しい。そこで、第4節では詩に作曲するとは詩の「何を」音楽化する行為なのかについて検討した。作曲する *vertonen*、作曲 *Vertonung* という語の歴史について考察した後、20世紀後半における音楽学者の研究を参照し、作曲するとは、詩の「おと」、すなわち規定することのできない「何か」を音楽で表現することを示していることを明らかにした。つまり、言葉の表層的な意味をなぞるような詩の音楽化が成り立たなくなった20世紀以降になって初めて、ヘルダーリンの詩が、詩の「おと」の音楽化を試みる作曲家に刺激を与え、盛んに音楽化されるようになったといえる。

続く第3章では、作曲家たちが到達しようとした詩の「おと」を、ヘルダーリンは自身の美学論文の中でどのように記述しているのかを読み解いた。これらの論文では、特に詩人が「何か」に出会い、言葉にし始めるまでの詩作行為について記述されている。

第1節でヘルダーリンの詩作行為は作曲家の行為に近親性があるとしたベルトーの研究を参照した後、第2節では『詩的精神のふるまい方について／詩人がひとたび精神を操ることができるなら』をヘルダーリンが用いている聴覚的な表現を手がかりに8つの点において考察した。

この論考を難解なものとして印象づけてしまう条件文の並列は、ヘルダーリンにとっては、詩の生成における諸要件が、相関関係はありながらも主従関係ではなく並存していることを表わそうとした結果であると考えられる。この諸要件を同時に認識しようとするのが、「おと」を聴くという行為として考えられることが、すでに10番目の条件に表れている。また、手稿の1ページ目に描かれている3つの図形を考察することにより、ヘルダーリンの思考が数学的でもあり、運動が意識されていることが明らかになった。

さらに、シュティムング／情調についても考察した。シュティムングは、一般的には、情調、雰囲気と訳される語であるが、声 *Stimme*、調律する *stimmen* のように音響的な意味を含み持つ語である。ヘルダーリンは、シュティムングを「音 *Ton*」と言い換えており、さらに「詩の生 *das poetische Leben*」の営為の在り様、すなわち「詩の生」の運動を、①運動の速度、②運動の様態、③運動の方向性の3点で論じているが、そこでヘルダーリンが用

いている形容詞は、すべて音楽用語として用いられる表現なのである。また、精神に対立しているとされている「器官」は、同時に精神を内包しているともされており、わかりにくい「器官」には「聴覚、声」という意味もあるということがわかると、精神に対して身体性を有しているという意味での器官であり、精神を宿している声、もしくは音を聴きとるという意味で精神を内包している聴覚と捉えることができるようになる。すると、ヘルダーリンが一致と分離であるとしている「精神の器官」の様態は、「おと」を聴く行為として考えるならば、わかりやすくなる。

さらに、「調和的対立」という概念が、「一にして全」、およびヘラクレイトスの言葉として引用される「多様の一者」からの反映とみることができることを指摘し、「調和的対立」という概念は音楽で考えるならば、その様態がわかりやすいことも明らかにした。

「想起」についても考察した。想起することは、単に記憶に留めておくこととは異なり、過去の経験が生き生きと立ち現れることであり、かつて聴いた旋律を思い起こす、もしくは旋律の断片を聴いてその断片の前後の音を聴くといった音楽を聴く経験と同じ知覚構造を持っている。つまり、ヘルダーリンにとって詩作行為とは、想起した「おと」の連関によって、その先の「おと」を想起し、「おと」を「配置し komponieren」、一部分を聴くことを通じて全体を把握する行為であったのである。それは、音を「配置する komponieren」作曲家が「おと」を聴く行為と同様であったといえる。

さらに、続く第3節では、『表現とことばのためのヒント』を検証し、詩作行為において言葉が完成する過程を「おと」を聴く行為として捉えていることがはっきりと読み取れることが明らかとなった。

第4節では、ヘルダーリンの詩法においてその独自性が指摘される音調の交替について考察した。ヘルダーリンの音調の交替についての理論は、3つの音が基底音と表現音からなる和音として組み合わせられ6種類の音となり、緊張と弛緩のバランスを考慮した和音と和音同士のつながりを配置する (komponieren) 仕方を示しているのである。そして、この音調の交替の理論こそ、ヘルダーリン独自のものである。ヘルダーリンは、「素朴的」、「英雄的」、「イデアル的」という3つの音調のそれぞれの中でも、さらに3つの傾向があるとしている。例えば「素朴的」な音調にも「やや素朴的」、「素朴的」、「きわめて素朴的」な音調があると細分化して考察しているわけだが、このような思考は純正律できわめて繊細なピッチを聴取することができたヘルダーリンの高度な音楽実践に根差していることも指摘した。すなわち、ヘルダーリンの詩法の理論は、音楽理論として読むことによって、きわめて明快に理解できるのである。

第4章では、ヘルダーリンの詩を音楽化した作品の中から、ヘルダーリンの詩の「おと」を聴き取ろうとする段階を3つの段階に分類し、それぞれの段階の例として、4人の作曲家の作品を具体的に分析した。

まず、第1節ではアイスラーの〈希望に寄せて〉を分析した。アイスラーは、この詩の「おと」である「希望に対する希求」と「その不在」を、全曲を通じて2度、7度の音程を鳴り響かせることによって表現している。まだ言葉の意味に寄りかかっているとはいえ、ヘルダーリンが言葉にし始めるまでの「おと」に近づこうとし、「おと」を特徴的な音程関係によって音楽化するという方法によるヘルダーリンの詩の音楽化の好例であることを示している。続く第2節ではシェーンベルクの試みを検討し、彼にとっての詩の音楽化は、詩句の冒頭の言葉の響きを音楽化することであることが明らかとなった。「おと」を聴く段階から考えると、シェーンベルクは言葉の意味ではなく言葉の響きから「おと」にアプローチしようとしている。

第3節では、ノーノの弦楽四重奏曲《断章 - 静寂 ディオティーマに》を分析した。ノーノは、FHA版に出会い手稿を研究することによって、ヘルダーリンの思考の同時性や、ヘルダーリンの詩作行為が「いかに世界を聴いている」ことであるかを学んだ。そして、そのことがヘルダーリンの詩の音楽化への契機となっている。楽曲分析を通じ、ヘルダーリンの「おと」を聴く詩作行為が「作曲行為」であるとみなしたノーノは、いわばヘルダーリンの作曲技法の直系の後継者となったといえることを明らかにした。

第4節では、ライマンのピアノ歌曲〈あなたのことを歌いたい〉を分析した。ライマンがヘルダーリンの詩の音楽化にあたって意識的に試みているのは、詩行の空白部分を「具体的な言葉に至らなかった」詩行として、そこに響く「おと」を音楽化しようとしていることである、ということが具体的な分析を通じて明らかになった。ライマンの詩の音楽化は、詩の「おと」を音楽化するという詩の音楽化の本質的な面をまさに捉えている代表的な例として見るのできるのである。

以上、ヘルダーリンの詩作行為のうち、「何か」に出会い、言葉にし始めるまでの行為が「おと」を聴く行為と捉えることができ、また20世紀の作曲家たちの実践によっても、それが裏付けられることを明らかにした。本研究の切り口は、本研究独自のものであり、ヘルダーリン研究に新たな一石を投じるものである。