



ベートーベンの後期ピアノ・ソナタ考(III) :
作品111をめぐって

メタデータ	言語: jpn 出版者: 宮崎大学教育文化学部 公開日: 2008-03-24 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 石川, 千佳子, 葛西, 寛俊, Kasai, Hirotoishi メールアドレス: 所属:
URL	http://hdl.handle.net/10458/1402

ベートーヴェンの後期ピアノ・ソナタ考 III

— 作品111をめぐる —

石川千佳子・葛西寛俊

Hermeneutik der späten Klaviersonaten von L.v.Beethoven

— Über die Klaviersonate Opus.111 —

Chikako ISHIKAWA Hirotoishi KASAI

I. はじめに

結果的に最後のピアノ・ソナタとなった作品111は、過剰な意味のヴェールに被われている。

たとえば第二楽章の終わりには、T.マンからT.アドルノへの別れのメッセージ¹⁾が重ねられてきたし、曲目解説においても、このソナタ全体がしばしば崇高という言葉によって説明され続けている。確かにこの作品は、そうした意味づけに共感をもって頷かざるを得ないような説得力をもつ。

しかし私たちは、「最後」ということにまつわる先入観を排したところから出発したい。いうまでもなくこの作品がベートーヴェンの最後の作品ではないし、ピアノ曲に限定したところで、作品120『ディアベッリの主題による33の変奏曲』等の大作が控えている。

とはいえ、二楽章形式による構成、ソナタ形式と変奏曲形式との対照、対位法の導入など、これまで論じてきた後期ピアノ・ソナタに共通する要素を含む、独自の展開がなされていることに変わりはない。本稿では、これまでどおり作品111の演奏を前提とした解釈を行うが、まずこの作品に特有な問題として批評の側からのイメージ形成と、その言葉によって図らずも引き出されたベートーヴェンとインド思想との関わりについて一章を割きながら、さらに姉妹ソナタの他の二作品において提示したトリラーや変奏曲形式等の問題をめぐって考察を進めたい。

II. 作品111の批評から導き出されたベートーヴェンの精神世界

1. 不均衡な二楽章形式をめぐる

冒頭で述べたように、このピアノ・ソナタは作品106と並ぶ厚い解釈の帳に囲まれてきた。そのように多様な解釈を呼び寄せる最大の要因は、この作品が異形のソナタであることだろう。

まず第三楽章を持たない二楽章形式であること、しかも典型的なソナタ形式にもとづく第一楽章と自由度の高い変奏曲形式による長大な第二楽章という、対照的な構成が注目を集める。もちろんベートーヴェンのピアノ・ソナタの中で、この作品のみが二楽章形式であるわけでは

ない。作品49の二つのやさしいソナタのような小品をはじめ、中期の大作である作品53『ワルトシュタイン』も二楽章形式とみなされることがあるし、作品111に近いものでは、第二楽章にシューベルトの即興曲を思わせる歌謡的な旋律のロンドをもった、作品90がそうである。

しかし作品111の場合、結果的に最後のピアノ・ソナタとなったことに加えて、有名なシントラーとベートーヴェンの対話がこの問題を強調してみせる。エピソードの内容はいたって単純で、この作品が第三楽章を欠いていることに不満を抱くシントラーがベートーヴェンに質問したところ、「時間がなかったから」という答えが返ってきたというものである。²⁾ いかにもうるさい問いかけをはぐらかしたような答えに満足するはずのない後世の批評家や研究者は、この蓋が開けられてしまった問題について、何らかの解釈を示さないわけにはいかなかった。そこで彼らは、シントラーとは逆に二楽章形式の必然性を認め、次いで二つの楽章の関係を「玄武岩の山における二つの斜面の、一つは力の充実、もう一つは清澄」³⁾ のように対句的な表現を使って説明する。それらの中で最も興味深く、しかも引用されることの多い表現が、ハンス・フォン・ビューローによる「サムサラ(輪廻)とニルヴァーナ(涅槃)」⁴⁾ だろう。

先行する作品109及び作品110のピアノ・ソナタにおいて明らかなように、変奏曲や時代遅れと考えられていたフーガの形式をとりいれ、しかもそれらをソナタ形式の中に統合せず、むしろ異物として同形式を内から破るかのように並置し、いわば引き裂かれたまま終末に向かわせるのは、後期ソナタに共通する特色だった。仲立ちとなる楽章を置かずの一まとまりの曲とするには、対照的というよりも不均衡とさえいえる作品111の二つの楽章の関係を、同一物の異なる面ではなく次元の違いとして捉えるビューローの見方には説得力がある。同時にそれは、第二楽章から深い精神性を汲み取る解釈の通例を強化することにもなった。しかもサンスクリットをわざわざ使用している点が注目される。そのことについて、ビューローは詳しい解説抜きで言葉のみを示したにすぎないが、彼が生きた時代を考えれば、19世紀初頭のドイツロマン主義に端を発するオリエンタリズムの延長上に現れた、いかにもロマン主義的なベートーヴェン解釈と説明することができる。しかしながらベートーヴェン自身の手記を併せて読むとき、このビューローの言葉が、後世の趣味にもとづいて外側から恣意的に投げかけられたものとは思いたい。回り道になるが、ここで少しその問題に立ち入っておく。

2. ベートーヴェンとインド思想

ベートーヴェンがインド思想に興味を持ち、共感する幾筋かを手記に書きつけていた。この事実は知られてはいても、これまで書かれてきた膨大なベートーヴェン論のなかで、特に採りあげられることはなかった。

一つには、手記自体の信憑性に関する問題がある。ベートーヴェンの自筆による日記及びノート類は死後散逸してしまい、現在まとまった形で見られるものは、いずれも書き写された稿本なのである。そのうち最も有名なものがベルリンの州立図書館蔵のフィッシュホーフ稿本(1832～42年に成立)であり、その全文はA. ライツマンが1921年に出版した *Ludwig van Beethoven*⁵⁾ に紹介されている。こうした稿本は、失われた自筆の手記に忠実な信憑性の高いものとして研究書等にもしばしば引用されてきたが、各稿本の関係やベートーヴェンの自筆による手記の断片との対照など、文献学的な研究が本格化したのはごく近年のことである。ここでは、M. ソロモンによって1990年に編纂された自筆の断片とグレフェール稿本のファクシミリ版及び注解⁶⁾を中心に参照しながら、ベートーヴェンとインド思想の結びつきについて注目

してみる。サムサラとニルヴァーナという言葉呼び寄せた磁場が、そこに現れていると想像されるからだ。

さて、手記からベートーヴェンが書き抜いたインド思想に関する記述を拾ってみると、ことさら興味をひかれる問題は、記述がある時期に集中していること、それらがバガヴァッド・ギーターからの直接の引用もしくは関連した内容をもっていること、同時期にカントの著作からの引用がみられることの三つである。

(1) 記述された時期について

第一に記述された年代についてであるが、これは1815年から翌16年の間に限られている。ここから、さらに二つの問題が提起される。一つは、ベートーヴェン自身にとってこの時期がどのような意味を持っているかということであり、もう一つは、ドイツにおけるオリエンタリズムという観点からみて、同時期がどのような位置にあるかということである。

まず1815年～16年をベートーヴェンの伝記的な記録から探してみよう。R.ロランは、1815年について「それは精神の悲壮な年であり、その精神は己の三つの城すなわち、芸術とおのれの神と自然との中に閉じこもっていた。」⁷⁾と説明しているが、作品リストを参照してみても、この年から翌年にかけて新しく作曲されたものは確かに少ない。1815年に作曲された主要作品は二つのチェロソナタ作品102にとどまり、翌16年においてもヤイッテレスの詩による連作歌曲集「はるかなる恋人に」作品98およびピアノ・ソナタ作品101がみえる程度である。

反面、この実りの少ない創作上の行き詰まりを感じさせる時期の作品は、いずれも私たちが解釈の対象としてきた姉妹ソナタにとって重要である。

すでに前稿で指摘したとおり、『はるかなる恋人に』の伴奏譜で、*Ausdrucksvoll* と *espressivo* とが併記された9～10小節の前打音を伴う音型は、ピアノ・ソナタ作品109の第三楽章における第一変奏に引用されているし、このドロテア・チェチーリア・ソナタの愛称を持つ作品101は一般的に後期ピアノ・ソナタの最初の曲とみなされている。また、『はるかなる恋人に』では第一曲の旋律が終曲である第六曲に、作品101では第一楽章冒頭のテーマが第三楽章において再現されるなど、双方ともいわゆる開放的循環形式をもつ。そのうえ作品101の第三楽章にはフーガが導入されており、小規模ではあっても、これらは後期ピアノソナタの様式を示唆する道標のような作品だといえる。そうしてみるとこの寡作な二年間は、新たな様式を模索するための準備期間だったのである。

また私生活においても、1815年～16年は転換期であった。1812年の有名な「ハイリゲンシュタットの遺書」から立ち直ったのもつかの間、1815年には実弟のカールを亡くし、裁判の末に単独後見人として当時九歳だった幼い甥を引き取っている。さらに注目を要するのは、最も早い例として1816年の筆談帳が残されていることである。1815年の手記には補聴器についての記述⁸⁾もみられるが、ピアニストとしてベートーヴェンが公開演奏を行った最後の記録⁹⁾は同年の1月25日であり、その秋頃から彼の聴覚はほとんど失われていたといわれる。全く聞こえなかったかどうかということになると未だに議論が分かれるようだが、少なくとも会話は1816年以降、筆談に頼らなければならなかった。つまり彼は、聴覚を取り戻そうとし、あるいは聞こえるふりしようとする努力を諦め、自他ともに聴覚障害を明らかにして受容する転機に立たされていたことになる。その状態がいかに孤独を招いたかは想像に難くない。手記の記述から推測する限り、苦悩する孤独な心の支えとして切実に求められたものは、自然と先哲の言葉で

あって、その射程がインド思想まで及んだといえよう。

一方、ドイツにおけるオリエンタリズムという観点から考えてみると、この年代は、ロマン主義者たちによってインド思想の研究と紹介が始められた時期と一致している。ここではベーターヴェンの手記との関係において、ドイツにおけるインド思想研究の流れを簡単にたどっておきたい。

ペルシア語を経由してウパニシャッドをラテン語に翻訳した、フランスのデュペロン(1731～1805)の先行例もあるが、ヨーロッパにおいてサンスクリットの原典が直接翻訳されたのは、イギリスのC.ウィルキンス(1750～1836)により1785年に出版された英訳『バガヴァッド・ギーター』が最初であった。この翻訳を機にイギリスではインド文化への関心が高まり、1789年にはW.ジョーンズによってカーリダーサによる戯曲『シャクンタラー』が英訳出版されている。

ドイツにおいても、まずショーベンハウアーがデュペロンによるラテン語訳のウパニシャッドに深い関心を示し、さらにジョーンズによるシャクンタラーが1791年、ウィルキンスによるバガヴァッド・ギーターも1802年には独訳出版されて、ゲーテやヘルダー等に影響を与えたことはよく知られている。

しかし、ドイツで本格的な原典研究が開始されるためには、ロマン主義運動の推進者であったシュレーゲル兄弟の出現を待たなければならなかった。彼らの研究は、パリに遊学していた弟のフリードリヒ・フォン・シュレーゲル(1772～1829)が、ナポレオン戦争の混乱を避けて同地に滞在していたイギリスのインド学者A.ハミルトンと1802年に出会ったことから始まる。彼の助力を得て研鑽をつんだフリードリヒは、その成果として1908年に *Über die Sprache und Weisheit der Indier* 『インド人の言語と叡智について』¹⁰⁾ を出版する。ドイツにおける初の本格的なインド文化評論である同書には、バガヴァット・ギーターの第一章および第四～第八章の抜粋訳をはじめ、ラーマヤナ、マヌ法典ほかの抜粋訳及び解説紹介が収められている。ところが、フリードリヒはこの出版の年にカトリックに帰依し、翌年にはウィーンでメッテルニヒに仕えるなど、復古主義に傾倒してインドへの関心を潜在化させていく。対照的に、弟と思想的に袂を分かった兄ヴィルヘルムの方は、1814年頃からインド研究に取り組み、原典とラテン語訳を併せた *Indische Bibliothek* 『インド叢書』全九巻の刊行を1823年に開始する。

選ばれた原典は、かつて弟がいち早くその一部を紹介したバガヴァット・ギーターとラーマヤナ、およびヒトーパデーシャであった。

こうしてみると、ベーターヴェンが手記にインドの先哲の言葉を書き写したのは、英訳からの重訳はもちろん、フリードリヒ・フォン・シュレーゲルによる原典研究の成果もすでに発表されて、ドイツにおけるインド思想への関心が最初の高まりを迎え、ロマン主義の系譜に連なる人々の間に浸透していった時期と考えることができる。では、ベーターヴェンはどのような入手経路でこうした本を手にしたのだろうか。手記や数々の伝記はこの点について何も語らないが、シュレーゲル兄弟に連なるロマン主義者たちのなかに、ベーターヴェンと親しい関係にあったブレンターノ兄妹の名前がみえることは注目に値するだろう。

(2) 記述された内容をめぐって

さて、手記に記されたインド思想に関する内容をめぐって問題になるのは、第二のバガヴァット・ギーターからの直接の引用もしくは関連がみられる点と、第三の同時期に引用されているカントの著作との関係についてである。

まず、バガヴァット・ギーターについてであるが、「神の歌」を意味するこの小編の宗教詩はインドにおいて最も広く読み継がれ、八世紀に現われたシャンカラをはじめとするインド宗教思想界の代表者たちがこぞって注釈を加えるほどに重要な聖典である。古代の大叙事詩『マハーヴァーラタ』第六巻の第25章から第42章に至る18章を占め、一般に普及した形では700の詩節から成っている。先に述べたように、ヨーロッパにおいてもインドの古典のなかでいち早く紹介されたのがこの書物であり、18世紀末のウィルキンスの英訳に始まり、19世紀初頭のシュレーゲル兄弟のラテン語および独訳から、20世紀のシモーヌ・ヴェユによる仏語抄訳に至るまで、さまざまな言語に訳され、時代を超えて思想家や文学者に影響を与えてきた。ベートーヴェンもその夥しい読者の一人だったわけである。

内容の詳細については辻直四郎による優れた解説書¹¹⁾を参照していただくとして、物語の輪郭のみを示しておく。

この古代の物語は、ヴィヤーサ仙から千里眼を与えられた御者のサンジャヤが盲目の老王ドリタラーシュトラのために、パーンダヴァ軍とカウラヴァ軍との骨肉合い争う戦闘のありさまをつぶさに報告する形式をとる。その主人公となるのが、一方のパーンダヴァ軍を率いるパーンドゥ王の五王子のうち第三王子アルジュナと、実はヴィシヌ神の化身である御者クリシュナである。この親族同士の戦いを嫌悪して厭世観に苛まれるアルジュナと、武士階級にある彼の義務の遂行を説くクリシュナ(ヴィシヌ神)との対話が全篇の内容である。

それでは、ベートーヴェンはこの物語からどのような詩句を引用しているのだろうか。完全な形で引用が確認できるのは、A.ライツマンによるフィッシュホーフ稿本の分類では76¹²⁾、M.ソロモンによるグレフェール稿本の分類では64-aおよびb¹³⁾である。ライツマンは引用箇所の出典について「インドの哲学書らしい」と述べるにとどまるが、ソロモンはaすなわち初めの部分がバガヴァッド・ギーターの第3章第7節、続く部分が第2章第47節～第50節と特定している。注釈¹⁴⁾によれば、ベートーヴェンはW.ロバートソンの著書 *An Historical Disquisition Concerning the Knowledge which the Ancients had of India* (1791)に引用されたウィルキンスによる英訳のバガヴァッド・ギーターの一節を、同書のドイツ語訳から書き抜いたらしい。フィッシュホーフおよびグレフェール稿本の原文と上村勝彦訳『バガヴァッド・ギーター』¹⁵⁾の同箇所を比較対照してみても確かに一致するので、その内容を以下に紹介してみたい。

あらゆる激情を制御して、成功するかどうか気にかけず、人生のあらゆることを、行動力をもって成し遂げる人は幸いである。(L76, S64-a)

しかし、思考器官により感官を制御し、執着なく、運動器官により行為のヨーガを企てる人、彼はより優れている。(バガヴァッド・ギーター、第3章第7節)¹⁶⁾

問題は行為の動機であって、その結果ではない。報酬が行為の動機であり、それを目的とするような人になってはならない。あなたの人生を無為に過ごしてはならない。

あなたの義務を果たすように励みなさい。結果の良し悪しについて考えるのをやめなさい。このようなことに動かされないのは、精神生活が盛んであることを示す。

そうならば、知性のなかに安らぐ場所が求められ、貧しさや不幸は単なる事実的な結果にすぎなくなる。

真の賢者はこの世の善悪に囚われない。だからあなたの知性をそのように働かせるよう努

力しなさい。このように知性を働かせることは人生における貴重な技術である。

(L76、S64-b)

あなたの職務は行為そのものにある。決してその結果にはない。行為の結果を動機としてはいけない。また無為に執着してはならぬ。

アルジュナよ、執着を捨て、成功と不成功を平等(同一)のものと見て、ヨーガに立脚して諸々の行為をせよ。ヨーガは平等の境地であると言われる。

実に、[一般の]行為は、知性のヨーガよりも遥かに劣る。知性に拠り所を求めよ。結果を動機とする者は哀れである。

知性をそなえた人は、この世で善行と悪行をともに捨てる。それ故、ヨーガを修めよ。ヨーガは諸行為における巧妙さである。(同上書、第2章第47～第50節)¹⁷⁾

この他にも、ソロモンが断定を避けながら同書からの引用の可能性を示唆するL75およびS63-a「万物は純粹かつ透明に神から流出する。わたしは何度も激情から暗い悪に至ったが、度重なる悔悟に転じ、心を清くして、最初の清らかな泉、神のもとに、そしてその技に還ってきた」¹⁸⁾も、第15章4～5節「…それから太古の活動が流出したところの、かの本初のプルシャに帰依する。慢心と迷妄がなく、執着の害を克服し、…欲望から離れ、苦楽という相対から解放され、迷わない人々は、かの不滅の境地に達する」¹⁹⁾を連想させる。

さらに頌歌の引用を伴うL74およびS61・62は、二つの稿本の間で冒頭部分の内容に違いがみられる。ライツマンは例によって出典をインドの哲学書からと示すのみだが、ソロモンはS61をW. ジョーンズによる *Dissertation and Miscellaneous Pieces Relating to the History and Antiquities, the Art, Sciences, and Literature, of Asia 2* (1792) のドイツ語訳からリグ・ヴェーダの一節を引いたものであり、頌歌の部分はやはりジョーンズによる同上書か別書における、いずれにせよ *Hymn to Narayana* からの引用と特定している。²⁰⁾ そのように、この記述はバガヴァッド・ギーターから直接引用したものではないにしても、形なく目に見えず、あらゆる空間を満たし永遠の時を超えてひろがる神を讃えた言葉の内容は、ギーターの「この世界は、非顕現な形の私によって遍く満たされている。」で始まる第9章第4節²¹⁾ 以下の部分とも共通する。また、ここで特筆に値するのは、前半部分すなわちS61の自筆断片においてベートーヴェン自身が、*der wahrhaft Selige* (真の至福) という言葉の後に (Bhagavan) と記していることだ。²²⁾ 稿本と自筆断片をみる限りでは、他にサンスクリットをそのままアルファベット表記したところはみられないが、インド思想への思いの深さを窺わせる箇所である。

これまで例示した部分を中心に、ベートーヴェンがインド思想関係書から引用した記述全体を見渡してみると、その内容には共通性が認められる。いわば自らに課された運命を引き受けて、しかも世を捨てるのではなく現実を善く生き抜こうとするときに、励ましとなるような言葉である。換言すれば、高い倫理性と実践性を兼ね備えた内容が求められている。アルジュナが武士階級の義務を放棄することなく専心し、しかも究極の境地に達することが可能であることを対話によって具体的に説くバガヴァッド・ギーターは、その要求に最適であった。実際、完全な形での引用を行っている第2章47節以降は、行為の結果を動機としない知性の確立したうえで、結果に囚われることなく行為に専心するとき、ブラフマンの境地とも呼ばれる静寂に達して完全に輪廻から解脱する道が開かれる旨を説いた、この書のエッセンスともいべき部分

である。

さらに、同時期の手記に引用されるカント哲学との関係という第三の問題についても、ここに解決の糸口が示される。カントの著作といっても、1815～16年に引用されたものは、『一般的自然史と天体の理論』に限られる。²³⁾ さらに1818～20年の会話帳には、実践理性批判のなかで最もよく知られた「内なる道徳律と星空」という言葉が、しかもカントの名に三重の感嘆符を打って書き込まれている。²⁴⁾ ベートーヴェンの関心は、いずれにせよ道徳的法則が支配する超感覚的世界と自然的法則に支配された感覚的世界との関係にあったようだ。そこからインド思想に求められた内容につながる、厳格な義務の遂行と自由の問題が引き出されてくることはいうまでもない。

もちろん古代インドの宗教と哲学が、キリスト教および、それにもとづく啓蒙的な市民道徳と簡単に折り合うわけではない。しかし、蘭田香融がシュレーゲル兄弟のインド研究について鋭く指摘するように、当時の十分とはいえない情報のなかでロマン主義者たちが求めたものは、単なるエキゾティシズムの域は脱していたにせよ、ヨーロッパ文化の根源としてのインドであり、ヨーロッパ=キリスト教的な倫理観に引き寄せられたインド思想であった。つまり、蘭田の言葉を借りれば、「インドの「神」を語るに際して、シュレーゲルは敢えて特に「善悪」の語を用い、しかもそれに濃厚な倫理的感触を籠めている」²⁵⁾ のである。先に述べたバガヴァッド・ギーターにしても、たとえば第11章でアルジュナの前に出現する善悪を超えた異形の神の凄まじい姿を捨象し、かわりに欲望や感情を抑え、結果を顧慮せず社会人としての義務に専心する意義のみを強調して捉えるならば、その内実はキリスト教の天職概念に近いものになり、後の近代的職業人の理想像につながる途さえみえてくる。

だからこそフリードリヒ・フォン・シュレーゲル(弟)はカソリックに帰依した後も、さしたる矛盾もなくインド研究を進めることができたのであり、ヨーロッパ中世とインドがロマン主義者たちの憧れの対象として同居し得たのである。同時に、それは当時のオリエンタリズムにおけるインド思想理解の限界を明白に示しており、ベートーヴェンもその例外ではなかった。

ただしベートーヴェンにおいて独自だと思われるのは、ロマン主義者として遥か彼方に無限の憧憬を抱きながら内に広大無辺な内面世界に沈潜するのではなく、常に実践すなわち現実における行為を意識していた点である。手記を読む限り、インド思想は単なる知的興味や憧れの対象ではなく、カントはもちろんプリニウスその他の言葉²⁶⁾ と全く同列に、現在を生きる自己の行為の指針として求められたものであった。

そうしてみると、ミサ・ソレムニス(1819～23年に作曲)のスコアに書かれた「内と外との平和」という言葉にも、カソリック的な意味ばかりではなく、善悪を超えたインド的な平安への希求が流れ込んでいるようにも思われる。

作品110の解釈においてすでに示したが、²⁷⁾ ミサ・ソレムニスのアニユス・デイにおける平安の祈りが突然断ち切られるように、私たちが問題としてきた後期ピアノ・ソナタに現れるフーガや変奏曲形式、あるいは地の部分とは別な時間の流れとして嵌め込まれたウナ・コルダの部分など、ソナタ形式を内から相対化していく異物は、ついにソナタ形式のなかに統合されず、いわば引き裂かれたまま終結をみた。そこには、二つの対照的なテーマが展開され再現部において止揚される、弁証法の比喩ともいうべきソナタ形式とは明らかに異なる構築の原理が働いている。いわば、常に収斂していく結末の一点を意識しながら、相反するものを展開という運動のなかで統合していくことの自明性を内側から突き崩して、引き裂かれているものをそのま

まに受容し、裂け目から眩いばかりの光、もしくはその反転である深い闇の生じる瞬間に賭けていくような在りようである。

ソロモンはディアベッリ変奏曲を例に、それがいかに典型的な装飾的、旋律的変奏曲とかけ離れているかを指摘し、「晩年までにベートーヴェンはことのほか冒険を愛するようになっていった」²⁸⁾と語る。冒険とはつまり、過去の様式の反復による安定や成功を目的とせず、自らに新しく課した音楽的実験を尽くすことであった。その行為の底に働いているものこそ、野心や好奇心、あるいは中期の作品を充たした情熱ではなく、ベートーヴェンが選び取った義務であり、同時に自由への隘路でもある作曲すなわち形の構築に投じ続ける倫理だったのではないだろうか。

とすれば、ベートーヴェンとインド思想との関係は、後世にビュローの「サムサラとニルヴァーナ」という批評の言葉を招き入れる呼び水であり、19世紀初めのドイツにおけるオリエンタリズムの流布についての文化論的な好例であるのみならず、後期様式の在りようにまで思いのほか濃い影を落としているといえよう。

Ⅲ. 演奏される作品111

批評の言葉に導かれた回り道を経て、ようやく作品111の解釈に還ってきた。この作品が、ソナタ形式で演奏時間の短い第一楽章と、変奏曲形式で長大な第二楽章からなる不均衡な二楽章形式を持っていることは、前章冒頭で述べたとおりである。ここでは音楽の流れに沿いながら、それぞれの楽章から浮かび上がってくる問題を描写し、楽譜というテキストから音を立ち上げる演奏行為から離れずに考察を進めてみたい。

1. 後期様式を含むソナタ・第一楽章について

ソナタ形式による第一楽章を特異なものにしているのは、序奏部分である。(譜例1) この部分についてベートーヴェンが与えた表記はマエストーソのみで、速度に関する指示がない。その点についてA.シュナーベルは、マエストーソとグラヴェが混同されがちだと指摘する。²⁹⁾ おそらくこのピアニストの念頭には、同じリズムを隠したピアノ・ソナタ作品「悲愴」の序奏が置かれているにちがいない。ただし彼は、続いて両者の隔たりを強調する。マエストーソには厳しさと孤高、そして成熟を超えた、自由への天上的で高潔な信念が込められているのに対して、グラヴェには地上的なエゴの重たさと苦悩がつきまとっているというのだ。確かに、あたかも上方から垂直に鋭く落下してくるような音型が、この曲の始まりを告げている。

一般的にマエストーソは「荘厳に、堂々と」と訳されるので、グラヴェのゆっくりとした重い速度で、音の長さやリズムの形よりも鈍い存在感を強調する弾き方もみられる箇所だが、たとえ音ははずす危険があったとしても、16部音符ではなく32分音符が選ばれている点を尊重し、リズムを明確に際立たせた方が意味のある緊張感につながるだろう。

その冒頭からフォルテの、32分音符と複付点8分音符の特徴的なリズムによるEsからFisへの跳躍に続いて、減7の和音が同じく32分音符を前に伴い激しく打ち鳴らされる。同一のリズムのもとで段階的に上昇しながら、減7の和音は三度鳴り響く。周知のように、減7の和音の行く先はどの方向へも開かれている。結論を先送りするように調性が保留されたまま、決然とした問いだけが発せられた後、ピアノニッシモによる穏やかな転調が繰り返されて一応の終

止に向かう。だが序奏の最後に響き出すのは、先の作品109にも聴いたあの地鳴りのようなトリラーである。ピアノシモからフォルテまで音量を増したトリラーが止んだところから、さらにフォルテシモで第一主題の冒頭が提示される。アレグロ・コンプリオそしてアパッショナート、一般的に最もベートーヴェン的だとみなされる中期作品を彷彿とさせる表記である。

先に第一楽章はソナタ形式だと述べたが、もちろん後期の様式から免れているわけではない。

まず、このトリラーの終わりに置かれたGからCまで噴出するように上昇する三連符は、明らかに第二楽章のアリエッタ冒頭におけるC—Gの反行形であり、これまで指摘されてきた第一主題におけるC—Es—Gの音の組み合わせと、第二楽章のアリエッタにおけるC—Gのそれとの関連以上に注目を要するだろう。見かけ上、不均衡といえるほどに対照的な形式をとっているにもかかわらず、楽章間の連結と統一性は初めから強く意識されている。

続いて展開部を予告するように、第一主題はやはり対位法的な構成をみせる。(譜例2) しかも頂点に達したときには、揺るがすような低音のトレモロをはさんで、この楽章の音域の境界標識を打ち込むかのようにDからCesまでの5オクターブに近い跳躍が行われる。(譜例3)

ここまでの劇的な進行が途絶えたところで、定石どおり抒情的な第二主題(譜例4)が登場するけれども、これはJ.カイザーが指摘するとおりエピソード的なもの³⁰⁾であって、発展をみないまま急激な下降と上昇の波に吞まれ、再び第一主題の対位法的な展開に向かう。

さて続く展開部では、短いながら後期特有の異様な相貌が垣間みられる。対位法的展開すなわちフーガ的な形式の引用という点では主題提示部と共通するのだが、性質を異にする。前者では前進する動きに乗ってフーガ的な形式が展開されたのに対して、後者では別の時間が割り込んだかのように風で停滞している。方向を失った形式の遊びのなかで、作品106のいわゆる自由なフーガに通じる無機的なトリラーが、主題の位置を確認する基底線のように響く。しかしこの時間はつかの間で、ソナタ形式との間に齟齬が生じる前に第一主題の冒頭部分が強音で反復されながら上昇し、力強く前進する本流にもどる。

第一楽章を締め括るコーダでは、全体を支配してきた第一主題がリズム的に変形され、遠雷のように尾を引いて消えると同時に、第二楽章の調性と冒頭の和音がピアノシモで呈示される。この最後の和音もまた、二つの楽章を確かに連結しているのである。なおコーダの和声進行など、構成についてはショパンのエチュード『革命』との類似が指摘されてきた。(譜例5) 一見、内容的にも意味ある符合に見えるが、ベートーヴェンの場合は革命を支えるヒューマニスティックな情熱の表現であるより、形式が展開する無機的な力を前面に出した第一楽章の終わりに、第二章へ向けて色彩をやわらげていくグラデーションの技法として、この進行が選ばれているのではないかと思う。

2. 変容としての変奏・第二楽章

数多くのオマージュが捧げられてきた長大な変奏曲について、批評の積み重ねによって形成された先入観なしに臨むことは不可能である。しかし少なくとも崇高という使われすぎた言葉はかっこに括弧してから、テキストと演奏の間に立つことにしたい。

いま変奏曲という言葉をしたが、確かに変奏曲形式はとっているものの、通常の変奏曲とはだいぶ趣を異にしている。

先に外観からみると、速度および曲想に関する表記が極端に少ない。冒頭にアリエッタ、そして速度に関してはアダージョ、曲想についてはモルト・センプリーチェ、エ・カンタービレ

が続き、後は二箇所にもリステツ・テンポが付記されているにとどまる。第二楽章が初めに「歌」だと規定され、そのうえ「歌うように」と重ねて指示されていることは、先行する作品109、作品110のピアノ・ソナタにおいて声楽、すなわち人間の肉声との関係が重要であったことを思い起こさせる。しかも、たいへん素朴に歌われなければならない。ハ長調という明快な調性、及び後に加えられる速度を保つようにという指示と併せて考えると、これらの文字通りシンプルな表記には、第二楽章を多様な技巧と表情に富む複数の変奏の集合ではなく、途切れずに変化を続ける一つの流れ、いわば変容として捉えようとする強い意志がみえてくる。それを裏付けるように、同じ変奏曲形式をもつ作品109の第三楽章に付された変奏の番号が、ここでは完全に消えている。だが便宜上以下においては一般的な例にしたがい、全体を主題と五つの変奏に分けて述べることにする。

さて内容に入って、まず問題になるのが主題の音型(譜例6)である。それはハ長調の主和音から始まり属音の響きをひいた単純な旋律と、16分の9拍子で付点8分音符を基本とする3拍子のゆったりとしたリズムから成る。カイザーは、この主題の第二部の旋律と作品107『小ロシアの歌』(1817~1818年作曲)の第五変奏・第二部との一致を示唆する。³¹⁾ また、この場合主題は与えられたものだが、同じ旋律は、後の作品120『ディアベッリ変奏曲』の第一変奏及び第二十変奏にも姿をみせる。あたかも古い民謡か聖歌の一節を思わせる素朴で平穏な歌だが、第二楽章においては全体を通して、複雑な変奏の文様に埋没したりせずこの旋律が聴き取られ、最後の第五変奏では音量を増大しながら長く歌われる。その意味でも、主題の縛りが極めて強い変奏曲だということができるだろう。

だからといって単調にならず、むしろ逆にこのうえない独自性を発揮する理由は、リズムの構造にある。第二楽章の拍子の変化についてはJ.ウーデが緻密な分析を行っているので、³²⁾ 詳細はそちらに譲り、ここでは要点だけを簡単に述べてみる。

この変奏曲内の拍子の変化は、表記上、主題と第一変奏が16分の9、第二変奏が16分の6、続く第三変奏が32分の12と推移し、第四変奏以降は再び16分の9にもどる。この関係を把握しやすくするために、それぞれの変奏において最小の単位となる音符を基準に書き替えてみると、主題及び第一変奏は9/16、第二変奏は18/32、第三変奏になると36/64、そして第四及び第五変奏は27/32となる。つまり第一変奏から第三変奏まで、変奏ごとに一音の音価が2分の1に減少する。

一方、2拍+1拍から成る基本の音型について主題を基準とすれば、第一変奏では1/2、第二変奏では1/4、第三変奏では1/8の短縮形となる。いわば同じ音型が細胞分裂を繰り返して倍々に増殖しながら圧縮され、1小節内の密度が急速に高まっていくような構造をもっているのである。そして演奏を聴く者の耳に届く音型は、理屈のうえでは変奏ごとに2倍速く感じられるはずだ。もちろん、実際に聞いているときの印象は違い、静かに分裂し圧力を高めていく第一及び第二変奏では短縮の効果があまり目立たず、第三変奏で爆発的に音が拡散していくように捉えられる。

ベートーヴェン作品の演奏テンポの変化は、テンポを数える基本単位となる音符の変化によってもたらされる、いわばギア・チェンジの構造をもつという興味深い指摘を行ったのは渡辺裕³³⁾であるが、この作品111の場合は、主題の付点8分音符を基準に数えてアダージョという最初の設定を崩さず、その一拍を細分化することで演奏速度の増加を図っている。したがって、安定した脈拍のように一貫した拍動が変奏曲全体を支配しているのであり、急激に圧縮さ

れる第二変奏と第三変奏にリステツ・テンポと重ねて表記したのも、その拍動の一貫性を確認する意味であろう。その安定した拍動の刻みのうえで、規則的な短縮から生まれた第三変奏のシンコペーションのリズム(譜例7)も鮮やかな演奏効果を発揮することになる。

この第三変奏は、ストラヴィンスキーが「ブギウギ」と呼んだように、³⁴⁾特に20世紀に入ってからジャズとの関連で注目を集め、批評家が多く紙幅を割いて論じる部分である。そのアナロジック的解釈を苦々しく受けとめたアドルノは、「当てがわれた法則に対抗しつつ、最後には自力で新しい法則を生み出す、鬱積した力の表現」³⁵⁾として必然的に現われたベートーヴェンのシンコペーションと、エキセントリックすなわち風変わりという範疇の下にあって到達点をもたず、非弁証法的で数学的な拍に整除されることで、随意に取り消されてしまうようなジャズのそれとの差異を強調する。

もちろん両者のシンコペーションを同一視して、ベートーヴェンの音楽にはジャズを先取りする新しさがあったと喜ぶならば余りにも滑稽である。しかし今日でもやはり耳に新鮮なこのリズムが、変奏ごとに短縮するという形式的な原則から必然的に導き出される過程は注目に値する。先のアドルノもベートーヴェンの晩年様式の特徴がマニエリスムスにあることを指摘しているが、³⁶⁾数的な法則を厳格に適用したマニエリスティックな形式の遊びから、逆説的に躍動感にあふれる新しいリズムが生じたのである。そこに、たとえば近代画家のセザンヌが徹底的な写生を通して自然に幾何学的秩序を見出そうとする過程で、期せずして引き出された多焦点構図が抽象絵画への道を拓いたような意味での、20世紀の音楽につながり得る「開け」をみることは可能だろう。

また第二楽章の拍子については、トリラーの問題にも関わるもう一つの特徴がある。基本となる拍子が3拍子だということである。主題がゆったりとした3拍子であることはすでに述べたが、その主題から第三変奏のシンコペーションを経て終末に至るまで、どんなに細分化されたとしても、2拍+1拍で3拍の音型が基本であることに変わりはない。この構造が一番顕著にみられるのは第五変奏で、そこでは主題と全く同じ3/8の高声部と9/16の中声部、そして27/36の低声部が、並行して同時に流れていく。(譜例8)

こうした3拍子について、3という数の象徴性との関連に注意を促すのはピアニストのK.シルデである。³⁷⁾確かに3はトリニティ、弁証法など高められた統一を連想させる。しかしそれ以上に私たちが注目しておきたいのは、3拍子が作り出す揺らぎである。2拍であれば振り子のような規則正しい往復運動のうちに完結するが、3拍目が加わると波動やワルツの反転を含む、動きにつながる揺れが生じる。たとえば先にあげた第五変奏において、付点8分音符の緩やかに波うつ高声部の大きい揺れから16分音符で流れる中声部、36分音符による細かな低声部の揺れまでが一体となった重層構造に長いトリラーが介入してくることによって、本来二つの音の往復運動であるトリルはさらに微細な波動としての正体を明らかにするのである。

ところで、拍子とリズムの問題から第三変奏と第五変奏とを先に採りあげてしまったが、耳慣れなくとも形の上では必然的な第三変奏よりむしろ異様なものが、両者の間に置かれた第四変奏である。この執拗にピアニッシモの指示が繰り返される変奏の地平は、左手の単調なトレモロと、等間隔でこれもまた単調に打たれる点のようなスタッカートの単音または和音によって支えられる。トレモロは、ピアニッシモに抑えながらペダルを踏むので紗をかけたようなこもった響きとなり、その上を規則的に明滅する光のように16分休符の闇を等間隔に挟み、主題の断片が低音で回想される。一方、高音に転じたスタッカートの点の上では、技巧の遊びのように

小刻みな音の動きが主題の旋律を暗示する。第三変奏までの段階的な短縮によってもたらされる動的な展開と、第五変奏の音量を増して還ってくる歌の間に置かれた、経過部というには余りにも長い停滞である。その出口の見えない観念的な反復のなかで、わずかな隙間から射すように現われるのは、作品125・交響曲第9番第四楽章、いわゆる「歓喜の歌」の主旋律である。(譜例9) 特にそれ以上の展開はなされずエピソードに止まるにすぎないが、姉妹ソナタがいずれも作曲の時期に近い作品123・荘厳ミサと内容的に深い関係を持っていること³⁸⁾を考えれば、この一致もとうてい偶然とみなすことはできないだろう。しかし、それもピアニストが誇張しない限り一瞬のうちに過ぎ去り、空虚な反復のなかに呑み込まれる。

こうした第四変奏も、終局に向かうにつれて主題につながるハ長調の明快な調性に転じ、底から浮かび上がるような分散和音の上昇を経て、狭義の経過部の長いトリラーに突入する。そこで注目すべきは、この分散和音のなかに第一楽章・第一主題の出現を導く三連符と同じ音型が含まれていることだ。

フォルテで始まり主題冒頭の動機を上下に響かせたトリラーは、第四変奏の停滞を解消し第五変奏の歌に立ち戻るための接続機能を負っている。その点では、たとえば作品73・ピアノ協奏曲第五番・第二楽章などのカデンツの最後に置かれた長いトリラーとも共通する。しかし、次の展開に向かって弱音から華やかに音量を増していく技巧の見せ場ではなく、フォルテで始まり主題の冒頭動機を力強く伴ったトリラーは、すぐに弱音に転じて、小声で問いかけるように転調を繰り返す冒頭動機を浮かべながら、ピアノニッシモの三重のトリラーに入る。その混沌から協奏曲のカデンツ的な、音階的に上昇するトリラーが生じるのだが、頂点に達した瞬間にまた音量の縮小に向かう。そして静かに16分音符が連打する地平で第五変奏の歌への出口が探られ、ついに主題の歌が三声の重層構造のもとで忠実に、しかし初めよりも高らかに音量を拡大しながら還ってくる。

この還ってきた歌の後のコーダには、やはり強音に始まり急激に弱音に転じるトリラーが続く。ただし、フォルテの上にスフォルツァンドの強調が付され、そこからピアノニッシモに転じる変化は第四変奏よりもはるかに急激であり、しかも11小節に及ぶ長大なトリラーはずっとピアノニッシモに抑えられたまま奏される。同じ変奏曲形式のなかに作品111をしのぐ長大なトリラーをもった、作品109の第三楽章・第六変奏とは対照的な展開である。前稿で述べたとおり作品109・第六変奏のトリラーは、強音で、しかもその終わりではダンパーペダルを踏み変えず不協和音の不穏な轟きとなるが、³⁹⁾ この作品111・第五変奏では弱音の絶え間ない震えであり、そのトリラーと32分音符の穏やかな揺れとともに、主題の素朴な歌が小声で再び繰り返される。構造的にはロランが指摘するように、⁴⁰⁾ 作品53・ピアノ・ソナタ21番『ワルトシュタイン』第三楽章のコーダに置かれた長いトリラーを伴う展開に近い。(譜例10)

しかし作品111のトリラーの後には、ワルトシュタイン・ソナタのような目覚ましいフィナーレは控えていないし、作品109のように主題の完全な再現を別に立てるわけでもなく、揺れの余韻から主題の冒頭動機が下降しながら再現されて終止し、静寂に溶けるように沈黙する。

ただ第五変奏のトリラーで注目すべきは、一般的な語法である音量のグラデーション的な変化ではなく、強音で始まり急に弱音に転じて、そのまま長く弱音を持続するというありようである。強音のトリラーは、あたかもそれまでの時間の流れを断ち切って別の連関の始まりを告げるベルのようなものであり、弱音に転じたトリラーが響いている間は、その特権的な時間の範囲内にあるようにみえる。確かにマンガアドルノへの別れの歌を口ずさむならば、小声でし

かも風いだよなこの場所において他にはなかつたろう。⁴¹⁾

こうして作品111は、作品109のようにカオスを音響化するトリラーによって生じた割れ目を主題の複写によって収めることも、また作品110のようにフーガとソナタ形式の葛藤が解決されないまま終結になだれ込むこともなく、平穩に終末を迎える。やはりビュローにしたがってニルヴァーナと評すべきだろうか。ベートーヴェンが関心を持ったインド思想にしたがって、輪廻を超えた、もはや再生することのない絶対静止の境地としてニルヴァーナを捉えるならば、それは違うように思う。第二楽章の主題は古い聖歌の断片を思わせるように単純であるが、素朴に人間の感情を込めて歌われ、この声が全体を一続きにつないでいる。変奏の過程で変容されトリラーと共にあっても、地上の人間の歌であることに変わりはない。もし、ことさら誇張せずにこの歌と一定のテンポに従うならば、そのときに生じる音楽は、自らに課された制約の吡喩である数的法則という抵抗と激しく葛藤するかわりに、その制約のもとでマニエリスティックな展開を試みる、すなわち悲劇や祝祭ではなく音楽という日常を生きる手法(マニエラ)を選びとり、徹底したときに出現する自由の、可能的なかたちを指し示すのである。

Ⅳ. 結びにかえて—フーガ・変奏曲・トリラー—

弾くという行為を真中に置いて、ベートーヴェンの後期ピアノ・ソナタに異なる角度から眼差しを注ぐ試みも、ようやく三曲目に達して、作曲年代のきわめて近い作品109、110、111のいわゆる姉妹ソナタを展望できるようになった。これら三曲には、ソナタ形式をとりながら当のソナタ形式を相対化するフーガや変奏曲形式を導入し、またトリラーに装飾的技巧以上の造形的な意味を与えるという共通した特徴がみとれた。もちろんこれらの特徴は三曲に限定されず、特に作品106『ハンマークラヴィア』を避けて論じるわけにはいかないだろう。

しかし作品111の解釈を締め括るにあたり、前稿と併せて明らかになったことについて、覚書程度にまとめておきたい。

まず、フーガは三曲ともに採り入れられている。フーガは、当時すでに現役の形式としての役割を終えて、使用されるというより学ばれるものであったわけだが、ベートーヴェンは擬古典的な試みのために導入したのではなかった。主に作品110の第三楽章を例として述べたように、ベートーヴェンの中期作品において、弁証法的なダイナミズムが強化されることによって刷新されたソナタ形式を一方の極とし、それに見合う対自的なもう一方の極としてフーガ形式が選ばれたのである。ただしフーガもまた、作品106にわざわざ「自由なフーガ」と表記したとおり、過去の形式を踏襲するものではなく、やはりベートーヴェン自身によって刷新されたものであった。二項対立的な二つの主題から動的な展開が生まれ、高められた統合によって終結するソナタ形式と、一つの主題から多声的に展開され、複雑に絡み合い優位に立つ一つの声と言葉による結論から常に逃げ去るフーガとの、葛藤から新しい統合に向かう冒険は、作品110・第三楽章の終わりが示すように挫折しないわけにはいかなかった。しかし結果として、予定調和的に結末に収斂していたソナタ形式は、制作と演奏が同時に展開される即興演奏的なスリルと、形式の裂け目から透かし見える音楽の地平の深度とを内包することで、形式崩壊の危険に曝されつつ開かれていく。もっとも作品109・第二楽章及び作品111・第一楽章でのフーガの形式は、終末に向かうソナタ形式の流れにエピソード的に割り込む別な時間の展開となって、観念化を強めている。

また変奏曲も主題という一からの展開であり、もともと典型的な即興演奏の形式であった点で、フーガと同じくその都度の展開に対して開かれた性質を持っている。ただし、フーガがソナタ形式による楽章内部に持ち込まれたのに対して、変奏曲は作品109及び作品111で明らかのように独立した楽章を形成する。

ベートーヴェンの後期ピアノ・ソナタにおける変奏曲の特徴は、オリジナルの主題がこの上なく簡素な音型から成った、歌唱との関わり深い旋律を持つこと、及び変奏という以上に変容といった方が適当に思われるような、強い一貫性と連関を保っていることだろう。変奏番号を持たない作品111はいうまでもなく、もともと変奏番号を持たなかったという作品109の第五・第六変奏にも、始点である主題の音型やテンポに強く支配されながら、異様で、一つの変奏番号の枠ではとうてい収まりきれないほどに拡大された表現をみいだすことができる。本論において作品111第二楽章の、数的法則に従う段階的な短縮の問題を指摘したが、すでに作品109第三楽章・第六変奏においても同様の、一定テンポ内で基本となる音符の音価の段階的減少を通して1小節内の音を分裂増殖させ、微細な動きに導く手法がとられていることを重視すべきだろう。その極小まで分裂した音の震えがトリラーである。

おそらくこのトリラーは、ベートーヴェンの後期ピアノ・ソナタを読み解く鍵の一つであろう。変奏曲形式による作品109・第三楽章と作品111・第二楽章の最後には、いずれも長大なトリラーが置かれている。(譜例11) そこでトリラーは、もちろん小鳥の囀りの模倣や単なる音の持続を保つ手法でも、さらに華やかな技巧の表現でもない、圧倒的なノイズあるいは微細な震えとして、より根源的な意味を付与されている。特にカイザーがメシアンとの関連を示唆した⁴²⁾ 作品109の、あたかもソナタ形式という殻がひび割れてゆくときに現われてくる地平を音量化したような、力に充ちたカオス的な響きは圧巻である。対照的に、ロランによってさんさんとふりそそぐ陽光と喩えられる⁴³⁾ 作品111のトリラーは、印象派の画家が描く水面のようにきらめく光の点を浮かべながら揺れつづける。どちらの場合も32分音符の細かな動きを伴って、星座のように打たれる主題の音型を戴いている。先に指摘したように作品111の32分音符は三連符なのでなおさらなのだが、細かく繰り返し、動き続ける32分音符と共にあるトリラーは、地底を揺るがす不穏な轟きであれ天井からふりそそぐ陽光であれ、連続する揺れ、すなわち波動としての正体を顕わにする。波動は地平の揺れから、生命体のリズム、声、魂の震えなど、いわば極大から極小までこの宇宙を貫いて反復される動きの原型である。また、波形は立体化すれば螺旋となって、回転しながら上昇あるいは下降する動きを表す。いずれにせよ生の根源形象というべきかたちといえる。

この根源的な意味を付与されたトリラーが、即興と関わり深いフーガ及び変奏曲のなかに、過剰ともいえる強さや長さをもって現われることは興味深い。こうしたトリラーは、ちょうどソナタ形式に典型的な、一定の経過をたどって線的に流れる時間を断ち切るように介入してきて、別の連関の始まり告げるとともに、作品106・第四楽章及び作品111の第一楽章のフーガや、作品109・第六変奏及び作品111・第五変奏コーダのような特定の部分が展開される間じゅう、その地平を揺らしつつ支えながら鳴り響く。いわば、ベートーヴェンの後期ピアノ・ソナタにおいてトリラーは、即興に根を持ちソナタ形式を相対化していく新たな展開の推進力として、螺旋状に回転しながら生命的なエネルギーを放射し続けるのである。

註

- 1) トーマス・マン「ファウスト博士」関泰祐他訳，岩波書店，1954年，77-80頁
- 2) ロマン・ロラン「ロマン・ロラン ベートーヴェン研究Ⅱ」吉田秀和訳，みすず書房，1959年，299頁
出典はシントラーのレンツへの手紙及び「ベートーヴェン伝」による。同箇所引用はハンス・フォン・ビュローの記述にもみられる。
Hans von Bülow, Translation by Theodore Baker, *Ludwig van Beethoven Sonatas for the piano*, G.Schirmer (New York), 1923, p.658
- 3) ロラン，前掲書，299頁
- 4) Bülow, *ibid.* p.658
- 5) Albert Leitzmann, *Ludwig van Beethoven Zweiter Band*, Insel-Verlag(Leipzig), 1921
- 6) Maynard Solomon, *Beethovens Tagebuch*, v.Hase & Koehler Verlag, 1990
ライツマンはベートーヴェンのこれらの記述類を *der Persönlichen Aufzeichnungen* と称し、ソロモンは同じものを *Tagebuch* と呼んでいる。これらを「日記」と呼ぶには日付も不明であり、断片的な覚書に近いものなので、本稿では「手記」という訳語を選んだ。
- 7) ベートーヴェン「音楽ノート」小松雄一郎訳，岩波書店，1972年，35頁
同様の内容は以下にもみられる。ロマン・ロラン「ベートーヴェンの生涯」片山敏彦訳，岩波書店，1994年，51-52頁
- 8) Leitzmann, *ibid.* S.247 (分類番号53)
Solomon, *ibid.* S.55 (分類番号41)
以下、ライツマンによる前掲の文献中の分類番号は「L 53」、またソロモンによる前掲の文献中の分類番号は「S 41」のように表記する。
- 9) メイナード・ソロモン「ベートーヴェン 下」徳丸吉彦他訳，岩波書店，1997年，449-450頁
- 10) ドイツ文学者の蘭田香融はこのフリードリヒ・シュレーゲルの著作について、サンスクリットをアルファベットで表記する際に、a音がo音に転じるベンガル方言がみられるという興味深い指摘を行っている。
蘭田香融「ドイツ文学における東方憧憬」創文社，1975年，229-230頁
- 11) 辻直四郎「辻直四郎著作集 第三巻 文学」法蔵館，1982年
バガヴァッド・ギターの内容及び研究史等については、主に上記の文献を参照した。
- 12) L 76, *ibid.* S.254
- 13) S 64-a,b, *ibid.* S.75-77
- 14) Solomon, *ibid.* SS.151
- 15) 上村勝彦訳「バガヴァッド・ギター」岩波書店，1999年
サンスクリットの原文を読解することができないので、バガヴァッド・ギターについては上記の翻訳書及び辻直四郎による前掲書を参照した。
- 16) 上村訳，前掲書，44頁
- 17) 上村訳，前掲書，39頁
- 18) S 63-a, *ibid.* S.75
- 19) 上村訳，前掲書，118-119頁
- 20) L 74, *ibid.* SS.252
S 61, 62, *ibid.* S.71-73
注釈については Solomon, *ibid.* S.144-151
- 21) 上村訳，前掲書，80-82頁

- 22) Solomon, *ibid.* S.35
ロンドン王立音楽院所蔵のベートーヴェン自筆による手記断片のファクシミリ版に、はっきりと Bhagavan の文字を読み取ることができる。
- 23) L 116, 117, 118, 120 及び S 105, 106, 108, にカントの以下の著作からの引用がみられる。手記におけるカントからの引用は同文献に限られる。
Immanuel Kant, *Allgemeine Naturgeschichte und Theorie des Himmels, Königsberg und Leipzig 1755*
- 24) Revised and Edited by Elliot Forbes, *Thayer's Life of Beethoven*, Princeton University Press (New Jersey), 1967, p.480
- 25) 藪田, 前掲書, 233頁
- 26) ベートーヴェンの手記には、本稿で採りあげたインド思想及びカントの他にも、プリニウス、セネカ、シラー等の著作からの引用がみられる。
- 27) 石川千佳子・葛西寛俊「ベートーヴェンの後期ピアノ・ソナタ考Ⅰ—作品110をめぐって—」宮崎大学教育学部紀要 芸術・保健体育・家政・技術 第80号, 12頁
- 28) ソロモン, 徳丸他訳, 前掲書, 595頁
- 29) Edited by Artur Schnabel, *32 Sonatas for the Piano for the Ludwlg van Beethoven Vol.2*, Simon and Schuster (New York), 1953, p.821
- 30) ヨーアヒム・カイザー「ベートーヴェン 32のソナタと演奏家たち 下」門馬直美他訳, 春秋社, 1996年, 289頁
- 31) カイザー, 門馬他訳, 前掲書, 298頁
- 32) Jürgen Ude, *Beethoven Klaviermusik III Sonaten 16-32*, Philipp Reclam jun (Stuttgart), 1974, S.593-595
- 33) 渡辺裕「ベートーヴェン ピアノ・ソナタの演奏史研究」春秋社, 2001年, 226頁
- 34) カイザー, 門馬他訳, 前掲書, 301頁
- 35) Theodor W.Adorno "über Jazz", *Moments musicaux*, *Gesammelte Schriften* 17, Suhrkamp Verlag (Frankfurt am Main), 1982, S.104
(テオドール・アドルノ「楽興の時」三光長治訳, 白水社, 1994年, 144頁)
- 36) テオドール・W・アドルノ「ベートーヴェン 音楽の哲学」大久保健治訳, 作品社, 1997年, 84頁
- 37) クラウス・シルデ, 教材用ビデオテープ, *Klaus Schilde II, Beethoven*, 文献社
- 38) 石川・葛西, 前掲論文, 4頁
- 39) 石川・葛西, 「ベートーヴェンの後期ピアノ・ソナタ考Ⅱ—作品109をめぐって—」宮崎大学教育学部紀要 芸術・保健体育・家政・技術 第82号, 6頁
- 40) ロラン, 吉田訳, 前掲書, 317頁
- 41) カイザー, 前掲書, 312-313頁
- 42) カイザー, 同上書, 232頁
- 43) ロラン, 吉田訳, 前掲書, 317頁

(譜例 1)

SONATE

Dem Erzherzog Rudolph von Österreich gewidmet

Komponiert 1821/22

Opus 111

Maestoso

32.

f sf sf p cresc. f

f sf sf p cresc. f

p dimin. pp sempre pp

cresc. f sf sf sf p p

pp

(譜例 2)

17 **Allegro con brio ed appassionato**

cresc. *f* *sf* *mezzo p* *poco ritenente* *a tempo cresc.*

20

24

27

30 *poco ritenente* *a tempo* *cresc.*

33 *poco ritenente espressivo* *rinforz.* *p* *a tempo* *f*

36

(譜例 3)

Musical score for Example 3, measures 43-57. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in both hands. Measure 43 starts with a forte (*f*) dynamic. Measure 44 includes a fortissimo (*sf*) dynamic. Measure 45 has a fortissimo (*f*) dynamic. Measure 46 features a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 47 includes a fortissimo (*ff*) dynamic and a fortissimo (*sf*) dynamic. The score includes various articulations such as slurs, accents, and dynamic markings like *rit.*, *ritard.*, and **rit.*. Fingerings are indicated throughout the piece.

(譜例 4)

Musical score for Example 4, measures 60-67. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features a complex texture with rapid sixteenth-note passages in both hands. Measure 60 starts with a fortissimo (*sf*) dynamic. Measure 61 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 62 features a *meno allegro* tempo marking. Measure 63 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 64 features a piano (*p*) dynamic. Measure 65 includes a piano (*p*) dynamic. Measure 66 features a piano (*p*) dynamic. Measure 67 includes a piano (*p*) dynamic. The score includes various articulations such as slurs, accents, and dynamic markings like *ritar.*, *cresc.*, *ff*, and *sf*. The score also includes tempo markings like *Adagio* and *Tempo I*. Fingerings are indicated throughout the piece.

(譜例 5)

Example 5, measures 150-156. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note bass line and a treble staff with chords and melodic fragments. Measure 150 starts with a piano (*p*) dynamic. Measure 155 includes a *p dimin.* (piano diminuendo) marking, leading to a *pp* (pianissimo) dynamic in measure 156. Fingerings are indicated with numbers 1-5. A *rit.* (ritardando) marking is present at the end of measure 156.

シヨパン、エチュード 作品10の12

Chopin's Etude Op. 10 No. 12, measures 75-81. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. Measure 75 begins with a *smorz.* (smorzando) marking. Measure 77 includes a *soffo voce* (soffo voce) marking. Measure 78 features a *poco rallentando* marking and a *pp* (pianissimo) dynamic. Measure 81 starts with an *(a tempo)* marking and a *p ff ed appassionato* dynamic marking, followed by a *fff* (fortississimo) dynamic. The piece concludes with a *rit.* (ritardando) marking.

(譜例 6)

Arietta
Adagio molto semplice e cantabile

①

⑫

⑬

⑭

⑮

⑯

⑰

⑱

⑲

⑳

㉑

㉒

㉓

㉔

㉕

㉖

㉗

㉘

㉙

㉚

㉛

㉜

㉝

㉞

㉟

㊱

㊲

㊳

㊴

㊵

㊶

㊷

㊸

㊹

㊺

㊻

㊼

㊽

㊾

㊿

p

cresc.

sf

p

dolce

sempre legato

(譜例 7)

L'istesso tempo

④⑧

④⑨

④⑩

④⑪

④⑫

④⑬

④⑭

④⑮

④⑯

④⑰

④⑱

④⑲

④㉑

④㉒

④㉓

④㉔

④㉕

④㉖

④㉗

④㉘

④㉙

④㉚

④㉛

④㉜

④㉝

④㉞

④㉟

④㊱

④㊲

④㊳

④㊴

④㊵

④㊶

④㊷

④㊸

④㊹

④㊺

④㊻

④㊼

④㊽

④㊾

④㊿

sf

p

f

sempre f

(譜例 8)

Musical score for Example 8, measures 128-133. The score is written for piano in a 6/8 time signature. It consists of three systems of staves. The first system (measures 128-130) features a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes. The second system (measures 131-132) continues the pattern with a *cresc.* marking. The third system (measures 133) shows a melodic line in the right hand with slurs and fingerings, and a bass line with triplets. The key signature has one flat.

(譜例 9)

Musical score for Example 9, measures 129-130. The score is written for piano in a 6/8 time signature. It consists of two systems of staves. The first system (measures 129) features a rapid sixteenth-note melody in the right hand with slurs and fingerings, and a bass line with chords. The second system (measures 130) continues the melody with a *pp* marking. The key signature has one flat.

(譜例10)

The musical score for Example 10 consists of eight systems of piano and bass staves. The piano part (top staff) features a melodic line with various dynamics including *pp*, *cresc.*, *f*, *decresc.*, *p*, *ppp*, and *ff*. The bass part (bottom staff) provides harmonic support with chords and moving lines, often marked with *pp*, *ppp*, and *ff*. Performance markings include *tr* (trills), *rit.* (ritardando), and *acc.* (accelerando). Fingerings are indicated by numbers 1-5. Some measures are marked with an asterisk (*). Measure numbers 172, 178, 184, 190, 195, 201, 207, and 212 are clearly visible at the start of their respective systems.

(譜例11)

(1) 作品109

164

167

170

172

174

176

178

(2) 作品111

The image displays a page of a musical score for Beethoven's Op. 111, specifically measures 159 through 172. The score is written for piano and consists of two staves: a treble clef staff for the right hand and a bass clef staff for the left hand. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The music is characterized by a complex, rhythmic piano accompaniment in the left hand, often featuring sixteenth-note patterns. The right hand features a melodic line with various ornaments, including trills (tr) and mordents (tr), and dynamic markings such as *sf* (sforzando), *pp* (pianissimo), and *tr* (trill). Measure numbers 159, 162, 164, 166, 168, 170, and 172 are clearly marked at the beginning of their respective systems. The score includes numerous fingering indications (numbers 1-5) and articulation marks like slurs and accents.