

ベートーヴェン、ピアノソナタ Op. 109 における 主題を中心とする旋律構造

平 野 俊 介*

(平成4年4月30日受理)

要 旨

ベートーヴェンが作曲した32曲のピアノソナタの最後に位置するソナタ3曲の中から Op. 109 を取り上げ、特に主題を中心とする旋律構造の解明を試みた。その結果、Op. 109 の各楽章間の主題のみならず、Op. 110 と Op. 111 の主題との密接な関連を見出すことができた。このように複数の楽曲間の主題の中にも共通の要素が含まれることは、一つの素材の展開発展を徹底的に追究するベートーヴェンの創作姿勢の傍証でもある。

KEY WORDS

sonata form ソナタ形式

variation 変奏

polyphony 多声

theme 主題

melody 旋律

1. ベートーヴェンの後期ピアノソナタの作風

ベートーヴェンは、全生涯に渡ってピアノソナタや弦楽四重奏曲、そして交響曲の創作を行った。これらの中でも、ピアノソナタは、曲数が32曲と最も多く、ベートーヴェンの初期から後期に至るまで中断なく創作が続けられたこともあり、ベートーヴェンの創作過程の変化や発展を鳥瞰するのに最も相応しい。

ベートーヴェンの後期に属する Op. 101 から Op. 111 までの5曲のピアノソナタは、1816年から1822年の間に作曲されている。これらの5曲のピアノソナタは、既に驚くべき多様性を示し、且つ切り開いてきたベートーヴェン壮年期の円熟した作風からの道程の上に創作されているが、楽曲形式に対する新たな試みによる音楽表現の可能性や、精神の高みに到達すべく相克を重ねている様子も感じられる。いずれにしても、ここで示されたピアノソナタとしての最終の帰結は、ウィーン古典派の先人達が築き上げたソナタの概念を、大きく越えるものとなっている。一般に、ソナタという楽曲形態は、ソナタ形式と重ね合せて考えられることが多いが、ソナタ形式なる概念は、ベートーヴェンの死後の1838年にアードルフ・ベルンハルト・マルクスの『作曲学』によって、初めて定義づけられた¹⁾。従って、1700年代末頃のソナタという楽曲形態の認識としては、異なった性格を持つ複数の楽章からなる器楽曲、として把握するのが妥

* 芸術系教育講座

当である。勿論、複数の楽章の内、一つか二つの楽章は、ソナタ形式を含むのが一般的ではあるが、ソナタという楽曲形態が、必ずソナタ形式と結びつかなければならないとする定義には、絶対性はない。ベートーヴェンの中期の始めに位置する Op. 26 と Op. 27-1 の2曲のピアノソナタや、モーツァルトの有名な K. 331 のピアノソナタに、ソナタ形式を全く含まない作品例を見ることができる。

次に、ベートーヴェンのソナタ形式楽章を総括する。ベートーヴェンは、当然ハイドンやモーツァルトにより確立されたソナタを研究し、知り尽くした上で、創作を行っており、大部分のソナタでは、楽曲の中心はソナタ形式楽章に置かれている。ここでは、第1主題と第2主題の対立に基づく構成や、その調性に関しては、大方ウィーン古典派の先人達が築き上げた世界に沿っているが、呈示部、展開部、再現部といったソナタ形式の概念による図式は、しばしば崩され自由に變形され、独自に構築されているので、既成の概念によってベートーヴェンのソナタの価値観を計ることに、無理が生じている。ベートーヴェンのソナタの独創性は、個々のソナタにおけるベートーヴェン独自の構成の中にも示されているため、理論書に見られる区分は、参考概念としての意味しか持っていない。後期の5曲のピアノソナタに関しても、全ての曲にソナタ形式による楽章が含まれているが、その様相は、実に多彩である。ここでは、特に Op. 106 のソナタで、ソナタ形式の成し得る最大の成果が、壮大な第1楽章と、深い精神性や崇高さに満ちたベートーヴェンが書いた最も長大な緩徐楽章である第3楽章に、見事な形で示されている。また、Op. 106 のソナタとは対照的に、次の Op. 109 の第1楽章では、これ以上の簡略さを望めない程、ソナタ形式の簡素な実例を聴くことができる。更に、ベートーヴェンのソナタ形式楽章の中で随所に認められる著しい特徴として、ポリフォニー技法の導入が挙げられる。この特徴はベートーヴェンのごく初期の作品から認められるが、後期の作品では、その展開部にカノンやフーガのような技法が融合され、起伏や立体感に富んだ音楽表現に大きな成果を上げている。この様に、ソナタ形式の上に示された数多くの成果にも拘わらず、ベートーヴェンの後期のピアノソナタでは、楽曲の中で占めるソナタ形式楽章の比重が弱くなっている、という事実も指摘できる。このことは、圧倒的な実在感を感じさせるソナタ形式楽章を持つ Op. 106 でも、楽曲の中心は、終楽章のフーガにあると考えられるし、Op. 109, Op. 110, Op. 111 の3曲のソナタでは、楽曲の中心は、ソナタ形式楽章ではなく、明らかに他の形式による楽章へ移ってしまっているからである。この点に関しては、ベートーヴェンの初期、中期の作品とは、著しい対照を示しており、重大な変化として捉えなければならない。

ベートーヴェンの後期ピアノソナタで、ソナタ形式と同等か、或いはそれ以上に重要性を獲得した形式として、フーガとヴァリエーションが挙げられる。フーガに関しては、前述したように、ベートーヴェンのごく初期の作品から、ソナタ形式楽章の中へ、ポリフォニー技法の導入が認められ、その探究の成果が、後期の Op. 106 や Op. 110 のソナタの中で、独立したフーガ楽章となって結実したと理解することができる。特に、Op. 106 のフーガでは、ポリフォニー技法による大胆で、且つ衝撃に満ちた音楽表現が成就されており、ポリフォニー技法の可能性を、先人達が未知の領域にまで高め、且つ切り開いている。ソナタ形式楽章の中でのポリフォニー技法の活用は前述したが、後期のソナタにおいては、この技法が、ヴァリエーション楽章の中でも中心的な技法として、大いに活用されていることを付け加えておく。フーガと共にもう一つの重要な形式であるヴァリエーションは、Op. 109 と Op. 111 のソナタにおいて、楽曲の中心となっている。もっとも、ヴァリエーション楽章をソナタの中へ導入した例として、モーツァ

ルトの K. 284 と K. 331 のソナタやベートーヴェンの中期の作である Op. 26 及び Op. 57 のソナタを挙げることができる。しかし、これらのソナタで示された変奏技法は、主題の旋律に基づく装飾やリズムの細分化、或いはテンポの加速や調性の変化、といった伝統的な変奏手法であった。これに対して、ベートーヴェンの後期のヴァリエーション楽章には、ベートーヴェンがピアノ音楽に託した音楽表現上の理念を見ることができる。ここでは、勿論伝統的な変奏手法を受け継ぐ部分もあるが、更に進んでベートーヴェン独自の変奏手法が切り開かれ、ヴァリエーションによる、新しい音楽表現の可能性も示されている。晩年のベートーヴェンが、ヴァリエーション形式の中にもこそ、理想の音楽表現が可能であると感じていたことは、ベートーヴェンが、ピアノソナタ創作の最後を、Op. 111 のヴァリエーション楽章で締め括り、更にその後ベートーヴェンのピアノ音楽作品中の最高作であり、ソナタ Op. 106 と双壁であるディアベリの主題による変奏曲 Op. 120 を完成した事からも推察することができる。

2. Op. 109における主題を中心とした旋律構造

ベートーヴェンのピアノソナタの楽曲分析や演奏解釈に関する文献は、あらゆるピアノ音楽の中でも、最も数多く発表されている。従って、これらのソナタも、当然分析し尽されており、今ここで曲の形式やソナタ形式の区分を特定することは、意味がないと思われる。そのために、既に明らかにされている楽曲の形式に関する分析結果を論ずることは、一切省略し、これまでに取り上げられることが少なかった問題のみに絞って考察したい。

ベートーヴェンの最後のピアノソナタ創作である Op. 109, Op. 110, Op. 111 は、ベートーヴェン晩年の大作である交響曲第9番、ミサ・ソレムニス、ディアベリの主題による変奏曲、とはほぼ同じ時期に作曲が進められた。ここでは、Op. 109 のソナタのみに絞って、その旋律構造を説明するつもりであったが、調べるうちにベートーヴェンの最後の3曲のソナタは、互いに密接な関係にある事がはっきりしたために、Op. 109 を中心にして、Op. 110 と Op. 111 をも含めて取り上げる。このように作曲家が同時期に複数の作品を手がける場合の特徴について、アルフレート・ブレンデルは、「動機、主題、和声の要素が共通財産として自由に行き交っている²⁾。」と指摘し、その例として、このベートーヴェンのソナタと共に、モーツァルトの最後の3曲の交響曲、シューベルトの最後の3曲のソナタを挙げている。では具体的に各ソナタの旋律構造が、楽章間や楽曲間で、どのような関連を持っているのかを解明したい。

2.1. Op. 109 第1楽章 (□の中の数字は小節数を示す)

第1主題と第2主題は共に、音階進行に立脚して、旋律が作られている。第1主題の冒頭フレーズは、右手が E dur の第3音の gis から1オクターブ下の gis までの音階進行に、3度と4度の跳躍進行が組み合わされているし、左手にも主音から第3音までの下行音階進行がある。また第2主題の冒頭フレーズ [9] では a-gis-fis-e-dis-cis-his, [10] では gis-fis-e-dis-cis, [11] では fis-e-dis-cis-his の音階進行を基に旋律が形成されている。従ってこれら2つの主題は、同一の素材に基づいている。

第2主題は、[9] だけが経過的に cis moll に転調しており、右手の旋律には、Op. 110 の終楽章序奏部のアリオーソ・ドレンテによる「嘆きの歌」の冒頭フレーズが、完全に含まれている

(譜例1)。譜例は比較的の都合上、a mollに移調して記す。

更に、「嘆きの歌」の冒頭旋律と全く同一の旋律進行が、展開部でセンプレ・レガートと記された[21]—[25]にも聴かれる。この部分は、gis mollであり、「嘆きの歌」のas mollとは調性は異なるが、実際には異名同音であり、両者の旋律の音高も完全に一致する(譜例2)。

この展開部は、ほとんど全ての文献の中で、第1主題の要素

のみによって構成されている、と記されている。センプレ・レガート部分の冒頭旋律についても、第1主題中にその旋律進行の芽が隠されていると推測することもできる(譜例3)。(但し、第1主題は、平行短調の導音を含まないため、譜例の最終音は異なる。)しかし、譜例1と2からも明らかなように、この旋律は、第2主題とより深い関わりを持っており、展開部においても、完全に第2主題の要素が回避されている訳ではない。

第1楽章のコーダの中に、4分音符によるコラールを思わせる旋律[78]—[85]が現れる。この旋律進行の萌芽を、第1楽章中に見出すことはできないが、Op. 110の《嘆きの歌》の[11]—[15]の旋律に見ることができる(譜例4)。(譜例1、2で示した冒頭旋律の後に続く部分)譜例は、比較的の都合上C durで記す。

譜例の上段の●印の2つの音は、下段の旋律進行には含まれないが、[11]の第4拍目の左手伴奏和音中に、この2つの音は含まれる。

譜例1



譜例2



譜例3



譜例4



上例のコラール部分の後に続く、第1主題のリズム形による楽章終結までの部分[86]—[99]の旋律進行も、上例と同じように大筋では《嘆きの歌》の冒頭旋律と一致する(譜例5)。譜例では、

この部分の旋律音だけを4分音符で記す。

譜例 5

Op. 109 [86]—[99]

Op. 110 [9]—[11]

2.2. Op. 109 第2楽章

第2楽章も第1楽章と同様に、簡潔なソナタ形式によって構成されている。8小節で呈示される第1主題は、毅然とした力強い意志を感じさせる楽想を持ち、第1楽章の第1主題に聴かれる優しさに溢れ、幻想が湧き出すような楽想とは、全く性格を異にしている。しかし、両主題は、一見何の脈絡もないように思われるものの、第1楽章の第1主題が、下行音階進行の上に立脚して作り出されていたことは、そのまま第2楽章の第1主題にも当て嵌まる。従って、その結果両主題は、同じ親から生れた兄弟のような関係を示している。因に第2楽章の第1主題は、バスの下行音階進行を主とする線の上に、右手の主題旋律が形成されている。そして、右手の旋律表現上の山は[3]と[7]にあり、その部分のバス進行には、3度音程と4度音程による跳躍進行が含まれている。第1楽章の第1主題との関係を明確にするために、第2楽章の第1主題のバス進行の上に、第1楽章の第1主題の右手旋律を同主短調へ移調し演奏してみると、完全に当て嵌まる上に、両主題の重要な音も尽く一致する(譜例6)。このことから、両主題は共通の素材を生成し、発展させたものであることが証明される。

譜例 6

第2楽章主題

第1楽章主題³⁾

第2楽章主題
バス進行

譜例 7

Op. 111 主題

第2楽章の第1主題の毅然とした力強い楽想は、Op. 111 の第1楽章の第1主題とも共通する。そして、両主題には、楽想面からだけでなく、音進行の側面からも、部分的ではあるが重要な音の一致を指摘することができる（譜例7）。

この主題は、再現部の [106]—[111] で呈示部通りに再現された後、更にもう一回 [112]—[119] で左右の手を入れ替えて繰り返されるが、この時の主題の結尾部分の旋律に、若干変化が加えられる。この変化した部分の旋律 [118]—[119] は、Op. 111 の第1楽章の第1主題の後半部分の旋律と完全に重なり合う。但し、唯一の例外として [119] の第4拍目は、当然 fis 音でなければならないところで f 音になっているが、これは、[119]—[121] で一時的に C dur の響きが挿入されたために採られた措置である。譜例7での指摘とこのことから、両主題は一つの胚芽から生み出されたものであり、その旋律進行の同質性が、はっきりと浮び上がる。

第2楽章の第1主題に関して、更にもう一つだけ指摘したい点がある。Op. 109 の第1楽章と第2楽章の主題の関係については、既に譜例6で述べたが、第2楽章の主題の結尾部分の旋律 [7]—[8] も、第1楽章のコーダ部の [86]—[90] で、前もって暗示されている。この事実からも、第1楽章と第2楽章が、綿密な関係の上に成り立っていることが納得される（譜例8）。両者の比較のために [7]—[8] の音進行は cis moll で記す。

譜例8

第2楽章

第1楽章

以上で、第1主題の考察を終えるが、この楽章に見られる全ての旋律素材は、この第1主題に凝縮された形で示されており、この主題の呈示に続く [9] 以後の旋律構造も、基本的には音階進行の中に3度音程と4度音程の跳躍進行を組み入れることにより形作られている。一例として [9]—[12] の音進行を取り出すと、a-g-fis-h-a-g-c-fis-e-dis-fis-g-e⁴⁾となる。この旋律全体は下線の音による音階進行の線の上に、┌で示した3度、4度の跳躍進行が加えられることにより作り出されている。そして、ソナタ形式の図式からすると第2主題部として捉えられる [33]—[66] も、その旋律素材は第1主題部と全く同一であるため、むしろ実質的には第1主題の展開部として理解されるべきであり、第2主題という用語の使用は適切でない。この呈示部で、聴感に第2主題として作用するのは、むしろ [25]—[32] の推移部分の旋律である。それは、この部分で第1主題部の力性に富んだ強い緊張感が和らげられているためである。しかし、ここでもまた、その旋律素材は、全て第1主題部に含まれている。[3]—[4] と [11]—[12] の音進行とリズムがそれである。

呈示部の終結部分の [57]—[65] にかけての旋律は、Op. 111 の第1楽章の第2主題の音進行と完全に重なり合い、その旋律の結尾部分の音進行は⁵⁾、Op. 110 第1楽章の第1主題前楽節や終楽章のフーガ主題の結尾部分と全く同一である（譜例9）。

第2楽章の展開部は、第1主題のバス進行の音形がカノン風に、或いはポリフォニックに扱

譜例 9

Op. 109 57-61

Op. 111 第2主題

Op. 110 第1主題

Op. 110 フーガ主題

われることにより、非常に簡潔にまとめられている。展開部は全体に渡りピアノやピアノシモが中心になり、呈示部と再現部で示される力感や躍動感を和らげ、楽章全体の緊張を一時的に緩和する、という本来の展開部とは異なった作用を果している。

2.3 Op. 109 第3楽章

終楽章は、ベートーヴェンの創作活動の後期の中でも特に重要な位置を占めた変奏曲形式によっており、文字通りこのソナタの中心を成している。パウル・バドゥーラ＝スコダは、この変奏主題を、旋律作者としての側面から見たベートーヴェンの最大の成果として指摘している⁶⁾。また一方で、ヨーアヒム・カイザーは、この変奏主題と第1楽章の主要主題との直接的関連と、Op. 109とOp. 110が共にフィナーレ・ソナタである、という観点からの親近性を指摘している⁷⁾。但し、カイザーは、主題間や楽曲間の関連についての具体例は示していない。更にもう一步踏み込んで、アルフレート・ブレンデルは、この終楽章中の一部の音楽表現はOp. 110を予兆するとして、その具体例を示している⁸⁾。以上の事柄を拠り所にしながら、楽章間や楽曲間の関連を明らかにしたい。

第1楽章と第2楽章は共に、その旋律がまず音階進行の上に立脚して作り出されていた。これは変奏主題でも同じであり、その前楽節では、主にバス進行に第3音から主音に至る3回の上行音階進行が見られる。一方前楽節での右手の主要旋律には、多くの跳躍進行が含まれるが、2小節から成る各フレーズの第2拍目には必ず主音のE音があり、この音を中心に旋律が形成されている。後楽節の[9]―[12]における主要旋律とバス進行も、各小節の第2拍目に見られる下行音階の線の上に作り出されている。

バドゥーラ＝スコダが、ベートーヴェンの中でも最も美しい、と賛美した主要旋律それ自体、それも特に前楽節では、多くの跳躍進行を含むために第1楽章の主要主題との関連を見出し難いが、実は変奏主題前楽節の主要旋律は、第1楽章の第1主題から第2主題に至る[1]―[10]に隠されている。同じように、変奏主題後楽節の[9]―[12]の主要旋律も、第1楽章の第1主題中の[1]―[4]に暗示されていると考えることができる(譜例10)。

さらに変奏主題に関わるもう一つの興味深い点として、Op. 110の第1楽章の第1主題との親近性が挙げられる。この親近性は、特に両主題の[1]―[6]までと、両主題の最後の3小節に顕著な形で現われている。この部分は、両主題の和声の流れが、概ね一致しているために、Op. 110の[1]―[6]の低音部の上に、Op. 109の[1]―[6]までの変奏主題を乗せて演奏しても、また同様

に、両主題の最後3小節、即ち Op. 110 の10-12の低音部の上に、Op. 109 の14-16までの旋律を置いて演奏しても、ほとんど不自然な感じがしない程である。それに純粋な旋律進行の点から見ても、両主題の終結部分である Op. 109 の13-16と Op. 110 の10-12には、共通の音階音と類似した音進行が含まれることを指摘しておく(譜例11)。この譜例は、比較をしやすくするために、両主題共 E dur で記し、旋律の音高も1オクターブ変えてある。

第1変奏では、変奏主題の旋律にかなり装飾が施されているが、主題旋律の基本的な音列は保持さ

れている。主題では、その旋律の中心音が第2拍目に集中していたが、第1変奏では17、19、21、25-27に見られるように、各小節の第1拍目に移っている。他の楽章との関連としては、第1変奏の最後の2小節の旋律における基本的な音列は、譜例9で示したものと同一である。

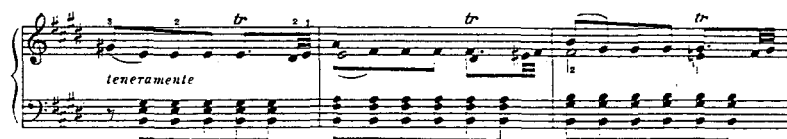
第2変奏は2重変奏であり、前半部分ではその書法と連続する16分音符群の中に主題旋律が含まれる点から、第1楽章の第1主題が想起される。また、続く後半部分の41から、新しい変奏が導入されるが、この41-46と Op. 110 の第1楽章・第1主題1-6は、その旋律進行と低音部の音進行が酷似している。特に、Op. 110 の5-6と、この第2変奏の45-46は、左手の伴奏形まで類似した書法を採っていること、そしてこの部分に記された発想標語、即ち第2変奏41のテネラメンテ(優しく)と Op. 110 の第1主題頭のコン・アマビリタ・ザンフト(甘美に、優しく)が、お互いに通じ合う表現を示していることは、第2変奏と Op. 110 の第1主題が、意図的に結び付けられていることをはっきりと証明している(譜例12)。アルフレート・ブレンデルも「第2変奏はすでに作品110の世界へと進んでいるようだ⁹⁾。」と指摘し、その例として

譜例10

譜例11

譜例12

第2変奏



Op. 110 第1主題



41-44を挙げている。

速いテンポによる第3変奏も2重変奏であるが、繰り返し部分の変奏は、前の第2変奏と異なり、若干変化しているにすぎない。

この変奏は、第2変奏までの3拍子型から2拍子へ移っているが、変奏主題の旋律やバス進行の線は、巧みに残されている。一例として、始めの4小節間の主題との関係を明らかにしておく(譜例13)。なお譜例の右手に見られる8分音符による上行音形は、基本的には変奏主題のバス進行から導き出されたものである。また主題の冒頭フレーズに対応する[65]-[66]の2小節間の核となる各拍上の音は、主音、第3音、属音、導音の4音に限られるが、この4音は他でもないOp. 111の第1主題の冒頭フレーズで核となる音でもある。

譜例13

主題バス進行



第3変奏



主題旋律



第4変奏の始めには、ピアチェボレ(愛らしく)という発想標語が記され、第2変奏のテネラメンテやOp. 110の冒頭主題のコン・アマビリタ・ザンフトとも共通する曲想や表現を感じ

とることができる。勿論この第4変奏でも、ほぼ完全に変奏主題の旋律音は、ポリフォニックな書法によって書かれたこの変奏の中にちりばめられているが、変奏主題の旋律線を聴きとることは聴感上、不可能になっている。しかし、変奏主題からの直接的影響が弱くなっただけ、Op. 110の世界へはより近づいているといえよう。というのは、変奏主題の冒頭フレーズに対応する[97]–[99]の3拍目（ $\frac{9}{8}$ 拍子なので実質上は1拍目）までに、Op. 110の第1楽章・第1主題の前楽節と終楽章のフーガ主題が内包されているからである（譜例14）。

譜例14

Op. 110 フーガ主題

第4変奏

Op. 110 第1主題

また第4変奏冒頭部分に示された右手の旋律進行は、Op. 111の第1楽章・第1主題を想起することが可能である。それは、特に[97]–[98]の右手の冒頭旋律の属音→主音→第3音→導音による音の流れは、長短調の違いはあるにしても、Op. 111の第1主題の冒頭フレーズと完全に重なり合うからである（譜

譜例15

例15)。

自由なポリフォニー 第4変奏
様式による第5変奏
も、2重変奏の形を
採っている。ここでは

第4変奏

Op. 111 第1主題

変奏主題の旋律線を追うことが、第4変奏以上に困難になっているが、Op. 110とはその音進行の上から更に密接に結び付いている。前の第4変奏ではOp. 110の主題が潜在的に暗示されるに留まったのに対し、第5変奏ではより顕在化した形で示されるからである。但し、変奏主題の旋律線からは遠ざかっているものの、Op. 109の第1楽章や第2楽章の主題に見られた、音階進行の線に基づいて3度進行や4度進行を組み入れた旋律構造の基本的な特徴は、第5変奏でも踏襲されている。しかし、このことはOp. 109の主題旋律構造の特徴であるだけでなく、Op. 110やOp. 111の主題旋律の重要な要素ともなっている。そのことを裏付けるかのように、第5変奏の[113]–[119]の右手の最高音の線（ソプラノ声部を意味しているが、声部が自由に扱われているので、厳密にはソプラノとは言いきれない。）を辿って行くと、紛れもなくOp. 110の第1楽章・第1主題の[1]–[6]の旋律線及び終楽章のフーガ主題が浮び上がる（譜例16）。アルフレート・ブレンデルも、第5変奏の[113]–[116]を例に取り上げ、この部分がOp. 110の第1主題冒頭と同じように、「旋律と低声部が一体となって動く¹⁰⁾。」と認めている。

最終の第6変奏も、2重変奏である。ここでは、前の第5変奏とは異なり変奏主題の旋律線

譜例16

第5変奏

Op. 110 第1主題

Op. 110 フーガ主題

第5変奏

が、また復活している。しかし主題後半の変奏部分である [169]—[187] では、右手の32分音符による分散和音のパッセージや8分音符によるソプラノの線の中に、主題の旋律音は大方含まれてはいるが、主題の旋律線を聴きとめることは難かしくなっている。

この第6変奏は、ほぼ変奏全体に渡ってトリルによる属音の保続音が聴かれること、及び次第にリズムが細分化されることに特徴があるが、これらの2つの点は、Op. 111 の変奏楽章でも認められる重要な要素である。したがって Op. 111 の長大な変奏楽章は、Op. 109 の第6変奏が起案になっていると推測することも可能である。

3. 結 び

前章での Op. 109 の各楽章の主題を中心とした考察の結果、いかに多くの密接な関係が各楽章間、或いは Op. 110 や Op. 111 の主題間に示されているかを見てきた。ここでは、それぞれの主題が全く独自の音楽表現を示しているのにもかかわらず、それらには何らかの形で、共通する素材が含まれているのである。勿論、ソナタという楽曲の性格上、各楽章の主題間に関連性が認められたり、統一が試みられたりすることは当然のことである。これは、ベートーヴェンの作品に限らず、最もロマン的なソナタであるショパンやリストの作品でも、顕著な形で示されている。しかし、主題間の関連がある楽曲内だけでなく、複数の楽曲間に及んでいるということは、何を意味しているのだろうか。この問題は、ベートーヴェンの創作姿勢にも大きく関わってくる。実は、ここで取り上げた Op. 109 を初めとする3曲のソナタの主題を形作る主要な要素は、ベートーヴェンの初期や中期のある特定の作品にも既に認められる。このことは、ベートーヴェンが、一つの素材を熟考を重ねながら徹底的に追究し発展させる創作姿勢を持続けたことを物語っている。そのために、ある特定の異なる楽曲の間にも、密接な関連が生じてくるのである。とにかく Op. 109, Op. 110, Op. 111 の3曲のソナタが連作としての意図を感じさせ

る原因も、共通の素材の可能性を徹底して追究している点にある。更に、ベートーヴェンが意識的に連作として3曲を創作した証拠として、Op. 109の第1・2楽章では、Op. 110が潜在的に仄めかされるだけであったのに対し、最終の変奏楽章では、より顕在化した形でOp. 110の世界に接近している事実にも示されている。つまりOp. 109は独立したソナタ作品でありながら、Op. 110やOp. 111を導き出す伏線にもなっているのである。

本論では、Op. 109を中心として後期の3曲のピアノソナタのみに絞って言及したが、ベートーヴェンがこれらのソナタと同時期に創作した「ミサ・ソレムニス」との関連を指摘した研究もこれまでに発表されており¹¹⁾、このように複数の楽曲間に関連が見出されること自体が、一つの素材の展開発展を徹底的に追究するベートーヴェンの創作姿勢の傍証でもある。

注、参考引用文献

- 1) このことは、アルフレート・ブレンデル著、岡崎昭子訳『楽想のひととき』音楽之友社、昭和53、p. 60でも紹介されている。
- 2) アルフレート・ブレンデル著 木村博江訳『音楽の中の言葉』音楽之友社、1992、pp. 134～135.
- 3) この第1楽章の第1主題のリズムは、譜例を分りやすくするために変えてある。
- 4) e-dis-fis-gによる音進行の逆行形が、推移部分の25の旋律である。
- 5) aで示した部分は、音進行だけでなく、リズムの同質性も指摘できる。
- 6) パウル・バドゥーラ＝スコグ著 高辻知義・岡村梨影共訳『ベートーヴェン ピアノソナタ演奏法と解釈』音楽之友社、昭和45、pp. 163～164.
- 7) ヨーアヒム・カイザー著 門馬直美・鈴木威訳『ベートーヴェン32のソナタと演奏家たち〈下〉』春秋社、1985、p. 239.
- 8) アルフレート・ブレンデル著 木村博江訳『音楽の中の言葉』音楽之友社、1992、pp. 132～134.
- 9) 同上 p. 133.
- 10) 同上 p. 132.
- 11) 『吉田秀和全集1 モーツァルト ベートーヴェン』白水社、1975、pp. 323～358.

A Melody Construction Centering on Themes in Beethoven's Piano Sonata Op. 109.

Shunsuke HIRANO*

ABSTRACT

This research of Beethoven's Sonata Op. 109, which was the one of the last three Sonatas in his 32 Sonatas, elucidates his melody construction centering on themes. Consequently I was able to find out the close relationship of themes in Op. 109, Op. 110 and Op. 111. Therefore themes in different Sonatas include a common material. Because it is his method of composing Sonatas to pursue the development in a material completely.

* Division of Fine Arts and Music : Department of Music