

# 東京音楽大学リポジトリ

## Tokyo College of Music Repository

### Rethinking of “Bruckner rhythm” : the Revision of the Fourth Symphony and the Transition of Rhythmic Conversion

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2018-06-25 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 石原, 勇太郎, Ishihara, Yutaro メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1229">https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1229</a>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



## ブルックナーリズム再考

——《交響曲第 4 番》の改訂によるリズム変更に着目して——

石原 勇太郎

**Rethinking of “Bruckner rhythm”:  
the Revision of the Fourth Symphony and the Transition of Rhythmic Conversion**

Yutaro ISHIHARA

### 序

本論文は、《交響曲第 4 番》の改訂によって引き起こされたリズム変容プロセスの変遷を比較し、「ブルックナーリズム」と呼ばれるリズムパターンが、アントン・ブルックナー Anton Bruckner (1824-1896) の交響曲においてどのような役割を果たすのかを明らかにすることを目的とする。

「ブルックナーリズム Bruckner rhythm」という用語は、1 小節を 2 と 3 に分割する（通常、2 つの四分音符と二拍三連符から成る）リズムパターンを指し示すもので、ブルックナーの交響曲を特徴付ける要素のひとつとして、現在一般的に知られている (Williamson 2004: 79) ; (Hinrichsen 2016: 74) <sup>(1)</sup>。特に《交響曲第 4 番》に顕著なリズムパターンであるが、すでに《交響曲第 2 番》の中に潜在的に存在し、《交響曲第 6 番》では変形して使用され、《交響曲第 8 番》にまで見られるリズムパターンであるとも説明されている (Williamson 2004: 79) <sup>(2)</sup>。

しかし、「ブルックナーリズム」は、決してブルックナーのすべての交響曲に現れる要素ではない。さらに、上述のような「ブルックナーリズム」が現れると言われている交響曲の多く（極めて単純に言ってしまうと、《交響曲第 4 番》以外の交響曲）が、「ブルックナーリズム」そのものではなく、「変形されたブルックナーリズム」を用いていると説明されるのである (Williamson 2004: 79)。それにも関わらず、「ブルックナーリズム」というものが、ブルックナーの交響曲を特徴付けるものとして、現在まで無批判に語られ続けてきた。

そこで、本論文では、問題のリズムが頻出する《交響曲第 4 番》の残された複数の稿の比

---

<sup>(1)</sup> 特に日本では、「ブルックナーリズム」が、ブルックナーの交響曲を特徴付ける要素のひとつとしての認識が非常に強い。その要因のひとつとして、1980 年代以降の音楽雑誌などで頻繁に「ブルックナーリズム」（あるいは「ブルックナー・リズム」という用語が見られることが挙げられる。作曲家の西村朗は、「ブルックナーリズム」をブルックナーの交響曲語法のひとつとして捉え、次のように述べている。「このリズム [「ブルックナーリズム」] は、上昇する音形と結びつく時、人間の神への憧れを示し、下行音形で用いられる時は、神の言葉、あるいは信教者の確信を表現するかに思える。このリズムがくり返される中、身をゆだねて聴いていると、心の中に豊かで陶酔的な世界が広がる。ブルックナーの魅力のシンボルとも言えるリズムだ」（西村 1987: 87）。また、日本語で書かれたブルックナーの伝記の中でも、しばしば「ブルックナーリズム」という用語が用いられている（門馬 1999: 140）；（根岸 2006: 208）。

<sup>(2)</sup> 《交響曲第 8 番》に現れる「ブルックナーリズム」は、すでにコレテによって「ブルックナーリズム」とは無関係な視点から分析が行われている。このことについては、第 1 章を参照のこと。

較を通して、一般に「ブルックナーリズム」と呼ばれているものが、《交響曲第 4 番》を特徴付けるものであることに他ならず、真に「ブルックナーリズム」と呼ぶべきブルックナーのすべての交響曲に共通するリズム的特徴はどのようなものであるのかを明らかにすることを試みる。

第 1 章『「ブルックナーリズム」について』では、先行研究の中で「ブルックナーリズム」がどのように説明されてきたのかを明らかにする。さらに、「ブルックナーリズム」とは関係なく、ブルックナーの交響曲全体のリズム面における関係について取り上げた先行研究について簡単な考察を行う。第 2 章「《交響曲第 4 番》の改訂」では、現在知られている《交響曲第 4 番》の稿について整理し、本論文で用いる稿の名称を定める。第 3 章「《交響曲第 4 番》のリズム分析」では、《交響曲第 4 番》の各稿の各楽章のリズム分析を行う。分析を通して、各稿のリズム的な特徴が明らかにされる。そして、第 4 章『「ブルックナーリズム」とは』では、前章までの議論を受け、《交響曲第 4 番》のリズム変容プロセスを明らかにし、それを基に「ブルックナーリズム」とは一体なんなのかを明らかにする。

これまで明かされることのなかった「ブルックナーリズム」というリズムパターンの持つ役割と、「ブルックナーリズム」と本来呼ぶべきものを明らかにすべく考察を進める。最初に「ブルックナーリズム」について簡単に見てゆくことにしよう。

## 第 1 章 「ブルックナーリズム」について

本章では、改めて「ブルックナーリズム」と呼ばれるリズムパターンの考察を行う。図 1 は「ブルックナーリズム」と呼ばれるリズムパターンの代表的な形である<sup>(3)</sup>。また図 1 のように 1 小節を 2 と 3 に分けるリズムだけではなく、図 2 のように 1 小節を 3 と 2 に分けるパターンもまた「ブルックナーリズム」と呼ばれる。本論文では、単に「ブルックナーリズム」と記した際には、図 1 と図 2 の両方のパターンを示す。



図 1: 1 小節を 2 と 3 に分割する  
「ブルックナーリズム」

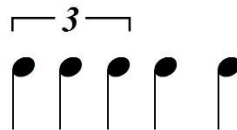


図 2: 1 小節を 3 と 2 に分割する  
「ブルックナーリズム」

図 1 や図 2 のような「ブルックナーリズム」が先行研究の中でどのように記述されてきたのかを、主に近年の研究を中心に考察することにする<sup>(4)</sup>。

<sup>(3)</sup> 図 1 および図 2 は、2/2 拍子、あるいは 4/4 拍子の楽章で現れる場合の表記である。

<sup>(4)</sup> 先行研究において「ブルックナーリズム」がどのように記述されてきたのか、すべての研究を当てることは難しく、また本論文の目的とはいささか異なる。そのため本論文では、「ブルックナーリズム」という語が現在でも使用されていることを明らかにするため、近年の研究における記述を中心に扱うことにする。ただし、現段階で最も古いものと思われる記述については 1-1 の中で取り扱う。

## 1-1 先行研究における「ブルックナーリズム」に関する記述

「ブルックナーリズム」と言う語をブルックナーの交響曲を特徴付ける要素のひとつとして扱っている近年の記述では、まずジョン・ウィリアムソンの研究が挙げられる。ウィリアムソンは論文 *The Brucknerian symphony: an overview* の中で、「ブルックナーリズム」を以下のように説明している。

旋律的な面では《交響曲第 2 番》以降の多くの交響曲に見られる、かの有名なブルックナーリズムがすぐに脳裏に浮かび上がるだろう。さらに、このリズム上の癖は様々に変形されて使用されていることが瞬時に読み取ることができる。例えば、《交響曲第 2 番》に重要な装飾として現れるような金管楽器の信号音や、《交響曲第 6 番》のように変形された弦楽器のオスティナートの旋律としてである<sup>(5)</sup>。(Williamson 2004: 79)

このように、ウィリアムソンは旋律的な要素として「ブルックナーリズム」が存在すると説明を行っている。またウィリアムソンは「ブルックナーリズム」を「有名な famous」ものとして扱っているが、残念ながらウィリアムソンがなぜ「ブルックナーリズム」を有名なものとして認識しているのかの説明は行われていない。同様のことが、ハンス・ヨアヒム・ヒンリヒセンの記述にも見られる。

2つの四分音符と二拍三連符の組み合わせは、後に「ブルックナーリズム Bruckner-Rhythmus」として特徴的にとらえられた<sup>(6)</sup>。(Hinrichsen 2016: 74)

ヒンリヒセンのこの記述は《交響曲第 4 番》の解説の中に見られるが、ウィリアムソンと同様、「ブルックナーリズム」がいつから特徴的にとらえられたのかは明らかにされていない。本論文における最終的な目的は、分析を通じた「ブルックナーリズム」の再検討であるため、すべての先行研究における「ブルックナーリズム」の考察を行うことは難しい。しかし、現段階で明らかな最も古い「ブルックナーリズム」の記述は以下の通りである。

[ブルックナーの書法上の]2つ目の要素は、作曲家が頻繁に用いるリズムパターンで、これは「ブルックナーリズム」として知られている<sup>(7)</sup>。(Cross 1962: 158)

この記述はミルトン・クロスらによる音楽事典 *Encyclopedia of the Great Composers* のブルックナーの項目において見られるものである。1960 年代に編纂された音楽事典の中で、す

---

<sup>(5)</sup> These may be melodic, in which context the famous Bruckner rhythm immediately comes to mind, occurring as it does in most of the symphonies from the Second onwards. Yet even so instantly recognizable a rhythmic tic can be used with great variety: melodically, as a brass signal (as it first appears with a significant modification in the Second), as a string ostinato (as in the Sixth, once more modified).

<sup>(6)</sup> mit der später als charakteristischer》Bruckner-Rhythmus 《empfundenen Addition von zwei Vierteln plus anschließender Vierteltriolen: 2+3.

<sup>(7)</sup> The second element is a rhythmic pattern so often employed by the composer that it is known as the “Bruckner rhythm”.

で「ブルックナーリズム」という言葉が用いられていることから、少なくとも 1960 年代から現代に至るまで、「ブルックナーリズム」という用語が知られてきたことは間違いないだろう<sup>(8)</sup>。

## 1-2 ブルックナーの交響曲におけるリズムの役割

前節で見えてきたように、「ブルックナーリズム」というリズムパターンは、半ば伝説のように、明確な定義や議論がなされないまま語り継がれてきた。しかし、「ブルックナーリズム」とは関係なく、ブルックナーの交響曲において、リズムがどのような役割を果たすのかを明らかにすることを試みた先行研究も存在する。その代表的な例として挙げられるのが、ウェルナー・コルテによる研究である。コルテはその著書 *Bruckner und Brahms: Die spätromantische Lösung der autonomen Konzeption* において、ブルックナーの交響曲は「主題の核楽想 Thematischen Kernzeile」が旋律的・リズム的な「変異 Mutation」を伴う構想を、作品の根底にしていると述べている (Korte 1963: 27)。コルテは《交響曲第 8 番》の分析を通し、《交響曲第 8 番》は第 1 楽章の主題が少しずつ変化することで、交響曲全体を形作っていることを明らかにしたのである (図 3) (Korte 1963: 27)。

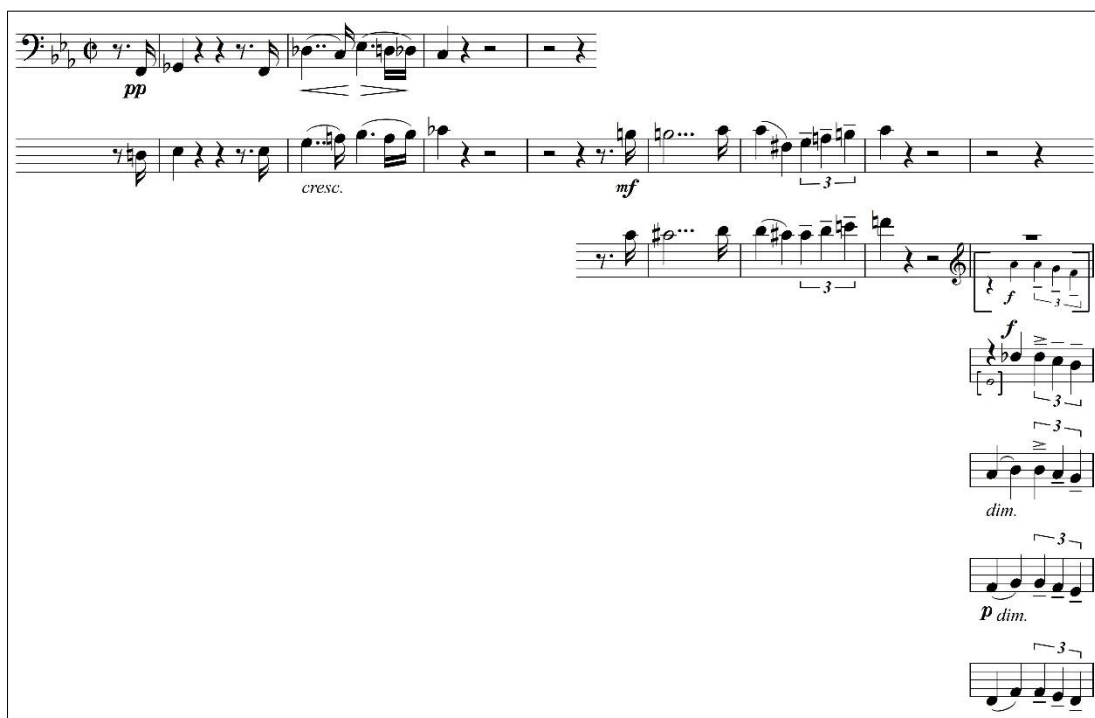


図 3: コルテによる《交響曲第 8 番》第 1 楽章の主題関係図

<sup>(8)</sup> 上記のクロスによる音楽事典では「ブルックナーリズム」という言葉が用いられているが、それでは現在一般に知られている音楽事典 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians 2nd edition* や *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG) ではどうかと言えば、これら 2 つの音楽事典におけるブルックナーの項目で「ブルックナーリズム」という用語は用いられていない。「ブルックナーリズム」そのものや用語法についての先行研究がなく、明確な定義がなされないまま、現代まで語られてきたのが、このことから明らかである。

コルテによって打ち立てられたこの説は、現在でも強い影響力を持ち、近年行われた《交響曲第 8 番》に関する研究においても頻繁に引用され、《交響曲第 8 番》の特徴のひとつとして取り上げられている (Korstvedt 2000: 31-33) ; (Horton 2004: 147-152)。

後年、コルテと同様の態度で《交響曲第 9 番》の分析を行ったのが、ウォルフラム・シュタインベックである。シュタインベックは《交響曲第 9 番》をコルテと同じ視点で分析し、《交響曲第 9 番》でも《交響曲第 8 番》と同様、第 1 楽章の主題が少しずつ変化することで交響曲全体を形作っていることを明らかにした<sup>9)</sup> (Steinbeck 1993: 60-62)。このように、《交響曲第 8 番》や《交響曲第 9 番》などのいわゆる後期の交響曲では、核となる主題やリズムが存在し、それが交響曲全体を形作るほどの力を持つということは、1960 年代の段階で明らかにされており、現在でもそれは後期交響曲の特徴のひとつであると認識されている。そのことを踏まえて《交響曲第 4 番》をとらえてみると、第 1 楽章に頻出する「ブルックナーリズム」が核となるリズムであり、それがすべての楽章に影響を与えているのではないかという仮説を立てることができる。《交響曲第 4 番》において、後期交響曲のようなリズムの関係性を見出すことができるのか、あるいは後期交響曲とは異なる別の原理が働いているのかを明らかにするため、《交響曲第 4 番》の分析を行うことにする。それに先立ち、次章で《交響曲第 4 番》の稿について整理することにする。

## 第 2 章 《交響曲第 4 番》の異稿

ブルックナーの多くの交響曲において、稿に関する問題が起こるように、《交響曲第 4 番》の場合もまた、複数の稿が存在し、その形態は複雑なものとなっている。本章では、次章以降で行う《交響曲第 4 番》の分析に用いる稿を改めて整理し、それぞれの稿を本論文で指し示すための明確な名称を提示する。それぞれの稿の説明に入る前に、《交響曲第 4 番》の成立に関する簡単な年表を下に示す。

年月	《交響曲第 4 番》に関する出来事
1874 年 11 月	初稿完成 (第 1 稿 : 1874 年稿)
1878 年 11 月	改訂稿完成 (第 2 稿 : 1878 年段階)
1880 年 6 月	第 4 楽章の改訂 (第 2 稿 : 1880 年段階)
1881 年 2 月	ウィーンにて初演 (第 2 稿使用)
12 月	カールスルーエで再演 (部分的に改訂)
1886 年 8 月	改訂稿を破棄
1887 年	再改訂稿完成
1888 年 1 月	ウィーンにて再改訂稿演奏
1888 年 2 月	再改訂稿の最終改訂 (第 3 稿 : 1888 年稿)
1889 年 9 月頃	初版出版 (第 3 稿に基づく)

<sup>9)</sup> 《交響曲第 9 番》が、第 1 楽章で提示される動機を基に全体を形作っていることは、1967 年のシンプソンの研究でも言及されている (Simpson 1967: 151)。コルテと同様の態度、つまり「主題の核楽想」が「変異」することで全体が形作られるという態度でもって《交響曲第 9 番》の分析を行ったのがシュタインベックであった。

以上のように、《交響曲第 4 番》には大きく 3 つの稿が現存する。1874 年に完成した第 1 稿あるいは 1874 年稿。第 1 稿を 1878 年に改訂する形で作られた第 2 稿。第 2 稿には、1878 年段階のものとして 1880 年段階のものとの二種が存在しているが、これについては後述する。そして、第 2 稿に改訂を加えた稿が 1888 年に成立した第 3 稿あるいは 1888 年稿である。それでは、それぞれの稿について、簡単にではあるが見てみることにする<sup>(10)</sup>。

まず、第 1 稿（1874 年稿）は《交響曲第 4 番》の最初の形態である。ブルックナーは第 1 稿の初演の機会を探したものの、第 1 稿を用いた初演は行われることはなかった<sup>(11)</sup>。

第 2 稿は、先述の通り 2 つの段階が存在している。1878 年段階の第 2 稿は、ブルックナー自身が自筆譜に書き込んだ「村の祭り Volksfest」という名称で知られる第 4 楽章が付けられていた。しかし、1880 年段階の第 2 稿では、この「村の祭り」は削除され、新しい第 4 楽章が付けられることになる。通常、第 2 稿と呼んだ場合は、1878 年段階の第 1 楽章から第 3 楽章と、1880 年新しく書かれた第 4 楽章を組み合わせたものを示す（そのため、1878/1880 年稿という呼び方も存在する）<sup>(12)</sup>。

第 3 稿は、近年までブルックナーの弟子であるフランツ・シャルク Franz Schalk（1863-1931）とフェルディナント・レーヴェ Ferdinand Löwe（1865-1925）が中心となって改訂した稿であり「完全なる偽物 completely spurious score」（Cooke 1969: 364）であるとされ、正当な評価がされてこなかった稿である（Korstvedt 1996: 3）。しかし、コーストヴェットの研究によって、第 3 稿は、ブルックナー自身が中心となって改訂を行った《交響曲第 4 番》の正当な稿であることが明らかにされた<sup>(13)</sup>。コーストヴェットの第 3 稿に関する一連の研究の成果は、2004 年に新全集の一環として出版された《交響曲第 4 番》の第 3 稿として現れることになった<sup>(14)</sup>。

ここまで見てきた《交響曲第 4 番》のそれぞれの稿では、完全に書き換えられた楽章がある場合や、オーケストレーションの変更や、構造を損なわない程度の小節の削除などの変更

<sup>(10)</sup> 《交響曲第 4 番》の成立事情と異稿問題については、現在でも議論が続いている。レオポルト・ノヴァークを中心に進められた新全集の《交響曲第 4 番》も、上記で挙げた 3 つの稿についてはすでに出版されている（第 1 稿：1975 年、第 2 稿：1953 年、第 3 稿：2004 年）が、いまだ《交響曲第 4 番》の校訂報告書は出版が待ち望まれている状況である（第 3 稿の校訂を担当したコーストヴェットによって準備中）。そのため、本稿では《交響曲第 4 番》の成立事情および異稿問題については、次章以降の分析に必要な情報のみを扱うことにする。異稿問題についてはデリック・クック *The Bruckner Problem Simplified 3: Symphonies 3 and 4* および、ベンジャミン・コーストヴェット *The First Published Edition of Anton Bruckner's Fourth Symphony: Collaboration and Authenticity* に詳しい。

<sup>(11)</sup> 第 1 稿の初演の企画は、主に音楽評論家のヴィルヘルム・タッペルトに協力を仰いだものであった。ブルックナーはウィーンでの初演よりもベルリンでの初演を強く希望していたようであったが（Harrandt 2009: 168）、それは叶わなかった。第 1 稿の初演は 1975 年になって初めて行われた。

<sup>(12)</sup> コーストヴェットは第 3 稿に関する研究の中で、第 2 稿の 1878 年の段階を「Version IIa」、1880 年の段階を「Version IIb」と表現している（Korstvedt 1996: 5）。

<sup>(13)</sup> 近年まで、第 3 稿は初版と全く同一のものという見解が強かった（Cooke 1969: 364）。しかし、本稿 5 項の年表にもあるように、第 3 稿はブルックナーの生前に初演され、さらに演奏を通じた上での改訂も行われている（1888 年 2 月の改訂）ことから、ブルックナーが改訂の中心にいたことは明らかであることをコーストヴェットは主張している。第 3 稿の成立についての詳細はコーストヴェットによる研究を参照のこと（Korstvedt 1996: 16-21）。

<sup>(14)</sup> コーストヴェットは、第 3 稿について次のように述べている「1888 年稿は、長い間学者や演奏家たちから無視されてきたが、最新の研究は、この稿は作曲家が全面的に参加して準備され、出版されたものであり、《交響曲第 4 番》の十分に正当な稿あることを明らかにしている。それはつまり、この交響曲のブルックナーの最終稿なのである」（Korstvedt 2005: 1）。

で納まっている場合など、様々な状態が存在している。それらの状態を以下の表で整理する。

それぞれの稿で共通するもの（完全に書き換えられたものではないもの）は同じ色で示し、オーケストレーションの変更やカットなど比較的オリジナルのものに近い書き換えは色違いの図形、そして完全に新しく書き換えられたものは異なる図形で示す。

	第 1 楽章	第 2 楽章	第 3 楽章	第 4 楽章
第 1 稿	●	●	●	●
第 2 稿 (1878)	●	○	▲	○
第 2 稿 (1880)	●	○	▲	▲
第 3 稿	○	○	△	△

この表からわかるように、第 1 楽章と第 2 楽章は全ての稿で、音楽の内容は比較的共通している（オーケストレーションの変更や構造を損なわない程度の小節の削除のみが行われている）。しかし、第 3 楽章と第 4 楽章では、稿によってその音楽が様々なことがわかる。第 3 楽章の場合、1878 年段階の第 2 稿で書き換えられて以降は共通するものの、第 4 楽章では、1878 年段階の第 2 稿、さらに 1880 年段階の第 2 稿で書き換えられたことにより、《交響曲第 4 番》のために作曲された第 4 楽章は、それぞれの稿で少しずつ異なる形態を取ることになった。以上のように、非常に複雑な様相を呈している《交響曲第 4 番》の異稿であるが、次章以降での分析に際し、各稿をより明確に示すため、本論文独自の名称として、以下のように各稿を示すことにする。

第 1 稿	=A 稿
第 2 稿 (1878 年段階)	=B 稿
第 2 稿 (1880 年段階)	=C 稿
第 3 稿	=D 稿

本論文では、上記 4 つの稿を用いて、《交響曲第 4 番》の各稿毎のリズム変容プロセスを明らかにする。

### 第 3 章 《交響曲第 4 番》のリズム分析

本章では、第 2 章で名付けた《交響曲第 4 番》の 4 つの稿のそれぞれの楽章の分析を行う<sup>(15)</sup>。第 2 章で明確に示したように、4 つの稿は第 3 楽章と第 4 楽章に大きな相違がある。本章における分析は、特に「リズム」、それも第 1 章で取り上げた「1 小節を 2 と 3 に分割するリズム」あるいは「1 小節を 3 と 2 に分割するリズム」（以降、1 小節を 2 と 3 に分割するリズムは「2-3 ブルックナーリズム」、1 小節を 3 と 2 に分割するリズムは「3-2 ブルックナーリズム」と表記する。また、どちらをも示す場合は、単に「ブルックナーリズム」と表記する）について取り扱う。最初に《交響曲第 4 番》の原初形態でもある、A 稿の「ブルック

<sup>(15)</sup> 本章における分析では、全ての稿で新全集の楽譜を使用する。



ナーリズム」について見てゆく。

### 3-1 A 稿における「ブルックナーリズム」

第 2 章でも取り上げたように、A 稿は《交響曲第 4 番》の最初の稿であり、以降の稿の基になっている稿である。本節では A 稿の各楽章において、「ブルックナーリズム」がどのような形で現れているのか観察する。

#### 3-1-1 A 稿：第 1 楽章

第 1 楽章で初めて「ブルックナーリズム」が現れるのは、43 小節目であり、これは 2 本のフルートと第 1 ヴァイオリンによって提示される「2-3 ブルックナーリズム」である。また、この 43 小節目の「2-3 ブルックナーリズム」は、《交響曲第 4 番》において初めて現れる「ブルックナーリズム」でもある。興味深いのは、43 小節目の「2-3 ブルックナーリズム」が推移の途中で現れている点である。

《交響曲第 4 番》は、弦楽器群による Es-Dur の主和音上で、第 1 ホルンが主要主題を提示する形で開始する。この主要主題は「ブルックナーリズム」とは関係の薄いものである<sup>(16)</sup>（譜例 1<sup>(17)</sup>）。この主要主題は、20 小節目以降、木管楽器群と第 1 ホルンが模倣しつつ確保される。20 小節目以降の主要主題の模倣に続いて現れるのが、43 小節目の「2-3 ブルックナーリズム」である。43 小節目以降は、主要主題に代わり<sup>(18)</sup>「2-3 ブルックナーリズム」を模倣しつつ進行し、51 小節目（練習番号 A）において、トゥッティで「2-3 ブルックナーリズム」が奏される。このように、一般的にブルックナーの交響曲を特徴付けるとされている「ブルックナーリズム」は、主要主題ではなく、その後の推移の中で初めて提示されるものなのである。

70 小節目までの主要主題群に現れている「ブルックナーリズム」は、全て「2-3 ブルックナーリズム」である。

71 小節目（練習番号 B）以降の *Gesangsperiode* には、「ブルックナーリズム」は見られず、続く 121 小節目（練習番号 D）以降の提示部終結部分にも「ブルックナーリズム」を見ることはできない。このように、提示部では主要主題群の後半にのみ、「2-3 ブルックナーリズム」が見られるのである。

A 稿第 1 楽章の展開部は 191 小節目（練習番号 H）からである。展開部では、まず主要主題が第 3 ホルンと第 1 フルートによって再び模倣的に現れるが、その後すぐに 2 本のフルートによって「2-3 ブルックナーリズム」が奏される（197 小節目）。197 小節目以降、254 小

<sup>(16)</sup> この第 1 楽章の主要主題は、「ブルックナーリズム」とは関係がほとんどないものであるが、《交響曲第 4 番》全体とは関係の深いものである。第 1 楽章の主要主題自体は、第 4 楽章のコーダにおいて再現される。また、第 1 楽章の主要主題の音程関係（B-Es-B という完全 5 度）は、後続楽章の主題の核になっていることがわかる。本論文では、「ブルックナーリズム」を中心に扱うため、この主要主題と《交響曲第 4 番》の関係性について、これ以上の議論は避けるが、「ブルックナーリズム」以外にも交響曲全体を統一する要素が《交響曲第 4 番》には存在することをここに記しておく。

<sup>(17)</sup> 譜例は本論文の最後（p.51-54）にまとめて掲載している。

<sup>(18)</sup> 確かに 43 小節目以降の中心は「ブルックナーリズム」による旋律ではあるが、それと同時に主要主題が縮小されたリズムも存在している。43 小節目では、2 本のフルートと第 1 ヴァイオリンが「ブルックナーリズム」を、2 本のオーボエと 2 本のクラリネットが縮小された主要主題のリズムを奏している。なお、これは A 稿のみに存在する要素である。

節目まで、ほとんど全ての小節に「ブルックナーリズム」が現れている。展開部の「ブルックナーリズム」は、提示部とは異なり「2-3 ブルックナーリズム」のみではなく、「3-2 ブルックナーリズム」も現れているかのように思われる。

まず、203 小節目以降、木管楽器群と弦楽器群が「2-3 ブルックナーリズム」を奏するが、(2/2 拍子の) 1 拍ずれて「2-3 ブルックナーリズム」が模倣されることで、1 小節を 2 つに分ける部分と、3 つに分ける部分が重なることになる(譜例 2)。このリズムの重なりは 254 小節目まで継続されることになる。そのため、一見「2-3 ブルックナーリズム」と「3-2 ブルックナーリズム」が同時に存在するように思われるが、単に「2-3 ブルックナーリズム」がずらされて存在していると言うことができる。つまり、第 1 楽章開始以降に現れた「ブルックナーリズム」は、全て「2-3 ブルックナーリズム」である<sup>(19)</sup>。

「2-3 ブルックナーリズム」がずらされて重ねられている中で、また別の事象も発生していることは見逃すことができない。それは 244 小節目に、クラリネットに現れる六連符である。この六連符は、247 小節以降フルートも加わる。229 小節(練習番号 K)以降、「2-3 ブルックナーリズム」を奏していた金管楽器群が、251 小節以降 1 小節を 3 と 3 に分割するリズムを奏するようになるのも、おそらく 244 小節以降の六連符の影響であると考えられる。つまり、244 小節以降、「2-3 ブルックナーリズム」は 1 小節を 2 と 3 に分けるのではなく、3 と 3 に分けるリズムへと変容しているように思われる。しかし、1 小節を 3 と 3 に分けるリズムはたったの 3 小節目(251-253 小節)しか存在しないため、この部分だけで「2-3 ブルックナーリズム」が変容したと判断することはできない。この「2-3 ブルックナーリズム」が変容したかのように思われることについては、第 1 楽章の後半、あるいは A 稿の後続楽章の分析を待ってから、その役割を考えることにしたい。

255 小節以降は展開部の後半であるが、ここから再現部までの間に「ブルックナーリズム」が現れることはない<sup>(20)</sup>。

再現部は 379 小節(練習番号 P)からであるが、ここでもまた、提示部と同じように主要主題が第 1 ホルンによって再現される。提示部の 43 小節目に現れた「2-3 ブルックナーリズム」は、再現部でも同じように存在する(421 小節以降)。

再現部で提示部と異なるのは、トゥッティで「2-3 ブルックナーリズム」を奏する 429 小節(練習番号 Q)以降である。提示部では、Gesangsperiode に入るまで「2-3 ブルックナーリズム」が奏されているが、再現部ではトゥッティに入った瞬間から、(2/2 拍子の) 1 拍ずらされた「2-3 ブルックナーリズム」が金管楽器群の中に存在している。つまり、再現部でも、展開部の 203 小節以降に見られたように、「2-3 ブルックナーリズム」とずらされた「2-3 ブルックナーリズム」が重ねられているのである。このずれは、再現部主要主題群の終わりで

---

<sup>(19)</sup> 「2-3 ブルックナーリズム」と、ずらされた「2-3 ブルックナーリズム」が重なっているという証拠は、203 小節以降の木管楽器群のスラーにある。203 小節から 215 小節までに木管楽器群に書かれた、全ての「ブルックナーリズム」が「2-3 ブルックナーリズム」になるようにスラーが掛けられている。205 小節(練習番号 J)以降、弦楽器群や金管楽器群に現れる「ブルックナーリズム」には「2-3 ブルックナーリズム」になるようにスラーが掛けられてはいないが、205 小節以前までの流れからも、205 小節以降も全て「2-3 ブルックナーリズム」であることは明らかである。

<sup>(20)</sup> 339 小節(練習番号 N)以降、弦楽器群が六連符を奏するが、これはおそらく 244 小節以降に木管楽器群に現れる六連符と関連している。この 339 小節から 381 小節までは、A 稿にのみ存在する部分である。他の稿の第 1 楽章における六連符については、3-2 以降で取り上げる。

ある 448 小節目まで続いている。

再現部の *Gesangsperiode* である 449 小節（練習番号 R）以降、A 稿の第 1 楽章に「ブルックナーリズム」は見られない。しかし、A 稿特有の要素として挙げられるのは、コーダの 511 小節から 564 小節まで途切れることなく存在する六連符である。ここまで見てきた A 稿の第 1 楽章の特徴的な点を以下にまとめる。

1. 「ブルックナーリズム」は「2-3 ブルックナーリズム」のみが存在。
2. 展開部以降、「2-3 ブルックナーリズム」と、(2/2 拍子の) 1 拍ずらされた「2-3 ブルックナーリズム」が重ねられる。
3. 展開部で現れた六連符がコーダでも重要な要素となっている。
4. ずれて重ねられた「2-3 ブルックナーリズム」が再び統合されることはない。

以上の点を踏まえ、A 稿の第 2 楽章のリズム分析に進む。

### 3-1-2 A 稿：第 2 楽章

A 稿の第 2 楽章では、「ブルックナーリズム」が現れることはない。しかし、楽章後半、第 2 楽章冒頭の主題を用いて、楽章の頂点を築いてゆく 199 小節（練習番号 M）から、楽章の終わりまで、途切れることなく六連符が用いられている。この六連符は、一見突如として現れたもののように思えるが、第 1 楽章との関係を指摘することができる。つまり、第 1 楽章の 244 小節以降に現れた六連符との関係である。

第 1 楽章においても、六連符は楽章の中心部分（展開部の後半）以降と、コーダにおいて特に目立つ要素として存在していたように、第 2 楽章でもまた、楽章の後半の中心的な要素となっていることはすぐに理解することができる。なぜならば、第 2 楽章の六連符は 199 小節目（練習番号 M）に最初に現れて以降、一度も途切れることなく奏され続けているのである。すでに 3-1-1 で述べたように、第 1 楽章の六連符は「2-3 ブルックナーリズム」と、それがずらされたリズムが重なっている中から現れたものであり、いまだ確定することはできないものの「2-3 ブルックナーリズム」が変容した形として六連符が存在する可能性が示唆されていた。そのため、第 2 楽章後半の執拗なまでの六連符もまた、第 1 楽章の「2-3 ブルックナーリズム」の影響の下にある可能性がある。

また、第 2 楽章で六連符が現れる 199 小節目までの間に、六連符はもちろん、三連符でさえも一度も現れないことは注目すべき点であろう。第 2 楽章の前半は (4/4 拍子の) 1 拍を 2 つに分ける部分が多いのに対して、後半 (199 小節以降) は、(4/4 拍子の) 1 拍を 3 つに分けて進行する。つまり第 2 楽章では、記譜されたリズムとして「ブルックナーリズム」は現れないものの、「2-3 ブルックナーリズム」が潜在的に影響していると考えられるだろう。第 1 楽章同様、A 稿の第 2 楽章の特徴的な点を以下にまとめる。

1. 「ブルックナーリズム」は、記譜上には現れない。
2. 楽章後半 (199 小節以降) 六連符が重要な要素となる。
3. 楽章全体で「2-3 ブルックナーリズム」のようなリズムの変化が起こっている。

次に、A 稿の第 3 楽章のリズム分析に進む。

### 3-1-3 A 稿：第 3 楽章

A 稿の第 3 楽章は、B 稿以降の第 3 楽章とは全く異なったものである。リズムの面では、第 2 楽章において記譜上では見られなかった「ブルックナーリズム」が再び記譜上に現れることになる。

冒頭、第 1 ホルンによって楽章の主要主題が提示されるが、この主要主題は「3-2 ブルックナーリズム」で作られている<sup>(21)</sup>（譜例 3）。主要主題の後、21 小節以降は、トランペットが 2/4 拍子、その他の楽器が 3/4 拍子で記譜されることによって、複雑なリズムが形成される（譜例 4）。30 小節から 73 小節まで同様のことがくり返され、「3-2 ブルックナーリズム」と 2 拍子と 3 拍子の同時進行が強調されることがわかる。

79 小節以降は木管楽器群とホルンによって「3-2 ブルックナーリズム」が執拗にくり返される（おそらく、最も「3-2 ブルックナーリズム」を明確に示しているのは、91-92 小節のチェロである）。第 3 楽章の主部は、以降も「3-2 ブルックナーリズム」が、あらゆる部分で現れることになる。トリオでも「3-2 ブルックナーリズム」は中心的で、トリオの 5 小節目からすでに「3-2 ブルックナーリズム」がヴィオラによって奏される。

しかし、問題となるのが、第 3 楽章の「3-2 ブルックナーリズム」が、第 1 楽章と同じような「ブルックナーリズム」と呼ぶことができるかどうかである。なぜならば、第 3 楽章のリズムは「付点二分音符と三拍二連符」の組み合わせだからである。第 1 楽章の「ブルックナーリズム」は「二つの四分音符と二拍三連符」によって 1 小節を 2 と 3 に分けるものであった。第 3 楽章の「3-2 ブルックナーリズム」は、2 小節を 3 と 2 に分けるもので、さらには、付点二分音符という 1 小節を 3 つに分けているとは考え難い音価が用いられている。

この問題に対して、明確な答えを出すことは第 3 楽章のみで考えていては難しい。そのため、第 4 楽章までそのリズムを分析した後で、改めて A 稿全体のリズムについて見てみることにする。ここではひとまず、A 稿の第 3 楽章の特徴的な点を以下にまとめる

1. 「3-2 ブルックナーリズム」（と思われるリズム）が支配的。
2. 2 拍子と 3 拍子が同時進行する箇所が多数存在する。

### 3-1-4 A 稿：第 4 楽章

A 稿の第 4 楽章が第 1 楽章と関係することは、冒頭から明らかである。11 小節目では第 1 オーボエによって、第 1 楽章の主要主題が提示され、それ以降はその主要主題を模倣しつつ、徐々に縮小してゆく。第 4 楽章で初めて「ブルックナーリズム」が現れるのは、第 4 楽章主要主題の中である。33 小節目では「2-3 ブルックナーリズム」、そして 34-35 小節目では 2 小節かけた「2-3 ブルックナーリズム」が見られる（譜例 5）。その後 38 小節以降は六連符あるいは三連符が支配的で、それは 68 小節まで続く。その後は、再び第 1 楽章の主要

<sup>(21)</sup> Sehr schnell という指示の通り、テンポが非常に速いため、無伴奏で提示される冒頭のみで「3-2 ブルックナーリズム」として耳で認識することは困難であると考えられる。しかし、その後 3 拍子であることが確定し、主要主題がトゥッティで確保される 123 小節目（練習番号 D）に至れば、冒頭の主題も「3-2 ブルックナーリズム」であることに疑いを持つことはない。

主題をトゥッティで確保し、Gesangsperiode に進む。この提示部主要主題部では、「2-3 ブルックナーリズム」よりも六連符や三連符が中心である。

103 小節（練習番号 C）以降の提示部 Gesangsperiode では、A 稿の中でこれまで一度も見られなかった五連符が突如として現れる（譜例 6）。この突如として現れた五連符は提示部の終わり（224 小節目）まで、ほとんど途切れることはない。それどころか、161 小節目（練習番号 F）以降や、181 小節目（練習番号 G）以降、トゥッティで五連符が奏されている。

五連符が中心になるのは、提示部の Gesangsperiode 以降だけではなく、展開部でも同様である。展開部の開始である 227 小節以降、様々な楽器に五連符が現れるが、第 4 楽章の主要主題の展開が行われている 349 小節目で、展開部の中では初めて「2-3 ブルックナーリズム」が現れる。展開部の終わり 370 小節目以降は「ブルックナーリズム」が断片的に扱われているが、377 小節目以降、「3-2 ブルックナーリズム」が（2/2 拍子の）1 拍ずれて重ねられる。

再現部では、第 4 楽章主要主題は再現されないが、Gesangsperiode に至る前の強奏部分（407 小節（練習番号 S））で、トランペットとトロンボーンによって「2-3 ブルックナーリズム」が奏される。しかし、その後は提示部と同様 Gesangsperiode の開始（419 小節（練習番号 T））から、再現部の終わり（510 小節）まで、五連符が支配的である。

コードでは、539 小節以降の第 4 楽章主要主題の再現の中で「2-3 ブルックナーリズム」が現れることはあるが、それは 3 回のみ（543 小節目、545 小節目、547 小節目）である。コードの後半、交響曲全体の終結部分である 583 小節以降は、終結まで常に五連符が鳴り続けている。第 1 楽章の主要主題は 607 小節目で完全に再現されるにも関わらず、「ブルックナーリズム」は完全な形では再現されない。それどころか、「ブルックナーリズム」とは一見関係のない「五連符」が支配的なのである。これが一体どういうことなのかは、次章で考察を試みる。ここでは、A 稿第 4 楽章の特徴的な点を以下にまとめる。

1. これまでの楽章で現れた、全てのリズム（「2-3 ブルックナーリズム」、「3-2 ブルックナーリズム」、六連符）が現れる。
2. 楽章の多くの部分で「五連符」が支配的。
3. コードで第 1 楽章主要主題の再現はあるものの「2-3 ブルックナーリズム」は、ほとんどなく、ここでも五連符が中心となっている。

続いて、B 稿のリズム分析に進む。

### 3-2 B 稿における「ブルックナーリズム」

A 稿を改訂した形の B 稿は、第 1 楽章、第 2 楽章の基本的な構造は A 稿と一致するが、第 3 楽章と第 4 楽章は異なった音楽へと書き換えられている。本節では、A 稿との比較を通して、B 稿の各楽章のリズム分析を行う。

#### 3-2-1 B 稿：第 1 楽章

B 稿の第 1 楽章で、初めて「ブルックナーリズム」が現れるのは、A 稿と同様 43 小節目である。ここで提示される「2-3 ブルックナーリズム」が、第 1 楽章主要主題の提示に続いて現れることは同様であるが、その現れ方に大きな違いがある。

A 稿の 43 小節目では、「2-3 ブルックナーリズム」は 2 本のフルートと第 1 ヴァイオリンが奏し、木管楽器群が縮小された主要主題を奏していた。一方で、B 稿の 43 小節目では、全ての木管楽器群と第 1 ヴァイオリンによって「2-3 ブルックナーリズム」が提示され、縮小された主要主題は無くなっている。それ以降も同様に、A 稿では縮小された主要主題と「2-3 ブルックナーリズム」が同時に進行していたのに対し、B 稿では「2-3 ブルックナーリズム」のみが音楽を押し進めているのである。つまり、B 稿の方が「2-3 ブルックナーリズム」を明確に提示していると言える。51 小節（練習番号 A）（両稿ともに共通）以降のトゥッティによる「2-3 ブルックナーリズム」の確保も、A 稿と B 稿ではその響きに大きな違いがある。A 稿では、「2-3 ブルックナーリズム」を奏する楽器よりも、全音符で和音を補填している楽器の方が多いが、B 稿ではホルンとヴィオラ以外のほとんどの楽器が「2-3 ブルックナーリズム」を奏している。また、第 1 楽章全体は A 稿よりも B 稿の方が短くされているにも関わらず<sup>(22)</sup>、51 小節以降のトゥッティ部分は、A 稿が 19 小節（A 稿：51-69 小節）に対し、B 稿は 23 小節（B 稿：51-73 小節）に拡大されている。このことから、ブルックナーは改訂によって、「2-3 ブルックナーリズム」をより強く提示しようとして試みていることがわかる。

A 稿は提示部 *Gesangsperiode* から展開部までの間、「ブルックナーリズム」は見られなかったが、B 稿では提示部の中に、さらに「2-3 ブルックナーリズム」が追加されている箇所が存在する。それは 191 小節（練習番号 D）以降の提示部終結部分である。A 稿の同じ部分（A 稿：121 小節以降）では、第 1 楽章主要主題を用いた音楽が展開されているが、B 稿ではトランペットとトロンボーンによるコラール風の旋律に対し、木管楽器群とホルン、3 番トロンボーンとチューバが「2-3 ブルックナーリズム」を奏している。その後も「2-3 ブルックナーリズム」が繰り返される中、A 稿では展開部後半に現れた六連符が、B 稿では提示部の 137 小節以降すでに現れている。そして、この六連符は A 稿のように突如として現れたものではなく、明らかにそれ以前の「2-3 ブルックナーリズム」が変化して現れたものであることがわかる（譜例 7）。

展開部は A 稿と同様、「2-3 ブルックナーリズム」と（2/2 拍子の）1 拍ずらされた「2-3 ブルックナーリズム」が重なる（226 小節以降）。A 稿では、常に 1 拍ずらされた「2-3 ブルックナーリズム」が存在していただけで、「3-2 ブルックナーリズム」は現れなかった。しかし、B 稿では 240 小節以降オーボエが明確に「3-2 ブルックナーリズム」を奏している。

再現部も提示部と同じく、「2-3 ブルックナーリズム」が多く見られる。また、A 稿と同じく、再現部主要主題群の後半、トゥッティで「2-3 ブルックナーリズム」が奏される部分（A 稿：429 小節（練習番号 Q）、B 稿：413 小節（練習番号 N））では、B 稿でも（2/2 拍子の）1 拍ずらされた「2-3 ブルックナーリズム」が重なることになる。再現部終結部分（485 小節（練習番号 Q）以降）でも、提示部と同様「2-3 ブルックナーリズム」が見られる。コードに「ブルックナーリズム」がないのは、A 稿と共通しているが、B 稿ではコードの中に六連符は見られない。以下に B 稿第 1 楽章の特徴的な点をまとめる。

1. A 稿よりも「2-3 ブルックナーリズム」が強調されている。

<sup>(22)</sup> A 稿の第 1 楽章は全 630 小節、B 稿の第 1 楽章は全 573 小節。

2. 「2-3 ブルックナーリズム」が様々な形態（「3-2 ブルックナーリズム」や六連符など）に変化する可能性を示唆している。
3. A 稿と異なり、六連符は重要な役割を果たしていない。
4. ずれて重ねられた「2-3 ブルックナーリズム」が再び統合されることはない（A 稿と同様）。

### 3-2-2 B 稿：第 2 楽章

B 稿の第 2 楽章は、音楽の内容自体は A 稿と変わらない。また「ブルックナーリズム」が第 2 楽章の中に現れることがないのも A 稿と共通している。一方で、A 稿で楽章の後半の中心となっていた六連符は、B 稿ではそこまで強調されることはない。

B 稿で六連符が現れるのは 221 小節（練習番号 P）以降である。A 稿では、楽章の頂点を築くプロセスの最初から六連符が用いられているが、B 稿では楽章の頂点のみに六連符が用いられている。また、A 稿は第 2 楽章の終わりまで、六連符が用いられ続けていたが、B 稿では第 2 楽章の終わりでは用いられていない。B 稿はわずか 14 小節間（221-234 小節）のみに、六連符が用いられているのである。

B 稿では、六連符が使用される範囲は狭められたものの、楽章の前半に六連符や三連符が全く用いられない点は、A 稿と一致している。つまり B 稿の第 2 楽章でも、記譜されたリズムとして「ブルックナーリズム」は現れないが、(3 に当たる部分がいささか短いものの)「2-3 ブルックナーリズム」が潜在的に影響していると考えることができる。B 稿第 2 楽章の特徴的な点を以下にまとめる。

1. 「ブルックナーリズム」は、記譜上には現れない（A 稿と同様）。
2. A 稿に比べて六連符の使用は限定的。
3. 楽章全体で「2-3 ブルックナーリズム」のようなリズムの変化が起こっている。

### 3-2-3 B 稿：第 3 楽章

B 稿の第 3 楽章は、A 稿のものとは全く内容が異なる。A 稿では「3-2 ブルックナーリズム」（と思われるリズム）が支配的であったが、B 稿の第 3 楽章は明らかに「2-3 ブルックナーリズム」が支配的である（譜例 8）。冒頭で第 3、第 4 ホルンで奏される第 3 楽章の主要主題は副次主題（35 小節（練習番号 B）以降）にまで影響を与えている。さらに、主要主題が頂点に至る 19 小節（練習番号 A）以降、トランペットとトロンボーンの「2-3 ブルックナーリズム」に対し、ホルンが（2/4 拍子の）1 拍ずらされた「2-3 ブルックナーリズム」を重ねることで、第 1 楽章の展開部と同様のリズムが形成されている。また、このずれは楽章の終わりまで解決することはない。

A 稿のトリオでは、主部の「3-2 ブルックナーリズム」が影響を与えていたが、B 稿のトリオは、リズムの面では主部の影響は全くない。しかし、A 稿では一貫して 3/4 拍子であった第 3 楽章が、B 稿では主部は 2/4 拍子、トリオは 3/4 拍子に書き換えられたことも、おそらく潜在的な「2-3 ブルックナーリズム」を反映するためであったと考えることができる。B 稿の第 3 楽章の特徴的な点を以下にまとめる

1. 「2-3 ブルックナーリズム」が支配的。
2. 第 1 楽章の「2-3 ブルックナーリズム」のずれが見られる。
3. 主部の 2 拍子に対してトリオが 3 拍子になることで、潜在的に「2-3 ブルックナーリズム」を形成する。

### 3-2-4 B 稿：第 4 楽章

B 稿の第 4 楽章は、完全に書き直されたものであるが、主題などの素材は、A 稿と共通する。A 稿同様、B 稿の第 4 楽章も第 1 楽章の主要主題を用いて開始される。第 4 楽章で初めて「ブルックナーリズム」が現れるのは、第 4 楽章主要主題の中であるのも、A 稿と共通する。34 小節目では「2-3 ブルックナーリズム」、そして 35-36 小節目では 2 小節かけた「2-3 ブルックナーリズム」が見られる（譜例 5）。その後、三連符が現れるが、A 稿よりも短いもので、構造の中心にはなっていない。

A 稿の提示部 *Gesangsperiode* で特徴的であった五連符は、B 稿では書き換えられている。*Gesangsperiode* の主題は A 稿と同様の主題であるが、五連符を用いていた箇所は「2-3 ブルックナーリズム」あるいは 3 つの四分音符と 2 つの八分音符に書き換えられている（譜例 9）。その後も五連符が現れることはなく、展開部に進む。

展開部でも五連符は見られない。展開部の後半 263 小節（練習番号 O）以降は「3-2 ブルックナーリズム」が見られるが、すぐに第 4 楽章主要主題の展開に入るため、「3-2 ブルックナーリズム」はわずかな間のみに見られる。

再現部も、*Gesangsperiode* で書き換えられた、わずかな「2-3 ブルックナーリズム」以外に「ブルックナーリズム」は見られない。

次に「ブルックナーリズム」が現れるのはコーダの中盤 434 小節以降である。ここでは第 4 楽章主要主題を何度も奏する中で、「2-3 ブルックナーリズム」がくり返されてゆく。A 稿でコーダの中心となっていた五連符はなく、その代わりに B 稿では 459 小節以降（2/2 拍子の）1 拍ずらされた「2-3 ブルックナーリズム」が重なることで、またも「2-3 ブルックナーリズム」のずれが生じている。B 稿では、このずれが解決されることはないまま交響曲全体が終結する。以下に B 稿第 4 楽章の特徴的な点を以下にまとめる。

1. これまでの楽章で現れた、全てのリズム（「2-3 ブルックナーリズム」、「3-2 ブルックナーリズム」、六連符）が現れる。
2. A 稿の「五連符」は全て別のリズムに変更。
3. コーダは「2-3 ブルックナーリズム」が中心となるが、第 1 楽章や第 3 楽章に見られた「ずれ」が生じた状態のまま終結する。

A 稿に対して、B 稿は、特に第 1 楽章と第 3 楽章で「2-3 ブルックナーリズム」を執拗なまでに強調するように書き換えられている。また、第 4 楽章の五連符は別のリズムに変更され、交響曲全体の終結も（ずれはあるものの）「2-3 ブルックナーリズム」が中心になるよう変更されている。この変化についての議論も、A 稿自体、B 稿自体の議論と同様、次章にゆだねることとする。



### 3-3 C 稿における「ブルックナーリズム」(C 稿: 第 4 楽章)

B 稿と C 稿で異なるのは、その第 4 楽章のみである。そのため、本節では C 稿の第 4 楽章のみを取り上げることにする。第 1 楽章から第 3 楽章までのリズムの面における特徴は、全て B 稿と一致する(本論文 3-2-1、3-2-2、3-2-3 参照)。

B 稿の第 4 楽章は、その内容において A 稿と非常に近い状態であった。A 稿と B 稿の最も大きな違いは「五連符」の存在であることは確かである。しかし、B 稿と C 稿の第 4 楽章は、その内容自体も大きく異なっている。そのため、リズムの面でも様々な変化が起こっている。

まず、A 稿と B 稿では最初に第 1 楽章主要主題が再現されていたが、C 稿の第 4 楽章では、第 1 楽章主要主題を明確に再現することはない。その代わりに、A 稿と B 稿では第 4 楽章主要主題の提示と共に現れた「2-3 ブルックナーリズム」が、C 稿第 4 楽章では、主要主題の提示前である 29 小節以降見られるようになっている<sup>(23)</sup>。さらにこの「2-3 ブルックナーリズム」は(B 稿・C 稿の)第 1 楽章や第 3 楽章と同じように、(2/2 拍子の)1 拍ずらされた「2-3 ブルックナーリズム」をも生み出す(35 小節以降)。主要主題は、A 稿、B 稿の第 4 楽章と同じように「2-3 ブルックナーリズム」を含んでいる。

主要主題の提示後 51 小節以降は、六連符や三連符が中心となる。これは提示部 *Gesangsperiode* まで続くもので、A 稿や B 稿には見られなかった特徴でもある。*Gesangsperiode* の主題自体は A 稿や B 稿と共通する(B 稿同様、五連符は無い)。これまでの稿と異なるのは、提示部終結部分である。C 稿では、提示部終結部分にあたる 155 小節(練習番号 E)以降、六連符を中心とした音楽に書き直されている。つまり、C 稿の第 4 楽章では、提示部の終わりまでの間、六連符が多く箇所に書かれているのである。また、これらの六連符が「2-3 ブルックナーリズム」と関係することは、B 稿の第 1 楽章と同じように明らかである(譜例 7)。つまり、「2-3 ブルックナーリズム」、あるいはそのずれによって、三連符が重なり続ける中から、徐々に明確な六連符へと変化しているのである。

さらに、展開部でも C 稿は六連符(あるいは三連符)が多く書かれている。例えば 295 小節(練習番号 M)から再現部まで、一貫して六連符が支配的である。これは A 稿や B 稿には見られなかった。

六連符が支配的なのは、展開部だけではなく、第 4 楽章主要主題を再現した直後(393 小節)以降、そしてコーダ(477 小節(練習番号 V)以降)も同様である。特にコーダでは、弦楽器群が、(2/2 拍子の)1 拍を 3 つに分ける二拍三連符が連続する六連符を第 4 楽章の終結まで奏し続けている。つまり、C 稿では明らかにこれまでの稿とは異なったリズムの変化が起こっていると考えることができる。C 稿の第 4 楽章における特徴は以下の通りである。

1. これまでの楽章で現れた、全てのリズム(「2-3 ブルックナーリズム」、「3-2 ブルックナーリズム」、六連符)が現れる。
2. A 稿や B 稿とは異なり、主要主題の提示前から「2-3 ブルックナーリズム」を提示。
3. 楽章全体が「六連符」中心。

<sup>(23)</sup> このホルンに現れる「2-3 ブルックナーリズム」は、16 分音符のアウトタクトが付けられていることで、第 3 楽章主部の主要主題と関連付けられていると考えられる(Röder 2010: 173)。

C 稿の第 4 楽章では、A 稿、B 稿とは異なり六連符を中心とするという特徴が見られる。この特徴が、《交響曲第 4 番》全体の中で、どのような意味を持つことになるのか、最後に D 稿の考察を行った後で、見てみることにする。

### 3-4 D 稿における「ブルックナーリズム」

D 稿は、すでに第 2 章で取り上げたように、C 稿を基にして主にオーケストレーションの変更を行った稿である。そのため、リズム面の特徴は C 稿と共通する。D 稿の重要な点について、コーストヴェットは以下のような 3 つを挙げている。

1. ブルックナーは、スケルツォと最終楽章の一部分の形を変更した[...]。
2. この総譜は、ブルックナーの生前出版された他の出版物と同じように、未出版の初稿の自筆譜や、それらに基づく現代の批判校訂版には存在しない、多数の演奏指示（主に、フレージング、ダイナミクス、アーティキュレーションそしてテンポ）を含んでいる。さらに、各楽章の冒頭と、最終楽章の 43 小節目にメトロノーム記号が追加された。これらの新しい指示は、おそらくブルックナーの中で変化した解釈の概念を反映したのではなく、未出版の初稿や非公開の自筆譜の本質的なものに、単に明確なニュアンスを与えただけである。
3. 全体的に変更されたオーケストレーションは、特に分厚く書かれているトゥッティのパッセージにおいて、全体として金管楽器の書法が薄くなり、重要な線を強調してテクスチャをはっきりさせることで、音楽の輪郭が明確にされている。[...]フルートとピッコロを持ち替える第 3 フルート奏者がスケルツォと最終楽章に追加され、最終楽章の最初のクライマックスの到着点にシンバルの一打が追加された（76 小節）。シンバルは同楽章のコーダでも、ピアノシモで 2 回打たれる（473 小節と 477 小節）<sup>(24)</sup>。（Korstvedt 1996: 6-7）

以上のように、D 稿は比較的簡単な小節の削除と、演奏指示の追加、そしてオーケストレーションの変更が行われた稿である。そのため、リズムの面では、C 稿と変わらないと言うことができる<sup>(25)</sup>。

---

<sup>(24)</sup> 1. Bruckner altered the form of certain portions of the scherzo and finale. [...]2. This score-like all of the others published during Bruckner's lifetime-contains an abundance of performance indications (primarily markings of phrasing, dynamics, articulation, and tempi) absent from both Bruckner's earlier unpublished manuscript versions and the modern critical edition based on them. In addition, metronome markings were added at the beginning of each movement and at m.43 of the finale. These new indications probably do not reflect a changed interpretative concept on Bruckner's part but simply make explicit nuances taken for granted in earlier unpublished and thus essentially private manuscript versions. 3. Pervasive changes were made in the orchestration, especially in heavily scored tutti passages, in which the brass writing was generally lightened, and the musical profile sharpened by highlighting important lines and uncluttering the texture. [...]Two new instruments were also added to the score: a part for a player doubling third flute and piccolo was added in the scherzo and the finale, and a cymbal crash was added to a climactic arrival point early in the finale (m.76), as were two pianissimo cymbal strokes in the coda of the same movement (mm.473 and 477).

<sup>(25)</sup> コーストヴェットはまた、独自の見解として次のようにも述べている。「第 4 交響曲の第 3 稿[D 稿]に見られる改訂は、音楽的に重要である。それはスケルツォとフィナーレの形式的な議論だけでなく、作品の全体的な響きと、新しいテンポ指示によって、その一時的な展開にも影響を及ぼすのである。」（Korstvedt 1996: 7）。コーストヴェットが指摘するように、演奏指示やテンポ指示によって作品全体に影響があると考えることができるが、本論文では楽譜の表記上読み取ることのできるリズムの変化について取り扱う。

ここまで A 稿、B 稿、C 稿そして D 稿という、《交響曲第 4 番》の 4 つの稿の各楽章を見てきた。すでに明らかなように、特に A 稿、B 稿、C 稿の間で様々な違いが出てきた。本論文の目的である「ブルックナーリズム」の役割を明らかにすべく、本章で浮かび上がってきた稿毎の違いの意味を次章で議論する。

## 第 4 章 「ブルックナーリズム」とは

《交響曲第 4 番》における「ブルックナーリズム」の役割を明らかにする前に、前章で行った各稿の分析を簡単にまとめ、各稿のリズムにおける特徴を示すことにする。

A 稿は第 1 楽章で「2-3 ブルックナーリズム」が提示され、展開部以降では、「2-3 ブルックナーリズム」と、(2/2 拍子の) 1 拍ずらされた「2-3 ブルックナーリズム」が重ねられていた。また、展開部で突如として現れる六連符は、コーダの重要な要素となる。また、展開部以降、ずれて重ねられた「2-3 ブルックナーリズム」が楽章内で再び統合されることはなかった。第 2 楽章では、「ブルックナーリズム」は自体は、記譜上には現れることはない。しかし、楽章後半 (199 小節以降) では六連符が重要な要素となることから、楽章全体で「2-3 ブルックナーリズム」のようなリズムを作り出しているようにも考えられる。第 3 楽章では、「3-2 ブルックナーリズム」(と思われるリズム) が支配的で、2 拍子と 3 拍子が同時進行する箇所が多数存在した。そして第 4 楽章は、先行楽章で現れた全てのリズム(「2-3 ブルックナーリズム」、「3-2 ブルックナーリズム」、六連符) が現れるものの、楽章の多くの部分が「五連符」中心で、コーダでも「2-3 ブルックナーリズム」は、ほとんどなく五連符が中心のまま、交響曲全体を終える。これらの特徴を簡潔に示すと、図 4 のようになる。

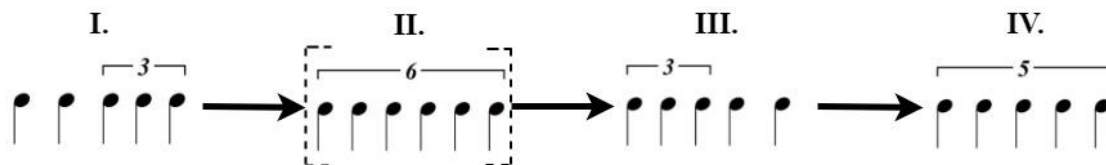


図 4: 《交響曲第 4 番》A 稿のリズム変容プロセス

つまり、A 稿では第 1 楽章で提示される「2-3 ブルックナーリズム」が、その後の全ての楽章と通して変容することが、第 1 楽章の中で示唆されている。全体を通して変容すると考えるならば、第 1 楽章で突如として現れる六連符も、実は「2-3 ブルックナーリズム」の中から発生したものであると言える。それを証明するのは A 稿ではなく、以降の稿の変容のプロセスである。A 稿は第 1 楽章の「2-3 ブルックナーリズム」と六連符、第 2 楽章の潜在的な「2-3 ブルックナーリズム」、第 3 楽章の「3-2 ブルックナーリズム」を経て、第 4 楽章でそれらをわずかながらも再現しつつ、最終的に五連符へと至る。

B 稿の第 1 楽章は、A 稿よりも「2-3 ブルックナーリズム」が強調され、「2-3 ブルックナーリズム」が様々な形態(「3-2 ブルックナーリズム」や六連符など)に変化する可能性を示唆していた。しかし、示唆はしているものの、A 稿と異なり六連符が重要な役割を果たすというようなことはない。また A 稿と同様、ずれて重ねられた「2-3 ブルックナーリズム」が再び統合されることはない。第 2 楽章は、A 稿と同様「ブルックナーリズム」は、記譜上に

は現れず、A 稿に比べて六連符の使用は限定的ではあるものの、楽章後半にのみ六連符が現れることで、楽章全体で「2-3 ブルックナーリズム」のようなリズムを作り出している。A 稿とは全く異なる第3楽章は、明らかに「2-3 ブルックナーリズム」が中心で、第1楽章の「2-3 ブルックナーリズム」のずれも見ることができる。また、主部の2拍子に対してトリオが3拍子になることで、第2楽章と同様、潜在的に「2-3 ブルックナーリズム」を形成しているように考えることができる。そして第4楽章は、大きな構造はA稿と共通するが、「五連符」は全て別のリズムに変更された。コーダは「2-3 ブルックナーリズム」が中心となるが、第1楽章や第3楽章に見られた「ずれ」が生じた状態のまま終結している。B稿の特徴を簡潔に示すと図5のようになる。

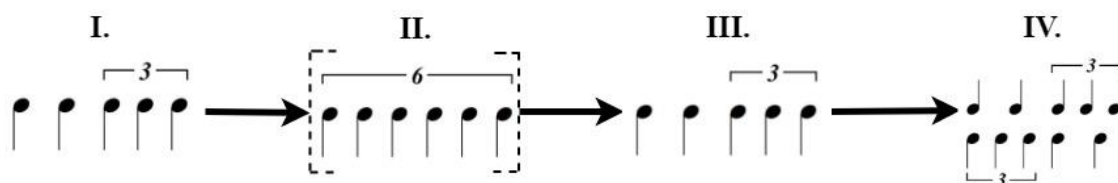


図5: 《交響曲第4番》B稿のリズム変容プロセス

B稿もまた、第1楽章で提示される「2-3 ブルックナーリズム」が、全楽章を通して変容してゆくことが第1楽章で示唆されている。しかし、B稿の変容はA稿のように様々なリズムに変化しつつ最終的に五連符へといたるようなものではなく、全体として「2-3 ブルックナーリズム」のずれが続いた状態を維持している。つまり、B稿におけるリズムの変容は、第1楽章の中ですでに終わってしまっているように思われる。そのため、C稿では第4楽章のみを大幅に書き変える必要に迫られたのではないだろうか。

C稿は、第1楽章から第3楽章まではB稿と同じであるが、第4楽章が全く異なる内容になっていた。これまでの楽章で現れた、全てのリズム（「2-3 ブルックナーリズム」、「3-2 ブルックナーリズム」、六連符）が現れることは、A稿やB稿と共通しているが、C稿ではA稿やB稿とは異なり、主要主題の提示前から「2-3 ブルックナーリズム」を提示している。その後も、「2-3 ブルックナーリズム」が度々現れ、そのリズムの中から「六連符」が導き出される。この六連符が第4楽章の中心となっているのである。C稿の特徴を簡潔に示すと図6のようになる。

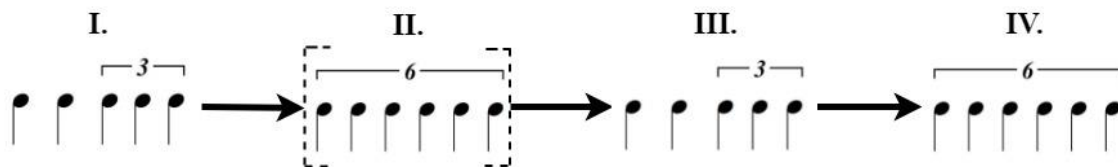


図6: 《交響曲第4番》C稿のリズム変容プロセス

C稿の六連符が「2-3 ブルックナーリズム」の中から現れることは、すでに明らかにした（本論文 3-2-1、3-3、譜例 7 参照）。このことから、A稿だけでは謎に包まれていたA稿第1楽章で突如として現れる六連符が「2-3 ブルックナーリズム」と本来は関係するものであ

ったことがわかる。

C 稿は B 稿の第 4 楽章を書き直した結果、第 1 楽章で提示された「2-3 ブルックナーリズム」が、最終的に六連符へと至るようになった。これは「2-3 ブルックナーリズム」と、そのずれから生じてきた六連符であることは明らかで、A 稿、B 稿よりも明確にその変化を見ることができる。

D 稿において、小節の削除やオーケストレーションの変更が多々行われたにも関わらず、リズムの変容プロセスが、C 稿と変わらないのは、C 稿のリズム変容プロセスが、これまでの稿の中で最も上手くいっていたためという可能性も考えられる。そもそも、ブルックナー自身は、《交響曲第 4 番》のリズム変容プロセス自体は変更する気はなかったように思われる。B 稿を作り出す前の、1877 年 10 月 12 日にタッペルトへ宛てたブルックナーの書簡には以下のような記述が見られる。

私は自身の第 4 番・ロマンティック交響曲が、根本的な改訂を必要としていることに絶対的な確信を持ちました。例えば、緩徐楽章のヴァイオリンの音型は難し過ぎて、演奏不可能です。オーケストレーションも時々、重ね過ぎであったり、うるさすぎたりします<sup>(26)</sup>。(Harrandt 2009: 181)

書簡の中に、改訂に関する全ての事情を書き残しているとは考え難いが、上記の書簡によれば、少なくとも B 稿を作成する際に、ブルックナーにとって最も問題となったのは、演奏法とオーケストレーションであったことがうかがえる。その結果 A 稿の第 4 楽章で特徴的であった五連符は別のリズムへと変更された。しかし、変更した結果の B 稿では、A 稿では比較的明確であった「2-3 ブルックナーリズム」が五連符へと至るリズム変容プロセスも無くなってしまったため、「2-3 ブルックナーリズム」が六連符へと至るリズム変容プロセスを成立させることのできる C 稿を作り出したと予想することができるだろう。ここまで見てきた 4 つの稿のリズム変容プロセスを簡単にまとめると次頁図 7 のようになる。

以上のことから、「ブルックナーリズム」と呼ばれるリズムパターンは、《交響曲第 4 番》において、リズム変容プロセスの中に含まれる最初の形態に過ぎないことがわかるだろう。一般に「1 小節を 2 と 3 に分けるリズム」として呼称される「ブルックナーリズム」は、リズムそのものに意味があるわけではなく、交響曲全体を通して変容してゆくプロセスの出発点として《交響曲第 4 番》には存在している。つまり、「ブルックナーリズム」そのものは、単独では決して意味を持つものではなく、交響曲全体を通して、リズム変容プロセスを見た時に、初めてその意味を見出すことが可能なのである。

さらに、コルテがその分析において示したように、《交響曲第 8 番》においても「ブルックナーリズム」は、リズム変容プロセスに含まれるものであった (Korte 1963: 27)。そのことから、真にブルックナーの音楽におけるリズムを特徴付けるものという意味で「ブルックナーリズム」という語を用いるならば、それは《交響曲第 4 番》や《交響曲第 8 番》、さらには《交響曲第 9 番》などにも見ることのできる、交響曲全体を通して形成される、巨大

<sup>(26)</sup> Ich bin zur vollen Überzeugung gelangt, daß meine 4. romant. Sinfonie einer gründlichen Umarbeitung dringend bedarf. Es sind z.B. im Adagio zu schwierige, unspielbare Violinfiguren, die Instrumentation hier u[nd] da zu überladen u[nd] zu unruhig.

なりリズム変容プロセスを指し示すものでなくてはならない。

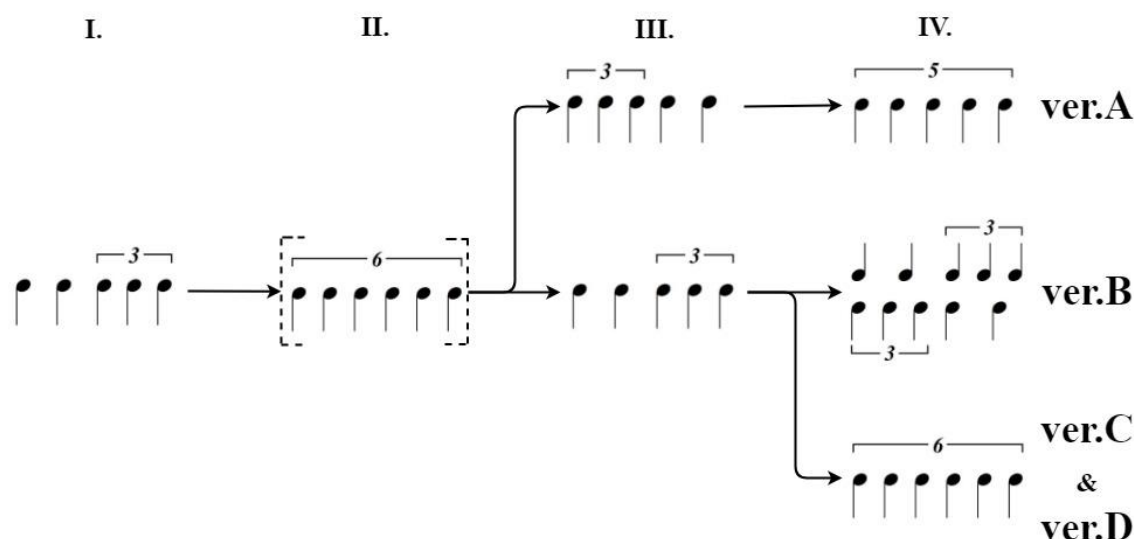


図 7: 《交響曲第 4 番》のリズム変容プロセスの変遷

この仮説を証明するためには、今回分析を行った《交響曲第 4 番》のみではなく、《交響曲第 8 番》、《交響曲第 9 番》そして、その他の交響曲においても、同様のリズム分析を行う必要がある。残念ながら本論文では、《交響曲第 4 番》のみの分析になってしまったが、以上の点は今後の研究を通して明らかにしてゆくことにする。

最後に、「ブルックナーリズム」と呼ばれるリズムパターンが、ブルックナーの交響曲においてどのような役割を果たすのかを明らかにするという本論文の目的に対し、今一度明確な答えを示す。

《交響曲第 4 番》において、「ブルックナーリズム」と呼ばれるリズムパターンは、交響曲全体を通して形成されるリズム変容プロセスの原初の形態として存在する。この「ブルックナーリズム」は、様々な形態へと変化しつつ（その形態の変化は主に（2/2 拍子の）1 拍分の「ずれ」によって生み出される）、最終的には別のリズムパターンへと変化する。そうすることで、交響曲全体にリズム面での関係性が生まれ、より強い統一がもたらされるのである。「ブルックナーリズム」は《交響曲第 4 番》の場合、リズム面の要であることは間違いないが、より重要なことは、「ブルックナーリズム」が巨大なリズム変容プロセスに含まれているということなのである。

## 参考文献

Cooke, Deryck

1969 “The Bruckner Problem Simplified 3: Symphonies 3 and 4.” *The Musical Times*. 110, 362-365.

Cross, Milton John a.o.

1962 “Anton Bruckner.” Cross, Milton John eds. *Encyclopedia of the Great Composers and*

- their music.* (New York: Doubleday) vol.1,
- Harrandt, Andrea eds.  
2009 “Briefe: Band I 1852-1886.” Harrandt, Andrea eds. *Anton Bruckner sämtliche Werke.* (Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag) XXIV/1.
- Hinrichsen, Hans-Joachim(ヒンリヒセン, ハンス=ヨアヒム)  
2016 *Bruckner Sinfonien: Ein musikalischer Werkführer.* (München: Verlag C.H.Beck) [『ブルックナー 交響曲』 高松佑介 訳 (東京: 春秋社, 2018)]
- Horton, Julian  
2004 *Bruckner's Symphonies: Analysis, Reception and Cultural Politics.* (Cambridge: Cambridge University Press)
- Korstvedt, Benjamin Marcus  
1996 “The First Published Edition of Anton Bruckner's Fourth Symphony: Collaboration and Authenticity.” *19th-Century Music.* 20/1, 3-26.  
2000 *Bruckner: Symphony No.8.* (Cambridge: Cambridge University Press)  
2005 “The 1888 version of the Fourth Symphony.” ブルックナー, アントン 『Bruckner Symphony No.4 “ROMANTIC”: World premiere performance & recording(1888 version, Korstvedt edition)』 (Delta CLASSICS DCCA-0017) 1.
- Korte, Werner  
1963 *Bruckner und Brahms: Die spät.Aromantische Lösung der autonomen Konzeption.* (Tutzing: Hans Schneider)
- 門馬 直美  
1999 『ブルックナー』 (東京: 春秋社)
- 西村 朗  
1987 「ブルックナーの交響曲語法——10の要素にみる」『音楽現代』 87/10, 86-89.
- 根岸 一美  
2006 『ブルックナー 作曲家◎人と作品』 (東京: 音楽之友社)
- Röder, Thomas  
1985 “Motto und symphonischer Zyklus Zu den Fassungen von Anton Bruckners Vierter Symphonie.” *Archiv für Musikwissenschaft.* 42/3, 166-177.  
2010 “Die Dritte und Vierte Sinfonie.” Hinrichsen, Hans-Joachim ed. *Bruckner Handbuch.* (Weimar: Metzler) 151-177.
- Simpson, Robert  
1967 *The essence of Bruckner: an essay towards the understanding of his music.* (London: Gollancz)
- Steinbeck, Wolfram  
1993 *Bruckner: Neunte Symphonie d-Moll.* (München: Wilhelm Fink)
- Williamson, John  
2004 “The Brucknerian symphony: an overview.” Williamson, John ed. *The Cambridge Companion to Bruckner.* (Cambridge: Cambridge University Press) 79-91.



## 楽譜資料

Bruckner, Anton

- 1953 “IV. Symphonie Es-Dur: Fassung von 1878/80.” Nowak, Leopold ed. *Anton Bruckner sämtliche Werke*. (Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag) IV/2.
- 1975 “IV. Symphonie Es-Dur: Fassung von 1874.” Nowak, Leopold ed. *Anton Bruckner sämtliche Werke*. (Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag) IV/1.
- 1981 “IV. Symphonie Es-Dur: Finale von 1878.” Nowak, Leopold ed. *Anton Bruckner sämtliche Werke*. (Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag) zu IV/2.
- 2004 “IV. Symphonie Es-Dur: Fassung von 1888.” Korstvedt, Benjamin Marcus ed. *Anton Bruckner sämtliche Werke*. (Wien: Musikwissenschaftlicher Verlag) IV/3.

譜例はすべて上記楽譜に基づいて執筆者が作成

## 譜例

Allegro

1.Hr.

Strings(trem.)

pp

p

譜例 1: A 稿第 1 楽章主要主題 (1-6 小節)

1.VI.

2.VI. & Vla.(trem.)

Ob. & Cl.

Fl.

Vlc.

Fg.

Cb.

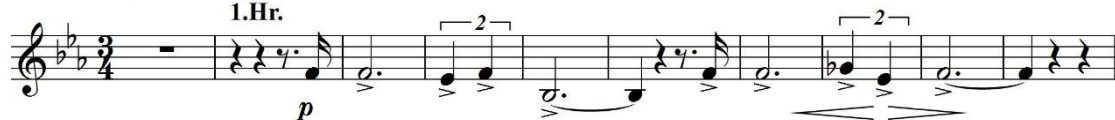
pp

p

譜例 2: A 稿第 1 楽章「2-3 ブルックナーリズム」のずれ (203 - 206)



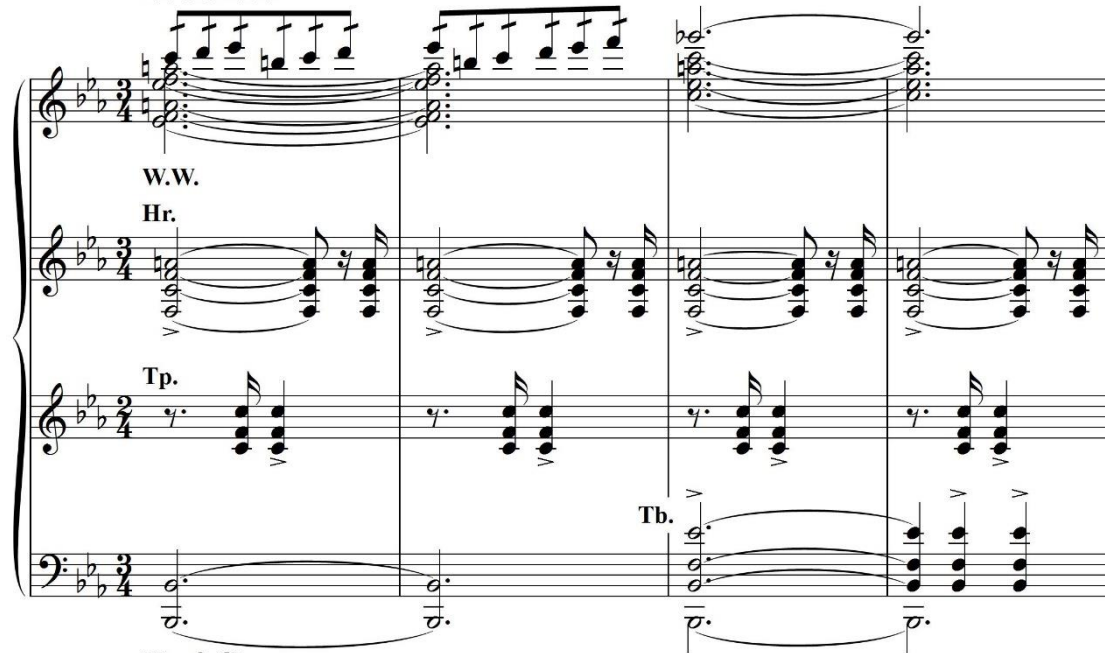
**Sehr schnell**  
1.Hr.



*p*

譜例 3: A 稿第 3 楽章主要主題 (1 - 10 小節)


1.VI. & 2.VI.  
W.W.  
Hr.  
Tp.  
Tb.  
Vlc. & Cb.



*p*

譜例 4: A 稿第 3 楽章 2 拍子と 3 拍子の同時進行 (21 - 24 小節)

**Tutti**  
*ff marcato*  
*ff*



譜例 5: A 稿第 4 楽章主要主題 (29 - 36 小節)

Fl. & Vla.  
2.VI.  
1.VI.  
1&2.Hr.  
Vlc.

譜例 6: A 稿第 4 楽章 Gesangsperiode 主題 (105 – 108 小節)

Ob.  
Cl.

譜例 7: B・C 稿第 1 楽章「2-3 ブルックナーリズム」から三連符への変化 (134 – 137 小節)

Bewegt  
Hr.  
2.VI. & Vla.(trem.)  
*pp*

譜例 8: B・C 稿第 3 楽章主要主題 (1 – 7 小節)

The image shows a musical score for three instruments: W.W. (Woodwind), Vla. (Violin), and Vlc. (Violoncello). The score is in 3/4 time and features a key signature of two flats. The W.W. part has a melodic line with slurs and accents, including a triplet of eighth notes. The Vla. part has a similar melodic line with slurs and accents, also including a triplet of eighth notes. The Vlc. part has a steady eighth-note accompaniment. The score is divided into four measures, with the first and third measures containing the triplet figures.

譜例 9: B 稿第 4 楽章 Gesangsperiode 主題 (75 - 78 小節)