

G.マラー『交響曲第10番』第1楽章アダージョに みられる和声の傾向

森川 孝太郎*

A harmonic tendency in the Symphony No.10 Adagio of Mahler's composition

Kotaro MORIKAWA

要 旨

本研究では、G.マラー(Gustav Mahler, 1860~1911)が最晩年に作曲に取り組み、未完に終わった『交響曲第10番』より第1楽章アダージョの楽曲分析をし、その和声の傾向を抽出した。『交響曲第10番』第1楽章アダージョは、203小節から208小節にみられる9つの異なる音による和音、及び冒頭をはじめ楽曲中にしばしばあらわれる和声が付されていないヴィオラによる旋律等のため、調性が不明確な部分をもつ作品であると指摘されることがある。「調性」を機能と声に基づく長・短旋律と定義するとき、9つの異なる音による和音の機能と声に基づく分析または解釈と無伴奏によるヴィオラの旋律の背後に和声を設定することができるかどうかは、マラーが最晩年に調性のことをどのように捉えていたかを知る手がかりになる。

研究方法として、段階的に楽曲分析を行った。楽曲分析は、まず楽式を提示し、それに基づき楽曲を区分し、楽曲の各部分の和声分析を行った。そして和声分析により、和声の傾向を抽出した。併せて、楽曲構造と和声の傾向との関連性を検討した。そして、ヴィオラによる無伴奏の旋律に対する和声の設定と203小節から208小節にみられる9つの異なる音による和音の解釈を行った。

分析の結果、マラーは『交響曲第10番』第1楽章アダージョにおいて、極めて拡大されている部分もあるが、機能と声に基づいて楽曲を構成し、作曲していることが確認された。冒頭などにあらわれる和声が付されていないヴィオラの旋律は、機能と声で説明可能である。203小節から208小節にみられる9つの異なる音による和音は、機能と声を敷衍して解釈することにより、調性の中の機能をもつ和音としての説明が可能である。その他、各部分の和声分析の検証により、『交響曲第10番』第1楽章アダージョにおけるマラーの調性の捉え方について考察した。

キーワード：マラー、楽曲分析、和声

1. はじめに

後期ロマン派音楽は、転調や和声など調性音楽における語法が極限まで押し広げられており、楽曲には調性音楽における語法の拡張と語法の崩壊あるいは語法からの解放の兆候とが共存している。それまで多くの人が共有していた調性に代わる新しい音楽言語を作曲家たちが探り出す様子は、1800年代の終わりから調性崩壊後あるいは調性からの解放後の最初の体系的な語法であり、複数の作曲家が用いた十二音技法が生まれる1920年頃まで、様々な音楽作品の中にみることができる。もちろん、その後も今日まで新しい音楽作品は作られ続けているが、改めて後期ロマン派の音楽作品を今一度分析することは、現代の作曲においても、新しい共有可能な音楽言語を考察するきっかけとして大きな意味をもつものであると筆者は考える。

本稿で扱うグスタフ・マラー(Gustav Mahler, 1860~1911)や、マラーと同時代の作曲家であるフーゴ・ヴォルフ(Hugo Wolf, 1860~1903)、リヒャルト・シュトラウス(Richard Strauss, 1864~1949)が作曲を

開始した 1880 年頃は、既にリスト(Franz Liszt, 1811~1886)とワーグナー(Richard Wagner, 1813~1883)らによって調性や和声や楽式などに対する実験的な試みがほぼなされた後であり、マーラーらはそれらの様々な実験の後に作曲活動を行うことになる。マーラーの作風は、最初期の『嘆きの歌』、歌曲集『さすらう若者の歌』とその歌曲集の一部が主題となる『交響曲第 1 番』、歌曲集『子どもの魔法の角笛』とその歌曲集が様々な方法により引用される『交響曲第 2 番』、『交響曲第 3 番』、『交響曲第 4 番』までの初期、純器楽様式による『交響曲第 5 番』、『交響曲第 6 番』、『交響曲第 7 番』までの中期、『交響曲第 8 番』以降の後期に分けられるが、そのほとんどは、調性や和声について実験的な試みをするというよりも、それらの語法を表現のために作品の中で十分に扱うといった傾向がみられる。

しかし、このうち未完成に終わった『交響曲第 10 番』は、これまでしばしば調性が不明確な部分をもつ作品であると指摘されてきた。

そこで本研究では、楽曲分析により、『交響曲第 10 番』第 1 楽章アダージョ全体の和声を俯瞰した。そして、調性が不明確である根拠としてあげられる、203 小節から 208 小節にみられる先鋭的な和音に一つの解釈を提示するとともに、冒頭をはじめ楽曲中にしばしばあらわれる、和声が付されていないヴィオラによる旋律の背後にある和声を導き出し、和声付けをした。なお、ここでいう「調性」とは、機能和声に基づく長・短旋法を指すこととし、楽曲中、機能が役割を果たしていない場面が多くみられるとき、調性の崩壊、あるいは調性からの解放がみられることとする。

2. 方 法

楽曲分析により楽式を提示し、区分を設け、区分ごとに和声分析を行う。区分ごとに和声分析を行うのは、便宜上のものである。また、和声の傾向を抽出すると言っても、楽式における時間的経過と和声の関連性を見逃すことはできない。したがって、楽式の提示により楽曲構造も併せて分析し、楽曲構造と和声の関連性を考察する。

3. 楽曲分析

3.1 楽曲について

未完に終わったマーラーの『交響曲第 10 番』は、残された草稿から 5 つの楽章をもつ交響曲として完成される予定であったことが分かる。現在、その草稿などを基にして、音楽学者や作曲家や指揮者により、いくつかの種類の補筆完成版も発表されている。なお、管弦楽など大編成の楽曲を作曲する際には、作曲家の多くがまず 4 段などから成る簡易総譜からスケッチを始め、作曲していき、その後オーケストレーションを施し、楽曲を完成させる。『交響曲第 10 番』は、第 1 楽章と第 2 楽章については、マーラー自身によりオーケストレーションまで施されている。しかし、第 3 楽章ではほとんどの部分において、第 4 楽章と第 5 楽章ではそのすべてが、作曲家の死により、4 段からなる簡易総譜の段階で作曲がとどまった。

マーラーは指揮者でもあったため、楽曲の完成後、初演のためのリハーサルや初演後に、自作のオーケストレーションなどに修正や加筆をし、それを経て最終的に完成させることが多かった。『交響曲第 10 番』の前作である『交響曲第 9 番』は、初演の前にマーラーが他界したため、もしマーラーが存命していたならば、初演にあたって、あるいは初演後に手を加えたことが予想されるが、完成された作品として認知されている。『交響曲第 10 番』については、国際マーラー協会は第 1 楽章のみを全集版に収録・出版している。なお、『交響曲第 10 番』第 1 楽章アダージョは、残された草稿から作曲家自身が第 1 楽章に指定していることが分かる。一般的に、交響曲の第 1 楽章は、主部においてアレグロの速度記号をもつソナタ・アレグロ形式であることが多いが、『交響曲第 10 番』第 1 楽章アダージョは、前作である

『交響曲第9番』第1楽章と同様に、ゆったりとしたテンポの速度記号が設定されている（『交響曲第9番』第1楽章の速度記号はアンダンテ・コモド、『交響曲第10番』第1楽章の速度記号はアンダンテに続きアダージョ）。

3.2 楽式及び楽曲構造の分析

楽式について、『交響曲第10番』第1楽章アダージョは、275小節から成る自由なソナタ形式とみなすことができる。以下にその分けを示す（表1）。なお、括弧内の数字は小節番号である。

表1 楽曲の分け

第1部（提示部、1～39）	標語的主題提示（アンダンテ、1～15）
	第1主題提示（アダージョ、16～27）
	第2主題への導入区（28～31）
	第2主題提示（32～39）
第2部（提示部の反復、40～104）	標語的主題提示の反復（アンダンテ、40～48）
	第1主題提示の反復（アダージョ、49～57）
	第1主題確保（58～68）
	第1主題提示の反復（反行形による、69～80）
	第2主題提示の反復①（81～90）
	第2主題への導入区の反復（91～95）
	第2主題提示の反復②（96～104）
第3部（展開部、105～140）	標語的主題提示（105～111）
	第1展開部（112～129）
	第2展開部（130～136）
	第3展開部（137～140）
第4部（再現部、141～193）	第1主題再現①（141～152）
	第2主題再現（153～171）
	推移（172～177）
	第1主題再現②（178～183）
	推移（184～193）
第5部（194～212）	コラール風による諸動機の展開（194～212）
第6部（終結部、213～275）	第1終結部（213～240）
	第2終結部（241～275）

本稿において標語的主題と位置付ける和声付けがされていない無伴奏のヴィオラによる旋律（【譜例1】）は、提示部、提示部の反復、展開部の各冒頭であられるが、自由なソナタ形式にあってとりわけこの楽曲特有の構造をつくっており、特筆すべきものである。また、このモノローグ的旋律は調性が不明確であるとしばしば指摘される。以下、楽章の区分ごとに楽曲構造のおおよその特徴を述べる。

【譜例1】

Andante

Viola

この楽章の提示部は第1部であるが、反復記号が付されておらず、第2部が提示部の反復としての役割を担い、自由に繰り返すかたちをとっている。通常、ソナタ形式による提示部は、反復記号が付されることが多いが、ここでは反復記号を使わずに、作曲者は反復にあたる部分も音符を書いている。これは、前作『交響曲第9番』第1楽章と同様である。

また、第1部、第2部及び後述の第4部における第1主題と第2主題の調関係について、いずれも第1主題は嬰へ長調、第2主題は嬰へ短調となっている。通常、ソナタ形式の提示部にあっては、第1主題と第2主題は異なる調性で提示される。しかし、ここでは長調と短調の違いはあるにしても、主音は同じ嬰へとなっている。このことは後期ロマン派のソナタにあっても多くみられるものではない。しかしこれも、前作『交響曲第9番』第1楽章と同じ手法である（第1主題がニ長調、第2主題がニ短調）。また、提示部内部において、主題の提示とともに主題の変奏や展開的な部分を含む構造になっており、これも前作『交響曲第9番』第1楽章と同様の手法であるが、ブラームス（Johannes Brahms, 1833~1897）の作品などにもしばしば確認できるものである。しかし、提示部の反復部分にあたる第2部や再現部にあたる第4部においての主題があらわれる順序など、この『交響曲第10番』第1楽章アダージョでは、マーラーはより自在にソナタ形式を捉えている。また、提示部内部で主題の変奏や展開的な部分を含むためか、展開部は比較的短めになっている。

第3部である展開部は、前述のとおり全体の中の部分として短めであり、展開の手法は断片的であり、それに伴い気まぐれな要素をもつ。ソナタ形式にあって音楽的に頂点をもつことがしばしばある展開部において、『交響曲第10番』第1楽章アダージョでは頂点を演出するようなことはみられず、いくらか諧謔的な性格をもつ部分となっている。

第4部である再現部は、自由な再現部となっており、最初の第1主題再現は、原形と反行形が同時に、また、提示部より1オクターブ上であらわれるなど、その内部で変奏や展開的な部分を含むものとなっている。なお、第1主題と第2主題の調関係は、提示部と同様、嬰へ長調による第1主題再現と嬰へ短調による第2主題再現である。また、第5部への推移の部分では、第1ヴァイオリンと第2ヴァイオリンにより、標語的主题提示の旋律の変形があらわれる。この部分については、楽曲構造上、また調性について、興味深い部分であり、後述の「4.4 第4部（再現部）の和声分析」で触れることとする。

第5部において、203小節から208小節にかけて9つの異なる音による和音（【譜例2】）があらわれる。この和音は、調性が不明確であると指摘される。また、管弦楽法として特記しなければならないことは、全275小節ある楽曲の194小節目にして、この楽曲初めての総奏となることである。これらのことから、第5部は他の部分と異質な性格をもつとともに、この楽章の頂点をもたらす。しかし、この部分においても、これまでにあらわれてきた様々な動機が展開的な手法により音楽の中に編み込まれており、この楽章の統一感を損なうことはない。オルガンを思わせるような楽想、オーケストレーションによる第5部は、意外性と必然性が同居した印象的な部分である。

【譜例2】



第6部である終結部は、第5部の劇的な頂点からこの楽章のこれまでの世界観へと引き戻すためか、終結部としては比較的長い部分となっている。オーケストレーションは、この部分においてはおそらく意図的に薄くされており、そして動機は断片的になり、音楽が消え入るように設計されている。これは、『大地の歌』の終曲や『交響曲第9番』の第4楽章の閉じ方に通じるものがある。

4. 和声分析

4.1 第1部（提示部）の和声分析

冒頭の標語的主題提示にみられる和声が付されていない無伴奏によるヴィオラの旋律は、この楽章の主調である嬰へ長調の下属調の同主調であるロ短調から始まると分析できる。この部分は、しばしば調性が不明確であると指摘されるが、調性の枠組みの中で分析可能である。また、楽曲の主部と異なる調性で開始されることは、マーラー自身の『交響曲第7番』第1楽章（主部はホ短調であるが主調の属調であるロ短調により開始される）などにもみられることである。ただし、例として多くあげられるものでもない。以下に、無伴奏によるヴィオラの旋律の背後にある和声を導き出し、和声付けを行う（【譜例3】）。なお、ヴィオラの旋律に対し、和声をすべて下声部に設定するため、ヴィオラの旋律を1オクターブ上げている。

【譜例3】

h: V_9^2 V_9^2 I^2 V_9^1 V_9^3

V_9^1 V_9^3 *dis:* V_9^1 V_7

V_7 V_7^3 (経路 $F\# \rightarrow C\#$) V_7^3 *dis:* V_9^3

Fis: V V_7 $-V_9^3$ V

前述のとおり、『交響曲第 10 番』第 1 楽章アダージョは、無伴奏によるヴィオラの旋律により、主調である嬰へ長調の下属調の同主調であるロ短調で開始される。その後、嬰へ長調の平行調である嬰ニ短調へ転調し、経過的に推移し、嬰へ長調により 16 小節目から第 1 主題が提示される（ここまでの部分の和声の詳細については【譜例 3】を参照）。

第 1 主題提示（16～27）は、刺繍音や経過音による偶成和音がしばしばあらわれる。また、19 小節の嬰へ長調のⅡ度調の属七の和音の第 7 音嬰ハを共通音として、20 小節から嬰へ長調の同主調の平行調であるイ長調のⅠ度に移行し、それを起点に経過的に和声が連なっていくが、嬰へ長調に収まっていく。

第 2 主題への導入句（28～31）は、27 小節の嬰へ長調のⅡ度調の属七の和音の第 3 音重嬰ヘをやはり共通音（28 小節は異名同音である本位トに置き換え）とし、そしてやはり、この箇所も経過的に和声が連なるが、イ短調のナポリの和音（変ロ、本位ニ、本位ヘ）をきっかけに、30 小節よりイ短調の属和音があらわれ、第 2 主題提示（32～39）につながっていく。

第 2 主題提示（32～39）は、第 1 主題提示の調性である嬰へ長調の同主調、嬰へ短調であり、属七の和音から開始される。この部分では、35 小節の和音と第 1 ヴァイオリンの旋律の関係性が興味深い（【譜例 4】）。まず、35 小節の 1 拍目の和音は、嬰へ短調のⅠ度の和音である。しかし、2 拍目の裏拍では、第 2 ヴァイオリンがピッツィカートにより本位ハ及びニを奏しており、この部分の和音は、ト長調の属七の和音となっている。したがって、35 小節では、嬰へ短調のⅠ度とト長調の属七の和音が揺れ動いている状態となっている。そして、この二つの和音の揺れ動きを受け、36 小節の弱起の本位ハから始まる第 1 ヴァイオリンの旋律は、解決すべき第 7 音である本位ハが解決することなく、音型の頂点を嬰ハとするものとなっているのである。

【譜例 4】

全音楽譜出版社 マーラー 交響曲第 10 番—アダージョ

4.2 第 2 部（提示部の反復）の和声分析

まず、冒頭の標語的主題提示の反復（40～48）がある（【譜例 5】）。この部分も冒頭と同様、和声を付す（【譜例 6】）。基本的に嬰へ短調を主体とし、嬰ニ短調への転調を経て、嬰へ長調により第 1 主題提示の反復（49～57）につながっていく。なお、ここでもヴィオラの旋律に対し、和声をすべて下声部に設定するため、ヴィオラの旋律を 1 オクターブ上げている。

【譜例 5】

Viola

Andante come prima

【譜例 6】

(a: F_9') $fis: F_9^2$ V_7^2

F_9^3 F_9' $dis: V_9$ F_9^2 V_9 F_9'

$dis: F_9^3$ $Fis: -F_9^3$ V

第1主題提示の反復（49～57）及び第1主題確保（58～68）は、嬰へ長調を保持しながら、第1主題提示（16～27）と同様、刺繍音や経過音による偶成和音、共通音をきっかけとした経過的な和声の連なりがみられる。

この部分では、68小節の和音が注目される。この和音は、総譜では、和音構成音が変ニ、変ト、ハで記されている（マーラー自身がそのように記した）。しかし、本来ならば、嬰へ長調の調号から、嬰ハ、嬰へ、嬰ロで記した方が分かりやすい。しかし、マーラーが実際の総譜において、変ニ、変ト、ハと記したのは、音楽理論的な書き方の正確さよりも、この和音を担当するバスーンとホルンのうち、フラット系の楽器であるホルンが演奏する際の音符の読みやすさを優先させたものと推察できる。この推察では、この和音のバスが、嬰へ長調の属音である嬰ハとなる。そして、この和音は、嬰へ長調の属音上の、嬰へ長調の属調の嬰ハ長調の属九根音省略形体とすると、和音構成音としては納得しやすい解釈となる。

しかし、筆者は、68小節の和音について、機能としては嬰へ長調の属和音、Ⅴ度に極めて近い働きをもった和音であると考え。その理由は、この和音とこの和音に続く反行形による第1主題の反復（69～80）の最初の和音、嬰へ長調のⅠ度の関係には、緊張と弛緩が感じられ、Ⅴ度からⅠ度の和声連結の関係性があらわれているからである。このことは、後述の「4.5 第5部の和声分析」における203小節から208小節の9つの異なる音による和音の解釈も含み、マーラーがこの作品、楽章において、調性における機能と和声の機能を保ちつつ、和音の構成音の多様な可能性を探っていたのではないかと筆者は推察する。

反行形による第1主題提示の反復（69～80）は、提示部でもみられた、同一声部において解決されない非和声音がより頻繁に観察される。調性はもちろん嬰へ長調から始まるが、経過的な和声の連続の後、76小節3拍目から嬰ニ短調を出現させることにより、旋律の音型も含め、標語的主題の構造を仄めかしながら第2主題提示の反復①（81～90）につながっていく。

ここまでの、第1主題提示の反復、第1主題確保、反行形による第1主題提示の反復は、嬰へ長調を保持しつつも、主題や動機の変奏や対位法的処理はもちろん、刺繍音や経過音による偶成和音や同一声部において解決されない非和声音の多さにより、第1主題提示に比較し、響きの語彙を豊かにしている。

第2主題提示の反復①（81～90）は、もちろん第2主題提示と同様、嬰へ短調であり、属七の和音から開始される。第2主題の動機を展開させることによりもたらされた、解決が引き伸ばされる倚音や偶成和音などにより、第1主題提示の反復と同じように、第2主題提示に比較し、和声の語彙を豊かにしている。

第2主題への導入区の反復（91～95）からは、変ロ短調に転調する。第2主題提示の反復②（96～104）と併せて、提示部全体の結尾と展開部への推移的な働きを示す。

第2主題への導入区の反復及び第2主題提示の反復②は、いずれも第2主題提示の反復①と同様、非和声音のうち、倚音の存在が目立つ。解決が引き伸ばされ、なおかつ同一声部で解決されない倚音や、96小節の木管楽器による半音の倚音に対しての第1ヴァイオリンと第2ヴァイオリンのピッツィカートによる倚音と和音構成音の同時発音（【譜例 7】）は、後者は奏法上の理由もあるとは言え、これも和音構成音の拡張の可能性の探求を思わせる手法である。そして、それを支えているのは、正格なバスによる機能と和声であることが容易に観察できる。提示部全体を締めくくる96小節から103小節にかけ、バスは変ロ短調の全終止を示していることも付け加えておこう。

【譜例 7】

1. Fl.

2. 3. Fl.

1. 2. 3. Ob.

1. Kl. in B

2. 3. Kl. in B

1. Fag.

2. 3. Fag.

1. Vl. get.

2. Vl.

Solo Vla.

die übrig. Vla.

Vlc.

Kb.

94

11

11

ohne Dämpfer

pizz.

pp

ohne Dämpfer

pizz.

pp

ohne Dämpfer

zu 3 arco

p espress.

ohne Dämpfer

arco

[f]

ohne Dämpfer

pizz.

[p]

get.

[f]

4 fach get.

[f]

[pizz.]

[p]

全音楽譜出版社 マーラー 交響曲第10番—アダージョ

4.3 第3部（展開部）の和声分析

まず、展開部の冒頭に標語的主題があらわれる（【譜例 8】）。この部分も第 1 部及び第 2 部冒頭と同様、和声を付す（【譜例 9】）。この標語的主題は、提示部全体の終止を受け、変ロ短調により始まり、経過的に嬰ニ短調を経て、イ短調に収束していき、第 1 展開部（112～129）へつながっていく。展開部は、「3.2 楽式及び楽曲構造の分析」で述べたように、総じて断片的であり、それに伴い気まぐれな要素をもつ。それは、経過的な和声が多いこと、終止形が判然としない楽句が続くことから導かれる印象である。

【譜例 8】

Viola

【譜例 9】

b: V_7

V_7^3 V_7^3

V_7^3 V_7^3 I' V_7 (経過和音)

dis: V_7 V_7 (経過和音)

(a: V_7^3) a: V_7

展開部における調性の確立のさせ方の特徴として、動機による旋律を保調的にし、和声を経過的、偶成的にしていることがあげられる。

第1展開部（112～129）は、イ短調に始まり、122小節に変ホ長調、126小節にイ長調、128小節の3、4拍目に嬰へ短調に転調する。ここでは、動機による旋律は保調的であり、和声は経過的、偶成的である傾向が観察される。しかし、118小節は、旋律、和声ともイ短調であることが容易に感じられる。その1小節前の117小節の3、4拍目の旋律はイ短調の導音の嬰トが強調されるが、和声はいわゆるドリアのⅣ度の七の和音である。

第2展開部（130～136）は、129小節の3、4拍目の嬰へ短調の属七の和音をロ短調のドッペルドミナントと読み替え、ロ短調の属七の和音により130小節から始まる。133小節に嬰ニ短調に転調し、第3展開部（137～140）へは経過的につながっていく。ここでも、動機による旋律は保調的であり、和声は経過的、偶成的である傾向が観察される。

第3展開部（137～140）は、旋律がへ長調を示すが、和声は、倚音や経過音を含め、経過的、偶成的である。次の部分である再現部には、嬰へ長調のドッペルドミナント根音省略形体第5音下方変位第2転回位置に読み替えることもできるへ長調のⅡ度調のⅤ度の七の和音が、嬰へ長調のⅤ度を介さずに、Ⅰ度に直接連結している。

調性音楽を機能と声に基づく長・短旋律法として定義するとき、この展開部は、調性音楽の新しい定義を提示している。なぜならば、調を明示しているのは、和声というよりも旋律であり、和声は3度の積み重ねから成る構成を維持しつつも、連結の仕方は、この部分全体を通して経過的であり、偶成的であるからである。なお、旋律だけを抽出したとき、極めて保調的であるため、マーラーが付けた和声とは別の機能と声を付けることが可能である。

4.4 第4部（再現部）の和声分析

第1主題再現①（141～152）は、嬰へ長調であり、主題及び主題の反行形が同時に再現される。和声については、第1主題提示、第1主題提示の反復、第1主題再現と、反復のたびに、経過的、偶成的な和声の語彙が増えていくことが観察される。また、149小節からは、第2部（提示部の反復）と同様、第2主題再現（153～171）には嬰ニ短調を経過してつながっており、標語的主題のドラマ的構成を敷衍していると指摘できるであろう。

第2主題再現（153～171）は、嬰へ短調である。ここでも、反復のたびに、経過的、偶成的な和声の語彙が増えている。

第4部の最初の推移（172～177）では、変ロ短調に転調する。この部分は、第1展開部（112～129）と同じ楽句によるものである。第1展開部では、オーボエがホ、嬰ニ、ハの動きであるのに対し、ここで対応するクラリネットの動きは、へ、本位ホではなく変ホ、変ニとなっているなど違いもみられるが、旋律及び和声ともに保調的である。

第1主題の再現②（178～183）は、嬰へ長調であるが、主題や対旋律が保調的であるのに対し、ここでの和声は経過的、偶成的であり、経過的、偶成的和声に支えられ、変ニ長調へ転調していくものとなっている。

以上、第4部のここまでは、第1部や第2部に比較し、経過的、偶成的和声の語彙が増えているものの、要所要所において機能と声が音楽を制御している。

しかし、第4部から第5部にかけての推移（184～193）は、調性を機能と声に基づく長・短旋律法と定義するとき、説明することが難しい、大変興味深い音楽となっている（【譜例10】）。

【譜例 10】

182 zu 2 Etwas zögernd

1. 3. Hr. in F

2. 4.

1. 2. Pos.

3. Bb.

1. VI.

2. VI.

Vla.

Vlc.

Kb.

185 Etwas zögernd

187

1. VI.

2. VI.

Vla.

Vlc.

Kb.

全音楽譜出版社 マーラー 交響曲第 10 番—アダージョ

この部分は、まず、直前の 183 小節 3、4 拍目の変ニ長調の属七第 5 音下方変位第 2 転回位置を受け、第 2 ヴァイオリンの変トが引き伸ばされ、184 小節に至る。一方、183 小節 3、4 拍目の第 1 ヴァイオリン及び 4 本のホルンは、変ニ長調の属九準固有和音の和音構成音で説明可能な旋律であるが、音の構成上、嬰へ短調を意識させることもでき、実際マーラーはイ、嬰ト、嬰へと記譜している（変ニ長調の属九準固有和音での記譜の仕方では重変ロ、変イ、変トとなる）。

この部分の推移は、第 1 ヴァイオリンと第 2 ヴァイオリンのみによるが、第 1 ヴァイオリンは、183 小節の第 1 ヴァイオリンと 4 本のホルンの動きを受け、嬰へ短調により、標語的主題を奏する。しかし、第 2 ヴァイオリンは、保留された変トを嬰へ短調の嬰へと読み替え可能であることまでは特に問題ないが、その後の第 2 ヴァイオリンによる対旋律は、嬰へ短調とは言い難いものとなっている。

筆者は、この部分の第 1 ヴァイオリンは嬰へ短調、第 2 ヴァイオリンはイ短調であり、結果的に複調になっていると仮説を立てる。しかし、マーラーの発想の源は複調とは違うところにあったのではないかと推察する。マーラーと交流のあったナターリエ・バウアー＝レヒナー(Natalie Bauer-Lechner, 1851～1921)の回想録には、1900 年の夏、マーラーが友人たちと散歩をしていたとき、近くから祭りの喧騒が聞こえてきたが、軍楽隊や合唱などのさまざまな音楽の偶発的な重なり合いや雑踏について、マーラーが「これが対位法だ、私はこうしたことから対位法を学ぶのだ。このようにテーマはあらゆる方角から聞こえてこなければならないし、リズムも旋律も全く違ったものでなければならない」と発言した記録がある。マーラーは、初期の作品から異なる素材をそのまま並置するような楽句を構成することがあつ

た。184 小節から 193 小節は、異質な素材をそのまま並置する直接的なコラージュではなく、異質な素材を抽象化し、純音楽として昇華させた、対位法の顕現であるとは言えないだろうか。

4.5 第5部の和声分析

この楽章中初めての総奏となる第5部の調号はフラット6つであるが、調性としては変イ短調である。変イ短調の調号であるフラット7つを6つにした理由はよく分からないが、変イ短調のⅠ度が保続される中、ここでも経過的、偶成的和声が見られ、大変短いものの194小節から198小節はドリア旋法の傾向が観察される。そのため、筆者は、マーラーはフラットを7つではなく6つにしたのではないかと推察する。

199 小節からは、やはりここでも和声は偶成的に推移するが、バスが主音である変イと属音である変ホとを交互に示し、変イ短調であることを保調する。そして、203 小節から 208 小節にかけ、9つの異なる音による和音があらわれる（【譜例2】、【譜例11】）。

【譜例 11】

全音楽譜出版社 マーラー 交響曲第10番—アダージョ

9つの異なる音による和音のバスは、嬰へ長調、または嬰へ短調の属音である嬰ハである。長く引き伸ばされるトランペットの本位イは、異名同音として重嬰トとして読むことができる。そして、重嬰トは、この楽曲の冒頭の標語的主題から第1主題へのつなぎの場面であられる。筆者は、この重嬰トを嬰へ長調のⅤ度の第5音上方変位と分析した。

これまでの『交響曲第10番』第1楽章アダージョにおける、筆者の分析によるマーラーの試み、機能を保ちつつ和音構成音の可能性を探る姿勢（68小節や96小節など）や、調性の機能を受けもつ要素の探求（117小節や第3展開部など）から、この9つの異なる音による和音は、嬰へ長調または嬰へ短調の属和音機能をもつ和音であると筆者は推察する。この和音の極めて緊迫した響きと次の部分である第1終結部（213～240）の冒頭部分の弛緩された響きは、Ⅴ度からⅠ度の和声連結がもつ緊張から弛緩、あるいは解決の印象を与えるものであることも、筆者は、この9つの異なる音による和音が属和音機能をもつことを示していると考え。なお、この和音の構成音は、異名同音を含め、嬰へ短調の属九の和音が一番強く、これに、トランペットにより強調された第5音上方変位（異名同音により本位イで記譜したと推察する）、そして嬰へ長調の属九の和音の第9音と第5音下方変位、そして本位ハとが付加されたかたちとなっている。この分析及び推察では、トランペットの本位イは重嬰トの異名同音ということになり、この9つの異なる音による和音から第1終結部へのつなぎは、冒頭の標語的主題から第1主題へのつなぎの場面の構造と符合するものとなる。

この9つの異なる音による和音の後、トランペットの本位イはそのまま引き伸ばされる。続いて、トランペットの本位イに、第2ヴァイオリンの本位ニと本位ハが重なり、チェロの嬰ホ（嬰へ短調または嬰へ長調の導音である）に引き継がれ（この部分は第4部から第5部にかけての推移と同様、Ⅰ短調と嬰へ短調が同居しているように聴こえる）、そのまま半音階下行により、第1終結部（213～240）のバス、嬰へ長調の属音である嬰ハにつながっていく。

4.6 第6部（終結部）の和声分析

第1終結部（213～240）は、直前の9つの異なる音による和音を受け、最初の4小節は第1主題により、嬰へ長調で始まる。続いて217小節からは第2主題によるが、ここでは嬰へ短調ではなく、嬰へ長調によるものとなっている。

和声は、嬰へ長調のⅠ度の第2転回位置から始まり、属音である嬰ハの保続音上に経過的、偶成的な和声があり、217小節からの属七の和音へつながる。

221小節からは、嬰へ短調のⅥ度の和音構成と同じ和音構成音であるニ長調のⅠ度が保続される中、旋律や対旋律もニ長調であられるが、226小節から嬰へを主音とする調に戻る。230小節や233小節や第2終結部の241小節には嬰へ長調による完全終止がみられ、嬰へ長調で調が収束していくことが確認できる部分となっている。

第2終結部（241～275）は、引き続き嬰へ長調であり、マーラーが意図的に薄くしたと思われるオーケストレーションも併せて、明と暗の交錯が見事な音楽となっている。

和声について、267小節より始まり徐々に音が積み重なる和音は、203小節から208小節の9つの異なる音による和音の、浄化されたこだまのようである。この和音は、嬰へ長調の主音である嬰へと導音である嬰ホが同時に鳴っているものの、属和音である。和音構成音としては、主音である嬰へを除くと属九の和音構成音であるが、この部分の第9音は、指向性をもつ第9音としてだけではなく、響きをより充溢させる、例えば付加六のような付加音としても、筆者には聴こえる。

5. 考 察

これまでの分析から、マーラーの『交響曲第10番』第1楽章アダージョには、以下の3点の和声の傾向をあげることができる。

- (1) 旋律が保調的であるとき、和声は経過的、偶成的な和声が頻出する傾向がある
- (2) 機能が明らかな和声であろうと、経過的、偶成的な和声であろうと、同一声部または同音域で解決されない倚音や経過音などの非和声音、解決そのものがない非和声音を含む旋律が観察される
- (3) (2)より、付加音がある和声としても解釈が可能な和声が観察される

(1)は、筆者が設定した、冒頭などの無伴奏によるヴィオラの旋律に付けられた和声が、経過的、偶成的な和声を多く含むものであり、他にも、主題の反復や再現による第2部や第4部、展開部である第3部にも多く確認できる。

(2)は、第2主題の導入区や第2主題、展開部である第3部で多く確認でき、(3)の極限の例として、筆者は、203小節から208小節にあらわれる9つの異なる音による和音をあげる。他にも、96小節などもこれに該当する。

まず、(1)の経過的、偶成的な和声の連続については、後期ロマン派の音楽にあって常套的な手法でもあり、マーラーの『交響曲第10番』第1楽章アダージョに特有な和声的傾向というものでもない。経過的、偶成的な和声の連続は、1865年に初演されたワーグナーの楽劇『トリスタンとイゾルデ』の、とりわけ第1幕への前奏曲の半音階的進行の例が有名であるが、マーラーの『交響曲第10番』第1楽章アダージョでは、経過的、偶成的和声を制御しているのが保調的、全音階的な旋律という場面が多く観察され、ここにマーラーの特徴がある。

このことは一見、ワーグナーに対し、やや後退的な作曲法と受け取られるかもしれない。しかし、マーラーのこの作品では、経過的、偶成的な和声の頻出により機能と声の終止形が曖昧になる部分において、旋律が保調的、全音階的である傾向が顕著であるため、和声は旋律を導いている、あるいは、和声はその部分の調性を明らかにしているのではなく、旋律が和声、あるいは、その部分の調性を制御している印象を受ける。このことから、こういった部分では、和声ではなく旋律が調性の機能を示していると筆者は推察する。これは、マーラーが、調性の枠組みの中で音楽を創作しつつも、調性の語法の新たなあり方、調性の語法のさらなる拡張の可能性を探求していたと言えるだろう。

次に、(2)及び(3)の和声については、機能と声の和音構成音そのものに執着するのではなく、緊張と弛緩の関係性から和音構成音の新たな可能性を探求しつつ、機能をもたらしたと推察する。

楽曲構造と和声の関係性については、次のように考察する。まず、この楽章における調性の扱いについて、ソナタ形式と分析できるこの楽章では、第1主題提示の調性は嬰へ長調であり、第2主題提示の調性は嬰へ短調となっている。ソナタ形式の提示部においては、第1主題と第2主題は違う調性で提示することにより調的対比を形成させるが、主音が同じ嬰へであること、第1主題、第2主題ともそのリズムがヴィオラによる標語的主题に由来することなど、この楽章においてマーラーは、ソナタ形式にもかかわらず、楽曲を単一の発想から成長させていることが確認できる。そして、同時に形式全体では、主題の提示とともに主題の変奏や展開的な部分を含ませ、第5部のようなこれまでの楽式の解釈を超えるような部分を置き、そこにこの楽章で最大の頂点を設定させるなど、ソナタ形式を自由に扱っている。これは、いわばソナタ形式の溶解の兆しがみられると指摘できる。そして、溶解の兆しを見せつつ、なおも楽曲を統一させているものが調性であったのだ。

6. 展 望

これまでの筆者の分析及び推察では、マーラーの『交響曲第 10 番』第 1 楽章アダージョの中に、和声ではなく、保調的、全音階的な旋律が、調性を示している部分があること、また、そもそも調性とは機能と和声に基づき、その和声から旋律が導かれるものであることから、旋律の詳細な分析が今後の課題としてあげられる。旋律を詳細に分析することにより、マーラーが最晩年に考えていた調性の語法について、さらに考察を深めることが可能になるであろう。

また、和声の学習のための課題として、与えられたバスにテノール・アルト・ソプラノ各声部を付けるバス課題、与えられたソプラノにバス・テノール・アルト各声部を付けるソプラノ課題、バス課題とソプラノ課題が課題中に交代するアルテネ課題があるが、その他に、音楽史の様式や個別の作曲家の様式に沿った、様式和声課題がある。そして、この様式和声課題集として著名なものに、オリヴィエ・メシヤンの『和声の 20 課』がある。しかし、この課題集の構成は、モンテヴェルディの様式による和声課題に始まり、最後は「非常に特別な様式でヒンドゥー教の旋律に近い」和声課題で締めくくられるものとなっており、その中にマーラーの様式による和声課題はない。また、ジャン・クロード・レイノーによる『作曲クラスのための 300 の課題と実施』は、メシヤンの『和声の 20 課』以上に豊富な様式和声課題が用意されているが、リヒャルト・シュトラウスやフーゴ・ヴォルフの様式和声があるのに対し、やはり、同時代を代表する作曲家であるマーラーの様式和声課題はない。

したがって、マーラーの様式和声課題を作成することも今後の課題としてあげられるだろう。例えば、バスに伝統的な役割を担わせながら和音構成音の可能性を追求する語法の学習のためには、ソプラノ課題により、マーラーの様式による和声課題の特質を表すことができるだろう。

謝 辞

本研究は 2017 年度～2019 年度の JSPS 科学研究費助成 基盤研究 (C) JP17K02358 の助成を受けたものです。また、本研究の成果は著者自らの見解等に基づくものであり、所属研究機関、資金配分機関及び国の見解等を反映するものではありません。

参考文献

- Deryck Cooke, Gustav Mahler a performing version of the draft for the Tenth Symphony, in collaboration with Berthold Goldschmidt, Colin Matthews, David Matthews. Faber music Ltd, Associated music publishers, Inc, 1989
- Yoel H. Gamzou, Mahler Symphony No.10 realisation and elaboration of the unfinished drafts, Schott music GmbH & Co. KG, Mainz, 2015
- Erwin Ratz, Gustav Mahler Adagio aus der Symphonie Nr.10 bearbeitet für Klavier zu vier Händen, Universal Edition A.G., Wien, 1973
- 谷口昭弘・渡辺純一, マーラー 交響曲第 10 番―アダージョ, 全音楽譜出版社, 2011
- 柴田南雄, グスタフ・マーラー, 岩波新書, 1984
- コンスタンティン・フローロス (前島良雄・前島真理 訳), マーラー 交響曲のすべて (Constantin Floros, GUSTAV MAHLER Vol.Ⅲ―Die Sinfonien, Breitkopf & Härtel, 1985), 藤原書店, 2005
- ディーター・デ・ラ・モッテ (吉田雅夫 監修 滝井敬子 訳), 大作曲家の和声 (Diether de la Motte, Harmonielehre Bärenreiter, Verlag, Kassel, 1976), シンフォニア, 1980
- 田代權, グスタフ・マーラー 開かれた耳、閉ざされた地平, 春秋社, 2009
- ナターリエ・バウアー＝レヒナー (ヘルベルト・キリアーン 編 高野茂 訳), グスタフ・マーラーの思い出 (Herbert Killian, Gustav Mahler in den Erinnerungen von Natalie Bauer-Lechner, Hamburg, 1984), 音楽之友社, 1988