

グスタフ・マーラーの交響曲における空間性 ——現象学的空間についての考察——

曹 有敬

序

グスタフ・マーラー (Gustav Mahler, 1860-1911) の交響曲における「空間性 spatiality」についての研究では、楽器を舞台裏に配置することによって生み出される遠近効果など、楽譜上に書かれている作曲家の演奏指示や物理的手段が主に注目されてきた⁽¹⁾。しかし、芸術作品を分析する際に製作美学的観点だけではなく、受容美学的観点が同時に求められる動向のなかで、マーラーの交響曲研究にも、現象学的視点から新しい方向性が提示された。例えば、聴き手の認知作用を研究領域に含め、音響効果による遠近効果を感覚的に受け取ることなどが挙げられる。また、ファンファーレなど、マーラーが用いた引用素材もこうした観点からしばしば取り上げられる。

本論文では、マーラーが用いた引用を空間要素として再考察し、マーラーの交響曲における空間性と引用の関係性を論ずる可能性を検討したい。特に、初めて現象学的視点をマーラーの交響曲に適用し、マーラーの交響曲において空間論を展開したと思われるジェルジ・リゲティ (György Ligeti, 1923-2006) の 1974 年の二つの論考「グスタフ・マーラーと音楽のユートピア——音楽と空間 Gustav Mahler und die musikalische Utopie: I. Musik und Raum」と「グスタフ・マーラーと音楽のユートピア——コラージュ Gustav Mahler und die musikalische Utopie: II. Collage」に注目する。

1. 音楽と空間性の問題

以下では、まず音楽におけるフッサール以降の現象学の系譜を概観し、現象学的方法論のもとに、マーラーの交響曲に空間性を見出す議論がなされてきたことを明らかにする。

1-1. 音楽における現象学的考察

現象学の創始者フッサールは、音楽美学に具体的な貢献を行ってはいないが、音 (sound) と音楽に関して言及した⁽²⁾。彼の初期の陳述では、様々な音 (もしくは音調、tone) によって構成されている全体の例としてメロディーを挙げる。フッサールによれば、このようなメロディーは時間意識 (Time-consciousness) に基づいて起こるのであり、すべての音楽的進行は、音楽的感興、過去把持 (retention)、未来把持 (protention) の相互関係によって現象学的に構成する時間的対象である。音楽の場合このようなことが知覚されることは、個々の音 (もしくは音調、tone) が互いに関係しているからである。

以上のフッサールの現象学的思想を継承し、音楽美学により広く寄与したのが彼の弟子たちであった。例えば、コンラッド (Waldemar Conrad, 1878-1915) は、まず音高、音の長さ、音量、音色などという音の本質を分析した上で、音楽的対象への二つの取り組みを考察した。ひとつは、自然の音響対象 (a natural acoustic object) として説明される素朴な取り組みである。もうひとつは志向的对象として説明される現象学的取り組みである。彼は音楽における美的対象は後者に相当するものであると示す⁽³⁾。

また、インガルデン (Roman Ingarden, 1893-1970) の音楽作品の存在論的位置付けについて簡略に検討しよう。まずインガルデンは、①音楽作品とそのパフォーマンス、②音楽作品と主体の体験、③音楽作品とその楽譜など、それぞれの間の本質的な違いを区分し分析を行う⁽⁴⁾。インガルデンの主張によれば、音楽作品は楽譜 (図式的構造) に関連するが、アゴーギク (agogik)、音色、情緒的性質など様々な要素は楽譜に書かれておらず、各演奏中に具体化される諸要素がまとまりとなって一つの音楽作品をなすのである。特に、美的具体化 (aesthetic concretization) は美的に価値付ける聴き

手の体験に依存する。さらに、シュッツ (Alfred Schutz, 1899-1959) は、音楽作品を理解することに関して、音楽は一元的に捉えられるものではなく、多元的に把握されるものであると述べる⁽⁵⁾。そこでは聴衆に多元的な構造を再生産することが求められる。シュッツによれば、音楽を体験している間に、意識の流れと音楽の流れ (the flux of consciousness and the flux of music) は相互に関係しながら、同時に存在するものである。この時に、聴衆は日常から離れ、自分の意識の強度を変え、その強度を音楽の流れに入れ込み、内的時間 (inner time) における意識の流れに自分自身を入れ込むのである。シュッツにとって、音楽は主体から主体へと伝達されるところに、意味を持つものである。言い換えれば、音楽的コミュニケーションは、作曲家、演奏家、聴き手の社会的関係の複雑な構造を示すのである。特に、演奏家を含む聴き手と作曲家の関係は、作曲家が意図した音楽の意味を聴き手が再構築することによって成り立つ。このような現象学的視点は他の分野にも影響を与えた。

イギリスの美学者であるスクルートン (Roger Scruton, 1944-) は『音楽美学』(1997)において、音楽は超越的なものに到達しようという見解を示し、そのような音楽的特性として音楽の空間性を取り上げる⁽⁶⁾。彼はそれをアコースマティック空間 (acousmatic space) と呼ぶ⁽⁷⁾。現象学的空間は、アコースマティック空間から由来したものであり、聴覚という単一の感覚の様相に提示されるものである。

以上の考察の通り、音楽において現象学的空間概念が、リスニング体験に焦点を当てて発展してきたことが分かる。

1-2. マーラーの交響曲における空間

マーラーの交響曲における空間性がどのような歴史的言説を経て概念化されてきたのかは、今回は言及しないが、ミッチェル (Donald Mitchell) やリゲティによる1970年代の論考はマーラーの交響曲における空間性に関して異なる見解を示している。そして、ミッチェルとリゲティ以降の個々の空間論を物理的空間と現象学的空間といったカテゴリーに分類し検証すると⁽⁸⁾、マーラーの交響曲に関しては以下の三つの空間が確認される。

- ①舞台裏に楽器を配置するという物理的手段を通して遠近効果を生み出す空間
- ②物理的手段を使用せずに遠近効果を生み出す空間
- ③物理的手段も、遠近効果もないが、聴き手の積極的な想像作用が要請され、聴き手の表象から様々な解釈が生まれると言える純粋な現象学的空間⁽⁹⁾

本論文では、空間③純粋な現象学的空間について詳細に検討することにする。

2. 現象学的空間要素としての引用技法 ——リゲティの1974年の論考を中心に

以上のことを踏まえ、リゲティの1974年の二つの論考「グスタフ・マーラーと音楽のユートピア——音楽と空間」と「グスタフ・マーラーと音楽のユートピア——コラージュ」を取り上げ、マーラーの交響曲における引用技法と空間との関係について考察する。

2-1. マーラーの交響曲における「想像の空間」

リゲティは音域、楽器の編成法、ポリフォニー、引用やコラージュ、コラールといった五つの空間をなす構成要素を提示する。

リゲティは、マーラー以前の音楽に見られるような物理的空間遠近法とそれとは異なる空間遠近法、つまり想像作用によって生起するような空間がマーラーの曲にも存在すると述べた上で⁽¹⁰⁾、それを「想像の空間 (imaginär Raum)⁽¹¹⁾」と称し、特異性を強調する⁽¹²⁾。リゲティは交響曲第1番、第1楽章提示部を取り上げ、低音域から高音域にまで広がる4オクターブの響きは「巨大で空虚な空間の連想 (die Assoziation eines riesigen leeren Raumes)」——これは形がない空間である——を引き起こすと述べる⁽¹³⁾。1889年のブタペストの初演のための練習の時に、マーラーはより多くのオクターブを用いて修正を行った。さらに、マーラーはその響きに満足せず、弦楽器にフラジオレットで演奏するという指示を出した。これについてリゲティは、単なる音域の使用ではなく、フラジオレットを用い、「異化」(Verfremden)によって

響きを空間化したとみる。

以上の考察の通り、リゲティは楽器を舞台の外側に置くという、マーラー以前の作曲家たちにしばしば見られる物理的な空間遠近法だけではなく、音域や音色を顧慮する楽器編成法に注目し、マーラーがどのような表現手段を通して響きを空間化したのかを論じたのである。

2-2. マーラーの交響曲における引用と空間

マーラーの引用技法はパロディという機能を果たすものとして理解されてきたが、本節では、彼の引用技法を空間という概念に結びつける捉え方を、リゲティの言説から引き出してみたい。

まず、マーラーの場合、コラールは形式的に引用されている。交響曲第4番、第3楽章において見られるように、音色の変化によって次第に音響が消滅していくこと (das allmähliche Verschwinden) という点に注目する⁽¹⁴⁾。そのような特徴は交響曲第5番、第2楽章においてより顕著なかたちで行われているとリゲティは主張する。リゲティによれば、マーラーはコラールを引用する際に、最後に盛り上がるというコラール賛美を避け、消えていくという形をとる。作曲技法的に見ると、コラールの主たる楽器群である金管楽器の演奏者が減るなど、楽器の密度が薄くなり、コラールの伴奏音型が消えていくことが注目される⁽¹⁵⁾。マーラーはそのように崩壊する形をとることによって、コラールと空間を関連させているという。

次に、メロディー引用について検討を行う。リゲティはマーラーの交響曲における空間的なものの表象に関して、コラージュ (Collage) を取り上げ、引用された素材に焦点を当てて空間と関係づける。ここにはゲシュタルト心理学⁽¹⁶⁾の方法論が取り入れられている。マーラーはしばしば19世紀の古いものを素材として用い、完全にコラージュという様式にしたがってそれを彼の音楽に貼り付けた。例えば、ポストホルンの響きは別の時間から鳴らされるような感覚を与えるものとされる。

リゲティは、音楽的素材が主題の話の中で、ポリフォニーがどのようにして響きの空間化と関わっているのかについて言及する。よく引用される箇所であるが、ある日散歩中に、マーラーは回転木馬、ブランコ、娯楽射撃場、人形劇劇場、軍隊音楽、男

性合唱団などからの音が混じり、次第に消えていくのを聞き、「それがポリフォニーだ」と述べた⁽¹⁷⁾。それは、マーラーが幼い頃経験した環境の音と直結するものである。「テーマは全方向から登場し、各テーマはリズムやメロディーにおいて異なる」というマーラーの「理想とする」音はポリフォニーに関わっている。ただし、マーラーはそもそも雑音にすぎない個々の素材を統合し、音楽的な一つの全体としてまとめるのが芸術家の仕事であると断言した。このことについてゴットヴァルトは空間性という観点を超えて、コラージュの領域につながるということを指摘し、ポリフォニーによって多方面から鳴らされる響きは物理的に捉えられる遠近効果を達成しているにもかかわらず、それがコラージュと結びつけて考えられるとき、別の次元での空間が要請される、と示す。

別の論考「グスタフ・マーラーと音楽のユートピア——コラージュ」においてリゲティは、空間化という側面 (Aspekt der Verräumlichung) からマーラーの交響曲におけるコラージュ技法に着目した⁽¹⁸⁾。この対談の冒頭で彼は、コラージュとは幾つかの引用を重ねるもしくは並べること、と定義している。コラージュ技法におけるこうした素材の取り扱いについて説明するために、リゲティはコラージュ技法に対するより明確な基準を立てたクルト・シュヴィッターズ (Kurt Schwitters, 1887-1948) を取り上げる。その基準は以下の二つである。

- ①唐突さの技術 (die Technik der Abruptheit)、すなわち突然の移行、突発的な変化の技術であること。
- ②コラージュの要素はゴミ箱から取り上げた素材 (すでに捨てられた素材) であること。例えば、電車のチケットのようにあるところから別のところを連結する機能をしているけれども、実は使用期限が過ぎていて使用出来ないチケットのような素材であることを指す。

これらの二つの基準、つまり使われたもの (das Verbrauchte) は他の歴史的層から由来する素材であり、その素材は新しいコンテクストに対しては唐突なものとして現れる、という要件を踏まえて、リゲティは、マーラーの作曲技法にはそれを認めることがで

きるという。

リゲティはマーラーが用いた「引用」の素材は陳腐な素材であるという点、使い古された素材である点、そしてそのような音楽的素材を新しい文脈において対照的に使用する点から、イロニー的効果、装飾効果、異化効果などが生み出されると考える。

さらにマーラーが同時的に重ねるコラージュではなく、連続するコラージュを使用したことに注目する⁽¹⁹⁾。その例として、交響曲第3番、第1楽章の軍隊行進曲が挙げられる。リゲティはこの軍隊行進曲が突発的に始まり、突発的に終わる形をとることに注目するが、それは時間の連続性というよりも、断続的に進行していると考えられる。連続的な時間性を破ることによって生まれる、この唐突さが空間をなすものとして捉えられることは注目に値する⁽²⁰⁾。

ここで、ゴットヴァルトは、軍隊行進曲においてマーラーの用いた素材は本当に古いものであったのかと問う。むしろ、逆に軍隊は当時の社会生活を反映していたのではないかという問題点を指摘する。ゴットヴァルトのこの問いに対して、リゲティは次のように答える。

マーラーの時代に軍隊行進曲が今日的なものであったとしても、軍隊行進曲は歴史上のある時代から由来したすでに過去のものである。過去には戦争とともに行ったものが、彼の時代においては、戦争の開始という機能を失ったのである。故に、純粋な装飾的機能だけが残った。そのような装飾的古さがマーラーを魅了したのである⁽²¹⁾。

例えば、交響曲第3番の第1楽章の展開部において、一つの軍隊行進曲が鳴らされる間に、もう一つの軍隊行進曲が割り込む。それは、決して統合ではない。むしろ、ハサミで作業したようなコラージュの典型的な例である。

また、ゴットヴァルトはもう一つの使い古された素材として民俗音楽を取り上げ、通俗的な素材が芸術の領域に引き入れられることに注目する。19世紀後半の民俗音楽は、急速な産業化の中で、消滅されていくことが運命づけられていたとゴットヴァルトは述べる。彼によれば、ヨーロッパ大陸の農業国家においてのみ、民俗音楽が生

き延びた。ここでリゲティは、民俗音楽はマーラーによって芸術的に生き残されていると語る。

マーラーは軍隊行進曲や民俗音楽のように、沈んでいるものを取り上げて、それらを洗練させて彼の音楽に埋め込んだ。それは社会批判やパロディーという機能を果たす目的であったとリゲティは主張する。

最後に、ゴットヴァルトは次のようにまとめる。

実際に、マーラーの音楽において用いられているコラージュは技術的なものだけではない。彼は、道に倒れているものを憐みのモニュメントとして音楽的にまとめ上げることがを促す。彼は高級（上位）と低級（下位）音楽（das Oben und Unten）、使われていないものと使い古されたもの（das Unverbrauchte und das Abgetane）を、それらが絶えずお互いからバラバラになるとしても、和解の不可能性（die Unmöglichkeit von Versöhnung）を作曲することで、和解させる。それが、彼の音楽を音楽の真実に運命付ける⁽²²⁾。

結

リゲティはコラージュ技法において、引用されている音楽的素材の特徴とその取り扱い方について論じ、「引用」技法と空間の関係を明らかにしようとした。その結果、過去の素材を現在の文脈にパロディーという目的を持って表現する点、そしてマーラーの時代に彼を囲んでいた音、つまり過去の素材であるがその時に通用していた意味はすでに失っているような素材を用いたという点に空間性を見出したのである。この論でリゲティが取り上げた幾つかの例はリゲティの前の時代の論者たちによってすでに提示されているものであるが、ここでリゲティの見解が独創的であると言えるのは現象学的視点から、聴き手の積極的な想像作用を強調しながら「引用」技法と空間性を結び付けたという点である。しかし、リゲティは空間論の中で、「引用」を取り上げた時に積極的に示した聴き手の想像作用についてはあまり具体的に論じていない。ゆえに、今後の研究では、マーラーの交響曲における空間性がどのように具体化

されたのかについての詳細な検討が必要である。その検討には、事例研究を含め、文化的コンテクストの中での空間音楽としてのマーラーの交響曲の位置付け、認知心理学的考察など、多角的な試みが求められるだろう。

註

- (1) Mitchell, Donald, *Gustav Mahler: The Wunderhorn Years: Chronicles and Commentaries*, London, Faber and Faber, 1975; Peattie, Thomas, "The Expansion of Symphonic Space in Mahler's First Symphony," *Journal of Royal Musical Association*, Vol. 136, No. 1, 2011, pp. 73-96; Rauch, Stefanie, „Begegnungen im musikalischen Raum zu Gustav Mahler und Arnold Schönberg“, *Österreichische Musik Zeitschrift*, 66/3, 2011, S. 16-2: ミッチェルは、マーラーの演奏指示に注目し、舞台の外の楽器配置がもたらす多方面から鳴る音響を劇場性 (theatricality) と特徴づける。しかし、ミッチェルの議論にはそれに対する十分な根拠が提示されていない。ラウフは音量とリズムに焦点を当てて議論を展開し、音響効果で現れる遠近法により注目している。そして、ペティーは、ミッチェルの劇場性について、オペラ指揮者というマーラーの経歴から根拠付ける。
- (2) しかし、1920年代に初めて音楽の空間 (musical space) という用語を用い、音楽的現象を心理学的観点から「動いている」と言及し、メロディーやリズムをその動きの源泉としたのはエルンスト・クルト (Ernst Kurth, 1886-1946) である。
- (3) Sepp, Hans Rainer and Embree, Lester, eds., *Handbook of Phenomenological Aesthetics*, Vol. 59, Springer, 2010, p. 223.
- (4) *Ibid.*, p. 224.
- (5) *Ibid.*, pp. 224-225.
- (6) Scruton, Roger, *The Aesthetics of Music*, New York, Oxford University Press, 1997, pp. 1-18; Stone-Davis, Férdia J., ed., *Music and Transcendence*, Routledge Taylor & Francis group, Ashgate Publishing, 2015, pp. 81-84.
- (7) アコースマティックとは、響きの原因を見ずに聴覚のみで認知することを意味する。フランスの記号学者 Jérôme Peignot と作曲家 Pierre Schaeffer が具体音楽 (Musique concrète) におけるリスニング体験を定義するために用語付けた。ギリシャ語 (ἀκουσματικοί) がその語源である。
- (8) 本論文では論じてはいないが、ミッチェル、ラウフ、ペティーらの議論は物理的空間に、リゲティ、ドルプらの議論は現象学的空間に分類することができる。
- (9) 空間①の例として、トランペットを舞台外に置くことによって遠近効果を生み出すことが、

空間②の例として、舞台外に楽器を置かなくても、音の音量、音域、音色などによって、遠近効果が生み出されることが挙げられる。そして、空間③の例として、自然の音の模倣や引用などを通して、あるイメージが想起されることが挙げられる。

(10) Ligeti, George und Clytus Gottwald, „Gustav Mahler und die musikalische Utopie (Gespräch): I. Musik und Raum,“ *Neue Zeitschrift für Musik*, 135, 1974, S. 7; アルフォンス・ジルバーマン『グスタフ・マーラー事典』(柴田南雄、山我哲雄訳) 岩波書店、1993年、46-47頁参照。遠隔オーケストラ (Fernorchestra) とは、「音楽作品を上演する際に音が遠くから響いてくるような効果を与えるため、たいてい小編成の楽器アンサンブルをオーケストラのいる舞台やピットから離し、舞台裏で演奏させる手法」(同書、46頁)である。マーラーは「彼の意図した空間的音響を達成するために」(同書、47頁)この手法を使用している。

(11) 神月朋子『ジェルジ・リゲティ論——音楽における現象学的空間とモダリズムの未来』春秋社、2003年、64頁:神月は、リゲティの言葉を借りて、マーラーの交響曲における空間性とは、「想像上のパースペクティブを純粋な作曲手段によってもたらした」結果であり、楽器を遠くに配置しなくても「何か非常に遠くへずらされたように聞こえる」と述べる。

(12) リゲティは聴衆の想像力以外にも、音楽の想像的観点を音楽の中で空間を作り出すという行為も想像の空間に含む。

(13) Dolp, Laura, “Viennese Moderne and Its Spatial Planes, Sounded,” *19th-Century Music*, Vol. 33, No. 3, 2010, pp. 250-256: ドルプは《大地の歌》の第6楽章の冒頭が、リゲティが提示した音域の扱い方と似ていることを言及し、それが空間感覚をなす要素の中で一つであると述べる。

(14) Ligeti, George und Clytus Gottwald, „Gustav Mahler und die musikalische Utopie (Gespräch): I. Musik und Raum,“ S. 10: ここで、ゴットヴァルトは「特定の動きは形式的 [物理的] スペクトラムにおける変化を通して、空間的に発生する」と語る。

(15) *Ibid*, S. 11: 次第に消滅していくという効果は、コラールの最後にホルンの数が減らされ、楽器の密度が低くなることから実現される。

(16) ゲシュタルトとは、我々がある事物もしくは現象を知覚する時、浮かび上がるある形態及び表象を指す。それに関する最も基礎的な論議は、錯視のことである。リゲティはマーラーの交響曲における空間論において、音響的錯覚 (eine Art akustische Täuschung) について記述する。

(17) Bauer-Lechner, Natalie, *Erinnerungen an Gustav Mahler*, E. P. TAL&CO. Verlag, 1923, S. 147.

(18) Ligeti, György und Clytus Gottwald, „Gustav Mahler und die musikalische Utopie (Gespräch): II. Collage,“ *Neue Zeitschrift für Musik*, 135, 1974, SS. 288-291.

(19) *Ibid*, S. 289.

(20) Dömling, Wolfgang, „Collage und Kontinuum: Bemerkungen zu Gustav Mahler und

グスタフ・マーラーの交響曲における空間性

Richard Strauss, " *Neue Zeitschrift für Musik*, 133, 1972, SS. 131-134; 渡辺裕『文化史のなかのマーラー』筑摩書房、1990年、179-188頁。

(21) Ligeti, György und Clytus Gottwald, „Gustav Mahler und die musikalische Utopie (Gespräch) : II. Collage,“ S. 290.

(22) *Ibid*, S. 291.