『第 74 回美学会全国大会　若手研究者フォーラム発表報告集』（2024 年 3 月刊行）

アントン・ブルックナーの《交響曲第 5 番》におけるフーガの役割
—— 楽曲結尾のコラールとの関係において ——

岡本雄大

はじめに

アントン・ブルックナー（Anton Bruckner, 1824-1896）は、《交響曲第 5 番変ロ長調 WAB 105》（1875-1878）の終楽章に大規模な「フーガ」を用いた。本論文はこのフーガの役割を明らかにすることを目的としている。本論文が展開するテーゼは次のとおりである、「《第 5 番》の終楽章におけるフーガは、フーガという形式が本来的に有する『主題の結びつきの可能性の探求』という性質にしたがって諸主題の緊密な関係性を確認することによって、コラールで楽曲を締めくくるための根拠づけをおこなっている」。これを証明し、実際にそれがいかなるやり方でもって実現されているのかを明らかにすることが本論文の目的である。

これまでの研究において、このフーガの意義は主に次の 3 点に見られてきた。すなわち、①「再現部冒頭における主要主題の獲得を目標とする『高揚・発展 Steigerungentwicklung』の手段」(1)、②「連続的な音楽構造を回復するための契機」(2)、③「主題の対位法的な結びつけによる関連性・統一性の確保」(3) の 3 点である。①について、交響曲にフーガの主題提示の技法を用いるやり方は 18 世紀の作品でもしばしば見られるが (4)、ベルリオーズやリストはこの手法によってフーガという様式に潜在しているデュナーミクを交響的な高揚の原理につなぎ合わせた (5)。確かにブルックナーのフーガにもこのような側面は認められるが、一方で、それは断続的な高揚の過程に部分的に関与するだけであり、楽曲全体の進行を考慮すると、これほどまでに大規模なフーガを用いたことに対する根本的な理由にはならない。②について、はじめ分裂的な様相を見せていた音楽が次第に連続性を取り戻す、という構想はブルックナーの交響曲の特徴としてしばしば取り上げられることがあり、実際に《第 5

番》にもこの傾向は認められる (6)。しかし一方で、フーガの意義という点からすると、349 小節に置かれたゲネラルパウゼや副次主題の再現の直前における音楽的な断絶（T. 396-397）を見逃すわけにはいかない。またこうした傾向はブルックナーの他の交響曲にも見られるものであり、仮にフーガがその役割を果たしていたとして、それがフーガを用いる決定的な要因になったとは言い難い。③に関して、ロバート・シンプソンが指摘しているとおり、この作品の「統一性を証明する試みは、著しく過大評価されてきた」(7) と言えるだろう。たしかに主題間の関連性・統一性はそれ自体として重要な意味を持つわけではない。しかし、そうした統一性の証明が楽曲全体においていかに作用しているのかが明らかになってはじめてフーガの意義ははっきりと浮かび上がってくるのである。

１．コラールの根拠づけとしてのフーガ

本節では、終楽章に置かれたフーガ風のセクションの「統一性を証明する試み」を詳細に見ていくことで、フーガが楽曲結尾のコラールを説得的に導くための根拠づけとして機能していることを明らかにする。

1-1. フーガにおける主題の結合可能性の探求 ――その１

このセクションでは、行進曲風の特徴を持った終楽章の主要主題（以下、「行進曲主題」と呼ぶ）と提示部の結尾で提示されたコラールによる主題（以下、「コラール主題」と呼ぶ）という２つの主題がフーガ風の書法によって展開されており、両主題の原形と鏡像形を対位法的に結びつける数多くの試みが音楽を形づくっている。この試みはおおまかに以下の【表１】のような経過をたどっている (8)。

	小節番号	行進曲主題	コラール主題
①	31ff.	原形	
②	223ff.		原形
③	258ff.		鏡像形
④	261ff.		原形と鏡像形
⑤	270ff.	原形	原形
⑥	306ff.	鏡像形	
⑦	310ff.	原形と鏡像形	
⑧	324ff.	鏡像形	鏡像形
⑨	339ff.	鏡像形	原形
⑩	350ff.	原形	鏡像形

【表１】フーガにおける主題の結合可能性の探求 ——その１

２つの主題の原形と鏡像形あわせて４種類からの組み合わせの可能性を考えると、ひとつの主題での組み合わせの４通りと２つの主題での組み合わせの６通り、あわせて 10 通りが考えられる。そして【表１】に示した経過はこれに正確に対応している。ここからは次のことを導くことができるだろう。すなわち、「このフーガが目的としている『統一性の証明』とは、まずもって主題の同時的な重ね合わせによる結びつきの可能性の探究である」、と。このことは、⑩において最後の結びつきの可能性が確認されるやいなや、フーガ的展開が再現部冒頭（T. 374）への高揚のプロセスにとって代わられることによっても裏づけられている (9)。

1-2. フーガにおける主題の結合可能性の探求 ——その２

副次主題群の再現（T. 398ff.）を経たあと結尾主題の再現（T. 460ff.）以降に生じる一連の出来事は、こうしたフーガの役割をさらに強調している。b-Moll での結尾主題の再現は、待望されていた主調による安定状態をわずか２小節で裏切ることとなる。というのもここで冒頭楽章の主要主題が、結尾主題の再現を突き破って乱入してくるのである。この冒頭楽章の主要主題は最終的に楽曲結尾のコラールに接続され作品全体を締めくくる役割を果たすのであるが、しかし一方でこの主題は、それまでの音楽

の内在的な論理の外から突如としてやってくるのであって、終楽章にとっては完全に異質な存在なのである。したがって、この冒頭楽章の主要主題の存在を終楽章において正当化する必要性によって、すでに過去のものとなったフーガがふたたび呼び起こされるのである。ここでは冒頭楽章の主要主題と行進曲主題のあいだの密接な関係を明らかにするために、両主題はそれぞれ原形と鏡像形によって重ね合わせられる。そしてその組み合わせのすべての可能性が汲みつくされると同時に音楽は最後の高揚へと進んでいくこととなるのである。ここでもフーガは、主題を同時的に重ね合わせることで主題どうしの結びつきを明らかにし、その統一性を保証しているのである。

1-3. 諸主題の相互浸透からコラールへ

上記のような過程を経てその統一性が明らかとなった諸主題は、［練習記号 Z］（T. 564）以降、相互に浸透していくことによって楽曲結尾の壮大なコラールを導いてくる。ここであらためてここまでたどってきた主題の結びつけが「同時的な重ね合わせ」であったことを確認しなければならない。そして重要なのは、これまでの同時的な重ね合わせではそれぞれの主題のもつ性格は独立していた、ということである。つまり終楽章の主要主題は「行進曲風」の、コラール主題は「コラール風」の身振りをそれぞれ基調としており、それぞれは対照的な性格を残したまま共存していたのである。しかしここからは、それぞれの主題の性格の独立性は、その性格が相互に浸透していくことによって融解し、最終的なコラールへと統合されていくこととなる。

主題の相互浸透の第１段階（T. 564ff.）は、終楽章の結尾主題と行進曲主題による。この部分を形成しているテクスチュアは、１度目はコラール主題の提示（T. 175ff.）によって、２度目は冒頭楽章の主要主題の乱入（T. 462ff.）によって中断された結尾主題のものである。ただしこの結尾主題は、冒頭楽章の主要主題に由来するものであったことが［練習記号 V］（T. 460）以降ですでに確認されているため(10)、この第１段階は【1-2. フーガにおける主題の結合可能性の探求 ――その２】で確認した冒頭楽章の主要主題と行進曲主題の相互浸透として理解できる。これによって和声構成音の第１音と第５音を反復するだけの空虚なファンファーレであった結尾主題は、行進曲主題の音程関係を獲得し、行進曲主題の２倍の拡大として場を支配することとなるので

ある。

続いて主題の相互浸透の第２段階（T. 583ff.）は、行進曲主題とコラール主題による。拡大された行進曲主題の冒頭動機は、すでに確認されたように自身の鏡像形と結びつき、その半音階的な旋回音形の帰結として Ces-Dur の和音のうねりを生み出す。そして２倍に拡大された行進曲主題に導かれるかたちで、２倍に拡大されたコラールが Ces-Dur で開始されることとなるのである。これが相互浸透の第２段階であり、これは【1-1. フーガにおける主題の結合可能性の探求 ――その 1】によって根拠づけられている。このようにフーガにおける結びつきの可能性の追求と統一性の証明は、極めて説明的なコラールへの道筋の根拠づけとなっているのである。

しかしなぜこのようなことをする必要があったのだろうか？　これにはコラールという様式の書法上の特質が関わっている。ここでいうコラールとは、４声体で、各声部の同じ音価での動きを基調とする音楽のことを指しているが (11)、この様式は、特徴的な音の動きを備えた主題の労作によって音楽を展開していく交響曲というジャンルにおいて、あまりに周囲から浮いてしまうのである。メンデルスゾーンの《交響曲第５番ニ短調「宗教改革 Reformation」Op. 107》（1830）やブラームスの《交響曲第１番ハ短調 Op. 68》（1876）はその典型的な例と言えるだろう。これらの作品では、音楽が最後の高揚を見せたところで――「デウス・エクス・マキナ deus ex machina」よろしく――コラールが顕現するのである。ここではコラールとその前後で書法上の断絶が見られる。しかし、ブルックナーはこうした事態を見事に避けている。《第５番》は、フーガによる執拗な「主題の結びつき」の確認作業を経たのち、諸主題が相互に浸透していくことによって、より確かなやり方でコラールを導いてくるのである。

２．疎外されたフーガ

では、ここまでに提示したような構想は、実際にいかなるやり方でもって実現されているのだろうか。《第５番》における「主題の結びつきの可能性の探求」は、その背後に神学的あるいは数学的秩序を見るような音楽観が想定されるような厳密な操作

によるものではない。本節では、本作品におけるフーガの「主題の結びつきの探求」は、ある種の「物語」として展開されているのであり、フーガ本来の性質からは疎外されているということを示す。

一般的に、大規模形式の一部としてフーガ風の手法が用いられている場合、対位法の可能性の追求という側面は顧みられないことが多い。たとえば、ベルリオーズの《幻想交響曲 Op. 14》（1830）の終楽章におけるフガート（T. 241ff.）では、声部導入の手法と楽器の増加を組み合わせることで音量の増強が実現されている。そしてそれが完了するとともにフーガ風の書法は交響的なサウンドに飲み込まれてしまう。ここではフーガの提示部の手法はあくまで高揚のための装置として挿入されているにすぎない。

ブルックナーの《第5番》におけるフーガも、対位法の可能性の追求を目的としたものではないという点ではこれと同じである。この作品では、諸主題は和声的要請の過剰さによって変形されてしまっており、諸声部の動きは旋律的な観点からは決して美しいとは言えない。この状況に対して、ブルックナーは極めて現実的な処置を下している。すなわち、耳に真っ先に聞こえてくる音をちりばめることによって、変形された声部を覆い隠しているのである。たとえば、293小節からTen.（Br.とKl.）に与えられている行進曲主題はその後半部分が変形されているが、それはAlt.（2. Vn.とOb.）のストレッタによって背後に退きはっきりと聞き取ることが難しくなっている。続いてSop.（1. Vn.とFl.とKl.）の導入によってAlt.が変形すると、今度は金管楽器のコラール主題がそれを隠しているのである。

また、「埋め草 Füllnoten」的な音の使用が頻繁に見られることにも、技術的な意味での厳密さがほとんど顧みられていないことがあらわれているだろう。たとえば、336小節のT.Pos.に書かれた音型は、決して動機的なものではなく、並行5度を避けるためのものである(12)。これらの例からわかるように、《第5番》におけるフーガは対位法の可能性の追求という点においては際立った成果を生み出していないのである(13)。

しかし、前のベルリオーズのような例に比べて特殊なのは、ブルックナーのものが、「主題の結びつきの可能性を探求する」というフーガが本来持っていたはずのスロー

ガンだけは保持しているという点である。ここでの主題の結びつきは技術的な厳密さを要請するものではない。つまり《第５番》におけるフーガは、「主題の結びつきの探求」という物語をある種の「フィクション」として展開することによって、交響曲をコラールで締めくくるための根拠を確保しているのである。そもそも交響曲における主題は、まずもって交響曲における展開に十分に耐えうるものでなければならない。そのため、主題・動機労作による展開に適した交響曲的な主題が同時にフーガにおいても豊かな可能性を生み出すことができるというようなことはほとんどありえないのである。したがって、先に確認したようなブルックナーの処置は避けることができないものであった。終楽章の主要主題がフーガの主題として用いられている《第５番》においては、主題どうしを様々なかたちで重ね合わせるというまさにその目的ためにフーガが本来的に有する性質は疎外され、新たな意味が付与されたフーガが楽曲のなかで機能しているのである。

おわりに

交響曲をいかに終わらせるか、いわゆる「フィナーレ問題」は、ベートーヴェン以後の交響曲作曲家にとって避けては通れない難題であった。これに対しブルックナーは、《第５番》において、コラールで交響曲を締めくくるという選択をした。しかし、そのコラールは「デウス・エクス・マキナ」であってはならなかった。つまり、最終的なコラールが、はじめにコラールが提示されたときのように音楽の論理的な成り行きを停止させて突然顕現する、というようなやり方は許されなかったのである。そこでブルックナーは、《第５番》において、フーガによる主題の結びつきの確認作業を経たのち、諸主題が相互に浸透していくことによって、まさに三段論法的な論理によって着実にコラールへの道を歩んでいくというやり方をとったのである。

本論文は、ブルックナーの《第５番》を対象に、社会的慣習から疎外されつつも音楽のなかに残存したそれぞれの音楽的素材が、個々の作品のなかで、いかなる意味を付与され、いかにそれが展開されているのかを探るひとつの試みである。行進曲、コラール、フーガはいずれも伝統的な音楽書法であり、それぞれが音楽外にある種の含

意を持っている。しかし、レオナード・ラトナーが、「18 世紀初頭の音楽は、礼拝、詩、演劇、演芸、舞踏、式典、軍隊、狩猟、下層階級の生活といったものとの接触から、『性格的音型』のシソーラスを発達させた」(14) と言ったときの、音楽的素材と社会的慣習との関係は 19 世紀にはもはや崩れ去っていた。そしてそうした時代状況におけるブルックナーの音楽実践の一側面を明らかにすることが本論文の目的であった。こうした本論文の試みは、より大きな問いに接続している。それは 19 世紀後半にしばしば見られる、交響曲というコンサート・ホールのための音楽に宗教音楽のごとき佇まいを与えるという音楽実践の意味を問うことである。本論文で明らかにしたブルックナーによるコラールとフーガの取り扱いは、この問いを解明するためのひとつの足がかりとなるであろう。

註

(1)　Kurth, Ernst, *Bruckner,* Berlin, Max Hesse, 1925, p. 912; Boss, Rainer, *Gestalt und Funktion von Fuge und Fugato bei Anton Bruckner,* Tuzing, Hans Schneider, 1997, p. 199; Hinrichsen, Hans-Joahim, *Bruckners Sinfonien: Ein musikalischer Werkführer,* München,Verlag C. H. Beck, 2016, p. 87.

(2)　Simpson, Robert, *The Essence of Bruckner,* London, Victor Gollancz Ltd., 1967, p. 130; Williamson, John, "The Brucknerian symphony: an overview," in *The Cambridge Companion,* New York, Cambridge University Press, 2004, p. 84; Hölzl, Wolfgang, *Anton Bruckners Symphonien I bis V,* Neustadt an der Orla, Arnshaugk, 2022, p. 459.

(3)　Kurth 1925, p. 912; Hinrichsen 2016, p. 87.

(4)　18 世紀後半に交響曲のフィナーレでフガートを用いた例としては、F. J. ハイドンの《交響曲第 40 番ヘ長調 Hob. I:40》(1763)、《交響曲第 70 番ニ長調 Hob. I:70》(1779)、M. ハイドンの《交響曲第 28 番ハ長調 P 19, MH 384》(1784)、《交響曲第 39 番ハ長調 P 31, MH 478》(1788)、W. A. モーツァルトの《交響曲第 41 番ハ長調 KV 551》(1788) などがある。

(5)　本論文は、《第 5 番》のフーガの「起源」についての考察を目的としていないが、これについて簡単に触れておく必要がある。モーツァルトの《交響曲第 41 番》は、ブルックナーの《第 5 番》を考えるために欠かすことのできない参照項である (Williamson 2004, p. 83; Hölzl 2022, p. 456.)。またコンスタンティン・フローロスが指摘するように、《第 5 番》のコラール風の主題を用いた二重フーガは、ベルリオーズの《幻想交響曲》における「怒りの日」を用いた二重フーガとの

あいだに構造的類似が確認できる。ただしフローロスはこの構造的類似を指摘したあと、「ベルリオーズの二重フーガがかなり自由に展開されているのに対して、ブルックナーのそれは規則的な二重フーガを含んだソナタ形式とフーガ形式の最も芸術的な統合を示している」という申し書きへと進んでいるが、本論文が提示する観点からすれば、ブルックナーのフーガも——ベルリオーズのそれとは異なる意味で——かなり「自由に」展開がなされているのである（Floros, Constantin, *Brahms and Bruckner as Artistic Antipodes, Studies in Musical Semantics* (originally published: *Brahms und Bruckner: Studien zur musikalischen Exegetik,* Wiesbaden: Breitkopf und Härtel, 1980), translated by Ernest Bernhardt-Kabisch, Frankfurt am Mein, Peter Lang GmbH., 2015, pp. 181-183.）。教会音楽との関係は音楽的あるいは思想的な面で最も重要な問題を含んでいる。そもそもフーガという書法それ自体が教会を想起させるということや、しばしば指摘される《詩篇第 150 篇 WAB 38》とのあいだの主題の類似などは見逃すことができないだろう。

（6）　Williamson 2004, p. 84; 池上健一郎「ブルックナーの交響曲における『漸次的結合の構想』と総休止」『音楽学』2005 年、第 51 巻第 3 号、161-174 頁。

（7）　Simpson 1967, p. 132.

（8）　【表 1】では、説明の明確化のため、それらの組み合わせが最初に明確に観測できる箇所を示している。そのため、たとえば⑨では、すでに⑤や⑦で示した組み合わせも同時的に発生している。より包括的な分析は以下を参照：Swarowsky, Hans, *Wahrung der Gestalt: Schriften über Werk und Wiedergabe, Stil und Interpretation in der Musik,* 1979, Wien, Universal Edition, pp. 118-119.

（9）　再現部の開始については多くの論者が 374 小節と考えており（Nowak, Leopold and Anton Bruckners, “Formwille, dargestellt am Finale seiner V. Symphonie,” in *Miscelánea en homenaje a Monseñor Higinio Anglés, Band 2,* Barcelona, Consejo Superior de Investigaciones Cientifica, 1961, pp. 609-611; Hinrichsen 2016, p. 87.）、本論文でも便宜上これにしたがっているが、これには再考の余地があると筆者は考えている。実際、ウィリアムソンやヘルツルのように、再現部の開始について再考を促している論者もいる（Williamson 2004, p. 84; Hölzl 2022, p. 487.）。これは本楽章の形式原理の根幹にかかわる重要な問題であるのだが、これについて詳細な議論をする余白はないため割愛する。

（10）　結尾主題はまずもって、行進曲主題から半音階的な音程関係を取り除き 2 倍に拡大したものであるが、同時にそれは冒頭楽章において主要主題から紡ぎ出された音形でもあり（T. 62ff.）、これは結尾主題と冒頭楽章の主要主題の並置によってはじめて明示されるのである。

（11）　ここでいうコラールの説明は、中世あるいは宗教改革の時代にまでさかのぼるような本来的なものではなく、17 世紀以降に一般的となったいわゆる「バッハ・コラール」あるいは「4 声コラール」を指している（Marshall, Robert L. and Robin A. Leaver, “Chorale,” in *The New Grove*

Dictionary of Music and Musicians, 2nd ed., edited by Stanley Sadie, London, Macmillan, 2001, pp. 736-746.)。

（12）　Swarowsky 1979, p. 120.

（13）　厳格な対位法を基礎としたフーガにおいては、作曲は、模倣・反行・転回・拡大・縮小等の技法によって主題を組み合わせる可能性をあらかじめ確認したうえでなされていた。これが「対位法の可能性の追求」の意味するものである。ブルックナーの《第５番》の２つの主題において、それらは提示のかたちでの組み合わせは確認されている――これはスケッチにおいてコラール主題が終楽章の主要主題の提示部において別のペンで書き足されてあることから推測できる（Mus. Hs. 6017 Finale zur 5. Sinfonie, Österreichische Nationalbibliothek）――ものの、一方で、その作業はその他の組み合わせの可能性にまでには及んでいない。その他の組み合わせは、その時々の和声的な要請によって、恣意的に諸声部が変形されているのである。

（14）　Ratner, Leonard, *Classic Music: Expression, Form and Style,* New York, Schirmer Books, 1980, p. 9; Agawu, V. Kofi, *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music,* Princeton, Princeton University Press, 1991, pp. 135-143.