

(別刷)

## グスタフ・マーラーと伝承文芸

山本 まり子

聖徳大学研究紀要  
児童学部 人文学部 音楽学部 第20号 別刷  
2010年3月

## グスタフ・マーラーと伝承文芸

山本 まり子

本稿は、マーラーの多様な音楽活動に底流する伝承文芸の存在とその意味を検証したものである。一般に、ドイツ・ロマン主義の音楽作品は、超自然的・非現実的で遙かな存在を題材にすることが多く、ヴェーバーからヴァーグナーに至るオペラの系譜がそれを如実に示している。マーラーも創作初期からその傾向を示し、オペラ《リュベツァール》(未完)、《嘆きの歌》、《さすらう若者の歌》、《子供の魔法の角笛》には、伝説もしくは伝承に由来する素材を選んだ。また、ヴェーバーの《3人のピント》を補筆完成させるとともに、《オイリアンテ》と《オベロン》を改訂したことによって、ドイツ・ロマン主義精神を吸収した。さらに、ドイツ語圏の楽壇の先導的指揮者として伝説を源流とするヴァーグナー作品を積極的に上演したことで、創作活動への波及効果も生じた。しかし、20世紀に入ると、公的・私的環境の激変が創作の題材選択にも変化をもたらすこととなった。

### 序—伝承文芸へのまなざし

ドイツにおけるロマン主義の芸術思潮は、遙かなもの、未知なるものへの憧憬となって現れた。オペラにおいてはそれが超自然的・神秘的な存在や非現実的現象、中世の伝説への関心へと向かい、E.T.A. ホフマン(Hoffmann, Ernst Theodor Amadeus 1776-1822)の《ウンディーネ *Undine*》(1816初演)、ルイ・シュポーア(Spohr, Louis 1784-1859)の《ファウスト *Faust*》(1816初演)などがドイツ・ロマン主義オペラの嚆矢となった。カール・マリア・フォン・ヴェーバー(Weber, Carl Maria Friedrich Ernst von 1786-1826)の《魔弾の射手 *Der Freischütz*》(J277, 1821完成・初演)は、ロマン主義音楽の成果として悪魔伝説、森の情景、民衆的な歌といった要素を盛り込み、リヒャルト・ヴァーグナー(Wagner, Richard 1813-1883)へと受け継がれるドイツ・オペラの典型として評価されている。そのヴァーグナーは、初期のオペラ《妖精 *Die Feen*》(WWV32, 1834完成)から、《さまよえるオランダ人 *Der fliegende Holländer*》(WWV63, 1943初演)、《タンホイザーとヴァルトブルクの歌合戦 *Tannhäuser und der Sängerkrieg auf Wartburg*》(WWV70, 1845初演)、《ローエングリン *Lohengrin*》(WWV75, 1850初演)、《ニーベルングの指環 *Der Ring des Nibelungen*》(WWV86A~D, 1876全曲初演)、《トリスタンとイゾルデ *Tristan und Isolde*》(WWV90, 1865初演)、そして最後の舞台神聖祝祭劇《パルジファル *Parsifal*》(WWV111, 1882初演)に至るまで、北

欧神話やケルト伝説、ゲルマン伝説などに目を向け、これらを主要素材として自ら台本を書いた<sup>1)</sup>。これら一連の作品は、ヴェーバーによって確立されたドイツ・オペラの規範の上に成り立つものである。

19世紀後半のウィーンの音楽界では、新ドイツ派と呼ばれた革新的なヴァーグナーらと古典的傾向に根差したヨハネス・ブラームス(Brahms, Johannes 1833-1897)らの音楽論争が活発になっていた。ヴァーグナーがオペラのなかで遙かなものへの憧れと民衆の意識の高揚を実現したのに対し、オペラを書かなかったブラームスは、ヴァーグナーらの音楽語法を熟知した上で、復古的精神から敢えて簡潔なドイツ民謡を尊重する姿勢を示し、140曲ほどの民謡を編曲した。音楽理念においては対立した二人の巨匠だが、民間伝承に由来する題材が創作の源泉となった点では共通している。

グスタフ・マーラー(Mahler, Gustav 1860-1911)は、ヴァグネリアンとアンチ・ヴァグネリアンの論争の只中に、ウィーン楽友協会管轄の音楽院(現ウィーン国立音楽大学)に在籍していたが、どちらの陣営にも加担せず両者に敬意を払った。当時のマーラーはオペラ創作を試みながらも完成には至らなかったが、後の指揮者マーラーはヴァーグナーの優れた解釈者となってオペラの上演に力を尽くす一方、ブラームスの管弦楽法については問題を感じながらも、その音楽を冷静に分析し評価している<sup>2)</sup>。マーラーの関心は、

---

### Gustav Mahler and Folk Literature

YAMAMOTO, Mariko

初期の頃からメルヒェン、伝説、民謡へと向かっていた。その意味で彼は、当時のヴィーンの音楽環境から自らの志向に適した要素を的確に吸収したと言えるだろう。

「彼が価値あるものとして認めた最初の作品」(Killian 1984: 182)である《嘆きの歌 *Das klagende Lied*》(1880初稿完成)は、ヴィーン楽友協会のベートーヴェン賞の応募作だったもののブラームスに認められなかったが<sup>3)</sup>、はっきりと伝承文芸に視線が向けられた作品である。テキストはマーラー自身が書き下ろしたものだが、ヤーコプとヴィルヘルムのグリム兄弟(Grimm, Jakob Ludwig Karl 1785-1863; Grimm, Wilhelm Karl 1786-1859)による『子供と家庭のメルヒェン集 *Kinder- und Hausmärchen*』(1812-1857出版)所収の「歌う骨 *Der singende Knochen*」(KHM28, Uther 1996: 1: 149-151)と、ルートヴィヒ・ベヒシュタイン(Bechstein, Ludwig 1801-1860)の『新ドイツ・メルヒェン集 *Neues deutsches Märchenbuch*』(1856出版)の「嘆きの歌 *Das klagende Lied*」(Bechstein 2003: 487-493)を下敷きにしている。この作品に続く《さすらい若者の歌 *Lieder eines fahrenden Gesellen*》(1883年12月完成)<sup>4)</sup>の第1曲、初期のピアノ歌曲の9曲(いわゆる《若き日の歌》第2, 3巻)および《子供の魔法の角笛 *Des Knaben Wunderhorn*》15曲<sup>5)</sup>のテキストはいずれも、アヒム・フォン・アルニム(Arnim, Achim von 1781-1831)とクレメンス・ブレンターノ(Brentano, Clemens 1778-1842)が収集した民謡テキスト集『子供の魔法の角笛』(1805, 1808出版)に由来するものである。

音楽院の卒業後、指揮者として生涯をオペラとともに歩んだマーラーは、活動の柱にドイツ・オペラを置き、その解釈者、表現者として高い評価を得た。彼の活動は、現在のドイツ語圏の劇場レパートリーの礎を築くことにつながっている。指揮活動を通じて日常的にヴェーバーの作品を丹念に勉強したマーラーだが、《3人のピント *Die drei Pintos*》の補筆完成、《オイリアンテ *Euryanthe*》(J291, 1823完成・初演)と《オベロン *Oberon*》(J306, 1826完成・初演)の改訂を通じて、ヴェーバーの音楽に急接近することとなる。

このように、マーラーの音楽活動を概観すると、彼をめぐる音楽環境には伝承に由来する素材が常に存在していたことがわかる。それぞれの素材は伝承の系列こそ異なるが、伝承文芸という大きな括りで捉えれば、それがマーラーにあっては、創作活動ばかりでなく指揮活動にも深く関わる大きな意味を持っていたことは確かである。しかしながら、従来のマーラー研究では、こうした視点が積極的に取り入れられてきたとは言い難く、文学側からの研究も非常に乏しいと言わざるを得ない。本論考では、この点を指摘するために、メルヒェン、民話、説話、伝説、民謡といった民

間伝承が記録された「伝承文芸」に着目し、伝記的事実とテキストの扱いの観点から、マーラーの音楽活動と伝承文芸との関わりについて検証する。したがって、今回は創作の結果としての楽譜、音符、鳴り響く音は扱わない。

## 1 《嘆きの歌》—大規模なメルヒェン

「僕のメルヒェンの曲はついに完成した—実に難産の子だったよ、1年以上もかかりっきりだった—その代わりなかなか結構なものが出来上がった」(1880年11月1日付エミール・フロイント宛書簡, Blaukopf 1996: 40)とその完成を報告し、自ら「作品1」と認めた(1896年12月4日付マックス・マルシャルク宛書簡, Blaukopf 1996: 205)《嘆きの歌》は、「合唱、管弦楽、ソロのための大規模なメルヒェン」<sup>6)</sup>(1891年10月16日付ルートヴィヒ・シュトレッカーおよびショット社宛書簡, Blaukopf 1996: 115)である。テキストは、前述のように、グリムとベヒシュタインのメルヒェンを下敷きにしてマーラーが書き起こしたものである<sup>7)</sup>。

初稿は「森のメルヒェン *Waldmärchen*」, 「吟遊詩人(楽士) *Der Spielmann*」, 「婚礼の出来事 *Hochzeitstück*」の3部で構成されている。物語の概略は以下のとおりである。

森に咲く赤い花を見つけることができた騎士は、女王と結婚することができる。二人の兄弟が花を探しに出かけ、穏やかな心の持ち主の弟が花を見つけた。心のねじくれた兄は弟の帽子に花が刺してあるのを見つけると、剣で弟を刺し殺した(第1部)。

騎士の眠る枝垂れ柳のほとりに楽士がやってきて、輝く白い骨を見つけ、笛を作って吹いてみた。すると「楽士よ、きれいな色の花を手に入れるために、兄さんが僕を殺した。兄さんはすばらしい女性と結婚するんだ!」と奏でた。楽士は笛を吹きながら、さすらい歩いた(第2部)。

城の結婚式にやってきた楽士が笛を吹くと、例の歌が響きだした。笛を取り上げた兄に向かい、笛は「兄さん、あなたは僕を殺してしまった。いま、僕の死体の骨で吹き鳴らす。永遠に嘆かずにいられようか。」女王は打ち倒れ、城は崩れ落ちた(第3部)。

マーラーが、グリムとベヒシュタインの物語をどのように下敷きにしたのかを読み取るために、以下にグリムの「歌う骨」とベヒシュタインの「嘆きの歌」の梗概を挙げよう。

### 【グリム「歌う骨」梗概】

大暴れする猪を退治した者は王女を娶ることができ

る。その話を聞いた貧乏な兄弟が名乗り出て、人のいい弟が猪を仕留めた。しかし、狡賢い兄は弟を殺して橋の下に埋め、まんまと王女を嫁にした。

年月が過ぎ、羊飼いが橋の下で白い骨を見つけ、それで角笛の歌口を作って吹いてみた。すると、「あなたは僕の骨を吹く。僕の兄さんは僕を殺して橋の下に埋めた。猪でお姫様を射止めるために」と歌いだした。王様の前で笛を吹くと、またしても笛は同じ歌を歌う。言い逃れのできない兄は袋に縫い込められて生きてまま水中に沈められ、一方、弟の骨は墓で眠りについた。

#### 【ベヒシュタイン「嘆きの歌」梗概】

亡くなった王様の後継ぎを決めるため、妃は二人の子供たち(姉と弟)を森へ花を探しに向かわせた。最初に花を見つけたのは姉。そこへやってきた弟は眠り込んだ姉を殺した。妃は娘の死を知ってひどく悲しんだ。

年月が過ぎ、羊飼いの少年が森で雪のように白い骨を見つけ、それで笛を作って吹いてみた。すると、「あなたは私の死体の骨を吹く。私の弟は私を殺して花を奪った。」と歌いだした。羊飼いはその笛を騎士に売った。騎士が城に行き若い王様の前で笛を吹くと、またしても笛は同じ歌を歌う。それを耳にした王様は痙攣を起こし、死んでしまった。先王の妃は自ら笛を壊し、嘆きの歌を耳にする者は誰もいなくなった。

1899年の出版までの間、マーラーは改訂を繰り返し、最終的には第1部を削除したうえ、第2部と第3部の標題をなくして、単にI、IIとした。マーラーは、「死者の骨で作った笛が事のいきさつを歌う」という、グリムとベヒシュタインに共通する物語の骨子を引き継いだ。一方で、「兄弟」が王座を狙う設定はグリムから、また「花を摘んできたものが王座に就く」設定をベヒシュタインから採っている。結末は三者三様である。いずれも悲劇であるが、グリムでは、生きてまま水中に沈める「刑罰」が加えられるのに対して、ベヒシュタインは先王の妃が笛を壊すことによって悲劇を終結させている。他方、マーラーの場合は城が崩れ落ちる。あたかもヴァーグナーの《神々の黄昏 *Götterdämmerung*》(WWV86D, 1876初演)の結末で、ヴァルハラ城が炎に包まれて崩れ落ちてゆく様を連想させるような劇的な締め括り方である。

原作の扱いに関して注目すべきなのは、他人の手によるテキストをそのまま採用するのではなく、既存の文芸をもとにして、作曲に有利なオリジナル・テキストへと改作する手法である。後に《角笛》歌曲群で、民謡のテキストに

対して徹底的に手を加えるマーラー流のテキスト処理法が、《嘆きの歌》ですで行われていたことがわかる。

## 2 《さすらう若者の歌》～《子供の魔法の角笛》— 素材としての民謡テキスト

マーラーは《さすらう若者の歌》のテキストが自作だと主張しているが(Blaukopf 1996: 170)、第1曲〈愛する人が婚礼を迎える日は *Wenn mein Schatz Hochzeit macht*〉のテキストは、全44行からなる『角笛』詩集のⅢ-124 “Tanzreime” (「踊りの詩」)の冒頭8行と一致しており、そこから引いて来たことは確かである(Roman 1982: VIII)。《さすらう若者の歌》は遅くとも1885年元日に完成しており、この時点でマーラーは既に『角笛』詩集を知っていて、これに基づいてテキストを書き下ろしたとする見解(Pamer 1929: 120)が自然である<sup>8)</sup>。また、妻アルマの回想録に収められた詩人デーメル夫人イーダ(Dehmel, Ida 1870-1942)は1905年3月22日付の日記で、マーラーが「この本とは小さな子供の頃から特別な因縁があった」(Mahler 1991: 116)と記している。このように、マーラーは早い段階から『角笛』に親しんでいた。

そもそも『角笛』に採録されたテキストの多くは、当時の民謡テキストを忠実に再現したものではなく、よって聞き取り調査の結果の集成といった性質のものではない。アルニムとブレンターノが過去もしくはその当時の印刷・出版物から自由に素材を拾い、再構成したものである。しかも、二人は採録した素材の典拠を十分に示さず、自由に改作した<sup>9)</sup>。マーラーが音楽作品のテキストに採用した詩もまた例外ではない。そのほとんどが16世紀以降の印刷・出版物に由来する詩、もしくはそれらをアルニム、ブレンターノら関係者が改作したものである(山本 2001: 24-26)。

マーラーが『角笛』のテキストに作曲を始めたのは1888年であるが、その時点で『角笛』の稿本は少なくとも6種類出版されていた(山本 2001: 29-30)。マーラーがそのいずれを使用したかについては議論があり、個々の作品で使用稿本が異なるという見解もある<sup>10)</sup>。マーラーは『角笛』に作曲した24曲中18曲において、テキストに何らかの手を加えている。その手法は、タイトルの変更、感嘆符の多量の使用、単語・詩行等の反復、自作歌詞の挿入、削除、詩行の配置変更、異種の詩の混成というように多岐にわたる(山本 2001: 29-69)。

イーダ・デーメル日記によると、『角笛』のテキストはマーラーにとって「完成された詩ではなく、誰もが思いのままに鑿をふるえる岩の塊」(Mahler 1991: 116)であった。この言葉は、民間伝承に由来する文芸テキストを自由にど

のようにでも料理できる素材と認識して、大胆に処理したマーラーの意図を明快に言い当てている。マーラーも後に「これは他のあらゆる「文学詩」と本質的に異なり、芸術というよりは、あらゆる詩の根源である自然と生そのものなのです」(1905年3月2日付ルートヴィヒ・カルパート宛書簡, Blaukopf 1996: 322)と述べており、そこからマーラーの題材選択の姿勢が早いうちから明確で、その後もその姿勢を貫いていたことが理解できる。

### 3 《リューベツァール》—オペラ創作の試行と断念

ウィーン音楽院を経てウィーン大学で学んでいた頃、マーラーはオペラの作曲に挑んだが、試行錯誤を繰り返すも未完あるいは破棄という結果に至った。《エルンスト・フォン・シュヴァーベン公 *Herzog Ernst von Schwaben*》, 《アルゴ船の人々 *Die Argonauten*》, 《リューベツァール *Rübezahl*》の3作がそれである。

《エルンスト・フォン・シュヴァーベン公》の作曲は、1875年以前のイグラウ(Iglau, 現チェコのイフラヴァ)時代に試みられたが未完に終わり、その資料は散逸したか破棄されたため存在しない。ルートヴィヒ・ウラント(Uhland, Johann Ludwig 1787-1862)の詩劇(*Ernst, Herzog von Schwaben*, 1818)に基づき、ギムナジウムの学友ヨーゼフ・シュタイナー(Steiner, Josef 1857-1913)が台本を書いた。

《アルゴ船の人々》は、フランツ・ Grillparzer (1791-1872) がギリシア神話に基づいて著した三部作『金羊毛皮 *Das goldene Vlies*』(1819)の第2部を、シュタイナーが台本にしたものであるが、マーラーは前奏曲のみを1878年以前に書いたらしい<sup>11)</sup>。

《リューベツァール》の台本は、シレジア地方リーゼンゲビルゲ(Riesengebirge)の山(鉱山)の精リューベツァールの伝説に基づいてマーラー自身が書いた。作曲のきっかけは、ともにウィーン音楽院で学んだフーゴ・ヴォルフ(Wolf, Hugo 1960-1903)との会話であった。パウアー＝レヒナーの1896年夏の回想によれば、宮廷図書館でこの題材を見つけたことをマーラーに喜んで報告したヴォルフだったが、彼を差し置いてマーラーは先にテキストを書き上げた。それを耳にしたヴォルフは大いに憤慨したという(Killian 1984: 70-71)。この出来事は1880年頃のことだが<sup>12)</sup>、ちょうどベートーヴェン賞に応募した《嘆きの歌》が落選した時期に重なる。マーラーはその後も断続的に作曲を続けたが、「ありとあらゆる偶然が重なって音楽作品に仕上げることを妨げられた」(1896年5月初めのマックス・マルシャルク宛書簡, Blaukopf 1996: 180)ため、未完成に終わっている。テキストの一部は妻アルマの所有とな

ったが、音楽の草稿は残っておらず、その響きを知る術はない。

蕪(「リューベ」Rübe)を数える(「ツァール」Zahl < zahlen)間に、恋する王女に逃げられたという、間の抜けた精霊リューベツァールの物語は、ヨハン・カール・アウグスト・ムゼーウス(Musäus, Johann Karl August 1735-1787)が1782-1786年に出版した、5部14話からなる『ドイツ人の民話 *Volksmärchen der Deutschen*』の一つとして採話されている(ムゼーウス 2003: 155-177)<sup>13)</sup>。ムゼーウスにおけるリューベツァールは、ふだんは坑夫、農夫、僧といった人間の姿をしていて、人間がひとたび悪口を言ったり呼びかけたりすると、即座に変身して悪ふざけするが、親切に山の案内をすることもある愛すべき存在として伝わっている。

後述のヴェーバーの場合と異なり、ヴォルフが図書館でムゼーウスを読んだのかどうかは不明だが、作曲のいきさつからわかるように、マーラー自身が率先してオペラの題材を探し当てたわけではない。ヴォルフの話に興味をそそられて「8日間で僕の《リューベツァール》を仕上げた」(Killian 1984: 70-71)と語るほどの速筆であったが、実際のところ「粗雑なところ、未完成のところがあった」(Killian 1984: 71)と自ら認めるように、テキストの朗読を聞いたヴォルフら、周囲が褒めることはなかったという。

《リューベツァール》以後、マーラーはオペラ創作に向かわなかったが、伝説に接近して題材に導く手続きは、同時期の《嘆きの歌》、そして《角笛》歌曲群へと向かうステップになったのであろう。

### 4 ヴェーバーの作品との出会い—ドイツ・ロマン主義オペラの継承

ライバッハ(Laibach, 現スロヴェニアのリュブリャナ)の州立劇場の常任指揮者を皮切りに(1881-1882)、オルミュッツ(Olmütz, 現チェコのアオロモウツ)の王立市民劇場の常任指揮者(1883)、カッセル王立劇場の第二常任指揮者(1883-1885)、ブラハ・ドイツ劇場の第二常任指揮者(1885-1886)とポストを昇ったマーラーは、1886年、ライプツィヒ市立劇場の第二常任指揮者の地位に就いた。その時知り合ったカール・フォン・ヴェーバー大尉(Weber, Karl von 生没年不詳)から、その祖父カール・マリア・フォン・ヴェーバーの未完のオペラ《3人のピント》の存在を知らされ、結果マーラーはこの作品を補筆完成することになる。

ヴェーバーは、初期の《森の娘 *Das Waldmädchen*》(J Anh.1, 1800作曲・初演)から《オペロン》に至るまで、民間伝承にしばしば登場する妖精や悪魔などの異界の存在、

異国や森などの異空間、怪奇的な超自然的現象といった共通モチーフを展開して、物語を劇的に表現した。その手法は、ハインリヒ・マルシュナー (Marschner, Heinrich August 1795-1861) の《ハンス・ハイリンク *Hans Heiling*》(1833初演) やアルベルト・ロルツィング (Lortzing, Gustav Albert 1801-1851) の《ウンディーネ *Undine*》(LoWV64, 1845初演) を経てヴァーグナー (Wagner, Richard 1813-1883) の楽劇へと引き継がれた。山の精の伝説《リューベツァール》を、ヴェーバーもまた、ブレスラウ (Breslau, 現ポーランドのブロッツワフ) の歌劇場の楽長に就任した1804-1805年に作曲している。ヴェーバーの場合は、1804年初めにブレスラウで出版されムゼーウスの『ドイツ人の民話』に基づいてローデ (Rhode, Johann Gottlieb 1762-1827) が台本を書いたという経緯が明らかになっているが、マーラー同様、未完に終わっている。3つのナンバーだけが現存し (J44-46), 1811年に序曲の一部を改訂して独立させた《精霊の王者 *Der Beherrscher der Geister*》序曲 (J122) のみが現在では知られている。マーラーとヴェーバーの《リューベツァール》の関係は不明である。

ヴェーバーの《3人のピント》の台本作者は、ドレスデンで活躍した作家のテオドル・ヘル (Hell, Theodor 1775-1856) で、ヴェーバーは《魔弾の射手》と同時期の1820-1821年にジングシュピールとして構想・作曲したが、完成には至らなかった。ヴェーバーの妻がジャコモ・マイヤベアー (Meyerbeer, Giacomo 1791-1864) に補筆が委ねたが叶わず、年月を経て孫のカール・フォン・ヴェーバーに遺作が返却された。このヴェーバーは、マーラーに補筆を依頼し、共同で台本を書き直した。マーラーは残されているピアノ・スケッチと他作品の旋律を使って、1887年に3幕からなる《3人のピント》を完成させた。1888年1月20日、ライプツィヒでマーラー自身が初演を指揮している (Killian 1984: 196-197)。

《3人のピント》自体に伝承文芸の源流は認められないが、後述するように《魔弾の射手》を指揮のレパートリーとするマーラーにとって、補作の経験がヴェーバー作品に心酔する大きな契機となったことは間違いない。マーラーは、ヴェーバーが多忙による健康状態の悪化がなければもっと多くの素晴らしいオペラを書いただろうと嘆き (Killian 1984: 200), 後年、《オイリアンテ》と《オベロン》を、ウィーン宮廷歌劇場監督時代 (1897-1907) の後半期に改訂し、《オイリアンテ》改訂版を1904年2月20日に上演している。《オベロン》改訂版はマーラーの生前に上演されることはなく、1913年にケルンで初めて上演された。

## 5 指揮者マーラーと伝承由来の作品—ヴァーグナー作品の重視

マーラーとヴェーバーの関係に続いて、指揮活動で重要な位置を占めていたヴァーグナー作品との関係に移ろう。

1883年2月にヴァーグナーが没した。その年のバイロイト音楽祭は追悼音楽祭の意味を持つことになったが、マーラーはその時初めてバイロイトを訪れ、《パルジファル》公演を鑑賞した。この時の感動と衝撃を「もっとも偉大なもの、もっとも痛切なものがいま僕に開示された。それを僕は汚すことのできない神聖なものとして、生涯担い続けるであろう」(1883年7月日曜日のフリードリヒ・レーア宛書簡, Blaukopf 1996: 47) と語り、バイロイト体験はマーラーの生涯の音楽活動に決定的な意味を与えた。この年の1~3月に3ヶ月だけ在職したオルミュッツでは劇場のレベルの低さを嘆き、ヴァーグナーとモーツァルト (Mozart, Wolfgang Amadeus 1756-1791) の作品を取ってはしなかったこともあったが (1883年2月12日付フリードリヒ・レーア宛書簡, Blaukopf 1996: 44), 逆に言えば、マーラーはこの二人をレパートリーの中心に据えたかったのである。プラハでは《ローエンングリン》で初登場し (1886年8月3日), 指揮者としての評価が一気に高まった。ドイツ語圏で最も高い演奏水準を誇っていたハンブルク市立劇場第一常任指揮者の時代 (1891-1897) でも、モーツァルト、ベートーヴェン (Beethoven, Ludwig van 1770-1827), ヴァーグナーを主なレパートリーとしていた。ハンブルクでの初登場 (1891年3月29日) はヴァーグナーの《タンホイザー》であったし、1892年6月のロンドン公演では《トリスタン》と《指環》で成功を取めた。

このように、シーズン中はヴァーグナーを振り、オフには専用の作曲小屋で、伝承文芸を下敷きにして創作に没頭する—まさに、創作と指揮の活動が相乗効果を上げる環境である。《角笛》歌曲群の〈ラインの伝説 *Rheinlegendchen*〉は、ハンブルク時代の1893年8月9日にピアノ稿が、翌10日にオーケストラ稿が完成した作品であるが、ライン川に投げ込まれた金の指環がテーマになっている。ヴァーグナーの《ラインの黄金》を思い起こさせるこの作品は、当時のマーラーの音楽生活を象徴する例であろう。

次に、ウィーン宮廷歌劇場音楽監督としての活動を見てみよう。1897年5月11日に《ローエンングリン》でウィーンの指揮台に初めて立ってから、1907年10月15日にベートーヴェンの《フィデリオ *Fidelio*》を最後にウィーンを去るまでの間、演目や配役の決定権を持つ音楽監督マーラーが自ら指揮棒を握った演目のうち、民話・伝説に由来する作品群、すなわちヴェーバーの《魔弾の射手》、在任中一度も上演

表1 マーラーのヴィーン宮廷歌劇場在任中に上演された、伝承由来のオペラ

- ・国際グスタフ・マーラー協会ホームページ <http://www.gustav-mahler.org/> に基づき山本作成。
- ・8月～翌年7月を1シーズンとし、ブローベは含まない。
- ・上段：全公演回数、下段：マーラー指揮回数。
- ・NI: Neuinszenierung(新演出), NE: Neueinstudierung(稽古し直し)。

シーズン 作曲家・作品	97/6, 7	97-98	98-99	99-00	00-01	01-02	02-03	03-04	04-05	05-06	06-07	07/ 8, 9, 10
Weber	1	1	10	4	5	5	3	4	4	4	3	1
<i>Freischütz</i>	0	1	10 NE	2	1	0	0	0	0	0	0	0
Wagner	1	8	8	7	7	6	6	5	7	7	9	2
<i>Holländer</i>	1	7 NE	1	2	0	0	0	0	0	0	0	0
Wagner	0	8	9	12	9	11	10	11	11	11	8	4
<i>Tannhäuser</i>	0	3	0	1	2	2	0	0	0	0	0	0
Wagner	2	13	11	10	11	13	11	11	11	18 NI	12	4
<i>Lohengrin</i>	2	11	3	3	0	0	0	0	0	1	0	0
Wagner	0	5	3	3	4	5	6	6	3	5	8	1
<i>Tristan</i>	0	4	3	2	3	2	5 NI	6	3	4	4	0
Wagner	0	3	3	5	6	4	3	4	13	4	5	1
<i>Rheingold</i>	0	2	3	2	4	0	0	0	9 NI	0	0	0
Wagner	0	5	4	4	6	4	3	4	6	4	5	1
<i>Walküre</i>	0	5	2	2	2	0	0	0	0	0	5 NI	1
Wagner	0	5	4	4	6	4	3	4	6 NI	4	5	1
<i>Siegfried</i>	0	5	2	2	3	0	0	0	0	0	0	0
Wagner	0	4	8	5	6	4	3	4	5	4	5	1
<i>Götterdämmerung</i>	0	1	4	2	3	0	0	0	0	0	0	0
Humperdinck	0	10	6	9	3	4	7	4	3	4	5	1
<i>Hänsel und Gretel</i>	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0

されなかった《パルジファル》を除くヴァーグナーの8作品、グリムとベヒシュタインに基づくフンパーディンク(Humperdinck, Engelbert 1854-1921)の《ヘンゼルとグレーテル》<sup>14)</sup>の全公演回数と、そのうちのマーラーの指揮回数を確認する。国際グスタフ・マーラー協会(Internationale Gustav Mahler Gesellschaft, Wien)のホームページには、マーラーのヴィーン宮廷歌劇場在任期間の全ての公演情報が掲載されている。これに基づき、上記演目について、全公演回数とマーラーの指揮回数を抜き出した。その結果は表1のとおりである。

ドイツ語圏のオペラ劇場では、マーラーの時代から今日まで、ヴァーグナーがレパートリーの柱であるが、マーラー在任中のヴァーグナーの公演回数は、現在のドイツの劇場の状況と比較してもかなり多いと言えよう。特に《タンホイザー》や《ローエン格林》は、シーズン公演回数が二桁の年も多い。ところが、《トリスタン》以外の演目では20世紀にはいると自ら振る回数が極端に減り、ゼロの年が続くようになる。また、ハンブルク初演を担った《ヘンゼルとグレーテル》はヴィーンでは1度も振っていない。確

執のあったハンス・リヒター(Richter, Hans 1843-1916)に代わり、1900年にフランツ・シャルク(Schalk, Franz 1863-1931)が着任、また1901年にはブルーノ・ヴァルター(Walter, Bruno 1876-1962)も異動し、舞台美術でアルフレート・ローラー(Roller, Alfred 1864-1935)の協力を得ることになった。マーラーはこの頃音楽監督として、演出重視の改革に本腰を入れたが、それが数字の変化の一因と考えられるだろう<sup>15)</sup>。

### 結び—素材選択の意識変化

初期ロマン主義における伝説や民謡への関心の高まりは、ヴェーバーやヴァーグナーによって非現実な世界と超自然的なモチーフの偏重へとつながった。ドイツ・ロマン主義のこの種の題材は、マーラーにあっては「書き換え可能な素材」として認識され、創造活動の源として機能した。「誰もが思いのままに鑿をふるえる岩の塊」を音の付加によって価値のある芸術作品へと生まれ変わらせたのである。

作品の成立過程と指揮活動の変遷を見ると、1901年以降に作曲された交響曲と声楽曲の歌詞テキストには、メルヒ

エン、民話、伝説などの伝承文芸が使用されていないことがわかる。リュッケルト(Rückert, Friedrich 1788-1866)の詩による歌曲10曲以外に、テキストを伴う作品の交響曲第8番(いわゆる「千人の交響曲」、1906作曲)にはラテン語による聖霊降臨祭の讃歌とゲーテ(Goethe, Johann Wolfgang von 1749-1832)の『ファウスト *Faust*』第2部、また《大地の歌 *Das Lied von der Erde*》(1908作曲)にはハンス・ベトゲ(Bethge, Hans 1876-1946)の『中国の笛 *Die chinesische Flöte*』を選択する。音楽監督マーラーの公的環境と、アルマとの結婚や娘の死などの私的環境の混乱と変化が、現実から遊離した超自然や遙かなる伝説の世界から距離を置き、人間の運命や苦悩などの現実やその理念を扱う方向へとマーラーを向かわせたのであろう。

伝承文芸とそれに由来するマーラー作品の多くでは、森、山、川などの異空間として形象化された自然の存在が大きな位置を占める。マーラーにおける伝承文芸の受容について考察を進め、ひいてはドイツ・ロマン主義音楽の理念を紐解くためには、「異界」としての自然をマーラーがどのような音楽語法で描いたか、今後探り続ける必要があるだろう。

註

- 1) 《妖精》はカルロ・ゴッツィ(Gozzi, Carlo 1720-1806)の寓話劇『蛇女 *La donna serpente*』、《オランダ人》は幽霊船伝説に基づくハインリヒ・ハイネ(Heine, Christian Heinrich 1797-1856)の詩、《タンホイザー》はタンホイザー伝承とヴァルトブルク伝説、《ローエングリン》と《パルジファル》は様々な系統に由来する聖杯伝説、《指環》は北欧系をはじめとするニーベルンゲン伝説、《トリスタン》はケルト系の説話に由来する。
- 2) 「並外れた完結性を持った彼の作品は、決してすぐにその価値がわかるというものではないが、それを詳しく知れば知るほど、一層深く豊かな作品であることがわかってくる」(Killian 1984: 32)と評価する一方で、「マーラーは、ブラームスはその強情さとヴァーグナーに対する反抗心だけから、楽器法上の多くの有用な工夫や進歩した技法を利用しなかったと主張した」(Killian 1984: 150-151)。
- 3) マーラーがアルマと結婚するまでもっとも親しかったパウアー＝レヒナーは1898年4月、「もし、ブラームス、ゴルトマルク、ハンスリック、リヒターらからなる音楽院の審査委員会が、当時僕の《嘆きの歌》に600グルデンのベートーヴェン賞をあたえていたら、僕の全生涯は違った方向に進んでいただろう」(Killian 1984: 117)とマーラーが語ったと回想している。
- 4) フリードリヒ・レーア宛1885年1月1日付書簡で「僕は連作リート集を書いた。[中略]ある運命に見舞われてさすらう若者が、世間に踏み出し、遍歴を続けるという構想だ」(Blaukopf 1996: 57)と報告した作品は、明らかに当該作品であるが、ピアノ稿初版譜に「1883年12月」という日付が書かれ、1年のズレが生じていることから、完成年月日に関する議論がある。
- 5) 交響曲第2番第4楽章でもある〈原光 *Urlicht*〉、同第3番第5楽章でもある〈3人の天使が甘美な歌を歌った *Es sungen drei*

- Engel einen süßen Gesang*)、同第4番第4楽章でもある〈天上の生活 *Das himmlische Leben*〉を含める。
- 6) 《嘆きの歌》では三管編成のオーケストラが採用され、初稿第2部「吟遊詩人」と同第3部「婚礼の出来事」では管・打楽器からなる第2オーケストラを遠方に置くよう指示されている。歌唱を担当するのは独唱(SATB)にとどまらず、児童独唱(SA)、混声合唱(SATB各2声部)が加わる。
  - 7) 長木(1994: 212)は、「歌う骨」のほかにも同じグリムの「杜松(ネズ)の木 *Von dem Machandelboom*」(KHM47)を挙げている。類似性が認められるこのメルヒェンの概略は次のとおりである。継子を殺して煮込み、それを夫に食べさせた母親は、残った骨を杜松の木の根元に置いた。骨を持ち去った鳥が「僕の母さんは僕を殺した。父さんが僕を食べた…」と歌う。最後に母親はひき臼につぶされて死に、継子は戻ってきた。
  - 8) マーラーと『角笛』詩集との出会いについては、ラ・グランジュは1888年初め、またミッチェルは1887年としている。これは、ライプツィヒのヴェーバー大尉の家の本棚に並んでいる『角笛』の詩集を見つけたのを根拠とする見解である(Mitchell 1980: 508; La Grange 1973: 758)。
  - 9) 二人の編集方針には温度差があり、「大幅な改作どころか明らかな創作も辞さなかったアルニムに対し、ブレンターノは改作する場合でも素材を尊重しながら行っている」(山下 1991: 66)。
  - 10) 批判校訂全集版では、レレケの論考(Rölleke 1981)においては検証の前提となる楽譜の選択に誤りがあると指摘されている(Hilmar-Viot 1993: XXI)。
  - 11) パウアー＝レヒナーの回想録の初版に註をつけたクヌート・マルトナーによると、マーラーはこの前奏曲で「ベートーヴェン奨学基金」に応募した記録があるという(Killian 1984: 222)。
  - 12) 《リュベツァール》の草稿は一旦、友人のジークフリート・リーピナーの手に渡ったが、それを取り戻そうとしたマーラーは、彼の所在を尋ねる書簡をアルベルト・シュピーグラーに送っている(1880年6月12日付消印, Blaukopf 1996: 38-39)。
  - 13) 民話の採録と出版という点においては、グリム兄弟の先駆者と位置づけられるムゼーウスであるが、その民話集の邦訳者の鈴木満は解説において、この伝説が「口伝の昔話や地域伝説を素材としているが、「創作メルヒェン」に今一步のところにあり」(ムゼーウス 2003: 437)と評している。
  - 14) いわゆる「メルヒェンオペラ」の代表作といわれる《ヘンゼルとグレーテル》は、リヒャルト・シュトラウス(Strauss, Richard 1864-1949)の棒により、1893年12月、ヴァオマルで初演されたが、マーラーは翌年ハンブルク初演を果たしている。
  - 15) 1902-1903シーズンの《トリスタン》の新演出はローラの舞台美術によるもので、センセーションを巻き起こした舞台として知られる。

参考・引用文献

Bechstein, Ludwig  
2003 *Sämtliche Märchen*. Düsseldorf: Albatros Verlag.

Blaukopf, Herta (ed.) *ブラウコップフ、ヘルタ*(編)  
1996 *Gustav Mahler Briefe*. Wien: Paul Zsolnay.  
2008 日本語訳『マーラー書簡集』須永 恒雄(訳)東京：法政大学出版局。

長木 誠司  
1994 『グスタフ・マーラー全作品解説事典』東京：立風書房。

Floros, Constantin (ed.)  
2005 *Gustav Mahler und die Oper*. Zürich: Arche.



Hilmar-Voit, Renate

- 1993 “Vorwort.” Internationale Gustav Mahler Gesellschaft, Wien (ed.) *Gustav Mahler: Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Supplement Band XIII; Teilband 2b. Fünfzehn Lieder, Humoresken und Balladen aus Des Knaben Wunderhorn für Singstimme*. Mainz: Universal Edition: XI-XXIII.

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

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

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

クロイツァー, ハンス・ヨアヒム Kreuzer, Hans Joachim

- 2007 日本語訳『ファウスト 神話と音楽』石原 あえか(訳)東京:慶應義塾大学出版会.

La Grange, Henry-Louis de

- 1973 *Mahler: vol. i*. Garden City, NY: Doubleday.

Mahler, Alma マーラー(＝ヴェルフエル), アルマ

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

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

Mitchell, Donald

- 1980 *Gustav Mahler. Volume I: The early years* (revised and edited by Banks, Paul; Matthews, David). London; Boston: faber and faber (1<sup>a</sup> 1975).

ムゼーウス, J・K・A・ Musäus, Johann Karl August

- 2003 日本語訳『リユーベツァールの物語 ドイツ人の民話』鈴木 満(訳)東京:国書刊行会.

大野 寿子

- 2008 『黒い森のグリム—ドイツ的なフォークロア』東京:都文堂.

Pamer, Fritz Egon

- 1929 “Gustav Mahlers Lieder (I).” *Studien zur Musikwissenschaft*. 16: 116-138.

Rölleke, Heinz

- 1981 “Gustav Mahlers >Wunderhorn< Lieder: Textgrundlagen und Textauswahl”, *Jahrbuch des Freien Deutschen Hochstifts 1981*: 370-378.

Rölleke, Heinz (ed.)

- 1987 *Des Knaben Wunderhorn: Kommentierte Gesamtausgabe*. 3 vols. Stuttgart: Philipp Reclam Jun.

Roman, Zoltan

- 1982 “Revisionsbericht.” Internationale Gustav Mahler Gesellschaft, Wien (ed.) *Gustav Mahler: Sämtliche Werke. Kritische Gesamtausgabe. Band XIII; Teilband 1. Lieder eines fahrenden Gesellen (für eine Singstimme mit Klavier)*. Wien: Josef Weinberger: V-XXI.

Silbermann, Alphons ジルバーマン, アルフォンス

- 1986 *Lübbes Mahler-Lexikon*. Bergisch Gladbach: Gustav Lübbe Verlag.

- 1993 日本語訳『グスタフ・マーラー事典』柴田 南雄(監修); 山我 哲雄(訳)東京:岩波書店.

竹原 威滋

- 2006 『グリム童話と近代メルヘン』東京:三弥井書店.

Uther, Hans-Jörg (ed.)

- 1996 *Brüder Grimm: Kinder- und Hausmärchen* (nach der großen Ausgabe von 1857). 4.vols. München: Eugen Diederichs Verlag.

山本 まり子

- 2001 『マーラーの《角笛》歌曲群—多相的ネットワーク群の生成過程』お茶の水女子大学2001年度博士論文.

山下 剛

- 1991 「クレメンス・ブレンターノと『少年の魔法の宝角』」『獨逸文學』(日本独文学会) 86: 60-70.

(2009年9月9日受理)