

ベートーヴェンのピアノ・ソナタ「テンペスト」 第一楽章における主楽想研究 — 第一主題の範囲の特定を通じて —

(音楽研究室) 福 富 彩 子

A Study of the Principal Theme about the First Movement of Beethoven's "Tempesto" Sonata — Through Specification of the First Theme Range —

Ayako FUKUTOMI

(平成24年6月5日受理)

1. はじめに

本研究の目的は、ベートーヴェン (Ludwig van Beethoven, 1770-1827) 作曲「ピアノ・ソナタ 第17番 作品31-2 ニ短調」第一楽章(以後、作品31-2とも略記)の、楽想の中心を担っている冒頭部分を分析し、第一主題の範囲を特定することである。さらに、本分析によって演奏表現をより豊かにするための手がかりを得ることを目的としている。

筆者は常々、当該作品がベートーヴェンの他のピアノ・ソナタとは異なった世界観を持っていると感じていた。その理由を明快にしたいと考え、文献を研究していくうちに、第一楽章の冒頭部分の解釈には研究者により様々な見解があることが判明した。それらの中には、古典ソナタ形式の概念から飛び越え特別な意味を持つ理由として、冒頭に緩徐な「導入」を持ち、幻想的であり、かつ再現部も風変わりであるとか、冒頭より「主題」提示であるが本来的な提示を行っていないなど、明快とは言い難い見解も存在している。

冒頭部分に関してこのような混乱が生ずるのは、第一主題の範囲の特定が明瞭でないことが原因のひとつではないかと考えた。特に、主題の終端部の特定は、第一主題の捉え方によっても変わるものである。

そこで、本作品を作曲していた当時、ベートーヴェン自身がソナタ形式の第一主題をどのように捉えていたかを、ベートーヴェンの他のピアノ・ソナタから共通する概念を整理し抽出して探り出すことが、本作品の理解に

近づく道であろうと考えた。

本論では、まず、作品31-2「テンペスト」について先行する研究を概観し、ベートーヴェンの作品28までのソナタ形式の第一主題の範囲を特定して、ベートーヴェンが抱いていたと思われる「主題」の概念を抽出した後、作品31-2の冒頭部分の分析を行っていききたい。

2. 作品31-2の先行する分析の概要

作品31-2「テンペスト」の先行する分析研究で、今日に大きな影響を及ぼしたのは、フーゴー・リーマン、ハンス・ハルム及びカール・ダールハウスの3人であると考えられる。

リーマン¹⁾は、第一主題を21小節目(以後、小節目番号をT.で示す)からであると述べている。次に、木村²⁾によれば、ハンス・ハルムは第一楽章のLargoの分散和音(T.1～2)を「前提」とし、第一主題(T.21～)までを「目標」として力動的に発展すると主張した。そして、ダールハウス³⁾はハルムに影響を受けて論述を展開し、冒頭からT.40まで「変形プロセス」として構築されたものであると論じた。3人の研究者は共通して、冒頭部分の21小節目は「主題ではない」との見解を示している。

また、その他ではライヒテントリット⁴⁾も同様の見解を示しており、冒頭部分を「緩徐な序奏」とし、再現部においては「主要主題(T.21～)を少しも発展させないで直ちに副楽節に推移させている」と述べている。

一方で、属啓成⁵⁾は、リーマンの分析に対して「実際

に第一楽章の重心はこの主題 (T.21 ~) にかかってはいるが、第3部 (再現部) に再現しないので論理的には間奏主題とみるべき」として、冒頭のLargo-Allegro-Adagioを風変わりな第一主題であるとし、三段階で速度変化をみせる主題について「独創的」「ドラマティックでさえある」と述べている。

次項では、発表年の古い順からマルクス、ハーディング、リーマン、諸井三郎およびダールハウスの分析を、特に冒頭部分の解釈に絞って紹介する【譜例11参照】。

2-1 アドルフ・ベルンハルト・マルクス

マルクス⁶⁾ は、楽章全体の詳細な分析というより、主に「導入」に焦点をあてた分析を行っている。その中で、T.1からT.20までは明らかな「導入」であると論じている。その根拠は、LargoやAllegroを行き来するテンポの不安定さ、Allegro (T.3 ~) のパッセージについても確固たるキャラクターではなく揺らぎのあるリズムに不安定さがあると述べている。特に冒頭部分 (T.1 ~ 20) について、「まだ存在のない」「確定要素のない」「明確でない」「疑問符」といった言葉で不安定要素や緊張度を強調している。

第一主題 (principal theme) はT.21からであると述べ、その根拠として、決定的で断固とした主題であり、活発なテンポを持ち、冒頭の断片的であった二つの動機がしっかりと結びつけられている、と論じている。

2-2 ヘンリー・アルフレッド・ハーディング

ハーディングは、提示部の尾部の反復を小節数にカウントしているため、他の研究者と小節数を統一した。

ハーディング⁷⁾ は本作品の楽曲分析において、冒頭6小節を第一主題、T.7からT.41までを「connecting episode (経過句)」と位置づけている。

第一主題 (T.1 ~ 6) は、終始ドミナントの和声が支配し、冒頭Largo (T.1 ~ 2) は楽章全体における重要な部分であると論じている。経過句 (T.7 ~ 41) は主調の主和音への完全終止に向けて第一主題の延長 (繰り返し) により始まり、T.7からT.21は、後にd-mollで現れる「regular theme (本主題)」の導入部分であると述べている。さらに、再現部 (T.143 ~) では、第一主題の冒頭2小節が6小節に拡大され、T.153から「connecting

episode (経過句)」、続くT.159から提示部とは全く異なるキャラクターの登場であると論じている。

2-3 フーゴー・リーマン

リーマン¹⁾ は、冒頭21小節を「導入」、T.21から「第一主題」の提示であると述べている。

冒頭2小節の動機を完全なシンメトリーであるとし、冒頭の4つの音が全曲を通して重要な動機であるとしている。さらに、Largoの動機 (T.1 ~ 2) とAdagio (T.6) の動機が完全に二つの主題を構成する主動機であるとする。また、T.21から第二主題への転調を準備してa-mollの属和音へ到達することと、冒頭動機 (導入) が第一主題を準備している点に統一性を見出し、T.21から「真の中核をなす第一主題 (eigentlichen Kern des ersten themas)」であり、T.1からT.20までは「確固たる導入部 (entschieden etwas Einleitungsartiges)」であると論じている。

再現部におけるLargoでの再現 (T.143 ~) について、二つのレチタティーフの後、再びAllegroの主題は再現されず、嬰ハ長調の主和音 (嬰ヘ短調の属和音) で新しい素材 (T.159 ~) が現れると述べている。

2-4 諸井三郎

諸井⁸⁾ の見解をみると、リーマンの分析に影響を受けているのではないかと考えられる。冒頭6小節は対照的な二つの部分から成り、Largoの第一動機 (T.1 ~ 2) は第一主題に発展する素材、Allegro (T.3) の第二動機は第二主題に発展する素材であると論じている。また、第1区分 (T.1 ~ 6) が重要で、第2区分 (T.7 ~ 20) はその展開にあたるとする。

リーマンと同様に、冒頭20小節を「導入」、T.21から「第一主題」であるとし、その根拠として、次の二つの点を挙げている。まず、導入部分 (T.1 ~ 20) は主調の属和音により全体を通じて安定した主和音が用いられず、T.21で主和音をもって第一主題が提示する時に「いちじるしい安定と、確固たる印象」を与えている。次に、第一主題が提示されるとただちに展開に移り、イ短調が導入され、かつその終わりはいちじるしく推移的である、という主張である。第一主題の「提示から推移に至るあいだ一息に継続」する点が新しい手法であるとの見

解を示す。

さらに、諸井の主張の最も重要な部分は、このソナタ形式の幻想性は再現部において強く表出され、「第一主題の再現がまったく省略」されてカデンツァ風 (T.159～) な部分におきかえられていると述べている点である。

2-5 カール・ダールハウス

前述のように、ハルムの分析に影響を受けたダールハウス^{3), 9)} は、Largo (T.1～2) は「まだ主題提示ではないもの」「テーマの予感」「前主題的」であり、T.21からの「移行」は「もはや主題ではないもの」「過去のテーマの結果」「主題後的」という表現で論じている。ダールハウスは、冒頭部分を「主題ではない」とするリーマンやハルムなどと共通した見解であるものの、T.21から第一主題が始まるという見解を示してはいない。

冒頭から40小節目まで「変形プロセス」として構築され、「そのプロセスの中で以前からの意味があとから出てきた意味と並んで同等の資格を持って存立する」と述べ、ここには「本来の主題提示部は存在しない」という新しい主張を展開している。

3. 第一主題の範囲の特定

第一主題の範囲を特定する方法として、主題の開始から、すべての音が向かう最初の到達目標地点までを「第一主題」とし、第一主題の終止後、第二主題に至るまでのすべての過程を「移行部」と仮に定義することとした。

主題の開始部分を特定して、その根拠を示すことは難しいが、区分ごとの機能や文脈によって、主題の開始を判断するのは可能であると考えた。また、第一主題を終えて第二主題に向かう「移行部」には、主題から離脱したことを示す何らかのメッセージがあり、そのメッセージを認識出来れば、主題の終端を確定できるであろう。すなわち、第一主題を有機的な一群として捉え、当該楽句が主題か移行部かのいずれの機能に属しているかで判断し分析を進める。

また本研究は、演奏表現の見立てとして作品を感得し、段落を特定したいと考えている。演奏表現の場において、到達目標の設定によっては、ひとつの「山」が二つの「小山」に見え、スケールの乏しい表現になってしまうこともある。よって、楽曲を解釈する上でも、区分

の明確化が重要であると考えている。

なお、第一主題の終端は、完全終止、または半終止して移行部に繋がるもの、終止音が同時に移行部の開始音となるもの、及び終止部分に変形が働いて移行部に溶け込んでいくものの三通りに分類できる。

3-1 主題内区分と分析のための記号化

主題の分析に際して、主題内部の動機や楽節のあり方をおおまかに見ておく必要がある。すなわち、主題中に楽想の中心核としての動機が提示される部分と、中心核の動機を有機的に包み込むように配置された楽節の所在を確認し、それらがどのように連携して楽句を形成しているか認識することである。そこで、主題内の動機等を次のように記号で表記する。

楽想の中心核としての動機を「主動機」、主動機によって構成された楽節を「主動機楽節」と定義する。表記に当たっては、主動機と主動機楽節を区別せず、記号 a, a' のように示す。

主動機または主動機楽節（主動機等と略記する）に後続した、主動機等以外の楽節を「主題推進楽節」と定義する。記号 b, b' のように表記し、主動機等と区別する。主題推進楽節は、楽節としてのまとまりを持たせるように行動し、楽句を完成させる。すなわち、主動機に寄り添って楽想の成熟を推進させる動力源となる。

また、主題が多層的で特に説明が必要な場合には、順に I, II のように表示し、主題の終端に、終端記号 (ㄣ) を表示する。

なお、本研究では動機や部分動機の詳細な連関等には踏み込まず、専ら楽節の相互関係に着目する。よって、I 及び a などの記号は、楽式論で慣用的に使用されている小楽節・大楽節等の意味は持たない。

3-2 分析の対象

作品31-2の主要主題を分析する準備として、まず、ベートーヴェンのピアノ・ソナタの中から、第15番ニ長調 作品28までの作品を第一楽章に限定して検証する。ソナタ形式によらない作品は除外する。また、作品31以降の作品については、作品31-2との内的関連性のある作品について比較検討を行う。

3-3 第1番から第15番までの検証

○第1番へ短調 作品2-1 (1795)

第一主題 a (1～4)
a' (5～8)
移行部 9～

第一主題は4+4小節の主動機楽節で作られ、半終止する。T.9からは第二主題に向かう移行部で、直ちに転調する【譜例1】。

【譜例1】

Allegro

Score for Example 1, Allegro, in a minor key. It shows the first theme (measures 1-8) and the transition section (measures 9-13). The first theme consists of two 4-measure phrases. The transition section begins at measure 9 with a key change. Dynamics include *p*, *sf*, and *ff*. There are triplets and accents throughout.

○第2番イ長調 作品2-2 (1795)

【譜例2】

Allegro vivace

Score for Example 2, Allegro vivace, in D major. It shows the first theme (measures 1-8) and the transition section (measures 9-13). The first theme consists of two 4-measure phrases. The transition section begins at measure 9 with a key change. Dynamics include *p*, *fp*, and *pp*. There are triplets and accents throughout.

第一主題 I a (1～8)
b (9～20)

II a' (21～22)

b' (23～32)

移行部 32～

第一主題は32小節で二つの部分からなる。第1部分は主動機楽節a (T.1～8)と主題推進楽節b (T.9～20)でT.20で半終止する。第2部分のa' (T.21～22)は切り詰められて、中心核の本質部分のみを残し、強調している。T.32から移行部で、属調の属音(ロ音)に向かう【譜例2】。

○第3番ハ長調 作品2-3 (1795)

第一主題 a (1～4)
a' (5～8)
a'' (9～13)

移行部 13～

第一主題は13小節。T.8で不十分終止したあとT.9(a'')以降、a'の楽節をバスで応答して完全終止する。この5小節間の延長によって楽想の拡がりが増して、終結と同時に次のステージに移行する。主題のデユナーミクスの印象は*p*であり、移行部 T.13からはカデンツァ風の*ff*のパッセージが対比鮮やかに続く【譜例3】。

【譜例3】

Allegro con brio

Score for Example 3, Allegro con brio, in C major. It shows the first theme (measures 1-13) and the transition section (measures 14-17). The first theme consists of two 4-measure phrases. The transition section begins at measure 14 with a key change. Dynamics include *p*, *sf*, and *ff*. There are triplets and accents throughout.

○第4番変ホ長調 作品7 (1796/97)

第一主題 a (1～4)
b (5～24)
移行部 25～

第一主題は24小節。4小節の主動機a (T.1～4)と主題推進楽節b (T.5～24)による。T.13からは、T.9～12を模倣反復し、T.17で一応の終止を形づくるが、流れは止まらず、さらにT.17～24の間、終止延長して閉じ

る。主題のデユナーミクは *p* 基調である。移行部の最初 (T.25) は *ff* の主動機の展開で開始されるが、リズム動機 (T.27 ~ 28) の挿入によって分断されている。低音に附加された「変ニ音」は、第一主題の離脱を告げている。この作品でも、主題と移行部のデユナーミクの対比が鮮明である【譜例 4】。

【譜例 4】

Allegro molto e con brio

5

7

11

15

19

23

p *sf* *sf* *ff* *pp*

→a →b

○第5番ハ短調 作品10-1 (1796/98)

- 第一主題 I a (1 ~ 8)
 II a' (9 ~ 21)
 III a'' (22 ~ 31)
 移行部 32 ~

第一主題は31小節で、三つの部分で成り立つ。a (T.1 ~ 8) は、*f* と *p* で示された対照的な性格を含んだ主動機による主動機楽節。次の a' (T.9 ~ 21) は、主動機尾部から得られた内省的性格の動機が用いられた停留部、そこで蓄えられたエネルギーが第3部分 a'' (T.22 ~ 31) で放出される。これら三つの部分は、動機が連鎖的に推進力を得て進行し、最終的には主題を統合して終止する。主題全体のデユナーミクの印象は *f*、*ff* が支配的である。

T.32から移行部で、調的に不安定な部分に入る。第二

主題を過ぎ、コデッタに流入するまでは一貫して *p* であり、デユナーミクによる区分けの意図も明瞭に確認できる【譜例 5】。

【譜例 5】

Allegro molto e con brio

5

10

15

20

25

30

f *p* *mf* *ff* *ff* *fp*

→a →a'

○第6番ヘ長調 作品10-2 (1796/98)

- 第一主題 a (1 ~ 4)
 b (5 ~ 12)
 移行部 13 ~

第一主題は4 + (4 + 4) 小節で構成される。主動機楽節a (T.1 ~ 4) と主題推進楽節b (T.5 ~ 12) の二つの楽節の関係は絶妙で、それぞれ異なった性格を有しつつ、主題全体としては調和的統合が成されている。aか

【譜例 6】

Allegro

4

9

13

p *tr* *mf* *p*

→a →b

らbへの自然なつながりのために、T.3の音型（変ロ-イ-ハ）をしりとりしている。

T.13から主動機を繰り返すとみせて、*rinforzando* (T.15) と指示され強調された減七の和音で打ち消し、すでに主題本体からは離脱したことを明示する【譜例 6】。

○第7番 二長調 作品10-3 (1796/98)

- 第一主題 a (1 ~ 4)
 b (5 ~ 10)
 b' (11 ~ 16)
 移行部 17 ~

第一主題は16小節。主動機楽節a (T.1 ~ 4) に続いて弧線状の主題推進楽節b (T.5 ~ 10) が提示される。aとbの楽節は前・後楽節のようでもあるが、前奏風のaに続いて、bから主題が起動するかのようにも受け取れる配列である。b楽節は装飾されて反復b' (T.11 ~ 16) し、主題を閉じる。

T.17からは、冒頭aを装飾して繰り返すかに見せて、T.20で停止位置を飛び越え、音量の増大を伴って最高音域まで駆け上がる。主題から離脱したことを示している。その後、ロ短調に転調して移行部の新たな楽句が続く【譜例 7】。

【譜例 7】

Musical score for Example 7, Op. 10-3. It shows the first theme in two parts: a (measures 1-4) and b (measures 5-10). Part b' (measures 11-16) is a decorated repetition of b. The transition section (measures 17-27) begins with a *Presto* tempo marking and includes dynamic markings like *p*, *f*, *cresc.*, and *ff*. Measure numbers 5, 6, 11, 15, 17, 19, 20, and 27 are indicated.

○第8番 ハ短調 作品13 (1798/99)

- 導入 1 ~ 10
 第一主題 b (11 ~ 27)

移行部 27 ~

主部に先立って10小節の導入があり、導入の冒頭で主動機が提示される。それに伴い、第一主題 (T.11 ~ 27) は主題推進楽節のみで書かれ、主動機と推進楽節が導入と主部に分かれて配置されている。すなわち、楽想の中心核を導入に置いて、第一主題に主動機を持たないことがあり得ることをこの例は示している【譜例 8】。

【譜例 8】

Musical score for Example 8, Op. 14-1. It starts with a *Grave* tempo marking and a *ff* dynamic. The first theme (measures 11-27) is marked *Allegro di molto e con brio*. The score includes dynamic markings like *fp*, *p*, *cresc.*, and *ff*. Measure numbers 11, 15, 19, 21, 27, and 27 are indicated.

○第9番・第10番

作品14の2曲は分析結果だけを述べる。

• 第9番 ホ長調 作品14-1 (1798/99)

- 第一主題 a (1 ~ 4)
 b (5 ~ 12)
 移行部 13 ~

• 第10番 ト長調 作品14-2 (1798/99)

- 第一主題 a (1 ~ 4)
 b (5 ~ 8)
 移行部 9 ~

○第11番 変ロ長調 作品22 (1799/1800)

- 第一主題 a (1 ~ 2)
 b (T.3総上拍小節を含む4 ~ 11)
 移行部 13 ~ (T.12総上拍小節を含む)

第一主題は11小節。2小節の主動機aのあと、T.4から主題推進楽節bであるが、楽節bは総上拍小節 (General auftakt) T.3を伴っている。T.3は主動機から派生したものであるから、主動機と主題推進楽節は連鎖して配置

されていることになる。

T.11の4拍目から、bの冒頭を繰り返すような仕草で総上拍を伴って移行部に入る【譜例9】。

【譜例9】

○第12番から14番

第12番 変イ長調 作品26、及び第13番 変ホ長調 作品27-1はソナタ形式ではないから除外する。

第14番 嬰ハ短調 作品27-2の第一楽章は、ソナタ形式であるが主要楽章ではなく、提示部の繰り返しはない。

第14番の作品全体の重心は終楽章にあるが、終楽章を主要楽章とみるには疑問がある。結論として第14番は、第一楽章を欠いたソナタであると考えられることから、第14番も除外する。

○第15番 ニ長調 作品28 (1801)

- 第一主題 b (1 ~ 20)
- b' (21 ~ 39)
- 移行部 40 ~

第一主題は39小節。主題は中心核となる主動機を持たず、ひとつの大楽節で構成されている。よって記号bを用いる。楽節bは、T.1 ~ 10の楽節をT.11 ~ 20でエコー反復し、T.21からの後楽節b'も同様にしてT.29からエコー反復して閉じる。明確な主動機を持たないため、楽想は他の作品と比べてコントラストは淡く、牧歌的である。T.40から移行部で、断片的楽句が続く【譜例10】。

【譜例10】

3-4 第1番から第15番までの総括

第15番までの共通事項を整理する。

1) 第一主題に関して

- ①冒頭に主動機を置き、主動機を発展させて主題全体が作られる、または主動機等に後続して主題推進楽節が置かれるなどの類型が確認される。
- ②主題終端は半終止または完全終止する。
- ③主題は、アレグロ感の一定の速度である。
- ④主調を安定的に確保し、主題内部では転調しない。

2) 移行部に関して

移行部は、第二主題に移行する機能を持つので、次のような傾向が認められる。

- ⑤移行部独自の性格的新楽句を有する作品もあるが、基本的には主題のような楽節の一貫した連続性はなく、断片的である。
- ⑥一般的傾向として第二主題の属音を指向する。
- ⑦いずれの作品も、移行部の最初のパラグラフで転調を開始する。

以上のような事象は、第一主題と後続する移行部のあり方について、当時ベートーヴェンがどのように捉えていたかを類推する手がかりとなる。筆者は、第15番までの主題の検証で得られた知見を基に、作品31-2「テンペ

【譜例 11】

The score consists of four systems of music. The first system is marked [II] Largo and then Allegro, with dynamics pp, p, and cresc. The second system is marked [III] Largo and then Allegro, with dynamics pp, p, cresc., and sf. The third system continues the Allegro tempo with sf dynamics. The fourth system is marked with a 21-measure rest and then continues with dynamics f and p. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

スト」第一楽章の主題に関する分析結果を述べ、その論拠を示していくこととする。

4. 「テンペスト」第一主題の分析と結論

4-1 第17番 二短調 作品31-2 (1801/02)

第一主題	I	a (1 ~ 2)
		b (3 ~ 6)
	II	a' (7 ~ 8)
		b' (9 ~ 21)
移行部		21 ~

主題は、二つの部分で構成される。a (T.1 ~ 2) は主動機、後続するb (T.3 ~ 6) は主題推進楽節である。第2部分 (T.9 ~ 21) は、第1部分 (T.1 ~ 6) の後楽節相当部分として楽句を形成している【譜例11】。

T.21から移行部である。移行部の動向として、低音進行は順次段階的に上行し、属調の属音を指向している。また楽節は4小節単位で始まり、2小節、1小節と単位を切り詰めて断片化しており、第二主題へ導くための移行部としての機能を備えている。

以上の点は、3-4で総括した①②⑤⑥及び⑦と共通する主題構築手法であり、T.1からT.21を第一主題とする拠り所となっている。

しかし③と④については原則から外れ、第一主題と考えたT.21までに、速度変化や転調がある。これら点に関する解明は、次項で行うこととする。

ところで、これまでは主動機・主題推進楽節等が統一的楽想によって楽句を形成する部分を第一主題と考え、形式的な側面から主題範囲の特定を行ってきた。一方で先行研究の多数が指摘しているように、楽曲の中心核としての存在感のある箇所の特が第一主題の特定に繋がるという見方もあろう。そこで考えておきたいことは、第8番 作品13 ハ短調の例が示しているように、導入部に重要要素を配し、第一主題に楽奏の中心核を持たない作品も在るということである。作品31-2に戻れば、この作品の楽想の在り方は第8番と非常に似通っているが、作品31-2の場合は主題楽句の中に導入風のLargoの主動機を閉じ込めた点で、第8番とは逆の関係にある、と考えるのである。

4-2 第15番までと異なる要素に関する見解

1) 速度に関して

本作品が、ベートーヴェンの他の分析対象作品と最も異なる点は、主題中に速度が度々変更されることである。

本作品までのすべての主要主題はアレグロ感の定速度であったことからすれば異例である。

ベートーヴェンのアゴーギクへの関心の高さは、多数の後期の作品に示され、アゴーギクとデュナーミク抜きには楽想を完成できないほど重要な要素であった。作品31-2はその前触れとも言える作品で、アゴーギク要素を楽想形成の中心に据えた、ベートーヴェンの挑戦的・野心的作品とみるべきであろう。

2) 和声構造・調的安定に関して

作品31-2は属和音で開始し、不安定な和声進行が続く。最終的に安定した主調の和音で主動機が出現するのはT.21である。第15番までに書かれたどのピアノ・ソナタも主題は主調を安定確保している点に照らせば、それまでの作曲の方針とは異なる。ベートーヴェンは作品31で、それ以前の和声進行の秩序の原則を抜け出し、主調の安定を前提としては得られない表現を獲得する手法を取り入れた。すなわち、3曲ある作品31のうち、第18番 変ホ長調 作品31-3【譜例12】では、冒頭の主題の提示は、下屬和音で開始され、すぐさま速度の漸減と停止記号でT.17の主題終端部まで主調の安定、速度の一貫を避けている。そのあとの楽句 (T.18～32) は、主和音に固執した部分と、属調を指向し第2パラグラフに続いていく単純な構想とで成り立っている。第18番と第17番には、主調の安定確保を避ける手法に関連性が認められる。つまりベートーヴェンは、主調確保を主題構成の要件としない試みを新たに行ったのである。

【譜例12】

3) 主題内部での転調に関して

作品31-2は、T.6で二短調の属和音に停止し、ハ長調の

主和音に繋がる。この両和音の連結の関係は、短3度上の長三和音に進む、大きな断裂を生じさせる弱進行である。主題内で転調していることになるが、この転調はすでに第16番 ト長調 作品31-1【譜例13】でも確認できる。

【譜例13】 Allegro vivace

第16番はT.45が第一主題の終端であり、T.11からT.12にかけて、二長調の主和音からへ長調の主和音に進行している。この進行は短3度上の長三和音に進む弱進行であり、作品31-2の前例の進行と全く同じである。さらに、後続する作品にも同様のアイデアが認められる。

第21番 ハ長調 作品53【譜例14】では、T.4からT.5にかけて、前例同様に短3度上の長三和音に弱進行している。

【譜例14】

第23番 ヘ短調 作品57【譜例15】ではT.4からT.5にかけて、減5度上の長三和音に進行する。減5度の関係にある和音はお互いをもっとも遠い存在である。つまり、断裂感を増大させるアイデアである。作品31で得た手法を更に推し進めたものといえる。

【譜例15】

ベートーヴェンがあらゆる場面で弱進行を多用した、ということではなく、用例は限定的である。また、この進行は転調と言うより、むしろ再起動感に似た、畳み掛ける楽想成熟の手法と考えることが相応しい。主題の作出に際して、楽想成熟の新たな書法を次々に生み出してきたベートーヴェンのひとつの発展型として、作品31-2と第15, 21, 23番との間に、内的関連性を感じとることができる。そして、作品31-2で、その手法が楽想の中心を成すことに貢献していると考えらるなら、そのことをもってベートーヴェンが冒頭部分を主題として認識し、作曲したと結論付けることは妥当であろう。

5. おわりに

本研究において、作品31-2「テンペスト」の第一主題の範囲を特定するために、他のソナタ形式の第一楽章の比較、検証を行った。その結果、作品31-2の冒頭部分は導入ではなく第一主題であるという結論に至った。また、主題の開始から終端までを明らかにする作業によって、対象の作品に通底する理念を浮かび上がらせる事ができ、第一主題と移行部のそれぞれの書き分け方の明快さや、区分の終端を明瞭にしつつ、鮮やかに接続する妙の実態を改めて認識した。

演奏解釈は多様である一方で、演奏者は常に、作品に示されている段落をありのまま明確に伝えるため、文脈相互の関連に敏感になる必要がある。ベートーヴェンの主題構成の原理は多層的であり、楽節の関係を見誤らせるような仕組みがある。したがって、本分析は楽曲の文脈を理解したうえで根拠を持った演奏解釈が可能となり、演奏及び演奏指導に大いに役立つものであったといえるのではないだろうか。

今後は、当該作品の再現部の分析を行い、ソナタ形式全体における主楽想の在り方についての研究をより深めていきたい。

引用文献

- 1) Hugo Riemann : L.v.Beethoven sämtliche Klavier-Solosonaten ästhetische und formal-technische Analyse mit historischen Notigen, 2teil : Sonate XIV -XXVI, Mag hesse Derlag, Berlin, 1920, p.376-395
- 2) 木村直弘 : 音楽分析の問題性 ―スフィンクスとしてのベートーヴェン<テンペスト>第一楽章―, 岩手大学教育学部研究年報, 第55巻第1号, 1995, p.39-58
- 3) カール・ダールハウス : ベートーヴェンとその時代, 杉橋陽一訳, 西村書店, 東京, 1997年
- 4) H.ライヒテントリット : 音楽の形式, 橋本清司訳, 音楽之友社, 東京, 1955, p.131
- 5) 属 啓成 : ベートーヴェン作品篇, 音楽之友社, 東京, 1963, p.79
- 6) Adolf Bernhard Marx : Introduction to the interpretation of the Beethoven piano works, Clayton F.Summy.Co., Chicago, 1895, p.121-125
- 7) Henry Alfred Harding : Analysis of form as displayed in Beethoven's thirty-two pianoforte sonatas -with a description of the form of each movement for the use of students-, Novello and company, London, 1901, p.34-35
- 8) 諸井三郎 : ベートーヴェンピアノソナタ, 音楽之友社, 東京, 1975年, p.208-212
- 9) Carl Dahlhaus : Ludwig van Beethoven und Seine Zeit, Laaber-Verlag, Laaber, 1987, p.45, P.153

参照楽譜

- 1) Beethoven : Klaviersonaten, Band I, II, G.Henle, B.A.Wallner, München, 1975/76
- 2) Beethoven : 32 Sonatas for the Pianoforte, Edited by A.Schnabel, Simon and Schuster, New York, 1935
- 3) Beethoven : Klaviersonaten, Band I, II, Edition Peters, Max Pauer, Band I, II, Leipzig, 1927
- 4) ベートーヴェン : ピアノ・ソナタ集, ウィーン原典版, P.ハウシルト校訂, 音楽之友社, 東京, 1997 (I巻), 1999 (II巻)
- 5) ベートーヴェン : ピアノソナタ集, 第1, 2集, 全音版楽譜出版社, H.クラストン編, トーヴィ注釈, 山根銀地二訳, 東京, 1931

- 6) ベートーヴェン：ピアノソナタ全集，第1，2集，全
音楽譜出版社，F.リスト編，J.ツェグレディ，L.シモン
注釈，市田儀一郎訳，東京，1995
- 7) Originalausgabe（初版譜），Titelaufgabe（改訂譜），
Beethoven-Haus Bonn，公式ホームページ，
[http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.
php?id=&template=portal_de&_sprache=deutsch](http://www.beethoven-haus-bonn.de/sixcms/detail.php?id=&template=portal_de&_sprache=deutsch)

