

## ブルックナーの《第七交響曲》について

川崎 高伸

はじめに

作品完成後にさまざまに手を加えることを常としたブルックナーですが、完成した番号付交響曲8曲の中で、《第六交響曲》と《第七交響曲》だけは、一旦出来あがった後には大規模な構造的変更を加えていません。なぜそうなったのかを考えるとところから話を始めましょう。

《第二交響曲》から《第五交響曲》まで、立て続けに作曲された4曲の巨大交響曲群は、それらの演奏の実現のため、いったん作品が完成された後、作品の短縮や作り変えを含め、多大の努力をブルックナーに強いました。それでも《第二交響曲》から《第四交響曲》までは、想像を絶する彼の努力は報われて、なんとか演奏にこぎつけることが出来ました。《第五交響曲》に至っては、とうとうブルックナー自身の力では願いは叶いませんでした。ブルックナーが大作曲家であることを誰も認知している現代においてすら『ブルックナーの交響曲のスコアを見ると、オーケストラのことも何も知らない素人が書いたとしか思えないほどの外見的稚拙さに呆れ果てた』と平気で語るような評論家もいるくらいですから、ブルックナーの個性が当時の人たちに受け入れられ難かったのは当然のことでしょう。

さて、続く2曲の交響曲《第六交響曲》と《第七交響曲》においては、演奏家達や聴衆にスムーズに受け入れられ演奏されること、そしてその結果として、交響曲作曲家として認知され、楽壇に確固たる地位を築くことがブルックナーにとって最大の目標となりました。これらの2曲の中でブルックナーが追求したものは、それまでに作曲した7曲の交響曲によって獲得された作曲技法を縦横に駆使するとともに、いくつかの作品の上演経験から、作品を構成的にも和声的にもコンパクトに凝縮し、内容の濃い音楽を提供するように心がけることでした。その結果、これまでの交響曲では切れ切れであった各楽段をスムーズに結び付けるように工夫し、第1楽章との対比に乏しく、あまりにも長大であったフィナーレについては、新たな方向性として、第1楽章とは別のテンポ感の中で、32分音符を駆使した、ゆったりとした躍動性、すなわち独自の観点に立った『アダージョ的アレグロ』を目指したのでした。

しかし、このような努力にも拘わらず、ヴィルヘルム・ヤーンが取り上げてくれた《第六交響曲》の1883年2月11日の初演では、試演のときの判断で肝心の両端楽章は残念ながら演奏に不適と判断され、実際にはアダージョとスケルツォのみがコンサートにかけられたのです。ブルックナーの努力は全く報われず、かえって逆の結果となってしまったことに彼は大いに落胆したのでした。彼一人の手で世間に受け入れられるように努力や工夫をしても、それには限界のあることを思い知らされたわけです。逆に言えば、それほど彼の音楽は独自性の強いものだったとも言えるでしょう。そのため、そのとき作曲中だった《第七交響曲》では、《第六交響曲》の失敗を教訓として様々な他人の助言や介入を受け入れたのです。ブルックナーの『世間に受け入れられたい＝交響曲作家として成功したい』という欲求は《第七交響曲》で頂点に達したと言えるでしょう。そのことを示す逸話の1つが伝記の中に明瞭に語られています。

<1886年3月21日、《第七交響曲》のヴィーン初演を指揮したハンス・リヒターが、この曲の冒頭主題をどのように着想したかについてブルックナーに訊ねたところ、ブルックナーはこう答えました。『実はこれは自分の思い付きではなく、10年ほど前に死んだイグナツ・ドルンが夢に現われ、口笛を吹いて聞かせてくれたものです。「ブルックナー、君はこの主題で成功を掴むだろう」とドルンが言うので、私は起き上がって蠟燭を灯し、急いでこの主題を書き留めたのです。』>

ドルンはブルックナーのリンツ時代の友人の一人の作曲家でヴァイオリニストでした。ブルックナーが楽式法・楽器法を師事したオットー・キツラーの後任者として、当時ドルンはリンツ歌劇場の指揮者となっていました。彼は、キツラーが去ったあと、楽器演奏の実際について何かとブルックナーの相談に乗ってくれていたことが伝記に語られています。

ところで、このときドルンは既に故人であったので、実際にブルックナーに主題を教えたわけではありません。遠い昔のことが夢となって現れたのかもしれませんが。夢というものの心理的な面での分析は複雑でしょうが、『成功』というキーワードが、以前のブルックナーの中ではいささか希薄な思考であったこと、逆に《第七交響曲》作曲時には『成功』の文字が（たとえ深層心理であったとしても）彼の意識の中に大きく育まれていたであろうことは想像に難くありません。あくまでも推測ですが、リンツ時代に、ドルンが『作曲における成功』について熱くブルックナーに語っていたことが夢として顕在化したのかも知れません。とにかくこの逸話は、それまでの『神のために交響曲を作曲する＝自分の思い通りに交響曲を作曲する』から『交響曲で成功する＝他人に受け入れられる交響曲を作曲する』という風な意識の変革を如実に物語っていると言えるでしょう。さらに、このことは《テ・デウム》を、ことさら『神に捧げた』と、補完あるいは償いとしての意味を持たせてブルックナーが述べていることから窺えることです。このような状況から《第七交響曲》では、自筆譜にはブルックナー自身の手で書かれた元々の楽想ですら、すでに他人の提案やアイデアが含まれていることが十分推測され、それらの要素を確定し、取り除くことは校訂の範囲を超えた不可能なことなのです。

さて、作曲中及び作品完成後に様々な、ブルックナー自身や他人による自筆譜上への加筆がなされたことについては、周知のようにたくさん議論が行なわれてきました。特に活発に話題になっていたのは『アダージョにおける打楽器の追加』の問題でしょう。しかし私には、この件は何ら議論に値しないように感じられます。なぜなら、この付箋のように自筆譜に貼り付けられた五線紙の紙片（ハース版の序文やシェーンツェラーの伝記に写真が掲載されています）は、ブルックナー自筆であることは明らかであり、また、初版（1885年）には、はっきりと打楽器が印刷されているからです。グートマン社から出版された初版については、指揮者ヘルマン・レヴィがその出版費用1000マルクを、幾人かの協力者を得ながら資金調達したことに對して、ブルックナーは、奇妙であり、かつ最大限の賛辞『芸術におけるわが父』をレヴィに贈っています。したがって自筆譜だけでなく、初版譜をも、この作品の最終形態を確定するうえでの2本の柱となすべきなのです。なぜなら初版譜はブルックナーの「成功への願い」を形として実現したものであるのですから。

最新の全集版第3版でリュディゲル・ボンヘフトは、アダージョ189小節の第1テナーチューバの自筆譜のf音を、初版通りのfis音に変更しているのは、全集版校訂サイドでの考え方がそういった風にシフトしていった結果の現われかもしれません（【譜例4】参照）。また、フィナーレのテンポ指示におけるカッコを外したのもその線に沿った考えだと思われます（その割には、なぜか第1楽章では、いくつか括弧を残存させています）。

一方、初版譜に書き込まれた他人の介入への疑問と、それを受け入れたブルックナーの成功のための配慮を取り除いた、純粋なブルックナー音楽を聴きたいという願望が、20世紀に入ってどんどん膨らんでいったのです。それを全集版の中で実現しようとしたのがロベルト・ハースです。打楽器の追加に関して言えば、第1楽章でティンパニがコーダ直前までは全く使用されておらず、フィナーレにおいてもコーダ以外には強音での使用は全くないという特異なコンセプトを持ったオーケストレーション（オルガンの音響をイメージさせる）から鑑みて、後からのアダージョでの打楽器追加は全くそれにそぐわないことは明白です。さらに、後から加えられた煩雑な拍子変更やテンポ指示の追加も、茫洋として雄大なブルックナー本来の音楽を阻害していると言えるでしょう。しかし、ハースの校訂方針は、厳密な意味での資料主義からは外れたものでした。ハースの主観が入っているとと言われても抗弁のしようがないものです。したがって、ハース信奉者、いわゆる『浄化主義者』たちは、修正は弟子たちがブルックナーに強要したものであり、ハースのみが『真のブルックナーの意図』を知っていると主張したのです。しかし、この論調は全ての人を納得させることは出来ませんでした。いくらそれらがブルックナーの音楽に合致しようとも、伝記的に見ても、資料的に見ても、後からの変更はブルックナーの願っていたことの実現であったのですから。

とはいえ、資料主義の徹底した現代でも、ハース版には多くの支持者が存在し、今なおこの版を取り上げる指揮者が後を絶たないことも事実です。そこには茫洋とはしているものの、真実のブルックナーに触れるためにはこの版が近道であると信じている人が多いためでしょう。

全集版第2版の編集者、レオポルト・ノーヴァクは資料主義を校訂の基本方針としました。しかし、彼はもともとハースの許で校訂の仕事を始め、ハースを非常にリスペクトしていたので、ハースが削除した多くの追加指示を復活するときに、カッコを加えるという譲歩を行なっています。ハースの考えを全面的には否定せず、どちらを採るかは演奏者の判断にゆだねるという体裁を保っているのです。そういった傾向が一番現われた作品が《第二交響曲》です。この曲のフィナーレ練習記号：Uの所で、ハースは第2稿を使いながらカットされた第1稿のパスセージを復活させるため、その繋ぎの数小節を第2稿に適合するように調整したのですが、ノーヴァクはそれをカットせずそのまま印刷しています。ハース信奉者たちは、自論を展開する傍ら、返す刀でノーヴァクを激しく非難しましたが、現代の目で見れば、それは筋違いも甚だしいと言えるでしょう。

結局《第七交響曲》においては、本来同一であるべき厳密な資料追求と作曲者本来の意図の再現が乖離した状態にあり、自筆資料が1つしかないにも拘わらず、あるいはそれゆえにこそ、相反する2つの答えを出さざるを得ない結果となっているのです。

私は今回の校訂で、ハースの方針を、さらにより一歩進めた形を追求しました。ハース版には、【譜例1】【譜例2】【譜例7】で示したようなハース自身の方針に徹底さを欠く面が随所に存在します。それらを修正したうえ、さらにブルックナー音楽の発想の根底にあるオルガン独特の構造と機能に適合するように一部の表情指示の変更を加えました。自筆譜上に見られるオーケストラ的常識的判断は、オーケストラ音楽としては非常に論理的で説得力のあるものなのですが、ブルックナー音楽としては、いわば『角を矯めて牛を殺す』結果となっていることは否めないためです。

それでは校訂の具体的な内容について、いくつかを譜例に即して解説していきましょう。

解説に引用した譜例の略号は次のとおりです。

自筆譜 Autograph：【A】

本校訂譜：【K】

その他、参照した印刷譜については下記のとおりです。

初版譜：Erst Druck, Albert J. Gutmann (Wien 1885)

<コピー版：音と言葉社 2000年> 【E/1】

フィルハーモニア版：Philharmonia <初版系> 【E/2】

ペーター版：Peters<初版系>（手書き書き込みは朝比奈隆氏によるものです） 【E/3】

オイレンブルク版（レートリッヒ校訂版）：Eulenburg (Redlich 1958) <初版系> 【E/4】

ハース版：Haas, 1944<全集版 Gesamtausgabe 第1版> 【G/1】

ノーヴァク版：Nowak, 1954<全集版改訂第2版> 【G/2】

ボーンヘフト版：Bornhöft, 2003<全集版改訂第3版> 【G/3】

なお、各項目の最後に書かれている『ボーゲン』とは、自筆譜に使われた五線紙の単位を示す用語で、ちょうど新聞紙のように1枚の紙を2つに折った状態、すなわち裏表4ページが1枚の紙から出来ているという単位を示しています（ただ、新聞のように折り込み部分を重ねてはいません）。すなわち、1つのボーゲンは4ページから成り、『ボーゲン 1/3』とは、ボーゲン1の3ページ目を意味します。ブルックナーの自筆譜には、このボーゲン番号が右上隅に書かれています。

【譜例 1】（第1楽章：練習記号A、25小節近辺 ボーゲン 1/3）

第1楽章で、まず問題となるのが、チェロとホルンによってメゾフォルテで提示される第1主題がヴァイオリンで繰り返される場面です。ここではホルンのアウフタクト的追加の有無が話題となることが多いですが、まずは、ヴァイオリンに注目してみましょう。

自筆譜をみると【譜例1：A】、最初ブルックナーは< f (フォルテ) >と書いていたことが薄っすらと読み取れます。ブルックナーは、それを削り取って< p (ピアノ) >に書き替えました。同じところの木管楽器を見てみましょう。オーボエとクラリネットには濃く< I. > (1番奏者のみが演奏する)と書き加えられています。もともとはフルートと同様、2本ずつ(オーボエ=a2、クラリネット=オクターヴ)で演奏するように書かれていたのです。ところが、これら木管楽器群には< p >、ヴィオラ以下の弦楽器には< p p >と、ヴァイオリンの< p >の方に対応していて、もともとの< f >とは釣り合いません。本来なら、これらすべての強弱記号のところにも削り取られた痕跡があるべきでしょう。何故それがないのか?この謎を解くには、ブルックナーの作曲習慣を知る必要があります。

【譜例4】のところでもう一度取り上げますが、ブルックナーの習慣では、一旦音符や休符だけでスコアを書き上げ、それが出来上がった後、強弱記号など表情指示を書き加えるという作曲法が採られているのです。話は逸れますが、未完の《第九交響曲》のフィナーレの膨大な遺稿には音符が完全に埋まっているページでさえ強弱記号は見当たりません。このことは、何も作曲途上で放置された自筆譜を探してきて検証しなくても、フィリップスが編集した全集版《第九交響曲》フィナーレ(zuIX)の活字化されたスコアをご覧くださいだけで一目瞭然です。そこには強弱記号は、1か所を除いて、全く印刷されていません。膨大な量の自筆資料の中で完全に出来上がったページは1ページもないのです。ですから、いくつか試みられている完成版《第九交響曲》フィナーレでは、ブルックナー自筆の見た目出来あがっているページですら、演奏のための多くの加筆が必要となっているのです。

さて、【譜例1：A】に戻って、この第1主題の再提示部分(確保と言う場合もある)は、ブルックナーが何時もやるように、初めは冒頭の提示より増幅したフォルテの音響を想定して音符が埋められていきました。ところが、強弱記号を書く段になって、まずヴァイオリンに< f >を書いたところで、ブルックナーは考えを改めたようです。冒頭よりも弱く始めてクレッシェンドの効果をより引き立たせようと、彼自身が考えたのかも知れませんが、弟子たちの助言があったのかも知れませんが。とにかく、ヴァイオリンの訂正された< p >に合わせて、他のパートの強弱が割り振られ、木管楽器の本数も減らされたわけです。その結果として、聴衆に受け入れられやすい極めて滑らかな音楽の流れが獲得されました。しかし、それと共にブルックナーらしさが薄められたことも事実なのです。

今回の演奏では、他の交響曲の第1主題確保に見られるものと同様の、提示のときより増幅されたフォルテの雄大な響きが得られるでしょう。【譜例1：K】

今度はホルンのアウフタクト的追加の方を見てみましょう。確かに音符が書かれていて、初版【譜例1：E/1】に印刷されているように見えます。しかし、不思議なことに、全体が薄っすらと控えめで、音符の棒はあっても玉は見当たりません。とはいえ素直に見れば初版に印刷された音符に落ち着くでしょう。音の高さは嬰へ(fis)に間違いのないでしょうし、音価は見た目2つとも4分音符の間隔に見えます。ところが前後の休符に不思議が存在します。25小節の方は4分休符(Sのような形)と2分休符があって計算が合いますが、24小節の方は2分休符だけで4分休符が書かれていないため1拍足りません。4分休符を書き忘れたのか、あるいは4分音符ではなくて2分音符が後ろへずれて書かれていたのか判断に迷うところです。また、強弱指示のピアノ(p)はブルックナーの筆跡である左側へ閉じるタイプ(直近の木管に指示されている)ではなく、右へ開くタイプであることも気になります。これと同じ筆跡は他の交響曲の筆写譜にも見られる形なので、ブルックナーの指示によって弟子、写譜職人あるいはノーヴァクが示唆するアイグナーが書いたものなのかもしれません。こういったあやふやさが、3人の原典版編集者に嫌われ削除された所以なのでしょう【譜例1：G/1】。

さらに、全体をよく見ると、ここには大きな紙が貼り付けてあって、もともとは何か違うものが書かれていたことが推測されます(ファゴットにも当初は音符があった)。ですから、27~28小節の第1、第2ホルンの4つの全音符もその時同時に書かれたものなのです。これはピアノ(p)の書体を第3、第4ホルンと比較してみても明らかでしょう。すなわちこの貼り紙部分の片方を採用して(たとえ貼り紙の下が現在のものと同じであると仮定しても)片方を無視するという全ての全集版のやり方は統一性を欠く根拠のないものと言えるのです。

一方初版では、音符の見た目重視で4分音符2つが印刷されています【譜例1：E／1】。しかし、私は、あやふやな音符より、はっきりした休符の方を重要視したいと思っています。今回の演奏では、貼り紙の下を見ることが出来ない以上、貼り紙通り、24～25小節においては2分休符+2分音符・4分音符+4分休符+2分休符、27～28小節においては全ての版と同様全音符+全音符を採用することとします。【譜例1：K】

なお、初版のヴァイオリンに付け加えられたスラーは、変更された強弱指示：ピアノ（p）に対応するもので、ブルックナーの様式とは相容れないものでしょう。さらに、自筆譜に書かれている lang gezogen という指示は、短い音符に『弓をたくさん使う』という指示であってスラーとは相容れないものです。

The image displays four different versions of a musical score for Example 1, arranged in a grid. On the left side, there are two panels of handwritten manuscript paper. The top panel is labeled '【譜例1:A自筆譜】' and shows a single staff with notes and slurs. The bottom panel is also labeled '【譜例1:A自筆譜】' and shows a similar staff with more extensive annotations and a small inset of a handwritten note. In the center, there are two printed score pages. The top one is labeled '【譜例1:E/1初版】' and shows a full orchestral score with multiple staves. The bottom one is labeled '【譜例1:G/1ハース版】' and shows a similar score with some differences in notation. On the right side, there is a printed score page labeled '【譜例1:K川崎版】' which includes a section with the instruction 'A lang gezogen' and a small diagram of a bow stroke. A vertical text on the left side of the printed scores reads 'Der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Mus.Hs.19.479'.

【譜例 2】（第1楽章：練習記号B、51小節近辺 ポーゲン 2/1）

練習記号Bのところには2つの問題点が指摘されます。

まず、拍子問題。ここには明らかに後から追加された《C》（4分の4拍子）と、これに連動する、鉛筆書きの上からペンでなぞられた（フィナーレで数多く出現する方法）《Ruhig》の指示が見られます【譜例2：A】。これはフィナーレの場合と同様、作品を弟子たちとピアノで試奏した時に追加されたアイデアであると推測されます。それが指し示す意図は、額面通り第二主題部分以降をより遅いテンポに変えようというのではなく、第一主題のテンポを速めたため、第二主題以降を本来のテンポに戻すという意味で加えられたものと見られます。ハースは、ブルックナーの当初の意図通り、これらの拍子変更やテンポ指示を排除して、基本的に同一テンポでこの楽章を貫くように設定しました【譜例2：G／1】。私の校訂はハースの考えを引き継いでいます。このことによって、一步一步足を踏みしめながら天国への階段を昇っていくような第1主題の真の姿が浮かび上がってくることでしょう。

次に、強弱問題。練習記号Bのところの弦楽器群の4分音符、自筆譜には強弱記号が書かれていません。素直に理解すると、クレッシェンドの到達点としてfで演奏されるべきでしょう。初版は、この疑問に気付かず（ピアノ演奏では問題は発生しなかったのでしょう）、自筆譜通り印刷しています【譜例2：E／1】。しかし、オーケストラで演奏してみると、明らかに不具合が生じます。というのは、弦の大きな響きと重なって木管楽器がpで第二主題を演奏し始めるため、主題の出が不明瞭になってしまうの

です。これに気付いた後の各版は第2主題の直前に松葉 (>) を加え、練習記号Bに入った時には実質 p になるよう配慮していません【譜例2：E/2】。さて、ハースは初版系各版の配慮を否定し、松葉を採らず、Bに入った所に (p) を加えました。スピトピアノというわけです。原典版各版は全てハースを踏襲しています【譜例2：G/1、2】。

さて、私は自筆譜＝初版を採ります。木管の出を明瞭にするという配慮は必要ないと考えるからです。弦楽器の響きが消えた後木管が聴こえてくるというのが、ブルックナーの意図であり、弦の音を萎ませることからはブルックナーらしさは感じられないと信じるからです。テンポに関してはハースの措置を踏襲します。作曲完成後にいじられたテンポ変更は、作曲家の本意ではなく、基本テンポの変更はこの楽章の壮大さを損なうと考えるからです。

【譜例2:A自筆譜】

Mus. Ha. 19.479  
Der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek.

【譜例 2】(第1楽章:B、51 小節近辺 ポーゲン 2/1)

【譜例2:E/1初版】

【譜例2:E/2フィルハーモニア版】

B  
Ruhig (♩ = 108)

50

【譜例 3】（第1楽章：練習記号D、103~122小節 ボーゲン 3/3, 4）

ここには、どの版も気付いていない恐るべき不可思議な箇所があります。1 1 4小節、トロンボーンが出るのと同じ小節のコントラバス。ずっと4分音符の刻みが続いてきたところ、この小節には4分音符2つの後に2分音符が書かれ、8分音符で演奏するように斜線が入れられています。タンタンタタタタ。そして次の小節からは8分音符の刻みに変わっているのです【譜例3：A】。不自然な修正の後も全くなく書かれているのが災いしたのか、初版では見落とされ、4分音符の刻みがずっと続くように印刷されてしまいました。以後の初版系も全て初版のとおりです【譜例3：E/1, 2, 3, 4】。更に、それはハース版にも持ち込まれました。なぜハース版にこの見落としが紛れ込んだのかというのには理由が存在します。ハースは、この《第七交響曲》に関しては、終戦前のどさくさのためか、自筆譜のみを典拠とした全く新しい印刷用原稿を作らず、初版そのものを底本にして、自筆譜から読み込んだ修正点と彼の主張をそこへ加えるという形で印刷用原稿を作ったので、この例のように初版の見落としとハースの見落としが重なるということもあり得たわけです。この見落としが、その後の編集者、ノーヴァク、レートリッヒ、ボーンヘフト等全てにチェックされず現在に至っているのは、一種のエアポケットに入ってしまったということでしょう。不思議なことです【譜例3：G/1, 2, 3】。

今回の演奏では、自筆譜通りに修正されました。これにより《第六交響曲》第1楽章の336~7小節に似た効果が得られることでしょう【譜例3：K】。

【譜例3:A自筆譜】

【譜例 3】(第1楽章:D、103~122 小節 ポーゲン 3/3,4)

Handwritten musical score for Example 3:A. The score includes multiple staves with musical notation and handwritten annotations. The top part of the score is labeled "scendo" and "allegro balaband". The bottom part of the score is labeled "allegro".

Der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Mus.Hs.19.479

【譜例3:E/1初版】

Printed musical score for Example 3:E/1, first edition. The score includes multiple staves with musical notation.

【譜例3:E/3ペーター版】

Printed musical score for Example 3:E/3, Peter edition. The score includes multiple staves with musical notation.

【譜例3:E/4レートリヒ版】

Printed musical score for Example 3:E/4, Reiterlich edition. The score includes multiple staves with musical notation.

K. K. 6087

【譜例3:G/2ノーヴァク版】

Printed musical score for Example 3:G/2, Novak edition. The score includes multiple staves with musical notation. The instruction "(etwas belebend)" is written below the score.

【譜例3:G/3ボーンヘフト版】

Printed musical score for Example 3:G/3, Bonehoff edition. The score includes multiple staves with musical notation. The instruction "(etwas belebend)" is written below the score.

【譜例3:K川崎版】

Printed musical score for Example 3:K, Kawasaki edition. The score includes multiple staves with musical notation. The instruction "poco cresc." is written below the score. The numbers 2, 3, 4, 5, 6, 7, 8 are written below the bottom staff.



【譜例 4】（第2楽章：練習記号A、190~192小節 ボーゲン 8/2, 3）

1883年2月13日、69歳のヴァーグナーが療養先のヴェネツィアで死去したとの急報が、そのすぐ翌日に、音楽院に勤務中であったブルックナーの許に届けられると、彼は人目も憚らず号泣したという話は伝記の中に見事に描かれています。問題はその後です。『ブルックナーは、その時ちょうど作曲中であった《第七交響曲》のアダージョのコーダのところ、新しくヴァーグナーチューバによる35小節のコラールを書き加えた』のくだりはちょっと怪しい。伝記作家の筆が滑ったような感じなのです。

ブルックナーの通例の交響曲作曲の作業工程は、

ピアノスケッチ→総譜割り付け→音符の記入→強弱表情の記入（完成）→見直し

という手順で行なわれました。

ノーヴァクの序文を読むと、作曲の経緯を示す日付が楽章ごとに克明に記述されています。自筆譜 Mus. Hs. 19. 479 を見ると、この序文掲載の日付の全ては、自筆譜そのものだけに由来することが分かります。序文の『スケッチ〇〇年〇月〇日』というのは、自筆譜以外のスケッチに書かれたものを引用したのではなく、自筆譜上のブルックナーの記載を転記しただけなのです。実際アダージョの自筆譜の最後のページを見ると【譜例4：A-1】『22. Januar 883, Scitze（1883年1月22日、スケッチ）、Vollendet, 21. April 1883（完成、1883年4月21日）と書かれています。ここでスケッチというのは、一般的な理解であるところの、ピアノ譜に似た2段譜や3段譜の状態、作曲のごく初期の段階を示すアイデア集的楽譜のことではなく、最終的な完成を目的とした五線紙に、楽器名の記載、小節線等、あるいは主要旋律が書かれただけのよう、基本的な割り付けが完了した状態を意味するのではないかと考える方がより自然だと思われま。はたしてわざわざピアノ譜の完成日付をスコアに転記するだろうか？また、万一この日付はブルックナーがピアノスケッチから転記したものだったとしても、コーダがない状態ではスケッチの完了とはいえないので、2つの日付の間に位置するヴァーグナーの死によってコーダが全く新たに作られたという話は矛盾するのです。すなわち、ヴァーグナーの死の前に、アダージョは、すでにほぼ出来上がっていたのです。モットルに宛てた手紙でも『ある日私はひどく沈んだ気持ちで家に帰ってきた。マイスターのお命はもう長くはないのではないか。そう考えていると嬰ハ短調のアダージョが心に浮かんできた』とブルックナーが述べているのは、楽章の始まりの部分の意味するのではなく、このヴァーグナーチューバ合奏の部分であるとするのが自然です。自筆譜を見ると、トランペットやトロンボーンに書かれた音符が全て消されており（再現不可能）、もともとは金管合奏隊の葬送行進曲風であったことが分かります。

自筆譜のホルンとヴァーグナーチューバの部分（184小節から）を確認してみると、最大に盛り上がったところにはフォルテが3つ、クレヨンのような太い字で大きく f f f と書き加えられています。これがすなわちヴァーグナーの死に直面した時のブルックナーの昂ぶった感情をスコアにぶつけたものではないでしょうか【譜例4：A-2】。特にホルンには、もともとスラーが付けられていたうえ、ピアノ p で始まるようになっていたのに対して、大きな深い嘆きを表すようにスラーは取り払われ、フォルテ f で始まるように変えられています。音符も変えられており、その名残として臨時記号の # が音符から離れたところに残されることになりました。

今回の演奏では、f f f の絶叫を f f として和らげ、元々あった p やスラーを復元するとともに、消された音符の痕跡を推定採用することによって、ブルックナーの当初の意図を再現するよう試みました。それは《第八交響曲》アダージョのヴァーグナーチューバの中にホルンが割り込む雰囲気似たものとなるでしょう【譜例4：G/1】【譜例4：K】。

【譜例 4】(第2楽章:A、190~192 小節 ポーゲン 8/2,3)

【譜例4:G/3ポーンヘフト版】

【譜例4:K川崎版】。

【譜例4:G/1ハース版】

70

【譜例4:A-2自筆譜】

Der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Mus.Hs.19.479

【譜例4:E/1初版】

【譜例4:A-1自筆譜・日付メモ】

Der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Mus.Hs.19.479

【譜例 5】（第4楽章：練習記号W直前、272小節 ボーゲン 10/3）

自筆譜の272小節のコントラバスのパートを見ると【譜例5：A】、この小節の終わりから次の小節にかけて小さな貼り紙がしてあります。ところが、珍しいことに、ここには訂正の音符を書き忘れたままになっています。そして、よく見ると直近のヴィオラと同様、コントラバスにも2小節にわたる大きな貼り紙がもともとからほどこさされていて、ここはいわば二重貼り状態になっていることが分かります。とにかく、いくら厳格な資料絶対主義の編集者といえども、このような完全な記譜欠落をそのまま印刷するわけにはいきません。この状況を解決する一番簡単な方法は、もともと何が書かれていたか（すなわちこの小さな貼り紙の下）を推測することでしょう。それはブルックナーの書き癖と旗の角度からほぼ嬰ホ音と断定出来ます。したがって、3人の原典版編集者はそろって嬰ホ音を充填しているわけですが、なぜかハースだけは自筆譜の複付点8分音符+32分音符ではなく、付点8分音符+16分音符に変更しています【譜例5：G/1, 2, 3】。低音金管とリズムを一致させようとしたのかもしれませんが、それなら音をも合わせるべきでしょう。中途半端な解決法です。

この小紙片はブルックナーが貼り付けて、その後書き込みを忘れてしまったと考えられます。あるいは、ノーヴァクの序文から推察して、ブルックナーの指示でアイグナーが貼り付けた可能性も否定できません。彼は紙を貼った後、訂正の仕方が不明瞭なためブルックナーに問い合わせたものの、指示が得られないまま忘れられてしまったと考えることも出来るでしょう。とにかく、初版の印刷用原稿（版下）を作る際には疑問が生じたでしょう。そのときブルックナーの指示を仰いだのか、あるいは勝手な判断でお茶を濁したのかは、今となっては知る由もありませんが、初版は小節全体を刻みで被いつくしています【譜例5：E/1】。そして、初版系のスコアは全てこれを踏襲しています。

さてそれでは、どのようにこの問題を解決すべきか、について私は次のように考えます。ブルックナーの指示がはっきりしない以上、自筆譜が基本であるということから、初版の解決法は排除されるべきです。また貼る前の音でお茶を濁すことも、ブルックナーの変更の意志を無視したことになると思われます。そこで、私は、ブルックナーはこの個所でバス声部の動きを強固・明瞭にするためコントラバステューバの動きに合わせようとしたのではないかと考えています。そのため、今回の演奏では32分音符の嬰ホではなく16分音符の嬰トを採用します【譜例5：K】。

【譜例 5】(第4楽章:W直前、272 小節 ポーゲン 10/3)

【譜例5:G/3ボーンヘフト版】

【譜例5:G/2ノーヴァク版】

【譜例5:G/1ハース版】

【譜例5:E/1初版】

A. J. G. 578

【譜例5:K川崎版】

【譜例5:A自筆譜】

Der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Mus. Hs. 19.479

【譜例 6】 (第4楽章:練習記号B、19 小節近辺 ポーゲン 1/3)

フィナーレの自筆譜には、第1主題の結句に特徴的なテンポの変更 *ritard. . . a tempo* が見られます。全部で6箇所あり、そのすべてが鉛筆で書かれた後、ペンで上書きされています【譜例6:A】。これらは、自筆譜完成後、当初想定したテンポより速いテンポを周りから求められたことによって主題の座りをよくするため加えられた指示だったと考えられます。これらのテンポ指示の加筆は初版【譜例6:E/1】とノーヴァクやボーンヘフトのような自筆譜準拠主義の原典版に見られるのですが【譜例6:G/2, 3】、初版に引き続いて出版されたフィルハーモニア版やペーター版、更にはオイレンブルク旧版(レートリッヒ版)では、3か所(それぞれ7, 17, 281小節から)で *ritard. . . a tempo* ではなく *riten. . . a tempo* が採用されています【譜例6:E/2, 3, 4】。一般的な理解として、リタルダンド(だんだん遅くする)よりも、リテヌート(そこから急に遅いテンポにする)の方が、これらの個所の楽想やブルックナーの意図に合致するようには思われるのですが、このような不徹底な修正はいかにもやっつけ仕事を感じさせるものと言えるでしょう。更には、115小節の個所にも *ritard. . . a tempo* があっても良さそうなのですが、自筆譜上では、最初の加筆のときには気づかれず、後に鉛筆で *poco rit.* と加筆されています。しかし、この加筆はどの版も採用していません(ボーンヘフト版なら従来の全集版の見落としとして採用されそうなのですが)。とにかく、これらの煩雑なテンポ変更指示は、もともとの楽想とは相容れず、ハース版ではあっさりとして全て削除されてしまいました【譜例6:G/1】。この影響もあってか、指示の存在する版を使っている現代の指揮者でもこの効果を控えめにしている人がかなりいます。

【譜例 6】(第4楽章:B、19小節近辺 ポーゲン 1/3)

【譜例6:G/1ハース版】

Fl. 1  
Cl. in A  
Bsn. in A  
Hrn.  
Trbn.  
Timp.  
Perc.

*poco a poco cresc.*  
*ff marc.*

B

【譜例6:G/2ノヴァク版】

Fl. 1  
Cl. in A  
Bsn. in A  
Hrn.  
Trbn.  
Timp.  
Perc.

*ritard.*  
*a tempo*

【譜例6:G/3ボーンヘフト版】

Fl. 1  
Cl. in A  
Bsn. in A  
Hrn.  
Trbn.  
Timp.  
Perc.

*ritard.*  
*a tempo*

【譜例6:E/2フィルハーモニア版】

Cl. in A  
Hrn.  
Trbn.  
Perc.

*riten.*  
*a tempo*

【譜例6:E/4レトリヒ版】

Fl. 1  
Cl. in A  
Hrn.  
Trbn.  
Perc.

*riten.*  
*a tempo*

【譜例6:E/1初版】

【譜例6:E/3ベーター版】

【譜例6:A自筆譜】

Der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Mus.Hs.19.479

## 【譜例 7】 (第4楽章：練習記号Z、315小節近辺 ボーゲン 12/1)

この個所にある *langsam* と *a tempo* の指示は、自筆譜上では【譜例6】の場合と全く同様の方法、すなわち鉛筆書きの上からペンでなぞる方法で書かれています【譜例7:A】。ということは【譜例6:A】と同時期に加筆された同じスタンスに立ったものであることが分かります。すなわち、これらも基本テンポを速めたいための措置の一環と言えるのです。実際、*langsam* の指示のある2小節は、記譜上すでに音価が2倍にされており、当初のテンポ設計なら十分遅くなっているのですから、それを維持する限り、*langsam* は屋上屋を重ねることになってしまいます。ですから、ハースは【譜例6:G/1】で *ritard. . . a tempo* を削除したときと同様に、当然のことながら【譜例7:A】の *langsam* と *a tempo* も削除すべきだったのです。ところが、なぜか彼はこの2つのテンポ指示を温存してしまいました【譜例7:G/1】。コーダでの *a tempo* 指示が魅力的だったのかも知れませんが、結果的には一貫した編集方針とは言えない、矛盾した実例をスコア上に残してしまうことになってしまったのです。もちろん、ノーヴァクやボーンヘフトはこれらの指示を生かしています【譜例7:G/2, 3】。ノーヴァクは、[*langsam*] と [*a tempo*] のようにカッコを加えることによって、【譜例7】が【譜例6】と同じ由来であることを、奇しくもスコア上で明示する結果となっています。

初版では、*langsam* を *Sehr breit.* に、*a tempo* を *Tempo I.* に変え、続いて (*anfangs noch sehr ruhig* = 最初のテンポで、しかし極めて平静に) と付け加えています【譜例7:E/1】。初版系のスコアは、さらに少しずつ独自性を加えています【譜例7:E/2, 3, 4】。

自筆譜の少し下を見ると、ホルンのところに *feierlich* (荘重に) という指示が書かれていることに気が付きます。ここには鉛筆の下書きはなく、もともとコーダには *feierlich* のみが唯一のテンポ・表情指示であったのです。しかし、*a tempo* や *Tempo I.* が

テンポ指示として書き加えられた以上、feierlich は、ホルンのためだけに、この楽器の所に小さく印刷されることになってしまったのです。本来は、荘重さが十分感じられる、躍動的ではあるが重々しいテンポをブルックナーはコーダに求めていたのだということが、ここから分かります。

【譜例 7】(第4楽章:Z、315 小節近辺 ポーゲン 12/1)

【譜例7:G/1ハース版】

Langsam

【譜例7:E/1初版】

Sehr breit.

Z Tempo I. (anf. noch sehr ruhig.)

【譜例7:E/2フィルハーモニア版】

Sehr breit  
largamente

Z Tempo I. (anf. noch sehr ruhig)  
(alle prime molto tranquillo)

Cor. 01

Ttmp. *pp*

【譜例7:E/3ペーター版】

Sehr breit

Tempo I, anfangs noch sehr ruhig

Fl.

Hob.

【譜例7:G/2ノーヴァク版】

(Langsam)

Z (a tempo)

【譜例7:G/3ボーンヘフト版】

Langsam

Z a tempo

【譜例7:E/4レートリヒ版】

Langsam

a tempo anfangs noch sehr ruhig

Fl.

Ob.





Der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Mus.Hs. 19.479

最後に、今回の演奏に使用される楽譜の校訂上の基本的コンセプトを列挙しておきましょう

- (1) 唯一の自筆譜（遺贈稿）に対して何人もの研究者がそれに対峙し、いくつかの原典版が出版されているにも拘わらず、今なお自筆譜の見落としや誤解釈が残存しているので、それらを正す：【譜例3】【譜例5】参照。
- (2) ハースが行なった、いわゆる『浄化主義』をさらに一步踏み込んで、ブルックナー独特の音響空間、リズム感、テンポ感を徹底追及する。特に、第1楽章においては拍子変更を削除し、フィナーレにおいては数多くのテンポ指示を削除した：【譜例2】【譜例6、7】参照。
- (3) ペリオド奏法の良さを取り入れた演奏法のため、一部弦楽器補強的修正を行なう。
- (4) オルガンの音栓の変更という特殊な演奏方法を取り入れ、楽想が大きく変わる場合、残響を拡散させるため、音響効果的フェルマータを置く。
- (5) アダージョにおける打楽器の追加は採用しない。

本稿に使用した自筆譜コピーは、全てオーストリア国立図書館音楽部門所蔵の資料請求番号 Mus.Hs. 19.479 であり、資料を提供して頂いたオーストリア国立図書館音楽部門 Der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek および アンドレア・ハラント博士 Doctor Andrea Harrandt に深く感謝申し上げます。