

博士論文（要約）

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

目次 (参考)

第1章 ヘルダーリンの詩作の概観

第1節 ヘルダーリンの詩作の概観 / 第2節 ヘルダーリンの音楽活動

第2章 ヘルダーリンの詩へのアプローチ

第1節 出版状況と研究状況 / 第2節 ヘルダーリンの詩への音楽的アプローチ
2.1. ロマン派の作曲家 2.2 ヘルダーリンの詩に付曲された作品の概観 / 第3節
20世紀音楽の論理に共振するヘルダーリンの詩の特徴 3.1 中間休止 3.2. ごつごつ
した結合 3.3 並列 3.4 まとめ / 第4節 付曲＝詩の「おと」の音楽化 4.1
付曲する *vertonen* というタームの歴史 4.2 ゲオルギアーデス：言葉とことばの構造化
4.3 エッグブレヒト：詩のおと 4.4 作曲家にとっての詩の音楽化 4.5 まとめ

第3章 ヘルダーリンの詩作行為

第1節 ベルトー：詩作プロセスと作曲プロセス / 第2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』 2.1 論考の成立状況
2.2 読み手を阻む破格構文 2.3. 手稿に記された3つの図形 2.4 素材の受容性
2.5. シュティムング（情調）2.6. 器官 2.7. 調和的対立 2.8. 想起 2.9. 熱狂／精
神化 *Begeisterung* / 第3節『表現とことばのためのヒント』 3.1. 不協和音 3.2.
「おと」になる 第4節 音調の交替 4.1. 論考の成立状況 4.2. 独自の詩学として
の「音調の交替」4.2.1. ハインゼ 4.2.2. 韻律論 4.2.3. 音調の交替

第4章 ヘルダーリンの詩の「おと」を聴く作曲家

第1節 ヘルダーリンの詩の音楽化の試み：アイスラー / 第2節 ヘルダーリンの
詩の音楽化の試み：シェーンベルク / 第3節 ヘルダーリンの詩の音楽化の試み：
ノーノ 第4節 ヘルダーリンの詩の音楽化の試み：ライマン

結論

参考文献

謝辞

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

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うち、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2つの分析を通して、すなわち1つは、作曲家が詩に出会い、その詩に付曲 *vertonen* 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、もう1つは、ヘルダーリン自身が執筆した詩作行為に関する美学論文を読み解くことを通して、ヘルダーリンが「何か」に出会い、言葉にし始めるまでの行為が「おと」を聴く行為であることを論証する。

「詩と音楽」を論じることは、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、既にいくつか研究がなされている。しかし、本論文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。本論文では、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。そうではなくて、本論文では、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見直そうとするものなのである。

なお、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」について、通常の語義¹を超えて用いられている場合がある。本論文においては、便宜上通常の語

¹ グリム辞典によると、ドイツ語において音 *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の4つの意味がある。

義と差別して「おと」と表記する。

まず、第1章第1節では、ヘルダーリンの生涯と彼の詩作、および詩人・ヘルダーリンを取り巻く人々との交流を概観し、続く第2節では、ヘルダーリンの音楽活動を概観した。

第1章での概論を踏まえて、続く第2章では、ヘルダーリンの詩へのアプローチの中で、詩の付曲行為を通じたヘルダーリンの詩へのアプローチについて考察しました。まず、第1節で出版状況やヘルダーリンの詩についての研究状況を確認し、続く第2節では、20/21世紀における作曲家がいかに関ヘルダーリンの詩に惹きつけられているのかを示した。ヘルダーリンの詩は、19世紀にはほとんど付曲されていないが、20/21世紀には最も多く付曲された詩人の一人となっている。その理由のひとつとして考えられるのは、20/21世紀の音楽技法とヘルダーリンの詩の特徴が合致しているということである。

そこで、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、ヘルダーリンが悲劇論の中で論じている「中間休止 *Zäsur*」や、20世紀の研究者に指摘されている「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。異質な要素がぶつかり、論理的な流れが、アドルノが言うところの「宙吊り」にされているヘルダーリンの詩の特徴を、20/21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、ヘルダーリンの詩への付曲が盛んに試みられたということができるのである。しかし、技法や構造が一致することだけが、20/21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、ということが本研究の直接的な原動力となっている。

そこで、続く第4節では、付曲行為とは詩の「何を」音楽化する行為であるのかについて考察した。まず、付曲するという語の原語である *vertonen* というタームについて検討した。この語は、もともと *komponieren* (配置する) に代わる語として要請されたタームだったが、その後「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用いられるようになっていく。本論文では *vertonen* を「詩を音楽化する」、*Vertonung* を「詩が音楽化された作品、楽曲」と訳すことにし、この訳語を用いた。

20世紀後半には、詩の音楽化という行為がいかなるものであるかについて、より踏み込んだ研究が登場する。ゲオルギアードス (*Thrasylbulos Georgios Georgiades 1907-1977*) 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もの」として、ことば (*Sprache*) を音楽化することだとみており、このことば (*Sprache*) を「根源現象 *Urphänomen*」と表現している。

ゲオルギアードスにとっては、その「根源現象」を音楽によって構造化することが、付曲行為

であるとしている。エッグブレヒト (Hans Heinrich Eggebrecht 1919-1999) 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 Ton」とし、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。つまり、20世紀後半には、作曲家が詩に出会い、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は、ゲオルギアードスの表現に従えば「根源現象」、またエッグブレヒトの表現に従えば詩の「おと」を音楽化する行為なのである。しかし、実際には19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り、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20世紀以降であった。そういう中で、ヘルダーリンの詩は、20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2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ということになる。そこで、第3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、1800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。そこでは、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、ゲオルギアードスやエッグ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、第1節では、ヘルダーリンの詩作行為が作曲行為に近親性があるとした、ベルトーの主張を検討した。ベルトーにとって「作曲行為」とは、作品を「起案する (entwerfen)」プロセスのことです。ベルトーは、ヘルダーリンの詩作行為のあり方を、ひとつつながりの経過で思考が進展していくような「線的 linier」な思考としてではなく、ひとつの単語が、音楽作品におけるモチーフのように常に総体と関わっているような並列的な思考であると見ており、作曲家が音楽作品を「起案する」プロセスに近親性があるとみなしている。確かにヘルダーリンの草稿には、後に複数の詩の詩句となる言葉が書きつけられたり、詩句の中で並列の接続詞である und や aber が多用されており、ヘルダーリンの詩作行為における並列的な思考の一端を示している。

ベルトーの主張を踏まえて、続く第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、1.

破格構文が並列されていること、2. 手稿に残された3つの図形、3. 素材の受容性、4. シュティムング（情調）、5. 器官、6. 調和的対立、7. 想起、8. 熱狂／精神化（Begeisterung）の8つの点において考察した。

この論考の冒頭部は、600語におよぶ12の条件文が並列した長大な一文で始まる。この論考を難解なものとして印象づけてしまう条件の並列は、しかし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、相関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10番目の条件において、この「並存している諸要件を同時に認識しようとする」ことが「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」と表現されており、「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。「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捉えることもできるのである。

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すが、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。例えば、より速く *schneller*、もしくは、より鎮まって（テンポもデュナーミクも）*nachgelassener*、といった表現を挙げることができる。

また、ヘルダーリンは、「器官」は、精神に対立しているとされている、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」という意味もあるということを見ると、「器官」は、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、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」にかなり近いことと、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ことを指摘した。「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」となるとしている。

続く第3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。この論考の中でヘルダーリンは、「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 Dissonanz」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「わたしのおと」となる「おと」であるとし、この段階が「ことばを予感する」段階だとしている。そして、詩人は「おと」の中で素材を選び取り、特定の音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。

第4節では、ヘルダーリンの美学論文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。第3節までにヘルダーリンの詩作行為のうち、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る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」、「イデアル的」という3つの音調が、それぞれ基底音調 (Grundton) と表現音調 (Ausdruckston) となり、そ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、3種類の音調から6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ということである。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3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6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1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1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、デュー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、適切な道具立てであったということなのである。

第4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3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。3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2つに分けて考えることができる。

まず、第1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、1943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6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「お前はどこにいるのだ？」というこの曲の中心的な詩句に用いられている2度と7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「お前はどこにいるのだ？」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いえるが、「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いえる。

第2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、20世

紀音楽の中のひとつの潮流を作り上げ、声楽作品も数多く生み出した 20 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、彼にとっての詩の音楽化は、あくまでも詩句の冒頭の言葉の母音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の段階より一歩先んじており、②の段階の試みであったと考えられる。

第 3 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 版に出会い、ヘルダーリンの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を感じ取り、ヘルダーリンの詩作行為が「いかに強く（自然、人間、生を）聴いているか、（ここでは *zuhören* 傾聴するという表現が使われている。） *wie stark er der Natur, oder den Menschen oder dem Leben zugehört hat*」ことであるのかを学んだことが、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、4 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、4 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の特徴的な記述は、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いえる。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のである。

第 4 節では、③の段階のうち、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〈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「ある時はひとつの言葉、ある時はひとつの詩行の後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。

以上、4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 19 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、彼らを用いた調性音楽は、不協和音は解決へと導かれること、転調をしても楽曲の終止は主調へと戻るなど調和がコード化された音楽だといえる。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、19 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 19 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 20 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 20 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うち、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。ヘルダーリンの詩作は 20 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うち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。(5 年以内に刊行予定)