

G.マーラーの歌曲に遍在する言葉と音楽の関係

— G.マーラー《子どもの魔法の角笛》歌曲集の楽曲分析と演奏法の一提案 —

東京藝術大学大学院音楽研究科音楽専攻(博士後期課程)

研究領域 声楽・研究分野 独唱(メゾソプラノ)

平成 23 年度入学

学籍番号 2311903

梁取里

論文内容の要旨

学籍番号：2311903

氏名(ふりがな)：梁取 里(やなとり さと)

論文題目：G. マーラーの歌曲に遍在する言葉と音楽の関係

—— G. マーラー《子どもの魔法の角笛》歌曲集の楽曲分析と演奏法の一提案 ——

筆者が初めてグスタフ・マーラーの歌曲に出逢ったのは、大学院に入学して間もない頃、大学の奏楽堂で行われた G. マーラーの《子どもの魔法の角笛》のコンサート前にプレトークがあり、その際に演奏する機会をいただいた時であった。マーラーの歌曲に初めて触れ、楽譜を読み進めていくうちに、同時代の作曲家と比べ突出した異質感と、聴き手の立場に立った時の歌曲の印象的な旋律に、否応なしに惹きつけられた。と同時に、彼の歌曲に対する、人を惹きつけて止まない「違和感」への疑問と、歌い手の立場から捉えた彼の歌曲に対するアプローチの難しさ、また高度なテクニックの必要性に苛まれるようになった。それ故、筆者の博士課程において、「魅力」と「違和感」を兼備するマーラーの作品への追究を、大きな研究課題として掲げることとなる。また、演奏者の一人としてリーダーアーベントの際、いつも課題として考えていることがある。例えば、母国語ではない歌曲を演奏する際であっても、外国語の歌詞とそれに付曲されている音楽との融合性の魅力を、聴き手に楽しんでもらいたいという思いを持っている。日本において、日本語の作品を演奏する際、聴き手になるお客様の大半が日本語を母国語にしているか日本語に親しみを持っている方ということが多くであろう。しかしドイツ語や他の外国語の歌曲を演奏会のプログラムに入れている場合は、少しでも海外の作品に親しみと興味を持ってもらえるように、その曲の本来の魅力を伝えられるよう、演奏者側に大きな課題が常にもたらされている。聴き手が音楽と言葉(ここでは特に母国語以外の作品を指す)を楽しめるように工夫をすることは演奏者の使命だと、筆者は考える。この課題と向き合わない限り、聴き手側の「この外国語はわからないから」という理由で、日本において更に海外の歌曲作品を演奏する機会が減り続けていくと危惧している。

また、今日世界中で、リーダーアーベントにおける様々な試みが行われている。筆者もドイツ留学中に、「立ち」などがついた、オペラに近いリーダーアーベントを観た経験がある。歌曲以外に様々な趣向が凝らしてある舞台であったが、終演後もの足りなさを感じたのだ。それは何故だろうか。演奏者側が、歌曲の魅力でもある物語を想像できる「柔軟性」を聴き手から排除してしまったからではないだろうか。

これらの今までの経験を活かし、博士学位審査の際に採り上げる G. マーラーの《子どもの魔法の角笛》に焦点を置き、音楽分析を基に聴き手と演奏者、両立場に立ち、演奏者が作り出す世界と聴き手が想像する「柔軟性」を兼備する演奏法の一提案を追究する。

本論文第一章ではマーラーの《子どもの魔法の角笛》のピアノ伴奏版とオーケストラ伴奏版の比較分析を行った。その際に、Renate Hilmar-Voit 『Im Wunderhorn-Ton』の第1章“Die Liedertexte und ihre Vorlagen in “Des Knaben Wunderhorn” :”に記されている、G. マーラーの《角笛》歌曲における詩内容分類概要から、今回音楽分析をする歌曲を選曲した。比較分析における着目点は、まず一つに、オーケストラ伴奏版とピアノ伴奏版における主な相違点、音、和声、指示記号などについて、二つ目の着目点は、マーラー作曲時の各楽曲の手稿または初版との重要な相違点について、研究を進めることにした。

第二章においては、ドイツ民謡詩集『子どもの魔法の角笛』の原詩と民謡旋律の音楽的要素の反映について追及し、歌曲の原詩とマーラーが改変した詩を並べ、詩の特徴と重要視すべき点を探っていった。同章第2節においては、元の民謡旋律の《角笛》歌曲における音楽的要素の反映と題し、Hg. von Erich Stockmann, *Des Knaben Wunderhorn: in den Weise seiner Zeit*. Akademie-Verlag = Berlin, 1958.に記載されている、民謡詩集『子どもの魔法の角笛』の詩の、元の民謡旋律の音楽的要素が《角笛》歌曲でどのように反映されているか分析を進めていった。

第3章では、前章までの音楽比較分析を基に、《子どもの魔法の角笛》歌曲の演奏法の一提案をしている。更に終章においては、マーラーの《子どもの魔法の角笛》においての特徴と、演奏者として楽譜を読み込んでいく上での留意点について総括を記している。そこで筆者が述べていることは、演奏者がマーラー作品の譜面を読み込む際の留意点には、目に見える要素と、目に見えない要素が存在する。対極関係にあるこの2点について注目することがマーラーの作品を演奏する上での大きな鍵となる。それを見つけ出すことが出来た時に、聴き手にとっての言葉から想像する「柔軟性」を生み出し、演奏者としてその歌曲の大きな魅力を提供することが出来るのだ。

目 次

凡例

序章・・1

第1章 《子どもの魔法の角笛》のピアノ伴奏版とオーケストラ伴奏版の比較・・・・・・・・・・6

第1節 Renate Hilmar・Voit による G. マーラーの《子どもの魔法の角笛》歌曲
の詩内容の分類

第2節 ピアノ伴奏版とオーケストラ伴奏版の相違点・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・12

- 1) Urlicht 原光
- 2) Wer hat dies Liedlein erdacht!? 誰がこの歌を作ったの!?
- 3) Lob des hohen Verstandes 高き知性を讃えて
- 4) Rheinlegendchen ラインの小伝説
- 5) Wo die schönen Trompeten blasen 美しいトランペットの鳴り響くところ

第2章 ドイツ民謡詩集『子どもの魔法の角笛』の原詩と民謡旋律の音楽的要素の反映 99

第1節 G. マーラーの《角笛》歌曲集に採用された詩と自身による詩の改変・100

- 1) Urlicht 原光
- 2) Wer hat dies Liedlein erdacht!? 誰がこの歌を作ったの!?
- 3) Lob des hohen Verstandes 高き知性を讃えて
- 4) Rheinlegendchen ラインの小伝説
- 5) Wo die schönen Trompeten blasen 美しいトランペットの鳴り響くところ

第2節 元の民謡旋律の《角笛》歌曲における音楽的要素の反映・・・・・・・・・・・・・・117

- 1) Wer hat dies Liedlein erdacht!? 誰がこの歌を作ったの!?
- 2) Rheinlegendchen ラインの小伝説
- 3) Wo die schönen Trompeten blasen 美しいトランペットの鳴り響くところ

第3章 《子どもの魔法の角笛》歌曲の演奏法の一提案・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・130

- 1) Urlicht 原光
- 2) Wer hat dies Liedlein erdacht!? 誰がこの歌を作ったの!?
- 3) Lob des hohen Verstandes 高き知性を讃えて
- 4) Rheinlegendchen ラインの小伝説
- 5) Wo die schönen Trompeten blasen 美しいトランペットの鳴り響くところ

終章・・163

参考文献表

凡例

中黒	・	名詞の並列
ピリオド	.	名前の省略
引用符	“ ”	欧文の引用文、句
一重ギユメ	〈 〉	作品集の中の曲名
二重ギユメ	《 》	作品名、または作品集名
パーレン	()	補足的な説明
かぎ括弧	「 」	和文引用文、力点を置く事項
二重かぎ括弧	『 』	書名、雑誌名
波ダーシ	～	和文中の数字の範囲を示す
リーダー	[...]	中略
二倍ダーシ	——	挿入句
ハイフン	—	外国語の文綴り
矢印	→	音程、調性の移動を示す

* * * * *

- Klf Fassung für Singstimme und Klavier ピアノ伴奏版譜
Of Fassung für Singstimme und Orchester オーケストラ伴奏版譜
Ms Manuskript 手稿(ピアノ伴奏版)
EA Erstausgabe 初版(ピアノ伴奏版)
Sk Skizze スケッチ、簡単な草案
AG Mahler, Gustav. *Fünfzehn Lieder, Humoresken und Balladen aus Des Knaben Wunderhorn für Singstimme und Klavier*. Kritische Gesamtausgabe, Leitung: Karl Heinz Füssli; Reinhold Kubik, Herausgegeben der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, vorgelegt von Renate Hilmar-Voit, unter Mitarbeit von Thomas Hampson, Wien: Universal Edition. 1993,
DKW I, II, III Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder, gesammelt von Achim von Arnim und Clemens Brentano, 3Bde., Heidelberg 1806/08
IWZ 『Des Knaben Wunderhorn: in den Weisen Zeit』
T. 小節数

序章

筆者が初めてグスタフ・マーラーの歌曲に出逢ったのは、大学院に入学して間もない頃、大学の奏楽堂で行われた G. マーラーの《子どもの魔法の角笛》のコンサート前にプレトークがあり、その際に演奏する機会をいただいた時であった。当時、大学院ではアルバン・ベルクの《七つの初期の歌》を研究テーマに修士論文を執筆したいと決めていたため、朝晩毎日 A. ベルクの曲はもちろん、世紀末前後の作曲家の作品をひたすら聴いていたのを覚えている。その時期にマーラーの歌曲に初めて触れ、楽譜を読み進めていくうちに、同時代の作曲家と比べ突出した異質感と、聴き手の立場から聴いた彼の歌曲の耳に残る印象的な旋律に対し、歌い手としてその歌曲たちと向き合った際に立ちはだかる峠の巨大さに、とてつもない距離感と果てしなさを感じた。

はじめはそうのように筆者にとってマイナスなイメージの強い作曲家であったが、前述したプレトークでの演奏会の他に、大学院でのドイツ歌曲の授業において、その時のテーマとして採り上げられ、また先生が出演される演奏会を聴きに行った際のプログラムが G. マーラーの交響曲であったりと、不思議と彼の音楽に触れる機会が増え、自然と自らマーラーの他の曲も聴いてみたいと思い始めた。中でも交響曲第 2 番にも出てくるアルトソロの〈Urlicht 原光〉に強い憧れを抱くようになった。

次第に博士課程においてマーラー歌曲の演奏研究をしていきたいと思うようになり、現在に至る。第一回博士リサイタルにおいては G. マーラーの歌曲へのアプローチとして、J. ブラームスと E. W. コルンゴルトの歌曲を演奏した。第二回目の博士リサイタルでは、G. マーラーの《リュッケルトの詩による五つの歌曲》をプログラムの軸とし、このチクルスの新しい演奏形態への提案、そして挑戦として、一度《五つの歌曲》というチクルスの枠組みを取り除き、5つの各曲を独立した一歌曲と捉え直した上で、これらのテキストにテーマと物語性を持たせながら、他の作曲家、F. シューベルト、J. ブラームス、H. ヴォルフ、M. レーガー、R. シュトラウス、H. アイスラーの歌曲と組み合わせてプログラムを構成した。終演後の指導教員会議での先生方からの御講評では、筆者の技術的な問題も含め、新しい試みとして行ったプログラム構成に対しても厳しいご意見、ご指導をいただく結果となった。

第 2 回博士リサイタルのプログラム構成は次のようなものである。

第 2 回 梁取里 博士リサイタル プログラム

2016 年 3 月 31 日 東京藝術大学構内第 1 ホール

Ich atmet' einen linden Duft!* 私はやわらかな香りを吸い込んだの！ (G. Mahler)

Dass sie hier gewesen! D775 それらがここにあったことを！(F. Schubert)
Gretchen am Spinnrade D118 糸を紡ぐグレートヒェン (F. Schubert)
Blicke mir nicht in die Lieder!* 僕の歌をのぞかないで！(G. Mahler)
Die Sterne D939 星たち (F. Schubert)
Liebst du um Schönheit* 美しさゆえに愛するなら (G. Mahler)

Gebet 祈り (H. Wolf)
Der Tod, das ist die kühle Nacht Op. 96 Nr. 1 死、それは涼しい夜 (J. Brahms)
Um Mitternacht* 真夜中に (G. Mahler)
An den Schlaf 眠りに (H. Wolf)

Pause

《Hölderlin-Fragmente ヘルダーリン断章》(H. Eisler)
An die Hoffnung 希望に寄せて
Andenken 追憶
Elegie 1943 悲歌 1943
Die Heimat 故郷
An eine Stadt とある町に
Erinnerung 記憶

Das Rosenband Op. 36 Nr. 1 薔薇のリボン (R. Strauss)
Im Arm der Liebe Op. 48 Nr. 3 愛の腕に抱かれて (M. Reger)
An eine Aeolsharfe エオリアンハーブに寄せて (H. Wolf)
Ich bin der Welt abhanden gekommen* 私はこの世から去った (G. Mahler)

* 《Fünf Lieder nach von Rückert リュッケルトの詩による5つの歌》より

上記の曲順で演奏をした。

通常一つの歌曲集を取り上げる際、連作歌曲は言うまでもなく、チクルスをまとめて演奏するのが一般的と言えよう。その理由としては、もちろん連作歌曲はテキストの流れや、物語の展開を強く意識して作曲家が作品を書き上げているからである。だからこそ、歌い手にとってもピアニストにとっても一つのチクルスを一歌曲集として、一作品として捉え、歌曲集に物語性またはその曲順における確かな解釈のもとに、自分たちの演奏へと辿り着

くことができる。しかし、筆者はこのリサイタルで、H. アイスラーの曲を除いて、まず《リュッケルトの詩による 5 つの歌》をチクルスの枠から完全に外し、ある一つの恋愛における男女間の心情をテーマに、マーラーの各曲と「女」「男」の対になるように、他の作曲家の作品と組み合わせていくというプログラム構成を一研究として実践したのだ。この異質とも思えるプログラム構成を実践することになった大きな理由として、《5 つの歌》の演奏曲順に物語性または関連性を付加することで、初めて聴く海外の作品であっても聴き手に自然と個々のイメージを想起させ、音楽だけでなく詩の内容も楽しんでいただけるようなリーダーイベントを創りだしたいという目標からであった。しかし、音楽的なことを横に置いて歌詞だけに焦点を当てすぎてしまったことも起因し、音楽的な方面から捉え直すと、様々な作曲家の作品を組み込むことで、聴き手側が一曲ごとに各作曲家の作品を「聴く」という準備を作り出す結果となった。筆者の追究したい演奏方向とは逆に、聴き手側に負担をかけるプログラムになってしまったのだ。結果としてはマイナスなものになってしまったが、「課題」を解決する方法を新たに探していかなければならないという起爆剤になったと実感している。

筆者は留学時代に、様々なリーダーイベントを聴きにコンサートホールや大学のホールに足繁く通っていた。一般的なリーダーイベントは舞台上にピアノが一台、歌手とピアニストが舞台袖から登場し開演する。しかし、1、2 回程、オペラの舞台とまではいかないにしろ、オペラで言う「立ち」を付け、舞台上の主人公がオリジナルの物語の中でそれぞれの場面にあった歌曲を歌うというリーダーイベントに遭遇した。小道具を使った動作や、場面転換の際の身近な台詞やモノログ、試行錯誤を重ね緻密に丁寧に作り上げてきたという様子もうかがえた。リーダーイベントの広告を見て「この曲もあの曲も聴ける」という楽しみを抱えながら聴きにきた筆者は、こんなにも多くの材料や媒体が舞台上にあるにも関わらず、終演後何故か大きな物足りなさを感じた。何故だろうか。自身の博士課程におけるリサイタルの実践、そして他のリーダーイベントを聴くうちに、徐々にこの謎が解明されてきたのだが、歌曲とオペラの魅力の違いを、あの時のリーダーイベントでは演奏者側が曖昧に捉えていたのではないだろうか。オペラは総合芸術で、舞台装置や立ち、照明、小道具や衣装やメイク全てが揃って一つの舞台作品である。リーダーイベントではそれらのものが一切ない、ピアニストとのアンサンブルの中で作品を創り上げる。しかし、そこで歌われる歌曲また歌曲集作品にはそれぞれに物語が成立しており、その物語を一切の舞台装置や衣装など無しで語り、そして「演じ」なければならない。「演じる」と言っても身振り手振り動作を付けるのではなく、ピアニストと共に「言葉と音楽」のみで「演じる」ものなのだ。更にそれを聴いて個々に思い描く物語をお客様自身がイメージとして自然と創り上げることができた時に、真の歌曲の演奏が成立する。歌曲の中では舞台監督、演出、照明担当など、歌手とピアニストは自分の演奏の他にも役目を果たし、「言葉と音楽」のみで世界を創り出す。また一方で、視覚的要素が無いことで聴き手が

想像する「柔軟性」を生み出し、各々が自身専用の音楽舞台を頭の中に創り出すことが、歌曲の魅力でありスペクタクルと言える。視覚的要素を極限まで抑えた、言わば総合芸術の一つなのだ。聴き手に想像するという行為の「柔軟性」を残さないリーダーイベントに、物足りなさを感じたことが少しずつわかり始めてきた。前回の第2回博士リサイタルを思い返してみると、前述した反省点に加え、ピアニストと共に作り上げてきたリーダーイベントの形は、時間をかけながら詩の解釈を深め伴奏合わせを重ねていく毎に、特異なプログラム構成上、曲と曲の関連性の強烈な提示に前述した聴き手の「柔軟性」が全く無くなってしまっていた。これらの反省点と発見を活かし、G. マーラーの《子どもの魔法の角笛》における演奏者としてのアプローチの仕方を考え直していきたい。

前述にもあるが、例え母国語ではない歌曲だとしても、ドイツ語の歌詞とそれに作曲されている音楽との融合性の魅力を、聴き手に楽しんでいただきたいという思いが筆者にはある。日本において、日本語の作品を演奏する際、聴き手になるお客様は大半が日本語を母国語にしているか日本語に親しみを持っている方ということが多くであろう。しかしドイツ語や他の外国語の歌曲をプログラムに入れている際は、少しでも海外の作品に親しみと興味を持ってもらえるように、その曲の本来の魅力を伝えるため、演奏者側に大きな課題が常にもたらされている。前述した通り、連作歌曲は作曲家が作り上げた曲順に物語性や曲順の強い関連性を持ち合わせているため、演奏者も曲の解釈や音楽創りへのアプローチが比較的しやすい。例えそれが母国語ではない作品だとしても、連作の場合は聴き手側が、その作品の魅力へ繋がる大きなヒントを演奏途中あっても音楽の流れなどから自らが手に入れ、チクルスの終曲まで自身のイメージを持ちながら楽しむことができるのではないだろうか。出版する際の都合上選び集めた歌曲集を、自分自身のレパートリーとして演奏会プログラムを構成する際に、母国での演奏機会において母国語以外の歌曲作品を採り上げるということは、常に演奏者自身がその「課題」と真摯に向き合わなければならないのだ。聴き手が音楽と言葉(ここでは特に母国語以外の作品を指す)を楽しめるように工夫をすることは、演奏者の使命だと考える。この課題と向き合わない限り、聴き手側の「この外国語はわからないから」という理由で、さらに海外の歌曲作品を演奏する機会が日本において減り続けていくと危惧している。

これらの今までの経験を活かし、博士学位審査の際に採り上げるG. マーラーの《子どもの魔法の角笛》に焦点を置き、音楽分析を基に聴き手と演奏者の両立場に立ち、演奏者が作り出す世界と聴き手が想像する「柔軟性」を兼備する演奏法の一提案を追究する。

G. マーラーの《子どもの魔法の角笛》歌曲集の演奏法のための分析を始める前に、筆者がこの歌曲集において大きな課題と感じている点がある。それはこの歌曲集に収められているものは、オーケストラ伴奏を主として作曲されており、ピアノ伴奏版は出版されているが、マーラーが初めからピアノ伴奏版の歌曲として作曲した他の声楽作品と比較すると、雲泥の差と言えるほどに、ピアノ伴奏版には歌とのアンサンブルの難しさがある。その確

たる証拠として、この歌曲集のピアノ伴奏をお願いした際にほぼ百パーセントの確率でピアニストから「難しい」「弾きにくい楽譜」という嘆きに近いものを耳にする。筆者自身も感じているが、歌手においても、例えば、この歌曲集のオーケストラ伴奏版の音源を聴いた後にピアノ伴奏版の楽譜を広げて歌の練習を始めると、オーケストラ版を聴いたときには感じる事がなかった歌い難い箇所や難関な跳躍の箇所が、各曲早々に出てくるのだ。声種の音域の問題以外の問題点が、ピアノ伴奏版には多い。稚拙な言葉を使ってしまうと、マーラーらしさを伴う特異な音楽の箇所、難所が多く存在すると感じている。この歌曲の練習をする度に、いつも疑問を持つ点である。

これらの疑問と問題点も並行に解決すべく、ピアノ伴奏版とオーケストラ伴奏版との比較分析を行い、「言葉と音楽」の芸術を発信してくための、《角笛》歌曲集ピアノ伴奏版の演奏法の一提案を目指す研究を進めていく。

第1章 《子どもの魔法の角笛》のピアノ伴奏版とオーケストラ伴奏版の比較

第1節 Renate Hilmar-Voit¹による G. マーラーの《子どもの魔法の角笛》歌曲の、詩の内容の分類

まず、《子どもの魔法の角笛》のピアノ伴奏版とオーケストラ伴奏版の比較をする上で、G. マーラーの《角笛》の詩を使った歌曲の中から、どの歌曲を採り上げるか検討する必要がある。

選曲をする一つの糸口として、音楽学者 Renate Hilmer-Voit の『Im Wunderhorn-Ton』第1章 “Die Liedertexte und ihre Vorlagen in “Des Knaben Wunderhorn” :” に記されている、G. マーラーの《角笛》歌曲における分類を参考にして研究を進めていく。序章で述べたように、筆者は第2回の博士リサイタルで《リュッケルトの詩による5つの歌》をプログラムに組み込む際に、《リュッケルト》歌曲集の枠組みから一度全5曲を外し、一曲ごとに解体をしてから、曲の解釈を深め本番の演奏に臨んだ。聴き手側に立った上で、曲の魅力を効果的に演奏表現するための一手段として考えたのだが、この時にはその効果を実現するには至らずに、逆効果を生み出してしまった。しかし、準備段階に演奏家として歌曲集と向き合う際、連作歌曲でもそうでない歌曲集であっても、その一つのチクルスから一度解体し、単体として取り出して音楽分析、解釈することは、新たな歌曲に対する新しいアプローチの方法を筆者に与えることとなった。このアプローチの仕方を知ったからこそ、研究における資料を探していた際に、Renate Hilmar-Voitの前述した論文が筆者の目に留まったのだ。

彼女の論文では、G. マーラーがアヒム・フォン・アルニムとクレメンス・ブレンターノの共同編集により出版されたドイツ民謡詩集『子どもの魔法の角笛』から詩を選びだし、作曲された全29作品を各カテゴリに分けている。分類概要については後述する。

G. マーラーがこの『角笛』民謡詩集の詩に作曲した全29曲は以下の通りである。

[A] Um schlimme Kinder artig zu machen

Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald

Aus!Aus!

Starke Einbildungskraft

Zu Straßburg auf der Schanz

Ablösung im Sommer

Scheiden und Meiden

Nicht wiedersehen!

¹ Renate Hilmar-Voit オーストリアの音楽学者。国際シューベルト協会にも所属している。バリトン歌手トマス・ハンブソンとの共同編集・監修で Universal Edition から《子どもの魔法の角笛》のオーケストラ伴奏版(1999)とピアノ伴奏版(初版1993、改稿1994)の楽譜を出版している。

Selbstgefühl

(以上 9 曲は『若き日の 14 の歌』に収録)

[B] Der Schildwache Nachtlid

Verlorne Müh'

Trost im Unglück

Wer hat dies Liedlein erdacht!?

Das irdische Leben

Des Antonius von Padua Fischpredigt

Rheinlegendchen

Lied des Verfolgten im Turm

Wo die schönen Trompeten blasen

Lob des hohen Verstandes

(以上 9 曲は『子どもの魔法の角笛』という標題で出版)

[C] Revelge

Der Tamboursg' sell

(以上 2 曲は『最後の七つの歌』に収録)

[D] Urlicht (第 2 交響曲)

Es sungen drei Engel einen süßen Gesang (第 3 交響曲)

Das himmlische Leben (第 4 交響曲)

(以上 3 曲は交響曲の中でも使用されている。)²

[E] Maitanz im Grünen (一部改稿の上、後に Hans und Grete となる)

(出版上はマーラー自作の詩とされているが、民謡を下敷きになっている。)

[F] 歌曲集《Lieder eines fahrenden Gesellen》

1. Wenn mein Schatz Hochzeit macht

2. Ging heut' morgen über Feld

3. Ich hab' ein glühend Messer

4. Die zwei blauen Augen

(E 同様、マーラー自作の詩とされているが、第 2 曲については民謡集『子どもの魔法

² [D]までのこの記載は以下の書籍に準ずる。ジルバーマン、アルフォンス『グスタフ・マーラー辞典』(Alphons Silbermann. MAHLER LEXIKON) 山我哲雄訳、柴田南雄監修、東京：岩波書店、1993 年、249 頁。

の角笛』の詩を下敷きにしている。)

上記のマーラーの《角笛》歌曲について、集録・出版上の事柄については、次のように記載されている。

- (1) 歌曲集《子どもの魔法の角笛》について——マーラーはこれらの《角笛歌曲》を初めから連作歌曲ないし「歌曲集」として構想したのではなく、あくまでそれぞれ独立した歌曲として作曲し、それが後から作品集としてまとめて出版されたわけである。しかもマーラーは、その中の D の 3 曲を交響曲に転用している。それゆえ、歌曲集としての《子どもの魔法の角笛》にどの作品を含めるかは、楽譜の版やレコード、ディスクによってかならずしも統一されていない。

例えば、最初の出版としては、1899年にウィーンのヴァインベルガー社からピアノ伴奏版とオーケストラ伴奏版が並行して出されたが、その際にピアノ伴奏版では B に示した 10 曲(この順序で)に加えて、第 3 交響曲の第 5 楽章となった〈三人の天使が歌った〉(マーラー自身による独唱とピアノへの編曲版)と第 2 交響曲の第 4 楽章となった〈原光〉がそれぞれ第 11 曲、第 12 曲として付け加えられおり、オーケストラ伴奏版でも〈原光〉が加えられていた。〈三人の天使が歌った〉については、後に独唱とオーケストラのための版が出るのが予告されていたが、これは結局実現しなかった。さらにこの「歌曲集」の出版後マーラーは C に示した 2 曲の角笛歌曲を書き、それが《最後の七つの歌》に収録されることとなった。

したがって、《若き日の 14 の歌》に収められることになった初期のピアノ伴奏による A は別として、歌曲集《子どもの魔法の角笛》に含まれるべきものを最も広くとれば B+C+D の 15 曲ということになる。最近では B+C の 12 曲構成とすることが多いようであるが(例えばグスタフ・マーラー作品批判的全集版)、レコード、ディスクや演奏会では折衷的な構成にする場合も少なくなく、曲順にもかなりの変化がみられる。³

E と F の詩については、今日でも様々な見解があるが、前述したように民謡または『子どもの魔法の角笛』の民謡詩集からマーラーは詩の材料となるものを取り出し、それらから影響を受けながら自作の詩を作り出したと考えられている。《Lieder eines fahrenden Gesellen》歌曲集、1, 3, 4 曲についても民謡的な要素が垣間見えるため、今回この音楽分析研究で使用する Renate Hilmar-Voit の『Im Wunderhorn-Ton』第一章の詩の分類に倣い、この歌曲集中の 4 曲も含めている。

³ Ibid. 249 頁

この『Im Wunderhorn-Ton』の中で彼女は、G. マーラーの《子どもの魔法の角笛》について書かれた論文の先行研究批判と共に、前述したマーラーの《角笛》歌曲を、出版されている形、歌曲集としてのチクルス、交響曲として使われている歌曲も含め、全29曲を各々の枠組みから一度解体し、詩の内容、背景を読み直した上で、詩の内容をもとに分類を行っている。第一の先行研究批判は、Donald Mitchell⁴の《角笛》歌曲の中の愛の歌に分類される歌曲についてである。Mitchellは論文の結論で“*It is notable that the conventional, romantic ‘love song’ is conspicuous [recte: conspicuous] by its absence* (この歌曲の中には)ロマンティックな「愛の歌」は存在しないためかえって目を引き、それは平凡とは言えない。”と述べている。Renate Hilmar-Voitはこれに対して、同じ解釈の部分もあるとしながらも、歌曲を分析するには彼の分析方法と考えは偏り過ぎて不十分であり、例えば前述したマーラーの愛の歌についても、決してロマンティックな「愛の歌」が無いわけではなく、且つ平凡なものでもないとは筆者も決して思えない。このMitchellの論文に取りこぼしがあるということを確認するためにも、マーラーが選び出した詩の様々なカテゴリを全て詳しく考察しなければならないと唱えている。第二の先行研究批判としては、Fritz Egon Pamer⁵の論に対してである。彼は主に音楽的な面だけに焦点を置き、“*Gruppierung der Lieder vom formalen Standpunkt aus*”という視点から楽曲分析を行っている。Renate Hilmar-Voitは音楽的な部分に偏った分析を全く好ましく思っていない。言語面からもアプローチをしていかないと、表面的な特徴しか捉えられないと筆者も考えている。その二人の先行研究の不十分さをRenate Hilmar-Voitは唱え、音楽的側面、言語的側面の二つの要素を同時に分析していくことが重要であると記している。彼女の考えに一演奏家として筆者も深く同意できると同時に、《子どもの魔法の角笛》の楽曲分析を基にこの作品の演奏法の一提案を考えていく上で、彼女の詩の解釈のもとに分類された詩の分類概要は、筆者の論文において有効的なことは明確である。

前述した通り、Renate Hilmar-Voitは1988年に出版した論文『Im Wunderhorn-Ton』の第1章において、“*Die Liedertexte und ihre Vorlagen in “Des Knaben Wunderhorn”:*”という章題でG. マーラーが作曲した《子どもの魔法の角笛》の詩の分類を行っている。《角笛》の詩を扱った歌曲を7つの詩的内容、「1. 無垢な子どもらしい信仰の歌」「2. 無邪気な風刺歌」「3. 人間的な愚かさの寓話」「4. 無邪気な愛の歌」「5. 厭世的な愛の歌」「6. 非業な離別の歌」「7. 戦歌」に分類している。Renate Hilmar-Voitによる《角笛》詩内容分類概要は次の通りである。

⁴ Mitchell, Donald. (1925-) 音楽に関する多くの著作をもつイギリスの著述者である。主にグスタフ・マーラーの作品の研究、ベンジャミン・ブリテンの書簡集の編纂を手掛けている。また彼の代表書籍に『*The Language of Modern Music*』が挙げられる。

⁵ Egon Pamer, Fritz(1900-1923) オーストリアの作曲家であり、音楽学者でもあった。短期間ではあるがA. シェーンベルクの作曲講習会などにも参加し、戦後はウィーン大学の音楽協会でも学んでいる。彼の学術論文や作品は音楽コレクションとしてウィーンにあるオーストリア国会図書館とウィーン図書館に蔵書されている。

ÜBERSICHT ÜBER DIE INHALTLICHE GRUPPIERUNG DER LIEDER

歌曲の内容的分類に基づく概要⁶

- 1) Lieder des naiven Kinderglaubens 無垢な子どもらしい信仰の歌
Das himmlische Leben
Es sungen drei Engel einen süßen Gesang
Urlicht

- 2) Heitere Spottlieder 無邪気な風刺歌
Ablösung im Sommer
Um schlimme Kinder artig zu machen
Selbstgefühl
Wer hat dies Liedlein erdacht

- 3) Parabeln von der menschlichen Unzulänglichkeit 人間的な愚かさの寓話
Lob des hohen Verstandes
Des Antonius von Padua Fischpredigt
Das irdische Leben

- 4) Heitere Liebeslieder 無邪気な愛の歌
Hans und Grete
Rheinlegendchen
Starke Einbildungskraft
Verlorne Müh'

- 5) Pessimistische Liebeslieder 厭世的な愛の歌
Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald
Lieder eines fahrenden Gesellen 1-4

- 6) Lieder von gewaltsamer Trennung 非業な離別の歌
Trost im Unglück
Scheiden und Meiden

⁶ 以下和訳については便宜上、筆者が加筆したものである。

Aus! Aus!
Nicht wiedersehen!
Wo die schönen Trompeten blasen

- 7) Kriegslieder 戦争の歌
Der Schildwache Nachtlid
Lied des Verfolgten im Turm
Zu Straßburg auf der Schanz'
Revelge
Der Tambourg'ssell⁷

《Lieder eines fahrenden Gesellen》の出版されている形としては、全四曲の詩は G. マーラー自身によって書かれたものとされている。しかし前述にもあるように彼の死後の研究により、ドイツ民謡詩集《子どもの魔法の角笛》集録されている詩と酷似していることなどがわかり、今日では《Lieder eines fahrenden Gesellen》の詩も、G. マーラーが既に《角笛》民謡詩集と出逢い、その中の詩を引用または編集を加え作曲されたという解釈が一般的となっている。そのため、上記の Renate Hilmar-Voit の詩の分類概要にも含まれている。

筆者自身が博士学位審査演奏会で演奏する G. マーラーの《角笛》の詩を扱った歌曲の中から、一般的にオーケストラ伴奏版も演奏される歌曲に焦点を絞り、上記の 7 つの各分類を基礎に選び出した。それらの下記の歌曲について、ピアノ伴奏版とオーケストラ伴奏版の比較、音楽分析を行っていく。

- 6) Urlicht
7) Wer hat dies Liedlein erdacht!?
8) Lob des hohen Verstandes
9) Rheinlegendchen
10) ——
11) Wo die schönen Trompeten blasen
12) ——

5)と 7)以外の分類ごとに一曲ずつ選び出したが、5 の分類枠については、《Lieder eines fahrenden Gesellen》の歌曲集は、今回の筆者の学位審査演奏会では採り上げないため、実践

⁷ Hilmar-Voit, Renate. *Im Wunderhorn-Ton, Gustav Mahlers sprachliches Kompositionsmaterial bis 1900.* by Dr. Hans Schneider, Tutzing, 1988, pp.53.

の演奏法の一提案を目標とする論文の要素としては難しいという理由から選曲を避けた。また、《若き日の14の歌》に分類される〈Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald〉は通例としてピアノ伴奏版のみの演奏になるため、オーケストラ伴奏版との比較が不可能である。実はルチアーノ・ベリオ⁸が、G. マーラーの《若き日の歌》全歌曲をオーケストラ伴奏版に編曲を施している。しかし、このL. ベリオ版はマーラーの音楽とはかなりかけ離れたものになっており、オーケストラの編成はそこまで大きくはないのだが、余分な響きがマーラーの音楽的要素を隠してしまっており、筆者自身もあまり好んではない。これらの理由により5)からの選曲はせずに、音楽分析を進めていく。また7)については戦争をテーマにしている《角笛》歌曲は、どうしても男性的なイメージが強く、CDなどの音源を残している女性歌手はかなり少数であり、その歌手も皆コントラルトまたはコントラルトに近いメゾソプラノ歌手であった。筆者はメゾソプラノとして歌っているが、比較的ソプラノ寄りの音域を得意とし、実践的な演奏法を目標とする本研究では7)から選曲することは現時点ではとても難しい。7)の曲の中で筆者の音域に合う歌曲は〈Zu Straßburg auf der Schanz〉と考える。しかし、この歌曲はマーラーによるオーケストラ伴奏版が存在しないため、今回の研究対象曲に選ぶことは不可能であると判断した。

上記の理由の元、本研究では上記の5曲について、音楽分析を進め、ピアノ伴奏版における《子どもの魔法の角笛》の演奏法の一提案をしていく。

第2節 ピアノ伴奏版とオーケストラ伴奏版の相違点

前節で記載した詩内容分類概要の順に、選曲した《角笛》の歌曲についてピアノ伴奏版とオーケストラ伴奏版の比較を行っていく。それにより、ピアノ伴奏版を演奏する際、歌パートの歌い難さ等の問題点を発見し、生じやすい課題の問題解決方法を第3章において演奏法として一提案をしていく。

通常、オーケストラ伴奏版とピアノ伴奏版両方が存在する場合、作曲者自身や編曲・編集者が既存のオーケストラ伴奏版から音楽的要素を拾い上げ、ピアノ一台でも演奏できるように楽譜を書き換える作業が行われている。これをピアノリダクションというが、この作業を施された楽譜は、その楽曲の主要素以外を選び、そぎ落とされたものであるため、結果的に大なり小なり音楽自体が縮小されている。しかし、G. マーラーの《子どもの魔法の角笛》歌曲集、第1章第1節に記した[B][C][D]において、〈Urlicht〉〈Es sungen drei Engel einen süßen Gesang〉以外、ピアノ伴奏版が先に作曲されている。その後にはオーケストラ伴奏版が

⁸ Luciano Berio(1925 - 2003) イタリアの現代音楽の作曲家、特に電子音楽の先駆者の一人である。バランスの取れた感性と前衛的な手法で新しい音響世界を生み出した。

作曲されているのだ。そのためか、オーケストラ伴奏版⁹とピアノ伴奏版の指示記号の違いも多い。また、G. マーラー作曲当時のピアノ伴奏版¹⁰の手稿と初版された楽譜の違いも多い。ピアノ伴奏版の初版が世に出る前に、《角笛》歌曲の全てのオーケストラ伴奏版初演が行われているのだが、その初演を踏まえて G. マーラーが手稿のピアノ伴奏版に手を加え、出版まで進めていった可能性は非常に高い。

そこで曲ごとに、脚注 8, 9 に記したピアノ伴奏版の楽譜の “Anmerkungen zu den einzelnen Liedern” と “Revisionsbericht” を参考にした上で、特に次に記す 2 点に着目しながら、前節で選曲した《子どもの魔法の角笛》の中の 5 曲について音楽分析を進めていく。

音楽分析における主な着目点

- ① ピアノ伴奏版とオーケストラ伴奏版における主な相違点。音、和声、指示記号など。
- ② G. マーラー作曲時の各楽曲の手稿または初版との重要な相違点。

また、1)～6)の楽器編成等の記載、音楽分析、また文中の譜例は、オーケストラ伴奏版は Mahler, Gustav. *Des Knaben Wunderhorn, Gesänge für eine Singstimme mit Orchester begleitung Band1, Band2.* nach dem Text der Kritischen Gesamtausgabe, herausgegeben von Renate Stark-Voit, unter Mitarbeit von Thomas Hampson. Wien: Univelsal Edition A.G., 1999、ピアノ伴奏版は Mahler, Gustav. *Fünfzehn Lieder, Humoresken und Balladen aus Des Knaben Wunderhorn für Singstimme und Klavier.* Kritische Gesamtausgabe, Leitung: Karl Heinz Füssli; Reinhold Kubik, Herausgegeben der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, vorgelegt von Renate Hilmar-Voit, unter Mitarbeit von Thomas Hampson, Wien: Unuvelsal Edition.1993, に依拠する。どちらの版も Renate Hilmar-Voit が楽譜の編纂に関わっている。

また、この節における凡例を次に記す。

- Klf = Fassung für Singstimme und Klavier ピアノ伴奏版譜
Of = Fassung für Singstimme und Orchester オーケストラ伴奏版譜
Ms = Manuskript 手稿(ピアノ伴奏版)
EA = Erstausgabe 初版(ピアノ伴奏版)
AG = Mahler, Gustav. *Fünfzehn Lieder, Humoresken und Balladen aus Des Knaben Wunderhorn*

⁹ Gustav Mahler, *Fünfzehn Lieder, Humoresken und Balladen aus Des Knaben Wunderhorn für Singstimme und Klavier*, nach dem Text der Kritischen Gesamtausgabe after the Musical Text of the Complete Critical Edition, herausgegeben von Renate Stark-Voit, unter Mitarbeit von Thomas Hampson. (Wien: Univelsal Edition 1994) s. v. “Anmerkungen zu den einzelnen Liedern” p.153-157

¹⁰ Gustav Mahler, *Fünfzehn Lieder, Humoresken und Balladen aus Des Knaben Wunderhorn für Singstimme und Klavier.* Kritische Gesamtausgabe, Leitung: Karl Heinz Füssli; Reinhold Kubik, Herausgegeben der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, vorgelegt von Renate Hilmar-Voit, unter Mitarbeit von Thomas Hampson, (Wien: Unuvelsal Edition.1993), s.v. “Revisionsbereich” p.133-188

für Singstimme und Klavier. Kritische Gesamtausgabe, Leitung: Karl Heinz Füssli; Reinhold Kubik, Herausgegeben der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, vorgelegt von Renate Hilmar-Voit, unter Mitarbeit von Thomas Hampson, Wien: Universal Edition. 1993,

Ofの大きさを考え、本文には基本的に Klfのみ記載することにする。Ofについては別冊の付録に記載した。

1) Urlicht 原光

編成：2 Flöten (auch Kleine Flöten)

2 Oboen (2. auch Englischhorn)

2 Klarinetten in B

2 Fagotte (2. auch Kontrafagott)

4 Hörner in F

2 Trompeten in F

Glocke

Harfe

Streicher

I, II Violine

Viola

Violoncello

Kontrabass

調性：Des-Dur

曲想：Of: Sehr feierlich, aber schlicht choralmäßig

Klf: Sehr feierlich, aber schlicht

G. マーラーは 1893 年 7 月、アッターゼーの湖畔のシュタインバッハ¹¹で、おそらく 8 日前までに、19 日前までには確実に〈Urlicht〉のオーケストラ版の手稿に作曲の日付を書き記している。他の《角笛》歌曲と違い、この曲はピアノの伴奏版の手稿が残されていない。作曲当初から交響曲第 2 番の中の第 4 楽章の曲として書かれていたため、オーケストラ版が先に出来上がっている。その交響曲第 2 番のピアノ用スコアが 1896 年にライプツィヒで、1899 年にやっとウィーンで“Klavierlied ピアノ伴奏歌曲”として出版された。第 2 交響曲の初演は費用の関係もあり、まずは最初の三つの器楽楽章のみ 1895 年 3 月 4 日ベルリンでの演奏会において、リヒャルト・シュトラウスの仲介により演奏が実現となった。費用の関係だとはいえ、この強行突破の初演は今日では考え難い。グスタフ・マーラー辞典にお

¹¹ 指揮者であり、マーラーの良き理解者 B. ワルターがこの地を訪れた時に、雄大に広がる山々の絶景を見て感嘆の様子でいた。それを見たマーラーは“Sie brauchen gar nicht mehr hinzusehen. –das habe ich alles schon werkomponiert それ以上眺めなくていいよ。この景色を僕は全て曲にしたんだ”と語りかけたという。

いても、A. ジルバーマンはこのことについて「今日から見れば、生きている人物の手足を切断するような、およそ考えられない暴挙ではあるが。」¹²と述べている。それほどまでに、世の中にこの《復活》を発信したいという G. マーラーの強い思いがあったのであろうと推測できる。やっと全楽章初演を迎えたのは 1895 年 12 月 13 日であった。マーラー自身の指揮で全曲が世に発信された。ピアノ伴奏歌曲としての初演は、マーラー生前には実現することができなかったが、1911 年 11 月 14 日ウィーンにてメゾソプラノの Charles Cahier¹³と Bruno Walter¹⁴のピアノによって演奏されたという記録が残っている。また同年の 11 月 19 日ミュンヘンにて《Das Lied von der Erde》の初演の前夜祭で、この時には三つの《リュッケルトの歌》と共に〈Urlicht〉が再演された。

交響曲第 2 番の中では〈Urlicht〉はアルトソロのためのものと指示されているがピアノ伴奏歌曲としては声種の指定は特別されていない。

着目点①について

まず曲想についてみていくと、Of も Klf にも *Sehr feierlich, aber schlicht* ととても荘重に、しかし飾り気は無く”と指示されている。この言葉で筆者がふと思い出すことは、留学時ウィーンやドイツ各地で観た、教会の建築様式の醸し出す空気感の違いである。教会であるのももちろん荘重の雰囲気、宗教哲学がその空間の至る所にちりばめられているが、国や地域、また教会に通う信者たちの職種などによっても各教会の持つ雰囲気というものに違いがある。とにかく、これでもかという程に装飾を施されている教会、建築当時に入ってきた新しい文化を天井画や祭壇に取り入れた折衷装飾の教会、それとは逆に装飾は少ないものの白を基調として外からの光を存分に取り込めるような作りの王宮の教会、窓は少ないが祭壇やそれに対する後ろの壁にあるステンドグラスの美しさであったり...と、荘重と言えども様々な空間があり、その空間によっても心の落ち着き方に違いがあったと感じる。この曲の曲想にある *aber schlicht* しかし飾り気無しに は決して見逃してならない指示で、この指示の有無で、曲の全体の雰囲気が作曲家の意図しない方向へ変化してしまう。Of には *Sehr feierlich, aber schlicht* に加えて同時に *choralmäßig* 聖歌のようにどっしりとの指示が付いている。そして Of の歌パート上に *durchaus zart* 絶対に優しく も書かれている。Klf では 3 小節目にやっと同様の指示がされているが、*durchaus zart* は指示はない。この曲想指示の場所の違いも重要な相違点である。この違いにより、演奏効果も変化してくるのでないだろうか。譜例 1 (Klf. T. 1-2, Of. T. 1-2)

¹² ジルバーマン、アルフォンス『グスタフ・マーラー辞典』(Alphons Silbermann. MAHLER LEXIKON) 山我哲雄訳、柴田南雄監修、東京：岩波書店、1993 年、124 頁。

¹³ Charles Cahier(1870 - 1951)アメリカ出身のメゾソプラノ歌手。1911 年『Das Lied von der Erde』の初演のソリストでもある。

¹⁴ Walter, Bruno ブルノー・ワルター(1876-1962), ベルリン生まれの指揮者。マーラーの協働者としても知られており、一人の人間としてのマーラーと彼の音楽について筆を執った書籍が数多く出版されている。彼はアメリカ国民としてビバリーヒルズで最期を迎えた。

Klf 4 小節 1 拍目右手 es と 3 拍目左手 as に山型アクセントが付いている。Of には付いておらず、テヌートのみで奏される。しかし、Of トランペットパート 6 小節目には 4 分音符 4 つに山型アクセントが付く。 **譜例 1 (Klf.T. 3-7, Of. T. 3-7)**

譜例 1

Sehr feierlich, aber schlicht

ppp
O Rös - chen rot!

choralmässig
pp

6

Klf では 8 小節目、Of では 12 小節目にコントラファゴットとホルンの 3、4 パートに pp が書かれている。8 小節目からの基本的下降形は、10 小節 2 拍目の 2 分音符でほんの一瞬和声上がるが、その和音を踏み台にして、更に 13 小節へ向かって下降していく。11 小節から音価が 1 拍分拡大されるが、それによるエネルギーの増大を避けるため、書かれていないのではないだろうか。13 小節目に出てくるデクレッシェンドは同様である。 **譜例 2 (Klf. T. 8-13 Of. T. 8-13)**

譜例 2

pp

13

15、16 小節、また 18、19 小節の、Of の歌パートには松葉のクレッシェンドとデクレッ

シェンドが付いている。Klfには“Der Mensch”の歌い始めに *p* が付いているだけで、それ以降、37小節目まで強弱記号は一切出てこない。また Ofの17小節と20小節に出てくるデクレッシェンドは Klf には無いが、これは、ピアノは減衰楽器のため、この2つの小節にある付点2分音符に対するデクレッシェンドの指示は不要である。 **譜例3 (Klf. T.14-20 Of.T. 14-20)**

譜例3

p
 Der Mensch liegt in größ - ter Not! Der

p
 Mensch liegt in größ - ter Pein!

27小節目 Klf にはピアノパートに *espress.*の指示がされている。この小節で歌パートが“lieber”と4分音符二つと2分音符一つ *f-ges-as* で歌うが、ピアノパート右上声部もユニゾンで奏する。Of ではオーボエがこの役目を果たしている。同小節にシンメトリーに下降するヴァイオリン1. *as-ges-f* 2. *f-es-des* が出てくる。このヴァイオリン1は Klf では削除されてしまっているため、シンメトリーで動く下降のベクトルのエネルギー量が若干少なく感じる。シンメトリーで動くことで、上行する旋律をより強調する効果を本来は持ち得ている。この27小節目で歌われる“lieber”は詩の中でリフレインされる箇所であり、一度目の“Je lieber möcht‘ ich im Himmel sein, ”よりも更に上行の兆しを見せる音楽の流れがある。更に動き出すエネルギー量を必要とし、表現の上でもアウトプットの質量が増加していかなければならない。しかし、Klf ではその重要な下降形が削除されてしまっているため、敢えて27小節目に *espress.*を書いていると考えられる。 **譜例4 (Klf. T. 26-28, Of. T. 26-28)**

29小節目 Of のみ、歌パート“Himmel”に強弱記号が譜例のように付いている。30小節

目、全パートに *molto espress.* の指示もされている。

また、32小節から34小節にかけての強弱テンポの指示の場所等に多少の相違が見られる。Of 同様に32、33小節にもテヌートが各音符に付いているのにも関わらず、Klf 32小節から *ritenuto* が書かれてあり、34小節目の *morendo* まで点線での指示がされている。Of 30小節目から、歌パートの旋律をオーボエが受け継いでいるのだが、もちろん Klf ではそれをピアノが受け継ぎ、他の声部の役目も同時に担いながら奏される。前述したようにピアノは減衰楽器のため、特に長い音を奏する際にその音価の中でクレッシェンドをすることは不可能である。これはおそらくテヌートが付いている音についても少なからず同様なことが言え、ピアノはオーボエのように息量の調節で、テヌートが付いている音を同じ質量で音価を奏することが難しい。この Klf 32小節からの *ritenuto*-----*morendo* の指示は、Of でのテヌート、強弱の効果にできるだけ近づけるための手法と考えることができる。譜例4(Klf. T. 26-35, Of. T. 26-35)

譜例 4

The image displays a musical score for Example 4, consisting of two systems. The first system (measures 27-30) features a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics: "sein, je lie - ber möcht' ich im Him - mel sein!". The piano part is marked with *p espress.* and *pp*. The second system (measures 31-35) shows the piano part continuing with markings for *ritenuto* and *morendo*, along with *ppp*. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

36小節 *Etwas bewegter* からは曲想自体もがらりと変化をし、それまでの宗教哲学の雰囲気を持つ15小節目まで以上に緊張感が一段階増している。Of でクラリネット1(B管)が三連符で *b-c-des* を各小節1、2拍目でリフレインしながら、39小節目まで進んでいく。こ

の b-c-des のクラリネットパートには *deutlich* はっきりと の指示がされている。Klf では書かれていないが Of この指示から、この音形を聴き手に印象付ける必要性があると考えられる。39 小節目までのクラリネット 1 を受け継ぎ、40 小節目からクラリネット 2 が同様の音形で、des-es-f を調性が変わる直前 43 小節目まで継続する。この 43 小節目、Of は 2 から 4 拍目にデクレッシェンドが指示されており、Klf においては最後の 2 拍のみの指示である。Klf では 43 小節を見ると、ピアノパートが、旋律のヴァイオリンソロ、ハープ、ホルン、クラリネットの音全てを受け持つ。ヴァイオリンソロパートとホルンは最後の 1 拍のみデクレッシェンドが付いている。このことから、Klf において小節の 2 拍目からデクレッシェンドを行ってしまうと、楽器構造上ピアノパート右手が受け持つ Of ヴァイオリンソロ旋律がすぐに減衰してしまう。そのため、Klf においては最後の 2 拍のみのデクレッシェンド指示にしたのだろう。譜例 5 (Of. Klf. T. 36-43)

譜例 5

36 *Etwas bewegter*
 Da kam ich auf
 39 ei - nen brei - ten Weg;
 42

pp
p
p espress.
pp
pppp

44 小節目で A-Dur に転調する。Of を見てみると、弦楽器パートには *pppp* の指示がされ

ており、4分音符と3連符の音形がリフレインを続け、弦楽器間でこのリズムが交差するように3連符が刻み続け、うごめきながら音楽が進んでいく。大きな相違点としては、Klfにおいては、この3連符の波が2拍目4拍目に穴があいている。これはKlfで演奏した際、歌い手に一瞬不安を与えるに違いない。筆者がこの部分を歌った際に最も気になった点は、44小節冒頭の“da”のppで歌う2分音符である。A-Durに転調したことで、音楽が前進していく熱量を1拍目ピアノパートから与えられるのだが、その先が均等に虫食い状態になっているため、意識的に前のめりで演奏していかないと停滞気味になってしまう危険性を孕んでいる。またヴァイオリンソロでは、43小節目から44小節にかけて歌パートに旋律を受け渡すと同時に、eを45小節目までデクレッシェンドしながら持続し続けているが、これはKlfには無い。このeの持続があるか無いかで、転調での音楽の流れの移り変わりに、OfとKlfでは大きな印象の違いが出てくる。譜例6(Klf, Of, T. 44 - 45)

譜例 6

The image shows a musical score for measures 44 and 45. The top staff is the vocal line in treble clef, with lyrics 'da kam ein Engelein und'. It starts with a *pp* dynamic. The bottom two staves are the piano accompaniment in bass clef. The right hand has a *p* dynamic and features a glissando marking (*gliss.*) over a triplet of eighth notes. The left hand also has a *pp* dynamic and features a triplet of eighth notes. The key signature is two sharps (D major).

Klf. 47小節の歌パート“abweisen”の“-wei-sen”に *con portamento* の指示が書かれている。この指示はOfの歌パートには出てこない。しかし、その代わりに48小節と48小節と49小節跨ぎで、ヴァイオリンソロ a-fis とヴァイオリン1 e-e'、ヴァイオリン2 e' - e これらのパートの音の跳躍に *gliss.* の指示が出てくる。この3つの *gliss.* の音形はKlfでピアノは弾いてはいるが、*gliss.* の指示は全く出てこない。この〈Urlicht〉はOfが先に出来上がっているため、自然に考えるとOfの *gliss.* の指示の方が先に、マーラーの意図として譜面上で表現されている。このピアノリダクションの結果は、鍵盤楽器であるピアノの楽器そのものの機能的な問題が理由である。しかしながら、この *gliss.* の箇所をどのようにピアノで表現するのが最も効果的であるか、マーラーが少なからず悩んだのではないかと推測出来る。結果、全く別の箇所である前述した歌パートの“-wei-sen”に *con portamento* を補足したのだ。マーラーは49小節に至るまでに、滑るように急速に跳躍する響き、しなやかかつうねるような曲線的響きを求めた結果と考えることができる。譜例7(Klf, Of T. 46- 49)

譜例 7 (Klf, Of T. 46- 49)

50 小節目アウフタクトから始まるクライマックスの部分では、最初の小節に、細かな弱指示の違いが見受けられる。Of 50 小節目オーボエパート第 1 拍目の符点 4 分音符の上の小さな松葉のクレッシェンドとデクレッシェンドだが、Klf 上ではその 2 つの強弱機能が拡大され、1 小節目から 3 小節目にかけての指示になっている。また、51 小節目のデクレッシェンドも Klf では Of と同様の場所から始まっているが、ピアノパートは 1 拍半目から始まっている。パートごとに強弱の場所を前後に少しずつすることで、立体的な強弱効果をもたらす。Of 54 小節目アウフタクトからオーボエ 2 本で奏されるフレーズには p からのクレッシェンドとデクレッシェンド記号があるが、このフレーズを担う Klf のピアノパートには全く強弱指示はない。譜例 8(Klf, Of T. 49-53)

譜例 8(Klf, Of T. 49-53)

55 小節目の曲想且つテンポ指示として、Of は 55 小節アウフタクトから書かれている *zart drängend* のみ、Klf では 55 小節冒頭に *drängend*、その下に補足して *sehr leidenschaftlich, aber zart* と書かれている。この曲の冒頭部分の曲想についても前述したが、“*aber*”の後に続く指示は聴き手に与える印象を大きく変えてしまう要素を持っている。この 55 小節からの Klf の曲想指示についても同じことが言える。また、55 小節の Of ヴァイオリンソロとヴァイオリンパートの強弱記号も、50 小節目の箇所でも前述した強弱記号の機能拡大が Klf で見られる。この現象は 58 小節目まで続く。58 小節目 3 拍目の“*Gott*”は Of のみ山型アクセントが付いている。これは、直前に述べたヴァイオリンパートの縮小された強弱記号、1 拍内で行われるこの機能は、ほぼアクセント寄りと捉えてもよいと考えられる。それに伴い、言葉としても大切に重みを置きたい歌パートの“*Gott*”も影響を受け、山型アクセントが付られている。同箇所の Klf では、各小節に出てくる強弱記号が拡大されているため、決してある固定の音符にアクセント的な効果をもたらす機能は持ち得ていない。そのため、必然的に 58 小節目の“*Gott*”にアクセントを付けていない。しかし、“*Gott*”から始まるクレッシェンドが歌パートの響きと共に相乗効果が生まれ、“*Gott*”のこの言葉を聴き手に印象づけることができるのだ。譜例 9 (Klf, Of T.54-58)

譜例 9 (Klf, Of T.54-58)

54 *drängend*
sehr leidenschaftlich, aber zart
Ich bin von Gott, und will
p *espr. molto*

56 *steigernd*
wie - der zu Gott! Der lie - be Gott, der
p *cresc.*

58
lie - be Gott wird

Klf 61 小節目に“leuchten”という言葉が出てくる。この箇所に *sehr zart* の指示が補足されている。Of の同小節を見るとこの指示はされていないが、Klf のピアノパートで奏される和音がハーブによって奏でられている。ハーブの音色に近づけたいと思うマーラーの思いから、この *sehr zart* の指示が補足されたのだ。ハーブの音色を Klf でも少しでも近づけられるような考慮として、63 小節目から 65 小節目にかけて、加えて 67 小節目のハーブが奏でる山型アクセントが付いた 3 連符は、Klf においては全てスタッカートに変えられている。これは、撥弦楽器と鍵盤楽器の機能の違いによる病む負えない変換である。

曲最後の一言“Leben!”の部分にも強弱の相違が見られる。Klf では歌パートに強弱記号は何もないが、ピアノパートに *espr.* 付きの縮小されたクレッシェンド、デクレッシェンドが付いている。これと同様の指示は Of65 小節においてヴァイオリンパート 1 の符点 2 分音符 *g* に付いている。65 小節のピアノパートとヴァイオリンパートにある強弱記号が、Of 歌パートでは“Leben”の“Le-”を中心に拡大した形で書かれている。この表記の違いは、Klf では、減衰楽器であるピアノが、ヴァイオリンが保持している音を弾いているのだが、*ppp* とはいえ、一定の質量で音価が保たれていない響きの上で歌パートが同音を伸ばすことは、聴き手に聴こえている以上にエネルギーを消耗する。その問題を改善するために、Klf 65 小節 1 拍目のみの強弱記号で、音楽の流れを壊さずにピアノリダクションすることに成功している。こういうことができるのも、交響曲を書き続けたマーラーの突出した天才的な才能の表れであり、ただ単に音を拾い上げ、また削除することでピアノリダクションをするのではなく、いかにピアノ一台でオーケストラを再現できるかをいつも念頭に置いていたことを楽譜から読みとることができる。譜例 10(Klf, Of, T.61 アウフタクト-65)

譜例 10 (Klf, Of, T.61 アウフタクト-65)

The image shows a musical score for Example 10, covering measures 61 to 65. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The key signature is three flats (B-flat major/D minor). The time signature is 4/4. The lyrics are in German. Measure 61 starts with the word 'wird' and the instruction 'sehr zart'. The piano part features a complex texture with triplets and dynamic markings like 'ppp' and 'pp'. Measure 65 features the word 'Leben!' and the instruction 'espr.'.

着目点②について

G. マーラーの作曲時の各楽曲の手稿は、現存しているものとそうでないものがある。特に交響曲の中で使われている歌曲のピアノ伴奏版の手稿は、現存しないことが多い。〈Urlicht〉に関しては、交響曲第2番の中にこの歌曲自体が取り入れられており、交響曲の出版がされることが全て決まってから、別にピアノ伴奏版が作られた。交響曲第2番を作曲している際に、スケッチとしてピアノ伴奏版を書いていたかどうかはもちろん知る由はない。しかし、この〈Urlicht〉はこの研究で分析をする他の歌曲と違い、オーケストラ伴奏版＝交響曲第2番が作曲されてから、“Klavierlied”として成立した。今回研究する際に使用している楽譜の楽曲ごとの Revisionsbericht¹⁵改定報告のページで Renate Hilmar-Voit は “Klavierlied”として敢えて引用符をつけて記しているが、成立過程としては前述したピアノリダクションそのものと言える。

もう一つ、当時四手のために編曲された交響曲第2番の楽譜、*Symphonie / in C-moll / No.2./von / Gustav Mahler. / Für zwei Claviere zu vier Händen gesetzt / von / Hermann Behn. / Preis M6.-n. / Eigentum des Componisten. Aufführungsrecht vorbehalten. / Hieraus einzeln: Theil IV Urlicht. Für Pianoforte zu 2 Händen Preis M1. - n. / Commissionsverlag / von / Friedrich Hofmeister, Leipzig. / Copyright 1896 by Friedrich Hofmeister. / Lith. Anstalt v. C. G. Röder, Leipzig.*¹⁶が出版されている。ブルックナー派¹⁷に属しているヘルマン・ベーン¹⁸はG. マーラーの崇拜者でもあり、彼がこの交響曲を2台ピアノのために編曲し、しかもそれを自費で印刷させた。

現在その楽譜の原本は Anna Mildenburg¹⁹の所有物として、ウィーンフィルハーモニー交響楽団の史料集として収められている。その楽譜本体のタイトル右上には、G. マーラー直筆の献呈の言葉が記されている。

¹⁵ Ibid., p.133.

¹⁶ Ibid., p.157.

¹⁷ ジルバーマン、アルフォンス『グスタフ・マーラー辞典』(Alphons Silbermann. MAHLER LEXIKON) 山我哲雄訳、柴田南雄監修、東京：岩波書店、1993年、124頁。

¹⁸ Hermann Behn(1859-1927) G. マーラーとは手紙をやり取りする仲のいい友人である。彼の書簡集にもベーンの名前はよく顔を出す。裕福な家庭に育ち、法律を学びながら音楽の勉強を続けていた。ブルックナーに弟子入りし、彼の交響曲第七番も2台ピアノ版へ編曲している。経済的にもとても恵まれていたため、崇拜していたG. マーラーの大きな援助者となっていた。マーラーの《復活》初演もベーンが全面的に支援し現実した。

¹⁹ Anna Mildenburg(1872-1947)オーストリアのソプラノ歌手。マーラーは、ハンブルクの歌劇場にて彼女と出逢う。マーラーにとって彼女は憧れの存在でもあり、創作活動においても、非常に理解のある女性であった。

*Verloren irrt' ich einst auf dunkeln Wegen,
mir leuchtete kein Stern – mir blieb kein Hoffen!
Ein Starhl des ewigen Lichts hat mich getroffen
Nun wandl' ich ihm in sel'ge Fern' entgegen!*

Hamburg 26. Mai 1896

G. M. ²⁰

「我を忘れて暗い道を彷徨い、僕を照らす星も無く、希望さえも！永遠の光の輝きが僕と出逢い、僕は至福なる遠方の彼に向かって歩いていく！」マーラーの喜びは何物にも代えることのできないものだったのであろう。

この②の着目点ではピアノ伴奏版のマーラーの手稿または初版との重要だと思われる相違点について述べていくのだが、この〈Urlicht〉だけは、ピアノ伴奏版の手稿が現存しないため、不可能である。そのために、Renate Hilmar-Voit が比較分析する際に、前述したピアノ二台 4 手のための編曲版を手稿の代わりに使っている。上でも記したように、編曲を手掛けた H. ベーンはマーラーの手法も考えも酌んだ上で、この編曲版を自ら出版した。そしてマーラーも心から喜びが沸き上がるほど、この編曲版を愛している。ピアノリダクションはもともとピアノ一台で弾けるように音を結果的にそぎ落として作り上げているが、ピアノ 2 台のための編曲であれば、無念にもそぎ落とさなければならぬ音を無理なく保持することができ、初版との比較分析もとても興味深いものになることは間違いない。その点を踏まえた上でも、〈Urlicht〉の存在しない手稿の代わりにこの 2 台ピアノのための編曲版をとりあげることは、筆者も興味深く、有効的だと考え全く異論はない。この二つの版の相違点について、Hilmar-Voit と歌手の Thomas Hampson が編集に関わった《子どもの魔法の角笛》歌曲集のピアノ伴奏版²¹にまとめて記載されている。それを基にしながら、演奏する際に必要と思われる重要な相違点を選び出し、分析をしていく。

まずは、EA の 27 小節目ピアノパート右手第 1 拍目には円を描くようなフレーズになるように as が付いていた。ベーンが編曲した 2 台ピアノ版でもこの as が和音構成音の一つに加わっている。譜例 11(Klf, ZK, T.27 アウフタクト -)

²⁰ Gustav Mahler, *Fünfzehn Lieder, Humoresken und Balladen aus Des Knaben Wunderhorn für Singstimme und Klavier*. Kritische Gesamtausgabe, Leitung: Karl Heinz Füssl; Reinhold Kubik, Herausgegeben der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, vorgelegt von Renate Hilmar-Voit, unter Mitarbeit von Thomas Hampson, (Wien: Ununiversal Edition, 1993), p. 157

²¹ Ibid., s. v. "Revisionsbericht" p. 133

譜例 11 (Klf, ZK, T. 27 アウフタクト -)

44 小節から 47 小節にかけてのピアノパート左手 2、4 拍目に出てくる 8 分音符は、EA では 2、4 拍目を満たす 4 分音符であった。しかし、Of においてハーブとチェロが 2、4 拍目の裏拍を規則的に 8 分音符で奏するため、下記の譜例のように 2、4 拍目に 8 分音符 2 つの形に改変されていった。譜例 12 (Klf, ZK, T. 44-47)

譜例 12 (Klf, ZK, T. 44-47)

55 小節目ピアノパート右手 3 拍目から 4 拍目に繋がるタイは、EA では小節最後まで拡大していた。また、次の 56 小節も同様の音形があるが、この小節の 3 拍目のタイは短くなって現在の形をとる。56 小節ピアノパート右手に出てくるアルペッジオは EA では記載はなかった。同形の 55 小節と 57 小節については後に補足されたものである。譜例 13 (Klf, ZK, T. 54-57)

譜例 13 (Klf, ZK, T. 54-57)

54 *drängend*
sehr leidenschaftlich, aber zart

Ich bin von Gott, und will

UE 19950 *pp*

56 *steigernd*

wie - der zu Gott! Der lie - - be Gott, der

p *cresc.*

64 小節目ピアノパート左手に出てくる*アステリスキの音は、Of 演奏の際には as ではなく ges が響く。これは EA の際の間違いかどうかは未だ確かな判断はされていない。譜例 14 (Klf, ZK, T. 64)

譜例 14 (Klf, ZK, T. 64)

se - - lig'

*)

2) Wer hat dies Liedlein erdacht!? 誰がこの歌を作ったの!?

編成 : 2 Flöten

2 Oboen

2 Klarinetten in B

2 Fagotte

2 Hörner in F

Triangel

Streicher

I, II Violine

Viola

Violoncello

Kontrabass

調性：F-Dur

曲想：Of: Mit heiterem Behagen

Klf: Mit Behaglichkeit, nicht eilen

この曲は出版された《子どもの魔法の角笛》の楽譜の中で、「Humoresken²² フモレスケ」と分類される5曲中の第3曲目を成す。Klfが1892年2月6日にドイツ・ハンブルクで作曲され、Ofは1892年4月26日に完成した。1893年10月27日、ハンブルクにてパウル・ブルスの独唱、G. マーラー自身の指揮、ラウベ交響楽団によって初演を迎える。初演かどうかの記録は残っていないのだが、1905年10月29日ライプツィヒにて、ソプラノのHelene Staegemann²³が作曲家のHans Pfitzner²⁴のピアノ伴奏でこの歌曲を演奏した批評が、*Neue Musikalische Presse*²⁵に残っている。G. マーラーの生前中に、この歌曲のKlfが公の場で演奏されたのは6回²⁶のみであった。

彼のこの曲の手稿はベルリン国会図書館に所蔵されている。初版は1899年ウィーンのWeinberger社によってなされた。

着目点①について

前述もしたが、楽曲初めに記載されてある曲想に若干の差がある。OfはMit heiterem Behagen 愉快地の気に向くままにであり、KlfではMit Behaglichkeit, nicht eilen 楽しい気分ですぐに、それに加えてメトロノーム記号♩=160も存在する。先にOf 47小節、Klf 47小節のアウトタクトから指示されている楽語にも注目してみるが、Ofでは“Gemächlich ゆったりと”、KlfではWieder gemächlich (etwas langsamer als im Anfang) 再びゆったりと(最初より少しゆっくりと)加えて再度メトロノーム記号♩=152の指定が書かれている。何故Klfのみに細かな速度指定が記載されているのかと考えていくと、この楽曲の特徴として、8分

²² ユーモラスのことを指す。1994年に出版されたKlfでは、Fünf Humoreskenの第3曲目の扱いであるが、初版前は第4曲目にする考えもあったという。

²³ Helene Staegemann(1877 - 1923)ドイツ・ハノーファー生まれのソプラノ歌手。家族も皆音楽家や、舞台俳優であった。彼女自身は、ベルリン、ウィーン、プラハなどで活躍していた。

²⁴ Hans Pfitzner(1869 - 1949)後期ロマン派全盛期に活動を始め、ロマン主義の考えを崩すことなく曲を生み出し続けた、ドイツ人作曲家。

²⁵ *Neue Musikalische Presse* 22, 2. 12. 1905, p331 に記載されている。

²⁶ ウィーンにて残っている記録としては、1905、1906、1907、1910年に6回に演奏されていることになる。

の3拍子の上に各小節跨ぎの特徴的な音形が初めから頻出している。譜例 15 (Klf, Of, T.1, 47)

譜例 15 (Klf, Of, T.1, 47)

Mit Behaglichkeit, nicht eilen *)
♩ = 160

der gemächlich (etwas langsamer als im Anfang)
47 ♩ = 152

Herz - le is' wundt! Kom'm', Schätz - le, mac

The image shows two musical excerpts. The left excerpt is for piano, marked 'Mit Behaglichkeit, nicht eilen *)' with a tempo of ♩ = 160. It features a piano accompaniment with a characteristic rhythmic pattern. The right excerpt is for voice and piano, marked 'der gemächlich (etwas langsamer als im Anfang)' with a tempo of ♩ = 152. It includes a vocal line with lyrics 'Herz - le is' wundt! Kom'm', Schätz - le, mac' and piano accompaniment.

この音形は、各小節跨ぎで前のめりのテンポになり易い危険性を持っている。この危険性は歌パートにもピアノパートにも起こり得る。現に以前、筆者がこの歌曲の伴奏合わせをした時に、まさにこの問題が生じた。それでは何故、Of にはこの速度指示が書かれていないのだろうか。大きな理由の一つとして、小節跨ぎのこの特徴的な音形に反してテンポをバランスよく引っ張る役目を、ホルンとトライアングルがこなしている。譜例 16(Of, T. 1-5)

譜例 16(Of, T. 1-5)

1.2. Horn in F

Triangel

The image shows two musical staves. The top staff is for Horn in F, marked '1.2. Horn in F' and 'p'. The bottom staff is for Triangle, marked 'Triangel' and 'p' and 'mf'. Both parts feature a characteristic rhythmic pattern.

Klfはやはり、基本的なリズムとテンポは、前奏を伴う伴奏であれば尚更ピアノパートに委ねられる。この楽曲において安定したテンポがこれほどまでに重要になってくる理由は、曲中にリズム遊びと思われる箇所やヘミオラが出現してくるという点にもある。この点については第3章の演奏法にて詳しく述べるとする。この章においてはOfとKlfの相違点にのみ言及する。

Klfの前奏はp、Ofではファゴットはp指定されているが、初めの旋律を受け持つクラリネットはmfと書かれている。やはりOfでの旋律パートの出だしは、聴き手に印象づけるためにも強調させるのが自然の流れである。Klfの強弱記号は5小節目まで変化はないが、

Of では旋律を歌い出したクラリネットに合わせるかのように、3 小節目で出てくる 2 本のフルートとオーボエ 1, 2 が *f* の指定を受けている。クラリネットが 2 小節目から 3 小節目の跨ぎで上行する音形と共にデクレッシェンドしているため、このフルートとオーボエの応えははっとするような驚きを聴き手に与える。**譜例 17(Of, T. 1-5)**

特徴的な音形を保持しているファゴットは 5 小節目でクレッシェンドを始める。Klf では 6 小節目からクレッシェンドの指示が書かれている。Of の場合は Klf でいうピアノパートの左手の低声部と旋律的な役割のパートが別の楽器に分担されている。そのため、Of の 5 小節目からの音楽的な流れを分析すると、同じ音形を保持する低声部的役割のファゴットが他のパートを受け入れる準備として早めにクレッシェンドを始めることにより、次々に旋律を歌い始めるクラリネット、オーボエ、ヴァイオリンを予感させると共に、各パートが *mf*、そして *f* で入ってくることで驚きと急激なエネルギーが増大する。**譜例 17 (Klf, Of, T.5-8)**

楽器の特性上、この同じ効果を Klf では望むことはできない。そのために、クレッシェンドを 1 小節後ろから始め、8 小節目の 3 拍目に *f* の指示を加えている。更に同小節 3 拍目ピアノパートの右手に山型アクセントが付いているのだ。これは前述した Of での 5 小節目から 8 小節目 3 拍目までの急激なエネルギーの増加と驚きを Klf でも可能にするためである。**譜例 17(Klf,Of, T. 6-8)**

譜例 17 (Klf, Of, T.1-8)

Mit Behaglichkeit, nicht eilen *)
♩ = 160

6

Ofの9小節目アウフタクトからホルンが2本になり、10小節目で山型アクセントを伴う *f* の *f* を響かせる。ホルン2本を使用する場合、作曲家はその箇所には大きな衝撃的な音を求めていることが多く、その上さらに山型アクセントを伴うため、突然強烈な音が登場していることになる。曲初めから流れる16分音符の細やかな流れを邪魔するかのようにもとれる。この山型アクセントはKlfには無い。

Ofの12小節目の1拍目から3拍目へ、急激なデクレッシェンドが始まる。Klfの同小節を見ても、アウフタクトからデクレッシェンドが始まっており、13小節目の1拍目でやっと *p* の指示が出てくる。この相違点の理由はOfの13小節目アウフタクトから始まるクラリネットパートを見るととても理解しやすい。前述した譜例1の特徴的な音形を際立たせるため、12小節目の1、2拍目で *p* へのデクレッシェンドを済ませている。**譜例 18(Klf, Of, T. 9-13)**

Klfの同小節を見ても、ピアノパートの左手に出てきている。しかし、歌パートとピアノパート右手に出てくる山型アクセントに比重を置きすぎてしまうと、小節跨ぎのこの特徴的な音形が緩やかになり過ぎてしまう。

Klfの12小節目3拍目から始まる山型アクセントの連なりだが、ピアノパートの14小節目まではOf同様の場所に山型アクセントはあるが、15小節目から、Ofには無い歌パートの1拍目の山型アクセントが存在し、ピアノパート右手にあった山型アクセントは姿を消し、歌パートのみ小節頭の山型アクセントが17小節目まで継続されている。Ofでは16小節目3拍目までクラリネットに山型アクセントを指示している。前述もした通り、*f* と山型アクセント、そしてクラリネット二本でかなり強調されている箇所のため、自然に考えれば本来はKlfにも必要な要素であったと考えられる。**譜例 18(Klf, Of, T. 12-17)**

譜例 18(Klf, Of, T. 9-17)

また、OfとKlfの13小節目アウフタクトから始まる歌パートのみを見てみると、山型アクセント以外にも指示記号に相違が見られる。Ofの13小節目の“oben”の部分にあるデクレッシェンド、16小節目“in dem”の前に書かれている*pp*の指示はKlfには見られない。その代わりに、Klfの譜面の視覚的特徴として前述した、13小節目アウフタクトから15小節目を眺めると、山型アクセントの位置が交差しており、意図的に目を引くような洒落た遊びをしているかのようなマーラーの知的さも窺うことができる。(上部譜例18参照)

Ofの19小節3拍目全パートが*pp*で奏す。20小節目からはオブリガートの短いフレーズをオーボエが*mf*で歌いだが、他のパートは*p*で弦楽器はコントラバス以外ピッチカート奏法になる。また21小節目と23小節目の1拍めにトライアングルの響きが現れる。同小節のKlfでは、スタッカートを多用することのみで、音楽の流れの中に心弾むような軽さを与えている。譜例19(Klf, Of, T19-24)

Klfの25小節目アウフタクトから見っていくと、歌パート25小節から28小節目までの各小節の1拍目に山型アクセントが置かれている。同小節のOfではヴァイオリン1のパートに同様の山型アクセントがあるが歌パートには無い。この部分を筆者がKlfで歌った時の印象としては、山型アクセントでaを歌おうとすると、譜面で見るとこの4箇所は山型アクセントでエネルギーが必要となり、29小節アウフタクトからのフレーズにストレスがかかってしまう。Ofにおいてはほぼ同様の歌の旋律を奏するヴァイオリンに、その役目を任せることで、21小節アウフタクトから32小節1拍目までの歌い手に必要となるエネルギー量とこの小節間のエネルギーの使い方に差が出る。例えばオーケストラの伴奏だとしても大きな差が出てくると感じる。この小節間の演奏法について深く研究する必要があるだろう。

この小節間では、前述したOfとKlfの相違点と同様に大きな問題を孕んでいる箇所が、30小節目のアウフタクトからである。Ofではヴァイオリン2が、小節跨ぎでc'' → c' を8分音符で2回、g' → g を8分音符で一回奏する。この音形がKlfでは完全に省略されている。そのため、Klfにおける29小節目から31小節目までのピアノパートの左手音形に影響を受け、歌パートの各小節1拍目にも重みが自然とできてしまい、結果的に歌い難さが残ってしまう。この点についても、音楽分析の上で工夫が必要不可欠である。

譜例19(Klf, 20-32 Of, 24-32)

譜例 19(Klf, Of, T19-32)

Da gu - cket ein

22
fein's lieb's Mä - del her - aus! Es ist nicht dort da - hei - me! Es

27
ist nicht dort da - hei - me! Es ist — des Wirt's — sein Töch - ter -

32
lein! Es w

歌パートは、35 小節目から 46 小節 1 拍目までメリスマの旋律が続いていく。マーラーが後にこれほど長いメリスマ[装飾的な歌唱法]を用いることは二度となかった²⁷とも言われて

²⁷ ジルバーマン、アルフォンス『グスタフ・マーラー辞典』(Alphons Silbermann. MAHLER LEXIKON) 山我哲雄訳、柴田南雄監修、東京：岩波書店、1993 年、332 頁。

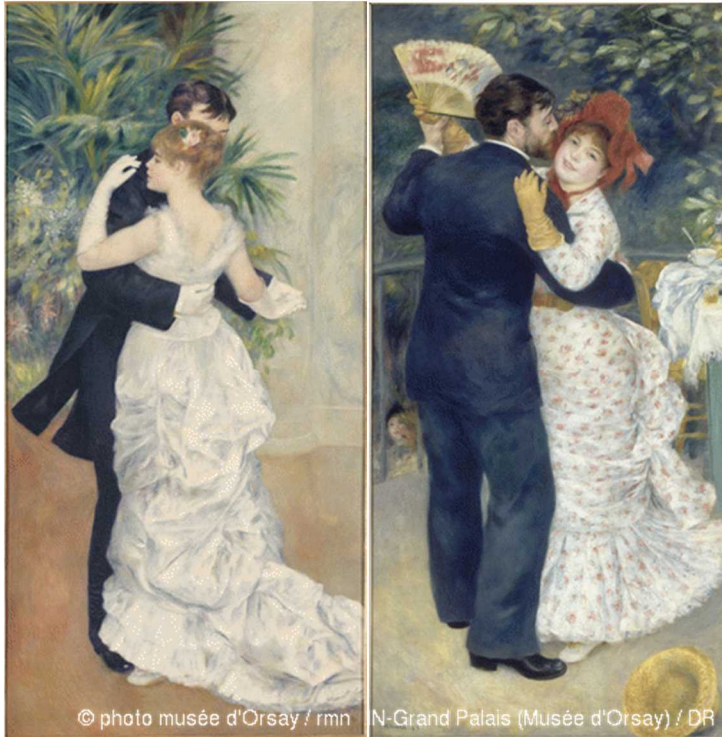
いる。Klfだけ見ると、作為的な点が一つもない、いたって普通のメリスマ旋律に感じるのだが、13小節アウフタクトからの分析で、Klfを視覚的に眺めてみるという方法をとってみると前述した。今回もその視覚的方法でOfを見てみる。35小節目からのヴァイオリンパート1において、各小節の1拍目に山型アクセントが置かれている。但し、38小節から40小節にはそれは存在しない。そのヴァイオリン1に 대응するように二本のホルンが、同小節から2小節間の3拍目、38小節と40小節目の1拍目、41小節から44小節目までの2拍目に、山型アクセントが登場している。またヴィオラパートの41小節目の2、3拍目にも山型アクセントが突如現れる。これらをOfにおいて視覚的にながめてみると、ここでもまたリズム遊びでもしているかのような山型アクセントの交差が目でもはっきりと確認できる。Ofにおいて数小節ごとに山型アクセントの場所は変化していくが、ある種の舞踏のリズムをいくつか用いながら、それを楽しんでいくかのようにメリスマが進行していく。A. ジルバーマンによるマーラー辞典²⁸では、この歌曲をレントラー風のものだと捉えている。レントラー Ländler とはワルツの前身とも言われているが、同系ではあっても別の舞踏と考えるのが一般的である。レントラーの起源は、田舎風の踊りを意味する ländleicher Tanz、または、オーバーオーストライヒ州の民謡的舞踏 Landl とも考えられている。13世紀頃からドイツのバイエルン、オーストリア、スイス、南チロルなどでも、ヴェッラー Weller と呼ばれる3/4拍子、または3/8拍子の舞踏が踊られていた。そこからレントラーが発展していったという説も存在する。35小節目から歌パートのメリスマを模倣するヴァイオリン1の小節ごとの第1拍目に、山型アクセントが置かれているが、1拍目に重みが来ると、気品ある優雅なワルツというよりも、田舎で踊られている民謡的な素朴さを印象付ける。この曲において、最もレントラー風が表出している箇所とも言えよう。その素朴さに合いの手を入れるように、二本のホルンが小節の3拍目に踏み込んでくる。この合いの手は、テンポの側面からみると3拍子の円を描くような音楽の流れに、等間隔で楔を打ち付けていくような役目を果たし、メリスマが前に転がり過ぎないように程よいブレーキをかけてくれている。37小節目でその楔は姿を消して、旋律であるメリスマのリズムに一瞬引っ張られる。しかし41小節目からは、ヴィオラのスタッカートを皮切りに、ホルンの山型アクセントは小節の2拍目に移動し、楔を打つ働きとは逆に、舞踏の円を描く流れを自然と速める役割に切り替わっている。同小節Klfの41小節目に目を向けてみると、ここには *accel.* と指示されている。Ofではホルンが必然的に *accel.* の役目を果たしているため、敢えて書かれてはいない。Klfでは前述したように、メリスマの間には一つも山型アクセントは登場してこないため、*accel.* の指示が確実に必要だったのだ。

41小節目からのホルンとヴァイオリン1のこの山型アクセントを、改めて切り取り、舞踏のリズムとして捉えると、ホルンは第2拍目に踏み込みそのまま弧を描くような優雅な浮遊感を伴うワルツ、ヴァイオリン1は第1拍目に踏み込み飛び跳ねるような素朴なレン

²⁸ Ibid., 331 頁

トラーというように、2つの舞踏が向き合っているかのようなイメージが浮かぶ。まさに P. A. ルノワール²⁹の絵画《都会のダンス》³⁰と《田舎のダンス》³¹のようである。

(資料 1³²)



(参考資料 絵画 La danse à la ville, La danse à la campagne)

左：《都会のダンス La danse à la ville》右：《田舎のダンス La danse à la campagne》1883, P. A. Renoir パリ、オルセー美術館所蔵。

旋律となっているメリスマの最後の小節を見ると、45小節目の Of には第1拍目がそれまでのメリスマの頂点 *f* になっており、加えてヴァイオリンパートには山型アクセント、そして3拍目に向けて *p* までの急激なデクレッシェンドを要求されている。歌パートにはデクレッシェンドの指示はない。Klf では44小節目の1拍目にピアノパートが *f*、最後に歌パートが頂点 *ff* を迎えているため、45小節目には特別な指示は全く記されていない。47小節目のアウトタクト “Mein” でやっと *p* の指示が出てくる。この指示の細かな違いは、Of と Klf の楽器編成による熱量の違いに対する、作曲家マーラーの演奏者への配慮と捉えることはできな

²⁹ Pierre-Auguste Renoir(1841-1919) フランス印象派の画家。歳を重ねるごとに彼の作風は変化していったため、ポスト印象派の一人としても名前が挙げられることもある。

³⁰ 《都会のダンス La danse à la ville》ルノワールの1883年の絵画作品。パリのオルセー美術館に所蔵されている。

³¹ 《田舎のダンス La danse à la campagne》脚注16同様。

³² http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire_id/danse-a-la-ville-8844.html
http://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire_id/danse-a-la-ville-8844.html
©Musée d'Orsay 2006

いでだろうか。譜例 20(Kl, Of, 32-46)

譜例 20(Kl, Of, 32-46)

32 *p*
lein! Es woh - net auf grü - ner Hai -

18 *cresc.* *accel.*
37 *Erleichterung:*

poco a poco cresc.

42 *ff* *p* Wie -
de! Mein *p*

47 小節目アウフタクトから新しいフレーズが始まる。46 小節目 1 拍目がその前のメリスマのフレーズの結びの音であり、8 分休符を挟んで F-Dur→A-Dur へ転調する。転調した 47 小節目アウフタクトに Of には Zeit lassen たっぷり時間をかけて と指示されている。その

代わりに Klf では 一番初めの曲想の分析でも述べたが、Wieder *gemächlich* (*etwas langsamer als im Anfang*) ♩=152 とメトロノーム記号さえも指定されている。意味合いとしても大きな相違はないと考えられる。しかし、メリスマの最後の小節に Of には *p* にまで弱めるように歌パートと共に歌い続けているヴァイオリンパートにデクレッシェンドが求められているが、Klf にはピアノパートにも歌パートにもその指示はなく、フレーズの最後まで *ff* 突き進んで行かなければならない。*accel.* も伴っているため、Of より細かい速度指定が指示されている。

歌パートの“Mein Herzle is'wundt!”では Of でもオーボエとファゴットのみが一緒に歌っているが、“Komm', Schätzle”の小節跨ぎの部分で、一瞬 A-Dur→F-Dur に転調している。その部分で Of は各パート *p* ではあるが音に厚みが出る。“mach's”で微かに d-moll をにおわせるが、50 小節目“g'sund!”で cis が出てくることで、再び移調前の A-Dur を保持していることを再確認できる。55 小節目アウフタクトまでは A-Dur と F-Dur をいったり来たり不安定な状態で音楽が流れていく。譜例 21(Klf, Of, T. 46-51)

譜例 21(Klf, Of, T. 46-51)

der *gemächlich* (*etwas langsamer als im Anfang*)
 ♩=152
 47
 Herz - le is' wundt! Komm', Schätz - le, mach's g'sund! Dein' schwarz - brau - ne
 cresc.

55 小節アウフタクトからの和声の変化は、筆者が実際に歌っていてもとても複雑で忙しい印象がある。まず歌パートが“Dein rosiger -”と歌う箇所であるが、55 小節目アウフタクトから 55 小節目 1 拍目で F-Dur→Des-Dur の移調が行われる。Klf でみると、同小節 2、3 拍目に鳴り響く 16 分音符の 4 つの和音はホルン 5 度と呼ばれ、Of を見てみると、見事にホルン 2 本でこのホルン 5 度を奏している。ホルン 5 度の構造としては、例えば、上のパートが c-d-e と奏するとき、下のパートがそれと並行に e-g-c と奏すると、g と d が作り出す 5 度音程のことを指す。本来この和声は作曲法上禁則ではあるのだが、作曲法上禁則と理解している上でその和声を使うことはよくあることである。和声構成上 2 声が他の音程からの並進行で完全 5 度に至ることは禁則とされているが、完全 5 度と完全 8 度は他の和声構成と比較しても、かなりの協和する響きをもたらされる。この手法をオーケストラ作品を作曲する際に、好んで使用する作曲家は多い。ベートーヴェンも交響曲第 3 番 3

楽章において用いている。次に、57小節目アウフタクトから1拍目の“macht Herzen”における調性感は、Des-Dur 第一転回形→A-Dur 第二転回形となっている。この移調は何か機能的な役割を果たしているとは言えないが、A-Dur の第二転回形に移行することによって、音楽の中に色彩の変化を与え、言葉を言い換えると「刺繍的な和音」として存在感がある。同57小節目2、3拍目に歌い奏する *gis'* と *cis'* は綱渡りをするような不安定さを伴い、だからこそ“gesund”の“-sund”に響く Des-Dur の主和音に安堵感がもたらされる。

この55小節目からの複雑且つ繊細な和音の移行は、Klf で見るととても難解にとらえがちであるが、改めて Of を見直すと譜面上もかなりシンプルに書かれており、音の厚みがあるわけではない。譜例 22(Klf, Of, T. 54-58.)

譜例 22(Klf, Of, T. 54-58.)

59小節目アウフタクトから更に熱量が増加していくフレーズが始まる。Klf では59小節から歌パートが *cresc.* ピアノパートは *poco a poco cresc.* を始める。Of では63小節目にヴァイオリン1のみ、64小節目になってやっと各パートにクレッシェンドの指示が与えられる。しかし、クラリネットは *p* の指示、歌パートに至っては強弱記号が一切与えられていない。更なる相違点として、66小節目のクラリネットとヴィオラは小節初めに *f* の指示が次の小節に向かって *p* までの急激なデクレッシェンドを要求されている。この強弱記号は Klf には無く、Of においても他のパートに対しアシンメトリーな構造になっている。また、67小節目の“gesund”の“-sund”の部分であるが、Of では歌パート以外の全パート一気に *p* で奏される。クラリネット1、2のみ、山型アクセントが伴う。Klf においては同箇所ピアノパートに *fpf(plötzlich)* と書かれており、山型アクセントも存在する。この67小節目の歌パートの *f* は前小節の音楽的な流れから Ges-Dur 第七音にあたり、67小節からの F-Dur 上ではかなりの不安定さが露わになる。譜例 23 (Klf, Of, T. 59-67)

59小節目からの調性の移行は、Klf を見て譜読みを始める時点から複雑怪奇な調性の変化

に先入観を抱いてしまい、筆者も演奏をする際の問題点が多い。ピアノパートと歌パートを並行に見ていくと、初めは臨時記号につられて、一見複雑なピアノパートの和音構成の上で歌うイメージが生まれてしまうのだが、実は部分的に異名同音で歌パートをピアノパートと照らし合わせていくと、全体的な和声構成が明瞭となる。このフレーズの調性の変化を表すと、cis:→H:→H:一瞬陰る→Des:(Cis:)->Des:->(Des:)調性以外の音が鳴り、少し陰る→(Des:)構成音に4A が現れ、更に調性から離れそうになる→Ges:→F: 譜例 23(Klf, Of, T. 58-67)

譜例 23 (Klf, Of, T. 58-67)

The image displays a musical score for Example 23, consisting of vocal and piano parts. The score is divided into three systems. The first system shows the vocal line with lyrics: "sund. Macht Ju - gend ver - stän - dig, macht To - te__ le -". The piano accompaniment features a complex harmonic structure with a *cresc.* instruction. The second system continues the vocal line with lyrics: "ben - dig, macht Kran - ke__ ge - sund, macht Kran - ke__ ge - sund, ja__ ge -". The piano part includes a *poco a poco cresc.* instruction and dynamic markings *f* and *ff*. The third system shows the vocal line with the word "sund." and the piano part with a *f pp plötzlich* instruction. The score is written in a key signature of two flats and a 3/4 time signature.

69 小節目アウフタクト、Klfにおいては burshikos はきはきと という指示がある。また Klf のみの山型アクセントが 73、75、77、78、79、80 小節の第 1 拍目にある。譜例 24(Klf, Of, T. 68-80)

Ofにおいては、77 小節目からファゴットとホルンが早々 *cresce.* を始める。この指示は 80 小節目まで続く。また、81 小節目から、トライアングルが小節の 2 拍目、ホルンが 3 拍目を *p* で 87 小節目まで奏し続ける。トライアングルの 2 拍目を打つ効果としては、音楽の流れを先に進めることが容易になる。しかし、ホルンが三拍目で小節ごとにテンポの楔を同

様に打ち続けるため、この小節間では *accel.* の効果は消滅している。しかし、この二つのパートの働きにより、音楽の中に弾むような軽やかさが生まれている。譜例 24(Klf, Of, T.77-87)

Klf 81 小節目のピアノパート左手についている山型アクセントは、Of には存在しない。この指示は Of の場合は、Klf のピアノパート左手と同様の旋律をチェロとコントラバスが受けもっている。この二つの低声楽器は、奏するだけで音に重みを与える効果が自然と現れやすい。Klf においては、ピアノ一台がそれと同じ効果を発揮しなければならいため、マーラーは敢えてこの部分のピアノパート左手に、山型アクセントの指示を施したと考えられる。譜例 24(Klf, 80-84)

譜例 24(Klf, Of, T. 68-87)

The image displays a musical score for Example 24, featuring a vocal line and piano accompaniment. The score is divided into three sections. The first section, starting at measure 68, is marked *burschikos* and *p*. The vocal line begins with the lyrics "Wer hat denn das schön schön - ne Lied - lein er -". The piano accompaniment consists of a rhythmic pattern in the right hand and a more active line in the left hand. The second section, starting at measure 72, continues the vocal line with lyrics "dacht? Es ha-ben's drei Gäns' ü - ber's Was - ser ge - bracht! Zwei grau - e und ei - ne". The piano accompaniment features a prominent melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The third section, starting at measure 78, shows the vocal line with lyrics "wei - ße! Zwei g". The piano accompaniment continues with a similar rhythmic and melodic structure.

88 小節目アウフタクトから始まる最後のメリスマ部分について、Of と Klf を比較すると、初めの強弱記号から全く異なる。Of は歌パートに強弱の指示はされておらず、弦楽器に *pp* の指示が出されている。ヴァイオリンはその *pp* からクレッシェンドを始め、92 小節目の第 1 拍目までに *f* にまで増大させていく。他 3 つの弦楽器は 89 小節目から *cresc.* を始める。Of のみ可能なことであるが、強弱の開始場所に差をつけることで、より立体的な響きを持った音楽を創り出すことが可能になる。この楽曲においてもこの時間差の指示の手法を、マーラーは好んで多用しているように見受けられる。

Klf の 88 小節目アウフタクトにおける指示は、歌パートは *ff* である。ピアノパートは 83 小

節目から既に *cresc.* を始めており、その指示は 88 小節の一拍目 *mf* まで続いている。譜例 25 (Klf, Of, T.87-92)

譜例 25 (Klf, Of, T.87-92)

92 小節目から Of のホルンとヴィオラ、チェロが小節の 2 拍目に重みを置き奏する。前述したように、三拍子系の音楽上で、2 拍目に重みを置くことは自然と音楽を前に進める作用を持ち、ここでもその効果が現れてくる。Klf では同じ小節部分に一回目のメリスマ旋律同様、*accel.* が書かれている。

またこの楽曲の一番最後の拍に、Of のみフェルマータが書かれている。音を切った後の空白の余韻を期待して、マーラーが敢えて指示しているとすれば、最後の小節の 1、2 拍目の 8 分音符は駆け抜けるような終止ではなく、少しばかり強調するような演奏法の方が望ましいように思われる。そのような演奏法を演奏家に伝える手段なのか、弦楽器低声部 3 パートに、*f* が指示されている。また、Klf 92 小節目の歌パートのメリスマ旋律に、大きな違いが存在する。譜例 26(Klf, Of, T. 92-ende)

譜例 26(Klf, Of, T. 92-ende)

着目点②について

この歌曲について、重要と思われる手稿または初版との相違点を取り挙げ分析していく。

Ms の 8、9 小節目では、ピアノパートに曲開始から二つ目にあたるクレッシェンドの指示がされ、その代わりに山型アクセントは書かれておらず、9 小節目の頭に *f* があった。今回の研究で譜例として使用しているピアノ伴奏版 GA では、8 小節 3 拍目で *f*、同じ第 3 拍目にピアノパート右手に山型アクセントが付けられている。また、この 2 拍目の和声構成上 *g*, *hf*, (*d*), *f* となりドッペルドミナントである。このドッペルドミナント、山型アクセント、*f* によって音楽の流れに楔を打ち、驚きを与え、ヘミオラの入口であることを強調している。そのヘミオラは 10 小節目では既に姿を消している。楔を打つような驚きを与えるこの手法は、管楽器で楽器の構造上、同様の効果はなかなか期待できないため、用いられることが少ない。この 8 小節目での「驚き」をどうにか実現するために、Ms から比較的大きな改訂が施されている。譜例 27(Klf.8-10)

譜例 27(Klf.8-10)

16 から 17 小節跨ぎのピアノパート左手は、EA ではスラーが書かれていなかった。歌パートはこの部分で 2 回目の “In dem Haus” を歌っており、ピアノパートで同じ言葉の繰り返しに変化をつけたかった可能性も大いにある。譜例 28(Klf. 16-17)

譜例 28(Klf. 16-17)

21 小節目の第 1 拍目、ピアノパート右手の 8 分音符 d, f, d の和音には EA ではスタッカート記号がついておらず、22 小節目以降の右手のフレーズ同様、1 拍目に重みを置いていた。この 21 小節目の歌パート “gucket” の 1 拍目に来る “gu-” は短母音 u である。その後続く 22 小節目の “fein’s” 23 小節目の “Mädel” は、二重母音 ei と長母音 ä を伴い、音楽の流れとしてスタッカート記号をつけることが自然であるという解釈で EA から改訂されていると考えられる。譜例 29(Klf. T.20-24)

譜例 29(Klf. T.20-24)

The image displays a musical score for Example 29. It consists of two systems. The first system shows a vocal line with the lyrics "Da gu-cket ein" and a piano accompaniment. The second system, starting at measure 22, shows a vocal line with the lyrics "fein's lieb's Mä-del her - aus! Es i" and a piano accompaniment. The piano part features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and chords in the left hand.

57 小節目、ピアノパート右手の第 2 拍目前打音 hh は、EA ではこの h は付いていなかった。試しに h なしの b で右手パートをピアノで弾いてみると、高揚していく音楽の流れの中に b が鳴った一瞬、首をもたげたくくなるような陰が現れる。これはこの後の熱量が高まっていく旋律に逆効果をもたらすように感じるのは筆者だけだろうか。この前打音は hh が最も相応しい。また 59 から 66 小節目までの歌パートの強弱記号にも、EA からの改訂がある。EA ではクレッシェンド記号は 59 と 60 小節のみに書かれており、その後は 68 小節に入るまで強弱の指示は全くされていなかった。譜例 30(Klf, T. 54-67)

譜例 30(Klf,T. 54-67)

p
wund't! Dein ro - si - ger_ Mund macht

cresc.
Her - zen_ ge - sund. Macht Ju - gend ver - stän - dig, macht To - te_ le -

f *ff*
ben - dig, macht Kran - ke_ ge - sund, macht Kran - ke_ ge - sund, ja_ ge -

f pp plötzlich
sund.

71 小節目歌パート第 1、2 拍目に歌われる“Liedlein”は、Ms では“Liedl”になっていた。後の章で取り上げるが、これは『子どもの魔法の角笛』民謡詩集の中の詩を採用した際に、原詩が“Liedl”になっていたため、マーラーは Ms の際に原詩の言葉そのままで作曲をした。しかし“Liedl”では“Liedlein”と比べて 1 音節少ないために、言葉を優先すると 71 小節目の 1 拍目に 4 分音符を置かざるを得なくなる。そうなってくると、「歌」というこの曲の最も楽しげで心躍るような言葉に意図していない歪な重みが、この小節の 1 拍目に来てしまう。この問題点を軽減させたいと感じるのは、詩の内容を理解していれば作曲家にとっても演奏家にとっても自然のことと言える。音楽の流れとそれに伴う言葉を活かすため、EA

の際には“Liedlein”に変えている。マーラーは音楽と言葉の関連性をとても重要視しているため、詩を選び出した際に言葉の形を変えるのはもちろんのこと、一節全て削除してしまったり、そこに自作の詩を挿入したりすることは日常茶飯事であった。譜例 31(Klf, T. 68-72)

譜例 31(Klf, T. 68-72)

76小節目、72小節目から始まる一文“Es haben’s drei Gäns‘ über’s Wasser gebracht!”の最後の“-bracht!”の感嘆符はMsでは使われていたが、EAの際はただのピリオドに一度改訂されていた。感嘆符の有無で、音楽の捉え方、その一文の解釈が変化してくると感じている。時間の経過の伴う何度かの改訂の後、譜例で挙げているGAの版では感嘆符有りを再度採用している。譜例 32(Klf, T. 73-76)

譜例 32(Klf, T. 73-76)

77から80小節目のピアノパート右手第1拍目4分音符の和音構成音は cis, f, aである。EAでは、この和声構成音のfが削られてしまっており cis, a で出版されていた。fがない状態で和音を弾いてみると、響きとして空虚感が否めなく、cis, f, aの和音と比べると気品さ

と誇り高い雰囲気にかけてしまい、意味合いのない和声になってしまった。しかも、マーラーの楽曲全般において和音や転調する中で隠しながら同音を保持し続け、聴き手に自然とその曲のテーマや印象付けを行っていることが多い。この役目を持つ和音構成音を無くすことは、曲のイメージを薄くしてしまう危険性があるのだ。譜例 33(Klf, T. 77-80)

譜例 33(Klf, T. 77-80)

wei - Re! Zwei grau - e und ei - ne wei - Re! Und

強弱の指示について、EA のピアノパート 85 小節第 3 拍目から 87 小節目の半ばまでクレッシェンド記号が書かれていた。そして 88 小節目に入ったところで *pp* の指示である。歌パート 88 小節目では *ff* が要求されていた。譜例で使用している GA とは強弱の指示にかなり大きな改訂がある。譜例 34(Klf, T. 83 -88)

譜例 34(Klf, T. 83 -88)

sin - gen kann, dem wol - len sie es pfei - fen! Ja

93 小節と 94 小節目の歌パート各小節の 4 つ目の 16 分音符について、Ms では両小節において *g* の前の *#* は無く、EA では 94 小節目の *g* にのみ *#* が付いていなかった。筆者がピアノでこの Ms と EA の両方のパターンを歌い比べてみると、熱量が増大して終止へ向かう流れにおいて *gis* が *g* になるだけで、機械的でメタリックな、血の通っていないような響きに変換されてしまうように感じた。譜例 35(Klf, T. 93-94)

譜例 35(Klf,T. 93-94)



3) Lob des hohen Verstandes 高き知性を讃えて

編成 : 2 Flöten

2 Oboen

Klarinette in Es

2 Klarinetten in B

2 Fagotte

4 Hörner in F

Trompete in B und F

Posaune

Tuba

Pauken

Triangel

Streicher

I, II Violine

Viola

Violoncello

Kontrabass

調性 : D-Dur 作曲時のメモ書きには E-Dur で書かれていた。

曲想 : Of: Keck

Klf: Lustig

この歌曲は 1896 年、マーラーの長期夏休みの初めころにアッターゼーの湖畔にあるシュタインバッハで作曲された。この夏休みでマーラーは完全に休暇モードに入ってしまったためか、休み中に作曲を進めようと考えていた交響曲第 3 番の第一楽章の作業途中の譜面をハンブルクに置き忘れてきてしまい、あとで友人に送ってもらわなくてはならなくなったというエピソードが残っている。この時期にマーラーからソプラノ歌手の A. Mildenburg へ手紙が送られている。日付は 7 月 16 日火曜日と書いてあったという。

ゆっくり仕事を進めながら一僕の考えはまだ出来上がっていない！けど君に手紙を書いたんだ。とても面白い歌を作ったんだよー『子どもの魔法の角笛』からの詩をとにかく気に入って、僕はそれに〈Lob der Kritik その批評を讃えて〉という題もつけて。この詩の内容は 1 羽のナイチンゲールと一羽の年老いたカッコウがある対決をするのさ。ロバが審査員にふさわしいとなってね。もちろん彼は重々しくカッコウに勝利を与えるんだ。これを聞いたら君は笑うよ。³³

この手紙にはその後に動物たちの名前の案などが、ラテン語で書かれていた。また、この詩の内容について、彼の友人であるバウナー・レヒナー³⁴も次のように話している。

マーラーはメモ書きなしでおそらくこの曲を書き上げた。小さな小屋³⁵を使わずに夏休みの初日に。批評に対するおかしな嘲笑である《子どもの魔法の角笛》歌曲の〈Lob des hohen Verstandes 高き知性を讃えて〉を書き上げた。彼からこんなものが届いた、彼は私に、この物をどうか腐敗させないでおくれ、人が頻繁に人を欺いたりすることに対して、この音楽を伴うこの詩はそれを深めたり拡張したりできるんだ。³⁶

³³ Gustav Mahler, *Fünfzehn Lieder, Humoresken und Balladen aus Des Knaben Wunderhorn für Singstimme und Klavier*. Kritische Gesamtausgabe, Leitung: Karl Heinz Füssli; Reinhold Kubik, Herausgegeben der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, vorgelegt von Renate Hilmar-Voit, unter Mitarbeit von Thomas Hampson, (Wien: Unuvselal Edition.1993), p. 168

³⁴ Bauner-Lechner, Natalie(1858 - 1921)マーラーとはウィーン音楽院時代からの親友であり、深い友情で結ばれていたヴァイオリニスト。1893 年から 10 年間ほど、マーラーについての日記を書いており、1923 年にそのマーラーの回想録『Erinnerungen an Gustav Mahler』が出版された。

³⁵ マーラーの作曲小屋は 3 つある。アッターゼー湖畔のシュタインバッハの他に、トープラッハ、マイアーニッヒの合計三箇所である。歌劇場のシーズン中は多忙で作曲に集中することが出来ないため、休暇は人里離れた場所で作曲活動に没頭した。作曲のイメージを膨らませるため、彼はよく小屋を出て散歩をしていた。

³⁶ Ibid., p.168.

(資料 2³⁷)



写真 Das 《Komponierhäusl》 am Attersee.

シュタインバッハにあるアッターゼー湖畔のマーラーの作曲小屋

この言葉の背景には、彼が交響曲第 1 番と第 2 番を初演した時のことに大きく関連している。その初演の際に音楽の批評家たちから、彼の音楽に対する無理解による大きな批判を受けたのだ。マーラーは彼らの一方的な偏った批判に対し、大きな強い怒りを感じていた。その経験と思いから、〈Lob des hohen Verstandes 高き知性を讃えて〉には彼の怒りや侮蔑が、アイロニーとして曲全体に表出されている。彼の歌曲の中で、最も感情が伴ったアイロニー歌曲と言えるだろう。

着目点①について

速度指示はどちらの版にもないが、曲想指示は、Klf には *lustig* 愉快地に、Of には *Keck* と記されている。*Keck* はスイスでは口語として、「陽気な、楽しげな」というようなポジティブな意味を持っている。しかし、一般的にドイツ語圏で認識されている意味としては「無鉄砲な、ずうずうしい、小生意気な」である。前述したマーラーのこの曲に対する思いを汲み取ると、ネガティブな意味を持たない「小生意気に」というのが最も相応しい。Klf にある *Lustig* にももちろんこの意味合いが含まれている。冒頭から音楽評論家たちに対するアイロニーを、マーラーは隠すことなく表面に出している。2 小節から Of ではホルン 1 が松葉のアクセントを伴って、オーボエとクラリネット 2 が拍ごとに山型アクセントを伴う音

³⁷ Schreiber, Wolfgang. *Gustav Mahler mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, rowohlts monographien begründet von Kurt Kusenberg herausgegeben von Uwe Naumann. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, Oktober 1971, p63.

を受け持っているが、Klfではピアノパート右手のみの松葉の小さなアクセントが付いているのみ、山型アクセントを用いてはいない。Ofではこの山型アクセントを、しかもホルンではなく、楽器の機能的に爆発的な音のエネルギーを持つオーボエとクラリネットに担わせている。この山型アクセントの効果は、嫌味なくらい大袈裟に「絶対に面白い話が始まる」という印象の念押しをこの2小節間で繰り返し広げている。譜例36(Of, Klf T. 1-3)

譜例 36(Of, Klf T. 1-3)



そして、この冒頭部分で聴き手に最も強烈な印象を与えるフレーズが、1小節目アウフタクトから小節最後までの上行形である。これはまさにこの〈Lob des hohen Verstands〉のライトモチーフ³⁸となる。このライトモチーフはこの曲の中で、多少前後の音価の長さを変えながらも執拗に現れる。もっと奇妙な、また面白い変形としては、「鏡文字」ならぬ「鏡音符」に変形したライトモチーフである。このライトモチーフにマーラーのアイロニーが反映されており、一見飛び跳ねるような可愛らしい印象を与えるが、裏に隠れている「表」の感情は滑稽なものに対し嘲り笑っているような、侮辱的な部分を持っている。この歌曲においてこのライトモチーフの多用は彼の悔しさと、怒りの表れと言ってよいだろう。(Of. T. 1, T.22-23 のライトモチーフ参照)

4小節 Klfでは2拍目ピアノパート右手2つの8分音符にスタッカートが用いられ、左手スタッカートの旋律と共に3小節間軽快に奏される。Ofではこの小節からフルート、ヴァイオリン、ヴィオラが登場する。フルートにおいては小節1拍目に *sf* があり、そこから松葉のデクレッシェンドが2拍目にかけて指示が出ている。この *sf* を伴う音形は次の拍に食いつくようにスピード感を与え、同じ小節のヴァイオリンとほぼ同様な音形をとっているものの、ヴァイオリンでのこのフレーズは *p* でと指示されており、とても軽く呑気な性格

³⁸ ドイツ語で Leitmotiv。和訳では示導動機とも言われる。この用語は1871年ウェーバーの音楽作品研究を行っていたF.W. イェーンズが、自身の研究において初めて用いた言葉である。オペラや交響詩などの楽曲において、特定のあるものや、状況、環境などと結びつけた主題を、その楽曲内で何度も繰り返し使われる作曲法がある。繰り返し使われる主題や動機をライトモチーフと言う。

の印象がある。7小節目アウフタクト、7小節半拍目でまた新たな楽器が登場してくる。小さなフレーズでいろんな楽器が登場してくるこの前奏は、まさに森の中の動物たちが飛んだり跳ねたり、ピーチクパーチク話したり鳴いたりしている情景と言える。表向きにはメルヘンチックなものだからこそ、マーラーの考える「表」の感情が際立っていくのだ。Klfではもちろんピアノ一台でこの前奏を受け持つため、楽器の機能や特色による新しいフレーズの印象の違いを表現するには、工夫が必要になってくる。

8小節になると一旦、様々な動物に扮した楽器たちが姿を消し、クラリネット、ファゴット、チェロだけが顔を出している。クラリネットは森を連想させたい時に作曲者がよく好んで組み込む楽器である。前奏の部分で森の動物たちを遠くから眺めるような場面で、この小節においてクラリネットにフォーカスを絞ることで、この物語の情景の中に連れ込んでしまう視覚移動が行われている。譜例 37(Klf, Of, T. 4-8)

譜例 37(Klf, Of, T. 4-8)

10小節目アウフタクトから歌パートが歌いだす。それを追いかけて笑い出すかのように Ofではクラリネットが12小節目アウフタクトから飛び出してくる。このクラリネットのパートに *Schlltrichter in der Höhe!* の指示がされている。これはクラリネットのベルの部分が高く上げて奏する指示であり、より直接的な音色が響き渡る。しかもこの12小節目のフレーズはライトモチーフであり、歌パートには“Kukuk”が登場してくる。“Nachtigall”のところでは嘲りは現れない。14小節目1拍目のクラリネット和音に松葉のアクセントが付いている。Klfでは、その前の13小節目2拍目と14小節目1拍目ピアノパートにテヌートが付いている。このテヌートで13から14小節にかけてのエネルギーが高まり、また、14小節初めの“täten”の横に広く開いたtäの母音も伴って、眨しているような効果をもたらしている。このKlfの譜面から考えると、Ofの14小節目の松葉のアクセントは、点でとらえる重みの

他に音価がほんの少し引き伸ばされるような効果を求めていると考えられる。そして再び、“Wett” の言葉でライトモチーフが我が物顔で出てくるのだ。譜例 38(Klf, T. Of9-17)

譜例 38(Klf, Of, T. 9-17)

The image shows a musical score for Example 38. It consists of three systems of music. The first system is a vocal line with the lyrics "Einstmals in ei-nem tie-fen Tal Ku - kuk und". The second system shows piano accompaniment with a forte (*ff*) dynamic marking. The third system starts at measure 13 and includes the lyrics "Nach - ti - gall tä - ten ein' Wett' an - schla - - gen: Zu :". The piano part features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

18 小節目 1 拍目で *a c e* の和音が響く。この和音は“Wett”の部分に対してとても高尚で重厚な品格さを兼ね備えている。ここで歌われる“Meisterstück”は“Wett”における目標であり、“Kukuk”と“Nachtigall”のどちらかに与えられる称号である。この状況と名詞の持つ意味合いをよくとらえた和音構成である。しかし、やはりここにも両版にマーラーの嘲りが陰に隠れている。譜例 39(Klf, Of, T. 18- 21)

22 小節目で Of ではファゴットとホルン二本が、前述した「鏡音符」のライトモチーフを奏する。Klf では 22 小節拍目にテヌートが付いており、Of では松葉のアクセントが付いている。これは両版において 14 小節一拍目と同様の効果が用いられている。この 1 拍目の重みによって滑稽さが助長されているようにもとれる。譜例 39(Of, Klf, T. 22-23)

譜例 39(Of, Klf, T. 18-23)

sin - gen um das Meisterstück,

ge - winn' es Kunst, gewinn' es Glück: Dank :

p

24 小節においてほんの少し変形したライトモチーフが、Ofではトランペットにとって奏される。本来であれば、トランペットのファンファーレで華々しく始まる“Wett”が、ライトモチーフによって、滑稽なものがこれから始まろうとしている予兆として、効果を表している。その予感に誘われるように、集まってくる動物たちもトリルを伴いながらざわざわし始める。Klfもトリルが同様の場所で用いられるが、ピアノのみでのトリルになるため、やはり予兆としてのざわつきはこのままでは表現が難しい。そして間奏にも躊躇なく 30 小節目にライトモチーフが置かれている。Ofにおいては*f*で奏されるが、Klfには強弱指示は付いていない。譜例 40(Klf, T. 29-30, Of, T.24- 30)

譜例 40(Klf, Of, T.24- 30)

c soll er da - von tra - gen.

tr

mf

36 小節再び歌パートが歌いだ出す。直後にまたライトモチーフがクラリネットで追いかけて入ってくる。この時の 38 小節 1 拍目 Klf ではピアノパート右手低声部 d が 4 分音符で保持されるが、Ofにおいて 1 拍分の音価をもつ d にあたる音符は無い。またこの小節 Klf の右手低声部 d と e には松葉のアクセントが付けられており、また、左手にはテヌートが記

されている。このテヌートは40小節まですべての4分音符に付いている。これに代わってOfのファゴットには全ての4分音符に山型アクセントが付いており、40小節目では2本で奏される。この部分でカッコウがもう審査員も決めていると言い出すのだが、この審査員に向けての嘲笑なのか、ライトモチーフの他にアクセントを用いて演奏するところに、これでもかというくらいのマーラーの思いをぶつけているように捉えることができる。譜例 41(Of, Klf, T.35-40)

譜例 41(Of, Klf, T.35-40)

Der Kuckucksprach: „So dir's gefällt, hab' ich den Rich - ter wählt.“ Und

次に登場してくるのが審査員としての“Esel”ロバである。“Esel”が出てくる42小節アフタクトから、視覚的にも聴覚的にも明瞭にリフレインするようなライトモチーフが出現する。しかもその際に弦楽器は全く鳴っておらず、オーボエとクラリネット、ファゴットがつんざくような質量で、しかも楽器2本ずつで演奏される。38小節から40小節目まで山型アクセントが付く4分音符がファゴットに任されているが、“Esel”の鳴き声にも聴こえてくるだろう。Klfにおいても、もちろん同様にライトモチーフが出てくるが、Ofの木管楽器による強烈な響きを実現するには、マルカート寄りの音の捉え方が確実に必要であり、アイロニーを伴うライトモチーフと捉えずに演奏した場合には、マーラーが意図していないベクトルがこの曲の中に流れてしまう危険性が大いにある。この可愛らしい一見愉快な音楽の中から、演奏者は本来の「表」の意味であるアイロニーを確実に読み取らなければならない。譜例 42(Of, Klf 41-44)

譜例 42(Of, Klf 41-44)

tät__ gleich den E - sel er - nen - - nen. „Denn

47 小節目またはライトモチーフが出てくる。Klf では 47 小節ピアノパート右手がライトモチーフを受け持ち、左手が Of の弦楽器パートと同じリズムをとっている。この左手 2 拍目の和音で Of ではテヌートが付いているが、Klf では付いていない。また、49 小節 1 拍目の 4 分音符の *f* とテヌートも Klf では記されていない。この部分に関してはその直後に続くライトモチーフの「鏡音符」が、“so kann er hören desto bos” に対して訝し気に登場するため、それを予感させる手段として、Of の強弱記号を試しに反映させる価値はあると考える。しかし、歌パートについてこの強弱を反映させることは、曲の中のアイロニーを半減させることになってしまい、特に“Ohren groß” は抑揚をつけるべきではない。これはピアノパートのみに試す価値があると言えよう。 **譜例 43(Of, Klf 46-50)**

譜例 43(Of, Klf 46-50)

The image shows a musical score for Example 43. It consists of two staves. The top staff is the vocal line, and the bottom staff is the piano accompaniment. The vocal line has the following lyrics: "Oh-ren groß, Oh - ren groß, Oh-ren groß, so kann er hö-ren de - sto bos!". The piano accompaniment features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes, and some rests.

53 小節目で初めてティンパニが登場する。このティンパニの重厚感のある響きがカッコウとナイチンゲールの戦いの場への登場シーンに相応しい。地響きにも似たこの響きは聴き手にこの戦いの観客になったかのような、物語の中へ更に引きこむ効果を持っている。ここで Of と Klf の大きな相違が出てくる。Klf の 55 小節目、ティンパニの最後の一打の後にフェルマータが表記されているが、Of にはフェルマータは無く、その代わりに 55 小節の後にもう 1 小節多くとられており、歌パートは 57 小節のアウフタクトから再び歌い始める。Klf に出てくるフェルマータはおそらく Of で表記されているように 1 小節間ほど間を延ばし、物語の視点の角度を変え、場面転換してから再び歌いだすことを求めているに違いない。しかし、この表記で、Klf においては間の取り方、再び歌いだす場面転換全てが歌い手に任されているため、このフェルマータの捉え方・扱い方で、カッコウとナイチンゲールの登場の仕方が変わってくる。このフェルマータは演奏解釈をする際配慮しなければならぬ箇所と言えよう。 **譜例 44(Klf, Of 53- 57)**

譜例 44(Klf, Of, T. 53- 57)

nen!'' Sie flo - gen vor den Rich - ter b

59 (60)³⁹小節アフタクトから更にマーラーの音楽批評家へのアイロニーが高まってくる。Klfにおいてピアノパートは裏拍を8分音符の和音で奏し、左手は各小節8分音符4つで刻み、1、2拍目はスタッカートのみ、それに対して裏拍はスタッカートに松葉のアクセントも付いている。このKlfだけ眺めていると、裏拍にストレスがかかることで、ポップなイメージのみが先行しがちになってしまう危険性がある。Ofを見てみると、Klfで付いている裏拍のアクセントが付いておらず、その代わりにファゴット2本が*ff*で地を這うような音を8分音符で刻んでいる。アクセントが無いからと言って、決して飛び跳ねるような軽い音楽ではないのだ。このOfの表記から、Klfの裏拍に出てくる松葉のアクセントがテヌート寄りのストレスをかける効果をマーラーは求めている。この効果を読み取ることができないと、このフレーズは音が行ったり来たりする飛び跳ねるような幼稚なものになりかねない。本来表現されるべき裏拍による音の追い立ては、このフレーズの均等に刻まれる音楽表記に反してちぐはぐな印象を与え、マーラーの恨み節ともとれるアイロニーが溢れ出ている。ここは怒りに近いアイロニーであるため、嘲笑のライトモチーフは出てこない。譜例 45(Klf, Of 59(60)-62(63))

譜例 45(Klf, Of, T. 59(60)-62(63))

Wie dem die Sa - che ward er - zählt, schuf er, sie soll - ten sin - gen.

³⁹ 前述した Of 56 小節で Klf には無い 1 小節が増えたことで、小節のずれが出てくるため、これ以降〈Lob des hohen Verstands〉の分析において、括弧書きを Of の小節数とする。

直前の怒りに近いアイロニーの横で、再び陰で嘲っているかのように、64(65)小節アウフタクトからライトモチーフの「鏡音符」が顔を出している。65(66)小節アウフタクトからナイチンゲールが歌いだすのだが、ここで初めてフルートが出番が来たと言うが如く、美しい旋律を歌いだす。オーボエもそこに装飾を付けるように加わってくるが、66(67)小節アウフタクトでまたライトモチーフが登場する。また、68(69)小節アウフタクトのフルートで、ライトモチーフの「鏡音符」が颯爽と登場してくるのだ。今までのライトモチーフが用いられる場所には必ず、嘲笑の対象だと思われるものが同時に存在していたが、ここでは一切出てこない。おそらくこのナイチンゲールはマーラー自身に例えており、彼自身がこの状況にアイロニーを抱いている状況であるため、ナイチンゲールの部分にはライトモチーフが現れないのは当然のことである。このフレーズに新たに加わる楽器トライアングルはオーボエ同様に、ナイチンゲールの歌声にきらめきを与えている。ここでは裏表なく、この曲の中で最も純粹に美しい音楽がながれている。譜例 46(Klf , Of ,T.64(65)-68(69))

譜例 46(Klf , Of 64(65)- 68(69))

76(77)小節までは何も意味ありげなフレーズも無く、美しいナイチンゲールの歌声が響き渡る。Ofで見ると、75、77小節アウフタクトからうっすらライトモチーフの変形が出てくるが、前述している他のライトモチーフに比べると働きが弱い。そして、Ofの78小節目はKlfの77小節にあたるのだが、Ofの歌パートはKlfにおける78小節目アウフタクトから“Der Esel sprach:”と歌い出しているため、一瞬小節数が合致する。しかし、Ofにおいて、80小節目の“Du macht mir’s kraus!”が81小節目でリフレインされ、また1小節増えてしまっている。Klfにおいて、この“Du macht mir’s kraus!”は一度のみ、80小節に歌われる。この部分に関してOfとKlfの間であべこべな現象が起きている。Ofにおいて79小節アウフタクトで歌パートを始めさせることで、聴き手に一瞬「？」と疑問を与えるが、80小節のフレーズの拡大を自然に且つスマートに行っているため、見事としか言いようのない、OfとKlfの作りである。まさに、マーラーの品格を伴いながらの音楽批評家へのアイロニ

一であり、挑戦状とも言えるだろう。譜例 47(Klf, Of, T. 76(77)-80(81))

譜例 47(Klf, Of, T. 76(77)-80(81))

78 *p* *f*
Der E - sel sprach: „Du machst mir's kraus!
f

また、Ofの79小節アウフタクトから審査員ロバの言葉になると、オーケストラの登場してくる楽器の数が減ってくる。82小節からの歌と共に奏されるクラリネットとのロバの鳴き声“Ija!”は誇張しすぎるほどの跳躍が記譜されており、高音は異常と思えるほどのつんざくよう音で演奏される。同小節で本来クラシカルであればチェロを重ねて突飛な跳躍を支えて審査員の威厳を保とうとするのだが、*p*を伴ってコントラバスにその役目を与えることで、その威厳が小節を進むごとに薄らいでいく。Klfの同小節においては楽器の音色や数による大幅な変化は難しいため、シンプルな音を*f*で軽く与えることで、いかにも機械的で無機質な、血の通っていない者を大袈裟に表現するかのよう記譜されている。

85(86)、86(87)小節この小節で、*pp*のライトモチーフのリズムが半拍だけ重なって出現している。これはまさにロバの言葉に笑いをこらえているような印象を聴き手に与える。この85(86)小節アウフタクトで、OfではKlfでは見当たらないフレーズをファゴット二本で奏している。また、85(86)の最後の半拍の8分音符にスタッカートに、加えて*sf*が付いている。同じ拍でフルートもg, cisの和声で*sf*が付いている。Klfにおいてこの拍の和音構成にOfとの相違は見られないが、*sf*の指示は楽譜上には存在していない。しかし、この曲のアイロニーに繋がる違和感や意味深な音の印象付けは、OfとKlfとを比較考察したうえで、試してみる価値があると筆者は考えている。この85(86)の*sf*についても同様に言えることだ。譜例 48(Klf, Of, T.81(82)- 86(87))

譜例 48(Klf, Of, T.81(82)- 86(87))

Fistel
I - ja! I - ja! Ich
f
83
kann's in Kopf nicht brin - gen!
Der 1
pp

87(88)小節アウフタクトからは、ナイチンゲールに続きカッコウがすかさず歌い出す場面である。この歌い出しにはカッコウの見た目での気品さが表れている。Of 88、89 小節のチェロのフレーズは Klf においてピアノパート左手で奏される。ピアノパートには各音のスタッカート付いておらず、淡々と音楽は流れていく。

また、ここでもフレーズの音の相違が Klf と Of には起こる。Klf の 87 小節歌パートの最後の 2 音 “fing” の a-g は、Of では d- h e と歌われる。

ここで “sein Sang durch Terz und Quart und Quint. カッコウが三度、四度、五度と歌い” 始める。Of で音の進行を見ていくと、まず “Terz 三度” は 89 小節と 90 小節にオーボエ 1 と、歌パートの旋律で歌われる、fis - e - d の下行の fis から d、続く e - d - cis の e から cis、そして小節間の d - cis - h の d から h に登場する。90 小節 1 拍目ファゴット 2 の h - fis の下行跳躍、また 90 小節 2 拍半から歌パートの d - cis - h - ais の下行形の d と ais の音幅は “Quart 四度” にあたる。最後の “Quint 五度” は 90 小節 1 拍目ファゴット 1 と 2 の和音 h と d、また 90 小節最後の 16 分音符歌パート cis から次の小節 2 拍目までの下行形の終点が fis になり、この cis と fis も五度の関係になっている。そしてお決まりのライトモチーフの「鏡音符」が Of の 91 小節に見ることがでいる。Klf においては Of での 92 小節アウフタクト、ヴァイオリンパートのフレーズ始まりを続けて弾いていくため、ライトモチーフは完全に消えてしまった。 **譜例 49(Klf, Of, T. 86(87)- 90(91))**

譜例 49(Klf, Of, T. 86(87)- 90(91))

Of 94 小節の裏拍をファゴット二本が *f* で a – g – fis – e 重低音で打ちつける。このフレーズは Klf ピアノパートの左手が裏拍で弾く音である。1、2 拍目表の音は、Of のチューバにあたる。このチューバの低音には *f* とスタッカートが付いている。同じ 8 分音符を、8 分休符を挟みながら奏するファゴットにはスタッカートが付いていないことを踏まえると、裏拍のストレスの方が確実に大きい。また、Of におけるチューバとホルンが作っている和音を見ると、94、95 小節 1 拍目 2 拍目に響く和音は a – cis – e / g – his(c) – d / fis – a – cis / e – g – his(c) で全て 5 度の和音である。作曲法上 5 度での平行移動は禁則であり、この 2 小節間はマテリアルで異質な印象を与える。このマテリアルな五度進行は Klf においてもピアノパートで行われている。審査員のロバが結果を発表するシーンであり、物語としてはドラマティックな要素を持っていてもおかしくないのだが、この明らかな五度進行を 2 小節にもわたって行うことはアイロニーの何物でもない。譜例 50(Klf, Of, T. 92(93) - 99(100))

譜例 50(Klf, Of, T.92 (93) - 99(100))

92

Dem E - sel g'fiels, er... sprach nur: „Wart! Wart! Wart! Dein

97

Ur - teil will ich spre - chen, ja spre - chen.

そして 97(98)小節アウフタクト歌パートにライトモチーフが出てくる。

97(98)小節アウフタクト、歌パートが完全なるラートモチーフをそのまま歌い上げる。続く Klf98、99 小節ピアノパート左手の 1、2 拍目 8 分音符に松葉のアクセントが付いている。この小節に対応する Of の 99、100 小節、ファゴットパートが Klf におけるピアノパート左手を受けもっているが、小節 1、2 拍目に松葉のアクセントは無く、その代わりにスタッカートが付いている。このアーテュキレーションの相違は、音楽の中にもたらされるストレスの場所を Of と Klf でほんの僅かずらしている。Klf に付いている松葉のアクセントは今までの分析の中でも前述したが、マーラーの歌曲においてはテヌート寄りの少し音価を長めにしたストレスを要求している。1、2 拍目の点を始点として後ろにストレス分の音価が伸びる。しかし、Of では 1、2 拍目もスタッカートを用いているため、その直前にあるフルートの 32 分音符二つをファゴットの響きが引き込み、この三つの音がまとめて一つのアクセントを生み出し、音価としてはファゴットの 1、2 拍目のスタッカートが付いている音符が終点となっている。Of のこのアーテュキレーションの違いは、ファゴットの音色を軸にオーケストレーションしているからである。ファゴットの音色は楽器の機能として、ピアノの程の俊敏性を兼ね備えてはいない。しかしこの小節において、マーラーは多少の鈍さを持った音色を欲していたのだろう。この歌詞に出てくるロバが咳ばらいをしながら、いかにも審査員らしさを醸し出しているかのような、そんな動作を風刺しているように捉えることができる。そのファゴットの響きで音楽の流れが緩まないように、フルートが 32 分音符 2 つでファゴットの拍の先を奏する。Klf においては、テンポが緩む不安要素は孕んでいないが、ファゴットの音色の効果に代え、ピアノパート左手 1、2 拍目に松葉のアクセントを置き、ストレスを与えている。(譜例 50 上記参照)

103(104)小節アウフタクトから、審査員のロバが結果発表の言葉を発し始める。106(107)小節の“*Aber*”からまたライトモチーフが Klf ではピアノパート右手に、Of ではホルンが *ff* で他のパートよりも辛辣に鳴り響く。Klf では 107 小節のライトモチーフの拡大部分 *d-d-a* が 108 小節でも全く同様に繰り返されているが、この部分の Of は一回目のホルンの *d-d-a* に対し、トランペットが同様に応えている。110(111)小節アウフタクトからまたもやライトモチーフが 2 つ連結して登場する。111(112)小節ではこのライトモチーフと 1 オクターブの和音のみが奏されるため、あからさまな嘲笑なのだ。この部分で歌われる詩は“*und hältst den Takt fein innen* そして拍子もしっかり守っておった!”という正しく演奏したことへのカッコウに対するロバの高評価である。この部分に音を付けていた時のマーラーの顔が想像できる。譜例 51(Klf, Of, T. 102(103)-112(113))

譜例 51(Klf, Of, T. 102(103)-112(113))

102
Wohl sun-gen hast du, Nach - ti - gall! A-ber Ku - kuk, singst gut Choral!

108
Gut Choral! Und hältst den Takt fein in - - nen, fein in - - - nen! Das

113(114)小節に *pesante* の指示があるように重厚感のある和音構成の中、ロバの高い知性にかけての結果発表の場面を迎える。Of で見ていくと、トロンボーン、チューバ、チェロとコントラバスが1、2拍目に和声を構成しており、裏拍はヴァイオリンとヴィオラが担っている。*pesante* と指示されているのはトロンボーン、チューバ、チェロとコントラバスのみであり、“Verstand” のストレスが来る音節“- stand” の2拍目にテヌートが指示されている。それに対し、その表拍の重厚感を蹴散らすように裏拍でヴァイオリンとヴィオラが奏している。Klf では Of のテヌート部分に松葉のアクセントが付いており、前述でも頻出しているが、このアクセントはテヌート寄りの効果を求めている。また、115(116)小節アウフタクトでお決まりのライトモチーフである。譜例 52(Klf, Of, T. 112(113)-116(117))

譜例 52(Klf, Of, T. 112(113)-116(117))

nen! Das

113
sprech' ich nach mein' hoh'n Ver-stand! Hoh'n Ver-stand! Hoh'n Ver-stand! Und k'

p
pesante

106(107)小節アウフタクトからと 115(116)小節アウフタクトから出てくるライトモチーフだが、Klf では小さな音符で補足的な記譜をされている。この曲の初版は Of であり、そこからの反映で補筆された。⁴⁰以前はピアノと共に演奏される際には、このライトモチーフはあまり好ましくないと考えられていた。

117(118)小節からトロンボーンとチューバ以外のパートで、ライトモチーフが 2 小節間奏される。その点から考えると、トロンボーンとチューバは審査員のロバを描写していることがわかる。譜例 53(Klf, Of, T.117(118)- 120(121))

譜例 53(Klf, Of, T.117(118)- 120(121))

この曲の最後に向けての音楽の流れが、特に Of を見るとよくわかるのだが、120 小節から楽器の数も絶対的な音数も激減し、勝者を宣言しているクライマックスシーンとは思えぬ記譜である。これも、まさしくマーラーの審査員に対する愚弄である。最後に喜び叫ぶカッコウと、増上慢な態度をとるロバの一鳴きで、このアイロニーにのみ込まれた歌曲が終わる。譜例 54(Klf, Of, T. 120-ende)

譜例 54(Klf, Of, T. 120-ende)

⁴⁰ Gustav Mahler, *Fünfzehn Lieder, Humoresken und Balladen aus Des Knaben Wunderhorn für Singstimme und Klavier*; nach dem Text der Kritischen Gesamtausgabe after the Musical Text of the Complete Critical Edition, herausgegeben von Renate Stark-Voit, unter Mitarbeit von Thomas Hampson. (Wien: Universal Edition 1994) "Anmerkungen zu den einzelnen Liedern" p. 156.

123

Ku-kuk, ku-kuk! I - ja!

f

着目点②について

この歌曲は手稿という形ではなく、Klfのスケッチ、メモ的なものが残されており、現物はアメリカの The Moldenhauer Archives に所蔵されている。このメモ書き時点での曲名は〈Lob der Kritik〉であり、調性も E-Dur となっていた。EA では既に曲名は現在の〈Lob des hohen Verstands〉になり、調性も D-Dur に変更されている。バウナー＝レヒナーの言葉にもあるようにメモ無しでも作曲できたとされており、現に Of の手稿は残されていない。この曲では、Ms の代わりに、スケッチまたは簡単な草案＝Sk を利用している。

11、12 小節、26、27 小節、118、119 小節に、それぞれ小節跨ぎのところに強弱記号が付いている。EA ではこれら 3 つの箇所の強弱記号は 12、27、119 小節の頭に記譜されていた。各小節のアウトタクトの 8 分音符が前後どちらのフレーズにも属せず、単独の音符になっていたのだ。着目点①でも述べたように、この曲の特徴である、頻出しているライトモチーフの基本形は、アウトタクトの 8 分音符から開始する。現に 11、12 小節と 118、119 小節に付いてはライトモチーフ部分の強弱記号のことを指している。そのことを踏まえると、強弱の指示は各小節のアウトタクトから始まるのが、自然であり一貫性がある。

譜例 55(Klf.T. 11- 12, 26-27, 118-119)

譜例 55(Klf.T. 11- 12, 26-27, 118-119)

1 tie-fen Tal Ku - kuk und

ff

26

tr *mf*

118

gan - zes Land, so laß' ich's dich ge - v

p

52 小節目歌パートに出てくるトリル後の後打音は、EA では表記が 16 分音符になっていた。32 分音符の表記にすることで、否応なしに 52 小節から 53 小節に移行する際のスピード感と鋭さが増し、その効果があたかも子どもが舌を出して馬鹿にしているような、またキツクな雰囲気強調しているようにも感じられる。譜例 56(Klf,T. 52-53)

譜例 56(Klf,T. 52-53)

The image shows a musical score for Example 56. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a trill (tr) above it, followed by a quarter note and a half note. The lyrics "ken - nen!" are written below. The middle staff is a piano accompaniment with a trill (tr) above it, followed by a quarter note and a half note. The bottom staff is a piano accompaniment with a trill (tr) above it, followed by a quarter note and a half note, with a forte (f) dynamic marking.

93 小節目アウフタクトからのピアノパート右手、EA では小節間と拍間にわたるスラーが存在していなかった。着目点①での前述において、93 小節から 2 小節間に渡るマテリアルな和音は音楽の中に異質さをもたらすが、これを明確に聴き手に表出するには、二つの 16 分音符と 8 分音符を一つの音要素と捉え、下行するエネルギーを伴うことで 93 小節の 1、2 拍、94 小節の 1、2 拍が浮き出してくる。これにより、マテリアルな異質さをより強調することができるのだ。譜例 57(Klf, T.92-94)

譜例 57(Klf, T.92-94)

The image shows a musical score for Example 57. It consists of three staves. The top staff is a vocal line with a forte (f) dynamic marking, followed by a quarter note and a half note. The lyrics "Dem E - sel g'fiels, er... sprach nur: „Wart! W'..." are written below. The middle staff is a piano accompaniment with a forte (f) dynamic marking, followed by a quarter note and a half note. The bottom staff is a piano accompaniment with a forte (f) dynamic marking, followed by a quarter note and a half note.

4) Rheinlegendchen ラインの小伝説

編成：Flöte

Oboe

Klarinette in A

Fagott

Horn in F

Streicher

I, II Violine

Viola

Violoncello

調性：A-dur

曲想：Of: Gemächlich

Klf: Gemütlich

この〈Rheinlegendchen〉も全曲同様アッターゼー湖畔のシュタインバッハで作曲された。作曲は 1893 年 8 月 9 日にされたと手稿に記されている。その夏、友人 B=レヒナーに 7、8 月手紙を送っている。その手紙の中には、マーラーが次に作曲する歌曲のイメージを頭に思い浮かべながら『子どもの魔法の角笛』の本をめくっていると、自分の思い描くリズムとぴったり合う魅力的な詩を偶然見つけた、ということが書かれていた。その歌に “‘Tanzreime’ nenne ich’s それに〈Tanzreime〉と題をつけるよ”とも言っている。〈Tanzreime〉は和訳するならば〈舞踏詩〉とでも言えるだろうか。彼はこの曲以前にも子どもっぽくて愛らしい曲を何曲か、ウェーバー夫人の子どもたちのために作曲しているが、それとは全く違うものであると言っている。B=レヒナーに「それらも君が聞いたこともないようなもので、しかし単に大衆的な音楽であっても、この曲は風変わりなもの、特に和声的な面で独特なものになっている。人々はそれに順応できないからわざとらしいと捉えるだろう。」⁴¹とも自身で手紙に書いている。しかし、マーラーのそんなネガティブな考えとは逆に、《子どもの魔法の角笛》の中でも詩の内容的にも親しみやすく、ポジティブなクライマックスを持つこの曲は大衆にも親しまれ、ピアノ伴奏版での演奏の機会もマーラー生前に、記録に残っているだけで 6 回あった。初演は 1905 年 10 月 29 日ライプツィヒにて、ソプラノ H. Staegemann と H. Pfitzner のピアノによって行われた。その後、同年にミュンヘン、ウィーン、1906 年にウィーン、ハンブルク、また 1907 年にウィーンで再演された。今日でも〈Rheinlegendchen〉は《角笛》歌曲集の中でも、ピアノ伴奏でよく演奏される一曲である。

⁴¹ Gustav Mahler, *Fünfzehn Lieder, Humoresken und Balladen aus Des Knaben Wunderhorn für Singstimme und Klavier*. Kritische Gesamtausgabe, Leitung: Karl Heinz Füssl; Reinhold Kubik, Herausgegeben der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft, vorgelegt von Renate Hilmar-Voit, unter Mitarbeit von Thomas Hampson, (Wien: Unuvsel Edition, 1993), p. 162.

前述したようにマーラーは自分の作曲イメージを持ちながら、『子どもの魔法の角笛』詩集を眺めていた時に、この曲の原詩となる〈Rheinischer Bundestring〉と出逢った。彼は作曲時にこの曲の題を〈Tanzreime〉とする考えを持っていた。その証拠にマーラーは Klf の Ms に、一度曲詩を記した同じ色のインクで〈Tanzreime〉と記しており、その後その〈Tanzreime〉に訂正線が引かれ、別の色のインクで〈Rheinlegendchen〉と新たなタイトルが補足されているという。また、Ms では高声のための曲とされている。EA 出版の際にはその指定は削除されている。⁴²

着目点①について

直前にも曲名の変更について述べたが、Of の Ms には〈Tanzlegendchen〉と書かれている。Of の Ms を書き上げるまでも、この曲名についてどうするのかを悩んでいたことが窺える。曲想については Klf では Gemütlich、Of では Gemächlich と記載されている。どちらの言葉も日本語に置き換えると、ゆっくりした、快適な、というような言葉になる。しかし、Klf に指示されている Gemütlich は、人間の性格を表現するときに用いられる。のんびりした(性格)、穏やかな(性格)、人柄がよい等の遣われ方である。下記に『*Duden Deutsches Universalwörterbuch*』には Gemütlich、Gemächlich の意味についてこのように記載されている。

gemütlich a) eine angenehme, behagliche Atmosphäre schaffend
b) zwanglos gesellig, ungezwungen
c) umgänglich, freundlich
d) in aller Ruhe, gemächlich

gemächlich a) sich Zeit lassend, langsam und ohne Hast
b) durch ruhige Behaglichkeit gekennzeichnet⁴³

この曲に関して、楽器編成の規模の違いが大きな要因ではあるが、Klf においては主人公(または語り手)と聴き手の距離感がとても近く、曲全体の性格として紙芝居という言葉が最も相応しい。Klf の持つ雰囲気は紙芝居とすると、この Gemütlich は紙芝居を子どもに読み聞かせている語り手、もしかするとその子どもの母親のイメージを持ってつけられた指示ととることもできる。Of は Klf 同様もちろん曲想のシンプルさは変わらないが、楽器編成上 Klf ほどの距離的な近さは無く、情景描写や主人公の視点の動きは、果てしない大きな音楽的要素を兼ね備えている。

⁴² Ibid., p. 163

⁴³ *Duden Deutsches Universalwörterbuch, 6. Auflage*. Bibliographisches Institut GmbH, Mannheim 2007,

また、Klfにはメトロノーム記号♩=132とその下に *im Anfang sehr zurückhaltend* と指示されている。Ofにはこれらは無く、*Gemächlich* の横に *rit. __ a tempo* 記号が書かれている。この *rit.* と *a tempo* の指示がされている場所も Klf と Of では小さな相違点がある。下の譜例を見ると一目瞭然だが、Of の *rit.* は 2 小節目から始まり、Klf は曲冒頭に書かれている。この *rit.* 開始の場所で、Klf の身近にいる人が話し始めるような、また紙芝居を始めるために子どもたちに準備をさせている雰囲気と、Of のホルンパート e の躊躇なく広大な山々に響き始めるスケールの大きさの違いが一瞬にして感じ取ることができる。

Of の 2 小節目に大きな違いが出てくるが、これは聴き手に何かを予感させるタイミングの違いを表している。Of では *rit.* が始まると同時に、*espr.* を伴ってチェロが強弱記号を縮小させたアクセント的効果の指示を、この小節の全ての 8 分音符に記譜している。代わって Klf では、マーラーの楽曲で多用されている通常の山型アクセントが用いられている。Klf においては、冒頭からの *rit.* によって、聴き手にもたらされる予感は十分に発揮している。

Of にのみ指示されている 3 小節目の *zart gesungen* は、Klf の同箇所にも反映することができる。譜例 58(Klf, Of, T. 1-3)

譜例 58(Klf, Of, T. 1-3)

Gemächlich
♩ = 132
im Anfang sehr zurückhaltend *)
rit. *) *a tempo*

The image shows a musical score for three measures. The top staff is a vocal line, and the bottom two staves are a piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/8. The tempo is marked 'Gemächlich' with a metronome marking of 132. The mood is 'im Anfang sehr zurückhaltend'. The score includes 'rit.' and 'a tempo' markings. The piano part has a 'p' dynamic marking and accents.

Klf の前奏は例えば、先生が紙芝居の読み聞かせを始めるために子どもたちに準備をするように声をかけたり、あるいは子どもが寝る前に母親が絵本を読む準備をするような、そのような時間が頭に思い浮かぶ。Of の前奏は冒頭のホルンの響きから森や草原の自然を想起させ、歌パートが入ってくるまで目の前に広がる情景を描写している音楽として捉えることができる。10 小節目からの管楽器パートの登場は、様々な種類の動物たちが主人公の周りにやってくる描写といってよい。譜例 59(Klf, Of, T. 10-16)

Klfには13小節目に *rit.* 14小節終わりに *a tempo* が指示されている。Ofでは10小節から次々に登場してくる管楽器パートに *poco rit.* が指示され、これはKlfの13、14小節目のアゴーギグに似た効果をもたらしている。Klfのピアノパート右手14小節4つ目の16分音符から、17小節1拍目に向かって下行を始める。この下行形は、まさに聴き手である子どもに近づいていき、聴き手の集中力を一気に高める役目を果たしている。また、子どもの目線に近づいて行くようなニュアンスをもったフレーズである。Ofでの同フレーズは、広大な自然の描写から、カメラの焦点を主人公に絞ってズームアップしている。

歌パートが入ってくる17小節アウフタクト、Klfではアウフタクトの“Bald”から *a tempo* の指示が出ているが、Ofでは17小節に入ってから指示されている。読み聞かせや紙芝居の場合、話の冒頭部分は軽くさらりと始める方が効果的と筆者は考える。所謂、「昔々あるところに」と言う決まり文句の部分ともとることが出来るからだ。それに対して、Ofでは、前奏といい、下行形を用いてクローズアップしてくるフレーズといい、視覚的な機能を音楽の中で利用している。“Bald”の言葉でまだ *rit.* をするのは、クローズアップしていった対象物の認識に、一瞬時間をとっているかと考えられる。聴き手にこの場所には主人公がいるのだということを認識させてから、主人公の言葉に耳を傾けられるようなアゴーギグになっている。譜例 59(Klf, Of, T. 13- 17)

譜例 59 (Klf, Of, T. 10-17)

The image displays a musical score for Example 59, spanning measures 10 to 17. It features two systems of notation. The first system shows a piano part with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). The piano part begins with a series of sixteenth notes, followed by a descending line. The second system shows the vocal part with a treble clef and the same key signature. The vocal line starts with a rest, followed by the lyrics "Bald gras' ich am". The score includes tempo markings: *rit.* (ritardando) and *a tempo*. The piano part includes a dynamic marking of *p* (piano) in the final measure. The score is numbered 13 at the beginning of the second system.

Klf と Of の 20 小節付近から音の構成を見ていくと、Of には記譜されているのに Klf では見当たらない音は何箇所か続けて出てくる。例えば、Of 20 小節オーボエパートの最後に出てくる 16 分音符 fis は Klf には無い。次の 21 小節 Of でヴァイオリンが 16 分音符で小節を埋めているが、この音形は Klf には無く、4 分音符と 8 分音符のみで構成されている。25 小節に付いても全く同様ことが起こっている。Klf で筆者が、このフレーズを歌い難いと感じた要因がこの点にあると感じる。Of の 16 分音符は、音楽の流れを前に流す働きを持っている。この働きを持った音が無くなってしまっているということは、演奏者による創意工夫が確実に必要な箇所であろう。譜例 60(Klf, Of, T. 19- 25)

譜例 60(Klf, Of, T. 19- 25)

gras' ich am Rhein; bald hab' ich ein Schät-zel, bald

23
bin ich al-lein! Was hilft mir das

33 小節から間奏になるが、この間奏の冒頭部分は Of のほぼヴァイオリン 1 とチェロの音形のみで Klf では構成されている。他の、フルート、オーボエ、クラリネット、ヴァイオリン 2、ヴィオラの音楽要素はほぼ含まれていない。極めてシンプルに、分かり易い間奏になっている。Of ではやはり前奏同様、主人公を加えた情景描写であるため、この間奏でも様々

な音色を持つ楽器が用いられている。Klf では視覚の移動や情景描写の必要性は無く、簡潔な場面転換の要素のみをこの間奏で求めているため、聴き手がこの間奏を聴いた時の印象に大きな違いをもたらす。譜例 61(Klf, Of, T. 32-36)

譜例 61(Klf, Of, T. 32-36)

Of の 40 小節からオーボエが *pp* で e を 10 小節持続させる。Klf ではピアノ自体が減衰楽器のため、このような保持する音を弾くことはできないが、Of でのホルンを模倣するピアノパート左手に執拗に続く e の音が存在する。しかし、やはりフレーズとして e の音を入り直したりするため、緊張感を伴った e の持続音とは働きが異なる。この点についても Of でしか記譜できない手法である。また、この e の音は曲冒頭のホルンが奏する音と共通し、この点からも、この曲の印象付ける特徴的な音は e であるということが出来る。譜例 62(Klf, Of, T. 39-43)

譜例 62(Klf, Of, T. 39-43)

47 小節にも Klf には無い Of のフレーズがある。それは Of においてヴァイオリン 2 が受けもつ 47 から 50 小節のフレーズである。またこの部分に指示が出されている強弱記号は Klf でも反映することが出来るものと捉える。この曲のテーマが戻ってくる 50 小節アウトタクトのアゴーギグは、17 小節アウトタクトからと同様に *a tempo* の場所が Klf と Of では 1 拍分前後している。やはりこの相違も、物語を聞かせるという行為と、物語を視覚的に進行・変化させていく行為の違いが起因している。譜例 63(Klf, Of, T. 47-50)

譜例 63(Klf, Of, T. 47-50)

58 小節アウトタクトから間奏のフレーズが始まる。Of ではかなり大袈裟に 58 小節から 60 小節にかけて、前打音の後の 8 分音符に *sf* と山型アクセントを施し、これから何か大事が起こりそうな予兆の音色を響かせる。Klf では今まで同様シンプルに強弱記号も無く、58, 59 小節にある前打音付きの 8 分音符のテヌートのみである。Of の 60 小節で弦楽器が更にたたみかけるような強弱記号の縮小形のアクセント記号を 8 分音符 3 つ全てに付加している。また弦楽器各パートがシンメトリーに上行下行形をとることで、フレーズの奥行も広がると同時にクレッシェンド記号とのシナジー効果が生まれる。この働きは 60 小節のたった 1 小節間で大きな色合いの変化を一気にもたらし、今までのフレーズが持つ性格が、大変身を遂げるのだ。この変身の小節を機に視点も一気になり、海の底の様子になる。Klf は特別大きな指示はされておらず、次のシーンを「どんなことが起こるのかな」と子どもたちを楽しませながら、絵本の次のページをゆっくりとめくる場面が想像できる。69 小節 Klf のみに *accel.* の指示が書かれている。これは、あたかも子どもたちの視線がぐっと集まってくるような雰囲気を描いている。Of では、物語の映像をとらえる視線が海の中にゆっくり沈んでいくかのように、展開の速さはこの楽譜には求められていない。譜例 64(Klf, Of, T. 57-70)

譜例 64(Klf,Of,T. 57-70)

The image shows a musical score for Example 64, spanning measures 57 to 70. It includes vocal lines and piano accompaniment. Measure 57 features the vocal line starting with the word "ein!". Measures 58-63 show the piano accompaniment with markings for "rit." (ritardando) and "a tempo". Measure 64 shows the piano accompaniment with "accel." (accelerando) markings. Measure 70 shows the vocal line with "rit." and "Und schrit." markings.

Of の 68 小節から再びオーボエが、この曲のテーマ e の音の持続を始めている。視線は海の中に入っていった場面から注目していききたい箇所は Of の 71 小節、73 小節、75 小節、79 小節、81 小節、そして 87 小節に出てくる、松葉の強弱記号を縮小させたアクセントにテヌートが加えられた 3 つの 8 分音符である。Klf にはどちらの記号も存在しない。しかし、音楽の流れに重点を置いてみていくと、このアクセント記号が付いている部分は決して流れの中でさらりと通過していく箇所ではなく、8 分音符ごとに軽く楔を打つような働きを求められる。もう一度 Of に目をやると、同様のアクセントをとる 8 分音符が 76 小節から 78 小節までと、80 小節、82 小節の一拍目に存在する。3 つ連続して 8 分音符を奏された後は必ず次の小節目の 1 拍目にアクセントが来る。この働きによってこれらの小節は、記譜されている音価よりも多少長くなる。このままでは伸びきったフレーズになってしまうため、アクセントをもたない小節で、アクセント部分で多少広がった拍を必然的に戻し、プラスマイナスゼロの状態にしなければならない。その両作用が働くことによって、緩急様々な水の流れによって“Ringlein”が流されていく様子を描写している。Klf において、Of にあるこれらのアクセント記号をそのまま指示として反映することは、ピアノの楽器機能的に不可能であるが、アクセントによって自然と生まれる水の流れを描写する緩急は、Klf においても活かすべき音楽要素の一つと言ってよい。譜例 65(Klf, Of, T. 70- 87)

譜例 65(Klf, Of, T. 70- 87)

70 *rit.* *a tempo (ein wenig gemäßigter als im Anfang)*
 Und schwimmt es, das Ring-lein, so frißt es ein Fisch! Das

75 *rit.* *a tempo*
 Fisch - lein soll kom-men auf's Kö - nig's sein_ Tisch! Der Kö - nig tät

80 *rit.* 73
 fra - gen, wem's Ring - lein sollt' sein?

85 *molto rit.*
 Da tät mein Schatz

espress.

Klf 87 小節アウフタクトから、恋人が王様の問いかけに答える場面になる。ここで歌われる言葉は“Da tät mein Schatz sagen: “Das Ringlein g’hört mein! そこで恋人はこう言うの、「わたくしのものでございます！」って。”であるが、“Schatz - sa - gen:”の音節に付く歌パートの音形 *gis - h - a - (gis)* が、ピアノパート右手で2回リフレインされる。また恋人の台詞“Das Ringlein g’hört mein!”の歌パートの“Das - Ring - lein - g’hört”の音形 *gis - h - a - (gis)*

も、91 小節アウフタクトからピアノパート右手に現れてくる。この“Schatz – sa – gen:” のピアノによるリフレインの、ピアノパート右手低声部に 88 と 89 小節、89 と 90 小節の小節跨ぎに掛留音 dis と eis が使われている。この部分での掛留音は次の小節に寄りかかるような曲線的な音の性質を持ち合わせ、リフレインの箇所では歌われる恋人の台詞も伴い、この曲の中でこれまでになかったコケティッシュな雰囲気を出す。主人公の頭の中は恋人の言葉で埋め尽くされているかのように、90 小節で一瞬我に戻るものの、次の小節で再び恋人の言葉“Das – Ring – lein – g’hört” の gis – h – a – (gis) がリフレインする。実は 88 小節の Klf と Of の歌パートのリズムが多少異なっている。Klf 88 小節で符点音符を利用している要因として、ピアノパートのみで、前述した 1 つ目の掛留音 dis の始点を明確にするためということも考えられる。この掛留音は、主人公の恋人に対する感情が一番高まり、聴き手に自慢するかのような表情を持つ音と言えよう。Of でこの掛留音はチェロによって奏される。

譜例 66(Klf, Of, T. 87 アウフタクト-91)

譜例 66(Klf, Of, T. 87 アウフタクト-91)

The image shows a musical score for Example 66, covering measures 87 to 91. It is divided into two systems. The first system (measures 87-90) features a vocal line with lyrics "Da tät mein Schatz sa - gen: „Das Ring - lein g’hört" and a piano accompaniment. The vocal line has tempo markings *molto rit.*, *a tempo*, and *rit.*. The piano part includes *espress.* and *p*. The second system (measures 90-91) continues the vocal line with the lyric "mein!“ and the piano part with *f molto espress.* and *molto rit.* markings. The score is in G major and 3/4 time.

100 小節目、恋人が指輪を持ちながら山を越えて主人公に会いに来るという場面にあたるが、この小節においても、歌パート音の相違が見られる。100、101 小節の Klf おける歌パートの音を表記すると、cis – h – cis – dis – e / dis – cis – h – a であり、Of では、cis – h – e – dis – cis / h – a – gis – a の音形をとっている。この相違について、他のパートとの要因で代えられたのかどうかを考えたが、それにあたる記譜上の問題点は見つからなかった。Klf と Of の曲のイメージの違いとして、子どもに読み聞かせをしているイメージと、情景描写を用いカメラワークに似た始点の移り変わりを音楽の中に取り込んでいる点が挙げらると前述した。この相違点にもう一度立ち返って、100 小節からの音形の違いに目を向けると、率直に Klf ではシンプルに最高の喜びの心の描写であり、Of では恋人が飛び越え飛び跳ねやってくる山々の情景を表出しているのではないだろうか。その後続く 103 小節 1 拍目でアウフタクト cis – eis – gis から、信じられないくらいのテンションが上がる fis – ais – cis の和音が響き、更にその異常な高まりが 105 小節の 1 拍目 h – h – dis の和音で構成され、聴き手

に「え?!」という驚愕さえ与えてしまう。107小節のアウフタクトでこの目まぐるしい速さでの展開が極みに達し、爆発的なエネルギーを噴出するように“Kannst”と歌い出される。4小節間での3回にも及ぶ急激な展開は、KlfとOfどちらにも記譜はされていないが、音楽の流れの速さにも比例してくる。そのため、音楽のエネルギーは非常に高まるが、これまでのエネルギーが高まる曲中のアゴーギグと違い、アクセントの数が極端に少ない。譜例 67(Klf, Of, T. 100- 106)

譜例 67(Klf, Of, T. 100- 106)

そして、一番最後の小節に目を向けたい。Ofでは、全パート120小節目の1拍目8分音符で終止を迎えているが、Klfにおいては同小節2拍目にもピアノパート左手8分音符aが記譜されている。この2拍目のaがあることで、絵本の読み聞かせが終わり、子どもたちに「おしまい！」と最後の言葉をかけている雰囲気を作っている。このaの一音の有無で曲の持つ性格が、OfとKlfとでははっきりと色分けされているのだ。譜例 68(Klf, Of, T. 119- 120)

譜例 68(Klf, Of, T. 119- 120)

着目点②について

〈Rheinlegendchen〉の Ms は現在ベルリンの国会図書館に所蔵されている。この曲においてマーラーは、Ms はメモ的な感覚で書いていたとも思われるほど、EA での訂正変更箇所が他の曲に比べて特別多い。そのため、EA にも間違いや首尾一貫しない音楽要素が目立つ。

まず曲想と速度指示について、Ms では *Gemütlich*. ♩=132、EA では *Gemütlich. Im Anfang sehr zurückhaltend.* と記されている。Klf で現在記されている形は、この Ms と EA を融合させた指示表記である。冒頭においてとても控えめにという指示であるので、①の着目点を踏まえて考えると、Klf における雰囲気の子どもに読み聞かせを始める準備とも通ずるものがある。Klf の 1 小節目は作曲当初は付いておらず、2 小節の 3 つの 8 分音符から始まっていた。その名残が 2 小節 1 拍目の符点 4 分音符の e の音である。また、この e の響きは着目点①の際に述べたように、Of では曲冒頭のホルンが、また曲中ではオーボエが持続音として至る所で奏している。この e の響きを曲冒頭で聴き手に印象付けることで、聴き手側が一貫性を持ちながら自然と曲に耳を傾けることが出来る。Klf では Of とは違い、減衰楽器では同音を何小節にも渡り持続することは不可能であり、各小節の中に短い音価を幾つか含ませることしかできない。この効果の不足部分を補う役目としても、この 1 小節目の補筆は必要不可欠であったのだろう。譜例 69 (Klf 1-3)

譜例 69 (Klf 1-3)

Gemütlich
♩ = 132
*im Anfang sehr zurückhaltend *)*
*rit. *)* *a tempo*

14 から 16 小節にかけて、EA では松葉のクレッシェンド、デクレッシェンドのみ記されていた。この小節間の *rit.* と *a tempo* は指示されていなかったのだ。13 小節の *rit.* は Of にも同じ効果を求めている *poco rit.* が各楽器のフレーズ冒頭に書かれている。Klf においては子どもに物語を話すような曲の雰囲気を持ち合わせているため、①の着目点でも Of に比べてとてもシンプルで分かり易い要素が多い。Klf の EA を出版する際、Of には記譜している歌パートが入る直前のアゴーギグはシンプルさを求めるが故に、敢えて書き入れなかった可

能性がある。アゴーギグを使わずとも、松葉のクレッシェンドとデクレッシェンドのみで、読み聞かせを始める前の子どもとの距離感を縮める描写を、Klfでも十分に可能であると考えたのだろうか。前述した通り、この曲における Ms はマーラーがスケッチのような書き方をしているため、EA の時点でも彼自身の曲の構想がこの歌曲の演奏機会毎に変化していったと思われる。それ故大きな改変が多いのだ。結果的に、この *rit.* と *a tempo* を付け加えることで、14 小節 2 拍目半を始点として物語へ一気に焦点が集まり、強弱記号とのシナジー効果で急激な変化を伴う曲の輪郭が明瞭になった。譜例 70(Klf,T.14-16)

譜例 70(Klf,T.14-16)

The image shows a musical score for Example 70, measures 14-16. It consists of two systems. The first system shows a vocal line with lyrics "Bald gras'" and a piano accompaniment. The second system shows the continuation of the vocal line and piano accompaniment. The tempo markings are *rit.*, *a tempo*, *rit.*, and *a tempo*. The piano part has a dynamic marking *p*.

19 小節ピアノパート左手の 2 つ目の 8 分音符 a は、Ms と EA において e をとっており、23 小節ピアノパート右手の 1 拍目符点 4 分音符の #d、Ms と EA において # が付いてはなかった。この Ms と EA における各小節の e と d を他の声部と合わせて和声的に見ると、変更後の和音に比べてとても平和的であり、Gemütlich の中にも存在する曲の先に待ち構えている「何か」に対する一種の緊張感がなくなってしまう。この一種の緊張感が無いと、物語の展開はとても不自然なものになってしまうだろう。また、この小節間で歌われているのは、主人公の毎日同じことが繰り返されることへの不満であり、何か変化と刺激を求めている。そう考えていくと、この 19 小節と 23 小節に起こっている、音の改変は納得ができる。譜例 71(Klf,T. 19 ,23)

譜例 71(Klf,T. 19 ,23)

The image shows a musical score for Example 71, measures 19 and 23. It consists of two systems. The first system shows a vocal line with lyrics "bald gras' ich am Rhein;-" and a piano accompaniment. The second system shows the continuation of the vocal line and piano accompaniment. The piano part has a dynamic marking *p*.

この歌曲において曲の改変は頻繁に行われている。36、37小節に渡り出てくる3つの#dであるが、これらもやはりMsとEAでは#が記譜されていなかった。この改変も、直前に述べた19、23小節と同様なことが起因している。また37小節ピアノパート右手16分音符4つ目と5つ目にあるタイとレガートはEAの際には付いておらず、4つ目の音にもスタッカートが付いていた。この音にもスタッカートがあると、37小節アフタクトから始まる短なフレーズはいたって普通の音楽であるが、4、5つ目の音間に連結符を用いることで、4つ目の16分音符に自然とストレスがかかる。このストレスが瞬間的にヘミオラの開始を想起させるが、実際に出現することは無く、何事もなかったかのように38小節に流れてく。この37小節目の現象は一種の異化効果であり、物語の次の展開へ聴き手を引き付けるための手段として用いている様に捉えることが出来る。譜例72(Klf.T. 36-37)

譜例 72(Klf.T. 36-37)



58、59小節は、曲冒頭の1小節目同様、Msにおける作曲当初の第一の案としてはこの2小節は無い予定であった。後で補筆されたと思われる形跡がMs上に残されている。60小節ピアノパート1拍目の前打音付きのaを前小節に拡大したかのような、58、59小節である。絵本や紙芝居で言うと、次の場面へ進むために、ページをゆっくりとめくるような、そのような次へ進む転換と遊びの余地を持たせている時間である。譜例73(Klf,T.58-60)

譜例 73(Klf,T.58-60)

69小節の *accel.* の指示は Ms では存在しなかった。この *accel.* が無い場合もピアノパートの音形が下行を辿るため、再び聴き手をゆっくりと物語へ引き付けることはできるが、安心感だけでこの小節が満たされてしまうためか、どこか不明瞭さが残ってしまう。しかし *accel.* を付け加えることで急激な変化による聴き手への引き付けの効果は高まり、音楽の輪郭をも明確にさせる働きをしている。前述した 14 から 16 小節間の効果と酷似している。譜例 74(Klf,T. 68-71)

譜例 74(Klf,T. 68-71)

68-71

accel.

70 *rit.*

Und schwimmt es, das

rit.

79小節アウフタクトから、お魚を食べようとした王様が指輪を見つける場面になる。Ms のピアノパート右手において、80小節の中間部分、王様の言葉が始まる場所でスラーが二つに分割されていた。この後に小さな間奏を挟み、主人公の恋人の台詞になるが、恋人の台詞には引用符が付いているのに対し、同じ台詞であっても王様の台詞には使われていない。恋人の台詞に焦点を合わせていくためには、Ms 上にあった王様の台詞での意図的な区切りは余計なアゴギグになってしまう。譜例 75(Klf,T. 79- 82)

譜例 75(Klf,T. 79- 82)

79-82

Der Kö-nig tät

80 *rit.*

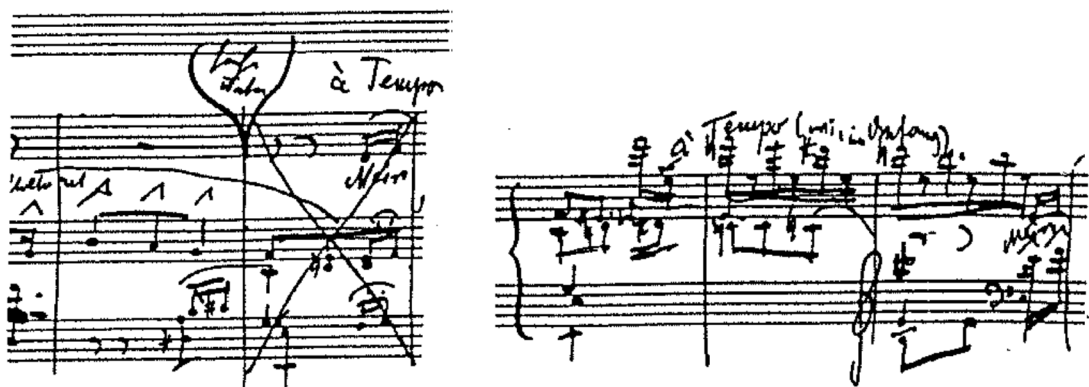
fra-gen, wem's Ring-lein solt' sein?

pp

91 小節において、着目点①でも述べたように *gis-h-a-gis* のコケティッシュなリフレインがピアノパート右手に現れる。マーラーが Ms を書き始めた当初、この後すぐ次の 92 小節から歌パートのテーマが戻ってくるように記譜されていた。現在の Klf に書かれている 2 小節分丸ごと無かったことになる。Ms として作曲を進めている間に、この部分は訂正され、新しいフレーズ追加で挿入されたのだ。その形跡が Ms 上にも残っている。この追加挿入された小節は、最後の場面に向けて更なる心躍るような場면을予感させ、且つ最高潮に高まった気持ちを徐々に穏やかにし、子どもたちの注目をもう一度物語に集中させるような、ゆとりを持たせた時間としての役目も果たしている。譜例 76(Ms, Klf, T. 91- 94)

譜例 76(Ms, Klf, T. 91- 94)

Ms



Klf

olto rit. *vorwärts* *poco rit.* *a tempo*

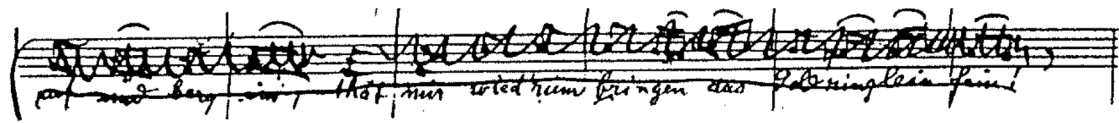
上記の小節において、Ms では 92 小節に *a tempo (wie im Anfang)* と書かれているだけで、実際現在の Klf における細かなアゴーギグの指示はされていなかった。Ms での 2 小節挿入された過程もあり、マーラー自身が追加挿入後のアゴーギグの指示をはっきりと示していなかったこともあり、EA では、*poco rit.* を 94 小節の初めに、*a tempo* を 95 小節の初めに記

譜されていた。

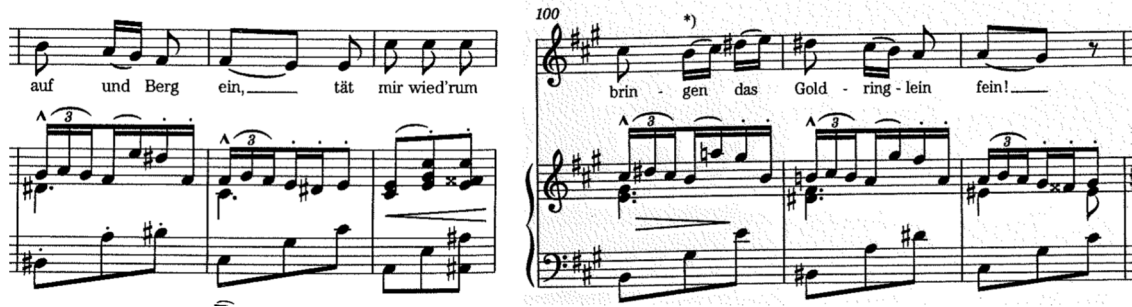
この曲における Ms の不明瞭さは、Ms 時点でのマーラー自身による作曲の変更点が多く、フレーズの削除や挿入が繰り返されているからである。97 小節から 102 小節においても、作曲過程で一度考えられた歌パートの旋律に訂正線が引かれ、その後二つの旋律が考えられた。この二つの旋律は、この 97 から 102 小節 Klf と Of の歌パートの二つの旋律を示す。譜例 77(Ms, nur Sings. Klf, Of, 97- 10 2)

譜例 77(Ms, nur Sings. Klf, Of, 97- 10 2)

Ms



Klf



5) Wo die schönen Trompeten blasen 美しいトランペットの鳴り響くところ

編成 : 2 Flöten

2 Oboen

2 Klarinetten in B

4 Hörner in F

2 Trompeten in F

Streicher

I, II Violine

Viola

Violoncello

Kontrabass

調性 : d-moll

曲想 : Of: Verträumt. Leise

Klf: Geheimnisvoll zart, verträumt durchweg leise

〈Wo die schönen Trompeten blasen〉は1898年7月の南チロルでの休暇中、マーラーが〈Lied des Verfolgten im Turm 塔の中の囚人の歌〉作曲直後にインスピレーションを繋げ、作曲されたとされている。詩の内容としても共通の要素を持っている。この〈Wo die schönen Trompeten blasen〉の詩は、民謡詩集の『子どもの魔法の角笛』から〈Bildchen 小さな肖像画〉と〈Unbeschreibliche Freude 言い尽くせないほどの喜び〉の二つの詩を選び出し、変更・削除などが施され、マーラーの自作の詩が補足されたものに作曲されている。原詩として二つの詩を採用されることは、マーラーにおいてはとても自然なことであり、この研究で取り上げている〈Wer hat dies Liedlein erdacht!?!〉でも同様の手法をとられている。

Ofの初演は1900年1月14日、〈Das irdische Leben〉と共に、マーラー自身の指揮によってウィーンフィル交響楽団のオーケストラ伴奏にてウィーンで行われた。Klfの初演は、同年2月15日ウィーンにて、バリトン Eugen Gura とピアノは Heinrich Schwartz によって演奏された。

着目点①について

まず、曲想表示に Of と Klf で違いがある。オーケストラ構成の後にも記してあるが、Of には *Verträumt. Leise* 夢見がちに。静かに、Klf には *Geheimnisvoll zart, verträumt* 謎に満ちて穏やかに、夢見がちに 二行目に *durchweg leise* 一貫して静かに と記してある。どちらの版も速度指定の指示は全くない。他の《角笛》歌曲でも見られるが、Of と比べると Klf に多くの曲想指示や、速度指示の指示が書かれていることが多い。これは、やはりオーケストラでの様々な楽器による演奏効果と、ピアノ一台で歌と共に演奏するという、もともと楽器の持つ特色や音色の違いと種類の多さに起因する。マーラーの思い描いた音色を Of では、様々な楽器が各々の特色を生かし、音と旋律に自然と変換されていく。しかし、Klf では、Of での多くの楽器による相乗効果をそのまま再現するということはとても難しい。それを補い助けるために、自然と Klf の曲想指示が多くなっている、またはピアノと歌パートで相乗効果を発揮しやすい言葉や表現を使っていると言ってもよい。譜例 78 (Klf, Of, T. 1-3)

1-3)

譜例 78 (Klf, Of, T. 1-3)

*Geheimnisvoll zart, verträumt *)
durchweg leise*

Ofでは8、9、10小節目終わりに・で区切りの指示が出ているが、Klfでは8小節に・は存在しない。この相違はOfでは9小節目からフルート2が入ってくるため、敢えて・をつけている。また楽器が一パートが増えることで、自然とクレッシェンド効果が生まれ、その効果をKlfでも再現するために、Klfのクレッシェンド記号は9小節目から指示されている。Ofでは10小節のみの指示である。また、11小節Ofの二分音符に付いている*sf*は、Klfでは山型アクセントになっている。この指示の効果を比較すると、Klfにおいて11小節前打音の付いた2分音符はそこまでの鋭さを求められていない。また、Ofの11から12小節にかけて記されているクレッシェンドがKlfに無いのは、ピアノが減衰楽器のため指示の必要性がないためである。そして、曲冒頭から小節ごとに必ず鳴り続けるaの音は、この小節来ても尚持続しており、このaの響きは隠れるように、また執拗に51小節目まで鳴り続けていく。 **譜例 79(Klf, Of, T. 8-12)**

譜例 79(Klf, Of, T. 8-12)

17小節目から、Ofではチェロが地底から沸き上がるような物々しい響きを、いわくありげに奏し、ヴァイオラにそのエネルギーを受け継いでいる。この小節からの前打音後の小節頭の音に全て*sfpp*が付いている。この*sfpp*はKlfには全く記されていない。この指示の有無で、いわくありげなこのただならぬ響きがKlfでは遠くに、Ofでは小節が進んでいく毎にゆっくりと迫ってくるように感じる。同小節から、この曲の題にもあるトランペットが鳴り始める。トランペットが奏でる旋律はまさしく軍隊そのものであり、19、20小節に指示されているデクレッシェンドは、このトランペットが「就寝合図」のトランペットを模しているからだ。 **譜例 80 (Klf, Of, T. 17-20)**

譜例 80 (Klf, Of, T. 17-20)

21 小節から歌パートが歌い始め、30 小節目で言葉を断ち切るかのように、Of でまたトランペットが鳴り始める。この 30 小節目 Of では 32 分音符の短前打音、Klf では 32 分音符の複前打音で書かれている。その後 32 小節目の複前打音は Of ではフルートが受けもっている。このことから、Klf の 30 小節目の複前打音は現実的なトランペットをそのまま象徴しているというよりは、Of でこの旋律を受けもつフルートのように、トランペットの要素を受け継ぎながら夢か現実か不確か世界へ音楽を誘っていく。譜例 81(Klf, Of, T. 30-33)

また 32 小節でトランペットから受け継いだフルートの旋律は 34 小節目で一度高揚を見せる。34 小節目の Of での *sf* は Klf では見られないのだが、その衝撃が無い代わりにピアノの器楽的性格で、現実ではないぼんやりとした夢の世界へ気づかれないようゆっくりと変化していくことができる。Of の 36 小節から指示されている *poco rit.* も、いくつかの性質が違う楽器を伴いながら現実ではない世界へゆっくりと音を集約し、また現実的ではない音へ変化させていくには、この *poco rit.* の時間が必要不可欠だったのだ。譜例 81(Klf, Of, T.32-39)

譜例 81(Klf, Of, T. 30-39)

40 小節目 3/4 拍子に変わり、アウフタクトから調性も D-dur に転調する。48 小節目 Klf のみに、von 1 bis 7 Oberstimme der rechten Hand über die Gesangstimme hervortretend と記されている。これは、歌パートの 48 小節アウフタクト “Was” から 55 小節 1 拍目の “-geh’n” ま

で「」このマークで囲っているのだが、この部分を、ピアノパート右手の上声部が歌声から突き抜け際立つように、お互いに歩み寄りながら演奏するということを意味している。このピアノパートはOfではフルートにあたる。フルートの楽器の特性上、他の楽器よりも甲高い響きで主旋律パートを受けもつことが多い。そのため、Ofでこれにあたる指示は不必要になる。

前述したが、曲冒頭からか並ぶ各小節に a が鳴り続けているが、54 小節になって初めて a が一瞬消える。それを必死で隠すかのように、Ofでは55小節アウフタクトから歌パート以外でクレッシェンドを始める。このクレッシェンドはKlfでは用いておらず、強弱の変化をここでは求めている。前の分析でも楽器の機能的な理由で、OfとKlfで意図的に変えているところががったが、この強弱記号の有無も同様である。この部分においてマーラーが思い描くクレッシェンドの効果はピアノ一台では表現できなかったが、複数の楽器によるオーケストラでの音圧を伴うクレッシェンドでは可能であった。この55小節アウフタクトからの表現の相違として、Ofでは外に表出する語り手の感情であり、Klfでは心の中に思いを嘔みしめながら隠すような表現として、マーラーは各版において最も効果的な表現法を与えた。譜例 82(Klf, Of, T.48-55)

譜例 82(Klf, Of, T.48-55)

von 「 bis 」 Oberstimme der rechten Hand
über die Gesangstimme hervortretend 101

Was soll ich hier nun länger steh'n? Ich

52
seh' die Mor - gen - röt' auf - geh'n, die

59小節目“Stern”から次の小節“Bei”に向かったの fis-d に、Klfではスラーが付いている。Ofにおいてこのスラーが付いていないのは、同じフレーズをフルートが奏してくれるからである。同じ旋律を動くことで、fisの音価を保つエネルギーが増し、歌パートも無理なく次の小節に音楽を流すことができる。Ofの60小節からヴァイオリンとビオラパートに小節ごとに松葉のクレッシェンド、61小節からはデクレッシェンドが付いている。この強弱指示はKlfには全くない。筆者が実際にこの部分楽譜通りに強弱記号無しでピアノとアンサンブルをすると、“Schatz”に向かうエネルギー、またそれ以降の“gern!”までのフレーズが楽譜で見る以上のエネルギーを要する。いつも問題を抱える場所であるが、Ofとの比較で、何か改善できる要素を取り入れることができると確信している。譜例 83(Klf, Of, T. 59-63)

譜例 83(Klf, Of, T. 59-63)

mit Aufschwung

Stern. Bei mei-nem Schatz da wär ich gern! Bei

82小節アウフタクトOf、歌パートの“willkommen sein”のフレーズを待ったく同じ音でオーボエと一緒に歌っている。オーボエのみに *pp* からの松葉のクレッシェンドとデクレッシェンドが付いている。これはKlfには無い。“willkommen”の言葉の作りとして、“-kom”にストレスがかかり、その上音程も上行しているため自然とクレッシェンドの効果は出るが、オーボエのクレッシェンドの頂点は歌で言う“-men”の音節にあたる。ストレスがかかる場所を少しずらすことで、一瞬重なりながらもリフレインしているように聴こえ、また“willkommen”という言葉の輪郭をぼやかし、非現実的な場面にしてしまっている。このオーボエのクレッシェンドはKlfではピアノが減衰楽器のため、実現することができなかったのだ。譜例 84(Klf, Of, T.81-83)

譜例 84(Klf, Of, T.81-83)

auch will-kom-men sein.

88 小節で Ges-Dur に転調し柔らかな雰囲気の流れ始めるが、Klf はピアノパート左手が、Of ではチェロが ges - des - ges - des と不安定な要素を持ちながら進み続ける。また減衰楽器には不可能な指示が Of のヴァイオリン 1 の 88 節目に出てくる。このクレッシェンドが Klf ではできないために、89 から 90 小節にわたるデクエッシェンドも指示されていない。Of の 89 小節目、Sehr gehalten の指示が書かれている。これはソステヌートと同様の意味を持ち、音を一樣に保つようにという指示だ。この転調した小節から 103 小節目まで、歌以外は弦楽器のみで奏される。同じ音形、そして一定のリズムで進んでいくが、Sehr gehalten には楽器共に歌い過ぎずに、しかし無機質になり過ぎずに普段と変わらぬ言葉のように表現する意味合いが含まれていると考える。

93 小節目に言葉の大きな違いが Of と Klf に出てくる。Of “lieber” と Klf “trauer” である。どちらの言葉も愛する、愛しい等の同様の意味を持つ。また、この言葉自体どちらの版においてもマーラーが考えた詩の部分である。各言葉の割り当てもマーラーの意図によるものである。前後の文や音節の違いはないため、他の箇所でのマーラーの意図による版の相違から考えると、各言葉の音節の母音の響きと、Of と Klf の音の響きの違いによって、より言葉が明瞭に聴こえるように考慮して、違う言葉をあてたのではないだろうかと筆者は考える。譜例 85(Klf, Of, 88-95)

譜例 85(Klf, Of, 88-95)

The image displays a musical score for Example 85, consisting of piano accompaniment and a vocal line. The piano part is written in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. It features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a more complex melodic line in the right hand, starting with a *pp* dynamic marking. The vocal line begins at measure 91 and includes the lyrics: "Will - kom - men *)trau - ter__ Kna - be__ mein! So l". The notation includes various musical symbols such as slurs, ties, and dynamic markings.

100小節から103小節目にかけて、Ofでは松葉のクレッシェンドとデクレッシェンドが多用されている。また *espr.*が付いているため、音楽の流れとしてももっと動きのほしいところである。104小節の“Sie reicht ihm auch die schneeweiße Hand.”に向かって、この抑揚の強弱はピアノパート右手の和声構成に運指のテクニックに多少難は見られるが、Klfでも全く不可能ではないと筆者は考える。加えて106小節のKlfにも、Ofのクレッシェンドを反映することは可能である。譜例 86(Klf, Of, T. 100-106)

譜例 86(Klf, Of, T. 100-106)

100

103

Sie reicht ihm auch die schneeweiße Hand.

116小節アウフタクトOfでは“das Mädchen fing zu weinen an.”、Klfでは“da fängt sie auch zu weinen an.”と違う言葉をあてている。これもマーラーの意図によるものである。ちなみに、二つの原詩の〈Unbeschreibliche Freude〉の一文がOfの⁴⁴“das Mädchen fing an zu weinen.”、

⁴⁴ 作曲の際、マーラーは“das Mädchen fing an zu weinen.”を“das Mädchen fing zu weinen an.”とanの場所を入れ替えた。

〈Bildchen〉の一文が Klf の “da fängt sie auch zu weinen an.” である。Of の 117 小節終わり “zu” の後に ♪ が記されているが、Klf には全く記されていない。本来、減衰楽器であるピアノが 117 小節にあるクレッシェンドを行うのは不可能である。しかし、ここに敢えて書かれているのは、この小節における次の小節に向かうエネルギーは全く減少せずにとという意味を持ち、決して物理的な強弱のことではなく音楽の流れの中の熱量を指していると考えられる。それほどまでにこの小節のエネルギーは途切れさせてはならないのだ。それを起因としているのが Of の 117 小節終わり出てくる ♪ であり、詩の言葉の意味合いを考えると “zu” の後に中間区切りが来てブレスの許可されることはとても不自然であり、禁則とも言える。しかし、マーラーが音楽の流れを優先し、この小節のエネルギーを第一に考えていたとしたら、“zu” に向かう弦楽器のクレッシェンドがあるため彼の思い描く通りに熱量が増し、“zu” の後でブレスをとり、次の小節で前のエネルギーを保ったまま他の弦楽器と共に新たな和音で入り直すことで、118 小節の 1 拍目にそれまでのクレッシェンドを伴う熱量が頂点に達す。流れを遮ることなく 118 小節の 1 拍目に頂点を持つてくるには、“zu” の後の区切りが最適であると言える。Klf においては減衰楽器のピアノを補うように “zu” の前でブレスをとり、歌パートの c を踏み台にしながら “weinen ” に進むと 118 小節において Of に似た効果が生まれるのだ。 **譜例 87 (Klf, Of, T. 115-122)**

譜例 87 (Klf, Of, T. 115-122)

The image shows a musical score for Example 87. It consists of two systems. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for measures 115-122. The vocal line has the lyrics "gall, *) da fängt sie auch zu weinen" and "an!". The piano accompaniment includes a piano (pp) dynamic marking and a triplet in the right hand. The second system shows the vocal line and piano accompaniment for measure 122, with the lyrics "an!".

130 小節アウフタクトから immer leise で泣かないでくれと、愛する人に語りかける場面である。138 のアウフタクト “Auf’s Jahr” からの旋律は、実は 48 小節から Of ではフルートが歌パートと共に歌う旋律そのものである。48 小節からの Klf では、この旋律が歌よりも際立つようにという指示が出されている。その理由は、130 小節で明らかになる。“Auf’s Jahr sollst du mein eigen sein. 1 年後には僕らは一緒になるんだ。” **譜例 88(Klf, Of, T. 137- 141)**

譜例 88(Klf, Of, T. 137- 141)

mein! Auf's Jahr sollst du mein Ei - gen sein.

175 小節 Klf のピアノパート右手に一つ目の和音の後、16 分休符が存在している。加えて 176 小節も同様な 16 分音符がある。この効果は Of における 175 小節 1 拍目の *fp* と 176 小節 2 拍目の *ff* が同様の効果をもたらし、その拍にストレスを置くことで休符が挟まった付点の音形のように、少し跳ねた機敏な性格を与える。譜例 89 (Klf, Of, T. 175-176)

譜例 89 (Klf, Of, T. 175-176)

178 小節アウフタクトから Klf では 179 小節までクレッシェンド、180 小節では 1 拍目に山型アクセントも付いている。また、182 小節目の歌パート 2 拍目のみデクレッシェンドが付いている。

185 小節 Klf の 1 拍目と 2 拍半目、また 186 小節の 1 拍目に山型アクセントが付いている。Of ではその代わりに前曲でも出てきていた松葉の強弱記号を縮小した指示が、上記の 1 拍のみに出てくる。また 187 小節目 Of には山型アクセントは付いていないのだが、Klf では次に続く冒頭からの持続音 a を再び蘇らせるように強調されている。譜例 90(Klf,Of, T. 177-186)

譜例 90(Klf,Of, T. 177-186)

178
 wo dort die schön - en Trom - pe - - - ten bla - sen, da ist - mein
 Haus, mein Haus von grü - nem Ra - sen!

183
 Haus, mein Haus von grü - nem Ra - sen!

着目点②について

この曲の Klf の Ms はアメリカ、ニューヨークの The Pierpont Morgan Library の The Robert Owen Lehman Collection に所蔵されている。EA はウィーンのヴァインベルガー社から 1899 年に出版されている。

12 小節から 13 小節に渡るピアノ右手の a おいて EA ではタイが付いておらず、その代わりに Ms でも EA でも 12 小節から 14 小節終わりにかけてスラーが付いていた。また、EA において、14、15 小節間の二重線は存在していなかった。譜例 91(Klf, T.12-13)

譜例 91(Klf, T.12-13)

18、19 小節目のピアノパート左手の複前打音には、スラーが付いていなかった。譜例 92(Klf, T.18-19)

譜例 92(Klf, T.18-19)



40 小節目テンポの指示として、Klfには下の譜例 のように記してある。しかし、Ms と EA においては♩♩= wie früher ♩♩という形で記されていた。この表記であると演奏者が間違っ
て解釈する可能性があるということで、現在の表記に変化した。譜例 93 (Klf, T.40)

譜例 93 (Klf, T.40)



41、42 小節で歌われる “Herzallerlieble” だが、EA では誤植により “Herzallerliebste” と記されていた。筆者もこの “- liebste” で歌っている音源をいくつか聴いたことがある。このことから、いくつか版がある場合必ず EA などとの比較考察しながら、最も望ましい楽譜を演奏者が決定しなければならない。譜例 94(Klf, T. 41-42)

譜例 94(Klf, T. 41-42)



48 小節アウフタクトから 55 小節 1 拍目まで、von \lceil bis \rfloor Oberstimme der rechten Hand über die Gesangstimme hervortretend が有効となっている。Ms ではこの指示がページ脇の下の方に記されており、範囲は確実に指示されている。しかし、EA では注釈として楽譜の上部に記されているが、有効範囲が 49 小節から 50 小節となっていた。また、譜例のように範囲指示も \lceil \rfloor この記号で記されていない。この EA については誤植であるのは明確である。

譜例 95 (Klf, T. 48-55)

von \lceil bis \rfloor Oberstimme der rechten Hand
über die Gesangstimme hervortretend

101

Was soll ich hier nun länger steh'n? Ich

52
seh' die Morgenröt' aufgeh'n,

EA では 59 小節から 60 小節にかけてクレッシェンド記号が記されており、60 小節に入ってから mit Aufschwung の指示が書かれてあった。また Ms ではその指示が 59 小節から記されていた。この相違を鑑みると、マーラー自身がこの 60 小節に向けての mit Aufschwung の効果をいかに表現しているか、最も相応しい表記の仕方を探っていたようにも想像できる。

譜例 96 (Klf, T. 58-60)

58
mit Aufschwung
hel - le Stern'. Bei mei - nem'

63 小節から 72 小節歌パートにおいて、スラーが多用されているが、Ms においては音節ごとに記されている短いスラーのみ付いていた。小節ごとの数珠つなぎのようなスラーまたはタイが 68 小節からは始まる。EA では 70、71 小節のスラーは削られていた。71 小節の e を歌い直すことで、次の d 歌う前の段階で既に高揚の段階が一段高くなったようにも感じる。この音楽的熱量のベクトルをはっきりと示すために、この 71 小節目の e の音をもう一度歌い直すというイメージはとても有効的である。譜例 97(Klf, T. 63-72)

譜例 97(Klf, T. 63-72)

64
Bei mei - nem Herz - al - ler - lieb -

72 Wie am Anfang
le!

99 小節と 100 小節の間の ♪ は、Ms の際は存在しなかった。また、Of にもこの ♪ は記されていない。♪ が書かれているのは Klf の EA 以降であるが、初めに Klf を作曲し、EA を出版する際に 99 小節までの “standen” で一フレーズに区切りをつけ、100 小節からまた新たにフレーズを始めるという音楽の流れを思いついたのは、やはりピアノという楽器の特性上であろう。何度か前述しているがピアノは減衰楽器であり、長い音符では物理的にその音価の中でクレッシェンドすることは不可能である。99 小節ピアノパート右手の和音はクレッシェンドが出来ないとなると、100 小節に入るまでに否応なしに減衰してしまい、小節跨ぎで流れに不自然さが生まれ、音楽の輪郭がぼやけてしまう。そこで、右手に敢えて

フレーズの終わりを作り、区切りをつけ新しく右手フレーズを始めることで、100小節1拍目に踏み込むようなエネルギーを作り出した。Klfでのこの小節での音楽の作りは、これが最も相応しいと判断したのだ。Ofにおいては・なしで、100小節へのエネルギーをヴァイオリンとヴィオラで継続している。譜例 98 (Klf, Of, T. 98-100)

譜例 98 (Klf, Of, T. 98-100)

114小節、ピアノパート右手はEAでは *non legato* の指示がされていた。一見、7小節目ピアノパート右手に出てくるマーラー特有の音形が再現されているようにも思えるが、まずアーテュキレーションの違いがあり、休符の有無の相違もあるため、一言に再現とは言えない。この再現の要素よりも、歌パートの“Nachtigall”の音形を囲うようにピアノパート右手が奏している。cisと二つ目のdを念押しするよう奏することで、この場面を象徴する“Nachtigall”をより効果的に際立たせている。譜例 99(Klf, T. 7-8, 114-115)

譜例 99(Klf, T. 7-8, 114-115)

Msにおいて116小節ピアノパート右手2拍目#が無く、gになっていた。この部分がgの音になると、言葉の意味合いがとても軽くなってしまう。また、118小節の歌パート、ピアノパート両方に付いているアクセントはEAでは記されていない。譜例 100 (Klf, T. 115- 118)

譜例 100 (Klf, T. 115- 118)

The image shows a musical score for Example 100. The top staff is a vocal line with the lyrics: "gall, *) da fängt sie auch zu wei". The bottom two staves are for the piano accompaniment. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano part features a steady accompaniment with some dynamic markings like *pp* and *ppp*.

122小節ピアノパート左手、MsとEAにおいてaの#が無かったため、調性がmollになっていた。aisでないと、曲想として全く救いのない音楽のベクトルが生まれ、更に悲しい出来事が起こるような、そんな雰囲気醸し出す。譜例 101(Klf, T. 122)

譜例 101(Klf, T. 122)

The image shows a musical score for Example 101, starting at measure 122. The top staff is a vocal line with the lyric "an!". The bottom two staves are for the piano accompaniment. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 4/4. The piano part includes a triplet in the left hand and a *pp* dynamic marking.

171小節目からスタッカートが多用されているが、EAにおいては172小節目の3連符、174小節の右手、179、180小節、182小節、185、186、187、189小節左手、190、191小節右手以外は、全てスタッカートは省略されていた。このスタッカートは軍隊を想起させるためのリアリティにこだわった演奏手法である。そのため、単なるスタッカートではなく、軍隊のリズムを作り出すための一つの素材、または手掛かりとなり得るものだ。譜例 102(Klf, T. 171-ende)

譜例 102(Klf, T. 171-ende)

Hai - de, die ist... so

173

weit! All -

178

wo - dort die schö - nen Trom - pe - - - ten bla - sen, da ist... mein

183

Haus, mein Haus von grü - nem Ra - sen!

188

ppp

第2章 ドイツ民謡詩集『子どもの魔法の角笛』の原詩と元の民謡の音楽的要素の反映

G. マーラーは民謡詩集『子どもの魔法の角笛』から詩を選び出し、全章で分析した曲以外にも多くの『角笛』歌曲を生み出している。彼の交響曲の中にもそれらの歌曲そのものを、またその音楽的要素を至る所に散りばめている。彼と同時代の作曲家、またその前後に活躍していた作曲家と比べても、マーラーの『子どもの魔法の角笛』の詩に対する偏愛ぶりは特別なものであった。彼と交流のあった詩人リヒャルト・デーメル⁴⁵の妻の日記には、マーラーが言っていた言葉として次のように記されている。『子どもの魔法の角笛』は「そこから誰でも思い思いのものを彫り出すことのできる大岩の塊」⁴⁶である、とマーラー自身が語っていたのだ。彼の言葉通り、作曲時に「思い思い」にマーラーは詩に改変を加えている。自作の詩を加えてしまうくらいであるから、彼のイメージや音楽の流れにそぐわない部分があれば、躊躇なく改変をしていったことが想像される。それが無理なく可能だったからこそ、『角笛』歌曲が沢山誕生し、交響曲も加わって彼の音楽が今日愛し続けられているのだろう。

この章では前章で音楽分析をした各 5 曲について、採用された原詩とマーラーが作曲するにあたって改変加えた箇所、また自作の詩を挿入した箇所について詳しく見ていくことにする。また 1806 年から 1808 年にかけて A. v. アルニムと C. ブレンターノの共同編集により出版されたドイツ民謡詩集『子どもの魔法の角笛』は、民謡や伝承歌などの詩だけを集めたものである。民謡・伝承歌ということは、これらには元々共に伝えられてきたメロディーが付いている。『子どもの魔法の角笛』詩集についてメロディーを楽譜におこして出版されているのが、『Des Knaben Wunderhorn: in den Weisen seiner Zeit』⁴⁷という民謡旋律集である。民謡や伝承歌は口承で長年伝えられてきたものも多く、月日を経て元々の形とは変わってしまっている可能性が大いにある。しかし、音楽の構造上、例えば歌の場合は詩の言葉の音節数や拍子は、歌の軸となるため、比較的变化せずに残っている可能性がある。『角笛』歌曲の起源でもある、使われている詩と並行に付けられていた旋律を知ることで、これらの歌曲に対してまた新たなアプローチができ、演奏法を提案していく上でとても興味深く、この研究の大事な手助けになると考え、第 2 章においては『Des Knaben Wunderhorn: in den Weisen seiner Zeit』に載っている元の民謡旋律も採り上げ進めていく。

⁴⁵ Richard Dehmel(1863–1920) プロイセンのブランデンブルク州の小さな村に生まれたドイツの詩人。自然科学、経済学、文学などを大学で学び、仕事の傍ら 1891 年処女詩集『救済』を発表した。彼の詩は、自然主義的、また社会的な性格を持ち、精神的、形而上学的なエロスによる救済願望を特徴としている。

⁴⁶ ジルバーマン、アルフォンス『グスタフ・マーラー辞典』(Alphons Silbermann. MAHLER LEXIKON) 山我哲雄訳、柴田南雄監修、東京：岩波書店、1993 年、247 頁。

⁴⁷ Hg. von Erich Stockmann, *Des Knaben Wunderhorn: in den Weisen seiner Zeit*. Akademie-Verlag = Berlin, 1958.

第1節 G. マーラーの『角笛』歌曲集に採用された詩と自身による詩の改変

各歌曲の民謡詩集『子どもの魔法の角笛』に収録してある原詩を左側に、マーラーが作曲時に変更を加えた《子どもの魔法の角笛》歌曲集に使われている詩を右側に並べる。Renate Hilmar-Voit が原詩とマーラーが改変した詩を並べる手法で、詩の分析を行っている。この節では彼女の分析手法を参考に、筆者が一人の演奏者として詩の分析比較を述べる。

この節での凡例は次の通りである。

DKW I, II, III = Des Knaben Wunderhorn. Alte deutsche Lieder, gesammelt von Achim von Arnim und Clemens Brentano, 3Bde., Heidelberg 1806/08

f. = 前に記載されているページ数及び、次のページにまたがって記載されている。

太字イタリック体 = 作曲の際に G. マーラーが原詩に変更を加えた箇所。

1) Urlicht 原光

Urlicht

DKW II 11 **Urlicht**

O Röschen roth,	O Röschen rot! 4
Der Mensch liegt in gröster Noth,	
Der Mensch liegt in gröster Pein,	Der Mensch liegt in größter Not! 7
Je lieber mögt ich im Himmel seyn.	Der Mensch liegt in größter Pein! 7
Da kam ich auf einen breiten Weg,	Je lieber möcht' ich im Himmel sein, 9
Da kam ein Engellein und wollt mich abweisen,	Je lieber möcht' ich im Himmel sein! 9
Ach nein ich ließ mich nicht abweisen.	
Ich bin von Gott, ich will wieder zu Gott,	Da kam ich auf einen breiten Weg; 9
Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben,	Da kam ein Engelein und wollt' mich abweisen. 12
Wird leuchten mir bis in das ewig selig Leben.	Ach nein, ich ließ mich nicht abweisen, 9
	Ach nein, ich ließ mich nicht abweisen! 9
	Ich bin von Gott, und will wieder zu Gott! 10
	Der liebe Gott, 4
	Der liebe Gott wird mir ein Lichtchen geben, 11
	Wird leuchten mir bis an das ewig selig Leben! 13

左側の原詩の1行目 “gröster”、“roth”、2行目 “gröster”、“Noth”、4行目 “seyn”、6行目 Engellein においては古い書法であり、右の作曲の際の詩に発音上の変化はない。そのため太字イタリック体の記載にはしていない。以降の曲で旧書法による相違については、

特別な例がない限り言及はしない。

まず初めに目に留まる点は、マーラーによって部分的に変更された右の詩に多くみられる感嘆符である。左の原詩には全く感嘆符はない。感嘆詞が付いていない詩を朗読してみると、一人の小さな空間で自分に言いきかせるように、表現のベクトルが内側に向かっている。しかし、右の変更後の詩のように感嘆符が一気に増えると、まず空間は広く、モノログのようなイメージもあるが、アウトプットのエネルギーがものすごく巨大に変化する。表現上のベクトルも、否応なしに思い切り外側に向かっているのだ。この詩を交響曲で壮大に描きたいというマーラーの強いイメージが、沢山の感嘆符の追加からも伝わってくる。また、感嘆符の付いている文をリフレインすることで、天への憧れも自然と高まってくる。

8行目の“nicht abweisen”について、この場面で天に向かおうと先に進もうとする主人公は、天使たちが追い返されそうになる。それに対して「追い返させはしない！」と“*Ach nein, ich ließ mich nicht abweisen!*”とリフレインする。ここに出てくる“nicht abweisen”は曲の中でも最も感情を伴う強烈な言葉である。ドイツ語をネイティブとする友人の意見として、“ab-wei-sen”の音節について、分離動詞の分離音節“ab-”に最大のストレスはかかるが、語気を強める場合、最後の“-sen”の音節まで比較的強めに発音される。ネイティブな発語としては、その方が自然であるということであった。

曲の最後に向かい高揚していく途中に“*Ich bin von Gott, und will wieder zu Gott! Der liebe Gott, der liebe Gott*”と、“Gott”がこの部分だけでリフレインを含めて4回出てくる。同じ言葉がこれほどに続く時は、マーラーの付けた音楽の力も借りながら、やはり演奏家の表現上の工夫が必要不可欠である。演奏上の工夫については次の章で述べることにする。

また、この曲ではかなりの変拍子が用いられている。上記の右の詩の行最後に書き加えた数字は、各行の音節数である。この音節数を見ると、定型詩の要素はなく、確実に自由詩に分類される。この自由詩がマーラーの手に係ると、変拍子を多用することで詩と共に言葉を語っているかのような音楽の流れを作り出すのだ。伴奏と旋律という関係ではないのだ。視点を変えると、歌パートをオーケストラで言う器楽パートの一つと捉え、器乐的な役目を任されているとも言える。〈Urlicht〉のOfにおいて歌パート一緒に奏でるパートの割合が、他の《角笛》歌曲よりも圧倒的に少ない。この点からも歌パートが「言葉を伴う性格をもち合わせる一パート」として扱われ、器乐的なイメージで作曲されていることは明確である。マーラーはこのような考えを持ちながら作曲していることが、《嘆きの歌》でも顕著に表れている。この作品の中でも変拍子を躊躇なく多用し、歌パートも含め、全「楽器パート」が一つの音楽の中で各役割を担っている。

2) Wer hat dies Liedlein erdacht!?! 誰がこの歌を作ったの!?

Wer hat dies Liedlein erdacht DKW 213f. Wer hat dies Liedlein erdacht?!

Mündlich.

Dort oben in dem hohen Haus,
Da guckt ein wacker Mäd'el raus,
Es ist nicht dort daheime,
Es ist des Wirths sein Töchterlein,
Es wohnt auf grüner Heide.

Und wer das Mäd'el haben will,
Muß tausend Thaler finden,
Und muß sich auch verschwören,
Nie mehr zu Wein zu gehn,
Des Vaters Gut verzehren.

Wer hat denn das schöne Liedel erdacht?
Es habens drei Gäns' übers Wasser gebracht,
Zwei graue und eine weisse;
Und wer das Liedlein nicht singen kann,
Dem wollen sie es pfeifen.

Wers Lieben erdacht

Mündlich.

Knabe.
Zum Sterben bin ich,
Verliebet in dich,
Deine schwarzbraune Aeugelein,
Verführen ja mich

Bist hier oder bist dort,
Oder sonst an eim Ort,
Wollt' wünsche, könnt rede,

Dort oben *am Berg* in dem hohen Haus!
In dem Haus!
Da gucket ein *fein's lieb's* Mäd'el heraus!
Es ist nicht dort daheime!
Es ist nicht dort daheime!
Es ist des Wirts sein Töchterlein!
Es wohnt auf grüner Heide!

Mein Herzle is' wundt!
Komm' Schätzle mach's g'sund!
Dein' schwarzbraune Äuglein,
die hab'n mich vertwund't!

Dein rosiger Mund
macht Herzen gesund.
Macht Jugend verständig,
macht Tote lebendig,
macht Kranke gesund,
ja gesund!

Wer hat denn das *schön* schöne Liedlein erdacht?
Es haben's drei Gäns' über's Wasser gebracht!
Zwei graue und eine weiße!
Zwei graue und eine weiße!
Und wer das Liedlein nicht singen kann,
dem wollen sie es pfeifen!
Ja-

Mit dir ein Paar Wort.

Wollt' wünsche es wär Nacht,
Mein Bettlein wär gemacht,
Ich wollt mich drein legen,
Feins Liebchen darneben,
Wollt s' herzen daß s' lacht.

Mein Herz ist verwund't,
Komme Schätzl' machs gesund,
Erlaub mir zu küssen
Dein'n purpurrothen Mund.

Dein purpurrother Mund,
Macht Herzen gesund,
Macht Jugend verständig,
Macht Todte lebendig,
Macht Kranke gesund.

Mädchen.

Meine Mutter hat nur
Ein schwarzbraune Kuh ,
Wer wird sie denn melken,
Wenn ich heurathen thu?

Sänger.

Der dies Liedchen gemacht,
Hat's Lieben erdacht,
Drum wünsch ich mein feins Liebchen,
Viel tausend gute Nacht.

〈Wer hat dies Liedlein erdacht?!〉では、二つの詩から引用、3行程度のマーラーによる自作の文を挿入し構成されている。2つの詩から詩を選び出しているため、視覚的に詩の構成がわかるように色分けを試みた。同色の箇所が詩をそのまま反映させている、または要素として作曲をする際の詩に取り入れていることを意味する。一つ目の原詩〈Wer hat dies

Liedlein erdacht)にて網掛けのある第2節は、作曲の際マーラーが完全に削除してしまった。その箇所にも二つ目の原詩〈Wers Lieben erdacht〉の緑色の箇所を挿入、また右側の作曲時の詩の第2節目“*Dein' schwarzbraune Äuglein, die hab'n mich verwund't! Dein rosiger Mund*”2節目最後の“*ja gesund*”は、原詩の流れを汲みながら、マーラー自身が考えた詩を付け加えた。このことからわかるように、一つ目の原詩〈Wer hat dies Liedlein erdacht〉を軸とし、不足している要素のみを2つ目の原詩〈Wers Lieben erdacht〉から、マーラーの構想上の音楽に沿うように彼自身が選び出し補っている。

また、第1節第2章、着目点②についてでも述べたが、上に掲げた詩の四角で囲った“Liedel”と“*Liedlein*”は手稿の際には“Liedel”で、初版の際に“*Liedlein*”にマーラー自身が変わっている。これは音楽の流れの中で、音節がもう一つ必要になったためだと考えるのが妥当である。また“*verwundt*”と“*wundt*”も、手稿と初版の間にマーラーによって変えられたものである。これも、音楽の流れをより自然にするために、音節数の調節を行ったと考えられる。

右の詩第2節目の1行目“*is' wundt*”は、時々 schwäbisch シュヴァーベン⁴⁸訛りであると解釈されることがあるが、確証に至る資料は残っていない。しかし、“*Herzle*”と“*Schätzle*”は方言の形として捉えられている。⁴⁹

Renate Hilmar-Voit の『Im Wunderhorn-Ton』のこの歌曲の分析の部分で、“Verfremdungseffekt 異化効果”⁵⁰ が用いられていると述べている。異化効果とは、ブレヒトの演劇論用語として発生した言葉である。日常見慣れたものを未知の異様なものに見せる効果のことを指す。例えば、舞台上でのある物語の中の普通の出来事を、観客側がある程度の距離をもって批判的にその出来事を捉える方法と言えり。決して大きな衝撃ではなく、受け手側に「？」というような疑問符を持たせる効果である。前述した“*Herzle*”と“*Schätzle*”の方言、おそらくシュヴァーベン訛りであると思われる言葉を選ぶことで、聴き手に小さな違和感を覚えさせる。その効果が聴き手の聴覚にある種の集中力をもたらすのだ。また、この歌曲の2節目、3節目に出てくる“*schwarzbraune Äuglein*”と“*rosiger Mund*”は、マーラー自身が作曲する際に自身が作った言葉だが、この言葉はこの曲の《子どもの魔法の角笛》の視覚的世界観に彩色を施している。“*schwarzbraune Äuglein*”黒茶色の瞳をもつ人種は一般的にアジア圏に多く、ヨーロッパ圏では珍しい虹彩であり、昔からエキゾチックな魅力を印象付けると言われている。それに加えて“*rosiger Mund*”バラ色の唇も、女性的な魅力を色彩的に強調している。マーラーは曲の中盤で“*schwarzbraune*”と“*rosiger*”彩色を施し、

⁴⁸ ドイツの南西部の地域。バーデン＝ヴュルテンベルク州とバイエルン州内のシュヴァーベン行政区にあたる

⁴⁹ Hilmar-Voit, Renate. *Im Wunderhorn-Ton, Gustav Mahlers sprachliches Kompositionsmaterial bis 1900.* by Dr. Hans Schneider, Tutzing, 1988, p.88

⁵⁰ Ibid., p. 88

物理的に遠くに見える主人公の愛しい女性を、偶像ではなく実像として聴き手の目の前に引き寄せる効果を生み出している。これも一つの異化効果と言えるだろう。

3) Lob des hohen Verstandes 高き知性を讃えて

Wettstreit des Kukuks mit der Nachtigal Lob des hohen Verstandes

DKW II 33f.

Einsmals in einem tiefen Thal
Der Kukul und die Nachtigal
Thäten ein Wett anschlagen,
Zu singen um das Meisterstück:
»Gewinn es Kunst, gewinn es Glück,
Dank soll er davon tragen.«

Der Kukul sprach: So dirs gefällt,
Ich hab zur Sach ein Richter wählt,
Und thät den Esel nennen,
Denn weil er hat zwey Ohren groß,
So kann er hören desto bas,
Und was recht ist, erkennen.

Sie flogen vor den Richter bald,
Wie ihm die Sache ward erzählt,
Schuf er, sie sollten singen:
Die Nachtigal sang lieblich aus,
Der Esel sprach, du machst mirs kraus,
Ich kanns in Kopf nicht bringen.

Der Kukul drauf anfang geschwind
Kukul! sein Sang durch Terz, Quart, Quint
Und thät die Noten brechen;
Er lacht auch drein nach seiner Art,
Dem Esel gefiels, er sagt, nun wart,
Ein Urtheil will ich sprechen.

Einstmals in einem tiefen Tal a
Kukul und Nachtigall a
Täten ein Wett' anschlagen: b
Zu singen um das Meisterstück, c
Gewinn' es Kunst, gewinn' es Glück: c
Dank soll er davon tragen. b

Der Kukul sprach: "So dir's gefällt, a
Hab' ich *den* Richter wählt, " a
Und tät *gleich* den Esel ernennen! b
"Denn weil er hat zwei Ohren groß, c
Ohren groß, Ohren groß,
So kann er hören desto *bos* c
Und, was recht ist, kennen!" b

Sie flogen vor den Richter bald. a
Wie dem die Sache ward erzählt, a
Schuf er, sie sollten singen! b
Die Nachtigall sang lieblich aus! c
Der Esel sprach: "Du machst mir's kraus! c
I-ja! I-ja!

Ich kann's in Kopf nicht bringen!" b

Der Kukul drauf *fing an* geschwind a
Sein Sang durch Terz *und* Quart *und* Quint. a
Dem Esel g'fiels, er sprach nur
"*Wart! Wart! Wart!* Dein Urteil will ich sprechen, *ja sprechen.*

	Wohl sungen hast du, Nachtigall! b
Wohl sungen hast du Nachtigal,	Aber Kukuk, singst gut Choral, <i>gut Choral!</i> b
Aber Kukuk singst gut Choral,	
Und hältst den Takt fein innen;	Und hältst den Takt fein innen, <i>fein innen!</i> a
Das sprech ich nach mein hohen Verstand,	Das sprech' ich nach mein' hoh'n Verstand, b
Und kostets gleich ein ganzes Land,	<i>Hoh'n Verstand, hoh'n Verstand!</i>
So laß ich dich gewinnen.	Und kost' es gleich ein ganzes Land, b
	So laß ich's dich gewinnen, <i>gewinnen!</i> a
	<i>Kukkuck, Kukkuck, I-ja!</i>

この曲の原詩は、上記左側に載せた〈Wettstreit des Kukuks mit der Nachtigall〉であり、冠詞や定冠詞の省略などはあるが、大きく削除された部分は、4節目の3、4行目“Und thät die Noten brechen; Er lacht auch drein nach seiner Art,”のみである。前曲の〈Wer hat dies Liedlein erdacht!?!〉のように、原詩のある部分を削除して、マーラー自作の詩を挿入されたような箇所は見当たらない。特徴として視覚的にも聴覚的にも真っ先に注目が集まるのは、リフレインの多さであろう。動物の鳴き声については、“Kukuk”は鳥の種類として原詩で出てくるが、鳴き声としての“Kukuk”一度のみである。作曲する際にマーラーは、詩の中に登場する3種類の動物、カッコウ、ナイチンゲール、ロバの中で、カッコウとロバの鳴き声のみ使っている。

また改変後の歌曲に使われている詩の韻を見ていくと、リフレインされている部分を抜いて考えるとほぼ規則的に韻を踏んでいる。それぞれの韻がどの行と対応しているか、各行の最後にアルファベットで記載した。第1節から第3節においては、1行ごと、a a b c c bの同形で韻を踏み、第4節と第5節においては不規則な形になり、aとbの二つの韻のみになっている。

第1章第2節でのこの曲の音楽分析でも前述したが、〈Lob des hohen Verstandes〉の作曲経緯は、マーラーが彼自身の交響曲第1番と第2番を初演した際に受けた、音楽批評家たちからの無理解による批判が大きく影響している。この出来事はマーラーをひどく怒らせ、その怒りをこの曲を媒体として表出させたと言っても過言ではないだろう。前述したように作曲する際のマーラーによる詩の改変は多くないが、ロバの鳴き声を足し、その上特別にロバの体の特徴やロバ自身の発言は、念を押すかのような繰り返しが行われる。この意図的に仕掛けている審査員ロバの誇張は、ロバを愚かで軽はずみな発言をしたり、甲斐甲斐しく能弁を垂れるキャラクターに確立するためである。歌い戦っているカッコウとナイチンゲールには、ロバほどの明確なキャラクター設定を施していない。本来注目されるべき出場者のカッコウとナイチンゲールは、至って普通に描かれているのだ。

音律の点を見ていくと、大きな詩の改変が無いと韻の踏み方も前述したように原詩との違いはほぼ無い。では、上記の左右の詩の第1節2行目と第2節3行目を比較してみる。左の原詩 **Der Ku-kuk und die Nach-ti-gal**(8音節)は、改変後は **Ku-kuk und Nach-ti-gall**(6音節)になっている。更に、原詩 **Und thät den E-sel nen-nen**(7音節)は、改変後は **Und tät gleich den E-sel er-nen-nen!**(9音節)に変わっているのだ。定冠詞の有無、物語に大きな変化を与える恐れのない言葉を足すことは、マーラーが音節の増減を必要としているためであり、このことからマーラーが思い描く旋律を優先しているということが窺える。更に、原詩で唯一文として削除されている部分が **“Und thät die Noten brechen; Er lacht auch drein nach seiner Art,”** である。推測されることは、前述した冠詞の有無や言葉の付け足しでは、マーラーが求める音節数に整えることが出来なかった結果削除されたのであろう。この削除された2行は物語の中の場面としても、大きな変化を伴う部分ではないからである。だからこそ躊躇なく削除をして、マーラーの求める音律の形を求めることが出来た。彼の詩の改変方法を他曲でも考察していくと、削除した部分には自作の詩文を挿入するか、または前後の言葉のリフレインでもって旋律に合う音節数に整えていることがわかる。彼がロバのキャラクター設定を重要視していたと考え、後者の方法を選択することは容易だったのかもしれない。違う角度からみると、マーラーの音楽的構造改変を確実なものにするために、詩の核心とするものを持たないこの **“Und thät die Noten brechen; Er lacht auch drein nach seiner Art,”** が、犠牲になったと言うこともできる。

マーラーが言葉の選択を重視するという点は、テキストばかりではなく曲名についても見て取れる。《子どもの魔法の角笛》歌曲集では民謡詩集『子どもの魔法の角笛』から選んだ詩の題名をそのまま曲名として引用しているものもあるが、多くは詩の小さな特徴的な部分を捉え、それを見事に《角笛》各歌曲の曲名に変換し付けている。このことについて、Renate Hilmar-Voit の言葉を借りると、**“prägnanten Titel”**⁵¹ と言う。この **prägnant** という形容詞は、簡潔にして含蓄に富むという意味を持っている。《角笛》歌曲の魅力は、マーラーが生み出す **“prägnanten Titel”** にも確実に持ち合わせているのだろう。

この〈Lob des hohen Verstandes〉の曲名が最終的に決定されるまで、2つの観点の異なるマーラーの目論見が存在している。第一に彼はもともとこの曲の曲名を〈Lob der Kritik 批評への賛美〉にしようと考えていた。この〈Lob der Kritik 批評への賛美〉という曲名は、Beckmesser が行うようなやり方で、皮肉の当て擦りのような言葉の響きを持っている。彼はおそらくその意図にそったパロディーとして、ユーモアに富んだ小さな《マイスター・ジンガー》をイメージに持っていたのであろう。⁵²Renate Hilmar-Voit は前述したように

⁵¹ Hilmar-Voit, Renate. *Im Wunderhorn-Ton, Gustav Mahlers sprachliches Kompositionsmaterial bis 1900.* by Dr. Hans Schneider, Tutzing, 1988, p97.

⁵² Ibid., p97

Beckmesser を Beckmessertun という形に変えてこの言葉を使っている。Beckmesser とは本名を Sixtus Beckmesser と言い、16 世紀のニュルンベルクの工匠歌人で、R. ワーグナーの《ニュルンベルクのマイスター・ジンガー》に登場する人物である。Beckmesser とはドイツ語では瑣末なあら探しをする人、またペダンチック⁵³なオペラ評論家を指す、主に比喩的な言葉として遣われている。後にマーラーが考え出した〈Lob des hohen Verstandes〉は前述した曲名に対して、人に疑念を与える言葉の響きを持っている。おそらく、皮肉の当て擦りなどではなく、この曲名だけでは詩の内容さえも初めのうちは明確にならないからである。二つ目のマーラーの目論見は、この疑念をもたらす曲名によって、結果的にもたらす批評家への批判をほのかに匂わせることである。何故マーラーはこのほのかな企てを図ったのかというと、一番初めに考え出したかなり直接的な〈Lob der Kritik 批評への賛美〉では、人々は表面的なものだけで解釈をして、彼が意図しない間違っ了解釈を与えてしまう可能性を懸念してのことである。曲名というのは、もちろん人々の目に最初に入ってくる曲に関する情報である。その情報で直接的に〈Kritik 批評〉という言葉アイロニーと共に並べてしまうと、この曲に対して聴き手は明確な先入観を植え付けられ、第 1 章第 2 節で述べた曲の中に溢れるアイロニーの効果が弱まってしまふ。更には、“hit at his critics”や“revenge upon the critics”⁵⁴というイメージがこの曲自体に付いてしまい、作品としてのこの歌曲の存在意義を窮屈にさせ、この曲がマーラーの個人的なものとして仕立て上げられてしまうのだ。このような事態を招いてしまう可能性を、彼はとても危惧していた。余計な先入観を聴き手に抱かせてしまうと同時に、焦点を合わせる対象である批評家の存在をこの曲から離れさせてしまい兼ねない。この〈Lob der Kritik 批評への賛美〉という曲名はこれらのマーラーにとって負の状況を作り出す影響力を持っていたのだ。

彼が交響曲第 5 番の最終楽章を作曲する際に、この歌曲を想起させるような暗示的な意味を持つ要素を露出させるつもりでいた。挑発的なマーラーはこれらでもって、彼が創り上げる虚構の批評家たちに対して重荷を負わせることが出来るのだ。

二番目に考え出された曲名〈Lob des hohen Verstandes〉は、マーラーの重要視している観点をはっきりと見極められて付けられており、聴き手になってくれる人々に、この歌に対する見解を求める余地を残している。人々に求めているこの見解は、本能的に、ある偏見のない条件の中、もちろん Beckmesser 的なテーマに手を出さずとも、またある特定の人物に関連付けずに、聴き手がこの歌曲を通してどのような結論を下すのかということである。一方では曲名に使っている“hohen Verstand 高き知性”という言葉は、詩のテキストの中でもロバの発する滑稽な言葉として、露骨に“das sprech ich nach mein‘ hoh’n Verstand”が作り出されている。しかしまた一方では、この歌曲から価値判断の本質を、とにかく何か、全ての人々にもたらせるよう呼びかけている状態にあるのだ。これらのマーラーの目論見の

⁵³ Pedantic、学問や知識をひけらかすこと。銜学(げんがく)的。ペダントリー。

⁵⁴ Ibid., p. 97, 98

上で、人々はこの曲を聴いて「審査員は必要ではない」という答えを感じるようになる。曲へぶつけたマーラーの激しい感情を隠すことによって、聴き手に価値判断を委ね、彼の反発に共感する人々の見解こそが、彼の慰めでもあったのだろう。彼らの答えを予測できたからこそ、否、その答えを自然と導くために、上品にアイロニーを曲の中に散りばめたのだろう。

マーラーの生きる人間界で起きている滑稽で残酷なことを、不可能だと理解しつつも正したいと思うが故に、彼は動物の世界であたかも普遍的な出来事のように、ユーモアを持った “etwas süßsauer 少し甘酸っぱい”⁵⁵言葉で、呪いのような比喩で表現した。彼はこのような言葉を残している。「人の群れの中での風刺詩は、その中で(何か)少しだけ僕に理解させてくれるんだ。」⁵⁶

4) Rheinlegendchen ラインの小伝説

Rheinischer Bundesring DKW II 15f.

Mitgeteilt von Frau von Pattberg.

Bald gras ich am Neckar,
Bald gras ich am Rhein.
Bald hab ich ein Schätzel,
Bald bin ich allein.

Was hilft mir das Grasen
Wann die Sichel nicht schneidt,
Was hilft mir ein Schätzel,
Wenn's bei mir nicht bleibt.

So soll ich dann grasen
Am Neckar am Rhein,
So werf ich mein goldiges
Ringlein hinein.

Es fließet im Neckar,
Und fließet im Rhein,

Rheinlegendchen

Bald gras' ich am Neckar,
Bald gras' ich am Rhein;
Bald hab' ich ein Schätzel,
Bald bin ich allein!

Was hilft mir das Grasen,
Wenn d'Sichel nicht schneid't;
Was hilft mir ein Schätzel,
Wenn's bei mir nicht bleibt!

So soll ich *denn* grasen
Am Neckar, am Rhein;
So werf' ich mein goldenes
Ringlein hinein!

Es fließet im Neckar
Und fließet im Rhein,

⁵⁵ Ibid., p. 98

⁵⁶ Ibid., p. 98

Soll schwimmen hinunter
Ins tiefe Meer n'ein.

Soll schwimmen hinunter
In's *Meer tief* hinein!

Und schwimmt es das Ringlein,
So frißt es ein Fisch,
Das Fischlein soll kommen
Aufs König sein Tisch.

Und schwimmt es, das Ringlein,
So frißt es ein Fisch!
Das Fischlein soll kommen
Auf's König's sein Tisch!

Der König thät fragen,
Wems Ringlein soll sein?
Da thät mein Schaz sagen,
Das Ringlein g'hört mein.

Der König tät fragen,
Wem's Ringlein sollt' sein?
Da tät mein Schatz sagen:
“Das Ringlein g'hört mein!”

Mein Schätzlein thät springen,
Berg auf und Berg ein,
Thät mir wiederum bringen,
Das Gold Ringlein fein.

Mein Schätzlein tät springen
Berg auf und Berg ein,
Tät mir wied'rum bringen
Das Goldringlein fein!

Kannst grasen am Neckar,
Kannst grasen am Rhein,
Wirf du mir immer
Dein Ringlein hinein.

Kannst grasen am Neckar,
Kannst grasen am Rhein!
Wirf du mir *nur* immer
Dein Ringlein hinein!

〈Rheinlegendchen〉は、ほぼ原詩そのままの形で曲が付けられている。変化しているのは、第3節目の1行目“denn”、第4節目の4行目“Meer tief”、第8節目の第3行目“nur”の三箇所である。

第3節目の1行目“denn”は、原詩では“dann”をとっている。この行の音節数は原詩も曲をつけられた右の詩も同様に、“So- soll- ich- dann- gra-sen” “So- soll- ich- *den*- gra-sen” 6音節である。この点から、音楽の流れを優先して音節数が足りない理由から言葉を変えたわけではないことは明確である。他の理由を探していくと、“denn”をとることで発音上一瞬へミオラ形式が出現する。

3/8 拍子 / /⁵⁷ So | soll- ich- *den* | gra-sen -Am | Ne-ckar -am | Rhein

⁵⁷ この行の表記では、8分休符記号の代わりに/を用いる。

3/8 拍子の中の e の母音でほんの一瞬へミオラができるのだ。しかし“Neckar”ですぐに元の3拍子に自然と戻っている。この母音によるへミオラは原詩の“dann”では成立しない。また“dann”と“denn”は、もともと同義であり、意味が完全に分かれたのも18世紀以降であり、ドイツ語圏の方言が強い地域では、今日でも混用されている。そのため“dann”と“denn”を入れ替えても、詩の内容面では大きな問題を抱えることはない。

次に第4節目の4行目“Meer tief”である。ここも“tief”“Meer”を入れ替えただけであり、音節数にも変化はない。指輪が“Soll schwimmen hinunter in's *Meer tief* hinein! 下流へ流れていき、海の底へ深く！”流れ沈んでいく場面を、楽譜と共に検証していくと、“hinunter 下へ向かって”の“-unter”のところで、歌パートもピアノパートの右手も下降の音形をとっている。同様に、次の小節の“*Meer tief* hinein! 海の底へ深く”でも下降音形をとり、言葉の意味を音楽の流れにも活かして作曲されていることがわかる。16分音符2つの下降形で“tief”の言葉を用いることで、指輪が海の底へ深く沈み流れていく様子を更に明瞭に描写している。その点からもこのフレーズは、音楽で更に情景描写を深めるため、言葉を交換した上で音楽の流れに乗せることができた。

この歌曲は詩の構成もとてもシンプルでわかりやすく、他の《子どもの魔法の角笛》歌曲に比べて、詩の内容にも音楽構成にも異様さや複雑さは感じられない。そのために、逆に《角笛》歌曲の中では「違和感」を感じる。この印象付けも、《角笛》歌曲集の中における〈Rheinlegendchen〉がもたらす異化効果と言えるのだ。

5) Wo die schönen Trompeten blasen 美しいトランペットの鳴り響くところ

Unbeschreibliche Freude DKW III 112 Wo die schönen Trompeten blasen

Mündlich.

Wer ist denn draussen und klopft an?

Der mich so leise wecken kann?

Das ist der Herzallerliebste dein,

Steh auf und laß mich zu dir ein.

Das Mädchen stand auf, und ließ ihn ein,

Mit seinem schneeweissen Hemdelein;

Mit seinen schneeweissen Beinen,

Das Mädchen fing an zu weinen.

Wer ist denn draußen und wer klopft an, a

Der mich so leise, *so leise* wecken kann? a

Das ist der Herzallerliebste dein, b

Steh' auf und laß mich zu dir ein! b

Was soll ich hier nun länger steh'n? a

Ich seh' die Morgenröt' aufgeh'n, a

Die Morgenröt', zwei helle Stern', b

Bei meinem Schatz, *da wär ich gern!* b

Bei meiner Herzallerlieble! ×

Ach weine nicht, du Liebste mein,
Aufs Jahr sollt du mein eigen seyn;
Mein eigen sollt du werden,
O Liebe auf grüner Erden.

Ich wollt daß alle Felder wären Papier,
Und alle Studenten schrieben hier;
Sie schrieben ja hier die liebe lange Nacht,
Sie schrieben uns beiden die Liebe doch nicht ab.

Bildchen DKW III 81ff.

Auf dieser Welt hab ich keine Freud,
Ich hab einen Schatz und der ist weit,
Er ist so weit, er ist nicht hier,
Ach wenn ich bei mein Schätzgen wär!

Ich kann nicht sitzen und kann nicht stehn,
Ich muß zu meinem Schätzgen gehn;
Zu meinem Schatz, da muß ich gehn,
Und sollt ich vor dem Fenster stehn.

Wer ist denn draussen, wer klopft an?
Der mich so leis aufwecken kann;
Es ist der Herzallerliebster dein,
Steh auf, steh auf und laß mich rein!

Ich steh nicht auf, laß dich nicht rein,
Bis meine Eltern zu Bette seyn;
Wenn meine Eltern zu Bette seyn,
So steh ich auf und laß dich rein.

Was soll ich hier nun länger stehn,
Ich seh die Morgenröth aufgehn;

Das Mädchen stand auf und ließ ihn ein, a
Sie heißt ihn auch willkommen sein. a
Willkommen trauter Knabe mein! a
So lang hast du gestanden! ×
Sie reicht' ihm auch die **schneeweiße** Hand. ×
Von ferne sang die Nachtigall, ×
Da fängt sie auch zu weinen an! ×

Ach weine nicht, du Liebste mein, a
Ach weine nicht, du Liebste mein! a
Aufs Jahr sollst du mein Eigen sein. a
Mein Eigen sollst du werden gewiß, ×
Wie's Keine sonst auf Erden ist! ×
O Lieb auf **grüner** Erden. ×

Ich zieh' in Krieg auf **grüner** Heid; a
Die **grüne** Heide, die ist so weit! a
Allwo **dort** die schönen Trompeten blasen, b
Da ist mein Haus, **mein Haus** von **grünem** Rasen! b

Die Morgenröth, zwey helle Stern,
Bey meinem Schatz, da wär ich gern.

Da stand sie auf und ließ ihn ein,
Sie heißt ihn auch willkommen seyn;
Sie reicht ihm die schneeweiße Hand,
Da fängt sie auch zu weinen an.

Wein nicht, wein nicht mein Engelein!
Aufs Jahr sollst du mein eigen seyn;
Mein eigen sollst du werden gewiß,
Sonst keine es auf Erden ist.

Ich zieh in Krieg auf grüne Haid,
Grüne Haid die liegt von hier so weit,
Allwo die schönen Trompeten blasen;
Da ist mein Haus von grünem Rasen.

Ein Bildchen laß ich mahlen mir,
Auf meinem Herzen trag ichs hier;
Darauf sollst du gemahlet seyn,
Daß ich niemals vergesse dein.

前述したように、〈Wo die schönen Trompeten blasen〉は、上記左側に載せた二つの民謡詩〈Unbeschreibliche Freunde〉と〈Bildchen〉から構成され、マーラーによる改変が加えられ作曲されている。改変が加えられている右側の詩は、色分けした通り〈Unbeschreibliche Freunde〉の第1節と〈Bildchen〉の第3節が基になっている。この二つの詩の各節の要素がもともとほぼ同様のため、音節を合わせるためにマーラーの求める形に自身が小さな改変を加えている。また、改変後の詩の第4節も同様に、〈Unbeschreibliche Freunde〉の第3節と〈Bildchen〉の第3節目が基になっている。マーラーが直前の言葉のリフレインではなく、自身が作った詩文を4箇所加えているが、それらは第3節に主に挿入されている。各行の韻を見ていくと、形式的に韻の働きを成している節は、第1節、第2節、第5節のみである。第2節目は最後の5行目だけは韻を踏んでいない。また、色を表す言葉がこの曲の中でいくつか出てくる。“Morgenröth”が2回、“schneeweise”、“grün”に関しては4回も出てく

る。この点もこの〈Wo die schönen Trompeten blasen〉の大きな特徴と言えるだろう。

この曲の初めに出てくる印象的なリフレインは、2回続く“so leise”である。2回目の“so leise”の前後に一瞬の間ができる。この一瞬の空間で歌手がどのようなブレスをとるかで、この曲全体の空気感が決まる。“so leise”という言葉とフレーズを聴き手に色濃く印象付けるために、マーラーはこの一瞬の間を創り出した。その大きな理由として、曲の最後に出てくる“von grünem Rasen”のフレーズを聴くと明確である。歌の最後に不気味な死を予感させるこのフレーズは、前述した“so leise”をリフレインさせているフレーズの同形をとっており、冒頭部分で聴いたこの何故か耳に残るフレーズの謎が、曲の最後に残り1ピースのパズルがすっきりとはまるかのように創り上げられている。その最後の1ピースが、“so leise”のリフレインの形をした空白に部分に、その最後の1ピース“von grünem Rasen”がはまった時に、〈Wo die schönen Trompeten blasen〉の表に表出している物語と、その背景で渦巻く死の予感が表裏一体になる瞬間が生まれ、聴き手に、悲しみだけに留まらず一種の恐怖の予感を与える。愛の歌でありながらこのようなぞっとする「恐怖の予感」も与える曲は、《角笛》歌曲集の中で唯一〈Wo die schönen Trompeten blasen〉だけである。

次に注目したい点があるが、原詩の〈Unbeschreibliche Freunde〉では第1節3行目“Herzallerlieble”、〈Bildchen〉では第3節3行目の“Herzallerliebster”、改変後の詩では第1節目“Herzallerliebste”と第2節目最後の行“Herzallerlieble”の、これらの相違についてである。原詩の〈Unbeschreibliche Freunde〉と改変後の第2節目で使われている“Herzallerlieble”は、通常は使われない方言の形であり、曲中で方言を使用する効果としては、〈Wer hat deies Liedlein erdacht!?)〉でも取り入れられている異化効果と同様であると言える。Weinberger社から初版を出版する際、マーラーが書いたこの曲のオーケストラ伴奏版の手稿には、第1節目には“Herzallerlieble”は見当たらず、その時には、第1節目では“Herzallerliebste”、第2節目では“Herzallerlieble”が使われていた。この形で初版は出版されたという。その後時間の経過とともに“Herzallerlieble”の方言の形に統一されたという。⁵⁸この“Herzallerlieble”の方言の形は〈Unbeschreibliche Freunde〉のものが起源となっていることは前述でも明確である。この方言の形をとるかとならないかということは、様々な音源を聴いていると歌手によって、“Herzallerliebste”を使っていたり、第1節目と2節目で変えていたり、またはオーケストラ伴奏版とピアノ伴奏版変えていたりする場合がある。今日では、この言葉の選択は演奏家に委ねられている傾向にある。一つ言えることは、第3節に出てくる“Herzallerlieble”のフレーズは音節の音価を延長させ、カンティレーナ⁵⁹のような旋律を持っている。この部分では、歌手の歌のテクニックも要求される部分であり、この部分の歌唱を苦手とする場合、最後の音価に“-bste”または“-ble”のどちらを採用するか検討することで、解決

⁵⁸ Ibid., p. 201

⁵⁹ Kantilene(伊: cantilena) は、音楽用語の一つであり、起源はルネッサンス時代であり、歌謡的な旋律を上声部に置いた多声歌曲の様式を指す。今日では主に抒情的、また歌謡的な器楽旋律を指すことが多い。

策が見つかる可能性がある。これは、言葉の最後の音節の子音構成に違いがあり、人それぞれ苦手な子音母音は違ってくるため、解決策が“-bste” または“-ble”になるかは個人差があり、違いが出てくるであろう。

マーラーが改変した後の詩は、音楽の流れに乗せるために、彼のイメージする音楽の音節に合うように音節数を変化させているだけでなく、原詩の朗読した際に感じる“Horrigkeiten でこぼこしているもの”を、少し滑らかにする効果も生んでいる。例を次に挙げる。下記の詩は“Bildchen”の第7節4行目に出てくる。ストレスがかかると思われる音節に網掛けを施した。

Sonst keine es auf Erden ist

これを、マーラーは言葉の語順なども変え、次のように言葉の流れを滑らかにしたのだ。言葉を出して朗読してみると、改変後の言葉の流れの方がとても滑らかな音がはっきりと認識できる。

wie's keine sonst auf Erden ist.

また、次の〈Bildchen〉の第8節2行目の箇所についても見ていく。

Grün Haid die liegt von hier so weit,

マーラー下記のように改変している。

Die grüne Haide, die ist so weit!

中間部分に現れる、足踏みをするような弱音部“- de, die”も華麗なまでに滑らかで、見事な改変である。これらの例に挙げた部分のように、彼の頭の中にある旋律に、しかも妥協せずに音楽の流れと物語性を確実に保持しながら填辞できること⁶⁰は、マーラーの文学的方面での知識と能力の高さの表れである。

この曲の最も大きな特徴として、前述にもあるが色を表す言葉を多く用いている点である。上記の右側改変後の詩に、色を表す言葉には四角の枠で囲いを付けた。“Morgenröth”が

⁶⁰ 独: Füllwort 言語学的な用語であり、填辞(てんじ)、虚辞。単に修辭的・韻律的理由などで用いられる陳述価値の小さな埋めくさ的な語を指す。

2回、“schneeweisse”、“grün”に関しては4回出てくるが、言葉の出現順とは逆に、“grün 緑”から見ていくことにする。この“grün”は“Erden”“Haid”“Rasen”を形容しているため、登場人物二人の前に広がる自然を象徴しているかのようにも思えるが、そのようなものではなく、人生、命、所謂「生」の象徴が“grün”なのだ。⁶¹この色のシンボルの起源としては、前述したような自然という点も間違いではないが、これから戦場に向かおうとする兵士が語る言葉で用いられていると考えれば、「生」を象徴していることは間違いない。この“grün”という言葉が厭世主義を理解するために兵士は用いており、そのことは最後に前述した“von grünem Rasen”のフレーズが歌われることで、疑問の余地はなくなる。“grün”シンボルの色と、“von grünem Rasen”の音楽のフレーズは、「生」と「死」という表裏一体の関係であり、この曲の最後の場面で同時に炙り出されることで、シナジー効果が生まれ意味合いを強烈にしている。これは、“grün”という「生」の言葉を、死の予感に満ちた兵士の言葉として、音楽共に追い立てるかのようにつきつけることで、聴き手に不気味な印象を与えていると言えよう。

次に兵士が扉の外で見ている“Morgenröth”と兵士の恋人が彼に差し出す“schneeweisse Hand”と並べ見ていく。“Morgenröth”はrot赤であり、“schneeweisse”は文字通り白を意味する。白と赤のこの2つの色のは“Todessymbole 死のシンボル”である。⁶²この歌の中間部分において「死」想起させることで、最後の場面に出てくる“grün”がより際立つ。ということは「生」が強調されているということでもある。これらのマーラーの詩と音楽における行為から、アイロニーを象徴するものを色という一つの概念に組み込ませ、暗号化させたということがわかるだろう。『子どもの魔法の角笛』民謡詩集からマーラーが詩を見つけ、作曲した根源となるものが、彼のこのような色の概念まで自由自在に音楽に用いることのできる行為から、見て取れるように感じる。

この〈Wo die schönen Trompeten blasen〉の誰もが認める魅力の源泉が、色のシンボルでも前述した“Morgenröth”にあると考える。扉の外で兵士が見ているものは今日の“Morgenröth”である。それに加えて、“rot”が「死」意味するのであれば、そこから派生をして、次のような連想を人々、またはこの詩に曲を付けようとしている作曲家に与えたのではないだろうか。

Heute – rot Morgen – tot

感情的な方面で考えると、この連想は成立すると考える。証拠となり得る、マーラー自身の言葉や書簡は無いが、この詩には、学問的に論じたり訴えたりする力なしに、この詩を読んだ人に強い影響を及ぼすものを持ち合わせている。⁶³

⁶¹ Ibid., p. 204

⁶² Ibid., p. 204

⁶³ Ibid., p. 206

第2節 元の民謡旋律の《角笛》歌曲における音楽的要素の反映

第2章のはじめでも述べたが、G. マーラーが採用したドイツ民謡詩集『子どもの魔法の角笛』の、詩に付いていた元の民謡の旋律が『Des Knaben Wunderhorn: in den Weisen Zeit』⁶⁴にまとめられている。今回の研究ではマーラーの《角笛》歌曲から5曲選曲しているが、それらの原詩の元の民謡旋律を『Des Knaben Wunderhorn: in den Weisen seiner Zeit』で探してみたところ、確実に原詩の元の民謡を見つけることができた歌曲は下記の3曲である。

- 4) Wer hat dies Liedlein erdacht!?
- 5) Rheinlegendchen
- 6) Wo die schönen Trompeten blasen

この3曲について、元の民謡からどのような音楽的要素が《角笛》歌曲に反映されているのかを見ていくとする。

この節における凡例は下記の通りである。

IWZ = Des Knaben Wunderhorn: in den Weisen seiner Zeit

1) Wer hat dies Liedlein erdacht!? 誰がこの歌を作ったの!?

譜例 103(IWZ)

Wers Lieben erdacht

Knabe
Zum Sterben bin ich
Verliebet in dich,
Deine schwarzbraune Meugelein
Verführen ja mich.

Bist hier oder bist dort
Oder sonst an eim Ort,
Wollt' wünsch, könnt rede
Mit dir ein paar Wort.

Wollt' wünsch, es wär Nacht,
Mein Bettlein wär gemacht,
Sch wollt mich drein legen,
Feins Liebchen darneben,
Wollt's herzen, daß 's lacht.

Mein Herz ist betruud't,
Komme Schätzl', machs gesund,
Erlaub mir zu küssen
Dein'n purpurrothen Mund.

Dein purpurrother Mund
Macht Herzen gesund,
Macht Jugend verständig,
Macht Lote lebendig,
Macht Kranke gesund.

Mädchen
Meine Mutter hat nur
Ein schwarzbraune Kuh,
Wer wird sie denn melken,
Wenn ich heurathen thu.

Sänger

Der dies Liedchen gemacht,
Hat's Lieben erdacht,
Drum wünsch ich mein feins Liebchen,
Wiel tausend gute Nacht.

Wunderhorn I, 163. Bode 405.

Fast lustig

Zum Sterben bin ich ver = lie = bet in dich, dein schwarz = brau = ne
Aug = lein, dein schwarz = brau = ne Aug = lein ver = füh = ren ja mich.

Nicolai I, Nr. 14. Schwäbisch. - Bgl. 63 Nr. 1014.

⁶⁴ Hg. von Erich Stockmann, *Des Knaben Wunderhorn: in den Weisen seiner Zeit*. Akademie-Verlag = Berlin, 1958.

前章で述べた通り、この歌曲はドイツ民謡詩集『子どもの魔法の角笛』から、〈Wer hat dies Liedlein erdacht〉と〈Wers Lieben erdacht〉の二つの詩を採用し、マーラー自身の詩文を加え改編して曲が付けられている。『Des Knaben Wunderhorn: in den Weisen seiner Zeit』からは、〈Wers Lieben erdacht〉⁶⁵の民謡旋律を探し出すことができた。まずこの民謡の調号に注目すると、歌曲同様 F-Dur であり拍子も 3/8 拍子をとっている。調性の一致までをマーラーが意識的に行っているかどうかは断定できないが、この元の旋律から音楽的要素が所々に散りばめられていることをうかがい知ることができる。1 小節目アウフタクトからの民謡旋律を見ると、音楽の音価の拡大縮小がなされているものの、音の軸として c-f-c-a がマーラーの歌曲ピアノパート冒頭部分に隠れている。譜例 104 (IWZ, Klf T. 1-2)

また、民謡旋律 2 小節 1 拍目の f はこの旋律において F-Dur 主音であり、音域の最低音でもあり、旋律の軸となっている。この f は歌曲においても冒頭部分から 17 小節目まで各小節に必ず存在し、持続音として聴き手に印象を与えている。譜例 104 (IWZ,T.2)

譜例 104 (IWZ, Klf 1-2)

IWZ



Klf



⁶⁵ Friedrich Nicolai, Ein ferner kleiner Almanach. I, Nr. 14. Schwäbisch. Berlin und Stettin 1777/1778. Faksimile=Ausgabe von Joh. Bolte (mit Anmerkungen). Weimer 1918 (= Gesellschaft der Bibliophilen).

民謡旋律 2、3 小節の小節間に構成されている音形 16 分音符の a-c と 8 分音符の b は、歌曲においては音の構成順は入れ変わるが、リズムは同形で 16 分音符 a-b と 8 分音符 c とで、13 小節アウフタクトから始まる歌パートの小節間に 5 回連続で出現する。15 小節 1 拍目 c のみ例外的に 16 分音符になっている。譜例 105 (IWZ, T.2-3, Klf,T. 12-17)

譜例 105 (IWZ, T.2-3, Klf,T. 12-17)

IWZ

Efer = ben bin ich ver =

Klf

rit. a tempo rit. a tempo*)
Bald gras' ich am

rit. a tempo rit. a tempo
p

2、3、4、6 小節目の民謡旋律において、3 拍目に 16 分音符 2 つの形をとっており、また全て音が上行している。歌曲においても 3 拍目に同音形をとられていくことが多く、例外もあるがほぼ音形は上行している。譜例 106(IWZ, T. 2-6)

譜例 106(IWZ, T. 2-6)

ich ver = lie = bef in dich, dein schwarz = brau = ne

Aug = lein, dein

民謡旋律の5小節アウフタクトから8小節2拍目まで続くフレーズは、16分音符 f-g と8分音符 a-a-c-b-g のをリフレインしている。歌曲においてもこのようなリフレインが歌曲全体を通して前奏から多用されている。譜例 107(IWZ, T. 4-10)

譜例 107(IWZ, T. 4-10)

dich, dein schwarz = brau = ne
 flug = lein, dein schwarz = brau = ne flug = lein ver = füb = ren ja mich.

民謡旋律の9小節目1拍目の fはこの民謡旋律において最高音にあたる。この最高音をまた異なる視点から見ると、直前に述べた5小節目アウフタクトから始まるリフレインと、この9小節までの音楽的流れの要素が、歌曲での35小節から46小節1拍目までのメリスマ部分に拡大されて登場している。譜例 108(Klf, T.35-46)

譜例 108(Klf, T.35-46)

Hai
 cresc. accel.
 Erleichterung:
 poco a poco cresc.

5、8小節目に出てくる民謡歌曲の音形は8分音符3つ、そして a-a-c というように同音を2回踏んでいる。歌曲の歌パートにも同形が多く用いられ、唯一28小節を除いて、1、2拍目同音または、2、3拍目が同音になっている。この点においても、民謡旋律の要素がうかがえる。また、同様に民謡旋律9小節の ♪♪♪ のリズムの要素だけが歌曲でも多用されている。しかし、民謡旋律での小節1拍目からの完全に下行する音形は、歌曲において一度も出てこない。あくまでもリズムのみの要素が反映している。譜例 109(IWZ, T. 5-8)

譜例 109(IWZ ,T. 5-8)



dein schwarz = brau = ne



Aug = lein, dein schwarz = brau = ne Aug = lein ver =

2) Rheinlegendchen ラインの小伝説

譜例 110 (IWZ)

〈Rheinischer Bundesring〉

Rheinischer Bundesring

Bald gras ich am Neckar,
Bald gras ich am Rhein,
Bald hab ich ein Schäßel,
Bald bin ich allein.

So soll ich dann grasen
Am Neckar, am Rhein,
So werf ich mein goldiges
Ringlein hinein.

Und schwimmt es das Ringlein,
So frisst es ein Fisch,
Das Fischlein soll kommen
Aufs König sein Tisch.

Was hilft mir das Grasen,
Wenn die Sichel nicht schneidet,
Was hilft mir ein Schäßel,
Wenn's bei mir nicht bleibt.

Es fließet im Neckar,
Und fließet im Rhein,
Soll schwimmen hinunter
Ins tiefe Meer 'nein.

Der König thät fragen,
Wems Ringleiu soll sein?
Da thät mein Schäß sagen,
Das Ringlein g'hört mein.

Mein Schäßlein thät springen,
Berg auf und Berg ein,
Thät mir wiederum bringen,
Das Gold Ringlein fein.

Kannst grasen am Neckar,
Kannst grasen am Rhein
Wief du mir immer
Dein Ringlein hinein.

Wunderhorn II, 15. Vode 595.



Bald gras ich am Ne-far, bald gras ich am Rhein, bald hab ich ein Schäß:le, bald hab ich auch feins.

Grf Nr. 87 II. Aus der Gegend von Heidelberg. Steig (Neue Heidelberger Jbb. 6, S. 63-122) vermutet eine Einföndung von Fr. Patberg. Erster Druck: Serig 1830, S. 393. - Vgl. EB Nr. 1048-1052.

〈Tanzreime〉

Tanzreime

Geh mir nit über mein Meckerle,
 Geh mir nit über mein' Wies';
 Oder ich prügel dich wegerle (wahrlich),
 Oder ich prügel dich g'wiß.

Wunderhorn III, 119. Bode 603.

gang mir nit ü = ber mi Mät = te = li! gang mir nit jäng dur mi Gras,
 gang mir nit zu mi = nem Schätz = ze = li, o = der i prüg = le dich ab!

Kretschm. Zucc. II, Nr. 214 = Kühr. 2, 1812. - Bgl. EB Nr. 1005.

Daß im Wald finster ist,
 Das machen die Birken;
 Daß mich mein Schatz nicht mag,
 Das kann ich merken.

Daß im Wald finster ist,
 Das machen die Aest;
 Daß mich mein Schatz nit mag,
 Das glaub ich fest.

Ich hab geheurat, ich hab gehaußt,
 Hab einen Mann wie eine Haußt;
 Hab ein Herz wie eine Luß,
 Ist keine Freud und keine Luß.

Wunderhorn III, 126. Bode 604.

Etwas langsam

Daß's im Wald finst'r is, das macht das Holz;
 Daß mein Schatz saub'r is, des macht mi schloß.

Siffa-Schottky, S. 105 = Kretschm. Zucc. II, Nr. 233. - Bgl. EB Nr. 1042.

〈Rheinischer Bundestring〉はマーラーが〈Rheinlegendchen〉を作曲する際に使用した民謡詩であるが、前章のこの歌曲の音楽分析でも述べたが、作曲当時に曲名を決める際、マーラーは初め〈Tanzreime〉と楽譜に記した跡が残されている。彼が民謡詩集『子どもの魔法の角笛』の中に収録されている〈Tanzreime〉を作曲の材料にしていたかどうかは確実ではないが、民謡であるからにはどこかで上記に乗せた〈Tanzreime〉の旋律を耳にしている可能性は大いにある。そのため、この2つの元の旋律の音楽的要素が歌曲に反映されているかどうか見ていくこととする。

まず〈Tanzreime〉⁶⁶の上の旋律は調性と拍子が、歌曲と全く同じであり、もう一つの民謡旋律〈Rheinischer Bundestring〉⁶⁷も3/8拍子で同様である。しかし、フレーズの作りとして、〈Rheinischer Bundestring〉は小節のアウフタクトから始まっており、この点において歌曲の歌パートのフレーズの作りと等しい。〈Tanzreime〉はすべてのフレーズが小節1拍目を始点としている。この要素は、歌曲におけるピアノパートに時々現れる。譜例 111(IWZ, Tanzreime

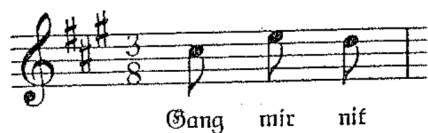
T.1, Rheinischer Bundestring, T. 1-2)

⁶⁶ A. Kretschmer und Wilhelm von Zuccalmaglio, Deutsche Volkslieder mit ihren Original=Weisen. II, Nr. 214=Kühr, 1812. Berlin 1840. (Zu den im Kommentar zitierten Liedern aus Kretschm.=Zucc. Vergleiche die Anmerkungen in Wiora, Zucc.).

⁶⁷ Erk Nr. 87 II. Aus der Gegend von Heidelberg. Steig(Neue Heidelberger Jbb. 6, S. 63-122) vermutet eine Einsendung von Fr. Pottberg. Erster Druck: Serig 1830, S.393.

譜例 111(IWZ, Tanzreime1 T.1 , Rheinischer Bundestring, T. 1-2)

〈Tanzreime 1〉



〈Rheinischer Bundestring〉



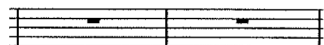
〈Tanzreime〉には元の旋律2つが記載されているが、⁶⁸2つ目の旋律の1、4、7、10小節の音形がとても特徴的で筆者の目を引く。この旋律は3/4拍子をとっているため、同系の3拍子であっても、歌曲に反映されているとは決して言うことはできない。しかし、この1、4、7、10小節に出てくる音形は、歌曲の前奏や間奏において印象的に使われている上行音形に似ている。譜例 112 (IWZ, Tanzreime T.1, Klf, 10-11)

譜例 112 (IWZ, Tanzreime T.1, Klf, 10-11)

〈Tanzreime 2〉



Klf



⁶⁸ Fr. Ziska und J. M. Schottki, Österreichische Volkslieder mit ihren Singweisen, S.105 =Kretschm.=Zucc. II, Nr.233. Pesth 1819.

〈Tanzreime〉からの音楽要素は上記のものに留まる。〈Rheinischer Bundesring〉の旋律からは、2、3、4、5、6小節目の2、3拍目同音の作りが、歌曲の中でも多用されている。この音形を見ただけで〈Rheinlegendchen〉を想起させるほど、この音形はとても印象に残る。また、4小節と5小節の小節跨ぎの16分音符2つと4分音符の音形も、歌曲において、フレーズのはじめや、詩の区切れ直後のフレーズなどに頻出してくる。そして、民謡の旋律の7小節から最後のフレーズは、歌曲では5箇所全く同様の音形が使われている。譜例 113 (IWZ, T. 1-2, T. 4-5, T.7-ende)

譜例 113 (IWZ, T. 1-2, T. 4-5, T.7-ende)

T. 1-2

Leicht bewegt

Bald gras ich am Neef=fer, bald g

T. 4-5

Rhein, bald hab ich ein €

T.7-ende

hab ich auch feins.

また、歌曲では Klf の 40 小節アウフタクトから 1、2 拍目に同音を持ち、上記の音形と比較すると視覚的にも聴覚的にも、シンメトリーであべこべな印象がもたらされる。譜例 114 (Klf, T. 39-41)

譜例 114 (Klf, T. 39-41)

So soll ich denn gra-sen am i

p *espress.*

3) Wo die schönen Trompeten blasen 美しいトランペットの鳴り響くところ

譜例 115 (IWZ, Unbeschreibliche Freude, Bildchen)

〈Unbeschreibliche Freude〉

Unbeschreibliche Freude

Wer ist denn draußen und Klopfet an?
Der mich so leise wecken kann?
Das ist der Herzallerliebste dein,
Steh auf und laß mich zu dir ein.

Das Mädchen stand auf und ließ ihn ein
Mit seinem schneeweißen Hemdelein,
Mit seinen schneeweißen Beinen,
Das Mädchen fing an zu weinen.

Ach, weine nicht, du Liebste mein,
Aufs Jahr sollt du mein eigen seyn;
Mein eigen sollt du werden,
O Liebe auf grüner Erden.

Sich wolt, daß alle Felder wären Papier
Und alle Studenten schrieben hier;
Sie schrieben ja hier die liebe, lange Nacht,
Sie schrieben uns beiden die Liebe doch nicht ab.

Wunderhorn III, 112. Bode 178.

Mäßig

Auf die = fer Welt hab ich kein Freud, ich hab ein'n Schäß, und der ist
weiß, er ist so weiß, er ist nicht hier, ach wenn ich bei mein Schäß = chen wär!

Reifferscheid Nr. 21. Aus Böckendorf (Sig. Harthausen).

〈Bildchen〉

Bildchen

Auf dieser Welt hab ich keine Freud,
Ich hab einen Schäß, und der ist weit,
Er ist so weit, er ist nicht hier,
Ach, wenn ich bei mein Schäßgen wär!

Ich steh nicht auf, laß dich nicht rein,
Bis meine Eltern zu Bette seyn;
Wenn meine Eltern zu Bette seyn,
So steh ich auf und laß dich rein.

Wein nicht, weine nicht, mein Engelein
Aufs Jahr sollst du mein eigen seyn;
Mein eigen sollst du werden gewiß,
Sonst keine es auf Erden ist.

Ich kann nicht sitzen und kann nicht stehn,
Ich muß zu meinem Schäßgen gehn;
Zu meinem Schäß, da muß ich gehn,
Und sollt ich vor dem Fenster stehn.

Was soll ich hier nun länger stehn,
Ich seh die Morgenröth aufgehn;
Die Morgenröth, zwey helle Stern,
Bey meinem Schäß, da wär ich gern.

Ich zieh in Krieg auf grüne Haid,
Grüne Haid, die liegt von hier so weit,
Altro die schönen Trompeten blasen,
Da ist mein Haus von grünem Rasen

Wer ist denn draußen, wer Klopfet an?
Der mich so leis aufwecken kann;
Es ist der Herzallerliebster dein,
Steh auf, steh auf, und laß mich rein!

Da stand sie auf und ließ ihn ein,
Sie heißt ihn auch willkommen seyn;
Sie reicht ihm die schneeweiße Hand,
Dann fängt sie auch zu weinen an.

Ein Bildchen laß ich mahlen mir,
Auf meinem Herzen trag ichs hier;
Darauf sollst du gemahlen seyn,
Daß ich niemals vergesse dein.

Wunderhorn III, 81. Bode 612.

Mäßig langsam

Auf die = fer Welt hab ich kein Freud, ich hab ein Schäß, und der ist
weiß; er ist so weit, er kommt nicht her: ach wenn ich bei mei'm Schäß = chen wär!

EB Nr. 569. In West- und Mitteldeutschland bekannt.

〈Bildchen 2〉

Des A = bende kam ich nicht schlafen gehn, zu mei = ner Herz = lieb = sten muß ich gehn, zu
 mei = ner Herz = lieb = sten muß ich gehn, und sollt' ich an der Tür blei = ben stehn ganz hei = me = lig!

Kretschm. = Succ. II, Nr. 154. - Vgl. EB Nr. 816.

Waldböglein

Ich ging mit Lust durch einen grünen Wald, Ich hört die Vöglein singen, Sie sangen so jung, sie sangen so alt, Die Kleinen Waldböglein in dem Wald, Wie gern hört ich sie singen.	Nun sing, nun sing, Frau Nachtigall, Sing du's bei meinem Feinsliebchen: „Komm schier, komm schier, wenna finster ist, Wenn niemand auf der Gassen ist, Herein will ich dich lassen.“	Der Tag verging, die Nacht brach an, Er kam zu Feinslieb gegangen; Er klopfte so leis' wohl an den Ring, Er schläfft du, oder wachst du, Kind, Ich hab so lang gestanden.
---	---	---

Daß du so lang gestanden hast,
Ich hab noch nicht geschlafen;
Ich dacht als frey in meinem Sinn,
Wo ist mein Herzallerliebster hin,
Wo mag er so lang bleiben?

Wo ich so lang geblieben bin,
Das darf ich dir wohl sagen:
Beim Bier und auch beim rothen Wein,
Bei einem schwarzbraunen Mädelein,
Hätt deiner bald vergessen.

Wunderhorn III, 83. Vode 638.

この歌曲では〈Unbeschreibliche Freude〉⁶⁹と〈Bildchen〉⁷⁰の二つの『子どもの魔法の角笛』の民謡詩が採用されており、その民謡に付いていた旋律が上に示した楽譜である。どちらの民謡旋律も 3/4 拍子をとっているが、〈Wo die schönen Trompeten blasen〉の歌曲の 3/4 拍子の部分で反映されている音楽要素が見当たらない。歌曲の 3/4 拍子の部分では、2 分音符と 4 分音符、または 4 分音符 3 つのという音形で各小節が作られているが、上記の民謡旋律を見ても、8 分音符での刻みが断然多い。

そこで、注目して見ていきたいのが、〈Wo die schönen Trompeten blasen〉作曲直前に手掛けていた〈Lied des Verfolgten im Turm 塔の中の囚人の歌〉との関連性である。〈Wo die schönen Trompeten blasen〉同様に対話形式をとり、詩の内容もとても似ている。Ms も 1 ページ目に曲目が書かれており、4 ページ目までは〈Lied des Verfolgten im Turm〉、4 ページ裏側から〈Wo die schönen Trompeten blasen〉の Ms になっている。詩の内容と形式、そしてこれらの 2 つの歌曲が続けて作曲されているということは、〈Lied des Verfolgten im Turm〉の民謡旋律にも、〈Wo die schönen Trompeten blasen〉の歌曲に反映された音楽的要素が何か隠れているのでは

⁶⁹ Alexander Reifferscheid, Westfälische Volkslieder in Wort und Weise, Nr. 21. Aus Bökendorf (Slg. Harthausen). Heilbronn 1879.

⁷⁰ L. Erk und Fr. M. Böhme, Deutscher Liederhort. I - III, Nr. 569. In West- und Mitteldeutschland bekannt. Leipzig 1893-1894.

ないだろうか。〈Lied des Verfolgten im Turm〉⁷¹の民謡旋律は下記の譜面である。譜例 116(IWZ, Lied des Verfolgten im Turm)

譜例 116(IWZ, Lied des Verfolgten im Turm)

Lied des Verfolgten im Turm

Der Gefangene
Die Gedanken sind frey,
Wer kann sie errathen;
Sie rauschen vorbei
Wie nächtliche Schatten.
Kein Mensch kann sie wissen,
Kein Jäger sie schießen;
Es bleibet dabey,
Die Gedanken sind frey.

Das Mädchen
Im Sommer ist gut lustig seyn,
Auf hohen, wilden Heiden,
Dort findet man grün Pläzelein,
Mein Herzverliebtes Schägelein,
Von dir mag ich nicht scheiden.

Der Gefangene
Und sperrt man mich ein
Im finstern Kerker,
Dies alles sind nur
Vergebliche Werke;
Denn meine Gedanken
Zerreißen die Schranken.
Und Mauern inzwey,
Die Gedanken sind frey.

10

Das Mädchen
Im Sommer ist gut lustig seyn,
Auf hohen, wilden Bergen;
Man ist da ewig ganz allein,
Man hört da gar kein Kindergeschrey,
Die Luft mag einem da werden.

Der Gefangene
So sey es, wie es will,
Und wenn es sich schicket,
Nur alles in der Still;
Und was mich erquicket,
Mein Wunsch und Begehren,
Niemand kanns mir wehren;
Es bleibet dabey,
Die Gedanken sind frey.

Das Mädchen
Mein Schatz du singst so fröhlich hier,
Wie Vögelein in dem Strafe;
Ich steh so traurig bey Kerkerthür,
Wär ich doch todt, wär ich bey dir,
Ach, muß ich denn immer klagen.

Der Gefangene
Und weil du so klagst,
Der Lieb ich entsage,
Und ist es gewagt,
So kann mich nicht plagen,
So kann ich im Herzen
Stets lachen, bald scherzen;
Es bleibet dabey,
Die Gedanken sind frey.

Wunderhorn III, 38. Fode 625.

Mäßig

Die Ge = dan = ken sind frei, wer kann sie er = ra = ten? Kein Mensch kann sie
Sie rauschen vor = bei wie nächt = li = che Schat = ten;
wiss = sen, kein Jä = ger er = schie = ßen. Es blei = bet da = bei: die Ge = dan = ken sind. frei.

EB Nr. 1803, II. Aus der Schweiz 1810.

この節において既に元の民謡旋律と比較をした〈Wer hat dies Liedlein erdacht!?〉と〈Rheinlegendchen〉に比べ、ひと目見ただけで認識できる大きな音楽的要素はやはり見当たらないが、〈Unbeschreibliche Freude〉と〈Bildchen〉の民謡旋律には無かった2分音符と4分音符の音形と4分音符3つの音形は、この〈Lied des Verfolgten im Turm〉の民謡旋律では発見することが出来る。また、この歌曲の中でも多用されている同音且つ同音形でのリフレインの要素も、5小節から8小節にかけて出てくる。

また、1893年に作曲された〈Rheilegendchen〉の詩と、1898年に作曲された〈Wo die schönen Trompeten blasen〉の詩の二つ歌詞に、詩内容のエッセンスを反映させたと思われる

⁷¹ L. Erk und Fr. M. Böhme, Deutscher Liederhort, Nr. 1803, Aus der Schweiz 1810. Leipzig 1893-1894.

〈Schwimm bin ,schwimm her, du Ringlein〉の詩と民謡旋律も『in den Weisen seiner Zeit』⁷²から発見した。〈Wo die schönen Trompeten blasen〉の方が後で作曲されているため、1893年の時点で〈Rhein〉川をテーマにした詩に、マーラーが目を通していている可能性は高い。その〈Schwimm bin ,schwimm her, du Ringlein〉⁷³の詩と旋律を下記に示す。譜例 117 (IWZ, Schwimm bin ,schwimm her, du Ringlein)

譜例 117 (IWZ, Schwimm bin ,schwimm her, du Ringlein)

Schwimm hin, schwimm her, du Ringlein

Nichts schöneres kann mich erfreuen,
Als wenn es der Sommer angeht
Da blühen die Rosen im Mayen,
Trompeter die blasen ins Feld.

Trompeter die haben's geblasen;
Soldaten marschieren ins Feld,
Sie ziehen dem Feinde entgegen,
Zum Streite wohl sind sie bestellt.

Dort drunten ins Kaisers Schloßgarten,
Da stehet ein Feigenbaum,
Da müssen wir alle ablegen
Pistolen und Säbelzeug.

Ach Schängel, was hab ich erfahren,
Daß du jetzt willst reisen von hier,
Willst reisen ins fremde Land aufse,
Wann kommst du wieder zu mir?

Und da ich im fremden Land draußen war,
Gedacht ich gleich wieder nach Haus;
Ach, wär ich zu Hause geblieben
Und hätte gehalten mein Wort!

Was zog er da von seinem Finger?
Ein Ringlein, das war von Gold,
Er warf es sogleich in das Wasser,
Die Wellen, die geben den Schein.

Und als ich wieder nach Hause kam,
Feins Liebchen stand unter der Thür;
Gott grüß dich du Hübsche, du Feine,
Von Herzen gefallest du mir!

Ich brauche dir nicht zu gefallen;
Ich habe schon längst einen Mann,
Dazu einen hübschen und feinen,
Der mich wohl ernähren kann.

Was zog er aus seiner Tasche?
Ein Messer war scharf und war spitz;
Er stach es feins Liebchen ins Herze,
Das rothe Blut gegen ihn spritzt.

Er zog es gleich wieder heraufe,
Vom Blute da war es so roth,
Hast du nun gelitten die Schmerzen,
So will ich auch leiden den Tod.

Da nun das Liebchen gestorben,
Wo begrabt man sie denn hin?
In ihres Vaters Schloßgarten,
Wo weiße Lilien blühen.

Schwimm hin, schwimm hin, du Ringlein,
Schwimm hin in das Meer hinein,
Und grüß mir mein Vater und Mutter,
Und sag, ich komm nimmermehr heim.

Wunderhorn II, 17. Bode 492.

⁷² Hg. von Erich Stockmann, *Des Knaben Wunderhorn: in den Weisen seiner Zeit*. Akademie-Verlag = Berlin, 1958.

⁷³ Alexander Reifferscheid, *Westfälische Volkslieder in Wort und Weise*, Nr.19. Aus Bökendorf(Slg. Harthausen). Heilbronn 1879.

Mäßig bewegt

Nichts mehr was mich er = freu = en kann, als wenn der Som = mer an = geht, dann

Blü = hen die Ro = sen im Gar = fen, ja. ja im Gar = fen, Trom = pe = fen sie bla = sen ins Feld.

Reifferscheid Nr. 19. Aus Böckendorf (Orig. Hartshausen). - Vgl. 33 Nr. 48d

6/8 拍子をとっていることからして、〈Wo die schönen Trompeten blasen〉への音楽的要素の反映は少ないと考えてよい。敢えて挙げるとするならば、5 小節目の同音且つ同音形のリフレインであろう。譜例 118 (IWZ, T. 5)

譜例 118 (IWZ, T. 5)

Blü = hen die Ro = sen im (

第3章 《子どもの魔法の角笛》 歌曲の演奏法の一提案

第2章まで G. マーラーの《角笛》歌曲集から Renate Hilmar-Voit の分類概要をもとに5曲選び出し、オーケストラ伴奏版とピアノ伴奏版の比較分析、また原詩とマーラーが手を加えた作曲時の詩の比較、更に原詩に付いていた元の民謡旋律を探り、各曲の音楽分析を行ってきた。これを基に各曲の演奏法の一提案を考えていく。その際に第2章第1節右側に載せた、作曲時にマーラーが手を加えた詩をこの章でも使用する。通常の詩節の分け方ではなく、音楽の流れが変わるところ、音楽的に「色合い」の変化を求めるところを視覚的に明確にするために、それに沿って詩節を分けたものを使うことにする。この音楽の流れに沿って節分けをするという分析方法を、Renate Hilmar-Voit も音楽学者視点で行い、彼女の論文の中で取り入れ論じている。筆者自身も自身の見解を基に各曲の詩節分けを試みてもみたが、Renate Hilmar-Voit の考えと異なる点も多く出てきた。この研究においては、彼女の音楽分析手法を参考にし、筆者が試みた詩節分けを使用する。演奏者視点からの考えと、前章までの音楽分析を大きな手掛かりとして、実践的な演奏法の一提案をしていく。また、第2章においてイタリック体で表示したものはそのままに表示し、並行に右側には各曲の対訳を載せ、詩と音楽の流れにも言及していくこととする。

1) Urlicht 原光

Urlicht

原光

O Röschen rot!

おお、赤いバラよ！

Der Mensch liegt in größter Not!

人は大きな苦難の中にいる！

Der Mensch liegt in größter Pein!

人は大きな苦痛の中にいる！

Je lieber möcht' ich im Himmel sein, :

そうであるのなら天国にいたいものだと私

Je lieber möcht' ich im Himmel sein!

は願おう、天国にいたいものだと！

Da kam ich auf einen breiten Weg;

そこで私は広い道を進んでいった。

Da kam ein Englein und wollt' mich abweisen.

すると天使が来て、私を追い返そうとする。

Ach nein, ich ließ mich nicht abweisen, :

ああやめておくれ、私を追い返させはしない！

Ach nein, ich ließ mich nicht abweisen!

ああやめておくれ、私を追い返させはしない！

Ich bin von Gott, // und will wieder zu Gott! //	私は神の元から来て、神の元へ帰るのだから！
Der liebe Gott, // der liebe Gott	愛する神よ、愛する神は
Wird mir ein Lichtchen geben, //	私に小さな光をお与えになるだろう。
Wird leuchten mir bis an das ewig selig' Leben!	永遠の至福なる生へ辿り着くまでの光を！

この〈Urlicht〉は楽譜のページ数で考えると5ページほどの歌曲であるが、この5ページの間の中で急激な展開を繰り広げていく。冒頭に歌われる“Röschen rot”は、曲全体のシンボルとして聴き手の脳裏に焼き付く。“Röschen”は愛の象徴でもあり、命あるものの儂さをも意味する。この“Röschen”が兼備する愛と命の儂さは、H. ヴォルフの〈An eine Aeolsharfe エオリアンハープに寄せて〉の最後の場面と共通する空気が流れる。このヴォルフの〈An eine Aeolsharfe〉最後の第3節目の対訳は次の通りである。

Aber auf einmal,	すると突然、
Wie der Wind heftiger herstößt,	風がさらに強く吹くと、
Ein holder Schrei der Harfe	ハープが優しい叫び声を上げ
Wiederholt mir zu süßem Erschrecken	甘美な驚きが繰り返され、
Meiner Seele plötzliche Regung,	私の魂は不意に揺さぶられた、
Und hier, die volle Rose streut geschüttelt	そして辺りの、満開のバラが揺すられ
All ihre Blätter vor meine Füße!	花びら全てが私の足元に散った！

突然やってきた風によってエオリアンハープが鳴り響き、同時に、大切な人を無くした主人公の魂までも揺さぶられ、あたかもその命の儂さを象徴するかのよう、バラの花びらが一瞬のうちに足元に沢山散り落ちる。このヴォルフの歌曲と同様の事象が存在するとは決して言えないが、同様の空気感は一マラーの〈Urlicht〉の冒頭“O Röschen rot”の遠景に流れている。

楽譜にも記載されているように、曲想は *Sehr feierlich, aber schlicht* に、荘重さは持ちつつも、決して華美な表現になってはならない。歌手は、冒頭の“O Röschen rot”から43小節まではあくまでも悠揚たる情調で、モノローグという意識を持ち続けなければならない。主人公の言葉の背景にある繊細な心の動きや変化は、43小節までピアノパートが役目を果たす。

第1小節の分析でも少し触れたのだが、Ofにおいては多くの楽器を伴うため、Klfの音の質量との差がやはり大きくでてきてしまう。これによって聴き手に与える曲の雰囲気も変わってきてしまうのだ。この点については楽器編成の違いと楽器の機能的な面が大きな要因である。その状況を逆手に取り、Klfだからこそ醸し出すことのできる空気感を求めるべ

きである。例えば、Ofにおいては楽器編成による音の質量から、パイプオルガンの響きが、教会の高い天井から降り注いでくるようなリアリティを求めることが出来ることに対し、Klf では教会の中にいる主人公(自分)を客観視できる角度から〈Urlicht〉の音楽に入り込むことが出来るのだ。このKlfにおけるこのような視点からのアプローチを可能にしている要素として、マーラーがピアノの機能を利用して遠隔オーケストラ⁷⁴のような効果を求めているからとも言えるだろう。演奏者はこの効果を意識することで、「Klavierlied」としての〈Urlicht〉を追究することが出来る。

ここでこの曲全体に共通するものとして認識しておかなければならないことは、テヌートの解釈である。オルガンの残響を強く求めるような音にこのテヌートが付けられている傾向にあると言えるだろう。音価をしっかりと保持し、イメージとして音と音の間に小さな隙間も生じないように奏することを求めている。且つ、他の音よりも *espress.* の意識を高めに持つ必要性があるのだ。そして、山型アクセントの手法はこの曲に限らず、《角笛》歌曲全曲を通して、ある一定の音や和音の響きを強烈に、また衝撃的な音でもって強調したい場合に使われている。聴き手に印象を与えたい時にマーラーは躊躇なく山型アクセントを指示し、時には印象以上に驚愕するような衝撃を与えるように用いられることもある。その部分を大袈裟にストレスを与えることも、マーラーの歌曲では可能である。それどころか、大袈裟な衝撃的な山型アクセントを奏することで、マーラーの作品に一貫して用いられている異化効果を存分に発揮することが出来るのだ。

21 小節 27 小節に出てくる *espress.* は感情を伴いながら強調するのではなく、どちらも“Himmel”に向かうエネルギーのベクトルの始まりを示す。27 小節目は二回目の *espress.* 指示になるため、更に“Himmel”を目指し高揚していくように、歌もピアノも演奏していかなければならない。主人公は苦難、困難がこのまま続くのならいっそのこと天国へ行きたいと歌うのだが、この“Himmel”へ高揚していくと同時に、主人公の視線も自然と上へ上がっていく。31 小節アウフタクトからのピアノによる悟りの言葉で、主人公の意識または魂が高みに上り、この世の世界を眺めているような感覚が演奏者にも必要であろう。

譜例 119(Klf, T. 21-31)

The image shows a musical score for the song 'Urlicht' from Mahler's 'Kindertotenlieder' (Klf, T. 21-31). It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line begins with the lyrics 'Je lieber möchte ich im Himmel sein, je'. The piano accompaniment features a prominent, expressive piano part with the instruction 'espress.' and 'pp' (pianissimo). The score is written in a key signature of three flats and a 4/4 time signature.

⁷⁴ 遠隔オーケストラ(Fernorchester)。作品を演奏する際、小編成のアンサンブルをオーケストラピットや舞台上から離れた場所、例えば舞台裏などで演奏させ、音が遠くから響いてくるような効果を与える手法。マーラーはこの手法を《嘆きの歌》で初めて用いた。

36小節からエキゾチックとも民族的とも取れる新たなフレーズが始まる。この36小節から43小節までの8小節間の新たな音楽は、永遠に流れ続けるような予感を聴き手に与えるためか、筆者にテゼ⁷⁵の祈りの音楽を想起させる。テゼの祈りの歌は同じフレーズを繰り返して奏し歌い続けることで、神に祈りを捧げるということでも有名である。この信仰心を表しているフレーズは巡礼の音楽と捉えることが出来るだろう。43小節からその巡礼の旋律を縁取りながらグラデーションをかけ、転調を機に44小節から神の光に向かっていくイメージを持つことは必然的である。譜例 120(Klf, T.36-44)

譜例 120(Klf, T.36-44)

⁷⁵ テゼ共同体(仏: Communauté de Taizé)。フランスの小さな村テゼにあるキリスト教のエキュメニカルな男子修道会。毎年10万人を超える若者たちがこの小さな町に集まり、1週間ほど共同生活を送りながら夜通し祈りの歌を捧げる。ヨーロッパ有数の巡礼地の一つ。

The image displays two musical staves. The top staff, labeled '42', is a piano accompaniment in a key with three flats (B-flat major or D-flat minor). It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand with triplets. The bottom staff, labeled '44', is a vocal line in a key with two sharps (D major or B minor). The lyrics 'da kam ein' are written below the notes. The piano accompaniment in the bottom staff also features triplets in the right hand and a melodic line in the left hand.

本来この44小節の転調部分で、Ofではヴァイオリンが43小節3拍目からeを保持し続ける。しかしKlfではこのeの音が省略されており、その上Ofに比べ音の構成が薄くなるため、歌パートを支える役割が弱まっている。その結果歌パートに歌い難さを与えている。改善策として、2、4、拍目のピアノパートを比較的軽くし、エネルギーをリリースするように前進すると、多少歌い難さが軽減される。

天使が優しくここに来てはならないと説得するが、47小節アウトタクト“abweisen”の和音構成の性格として、苦々しいような緊張感を伴う響きが与えられている。それに反して曲線的な音の響きを求め、マーラーはこの部分のKlfにポルタメントを要求しているのだ。このポルタメントはcisからeに跳躍する際に用いるが、大きな音幅は無いためeの“-sen”に近寄ったところで用いることが効果的である。“abweisen”の“-wei-”でしっかり歌い楔を打ち、そのcisの音を踏切り台にしてデクレッシェンドを伴いながら“-sen”に向かう。ここで注意しなければならないのは、着地点の“-sen”の発音の処理の仕方である。前章でも述べたが、拒否をする“abweisen”の言い方として、“-sen”が発音上弱音化し過ぎてしまうと、意味合いが弱まってしまう。そのため、この部分では、アクセントをつけては音楽の流れを壊してしまうが、“-sen”を言い切る意識は持っていないとにならない。更に、“Ach nein”が付随するフレーズにおいても“abweisen”が文の終わりに出てくるが、この“-sen”の言い切りと「どうしても神の元へ戻りたい」という主人公の強い願いがデクレッシェンドを伴いながら心の中で膨らんでいくのだ。譜例 121(Klf, T. 47)

譜例 121(Klf, T. 47)

con portamento 57

ab - wei - - - sen.

その想いが最終的に開放されるのが 59 小節である。そこまでに出てくるデクレッシェンドは、弱まる要素では全くなく、音楽的な表現上ではクレッシェンド以上の感情の高ぶりを段階的に表しているのだ。また、50 小節からの強弱記号の指示が歌パートとピアノパートでは多少時間差が出てくるように記譜されている。これを正確に奏することで、歌とピアノの強弱のずれが三次元的な音楽構成を生み出す。譜例 122(Klf, T. 50-59)

譜例 122(Klf, T. 50-59)

a tempo
espress. leidenschaftlich, aber zart

Ach nein, ich ließ mich nicht ab.

51 *pp* *p* *p* *p*

wei - sen, ach nein, ich ließ mich nicht ab - wei - sen!

54 *drängend*
sehr leidenschaftlich, aber zart

ich bin von Gott, und will

espr. molto *p* *pp*

56 *steigernd*

wie - der zu Gott! Der lie - be Gott, der

p *p* *cresc.*

11F. 19 950

58 *riten. molto*
 lie - be Gott wird mir ein Licht-chen
espr.
pp subito
 61

山型アクセントを伴いながら、“der liebe Gott”ごとに放つ光が強まっていく。58小節の“wird”まで同様のベクトルとエネルギーは絶えることなく演奏されなければならない。59小節の *Subito pp* の部分は弱まるのではなく、内在しているエネルギーがこの小節に集約され、やっと解放される。歌う際も、“mir ein Lichtchen”では、その前の小節までの響きを解放させることを意識すると、無理なくこのフレーズのアゴーギグを行うことが出来る。

「小さな光であっても最後まで自分を見守ってくれるところへ還りたい」「神のみが私が信じる事が出来る対象である」という思いが、“wird leuchten mir bis an das ewig selig Leben!”の浄化または昇華されていくフレーズに込められている。この迷いのないフレーズは神へ還るための唯一の道であるように、“Leben!”の響きが歌い手の息が無くなっても、ずっと響き続けるイメージを持って後奏に繋げなければならない。

〈Urlicht〉全体を通して演奏者が配慮しなければならないことは、指示されている強弱記号にシンプルに従うことで、大袈裟ではない説得力のある神々しさを伴う音楽に創り上げることが出来る。比較的短い曲ではあるが、指示記号はマーラーの他の歌曲以上に提示されている。また、詩の内容は宗教的でもあり哲学的な要素も強いため、演奏者本人がこの詩の完全な解釈を求める際、自分の中でイメージしやすい事象を、パズルの1ピースのように創り出すことも一つの解釈方法である。一見共通点のない事象でも、音楽としてつなぎ合わせた時に明確なテーマが見えてくることがある。

演奏会のプログラムを構成する際、〈Urlicht〉を終曲にする場合には、ベーン編曲の2台ピアノ伴奏版を使うことも、一プログラムとしてとても美しく、興味深いプログラム構成だと筆者は考える。彼の2台ピアノ版は第1章でも述べたように、マーラーも絶賛しており、マーラーの音楽的な面でも良き理解者であったベーンであったからこそ出来た版である。この版の演奏を筆者も直接耳にしたことはないが、素晴らしい音楽を知ってもらうためには演奏家はその音楽に興味を持たなければ現実化しない。マーラーが愛するこの2台ピアノ版を演奏する機会を作るのことも、筆者たち演奏家の役目であると考えます。

2) Wer hat dies Liedlein erdacht!? 誰がこの歌を作ったの!?

Wer hat dies Liedlein erdacht?!

誰がこの歌を作ったの!?

Dort oben *am Berg* in dem hohen Haus! :
In dem Haus!

あそこの山の上の小高い家!
あの家に!

Da gucket ein *fein's lieb's* Mädel heraus!
Es ist nicht dort daheim! :
Es ist nicht dort daheim!
Es ist des Wirts sein Töchterlein!

そこから可愛らしい女の子が覗いている!
あの家の娘ではない!
あの家の娘ではない!
あの子は宿屋の主人の愛娘だ!

Es wohnet auf grüner Heide!

緑の草原に住んでいるんだ!

Mein Herzle is' wundt!
Komm' Schätzle mach's g'sund!
Dein' schwarzbraune Äuglein,
die hab'n mich vertwundt! :
Dein rosiger Mund:
macht Herzen gesund. //
Macht Jugend verständig, :
macht Tote lebendig, :
macht Kranke gesund,
ja gesund! “

「僕の心は傷ついているんだ、
来ておくれよ、愛しい人、癒しておくれ!」
君の黒茶色の瞳、
それが僕に傷を負わせたのさ!
君のバラ色の唇は
心を癒してくれる。
若者を賢くして、
死者をも生き還らせ、
病める者をも元気にさせるんだ
そう、元気に!」

Wer hat denn das *schön schöne* Liedlein erdacht? //
Es haben's drei Gäns' über's Wasser gebracht!
Zwei graue und eine weiße! :
Zwei graue und eine weiße! //
Und wer das Liedlein nicht singen kann,
dem wollen sie es pfeifen!
Ja!

ところで誰がこんな美しい歌を考えたかって?
三羽のガチョウが水を渡って持ってきたのさ!
二羽は灰色で、一羽は白色!
二羽は灰色で、一羽は白色!
それからこの歌を歌えない者がいたら、
彼らがぶーぶー鳴いて文句を言うのさ!
そうさ!

前章第1節での〈Wer hat dies Liedlein erdacht?!〉の原詩とマーラーが改変した詩の比較の際に述べたものを基に、上記の詩でも言葉での異化効果を伴う箇所を四角で囲み、視覚的にも認識し易くした。この異化効果を伴う言葉の他に目につく特徴は、言葉のリフレイン

である。特別意味合いの大きくない言葉をリフレインさせている。また、前章の第 2 節で元の民謡旋律〈Wers Lieben erdacht〉から、特徴的な音形が多用されていることが明確になった。この音形が数珠つなぎのように小節が繋がっていくため、歌もピアノも語るような音楽ではないことがわかる。そのため、演奏家にはピアノと歌とのアンサンブルの音色による場面転換、また詩から読み取ることのできる主人公の感情を、様々な音の色合いをもって物語を展開させていかなければならない。しかし、この詩の物語性に何かテーマを掲げることは難しく、主人公の感情変化に大きなドラマティックな要素もなかなか見当たらない。そこで第 1 章の音楽分析に戻ると、この曲に一貫して流れる音楽的要素は、一見あべこべなリズムの提示である。これはまさに歌曲自体がリズム遊びになっており、この違和感あるリズムと和音の不安定さを徹底的に表出させることで、この作品の魅力が成立する。この「違和感」を「違和感」と認識させた上で魅力と感じさせ、聴き手に自然と受け入れさせること、これこそ異化効果の真骨頂なのだ。

特別意味合いの大きくない言葉をリフレインさせていると前述したが、その箇所では山型アクセントを伴う躊躇ないリズム遊びが現れている。「違和感」を延長し拡大させることで、聴き手が受け取る異化効果も同時に増加する。この曲の魅力をより高めているとも言い換えることが出来るだろう。リズム遊びが全開するリフレインでは、アクセントや強弱、また言葉のストレスを最大限に表出させる責任を演奏者に担わせているのだ。このリズム遊びの魅力は、演奏者に全て委ねられている。

この歌曲におけるリズム遊びでは、山型アクセントの効果は絶大であり、曲に一貫して流れる違和感を楽しむ音楽の骨格とも言える。例えば 13 小節アウフタクト、歌パート冒頭の山型アクセントである。楽譜を視覚的に見ても、歌パートとピアノパートにあべこべな形で山型アクセントが用いられていることは一目瞭然だ。純粋な 3/8 拍子では、三拍目に強拍がくることはあり得ない。しかし、そのあり得ないことがこの部分では起こっており、歌パートを邪魔するかの如く、3 拍目に山型アクセントが置かれている。純粋な 3/8 拍子と捉えたままでこの曲を歌ってしまうと、確実に冒頭から歌い難さが出てくる。だからといって、12 小節のピアノパート右手に出てくる山型アクセントの効果を弱めてしまうと、この曲の魅力を無くしてしまうのだ。演奏者はこのあべこべな山型アクセントをリズム遊びと認識した上で、歌とピアノがお互いにリズム上で反抗し合うことが、この曲における理想的アンサンブルとなる。この互いに反抗し合うアクセントを効果的に表出するため、歌い手はピアノパート左手 12 小節最後の低音 c 見失ってはならない。この左手の c は、歌パートの 13 小節 1 拍目の c に移行するための踏み台的役割を果たすからである。ピアノパート左手の 12、13 小節間にスラーで繋がっている 3 音 c-c-f を、歌い手は聴かなくてはならない。練習法の一つとして提案できることは、“Dort o-ben” をこの 3 音 c-c-f で繰り返

し歌ってみることである。この歌に対して反抗的な跳躍の音形を認識すること、特に二つ目の低音 c を確実にすることで、歌パートの 13 小節目山型アクセントをピアノに反抗して歌い出すことが出来るのだ。 **譜例 123(Klf, T.12 -13)**

譜例 123(Klf, T.12 -13)

この山型アクセントについて更に言えることは、同音をこの山型アクセントで強調することもこの曲の特徴である。歌冒頭の部分では c を、25 小節からの山型アクセントでは a を歌っている。聴き手に一定の規則的な事象を提示することで、「違和感」が現れた時に相乗効果が生まれるのだ。またシナジーの点から考えると、曲の至る所で出てくる歌とピアノのシンメトリーな音形である。一見互いに反抗的な音形を奏しているように思えるが、シンメトリーに動くことで、和音の持つエネルギーが増すシナジーともとることのできる効果が現れる。音楽を展開していく一つの材料として、演奏者はこのシンメトリーな音形を活かすことが出来るのだ。

29 小節と 30 小節、31 小節の各小節間において、少々難点がある。第 1 章の音楽分析でも述べたが、Of ではこの問題は起こらない。この小節間に c-c の 1 オクターブの跳躍がヴァイオリン 2 によって奏されているからである。本来この音形が Klf にも用いられれば歌い難さが生まれないのだが、残念ながらこの音形までピアノパートは受けもつことが出来なかったのだ。この問題点を改善するためには、ピアノパートが 1 拍目の強拍を比較的軽めに処理することが求められる。そうでないと、音楽の流れが小節間でブレーキがかかり、レントラー風の舞踏リズムが「違和感」ではなく、単なる歪になってしまう。ここはこの軽く流れるピアノに寄り添うように歌っていかなければならない。 **譜例 124(KLf, T. 29-31)**

譜例 124(KLf, T. 29-31)

またこの曲の特徴としては、ジェットコースター的な急激な変化を伴う転調のスリルである。その箇所には常に急なアゴーギグまたは強弱記号が現れる。例として挙げられるのは、46小節から47小節のF-DurからA-Durへの転調の流れである。この急激な展開は曖昧にすることなく、はっきりと緩急を付けた変化を求められる。そのあとすぐに、各拍または各小節に転調とも言える和音の不安定が続いていく。階段を上っていくように、和音の移行で響きの持つ色合いと音楽のテンションが急激に変化していくのだ。スポットのあたり方が変わっていくような雰囲気とでも言えよう。その効果を存分に発揮させるためにも、48小節から、また55小節からは歌い手は、小節ごとの不安定に感じる和声を実際に体に馴染ませなければならない。譜面を見ただけでは、臨時記号の多さに複雑な和音と認識してしまいがちだが、特に59小節からのピアノパートの和声は、異名同音にして和音を確認していくといたって普通な分かり易い和声構造だということを実感できる。 譜例 125(Klf, T. 47-55) 譜例 126(Klf, T.59-67)

譜例 125(Klf, T. 47-55)

Wie-
p
Mein

47 *der gemächlich (etwas langsamer als im Anfang)* $\text{♩} = 152$ *cresc.*

Herz - le ___ is' ___ wundt! Komm', Schätz - le, ___ mach's g'sund! Dein' schwarz-brau - ne ___

52 *mf* *p*
Äug - lein, die ___ hab'n mich ver - wund't! Dein ro - si - ger ___

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The top system (measures 47-55) is in F major and features a vocal line with lyrics and a piano accompaniment. The tempo is marked as quarter note = 152. The piano part has a dynamic marking of *p*. The bottom system (measures 52-55) shows a continuation of the piano part with dynamic markings of *mf* and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings.

譜例 126(Klf, T.59-67)

d. Macht Ju - gend ver - stän - dig, macht To - te - le -

ben - dig, macht Kran - ke - ge - sund, macht Kran - ke - ge - sund, ja - ge -

sund.

f pp plötzlich

81 小節にも少々音楽が前に進まなくなる危険性が孕んでいる。改善策としては、81 小節から“wer”の f にエネルギーを解放させるよう意識すると歌いやすくなる。1 拍目に重みを置きすぎると音楽は不器用に進まなくなってしまうのだ。譜例 127(Klf,T.81)

譜例 127(Klf,T.81)

Und wer - das Lied - lein

前述にもあるが、円を描くようなレントラー風の音楽のリズムは、永遠に続くかのように一定の流れが無ければならない。絶対に体の中にこの感覚を刻む必要がある。この一貫する要素があるからこそ、異化効果が有効的に働くのだ。リズム遊びによって、普通の物事に対するアイロニーが愉快地描かれている。

3) Lob des hohen Verstandes 高き知性を讃えて

Lob des hohen Verstandes

高い知性を讃えて

Einstmals in einem tiefen Tal

Kukuk und Nachtigall

Täten ein Wett' anschlagen:

Zu singen um das Meisterstück,

Gewinn' es Kunst, gewinn' es Glück:

Dank soll er davon tragen.

昔むかし、とある深い谷で

カッコウとナイチンゲールが

歌でマイスターの称号を争い

鳴き比べをおこなった、

技で勝つにせよ、運で勝つにせよ

名誉を手に入れるのだ。

Der Kukuk sprach: "So dir's gefällt,

Hab' ich *den* Richter wählt, "

Und tät *gleich* den Esel ernennen! //

"Denn weil er hat zwei Ohren groß,

Ohren groß, Ohren groß,

So kann er hören desto *bos*

Und, was recht ist, 'kennen!"

カッコウは言った「君さえよければ、

審査員も見つけてるんだ」

そしてすぐさまロバを任命！

「だって彼は大きな耳を

二つももっているから、

何でもかんでもよく聞こえるのさ、

だからこそ正しい判定もできる！」

Sie flogen vor den Richter bald.

二羽は審査員の前へ飛んでいった。

Wie dem die Sache ward erzählt,

Schuf er, sie sollten singen!

事の次第を伝えると、

ロバは、歌い給え！と命じる。

Die Nachtigall sang lieblich aus!

ナイチンゲールはかわいらしく歌った！

Der Esel sprach: "Du machst mir's kraus! :

I-ja! I-ja! :

Ich kann's in Kopf nicht bringen!"

ロバは言う「君のは頭をくらくらさせる！

イーアー！イーアー！

頭に入って来んわ！」

Der Kukuk drauf *fang an* geschwind
Sein Sang durch Terz *und* Quart *und* Quint.

すぐさまカッコウが
三度、四度、五度と歌い始めた。

Dem Esel g'fiels, er sprach nur:
“*Wart! Wart! Wart!* : Dein Urteil will ich sprechen,
ja sprechen.”

ロバはそれを気に入って
「それまで！それまで！それまで！では結果
を告げるとしよう。

Wohl sungen hast du, Nachtigall!

とてもよく歌っていたよ、ナイチンゲール君！

Aber Kukuk, singst gut Choral, *gut Choral!*
Und hältst den Takt fein innen, *fein innen!*

しかしカッコウ君はだな、見事なコーラルを歌
った！そして拍子もしっかり守っておった！

Das sprech' ich nach mein' hoh'n Verstand,
Hoh'n Verstand, hoh'n Verstand! :
Und kost' es gleich ein ganzes Land, :
So laß ich's dich gewinnen , *gewinnen!*”

わしは我が高い知性にかけて告げるとしよう、
高い知性に、高い知性にかけてじゃ！
これは一国分の値打ちがあるぞ、
だから、カッコウ君に勝利を与えよう！

Kukkuck, Kukkuck, // I-ja!

カッコー、カッコー、イーアー！

〈Lob des hohen Verstandes〉は音楽批評家に対するアイロニー全開の歌曲である。他の歌曲にももちろん何かしらのアイロニーは存在しているが、この〈Lob des hohen Verstandes〉でのアイロニーは、音楽や言葉の二面性を巧みに使いつつ、謎解きのようなアイロニー表現ではなく、アイロニーそのものをあからさまに表出した歌曲である。作曲当時のマーラーの悔しさや憤りが伝わってくる。しかしながら、曲中で鮮やかに異化効果を用いているため、例えとどめを刺すようなアイロニーが出現したとしても、なぜかマーラーの曲であるという品格を失うことは無く、聴き手に至高の境地であると思わせてしまうのだ。この曲の Of と Klif の両版を聴いた当時の音楽批評家たちは、〈Lob des hohen Verstandes〉を赫々たる作品と認めたのではないだろうか。

Of では様々な音色を持った楽器を用いることが出来るため、動物の比喻を最大限に表現し活用することが出来る。しかし、Klif においてはピアノと歌のアンサンブルに留まってしまいうため、小節やフレーズで俊敏に音色や表情の変化を演奏者に求められている。〈Wer hat dies Liedlein erdacht?!〉ではアクセントやアゴーギグの指示がふんだんに使われ、リズム遊びを行うためにこれらの指示を大袈裟に表出することを提案した。〈Lob des hohen Verstandes〉でも指示されている記号を、演奏者が最大限に活かし切ることはいかに求められるが、実はそれ程記譜されている記号は多くない。表現方法は、演奏者に託されている

部分が多いと筆者は感じている。登場してくる動物のキャラクター設定で曲の持つ雰囲気が決まってくるだろう。

登場してくる動物のキャラクター設定が必要と述べたが、カッコウ、ナイチンゲール、ロバの三種類の動物の中で、この歌曲ではっきりした性格を持つのはロバのみと言ってもよい。カッコウは一言発しているが、ナイチンゲールに至っては一言も言葉が出てこない。唯一ナイチンゲールの歌声を描写していると思われる箇所は、65 小節アウフタクトからの作為的なものを全く感じない美しいメロディーのみである。他にナイチンゲールの様子を描いているフレーズは全く見当たらない。このことから、マイスターの称号をかけた“ein‘ Wett’”の出演者にスポットが当てられているのではなく、審査員のロバが真の主人公なのだ。マーラーによるアイロニーは、この詩を選んだ時点から始まっていたのだ。作曲に取り掛かる前の時点で、ナイチンゲールはマーラー自身、カッコウは他の作曲家または彼らの作品、ロバはもちろん、マーラーが交響曲第 1 番と第 2 番を初演した際に大きな批判をした音楽批評家という設定は、作曲家マーラーの頭の中ではっきりと構想を練られていたことは容易に想像できる。譜例 128(Klf, T.65-74)

譜例 128(Klf, T.65-74)

65

68 Die

73 Nach-ti - gall sang lieb - lich aus!

曲の冒頭からカッコウが喋り出す 35 小節までは、単なる場面設定である。しかし、冒頭部分からピアノパートの前奏で奏される嘲笑のライトモチーフは、カッコウの言葉まで既に 7 回も聴き手に提示してくる。否応なしにこの場面設定の部分のみで、聴き手にこのライトモチーフを擦り込んでいるのだ。このライトモチーフは主にピアノパートによって提示されるため、ピアニストはこのライトモチーフが現れる時には、箇所箇所の強弱記号に従いながらも、明瞭に表出する大きな役目を担っていることを忘れてはならない。

〈Wer hat dies Liedlein erdacht?!〉同様、この曲中でも言葉のリフレインが多い。しかしこの曲でのリフレインされている言葉は、リズム遊びのための旋律の拡大などではなく、マーラーにとって嘲笑するほどの意味のない、且つ価値のない言葉と思われる言葉が意図的に執拗に繰り返されている。ということは、ロバに関する言葉、またはロバの発言においてリフレインが多いのだ。この言葉を歌う際に、強調や特別な抑揚は不要である。無機質ではないが、例えばオウムが繰り返すような気持ちが伴わない言葉と言ってもよいだろう。だからこそ違和感、且つ嫌みにも聞こえる効果がある。例えば、46 小節から三回繰り返される“Ohren groß”は、カッコウの言葉だが、ロバの特徴を言っている。ロバを審査員として迎える理由として「だって彼は大きな耳を二つももっているから、何でもかんでもよく聞こえるのさ、だからこそ正しい判定もできる！」とカッコウが理由を述べる。その発言の嘲笑うように、ピアノパートもライトモチーフを奏しているのだ。この言葉に対するナイチンゲールの言葉や様子はこの詩には書かれてはいないが、この“Ohren groß”のリフレインにライトモチーフを並行に用いることで、ナイチンゲールの心情を表しているところが出て来る。譜例 129(Klf, T. 45-50)

譜例 129(Klf, T. 45-50)

45
 weil er hat zwei Oh-ren groß, Oh - ren groß, Oh-ren groß, so kann er hö-ren de - sto bos!

同様なアイロニーは 114 小節からの“Hoh'n Verstand!”とロバが 3 回も自分を讃える箇所だが、ここでもピアノパートにライトモチーフが現れる。マーラーによるここまで分かり易いアイロニーの提示は、《角笛》歌曲集ではこの曲のみの特徴である。例に挙げたどちらの箇所も引用符を用いた動物たちの言葉だが、リフレインされる部分は極力無表情に近い

滑稽さを表出させる演奏法が、マーラーが本来意図するところだと読み解くことが出来る。

譜例 130(Klf, T. 114-)

hoh'n Ver-stand! Hoh'n Ver-stand! Hoh'n Ver-stand! Und kost' es gleich ein'

118

gan - zes Land, so laß' ich's dich ge - win - nen, ge - win - nen!"

もう一つ顕著な嘲りとして、52 小節の“kennen”が挙げられる。トリルを伴うこの部分は聴覚的に嘲りそのものの響きとして聞いては捉えるだろう。特に歌手はケラケラ笑っているようなイメージを持つ必要がある。歌テクニックを崩してまでも嘲笑を实践する必要は全くないが、表情を持つトリルではなく、比較的直線的で感情を表に出さない突然のトリルを求めた方が、アイロニーが生まれやすい。だからこそ、この後 53 小節から 55 小節にかけて、Of ではティンパニによる戦いの幕が上がる響きが効果的に現れてくる。Klf ではティンパニほどの地響きのような音色は求められないが、重厚感のある威厳をイメージした低音の響きがほしい。このいかにも威厳がある響きを挟むことで、“ein' Wett”の仰々しさが目立ってくるのだ。譜例 131(Klf, T. 52)

譜例 131(Klf, T. 52)

as recht ist, ken - nen!"

59 小節アウフタクトからピアノパートを見ると、裏拍にストレスが来ているため、歌パートにもピアノパートにも弾けるような、ポップなフレーズになってしまう危険性を孕んでいる。裏拍に石を置くような感覚で、決して裏打ちをするように上に弾んでは、このフレーズにおけるアイロニーは成立しない。その置き石の部分に批評家への怒りに近いアイロニーが詰まっているのだ。ポップな軽さではなく、ちぐはぐさと幼稚さが混同しているようなフレーズであると捉える必要があるだろう。譜例 132(Klf, T.59-62)

譜例 132(Klf, T.59-62)

もう一点、この歌曲の中でも最大で究極に高度なアイロニーが存在する。第 1 章の音楽分析でも述べたが、56 小節でまず Of がフェルマータを伴わず単に休止の 1 小節を追加し、ここで Klf との小節のずれが生まれている。その後 Klf においては 79 小節アウフタクトから、Of では⁷⁶Klf の伴奏旋律で見ると 78 小節アウフタクトから歌パートから入ってくる。そして、“Du machst mir’s kraus” を Of でのみリフレインしている。そのため、1 小節分伴奏が余っていたはずの状況を、知らぬ間に自然と軌道修正している。聴き手にほんの一瞬「？」と疑問をもたせるこの複雑怪奇なトリックも、一つの異化効果を伴うアイロニーである。且つ、音楽批評家への一種の挑戦状とも言えるのではないだろうか。しかしこれは、Of と並列されてこそ成立するアイロニーである。次回 Of をも聴き、聴き手が「？」と疑問を抱いた時、このアイロニーは初めて成立するのだ。しかし、演奏者はこの複雑怪奇なアイロニーを事前知っておくことで、このフレーズを Klf でもはっきり提示する心構えができるであろう。譜例 133(Klf, T. 76-80)

⁷⁶ 小節数に 1 小節分ずれが生じているため、Of では 79 小節のアウフタクトからということになる。

93 小節にも小さな「違和感」が存在する。ここでピアノパートは禁則の平行移動を伴っているが、この和声の移行は歌と共にメタリックな響きを形成している。まさに無機質さを求められているのだ。ドラマティックな要素があってもおかしくない場面であるが、その要素が無い上にメタリックな響きが存在することで、更に「違和感」を聴き手に与えることが出来る箇所と言えるだろう。譜例 134(Klf, T. 93-94)

譜例 134(Klf, T. 93-94)

Dem E - sel g'fiels, er... sprach nur: „Wart! Wart!“

本来“ein‘ Wett’”の結果発表はドラマティックなものでよいはずなのだが、ロバが結果を伝え始める場面から、信じられないほどにピアノパートの音が徐々に軽薄になっていく。“Meisterstück”を与える厳粛な場面であるにも関わらず、審査員の言葉は大切に扱われていないのだ。最後のこのロバの結果発表だけで、6回ものライトモチーフが出てくる。119小節アウフタクトからは歌パートにもこのライトモチーフが用いられているため、歌手はこの箇所をピアノ右手と共にユニゾンで嘲笑する。ここは最後のライトモチーフになるため明確に提示したい。間奏を挟み、最後のカッコウとロバの鳴き声にもアイロニーの響きが色濃く出ている。笑顔でもどんな感情表現でもなく、ここでもマーラーらしいアイロニーを表出させるために、歌手に無表情な滑稽さを求めて良いだろう。譜例 135(Klf, T.119-120)

譜例 135(Klf, T.119-120)

so laß' ich's dich ge - win - nen, ge - win - nen!“

ライトモチーフのしつこいほどの明確な提示はもちろんであるが、「違和感」を大袈裟に「おかしい」と聴き手に思わせることがこの曲の醍醐味でもある。軽やかな曲の中で憎らしい程に鮮やかに、歌曲という枠組みの中でアイロニーを前面に押し出しているからこそ、滑稽であるのに品格も持ち合わせている作品なのだ。マーラーの感情が表出した作品は山のように存在するが、ある意味でマーラーの率直な気持ちを少しも抑えることなく、且つ彼の知的な作曲技術が表れている歌曲は他には無いと言っても過言ではない。

4) Rheinlegendchen ラインの小伝説

Rheinlegendchen

Bald gras' ich am Neckar,
Bald gras' ich am Rhein;
Bald hab' ich ein Schätzel,
Bald bin ich allein!
Was hilft mir das Grasen,
Wenn d'Sichel nicht schneid't;
Was hilft mir ein Schätzel,
Wenn's bei mir nicht bleibt!

So soll ich *denn* grasen
Am Neckar, am Rhein;
So werf' ich mein goldenes
Ringlein hinein!

Es fließet im Neckar
Und fließet im Rhein,
Soll schwimmen hinunter
In's *Meer tief* hinein!

Und schwimmt es, das Ringlein,
So frißt es ein Fisch!
Das Fischlein soll kommen
Auf's König's sein Tisch!

ラインの小伝説

時にはネッカー川で、
時にはライン川のほとりで草刈りをして、
時には恋人がいて、
時にはひとりぼっち！
鎌が切れなかったら、
草刈りがなんの役に立つの
私のそばにいてくれなきゃ、
恋人がなんの役に立つのかしら！

ネッカー川でライン川で
草刈りしなきゃならないのなら、
私の金の指輪を
この中に投げ込んでやるわ！

指輪はネッカー川を流れ、
ライン川を流れ、
下流へ流れていき、
海の底へ深く深く！

そう流れていたら、その指輪を、
魚が飲み込んでしまうの！
その魚は
王様の食卓に並ぶのよ！

Der König tät fragen, :	王様はお尋ねになる、
Wem's Ringlein sollt' sein?	誰の指輪じゃ？
Da tät mein Schatz sagen: :	そこで恋人はこう言うの、
“Das Ringlein g'hört mein!”	「わたくしのものでございます！」って！
Mein Schätzlein tät springen	私の恋人は飛び跳ね、
Berg auf und Berg ein, :	山を上り、山を下り、
Tät mir wied'rum bringen	私のところへ
Das Goldringlein fein!	その指輪を持ってきてくれるでしょう！
Kannst grasen am Neckar,	君がネッカー川で、
Kannst grasen am Rhein! :	ライン川で草刈りするのなら！
Wirf du mir <i>nur</i> immer	君のその指輪を
Dein Ringlein hinein!	いつでも投げ込んでおくれ！

〈Rheinlegendchen〉はマーラーの他の《角笛》歌曲と比べて、上記の詩を見てもわかるように、基本的な詩節を崩さずに音楽も付けられており、素朴な曲である。それ故、音楽の構成が単純明解過ぎるため、この曲を《子どもの魔法の角笛》歌曲集の中の一曲と捉えた時に、曲自体が「違和感」に感じるのは筆者だけだろうか。

前章までの分析でも述べてきたが、この曲の Klf は紙芝居や、絵本を子どもに読み聞かせるような聴き手との距離感の近い設定として捉えることが出来る。演奏する上でも、とても効果的なイメージのため、この論文における〈Rheinlegendchen〉の演奏法の一提案として、紙芝居、または絵本の読み聞かせというイメージを取り入れていきたい。

まず演奏者が確実に手に入れなければならない音楽的要素として、シンプルに 3/8 拍子のリズムに乗るという点が挙げられる。敢えてこの点について考慮すべきであるという事を述べるのは、この〈Rheinlegendchen〉以外の《角笛》歌曲を分析していくと、いたって普通の音楽を他の曲と同様に、どこかに「違和感」が隠れているのではないかと詮索してしまう可能性に起因してのためである。この曲には元の民謡〈Rheinischer Bundesring〉の音形が多用されているという事は前章の第 2 節において述べた。とにかくこの円を描くようなリズムを絶え間なく流し続けることで、この曲の要素の大部分を占める、素朴でおとぎ話のような空気感を聴き手に提示することが出来る。

永遠に続くようなこの 3 拍子系のリズムは、特に日本人は不得意とされると耳にすることがあるが、筆者も 3 拍子系のリズムを体の中に絶え間なく流し続けることは得意ではない。一つの練習方法として、一度この 3 拍子のリズムに合わせ、歩きながら歌の練習をしたことがある。とても初歩的な練習法でもあるが、見た目以上に効果的で、体の中にこのリズムを覚えさせることが出来る。何故これが有効的な練習法かという、歩くという行動は、体の機能として踏み出した足の踵が上がり、つま先に重心を移動させる前の時点で、既にもう片方の足は踏み出す動作を始め宙に浮いている。これを 3 拍子の音楽に置き換えて考えると、ある小節の 1 拍目を歌っている時点で、次の小節の 1 拍目は既に体の中で動き出し、着地点を確実に見据えている状態である。おそらく歌い手が意識する以上に物凄い速さで、3 拍子の 1 拍目の動き出しは早いのである。それを体感するために、歩きながら 3 拍子系の音楽を歌うことはとても有効的であった。

この〈Rheinlegendchen〉がマーラーの歌曲の中で「異質感」のある普通な音楽となると、聴き手の耳を引き付けるために、言葉の抑揚で大胆に音楽を創る箇所があってもよい。例えば王様が指輪を見つけ、誰のもかと尋ねる場面である。王様と指輪の持ち主である恋人の言葉を歌い分けし、言葉だけで演技をすることがこの場面では最も相応しい効果的な演奏法である。紙芝居や絵本を子どもに読み聞かせする際、物語の進行や展開部分は言葉の抑揚を用いて子どもの集中を引き付けるが、登場人物の会話の場面では人物ごとに話すテンポに緩急を付けたり、声色を変えたりするのを試したことはないだろうか。声色を変えるという事は、芸術歌曲を歌う上では発声のテクニックの範囲内で行うことが鉄則であるので注意したい。話すテンポの緩急は、この歌曲の上でもまさにアゴーギグの指示記号であるため、この要素を十分に活かすことが演奏者の役割である。

物語を聴く準備のための時間として前奏が始まると考える。歌パート冒頭 17 小節アウフタクトは、お決まりの「昔々あるところに～」の雰囲気を持つ役目を果たすように、歌い手はさらりと歌い始めるのが効果的だ。聴き手のこの物語への引き付けは、15 小節アウフタクトからの 2 小節間で急激に行っているため、尚更歌の冒頭部分は軽やかにリズムに乗って流していくことを要求される。この冒頭で歌い過ぎてしまうと、確実に三拍子のリズムが歪になり、その先の音楽が先に進んで行かなくなってしまうのだ。しかし、一つ注意したい点は、軽やかに歌い始めたからといって、優雅になり過ぎることはこの曲の雰囲気にそぐわない。一貫して曲に流れる緊張感が、曲の中のどこかに必ず隠れているからである。例えば、曲冒頭から響き渡るピアノパート e の音である。冒頭から 18 小節目までは各小節に e の響きを必ず用いている。この持続している音も緊張感をもたらすが、19 小節で一瞬 e が eis に変化し、この一貫して続いてきた音の半音の変化で、異なる方向へのベクトルの緊張感が走るのだ。歌い手もピアニストもこの小さな、しかし持続する緊張感を見逃してはならない。譜例 136 (Klf, T. 15-20)

譜例 136 (Klf, T. 15-20)

歌パートにおける歌い難さを残す箇所について、少し見ていくことにする。25 小節アウフタクトの “was” の *gis* の箇所で、ピアノパートにこの箇所の歌パートを助けてくれる音の要素が無い。そのためその先のフレーズの流れに一瞬の歪みが出やすく、瞬間的に歌い難さが存在する。改善策としては、歌パートもピアノパートも 25 小節 1 拍目の *ais* を解放することで 2 拍目の *fis* にストレスが移る。この解放が音楽の歪みを改善してくれる。この跳躍で 2 拍目に完全なストレスの移行はされにくいため、結果的に音楽の流れに逆らうような不自然なフレーズにはなりにくい。譜例 137(Klf, T.25-27)

譜例 137(Klf, T.25-27)

状況描写も兼ねた表現法として、71 小節アウフタクトからの海の中で指輪が流されていく場面が挙げられる。73 小節と 75 小節の *Of* では松葉の強弱記号の縮小した形が、この 8 分音符のホルンとヴァイオリンパートに付いていることは、第 1 章の音楽分析で述べた。ここではこれらの 8 分音符に少し時間をかけ、必要以上に音楽に流されないよう演奏者が考慮しなくてはならない。大袈裟では無い程度に、音の音価をほんの少し伸ばし、テンポを緩ませることも効果的である。その音価が伸びた部分を前後の自然なアゴーギグでプラスマイナスゼロにしなが、穏やかな緩急をつけるべきである。これは海や川の水の流れ

の描写とも言えよう。自然界の水の流れは決して一定ではないのだ。このような自然界の描写までもマーラーは意識して作曲していることが、71 小節からの音楽からうかがい知ることが出来る。譜例 138(Klf, T.71-77)

譜例 138(Klf, T.71-77)

rit. *a tempo (ein wenig gemäßigter als im Anfang)*

Und schwimmt es, das Ring-lein, so frißt es ein Fisch! Das

rit. *a tempo*

75

Fisch-lein soll kom-men auf's Kö-nig's sein Tisch!

L.H.

緊張感が消滅し始め、あたかも理性を失ったかのように急激な展開を迎えるのが、107 小節アウフタクトの“kannst”での無理やりとも思えるほどの転調までの4小節間である。ゆったりした雰囲気は一切伴わない。テンションを高めた上で、105 小節からの急激な展開と転調は、聴き手をも引き付けクライマックスを迎える。これはこの曲唯一の異化効果と言えるだろう。この効果を活かすために、“kannst”はいつも以上に鋭さと明瞭さが必要である。歌い手は114 小節でピアノパートの後奏を受け渡すが、この後奏では籜が外れた旋律を元に戻そうとせずに、最後の終止音に向かって駆け抜けていく覚悟が、この曲の魅力をもっと引き出すのだ。譜例 139(Klf, T. 105-107)

105

Kannst gra-sen am

pp

5) Wo die schönen Trompeten blasen	美しきトランペットの鳴り響くところ
Wo die schönen Trompeten blasen	美しいトランペットの鳴り響くところ
Wer ist denn draußen und wer klopft an, Der mich so leise, †so leise wecken kann?	外で戸を叩くのは誰、 私をこんなにも静かに、そっと起こすのは誰？
Das ist der Herzallerliebste dein, Steh' auf und laß mich zu dir ein! Was soll ich hier nun länger steh'n? Ich seh' die Morgenröt aufgeh'n, † Die Morgenröt , zwei helle Stern', † Bei meinem Schatz, da wär ich gern! † Bei meiner Herzallerlieble!	君の最愛の恋人だよ、 起きて僕を中に入れてくれないか！ これ以上ここに立っていて何になるんだ？ 朝焼けが見えるんだ、 朝焼けと二つの明るい星、 僕の愛しい人のそばにいたいんだ！ 最愛の人の傍らに！
Das Mädchen stand auf und ließ ihn ein, Sie heißt ihn auch willkommen sein.	娘は立ち上がり彼を中に入れ、 快く迎えた。
Willkommen trauer Knabe mein! So lang hast du gestanden!	よく来てくれたわね、愛しい人！ ずいぶん長い間立っていたのね！
Sie reicht' ihm: auch die: schneeweiße Hand.	彼女は雪のような白い手を差し出した。
Von ferne sang die Nachtigall, Da fängt sie auch zu weinen an!	遠くでナイチンゲールが鳴き、 そして娘も泣き始めた！
Ach weine nicht, du Liebste mein, † Ach weine nicht, du Liebste mein! † Aufs Jahr sollst du mein Eigen sein.	ああ、泣かないで、愛しい人、 ああ、泣かないで、愛しい人、 一年後には僕らは一緒になるんだ。
Mein Eigen sollst du werden gewiß, Wie's Keine sonst auf Erden ist! O Lieb auf grüner Erden.	きっと君を僕のものにするよ、 この世にふたりといない君を！ ああ、緑なす大地の愛しい人よ。
Ich zieh' in Krieg auf grüner Heid; † Die grüne Heide, die ist so weit!	僕は緑の野へ戦争に向かう 緑の野へ、遠く離れたその地へ！

Allwo dort die schönen Trompeten blasen,
Da ist: mein Haus, :
mein Haus von grünem Rasen!

美しいトランペットの響くあそこだ、
そこそが僕の家、
緑の草葉の僕の家！

〈Wo die schönen Trompeten blasen〉での最も大きな特徴であり、演奏者が考慮しなければならない点として、言葉や音楽の各要素の二面的意味が挙げられる。Renate Hilmar-Voit も彼女の論文の中で重要視していた、マーラーの《角笛》歌曲における言葉と音楽の関係性において、この〈Wo die schönen Trompeten blasen〉の歌曲では曲中で支配される注目すべきトリック、言葉を換えれば、アイロニー的な非難の考えを、精妙な「鑄造」物としてそのトリックを把握することが出来る⁷⁷と論じている。

シンボルとして扱うべき色の言葉については前章で述べた。上記の左の詩にも全ての色を表す言葉を四角で囲いを施した。これらの色には「死」と「生」が深く結びついている。前章のこれらの解釈に付け加えると、“Morgenröth”は演奏者にとっても聴き手にとっても、自身の思い出を呼び起こし、自身に曲を近づけることができ、時には同時に各々の持つ思い出を核に置くことを許され、曲をも充実させている。“Morgenröth”は恋人との愛を育む時間に終わりを告げる意味をも持ち、即座に別れを告げなければならないという感情に苛まれる隠れた暗号ともとることが出来る。所謂、“Morgenröth”は共に朝を迎えた時の別れの象徴でもあるのだ。この別れの象徴を兵士は2回も立て続けに発している。これらの解釈を演奏法に活かすと、兵士が死を覚悟の上で戦場に出陣する前に、彼女に対していたって普通に、いつものように“Morgenröth”が昇ってきているから帰らなければならない、特別な別れではないと振る舞うためでもあり、それが逆に寂しさをも呼び寄せている。且つ前章第1節でも述べたように、“schneeweiße”と対を成す“Todessymbole 死のシンボル”でもあるのだ。上記の解釈を元にこの兵士の感情を読み解くと、最期のお別れになるかもしれないが、彼女を心配させ悲しませないように、平然と振る舞おうとする優しさが溢れている。この〈Wo die schönen Trompeten blasen〉のような登場人物の感情を言葉の文から読み説く際、文中に使われている名詞、または色などの特徴を表す形容詞が大きなヒントであり、言葉の裏側を見過ごしてはならない。特にマーラーの作品において演奏者は、この点にはいつも注意を払わなければならないだろう。

⁷⁷ Hilmar-Voit, Renate. *Im Wunderhorn-Ton, Gustav Mahlers sprachliches Kompositionsmaterial bis 1900.* by Dr. Hans Schneider, Tutzing, 1988, p. 201.

また曲中で変化し続ける *moll* と *Dur* の関係性についても、特に *Dur* の響きが至極貴い美しさを持っているからこそ、それに対し奇異な美としての自覚に苛まれ、なにものにも代え難い恐怖が近づいてくる。前述した言葉の裏側を演奏者が確固たる理解を持つことで、二面性を持ち合わせる強烈な内在的感情を、聴き手に仄かに予覚させるのだ。曲想と指示されている *Verträumt* が、更に曲の登場人物の言葉が夢か現か、今なのか未来を予言するものなのかと演奏者に問いかけてくる。現実、あるいは今という要素は分析から全く無いとは言いきれないが、別れと生と死の間を彷徨う兵士の魂だけが恋人に語り掛けているかのように筆者は感じている。確かなリアリティを確信できぬ状況での究極な美しさは、時に人に不安を与え、時に恐怖感さえも与える影響力を持っているのだ。

マーラーはあるフレーズによって情景描写をする際、具体的な曲の象徴となるものを掲げ、演奏者にも聴き手にもわかり易く提示している。この曲では軍隊のラッパの響き、そしてその音と共に地響きを立てながら近寄ってくる軍隊を象徴するピアノパート左手の旋律が前奏から印象的に用いられている。これはマーラーの《リュッケルトの詩による 5 つの歌》の *Um Mitternacht* の冒頭、フクロウの鳴き声を象徴するあの作曲手法を否応なしに思い出させるだろう。また、冒頭和音が響く 4 小節までの音楽で、空間的特徴が夜深く静かであり、人も自然も全て既に寝静まっているという事を読み取ることが出来る。5 小節から始まる軍隊の就寝合図のトランペットが一瞬鳴り響き、それを更に促すように、19、20 小節で 3 連符を用いながら静寂の夜に警笛のようなトランペットが鳴り響く。そして、恋人が扉の前に佇む人に “*Wer ist denn draußen und wer klopft an, ...*” と尋ね始めるのだ。この歌の冒頭までもずっと同じ緊張感が走り続けている。この要因として、冒頭から旋律に執拗にまとわりつく *a* の響きが挙げられる。この *a* は 21 小節以降も各小節に必ず響き続ける。歌い手はこの *a* を軸に旋律を歌う意識を持つことで、歌の輪郭をはっきり提示することが出来る。特に、26、27 小節の “*so leise*” のリフレイン部分に目を向けると分かり易い。譜例 140(Klf, T.1-28)

譜例 140(Klf, T.1-28)

Geheimnisvoll zart, verträumt *)
durchwegs leise

Gesang

Klavier

pp

7

15

pp

20

Etwas zurückhaltend

Wer ist denn drau-ßen und wer klop-fet an, der mich so—

26

lei - se, so lei - se we - cken kann?

また、この“so leise”のリフレインの件には、聴き手への暗示が隠れている。〈Wer hat dies Liedlein erdacht!?〉のようにリズム遊びの結果のリフレインではなく、暗示を成立させるために行ったリフレインであることは明確だ。185小節からの“von grünem Rasen”はこの“so leise”と全く同様の音形をとっている。この兵士の最後の言葉は、“so leise”で聴き手の脳裏に焼き付いたフレーズが、何ものかわからぬ不安と共に忍び寄ってくる。演奏者はこの暗示を聴き手に仄めかさなければならない。譜例 141(Klf, T. 184-186)

譜例 141(Klf, T. 184-186)

The image shows a musical score for Example 141. It consists of two staves. The top staff is for the vocal line, starting with a *pp* dynamic marking. The lyrics are "mein Haus von grünem Rasen!". The bottom staff is for the piano accompaniment, starting with a *ppp* dynamic marking and marked "I.H.". Both staves feature triplet rhythms. The piano part has a descending melodic line in the right hand and a more rhythmic accompaniment in the left hand.

曲冒頭から執拗にまとわりつく a は、54小節で初めて消える。53小節から54小節にかけて、“Morgenröt”がhからの下行形で歌われるが、この2小節に渡る完全な下行形は歌パートではこの2小節のみに使われている。“Morgenröt”の意味は朝焼けであり、一般的なイメージとしては、朝日が昇り徐々に明るくなっていく、どちらかというプラスのイメージを持つであろう。しかしこの部分において、“Morgenröt”の言葉なしの状態で見ると、抵抗もなく沈んでいくフレーズに聴こえる。このフレーズは一般的な“Morgenröt”の描写的イメージに対し、反語的表現方法とも言える。しかし、このフレーズの下行形に寄せられ過ぎてしまうと、54小節目の“-röt”からの後ろが必要以上に流れてしまう危険性がある。歌い手は“-röt”のfisを、もう一度足をかけ少し音を高めにとるイメージを持つことで、フレーズの輪郭を録取ることができ、且つ直前に述べた反語的表現方法によるシナジー効果を生み出すのだ。譜例 142(Klf, T.53-55)

譜例 142(Klf, T.53-55)

The image shows a musical score for Example 142. It consists of two staves. The top staff is for the vocal line, with lyrics "Mor - gen - röt' auf - ge". The bottom staff is for the piano accompaniment. The vocal line features a descending melodic line. The piano accompaniment has a rhythmic accompaniment with some harmonic support.

上記に載せた左側の詩を見ると、筆者は“Sie reicht' ihm: auch die: schneeweiße Hand.”のように、このフレーズを三段階に分けるため:の印を刻んだ。この箇所を天への階段を一段ずつ昇るように、音色の神々しさが徐々に高まる。小節ごとの和音の移行を演奏者は弾き歌いながら確認しておくことはもちろんであるが、ここで特に歌い手が注意しておかなければならないことは、106小節の“schneeweiße Hand”の“-weiße”の部分の演奏法である。その直前の“schnee-”と同じ音程 ges - bをとっているが、これが104、105小節同様連結した8分音符二つに対し、“-weiße”にあたる ges - bは各8分音符で記譜されている。この違いは、“-weiße”の ges - bは次の小節の“Hand”に直結して上行するため、105小節までの8分音符の流れとは違い、音価を強調するかのように少しテヌート気味で歌うべきである。それによって音色の神々しさと、テンションの高まりを明確に提示することが出来るのだ。

譜例 143(103-107)

譜例 143(103-107)

ピアノパートに頻繁に用いられる山型アクセントも、この曲の大きな特徴である。Verträumt の性格を持つこの曲の物語において、現実を見失わないための道しるべの音でもあり、これから起こる悲痛な出来事への警鐘の象徴であると考えられる。ピアニストはこの山型アクセントに、常に耳に付くような音を求めるべきである。

47小節“Was soll ich hier nun länger steh'n?”と共に奏されるピアノパート右手に、兵士の想い、またはマーラーの想いとも推測出来る言葉、“Auf's Jahr sollst du mein Eigen sein.”の旋律が潜ませている。第1章の音楽分析でも述べたが、48小節目 Klf のみに、von Γ bis γ Oberstimme der rechten Hand über die Gesangstimme hervortretend と記されており、 Γ γ このマークで囲われている箇所でピアノパート右手の最高声部は、138小節アウフタクトからの“Auf's Jahr sollst du mein Eigen sein.”とそれに続く間奏のメロディーを奏す。この部分を、ピアニストは右手最高声部を歌声から突き抜け際立つように、一種オブリガートの感覚で演奏することを要求される。兵士の言葉となって現れる130小節アウフタクトから、“Ach weine nicht, du Liebste mein!”のリフレインは、それに続くこの曲の頂点を迎えるための高揚の表れである。48小節でのトリックがこの138小節アウフタクトからの歌の旋律を聴き手が聴いた瞬間に、パズルの最後の1ピースがはまるかのように、兵士の恋人への大きな

愛が曲全体を覆う。この曲の主題は“Auf's Jahr sollst du mein Eigen sein.”の旋律に全てが集約されているのだ。譜例 144(Klf,T.48-55 ,T.138-144)

,T.48-55

von [bis] Oberstimme der rechten Hand
über die Gesangstimme hervortretend

Was soll ich hier nun länger steh'n? Ich seh' die Morgenröt' auf geh'n,

T.138-144

Auf's Jahr sollst du mein Eigen sein.

愛の言葉に満ち溢れる旋律に陰を与え、162 小節から急激な不安感が沸き立つように戦禍の悲惨な一風景が近づいてくる。174 小節アウフタクトからの愛に満ちていた空間を微塵も感じさせぬ間奏が、兵士の恋人に向いていた視線と想いを、有無も言わず戦地に向かう道程へ向けさせている。この間奏部分は無常とも思える残酷な響きを、マーラーはピアノパートに求めている。そのための山型アクセントと捉えて良いだろう。兵士の最後の言葉、182 小節“da ist...”からは、直前の“Allwo *dort* die schönen Trompeten blasen,”に続くものだが、次の“mein Haus”は彼にとっての戦場であるため、一瞬のうちに「死」を連想させ、血の気が引くような感情の移り変わりがここにはある。戦場へ行く覚悟を決めさせるピアノパートの音色に、あたかも感情を抜かれた彼が呪いにかかったかのように歩き出す姿が目に見え浮かぶ。高揚も何もない「無」の彼は“mein Haus von grünem Rasen”と言葉を落として後奏に続く。前述したように、ここで大きな恐怖を感じる要因は、「死」に向かうための彼の最後の一言だ。歌の冒頭部分で歌われる“so leise”のリフレインを否定なしに蘇らせ、恋人に会う以前から決まっていた運命であるという事を残酷にも聴き手に提示することになる。譜例 145(Klf162-ende)

譜例 145(Klf162-ende)

162

den. Ich zieh' in Krieg' auf

168

grü - ne Haid; die grü - - ne Hai - de, die ist. - - so

173

weit! All -

178

wo - dort die schö - nen Trom - pe - - - ten bla - sen, da ist. - - mein

183

Haus, mein Haus von grü - nem Ra - sen!

ここで漂う「無」または「空白」「空虚」は、一言に何もないという感覚ではないと筆者は感じている。感情的なものが全て削り取られた、抜け落ちたという言葉が合っているように考える。今日平和な日本に生きる私たちが日常では感じることのできない「無」なのだ。ベルリンにあるユダヤ人博物館の中央部分に、空間展示物として何もない、正しく「無」がある。何もない空虚の空間であるため、英語訳の Void でこの空間は世界でも知られている。ドイツ語にすると leer、または öd (und leer)になる。館内には〈ホロコースト⁷⁸の塔〉と呼ばれる高さ 24 メートルもある煙突状の塔がある。この塔の中はコンクリートの塀に囲まれ何もない空間であり、目に留まるものは 24 メートルも上に見える小さな天窓からの光のみである。はるか遠くに光は見えるけれども、見えるだけでそれは救いにはならない、leer な空間がそこにはある。この感覚が〈Wo die schönen Trompeten blasen〉の兵士の最後の言葉、“mein Haus von grünem Rasen” を演奏する際に必要となるのだ。

冒頭から続く a の音が夢を象徴するとしたら、後奏に響く右手の d は現実へ引き戻す、兵士にとっては戦場である“mein Haus”への陰惨な「帰路」を描写している。この執拗に出てくる同音の継続を演奏者がどのように解釈するかによって、曲の雰囲気も大きく変化してきてしまう。マーラーの作品においては、この継続音が何を象徴しているのか、何を描写しているのか、ピアニストと歌手が共通の認識を持つことが重要である。

〈Wo die schönen Trompeten blasen〉では特に、象徴する言葉、音の認識と、各要素の二面性の存在を認識することが演奏者に強く求められる。ただ単に悲哀に満ちた曲になってしまっただけではないのだ。曲の中に溢れる美しさから滲み出る聴き手への「違和感」はまさに異化効果であり、この世で最も尊く美しい「生」へのアイロニーでもあると言えよう。

⁷⁸ 独:Holocaust。ナチス党が率いるドイツ国が第二次世界大戦中に、ユダヤ人などに対して行った大虐殺を意味する。

終章

第1章、第2章においてのオーケストラ伴奏版とピアノ伴奏版の比較分析、また原詩と作曲の際にマーラーが改変した詩を比較し、原詩に付いていた元の民謡旋律からどのような音楽的要素が反映されているのか考察し、第3章においては各5曲について演奏する際の注意点と演奏法の一提案を論じてきた。前章で述べた各曲の留意すべき点を見直していくと、マーラーの《子どもの魔法の角笛》に共通する演奏者が楽譜を読み込んでいく際の留意点が明確になってきた。

まず、この研究で取り上げたマーラーの《子どもの魔法の角笛》5曲に共通する留意点は、譜面から視覚的に直接読み取ることのできる要素と、そうではない情緒的、聴覚的要素として、次の二種類の要素に分類することが出来る。

A..... 視覚的要素

感嘆符、アクセント、持続音の存在、(言葉におけるリフレイン)

B.....聴覚的、情緒的要素

音楽フレーズにおけるリフレインまたはライトモチーフ、視点移動の多用・俊敏さ、異化効果

Aの視覚的要素に分類される、マーラーの《角笛》歌曲における、作曲時に加えられた感嘆符「!」の多さである。この分析で取り上げた5曲のうち、原詩に感嘆符が付いてついているものは〈Lob des hohen Verstandes〉の原詩〈Wettstreit des Kukuks mit der Nachtigal〉第4節2行目の“Kukuk!”の部分、〈Wo die schönen Trompeten blasen〉の原詩である〈Bildchen〉の2つの詩からのみである。この〈Bildchen〉の詩の中では、第1節4行目、第3節4行目、第7節一行目にのみついている。しかし、〈Wettstreit des Kukuks mit der Nachtigal〉のこの箇所“Kukuk!”と〈Bildchen〉第1節目は作曲時の詩には採用されていない部分であるので、結果的に原詩から反映されている感嘆符は、5曲中2箇所のみという事になる。それにも関わらず、各曲でマーラーによって付加された感嘆符の合計は、5曲中〈Urlicht〉では6箇所、〈Wer hat dies Liedlein erdacht!?!〉では15箇所、〈Lob des hohen Verstandes〉16箇所、〈Rheinlegendchen〉では10箇所、〈Wo die schönen Trompeten blasen〉では8箇所、合計55箇所にも及ぶ。主にリフレインされているところには必ずと言ってよい程、感嘆符が付加されている。また、〈Lob des hohen Verstandes〉と〈Wo die schönen Trompeten blasen〉のように、場面描写や場面転換の部分と登場人物どちらもが詩の中に存在する場合、登場人物の言葉にはほぼ全ての文末に感嘆符が用いられている。場面描写、場面転換の部分には感嘆符は一切用いられていないのだ。マーラーにとっての感嘆符「!」は、詩の中の人物また動物に命を吹き込ませる役割を果たし、且つ更に生き生きとさせる効果を狙っていたのであろう。彼の中では lebendig=「!」という公式が成り立っているからこそ、これほどまでに

多用できるのだ。しかし、〈Wo die schönen Trompeten blasen〉の二箇所のみ、登場人物の言葉であるが、感嘆符が用いられていない箇所が存在する。

“Aufs Jahr sollst du mein Eigen sein. 一年後には僕らは一緒になるんだ。”

“O Lieb auf grüner Erden. ああ、緑なす大地の愛しい人よ。”

この2箇所においては、兵士の恋人への言葉であるが、感嘆符は用いられていない。第3章において、筆者は“Aufs Jahr sollst du mein Eigen sein.”は曲の頂点と述べたが、頂点にあるにも関わらず感嘆符は無い。また“O Lieb”と恋人に語る言葉にも関わらず、この部分にもマーラーは感嘆符を用いることは無かった。一年後、兵士は恋人と一緒にいることを誓うが、それは不可能だという事を彼は知っているからである。また、“O Lieb auf grüner Erden.”では、第2節で述べた「生」を象徴する“grün”が初めて出てくる。彼はこの“grüner Erde”には帰ってくることはできないと悟っているからこそ、恋人に見せる表の音楽の高揚とは逆に、どこかに言葉にならぬ寂しさと絶望感が共存している。どちらの箇所も本質的には lebendig ではないため感嘆符を用いることはできなかったのだ。どんな文章にも感嘆符を付け加えているわけではなく、音楽的に高揚する部分であっても、マーラーの考える本質的な意味での詩の解釈によって、感嘆符の有無は決まっている。演奏者この解釈を決して見落としてはならない。

次に挙げられているのが、アクセントである。マーラーの《角笛》歌曲集では、特に Klf における山型アクセントの多さが目に付く。特にピアノパートに使用されている。山型アクセントを用いない代わりに < のアクセントを用いているのが〈Lob des hohen Verstandes〉であり、もともとアクセントは多くないが、〈Wo die schönen Trompeten blasen〉では山型アクセント と < の形のアクセントと共に用いている。このアクセントに付いて演奏者が注目しなければならないことは、マーラーの作品における各アクセントのそれぞれの効果を認識することである。アクセントはもちろんその音を強調したいため用いられるが、マーラーの Klf における山型アクセントは主に聴き手に衝撃を与えたい、または山型アクセントが付いている箇所の和音を衝撃的に扱いたい時に用いられている。演奏法としてのイメージは、山型アクセントは真下に向かう重みと衝撃を伴うベクトルである。また < のアクセントは、〈Lob des hohen Verstandes〉で多用されている理由からわかるように、打点のはっきりしている衝撃的な効果ではなく、例えば嫌みを与えるような、音価を出来るだけ伸ばしたようなテヌートを伴うアクセントである。横向きのベクトルのイメージを持つとても演奏に活かしやすい。これらのアクセントは音楽の流れの中で、衝撃や重みのエネルギーの大きさはもちろん変化していく。特に、〈Wer hat dies Liedlein erdacht!?!〉では、音楽的要素のテーマがリズム遊びであり、曲の大きな魅力を最大限に引き出せるかどうかは、演奏者によるこのアクセントの解釈にかかっているのだ。

そして、持続音の存在についても演奏者はいつも留意しなければならない。第 1 章の音楽分析からもわかるように、マーラーの歌曲、または交響曲にも言えることであるが、曲全体に一貫した音楽的要素が、例えばこの持続音や繰り返し使われるリズムやフレーズとして存在する。特に持続音はマーラーは曲の核となる感情を表現するために、執拗に長い小節間に用いている。歌パート、もしくはピアノパートどちらかに音を存在させ、継続させているのだ。この点についても演奏者は認識しておく必要があるだろう。

括弧書きで挙げられているのが言葉のリフレインである。他の作曲家が言葉として強調したい部分をリフレインさせることは通常的手法であり、マーラーもこのようなリフレインの用い方をしている。このような用い方をしているのが〈Lob des hohen Verstandes〉である。審査員のロバを直接的に馬鹿にしている言葉を、オウム返しのように三回繰り返している。強調したい理由としては、滑稽なものを更に滑稽に表現したいという希求からであり、他の作曲家のように情緒的な高まりからある言葉を強調したいためという、詩的観点からとは程遠い用い方である。また、マーラーは言葉の意味合いではなく、音楽的要素に重点を置き、普通ではないリズムを聴き手に印象付け、そのリズムを楽しませるために言葉のリフレインを用いている。その用い方をしているのが〈Wer hat dies Liedlein erdacht!〉である。マーラーは頻繁にリフレインを用いている。それは、彼自身が求める効果や、聴き手にもたらす効果は曲によって様々であり、彼にとって調法な、そして思いの儘に効果を生み出す手法の一つなのだ。

次に B の聴覚的・情緒的要素についてだが、音楽フレーズにおけるリフレインは、直前に述べた言葉におけるリフレインと完全に並行して行われる手法であるため、上記の分類では言葉におけるリフレインを括弧書きで記した。音楽のフレーズのリフレインは言葉のリフレインが用いられるところで同時に出現してくるが、それとは別に、第 2 章の元の民謡の旋律のあるフレーズを多用するという事も含められる。この元の民謡の旋律を認識することで、民謡詩集『子どもの魔法の角笛』の素朴さ、また元の民謡旋律を耳にしたことがある聴き手にはノスタルジックな効果をもたらすことも、マーラーはこれらの曲に求めていた可能性があることがわかるだろう。そして音楽フレーズにおけるリフレインと並列して挙げた、ライトモチーフについてだが、今回の論文で取り上げた 5 曲の《角笛》歌曲ではっきりとライトモチーフを用いていた歌曲は、〈Lob des hohen Verstandes〉である。審査員のロバを嘲笑するために、一つの音楽フレーズがライトモチーフとして用いられた。まさにアイロニーを表出させるために、このライトモチーフを思う存分用いている。〈Lob des hohen Verstandes〉の曲中であると尚更明確であるが、言葉と音楽のリフレインが同時に平行にもたらされている箇所は、マーラーの歌曲においては、ほぼ全てアイロニー表現のための一つの手法だという事が言える。

留意点の B に挙げた視点移動の多用・俊敏さは、各小節で急激に調を変えていくフレーズ、一瞬無理やりとも思える急激な転調、アゴーギグの指示の多さについてである。小節

で和音の調が変化していくことは演奏者にとっても聴き手にとっても「違和感」であり、しかしながら不安定な調を次々に与えることで、一見愉快的な曲だとしても一種の緊張感を確実にもたらす。また急激な転調、変化の多いアゴーギグも、全て聴き手に「違和感」を感じさせ、だからこそ聴き手の耳を音楽に寄せることが出来ている。一般的に普通とされていることを聴き手が自然と既知しているからこそ、ふと「違和感」が表出した時に「違和感」と認識しながら聴き手はマーラーの曲に魅了されるのだ。だからこそ、次々に起こる不安定な転調や、無理矢理な急激な転調、極端なアゴーギグを「違和感」であると認識した上で演奏者は実践に移さなければならない。

留意点 B の最後に挙げたものは、異化効果についてである。これは楽譜を見ただけでは認識できない留意点である。今回の論文でテーマに挙げたマーラーの《子どもの魔法の角笛》は全曲に、この異化効果が用いられていることは間違いのない。前述したように《子どもの魔法の角笛》において「違和感」と感じる点は、全て異化効果として解釈することが出来る。マーラーは単なる「違和感」を聴き手に与えることは一切なく、異化効果として敢えて「違和感」を意図的に作曲手法の中に用いているのだ。この論文で分析した 5 曲についてだけでも、マーラーは非常に多くの異化効果を用いているため、ここで全てを挙げることはできないが、各 5 曲に存在する異化効果を 1 つずつ例に挙げてみる。

〈**Urlicht**〉…宗教哲学的な音楽の流れの中に躊躇なく用いられる、衝撃的な山型アクセント。

〈**Wer hat dies Liedlein erdacht!?**〉…異化効果を狙って用いられている“Herzle”“Schätzle”これらのシュヴァーベン訛りの方言。

〈**Lob des hohen Verstandes**〉…56 小節目で Of が Klf より 1 小節増え、78 小節でこのちぐはぐさを一度修正したかのように見せかけ、“Du machst mir’s kraus”をリフレインすることにより、結局 Of は Klf より一小節多い状態で終止を迎える。聴き手が気付かぬうちに自然にこの不思議な技法を成立させている。この異化効果は Of と Klf 両方聴いた時に成立する。

〈**Rheinlegendchen**〉…107 小節目の“kannst”で、無理やりと思えるほどのジェットコースター的な転調。この歌曲唯一の異化効果。

〈**Wo die schönen Trompeten blasen**〉…曲の中に響き渡る対極的な Dur と moll の調性感。Dur はとにかく貴い美しさを兼ね備えており、それが逆に異様な程の恐怖を聴き手に搔き立てる。

上記の他にもこれらの曲は多くの異化効果が用いられ、聴き手を音楽に引き付ける効果を発揮する。または曲の核となるテーマを、マーラーは異化効果を用いて演奏者や聴き手に提示してくるのだ。マーラーの歌曲における異化効果はアイロニーを形成し、このアイロニーは言葉の「二面性」を明確に生み出す。これはマーラーの《子どもの魔法の角笛》に

おける、彼独自の表現方法と言えるだろう。序章で述べた、筆者が初めてマーラーの歌曲を聴いた時、歌った時の何物かわからぬ「違和感」は、マーラーが表現方法として意図的に用いている異化効果に対して抱いたものだったのだ。

異化効果、この論文で言うアイロニーと言葉の二面性が芸術歌曲作品の中に巧みに用いられ始めたのは、G. マーラーが先駆者と言っても良いであろう。マーラーと全く同じ年1860年に生まれたフーゴ・ヴォルフは「彼の歌曲は全て傑作である」と言われるほど、マーラーよりも作品数としては断然多い芸術歌曲を生み出している。しかし、彼の作品で、マーラーほど、言葉の二面性を巧みに利用しながらアイロニーを歌曲に取り入れているものは無いと言ってよい。所謂、異化効果を用いて何かを風刺的に表現するという方法を用いていないのだ。作曲家や画家、文学者等、芸術を生み出す人々は、世の中の「動き」に敏感であり、政治的、社会的な視線と、人々が今何に飢え、何を求めているのか、その時代の風潮を鋭い個々の感性で読み解いている。同時代に同じ風潮を感じ取ってきたはずのマーラーとヴォルフに、これほどまでの歌曲作品の性格の違いがあると、やはり同時代の作曲家の中のマーラーは「違和感」漂う作曲家なのだ。

言葉の二面性という点について回帰し、もう一度考えてみたいと思う。ここで、マーラーの死後大活躍したハンス・アイスラーの、《Hölderlin – Fragmente ヘルダーリン断章》の作品を例に挙げる。H・アイスラーは1898年ライプツィヒに生まれ、独学で音楽を始めた。第一次世界大戦後に戦地のハンガリーから帰還し、本格的に音楽の道に進み始めたのはアーノルト・シェーンベルクに師事後、1925年からベルリンで曲作りをしながら生活を始めた頃からである。彼は早い時期にベルトルト・ブレヒトと出逢い、彼と協働しブレヒトの詩にアイスラーが曲を付けた作品が残っている。ブレヒトは前述したように、異化効果という演劇論用語を生み出した本人である。アイスラーもまた、ブレヒトの思想に影響を受け、表現方法の一つとして異化効果を作品に大いに使っている。筆者も第2回の博士リサーチの際に、彼の作品《Hölderlin – Fragmente ヘルダーリン断章》全6曲を演奏した。その中の第1曲目〈An die Hoffnung 希望に寄せて〉の対訳は下記の通りである。

An die Hoffnung

希望に寄せて

O Hoffnung! Holde, gütiggeschäftige!

おお希望よ！善良な、優しき熱心なものよ！

Die du das Haus der Trauernden nicht verschmähst,

お前は深い悲しみに耽る家も退けずに、

Und gerne dienend, zwischen

死を定められた者たちの間にあつて

Den Sterblichen waltest,

喜んで仕えるものよ

Wo bist du? wenig lebt' ich; doch atmet kalt

お前はどこに？私はわずかしか生きてこなかった

Mein Abend schon. Und stille, den Schatten gleich,

だが、既に最期の冷たい空気を吸っている。

Bin ich schon hier; und schon gesanglos
Schlummert das schauernde Herz.

そして静かに、まるで影のように、僕はここにいる
そして既に歌もなく、戦く心はまどろみの中に。

ここで冒頭に歌われる“O Hoffnung!”は、言葉の意味としてはもちろん希望であるが、その“Hoffnung”の裏側にある Verzweiflung 絶望、あるいは究極のところ第3章の〈Wo die schönen Trompeten blasen〉の兵士の最後の言葉における演奏法でも述べたように、ここは leer 空っぽな状態と言って間違いない。“Hoffnung”を希求するのではなく、その可能性を奪われたからこそ、言葉に感情が伴ってはいけなところなのだ。leer だからこそ、凄みの有る恐怖が“Hoffnung”のこの一言に凝縮されていると言えよう。これはまさしく異化効果の何ものでもなく、言葉の二面性とアイロニーの関係性が明瞭に表現されている。更に加えて、〈An die Hoffnung〉の曲全体に広がるアイロニーを分かり易く咀嚼していく。

例えば、大事故、または災害が起きたとする。自分自身も被害に遭い、命辛々目の前に見える病院に入ろうとすると、「あなたはまだ病院に入ることはできません。」と断られるのだ。人間として平等に与えられている権利に、自身が起因する理由は一切なく、いつの間にかに優先順位が生まれているのだ。その理由が人種的、もしくは政治や世の中の情勢によって勝手に通られた差別や格差だとした、どう感じるのだろうか。一人の人間として治療を受ける権利があるにも関わらず、世の中が創り出した理由によって目の前の“Hoffnung”を奪われる。それはある誰かが創り出したものではなく、「世の中」が創り出したものであるから、最終的に怒りの矛先をどこかに向けることもできない。これは筆者が詩を読み、音楽を解釈する上で創り出した想像だが、このように自分には手立てがない leer の感情が、強烈なアイロニーとして“O Hoffnung!”を満たしていると考ええる。

このアイスラーの歌曲集から、異化効果を用いたアイロニー表現方法を演奏者として確実に得るために、もう一曲〈An eine Stadt とある町に〉を採り上げることにする。この曲の対訳は下記の通りである。

An eine Stadt

とある町に

Lange lieb' ich dich schon, möchte dich, mir zur Lust,
Mutter nennen, und dir schenken ein kunstloses Lied,
Du, der Vaterlandsstädte
Ländlichschönste, so viel ich sah.

ずっと長い間お前を愛してきた、僕はお前のことを母と呼びたい、そしてこの素朴な歌を捧げたい、お前は祖国の都市の中でも最も美しい、僕が見たうちで。

Wie der Vogel des Walds über die Gipfel fliegt,
Schwingt sich über den Strom, wo er vorbei dir glänzt,
Leicht und kräftig die Brücke,

ああ、森の鳥が山頂を越えて飛んでいく、お前の側を輝きながら、流れゆく川の上を越えて行く、橋が軽やかに力強く、

Die von Wagen und Menschen tönt.

その上に馬車や人々の音が轟いていた。

Da ich vorüber ging, fesselt der Zauber auch mich,
Und herein in die Berge
Mir die reizende Ferne schien,

私がそこを過ぎようとする、魔法が私をも魅了し、そしてあの山の方に
私には素晴らしい遠方が見えた、

Du hast dem Flüchtigen
Kühle Schatten geschenkt, und die Gestade sahen
Ihm alle nach, und es tönte
Aus den Wellen das liebliche Bild.

お前は亡命者に
涼しい木陰を与え、岸辺では誰もが
去る者を見送り、そして描き出すのだ
波間にその愛おしい姿を。

Sträucher blühen herab, bis wo im heitern Tal,
An den Hügel gelehnt, oder dem Ufer hold,
Deine fröhlichen Gassen
Unter duftenden Gärten ruhn.

あの快晴の谷間まで、茂みには花が咲き、
丘にもたれかかり、あるいは岸辺を好んで、
お前の楽しげな道が
香り立つ庭園の側で輝いている。

この曲に出てくる町とはネッカー川沿いのハイデルベルクのことである。ハイデルベルクは今も昔もとても美しい風景を持っている。その当時この曲に歌われるように、桃源郷、理想郷として信じ続けこの町に辿り着いた亡命者は、結局この町からも出ていかなければならない状況に陥る。彼らはその美しい町の生き生きとした光景にも嫌悪感を抱いているのだ。その彼らの感情をアイスラーはこの曲に込めているのだが、歌い手がただ単に上記の対訳のように詩を読み、この詩に付いている美しい音楽を演奏しても、聴き手はおそらくアイロニーを感じることは無いだろう。詩を書いたヘルダーリンも、またその詩を正しく読み取ったアイスラーも、この曲の中に登場する亡命者の平和な町に対するやり場のない嫌悪感を汲み取っている。だからこそ、アイロニーとして町の描写は生き生きととても美しく、当時の娯楽の一つでもあるジャズを敢えて曲に取り入れ、ポジティブな印象を、本質としては恨み節かのように用いているのだ。表面に出ているプラスの印象と、裏に流れるマイナスな印象がこの曲における二面性である。表の部分はある種の表現法としての一手段であり、裏の部分こそ作曲者が訴えかける感情であり、曲の本質なのだ。演奏者がこの点において表面だけを読み取り解釈してしまうと、全く違う「普通」のお洒落で美しい音楽になってしまう。そのような解釈に陥っている場合には、この曲の後奏最後のピアノパートによる急激な下行音形と、破壊的な終止の解釈に困難をきたすであろう。

異化効果をもたらす二面性とアイロニーの理解のために、H. アイスラーの《Hölderlin – Fragmente ヘルダーリン断章》から〈An die Hoffnung〉と〈An eine Stadt とある町に〉を例に挙げた。H. アイスラーのこの曲が完成した時期はまさに第2次世界大戦の最中であり、

アイスラー自身ユダヤ人としてドイツでの活動をナチスによって禁止され、1938年にはアメリカへ亡命することとなる。祖国から追い出されることとなり、辿り着いたアメリカでは人々がジャズを楽しみ、当時ユダヤ人が迫害をうけている状況とは真逆の光景がそこには広がっていた。そんな光景を亡命当時のアイスラーは疎ましく思っていたに違いない。また、マーラーもこのような言葉を口癖のように言っていたという。

「私には三重の意味で故郷がない。オーストリア人の中ではボヘミア人として、ドイツ人の中ではオーストリア人として、そして世界の中でユダヤ人として。どこに行っても侵入者であり、歓迎してくれる所はどこにもないのだ」⁷⁹

多くの文献によると、反ユダヤ主義に基づいた残酷なまでの非難や中傷は、マーラーの生涯にわたって執拗についてきたのだ。現に彼の音楽活動においても、ウィーン宮廷歌劇場の音楽監督に就任するために、ローマ・カトリックに改宗したことも知られている。どこにいても自分のナショナリティーを守られることはなく、いつもどこかに精神の不安定さ、落ち着かなさ、絶えず危機的な状況下に生きてきたのだ。このマーラーが生き抜いてきた時代が、何故かアイスラーが描いた《Hölderlin – Fragmente ヘルダーリン断章》の全歌曲に一貫して投影されていると感じるのは筆者だけだろうか。マーラーもアイスラーも同じユダヤ人として19世紀後半、1848年革命前後の産業革命の流れを経て、そしてめまぐるしく社会が動き始めた世紀末を生き抜き、その中で音楽活動をしていた。前述したように彼らが反ユダヤ主義という生き難い社会の中で苦痛を感じてきたことは事実であるが、決して、彼らは自らのアイデンティティーを積極的に意識してはいなかった。その事実、マーラーは音楽活動のために改宗もできたのだ。マーラーの音楽に「違和感」を感じる一つの要因として、しばしば「ユダヤ人であるから」と言われてしまうことがある。マーラーが先駆者となり、芸術音楽の中に「違和感」を用い、アイロニーを表現するようになったのも、ユダヤ人であるから故と論じられることもあるが、これ浅薄な謬見である。彼らが生きた時代の社会構造が、彼らに非常に歪んだ存在位置を強制的に与えたからなのだ。マーラー、そしてその後を生きたアイスラーも、世紀末の世界政治の流れに翻弄され、更に彼らの居場所を常に脅かされ続けた一人の人間なのだ。彼らは作曲家として、社会の中の自身の位置を求めるために、異化効果を巧みに用いながら音楽を創り出し、世の中にアイロニーを表出させていったのだろう。

《Lob des hohen Verstandes》の演奏法でも述べたが、マーラーの作品は当時批判されることもしばしばあり、彼自身の経済的な問題から、自分の作品を演奏する機会を自ら創り出す点についても厳しい状況であった。しかしマーラーは生前から、「後世の人々が僕を認めてくれることだろう。いつか必ず僕の時代がやってくる」と自ら言葉にしていたという。

⁷⁹ 下野博 発行『マーラー辞典』東京：立風書房、1989年、14頁。

彼はいつも時代の先を見据えて音楽に全精力を注ぎこんでいた。何よりも、マーラーがその先駆者となり、音楽の時代に新しい風を吹き込んでいたからこそ、後世のアイスラーの時代には、音楽や芸術全体に「違和感」を求める世の中の流れを確立することが出来たのだ。

マーラーの様々な文献に登場してくるブルーノ・ワルターは、マーラーの協働者でもあり友人でもある。ジルバーマンが著したグスタフ・マーラー辞典では、ワルターが多くの点でマーラーの「エッカーマン⁸⁰」であったと言ってもあながち過言ではなかろう⁸¹、と記されている。若きワルターは後にマーラーから声がかかり、ウィーン歌劇場の指揮者就任し、誰よりも身近でマーラーを見ていた人物の一人だ。そんな彼は回想録の中で、数年前に見た夢の話として、このようなことを書き残しているという。

あるとき散歩をしていると、自分の頭上はるかに、高い山のけわしい小道をよじ登って行くあなたの姿が見えた[...] 陽光が眩しくて目を閉じた。ふたたび目をあけると、あなたは別の一角の、最前よりもずっと高いところの小道を登っている。また目を閉じ、また開いた。するとまたしてもあなたは、まったく別の斜面をよじ登っている[...]⁸²

このように、マーラーは常に時代の先を読み、政治的な観点からの音楽の流れについても確かな先見の明を持っていたのだ。この確かな感覚を持っていたからこそ、後世に新しい音楽の流れの基盤を遺し、今日でももちろん「違和感」を持ち演奏され、愛される作品を創り上げることが出来たのだ。

筆者は序章で、留学時代に観た視覚的要素、特にオペラのように立ちを加えたリーダーアーベントに対し、聴き手の立場から物足りなさを感じたと述べた。実は歌曲に対し、マーラーもこの点に関係する考えをB=レヒナーに語っている。

[...] 歌曲の場合には少し事情がちがう。というのは、そこでは言葉が直接言い表すよりもはるかに多くのことを音楽で表現できる、つまり、人はふたたび自分自身の詩人となることができるからなんだ。たとえば《この世の生》や《魚への説教》、あるいは《天上の生》のことを考えてみたまえ！そもそもテキストは、取り出されるべき深い内容や発掘されるべき宝を暗示するものでしかない

⁸⁰ ヨハン・ペーター・エッカーマン(Johann Peter Eckermann) 1792-1854年。エッカーマンはゲーテが信頼を置いていた秘書である。また友人であり、気心の知れた仲であったと言われている。

⁸¹ ジルバーマン、アルフォンス『グスタフ・マーラー辞典』(Alphons Silbermann. MAHLER LEXIKON) 山我哲雄訳、柴田南雄監修、東京：岩波書店、1993年、583頁。

⁸² 下野博 発行『マーラー辞典』東京：立風書房、1989年、9頁。

のだ。⁸³

このマーラーの言葉には、演奏者が歌曲を歌う上で聴き手のために心がけるべき点が、はっきりと述べられている。筆者が序章で強調した、聴き手が想像する「柔軟性」、そして「各々聴き手が自身専用の音楽舞台を創り出す」という事は、上記のマーラーの言葉を借りると、歌曲におけるの言葉と音楽の繋がり、聴き手が「ふたたび自分自身の詩人となることができる」可能性を与えられる。それ創り出すことができるのは、演奏者なのだ。筆者が立ち付きのリーダーアーベントを観てマイナスイメージを持ってしまったことは、余分な視覚的情報を演奏者から与えられることで、「取り出されるべき深い内容や発掘されるべき宝を暗示するもの」であるはずの音楽が、具体的に「見える」物語として提供されてしまったからだという事が明確になった。これでは聴き手が「ふたたび自分自身の詩人となる」ことは無い。不可能である。

序章でも述べたが、海外の歌曲作品を日本で演奏する際の演奏者側が常に考えるべき課題について検討してみる。母国語ではない歌曲作品を音楽的な旋律だけではなく、詩の内容も楽しんでいただけるように、今日では工夫の一つとして立ちを付け、時には台詞をも追加しながらリーダーアーベントを試みる演奏者もいる。しかし、これでは、本来の歌曲の魅力の概念が、部分的に崩壊してしまうと筆者は考えている。歌曲の物語の魅力、そして詩が持つテーマを演奏者が媒体となり、「暗示させる」要素として留めた状態で聴き手に音楽を提供することが、歌曲の醍醐味でもあり、本来求められるべき形なのだ。確かに、母国語ではない作品を聴き手にこのように提供するという事に厳しさはあるが、歌曲の概念を崩さずに工夫を凝らすことはできる。例えば、リーダーアーベントの前にプロローグとして、もしくは曲間に、歌曲の詩の朗読や、簡単な解説を組み込むことはとても有効的であり、歌曲を「歌曲」として聴き手に提供することを可能とする。今回の全3章に渡るマーラーの《子どもの魔法の角笛》歌曲集の研究を踏まえ、リーダーアーベントにおける演奏工夫の一つとしてこの手法を提示したい。

また、B=レヒナーは、マーラーとの回想録で、このような彼の言葉を残している。

マーラーと私は、ウンターアッハまでサイクリングした。その途上、ブルガウのカフェで一時間ほど休んだ。マーラーは、指揮と演奏解釈について話した。「すべてを素朴に、あるがままに表現し、もともと音楽にないものを付け加えたり、持ち込んだりしないようになるまでには、どれだけ長い時間が、どれだけ経験の蓄積、円熟が必要なことか。多すぎることはかえって不足、という事になりかねないのだ。僕も若い指揮者だったころ

⁸³ バウアー=レヒナー、ナターリエ著、『グスタフ・マーラーの思い出』(Herbert Killian. *Gustav Mahler: In den Erinnerung von Natalie Bauer-Lechner*) キリアーン、ヘルベルト編、高野茂訳、東京：音楽之友社、1988年、42頁。

は、偉大な作品の演奏でわざとらしく、気負いすぎている。作品そのものを理解し、その精神を踏まえた上ではあったけれども、あまりに僕自身のものを付け加えすぎている。ずっと後になってはじめて、本当の真実性、簡潔さ、素朴さというものがわかり、恣意的な手の一切加わらないところに真の芸術があることを知った」⁸⁴

おそらくリーダーイベントにおいての様々な試みは、今日世界各地行われている傾向にあることは事実である。西洋の芸術歌曲を日本で演奏する際は、やはり言語的側面の土壌ができていないことで、聴き手が歌曲に興味を持ち難い状況であるため、演奏者が何か工夫を凝らしたいと思うことは自然のことであろう。より歌曲の魅力を伝えたいという思いからである。しかし、現時点ではその行為はマイナスに働いてしまっている。音楽はどんな時代でも変化し続け、現代的な方向に突き進んできたと思えば、何かを機に原点回帰の流れが起こることもある。この変容し続ける流れは今日にも存在し、演奏者も聴き手も、今はマーラーの唱える真実と素朴さに辿り着くまでの過渡期なのかもしれない。

マーラーの言葉を借りながら、歌曲演奏において演奏者が聴き手に与える言葉を伴う音楽とは、「取り出されるべき深い内容や発掘されるべき宝を暗示するもの」でなければならぬと前述した。では、演奏者が歌曲作品の理想的媒体として聴き手の前に立つには、どのようなことに意識を置かなければならないのだろうか。前述したように「本当の真実性、簡潔さ、素朴さ」をいつも追求していくこと、この点も演奏者として留意すべき重要な点の一つである。また、マーラーがふと音楽談義をB=レヒナーとしていた時、彼女に語った言葉の中に歌曲演奏者として重要視すべき観点が隠れていた。

[...] 《魚への説教》は、—— [...] 少しばかり甘酸っぱいユーモアで満たされている。聖アントーニウスは魚たちに説教を垂れるが、彼の言葉は、すっかり酩酊し(クラリネットによって)よろめくように響く魚たちの言葉へと即座に変容してしまう。魚たちはみな泳いで寄ってくる。それは、ウナギ、鯉、とがった口をした川マスなど、多彩に輝く群れだ。それらが、水中で堅く硬直した頸をすり寄せ、愚鈍な顔でアントーニウスを見上げる様子を、僕は作曲中に実際に見たような気がして、大きな声を出し笑ってしまったものだ。そうした情景を本当に直接見るように思い浮かべるのであれば、けっしてうまくいかないと思う。すべての芸術では、何よりもはっきり見る⁸⁵ことが大切なんだからね。

⁸⁴ バウアー=レヒナー、ナターリエ著、『グスタフ・マーラーの思い出』キリアーン、ヘルベルト編、高野茂訳、東京：音楽之友社、1988年、112頁。

⁸⁵ 「はっきり見る」の横にアンシャウエンとルビがふつてある。アンシャウエンはドイツ語表記で *anschauen*。筆者は、むしろ「じっくり見る」という意が最も適していると考ええる。

説教がおわったときに、この群れがあらゆる方向に泳ぎ去っていくさま、
『説教は気に入ったが、
彼らはみな元のまま』——
そしてこの聖人がすばらしく説教を唱えたにもかかわらず、ほんの少しも
賢くなっていないさまはどうだ！——でも、そこにひそむ人間に対する
皮肉を理解するのは、ごく僅かな人だろうね。⁸⁶

「そうした情景を本当に直接見るように思い浮かべるのでなければ、けっしてうまくいかない」というマーラーの作曲に際する考えだが、これは演奏者の立場であっても必要な意識である。聴き手に「取り出されるべき深い内容や発掘されるべき宝を暗示するもの」を与え、彼らが「ふたたび自分自身の詩人となる」ことができるように、演奏者は言葉が伴う音楽を発信させる媒体として、詩の内容、物語性の「情景を本当に直接見るように思い浮かべる」ことが必要なのだ。それが実践された時に、マーラーの「そこにひそむ人間に対する皮肉を理解するのは、ごく僅かな人だろう」という、これもまた皮肉交じりの思いを覆すことができる。ここに至ることが、マーラーの歌曲を演奏する際の目指すべき到達点であろう。

マーラーの《子どもの魔法の角笛》歌曲集のピアノ伴奏版とオーケストラ伴奏版の比較分析を行い、「言葉と音楽」の芸術を発信してくための《角笛》歌曲集、ピアノ伴奏版の演奏法の一提案を目指し、研究を進めてきた。ピアノ伴奏版でこのマーラーの作品を演奏する際、やはりオーケストラの楽器編成で行ってきた表現、楽器の機能的に可能だった手法が、ピアノと歌だけでは表現法に限界が出てきてしまう。そのため、マーラーは各版での表記や指示記号、またアゴーギグに変化を与え、ピアノと歌だけの小さなアンサンブルでも演奏表現しうる形に改変を行っているのだ。同じ曲であっても、マーラーは版によって一曲一曲違うものとして捉えていると感じられる。演奏者はその点を見失わずにピアノ伴奏版と向き合わなければならない。そして、何よりも、言葉だけでは表現し切れない「言葉」を、様々な手法を用いて異化効果を音楽の流れの中に散りばめたのだ。演奏者は、その直接文字になっていない「言葉」をマーラーの歌曲から読み取り、聴き手に「暗示」を与えなければならない。

優れた歌唱法について、マーラーは少々過激な言葉を遺している。

聡明な歌手は、音を言葉から形成して声に出すことで、音に内容と魂をあたえ、それを皆に伝えるものだ。聡明さのない歌手は、歌詞などただ外面的、偶然的に音と結びついているだけで、何の重みも意味も

⁸⁶ バウアー＝レヒナー、ナターリエ著、『グスタフ・マーラーの思い出』(Herbert Killian. *Gustav Mahler: In den Erinnerung von Natalie Bauer-Lechner*) キリアーン、ヘルベルト編、高野茂訳、東京：音楽之友社、1988年、43頁。

ないものだとして旋律の下位に位置づけ、言葉をめりはりもなく、ただ響きとして発声するだけで、歌詞のことを考えもしないし、それに関心も理解も示さない。だから聴き手にも、言葉と音楽の流れとの外的、内的関わりが理解できず、それに何の興味も湧かない。そんな人間は、りっぱなヴァイオリン弾きにはなれても、一人前の歌手や俳優には絶対になれない。⁸⁷

言葉と音楽のみで可能な限り最大限に表現し得る歌曲を、マーラーはこの世に生み出したのだ。マーラーが意図した、言葉と音楽の流れの中の表と裏を探し出し、理解できた先に、彼が求める「聡明な歌手」そしてピアニストとのアンサンブルが成立する。一演奏者として、マーラーの求める歌い手像を常に追求し続けていきたい。

⁸⁷ バウアー＝レヒナー、ナターリエ著、『グスタフ・マーラーの思い出』(Herbert Killian. *Gustav Mahler: In den Erinnerung von Natalie Bauer-Lechner*) キリアーン、ヘルベルト編、高野茂訳、東京：音楽之友社、1988年、439頁。

参考文献

和書

①辞典類

下中邦彦編集兼発行人、『音楽大辞典 第5巻』、東京：平凡社 1983年。

柴田南雄/遠山一行総監修、『ニューグローヴ世界音楽大辞典 第17巻』、東京：株式会社講談社、1994年。

下野 博発行、『マーラー辞典』、東京：株式会社 立風書房、1989年。

ジルバーマン、アルフォンス『グスタフ・マーラー辞典』(Silbermann, Alphons. *MAHLER LEXIKON*.) 山我哲雄訳、柴田南雄監修、東京：岩波書店、1993。

長木誠司、『グスタフ・マーラー全作品解説辞典』東京：株式会社 立風書房、1994年。

根岸一美/渡辺 裕監修、『ブルックナー/マーラー辞典 Das Bruckner – Mahler – Lexikon』、東京：東京書籍株式会社、1993年。

②研究書類

アドルノ、Th.W.『マーラー』竹内豊治、橋本一範訳、東京：法政大学出版局、1978年。(りぶらりあ選書)

アドルノ・W、テオドール、『《叢書・ユニベルシタス 628》マーラー 音楽観相学』財団法人 法政大学出版局、瀧村あや子訳、1999年。

アンリ=ルイ・ド・ラ・グランジュ、『グスタフ・マーラー 失われた無限を求めて』東京：株式会社草思社、船山隆/井上さつき訳、1993年。

ヴェスリング・W、ベルント『マーラー 新しい時代の予言者』国際文化出版社、喜多尾道冬/林捷/稲垣孝博訳、1989年。

海老沢敏訳、『ソルフェージュ選書4 マーラー』東京：株式会社白水社、1985年。

金子建志『こだわり派のための名曲徹底分析 マーラーの交響曲』東京：株式会社音楽之友社、1994年。

金子建志『こだわり派のための名曲徹底分析 マーラーの交響曲・2』東京：音楽之友社、2001年。

喜多尾道冬『マーラー さすらう若者の時代』東京：音楽之友社、1991年。

キューン、ヘルムート／クヴァンダー、ゲオルク編著『グスタフ・マーラー その人と芸術、そして時代——』岩下真好、村井翔ほか訳、東京：泰流社、1989年。

金聖響、玉木正之著『マーラーの交響曲』東京：株式会社講談社、2011年。(講談社現代新書 2132)

クルシュネク、E/H.F. レートリヒ『グスタフ・マーラー 生涯と作品』、株式会社みすず書房、和田旦訳、1981年。

ケネディー、マイケル『グスタフ・マーラー』中河原理訳、東京：芸術現代社、1978年。

酒田健一、『マーラー ——未来の同時代者——』東京：株式会社白水社、1998年。

柴田南雄、『グスタフ・マーラー』 株式会社岩波書店、1995年。

柴田南雄『グスタフ・マーラー』東京：岩波書店、1984年。

田代權『グスタフ・マーラー 開かれた耳、閉ざされた地平』東京：春秋社、2009年。

中川右介、『指揮者マーラー』、東京：株式会社河出書房新社、2012年。

西口徹編集、『KAWADE 夢ムック、文藝別冊 マーラー 没後100年記念総特集』東京：株式会社河出書房新社、2011年。

バフォード、P『マーラー／交響曲・歌曲』砂田力訳、東京：東芝イーエムアイ音楽出版株式会社、1987年。

船山隆『マーラー』東京：新潮社、1987年。(カラー版作曲者の生涯)

フランクリン、ピーター『マーラーの生涯』 青土社、宮本貞雄訳、1999年。

前島良雄『20世紀の芸術と文学 マーラー 輝かしい日々と断ち切られた未来』東京：株式会社アルファベータ、2011年。

前島良雄、前島真理『マーラー 交響曲のすべて』東京：藤原書店、2005年。

村田武雄『マーラー 人と芸術』東京：株式会社音楽之友社、1960年。

村井翔『マーラー』東京：音楽之友社、2004年。(作曲家◎人と作品)

リー、A・ヘンリー、『異邦人マーラー』渡辺裕訳、東京：音楽之友社、1987年。

渡辺裕、『ちくまライブラリー48 文化史のなかのマーラー』東京：株式会社筑摩書房、1990年。

渡辺裕監修『サントリー音楽文化展'89 「マーラー」カタログ』東京：サントリー株式会社◎、

キーワード辞典編集部『マーラー』東京：洋泉社、1993年。(作曲家●再発見シリーズ)

『音楽の手帖 マーラー』東京：青土社、1980年。

③G. マーラーについての回想録、書簡類

石井宏訳『マーラー ——愛と苦悩の回想』東京：音楽之友社、1971年。

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

B=レヒナー、N著、H・キリアーン編集『グスタフ・マーラーの思いで』東京：高野茂訳、株式会社音楽之友社、1988年。

ブラウコップフ、ヘルタ『マーラー書簡集』 財団法人 法政大学出版局、須永恒雄訳、2008年。

④アルマ・マーラーについての書籍類

岡田節人『アルマ・マーラーに恋した生物学者』株式会社哲学書房、2000年。

ヴェスリング・W、ヴェルント『アルマ・マーラー 華麗な生涯』、株式会社音楽之友社、石田一志/松尾直美訳、1989年。

ジルー、フランソワーズ『アルマ・マーラー ウィーン式恋愛術』河出書房新社、山口昌子訳、1989年。

マーラー・ウェルフェル、アルマ『わが愛の遍歴』株式会社筑摩書房、越敏、宮下啓三訳、1963年。

⑤対訳類

須永恆雄編訳、『マーラー全歌詞対訳集』東京：株式会社国書刊行会、2014年。

檜山哲彦、生野幸吉、『ドイツ名詩選』、東京：岩波書店、1993年。

檜山哲彦訳、2009年10月23日、藝大フィルハーモニー第35回定期演奏会、『子どもの不思議な角笛』対訳冊子、東京藝術大学奏楽堂、2009。

⑥その他

ゲオルギアーデス、T. G.『音楽と言語』木村敏訳、東京：講談社、1994。

洋書

①書籍、研究書類

Beiträge von Amalie Abert, Anna Abraham, Gerald Dahlhaus, Carl usw. *ART NOUVEAU JUGENDSTIL und MUSIK*, Herausgegeben aus Anlass des 80. Geburtstages von Willi Schuh von Jürg Stenzl. Zürich: Atlantis Musikbuch- Verlag, 1980.

Dr. Bücken, Ernst. *FÜHRER UND PROBLEME DER NEUEN MUSIK*. Köln: Verlag P. J. Tonger, 1924.

Hilmar-voit, Renate. *Im Wunderhorn-Ton, Gustav Mahlers sprachliches Kompositionsmaterial bis 1900*. Tutzing: Verlag bei Hans Schneider, 1988.