

## 歌劇『三人のピント』 楽曲解説

歌劇『三人のピント』は、C. M. v.ウェーバー（1786-1826）が未完のまま遺したオペラを、若き日の G.マーラー（1860-1911）が補筆・完成させた作品です。初演は 1888 年、ウェーバーの没後すでに 60 年以上が経過していました。補筆作業に関して知られているのは、ウェーバーによる 7 曲分のスケッチが存在し、残りの 13 曲は、彼の他の遺稿を含む作品群から主題を探し出し、それに基づいてマーラーが新たに作曲したということです。ここで重要なことは、ウェーバーはほとんどの場合、メロディーしか作曲しなかったということです。つまり、ウェーバーの主題によるマーラーの作曲と言える曲が多く含まれているということです。音楽学者のマイケル・ケネディが詳しい楽曲分析を行っており、本稿ではそれを参考に、ウェーバーとマーラーそれぞれの作曲関与の度合いを明示するために、独自の視点による割合表示（例：Weber 50%/Mahler 50%）を各曲に添えることとしました。

2025 年  
日本橋オペラ研究会  
(C) 佐々木 修

### 第 1 幕

第 1 番 アンサンブル Allegro vivace 4/4（男声合唱、ガストン、アンブロジーオ）（W80%/M20%）

舞台はスペイン、ペニャランダ村の居酒屋。序曲はなく、マーラーの作曲による短い序奏に続いて、居酒屋での卒業パーティーを描いた活気ある男声合唱で幕を開けます。この「乾杯の歌」は、ウェーバーが 1812 年にベルリンの男声合唱団のために作曲した『試合の饗宴』Op.68 に基づきます。『魔弾の射手』の有名な「狩人の合唱」とも通じる音楽性が感じられます。



アンブロジーオが「ララララ」と歌いながら踊る旋律は、彼の主題動機となり、第 3 幕第 16 番のアリエッテでも繰り返し歌われます。



第 2 番 ロンド・ア・ラ・ポラッカ Commodo 3/4（ガストン）（W90%/M10%）

ガストンが、自らの軽妙な女性観を陽気に歌い上げる、3 拍子の優雅なポーランド風ロンドです。1809 年にウェーバーが弟のフリドリッヒのために、ハイドンのパスティッチョ（テーマ集）に基づき作曲しました。『魔弾の射手』冒頭に登場するキリアンのアリア（4 拍子）との類似性が指摘されます。原調はハ長調ですが、二長調で歌われる場合もあります。ちなみにガストンは、オペラのタイトル『三人のピント』に登場する“偽ピント”の一人であり、全体を通して見

れば、実質的な主人公とも言える存在です。

**第3番 小三重唱 Gemüthlich 3/8 (ガストン、アンブロジオ、居酒屋の主人) (W90%/M10%)**

冒頭の「アイ！ アイ！ アイ！」という印象的な掛け声で始まる男声三重唱。

**Nº 3. Terzettino.**

Gemüthlich (nicht schleppen.)

GASTON. *f* Ei! Ei! Ei! Ei! Ei! wer hät-te das ge - dacht,

AMBROSIO. *f* Ei! wer hät-te das ge - dacht,

WIRTH. *f* Ei! Ei! Ei! wer hät-te das ge - dacht,

この曲は、ドイツ民謡に基づいてウェーバーが1818年に作曲した『ああ ああ、なんと輝いていることか、月があんなに明るく』op. 64/7で、マーラーがピントの歌詞を載せました。ここでの「アイ (Ei)」は本来「卵」ですが、文脈的には「お金をなくしたときの困惑と滑稽さ」を表す間投詞として使われています。この小品を挿入することで、このオペラの特徴の一つである「男性3人のアンサンブル」が象徴的に提示されます。なお「Gemüthlich=居心地よく」ですが、(nicht schleppen) という但し書きがあり、「和やかに、だが(引きずらず) テンポは保って」イタリア語では「Allegretto comodo, ma senza trascinare」といった意味です。

**第4番 恋に落ちた雄猫マンソールのロマンス Andante 3/4 (イネス) (W80%/M20%)**

居酒屋の看板娘イネスが猫に扮して歌う、愛らしいアリア。

**INEZ. Nº 4. Romanze vom verliebten Kater Mansor.**

*p* Lei - - se weht' es, *pp* lei - se wall - te *p* rings der Thau her-ab, der Thau \_\_\_\_\_ her - ab,

フリードリヒ・キントの劇『グラナダの夜キャンプ』のために、ウェーバーが1818年に作曲した歌曲で、オリジナルはギター伴奏です。猫の鳴き声を模した表情記号や対旋律、オーケストレーションにはマーラーの個性が現れています。

**第5番 二人のセギディーリャ Keck 3/4 (ガストン、イネス) (W80%/M20%)**

ウェーバーのスケッチに基づいています。スペイン南部の舞曲「セギディーリャ」を模したこのデュエットは、『魔弾の射手』のエンハンのアリエッタに通じる様式で、スペインが舞台である本作の地域色を表現しています。ただし「セギディーリャ」という語の使用は、ビゼーの『カルメン』の成功を意識して、マーラーが命名した可能性もあります。哀愁を帯びた中間部は特に印象的で、イネスに言い寄るガストンが軽くあしらわれる構図は、『フィガロの結婚』や『フィデリオ』の冒頭にも通じる典型的な男女のシーンです。速度記号の「Keck」は、「生き生きと、明るく輝かしく」「Allegro brillante, Allegretto con brio」といった意味です。

**第6番 三重唱 Anmuthig bewegt 4/4 (ガストン、アンブロジオ、ピント) (W50%/M50%)**

ついに主人公ピントが登場。ガストンが田舎貴族のピントに「貴族のマナー」を教える、この

オペラの中核ともいえる場面です。冒頭の旋律と三重唱の一部はウェーバーのスケッチによるものとされますが、展開部以降はマーラーの創意が際立ちます。アンブロジーオが花嫁に変装してファルセットで歌う場面は、ロッシーニの『チェネレントラ』に通じる喜劇的手法で、観客の笑いを誘います。加えて、ここでは大胆な和声進行や不協和音が用いられ、さらにマーラーはなんとモーツァルト『魔笛』の「パミーナのアリア」の旋律を、ほぼ原形のまま引用します。

Die drei Pintos Nr.6

**Don Gaston** (Piano)

**Die Zauberflöte**  
**PAMINA**

Ach ich fühl's, es ist ver-schwunden! e-wig—

深い悲しみを歌うパミーナの旋律を、滑稽な変装シーンで用いるこの発想は、マーラーの哲学的精神の表れであり、「悲劇と喜劇の裏表性」というニーチェ的思想を28歳の青年が体現した場面として、極めて示唆的です。速度記号の「Anmuthig bewegt」には（Belebt, doch, nicht zu schnell）という但し書きがあり、「優雅に動きをもって、かつ生き生きと、でも速すぎないで」「Grazioso mosso, Animato ma non troppo」という意味です。

### 第7番 フィナーレ Allegro energico 4/4 (W80%/M20%)

イネスと民衆の合唱が加わり、上機嫌のピントが酔いつぶれる中、ガストンがピントの胸から紹介状を抜き取る場面。ピントだけが取り残され、他の登場人物全員が一体となるという、オペラ全体の構図が象徴的に示されます。音楽的には大部分がウェーバーによるものですが、途中でマーラーの交響曲第1番の旋律が顔を出し、レチタティーヴォも彼の手によるものと考えられます。最後の6/8 Recht gemächlich「かなりゆったりと、のんびりと落ち着いて」「Molto tranquillo」と表記された終結部は印象的で、D-Dur（＃2つ）からFis-Dur（＃6つ）へと大胆に転調し、夢幻的な空気感を創出しています。なお、ト書きでは寝落ちたピントが運びだされますが、演出の都合上ピントを置いて、他の人が退出するということも行われています。

### 第1幕のまとめ：

第1幕を通して見ると、やはり「ウェーバー作曲・マーラー補筆完成」という従来の評価が、概ね的を射ていると判断されます。しかしその「補筆」は単なる再構成ではなく、マーラーの哲学的意図や交響的感性が随所に息づいており、この作品が「唯一のマーラー・オペラ」と評される所以でもあります。冒頭の合唱を聴いただけで、聴衆は『魔弾の射手』のあのウェーバーの知られざるオペラと感激するはずです。

### 第2幕への間奏曲 Mässig (W20%/M80%)

マーラーは、第1幕フィナーレ（第7番）と第2幕フィナーレ（第12番）の主題を自由に編曲し、約6分の間奏曲としてまとめました。この曲は単独の管弦楽曲としても演奏されることもあります。正式には「ウェーバーの主題による間奏曲」と表記されるべきです。「第3幕への間奏曲」と誤って紹介されることもありますが、実際には第2幕の前に演奏されるのが正しい

位置です。「間奏曲」のタイトル通り、第1幕と第2幕を繋げる、一抹の清涼感のある小品です。速度記号の *Mässig* には (traumhaft, leise) の但し書きがあり「中くらいの速さで、夢のように静かに」「Moderato, sognante e piano」という意味です。

## 第2幕 第8番 導入とアンサンブル Allegro vivace 4/4

(パンタレオーネ、クラリッサ、ラウラ、使用人たち) (W60%/M40%)

舞台はマドリッド、パンタレオーネの邸宅。冒頭の導入部は、ウェーバーのカンタータ『最初の調べ』作品 14 (1808) の冒頭にヒントを得て、マーラーが作曲したと考えられます。

### Nº 8. Introduction und Ensemble.



譜例にあるように、低音のシと続くレの全音符がフォルテシモで響きます。冒頭は調性が曖昧ですが、次のソの音で劇的にト短調が鳴り響き、その直後に、まるでそれを嘲笑うかのようなおしゃれな装飾音ミ音+ファ音が現れ、喜劇としての「3人のピント」を強く印象付けます。合唱は、ウェーバーらしい明るく快活な響き。続いて館の主人パンタレオーネが登場します。

### Don Pantaleone



彼のテーマは、強調されたリズムによる音階の下降進行と7度の跳躍が特徴で、旋律というより効果を重視した構成です。こうした動機は『魔弾の射手』やウェーバーのクラリネット協奏曲にも見られ、彼の威厳を際立たせます。後半の合唱もまた、ウェーバーならではの軽快なスタイルで、『魔弾の射手』第1幕の導入合唱との類似性も指摘されます。またこれ以降の第2幕は、ソリスト3人(クラリッサ、ラウラ、ゴメス)による室内オペラという特徴があります。

## 第9番 アリエッタ Allegretto 2/4 (ラウラ) (W80%/M20%)

ラウラはクラリッサの侍女で、重要かつ高度な技術を要する役どころです。指定はメゾソプラノですが、最高音はハイ C に達し、コロラトゥーラの技巧も要求されます。この小アリアはABのシンプルな二部形式ですが、前半は、ウェーバーの歌曲『Keine Lust』Op.71/1 (1819)、後半は『ルシンダのアリエッタ』J194 (1816)からの転用です。ちなみに、原曲 Op.71/1 の歌詞は「Keine Lust ohn' treues Lieben=真の愛なしに喜びはありません」ですが、ラウラのアリエッタでは、1番「Höchste Lust ist treues Lieben=最高の喜びは真の愛です」、2番「Reinstes Glück ist treues Lieben=純粋な幸せは真の愛です」と歌います。

また、注目すべきは冒頭です。ハ長調のアリエッタでありながら、メロディーがF音で始まり、しかもその直前のわずか2小節の前奏はV/V(セカンダリドミナント)の二長調で開始され、かつ場違いなA音の高音が響きます。マーラーの遊び心が存分に現れた一節です。



### 第10番 アリア Andante. Tempo giusto 4/4 (クラリッサ) (W80%/M20%)

このオペラでは、3人のピント（本物と、2人の“偽ピント”）たちが結婚を願う相手こそクラリッサであり、彼女が実質的な女性の主役です。これは『魔弾の射手』のアガーテに相当します。それだけに、クラリッサのアリアには、ウェーバーのアガーテに匹敵する名アリアを期待する声が多く、マーラーもその期待に応えるべく、雰囲気を変えない慎重な作曲を行いました。テーマ自体はウェーバーのもので、伴奏付きレチタティーヴォから続く、ゆったりとしたメロディーと、後半の優雅な展開は、非常にウェーバー的で、「アガーテ」を彷彿とさせることに成功しています。前半の弱音で続く長いフレーズのコントロール、後半の長大な装飾的音形は、歌手には、高度な音楽性、テクニック、持久力が要求されます。

### 第11番 二重唱 Mässig, mit wechselndem Ausdruck 4/4 (クラリッサ、ゴメス) (W50%/M50%)

クラリッサの恋人であり、もう一人の“偽ピント”であるドン・ゴメスが加わる愛の二重唱です。この曲の前半はマーラーの関与がより大きいと考えられます。歌詞が先にあり、それに音楽を付けるという作曲手法が取られており、複雑なリズムや頻繁な変化記号など、ウェーバーの時代には見られなかった手法が用いられています。後半では、クラリッサとゴメスの愛の掛け合いが展開されますが、この部分はウェーバーらしいロマン派の響きを保っています。全体として、本曲はウェーバーとマーラーの作風が交錯しており、「両者の合作」としてのこのオペラの醍醐味を象徴する楽曲と言えるでしょう。冒頭の速度表記は「穏やかなテンポで、感情の移ろいをこめて」「Moderato, con espressione fluttuante」という意味で、たいへん細やかな表現を求めています。この表示はロマン派後期以降の「音楽を語るように演奏する」スタイルと合致します。

### 第12番 三重唱 Drängend 3/4 (クラリッサ、ラウラ、ゴメス) (W50%/M50%)

ラウラが駆け込んできて、「お父様（パンタレオーネ）が来るわ、早く逃げて！」と二人に告げる緊迫した場面です。ラウラが早口で状況を伝える中、クラリッサとゴメスは前曲（第11番）の余韻を引き継ぎながら、二人の愛を確かめ合います。ラウラのパートは非常に技巧的で、ウェーバーの作曲スタイルではないことから、マーラーのアイデアと思われます。中間部では、華やかな舞曲が挿入されます。これは第2番（ポラッカ）や第5番（セギディーリャ）、さらに『魔弾の射手』のエンヒエンのアリアなどにも共通する、ウェーバー特有の典型的な3拍子の伴奏形が用いられています。この曲は、第2幕のフィナーレとしては異例とも言える、約4分の小品です。「Drängend」は「切迫して」「Incalzando」という意味です。



## 第2幕のまとめ：

このオペラの第2幕に対する評価は、これまで分かれていました。確かに、第8番（パンタレオーネと合唱）や第10番（クラリッサの大アリア）を除けば、各曲は3～4分程度と短く、ドラマの進行よりも人物紹介的な性格が強い軽快な小品が並びます。しかしマーラーは、「ウェーバーのオペラ」という依頼主の意図、そして「ウェーバーの音楽を観たい」という観客の期待を最大限に尊重しつつ、19世紀末の最先端の音楽語法を融合させて全体をまとめ上げるという、極めて高度な作業を成し遂げました。その結果として、観客は違和感を覚えることなく、音楽を自然に楽しむことができるのです。

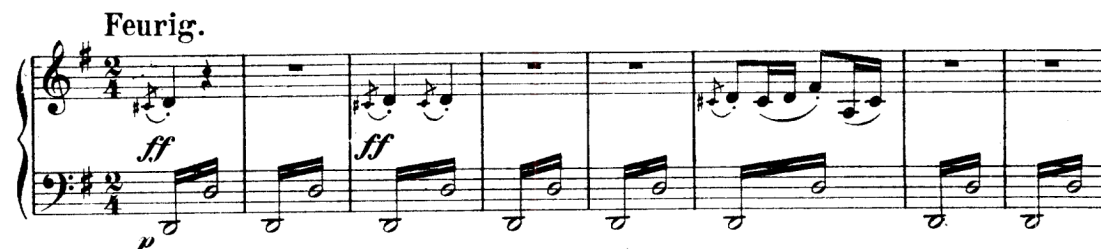
## 第3幕 パンタレオーネの邸宅・大広間

### 第13番 リートと合唱 Grazioso 2/4（ラウラ、女声アンサンブル）（W90%/M10%）

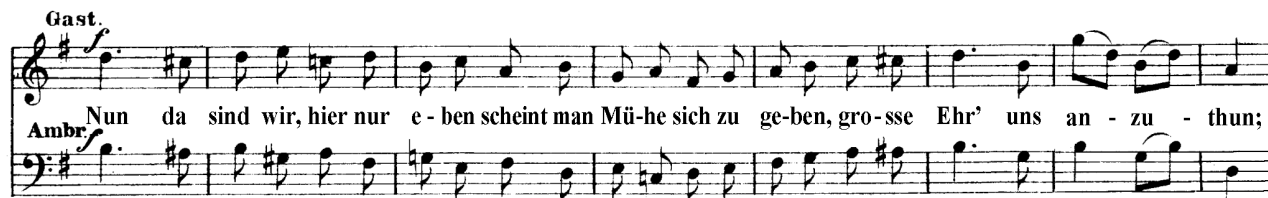
ラウラは女給仕たちとともに、結婚式の飾り付けに励んでいます。この曲は、ウェーバーの『祝典カンターター』Op.58（1818）の第7番をほぼそのまま転用しています。ラウラのソロの部分は、原曲では女声合唱の Soli（各パート一人ずつ）で歌われます。『魔弾の射手』で特に有名な「狩人の合唱」を彷彿とさせる明るいいリズムが特徴的です。

### 第14番 二重唱 Feurig 2/4（ガストン、アンブロジオ）（W80%/M20%）

第2幕では登場しなかったガストンとアンブロジオが、ついにパンタレオーネの屋敷に姿を現します。マーラーは、この場面にまったく予想できない形の導入部を採用します。



通常、音楽には4小節単位などの規則的な周期がありますが、ここではあえて不規則で予測不能な周期を用い、緊張感と不安を生み出しています。これは、マーラーが同時期に作曲していた交響曲第1番の第1楽章終結部にも共通する手法です。



二人が三度の音程で歌う明るいテーマは、ウェーバーのスケッチから採用されています。第3幕中に繰り返し登場して、喜劇としての『3人のピント』を際立たせます。

中間部では、カスタネットやクラリネットを模した「di del du del dem」といった、声による即興的・打楽器的表現が登場します。これは、1920年代にルイ・アームストロングが初めて用いた「ドゥビドゥバ」的なジャズ・スキヤットの先駆とも言える、非常にユニークな歴史的用例です。この1曲だけでも、28歳のマーラーが時代を先取りしていたことを強く印象づけます。「Feurig」は「火のように、生き活きと」「Con fuoco、Animato」という意味です。



**第 15 番 小三重唱 Gemächlich 2/2 (ラウラ、ガストン、アンブロジオ) (W80%/M20%)**



ウェーバーの『カノン』J35 (1802) を転用した三重唱です。アンブロジオは「私はお嬢さんとの熱い恋に燃えています」とラウラを口説き、ガストンは「男の甘い言葉には気をつけて」と忠告し、ラウラは「そんな口説き文句には誰も振り向きません」と軽く受け流します。マーラーはこの時期、交響曲第 1 番の第 3 楽章でもコントラバスからはじまるカノンを用いており、この作品も含めて、複数のカノン主題を同時並行で構想していたと考えられます。カノン（輪唱）はバッハやベートーヴェンも用いた古典的な技法ですが、マーラーの時代にはすでに時代遅れと見なされていました。にもかかわらず、若きマーラーはこの古い形式に新たな価値を見出し、後の交響曲第 3 番や第 5 番でも積極的に取り入れています。この場面での「新たな価値」とは、喜劇的な結婚式の直前で用いられる、抑制された感情やブラックユーモアです。このオペラではピントだけが仲間外れになりますが、マーラー自身がボヘミア生まれのユダヤ人として社会的に差別されてきた経験と重ね合わせ、当時の社会制度や価値観に対する風刺や批判が込められているとも読み取れます。「Gemächlich」は「居心地よく」「Comodo」という意味です。

**第 16 番 アリエッタ Tempo giusto (アンブロジオ) (W80%/M20%)**

アンブロジオはガストンの従者で、冒頭から常にガストンに付き従ってきた人物ですが、第 3 幕も終盤に差しかったこのタイミングで、立派なアリアを歌うのは意外な展開です。なぜなら、主人公ピントをはじめ、最後にクラリッサと結ばれるゴメス、さらにはパンタローネでさえ、単独のアリアは与えられていないからです。アンブロジオは、「恋人は何人いても構わない」といった自身の女性観を、シンプルなリート形式で三度繰り返します。各節の後半に現れる「ラララ」の旋律は、第 1 番のアンサンブルで彼が歌った主題の再登場であり、作品全体に統一感をもたらしています。この曲は、アントン・フィッシャーの音楽劇『風刺化されたアエネアース』のためにウェーバーが作曲した、歌曲『妻はカポレス』J183 (1815) から転用されています。ヴォーカル譜の速度表記には「giarto」とありますが、これは「giusto (拍をしっかりと保って演奏する)」の誤記と考えられます。

**第 17 番 ロンド・三重唱 Andantino 4/8 (ガストン、ゴメス、アンブロジオ) (W80%/M20%)**

この曲は、シンプルな ABAB の二部形式で構成されています。また、このオペラの台本には、初期の段階から構造上の問題が指摘されており、その典型例がこの三重唱です。ガストンはクラリッサとの結婚を目的にマドリッドまでやって来たにもかかわらず、ライバルのゴメスが登

場すると、第1節では決闘も辞さぬ構えを見せる一方、第2節ではゴメスの懇願にあっさりと譲歩してしまう展開は、やや説得力を欠いています。



このメロディーは、ウェーバーのロマンス『Elle était simple et=優しく素朴な彼女』J292 (1824) と『Lalla Rookh=ララ・ルーク』から「ヌルマハルの歌」J308 (1826) のメロディーを転用しています。冒頭のゴメスの旋律 (A) は非常にロマンチックで、後のミュージカル『学生王子』を想起させる魅力を備えています。これに応じるガストンの旋律 (B) は、「狩人の合唱」のリズムを引用しながら、動機 (A) を発展させる構造となっています。終結部では、マーラーの交響曲第5番第3楽章 (スケルツォ) の終結部と著しい類似が見られる点も特筆すべきでしょう。

#### 第18番 合唱 Vivace 4/4 (W80%/M20%)

マーラーによるオリジナルの導入部に続いて、第2幕冒頭の第8番と同じ旋律が再登場します。使用人たちはガストンとゴメスを見比べ、どちらがクラリッサの婚約者なのかを探っています。後半ではパンタローネとクラリッサが登場し、いよいよ結婚式が始まります。なお、「第8番より早いテンポで」という指示が記されています。

#### 第19番 女声合唱 Pastorale 6/8 (W100%/M0%)

この曲はウェーバーの『今日こそザクセンの子に嫁らせよ』J.289 の付随音楽 (1822)より転用しています。旋律そのものは異なりますが、ウェーバーの『魔弾の射手』における、花嫁を祝う合唱に類似した場面です。この短い女声合唱が挿入されることにより、この作品が本来ウェーバーのオペラとして始まったことを想起させ、全体の統一感を高める効果を生んでいます。

#### 第20番 フィナーレ A Allegro 4/4 (W20%/M80%)

このフィナーレは、ほぼ全編にわたってマーラーによって作曲されています。結婚式の最中にピントが現れて騒動が勃発し、最終的に彼が追い出されるというドタバタ劇が展開されます。注目すべきは、ここでようやくピントの主題が登場する点です。



本来であれば、第1幕の登場時に一度耳にしておきたい主題ですが、その無骨さがピントの人物像を的確に表現しています。また、第1幕第6番「レッスンの場面」の音楽が再登場し、聴衆の笑いを誘います。ピントはガストンを見つけて怒りを露わにしますが、ガストンが剣を抜くと、あっさり戦意を喪失し退散します。この展開は喜劇とはいえ、台本の整合性に疑問を残す部分でもあります。作曲技法の面では、各声部が時間差で登場するカノンが用いられており、「ヒソヒソ話」のようなユーモラスな音響効果を生み出しています。



Im Chor scharf punktieren.

Sopr. (flüsternd) *ppp* Dies wär Pin-to, Er ist toll! Nur fort hin-

Alt. (flüsternd) *ppp* Dies wär Pin-to, de Fon-se-ca? Er ist toll! Dies ein

Ten. *ppp* (flüsternd) Dies wär Pin-to, de Fon-se-ca? Er ist toll! hi-naus, nur fort hin-

Bass. (flüsternd) *ppp* Die-ser wär-re Pin-to! Was? Er ist wohl

これは合唱を効果音的に用いた斬新な試みであり、マーラーの音響的探求心を示すものです。さらに、ピントが追い出される場面では、拍子が 6/8 に変わり、テンポも倍速となって緊迫感が高まります。ソリストと合唱の掛け合いや、大胆な不協和音による盛り上がりは、ベートーヴェンの『フィデリオ』のフィナーレを彷彿とさせるものがあります。

## 第 21 番 フィナーレ B (W20%/M80%)

ピントが退場した後、ガストンとゴメスが自らの策略を明かし、パンタローネは正式にゴメスとクラリッサの結婚を許可します。物語はここで大団円を迎えます。登場人物たちは第 14 番の陽気な主題を再び歌い踊り、先述のスカットによって舞台は大いに盛り上がります。

Clar. Langsamer. *rit. p* Das dank' ich nun Don Pin-to!

Laura. *p* Das dankt Ihr nun Don Pin-to!

Gomez. *p* Das dank' ich nun Don Pin-to!

Gast. *p* Das dankt Ihr nun Don Pin-to!

Ambr. *p* Das dankt Ihr nun Don Pin-to!

Pant. *rit. p* Welch' ein Spass!

Ten. *pp* O schön-ster Tag!

Bass. *pp* Höch-ste Freu-de! -

終結部直前、「Das dank'ich nun Don Pinto! = いまピントに感謝します!」という一節とともに、不思議な響きを持つ和音によって舞台が一瞬停止します。まるで自動車がエンストしたかのような音響で、これはマーラーのユーモアを感じさせる、意図的な違和感と解釈できます。

その後の終結部も驚くほどあっさりと締めくくられ、聴き手に一抹の脱力感すら与える演出は、マーラーの卓越した構成力の一端を示しています。

## 総括

歌劇『三人のピント』の各番号を詳細に分析した結果、浮かび上がってきたのは、ウェーバーとマーラーそれぞれの立ち位置です。ドイツ・ロマン派の祖として『魔弾の射手』を作曲し、当時絶大な人気を誇ったウェーバーと、オペラ界に登場したばかりの若き指揮者・作曲家であったマーラー。この二人の関係性が、本作の根底にあります。当時の観客や、補筆を依頼したウェーバーの孫にとって、『三人のピント』はウェーバーの「新作」としての上演が期待されていたはずですが。マーラーも当初はその期待に応えるべく、あたかも“影武者”のように慎重に作曲を進めました。しかしやがて、その抑えきれない才能が作品に現れはじめ、マーラー独自の個性が音楽に色濃く反映されていきます。そこで一つの問題が生じました。それは、マーラーがこのオペラの内容に深く共感できなかったことです。ボヘミア出身のユダヤ人であった彼は、生涯にわたり差別と偏見にさらされ、しばしば社会から孤立していました。彼は、どこか自分自身を主人公ピントに重ね合わせていたのかもしれませんが。マーラーにとって、この時も、その後も、勤務していた歌劇場は、日々トラブルが絶えない、極めてストレスフルな職場でした。そうした現実から逃れるため、彼は自らの内面的な音楽世界へと没入し、作曲を通じて救いを見出していたと考えられます。実際、ウィーン宮廷歌劇場の音楽監督時代には、夏の休暇を利用してザルツカンマーグートの湖畔にある作曲小屋にこもり、交響曲を精力的に作曲していたことが知られています。当時、最高のオペラ指揮者と評されながらも、マーラーが自らオペラを作曲することはありませんでした。その理由として、オペラにおいては自身の音楽性に妥協を強いられることを嫌ったからだと考えられます。そうした背景を踏まえると、『三人のピント』はウェーバーとの共作という形式ながら、マーラーにとって唯一のオペラ作品と見なされる理由も理解できます。彼がこの作品で初めて経験した「オペラ作曲」という行為が、その後の創作活動に深い影響を与えたことは、疑いようのない事実です。