

アントン・ブルックナーの交響曲における管弦楽法の変遷・総論

－ 時代考証によるスキーマ構成分析 －

小野貴史 (教育学部芸術教育講座)

キーワード; アントン・ブルックナー, 交響曲, 管弦楽法, スキーマ構成

1. 序論

アントン・ブルックナー (Anton Bruckner; 1824～96) は、音楽学者エルンスト・クルト (Ernst Kurt; 1886～1946) が「世界の魂の最も純粋な表出」(註1)と表現した 19 世紀のヨーロッパが生んだ最大の交響曲作家である。彼の交響曲は絶対音楽としてバッハとベートーヴェンの統合であり、中世のポリフォニー音楽における高純度な対位法技法と、当時の先進的音楽であったワーグナーの芳醇な和声の融合、つまり伝統と革新の統合を示唆するものでもあった。

我が国においては、ブルックナーの音楽は 1960 年代から、より一般に受け入れられてきたようである(註2)。現在ではベートーヴェン、モーツァルト、ブラームス、マーラー、チャイコフスキーと並んで、プロ・オーケストラにおける交響曲の上演回数が多い作曲家上位に常にランクされる作曲家となっている。

もちろん、ヨーロッパでも盛んに取り上げられる作曲家であることは言うまでもない。彼の音楽(特に交響曲や管弦楽を伴うミサ曲や『テ・デウム』といった大規模な声楽作品)の特徴は、簡潔に述べるならば以下のように要約できるかも知れない。

- (1) 深い宗教性(彼自身敬虔なカトリック信徒)とオーストリアの民族音楽的世俗性の高次元での融合。
- (2) バロック音楽の研究に裏打ちされた高度に対位法的な書法。
- (3) 当時のロマン派的風潮から一線を画した純音楽性。
- (4) 静寂とエネルギーの爆発の対比。
- (5) 複雑ながら、音響としての透明度を失わない和声構造設計。
- (6) 既存の楽曲構成理論にとらわれない大胆な構造(ゼクエンツ(註3)の多用、ダイナミクスの変化、フレーズの連結等)。

さて、現在では作曲家として神格化すらされているブルックナーは存命当時、オルガニストとして、また宗教的合唱作品の作曲家としては評価されていたものの、交響曲作曲家としては不幸なことに当時では革新的とも言える長大な楽曲構成や、時に演奏困難な彼独特の管弦楽法ゆえに、聴衆からも演奏者からも理解し難いものであり、長らく不遇の時代を送った。彼が交響曲作曲家としてはじめて成功を収めるのは、1880年のハンス・リヒター指揮による交響曲第4番(第2稿)初演の時であった。当時ブルックナーは56歳。しかし、同時にウィーン大学や音楽院での長きにわたる後進の育成は、多くの優れた人材を輩出する結果となる(註4)。さらに、ブルックナーの友人にも優れた音楽家は多く、自然とブルクネリアンという派閥を形成していった。これは当時のウィーンにおける主流楽派であった、より古典的な純音楽を志向するブラームス＝ハンスリック派に対抗する勢力でもあり、ワーグナー＝ブルックナー楽派との対立を意味するものであった。また、結果として大いなる誤解を招く結果となった事柄に、ブルックナーの友人や弟子たちが、ブルックナーの作品を世に送り出すべく時には作曲者本人の許可なく勝手な改竄をスコアに施したことがあげられる(註5)。つまり、ブルックナーの素朴とも言えるスコアをワーグナー風の厚化粧を施したオーケストレーションに改竄し、それらのスコアはそのまま出版され、後年の版の混乱と誤解

を招いた。もっともこうした改竄版の問題はロベルト・ハース (Robert Haas; 1886~1960) やレオポルド・ノヴァーク (Leopold Nowak; 1904~1991) (註6) らの音楽学者によって整理され、現在ではブルックナーのオリジナルなスコアが定着している。

本論文では、そのノヴァークによるクリティカル・エディションを中心に、ブルックナーの管弦楽法の変遷を辿る。つまり、本論の目的は、ブルックナーのオーケストレーション習熟状況を追うことによって、純粋に彼の管弦楽技法の習得プロセスを可視化することである。

ブルックナーは 1863 年の交響曲へ短調 (00 番) から始まり、1887 年に着手され、フィナーレを作曲中に死去したため未完に終わった交響曲第 9 番ニ短調に至るまで、約 30 年間に 11 曲の交響曲を残している。また、前にも述べたように指揮者やオーケストラが演奏困難という理由で上演拒否を繰り返したことから、彼は過去の作品にたびたび手を入れて改訂を施し、彼自身のオリジナルでも交響曲 1 曲に複数の版が存在する。さらに彼の場合、学習段階の 00 番を除いて、1865 年から 66 年にかけて作曲されたハ短調 (1 番) 以降、作風が大幅に変化することなく、似たようなイデーのもと純然たる交響曲を作曲し続けた。

こういったことから、管弦楽法の変化に焦点を絞るとするならば、年代を追っての分析がきわめてしやうい対象であるし、同一の楽曲に時代を隔てた複数の版が存在することは、管弦楽法の変遷を辿るという目的下ではきわめて興味深い対象である。

2. ブルックナーの音楽的スキーマ構成

(1) 音楽習得状況

ブルックナーは存命当時傑出したオルガニストとして、母国オーストリアのみならず、パリやロンドンでもリサイタルを成功させるなど (註7) 広く一般に認知されていた。また、多くの宗教的合唱曲や、いくつかの世俗合唱曲・歌曲、器楽曲も作曲している。つまり、彼の交響曲がはじめて公開の場で初演される 1868 年 (ウィーンではなくリンツで) 以前から、ブルックナーの名はオルガニストとして、また、宗教的音楽を中心とした作曲家としてある程度知れ渡っていた。そういった彼が純音楽たる交響曲に着手したのは 40 歳を迎える前年であった。

本節では、交響曲を中心とした分析に入る前に、ブルックナーの音楽的スキーマ (知識的枠組) を彼の経験や学習状況などを照らし合わせつつ考察しようと思う。ある作曲家の語法を分析する際は、その対象となる作曲家がいかにして自身のスタイルを築き上げたかというプロセスを、その学習段階と、他者からの影響を視野に入れつつ客観的にアプローチする必要がある。

ヨーゼフ・アントン・ブルックナーは 1824 年に上部オーストリアのアンスフェルデンという田舎町に生まれた。父親は地元小学校の校長であり、当時の慣習的職務上アントンの父親は、町の教会でオルガンを弾いていた。アントンが 5 歳になった頃から音楽に興味を示し、父親から音楽の手ほどきを受けたとされている。また、10 歳頃から父の代役として教会のオルガンを演奏するようになったと、文献は伝えている (註8)。正式な音楽教育は 11 歳から J.B. ヴァイス (J.B. Weiss; 1813~50) にオルガンと通奏低音、14 歳から A・デュルンベルガー (A. Dürnberger; 1800~80) に和声法と対位法を学び、この頃には宗教的合唱曲等、いくつかの小品の作曲も試みは始めている。彼が在籍していた教会は、小規模な器楽アンサンブルを有していたので、自然と合唱の伴奏という形態で管弦楽の取り扱いを経験していったと思われる。ブルックナーの初めての管弦楽作品は 1849 年、彼が 25 歳の時に完成した声楽のソリスト陣に混声 4 部合唱、ホルン 1、トロンボーン 3、弦 5 部、オルガンという編成の『レクイエム』であった。

彼自身、早くからオルガン奏者としてそれなりの評価と名声を得ていた。その反面オーケストラの楽器

の扱いについては無知である、との評価を目にすることがある。しかし、ブルックナーは若い頃、友人たちとダンスの楽団を結成し、そこでヴァイオリン奏者としてアンサンブルを楽しんだことが伝えられており、弦楽器にも親しんでいたという事実から、楽器法の知識の欠如を理由とした批判は見当外れと見るべきであろう。

さてその後のブルックナーの音楽学習経験は、1843年からL.E.ツェネッティ(L.E.Zenetti; 1805~92)に音楽理論を学び、その教材の中にはJ.S.バッハの平均率クラヴィア曲集やコラールが含まれていたそうである。この頃までのブルックナーの作品からも、伝統的ながら着実な和声・対位法の知識に裏打ちされた作曲技法を垣間見ることができる。そういった作品群の中でも1847年に作曲された3本のトロンボーンのための『2つのエクアール』や、1854年に作曲された混声5部合唱と器楽合奏、オルガンのための『リベラ・メ(我を解き放ち給え)』は、ともに小品ながら後年の作品に通じるような豊かな楽想と和声を持ち、比類なく美しい瞬間を聴き取ることができる。

そんなブルックナーの作曲家・オルガニストとしての才能を高く評価した人物にオルガニストで作曲家のロベルト・フューラー(Robert Führer; 1807~61)がいる。彼の推薦でブルックナーは1855年からウィーンに在住する当時の音楽理論の権威であったジーモン・ゼヒター(Simon Sechter; 1788~1867)に師事することとなる。彼のもとで1861年まで6年間、ひたすら厳格な対位法と和声法を学んだブルックナーは、必然的に対位法と和声法の権威となったことは言うまでもない。さらに、1861年から63年までは、ゼヒターとは対極に位置する当時としては急進的人物でリンツ歌劇場の指揮者・音楽監督であったオットー・キッツラー(Otto Kitzler; 1834~1915)に管弦楽法と楽式論を学んでいる。彼のもとではまず、ベートーヴェンのソナタを分析し、それをオーケストレーションする、という方法が教材として採用されたようである。さらに、急進的なキッツラーはブルックナーに当時の前衛音楽であったリストやワーグナーの管弦楽曲を教えた。このキッツラーの教育方針がブルックナーをシンフォニストとして開眼させるきっかけになったと思われる。ブルックナーの初めてのフル・オーケストラの作品は、キッツラーのもとで研鑽を積んでいた1862年の『行進曲』であるし、翌1863年には習作であるとはいえ、初めての交響曲(第00番へ短調)を完成させるまでに進展している。

1864年にブルックナーは全ての音楽研鑽を終えた。もはや音楽理論とオルガンの即興演奏にかけては当代きっての大家となっていた。おまけにそういった知識に裏打ちされた厳格な理論と、新音楽への研究の成果は同64年に作曲されたミサ曲第1番と翌年に完成した交響曲第1番で、一人の個性の放つ作曲家の誕生として結実していった。

(2) ブルックナーが他の作曲家から受けた影響

さて、次にブルックナーが学習もしくは影響を受けた作曲家を調べてみよう。門馬直美の『ブルックナー』という著書(春秋社 1999) pp.245~254にブルックナーの同業者(作曲家)に対する評価が詳細にまとめられている。同著で挙げられている彼が評価していた作曲家としてバッハ、モーツァルト、ベートーヴェン、シューベルト、ベルリオーズ、メンデルスゾーン、ワーグナー、ヨハン・シュトラウス等が挙げられている。キッツラーの下での研鑽を終えるまでのブルックナーの作品には確かにモーツァルト、シューベルト、メンデルスゾーンなどの影響をはっきりと聴くことができる。また、1865年に後に敵対することになるハンスリックからシューマンのミサ・サクラの総譜が送られており、ブルックナーの遺品には詳細な書き込みが施された同曲のスコアが含まれている。このシューマンの作品は1867年から68年にかけて作曲されたミサ曲第3番の手本となっているとの指摘もある。

さらには自分より40歳も若いリヒャルト・シュトラウスの管弦楽作品にもブルックナーは大いに共感

を示していたと、門馬は報告している。

これらの報告から、ブルックナーは語法の新旧と問わず、幅広い興味を持ってあらゆる音楽に接していたことがわかる。また、ブルックナー自身の言及を統合してみると、宗教性、対位法、管弦楽法の技術、さらに同時代の作曲家に対してはその新しい方向性を評価基準としていたようにも思える。たとえばブラームスの管弦楽法に対して「オーケストレーションも内容と色彩感に乏しい」（同著 pp.253）とコメントし、アントン・ルビンシティンについては「作曲家としてあまりに保守的」また「新しい方向を完全に避けて何をしようというのだろう」と批判している（pp.252）。また、ベルリオーズの合唱と大管弦楽を伴う未曾有の大作である『レクイエム』を同時代の芸術のひとつの頂点であるとしていたらしい。確かにブルックナーのオーケストラにおける巨大とも言える音響設計と頂点構築はベルリオーズのそれと共通点を見出すことができるかもしれない。

さらに当然教会オルガニストとしての立場における初期の学習段階から、グレゴリオ聖歌とルネサンス期のポリフォニー音楽における線的曲線を重視する対位法に精通し、その美学を後年の作品群に援用している。こうしたことからブルックナーはいたずらに革新を追求するばかりではなく、伝統を重んじ、自身の美意識に沿ったきわめて個性的な両者の融合を実践したのである。

(3) オルガニストとしての経験

ブルックナーは教会オルガニストとして音楽家人生を歩みはじめ、最晩年まで現役のオルガニストとして活動を続けた。一般に彼の交響曲はオルガンをモデルとして書かれている、と言われている。

オルガンは複数の鍵盤段に音色パイプ（オーボエ系、フルート系、金管系等）とそれぞれの倍音構成を振り分け、オーケストレーションとも言えるレジストレーション（音色設定）が設定され、演奏が行われる。機能上は木管系と金管系音色を融合させたりもできるわけだが、実際には系統の異なる音色の対比によって音楽的色彩を表現することが多い（註9）。

こういった技法は彼の交響曲における管弦楽法にも散見できる。つまり、全ての楽器を数オクターヴにわたってユニゾンで重ねる書法も彼は好んで多用しているのだが<譜例 1>、これはオルガンのストップ（音栓）を全開するレジストレーション技法に由来している（註 10）。また、金管群のコラールを受けて木管セクション・弦セクションがエコーのようにそのコラールのパッセージを引き継ぐ、といった用法も見受けられる<譜例 2>。ただし、こういった書法はバロック期のジョヴァンニ・ガブリエリ等によるヴェネチア楽派のコンチェルト様式の応用とも解釈できるし、そもそも交響曲におけるコラールの扱い自体メンデルスゾーンがブルックナーよりも先に行っている。また、ブルックナーもメンデルスゾーンの交響曲を高く評価していたと伝えられているので、こうしたブルックナーの管弦楽技法を直ちにオルガンに結びつけるのは安直であるかも知れない。さらに、ブルックナーが曲中に多用したゲネラル・パウゼ（総休止）の解釈も、「残響の長い教会のドームにおける音響を想定して」という見解もある。しかし、この場合もフォルテの後に続く突然のゲネラル・パウゼは 4 秒を優に超える教会の大聖堂の音響下では確かに美しい残響効果が期待できるが、他の部分における激しい音楽的運動や細かなパッセージではかえって長い残響は曲のディテールをぼやかしてしまい危険性を孕んでいる。

こうしたことから、私はブルックナーの交響曲では深い宗教的信仰には裏打ちされているとはいえ、あくまで、純音楽として管弦楽のために作曲されたものであって、彼自身教会ではなくコンサートホールでの上演を前提として創作した、と解釈すべきだと思っている。

< 譜例1 >

The image displays a page of a musical score for Example 1, featuring woodwind, brass, and string parts. The score is written in a key signature of two flats (B-flat major or D minor) and a common time signature. The woodwind section includes Flute 1 & 2, Oboe 1 & 2, Clarinet 1 & 2 in B-flat, Bassoon, Horn 1 & 2 in F, Horn 2 & 3 in F, Trumpet 1 in F, Trumpet 2 & 3 in F, and two positions of Trombones (A and B). The string section includes Violin 1 and 2, Viola, Violoncello (Vc.), and Kontrabaß (Kb.). The score is marked with a dynamic of *ff* (fortissimo) and a tempo of *marcato*. The woodwinds and strings play a rhythmic pattern of eighth notes, while the brass instruments play a similar pattern. The score is divided into three measures, with a repeat sign at the end of the first measure. The woodwinds and strings have a *mf* (mezzo-forte) dynamic in the second measure, and the brass instruments have a *mf* dynamic in the second measure. The woodwinds and strings have a *mf* dynamic in the third measure, and the brass instruments have a *mf* dynamic in the third measure. The woodwinds and strings have a *mf* dynamic in the fourth measure, and the brass instruments have a *mf* dynamic in the fourth measure.

交響曲第4番 (第1稿) 第4楽章 161小節~

< 譜例2 >

Flute.1.
Oboe.1.

Woods.

Clarinet.1.

Fagott.1.2.

Brass.

Horn.1~4.
Trp.1~3.
Trombone.1.2.

Trombone.3.
Tuba.

Timpani.

Violin I.

Violin II.

Viola.

Violoncello.

Contrabass.

ppp

ppp

f

f

ppp

ppp

Woods.

Brass.

Timpani.

Vln. I.

Vln. II.

Vla.

Vc.

Cb.

f

f

pp

pp

pp

pp

pp

pp

pp

3. ブルックナーの交響曲成立・改訂過程と他の管弦楽作品

本節ではブルックナーの全管弦楽作品の作曲年代を追って、オリジナリティーの生成過程のポイントを抽出し、その後の進展を説明する。さらに、ブルックナー自身による頻繁な改訂の理由も分析する。

まず作曲年代順に全管弦楽作品の一覧を示す(図：1)。対象となるのはオーケストラを対象とした管弦楽作品であり、それぞれのパートを複数人数で構成する弦5部(第1ヴァイオリン、第2ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、コントラバスから成る5部編成で、通常の管弦楽の場合それぞれのパートを複数の同一楽器で受け持つ)を含む作品である。従って吹奏楽作品、器楽合奏作品は除外することとした(たとえばミサ曲第2番は管楽合奏による伴奏)。

〈図：1〉ブルックナーの管弦楽作品表

作品名	作曲年代	初演
レクイエム 二短調*	1848～9年/1892改訂	1849 聖フローリアン
ミサ・ソレムニス 変ロ長調*	1852年4月～8月	1852 聖フローリアン
詩篇第146番 イ長調*	1860年頃	1971 ニュルンベルク
行進曲 二短調	1862年10月	1924 クロスターノイブルク
3つの管弦楽曲	1862年10月～11月	1924 クロスターノイブルク
序曲 ト短調	1862年11月～63年1月	1921 クロスターノイブルク
詩篇第112番 変ロ長調*	1863年6月～7月(終結部未完)	1926 フェクラブルック
交響曲 ヘ短調(00番)	1863年1月～5月	1925 ベルリン
ミサ曲第1番 二短調*	1864年5月～9月 1876年・1881年改訂	1864 リンツ
交響曲第1番 ハ短調	1865年1月～66年4月(リンツ稿) 1890年3月～91年4月改訂(ウィーン稿)	1868 リンツ 1891 ウィーン
ミサ曲第3番 ヘ短調*	1867年9月～68年9月 1876・77・81・90～93年改訂	1872 ウィーン
交響曲第0番 二短調	1869年1月～9月	1924 クロスターノイブルク
交響曲第2番 ハ短調	1871年秋～72年9月(第1稿) 73・76・77年改訂(第2稿)	1873 ウィーン(カット版) 1876 ウィーン(カット版) 1894 ウィーン(完全版)
交響曲第3番 二短調『ワグナー』	1872年秋～1873年12月(第1稿) 1876年秋～77年4月(第2稿) 1888年3月～89年3月(第3稿)	1946 ドレスデン 1877 ウィーン 1890 ウィーン
交響曲第4番 変ホ長調 『ロマンティック』	1874年1月～11月(第1稿) 1878年1月～12月, 79年11月～80年 6月(第2稿)	1975 リンツ 1881 ウィーン
交響曲第5番 変ロ長調	1875年2月～76年5月, 77年5月～78 年1月	1894 グラーツ (シャルクによる改訂版) 1935 ミュンヘン(原典版)
交響曲第6番 イ長調	1879年9月～81年9月	1899 ウィーン (マーラーによる改訂版)
テ・デウム ハ長調*	1881年5月～1884年3月	1885 ウィーン (2台ピアノ版) 1886 1月ウィーン (管弦楽版)
交響曲第7番 ホ長調	1881年9月～83年9月	1884 ライプツィヒ
交響曲第8番 ハ短調	1884年7月～87年8月(第1稿) 1887年10月～1890年3月(第2稿)	1973 ロンドン 1893 ウィーン
詩篇第150番 ハ長調	1892年6月完成, 7月整理	1892 ウィーン
ヘルゴラント ト短調*	1893年8月完成	1893 ウィーン
交響曲第9番 二短調	1887年8月～94年11月(第1～3楽章) 1895年5月～1896年10月11日死去まで (第4楽章・未完)	1903 ウィーン(第3楽章まで, レーヴェによる改訂版) 1932 ミュンヘン(原典版)

* 作品名の右に* が付されているものは声楽付き。

上記の表を見てもわかるように、キッツラーのもとで管弦楽法を学ぶまで（1861年～63年）は純粹な管弦楽作品はなく、宗教的声乐作品への伴奏という形でわずか3曲の管弦楽作品が作曲されているにすぎない。

第2節でも述べたように、オットー・キッツラーがシンフォニストとしてのブルックナーを目覚めさせたと言っても過言ではない。キッツラーのもとで作曲された習作とも言うべき交響曲へ短調は、メンデルスゾーンのアレグロ・モデーロにシューマンの音楽的語法を加えたような、きわめて伝統的（教科書的）な技法で書かれており、まだブルックナーの独自の個性は発露されていない。

ブルックナーの作曲家としての完全な個性の開花が聴けるのは、管弦楽曲においては1864年のミサ曲第1番からである。このミサ曲第1番とそれ以前の合唱曲における管弦楽伴奏の扱いを比較してみても、彼のオーケストラにおける扱いは大きく変化しており、それまではあくまでも控えめな伴奏にすぎなかったオーケストラが、きわめてシンフォニックに合唱と渾然一体となって芳醇な音楽を形成するようになる。

さらに1865年に作曲された交響曲第1番では和声的にもワーグナーの影響が強く反映され、かなり進歩的な音響が主体的となっていく。また晩年になぜかブルックナーは大幅に改訂を行い、この改訂版が「ウィーン版」と呼ばれるものだが、音楽としての魅力は半減したようにも感じる。

続く交響曲第0番は、ブルックナー自身が晩年に作品を整理している際に「“Nulte”（ゼロ）全く通用しないもので、単なる試作」と書き込んだ作品であり、従来は第1交響曲の前に作曲されたものとされていたが、近年の研究では1番より後の1969年に作曲されたとの説が主流となっている。何故2番目に位置する交響曲としなかったかという疑問については、知人の指揮者から芳しくない評価を下されブルックナー自身（1番での初演における不評も影響して）上演する気になれなかった、との見方が強い。確かに主題的魅力には欠け、野心的な第1番よりも大人しい作品ではあるが、随所にブルックナーの個性を聴くことができる美しい作品であり、私個人としては今後より多くの演奏機会が与えられることを期待している。この作品は、第1番よりもコラーレ的楽想が随所に盛り込まれている点、崇高なカトリシズムと世俗的舞踏のリズム（スケルツォ楽章）の融合など、後年の交響曲のスタイルの萌芽を示唆している。

第2交響曲はウィーン・フィルによって初演されはしたが、オリジナルのままでは演奏困難と拒否され、大幅なカットをしたうえでやっと上演がかなった作品である。こういった受難は1881年に第4交響曲の第2稿がハンス・リヒターの指揮するウィーン・フィルによって初演され、大成功を収めるまで続く。

第3交響曲は3度にわたって改訂されることとなるが、第1稿は上演拒否、第2稿での初演は歴史的な大失敗、晩年の第3稿によってようやく認められるという数奇な運命を辿る。私はベルリンでエリアフ・インバル指揮するベルリン交響楽団の演奏会で第1稿の実演を耳にする機会があったが、とくにそのフィナーレにおける先鋭性は現代のオーケストラにとっても高いアンサンブル技術を要求するものであった。管楽器セクション間のブロック的受け渡しと細分化された弦楽器のパルスとの結合によるクライマックスの構築は、大変示唆の富んではいるものの、その音響構築は当時の聴衆には難解であったと思われる。

彼が本格的に交響曲作曲家として名声を手中に収めるのは、1884年のライプツィヒにおける第7交響曲の初演（アルトゥール・ニキシュ指揮）まで待たなければならない。

ちなみに各交響曲の管弦楽法の変化ポイントは大きく分けると、(1)00番と1番の間、(2)3番と4番の間、(3)7番以降、の3箇所である。このうち(1)のポイントは前に述べた通りだが、(2)では、それまでのブロック的管弦楽法より柔和な、各セクションの融合的サウンドが聴かれるようになる。しかし、第5・第6交響曲では逆に第3交響曲までの管弦楽法に接近し、(3)で再び第4交響曲的サウンドが主体的となる。さらに第7番以降は管弦楽の規模もワーグナー・チューバを使用し、8番では3管編成を採用するなど、管弦楽も拡大していく。

では、最後にブルックナーの改訂遍歴をまとめてみよう。

第 2 番の改訂は聴取上の問題としてやむなくカットを施して楽曲統一をはかったものであり、オーケストレーションにはほとんど変化はない。

第 3, 第 4, 第 8 はオーケストラや指揮者による上演拒否を契機に行われた大規模な改定であり、大幅なオーケストレーションの変更や、第 4 に至っては楽章そのものを差し替えている（第 3 楽章）。

第 1 の改訂は未だ謎に包まれているが、前にも述べたようにその必然性には疑問を感じる。一般的には第 8 交響曲第 1 稿の上演拒否をきっかけにブルックナーが自信喪失に陥り、過去に書かれた様々な作品に手を入れた時期にこの第 1 交響曲も改訂されていることから、彼の心理的状态が原因とされている。この改訂に関してドイツのブルックナー指揮者であるギュンター・ヴァント（Günter Wand; 1912~2002）は「第 9 交響曲作曲からの逃避」と解釈している（註 11）。

第 5 番はブルックナー晩年の 1894 年に初演されてはいるが、初演を行った指揮者であるフランツ・シヤルクがブルックナーの意図に反して大幅な改竄を施した版であり、ブルックナー自身はこの初演には立ち会っていない。第 6 番は第 2・第 3 楽章のみ生前に演奏されたのみで、全曲初演はブルックナー死後の 1899 年（ただしこれも初演を行った指揮者のグスタフ・マーラーの改竄版）である。第 9 番は未完。この 3 曲には改訂版は存在していない。

つまり、ブルックナーは上演を機に、他者からのアドバイスを受け入れて改訂を施している場合がほとんどなのである。どの稿が優れているか、という問題は現在でも様々な解釈が存在し、それぞれの稿にはそれぞれの魅力があるのは確かである。一般的には第 1 番はリンツ稿、第 2~4 番、第 8 番はノヴァークによる最終稿で演奏される。しかし現在でも、（註 6）に紹介したように、指揮者によって様々な稿が選択されている。さらに 1990 年代に入ってからなおアメリカのウィリアム・キャラガン（William Carragan）によって第 2 交響曲の新たな稿（もちろんブルックナーのオリジナル手稿に基づく）が編纂されるなど、ブルックナーの稿の研究は現在でも進められている。

4. 総論への結言

本稿では総論としてアントン・ブルックナーの音楽的スキーマ構成と作品の特色、交響曲の成立・改訂過程を考察した。紙面の都合上各交響曲における詳細な管弦楽技法の変化は、続く「各論」にまわさざるをえなかった。

ブルックナーの演奏は現在でも難しいと言える。長大な楽曲を把握する能力。綿密に構成された和声や対位法を処理するオーケストラの音響コントロール。重要な役割を担っているからと言って金管楽器群をやみくもに強奏させればすぐに埋もれてしまう木管楽器のセクション。延々と同一の音型を繰り返さなければならない弦楽セクション等々、スコアをそのまま演奏しただけではブルックナーの意図が表現できない場合も多々ある。

こうしたことからブルックナーの管弦楽技法への欠陥を指摘する意見もあるし、弟子たちがより常識的なオーケストレーションに改竄した意図も理解し難いことではない。

しかし、ブルックナーの管弦楽法はやはりオリジナルだからこそその音楽的イデーを表現できるものであると思う。でなければ、なぜ常識的な管弦楽法による第 00 番のオーケストレーションを踏襲しなかったのか？、という疑問にぶつかってしまう。

そういった様々な問題と疑問を、次の論文においては「各論」という形で分析する。

<註>

- 1) 国安洋『<藝術>の終焉』 春秋社 (1991) pp.134~136
- 2) 根岸一美「日本におけるブルックナーの受容」;『ブルックナー／マーラー事典』 東京書籍 (1993) pp.284~290
- 3) ゼクエンツ =反復進行
- 4) ブルックナーは 1868 年、ウィーン音楽院の和声・対位法・オルガンの教授 (1891 年まで在職) となったのを契機に、1875 年にはウィーン大学で和声と対位法の講師 (1891 年名誉教授) と、生涯を通じて教職についていた。さらに、彼の講義の受講生からはウラディミール・ド・パハマン (Vladimir de Pachman; 1848~1933・ピアニスト)、グイード・アドラー (Guid Adler; 1855~1941・音楽学者)、フェリックス・モットル (Ferix Mottl; 1856~1911・指揮者)、フランツ・シャルク (Franz Schalk; 1863~1931・指揮者)、フェルディナント・レーヴェ (Ferdinand Löwe; 1865~1925・指揮者)、アルトゥール・ニキシュ (Arthur Nikisch; 1855~1922・指揮者)、グスタフ・マーラー (Gustav Mahler; 1860~1911; 作曲家・指揮者)、フランツ・シュミット (Franz Schmidt; 1874~1939・作曲家) 等、後年の音楽界をリードする幅広い人材が育っている。同じく多くの人材を育成した作曲家のリムスキー=コルサコフやヴァンサン・ダンディ、またはオリヴィエ・メシアンのように理論書を遺していないがために、教育者としてのブルックナーの側面は、前に挙げた弟子による逸話程度でしか推察することができないが、今後、教育者としてのブルックナーは再認識されてしかるべきであろう。
- 5) こうした弟子や友人による改訂版を一般には「改訂版」と呼んでいる。ハースやノヴァーク編纂によるブルックナーのオリジナルは「原典版」と呼び、さらにノヴァーク版における第 3 番、第 4 番、第 8 番等、ブルックナー自身の改訂による複数の稿は「ノヴァーク第 1 稿、第 2 稿」と分類される。改訂版の存在する交響曲は第 3 番 (エーザー版はノヴァーク第 2 稿とほぼ同一)、第 4 番 (レーヴェ版、マーラー版)、第 5 番 (シャルクによる大幅なオーケストレーションの変更とカットが施された悪名高い改訂)、第 7 番、第 8 番、第 9 番 (レーヴェによる大幅なオーケストレーションの変更)。これらの改訂版は戦前から活躍していた往年の大指揮者 (つまりハース版による原典版が刊行される以前からブルックナーを取り上げていたと思われる) による録音も残されており、そのブルックナーが志向したオリジナルな音響との違いを確認することができる。そういった録音は以下の指揮者による CD が存在している。
 ハンス・クナッパーツブッシュ: 第 3 番、第 4 番、第 5 番、第 7 番、第 8 番、第 9 番の全てを改訂版で演奏。
 カール・シューリヒト: 第 4 番、第 7 番で改訂版使用。
 ウィルヘルム・フルトヴェングラー: 第 3 番、第 4 番を改訂版で録音。
 ゲンナジー・ロジエストヴェンスキー: 第 4 番をマーラー版で、第 5 番をシャルク版で録音。
 等々。その他、ロヴロ・フォン・マタチッチや、スタニスラフ・スコロヴァチェフスキなどは原典版を根底に置きながら独自の変更を施して演奏する指揮者もいるし、オットー・クレンペラーやハンス・ロスバウトのように大幅なカットを施して (ともに第 8 番で) 演奏する指揮者もいる。
- 6) ブルックナー協会の設立 (1929 年) の設立にともなって、音楽学者のロベルト・ハースが中心となってブルックナーのオリジナルな手稿や初演時のパート譜をもとに原典版の編集を行った。これが「ハース版」と言われる原典版旧全集である。さらに戦後レオポルド・ノヴァークはハースの仕事を引き継ぎ新全集を完成させた。これが「ノヴァーク版」である。ハースとノヴァークの間には基本的姿勢に大きな隔たりがあり、精神面でブルックナーの音楽的志向に接近しようとし、彼の個性的意図を汲み取ろうとしているハースに対し、ノヴァークは客観的・科学的でより音楽学的であると言えよう。ただし、ノヴァーク版は初演時にカットされた箇所を忠実に「カット」するなど、時代考証にこだわるあまり、交響曲第 2 番や第 8 番では音楽的構成がちぐはぐに感じられる箇所もある。従って未だ「ハース版」を取り上げる指揮者も多い。また、「ハース版」はノヴァークの最終稿に準拠していると解釈でき、殆どの演奏家がそのいずれかで演奏・録音をおこなっている。ただし、第 1 番のみ初期の「リン

ツ稿」がスタンダードである。念のため以下に比較的珍しい版でのCDを挙げる。

交響曲第1番「ウィーン稿」；ギンター・ヴァント，リッカルド・シャイー

交響曲第2番「第1稿」；クルト・アイヒホルン，ゲオルグ・ティントナー

交響曲第3番「第1稿」；エリアフ・インバル，ケント・ナガノ，ジョナサン・ノット，ゲオルグ・ティントナー

交響曲第3番「第2稿」；ミヒヤエル・ギーレン，ベルナルト・ハイティンク，ラファエル・クーベリック

ニコラス・アーノンクール

交響曲第4番「第1稿」；エリアフ・インバル，ミヒヤエル・ギーレン，デニス・ラッセル・デイヴィス

交響曲第8番「第1稿」；エリアフ・インバル，ウラディミール・フェドセーエフ

さらに、演奏される機会の少ない交響曲第00番は、エリアフ・インバルとスタニスラフ・スコロヴァチェフスキが全集の中に収録している。また、第9番の第4楽章フィナーレを、ブルックナーの手稿やメモをもとに復元する研究も進められており、エリアフ・インバル（ニコラ・サマーレ，ジュゼッペ・マツツカによる補完），クルト・アイヒホルンやニコラス・アーノンクール（ニコラ・サマーレ，ジュゼッペ・マツツカ，ジョン・A・フィリップスによる補完）のCDが発売されている。

- 7) 1869年にナンシーとパリへオルガニストとして演奏旅行し賞賛を集める。1871年にはロンドン万博にオーストリア代表オルガニストとして出席等，作曲家としての名声を集める前にすでにオルガニストとしては国際的に認知されていた。
- 8) 門馬直美；著 『ブルックナー』 春秋社 pp.14~19
- 9) ブルックナーが専属オルガニストをつとめ，頻繁に演奏したサンクト・フローリアン聖堂やリンツ大聖堂のオルガンの仕様は，3段鍵盤+ペダル鍵盤1だった。
- 10) 金子建志はこの技法を“ブルックナー・ユニゾン”と呼んでいる。
- 11) 音楽之友社『レコード芸術・1991年5月号』

<参考文献>

根岸一美・渡辺裕；監修 『ブルックナー／マーラー事典』 東京書籍 （1993）

門馬直美；著 『ブルックナー』 春秋社 （1999）

金子建志；著 『ブルックナーの交響曲』 音楽之友社 （1994）

音楽之友社；編 『作曲家別名曲解説ライブラリー：ブルックナー』 音楽之友社 （1993）

ルドルフ・クヴォイカ；著 松原茂；訳 『ブルックナー・その芸術の源泉』 シンフォニア （1988）

土田英三郎；著 『ブルックナー』 新潮社 （1988）

馬場謙一；他編 『創造性の深層』 有斐閣 （1984）より

pp37~66：高江洲義英『音楽家の創造性—ヴォルフ，マーラー，ブルックナー』

国内版スコアは音楽之友社からノヴァークによる最終稿（国際ブルックナー協会版ミニチュア・スコア）が出版されている（ただし第1番は「リンツ稿」）。

（2004年12月15日 受理）