



聴くヘルダーリン／
聴かれるヘルダーリン

詩作行為における「おと」

子安ゆかり

書肆心水

目
次

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

凡例 13

序章 17

「音 (Ton)」について 19
「おと」を聴くという行為 20

第Ⅰ章 ヘルダーリンの詩作の概観と音楽活動 25

第一節 ヘルダーリンの詩作の概観 26

第二節 ヘルダーリンの音楽活動 35

第Ⅱ章 ヘルダーリンの詩へのアプローチ 43

第一節 出版状況と研究状況 44

第二節 ヘルダーリンの詩への音楽的アプローチ 49

二一 一 ロマン派の作曲家 49

二二 二 ヘルダーリンの詩に付曲された二〇／二二世紀の作品の概観 53

第三節 二〇世紀の音楽観と共振するヘルダーリンの詩の特徴 55

三―一 中間休止 56

三―二 ごつごつした結合 64

三―三 並列 66

三―四 まとめ 68

第四節 付曲Ⅱ詩の「おと」の音楽化 70

四―一 付曲する Vertonen というタームの歴史 70

四―二 ゲオルギアードス／言葉とことばの構造化 73

四―三 エッケブレヒト／詩の「おと」 79

四―四 作曲家にとっての詩の音楽化 84

四―五 まとめ 86

第三章 ヘルダーリンの詩作行為 95

第一節 ベルトー／詩作プロセスと作曲プロセス 96

第二節 『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』 98

二―一 論考の成立状況 98

二―二 読み手を阻む破格構文 100

二一三	手稿に記された三つの図形	106
二一四	素材の受容性	111
二一五	シュティムング（情調）	113
二一六	器官 Organ	118
二一七	調和的対立	119
二一八	想起	127
二一九	熱狂／精神化 Begeisterung	130
第三節	『表現とことばのためのヒント』	134
三一	不協和音	134
三一	「おと」になる	136
第四節	音調の交替	140
四一一	論考の成立状況	140
四一二	独自の詩学としての「音の交替」	141
四一二	ハインゼ	145
四一二	韻律論	145
四一二	音調の交替	148
第四章	ヘルダーリンの詩の「おと」を聴く作曲家	167
第一節	ヘルダーリンの詩の音楽化の試み／アイスラー	169

終章

第二節	ヘルダーリンの詩の音楽化の試み／シェーンベルク	183
第三節	ヘルダーリンの詩の音楽化の試み／ノーノ	191
第四節	ヘルダーリンの詩の音楽化の試み／ライマン	214

参考文献	246
あとがき	260
作品名索引	273
人名索引	278

聴く
ヘル
ダー
リン
／
聴
か
れ
る
ヘ
ル
ダ
ー
リ
ン

詩
作
行
為
に
お
け
る
「
お
と
」

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

凡例

括弧の用法

- 『 』 書名、作品集名、作品名、「」内での引用文
- 「 」 書名の中の題名、作品集の中の作品名、和文引用文、強調語
- 〔 〕 欧文引用文、および欧文引用語
- 《 》 音楽作品の曲集名、曲名
- 〈 〉 曲集の中の曲名
- （ ） 補足説明
- 【 】 譜例
- 「」表、図版
- 〔 〕 訳註挿入。ただし訳者名の示されている引用文における「」は、その訳者による挿入註記である。

略語

StA

F. Beißner (u.a.) (Hrsg.): *Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe*, Stuttgart: Kohlhammer Verlag, 1943-1985. (ミナトウミットガルト版)

FHA

D. E. Sattler (u.a.) (Hrsg.): *Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe. Historisch-Kritische*

Ausgabe. Frankfurt a. M./Basel: Stroemfeld/Roter Stern, 1975-2008. (フリンマン版)

KA

J. Schmidt (Hrsg.): *Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke und Briefe.* Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1992-1994. (ハナマン版)

MA

M. Knaupp (Hrsg.): *Friedrich Hölderlin, Sämtliche Werke und Briefe.* München: Carl Hanser Verlag, 1992-1993. (クナupp版)

Handbuch

J. Kreuzer (Hrsg.): *Hölderlin Handbuch Leben – Werk – Wirkung.* Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung und Carl Ernst Poeschel Verlag, 2002/2011.

Idealismus

C. Jamme und F.Völkel (Hrsg.): *Hölderlin und der deutsche Idealismus, Dokumente und Kommentare zu Hölderlins philosophischer Entwicklung und den philosophisch-kulturellen Kontexten seiner Zeit.* Band 3, 1-4. Stuttgart-Bad Cannstatt: Friedrich Frommann Verlag, 2003.

留意事項

- ・ヘルダーリンの文献については、主に第三章で扱う論考は、シュトゥットガルト版、およびフランクフルト版を参照した。書簡については、シュトゥットガルト版およびシュミット版に基づいている。この原則の上

で必要に応じてクナウプ版も参照した。引用箇所は、例えばフランクフルト版、第一四卷三〇三頁を引用する場合には (FHA, 14: 303) というように明記する。

- ・ドイツ語の文献については、特にことわりのない限り全て拙訳による。

- ・引用文については、ヘルダーリン以外の文献、およびヘルダーリンの書簡は原則訳文のみを載せた。ヘルダーリンの論考は、原文を註に載せ、詩は原文と訳文を本文に対比させ載せた。

- ・音楽作品の作品番号は原語で記す。

- ・音名、調性は日本語表記とし、さらに音高も一般的な表記に従う。(例: c[”] 二点ハ音)

- ・註は、各章ごとの通し番号で章末にまとめる。

- ・譜例および図表の番号に関しては、各章、各節ごとの通し番号とする。小節数は、F.1.3 (第一小節から第三小節) というように記す。

SAMPLE
Shoshi-Shinsu.com

序 章

本研究では、ヘルダーリン (Johann Christian Friedrich Holderlin 1770-1843) の詩作行為に対して「おと」^①という側面から新たな光を当てることを目指す。

ここでいう詩作行為とは、詩人が「何か」に出会い、言葉にし、紙に書きつけ、そして作品となるに至るまでの全段階を示すこととする。本研究の目指すべき目的は、このような詩作行為の全段階の内、詩人が「何か」に出会い、言葉にし始めるまでの行為が、ヘルダーリンにとっては、「おと」を聴く行為であることを論証することである。そのために、本研究では二つの分析を通して、すなわち一つは、作曲家が詩に出会い、その詩に付曲 (vertonen)^{フエアーテン}する時に、詩の「何を」音楽化しようとしているのか、ということ明らかにすることを通して、およびもう一つは、ヘルダーリンの詩論を読み直すことを通して、ヘルダーリンの言葉にし始めるまでの行為が「おと」を聴く行為であることを論証する。

「詩と音楽」を論じることとは、えてして「詩に見られる音楽性」や、「詩が、いかに音楽化されているか」といったことを論じると考えられがちである。「詩に見られる音楽性」とは、韻律を検討することによって明らかになる詩のリズムや、母音や子音の配置によって生まれる詩の流れや旋律性のことだと言い換えることができるだろう。また、「いかに付曲されているのか」とは、作曲家が詩のリズムや旋律性をどのように楽音化しているのかを論じるこ

とだと言える。さらには、(言葉としては必ずしもはっきり表れていない) 詩の情景や心理を作曲家がどのように感じ取り、楽音化しているのかを明らかにするということでもある。

上記のようなアプローチでは、ヘルダーリンの詩と音楽についても、すでにいくつか研究がなされている。最も早い時期に包括的な研究を行ったのは、シューマッハー²⁾である。ヘルダーリンの生涯と作品において、音楽がどのような位置づけにあるのかを検討し、また一九六七年までに音楽化された作品をその当時可能な方法で収集し、多様な角度から分析を試みている。付録には、ヘルダーリン資料室³⁾の協力のもと一九六六年までに付曲された楽曲の目録や作曲家の言説なども付けられ、「ヘルダーリンと付曲された作品」を研究する上では、重要な先行研究であり続けている。しかし、包括的な研究という性格上やむを得ないものの、どのような作品があるのか、また楽曲分析においては、どのように作曲家は楽音化しているのか、ということを紹介するという以上の考察はなされていない。また、ヘルダーリンの詩の音楽性については、キャンベルの博士論文⁴⁾をはじめとして、文学者や作曲家⁵⁾によって詩の韻律や母音の音色などの側面から論じられている。アイヒェンドルフの詩を代表とするロマン派の定型詩のような詩と異なる、ヘルダーリンの詩の「音楽性」を明らかにしようとしていることは、「ヘルダーリンの詩と音楽」の研究にとっての功績である。

さらなるヘルダーリンの詩と音楽についてのアプローチとして、筆者は修士論文においてヘルダーリンの詩法や詩の特徴と二〇／二一世紀音楽の技法に近親性が見られることを論証した。

しかし、本書で目指すべきはこのような従来なされたアプローチとは一線を画するものである。本書では、作品となった詩の音楽性を明らかにすることも、またヘルダーリンの詩に見られる音楽的要素と楽音化された音楽との関係を論じることもない。そうではなく、本書では、ヘルダーリンの詩作行為において、「何か」としか言いようのないものを捉える行為が「おと」を聴くという聴覚的な行為であったということを論証することを目指すのである。

本研究は、従来のいかなる研究にもなかった新しい切り口で、ヘルダーリンの詩作行為を捉え直そうとするものである。

それでは本編に入る前に、付曲行為を考察する上でも、美学論文を考察する上でも極めて重要なタームとなる「音(Ton)」について、ドイツ語として一般的に用いられる意味と本論文において用いられる意味を整理し、確認しておこう。その上で、本書において論じる「おと」を聴くという行為について述べる。

「音(Ton)」について

ドイツ語において「音(Ton)」には、大きく分けて次の四つの意味がある。⁽⁷⁾

- ① 物音、騒音、音楽外の音
- ② 楽音、歌われた、もしくは演奏された曲、旋律
- ③ 発語された音

④ 音色や旋法(②、③の音の調子)、言葉の内容や表現に関係する音調

では、ヘルダーリンが詩作行為について論じる時の「音(Ton)」とはいかなる音であろうか。⁽⁸⁾ まず、①、②、③のような具体音ではない。それでは、④の意味における音と考えればよいのだろうか。④の音は実際には「鳴らない音」である。ヘルダーリンが「音調の交替」を考察しようとする時には、確かに④の音と考えられる。しかし、言葉にし始めるまでの詩作行為を論じようとする時に用いられる「音(Ton)」とは、言葉の内容を表す音調や雰囲気という意味ではなく、音調や雰囲気帯びるよりも前段階における「何か」を示している。この「何か」としか言いようのない「音(Ton)」に出会って詩人は言葉を生み出し、作曲家は、この「音(Ton)」から具体的な楽音を

生み出すのである。本書ではこの「音 (Ton)」に新たに⑤の意味を与えて「おと」と表記する。

「おと」を聴くという行為

「犬の鳴き声を聞く」といった行為は、音や響きが耳に入ってくるといった一回性の聴取と言える。このような「音を聞く」は、日常的に個別的に体験することである。また、「美しい歌声に耳を澄ます」、「恩師の話を聴く」といった行為も聞く際の注意力の度合いにおいて違いがあるにせよ、やはり一回性の聴取である。

しかし、本書で論じる「おと」を聴くという行為は、先に述べた分類に従えば、⑤の「おと」を聴く行為のことである。それは、日常的に「音を聞く」行為でもなく、また「音楽や人の話を聴く」といった「音を聴く」とも区別される行為である。

「おと」は、創作者が出会う「何か」であるゆえ、ここでいう「おと」を聴く行為は、日常的に経験される「聴く」とは違い、「聴くことができる」者がする行為、「おと」を捉える行為である。そして、その結果、「おと」がいかなる緊張感を持ち、どのような配置や接続の内にあるのかを具体化していくことが、詩人にとっては言葉にする行為であり、作曲家にとっては具体的な楽音を生み出す行為となるのである。

本書は、四つの章から成る。まず第一章で、ヘルダーリンの詩作^⑨の概観、およびヘルダーリンの詩に対する研究状況を概観した後、続く三つの章で分析を進める。

第二章では、二〇／二一世紀の音楽分野におけるヘルダーリンへの関心、および評価を手がかりにして、詩の付曲とはいかなる行為であるのかを検討する。

第一節では音楽分野におけるヘルダーリンの再評価に注目する。第二節ではドイツ・リート^⑩の隆盛期であったに

も拘わらずヘルダーリンの詩に付曲することがなかったロマン派の作曲家が志向する音楽を検討した上で、二〇／二一世紀にヘルダーリンの詩に付曲された作品を概観する。そして、第三節では二〇世紀音楽の技法や特徴とヘルダーリンの詩に見られる特徴が共振していることを示す。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、二〇／二一世紀の作曲家たちの付曲行為を説明することは困難である。そこで、第四節では詩に付曲する行為とはいかなる行為なのかを検討する。まず「付曲する (veronen)」、「付曲 (Veronung)」というタームの成立を考察し、その上で、音楽学者であるゲオルギアデスおよびエグゲブレヒトの付曲に関する研究を参照し、付曲する行為は、詩の意味内容を描写するというような言葉の表層の意味をなぞる付曲に終始するばかりではなく、ゲオルギアデスによって「根源現象」と言われる詩の「おと」を音楽化する行為であることを明らかにする。

続く第三章では、ヘルダーリンの美学論文を音 (Ton) に注目して読み解く。

ヘルダーリンは、一八〇〇年前後に出版することを目指しつつ草稿のままに終わったものの、詩作行為についての美学論文を遺している。これらの論文では、特に「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。そして、その行為を説明する際にヘルダーリンは「音 (Ton)」、「声 (Stimme)」、「⁽⁹⁾うだま (Wiederklang)」、「絶えず響き続ける (immerfortklingend)」、「不協和音 (Dissonanz)」、「快い響き (Wohlklang)」といった聴覚的な表現を用いている。勿論、これらの音に関する表現は、比喩であり何かの具体音を指示しているわけではない。しかし、ヘルダーリンが色や形といった視覚に関する表現ではなく、音の表現を用いて記述しようとしたことにこそ、ヘルダーリンの「言葉にし始める」までの詩作行為の特徴がいかなるものであったのかを解く鍵があると考えられる。

まず、第一節ではヘルダーリンの詩作行為は作曲家の行為に近いとするベルトの研究を検討する。第二節では『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』、第三節では『詩人がひとたび精神を操ることができるなら』の最後に添えられた論考『表現とことばのためのヒント』、第四節ではヘルダーリンの

詩法における「音の交替」に関する論考を検討する。

第Ⅳ章では、二〇／二一世紀に行われたヘルダーリンの詩を音楽化した作品を四作品取り上げ、分析する。第Ⅱ章で明らかになった詩の「おと」を音楽化しようとする作曲家は、いかにして詩の「おと」を聴き取り、自らの音楽でその「おと」を実際の楽音にしようとしているのだろうか。

本章では、詩の「おと」を聴き取ろうとする段階を三つの段階に分類し、それぞれの段階の例として、四作品を具体的に分析する。

まず、第一節では、シェーンベルクの弟子であるアイスラーがヘルダーリンの詩の一部を用いて音楽化した歌曲〈希望に寄せて *Au die Hoffnung*〉を取り上げる。第二節では、シェーンベルクが歌曲作曲についてどのように考えていたかを紹介した上で、シェーンベルクのヘルダーリンの詩の音楽化の試みを考察する。第三節では二〇世紀におけるヘルダーリンの詩の音楽化にとって、決定的な一石を投じたノーノの弦楽四重奏曲《断章―静寂、ディオティーマに *Fragmente—Stille, An Diotima*》を分析する。第四節ではライマンの歌曲〈あなたのことを歌いたい *Singen möchte ich von Dir*〉を分析する。

SAMPLE
Shoshi-Shinshu.com

註（序章）

- (1) 「音」ではなく、「おと」と表記することについては、後述する。
- (2) Schumacher, Gehard: *Geschichte und Möglichkeiten der Vertonung von Dichtungen Friedrich Hölderlins*. Regensburg: Bosse, 1967.
- (3) シュトゥットガルトにある州立図書館内に設置されたヘルダーリン研究にとって中心的な役割を担う資料室。
- (4) Campbell, Victoria: *Sound, music and the language of harmony in the works of Friedrich Hölderlin*. Ph. D. Diss., Oxford, Univ., The Queen's College, 1996.
- (5) 例えば、ビンダーは、ヘルダーリンのギリシア詩型を用いた詩の韻律について論じている（Binder, Wolfgang: „Hölderlins Verkunst“ In: *Hölderlin Jahrbuch* 23. Tübingen: Mohr, 1982/83. 10-33.）。
- (6) ドイツの作曲家キルマイヤー（Wilhelm Kilimayer 1927-）は、ヘルダーリンの詩に四十曲以上作曲しているが、ヘルダーリンの詩の音楽性についても論じている。
- (7) Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm 1935: 681-749。グリムのドイツ語辞典では、この Ton という語について詳細に分類化しているが、それを要約すると四つに分類できる。
- (8) ちなみに、ヘルダーリンは「音 (Ton)」という語を詩の中では一箇所だけ用いている。どのような意味として用いられているかを見ると、「嵐の音」（『クロヘロ』）、「音による輪舞 der Töne Reigenanz」（『メロディ リューダに *Melodie An Lyda*』）といった①の音、「琴の調べ」（『太陽の神に *Dem Sonnengott*』）、「帰郷 *Heimkunft*』）や、「ナイチンゲールの歌」（『ドイツ人の心が歌う *Geang des Deutschen*』）を表す②の音、③の音と言える「問いかけの声音」（『冬 *Der Winter*』）というように具体音として用いられている。④の音については、例えば、「ナイチンゲールに音を学ぶ」（『ライン河 *Der Rhein*』）という時には、ナイチンゲールの鳴き声そのものを真似るのでは勿論なく、「愛を歌う」その音調を学ぶといった具合に用いられている。
- (9) 詩作行為に対して、詩作は、「詩作すること」と「詩作品」の両方を示している。
- (10) こたまは本来 *Widerklang* であるが、ヘルダーリンは *Wiederklang* と表記している。

第I章

ヘルダーリンの詩作の概観と音楽活動

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

第一節 ヘルダーリンの詩作の概観

ヘルダーリンは、一七七〇年三月二〇日にネッカー河のほとりにあるラウフェンで生まれた。二歳の時（一七七二年）に実の父ハインリッヒを、そして九歳（一七七九年）の時に母の再婚相手である第二の父ゴック（Johann Christoph Gock 1748-1779）を失う。この二度の喪失経験は、ヘルダーリンの人格形成に影響を与えたと同時に、かれをとりまく経済的な条件を悪化させた。それゆえ、ヘルダーリンは経済上の理由から当時のエリートコースであり安定した職業であった聖職者への道に進むしかなかったのである。また、それが母の願いでもあった。それゆえ、ヘルダーリンが詩人であらうとするためには、母の願いである約束された人生を断ち切らなければならなかった。

表面的には、テュービンゲン大学神学校（以下シュティフトと略記）を修了するまでは、順調に聖職者への道を歩んでいるようにみえる。一七八三年九月に国家試験に合格すると、一七八四年一〇月からデンケンドルフの初等僧院校で学ぶ。デンケンドルフ校は、全寮制であり生徒たちは非常に厳格な生活を強いられていた。優秀な成績で国家試験に合格したヘルダーリンは、ヴェルテンベルク公の奨学生であった。しかし、それは同時に卒業後には聖職か教職につくと誓うことも意味しており、もしもその責務を果たさないという決断をしたならば、学費を償還しなければならなかった。のちに母がヘルダーリンに半ば執拗に聖職者となるように求めている理由には、この多額の返済に対する恐れもあっただろうし、ヘルダーリンにとっても詩人として生きると決断することは大きな犠牲を伴うものとなったのである。

二年間の教育を受けたのち、一七八六年一〇月にマウルブロン的高等僧院校に入学する。高等僧院校では、学習すべき科目として初等僧院校で課された科目のほか形而上学とフランス語も加えられた。一方で詩人としての活動



マウルブロン街の街並み（復活祭前の装飾がなされている）（筆者撮影）

はこの時期に始まった。

マウルブロン時代には、二〇編の詩が遺されている。その中の『嘆きステラに *Klugen Au Stella*』の手稿では、詩の冒頭部分に「——といった記号で韻律を書きとめており（FHA, 1: 84/85）、韻律を学びそのリズム感を詩に活かそうとしていることがわかる。のちにはしばしばヘルダーリンの手稿に確認される韻律を書きつけるやり方がすでにこの時期からあることは興味深い。

二〇編の内、オイゲン公夫人、フランチスカにあてた詩、『嘆きステラに』、『ルイーゼ・ナストに *An Louise Nast*』を除く一七編を自作の詩集としてまとめている。この詩集は通称「マールバッハクヴァルトヘフト」と呼ばれており、ヘルダーリンがなんらかの意図をもって、マウルブロン時代に書いた詩を一つの詩集としてまとめたようとしていることがうかがえる。

この時期のヘルダーリンにとっての手本は、ラテン語から翻訳する中で学んだピンダロス、そして、クロップシュトック、シラー、シュューバルト、およびオシアンであった。『わたしの決意 *Mein Vorsatz*』の中では「それはピンダロスの飛翔を目指す弱々しい躍動だろうか？／それはクロップシュトックの偉大さに倣った格闘する志向だろうか？（*Ist schwacher Schwung nach Pindars Flug? Ist / Kämpfendes Streben nach Klopstockgröße?*）」（StA, 1: 28）と表現され、『月桂冠 *Der Lorbeer*』では「ヤングと並んで、また『静寂 *Die Stille*』では、オシアンと並んでクロップシュトックが引用さ

れており、当時のヘルダーリンが一八〇〇年以降の詩作にとって決定的な意味を持つピンダロス、ギリシャ詩型および自由韻律を学んだクロップシュトック、オシアンから影響を受けていたことがわかる。

マウルブロン高等僧院校での生活は、詩人として生きるのか、聖職者の道を歩むのかという根本的な葛藤を意識せざるを得ない場となった。

マウルブロン高等僧院校を修了し、ヘルダーリンは一七八八年一〇月にシュティフトに入学する。デンケンドルフ初等僧院校から始まった聖職者になるというレールは、ここきてその最高学府に至るのである。ここで、二年間の教養課程の後、三年間哲学と神学を中心としたカリキュラムを修める。

シュティフトは、聖職者に限らず、ケプラー (Johannes Kepler 1571-1630) 、ベンゲル (Johann Albrecht Bengel 1687-1752) 、メリーケ (Eduard Mörike 1804-1875) など文化史上に名を残す人物が輩出してきた名門校である。そして、ヘルダーリンはここで同期のシュティフト生としてヘーゲル (Georg Theodor Friedrich Hegel 1770-1831) と出会い、二年後には早年の天才の名を轟かせていたシェリング (Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling 1775-1854) とも出会う。ヘーゲル、シェリングとの友情は、シュティフト内だけに留まらず卒業後も続き、書簡のやりとりや活発な議論が行われた。その活発な知的な交流が一七九六年から一七九七年初頭頃に執筆されたと考えられる論文断片『ドイツ観念論最古の体系計画 *Das älteste Systemprogramm des deutschen Idealismus*』^①へと実を結んでいく。

また、ヘルダーリンは、マージェナウ (Rudolf Friedrich Heinrich Magenau 1767-1846) 、ノイファアー (Christian Ludwig Neuffer 1769-1839) と共にクロップシュトックにもなんで命名した「長老同盟 (Aldermannsbund)」という詩人サークルを結成し、活発な議論を展開した。ヘルダーリンは、ノイファアーを「ぼくの魂の兄」(StA, 6: 75) と呼び、一〇年以上にわたり深い友情で結ばれていた。ノイファアーは、ヘルダーリンをシュトイドリーン (Gorthold Friedrich Stäudlin 1758-1796) 、シュールバルト (Christian Friedrich Daniel Schubart 1739-1791) に引き合わせる

る。この二人はヘルダーリンが詩人としての道を進むにあたって重要な人物となった。ヘルダーリンは、シュティフトという聖職者となる学生たちが集う場で、聖職者への道を断ち詩人となる決断をするわけであるが、シュティフトに詩のサークルの場があり、哲学的な議論の場があったことが、後の詩人・ヘルダーリンを形作るのである。テュービンゲン時代には、四二編の詩が編まれている。フランス革命の熱狂は、シュティフトにも及んでいたことは想像に難くなく、「自由、平等、博愛」の理念と共に、カント思想を受容していった結果として、友情、愛、調和の女神、自由、人類、美、青春の守護神へ寄せる一連の所謂テュービンゲン讃歌が生まれている。ほかに、『ヘロ』と同じように、数箇所意識的な休止を指定する「間(Pause)」が挿入されている自由律で脚韻のない『時代の本 *Die Bücher der Zeiten*』などもある。

シュティフト時代には、初めてヘルダーリンの詩が出版される。一七九二年には、シュトイドリンが主宰する「詩神年鑑 *Musenalmach*」に四篇が、そして翌年には「詩歌選 *Poetische Blumenlese*」に七編の詩が掲載され、シュバルトはすぐに好意的な評価を寄せている。そうした評価も後押ししたと考えられるが、ヘルダーリンは母にそれらの詩を献呈し、詩人として生きることの許しを得ようとしている。一七九三年八月には、弟へあてた書簡の中で「賞賛されるべき書き物の苦行の荷車で期待に満ちていることは、神学のガレー船に乗りため息をつくほど悪くはない (es ist nicht so arg, an den Fronkarren der löblichen Schreiberei gespannt zu sein, als an der Galeere der Theologie zu seuffzen)」(Sta, 6, 1: 89) と告げ、聖職につかず詩人として生きようすることを表明している。当時、詩人として生きることが、経済的な後ろ盾を得るか社会的なつながりを持たなければ困難だったが、それでもヘルダーリンは、詩人であり続けようとしたのである。

一七九三年一月末にヘルダーリンは、ヴァルタースハウゼンのフォン・カルプ家の家庭教師になる。シュティフトの卒業生にとって、牧師のポストが空くまでの猶予期間に家庭教師をすることはよくあることで、ヘーゲルも

第Ⅱ章

ヘルダーリンの詩へのアプローチ

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

第二節 出版状況と研究状況

ヘルダーリンの詩は、一七九一年に初めて公刊されると、シュトイドリンおよびゼッケンドルフ編の『詩神年鑑』やシラーが主宰する『新タリーア』、『ホーレン *Horen*』に度々掲載されていた。また書簡小説である『ヒュペーリオン』は一七九七年に第一巻、一七九九年には第二巻がコッタより刊行されているし、一八〇四年には、ソフォクレスの悲劇『オイディプス王 *Oedipus der Tyrann*』および『アンティゴネ *Antigona*』の翻訳を独自の註解をつけてヴィルマンズより出版している。一八二六年には、最初の詩集『フリードリッヒ・ヘルダーリン詩集』が刊行され、一八四三年には、この一八二六年版を改訂し、さらにヘルダーリンの評伝も含めた詩集が出版されている。ヘルダーリンの死後まもなく一八四四年にはすでにヘルダーリン全集の計画が語られ、一八四六年に大シュバープと小シュバープの共編によって『フリードリッヒ・ヘルダーリン全集』が刊行される。しかし、この全集は、翻訳、美学論文が完全に欠落しており、『パトモス』が青年時代の詩に含められていたり、一八〇六年以降の詩にそれ以前の詩が含まれるなど全集としては極めて不完全なものであった。

さらなる全集版への動きは、その後二〇世紀に入るまで待つことになるが、その間もより一般的なアンソロジーの中でヘルダーリンの詩は人々の目に触れる環境にはあった。また一八九六年にはリッツマンによって手稿の検討を含む歴史的批判校訂版が出版されたが (*Handbuch*: 3)、最後期の詩群と翻訳はここでも除かれており、ヘルダーリンの詩作に対する理解は限定的であった。

このような状況下で二〇世紀に入り、ツィンカーナーゲルでさえ後期の作品は、それ以前にすでに出版されていたものにしか目を向けなかったのに対し、同時期（一九一〇年代）にゲオルゲ派であったヘリンググラート (Norbert

von Hellingrath 1888-1916) は、後期の作品を積極的に高く評価し、二〇世紀におけるヘルダーリンの再評価に決定的となる役割を果たした。ヘリンググラートは第一次世界大戦下一九一六年に没したため自身でこの全集版を完成させることは叶わなかったものの、かれの構想は引き継がれ、一九二三年に歴史批判版として全六巻からなる全集が完結した。この歴史批判版は、その後のヘルダーリン研究の拠り所となった。中でもかれが提唱した「ごつごつとした結合 (harre Fügung)」という概念は、その後、ヘルダーリンの詩に対する研究に重要な一石を投じることになるベンヤミンの「列 (Reihe)」、およびアドルノの「並列 (Paraxis)」にもつながっていく画期的な概念であった。出版状況を見てもヘリンググラート版が広く行き渡り、一九世紀には顧みられなかったヘルダーリンの後期の詩や翻訳が積極的に評価されるようになった。そして、それによりさらなる全集版編纂の機運が高まり、並行してヘルダーリン研究が進んでいくという状況が生まれたのである。ヘリンググラート版から遅れること二〇年、一九四三年にはバイスナー監修のもとナチスの援助を受ける形でシュトゥットガルト版(＝SA)の第一巻が刊行される。その後SAは戦後ナチス色を払拭した第一巻再版が出版されると、一九八五年に全八巻一五冊からなるSAが完成した。SAは、テキストと考証資料を分けて取り上げ、考証資料が単なる異文ではなく、テキストの本質的な構成要素であるともなしている。作品の生成の過程全てが、その作品の総体であるともなすSAの姿勢は、ヘルダーリン研究に大きく寄与している。

その一方で決定版を目指すという性格ゆえ、テキストとして採用するのは、常に監修者が選択したテキストとなる。特に未完成の詩や草稿としてのみ存在するテキストなどに関しては、驚嘆すべきほどの緻密さをもったとしてもバイスナーが「ヘルダーリンの意図」を汲み取り再構築するという側面は消えず、そこに監修者の恣意が入り込んでしまう危険性は否めない。バイスナーの「編集者が『作品の』真髄に触れながら共詩作することが(中略)絶対的に必要である」(Handbuch: 5f.)と¹⁾言っている²⁾ような見解に対する批判版として登場したのが、ザッ

トラ―監修のもと一九七五年から二〇〇八年にかけて刊行されたフランクフルト版（＝FHA）である。FHAでは、手稿に即して詩の生成の過程をそのまま再現するという姿勢で作られている。FHAは、各詩のはじめにその詩を構成する要素がどの原資料にあるのか、そして、詩が構成されていく各段階、成立史、そして初版情報が記され、テキストは三つの段階別に示す。まず、現存する全ての手稿のファクシミリが掲載され、ファクシミリに隣接する頁にその手稿を筆致、ペンの太さ、インクの濃淡、削除された語の有無などを活字体でそのまま読み解いた頁になっている。その際に重ねられた文字や空白もできるだけオリジナルと同じになるように構成されている。この段階は、時として判読困難なヘルダーリンの手書きの文字を読み解き活字体で生成のプロセスを視覚的にも生き生きと示したものである。次の段階は、第一段階で読み解かれた草稿を分析し編纂し直線的に記述したものである。そして、第三段階が、分析編纂した結果、一つのテキストとしての形に仕上げたものである。この段階でも、出版されているかどうか、草稿のままか、最終稿があるのかなどにより、①校訂されていない（unemendiert）稿（＝清書稿、もしくは正当化されている出版稿）、②校訂された（emendiert）稿（＝①の稿から明らかなミスを除いた稿）、③厳密に識別された（differenziert）稿（＝他者の介入を除外した稿）、④再構成された稿（rekonstruiert）（＝各部分をまとめたもの）、⑤構成された（konstruiert）稿（＝草稿に留まるもの）に区別されて記述されている²。つまり、徹底的に編集者を「導き手」の役割から解放するという編纂理念である。逆に言う、この生成のプロセスに立ち会い、何を見出すかは研究者に委ねられているとも言える。SFAが示す生成のプロセスは、「いつ、どのような言葉の取捨選択のプロセスがあり、どのような経緯があったのか」について文献学的な情報を提供するものだとするならば、FHAのあり方は、どの言葉を紙のどの位置に書きつけ、また一つの単語を訂正するにしてもその単語を消すようにして書かれたのか、単語の上書きつけたのか、一度は削除してまた新たに書きつけたのか、もしくは、一枚の紙の中で空白が占める割合がどの程度あるのか、といったいわばヘルダーリンが言葉にしているプロセスそのものに

立ち会い、ヘルダーリンの詩作を研究できる可能性を提供してくれる。

今日の研究を見ると、Staと並んでFHAが一次文献として参照されているものが多い。しかし、引用箇所から見る限りそのほとんどは、第三段階のテキストを参照している。この事実は、FHAが一次文献として参照必須な文献だと認知されているということを示していると共に、ヘルダーリンの詩に対するアプローチが、今なお文学・解釈学的なアプローチが主流であることも示している。勿論、すでにFHAが刊行されるよりも早い時期から、ヘルダーリンの詩の断片性や未完性、一つのプロセスとしての一貫性の欠如などに注目した研究は行われていたし、ヘルダーリンの記述のプロセスについて注目しようとしている研究もある。⁽³⁾しかし、必ずしも文学研究としてのアプローチの中では、FHAが提供してくれる原資料を生かし切れていないとも言えるだろう。

その傾向は、他分野におけるヘルダーリン受容にも言える。二〇世紀以降の哲学者や作曲家、造形芸術家たちはヘルダーリンの詩作に強い刺激を受け、思想を展開し、ヘルダーリンの作品が契機となった作品を生み出している。文学研究の場においてもさることながら、ヘルダーリンは、むしろ他分野において二〇世紀および二一世紀にこそ欠くことができない詩人として存在している。ヘルダーリンの詩は、二〇世紀以降の研究者や哲学者、および芸術家たちによって、詩の断片性、語れなくなっていくこと、沈黙、狂気、もしくは現実からの隠遁としての装われた狂気など様々な文脈で活発に取り上げられ、研究や創作の場での中心的存在になっているとも言えるほどである。しかし、他分野においてもFHAを通じて知ることができるようになったヘルダーリンの詩作のプロセス、もしくは詩作行為のあり方そのものにまで踏み込むような作品は多くはない。このような状況の中、FHAに出会い、ヘルダーリンの詩作行為に触れたことが作曲の決定的な契機となったノーノ（第四章第三節）のような作曲家は、ヘルダーリン研究およびヘルダーリン受容の今後の可能性に重要な一石を投じた。このようにFHAは、文学研究に留まらずヘルダーリンの詩作行為に踏み込もうとする時に重要な文献であり続ける。

第Ⅲ章

ヘルダーリンの詩作行為

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

第二節 ベルトー／詩作プロセスと作曲プロセス

本章では、まずヘルダーリンの美学論文を分析する前に、ベルトーの主張を検討しよう。

ベルトーは、著書『フリードリッヒ・ヘルダーリン』⁽¹⁾の中で、ヘルダーリンの詩作や詩作行為がいかなるものであったかについて論じている。まず、詩は朗読されるにあたっては「音楽と同じように (wie eine jede Musik)」(Bertaux 1981: 284)、「最適なテンポ (ihr optimales Vortragstempo)」(ebd.) があり、ヘルダーリンの同時代に生きた物理学者リッター (Wilhelm Ritter 1776-1810) の言説との近似性も交えてヘルダーリンにとって「音の世界 (in der Welt der Töne)」(ebd: 349)こそが詩作の場であったとしている。ここで論じられている「音」とは、音楽の音であり、朗読される言葉の意味している。その上でヘルダーリンが論じている「音調 (Ton)」とは、「詩の根本要素 (poetische Grundelemente)」(ebd: 387) であり、すなわち前章で論じた「詩のおと」(エッゲブレヒト)として理解される。さらに、「散文的な、ロゴス的な思考」において構成される文章は、文と文の関係は主従関係になるが、ヘルダーリンの文の構成は「並列的 (parataktisch)」(ebd: 389) であり、この「並列的」な文の構造こそがヘルダーリンの詩的世界に合致した構造だった⁽²⁾と見ている。そして、ベルトーは、アドルノによって「音楽のような」と形容されたこの「並列的」な構造こそがヘルダーリンの詩の特徴であるとしている。深く立ち入らないにしてもベルトーがヘルダーリンの思考は「直観像的」(ebd: 386) であると主張している点も興味深い。すると、ヘルダーリンが例えば「音 (Ton)」を用いて論じようとする際にも、観念的な「音調」ではなく、具体的な「音の世界」で知覚した音の鳴り響きを描いているということになる。

ベルトーはさらに、時間の経過を一瞬せき止めてしまう「中間休止」⁽³⁾の音楽的な概念 (der musikalische Begriff der

「Zäsur」(ebd.: 397) の重要性に言及したのちに、ヘルダーリンの詩作行為は作曲行為に近いと指摘する。

このような、また類似の考察から帰結することは、ヘルダーリンの詩作の方法が文筆家の技法よりもむしろ作曲家のそれに似ているということ、かれの詩が音楽的な接合体として構想され、展開されたということ、したがって、そのようなものとして理解されなければならないということ、そして、書くことの文学的産物として理解されてはならないということである。⁽⁴⁾ (Berraux 1978/1981: 399)

ヘルダーリンの詩が「音楽的な接合体 (Gefüge) として構想された」(Berraux 1978/1981: 399) と指摘すると、えてしてヘルダーリンが詩の言葉の選択にあたって、母音や子音の響きや言葉のリズムといった音楽的要素を考慮していた、と受け取られてしまう危険性があるが、ここでベルトーが「音楽的な接合体」と言う言葉で示していることは、そのような音楽的な要素を持つ言葉の構造ではない。そうではなく、ヘルダーリンが言葉を生成していくプロセスが、作曲家が音の連なりを生成していくプロセスに「極めて親近性がある (auffallende Verwandtschaft)」(Berraux 1981: 401) という主張なのである。

ベルトーの理解では、文筆家⁽⁵⁾の創作プロセスは、紙の上から下へ、左から右へと順を追って文を書き、一つながりの経過で思考が進展していくように「線的 (linear)」であり、そこで要求されているのは「思考の線化 (Linearisierung des Denkens)」(Berraux 1981: 399) なのである。「思考の線化」は各文が論理的につながり、文と文の関係が明確なことを指している。

ではベルトーが述べている作曲行為は、どのように特徴づけられるのであろうか。楽曲のモチーフや構想は順を追って起案されるのではなく、同時に「並列的」に構想されること、個々の瞬間は常に総体として存在していること、

などを挙げている (ebd.)。こゝでいう「並列的」とは、対位法的な楽曲を想定することもできるだろうし、複数の楽音が楽曲の総体とどのように関わるのかをそれ自体として把握するということと考えることもできる。すなわち、ヘルダーリンの詩作行為は、作曲行為に極めて近いという意味は、思考の経過、および時間の経過が「線的」にながるのではなく並列的であり、瞬間が総体に常に関わっているということなのである。実際、ヘルダーリンの作品には、時間の経過が時系列に沿ったものではなく、円環的であったり (例えば『帰郷 *Heimkunft*』、シンメトリックであったり (例えば『夕べの想い *Abendphantasie*』) し、また別次元の時間を生み出す「中間休止」が重要な特徴を成しているものも見られる (例えば『生の半 *Halbe des Lebens*』など)。

次節からは、ベルトの指摘も踏まえた上で、ヘルダーリンの美学論文を取り上げ、ヘルダーリン自身によって詩作行為はどのように記述されているのかを読み直す。

第二節 『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』

二一 論考の成立状況

論考『詩的精神のふるまい方について *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes*』／詩人がひとたび精神を操ることができるなら *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig*』(以下『ふるまい方』と略記) は、第一次ホンブルク時代(一七九八年一月―一八〇〇年六月)にヘルダーリンが書いたいくつかの論考の内最も大規模なものである。ヘルダーリンは『ふるまい方』を一七九九年から一八〇〇年頃にかけて執筆したとされている⁽⁷⁾。この時期ヘルダーリンは『ヒュペーリオン *Hyperion*』第二巻の完成を控え、悲劇『エンペドクレスの死 *Der Tod des Empedokles*』の執筆に取り組み傍ら、月刊の文芸誌『イドゥーナ *Iduna*』の発刊に向けていくつもの論考を書いていた。この時期の論

考は『ヒューペーリオン』、『エンペドクレスの死』といった作品の執筆と同時期に行われ、またこの論考の前後には多くの詩作品が生まれている。つまり、文芸誌に掲載するためというのは一つの契機であったにせよ目的ではなく、ヘルダーリンにとっては、それまでの詩作の実践を通して、詩の生成はどのようになされるのかについて熟考してきたことを論考としてまとめようとしたのがこの時期であったのだと言える。事実、ヘルダーリンはマウルブルンの神学校時代から常に詩作を行っており、書簡の中でもしばしば自らの詩作についての言及がみられる。また、論考が集中している時期の前後では作風に明らかな変化がみられることや、詩作とその作品について踏み込んでいる讃歌『あたかも祭りの日のように…… *Wie wenn am Feiertage...*』の創作期と論考の執筆時期が重なっていることなどからも両者は密接に関係しており、それゆえヘルダーリンの詩作品に、かれが詩の生成について熟考した論考の内容が反映している可能性も十分考えられる。

『ふるまい方』の中で、ヘルダーリンが考察していることは、具体的な詩作術ではなく、詩の生成はどのようなされるのか、という問題である。ヘルダーリンは、「音」、「声」、「響き続ける」、「呼び起こす」といった聴覚的な表現を用いて詩作行為について記述している。本節では、『ふるまい方』の中に見出すことのできる聴覚的なモチーフと読み解くことができる八つの点を取り上げ、なぜヘルダーリンにとってそのような聴覚的な表現を用いることが有効であったのかについて考える。まず、主に六〇〇語に迫るほどの長大な初めの一文について三点考察した後、論考全体に関わる五つの点について考察する。

ヘルダーリンは、カント、シラー、フィヒテの強い影響下で思索し、ヘーゲルやシェリングとの共同作業を通じて自我と非自我の統一はいかにしてなされるのかといった問題を熟考してきた。ヘルダーリンはそのような哲学的背景を踏まえた上で、詩人として、（観念としての精神ではなく）詩の精神は、いかにして素材や情調に触れ言語芸術（ポエジー）として表現できるのかということに踏み込もうとしている。それゆえ、ヘルダーリンの用語や表現

第Ⅳ章

ヘルダーリンの詩の「おと」を聴く作曲家

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

本章では、ヘルダーリンの詩の音楽化を具体的に分析する。第Ⅱ章において、詩を音楽化しようとする作曲家たちの中には、詩の韻律に合わせて旋律をつけることや、詩の意味内容や雰囲気音楽化することによって留まらないう作曲家がいることが明らかになった。そのような作曲家が目指すのは詩の「おと」を音楽化することである。第Ⅲ章では、音楽学者たちによって前提となっている詩の「おと」は、ヘルダーリンにとってはいかなるものであったのかをかれ自身の美学論文を読み解くことによって明らかにした。第Ⅱ章、第Ⅲ章を踏まえ、本章では、ヘルダーリンが「おと」として捉えようとしている「何か」、そして音の特性を用いることがヘルダーリンにとって適切であった「音調」を作曲家がいかに聴き取ろうとしているのかを示し、「おと」を聴くという視点から具体的に分析する。

ヘルダーリンの詩を音楽化した作品は、概ね千曲ほど存在している。まず、その中から出版されている曲に限定した。その上で、「おと」を聴くという観点からどの段階まで進んでいるのかによって三つの段階に整理した。その三つの段階とは、①詩の言葉の意味として響いている「おと」を聴き取り、その「おと」を音楽化する段階、②言葉の意味に捉われるのではなく、詩句の言葉の響きから「おと」を聴こうとする段階、③作曲家によって、「空間性」、「響きの世界」と言われている「おと」に直接的にアプローチし、その「おと」を音楽化しようとする段階である。さらに、③の段階は、ヘルダーリンが「おと」を聴き、その「おと」を配置するという技法を、作曲技法として用いて「おと」を音楽化しようとする作品と、詩の「おと」を自らの作曲技法を用いて音楽化しようとする作品の二つに分けて考えることができる。本章では、この三つの段階のそれぞれの例として、四作品を具体的に分析する。

第一節 ヘルダーリンの詩の音楽化の試み／アイスラー

アイスラー (Hanns Eisler 1898-1962) は、ライプツィヒで生まれ、東ベルリンで没した作曲家である。シェーンベルクの高弟として最先端の音楽技法を身につけるものの、一部の音楽エリートだけに理解されるような現代音楽のあり方に疑問を抱き、やがてシェーンベルクと袂を分かť。ブレイヒトとの協働は良く知られており、かれの詩による多数の歌曲および舞台音楽が残されている。ユダヤ人であったため第三帝国時代には、長らくアメリカに亡命していたが、戦後帰国すると進んで東ベルリンに居を構えた。声楽作品が多く、歌曲は五〇〇曲にものぼる。現在、ベルリンには二つの音楽大学が存在しているが、旧東ベルリン地区にある音楽大学は、ハンス・アイスラー音楽大学とかれの名を冠している。

アイスラーは、一九四三年に亡命先のアメリカ・カリフォルニアでヘルダーリンの詩を音楽化している。〈希望に寄せて *An die Hoffnung*〉〈追想 *Andenken*〉〈エレギー一九四三年 *Elegie 1943*〉／『平和 *Der Frieden*〉⁽¹⁾〈故郷 *Die Heimat*〉〈ある町に寄せて *An eine Stadt*〉／『ハイデルベルク *Heidelberg*〉〈思ひ出 *Erinnerung*〉／『ドイツ人の心が歌う *Gesang des Deutschen*』の六編の詩を選択し、それぞれの詩を断片的に用いて音楽化し、『ヘルダーリン＝断章 *Holderlin-Fragmente*』としてまとめた。一九六二年にもヘルダーリンの四編の詩(『ソフォクレス *Sophokles*』、『わが財産 *Mein Eigentum*』)「希望に寄せて *An die Hoffnung*」、『野外 *Der Gang aufs Land*』)の詩節を用いて、バリトンと弦楽四重奏のための『厳肅なる歌 *Ernstes Gesänge*』作曲している。

『ヘルダーリン＝断章』の六曲は、〈希望に寄せて〉一九四三年四月二〇日、〈追想〉六月三日、〈エレギー一九四三年〉六月一〇日、〈故郷〉六月二一日、〈ある町に寄せて〉六月二二日、そして〈思ひ出〉が八月二日に作曲され

ている。三週間足らずの間に四曲作曲されていることからわかるように、アイスラーは、この時期集中的にヘルダーリンの詩と向き合っていた。初版のリプリント版の註釈は、「アイスラーとの会談の中で、ブレヒトは、アイスラーの『ヘルダーリンの詩のギプスを外す』という音楽化の方法を高く評価していた」^②ことを伝えている。「ギプスを外す」とは、第一義的には、がっちり構成されたギリシャ詩型の詩の構造をほどこき、自らに響いてくる言葉を選択し音楽化しようとした、と理解される。その際に、ヘルダーリンの詩は作曲家の都合に合わせて分解されてしまい、もはやヘルダーリンの詩ではなくなってしまうのだろうか。しかし、詩の音楽化が「おと」の音楽化であり、「真の内容」^③を音楽化することであるならば、必ずしも表面的には詩句に忠実であることに厳密ではなく、原詩の持つ構造や詩節の意味を解体しても、いやそれだからこそ「真の内容」に近づくことができる可能性もあるのではないだろうか。

参考になるのは、詩節の忠実な音楽化が、「根源現象」に近づく方法であるかどうかを検証することだろう。すでに指摘したブラームスが音楽化した《運命の歌 *Schickelien*》を例に考えれば（第Ⅱ章第二節）、詩節に忠実であらうとすることによって、「根源現象」から遠ざかってしまう場合もあるのである。

では、アイスラーはどのようにして「真の本質」に迫ろうとしているのだろうか。アルベルトは、アイスラーの《ハリウッド歌曲集》^④に焦点を合わせ、アイスラーの「詩の音楽化」について研究しており、一九二〇年代以降、詩の音楽化は「詩の言葉」に厳密であることから解放され、「作曲技法と素材を分離」^⑤（Albert 1991: 108）していったことが、アイスラーにとっては、ヘルダーリンの詩の音楽化に近づける要因となったとみている。すなわち、構造化され、意味の連関が規定された詩の「ギプス」の中では見えなかった関係性が、言葉たちがバラされ、音楽の構造の中であらたな関係を結ぶことで生まれる関係性を通じて明らかにするのである。この関係性は、バラされた言葉がどのようにつながれるかによって見えてくることであり、「音」の鳴り響きと同じである。ある言葉の音調に對

して、その次にどのような音調の言葉が組み合わされるかによって、その詩の音調が明らかになるのである。アイスラーは、詩を断片化して用いていることによって、「テキストが意味ではなく、関係性を作り出すような、素材と作曲技法上の（もしくは、ヘルダーリンにとっては文体上の）分離のプロセスを生じさせている」（Albert 1991: 109）のであり、その関係性を明らかにすることによって「真の内容」に迫りうるのである。

では、具体的に《ヘルダーリン＝断章》の第一曲〈希望に寄せて〉を例に、アイスラーが言葉を選びどのような関係性を作りだし、その関係性はこの詩の「真の本質」をどのように引きだしているのかをみよう。ヘルダーリンの原詩は以下の通りであるが、アイスラーが用いているのは、下線を引いた詩句のみであり、非常に限定的である。

An die Hoffnung [希望に寄せて]

O Hoffnung! holdel gütiggeschäftige!

Die du das Haus der Trauernden nicht verschmähst,

Und gerne dienend, Edel zwischen

Sterblichen waldest und Himmelmächten,

Wo bist du? wenig lebt' ich; doch armer kalt

Mein Abend schon. Und stille, den Schatten gleich,

Bin ich schon hier; und schon gesanglos

Schlummert das schauernde Herz im Buse.

終章

ヘルダーリンの詩作品は、ヘルダーリンの生きた一八世紀および一九世紀には、ほとんど音楽化されることはなかった。しかし、二〇／二一世紀においては、最も頻繁に音楽化される詩人の一人であり続けている。詩作品とその詩の音楽化のこのような関係は、他の詩人では見られることはなく、特異な現象である。この特異な現象を解明したいという動機が本研究のもととなっている。

本研究は、ヘルダーリンの詩が一九世紀にほとんど音楽化されなかった理由を、ヘルダーリンの詩が難解であることや、緻密な構造を持つギリシャ詩型を音楽化する困難さに求めようとする従来の議論では、この特異な現象を説明できないという事実から出発した。また、ヘルダーリンの詩の構造や詩句の音響的な側面から見てくる詩の音楽性や、ヘルダーリンの詩の中に見られる音楽的な要素を明らかにするといった先行研究からも、ヘルダーリンの詩とその詩の音楽化に見られる特異な現象の答えを見つけることはできなかった。そのような先行研究を踏まえた上で、本研究の前段階となる修士論文において、ヘルダーリンの詩が持つ特徴と二〇世紀以降の音楽技法が合致しているということを明らかにした。ヘルダーリンが悲劇論の中で論じている「中間休止」や、二〇世紀の研究者に指摘されている「ごっこごつした結合」、および「並列」といったヘルダーリンの詩の特徴は、二〇世紀音楽の特徴と合致している。異質な要素がぶつかり、論理的な流れが宙吊りにされているヘルダーリンの詩の特徴を、二〇／

二一世紀の作曲家たちは自らの音楽技法に合致するものと感じ取り、ヘルダーリンの詩の音楽化が盛んに試みられたということができるのである（第II章第三節）。

しかし、はたして技法や構造が一致することだけが、二〇／二一世紀の作曲家がヘルダーリンに惹きつけられた理由なのだろうか、という疑問が本研究の直接的な原動力となっている。詩を音楽化する行為は、とかく詩の韻律に即して旋律を付けることや、情景や心情を音楽で描写することと捉えられがちである。しかし、作曲家が詩を音楽化する行為は、そのような行為だけではない。そこで、まず「作曲する（vertonen）」と言われている詩の音楽化行為とは詩の「何を」音楽化する行為なのかについて考察した。

二〇世紀後半には、詩の音楽化行為がいかなるものであるかについて、ゲオルギアードスによる、より踏み込んだ研究が登場する。そこでは、シューベルトが詩を音楽化することは、詩の言葉（Wort）に音楽付けをすることではなく、詩の上位に位置することば（Sprache）を音楽化することだとみており、このことは（Sprache）を「根源現象」と表現している。そして、その「根源現象」を音楽によって構造化することが、作曲行為であるとしている。

続いて、エッグブレヒトはそのようなゲオルギアードスの研究を受けた上で、ことば（Sprache）＝「根源現象」を詩の「おと」と表現し、この「概念的には規定されえない」何かに迫ることが詩の音楽化であるとしている（第II章第四節）。

つまり、歌曲創作が自身の創作活動にとって、重要なジャンルの一つである作曲家にとって詩を音楽化することは、詩の構造や韻律に忠実に旋律を付けることや、詩の内容に応じた雰囲気音楽で表現するといった行為でなく、詩の「根源現象」、「おと」に迫り、その「根源現象」、「おと」を音楽化する行為なのである。しかし、実際には一九世紀には、シューベルトのような例外を除いて、詩の「根源現象」、「おと」を音楽化する作曲家はほとんど出現していなかったのである。詩の韻律に忠実に旋律を付けたら、詩の意味内容に即して描写するといった詩の音楽化

に留まらず、詩の「根源現象」、「おと」に迫ろうとする作曲家の出現は二〇世紀以降であった。そういう中で、ヘルダーリンの詩は、二〇世紀以降の作曲家にこそ刺激を与え、作曲家たちがこぞってヘルダーリンの詩に惹きつけられ、その詩の音楽化を試みているのである。

第Ⅱ章での議論に従えば、作曲家は、詩人が言葉というかたちを与える前段階の「何か」としか言いようのないものとしての「根源現象」、「おと」に直接的にアプローチすることになる。そこで、第Ⅲ章では、「何か」に出会い、言葉にするまでの行為を、ヘルダーリン自身はどのように記述しているのかを読み解いた。ヘルダーリンは、一八〇〇年前後に詩作に関する論考をいくつも書いている。これらの論考は、通常の詩論が備えていると期待される論理性と明晰さを備えている論考とは言い難い。ここでは、ヘルダーリンは、詩作術を記述するのではなく、まさに「何か」に出会い、言葉にし始めるまでの行為を論じようとしている。つまり、ゲオルギーアースやエッゲブレヒトが指摘した「根源現象」、「おと」をヘルダーリンはどのように捉えているのかを読み解くことができる論考なのである。

まず、ヘルダーリンの詩作行為が作曲行為に近親性があったとしたベルトーの主張を検討した(第Ⅲ章第一節)。ベルトーは、言葉にし始めるまでのヘルダーリンの行為が、作曲行為であると主張しているわけではなく、言葉になった後、その言葉を作品として構成していくプロセスが作曲行為に近いと論じている。つまり、ヘルダーリンの詩作の各段階を、①「何か」としか言いようのないものを捉えようとする段階↓②「何か」を音調として捉え、その音調を構成し、言葉にするまでの段階↓③言葉を配置し、作品としてかたちにする段階とするならば、③の段階におけるヘルダーリンの行為が、作曲家が音楽作品を「起草する (entwerfen)」プロセスに近親性があると見ているのである。このようにベルトーの主張は、ヘルダーリンの詩作行為を分析するための一つの道筋を提供してくれた。

続く第二節では、ヘルダーリンの詩作に関する論考の中でも最も長大な『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』を読み解くことを目指した。この論考は、①の段階である「何か」としか言いようのないものを捉えようとする行為をヘルダーリン自身が記述しようとしている論考である。本節では、ヘルダーリンが用いている聴覚的な表現を手がかりに、この①の段階を八つの点において考察した(第三章第二節)。

この論考の冒頭部は、六〇〇語に迫る一二の破格構文が並列した長大な一文で始まる。この破格構文の並列は、この論考を難解なものとして印象づけてしまうが、ヘルダーリンにとっては、論理的な文の生成とは全く異なる詩の生成における諸要件が、相關関係はありながらも主従の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。すでに一〇番目の条件文において、この並存している諸要件を同時に認識しようとするのが、「おと」を聴く行為として考えられている。そこでは、「全ての部分の共同性と親和」である「精神の内実」が「絶えず響き続ける」と表現されている。「絶えず響き続ける」ということは、「精神の内実」が現前し、また交替したのちも「精神の内実」を感じられることによって「同一性」が喪失されないという意味であるが、「おと」を聴く行為として捉えることができる。また、手稿の一頁目に描かれている三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になった。「中心点」と並んで運動の中心にある「静止点」や、「滞留」、「静止」、「交替」、「前進」といった表現は、詩作行為における諸要件の並存に運動があり、運動があることによって対抗する静止が意識されるといった関係にあるが、そのような様態は音の様態として捉えることができるのである。

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、雰囲気と捉えられる語であるが、「声(Simme)」、「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運動の方向性の三点で論じているが、そこでヘル

ダーリンが用いている形容詞は、全て音楽用語として用いられる表現なのである。

また、ヘルダーリンは、「器官」は、精神に対立している、と同時に精神を内包している、と述べている。器官には「聴覚、声」という意味もあることを考えると、「器官」は、精神に対して身体性を有している器官であり、また同時に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でもある、と捉えることができるのである。このように、「音を聴く」行為の中に位置づけて考えるならば、「精神の器官」という概念の理解は容易になる。

さらに、本論文では、「調和的対立」という概念が、『ヒュペーリオン』の中で言われている「一にして全」に近いことと、同じく『ヒュペーリオン』の中で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もできると指摘した。「多様の一者」以外にも「調和的対立」につながると考えられるヘラクレイトスの言葉を参照し、「音の響き」という観点に照らして考えるならば、「調和的対立」という概念の理解が容易になることを明らかにした。

ヘルダーリンが詩作にとって「究極の課題」であるとし「一本の糸」と表現している「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のとは異なり、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り、その聴取の仕方が「詩の性格、詩の個性」になるとしている。

さらに、続く第三節では、『表現とことばのためのヒント』を検討した。この論考は、『ふるまい方』の最後に添

えられているが、詩の言葉が生まれる過程を記したものである。つまり、この段階は、①と②の段階であり、ヘルダーリンは、「わたし」と「わたしの経験」の素朴で未分化な状態から「内的な反省、志向、詩作」の間にきしむ「不協和音」を聴き、その「不協和音」の解決を目指した結果、獲得するのが「わたしの音調」となり、この段階が言葉を「予感する」段階だとしている。そして、詩人は音調の中で素材を選び取り、特定の音調を持つようになった結果、ついには詩の言葉になるわけである。つまり、『ヒント』において詩作行為において言葉にする過程を「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のである。

以上の考察を経て、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も考察した(第三章第四節)。第三節までにヘルダーリンの詩作行為の内、言葉にし始めるまでの行為が、聴覚的な行為として捉えることができることを明らかにしたわけであるが、その「おと」から特定の音調を規定し、その音調をいかに構成すべきなのかを論じたのが音の交替についての理論である。ヘルダーリンの音調の交替の理論は、「素朴的」、「英雄的」、「理想的」という三つの音調が、それぞれ「基底音調(Grundton)」と「表現音調(Ausdrucks-ton)」との組み合わせからなる音調が、次の組み合わせの音調へと交替していくという理論である。つまり、三種の音調から六種類の音調の組み合わせができ、その音調の組み合わせが交替していくことである。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。それは、あたかも三つの音を根音(Grundton)とその上に重ねられる音からなる和音にし、その六種類の和音を交替させ、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という意味におけるいわば作曲行為、ただしベルトーが③の段階について指摘している意味とは違う意味での②の段階の作曲行為、と言えるのである。しかし、ここで言う作曲行為とは、勿論音楽理論を詩論に当てはめるといった安易な転用ではない。そうではなく、複数の音を合わせて一つの和音にする時に、この複数の音は独立して存在しつつ、かつ一つの響きとして存在するという音の特性、また同じ構成音であっても、組み合わせ方

や音の高低、デュナーミクによって差異が生じるという音の特性を体系づけた西洋音楽の理論が、ヘルダーリンにとって、②の段階における自身の詩作行為を記述しようとした際に、適切な道具立てであったということなのである。

第三章を通じて、ヘルダーリンの詩作行為の内、言葉にし始めるまでの行為が、「おと」を聴く行為であることをヘルダーリンの論考から読み解き、さらにその「おと」を特定の音調に規定し、その音調をどのように構成するかについては、ヘルダーリンにとって音楽理論が適切な道具立てであったことが明らかになった。

第二章、第三章の結果を踏まえて、続く第四章では、ヘルダーリンの詩の「おと」を聴き取り、音楽化しようとした作曲家の作品を分析した。具体的には、どのように作曲家が「おと」に達しようとしているのかという観点から三つの段階に分類した作品の中から、それぞれの段階の代表的な作品を取り上げた。三つの段階は、①詩の言葉の意味から音調に遡り、その音調から「おと」にアプローチし、その「おと」を音楽化する段階、②言葉の意味に捉われるのではなく、詩句の母音の響きから音調に遡り、さらに「おと」を聴こうとする段階、③作曲家によって、「空間性」、「響きの世界」と言われている「おと」に直接的にアプローチし、その「おと」を音楽化しようとする段階である。さらに、③の段階は、ヘルダーリンが「おと」を聴き、その「おと」から特定の音調を規定し、その音調を構成するという技法、および音調を構成することによって生まれる言葉を配置していくプロセスを自身の作曲技法として用いて「おと」を音楽化しようとする作品と、詩の「おと」を自らの作曲技法を用いて音楽化しようとする作品の二つに分けて考えることができる。

まず、第一節では、①の例としてアイスラーの歌曲〈希望に寄せて〉を分析した。シェーンベルクの弟子でもあったアイスラーは、一九四三年に亡命先のハリウッドでヘルダーリンの詩の音楽化に取り組んでおり、ヘルダーリンの詩の断片を音楽化した六曲からなる《ヘルダーリン断章》を作曲している。

アイスラーはギリシャ詩型の詩から限られた詩句のみを選択し、限られた音程で新しく構造化している。この曲を支配しているのは、「おお希望よ」と「お前はどこにいたのだ？」というこの曲の中心的な詩句に用いられている二度と七度の高い緊張感をもたらす不協和な音程である。そして、「おお希望よ」と「お前はどこにいたのだ？」という詩句は、ヘルダーリンの創作最初期から書きつけられている言葉である。しかし、そのことをアイスラーは知る由もなかった。それにも拘わらず、アイスラーはその詩句に焦点を合わせた。そのことから、アイスラーが、この詩が詩としての全容を現す以前から鳴り響いていた「おと」を聴き取っていたことがわかるのである。この「おと」は、言葉の意味にまだ寄りかかっていると言えるが、「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と言える。

続く第二節では、②の段階の例としてシェーンベルクの試みを検討した。シェーンベルクは、二〇世紀音楽の一つの潮流を作り上げ、声楽作品も数多く生み出した二〇世紀を代表する作曲家の一人であるが、ヘルダーリンの詩の音楽化については、未完のままで終わっている。シェーンベルクの言説と、その言説を裏付けるような歌曲の分析を通じて、かれにとつての詩の音楽化は、あくまでも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。シェーンベルクは、詩の冒頭の「一節の言葉の意味やその一節の雰囲気ではなく、「言葉の響き」、すなわち文字通り言葉の母音や子音の音から詩の「おと」を聴き取ろうとし、その「おと」を音楽化しようとしている。つまり、シェーンベルクのヘルダーリンの詩の音楽化は、「おと」を聴く作曲家の試みとして考えるならば、①の段階より一步先んじており、②の段階の試みであつたと考えられる。

第三節では、③の段階の代表的な例として、ヘルダーリンの詩の音楽化において決定的な役割を果たすノーノの作品を分析した。

ノーノは、FHA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。ヘルダーリンの詩句を用いている弦楽四重奏曲《断章―静寂、ディオティーマに》では、ヘルダーリンの詩句は楽譜に書き込まれているのみで、言葉として発語されることもなく、四人の演奏者が黙読する以外には誰にも知られることはない。演奏者も聴取者も音となることはない詩句の「おと」が楽音化された音を聴くのである。

ノーノによって「空間性」と呼ばれる詩の「おと」については、四つの弦楽器がそれぞれ多様な奏法を駆使し、同じ楽音でも差異を生じさせることによって異なる空間を表現している。またタイトルにも掲げられている静寂は、「休符」、「中間休止」、「楽音が鳴り止んだ結果」といった様々な無音によって音楽化されていることが明らかになった。さらには同時に複数の思考が存在しているようなヘルダーリンの手稿的特徴的な記述は、詩を断片化し、その間に別の詩句を挿入することで音楽化されていることが明らかとなった。そのように考えるならば、ノーノのヘルダーリンの詩の音楽化は、いわば「作曲家としての」ヘルダーリンから学んだ「作曲技法」を用いて作曲した作品と言える。ヘルダーリンの「おと」を聴く詩作行為が「作曲行為」であるとなしただけのノーノは、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言えるのである。

第四節では、③の段階の内、詩の「おと」を自らの作曲技法を用いて音楽化する例として、ライマンのピアノ歌曲へあなたのことを歌いたい」を分析した。ノーノが、「おと」を聴くヘルダーリンの「作曲技法」を用いて、ヘルダーリンの詩を音楽化しようとした一方で、ライマンが向かうのは、ヘルダーリンの作曲技法を用いて自らの楽音を構成するのではなく、ヘルダーリンの詩の「おと」を聴き、その「おと」を自らの作曲技法を用いて音楽化しようとしている。ヘルダーリンの詩作行為が「おと」を聴き、言葉にすることであるならば、ライマンは「ある時は一つの言葉、ある時は一つの詩行のうしろにある響きの世界」と感じ取るヘルダーリンの「おと」を、自らの作曲技法を用いて音楽化しているのである。

具体的な分析を通じて明らかになったのは、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。断片的な言葉を複数書きつけた結果生まれた余白と異なり、この詩は、文頭の言葉が大文字で書かれている一方、草稿の中ほどに書きつけられた語は小文字であることや、ギリシャ詩型を用いようとしていたことが明らかであるように文頭の位置がずれていることなどから、ヘルダーリンは詩としてのある程度の全体像を描いていたことが明白である。空白部分は、言葉は予感されているものの具体的な言葉に至らなかった部分である。その部分の「おと」をライマンは、くぐもり抑圧された音や、音としての実体を奪われたフラジオレットという特殊奏法、および具体的な言葉や特定の母音にならない声で表現している。

ライマンの詩の音楽化は、詩の「おと」を音楽化する代表的な例として見ることができるのである。

以上、四つの作品を具体的に検討することによって、ヘルダーリンの詩は、詩の「おと」に迫ろうとする作曲家によって音楽化されたということが明らかになった。確かに一九世紀にもシューベルトのような詩の「おと」に迫ることができた作曲家は存在していたが、かれらが用いた調性音楽は、不協和音は解決へと導かれることや、転調をしても楽曲の終止は主調へと戻ることなど調和がコード化された音楽だと言える。しかし、ヘルダーリンが構成する音調は、解決を目指しつつも不協和音のままであり、音調の交替においても終止音の基底音が開始音の基底音に戻ってくることはない。また、一九世紀の作曲家たちは手稿にある余白や、言葉に至らなかった詩行の空白に出会うこともなかったため、そのような「おと」を音楽化する機会にも恵まれなかった。つまり、ヘルダーリンの詩の「おと」は、不協和音が解決に向かうことや、楽曲の終止が主調であることなど、主に一九世紀に主流であった調性音楽の調和的な構造から解放された二〇世紀以降の作曲家を惹きつけるものだったのである。さらに、詩型や韻律のリズムに合わせて音楽を付けるといった詩の音楽化に留まるのではなく、詩の言葉の意味や情景を音楽で描

写できるようなコード化された音楽を用いることもない二〇世紀以降の作曲家たちこそが、詩の「おと」を聴き取り、音調を構成し、それを言葉にし、その言葉を配置していくヘルダーリンの詩に光を当てたのである。

本研究は、以上の経緯を経て、ヘルダーリンの詩作行為の内、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、また二〇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。ヘルダーリンの詩作は二〇世紀に入ってから数多くの視点から研究され、注目されてきたものの、ヘルダーリンの詩作の内、言葉にし始めるまでの行為に注目し、その行為が「聴く」という行為として捉えることができるという研究の切り口は、本研究の独自のものであり、ヘルダーリン研究に新たな一石を投じるものである。

一方で、この新たな一石はさらなる課題も明らかにした。

まず、ヘルダーリンの詩作における「おと」は、同時代の詩人やその詩作にとっても重要性があったのだろうか。

「おと」を聴くヘルダーリンをその時代性の中で捉え直すことが必要である。そのことによって、ヘルダーリンの詩作行為の何に独自性があり、またどのような点で他の詩人の行為と共通であるかがより明確になると考えている。

また、第四章で分類した「おと」を音楽化する三つの段階に従って、他の作品の分析を進めていくことも重要な課題である。そのことにより、二〇／二一世紀におけるヘルダーリンの詩の音楽化の全体像が見えてくることが期待できる。例えばキルマイヤー (Wilhelm Killmayer 1927-) の《ヘルダーリン歌曲集 *Hölderlin-Lieder*》⁽¹⁾ を、シェンベルクの試みである②の段階に位置づけることができるだろうし、ホリガー (Heinz Holliger 1939-) の一九七五年、一九七八年、一九七九年に作曲された合唱曲《四季 *Jahreszeiten*》⁽²⁾ と、一九八七年に作曲された《暁の歌 *Gedänge der Frühe*》⁽³⁾ を、「おと」を聴くという観点から比較検討することも可能になるだろう。

「おと」を聴く行為として芸術活動を捉えることは、ヘルダーリンの詩作行為や、作曲家の活動の一端を明瞭なものにした。しかし、「聴く」という行為は、音楽や詩作など直接的に音を扱う芸術活動の枠組みの中だけに収まらない

い限らない発展性を秘めたものではないだろうか。芸術家（音楽家、作家、詩人、造形芸術家、映像作家、舞踊家など）が、「何か」を捉えて、それにかたち（具体音、言葉、絵画や彫刻、映像、手足の動きなど）を与えようとする行為を、「おと」を聴く行為として捉えることも、もしかすると可能なのかもしれない。そのことを示唆しながら本書を終えることにしたい。

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

わ 行

『若き詩人に *An die jungen Dichter*』 ——88, 89

『わが財産 *Mein Eigentum*』 ——169

『別れ *Der Abschied*』 ——90

『わたしの決意 *Mein Vorsatz*』 ——27

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

ま 行

『マドンナに *An die Madonna*』 ——216
〈まぼろし *Täuschung*〉作品 89・19 (D911・19) ——81

《見えざる者 *L'invisible*》 ——214
『短さ *Die Kürze*』 ——89, 187
《短さ *Die Kürze*》 ——187, 189

『ムネモシユネー *Mnemosyne*』 ——34

『メロディ リューダに *Melodie An Lyda*』 ——23

や 行

『野外へ *Der Gang aufs Land*』 ——169
『夕べの想い *Abendphantasie*』 ——98
『許しがたきこと *Das Unverzeihliche*』 ——39, 89
『許しを求めて *Abbitte*』 ——39, 89, 187
《許しを求めて *Abbitte*》 ——187

『良き信仰 *Der gute Glaube*』 ——39, 89
『世の喝采 *Menschenbeifall*』 ——88, 89
『夜の歌 *Nachtgesänge*』 ——34, 40, 90
《四分三三秒 4'33"》 ——57, 203

ら 行

『ライン河 *Der Rhein*』 ——23, 33
『ランダウアーに *An Landauer*』 ——33

《リア *Lear*》 ——214
『理想的な大転換は…… *Löst sich nicht die idealische Katastrophe...*』 ——141, 159, 163,
164

『ルイーゼ・ナストに *An Louise Nast*』 ——27
『ルブレ様に *Dem gnädigsten Herrn von Lebrecht*』 ——35

は 行

- 『ハイデルベルク *Heidelberg*』 ——31, 33, 90, 169
『罰の概念について *Über den Begriff der Strafe*』 ——30
『パトモス *Patmos*』 ——34, 44
《ハリウッド歌曲集 *Hollywooder Liederbuch*》 ——170, 228
『春 *Der Frühling*』 ——196
「ハルトの片隅 *Der Winkel von Hardt*」 ——40
『判断と存在 *Urteil und Sein*』／『存在、判断…… *Seyn, Urtheil...*』 ——30, 118, 159
『パンと葡萄酒 *Brot und Wein*』 ——33, 78

『悲劇的な詩人は…… *Der tragische Dichter...*』 ——141, 164
『美に寄せる讃歌 *Hymne an die Schönheit*』 ——103
『ヒュペーリオン——ギリシャの隠者 *Hyperion oder Der Eremit in Griechenland*』
——31, 32, 44, 50, 88, 98, 99, 120, 121, 132, 136, 140, 143, 145, 160, 195, 204, 237
『ヒュペーリオン *Hyperion*』(断片) ——31, 108, 158, 163
『ヒュペーリオンの運命の歌 *Hyperions Schicksalslied*』 ——48, 52, 192
《ヒュペーリオンの運命の歌 *Hyperions Schicksalslied*》 ——49
『表現とことばのためのヒント *Wink für die Darstellung und Sprache*』 ——21, 114,
134, 136, 139, 140, 237, 238
『ヒント』 →『表現とことばのためのヒント』

《二つの歌 *Zwei Gesänge*》作品1 ——229
『冬 *Der Winter*』 ——23, 88, 196
《冬の旅 *Winterreise*》作品89 (D 911) ——81
『ふるまい方』 →『詩的精神のふるまい方について』
《プロメテオ、島二b: 神話 (ヘルダーリン) *Prometeo, Isola 2b: Mitologia (Hölderlin)*》
——192

『平和 *Der Frieden*』 ——169
『平和の祭 *Friedensfeier*』 ——34
《ヘルダーリン歌曲集 *Hölderlin – Lieder*》 ——54, 243
《ヘルダーリン＝断章 *Hölderlin-Fragmente*》 ——65, 169, 171, 216, 217, 228, 239
《ヘルダーリンの詩による歌曲集 *Lieder und Gesänge nach Dichtungen von Friedrich Hölderlin*》 ——53
『ヘルモクラテスからケパロスへ *Hemokrates an Cephalus*』 ——30
『ヘロ *Hero*』 ——23, 29, 35

- 『祖先の絵 *Das Ahnenbild*』 ——90
『ソフォクレス *Sophokles*』 ——169
『存在、判断……』 →『判断と存在』

た 行

- 『太陽の神に *Dem Sonnengott*』 ——23
〈黄昏 *Zwielicht*〉 作品 39・10 ——232
《断ち切られた歌 *Il canto sospeso*》 ——193
『多島海 *Der Archipelagus*』 ——33
《断章—静寂、ディオティーマに *Fragmente – Stille, An Diotima*》 ——22, 55, 192,
195-197, 203, 227, 230, 241

- 『追想 *Andenken*』 ——34
〈追想 *Andenken*〉 ——169
『ツィンマーに *An Zimmern*』 ——35
『月夜 *Mondnacht*』 ——51, 64, 90

- 『ディオティーマ *Diotima*』 ——39, 195
『ディオティーマに *An Diotima*』 ——39
『ディオティーマを悼むメノーンの嘆き *Menons Klagen um Diotima*』 ——39, 228
『テュービンゲン城 *Burg Tübingen*』 ——41

- 『ドイツ人に *An die Deutschen*』 ——90
『ドイツ人の心が歌う *Gesang des Deutschen*』 ——23, 169
『遠くから *Wenn aus der Ferne*』 ——195

な 行

- 『嘆き ステラに *Klagen Au Stella*』 ——27
『夏 *Der Sommer*』 ——196
「涙 *Tränen*」 ——40

- 『……に *An*』 ——217
『日没 *Sonnenuntergang*』 ——187
《日没 *Sonnenuntergang*》 ——187

- 「年齢 *Lebensalter*」 ——40

さ 行

〈さすらい *Das Wandern*〉 ——81

『さすらい人 *Der Wanderer*』 ——164

『さすらい人の夜の歌 *Wanderers Nachtlied*』 ——78

《さすらい人の夜の歌 II *Wanderers Nachtlied II*》 ——74

『詩学の図式 *Poetologische Tafeln*』 ——141, 159, 164

《四季 *Jahreszeiten*》 ——243

『詩作の様々な様式について *Über die verschiedenen Arten, zu dichten*』 ——107, 163

『詩作の様式の違いについて *Über den Unterschied der Dichtarten*』 ——163, 164

『詩作様式の混合 *Mischung der Dichtarten*』 ——140, 163

『詩人がひとたび精神を操ることができるなら』 → 『詩的精神のふるまい方について』

《詩人の恋 *Dichterliebe*》 ——92

『詩人の使命 *Dichterberuf*』 ——33

『詩人の勇気 *Dichtermut*』 ——90

『自然と芸術 *Natur und Kunst*』 ——33

『時代の本 *Die Bücher der Zeiten*』 ——29

『詩的精神のふるまい方について *Über die Verfahrungsweise des poetischen Geistes*』／『詩人がひとたび精神を操ることができるなら *Wenn der Dichter einmal des Geistes mächtig*』 ——21, 98-100, 102, 107, 108, 132, 133, 140-142, 154, 164, 235, 237

『詩においては…… *Die Empfindung spricht...*』 ——163, 164

《謝肉祭 *Carnaval*》作品9 ——85

『シュトゥットガルト *Stuttgart*』 ——33

『抒情的な、見かけによれば理想的な詩は…… *Das lyrische dem Schein nach idealische Gedicht...*』 ——143, 163, 164

《スカルダネッリニチクルス *Scardanelli-Zyklus*》 ——55

『省察』 → 『アフォーリズム』

『静寂 *Die Stille*』 ——27

〈聖なる流れ、ライン河で *Im Rhein, im heiligen Strome*〉 作品48・6 ——232

『生の享受 *Lebensgenuß*』 ——88

『生の行路 *Lebenslauf*』 ——90

「生の半ば *Hälfte des Lebens*」 ——34, 40, 60, 61, 63, 78, 98, 228

『ソクラテスとアルキビアデス *Sokrates und Alcibiades*』 ——88, 89, 190

- 『オイディプス王 *Oedipus der Tyrann*』 ——44, 59, 147
『オイディプスへの註釈 *Anmerkungen zum Oedipus*』 ——58
〈思い出 *Erinnerung*〉 ——169
『音調の交替 *Wechsel der Töne*』 ——140, 159, 163, 164

か 行

- 『賢い助言者たちに *An die klugen Ratgeber*』 ——164
『樫の木 *Die Eichbäume*』 ——207
〈風は暖かい *Warm die Lüfte*〉 ——57
「ガニュメデス *Ganymed*」 ——40
『彼女の快癒 *Ihre Genesung*』 ——39, 90
『彼女の守護霊に *An ihren Genius*』 ——39

- 『帰郷 *Heimkunft*』 ——23, 33, 98
〈期待 *Erwartung*〉 作品 2・1 ——185
「希望に寄せて *An die Hoffnung*」 ——40, 169, 171, 181
〈希望に寄せて *An die Hoffnung*〉 ——22, 169, 171, 239
《キャバレーソング *Brettli-Lieder*》 ——229
《浄められた夜 *Verklärte Nacht*》 ——185

- 「ケイローン *Chiron*」 ——40
『月桂冠 *Der Lorbeer*』 ——27
『結婚前のエミーリエ *Emilie vor ihrem Brauttag*』 ——195
『ゲルマニア *Germanien*』 ——33
《厳粛なる歌 *Ernste Gesänge*》 ——169
《幻想曲 *Fantasie*》 作品 17 ——85

- 交響曲第 6 番《田園 *Pastorale*》 ——84
《五月の夜 *Die Mainacht*》 作品 43・2 ——51
『故郷 *Heimat*』 ——216
〈故郷 *Die Heimat*〉 ——169
『故郷への帰還 *Rückkehr in die Heimat*』 ——33
《故郷への帰還 *Rückkehr in die Heimat*》 ——49

作品名索引

詩、音楽作品およびヘルダーリンの文芸作品

あ 行

- 『愛し合う者 *Die Liebenden*』 — 39, 89
《暁の歌 *Gesänge der Frühe*》 — 50, 89, 243
『秋 *Der Herbst*』 — 196
『あたかも祭りの日のように…… *Wie wenn am Feiertage...*』 — 32, 99, 228
《アデライーデ *Adelaide*》作品 46 — 51
《アナクレオン流断章 *Anakreontische Fragmente*》 — 228
〈あなたのことを歌いたい *Singen möchte ich von Dir*〉 — 22, 225, 227, 241
『アフォリズム *Aphorismen*』／『省察 *Reflexionen*』 — 101, 131-133, 154
《アリアとカンツォーナ *Aria e Canzona*》 — 217
『あるこどもの死に寄せて *Auf den Tod eines Kindes*』 — 35
『あるこどもの誕生に寄せて *Auf die Geburt eines Kindes*』 — 35
『アルプスの麓で歌う *Unter den Alpen gesungen*』 — 33
〈ある町に寄せて *An eine Stadt*〉 — 169
『アンティゴネ *Antigonä*』 — 44, 59, 165
『アンティゴネへの註釈 *Anmerkungen zur Antigonä*』 — 58

《五つの詩 *Fünf Gedichte*》 — 219
《糸を紡ぐグレートヒェン *Gretchen am Spinnrade*》作品 2 (D 118) — 81
『「イリアス」について一言 *Ein Wort über die Iliade*』 — 141

「内気 *Blödigkeit*」 — 40, 90
《美しき水車小屋の娘 *Die schöne Müllerin*》作品 25 (D 795) — 81, 92, 185
「ウルカヌス *Vulkan*」 — 40
『運命 *Das Schicksal*』 — 31, 88
《運命の歌 *Schicksalslied*》作品 54 — 48, 52, 170

『エーテルに寄せて *An den Äther*』 — 164
『エレギー *Elegie*』 — 228
〈エレギー 1943 年 *Elegie 1943*〉 — 169
『エンペドクレスの死 *Der Tod des Empedokles*』 — 32, 98, 99, 216

や 行

ヤング Edward Young —27

ら 行

ライマン Aribert Reimann —22, 49, 214-217, 219, 221, 224, 227, 231, 232, 241,
242

ランダウアー Christian Landauer —33, 37

リーム Wolfgang Rihm —49, 214

リゲティ Ligeti György —49

ローゼンツヴァイク Franz Rosenzweig —39

SAMPLE
Shoshi-Shinsui.com

ブラームス Johannes Brahms —48, 51-53, 55, 69, 232

プラトナー Ernst Platner —30

プラトン Plato —121, 160, 161

フランツ Michael Franz —108, 157, 158

フレーリッヒ Theodor Fröhlich —49

ブレヒト Bertolt Brecht —169, 170, 228

ヘーゲル Georg Theodor Friedrich Hegel —28, 29, 39, 80, 94, 99, 103, 108, 120,
158

ベートーヴェン Ludwig van Beethoven —50, 51, 69, 84-86, 89, 94, 192, 193, 229

ペッグラー Otto Pöggeler —39

ベッティナー・フォン・アルニム Bettina von Arnim —48-50, 147

ペトラルカ Francesco Petrarca —185

ヘラクレイトス Herakleitos —120, 121, 123, 237

ヘリングラート Norbert von Hellingrath —44, 45, 64-67, 78, 90

ベルク Alban Berg —57, 66

ヘルティー Ludwig Höltz —51

ベルトー Pierre Bertaux —21, 40, 96, 97, 154, 157, 194, 219, 235, 238

ベンゲル Johann Albrecht Bengel —28

ヘンツェ Hans Werner Henze —49

ベンヤミン Walter Benjamin —45

ホフマン Ernst Theodor Amadeus Hoffmann —85

ホリガー Heinz Holliger —55, 243, 245

ま 行

マーゲナウ Rudolf Friedrich Heinrich Magenau —28

マラー Gustav Mahler —54, 83, 94

マッティソン Friedrich von Matthison —51

ミュラー Wilhelm Müller —81

メーテルリンク Maurice Maeterlinck —186, 231

メーリケ Eduard Mörike —28

た 行

チクセントミハイ Mihaly Csikszentmihalyi —132, 162

ツィンカーナーゲル Franz Zinkernagel —44, 154

ツィンマー Ernst Zimmer —38

ツェラン Paul Celan —215, 216, 219

ツェルター Carl Friedrich Zelter —75

ツムシュテーク Johann Rudolf Zumsteeg —36

ディットリッヒ Paul Heinz Dittrich —55

デーメル Richard Dehmel —185

デュロン Friedrich Ludwig Dülon —37, 40, 41, 165

な 行

ナスト Immanuel Nast —36

ニートハンマー Friedrich Immanuel Niethammer —30

ノイファー Christian Ludwig Neuffer —28, 32, 125, 135, 164

ノヴァーリス Novalis —30

ノーノ Luigi Nono —22, 47, 49, 55, 191, 192, 194-197, 201-204, 206, 208, 214,
227, 230-232, 240, 241

は 行

バイスナー Friedrich Beißner —45

ハインゼ Wilhelm Heinse —32, 39, 145-150, 165

ハウアー Joseph Matthias Hauer —53

ビンダー Wolfgang Binder —23

ピンダロス Pindaros —27, 28, 65, 78, 146

フィヒテ Johann Gottlieb Fichte —30, 99

ブーレーズ Pierre Boulez —191, 214

プファイデラー Christoph Friedrich Pfeiderer —108

フュッスル Karl Heinz Füssl —53

- ケージ John Cage —57, 89, 203, 204
ゲーテ Johann Wolfgang von Goethe —30, 70, 74-79, 81, 165, 215, 231
ゲオルギアードス Thrasybulos Georgios Georgiades —21, 73-80, 83, 93, 184, 215,
216, 234, 235
ゲオルグ Stefan George —186, 187, 191
ケプラー Johannes Kepler —28
ケラー Gottfried Keller —185

コマ Karl Michael Komma —53

さ 行

- ザットラー Dietrich Eberhard Sattler —45, 107, 116, 154, 181, 230

シェーンベルク Arnold Schönberg 22, 49, 53, 66, 90, 169, 183-187, 190, 191, 215,
228, 229, 239, 240
シェリング Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling —28, 30, 39, 99, 108, 157, 158
シャルロッテ・フォン・カルプ (フォン・カルプ家) Charlotte von Kalb —29, 30
ジャン・パウル Jean Paul —85
シューバルト Christian Friedrich Daniel Schubart —27-29
シューベルト Franz Peter Schubert —74-77, 79-81, 83, 87, 92, 183-185, 234, 242
シューマッハー Gerhard Schuhmacher —18, 23, 37, 41, 193
シューマン Robert Schumann —50, 51, 56, 75, 85, 86, 92, 94, 232
シュトイドリーン Gotthold Friedrich Stäudlin —28, 44
シュトックハウゼン Karlheinz Stockhausen —191, 214
シュトラウス Richard Strauss —54
シュルツ Robert Schurz —67, 68, 90
シュレーゲル Karl Wilhelm Friedrich Schlegel —30, 85
シラー Friedrich Schiller —27, 30, 31, 36, 99, 103, 155, 158, 164, 165
ジंकレーア Isaac von Sinclair —31, 39, 126

ズゼッテ (ゴンタルト家) Susette Gontard —32, 34, 37, 145
ストラヴィンスキー Igor Strawinsky —68, 91

ソフォクレス Sophokles —34, 38, 44, 63, 146, 165
ソンディ Peter Szondi —88, 228

人名索引

あ 行

アイスラー Hanns Eisler —22, 49, 65, 169-171, 174, 175, 182, 183, 228, 239, 240
アイヒェンドルフ Joseph von Eichendorff —18, 51, 64
青木誠之 —40, 160
アドルノ Theodor W. Adorno —45, 62, 66-68, 78, 90, 96
アルベルト Claudia Albert —228

ウェーベルン Anton Webern —65
ウォリネン Charles Wuorinen —193
ヴォルフ Hugo Wolf —54
ウルマン Victor Ullmann —49

エッグブレヒト Hans Heinrich Eggebrecht —21, 79-81, 83, 93, 94, 96, 185, 196,
215, 216, 234, 235

オシアン Ossian —27, 28

か 行

ガイアー Ulrich Gaier —145, 146, 148, 165, 215
カウフマン Emil Kauffmann —49
カント Immanuel Kant —99, 103, 105, 130, 156, 161, 162

キャンベル Victoria Campbell —18, 23
キルマイヤー Wilhelm Killmayer —23, 53, 243, 245

クセナキス Iannis Xenakis —193
クナウプ Michael Knaupp —113, 156
クルターク Kurtág György —49
クロイツァー Johann Kreuzer —128, 160
クロップシュトック Friedrich Gottlieb Klopstock —27, 28