

付曲するとは、いかなる行為であるのか

——Vertonen をめぐる一考察——

子 安 ゆかり

はじめに

ドイツ語圏においては、テキストに作曲する行為を示す語として *vertonen* を、またテキストに作曲された作品を示す語として *Vertonung* を用いている。それぞれの定訳として「付曲する」、「付曲」という語が用いられているが、これらの語に対する定義はなされておらず、作曲する (*komponieren*) 行為との差異についても考察されていない。さらに「付曲する」という語は、どうしても「言葉に音楽を付ける」という意味に捉えられがちであり、付曲するという行為は、ともすれば「テキストの意味内容に即して旋律を付ける」ことや、「テキストの情景を音楽で描写する」といった付随的な行為とみなされがちである。

そこで、本稿ではまず、*vertonen* というタームがどのように成立してきた語であるのかについて考察する。その上で 20 世紀後半に書かれた 2 人の音楽学者、ゲオルギアーデスとエッグブレヒトの論考を考察し、「テキストに付曲する」という行為は、詩の何を音楽化する行為であるのかに迫る。その結果、付曲するという行為の本質的な側面を明示することを目指す。

1 付曲する *vertonen* というタームについて

ドイツ語圏においては作曲家が、詩に出会いその詩を音楽化することについて *vertonen*, *Vertonung* という語が用いられ、その訳語としては一般的に「付曲する、付曲」というタームが用いられている。しかしこのタームは、一般的に流通しているとは言い難い。国語辞典や音楽辞典をひもといてみても「付曲する、付曲」という項目は立てられていない¹⁾。その上、「付曲する」という訳語は、「曲を付ける」と捉えられてしまい、作曲家の行為が付随的なものであるとミスリードしてしまっているようにも見える。そこで、まず本節ではドイツ語の *vertonen* ということがいかに

1) かりうじて最新の音楽用語辞典（篠岡恒悦 2015『伊英独仏音楽用語辞典』春秋社、東京）には、ドイツ人監修の下、*vertonen*, *-e Vertonung* という語が項目として立てられているが（392 頁）、その訳語は 19 世紀から 20 世紀初頭に用いられた *komponieren* の代替語としての「作曲する、作曲」となっており、テキストに付曲するという意味の語を指示することは指摘されていない。

なることばとして捉えられてきたのかを確認することから始めよう。

そもそもの „*vertonen*, *Vertonung*“ とはいかなることばなのであろうか。vertonen という言葉は歴史の古いことばではなく、1897 年頃に漸く登場した語である。クルーゲの語源辞典を見ると、最初の言説として挙げられているのは、1831 年 6 月 20 日に、ゲーテがエッカーマンに語ったとされるものである²⁾。その中で、ゲーテは「フランスでは、創造物について語る際に、組み立て (*composition*) という言葉」を使用することを不適切だとし、「いったいモーツァルトが『ドン・ジョバンニ』を組み立てたなどと言えるだろうか」と批判している³⁾。この時点では、komponieren (作曲する) という外来語が「組み立てる」という意味であるため、創造的な活動に対する語としてふさわしくないと批判しているだけであり、「作曲する」という創造的な行為によりふさわしい語を要請しているわけではない。ドイツ語の言語史を見ても⁴⁾、komponieren に代わるドイツ語として *zusammensetzen* (組み立てる) が提案されているのみである。komponieren という語を vertonen に置換しようとしたのは、カンペに由来しているとも言われているが⁵⁾、確かではない。19 世紀には他にも komponieren に代わるドイツ語として *tonsetzen* (音を構成する)、*tonschöpfen* (音を創造する) など使われてはいるものの主流となることはなかった。このような経緯を経て、vertonen, Vertonung という語が登場するのが 1897 年なのである。vertonen とは、直訳するならば、「音 (楽) 化する」という意味であり、tonsetzen や tonschöpfen と同じくやはり「音」が意識されていることがわかる。ドイツ語において「作曲する」という行為を表現しようとする時には、「音」ということばが入り込んでいるということは興味深い。すなわち、「組み立てる」という意味である komponieren がドイツ語化されていく過程の中で、「音を構成する」、「音を創造する」、「音化する」というように常に音が意識されてきたのである。

20 世紀には、報道機関などの抵抗にあいながらもこの „*vertonen*, *Vertonung*“ という語は浸透していった。やがて、tonsetzen や tonschöpfen は雅語として残るのみとなり、komponieren という語に吸収されていく。そのような状況の中で、vertonen 「音化する」はすたれることなく用いられるようになっていくのだが、次第に komponieren (作曲する) の代替語としてではなく、komponieren から分化して詩や台本など「テキストに作曲する」という意味となっていくのである⁶⁾。「音楽化する」という語が、「テキストを音楽化する」という意味に特化されて用いられるようになるのである。事実、テキストと音楽の関係性について考察している文献や評論やエッセー、そして CD のカバーなどには vertonen, Vertonung という語は頻出している。例えば、音楽関係の文献を網羅している

2) Kluge, Friedrich 1975: *Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache*, 21. unveränderte Auflage, ed. by Walther Mitzka, Berlin: Walter de Gruyter, S. 818f.

3) ヨハン・ペーター・エッカーマン／山下肇 (訳) 2011 『ゲーテとの対話』(下) 302f.

4) Mauer, Friedrich und Friedrich Stroh (hrsg.) 1959-1960: *Deutsches Wortgeschichte*, vol. 1-2, Berlin: Walter de Gruyter.

5) Kluge 1975: 819.

6) Das deutsche Wörterbuch von Jacob und Wilhelm Grimm. Online-Wörterbuch <http://woerterbuchnetz.de/DWB/> (2014 年 5 月 28 日閲覧)

EBSCO の検索サイト (Abstracts of Music Literature) で検索してみると、タイトルもしくは抄録に „Vertonung“ (付曲) が含まれる文献は、1966 年から 2013 年までの間に 503 件、„Vertonungen“ (同複数形) では、1963 年から 2013 年の間に 713 件ある。さらに、„vertonen“ (付曲する = 動詞形) では、1967 年から 2012 年の間に 42 件、„vertont“ (付曲された = 過去分詞) では、1981 年から 2013 年の間に 176 件の文献でこのタームがタイトル、もしくは抄録に含まれている⁷⁾。そのほぼすべてが⁸⁾ 具体的なテキストに対して作曲された楽曲についての考察であり、「作曲する」という行為全般に対してではなく、「テキストに対する作曲行為」を指示するタームとして流通している。

しかし、楽譜に目を転じてみるならば、20 世紀に作曲された作品の中でも vertonen, Vertonung という単語は見当たらない。○○の詩が○○の作曲家によって in Musik gesetzt (音楽にされる) もしくは○○の詩が○○の作曲家によって komponiert (作曲される) と書かれているか⁹⁾、作曲家の名が記されているだけである。歌曲に限らず、20 世紀に作曲されたオペラやオラトリオの楽譜にも vertonen という語は見当たらない。つまり、この vertonen という語は、「作曲する」という行為から分化し、「テキストを作曲する」という行為を表現するものとして生き残ったタームであるにも拘わらず、作曲家自身によって、自身の行為を表現する際に用いられることばでないことがわかる。

さらに、研究者や一般の市場では頻繁に用いられており、市民権を得ていると思われる vertonen, Vertonung という語は、ドイツ語による音楽辞典としては最大規模である M. G. G. (Musik, Geschichte und Gegenwart) の新版でも項目として立てられておらず、厳密な定義づけもされていない。

このように、もともとは外来語であり、作曲行為という創造的な行為を表現するのにふさわしくないとされた komponieren に代わる語として要請されたタームが、代替語としてではなく、「テキストを音楽化する」という意味に特化された形で、音楽研究者や受容者には、広く用いられたが、作曲家には使われなかったということは注目すべきことである。

一方、テキストとの関係をもつ音楽作品を観察する、もしくは受容する者が、そのような音楽作品の現象を表現するためにこのタームを要請したとも言える。つまり、テキストに作曲する行為を、

7) <http://web.a.ebscohost.com/ehost/resultsadvanced?sid=0ad1eccb-27d8-4760-8410-4e8eb9d22882%40sessionmgr4005&vid=2&hid=4207&bquery=vertonung&bdata=JmRiPXJpaCZsYW5nPWphJnR5cGU9MSZzaXRIPWVob3N0LWxpdmU%3d> (2014 年 5 月 28 日 閲覧)

8) 確認できた範囲では、ピカソの「ゲルニカ」に対してなされたパウル・デッサウのピアノ曲についての考察 (Christine Baur 2007: Guernica nach Picasso – Paul Dessaus Vertonung des Picasso-Gemäldes. In: *Die zerstörte Stadt: Mediale Repräsentationen urbaner Räume von Troja bis SimCity*. SS. 367–385) のみが、テキストと音楽の関係性ではなく、絵画の音楽化に対して Vertonung が用いられていたケースである。

9) 例えば、シューベルト (Franz Schubert 1797–1828) の《美しき水車小屋の娘》Op. 89 の第 2 版では、„Die schöne Müllerin, ein Cyclus von Liedern, gedichtet von Wilh. Müller, In Musik gesetzt, für eine Singstimme und Pianoforte Begleitung, (...) Franz Schubert.“ (美しき水車小屋の娘、ヴィルヘルム・ミュラーの詩による連作歌曲集、単声とピアノフォルテの伴奏のためにフランツ・シューベルトによって音楽にされた) となっており、シューマンの《詩人の恋》Op. 48 の初版では、„Dichterliebe, Liedercyklus, aus dem Buche der Lieder von H. Heine. für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte, componiert (...) von Robert Schumann, Op. 48“ (詩人の恋、H. ハイネの歌の本からなる連作歌曲集、単声とピアノフォルテによる伴奏のためにロベルト・シューマンによって作曲された) となっている。

テキストが介在していない楽曲を創作する行為と差別化して捉えようとした結果、作曲行為全般に用いられている *komponieren*, *Komposition*（作曲する、作曲）とは異なるタームが要請されたということである。

そのように考えるならば、日本語の定訳である「作曲する」、「作曲」という語は文字通り「詩に音楽を付ける」というような印象を与えてしまい、本来的な「詩の音楽化」という側面を感じさせず、*vertonen* のあり方を明らかにミスリードしてしまっている語であることがわかる。そこで、本論では *vertonen* を「詩を音楽化する」行為とし、*Vertonung* を「詩が音楽化された作品、楽曲」と規定することとし、それぞれ「作曲する」、「作曲」に代わる語として用いることとする。

2 ゲオルギアーデス：言葉とことばの構造化

前述したように、*vertonen*, *Vertonung* という語は、20 世紀以降の研究者や受容者によって用いられるようになる。では、このタームを要請した 20 世紀以降の研究者は、「詩に出会い、音楽化する」とは、詩の「何を」音楽化する行為だと捉えているのだろうか。

前述したように、EBSCO で検索する限りにおいては、*vertonen*, *Vertonung* といった語が登場するのは、学術書、雑誌、機関誌、および CD のブックレットまで含めても 1960 年代になってからである。しかし、その用いられ方は、必ずしも「テキストを音楽化する」という本来的な文脈で捉えられているとも限らない。CD のブックレットなどでは、「〇〇による歌曲」といった意味以上で用いられているとは言い難いし、単に「詩やテキストに作曲する」という文脈で用いられているケースも少なくない。また、「詩を音楽化する」行為と、「オペラやオラトリオのリブレットに作曲する」行為は、少なくとも一律に論じることが可能であるかどうか検討されなければならないが、学術書においても *vertonen*, *Vertonung* という語が歌曲にもオペラにも同じように用いられている。そのようなアプローチでは、どうしても作曲家が「言葉」の構造や意味を理解し、その構造や意味を音楽で表現するというような字面的なアプローチになってしまう。

しかし、*vertonen* という語が普及し始める 1960 年代に芸術歌曲における「詩と音楽」の関係はそのような字面的なものに留まらないことを詳細に論じた研究が現れる。

ゲオルギアーデス (Thrasybulos Georgios Georgiades 1907–1977)¹⁰⁾ は、その著書『シューベルト音楽と抒情詩』¹¹⁾ の中で、シューベルトがどのように詩を *vertonen* (音楽化)¹²⁾ しているのかについて

10) ギリシャ系ドイツの音楽学者。1935 年にミュンヘン大学でディスカントに関する博士論文で学位を取得。1947 年に同じくミュンヘン大学でギリシャのリズムに関する論文で音楽学の教授資格を取得する。1974 年に *Orden pour le mérite für Wissenschaft und Künste* を受賞。主な著書に *Musik und Sprache: das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe*. Berlin, Göttingen und Heidelberg, 1954. (木村敏訳 1994『音楽と言語—ミサの作曲に示される西洋音楽の歩み』東京：講談社学術文庫)、*Schubert Musik und Lyrik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1967. (谷村晃、樋口光治、前川陽郁訳 2000『シューベルト 音楽と抒情詩』東京：音楽之友社) など。

11) *Schubert Musik und Lyrik*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1967/1979. 本稿では 1979 年の第 2 版を参照している。

12) 以下、ゲオルギアーデス、およびエッケブレヒトが *vertonen* という用語をどのように用いているかを明確にするために、

て詳細に検討している。

彼は、特に原詩の詩節の構造を音楽化する過程で、シューベルトがいかに音楽構造化したかという面から解き明かそうとしている。例えば彼は、まず、《旅人の夜の歌Ⅱ》Op. 96-3, D768 を例に挙げる。ゲーテの詩の構造、韻律などを詳細に論じた後、その詩節の音節のリズムに対して、歌唱旋律はどのようなリズムになっているのかを検討している。そして、初めて登場する能動的な動詞「spürest du お前は感じる」が出現する箇所を、「ことばという事件 als sprachliches Ereignis¹³⁾」が生じる箇所だと述べている。声楽パートにおいて登場する付点8分音符と16分音符からなるリズム上の衝撃、およびb'を中心とした旋律に、突如c''が強拍にもたらされる衝撃という声楽パートにおける2つの衝撃、そしてピアノ・パートにおいては、それまで声楽パートとユニゾンであったがこの箇所でリズム、旋律共に変化すること、以上の3つの「音楽上の組み立て musikalische Struktur¹⁴⁾」をもって、この「ことばという事件」が明白に表現される、としている（Georgiades 1967/1979: 23）。

〔譜例 1〕 シューベルト：旅人の夜の歌Ⅱ（第1小節－第7小節）

Op. 96. N° 3.

Langsam.

77. *pp*

Ü - ber al - len Gip - feln ist Ruh, in al - len

Wip - fen spü - rest du ka - um einen Hauch; die Vög - - lein schweigen,

「音楽化」という日本語訳ではなく、*vertonen* という原語を用いる。

13) 一般的には Ereignis は「出来事」と訳されるが、ここでは詩行の「言葉」としては見えてこなかった「言葉」の上位に位置する「ことば」が出現する瞬間であり、その衝撃を捉える語として「事件」を訳語とした。

14) Struktur は、一般的には「構造」と訳されるが、ここで意図されているのは、付点音符や、旋律といった作曲の書法といったことを示しているので、あえて「音楽の組み立て」と訳した。

彼は、シューベルトの歌曲創作の卓越性、および独自性を検証するために、シューベルトにとっての歌曲創作とは「詩を音楽の翼に乗せて運ぶ」(＝言葉の流れに忠実にその流れに沿った旋律として響かせる) ことでも、「聴き手を詩が提示する情調の中へと移す」(＝詩の持つ雰囲気や気分を音楽は作り、聴き手がその雰囲気や気分に入る) ことでもない、と指摘するのである。それは裏返して考えてみるならば、歌曲創作とは言葉の流れに忠実に「詩を歌う」ことや、音楽が一種演出のような効果を持ち、詩の気分を表現するものである、と考えられがちであることをも指摘することになる。そのようにして、ゲオルギアーデスは、シューベルト以前の例えばツェルターの歌曲が、詩の流れに忠実であるが故、ゲーテに受け入れられたことは至極当然であることや、シューマンの歌曲を引き合いに出し、シューマンが行っていることは、詩の情調に対する「感情の表現」であると指摘している。

〔譜例 2〕 ツェルター：憩い—旅人の夜の歌（第 5 小節—第 11 小節）

Ü - ber al - len Gip - feln ist Ruh, in al - len Wip - feln spü - rest
 du kaum ei - nen Hauch, die Vög - lein schweigen im Wal - de.

〔譜例 3〕 シューマン：夜の歌 Op. 96-1（第 7 小節—第 12 小節）

Ruh, in al - len Wip - feln spü - rest du

ゲオルギアーデスは、シューベルトが詩を *vertonen* するということは、詩の言葉（Wort）に音楽付けをすることではなく、詩の上位にも位置することば（*Sprache*）を音楽で組み立てることだと主張している。

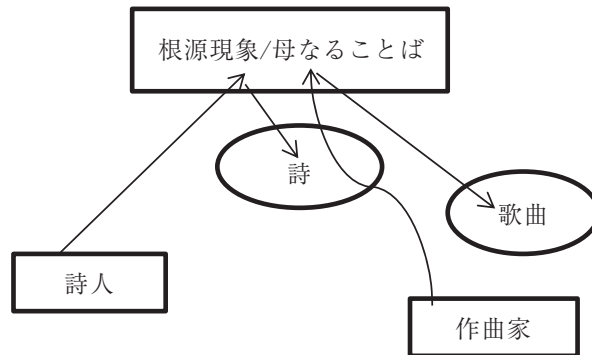
彼は、ことば（*Sprache*）を言葉／語（Wort）と区別して記述しており、ことば（*Sprache*）とは「生を受け、芸術を初めて可能にする根源現象（*Urphänomen*）として現れる」（Georgiades 1979: 24）ものと捉えている。つまり、ゲーテの詩に出会い、その詩を *vertonen* することは、ゲーテの詩行にある言葉に音楽を合わせるのではなく、ゲーテが詩作する際に触れた「既に先立って存在することば（*präexistierende Sprache*）であり、母なることば（*Muttersprache*）¹⁵⁾」（*ebd.*）を、ゲーテの詩の言葉を通じて音楽的に組み立てることである、と考察しているのである。まさに、詩の音楽化に対する本質的なアプローチであると言える。彼はさらに、

シューベルトは、いわば詩を通じて、そして詩を越えて詩を担っているより深い層、すなわちことばまで突き進み、直接的にそのことばから汲み取り、詩を音楽作品に変身させた。彼は詩の構造の代わりに音楽構造を築いたのである。しかし、彼の音楽は一言語的な層と詩的な層は相互関係にあるので同時に詩芸術も透かして見せており、その詩芸術を新しく照らし出す。（Georgiades 1979: 29）

と述べ、シューベルトが詩を *vertonen* するのは、ことば（*Sprache*）と言われている根源現象もしくは母なることばであるが、シューベルトはゲーテの詩の言葉を通じてその根源現象／母なることばに触れるわけであるから、音楽で構造化されたその作品には常にゲーテの詩芸術も実現されている、と主張している。ゲオルギアーデスは、シューベルトの歌曲創作が、いかに本来的な意味における「詩の音楽化」であったのかを、詩の（言葉の）構造、すなわち詩行の韻律や言葉の抑揚、また言葉の流れといったものと、音楽的な組み立て、すなわち声楽パートの旋律やリズム、およびピアノ・パートを含む和声などを詳細に検討することによって説得力を持って、詩の（言葉の）構造と音楽の構造という面から詩の（ことばの）音楽化行為を解き明かそうとしている。

ゲオルギアーデスがシューベルトの *vertonen* 行為に対して行っている考察を図式化すると以下のようになる。

15) *Muttersprache* は、母語という意味であるが、ここでは生まれ育った時から用いている言語というよりも、個々の言葉の母体となるような言語という意味で用いられていると考えられる。谷村訳では「母なる言葉」（ゲオルギアーデス 2004: 30）となっており、ゲオルギアーデスの想定したニュアンスを活かしていると考えられるが、さらに本稿では、ゲオルギアーデスが「言葉 Wort」と「ことば *Sprache*」を区別して用いていることを踏まえ、「母なることば」を訳語とした。



ゲオルギアーデスにとって、「根源現象」である詩節の構造と言葉を通じて達することのできる「ことばの構造」を音楽化することこそが付曲＝詩の音楽化であり、それを成し遂げているシューベルトの卓越性をシューベルト自身の歌曲、および様々な作曲家の歌曲との比較を通じて論証している。

1960年代のはじめに、詩の「言葉」ではなくその言葉を「より深い層」にまで「突き進み」(Georgiades 1979: 29) 到達する根源現象＝ことば (Sprache)こそが作曲家が音楽化しようと向かう先である、ということは非常に先見性の高い見解であり、字面に沿って、もしくは意味内容の音楽的解釈であると見られがちであった付曲研究に重要な一石を投じたであろうし、20/21世紀に創作された歌曲を研究するためにも有効なアプローチである。しかしその根源現象が(詩人の言葉というような具体的な言葉ではなく予め存在していることばというような観念的なものであったにせよ)ことばであり、あくまでも「言葉」の構造を精査することで詩の「ことば」の音楽化を分析しようとしていることにひとつの限界があるとも言える。

その限界は、ヘルダーリンの詩がなぜ音楽化されないのか、について言及する箇所に示されている。ゲオルギアーデスは、音楽化される詩とは、「ことばの求心的な要素が、詩作の構造原理にまで高められていない」ものであるとし、その未だくまなく構造化されていないことばだからこそ、作曲家は音楽で構造化することができるのだと見ている。そこで、ゲオルギアーデスは中にはくまなくことばが構造化されている詩もあるとし、例としてヘルダーリンの詩を挙げているのである。彼は、「ヘルダーリンの詩では、潜在的にことば (Sprache) に内包される要素を現実化され、言葉 (Worte) を顕現するもの、しっかりと組み合わせられたもの、あらゆる面からしっかりと確定されたものとして現される」(Georgiades 1979: 30) ために、作曲家がそのような詩のことばを *vertonen* する、すなわち音楽で構造化する余地はない、と見ている。

さらに、そのように(しっかりと確定されている)ヘルダーリンの詩のことばの構造は「ごつごつした結合 *harte Fügung*」であると、ヘリングラート (Norbert von Hellingrath, 1888–1916)¹⁶⁾ の提唱

16) 20世紀におけるヘルダーリン再評価に決定的な一石を投じた研究者。ヘリングラートは、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 *glatte Fügung*」の対概念として、「ごつごつした結合 *harte Fügung*」という表現で、ヘルダーリンの詩の言語の難解な結びつきを解き明かした。

したタームを持ち出し、語は個別的に並立していることを指摘するとともに、「聖なる冷静さ *das heilig Nüchterne*」こそがヘルダーリンの詩の特徴であると述べている。「聖なる冷静さ」とは、ドイツ人にはそもそも備わる特性としてヘルダーリンが指摘する「ユノー的な冷静さ」¹⁷⁾を念頭においた表現である。ヘルダーリンの詩の中で最も多く *vertonen* されている『生の半ば *Hälfte des Lebens*』にも「*Ins heilignüchterne Wasser* 神聖で冷やかなる水の中へ」という表現で登場している。ギリシャ人にとっては自然に備わっているものの、ドイツ人にとっては詩作のためには身につけるべき「神聖なるパトス¹⁸⁾」、「天上の火」と対をなすタームである。ヘルダーリンの詩作や、ピンダロスの翻訳などは、1910年代にヘリングラートの研究によって、再評価の機運が高まった。自身が作曲家でもあるアドルノ (Theodor W. Adorno 1903-1969)¹⁹⁾が、パラタクシス (並列) という概念でヘルダーリンの詩を捉え直そうとしたのも1950年代である。20世紀前半からヘルダーリンという詩人が注目されるようになったことを背景として、ヘルダーリンの詩の特性をことばがくまなく構造化されていることに見たゲオルギアデスは、詩の構造が緩やかな構造であり、音楽によって構造化される余地があるゲーテの詩と対比させ、*vertonen* できない詩の例としたのであろう。

しかし、実際は1960年頃までにヘルダーリンの詩は、著名な作曲家たちによって、多数の詩が音楽化されているのである²⁰⁾。すなわち、シューベルトの歌曲の卓越性を解明しようとする際には高い説得力を持つ「ことばの構造の音楽化」を検証する以外のアプローチが、*vertonen* という行為の本質に迫るためには必要であるということである。

その鍵となるものをゲオルギアデス自身の言葉から見つけよう。それは「根源現象」という語である。詩人が詩作の際に触れ、またその詩に出会った作曲家がその詩を突き抜けて向かう先である根源現象は、しかし彼にとってはあくまで「ことば」である。いかに「詩人の上位に位置しているもの」であり「既に先立つもの」であったとしても、「ことば」である限り「求心的な」もの、すなわちなんらかの意味やまとまりに向かおうとするものであり、その「ことば」を理解することに向かう。「ことば」である限り常に構造を離れることはできない。そこで根源現象とは、「ことば」すなわち構造化されるものではない何かである可能性を考えてみることはできないだろうか。根源現象が意味や構造で説明がつかない何かだと考えることによって、詩の「ことば」の音楽化が構造化であるという側面以外のアプローチが可能になるだろうし、ゲオルギアデスの研究を踏まえた

17) ヘルダーリンによる表現であり、ドイツ人の持って生まれた特徴である (とヘルダーリンは見ている)「描写の明晰さ」のことを指す。(Hölderlin, Friedrich (hrsg. Beißner, Friedrich) 1954: *Sämtliche Werke* (以下 StA と略記), Band 6. Stuttgart: W. Kohlhammer, S.425f.

18) 同じくヘルダーリンによる表現であり、ギリシャ人の持って生まれた特徴である (とヘルダーリンは見ている) 崇高な激情 / 情念を指す。(StA, 6: 425f.)

19) ドイツの哲学者、社会学者、音楽評論家、作曲家。フランクフルト楽派を代表する思想家であり、作曲家としてはアルバン・ベルクの弟子であったことでも知られている。

20) 例えば、ピアノ歌曲に限ってみても1920年から1950年の間に未出版の作品も入れるならば、272曲の作品が生まれている。(Hölderlin-Archiv (hrsg.), ed. by Sohnle, Werner Paul, Marianne Schütz und Ernst Mögel 2000: *Musikalien und Tonträger zu Hölderlin 1806-1999. Sonderband auf der Grundlage der Sammlungen des Hölderlin-Archivs der Württembergischen Landesbibliothek. Stuttgart*) を参照し、筆者が数えた。

上で、シューベルトの歌曲にもさらに新たな光を当てることも可能になるだろう。

3 エッゲブレヒト：詩のおと²¹⁾

ゲオルギアーデスの研究を受けた上で、ことばの構造に焦点を合わせるのではなく、詩全体が表現しようとするところに注目しようとした研究が、1970年に登場する²²⁾。エッゲブレヒト²³⁾ (Hans Heinrich Eggebrecht 1919–1999) は、シューベルトの歌曲において、その歌曲全体が表現しようとする音調は、旋律構成音となっているいくつかの音に集約され、「単なる情調ではなく、言葉の明確な意図/意味であるひとつの音 (Ton)」(Eggebrecht 1979: 168) として鳴り響いている、としている。「ひとつの音」について、エッゲブレヒトはまずヘーゲルを援用する。ヘーゲルは、『美学』の中で、

例えば、ひとつの歌曲では、既に詩とテキストとして多様にニュアンスづけられた情調 (Stimmung)、直観、そして表象を含んでいるにしても、ほぼひとつの根底の響き (Grundklang) があり、その響きが、あらゆることを通じて進行していく感受性を通じて、とりわけひとつの気分の音 Gemütston を鳴らす。この音を捉え、音 (Tönen) で再現することがそのような歌曲旋律の主たる効果の本質をなす²⁴⁾。

としており、まさに言葉に表れている様々な表現やニュアンスの根底にあるひとつの響き、ゲオルギアーデスで言うならば、「詩の言葉を突き進んで」達する「根源現象」を「根底の響き」と捉え、そのひとつの「響き」を音楽の旋律で表すことが *vertönen* の本質だと見ているのである。

このヘーゲルの主張を踏まえた上で、エッゲブレヒトは 19 世紀の芸術考察においては「情調 Stimmung」と「おと Ton」が意味する領域はかなり近似していたことを取り上げ、「情調」はより情緒的な反射であるのに対し、「おと」はより対象として捉えられるが故、「おと」を用いることとわっている (ebd: 167, Anm. 6)。その上で、ヘーゲルのいう「根底の響き」のような曖昧な「おと」ではなく、シューベルトの歌曲の「おと」はどのようにできているのかを明らかにしていく。

21) エッゲブレヒトの論を検討する上で重要である Ton という語は一般的なタームであり、さらに様々な意味を有しているために以下の整理を行う。

音の原語である Ton には、大きく分けて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、④②、③の音の調子である、音色や旋法、言葉の内容や表現に関係する音調、といった4つの意味がある。このうち、④の音は実際には「鳴らない音」である。本稿では、このような「鳴らない音」を「おと」と表記し区別することにする。

22) Eggebrecht 1979: „Prinzipien des Schubert-Liedes“, *Sinn und Gehalt*, SS. 162–199.

23) 20 世紀ドイツを代表する音楽学者。バートーヴェン、マーラーなどについての研究や、美学的見地より音楽と知覚についての研究が知られている。

24) Hegel, George: *Ästhetik*, hrsg. von Fr. Bassenge, 2. Bände, Berlin und Weimar, Frankfurt a. M, 1955. Band 2, S. 310.

まず彼はシューベルトの連作歌曲集《美しき水車小屋の娘》Op. 25 (D795) の第1曲〈さすらい²⁵⁾ *Das Wandern*〉を例に挙げる。この曲の核となるのは、希望をもって旅立つ「さすらい」であるが、(そのことばを音楽に置き換える、もしくは音楽で表現するということではなく) その「概念 Begriff」を「音楽的なエッセンスへと翻訳」することである、としている。この曲の中で „das Wandern“ と歌われる箇所(第6小節～第7小節)に用いられている音(ピアノ・パート：B b f b es d、歌唱部：d" c" a' b') が、この曲のエッセンスであり、ほかの箇所の核となっていることを提示する。

[譜例 4]²⁶⁾

das Wan - dern

1 5 7 13 17 (18)

mf p pp

rhythmisch

Eggebrecht 1979: 163

25) 既訳としては「さすらい」となっている *das Wandern* は、一人前の職人となった若者が修業のため新たな親方を見つけるために旅をすることであり、日本語の持つ「あてもなくさまよう」といった意味とはかなり差異があるが、ここでは既訳に従う。

26) この譜例は、上掲のエッグブレヒトの論考の中に掲載されている譜例 (Eggebrecht 1979: 163) を転載した。

つまり、シューベルトがここで行っていることは、「das Wandern」という言葉の意味ではなく、この曲における「さすらうこと」の概念をその言葉が歌われる箇所に用いられている音（楽音）で表現し、その音が全曲を通して用いられる構成音となることによって、概念としての「さすらうこと」を鳴り響かせているのだと見ている。

エッゲブレヒトは、「ひとつの音」が鳴り続けているような詩、「ひとつの音」に収斂していくような詩の例として、《糸を紡ぐグレートヒェン》Op. 2 (D 118)、《まぼろし》Op. 89-19 を例に挙げて検証し、ゲーテの詩と同じく、《美しき水車小屋の娘》Op. 25 (D795)、および《冬の旅》Op. 89 (D 911) の詩人であるミュラー (Wilhelm Müller 1794-1827) の詩も、シューベルトが好んで *vertonen* しようとする対象であったとしている。

ゲオルギアーデスが「ことば」であるとした「根源現象」を「おと」であるとし、その「おと」が楽曲の中で4つの楽音で表現されている、とエッゲブレヒトは見ている。

シューベルトの歌曲論から9年後、エッゲブレヒトは1979年にも *vertonen* とは、いかなる行為であるかについて、シューベルトの歌曲のみならず、マーラーの歌曲も例に挙げながら論じている²⁷⁾。ここでは、*vertonen* 詩を音楽化するとは、「作曲家がどのように詩を理解したかを表すことであり、音楽の中に染み渡る詩の理解、すなわち芸術（＝音楽：子安）を通じての芸術（＝詩芸術：子安）を理解すること」（Eggebrecht 1979: 214）となっており、ひとつの詩を貫く「おと」を音楽化する、としている。詩も他の芸術作品と同じく何かを告知しているが、芸術作品である以上その告知することは、「美的な方法であり、概念的に規定されえない」（ebd. 226）、つまり、何かを告げているが、その何かは言葉や意味などで具体的に規定することはできない、としているのである。詩は言葉で造形される芸術であるので、そこに書かれた言葉のひとつひとつを「概念的に」理解することもできるだろう。そのような意味において「何か」は理解することのできる言葉で仲介されている。仲介はされているが、何かは「規定されえない」。しかしその上で、詩は理解しようと志向するものを拒絶するのではなく、活性化し汲みつくすことのできないほどの可能性を提供しており、そのひとつの理解のあり方が *vertonen* 詩の音楽化だとしている。作曲家が行うのは、この「概念的に規定されえない」告知を、自らの音楽で表現することなのである。音楽は、言葉と違い「概念なく（begriffslos）仲介され、しかし美的には徹頭徹尾規定されている意図（Meinen）」（ebd. 238）をもつものである。「概念なく仲介される」とは、テンポ、旋律線、和声、デュナーミックといった楽曲を構成する要素であり、そのような要素自体は何かの意味を知らせるわけではないということの意味している。そのようなそれ自体は意味を告知していない要素は、しかしどのような瞬間に、またどのような連結のやり方で用いられるかによって、その楽曲における明確な要素の意図を知らせている、ということだと考えられる。つまり、「概念的に規定されえない」何かに迫ることが詩の音楽化であるとみているのである。

27) Eggebrecht 1979: „Vertontes Gedicht. Über das Verstehen von Kunst durch Kunst“ *Sinn und Gehalt*, SS. 213-263.

歌曲の中で詩と音楽が出会う場において、音楽は既にその作曲技法的な形態にその意味することを持ちこんでいる。その意味することは、美的な告知として理解されることとして、純粋に音楽的であり、音楽は、詩が芸術として既に自ら差し伸べているが、音楽を通じてのみ可能である概念なきメッセージの性質を詩に授けている (ebd. 255)。

と述べ、さらに作曲家の *vertonen* という行為は、音楽化することによって初めて明らかになる「概念的に規定されない」告知の顕現化であるとしているのである。*vertonen* とは、作曲家が詩を通して、根源現象 (ゲオルギアーデス)、もしくは規定されえない何か (エッゲブレヒト) に迫り、それを音楽化することである、という主張がなされているのである。

以上検討してきたように、既に 20 世紀後半には、付曲行為、すなわち作曲家が詩に出会い、その詩を音楽化するのはいかなる行為であるか、ということに対する研究者の考察が字面的なものではなく、「根源現象」に向かっていたのである。すなわち、研究者や受容者によって 20 世紀以降になって初めて頻繁に用いられるようになった *vertonen*, *Vertonung* という語は、詩の根源現象、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、ということが明らかになるのである。

4 作曲家にとっての詩の音楽化

20 世紀の研究者によって、*vertonen* 詩の音楽化というタームが用いられるようになった一方、作曲家たちは *vertonen* という語を用いることはない。では、この事実はどのように説明することができだろうか。この問いかけは、作曲家にとって、詩を音楽化することと、テキストが介在しない楽曲を作曲することの間に本質的な違いはあるのか、と問い直すことによって答えられるだろう。

古典的な楽曲を例に挙げて考えてみよう。ベートーヴェンの交響曲第 6 番は、作曲者自らが《田園》という標題を与えたとされているし、彼が森を散策している際に楽想を得たとも言われている。では、ベートーヴェンは、この交響曲を標題音楽と捉え、田園での様子を具体的に描写しようとしたのだろうか。ベートーヴェンはこの交響曲にタイトルのみならず、各楽章にも標題を与えている²⁸⁾ ことから、描写音楽だと考えられるかもしれない。しかし、そうではないことが既にタイトルに添えられたことばによって明かされている。そこには、「絵画よりもより感受することの表現 *mehr Ausdruck der Empfindung als Malerei*」と記されており、描写的ではなく、感情の表現にこそ力点があると明記されているのである。つまり、田園の風景や嵐といった具体的なことが契機となる

28) 各楽章のタイトルは、第 1 楽章 田園に到着した時に人の心に目覚める、喜ばしい快活な気持ち (*Angenehme, heitere Empfindungen, welche bei der Ankunft auf dem Lande im Menschen erwachen*) / 第 2 楽章 小川のほとりの情景 (*Szene am Bach*) / 第 3 楽章 農夫たちの愉快な集い (*Lustiges Zusammensein der Landleute*) / 第 4 楽章 雷鳴、嵐 (*Donner, Sturm*) / 第 5 楽章 羊飼いの歌、嵐の後に神への感謝へと結ばれた慈愛の感情 (*Hirtengesang. Wohltätige, mit Dank an die Gottheit verbundene Gefühle nach dem Sturm*) となっている。

にしても、作曲することは、あくまでその具体的なことをそのまま音楽で表現することではなく、その具体的なことから感受したことを表現することなのである。そう考えるならば、作曲家にとってテキストに作曲することも、ことばの意味を音楽で描写したり、詩の音楽的な側面、すなわち韻律や音読されることによって表出される音を音楽で強調したり、再現することだけではないはずである。勿論、韻律に忠実に音楽を付けようとした作品や、森のざわめきや小鳥の歌声などを模倣し、詩に描かれている情景を描写することに留まっているように思われる作品も存在している。ドイツ・リート史において極めて重要な作曲家の一人であるシューマンでさえ、絶対音楽の優位を提唱する当時の美学的な背景を受けて、1840年にいたるまでは歌曲の作曲を絶対音楽である器楽曲を作曲することより下位に位置づけていた。ジャン・パウルや E. T. A. ホフマンに傾倒し、恋人の住む町の名を音名に当てはめてチクルスを貫くモチーフにしたり（《謝肉祭》Op. 9）、曲の冒頭に F. シュレーゲルの詩の一節をモットーとして掲げる（《幻想曲》Op. 17）など、ことばと深く関わり、ポエジーを音楽化しようとしていたにも拘わらず、歌曲の作曲は付随的なものであるとみなしていたのである。すなわち、シューマンは、この時点では「詩を音楽化する」という行為の本質に迫っていなかったといえる。しかし、1840年以降²⁹⁾、シューマンにとって歌曲創作は重要なジャンルへとなる。この事実は、シューマンが、歌曲創作とは「詩人の精神」を音楽で表現することであると気づいたからにほかならない³⁰⁾。つまり、「愛」や「平和」といった観念的なモチーフや、言葉が介在せず組み合わせられた音からなるモチーフから楽曲を創作することと、歌曲を創作することは実は同じ作曲行為であると気づいたということである。その結果、多くの「詩人の精神」は、シューマンに豊かな土壌を与えるに至った。

このような「詩と音楽」の関係は、シューマンに限ったことではなく、彼自身が観察しているように、ベートーヴェン以降における芸術歌曲としてのドイツ・リート全般に言えることである。つまり、詩に作曲をするということが、ひとつの芸術作品である詩に音楽を付けるというような付随的なものとは捉えていない作曲家にとっては、テキストに作曲することを他の作曲行為と差別化する必要がなかったため、あえて「詩を音楽化する」という意味に特化されて使われるタームも必要としなかったのだと考えられる。つまり、芸術歌曲というジャンルを打ち立て、その潮流の中にいる作曲家たちにとっては、「詩を音楽化する」ことは詩の意味内容に即して「旋律を付ける」というような字面的付曲とでも言うべき付随的な行為ではなく、何かから着想を得て楽曲を作曲する行為と同じであったということである。だからこそ、字面的な意味でことばに即して旋律を付けるような付曲が成り立たなくなった20世紀以降の音楽にとっても、歌曲を作曲することは作曲家たちにとって、常に重要なジャンルであり続けたのである。

29) のちに「歌の年 *Liederjahr*」と呼ばれるようになるこの年1年間にシューマンは140曲以上の歌曲を創作する。

30) シューマンはのちに『音楽と音楽家』の中で、「リート（芸術歌曲）は、ベートーヴェン以降、真に重要な発展をとげた唯一の音楽のジャンル」であるとし、「決定的なことは、音楽の中に映し出されている新しい詩人の精神である」と述べている。Schumann, Robert: *Schriften über Musik und Musiker*, Band 4. Wiesbaden: Breitkopf&Härtel, 1985, S. 263.

5 まとめ

以上みてきたことからわかるように、ドイツ・リートにおける詩の音楽化についての研究を援用するならば、詩を音楽化するということは、韻律や語の響きといった詩の音楽的な要素に留意して楽音を合わせることに留まらない行為であり、また、詩の意味内容に即して音楽を付けることだけでも留まらない行為であることが明らかになる。作曲家が目指す先は、詩の言葉ではなく、詩の言葉を突き抜けて達する詩の「おと」、すなわち規定することのできない何か（エッゲブレヒト）を音楽化しようとする事なのである。それは、詩の意味内容に即して音楽を付けるといったいわば字面的付曲が成り立たなくなった 20 世紀以降にも盛んに歌曲が生まれている状況を説明できることにもなるだろうし、表面的には字面的な付曲に見えてしまう可能性もあるシューベルトの素朴な歌曲を改めて評価できる視点を提供することになるだろう。

作曲家の詩の音楽化行為は詩の「おと」に迫ることであり、詩人の詩作行為の創造の原点に到達する行為だと言えるのである。

Was heißt „vertonen“ im eigentlichen Sinne?

Yukari KOYASU

Im deutschsprachigen Raum verwendet man den Ausdruck „vertonen“ oftmals für den schöpferischen Akt, einen Text, sowohl ein Gedicht als auch ein Libretto, zu musikalisieren (das heißt: die musikalische Umsetzung bzw. Komposition für die entsprechende Textvorlage), wobei das Wort „vertonen“ dem japanischen Ausdruck „付曲する fukyoku suru“ (wörtlich übersetzt: einen musikalischen Zusatz erzeugen) entspricht. Dieser Begriff ist aber weder auf Deutsch noch auf Japanisch genauer definiert, und der Unterschied zwischen „komponieren“ und „vertonen“ bleibt in seiner Bedeutung unpräzise. Zudem kann das Wort 付曲する dahingehend missverständlich interpretiert werden, dass der Musikalisierungsvorgang nur noch als Vorgang verstanden wird, bei dem „zum Wort eine passende Melodie hinzugefügt wird“ oder „Gefühle und Szene musikalisch dargestellt werden“.

Die vorliegende Arbeit zielt darauf ab, die wesentliche Seite des Musikalisierungsvorgangs, nämlich die des Vertonens, zu erklären.

Im ersten Abschnitt wird die Entstehungsgeschichte dieses Terminus untersucht. Der Terminus „vertonen“ taucht erst Ende des 19. Jahrhunderts überhaupt auf und wurde zunächst zwar als ein Synonym für „komponieren“ verwendet, der Gebrauch dieses Wortes allmählich jedoch differenzierter: dieses Wort bezeichnet nicht allgemein den Akt des Komponierens, sondern insbesondere den schöpferischen Vorgang, einen Text in Musik umzusetzen. Das Vertonen bezeichnet daher, einen Text, hauptsächlich ein Gedicht, zu musikalisieren. Im 20. Jahrhundert wird der Begriff von Musikwissenschaftlern oder Musikrezipienten verwendet, aber nie von Komponisten. Diese Tatsache könnte man dahingehend auslegen, dass der schöpferische Akt, einen Text in Musik umzusetzen, für die Komponisten denselben Akt wie eine Komposition ohne Text bedeutet. Insofern ist der Begriff „fukyoku“ in seiner Bedeutung nicht eindeutig genug. Die vorliegende Arbeit verwendet daher vorzugsweise den Begriff „付曲“ als „詩の音楽化“ (ein Gedicht vertonen).

Im zweiten Abschnitt wird die Studie über Schuberts Vertonungen von Thrasybulos Georgiades (1907–1977) herangezogen. Georgiades betrachtet genauer, wie Schubert ein Gedicht vertont und worin das Besondere in dessen Vorgehensweise liegt. Er untersucht zunächst die Vertonung „Wanderers Nachtlied“ (Johann Wolfgang von Goethe) von Schubert und betrachtet insbesondere, wie Schubert ein „sprachliches Ereignis“ mittels der „musikalischen Struktur“ ausdrückt. Im Anschluss vergleicht er zwei weitere Vertonungen des „Wanderers Nachtlied“ von Zelter und Schumann, um Schuberts Originalität hervorzuheben. Georgiades vertritt den Standpunkt, dass Schuberts Umsetzung bei der Vertonung eines Gedichts kein das Gedicht begleitender Akt sei, sondern dass er „durch das Gedicht und über es hinaus bis zu der tieferen, es tragenden Schicht, der Sprache, durchstieß und unmittelbar aus ihr schöpft“ (Georgiades 1979: Schubert. Musik und Lyrik. S. 29). Diese Behauptung erscheint überzeugend, und seine Studie stellt für die Liedforschung einen wichtigen Fortschritt dar.

Dennoch stößt er gegebenenfalls an seine (wissenschaftliche) Grenze, wenn er die Vertonung als eine

musikalische Strukturierung der Sprache versteht. Er ist der Meinung, dass Hölderlins Gedichte unter anderem deswegen kaum vertont werden könnten, weil in dessen Gedichten sprachlich „restlos Festgelegtes erscheint“ (ebd.: 30) und damit kaum Raum für eine Musikalisierung ließe, die an das Gedicht in seinem Urphänomen heranreicht. Dennoch muss erwähnt werden, dass bereits in den 60er-Jahren, als Georgiades diese Studie verfasste, renommierte und Impulse gebende Komponisten wie Orff, Hindemith, Britten, Reger und andere Hölderlins Gedichte vertont haben. Diese Tatsache weist darauf hin, dass eine andere Forschungsmethode herangezogen werden sollte.

Der dritte Abschnitt dieser Arbeit behandelt die Studie von Hans Heinrich Eggebrecht (1919–1999), in der sich gleichfalls mit Schuberts Liedern auseinandergesetzt wird. Die Studie basiert auf der Studie von Georgiades, aber Eggebrecht untersucht Schuberts Werk auf einer tieferliegenden Ebene, nämlich das Urphänomen der Sprache nicht als solches, was man strukturieren kann, sondern als Ton zu fassen. Dieser Ton bedeutet natürlich nicht irgendeinen konkreten Ton, sondern es ist der „Ton“, in dem der bestimmte Sinn der Worte herrscht.

Als ein treffendes Beispiel untersucht Eggebrecht „Das Wandern“ von Schubert (op. 25–1). Eggebrecht erkennt die Schubertsche Vertonungsweise wie folgt: Durch seine Musikalisierung ist der Begriff (in diesem Lied nämlich der Sinn des Wanderns) in „*ein* musikalisches Konzentrat verwandelt“ übersetzt, und sogar dieses Konzentrat erscheint in bestimmten (musikalischen) Tönen (bei diesem Lied die vier Töne: d, c, a, b) verwirklicht.

Eggebrecht untersucht darüber hinaus die Liedkunst und kommt zu der Erkenntnis, dass das Vertonen „begrifflos vermitteltes (...) Meinen der Musik an sich steht in der Gedichtvertonung in Beziehung zu dem Meinen des Gedichts“ (Eggebrecht 1979: Sinn und Gehalt. S. 238) sei und somit der Akt des Vertonens den Ton, begrifflos unbestimmte Botschaft des Gedichts, musikalisch zum Ausdruck zu bringen sei.

Diese Erkenntnis hat die Liedforschung noch weitergebracht, und es wird, sofern man ihr zustimmt, ersichtlich, warum Komponisten den Terminus „vertonen“ nicht verwenden: Sie brauchen nicht zu differenzieren, ob sie einen Einfall durch ein Gedicht, von der Natur oder von einem abstrakten Gedanken bekommen. Und deswegen bleibt Liedkomposition bis heute ein wichtiges Genre für Komponisten.

Bei Vertonungen handelt es sich nie um das bloße Hinzufügen einer Melodie oder das bloße Erzielen einer harmonischen Darstellung des Gedichts. Vielmehr stoßen Komponisten durch das Gedicht bis zum Urphänomen durch, das unbestimmt als „Ton“ das Gedicht beherrscht, und sie drücken den Ton in ihrer eigenen musikalischen Weise aus. Und wenn Komponisten das Urphänomen, den Ton des Gedichts, erreichen können, dann kann der Akt des Vertonens eine beachtenswerte Methode werden, womit sich der Akt des Dichtens näher betrachten lässt.

付曲するとは、いかなる行為であるのか

子安ゆかり

ドイツ語圏においては、テキストに作曲する行為を示す語として *vertonen* を、またテキストに作曲された作品を示す語として *Vertonung* を用いている。それぞれの定訳として「付曲する」、「付曲」という語が用いられているが、これらの語に対する定義はなされておらず、作曲する (*komponieren*) 行為との差異についても考察されていない。さらに「付曲する」という語は、どうしても「言葉に音楽を付ける」という意味に捉えられがちであり、付曲するという行為は、ともすれば「テキストの意味内容に即して旋律を付ける」ことや、「テキストの情景を音楽で描写する」といった付随的な行為とみなされがちである。本稿は、付曲するという行為の本質的な側面に迫ることを目指したものである。

第1節ではこのタームの成立史を検討した。その結果、*vertonen* というタームが登場するのは19世紀末であり、もともとは *komponieren* (作曲する) の代替語として用いられてきたものが、次第に「テキストに作曲する」という特別な作曲行為を表す語となってゆき、音楽研究者や受容者によって20世紀に用いられるようになっていったことが明らかになった。そこで本稿では、*vertonen* を「付曲」と訳するのではなく、「詩の音楽化」と訳すこととする。

第2節では、ゲオルギアーデス (Thrasybulos Georgiades, 1907–1977) によるシューベルトの歌曲に対する研究を検討した。ゲオルギアーデスは、いかにシューベルトが詩を音楽化しているのか、彼の詩の音楽化は何が特徴的なのかについて、詳細に検討している。シューベルトの「旅人の夜の歌」を例にとり、同じ詩を音楽化したツェルターやシューマンの作品とも比較しながら、シューベルトの *vertonen* という行為すなわち詩の音楽化行為は、決して「詩に音楽を付ける」といった付随的な行為に留まる行為ではなく、「詩を通じて、そして詩を越えて詩を担っているより深い層まで突き進む」(Georgiades 1979: 29) ことであり、その「根源現象」を音楽の構造をもって表現することだとしているのである。この見解は、説得力をもって歌曲研究に重要な一石を投じることになった。

しかし、あくまでも「根源現象」が(具体的な詩行の言葉でないにせよ)ことばであり、そのことばを音楽で構造化するとする彼の見解にひとつの限界が見えてくる。そのことは、ヘルダーリンの詩がなぜ音楽化されないのか、というゲオルギアーデスの見解に現れている。ゲオルギアーデスは、ヘルダーリンの詩がくまなく構造化されているがゆえ、作曲家の入り込む余地がないとしているのであるが、この研究がなされた1960年代には、すでにレーガー、オルフ、ヒンデミット、ブリテンといった著名な作曲家によってヘルダーリンの詩は、相当数音楽化されているのである。この事実は、詩の音楽化に対するさらなる視点を必要とすることを意味している。

第3節では、ゲオルギアーデスから12年後に出されたエッグブレヒト (Hans Heinrich Eggebrecht, 1919–1999) の研究を検討した。エッグブレヒトは、ゲオルギアーデスの研究を踏まえた上で、「根源現象」を何か構造化できるものとして捉えるのではなく、「おと」として捉えようとしたところに眼目がある。この「おと」とは、何かの具体的な音ではなく、詩行がもつ特定の意味が宿っている「おと」と規定され、*Stimmung* 情調との近似性を指摘した上で用いている語である。

エッゲブレヒトは、シューベルトの〈さすらい〉(《美しき水車小屋の娘》の第1曲)を例にして、この「おと」がどのようにシューベルトの具体的な楽音となっているかを論じていく。そして、シューベルトが詩の音楽化に際して行っていることは、この歌曲に関して言えば「さすらいの意味」といったある概念をいくつかの具体的な楽音(この曲においては、d, c, a, bの4音)へと凝縮させ、その音が全曲を通して用いられる構成音となることによって、概念としての「さすらいこと」を鳴り響かせていることだ、と見ている。エッゲブレヒトは後の研究においても詩の音楽化について論じており、詩を音楽化するという行為は、「おと」すなわち詩が持つ言葉で表現しえないメッセージを音楽化することだとしている。

このような認識は、歌曲研究をさらに発展させたことは間違いがないだろう。そして、この認識を踏まえるならば、作曲家たちはなぜ *vertonen* という語を用いないのか、ということも明らかになる。作曲家にとっては、ある楽曲を作曲するにあたって詩から着想を得ることは、自然や具体的な情景、もしくは抽象的な観念から着想を得ることと同じ行為であり、差別化する必要がなかったのである。そのように考えるならば、字面に沿って音楽を付けるといったことが成り立たなくなった現代音楽の領域でも歌曲作曲が盛んに行われている事実を説明することもできる。

詩の音楽化とは、単なる旋律の付加であったり、詩の調和的な描写に留まる行為ではない。そうではなく、詩の音楽化とは、作曲家が「おと」として詩に鳴り響く「根源現象」(ゲオルギアース)まで突き進み、その「おと」をそれぞれの方法で楽音化することなのである。そして、作曲家の詩の *vertonen* という行為が詩の「おと」に迫る行為ならば、その行為は詩人の詩作行為の創造の原点に到達できる行為だと言えるのである。