

Title	「二重の存在」としてのブルックナー：<<交響曲第9番>>第3楽章(アダージョ)における自律性と標題性をめぐって
Sub Title	Bruckner's doppeldeasein considerations on the autonomic and the programmatic in the third movement (Adagio) of the Ninth Symphony
Author	池上, 健一郎(Ikegami, Kenichiro)
Publisher	三田哲學會
Publication year	2014
Jtitle	哲學 No.132 (2014. 3) ,p.309- 341
JaLC DOI	
Abstract	<p>The symphonies of Anton Bruckner (1824–1896) were evaluated both during his lifetime and subsequent to his death in terms of two opposing criteria : "absolute music" and "program music", terms that actually reflect aesthetic polemics. Especially since the 1980s, Bruckner scholarship has connected this dichotomy to methodological discussions of autonomic analysis and semantic interpretation. However, the methodological purism being undeniably at stake in both positions comes with the risk of misconceiving the multiple layers of Bruckner's symphonies.</p> <p>Hence my paper aims at demonstrating that both dimensions—the "purely musical" and the semantic—make up an inseparable unit in Bruckner's music. The third movement of his Ninth Symphony seems particularly suitable for this purpose, since Bruckner himself commented on its "content" on various occasions.</p> <p>By means of analysis, I seek to demonstrate how thematic ideas being integrated into a broader motivic network throughout the symphony are interlinked semantically. Remarkably, such "semantic networks" are strengthened through thematisch-motivische Arbeit, the technique which is commonly regarded as the "autonomous" principle. Along those lines, the culmination of the movement (mm.187ff.) gains a multidimensional character. In order to understand the related nature of Bruckner's "Doppeldeasein"(Korte), the methodological purism ought to be overcome.</p>
Notes	特集：論集 美学・芸術学： 美・芸術・感性をめぐる知のスパイラル(旋回)
Genre	Journal Article
URL	<a href="https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara">https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara</a>

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

「二重の存在」としてのブルックナー  
 ——《交響曲第9番》第3楽章（アダージョ）における  
 自律性と標題性をめぐって——

池 上 健 一 郎\*

**Bruckner's *Doppeldasein***  
**Considerations on the Autonomic and the**  
**Programmatic in the Third Movement (Adagio)**  
**of the *Ninth Symphony***

*Ken'ichiro Ikegami*

The symphonies of Anton Bruckner (1824–1896) were evaluated both during his lifetime and subsequent to his death in terms of two opposing criteria: “absolute music” and “program music”, terms that actually reflect aesthetic polemics. Especially since the 1980s, Bruckner scholarship has connected this dichotomy to methodological discussions of autonomic analysis and semantic interpretation. However, the methodological purism being undeniably at stake in both positions comes with the risk of misconceiving the multiple layers of Bruckner’s symphonies.

Hence my paper aims at demonstrating that both dimensions—the “purely musical” and the semantic—make up an inseparable unit in Bruckner’s music. The third movement of his *Ninth Symphony* seems particularly suitable for this purpose, since Bruckner himself commented on its “content” on various occasions.

By means of analysis, I seek to demonstrate how thematic ideas being integrated into a broader motivic network throughout the symphony are interlinked semantically. Remarkably, such “semantic networks” are strengthened through *thematisch-motivische Arbeit*, the technique which is commonly regarded as the “autonomous” principle. Along those lines, the culmination of the movement (mm. 187ff.) gains a multidimensional character. In order to understand the related nature of Bruckner’s “*Doppeldasein*” (Korte), the methodological purism ought to be overcome.

\* 慶應義塾大学非常勤講師

## 1 揺れ動くブルックナー像——絶対音楽と標題音楽のはざま で

交響曲作家としてのアントン・ブルックナー（1824-1896年）を受容史の観点から語るとき、いわゆる絶対音楽対標題音楽の論争を避けて通ることはできない。リヒャルト・ヴァーグナー（1813-1883年）への傾倒を隠そうとしなかったブルックナーが、自律美学を掲げるハンスリックの影響下にあったウィーンの音楽界において長らく成功に恵まれなかったことは広く知られているが、20世紀のブルックナー研究を俯瞰してみても、この二項対立的構図がいかに根強く存続していたかが窺える。作曲家の死後相次いで出版された一連のモノグラフにおいては、生前から一転して、絶対音楽作曲家としてのブルックナー像が強調されることとなる<sup>1</sup>。ここでは、純粋な美学的動機と並んで、「形式のない」交響曲を作曲する「ヴァーグナーの亜流」という常套句化した批判からブルックナーとその音楽を救い出そうという倫理的動機も少なからず働いていた<sup>2</sup>。もっとも、こうした反動的潮流の中にも二極化の傾向が認められる。例えばハルムは、ブルックナーの交響曲をバッハ以来続くドイツ器楽音楽芸術の発展の帰結と捉え、形式や和声法、主題法、対位法などといった、いわゆる「純音楽的」な面にその美的価値を見出している<sup>3</sup>。一方、デチュエイは、敬虔なカトリック教徒であったブルックナーが、「神の楽師」として絶対者を志向していたという意味で、その創作を絶対音楽と解釈している<sup>4</sup>。こうした理解の相違は、絶対音楽の理念自体が内包する二面性に起因していると言える。クルトがその浩瀚なブルックナー論において整理しているように、ロマン主義的な文脈において、「絶対 absolut」ということばは二重の意味を持っている。すなわち、「歌からの解放、つまり歌うという行為から鳴り響くという様態そのものが自立すること」を意味していると同時に、必然的に「人間の歌や魂の彼方にある、何らかの形で根源的に解き放たれたもの」をも示唆しているのである<sup>5</sup>。後者のように理解される限り、絶対

音楽は「鳴り響きつつ動く形式」(ハンスリック)である以上に、「あらゆる芸術や魂を表現する可能性の中でも最も闇に包まれたもの」<sup>6</sup>であり、人間的なものを超越した絶対者の顕現の場に他ならない<sup>7</sup>。クルトが独自の形式論やデュナーミク論を通じて明らかにしようと試みたのは、まさにブルックナーの交響曲が内包するこうした絶対性であった<sup>8</sup>。そうした意味では、クルトのブルックナー論は、20世紀前半に起きた潮流の必然的な帰結と言えるだろう。

ブルックナーの死後30年余りで出版されたこれらの論考は、その後の作曲家理解を方向付けるものであった。それに対して、フローロスは、ブルックナーの交響曲が図像的イメージや自伝的要素に基づく標題音楽であると主張することで、20世紀の音楽学を支配的していたブルックナー像の根本的な修正を迫った<sup>9</sup>。フローロスの挑発的なテーゼと、それに対する反論によって、絶対音楽対標題音楽の二項対立的構図は、自律的な作曲論理の解明を目的とした「純音楽的」分析と、連想や象徴などから音楽の標題性を読み解こうとする意味論的解釈という方法論上の対立を伴って、1980年代のブルックナー研究において再び顕在化することとなった。

中でも、注目すべきは《交響曲第8番》(1884/1887年)に関する議論である。《第8》は、自作について語ることの少なかったブルックナーが、例外的にまとまった量の注釈を施したことで知られている。1891年1月27日付の書簡において、当時マンハイムの若き宮廷楽長として《第8》の演奏を計画していたフェーリクス・ヴァインガルトナー(1863-1942年)に宛てて、ブルックナーは以下のように記している。

第1楽章では、トランペットとホルンの声部が[主要]主題のリズムから取られています。これは死の宣告です。常に顔を覗かせていたものが次第に強調されて、ついには強烈にその姿を現します。そして最後はそれに屈してしまうのです。

スケルツォについて——主要主題はドイツのミヒェルと名付けました。第二

## 「二重の存在」としてのブルックナー

部でこの男は眠ろうとするのですが、まどろみの中で彼は自分の歌を見つけることができず、結局、嘆きながら再び起き上がります。

終楽章について——我らが皇帝は、当時オルミュッツの大帝からの来訪を受けました。そのため、両陛下が出会うかのように、弦楽器群はコサック兵の騎行を、金管は軍楽を、トランペットはファンファーレを奏でます。最終的には、全ての主題が会います（奇妙ですが）。《タンホイザー》第2幕で王が帰還するように、ドイツのミヒエルが旅路から帰ってくると、既に全てが栄光につつまれているのです。

終楽章は、死の行進曲と（金管による）その浄化も含んでいます。<sup>10</sup>

フローロスは、こうした標題的注釈を「ブルックナーの『意図』を正しく認識するためにも、音楽をより深く理解するためにも不可欠である」と評価し、作品の完成から数年後に述べられたものであるとはいえ、その内容は「額面通り受け取るべき」であるとしている<sup>11</sup>。その上で、フローロスは、ヴァーグナーやエクトル・ベルリオーズ（1803-1869年）、フランツ・リスト（1811-1886年）との類似や、音象徴などを拠り所として、この標題的注釈を音楽的に裏付けようと試みている<sup>12</sup>。それに対して、ダールハウスは、作曲者の意図と作品の美的価値を明確に区別し、たとえブルックナーが《第8》の創作段階において図像的イメージを抱いていたとしても、それらは作品の形式や展開を根本的に規定するものではないとして、フローロスのテーゼを厳しく批判している<sup>13</sup>。さらに、「パラメータ分離の原理」という観点から、《第8》の終楽章が、主題が内包する旋律的、リズム的、和声的要素（パラメータ）の展開、変容のプロセスとしての「純音楽的」な価値があると主張している<sup>14</sup>。

このように振り返ってみると、ブルックナーは生前から近年に至るまで、絶対音楽対標題音楽というイデオロギー的対立のはざまに常に評価が揺れ動いてきた作曲家と言えるが、そうした対立の背景には、学問的純粋主義と表裏一体の排他主義が潜んでいる。しかし、ブルックナーを例とし

て自らの美的立場や方法論の妥当性を論証することではなく、ブルックナーの交響曲作品という個別的現象が持つ特質やその美的価値の究明に主眼を置くならば、こうした排他主義は克服されるべきであろう。《交響曲第5番》(1876年)に代表されるように、徹底した主題操作とそれを支える対位法の技術、さらには大規模なデュナーミクのプロセスと結びついた形式、調性プランといった「純音楽的」構想がブルックナーの交響曲が持つ重要な様式的特徴である点は疑いえない(フローロスらの解釈学における最大の問題点は、まさにそうした側面を副次的なものとして扱う恣意性にある)。その一方で、ブルックナーの交響曲にちりばめられているコラール風楽句や、ヴァーグナーあるいは自作からの引用などといった「音楽外的」連想を誘発する諸々の楽想が、作曲家自身による標題的注釈以上に雄弁に物語っている点もまた否定しがたい。

こうしたいずれも否定しがたい二つの側面を前にして、どちらがブルックナーの本質に属するかといった二者択一的な問いはもはや不毛である。いみじくもコルテは、既に1963年の論考において、ブルックナーの交響曲に刻印されている「二重の存在 Doppeldasein」について言及している<sup>15</sup>。コルテによれば、ブルックナーの交響曲においては、「主題の核楽想」の旋律的、リズム的「変異」という自律的構想が創作の根底にあるものの<sup>16</sup>、後期ロマン主義的美学が支配する時代において、そうした自律的構想はもはやそれ自体では完結しえないため、必然的に「音楽外的」な凶像イメージも求められることになるという<sup>17</sup>。もっとも、両者の関係は、イメージや物語の単なる音楽的描写とは一線を画しているため、ブルックナーの交響曲は標題音楽のカテゴリーに属するものではないという<sup>18</sup>。歴史理解の妥当性はさておき、ブルックナーの本質的特徴として自律的構想と「音楽外的」イメージの不可分な関係を指摘したコルテの論考は、作品研究の有益な道標となるだろう<sup>19</sup>。

本稿は、《交響曲第9番》の第3楽章(アダージョ)を対象として、ブ

ブルックナーの交響曲における「二重の存在」の関係性について考察することを目的とする。次節で詳述するように、《第9》は、ブルックナーが既に作曲段階からその「音楽外的」構想について言及しているという点で、彼の創作の中でも例外的な位置にある。こうした背景ゆえに、この交響曲、とりわけ第3楽章に関しては、初演以来、標題的解釈の長い伝統がある。一方、近年出版された《第9》に関する「純音楽的」論考においては、そもそもこうした解釈の問題にはほとんど言及されていない<sup>20</sup>。したがって、《第9》の場合、明確な論争へ発展した《第8》とは異なり、絶対音楽対標題音楽の構図は、相互無干渉という形で表れている。以下、二者択一を排した作品分析を通じて、この楽章において絶対音楽の側面と標題音楽の側面が表裏一体の関係にある点を明らかにしたい。

## 2 《交響曲第9番》をめぐる言説

《第9》は、《第8》第1稿の完成からわずか2日後の1887年9月21日に着手された。しかし、数年に及ぶ自作の本格的な改訂作業や<sup>21</sup>、《詩編第150篇》(1892年)や《ヘルゴラント》(1893年)といった委託作品の作曲に加え、高齢から来る健康状態の悪化も大きな要因となって、その作曲作業は長期化の一途をたどった。1894年11月30日にようやく第3楽章まで完成させたブルックナーは、死の直前まで終楽章の作曲を進めていったが、結局その完成を見ることなく、1896年10月11日に帰らぬ人となった。したがって、未完の第4楽章を含めた《第9》の創作期間は9年にも及ぶ。

ブルックナーは、既に作曲の初期段階から《第9》が人生最後の交響曲作品になるという確信を抱いていた。彼の教え子であるマックス・フォン・オーバーライトナー(1868-1935年)によると、1889年のヴィーン大学における和声法の講義の中で、ブルックナーは以下のように語ったという。

ベートーヴェンの「第九」と同じ調性ではありますが、私は自分の最後の交響曲を二短調で書いています。それにはベートーヴェンも反対しないでしょう<sup>22</sup>。

この証言からも窺えるように、ブルックナーが《第9》を作曲するにあたって、ベートーヴェンの《交響曲第9番》(1824年)を意識していたことは間違いない。おそらく、《第9》を「自分の最後の交響曲」とみなしていた背景には、自身の高齢のみならず、当時広く流布していたいわゆる「第九の迷信」があると推測される<sup>23</sup>。いずれにせよ、ブルックナーは、公の場も含めて、既に作曲段階から《第9》に関して積極的に発言していた。その点で、作曲後の私的な場(書簡)においてなされた《第8》の標題的注釈とは根本的に異なる。《第9》全体の構想に関して、ブルックナーは第4楽章を作曲中の1895年、主治医のリヒャルト・ヘラー(1862/67-1934年)に対して以下のように語っている。

いいですか、私は既にこの世におわす二人の陛下に交響曲を献呈しました。芸術の庇護者たる哀れなルートヴィヒ国王と、私が思うにこの世で最高の陛下であらせられる、高貴で親愛なる我らが皇帝です。そして今回は、私は至高の陛下、そう、愛する神に自分の最後の作品を捧げるのです。主が私にこの作品を完成させるだけの時間を下さり、できれば寛大なお心をもって私の捧げ物を受け容れて下さることを願っています。——ですので私は、第2楽章の「アレルヤ」[原注:ここではトリオの《テ・デウム》を思わせる箇所のことを言っているのだろう]を再び終楽章の最後に持ってくるつもりです。そうすれば交響曲は、私が深く感謝してやまない愛する神への讃歌でもって終わることになりますから<sup>24</sup>。

また、ブルックナーは、1894年11月5日に行われたヴィーン大学での最終講義などで、終楽章が完成しなかった場合には代わりに《テ・デウム》(1881/1883-84年)を演奏するよう指示しているが<sup>25</sup>、これも「愛する神」に捧げる讃歌としての《第9》の構想を裏打ちしている。

終楽章と並んで、その構想について具体的に言及されているのが第3楽

章である。ウィーン大学の最終講義において、「演奏するたびにいつも心が揺さぶられる」「私が作曲した中で最も美しいもの」と呼んでいるように<sup>26</sup>、ブルックナーは、完成させた最後の楽章である第3楽章に特別な思い入れがあったようだ。1894年6月に音楽評論家テオドル・ヘルム（1843-1920年）の訪問を受けた際には、第3楽章に現れるコラル風の楽想（譜例2）をピアノで演奏した後、当該箇所を指して「この世からの別れ Abschied vom Leben」と名付けたと伝えられている<sup>27</sup>。この命名は、私的な会話において恣意的になされたものではなく、作曲当初から抱いていた構想を反映していると考えられる。1892年12月19日のウィーン大学での講義において、ブルックナーは学生に対して「深く感動し、目に涙を溜めながら」、前日に「死の主題」を着想したと伝えている<sup>28</sup>。おそらくここで言う「死の主題」を、ブルックナーは後に「この世からの別れ」と呼んだのだろう。

ブルックナーのこうした発言が広く認知される大きなきっかけとなったのが、《第9》の初演である。ブルックナーの死後6年余りを経て1903年2月11日にウィーンで実現した初演は、一種の追悼セレモニーとしての性格を持っており<sup>29</sup>、作曲家の遺志に従って、未完の第4楽章の代わりに《テ・デウム》が演奏された。中でもアダージョ楽章に関しては、ブルックナーが完成させた最後の楽章であるという事実も背景として、初演評において数多くの標題的解釈が展開されたが、それらを方向づけたのがローベルト・ヒルシュフェルト（1857-1914年）による詳細なプログラム・ノートである。ヒルシュフェルトは、《第9》の音楽的展開を一貫して「純音楽的」に解説しているものの、第3楽章については例外的に以下のように総括している。

この楽章が「この世からの別れ」を意味しているという巨匠ブルックナーのことばをたとえ知らなかったとしても、深く揺るぎない感性をもってすれば、ブルックナーのライフワークを締めくくるこの最後の楽章が持つ感動的な響

きによって、魂がより良い世界へと向かうべく、この苦しみの世から解放されてゆくというイメージを抱くに違いない。一人の人間としての生涯、および芸術家としての創作に含まれているものを余すところなく汲みつくしたこの終結部の後に、いったい誰が慣習だからといって第4楽章を望むだろうか<sup>30</sup>。

ここで注目されるのは、初演のプログラム・ノートという影響力の大きい場において、本来はコラル風楽想を指していた「この世からの別れ」が、楽章全体を性格付ける発言として引用されている点である。多くの初演評において、この楽章は、死を目前にした嘆きや諦念、および昇天によるキリスト教的救済が表現された作曲家個人の「白鳥の歌」と解釈されたが<sup>31</sup>、こうした解釈の伝記的根拠としてほぼ例外なくプログラム・ノートに紹介されたブルックナーの発言が引き合いに出されている。したがって、ヒルシュフェルトによる「読み替え」は、この楽章をめぐる言説の形成に大きく貢献したと言える。

《第9》の初演を通じて形成された第3楽章の解釈モデルは、初期のブルックナー文献にも引き継がれ<sup>32</sup>、こんにちに至るまで少なからず影響を及ぼしている<sup>33</sup>。ただし、「白鳥の歌」としての性格を作品分析を通じて具体的に検証する試みは、フローロスによってようやく着手された。フローロスは、《第8》と同様の方法で第3楽章の標題的構想を分析し、「《第9》のアダージョは〔中略〕決して『絶対音楽』ではなく、自伝的な構想に基づいており、一人の人間の死の予感、その人間の信仰心および神の憐れみへの願いに感動すべき芸術的表現を与えている作品なのである」<sup>34</sup>と結論づけている。ただし、フローロスの研究が持つ意義は、「隠れた標題」の発見自体にあるのではなく（実際、彼によって言語化された内容は初演以来の解釈モデルをそのまま受け継いだものである）、作品内に「純音楽的」観点からでは説明しきれない楽想が数多く含まれていることを指摘した点にある。さらに、クローネスは、フローロスの成果を引き継

ぎつつ、音楽修辞学や調性格論といった視座を持ち込むことによって、《第9》に含まれている死や神に関わる象徴的要素を指摘している<sup>35</sup>。フローロスによる引用の同定が、「客観的で検証可能な基礎の上に」解釈を構築するという彼自身の学問的前提に反して<sup>36</sup>、しばしば単なる旋律の類似以上の「検証可能な」裏付けを欠いているのに対し、バロック以来西洋音楽史において脈々と受け継がれてきた伝統的語法に基づくクローネスの分析は一層説得力に富んでいる。

フローロスやクローネスの研究は、ブルックナー自身の発言や初演以来の言語的解釈を、部分的にとはいえ音楽的に実証した点で重要な意味を持っている。しかし、第3楽章に散見される「音楽外的」解釈を喚起する楽想に関しては、これまで意味論レベルでのみ論じられることが多く、それらが楽章のいかなるコンテクストに置かれており、その「純音楽的」構想といかに関わり合っているかといった問題は十分には論じられていない。また、そうした楽想相互の音楽的関連性についても、さらに踏み込んだ分析が必要であろう。こうした問題を解明するためには、「純音楽的」レベルと意味論レベルの双方に目を向けなければならない。

### 3 第3楽章分析

#### 3.1 分析の視座

分析の視座を得るために、改めて《第8》をめぐる議論へと立ち戻ろう。立場を異にしながらも、フローロスとダールハウスは共通の分析モデルに従っていた。フローロスは、ブルックナーの交響曲作品に共通する形式的枠組に準じている箇所や、モチーフのネットワークに組み込まれている楽想を非標題的とする一方で、そうした枠組から逸脱している箇所や、楽章中一度だけ現れる（と彼がみなす）楽想にブルックナーの標題的構想を見出す<sup>37</sup>。《第8》終楽章に関して言えば、「荘重に、内的に *feierlich, innig*」と表記されたコラル風楽想（第2稿 T. 159ff.）や、ヴァインガル

トナーへの私信において「死の行進曲」と命名された箇所（同 T. 183ff）がそれに相当する。それに対してダールハウスは、主題楽想の絶対性を前提として、楽章全体に広がる主題の関連性を指摘することでフローロスの「音楽外的」解釈の妥当性を批判している。換言すれば、フローロスによってその特異性が認められた楽想の遍在性を示すことで、それらの意味論的性格を否定するのだ。ダールハウスによれば、コラル風楽想や「死の行進曲」は、「パラメータ分離の原理」に基づく主題の変形と解釈する限りにおいて、形式的に「合法」なのである<sup>38</sup>。

つまり、両者が依拠しているのは、図式と逸脱、あるいは一回性と遍在性という分析モデルなのである。しかし、ブルックナーの交響曲、とりわけ《第9》第3楽章においては、こうしたモデルの妥当性は必ずしも自明ではない。例えば、ブルックナー自身によって「この世からの別れ」と命名された楽想に注目してみよう（譜例2）。この楽想は、第1主題部から第2主題部への移行部分と位置づけられるが、フローロスによれば、コードにおける短い回想（T. 225f）を除けば「タダ一度ダケ言ワレシ語 *hapax legomenon*」であるという<sup>39</sup>。しかし、モチーフの観点からすると、それは決して音楽的コンテクストから浮き立っている「異物」ではない。前半の付点を伴う4度下行のモチーフ（ $x_1$ ）に関しては、リズム的には既に第1主題におけるバス声部（T. 5f）にその源泉を見出すことが可能であるし、4度の順次下行は第2主題の同じくバス声部に現れる（T. 45f）<sup>40</sup>。また、このモチーフの反行形のヴァリエーションは、第151小節以降において断片的に呈示されるのに続いて、楽章最大の頂点へ向けた高揚（T. 187ff）にも組み込まれている。さらに、2度の揺れを特徴とする後半のモチーフ（ $x_2$ ）は、第1主題のバス声部（T. 7f）に現れるのみならず、楽章を超えて既に第1楽章第93小節以降でも示唆されている。また、「この世からの別れ」に続く第2主題部冒頭のヴィオラ声部が2度の揺れ（fes-es/ces<sup>1</sup>-b）によって開始されているのも、決して偶然ではあ

るまい。

このように、特に第3楽章の二つの主要主題との旋律的、リズム的関連を考慮すれば、「この世からの別れ」は決してフローロスの言うような一回性や逸脱によって特徴づけられているものではない。では、この楽想は、作曲家の発言以上に「音楽外的」解釈の根拠を持たないのだろうか。ここで注目すべきは、楽器法である。ブルックナーは、旋律をホルンといわゆるヴァーグナー・チューバ（テノール・チューバおよびバス・チューバ）に担わせることによって、響きの面で前後との対比を生み出している。この組み合わせは、《交響曲第7番》（1883年）第2楽章のコーダにおける、ヴァーグナーへの追悼音楽として作曲された楽想（T. 184-193）を想起させる（ただし、後者はコントラバステューバも含む）。この追悼音楽は、第2楽章作曲中にバイロイトの巨匠の訃報に触れたのを機に新たに書き足されたものであると伝えられており<sup>41</sup>、楽器の選択、特にブルックナーがこの楽章で初めて導入したヴァーグナー・チューバの使用には特定の「音楽外的」意図があったと見るのが自然であろう。《第7》とこのこうした関連を踏まえると、「この世からの別れ」が有する意味論的性格は、上述のモチーフ的関連にもかかわらずやはり否定しがたい。

「この世からの別れ」が象徴的に示しているように、ブルックナーにおいては、楽想の遍在性と意味論的性格は決して相反するのではなく、むしろ表裏一体である。こうした両義性は、第3楽章の二つの主題、および楽章最大の高揚とその頂点（T. 187-206）にも認めることができる。

### 3.2 第1主題部

第1主題は、ブルックナーの緩徐楽章としては異例な構成を取っている（譜例1）。すなわち、伴奏を伴わないヴァイオリンの単声で開始されている上に、冒頭で主音が避けられているのである。また、主調（ホ長調）は主題を通じて確立されることがない。ヴァイオリンの跳躍音型（a<sub>1</sub>）は口

短調を予感させるものの、続く半音階上行 ( $a_3$ ) における非機能和声的な和音の連結によって調性感は失われる。バスのアインザッツは主音であるものの、実際に鳴り響くのはハ長調の六の和音である (ただし、ニ長調を示唆するヴァイオリンの旋律 [ $a_2$ ] と衝突するため、三和音の響きは失われる)。第 5 小節において初めて明瞭な三和音へと至り、ニ長調による輝かしいモチーフ ( $a_4$ ) が呈示される。第 7 小節において初めてホ長調の主和音が現れるものの、実際にはむしろイ長調のドミナントとして鳴り響く<sup>42</sup>。

第 1 主題を構成する主要なモチーフは、第 1 楽章冒頭から導き出されたものであるという点で、《第 9》全体の「純音楽的」コンテクストに組み込まれている。第 1 楽章の冒頭は、18 小節にわたる d 音のオルゲルポイント上でニ短調の主和音の構成音が断片的に現れるという、いわば「未然」の状態にある。しかし、第 16-17 小節のホルン声部における 2 度下行という旋律的現象 (e 音は《第 9》最初の非和声音) が誘因となって、第 19 小節で主音が es 音と des 音へと「分裂」し、同時に、《第 9》における実質的に初めての楽想が呈示される。注目すべきことに、この楽想は短 9 度跳躍 (d-[es-b]-es<sup>1</sup>) や短 2 度下行 (des<sup>1</sup>-c<sup>1</sup>) といった、 $a_1$  を特徴づける旋律的要素を含んでいる。また、シュタインバックも指摘しているように、跳躍を度外視すれば、 $a_1$  は h 音を中心とした短 2 度上下行から成っており、上述の「分裂」とも密接に関連している<sup>43</sup>。さらに  $a_2$  および  $a_4$  は、オルゲルポイント上で断片的に呈示された《第 9》の核となる音 (d 音, e 音, f 音および a 音)<sup>44</sup> の、長調のヴァリアンテ (d 音, e 音, fis 音および a 音) と解釈できる。 $a_3$  に関しては、短 2 度上行とホルン楽想末尾の短 2 度進行との関連性は見逃せないし、半音階進行という要素自体も、第 1 主題部頂点で強調されているように (T. 66f.)、第 1 楽章において既に「主題化」されている。

第 8 小節以降は、第 1 主題部の頂点 (T. 17f.) へ向けた高揚を形成す

る主題の展開部分であり、4つの主要なモチーフによるモチーフ操作（動機労作）が行われる。ここでは、モチーフの応答から、音価の短縮とともにクレッシェンドされて頂点へと向かうという、ブルックナーに典型的な手法を見ることができる。また、半音階上行のモチーフ（ $a_3$ ）は、ヴァイオリン声部のトレモロとしてリズム的に抽象化されることで、高揚の形成に大きく貢献している。頂点においては、ホルンによって呈示される  $a_1$  の変化形に、トランペットの新たなモチーフが重ねられる<sup>45</sup>。第1主題部が回帰する第77小節以降においては、冒頭主題の文字通りの再現（T. 77-84）の後、2度移調された主題が、 $a_1$  の反行形を伴って再呈示される。それに続く頂点へ向けた高揚（T. 93ff.）において、ブルックナーは  $a_1$  の反行形を新たに織り込むことによって、より複雑なモチーフ操作を展開している。

上述のように、第1主題は《第9》全体の「純音楽的」コンテクストに組み込まれているのみならず、モチーフ操作という自律的な作曲原理に従って展開されてゆく。一方で、この主題が上述のような特異な形を取る理由は、意味論レヴェルへと目を向けることによって初めて明らかとなる。

初演以来繰り返し指摘されてきたように、ヴァイオリン声部による跳躍と半音階上行は、ヴァーグナーの《トリスタンとイゾルデ》（1859年）前奏曲冒頭における「憧憬のモチーフ」を想起させる<sup>46</sup>。この関係は、音楽的類似性に加えて、歴史的背景によっても裏打ちされる。ブルックナーは、リンツ時代からヴァーグナーの作品に深く傾倒していたが、中でも《トリスタン》は、1865年のミュンヘン公演を聴いて「感激してすっかり夢中になって」<sup>47</sup>以来、ブルックナーにとってお気に入りの作品となった。例えば、《第3》第2楽章では、《トリスタン》前奏曲冒頭の楽想を解体し、再構築するという手法によって第2主題を導き出している（T. 25ff.）<sup>48</sup>。これらの先例を勘案すれば、冒頭の旋律を《トリスタン》と関連付ける指

摘は一定の説得力を持っている。それに対してクローネスは、冒頭の短9度跳躍に悲痛な叫びとしての「エクスクラマツィオ exclamatio」<sup>49</sup>、半音階上行に痛みや罪を象徴する「パッスス・ドゥリウスクルス passus duriusculus」<sup>50</sup>という音楽修辞学的伝統を読み取っている。意味論的観点からすれば、クローネスの見解は、「トリスタン引用」説の否定というよりも、むしろそれを補完するものであると言って良いだろう。

また、主旋律の背景でテノール・チューバと第2ヴァイオリンによって呈示される断片的旋律（T. 2-4）は、第1主題の意味論的内包を考察する上で注目に値する。従来の研究では指摘されてこなかったが、この旋律は《ミサ曲へ短調》（1868年）〈グローリア〉における「イエス・キリスト Jesu Christe」（T. 207-211）と同様の進行を示している（譜例7a）。《トリスタン》の「憧憬のモチーフ」を想起させる楽想に重ねられている上に、「この世からの別れ」と同様にヴァーグナー・チューバによって奏でられることから、この旋律的一致は決して偶然ではないだろう。また、保続音に続く音型（des<sup>1</sup>-c<sup>1</sup>-es<sup>1</sup>-d<sup>1</sup>）は、「ため息のモチーフ」の反復によって形成された十字架の音象徴であり、音楽修辞学的にも主旋律の意味論的性格を補強している。

トランペットによって強調される主題後半（T. 5-7）は、初演以来、ヴァーグナーの《パルジファル》（1882年）における「聖杯のモチーフ」との類似が指摘されている<sup>51</sup>。ただし、ここでも「パルジファル引用」は単独で現れるのではなく、先に指摘したように、「この世からの別れ」との関連性を持つバス音型と結び付けられている。それに加えて、和声進行の枠組みが第4楽章第3主題のコラール（T. 177ff.）<sup>52</sup>と一致している点も見逃せない（譜例3）。このトランペットによる輝かしいコラールは、旋律的には「この世からの別れ」のヴァリアンテに他ならず、神の讃歌として構想された終楽章において中心的な役割を果たしている。

さらに、ここでニ長調とホ長調の三和音が強調されている点は示唆的で

ある。改めて強調するまでもなく、ホ長調は第3楽章の、二長調は第4楽章の主調であり、それぞれ《第9》全体の調性プランにおいて中心的な位置にある。シュタインベックは、音楽史の事例を引き合いに出しつつ、ホ長調を神聖さや崇高さと結びつけた「とりわけ性格的な調性」とみなしている<sup>53</sup>。また、クローネスは、シューバルトやマッテゾンの調性格論を引き合いに出しつつ、ブルックナーの作品においてホ長調が死と救済を象徴する調性として、二長調が純粹さや栄光を象徴する調性として使用されていると指摘している<sup>54</sup>。実際ブルックナーは、ヴィーン大学の和声学の講義の中で、調性が喚起するイメージや感情について言及しており<sup>55</sup>、作品中でも調性を象徴的に使用している可能性は十分に考えられる。もっとも、18世紀以来の調性格論においては、それぞれの調性に対する解釈は多様を極めていたため<sup>56</sup>、そのうちの一つを恣意的に選んでブルックナーの調選択を根拠づけるクローネスの論法には問題がある。いずれにせよ、《第9》における調の象徴性は、各調性が本来備えている性格（仮にそれが存在するとして）によってではなく、むしろ調性プランを含めた《第9》全体の構想、および問題となる調性が用いられている音楽的コンテクストによって初めて根拠づけられうる。その意味で注目すべきは、第4楽章において二度現れる上述のコラール（呈示部および再現部の第3主題に相当）が、それぞれホ長調と二長調で開始されている点である。また、第3楽章において、モチーフ a<sub>4</sub> が第1主題部の回帰に際してホ長調でも呈示される（T. 89）背景にも、同様の調性プランがあると見てよいだろう。この解釈は、当該小節が、ホ長調の三和音が楽章中実質的に初めてトニカとして鳴り響く「特別な箇所」であるという事実によって裏打ちされる。すなわち、二長調とホ長調は、この世からの別れ＝神の讃歌としての構想を担う一対の調性として、《第9》において象徴的性格が付与されているのである。

以上から明らかなように、第1主題は意味論的性格を持つ様々な楽想に

よって重層的に構成されている。不協和音が支配する主題前半においては、死や痛み、および救済の嘆願、それに対して三和音が強調される主題後半においては、神の栄光といったイメージによって、それぞれの楽想が結び付けられている。もっとも、ここで問題となるのは、第1主題に「隠れた標題」が存在するか否かではない。むしろ強調すべきは、ブルックナーが、出自が異なる複数の楽想を「音楽外的」連想の媒介によって結び付けていると同時に、こうした主題構成によって逆に各要素の意味論的性格を相互に補強させている点である。つまり、この主題は、いわば構成原理そのものが意味論的なのである。

### 3.3 第2主題部

第2主題 (T. 45ff.) において特に問題となるのが、四音からなる冒頭の音型 ( $b_1$ ) である (譜例 4)。このモチーフは、音価の縮小 (T. 61f. および T. 137f.)、拡大 (T. 173ff.) を伴いながら、あるいは反行形としても用いられながら (T. 181ff. および T. 219ff.)、楽章を通じて繰り返し現れる。特に、第105小節以降において第1主題の主要モチーフによる展開にも組み込まれている点 (第1ヴァイオリンの  $[d^1-] h^1-e^2-cis^2-d^2$ ) や、第3楽章最大の頂点へ向けた高揚の形成にも寄与している (後述) 点を鑑みれば、第3楽章の「純音楽的」レベルにおけるこのモチーフの重要性は明白である。一方、ハース以来、このモチーフは《ミサ曲二短調》(1864年)〈グローリア〉における「憐レミタマエ miserere」(T. 100ff.) の音型に由来すると指摘されている (譜例 7b)<sup>57</sup>。ここで注目すべきは、このモチーフが音楽修辭学的には十字架の音象徴でもあり、さらに第1主題と同様の手法によって他の意味論的性格を持つ楽想と結び付けられている点である。

- 1) 既に触れたように、 $b_1$  は第2主題冒頭で「この世からの別れ」に由来する二つのモチーフと同時に呈示される。また、 $b_1$  がゼク

エンツ的に反復される第47小節以降でも、装飾的な第2ヴァイオリンの対位旋律に2度のモチーフが含まれている。さらに、これまで見過ごされてきたが、それらを支えるバス音型 ( $des^1-c^1-es^1-d^1$ ) は《ミサ曲へ短調》の「イエス・キリスト」に他ならない。このバス音型は、第2主題を「純音楽的」にも意味論的にも第1主題と関連付けているという点で極めて重要な意義を持っている。

- 2) 第2主題後半 (T. 57ff.) では、 $b_1$  は音価が縮小されて順次上行のラインに組み込まれる (譜例5)。この上行ラインは、第3楽章におけるこれまでの最高音 ( $as^3$  音) へと至り、旋律、リズムともに《ミサ曲へ短調》冒頭の「キリエ Kyrie」と類似した下行音型 ( $b_2$ ) へと接続される (譜例7c)<sup>58</sup>。このモチーフは、第2主題冒頭小節において、 $b_1$  と結びついた形で既に示唆されていたものである<sup>59</sup>。このように、 $b_1$  と  $b_2$  は、ひとまとまりの旋律上で隣接して現れる上に、「主の憐れみの嘆願」という点で意味論的にも共通している。したがって、両者は相互補完的にその出自を根拠づけている。
- 3) ブルックナーは、その交響曲創作において、他作品に由来するモチーフを好んで取り入れる。その際、初出の際には仄めかされるに過ぎない「引用」が、音楽の展開の末に「異化」される。あるいは「引用元」との類似が強調される点が大きな特徴である。例えば、先述のように、《第3》第1稿の第2楽章において、ブルックナーは《トリスタン》前奏曲の「憧憬のモチーフ」を第2主題の冒頭で用いている。このモチーフは、第2楽章を通じて常に反行形で現れるが、唯一第193-194小節において「本来の」形で、しかも《トリスタン》前奏曲と同様の音高によって呈示される (当該小節は、形式的にはこのモチーフが扱われる最後の箇所にあたる)<sup>60</sup>。また、《第6》第4楽章の第2主題部においても、ブルックナーは《トリスタン》の「愛の死のモチーフ」を、新たな対位旋

律を重ねながら反復した末に、調性およびテンポの両面から明確に「異化」する（T. 93-96）<sup>61</sup>。ブルックナーの引用実践を特徴づけるこうした「種明かし」の手法は、《第9》第3楽章の $b_1$ に関しても指摘することができる。すなわち、このモチーフは、楽章終盤の第181小節以降およびコーダ冒頭（T. 219ff.）で反行形となることで、《ミサ曲ニ短調》本来の形へと接近するのである<sup>62</sup>。特に、後者が主調であるホ長調が楽章を通じて初めて確立される箇所と一致している点は象徴的である。

以上指摘したように、第2主題の中核をなす $b_1$ は、単に《ミサ曲ニ短調》との音楽的類似によってのみその「音楽外的」意味が保障されるのではない。それは楽章全体を通じて「音楽外的」解釈を喚起しうる他の様々な要素と関連付けられることによって初めて、相互作用的に意味の担い手となるのであり、こうしたコンテクストにあってのみ、「憐レミタマエ」からの引用として機能しうるのである。 $b_1$ に関して言えば、その遍在性は意味論的性格の否定ではなく、むしろ増強に寄与しているのである。

### 3.4 第187-206小節

《交響曲第2番》（1872年）以降、ブルックナーの交響曲における緩徐楽章は、2つの主要主題が交互に呈示される五部形式（A-B-A'-B'-A''）を取り、A''部において長大な高揚プロセスの末に楽章最大の頂点に至るのが常である<sup>63</sup>。《第9》第3楽章も、基本的にはこうした図式に則っているものの、A''部に関しては、頂点においても不協和音が持続するという点で、これまでの作品とは明らかに異なる。特に、第206小節における $gis$ 音上の十三の和音の総奏と、それに続く総休止（ゲネラルパウゼ）の音響的対比は、ブルックナーの創作全体を見渡しても最もラディカルな瞬間の一つに数えられよう。

「純音楽的」に見れば、第187小節以降は二つの主要主題部の一種の変

容とみなすことができる。第 187-190 小節においては、低音域に置かれた  $b_1$  に  $x_1$  の反行形のヴァリアンテが重ねられる。ブルックナーの A<sup>o</sup> 部に典型的なヴァイオリンによる装飾的伴奏も、2 度の反復音型が中心となっていることから、 $x_2$  の発展形と解釈できよう。この三つのモチーフの組み合わせは、第 2 主題部冒頭に由来する。また、順次上行を伴う高揚の末に到達した頂点で  $a_1$  が反復されるという構成は、第 1 主題の展開部分 (T. 8-24) において既にその祖型が示されていた。

その一方で、以下に詳述するように、当該箇所に見れる楽想の結合法、および不協和音の持続とその断絶には、ブルックナーの意味論的構想が色濃く反映されている。第 187-206 小節は、第 3 楽章における主要楽想の「純音楽的」レヴェルでの集大成であると同時に、意味論的レヴェルでの頂点をも形成している。

まず、第 191-194 小節に着目しよう。ここでは、三度関係調への連鎖的な転調によって高揚が形成される (cis: VI-V-i=E: vi-V-I=gis: VI-V-i=H: vi-V)。この和声進行は、ブルックナーがピアノ曲《追憶》(1868 年)をはじめ、《第 4》以降のほぼ全ての交響曲で用いている常套句である<sup>64</sup>。シュタインベックによれば、その源泉は《ミサ曲ニ短調》〈アニユス・デイ〉における「ワレラニ平安ヲ与エタマエ dona nobis pacem」にまで遡ることができ、ブルックナーの交響曲において一種の宗教的象徴としての性格を有しているという<sup>65</sup>。また、同様の和声進行はヴォルフガング・アマデ・モーツァルト (1756-1791 年) の《レクイエム》(1791 年) 〈ラクリモサ〉における「灰カラヨミガエルソノ日コソ qua resurget ex favilla」の箇所 (T. 5f.) にも見られる<sup>66</sup>。ブルックナーがモーツァルトの《レクイエム》を非常に高く評価していたという伝記的事実<sup>67</sup>を思い起こせば、問題の和声進行が《レクイエム》に由来する可能性も十分に考えられる。いずれにせよ、こうした象徴的な和声を背景として、アルト・トロンボーンによって「イエス・キリスト」音型のヴァリアンテが<sup>68</sup>、またゲレリヒ

以来指摘されているように、テノール・チューバによって《ミサ曲へ短調》〈ベネディクトゥス〉における「誉ムベキカナ benedictus」(T. 22-24)に類似した音型が導入される(譜例7d)<sup>69</sup>。「誉ムベキカナ」との関連を裏付けるのは、「引用元」との旋律的類似やブルックナーの演奏指示(「強調して hervortretend」)以上に、それを奏でている楽器(ヴァーグナー・チューバ)であり、それが置かれている音楽的コンテクストである。直前の4小節も含めると、わずか8小節のうちに意味論的性格を持った要素が次々と導入される上に、それらはいずれも「愛する神」への眼差しという点で互に関連付けられている。こうしたコンテクストゆえに、テノール・チューバの楽想は「誉ムベキカナ」として解釈されるのだ<sup>70</sup>。

一方、第3楽章の最高音をめぐるブルックナーの構想は、当該箇所の特異性を解明するもう一つの鍵となる。第187小節以降の6連符によって形成される長大な順次上行は、第199小節において  $gis^3$  音へと至る。ローファーは、シェンカー分析を通じて、 $gis^3$  音を第3楽章における最終的な到達音と結論づけている<sup>71</sup>。第2主題部においても旋律の上行ラインが  $as^3$  音にまで達している上に、それを起点として「キリエ」が現れる点も考慮すれば、 $gis^3=as^3$  音が第3楽章において少なくとも「特別な音」として用いられているのは間違いない。しかし、上行の末に到達するのが8小節にわたる鋭い不協和音である点は、どのように解釈すべきであろうか。ブルックナーの他の緩徐楽章においては、デユナーミク上の頂点とともに三和音が鳴り響くことによって、それがたとえ機能和声上の解決ではないにせよ、心理的効果としての「解決」がもたらされる。それに対して、不協和音のまま沈黙へと至る《第9》の頂点は、いわば「未解決」のままの状態である。したがって、そこで保続されている  $gis^3$  音についても、「最終的な到達音」としては構想されていないと捉えるべきではないだろうか。

第3楽章の最高音である  $a^3$  音は、楽章を通じてただ一度、コラル風楽想の開始音として第155小節で用いられる（譜例6）。しかも、第140小節以降のモチーフ  $a_3$  に基づく半音階上行の到達点としてではなく、音程、楽想、楽器法の面での断絶を伴っているため、その出現は極めて明示的である。 $a^3$  音から順次下行してゆくこの楽想は、《第8》終楽章のコラル（第2稿 T. 159ff.）を想起させる一方、旋律的には「キリエ」のモチーフ（ $b_2$ ）を組み込んだ「この世からの別れ」のヴァリアンテと見ることもできる。また、カデンツの補強としてヴァーグナー・テューバが奏される点も見逃せない。ゲレリヒはこのコラルを「神の恵みの光がブルックナーに射し、そして主の憐れみに満ちた手によって彼は明るい天上の世界へと引き上げられるのだ」<sup>72</sup>と記述しているが、このコラル風楽想の構成法は、こうした解釈に説得力を与えるものである。

$as^3=gis^3$  音は、「天上のコラル」を導く楽章中の最高音と関連づけることによって初めて解釈可能となる。すなわち、楽章中三度現れる救済の嘆願としての上行ラインは、結局  $a^3$  音によって象徴される天上（神）に届くことはない。 $as^3=gis^3$  音は、いわば地上（人間）の側から到達可能な限界点というわけである。こうした意味論的構想は、第187小節以降の上行ラインが、最終的に第206小節の総休止によって断ち切られるに至って決定的となる。先述のように、*fff*の不協和音、とりわけ直前に鳴り響く十三の和音との音響的対比により、この総休止は単なる分節機能を超えた極めて表出的な沈黙となる。音楽修辞学において、休止のフィグーラである「アポシオペシス *aposiopesis*」は、主に死や永遠の表現手段として認知されてきた<sup>73</sup>。ツェンクの指摘を待つまでもなく、西洋音楽において、休止は第一に死の図像的表現に他ならなかったのだ<sup>74</sup>。こうした音楽史的背景も鑑みれば、総休止が上述の意味論的構想に寄与していることは疑いえない。救済の懇願としての上行ラインを最終的に阻むのは、沈黙によって象徴された死なのである（図1）。

小節数	62	138	155	187	191	194 199	203 206	207
音高	$as^3$	$as^3$	$a^3$	$fi^3$	$gis^3$			
楽想	憐レミタマエ キリエ	憐レミタマエ キリエ	コラール	この世からの別 れ(x <sub>i</sub> ) 憐レミタマエ (b <sub>i</sub> ) 我ラニ平安ヲ与 エタマエ	譽ムベキカナ イエス・キリスト			
デュナー ミク				<i>p</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>fff</i>	<i>p/pp</i>

図1 ブルックナー《交響曲第9番》第3楽章 A”部の意味論的構想

#### 4 結語

本稿では、ブルックナーの作品解釈に大きな影響を及ぼしてきた美学的、方法論的対立の克服を目的として、《交響曲第9番》第3楽章が持つ両義的性格の解明を試みた。前節の分析を通じて明らかになったように、二つの主要主題部において呈示された楽想は、モチーフ操作を始めとする「純音楽的」作曲原理に基づいて処理される一方で、意味論的レヴェルにおいても相互に関連付けられている。後者に関して、「音楽外的」イメージを喚起するいくつかの楽想を重層的に組み合わせることによって、それらの意味論的性格を相互に補完するブルックナーの手法は特筆に値する。この手法が二つの主題部内にとどまらず、楽章全体に敷衍されている点は、特に第187-206小節の構成法から確認することができる。つまり、両義性は、個々の楽想というミクロなレヴェルにも、楽章の展開というマクロなレヴェルにも明確に刻印されているのである。

ただし、この楽章において、自律的構想と意味論的構想は決して分離可能なものではない。図式と逸脱、もしくは一回性と遍在性という従来の分析モデルが暗黙の前提としていたのは、まさにその分離可能性であった。しかし、遍在性が意味論的性格の増強に寄与しているモチーフ  $b_1$  が象徴的に示しているように、両者は不可分であり、その関係性は複眼的なアプローチによってのみ捉えられるものである。「二重の存在」としてのブルックナーは、絶対音楽対標題音楽という二項対立の彼方にこそ立ち現わ

れてくるのだ。

### 註

- <sup>1</sup> こうした傾向に先鞭をつけた仕事として、ルーイによるモノグラフを挙げることができるだろう。1905年に出版されたこの著作は、作曲家に関する初のモノグラフとして後のブルックナー論に大きな影響を与えたが、その中でルーイは、ブルックナーを「ベートーヴェン以後における、紛れもなく最も重要な非標題交響曲の担い手」とみなすことによって、その音楽史的意義を強調している (Rudolf Louis, *Anton Bruckner*, München/Leipzig 1905, S. 184.)
- <sup>2</sup> Vgl. August Halm, *Die Symphonie Anton Bruckners*, München 1914, S. XI.
- <sup>3</sup> August Halm, a. a. O., *passim*; ders., *Von zwei Kulturen der Musik*, München 1920, S. 251f.
- <sup>4</sup> Ernst Decsey, *Bruckner. Versuch eines Lebens*, Stuttgart/Berlin 1922, bes. S. 131 u. 155.
- <sup>5</sup> Ernst Kurth, *Anton Bruckner*, Berlin 1925; Nachdruck: Hildesheim u. a. 2000, Bd. 1, S. 258.
- <sup>6</sup> Ebd.
- <sup>7</sup> Siehe Carl Dahlhaus, *Die Idee der absoluten Musik*, in: *Gesammelte Schriften 4: 19. Jahrhundert I*, hrsg. von Hermann Danuser, Laaber 2002, S. 24. 邦訳: カール・ダールハウス『絶対音楽の理念』杉橋陽一訳 (シンフォニア, 1986年), 29頁.
- <sup>8</sup> Kurth, a. a. O., S. 256ff.
- <sup>9</sup> Constantin Floros, *Brahms und Bruckner. Studien zur musikalischen Exegetik*, Wiesbaden 1980; ders., *Anton Bruckner. Persönlichkeit und Werk*, Hamburg 2004.
- <sup>10</sup> *Anton Bruckner Sämtliche Werke*, Bd. 24/2: *Briefe Bd. II: 1887–1896*, vorgelegt von Andrea Harrandt u. Otto Schneider, Wien 2003, S. 114.
- <sup>11</sup> Floros, a. a. O., S. 184f. ヴァインガルトナーに宛てた標題的注釈の価値づけに関しては、ブルックナー研究においてしばしば議論的となってきた。例えば、クルトは、それらを自己矛盾に陥っている不幸な解釈の指示に過ぎないとし、字義通りに受け取るべきではないとしている (Kurth, *Bruckner*, Bd. II, S. 1048)。レートリヒは、「注釈」の内容を音楽的に裏付けながらその意義を確認する一方で、第4楽章についての世俗的とも言える注釈に関しては、「音楽の構造が持つ荘厳な力を骨抜きに破壊してしまう」として否定的に評価し

- ている。Hans Ferdinand Redlich, *Das programmatische Element bei Bruckner*, in: Franz Grasberger (Hrsg.): *Bruckner-Studien. Leopold Nowak zum 60. Geburtstag*, Wien 1964, S. 91ff.
- <sup>12</sup> Ebd., S. 186ff.
- <sup>13</sup> Carl Dahlhaus, *Bruckner und die Programmmusik. Zum Finale der Achten Symphonie*, in: Christoph-Hellmut Mahling (Hrsg.): *Anton Bruckner. Studien zu Werk und Wirkung. Walter Wiora zum 30. Dezember 1986*, Tutzing 1988, S. 16.
- <sup>14</sup> Ebd., S. 23ff.
- <sup>15</sup> Werner Korte, *Bruckner und Brahms. Die spätromantische Lösung der autonomen Konzeption*, Tutzing 1963, S. 69.
- <sup>16</sup> Ebd., S. 25. ちなみに、ダールハウスが提唱する「パラメータ分離の原理」は、コルテによる「主題の核楽想」とその「変異」という分析モデルを踏襲し、発展させたものである。Dahlhaus, *Bruckner und die Programmmusik*, S. 26ff.
- <sup>17</sup> Ebd., S. 129.
- <sup>18</sup> Ebd., S. 66ff.
- <sup>19</sup> もっとも、コルテは、実際にはその論考の大半を自律的構想の分析に割いており、両者の関係について具体的に論じているわけではない。
- <sup>20</sup> わずかにシュタインバックが、フローロスらの「音楽外的」解釈に短く言及しているものの、作品分析に際してはそれらと徹底的に距離を取っている。Wolfram Steinbeck, *Anton Bruckner. Neunte Symphonie d-Moll*, München 1993, S. 102f. シュタインバックによれば、ブルックナーにおける交響曲の理念は、作曲家が抱いたかもしれない図像的イメージや連想とは無関係な「本質的に音楽的なもの」であるという (ebd., S. 18)。英語圏のいわゆるフォーマリストによる分析においては、歴史的背景そのものが考察の対象外となっている。Edward Laufer, *Some Aspects of Prolongation Procedures in the Ninth Symphony (Scherzo and Adagio)*, in: Timothy Jackson u. Paul Hawkshaw (Hrsg.): *Bruckner Studies*, Cambridge u. a. 1997, S. 209-255; Derrick Puffett, *Bruckner's Way: The Adagio of the Ninth Symphony*, in: *Music Analysis* 18/1, 1999, S. 5-99.
- <sup>21</sup> ブルックナーは、指揮者ヘルマン・レーヴィ (1839-1900 年) からの《第 8》第 1 稿の演奏拒否をきっかけとして、1887 年から 1891 年にかけて、《交響曲第 4 番》(1887-1888 年)、《第 8》(1887-1890 年)、《交響曲第 3 番》(1888-1889 年) および《交響曲第 1 番》(1890-1891 年) の改訂に専念した。その間、《第 9》の創作は中断を余儀なくされていた。

- <sup>22</sup> Max von Oberleithner, *Meine Erinnerungen an Anton Bruckner*, Regensburg 1933, S. 25.
- <sup>23</sup> 実際、ブルックナーはヨーゼフ・クルーガー（1865-1937年）に対して以下のように述べたという。「『第9』を書き始めることができません。そうする勇気がないのです。ベートーヴェンも『第九』をもって生涯を閉じたではないですか。」August Göllerich u. Max Auer, *Anton Bruckner. Ein Lebens- und Schaffensbild*, Regensburg 1936, Nachdruck: Regensburg 1974, IV/3, S. 457.
- <sup>24</sup> Göll.-A., IV/3, S. 526. ブルックナーは、『第7』をバイエルン国王ルートヴィヒ2世（1845-1886年）に、『第8』をオーストリア皇帝フランツ・ヨーゼフ1世（1830-1916年）に献呈している。
- <sup>25</sup> Ernst Schwanzara (Hrsg.), *Anton Bruckner. Vorlesungen über Harmonielehre und Kontrapunkt an der Universität Wien*, Wien 1950, S. 98.
- <sup>26</sup> Ebd., S. 97f.
- <sup>27</sup> Theodor Helm, *Fünfzig Jahre Wiener Musikleben (1866-1916). Erinnerungen eines Musikkritikers*, in: Der Merker 9, 1918, S. 182f. ここでは以下を参照。Floros, *Zur Deutung der Symphonik Bruckners. Das Adagio der Neunten Symphonie*, in: Franz Grasberger (Hrsg.): *Bruckner-Jahrbuch 1981*, Graz 1982, S. 94.
- <sup>28</sup> Schwanzara, a. a. O., S. 161.
- <sup>29</sup> Vgl. Göll.-A., IV/4, S. 41f.
- <sup>30</sup> Robert Hirschfeld, *Anton Bruckner: Neunte Symphonie. Uraufführung in Wien am 11. Februar 1903*, Wien 1903, S. 16.
- <sup>31</sup> 1903年2月11日の演奏会に対する全ての評論や報告は、以下を参照のこと。Manfred Wagner, *Geschichte der österreichischen Musikkritik in Beispielen*, Tutzing 1979, S. 235-277.
- <sup>32</sup> Vgl. Louis, a. a. O., S. 219.
- <sup>33</sup> 2010年に出版された『ブルックナー・ハンドブック』においても、『第9』に関しては「この交響曲の成立の状況と、とりわけその性格と実質からして〔中略〕生と死の境界において形づくられた芸術的遺産として聴くのが自然であろう」と総括されている。Mathias Hansen, *Die Achte und Neunte Sinfonie*, in: Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.): *Bruckner Handbuch*, Stuttgart 2010, S. 200.
- <sup>34</sup> Floros, *Zur Deutung der Symphonik Bruckners*, S. 94.
- <sup>35</sup> Hartmut Krones, *Semantische und formale Traditionen in Bruckners IX. Symphonie*, in: Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn (Hrsg.): *Musikkonzepte*

120/121/122. *Bruckners Neunte im Fegefeuer der Rezeption*, München 2003, S. 172-199.

<sup>36</sup> Floros, *Zur Deutung der Symphonik Bruckners*, S. 89.

<sup>37</sup> Floros, *Brahms und Bruckner*, S. 204ff.

<sup>38</sup> Dahlhaus, *Bruckner und die Programmmusik*, S. 12ff. グルーバーは、受容美学の観点からフローロスとダールハウスによる方法論的対立の仲介の可能性を論じている。Gernot Gruber, *Zum Verhältnis von Strukturanalyse, Inhaltdeutung und musikalischer Rezeption. Exemplifiziert an Bruckners Achter Symphonie*, in: Othmar Wessely (Hrsg.): *Bruckner-Symposium „Anton Bruckner – Persönlichkeit und Werk“: im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1992*, Wien 1995, S. 129-142.

<sup>39</sup> Floros, *Zur Deutung der Symphonik Bruckners*, S. 93.

<sup>40</sup> 以下の分析では、モチーフ名を下付き数字、音高を上付き数字のアルファベットで表記する。

<sup>41</sup> Göll.-A., IV/2, S. 111.

<sup>42</sup> Steinbeck, a. a. O., S. 101.

<sup>43</sup> Ebd. S. 97.

<sup>44</sup> 冒頭で呈示された音が《第9》の核音とみなせる根拠としては、第1楽章第1主題部の頂点（T. 63-75）において強調されている点に加え、同第3主題がまさにこの四音によって構成されている点を指摘しておけば十分であろう。

<sup>45</sup> フローロスは、このトランペットのモチーフをリストに由来する「十字架の音象徴」と解釈している（Floros, *Brahms und Bruckner*, S. 167ff.）。

<sup>46</sup> モチーフ名は以下に依拠する。三光長治他編訳『ワーグナー トリスタンとイゾルデ』（白水社、1990年）、7頁。

<sup>47</sup> Göll.-A., III/1, S. 317.

<sup>48</sup> 池上健一郎『『おお巨匠よ、貴方を崇拜しています』? ——ブルックナーの《ワーグナー交響曲》』日本ワーグナー協会編『年刊ワーグナー・フォーラム 2006』所収（東海大学出版会、2006年）、103-106頁。また、ブルックナーは《トリスタン》の「愛の死のモチーフ」を、《第3》第1稿第1楽章（T. 463-468）をはじめ、《交響曲第6番》（1881年）第4楽章（T. 93-96 および T. 327-330）、《第7》第1楽章（T. 35-38 および T. 291-296）において用いている。

<sup>49</sup> Kronen, a. a. O., S. 183.

<sup>50</sup> Ebd., S. 186.

<sup>51</sup> 「聖杯のモチーフ」は、グレゴリオ聖歌に由来する「ドレスデン・アーメン」

に基づいている。「ドレスデン・アーメン」の歴史については、以下を参照。Clemens Brinkmann, *Das „Dresdner Amen“*, in: Andrea Harrandt, Elisabeth Maier u. Erich Wolfgang Partsch (Hrsg.): *Bruckner-Jahrbuch 1997-2000*, Linz 2002, S. 67-94. こうした背景から、フローロスは、むしろモティーフ  $a_4$  と「ドレスデン・アーメン」の関連性を指摘している (Floros, *Zur Deutung der Symphonik Bruckners*, S. 91.).

<sup>52</sup> Anton Bruckner, *IX. Symphonie d-Moll. Finale (Unvollendet). Dokumentation des Fragments. Partitur*, vorgelegt von John A. Phillips, Wien 1999/2002, S. 25ff.

<sup>53</sup> Wolfram Steinbeck, „*Dona nobis pacem*“. *Religiöse Symbolik in Bruckners Symphonien*, in: Hans Heinrich Eggebrecht (Hrsg.): *Bruckner-Probleme. Internationales Colloquium 7.-9. Oktober 1996 in Berlin*, Stuttgart 1994, S. 94.

<sup>54</sup> Krones, a. a. O., S. 178 u. 181.

<sup>55</sup> オーバーライトナーによると、ブルックナーは、ハ長調は好み、ニ短調は悲しみを表現するとし、抒情的なホ短調は「女性のために」作曲する調性とみなしていたという。さらに、嬰へ短調を「憧れに満ちた」、へ短調を「沈鬱な」、イ短調を「柔和な」調性と性格づけ、「荘重で神秘的な」ニ短調が「お気に入りの調性」とであると述べたという (Max von Oberleithner, a. a. O., S. 24f.). ニ長調およびホ長調に関するブルックナーの発言は伝わっていない。

<sup>56</sup> Vgl. Wolfgang Auhagen, *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt a. M. 1983, S. 466ff.; Rita Steblin, *A History of Key Characteristics in the Eighteenth and Early Nineteenth Centuries*, Rouchester <sup>2</sup>2002, S. 225ff.

<sup>57</sup> Robert Haas, *Anton Bruckner*, Potsdam 1934, S. 155. このモティーフを自作ミサ曲からの引用と認定するか否かは、論者によって見解が異なる。フローロスは、《第3》第1楽章の呈示部末尾で現れる「隣レミタマエ」に類似した音型を「先例」として挙げることでハース説の補強を図っている (Floros, *Zur Deutung der Symphonik Bruckners*, S. 90). 一方、シュタインベックは、 $b_1$  をむしろ第3楽章の「純音楽的」展開から導き出されたものとみなしている (Steinbeck, *Neunte Symphonie d-Moll*, S. 103). また、シュテファンは、このモティーフが、ブルックナーにとって「第二の自然」となっていた伝統的な対位法教程に見られる常套句に由来するとし、ハース以来の引用説を批判している。Rudolf Stephan, *Bruckner und Liszt. Hat der Komponist Franz Liszt*

*Bruckner beeinflusst?*, in: Renate Grasberger u. a. (Hrsg.): *Bruckner-Symposium „Bruckner, Liszt, Mahler und die Moderne“: im Rahmen des Internationalen Brucknerfestes Linz 1986, 17.-21. September 1986*, Graz 1989, S. 172f.

- <sup>58</sup> Vgl. Augustinus Franz Kropfreiter, *Das Kyrie der f-Moll-Messe im Adagio der Neunten Sinfonie*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 29/9, 1974, S. 439–440.
- <sup>59</sup> モティーフ  $b_2$  に関しては、4度順次下行である点、および構成音の音程関係（長2度–長2度–短2度）の一致から、「この世からの別れ」との明確な関連性を見て取ることもできる。
- <sup>60</sup> 池上, 前掲, 103–106頁.
- <sup>61</sup> ハ長調のコンテクストにおいて、「愛の死のモチーフ」が明示される箇所のみ変ニ長調へと転調される上に、「よりゆったりと *Langsamer*」演奏するよう指示されている。再現部における当該箇所 (T. 327–330) では、さらに「表情とぬくもりをもって *Mit Ausdruck und Wärme*」と付記されている。
- <sup>62</sup> モティーフ  $b_2$  も、同様の手法によってその出自が「種明かし」される。第2主題後半の再呈示部 (T. 129ff.) において、 $b_2$  は本来の旋律から切り離され、休止を背景として断片的に呈示されることによっていわば「異化」される (T. 139f.)。ブルックナーは、こうした断片化とストレッチ的なモチーフの重複によって、《ミサ曲へ短調》冒頭の書法を仄めかしている。
- <sup>63</sup> 《第6》の緩徐楽章のみ、例外的にソナタ形式を取るが、楽章終盤に *ff* の頂点に至る点では他の交響曲と同様である。《第3》の第2稿以降では、A'部が削除される代わりに、B部内の楽想（ミステリオーズ）が独立した主題として扱われるため、A–B–C–B'–A' というシンメトリーな五部形式となっている。
- <sup>64</sup> 《追憶》T. 39f., 《第4》第1稿第2楽章 T. 38–40 および T. 42–44, 同第2稿第2楽章 T. 34–36 および T. 38–40, 同第2稿第4楽章 T. 517–526, 《第5》第2楽章 T. 187f., 《第7》第2楽章 T. 168–172. 《第8》にはこの和声定型そのものは現れないものの、第3楽章に類似した進行が認められる（第1稿 T. 23f., T. 41f., T. 145f., T. 279f., T. 287f., および第2稿 T. 23f., T. 41f., T. 249f.）。
- <sup>65</sup> Wolfram Steinbeck, „*Dona nobis pacem*“, S. 89–95.
- <sup>66</sup> Ebd., S. 96. 周知のように、モーツァルトの《レクイエム》は未完であり、〈ラクリモサ〉もフランツ・クサーヴァー・ズュースマイア (1766–1803年) によって一部補筆された。しかし、少なくとも問題の箇所はモーツァルト自身の手による。Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue sämtliche Werke*, Bd. 2, Serie I: *Geistliche Gesamtwerke*, vorgelegt von Leopold Nowak, Kassel 1965, S. 46.

- <sup>67</sup> ブルックナーは、カール・ヴァルデック（1841-1905年）に「貴方にとっての最高傑作を三つ挙げるとしたらどの作品か」と尋ねられ、すぐさま《レクイエム》の名を挙げたという。Franz Gräfinger, *Anton Bruckner. Leben und Schaffen (Umgearbeitete Bausteine)*, Berlin 1927, S. 293. ここでは以下を参照した。Constantin Floros, *Bruckners Symphonik und die Musik Wagners*, in: Othmar Wessely (Hrsg.): *Bruckner-Symposium „Bruckner, Wagner und die Neudeutschen in Österreich“: im Rahmen des InterInternationalen Brucknerfestes Linz 1984*, Linz 1986, S. 178.
- <sup>68</sup> ここでは、第1主題や第2主題とは異なり旋律的には多少の逸脱が認められるものの、「ため息のモチーフ」の連鎖によって十字架の音象徴を形成している点では一致している。
- <sup>69</sup> Göll.-A., IV/3, S. 494.
- <sup>70</sup> ブルックナーは、《第2》第2楽章において既に〈ベネディクトゥス〉の当該箇所を引用している（第1稿 T. 182-187, 第2稿 T. 180-183）。ブルックナーが後年語ったところによれば、《ミサ曲へ短調》作曲当時、深刻な精神状態（ブルックナー自身は「精神の死」と呼んでいる）に陥っていたが、〈ベネディクトゥス〉の旋律の着想がきっかけとなって立ち直ることができたという。その時の感謝の念を込めて、《第2》で当該箇所を引用したのだという。Siehe Göll.-A., III/1, S. 473.
- <sup>71</sup> Laufer, a. a. O., S. 219.
- <sup>72</sup> Göll.-A., IV/3, S. 492. 「音楽外的」解釈に距離を取っているシュタインバックも、この箇所に関しては例外的に「暖かく光り輝く響きでいわば天上から降りてくるかのよう」と形容している（Steinbeck, *Neunte Symphonie d-Moll*, S. 107.）。
- <sup>73</sup> Vgl. Dietrich Bartel, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber <sup>4</sup>2004, S. 103ff.
- <sup>74</sup> Martin Zenck, *Dal niente – Vom Verlöschen der Musik. Zum Paradigmenwechsel vom Klang zur Stille in der Musik des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts*, in: MusikTexte 55, 1994, S. 17. 西洋音楽史において総休止が最も印象的に用いられている例の一つが、クラウディオ・モンテヴェルディ（1567-1643年）の《オルフェーオ》（1607年初演）であろう。第2幕においてオルフェーオが妻エウリディーチェの訃報に触れた際の沈黙は、オルフェーオが受けた心理的打撃（文字通り「言葉を失った」状態）とともに、エウリディーチェの死そのものも暗示している。

ADAGIO

**Langsam; feierlich**

1. Flöte  
2. 3.

1. Oboe  
2. 3.

1. in A Klarinette  
2. 3. in A

1. Fagott  
2. 3.

1. 2. in F Horn  
3. 4. in F

Tenor-Tuba 1. 2. in B  
Baß-Tuba 1. 2. in F

1. in F Trompete  
2. 3. in F

Alt- Tenor- Posaune  
Baß-

Kontra-Baßtuba

Pauken

Violine 1  
Violine 2

Viola

Violoncello

Kontrabaß

「イエス・キリスト」

ため息のモチーフ  
十字架の音象徴

「十字架のモチーフ」

「十字架のモチーフA」 「十字架のモチーフB」

エクスクラマシオ ノピッスストリウスクルス

「この世からの別れ」 「この世からの別れ」  
(X<sub>1</sub>) (X<sub>2</sub>)

Langsam; feierlich

G-Saite; markig, brei

1 2 3 4 5 6

D: I → vi → E: I (= A: V)

第4楽章コラール

譜例 1 ブルックナー《交響曲第9番》第3楽章 第1-7小節 第1主題

「二重の存在」としてのブルックナー

譜例2 ブルックナー《交響曲第9番》第3楽章 第29-40小節 「この世からの別れ」

譜例3 ブルックナー《交響曲第9番》第4楽章 第177-192小節 コラール（第3主題）

譜例4 ブルックナー《交響曲第9番》第3楽章 第45-48小節 第2主題前半

譜例5 ブルックナー《交響曲第9番》第3楽章 第57-63小節 第2主題後半

↓ <sup>a</sup><sub>3</sub>  
breit

「キリエ」(b<sub>2</sub>)

譜例 6 ブルックナー 《交響曲第 9 番》第 3 楽章 第 155-162 小節 コラール

*pp*

Je - . . . su Chri - ste.

譜例 7a ブルックナー 《ミサ曲へ短調》〈グローリア〉 第 207-211 小節

*p* *dim.*

mi - se - re - re mi - se - re - re no - bis.

譜例 7b ブルックナー 《ミサ曲二短調》〈キリエ〉 第 100-106 小節

*p*

Ky - ri - e.

譜例 7c ブルックナー 《ミサ曲へ短調》〈キリエ〉 第 13-14 小節

*f* *dim.*

be-ne-dic - tus qui ve - nit in no - mi - ne... Do - mi - ni.

譜例 7d ブルックナー 《ミサ曲へ短調》〈ベネディクトゥス〉 第 98-102 小節