

論文 | Articles

マーラーの交響曲におけるファンファーレ音形の意味

Fanfaring Mahler's Melodies : Considering Mahler's Symphonies

佐野 旭司

SANO Akitsugu

尚美学園大学

芸術情報学部

Shobi University

2023年12月

Dec.2023

マーラーの交響曲におけるファンファーレ音形の意味  
Fanfaring Mahler's Melodies: Considering Mahler's Symphonies

佐野 旭司  
SANO Akitsugu

[抄録]

マーラーの交響曲には、ファンファーレを想起させる動機が随所に現れるという特徴がある。これについては先行研究でも度々指摘されてきたが、それは伝記的側面や意味論的な考察が中心であった。それに対し本稿では、音楽様式の観点からこの動機がどのような意味を持っているかを考察する。

マーラーの交響曲におけるファンファーレの動機は多くの場合、曲中の他の動機と関連性を持っておらず、またそれ自身が動機労作されることも滅多にない。そしてそれによって、楽章内が並列的な構造となっている。つまりファンファーレの動機を用いることで、主題を動機労作させることで曲に統一性を与えるという、伝統的な構成とは異なるあり方が生じるのである。

では何故ファンファーレ動機にそのような効果を持たせたのか。こうした動機は、唐突な挿入により際立っていることから、作曲家自身のアイデンティティを示すための動機としての意味があったと考えられる。

[Abstract]

In Mahler's symphonies, fanfare-like motives are frequently used. In this paper the significance of these motives is studied from the viewpoint of musical style.

Many of Mahler's fanfare-like motives have no relationships with other motives in a single movement and are seldom transformed or developed. As a consequence, fanfare-like motives shift the musical style away from the traditional models which give coherences in the development of themes and motives.

What does it mean to use fanfare-like motives in Mahler's symphonies? Many of these motives are emphasized by their abrupt entries, therefore it can be thought that they represent the identity of the composer.

キーワード

グスタフ・マーラー、交響曲、ファンファーレ、様式分析  
Gustav Mahler, Symphony, Fanfare, Style Analysis

## はじめに

本稿ではマーラーの交響曲における、ファンファーレを想起させる動機について、交響曲の様式に着目して、理論的な側面から考察したい。

マーラーの交響曲では、ファンファーレを想起させる旋律が随所に現れるという特徴が見られるが、特にソナタ形式やロンド形式など伝統的な形式の枠組みの中でそのような要素を用いていることが多い。そして交響曲においてファンファーレ動機を多用するということは、他の作曲家、特にマーラー以前の作曲家にはあまり見られない特徴と言えるだろう(有名な作品ではハイドンの交響曲第100番くらいだろうか)。

先行研究においても、マーラーの交響曲におけるファンファーレの要素について言及されてきた。それは、ファンファーレ動機がもつ標題性についての意味論的考察や、それがマーラーの子供時代の経験の影響であるという伝記的な面からの考察が中心となっている。

意味論的な研究についていくつか例を挙げると、まず第1番第1楽章序奏のファンファーレ動機について、フローロス<sup>1</sup>は自然のまどろみからの目覚めであると解釈したり<sup>1</sup>、また第3番第3楽章のポストホルンの主題についてデチャイはレーナウの詩の世界を表していると指摘したりしている<sup>2</sup>。またピーター・ブラウンは第4番第1楽章のファンファーレ動機を、第2楽章の死の踊りの雰囲気を表していると指摘しており<sup>3</sup>、さらにド・ラ・グランジュは、第5番第1楽章の冒頭のファンファーレの主題について「オーストリアの軍隊による信号ラップと太鼓は緊急警報の合図」と述べている<sup>4</sup>。また同じく第5番第1楽章の冒頭主題については、ウィリアム・パーカー・メルヴィンのように、マーラー自身がスコアに書いた注釈から、軍隊のファンファーレという標題的意味を持っていると論じている研究者もいる<sup>5</sup>。

また、伝記的な面からの考察に関しては、ド・ラ・グランジュ<sup>6</sup>やウィリアム・パーカー・メルヴィン<sup>7</sup>、そして柴田南雄<sup>8</sup>などが、マーラーが幼いときに過ごしたボヘミアのイグラウという街で兵舎から聞こえたラップの音の影響であると解釈している。

以上のように、従来の研究では意味論的、伝記的な側面からの研究は多いが、その一方でファンファーレ動機の形式論的意味についての研究はほとんど行われていない。

本稿では、このファンファーレの要素についての形式論的な位置づけ、すなわち、ファンファーレのモチーフがマーラーの交響曲の音楽形式の中でどのような意味を持っているか、という視点から考察を進めたい。

本論では、まず1.でマーラーの交響曲のファンファーレの要素について3つパターンに分類した上で分析を行い、2.では、マーラーの交響曲の様式の変遷とファンファーレの扱い方との関係について考察する。そして3.では先行研究やマーラーの言説に関する考察を交えてマーラーの交響曲におけるファンファーレの意味について検討する。

そしてここで扱う「ファンファーレ」の動機については、多くの場合金管楽器で奏され、3連符のリズムによる分散和音の音形が中心となっている旋律に限定する。

## 1. マラーの交響曲におけるファンファーレのパターン

マラーの交響曲におけるファンファーレのパターンは大きく次の3種類に分けられる。すなわち①性格の異なる動機とともに用いられる例、②それ自身主題として用いられる例、③既出の主題がファンファーレ風に動機労作される例である。ここでは、それぞれの種類別に、ファンファーレの動機のあり方について見ていきたい。

### 1-1. 性格の異なる動機とともに用いられる例

上記のうち①の例は、さらに3つのパターンに分類できる。すなわち(a)「並列的に用いられる」場合と(b)「唐突な挿入句として用いられる」場合、そして(c)「主旋律ではなく対声部として用いられる」場合である。

この中でまず(a)「並列的に用いられる」場合は、相互に関連性のない動機が多く並置される過程で、多くの動機の1つとしてファンファーレが用いられるものである。この例としてはまず交響曲第1番第1楽章の序奏部分が挙げられよう。この序奏部分では、【譜例1】に挙げた動機が現れる。すなわち4度下降する動機、ファンファーレの動機、コラール風の動機、そして半音階的に動く動機である。

#### 【譜例1】第1番第1楽章の序奏部分の動

4度下行の動機



ファンファーレ風の動機



コラール風の動機



半音階の動機



これらの動機は、楽章内で動機労作がなされることがなく、さらに楽章内の他の動機との間に関連性がほとんど見られない(ただしこの中で4度下行の動機は、他の楽章では形を変えて現れる)。つまり相互に関連性のない動機が隣接されて置かれているため、この序奏は並列的な構成と言えるだろう。そしてこの楽章の序奏に現れるファンファーレの動機は、序奏部分を並列的な形にする多くの動機の中の1つである。したがって、この楽章の序奏の中ではファンファーレの動機は、その他の動機との間に動機的関連性が見られない。さらに動機的関連性がないだけでなく、このファンファーレが現れるときには常に、ゆっくりなテンポの中で「ピウ・モッソ(一層速く)」という指示がある。つまり唐突に曲想が変化することによって、このファンファーレを強調する意図があったと考えられよう。

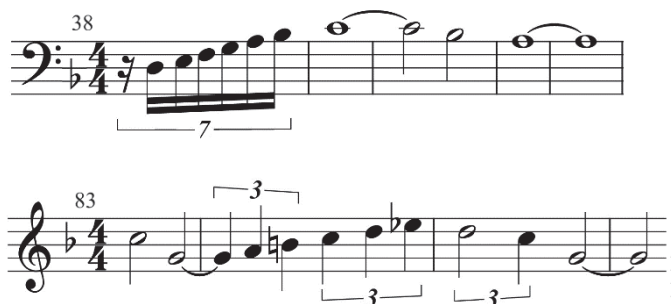
これと同様の例は第3番第1楽章にも見られる。この楽章ではファンファーレが非常に頻繁に現れるが、そのうちのほとんどは【譜例2】の音形である。

【譜例 2】 交響曲第 3 番第 1 楽章のファンファーレの動機



このファンファーレ動機は楽章内で 14 回も現れる。楽章内でこのファンファーレが現れる箇所は、提示部の中の第 1 主題から第 2 主題への推移部および展開部の第 1 部分、そして再現部である。中でも推移部は【譜例 2-1】のファンファーレの動機のほかに、【譜例 2-2】に示す動機や【譜例 2-3】の下段に示す第 1 主題の後半部分を発展させた旋律によって構成されている。

【譜例 2-2】 第 3 番第 1 楽章の推移部に現れるその他の動機



【譜例 2-3】 第 3 番第 1 楽章の第 1 主題後半部分(上段)と推移部におけるその発展(下段)



そして【譜例 2-1】、【譜例 2-2】および【譜例 2-3】の下段を見比べると分かるように、この第 3 番第 1 楽章の推移部では、異なった多くの動機が現れながらもそれらの諸動機は相互に動機的関連性を持たない。したがってこの部分は並列的な構造と言えるだろう。つまり【譜例 2-1】に占めるファンファーレが現れる前後も、このファンファーレとは全く動機的関連性のない動機が現れるのである。そのためこの【譜例 2-1】に挙げた第 3 番第 1 楽章のファンファーレは、【譜例 1】に挙げた第 1 番第 1 楽章のファンファーレの動機と同様に、この楽章における並列的な構造をなす要素の 1 つと言える。

また、以上のように第 1 番第 1 楽章と第 3 番第 1 楽章で示した例は、同じく第 2 番終楽章の序奏にも見ることができよう。

次に①(b)「唐突な挿入句として用いられる」場合はどうであるか。これは、特定の動機が進展している中で、ファンファーレが前後の脈絡なしに突如挿入されることにより、動機労作による連続性や統一性が完全に妨げられる場合である。

この例はまず、第1番終楽章の再現部に見ることができる。この楽章の再現部では、【譜例 3-1】に示す第1主題が再現されたのち、その動機が進展していく。そして最中で、【譜例 3-2】に示すように前後の脈絡なしにファンファーレが現れて、第1主題の発展が遮られる。

【譜例 3-1】 第1番終楽章の第1主題



【譜例 3-2】 第1主題の発展とファンファーレの挿入

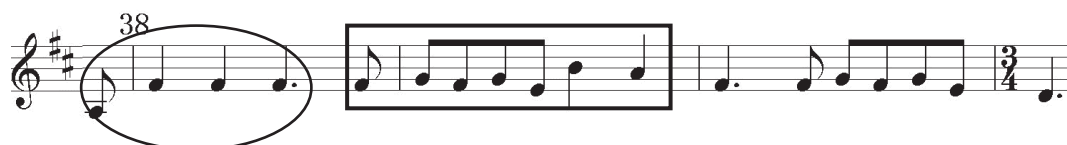
Musical score for Example 3-2, showing the development of the first theme and the insertion of a fanfare. The score is in two staves. The key signature is three flats and the time signature is common time. The score starts at measure 591. The first staff is labeled 'ファンファーレの音形' (Fanfare shape) and the second staff is labeled '第1主題の発展' (Development of the first theme). A circled section highlights a specific melodic phrase in the second staff.

【譜例 3-2】から分かるように、この第1主題とファンファーレの動機の間には動機的関連性が全く見られない。したがってここでのファンファーレは動機労作による曲の連続性や統一性を妨げる結果となっているのである。そして第1番第1楽章の序奏と同様に、このファンファーレの部分では突然テンポが速くなる。そのことから、このファンファーレの動機を挿入することで、唐突な曲想の変化を作り出そうとする意図が窺えよう。

似たような例は第4番第1楽章の展開部にも見ることができる。この交響曲では第1～第3番に比べるとファンファーレ動機が現れる頻度は少ない。しかし、以前の交響曲と同様にファンファーレによって動機労作による連続性や統一性が遮断される部分がある。

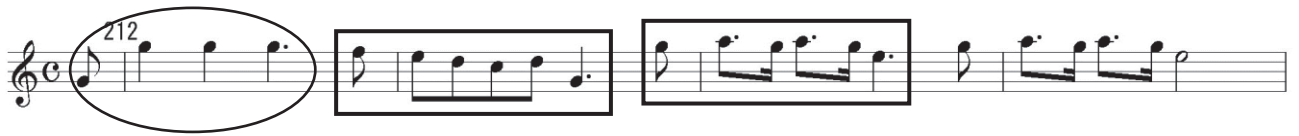
第4番の第1楽章では展開部の終盤でファンファーレの動機が現れる。この楽章の展開部では提示部に登場した主題が徹底して発展させられている。中でも【譜例 4-1】に示す第2主題は、【譜例 4-2】のような形で発展する。

【譜例 4-1】 第4番第1楽章の第2主題





【譜例 4-2】 展開部における第 2 主題の発展



そしてこの第 2 主題は展開部の終盤で、後半部分(上記の譜例の、四角で囲んだ部分)が発展していく。しかしその際に突如ファンファーレの音形が現れることによって、その発展が遮られる。それが【譜例 4-3】に示す部分である。

【譜例 4-3】 第 2 主題の発展とそれを遮るファンファーレの音形

第2主題の発展

ファンファーレの音形

つまり一見動機労作が徹底されているように見えても、このようにファンファーレによって動機労作による連続性が遮断されているのである。マーラーの友人でヴァイオリン奏者のナターリエ・バウアー＝レヒナーの回想録(1900年8月1日)には以下のような記述が見られる<sup>9)</sup>。

彼 [マーラー] はまた、ここで(第 2 番終楽章の「召集の大声」に対応した)「召集の小声」とでも言うべきものが現れるということもわたしに教えてくれた。「最初に整然と出発した部隊の混乱と無秩序がひどくなったとき、指揮官の一撃音と力強い叫びが、兵士たちを再びその旗のもとに集め、元通りに整列させるのだ」。

バウアー＝レヒナーの証言に従えば、マーラーは第 4 番第 1 楽章のファンファーレ動機について「無秩序の状態の兵士たちを、指揮官の力強い叫びにより整列させる」と述べている。このことから、このファンファーレ動機を突発的に奏することによって、強調させ

る意図があったことが窺えよう。

このようにファンファーレの動機が唐突な挿入句として用いられる例は、他にも第1番終楽章の展開部や第3番第3楽章の推移部などにも見られる。

このように、ファンファーレの動機を挿入することで主題や動機の発展による連続性を妨げることは、音楽の性格を突然変化させることになるだろう。そしてそれは、音楽の時間の流れ(この場合は物理的な時間よりもむしろ、聴き手に与える心理的な時間の流れ)に変化をつけることになるのである。特に第4番のファンファーレの動機については、上述のバウアー＝レヒナーの証言に従えば、マーラー自身「召集の声」と述べている。このことから、マーラーは時間の流れの変化を意図的に行っていたと考えられよう。つまり第1番から第4番までの交響曲において、マーラーはファンファーレの動機を用いることで、従来にはない形での緊張を音楽に導入したのであろう。

そして①(c)「主旋律ではなく対声部として用いられる」例は、まず第2番終楽章の展開部に見ることができる。この楽章の展開部は、大きく3つの部分に分けることができる。第1部分では序奏の動機が、第2部分では第1主題が、そして第3部分では【譜例5-1】に示す第2主題がそれぞれ発展させられる。このうち第3部分では【譜例5-2】に示すように、第2主題の後半部分の音形(線で囲んだ部分)が変形して発展させられる傍ら、その対声部としてファンファーレが現れる。

【譜例 5-1】 第2番終楽章の第2主題



【譜例 5-2】 第2番終楽章の展開部

ファンファーレの旋律(対声部)

第2主題の発展

このファンファーレは第2主題との間に動機的関連性がなく、またこの楽章の他の旋律との間にも動機的関連性は見られない。そのため、異質な動機が併存すると言う印象を与える。その点においてはこれまでに例示したファンファーレと同じである。しかし①(a)「並列的に用いられる」場合のように主旋律として他の主題と隣接して現れたり、また①(b)「唐突な挿入句として用いられる」場合のように主題が発展させられている途中で挿入されたりするものではない。そのため、動機労作による連続性の流れを遮断するものとはいえないだろう。



## 1-2. それ自身主題として用いられる例

では次に②「それ自身主題として用いられる」例はどうであるか。マーラーの交響曲では、ファンファーレのような旋律が主題として用いられる例は、第3番第3楽章と第5番第1楽章に見られる。

第3番第3楽章は、A、B、Cの3つの主題からなるロンド形式だが、そのうちのC部分は【譜例6】に示したポストホルンの主題が中心となっている。旋律的特徴としては、この譜例からもわかるように、この主題は基本的に分散和音を中心に構成されており、その中で順次進行による旋律的な部分も混ざっている。この主題自身はC部分や楽章内の他の部分で動機労作されることはなく、推移部や他の主題との間に動機的関連性もない。つまり、その点においてはタイプ①で例示してきたファンファーレと同じである。

### 【譜例6】



一方第5番第1楽章はA、B、A、B、Aという、2つの主題が交互に現れる形となっており、その中でA部分は【譜例7-1】に示したトランペットの主題が中心となっている。この主題は楽章内で8回現れるが、そのうち最初に現れた後には【譜例7-2】の旋律が、7回目に現れた後には【譜例7-3】の旋律がそれぞれ現れる。この2つの旋律には、冒頭主題【譜例7-1】の中の順次下行の要素(太線で囲んだ部分)が見られる。つまりこれらは、いずれも冒頭主題の後半部分から派生した旋律と言えよう。このことから第5番第1楽章の冒頭主題は、ファンファーレの動機としては他のファンファーレに比べて動機労作がなされていると言える。しかし上記の箇所以外では、この主題の前後にはこの主題と関連性のない旋律が置かれている。そのためファンファーレ以外の主題と比べると、徹底して発展させられているとは言い難い。

### 【譜例7-1】 第5番第1楽章の冒頭主題



【譜例 7-2】冒頭主題の発展(複付点リズムによる順次下行の要素)



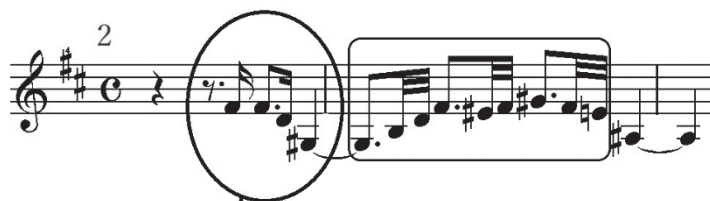
【譜例 7-3】同上(冒頭主題における順次下行の部分の発展)



### 1-3：既出の主題がファンファーレ風に動機労作される例

冒頭に示した3つの種類のうち、③に当てはまるのは第7番第1楽章のみである。【譜例 8-1】はこの楽章の冒頭の旋律(序奏の動機)である。この序奏の動機は、跳躍下行の音形で始まり、その後、付点8分音符と32分音符の組み合わせのリズムによる旋律が続く。この旋律は楽章内で多様な形で動機労作されるが、その中では【譜例 8-2】に示すように、動機労作の結果ファンファーレのような形になっているものもある。

【譜例8-1】



【譜例8-2】

反行形



提示部の第70小節には跳躍上行の音形が見られるが、これは序奏動機の冒頭部分の反行形と考えられよう(円で囲んだ部分)。そしてその後ファンファーレの要素、すなわち3連符による上行音形が続くのである。また展開部の中の第299小節以降では、付点8分音符と32分音符によるリズムの後に3連符の分散和音が続いている。この中で前者は明

らかに序奏動機のリズムであり、また3連符の上行形の分散和音は、序奏動機の冒頭の自由な反行形と言えるだろう。

このように、交響曲第7番第1楽章に見られるファンファーレの動機は、マーラーの従来の交響曲に現れるものとは明らかに異なる。つまり唐突な挿入として現れたり、互いに関連性のない動機と隣接して現れたりするのではなく、序奏動機を変形させたものとなっている。つまり以前のファンファーレとは形式構造における意味が全く異なっており、動機労作による連続性を妨げるものではなく、ファンファーレ自身が既出の動機の変形となっているのである。

以上の分析からもわかるように、マーラーの交響曲におけるファンファーレ動機は、第4番までにおいては、多くの場合その前後の旋律と動機的関連性を持たず、動機労作による統一性や連続性を妨げているのである。つまり曲の中に逸脱を生じさせる場合が多いと言えよう。そして動機労作の枠組みの中で行われていると言えるのは、①(c)「主旋律ではなく対声部として用いられる」場合と③「既出の主題がファンファーレ風に動機労作される」場合だけである。さらに①(b)「唐突な挿入句として用いられる」場合は、動機的関連性がないだけでなく、ファンファーレ動機の部分だけ唐突に曲想を変化させることによって、この動機を強調させるという意図があったことがわかる。そしてそのことも曲の中に逸脱を起こす要因と言えるだろう。

## 2. マーラーの交響曲の様式変遷と、ファンファーレとの関係

### 2-1. マーラーの交響曲の様式の変遷

マーラーの交響曲では、初期の交響曲、特に第1番から第4番までは相互に関連性のない動機を隣接させる並列的な作法が目立つ。交響曲第1番の第1、第4楽章、第2番の第5楽章、第3番の第1楽章、第4番の第1楽章などがそれに当てはまる。またソナタ形式の楽章の場合、第1番の第1楽章や第2番の第1楽章では、展開部で新出動機が現れ、そちらの方が提示部の素材よりも目立っている。さらには第2番の第5楽章や第5番の第2楽章のように、再現部になって新しい動機が現れる例も見られる。

それに対し中期以降、特に第6番以降では主題とその発展を中心とした有機的統一性を重視する構成となっている。特に第7番の第1楽章では序奏動機の発展により第1主題が構成され、さらにそれ以降の部分でも主題の発展が徹底されている。また同じ曲の終楽章はAとBの2つの主題からなるが、その中でAの主題が特に発展させられる。さらに第8番や第9番では第1楽章冒頭の第1主題が第1楽章のみならずそれぞれの交響曲の全楽章の主要主題と密接な関連を持っている。つまり交響曲全体が第1楽章冒頭の素材によって構成されているのである。ウェーベルンは、マーラーの交響曲第8番が作られる前年の1905年2月3日の日記の中で、マーラーが次のように述べたと記している。「自然は我々にとってこの領域のモデルである。自然において、宇宙全体が原始的な細胞から植物、動物、そして人間を経て神、すなわち最高位の存在へと発展していくのと同じように、音楽においても、大きな構造は、後に現れる全ての素材の胚芽を含む単一の動機

から発展させられるべきである」<sup>10</sup>。つまりウェーベルンの記述に従えば、マーラーはこの当時、単一主題とその発展によって曲を構成するという音楽観を持っており、交響曲第8番と第9番で、そのような様式に至ったと言えるだろう。

このようにマーラーの交響曲では、初期から晩年に行くにしたがって、動機労作を徹底させていくという方向性を見ることができる。そしてそのことが、彼の交響曲におけるファンファーレの動機の扱い方にも変化をもたらしているのである。

## 2-2. マーラーの交響曲におけるファンファーレの扱い方の変遷

マーラーの交響曲においては、以下の表に示すように、特に第1番から第3番ではファンファーレが用いられる頻度が高い。それに対し第6番以降では、用いられる頻度が低くなる。特に第6番や第8番ではファンファーレと呼べるような旋律は全く現れない。また《大地の歌》では、第1楽章の冒頭のホルンの旋律にわずかにファンファーレ的な性格が見られる程度である。

【表】 マーラーの交響曲においてファンファーレ動機が現れる小節数

交響曲	楽章	タイプ[小節数]	小節数合計
第1番	第1楽章	① (a) [14]、①(b) [8]	22
	第4楽章	① (a) [7]、①(b) [4]、 ①(c) [16]	27
第2番	第1楽章	① (a) [5]	5
	第5楽章	① (a) [6]、①(c) [14]	20
第3番	第1楽章	① (a) [53]、①(c) [22]	75
	第3楽章	① (b) [61]、②[89]	150
第4番	第1楽章	① (b) [11]	11
第5番	第1楽章	② [95]	95
第6番	—	[0]	0
第7番	第1楽章	① (c) [4]、③ [7]	11
第8番	—	[0]	0
《大地の歌》	第5楽章	② (主題の部分動機)[8]	8
第9番	第1楽章	① (c) [17]	17

さらにファンファーレの動機の扱い方にも変化が見られる。【譜例1】から【譜例6】の中に挙げた、交響曲第1番から第4番までのファンファーレの場合は、曲中の他の動機との間に動機的関連性がほとんど見られない。また第5番に登場する【譜例7-1】の主題は、第4番までのファンファーレの動機に比べると動機労作がなされている。しかし前述のようにこの交響曲の他の主題や動機と比べると、徹底して発展させられているとは言い難い。それに対して第7番以降のファンファーレの動機は、互いに動機的関連性のない旋律と隣接して配置されることはない。第7番以降では、多くの場合他の動機と関

連性を持っている。すなわち動機労作の枠組みの中で配置されているか、あるいは主旋律ではなく対声部として用いられるかの、いずれかである。特に第7番のファンファーレは、先に挙げた【譜例8】からも分かるように楽章の冒頭動機と結びついている。つまり交響曲の様式が変化するにしたがってファンファーレ動機の扱い方も変化していると言えるだろう。

以上の考察から、マーラーの交響曲において、ファンファーレが現れる頻度や扱われ方の変化は、交響曲全体の様式変遷と密接に結びついていることがわかる。

### 3. マーラーの交響曲におけるファンファーレの意味

ではこれらのファンファーレ動機はマーラーの交響曲においてどのような意味を持っているのか。

序文の第4段落で紹介したように、先行研究ではファンファーレ動機がどのような標題の意味を持っているかという問題について多く言及している。確かに、このファンファーレに何の標題の意味がないと考えることは不自然であり、何らかの意味があると考えべきだろう。では、ファンファーレの動機にそのような意味が与えられているために、ファンファーレが多く現れる初期の交響曲が並列的な作法になっているのだろうか。もちろん、マーラーの交響曲の中の諸動機のうち、何らかの標題の意味を持つものはファンファーレだけではないと考えられる。つまりファンファーレおよびその他の動機に標題的な意味があり、形式的な統一性よりも標題性を重視したために並列的な構成をとらざるを得なかったという可能性も否定できない。

さらに、序文で紹介した先行研究で言及されているように、若い時期の音楽経験が交響曲のなかに現れているという可能性も十分に考えられよう。

しかし、そのような考察だけではマーラーの交響曲におけるファンファーレの要素について、音楽の様式における位置づけを説明するには十分とはいえない。

ファンファーレおよびその他の動機に標題的な意味が与えられているということについては、つまり曲中の動機に標題性を帯びているという点では、マーラー以外にも、ベルリオーズの標題交響曲やリストの交響詩や交響曲、ワーグナーのオペラ、そしてリヒャルト・シュトラウスの交響詩などに対しても同様のことが言える。

しかしこれらの作曲家の場合は、必ずしもすべての作品において、曲中の主要動機が標題性を持っていることによって曲の内部が並列的な構成になっているとは言えない。それどころか、これらの曲はむしろ逆に主題とその発展を中心とし、動機労作を重視した構造のものが多いと言える。

また、マーラーの交響曲を見ても、ファンファーレが用いられない交響曲にもその主要動機には何らかの標題的な意味がある可能性も考えられる。例えば交響曲第6番第1楽章の第2主題は、マーラー自身が妻アルマを描いたと述べており、また、声楽を伴う第8番や《大地の歌》においてその主要動機に標題的な意味が全くないと考えすることは不自然であろう。そしてこれらの交響曲ではすでに説明したように動機労作が徹底されている。



では、マーラーの交響曲において特に初期のうちにファンファーレが多用され、さらにそれにより動機労作による統一性が遮断されているという問題について、他にどのような意味が考えられるだろうか。

18世紀から20世紀にかけて、少なくともドイツ語圏の地域においては動機労作を徹底させる、すなわち主題とその発展を中心に曲を構成させることを重視する作法が主流であった。それに対しマーラーの交響曲におけるファンファーレは、多くの場合そのような動機労作による有機的統一性を遮断もしくは阻害する要因となっている。つまり動機労作を重視するという伝統とは、異なる作法と言えよう。

マーラーは第1番の第1楽章についてフランツ・シャルク宛の手紙の中で「第1楽章の導入部は音楽ではなく、自然の音なのです!」と述べている<sup>11</sup>。また、第3番第1楽章については、その創作過程をバウアー＝レヒナーに対して、以下のように語っている。

組み立て遊びのように1つ1つのブロックを出鱈目に組み合わせながら長いこと全体の形を考えあぐねていたところに、2、3の主要な石材の正しい組み合わせが分かったのがもとの、突然ブロックが次々と並び、どんどん形をなして行って、全体像があらわれる、という具合だ!<sup>12</sup>

この楽章の中のモチーフの運動と変化は、何千万という飛沫が瞬間ごとに新たに入れ替わる、急流の水の戯れと比較できる<sup>13</sup>。

マーラーのこれらの言葉は、先ほど説明した、交響曲における標題性の問題とも結びつくが、それだけではなく、彼の形式観を表すものでもあると言える。

第1番第1楽章の序奏は【譜例1】の諸動機からなっているが、この部分を「音楽ではなくて自然の音である」と説明していることや、第3番第1楽章の諸動機を「ブロック」、「石材」、「何千万という飛沫」という比喻を用いて説明していることから、これらの作品においてマーラーは、主要な主題を中心とした動機の発展によって楽章を構成・統一するという、この時代において当然であった音楽的秩序をあえて否定するような作法によって曲を作るという意図があったことが窺えよう。

また、アドルノはそのような作法について、シェーンベルクのマーラー論の記述を踏まえて「ポップリ」という言葉を用いて、以下のように論じている<sup>14</sup>。

シェーンベルクの証言によると、マーラーがまだ生きていた頃、ある著名な批評家が彼の交響曲は「巨大な交響曲的ポップリ」にすぎない、と非難したそうだ。マーラーの構成に対する認識を省みて、この批評が今日いかに馬鹿げているように思えても、それはこの音楽構成を聴いての狼狽を忠実に記録したものである。狼狽の原因は、不規則的なもの、型にはまらないものであった。ベルリオーズ以来、交響曲的な統合のプロセスには、影のように作曲上の処理方法の非合理性が付き添っていた。マーラーにあってはそうした非合理性はもはや姿を隠しはせず、逆に固有の論理を明示している。



マーラーの非図式的な手順と比べれば、彼の時代の音楽はシェーンベルクの初期の音楽も含めてすべて、玄人好みであるという限りにおいて、伝統主義的であった。マーラーにおける現代的なものはまさに、この玄人的なものとの闘いなのである。

アドルノはここで、ポプリのような構成について「不規則的なもの、型にはまらないもの」と述べ、さらに、同時代の音楽は玄人的でありマーラーはその玄人的なものとの闘ったと述べている。

マーラーの同時代の作曲家は、多くの場合動機労作を重視しており、ここで言うポプリとはその正反対の状態のことであるため、アドルノのこの言葉は、マーラーがポプリのような構成により作曲することで伝統的なものから脱却しようと試みた、ということになるだろう。

## 結び

以上の考察から言えるのは、初期交響曲においてマーラーは伝統とは異なる新たな作法を試みており、その1つが動機労作による連続性・統一性を破る手法であったということである。もちろんファンファーレだけが動機労作による連続性・統一性を破って並列的な構成を作る要素ではなく、そのような要素は他にも多くある。しかしその中でも特にファンファーレが最も多く用いられる手段であり、その存在が重要な役割を担っていたと言える。

では何故そのための手段として、ファンファーレ的な動機が多く用いられたのか。この動機はマーラーにとってどのような意味があったのだろうか。マーラーは交響曲の中で似たような音形のファンファーレを多用し、さらにその一部については自ら言及していることから、このファンファーレを無意識的に用いていたとは考えられない。そして前述のように、そのファンファーレ動機を唐突な曲想の変化という形で強調していることから、マーラーがこの動機を際立たせていたことは明白であろう。

そして曲の中に逸脱を生じさせるという形式論的な意味と、先行研究での指摘を考え合わせると、このファンファーレ動機には、標題の意味を与えたり子供時代の音楽体験を反映させたりすることにより、マーラーが自らのアイデンティティを示す、つまり自己を刻印するための動機としての意味があったと考えられる。そしてその自己刻印のために、第7番や第9番のように並列的な要素が見られない曲においても、動機労作の枠組みの中でファンファーレ動機を用いたと言えよう。

---

## 引用文献

1) Floros, Constantin. *Gustav Mahler 3: Die Symphonien*. Wiesbaden, Breitkopf und Härtel, 1985, p.29.

フローロス、コンスタンティン『マーラー 交響曲のすべて』、前島良雄・前島真理訳、藤原書店、2005年、37頁。

2) Decsey, Ernst “Stunden mit Mahler”. Schuster, Bernhard ed. *Die Musik X, Heft 18*, Berlin, Schuster & Loeffler, 1910, p.356.

3) Brown, Peter. *The Symphonic Repertoire IV: The Second Golden Age of the Viennese Symphony: Brahms, Bruckner, Dvorak, Mahler, and Selected Contemporaries*. Bloomington, Indiana University Press, 2003, p.622.

4) La Grange, Henry-Louis de. *Gustav Mahler: Volume 2 Vienna: The Years of Challenge (1897-1904)*. Oxford, New York, Oxford University Press, 1995, p.809.

5) Melvin, William Parker Jr. *Instrument of life and death: The symbolic role of the solo trumpet in the first and third movements of Gustav Mahler's Symphony No.5 in C sharp minor*. Ann Arbor, Mich, UMI, c1997, p.94.

6) La Grange, Henry-Louis de. *Gustav Mahler: Volume 2 Vienna: The Years of Challenge (1897-1904)*. Oxford, New York, Oxford University Press, 1995, p.809.

7) Melvin, William Parker Jr. *Instrument of life and death: The symbolic role of the solo trumpet in the first and third movements of Gustav Mahler's Symphony No.5 in C sharp minor*. Ann Arbor, Mich, UMI, c1997, p.98.

8) 柴田南雄『グスタフ・マーラー—現代音楽への道』岩波書店、1984年、47, 166頁。

9) Killian, Herbert, ed. *Erinnerungen an Gustav Mahler von Natalie Bauer-Lechner*. (1st ed., Leipzig 1923). Hamburg, Karl Dieter Wagner, 1984, p.164.

バウアー＝レヒナー、ナターリエ『グスタフ・マーラーの思い出』、ヘルベルト・キリアン編、高野茂訳、音楽之友社、1988年、363頁。

10) Moldenhauer, Hans. *Anton von Webern: A Chronicle of his Life and Work*. London: Victor Gollancz Ltd, 1978, p. 75.

11) Blaukopf, Herta, ed. *Gustav Mahler unbekanntes Bliefe*. Wien, Paul Zsolnay, 1983, p.159.  
ヘルタ・ブラウコップ編、中河原理訳『グスタフ・マーラー—隠されていた手紙』音楽

---

之友社、1988年、222頁。

12) Killian, Herbert, ed. *Erinnerungen an Gustav Mahler von Natalie Bauer-Lechner*. (1st ed., Leipzig 1923) Hamburg, Karl Dieter Wagner, 1984, p.57.

バウアー＝レヒナー、ナターリエ『グスタフ・マーラーの思い出』、ヘルベルト・キリアン編、高野茂訳、音楽之友社、1988年、115-116頁。

13) Killian, Herbert, ed. *Erinnerungen an Gustav Mahler von Natalie Bauer-Lechner*. (1st ed., Leipzig 1923, Hamburg, Karl Dieter Wagner, 1984, p.65.

バウアー＝レヒナー、ナターリエ『グスタフ・マーラーの思い出』、ヘルベルト・キリアン編、高野茂訳、音楽之友社、1988年、136頁。

14) Adorno, Theodor W. *Mahler: Eine musikalische Physiognomik*. (1st ed., Frankfurt, 1960) Frankfurt, Suhrkamp Verlag, 1972, p.52.

アドルノ、テオドール・W『マーラー 音楽観相学』、龍村あや子訳 法政大学出版局、1999年、44頁。