

# 「歌」が導くマーラー音楽の相互関係性

山本 まり子

## はじめに

グスタフ・マーラー (Gustav Mahler, 1860 - 1911) の作品の多くは、独唱(群)を伴う形態で書かれている。交響曲もその例外ではない。ベートーヴェン (Ludwig van Beethoven) の第九交響曲は第4楽章に独唱と合唱を伴うことで音楽史に新たなページを切り拓いたが、それから約70年後、マーラーが作曲した交響曲のスタイルは、他の作品とその素材を共有することを通じて築かれたものであった。独唱曲が交響曲の単独楽章を構成するもの、あるいは独唱曲の全体もしくは一部が、交響曲楽章の主要主題となるものがその例である。マーラーの音楽は声楽史・管弦楽史のそれぞれの歴史の変遷を背負いながら、その2つの流れの合流点にある。その意味で、マーラーの音楽は、音楽史のいずれの観点からも異彩を放つ存在となっている。筆者はこの点に着目し、本稿においてマーラーにおける音楽相互の関係性について、以下に述べる「歌」の視点から検証する。

本稿では「歌われる音楽」を単純に「歌」の語で表す。それは、マーラーの作品の多くが民謡・俗謡をはじめとする過去から受け継がれてきた音楽を基礎に成立しており、本質的に、歌われる音楽を軸にして展開されたからである。「歌」はマーラーの複数の音楽に共通して置かれることによって相互の関係性を生み出す。その場合の「歌」は歌曲の一部である場合や、歌詞テキストがはずされて歌唱メロディーだけが採られた場合がある。さらに、過去の音楽を引用・再生したもの、また、歌曲作品でないが歌われる交響曲楽章がある。もちろんそこに一定の規則性が存在するわけもなく、音楽相互の関係性は多岐にわたる。

交響曲と歌曲の親近性について、音楽素材の布置関係から指摘する研究は従来からあるが<sup>1)</sup>、いずれも交響曲/歌曲という音楽分野に区分してその両者の関係を論じたものである。筆者は、分野の枠を意識しながらも、「歌」が分野を超えて音楽と音楽を関係づける媒介の役割を果たしている点に注目している。本稿では以下に、「歌」が音楽相互の関係性を成立させる媒介になりえた音楽史的素地を検討したうえで、その「歌」が成立させたマーラーの音楽の相互関係性を指摘する。

## 1 「歌」が相互関係性の媒介になりえた素地

1900年1月14日、ウィーンのフィルハーモニー・コンサートで、マーラーの指揮とソプラノのクンツ (Selma Kunz) の独唱により、《少年の魔法の角笛 *Des Knaben Wunderhorn*》(以下《角笛》歌曲群)から3曲、《さすらう若人の歌 *Lieder eines fahrenden Gesellen*》から2曲が演奏された<sup>2)</sup>。この演奏会に居合わせた音楽評論家のハンスリック (Eduard Hanslick) はマーラーの作品について、「これらの新しい歌 (Gesänge) を分類するのは難しい。リート、アリア、劇的シェーナのいずれでもなく、これらすべての要素を持っている」(Hanslick 1900: 76) と評した。

当時、一般にコンサートで歌われた歌曲は技巧的な面が強調されることが多くなり、そのためもあってオペラ歌手が登場する機会も多かった。ハンスリックがアリアや劇的シェーナを引き合いに出した理由も、クンツというオペラ歌手の存在とオーケストラによる伴奏が舞台音楽を連想させた、というところであろう。しかしその一方で、マーラーの5曲には18世紀以来の民謡調リートの伝統<sup>3)</sup>が堅持されていることにも気づいていたに違いない。ハンスリックの当惑は、当時耳にしたであろうヴァーグナー (Richard Wagner)、ヴォルフ (Hugo Wolf)、シュトラウス (Richard Strauss) のオーケストラ歌曲から感

じ取れる、音楽と詩の抒情性や響きの色彩感とはイメージの異なる音楽が引き起こしたものだ。

そこで、ハンスリックの批評にヒントを得て、オーケストラ伴奏、民謡調の歌詞テキスト、音楽構造のそれぞれが、音楽の相互関係性の成立にどのように貢献しているか、考察したい。

### 1.1 オーケストラとともにある「歌」、[歌]とともにあるオーケストラ

リート領域に属する歌曲の小品は、18世紀には愛好家による家庭やサークルといった私的な領域に属するものであった。シューベルト (Franz Schubert) の時代にあっても、リートは基本的に一般公開するためのものではなく、コンサートのプログラムにリートの演目が挙がるようになったのは19世紀後半になってからである (Salmen 1988)。この頃より、ベルリオズ (Hector Berlioz)、ブラームス (Johannes Brahms)、ヴォルフ、シュトラウス等は、自らの歌曲をオーケストラ用に編曲するようになった。

マーラーの態度が彼らと異なったのは、彼自身、ピアノからオーケストラへの「編曲」を行うのではない、という意識を強く持っていた点である。確かに《角笛》歌曲群の多くが先にピアノ稿で書かれ、数日ないし数週間を経てオーケストラ稿で完成したというプロセスに注目すれば、外からは「編曲」と受け取れよう。しかし、彼自身はオーケストラ稿に改めることに関して、「このような翻案の場合には、すべてが元から創造されなくてはならない。同じものではないのだから。ちょうど詩を外国語から翻訳する場合、逐語的な置き換えではなく、自由な作り直しであるときだけ、何らかの結果が得られるのとそっくりである。」(Killian 1984: 63 - 64) との考えを表明し、“新たな作り直し”への意志は2つの稿を別個の作品とみなそうとする姿勢となって表れた。1892年春に《角笛》歌曲群のうち5曲が完成した際、「この前ご一緒して以来、新しいリートをちょうど10曲書きました。」と残した書簡はこのことを示している (Hilmar-Voit 1993: XIII)。オーケストラとともに置かれる「歌」、*“新たな作り直し”*へと発想の転換が行われる「歌」が、関係性を生み出す媒介となるのも不思議なことではない。

《角笛》歌曲群が作られていた1893年の書簡では、歌曲がオーケストラとともにある必然性についてマーラーは次のように語っている。「第1に、誤解を生まないように、虹のように多彩な色をさまざまなパレットに載せて叙述しなければならないから。第2に、虹の中でどんどん増えてゆく色と繊細で微妙な変化を見たいから。第3に、コンサート・ホールとオペラ劇場の巨大な空間で大勢の人に聞かしてもらうためには、大きな音を出さなければならないから」(Nettle 1958: 594 - 595)。しかし、リュッケルト (Friedrich Rückert) の詩による作品 (1901 ~ 02年作曲、1905および1907年初演)以降は、各器楽パートと歌唱パートが対等にポリフォニックな流れを作り出し、「歌」に対して特別な役割を要求する度合いが低くなる。シュトラウスに宛てた書簡の中でマーラーは、リュッケルトの詩による作品の初演を回想して次のように語っている。「室内楽の音色をもったリートのための小さなホールが欲しい。[中略]僕は当地でこれらのリートを芸術上の理由から小さなホールで演奏した。そして、そのリートは小さなホールにうってつけだった。音楽祭の締め括りだからといって大きなホールで演奏するなんて、ひどい悪趣味だ」(Blaukopf 1988: 95 - 96、傍点はマーラーによる)。第5 ~ 7番の純器楽交響曲が作曲されていたこの時代、マーラーが「歌」とともにあるオーケストラに求めたものは音量ではなく音質へと変化した。純器楽交響曲の巨大な編成のオーケストラに対して、音色のヴァリエティーと繊細さを求めた「歌」のためのオーケストラの果たす役割と意味は区別されていたと考えられるだろう。

### 1.2 素材としての詩

マーラーと同じ年に生まれ、ウィーン音楽院時代からの友人でもあったヴォルフは、創作期の大半を

約 300 曲の歌曲創作に費やした。また 4 歳年下で、ともにドイツ語圏を代表する指揮者としての地位を後に築いたシュトラウスも、210 曲余りの歌曲を書いている。マーラーとともに後期ロマン派を代表する彼らの歌曲がマーラーのそれと大きく異なる点に、詩の選択とその扱いがある。ヴォルフは一度に一人の詩人の作品を集中的に扱うタイプで、ゲーテ (Johann Wolfgang von Goethe)、アイヒェンドルフ (Josef von Eichendorff)、メーリケ (Eduard Mörike) 等、自分自身より半世紀ほど前の芸術家の詩を好んだ。シュトラウスの場合、時代によって扱う詩の傾向に偏りが見られるが、よく知られたドイツの詩人以外に、趣味の詩人、同時代の社会派が選ばれており、民謡詩が扱われたのは 20 世紀に入ってからである<sup>4)</sup>。

マーラーの作品における歌詞テキストの作者ないし出典は、次のような変遷をたどった。早い時期の作品は、無名の詩人の詩もしくは自作の詩に偏っている。『少年の魔法の角笛』からは 26 篇の詩が選ばれ 24 曲が作曲された。《角笛》歌曲群の最後期の作品《レヴェルゲ *Revelge*》および《少年鼓手 *Der Tambour'sell*》と時を重ねるようにしてリュッケルトの詩へと出典が移行する。交響曲第 8 番では、マインツの大司教フラバヌス・マウルス (Hrabanus Maurus) 作とされる 9 世紀初頭のカトリックの讃歌とゲーテの『ファウスト *Faust*』第 2 部が使われ、ベートゲ (Hans Bethge) による中国詩のドイツ語訳をテキストにした《大地の歌》で声楽を伴う作品が締め括られる。

注目すべきは、マーラーの詩の扱い方である。マーラーは詩の芸術的完成度や社会的な評価を基準に選択したわけではない。むしろ、「そもそもテキストは、取り出されるべき深い内容と掘り出されるべき宝を暗示するものに過ぎ」ず (Killian 1984: 27)、リュッケルト以外の詩には大幅な改変を施した<sup>5)</sup>。したがって、マーラーによって改変された詩の代表格ともいえる『角笛』の原詩は、彼にとって「完成された詩ではなく、誰もが思いのままに形を整えてよい岩の塊」(Mahler 1991: 116) であり、「あらゆる『文芸詩』と本質的に異なり、芸術というよりも、あらゆる詩の根源である自然や生に極めて近い」(Blaukopf 1996: 322) 存在であった。交響曲第 8 番でカトリックの讃歌と『ファウスト』の文言を併置する発想、ドイツ語訳された難解な中国詩を並べようとした姿勢、そのいずれから考えても、マーラーにとって詩に手を加えることは、いわば作曲以前の一種の創作であり、その結果作り出されたテキストは、どの作品にも登場できるようスタンバイされた素材であった。

### 1.3 器楽と声楽を結ぶ要としてのソナタ形式

古典派の器楽で一定の類型化をみたソナタ形式は、時代とともに拡大と多様化の方向へ進んだ。マーラーは、ソナタ形式を長大な交響曲の構造の基礎として維持した。マーラーが他の交響曲作家と異なるのは、この音楽の枠組みが器楽作品ばかりでなく、声楽作品にも用いられたことであろう<sup>6)</sup>。ただし、マーラーの音楽を貫くソナタ形式は、常に展開・発展を続けるための土台として機能する。

「一度たりとも、何かを繰り返してはならず、すべてが自らの内側から発展しなくてはならない」(Killian 1984: 192)。交響曲第 5 番に関して述べたこの原則は、器楽作品だけにとどまらない。レーヴェ (Carl Loewe) のバラードに関連して「僕はリートの内容に沿って絶え間なく続く発展、すなわち通作を真の原理と見極めている。僕の場合、詩節が替わってもまるっきり反復していないのが君にもわかるね。それは、音楽には永遠なる生成と永遠なる発展の法則があるからだ」(Killian 1984: 136) と敷衍して説明し、シューベルトのリートに言及した際には「あらゆる繰り返しというものは、もうそれだけで嘘なのだ。芸術作品は、生命と同じように、常に次々と発展していかなければならない」(Killian 1984: 158) と、音楽の変化・発展についての自らの理念を明言している。

《角笛》歌曲群 24 曲中 10 曲にソナタ形式が用いられているが、いずれの作品においても、回帰した

主題は既に変容しているばかりかさらに変化を重ねる。交響曲では同様のことが規模を拡大して展開される。このように、マーラーにあってはソナタ形式から出発する音楽の基礎構造が、器楽と声楽を連結させる要の役割を果たしている。

## 2 「歌」を通じて形づくられる音楽の相互関係性

ここまでの検討結果に基づき、以下では「歌」によって形成される音楽の相互関係性を5つのカテゴリーに分け、整理する。

### 2.1 「歌」と「歌」

歌詞テキストのついた「歌」と「歌」の間に相互の関係性があるのは、同一音楽のピアノ稿とオーケストラ稿、別の作品として後に改稿した場合、異作品における同一フレーズの使用、以上の3つの場合である。

#### 2.1.1 ピアノ稿とオーケストラ稿

《さすらう若人の歌》、《角笛》歌曲群24曲中14曲、リュッケルトの詩による10曲中9曲、《大地の歌》は、ピアノとオーケストラによる2つの稿で書かれている。既に述べたように、マーラーにはピアノ稿からオーケストラ稿へ新しく作り直そうとする意識が強く、各曲のそれぞれの稿を別の作品とみなそうとしていた。マーラーの場合、ピアノ稿とオーケストラ稿の関係を単なる編曲、書き直した作品と見なすにとどめず、相互に影響を及ぼしながら成立した2つの個体として意味づける必要があるだろう。

#### 2.1.2 改稿

音楽的には別の作品として成立しているが、明らかに、原曲とそれを書き直した作品として扱うことの出来るのが、《草原の5月の踊り *Maitanz im Grünen*》(1880年3月5日完成)と《ハンスとグレート *Hans und Grete*》(1880年以降)の関係である。前者は5曲セットで計画して3曲が完成したテノールのための作品の1つであり、後者は、自筆譜に「5つの詩“5 Gedichte”」と書かれ、1892年に出版された《リートと歌》第1集の第3曲である。マーラー自身が書いた歌詞テキストと音楽構造はほぼ同一であるが、調性(前者はD-dur、後者はF-dur)と音楽の開始法(前者の冒頭ピアノはアフタクトで開始)が異なる。

#### 2.1.3 同一フレーズの使用

歌詞テキストは異なるが、ほぼ同一のフレーズが2つの作品に現れるケースには、次の2つの例がある。

- (1) 《嘆きの歌 *Das klagende Lied*》決定稿第1部〈吟遊詩人 *Der Spielmann*〉(1878～1880年)と《春に *Im Lenz*》(1880年)

《嘆きの歌》の第301～314小節でアルトからソプラノに受け継がれるフレーズは、《春に》の第13～26小節の歌唱パート(【譜例1】)にそのまま登場する。《嘆きの歌》の当該箇所は、吟遊詩人が笛を口にあてると悲しげな調べが鳴り出すというドイツ民話に基づいた自作テキストがあてられている。一方、《春に》に現れるその箇所は、白昼夢を見る男を慰める言葉で、マーラーの自作である。ともに、異世界から聞こえてくる響きを表している点で共通している。

Noch einmal so langsam

13 Ich bin nicht blind und se - he doch nicht.

17 mir ist nicht dun - kel, und ist - nicht licht.

21 Könt' la - chen und könn - te wei - nen, doch sa - gen könt' ich es

25 kei - nem.

【譜例 1】同一フレーズの使用例 その1  
《春に》第13～27小節

(2) 《天上の生活 *Das himmlische Leben*》と《3人の天使が歌った *Es sungen drei Engel* …》

これら2曲では、2種類の共通フレーズが使用されている。一方の共通フレーズは、《天上の生活》の第35～39小節（歌詞「聖ペテロが天国で見守っている」）と《3人の天使が歌った》の第54～57小節（歌詞「ああ、どうか私を憐れみたまえ」）であり（【譜例2 a）, b））、もう一方は前者の第65～70小節（歌詞「聖ルカは雄牛に手をかけてしまいそうだ。何も考えず、何も意に介さずに」）と後者の第33～41小節（歌詞「私は泣いてはいけないのですか、慈悲深い神よ」）である。

a) 《天上の生活》第35～39小節

Musical score for 'Heavenly Life' (天上の生活) measures 35-39. The score includes a vocal line and piano accompaniment. The tempo is marked 'Meno mosso' and the dynamics are 'pp fromm!' and 'pp'. The lyrics are 'Sanct Pe - ter im Him - mel sieht zu!'.

b) 《3人の天使が歌った》第54～57小節

Musical score for 'Three Angels Sang' (3人の天使が歌った) measures 54-57. The score includes a vocal line and piano accompaniment. The dynamics are '(pp)' and 'pp'. The lyrics are 'Ach komm' und er - bar - me dich! Ach'.

【譜例2】同一フレーズの使用例 その2

## 2.2 交響曲とそれを構成する歌詞テキストつきの「歌」

歌詞テキストつきの「歌」は、次の2通りの手法で交響曲の中に登場する。それは、作品として独立した歌曲が、一方では交響曲を構成する1つの楽章である場合と、歌曲として個別出版されなかった独立性の明確でない「歌」が、交響曲を構成する1つの楽章となる場合である。以下、これらの「歌」と交響曲の関係を指摘する。

### 2.2.1 作品として独立する「歌」と交響曲楽章

1つの作品として存在する歌曲が、一方で交響曲を構成する1つの楽章ともなっているケースには、次の3つの例がある。

- (1) 《原光 *Urlicht*》と交響曲第2番第4楽章
- (2) 《天上の生活》と交響曲第4番第4楽章
- (3) 《3人の天使が歌った》と交響曲第3番第5楽章

このうち(1)と(2)は、歌曲がピアノとオーケストラの2つの稿で書かれ、(3)の歌曲はピアノ稿のみで書かれている。(1)と(2)の場合、それぞれの歌曲と交響曲楽章の音楽内容は同一と言えるが、オーケストラ歌曲と交響曲楽章は別の執筆プロセスを経て成立しており<sup>7)</sup>、また、オーケストレーションに若干の相違が認められることは、これらの関係が歌曲から交響曲への単なる転用として片付けられない事実を示している。

一方、(3)の作曲プロセスは(1)、(2)と逆である。声楽パートにアルト独唱、女声合唱、児童合唱を有する交響曲楽章が、後に改めて独唱とピアノのためのピアノ歌曲として独立した<sup>8)</sup>。

## 2.2.2 独立しない「歌」と交響曲楽章

交響曲第3番第4楽章は、ニーチェ（Friedrich Nietzsche）の『ツァラトゥストラはこう語った *Also sprach Zarathustra*』のテキストに基づくアルト独唱〈人間よ！心せよ！*O Mensch! Gib acht!*〉である。1902年に交響曲が出版されるのと同時にピアノ伴奏譜として出版されたが（Internationale Gustav Mahler Gesellschaft, Wien 1990: X IV）、これが1つの独立した作品を意図して書かれたものかどうか、現存資料からは明らかでない。

## 2.3 交響曲とそれを構成する歌詞テキストなしの「歌」

次の4つの例では、歌詞テキストが付された歌曲の一部が、交響曲の中では歌詞をもたない純器楽で登場する。

- (1) 《さすらう若人の歌》第2曲〈朝の野辺を歩けば *Ging heut morgen übers Feld*〉全体（【譜例3】は冒頭部分）と交響曲第1番第1楽章・呈示部第1主題
  - (2) 《さすらう若人の歌》第4曲〈彼女の2つの青い目が *Die zwei blauen Augen*〉第40小節以降（【譜例4】）と交響曲第1番第3楽章トリオ主題
  - (3) 《夏の歌い手の交代 *Die Ablösung im Sommer*》（ピアノ歌曲）全体（【譜例5】は冒頭部分）と交響曲第3番第3楽章の主部
  - (4) 《魚に説教するパドヴァの聖アントニウス *Des Antonius von Padua Fisch predigt*》全体（【譜例6】は冒頭部分）と交響曲第2番第3楽章主部
- (3) では、歌詞の意味内容が交響曲の中で再び同じイメージを想起させる役割を果たし、(4) では、歌曲全体が交響曲楽章全体の音楽構造の基盤を成している。

Gemächlich, nicht eilen

Gesang  
Klavier

【譜例3】交響曲に現れる「歌」 その1  
《さすらう若人の歌》より〈朝の野辺を歩けば〉

39 *lassé bis zum Schluß*  
Auf der Stra- ße steht ein Lin- den- baum, da

*sempre pp*

43 *pp*  
hab' ich zumersten Mal im Schlaf ge- ruht! Un- ter dem Lin- den- baum! Der

*ppp*

47 *ppp*  
hat sei- ne Blü- ten ü- ber mich ge- schneit. Da

Detailed description: This is a musical score for a vocal and piano piece. It consists of three systems of music. The first system (measures 39-42) features a vocal line with the lyrics 'Auf der Straße steht ein Lindenbaum, da' and a piano accompaniment marked 'sempre pp'. The second system (measures 43-46) continues the vocal line with 'hab' ich zumersten Mal im Schlaf geruht! Unter dem Lindenbaum! Der' and piano accompaniment marked 'pp'. The third system (measures 47-50) concludes with 'hat seine Blüten über mich geschneit. Da' and piano accompaniment marked 'ppp'. The piano part features intricate textures with triplets and arpeggiated figures.

【譜例 4】交響曲に現れる「歌」 その2  
《さすらう若人の歌》より《彼女の2つの青い目が》

Mit Humor

*p*

Ku- kuk hat sich zu To- de ge- fal- len,

*p*

5 *p*  
To- de ge- fal- len an ei- mer grü- nen Wei- den! Wei- den! Wei- den!

10 *p*  
Ku- kuk ist tot! Ku- kuk ist tot! hat sich zu Tod' ge- fal- len!

Detailed description: This is a musical score for a vocal and piano piece. It consists of three systems of music. The first system (measures 1-4) features a vocal line with the lyrics 'Ku-kuk hat sich zu Tode gefallen,' and a piano accompaniment marked 'p'. The second system (measures 5-8) continues the vocal line with 'Tode gefallen an einer grünen Weiden! Weiden! Weiden!' and piano accompaniment marked 'p'. The third system (measures 9-12) concludes with 'Ku-kuk ist tot! Ku-kuk ist tot! hat sich zu Tod' gefallen!' and piano accompaniment marked 'p'. The piano part features a rhythmic accompaniment with triplets and arpeggiated figures.

【譜例 5】交響曲に現れる「歌」 その3  
《夏の歌い手の交代》



The image shows two systems of musical notation. The first system (measures 7-12) features a vocal line with lyrics: "An - to - nius zur Pre - digt die Kir - che find't le - digt Er". The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex rhythmic pattern in the left hand. The second system (measures 13-18) continues the vocal line with lyrics: "geht zu den Flü - sen und pre - digt den Fi - schen! Sie schlag'n mit den Schwänzen! Im". The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns, including some chords in the right hand.

【譜例 6】交響曲に現れる「歌」 その4  
《魚に説教するパドヴァの聖アントニウス》

## 2.4 交響曲としての「歌」

ここで扱うべき「歌」は交響曲第8番と《大地の歌》である。

交響曲第8番は第1部、第2部とも合唱と独唱群を伴う。第1部は聖霊降誕祭の讃歌が、また第2部には『ファウスト』第2部が用いられているが、いずれも独立した「歌」とはならない。これらは作品としての交響曲であり、交響曲に声楽が導入されたケースである。

一方、《大地の歌》は *Das Lied von der Erde: Symphonie eine Alt- und eine Tenorstimme und großes Orchester* というタイトルである。中国詩をドイツ語に訳したベートゲの詩による6つの「歌」を、連作歌曲集とするか、あるいは第9番に代わる交響曲とみなすべきか、マーラー研究者の間にも見解に相違がある<sup>9)</sup>。

《大地の歌》をどの音楽分野に分類するかという議論は、音楽の領域をあらかじめ設定しておこうとする発想である。しかし、より重要なのは、交響曲とそれを構成する「歌」は歌詞つき／歌詞なしのいずれの場合も音楽の関係性を形成する媒介として機能していたのに対し、交響曲としての「歌」は交響曲そのものとして完結しており、《大地の歌》におけるピアノ稿とオーケストラ稿の関係を除いては、異なる音楽を結びつける役割を果たさないことである。

## 2.5 マーラーの外側にある「歌」とマーラーの音楽

「歌」が音楽の関係性を導く点に関しては、マーラーの作品という枠を超えた関係性、すなわち、マーラー以外の「歌」とマーラーによる音楽の間に着目しなければならない。

具体的に指摘されてきた例には、俗謡《マルティン兄貴 *Bruder Martin, schläfst schon*》のメロディーを使用したとされる交響曲第1番第3楽章の主題（柴田 1984: 49 - 50）、ドイツの学生歌《われらは堅固な校舎を建てた *Wir hatten gebauet ein stattliches Haus*》のメロディーの引用とされ、交響曲第3番第1楽章の冒頭でホルンのユニゾンによって演奏される第1主題がある（渡辺 1990: 41 - 46）。また、幼少時の環境に着目し、モラヴィアやボヘミアの民族音楽がマーラーの作品に影響を与えたとする見解がかつて物議を醸した（Klusen 1963, Karbsicky 1978）。

こうした外側にある「歌」が自身の音楽にどの程度影響を及ぼしたのか、マーラーの発言は残されていない。したがって、いずれも傍証の域を出ない。ただし、少なくとも《角笛》歌曲群の成立過程を考えれば、マーラーが自らの外側から「歌」を継承することに大いに関心を寄せていたことは確かである。

### おわりに—「歌」が担うもの

マーラーの音楽においては、器楽と声楽の垣根を超えた2つの音楽が「歌」によって相互に関係している。これは、声楽・管弦楽の歴史の変遷において他に類を見ない独自の展開である。その背景には、オーケストラ歌曲の成立と広がり、オペラ以外の分野においても声楽と管弦楽を強力に近づけたという事情があった。マーラーの場合は、分野によらず音楽と詩の要素の多くを「歌」に求めただけでなく、それらを加工した。マーラーの音楽は、こうして自らが用意した素材としての「歌」を通して発展的に広がる場所に独自性がある。

マーラーの音楽にはそこかしこに「歌」が存在する。多くの「歌」は共有されるが、それは単なる現象としてそこにあるのではなく、「歌」を通じて音楽と音楽の関係が築かれてゆく性質のものである。すなわち、「歌」が関係性を紡ぎ出してゆくのである。しかもその関係性は、声楽から器楽へ向かう一方通行ではなく、柔軟に行き交う相互関係である。

「歌」に備わったメッセージ性は、音楽と詩の加工によってマーラーの意に叶う形に改められた後、交響曲のテーマ性・標題性・意味づけられた楽章配列を引き出す役割を果たす。歌詞テキストは、もちろん直接的な伝達力をもって2つの音楽をつなぐ場合もあるが、たとえ歌詞テキストを伴わなくとも潜在的な力を有して関係性を確保する。

このように、マーラーの音楽では、「歌」の素材の共有によって、音楽の新たな拡大と統合が展開されたと言えよう。

### 註

- 1) その代表的な例が、交響曲に軸足を置き、そこに登場するリートの要素を整理したティベの『グスタフ・マーラーの器楽による交響曲楽章における、リートあるいはリート要素の使用について』(Tibbe 1971)である。
- 2) ヴィーンのフィルハーモニー・コンサートは1842年に自主的な芸術活動として始まった。この日の演奏会で歌われた5曲は次の通り。①《浮世の生活 *Das irdische Leben*》、②《美しいトランペットが鳴り響くところ *Wo die schönen Trompeten blasen*》、③《誰がこの歌を作ったのだろう *Wer hat dies Liedlein erdacht?!*》、④《朝の野辺を歩けば *Ging heut' morgen übers Feld*》、⑤《彼女の2つの青い目が *Die zwei blauen Augen*》。このうち、①と②はこの演奏会で初演された。
- 3) 18世紀以降の諸文献によれば、リートは語義の上では、文学と音楽の二重の領域で使われる術語として認識され、定義づけられた。文学の領域では歌うために作られた韻律的な詩を、また音楽の領域では各詩節が同一の旋律で歌われる有節形式の音楽を指すものである。シューベルトによって芸術歌曲が誕生した以降も、民謡調の単純で歌いやすい旋律が基本的な理念として維持された。
- 4) シュトラウスは、20世紀に入ってから『少年の魔法の角笛』(3曲)とアルザス民謡(2曲)を題材に選んでいるが、彼はこれら民謡詩にも文芸詩と同様に抒情的な音楽を付している。
- 5) 《角笛》歌曲群における詩の改変方法については、拙稿・山本2001で分析的に詳しく述べた。
- 6) 歌曲に導入されたソナタ形式の分析例と意味については、拙稿・山本2003で取り上げた。

- 7) 《角笛》歌曲群のオーケストラ版における校訂報告では、この点が明記されている。
- 8) マーラーは独唱とオーケストラのための《3人の天使が歌った》の楽譜を残さず、マーラーの死後ヴェス (Joseph Wöss) が交響曲楽章に基づいたオーケストレーションを施した。これらの記譜上の差異については Mitchell (1975) に詳しい。
- 9) 国際マーラー協会が出版を続けているマーラー全集の校訂者の一人ゾルタン・ローマンはこの作品を歌曲に含める見解の持ち主だが (Roman 1974)、他の校訂者ペーター・レヴァースは歌曲のカテゴリーから除外して論じている (Revers 2000)。渡辺は、ピアノ版《大地の歌》の意味を探ることでこの問題を扱っている (渡辺 1990: 81 - 94)。

## 参考文献

Blaukopf, Herta(Hrsg.) ブラウコップ, ヘルタ (編著)

1988 (Erweiterte Neuauflage) *Gustav Mahler / Richard Strauss Briefwechsel 1888 - 1911*. München: Piper (1<sup>a</sup> 1980).

1987 初版に基づく日本語訳『マーラーとシュトラウス ある世紀末の対話—往復書簡集 1888 ~ 1911—』塚越 敏 (訳) 東京: 音楽之友社.

1996 (Neuauflage. Zweite nochmals revidierte Auflage) *Gustav Mahler Briefe*. Wien: Paul Zsolnay(1<sup>a</sup> 1982).

Hanslick, Eduard

1900 *Aus neuer und neuester Zeit*. Berlin: Allgemeiner Verein für Deutsche Littertur.

Hilmar-Voit, Renate

1993 “Vorwort”. in Internationale Gustav Mahler Gesellschaft, Wien(Hrsg.) *Fünfzehn Lieder, Humoresken und Balladen aus Des Knaben Wunderhorn für Singstimme und Klavier*. Band XIII ; Teilband 2b (UE19950): XI - XXIII.

Karbsicky, Vladimir

1978 *Gustav Mahler und seine Umwelt*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft.

Killian, Herbert (Hrsg.) キリアーン, ヘルベルト (編) ; バウアー = レヒナー, ナターリエ (著)

1984 *Gustav Mahler: In den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner*. Hamburg: Karl Dieter Wagner.

1988 日本語訳『グスタフ・マーラーの思い出』高野 茂 (訳) 東京: 音楽之友社.

Klusen, Ernst

1963 “Gustav Mahler und das Volkslied seiner Heimat”. *Journal of the International Folk Music Council*: XV: 29 - 37.

Mahler, Alma マーラー, アルマ

1991 *Gustav Mahler. Erinnerungen*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag(1<sup>a</sup> *Gustav Mahler. Erinnerungen und Briefe*. 1940, Amsterdam: Allert de Lange).

1973 1949年の第2版、1969年のミッチェルによる英訳版、1971年のミッチェルによるドイツ語新版に基づく日本語訳『グスタフ・マーラー —回想と手紙—』酒田 健一 (訳) 東京: 白水社.

Mitchell, Donald

1975 *Gustav Mahler. Volume II: The Wunderhorn years*. London : faber and faber.

Nettle, Paul

1958 “Gustav Mahler als Musikhistoriker”. *Musica* 12(10): 592 - 595.

Revers, Peter

2000 *Mahlers Lieder: Ein musikalischer Werkführer*. München: C.H.Beck.

Roman, Zoltan

1974 "Structure as a factor in the genesis of Gustav Mahler's songs". *The Music Review*. 35: 157 - 166.

Salmen, Walter ザルメン, ヴァルター

1988 *Das Konzert: Eine Kulturgeschichte*. München: C.H.Beck.

1994 日本語訳『コンサートの文化史』上尾 信也, 網野 公一 (訳) 東京: 柏書房.

柴田 南雄

1984 『グスタフ・マーラー—現代音楽への道—』東京: 岩波書店 (岩波新書).

Tibbe, Monika

1971 *Über die Verwendung von Liedern und Liedelementen in instrumentalen Symphoniesätzen Gustav Mahlers*. München; Salzburg: Musikverlag Emil Katzschler.

渡辺 裕

1990 『文化史のなかのマーラー』東京: 筑摩書房.

渡辺 護

1997 『ドイツ歌曲の歴史』東京: 音楽之友社.

山本 まり子

2001 『マーラーの《角笛》歌曲群—多相的ネットワーク群の生成過程—』2001年度お茶の水女子大学博士論文 (博乙第 159号).

2003 「マーラーの歌曲構造にみる「ソナタ・プロセス」」『お茶の水音楽論集』5:143 - 153.

#### 分析使用楽譜および校訂報告 (Revisionsbericht)

Internationale Gustav Mahler Gesellschaft, Wien(Hrsg.)

©1970 - 1998 *Gustav Mahler. Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe*. Band I, II, III, IV, IX, XIII, XIV, Supplement Band II, IV. Mainz: Schott., Mainz: Universal Edition., Wien; London: Universal Edition.