

# マーラー第1交響曲の第1楽章における 管弦楽法と形式

内 藤 眞 帆\*

## 0. は じ め に

グスタフ・マーラー Gustav Mahler（1860-1911）第1交響曲（1888/1889-96）の第1楽章の形式は、先行研究においてもっぱらソナタ形式として分析されてきた<sup>1)</sup>。分析には、動機、主題、調性、和声といったソナタ形式楽章を分析する際に一般的に用いられる音楽上の様々なパラメータに加え、楽曲の背後にあるプログラムや引用されている歌曲との関連といったマーラーの交響曲に特徴的な要素が用いられ、時に伝統的なソナタ形式楽章とも比較されてきた。そもそも第1交響曲は、自筆総譜が1888年に成立したのちに1899年の初版出版に至るまで幾度もの改訂が加えられている。改訂過程では楽曲の長さ、旋律や和声などには殆ど手が加えられていない一方で、楽器編成や管弦楽法には大きな加筆・変更が施された。しかし従来の研究において、管弦楽法や自筆総譜成立後に行われた改訂といった観点からの形式分析は殆どなされていない。

そのため本論文では、上述の問題点を踏まえた上で第1交響曲の第1楽章における形式を管弦楽法の観点から分析し、その特徴を明らかにすることを試みる。分析に用いる主たる資料は現在出版されている批判校訂版の総譜のほか<sup>2)</sup>、自筆総譜成立から初版総譜出版までに行われた改訂の各段階を示す資料である自筆総譜や筆写総譜も参照する<sup>3)</sup>。

本稿の構成は以下の通りである。まず、分析の前提としてこの楽章の形式について先行研究を立脚点とし概観する。次に、管弦楽法の観点を形式分析に取り入れている先行研究について説明する。最後に、第1楽章の管弦楽法と形式の関係およびその特徴について分析・考察する。

---

\* ないとう まほ ボン大学

## 1. マーラー第1交響曲の第1楽章の形式

まずは、第1楽章の形式と基本的な特徴について論じる。ここでは、主要な先行研究において提示されている以下の区分を分析の前提として論を進める<sup>4)</sup>。

緩徐導入部：第1～62小節

提示部：第63～162小節

展開部：第163～357小節

再現部+コーダ：第358～450小節

緩徐導入部では、冒頭に書かれた6オクターヴに渡る弦楽器のフラジオレットによって自然の目覚めが描写される。ここではファンファーレが4度にわたって演奏され、2回目から4回目までは舞台裏から演奏するよう指示が書かれている。

提示部は、マーラー自身の歌曲からの引用である主要主題をもって主調のニ長調で始まる。従来であれば主要主題に副次主題が続くのだが、本楽章の提示部には主題が1つしか無いことは特筆すべきであろう。一般的な提示部における主要主題から副次主題へ移行する際の転調の構図はこの楽章にも見られるが、属調（イ長調）部分は第75小節、すなわち提示部開始から12小節後と極めて早い段階であられる。そのため、主調から関係調への転調は行われるものの、主要主題と対照的な性格を持つ副次主題は登場しない。

展開部は提示部で用いられた主題で始まるのが一般的だが、本楽章では緩徐導入部の主題で始まる。この展開部は後述のように3つの部分（第163～207小節／第208～304小節／第305～357小節）から構成されていると解釈できる。その第3部では、第1交響曲の終楽章のモチーフが先取りされる。展開部の最後には、いわゆる「突破 Durchbruch」が登場する（第352～357小節）。

再現部は主要主題および／もしくは主調の再現ではじまるのが通例であるが、本楽章では提示部の主題は回帰しない。その代わりに再現部冒頭に用いられているのは、展開部第2部の主題である。提示部における歌曲からの引用による主要主題は、その後第384小節でようやく登場する。

このように、ソナタ形式の各部分における主題の扱われ方を見るだけでも、本楽章の形式が従来のソナタ形式から逸脱していることは明らかである。なぜこの楽章がソナタ形式として分析されうるのか、次に先行研究やマーラーの生前当時のソナタ形式解釈を参照して考察を進める。

## 2. 形式分析において管弦楽法を扱っている先行研究

本楽章の形式と楽器、あるいは管弦楽法の関係を扱った研究の多くは緩徐導入部について重点的に論じることが多く、その際に特徴的な動機やそこで使われている楽器や楽器の奏法について指摘している<sup>5)</sup>。例えばコンスタンティン・フローロス Constantin Floros は、緩徐導入部の様々な動機とそれらに用いられた楽器を列挙することで、当該部分が明らかに異質に形作られていることを説明している。そして、『形式について』説明するとすれば、それがプログラムによって条件付けられ、動機づけられている」と、形式とプログラムの関係について述べている<sup>6)</sup>。先行研究の多くは楽器奏法・用法にまつわる特徴の列挙もしくはプログラムとの関連を指摘するに留まるが、純音楽的な視点から管弦楽法と形式の分析を行った研究も存在する。

その一つとして、シュテファン・ミコレー Stefan Mikorey の著作『音色と作曲』（1982）におけるマーラーの第1交響曲の第1楽章導入部の分析が挙げられよう<sup>7)</sup>。彼は緩徐導入部の構造と管弦楽法について、「ベルリオーズに顕著である音色の構造的な意味での使用を、マーラーも第1交響曲の導入部においてに取り入れている」と述べる<sup>8)</sup>。続いて、「[R. シュトラウスとは対照的に、] ベルリオーズやマーラーは、管弦楽法を音楽的な出来事を明確に表現するためのなよりの手段として捉えている。表現手段としての管弦楽法は、個々の楽器や楽器群の音色上の体系という点にかんして明確であること、すなわち混合音色の技法とは距離を置く傾向があるだけでなく、何よりも管弦楽法の機能的な使用によって作曲の方向性を決定づける要因の明らかな差別化を意味する」と論じている<sup>9)</sup>。ミコレーは緩徐導入部における弦楽器のフラジオレットによるイ音の声部数が、1小節目の9声部から、47小節目では4声部、55小節目では2もしくは3声部、そして最終的に57小節目で2声部へと徐々に減少することに、そしてその際に最初に6オクターヴあった音域が最終的には1オクターヴになることに着目している。緩徐導入部において声部数と音域が減少していく過程で「美学的に前面に出るのはモチーフの反復ではなく、楽器の変化、音色の変化」だと、管弦楽法上の特徴を指摘する<sup>10)</sup>。そして当該部分は、マーラーが「出来事の構造化の要素として、互いに音色的な緊張関係にある多次元的な動機の慣用的な形式を形成する手段として、音色を用いたことを示している」と結論づけている<sup>11)</sup>。残念ながら、ミコレーが分析の対象としたのは緩徐導入部のみであり、以後の部分は取り上げられていないが、第1楽章の管弦楽法と形式の問題を詳細に論じた研究として意義深い。

もう一つの重要な研究は、よく知られているテオドール・W・アドルノ Theodor W. Adorno の1960年の論考である<sup>12)</sup>。アドルノは、展開部末尾の「突破 Durchbruch」に関して次のように述べている。

突破のあとの部分、つまり再現部の開始前の部分は、単に形式通りに繰り返されてはいけない。突破が呼び起こす回帰の結果が、「新しいもの」でなければならないというものなのだ。これを作曲上準備するために、展開部では新たなテーマが生み出され、その動機の核はそのテーマの冒頭のチェロに取り入れられている。[中略] これはまさに、ファンファーレから立ちあられる「新しいもの」への取り組みが、その長大な歴史を通じて、ソナタの精神に則ると同時にそれに反しながら全体がひそかに紡ぎ出されるように、救済される方法なのだ。<sup>13)</sup>

アドルノのこの考察は、なぜ再現部が伝統的な形式に則って回帰しないのかという疑問に対する一つの答えとして重要である。

加えて、ソナタ形式における管弦楽法上の基本的特徴についても、以下いくつかの論考を参照したい。フーゴー・リーマン Hugo Riemann の『管弦楽法』(1921) は、19世紀後半から20世紀初頭、つまりマーラーの第1交響曲成立当時におけるソナタ形式理解を把握するために重要な研究である<sup>14)</sup>。リーマンはこの著作で、ウィーン古典派のソナタ形式におけるアレグロ楽章を以下ように説明する。導入部に関しては、楽器編成の交代は、テーマの展開を明確にするためではなく、テーマを「導入するため einzuleiten」の確実な方法であるという。主要主題は「用いることのできるオーケストラによる最大のフォルテを伴って」もしくは「中規模の編成からすぐに最大のトゥッティかつフォルテへと上り詰める」形で開始する。副次主題は、主要主題とは対照的な「より優しく繊細な」女性的な性格で登場するが、最終的には主要主題の男性的な性格に回帰する。そのため、展開部以前に原則として「2回の全楽器による演奏」(第一主題冒頭および展開部直前)が必要となる<sup>15)</sup>。展開部では、「少なくとも個々の動機が明確に認識できる限りにおいて、楽器の選択における極めて多彩な変更が許容される」という。提示部における同一の響きによる大きな声部の連なりは、展開部および推移部では個々の部分に分解される。

また、チャールズ・ローゼン Charles Rosen は『ソナタ諸形式』(1988)において次のように述べている<sup>16)</sup>。「ブラームス以降、ソナタ形式は緩やかに構築されたモデルとなり、古典派の模倣に自由に取り組むことのできる型を提供した。提示部、展開部、再現部という図式は有用なものであり、それは様々に解釈されえた。<sup>17)</sup>」このように、19世紀後半にはソナタ形式のありかたそのものが変化していった。ヘルマン・エルプフ Hermann Erpf は、ロマン派時代の形式と音色に関して、当時の管弦楽法がオーケストラから新しい効果を引き出し、楽器編成を拡大し、豊かな音色と音響効果を実現しようと試みたところ、「結果として形式の緩みと解消に帰結するほかなかった」と述べている<sup>18)</sup>。ペーター・ヨスト Peter Jost は、ソナタ形式に限定して言及しているわけではないものの、ウィーン古典派の音楽においては形式の部分や分割を

強調する傾向にあったが、19世紀には少なくとも部分的に、それに対応するかたちで反対の傾向に取って代わられたと論じている。加えて、「楽器の交代を完全に排除することに加え[中略]、個々の楽器のフェード・インとフェード・アウトの連続によって響きを急激に変化させることなく、きわめて意識されにくい変化を重ねることは、形式の区切りを覆い隠すための不可欠な手段として」機能しているとも論じている<sup>19)</sup>。

### 3. マーラー第1交響曲第1楽章における管弦楽法と形式の関係

上述のソナタ形式と管弦楽法に関する議論を立脚点し、マーラー第1交響曲の第1楽章全体における管弦楽法と形式の関係についての分析・考察を行う。

#### 3.1. 導入部と提示部

一般的なソナタ形式に関する記述とマーラーの第1楽章は、緩徐導入部がソナタ形式の主部を導入すること、すなわち4度下行の動機が主部にたいする蝶番として使われる点では一致するが、他の多くの点で異なっている。では、なぜこれら2つの部分が導入部と提示部として解釈されるのだろうか。

導入部の響きは高音域に渡る弦楽器のイ音のフラジオレットによって異化され、4度下行の動機とファンファーレは楽曲のテンポにかんして不安定な印象を作り出す<sup>20)</sup>。4度下行の動機は、中断されたり、引き延ばされたり、楽譜におけるテンポ表示を考慮せずに演奏されたりし、ファンファーレが用いられる箇所ではテンポが微調整される。こうした導入部の特徴により、捉えどころのない特殊な響きの印象が生み出される。導入部で4回あらわれるファンファーレの内の4回目以降、すなわち第47小節以降、この漠然とした音像が緩やかにではあるが徐々にはっきりとした輪郭を伴った響きへと変化していく。こうした変化はチェロとコントラバスによる低音の順次進行とフラジオレットを奏でる弦楽器の数が次第に減少することに起因する。このように、導入部の響きは全体的に静的（スタティック）で、音像の変化も緩やかである。提示部は歌曲からの引用を用いた主要主題でもって、小編成かつ *pp* の弱音ではじまる。「網目細工 Durchbrochene Arbeit」の作法が用いられ、したがって比較的頻繁に楽器の交代が起こるため、動的（ダイナミック）な音像が生み出される。また、拍節は提示部を通じて安定している。

以上からは、音色の差異、すなわち異化された響きか輪郭を持った響きか、また、音像が静的か動的か、そしてテンポ・拍節が不安定か安定しているかという差異が、冒頭部分と提示部を区別する要因であると論じることができる。加えて冒頭のフラジオレットは、現存する最も初期の資料である第1筆写総譜（1889）<sup>21)</sup> および第2自筆総譜（1893）<sup>22)</sup> には書かれておらず、

いわゆるハンプルク・ワイマール稿として知られる第2筆写総譜（1893/94）<sup>23)</sup>で初めて使われたことも特筆すべき点である<sup>24)</sup>。

改訂過程における変化として興味深い点としては、提示部における反復記号の有無も挙げられよう。第1筆写総譜の時点では当該箇所には反復記号が書かれていない。また、第2自筆総譜や、第2筆写総譜、さらに初版総譜の直前の段階を示す版下用原稿（1896?-1898?）<sup>25)</sup>のいずれにも反復記号は見当たらず、初版総譜でようやく反復記号が用いられるようになる。また、この作品が「交響曲 Symphonie」と呼ばれるようになったのは早くとも1896年のベルリン初演の際であり<sup>26)</sup>、それ以前の段階では〈交響詩 Symphonische Dichtung〉もしくは〈音詩 Tondichtung〉という表題が付されていた<sup>27)</sup>。この事実からは、時期が完全には一致しないものの、マーラーがこの作品を交響曲とした時点で伝統的な交響曲の第1楽章、すなわちソナタ形式楽章を意識して反復記号を書き加えたと推論することができる。

導入部と提示部における音色の変化については、バスクラリネットの用法にも言及する必要がある。バスクラリネットは、導入部では冒頭の4度下行もしくはオクターヴ下行動機と第1ファンファーレに、そして提示部冒頭の数小節間では対旋律に用いられるが、それ第71小節以降はこの楽章で使われることはない。加えて、第2筆写総譜以前の楽器編成を見るとバスクラリネットは見当たらず、当該声部はファゴットにより演奏されていたことが分かる。1905年に出版されたベルリオーズ=シュトラウス『管弦楽法』<sup>28)</sup>のバスクラリネットの項目には、次のように書かれている。

ファゴットは低音域において音調の微細な調節をすることが難しいため、木管楽器における最も美しく柔らかい低音はバスクラリネットである。<sup>29)</sup>

以上から、マーラーは音色のためにファゴットからバスクラリネットに楽器を変更したが、また、バスクラリネットの使用が極めて限定的なことからは、導入部と提示部の蝶番としてその音色を用いたことが考えられる。

### 3.2. 展開部

展開部は、提示部の主題の展開と多様な音色の動的な変化によって特徴づけられる部分である。しかし本楽章の展開部冒頭では、提示部ではなく緩徐導入部の冒頭が再度登場し、響きの変化は静的だと言えるだろう。音響上の変化が起こるのは第180小節、そこで初めて登場するチューバがその変化を引き起こしている。チューバ声部には最低音域のペダルトーンのヘ音が記されており、それに加えて提示部ではチェロとほぼ同じ音域を演奏していたコントラバス声部にも、この箇所ではチューバと同様の最低音域におけるヘ音が書かれている。どちらも強弱

は *ppp* かつ持続低音と、明らかに目立つ要素はないものの、第180小節以降この響きをもって全く異なる新たな音風景が開かれることは注目すべきであろう。この間、音響・音色の変化にかんしては静的な状態が続く。第188小節以降は、ハーブが導入部のバス声部のように順次進行することで拍節が明確になり、展開部の中間部への移行部として機能する。

展開部の中間部はホルンのファンファーレを伴い第207小節からはじまり、主調のニ長調が回帰する。展開部冒頭部分終結部の203小節以降において、ホルン、トロンボーン、チューバ、大太鼓といった金管楽器を中心とした低音の重厚な響きが第207小節で急に変化するため、ニ長調に至るまでの過程において遠隔調への転調はないものの、ここのニ長調で全く別の領域へ入り込んだような印象が形作られる。第220小節以降はポリフォニーの書法がみられ、響きの変化はより動的になる。

展開部の第3部は第305小節からはじまり、第4楽章の動機が先取りされる。音響上は、まずは第2部の動的な響きが継続しているが、混合音色のように組み合わせられていた個々の声部は次第に同族楽器群に収斂し、響きの変化は静的となり、第352小節の「突破」へと至る。この楽章で唯一の完全なトゥッティで書かれ、音域も極めて広域となり、音響上のクライマックスとなることが、この部分が「突破」たる理由でもある。

以上から、展開部は導入部や終楽章からの動機先取り、また全く新たな動機に基づくところが多く、従来の展開部の特徴である提示部の展開に基づくものではないことが明らかである。しかし、チューバのベダルトーンの使用から第2部の冒頭での動的な音響、そして「突破」に至るまで、響きは静と動の間を揺れ動き、確かに両端部分の音響変化は急激ではなく穏やかではあるものの、響きの色彩変化のありかたは発展的であるといえるだろう。

### 3.3. 「突破」と再現部

ここではまず、展開部末尾の「突破」と再現部冒頭に着目する。本楽章の提示部と再現部の冒頭には、それぞれ異なるテーマが用いられている。再現部において副次主題が先に再現する例は伝統的にも多いが、ここでは提示部で用いられた素材ではなく、展開部で初めて登場した主題をもって回帰する。主題以外に再現部を再現部たらしめる条件としては、通常提示部と共通する調性や音響・音色があり、本楽章の再現部も提示部と同じく主調のニ長調で始まり、“a Tempo (Hauptzeitmass)” という速度指示によっても当該箇所が主部の再現であることが示されている。しかし、提示部と再現部の冒頭における主題や音色・音響の点での差異は、上記の共通点に勝るとも劣らないほど顕著である。

先述したように、提示部は歌曲からの引用の主題をもって弱音ではじまり、音響の変化は動的であった。一方で、再現部の冒頭は「突破」の後奏ともいえる *ff* のホルンのファンファーレでもって始まり、響きの変化はコンパクトかつ静的である。「突破」の激しい響きはすでに

再現部の冒頭で少々和らげられているが、主要主題は「突破」の直後に用いるには音色および響きの面で「突破」とはあまりに異なるため、このファンファーレの主題が両者の間に挿入されていると考えられる。つまり、再現部冒頭から第384小節以降の主要主題までの27小節間は、主要主題を再現部で適切に導入するための準備部分だと捉えることが出来るだろう。その準備の例としては、提示部冒頭でもそうであったように、動的な響きの変化をもたらす「網目細工」の書法が上げられる。マーラーはこの27小節間を用いることで、音量は大きく響きの変化は静的な「突破」から弱音で響きの変化が動的な主要主題へと自然に移行させたのである。

#### 4. 結 び

以上の分析・考察の結果、次の結論が導き出される。マーラー第1交響曲第1楽章の形式は、一見したところ従来のソナタ形式からは逸脱しているにもかかわらず、管弦楽法の観点から考察すると、響きによって形式が形成されていることが明らかになった。また、形式の緩みや崩壊といったロマン派の特徴は、音色を用いて各部分を橋渡しし形式区分を明確化しないといった、マーラーの管弦楽法上の形式形成の特徴にも対応していることが判明した。さらに、楽器編成や緩徐導入部の演奏指示が自筆総譜成立当初と最終的な版とで異なっている事実には、マーラーが特定の響きを追求し、そのために改訂を重ねたという過程が読み取れた。アドルノが「形式に対するマーラーの批判は、ソナタ形式を変容させる」と論じたように<sup>30)</sup>、新たなソナタ形式の在り方を模索していたマーラーは、オーケストラの「響き」という手段を用いて形式を創造していく、独自の創作語法を生み出したのである。

#### 注

- 1) 以下はあくまで一例であり、他にも第1楽章にまつわる形式研究は多数存在する。Helmuth Osthoff, „Zu Gustav Mahlers Erster Symphonie. „Zum Gedanken an Hans Ferdinand Redlich““. In: *Archiv für Musikwissenschaft*. 28. Jahrg. H. 3. 1971. S. 217-227; Monika Tibbe, *Über die Verwendung von Liedern und Liedelementen in instrumentalen Symphoniesätzen Gustav Mahlers*. München: Katzschlicher. 1977; Bernd Sponheuer, *Logik des Zerfalls. Untersuchungen zum Finalproblem in den Symphonien Gustav Mahlers*. Tutzing: Hans Schneider. 1978.
- 2) Gustav Mahler, *Symphonie Nr. 1*, UE 34314, Wien: Universal Edition, n. d. [nach dem Text der Kritischen Gesamtausgabe (1995)].
- 3) 注21) から26) を参照のこと。なお、本論文で扱う一次資料はほぼ全てデジタル化されオンラインで閲覧可能である。
- 4) 以下に挙げる論文は一例であるが、多くの先行研究この形式区分を取っている。Tibbe, Idem. S. 26-28; Eckhard Roch, „Erste Symphonie“. In: *Gustav Mahler. Interpretationen seiner Werke 1*.



- Hg. von Peter Revers und Oliver Korte. Laaber: Laaber. 2011. S. 98.
- 5) Tibbe. Idem.; Constantin Floros. *Gustav Mahler III. Die Sinfonien*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel. 1985; Harald Hodeige. *Komponierte Klangräume in den Symphonien Gustav Mahlers*. Berlin: Mensch & Buch. 2004; Altug Ünlü. *Gustav Mahlers Klangwelt. Studien zur Instrumentation*. Frankfurt am Main: Peter Lang. 2006.
  - 6) Floros. Idem.: 29. „Was man so “formal” zu erklären versuchte, ist programmatisch bedingt und motiviert.“
  - 7) Stefan Mikorey. *Klangfarbe und Komposition. Besetzung und musikalische Faktur in Werken für großes Orchester und Kammerorchester von Berlioz, Strauss, Mahler, Debussy, Schönberg und Berg*. München: Minerva. 1982. この著作では、マーラーの第1交響曲のみならず後期ロマン派から近代にかけての様々な管弦楽作品が音色や響きといった観点から分析されている。
  - 8) Ibid.: 98. „Die Nutzung der Klangfarbe als Strukturwert wie sie für Berlioz typisch ist, macht auch Mahler sich in der Einleitung zur ersten Symphonie zu eigen.“
  - 9) Ibid.: 98. „Instrumentation als Darstellungsmittel, das impliziert nicht allein Eindeutigkeit in Bezug auf die Klangfarbliche Typik einzelner Instrumente und Instrumentengruppen und damit tendenziell eine Abkehr von der Mischklangtechnik, sondern vor allem die deutliche Unterscheidung der den kompositorischen Gang bedingenden Faktoren durch den Funktionalen Einsatz der Instrumentation.“
  - 10) Ibid.: 109. „nicht die Motivwiederholung [...] ästhetisch in den Vordergrund, sondern der Instrumentenwechsel, die Änderung der Klangfarbe.“
  - 11) Ibid.: 110. „zeigt die Anwendung der Klangfarbe als Geschehen strukturierendes Element, als Gestaltungsmittel von mehrdimensional in einem klangfarblichen Spannungsverhältnis zueinander stehenden Motivformeln.“
  - 12) Theodor W. Adorno. „Mahler. Eine musikalische Physiognomik“. In: *Adorno. Die musikalischen Monographien* (=Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften. Band 13). Hg. von Rolf Thiedemann. Frankfurt a. M.: 42016[1960].
  - 13) Ibid.: 161. „Nach dem Durchbruch, bei Eintritt der Reprise also, kann nicht einfach formgerecht wiederholt werden. Die Rückkunft, die der Durchbruch evoziert, muß dessen Resultat: ein Neues sein. Um das kompositorisch vorzubereiten, entsteht in der Durchführung ein neues Thema, dessen motivischer Kern, zu ihrem Beginn, in den Celli eingeführt wird. [...] Eben so löst es die Verpflichtung zu einem Neuen ein, die von der Fanfare ausgeht, wie insgeheim durch seine langwierige Geschichte das Ganze, im Geist der Sonate und gegen ihn zugleich, aus ihm herausgesponnen ist.“
  - 14) Hugo Riemann. *Handbuch der Orchestrierung (Anleitung zum Instrumentieren)*. Berlin: Max Hess. 1921.
  - 15) Ibid.: 77-78.
  - 16) Charles Rosen. *Sonata Forms*. New York; London: Norton. 1988.
  - 17) Ibid.: 403. “After Brahms, sonata form provided a loosely constructed model, a pattern that gave free access to the imitation of the classics. The scheme of exposition, development, and return was a useful one, and it could be variously interpreted.”
  - 18) Erpf 1959, S. 151. „schließlich zur Lockerung und Auflösung der Form führen“.

- 19) Jost 2004: 104-105. „neben dem völligen Verzicht auf Instrumentationswechsel [...] die Überlappung von Wechseln, die den Klang nicht abrupt, sondern durch sukzessives Ein- und Ausblenden einzelner Instrumente nahezu unmerklich verändert, als unverzichtbares Mittel zur Verschleierung von Formeinschnitten“
- 20) 導入部の管弦楽法は「異化」の観点からしばしば議論の対象となっている。詳しくは以下の論考を参照されたい。Adorno. Idem. S. 164; György Ligeti. „Gustav Mahler und die Musikalische Utopie. I. Musik und Raum – Ein Gespräch zwischen György Ligeti und Clytus Gottwald“. In: *Neue Zeitschrift für Musik*. Heft 135. 1974. S. 8; Wolfram Steinbeck. „Erste bis Vierte Symphonie. Eine druchaus in sich geschlossene Tetralogie“. In: *Mahler Handbuch*. Hg. von Bernd Sponheuer und Wolfram Steinbeck. Stuttgart, Weimar: Metzler. 2010. S. 223.
- 21) 1889年11月のブダペシュト初演に使用されたと考えられる。マーラーの手による修正と加筆を含む。オンラインで閲覧可能 (<https://archive.org/details/Symphony1Part1LangsamSchleppend>; <https://archive.org/details/Symphony1Part2HeftigBeneg>, aufgerufen am 10. 11. 2022)。
- 22) 1893年にはハンブルクで行われた改訂上演のために作成された。全5楽章。マーラーの手による修正と加筆を含む。オンラインで閲覧可能 (<https://brbl-dl.library.yale.edu/vufind/Record/4690447>, aufgerufen am 10. 11. 2022)。
- 23) 1894年のハンブルクおよびワイマール初演に用いられたと考えられる。マーラーの手による修正と加筆を含む。オンラインで閲覧可能 (<https://digitalcollections.nypl.org/items/510d47e4-298a-a3d9-e040-e00a18064a99>, aufgerufen am 10. 11. 2022)。
- 24) 2019年に新批判校訂版の補巻として出版された《巨人》の校訂報告に、それぞれの資料の詳細が記されている。Mahler, Gustav. *Titan. Eine Tondichtung in Symphonieform in zwei Teilen und fünf Sätzen für großes Orchester* (=Gustav Mahler. Neue kritische Gesamtausgabe. Supplement Band V). Hg. von der Internationalen Gustav Mahler Gesellschaft Wien. Wien: Universal Edition. 2019.
- 25) マーラーの手による僅かな修正と加筆を含む (A-Wn, L1. UE. 375 Mus)。本資料はデジタル化されていない。
- 26) 1896年のベルリン初演のために1896年に作成されたと考えられる第3筆写総譜は現在個人蔵のため閲覧不可能である。詳しくはサザビーズのオークションカタログを参照のこと。Sotheby's. *Music and Continental printed books, autograph letters and manuscripts*. London: Sotheby Parke Bernet & Co. 1984.
- 27) 表題およびプログラムの変遷は以下を参照されたい。Donald Mitchel. *The Wunderhorn Years*. Woodbridge: Boydell Press. New Edition. 2005. S. 158-159.
- 28) Berlioz, Hector. *Instrumentationslehre*. Hg. von Richard Strauss. Frankfurt, New York, London: C. F. Peters. 1905.
- 29) Ibid.: 240. „Die Baßklarinetten ist, da die tiefen Töne der Fagotte noch immer jeder Modulationsfähigkeit entbehren, der schönste und weichste Baß für die Holzbläser.“
- 30) Adorno. Idem.: 242. „Mahlers Kritik der Schemata transformiert die Sonate“.

## 要 旨

グスタフ・マーラー第1交響曲の冒頭楽章の形式は、先行研究において一般的なソナタ形式に準拠しない点が多々あることが指摘されつつも、もっぱらソナタ形式として扱われている。そうした分析では、動機、主題、和声、調性といったソナタ形式分析のための基本的な要素が用いられ、様々な形式区分が提示されてきた。第1交響曲は自筆総譜成立から初版に至るまで少なくとも5度の改訂が行われ、その際に楽曲の長さ、動機や主題、調性といった要素が殆ど変化していない一方で、楽器編成や管弦楽法には大きく手が加えられている。しかし本楽章にまつわる従来の形式研究では、管弦楽法や自筆総譜成立後の改訂といった側面からの分析は十分におこなわれてこなかった。

ゆえに本論文では、上記の問題点を踏まえた上で第1楽章の形式的特徴を解明することを試みた。分析のための主たる資料として用いたのは批判校訂版の総譜だが、必要に応じて改訂の各段階を示す自筆総譜や筆写総譜も参照した。これらの資料を管弦楽法の観点から形式分析・考察することで、以下の事実が明らかになった。1. ロマン派作品における形式の緩みや解消といった特徴が、マーラーの形式上の特徴にも対応していること。2. マーラーの管弦楽法上の改訂には、形式形成のための特定の響きを求めて行われたものがあること。個々の改訂事例の綿密な考察をつうじ、マーラーの管弦楽法上の実践が徐々に変化し、最終的に管弦楽法によって形式が形作られるに至った道筋も提示する。

キーワード：グスタフ・マーラー、管弦楽法、ソナタ形式、交響曲、音響

## Abstract

Sofern die Mahlerforschung sich mit der Form des ersten Satzes von Gustav Mahlers Erster Symphonie befasst, hat sie ihn ausschließlich als Sonatenhauptsatzform behandelt. Dabei wurden die grundlegenden Elemente der Sonatenformanalyse, wie Motiv, Thema, Harmonie und Tonalität, verwendet. Auch wenn die Erste Symphonie seit der Entstehung des ersten Autografs bis zur ersten Ausgabe mindestens fünfmal überarbeitet wurde und dabei die Instrumentation stark verändert wurde, ist der bisherigen Formanalyse dieses Satzes der Aspekt der Instrumentation kaum erforscht worden ebenso wie die Überarbeitungen nach der Entstehung des Autografs.

Meine Forschung zielt daher darauf ab, sich auf die oben genannten Forschungslücken zu konzentrieren und die Form des Satzes unter instrumentalen und philologischen Gesichtspunkten zu untersuchen. Als Hauptquelle für die Analyse diente die Kritische Ausgabe, doch wurden bei Bedarf auch Autographe und Kopistenabschriften herangezogen, die die verschiedenen Stadien der Revision zeigen. Die formale Analyse und Überlegung dieser Quellen unter dem Gesichtspunkt der Instrumentation ergab folgende Fakten: 1) Merkmale wie formale Lockerung und Auflösung in den Werken der Romantik stimmen auch mit formalen Merkmalen in diesem Satz überein.

2) Einige der Retuschen zur Instrumentation Mahlers wurden auf der Suche nach einem bestimmten Klang für die formale Gestaltung vorgenommen. Durch die eingehende Untersuchung einzelner Fälle in Bezug auf Klang und Revision wird auch gezeigt, wie sich Mahlers Instrumentation allmählich veränderte und wie jeder formale Teil schließlich durch den Klang geprägt ist.

**Keywords:** Gustav Mahler, instrumentation, sonatenform, symphonie, klangfarbe