

L. v. ベートーヴェン作曲《交響曲第9番》解題 ——交響曲第9番，ニ短調，作品125の作曲学的分析を中心に——

網野公一

はじめに

本論は、L. v. ベートーヴェン作曲の交響曲第9番，ニ短調，作品125の分析を中心に考察し，各楽章の形式と作曲者の形式観について言及するものである。

テキストとしては，1996年にベーレンライター社から出版されている新全集に収録されているものを使用する⁽¹⁾。

第1章 作曲学的分析

《交響曲第9番》は1824年2月頃に完成されたい⁽²⁾。交響曲のジャンルでは先行する《第7番》《第8番》から約10年間を経ている。ナポレオン戦争後の所謂ウィーン体制下⁽³⁾にあり，ウィーンの音楽界が政治的な機能を持つに至って，交響曲のような大規模な編成の音楽会を催すことが可能になった時代に相当していると考えられる。社会史的，政治史的背景から本交響曲を把握することも重要な視点ではあるが本論では，作曲学的分析を中心に論を進めたい。

本交響曲は，プロイセン国王フリードリヒ・ヴィルヘルム3世へ献呈されてい⁽³⁾る。また編成は，ソリストとして，ソプラノ，アルト，テノール，バリトン，合唱としてソプラノ，アルト，テノール，バリトン，管弦楽としては，ピッコロ，フルート2本，オーボエ2本，クラリネット2本，ファゴット2本，コントラファゴット，ホルン4本，トランペット3本，トロンボーン3本，ティンパニ，打楽器，弦楽5部である⁽⁴⁾。

以下に楽章ごとの作曲学的分析を試みたうえで，ソナタ形式等の形式観などを概観し，のち第2章において諸問題を考える。

〈第1楽章〉

第1楽章は，アレグロ・マ・ノン・トロッポ，ウン・ポコ・マエストーソ⁽⁵⁾，♩=88，ニ短調，4分の2拍子，ソナタ形式である。全体は547小節で，第1小節から第

159小節までが呈示部，第160小節から第300小節までが展開部，第301小節から第426小節までが再現部⁽⁶⁾，第427小節から第547小節までが終止部である。第4番目の部分が，ソナタ形式の楽章の中で終止部として独立した存在になってくることがベートーヴェンの特徴の一つであり，その終止部が再現部⁽⁷⁾に対する第2展開部としての内容を持つようになる。

以下に構成表を示して第1楽章のソナタ形式を概観する（構成表に示す数値は小節を示している）。

呈示部 1～159

1～16	序奏
17～35	第1主題（呈示・ニ短調）
36～62	経過句（確保）
63～79	経過句（推移） (1) 63～73 (2) 74～79
80～84	第2主題（呈示・変ロ長調）
85～91	経過句（確保）
92～131	経過句（推移） (1) 92～109 (2) 110～119 (3) 120～131
132～159	終止句 (1) 132～137 (2) 138～149 (3) 150～159

展開部 160～300

160～197	第1群（～ト短調） (1) 160～191 (2) 192～197
198～217	第2群（ト短調～ハ長調）
218～274	第3群（～ト短調～変ロ長調） (1) 218～252 (2) 253～274
275～286	第4群
287～300	第5群

所属：リベラルアーツ学部リベラルアーツ学科

再現部 301～426

- 301～314 序奏
- 315～338 第1主題（再現・ニ短調）
- 339～344 経過句（推移）
- 345～348 第2主題（再現・ニ長調）
- 349～358 経過句（推移：第2主題の素材）
- 359～400 経過句（推移）
- 401～426 終止句

終止部 427～547

- 427～452 第1群
- 453～468 第2群
- 469～494 第3群
- 495～512 第4群
- 513～547 第5群

以上である。ソナタ形式の楽章として冒頭からの序奏に続いて第17小節から第35章までに第1主題が主調のニ短調で呈示される。これに対して第80小節から第84小節までに変ロ長調によって第2主題が呈示される。⁽⁹⁾ニ短調の主調に対して変ロ長調は、平行調であるヘ長調の下属調にあたる。また再現部の第1主題、第315小節から第338小節まで、が呈示部同様にニ短調によって再現される。⁽¹⁰⁾一方再現部の第2主題、第345小節から第348小節まで、は主調のニ短調の同主調であるニ長調によって再現される。⁽¹¹⁾第160小節から第300小節までの展開部、第427小節から第547小節までの終止部は、共に第1主題の素材による展開が中心になっている。⁽¹³⁾

〈第2楽章〉

第2楽章は、モルト・ヴィヴァーチェ、♩₁₄=116、ニ短調、4分の3拍子、三部形式である。うちはじめと最後のスケルツォ部はソナタ形式である。つまりソナタ形式のスケルツォに中間部の2分の2拍子によるトリオ部が挟まれる形になっているのである。⁽¹⁴⁾初めのスケルツォ部は、冒頭から第414小節までである。⁽¹⁵⁾中間部のトリオ部は、第415小節から第530小節である。⁽¹⁶⁾以下の構成表ではトリオ部に2分の2拍子とあるが、実際は先行して第412小節からである。⁽¹⁷⁾後半のスケルツォ部は、第531小節から第925小節であり、前のスケルツォ部、第1小節から第395小節まで、の繰り返しになっている。その後コーダとして終止部が続く。第926小節から第954小節である。⁽¹⁸⁾終止部には途中、第942小節と第943小節にプレストで2分の2拍子の小節が2小節間挿入されている。⁽¹⁹⁾

またソナタ形式によるスケルツォ部は、400小節以上

の長大なものである。第1小節から第150小節までの呈示部、⁽²¹⁾第151小節から第271小節までの展開部、⁽²²⁾第272小節から第414小節までの再現部になっている。⁽²³⁾以下に構成表を示して、三部形式およびスケルツォ部のソナタ形式を概観する。

◇スケルツォ部 1～414

呈示部 1～150

- 1～8 導入部
- 9～12 第1主題（呈示・ニ短調）
- 13～56 経過句（確保）
- 57～92 経過句（展開的推移）
- 93～100 第2主題（呈示・ハ長調）
- 101～108 経過句（確保）
- 109～126 経過句（推移）
- 127～150 終止句 ※B9ヘリピート

展開部 151～271

- 151～176 第1群（～ホ短調）
- 177～233 第2群（第1主題の素材・ホ短調）
- 234～271 第3群（第1主題の素材）

再現部 272～414

- 272～275 第1主題（再現・ニ短調）
- 276～329 経過句（確保・推移）
- 330～337 第2主題（再現・ニ長調）
- 338～345 経過句（確保）
- 346～363 経過句（推移）
- 364～414 終止句 ※B399からB159ヘリピート

◇トリオ部 415～530（プレスト ニ長調 2/2拍子）

- 第1部 415～422 ※B423からB416ヘリピート
- 第2部 423～437 〈展開的性格〉
- 第3部 438～491 〈再現部〉※B491からB422ヘリピート
- 第4部 492～530

◇スケルツォ部 531～925（繰返）

呈示部・展開部・再現部

531～925

- 531～925 〈省略〉 ※B1～B395の繰返

終止部 926～954

- 926～943 第1群（第1主題の素材）
- 944～954 第2群（トリオ部の素材）

以上である。ソナタ形式によるスケルツォ部として、8小節間の導入部に続いて、第9小節から第12小節にニ短

調によって第1主題が呈示される。⁽²⁴⁾ 確保と経過句を経て、第93小節から第100小節までに第2主題がハ長調によって示される。⁽²⁵⁾ ハ長調は、主調のニ短調の平行調であるハ長調の属調の関係で、第1楽章の呈示部での第1主題と第2主題の示す調性関係に酷似している。また再現部の第1主題、第272小節から第275小節、は主調のニ短調による。⁽²⁶⁾ 再現部の第2主題、第330小節から第337小節、は主調ニ短調の同主調ニ長調による。⁽²⁷⁾ 再現部における第1主題と第2主題の示す調性関係は、呈示部のそれよりも緊密であり、同様のものを示していると言うことが出来る。

展開部は、第151小節から第271小節で、構成表に示したように第1主題の素材を多用して展開している。また本楽章は、例えば第7小節第8小節のゲネラルパウゼ⁽²⁸⁾や第176小節のフェルマータによる区切りを随所に設けている。⁽²⁹⁾

〈第3楽章〉

第3楽章は、アダージョ・モルト・エ・カンタービレ、♩=60、変ロ長調、4分の4拍子である。2つの主題を有する比較的自由な変奏曲になっている。全体は157小節から成っていて、拍子は途中で数度変更される。以下に構成表を示して、楽章の形式を概観する。

第1部	1～24		
	1～2	導入	
	3～24	主題	(変ロ長調)
第2部	25～42	アンダンテ・モデラート	ニ長調 3/4拍子
	25～32	第1群	(第2主題的)
	33～40	第2群	
	41～42	後奏	(ニ長調～変ロ長調)
第3部	43～64	アダージョ	変ロ長調 4/4拍子
	43～64	主題	(変奏・～ト長調)
第4部	65～82	アンダンテ・モデラート	ト長調 3/4拍子
	65～72	第1群	(第2部第1群の再現)
	73～80	第2群	(第2部第2群の再現)
	81～82	後奏	(ト長調～変ホ長調)
第5部	83～98	アダージョ	変ホ長調 4/4拍子
	83～98	中間部	(主題の素材、変奏的)
第6部	99～120	ロ・ステツソ・テンポ	12/8拍子
	99～120	主題	(変奏)
第7部	121～157		
(終止部)	121～122	ファンファーレ	
	123～130	第1群	

131～132 ファンファーレ (再現)

133～157 第2群

以上である。2つの主題とは、第3小節から第24小節の主題、⁽³²⁾と第25小節から第32小節の第2部第1群である。⁽³³⁾ 2つの主題は呈示の後に第43小節から第64小節と第65小節から第72小節に1回ずつ変奏され、第3小節から第24小節の主題のみもう2回、第83小節から第98小節と第99小節から第120小節に変奏される。終止部に当たる第7部には、ファンファーレ (警告?) が2度現われ、仕舞には第1楽章の断片も垣間見える。

〈第4楽章〉

第4楽章は、フィナーレ、プレスト、♩=96、ニ短調、4分の3拍子である。全体は940小節から成る長大な楽章になっている。冒頭から第594小節まで、第595小節から第654小節まで、第655小節から第940小節までの3部分に大分することが出来るだろう。以下に構成表を示して全体を概観する。

[A]			
第1部	プレスト	ニ短調	3/4拍子
序奏部	1～91		
第2部	アレグロ・アッサイ	ニ長調	4/4拍子
器楽主部	92～207		
第3部	プレスト	ニ短調	3/4拍子
序奏部	208～236		
第4部	アレグロ・アッサイ	ニ長調	4/4拍子
呈示部	237～330	主要主題	(呈示)
第5部	アレグロ・アッサイ	ヴィヴァーチェ	変ロ長調 6/8拍子
展開部	331～594	主要主題	(マーチ風展開)
[B]			
第6部	アンダンテ・マエストーソ	ト長調	3/2拍子
呈示部	595～654	主要主題	(呈示・[A]の主要主題とは異なる)
[C]			
第7部	アレグロ エネルギーコ	センブレ・ベン・マルカート	ニ長調 6/4拍子
呈示部	655～762		
第8部	アレグロ	マ・ノン・タント	ニ長調 2/2拍子
間奏部	763～842		
第9部	ポコ・アレグロ／プレスト	ニ長調	2/2拍子
終止部	843～940		

以上である。上記 [A] の部分は更に5つの部分に分けられる。第1部は冒頭から第91小節までで、序奏部的な内容である。⁽³⁹⁾ 第2部はアレグロ・アッサイ、ニ長調で、第92小節から第207小節までで合唱が登場する前の器楽合唱の主部であり、4分の4拍子になる。⁽⁴⁰⁾ 第3部はプレスト、ニ短調で、第208小節から第236小節まででバリトン独唱の始まる箇所であり、4分の3拍子になる。⁽⁴¹⁾ 第4部はアレグロ・アッサイ、ニ長調で、第237小節から第330小節までで、合唱が登場し主要主題を呈示する。⁽⁴²⁾ 4分の4拍子になる。第5部はアレグロ・アッサイ、ヴィヴァーチェ、変ロ長調で、第331小節から第594小節までで主要主題がマーチ風に展開される。⁽⁴³⁾ 8分の6拍子になる。

[B] の部分は第6部に相当している。アンダンテ・マエストーソ、ト長調で、2分の3拍子である。第595小節から第654小節までで、第4部の主要主題とは異なるが、⁽⁴⁴⁾ ここでも主要な主題が演奏される。

[C] の部分は更に3つの部分に分けられる。第7部はアレグロ、エネルギーコ、センプレ・ベン・マルカート、ニ長調で、第655小節から第762小節までで、いわゆるドッペル・フーガの部分であり、4分の6拍子である。⁽⁴⁵⁾ 第8部はアレグロ、マ・ノン・タント、ニ長調で、第763小節から第842小節までで、再び独唱4声部が登場する。⁽⁴⁶⁾ 2分の2拍子であり、内容的には間奏部的である。第9部は、ポコ・アレグロ・、のちにプレスト、マエストーソ、プレスティッシモ、ニ長調で、⁽⁴⁷⁾ 第843小節から第940小節までで、2分の2拍子である。文字通り終止部である。

形式的には既成の形式観を示していないが、独唱4部および合唱4部が編入されており、主要主題を変奏しながらの統一感を意図している。また、第1部では、第1楽章、第2楽章、第3楽章の主題を明示して、ベートーヴェン自身が付筆したと言われる第3部の「おお、友よ、このような調べではなく、私たちにもっと快い、もっと喜びに満ちたものを歌いだそうではないか！」を引き出すことになる。⁽⁴⁸⁾ ただしそれ以前の第2部ではすでに器楽のみで主要主題が呈示されていて、協奏曲のソロ楽器と管弦楽の関係に似ているようでもある。

第2章 表現における諸問題

表現のさいぶについては、例えばフェルマータ(停声)や拍子の巧みな入れ替えが多用されている点があげられる。⁽⁴⁹⁾ また、第2楽章におけるティンパニの使用法や、第

1楽章から第3楽章でのホルンの活躍は特筆に値する。

全体的には第1章で概観したように、第1楽章および第2楽章のスケルツォ部において、ソナタ形式を示していることが明らかになった。ソナタ形式は呈示部、展開部、再現部、および終止部が付加される場合があつて、3部分もしくは4部分から成る。そして呈示部には呈示される順に第1主題、第2主題が配置され、再現部においても同様である。主要な主題を2つ使用して楽曲を成立させるための形式なのである。1つの主題から成立させるロンド形式や変奏曲の形式と比較すると分かりやすい。そして且つ、呈示部の2つ主題と再現部の2つの主題が関連付けられた調関係を結んでいることもソナタ形式のもう一つの特徴である。

構成要素ともいべき二つの要素のうち、全体の構成は古典主義的な範疇の中で守られていると言うことが出来る。⁽⁵⁰⁾ 調性の点については、その外であるが、まさにベートーヴェンの調性関係を示しているということはできる。第1章に前述したように、第1楽章と第2楽章のスケルツォ部のソナタ形式においては、呈示部の第1主題の主調に対して、第2主題は平行調の下属調および属調を示している。これはりもしくは#の調号を1個増やすという作業である。オクターヴの構成音を考慮した時、第1楽章と第2楽章の場合は主調が短調であるから9音のうち1音を半音分変更することに他ならない。主音が3度および2度低くなることになるが、構成音を比較した場合には通常のソナタ形式とほぼ同様の変更になる。この点では先行する交響曲第3番《エロイカ》の方がより斬新な形式観を示している。⁽⁵¹⁾

おわりに

本稿は、前述のようにベレンライター社から出版されている新全集に収録されているテキストを使用しているが、加えてベートーヴェンの自筆楽譜のファクシミリを参照した。⁽⁵²⁾ 今後の研究に供したいと考えている。

注

- (1) Ludwig van Beethoven, hg. von Johathan Del Mar, Symphonie Nr. 9 in d op. 125 Urtext Partitur, Kassel (Bärenreiter), 1996. (以下 Beethoven と略記する)
- (2) Georg Kinsky, Das Werk Beethoven(hrg. von Hans Halm), München (G. Henle Verlag), 1955, ss. 371~380.
- (3) Beethoven, s. 4, "Sinfonie/mit Schlußchor über Schillers Ode "An die Freude", /für großes Orchester, 4 Solo und 4 Chorstimmen, /componirt und/Seiner Majestät dem König

von Preußen/Friedrich Wilhelm III/in tiefster Ehrfurcht
zugeeignet/von/Ludwig van Beethoven/125tes Werk.”

- (4) Beethoven, s. II. トランペットはClarinoと表記されて、
トランペットの音色の名称で記名されている。また、打楽
器は、ティンパニ Timpani の他に、Batteriaと表記されて
いてトライアングル Triangolo, シンバル Cinelli, 大太鼓
Gran Tamburoである。
- (5) Beethoven, s. 3.
- (6) Beethoven, ss. 3～81.
- (7) 拙稿, 「《運命》解題～L. v. ベートーヴェン作曲, 交響
曲第5番, ハ短調, 作品67の分析を中心に～」『玉川大学
人文科学研究センター年報 Humanitas』第1号, 2009年刊,
84頁を参照。
- (8) Beethoven, ss. 5～6.
- (9) Beethoven, s. 13.
- (10) Beethoven, ss. 47～50.
- (11) Beethoven, ss. 51～52.
- (12) Beethoven, ss. 25～45.
- (13) Beethoven, ss. 65～81.
- (14) Beethoven, s. 82.
- (15) Beethoven, ss. 81～116.
- (16) Beethoven, ss. 116～126.
- (17) Beethoven, s. 116.
- (18) Beethoven, ss. 127～158.
- (19) Beethoven, ss. 158～160.
- (20) Beethoven, s. 159.
- (21) Beethoven, ss. 82～93.
- (22) Beethoven, ss. 93～103.
- (23) Beethoven, ss. 103～116.
- (24) Beethoven, s. 82.
- (25) Beethoven, ss. 88～89.
- (26) Beethoven, s. 103.
- (27) Beethoven, s. 108.
- (28) Beethoven, s. 82.
- (29) Beethoven, s. 95.
- (30) Beethoven, ss. 161～194.
- (31) 楽章中の拍子の変更は, 第25小節から4分の3拍子,
第43小節から4分の4拍子, 第65小節から4分の3拍子,
第83小節から4分の4拍子, 第99小節から8分の12拍子,
である。
- (32) Beethoven, ss. 161～163.
- (33) Beethoven, ss. 164～165.
- (34) Beethoven, ss. 166～170.
- (35) Beethoven, s. 171.
- (36) Beethoven, ss. 173～175.

- (37) Beethoven, ss. 176～183.
- (38) Beethoven, ss. 183～184. & s. 130.
- (39) Beethoven, ss. 195～205.
- (40) Beethoven, ss. 206～221.
- (41) Beethoven, ss. 222～224.
- (42) Beethoven, ss. 225～239.
- (43) Beethoven, ss. 240～272.
- (44) Beethoven, ss. 273～281. 第4部の主要主題の宗教的な
変奏である, とする解釈も存在する。(門馬直美著, 「交響
曲第9番ニ短調 Op. 125 《合唱》」『最新名曲解説全集, 第1
巻交響曲 I』, 音楽之友社, 1979年, 73頁参照。)
- (45) Beethoven, ss. 282～301.
- (46) Beethoven, ss. 302～314.
- (47) Beethoven, ss. 315～329.
- (48) Beethoven, 223～224.
- (49) フェルマータについては, 拙稿, 「《田園》解題～L. v. ベー
トーヴェン作曲, 交響曲第6番, ヘ長調, 作品68の作曲学
的分析を中心に～」『玉川大学人文科学研究センター年報
Humanitas』第2号, 2010年刊, 84頁を参照。
- (50) ソナタ形式における調性の関係は, 呈示部における第
1主題と再現部における第1主題及び第2主題が主調によ
り, 呈示部における第2主題が属調および平行調によるこ
とが基本的な関係である。その時, 第1主題が長調の場合
は属調であり, 短調の場合は平行調である。(Friedrich
Blume, Fortspinnung und Entwicklung-Ein Beitrag zur
musikalischen Begriffsbildung, in: Syntagma Musicologicum,
Gesammelte Reden und Schriften, von Martin Ruhnke (hg.),
Kassel, 1963, ss. 518～519.)
- (51) 拙稿, 「《エロイカ》解題」『玉川学園女子短期大学紀要
「論叢」』(第26号, 2002年), 1～15頁を参照。そもそも
50歳を超えたベートーヴェンにとっては, 自由な形式を
全体に統一感を持たせるべくまとめあげるよりも, 既成の
形式を巧みに用いて統一感を保持しつつ第4楽章に既成概
念を超えた工夫を施すことに傾注することが重大事であっ
た, と考えるべきである。これは作曲者のみならず, 聴衆
にとっても楽曲を受け容れ易いものになっている要素なの
ではないだろうか?
- (52) Ludwig van Beethoven, Sinfonie No. 9 op. 125, Autograph,
Staatsbibliothek zu Berlin-Preussischer Kulturbesitz
Beethoven-Haus Bonn, Bibliothèque nationale de France,
Kommentar von Lewis Lockwood, Jonathan Del Mar, Martina
Rebmann, Bärenreiter Facsimile, Kassel, 2010.

(あみの こういち)