グスタフ・マーラーの〈大地の歌〉

主題の分析

ヨーゼフ・ヴェナンティウス・フォン・ヴェス

（試訳：浅見龍之介）

ユニヴァーサル・エディション

ライプツィヒ - ウィーン　1912 年

始めに

グスタフ・マーラーの生きていた時代、私はしばしば彼とともにあり、かくも偉大な芸術家を彼のなかに徹底的に認め、率直に愛することを学ぶ機会に恵まれた。私の編曲に対する彼の好意的な評価と、彼の口から出た幾多の好ましい言葉の思い出は、尊い故人に捧げられた追憶の、稀有なる宝であり続けている。常に本質的なものに打ち当たる（しばしば箴言的な）彼の発言と判断は、私を幸運な境遇へと置き移し、彼の芸術家的な意志と努力と創造への、深い洞察を得させてくれた。そしてただこのことに鑑みてのみ、私は意を決してこの分析を書き上げることができたのであるが、それは私が――音楽家として――もしかすると読者（と作品の聴き手）に、今や巨匠自身の並外れて繊細な主題労作の流儀と、それに伴って巨匠自身の仕事場とを見抜く洞察を得させることができるのではないかと思われるからである。

分析は、コンサートホールで行う演奏のために使えるように叙述されている。この分析を、家で総譜やピアノスコアの手引きにすることは、大いに推奨されるが――その際には注意深い目が、作品の美をなお多く発見するであろうが――コンサートホールではしかし、テクストを知ることや、主として譜例を追うことが推奨される。

1912 年 3 月、ウィーンにて

ヨーゼフ・Ｖ・フォン・ヴェス

マーラーのオーケストラは、確かにしばしば圧倒的に力と輝きに満ちており、打ちのめし神経を鞭打つようでもあるが、しかしあらゆる折々の大音響にもかかわらず、けっして積み込まれすぎてはいない。（彼の楽器法の技術と繊細さと音色の豊かさは、ここでなおも特に強調するには及ばないほど、広く知られ認められている。）諸作品のなかに彼の生成を研究する者は、一方ではいかに彼が自身の刻印である幾多の特異性と奇妙さのなかで同じ者に留まっているかを、また他方ではしかし、いかに彼が至るところで、より単純なものからいっそう技巧的なものへと進歩しているかを、またいかに彼が伝統的なものから離れて、いっそう独立した自由なものへ、いっそう大胆なものへ、いっそう強烈なものへと、一度も節度のなさへと陥ることなく近づいているかを認識するであろう。そして、このいつも自身を厳しく手綱で締めていること、このいつもどこへ行きいかなる遠さかを知っていること、またそれに伴った高度な、しばしば容赦ない自己批評こそが、まさしく真の偉大な芸術家であることの証なのである。彼のオーケストラが、あらゆる色彩の輝きと大胆な性格づけにもかかわらず、いつもただ最も必要なものだけを含み、余計なものは一切含まないことに注意されたい。対位法的な技能と、そこから容易に成立した結合の喜びは、彼が御しきれないほど暴走することはけっしてなく、いつもすべては明快で、彼なりの流儀で単純なのである。他方、最も技巧的な絡み合いは、これもけっして輝かしく解かれた数学の課題のような単なる悟性の仕事ではなく、必要欠くべからざるクライマックスであり、すべては苦もなく生じ、聴き手や読者のなかに、すべてはまさにこうでなくてはならないという以外のいかなる考えも起こさせないのである。彼の諸声部は、ただ主題的なものをもたらし、それをいつも再び新たに形成するので、彼にあっては奴隷的に反復される何物もない。そしていわゆる「埋め草の声部」（無能な者たちにおいては作曲の終わりであり始まりであるような）は消滅するか、最も目立たない片隅へと追放されるのである。

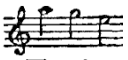
マーラーは彼の和声法においては、半音階がたいていはドミナントの半音階でもあるという点で彼の時代の子であるが、もちろん最も大胆な、しばしば幾重もの係留音（転過音）、経過音や先取音によって拡張されている。彼の和声法のもうひとつの特徴は、かなり頻繁な短調と長調の要素の結合であり、あるいは同時に、和声的な要素と旋律的な短調の体系の要素の結合である。（これの端緒はすでにベートーヴェンにある。）彼のバッソ・オスティナートもまた、実際「執拗」であり、彼はそれを無頓着に、しばしば他の遠く離れた声部との奇妙な和音の解決のために、オルゲルプンクトのように扱うのである。

これに加えて、彼の声楽曲にはなお、歌声部とテクストの扱いがある。マーラーの歌声部は、けっして単なる朗唱に成り下がることがない。彼は旋律線をいつも鋭く見据え、歌手たちをそこから踏み外させない。しかし彼の歌唱旋律は、常に再び残りの全体の一部であり、ともに感受するゆえにともに語りともに歌うオーケストラの一部なのである。テクストから彼は自然に、彼のオーケストラのために色彩と気分を取り出すが、このことは単に言葉を描写するのではなく、その内容を取り上げ、深化し、内面化するという課題を持

っている。彼の朗唱の流儀については、すでに語られ、また書かれている。人が彼を非難する朗唱の誤りは、見かけの上では存在するようだが、しかし〈子供の魔法の角笛〉のテクストにおいてのみであり、それらが意図的になされた限りにおいて、誤りではないのである。例えば第 2 交響曲の〈原初の光〉を参照されたい。「そこへ天使がひとりやって来て、私を追い返そうとした。いや、私は追い返させはしなかった。」(Da kam ein Engelein und wollt' mich abw e i sen. Ach nein, ich ließ mich nicht abw e i sen!）ここでは「追い返す」（a b weisen）という語の第 2 音節につけられた誤ったアクセントが、この語が最も技巧的に正しくアクセントづけされた場合よりも、感動的に素朴なもの、民衆的なものを荷い、簡素な飾り気のなさによって、よりよく性格づけられているのである。

〈大地の歌〉には、このような「朗唱の誤り」は存在しない。あちこちに（稀ではあるが）テクストの小さな反復があるが、該当箇所をよりいっそう強烈に形成しようと目論まれているのである。その他の部分では、より軽快な、より朗らかな楽曲のテクストはより簡潔に、より深刻な楽曲のテクストは、より幅広く扱われている。深刻な例の最たるものは感動的な第 6 曲の〈告別〉であり、ほとんど叙事的に作用するのである。

〈大地の歌〉のオーケストラは、圧倒的な力の手段を展開しない。抒情的なテクストの親密な繊細さは、当然のこととしてそれを禁じるのである。そしてより頑丈な楽曲も、新たな気分によって引き起こされた彼の表現手段の控え目な強化や増幅へと、巨匠をそそのかすことはできない。すでに一方にはひとりの人間の声と、他方には現代オーケストラの巨大な装置の全体を対置させることが、結果として後者による有り余るほどの圧倒を引き起こさざるを得ないことを別にすれば、グスタフ・マーラーのオーケストラ声楽曲はまさしく、節度を守り得るという彼の比類なき才能への、示唆に富む洞察を与えてくれる。歌手はけっして「埋もれて」はいないのであり、クライマックスにおいてさえも（彼が無声でないならば）勝ち誇って自己主張できるのであり、このことが多くの関連する現代音楽の作品と比べたときの、マーラー作品の長所なのである。

共通の基本動機  は〈大地の歌〉のあらゆる部分に固有であり、あるときは明確にそのものとして置かれ、またあるときはヴェールを被せられ、または他の関連する動機の構成要素として、またあるときは拡張され、縮小され、あるいはリズムの形を変えられ、またあるときは反転され、あるいは逆行形で用いられるが、しかし至るところで認識される。譜例のなかでは括弧┌──┐によって常に、この基本動機の登場が示される。他の諸動機も再認識され承認されるが、しかし最初に提示された基本動機意外のいずれにも、作曲家がかかる役割を割り当てたわけではない。

同一の動機を異なった、しばしばまったく反対の気分に用いるこのようなやり方が、単なる悟性の仕事であると考えてはならない。この動機が彼の多様な、しばしば変化に富んだ形態のなかで、作曲家のペンによってしばしば無意識的にも意識的にも書かれたというあらゆる根拠を、私は想定しなければならない。マーラーの主題労作のなかの物事を丸め込んだり、こじつけに見えるような物事から立論したりすることからは、私は遠く離れて

ありたい。しかし彼の旋律法のなかにある、この否定できない関連のうちには、彼の構想の一片のよき統一性があり、この点に関しては、さらなる解明と証明が欠かせないのである。

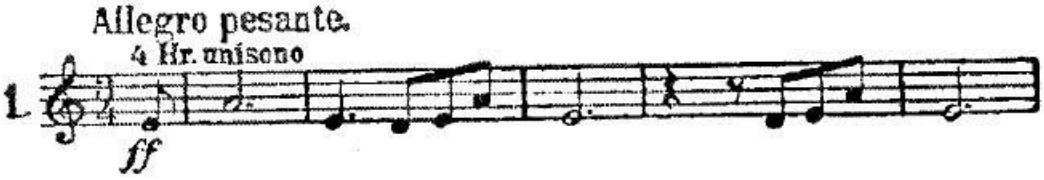
1. 地上の苦を詠う酒宴歌

編成：テノール独唱――ピッコロ、フルート 3、オーボエ 3（3 本目はイングリッシュホルン持ち替え）、Es 管クラリネット、B 管クラリネット 3、バスクラリネット、ファゴット 3、ホルン 4、トランペット 3、トロンボーン 3、ハープ 2、グロッケンシュピール、トライアングル、大太鼓、シンバル、弦楽器。

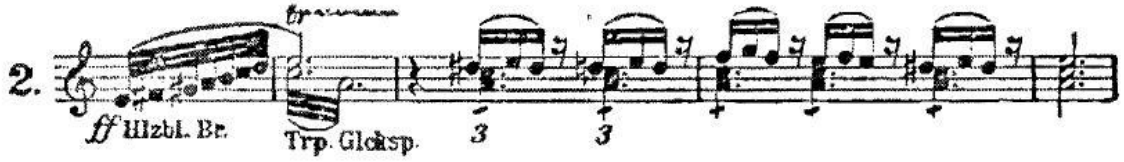
イ短調、テクストは 3 詩節で、それぞれの詩節は同一のリフレインで終わる。最初の 2 詩節はほぼ同じ長さだが、第 3 詩節はこれと異なり、ベートゲのオリジナルのテクストから中間のリフレインをひとつ省いたために、より長くまとめられている。オーケストラによる短い導入部があり、それぞれの詩節は幾分引き伸ばされた間奏によって区切られ、縁どられている。短い後奏がある。

輝かしい色彩の多彩に光る、幾重にも風変わりな、短調と長調とのあいだを揺れ動く楽曲である。

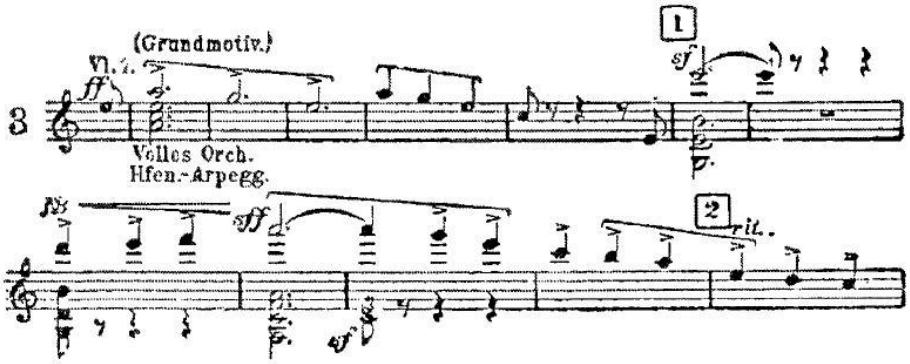
ホルンの力強い叫びがあり、



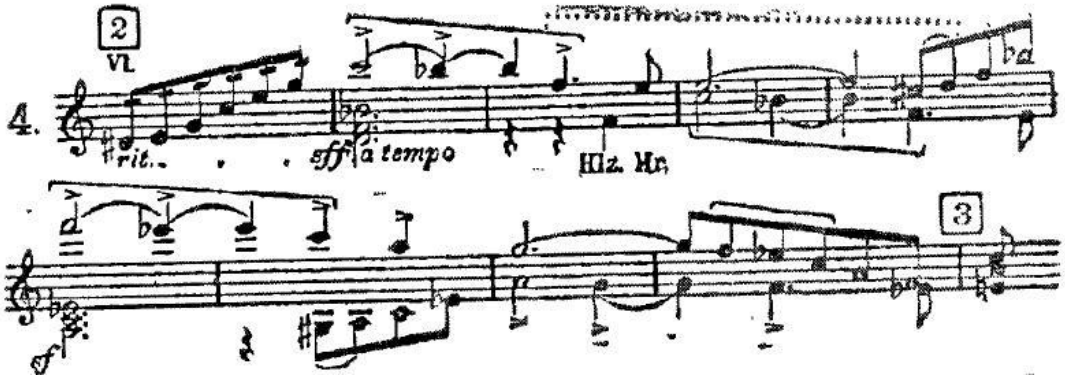
すぐさま木管、ヴィオラ、弱音器をつけたトランペットとヴァイオリンのピチカートのトリル動機によってアーチが架かり、



開始される。ここからヴァイオリンはフォルティッシモとなり、オーケストラ全体によって和声的に支えられて、先述の基本動機が始まる。これと同じものが論理的に展開され、旋律へと形成されて、



歌声部の登場とともに、基本動機から派生した変種へと移行するが、

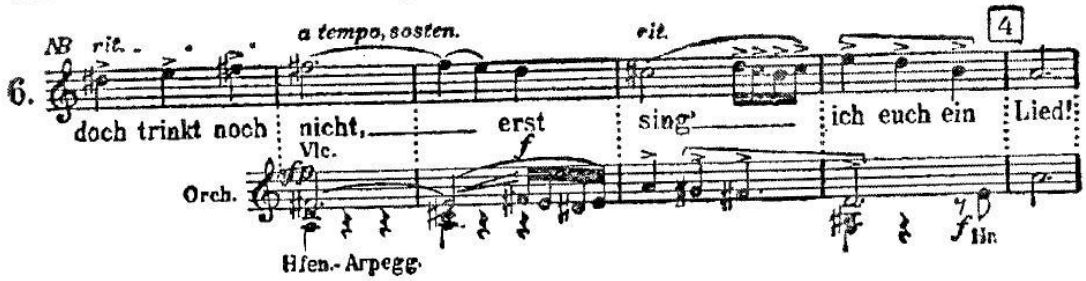


それは譜例 2 のトリル動機を想起させる表現法によって最初の楽節の、見かけ上はイ長調の結末へと導く。

譜例 3 に要注意（NB）として示したアウフタクトを、歌声部はその最初の出だしに用いる。3 つの音によるこのアウフタクトは〈酒宴歌〉において意味深い役割を演ずる。歌のパートのさらなる進行を追ってゆくと、しばしばこのアウフタクトに出会うであろう。とりわけそれは拡大されて、以下に見る譜例 6 の動機に使用されている。

しかしまずもって歌手は、譜例 4 に見る部分動機をもたらす。（譜例 4 と 5 では、破線の括弧で示す。）

そしてそれから上述のイ長調への転調に際して、さらなるものが来る。



この両方のものに、われわれはしばしば出会うことになる。譜例 5 と 6 の、譜例 3 の 2 番目と譜例 4 との、主題的な親近性に注意されたい！

この最初の部分が、なんと多様に統一されていることか、それでいながら、ひとつの鋳型から！　ただひとつの幅広い旋律。他の動機から派生したひとつの動機。折に触れて浮かび上がる基本動機をまったく別にすれば、すべてが近しく血縁関係にある。

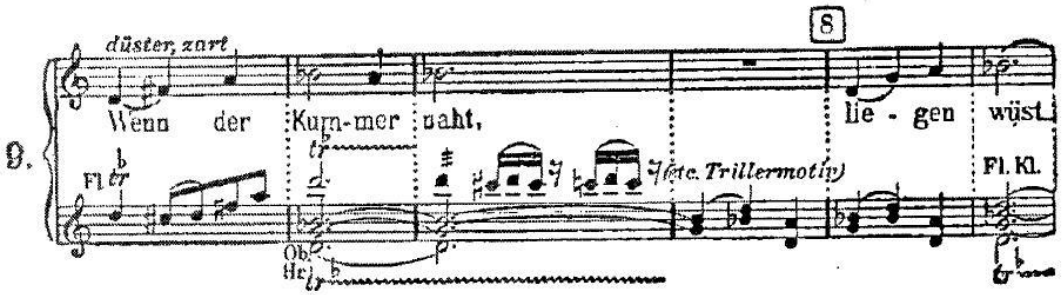
今や完成された最初の楽節の結末はしかし、イ長調ではなくイ短調となる。ホルンは譜例 1 の叫びを鳴り響かせ、そこへまったく導入のときのようなタクトで木管と弦楽が、譜

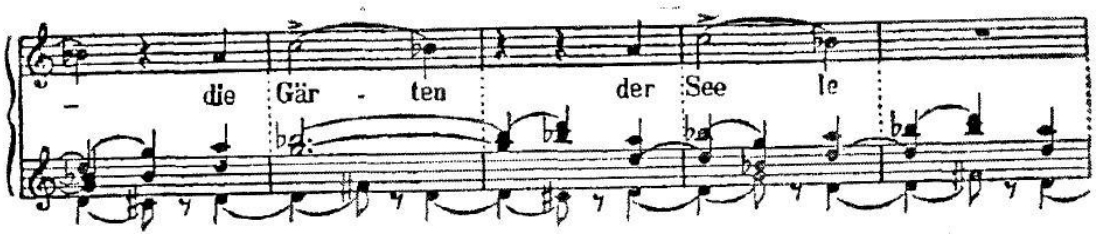
例 2 のトリル動機を鳴らすが、しかし今回はオクターヴ高い。再び（譜例 3 のように）基本動機が置かれるが、今回はグロッケンシュピールによって強調されており、直後に第 1 ヴァイオリンによって極めて多様に縮小されて先へと紡がれるが、そのあいだチェロは譜例 6 の動機を付け加えて響かせている。――「この悲しみの歌で君たちの魂に哄笑を響かせたいのだ」(Das Lied vom Kummer soll auflachend in die Seele euch klingen)――6に際して、変ロ短調に転調する。再びグロッケンシュピールが、今回は木管と一緒になって、トロンボーンとハープに支えられて、基本動機を鳴らす。管楽器は基本動機に、新たな旋律の変形を与える。それはここでは差し当たり、第 1 詩節の第 2 部への移行に役立っているが、後にはしかし、なお何度も回帰する。

ニ短調で始まり、後にト短調に変わり、終わりもト短調である第 1 詩節の第 2 部は、譜例 1 のホルンの叫びの要素を持ち込む。トリルのついたヴィオラの 4 度進行が、次のことを思い起こさせる。ヴァイオリンの 8 分音符のグループは基本動機の反転形を示し、それゆえにホルンの叫びと基本動機との血縁関係をも示すのである。第 4 小節の 8 分音符の音型を、われわれはすでに譜例 4 の第 5 小節と第 7 小節で知っている。（その兆候は、すでに第 1 小節にあった！）

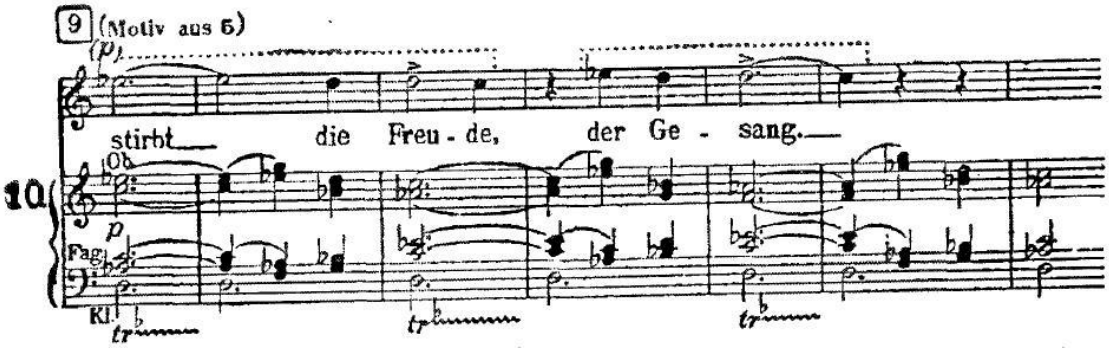
すぐさま譜例 2 のトリル動機が木管で紡ぎ出され（ト短調、四六の和音）、今回はしかしピアニッシモで、第 1 ホルンと独奏ヴァイオリンのトリルに支えられている。

両者のなかへ、テノールの声が入る。

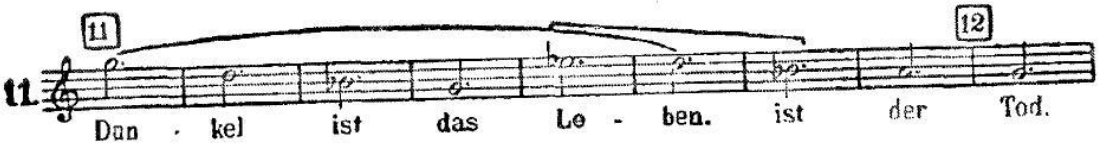




ここで引き続き「歓びも歌も枯れ萎むのだから」（welkt hin und stirbt die Freude, der Gesang）のところで、譜例 5 の旋律が拡大されたアウフタクトで、オーボエ、フルート、弦楽を加え（9番）、譜例 9 のフルートとクラリネットのパートから派生した奇妙な 3 度楽句が、ファゴットによるその反転に支えられて、また第 1 クラリネットの低いトリルに伴奏されて、常にオルゲルプンクトの D の上に奏でられるが、すべては弱められ、ヴェールがかかったように薄暗い。



それから再び拡大されたアウフタクトがポーコ・クレッシェンドであり、穏やかな日射しのように譜例 6 のテノールの動機が現れるが、すぐに暗くなり、歌手が詩節を締め括る動機を導く。



後者には、クラリネットの優しい歌を引き継いで、オーボエがさらなる変形を導入し、

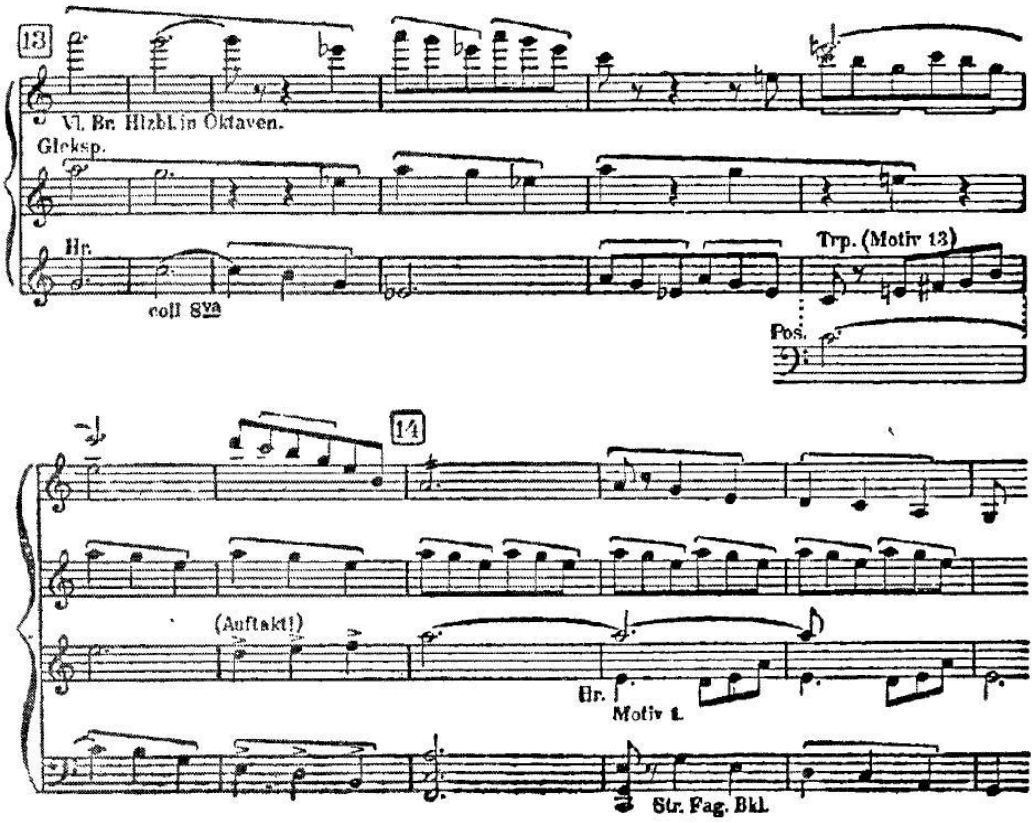
オーケストラでもまた詩節の終わりを旋律的にもたらす。

譜例 11 の厳かな旋律は、テクストに対応して、3 つの詩節のそれぞれを締め括る。しかし歌手は最初にト短調で歌い、次いで変イ短調で、そしてようやく第 3 詩節の最後にイ短調で歌い、このようにして再び最初の調性に回帰しつつ、半音ずつ高くなってゆく。ここ

でもマーラーがいかに単純な仕方で、彼の表現手段の昂揚と、それに伴う表現能力の昂揚を達成することができるかが分かるであろう！

静かなハープの上行するグリッサンドが、減 7 度和音 G・B・Cis・E の、ピアニッシモでうなる弦楽に流れ込みながら、歌手の最後の言葉を伴奏する（12）。しかしすぐにフォルティッシモで、荒々しいホルンの叫びが突然始まり、木管のトリル動機と結びついているが、今回はト短調である。――最初の間奏が始まる。――譜例 9（8 番）の歌手の旋律断片と親近の、トランペットの新たな動機が、

12 の後の 4 小節目から始まって、結合を豊かにする。グロッケンシュピールとヴァイオリンが、譜例 3 の基本動機を再開するが、今回は主として木管によって補強され、その基本動機を極めて多種多様な絡み合いのうちに（ホルンもそこに参加する）、譜例 13 のトランペットの動機と結びつけ、C‐F‐C の音階の上で再び介入するホルンの叫びを結びつけながら、突然の崩落へともたらすが、この崩落から歌声部の登場の 4 小節前の、譜例 4 の動機が立ち上がるのである。マーラーがいかにこの箇所で、基本動機を様々な声部に絡ませているかを、次の譜例で示したい。

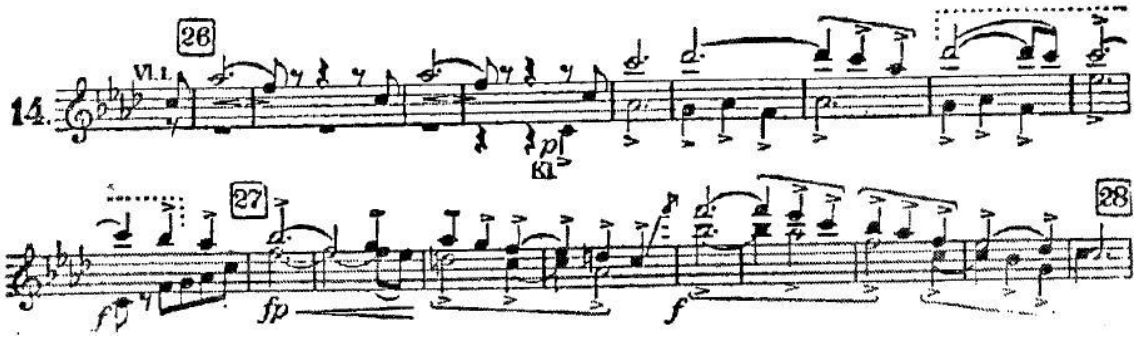


その後すぐに第 1 ヴァイオリンに浮かび上がるエピソードも、この観点から見ると示唆に富んでいる。

注意深く総譜やピアノスコアを取り扱う者は、いま開始される第 2 詩節のなかに、第 1 詩節のあらゆる音楽的要素を、苦もなく再認識するであろう。両詩節の相互関係は、まさしく建築的な規則正しさを、構造そのもののなかに示している。

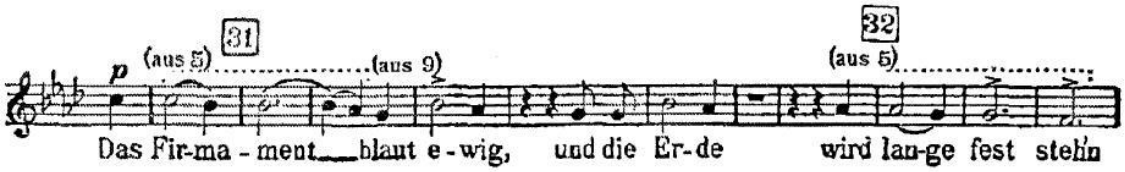
差し当たりは同様の表現法である。16 に際してイ長調で（譜例 6 を参照）、そして同様に再びイ短調で、動機 1 と 2 を用いての結末である。これについては、歌詞のテクスト「リュートは爪弾かれ」（Die Laute schlagen）云々の B の箇所が、今回はもちろんすぐに変ロ長調になるのだが、後者の調は第 1 詩節においては、後になってようやく到達されるものである。それから動機 7 の展開があり、同時に変ト短調と変ハ短調を経て変ホ短調に転調する（20）。動機 8 を用いた詩節の第 2 部は、この調である。「満杯のワイン」（Ein voller Becher Weins）の箇所から、Es のオルゲルプンクトの上で動機 9 が始まるが、23 で変イ長調に変化し、それに第 2 リフレインの変イ短調が続き、歌手が歌う最後の語で純粋な変イ長調からそっと交替し、譜例 7 に似た基本動機の新たな形成となる。

ここで鳴り出す第 2 の間奏（25）は、最初の和音でもって（ヘ短調の偽終止、四六の和音）、穏やかな雰囲気を引き裂く。ヴァイオリンとヴィオラに交替で現れる静かなトレモロは、時々より鋭いアクセントによって中断されるが、そこへ弱音器をつけたトランペットと、譜例 1 のホルンの叫びの断片を奏でるイングリッシュホルンが、来たるべきものを準備する。細やかに（26）第 1 ヴァイオリンが、依然としてヘ短調で、動機 1 と 3 の新たな結合をもって鳴り出すが、これはしかしすぐに自由に紡ぎ出され、自立した旋律へと練成される。



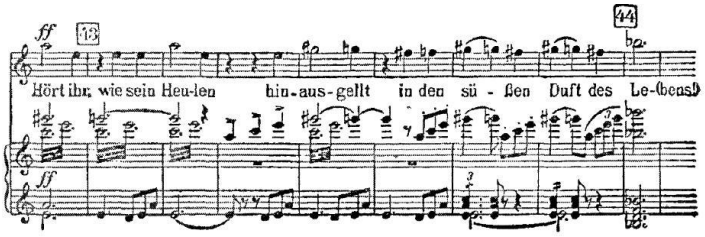
クラリネットがそこへ動機 13 をもたらし、最後には同様に動機 3 へと転じる。和声的には 27 の箇所はドッペルドミナントの B を経た、変イ長調の四六の和音への一時的な転調をも

たらし、またドミナントの Es を経たドミナントの C への回帰をもたらし、そして再びヘ短調になるが、これはすぐさまヴァイオリンのトレモロと、イングリッシュホルンの動機 1 で鳴り出すのである。ヘ短調からのこの転調と、再三にわたるそこへの回帰は、この部分全体にとって、トレモロが続く限りにおいて、第 3 詩節の第 1 部にまでわたって（34）特徴的である。今や第 1 ヴァイオリンで、新たな旋律的な主導のもとに改めて 15 が襲来し、同様に 13 と結びつけられているが、後者はしかし今回はトランペットにある。幾度もの中間転調と、基本動機のふんだんな使用の後で、変ホ長調を経てハ短調の四六の和音に変わる。イングリッシュホルンが低音域で 14 の前楽節をもたらし、歌手は動機 5 を伴った 2 小節を 31 の前に、そしてそれに近親の動機からの要素を投入する。



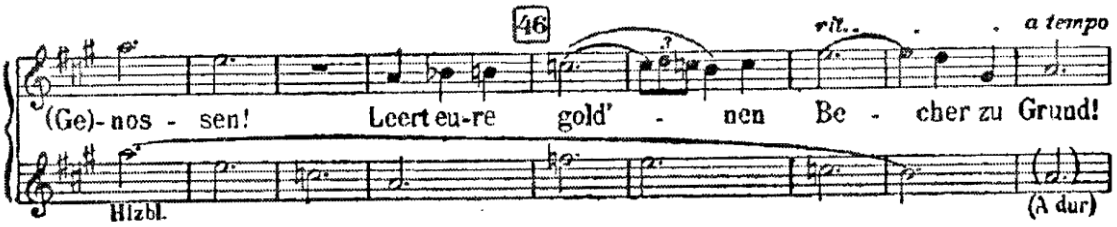
ヘ短調の再度の回帰。三たび第 1 ヴァイオリンが 14 の後楽節を響かせ、再び新たに継続されるが、しかし今回は対位法がない。またしても変イ長調に変わる。イングリッシュホルンが以前よりもなお低く、14 の前楽節をもって答える。第 1 ヴァイオリンは同じものを取り上げるが、第 2 ヴァイオリンはしかし 5 でもって変ロ短調に移行する。この調性で動機 8 と 5 の結合が、「だが人間よ，お前はどれだけ生き長らえる」（Du aber, Mensch, wie lang lebst denn du?）の歌詞を、苦悩に満ちた昂揚へともたらす。動機 6 が「興ずることすら百年と許されぬ」（Nicht hundert Jahre darfst dich ergötzen）（変ロ長調、それから変イ長調）でもって答えるが、しかし「朽ちゆく些事に」（morschen Tande）では引き裂くようにオーケストラによって、これに続いて動機 1 の突然の落下と断絶があり、グロッケンが打たれ、主調であるイ短調の前触れのないフォルティッシモでの登場とともに（38、ホルンの叫びと 2 のトリル動機）、あたかも芸術家の手が、「月下の墓」（Gräber im Mondschein）への眼差しが自由に妨げられることなく見下ろすことができるように、分厚いカーテンを開けたかのようである！

オーケストラ全体が興奮している。諸動機が荒々しく追いかけ合う。差し当たり基本動機が、上述のような類似の結合（13 番）で落下しながら、すぐに動機 4 に取って代わられ（ここではトランペットが模倣する！）そしてこの動機がすぐさま再び、39 のトリル動機の最後の投入から導き出された変種によって取って代わられる。



それから変ロ長調の三和音の登場によって、またもや基本動機が現れ、再び全弦楽で落下

する――今ここでは、動機 6 を伴ったイ長調の登場は、心地よい解決にして最も論理的な帰結なのである！　「今こそワインを取りたまえ！　今こそ時だ　御同輩方！」(Jetzt nehmt den Wein! Jetzt ist es Zeit, Genossen!）――イ短調の出だしでもって、管楽器には予感に満ちてリフレインの旋律が現れるが、すぐさま再びヴァイオリンの動機 7 でイ長調を奏でる。



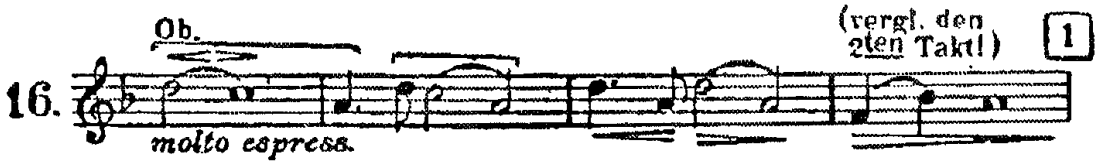
今や歌手がリフレインを引き継ぎ、楽曲を終結へと導く。ただ数少ない小節を含むのみのオーケストラの後奏はしかし、安らかな鳴り止みを認めない。後奏はそのあいだフォルティッシモで進み、叩きつけるような 1 のホルンの叫びと 13 のトランペット動機に、なおも 7 と 1 の残骸を、まったく新たに結合させる。最も低い低音での、イ短調の三和音の重い一撃をもって、楽章は突如として終わるのである。

2.秋に寂しき者

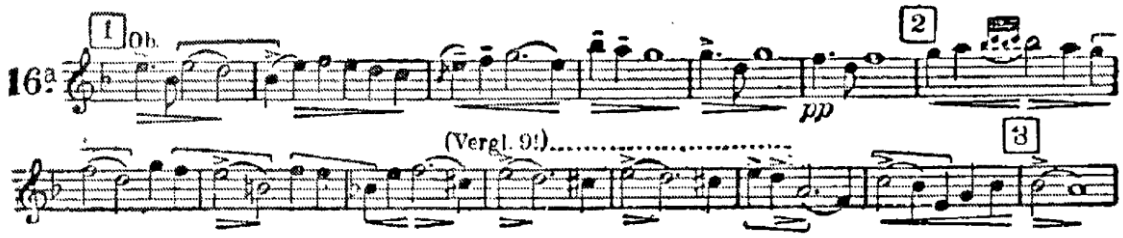
編成：アルト独唱――フルート 3、オーボエ 2、クラリネット 2、バスクラリネット、ファゴット 3、ホルン 4、ハープ 2、弦楽器。

ニ短調――第 1 曲との際立った対照。自然のなかおよび孤独のままの人間の内面における、秋の気分と消滅のまったき憂鬱が、オーケストラの前奏を打ち出す。霧の層のように、D のオルゲルプンクトの上に､弱音器をつけた第 1 ヴァイオリンのピアニッシモの細かい進行が上下する。それは楽章全体を貫いており、特に短調の箇所を伴奏する。

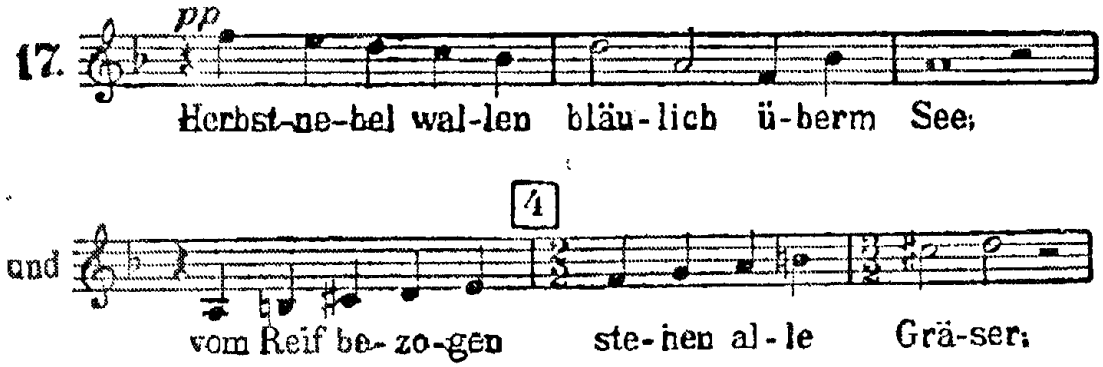
第 3 小節でオーボエが嘆きつつ、基本動機を導入する。



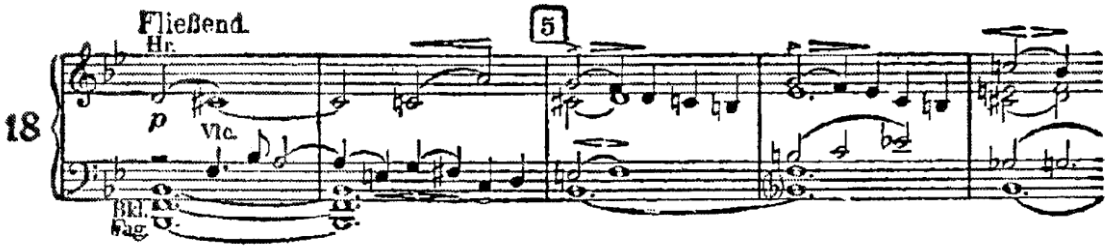
新たなリズム（譜例 16、第 2 小節）が直ちに、主題を続行するために用いられ、しばしば回帰し、特に楽曲の後奏を支配する（20 番から終わりまで)。ここでは譜例 16 に関連した、オーボエの歌の続行である。



1の後の第 2 小節では、第 1 ヴァイオリンの（新たな霧の層のような）8 分音符の動きに、第 2 ヴァイオリンが合流する。第 1 クラリネットはこれに対して、オーボエの主題的素材に短く加わる。そこへまずホルンでオルゲルプンクトの D が鳴らされ、それから第 2 クラリネットで鳴らされ、より低いオクターヴで、ヴィオラとバスクラリネットに取って代わられる。ついにはさらに低く、チェロの波打つ 5 度の音型によって取って代わられる。今やフルートが主題 16 をより高いオクターヴで引き継ぎ、クラリネットによってそっと応答され、そこへ弱音器をつけたホルンでニ長調とニ短調のあいだの和声的な揺らぎがあり、そしてアルト独唱が歌い始める。

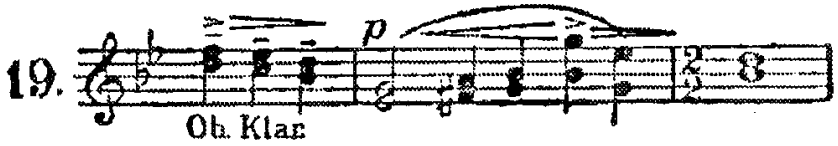


歌声部の上下する細かい動きは第 1 部全体を支配し、オーケストラによってもしばしば引き継がれる。（ ü-berm See の箇所の、譜例 16 の第 2、第 4 小節との関連は明白である。）16 のクラリネットの、改めての静かな響きの後で、変ロ長調への転調があり、これとともにホルンに新たな、心のこもった主題の登場があり、そこへ 16 から導き出された対声部がチェロに出る。



（ホルン主題が 16 から展開されていることは、16 の第 1 小節が示している。）そしてなおも短い、しかし意味深い動機がここでホルンの主題に接続するが、その動機は親密な関係

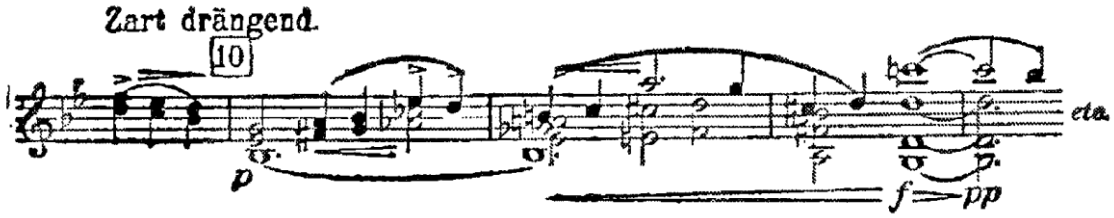
にある。



楽章の主題的な素材は、これをもって明示されたかのようである。さらなる音楽的な構造は、ここに挙げられたものを手掛かりにすれば、苦もなく認識できよう。差し当たり弦楽の静かな波が、17 に結びついて再登場する。ここで興味深いのは、いかにマーラーが歌声部の終わりの小節を木管楽器に取り上げ、エピソード的に先へと繰り広げているかである。

（18 の、変ホ長調での類似の経過を参照！）

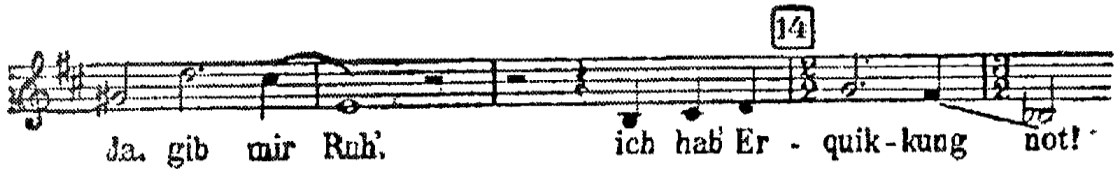
それから再び獲得された主調に、17 の歌とオーボエの模倣で短いあいだ留まり、そして新たな、より温かな 18 の高貴なホルンの主題が、ヴィオラとファゴットの対声部を伴って、独奏ヴァイオリンで登場し、繊細に続けられる。初めていまヴァイオリンが、心のこもった 19 の歌の動機で分かれ、伴奏声部の強められた波のもとに歌を導き、「繊細に情熱的に」短い表現力豊かな昂揚へと至る。



再び開始時の暗い雰囲気へと沈み込む（ニ短調、11 番）。

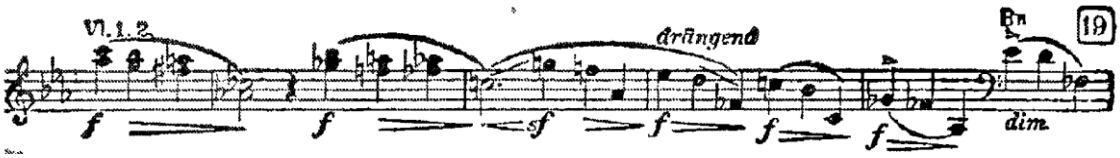
細やかなディテールのあまりの豊富さに際して、あまりにも冗漫になりすぎないことは、実に難しい。しかし私は、ここの上質な箇所「その小さな灯火はかすかな音をたてて消え」（Meine kleine Lampe erlosch mit Knistern）や、それに続く「眠りへと誘う」（Es gemahnt mich an den Schlaf）に言及しないわけにはゆかない。これらすべては、なんと簡潔で透明なことか！　数少ない、見たところ乏しい筆致――しかしなんと的確に、巨匠の手は書き記していることか！――今や 13 でニ長調に変わり、動機 19 がアルトとクラリネットに出て、ヴ

ァイオリン（トゥッティとソロ）による模倣がそれを追う。――なんという苦しみの世界が、この箇所にあることか！

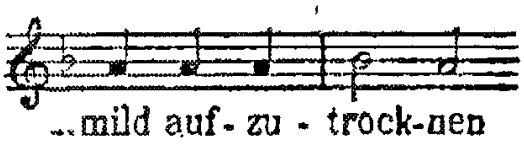


そこからのいかなる上昇も、格闘する魂には許されていない。再び漂う霧が流れてゆく。再び断念に満ちた主題 16 の歌が、差し当たりファゴットで、それからオーボエで、さらに後にはホルンで鳴り響く。（ニ短調、15―17）

最後となる 3 度目に、ホルン主題が変ロ長調で持ち上がり（17）、オーケストラ全体で「大きな飛躍」へと導く（変ホ長調、18）。「愛の陽よ　お前は二度と輝いてはくれないのか」（Sonne der Liebe, willst du nie mehr scheinen?）天空の輝きとともに、もう一度動機 19 がヴァイオリンで見下ろす。



それは虚しい！　「この世で幸運に恵まれなかった」（auf dieser Welt das Glück nicht hold）者には、愛の太陽はもはや輝くことはない。苦痛に満ちた断念のうちに、楽節は鳴り止む。「私の心は疲れ果てた」（Mein Herz ist müde）の動機をもって、歌声部は終わる。



もう一度、ゆっくりと進む声部が生じ（弦楽とファゴット、動機 17）、重なり合いながら歩み去ってゆく。霧が情景にかかり、ファゴットとホルンと低音のクラリネットによって応答されるオーボエの嘆きの歌をもって、ピアニッシモで後奏は鳴り止む。

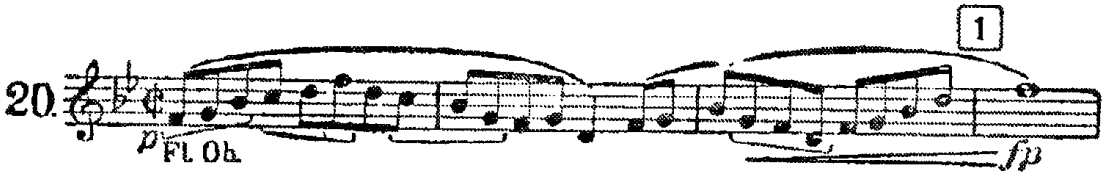
3.青春について

編成：テノール独唱――ピッコロ 2、フルート 2、オーボエ 2、クラリネット 2、ファゴット 2、ホルン 4、トランペット、トライアングル、シンバル、大太鼓、弦楽器。

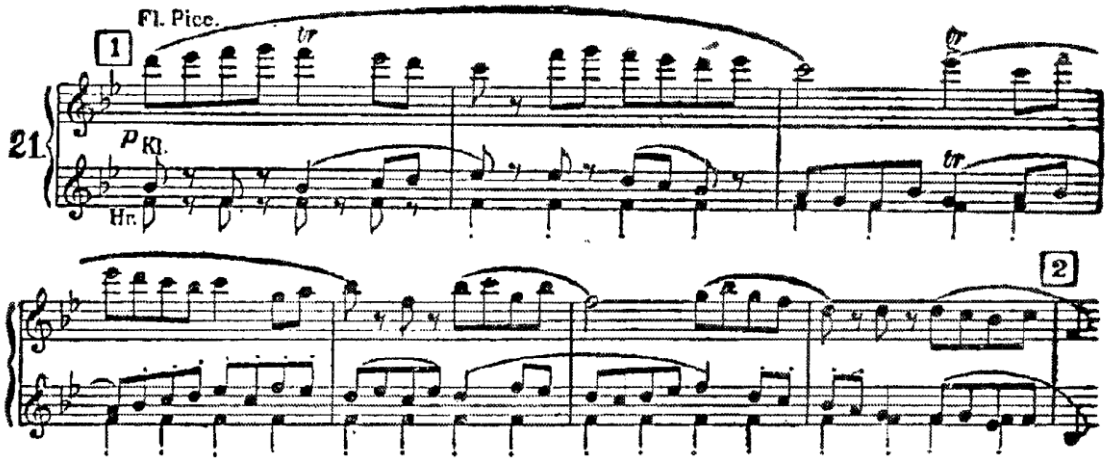
変ロ長調――この楽章は、後続の 2 楽章と同様に、喜ばしい生の肯定に捧げられている。沈鬱な第 2 楽章と、「明朗快活」な第 3 楽章との対照は〔調性と発想記号によって？〕すでに与えられており、現実に余すところなく完成されてゆく。かくもしばしばしかめ面や、あるいはもっと悪いことに――卑猥さがフモールの代わりとなり、あらゆる芸術のジャンルにおいて、おどけ面に馴染んでいるような、われわれの奇妙に歪んだ時代が――そのわ

れわれの時代が、最も純粋な、最も黄金のように輝くこのような楽曲を創作できたひとりの芸術家を生み出し得たということが、私には謎のように思われる！

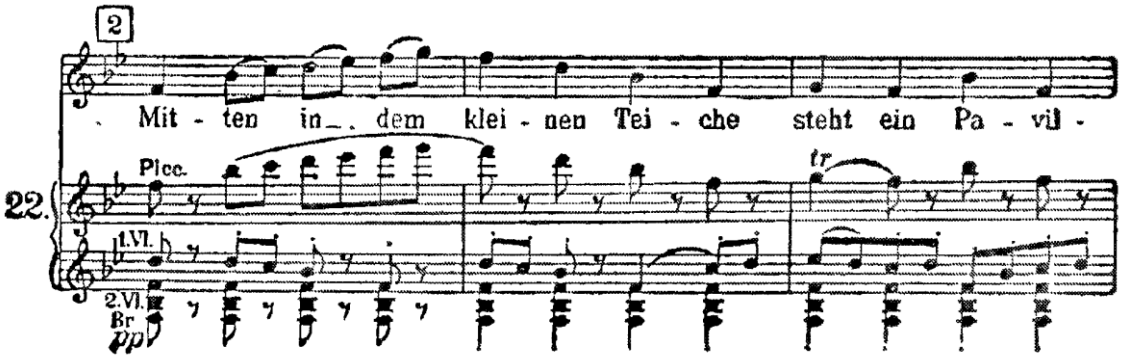
12 小節の前奏。ホルンが 2 回 F の音を鳴らし、そこへ静かに 2 回トライアングルが打たれる――そして作品全体のなかで初めて、やや中国を思わせる短い主題が登場する（B、C、D、F、G の 5 音音階で）。

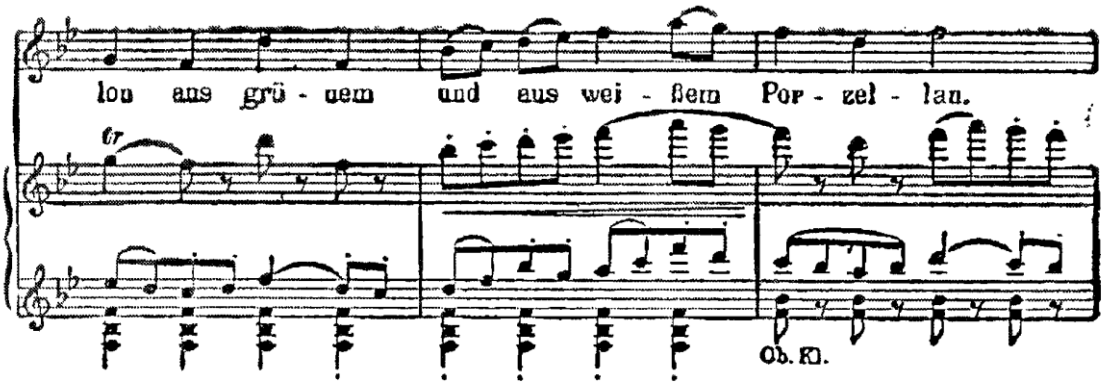


この主題は構成要素として基本動機を、最初は逆行形で含んでいる。マーラーはしかしそれを、2 回の導入と、変ロ長調楽節の締め括りにのみ用いている（ここと 4 番の後の第 3 小節以降、それから後に 14 番において、そしていちばん最後の鳴り止みにおいて）。すぐさまフルートとピッコロによって取って代わられるが、それらはクラリネットの対声部によって支えられて、新たな主題をもって答える。

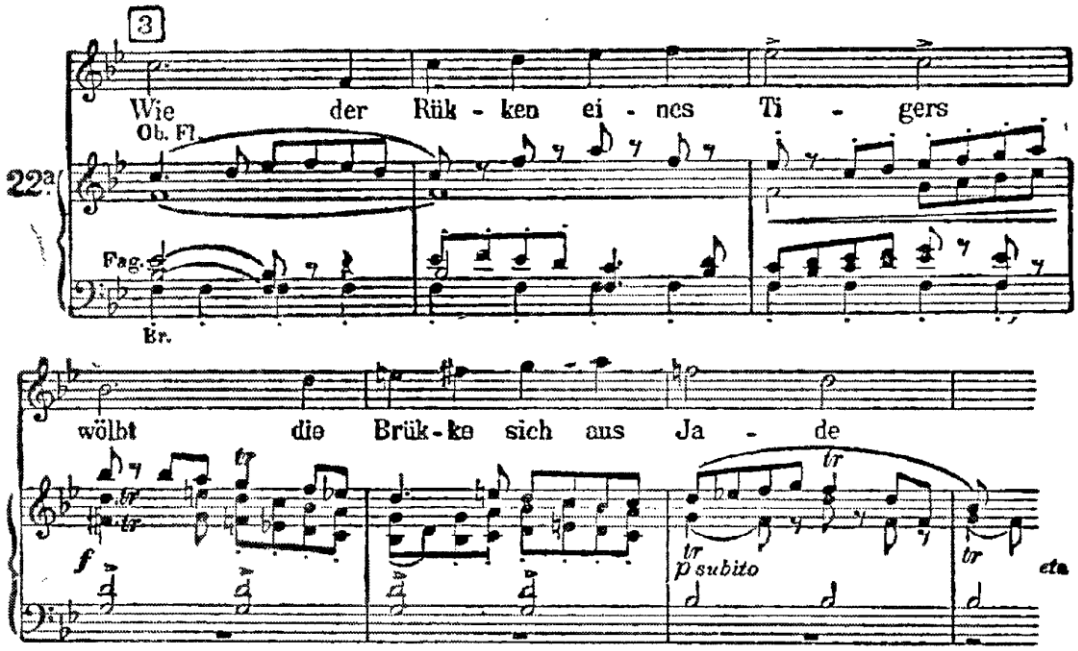


しかしこの主題も、その締め括りの表現法においては 20 を思わせ、またそれに伴って基本動機を思わせる。同様の朗らかな気分のうちに、弦楽器の軽やかなリズムに伴奏されて、歌手が歌い始め、ピッコロは 2 オクターヴ高く静かに一緒に吹いてゆく。

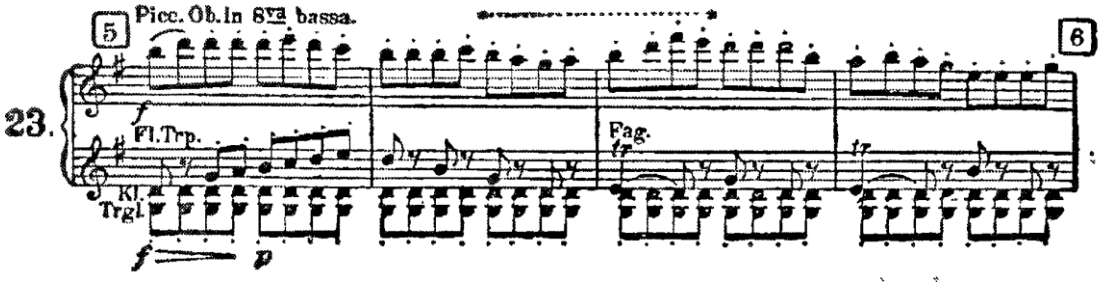




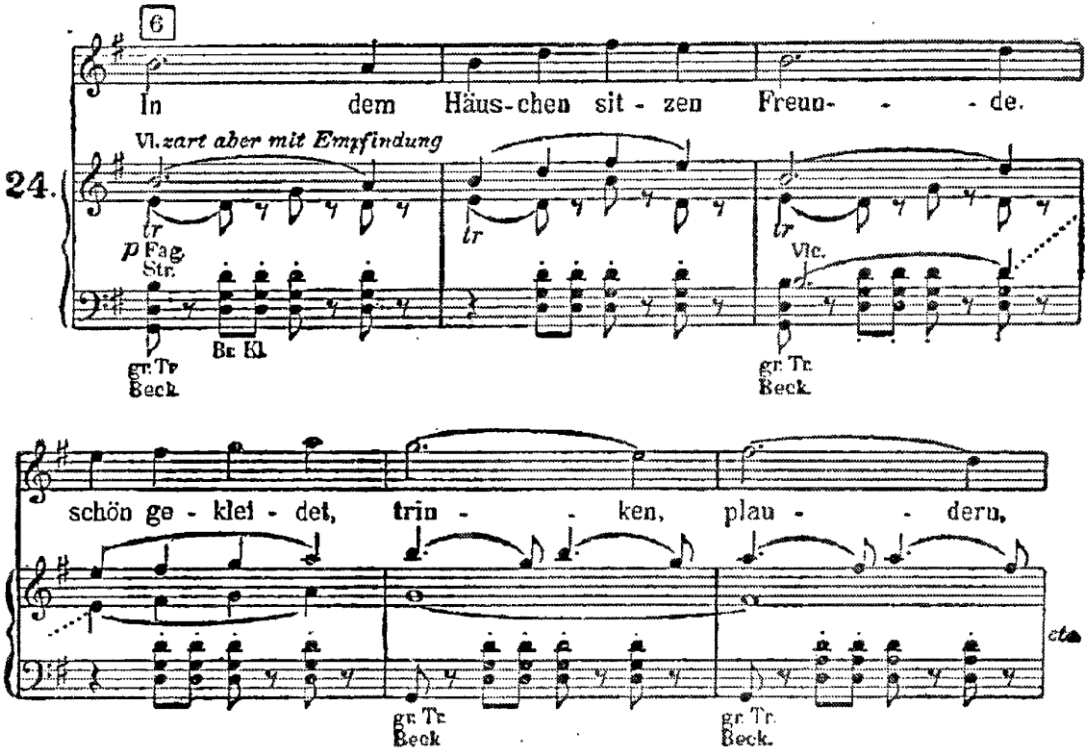
それに引き続き、この旋律はフルートとオーボエで継続される。



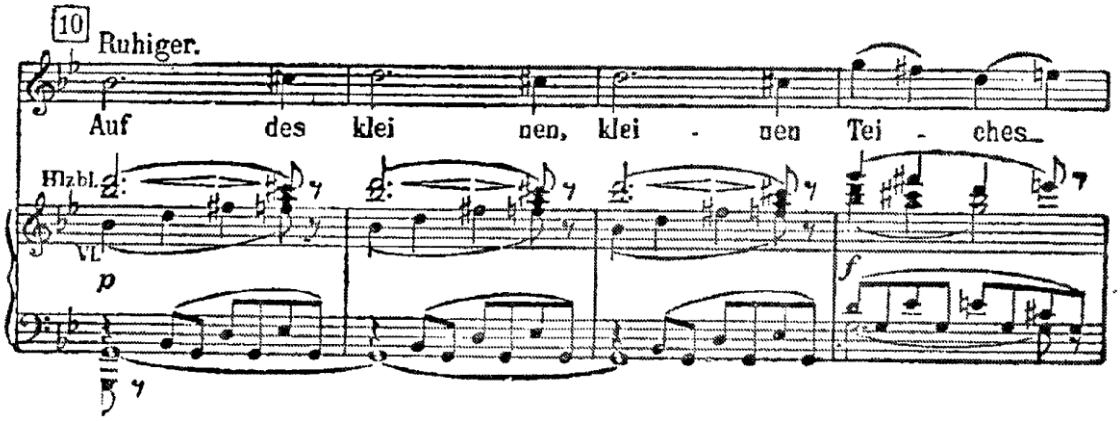
すべては生命と、色彩豊かな生動である。管楽器の魅惑的な諸動機がそれ自体、「緑と白の磁器」（aus grünem und aus weißem Porzellan）の置物のようである。もう一度（4で）オーボエが歌手の主題を再開し、クラリネットがそこへ動機 20 をつぶやき、それからト長調への予期せぬ転調があり、そしてフルートと弱音器をつけたトランペットが歌の主題を先へと続けるあいだ、ピッコロとオーボエにはそれに加えて、新しいちくちくするような動機が現れ、リズミカルにトライアングルによって伴奏される。

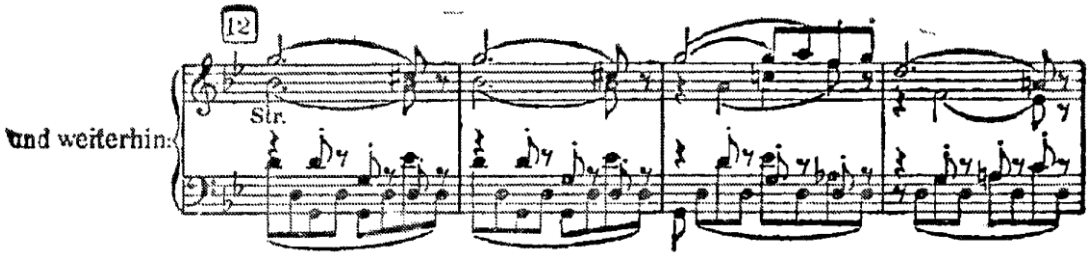


この動機は、楽曲の第 2 部へと導く。



ヴァイオリンとチェロが一緒に歌い、そこへ静かな心地よい太鼓とシンバルの打撃が加わる。新しい旋律は、その落ち着いた進行によって、管楽器のおどけた談笑に対して、効果的に対照をなしている。しかしこの旋律においても、われわれは仔細に見れば、23 からの発展を認識することができる。（譜例 23 の、ふたつの星のあいだの箇所を参照されたい。）木管楽器の愉快なからかいが、分割しつつ先へと導入しながら、旋律 24 の個々の部分のあいだに割り込んでくる。第 3 部それ自体が（10 番、ト短調）、早くも少し前に独奏ヴァイオリンとフルートとオーボエでほのめかされた旋律の先への発展を、その旋律から獲得された楽句のうちに示す。





それからまたもや 2 回静かに太鼓とシンバルが打たれ、短いあいだテンポが遅くなり、そして明るいトライアングルとホルンの出だしとともに（14番、テンポ・プリモ・スービト）、変ロ長調で第 1 部の短い繰り返しがある。「全てが逆さまに見えるのだ……」（Alles auf dem Kopfe stehend…）そして全体の終わりに旋律 24 が、テノールとヴァイオリンの高音域に出て、そこへ木管楽器のスタッカート動機が加わり、いよいよますます高くなり、ピアニッシッシモで鳴り止む。

非常に貴重な、熱狂させるようなひとつの風俗画を、この楽曲でもって巨匠はわれわれに贈ってくれた。

4.美について

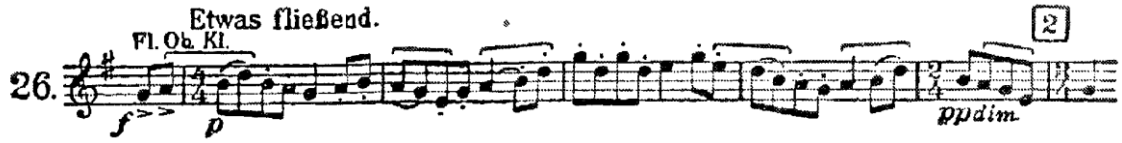
編成：アルト独唱――ピッコロ、フルート 3、オーボエ 3、Es 管クラリネット、B 管クラリネット 3、ファゴット 3（3 本目はコントラファゴットと持ち替え）、ホルン 4、トランペット 2、トロンボーン 3、バスチューバ、マンドリン（大編成）、ハープ 2、グロッケンシュピール、大太鼓、シンバル、ティンパニ、タンバリン、弦楽器。

ト長調――第 3 楽章の気分は、ここではより柔らかい、女性的な、暖かい太陽のようなもののなかへと深められて現れる。この新たな気分を、この楽曲の第 1 部と、興奮した中間部に続く第 3 部が示す。ここで用いられている主要主題と、第 3 楽章のそれとの近親性は、基本動機を構成要素として似たような仕方で嵌め込むことによって与えられている。（中国的な）5 音音階もまた――ここでは G、A、H、D、E――再び浮かび上がってくるが、先述の旋律にも大いなる類似性を――あるいは少なくとも動機 20 との近親的な関係を与えている。

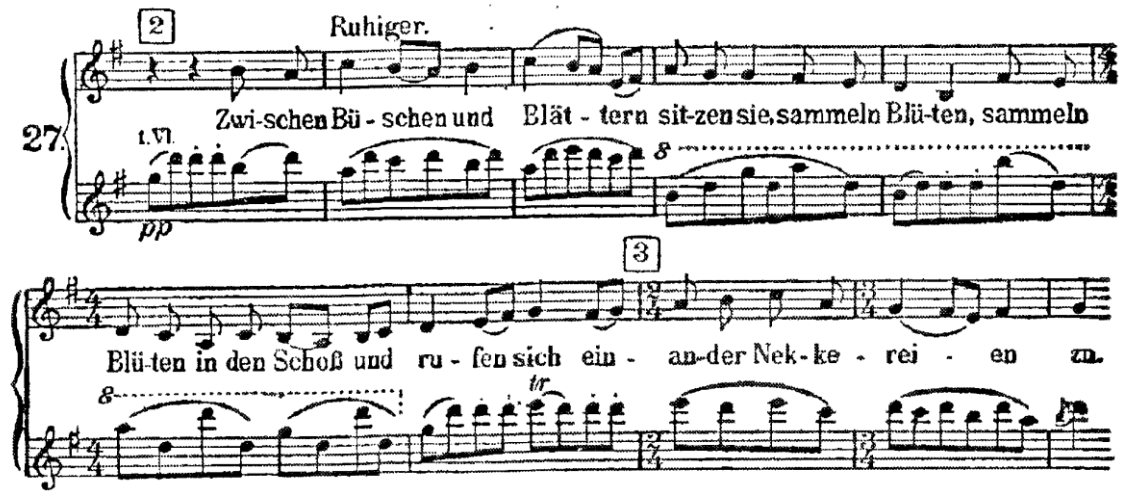
短い優美なオーケストラの導入部。弱音器をつけたヴァイオリンが、フルートやホルンとともに第 1 主題をもたらす。

25 の最初の音型から、ハープと弦楽器で静かに伴奏された木管楽器で、今や新たな「中国風の」主題（5 音音階！）が展開されるが、それはこの楽章のなかで、第 3 楽章の対応する主題（原註：もともと中国のものではなく、マーラーが自由に考案した）よりもずっと大

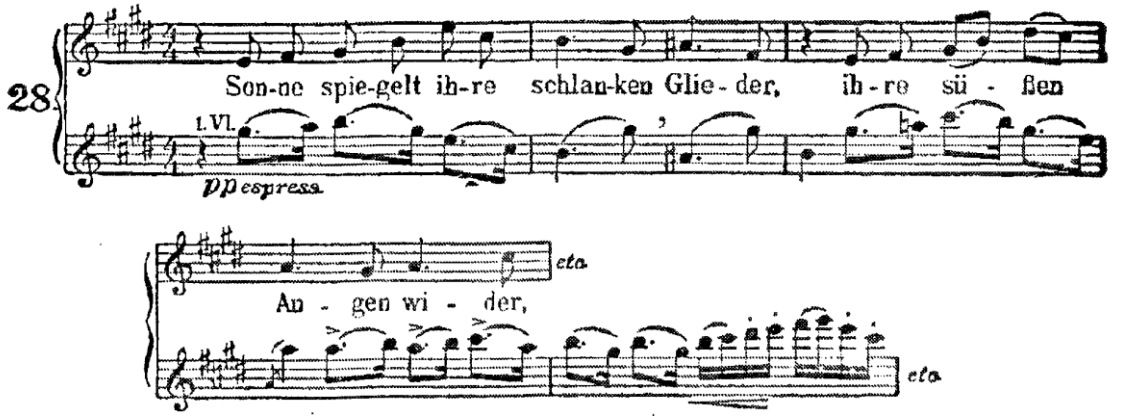
きな役割を演ずるべく定められている。



そこへアルトの声が「うら若い乙女たちが花を摘む　岸辺のはずれで蓮の花を摘む」（Junge Mädchen pflücken Blumen, pflücken Lotosblumen an dem Uferrande）と歌う。歌声部の旋律の元気づけるような進行に、第 1 ヴァイオリンの漂うような音型が加わり（3番で 25 の第 4 小節、第 5 小節との同様の近親性が示される）、そのなかへグロッケンシュピールの静かな打撃が混じり、すべては最高度に繊細で、心がこもっており、明澄で透明である。それはあたかも「その姿をめぐる黄金色の陽光」（Gold’ne Sonne um die Gestalten）の明るい輝きが生み出されているかのようである。

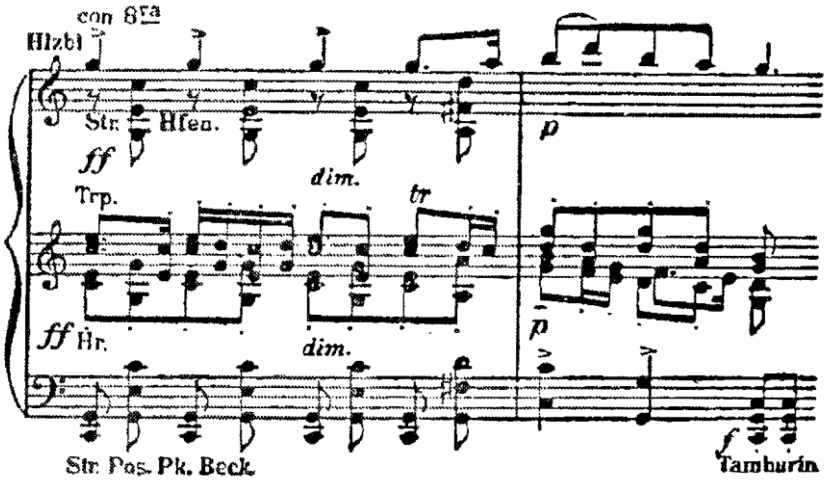


今や 25 と 26 の短い反復があり、それから木管楽器が 25 でもって、突然ホ長調に転調する（第 3 楽章の5番の転調を類推させる！）。目立たずに、ここからヴァイオリンとフルートで、新たな続行が展開され（5以下）、すぐに新たな、最初 26 から展開した動機がアルトに出る。

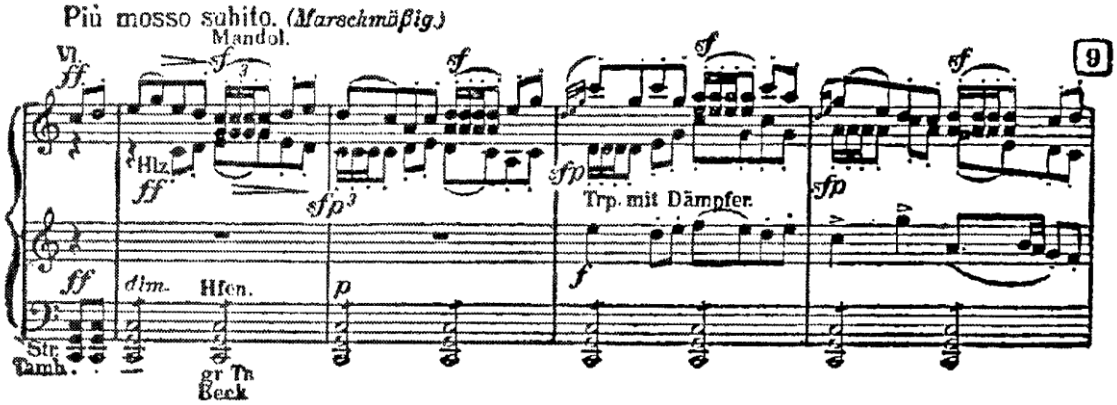


軽やかな揺らぎとざわめきのうちに、ヴァイオリンが歌を取り巻いて奏でる。ただ少数の他の声部のみが、魅惑的な戯れに参加する。他の弦楽器に加えて（コントラバスなし）、ハープとホルン、時々ピッコロとオーボエとクラリネットである。ト長調で 25 を軽く再び弾き、それから 3 回も突然中断し、いわば遠くへ耳を澄ますのだが、譜例 25 の弦楽器が疾駆しハープがグリッサンドする溢れるような音型によって、何度も中断される。

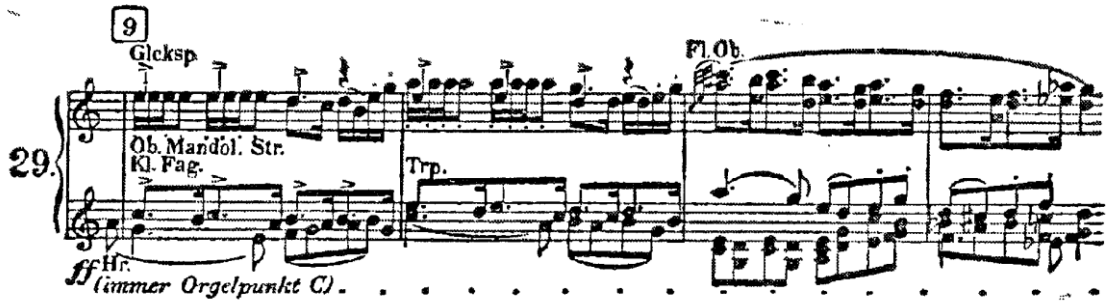
ある新たな、見知らぬものが近づいてくる。近くますます近く、そしてハ長調の出だしでもって（8番）、それは歓声を上げながら突然始まる。オーケストラ全体がともに歓呼し、トランペットとホルンでファンファーレが鳴り響き、すべての打楽器が連打され、木管楽器が短く 26 を奏でる。



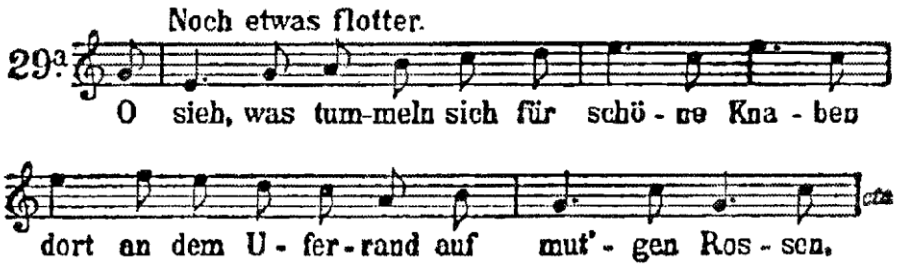
その主題はすぐさまカノンで（ピウ・モッソ・スービト、行進曲のように）、タンバリンとコントラバスの馬蹄のリズムに伴奏されながら、先へと奏でられる。マンドリンがリズムを鋭くする。そこへトランペットの愉快な動機である。



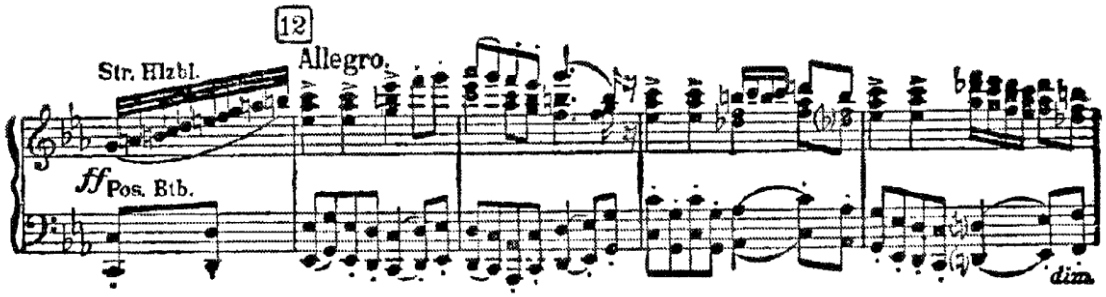
主題の新たな進行に、ホルンが今やひとつの動機を組み合わせる。



その動機はそれに引き続いてすぐさま、再び加わる歌声部によって引き継がれ、展開される。



そこでテンポの相次ぐ高まりがあり、「より幾分軽快に」と「ますます流れるように」を経て、ティンパニとバスチューバに主題 26 が出る、ハ短調の登場するアレグロになり、ヴァイオリンと木管楽器は力強い対声部を奏でる。

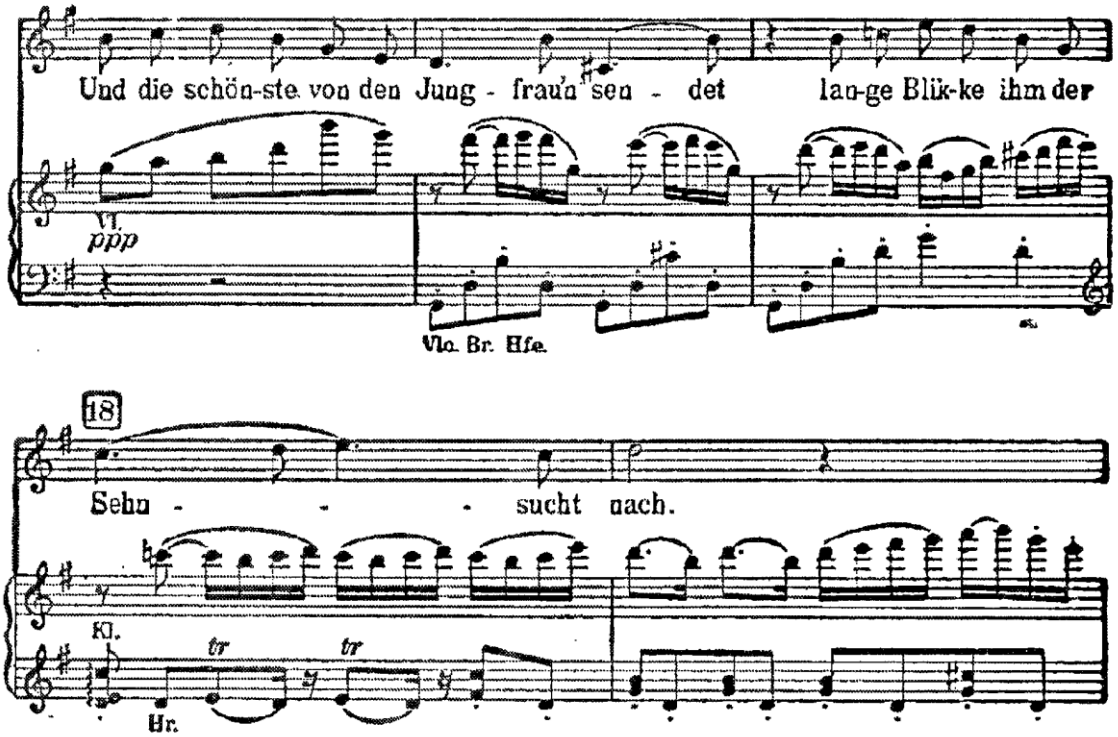


荒々しい、力に満ち溢れた青春の、いとも活気ある朗らかな大騒ぎ！　再び主題 29 ないし 29a がホルンに、それから弦楽器に入り、ヘ長調への転調（14 番）をもって、愉快な騎馬行列は通り過ぎてゆく。ただ「一人の馬が快活にいなないたかと思うと　おびえて暴れ　突っ走る」（Das Roß des einen wiehert fröhlich auf, und scheut und saust dahin）。オーケストラの騒乱は、次第に鳴り止んでゆく。活気づけられたリズムはなおも保たれたままであり、軽やかな音型（基本動機！）が木管楽器に響く。「ああ！　なんとも嬉しげにたてがみを振るい熱い鼻息を吐き出している！」（Hei! wie flattern im Taumel seine Mähnen, dampfen heiß die Nüstern!）――遠い彼方へ馬の乗り手たちは消えてゆく。

この大胆に投げ出された、嵐のようにわれわれに迫ってくるアレグロ楽節は、マーラーが創造した、最も写実的なものに属している。

前触れなく、しかし目立たずに、雰囲気の変化が起こる。主題 25 と 26 が変ロ長調で穏

やかに登場することで、安らぎが再び戻ってきて、再び「黄金色の陽光がその姿を」（Gold'ne Sonne um die Gestalten）織り上げる。それから主調へと転調するが（17番）、第1部の対応する箇所とまったく類似的であり（そこは5番）、しかし旋律は取り換えられている。ここで歌声部はヴァイオリンのより以前のパートを取り上げるが、ヴァイオリンは再びそこの歌の旋律を引き受け、その旋律の動機の素材から、歌の優美なメリスマを導き出す。



それに続いて漂うようなヴァイオリンの音型と、27から取られた歌手の旋律が来る。「大きな瞳のきらめきが……」（In dem Funkeln ihrer großen Augen…）

オーケストラの（より長い）後奏は差し当たり、上述のヴァイオリン音型の続行のために、フルートとオーボエで歌声部の旋律を短く繰り返すが、その結末でクラリネットと第2ヴァイオリンが再度、譜例 28 の結合を混ぜ、この結合が後奏の残りの部分を埋めている。同時に静かにト短調に転調し、嘆きながら「胸のときめきを訴えて揺らいでいる」（schwingt die Erregung ihres Herzens nach）。ファゴット、オーボエ、ヴァイオリンが、同時に変ホ長調に転調する主題を互いに引き受ける。ト長調の四六の和音の登場をもって、しかし主題をクラリネットが主導し、穏やかに予告しながら、慰めある結末へと導く。ヴァイオリン音型の優美なほのめかしがヴィオラに出て、高いフラジオレットとフルートの音のうちに、愛らしい楽章は鳴り止む。

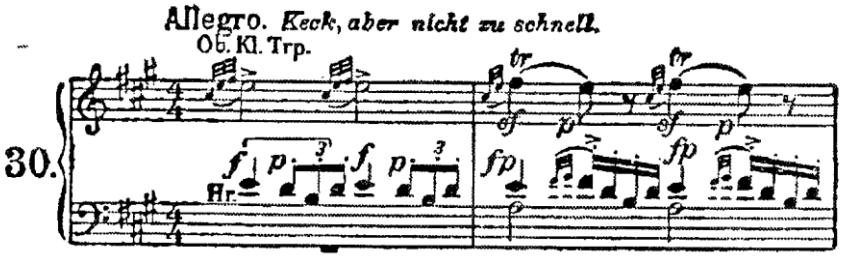
5.春に酔える者

編成：テノール独唱――ピッコロ、フルート2、オーボエ2、Es管クラリネット、B管クラリネット2、ファゴット2、コントラファゴット、ホルン4、トランペット、ハープ、ト

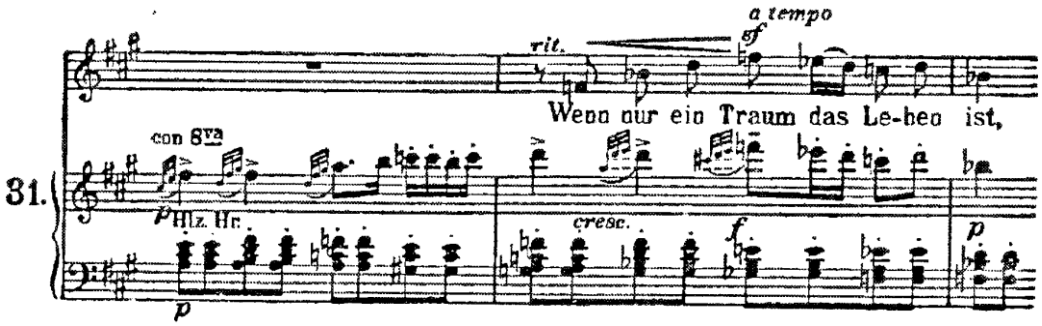
ライアングル、弦楽器。

イ長調――極めて的確な写実性を持った、粗野なフモールの力強い楽曲であり、上質な着想に満ちており、繊細な特徴に豊かである。

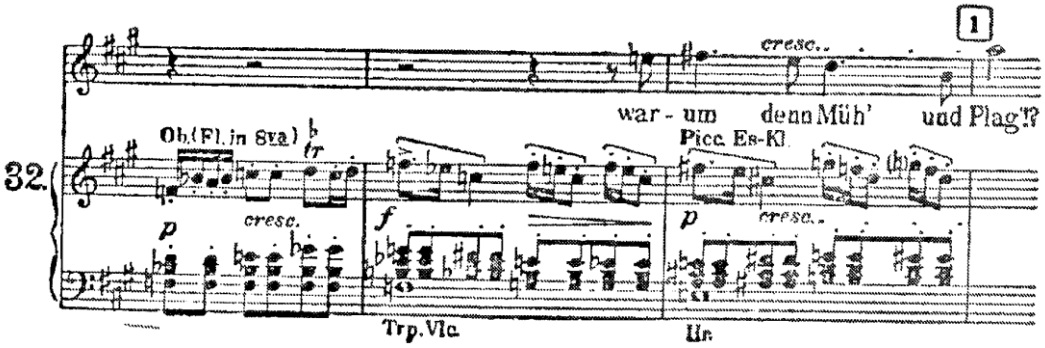
管楽器による有頂天の前打音やトリルと結合したホルンの基本動機が、常に豊かにされながら、すべてのイ長調の出だしを導入する。



前打音から、陽気に飛び跳ねてゆく新鮮な主題が発展してくるが、その主題を歌手はすぐさま自分のものにする。



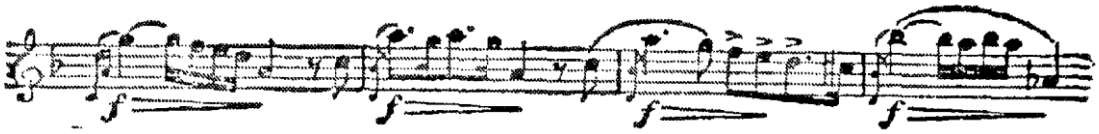
この主題に結びついて、第 2 の、同様に短く含蓄に富む主題が続くが、その進行につれて基本動機が、音型にまで短縮されて、再び認識されるようになる。



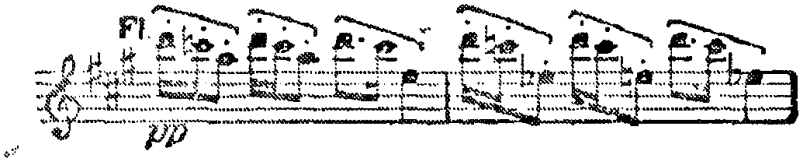
ここでは歌手の高音の終結音の、常に回帰する、跳躍する襲撃は、最高度に特徴的である。それはまさしく、あたかも酔える者が真に心から叫ぼうとしているかのようである！

今やヘ長調で開始されるオーケストラの主題 33 は、歌声部を含む様々な声部で、楽章のさらなる経過に伴って、極めて多種多様な流儀で大きく用いられる。

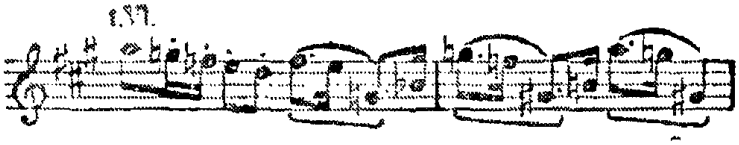
この主題がイ長調に戻るとともに、第 1 の短い詩節が終わり、まったく同様に組み立てられた第 2 詩節がそれに続く。ここでは第 2 詩節における、旋律 33 の再登場が指摘されようが（4 番の前の 4 小節）、この箇所は動機を主題的に変奏するマーラーの流儀を、典型的に示している。



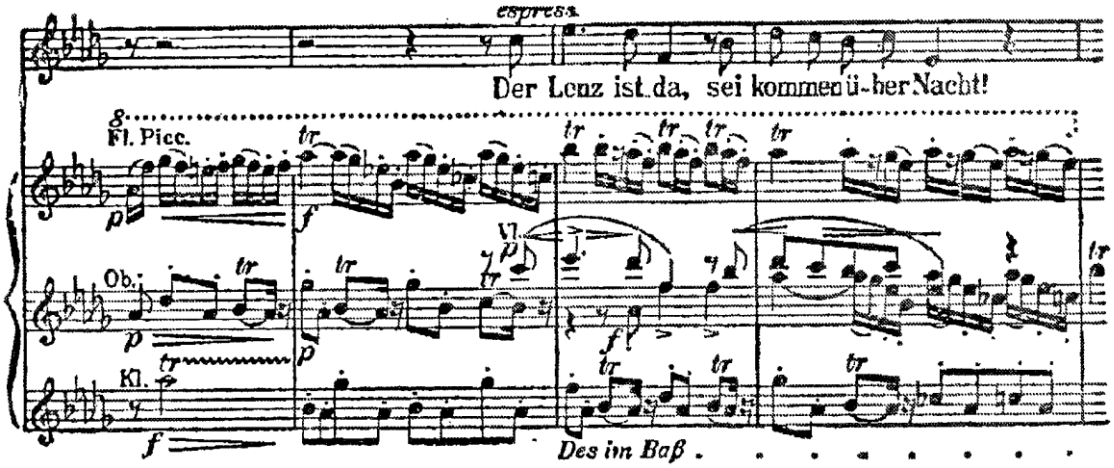
しかし主題 33 が総じて基本動機から導き出されていることを、5 番の後の 3 小節目と 4 小節目の基本動機の使用が実証している。



それに加えて第 1 ヴァイオリンでは、



主題的な構成を持った、楽章のさらなる音楽的な詩節構造はかくも明確であり、テクストのその都度の変化にかくも密接に結びつけられているので、より正確な対応を、正当にもなしで済ませることができるのである。残されているのは、とりわけ傑出した箇所を、より詳細に解明することである。差し当たり「寝覚めに聞こえるのは何か？」（Was hör’ ich beim Erwachen?）から「鳥はさえずる：そうだ！」（Der Vogel zwitschert: Ja!）の、愛らしい鳥の声を伴った（7 番の 30 の変形）、夢見るような気分である。それから 8 番の（変ニ長調に転調する）「春が来たのだ」（Der Lenz ist da）の、表現の暖かな深化であるが、ここでは 32 から音楽的に変奏されており、33 と結びついている。



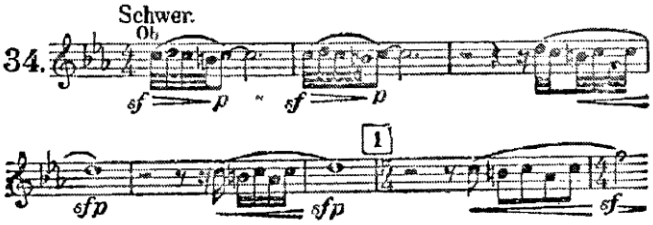
引き続き 10 においてハ長調で、酒飲みの気分への後退があり、著しく飾り立てられた、豊かにされた導入部が 12 の 2 小節前にあり（最終詩節）、そしてついに輝かしい、同様に 30 から取られた楽章の結末が 14 である。ここではあたかも、鳥たちの合唱全体が嘲笑しながら、酔える者の羽目を外した高笑いに、声を合わせようとしているかのようである！

6.告別

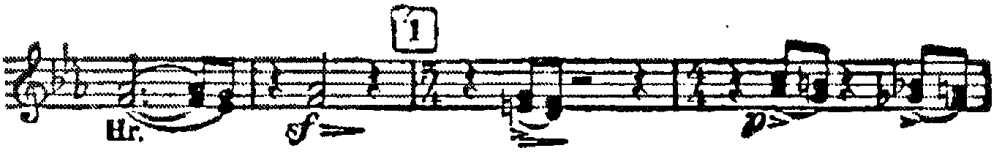
編成：アルト独唱――ピッコロ、フルート 3、オーボエ 3（3 本目はイングリッシュホルン持ち替え）、B 管クラリネット 3、バスクラリネット、ファゴット 3（3 本目はコントラファゴット持ち替え）、ホルン 4、トロンボーン 3、ハープ 2、マンドリン、チェレスタ、大太鼓、タムタム、弦楽器。

ハ短調 - ハ長調――作品全体で最も長大な部分である。より大きい時間的な延長は、すでにテクストによって条件づけられているのだが、そのテクストはベートゲの詩集の「友を待ちながら」（In Erwartung des Freundes）と「友の告別」（Der Abschied des Freundes）の 2 篇の詩から成っているのである。素晴らしい深みと、崇高な、断念の苦痛から勝ち取られた安らぎのある楽章である。直前の楽章に対してだけでなく、他のすべての楽章に対しての、考え得る限りの対照であるが、おそらく第 2 楽章は例外であり、この楽章の雰囲気は、第 2 楽章といくつかの近親性を示している。

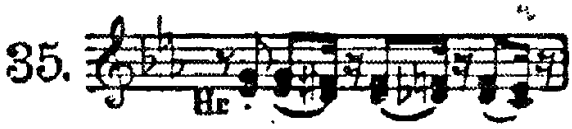
コントラバス、ハープ、ホルンとコントラファゴットで、長い低音の C が 2 回鳴らされ、タムタムの重苦しい打撃に彩られながら、楽章は始まる。このオルゲルプンクトの上にオーボエが、ホルンによって和声的に支えられながら、第 1 主題をもたらす。



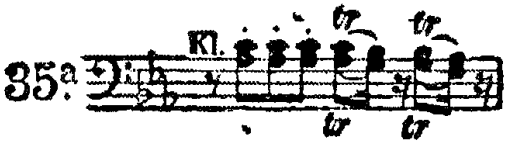
同時に響くホルンの 3 度進行から、



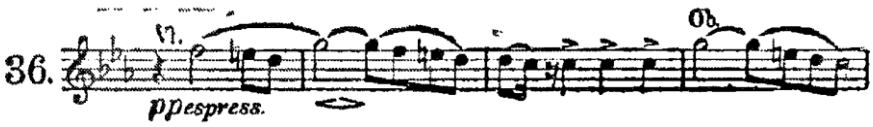
新たな、主として伴奏する動機が展開される。



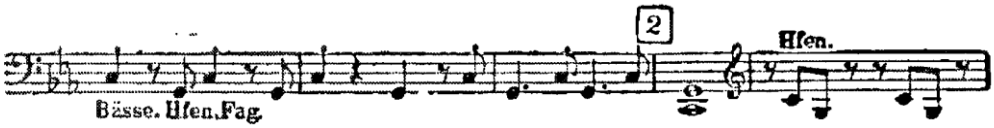
後には（4番から始まる）拡大された表現になる。



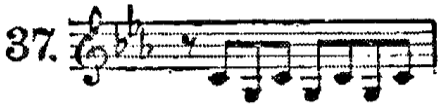
この動機は、第 1 楽章の 9 番「歓びも歌も枯れ萎むのだから」（stirbt die Freude, der Gesang）（譜例 10 参照）の歌手の旋律から形成されており、楽章のさらなる進行につれて、極めて多種多様に用いられる。このオーボエの主題にはしかしヴァイオリンが、オーボエの主題から導き出された新たな主題を接続する。



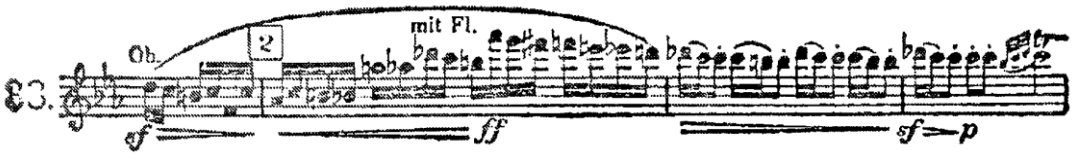
常にオルゲルプンクトの上であるが、そのオルゲルプンクトは硬直した C 音の演奏から、次第に動きが出てきて、



さらなる単純な、

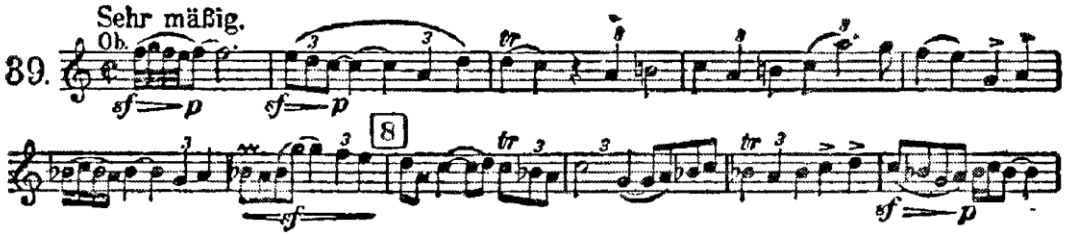


の動機を形成する。主題 34 からはしかし、突如として浮かび上がり、ためらいながら再び沈んでゆく音型が導き出される。

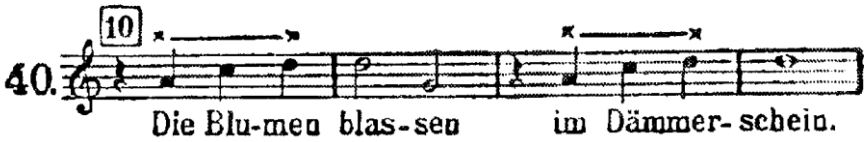


ますます先まで続いてゆくオルゲルプンクトの上で、アルトの声が「物語るような調子で」、レシタティーフのような歌を、動機 10 をもって始める。「太陽は連なる山の彼方に去った」（Die Sonne scheidet hinter dem Gebirge）。孤独な鳥のように、そこへフルートがオーボエの主題（34）をさえずり、締め括りにはカデンツのように、いわば単なる自然の響きへと移ってゆく。――繊細な、この上なく繊細な諸特徴のすべてを、より詳細に検討することは不可能である。ただ「銀色の小舟のように月が浮かんでいる」（wie eine Silberbarke schwebt der Mond）における暖かな進行を指摘するに留めたいが、そこでは初めてオルゲルプンクトが放棄され（36 を伴うクラリネット）、それから「私は仄かにそよぐ風を感じている」（Ich spüre eines feinen Windes Weh'n）というアルトのパートの上に、37 を伴って歌声部とハープに出て（それ以前にはこの動機の展開は伴奏としてありとあらゆる声部に出ていた！）、ついには 34 と 38 をもってフルートとコントラファゴットが奏でるこの第 1 部の終結となる。

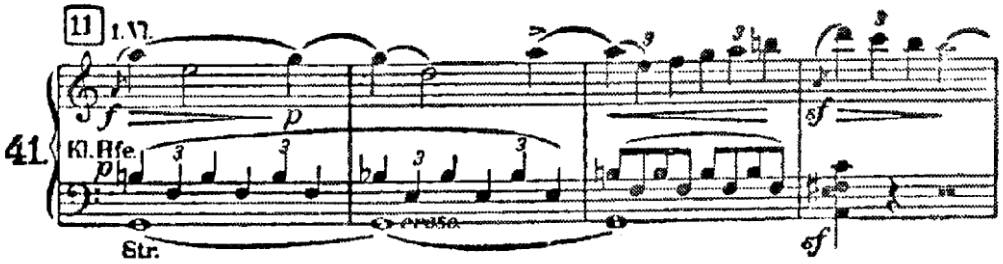
今や静かにクラリネットとハープが、呟くような伴奏を始め（動機 37 が、リズム上は部分的に変化させられている）、そこへオーボエが新たな、心のこもった、34 の開始の音型に関連させられた旋律をもたらす。



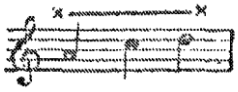
「小川は闇の中で妙音に満ちて歌い」（Der Bach singt voller Wohllaut durch das Dunkel）。8 番における 4 度の始まりはさらに練磨されるが、差し当たりは、



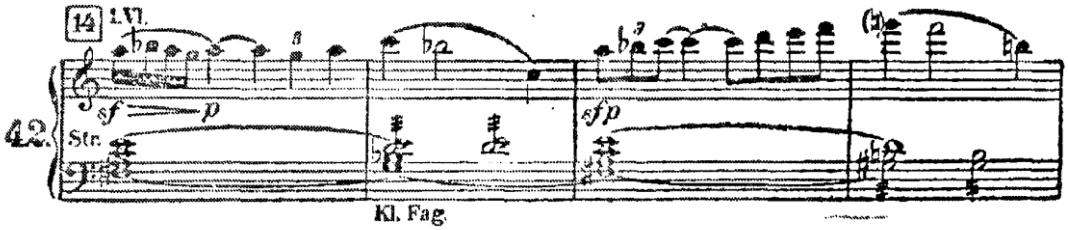
という深い表現の箇所においてである。それから「より動きをもって」において、10 と結びついてホルンに、そしてすぐにそこに続けて 11 番においてであるが、そこではそれらの練磨から幾度も繰り返し現れる意味深い用法が咲き出でる。



基本動機は、すでに旋律 39 に構成要素として、そこここで嵌め込まれていたが、40 ではしかし初めて「逆行」で用いられ、

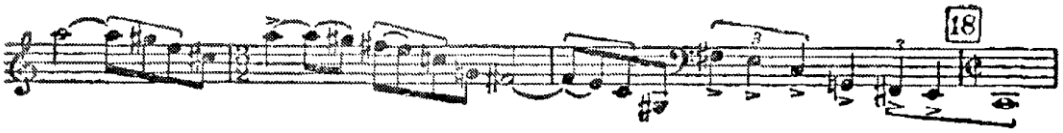


（この形はこの先の進行においても、ある抜きん出た役割を演じる）、今や繰り返し生じるようになる。14 番の「今やすべての憧憬は夢見ようとしている」（Alle Sehnsucht will nun träumen）における、旋律の苦悩に満ちた昂揚に続けて、



基本動機はより明確に出現し、

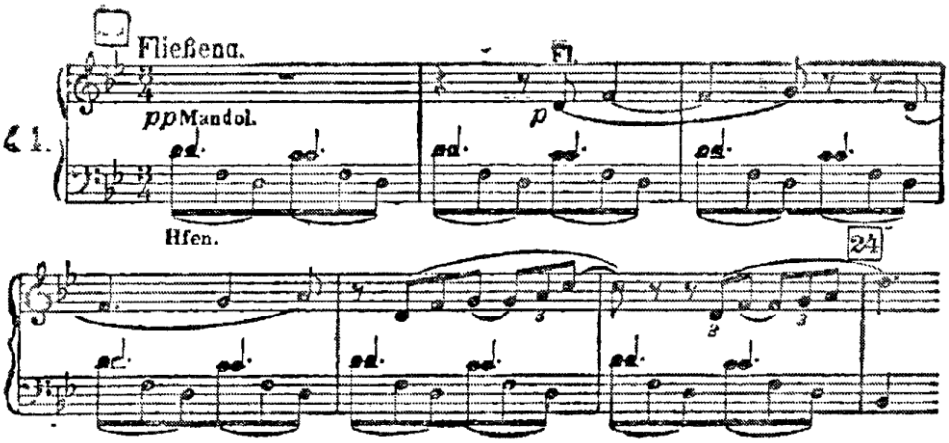
そしてこの旋律的に動きの豊かな部分の終結へと、ファゴットとバスクラリネットによるほとんど 4 オクターヴもの下降によって流れてゆく。



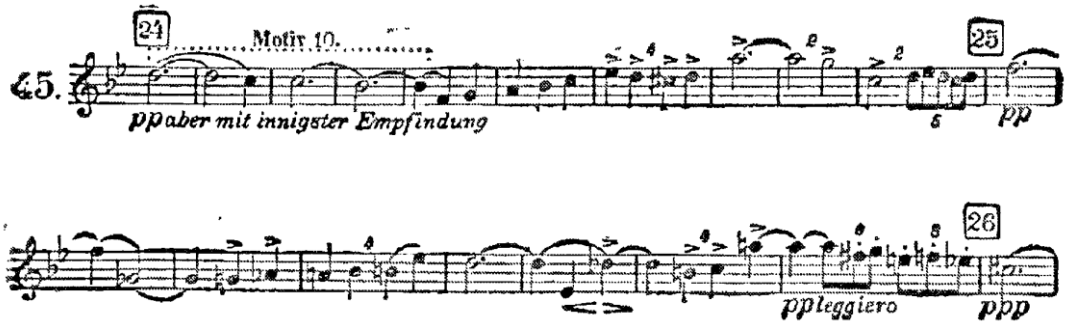
この下降の後に、ある静かなささやきが低音部に出て、忘れたような鳥の声がそこへ加わる（動機 34 と 37）。「鳥たちは梢に静かにうずくまっている」（Die Vögel hokken still in ihren Zweigen）、もう一度軽い下降があり、すべては A のオルゲルプンクトに基づいている。「この地上は眠りに就いた」（Die Welt schläft ein）。遠い谺のようにホルンが反響し、それから低音で静かに消えてゆく。アルトの声が、まったく最初と同じように自由に朗唱的に、ここでもまた 35 をもって始まる。「私のいるフィヒテの陰に冷たい風が吹く　私はここに佇み友を待つ　最後の別れの時を待っているのだ」（Es wehet kühl im Schatten meiner Fichten. Ich stehe hier und harre meines Freundes. Ich harre sein zum letzten Lebewohl）。そこへ再び枝にとまる孤独な鳥である。短い休止。――

マンドリンとハープが、弦楽器によって軽く支えられながら、今や繊細な伴奏をフルートの動機 40 に対して織り上げるが（基本動機の逆行）、動機はいよいよますます高くなっ

てゆき、

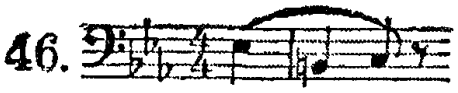


ついには非常に深い感情の、憧れに満ちたヴァイオリンの歌へと流れ込む。



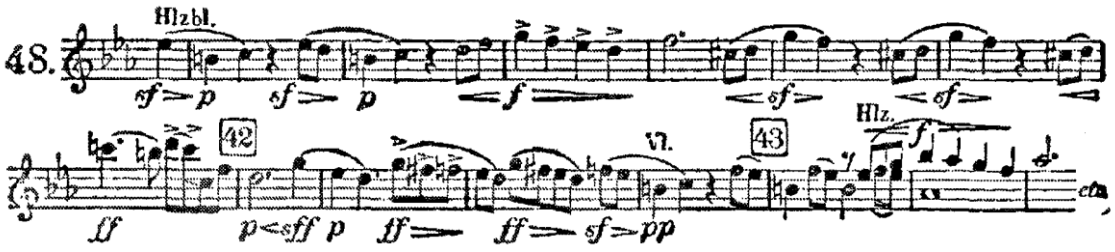
ここに続く、9 小節にわたって（26 から 27）伸展する見せかけの変ロ短調は、そのなかへフルートが再びその主導的な動機 44 を編み込むのだが、その変ロ短調は歌声部の登場に際しての解決する変ロ長調の前の、ただの大きな係留音である。（そこからヴァイオリンの Cis が出る。）歌声部が「私は焦がれる　おお友よ　君とともに　この夕べの美しさを味わいたいのに」（Ich sehne mich,o Freund,an deiner Seite die Schönheit dieses Abends zu genießen）をもって、ヴァイオリンの主題を取り上げるが、この歌声部はしかし、その主題を変奏して歌い、中断されることなく先へと進み、最後には意味深い動機 41 に移るが、この動機は続く短いオーケストラの間奏を、44 と結びつきながら支配している。限りなく絶妙にマーラーは、歌声部の「私は行きつ戻りつ彷徨う」（Ich wandle auf und nieder）において動機 44 を用い、それをヴァイオリンとホルンとファゴットに出る 10 と結びつけ、またフルートとクラリネットに出る 44 の（拡大された）続行に結びつけている。「おお美よ　おお永遠の愛よ　生命に酔い痴れる世界よ」（O Schönheit, o ewigen Liebens, Lebens trunk’ne Welt）のテクストの箇所における、この輝かしい第 3 部の、感情の横溢した頂点に注意を促すことを、どうかいま私に許されたい。――動機 41 を経てヴァイオリンは主題を導き、それから繊細に鳴りやむに至る。小川と夕べの大気の静かな呟きとせせらぎが再び聞こえるようになり、そこへ今しがた過ぎ去った主題を短く思い起こさせるものがあり、和らげられた鳥の鳴き声によって中断されるが、その声は眠りのなかから出てきたようである。

静かに遠くタムタムが打たれ、低音のさざめきは鳴りやむ。イングリッシュホルンは 34 のオーボエの動機をもたらし、そこへクラリネットが 35 の伴奏をもたらすが、それはすぐに 35a へと移ってゆく。ファゴット、ホルンとトロンボーンはしかし、そのあいだに新たな動機を投入し、



そのあいだイングリッシュホルンは反転した基本動機から、自身の音型の続行を作り出す。

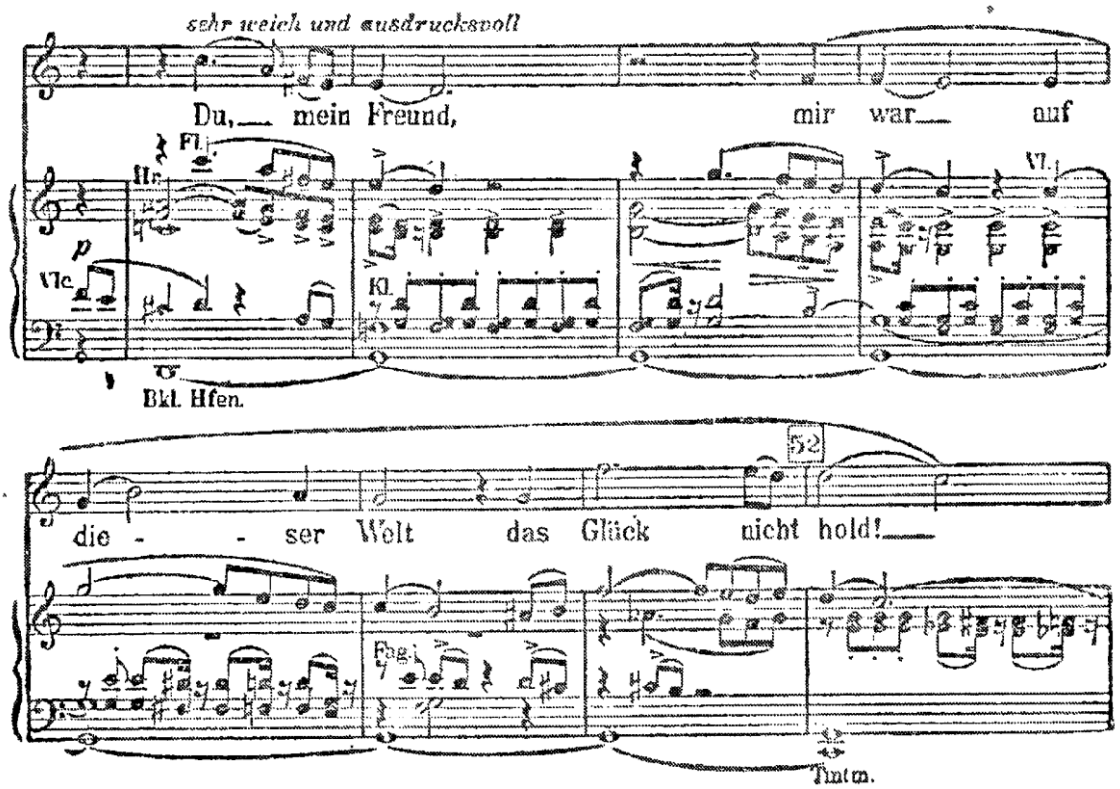
遠い溜息のように、嘆きと啼泣のように、この引き裂かれた響きは聞こえる。そして今や陰鬱な葬列が近づいてくる。



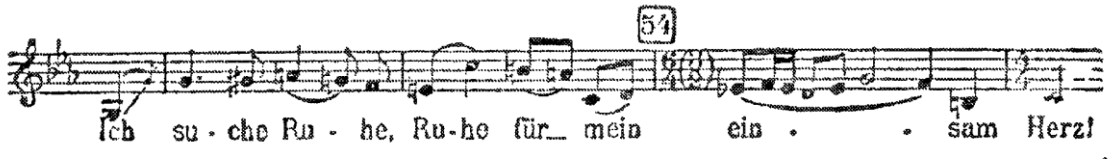
幻滅した希望、友や恋人の裏切り、騙された確信、欺かれた信頼――「この世で幸運に恵まれなかった」（auf dieser Welt das Glück nicht hold）われわれの傍らを、全生涯のあらゆる悲嘆が通り過ぎてゆく。

この楽章は、マーラーが書いた最も偉大なものに数えられる。なべて偉大なものが明快でそれ自体単純であるように、音楽的構造それ自体、非常に明快で単純である。興味深いのは、動機 46 もまた実際、汲めども尽きぬ基本動機から発生していることである。譜例 48 の第 2 小節は、このことを明白にしてくれる。昂揚のさらなる進行のなかで、主題 48 の様々な要素が互いに組み合わされる。そこへ例外なく動機 35 と 35a が中音部に出て、低音部にはゆっくりと荘重に進むコントラバスが出る。かくしてフォルティッシモの登場をもって、頂点（46 番）が極められる。それから再び次第に沈んでゆく。動機 35a は下降してゆき、コントラバスとファゴットはそれを引き継ぎ、段階を追ってオルゲルプンクトの C に至る進行において、デクレッシェンドで速度を遅くする。

いつものように動機 10 をもって、三たびアルトの声がレシタティーフを、「彼は馬を降り別れの杯を彼に差し出した」（Er stieg vom Pferd und reichte ihm den Trunk des Abschieds dar）と始める。陰にこもって打たれるタムタムに、チェロとホルンの 46、ファゴットとクラリネットの 35、オーボエとフルートの 38 を伴ったオーケストラの再度の溜息がつかれる。「彼は悲しみに曇った声で話した」（Er sprach, seine Stimme war umflort）。

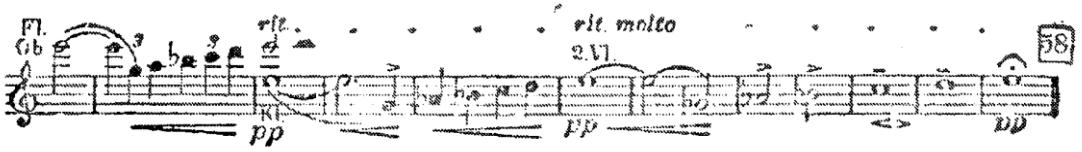


この箇所の穏やかな柔らかさは、すぐ後にオーケストラによって短く先へと続けられる、



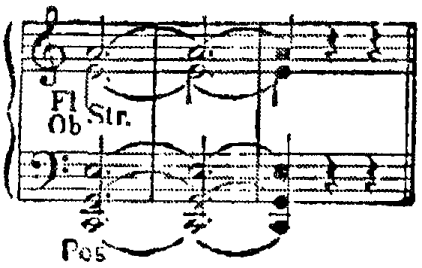
と同様に感動的である。

終結の小節（54）は、譜例 12 の終結の表現法と同一である。動機 38 がこの憂愁に満ちた叫びを縁取り、ついには後に続く心のこもったヘ長調楽節との結合をも形成する。この楽節は、旋律 39 と 42 と 43 のあるこの楽章の第 2 部の、非常に短縮された簡潔な再現部である。「私は故郷に　私の居場所に向けて歩む！」（Ich wandle nach der Heimat, meiner Stätte!）それから改めてのためらいと休みがあり、



そして耐え忍ぶ者の顔に浮かぶ天国的な微笑みのように、旋律 45 の崇高な響きが漂い降りてくる。「愛しい大地は春になれば至る所で花咲き新緑が萌える！」（Die liebe Erde allüberall blüht auf im Lenz und grünt aufs neu!）穏やかな赦しのように、ただ弦楽器とハープのみで、明るく輝きながら、音が流れ去ってゆく。時折そのなかへ、木管楽器とトロンボーンの荘

厳で落ち着いた和音が混じる。「未来永劫に　至る所で永遠に　永遠に青く光る」（Allüberall und ewig, ewig blauen licht die Fernen）。チェレスタとマンドリンがいわば優しい、香り立つような花吹雪を、その上に撒き散らす。エーテル的な光によって取り巻かれたように、友は別れ去ってゆき、そしていよいよ遠ざかりながら、フルートとオーボエに出る、そっと絶え入りゆく動機 44 に、彼の「永遠に 永遠に」（Ewig, ewig）をささやく！――解決されない係留音



を伴って、楽章は消え入る。