

『マーラーの作品とそのオーケストレーションについて』

(その1 マーラーの作品について)

児玉 和光

序 ——何故 今 マーラーか——

グスタフ・マーラー (Gustav Mahler 1860~1911) は、19世紀末から20世紀初頭にかけて活躍した指揮者であり、作曲者である。

マーラーの音楽は、1950年頃までは真に理解する人も少なく、世紀末的な音楽として軽視され、ユダヤ人の音楽として忌避され、その長大さと演奏の難渋さによって敬遠されがちであった。また、テーマの凡俗性や過度の感傷性、過重な和声、などのさまざまな指摘によって批評されることも多く、その評価が定まりにくい存在であった。

しかし、1920年に、既に、指揮者のウィレム・メンゲルベルク (Willem Mengelberg 1871~1951) や作曲家のアルノルト・シェーンベルク (Arnold Schönberg 1874~1951) らによって提起されていた「マーラー・ルネサンス」が、現代に至って再び甦って、いわゆるマーラー・ブームが起り、彼の音楽の価値を是認する意見も年を追って増加しつつあるのが現状である。その理由として考えられることを要約すれば、それはだいたい次のようなものであろう。

マーラーの音楽は、J.S. バッハ (1685~1750) やL.V. ベートーヴェン (1770~1827) からA. ブルックナー (1824~1896) に至る器楽的伝統に感化を受けつつ、一方で、F. シューベルト (1792~1822) やR. シューマン (1810~1856) などに代表される歌曲の抒情性を引き継いで、絶対音楽としての交響曲と標題音楽としての歌曲との融合を図り続けた。そして、特に、リヒャルト・ワーグナー (Richard Wagner 1813~1883) の強い影響を受けて、リヒャルト・シュトラウス (Richard Strauss 1864~1949) と共に後期ロマン派を支え、独特の作風でロマン主義音楽の世紀末的爛熟をもたらした。しかしその一方で、交響曲形式の変革や、ポリフォニーを多用した斬新な和声処理、独自の楽器編成や表現法を駆使したオーケストレーションなどによって、それまでの伝統的音楽作品の規範から逸脱した。そして、独自のアイロニーを織り込んだその作風は、音楽史的に最初の現代作曲家

としての位置づけを得た。すなわち、アルノルト・シェーンベルクをはじめ、アルバン・ベルク (Alban Berg 1885~1935)、アントン・ヴェーベルン (Anton Webern 1883~1945) たちの第2次ウィーン楽派や、ディミトリー・ショスタコーヴィチ (Dimitry Shostakovich 1906~1975) などに多大の影響を与えて、結果的には、19世紀ロマン派音楽と20世紀現代音楽との掛け橋的役割りを担った。

マーラーの音楽は、ユダヤ人に対する差別的偏見の故に、1930~40年代にかけて、中央ヨーロッパ地域でナチスによって演奏禁止の措置を受けていたこともあって、一般には耳に触れる機会が少なかった。しかし、現在では人種差別意識が一時よりは稀薄になり、それにつれてマーラーの音楽が演奏会などで採り上げられる機会も増加した。

マーラーは社会的にも音楽的にも極端なアウトサイダーであり、その精神的苦悩の源泉を、直接、彼の置かれていた社会環境の中に求めて、そのような内容を多く含んだ作品を書いた。そして、「生とは何か、死とは何か」を生涯のテーマとした。そのようなマーラーの作品群の中にみられる、凡俗性と高貴性の異種共存や様式的な不統一などは、彼の芸術的価値観や運命的絶望感などの葛藤の現れであり、内部矛盾の包括ともよみとれる。そしてそれがそのまま現代人の精神構造や生活感情に訴えかけて、特異な美しさと情念に満ちた力で人の心のうちに強く迫ってくる。その一方で、人間と自然をこよなく愛し、その両者の融合とこの大地の永遠を祈った彼の人間性が、またまた現代人の気持ちに強く訴えかけて、今、特に若い世代の共感をよぶ結果になっていると思われる。

マーラーの交響曲作品は、多年の歌劇場指揮者としての経験を生かして、重厚な劇的効果をねらったものが多い。大編成のオーケストラによる圧倒的音響効果が要求されると同時に、空間的には、遠近や上下の広がりをもった音の響きも要求され、音色的には、澄明な響きと室内乐的な精妙さをもった極めて繊細な音楽表現をも要求される。この重厚にして繊細な音楽表現が要求されるマー

ラー作品の演奏においては、当然、演奏団体の技術においても演奏会場の音響効果においても、共にその質の高さが要求される。近年、その両者の条件を満たす演奏会に接し得る機会は急増している。

マーラーの交響曲は、時間的に長大なものが多く、ある時期まではレコード化しにくいものも多かったが、L.P.やC.D.の出現によってディスク化が容易になった。更に、録音技術や再生機器の高性能化と相俟って、その音響の細部までの再現が可能になり、マーラー音響の普及に拍車をかける形になっている。既に、1世紀前にマーラーが創造した音楽が、やっと現時点において彼の要求した響きで再現できるようになったといえる。

マーラーが「今に私の時代がくる」といった言葉は、当時友人でありライバルでもあったリヒャルト・シュトラウスに向けられたものであったが、今、まさしくマーラーの時代がやってきたことになる。

このマーラーの作品の特徴と、その音響を生み出すオーケストレーションの仕組みについて迫ってみようと思った次第である。

—— マーラーの人間像 ——

マーラーは、1860年7月7日、ボヘミアの寒村カリシュトで生まれ、生後まもなくモラヴィアのイグラウに移り住んだ。

ユダヤ人の両親には、14人の子供が生まれたが、生まれつきの欠陥や病気で9人は幼いうちに死んだ。第1子は次男グスタフが生まれる前に死んでいたため、彼は最年長の子供として育った。

父は頑固で母は優しくだったが、お互いに気が合わず喧嘩の絶え間がなかった。この両親の不和と相次ぐきょうだいの死は、マーラーにとって暗い心の傷となって生涯残った。

マーラーは、幼少時代から音楽的才能に優れ、6才の頃からはピアノレッスンを受けるようになったが、その頃、最初に作った曲はポルカで、その導入部には葬送行進曲がつけられていた。彼は、あらゆる自然音に対して非常に敏感な耳をもっていて、モラヴィアでの幼児体験で得たさまざまな音の響きは、後々、彼の創作活動に深くかかわっていくようになる。

マーラーは、1875年からウィーン音楽院で学び、1878年に優秀な成績で卒業した。この頃、音楽の修業と並行して、ウィーン大学で、歴史、哲学、音楽史などを学び、カント、ショーペンハウエル、ニーチェなどの書から奥深い教養を得た。彼は、後々、自分の作品を、単なる音楽を超えて壮大な思想表現の具として扱うようになった。

ニーチェの「ツァラトゥストラはかく語りき」からの「陶酔の歌」を第3交響曲第4楽章に、ゲーテの「ファウスト」の第2部終幕の場を第8交響曲第2部に採り入れ、未完に終わったがダンテの「神曲」を第10交響曲に採り入れようとした。また、彼の中に根づいた東洋のペシミズムの思想は、《大地の歌》や第9交響曲の中に生きつづけている。

1880年、マーラーが19才の年の夏期シーズン、オーストリアのリントに程近い保養地の歌劇場で指揮者の地位を得たが、仕事の内容がオペレッタで彼の性には合わなかった。しかし、これが、彼の指揮者としての最初の仕事となり、その後の指揮活動のきっかけとなった。指揮者としてのマーラーは、指導が厳格で音楽的に妥協を許さず、態度も独裁的であった。また、彼がユダヤ人であったことや、音楽的構想が伝統的慣習から外れていたこともあって、多くの争いを起こし、彼自身の出世欲も強かったことから、その職場を転々とした。マーラーの指揮者としての経歴を次に示す。

- | | |
|----------------|---|
| 1881年～82年 | ライバハ市立歌劇場指揮者
(現ユーゴスラヴィアのリュブリャナ) |
| 1883年前半 | オルミュッツ歌劇場指揮者
(現チェコスロヴァキアのオロモウツ) |
| 1883年後半～85年前半 | カッセル王立歌劇場副指揮者 |
| 1885年後半～86年 | ブラハのドイツ歌劇場主任指揮者 |
| 1886年～88年 | ライブツィヒ市立歌劇場
アルトゥール・ニキシュ
(Artur Nikisch 1855～1922)
の下で副指揮者 |
| 1888年10月～91年3月 | ブダペスト王立歌劇場指揮者 |
| 1891年4月～ | ハンブルク市立歌劇場指揮者 |
| 1893年～ | ハンブルク楽友協会予約演奏会
ハンス・フォン・ビューロー
(Hans Von Bülow 1830～1894)の代理指揮者 |
| 1894年～ | ハンス・フォン・ビューローの死後同上正指揮者 |
| 1897年4月～ | ウィーン宮廷歌劇場指揮者 |
| 1897年10月～ | 同上 総監督 |
| 1898年～1901年 | ウィーン・フィルハーモニー管弦楽団指揮者 |
| 1907年 | ウィーン宮廷歌劇場辞任 |
| 1908年～ | メトロポリタン歌劇場指揮者 |
| 1910年～11年 | ニューヨーク・フィルハーモニー交響楽団指揮者 |

1897年2月23日、マーラーはユダヤ教からカトリック教に改宗し、2ヶ月後に、ウィーン宮廷歌劇場の指揮者の地位を得た。

1902年に、アルマ・マリア・シントラーと結婚し、以後、2人の娘を得たが、1907年長女アンが4才半で死去した。

1907年には、他に2つの事が起った。即ち、マーラーが心臓発作を起したことから、対人関係の不和や反ユダヤ的な攻撃のためウィーン歌劇場を辞任したことである。

1908年、メトロポリタン歌劇場に就任したのは、同歌劇場の報酬が、やがて、自分の作曲のための隠遁生活に役立つと考えてのことであった。

1911年2月21日、マーラーは、ニューヨークで病をおして最後の指揮を行った後、同年4月ヨーロッパに帰り、パリで静養の後、こよなく愛したウィーンに行き、1911年5月18日永眠した。

I マーラーの作品

マーラーの初期的作品としては、1875年のウィーン音楽院入学時以降、数曲の室内楽や歌曲、交響曲、オペラなどがある。その中で、作品的に意味のあるものとしては、1878年から1880年にかけて作曲された、カンタータ「歎きの歌」と、1900年以降ユニヴェルザール社から14曲まとめて出版された、ピアノ伴奏による歌曲集「若き日の歌」がある。

しかし、主たる作品は、オーケストラ伴奏による4つの歌曲集と11の交響曲に集約される。

1. 歌曲とその特徴

(1) 歌曲集「さすらう若人の歌」全4曲

マーラーは、1883年からこの歌曲集の作曲を始めて1893年にはスコアを完成させ、更に以後もその改訂を続けた。この歌曲集は、マーラーの自伝的作品ともいえる

もので、テキストは殆んど自作のものである。そして歌曲と交響曲の融合を図った彼の創作活動の根源的作品であり、彼の青春の記念碑でもある。全4曲の曲名とそれぞれの開始調、終結調および拍子を〔表1〕に示す。

○特徴

1) マーラーの最初の劇的発想による連作歌曲集である。

2) 4曲全部が発展的調性によっている。発展的調性とは、開始時の調と終結時の調が異なるものをいう。

——〔表1〕参照——

3) 民族舞曲のリズムの採用。

第1曲は、チェコのチエヒ地方のフリアントのリズムを用いており、以後の彼の作品におけるレントラー、ワルツ、ポルカなどのリズムの多用を示唆している。

4) 下降4度動機の萌芽。

第1曲の第2小節の下降4度音型は、第2曲の主旋律の動機につながり、それが、第1交響曲の第1楽章の第1主題に転用されてカッコー動機を生むもとにもなった。そして以後のマーラーの作品に多出する4度音型の根源的存在となった。例としては、第1交響曲第3、4楽章、第7交響曲第5楽章、第8交響曲第1楽章など。

5) 葬送行進曲のイメージの萌芽。

マーラーは、6才の時に既に葬送行進曲的なものを作曲していたが、この曲集の第4曲の陰鬱な歩行表現は、以後の葬送行進曲のリズムの根源的存在となる。例としては、第2交響曲第1楽章、第5交響曲第1楽章など。

6) 具象表現、自然描写の多用と抽象表現の萌芽。

例——小鳥の鳴き声(第1、2曲)、花の描写(第2、4曲)。ハーブの特定音型による至福・憧憬の抽象概念の表出(第4曲)。

7) 交響曲への転用。

(2) 歌曲集「子供の不思議な角笛」全12曲

〔表1〕

さすらう若人の歌 “Lieder eines fahrenden Gesellen”				
	曲名	開始調	拍子	終結調
第1曲	彼女の婚礼の日は “Wenn mein Schatz Hochzeit macht”	d-moll	$\frac{2}{4}$ (中間部) $\frac{2}{4}$ (第52小節のみ $\frac{3}{8}$, 第88小節のみ $\frac{3}{4}$)	g-moll
第2曲	朝の野辺を歩けば “Ging heut’ Morgen übers Feld”	D-dur	$\frac{2}{2}$	Fis-dur
第3曲	私は燃えるような短剣をもって “Ich hab’ ein glühend Messer”	d-moll	$\frac{9}{8}$, 第62小節以降 $\frac{4}{4}$	es-moll
第4曲	二つの青い目が “Die zwei blauen Augen”	e-moll	$\frac{4}{4}$ (第8, 10, 14小節) に $\frac{5}{4}$ をはさむ)	f-moll

マーラーは、早い時期から、ドイツの民謡詩集“Des Knaben Wunderhorn”に出会い、「子供のふく角笛のように素朴で、そこには一種説明のできない不思議を宿す」という民謡の内容が自分の幼児体験に似通っていることからたいへん気に入っていて、ある意味では、自分の精神的故郷として受けとめていた。1887年頃から1890年代の終りにかけて、断片的に、この「角笛詩集」の中の幾つかに曲をつけ、何度かの改訂や差し替えのあと結果的にこの歌曲集が出来上った。編集次第で、10曲の場合もあれば13曲や14曲の場合もあるが、普通は12曲にまとめられたものが多い。曲の順序は場合によってまちまちである。全12曲の曲名と、それぞれの開始調、終結調および拍子を〔表2〕に示す。

○特徴

1) マーラーは、この曲集の中で、ファンファーレなどを含む軍事的な響きや、舞曲・行進曲のリズム、小鳥の鳴き声や人間の対話など、なまの表現を使って、一見、写實的に「角笛詩集」の世界を再現しているようにみせながら、しかし一方で、原詩に手を加えたり、作曲的表現法を工夫するなどして、幻想的性格を強め、現実の世界ではない、マーラー独自のノスタルジックな陶酔郷を描き出そうとした。

2) この「角笛歌曲集」の内容は、愛、別離、伝説、諷刺など、いろいろ多岐に亘っているが、それぞれの曲の性格を傾向別に分類してみると、だいたい〔表3〕のようなものとなる。

3) シンメトリー (Symmetrie) 形式の萌芽。

第4曲《この歌を作ったのは誰》の中で、第1、第2、

〔表2〕

子供の不思議な角笛 “Des Knaben Wunderhorn”				
	曲名	開始調	拍子	終結調
第1曲	番兵の夜の歌 “Der Schildwache Nachtlied”	B-dur	$\frac{4}{4}$ (途中 $\frac{6}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{4}{4}$ の混用) 最後 $\frac{6}{4}$	B-dur: V
第2曲	むだな骨折り “Verlor’ ne Müh”	A-dur	$\frac{3}{8}$	A-dur
第3曲	不幸なときの慰め “Trost im Unglück”	A-dur	$\frac{6}{8}$ と $\frac{2}{4}$ の入り組んだ交替	A-dur
第4曲	この歌を作ったのは誰 “Wer hat dies Liedlein erdacht”	F-dur	$\frac{3}{8}$	F-dur
第5曲	この世の生活 “Das irdische Leben”	es-moll	$\frac{2}{4}$	es-moll
第6曲	魚に説教するパドヴァの聖アントニウス “Des Antonius von padva Fischpredigt”	c-moll	$\frac{3}{8}$	c-moll
第7曲	ラインの小伝説 “Rheinlegendchen”	A-dur	$\frac{3}{8}$	A-dur
第8曲	塔の中の囚人の歌 “Lied des verfolgten im Turm”	d-moll	$\frac{12}{8}$ と $\frac{6}{8}$ の交替 (第18、88小節のみ $\frac{3}{8}$)	d-moll
第9曲	トランペットの美しく鳴り響くところ “Wo die schönen Trompeten blasen”	d-moll	$\frac{2}{4}$ と $\frac{3}{4}$ の交替	d-moll
第10曲	高き知性を讃える “Lob des hohen Verstandes”	D-dur	$\frac{2}{4}$	D-dur
第11曲	レヴェルゲ (死せる少年鼓手) “Revelge”	d-moll	$\frac{4}{4}$	d-moll
第12曲	少年鼓手 “Der Tamboursg sell”	d-moll	$\frac{2}{2}$	d-moll

〔表 3〕

子供の不思議な角笛 “Des Knaben Wunderhorn”												
	曲 名	イ	ロ	ハ	ニ	ホ	ヘ	ト	チ	リ	ヌ	
		自然描写的	牧歌的	軍行曲的	民謡的	民俗舞曲的	対話的	幻想的	官能的	別離的	絶望的	孤独感
第1曲	番兵の夜の歌 “Der Schildwache Nachtlied”	○	○		○	○	○		○			
第2曲	むだな骨折り “Verlor'ne Müh'”			○	○		○	○				○
第3曲	不幸なときの慰め “Trost im Unglück”		○	○	○		○	○	○			○
第4曲	この歌を作ったのは誰 “Wer hat dies Liedlein erdacht”	○		○	○							
第5曲	この世の生活 “Das irdische Leben”				○				○	○	○	
第6曲	魚に説教するパドヴァの聖アントニウス “Des Antonius von Padva Fischpredigt”	○		○								○
第7曲	ラインの小伝説 “Rheinlegendchen”	○		○		○						
第8曲	塔の中の囚人の歌 “Lied des Verfolgten im Turm”	○	○		○	○	○		○			
第9曲	トランペットの美しく鳴り響くところ “Wo die schönen Trompeten blasen”	○	○	○	○	○	○	○	○	○		
第10曲	高き知性を讃える “Lob des hohen Verstandes”	○		○	○							○
第11曲	レヴェルゲ（死せる少年鼓手） “Revelge”		○		○	○			○	○		
第12曲	少年鼓手 “Der Tamboursg'ssell”		○					○	○	○		

第3の動機の再現に当って、第3、第2、第1の順に出すことによって対称関係を作っている。これは、彼の交響曲形式の楽章配列においてもよくみられるもので、マーラーの特徴のひとつである。例としては、第6、7、9番の交響曲や《大地の歌》などがあげられる。

4) メリスマ (Melisma) 歌唱の採用。

第4曲《この歌を作ったのは誰》の中で用いられている。メリスマは、もともと、グレゴリア聖歌のアレルヤの作曲法に用いられたもので、1音節に対して多数の音符が当てられる装飾的声楽形式である。

5) 具象表現や自然描写の多用と、抽象表現の漸増。

鶯鳥（第4曲）、ナイチンゲール（第9、10曲）、カッコー（第10曲）、ろば（第10曲）などの鳥や動物の鳴き声の模倣による具象表現や、川の流れ（第6曲）のような自然描写に加えて、特定楽器や特定音型による、倒壊（第1、8曲）、単調な生活（第5曲）、死（第5、6、9、11、12曲）、女性の官能（第1、2、3、8、9曲）などの抽象表現の例が増加している。

6) 交響曲への転用。

(3) 歌曲集「リュッケルトの詩による5つの歌曲」全

〔表4〕

リュッケルトの詩による5つの歌 “Fünf Lieder nach Gedichten von Friedlich Rückert”				
	曲名	開始調	拍子	終結調
第1曲	私の歌をのぞき見しないで “Blicke mir nicht in die Lieder !”	F-dur	$\frac{2}{2}$	F-dur
第2曲	私は柔らかな芳香を吸い込んだ “Ich atmet einen linden Duft”	D-dur 付加6	$\frac{6}{4}$ ($\frac{3}{4}$ を適宜混入)	D-dur 付加6
第3曲	私はこの世から消えた “Ich bin der Welt abhanden gekommen”	Es-dur	$\frac{4}{4}$ (第15小節のみ $\frac{2}{4}$)	Es-dur
第4曲	真夜中に “Um Mitternacht”	a-moll	$\frac{3}{2}$ (部分的に $\frac{2}{2}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{6}{2}$, $\frac{5}{2}$ を混入)	A-dur
第5曲	美しさだけのために愛するのなら “Liebst du um Schönheit”	C-dur	$\frac{3}{4}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$ の混用	C-dur

5曲

1901年から1903年にかけて、F.リュッケルト(1788～1866)の詩から5曲を選んでこの歌曲集を作った。マーラーが、ウィーン歌劇場総監督の時期に作られたものである。全5曲の曲名と、それぞれの開始調、終結調および拍子を〔表4〕に示す。

○特徴

1) これまでの、劇的、外面的表現から、抒情的、内面的表現への移行。

つきまとわれることへの焦燥(第1曲)、菩提樹の花の芳香による陶醉(第2曲)、世間から見捨てられたことへの諦観(第3曲)、神への尊崇(第4曲)、愛への憧憬(第5曲)など。

2) 新しい旋律型の採用。

これまでの8小節構造の旋律に変わって、息の長い旋律が顕著になると共に、5音音階的なものを含めた音階旋律の多用(第2, 3, 4曲)が目立つ。

3) ポリフォニー(Poliphonie)書法の拡大と共に、付加6の和音の採用により、長調、短調の区別の曖昧性の拡大(第2曲にその傾向が顕著)がみられる。

4) ヘテロフォニー(Hetelophonie)の用法の萌芽。

ヘテロフォニーは、プラトン(B.C.427～347)が用いた言葉で、ポリフォニーの初期的な形として、ユニゾンが、次第に多線的なずれを生じていく状態の音楽的思考をいい、偶然的なものから意図的なものまで広範囲なものを意味する。第3曲《私はこの世から消えた》にその意図的傾向が強くみられ、《大地の歌》の第6楽章への布右ともなっている。

5) 微妙な音色を含めた繊細な響きの一層の追究。

第2曲のチェレスタ、第4曲のオーボエ・ダモーレの採択や、第4曲の絃楽器群の排除などによって、独特の響きの表出に成功している。

6) 具象表現の残存。

蜜蜂の羽音(第1曲)やふくろうの鳴き声(第4曲)にそれらしきものを感じるが、かなり象徴化したものとなっている。

7) 交響曲へのイメージの転用。

(4) 歌曲集「亡き子をしのぶ歌」全5曲

1901年から1905年にかけてこの歌曲集が作られた。この「亡き子をしのぶ歌」は、マーラーが自分の子供のことを歌ったものではなく、リュッケルトが自分の子供の死に接してその悲しみをうたった400編以上の詩の中から、マーラーが5編を選んで曲をつけたものである。これより3年後に、自分の長女アンが4才半でこの世を去ることとなる。全5曲の曲名と、それぞれの開始調、終結調および拍子を〔表5〕に示す。

○特徴

1) この歌曲集は、前記の「リュッケルトの詩による5つの歌」と同一詩人による同一時期の作品であるため、精神基盤も作曲技法もよく似通ったものになっている。

2) ポリフォニー的な傾向は強くみせながらも、基本的な調性思考については、発展的調性傾向が影をひそめ、5曲の調設定も、CからEsまでの狭い範囲内におさめられて、雰囲気的にまとまりをみせている。

3) 極度に切りつめた室内楽の効果を成功させ、のちの、シェーンベルクらに影響を与えて、演奏形式における室内オーケストラのジャンルの発生のもととなった。また、人声がオーケストラの中の1声部であることを実

〔表5〕

亡き子をしのぶ歌 “Kindertotenlieder”				
	曲名	開始調	拍子	終結調
第1曲	今は太陽は晴れやかに昇る “Nun will die Sonn’ so hell aufgeh’n!”	d-moll	$\frac{4}{4}$	d-moll
第2曲	今、私にはよくわかる なぜそんな暗いまなざしで “Nun seh’ich wohl, warum so dunkle Flammen”	c-moll	$\frac{4}{4}$ (第37小節のみ $\frac{3}{4}$) (第69小節のみ $\frac{3}{4}$)	c-moll
第3曲	お前のお母さんが “Wenn dein Mütterlein”	c-moll	$\frac{4}{4}$ と $\frac{3}{2}$ の混用	c-moll: V
第4曲	子供たちはちょっと出かけたただだとよく私は考える “Oft denk’ich, sie sind nur ausgegangen!”	Es-dur	$\frac{2}{2}$ ($\frac{3}{2}$ を混入)	Es-dur
第5曲	この嵐の中で “In diesem Wetter!”	d-moll	$\frac{4}{4}$	D-dur

証した。

4) 状況表現の残存。

嵐の雰囲気 (第5曲)

5) 交響曲への直接転用もしくはイメージ転用。

2. 交響曲とその特徴

(1) 交響曲作品

マーラーの交響曲作品を、作曲年代順に並べ、楽章の数、人声採用の有無とその種類、だいたい演奏所要時間を〔表6〕に示す。

(注、以後、交響曲第1番を《第1番》の如く表示することとする。)

〔表6〕の①~⑩のうち、《第1番》は、歌曲集「さすらう若人の歌」と並行して作られ、お互いの転用もみられて、両者の精神基盤の関連は非常に深い。

《第2番》《第3番》《第4番》は、「角笛歌曲」(詩集「子供の不思議な角笛」に付曲した歌曲を総称する)と同一精神基盤で作られているとみなされ、お互いの転用関係も深いので、「角笛交響曲」とも呼ばれている。

1901年から1905年にかけて作られた、《第5番》《第6番》《第7番》は、純器楽曲として作られたもので、内面志向が強くみられる。同時期に並行して作られた「リュッケルト歌曲」からの転用や、それらとの精神基盤の類似の故に、「リュッケルト交響曲」と呼ばれる場合も多い。

1908年以降、マーラーは、メトロポリタン歌劇場で指揮活動をするかわり、夏にはヨーロッパに帰って作曲を続けた。そして、再度、人声を採り入れた総合的表現

形式の決定版ともいえるべき、《第8番》と《大地の歌》を完成させた。

《第8番》は、「千人の交響曲」とも呼ばれるが、それは、演奏者の総数が大編成のものであるということから生じたよび名で、実際は、500人前後で足りる。内容的には、《第2番》の「復活」の思想の延長線上にあるもので、歌詞は、第1部が、マインツの大僧上フラバヌス・マウルスのラテン語の讃歌「きたれ！創造主なる霊よ」を用い、第2部は、ゲーテの「ファウスト」の第2部終幕の場の台詞を用いている。

《大地の歌》は、ベートーヴェンやブルックナーにおいて最終的な意味をもった第9番を避けての命名であった。この曲のテキストとなった「中国の笛 Die chinesische Flöte」はハンス・ベートゲ (Hans Bethge 1876~1946) が、中国の詩人の李白、李太白、孟浩然、錢起らの漢詩をドイツ語で編集した詩選集の名である。この《大地の歌》は、彼岸に憧れたペシミスト・マーラーの究極的諦観の境地が歌い尽くされている。

1910年、死を予感した晩年に、再び人声を排除して、純器楽曲である《第9番》と《第10番》を手がけた。《第9番》は完成したが、ダンテの神曲にインスピレーションを得て構想された《第10番》は、未完成のままに終わった。現在では、《第10番》は、第1楽章のアダージョのみが演奏される場合が多い。

(2) 交響曲の特徴

1) 形式の変革

マーラーは、交響曲形式の構成において、楽章の配置、形式の内容について独自の特徴を示し、巨大化の傾向をもみせて、結果的には伝統に逆らった形になった。しか

〔表 6〕

	交響曲	楽章数	人声採用の有無と種類	演奏所要時間	作曲年代
①	第1番	4楽章		約50分	1884~1888
②	第2番	5楽章	ソプラノ・ソロ (第5楽章) アルト・ソロ (第4, 5楽章) 混声合唱 (第5楽章)	約1時間20分	1890~1894
③	第3番	6楽章	アルト・ソロ (第4, 5楽章) 児童合唱 (第5楽章) 女声合唱 (第5楽章)	約1時間40分	1895~1896
④	第4番	4楽章	ソプラノ・ソロ (第4楽章)	約50分	1899~1900
⑤	第5番	5楽章		約1時間20分	1901~1902
⑥	第6番	4楽章		約1時間20分	1903~1904
⑦	第7番	5楽章		約1時間20分	1904~1905
⑧	第8番	2部	ソプラノ・ソロ 3 アルト・ソロ 2 テノール・ソロ 1 バリトン・ソロ 1 バス・ソロ 1 混声合唱 2 児童合唱 1 (第1, 2部) (第3ソプラノは第2部のみ)	約1時間20分	1906~1907
⑨	大地の歌	6楽章	テナー・ソロ (第1, 3, 5楽章) アルト (もしくはバリトン) ソロ (第2, 4, 6楽章)	約1時間	1907~1908
⑩	第9番	4楽章		約1時間10分	1909~1910
⑪	第10番	未完			1910~

し、内容的に考察を加えてみれば、やはり、伝統的な4楽章制の基本の上に出て曲全体をまとめようとした配慮がうかがえる。次に、全交響曲の楽章配列を図示し、曲想、開始調、拍子、形式、終結調などを併記して〔表7〕に示す。

《第1番》は、当初、2部に分けられた5楽章の交響詩として作られたもので、その時点では、形式的にも、また、各楽章に付された標題的な意味内容においても十分に斬新なものであった。種々の思惑の上にたって改訂を重ねるうちに、外見上は常識的な現在の4楽章の形におさまった。しかし、当初の2部構想の名残りは、現在の第2と第3の楽章の間のかんりの時間の休止に現れている。

《第2番》から《第4番》までは、外見とは別に、つとめて伝統的な形式を維持しようとしている。即ち、《第2番》は、5楽章構成でありながら、第1と第2の楽章の間に5分間以上の休みを置くことによって、もともと葬送(Totenfeier)と題して独立曲であった第1楽章を切り離した形で以下の4つの楽章をまとめている。

第5楽章は、「復活」的意味内容をもたせたもので、オーケストラの規模においては遠くに別の楽器群を配するなどして、壮大な音楽に仕上げられている。

《第3番》は、6楽章という長大な構想のものを、第1部と第2部に分け、更に、第2部の5つの楽章のうちあとの3つをアタッカ(attaccaは休止を入れずに次に突き進むの意)によってひとまとめの扱いにしている。そして、全体を4楽章的なものにして考えられる。また、この《第3番》は、その6つの楽章のそれぞれに次のような標題が付されている。

第1楽章—牧神が目覚める、夏が近づいてくる。

第2楽章—牧場の花が私に語ること。

第3楽章—森の動物が私に語ること。

第4楽章—人が私に語ること。

(あるいは夜が私に語ること)

第5楽章—天使が私に語ること。

(あるいは朝が私に語ること)

第6楽章—愛が私に語ること。

—第4楽章のアルト・ソロのためのテキストは、ニー

【表7】の1

第1番	I.		II.		III.		IV.					
	序：ゆるやかに重々しく 主：非常に気楽に d-moll 4/4 / D-dur 2/2 ソナタ形式 D-dur	力強く激動して しかし速過ぎず A-dur 3/4 スケルツォ楽章(レントラー) 3部形式 A-dur	かなりの休止をとる	狂重に感銘をもって 引きずらないように d-moll 4/4 3部形式 d-moll	嵐のように激動して f-moll 2/2 / D-dur 2/2 自由なソナタ形式 D-dur							
第2番	1. Satz アレグロ・マエストーソ 一貫してまじめで狂重に c-moll 4/4 ソナタ形式 c-moll		2. Satz アンダンテ・モデラート 非常におだやかに As-dur 3/8 2重トリオ構成 レントラー風 As-dur		3. Satz 静かに流れるような動きで c-moll 3/8 スケルツォ楽章 4部構成 c-moll		attacca: 4. Satz "Urilicht"(原光) きわめて狂激に しかし素材に Des-dur 4/4 自由な3部形式 Des-dur		attacca: 5. Satz スケルツォのテンポで 荒々しくつき進んで f-moll 3/8 大きな3部形式 Es-dur			
	5分 間 以上 休止											
第3番	Erste Abteilung No.1 力強く決然と d-moll 4/4 / D-dur 4/4 拡大されたソナタ形式 F-dur		No.2 メスエットのテンポで 非常におだやかに A-dur 2/4 2重トリオ構成 レントラー風 A-dur		No.3 気楽にスケルツォ風に急が ずに c-moll 2/4 4部構成 c-dur		No.4 きわめてゆるやかに 神秘的に、ずっとPPPで D-dur 2/2 大きな2部構成 D-dur: V		No.5 快活なテンポで表現は大胆 に F-dur 4/4 3部形式 F-dur		No.6 ゆっくり静かに感情をこめ て D-dur 4/4 ロンド風自由形式 D-dur	
	I.		II.		III.		IV.					
第4番	落ちついて急がずに G-dur 4/4 ソナタ形式 G-dur		気楽な動きで急がずに c-moll 3/8 スケルツォ楽章 2重トリオ構成 c-dur		平安に満ちて G-dur 4/4 ソナタ形式、ロンド形式の 原理を応用した 変奏曲形式 G-dur: V		きわめておだやかに G-dur 4/4 4部構成の特異な終曲 E-dur					
	I		II		III		IV					
第5番	1. Trauermarsch (葬送行運曲) 規則正しい歩みで 厳格に葬列のように cis-moll 2/2 2部形式(2重トリオ) cis-moll		2. 嵐のように激して いっせう大きな激しきで a-moll 2/2 ソナタ形式 a-moll		3. Scherzo 力強く速過ぎずに D-dur 3/4 2重トリオの変則的形式 レントラー風 D-dur		4. Adagietto 非常にゆっくりと F-dur 4/4 3部形式 F-dur		5. Rondo-Finale 早く、おどけて、はつらつと D-dur 2/2 自由なロンド形式 D-dur			
	I		II		III		III					

注1. 記入例

速度 強弱 曲想など
開始調 拍子
形式
終結調

注2. ♪: 休みをおかず直ちに次楽章
に進むことを意味する
(Folgt sogleich)

【表7】の2

	I.	II. Scherzo	III.	IV. Finale	
第6番	速く精神的にしかしゆき過ぎないで、激しく力をこめて a-moll $\frac{4}{4}$ ソナタ形式 A-dur	重々しく、しかし引きずらないで a-moll $\frac{3}{8}$ 2重トリオ構成 a-moll	アンダンテ・モデラート Es-dur $\frac{4}{4}$ 3部形式 Es-dur	序：アレグロ・モデラート 主：アレグロ・エネルジコ c-moll $\frac{2}{2}$ /a-moll $\frac{2}{2}$ ソナタ形式 a-moll	
第7番	1. Satz 序：静かに、ゆっくり 主：早く決然と h-moll $\frac{4}{4}$ /e-moll $\frac{2}{2}$ ソナタ形式 E-dur	2. Satz NACHTMUSIK アレグロ・モデラート c-dur $\frac{4}{4}$ /c-moll $\frac{4}{4}$ ロンド形式風 c-moll: V	3. Satz SCHERZO 影のように d-moll $\frac{3}{4}$ 3部形式 D-dur	4. Satz NACHTMUSIK 愛情をこめてゆっくり F-dur $\frac{2}{4}$ 3部形式 F-dur	
第8番	I. TEIL Hymnus: Veni, creator Spiritus きたれ創造主なる靈よ 速く熱烈に Es-dur $\frac{4}{4}$ ソナタ形式 Es-dur	II. TEIL Schlußszene aus "Faust" ファウストから終幕の場 決然と速く H-dur $\frac{2}{2}$ E-dur	5. Satz RONDO-FINALE アレグロ・オルディナリオ c-dur $\frac{4}{4}$ 自由なロンド形式 c-dur		
大地の歌	1. Das Trinklied vom Jammer der Erde 大地の悲しみによる酒の歌 (季太白による) 早く重く a-moll $\frac{3}{4}$ a-moll	2. Der Einsame im Herbst 秋に1人いて淋しきもの (鎮起による) いくらか弱々しく d-moll $\frac{3}{2}$ d-moll	3. Von der Jugend 青春について (季太白による) 快活に B-dur $\frac{2}{2}$ B-dur: II	4. Von der Schönheit 美しさについて (季太白による) 気楽に極めてやわらかく G-dur $\frac{2}{4}$ G-dur: II	5. Der Trunkene im Frühling 春にありて酔えるもの (季太白による) アレグロ、大胆にしかし早過ぎないで A-dur $\frac{4}{4}$ A-dur
第9番	I. ゆっくり気楽に D-dur $\frac{4}{4}$ 拡大されたソナタ形式 D-dur	II. ゆるやかなレントラーのテンポでいくらか歩くように そして極めて粗野に c-dur $\frac{3}{4}$ 大きな2部形式 c-dur	III. RONDO-BURLESKE 非常に速く反抗的にすねて a-moll $\frac{2}{2}$ ロンド形式の変種 a-moll	IV. ADAGIO 極めてゆっくりと そして控えめに Des-dur $\frac{4}{4}$ 2重トリオ構成 Des-dur	6. Der Abschied 告別 (孟浩然と王維による) 重々しく c-moll $\frac{4}{4}$ c-dur
第10番	Adagio アンダンテ/アダージョ Fis-dur $\frac{4}{4}$ Fis-dur				

チェの「ツァラトゥストラはかく語りき」の中の第4部の「酔歌」からとっている——

この中で、第2楽章の「花」と第3楽章の「動物」を対比させ、第4楽章の「人」と第5楽章の「天使」を対比させ（「人」と「天使」は「現世・生」と「来世・死」にも読み換えられる）これらの対比を、それぞれひと組として整理すれば、1, 2・3, 4・5, 6という4楽章が成立する。このうち、4と5（いずれも人声を採用）の楽章の生と死が共に6の「愛」につながると考えれば、内容的にも、いかにもマーラー的としてうなづけるものとなろう。付記すれば、第3楽章では、遠くからのポストホルンの響きが聞かれ、第5楽章では、天上を想定した高い位置からの子供の合唱と4つの鐘の音が聞かれる。

《第4番》は、いわゆる「角笛交響曲」中最も簡潔なもので、形式の上からも、オーケストラの編成上からも、いちばん伝統的な形に近いものになっている。しかし、第2楽章の冒頭、フィドル（Fiddle）を摸したヴァイオリンのスコルダトゥーラ（scordatura）を採用して「死神ハイン」を意味させるなど、内容的には無気味さと斬新さを秘めている。

《第5番》は、第1・2楽章と第3・4・5楽章を休止で区切っているが、第1楽章は特に葬送行進曲と名づけて第2楽章の序として位置づけ、あとの3つの楽章と合わせて結果的に4楽章感覚でまとめようとしたものであろう。第4楽章のアダジェットは、ハーブと絃楽器だけによるいとも甘美な楽章である。終楽章では変奏曲技法を応用したロンド形式を用い、更に後半、バッハへの傾倒を強くみせたフーガ形式が現れる。全曲をI, II, IIIの3つの部分に分けたのは、形式上よりはむしろ内容重視の理由によるものであろう。マーラーは、この曲が1902年に完成した以後も、1907年や1909年など数度に亘って補筆改訂を試み、実質的内容完成に意欲を示した。そして、純器楽による新しい交響曲形式の探求に努力を重ねながら、以後しばらくは古典的構成原理への復帰の兆候をみせた。

《第6番》は、4楽章で形の上では変化はあまり見られない。しかしその構成法はかなり自由で、急、スケルツォ、緩、急の楽章配置において、両端楽章に主題的な関連をもたせてシンメトリックな形を作っている。このシンメトリーはマーラーが非常に好んだ形で、「角笛歌曲集」の中の《この歌を作ったのは誰》の中にその萌芽的な例をみる。この《第6番》は「悲劇的」と呼ばれて厭世感のみなきった曲であるが、マーラーはこの曲の第1, 3, 4楽章で、ヘルデングロッケン（Herdenglocken—カウベルのこと）を超俗的な孤独の響きとして採用して

いる。この曲のオーケストレーションでは、この他にもいくつかの特種打楽器を効果的に用いて、当時のオーストリアの若い作曲家たちに多大の影響を与えた。第4楽章ではハンマーが打ち下される。

《第7番》は、やはり、シンメトリックな構成が目立っている。ニーチェは、芸術的衝動上の根源的性格を2つに分けて、それぞれ、アポロ的（apollinisch）とディオニュソスの（dionysisch）の名を与えた。アポロ的は精神的澄明をいい、ディオニュソス的は感性的熱狂をいう。この曲の第5楽章はディオニュソス的で、それとの対比の意味で第1楽章はアポロ的ともいえる。そして、その2つの両端楽章はその対峙においてシンメトリカルである。影のような（schaftehaft）第3楽章をはさんで、第2楽章と第4楽章の夜曲（Nachtmusik）は、前者が夜の雰囲気ならば後者はギターとマンドリンを抱えたセレナードで、この2つもお互いにシンメトリカルである。第5楽章は、人間的感性を超えた一方的放出であると評するむきもあるが、しかし、これこそが敢えてはしゃいでみせたマーラー的ディオニュソスであり、それは単に《第7番》のフィナーレを超えて「リュッケルト交響曲」終焉の醒めた熱狂といえるかもしれない。第1楽章の冒頭の主題を奏するテナーホルンは、通常のオーケストラでは殆んど使用されない楽器である。

《第8番》は大きな2部から成っているが、第2部は更に、アダージェオ、スケルツォ、終曲の3つの部分に分かれると考えられる。第1部はソナタ形式をとっているため、やはり、考え方としては通常の4楽章の様式と大きく変わらないと思われる。また、全体が散漫にならないように、動機的にも主題的にも関連をもたせていて、充分まとまるように配慮がゆきとどいている。この曲は、従来の交響曲のありかたを、音楽的な内容においても、オーケストラの編成内容においても、極限まで拡大したものと見える。特に、人声採用の規模において破格的存在である。この曲のスケッチを書き上げたとき、マーラーはメンゲルベルクに宛てて次のような内容の手紙を書いた。「私はちょうどいま《第8番》を完成させました。内容、形式ともに類のない独特なもので言葉で表現しようがありません。宇宙がふるえ鳴り始めるのを想像してください。それはもはや人間の声ではなく運行する惑星や太陽のそれなのです。」

《大地の歌》は、第9番の命名を避けての題といわれる一方で、この曲が本来持つ、交響曲の名による声楽曲的な意味合いを表面に押し出すための命名でもあったろう。従って、どうしても通常の交響曲形態から逸脱するのは止むを得ないことである。6楽章から成っているが、

その全てにテナー・ソロかアルト・ソロ（又はバリトン）の人声を用いている。長大な両端楽章が中間4楽章をはさむ形でシンメトリーを成している。更に、第2楽章は秋をうたうことで第5楽章の春と対峙し、それらを歌う象徴的な男性の共通性においてシンメトリカルである。第3と第4楽章は、共に東洋の響きと3部形式において共通している。そのような全体の大きな対称関係の上になって、動機統一を図りながらまとめようとしている。第6楽章は全体の半分を要する長さを持ち、その中で、ハ短調の葬送の死の歩みが漸次浄化されてハ長調の涅槃の世界に昇華する。

《第9番》は、各楽章が、緩、急、急、緩の配置になっており、両端に緩楽章を配置する新しさをみせてシンメトリカルである。更に、第1楽章は主題を提示したと同時に展開させる手法をみせて現代的である。この曲は第1楽章に「おお、消え去った青春の日々よ」と書き、第4楽章の最後に、「ersterbend—死に絶えるように—」の語があることから、「死」の気配を感じるとされている。しかし、マーラーは、ersterbendを「消え絶えるように」という音楽的指示語として所々に用いている—第2交響曲第4楽章第34～35小節、第4交響曲第3楽章第351～353小節など—。したがって、この場合、特に意図的に「死」を意味したかどうかは定かでない。両端の緩楽章にはさまれた中で、第2楽章がレントラーを踊り、第3楽章が道化てみせる（Burleske＝道化的）のは悲しさに輪をかける。

《第10番》は、ダンテの「神曲」にもとづいて、次の如く構想された。

- 第1楽章 アンダンテ／アダージョ
- 第2楽章 スケルツォ
- 第3楽章 ブルガトリオまたはインフェルノ
- 第4楽章 スケルツォ
- 第5楽章 フィナーレ

このような大作であったが未完成のままで終わった。

2) 調性と和声の斬新

マーラーの調整に関しての特徴は、バス進行においては調設定の基本を守ろうとしながら、ポリフォニーの手法をおし進めて対旋律的な動きを多用し、非和音を巧みに使って大胆な和声進行を行ったことにある。そして、最後には、調性音楽の限界まで追いつめて、次代のシェーンベルクなどに道を開いた。

マーラーが《第1番》を作ったときには、まだ、開始調と終結調が異なることはなかったが、その後は、発展的調性の傾向をもちはじめ、試行錯誤をくり返して結果的には次のようになった。即ち、基本調を保つものは、

《第1番》《第3番》《第6番》《第8番》であり、発展的調性によるものは、《第2番》《第4番》《第5番》《第7番》《大地の歌》《第9番》である。

《第5番》は、対位法的手法が一段と強烈に押し出され、終楽章のロンドフィナーレでは後半2重3重のフーガが用いられてバッハの影響が強くみられる。また、《第6番》は、和声法の大膽さにおいて際立った存在で、後進への影響も大きいとされている。

《第7番》における調設定において、第1楽章の序奏はh-moll、主部はe-moll、終りはE-durとなっていて、通常この曲は、ロ短調（h-moll）と呼ばれているがホ短調（e-moll）と呼ぶべきであるとか、あるいは第5楽章の内容からハ長調（C-dur）と呼ぶ方が適切であるとの意見もある。いずれにしても、マーラーの調を一つに決めつけることの難しさを示している。

《大地の歌》の第6楽章の最後で、極限的な寂寥感の表出に一役かっているといわれるC.E.G.Aの和音は、当時としては非常に斬新なものとして受けとめられていたと思われるふしもあるが、現在では、付加6の和音として常識的なものである。

《第9番》については、4つの楽章の調が、D-dur—C-dur—a-moll—Des-durという設定になっていて、この曲の開始調である二長調を半音低い変二長調で終らせている。伝統的調組織を限界まで追いつめたものといわれている。

3) 歌曲との関連

マーラーの交響曲作品全11曲のうち、《第2番》《第3番》《第4番》《第8番》及び《大地の歌》は、いずれも人声を用いたもので、その他は純器楽曲である。しかし、人声を用いていない曲でも、何らかの形で歌曲や民謡と関連をもたせて、「無言歌」的性格を与えている。関連のさせかたとしては、歌曲をそのまま用いたものもあれば、旋律だけの転用もある。また、長い旋律部分のものもあれば、動機だけのものもあり、更に、雰囲気的なイメージの転用も見受けられる。以上のことを含めて、歌曲から交響曲への転用の状況を〔表8〕に示す。

これ以外にも、民謡「マルティン兄弟（あるいはフレール・ジャック）」の《第1番》第3楽章への転用や、グレゴリオ聖歌「怒りの日（Dies irae）」の《第2番》第5楽章への転用などもあり、自分の交響曲どうしの転用例も多い。

4) 行進曲リズムの多用

マーラーが、幼少時に、葬送行進曲を導入部にもったポルカを作曲して以来、彼の曲には終生行進曲がついて

〔表8〕の1

第1番	I.		II.		III.		IV.	
	歌曲集 「さすらう若人の歌」より 《朝の野辺を歩けば》	行進曲	歌曲集 「若き日の歌」より 《ハンスとグレート》	かなり休止をとる	歌曲集 「さすらう若人の歌」より 《2つの青い目》	行進曲	attacca : 4. Satz "Urlicht" (曙光)	attacca : 5. Satz
第2番	1. Satz	5分 4分 4分 4分 以上 でも 止	2. Satz		3. Satz	行進曲	歌曲集 「子供の不思議な角笛」より 《魚に説教するパドヴァの 聖アントニウス》	行進曲
	葬送行進曲							
Zweite Abteilung								
第3番	Erste Abteilung No.1		No.2		No.3		No.4	
	行進曲				歌曲集 「若き日の歌」より 《夏の歌い手交替》	行進曲	歌曲集 「子供の不思議な角笛」より 《3人の天使が歌った》	No.6
第4番	I.		II.		III.		IV.	
						歌曲集 「子供の不思議な角笛」より 《天上の生》		
第5番	I		II		III		III	
	1. Trauermarsch		2.		3. Scherzo	4. Adagietto	5. Rondo-Finale	
	歌曲集 「亡き子をしのぶ歌」より 《今は太陽は晴れやかに昇 る》	葬送行進曲		長い休止をとる		歌曲集 「リュッケルトの詩による 5つの歌」より 《私はこの世から消えた》	歌曲集 「子供の不思議な角笛」より 《高き知性を讀える》	

[表 8] の 2

	I.	II. Scherzo	III.	IV. Finale
第 6 番			歌曲集 「亡き子をしのぶ歌」より 《なげそんな暗いまなざしで》 《お前のお母さんが》 《子供らはちよっと出かけた ただけだと私は考える》	歌曲集 「亡き子をしのぶ歌」より 《この嵐の中で》 行進曲
第 7 番	1. Satz 行進曲	2. Satz NACHTMUSIK 行進曲	3. Satz SCHERZO 歌曲集 リュッケルトの詩による 5つの歌」より 《耳を打つ》 歌曲集「亡き子をしのぶ歌」 《この嵐の中で》	4. Satz NACHTMUSIK 5. Satz RONDO-FINALE 行進曲
第 8 番	I. TEIL Hymnus : Veni, creator Spiritus Allegro impetuoso 行進曲	Poco adagio	II. TEIL Schlußszene aus "Faust" Allegro deciso	
大地の歌	1. Das Trinklied vom Kämmer der Erde	2. Der Einsame im Herbst	3. Von der Jugend	4. Von der Schönheit 5. Der Trunkene im Frühling 6. Der Abschied 歌曲集 「リュッケルトの詩による 5つの歌」より 《私はこの世から消えた》 《真夜中に》 葬送行進曲
第 9 番	歌曲集 「亡き子をしのぶ歌」より 《今、私にはよくわかる なげそんな暗いまなざしで》 行進曲	II.	III. RONDO-BURLESKE	IV. ADAGIO 歌曲集 「亡き子をしのぶ歌」より 《子供らはちよっと出かけ ただけだとよく私は考える》
第 10 番	行進曲			

まわった。H・A・リーによれば、マーラーの行進曲は、単なる隊列をつくって歩くという表面上の行為を意味するのではなくて、人間そのものの人生の歩みを象徴しているとしている。マーラーが終生のテーマとした「生と死」をそのまま人生の歩みになぞらえて、生まれ、闘い、傷つき、死に、更に彼岸においても未来永劫歩み続ける人間の宿命の行為を、行進曲の形を通して語りつづけたものであろう。マーラーの交響曲作品の中で、陰、陽、

緩、急を問わず行進曲風のリズムを用いている楽章を、前掲〔表8〕の中で指摘する。

『マーラーの作品と

そのオーケストレーションについて』

(そのI マーラーの作品について)

終り

参 考 文 献

- 異邦人マーラー
 - H・A・リー著 渡辺裕訳 音楽之友社
- グスタフ・マーラーの思い出
 - ナタリー・パウアー＝レヒナー著
 - ヘルベルト・キリアン編
 - 高野茂訳 音楽之友社
- グスタフ・マーラー 隠された手紙
 - H.ブラウコプフ編 中河原理訳 音楽之友社
- マーラー さすらい若者の時代
 - ドナルド・ミツチェル著 喜多尾道冬訳 音楽之友社
- マーラー 角笛交響曲の時代
 - ドナルド・ミツチェル著 喜多尾道冬訳 音楽之友社
- 名曲解説全集 第2巻 第23巻 音楽之友社
- 管絃楽法 上・下
 - 伊福部 昭著 音楽之友社
- Partitur
 - G. MAHLER
 - Symphonie Nr.1~Nr.10 Universal Edition
 - G. MAHLER
 - Das Lied von der Erde Universal Edition
- Miniature Scores
 - MAHLER Das Knaben Wunderhorn I, II
 - // Sieben Lieder
 - // Kindertotenlieder
 - 以上 音楽之友社
- MAHLER Lieder eines fahrenden Gesellen Edition Eulenburg

平成3年10月28日受付

平成3年11月7日受理