

3 ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェンにおける形式統合の実際 交響曲第9番の終楽章の分析を通して

南 聡

1.

ルーデッヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770～1827) にとって音楽形式はどのような意味を持ち、どのように作曲の中で活用されていったのであろうか？その答えは彼の器楽曲の作曲の歴史行程を俯瞰することによって得られる。

交響曲第9番二短調 op.125 (1822～24) の終楽章や、大フーガ変ロ長調 op.133 (1825～26) は「形式の活用の集大成」としての作品と言って過言ではない。ことに交響曲第9番(以降第9と略記する)の終楽章はテキストを持ち独唱が入るため、そのテキスト解釈から多くが語られ、交響曲という絶対音楽の形式から論じられることは、比較して遠慮がちな量にとどまっている。すなわち、一般的な理解は諸井三郎が「いずれの形式にて割り切ること也不可能」¹⁾として楽想の大きな変化を捉えて分割しての論述方法であろう。確かに「変奏曲の形式」や「ロンド形式」といった形式にはめ込んで語るのはいくらなんでも無理がある。一方、ハインリヒ・シェンカー Heinrich Schenker (1868～1935) が1912年に出版した、この交響曲の分析の労作の中で「絶対音楽創造の法則に従っている」²⁾と見解をすでに表明している。しかしこのシェンカーの見解は、その時代背景からくる、彼の過剰なまでの「絶対音楽の美学の擁護」によって本質的な理解が過小化させられている。さらに彼の分析も、その時代的限界からやや説得しきれないことも、過小化の原因となっているように思われる。また、シェンカーは「呈示部」「展開部」「再現部」といった内容を簡略に命名したソナタ形式の論述を好まないで、単に「第1部」「第2部」「第3部」といった論述方法を取る。そのため関連性が見出しづらいことも否めない。ことにこの第4楽章の分析は、その彼の目的とする「絶対音楽の美学」を保証する部分となるべき「ベートーヴェンがどのように古典的形式を応用したか」といった視点の欠落に問題があったと言える。

2.

シェンカーは第9の終楽章をおおまかに3つに区分し、それぞれをⅠ「歓喜の歌による変奏」、Ⅱ「『ひざまずくか、幾百万の人々よ』の詩節の音楽」、Ⅲ「統合、カッデンツァ、結尾」とした³⁾。このおおまかな区分は、速度表示に準拠する楽想の変化から見ると、異論を挟む余地はない。そこで本稿では、それぞれの区分をシェンカーがローマ数字で区分を示したのに合わせて、それぞれ第1区分Ⅰ、第2区分Ⅱ、第3区分Ⅲと表記していく。

シェンカーを含めた分析上の問題点は、より細部の解釈にある。そこで、まず第1区分Ⅰの分析上の諸問題をこれから精査する。精査に際して、実際の論拠を明確化するために、ベートーヴェンの、先行して作曲された、ピアノ・ソナタと第9との関連性を2点紹介し、問題点となる部分の分析的明示を試みたい。

2.1

最も直接的に第9との関連性を語ることができるピアノ・ソナタとして、最後の作品111のハ短調のソナタをあげることができる。このソナタは2つの対象的な2つの楽章できているが、その第1楽章の主題形態は第9の第1楽章の主題形態のひな型ともいえる⁴⁾。そしてこの楽章はソナタ形式とフーガの合体化を試みたものだ。一方の第2楽章は一見変奏曲形式のように見えるが、実際はソナタ形式との合体化がなされている。多くの解説書で第5変奏⁵⁾と紹介されるが、ソナタ形式に照応すると「再現部」と分析することが妥当な部分である。この第2楽章を「アリエッタを主題とする4つの変奏曲と、展開部、主題

再現部」と解説し「変奏曲全体が1つの『ソナタ』の縮図」であり「複主題構成をしていないが、ソナタ形式と変奏曲の高度な合体」といった「ジャンルの混合」と野平一郎は分析している⁶⁾。

この「複主題構成をしていないが、ソナタ形式と変奏曲の高度な合体」という形態の捉え方は、そのまま第9の第4楽章の前半部分の構成にも援用して分析することが可能である。

実際に第9の第4楽章の前半を照合してみる。

開始の「ファンファーレ」とそれに続く「レチタティーヴォ」は幕開け前の前口上の役割の主題前の序奏部であることを否定する考え方は無いであろう。主題は「歓喜の歌」とされる旋律で、単旋律で呈示され器楽で3つの変奏がなされる。再度序奏がテキストを伴って再現された後、テキストを伴ってさらに3つの変奏が続く。これらを第1変奏から第3変奏、序奏再現を扶んで第4変奏から第6変奏とすることは明白だ。しかし序奏部が挟まれたことによって、これらがソナタ形式の「呈示部」が「協奏曲」のように二重呈示状になっている、とみなすことが可能にしてくれる。シェンカーは丁寧にも第4変奏以降を()に括り、もう1度再開された「声楽変奏」として変奏のナンバーを打ち直している⁷⁾。第6変奏までを器楽のみと声楽付きの対とみなしたとき、B-Durになって Alla Marcia となるところをシェンカーの語るように単に第7変奏とするだけで果たして良いだろうか。

そこで「ソナタ形式と変奏曲の合体」という視点を加えると、調が変わり大幅に楽想が変化し発展するこの部分と続くフガートの部分を「展開部」と捉え、シェンカーが第8変奏と解説したところを「再現部」とみなすと、作品111のピアノ・ソナタの第2楽章の構成と同一になる。ゆえに、この楽章が第9の第4楽章の第1区分1の構成上のひな型モデルになったという考え方に妥当性があると捉えることが可能になる。

2.2

直接的でかつ部分的な関連性として、中期の作品28の二長調のソナタ(1801)の展開部との関連性をあげることができる。この作品28は通称「田園」というニックネームのついている作品で、楽想的には全く第9の終楽章と関係性はない。しかし、このソナタは、この時期の特徴を明確に示している。それは3度調への冒険的な試みである。18世紀においては主調に対して属調、下屬調といった主音の上下の完全5度関係が発展の軸であったのに対して、3度調の関係を色々な方法で追求することになる。その中でこのソナタにおいては、展開部の後半部分において、本来であれば属音の保続がなされて楽章全体のドミナントが形成されて主調再現がなされるところを、音階の第3音である Fis 音の保続が属音保続の代わりに現れる。属音の代わりに第3音に与えるという冒険的な実験を遂行したところが「絶対音楽の美学的展開」となっている。このアイデアを第9終楽章で再利用しているわけだが、それは431小節から始まる器楽だけによるフガートの展開による部分のクライマックス部分。すなわち543小節以降からのシェンカーが第8変奏とした「歓喜の歌」が輝かしくフォルテッシモで戻ってくる部分、すなわち前段の2.1で示した「再現部」相応とした部分までである。何よりもこのフガートは様々な調に転調して発展するといった展開的要素を強く持っている。このことによって、ベートーヴェンがこのフガート部分を変奏の続きではなく展開部と意識していたことの重要な状況証拠になる。

展開部保続音に大々的に第3音を持ってくる方法は作品28以降活用していない。第9で再利用しようと決めるとき、ベートーヴェンは第3音保続におそらくフェイント以上の効能を期待していなかったろう。構造的には Alla Marcia が主音の長3度下に置いたことに対応して第3音の保続にしたと考えられる。このこと

から読み取れることは、第9の431小節から516小節の器楽によるフーガ部分はあきらかに展開部の役割を担った部分ではあるが、それでも第3音の保続の意味によって、楽章全体としては「疑似」的な「展開部」の役割でしかないということを示すことになる、ということだろう。

すなわち、「疑似」としたのはこの後の第3区分Ⅲに真の「展開部」の意味を持つ二重フーガが655小節より準備されているからだ。こちらを真の「展開部」としたのは745小節から正当な「展開の終結を保証する属音保続」が出現することによって保証できるからである。

2.3

中期の作品28のソナタの第1楽章の展開部における実験と最後のソナタ作品111の第2楽章の構成によって、594小節の部分までが「ファンファーレとレチタティーヴォによる序奏を持つ歓喜の主題による6つの変奏と展開部と再現部」と捉えることができることを確認した。

ではこの構成感の意図するところの意味は一体何であろうか？

まずベートーヴェンはシラーのテキストを自らが表現したい世界のために編集していることに留意したい。特に、331小節のAlla Marciaに入る直前のテキスト「そして、天使は神の御前に立った Und der Cherub steht vor Gott.」は原詩の3連でそれに続く原詩の合唱部分の代わりに、原詩4連の合唱部分をテ

ノール独唱の「天使の号令の歌」として活用している。さらにこの部分では、フリデリーケ・キーンレFriederike Kienleは、391小節以降に対応する原詩は「Wendelt, Brüder, eure Bahn」で、ベートーヴェンは「さまよう Wendelt」を「走る Laufet」に変更していることに注意を向けている⁸⁾。間違いなく「号令の要素」を強化しているのだが、その結果として431小節からのフーガが始まる。したがってこのフーガをマルティン・ゲックMartin Geckは「いかなる機能を持っているかは推測するより他にない」とのみ自著に記したが⁹⁾、世界のあらゆる地から「神の神秘の体験」を求めて「歓喜の歌」を歌いながら集う「巡礼者たち」の様相を「歓喜の歌」によるフーガで表現したというような描写的楽想と受け止めることは比較的間違った推測とは言えない。

これらから引き出せる分析的解釈による意味の一つのとして、第1区分Ⅰの「呈示部=主題と変奏」は「歓喜の歌」の生成と成長¹⁰⁾。「展開部」は成長した「歓喜の歌」によって天使が号令して様々な地より集う人々の様相。「再現部」は「神の神秘の体験」のために集った諸々の人たちの「確立した歓喜の歌」と解せる。すなわち、人々が集合する様相と主題の成長と確立を引き合わせて仕組んで第1区分Ⅰを構成した。ゆえにこの変奏曲にソナタ形式の要素を混交した形式が、意味的な作用として有機的な合理性を持っていると説明することができる¹¹⁾。

第4楽章構成図

小節	区 ¹⁾	構成概要	形式骨格	変奏 ³⁾	形式的意味	内容概要
1～207 「黙劇」	I a	ファンファーレとレチタティーヴォ（器楽のみ）b.1～91	第1序奏部		序奏と主題提示部分	前3楽章の否定 主題旋律の発見 器楽による主題の成長
		「歓喜」の主題と3つの変奏、と Codetta（器楽のみ）b.92～207	第1提示部	主題 1. 2. 3		
208～330 「呈示」	I b	ファンファーレとレチタティーヴォ（声楽を伴う）b.208～236	第2序奏部		協奏曲の様式より敷衍思考された二重提示	再度の否定、もしくは器楽による黙劇を言語化して意匠の明確化と、主題のさらなる発展的成長。
		「歓喜」の主題による3つの変奏（独唱・合唱付き）b.237～330	第2提示部	4. 5. 6		
331～594 「集合」	I c	マーチ・ケルプの歌 b.331～430（下3度調）← フーガ（器楽）b.431～542 3度音保続 ←	展開部前段 展開部後段	7. 8.	変奏というより主題の展開。	天使の諸人の集合を鼓舞する歌。器楽による巡礼する諸人の集合の様相。
		「歓喜」の主題強奏 b.543～594	再現部	9.		
595～654 「儀式」	II	「神秘」の主題提示 b.595～610（下属調）← 聖歌風モノディ楽想 b.611～626 神秘の合唱（希求楽想）b.627～654	副主題提示（結尾部1）（3部構成）		ソナタ形式的には結尾部だが全体の間部分	ⅡとⅢ aは「創造主の神的体験の儀式」の場面。Ⅱは集合した諸人による神的体験への希求の合唱。
655～762 「儀式」	Ⅲ a	「歓喜」「神秘」の両主題による二重フーガb.655～729	第2展開部（結尾部2）	10.	第2展開部にしたベートーヴェンの結尾部様式。曲上は真の展開。	前半の二重フーガは諸人に対する天が示した奇跡の様相。 後半は集合した諸人による神的体験の感得の合唱。
		神秘の合唱（感得楽想）b.730～762 属音保続 b.745～757 ← 主音へのカデンツ b.760 下属調へ（結尾移行）	主調確立と下属調への移行			
763～850 「歓喜」	Ⅲ b	独唱のカデンツァ b.763～801 ²¹⁾ 合唱による敷衍 b.795 ²¹⁾ ～832 ²¹⁾ 独唱による結句と移行 b.830 ²¹⁾ ～850.	カデンツァ（結尾部3）	11.	協奏曲の様式より敷衍思考されたカデンツァ	ソリストが「確信」による爆発的歓喜を先導する部分。
851～940 「歓喜」	Ⅲ c	歓喜の爆発する終結部分	最終結尾部	12.	真の結尾部	諸人による爆発的乱舞の合唱。

1) シェンカーによる大まかな区分。Ⅰ部分は記号化していないが便宜上同様に a,b,c を付した。

2) パートの出入りの部分で区分したため、同時の部分の小節が重複している。本来は全体で1区分。

3) 変奏曲と捉えた解説による区分を参考までに付した。

3.

第4楽章の3つの区分が一つのソナタの各楽章に対応することは、作品111のソナタの終楽章や作品133の「大フーガ」の構成から類推しても否定の余地はない。そして第1区分Ⅰに単一主題ながらソナタ形式の原理が働いていたが、全体としても単にソナタの3楽章に相応する楽想の連結だけではなく、一つのソナタ形式の原理が働いているのではないだろうか、という仮説を立てることは不自然なことではない。

そこで、4楽章全体と絶対音楽の形式、とりわけソナタ形式との関係性を検分する。

3.1

第2区分Ⅱになって楽想は大幅に転じ、ようやく新しい主題が現れる。これを「神秘の主題」と命名しても良いだろう。理由はトロンボーンに参加である。当時トロンボーンは、まだ宗教楽器としての立ち位置を失っていなかった。「父なる神の存在」をテキストが語る部分として一転して荘厳な楽想となる。これらはベートーヴェンがこの第2区分Ⅱに対して宗教的儀式性を有した楽想と設定した証左である。さらに第3区分Ⅲに至って「歓喜の歌」とこの「神秘の主題」は二重フーガとなり、745小節に至って前述したとおり属音保続を引き出している。この3つの区分の在り方は全く弁証法的な組み立てであり、745小節からの属音の保続の存在は、第4楽章の調性上の構造的支柱が第3区分Ⅲにあることを示している。

このことより、この楽章は複主題構成をとっており、それらは第3区分Ⅲに入ってから両主題による二重のフーガの様式で展開され、かつソナタ形式の調性原理が存在する、という仮説に妥当性を与える。すなわち第1区分Ⅰは呈示部の第1主題呈示として、第2区分Ⅱは第2主題呈示として、第3区分は展開部以降の構成にしたがって、ソナタ形式の機能を維持して組み立てられているという想定だ。2.2で示したように331小節から542小節間の「天使の号令の歌」とそれに続く「各地から湧きあがり集まってくる人々の様相のようなフーガ」が第3音の保続という本来の「調性の腰部を形成し得る属音ではない」ということよりこれを「疑似的な展開部」と捉えたとき、これは全く正しいように見える。しかし、より詳細に検分していくと、全く問題がないわけではない。そこで次にこの仮説の問題点を明示していく。

3.2

第2区分Ⅱは、第1区分Ⅰで集合した人々の天の「神の神秘の体験」の希求に向かったの荘厳な祈りの場面である。力学的には中間に挟まった間奏曲の音空間になるが、ここでようやく「歓喜の歌」に対応する「主題」が引き出され複主題構成といった立体化が成立している。このこと自体がソナタ形式の複主題構成に対応するのだが、調関係としては古典的な意味では「結尾部」を意味する下屬調が選択されている。このことは別の構成を想定することも可能にしている。

すなわち、シェンカーは第3区分を3種類の「結尾」が連鎖した「結尾部」と理解したが、実際のところ第2区分からソナタ形式の構成としては「結尾部」の領域に入っていることをこの楽章の調設計は示していることになる。

この問題をより明確にあげ出しているのは「属音保続」の状況である。

この属音保続には完全な全終止が置かれていない。758小節のところで解決すべき主和音の代わりに下屬調のドミナント和音が置かれてそのまま下屬調で762小節までの、いわゆるシェンカーが、第3区分のうちのⅢaとした部分を閉じている。続くⅢbとした763小節以降は、いわゆる4人のソリストたちが活躍するカデンツァの楽想部分である。こういったカデンツァ部分は、ソナタや協奏曲など伝統的な曲種の様式として、「再現部以降の結尾部」に置かれるべき部分である。このことが意味す

るのは、絶対音楽の形式的様式として、Ⅲbはもはや再現部の後の楽想だということである。

これらを統合すると、「真の再現部は省略された。」ということになる。果たして「再現部の省略」という形式的構想はありうるのだろうか。「主調への帰着」というメカニズムがソナタ形式の骨格構造である以上、再現部が簡略化されることはあったとしても省略される、ということは形式的意義を失うことを意味するため「主題再現部が省略された」という解釈は肯定できない¹²⁾。

ベートーヴェンは作品57で結尾部に第2展開部的要素を附加し、呈示部、展開部、再現部と同等の規模を持たせた。この方法は第5交響曲でより徹底化されたのだが、これは、ソナタ形式において再現部以降の結尾部に力点を置くという生涯を通しての彼のドラマ作成の方向性である。すなわち結尾部が長大に発展するのは彼の音楽においては必然性があることでもある。

よって仮説は一旦留保し、形式上の組み立てとしては第1区分Ⅰでソナタ形式の再現部までが確立し第2区分Ⅱ以降はその長大な結尾部に所属する、とここでは解析する。

3.3

では第2区分Ⅱ以降をどのように形式的に理解するべきか、改めて精査することにする。

テキストから見ると、第2区分Ⅱと第3区分Ⅲaは一つの情景を形成している。第2区分Ⅱと第3区分Ⅲaのテキストはシラーの原詩の1連と3連の合唱部分より取られている。その意図するところは、第2区分Ⅱでは「人々の神秘の体験への希求」であり第3区分Ⅲaはその「神秘の秘跡」と「人々の神秘の体験の感得」という呼応関係になっている。すなわち、第2区分Ⅱの最後の「神秘の和音」は人々の想いが星空の天空に向かって立ち上る楽想であり、第3区分Ⅲaの冒頭の高い音域から舞い降りてくるように始まる二重フーガは、天上からの天使たちの応唱と捉えることが可能だからだ。こうした時、第3区分Ⅲaの後半の730小節から762小節は「人々の神秘の体験の感得の確信」という楽想になる。すなわち二重フーガを中間部にした3部形式がここに形成されている。しかもこれ自体も弁証法的発展の原理に従っている。

これを調構造からも追認できる。第2区分Ⅱは前述したとおり下屬調の同主短調のg-Mollより開始され下屬調としてはドッペルドミナント、主調としてはドミナントの和音に終止する。二重フーガは主調より開始されるが遠隔調への転調などを含みながら最上声に属音保続を形成する。しかしその後下屬調に移行し第2区分Ⅱのテキストが戻り最低声部に属音保続を持ちながら管弦楽の上行する音型に囲まれた神秘的合唱の様相に戻る。そして前述したように、この第3区分Ⅲaの終止は下屬調のG-Durである¹³⁾。ここから読み取れるのは、テキストからは第2区分Ⅱと第3区分Ⅲaがひとつの下屬調を軸にした区分になり、当初示したシェンカーの速度表示から分節した区分と異なるということだ。

これは楽曲の構成と楽想の区分に齟齬が生じているということなのだろうか。第3区分Ⅲaのテンポ表示は一貫して *Allergero energico, sempre ben marcato* である。少なくとも第3区分Ⅲaの最終部分でテンポを第2区分Ⅱと同じにしなかった理由は、同じテキストで「希求」から「確信」の様相に音楽で変化付けるのが目的という、高度なドラマ構成の意志によるものという解釈が成立可能であろう。楽曲の力学的構造を形式美学の理念より優先させたところにベートーヴェンの古典派とは違う形式への態度が伺える。彼の音楽にとって形式はドラマに奉仕するための背景骨格であることを改めて示している。

シェンカーは第3区分Ⅲaの二重フーガに「最期の変奏」にして「真正な結尾」を見出している¹⁴⁾。第4楽章全体の根幹に変奏曲の形式を念頭に置きつつも、「二つの主題が合体する」これが第3区分でなくては絶対音楽の秩序としての弁証法が成立しないという分析上根本的な原理にかかわる部分だからである。

すなわちここに決着を与える「結尾部」としながら第4楽章の原理的な中核を見出したのだ。「創造主の下に人類は平等である」という19世紀初頭の人々が希求するキリスト教理念から見ても創造主を感得する「神秘的体験」は十分中核になりうる。しかも二重フーガは、その出だしこそ天使の応唱のような楽想と前述したが、冒頭はともかくその全体像は集った諸々の人々が受動的感得するだけのものではなく、天のなんらかの啓示を感得した人々も唱和してフーガを発展していくという捉え方でも十分であろう。

これらの考察から、結局のところ二重フーガは楽章の真の「展開部」なのか、それとも最後に「歓喜の歌」が出てくる部分ということより「再現部」となすべきところなのか、という設問に対しては、ベートーヴェンのソナタ形式はしばしば「結尾部」が第2の「展開部」となっている形態を好んで多用することに引き合わせて、「結尾部」内の「第2の展開部」とみなす方が妥当性がある。そのことによって属音保続後に主題が再現されない理由付けが可能になる。結局のところ3で最初に想定した第1区分Ⅰを第1主題呈示、第2区分Ⅱを第2主題呈示、第3部分Ⅲを展開部以降という捉え方はベートーヴェンの思考の中にはなかったようだ。それでも第3区分Ⅲaは第4楽章の「中核部」であり、かつ「帰結点」であるがゆえに二重フーガの終結に主調の終止進行を置いたと類推できる。

この属音保続は第Ⅲ区分が下屬調で開始したことに対応している。

4. まとめ

第4楽章の「絶対音楽の美学」を保証する古典形式の応用的関連性を検討してきた。ここまでで頭かきできたことをまとめる。

- ① 全体像は古典形式の統合的応用がなされている。
 - a. 全体像には協奏曲の様式より「オーケストラだけによる呈示とソリストをあわせた再呈示の二重呈示部、と楽章結尾部にカデンツァ的楽想を有する。
 - b. 全体像は急—緩—急のソナタの三楽章構成を踏襲し3区分されている。
 - c. 全体像にはソナタ形式の枠組みを変奏曲形式と組み合わせた作品111のピアノ・ソナタの第2楽章をひな型に設計され、その結尾部を拡大して第2区分、第3区分を形成させている。
 - d. 「複主題」による音楽の新たな展開と楽章の頂点を、ソナタ形式の拡大した結尾部に設けた。
 - e. 古典的ソナタ形式上の展開部では単主題のフーガを形成し、かつその頂点では3度音保続をもって調構造の支点となることを避け、一方、拡大した結尾部で複主題の二重フーガを形成し、その頂点で属音保続を形成し調構造の支点となっている。このことによって拡大した結尾部内に第2展開部を有した形態になっている。
- 上記a. からe. のうち、最初の2点はすでに論じ尽くされたもので、本稿で新たに主張しているのは下3点である。そのうちd. とe. は相互関連的だけに1点にまとめること可能である。
- ② テキストと形式がベートーヴェンの意図するところのドラマ設定のために改編されている。
 - f. シラーのテキストはベートーヴェンの設計した、「歓喜の歌」が発生し、天使の号令とともに諸々の人々が集い、創造主の存在の秘蹟を感得し、高次の共同体となってカーニバル的な陶醉に至る」というドラマ設定に奉仕できるよう、使用は半分は満たず、しかも大幅に編集されている。
 - g. 古典的音楽形式の統合的利用によって上記のドラマ設定を絶対音楽の構成体としての必然性を持って構築させている。
 - h. 古典的音楽形式は統合されたとしても、その歴史的に培われた原理は放棄されず常に応用的発展として活用される。
- 上記f. のテキストの問題は本稿では音楽ドラマとの関連性のみで取り扱ったが、この問題のより詳細な考察は他稿に譲る。要点は、主体がシラーではなくベートーヴェンにあり、シラーは単なる「素材」でしかないということであろう。g. の問題は、

この第4楽章が単独のカンタータでなく交響曲の終楽章という絶対音楽の一角であることの絶対理由であり、本稿においてもこの部分をどのように抽出できるか、ということが課題であった。h. はg. の論拠を形成するために必要な手続きであったのだが、ベートーヴェンの音楽は、常に様式的伝統からの距離が測れる発想や思考方法がなされているため、確信を持った推論の積み重ねを可能にさせてくれる。

ベートーヴェンの創造への情熱は破天荒な結果を表出したとしても、その過程は極めて職人的な知的操作が働いており、そのことを本稿の検分によって認識できたことが、「これが偉大な芸術である」ことの客観的理解へと結び付けられたのではないだろうか。

注

- 1) 諸井三郎解説：「スタディ・スコア」全音版(2015) 24p
- 2) ハイブリッド・シェンカー著、西田絃子、沼口隆訳「ベートーヴェンの第9交響曲」音楽之友社(2010) 265p
- 3) 同上 264～265pp、多少要約するにあたって文号を変更している。
- 4) この件については南聡 2014年1月14日北海道新聞夕刊文化欄「魚眼図：象の鼻」に記述した。
- 5) 平野昭：「ピアノ・ソナタ作品解説」ムジカノーヴァ 音楽之友社(1995)、横原千史：「ベートーヴェン ピアノ・ソナタ全作品解説」ARTES(2013) などが単に第5変奏とのみ紹介している。
- 6) 野平一郎「ベートーヴェン ピアノ・ソナタの探求」春秋社(2017) 378-379pp
- 7) ハイブリッド・シェンカー著、西田絃子、沼口隆訳「ベートーヴェンの第9交響曲」音楽之友社(2010) 285-307pp
- 8) フリデリケ・キーンレ 北海道教育大学紀要論文(2016)
- 9) マルティン・ゲック著北川千香子訳「ベートーヴェンの交響曲 理念の芸術作品への9つの道」音楽之友社(2017) 148p
- 10) この様相に対して、キーンレは自身の論文で「歓喜の歌」自体を歓喜に向かう「乗り物」と表現している。
- 11) 本稿を完成後出版されたONTOMOOK「ベートーヴェンの交響曲・協奏曲—演奏家が語る作品の魅力とその深淵なる世界—」音楽之友社2020年1月1日発行の中の平野昭による「ベートーヴェンのオーケストレーション」の記事の中で「《第九》終楽章の構成とプロセス」として表を付けて構成を説明しているが、この解説はかなり本稿の考え方に近い。しかし本稿とは相いれない部分もあるのでそれを指摘したい。331小節以降を副主題部相当としたのは、その調性から推し量って説得力のある分析だが、543小節から594小節目までをも展開部に含むのは必然性が乏しい。なぜならここは主要主題が主調で完全に再現されており、再現部としての定義を満たしているからである。したがって763小節からを「再現部の終結部」として再現部相当とみなすことは本稿では判断しない。
- 12) 2017年の筆者の第9交響曲の分析講座の小文では「再現部の省略」を採用していたが、執筆現時においてはこの解釈を、「楽曲分析再考」で作品31-2の分析において主題再帰が放棄されている他の例がないことを理由に冒頭部を主題と特定した論理からも、「再現部の省略」という例外を使っている分析には合理性はないと判断している。
- 13) シェンカーは「主調のⅣの和音でこの区分を終わらせ次の区分に円滑に進行できるようにしている。」と分析解説している。属音保続の力が強いので和声的にはこのほうが本質的には正しい。本文の意図するところは「下屬調で閉じた」ということによって第2区分Ⅱとの連携的意匠がある、ということを示すことにある。
- 14) ハイブリッド・シェンカー著、西田絃子、沼口隆訳「ベートーヴェンの第9交響曲」音楽之友社(2010) 347p