

東京芸術大学大学院 音楽研究科 博音第 237 号

アンビヴァレンツという世界

——マーラーの交響曲第七番の形式および内容解釈の試み——

東京芸術大学大学院音楽研究科

音楽文化学専攻—音楽学

平成 20 年度入学 (2308911)

高坂 葉月

凡例

- * 音名や調などは、引用文以外、すべてドイツ語に統一した。
- * 人物名については、初出にかぎって原綴りを併記した。
- * 引用文献は、文献表に邦訳を掲載したものについては、基本的に邦訳を使用している。なお、文脈の都合により改訳する場合には、脚注に記した。
- * 外国語文献の引用においては、必要と思われるところには、原綴りも併記している。
- * 日本語文献の引用に際しては、文脈上の都合により、一部変更を加えたところがある。
- * 引用文中のマーラーの一人称は、「私」に統一した。
- * 引用文中の [] は、執筆者による補足である。

目次

序章	1
1. マーラーの作品を解釈ということ	3
2. 交響曲第七番を解釈ということ	12
3. 交響曲第七番のアンビヴァレンツ	17
第1部 解釈の変遷と本論の立脚点	21
第1章 成立と受容	21
1-1. 成立史	21
1-2. 初演と初期の評価	24
1-3. フィナーレをめぐる解釈の変遷	29
1-3-1. オーソドックスな解釈——「生の哲学」からみるフィナーレ——	30
1-3-2. 批判的解釈——失敗したフィナーレ——	31
1-3-3. メタ批判的解釈——意図された失敗——	33
1-4. ポストモダン的な観点からの解釈	35
1-5. マーラーによる社会批判として読み解くゴードンの解釈	37
1-6. 「解決」か「未解決」か——解釈における平行線	40
第2章 「不確かさ」というアイデンティティ	43
2-1. 未解決の二元論	43

2-2. “weder/ noch” の美学.....	46
2-2-1. モデルネとアンビヴァレンツ	46
2-2-2. 不決断、あるいは世紀転換期オーストリアと “weder/ noch” の美学	48
2-3. シンメトリーという力の均衡	52
第2部 様々なアンビヴァレンツ	54
第3章 「遠心する」音楽：第一楽章.....	54
3-1. 輪郭をあらわにしない音楽	54
3-2. 拡張する音楽	58
3-2-1. 音色.....	58
3-2-2. 楽想.....	60
3-3. 「遠心する」音楽	62
3-3-1. ヴァリアンテ	63
3-3-2. ヴァリアンテを支えるソナタ形式.....	67
3-4. 「遠心する音楽」とマーラーの自然観	69
第4章 「さすらい」の時間感覚—現在あるいは永遠：第二楽章〈夜の音楽I〉	73
4-1. 生の時間に侵入する死	75
4-1-1. 死を象徴する響き	75
4-1-2. 生と死の不可分性.....	78

4-2. さすらい・現在・永遠性	80
4-2-1. 現在	80
4-2-2. 永遠性	81
第5章 影の救済：第三楽章スケルツォ	85
5-1. 現実世界の影	87
5-2. 影の救済	90
5-2-1. グロテスクで無気味な表現	90
5-2-2. 「非現実的」な世界の表現	93
5-2-3. 現実の突発的介入	94
5-2-4. 「無気味なもの」	95
5-2-5. つくられた影	97
第6章 匿名でうたう愛の歌：第四楽章〈夜の音楽II〉	101
6-1. 統一と断絶	102
6-1-1. 遍在するモチーフ	102
6-1-2. 断絶	106
6-2. 抑制された愛の表現	109
6-2-1. 《ニュルンベルクのマイスタージンガー》	110
6-2-2. ハンス・ザックス——飲み込まれる愛の言葉	113

6-3. 匿名でうたう愛の歌	114
第3部 アンビヴァレンツと全体	118
第7章 陶酔のロンド：ロンド・フィナーレの形式	118
7-1. 形式についての研究史	119
7-1-1. 様々な形式区分の可能性	119
7-1-2. 連続的な展開	121
7-2. 「多」か「一」か	124
7-2-1. 形象で満たす方法：オペラのタブロー、あるいは「古風で明朗な終結ロンド」	124
7-2-2. 「多」と「一」のバランス、あるいはモダン・エピック	128
7-3. 陶酔のロンド	131
7-3-1. 包括するロンド	131
7-3-2. 「異」から「一」へ：「変奏風ロンド」という形式	132
7-3-3. C-Dur という中心	135
第8章 世界のディオニュソス的合一	140
8-1. 世界の表現方法——交響曲第三番との比較から——	140
8-1-1. 交響曲第三番と交響曲第七番の類似性	140
8-1-2. 発展的方法——交響曲第三番——	143

8-1-3. 共に鳴り響く——交響曲第七番——	144
8-2. デイオニュソスの陶酔	146
8-2-1. デイオニュソス文化	146
8-2-2. マーラーにおけるデイオニュソス的なもの	148
8-3. マーラーにおける「明朗」	153
8-4. フィナーレ、あるいはデイオニュソス的な輪舞	158
終章	160
参考文献	164
謝辞	172

序章

本論の目的は、グスタフ・マーラー Gustav Mahler (1860-1911) の交響曲第七番 (1904-1905) をハプスブルク帝国末期の社会的・文化的コンテクストから読み解くことにより、この作品を、アンビヴァレンツという、構築性とは相反する契機を作品の柱に導入することで作られた積極的な構築として解釈することである。

交響曲第七番は、マーラーの中で最も難解な作品として知られてきた。マーラー自身が「私の最上の作」¹と自負し、初演当初 (1908) の評価もそれほど低くはなかったこの作品は、しかしながら 20 世紀後半、マーラーの作品中で最大の問題作として取りざたされる運命をたどったのである。とりわけ 1960 年代以降の「マーラー・ルネサンス」で他の交響曲が次々とその「価値」を発見されていく傍らで、この交響曲はいわくつきの作品となった。1989 年の時点で、アンリ＝ルイ・ド・ラ・グランジュ Henry-Louis de La Grange は「交響曲第七番は、間違いなくマーラーの作品の中でもっとも謎が多く、また人気のない曲である」²と書いている。

この曲を解釈しようとする者を特に悩ませてきたのは、その「首尾一貫性のなさ」であった。たとえばプラハ初演時に、批評家リヒャルト・バトカ Richard Batka は、「なぜ第二楽章の行進曲風の〈夜の音楽〉に陰気なスケルツォ・カプリツィオが続き、さらにセレナーデの性格をもつもうひとつの〈夜の音楽〉が続くのか、あるいはなぜ、第二楽章と終楽章で突然にカウベルが鳴り響くのか、など、我々はただその理由を推測し、あれこれ考えることなく

¹ この言葉は、興行主エーミール・グートマン Emil Gutmann に宛てて 1908 年の初め頃に書かれた手紙に見られる。ヘルタ・ブラウコップフ編『マーラー書簡集』須永恒雄訳、東京：法政大学出版局、2008 年、352 頁。

² アンリ＝ルイ・ド・ラ・グランジュ「交響曲第七番の謎」、『グスタフ・マーラー：失われた無限を求めて』船山隆、井上さつき訳、東京：草思社、1993 年、134 頁。

受け入れるしかできない」と書いたが³、ここには、交響曲全体に一貫性を見いだせないことへの困惑がみてとれる。またハンス・レートリヒ Hans Redlich は、この曲を「彼 [マーラー] が『交響曲第七番』と呼ぶことに決めた異質な楽章の寄せ集め」と形容した⁴。そしてド・ラ・グランジュは、この曲には、「他のマーラーの交響曲に見られるような大きな構想、つまり、総合プランや、細部の奇妙さについて説明を与える全体的な意図が欠けているように見える」⁵としている。さらに、マルティン・ゲック Martin Geck は次のように述べている。

解釈において第七番と同様の困難を呈するものは、マーラーの交響曲の中にはまぎらないし、そもそも古典派、ロマン派、後期ロマン派時代の交響曲の中にもない。少なくとも、交響曲全体のコンテキストの中でフィナーレを見た場合には。⁶

このように、首尾一貫性を見出しにくい作品として受け取られた結果、交響曲第七番についてなされた研究の多くが、個々の楽章あるいは限定的なトピックに焦点を絞ったものとなった。それらは実際、興味深い解釈を生み出してきた。一方で、この作品全体を正面から解釈しようと試みた研究は、実はほとんどなかったといってよい。このことが示すのは、あまりに多様な要素が複雑に絡み合うこの作品に対して、全体を見通すひとつの視点を設定したり、全体に直接重なりあう何かを見つけ、「腑に落ちる」解釈を提示したりするのがいかに難しいかということだ。ジョン・ウィリアムソン John Williamson が言うように、これ

³ Quoted in Donald Mitchell, "Reception," in *Gustav Mahler: Facsimile Edition of the Seventh Symphony*, ed. Donald Mitchell and Edward R. Reilly (Amsterdam: Rosbeek Publishers, 1995), 45. Originally in Richard Batka, *Prager Tagblatt*, no. 260 (20 September 1908), 16.

⁴ ハンス・レートリヒ「ブルックナーとマーラー」、『グスタフ・マーラー：生涯と作品』和田亘訳、東京：みすず書房、1981年、100頁。

⁵ ド・ラ・グランジュ「交響曲第七番の謎」、134～135頁。

⁶ Martin Geck, "Siebte Symphonie," in *Mahler Handbuch*, ed. Bernd Sponheuer and Wolfram Steinbeck (Stuttgart: Metzler/ Bärenreiter, 2010), 324-325.

はまさに「ラベルを貼られることを拒みつづけてきた作品」⁷なのである。

しかしながら、ここであえてその複合的な作品のあり方を俎上に載せ、そのような音楽表現だったからこそ描き出すことが可能となった世界観を解釈してみたいというのが本研究の出発点である。

1. マーラーの作品を解釈すること

(1) 多様なアプローチ

マーラー研究の射程は広大な範囲に及ぶ。その歴史・傾向は、しばしば指摘されるように、そのまま音楽学の歴史と傾向を映し出しているといってもいいくらいである⁸。ひとつの流れは、動機や主題、あるいは和声や形式といった「純音楽的」な側面に着目し、シェンカー風分析を用いるなどして、従来の形式理論では説明しきれないマーラーの作曲技法の特徴をあぶりだそうとするものであった。この流れは今日にも受け継がれている。たとえば、「ローテーション形式 rotational form」⁹のような新しい形式概念による作品解釈は、このタイプ

⁷ John Williamson, “Mahler and Episodic Structure: The First Movement of the Seventh Symphony,” in *The Seventh Symphony of Gustav Mahler: A Symposium*, ed. James L. Zychowicz (Madison: A-R Editions, Inc., 1990), 27.

⁸ たとえばジェムス・ゼホヴィッチ James L. Zychowicz は、「20世紀初頭から21世紀初頭にわたるマーラーと彼の音楽についての研究の発展は、音楽学それ自体のアプローチと規範がその間に被った変化にぴったり重なりと見ることができるかもしれない」と述べる。James L. Zychowicz, “Gustav Mahler’s Second Century: Achievements in Scholarship and Challenges for Research,” *Notes* 67, no. 3 (March 2011): 480. またクリストフ・メッツガー Christoph Metzger も、「マーラーの受容史が音楽学そのものの歴史と密接に関連しているのは明らかだ」としている。Christoph Metzger, “Issues in Mahler Reception: Historicism and Misreadings after 1960,” in *The Cambridge Companion to Mahler*, ed. Jeremy Barham (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 206.

⁹ 「ローテーション形式」とは、ウォーレン・ダーシー Warren Darcy がジェイムズ・ヘポコスキー James Hepokoski とともに発展させてきた形式理論である。それは、「差異化された一連の動機や主題を、関連のある主題提示ないし『第1ローテーション』として発展

の研究の今日的なヴァリエーションといえる。

その一方で、作品の意味を解釈しようという研究がもう一つの大きな流れといえるだろう。このタイプの研究は、作曲者に主眼をおき、伝記的な情報や作曲家が生きた時代のコンテキストに即して作品に反映された「マーラーの世界観」ないし「マーラーの意図」を「忠実に」読み取ろうとするものと、解釈者に主眼をおき、「作曲者のオーセンティシティ」に必ずしも縛られることなく作品から何らかの意味を引き出そうとするものに二分される。個々の研究の主眼がどちらに置かれるかは、概して解釈者が拠って立つイデオロギーによって決定されてきた。つまり音楽作品を何とみなすか——たとえば作曲者の意図の反映なのか、当時の社会のあり様の反映なのか——、また作品に何を見出すのか——たとえば作曲者の私的な感情なのか、社会に対する主張なのか——、といった解釈行為の重心の移り変わりや連動して、マーラーの作品解釈の傾向も変化してきたのである。

周知のようにマーラーは、生前より、絶対音楽／標題音楽の議論と切っても切れない位置に置かれていた。いわゆる 19 世紀の美学では、音楽作品は作曲家の意図あるいは精神世界の反映とみなされているところがあった。そのような美学の遺産を引き継いだ見方は、実は 20 世紀後半においてもなお根強かった。コンスタンティン・フローロス Constantin Floros はこの系譜の代表格といえるだろう。三巻から成るマーラー研究¹⁰でフローロスは、マーラーの手紙や言葉、作品につけられた歌詞、読んでいた本などから、マーラーの世界観の解明に勤しんだ。また、音楽的な特徴を伝統との比較をとおして歴史的に意味づけるだけでなく、

させることで始まる円環的・周期的なプロセス」を指す。Warren Darcy, “Rotational Form, Teleological Genesis, and Fantasy-Projection in the Slow Movement of Mahler’s Sixth Symphony,” *19th-Century Music* 25 (Summer 2011): 52. ダーシーの考えによれば、この理論はマーラーの作品解釈に有効に機能する。ウィリアムソンはこの理論を、ソナタ・デフォルメ理論の一部と位置づけている。See John Williamson, “New Research Paths in Criticism, Analysis and Interpretation,” in *The Cambridge Companion to Mahler*, ed. Jeremy Barham (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 262-274.

¹⁰ Constantin Floros, *Gustav Mahler vol. I: Die geistige Welt Gustav Mahlers in systematischer Darstellung* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1977); *Gustav Mahler vol. II: Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1977); *Gustav Mahler vol. III: Die Symphonien*. (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985).

マーラーの作品に繰り返し現れる表現に着目することによって、そこに固有の意味があることを示した。マーラーという人物の精神世界をできるかぎり深く理解し、彼が作品にこめた意味を読み解こうとするフローロスの研究は、むしろ、作曲家のオーセンティシティを重視したものである。

他方で 20 世紀後半、「作者の意図」を研究対象とすることが「誤謬」とさえみなされる (intentional fallacy) 文芸批評の「ニュー・クリティシズム」の流れを汲んで、音楽解釈学にしだいに浸透していったのは、音楽作品は作曲者の意図や精神世界の単なる反映ではなく、それらも織り込まれたテキストであるという考え方であった。このような見方は、作品を「作曲家」から解放し、むしろ「意味が生成される場」へとその存在論的な価値を転換させることとなる。そのようなパラダイム転換に伴って現れた間テキスト性という考え方、すなわちひとつのテキストは他の複数のテキストの参照によって成り立っているとみなす見方はその後の解釈学の基盤となり、マーラー研究にも新しい地平を開いた。

また、音楽作品の中に文学作品のプロットや「語り方」との類似性を見出し、アナロジーによって作品を読み解くタイプの研究は、純粋な形式分析や伝記研究からは導き出されない解釈を提示した。たとえばアンソニー・ニューカム Anthony Newcomb が交響曲第九番の解釈に導入したのは、「プロット原型 plot archetype」という、ある文化圏の創造物が共有する概念的な語りのパターンである¹¹。それによってニューカムは、第一楽章の D-Dur がなじみない調の介入を経て、終楽章では Des-Dur で終わる調構造をもつ第九番を、無垢な主人公が未知の世界で様々な経験をしながら成長していくという、文学作品で言うなら教養小説と共通のプロットをもつ作品として解釈した。やや強引な「読み」ではあるが、ニューカムがこのような解釈を提示しようとした動機のひとつには、この作品をマーラーの「白鳥の歌」

¹¹ See Anthony Newcomb, “Narrative Archetypes and Mahler’s Ninth Symphony,” in *Music and Text: Critical Inquiries*, ed. Steven Scher (Cambridge: Cambridge University Press, 1992), 119.

¹²として解釈したがる見方にアンチテーゼを提供することがあった。つまりこれは、作品と作曲家とを直に結び、作品を作曲家の自叙伝とみなすような解釈への反動でもあったのである。

他方、音楽作品のジャンルに着眼することによって、そこに符号化されている広範な属性を参照しながら、作品の意味を解釈しようとする研究もなされている¹³。ジャンルは純音楽的な枠組みであるとともに、特定の社会的状況や機能と結びついてもいる。たとえば舞曲や行進曲、あるいはそれを特徴付けるリズムやメロディが用いられれば、その背後にある伝統や目的、社会的階層といった元来は非音楽的なジャンルの属性も、必然的に音楽の中に入り込んでくる。とりわけマーラーは、様々なレベルでジャンルの「法則」に従ったり、そこから逸脱したり、異なるジャンルを巧みに混ぜ合わせ、操りながら創作する作曲家であった。そのようにして生み出された作品に対しては、スティーヴン・アレン・ゴードン Steven Allen Gordon が言うように、「音楽の実体と政治的・文化的・社会的な価値の間を仲介するものとしての価値をもつ」¹⁴ジャンルやナラティヴが、解釈の有効な手段となりえるのである¹⁵。

こうして伝統的な形式カテゴリーに固執した解釈方法から離れ、新しい方法論に基づいた研究が盛んに行われることで、マーラーの作品の新たな側面が次々と明るみに出される

¹² このような見方はマーラーの死後まもなく現れ、ある程度固定されたイメージとなっていた。だがその後の詳細な伝記研究によって、その自伝的解釈にそぐわない証拠がいくつも挙げられている。Ibid., 120.

¹³ See, for example, Vera Micznik, “Mahler and ‘The Power of Genre’,” *The Journal of Musicology* 12, no. 2 (Spring 1994): 117-151; Francesca Draughon, “Dance of Decadence: Class, Gender and Modernity in the Scherzo of Mahler’s Ninth Symphony,” *Journal of Musicology* 20, no. 3 (Summer 2003): 388-413.

¹⁴ Steven Allen Gordon, “Mahler’s Seventh Symphony: Modernism and the Crisis of Austrian Liberalism” (PhD diss., University of California, 1998), 27.

¹⁵ 「ナラティヴ」に着目する研究は、1990年代以降にとりわけ多いが、それらの研究がとる立場や方法、明らかにしようとするものは様々である。解釈者が立脚する記号学的な理論、音楽作品と理論との関係付けの方法もまちまちであり、さらに、文学と音楽とのプロットあるいは表現の類似を扱うものから、あくまでも形式を追いながら、それをナラティヴの一部として解釈したり、ジャンルに照らして考察したりする研究に至るまで、それらの方法も多岐にわたっている。ジョン・ウィリアムソンによれば、近年は後者の研究が増加しているということである。See Williamson, “New Research Paths,” 271.

こととなった。また逆に、音楽学における新しい理論構築のために、マーラーの音楽が引き合いに出されることもあった。

ロバート・サミュエルズ Robert Samuels の『マーラーの交響曲第六番：音楽記号論による研究』(1995)¹⁶ は、交響曲第六番全体を記号論的な観点から論じたモノグラフであるが、同時に、「音楽は記号のシステムとして考えられうるという前提に基づく音楽分析のひとつの理論を定義する試み」でもある¹⁷。サミュエルズは、リズムやメロディの形態論的な分析から、章を追うごとに記号機能のより広いコンテキストへと視点を徐々に広げていき、スケルツォというひとつのジャンルの 19 世紀におけるコンテクション、さらには交響曲全体と 19 世紀の悲劇小説の間にある構造の類似性を間テクスト的な観点から論じていく。このような研究によってサミュエルズが明らかにしようとしたのは、マーラーが意図した標題、ないし音楽のテキストに隠された無意識の標題ではなく、音楽作品が他の文化創造物と関わり合っていること、そして記号論的な音楽の分析法が、音楽を文化創造物のひとつの手段として考えるという目的に対していかに有効に機能するかということであった。

以上から明らかのように、マーラーの作品と音楽解釈学は、いわば手に手を取り合って発展してきたのである。

(2) 解釈者の位置

ただし、マーラーの作品解釈の領域では、作曲家ではなく解釈者が置かれている歴史的コンテクストないし文化的知見に基づくタイプの研究が、全面的に歓迎されたわけではなか

¹⁶ Robert Samuels, *Mahler's Sixth Symphony: A Study in Musical Semiotics* (Cambridge: Cambridge University Press, 1995).

¹⁷ *Ibid.*, 1.

った。たとえばエーロ・タラスティ Eero Tarasti は、上述のニューカムの手法を、「アルノルト・シェーリングが『ベートーヴェンと文芸作品』 (1936) で、ベートーヴェンに関して行った研究からそう遠くない方法」とみなす¹⁸。すでにここに好意的でない眼差しがみられるが、さらにつづけて、「唯一の違いといえば、シェーリングが、いわばドイツ文化の『生粋の^{ネイティブ}』情報提供者であるのに対し、ニューカムやサミュエルズらは、そうせざるをえないとはいえ、現象に対して、どちらかという『倫理学者』のような態度で接しているところにある」¹⁹と、やや皮肉を込めて述べている。このような比較を持ち出すタラスティの評価の基準は、オリジナルの文化にどれだけ近いか、というところにある。「私たちが『オーセンティック』なものに到達できるのは、ある種の感情移入を通してのみである」²⁰[強調原文] と述べるタラスティにおいては、「グスタフ・マーラーによって表象されたオリジナルのドイツ文化にとっても近いところに居た、あるいは今なお居る」研究者の「イーミック」な分析が重視され、「マーラーについてよりも私たち自身について多くを語る」サミュエルズのような研究は評価されない²¹。

タラスティの考えには賛同しかねるが、マーラー研究において、創作のコンテキストと結びされていない研究が歓迎されていないのは明らかである。いかなる目的から着手された研究であろうとも、また、記号論的な手法で音符の戯れとしての楽譜からどれほど興味深い解釈が生まれようとも、作曲家マーラーと作品とをつなぐパイプが断絶しているような（あるいは、そのようにみえる）解釈には、いずれ反論が出てくる。もしくは、そのような方法論は意識的に避けられる。

その一例が、交響曲第三番を作曲当時の文化的コンテキストから読み解いた²²モーテン・

¹⁸ Eero Tarasti, Review of *Mahler's Sixth Symphony: A Study in Musical Semiotics*, by Robert Samuels, *Journal of the Royal Musical Association* 123, no. 1 (1998): 126.

¹⁹ Ibid.

²⁰ Ibid., 124.

²¹ Ibid.

²² Morten Solvic, "Culture and Creative Imagination: The Genesis of Gustav Mahler's Third Symphony" (PhD diss., University of Pennsylvania, 1992).

ソルヴィック Morten Solvic であり、彼は、ローレンス・クレイマー Lawrence Kramer が『文化実践としての音楽：1800-1900』(1990)²³ で提唱した方法論、およびそこから導き出された解釈の一部に異を唱える。そこではもっぱら、解釈者であるクレイマー自身の「統語論的な分析 syntactical analyse」に基づいて 19 世紀の作品の構造が把握されており、「作曲家たちを取り巻く特定の文化的状況」が無視されている、というのがソルヴィックの主張である²⁴。クレイマーの研究は、大きなコンテキストの中で作品解釈を提示する大胆なもので興味深い、反面、抽象的で、作曲家がそう考えていた「証拠」を提示することはできない²⁵。これがソルヴィックの批判ポイントである。ソルヴィックはそのような方法から距離をとり、当時の文化的・社会的状況の詳細な理解をとおして、「マーラーの作品の発生の背後にあるとらえにくい思想」を可能なかぎり再構築しようと試みるのである²⁶。作品を「音楽の織物 the musical fabric」²⁷と認識しつつも、そこにある「作曲家のオーソリティ」にこだわるソルヴィックの姿勢からも、マーラー作品の解釈において、作曲当時の具体的なコンテキストを考慮しない方法論は敬遠される傾向にあることがわかる。

ソルヴィックがこのようにあくまで作曲者側のコンテキストに寄り添おうとした一方で、より最近の研究では、作曲家自身のコンテキストと解釈者自身のコンテキストの二つをバランスよく組み合わせようという姿勢をとるものが主流であるように思われる。1998 年の博士論文で交響曲第七番を社会的・文化的コンテキストとの関係において解釈したゴードンは、自身の解釈が「作品の歴史的コンテキストに限定された意味を求めることに縛られて

²³ Lawrence Kramer, *Music as Cultural Practice: 1800-1900* (Berkeley: University of California Press, 1990).

²⁴ Solvic, "Culture and Creative Imagination," 11. クレイマーの著作でマーラーの作品が扱われているわけではない。

²⁵ Ibid.

²⁶ 1990 年代の研究ということもあって、その方法論は素朴^{ナイーブ}ではない。ソルヴィックは標題や手紙、マーラーの言葉をそのまま「作曲者の意図」とは考えず、それらを当時の文脈において解釈する。そのように、ドキュメントには距離をもって接する姿勢は評価できる。

²⁷ Solvic, "Culture and Creative Imagination," 10.

いない」²⁸ことを強調する²⁹。「歴史的コンテクストは、むしろ自身の解釈の試みの大部分を占めるが、すべてではない」³⁰とはっきり述べている。ゴードンの研究は、「交響曲第七番の偶然性 [contingency] (オーストリア自由主義とモダニズムの危機) と同様に、自分自身の偶然性 (モダニズムとその含みについて理解している現在の状況) にも基づいている」³¹のである。これはハンス＝ゲオルグ・ガーダマー Hans-Georg Gadamer の解釈学に依拠し、「現在と過去は、互いの関係においてのみ理解されうる」という立場をとるゴードンの見解であるが³²、今日、マーラーの音楽を解釈しようという者は、おおむねこのような立場をとっている。

主として記号学的方法論を用いて作品にアプローチし、作曲家の伝記的情報と作品のナラティブをいわば調停しようとするヴェラ・ミチニック Vera Micznik もまた、「マーラーと同時代人が信じていたもののみならず、美学と意味論における真実と根拠へのより相対的な今日のアプローチ」にも目を向ける必要性を主張する。「批評家への手紙やナターリエ・バウアー＝レヒナーの回想録、アルマの著作、プログラム、スコアへの書き込み、歌詞に基づいたマーラーの交響曲を含む文書による証言」が、いわば「客観的な根拠 objective proofs」となって、マーラー作品の解釈に説得力を付与してきたこれまでの状況を俯瞰したうえで、ミチニックはそれを何よりも重視するような方法論に異を唱える³³。「同時代人の証言」は、

²⁸ Gordon, “Mahler’s Seventh Symphony,” 29.

²⁹ ソルヴィックとゴードンの姿勢の違いは、二人の研究対象の性質の違いに由来することも考慮すべきではある。交響曲第三番には作曲家が何を考えていたかを示唆しうる「証拠」が比較的豊富にある一方で、交響曲第七番は、そのような意味での「証拠」に乏しい作品である。

³⁰ Gordon, “Mahler’s Seventh Symphony,” 29.

³¹ Ibid., 30.

³² ガーダマーは、先入観、すなわち解釈者自身の置かれた歴史的コンテクストによって作られた観方が、かならずしも真実を歪めるものではないと考えている。それはただ、私たちの経験を条件付けるものにすぎない。ガーダマーに依拠するゴードンは、解釈者のコンテクストと作品のコンテクストが生産的な対話に持ち込まれることで、解釈者にとってより効果的な解釈がもたらされると考えている。See Gordon, “Mahler’s Seventh Symphony,” 28.

³³ その理由として、それらもまた①主観を通して解釈されるものであり、②実際、音楽と矛盾することもあり、③解釈者が置かれた偶然性、そしてコンテクストに左右されるから

たとえば「マーラー自身や同時代人が彼の音楽について公に考えていたこと、そして、『絶対』美学と『標題』美学についてのマーラー自身や同時代人の見解に関して価値ある情報を与えはしても、マーラーの音楽についての『真実』を語ることはないし、それを解釈する詳細な方法を示すわけでもない」³⁴と言うのが彼女の見解である。「根拠」たるものに縛られないこの見方が、「より開かれた柔軟な解釈を可能にし、創造的かつ思いもよらない方法で交わる複数のテキスト性の構築を認めてくれる」³⁵ [強調執筆者] ののである。

「あらゆるコンテキスト（政治的、歴史的、文学的、文化的なそれ、あるいはジャンルなど）が、テキスト構築のプロセスに関わる層を構成する」³⁶と考えるミチニックにとっては、伝記的な情報も、作品を読み解くひとつの「コード」にすぎない。つまり、作品解釈に有益な複数のコードは、どれかが第一義的なものとア・プリオリに決まっているわけではなく、相対的な関係にあるということになるだろう。実際マーラーの音楽では、伝統的にいわゆる「二義的」と考えられてきた要素が必ずしも「二義的」なものとは限らないように思われる³⁷。むしろマーラーにおいては、一義的、二義的といった区分自体が機能しない。ゆえにマーラーの作品固有の性格ないし独特さを考察しようとするなら、常にひとつの観点が優先されるべきという考え方から離れなければならないだろう。音楽と、その実態に即した様々なコードとを、解釈者が柔軟かつ総合的に考察する態度が要求されるのである。

解釈とは結局、何を手掛かりとするか、そしてそれを解釈者がどのように読み解くかとい

だと述べている。See Vera Micznik, “Music and Aesthetics: The Programmatic Issue,” in *The Cambridge Companion to Mahler*, ed. Jeremy Barham (Cambridge: Cambridge University Press, 2007), 39.

³⁴ Ibid., 39.

³⁵ Ibid., 48.

³⁶ Ibid., 47.

³⁷ たとえばロバート・ホプキンス Robert Hopkins は、アーティキュレーションやデュナーミク、表情記号といった「二義的なパラメータ」について考察した。Robert Hopkins, “Closure and Mahler’s Music: The Role of Secondary Parameters,” in *Studies in the Criticism and Theory of Music* (Philadelphia: University of Pennsylvania Press, 1990). またウィリアムソンは、交響曲第七番では、交響曲の概念が、有機的な一貫性よりも差異によって特徴付けられていると述べる。See Williamson, “Mahler’s Episodic Structure,” 38.

う二つの軸の交差点上に生まれるものである。多様な情報の中から、手掛かりを作曲家の言葉に求めるのか、作曲家が読んでいた文学作品に求めるのか、作曲家が生きた時代の社会的状況に求めるのか、あるいは作曲家が選んだ音楽的要素が彼個人にとって／音楽界にとって／社会にとって有した意味に求めるのか。解釈の手掛かりとなりうる素材がこのように豊富に存在する状況に加えて、さらにそれを解釈する解釈者のイデオロギーも関わるひじょうに微妙なバランスの中で、作品は解釈される運命にある。

2. 交響曲第七番を解釈するということ

ここに述べてきたような総合的な視点、そして柔軟な態度がとりわけ必要とされるのが、交響曲第七番のような作品である。マーラーの作品には上述のように様々なアプローチが可能であるにもかかわらず、交響曲第七番の解釈がこれまで難航してきた一番の理由としては、やはり、この作品をある程度「実証的」といえるレベルで解釈するための「根拠」が少ないことが挙げられる。この交響曲には標題も歌詞もない。そしてマーラー自身がこの作品について多くを語らなかった。そのため、わずかな伝記的情報を手掛かりに、似たような解釈を量産するほかはなかったのである。

しかし交響曲第七番は、ゼホヴィッチが言うように「単純な作品ではない」³⁸。彼は、この作品では、「全体をなにかひとつのレベルで把握するのが難しくなるほどに、音楽的な意味の層、標題的な意味の層が重なり合っている」³⁹と指摘する。これほど多様で複雑な作品は、むろん、そのようなわずかな情報だけに拠ってはいは解釈しきれない。それどころか

³⁸ James L. Zychowicz, "Ein schlechter Jasager: Considerations on the Finale of the Seventh Symphony." In *The Seventh Symphony of Gustav Mahler: A Symposium*, ed. James L. Zychowicz (Madison: A-R Editions, Inc., 1990), 105.

³⁹ Ibid.

この作品は、解釈者の態度の変革を迫るものとなる。たとえばフィナーレに関して、ゲックは次のように述べている。

作品の構造的、意味的、創作心理的、作曲史的、そして時代史的な連関はきわめて多層的であるために、聴き手は、この作品をどう聴くかを自ら決めざるをえない。その際、疑問がわいても、客観化された基準に依拠することはできない。⁴⁰ [強調原文]

つまり、「客観的基準」や「根拠」から一度解放されることが認められるようになった今日だからこそ、交響曲第七番はより柔軟で開かれた解釈を許容するようになったと言えるだろう。そして、創作者側に主眼を置くもの、解釈者側に主眼を置くもの、両者の間でバランスを取ろうとするもの、マーラー研究における解釈者の姿勢という観点からするとあらゆるタイプの解釈が出揃い、それを見渡すことができる今は、やはり交響曲第七番をあらためて解釈する好機なのである。もちろん、賛否両論を巻き起こした受容史も、今であれば批判的距離をもって受け取ることができる。初演から 100 年強の間にこの作品に与えられた両極端な評価は、作品受容におけるイデオロギーの変遷をたしかに透かし見せるであろうし、他方それは、作品自体に内在する構造というべきものへ目を向けさせるきっかけにもなる。すなわち、作品のどのような特性が相反する評価をもたらしたのかを考察し、作品解釈に再帰的に生かすというのは、今だからこそできることなのである。

＊

交響曲というジャンルで作曲することは、マーラーにとっては、音楽史上の一大ジャンルに携わることだけを意味するのではなかった。それは自分にとって「世界」の表現にほかならないことを、マーラーは折に触れて強調していた。たとえばナターリエ・バウアー＝レヒ

⁴⁰ Geck, “Siebte Sinfonie,” 327.

ナー Natalie Bauer-Lechner には、こう話したことがある。

交響曲は、その名を汚さないためには、内に宇宙的なものをもっていなくてはならないし、世界や生命のように汲みつくせないものでなくてはならない。⁴¹

また 1907 年にシベリウスと会話しただけには、交響曲創作において、すべてのモチーフ間に内的連関を作り上げる深遠な論理を重視すると述べたシベリウスに対し、マーラーは次のように述べたとされている。

いいや違う。交響曲は、世界のものでなくてはならない。それはすべてを包含しなくてはならないのだ。⁴²

「世界」という途方もないものを表現したとされる交響曲を解釈するには、当然、多元的なアプローチが必要とされるだろう。本論でもまずは、マーラーが選択した具体的な音楽表現（リズム、メロディ、ジャンル、形式など）が、マーラーが考えていたとされることと、あるいは作曲された時代背景や時代精神といかなる関係を持ちうるのかを考察する。ただしその際に、たとえば伝統的に「死」を象徴する音楽的特徴が用いられているから「死」が表現されている、というような一対一対応の解釈を展開するのではない。音楽内のコンテキストで伝統的な音素材がどのように用いられているかを分析しながら、それをテキストとして捉え、そこに生成してゆく意味のネットワークに目を向ける。そうした視点から、相容れない音楽的要素がしばしば並列され、脈絡を欠いた音楽的展開が平然と生じるマーラーの

⁴¹ ナターリエ・バウアー＝レヒナー『グスタフ・マーラーの思い出』高野茂訳、東京：音楽之友社、1988年、447頁（一部改訳）。

⁴² Erik Tasastjerna, *Sibelius: Volume II: 1904-1914*, trans. Robert Layton (Berkeley: University of California Press, 1986), 76.

音楽を俯瞰することで、矛盾や非論理的展開もひっくりめた「世界」の表現にアプローチする。

それと同時に、より抽象的なレベルでは、いわばテオドール・W・アドルノ Theodor W. Adorno が行ったような方法で、音楽的な構造と社会とのアナロジーにも目を配る。アドルノの『マラー：音楽観相学』(1960)⁴³ は、マラーの作品全体を眺めたときに現れてくる彼の音楽上のスタイルとも言うべきものに焦点を当てた研究である。この著作は、ローズ・R・サボトニック Rose R. Subotnik によれば、他の研究者や批評家に、「音楽芸術の純粋に形式的な側面と、他の文化的ないし社会的な構造における形式的なパターンとの間の構造上のアナロジーを描き出す可能性」⁴⁴を提供してきた。本研究でも、音楽の構造あるいはジェスチャーを音楽外のものの構造と比較することによって、音楽表現の意味に多元的なアプローチを試みる。

ただしアドルノが自身の広範な哲学的・美学的・社会学的な知識に基づき、いわば「モデルネ」一般の知見から、マラーの作品を「現代社会」に対する批判的な眼差しの表現ないしコメントとして解釈した一方で、本研究が目指すのは、作品とハプスブルク帝国末期の文化的・社会的なコンテクストとのアナロジーを示し、そこから交響曲第七番についてのさらに豊かな解釈を示すことである。むしろ、それはゴードン同様、作品成立の歴史的コンテクストのみならず、解釈者である執筆者自身による当時の文化の理解・音楽の理解にも基づいたものとなるだろう。

音楽作品は、作曲家の世界観の一端であると同時に、作曲家の意図の及びきらないテキストでもある。ゆえに、「作曲家の意図」の解明のみを究極的な目的として掲げるのはナンセンスであるとする。本論の立ち位置も、研究史的に言うなら、「作曲者の意図」を尊重す

⁴³ Theodor W. Adorno. *Mahler: Eine musikalische Physiognomik* (Frankfurt a. M., 1960).

⁴⁴ Rose Rosengard Subotnik, "Kant, Adorno, and the Self-Critique of Reason: Toward a Model for Music Criticism," in *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991), 58.

る見方と、作品を意味産出のテキストとみなす見方のあいだということになる。

そして本論がとりわけ重視するのは、「全体」への視点である。ゴードンはむしろ、テキストとコンテキストの間でバランスをとりつつ、作曲家が交響曲第七番で表現しようとしたことを解釈しようとした先駆者である。その研究はたしかに交響曲第七番全体をまんべんなく扱っており、各楽章を当時のイデオロギーや、社会的・文化的状況と併せて論じている。しかしながらそこでは、楽章間の関係は動機の連関の指摘程度にとどめられており、ゴードンは、この交響曲全体の構造にさしたる必然性を感じ取ってはいなかったようにみえる。

だがこの曲で最も特筆すべき点は、首尾一貫性が見出せず、楽章間の主題連関もこれまでの交響曲に比べると少ないが⁴⁵、にもかかわらず、あきらかに何らかの全体性が志向されているようにみえることである。第二楽章と第四楽章には〈夜の音楽 *Nachtmusik*〉という同名の楽章が与えられ、また、第一楽章の主題が第五楽章で回帰することにより、全体のシンメトリー性が強調されている。このような特殊な構成がもつ意味、そしてそこに生じる「全体」がもつ意味を解釈しようという視点は、これまでの研究には欠けていた。一曲の交響曲は各楽章の総和以上のものである。楽章それぞれの個別表現への視点にくわえ、それらを包み込む全体の構成への視点をもってはじめて、交響曲全体が立体的に浮かび上がってくるにちがいない。

⁴⁵ 交響曲第七番には、両端楽章をのぞいて目立った主題連関がない。そのためにこの曲は、「楽章間の主題連関が複雑で夥しかったこれまでの交響曲」と同じ方法で「楽章を統一しようとはしていないように見える」とド・ラ・グランジュは述べる。de La Grange, *Mahler III*, 847.

3. 交響曲第七番のアンビヴァレンツ

(1) 「肯定が不得手な人」、あるいはウィーン的な作品？

交響曲第七番を形容する一例として、ここでアドルノの言葉を紹介しておきたい。アドルノは、交響曲第七番のフィナーレの肯定性に違和感をおぼえていた。アドルノの違和感は、「華麗な現象と中身の薄い内実との間の無力な不均衡」⁴⁶に由来する。フィナーレはいわば「劇場的」で、内部を充足させようと派手にふるまい、必死に身振りを大きくすればするほどに、その内容のなさが強調されてしまうのである。だがこのちぐはぐな作品を「失敗作」とみなす一方で、アドルノはマーラーを「肯定が不得手な人 *ein schlechter Jasager*」⁴⁷と名づけ、この時代に肯定的なフィナーレを謳うことの不可能性にも同時に言及した。20世紀初頭という時代に伝統的な交響曲の肯定的フィナーレはもはやアクチュアリティをもたない。ゆえにその図式に従おうとした瞬間に、その作品は不可避免的に失敗へと向かうのだ。つまり一見否定的に見えるアドルノの解釈は、失敗せざるをえない理由をほのめかすことによって、この作品をある意味では擁護しているともいえる。

外面の派手さと中身のなさ——これは、世紀転換期のウィーン社会の様相を形容する常套句でもある。ヘルマン・ブロッホ Hermann Broch は「まさにこの時代は、実質の貧しさが外面の豊かさによって隠蔽された、歴史上稀有の時代であった」⁴⁸と述べた。フロイトの弟子ハンス・ザックス Hanns Sachs は、当時のウィーンを「存在と見かけのあいだの差異がいたるところで感じられていた」⁴⁹と描写した。さらにアラン・ジャニク Allan Janik とシュ

⁴⁶ テオドール・W・アドルノ『マーラー：音楽観相学』龍村あや子訳、東京：法政大学出版局、1999年、177頁。

⁴⁷ 同前、178頁。

⁴⁸ ヘルマン・ブロッホ『ホフマンスタールとその時代』菊盛英夫訳、筑摩書房、1971年、5頁。

⁴⁹ Hanns Sachs, *Freud: Meister und Freund*, trans. Emmy Sachs (Frankfurt am Main: Ullstein GmbH, 1982), 24.

テファン・トゥールミン Stephen Toulmin においては、ウィーンの様々な局面における外観の派手さは、その下にある絶望を覆い隠す仮面とみなされている。「その表面に見られる感覚的で世俗的な華麗さと栄光は、より深いレヴェルでは、その悲惨さとまったく同じものであった。この社会の安定ぶりは、その華々しさに対する歓喜を含めて、その下に横たわっていた文化的混沌をかりうじておおい隠すことができる、無感覚と化した形式性の一つの表現であった」。あるいは、「ワルツやホイップクリームで塗ってあるのは、外観と現実の釣り合いがすべて失われ、絶望が支配する社会をおおっている表面だった」⁵⁰と言う。

なるほど、このような言説に照らしてみるならば、フィナーレのあの華麗さは、ウィーン的な「見かけの維持」のひとつのジェスチャーといえるのかもしれない。音楽史的な観点から下された「肯定が不得手な人」は、実はもっとも「ウィーンらしくふるまった人」ということになるのだろう。あるいはアドルノ風に考えるのであれば、そのようにふるまうことによって「美的仮象」を暴いたともいえるかもしれない。

(2)アンビヴァレンツの典型

しかしこの交響曲にみられるウィーンらしさは、今述べたような中身と外見の齟齬だけにあるのではない。この交響曲は、文化史的な観点から用いられる「^{デカデン}退廃の都、ウィーン」ではなく、多民族国家ハプスブルク帝国のアクチュアルな状況の中においてみたときに、さらなる解釈の可能性をおびてくるように思われる。本論が一貫して着目するのは、この交響曲にはりめぐらされた多様なアンビヴァレンツである。アンビヴァレンツ、さらにはそこに起因するアイデンティティの不確かさは、多様性を包含したまま、ひとつの多民族国家を維

⁵⁰ シュテファン・トゥールミン／アラン・ジャニック『ウィトゲンシュタインのウィーン』藤村龍雄訳、TBSブリタニカ、1978年、73頁。

持する必要に駆られた帝国末期の状況下では、むしろ積極的な意味をもっていた可能性があるのだ。

マーラーをアンビヴァレンツの概念で語るのは珍しいことではない。彼自身、自らのアンビヴァレントなアイデンティティに苦しんでいた。「私は三重の意味で故郷のない人間だ。オーストリア人のあいだではボヘミア人として、ドイツ人のあいだではオーストリア人として、全世界のなかではユダヤ人として。どこに行っても招かれざる客、ぜったいに《歓迎される》ことはない」⁵¹という思いから、マーラーはおそらく生涯解放されることはなかった。そして彼の音楽も同様に、アンビヴァレントな性格をもつものとしてしばしば言及される。世紀のはざまに生きたマーラーの音楽は、いわゆる 19 世紀的なものと 20 世紀的なもののどちらも志向している。ライモンド・モネッレ Raymond Monelle がいみじくも述べたように、「この作曲家は、実際のところ、ロマン主義とモダンの二人の作曲家なのであった」。⁵²ただ、そのようなマーラーの作品という枠組みの中におかれても、この交響曲第七番が特別にアンビヴァレントに聞こえたことは、その受容史が物語るとおりである。

本論は 3 部、8 章構成をとる。第 1 部「解釈の変遷と本論の立脚点」は導入的な部分にあたる。はじめに交響曲第七番の初演以来の評価の変遷、およびそれにもかかわらず存在し続けた論点を確認し（第 1 章）、たびたび言及されてきたこの作品のアンビヴァレントな特徴を、当時の社会とのアナロジーによって読み解く可能性を議論する（第 2 章）。

第 2 部「様々なアンビヴァレンツ」では個々の楽章に目を向け、「世界」を構成するアンビヴァレントな諸局面がそれぞれどのような音楽表現へともたらされているかを考察する。交響曲第七番のアンビヴァレンツは多様なレベルに及んでいるが、それらはどれも、マーラーの知覚を通して切り取られ、音楽的表現へともたらされた世界の断片にほかならない。

⁵¹ アルマ・マーラー『グスタフ・マーラー：回想と手紙』酒田健一訳、東京：白水社、1973 年、129 頁。

⁵² Raymond Monelle, “Mahler’ and ‘Gustav’,” in *The Sense of Music: Semiotic Essays* (Princeton University Press, 2000), 172.

第一楽章では、ひとつのものから多様に展開する世界のあり様、あるいは、多様性が根本ではひとつにつながっている世界のあり様が、絶妙な均衡を通して表現されている(第3章)。

第二楽章〈夜の音楽Ⅰ〉には、「さすらい」の独特な時間感覚をとおして、現在と永遠という一見矛盾する時間のアンビヴァレンツ(第4章)を、第三楽章スケルツォには、現実と非現実のアンビヴァレンツ(第5章)を、そして第四楽章〈夜の音楽Ⅱ〉には、愛のアンビヴァレントな感情表現(第6章)を聴き取ることができる。

第3部「アンビヴァレンツと全体」では第五楽章ロンド・フィナーレを扱うが、第一楽章から第四楽章までの四つの楽章とは異なり、それまでの楽章を再帰的に意味づける終楽章への着眼は、同時に交響曲全体への視野を持つことにもなる。ロンド・フィナーレの独特な展開(第7章)と、さらにはマーラー自身が語った「明朗 heiter」という言葉のもつこれまたアンビヴァレントな意味に着目する(第8章)ことによって、音楽によって表現されたアンビヴァレントな諸局面が、いかにして「交響曲というひとつの世界」の構築に参加するのか、つまりマーラーが、それらをどのような全体へともたらそうとしたのかを解釈する。

＊

本論が着目するのは、当時のハプスブルク帝国の状況との直接的・具体的なアナロジーではない。それらを音楽から聴き取り、書き記すことはおそらく不可能ではないのであろうが、それを探ることが第一義的な目的ではない。着目するアナロジーは、この大帝国を維持するために必要とされていた特殊な態度あるいは方法と、交響曲第七番が世界を表現しようとする態度あるいは方法とのアナロジーである。本論は、この交響曲が、当時のハプスブルク帝国に不可欠だった方法で、多層的な世界を構築するという壮大かつ積極的な試みであったことをつまびらかにする試みとなる。

第1部 解釈の変遷と本論の立脚点

第1章 成立と受容

1-1. 成立史

マーラーは、ウィーン宮廷歌劇場監督時代の1904年から1905年にかけて、全5楽章から成る交響曲第七番を作曲した。まず1904年の夏に、ヴェルター湖畔の作曲小屋で、前作の交響曲第六番とほとんど並行して、現行の第二楽章と第四楽章が作曲された。妻アルマ・マーラー Alma Mahler によると、この時すでに交響曲第七番の「《見取り図》と彼が呼んでいたもの」はできあがっていた⁵³。そして翌年の夏に、「一種の熱狂の中で」残りの楽章が書き上げられた⁵⁴。スコアには、「マイアーニックにて。1905年8月15日」という完成の日付が記されている⁵⁵。同じ日にマーラーは、友人のグイード・アドラー Guido Adler に宛てて、「私の第七番が完成した。この作品は恵まれた生を得て、成功したように思う」と、ラテン語の手紙を書いている⁵⁶。そしてその冬に、マーラーは毎朝「《交響曲第七番》にもう一度みがきをかけて、清書して」⁵⁷、スコアのフェア・コピーを完成させたのであった⁵⁸。

⁵³ アルマ・マーラー『グスタフ・マーラー：回想と手紙』、107頁。

⁵⁴ 同前。

⁵⁵ このヴァージョンは、第一楽章の部分のみ、ニューヨーク市立図書館のブルーノ・ワルター・コレクションに所蔵されている。See Donald Mitchell, “Chronology,” in *Gustav Mahler: Facsimile Edition of the Seventh Symphony*, ed. by Donald Mitchell and Edward R. Reilly (Amsterdam: Rosbeek Publishers, 1995), 24.

⁵⁶ アルマ・マーラー『グスタフ・マーラー：回想と手紙』、107頁。

⁵⁷ 同前、114頁。

⁵⁸ このヴァージョンは、1920年のマーラー・フェスティヴァルのためにアムステルダムを訪れたアルマによって、ウィレム・メンゲルベルク Willem Mengelberg の指揮活動25周年を祝して贈答された。そのスコアはのちに、メンゲルベルクの遺言によりコンサートへ

この交響曲には、第二楽章に〈夜の音楽Ⅰ〉、そして第四楽章に〈夜の音楽Ⅱ〉というタイトルが与えられているのみで、その他の標題や歌詞は付けられていない。アルマは、「二つの夜曲の楽章を書いているときには、アイヒェンドルフ的な幻想が彼の念頭にただよっていた」が、「その他の点では、この交響曲は標題的ではない」と伝えている⁵⁹。とはいえ、批評家や音楽家との会話の中で求められて、マーラーがこの交響曲に関する説明を与えたことはあった。

たとえばプラハ初演やミュンヘン初演にリハーサルから同行していたスイスの批評家ウィリアム・リッター William Ritter がこの交響曲のプランを尋ねたところ、マーラーは、「三つの夜の作品、フィナーレの輝かしい昼の光。第一楽章はその他の部分すべての基盤となっている」と答えたという⁶⁰。また、ミュンヘン初演の際にベルリンからやってきた批評家エドガー・イステル Edgar Istel には、この曲で用いられるヘルデングロッケンの音のイメージについて説明している。それは「牛」の群れを描写するのではなく、永遠性のイメージの表現のために用いられたのだという⁶¹。そして、1909年のオランダ初演の際にも、マーラーはこの交響曲のイメージを話して聞かせたようである。第二楽章について説明する際にマーラーがレンブラントの《夜警》を引き合いに出したことを、指揮者のウィレム・メンゲルベルク Willem Mengelberg が記録している。ただし、アルフォンス・ディーペンブロック Alphons Diepenbrock⁶²によれば、マーラーが《夜警》を挙げたのは、ただそのイメージを「た

ボウに移譲され、1995年には、ドナルド・ミッチェルによる「作曲年代記」と「受容史」、そしてエドワード・ライリーによる「自筆譜の解説」を含むファクシミリ版として出版されている。See Donald Mitchell and Edward R. Reilly (eds.), *Gustav Mahler: Facsimile Edition of the Seventh Symphony* (Amsterdam: Rosbeek Publishers, 1995).

⁵⁹ アルマ・マーラー『グスタフ・マーラー：回想と手紙』、107頁。

⁶⁰ Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler, vol. IV: New Life Cut Short (1907-1911)* (Oxford: Oxford University Press, 2008), 235. 本論は、マーラーのこの言葉を解釈の手掛かりとして否定するものではない。ただし、これだけに縛られることなく、音楽を具体的に考察していく。

⁶¹ 本論第4章に詳述。

⁶² ディーペンブロックはオランダの指揮者兼作曲家である。1908年3月26日には、メンゲルベルクの不在時に、コンサートヘボウでマーラーの交響曲第四番と自身の作品、ソプ

とえるため」にすぎなかった⁶³。そしてなによりマーラーは、「その都度違ったこと」を言っていたという⁶⁴。

一方、出版や初演の機会を得るためにこの曲を売り込む際には、マーラーはいつも同じ文句を用いていた。それは「明朗 heiter」である。たとえば1907年にペータース出版のヘンリ・ヒンリクセン Henri Hinrichsen に宛てた手紙には、「明朗で、フモールに満ちた内容 heiteren, humoristischen Inhalt」をもつと書かれている⁶⁵。また1908年の初め頃に書かれたエーミール・グートマンへの手紙にも、「明朗な気分が優勢 vorwiegend heiteren Charakter」という表現がある⁶⁶。そしてライプツィヒの出版社ラウターバッハ・ウント・クーン Lauterbach & Kuhn 社への手紙でも、「明朗かつ心に訴える性格 heiteren und ansprechenden Charakter」の作品として紹介している⁶⁷。この種の手紙には、往々にして戦略的な文言が織り込まれて

ラノと女声合唱と管弦楽のための《レンブラントへの賛歌 Hymn aan Rembrandt》を演奏している。See de La Grange, *Mahler IV*, 535.

⁶³ Quoted in Floros, *Gustav Mahler vol. III: Die Symphonien* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985), 186. Originally in Eduard Reeser, *Gustav Mahler und Holland: Briefe* (Wien: Universal Edition, 1980), 31-32.

⁶⁴ Ibid.

⁶⁵ Quoted in Fischer, *Gustav Mahler*, 560. Originally in Eberhardt Klemm, “Zur Geschichte der Fünften Sinfonie von Gustav Mahler,” in *Jahrbuch Peters 1979* (Leipzig 1980), 51. この交渉は、マーラー側からの謝礼の要求が高すぎたために失敗に終わった。See Reinhold Kubik, “Siebte Symphony,” in *Gustav Mahler. Interpretation seiner Werke*, ed. Oliver Korte and Peter Revers (Laaber: Laaber-Verlag, 2011), 89. 交響曲第七番の出版は難航した。ほかにもグイード・アドラーの推薦状つきで、ブライトコップフ・ウント・ヘルテル Breitkopf & Härtel 社とも交渉したが、うまくいかなかった。ド・ラ・グランジュによれば、「交響曲第五番の不成功、そして第六番の失敗の後では、マーラーがしまいこんでいた新たな大作の出版に乗り気なドイツの音楽出版社はなかった」ということである。de La Grange, *Gustav Mahler IV*, 184.

⁶⁶ ブラウコップフ編『マーラー書簡集』、352頁（一部改訳）。

⁶⁷ 指揮者のオスカー・フリート Oskar Fried に紹介されたこの出版社はマーラーの交響曲第八番に関心をもっていたのだが、マーラーは、手紙で交響曲第七番を売り込んだ。「《交響曲第七番》はまだどこにも契約いたしておりませんが、出版するとすればこちらを先にするのが適当ではないかと考えます。すでにヨーロッパばかりでなくアメリカのコンサート協会などからもこの曲の出版について数多くの問い合わせがまいてありますが、それにたいして当面満足な返事ができずにいるしまつですので、なおさら事がいそがれるわけです。この作品は明朗かつ心に訴える性格であるばかりでなく、編成も比較的小規模であることから——まもなくたいのコンサートホールで演奏されるようになることはまちがいないと思いますので、とりあえずこの《七番》の出版を貴社にお引き受け願

いることは考慮すべきである。とはいえ、「その都度違ったこと」を言うマーラーが、作品の性格を一言で表す際にはきまって「明朗 heiter」という言葉を用いていたという事実は、きわめて示唆に富むように思われる⁶⁸。

1-2. 初演と初期の評価

交響曲第七番が初演されたのは、完成から三年が経過した 1908 年 9 月 19 日、プラハにおいてであった。プラハではそのころ、フランツ・ヨーゼフ一世が皇帝およびボヘミア王に即位して 60 年を記念して、四ヶ月間に及ぶ大規模な催しが開かれていた。交響曲第七番は、この祝祭の第 10 回目にして最後のフィルハーモニー・コンサートという記念すべき機会に初演されたのである⁶⁹。初演は、博覧会会場のコンサートホール *koncertní síň* で行われた。今ではもう残っていないこのホールには、およそ 1500 人の聴衆が収容できたという⁷⁰。

この時期、チェコは民族主義的な問題に揺れており、プログラムは当然のことながらドイ

えるかどうか、おたずねするしだいです。——その場合にはむしろ両作品ともそちらにおまかせするつもりです」と売り込んでいる。アルマ・マーラー『グスタフ・マーラー：回想と手紙』、377～378 頁（一部改訳）。クービックによると、校正は実際にこの出版社によって行われたものの、この出版社からは出版されなかった。1908 年の終わり頃にベルリンのボーテ・ウント・ボック *Bote & Bock* 社に引き継がれ、楽譜は 1909 年の 11 月によりやく出版された。See Kubik, “Siebte Symphony,” 89-90.

⁶⁸ 本論第 8 章に詳述。

⁶⁹ 交響曲第七番が初演されるおよそ四ヶ月前の 1908 年 5 月 23 日に、マーラーはオープニング・イベントの一環として行われたコンサートを指揮した。演目は、ベートーヴェンの交響曲第七番、《コリオラン》序曲、スメタナの《売られた花嫁》序曲、そしてヴァーグナーの《トリスタンとイゾルデ》前奏曲、《ニュルンベルクのマイスタージンガー》前奏曲であった。《売られた花嫁》は最初に用意されたプログラムになかったが、チェコ・フィルハーモニー管弦楽団の指揮者ヴィレム・ゼマネク *Vilém Zemanek* に求められて、最終的にプログラムに加えられることとなった。マーラーははじめ、この措置がチェコ人へのあまりにあからさまな媚びとしてとられるのではないかという懸念を抱いていたという。See de La Grange, *Mahler IV*, 177.

⁷⁰ See Kubik, “Siebte Symphony,” 91.

ツ語とチェコ語の二ヶ国語で用意された。初演が決まった夏に、マーラーがブルーノ・ワルター Bruno Walter に宛てて書いた手紙には、「私の交響曲は九月十九日にプラハで初演されます。——チェコ人とドイツ人が派手にやりあわないかぎり」⁷¹ [強調原文] という冗談めいた一文が添えられている。しかしこれはあながち冗談でもなかったようだ。交響曲第七番の初演を請け負ったのは、この即位記念イヴェントのために結成されたオーケストラにエキストラ・メンバーを追加したものだ⁷²。催事期間中、「博覧会オーケストラ *Ausstellungssorchester*」という名で活動していたこの団体は、新ドイツ劇場からの16人と、チェコ・フィルハーモニー管弦楽団からの50人のメンバーによって構成されていた。だが、このことはほとんど公表されていなかった。それどころか、ドイツ語の主要な新聞はチェコ・フィルハーモニー管弦楽団の存在を無視し、チェコの新聞はドイツ系の音楽家の出自についてコメントをしなかったという⁷³。ジャーナリズムのこのようなナショナリスティックな姿勢から、この時期のチェコにおける民族主義的な緊張をうかがい知ることができるだろう。

リハーサルの段階から、オットー・クレンペラー Otto Klemperer やブルーノ・ワルター、アルトゥール・ボダンツキー Artur Bodanzky、ゲルハルト・フォン・コイスラー Gerhard von Keussler、アルバン・ベルク Alban Berg、カール・ホルヴィッツ Karl Horwitz、クラウス・プリングスハイム Klaus Pringsheim ら若き音楽家が立ち会った。リハーサルは、二週間で24回にも及んだということである⁷⁴。その間マーラーは楽譜の細かい修正に追われていたが、若き音楽家たちの申し出にもかかわらず、彼は最後の最後までそれをひとりで行ったとクレンペラーが報告している⁷⁵。本番にはウィーンからさらに、アレクサンダー・フォン・

⁷¹ 1908年7月18日付けの手紙。ブラウコップフ編『マーラー書簡集』、361頁。

⁷² See de La Grange, *Mahler IV*, 227.

⁷³ See Donald Mitchell, “Mahler in Prague (1908),” in *Mahler Companion*, ed. by Donald Mitchell and Andrew Nicholson (Oxford: Oxford University Press, 1999), 401.

⁷⁴ See Geck, “Siebte Symphony,” 313.

⁷⁵ See Otto Klemperer, *Meine Erinnerungen an Gustav Mahler und andere autobiographische Skizzen* (Freiburg i.Br.: Atlantis Verl, 1960), 10.

ツェムリンスキー Alexander von Zemlinsky、グイード・アドラー夫妻、オペレッタ作曲家オスカー・シュトラウス Oscar Straus、そしてウィーンからだけでも四人の批評家、つまりデーヴィット・ヨーゼフ・バッハ David Joseph Bach、リヒャルト・ヴァラシェンク Richard Wallaschenk、パウル・シュテファン Paul Stefan、そしてリヒャルト・シュペヒト Richard Specht らがやってきた。⁷⁶

本番については、アルマが次のように回想している。「『交響曲第七番』は、聴衆にはほとんど理解されず、わずかにお義理の喝采がわいただけだった」⁷⁷。しかし、初演に立ち会った他の人物のコメントや報告は、アルマの回想とは矛盾する。実際のところは、終演後の拍手が15分鳴りやまなかったという⁷⁸。また、演奏後に軍楽隊によってハイドンの《皇帝賛歌》が外で演奏されたが、カレン・ペインター Karen Painter とベッティナー・ヴァルヴィック Bettina Varwig によれば、これはマーラーの成功のしるしである⁷⁹。「成功」については、翌日以降のチェコおよびドイツ語圏の新聞批評でも報告されている⁸⁰。

交響曲第七番は、マーラーの生前に八回の演奏機会を得た。プラハ初演の翌月、10月27日にはミュンヘンで、興行師グートマンの協力により、トーンキュンストラ管弦楽団の演

⁷⁶ マーラーの多くの友人がプラハにやってきたにもかかわらず、このときアルノルト・シェーンベルク Arnold Schönberg は来なかった。その理由をド・ラ・グランジュは、「まがいなく、彼の妻マチルデとゲルストルの駆け落ちという悲劇のためだ」としている。シェーンベルクに宛てて、マーラー夫妻とベルク、ホルヴィッツ、プリングスハイム、ボダンツキー、クレンペラーから、彼の不在を惜しむカードが送られた。See de La Grange, *Mahler IV*, 232.

⁷⁷ アルマ・マーラー『グスタフ・マーラー：回想と手紙』、167頁。

⁷⁸ See de La Grange, *Mahler IV*, 238.

⁷⁹ Karen Painter and Bettina Varwig, “Mahler’s German-Language Critics,” in *Mahler and His World*, ed. Karen Painter (Oxford: Princeton University Press, 2002), 316.

⁸⁰ たとえばプラハの音楽雑誌で、エルンスト・リュヒノフスキー Ernst Rychnovsky は、「作曲家側の異論の余地のない勝利」だったと伝えている。Quoted in Geck, “Siebte Symphony,” 313. 初期受容の詳細は以下の文献を参照のこと。Juliane Wandel, *Die Rezeption der Symphonien Gustav Mahlers zu Lebzeiten des Komponisten* (Frankfurt am Main: P. Lang, 1999); Karen Painter and Bettina Varwig, “Mahler’s German-Language Critics,” in *Mahler and His World*, ed. Karen Painter (Oxford: Princeton University Press, 2002), 268-379; Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler, vol. IV: New Life Cut Short (1907-1911)* (Oxford: Oxford University Press, 2008); Donald Mitchell, “Reception,” in *Gustav Mahler: Facsimile Edition of the Seventh Symphony*, ed. Donald Mitchell and Edward R. Reilly (Amsterdam: Rosbeek Publishers, 1995), 31-74.

奏で披露された⁸¹。翌 1909 年の秋には、オランダで三回の公演が行われた。いずれもコンサートヘボウ管弦楽団による演奏である。まずは 10 月 2 日にデン・ハーグで、そして 3 日と 7 日には同プログラムがアムステルダムで演奏された⁸²。同年 11 月 3 日には、フェルディナント・レーヴェ Ferdinand Löwe の指揮のもと、ウィーン楽友協会ホールにおいて、コンツェルトフェライン管弦楽団によって演奏された⁸³。1910 年 3 月 4 日にはメンゲルベルクが音楽監督を務めた美術館コンサートにおいて、フランクフルト初演が行われた。そして 1911 年 1 月 23 日には、オスカー・フリート Oskar Fried の指揮で、ベルリン・フィルハーモニー管弦楽団によるベルリン初演が行われた⁸⁴。

初期受容についてはいくつかの研究があり、資料を扱う観点はそれぞれ異なるものの、注目すべきは、どの研究も、後々に賛否両論をひきおこすこの作品が初演当初にはそれほど低い評価を受けていなかったと報告していることである。たとえばユリアーネ・ヴァンデル Juliane Wandel は、マーラーの交響曲のドイツ語圏における初期受容を網羅的に調査した研究の中で、交響曲第七番は「センセーショナルな驚きは与えないが、そのぶん、攻撃される点も少ない」と述べている⁸⁵。また、音楽解釈におけるトポスと初期の評価との関係を読み解いたヘルマン・ダヌーザー Hermann Danuser いわく、「交響曲第七番の初期の受容史を概

⁸¹ この時には、《レオノーレ》序曲第三番、《トリスタンとイゾルデ》からの二つの場面とともに演奏された。See Kubik, “Siebte Symphony,” 93.

⁸² この時には、ヴァーグナーの《ファウスト序曲》、《ジークフリート牧歌》、そして《ニュルンベルクのマイスタージンガー》前奏曲とともに演奏されている。オランダの演奏会はとりわけ大成功を収めた。しかしマーラーはその勢いで第七番をニューヨークで演奏することはせず、手始めに交響曲第四番を披露しようと考えていることをアルマ宛の手紙に書いている。その理由は、「私についてまだ何も知らない聴衆にとっては、この作品はあまりにも複雑だから」である。アルマ・マーラー『グスタフ・マーラー：回想と手紙』、379 頁。

⁸³ このときのコンサートには、リヒャルト・シュペヒト Richard Specht による解説が配布された。それは後に、以下の批評雑誌に掲載された。Richard Specht, “Thematische Novitäten-Analysen, I: Mahlers Siebente Symphonie,” *Der Merker* I (1909): 1-8.

⁸⁴ この時の演奏を、当時 15 歳だったヘルマン・シエルヒェン Hermann Scherchen が聴いている。

⁸⁵ Juliane Wandel, *Die Rezeption der Symphonien Gustav Mahlers zu Lebzeiten des Komponisten* (Frankfurt am Main: P. Lang, 1999), 129.

観すると、謎に満ち理解困難な作品という風評から予想されるような物議を醸すイメージはない。むしろそれはほとんど一貫して、聴衆の側には肯定的に受け入れられたことを推測させる」⁸⁶と述べている。

むしろ、なかには厳しい批評もあった。ミュンヘンの新聞批評の中には、この交響曲が「退屈」だと述べたものが少なくとも二つあった⁸⁷。またウィーンの批評家ローベルト・ヒルシュフェルト Robert Hirschfeld⁸⁸ は、様々な要素から成る交響曲第七番を「交響的な逸話」と軽蔑的なニュアンスをこめて呼んでいる⁸⁹。

一方ウィーンの若き作曲家たち、たとえばシェーンベルクやアントン・ヴェーベルン Anton Webern からの評判は上々だった。シェーンベルクは1909年に行われたウィーン初演を聴き、その感動をマーラーに手紙で伝えている⁹⁰。またこの作品の二台ピアノ編曲版⁹¹は、その後シェーンベルクが1918年に設立した「私的演奏協会 Verein für musikalische Privataufführungen」で何度も演奏された⁹²。彼らにとって、この曲はどこか未来志向の作品として注目されたにちがいない。ヴェーベルンは二つの夜の音楽を特に気に入っていたという⁹³。マンドリンとギターとハープが効果的に用いられる《管弦楽のための五つの作品》

⁸⁶ Hermann Danuser, *Gustav Mahler und seine Zeit* (Laaber: Laaber-Verlag, 1991), 245.

⁸⁷ Kubik, “Siebte Symphony,” 93.

⁸⁸ ヒルシュフェルトは、ハンスリックの後任として『ウィーン自由新報 *Neue Freie Presse Wien*』の批評家となった人物である。

⁸⁹ Quoted in Mitchell, “Reception,” 62. Originally in Robert Hirschfeld, *Wiener Abendpost*, no. 254 (5 November, 1909), 1-3.

⁹⁰ アルマ・マーラー『グスタフ・マーラー：回想と手紙』、402～405頁。

⁹¹ アルフレード・カゼッラ Alfredo Casella が編曲した。

⁹² 「マーラーから今日まで」の作曲家の作品を、高いクオリティーで会員のみ公開するという名目で設立されたこの協会では、1918年12月29日に行われた第一回目の演奏会でさっそくマーラーの交響曲第七番が演奏されている。これは、四時間のリハーサルを12回行ってから初演されたという。はじめの一年間には全部で37回の演奏会が行われたが、そのうち3回の演奏会で交響曲第七番が演奏されている。See Walter Szmolyan, “Schönbergs Wiener Verein für musikalische Privataufführungen,” in *Arnold Schönberg: Gedenkausstellung 1974*, ed. Ernst Hilmar (Wien: Universal Edition, 1974), 76-80.

⁹³ See Wolf Rosenberg, “Mahler und die Avantgarde: Kompositionstechnisches Vorbild oder geistige Sympathie?” in *Gustav Mahler: Sinfonie und Wirklichkeit*, ed. Otto Kolleritsch (Graz: Universal Edition for the Institut für Wertungsforschung, 1977), 82.

op. 10 (1911-13) に、マーラーの交響曲第七番からの影響を指摘する声もある⁹⁴。さらに彼は、1929年5月1日にオーストリアのラジオ放送局からの依頼で〈夜の音楽 II〉を演奏し、1934年4月25日には、ロンドンで行われた BBC 交響楽団とのコンサートで二つの〈夜の音楽〉を指揮した⁹⁵。

1-3. フィナーレをめぐる解釈の変遷

すでに述べたように、交響曲第七番はとりわけマーラー・ルネサンス以降に、もっとも過酷な評価を受けてきた作品である。なかでも問題視されたのは、終楽章ロンド・フィナーレであった。ド・ラ・グランジュはフィナーレについて、「第七番のなかでもっとも問題のある楽章であり、おそらく永遠にそうだろう」と述べている⁹⁶。しかしそのフィナーレも、受容初期から一貫して否定的な評価にさらされていたわけではない。それには、時代の思潮を反映するかのような、様々な評価が与えられてきたのである。ここでは、もっとも頻繁に議論の俎上に上げられてきたフィナーレを中心に据えて、交響曲第七番という作品の受容史を辿ってみたい。

ベルント・シュポンホイヤー Bernd Sponheuer は『崩壊のロジック：グスタフ・マーラーの交響曲のフィナーレ問題に関する研究』(1978)⁹⁷ で、フィナーレの肯定性がいかに扱われ

⁹⁴ See Dominique Jameux, “L’École de Vienne face à la VIIème Symphonie de Gustav Mahler,” in *The Seventh Symphony of Gustav Mahler: A Symposium*, ed. James L. Zychowicz (Madison: A-R Editions, Inc., 1990), 134.

⁹⁵ Ibid., 125.

⁹⁶ ド・ラ・グランジュ「交響曲第七番の謎」、143頁。

⁹⁷ Bernd Sponheuer, *Logik des Zerfalls: Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers* (Tutzing: Hans Schneider, 1978).

たかに照準を合わせることで、解釈の傾向を三パターンに分類している⁹⁸。まずはシュポン
ホイヤーの分類に従って、1970年代後半までの解釈の傾向と変遷を追ってみよう。

1-3-1. オーソドックスな解釈——「生の哲学」からみるフィナーレ——

まず、マーラーの同時代人リヒャルト・シュペヒト Richard Specht や、その死後十年強た
ってマーラーの交響曲について詳述したパウル・ベッカー Paul Bekker らの世代が行った解
釈は、「オーソドックスな *orthodoxe*」解釈と呼ばれる⁹⁹。この世代は基本的に、フィナーレ
の肯定性をいわば「肯定的に」解釈していた。

たとえばベッカーは、交響曲第七番のフィナーレを「マーラーが到達した生の肯定の告白」
¹⁰⁰とみなしていた。ベッカーは、交響曲第五番第一楽章冒頭の葬送行進曲に始まり、第六番
を経て、第七番の終楽章で達成される「克服 *Überwindung*」という図式を描き、「世界と個
人との対立という運命の闘いの悲劇は、すべてのものと個人がひとつであるという意識に
よって乗り越えられた」という一連のストーリーを読み取っている¹⁰¹。そのようにして到達
した「生の肯定」を賛美する結末として、あの華麗な音楽はふさわしい。ゆえにベッカーに
とって、この大げさなフィナーレ、そして輝かしい *C-Dur* の肯定性は問題にはならなかつ
た。

交響曲第七番は、同時代人にとってなじみある伝統的な交響曲の規範にある程度は従っ
ているゆえに、受容初期には「難解な」作品ではなかったのである。¹⁰²

⁹⁸ Ibid., 353-362.

⁹⁹ Ibid., 353.

¹⁰⁰ Paul Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien* (Berlin: Schuster & Loeffler, 1921), 265.

¹⁰¹ Ibid.

¹⁰² たとえば、ペインターは「交響曲第七番の好意的な受容は、部分的には、これがある

1-3-2. 批判的解釈——失敗したフィナーレ——

しかし1960年以降、つまり「マーラー・ルネサンス」以降にマーラーの作品が多く注目を集めると反比例するように、交響曲第七番には厳しい評価が次々ともたらされはじめる。フィナーレを「客観的に失敗 *objektiv Mislungen*」とみなす「批判的 *kritisch*」¹⁰³な解釈のグループの代表として、シュポンホイヤーはアドルノを挙げている。「生の哲学」にのっとった解釈ではその存在価値が認められていた輝かしい C-Dur への批判が、批判的解釈の出発点となる。

アドルノはフィナーレの肯定性に違和感を覚え、マーラーを「肯定することが不得手な人」¹⁰⁴と呼んだ。そして続けて次のように述べる。

彼の声はニーチェのそれと同じく、価値を示したり信念だけで語ったりするときには上ずる。彼が、その後の主題分析が利用することになる超克というあの嫌悪すべき概念を實踐し、あたかも喜びがすでにあるかのように音楽を奏でるところで、そのことが起きる。彼のむなしい歓喜の楽章が歓喜の仮面をはぎ、彼の本質に根付いているハッピー・エンドの不可能性が、そうした終わり方そのものを非難する。¹⁰⁵

意味で、音楽史のコンテクストにおいては回顧的な作品であるというところに帰することができる」[強調原文]と述べている。Karen Painter, “Mahler und Publikum,” in *Gustav Mahler: Interpretation seiner Werke*, trans. Oliver Steinert-Lieschied and Peter Revers, ed. Oliver Korte and Peter Revers (Laaber: Laaber Verlag, 2011), 128.

¹⁰³ Sponheuer, *Logik des Zerfalls*, 353.

¹⁰⁴ アドルノ『マーラー：音楽観相学』、178頁。

¹⁰⁵ 同前、178頁（一部改訳）。

フィナーレの華やかさは、アドルノにはわざとらしく、そしてむなしく響いた。それは、マーラーが本当のところはその有効性を信じていない肯定表現を用いるために生じると考えられたのだ。

非難すべきもうひとつの点として、アドルノはこの楽章の「中身のなさ」を挙げている。これはむしろ、一つ目の観点と無関係ではない。アドルノによればこの楽章では、「華麗な現象と中身の無い内実との間の無力な不均衡」¹⁰⁶が生じている。外面を派手に装う様子とはうらはらに、全体が内部から——たとえば主題労作によって——満たされる様子のないこの楽章は、交響曲のフィナーレに許容されるものではない。これはアドルノにとっては、まぎれもなく「失敗」なのである。

同じような点に目を向けた研究者としては、ほかにデリック・クック Deryck Cooke やマルク・ヴィニャル Marc Vignal も挙げられる。クックは1960年に、多様な要素が並列されるフィナーレを「楽長音楽 Kapellmeistermusik」¹⁰⁷と呼ぶのみならず、これを「失敗 a failure」だと述べた¹⁰⁸。またヴィニャルもこれを、「完全な作曲上の失敗」と述べている¹⁰⁹。1960年代には、このように、フィナーレには多かれ少なかれ作曲上の「欠陥」があるとする見方が主流だったのである。

¹⁰⁶ 同前、177頁。

¹⁰⁷ 「楽長音楽」という言葉は軽蔑的なニュアンスを含み、「ある種のペダンティシズム、気難しさ、そして一結局のところ—中身がないことを伝える言葉」である。See Zychowicz, “Ein schlechter Jasager,” 102.

¹⁰⁸ Deryck Cooke, *Gustav Mahler. An Introduction to His Music* 2nd ed. (Cambridge: Cambridge University Press, 1988), 90. この本はクックの死後に、コリン・マシューズ Colin Matthews とデイヴィッド・マシューズ David Matthews の監修によって作られた。初版は1980年であるが、大部分が、1960年にクックが書き下ろしたBBCのパンフレットに基づいている。

¹⁰⁹ Quoted in Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler, vol. III: Vienna: Triumph and Disillusion (1904-1907)* (Oxford: Oxford University Press, 1999), 881. Originally in Marc Vignal, *Mahler* (Paris: Le Seuil, 1966), 125-126.

1-3-3. メタ批判的解釈——意図された失敗——

批判的解釈の世代の後には、「メタ批判的 *metakritisch*」¹¹⁰な解釈の世代が来る。シュボンホイヤーによれば、この世代の解釈は、先行する二世代の解釈を統合したようなものである。つまり肯定が失敗に終わるのを示すことこそが、この楽章の意図だと解釈するのである。すでに述べたアドルノは、ハッピー・エンドが失敗に帰することをフィナーレ自らが暴くとした点で、このグループに入れることもできよう。しかしシュボンホイヤーによれば、アドルノはそうは言ってもこの音楽を「真面目に」とっている。その意味においてアドルノの解釈は、くだした評価は対照的なものであるとはいえ、ベッカーらの世代と同じように「^{ナイーブ}素朴なものだ」という¹¹¹。

メタ批判的解釈グループの代表として挙げられているのは、ペーター・ルジツカ Peter Ruzicka である。ルジツカは、マーラー特有の否定性、つまり「音楽が自分自身に全部ひっくるめて否と言いわたす」特徴を説明する際に、交響曲第七番に言及した¹¹²。それによると、フィナーレの自己否定の要素は、たとえば C-Dur という調性の中に見られる。それがとりわけ顕著なのは、二か所の和声的逸脱においてである。まず第 52 小節では、冒頭の華やかな C-Dur の主題が終結に至ったところで、突然 As-Dur の和音が鳴り響く。その逸脱は、ルジツカに拠れば、それまでの音楽が「ただの仮象 *als bloße[r] Schein*」であることを暴くものにほかならない¹¹³。似たような逸脱はまた、最後から二番目の小節にも見られる。ほとんど 600 小節にもわたって多様な展開を見せてきた後に、C-Dur の主和音 (c-e-g) から突然逸脱し、増三和音 (c-e-gis) が鳴り響く (第 589 小節)。それは「これまで積み重ねてきたもの

¹¹⁰ Sponheuer, *Logik des Zerfalls*, 359.

¹¹¹ Ibid.

¹¹² Peter Ruzicka, “Befragung des Materials: Gustav Mahler aus der Sicht aktueller Kompositionsästhetik,” in *Mahler: Eine Herausforderung: Ein Symposium*, ed. Peter Ruzicka (Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1977), 106.

¹¹³ Ibid., 109.

を単に茶化している」¹¹⁴とみなされるのである。したがって、この曲はパロディとして解釈されなければならない。「マーラーは 1905 年という時点に、古典主義の伝統の延長線上で C-Dur の交響曲を書くことは不可能だとわかって」¹¹⁵いながらあえてそれを書くことで、交響曲的着想のきたるべき危機を示したとルジツカは述べる。メタ批判的解釈では、このように、音楽が自ら自己の矛盾を論証することで、交響曲というジャンルに対する意図的な批評を行っていると考えるのである。

同じくフィナーレの調性に着目したハンス＝クラウス・ユングハイน์リヒ Hans-Klaus Jungheinrich もこのグループに入れることができるだろう。C-Dur という調はここでは勝利に導く象徴的な調では毛頭なく、それどころか、交響曲的な着想に対する深い疑いの刻印となる¹¹⁶。最後から 2 小節目の和声的逸脱は娯楽音楽ではありふれた展開であるが、ここでは、「シリアスな交響曲的ゲシュタルトに、勇敢にも平手打ちを喰らわせている」と解釈されている¹¹⁷。つまりこうした展開は、ユングハイน์リヒにおいては、交響曲的なものへの疑い、そして交響曲的なものの終焉の兆候として意味づけられている。この交響曲で特筆すべきものとしてユングハイน์リヒが着目するのは、「交響曲的なものの終焉が、形式や調の分解において示されるのではなく、かつてそうだったが今ではそうではありえないもの、少なくともかつてのようではありえないものをどぎつく強調する中に示されている」点である¹¹⁸。ここにも、フィナーレが自ら交響曲の秩序を否定することでこのジャンルの危機に言及しているとみなすメタ批判的な論点が、明らかに見てとれるだろう。

¹¹⁴ Ibid., 112.

¹¹⁵ Ibid., 109.

¹¹⁶ Hans-Klaus Jungheinrich, “Nach der Katastrophe: Anmerkungen zu einer aktuellen Rezeption der Siebten Symphonie,” in *Mahler: Eine Herausforderung: Ein Symposium*, ed. Peter Ruzicka (Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1977), 196-197.

¹¹⁷ Ibid., 197.

¹¹⁸ Ibid.

1-4. ポストモダン的な観点からの解釈

メタ批判的解釈世代ののちには、フィナーレが「肯定的」かどうかという視点そのものが希薄になっていった。また、パロディとしてみられることも少なくなった。むしろこの作品の分裂的な要素や多くの曖昧な要素がポストモダンの思潮にかなって注目され、音楽におけるポストモダン的な特徴を説明する際の恰好の例としてしばしば引き合いに出されるようにもなったのである。

たとえばこれはフィナーレではなく第四楽章についてだが、コフィ・アガウ Kofi Agawu は1996年に、この曲の音楽的な分裂を物語論の観点から解釈した¹¹⁹。また、1995年の論文でデリダの「代補」の概念を通してフィナーレの特徴を紐解こうとしたマーティン・シェルツィンガー Martin Scherzinger は、形式主義的な解釈と解釈学的な解釈という二元論でフィナーレを語ることの不当さについて言及している¹²⁰。シェルツィンガーは、フィナーレにおける複数の意味の層の並置¹²¹に着目した。そして場合によって長所にも短所にもなりうるその特徴を、「戦略的」なものだと解釈している。すなわちここでは、形式をつくりだす伝統的な複数の仕組みを相容れないまま提示するという方法によって、仕組みそのものに新しい光が当てられているとみなされるのである¹²²。

伝統的な要素が非伝統的な方法で用いられていることには、ジョナサン・クレイマー

¹¹⁹ Kofi Agawu, "Narrative Impulse in the Second Nachtmusik from Mahler's Seventh Symphony," in *Analytical Strategies and Musical Interpretation: Essays on Nineteenth- and Twentieth Century Music*, ed. Craig Ayrey and Mark Everist (New York: Cambridge University Press, 1996), 226-241.

¹²⁰ Martin Scherzinger, "The Finale of Mahler's Seventh Symphony: A Deconstructive Reading," *Music Analysis* 14, no. 1 (1995): 69-89.

¹²¹ シェルツィンガーは、「楽章内で意味の層が重なり合い、並置され、言い換えれば、どんなひとつのレベルも貫徹しないところまで崩壊しているという事実は、長所にも短所にもなりうる」と述べる。Ibid., 74.

¹²² Ibid., 85.

Jonathan D. Kramer も着目している。クレイマーは、1996年に書かれた『音楽的時間のポストモダン概念』¹²³でこのフィナーレを取り上げた。そして、ロンド主題の回帰、調（トニク）の回帰、V-I のカデンツ、全音階的特徴の回帰、もとの拍子の回帰という五つのパラメータに従って楽章を分析し、通常のロンド形式であればほぼ連動するはずのこれらのパラメータが、ロンド・フィナーレではいかにずれているかを明らかにした。この楽章では全パラメータが一致して進むのではなく、それぞれが基本的には無関係に、ときおりいくつか一致しながら進む。ここにクレイマーは、ポストモダン的な音楽のひとつの特徴、すなわち「複数の時間性 multiple temporality」を見出している。

「この作品は、多くの聴衆にとって難解とされたが、今日、ポストモダン的な衝動が音楽においても広く認められるようになり、多くの意味を獲得し始めた」¹²⁴とクレイマーがいみじくも述べたとおり、ポストモダン的な特徴に着目した研究によって、交響曲第七番にはたしかに新しい光が当てられることになったのである。

このような観点から交響曲第七番を解釈する動きが盛んになる少し前、1989年には、交響曲第七番ただ一曲をテーマとして選んだ国際シンポジウムがパリで開催され、多くの興味深い議論が交わされていた¹²⁵。なかでも注目すべきは、ゼホヴィッチの言葉である。ゼホヴィッチは、首尾一貫性のなさが「この楽章の欠点とみなされるかもしれない一方で、より一層の欠陥は、この作品が比較されるモデルの側にあるように見える」¹²⁶と述べ、これまでの受容の在り方を批判するとともに、この作品に、伝統的な基準にあてはまらない「新しさ」、ないし肯定的に評価すべき点を見出そうとした。

¹²³ Jonathan D. Kramer, "Postmodern Concept of Musical Time," *Indiana Theory Review* 17, no. 2 (Fall 1996): 21-62.

¹²⁴ *Ibid.*, 33.

¹²⁵ そこでは 11 本の個別発表が行われ、発表原稿に基づいた論集が 1990 年に出版されている。James L. Zychowicz (eds), *The Seventh Symphony of Gustav Mahler: A Symposium* (Madison: A-R Editions, Inc., 1990).

¹²⁶ Zychowicz, "Ein schlechter Jasager," 105.

実りある成果をもたらし、後の第七番研究に先鞭をつけることとなったこのシンポジウムであるが、決定的な欠点も指摘された。発表原稿をもとに出版された論集のレビューを書いたナディーン・サイン Nadine Sine は、個々の研究の視点の独特さや成果は認めながらも、「作品全体への視点と洞察の欠如」を「主たる欠点」として挙げる¹²⁷。全体を一つの統一体としてみる視点を持たない限り、「交響曲第七番には依然として問題が残っている」とサインは考えているのである¹²⁸。しかし1990年以降に行われた試みの多くがポストモダン的な観点に基づいたものであり、交響曲第七番の分裂的な特徴、あるいは解釈の複数性を認めるようなあり方を評価しようとする姿勢をとる以上、サインが指摘したような全体を統括する視点が持たれなかったのはある意味で当然だったと言わざるを得ない。とはいえ、シンメトリー構造が与えられ、循環形式を用いて全体の統一が強調されているこの交響曲の解釈のためには、サインの指摘にあるように、全体への視点はたしかに不可欠である。

他方、ポストモダン的な観点に基づいた研究の中には、作品が成立した当時の具体的なコンテクストに目を向け、そこから作品を立体的に解釈するような研究もほとんどなかった。だが、社会的な意味合いが強い交響曲というジャンルで書かれたこの作品について、とりわけこの作品の意味や意義を解釈しようという研究において、当時のアクチュアルなコンテクストとの関連がほとんど考慮されないというのも、また不十分と言わざるを得ないだろう。

1-5. マーラーによる社会批判として読み解くゴードンの解釈

¹²⁷ Nadine Sine, "Review of *The Seventh Symphony of Gustav Mahler: A Symposium. Cincinnati: 1990*, ed. James L. Zychowicz," *Current Musicology* 55 (Fall 1993): 112.

¹²⁸ Ibid.

全体への視点の欠如と当時のコンテクストへの視点の欠如という二つの問題は、1997年に発表されたゴードンの博士論文によって、おおむね解決されたかのように見えた。『マーラーの交響曲第七番：モダニズムとオーストリア自由主義の危機』¹²⁹は、交響曲第七番を、当時のオーストリア自由主義文化における相反する衝動と矛盾、そして19世紀的な連続性を重視する特徴とモダニズムの不連続性を重視する特徴の入り混じった状態の具現化とみなし、作品全体をマーラーによる社会批判の試みと解く。

ゴードンが音楽にアプローチする方法は、既述のクレイマーやシェルツィンガーとかなり近い。ただし、彼らが主として音楽の「外部」には言及しなかったのと対照的に、ゴードンはその音楽的特徴を、むしろ音楽「外部」の社会状況の意識的な反映と解釈する。たとえばこの交響曲は、19世紀的な交響曲の有機的な秩序に追随しながらも、それを実らせない分裂的な特徴を同時に内包しているという¹³⁰。そのような様式は、ゴードンにおいては、「自由主義ブルジョワジーが賞賛するような統一性へ到達しようとして失敗したのではなく、むしろ自由主義のイデオロギーとモダニズムの不連続性の両方を正直に表現したもの」と解釈されるのである¹³¹。

さらにゴードンは、フランコ・モレッティ Franco Moretti の「モダン・エピック」の概念を取り入れることによって、矛盾に満ちたこの交響曲を肯定的に解釈しようとする。モダン・エピックとは「世界というテキスト world text」であり、「非単一的な社会の象徴的な形式」を指す¹³²。たとえば、異なる時代の音楽を次から次へと登場させる終楽章の音楽展開

¹²⁹ Steven Allen Gordon, "Mahler's Seventh Symphony: Modernism and the Crisis of Austrian Liberalism" (PhD diss., University of California, 1998).

¹³⁰ ゴードンは以下のように述べている。「ときにマーラーは、シェーンベルクやアイヴス、ドビュッシー、ドイツ表現主義の詩人やフランスの象徴主義者が好んだ傾向、すなわち非直線的で、多元的な参照と関係性の複合物へ向かう傾向をおおいに反映する戦略を用いている。にもかかわらず、私たちは、第七番の中に19世紀の交響曲のたくさんの装飾を見出すことができる」。Ibid. 51-52.

¹³¹ Ibid., 52.

¹³² Franco Moretti, *Modern Epic: The World System from Goethe to García Márquez*, trans. Quintin Hoare (London: Verso, 1996), 50

は、ゴードンによれば、モレッティの二つのコンセプト、すなわちモダン・エピックの「百科事典的な野心」と「非同時代的なものの同時代性」によって説明可能なものとなる¹³³。モレッティのこのようなコンセプトを援用することで、マーラーの交響曲第七番も、世界を包含しようとするモダン・エピックとして解釈可能になるのである。

こうしてゴードンは、交響曲第七番を、「非単一的な」世紀転換期ウィーンの多様社会のあり様を音楽によって描き出すことで、その社会を批判しようとした作品とみなす。この作品の音楽的特徴、すなわち「断片、不連続性、崩壊、これ以上ないほどの矛盾」は、概して、「世紀転換期のウィーンを描写するために用いられた」と解釈されることになる¹³⁴。

しかし社会的コンテクストとの関連を強調し、同時代の思考や世界観の中でこの作品を捉えようとするゴードンの方法は、マーラーの交響曲第七番を当時の傾向の枠内にとどめ、その一環に過ぎないものとして扱ってしまっているように見える。むしろそれは、ゴードンによって望まれたことでもある。ゴードンは、交響曲第七番を、分離派の芸術家たちの作品と同列の試みとみなしている¹³⁵。あるいは、世紀転換期ウィーンのこのうえない矛盾に対するマーラーの反応が、ムージルやシュニツラー、クリムト、その他のモダニストたちと同様のものだったと考えている¹³⁶。だがこのような観点だけに基くと、マーラーの交響曲第七番は、社会批評の域を出ることはない。そこでは、この交響曲ならではの構築性への視点はそぎ落とされてしまっているように見える。音楽が内包する矛盾をコンテクストから読み解くゴードンの試みには賛同できるものの、このような見方だけでは、結局、シンメトリー構成の五つの楽章から成るこの交響曲の意味が明らかになることはないのである。

¹³³ See Gordon, “Mahler’s Seventh Symphony,” 269.

¹³⁴ Ibid., 271.

¹³⁵ See, Gordon, “Mahler’s Seventh Symphony,” 8

¹³⁶ Ibid., 22.

1-6. 「解決」か「未解決」か——解釈における平行線

1908年の初演からすでに100年以上が経過したこの交響曲の受容史は、ここに見てきたように、一作品の受容の変遷のみならず、一世紀のあいだに生じた学問的なパラダイムの変化を端的に表しているといえるだろう。そして逆に音楽作品の意味は、作品成立のコンテクストのみならず、解釈者のそれによっていることも同時に明らかになる。

一方、交響曲全体の「論理的展開」の有無をめぐるのは、初期受容から現在に至るまで一貫して論点となり続けている。それは結局、解釈者個人の「見方」あるいは「聴き方」にゆだねられた問題のように思われる。ベートーヴェンの交響曲第五番以来の交響作品にしばしば適用されてきた「苦難を経て栄光へ *per aspera ad astra*」ないし「夜を超えて光へ *durch Nacht zum Licht*」というトポス¹³⁷は、この交響曲にもみとめられないことはない。実際、そのようなトポスには、初期の批評家の大多数が目を留めていたという¹³⁸。のみならず、近年の音楽学者のなかにも、それを強調する見方がある。受容史がつまびらかにしてきたこの交響曲の特徴を了承した後でも、ミッチェルはあくまで、この楽章が従うわかりやすい論理の方を強調する。「夜と昼の並置ないしコントラストがこの交響曲の存在理由である。夜に続く昼以上に論理的なものがありうるだろうか？」[強調原文]¹³⁹と述べ、この交響曲に存在するたしかな論理を主張している。同じくフローロスも、「夜から昼へ」という伝統的なトポスにこの交響曲が従っていることに対して疑いの眼差しを向けることはない。むしろこの交響曲を、上述の伝統的な「アイデアのきわめて独創的な実現」¹⁴⁰とみなしている。そしてこの解釈には、「音楽的な性格のみならず調関係」も合致しているとフローロスは言う。

¹³⁷ フローロスはこれらを「示導イデー *Leitidee*」という言葉で表現している。See Constantin Floros, “Tag und Nacht in Wagners *Tristan* und in Mahlers *Siebenter Symphonie*,” *Österreichische Musikzeitschrift* 49, no. 1 (1994): 15.

¹³⁸ Mitchell, “Reception,” 73.

¹³⁹ *Ibid.*, 74.

¹⁴⁰ Floros, “Tag und Nacht,” 15.

つまり、前半が短調（第一楽章は h-moll と e-moll、第二楽章は c-moll、第三楽章は d-moll）であるのに対し、後半は長調（第四楽章は F-Dur、第五楽章が C-Dur）になっており、「夜から昼へ」というストーリーを見出す解釈に合致するというわけである。フローロスは、《トリスタンとイゾルデ》でヴァーグナーが夜を勝利させることで解決した哲学的な問題を、マーラーはこの交響曲で逆転させたと結論付ける。つまり交響曲第七番では、昼が勝利しているとみなすのだ。このように、何かが「解決する」という見方、ないし簡明なストーリーを読み取る解釈は、時代を超えて根強い。

他方で、そのような「解決」は「見かけ」だけであり、実際はこの曲ではなにも解決しないという見方も並行して存在している。たとえばド・ラ・グランジュは、「交響曲第七番がたどる、夜から昼へ、敗北から勝利へという道筋」の存在を認めてはいる¹⁴¹。さらにそれを、『ベル・アスベラ・アド・アストラ苦難を経て栄光へ』の第五番がたどる、第一楽章の葬送行進曲からロンド・フィナーレに至る道筋とさほどかけ離れてはいない」とみなしてもいる¹⁴²。ただしそのような図式は、交響曲第七番の内実とはそぐわないと考えている。ド・ラ・グランジュによれば、「第六番までのマーラーの全交響曲には、行きつく先に、超越かカタルシスの何らかの形式があり、それ以降の晩年の諸作品と同様に、いずれにせよ、作品に内在する問題には解決が与えられていたはず」なのだが¹⁴³、第七番はそうではない。この曲の終着点は「多義的」¹⁴⁴なのである。全体が簡明な図式に従うように見えながら実際はそうではなく、なにも「解決しない」ことによってもたらされる違和感が、「この曲は気をもませ、不安をかきたて、当惑させ、面食らわせ、ショックを与え、混乱させる」¹⁴⁵というド・ラ・グランジュの言葉の裏にあるのは明らかである。

¹⁴¹ ド・ラ・グランジュ「交響曲第七番の謎」、135頁。

¹⁴² 同前（一部改訳）。

¹⁴³ 同前、149頁。

¹⁴⁴ 同前。

¹⁴⁵ 同前、134頁。

交響曲全体の論理的展開に問題はないとする解釈、逆に違和感があるとする解釈、両者はおそらくどこまでも平行線を辿ることとなる。多様な音楽的要素が「解決」へと導かれるのか、それとも「未解決」にとどまっているのか——この曲には、どちらを支持する理由も十分にあるのだ。そして同時に、どちらを選んでもすくいとれない部分が残る。それがこの交響曲の厄介なところであり、同時に魅力でもあり、アイデンティティでもある。次章では、年月を経ても変わらない受容の観点のうちで、とりわけ「未解決なもの」に着目した一派の見解に耳を傾けつつ、「未解決」であるということがもつ意味について考えてみたい。

第2章 「不確かさ」というアイデンティティ

2-1. 未解決の二元論

アンリ＝ルイ・ド・ラ・グランジュは、前章の最後に紹介したように、交響曲第七番では、作品内に見られる様々な対立や矛盾が解決されないと述べた。ド・ラ・グランジュには、「マーラーはもはや証明や断言をしようとはせず、自分の内と外とに耳を傾け、観察するだけで満足している」¹⁴⁶ように見えたのである。ゆえにこの作品は、「三人称で書かれている」¹⁴⁷、「醒めて」¹⁴⁸いる、あるいは「主観性がごく稀にしか現れない」¹⁴⁹という言葉で形容される。ド・ラ・グランジュにこのような印象を抱かせる交響曲第七番の特徴、すなわち、相矛盾するものが止揚されずにとどまっている状態は、本論において重要なポイントとなる。そのような特徴が作り出す「非一義性 Uneindeutigkeit」¹⁵⁰が、聴く者を困惑させ、賛否両論をもたらした一因であったばかりでなく、むしろこのアンビヴァレンツこそが、作品のアイデンティティにほかならないと思われるからである。

弁証法的な解決をみない要素は、交響曲第七番には多様なレベルで存在しており、これまでも複数の音楽学者が着目してきた。たとえばパウル・ベッカーは次のように述べている。

¹⁴⁶ ド・ラ・グランジュ「交響曲第七番の謎」、149頁。

¹⁴⁷ 同前、148頁。

¹⁴⁸ 同前、149頁。

¹⁴⁹ 同前。

¹⁵⁰ Olaf Wilhelmer, “Eine große Nachtmusik: Pamphlet Nr. 37 für das Konzert der Berliner Philharmoniker im Januar 2009,” <http://www.berliner-philharmoniker.de/forum/programmhefte/details/heft/eine-grosse-nachtmusik/> (accessed May 30, 2010).

光と闇のこの対立、つまり騒々しいほどにほとぼしる喜びと、静かで内向的でほとんど夢のような感覚、あるいはほとんど幻想的といってもいいような方法で呼びさまされる沈黙の対立に、この作品は支配されている。戦いの決着はつかない。コントラストはそのまま維持され、互いに未解決にとどまる。¹⁵¹

ベッカーのこの解釈はきわめて興味深い。というのは、第1章で言及したように、交響曲第五番から第七番を一連の流れとして見た場合には、ベッカーはこの第七番でもってすべてが「解決」されるとみなしていたからである。しかし交響曲第七番を単独で見た場合には、曲中にみられる対立は解決されることなく、バランスを保ち続けているようにベッカーには聴こえたのである。

とりわけフィナーレについて、「この楽章におけるマーラーの意図は、必ずしも一元的というわけではないように見える」¹⁵²と評したゼホヴィッチも、この作品の未解決の二元論に言及した一人である。ゼホヴィッチは、「コンセプトが具現化するのはいよいよ、それがコントラストの中に提示されるときである。ちょうど光がもっとも鮮明に現れるのが、暗闇が作り出す輪郭の中であるように」と述べた¹⁵³。このことからゼホヴィッチも、コントラストがコントラストにとどまることの重要性に着目していることがわかるだろう。

またシェルツィンガーは、フィナーレにおいて、いくつものレベルで相矛盾する要素の交錯が繰り返されることに着目した。それは、「拍子が安定した／絶えず拍子が変わるパッセージ、機能と声による／機能と声によらない展開、半音階的／全音階的なパッセージ、満たされる／無効にされる期待、発展する／反復される動機、カデンツによってはっきりと境

¹⁵¹ Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, 238.

¹⁵² Zychowicz, “Ein schlechter Jasager,” 99.

¹⁵³ Ibid.

界を定められる／消えていくセクション、有機的／エピソード的、テキスト内部／テキスト外部、補助的／実質的」¹⁵⁴というように、多様なレベルに及んでいる。そして、「ただひとつのテロスがあるわけではないが、かといってこの楽章は複数のセクションの単なる連続でもない。むしろテロスと連続性というまさにそのアイデアが、対話へと移されている」¹⁵⁵[強調原文] と指摘した。シェルツィンガーがその解釈において重視したのも、ここに列挙された対立概念を形成する両方の要素が係わり合い、しかしどちらかに軍配があがることなく保たれているということなのである。

ゴードンも、偏ることなくバランスをとりつづける音楽的な要素に着目し、「何も解決されない」¹⁵⁶という事態そのものから意味を汲み取ろうとした研究者の一人である。たとえば第一楽章の分析においては、非線的／線的、増四度／完全四度、二重の調性といった音楽的要素がどのように並存しているか示される。そして、マーラーはここでどちらか一方が優先されるような「支配」ではなく、「包括 *inclusiveness*」という感覚を選んだと意味づけている¹⁵⁷。

交響曲第七番のこのような特徴はたびたび議論の俎上に上がったが、ほとんどの場合、それは指摘されるにとどまるか、せいぜい「ポストモダンの」という概念でくくられるマーラーの作曲技法と結びつけられるのみであった。ただゴードンだけが、この交響曲のアンビヴァレンツを、当時のオーストリア社会における連続性と不連続性のバランスを通して解釈しようと試みたのである。それによると、「マーラーは、連続／不連続というモダニズムのアンチノミーに激しく悩まされたが、その苦悩が交響曲第七番にもっともはっきりと表れている」¹⁵⁸。つまり相反する要素が解決をみずに同居するいわゆる、交響曲第七番のアンビ

¹⁵⁴ Scherzinger, “The Finale of Mahler’s Seventh Symphony,” 85.

¹⁵⁵ Ibid.

¹⁵⁶ Gordon, “Mahler’s Seventh Symphony,” 122.

¹⁵⁷ Ibid.

¹⁵⁸ Ibid., 310.

ヴァレントな性格は、ゴードンにおいては、マーラーのモダニズム的苦悩の表現と結論づけられたのである。

2-2. “weder/ noch” の美学

しかしながら、多様なレベルでアンビヴァレンツを包含する交響曲第七番は、ゴードンの言うような、モデルネの「苦悩の表現」という消極的な試みにすぎないのだろうか。この交響曲をむしろ、モデルネのはらむ問題を超克する積極的な試みとして解釈することはできないだろうか。

2-2-1. モデルネとアンビヴァレンツ

ジグムント・バウマン Zygmunt Bauman によれば、モデルネとは、秩序が求められる時代である¹⁵⁹。あらゆるものは、秩序に当てはまるか当てはまらないかという二分法に従って分けられる。そして「その秩序があてはまらない方 *das Andere der Ordnung*」には別の秩序があてはまるのかということ、そうではない。秩序と対をなすのはカオスのみである。秩序とカオス——これは「モデルネの双子 *moderne Zwillinge*」¹⁶⁰なのである。

このような思考方法がとられる場では、アンビヴァレンツという無秩序は当然のことながら排除の対象となる。アンビヴァレンツとは、「カオス、ないしコントロールの欠如とみ

¹⁵⁹ Zygmunt Bauman, *Moderne und Ambivalenz: Das Ende der Eindeutigkeit*, trans. Martin Suhr (Hamburg: Hamburger Edition, 2005), 17.

¹⁶⁰ *Ibid.*, 16.

なされるがゆえ、不安を駆り立て、その根絶が認められた」¹⁶¹ものにはかならない。

ところが、アンビヴァレンツを排除しようというモデルネのこの思考が、逆説的なことに、より多くのアンビヴァレンツを生み出すことになる¹⁶²。アンビヴァレンツはいわば「モデルネのごみ *Abfall der Moderne*」として、「モデルネが秩序の産出とかかわり合うかぎり」排出され続けるからである¹⁶³。モデルネとはすなわち、アンビヴァレンツ相手に終わりなき戦いを挑み続けた時代ともいえるのだ。

モデルネの矛盾はこれにとどまらない。モデルネの二分法で「カオス」、すなわち秩序の対極にあるものとして切り捨てられた存在に救いの眼差しを向けるのは、実はモデルネの意識である。それは「現行の秩序には妥当性がないのではないかと気づき、疑問を呈する」意識であり、「力に拠る秩序の次元の下にあるカオスの中から、つねに新しい層の存在を暴き続けようとするもの」¹⁶⁴なのである。つまりモデルネの思考法のもとで秩序ではなくカオスに分類されたもの、すなわち「定義不可能性、首尾一貫性のなさ、不条理、両立不能、非論理性、非合理性、多義性、混乱、決定不可能性、そしてアンビヴァレンツ」¹⁶⁵と同定するものは、まさにモデルネがはらむ矛盾によって、その存在価値を見出される¹⁶⁶。

たとえば「決定不可能性 *Unentscheidbarkeit*」がもつ存在価値を、バウマンは次のように説明する。

¹⁶¹ *Ibid.*, 34.

¹⁶² バウマンによれば、「秩序を創出することに対する、モデルネの断片化された衝動がもたらしたのは、しかしながら、結局より多くのアンビヴァレンツだった」。 *Ibid.*, 31.

¹⁶³ *Ibid.*, 34.

¹⁶⁴ *Ibid.*, 24.

¹⁶⁵ *Ibid.*, 20.

¹⁶⁶ バウマンが議論しているわけではないが、この相矛盾するモデルネの方向性の源流に関して示唆ならびに詳しい説明を与えてくれるのが、仲正昌樹の『モデルネの葛藤：ドイツ・ロマン派の〈花粉〉からデリダの〈散種〉へ』（東京：御茶の水書房、2001年）である。仲正によれば、すでにカールハインツ・ボーラー *Karl Heinz Bohrer* が、モデルネには二つの潮流があることを指摘している。すなわちそれは、ヘーゲルに代表される、いわば目的論的な傾向を持つ「合理主義的モデルネ」と、初期ロマン派のノヴァーリスやシュレーゲルらが求めていた「美的モデルネ」である。同書、77～78頁。

決定不可能なものとはすべて、「あれでもこれでもない *weder/noch*」である。これは
どうということかという、決定不可能なものは「あれかこれか *entweder/oder*」に対
して抵抗するということだ。その未決定性こそがその力なのだ。それは何でもないが
ゆえに、全てでありうる。¹⁶⁷

決定不可能という性質は、このようにして「あれかこれか」というモデルネのアイデンテ
ィティ論理に根本から疑問を突きつけ、イデオロギーの二項対立構造を壊す。決定不可能
性、すなわち“*weder/noch*”（あれでもこれでもない）は、消極的にして確固たる価値なの
である。

2-2-2. 不決断、あるいは世紀転換期オーストリアと“*weder/noch*”の美学

“*weder/noch*”の美学が現実において効力を発揮していたようにみえるのが、マーラーが
活動した時期のハプスブルク帝国である。世紀転換期のハプスブルク帝国は、「チェコ、ス
ロバキア、ハンガリー、オーストリア、スロヴェニア、クロアチア、ボスニア＝ヘルツェゴ
ヴィナの全土、ルーマニアの西半、ポーランドの南部、ウクライナの西部、イタリアの一部」
¹⁶⁸からなる超多民族国家であった。1867年のアウスグライヒ（均衡体制）によって、ハン
ガリーに王国としての独立性が認められた結果生じたのは、「オーストリアとハンガリーが
対等な関係で結びつきながらひとつの帝国（オーストリア＝ハンガリー二重帝国）を成す」

¹⁶⁷ Bauman, *Moderne und Ambivalenz*, 96.

¹⁶⁸ 大津留厚『ハプスブルクの実験：多文化共存を目指して』中公新書、東京：1995年、
31頁。

169という奇妙な事態である。こうして、19世紀後半以降のハプスブルク帝国は、きわめて微妙な力の均衡の上に存続することとなったのである。

このような状況がもたらしたその場しのぎの政策の数々、さらにはそのような政治体制に由来するこの帝国の独特な社会状況をいみじくも描写したのがローベルト・ムージル Robert Musil であった。ムージルは『特性のない男 *Der Mann ohne Eigenschaften*』で、オーストリア＝ハンガリー二重帝国全体に、“k. k. (kaiserlich-königlich)” というしるしに由来する「カカーニエン」という呼び名を与えた¹⁷⁰。自国内あるいは周辺地域においても民族主義的な動向がますます目立つようになる20世紀初頭という時代において、さらにはアウスグライヒ以降、主導権が微妙になってしまった政府の事情もあるなかで、広大な国土と多様な民族からなる帝国を維持するためにふるわれたのは「カカーニエン的政治手腕」、つまり「主導的理念の欠如した場当たり的な彌縫策、永遠の不決断」にほかならなかった¹⁷¹。

当の帝国民たちは、モーリツ・チェスキー Moritz Csáky の考察によると「当面している複数性という条件をきわめて十分にわかっており、それを受け入れ、多様な要素を自らの生活世界の印として了解して」¹⁷²いたという。「異なるもの、あるいはさしあたりは別種のも

169 満留伸一郎「方法の生まれる国：カカーニエン、あるいはある全体性の強いられたストラテジー」、『オーストリア文学研究』第23号、2007年、13頁。

170 「オーストリア皇帝と諸王国国王の」という意味の「k. k.」と、「オーストリア皇帝にしてハンガリー国王の」という意味での「k. u. k. (Kaiserlich und königlich)」は、帝国の諸官庁に冠されていたが、どのような場で使われるかに応じて両者は使い分けられていた。さらにはハンガリー王国の官職は「ハンガリー王国の」という意味での「k. u. (königlichungarisch)」があった。皇帝フランツ＝ヨーゼフはこの複雑なシステムの中で、ひじょうに微妙な立場だった。「ハプスブルク家の当主はオーストリアにとってもハンガリーにとっても共通の君主だったから、皇帝とその家族はカー・ウント・カーだったが、同時にその存在はオーストリアの君主（カー・カー）であり、ハンガリーの君主（カー・ウー）でもあった。」大津留厚『ハプスブルクの実験：多文化共存を目指して』増補改訂版、東京：春風社、2007年、34～35頁。カカーニエンという架空の国名はこの「カー・カー」に由来する。

171 満留伸一郎「方法の生まれる国」、13頁。

172 Moritz Csáky, “Die Wiener Moderne: Ein Beitrag zu einer Theorie der Moderne in Zentraleuropa,” in *Nach Kakanien: Annäherung an die Moderne*, ed. Rudolf Haller (Wien: Böhlau, 1996), 95-96.

のが、決定的な要素として固有のものと合体し、文化的な布置の中にひとつの独特で特別な形式をもたらす」ような「共存システム」¹⁷³によって、この多民族国家は保たれていた。

つまりこの国家のアイデンティティは、「他」の要素を排除するのではなく、むしろ「他」を自己の一部として受け入れることで確立されていたのである。あるいは逆に、「他」を承認することなくしては、この国は自らのアイデンティティを確立できなかったともいえるだろう。この明らかな矛盾は、多民族国家を維持していくにあたっては不可避の産物だったのである。満留伸一郎はこの矛盾を次のように説明する。

多様性を解消し一元化するアイデンティティ確立作業を、カカーニエン的性格がそもそも成しえないということ、そしてこの国民的性格があったからこそ、東の間であれ多様で広大無辺の国が実現可能になった […]。¹⁷⁴

事実、多民族国家が多民族国家として存続するためには、ひとつの民族が権利の主張を貫き通し、その他が否定されるという事態があってはならない。多民族国家としてのアイデンティティを持つには、国家をかたちづくる部分が貫徹されてはならないのである。その意味において、あらゆる事柄に対して不徹底なカカーニエン的性格は、多民族国家を維持する大きな力となっていたといえることができる。ここで、ムージルの観察によるカカーニエンの不徹底ぶりをみてみよう。

それはあらゆる物や人に対して、帝国＝王国 (kaiserlich-könig) であり、また帝国兼王国 (kaiserlich und könig) であった。しかし、それにもかかわらず、どの制度や人間が k. k と呼ばれるべきか、またどれが k. u. k. と呼ばれるべきかをはっきり区別するため

¹⁷³ Ibid., 91.

¹⁷⁴ 満留『方法の生まれる国』、14頁。

には^{エンテリック}秘教的な知識が必要であった。文書の上では、それはオーストリア＝ハンガリー王国と名乗ったが、話すときには「オーストリア」と呼ばれた。すなわち、宣誓により、国家として厳粛に放棄した名称で知られていたが、一方、感情に関するすべての問題では、気分が憲法と同様に重要であること、また統制は人生において本当に重大なものではないことの印としての名称を取っておいた。王国は憲法上は自由主義であったが、その政治体系はカトリック教権主義を支持していた。政治体系はカトリック教権主義を支持していたが、生活に対する一般的な態度は自由主義的であった。法の前ではすべての市民は平等であったが、もちろん、あらゆる市民が平等であったわけではない。議会はあったが、この議会はその自由を積極的に利用して、いつも閉会のままであった。しかしまた、非常事態に関する大権条例もあり、これによって議会なしでことを処理することができた。そして、あらゆる人が絶対主義を享受しだすたびごとに、今は再び議会政治にもどらねばならないと、君主が布告した。¹⁷⁵

ここに描き出された様々な逆説は、多民族国家を維持するのに不可欠だった消極的態度の帰結だったと考えることができる。

マーラーの交響曲第七番を貫くアンビヴァレンツは、カカーニエンのあらゆる事柄に対する不徹底ぶり、積極的不決断と同じ根を持っているのではないだろうか。交響曲第七番が目指したのは、カカーニエンのように、複雑で多様で、普通であれば互いに相容れないものの並存でもって、すなわち「あれでもこれでもある」状態を実現することによって、ひとつの全体性を成立させることだったのではないか。

¹⁷⁵ トゥールミン／ジャニック 『ウィトゲンシュタインのウィーン』、39～40頁。

2-3. シンメトリーという力の均衡

このような観点から、交響曲第七番においてアンビヴァレンツと同様に注目されてしかるべきは、そのシンメトリー構造である。マーラーはいくつかの交響曲をシンメトリー構造で形作ろうと試みている。しかしこの第七番ほど、はっきりとしたシンメトリーを構成する作品はほかにない。しかもマーラーは、自筆譜の段階では〈Nachtmusik〉のほかに〈Nachtstück〉というタイトルも併記していた第二楽章を、最終的には第四楽章と同じ〈Nachtmusik〉というタイトルで統一している。詳述すると、第二楽章のタイトルのみ書かれた自筆譜のページには「第二楽章 第一のナハトムジーク 1. Nachtmusik」と記してありながら、二ページ先の楽章冒頭ページには「第二楽章 第一のナハトシュテュック 1. Nachtstück」というタイトルが見られる。ちなみに第四楽章には、「第二のナハトムジーク 2. Nachtmusik」とのみ書かれている。しかしながら、最終的には第二楽章のタイトルも第四楽章と統一された。この意図的なシンメトリーは、作品解釈において重大なヒントとなるはずである。

シンメトリーは、「対立、より正確に言うなら二分法」¹⁷⁶を基盤とするモデルネの思考においても好まれた。だがモデルネの二分法が作り出すのは、真のシンメトリーではない。ひとつの対立物を構成するのは、一番目のものと、「一番目ではないほう *nur das Andere des ersten*」¹⁷⁷なのである。つまりこのような二分法の背後には、力の不均衡あるいは非対称性がある。にもかかわらず、それは隠され、あたかも力の均衡が保たれているように見せかけられている。モデルネの二分法は、「力を行使すると同時にそれを隠蔽」¹⁷⁸するのだ。そこに生じているのは、「見せかけのシンメトリー *vorgespiegelte Symmetrie*」¹⁷⁹、あるいは「シンメ

¹⁷⁶ Bauman, *Moderne und Ambivalenz*, 32.

¹⁷⁷ Ibid.

¹⁷⁸ Ibid.

¹⁷⁹ Ibid.

トリーの幻想 *die Illusion der Symmetrie*」¹⁸⁰にすぎない。すなわち、「支配」によってシンメトリーの達成を目論み、はみだす部分はいれないという前提のもとに目的地ありきの航行をするがゆえに、そこに出来上がるのはシンメトリーの幻想でしかなかったのである。

一方、マーラーが交響曲第七番で実現しようとしたのは、真のシンメトリーであった。この作品のシンメトリー構造の中には、これからみていくように、いくつものアンビヴァレンツが包含されている。それはむろん、多様なレベルに及んでいる。ヘルマン・ブロッホ Hermann Broch によれば、「超複合的となった世界は、ただ多次元的手段を用いることによるのみ、特殊な象徴的構成と象徴的省略によるのみほぼ全体的に描写できる」¹⁸¹。交響曲第七番のシンメトリー構成は、世界をかたちづくる多様なレベルのアンビヴァレンツに序列をつけることなく安らわせ、全体を、多層から成るひとつの統一体として提示するために必要とされた形だったのではないだろうか。

マーラーの交響曲第七番は、おそらく、交響曲というジャンルの限界の暴露や、ゴードンが述べたような当時の社会への批判の表現にとどまるものではない。世紀転換期オーストリアの混迷した社会のありようを象徴的に描き出すことが、モデルネの思考においては排除されてしまうようなアンビヴァレントな要素を包含する全体性の表現に、おのずと接続する。これは、消極的な態度で行われた積極的な全体性構築の試みなのである。

¹⁸⁰ Ibid.

¹⁸¹ ヘルマン・ブロッホ「全体小説論：『罪なき人々』の成立をめぐって」、『ホフマンスタールとその時代』菊盛英夫訳、東京：筑摩書房、1971年、266頁。ブロッホがこの論で扱っているのは、世界がますます分裂し複雑化する時代に、長編小説がいかんにして登場人物たちの生の全体性を描き出しうるかという問題である。引用した一文は、ジェイムズ・ジョイスがその著書において示したこととして挙げられている。それをブロッホは、「不滅の妥当性」をもつものとみなしている。

第2部 様々なアンビヴァレンツ

第3章 「遠心する」音楽：第一楽章

3-1. 輪郭をあらわにしない音楽

ナディーン・サインは、交響曲第七番について次のように述べている。

マーラーに関する文献のいたるところに、交響曲第七番が音響と技術において他の交響曲にいかに似ているかについての記述はあるが、その逆はない。交響曲第五番や第三番が第七番を予期しているとは誰も言わないし、また第八番や第九番が第七番から引き出されたとも言わない。交響曲第七番は前も後ろもみているように見えるが、それ自体を明確に区別しうるような輪郭を持っていないのである。¹⁸²

むしろ、この言葉は第七番全体についてのものである。しかしこれを仮に第一楽章単独についての説明だといっても、まったく違和感はないように思われる。第一楽章にはマーラーの作品の様々なメルクマールがそなわっているのはすぐに認識できるが、この楽章自体の輪郭を捉えるのは容易ではない。その原因の一つにはおそらく、多様なレベルに敷かれた音楽的なアンビヴァレンツが楽章全体を貫いているということがある。そのため、一本の線で描けるような輪郭が浮かびあがってこないのである。

¹⁸² Sine, “Review,” 112.

たとえばこの楽章は伝統という仮面をかぶった現代音楽であり、また同時に、現代音楽の領域へ足を踏み入れた19世紀的な交響曲の第一楽章でもある。複雑な対位法によってあちこちに不協和音が生じてはいるが、調性の領域にとどまっている。様式の観点からいえば、これはゴードンが解釈したように、「伝統とモダニズム」の葛藤をそのまま表現しているようにみえる。

またこの楽章は、そのような歴史的転換期の特徴を示すばかりでなく、マーラー自身の創作における過渡期の特徴を示している。それは、たとえばソナタ形式の形態に現れている。「ソナタ・デフォルメ理論」を用いてマーラーの交響曲のソナタ形式を分析したモナハン・セス Monahan Seth によると、交響曲第七番は、マーラーのソナタ形式における根本的な変化の端緒となった作品である¹⁸³。セスは、提示部における非トニックの素材（副次主題）¹⁸⁴が、再現部で主調に達するか否かという基準に基づいて、ソナタ形式のミッションが「成功」したか「失敗」したかを判断する。マーラーの交響曲の全ソナタ楽章の分析をとおしてセスが明らかにしたのは、第六番までのソナタ形式は、形式プロセスが作り出す語りと楽章の表現内容とのあいだに相関関係があるということだった。すなわち、肯定的な結末ないし勝利の結末が「成功」した再現部に続いて生じる一方で、悲劇的な結末は、たいてい「失敗」した再現部に続く。しかしこの観方は、第七番以降、有効に機能しなくなるという。

第七番の再現部ではまず、以前の短調のソナタ形式と同様のことが起こる。つまり副次主題が調的な解決を拒否されることで、ソナタ形式の目論見は「失敗」するのである。しかしそれは、かつてのソナタ形式のように、「より広範な表現内容の失敗 a broader expressive failure」¹⁸⁵を引き起こすわけではない。再現部で起こるのは、「劇化された失敗 dramatized

¹⁸³ Monahan Seth, "Success and Failure in Mahler's Sonata Recapitulations," *Music Theory Spectrum* 33, no. 1 (Spring 2011): 37.

¹⁸⁴ 本論では、主題 D に相当する。

¹⁸⁵ Seth, "Success and Failure," 54.

failure」¹⁸⁶なのである。そこでは、「メディアント長調 major-mediant」¹⁸⁷ (G-Dur) で奏される副次主題が、第 483 小節で長調のトニック (E-Dur) への属和音へ帰着しながら、トニックには達しない。一方コーダの第 543 小節では、短調のトニック、すなわち e-moll の帰結へ向かう経過に一時的な猶予が与えられ、【譜例 1】にあるように、長調とも短調ともつかないパッセージが 4 小節間続く。しかしその後、突然に「勝利の E-Dur の結末」¹⁸⁸が現れるのである。

セスが着目したのは、主調である e-moll が、最後の最後で唐突に E-Dur になるという経過の独特さである。このような経過のために、ソナタ形式の「成功」ないし「失敗」と表現内容との相関を言うことはもはやできない。結果として第七番では、形式プロセスと表現内容が乖離しているということになる。

しかし、それでもソナタの原理が確実に機能しているのが第七番の特徴だといえるだろう。楽章全体は、ハンス・スワロフスキー Hans Swarowsky が言うように、「古典派の形式の三部分（提示部—展開部—再現部）に相当する」¹⁸⁹（【図表 1】参照のこと）。だがその境界は、伝統的なものとは異なっている。スワロフスキーはこの楽章を、導入部、提示部、展開部 I、展開部 II、展開部 III、再現部、コーダから構成される七つの部分に分けたうえで、展開部 I は、主題の観点からすると提示部の変形による反復にすぎず（調は随所で変わっている）、展開部 IIこそが「コンビネーションの大規模な鎖で結ばれた『本当の』展開部」¹⁹⁰だと考えた。この見立ては、さらに調性の観点から楽章を見たときに補強される。調性の観点からは、導入部—提示部—展開部 I がひとまとまりなり、それに対応するかたちで展開部 III—再現部—コーダもひとまとまりになる。つまり展開部 I と展開部 III には、二重の機能

¹⁸⁶ Ibid., 55.

¹⁸⁷ Ibid.

¹⁸⁸ Ibid.

¹⁸⁹ Hans Swarowsky, *Wahrung der Gestalt: Schriften über Werk und Wiedergabe, Stil und Interpretation in der Musik* (Wien: Universal Edition, 1979), 140.

¹⁹⁰ Ibid., 139.

があることになる。

このような独特さを伝統的なソナタ形式から説明するのは、たしかに難しい。とはいえこの楽章は、ソナタ形式の展開に従っていることを聴き手にはっきりと伝えている。ここでは、セスが第八番について述べたように、トニックの過剰な強調¹⁹¹のために調が作り出す緊張感が削減されている、ということはない。また第九番、第十番のように、ソナタの原理が「音楽の主要な語りの原動力としての役割をはずされている」¹⁹²とも言えないだろう。古典的な調のプロットに従事していないとはいえ、第七番には依然としてソナタの原理が容易に認められ、それが語りの原動力にもなっている。第六番で書いた「厳格な」ソナタ形式のコンセプトからは離陸したものの、まだソナタの原理と繋がっている。第七番の第一楽章は、伝統が要請するソナタの原理と不即不離の関係にある楽章なのである。

どちらの要素も持っているが、どちらかに片寄ることはないアンビヴァレンツが複数の層で保たれるこの第一楽章は、いかに解釈されるべきだろうか。たとえばこの楽章を、歴史的・社会的コンテクストの中に置くことでモダニズムの矛盾、ないし世紀転換期ウィーンの矛盾の戦略的な表現と捉えたゴードンの見解¹⁹³は、おおむね賛同できるものである。だが、ここではあえて異なる角度からこの楽章を考察してみたい。というのは、音楽そのものの中に、また別の解釈のヒントがあるように思われるからだ。

¹⁹¹ アドルノも、第八番以降のソナタの特徴を次のように述べる。「第八交響曲以降、マーラーは円熟期のアルバン・ベルクと同様、ほんとうのソナタ形式をもはや書かなかった。第二主題は第一主題の短調であり、副主題としてはほとんど作用しない。」アドルノ『マーラー：音楽観相学』、201頁。

¹⁹² 第九番と第十番のソナタ形式についてセスは、アドルノの「回顧しながら聴く聴き方によってはじめて、何が必要とあらば展開部と称されるべきかが明らかとなる」[同前、202頁]という言葉を用いて、「ソナタ原理はここでは、アドルノの言ったように完全に『断念』されているわけではないものの、それはしばしば知覚の表層下に追いやられており、音楽の主要な語りの原動力としての役割をはずされている」と指摘する。Seth, “Success and Failure,” 56.

¹⁹³ 本論第1章、第2章参照のこと。

3-2. 拡張する音楽

多様性は第一楽章のキーワードである。イェンス・マルテ・フィッシャー Jens Malte Fischer は、「マーラーがここでは、普通であれば交響曲全体にあてがわれるような経験と知覚の多角的な観点を取り入れようとしたような印象を受ける」¹⁹⁴と述べている。また、マーラーがシベリウスとの会話の中で述べた「交響曲は世界を包含しなくてはならない」という言葉¹⁹⁵がもっともよく当てはまるのは、交響曲第七番、とりわけこの第一楽章だと、ウィリアムソンとゴードンは考えている¹⁹⁶。この楽章は、それほどに多様性に富んでいるのだ。

3-2-1. 音色

はじめに、音色の次元からみてみよう。アドルノは、「そこ [第七番第一楽章] ではマーラーのことばが拡大し、そのときまで彼の大胆さを禁じていた、あのほのかに時代錯誤的なものを放棄する。オーケストラの色彩のスケールは、長調を超えた輝かしい響きから、このうえなく暗い影にまでいたるすべてを包含している」¹⁹⁷と、この楽章に用いられる音色の幅広さを説明した。さらに「この楽章は、最も強調された構造をもっていながら、これまでマ

¹⁹⁴ Jens Malte Fischer, *Gustav Mahler: Der fremde Vertraute* (Wien: Bärenreiter-Verlag, 2003), 563.

¹⁹⁵ 本論序章を参照のこと。

¹⁹⁶ See Gordon, “Mahler’s Seventh Symphony,” 102. Also see Williamson, “Mahler and Episodic Structure,” 37-38.

¹⁹⁷ Theodor W. Adorno, “Mahler: Wiener Gedenkrede,” In *Gesammelte Schriften*, Band 16, ed. Rolf Tiedemann (Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997), 334.

ーラーが書いたものの中で最も感覚的な色彩に富んでいる」¹⁹⁸とも述べている。

音色を実質的に豊かにしているのは、巧みな管弦楽法や無調へ踏み出しそうな和声にくわえて、いたるところで聴かれる完全四度の音程である。たとえば、第80小節のアウトタクトで始まる主題 [C2] は、ほとんど完全四度を中心とした構成になっている。第80小節のアウトタクトから第88小節の旋律の音程関係は、以下のように示すことができる (P=完全、K=短、G=長、U=増、V=減)。P4 - P4 - K7 (P4+P4) - K7 - P4、G3 - P4 - K2 - U4 - U4 - P4 - P5 - P4 【譜例2】。第105小節から第111小節はさらに単純で、P4 - P4 - K7 - P4 というように、完全四度のみによって作られている【譜例3】。

また、第45小節に始まる導入部最後のセクションでは、オーボエ、クラリネット、第二ヴァイオリンによる空虚五度の強迫観念に駆られたようなダクテュロスのリズムを背景に、トランペットが完全四度の音程で下降音形を繰り返す。後から加わるトランペット・パートも、他の声部と完全四度の音程関係でハーモニーを作る。すなわち、垂直方向にも水平方向にも完全四度の音程が徹底されて、調性感のない、無機的あるいは近未来的な響きが作り出されているのである【譜例4】。一方でセクションの始まりから三小節が経過した第48小節目からは、完全四度と増四度が組み合わせられる。この二種類の四度の拮抗は、まさに調性の領域と無調の領域のせめぎあいのように聞こえる¹⁹⁹。

第一楽章は、「和声的な財産がより豊かになっている」²⁰⁰一方で、その豊かな響きを突き抜けて単純に響く完全四度の多用によって、調の色から離れた、いうなれば無色透明を思わせる新しい色彩感覚が取り入れられているといえるだろう。調性にとどまりながら大胆に四度を積み重ねることで、この楽章は表現世界を広げている。

¹⁹⁸ アドルノ『マーラー：音楽観相学』、134頁（一部改訳）。

¹⁹⁹ この二種類の四度が楽章全体でせめぎ合っていることには、ゴードンも着目している。See Gordon, “Mahler’s Seventh Symphony,” 93-94.

²⁰⁰ アドルノ『マーラー：音楽観相学』、134頁。

3-2-2. 楽想

第一楽章の「表現性格のパレットは、実際、葬送行進曲からアレグロ・コン・フォーコ、行進曲から夢幻的なコラル、そしてきわめて無愛想な部分から活気に満ちた音楽にまで達する」²⁰¹と、フローロスは指摘した。実際この楽章には、多様な楽想ないしジャンルが登場する。しかもその多様さは、ひとつのジャンルないし楽節内に別のジャンルが並置されることにより、さらに細やかで微妙な表現性格を獲得している。

たとえば重い付点リズムが特徴的な序奏は、フランス風序曲のような荘重さを兼ね備えている。と同時に、そのリズムと雰囲気は葬送行進曲も連想させる²⁰²。その中から登場するテノール・ホルンは鋭い付点リズムを基調とした旋律を深刻そうに奏でるのだが、一本のテノール・ホルンが「大きな音で *großer Ton!*」奏でるその音色は、荘重な背景からはあきらかに浮いている【譜例5】。序奏について、ミチニックは次のように説明した。「テノール・ホルンのうろろする叙情的な旋律が、実際、低弦の『葬送行進曲』の定型を無効にしている」²⁰³。またベッカーも同じ箇所について、「視覚的な印象に従えば葬送行進曲が想像されうるが、ハーモニーはそれとは別のイメージを喚起する。それは風変わりな、ふわふわした神秘的な響きなのである」²⁰⁴と指摘する。このような印象は、あるジャンルの特徴に反する要素が同時に、いわば垂直的に鳴り響くためにもたらされるものである。

²⁰¹ Floros, *Mahler III*, 189.

²⁰² このリズムに関してド・ラ・グランジュは、マーラーの交響曲第六番フィナーレのクライマックスにすでに存在するリズムではあるが、それがヴェルディの《イル・トロヴァトーレ》の〈ミゼレーレ〉のように強調されていると述べる。See de La Grange, *Mahler III*, 857. もっとも、ド・ラ・グランジュのこのアナロジーのなかに、すでにリュリからヴェルディへと歴史的に受け継がれてきた「死」の型があることを、ウィリアムソンが指摘している。See Williamson, “Mahler and Episodic Structure,” 33.

²⁰³ Vera Micznik, “Mahler and ‘The Power of Genre’,” *The Journal of Musicology* 12, no. 2 (Spring 1994): 148.

²⁰⁴ Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, 241-242.

さらに進んで、今度はジャンルが水平方向に交錯する様子もみてみよう。第17～18小節の葬送行進曲のカデンツに続いては、突然、全く雰囲気異なる音楽が現れる(第19小節)。それは直前のセクションに比べて軽く弾むような音楽だが、ファゴットとチェロによる陳腐としか言いようがない対旋律と織りあわされて、きわめて滑稽に響く【譜例6】。ここは、ミッチェルによって、崇高なものと陳腐なものとの並置というマーラー特有の語法として解釈された箇所である²⁰⁵。ここに表れているような荘重ないし崇高さと陳腐さという相容れない二つの感情は、マーラーにおいては、つねに隣り合わせにあるものだった。マーラーは1910年にフロイトに会った際に、自分の音楽が最も高貴なパッセージを経てクライマックスに達しようとするときに、いつもありふれたメロディの侵入によって台無しにされてしまうのは、子供時代のトラウマによるものだと自覚したと言われている²⁰⁶。ここでも実際、全く対照的な雰囲気の音楽が並置されており、最初の荘重な楽節が茶化されているようにさえ聞こえる。だが、その行進曲はほんの数小節顔をのぞかせただけで、すぐにまた葬送行進曲に取って代わられる。

ウィリアムソンは、このようなジャンルの交錯によって生じる楽想の差異やコントラストが、この楽章の展開の根本原理になっていると考えていた。上述のような葬送行進曲と行

²⁰⁵ See Donald Mitchell, *Gustav Mahler: The Wunderhorn Years* (Berkeley: University of California Press, 1975), 75-76.

²⁰⁶ フロイトが弟子のマリー・ボナパルト Marie Bonaparte に語ったとされる内容を、もう一人の弟子アーネスト・ジョーンズ Ernest Jones が次のように記録している。「会話の中でマーラーは突然、なぜ自分の音楽が至高の境地に達しないのか、その理由が今理解できた、といった。非常に高貴なパッセージが最も深い感動の中から浮かんできても、それは、平凡な旋律の割り込みによって台無しにされてしまうというのである。彼の父は暴君で、母へのあたりはたいそう厳しかった。マーラーが子供のときのある日、両親の間で、特に激しいいさかいが起こった。幼い少年にとってその様子はまったく耐えられるものではなく、彼は家を飛び出した。するとちょうどそのとき、街角でバレル・オルガンによってウィーンの流行歌《おお、いとしいアウグスティン》が奏でられていた。マーラーの見解によると、それ以来、崇高な悲劇性と軽薄な娯楽が彼の心の中で分かちがたく結びあつたまま定着し、どちらか一方の気分が顔を出すと必然的に他方が導き出されてしまう、ということになったのである。」 See Ernest Jones, *Sigmund Freud: Life and Work, vol. II: Years of Maturity 1901-1919* (London: Basic Books, 1955), 88.

進曲のみならず、「歌や鳥の歌や自然音」なども含めた多様なジャンルの交錯が、「クライマックスにつぐクライマックス、エピソードにつぐエピソード」²⁰⁷の中で自己を顕示していく「エピソード構造」の構築に寄与していると考えるのである²⁰⁸。

この「エピソード構造」はまた、ソナタ形式の大きな枠組みとも入り組みあいつつ存在している。たとえばウィリアムソンは、再現部が二重に展開されていることに着目していた。まず第 373 小節で、主要主題が「正しい調」つまり e-moll で再帰するが、およそ 20 小節後の第 394 小節では、表現性格のみならず調を E-Dur に変えて、今度は「荘厳 Grandioso」に「これが正しい再現部だと言わんばかりに」²⁰⁹、主題がもう一度登場する。しかも後者の場合、大げさなカデンツ（第 390～394 小節）をとおして、ドミナントからトニックへの緊張→弛緩の関係が強調されてもいる。このようにして差異に基づいたエピソード的な展開が、ソナタ原理による展開の中に入り込み、多層的に楽章が成り立っているのである。

3-3. 「遠心する」音楽

このように差異やコントラストの連続によって曲が綴られているように見える一方で、この楽章は同語反復に聞こえなくもないという、一見、矛盾した現象が生じている。スワロフスキーの言葉に着目してみよう。

²⁰⁷ Williamson, “Mahler and Episodic Structure,” 30.

²⁰⁸ このような構造の説明として、ウィリアムソンは、山のメタファー、とりわけ『ツァラトストラはこう言った』からの一節を引き合いに出す。「山の中で最も近いみちは、山頂から山頂に飛ぶみちである。しかしそのためには、あなたは長い脚を持たなければならない。箴言は山頂だ。箴言から語りかけられる者は大きな、背の高い者であらねばならない」Ibid., 38. 日本語訳は、フリードリヒ・ニーチェ『ツァラトストラはこう言った（上）』氷上英廣訳、東京：岩波書店、2010年、63頁参照。

²⁰⁹ Williamson, “Mahler and Episodic Structure,” 32.

交響曲第七番の第一楽章における主要主題 (C1) が、同じ形で現れることが二度とな
 いということは、実に混乱させる。このことに関してさらに興味深く、また注目すべ
 きなのは、これが聴き手にとっては混乱させるものとまったく感じられないという
 事実である。いやむしろ、分析家にとってはきわめて目立つ差異が、聴取においては
 いうなれば消え去るために、人はいつもまったく同じ「主題」を聴いているという印
 象を受けるのだ。²¹⁰[強調原文]

この奇妙な現象が生じる仕組みについて、ここではより詳細に考察したい。

3-3-1. ヴァリアンテ

第一楽章の響きや表現の多彩さを強調したアドルノは、また別の機会には、「照明を変え
 ることによって、楽章全体がヴァリアンテとなる」²¹¹と書いた。アドルノはヴァリアンテ (変
 形) を、ヴァリエーション (変奏) と厳密に区別する。ヴァリエーションは、「主題の後で
 たびたび失望を招く。それは変奏の際に主題に固執するが、主題を真に別なるものへと発展
 させることなく、その本質を奪う」²¹²ものである。そのようなヴァリエーションに対して、
 ヴァリアンテは「創造的な批判」²¹³を行っているという。ヴァリアンテは、主題を「新しく
 語られるたびに少しずつ変化」²¹⁴させる手法である。それは主題から、本質ではなく、「同

²¹⁰ Swarowsky, *Wahrung der Gestalt*, 135.

²¹¹ アドルノ『マーラー：音楽観相学』、133頁。

²¹² 同前、119頁 (一部改訳)。

²¹³ 同前。

²¹⁴ 同前、116頁。

一性を奪う」²¹⁵のだ。それでもそこには、なお「確固とした同一の核」が存在している。それは、いうなれば「口承伝承における語られたもの」²¹⁶に相当する。ゆえにその核を「明確に指摘するのは困難であり、その核はあたかも定量の記譜法を避けているかのよう」²¹⁷に思われるものなのである。

第一楽章の動機や主題は、まったく同じ反復をせずにつねに少しずつ変形されていく。にもかかわらず、先に引用したスワロフスキーのように、聴き手はずっと同じものを聴いていると感じるのである。これこそ、ヴァリアンテの効果にはかならない。マーラーのヴァリアンテにおいては、「音楽のマイクロな有機体が、主要なゲシュタルトの明白かつ大規模な輪郭の只中で、ひっきりなしに変化してゆく」²¹⁸。しかし、「主題の一般的輪郭は常に無傷のまま保持される」²¹⁹。その「はっきりしていると同時に曖昧な同一性」²²⁰が、まさにこの楽章を特徴づけているといえるだろう。

スワロフスキーが指摘するように、第 50 小節に始まる主要主題 (C1) ——後で示すように導入部から引き出されたものである——は、同じ形では二度と出てこない。ここで音程と旋律のタイプに従って、C1 がいかに多様な変化を遂げるかを示した【図表 2】。原型となる C1 は、8 小節+7 小節から成る楽節である【譜例 7】。前楽節のはじめ二小節の旋律パターンを a【譜例 8】、後楽節のはじめ二小節の旋律パターン、つまりパターン a から最後の音を抜いたパターンを b【譜例 9】とする。また、下降したのちに再び高く上行することなく、付点リズムを反復する旋律パターンを c とする【譜例 10】。同じ音程構成の旋律は、ほとんど出てこない。にもかかわらず、どれも現れればすぐさま、主題が出てきたと気づかせた同一性を持っている。同一性から逃れつつ同一性に留まるという言葉のうえでの矛盾が、

²¹⁵ 同前、117 頁。

²¹⁶ 同前、116 頁。

²¹⁷ 同前、117 頁。

²¹⁸ 同前、115 頁。

²¹⁹ 同前。

²²⁰ 同前。

この音楽では実際に生じているのである。

順番が逆になったが、導入部に目を向けてみよう。「おそく *langsam*」のテンポで開始する49小節の導入部には、楽章を支配する重要な要素——四度下降のモチーフ、付点のモチーフなど——が全てそろっている。テノール・ホルンによる主題 A、滑稽な主題 B を挟んで、第27小節ではふたたび冒頭の雰囲気 that 回帰する。だがここで出てくる主題は、もうすでに変形されている。それはもちろん主題 A から引き出されたものであるが、第50小節に始まるセクションの主題 C1 の前形とみなしうるものだ。この変形はきわめてスムーズに行われている。スワロフスキーの説明をみてみよう。

第27小節目からは、主題 C がはじめて鳴り響く。それに続く、再びラングザームの導入部のテンポに押しやられた反復（32小節）において、ようやくこの主題はテノール・ホルンで奏される。どちらの変更もマーラーの「心理的トリック」とみなされうる。というのも、それらは聴き手に C ではなく、導入部の幕開けをになったテノール・ホルンの主題が反復されるという印象をもたらすからである。²²¹

スワロフスキーがここで言わんとしていることは、主題と楽器の変更が、聴き手に気づかれないほどスムーズに行われているということである。提示部に至るまでに、冒頭の主題【譜例 11】がいかに変容していくか、その様子を【譜例 12~14】に示したので、あわせてご覧いただきたい。第27小節ではまず、トロンボーンが主題 C1 の前形を奏する【譜例 12】が、主題 A との違いは気づかれにくい。雰囲気、テンポなどが主題 A に伴っていたものと同質だからである。同時に今度は、雰囲気、テンポのみならず旋律型の類似のために、ここでそれを吹くのは冒頭と同じテノール・ホルンだという期待をもたらす。しかし実際それを吹

²²¹ Swarowsky, *Wahrung der Gestalt*, 138.

くのは、トロンボーンである。とはいえ、両者の音色も全く異なっているわけではないために、極端な場合は、トロンボーンに続いてテノール・ホルンが登場してはじめて【譜例 13】、先に吹かれたのがテノール・ホルンではなかったことに気づくこともあるかもしれない。

「心理的トリック」は、主題の微妙な変化のみならず、音色の微妙な変化においてもみられるのである。

このトリックがさらに巧みに仕掛けられているのが、第 338 小節、すなわち導入部が回帰する箇所である。おなじみの付点リズムの伴奏につづいて下降音形をまず奏するのは、コントラバスである。それを引き継ぐというよりはそれに対するオブリガートのように、トロンボーンが現れる。しかしそこには、「大きな音で、しかしやわらかく吹かれるように *großer Ton, aber weich geblasen*」と書かれている。“*großer Ton*” といえ、冒頭のテノール・ホルンの旋律に書かれていた指示である。その同じ指示が書かれていること、またあえて柔らかい音が求められていることから、ここでマーラーは、トロンボーンにテノール・ホルンの音を真似させているかのようにみえる。奏者を代えて、この主題の続きを再びトロンボーンが吹き、その後ようやく「本物の」テノール・ホルンが「大きな音で *mit großem Ton*」登場する。

このように主題のかたちのみならず音色も、少しずつ、気づかない程度に変えていく方法が、楽章全体を貫いている。それは、既に述べた主題 C1 やそれを引き出す主題 A にとどまらない。主題 B は、はじめて登場するとき（第 19 小節）には唐突で滑稽な印象を与えるが、楽章の経過の中で変形しながら、その存在意義を明らかにしていく。この主題は特に、その性格を多様に変化させる特徴をもっている。あるときはコラールのように、静かにゆったりとしたテンポの中でその全貌を明かし（第 304 小節）、またあるときは、アレグロのテンポで潔く進み、セクションをつなぐ結節部となる。たとえば第 136～139 小節では、主題 B は提示部を終結へ至らしめる音楽的経過の中心を担っている。その際にも、聴いただけでは気づかないほど小さな、しかし重要な変更が加えられている。主題 B は、初めて登場

したときには一小節目と二小節目の頭の音の音程差は長3度 (*h-dis*) だったが、ここではさりげなく増3度 (*b-dis*) に変更されている【譜例 15、16】。転調をも容易にする、このような可変性のある素材を用いることによって、楽章全体におよぶ細やかで多彩なヴァリエーションが可能になるのである。

第一楽章では、主題の詳細なかたちは描けない。アドルノがヴァリエーションについて、「どの主題も肯定的・一義的にそこにあるのではなく、どの主題も完全に、あるいは決定的に終わることがない」と、その特徴を説明したとおりのことが起こっている。どの主題も形を変えながら次々と姿を現し、着地する感覚を与えない。気づかないくらいのマイナーチェンジを繰り返し、連続的に変化する。そのようにして第一楽章は、一義的に捉えられたり、輪郭を描かれたり、断定されたりするのを拒んでいる。このヴァリエーションは、マーラーの「繰り返しは嘘」²²²という感覚と、音色への繊細な感覚のいつそうの先鋭化を示唆しているように思われる。

3-3-2. ヴァリエーションを支えるソナタ形式

楽章全体におよぶヴァリエーションにも、しかしながら、展開の法則があるようだ。それは、主要主題 C1 のヴァリエーションのパターン a, b, c の配置とソナタ形式の区分との関係に着目しながら、【図表 2】をもう一度みると明らかになる。

第一に、提示部では一度出てきただけのパターン c は、展開部においては3回続けて登

²²² マーラーは繰り返しについて、次のように述べたことがあった。「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、常に発展していかなくてははいけない。そうでないと、そこから虚偽と見せかけがはじまる。」ナターリエ・バウアー＝レヒナー『グスタフ・マーラーの思い出』、高野茂訳、東京：音楽之友社、1988年、350頁。

場する。しかしそれ以降はもう出てこない。これは、展開を促す旋律パターンということになる。第二に、パターン a とパターン b は a, b の順序で一緒に出てくることが多いが、ただ一度だけ、第 319～324 小節では逆の順序 b, a で登場する。それは、ソナタ形式と照合してみると展開部の終盤にあたることが分かる。聴いただけで気づくようなものではないが、それによって、展開部の最後であることが強調されているように見える。そして第三に、それまで単独では一度しか登場したことのなかったパターン b が、コーダに至るとつねに単独で登場する。逆にパターン a は、コーダでは一度も登場しないのである。そうすると、a は始まりのパターン、そして b は終わりへと導くパターンであることが明らかになるだろう。そして最後の 18 回目のヴァリエーションは、もはや a, b, c のどれでもない。すべてのパターンに通じる下降音形のあとで、変形された導入部の主題とのコンビネーションが作られている。ヴァリエーションのパターンは、このようにソナタ形式の展開と併せてみてはじめて、それぞれに機能があることがわかる。

ここで明らかになるのは、ヴァリエーションとソナタの原理の連動である。つまりこの楽章をひとつにまとめる仕組みは、構造のレベルと主題の変形のレベルにそれぞればらばらに敷かれているだけではない。単独で楽章を統一することができるこの二つの仕組みは、主従の関係をつくることなく、密に結びついてもいるのである。

*

以上のことをかんがみると、この楽章では差異やコントラストが目立つ一方で、中心を意識させる力も同時に働いているということができよう。主題はヴァリエーションを通して様々な姿をみせながらも、反復されることでその「本質」を強調し、存在感を際立たせながら楽章の核としてむしろ深く根を張っていくのである。

ウィリアムソンは、「一貫性よりも差異やコントラストの連続」によって綴られる第七番

の傾向を説明する際に、「遠心的 centrifugal」という言葉を用いた²²³。それはウィリアムソンにおいては、音楽的に「統合が達成されない achieve no synthesis」状態を形容する言葉であった²²⁴。しかしながら「遠心的」という言葉は、外への広がりと同時に中心の存在をも意識させるものだ。その意味で、この言葉は、これまでみてきた第一楽章の展開を形容するのにきわめて適切であるように思われる。むしろそれは、ウィリアムソンが用いた意味とは異なっている。上述のようにウィリアムソンにおいて「遠心的」という語は、一貫性よりもコントラストと差異を重視したものの傾向を指すものだったが、本論では、第一楽章で重視されているのは差異だけではないと考えるからである。

差異によって特徴づけられながらもそのゲシュタルトが保たれる主題のヴァリエーションによって、つまり相反する方向へ向かう力が音楽の中で繋がっていることによって、この楽章は多様性を包含しながらも一つにまとまった感覚を逸することがない。多様な要素が全体を拡散する方向へと向かわせるのではなく、中心になる核を意識させながら外側へ表現世界を拡張していくという意味で、この音楽は、「遠心する音楽」と呼ぶことができるだろう。

3-4. 「遠心する音楽」とマーラーの自然観

マーラーは、交響曲第三番を作曲していたころに、「たぶん私たちは、根源的なリズムや

²²³ Williamson, “Mahler and Episodic Structure,” 29.

²²⁴ 「遠心的な」第七番と同様の傾向をもつ作品として、ウィリアムソンは、ベートーヴェン後期の弦楽四重奏曲 B-Dur をひきあいにする。そこでは、様々な要素がひしめき合っており、結局、統合が達成されないのだという。See Williamson, “Mahler and Episodic Structure,” 29. ウィリアムソンはここで、「遠心的」という言葉を、首尾一貫性がなく、有機的メタファーによるアプローチを拒む作品に適用している。そしてこのような特徴は、第七番全体のみならず、第一楽章にあてはまるものとみなしている。Ibid.

テーマをすべて自然から受け取っているんだらう」²²⁵と語ったという。彼の創作にとって、自然がいかに大きな位置を占めているかをうかがわせる一文である。そしてこの態度は、それから10年の歳月が流れてもなお変わることがなかったように思われる。1905年に書かれたヴェーベルンの日記の中に、作曲についてのマーラーの考えが綴られている。

私たちにとって、この事柄 [作曲] における雛型は自然である。そこで、原細胞から全宇宙が発展したように——つまり植物、動物、人間から神、すなわち最も高貴な存在に至るまで——、音楽においてもただひとつのモチーフから最大の形成物が発展しなくてはならない。そこでは、生成しゆく全てのものに胚が保持されている。²²⁶

文脈から判断すると、ここで想定されているのは明らかに交響曲第三番である。しかしこの記録は交響曲第七番の作曲時期のものであり、さらにここで述べられている理念は、先に述べた第七番第一楽章の展開の方法、つまり徹底したヴァリアンテの技術と重なるところがある。

交響曲第七番では、実際、自然が生成の基礎になっていた。第一楽章の音のイメージが浮かんだのは、自然に囲まれた湖上だったという。マーラーは1904年の夏に、現行の第二楽章と第四楽章は書きあげていた。1905年の夏、残りの楽章を完成させようとしたがどうにもうまくいかず、ドロミテの山に逃げ込んだ。そこで二週間苦しんだがやはりどうにもならず、あきらめて家路についたのだという。クルンペンドルフでは到着を知らせていなかったために迎えがおらず、マーラーは自らボートに乗り込み、湖を渡ろうとした。そして「ボートに乗り、ひとかきしたせつな、第一楽章の導入部のテーマ（というよりはむしろリズムと

²²⁵ パウアー＝レヒナー『グスタフ・マーラーの思い出』、202頁。

²²⁶ Quoted in Friedrich Wildgans, “Gustav Mahler und Anton Webern,” *Österreichische Musikzeitschrift* 15, no. 6 (1960): 304.

スタイル) がひらめいた」²²⁷のだった。

ここで言及されているのは、冒頭の重く湿っぽいダクテュロスのリズムのことである。湖上でボートをひとかきしたときに浮かんだというこのリズムは、第一楽章ひいては交響曲第七番全体を支配する重要なリズムとなっていく。さらに、このダクテュロスのリズムの中から現れるテノール・ホルン²²⁸の旋律について、マーラーは「ここで自然が吠える *Hier röhrt die Natur*」と説明している²²⁹。つまりこの楽章では、自然からインスピレーションを得たモチーフとリズムが、徹底的に追及される。自然はまさに、全ての発展の核となっているのだ。のみならず、「ただひとつのモチーフ」から「最大の形成物」が作られるプロセス——ここでは、「遠心的」な展開プロセス——にも自然の痕跡が認められるように思われる。

手稿譜の段階においてはであるが、第284～288小節のチェロとコントラバスパートへの但し書きとして、マーラーは「半分は弓で、もう半分はピツィカートで。石が水にぽちゅんと落ちる 1. Hälfte arco 2. Hälfte pizz Steine pumpeln ins Wasser.」とメモしている²³⁰。このメモからは、石が水に落ちる音をマーラーが「正確に」音楽的な形象にもたらそうとした様子がうかがえるだろう。しかしこのメモが語るのは、自然の具体音に耳をそばだてる作曲家の様子にとどまらない。これほどの観察力と研ぎ澄まされた感性をもつ作曲家であれば、当然

²²⁷ アルマ・マーラー『グスタフ・マーラー：回想と手紙』、407頁。これは、マーラーがアルマに宛てた1910年6月8日付けの手紙からの引用である。この手紙の中で、マーラーは交響曲第七番を作曲した時のことを回想している。

²²⁸ テノール・ホルンについては、ウィリアムソンが興味深い指摘をしている。このテーマは、もともとアルト・トロンボーンで構想されていたという。だがテノール・ホルンに変更されたのは、1905年4月6日にウィーンで上演されたハンス・プフィツナー Hans Pfitzner のオペラ《愛の庭の薔薇 *Die Rose vom Liebesgarten*》に、意識下で触発されたからではないかとウィリアムソンは述べる。さらに、このオペラの第二幕には、リヒャルト・シュペヒトが報告した「夜のさすらい」のヴィジョンと重なるような自然の描写が多くみられるという。このオペラのウィーン初演はマーラーの指揮のもとで行われた。See Williamson, “Mahler and Episodic Structure,” 37.

²²⁹ See Richard Specht, *Gustav Mahler* (Berlin: Schuster & Loeffler, 1913), 299.

²³⁰ See Edward R. Reilly, “The Manuscripts of the Seventh Symphony,” in *Gustav Mahler: Facsimile Edition of the Seventh Symphony*, ed. Donald Mitchell and Edward R. Reilly (Amsterdam: Rosbeek Publishers, 1995), 80-81. Also see Mitchell, “Chronology,” 19.

その様子を視覚的にもとらえていたのではないだろうか。水面には、落ちた石から遠心的に広がる波ができたはずである。ひとつの核から外へ外へと無限に拡張する自然の遠心的な広がりがこの楽章の展開にインスピレーションを与えたというのは、ひとつの可能性としてありうるのではないだろうか。

おわりに

第一楽章は、様々なレベルでアンビヴァレンツを維持することによって、多様な世界を包含しようとしている。しかしその世界は、ばらばらなものの集まりではない。ひとつの核から遠心的に拡張していく世界の姿が、この楽章では表現されているのである。単独で世界を表現しようというこの第一楽章には、これから四つの楽章が続く。これは、はじまりの楽章であると同時に、世界を表現しようという交響曲第七番全体の意思表示でもある。

第4章 「さすらい」の時間感覚—現在あるいは永遠：第二楽章〈夜の音楽

I)

はじめに

リヒャルト・シュペヒト Richard Specht は、プラハ初演に立ち会ったマーラーの信奉者たちが交響曲第七番を「夜のさすらい *Nachtwanderung*」と呼んでいたと報告している²³¹。

「夜のさすらい」は、フローロスによれば、「ロマン派（そして後期ロマン派）の詩のひとつのトポス」²³²であった。それはたとえば、ニーチェの『ツァラトゥストラはこう語った』第四部「酔歌」の「ついて来なさい！来なさい！来なさい！いまは出かけよう！時は来た！夜の中へ出かけよう！」[強調原文] という一節にも表れている²³³。「夜のさすらい」というタイトルを、シュペヒトは交響曲第七番全体と第一楽章の解釈に有益だとみなした²³⁴が、本来これは、ロマン主義的な夜の雰囲気醸し出す行進曲調の第二楽章に当てはまると考えるのが自然ではないだろうか。フローロスも、「この示唆的なタイトルは、少なくとも、〈夜の音楽〉と名付けられた行進曲風の第二楽章には無条件に当てはまる」²³⁵としている。

実際、「夜のさすらい」のイメージは、第二楽章に対してマーラー自身が抱いていたイメージからもかけ離れてはいなかったようである。アルフォンス・ディーペンブロックによると、この楽章は「夜の道行き *eine nächtliche Fahrt*」であり、マーラーは作曲時に「夜の見張

²³¹ See Richard Specht, “Thematische Novitäten-Analysen I: Mahlers Siebente Symphonie,” *Der Merker* I (1909): 1.

²³² Floros, *Mahler III*, 194.

²³³ *Ibid.* 「酔歌」からの引用は、『ツァラトゥストラはこう言った（下）』氷上英廣訳、東京：岩波書店、2010年、317頁参照。

²³⁴ Specht, “Thematische Novitäten-Analysen,” 1.

²³⁵ Floros, *Mahler III*, 194.

りの一団 *eine Scharwache*」を思い描いていたという²³⁶。また、マーラー自身がレンブラントの《夜警》を引き合いに出したこともある²³⁷。ただしそれは、この楽章が《夜警》の音楽的描写であるという意味ではなく、ディーペンブロックによれば、あくまで「幻想的な明暗法 *clair obscur* でかかれた行進曲」であることを伝えるためだったという²³⁸。集団でさすらう見張りのほのかな光が夜の闇に浮かび上がり、その動きに合わせて揺れ動くイメージは、長調と短調の間をゆるやかに行き来する「音楽の明暗法」によって、たしかに聴覚の領域に移されているように思われる²³⁹。

だがこの楽章で表現されているのは、もちろんそれだけではない。応答するホルン、鳥の声、ヘルデングロックンといった自然を象徴する音素材から、行進曲や民謡風の旋律に至る多様な要素が登場する。ピーター・デイヴィソン Peter Davison が言うように、「無作為な折衷主義としてしばしば誤解される」マーラー特有の語り口が、この楽章にはとりわけ顕著に表れている²⁴⁰。なかでも注意を引くのは、時おり顔を出す「死」を象徴する響きである。死を表象する音楽表現はマーラーにおいては珍しいものではなく、むしろそれは、創作を貫く

²³⁶ ディーペンブロックが友人ヨハンナ・ヨンギント Johanna Jongkindt に宛てた 1909 年 10 月 17 日付けの手紙には、次のように書かれている。「彼がここで《夜警》を描写しようとしたというのは正しくありません。彼はたとえるためにその絵を挙げたにすぎません。それは夜の道行きなのです。彼は、夜の見張り役の一団のことを考えていたと言っているのです。[...]」ところで彼はその都度違ったことを言います。確かなのは、それが幻想的な明暗法でかかれた行進曲であり、それゆえにレンブラントのアナロジーが与えられたこと、そして幻想的な色合いによってその幻想がおのずから過去へと導かれ、徒歩傭兵と兵士のひとつのイメージが呼び起こされるということです。」 Quoted in Floros, *Mahler III*, 186. Originally in Eduard Reeser, *Gustav Mahler und Holland: Briefe* (Wien: Universal Edition, 1980), 31-32.

²³⁷ オランダのツアーに同行したメンゲルベルクは、マーラーが語ったことに基づいて「標題」を残したが、その中に、「厳格な行進曲。レンブラントの《夜警》。左、右、左、右。昔の行進曲を示唆している」と書かれている。Quoted in de La Grange, *Mahler III*, 852. Originally in Edna Richolson-Sollitt, “Mengelberg spreek,” *De Muziek* 5 (1934): 30.

²³⁸ See Floros, *Mahler III*, 186.

²³⁹ 夜の見張りのイメージは、《カルメン》との音楽的な類似によっても示されるとデイヴィソンが指摘している。See Peter Davison, “Nachtmusik I: Sound and Symbol,” in *The Seventh Symphony of Gustav Mahler: A Symposium*, ed. James L. Zychowicz (Madison: A-R Editions, Inc., 1990), 70-72.

²⁴⁰ *Ibid.*, 68.

主題のひとつともいえる。ただ、この楽章における死の表現は、他作品のそれとは一線を画しているように思われる。ここでの死は、生の目的地でもなければ出発点でもなく、あくまで、生の表現の中にさりげなく顔をのぞかせるだけなのである。

本論では、生の表現と入り混じりつつ現れる「死」の意味を探るべく、「夜のさすらい」にはらまれる時間感覚に着目する。そうすることで、この楽章における死生観の特殊性を浮き彫りにしたい。

4-1. 生の時間に侵入する死

4-1-1. 死を象徴する響き

この楽章の自筆譜には、現行の〈Nachtmusik〉のほかに〈夜曲 Nachtstück〉というタイトルも併記されていたことがわかっている。詳述すると、タイトルのみが書かれたページには「第一の夜の音楽 1. Nachtmusik」と記してありながら、二ページ先の楽章冒頭ページには「第一の夜の作品 1. Nachtstück」というタイトルが書かれている（ちなみに第四楽章には、「第二の夜の音楽 2. Nachtmusik」とのみ書かれている）。

〈Nachtstück〉は、ノクターンやセレナーデなど、夜にまつわる作品を包摂する上位概念として用いられてきた。だがそれは、とりわけ E. T. A. ホフマンが自身の作品のタイトル²⁴¹として掲げて以来、ドイツ語圏では「死」というコノテーションを獲得したようである。たとえばシューベルトが作曲した〈Nachtstück〉という歌曲には、「夜」のみならず「死」や「眠り」という語が登場する。シューマンは、「葬儀の幻想」に着想を得たとされるピアノ作品

²⁴¹ ホフマンは 1816-1817 年に八つの詩を所収した『夜曲集 Nachtstücke』という作品集を出版した。

を、〈Nachtstück〉と命名した²⁴²。「死」はこのように、〈Nachtstück〉の広く共有されたジャンルイメージとなっていたのである。

〈Nachtstück〉に刻まれた死のイメージは、おそらくマーラーにも共有されていた。一時的とはいえ、〈Nachtstück〉というタイトルが記されたのは第二楽章の方であり、愛のセレナーデである第四楽章ではなかったということが、まずそれを物語っている。また第二楽章には、死を象徴する音楽的特徴がしばしば現れる。

ただし「死」の象徴的音楽表現はここでは楽章全体を支配するようなものではなく、あくまで間欠的に顔をのぞかせるだけである。【図表 3】に示した全体図中では、死のイメージはまず、29 小節に及ぶ導入部に続く主部 A に現れる。主部 A は、長調と短調の間を揺れ動く旋律と和声を基盤とした行進曲である。行進曲とはいいながら、これは軍人や戦闘を想起させるものとは程遠く、幻想的な浮遊感を漂わせるものだ。そして、四小節単位で構成されるこの行進曲の旋律の切れ目で、合いの手のようなリズムがコル・レーニョ奏法で挿入され、気味の悪い音色を響かせる【譜例 17】。コル・レーニョは、死を表象する響きが必要な場面でしばしば用いられてきた奏法で、マーラーにおいても、死と関連のあるテキストを持つ歌曲、《子供の魔法の角笛》の〈レヴェルゲ〉や〈少年鼓手〉などに用いられている。

また、しばしば現れるホルンのゲシュトップ奏法やタムタムも、死や葬送の表現に用いら

²⁴² シューマンがクララへ宛てた手紙には、以下のようなくだりがある。「作曲している最中、私の脳裏にはたえず葬式の行列が浮かんでいました。棺やら、不幸をたたえ、絶望の表情をうかべた人たちなどです。そして私が曲を仕上げ、タイトルをどうするかと考えていると、いつも『葬儀の幻想』というタイトルが浮かんできたのです。作曲中、いつもあまりの疲労で涙がどっと出てきましたが、なぜそうなるのか自分でもわからないし、またそうなる理由もありませんでした。そんな折、テレーゼ [兄エドゥアルトの妻] から手紙が届き、その理由がわかったのです」。テレーゼからの連絡は、兄が亡くなったことを知らせるものだったという。そして同じ手紙の中でシューマンは、この葬儀の幻想を〈夜曲 Nachtstück〉と名付けるつもりだと言及している。See Wolfgang Krueger, *Das Nachtstück: Ein Beitrag zur Entwicklung des einsätzigen Pianofortestückes im 19. Jahrhundert* (München: Musikverlag Emil Katznbichler, 1971), 119. Originally in Clara Schumann, *Jugendbriefe von Robert Schumann* (Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1886), 301.

れてきたものである。ゲシュトップ奏法はすでに主部 A にみられるが、タムタムが打たれるのは、導入部が回帰した直後である。第 122 小節でホルンの応答モチーフが回帰したのち、ヘルデングロックンががらがらと鳴らされ、現実世界から遠のいていくような雰囲気を作り出される。その中から突如として現れるのが、*pp* で鳴らされるタムタムと *f* で「響きわたるように Resonnant」弾かれるハーブのオクターヴの全音符、そしてチェロが刻む葬送行進曲風のリズムが特徴的な *c-moll* の陰鬱な楽節である。そこにさらに、ホルンのゲシュトップ奏法が加わる【譜例 18】。しかし、こうした葬送行進曲風の楽節は長くは続かず、まもなく再び幻想的な行進曲へと移行する。

この楽章には、葬送行進曲によく用いられる単調な伴奏もところどころにみられる。トリオ II の第 169 小節からは、休符を挟みながら *c* と *g* の二音を静かに往復する弦のピツィカートによって停滞感が生まれ、さらに休符の間を埋めるホルンの刻みによって倦怠感が加えられる【譜例 19】。トリオ II では、ほとんど動きのない *c-moll* の主和音が、導入部の回帰を挟んでもなお、その単調なリズムとともに鳴り響いている。第 190 小節アウフタクトに始まる旋律は、オーボエ、イングリッシュ・ホルン、ソロ・チェロが哀愁おびた旋律を「きわめて表情豊かに *molto espressivo*」抑揚たつぷりに歌うが、その足を引っ張るかのような停滞感を伴奏のリズムが作り出している【譜例 20】。そしてこのセクションは、再び *pp* で打たれるタムタムの響きとともに静かに閉じられる（第 209～210 小節）。

ペーター・レヴェルス Peter Revers は、〈夜の音楽 I〉に現れる自然と人間との関係を読み解く文脈において、「民謡も行進曲も、生、あるいは人間の表現である」と述べた²⁴³。〈夜の音楽 I〉では、そのような生を象徴する表現の中に、ふと死の響きが顔を出す。それは差し迫った深刻なものという印象を与えるものではなく、全体を支配してしまうような影響

²⁴³ Peter Revers, “‘Return to the Idyll’: The Night Pieces in Gustav Mahler’s Seventh Symphony,” in *Colloque International Gustav Mahler 25. 26. 27. Janvier 1985* (Paris: Société Européenne des Arts Graphique, 1986), 45.

力ももっていない。

4-1-2. 生と死の不可分性

既に述べたように、マーラーの音楽に死の象徴が用いられるのは珍しいことではない。ただ〈夜の音楽 I〉の場合は、根底に流れる時間感覚という観点からすると、他のものとは異なっている。

たとえば、〈夜の音楽 I〉との類似をたびたび指摘される²⁴⁴歌曲〈レヴェルゲ〉や〈少年鼓手〉について考えてみよう。この三作品の表現性格や響きには、たしかにひじょうに近いものがある。まず〈レヴェルゲ〉と〈夜の音楽 I〉では、行進のリズムが共有されている【譜例 21】。また、〈レヴェルゲ〉にはコル・レーニョ奏法、〈少年鼓手〉にはそれに加えてタムタムも用いられている。しかし、この二つの歌曲で歌われているのは不可避な死に対する絶望である²⁴⁵。すなわち、行進の目的地は死への入り口であり、同時に生からの出口でもある。その目的地を変更することは許されず、死へ向かう行進のリズムに合わせて、主人公は歩を進めざるをえない。表現されているのは、不可避な死へ向かうプロセスとしての生なのである。

他方で、ここに挙げた生→死という方向とは逆方向、すなわち死→生というプロセスを表現した作品もマーラーは書いている。その例として、交響曲第二番《復活》を挙げるこ

²⁴⁴ たとえばベッカーは、〈夜の音楽 I〉の「音調と構成においては、〈レヴェルゲ〉のような、行進曲リートの領域におけるマーラーのすばらしい創造を想起させるものが、その悪魔的な響きを外したかたちで示されている。メロディのつくり、形式、雰囲気似ているにもかかわらず、この間に獲得された創作ファンタジーのもつ自由さがここには感じられる」と述べる。 Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, 251-252.

²⁴⁵ See Davison, "Nachtmusik I," 70.

できるだろう。この交響曲では、一度死んだ「主人公」が、第五楽章で再び生を得る。五楽章の終盤、「主人公」の復活直前の場面では、一羽のナイチンゲールが啼く²⁴⁶【譜例 22】(第 459 小節～)。ナイチンゲールは、マーラーにとっては「死の鳥 Totenvogel」であり、ここでは「地上の生の余韻のように *Nachhall des Erdenlebens*」響くべきであった²⁴⁷。その孤独な声に続いて、主人公の復活という一大イベントが起こる。つまりここには、死→生というプロセスがはっきりと描き出されているのだ。そしてこの《復活》直前の場面と〈夜の音楽 I〉には、音楽的な類似が見られる。〈夜の音楽 I〉の最後のセクションでも、同じようにナイチンゲールが啼くのである【譜例 23】。何かを予告するかのような三連符のモチーフが「鳥の声のように *wie Vogelstimmen*」細かく動いて、にわかに騒がしくなる。ただしここでは、複数の「死の鳥」がざわめくにもかかわらず、なにも復活せず、なにも起こらない。

以上の三作品はいずれも「死」を主題として扱っているものの、その根底には、生→死あるいは死→生という方向性をはらんだ時間が流れていた。一方、音楽的な表現にいくつもの共通点があるにもかかわらず、〈夜の音楽 I〉は、そのような時間感覚に基づくものではない。そこでは、死は、二つの歌曲のように生の先にあるのではなく、また《復活》のように生に先立つのでもない。死は生のなかに含まれるものとして表現されて、死→生、生→死という時間の流れが否定されている。

²⁴⁶ 第 459 小節にソロで登場するピッコロには「一羽の鳥の声のように *wie eine Vogelstimme*」と書かれている。

²⁴⁷ アルマへの手紙(1901年12月15日付)にマーラーが同封した「交響曲第二番のための解説」には、「黙示録的世界の開始を告げるトランペット」が鳴り響いたあとに、「無気味な静寂のなかで、われわれは遠くかすかに小夜啼鳥のさえずりが聞こえるように思う。それはまるで地上の生命の最後の余韻のおののきのようだ!」と書いてある。アルマ・マーラー『グスタフ・マーラー：回想と手紙』、248頁。また、バウアー＝レヒナーによる記録では、同じ箇所が、「死の鳥が墓の上で延々と続く最後のさえずりを聞かせる箇所」として言及されている。バウアー＝レヒナー『グスタフ・マーラーの思い出』、71頁。

4-2. さすらい・現在・永遠性

4-2-1. 現在

「さすらい」とは目的地をもたないものであり、さすらい人は気の赴くままに歩く道を決め、その時々に出くわす現象・出来事と対峙する。つまり、「さすらい」はひたすら現在の中に生きる行為である。これは、〈夜の音楽Ⅰ〉を特徴づける並列的な展開を解釈する手掛かりにもなる。このような展開を、ド・ラ・グランジュは「マーラーがあたかも、自分を取り囲んでいた昔の音楽環境の記憶から無作為に引用しているかのようだ」と形容し、「シュニッツラー風の内的モノローグや、ジョイス風の『意識の流れ』』のようなものとみなしていた²⁴⁸。だが、必然性を把握しづらい並列的な展開は、それを「さすらい」としてとらえると、さすらい人が五感を通して体験する「現在」が実況中継のように表現されたものとして解釈できるのではないだろうか。

たとえば冒頭では、現在への集中を通して知覚された夜の森のサウンドスケープが細かく描写されている。孤高に響きあうホルンの応答モチーフにつづいて、木管楽器が奏でるナイチンゲールの声、そして木々の囁きなど、研ぎ澄まされた夜の感覚を通して空間的に広がっていく自然の音風景が表現されている。そして森のささやきが次第にざわめきへと変わると、突然、自然への驚異の表現ともいえるべきグロテスクな急降下が起こる。

二回目のトリオⅡ（第189小節～）に続く経過は、とりわけ興味深い。【譜例24】に示されるように、第210小節で *pp* のタムタムの響きとともにトリオⅡが *c-moll* の主和音の中に消えていくと、第211小節で突然 *h-moll* へ転調し、一回目のトリオⅡ（第161小節～）の始まりを思わせるような、静かに、しかし緊張感をもって共鳴するハープとヴァイオリンのオクターヴ (*h-h'*) が聞こえてくる。しかしすぐ次の小節で主部Bの低音の行進リズムが

²⁴⁸ de La Grange, *Mahler III*, 861.

現れ、続いて第 213 小節ではフルートが低音域で「はかなく *flüchtig*」三連符を吹く。オクターヴで響きあう *h* が作り出す張り詰めた雰囲気、低音の進行リズム、そして低音ながらきわめて存在感のある恐ろしげなフルートが重なり合うこの薄気味悪い 7 小節間を経て、突然にトランペットが *f* で、ファンファーレ風のモチーフを吹く。するとオーボエが *pp* でまずそれに応え、さらにもう一度吹かれるトランペットには、クラリネットが *ff* で力強く応答する。そして再び第 223 小節アフタクトから主部 A が始まる。このように楽想や響きが刻々と変化し、あてどなく展開していくこの楽章では、さすらい人の「現在」の連続がつづられているとみなすことができるのではないだろうか。

一方、楽想の変化は少ないにもかかわらず、「現在」の連続の表現として解釈される箇所もある。終結へ至る過程に着目してみよう。第 318 小節からは、17 小節にもわたって、チェロとコントラバスによる *c* と *g* のパストラレ・オルゲルプンクトが静かに鳴り続ける。これは、上声でにわかにはざわめく鳥の声のモチーフのざわめきにもかかわらず、静かな緊張感をみなぎらせ続けている。ひたすら持続するパストラレ・オルゲルプンクトは、自然と対峙する瞬間の「間断なき」連続として聞こえてくるのである。

4-2-2. 永遠性

このように、いわば音楽の表層レベルでは「現在」の連続が表現されているわけだが、構造のレベルをみると、それは単純に「現在」の連続と言うだけではすまされない。

〈夜の音楽 I〉は、【図表 4】に示すように緩やかなシンメトリーを描いている。ゲックは「この鏡像構造は […] プロセスを重視した目的論的な形式の経過を示唆するのには向いてい

ない」と述べたが²⁴⁹、それは、目的地あるいは到達点を見据えた時間の経過に抗うものとしての〈夜の音楽 I〉という解釈と一致する。つまりこのシンメトリーは、ひとまずは「現在」を志向する音楽に合致する形式だといえるが、この形式が持つ意味はそれにとどまらない。

〈夜の音楽 I〉では、冒頭と終結部が、音程の観点からもシンメトリーになっている。冒頭のホルンの旋律は *g* から *c* へと進んでいた【譜例 25】。他方、終結部では、低弦による *c* の余韻の中で、ハープとチェロのフラジオレットの独特な音色で高音の *g* が鳴らされるのである【譜例 26】。そして、第五音 *g* で、しかもそれをフラジオレットで響かせて締めくくるといふ謎めいた終わり方からは、マーラーがただシンメトリーを強調しようとしただけではなく、幕切れの感覚を和らげようとした様子もうかがえる。直線的な時間の流れに逆らうのみならず、始まりと終わりが繋がり、元居た場所に戻ってくる印象を強く与えるシンメトリーによって、この楽章を円環構造として捉えることが可能になる。

この円環構造の意味を明らかにする手掛かりは、マーラー自身の言葉のなかに見出される。交響曲第七番のミュンヘン初演の際に、マーラーが、この楽章で用いられるヘルデングロックンの特別な意味について話したことを、エドガー・イステルが次のようにまとめている。

聴衆と批評家はおそらくこの音色の意味をこれまで理解していなかっただろうとマーラーは言った。彼は、ヘルデングロックンによって牛——あるいは羊の群れのイメージを、聴き手の前に音画的に現出させようとしたわけではない。はるか遠くから [強調原文] 響いてきて次第に消えていく地上の騒音の性格を、描写しようとしたのである。彼の作品のあの箇所では、あたかも山上で永遠性 [強調論者] に直面して立っているかのような思いがする。最後の挨拶として山頂を逍遥する存在に、遠く離れ

²⁴⁹ Geck, “Siebte Symphony,” 317.

た牧草地の群れから、次第に小さくなっていく音だけがかろうじて聞こえるように、あの音もまた、世界から切り離された孤独 [強調原文] を象徴するのに唯一ふさわしい音だと彼には思われたのである。²⁵⁰

ヘルデングロッケンは普通の意味でのパストラレを演出する目的で使われたのではなく、「永遠性」や「孤独」を象徴する音として用いられた。さらに「山頂を逍遙する」、「孤独」、「永遠性」という言葉は、ニーチェのツアラトウストラとの類似を感じさせる。ここで表現されているのは、おそらく、ツアラトウストラが永劫に回帰する生のイメージを得た際に沸いてきた、感動と畏怖の混ざり合ったような感覚であろう。そのようなイメージと重ねて考えると、〈夜の音楽 I〉の円環構造は、永劫回帰のイメージの音楽的表現として解釈できるのである。

そもそも現在の連続、あるいは常なる現在という時間感覚が、過去も未来もないという意味で永遠性に通じるというのは、神秘思想の伝統的なトポスである²⁵¹。〈夜の音楽 I〉は、響きや楽想の変遷といった表層レベルでは現在の連続を、そして構造レベルでは永遠性を表現することで、現在と永遠というアンビヴァレントな時間感覚を両立させている。そして先の引用にでてきたヘルデングロッケンには、現在と永遠のアンビヴァレントな時間感覚の両立という理念を象徴するものだというマーラーの思いが込められているのである。

²⁵⁰ Quoted in Constantin Floros, *Gustav Mahler vol. II: Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung* (Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1977), 323. Originally in Edgar Istel, "Persönlichkeit und Leben Gustav Mahlers," in *Mahlers Symphonien* (Berlin: Schlesinger'sche Musik-Bibliothek, Meisterführer Nr. 10, o. J. 1910), 12-13.

²⁵¹ このトポスの現代的なヴァリエーションとしては、オーストリアの物理学者エルヴィン・シュレーディンガー Erwin Schrödinger (1887-1961) の思想を挙げることができるだろう。シュレーディンガーの言葉の中に、「なぜなら、永遠にそして常にただ、この今だけがあるのであり、すべては同じ今なのであって、現在とは、終わりのない唯一の今なのであるのだから」というものがある。引用は西村雅樹『言語への懐疑を超えて：近・現代オーストリアの思想と文学』東京：東洋出版、1995年、164頁。原典はエルヴィン・シュレーディンガー「道を求めて」、『わが世界観 自伝』、中村量空ほか訳、共立出版、東京：1987年、82頁。

おわりに

〈夜の音楽 I〉は、死が遍く存在することをただ告げる音楽でもなければ、メメント・モリの音楽的箴言でもない。メメント・モリは、終着点としての死を「先取り」することで、生を充実させることに主眼を置くものである。しかし、現在の経験と永遠性というアンビヴァレントな時間感覚を表現するこの楽章においては、死は生の行き着く先ではない。また、死が絶対的な存在として生を規定することもない²⁵²。〈夜の音楽 I〉において、生は、未来の時間に設定される目的地（死）に縛られることのない、永遠に続くさすらいなのである。

²⁵² このように、「死」がある意味で軽やかなものとなっているのは、当時のオーストリア、すなわち「カカーニエン的」な特徴と関連付けられるかもしれない。ムージルは次のように述べている。「よそでは一大事件として言いそやすことが、ここでは、そんなことが〈あった〉と言うばかり。すこぶる独特の言い方であって、どこかよそのドイツ語にも、ほかの言葉にも、よもやこのような言い廻しがあるとは思えない。こともなげなその口ぶりのなかに、事実と運命とが綿毛と思想のように軽やかにもつれ合っていたものだ。」ローベルト・ムージル「カカーニエン」、『ウィーン世紀末文学選』池内紀編訳、東京：岩波文庫、2008年、346～347頁。

第5章 影の救済：第三楽章スケルツォ

はじめに

マーラーの作品には、一見、屈折した表現で、世界の内状を浮き彫りにするようなどころがあるが、それはスケルツォ楽章でもっとも顕著であるように思われる。たとえば交響曲第二番のスケルツォで表現されているのは、マーラーによると、自分が窓の外にいながら室内で踊るペアを見ているような、距離のある、奇妙な感覚である。自分には音楽が聞こえないところで旋回するペアを見ると、そこで起こっていること自体が「混乱し、意味のないもののように思われる」という。そのような感覚をマーラーは、「世界が、まるで凹面鏡に映ったように、逆転して常軌を逸した姿として現れる」という比喻を用いて説明した²⁵³。また、交響曲第三番のスケルツォについては、「全自然が顔をしかめて、舌を出しているかのよう」と形容し、そこには「無気味で驚愕をさそうようなフモール」が含まれていると述べている²⁵⁴。そしてマーラー自身がプログラムに「死の舞踏 Todtentanz」と記したこともある交響曲第四番のスケルツォ楽章²⁵⁵では、中世以来の「メメント・モリ」の箴言が、ソロ・ヴァイオリンのスコルダトゥーラが奏でるシニカルな音調によって音楽的な形象へともたらされているのである。

その中でも、交響曲第七番のスケルツォの独特さは際立っている。初演以来、この楽章には「幽霊のようだ」とか「無気味だ」というコメントが寄せられてきた。五楽章構成の交響

²⁵³ バウアー＝レヒナー『グスタフ・マーラーの思い出』、72頁。

²⁵⁴ 同前、298～299頁（一部改訳）。

²⁵⁵ 1904年10月4日にアムステルダムで行われた演奏会のプログラムに“Scherzo. In gemächlicher Bewegung. (Todtentanz)”と印刷されている。See Floros, *Mahler III*, 116.

曲の中心に位置するこのスケルツォには、「影のように *Schattenhaft*」という楽想指示が書かれている²⁵⁶。この珍しい指示は研究者たちの気をひくものの、多くの場合、論及されてはこなかった。主たる理由は交響曲自体の構成にある。すでに述べたように、この交響曲では、〈夜の音楽〉という同じタイトルが第二楽章と第四楽章の二つの楽章に与えられており、その二つの「夜」の間にスケルツォははさまれている。また、マーラー自身が「三つの夜の作品」と言及したこともあった²⁵⁷。ゆえに中間楽章三つがひとくくりになされて、「夜」ないし「ロマン主義的なイメージ」という一言で片付けられてしまうことが多かったのも理解できないことではない。

とはいえ、これはマーラーのスケルツォ楽章である。そこにはおそらく、スケルツォにおいていつもそうだったように、世界へ向けられた彼の鋭いまなざし、そして注釈が織り込まれているはずである。マーラーがここで表現しようとしたのは、どのような世界観だったのだろうか。

本章は、このスケルツォの企図を、「無気味」というキーワードによって明らかにする試みである。この楽章ではデュナーミクやテンポが頻繁に変化するばかりでなく、グロテスクでおどかさような音楽表現が次々と登場する²⁵⁸。その様子は、あたかも真っ暗な部屋の中に

²⁵⁶ マーラーはこの楽想指示を、交響曲第九番の第一楽章にも用いている。またリヒャルト・シュトラウスも、交響詩《ティル・オイレンシュピーゲルの愉快ないたずら》の「死」を表す部分（386~393小節）の後に出てくる弱音器付きのヴァイオリン、ヴィオラとトロンボーンによって奏されるパッセージに、「速く、そして影のように *schnell und schattenhaft*」と指示した。この二点に着目したフローロスは、「影のように」という指示について、「幽霊のようなものや無気味なものや夜のイメージを示しているだけでなく、想像を絶するもの、それゆえに、おどすようなもの」を指すと解釈した。See Floros, *Mahler III*, 199.

²⁵⁷ 本論第1章参照。

²⁵⁸ シュペヒトは、このスケルツォは「落ち着きのないうたずらに満ちている」と評した。Quoted in Mitchell, “Reception,” 48. Originally in Richard Specht, *Neue Freie Presse*, no. 15384, Vienna, 20 September, 1908, 16. またウィーンの批評家ローベルト・ヒルシュフェルトは、「このスケルツォは主に音楽の冗談としてアピールしている」と書いている。Quoted in Mitchell, “Reception,” 61. Originally in Robert Hirschfeld, *Wiener Abendpost*, no. 254 (5 November, 1909), 1-3.

幻影が現れては消え、予測不可能な動きで空中を飛びまわり、一瞬で大きくなったり小さくなったりするスペクタクル、ファンタスマゴリアのようである²⁵⁹。このような表現をもつ曲が、なぜ恐怖でも驚愕でもなく無気味な感情を引き起こすのか、その仕組みを、ジークムント・フロイト Sigmund Freud の『無気味なもの Das Unheimliche』²⁶⁰ をとおして解釈し、さらには、無気味な表現が必要とされた所以を解釈してみたい。ベッカーによれば、「マーラーの楽想指示はすべてを表す」²⁶¹。このスケルツォにおいても、「影のように」という楽想指示は、むしろ解釈のかなめとなるだろう。

5-1. 現実世界の影

「影のように」と記されたこのスケルツォは、「影の世界を前面に押し出すことによって、世界の本質をとらえている」と、クリスタ・レア・ハウザー Krista Lea Houser は解釈した

²⁵⁹ ファンタスマゴリアは、今日、マルクス、ベンヤミン、アドルノらによって用いられたことでなじみある概念であるが、元来これは18世紀末フランスに起源をもつスペクタクルを指す。ファンタスマゴリアとは、「まぼろし」を意味するギリシヤ語 φάντασμα と、「私は言う」を意味する αγορεύω から作られた造語である。真っ暗な部屋の中で、観客からは見えないところに置かれた幻燈機によって、幽霊や墓場の情景、あるいはその時代の政治的人物がスクリーンに映し出される。時には室内に若い娘の骸骨が出現したり、切り取られた生首がひとりで動きまわったりもする。またスクリーンのかわりに煙幕が用いられると、幽霊が空中をふわふわ漂っているように見えた。ファンタスマゴリアはそれらの幻影を観客が気味悪くも楽しみながら見るというスペクタクルであり、フランスでの成功後、仕掛け人ロバートソンがヨーロッパ各地に巡業に出かけたことも手伝って、19世紀前半にはヨーロッパ中で人気を博した。以下の文献を参照。マックス・ミルネール『ファンタスマゴリアー光学と幻想文学』川口顕弘、篠田知和基、森永徹共訳、東京：ありな書房、1994年。

²⁶⁰ 『無気味なもの』は、1919年に、精神分析学系の雑誌『イマーゴ』に発表されたエッセイである。Sigmund Freud, “Das Unheimliche,” *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* 5 (1919): 297-324.

²⁶¹ Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, 255.

262。ハウザーにおいて「影」は、事物をあるがままに描写できないという意味で、非現実的なものとして捉えられている²⁶³。しかし、そうした非現実的なものを表現することによってこのスケルツォが本質を掴むというのは、一体どのような論理によっているのだろうか。

ハウザーの解釈は、アドルノのスケルツォ論を多分に意識して生み出されたものだ。アドルノにおいて、マーラーのスケルツォは「目標もなく巡りめぐってどこまでも続く」表現や「自主的な意志のない空虚な歯車の動き」によって「世の成り行き」を模倣する²⁶⁴が、それは外的な要素の介入——「突破」——によって世の成り行きの単なる模倣になることを拒み、世界に対して「異議申し立て」をする²⁶⁵。まさにそのことによって、音楽は、ショーペンハウアーが言うところの「本質」について語るができるようになるのである。

アドルノのスケルツォ観をふまえて、ハウザーは、交響曲第七番のスケルツォについて以下のような論理を展開する。「影のような」スケルツォが表現しているのは、普通のスケルツォのような「世の成り行き」ではなく、「世の成り行きの影」である。つまり、それはすでに現実世界の模倣ではない。ゆえに「影のような」スケルツォは、「突破」のような外的要因を必要とせず、それ自体の表現に徹することで本質をとらえることができるのだという。

実際ハウザーは、このスケルツォの音楽表現を「世の成り行きの影」そのものとみなしている。誇張された音楽的特徴によってもたらされる「不鮮明さ」や「不安定性」は、「行ったり来たりし、現れては消え、その輪郭を不鮮明にする影」を示唆している²⁶⁶。そして、影の世界のコノテーション、すなわち「陰鬱で、悪魔的で、誇張された特徴をもつ幽霊じみた

²⁶² Krista Lea Houser, “‘Schattenhaft’ in Mahler’s Seventh and Ninth Symphonies: An Examination of a Passage in Adorno’s Mahler: A Musical Physiognomy” (master’s thesis, University of North Texas, 2007), 26.

²⁶³ Ibid., 8.

²⁶⁴ アドルノ『マーラー：音楽観相学』、8頁。

²⁶⁵ 同前、9頁。

²⁶⁶ Houser, “Schattenhaft,” 19-20.

もの」は、悪魔的で幽霊を連想させる動きをするグロテスクな音楽表現を形容するのに適っている²⁶⁷。

このようなアナロジーをとおして、ハウザーは、この作品は「私たちが白日の下ではっきりと見ているものを伝えたり喚起したりするのではない […] 世の成り行きをあるがままに表現するのではなく、世の成り行きの影をとらえている。それは、あたかも『スケルツォの影』を作り出すかのようだ」²⁶⁸と言う。このような意味で、アドルノのスケルツォ・イメージと一線を画すこのスケルツォは、「もはや『現実的な』スケルツォではない」²⁶⁹のである。

ハウザーがここで非現実的なものにこだわる理由は明らかである。彼女は、アドルノが述べた「音楽は現実的なものから離れることによって [durch Entwirklichung]、それ固有の現実性として、本質的なものとなる」という逆説²⁷⁰を支えにしている。この逆説からハウザーは、このスケルツォは現実ではなく非現実的な影を表現することによって、つまり「普通の世界から離れることによって、逆説的にも […] より現実的になっている」²⁷¹という論理を展開したのである。

²⁶⁷ Ibid., 24.

²⁶⁸ Ibid.

²⁶⁹ Ibid., 26.

²⁷⁰ アドルノ『マーラー：音楽観相学』、95頁（一部改訳）。この一文は、以下の文脈において用いられたものである。「小説」の章においてアドルノは、「音楽は、自らが象徴したい、それどころか模写したいとすら願う世界から遠ざかる。このことをショーペンハウアーとロマン主義美学は、音楽の影のようでまた夢のような性格を熟考したときに知ることとなった。しかし音楽が、魂の、影のようで夢のような中間状態を描くということではないし、その論理と現象に関して、それ自体が夢や影の魂に似ているというのでもない。それは、現実的なものから離れることによって、それ固有の現実性として、本質的なものとなる」と説明した。ここでアドルノが言及する「影」は、ショーペンハウアーにおける「影」と同じものではない。「影」は、ショーペンハウアーにおいては、音楽以外にもろもろの芸術が語るもの、いわば「アイデアの模像」を指す。一方アドルノがここで言及する「影」は、本質について語る音楽の特質を言い表すものとして用いられている。アルトゥール・ショーペンハウアー『意思と表象としての世界—正編（2）』斎藤忍随訳、東京：白水社、1975年、151頁。

²⁷¹ Houser, “Schattenhaft,” 24.

しかしながらハウザーの解釈の道筋、すなわち「世の成り行き」の表現であるスケルツォは非現実的なものの表現であるがゆえに世界の本質を掴んでいるという論理は、いささか直球すぎはしないだろうか。ハウザーの論理に従えば、陰鬱で悪魔的で幽霊のようなコノテーションをもつ現実世界の影の部分が、世界の本質ということになってしまう。このような奇妙な事態に陥ってしまうのはなぜか。それは、一方に現実があり、そうでないものは非現実という素朴な二元論にハウザーが依拠しているためではないだろうか。

一度ここで「影」から離れて、この楽章の音楽に目を向けてみたい。スケルツォの音楽とそれが生む効果に着目することで、「影のように」という楽想指示の真の意味が明確になるように思われる。

5-2. 影の救済

5-2-1. グロテスクで無気味な表現

この楽章は【図表 5】に示されるように、主部、トリオ、主部、コーダ（全 504 小節）から成る演奏時間 10 分ほどの曲であるが、楽章全体をとおして、せかすような八分音符の動き、過剰なポルタメントやグリッサンド、不協和音、頻繁なテンポやデュナーミクの転換など、聴き手をおどかさうなグロテスクな音楽的特徴が満載である。そのうえ、奇妙で見慣れない楽想指示も、冒頭の「影のように」にかぎらない。たとえばトリオへと続く経過部に入る直前と楽章の後半で導入部が回帰する直前に現れる、制御不能になったかのように下降する八分音符のモチーフには、「叫ぶように *kreischend*」と書かれている（第 154、398 小節）。そして二回目の「叫ぶような」モチーフに続くのは、フォルテ五つという途方もないデュナーミクによるチェロとコントラバスのピツィカートである【譜例 27】。しかもそこには、「指板に弦が当たるくらい強く」という指示が書かれている。マーラーがここで、いか

に尋常ではない表現を目指していたかが伝わってくる。

冒頭に目を向けてみよう。4分の3拍子、d-moll で書かれたこのスケルツォの冒頭には、「流れるように、しかし急がないで。初めの数小節はいくぶん躊躇して」[強調作曲者] という指示がある。まずはティンパニによる *p* の一打で幕を開ける。これはアウフタクトである。続いて第一小節の拍頭にチェロとコントラバスのピツィカートが *p* のデュナーミクで現れるが、それに続くものは何もない。「躊躇」して弾かれた拍頭のピツィカートの後は、次の小節の三拍目に至るまで休符になっているのである【譜例 28】。かすかな単音によって楽章が始まったと思ったらすぐに音が消えてしまい、はやくも不穏な緊張感が漂う。再びティンパニと低弦が作り出す不連続的なリズムが現れたあと、その間を埋めるように、たしかかな音程を聴き取れないほど短く鳴らされるホルン、クラリネット、バス・クラリネット、フルートの低音が点々と付加されていき、全体的にクレシェンドしながら調と拍子の輪郭をはっきりさせていく。

12 小節にわたる導入に続いて始まる主部では、弱音器付きの弦楽器がなめらかに、しかしすばやく動きまわる主題が奏でられる【譜例 29】。この弦楽器の動きを、ベッカーは「幽霊がさっとかすめる」ようだと形容している²⁷²。この主題は実際、音の動きが速いだけでなく、クレシェンド、デクレシェンドがひじょうに短い間隔で用いられ、落ち着きのない印象を与える。さらに、わずか一小節間でほとんど三オクターヴに及ぶ広域な音程を急降下するグロテスクなクラリネットのポルタメントが、金切り声のように響く。それに続いて、ヴァイオリンとオーボエが極端な強弱の変化を伴いながら途切れ途切れに、しかしなめらかに半音階的に下降していく【譜例 30】。

続くセクションでは、「嘆くように *klagend*」と指示された悲しげな旋律をフルートとオーボエが「ひじょうに表情豊かに *molto espressivo*」奏でる。それによって前のセクションとの

²⁷² Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, 257.

コントラストが作られるかと思いきや、背後からは、弦楽器によるせわしない三連符が絶え間なく聞こえてくる。さらにはファゴットによる対旋律が、このセクション全体にかぎりなく悲痛な色合いを添えている【譜例 31】。オクターヴのユニゾンで吹かれるこの対旋律は、ファゴットの高音域特有の痛ましい響きで、いかにも苦しように響く。かつてマーラーは、「奇怪で気味悪く感じられるような表現」を作り出すために、コントラバスやファゴットに「最高音域の音に喉を絞らせ」たりして、「しばしば無理に自然な能力の限界を超えてまでして、やっと演奏できるような」音を出させることがあると語っていた²⁷³。ここに現れるファゴットの高音も、そのような印象を与えるためにあえて選ばれたものだと考えてよいだろう。

初演当時、プラハの批評家リヒャルト・バトカは、この曲を「陰鬱なスケルツォ・カプリツィオ」と呼び、その性格は「E・T・A・ホフマンを想起させるようなグロテスクさ、無気味なフモール」だと述べた²⁷⁴。そしてフローロスは、「この楽章は、無気味なスケルツォと幻想的な舞踏の場面からなる」と説明している²⁷⁵。もちろん、グロテスクでなおかつ「奇怪で気味悪く感じられるような」表現は、この場合は度が過ぎているとはいえ、マーラーの作品においては実際よく見られるものである。にもかかわらず、とりわけこのスケルツォが無気味に聞こえるのはなぜだろうか。この曲について書かれた批評や感想を読み解きながら、何がこのスケルツォを無気味にしているのかをさらに探してみたい。

²⁷³ バウアー＝レヒナー『グスタフ・マーラーの思い出』、389頁。

²⁷⁴ Quoted in Mitchell, “Reception,” 45-46. Originally in Ricahrd Batka, *Prager Tagblatt*, no. 260 (20 September, 1908), 16.

²⁷⁵ Floros, *Mahler III*, 196.

5-2-2. 「非現実的」な世界の表現

このスケルツォを聴いた人々は、むろん、「無気味」以外の感想も口にしている。注目すべきは、この音楽から「非現実的なもの」を連想した聴き手が、実際多かったということである。たとえばプラハ初演に立ち会ったシュペヒトは、「まずティンパニとファゴットのデュエット、そしてホルンによる舞踏のアクセントにあわせてめまぐるしく動き回る弦楽器の三連符、さらに落ち着きがないながらも様式化されたワルツ、マーラーの交響曲第三番のポストホルン・ソロを想起させるメランコリックで古風なメロディをもつトリオ、これらすべてが、奇妙な薄明かりに浮かび上がるはかない亡霊になっているのである…」と、このスケルツォを評している²⁷⁶。またヴィレム・メンゲルベルクは、この楽章で表現されているのは、中世のフレスコ画に描かれたような「死の舞踏」だと解釈した²⁷⁷。さらにド・ラ・グランジュはこのスケルツォを「ふわふわした物体、悪夢のヴィジョン、影、そして幽霊がとおりすぎるようだ」²⁷⁸と形容している。そしてハンス・レートリヒも「これは影、あるいは幽霊のダンス」だと言う²⁷⁹。このように、「幽霊」のような現実ならざる存在を、何人もの聴き手が連想したのである。

また、スケルツォの現実感のなさについては、ベッカーも「現実感がない *realitätslos*」²⁸⁰と明言するばかりでなく、「実体を抜き取られた影芝居 *entkörperte[s] Schattenspiel*」²⁸¹とたとえることによって言及している。さらには楽章終結部を、ベッカーは「芝居が終わった

²⁷⁶ Quoted in Mitchell, “Reception,” 48. Originally in Richard Specht, *Neue Freie Presse*, no. 15834 (Vienna, Sunday 20 September, 1908), 16.

²⁷⁷ Quoted in de La Grange, *Mahler III*, 864. Originally in Edna Richolson-Sollitt, “Mengelberg spreekt,” *De Muziek* 5 (1934): 30.

²⁷⁸ de La Grange, *Mahler III*, 865.

²⁷⁹ Quoted in Gordon, “Mahler’s Seventh Symphony,” 171. Originally in Hans Redlich, “Foreword,” in *Symphony No. 7 by Gustav Mahler* (London: Edition Eulenburg, Ltd., 1965), ix.

²⁸⁰ Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, 238.

²⁸¹ *Ibid.*, 255.

das Spiel ist aus」²⁸²という一文で表現した。ここにはたしかに芝居がかったジェスチャーが見られる【譜例 32】。コーダ以降、音楽が徐々に断片的になっていき、「短く *kurz*」と書かれたフェルマータ付きの一小節の空白（第 503 小節）を経て、楽章最後の二つの音が響く。ティンパニによる *f* の一打とヴィオラの *ff* のピツィカートによる *D-Dur* の主和音である。この二つの音は、旋回が途切れ、よろめきがちになっていたところに、あたかも夢から目覚めさせるかのようにはっきりと軽快に響くのだ。これはまさに幕引きのジェスチャーである。ここにみるように、このスケルツォには、表現されているものが現実の世界ではないことをあえて聴き手に認識させるような仕掛けが次々と現れる。

5-2-3. 現実の突発的介入

しかし一方で、その「非現実」の世界が否定されるかのような瞬間がある。非現実的な世界の表現は、音楽的な空白を作り出す間によって断ち切られるのである。冒頭を思い出してみよう。冒頭の間は、スケルツォのグロテスクさを印象付けるものとなっている。アウフタクトのティンパニの一打と低弦のピツィカートによる連続する二音の後にすぐ間ができるために、それは鼓動のように聞こえ、しばらくは拍子も不確かなままである。マーラーの交響曲第六番のスケルツォの冒頭もアウフタクトで始まり、しかもそこには拍子感が狂わされるようなアクセントがつけられているが、間は用意されていないために、第七番のスケルツォほどの緊迫感はない。

不穏な雰囲気に含まれた冒頭のセクションは、この楽章において三度回帰し、そのたびに音楽の流れを断ち切る。とりわけグロテスクなのが、トリオ後の二回の回帰である。すでに

²⁸² Ibid., 258.

一度登場した、「叫ぶように」と記された八分音符のパッセージの変形が *ff* で暴力的に奏されるのに続いて、突然、導入部が回帰する（第 293 小節）。再び冒頭の不規則なリズムが現れるが、ここでは冒頭よりもさらに緊迫した間が作られている。休符にフェルマータが書かれており、次の音がいつ鳴るのかまったく予想不可能な状況が作り出されているのである。

さらにもう一度、今度は、悪魔がせせらわらうかのような弦楽器の半音階的な下降を経て、再び実際に「叫ぶように」と記された八分音符のパッセージに続いて、*ffff* で強く弾かれる低弦のピツィカートとともに、導入部が回帰する【譜例 33】。ここでも同様に、休符にフェルマータがつけられている。実際は束の間の休止であるにもかかわらず、これまでの音楽的な流れや強弱など複数の要因が相まって、それは不安をかきたてるほどの長さを感じられる。びくつきながら高鳴る鼓動のようなリズムは冒頭以上に不規則で、音楽の流れを完全に断ち切るのである。

このスケルツォでは非現実的なものの表現が強調されるのみならず、同時に、それを異化するような瞬間が突発的に挿入される。「突破」の否定的契機が効果的に機能している点では、アドルノが示したスケルツォ論との重なりをみせているといえるだろう。しかしながらそれは、反転させられている。つまり、現実の「世の成り行き」の模倣に外部からまったく別の要素が「突破」として介入してくるというアドルノの見解とは逆で、このスケルツォでは、非現実的な世界に現実が「突破」の要領で介入してくる。そしてこの反転こそが、交響曲第七番のスケルツォに、他のスケルツォにはない切迫感と無気味さを授けているように思われる。

5-2-4. 「無気味なもの」

フロイトによれば、無気味な (unheimlich) 感情とは、抑圧や克服を通して現実においては存在を否定されているものの、本来私たちにとってなじみのある (heimlich) 存在が再帰することによって生じる²⁸³。フロイトはこのことを、語の形成上では対立関係にある „unheimlich“ と „heimlich“ という二語が、意味の上では対立に留まらないという事実から明らかにした²⁸⁴。無気味に思えるものとは、すなわち「新奇なものでもなければ見知らぬものでもなくて、心的生活に古くからなじみのあるなにものかであり、それが抑圧の過程を通じて精神生活から疎外されてしまったもの」なのである。だがそれが、なんらかのきっかけで現実世界に再帰することになると、元来、„heimlich“ だったものは、否定・抑圧の刻印 „un“ とともに、すなわち „unheimlich“ なものとして現れる²⁸⁵。

ただしメルヒェンのような表現世界では、現実が生じたら無気味と感じざるをえないどのような出来事が起こっても、無気味な感情は喚起されないという。なぜならそこでは、非現実性が前提とされているからである。無気味な感情は、「ファンタジーと現実との間の境界が取り払われたり、それまでファンタスティックなものとはばかり思っていたものが現前

²⁸³ ジークムント・フロイト『無気味なもの』種村季弘訳、東京：河出書房新社、1995年、135頁。

²⁸⁴ ドイツ語の「無気味 unheimlich」という語は、“heimlich”という語に否定・反対を意味する接頭辞“un”がついたものであり、フロイトが言うように「heimlich (ひそかな)、heimisch (その土地の)、vertraut (なじみのある) の対立語」である。しかし“heimlich”と“unheimlich”という二つの語が、語の形態が示すとおりの対立語にとどまらないという事実を出発点とし、フロイトは、複数辞書における“heimlich”の用法の比較検討を行った。その中からとりわけ「故郷のような、家庭的な、の意からさらに、他人の視線を免れている、人目に隠されている、秘密の、の概念が発生し、多様な関係において語義形成されてきた」というグリムのドイツ語辞典の一文に着目し、“heimlich”という語が「他人の視線を免れている」、あるいは「人目に隠された」というような幾重にもなるニュアンスを含みながら、反対語“unheimlich”と符合する意味も示すようになったことを明らかにしたのである。つまり、「heimlich は両面価値感情によってその意味を展開し、しまいには反対語の unheimlich と重なりあってしまった語なのである」。フロイト『無気味なもの』、94、135頁。

²⁸⁵ このような解釈によってフロイトは、シェリング Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling による一見したところ不可解な“heimlich”の定義、すなわち、「隠されたままではいなければならないはずなのに、それが表に出てきてしまったもの」の意味するところを明らかにする。同前、135頁。

に現実的に登場してきたり」²⁸⁶した場合に喚起されやすい。つまり、非現実的なものが表現世界内にただ現れるだけでは無気味ではなく、それが何らかのきっかけで現実味を帯びるようになるときに無気味になるということである。

ここにきて、マーラーのスケルツォの表現ないし語り口と無気味さとの関係が、フロイトのいう「無気味さ」を経由して浮かびあがってくる。先に述べたように、マーラーは、グロテスクな表現や「幽霊のような」イメージを掻き立てる音楽表現によって、非現実的な世界を表現していることを強調する。だが現実にはないはずのものが表現世界の中に登場する時点では、フロイトの理論によれば、まだ無気味ではない。ここでマーラーは、ところどころでその非現実性を否定する瞬間を投入し、表現世界における現実と非現実の境界を不鮮明にする。そして音楽的な流れが止められるいくつかの間、つまり表現世界にできた隙間は、無音の時間を媒介として、今度は表現世界と現実世界との境界を不鮮明にする。そのようにしてリアリティを授けられたスケルツォが、無気味さをもたらすのである。たくさんの脅かすような表現を含んでいるにもかかわらず、このスケルツォが、どちらかというところでも恐怖でもなく無気味な感情を覚えさせるのは、聴き手にこのような体験をさせる仕掛けが施されているからだといえる。

5-2-5. つくられた影

以上に示されたように、「無気味なもの」によって明らかになるのは、世界が現実と非現実という素朴な二元論から成り立っているのではないということである。現実にはみえないものは非現実、というわけではないのだ。「無気味」なスケルツォが拠って立つこの論理が

²⁸⁶ 同前、141 頁。

明るみに出て、ようやく、「影」の意味するところが明確になってくる。

「影」は、ハウザーが言うような非現実の世界を示すものではない。かといってそれは、ただ単に現実世界の中で光が当たっていない部分ということでもない。「影」は、現実存在するのに、恣意的な光の当て方によって見えなくされているものの比喻でもある。ゆえにそれは、世の中の力の不均衡の象徴なのである。マーラーがこのスケルツォで行っているのは、そのような影という存在そのものへの言及である。つまり、これが影だとあらかじめ示しうるものを表現するのが目的なのではなく、何かが影にされていることを私たちに知らしめようとしているのである。

しかし、他のスケルツォのように「世の成り行き」を模倣したところで、現実世界で影にされているものは出てこない。それを影にしているもの、すなわちその存在を否定しているもの——抑圧であれ克服であれ——が取り払われないうちに、それが私たちの前に出てくることはないのである。ゆえに「影」の部分押し出すためには、現実世界から離れたところで抑圧を解くこと、つまり抑圧という否定のかたちを否定するプロセスが必要になる。ただし否定×否定は肯定という通常の論理は、ここには当てはまらない。たとえ抑圧が解かれたとしても、「抑圧を経験しながらふたたび抑圧から立ち戻ってきたなつかしくも一故郷的なもの」²⁸⁷から否定・抑圧の烙印 „un“ が消えることはない。元来なじみあるにもかかわらず隠されていたものは、„un“ を背負った形で、つまり無気味なもの (das Unheimliche) として浮上するのである。

「影」を非現実の世界の象徴とみなすと不都合が生じる一方で、「影のように」と書かれたこの音楽が、実際、非現実的なものの表現に見えるという錯綜した事態は、こうして無気味さを介してはじめて理解できるものとなる。すなわち、そこに表現されている「非現実的にみえるもの」は、本当は、非現実のものではない。にもかかわらず、現実にはないことに

²⁸⁷ 同前、144 頁。

されてしまっているものなのだ。「影」が示すのは、光が当てられないことにより、現実の中ではその本来の姿をもはや現しえない存在なのである。このスケルツォの無気味さは、そのようにして影にされた存在に言及するためのものだと解釈できるだろう。

「音楽は現実的なものから離れる [Entwirklichung] ことによって、それ固有の現実性として、本質的なものとなる」というアドルノの逆説は、この無気味なスケルツォに照らしてみたとときに、よく理解できるものではないだろうか。たしかにハウザーもアドルノのこの見解を下敷きにしていた。だがその解釈のポイントは、いわば対象としての「非現実的なもの」をスケルツォが表現しているというものだった。一方、本論に即して言うなら、この„Entwirklichung“ はなによりも、いったん現実から離れるという方法のことだと解釈されうるだろう。現実を離れたところにしか出現できないものがあるのは、既述のとおりである。結局、非現実的なものを肯定的に表現するのではなく、表現の方法それ自体が否定性を帯びなくては、世界の「影」の部分は現れてこないのである。

*

このような「影」の解釈を通して再びスケルツォの音楽に目をうつしてみると、「叫ぶように」や「嘆くように」といった楽想指示の意味も明らかになる。擬人化されたこれらの指示は、この音楽が、まさにこの世の影にされた存在の「叫び」や「嘆き」を代弁し、それを私たちの耳に届けようとしていることを示唆しているのではないだろうか。マーラーの作品において、言葉による指示がそのまま音楽表現のすべてを掴んでいるということはもちろんない。しかしながら、それはやはり表現の核を確実に掴んでいるのである。そのことは、このスケルツォの場合のように、音楽を経由してはじめて明らかになる場合もある。

おわりに

スケルツォというジャンル名は、イタリア語の「Scherzo（冗談、ふざけること）」という語に由来する。これは、現実の在り様を否定するジャンルなのだ。ゆえにスケルツォというジャンルで表現されるのは、非現実的なもの、あるいは冗談のようなものという期待を聴き手に与える。交響曲第七番のスケルツォはこのようなジャンルのコノテーションを生かし、わざとらしい表現で現実性を否定しておきながら、表現世界を空で満たす音楽的な間によって、現実と非現実の境界を不鮮明にする。影を影のまま、その性質を変えることなく、否定・抑圧の刻印 „un“ を背負ったまま浮上させることで、マーラーは「つくられた影」の存在を予感させ、不均衡な現実に疑問を突き付けたのである。抑圧を経験した結果、ようやく歪んだ姿で現実世界に出てこられる無気味なものの表現によって、このスケルツォは、影の救済を試みたのだといえる。

第6章 匿名でうたう愛の歌：第四楽章〈夜の音楽Ⅱ〉

はじめに

〈夜の音楽〉とはセレナーデのことでもある。マーラーは、交響曲第七番の第二楽章と第四楽章の二つに〈夜の音楽〉というタイトルを与えたが、特に第四楽章は、まぎれもなくセレナーデの刻印を帯びている²⁸⁸。この楽章で奏されるギターとマンドリンは、交響曲で使用されることはほとんどないものの、セレナーデにおいてはジャンルの代名詞ともいえる楽器であった。リュート、あるいはギターやマンドリンを携えた男性が、愛する女性のいる窓の下で愛のセレナーデを歌うのは、オペラにもしばしば登場する典型的な愛の場面として知られている。〈夜の音楽Ⅱ〉を書いたマーラーも、このような場面を思い描いていたのだろうか。

自筆譜の段階では、セレナーデを象徴する楽器としてはギターが用いられるだけだったが、その後マーラーはマンドリンを追加する。また楽想指示も、“*Andante con Moto*” から、「アンダンテで情愛深く」という意味の“*Andante Amoroso*”に変更された。マーラーはこうして幾重にも、これが愛のセレナーデであることを強調している。にもかかわらずこの楽章には、そこに完全に同調するのを拒むかのような分裂的な瞬間が現れる。ギターやマンドリンが爪弾かれ、かわいらしく優しい調べを奏でているかと思うと、「高揚して *Steigernd*」といった指示とともに弦楽器やホルンが突然激情的な調べを聴かせる。また逆に、いままさに頂点に達しようというところで、昂った感情が突然にはぐらかされるような場面もある。

²⁸⁸ ベッカーは、「*F-Dur* の第二 [夜の音楽] は、容易にセレナーデとみなされうるので、この名も正当なものだ」と述べる。Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, 238.

これ以上ないほど典型的な愛の表現が用いられながら、それを素直に感じさせない分裂が生じているのはなぜだろうか。本章では、このようなアンビヴァレントな音楽的特徴を夜という舞台の上に置いて眺めることによって、このセレナーデを解釈する。

6-1. 統一と断絶

6-1-1. 遍在するモチーフ

〈夜の音楽Ⅱ〉は、ロマン主義的なイメージと重ねられることが多かった。それは、セレナーデがロマン主義の多くの芸術家をとらえた一大テーマであったこと、そして金管楽器と打楽器が用いられない代わりに、ハープ、マンドリン、ギターによって作られる親密な音色がいい意味で時代錯誤的で、ノスタルジックに響くからである。前景にあるのはこういった古風な響きであるが、この楽章はマーラーの同時代人にとって決して古臭いものではなく、むしろ若き音楽家たちを大いに魅了した。たとえばヴェーベルンは、この曲をたいそう気に入っていたといわれている²⁸⁹。またシェーンベルクも『様式と思想』の「グスタフ・マーラー」の章で、ギターの独特な響きの上に楽章あるいは作品全体が作り上げられていることに言及している²⁹⁰。古風な楽器が作り出す音色の「新しさ」、そしてそれらによって全体を統一するマーラーの手腕は彼らにとって新鮮で、模範にさえしたいと思わせるものだったにちがいない。シェーンベルクが後に自身の《セレナーデ》op. 24 (1920/23) でマンドリンとギターを用いたのも、またヴェーベルンが《管弦楽のための五つの作品》op. 10 (1911-

²⁸⁹ 本論第1章参照のこと。

²⁹⁰ Arnold Schoenberg, "Gustav Mahler," in *Style and Idea* (Berkeley: University of California Press, 1984), 463-464.

13) でマンドリンとギターとハーブを効果的に用いようと思ったのも、おそらく偶然ではなかった。

〈夜の音楽 II〉は、その 19 世紀的な響きと性格が予想させるほど、単純にはできていない。ディーター・デ・ラ・モッテ Diether de La Motte によれば、これは、「表面的な聴き方をする耳にとっては手軽で心地よく、わかりやすいが、より深く理解しようと試みる耳にとっては、いわくありげでわかりにくい」²⁹¹楽章なのである。傾聴すると、「見通しよく、きちんと並べられているように見えるものが、実はごちゃごちゃで、入り混じって織り込まれていることが明らかになる」からだと言う²⁹²。実際、動機や主題の錯綜ぶりには目を見張るものがあり、デ・ラ・モッテが、「旋律」や「伴奏」といった基本概念まで疑問に付されるほどだと述べた²⁹³理由もうなずける。

はじめに全体の構造を確認してみよう。本論では、スワロフスキーとド・ラ・グランジュによる分析を参照して、楽章全体を【図表 6】のように捉えたい。もちろん、〈夜の音楽 II〉は伝統的などの形式にもはまりきらない自由さをもつ楽章であるため、どのように全体を分けるかは研究者によって様々である²⁹⁴。他方でどの形式区分でも重視されているのは、冒

²⁹¹ de La Motte, *Musikalische Analyse* (Kassel: Bärenreiter, 1968), 107.

²⁹² Ibid.

²⁹³ Ibid.

²⁹⁴ たとえばド・ラ・グランジュは、「終結の主題の調性が冒頭と同じで、展開部が新しい主題の要素を導入しているが、構造はソナタ形式によく似たものになっている。たとえば、リフレインの頻繁な回帰がロンド形式もほのめかすものであっても」と述べ、楽章全体を第一部、第二部（新しい素材を伴った展開部）、第三部（再現部）というように分析した。See de La Grange, *Mahler III*, 869. 同様に形式の曖昧さに着目したデイヴィソンは、この楽章はソナタ形式とも拡張された三部形式とも解釈可能だが、どちらの場合も伝統的なものからは外れていると述べる。この楽章は、第 99～259 小節をソナタ形式の展開部と捉えるか、第 187～259 小節を三部形式の中間部分と捉えるかで二通りの解釈が可能となるが、どちらも伝統的な意味でいえば不完全である。通常のソナタ形式では、展開部は既出の素材を含み、調展開の帰結としてオリジナル主題の提示へ回帰しなくてはならないが、この楽章ではそうになっていない。また再現部も、直前の A-dur の和音 (D-dur の五度) が *f-f* のオクターヴ跳躍のリフレインで遮られることによって不連続的に始まるがゆえに、調の関係性がみられない。三部形式と捉える解釈でも、同様に通常の枠からはみ出ている。第 187 小節からは、主調である F-dur に対してサブドミナント調となる B-dur の抒情的な旋律が登場し、しばしば調構造によって強調される三部形式のトリオに見合う

頭のソロ・ヴァイオリンの旋律とその再帰——もちろん楽器や音形は変化する——である。これは「モットー *Motto*」²⁹⁵ないし「リフレイン *Kehrreim, Refrain*」²⁹⁶と呼ばれ、構造を把握する際の目印となってきた。だが「モットー」²⁹⁷の役割はそれにとどまらない。それは、390 小節から成る楽章のすべての主題を引き出す源といっても過言ではないだろう²⁹⁸。〈夜の音楽 II〉は、まさに「発展的変奏の芸術による驚異的作品 *ein Wunderwerk entwickelnder Variationskunst*」²⁹⁹なのである。

冒頭のモットーを見てみよう。オクターヴで上行した *f* が *f-e-d-c-b-g-f* という風にダクテュロスのリズムでなだらかに下降してくる【譜例 34】。最後の音と重なるように、ハーブとギター、そしてクラリネットとファゴットのコンビネーションによる伴奏が始まる。この伴奏は、「高揚して *Mit Aufschwung*」という楽想指示が付けられていたモットーとは対照的に、のんびりとした雰囲気醸し出している。雰囲気は対照的ではあるが、この伴奏にすでにモットーの痕跡が見られる。クラリネットのトリルと共に吹かれるファゴットは、*f-e-d-c* の順次進行で下降しているのである【譜例 35】。

第 8 小節アウトタクトに始まるホルンの主題 A もモットー由来の順次進行による下降音形を含む (*g-f-e*)。しかしそのリズムはモットーのリズムではなく、直前のファゴットの伴奏音型から引き継いだ付点リズムである。そしてその付点リズムに続くのは、モットー由来のダクテュロスが二倍速に変更された音型である【譜例 36】。このホルンの旋律は四小節を

特徴を備えてはいる。ただしそうすると、第 99~186 小節が全体の構造から浮いてしまう。このセクションは、外枠が作り出すシンメトリー構造にとって不要な部分となるからである。See Peter Davison, “Nachtmusik II: ‘Nothing but Love, Love, Love?’” in *The Seventh Symphony of Gustav Mahler: A Symposium*, ed. James L. Zychowicz (Madison: A-R Editions, Inc., 1990), 91-92.

²⁹⁵ Swarowsky, *Wahrung der Gestalt*, 148.

²⁹⁶ Floros, *Mahler III*, 201-202.

²⁹⁷ 本論はロンド形式としては捉えないため、「モットー」と呼ぶこととする。

²⁹⁸ たとえばスワロフスキーも、「あらゆる主題が多かれ少なかれ、そこから引き出されている」と述べる。Swarowsky, *Wahrung der Gestalt*, 148.

²⁹⁹ de La Motte, *Musikalische Analyse*, 112.

ひとまとまりとしており、リートのような構造をまずは予想させる。しかしホルンに応答するオーボエの旋律は五小節から成り【譜例 37】、その期待はさっそく裏切られる。もちろんこの旋律も、ファゴットの伴奏リズム、クラリネットの伴奏リズム、そしてダクテュロスのリズムというように、これまでに登場したリズムの組み合わせによって構成されている。すぐに何事もなかったかのようにホルンの旋律が吹かれるが、今度はそこにオーボエが続かない。ホルンの旋律の終結部と重なるようにして入ってくるのはチェロである。これもモットーと同じリズムと旋律型 (*f-e-d*) を持っている【譜例 38】。チェロにつられるようにして、旋律の終結を先延ばしにしていたホルンが、同じリズム・旋律型で下降する。背後では、クラリネットがモットーのダクテュロスの反行形を吹いている。

この絡み合いの中から、フライングするかのようなオーボエに続き、二回目のモットーが再びソロ・ヴァイオリンによって奏される【譜例 39】。オクターヴ上行した後の *f* は一回目のモットーより一拍短い。そしてモットー最後の音 *f* を奏するのはヴァイオリンではなく、先ほどフライングしたオーボエである。旋律の長さや形のみならず、このような音色の変更によってもたらされる繊細な彩りが、この楽章を特徴付けているといえるだろう。二回目のモットーには主題 B【譜例 40】が続くが、これはすぐに次のモットーに遮られて終わる。三回目のモットーはソロ・チェロによって「高揚して」奏される。ここでも最後の *f* をチェロは弾かない。しかし今回は代わりに *f* の音を奏するパートはなく、ホルンの主題 A が始まる。

これ以降は、様々なパートにモットーのリズムの変形が登場して徐々にテクスチャが複雑になり、同時に、音色の差異によって変化をつける傾向が目立ってくる。たとえば第 46 小節アフタクトから始まるオーボエの旋律に伴うダクテュロスのリズムは、一小節ごとに上行形と下降形が入れ替わり、さらにそれを奏する楽器も変わる【譜例 41】。この旋律も高揚したところでモットーによって遮られ、第 56 小節からは、半音階的な進行を基礎においた主題 C が登場する。主題 C においては、オクターヴ上行で旋律を開始するところはモ

ットーに、そして十六分音符の細かい動きとそのリズムはクラリネットの伴奏形に由来する【譜例 42】。

このように〈夜の音楽 II〉では、モットーで示されたダクテュロスのリズムと旋律型が音価や形を少しずつ変えながら何度も現れ、さらにそれが多様な組み合わせによって入り交じることで絶え間なく発展していく。これがこの楽章の発展原理である。デ・ラ・モッテは、「伴奏型として関心をひいていたかと思うと、旋律となって魅了し、また支えとなる伴奏として現れて意味ありげに見えるものは、結局のところ、いつも同一のものである。全てが構造へと織り込まれているのは、もし望むなら、『19世紀の響きを身にまとったヴェーベルン』と言ってもいいかもしれない」³⁰⁰という言葉を残した。またスワロフスキーも、同一リズムや同一音型が楽章全体にちりばめられている様子を、「遍在 Allgegenwart」という概念で説明できると考えた³⁰¹。この楽章では、「遍在」する同一リズムや同一音型が、シェーンベルクの音色旋律の先取りを思わせるような繊細な音色の変化を交えて、多様な表情を見せる。それによって聴き手の耳には、あちこちに散らばった点が一つ一つ繋がれていくような、新しい感覚が呼び起こされる。楽章全体にこのうえない色彩感を与えるこのような手法が、同時に、連続性と統一感を授けているのである。

6-1-2. 断絶

他方でこの楽章では、連続性を否定する分裂や断絶も目立っている。コーフィ・アガウが「分裂ないし不連続という瞬間、つまり直線的な実現が保留される瞬間」³⁰²の存在に言及し

³⁰⁰ Ibid., 113.

³⁰¹ Swarowsky, *Wahrung der Gestalt*, 150.

³⁰² Kofi Agawu, “Narrative Impulse in the Second *Nachtmusik* from Mahler’s Seventh Symphony,” in *Analytical Strategies and Musical Interpretation: Essays on Nineteenth- and Twentieth Century*

たように、何かの達成を躊躇し、あるいは高揚するのをはぐらかすようなジェスチャーが見られる。いくつか例を挙げてみたい。

まずは第一部の第72小節である。低音楽器を中心とした重厚な響きで主題Aのほぼ反行形に近いフレーズが、緊張感をもって奏でられる。そこに続くオーボエのフレーズは、実は直前と同じかたちのフレーズなのであるが、マンドリンに伴奏されて愛らしく奏でられることで雰囲気分裂が生じている【譜例43】。また第85小節目からは、主題Aの変奏が可愛らしく奏でられるが、第89小節で突然にソロ・ヴァイオリンが「憂鬱に *melancholisch*」という指示のもとにけだるい雰囲気を醸し出したかと思うと、すぐに「ヴェローチェ *veloce*」の指示とともにあおられるように下降する。しかし一瞬のゲネラルパウゼののちには、まったく何事もなかったかのように柔らかなF-Durのハーモニーが再び響き、第一部が静かに閉じられる。

第二部トリオの第211小節からは、雰囲気異なる二つの素材が4小節ごとに交互に並べられる。アガウによれば、「深みがあり情熱的な表現に満ちた」一つ目の素材と、「それとは対照的に、軽くて、ひたむきにセレナーデの目的を達成しようとする」二つ目の素材は、「両者を和解させようという明白な試みがないままに」並置されているという³⁰³。実際、強弱の幅が広く情熱的な一つ目の素材に続くのは、ソロ・ヴァイオリンが素朴なマンドリンをしたがえて孤独に歌う楽節である。二つ目の楽節では低音楽器も抜かれており、雰囲気分裂が顕著な箇所であると言える。

第三部では、マーラー自身の交響曲第五番第四楽章〈アダージェット〉と類似した楽節が聞かれる（第306～310小節）。金管楽器を排除した編成、ハープの音色を際立たせた響きの作り方、F-Durという調性の点で、〈夜の音楽II〉は、結婚当初に妻への愛の告白として書いたという〈アダージェット〉に似ているが、とりわけこの部分の類似は顕著である。〈ア

Music, ed. Craig Ayrey and Mark Everist (New York: Cambridge University Press, 1996), 226.

³⁰³ *Ibid.*, 229.

ダージェット)の第30小節では、クライマックスに達した第一ヴァイオリンが *a* を *ff* で延ばしている最中に、チェロ、第二ヴァイオリン、ヴィオラが十六分音符の下降音形を順々に奏する【譜例44】。同じく〈夜の音楽〉でも、クライマックスに達したヴァイオリンに始まり、ヴィオラ、チェロが十六分音符の下降音形を順々に奏する【譜例45】。さらに両者とも同じ F-Dur で、しかもこのパッセージは I^2 の和音上で起こる。しかし〈アダージェット〉が I^2-V_7-I という型どおりの和声進行を経て解決へと至る一方で、〈夜の音楽〉では和声的な解決はもたらされない。これまでの盛り上がりをなかったことにするようなギターの素朴な刻みが介入してくるために、カデンツは断たれたかのように見える(第311小節)。ただし解決を遮ったギターが刻むのは *c* である。つまり和声的観点から見ると、断絶の背後で、 I^2 の和音は解決を先延ばしにされているだけと考えることができる。実際、この *c* の刻みはしばらく続き、和声的な緊張は保たれることになる【譜例46】。だがその緊張感はいつの間にか、他の要素が作り出す緊張感に取って代わられていく³⁰⁴。すなわち、「いくらか切迫して *Etwas drängend*」という指示に示されるテンポの上昇や強弱の幅の広がり、そしてせわしない十六分音符の音型の反復、「興奮して *Aufgeregt*」といった指示によって、である。そのようにして第331小節でようやくクライマックスに達するが、その高揚はもう次の小節には鎮まり、マンドリンに伴われた高音が *p* ないし *pp* で、それまでとは対照的で素朴な響きを奏でているのだ。この一連の経過はとりわけ、昂ぶった感情が何度もはぐらかされ、しかし興奮を抑えきれず再び高揚していくような印象を与える。

このような音楽的断絶の解釈にも、〈夜の音楽 II〉に関して作曲者が語った数少ない記録に現れるアイヒェンドルフ³⁰⁵が用いられてきた。ゴードンは、〈夜の音楽 II〉に、「アイヒェ

³⁰⁴ F-Dur の I 度への和声的解決は、第332小節でようやくもたらされるが、それはもう、ドミナント→トニックによるものではない。

³⁰⁵ アルマによると、「二つの夜曲の楽章を書いているときには、アイヒェンドルフ的な幻想が彼の念頭にただよっていた。ちよろちよろ流れる泉、あのドイツ・ロマン主義的情景が」ということである。アルマ・マーラー『グスタフ・マーラー：回想と手紙』、107頁。ただしアルマの本が出版される1946年以前に、つまりこの記録が世に出る前にもア

ンドルフの詩にあるようなエロスと禁欲の間の葛藤」³⁰⁶を見出した。またレヴェルスは、セレナーデと、それを邪魔するような性格の音楽が絡み合うことから、マーラーが牧歌的^{イデ}情景に疑念を抱いていたと解釈する³⁰⁷。レヴェルスによれば、この作品の主題は、ベッカーが言うような「イデュールへ帰れ」ではなく、アイヒェンドルフやジャン・パウルの文学作品と共通する「危機に瀕したイデュール」なのである³⁰⁸。

6-2. 抑制された愛の表現

アイヒェンドルフ作品とのアナロジーからこの作品を読み解くアプローチは、たしかに説得力ある解釈を生み出してきた。だが本論では、この曲で、統一と断絶という逆方向に引きあう力をマーラーが典型的な愛のセレナーデで包み込んだのはなぜかを解釈するために、ヴァーグナーの《ニュルンベルクのマイスタージンガー》とのアナロジーに着目したい。本解釈に際しては、そこで引用される《トリスタンとイゾルデ》も重要な役割を担うことになる。

ピーター・デイヴィソンは、〈夜の音楽 II〉と《トリスタンとイゾルデ》との冒頭の類似

アイヒェンドルフに言及した批評がある。ユリウス・コルンゴルト Julius Korngold による1909年11月6日の『自由新報 *Neue Freie Presse*』の記事と、1912~24年頃³⁰⁶に出版されたと思われるカール・ヴァイグル Karl Weigl の分析において、アイヒェンドルフ作品とのイメージの類似性への言及があることをゴードンが指摘している。See Gordon, “Mahler’s Seventh Symphony,” 216-217.

³⁰⁶ Gordon, “Mahler’s Seventh Symphony,” 207.

³⁰⁷ Revers, “Return to the Idyll,” 46. レヴェルスはまた、牧歌的^{イデ}情景が邪魔されるもののイメージとして、ヴァーグナーの《ニュルンベルクのマイスタージンガー》第二幕のベックメッサーのセレナーデのシーンにも言及している。レヴェルスによるとこの状況は、ザックスが打ちつけるハンマーのみならず、ベックメッサー自身の疑念にも邪魔されているという。Ibid.

³⁰⁸ Ibid., 50.

に言及した。そしてその類似は、「その激しさをパロディ風に否定し続けてはいるけれども、いかに〈夜の音楽Ⅱ〉が《トリスタンとイゾルデ》の影響下で書かれたか」³⁰⁹を示すものだという。二作品の類似にはゴードンも着目している。ゴードンは冒頭の和音とジェスチャーから、《トリスタンとイゾルデ》においてはエロスと情熱を暗示するリビドー的な和音が、マーラーにおいてはすぐに F-Dur の解決に至る自己満足のジェスチャーになっていると解釈した。そしてこれを、マーラーによる「ヴァーグナーとヴァグネリアンへの批評」の根拠として挙げている³¹⁰。

官能的なソロ・ヴァイオリンの跳躍とそこで響く半減七の和音は、たしかに、《トリスタンとイゾルデ》前奏曲の冒頭と〈夜の音楽Ⅱ〉の冒頭に共通する重要な要素ではある【譜例 47、48】。しかし同じ構成の和音が使われているとはいえ、ここには《トリスタンとイゾルデ》のような痛ましさはない。和音の配置や奏される楽器によって、また、すぐに F-Dur の I 度の和音へ解決することによって、その痛ましさは和らげられている。

6-2-1. 《ニュルンベルクのマイスタージンガー》

ここでは、〈夜の音楽Ⅱ〉の冒頭を少し広い視野から考えてみたい。交響曲第七番の第五楽章、すなわち〈夜の音楽Ⅱ〉に続く楽章が、調性、旋律の動き、管弦楽法、雰囲気などの点で《ニュルンベルクのマイスタージンガー》前奏曲と似ているというのは、初演時からた

³⁰⁹ Davison, “Nachtmusik II,” 89.

³¹⁰ ゴードンは、ヴァーグナーやシュトラウスの作品に頻出する和音が〈夜の音楽Ⅱ〉でどう用いられているかを分析したうえで、「第四楽章は、アイヒェンドルフへの明白な傾倒に加えて、ヴァーグナーとポストヴァグネリアンへの批評を提供している」と解釈した。See Gordon, “Mahler’s Seventh Symphony,” 207.

びたび指摘されてきた³¹¹。実際マーラーは、《ニュルンベルクのマイスタージンガー》(以下《マイスタージンガー》)を意識していたように思われる。1909年にオランダで行われた演奏会では、前半をヴァーグナー作品でかためるのみならず、《マイスタージンガー》前奏曲をプログラムに入れているのだ³¹²。

第一部：ヴァーグナー/ ファウスト序曲

ヴァーグナー/ ジークフリート牧歌

ヴァーグナー/ 《ニュルンベルクのマイスタージンガー》前奏曲

第二部：マーラー/ 交響曲第七番

《マイスタージンガー》と第七番についての言及は、これまではもっぱら、前奏曲と第五楽

³¹¹ たとえばウィリアム・リッターはプラハ初演後に書かれた批評でマイスタージンガー前奏曲への類似に言及している。ただしリッターは、それがヴァーグナーからの直接的な引用ではなく、マーラーがそれを新たな観点から再創造したとみなしている。See Mitchell, "Reception," 40. Originally in William Ritter, *Courier Musical* (Paris, 15 October 1908). またフェリックス・アドラーも第五楽章については、「《マイスタージンガー》に真に値する陽気な賑わい、あるいはすさまじいバッカナルの熱狂がこの楽章全体に吹き荒れている」と評した。Quoted in Mitchell, "Reception," 44. Originally in Felix Adler, *Bohemia, Morgen-Ausgabe*, no. 260 (Prague, 20 September, 1908), 1. そしてリヒャルト・シュペヒトは1913年初版の『グスタフ・マーラー』で、終楽章について、「これは教会のお祭り、あるいはマイスタージンガーの陽気さだ。たとえそれがニュルンベルクの、というより、ほとんどオーストリアのマイスタージンガーだとしても[...]」と述べる。Richard Specht, *Gustav Mahler*, 303.

³¹² マーラーはアルマ宛ての手紙の中に演奏曲目を記している。アルマ・マーラー『グスタフ・マーラー：回想と手紙』、379頁。この本では、手紙は1908年か1909年のものか定かではないとされているが、最近の研究によれば、マーラーが自身の交響曲第七番をオランダで初演したのは1909年10月2日、デン・ハーグにおいてであり、同じプログラムで3日と7日にアムステルダムでもコンサートが行われたことがわかっている。See Fischer, *Gustav Mahler*, 928. デイヴィソンはこのプログラムの第一部の演目と、交響曲第七番を対応させて、マーラーが自身の交響曲への「説明」のために、意図的にこのようなプログラムにしたのではないかと推測している。それによれば、第一楽章は《ファウスト序曲》、第四楽章が《ジークフリート牧歌》、そして第五楽章が《マイスタージンガー》前奏曲にそれぞれ対応するという。Davison, "Nachtmusik II," 90. ただし、第一楽章と《ファウスト序曲》の類似性としては、どちらも楽章半ばで遅いテンポの導入部を再現するという大まかな構造の類似を挙げているのみで、また第二楽章、第三楽章については全く触れられていない点に、この対応関係の不十分さがあることは否めない。

章をめぐってのものだった。しかし《マイスタージンガー》の夜の場面（第二幕～第三幕のはじめ）と〈夜の音楽Ⅱ〉との間にも、実はいくつかの明確な共通点がある。もちろんそれは「セレナーデ」というジャンルをめぐってのことであり、《マイスタージンガー》第二幕でベックメッサーがセレナーデを歌い、その際にリュートを手にしているのは周知の事実である。また、〈夜の音楽Ⅱ〉と《マイスタージンガー》第二幕の終わり方の類似も注目に値する。一騒動起こって、夜の平穏へと戻っていく《マイスタージンガー》第二幕の終結部では、“*pp staccatissimo*” という指示とともに、フルートが軽快な十六分音符のパッセージを奏する【譜例 49】。そしてクラリネットがベックメッサーの歌の旋律を奏し、そこにホルンが接続され、ファゴットが最後の旋律を吹く【譜例 50】。一方〈夜の音楽Ⅱ〉では、終盤、第 372 小節で、ヴァイオリンが、何度も出てきた鳥のさえずりのような十六分音符を奏でる。ここには、“*pp staccatissimo*” というまったく同じ指示が書かれている。それに続いてフルート、クラリネット、ギターがアルペジオをゆっくりと鳴らし、ファゴットが *pp* で伴奏のモチーフを名残惜しそうに吹く【譜例 51】。そして最後の最後まで残るのは、ギター以外はホルンとクラリネットなのである。つまり〈夜の音楽Ⅱ〉の管弦楽法は、《マイスタージンガー》第二幕終結部のそれときわめてよく似ている。むしろ、そこから醸しだされる牧歌的な夜の雰囲気もかなり近い³¹³。

このような多くの類似点を考えたときに浮かぶのは、〈夜の音楽Ⅱ〉の冒頭は《トリスタンとイゾルデ》への直接的な言及ではなく、むしろ《マイスタージンガー》第三幕で引用される《トリスタンとイゾルデ》への間接的な言及なのではないかという推論である。

³¹³ しかし、最終的な締めくくりは異なっている。《マイスタージンガー》では、*ff* トウティによって第二幕の終わりが派手に告げられるが、〈夜の音楽Ⅱ〉では「消えるように *morendo*」という楽想指示が書かれ、クラリネットが最後にマーラーの後期作品によくみられる回音モチーフをゆっくりと吹く。

6-2-2. ハンス・ザックス——飲み込まれる愛の言葉

《マイスタージンガー》第三幕第四場で、ハンス・ザックスは「エーファよ。私はトリスタンとイゾルデの悲しい物語を知っている。ハンス・ザックスは賢いから、マルケ王の幸福を欲しいとは思わないのだよ」と歌う。この場面では、実際に《トリスタンとイゾルデ》前奏曲の一部が流れる。ザックスは、若いトリスタンとイゾルデの猛進的な愛に気づかず、自身の気持ちを優先するマルケ王のようになることは望まない。本当は自分が歌って求婚しようかとも迷うが、年の離れた若いエーファに思いを寄せていることへの羞恥心もあり、ザックスは結局その思いをここで抑制する。

このような具体的な場面を思い描きながら〈夜の音楽Ⅱ〉のモットーをみると、それはむしろ、《トリスタンとイゾルデ》の物語を思っただけでエーファへの気持ちを抑制するザックスの心情への言及だと言えるのではないだろうか。実際、〈夜の音楽Ⅱ〉のモットーは、ザックスのライトモチーフとも似ている。《マイスタージンガー》第三幕への前奏曲は、チェロの静かな旋律によって始まる。これはザックスのライトモチーフとして機能するゆえ、第三幕では頻りに耳にすることになる【譜例 52】。ゆっくりなめらかに下降するこの旋律からは、〈夜の音楽Ⅱ〉の冒頭との類似を聴きとることができるだろう。だがさらに注目すべきは、この旋律がもう少し進んだ箇所、つまり第三幕への前奏曲冒頭から第21小節目に現れる音型と和音である【譜例 53】。ここでは、ホルンとファゴットによるオクターヴ跳躍に続いて順次進行で下降する音形が現れ、しかもその間に一瞬響く和音が、半減七の和音なのである。この旋律型と和声でもって、ザックスの心によぎる《トリスタンとイゾルデ》の物語を象徴したというのは、一度は明示的に《トリスタンとイゾルデ》を引用したヴァーグナーなら十分ありうることだ。

少なくともここで明らかなのは、ザックスの心情を表す音楽の断片が、〈夜の音楽Ⅱ〉のモットーにも現れるということである。そのように考えると、〈夜の音楽Ⅱ〉は、その年齢と立場ゆえに大人の態度を取らざるをえないザックスに象徴される複雑な個人の心情のよう聞こえてくる。多様な音色・音価で表情を細やかに変えながら楽章全体にちりばめられたダクテュロスのリズムは、感情の機微がありながらも揺るぎない愛の表現として解釈することができる。一方、音楽的な分裂は、次々と湧き上がってくる感情のせめぎ合いと捉えることができるかもしれない。高揚する感情は羞恥心からか、ある時はすぐに解決へと向かうモットーで仕切り直され、またある時はそれを茶化するような自身のもう一方の感情によってはぐらかされる。そのようにして、節度が保たれるようにコントロールされているように聞こえるのである。

6-3. 匿名でうたう愛の歌

《マイスタージンガー》において自ら歌うことを断念したザックスの愛は、しかしながら、封印されたのではなかった。歌くらべで歌おうか否か迷い、結局自分は歌わないと決めた後に、ザックスは「それならせめて誰かが私の代わりに歌ってくれるといいのだが!」³¹⁴と歌っている。つまりザックスの愛は、ザックスの歌として表に出ることはないが、代わりに歌うヴァルターを導くことで表現されることになったのである。一方の〈夜の音楽Ⅱ〉では、愛の表現は第三者に託されるのではない。

20世紀初頭の交響曲でマンドリンやギターのような時代錯誤的な楽器が使用されたことについて、デイヴィソンは以下のように述べている。

³¹⁴ 第三幕第四場より。

ギターとマンドリンという時代錯誤な存在によって、出来事の舞台が別の時代に設定される。また、特定のセレナーデのみがこの二つの楽器を使用するわけではないために、これはたくさんのセレナーデを想起させるのである。第二の夜の音楽は、私的なものというより、むしろ普遍的なコンテクストにおける愛情についての表現である。これはいわば、すべてのセレナーデについてのセレナーデなのだ。³¹⁵

デイヴィソンはまず、ギターやマンドリンが奏されるセレナーデのコンテクスト一般を想起することで、これらの楽器が普遍的な愛の代名詞となっていることに言及する。そのうえで、ギターやマンドリンに象徴される典型的で普遍的な愛のイメージを介して、〈夜の音楽 II〉も普遍愛を表現していると解釈するのである³¹⁶。

しかしここで、普遍性という概念がもつもう一つの顔に目を向けてみよう。ここでいう普遍性は、代理を立てずに愛を表現しようとしたマーラーがつけた仮面なのではないだろうか。セレナーデという普遍的な愛の型を用いることで、そこに表現されているのが誰のどのような愛なのかという個人的な情報はオブラートに包まれ、明るみに出なくなる。そもそも、セレナーデは暗闇かせいぜい薄明かりの中で奏でられるために、奏者の顔の細部までがはっきりと現れることはない。窓の外でギターやマンドリンを奏でる男性の個人としての存在、あるいはそれを指し示す名は、多かれ少なかれ、夜の帳に隠されているのである。〈夜の音楽 II〉では、最も個人的な感情を表現しながら同時に個人の特定を避けるべく、最も典

³¹⁵ Davison, "Nachtmusik II," 93.

³¹⁶ デイヴィソンはまた、〈夜の音楽〉と《ジークフリート牧歌》との類似性、および類似性にもかかわらず存在する差異に着目することによっても、〈夜の音楽 II〉でマーラーが表現しようとした愛が普遍愛であると主張した。両者はたとえば形式の曖昧さという点で類似しているが、連続性を志向する《ジークフリート牧歌》とは対照的に、〈夜の音楽 II〉は連続性を否定するような特徴をもつ。そのことから、《ジークフリート牧歌》の「ヴァーグナーの関心が私的で排他的だったのに対し、マーラーの関心は普遍的で排他的ならざるものだ」とデイヴィソンは解釈する。See Davison, "Nachtmusik II," 93.

型的で普遍的なセレナーデの型が踏襲されたと解釈することができる。マーラーはこの楽章で、いわば匿名で愛を表現したのである。

おわりに——匿名の愛のゆくすえ

この匿名の愛の歌は、やはり、マーラーが妻アルマへ向けたものだったのではないだろうか。アルマとほとんど20歳の年の差があったマーラーは、心のどこかでいつもその年齢差におびえていた。すでに妻になっているとはいえ、若いアルマの愛情をつなぎとめておけるかということは気がかりだった。マーラーは、そのような自身の姿を、年齢を理由にエーファへの愛を断念したハンス・ザックスに重ねたにちがいない³¹⁷。この楽章は、ストレートな愛情表現が得意でなかったマーラーによる、年の離れた若妻アルマへの愛の歌だったのだ³¹⁸。

この曲に愛の思いが込められていることは、マーラーの周囲の人間には明らかだったようだ。しかしただ一人、その愛が向けられた本人にだけは、それが届かなかった。スイスの批評家ウィリアム・リッターがある忘れえぬ出来事として、交響曲第七番の初演リハーサルに立ち会った際のエピソードを次のように語っている。

彼女 [アルマ] が、[...] ちょうど今聴いたばかりの作品に反応できていないのは明らかだった。彼女は、作品がそっくりそのまま自身に捧げられていることを知っていた

³¹⁷ 〈夜の音楽 II〉のギターとマンドリンは、リュートを弾き歌うバックメッサーを思い起こさせるが、そこには、自己を客観視した時に感じる羞恥、みっともなさが暗に表現されていると解釈できないこともない。

³¹⁸ 楽想指示の "Andante amoroso" は「アンダンテで愛らしく」という意味だが、"amoroso" は名詞としては、「愛しい人」を意味する。

のであるが。それどころか彼女は、第三のノクターン、すなわちアンダンテ・アモロ
ーソの月明かりに照らされた夜と湧き出る泉が何を意味しているのか、さっぱり理
解できなかった。ひきつった微笑みを浮かべる…。ばつが悪そうに左右をちらちらと
見る…自分が皆に見られていると感じているのだ。彼女はこのことが気がかりでし
ょうがなかった。なんと不幸な女性だろう…。そして、自身の作品にとりつかれて疲
弊しきったこの天才に対してはまったく同情を感じていない。彼は、彼女の目の前で
愛に飢えてほとんど死にかけているというのに。³¹⁹

〈夜の音楽 II〉あるいは匿名でうたわれた愛の歌を、アルマが理解することはなかった。交
響曲第七番の初演からおよそ二年後の1910年夏、アルマとヴァルター・グロピウスとの逢
瀬が発覚して以降、自責の念にかられたマーラーが妻への愛情を目に見える形で示すよ
うになったのはよく知られている。その年の秋に初演された交響曲第八番は、アルマに献呈さ
れた。スコアには美しく飾られた献辞のページが設けられている³²⁰。交響曲第七番に続く作
品では署名付きで、マーラーの愛はアルマに伝えられることとなったのである。

³¹⁹ Quoted in Mitchell, “Reception,” 38. Originally in William Ritter, “Memories of Gustav Mahler,” in *Schweizerische Musikzeitung/Revue Musicale Suisse* 1, Zürich, January-February 1961, 34-36.

³²⁰ マーラーはアルマに「君に『第八番』を捧げたら、少しは喜んでもらえるかい？」と尋ね、献呈のページを「できるかぎり美しく荘重に」飾ろうと思い、出版社とのやり取りを重ねた。アルマ・マーラー『グスタフ・マーラー：回想と手紙』、205～206頁。

第3部 アンビヴァレンツと全体

第7章 陶酔のロンド：ロンド・フィナーレの形式

はじめに

第1章でみたように、フィナーレには、形式と内容の間に「齟齬」があると考えられてきた。それは、19世紀的な交響曲の帰結を期待する聴衆に不満を与え、「失敗作」と言わしめることさえあった。あるいはまた、そのような「齟齬」の表現こそがこの交響曲の「意図」と解釈するものもあった。しかしここで、マーラーがあるとき語った言葉をみてほしい。

私にとって交響曲とは、まさしく、使える技術すべてを手段として、ひとつの世界を築き上げることを意味している。常に新しく、変転する内容は、その形式を自ら決定する。この意味から、私は、自分の表現手段をいつでも絶えず新たに作り出すことができなくてはならない。³²¹

この引用から明らかになるのは、彼にとって交響曲は「世界」の構築にほかならず、もちうる力のすべてを注ぐ場であったこと、そして作曲家マーラーは表現内容を優先し、それに見合った形式を選ぶ主義だったということである。この言葉を参照するなら、終楽章の独特な形式は、表現内容が要請したものとして、それも表現内容と「合致」したものとして解釈さ

³²¹ バウアー＝レヒナー『グスタフ・マーラーの思い出』、62頁。

れるべきではないだろうか。

7-1. 形式についての研究史

7-1-1. 様々な形式区分の可能性

マーラーは終楽章に〈ロンド・フィナーレ〉というタイトルを与えている。ロンド形式は、回帰・反復とコントラストをその根本原理としており、ひとつの楽節（リトルネロ）と、それとコントラストを形成する楽節（クプレ、エピソード）を順々に並べることによって展開するものである。そうした観点からみたとき、この楽章にはいかなる特徴があるだろうか。

フローロスは、「この楽章はリトルネロと二つの副次主題によってまかなわれており、それらが様々に変化する照明の中に現れる」³²²と説明した。この曲には、「典型的な展開部に相当する部分がほとんどない」³²³。その意味で、同じく〈ロンド・フィナーレ〉と名付けられた交響曲第五番の終楽章のような「ソナタ風ロンドではない」という。また、冒頭以外に七回のリトルネロをカウントしたフローロスは、これが意味のある形式だと主張する。全曲を貫く肯定的な性格やマーラーにおいて永遠性の象徴である鐘³²⁴の使用と併せて考察することで、リトルネロの七度の回帰は『ツァラトゥストラはこう語った』の「七つの封印」を意識したものとして解釈されている³²⁵。

スワロフスキーもこの楽章をロンド形式として捉えているが、その形式区分は、フローロ

³²² Floros, *Mahler III*, 206.

³²³ Ibid.

³²⁴ 「鐘は、マーラーにおいては、永遠性の響きの象徴としての機能を果たしている」とフローロスは述べる。See Floros, *Mahler II*, 319.

³²⁵ それ自体もロンドとして構成された「七つの封印」の章では、永劫回帰のアイデアが詩的に表現されている。See Floros, *Mahler III*, 209.

スのものとは大きく異なっている。スワロフスキーは動機や主題の連関のみならず、調関係にも着目し、全体を四つの部分にわけ³²⁶。はじめの三つの部分はすべてリフレインで始まり、リフレインとは調も主題もはっきりと区別されるクプレが続き、そこにはさらに「リフレイン—ヴァリエーション」が続く。最後の第四部にはクプレがなく、リフレイン—ヴァリエーションで始まり、そこにリフレインが続くという異例の構成をとる。この四区分は一見したところ、古典的なソナタ形式を連想させるものかもしれないが、実際そう捉えることはできないとスワロフスキーは考えている。というのも、「マーラーによる驚くべき形式結合の技が作り出す経過が、ソナタにはまったくふさわしくないから」³²⁷である。この楽章はむしろ、「徹頭徹尾、あるものから別のものへの間断ない形の変化を私たちに披露し続けるという意味で、いわば永久的な展開部なのだ」³²⁸と述べている。

全体の構造を「発展的というよりは連続的」³²⁹と特徴付けたシェルツィンガーは、フローロスにならってロンド形式でこの楽章を分析しているが³³⁰、同時にそこに「ソナタ形式の痕跡」も見出している。しかし「その形式は、展開部の機能のほとんどが奪われている」³³¹。シェルツィンガーは、リトルネロとエピソードの役割に着目することで、この楽章が伝統的なロンドを引き継ぎながら、多くの側面において全く伝統的なロンドではないことを明らかにした。

このように、「ロンド形式」と一口にいっても、この楽章の区分について見解の相違はつきものだった。研究の目的や方法によって多様な解釈を許容する、つまりどう捉えてもある

³²⁶ 第一部（第1～119小節）、第二部（第120小節～267小節）、第三部（第268～445小節）、第四部（第446～590小節）と区分している。See Swarowsky, *Wahrung der Gestalt*, 152 and 156-157.

³²⁷ Ibid., 152.

³²⁸ Ibid.

³²⁹ Scherzinger, “The Finale of Mahler’s Seventh Symphony,” 76.

³³⁰ フローロスに基づくが、冒頭を第一リトルネロとは呼ばず、オープニングステートメントと呼ぶ。ゆえにリトルネロは計七回とカウントする。Ibid., 75-76.

³³¹ Ibid., 76.

程度の説得力をもちうる一方で、逆に不満も生じるのがこの楽章の特徴である。それを認め
たうえで、この独特な展開について最も有益な示唆を与えてくれるように思われるのは、シ
ュポンホイヤーの形式区分である。

シュポンホイヤーは、「エピソードの部分が互いに結びつく変奏風の関連をもち、さらに
それが、リトルネロ自体の主題・動機とも結びついている」このロンドを、ハイドンの交響
曲のフィナーレによく見られるような「変奏風ロンド」という形式タイプを持ち出して説明
した³³²。そのような角度から作品をみるゆえ、マーラーのほかの交響曲解釈において多大な
成果をもたらした「主題と動機の展開を詳細に調べる」研究は、このロンド・フィナーレに
おいては「拒絶されているようにみえる」と言う³³³。従来の方法は、「この楽章の特殊な個
性の前では奇妙に抽象的なままであるし、それを組織立てている原理の理解のためには、つ
まりこの楽章を動かし、動かし続ける原動力の理解のためには、何も明るみに出さない」³³⁴。
そしてこの原動力は、動機や主題の交錯のレベルにではなく、むしろ「様々な色の平面を
並置するような、ざっくりとしたロンド風のグルーピング技術」³³⁵の中に見出されるという
のが、シュポンホイヤーの見解である。

7-1-2. 連続的な展開

シュポンホイヤーによれば、「マーラーは主たる形式としてロンドを選び、その基盤を、
主題の変奏風の結合によって強固にしている」³³⁶。楽章全体は、基本的にリトルネロと二つ

³³² Sponheuer, *Logik des Zerfalls*, 364.

³³³ *Ibid.*, 381.

³³⁴ *Ibid.*

³³⁵ *Ibid.*

³³⁶ *Ibid.*, 372.

のエピソードに基づいて構成されているが、それらはただ交替するのではなく、それぞれが関わり合いながら連続的に展開する。まず、動機と主題の連関を確認しておこう³³⁷。

【図表 7】において (A1) で示される第 1 リトルネロの部分、すなわち冒頭から 52 小節間の動機の連関を、【譜例 54~61】に示した。【譜例 54】にあるように、導入部 (E) はダクテュロスのリズムが特徴的なティンパニ連打で幕を開ける。第 5 小節後半から付点リズムで下降する音形は、後々何度も登場する。第 7 小節に始まる主要主題 a はトランペットによる C-Dur の輝かしい響きで奏される【譜例 55】。四度で下降するこの旋律は、まず、第一楽章の主要主題との関連を思わせるものである。第一楽章との連関は、また、第 9 小節に見られる六度の上行形の跳躍 (e-c) にもみられる。第 15 小節からは、いわゆる《ニュルンベルクのマイスタージンガー》前奏曲に類似した主要主題 b が奏される【譜例 56】。続いて後楽節を形成する主題 c は三部分に分けられる。まず主題 c1 は、導入部 (E) の付点リズムで下降する動機との関連を持つ【譜例 57】。続く主題 c2 は、主題 c1 から引き出された付点リズムが基本となっている【譜例 58】。そして主題 c3 では、二分音符二つに付点リズム (c1) のパターンが続く。二分音符が同度に、そして四分音符が付点リズムに変形されているが、主題 c3 は鳥瞰的に見ると主要主題 b のパターンに基づいている【譜例 59】。主題 c3 で初めて現れる同音の二分音符は、この先、重要性を増していく。続いて第 38 小節に始まる終結部の主題 d では、トランペットが冒頭 E の特徴的リズムであるダクテュロスを華やかに吹き鳴らす【譜例 60】。そして十六分音符の連なりからなる主題 e によって【譜例 61】、第 1 リトルネロが閉じられる。このように導入部とリトルネロ 1 だけをみても、主題がきわめて密な関連をもっていることがわかる。

つづいて (B) として示されるエピソード 1、つまり第 1 リトルネロに続いて突然 As-Dur で始まるセクションは、民俗調の旋律に単純な伴奏がつけられている。旋律の形もその牧歌

³³⁷ シュボンホイヤーの分析に基づく。

的な雰囲気も、直前のリトルネロ1とは対照的である。リトルネロ1との関連は、ダクテュロスのリズムが強調されている点にわずかに認められるのみである【譜例62】。そして(C)として示されるエピソード2は、リトルネロ1の後楽節、主題c3に由来する同度の二分音符、そして主要主題bに由来する八分音符四つの下降形、そして主要主題aに由来する跳躍と下降音形に基づいている【譜例63】。このセクションはメヌエット風の楽節となっている。また、徐々に存在を際立たせてくる「ユニゾン主題」は、他の主題に比べて威圧的な印象を与えるが、これも第1リトルネロの主題cから引き出されたもので、形を少しずつ変えながら発展し【譜例64～65】、第249小節でその全貌を明らかにする【譜例66】。

一方、リトルネロ自体もまた、いつも同じ状態で回帰するのではない。毎回主題の構成は変わり、調や拍子が増えることさえある。たとえば第2リトルネロでは、すでにエピソード2との区別が一部で曖昧になる。第2リトルネロはフェルマータで聴き手の期待を高めたあと、突然3/2拍子になる。そこでは、「落ち着いて *Gemessen*」という指示とともに、メヌエット風に変奏された主題c1が現れる【譜例67】。それは、メヌエット風の楽節をその特徴とするエピソード2を先取りしているかのように聞こえる。また、第4リトルネロでも、後半にはかしこまった3/2拍子のメヌエット風の楽節が現れる。さらに進んで、終盤に差し掛かる第7リトルネロ（第446～516小節）では、リトルネロ本来の主題群、エピソード2のメヌエット風主題、ユニゾン主題、きわめつけには第一楽章の主要主題が、音楽の中で織り合わされる。このような展開をとおして、ロンド・フィナーレでは主題が混ざり合い、あらゆる要素が連続的に変化していく。

7-2. 「多」か「一」か

7-2-1. 形象で満たす方法：オペラのタブロー、あるいは「古風で明朗な終結ロンド」

この「変奏風ロンド」は、しかしながらまさにその在り方のために、いわゆる同じコインの表と裏というべき相反する見方を引き起こした。つまりそれは一方で、ひとつの核が様々に彩られることに対しての、どちらかといえば肯定的な見方、他方では派手な色を使ってはいるけれど核はひとつゆえに単調であるという否定的な見方を引き起こしたのである。

たとえば、フィナーレの展開の様子と、そこに入り込む形象の連鎖について、パウル・ベッカーは次のように述べている。

第七番のロンドは八回の「旋回唱 *Rundgesang*」からできている。いずれも、冒頭に呈示された主題で始まる。それに加えていずれにも、伴奏主題あるいは副楽節が添えられている。この副楽節が、これまた互いに密に結びついている。それが変奏の鎖を生み出し、高揚していく流れを自ら作り出す。その展開は楽章全体の展開と平行しており、一連の魅力的な形象を堅牢な主構造の中に運んでくる。冒頭主題そのものは、本質的には変化しない。[...] 押しつけがましきは、ほかならぬ主題の維持とその都度の強調の中にある。ただ調関係のみが変わる。移りゆく和声が、そして場所によっては逸脱する管弦楽法もそうだが、特徴的な主題の輪郭を消し去ることなく新しい色をもたらす。つねに同じ核にたえず違った陰影をつけるべく光を当てるところに、つまり主要主題とそれをとりまく副次主題をいつも新しい関係性でつむぎ合わせるところに、この楽章の展開は基づいている。³³⁸

³³⁸ Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, 262.

ここでは、一つの核の変奏原理と、そこに与えられる「一連の魅力的な形象」の平行原理が、ロンド・フィナーレの特徴とみなされている。あくまで平行原理に着眼しているわけだが、ベッカーは、根本的には変化しない核に陰影がつけられ、あるいはそこに豊かな色彩が与えられることで新鮮さが保たれる展開を、どちらかといえば評価しているように見える。

他方で、「一連の魅力的な形象」という言葉でベッカーが言及した展開方法に、アドルノは厳しい眼差しを向ける。それはひたすら、この楽章の単調さ、そして中身のなさをひた隠すための方法とみなされる。アドルノは次のように述べる。

この楽章は劇場的である。こんな青さは、あまりに近い祭り広場を覆う舞台天井くらいだ。第五交響曲の『苦難を乗り越えて栄光へ』という肯定性は、(ちなみにそれをこのフィナーレはさらに凌駕しているのだが)、ただタブローであること、すなわち色鮮やかな雑踏場面でしかないことが明らかになる。³³⁹

タブローとは元来絵画をさす言葉であるが、それは、様々な形象で満たされるオペラや劇の終幕の型のことでもある。既出の形象を次々と登場させ、その派手さによって舞台空間を満たすタブローの方法は、なぜアドルノには否定的にうつったのだろうか。それがわざとらしく、嘘っぽくみえるからだろうか。その理由を知るには、アドルノのフィナーレ観を知る必要がある。

肯定的な楽章は、それがプロセスの結果であろうと欲する場合には、バランスをとるために、第一楽章に比べて劣ってはならない。ベッカーはこのようなタイプの作品をフィナーレ交響曲と名付けた。それらは、拘束力の少ない組曲の名残である最後の舞

³³⁹ アドルノ『マーラー：音楽観相学』、178頁（一部改訳）。

踏曲 [Kehraus] を拒む。しかしそうすると、自らが要求するものを生み出すことができない。それらは解決とか克服されたものを表現しなくてはならないが、他方でこれまでの緊張を繰り返すことも、ましてやそれを克服することも許されないのである。古い交響曲のありきたりの楽しげな締めくくりは、コメディの最後の結婚場面のようなものであるが、そのような制約を考慮していた。しかし交響曲の力学は、ただでさえ困難の多い楽章間の統一が無駄にならないためにも、そのような制約を許容しない。どちらの選択も客観的に間違っているため、マーラーが最初の人として徹底的に取り組んだフィナーレ問題は、その瞬間に、解決不能ということになる。彼が成功したのは、栄光という仮象を放棄するフィナーレ楽章であった。³⁴⁰

すなわち、発展プロセスの結果としてありたい肯定的なフィナーレは、当然、第一楽章より劣ってはならない。もちろんそれは、組曲の最後の舞踏曲のような楽章になることも拒む。そのような終わり方はむしろ、プロセスとは無関係だからである。しかしそれを拒むと、今度は「肯定的なフィナーレ」という自己の前提を満たせなくなる。そうした状況で、これまでの緊張を反復することも凌駕することも許されなくなったときに、肯定的なフィナーレに求められるのは解決を表現することである。そのような「解決」は、古い時代のものには考慮されていた。だがそれを、諸楽章の統一を重視するマーラーの時代の交響曲に適用することはできない。こうして、内的な充足の代わりとすべく採用されたタブローの方法は、結果として、「中身の薄い内実」³⁴¹をますます際立たせることになる。肯定性はタブローの方法でしか表現できないが、それでは交響曲のフィナーレの要求を満たせないというアポリアがここにはある。

終楽章にタブローのような特徴があることは、シュポンホイヤーも認めている。しかしそ

³⁴⁰ 同前、179 頁（一部改訳）。

³⁴¹ 同前、177 頁。

これはタブローを直接に意識したものというよりは、フィナーレ問題を解決すべく導入された、古風で「明朗な終結ロンド *heitere[s] Schlußrondo*」³⁴²の特徴と考えられている。マーラーが意識的に「明朗な終結ロンド」に頼ったことは、まず交響曲全体の構成から明らかになるという。交響曲第七番は、複数の楽章を組曲のように並列するという、この時代の交響曲には珍しいかたちをとっている。またフィナーレの「変奏風ロンド」は、ハイドンの交響曲によくみられるような古風な形式であった。そしてこの楽章には、「古風なカデンツの定型 *alte[] Kadenzformel*」³⁴³ ($I^6 - VI - II^{56} - V - (I)$) が頻繁に現れる【譜例 68】。これらの特徴から、シュポンホイヤーにとってロンド・フィナーレは、「意識的な様式の策としての擬古調 *Archaisierung als bewußtes Stilmittel*」なのである³⁴⁴。

「明朗な終結ロンド」は、実際、ベッカーやアドルノが言及した特徴、つまり派手な形象で満たすタブローと同じ原理を持っている³⁴⁵。シュポンホイヤーは、この原理によってフィナーレの課題が一度は克服されると考えた。交響曲のフィナーレに課された要求、つまり中身なき持続に陥ることなく、表現性格と音楽構成の一元性を維持しながらある程度の長さを保つという要求に対し、タブローのような音楽的展開が、空虚な持続を一見追い払うように見えるからだ。ただしそこにもたらされる「形象の横溢 *Fülle der Bilder*」は、「満たすこと *Erfüllung*」の代わりになるものではなく、「派手なジェスチャー、驚かせるような効果、そして引用されたイディオムの多様性の中で、何度も新たに満たすフリをしている」ものなのだという³⁴⁶。

³⁴² Sponheuer, *Logik des Zerfalls*, 365.

³⁴³ *Ibid.*, 367.

³⁴⁴ *Ibid.*

³⁴⁵ 終結ロンドと終結のタブローは共通のドラマトゥルギーを持っているとシュポンホイヤーは述べる。「どちらの場合も、祝祭的に響かされた『形象の横溢』が企図されており、終幕を説得力ある必然的な統一性というよりも、外面的に輝かしい統一性へと飾り立てるのである。」 See Sponheuer, *Logik des Zerfalls*, 372.

³⁴⁶ *Ibid.*, 381.

エピソードによってこのロンド・フィナーレにもたらされる前景の派手さは、タブローの派手さである。つまりそれは、内容の基本的な単調さと一元性を様々な色で装うのである。³⁴⁷

シュボンホイヤーは、この楽章が交響曲のフィナーレに要求されるテンションをいかに維持するかを照準をあわせているが³⁴⁸、結局はそれを、アドルノ同様、中身の乏しさを外面の華やかさで埋める措置として解釈する。そのようにして「満たす *Erfüllung*」のは「間違っただ解決策 *falsche Einlösung*」³⁴⁹であるために、一時的な「成功」と同時に、曇りなきフィナーレの「失敗」が暴露されることになるのである。

交響曲全体の中での位置、そして〈ロンド・フィナーレ〉というタイトルが告知する古い伝統の復権の試みは、はじめから自らの歴史的状況と矛盾する。そしてこのような矛盾が、フィナーレの形式と内容を決定している。つまり、自ら「失敗」して矛盾をさらけ出し、肯定的なフィナーレにリアリティがないことを示すことこそがこの楽章の意図だとシュボンホイヤーは考えている。

7-2-2. 「多」と「一」のバランス、あるいはモダン・エピック

アドルノやシュボンホイヤーが「タブロー」として言及した展開方法は、しかしながら、この交響曲の中身のなさを隠し、ただ埋め合わせるためのものだったのだろうか。ゴードン

³⁴⁷ Ibid., 382.

³⁴⁸ シュボンホイヤーは、第一楽章の主題の回帰を、「明朗な終結ロンドというあまりにナイーヴで月並みにとどまるトポス」の価値を引き上げるために施された、交響曲の伝統による権威づけと解釈している。See Sponheuer, *Logik des Zerfalls*, 393.

³⁴⁹ Ibid., 463.

は、フィナーレにおける表現内容と形式の一致ないし不一致を、フランコ・モレッティの「モダン・エピック」³⁵⁰を用いて説明する。モダン・エピックとは「世界というテキスト」であり、「非一元的な社会の象徴的な形式」である。それは可能なかぎり、世界のすべてを包含しようという野心をもっている。そのために有するいくつかの性質の中から、ゴードンはとりわけ、「百科事典的な野心」と「非同時代性」という二つのコンセプトをフィナーレに当てはめた³⁵¹。つまり、多様な要素が次々と登場するにもかかわらずどうにか一つであり続けようとする特徴、いわば多と一のバランスは、世界の多様性を包含しようというモダン・エピックの野心の現れとして解される。

そしてその野望の実現に、ロンド形式が一役買っているとゴードンは考えている。ここでは、「統一（統一する道具としてのリフレイン、[ないし A セクション]）とコントラスト（ロンド形式の中に入れ込められたほかのセクション）を同時に示唆する」³⁵²ロンド形式に頼ることによって、「異種混合の——しかしながら無理矢理にではなくひとつになっている——現実のアレゴリー」³⁵³が表現されている。つまりモダン・エピックの音楽的な表現にとって、統一と差異の両方を同時に表現できるロンド形式は格好の形式であった。そしてむしろ、それは連続性／不連続性が混在する世紀転換期ウィーンの矛盾を表現するのにも最適な形式なのである。

他方で、形式と内容の不一致という面も、ゴードンはモダン・エピックによって説明する。既存の形式と作曲家個人の表現との間に生じる「齟齬」を、モダン・エピックの抱えるジレ

³⁵⁰ 第一章に詳述。モレッティ自身がすでにマーラーは「モダン・エピック」の作曲家だと考えている。

³⁵¹ たとえば様々な要素をとり入れる様子は「百科事典的な野心」に、そしてロンドという古い形式が現代的な音楽語法とともに用いられる様子は「非同時代性」として言及される。See Gordon, “Mahler’s Seventh Symphony,” 269.

³⁵² Ibid., 272.

³⁵³ Ibid., 273. これは、モレッティがエリオットの長詩『荒地』のコラージュの技法について述べた言葉を、ゴードンがそのままマーラーの交響曲第七番のフィナーレに当てはめたものである。

ンマとして解釈するのである。この「齟齬」の存在は、初演当初にすでに認められていた。ウィーン初演に立ち会った批評家エルザ・ビーネンフェルト Elsa Bienenfeld は、「ブラームスやベートーヴェンと違って、彼は内容をどうにかたたきこんで形式に合わせるということができていない。マーラーの形式は、その内容とほとんど一致していない」と書いている³⁵⁴。この論点はむしろ、「華麗な現象と中身の薄い内実との間の無力な不均衡」³⁵⁵に言及したアドルノにおいてもみられるものだ。しかしこのような特徴は、モダン・エピックの観点から見ると、否定されるべき作曲家の実力の欠如ではない。モダン・エピックの野心は、「受け継がれた形式」とともに実現されるがゆえ、ジレンマが生じざるをえない。すなわち、フィナーレの経過の中で「拡張されていく出来事やジェスチャーの複雑さ——少なくとも部分的には境界をぼかすようにもくろまれたものである——」³⁵⁶は、ゴードンにおいては、既存の形式に対するマーラーの不信を示すものとして意味づけられる。マーラーは、「自ら選んだその形式を本当のところは信用してないが、自らの目的達成のためには、それなしでやることなどできない」のである³⁵⁷。

ゴードンの基本的立場は、フィナーレないし交響曲第七番全体を、当時のウィーン社会に対するマーラーの社会批判として解釈しようとするものである。それゆえ、音楽的な不連続性や矛盾は、まずもってウィーン社会を象徴する不連続性と結ばれる。くわえてそれは、モダン・エピックの概念をとおして、とりわけ不均質でアイデンティティが不確かな社会に生じる近代特有の普遍的現象としても解釈される³⁵⁸。だが、ゴードンの解釈はいまだ不十分と

³⁵⁴ Mitchell, "Reception," 63-64. Originally in Elsa Bienenfeld, *Neues Wiener Journal*, no. 5767, Vienna, 10 November 1909, 8. ビーネンフェルトの批評には、ゴードンいわく、アドルノがこの時代の音楽全般に認めた「自己と形式との不和 Bruch zwischen Ich und Formen」への眼差しがすでにあるという。これはアドルノがルカーチにならって用いた概念で、作曲家が用いる伝統的なジャンルや形式のタイプが、かつてのようなアクチュアリティをもちや持たないことを意味する。See Gordon, "Mahler's Seventh Symphony," 267-268.

³⁵⁵ アドルノ『マーラー：音楽観相学』、177頁。

³⁵⁶ Gordon, "Mahler's Seventh Symphony," 273.

³⁵⁷ Ibid.

³⁵⁸ もっとも両者は関連を持っている。モダン・エピックを生じさせる「非単一的社会」

言わざるをえない。この見方の中に、多くの議論を呼んできた一風変わったロンド楽章である必然性が見出せないからである。重要なのは、これが、リトルネロとエピソードが結び合いながら連続的に展開する「変奏風ロンド」楽章であるということだ。それを踏まえて、さらなる解釈の可能性を探ってみたい。

7-3. 陶酔のロンド

7-3-1. 包括するロンド

本論の着眼点は、シュボンホイヤーが楽章の性格とその展開方法へ向けた視点と、ゴードンが表現内容へ向けた視点とを合わせたようなものだと言える。つまり本論は、マーラーが「明朗な終結ロンド」をあえて選んだと解釈する。しかし、それは交響曲のフィナーレ問題解決のため（シュボンホイヤー）ではない。また、ジレンマに苛まれながら選ばれた「既存の形式」（ゴードン）という解釈に至るのでもない。本章のはじめに引用したように、マーラーの音楽においては、表現内容がその形式を決定する。ゆえにマーラーが、既存の形式と、目指す表現との間でジレンマに苛まれたと考えるのではなく、内容の要請に従った独自の形式を作り出したと考えるべきである。

表現の面からみれば、この楽章のキーワードは包括性だといえるだろう。たとえばエピソード1（第53小節～）は明らかに民俗的な特徴を備えている。ド・ラ・グランジュによれば、これは、「格式ばったおじぎを伴い、またバグパイプのような効果も持った、ネオロコ

の例としてモレッティが挙げたいくつかの場所（ヴァーグナーのドイツやジョイスのアイルランドなど）に、ゴードンはマーラーのウィーンも加えて、マーラーを取り巻く当時のウィーンの状態も考慮しながら、この作品をモダン・エピックとして解釈することを正当化する。See Gordon, "Mahler's Seventh Symphony," 269.

コ調で牧歌的な様式」³⁵⁹である。またレートリヒは「スラブの香り」³⁶⁰と形容し、シュボンホイヤーは「アルプス風の主題」³⁶¹と述べた。さらにハインリヒ・シュミット Heinrich Schmidt はそれを、多声的なヨーデルと結び付けている³⁶²。一方、エピソード2はメヌエットである³⁶³。また、トルコの軍楽隊イエニチェリ風の音楽も登場する。そして、レントラー風の音楽が奏される箇所もある³⁶⁴。楽章全体は、古風なロンドの特徴をもつ。さらには《ニュルンベルクのマイスタージンガー》前奏曲へのアリュージョンも見られる。このように、幅広い地域ないし時代の音楽様式を参照する様子は、ゴードンも指摘していたように、ロンド・フィナーレによって世界を包含しようという意思の表れにみえる。

7-3-2. 「異」から「一」へ：「変奏風ロンド」という形式

ロンド形式は、シュボンホイヤーが言うように、「そもそも、たったひとつの思考を、たくさん、しかし最終的には似かよった方向へと、タブロー的に広げていくことを可能にする。それは（ソナタのように）そのアイデンティティを真面目に試すこともなければ、間断

³⁵⁹ de La Grange, *Gustav Mahler III*, 878.

³⁶⁰ Quoted in de La Grange, *Gustav Mahler III*, 878. Originally in Hans Redlich, “Foreword,” in *Symphony No. 7 by Gustav Mahler* (London: Edition Eulenburg, Ltd., 1965), viii.

³⁶¹ Sponheuer, *Logik des Zerfalls*, 373.

³⁶² Quoted in Sponheuer, *Logik des Zerfalls*, 373. Originally in Heinrich Schmidt, “Formprobleme und Entwicklungslinien in Gustav Mahlers Symphonien: Ein Beitrag zur Formenlehre der musikalischen Romantik” (PhD Diss., Wien 1929), 148-149.

³⁶³ 初めて現れたときには書かれていないが、第422小節にこの主題が出てくる際には、「きわめて優雅に、ほとんどメヌエットのよう *Graziosissimo, beinahe Menuett*」という楽想指示がある。

³⁶⁴ シュボンホイヤーは第231小節から始まるセクションでは、元来の「アルペン風」の主題と「メヌエット風」の主題が結びついて、「レントラーの抑揚 *Ländlerintonation*」がつけられていると言う。See Sponheuer, *Logik des Zerfalls*, 386.

なき反復によってそれを平均化することもない」³⁶⁵[強調原文] 形式である。これは、差異を許容しながら一方向へ向かう表現を可能にする形式なのである。「変奏風ロンド」形式の場合にはさらに、変奏の鎖によって個々の要素がつながれていく。そこではとりわけ、コントラストを形成しているようにみえる諸要素の垣根が取り除かれることにより、ロンド形式に不可欠なコントラストが実質的には弱められていく。マーラーの音楽だから当然とはいえ、ロンド形式の「同一性」を保証するはずのリトルネロは出てくるたびに变化する。またリトルネロの素材は、コントラストを形成するはずのエピソードの源となったり、またエピソードと次第に結びついていったりもする。もちろん、エピソード同士も結びつく。そのようにして、スワロフスキーの言う「主題—動機素材の『遍在』」³⁶⁶という事態が生じることとなる。

しかし他方で、とりわけセクションの移行部では、突然の転換によってコントラストが過剰に強調される。シュポンホイヤーはセクション同士が唐突につながるこの特徴を、「スピト手法 *Subito-Manier*」³⁶⁷と呼んだ。それによると、セクションをつなぐ16の移行部のうち、13の移行部が「スピト手法」によるものがある。ある場合には、突然の転調によってセクションが区切られ、コントラストが際立たせられる。52小節にわたる冒頭の C-Dur のリトルネロからの移行部が、その顕著な例である（第51～53小節）。全パートが C-Dur の主和音を華やかに鳴らしているところに、「この和音をすべての楽器で鋭くはぎ取るように *Den Akkord in allen Instrumenten scharf abreißen*」という指示のもと、フルート、オーボエ、クラリネットが突然に As-Dur の主和音を鳴らして転調する。またある場合には、前のセクションが静かにフェード・アウトしていく最中に突然そこに覆いかぶさるかのようにより次のセクションが始まる。これは、As-Dur のエピソード1からリトルネロ2に戻るところに顕著に見

³⁶⁵ Ibid., 373.

³⁶⁶ Swarowsky, *Wahrung der Gestalt*, 153.

³⁶⁷ Sponheuer, *Logik des Zerfalls*, 382. „subito“は「突然に」という意味のイタリア語である。

られる。音量が徐々に下げられ、しまいには「消えるように *morendo*」とまで書かれたエピソード 1 の旋律に覆いかぶさるようにして、突然に明るいトランペットのファンファーレが始まる（第 79 小節）。ここには、As-Dur から C-Dur への転調も伴われている。ほかに、「突然の管弦楽法の変更」³⁶⁸によって音色が大胆に変わる箇所、そして「アツチェランドで下降する音階」³⁶⁹によって、次のセクションに突然、勢いよく滑り込む箇所もいくつかある。

「スビト手法」の効果、すなわちコントラストを強調するための出し抜けの効果は、シュポンホイヤーにおいては、結局、同一の核の反復を際立たせるための措置と解される³⁷⁰。一方、本論では「スビト手法」を、「異」なるもの同士を接続しながら、音楽を段階的に高揚させていくための方法と考えたい。隣接するセクションのコントラストが強調されることによって、時系列で連続するセクションは、同じ次元にないかのように聞こえる。しかし、どの主題もリトルネロ 1 と無関係ではない。エピソード 2 やユニゾン主題のようにリトルネロ 1 に由来するか、あるいはエピソード 1 のように経過の中でリトルネロ 1 の素材と関わり合う。エピソード 1 は、初めて登場したときには、ダクテュロスのリズムの強調によってリトルネロとの関係をかろうじて保っているともみることができるものの、明らかにコントラストの方が際立っていた。しかしエピソード 1 が二度目に登場する際（第 210～219 小節）には、リトルネロ 1 の後楽節主題 c1 と、エピソード 1 の主題とが同時に鳴り響いている【譜例 69】。このように、はじめ「異」なるものとして現れた存在も、次第にその他の要

³⁶⁸ シュポンホイヤーは、B2→C1, A5→B3 を例に挙げている。

³⁶⁹ シュポンホイヤーは、B+C1→A5, A6→C2, B+C2→A8 を挙げている。

³⁷⁰ この楽章で執拗な反復が生じるのは、アドルノの解釈に拠れば、「幸福の後の倒錯に対する不安」に応えるためである（アドルノ『マーラー：音楽観相学』、178 頁：一部改訳）。シュポンホイヤーはさらに、反復を要求するこの不安が、出し抜けのコントラストをも要求しているとみなす。「執拗な反復を強いるのと同じ不安が、だし抜けのコントラストという真逆の態度をも強いる。コントラストの主な機能は、つまり、真の自主性を持つことなく、つまり語の完全な意味でコントラストになることなく、主要主題を反復する正統性を産出するところにある」と言う。Sponheuer, *Logik des Zerfalls*, 382.

素と混ざっていく。

隣接するセクションが直接の関連を持たずとも、リトルネロ1という同じ核を参照し、毎回形を変えながらあらゆるセクションが展開していく様子からは、ひとつの中心の周りを巡回しながら展開するイメージが喚起される。歴史的・地域的にも幅広い多様な音楽性格に象徴される世界の断片、さらには冒頭楽章も含む全てが、そのような巡回の中で一つになる。

「変奏風ロンド」は、むしろ、アンビヴァレントな見方を許容するものではある。同一のものが様々に特徴づけられるのか（アドルノ、シュポンホイヤー）、あるいは異なるものが同一のものに関係づけられるのかは、解釈者の立場によって異なる。しかしここで、とりわけ第一楽章の主題の導入と、それを最終的にはすっかり終楽章固有の調（C-Dur）かつ固有の「祝祭的な *feierlich*」性格にしてしまうプロセスをみると、この楽章には、どちらかといえば後者の解釈のほうがふさわしく思われてくる。ロンドの主題が「一連の入れ替わる額縁の中で本質的に同じものに留まる」³⁷¹という静的なイメージよりは、多様な性格をもつ音楽がとりこまれ、高揚しながらひとつになっていくパフォーマンスとして、このロンド・フィナーレは解釈されうるだろう。

7-3-3. C-Dur という中心

ここまで、動機や主題に重点をおいてフィナーレを概観してきたが、最後に、調関係にも目を向けてみよう。パッチワークのように異なる素材を結合する方法、しかもその繋ぎ目の粗い接合方法が調の領域にも及んでいることに、ユングハイน์リヒは着目している³⁷²。

³⁷¹ Sponheuer, *Logik des Zerfalls*, 380.

³⁷² 「この楽章の、組み合わせ的性質や接合的性質は、異なる調を出し抜けに並べることも現れている。」 Jungheinrich, “Nach der Katastrophe,” 197.

たしかに、個々のセクションは「スビト手法」によってつながれていき、転調も唐突に生じることが多い。しかし主題の展開同様、このロンドには調展開においても中心がある。とはいえそれは、機能と声特有のドミナント→トニックの拮抗関係に基づいて作られるのではない。異名同音も考慮して調展開を追うと、セクション間に生じる転調は、三度の関係にあることがきわめて多いことがわかる。三度関係の転調には、スワロフスキーが注目した。スワロフスキーは、「[調性の] 法則とは無関係に生じる、トニカから遠い領域とトニカの領域との交代」を、「主題—動機素材の『遍在』との釣り合いを取る」契機として理解しようとしている³⁷³。つまりフィナーレでは、同じ動機や主題の素材が楽章全体に広がっているぶん、調の領域ではコントラストを作り、全体のバランスを保っていると解釈するのである。

しかしさらによく見てみると、フィナーレに登場する調の多くが、C-Durの三度調であることがわかる。ここで三度調について一言述べておきたい。三度調はしばしばメディアント調と言われる。ただしメディアント調という概念は、ディーター・デ・ラ・モッテによると「統一的なものではない」³⁷⁴。基本となる調から三度関係にあるすべての長短調（たとえばC-Durに対して、A-Dur/moll, As-Dur/moll, Es-Dur/moll, E-Dur/moll）と考える人もいれば、いわゆる平行調とメディアント調を区別する人もいるからである。そのような混乱した事態を整理するためにメディアントという専門用語を避け、正確に三度の音程を提示すべくデ・ラ・モッテが導入した方法を参照し、ロンド・フィナーレの主調 C-Dur を中心にまとめなおしたのが、以下の説明と【図表 8】である。

- 1) 平行音響…2音共通 Tp (a-moll), Tg (e-moll)
- 2) ヴァリアンテ³⁷⁵の平行音響…1音共通 tP (Es-Dur), tG (As-Dur)

³⁷³ Swarowsky, *Wahrung der Gestalt*, 153.

³⁷⁴ Diether de La Motte, *Harmonienlehre* (Kassel: Bärenreiter, 1978), 160.

³⁷⁵ 「ヴァリアンテ」はリーマンの用語で、同じ主音を持つ長／短調の関係をさす。See de La Motte, *Harmonienlehre*, 160.

3) 平行音響のヴァリエーション…1音共通 TP (A-Dur), TG (E-Dur)

4) ヴァリエーションの平行音響のヴァリエーション…共通音なし tp (es-moll), tg (as-moll)

さらに【図表 8】を参照して、フィナーレ全体の調の変遷を記したものが【図表 9】である。これによると、フィナーレに現れる多くの調が【図表 8】上に書かれた調、しかもその主和音が C-Dur のそれと共通音をもつ三度調である。そして逆に興味深いのは、この楽章にはまず、C-Dur のサブドミナント調がほとんど登場しないことである。かろうじて II 度調の D-Dur は登場するが、IV 度調の F-Dur は経過的に登場するのみである。さらには、C-Dur のドミナント調 G-Dur は経過的にすら登場しない。この楽章にはあきらかに、反一機能和声的な傾向が見てとれる。もちろん、すでに言及したように、古風なカデンツ (I⁶-VI-II⁵⁶-V-(I)) は何度も登場するし、セクションの区切りの前でとってつけたようなカデンツ (D→T) が登場することは何度かある³⁷⁶。しかしセクション間の調関係は、全体として、機能และ声からは遠いところにある。きわめつけは、何度か登場する Des-Dur である。これは、C-Dur の平行音響のヴァリエーション TP (A-Dur)、TG (E-Dur) の、そのまた平行音響のヴァリエーション TG の関係にある Cis-Dur の異名同音調である【図表 8 参照】。Des-Dur は、C-Dur からはかなり遠い調ではあるが、C-Dur の主音は Des-Dur に対する導音である。しかしロンド・フィナーレでは、c という導音によって Des-Dur が導かれることはなく、むしろその逆のこと、つまり Des-Dur から C-Dur への唐突な転調が何度も生じている。

フィナーレに採用されているのは、いわば並列的に調をつないでいく技術である。ただしそれは際限なく広がっていくのではなく、今みしてきたように、C-Dur から三度の関係にある調で展開されるものだった。このような方法によって、調においても旋回が中心が作られている。このロンド楽章では、主題の展開において、ソナタ形式に顕著な「闘争」を経なかつ

³⁷⁶ 【図表 9】に (!) で示された大げさなカデンツは、D-Dur → C-Dur、もしくは B-Dur → C-Dur のような遠隔調を接続する際に用いられている。

たように、調展開でも、緊張と弛緩の拮抗関係によっていわば直線的に展開する力学は避けられているのである。

C-Dur という調はまた、他作品の引用によっても強調されている。冒頭のリトルネロで響く《マイスタージンガー》前奏曲は、シュポンホイヤーがいうように、「支えを求めて引用された」³⁷⁷ものだと考えてよいだろう。さらには、急速なテンポで、しかもフルートのフラッター・ツング奏法によってパロディ調で奏されてはいるが、シューマンの C-Dur 交響曲、つまり交響曲第二番のフィナーレへのアリュージョンもみられる（第 335 小節～339 小節）

【譜例 70、71】。どちらも C-Dur の作品であるのはもちろんのこと、どちらも祝祭的で晴れやかな性格をもっていることは、示唆に富む。この二曲は、C-Dur という調とともに、「明朗な終結ロンド」の要請する性格づけのためにここで言及されたものだったのではないだろうか。

おわりに

ロンド・フィナーレでは、セクションの区切りははっきりしているものの、各セクションの実質は似通ったものになり、個と個を隔てる壁が消滅していく。ソナタ形式のように閉じた構造の中で葛藤を経験しながら発展していくものとは異なり、ロンド形式、しかもセクション同士を滑らかにつなごうとしないロンド形式は、多様な要素が淘汰されることなく包含され、ひとつにまとまっていくイメージを与える。そして調の観点からも、ドミナントによって緊張感を作り出すのではなく、中心が自然と際立たせられるような求心的な力が働いていた。

³⁷⁷ Sponheuer, *Logik des Zerfalls*, 370.

このような展開が必要とされた意味を追求するためには、しかしながら、この楽章にとどまっているわけにはいかないだろう。第五楽章はもちろん独立した楽章であるが、この交響曲の締めくくりとしての役目を果たしているはずである。ゆえに、この楽章を理解するには、これを交響曲全体のコンテキストの中に置いてみるのが不可欠となる。そうすることで、この楽章の展開の必然性のみならず、ロンド・フィナーレの特徴、すなわち、「祝祭的に *Feierlich*」や「華麗に *Prachtvoll*」と指示された過剰な肯定性、ほぼ全編にわたる全音階、単純さなど、19世紀的な交響曲のフィナーレの観点からはナイーヴに見られてきた表現の意味も明らかになるかもしれない。次章では、交響曲全体へ向けられた視点をとおして、世界を包含しようというこの「明朗な終結ロンド」に担わされた意味を明らかにしていく。

第8章 世界のディオニュソスの合一

はじめに

マーラーにとって交響曲とは「世界」の表現にほかならなかった。そのことをとりわけ強く意識していたことが明らかなのは、交響曲第三番である。あるときマーラーは、そこで表現されるものは「全宇宙 [das All] そのものだ」³⁷⁸とさえ述べた。その交響曲第三番と交響曲第七番のあいだには、もちろん全面的には言えないまでも、曲の要となるようなところでしばしば音楽的な類似がみられる³⁷⁹。もしそれが、表現世界に重なりがあるからだとすれば、第七番全体を考察する際にも、第三番はきわめて有益な解釈のヒントになるだろう。ただし逆説的なようであるが、本章が重点をおくのは、とりわけ第三番との相違である。そうすることで、第七番独自の「世界」の表現方法が明らかになると思われるからである。

8-1. 世界の表現方法——交響曲第三番との比較から——

8-1-1. 交響曲第三番と交響曲第七番の類似性

まずは、両曲の冒頭に着目してみよう。交響曲第三番の第一楽章についてマーラーは、「実際、既存のもの全てからかけ離れすぎていて、ほとんど音楽などとは言えず、ただ神秘的で

³⁷⁸ バウアー＝レヒナー『グスタフ・マーラーの思い出』、122頁。

³⁷⁹ とりわけ、両交響曲の第一楽章の類似については、たびたび指摘されている。See, for example, de La Grange, *Mahler III*, 145. Also see Floros, *Mahler III*, 187.

途方もない自然音としか言いようのないもの」³⁸⁰と説明している。16小節にわたるホルンのファンファーレに続いて、「重く、湿っぽく *Schwer und dumpf*」という楽想指示のもと、さながら葬送行進曲のように重苦しいリズムがゆっくりと始まる【譜例 72】。そしてトランペットが *d-f-a-cis* と七度の音程差を鋭く吹きあげる【譜例 73】。一方、交響曲第七番の冒頭には同様の指示はないものの、重くて湿っぽい付点リズム、とぎれとぎれに鳴らされる低音楽器が作り出す雰囲気は、第三番の序奏とよく似ている。そしてセクションの区切りのところでは、【譜例 72】に示した、第三番とほぼ同じリズムと音型の旋律が現れる【譜例 74】。さらにテノール・ホルンの旋律も、*fis-d-gis* と下降したのちに、和音構成は若干異なっているが、*gis-h-d-fis* と七度の音程を吹きあげる【譜例 75】。このような音楽的類似からは、第三番の冒頭でマーラーが表現しようとした「途方もない自然音」が、第七番第一楽章の序奏でも表現されていることが推察される。それは、テノール・ホルンの主題を「ここで自然が吼える」とマーラーが形容したことからもうなずけるだろう³⁸¹。

二つの交響曲のあいだには、冒頭の動機と雰囲気の種類のみならず、旋律の連関もある。第七番第一楽章の展開部の終盤にあらわれる H-Dur の神秘的なセクション（第 317 小節）の旋律【譜例 76】が、第三番第四楽章のクライマックスを想起させるのだ【譜例 77】³⁸²。『ツァラトゥストラはこう語った』の「酔歌」のテキストに作曲された楽章の中で、このモチーフは、「昼が考えたより深い」とアルト・ソロが歌いきったところで、「とても幅広く、ためらいながら *Sehr breit und zurückhaltend*」という指示とともに初めて登場する。夜はそこで、昼に象徴される理性によっては知ることができない世界を垣間見せ、世界の「深さ」と

³⁸⁰ バウアー＝レヒナー『グスタフ・マーラーの思い出』、121 頁。

³⁸¹ Richard Specht, *Gustav Mahler* (Berlin: Schuster & Loeffler, 1913), 299.

³⁸² ウィリアム・J・マグラス William J. MacGrath によれば、この旋律は、交響曲第三番全体にわたって、中心的な役割を担う。これをマグラスは、「生 - 意志の主題 *the life-will theme*」と呼ぶ。第一楽章の粗野で野蛮な雰囲気の中ではじめて現れるこの主題（第 39 小節アウフタクト～第 42 小節）は、形や性格を変えながら、交響曲全体の中で何度も現れる。See William J. MacGrath, *Dionysian Art and Populist Politics in Austria* (New Haven: Yale University Press, 1974), 135 and 138.

「広さ」を人間に気づかせるのである。交響曲第七番第一楽章では、展開部も終盤に差し掛かる第 313 小節に、「ひじょうに荘重に、さらにためらいながら *Sehr feierlich. Noch mehr zurückhaltend*」という楽想指示が書かれており、そこで H-Dur のカデンツが *pp* ではあるが堂々と奏される。そしてグリッサンドで上行するハーブのアウフタクトを皮切りに、第 317 小節で別次元が開けるような感覚がもたらされる。そこで鳴り響く旋律が、交響曲第三番第四楽章のそれと類似している。しかもそこに書かれた“*Sehr breit*”という楽想指示までが同じなのである³⁸³。

ここは初演当初から、多くの批評家の耳に印象深く響いた箇所だった。たとえばリヒャルト・シュペヒトは、「静かで隠された雰囲気をもつ謎めいた暗闇から、急に湧き立つような明るいハーブのグリッサンドが、光に照らされた H-Dur へと導く」³⁸⁴と描写した。またウィリアム・リッターは「ハーブのグリッサンドが突然、新しい世界の風景を開く」³⁸⁵と書いている。そしてある匿名の批評家は、「一瞬にして雲が切れて、H-Dur のエピソードが天国的な平和を現出してみせる」³⁸⁶と述べた。また、その明るい響きから、フェリックス・アドラーははっきりと、「突然、夜が明けたかのよう」だと感想を述べている³⁸⁷。しかし第三番との旋律と雰囲気の類似から推察するに、ここで表現されているのは夜明けや昼の明るさ

³⁸³ 交響曲第七番の文脈においては、このモチーフは、第 118 小節から始まる主題 D の変形と考えるべきだろう。ただし主題 D が半音階的な進行に基づいた旋律である一方で、ここでは全音階的な進行がとられている。この進行が、「*Sehr breit*」の指示とともに、『酔歌』のモチーフとの類似を確かなものとする。ここでは、冒頭からこの楽章を支配してきたダクテュロスのリズムははるかかなたに退き、四度下降のモチーフの合の手のように使われてきた半音階下降のモチーフ（たとえば第 80～83 小節のホルンのモチーフ）も、遠くで鳴らされている。第一楽章でこれまでにでてきたすべての主題が、ここで静かに調和する。

³⁸⁴ Quoted in Mitchell, “Reception,” 48. Originally in Richard Specht, *Neue Freie Presse*, no. 15834 (Vienna, 20 September, 1908), 16.

³⁸⁵ Quoted in Mitchell, “Reception,” 39. Originally in William Ritter, *Courier Musical* (Paris, 15 October, 1908).

³⁸⁶ Quoted in Gordon, “Mahler’s Seventh Symphony,” 112. Originally in Anonymos, *Neues Wiener Tagblatt* (Vienna 21 September 1908).

³⁸⁷ Quoted in Mitchell, “Reception,” 43. Originally in Felix Adler, *Bohemia, Morgen-Ausgabe*, no. 260 (Prague, 20 September 1908), 1.

ではなく、夜の闇によってもたらされる「明晰さ」という意味での明るさなのではないだろうか。夜が知る世界の秘密、つまり昼という理性の強烈な光に照らされた状態では見えてこない世界の「深さ」と「広さ」が、ここで啓かにされる。

第三番とのこのような類似が示唆するのは、第七番でも、途方もない「世界」の表現が目論まれているということだ。しかし両曲は、交響曲全体でいかに「世界」を表現するかという課題に対しては、異なる方法でアプローチしている。

8-1-2. 発展的方法——交響曲第三番——

マーラーが交響曲第三番全体で表現した世界はきわめて壮大である。1895～1896年に作曲されたこの交響曲は、読書サークル（ペルナーシュトルファー・サークル）やジークフリート・リーピナー Siegfried Lipiner との交わりの中で知るようになったショーペンハウアーやニーチェの思想のみならず、グスタフ・テオドール・フェヒナー Gustav Theodor Fechner の自然科学や宇宙論との関連も指摘される³⁸⁸途方もないパースペクティブをもった作品である。

この交響曲で世界のすべてを包含しようというマーラーの意図は、一時期つけられていた「パーン」というタイトルにも表れている。当時親しかった歌手アンナ・フォン・ミルデンブルク Anna von Mildenburg に宛てて書いた手紙の一文、つまり、「君も知ってのとおりこれはギリシャの神で、後に『全』を体現するものとなった（パーン——それはギリシャ語で全を意味する）」³⁸⁹というくだりからは、マーラーがパーンという言葉によって「全」を

³⁸⁸ 最近の研究は、以下の文献に詳しい。See Erich Wolfgang Partsch and Morten Solvic eds, *Mahler im Kontext/ Contextualizing Mahler* (Wien: Böhlau Verlag, 2011).

³⁸⁹ 手紙の消印に記された「P. A. N.」の文字を見て、「もう何週間も前から [...] 作品の総

思い描いたこと、そして、それこそがこの交響曲の表現にふさわしいとみなしたことがわかる。

マーラーは六楽章構成の交響曲で、生命の無い無機的なものに始まり、「被造物の諸段階」³⁹⁰を経て、最終的に神の愛というかたちでフィナーレの高みへともたらされるある種の進化論を描きだした。ここでは、「全世界」ないし「全宇宙」が発展的なプロセスによって音楽的な形象へともたらされているのだ。しかもそれは、マーラー自身が説明するように、「《愛》において頂点に達し、解放感にあふれた解決を見出す」³⁹¹ [強調執筆者] ののである。

8-1-3. 共に鳴り響く——交響曲第七番——

一方、交響曲第七番はどうだろうか。交響曲全体のかたちに着目してみるとすぐに明らかになることだが、これは「発展」を拒むかたち、シンメトリーで構成されている。交響曲第七番はすなわち、第三番のように世界の諸相を段階的に描きだし、解決に至ろうとはしていない。とはいえ、それはけっしてばらばらなものの集まりではない。フィナーレには循環形式が用意されており、壮大な主題のアポテオーゼを通して、交響曲全体が一つであることが強調されている。とりわけ最後の場面についてベッカーが抱いた印象は、次のようなものだ。

題を考えめぐっていた」交響曲第三番の標題を決定したマーラーは、それは結局「郵便 [Post] 局 [Amt] 番号 [Numero]」の略だったとユーモラスに説明している。1896年7月9日付けの手紙。ブラウコップ編『マーラー書簡集』、179頁。

³⁹⁰ フリードリヒ・レーアに宛てた手紙より。「II から V までは被造物の諸段階を表現しているが、以下のようになるはずだ。II 花がわたしにかたること、III 動物がわたしにかたること、IV 夜がわたしに語り（人間）、V 朝の鐘がわたしにかたること（天使）」1895年8月29日付けの手紙。同前、133頁（一部改訳）。

³⁹¹ バウアー＝レヒナー『グスタフ・マーラーの思い出』、126頁。

[第一楽章のアレグロの主題が] 作品全体の中ではじめて C-Dur で響き、大地や生を味方につけて、すべての自然と一つになり、全てを包含し全てがそこへと戻っていくところの宇宙へのぼりつめていく。太陽と大地、創造主と創造物、神的なものと現世的なものが一つの大きな和音の中でともに響くのである。³⁹²

ベッカーによれば、ここであらゆる対立物が一同に会してともに響く。まさしく「シンフォニー」である。そしてベッカーが感じ取ったような感覚は、実際にマーラーがこの曲に対して抱いていたイメージとも重なるところがある。プラハ初演のリハーサル中に起きた出来事を、マーラーはアルマ宛ての手紙で次のように綴っている。

ひとりのトランペット奏者がやけくそになってボダンツキーにこうたずねたんだ。

「高い *cis* のところまで弱音器をかけたまんまトランペットを吹き続けて³⁹³、それがどうやったら美しくなるのか知りたいものです！」これを聞いて私はこの男の胸のうちが手にとるようにわかった。彼は、自分自身の悲惨な生活も、最高音に弱音器をかけられて呻き声をあげていることをわかっていないのだ。だからなんのためにそうした響きがあるのか、いかにしてその悲鳴が普遍的な世界の交響曲 [allgemeinen Weltensymphonie] の中で、壮大なひとつの和音として鳴り響くべきなのか [in den großen Akkord einstimmen soll]、少しも理解できないのだ。³⁹⁴

つまり、「悲鳴」も「悲惨な生」もすべて、交響曲、あるいは「普遍的な世界」の構成要素なのだ。それらはみな、「壮大なひとつの和音」として鳴り響かせなければならないとマー

³⁹² Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, 265.

³⁹³ これはおそらく、第一楽章の第 368 小節のことである。

³⁹⁴ アルマ・マーラー『グスタフ・マーラー：回想と手紙』、374 頁（一部改訳）。

ラーは考えていたようである。このエピソードからも、すべてがともに鳴り響く (symphonisch) ということが交響曲第七番の主要なコンセプトであるように思われる。では実際のところ、作品全体を貫く未解決な要素は、フィナーレでいかにしてひとつの「世界」にまとめあげられているのだろうか。

8-2. ディオニュソスの陶醉

フィナーレは、威勢のいいティンパニの連打で幕を開ける。この華やかな幕開けに、C-Durの輝かしいトランペットのファンファーレが続く。ベッカーが「ディオニュソス的なものの賛美」と呼んだ³⁹⁵それは、まさにディオニュソス的なディテュランボスのように聞こえる。マーラーは、実際にディオニュソス的なものを意識して、この楽章を書いたのだろうか。

8-2-1. ディオニュソス文化

ディオニュソスは、ギリシャ神話に登場する豊穡の神である。しかしそれは、1872年にニーチェが『悲劇の誕生』で、ギリシャ悲劇の根幹をなす対概念の一方として、つまり均整のとれた造形芸術をつかさどるアポロ的原理の対なるものとして取り上げて以来、「ディオニュソス的なもの」という概念として広く知られるようになった。ニーチェによればギリシ

³⁹⁵ Bekker, *Gustav Mahlers Sinfonien*, 238. ベッカーは、第一楽章も同様に「ディオニュソス的なものの賛美」と述べる。

ヤ悲劇は、小アジアのディオニュソス祭儀の狂乱の歌ディテュランボスに由来する、山羊皮をかぶった合唱団のコーラスと、ディオニュソスの夢のヴィジョンである舞台上の俳優の演技とが、つまり「ディオニュソス的原理」と「アポロ的原理」とが結びついたときに生まれたものである。

ディオニュソスを祀る狂乱の祭儀では、アポロ的な個体化の原理とは対照的に、個のアイデンティティが感情の汎神的な統合の中で失われ、すべてが一つになる。このような陶醉状態に陥ってはじめて、文明の背後にある生の根源的な力が呼び覚まされるのだ。その力がギリシャ悲劇の根幹の一つをなしていることを、ニーチェはとりわけ、山羊皮をかぶって歌うサテュロス合唱団を通して明らかにした。

サテュロスはデュオニュソスに伴う半獣神であり、ニーチェに至るまでは牧歌的なものへの憧憬の対象として描かれることが多かった。だがニーチェは、サテュロスの本質を別のところに見ている。サテュロスは、半分は人間、そして半分は獣の姿をしたアンビヴァレントな存在である。つまりそれは「認識のまだ加わっていない自然、文化の門がそこではまだ破られていない自然」でありながら、「人間の原像」でもある³⁹⁶。それは、「あらゆる文明の背後に滅ぼすことの出来ないものとして生きており、世代と民族史のあらゆる変遷にもかかわらず、永遠に変わらないものとして同一である自然的生きもの」なのだ³⁹⁷。つまりそれは、直接的に自然と人間をつなぐ存在なのである。そして、「個体を破壊しその根源的存在との合一をあらわす」³⁹⁸サテュロス合唱団の恍惚状態に陥ってはじめて、文明の背後に存在し続ける「自然」の状態、つまり本能が呼び覚まされる。

マーラーが十代半ばでウィーンに出てきたころ、すなわち 1870 年代半ば以降のドイツ語圏には、ニーチェの思想が多大な影響を及ぼしていた。マーラーも参加していた読書会（通

³⁹⁶ フリードリヒ・ニーチェ『悲劇の誕生』秋山英夫訳、東京：岩波書店、2010年、94頁。

³⁹⁷ 同前、91頁。

³⁹⁸ 同前、101頁。

称ペルナーシュトルファーサークル)³⁹⁹では、ショーペンハウアー、ヴァーグナーとならんで、ニーチェの著作も熱心に読まれていた。読書会に参加していた人物たち、つまりやがては世紀転換期ウィーンの政治の中心を担うことになる知識人の卵、そして芸術家の卵たちは、理性では語ることでできない生の根源的な力をあらわにする「ディオニュソス的なもの」に魅了されていたのである。

とりわけ若き文学者や芸術家たちは、ディオニュソスやパーン⁴⁰⁰を題材とした表現を積極的に試みた。たとえば、1896年に刊行された雑誌『ユーゲント *Jugend – Münchner illustrierte Wochenschrift für Kunst und Leben*』には、パーンを題材とした絵画がしばしば掲載されていた。モーテン・ソルヴィックによれば「この時代の文学、大衆雑誌、芸術作品には、これらのキャラクターがますます頻繁に登場した。それは1890年代に、生の力の表現が人々をすっかり魅了していたことを反映している」⁴⁰¹のだという。

8-2-2. マーラーにおけるディオニュソス的なもの

マーラーも、むろん、世紀転換期のドイツ語圏で花開いたディオニュソス文化の中に生きてきた芸術家の一人である。実際、交響曲第七番のフィナーレも、ディオニュソス的なイメージでもって書かれたと思わせるふしがある。

マーラーはあるとき、ベートーヴェンの交響曲第七番を指揮した時の模様をパウアー＝

³⁹⁹ この読書会の前身となつたいくつかの会において、すでにニーチェらの影響は色濃かった。See MacGrath, “Nietzsche as Educator,” in *Dionysian Art*, 53-86.

⁴⁰⁰ サテュロスもパーンも、ローマ神話のファウヌスと同一視されていた。

⁴⁰¹ Morten Solvik, “Cosmology and Science in Gustav Mahler’s Third Symphony,” in *Mahler im Kontext/ Contextualizing Mahler*, ed. Erich Wolfgang Partsch and Morten Solvik (Wien: Böhlau Verlag, 2011), 210.

レヒナーにこう話した。「最終楽章は、聴衆すべてにディオニュソス的な作用をおよぼし、人々は酒に酔ったようになって会場を出ていった」⁴⁰²。そしてこのようなディオニュソスの効果は、「機知や陽気さや数知れない楽想にきらめき、変化や予想外のことが多い最終楽章では、[...] 柔軟性のある、自由な指揮」でなければ表現できない⁴⁰³のだと言う。マーラーは明らかに、ベートーヴェンの交響曲第七番、とりわけ最終楽章にディオニュソス的な効果のみてとっていた。そのように考えると、ヴァーグナーをして「舞踏の聖化 *Apotheose des Tanzes*」といわしめたこの交響曲の諸リズムのなかで最も印象的なダクテュロスのリズムと、マーラーの交響曲第七番フィナーレ冒頭のリズムとの間に類似が見られることも、偶然とは言いきれない。冒頭で打ち鳴らされるティンパニのリズムは、ディオニュソス的な効果を狙っていた可能性が高い。ベートーヴェンの場合と同様、このダクテュロスのリズムは終楽章を通して何度も刻まれる基本リズムとなっている。もちろん、「変化や予想外のことが多い」のもこの楽章の特徴である。

マーラーのディオニュソス的なイメージは、リーピナーへの手紙からもうかがい知れる。リーピナーの著作『アダム』を読んだマーラーは、以下のような賛辞を贈っている。

これはまさしく正真正銘ディオニュソス的な作品だ！信じてもらいたいが、これを理解するのは、この世に生きている者で僕のほかにはあるまい。[...] ——いったい生きとし生けるものをディオニュソスの暴力の中へと惹き込むものは何だろう？葡萄酒は酩酊させ、飲む者の状態を昂揚させる！しかし葡萄酒とは何だろう？——その表現はいまだかつて成功したためしがない、音楽では一音一音におのずとそれが実現されるのに。君の詩作にはまさにこの音楽が吹いている！これはまったくこの世界広しといえども唯一無二のことだ。——それは葡萄酒について語りその作用を

⁴⁰² バウアー＝レヒナー『グスタフ・マーラーの思い出』、287頁。

⁴⁰³ 同前、288頁（一部改訳）。

描くのではない——そうではなくしてそれは葡萄酒そのものであり、ディオニュソスそのものであるのだ！僕が思うには、ディオニュソスは古代人にあってはまさしく本能そのものに他ならなかったが、それこそまさに君が把握する、この神秘的—壮大な意味合いにおいてなのだ！古代人の世界においても、憑かれた者たちは本能に駆られて外へ飛び出し獣と一つになるのだ。⁴⁰⁴

マーラーにとって音楽は、その一音一音が人々を「陶醉」へと誘う葡萄酒そのものである。この陶醉の力は、『悲劇の誕生』において、とりわけ観客をも巻き込み、すべてを一体へと導く力として説かれているものだ。それと同様の効果を、マーラーはリーピナーの文学作品に見出しているのである。

ただしマーラーにおけるディオニュソス的なもののイメージは、陶醉へと誘う、明るく躍動的なイメージに限られるものではなかった。マーラーはディオニュソス的なイメージについて、次のように語ったこともある。

この自然が、恐ろしいもの、偉大なもの、また愛らしいもの、そのすべてを包含していること（まさしくそれを一種の進化の展開過程としての作品全体が表わすようにいたしました）、そのことに誰一人気づくよしもありません。いつも私が奇妙に思いますのは、「自然」について語ると、ただただ花や鳥や森の息吹等々しか人は思い浮かべないということであります。ディオニュソス神を、あの大いなるパーンのことを誰も知りません。⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ 1899年6月に書かれたリーピナー宛ての手紙。ブラウコップフ編『マーラー書簡集』、253～254頁（一部改訳）。

⁴⁰⁵ 1892年2月18日付けのリヒャルト・バトカ宛ての手紙。ブラウコップフ編『マーラー書簡集』、189頁（一部改訳）。

これは、1892年2月18日の時点では《自然交響曲 Natursymphonie》と命名されていた交響曲第三番についての説明、とりわけそこに表現された自らの自然観についての説明である。このくだりからは、マーラーが「自然」という言葉を用いる時には、畏怖の念を起こさせるほどに恐ろしく偉大なものも含む人間を超越した全世界が念頭にあったことがわかる。そしてその偉大な世界を司るのが、ディオニュソスやパーンにはかならない。

しかしここではパーンとディオニュソスがほとんど同一視されている一方で、興味深いことに、両者が明らかに異なるものとして扱われていることもある。交響曲第三番の第一楽章について、マーラーはバウアー＝レヒナーに次のように語ったとされる。

『夏が行進してくる』という表題は、もはや序奏におけるこうした形態には適していない。むしろ『パーンの行列』が良いのではないだろうか。——ディオニュソスの行進ではない！それはディオニュソス的雰囲気ではなく、むしろサテュロスやその種の粗暴な^{ナトゥーアゲゼレン}野人が放浪している、といった感じの方だ。⁴⁰⁶

ここでは「野蛮さ」という感覚に基づいて、ディオニュソスと、パーン／サテュロスの区別がなされているらしい。そしてマーラーが交響曲第三番の序奏で描き出そうとしたのは、後者に象徴される、文明とは程遠い、生々しく野蛮なイメージである。交響曲第七番と第三番の音楽的な類似から、はたまた「自然が吠える」というマーラーの言葉からは、第七番冒頭でも、マーラーがパーンやサテュロスのような粗暴で生々しい自然のイメージを表現しようとしたことがうかがえる。さらにここで、アルマが記したマーラーの交響曲第七番作曲時と思われる様子にも言及しておきたい。

⁴⁰⁶ バウアー＝レヒナー『グスタフ・マーラーの思い出』、114頁。

マイアーニックでの夏のある日、マーラーが汗みずくになって仕事小屋から駆けおりてきた。すっかり取り乱していた。ようやく聞き出したところによると、夏の暑さ！ 静けさ！ そして牧神の恐怖！これが彼に襲いかかったというのだ。身の毛もよだつ恐ろしさ！ 巨大な牧神のキラキラしたものすごい目に見つめられているような気がして総毛立つ、そんなことが彼にはよくあった。⁴⁰⁷

マーラーがマイアーニックで夏を過ごしたのは 1900 年から 1907 年までである。アルマと結婚したのは 1902 年であり、それ以降にマイアーニックで書かれた交響曲は第五、六、七、八番である。これらの作品の中で、引用されているイメージがもっともよく当てはまるように思われるのは、やはり交響曲第七番、とりわけ第一楽章ではないだろうか。アルマの記録は、マーラーが第七番作曲中にもパーンのイメージにとり憑かれていたことを推察させるに足る証言であるように思われる。

そのうえで注目すべきは、交響曲第七番のフィナーレにおける第一楽章の主題の回帰である。フィナーレでは、第四楽章の静かな夜の雰囲気を一瞬にして転換させる激しいティンパニ連打による幕開けにつづいて、ヴァーグナーの《ニュルンベルクのマイスタージンガー》前奏曲と同じ C-Dur で旋律もよく似た祝祭的なトランペットのファンファーレが高らかに響く。基本的にはロンド形式であるが、そこにはメヌエット風のセクション、あるいはトルコ風軍楽隊のようなセクションが次々に投入され、複雑に織り合わされていく。ところが突然に全体の雰囲気がくぐもって、第一楽章の主要主題が登場する（第 455 小節）。それは、第五楽章のいくつかの主題と拮抗しながら断続的に現れる。はじめは d-moll、続いて cis-moll、さらに c-moll というように、ほぼ半音階的な下降に基づく転調を経て、「祝祭的に *Feierlich*」と指示された Des-Dur の輝かしい響きの中で、第一楽章と第五楽章の主題が結び

⁴⁰⁷ アルマ・マーラー『グスタフ・マーラー：回想と手紙』、135～136 頁（一部改訳）。

合う（第506小節）【譜例78】。さらに楽章終盤、終わりから10小節目では、C-Durの大仰なカデンツに続いて、第一楽章の主題が初めてフィナーレの主調であるC-Durで、ヘルデングロッケンや鐘のにぎやかな響きとともに鳴り響く【譜例79】。ここで第一楽章の主題は、第五楽章由来のいくつもの主題が絡み合うなかに、すっぱりとはめ込まれているのである。これはさしあたり、「自然」のディオニュソス的合一の表現と解釈してよいであろう。

8-3. マーラーにおける「明朗」

しかしながら、この「自然」のディオニュソス的合一であるはずのフィナーレは、輝かしく、また陶酔へと導くような表現にもかかわらず、どこか奇妙で腑に落ちない印象をもたらしてきた。それはなぜなのだろうか。

あたかもお祭り騒ぎのような雰囲気を作り出す「ディオニュソス的な」主題と、第一楽章に由来する、パーンやサテュロスのイメージを喚起する主題の唐突で奇妙な統合という表現の意味は、マーラー自身の言葉をとおして解釈できるようになる。本論第1章で述べたように、マーラーは、交響曲第七番の「明朗 heiter」を少なくとも三度強調している。1907年12月、ペーターズ出版の社長ヘンリ・ヒンリクセンへ宛てた手紙の中で、マーラーはこの作品について「明朗で、フモールに満ちた内容 heiteren, humoristischen Inhalt」⁴⁰⁸をもつと書いている。また1908年のはじめにエーミール・グートマンに宛てた手紙では、「明朗な気分が優勢 vorwiegend heiterem Charakter」⁴⁰⁹だと述べている。そしてラウターバッハ・ウント・クーン社への手紙でも、「明朗かつ心に訴える性格 heiteren und ansprechenden Charakter」

⁴⁰⁸ Fischer, *Gustav Mahler*, 560.

⁴⁰⁹ プラウコップ編『マーラー書簡集』、352頁（一部改訳）。

の作品として紹介している⁴¹⁰。

マーラー研究においてはマーラーが残した言葉を解釈の手がかりとすることが主要な位置を占めてきたにもかかわらず、交響曲第七番の場合、このような言葉に踏み込んだ解釈はなされてこなかった。その一因として、マーラーの言葉が作品の音楽的内容と一致しないとみなされたことが挙げられる。たとえばド・ラ・グランジュは、「明朗」という言葉について、「まるで交響曲第四番について語っているのを聞くようだ！」と述べた⁴¹¹。それは、雰囲気においては第四番と「何光年」もの隔たりがある第七番にはまったく当てはまらないものだとド・ラ・グランジュはみなしている⁴¹²。また、イェンス・マルテ・フィッシャーは、五つの楽章のうち、それぞれ“*Nachtmusik I*”, “*Nachtmusik II*”と書かれた第二楽章と第四楽章は、明るく、フモールに満ちた内容とは相いれないと述べる。夜は伝統的にフモールと明るさの時間ではないと考えているのである⁴¹³。だがそもそも、性格の異なる五つの楽章からなる巨大で複雑な交響曲が、ひとつのことばですぐいとれるはずもない。やはりこの言葉はとりわけ、ティンパニの連打で幕を開ける C-Dur の華やかなフィナーレに向けられたと考えるのが自然であろう⁴¹⁴。あるいはシュボンホイヤーが言うように、この“*heiter*”という語は、伝統的な「闇から光へ」あるいは「苦難を越えて栄光へ」といった図式に還元される素朴で聴衆受けをねらったものであった可能性ももちろんあるだろう⁴¹⁵。

⁴¹⁰ アルマ・マーラー『グスタフ・マーラー：回想と手紙』、377～378頁（一部改訳）。

⁴¹¹ ド・ラ・グランジュ「交響曲第七番の謎」、135頁。

⁴¹² ド・ラ・グランジュはこのような齟齬のために、「この曲のスコアを細かく検討すればすぐに目につく奇異な事柄を理解し、解明しようとする場合、マーラー自身の言葉に何も期待してはならない。ここでは伝記はまったく役には立たないのだ」とさえ書いている。同前、135頁。

⁴¹³ Fischer, *Gustav Mahler*, 560.

⁴¹⁴ フローロスは、グートマン宛ての手紙の「明るい気分が優勢」という言葉が、第四楽章と第五楽章について書かれたものだという点には疑いがないとしている。See Floros, *Mahler III*, 209.

⁴¹⁵ シュボンホイヤーは、この言葉が興行師に宛てた手紙の中に見られることから、作品の演奏機会を得るための配慮と無関係ではなかったであろうという推論を展開している。See Sponeheuer, *Logik des Zerfalls*, 357.

しかしここで注目したいのは、「明朗」という言葉が、マーラーにおいてはしばしばある興味深い概念と同居していることである。それは、「気味の悪さ／途方もなさ *das Ungeheure*」である。たとえば交響曲第三番について、マーラーは次のように語っている。

それはフモールと明るさ [*Heiterkeit*]、全世界に対する途方もない哄笑 [*ein ungeheures Lachen*] なのさ！⁴¹⁶

第三番について語った別の機会にも、“*Heiterkeit*”と“*das Ungeheure*”は同時に用いられている。この交響曲で全宇宙を表現しようとしたマーラーは、「全てが生き、生きなければならず、ずっと生きてゆくことになる^ア世界」を思い描き、生の永続性を確信する。そして「わたしの父の家には、多くの住処がある」というキリストの言葉を引きつつ、「すべては永遠に、不滅のものとして保護されている」ことに人間は確信をもつべきだと述べた。その「住処」、すなわち天上の世界についてマーラーは以下のように続ける。

それは崇高な明るさ [*Heiterkeit*] に支配された、永遠に光り輝く昼だ。もちろんそれは、神々にとってそうなのであって、人間にとってはぞっとするほど途方もないもの [*das grausig Ungeheure*]、全く捕えようのないものなのだ。⁴¹⁷

すなわち、神の領域にある生の永続が保証された世界は、光に包まれた真昼の世界でありながら、人間にとっては「ぞっとするほど途方もない」世界なのである。似たような感覚はさらに別の機会、すなわち交響曲第四番のはじめの三つの楽章について語った際にも表現されている。

⁴¹⁶ バウアー＝レヒナー『グスタフ・マーラーの思い出』、62頁（一部改訳）。

⁴¹⁷ 同前、122頁（一部改訳）。

そこには、僕らにとってなにかぞっとするような [etwas Schauerlich Grauensvolles]、未知の高みにある世界の明るさ^{ハイターカイト} [Heiterkeit] がある。⁴¹⁸

以上の言葉から明らかになるのは、マーラーが“Heiterkeit”というとき、それは人間の領域を超越した高みにある世界の崇高な輝きを指していたということである。ただしそれは、人間の尺度をはるかに超えているため、人間はそれを「途方もないもの」や「気味の悪いもの」(das Ungeheure / das Schauerliche / das Grauensvolle) と感じざるをえない⁴¹⁹。

第一楽章の主題の唐突な回帰とそこから終結へと至るプロセスも、とってつけたような循環形式という印象を多くの音楽学者に抱かせてきた。たとえば交響曲における「すべての慣習的な要素」の存在をしっかりと認めつつも作品全体の流れに違和感をおぼえたドナルド・ミッチェルが、その違和感を作り出した原因の一つにこの循環形式を数えていたことは疑いがないだろう⁴²⁰。またゴードンにとって、多様な要素を 444 小節も並列的に展開してき

⁴¹⁸ 同前、447 頁。

⁴¹⁹ マーラーにおけるアンビヴァレントな“Heiterkeit”のイメージは、ニーチェに由来するものかもしれない。ニーチェは『悲劇の誕生』の中で、何度も「ギリシャ的明朗 griechische Heiterkeit」という概念に言及している。「明朗」とは、ニーチェによれば、目に見える現象のみならず、その背後あるいはその奥にある現象とは対照的な部分——深く、暗く、途方もないもの——をも考慮した時にはじめて正しく理解される概念である。ここでニーチェは、光の反転現象を例に挙げながら“Heiterkeit”について説明する。たとえば、人間が強引に太陽を見ようとしてまぶしくて目をそらしたときには、治療する手段として、目の前に黒い斑点が浮かぶ。それとは対照的に、ギリシャ悲劇においては、主人公という明るい光の現象は、自然の内部の恐ろしいものを見た目の必然的な産物であり、身の毛のよだつ夜によってそこなわれた目を治療するための、いわば光の斑点なのである。このことを理解することによって、すなわち、表面的な現象のみに目を向けるのではなく、それがあるものの反転現象であることを同時に意識することによって、“Heiterkeit”という概念が正しく理解されるのだとニーチェは主張する。つまりニーチェにとっての“Heiterkeit”は、単なる「明朗さ」を指し示す概念ではなく、それ自体がすでにアンビヴァレントなものであった。むしろ「明朗さ」という語の一義的な意味で“Heiterkeit”を用いるのは、ニーチェにとっては「誤解」にほかならない。ニーチェ『悲劇の誕生』、106～107 頁。

⁴²⁰ ミッチェルは「第一楽章のロ短調（あるいはホ短調）—ホ長調から終楽章のハ長調へと発展している調性構造も含めて、すべての慣習的な要素はそろっているというのに、そ

た後に突然でてくるこの循環形式は、交響曲であることを正当化しようというマーラーの試みのように映った⁴²¹。ゴードンはこれを、有機体秩序を重視した19世紀的な交響曲の象徴とみなしているのである⁴²²。

しかしながら、マーラーの言葉を辿り、交響曲第三番との比較によって明らかになったように、マーラーが交響曲第七番終楽章でありきたりかつ一義的な「明朗」とは異なる“*Heiterkeit*”を見据えていたことを考慮するならば、主題の回帰は、交響曲というジャンルに期待された全体の統一という意味合いにとどまるものではないであろう。輝かしさと人間的尺度を超えた「途方もなさ *das Ungeheure*」の唐突な衝突は、“*heiter*”という言葉でもってのみ描写されうるアンビヴァレントなイメージの実現に不可欠な表現だったのではないだろうか。

交響曲第七番が“*heiter*”という形容詞とともに紹介されたのはたしかに興行師への手紙の中であった。だがこれはおそらく、シュポンホイヤーが推察したような単なる興業向けの宣伝文句ではない。また、一般的にイメージされるような明朗さや陽気さを指すにとどまらない。ディオニュソスの陶酔の中で達成される全との合一、つまりプリミティヴかつ粗暴な自然、そして神との合一と、それに対する人間の畏怖を射程におさめたアンビヴァレントな言葉であった。“*Heiterkeit*”という言葉で表現される神々しい高みには、人間の側からそれをみたときの途方もなさ、それゆえの気味の悪さがつきものなのである。マーラーはこの作品で、自らが表現しようと望む畏怖すべき高みはいかにして達成されうるのかを、最もよく

それぞれの楽章のつながりはいまひとつ納得できない。特に、終楽章を先行する全楽章の論理的帰結として聴き取るためには、そう信じる必要があるのである」と述べ、この交響曲に覚える違和感と戸惑いを隠さない。ドナルド・ミッチェル「グスタフ・マーラー」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』第17巻、渡辺裕訳、東京：講談社、1996年、441頁。

⁴²¹ Gordon, “Mahler’s Seventh Symphony,” 303.

⁴²² ただしゴードンにおいては、唐突な印象をもたらすこの循環形式への志向は、極端な並列、あるいは不連続性と統一性の同居を特徴としたこの楽章の基本方針と一致するものと考えられている。

理解していたのではないだろうか。

8-4. フィナーレ、あるいはディオニュソス的な輪舞

ここで再び、第7章で見たロンド・フィナーレの展開を思い出そう。フィナーレの展開の中心になっていたのは、冒頭 (E) を含む第1リトルネロであった。それを中心に旋回し、高揚していくなかで、個々のセクションの実質的な境界は取り払われていく。そしてこの「中心」には、本章の考察によると、ディオニュソス的なイメージを意識したと思わせる音楽的特徴があった。つまり形式展開と表現内容を併せて考えてみると、ロンド・フィナーレは、旋回しながら陶酔へ至り「ひとつ」になるという意味で、「ディオニュソス的な輪舞」として解釈できるということになる。

音楽と舞踏——それは、ニーチェの『ツァラトゥストラはこう語った』において「最高のもの」を表現する手段として言及されたものである。第二部には、「夜の歌」、「舞踏の歌」、「墓の歌」の章が順に並んでいる。「舞踏の歌」では、生を肯定するツァラトゥストラの歌に合わせて少女たちが踊る。そこでは、ダヌーザーいわく、「ディオニュソス的な陶酔の中で、音楽と舞踏が形而上学的な認識の手段となる」⁴²³。踊っていた少女たちが去ると、やがて「墓の歌」の章が始まる。するとそこには、「わたしは舞踏によるのでなければ、最高の事物の比喩を語るができない！」⁴²⁴という一文が表れるのである。

交響曲第七番を書いた一年後、マーラーはベルナルト・シャルリット Bernard Scharlitt と

⁴²³ Hermann Danuser, *Weltanschauungsmusik* (Schliengen: Argus, 2009), 406. ダヌーザーは続けて、「どんちゃん騒ぎの錯乱のなかで、舞踏するものの体は忘我の状態に陥る。それは音楽の精神からの悲劇の誕生のように、歌によって賛美される」と説明している。Ibid., 406-407.

⁴²⁴ ニーチェ『ツァラトゥストラはこう語った (上)』、192頁。

の会話で、詩人としてのニーチェを高く評価し、「彼のツァラトゥストラは、全面的に音楽の精髓から生み出されたもので、さらに言うならば、ほとんど交響曲のように構成されたものだ」[強調原文] と述べたと伝えられている⁴²⁵。交響曲という「世界」のように構成された『ツァラトゥストラ』において「最高の事物の比喻を語る」手段、つまり舞踏は、マーラーの交響曲第七番という「世界」の表現においても「最高の事物」を表現する手段だったのではないだろうか。

おわりに

交響曲第七番が世界を表現する方法とは、交響曲第三番のように、ひとつずつ段階的に発展しながら「解決」へ向かうプロセスによるものではなかった。それは、自然＝人間＝神の一体化と、それについて人間が感じる途方もない感覚の表現をとおして明らかになるように、ディオニュソス的な陶醉の力によって世界の諸相をひとつにまとめあげる。この交響曲においては、それらが調和的 (harmonisch) というより、共に響く (sym-phonisch) ことによって、多様な側面をもつ途方もない一つの世界が生成するのである。

⁴²⁵ Quoted in Floros, *Mahler III*, 209. Originally in Bernard Scharlitt, “Ein Gespräch mit Mahler,” *Neue Freie Presse*, Vienna 25. May, 1911.

終章

これまでの考察で明らかにしたように、交響曲第七番には、多様なレベルで「あれでもこれでもある」の美学が貫かれていた。とはいえ、相容れないもの、ときには真逆でさえあるものがつねに並列的に宙吊りにされているわけではなかった。世界を構成するアンビヴァレンツは多様な手段によって音楽的表現へともたらされ、ひとつの観点からはすくいとれない世界の多様性が提示されている。第一楽章は同一性と差異によって、第二楽章では瞬間性と永遠性を同時に表現することによって、第三楽章では「無気味なもの」の表現をとおして世の中の不均衡な二元論を明るみに出すことによって、第四楽章では愛の感情の葛藤を表現することによって、第五楽章では「一」と「多」の表現と、度を越えた明るさと気味の悪さを同時に表現することによって、世界のアンビヴァレンツが表現されていた。そしてこのような諸局面がシンメトリー構成の中に入れ込まれ、いふなれば多層的に、共に響くことで (sym-phonisch)、全五楽章がひとつの統一体になるように設計されていた。

そして以上のような、これまでの価値観では「どっちつかず」で「はっきりしない」としか言いようのなかったこの交響曲の当惑させるような在り方は、世紀転換期オーストリアの文化的・社会的コンテクストの枠内で眺めると、多様な要素が共生し、共鳴し合う「世界」をどうにかして表現するための方法として理解されうる。

中心へのアンビヴァレントな態度

シンメトリーは、全体への欲求にほかならない。しかし交響曲第七番のシンメトリーに関

してとりわけ注目すべきは、その中心となる第三楽章が「影」になっていることである。中心を用意しながらそこを「影」にするというイロニシシュな事態は、どう解釈すべきだろうか。

これは、「中心」に対するマーラーのアンビヴァレントな感情の表れとして解釈できるように思われる。ヘンリー・A・リー Henry A. Lea が「周縁の人 man on the margin」と呼んだように⁴²⁶、マーラー個人は「中心」をもたない人物であった。故郷をもたず、どこも自分の居場所と感ずることができなかったマーラーは、どこかに拠りどころとなる「中心」を求めていたのではないだろうか。もちろん、「中心がないこと」をアイデンティティとする彼にとって、それはまたひとつの矛盾となるのであるが。

マーラーが求める中心は、直接的に表現できるものではない。実際この交響曲では中心は用意されるが、そこに置かれるのが「影」であることによって、中心は見かけ上の空席になっている。「影」は、本論で明らかにしたように、光が当てられないことにより、その本来の姿を否定された存在であった。それは、自らの存在を否定しているものを否定するプロセスなくしては、影のままにいるしかない。そのような「影」をあえて中心に据えたこの稀有なかたちは、マーラーにとって中心とは、否定的方法でしか接近することのできない複雑なものであったことを表しているのだろう。あるいは、中心に対するアンビヴァレントな感情が、このような稀有なかたちでもって「世界」を表現することへとマーラーを向かわせたのかもしれない。

⁴²⁶ リーは、「移住、教育、結婚などの様々な理由のために社会のある集団や文化を離れながら他の集団や文化に十分適応することができず、いずれもの周縁 (margin) にあつてそのどちらのメンバーにも属していないと考えているような個人」と社会学で定義される用語「マージナル・マン marginal man」に基づいて、マーラーのマージナリティに関する論考を展開している。ヘンリー・A・リー『異邦人マーラー』渡辺裕訳、音楽之友社、1987年、第1章参照。「周縁の人 man on the margin」はこの著書の原題の一部である。

「最後の舞踏」 ― 夜の終わりと昼のはじまり ―

この交響曲の全体像は、しばしば夜と昼の二元論をとおして解釈されてきた。実際、マーラーがそのように説明したこともあった。また、「夜」と明示された楽章に、明るくまぶしいほどに肯定的な楽章が続いているのはたしかである。ただし、昼夜二元論という観点から全体をみた場合、明るいフィナーレで幕を閉じるからといってこの曲では単純に「昼が勝利している」とみなすのは、やはりどこか判然としない。それは、この曲を貫くアンビヴァレンツ、あるいは永遠の不決断が、昼夜二元論という局面にも浸透しているように思われるからである。

昼と夜は、世界を構成する根本原理である。両者は世界が続くかぎりひたすらに反復されるものである。もし一方が他方に勝利するという事態が生じるのであれば、その時点で昼と夜の反復運動は終了してしまう。マーラーはこの曲で昼か夜かのどちらかを選び、勝利させることによって、その運動を終わらせなかった。フィナーレでは、グロッケンやヘルデンググロッケンによって、永遠性への扉が開かれるようにも見える。しかしマーラーにおける永遠性とは、ある理想の状態が恒常的に持続することではなく、すべてが永遠に繰り返されることにほかならない。そして、その意味での永遠性への予感、つまり永遠の反復への予感がフィナーレには潜んでいる。

フィナーレにはたしかに、永遠の輝きを放つ神の世界の、昼のような明るさが表現されている。ただし、以上のような昼夜二元論の観点から見た場合、これを明示的な「昼の音楽」と呼ぶことには疑問がでてくる。このフィナーレが有する、華やかで楽しい組曲の最後の舞踏のような性格“Kehraus-Charakter”を思い出そう。“Kehraus”は元来、ドイツ語圏の舞踏会でたいてい「真夜中すぎ」に踊られる、宴のフィナーレを飾る舞踏である⁴²⁷。つまり交響

⁴²⁷ *Grove Music Online*, s. v. “Kehraus,” by Michael Tilmouth, accessed July 22, 2013,

曲全体を見渡したときに明らかになるのは、ロンド・フィナーレが、これまで奏でられてきた「夜」の音楽の後にはじまる、文字通りの「最後の舞踏 **Kehraus**」だということである。つまりそれは、夜の終わりを告げると同時に、ふたたび廻ってくる昼を予感させるアンビヴァレントなもの、すなわち「昼への音楽」でもあるのだ。

*

交響曲第七番には、このようにどの局面から見ても、あるいはどこまで掘り下げても、アンビヴァレントが貫かれている。これはまさに、アンビヴァレントという世界なのである。

参考文献

- アドルノ、テオドール・W. 『マラー：音楽観相学』 (Adorno, Theodor W. *Mahler: Eine musikalische Physiognomik*. Frankfurt a. M., 1960) 龍村あや子訳、東京：法政大学出版局、1999年。
- Adorno, Theodor W. “Mahler: Wiener Gedenkrede.” In *Gesammelte Schriften*, Band 16, ed. by Rolf Tiedemann, 323-350. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Agawu, Kofi. “Narrative Impulse in the Second Nachtmusik from Mahler’s Seventh Symphony.” In *Analytical Strategies and Musical Interpretation: Essays on Nineteenth- and Twentieth Century Music*, ed. by Craig Ayrey and Mark Everist, 226-241. New York: Cambridge University Press, 1996.
- バウアー＝レヒナー、ナターリエ 『グスタフ・マラーの思い出』 (Bauer-Lechner, Natalie. *Gustav Mahler: In den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lecher*. Hamburg, 1984) 高野茂訳、東京：音楽之友社、1988年。
- Bauman, Zygmunt. *Moderne und Ambivalenz: Das Ende der Eindeutigkeit*. (Baumann, Zygmunt. *Modernity and Ambivalence*. New York, 1991) Translated by Martin Suhr. Hamburg: Hamburger Edition, 2005.
- Bekker, Paul. *Gustav Mahlers Sinfonien*. Berlin: Schuster & Loeffler, 1921.
- ブラウコップフ、ヘルタ編 『マラー書簡集』 (Blaukopf, Herta. *Gustav Mahler Briefe*. Wien, 1996) 須永恒雄訳、東京：法政大学出版局、2008年。
- ブロッホ、ヘルマン 『ホフマンスタールとその時代』 (Broch, Hermann. *Hofmannsthal und seine Zeit*. Frankfurt am Main, 1947/48) 菊盛英夫訳、筑摩書房、1971年。
- 。「全体小説論：『罪なき人々』の成立をめぐる」、『ホフマンスタールとその時代』(Broch Hermann. “Entstehungsbericht zu *den Schuldlosen*. In *Kommentierte Werkausgabe*. Bd. 5. ed. by Paul Michael Lützeler, 323-328. Frankfurt am Main, 1950) 菊盛英夫訳、筑摩書房、1971年。
- Csáky, Moritz. “Die Wiener Moderne: Ein Beitrag zu einer Theorie der Moderne in Zentraleuropa.” In *Nach Kakanien. Annäherung an die Moderne*, ed. by Rudolf Haller, 59-102. Wien: Böhlau, 1996.
- Celestini, Federico. *Die Unordnung der Dinge. Das musikalische Grotteske in der Wiener Moderne (1885-1914)*. Stuttgart: Steiner Verlag, 2006.
- Cooke, Deryck. *Gustav Mahler: An Introduction to His Music*. 2d ed. Cambridge: Cambridge University Press. 1988.
- Danuser Hermann. “Erkenntnis oder Verblendung?” In *The Seventh Symphony of Gustav Mahler: A Symposium*, ed. by James L. Zychowicz, 107-123. Madison: A-R Editions, Inc., 1990.

- . *Gustav Mahler und seine Zeit*. Laaber: Laaber-Verlag, 1991.
- . *Weltanschauungsmusik*. Schliengen: Argus, 2009.
- Darcy, Warren. “Rotational Form, Teleological Genesis, and Fantasy-Projection in the Slow Movement of Mahler’s Sixth Symphony.” *19th-Century Music* 25, no. 1 (Summer 2001): 49-74.
- Davison, Peter. “Nachtmusik I: Sound and Symbol.” In *The Seventh Symphony of Gustav Mahler: A Symposium*, ed. by James L. Zychowicz, 68-73. Madison: A-R Editions, Inc., 1990.
- . “Nachtmusik II: ‘Nothing but Love, Love, Love?’” In *The Seventh Symphony of Gustav Mahler: A Symposium*, ed. by James L. Zychowicz, 98-106. Madison: A-R Editions, Inc., 1990.
- ド・ラ・グランジュ、アンリ＝ルイ 「交響曲第七番の謎」、『グスタフ・マーラー：失われた無限を求めて』（de La Grange, Henry-Louis. “L’Énigme de la Septième.” In *The Seventh Symphony of Gustav Mahler: A Symposium*, ed. by James L. Zychowicz, 13-26. Madison: A-R Editions, Inc., 1990） 船山隆、井上さつき共訳、東京：草思社、1993年。
- de La Grange, Henry-Louis. *Gustav Mahler, vol. III: Vienna: Triumph and Disillusion (1904-1907)*. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- . *Gustav Mahler, vol. IV: New Life Cut Short (1907-1911)*. Oxford: Oxford University Press, 2008.
- de La Motte, Diether. *Musikalische Analyse*. Kassel: Bärenreiter, 1968.
- . *Harmonienlehre*. Kassel: Bärenreiter, 1978.
- Draughon, Francesca. “Dance of Decadence: Class, Gender, and Modernity in the Scherzo of Mahler’s Ninth Symphony.” *Journal of Musicology* 20, no. 3 (Summer 2003): 388-413.
- Filler, Susan M. “Alfredo Casella and Mahler’s Seventh Symphony” In *The Seventh Symphony of Gustav Mahler: A Symposium*, ed. by James L. Zychowicz, 135-146. Madison: A-R Editions, Inc., 1990.
- Fischer, Jens Malte. *Gustav Mahler: Der fremde Vertraute*. Wien: Bärenreiter-Verlag, 2003.
- Floros, Constantin. *Gustav Mahler vol. II: Mahler und die Symphonik des 19. Jahrhunderts in neuer Deutung*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1977.
- . *Gustav Mahler vol. III: Die Symphonien*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1985.
- . “Tag und Nacht in Wagners Tristan und in Mahlers Siebenter Symphonie.” *Österreichische Musikzeitschrift* 49, no. 1 (1994): 9-17.
- フロイト、ジークムント 『無気味なもの』（Freud, Sigmund. “Das Unheimliche.” In *Werke aus den Jahren 1917-1920. Sigmund Freud gesammelte Werke*. Frankfurt, 1960） 種村季弘訳、東京：河出書房新社、1995年。
- Geck, Martin. “Siebte Symphonie.” In *Mahler Handbuch*, ed. by Bernd Sponheuer and Wolfram Steinbeck, 312-328. Stuttgart: Metzler/ Bärenreiter, 2010.
- Gordon, Steven Allen. “Mahler’s Seventh Symphony: Modernism, and the Crisis of Austrian

- Liberalism.” PhD diss., University of California, 1998.
- Hefling, Stephen E. “‘Ihm in die Lieder zu blicken’ – Mahler's Seventh Symphony Sketchbook.” In *Mahler Studies*, ed. by Stephen E. Hefling, 169-216. Cambridge: Cambridge University Press, 1997.
- Houser, Krista Lea. “‘Schattenhaft’ in Mahler's Seventh and Ninth Symphonies: An Examination of a Passage in Adorno’s Mahler: A Musical Physiognomy.” Master’s thesis, University of North Texas, 2007.
- Jameux, Dominique. “L’École de Vienne face à la VIIème Symphonie de Gustav Mahler.” In *The Seventh Symphony of Gustav Mahler: A Symposium*, ed. by James L. Zychowicz, 124-134. Madison: A-R Editions, Inc., 1990.
- ジョンストン、ウィリアム『ウィーン精神 1、2—ハプスブルク帝国の思想と社会』(Johnston, William M. *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History, 1898-1938*. Berkeley, 1972) 井上修一、岩切正介、林部圭一訳、東京：みすず書房、1986年。
- Jones Ernest. *Sigmund Freud: Life and Work, vol. II: Years of Maturity 1901-1919*. London: Basic Books, 1955.
- Jungheinrich, Hans-Klaus. “Nach der Katastrophe: Anmerkungen zu einer aktuellen Rezeption der Siebten Symphonie.” In *Mahler: Eine Herausforderung: Ein Symposium*, ed. by Peter Ruzicka, 182-198. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1977.
- Klemperer, Otto. *Meine Erinnerungen an Gustav Mahler und andere autobiographische Skizzen*. Freiburg i.Br.: Atlantis Verl, 1960.
- Knapp, Raymond. *Symphonic Metamorphoses: Subjectivity and Alienation in Mahler’s Re-Cycled Songs*. Middletown, CT: Wesleyan University Press, 2003.
- Kramer Lawrence. *Music as Cultural Practice: 1800-1900*. Berkeley: University of California Press, 1990.
- Kramer, Jonathan D. “Postmodern Concept of Musical Time.” *Indiana Theory Review* 17, no. 2 (Fall 1996): 21-62.
- Krueger, Wolfgang. *Das Nachtstück: Ein Beitrag zur Entwicklung des einsätzigen Pianofortestückes im 19. Jahrhundert*. München: Musikverlag Emil Katzwichler, 1971.
- リー、ヘンリー・A. 『異邦人マーラー』(Lea, Henry A. *Gustav Mahler: Man on the Margin*. Bonn, 1985) 渡辺裕訳、音楽之友社、1987年、第1章参照。
- MacGrath, William J. *Dionysian Art and Populist Politics in Austria*. New Haven: Yale University Press, 1974.
- マーラー、アルマ『グスタフ・マーラー：回想と手紙』(Mahler, Alma. *Gustav Mahler, Erinnerungen und Briefe*. 2d. ed. Amsterdam, 1949) 酒田健一訳、東京：白水社、1973年。
- Metzger, Christoph. “Issues in Mahler Reception: Historicism and Misreadings after 1960.” In *The Cambridge Companion to Mahler*, ed. by Jeremy Barham, 203-216. Cambridge: Cambridge

- University Press, 2007.
- Micznik, Vera. "Mahler and 'The Power of Genre'." *The Journal of Musicology* 12, no. 2 (Spring 1994): 117-151.
- . "Music and Aesthetics: The Programmatic Issue." In *The Cambridge Companion to Mahler*, ed. by Jeremy Barham, 35-48. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Mitchell, Donald. "Mahler's Enigmatic Symphony." *The Listener* lxxix (1963): 649.
- . *Gustav Mahler: The Wunderhorn Years*. Berkeley: University of California Press, 1975.
- . "Chronology." In *Gustav Mahler: Facsimile Edition of the Seventh Symphony*, ed. by Donald Mitchell and Edward R. Reilly, 19-30. Amsterdam: Rosbeek Publishers, 1995.
- . "Reception." In *Gustav Mahler: Facsimile Edition of the Seventh Symphony*, ed. by Donald Mitchell and Edward R. Reilly, 31-74. Amsterdam: Rosbeek Publishers, 1995.
- . "Mahler in Prague (1908)." In *Mahler Companion*, ed. by Donald Mitchell and Andrew Nicholson, 400-406. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- ミルネール、マックス『ファンタスマゴリア：光学と幻想文学』(Milner, Max. *Fantasmagolie: Essai sur l'optique fantastique*. Paris, 1982) 川口顕弘、篠田知和基、森永徹共訳、東京：ありな書房、1994年。
- Monelle, Raymond. "'Mahler' and 'Gustav'." In *The Sense of Music: Semiotic Essays*, 170-195. Princeton University Press, 2000.
- Moretti, Franco. *Modern Epic: The World System from Goethe to García Márquez*. Translated by Quintin Hoare. London: Verso, 1996.
- Newcomb, Anthony. "Narrative Archetypes and Mahler's Ninth Symphony." In *Music and Text: Critical Inquiries*, ed. Steven Paul Scher, 118-136. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.
- ニーチェ、フリードリヒ『悲劇の誕生』(Nietzsche, Friedrich. *Der Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. [Orig. pub.1872] In *Friedrich Nietzsche. Gesammelte Werke*, 3. Bd., München: Musarion Verlag, o. J. 1966) 秋山英夫訳、東京：岩波書店、2010年。
- . 『ツァラトウストラはこう言った(上)(下)』(Nietzsche, Friedrich. *Also sprach Zarathustra*. [Orig. pub. 1883-1885.] 氷上英廣訳、東京：岩波書店、2010年。
- Painter, Karen. "Mahler und Publikum." In *Gustav Mahler. Interpretation seiner Werke*. Translated by Oliver Steinert-Lieschied and Peter Revers, ed. by Oliver Korte and Peter Revers, 119-137. Laaber: Laaber Verlag, 2011.
- Painter, Karen, and Bettina Varwig. "Mahler's German-Language Critics." In *Mahler and His World*, ed. by Karen Painter, 268-379. Oxford: Princeton University Press, 2002.
- レートリヒ、ハンス、F. 「ブルックナーとマーラー」 (Redlich, Hans F. *Bruckner and Mahler*. London, 1955, rev. ed., 1963)、エルンスト・クシェネク／ハンス・レートリヒ『グスタ

- フ・マーラー：生涯と作品』和田亘訳、東京：みすず書房、1981年。
- Reilly, Edward R. “The Manuscripts of the Seventh Symphony.” In *Gustav Mahler: Facsimile Edition of the Seventh Symphony*, ed. by Donald Mitchell and Edward R. Reilly, 75-95. Amsterdam: Rosbeek Publishers, 1995.
- Revers, Peter. “‘Return to the Idyll’: The Night Pieces in Gustav Mahler’s Seventh Symphony.” In *Colloque International Gustav Mahler 25. 26. 27. Janvier 1985*, 40-51. Paris: Société Européenne des Arts Graphique, 1986.
- . “The Seventh symphony.” In *The Mahler Companion*, ed. by Donald Mitchell and Andrew Nicholson, 376-399. Oxford: Oxford University Press, 1999.
- Rosenberg, Wolf. “Mahler und die Avantgarde: Kompositionstechnisches Vorbild oder geistige Sympathie?” In *Gustav Mahler: Sinfonie und Wirklichkeit*, ed. by Otto Kolleritsch, 81-92. Graz: Universal Edition for the Institut für Wertungsforschung, 1977.
- Ruzicka, Peter. “Befragung des Materials: Gustav Mahler aus der Sicht aktueller Kompositionsästhetik.” In *Mahler: Eine Herausforderung: Ein Symposium*, ed. by Peter Ruzicka, 101-120. Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1977.
- Sachs, Hanns. *Freud: Meister und Freund*. (Originally published as: *Freud: Master and Friend*, Cambridge, 1944) Translated by Emmy Sachs. Frankfurt am Main: Ullstein GmbH, 1982.
- Samuels, Robert. *Mahler’s Sixth Symphony: A Study in Musical Semiotics*. Cambridge: Cambridge University Press, 1995.
- Scherzinger, Martin. “The Finale of Mahler’s Seventh Symphony. A Deconstructive Reading.” *Music Analysis* 14, no. 1 (1995): 69-89.
- Schoenberg, Arnold. *Style and Idea*. Edited by Leo Stein. Berkeley: University of California Press, 1984.
- シヨースキー、カール『世紀末ウィーン：政治と文化』(Schorske, Carl E. *Fin-de-Siècle Vienna: Politics and Culture*. New York, 1980) 安井琢磨訳、東京：岩波書店、1983年。
- シヨーパーンハウアー、アルトゥール『意思と表象としての世界—正編 (2)』(Schopenhauer, Arthur. *Die Welt als Wille und Vorstellung*. 2. Aufl., 2Bde., Erster Band [1819] 1844) 東京：白水社、1975年。(シヨーパーンハウアー全集第3巻、第3版)
- Seth, Monahan. “Success and Failure in Mahler’s Sonata Recapitulations.” *Music Theory Spectrum* 33, no. 1 (Spring 2011): 37-58.
- Sine, Nadine. Review of *The Seventh Symphony of Gustav Mahler: A Symposium. Cincinnati: 1990*, ed. by James L. Zychowicz. In *Current Musicology* 55 (Fall 1993): 105-112.
- Solvic, Morten. “Culture and Creative Imagination: The Genesis of Gustav Mahler’s Third Symphony.” PhD diss., University of Pennsylvania, 1992.
- . “Cosmology and Science in Gustav Mahler’s Third Symphony.” In *Mahler im Kontext/*

- Contextualizing Mahler*, ed. by Erich Wolfgang Partsch and Morten Solvik, 207-232. Wien: Böhlau Verlag, 2011.
- Specht, Richard. "Thematische Novitäten-Analysen I: Mahlers Siebente Symphonie." *Der Merker* I (1909): 1-8.
- . *Gustav Mahler*. Berlin: Schuster & Loeffler, 1913.
- Sponheuer, Bernd. *Logik des Zerfalls: Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*. Tutzing: Hans Schneider, 1978.
- Stefan, Paul. *Gustav Mahler: Eine Studie über Persönlichkeit und Werk*. München: R. Piper & Co., 1910.
- Subotnik, Rose Rosengard. "Kant, Adorno, and the Self-Critique of Reason: Toward a Model for Music Criticism." In *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991.
- Swarowsky, Hans. *Wahrung der Gestalt: Schriften über Werk und Wiedergabe, Stil und Interpretation in der Musik*. Wien: Universal Edition, 1979.
- Szmolyan, Walter. "Schönbergs Wiener Verein für musikalische Privataufführungen." In *Arnold Schönberg: Gedenkausstellung 1974*, ed. by Ernst Hilmar, 71-82. Wien: Universal Edition, 1974.
- Tarasti Eero. Review of *Mahler's Sixth Symphony: A Study in Musical Semiotics*, by Robert Samuels. In *Journal of the Royal Musical Association* 123, no. 1 (1998): 122-127.
- Tasaststjerna Erik. *Sibelius: Volume II: 1904-1914*. Translated by Robert Layton. Berkeley: University of California Press, 1986.
- トゥールミン、シュテファン/ジャニク、アラン『ウィトゲンシュタインのウィーン』(Toulmin, Stephen, and Allan Janik. *Wittgenstein's Vienna*. New York, 1973) 藤村龍雄訳、TBS ブリタニカ、1978年。
- Wandel, Juliane. *Die Rezeption der Symphonien Gustav Mahlers zu Lebzeiten des Komponisten*. Frankfurt am Main: P. Lang, 1999.
- Wildgans Friedrich. "Gustav Mahler und Anton Webern." *Österreichische Musikzeitschrift* 15, no. 6 (1960): 302-306.
- Williamson, John. "Mahler and Episodic Structure: The First Movement of the Seventh Symphony." In *The Seventh Symphony of Gustav Mahler: A Symposium*, ed. by James L. Zychowicz, 27-46. Madison: A-R Editions, Inc., 1990.
- . "New Research Paths in Criticism, Analysis and Interpretation." In *The Cambridge Companion to Mahler*, ed. by Jeremy Barham, 262-274. Cambridge: Cambridge University Press, 2007.
- Wilhelmer, Olaf. "Eine große Nachtmusik: Pamphlet Nr. 37 für das Konzert der Berliner Philharmoniker im Januar 2009."

<http://www.berliner-philharmoniker.de/forum/programmhefte/details/heft/eine-grosse-nachtmusik/>
(accessed May 30, 2010).

- Zychowicz, James L. “Ein schlechter Jasager: Considerations on the Finale of the Seventh Symphony.”
In *The Seventh Symphony of Gustav Mahler: A Symposium*, ed. by James L. Zychowicz, 98-106. Madison: A-R Editions, Inc., 1990.
- . “Gustav Mahler’s Second Century: Achievements in Scholarship and Challenges for Research.”
Notes 67, no. 3 (March 2011): 457-482.

事典項目

- Bent, Ian D. “Hermeneutic.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., Oxford University Press, 2007.
- Mitchell, Donald. “Gustav Mahler.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., by Stanley Sadie, London 1980 (邦訳 ミッチェル、ドナルド「グスタフ・マーラー」、『ニューグロヴ世界音楽大事典』第17巻、渡辺裕訳、東京：講談社、1996年、431～444頁)
- Grove Music Online*, s. v. “Kehraus,” by Michael Tilmouth, accessed July 22, 2013, <http://www.oxfordmusiconline.com/>

日本語文献

- 池内紀（編）『ウィーン世紀末文学選』、東京：岩波文庫、2008年。
- 大津留厚『ハプスブルクの実験：多文化共存を目指して』中公新書、東京：1995年。
- 『ハプスブルクの実験：多文化共存を目指して』増補改訂版、東京：春風社、2007年。
- 仲正昌樹『モデルネの葛藤：ドイツ・ロマン派の〈花粉〉からデリダの〈散種〉へ』東京：御茶の水書房、2001年。
- 西村雅樹『言語への懐疑を超えて：近・現代オーストリアの思想と文学』東京：東洋出版、1995年。
- 『世紀末ウィーン文化探求：「異」への関わり』東京：晃洋書房、2009年。
- 平田達治『輪舞の都ウィーン：円型都市の歴史と文化』東京：人文書院、1996年。
- 満留伸一郎「方法の生まれる国：カカーニエン、あるいはある全体性の強いられたストラテジー」、『オーストリア文学研究』第23号、2007年、11～18頁。
- 中央大学人文科学研究所（編）『ウィーン その知られざる諸相：もうひとつのオーストリア』東京：中央大学出版部、2000年。

楽譜

- Mahler, Gustav. *Symphonie Nr. 2. in fünf Sätzen für großes Orchester, Sopran- und Altsolo und gemischten Chor*. Edited by Erwin Ratz. Wien: Universal Edition, 1971. (Sämtliche Werke, Kritische Gesamtausgabe, Band II)
- . *Symphonie Nr. 3. in sechs Sätzen für großes Orchester, Altsolo, Knabenchor und Frauenchor*. Edited by Erwin Ratz. Wien: Universal Edition, 1974. (Sämtliche Werke, Kritische Gesamtausgabe, Band III)
- . *Symphonie Nr. 5 : in fünf Sätzen für großes Orchester*. Edited by Erwin Ratz. Frankfurt: C. F. Peters, 1964. (Sämtliche Werke, Kritische Gesamtausgabe, Band V)
- . *Symphonie Nr. 7 in fünf Sätzen für großes Orchester*. Edited by International Gustav-Mahler-Gesellschaft. Berlin: Bote & Bock, 1960. (Sämtliche Werke, Kritische Gesamtausgabe, Band VII)
- Mitchell, Donald, and Edward R. Reilly (eds.). *Gustav Mahler: Facsimile Edition of the Seventh Symphony*. Amsterdam: Rosbeek Publishers, 1995.
- Wagner, Richard. *Die Meistersinger von Nürnberg*. New York: Dover Publications, Inc.1976.

謝辞

最後に、六年にわたる研究を経済的に支援してくださった諸機関と、執筆を支えてくださった方々への感謝を記したい。まず日本学術振興会には、2009年4月から2011年3月末まで特別研究員（DC2）の立場を与えていただいた。また2010年10月からは指導委託という形で、海外の研究機関で研鑽を積む機会を与えていただいた。2011年10月から2013年6月末日にかけては、オーストリア政府奨学金により、国費留学生としてオーストリアで研究することが叶った。

指導教員の土田英三郎先生、片山千佳子先生、大角欣矢先生、福中冬子先生、戸澤義夫先生には、最後の三年間はほとんど日本にいなかったにもかかわらず、節目で多くの貴重なアドバイスをいただいた。特に主任指導教員の土田英三郎先生は論文全体の構想の相談や添削に何度も応じてくださり、細かい間違いや言い回しを的確に指摘してくださった。戸澤義夫先生には、京都まで学会の応援に来ていただいたり、いくつもの論点に有益な示唆をいただいたりした。佐賀大学の高野先生には、マーラー研究に不可欠な多くの資料を提供していただいただけでなく、共同研究までさせていただいた。学ぶことが多く、たいへん有益な機会であった。そしてオーストリアのグラーツ、インスブルックで執筆者をこころよく受け入れてくださったフェデリコ・チェレスティーニ Federico Celestini 教授は、つたないドイツ語を話す私の言葉にいつもじっくりと耳を傾け、多くの助言をくださった。ドイツ文学者の満留伸一郎先生には、留学に際して様々なアドバイスをいただき、ドイツ語の相談にも応じていただいただけでなく、頭の中のアイディアを書き出せば即論文になると思っていた甘い考えをたたき直し、ほとんど「妄想」レベルの私の考えが他人と共有できる言葉になるまで辛抱強くお付き合いいただいた。

最後に、博士論文執筆を支えてくれた家族をはじめ、ここでは触れられなかった多くの日本、そしてオーストリアの先生方、さらには諸先輩方、友人たちに心から感謝申しあげる。

あとがき

どなたか一人のご尽力がなくてもこのようなかたちで論文を完成させることはできなかつた。本当にありがとうございました。

2014年 3月