

ベートーヴェンの交響曲第7番第1楽章における主題プロセス ——4つの音程素材と3つのリズムパターンによる弁証法的展開——

稲田隆之

1. はじめに ——問題の所在——

ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770–1827) の交響曲第7番 イ長調 Op.92 (1813年初演) は、彼の交響曲においてだけでなく、彼の全作品においても、際立った人気作品のひとつである。それにもかかわらず、というよりもむしろ、だからこそその音楽の本質については、いまだ明らかになっていないとは言い難い。実際、アドルノ Theodor Wiesengrund Adorno (1903–69) もダールハウス Carl Dahlhaus (1928–89) も、第3番《英雄》(1805年初演)、第5番 (1808年初演)、第9番《合唱付き》(1824年初演) といった革新的な作品には踏み込んだ考察を加えるが、一見分かりやすい第7番にはそれほど関心を示さない。

その大きな原因のひとつに、リヒャルト・ヴァーグナー Richard Wagner (1813–1883) による言説があるのではないか。ヴァーグナーは論文「未来の芸術作品 Das Kunstwerk der Zukunft」(1850年) のなかで、この作品を「舞踏の神格化 die Apotheose des Tanzes」(Wagner 1850, 94) と呼び、高く評価した。その後この言葉が独り歩きし、ベートーヴェンの交響曲第7番といえば、この標語が必ずといっていいほど取り上げられる。それによって、交響曲第7番の音楽的特徴としてリズムが強調されるわけである。

しかしここで注目すべきは、ヴァーグナーは「リズムの統一性」とはひと言も書いていないことである。もちろんこの作品において、「リズムの統一性」は重要な楽曲構成要素である。しかし「リズムの統一性」だけが強調されると、この交響曲のみならず、ベートーヴェンの作曲法の特徴を見失うことになる。

実際のところ、ベートーヴェンの全交響曲にとって、第1番は除くとしても、リズムは重要な楽曲構成要素となっている。特に第3番《英雄》の冒頭で主和音が2度力強く打たれるほか、第1楽章ではヘミオラのリズムや3拍目のアクセントなど、リズムが楽曲を組み立てる重要な要素となっている。また第3楽章は極めて速いテンポのスケルツォで、スケルツォならではのリズムの遊びが際立っている。

第5番では、有名な「運命動機」が全4楽章の統一性をもたらしている、ということになっている。しかし詳細にみれば、「運命動機」の変容と総合のプロセスが重要である。よく知られているよう

に、第1楽章の「運命動機」ではあくまでも「ン・タタタ・ターン」と冒頭に8分休符が入る。つまり、4分の2拍子に置かれるこの動機のアクセントは、韻律的にみれば「弱弱弱 | 強」、ないし「弱中弱 | 強」となるはずである。それに対して第3楽章のスケルツォは3拍子をとるため、ここでの「運命動機」の韻律は必然的に「強弱弱 | 強」となる。したがって、第1、3楽章では「運命動機」のもつ音楽的意味は大きく変容しているとみなさなければならない。そして、2分の2拍子の第4楽章で、2分割リズムによる「運命動機」と3連符（3分割リズム）による「運命動機」が共存し、両者の饗宴を迎える。そのようなリズムによる組み立てを骨格にしながら、「運命動機」は順次上行形、順次下行形、同音反復+3度下行形、同音反復形などのさまざまな音程関係をとる。そして、音楽素材としての対比関係もまた、楽曲を構成する要素となる。そのほか第4番、第8番でも、規則的な拍節に対してイレギュラーなリズムが重要な楽曲構成要素のひとつとなっている。

第7番では、リズムの統一性が支配しているのではなく、複数のリズムの対立がリズムの統一性を際立たせるように、楽曲が組み立てられている。さらにそこに、音程素材の対比関係が密接に関わっている。具体的には以下で分析するが、その前に本論にとって重要なキーワードである「主題プロセス」について確認しておきたい。

2. 主題プロセス

「主題プロセス」という用語を最初に用いたのは、ルードルフ・レティ Rudolph Reti (1885–1957) である。レティによる主著『音楽における主題プロセス』（1950年、邦訳1995年）の主眼は、まず以下の文章で端的に整理されている。

主題の首尾一貫性は、最高の名曲の構造上の核心である偉大な現象である。これまで見てきた多数の譜例で、一つの主題全体あるいはその大部分が、別の主題の輪郭として再現しているのを見てきた。(レティ 1995, 328. 強調訳書のママ)

ここから分かるように、楽曲分析の対象は傑作であること、また、傑作である根拠は主題の首尾一貫性にある、ことが示されている。そして、主題プロセスについて「主題操作の核心にあるのは、変容という複雑な現象であり、その性質上、集約的に変容、再変容された形は往々にして、共通の素地から生じているとは認識できないかもしれない」(レティ 1995, 331) とする。

レティにとってリズムはそれほど重要ではなく、主題のもつ音程関係が重要である。一見、同じ主題とは見えないものも、還元することで共通項が抽出できる。そして著作の終わり近くで、その好例としてベートーヴェンの交響曲第7番を取り上げる。

レティはベートーヴェンの交響曲第7番の終楽章の主要主題と第1楽章第1主題の同一性を指摘する際に、主題同士だけを比較するのではなく、主題前の導入部を含めて比較している。その上で、

第2楽章と第3楽章の主題も取り上げ、すべての主題の同一性を示唆する。この作品に関する考察はそれ以上具体的になされないため、レティの主張がやや曖昧ではあるが、主題冒頭の特徴的なリズムと同音反復、およびそれに続く順次進行の動き、というのが全4楽章の同一性であることが指摘されている。主題がもつ音程関係の特徴に着目して分析することは非常に有効であり、本論の立場にも近い。ただし、レティによる交響曲第7番の分析はそれ以上深入りしない。

しかし、現在ではこの「主題プロセス」をもっと広い意味で定義する方が有効であろう。上述の「集約的に変容、再変容された形は往々にして、共通の素地から生じているとは認識できない」現象に対して、実際に同一の素材から派生しているかどうかの判断は、多かれ少なかれ恣意的ないし主観的にならざるを得ない。むしろ、2つの主題の違いが顕著な場合、無理にでも共通項を抽出しようとするよりは、その違いを認めることの方がより適切であろう。その違いを見極める上で重要な現象こそ、音程関係とリズム（もしくは音価）である。

音程とリズムの両面で明確な特徴を備えた第1主題が、反復され、変容され、展開され、楽曲の結尾に至る。それを「主題プロセス」と呼ぶためには、そこに目的追及的な音楽展開が成立しているかどうかを鍵となる¹⁾。次節で具体的に分析することにして。

3. 交響曲第7番第1楽章の分析

3.1 序奏が意味するもの

交響曲第7番の序奏は、序奏としてはテンポが速く、主部にしてはテンポが遅い。その意味で、ハイドン Joseph Haydn (1732-1809) やモーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) の序奏とはまったく異なり、またベートーヴェン自身の第1番 (1800年初演) や第2番 (1803年初演) の序奏とも異なる。

また、序奏冒頭でオーボエが奏する冒頭の子題は、あたかもソナタ主部の第1主題ととられかねないほど、音楽的身振りがはっきりしている。それにも関わらず、この主題は主部ではまったく現れない。果たしてこの序奏が意味するものとは何か。

序奏全体の構造を概観すると次の【表1】になる。

1) レティの著作の邦題では「主題プロセス」という名称が回避されてしまった。そのため、わが国ではこの用語があまり定着していないと思われる。研究対象が傑作であるべきという主張や音楽の有機的統一性といった観点が、「音楽作品のカノン化」批判の観点から奪われてしまったと考えられる。しかし、聞かれるべき音楽のカノンが時代ごとに形成され、刷新されていくことは重要である。

〔表 1〕序奏の構造

小節	機能	音楽的内容	調
1-8	主題提示	3種の音程素材(跳・順・半)の提示 〔譜例 1〕	A
9-14	主題変奏 1	同音反復素材と2種の音程素材(順・同)の反復交替	
15-22	主題変奏 2	4種の音程素材(跳・順・同・半)の展開	
23-28	副主題提示	順・跳(主題)と同(伴奏)の新しい組み合わせ	C
29-33	副主題変奏	上記の変容	
34-41	主題変奏 3	4種の音程素材(跳・順・同・半)の応用	転
42-47	副主題回帰	順・跳(主題)と同(伴奏)	F
48-52	副主題変奏	上記の変容	
53-56	移行句前半	3種の音程素材(跳・順・同)の第3の組み合わせ	
57-62	移行句後半	同音反復による交信=主部への連結	

〔表〕における「跳」は跳躍音程素材、「順」は順次進行素材、「半」は半音階素材、「同」は同音反復素材を指す。音程関係の中間に「・」を挿入した場合は、それぞれ別の音型であることを意味している。

すでに触れたように、序奏冒頭の音楽的身振りが堂々として明確であることから、また第3番《英雄》、第5番、第6番《田園》それぞれの冒頭でベートーヴェンがとった手法の積み重ねから、第7番でも序奏は音楽素材の強調として機能していると捉えるのが自然である〔譜例 1〕。序奏冒頭8小節をかたち作っている音楽素材は、冒頭の4度下行だけではなく、それに続く順次進行素材である。むしろそれらの素材を披露し、さまざまな変形の可能性を披露する場となっている。同音反復素材が加わる9小節目移行は、それらの素材の応用や変形、変容といえる。

さて、ベートーヴェンの交響曲第7番に関する数少ない楽曲分析研究のひとつが、ゴールドイン Robert Gauldin (1931-) による論文である。ゴールドインの主張は、第3番《英雄》第1楽章冒頭の和音がそうであるように、第7番では序奏の「仮想的な『多義的根本形態』」の拡張が全楽章の調的展開に影響を及ぼしている、というものである。その具体的な事象が、論文の題目も示す「中断されたテトラコード」である。ゴールドインの解釈では、冒頭1～7小節のバスで2小節単位に奏される半音階は、A-Gis-G-Fisと下りてきて、そこで一旦中断する。そして9～10小節目で再びF-Eと下行する、と捉え、それを「中断されたテトラコード」と見なすわけである²⁾。

2) なおゴールドインは冒頭には4つの特徴的な形象がみられるとして、①上声におけるA音(音階の第1音)からE音(音階の第5音)への際立った音進行、②bⅢ→bⅥの混合和声の経過的暗示、③バスにおける終結音型(E)-F-E-A、④中断されたテトラコード、を挙げている。本論の立場からポジティブに受け入れられるのは、①の跳躍音程素材と③④による半音階素材、ということになる。なお、後者の半音階についてゴールドインは注のなかで、この馴染み深い手法がこの交響曲に関する注釈ではほとんど指摘されないことが興味深い、と指摘している。

1. 10

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. (A)

Vl.

Vla.

Vc. Cb.

跳躍音程

順次進行

同音反復

dimin.

pp

dolce

23小節目で提示される副主題（譜例なし）もまた、新しい主題として認められるほどに、明確な音楽的特徴をもっている。しかしこの主題のかたちをみる限り、順次進行、跳躍音程による主声部と伴奏の同音反復で組み立てられていることが分かる。これも、音程素材の応用事例として提示されたものといえよう。なお、副主題提示および副主題回帰でとられる調はそれぞれハ長調とヘ長調と、主調のイ長調からみると上と下の3度調である。ここからもこの楽曲が、主調（トニック）と属調（ドミナント）の関係では構築しないことが暗示されている。

序奏の終わりでは、E音の同音による掛け合いがなされる。あたかも信号を交信しているかのようなやりとりだが、この同音によるやりとりが、ソナタ主部の6/8拍子と付点リズムの提示につながる。こうした連結部分は、これまで当たり前のように受け止めてきた楽曲であるだけに、疑問符を投げかけられることは少ない。本来であれば、シンフォニーが序奏で始まる場合、それに続くソナタ主部は第1主題から始まらなければおかしい。しかしこの第1楽章では、テンポが速まるヴィヴァーチェ部分はリズム動機の提示から始まる。したがって、このリズム動機の提示はソナタ主部ではないとみなすべきであろう。リズム動機の提示はソナタ主部へのもうひとつの導入句である（〔表2〕では「連結句」と表記）。そして、序奏で展開した4つの音程素材をリズムが支配する世界に投げ込む準備がここでなされるのである。

3.2 提示部＝付点リズムが支配する主要主題の展開

ヴィヴァーチェへのテンポ変換とソナタ主部が同時に起こらないことがこの楽章の最大の特徴のひとつである。ヴィヴァーチェ以降の提示部の構造は以下の【表2】の通りである。

【表2】提示部の構造

小節	機能	音楽的内容	調
63-66	連結句	付点リズム（同）の提示	A
67-74	主要主題前半	付点リズムを基調とした主題の提示（順・跳）【譜例2】	
75-80	主要主題後半	付点リズム（跳）と同価リズムの対置【譜例3】	
81-88	動機展開	付点リズム（跳）の反復	
89-96	主要動機前半	付点リズムを基調とした主題の提示（順・跳）	
97-103	主要主題後半	付点リズム（跳）と同価リズムの対置	
104-108	動機展開	同価リズムと付点リズムの対立	
109-118	主要動機展開	付点リズム（刺）初出	転
119-129	移行句	長短リズム4→同価リズムの分解4→半音階下行2	↓
130-141	副次主題？	付点リズム（跳同）の提示と主題の解体【譜例4】	E
142-151	動機展開	付点リズム（順）の反復	
152-163	動機展開	付点リズム（同跳）と（同）の対立	
164-170	コデッタ前半	主要主題に基づく	
171-176	後半	同音反復と順次上行（結尾で半音階）の対置【譜例5】	

8分の6拍子の3音でかたち作られるリズムのうち、付点リズムは「ターン・タ・タン」、同価リズムは8分音符3つで「タン・タン・タン」を指す（表では□で強調）。そのほか、長短リズムは4分音符と8分音符によるリズムを指す（表では▬で強調）。付点リズムおよび同価リズムのあとの（ ）内に、3音の音程関係を記載した。たとえば「跳同」は3音の関係が「跳躍音程」と「同音反復」であることを意味する。「刺」は3音のうち第2音が「刺繍音」をとることを意味する。この音程は提示部ではさりげなく用いられてほとんど気付かれませんが、このあと展開部で多用される。

【表2】からも、提示部は付点リズムによる統一性によって組み立てられていることがみてとれよう。すなわち、序奏で提示された4つの音程素材を、今後はリズムが支配する音楽に組み込む、というのがこの楽章のコンセプトなわけである。とはいえ、主要主題結尾には同価リズムが用いられ、付点リズムとの対比関係が組み込まれていることが重要である【譜例2】。

〔譜例2〕 提示部 63-74 小節：連結句と主要主題

Vivace (♩ = 104)

同価リズム

(スコアは主要素材中心に抽出し、他声部は割愛)

同価リズムはたとえば〔譜例3〕のように反復されることで強調されており、付点リズムとのコントラストが意図されている。だが、この現象についてはこれまでまったく気付かれていないのか、言及されていない。ともあれ、主要主題が前半後半完全なかたちで用いられる限り、前半の付点リズムと後半を閉じる同価リズムの対比がみてとれる。

他方音程関係を検討すると、主要主題前半は順次進行が基調、後半は同音反復と跳躍音程が基調となっている。主要主題そのものがコントラストを内包しているということ、言い換えれば、さまざまな音楽素材を抱えていることは、この主題が他主題と弁証法的展開を形成する必要がない、といえるのではないか。逆に、4つの音程素材と（この時点では）2つのリズムの組み合わせの弁証法が、提示部の音楽的内容となっている。

続く問題は、通常であれば第2主題に当たる箇所である。ソナタ形式を考察する上で今や必読書となったのが、ヘポコスキ James Hepokoski とダーシー Warren Darcy による『ソナタ理論の諸要素』である (Hepokoski & Darcy 2006)。彼らがソナタ形式の提示部を分析するに当たり、2つのタイプに分けていることは重要である。すなわち、ひとつは中間休止によって2部分構成をとる提示部で、もうひとつが中間休止を挟まない連続的な提示部、である。そして同書では、中間休止を挟まないところに「第2主題」はないことを明言している (52 や 117)。ソナタ形式で中間休止を挟まない提示部を採るということは、主要主題による音楽的統一性と近親調による調的緊張関係の方が重要なソナタ形式ということになる。

〔譜例3〕 提示部 103-107 小節：同価リズムと付点リズムの対立

(同価リズムと付点リズムの声部を中心に抽出)

ベートーヴェンの交響曲第7番第1楽章もまた中間休止を挟まないかたちで提示部が構成されている。Hepokoski & Darcy 2006 に従うならば、たとえ彼らが検討した時代とのズレはあるものの、この楽章には第2主題は存在しないとみなすのが自然であろう。

そこで〔表2〕では敢えてクエッションマークを付けて、「副次主題？」とした。たしかに主調からみて属調のホ長調をとるため、第2主題を調関係のみから判断するならば、130小節目がそれに当たることになる。しかし、中間休止を挟まないこと、「副次主題？」が主題としても明確な特徴を備えていないことから、この楽章のソナタ形式は主要主題による統一性によって組み立てられることが意図されている。

この現象についてさらに深入りするならば、おそらくベートーヴェンにとって、ソナタ形式とは提示部で第2主題を必要とするタイプと必要としないタイプを使い分けていたのではないか。例えば、交響曲第5番の第1楽章は前者に当たり、したがって第1主題と第2主題の弁証法的展開が企図されている。その一方で、この第7番第1楽章は後者に当たり、第1主題と第2主題の弁証法的展開とは別の次元で構想された作品であることが透けてみえてくる。

〔譜例4〕 提示部 127-132 小節：半音階素材の挿入

同価リズムの解体

130 付点リズム (跳同)

半音階素材の挿入

zu 2

話を元に戻そう。「副次主題？」の属調の前に、弦楽器がユニゾンで半音階的な音型を奏する（〔譜例4〕、128-129小節）。これまでの付点リズムによる軽快な音楽に対して、不気味な響きが突然挿入されるのである。この半音階素材はコーダへの布石とみなすのが妥当であろう。これについては後述する。

提示部の終結は、管楽器による同音反復と弦楽器による順次進行が対置される〔譜例5〕。順次進行（半音階も含む）をとる音に上行する前打音を与えられているのも、これらがまさに「順次進行」という素材であることを念押しするためにほかならない。なお提示部の結尾で半音をとるが、これが展開部冒頭では強調されることになる。管楽器のE音に対して弦楽器が不協和音程をとることは本来は奇妙なはずだが、これについて指摘する研究は見当たらない。

〔譜例5〕 提示部から展開部 171-183 小節：同音反復と順次上行の対置

同音反復素材

zu 2

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. (A)

Tr. (D)

Timp.

Vl.

Vla.

Vc.

Cb.

順次進行素材

180

同音反復素材

付点リズム+同音反復

半音階素材

pp

pp

3.3 展開部＝3つ目のリズム素材導入による弁証法的展開

展開部の構成をまとめたのが、以下の〔表3〕である。

〔表3〕展開部の構造

小節	機能	音楽的内容	調
177-180	コデッタ続き	同音反復と半音階上行の対置	A
181-184	連結句	付点リズム (同) の提示	
185-194	展開①	主要主題＝付点リズム (順) に基づく対位法①	C
195-200	展開②	付点リズム (同) の反復	
201-221	展開③	付点 (跳・同) のポリフォニーと鋭付点の導入〔譜例6〕	
222-235	展開④	主要主題に基づく対位法②、付点と鋭付点の対比	F
236-249	展開⑤	付点 (同) と鋭付点 (刺) の縦の対比	転
250-253	移行句	鋭付点 (同順) の抽出 (= 動機変容) 〔譜例7〕	↓
254-267	展開⑥	3種の鋭付点 (同・同順・順) の対比による劇的緊張	a
268-273	移行句前半	鋭付点 (跳順 [谷]) の抽出 (= 動機変容)	V
274-277	移行句後半	付点リズム (同) の反復	↓

展開部の特徴は、確かに提示部から続く付点リズムの統一性が保たれていることであろう。しかしそれは表向きの特徴でしかない。ここで重要なのは、付点リズムに16分休符が挿入されて、リズムが鋭くされた音型が現れることである³⁾。本論ではこのリズムを「鋭付点リズム」と呼ぶことにする。〔表〕では他のリズムと区別しやすくするため、斜体をかけている。なお〔表〕のスペースの関係から「リズム」を省略した箇所がある。

この展開部で主要主題による対位法が駆使されていることは重要ではあるが、本論では深入りしない。本論の問題意識で重要なのは、そもそも主要主題がもたない「同音反復による付点リズム」が展開部で徹底的に展開されていることである。201-221小節で跳躍音程による付点リズムのポリフォニーと同音反復による付点リズムが、交互に現れて対置される。

この対立が鋭付点リズムの導入につながり、222小節以降で付点リズムと鋭付点リズムの対立によって展開される〔譜例6〕。リズムの反復と異なるリズムの対置、そのなかで3音がとる音程関係がさまざまに変化されていく。やがて250小節以降で、同じ(鋭)付点リズムでもこれまで用いられなかった音程関係「同音反復→順次進行」(同順)が登場する〔譜例7〕。譜例からも明らかのように、「同順」は下行形と上行形の2つのかたちが併存し、かつ同音反復による鋭付点リズムも鳴る。鋭付点リズムにより2種の音程素材が組み合わせられた緊張感が生まれる。

3) この鋭付点リズムは、第1楽章全曲のスケッチ段階で取り込まれており、当初から楽曲構成上重要な意味をもっていることが分かっている (Rivera 1983)。ただし Rivera の論文の問題意識では、このリズムと第1楽章の関係にはない。中村 1999 がこの鋭付点リズムについて着目している。ただし紙数に限りもあってか、このリズムが楽曲構成にかかわる意味については深く検討されない。

254 小節以降の展開⑥としたセクションは、付点リズムとさまざまな音程素材のコントラストによって形成されている。それこそが、4つの音程素材と3つのリズムによる弁証法的展開の劇的緊張がクライマックスに達した場面となっている。268 小節目、移行句前半としたところの鋭付点リズムは、3度下行+2度上行の「谷」型というまた新しい組み合わせとなっている。なお展開部における調構造も、序奏と同じく主調のイ長調および同主短調のイ短調を中心に、3度調であるへ長調とハ長調を經由していることを付け加えておく。

3.4 再現部と大団円としてのコーダ

再現部の構造をまとめたのが以下の【表4】である。

【表4】再現部の構造

小節	機能	音楽的内容	調
278-285	主要主題回帰	付点リズムを基調とした主題（順・跳）	A
286-300	主要主題後半	付点リズム（跳）と同価リズムの対置→鋭付点へ	
301-308	主題前半展開	付点リズム（順）と付点（同）の縦の対比	D
309-322	主題後半展開	付点（跳）と同価リズムの横の対比	d
323-330	主要動機展開	付点（跳・順）主体の展開	a
331-341	移行句	長短リズム4→同価リズムの分解4→半音階下行2	A
342-353	副次主題？	付点リズム（跳同）の提示と主題の解体	転
354-363	動機展開	付点リズム（順）の反復	↓
364-375	動機展開	付点リズム（同跳）と（同）の横の対比	↓
376-382	コデッタ前半	主要主題に基づく	E
383-390	ク 後半	同音反復と順次上行（結尾で半音階）の対置	

鋭付点リズムが混入してくる以外は、古典的な再現部のかたちを踏襲している。「副次主題？」とした箇所も、提示部では属調だったものがここでは主調に戻されている。むしろ、交響曲第3番《英雄》第1楽章がそうだったように、この第7番第1楽章でもコーダが、主要主題による弁証法的な目的追及的展開の結論となっている。コーダの音楽をまとめたのが以下の【表5】である。

【表5】コーダの構造

小節	機能	音楽的内容	調
391-400	素材の整理①	付点（同）と付点（順）の縦の対比	As
401-408	素材の整理②	バスオスティナート（半）と長短（跳） 【譜例8】	A
409-422	素材の整理③	バスオスティナート（半）と長短（同・跳）	(I)
423-426	音楽的頂点①	付点（同）による跳躍上行と順次進行の饗宴 【譜例9】	↓

427-431	音楽的頂点②	付点（同・跳、ただしタイにより動機同士の連結）	
432-437	音楽的頂点③	それぞれ分解された付点（同）と付点（半）の饗宴〔譜例 10〕	
438-441	音楽的頂点④	鋭付点（順同上）と鋭付点（順同下）の饗宴	
442-450	音楽的頂点⑤	冒頭動機に基づく、ただし鋭付点化	

〔譜例 8〕 コーダ 397-408 小節：バスオスティナート導入

400

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor. (A.)

Vl.

Vla.

Vc.

Cb.

1.

2.

pp

sempre pp

pp

長短リズムによる跳躍音程

pp

pp

pp

半音階によるオスティナート

長短リズムによる跳躍音程

順次進行

半音階によるオスティナート

コーダ冒頭はあたかも、この楽章の音楽的な大団円がどのようなものとなるのかを探っているかのようなものである。表では「素材の整理」とした。これまでの素材を最終確認した「素材の整理①」のあと、401小節目でいよいよバスオスティナートの登場となる。

浩瀚なベートーヴェンの伝記を記したロックウッドは、交響曲第7番について「全ての楽章にわたって、オスティナートのパッセージが、単一の音型を繰り返し何度も反復している」と指摘している。そのなかで特に第1楽章の現象を取り上げ、ヴェーバー Carl Maria von Weber (1786-1826) がベートーヴェンはいまや「精神病院に行く準備ができてい」と言ったエピソードを紹介している(ロックウッド 2010, 343)。バスによるこのオスティナート・パッセージは、第1楽章における主題プロセスのうち、半音階素材の到達点を形成している。しかしそれが、付点リズムの統一性へのアンチテーゼであることは疑いない。

その証拠に、素材の整理②と③としたバスオスティナートが支配的なセクションでは、付点リズムが消える。つまりここで、付点リズムは一旦、半音階を基調とした不気味なバスオスティナートによって存在を否定されることになる。低音の半音階素材に対して、長短リズムをとる上声部は、401小節目からは跳躍音程素材の展開、409小節目からは跳躍音程に同音反復が加わる。

〔譜例9〕 コーダ 422-427小節：音楽的頂点①

The image shows a musical score for measures 422-427 of the 7th Symphony. It features five staves: Violin I (v1), Violin II (v2), Viola (v1a), Violoncello (vc), and Contrabass (cb). The key signature is two sharps (D major). The score is annotated with two boxes and arrows. The top box, labeled '同音反復リズムによる跳躍音程' (leaping intervals due to isochronous rhythm), points to the upper string staves (v1, v2, v1a, vc) where intervals of a fourth and fifth are used. The bottom box, labeled '同音反復リズムによる順次上行' (successive ascent due to isochronous rhythm), points to the Contrabass staff where a chromatic ascending line is shown. The music is characterized by a steady, isochronous eighth-note pulse in the bassoon and lower strings, contrasting with the more varied rhythms of the upper strings.

[譜例 10] コーダ 433-438 小節：音楽的頂点③付点リズムの分解

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The top section includes woodwinds: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. (A)), and Trumpet (Tr. (D)). Below these is the Timpani (Timp.) part. The bottom section includes strings: Violin (Vl.), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. The key signature is indicated by a single sharp (F#) on the first staff. The time signature is 2/4. The score shows measures 433 through 438. The dotted rhythm is highlighted with brackets and arrows, and the Cor Anglais part has a 'zu 2' marking.

こうしてもたらされる音楽的頂点が、交響曲第7番第1楽章における主要主題による主題プロセスの目的地、ということになる。まず音楽的頂点①は、「同音反復による付点リズム」がかたち作る「跳躍音程」と「順次進行」の勝利、である【譜例9】。重要なのは、ここがかたち作られる音楽が、ここまでの展開では一切見られなかった音程素材とリズムパターンの組み合わせだ、ということである。

音楽的頂点②（譜例なし）では付点リズムが跳躍音程をとる。しかしこの3音動機がタイで結ばれ、付点リズムが変容される。この現象もまた、これまでの展開にはなかったものである。音楽的頂点③【譜例10】は付点リズムが管楽器と弦楽器に分解され、弦楽器は半音階下行に基づく。なおこの分解はすでに展開部264-267小節で行われていたのだが、このときは両声部が順次上行による素材に基づいていた。以下、④も⑤もこれまでの展開ではなかったリズムと音程素材の組み合わせをとる。

コーダの調構造では、冒頭、主調と半音関係にある変イ長調をとることが注目に値する。また、音楽的頂点を準備する長いバスオスティナートは、通常であればドミナントをとってトニックへの解決を強調しそうだが、この曲ではトニックをとる。ここでもドミナント→トニックという和声進行を楽曲の核としないことが徹底されている。

4. まとめ

そもそも第3番《英雄》第1楽章で、主要主題が楽節として閉じられていないことはよく知られている。その主題プロセスでは、この主題の分解や多様性を経て、コーダにおける主題の勝利に至る。しかし、第7番第1楽章における主要主題による弁証法的で目的追及的な主題プロセスの音楽的結末は、主要主題の基調となっていた素材の組み合わせを解消するものであった。主要主題が、さまざまな音程素材とさまざまなリズムとのコントラストを経ることでソナタ形式を構築し、それらの素材の新しい組み合わせを披露していく。言い換えれば、その主題プロセスは、統一性から多様性を経て、さらなる多様性へと解体され、素材の新しい組み合わせに昇華されるプロセスとなっているのである。

重要なのは、この楽章の音楽的特性が付点リズムの統一性にあるのではなく、付点リズムを中心としつつも、どのようなリズムとどのような音程素材の組み合わせが音楽的な勝利をもたらすのか、という弁証法的展開にあることなのである。こうした第1楽章の主題プロセスが、さらに第2楽章、第3楽章、第4楽章へと発展的に連なっていく。第4楽章のコーダは全曲の目的地として、基調となる「タンタタ・タン」のリズム動機と執拗に半音を反復するバスオスティナート、および順次進行による第1主題後半とバスの同音反復による饗宴となるのである。

■参考文献■（直接引用できなかったものを含む）

- Adorno, Theodor W. 1993. *Beethoven: Philosophie der Musik : Fragmente und Texte*, edited by Rolf Tiedemann. Suhrkamp. [アドルノ、テオドール・W. 1997、改訂版 2010 『ベートーヴェン——音楽の哲学』 大久保健治（訳） 東京：作品社]
- Dahlhaus, Carl. 1987. *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*. Laaber-Verlag. [ダールハウス、カール 1997 『ベートーヴェンとその時代』（大作曲家とその時代シリーズ） 杉橋陽一（訳） 東京：西村書店]
- Gauldin, Robert. 1991. "Beethoven's Interrupted Tetrachord and the Seventh Symphony." *Intégral* 5 (1991) : 77-100. Last accessed August 31, 2021. <http://www.jstor.org/stable/40213933>.
- Geck, Martin. 2015. *Die Sinfonien Beethovens: neun Wege zum Ideenkunstwerk*. Hildesheim: Georg Olms Verlag. [ゲック、マルティン 2017 『ベートーヴェンの交響曲——理念の芸術作品への九つの道』 北川千香子（訳） 東京：音楽之友社]
- Hepokoski, James A. and Warren Darcy. 2006. *Elements of Sonata Theory: Norms, Types, and Deformations in the late-eighteenth-century Sonata*. Oxford University Press.
- 平野昭 2012 『ベートーヴェン』（作曲家・人と作品） 東京：音楽之友社。
- Lockwood, Lewis H. 2003. *Beethoven: The Music and the Life*. New York: W.W.Norton. [ロックウッド、ルイス 2010 『ベートーヴェン——音楽と生涯』 土田英三郎・藤本一子（監訳）、沼口隆・堀朋平（訳） 東京：春秋社]
- 中村孝義 1999 「『さらなる道』——第七、第八交響曲」『ベートーヴェン全集 第6巻「孤独の芸術家 1810-1813年」』：79-87 東京：講談社。
- 沼口隆 2010 「(解説)」『ベートーヴェン 交響曲第7番 イ長調 作品92』スコア：iii-xxii 東京：音楽之友社。
- Reti, Rudolph. 1951. *The thematic Process in Music*. New York: Macmillan. [レティ、ルードルフ 1995 『名曲の旋律学——クラシック音楽の主題と組立て』 水野信男・岸本宏子（訳） 東京：音楽之友社]
- Rivera, Benito V. 1983. "Rhythmic Organization in Beethoven's Seventh Symphony. A Study of Cancelled Measures in the Autograph." *19th-Century Music*, Vol. 6, No. 3 (Spring, 1983) , pp. 241-251. Accessed August 31, 2021. <http://www.jstor.org/stable/746589>.
- Wagner, Richard. 1850. "Das Kunstwerk der Zukunft." *Richard Wagner: Werke, Schriften und Briefe*, Bd.3, 42-123, edited by Sven Friedrich. Digitale Bibliothek.

■参考楽譜■

Beethoven, Ludwig van. Symphony No.7 in A, Op.92. Leipzig: Ernst Eulenburg, n.d.[1938]. ([https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a8/IMSLP06800-Beethoven_-_Symphony_No.7_Mvt.I_\(ed._Unger\).pdf](https://ks4.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a8/IMSLP06800-Beethoven_-_Symphony_No.7_Mvt.I_(ed._Unger).pdf)) .

**The Thematic Process in the First Movement of Beethoven's Symphony No. 7:
Dialectic development by four musical pitch materials and three rhythm patterns**

Takayuki INADA

This paper covers the first movement of the Symphony No. 7 by Beethoven, which has yet to be analyzed in detail due to the clarity of the unity of rhythms, despite a popular one of Beethoven's symphonies, to try to re-interpret the music through the keywords of the "thematic process." The first eight bars of the introduction has the function to disclose musical materials in this movement, and represents a development of the presentation of motives at the each outset of his Symphonies No. 5 and No. 6, "The Pastoral Symphony." The materials are four musical pitches, i.e., disjunct motion, conjunct motion, chromatic scale, and tautophony.

These materials are combined in different ways in the sonata form governed by dotted rhythms. The point is that the dotted rhythms of the main theme play the thematic process while opposing the dotted rhythms that are sharpened by the insert of sixteenth rests. Further, these rhythm materials are combined in various manners with the above four musical pitches, thereby forming the thematic process onward to the coda.

After the chromatic ostinato bass gives rise to the biggest antithesis in the coda as the music develops, the musical pinnacle is brought about as tautophony of dotted rhythms forms conjunct and disjunct motions. It is worth noting that this music is a whole new one that is not found in the main part of sonata form. Therefore, whereas in the thematic process of the first movement of the Symphony No. 3, "The Eroica Symphony," the unity by the main theme goes through diversification and reaches the victory of this theme, the thematic process of the first movement of the Symphony No. 7 starts with unity, goes through diversity, is dissolved into further diversity, and ultimately sublimed to a new combination of musical materials.

ベートーヴェンの交響曲第7番第1楽章における主題プロセス
——4つの音程素材と3つのリズムパターンによる弁証法的展開——

稲田隆之

本論は、ベートーヴェンの交響曲のうち、人気作品であるにもかかわらず、リズムの統一性による分かりやすさから、いまだ詳細な分析がなされていないと思われる交響曲第7番の第1楽章を取り上げ、その音楽を「主題プロセス」のキーワードで捉え直そうとするものである。序奏冒頭の8小節は、交響曲第5番や第6番《田園》冒頭における動機の提示を発展させたもので、この作品における音楽素材を開示する機能をもつ。その音楽素材とは、4つの音程素材——跳躍音程、順次進行、半音階、同音反復——である。

これらの素材はヴィヴァーチェ主部に入ると、付点リズムが支配する音楽のなかでさまざまに組み合わせられる。重要なのは、主要主題のもつ付点リズムが、同価リズムや16分休符を挟んで鋭くされた付点リズムと対立しながら、主題プロセスを踏むことである。また、それらのリズム素材は上記の4つの音程素材とさまざまに組み合わせられ、それらがコーダに向けて主題プロセスをかたち作る。

コーダにおける半音階によるバスオスティナートが音楽展開の最大のアンチテーゼを形成したのち、音楽的頂点は同音反復による付点リズムが順次進行と跳躍音程を形成することでもたらされる。この音楽がソナタ主部にはないまったく新しいものであることは、注目に値する。つまるところ、第3番《英雄》第1楽章の主題プロセスでは、主題の統一性から多様性を経て主題の勝利に至るのに対して、第7番第1楽章の主題プロセスは、統一性から多様性を経て、さらなる多様性へと解体され、素材の新しい組み合わせに昇華されるプロセスとなっている