

# それを我々は、ただピアノによってのみ語る事ができる 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 —

石川千佳子・葛西 寛俊

Hermeneutik der Späten Klaviersonaten von L.v. Beethoven I

—Über die Klaviersonate Opus. 110—

Chikako ISHIKAWA · Hirotoishi KASAI

## はじめに

作品110は不思議なソナタである。ミサ・ソレムニスのクレドからアグヌス・デイとともに、1820年から1822年にかけて作曲された作品109, 110, 111の三つのピアノソナタを、親しみをこめて「姉妹ソナタ」と呼ぶならわしがある。ベートーヴェンが「蜜蜂のように楽想を集めていた」<sup>1)</sup>という1820年の春と夏に時を同じくして着想され、ミサ・ソレムニスを含めて、それぞれが絡み合うように形を成していったために与えられた愛称のようだが、その容貌は少しも似ていない。よく知られた第5と第6のシンフォニーの例をはじめ、性質からみて対極にある作品を同時進行で作曲するのは彼の作法ともいえる。したがって、似ていないこと自体は珍しくもないのだが、三姉妹を比べてみると、第1楽章冒頭から戯れるような動きをみせ長大なトリラーに終わる変奏曲を第3楽章にもつ作品109と、ソナタとしては破格の2楽章形式をとり、劇的な第1楽章に、ジャズを連想させるような複雑なリズムや同じく長大なトリラーを含む変奏曲が続く作品111の間であって、作品110はいかにも端正に整った印象を受ける。第3楽章のアリオゾ・ドレンテ（嘆きの歌）とフーガが交錯する形式は破格であるにせよ、その全体は1824年の新聞批評が伝えるように、たいへんメロディアスで和声の豊かな響きに満ちた美しいソナタなのである<sup>2)</sup>。つまり一般にベートーヴェンのと考えられる、野性馬が野を疾走してくるような動感や、新たな展開の始点に重く打ち鳴らされる不協和音、あるいははしかめつらい崇高さとは、世界を画しているようにみえる。パウル・ベッカーをはじめ、「若い頃を追憶して書いた」<sup>3)</sup>懐旧的なソナタと評する人が多いのは、そのせいなのだろう。第1楽章の第1主題と、1802年に作曲された作品30の3（ヴァイオリン・ソナタ8番）第2楽章の典雅なメヌエットの主要主題との、聴く者が容易に気づく類似も懐旧の印象を裏付ける。

しかし、モデラート・カンタービレ・モルト・エスプレッシオーヴォのうえに、コン・アマビリータと書き加えられた第1楽章の指示は<sup>4)</sup>、ただ過去を懐かしむ感情を呼び起こすためのものだろうか。五十歳の、ようやく病の癒えたベートーヴェンがコン・アマビリータと書き込む様子を想像してみると、なんとも痛々しく感じられる。あまりにも多く書き重ねられてきた芸

術家の生涯の物語と作品との関係について、ここで改めて語るつもりはない。けれども、豊かな弱音を確保するために、あらかじめダンパーペダルを浅く踏んで冒頭の長い和音を打ちだすとき、聴こえてくるのは、追憶よりも再生を予感させるような柔らかに瑞々しい響きである。私たちがまず惹かれたのも、この和声の印象の深さであった。また、ヴァルター・リーツラー等によって指摘されているように<sup>5)</sup>、この優美な第1楽章の第1主題には第3楽章のフーガの主題がすでに含まれている(譜例1)。一見、自然な旋律の流れにまかせて作られたかのようにみえるこのソナタも、他の作品とかわりなく周到に考え抜かれ構成し尽くされているのである。

そうしてみると、何気ない日常を描いた静謐なオランダ絵画が複雑な寓意を隠しているように、ベートーヴェンのと称されるタイプから距離を置いたこのような作品こそ、解釈において問題提起的とはいえないだろうか。献呈の辞を欠いているのは出版社の手違いによるそうだが<sup>6)</sup>、結果的に誰にも捧げられず、より私的な相貌をもつことになった「次女」の肖像を眺めることから、私たちの後期ソナタ考を始めてみたいと思う。

## I. 流れる声

このソナタに独特の優美な表情を与えているのは、歌唱性のつよい旋律の流れである。たとえば、第1楽章の第1動機も第2動機<sup>7)</sup>もともに美しい旋律であるが、先に展開される第2動機は、凡庸と評されることもある単純な左手の伴奏に乗ってのびのびと歌いだされる。この音型が、作品30の3のヴァイオリン・ソナタの第2楽章の主要主題と瓜ふたつであることは既に述べたが(譜例2)、単旋律のうえ大きなフレージングで歌われるそれは、ピアノよりもむしろ人の声か弦楽器にふさわしい。同じことが第3楽章のアリオゾ・ドレンテにも当てはまる。この場合も左手は単純な和音の連打である。歌唱性が強く意識されていることは、アリオゾの前にレチタティーヴォを置いて、オペラのアリアの形式を踏まえているところからも明らかである。そのうえ、単純な伴奏と一度聴けばすぐ記憶に刻まれてしまいそうな主旋律の組み合わせは、あたかも即興で、ふと捉えた奇麗な節を思い入れたっぷりに演奏しているような何気なさを感じさせもする。この第1楽章と第3楽章にはリピートが無い。旋律は逆流することなく、とどまることなく終わりまで流れてゆくのである。

流れの在りようについて考えてみる。まず、第1楽章冒頭で第1動機が最後の音を引き延ばして完結する形は作品78を連想させるが(譜例3)、両者を比較すると、作品78では序奏と第1主題の間に二重線が引かれ、テンポもアダージョからアレグロに変化するのに対し<sup>8)</sup>、作品110においては第1動機が明らかに完結しながらも、トリラーと続く経過部によって第2動機につなげられテンポも変化しない。二つの動機の対照以上に流れが重視されているのである。しかも、初めに述べたように、この主題にはすでに第3楽章のフーガの旋律が隠されており、その最後の音は第2動機の冒頭の音と重なっている。いわば、フーガの主題によって第1主題の二つの動機がしっかり連結されているのである。そうしてみると、楽章内の問題にとどまらず、ソナタ全体に及ぶ旋律の線の関係性が、流れの起点であるここに示されているともいえるのだ。

続く第1楽章前半の流れを追ってみると、第1動機が提示された後、先に述べたとおり第2動機が単純な伴奏に支えられてゆったりと歌われる。そこに12小節から分散和音の大きな下降と上昇の動きが介入してきて、いったん旋律はとどめる。しかし、とどめるといっても遮断されるのではなく、旋律の流れが早瀬となって流れ落ち、波立つ動きの底に隠れるという感じで

ある。頂点に達した分散和音は、力を溜めたまま滴がしたたり落ちるような音型(譜例4)の第2主題によって下降し、呼吸か鼓動を思わせる2音節ずつ小さなスラーがかけられた音型(譜例5)に漂ったあと、左手のトリラーに乗って再び上昇を始め、続く力強い経過部で一気に溜めていた力を迸らせる。そして、急に声を落とした音階の下降と上昇ののちに浮かび上がってくる第1動機の旋律は短調に転じている。このとき、単純に始まった左手の伴奏は途中から沸き起こるような動きをみせる。ショパンの作品10の12「革命」の左手を予想させる(譜例6)不穏な動きである。その後再び長調に戻った第1動機の旋律は右手から左手に歌い継がれる。その左手の旋律を支えながら少しづつクレッシェンドしてゆく右手のオクターブのトレモロは、音量の厚みをつくりだすというよりも雲間からさす光のような輝きに満ちている。そこから、もう一度第2動機が歌い出される。このように第1楽章では、第1主題の旋律の線と、それを押し流し、溜め、奔流のように進むいわば立体的な量をもつ音のかたちが交互に前面に現れながら、一体となって変化に富んだ動的な流れを創りだしてゆくのである。もちろん、動的といっても、作品27の2(月光)や作品57(熱情)の第3楽章にみられる疾走するようなあの動きのことではない。音楽を愛したとはいえないロシアのさる革命家も「熱情」だけは好んだというエピソードが残されているが、この二つのソナタには自ら呼び起こした激情に煽られつつ加速してゆくような生々しさがある。それに対して、この作品110の第1楽章の場合は、あくまでモデラート・カンタービレ・モルト・エスプレッシヴォの支配のもとにある動きである。それは、あたかも一つの河のなかで変化する水の表情のようなものである。駆り立てて引き起こすのではない自然な動きをもって流れてゆくのは、もはや感情ではなく生命そのものではないか。おそらくこの第1楽章の瑞々しさの秘密はそこにある。同時にそれを愛らしい(アマビリータ)ものとして岸辺に立って眺める距離に、限らない痛みを感じる。

第1楽章と並んで歌唱性の強い旋律をもつ第3楽章になると、構成における企みはさらに深い。冒頭にレチタティーヴォを置いたアリオーゾ・ドレンテとフーガが交互に現れる形式はきわめて独創的であり、特にフーガについては、これまでも多くの学者や批評家によって論じられてきた。この問題には後で改めて触れることにして、ここではやはり旋律の流れに注目してみたい。

第2楽章の最後から間をあげずに始まるレチタティーヴォに続いて、左右のEs音のおさえた連打に導かれるようにアリオーゾの旋律が始まる。左手の伴奏は和声の響きこそ変化するが単調な連打に終始し、右手で紡ぎだされる長いスラーのかかった単音の旋律を支える。いまさら言うまでもないが、この旋律はいつ誰が聴いても「嘆きの歌」以外の何物でもない悲痛な調子をもつ。特に、16分休止がいたるところに差し挟まれ、きれぎれに歌われる2度目のアリオーゾには、「苦悩に打ちひしがれて息も絶え絶えの」といったベートーヴェン物語につきものの悲劇的な形容がよく似合う。ゲーテとの邂逅のエピソード<sup>9)</sup>を知る者としては感情の罫にはまるまいと身構えるにもかかわらず、ディスクという日常化したメディアを通して聴く場合にさえ繰り返し心を動かされてしまうほどの迫真性が、ここには確かに在る。この心情を率直に吐露した二つのアリオーゾと、対位法に基づいて構築された二つのフーガはいかにも対照的である。

しかしながら、ロマン・ロランが指摘するように<sup>10)</sup>この対照は外見上のものであって、両者は一体である。ロランはハインリヒ・シェンカーによる分析を引きながら、変イ長調の調性の支配とすでに第1楽章冒頭に隠されたフーガの主題の重要さに、第3楽章およびソナタ全体の

統一性をみている。第3楽章に関する限り、私たちはそれにテンポの問題を付け加える必要があると考える。基本的にアダジオ・マ・ノン・トロoppoのアリオージとアレグロ・マ・ノン・トロoppoのフーガは、テンポにおいても対照的な外見をもっている。けれども、ここにはマジックが存在する。アリオージは16分の12拍子でフーガは8分の6拍子なのである。アレグロはアダジオの倍速であるが、基本となる音の長さの方は倍になっているのだ。アリオージの旋律をかたちづくる音の中心が付点8分音符なのに対して、アレグロの場合は付点4分音符である。つまり、みかけ上のテンポの変化にもかかわらず、アリオージとフーガの旋律は同じ速さで流れるのである。もちろん、マ・ノン・トロoppoがついているので、実際の演奏に際しては解釈の幅がでてくる。しかし、構成のうえで両者の旋律のテンポの統一が意識されているのは明らかであろう。いわば、フーガもアリオージと同じように流れてゆく歌なのである。

また、フーガの歌唱性については別の角度から論じることができる。4度の上昇とその反行形の下降を伴うフーガの主題については、バッハの平均律第1巻イ長調のフーガとの類似が指摘されてきた<sup>11)</sup>(譜例7)。しかしながら、この主題とより親近性が強いのは同時期に作曲していたミサ・ソレムニスのアグヌス・デイである(譜例8)。すでに吉田秀和がこの点に注目し詳細な分析を行っているが<sup>12)</sup>、特に4度と6度の違いこそあれ合唱の部分にみられる二つの音型は酷似している。音型ばかりでなく、声部ごとに次々と歌い継がれる形式も同じである。しかも、アグヌス・デイのこの箇所の歌詞が“dona nobis pacem”(我々に平和を与えたまえ)であることは興味深い。ベートーヴェンはミサ・ソレムニスのスコアに「内と外の平和のために」という言葉を書きつけてもいるのだ<sup>13)</sup>。この平和を求める理由についてはさまざまな議論ができるだろう。迫りつつある戦争の予感、甥の養育をめぐっての尽きることのないいざこざ、作曲家自身の健康の不安。いずれにせよ、ついに平和は得られずミサ・ソレムニスは破局のうちに唐突に断ち切られるにもかかわらず<sup>14)</sup>、それは執拗に繰り返されなければならないほどに切実な祈りのことばであった。一方、アグヌス・デイのこの主題はヘンデルのメサイアのハレルヤ・コーラスとも古くから関係づけられてきたが、作品110のフーガの主題と直接比較しても両者はよく似ている(譜例9)。ミサ・ソレムニスもメサイアも声楽を伴う宗教曲である。こうしてみると、フーガはアリオージ以上に深い感情をこめた祈りの歌であることが解る。そして、32曲のピアノ・ソナタのうち最も広い音域をもち<sup>15)</sup>、ピアノという楽器の可能性を駆使しているかにみえるこのソナタを統一しているのは、歌、すなわち人の声なのである<sup>16)</sup>。

## II. 隙間と連打

旋律の流れから旋律を支える部分に眼を転じると、無数の隙間がみえてくる。フレーズとフレーズの間にはいわば息継ぎとして、あるいは楽想の終結と新たな始まりや楽章の間に栞のように差し挟まれたあたりまえの空白ばかりではない。先に述べた第3楽章の2回目のアリオージをきれぎれに引き裂く16分休符をはじめ、第2楽章最後の連続する和音の間に置かれた1小節を占める2分休符まで、故意に流れをせき止めるような空白があちらこちらにみられる。このあきらかに企みをもって空けられた隙間は、何を語りかけてくるだろうか。

このタイプの最小の隙間は、2音節ずつ細かにかけられたスラーとスラーの間の、休符よりはるかに小さな空白である。この音型自体はありふれたものだが、以前からベートーヴェンにはそれに独特の感じをもたせて使う傾向がみえる。この短い2個の音符にスラーをかけた音型

の連続で、まず思い出されるのは作品31の2（テンペスト）と続く作品31の3であるが、ここでは「羽ばたき」や「心臓の鼓動」という比喩がよく似合う効果をもっている<sup>17)</sup>。対をなす2つの音の間にわずかな隙間をつくることによって、対が際立つばかりでなく1つの音と音との関係にふくらみが生まれるのである。区切ることによって自然に生じる強弱の差異は、音符が短ければ鼓動を、長ければ呼吸を思わせる有機的な表情を対に与える。かつてのような軽やかさは失われているが、この音型は、作品109第1楽章におけるヴィヴァーチェの動きに満ちた左手をはじめ、後期ソナタにもたびたび登場してくる。作品110においても随所にみられるが、なかでも印象深く使われているのは第3楽章のレチタティーヴォにおけるA音の連打であろう（譜例10）。この場合は作曲者自身による指使いの指示（譜例10参照）があり、最初の音は「4」すなわち薬指が鍵盤の下部を、続く音を「3」すなわち中指が同じ鍵盤の上部を打つため、対をなす二つの音の連続と強弱が同時に強調されて、鼓動か遠くからかすかに聞こえる鐘の音のイメージを導く。しかもクレッシェンドとデクレッシェンドが付され、連打全体が息づくような、あるいは近づき遠ざかるようなふくらみを持っているのである。また、同じこの指使いは同楽章2回目のアリオゾにもみられる。こちらの対をなす音型の方は16分休止の空白に挟まれているため、いっそう途絶えがちな鼓動を連想させる。先に述べたレチタティーヴォの連打音がどこから響いてくるかという解釈をめぐることは、著者二人の間に議論があった。初め、葛西は内面の最も深いところからと解釈し、石川は遙か彼方おそらくは彼岸からと解釈した。この問題についてさらに考えるためには、大きな隙間の方に目を向けなければならない。

大きな隙間、それが最も目立つのは、第3楽章の2度目のアリオゾが歌いおさめられ、2度目のフーガが始まるまでの間に置かれた和音の連打であり、第2楽章最後の1小節全部を占める2分音符の和音と2分休止符が交互に入れ替わりながら連続してゆく部分である。このソナタでは第2楽章から間を置かず第3楽章に続く構成がとられているので、第2楽章最後の部分も第3楽章のアリオゾとフーガの間と同じく、経過部と考えることができる。また末尾に下から上昇してくる分散和音をもつ点においても、両者のかたちは共通している。

まず、第3楽章のアリオゾからフーガへの経過部を眺めてみよう（譜例11）。ここで打ち鳴らされる16分音符の和音は、2つの16分休止符つまり8分休止符分の空白に挟まれている。経過部のおわりまでダンパーペダルを踏んだままなので余韻はひいているが、一つの和音は2倍の長さの沈黙と組合わされている。同じ音の連打という意味では先に述べたレチタティーヴォにつながるのだが、そこでいわばキャンバスに打たれた色の点と点の間にわずかに透ける素地のようであった隙間は、ここにおいて彫刻の虚空間のように量をもった沈黙のかたちとなっている。それは単に聞こえる音を際立たせるための地にすぎないのだろうか。

そもそも同じ音を同じリズムで連打するというのは、音楽の古層に通じる原初的な行為である。レガートで旋律を歌うよりも、打つという行為は直截に一つの響きを呼び出す。ジャズ・ピアノを知る今日私たちに当然のことだが、それはピアノの隠された出自である打楽器性を明らかにする。しかも、絵具で打たれた点が素地を覆いながら余白の素地をかえて露にしてゆくように、連打は音に拮抗する沈黙の空間の存在をはっきりと告知する。そのうえ点が打たれば打たれるほど、空間の深度は増大するのだ。かつてモーリス・メルロ＝ポンティはセザンヌの「ヴァリエの肖像」にみえる空白を、「〈黄色くある〉とか〈緑である〉とか〈青くある〉というよりももっと〈一般的なある〉を作り上げ、浮かび上がらせる働きをもっている」<sup>18)</sup>と評したが、この音の空白も存在の基底をあからさまにする働きをもつのである。

その推測を裏付けるのは連打のあとに続く分散和音である。はるか下から上昇する分散和音も、ベートーヴェンの常套句の一つに数えてよいのではないかと思われるほど、登場することの多い音型である。ピアノ・ソナタのなかで、それが最も強烈な効果をもつのは作品31の2(テンペスト)の冒頭であろう(譜例12)。この分散和音は神秘的という一般的な形容よりも、地底からわき上がってくるようなといった比喩<sup>19)</sup>の方が似合う不気味さと不安を孕んでいる。もうひとつ、経過部に印象深く使用された例として、作品13(悲愴)の第2楽章の場合が挙げられる(譜例13)。作品13と作品110は、後に触れるように何かと関係の深いソナタなのだが、第2楽章経過部において右手の和音の連打の底から立ちのぼってくる左手の分散和音は、調性こそ異なるが作品110第3楽章の経過部の分散和音と同型であり、しかも休符の空白に挟まれている。ポピュラー音楽にも編曲され親しまれている作品13のメロディアスなアダジオのなかで、この経過部は唯一激しい葛藤を感じさせるところである。この部分を境にして左手の伴奏は軽やかになり、それにつれてしっとりとながれわたってきた同じ旋律も、地上に繋ぎとめる重さから解放されたかのような湿り気のない輝きを獲得してゆく。

それらのいわば印象に深い刻印を残す分散和音と比較してみると、作品110の場合のごくひかえめである。しかし、小声で語られたものが意味も小さいわけではない。先に述べてきた第3楽章の経過部において、連打する和音の最後に置かれた二つの16分休符の空白の底から静かに立ちのぼる分散和音は、そのまま間を置かずして2回目のフーガの最初の音を導く。2回目のフーガの冒頭には、イタリア語とドイツ語を併記するかたちで「徐々にふたたび生気を取り戻しつつ」と書き留められている。だとすれば、この声を落として囁かれる分散和音は生を励まし、少なくとも生の方向を示す動きなのである。曲のなかでの順序は前後するが、第2楽章と第3楽章の経過部の分散和音の方はアリオーゾ・ドレンテのレチタティーヴォを導く。生の志向に対して嘆きはいかにも後ろ向きに感じられるが、きわめて人間的な感情にもとづく点では同じである。先に挙げた不安や葛藤についても同様である。正の方向にせよ負の方向にせよ、はるか下から上昇する分散和音は、人間の生の在りようを表す指標なのである。それは、音を打つことによって露になった沈黙の空間に始点をもつ。こうしてみると、空白は、生の志向と不気味な生の不安が混在する場所、いわば近代的理性によっては容易に明るまない深淵なのである。ベートーヴェンはカントに傾倒していたようであるが<sup>20)</sup>、理性への信頼や調和やヒューマニズムの希求、つまり第九的な世界の構成ではなく、この深淵を聴こえない音の空間として形象化してしまったところに、私たちはむしろ優れて近代的なものをみるのである。

したがって、意図的に空けられた隙間の数々は音と等価の重みをもつ。パウル・バドゥラ・スコダは、ピアニストに対し2回目のアリオーゾの演奏に際してレガートで弾く欲求に屈せず休止をはっきり出すように忠告しているが<sup>21)</sup>、それは絶え絶えの呼吸を感じさせるからというよりも、空白を音と同じように空間を満たす響きとして意識するという意味において、必要な注意なのである。この注意は、ベートーヴェンの生きた時代、ソナタの演奏者が主としてアマチュアであり、私的な小さいサークルのなかで披露されていたことと考えあわせてみるとおもしろい。ピアノ・ソナタは、公的な性格の強いシンフォニーやミサ曲と比べて、はるかに私的なものだったのである。作曲家自身が最も優れた弾き手として挙げたのは作品101を捧げたドロテア・フォン・エルトマン<sup>22)</sup>であるが、彼女もプロフェッショナルのピアニストではなかった。作品101が技術的にもかなりの難曲であることを思えば、アマチュアとはいえ相当な技量の持ち主であったことには間違いない。しかし、ベートーヴェンが彼女の名を挙げた理由は外

にあったのではないか。特に後期ソナタにおいては、プロフェッショナルの演奏家が陥りやすい誘惑、つまり演奏効果を第一に考え流暢に破綻なく弾く、を避けて、ときに躓きの石のような隙間も含め、楽譜というよりも楽譜に現れている思想に、忠実に演奏することが求められていたのではないだろうか。誤解を恐れずに言えば、正確に狂いなく音を置くばかりでなく、つかえたかのような空白を生じさせ、あるいは耳障りな音を恐れずに打ち出す場面も含まれていたはずである。それには、アマチュアで作曲者自身をよく知る人こそふさわしい。しかもドロテアは女性であった。今日、ベートーヴェンのピアノ・ソナタの演奏には男性が適しているという不文律がある。わが国で初めてその本格的な演奏に挑んだのは女性ピアニスト<sup>23)</sup>であったし、クララ・ハスキルのような例がないわけではないが、ベートーヴェン弾きと称されるピアニストは圧倒的に男性ばかりである。打鍵の強さ、音量、加速されるテンポ、ダイナミズム、このような男性性の項として分類される特性と、近年の研究でだいぶ崩れてはきたもののヒロイックな人間像が合体して、男性と演奏を短絡的に結ぶ幻想が生まれ継承されてきた経緯がある。いわば大声で語られる紋切り型の理解が、どれほどベートーヴェンの演奏と鑑賞の幅を狭め貧しいものになっているかを、そろそろ反省すべき時期ではないだろうか。ドロテアには美しいエピソードが残されている。作曲者亡き後、まだ存命でミラノに住んでいた彼女をメンデルスゾーンが訪ねたときの話しである。年老いた彼女は往年のテクニクを失くしていたが、指の回らないところは歌い、その演奏は感銘深いものであったと、メンデルスゾーンは記録している<sup>24)</sup>。最も大切にしたいことは、たとえばこの作品110のフーガの旋律のように、常に小声で(サンプル・ピアノ)さりげなく語られる。あるいは音と音の間に空白として現れる。演奏者に本来要求されているのは、大ホールの端まで届く轟音を叩きだす力ではなく、その小声や沈黙を漏らさず聴きいれる感受性なのである<sup>25)</sup>。

また、隙間の問題からは直接離れるが、これまで問題にしてきた第3楽章の経過部にみられるもう一つの仕掛けについて付け加えておく必要があるだろう。ウナ・コルダすなわち弱音ペダルの使用の問題<sup>26)</sup>である。この経過部の和音は、ダンパーペダルと同時に弱音ペダルを踏んだまま打ち鳴らすように指示されているのである。第3楽章では、何度もウナ・コルダとトゥッテ・レ・コルダ、つまり弱音ペダル踏む部分と離して通常の状態で弾く部分が交錯する。作曲者の指示の細かさからみて、これは単に音量の増減ではなくウナ・コルダ特有の表現が求められているのではないかと思われる。弱音ペダルを踏むと、音は小さくなるばかりでなく1枚ヴェールをかけたような音質に変化する。したがって、経過部でクレッシェンドしながら打たれる和音は、特有のこもった響きをもつのである。それは、あたかも内側から響く音を内側にとどまって聴いているようなイメージを創りだす。人間は無音室に入るとかえって心音や呼吸音、あるいは血流の音を聴いてしまうそうである。ここに象られているのは、そのような、外界からもたらされる音を全て遮断しても生きている限り逃れられない音とはいえないだろうか。生に向かう手前に、しかも聴覚を失った作曲者によってこの音が置かれていることを、いっそう興味深く思う。

### III. かたち

作品110に関心を抱く者は、必ずフーガと向き合うことになる。形式のうえでこのソナタを特徴づけているのは、何といても第3楽章にアリオーゾ・ドレンテと交錯するかたちで置か

れたフーガなのである。アリオージョとフーガが2回ずつ交互に現れる構成自体、他の作品に例をみない独自のものである。この両者については、見かけほどに対照的ではなく一続きの歌として捉えることも可能であるという観点からすでに一度論じている。したがって、ここではベートーヴェンのフーガという「かたち」との関わり方に改めて注目し、そこから浮かび上がってくる問題を考えてみたいと思う。

まず、フーガをめぐる議論の焦点の1つは主題である。この主題が第1楽章冒頭に現れソナタ全体を支配している点については、すでに指摘した。その音型の中心をなす4度の上行とその反行形の下行は、第1楽章および第2楽章の分散和音や左手の伴奏などに巧みに織り込まれながら、最終的に第3楽章のフーガにおいて主旋律となって浮上してくる。パウル・バドゥラ・スコダが「交ぜ織り」<sup>27)</sup>と呼ぶ様式であるが、吉田秀和は、この音型が単にこのソナタの主要な織り糸であるばかりでなく、たとえば作品13(悲愴)第3楽章の経過部に全く同じ音型(譜例14)がみられることを指摘している<sup>28)</sup>。しかも、作品13の第1楽章および第2楽章においても、それはさりげなく織り込まれている。初めに指摘した第1楽章の第2動機と作品30の3(ヴァイオリン・ソナタ8番)との類似と同様に、この関係をどう解釈するかについては議論の分かれるところであろう。たとえば、ヴァルター・リーツラーはベートーヴェンの作品の特性をその個体化<sup>29)</sup>にみる立場から、この種の類似には否定的である。確かに、類似しているものを直接結びつけて、ベートーヴェンはこの旋律が気に入っていた、あるいは作品110は懐旧的なソナタであるなどと、一般になされているような判断を簡単に下すべきではない。しかしながら、いくら年代が離れているからとはいえ、同作曲家のしかも代表作相互の間にみられる明らかな類似を偶然と言い切ってしまうのも、かえって不自然に思われる。リーツラーにしても、後期弦楽四重奏曲については相互の作品の緊密な関連性を認めている。この作品110と同時期に作曲されていたミサ・ソレムニスとの関係についてはIですですでに触れたが、そのような同時期の作品グループ内での類似を意味ある関連性とみなすならば、固定化されている前期・中期・後期の年代枠を越えた類似についても、作品と作品との直接の関連ではなく、吉田秀和が提言するように主題的連関<sup>30)</sup>として検討される必要があるだろう。作品としての全体の現れが非常に個別的であることと、いわば作品の造形要素の一つである主題に共通性がみられることとの間に矛盾はない。むしろ、共通する要素から全く異なる容貌の作品を織り上げるその仕方にベートーヴェンのなものをみる吉田秀和の指摘の方が、それを結論づけるためには全作品の精査が必要であるにせよ、妥当なものに思われる。したがって、作品110と作品13の主題の一致といっても過言ではないほどの類似は、その一例として、4度の上行という以外に何の関連もみられないバッハの平均律第1巻イ長調のフーガの主題との類似よりも、はるかに重視されるべきである。

また、ロマン・ロランは、ソナタにおいてベートーヴェンはフーガを曲の絶頂期となる終楽章までとっておく傾向がみられると述べる<sup>31)</sup>。冒頭から曲の構造に組み込まれ、絶頂期に執拗なほど繰り返されるこの主題の音型が、作曲者にとって相当に重要なものであったことは確かであろう。それにしても、なぜ4度という音程が選ばれたのだろうか。3度や5度と比較してはるかに落ち着いた悪い音の関係である。その不安定さは、3回も重ねて上行や下行を繰り返すときに運動の無限感を生じさせもするのだが、同時にその運動が決して調和に至ることのない空しさをあらかじめ内包しているかのようにもみえる。空虚な響きをもつこの音程を、後にドビュッシーは和音として好んで使用する。この主題を独自のものにみせているのは、古典的



な様式を構築する単位に持ち込まれた響きの耳新しさであるかもしれない。

次に、ベートーヴェンとフーガという形式との関わりについて考えてみる。フーガの使用は彼の後期作品全体にみられる特徴の一つであり、その背後にバッハとヘンデルへの深い尊敬と作品研究が存在していることは周知の事実である。しかし、最初の師ネーフェからバッハの平均律を学んだものの、本格的に傾倒を示し始めたのは手紙等の資料から推して1800年前後ではないかといわれている<sup>20)</sup>。1800年初頭は、ドイツの音楽界においてもバッハおよびヘンデルの再評価の気運が高まり、楽譜の出版が進められた時期でもあった。

ピアノ・ソナタのなかにフーガが現れるのは作品101 (1816年)からである。以後、最後の作品111を除く3曲のうち、作品106 (ハンマー・クラヴィア)とこの作品110の終楽章には作者自身による注記つきで、作品109では同じ終楽章の第5変奏に対位法的な形式が用いられている。このように度重なるフーガの例に出会うと、一括してベートーヴェンの尚古趣味あるいは形式への回帰と結論づけたい誘惑にかられる。けれども、作品110を中心にそれぞれのフーガの内容を見直すならば、安易な結論はすぐに覆される。それらは似ていないのだ。作品101および106にはある程度の共通性が見いだせるが、この作品110の場合はそのいずれとも違っている。また、技法的にはバッハに総てを負いながら、バッハの作品とも全く異なる在りようと響きをもっているのである。したがって、この作品110における、フーガというかたちの表れを眺めてみることから始めなければならない。

最初のアリオーゾ・ドレンテに続く1回目のフーガは、先に述べたようにアリオーゾとほぼ同じテンポで流れる歌唱的な旋律にその特徴がある。リーツラーも指摘しているところだが<sup>20)</sup>、この点において作品101および106と作品110のフーガは対照的である。前者は、速く設定されたテンポのなかで、フーガの語源が「逃走」であったことを想起させるような、逃げ去り追いかける主題の線の絡み合いがみられる。特に作品106の場合、ベートーヴェンはわざわざ「自由な3声のフーガ」と書き込みをいれ、ハンマー・クラヴィアという楽器を得てはじめて可能になった大胆な展開を行っているが、同時にチェンバロのための躍動的なフーガとの親近性も感じられる。それに対して後者はオルガンを連想させる。軽やかに逃げては現れる旋律の糸が織りなすレースのように巧緻な装飾性と、ポリフォニーの古い聖歌のように素朴な荘重さは、フーガという形式の由来と成立にまつわる二面性といえるかもしれない。オルガンはかつて神の声であったが、この1回目のフーガにおいては、歌う旋律ばかりでなく突然フォルテッシモで鳴らされる左手のオクターブの低音の連なりも、オルガン的な響きに満ちている。しかし、それはまぎれもなく人間の声である。たとえばバッハのオルガン曲にみられる性質の近いもの、いわゆる静的なフーガとは、何が大きく異なっているのだろうか。おそらく、デュナーミクと休符であろうと私たちは考える。

1回目のフーガにおいて、小声で歌いだす主題の旋律は8分音符の一定した運動に支えられて流れるため、先に述べたフォルテッシモの低音の侵入はあるにしても、全体として静的な印象が強い。しかしながら、デュナーミクに注目してみると決して単調な構成ではないのである。ピアノからフォルテッシモまでの強弱の幅をクレシェンドとデクレシェンドで繋ぐ。しかも、わずか1小節の間にピアノからフォルテへ、あるいはフォルテのうえにスフォルツァンドを重ねた強音からピアノへという、ベートーヴェン特有の急激なデュナーミクがここでも健在である。ピアノという楽器の特性でもあるわけだが、フレーズごとに強弱が交替するバロックのデュナーミクとは全く別のものになっている。等間隔でくっきりと強弱が切り替わるならば音量の

対比と受け取られるものが、漸次的な変化を導入することによって距離に変換される。つまり聴く者を主体の位置として、そこに近づきそこから遠ざかる音の空間が生じる。しかも、透視図法に基づく絵画の静止した画像とは違い、奥行きを生じさせる音は時間的な変化を伴っているため、近づいて「くる」あるいは遠ざかって「ゆく」動きを同時に感覚させるのである。それが急激に引き起こされる場合に、動感がさらに強調されるのはいうまでもない。そのとき打ち出された音は、抽象物としてあるべき場所に正確に置かれ向こう側に美しい構築物を出現させるのではなく、立体映像のように画面枠を超えて主体の位置、つまり聴いている私の1点、に迫り走り去るのである。

また、主題を追ってみると、声部を替えて歌い継がれる旋律が8分休符に挟まれていることに気づく。主題の開始と終結の前後に空けられたこの隙間は旋律の音型を際立たせ、作曲者の意図が、旋律の絡み合いから複雑な構築物を織り上げるのではなく、主題を簡素なかたちのままで繰り返すという、単純な聖句を唱える祈りにも似た行為にあったことを感じさせる。IIで述べたように空白が存在の基底をあらわにする場所でもあるとすれば、主題の旋律はそのつど、そこから立ちのほりそこに還ってゆく。分散和音がそうであったように、ここにも人間の生の刻印が打たれていると言ってよいだろう。

こうした特徴は、当然のことながら2回目のフーガにも引き継がれ、さらに複雑な様相をみせる。上昇する分散和音に導かれた2回目のフーガにおいては、初めから3分の1ほどがウナ・コルダである。まとまったフレーズをウナ・コルダで奏するのは、フーガと同様に作品101から110までにみられる顕著な特徴でもあるが、それらを比べてみるとある共通性が認められる。いずれも、前後の文脈から浮いた挿入句のような使われ方なのである。たとえば、同じ姉妹ソナタの作品109の場合、ベートーヴェンでさえ数少ないプレスティッシモのテンポをとり冒頭からフォルテッシモで駆け抜ける第2楽章のなかで、そこだけが台風の中心の青空のように飜いである。しかも、音の動きが、まるでこれまでの創作をいったん中断して和声の練習問題に取り組みだしたかのように抽象的なものである。その唐突な変化は、内部性を感じさせるこもった音質と相俟って、前後とは次元の異なる観念世界が急に出現したかのような印象を与える<sup>30</sup>。

この作品110の2回目のフーガにおいても、反行形の主題が歌いおさめられて二重線が引かれた後から、奇妙に観念的な展開が始まる。そこから再び主題の旋律が力強く歌いだされるまでの経過部は、一般に主題の2分の1の縮小、ついで4分の1の縮小と説明される部分である。縮小はフーガの代表的な技法の1つで珍しいものではない。しかし、それがここでは特異な効果を発揮している。主題がいわば分裂を繰り返し増殖してゆくのである。まだウナ・コルダの支配下にある2分の1の縮小部分では、主題の旋律が8分休符に挟まれ音型を際立たせているにもかかわらず、縮小されているうえに2つの声部の旋律が複雑に絡みあうため、むしろ観念的な形式の遊びにみえる。けれども、そこで分裂を始めた主題は、続く経過部でトゥッテ・レ・コルダへの移行とともに4分の1に縮小されて速度を増し、帰ってきた反行形の旋律を挟んで上下に鏤められながら蠢くのである。こうして、主題が細胞の分裂のように同じ音型のまま細分化され、数と速度を増し散らばり動く過程は、「徐々にふたたび生氣を取り戻しつつ」という2回目のフーガの冒頭に書き留められた言葉のみごとな比喩でもある。単に「嘆きから凱歌へ」という通俗的な感情の橋渡しがここで行われるのではない。抽象的な形式の戯れが生命体の遊動に変容されるこの部分を通して、再び主題の旋律が1回目のフーガと同じ調性とテンポすなわち人の声で現れることが可能になるのである。全楽章を括るコーダの始まりである。

しかしながら、フーガの形式を支えてきた旋律の糸の対位法的関係は、コーダに至って急速に解けてゆく。初め左手のオクターブのフォルテで打ちだされた主題の旋律は、中声部に歌い継がれて対位法的展開をみせる。しかし、その後右手に引き継がれた旋律は線ではなく和音となり、左手は伴奏に固定される。ここでも著者二人の間で議論があった。石川はこの時点でフーガの形式が崩壊したと解釈し、葛西は少なくとも最後まで完全には崩れていないという解釈をとる。確かに対位法的な形式を保つ努力が放棄されたわけではない。4度の上行形は、左手の伴奏とみえる部分では第1楽章と関連するかたちで、また右手の場合は主題の旋律を紡ぐ和音の高音部ばかりでなく響きを構成する音のなかにも、織り込まれている。しかしながら、経過部からコーダにかけてメノ・アレグロからアレグロに加速しているうえ、4分の1の縮小形と同じく16分音符を基本とする左手は、すでに旋律の意味を失い低音の厚みをつくる量に還元されている。また、コーダにおいてはデユナーミクも単純である。フォルテからフォルテッシモに強められたまま終結をみる。そのあいだ右手の和音は、さらにスフォルツァンドで強調されながら打ち込まれてゆく。もはやそこに隙間は無い。音は空白をあらわにする前に次々に打たれ、空間を満たし尽くさなければならない。つまり、コーダは、加速し音量を増しながら主題の旋律が上昇を繰り返し、頂点に達したところで分散和音の急激な下降とその反動のような上昇になだれ込み一気に終結する構成をもっているのである。

このコーダは、たとえば横原千史が「終局性」と呼ぶ<sup>30</sup>ベートーヴェンの中期から後期に特徴的な様式と併せて、勝利の凱歌と解釈されることの多いところである。第1楽章冒頭から提示された問題が様々な展開を経て最終的に解決され、聴く者も満足と感動を得るという様子。形式のうえではそのとおりだが、かの第九と同列の意味において勝利であり凱歌であるだろうか。これが勝利であるとすれば、かろうじて獲得された痛ましい勝利である。加速、一方的な音量の強化、主題の音型を際立たせていた隙間の消滅、執拗な旋律の上昇、それらが40小節に満たない時間のなかで起きる性急さは、問題が十分な解決をみる前に強固な意志によってねじ伏せるようにつけた決着を思わせる。したがって、内容からみるなら、むしろ、ミサ・ソレムニスや後期弦楽四重奏曲の一部にみられる破綻した終末の方により親近性をもつと考えられる。

こうして、作品110におけるフーガの表れを一通り眺めてみると、この作品におけるという条件付きではあるが、ベートーヴェンのフーガという「かたち」との関わり方が像を結んでくる。問題を整理するために、これまでのところから浮かびあがってきた顕著な特色をまとめてみると、次の三つになる。まず第一にアリオーゾとフーガが対を成していること、第二にフーガという既に完成された形式のなかにベートーヴェンがソナタ形式のなかで達成したダイナミズムが持ち込まれていること、第三にフーガのなかでウナ・コルダとトゥッテ・レ・コルダが交錯することである。アリオーゾとフーガ、形式とダイナミズム、ウナとトゥッテ、いずれも対立的関係にある二項である。しかもここでは、どちらかといえば対極に引き裂かれた位置にある二項の、対照ではなく統一が試みられている。

第一のアリオーゾとフーガの関係については、Iですでに述べたように調性、主題、テンポにより統一され、フーガはアリオーゾ以上に祈りの歌としての相貌をあらわす。

第二の場合は第一の関係ほど解決に成功していない。対位法による構築という線の堅固な形式のなかにデユナーミクや加速というかたちで導入された動感は、すでに音楽の構造を学ぶために必要だが厄介な訓練という以上の意味を失いつつあったフーガに、奥行きと息づくような生命感を与えている。しかし、フーガという建築の内部に持ち込まれたダイナミズムは、その

土台を揺さぶり最終的に形式を凌駕してしてゆくことになる。コーダについて、ロマン・ロランは、フーガの形式がソナタの結論の形に次第にとけこみ、二つ形の割れ目に気づかないうち激しい感動の流れのなかに巻き込まれてゆく<sup>36)</sup>と描写するけれども、割れ目がついに引き裂かれたままであって、それに気づかせないように畳み込むように終結させたと言い換える方が、解決の性急さをみる限り適当であるように思われる。このきわどい解決の仕方は、フーガという形とダイナミズムという項で現れた生命感との葛藤の深さと同時に、フーガが、アドルノの示唆するような個を超えて回帰してゆくべき普遍世界の象徴ではなく、ソナタにおいて達成してきためざましいダイナミズムに匹敵する最高度に完成された形式として、統合を試みるに値する一方の極に選ばれているという構造を明らかにもする。このソナタと関係の深いミサ・ソレムニスで祈念された内と外の平和がついにもたらされなかったように、換言すれば実現が不可能であるから祈りのかたちをとったように、スタティックなかたちとダイナミックな生命感の調和は実現しなかった。それは第三の問題についても同じであって、ウナ・コルダで奏される観念的な世界は異物のようにその前後から浮き上がっている。

しかしながら、どちらか一方の極の世界に閉じることはなく、強引さは感じられるにせよ結末はつけられた。それを可能にしたのは、たとえばコーダの最後にも放棄されなかった形式化の努力とソナタ全体を破綻させずに統御する強力な意志であった。形式化や統御といっても、フーガやソナタの形式をいわば外枠となる規範として嵌め込みどうやら収めるという意味ではなく、形のなかに形を破るものを内包させ闘ぎあうところからより根源的な形の再構築に向かおうとする行為のことである。それはこのソナタばかりでなくベートーヴェンの創作を貫く基本的な態度といって差し支えないだろう。その徒勞にも似た行為を支え続けたのは、ヴァルター・リーツラーが「全体性の法則」と呼ぶ理念<sup>37)</sup>であったが、この作品110の場合、それは理念という以上に、形をかたちたらしめる根源的形態に対する倫理とでもいうべきものではなかったかと思う。いわゆるベートーヴェンの作品27の2（月光）や作品57（熱情）において、あれほどの感情の表出とダイナミズムに形を与え、従来のソナタ形式を破りつつ新たなソナタ形式を導いた理念は、全体を破綻させかねない情熱と同じ情熱によって支えられていた。

もちろん、先に述べた作品13（悲愴）と同じように、それらの作品においても主要な動機は巧みに織り込まれ、楽章を越えて姿を現す。けれども、作品110では、冒頭から主題を通して統御の意志がよりはっきりと示され、第2楽章や第3楽章のコーダにおける高揚もその支配のもとに抑制されている。かたちは葛藤の果てに初めて全貌を現すのではなく、初めから現れて全体を統御しなければならなかったのだ。かつてその意志を内側から支えた理念への情熱が、ここでは倫理に変容されている。しかし、だからといって、フーガがあるべきそして帰るべき理想の形式として持ち込まれているわけではないことに、再度注目しておく必要がある。その当時しきりに宗教的なものに関心を寄せ、古い教会音楽を研究していた<sup>38)</sup>作曲者の心理的意図はともあれ、表れをみる限りにおいて、フーガは揺さぶられ破られる規範としての形式なのである。したがって、ソナタ形式と生命のダイナミズムという直截の関係から、作曲者自身によって刷新されたソナタ形式と既に完成されたフーガ形式という形の関係に変化しているにせよ、対立するものの統合を通してかたちの再構築に向かおうとする姿勢にかわりはなかった。確かに、ウナ・コルダで奏されるような観念世界への近づきはみえるが、それもついに乖離することなく、交錯し生命的なものに変容されながら、ともかくもコーダの奔流に飲み込まれているのである。

ここまで述べてくると、画家セザンヌが改めて思い出される。ベートーヴェンは内面を表出した作品の自画像性において、レンブラントと比較して語られる場合が多い。けれども、根源的形態につながる形と、相互の形の関係が造り出す空間のあくなき追究、その過程で多焦点とタッチのリズムというダイナミズムを抱え込み、古典主義的な絵画空間を揺さぶってキュビズムを導いた画家の仕事には、彼のソナタと質の似た不安定な動感が潜んでいる。感情の解放にもとづくロマン主義的動感ではない。ベートーヴェンの場合はそうみえやすいのであるが、感情表現の激しさとしての動きではなく、形の構造的な変化をもたらす動きなのである。また、古典的であることは理想的な形態の原理に対する信仰表明を伴うが、それが古典主義者たちのように規範のコルセットを身につけては実現できないことを両者とも知悉していた。かの芸術世界ではなく日常の創作行為のなかで、規範を破りながら統合を試みることによるのみ、形の原理は現れる。そうしてみると、山塊とともに、それを浮き立たせている空虚な空間までも形として構築しようとした晩年の画家の孤独な営みは、ベートーヴェンの在りようと近しいものに思われるのである。

興味深いことに、このソナタのみにみられる第一の場合はともあれ、第二、第三の作品101から後期ソナタを特徴づけてきた問題が、最後のピアノ・ソナタである作品111には姿を現さない。したがって、この姉妹ソナタのなかで最も端正な容貌をもつこの作品は、形式と生命感、観念世界と現実世界といった二つの対立項の間に生じる葛藤を見えやすいかたちで形象化し、最終的な統合を試みた例とも考えられる。その解答は、終結を急ぐコーダではなく、作品111のなかに求められなければならないのかもしれない。

### 終わりにかえて

「弾く」ということを前提に、全く異なる立場から同じ作品の解釈を行ったなら、どのような像がたち現れてくるか。その興味が本稿の出発点である。実際に作品110を弾きながら、雑談のように始めた対話を通して気づいたのは、休符および経過部の扱いと解釈の難しさであった。この点について文献は多くを語らない。けれども、主題や音型といったいわば見えるかたちと同様に、この見えるかたちを繋ぐ間のかたちに注目してみることが、特にベートーヴェンの後期ソナタの場合は重要であるように思われた。

ロランをはじめノッテボーム、リーツラー、アドルノ、ダールハウス、演奏に関してはカイザーといった人々の大著を前にすると、このうえ何を言うべきかという思いに囚われがちである。しかしながら、弾くという私的で一瞬一瞬の判断を迫られる行為に差し戻してみると、解釈の可能性が新たにみえ始める。まず、あまりにも思想化され体系化されたベートーヴェン像を、個人的な仕方ではいわば解凍してみる必要があるのではないだろうか。現在考えられているよりも私的な存在であったピアノ・ソナタは、その意味で格好な素材といえる。本稿の題名は、リーツラーによって引かれたベートーヴェンの言葉のひとつであるが、ピアノはちょうどその頃、私語をかたるにふさわしい繊細さとダイナミックな表現力を合わせ持つ楽器になりつつあった。堅固な構造ばかりでなく、私的、つまりシンフォニーやミサ曲よりもマイナーであるために許された大胆さや破綻からソナタを見直してみると、曲の語調と息遣い、そしてフォームが現れてくるように思う。

なお、本稿は著者二人による共作である。分担は一切行わず、文献も共通のものを読み合わ

せた。したがって、セザンヌとベートーヴェンを結ぶ発想が葛西から出され、第3楽章のテンポの統一や経過部の問題<sup>30)</sup>を石川が提案したように、音楽・美術という相互の専門分野に視点を固定することもしなかった。文章化したのは石川であるが、内容は細部に至るまで全て、ほぼ1年にわたった共同の解釈作業を通して検討された。

## 註

- 1) ロマン・ロラン「ロマン・ロラン全集24 ベートーヴェン研究Ⅱ」吉田秀和訳、みすず書房、1959年、268頁。ここにシントラーの言葉として引用されている。1820年夏はベートーヴェンが最も精神的に楽想を集めていた時期の一つであるが、続く同年冬から翌年春にかけては、経済的にも健康上も最悪の状態に陥っていたといわれる。(その事情については同上書及びセイヤーの伝記に詳しい。)作品110は、その1821年の苦しい時期から回復期にかけて作曲されたと考えられている。セイヤーの伝記については次の文献を参照した。Revised and Edited by Elliot Forbes, *Thayer's Life of Beethoven*, Princeton University Press (New Jersey), 1967
- 2) 1824年3月10日付け「ベルリン一般音楽新聞」記事。次の研究書に資料として複写転載された記事を参照した。Gabriele E.Meyer, *Untersuchungen zur Sonatensatzform bei Ludwig van Beethoven, "Die Kopfsätze der Klaviersonaten op.79 und op.110"*, Studien zur Musik 5, Wilhelm Fink Verlag, München, 1985, S.262-265
- 3) ヴァルター・リーツラー「ベートーヴェン」算潤訳、音楽之友社、270頁。  
吉田秀和「ベートーヴェンを求めて」白水社、1984年、54頁。
- 4) 原典版の楽譜(本稿ではヘンレ版を主に参照)によると、本文中の指示に加えて(sanft)の注記がみえる。この“sanft”の指示はベートーヴェンの自筆譜になく写本に初めて現れるため、作曲者自身によるものかどうかという疑問が残る。著者二人は、この作品の他の箇所にもイタリア語とドイツ語の併記がみられること、全体に表現に関する指示が細かいこと、マイヤーが指摘するようにアマビリータ(愛らしく)とザンフト(柔らかに)は指示の性質が異なることを考え合わせ、作曲者自身によるものであろうと推測する。  
E.Meyer, *ibid.*, S.94  
また、次の楽譜の註を参照。Edited by Artur Schnabel, *32 Sonatas for the Pianoforte Ludwig van Beethoven Vol.2*, Simon and Schuster Publishers, New York, p.795
- 5) リーツラー、前掲書、272-273頁。
- 6) 1822年3月1日付けのシュレジンガーへの手紙には、献呈者の名前は次の便で知らせると書かれている。またシントラーの1822年の記録によれば、変イ長調とハ短調のソナタの献呈者がプレントーノ夫人(旧姓エーデル・フォン・ビルケンシュトック)とされている。しかし、結果的には献呈の辞を欠いたまま出版された。詳しくは下記の文献を参照。  
Edited by Joseph Schmidt-Görg and Hans Schmidt, *Ludwig van Beethoven, Bicentennial Edition 1770-1970*, Beethoven-Archiv・Bonn, Deutsche Grammophon Gesellschaft MBH (Hamburg), 1972, pp.187-188  
Georg Kinsky, *Das Werk Beethovens, "Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis Seiner Sämtlichen Vollendeten Kompositionen"*, G.Henle Verlag (München), S.316
- 7) この第1楽章冒頭部分に関する呼称は研究者によってだいぶ異なる。「冒頭動機と第1主題」(リーツラー)、「第1動機(さらに前半を第1動機A)と第1主題」(諸井三郎)、「第1楽句と第2旋律楽句」(ロラン)など。ロランが引用している作曲者自身のスケッチ(前掲書、284頁)をみる限りでは、もともと一続きの楽想として着想されているので、本稿では6小節までを第1主題とし、そのうちの冒頭部分を第1動機、続く旋律的な部分を第2動機と呼ぶことにした。

- リーツラー, 前掲書, 284頁。  
 ロラン, 前掲書, 270頁。  
 諸井三郎「ベートーヴェン ピアノソナタ 作曲学的研究」音楽之友社, 1965年, 371頁。
- 8) この作品78の序奏に続く部分にも, 作品110第3楽章のフーガの主題を連想させる4度の上行形を伴った音型がみられる。(譜例3) 参照。
- 9) ベートーヴェンの即興演奏については, さまざまなエピソードが残されているが, 彼は演奏に圧倒され感動に耽っている聴衆に向かってよく哄笑してみせたといわれる。1812年にテプリッツ(チェコ)でゲーテと邂逅した折にも, 感動のあまり無言のゲーテに対し, 「音楽は人間の精神から火をうち出すものでなくてはならない」と不満を漏らしている。  
 リーツラー, 前掲書, 16頁。  
 Thayer, *ibid.*, pp.533-538  
 ロラン, 前掲書, 第23巻, 257頁。
- 10) ロラン, 前掲書, 290-291頁。
- 11) パウル・バドゥーラ=スコダ「ベートーヴェン ピアノ・ソナタ演奏法と解釈」高辻知義他訳, 音楽之友社, 1970年, 172頁。
- 12) 吉田秀和, 前掲書, 68-76頁。
- 13) アグヌス・デイの部分に次のように書き込まれている。Bitte um innern und äußern Frieden
- 14) アドルノは特にミサ・ソレムニスの破局に関心をもって論じている。  
 マーティン・ジェイ「アドルノ」木田元他訳, 同時代ライブラリー 133, 岩波書店, 1992年, 230-232頁。
- 15) ベートーヴェンのピアノ・ソナタの音域とピアノという楽器の進化は, 相関関係にあるといわれる。当時, ピアノは盛んに機能拡大の試みがなされている最中であった。ベートーヴェンは新しいピアノを入手すると, その能力を最大限に生かして作曲したようである。作品110は作品106に次ぐ広い音域(C<sup>1</sup>-c<sup>4</sup>)をもっている。  
 大宮眞琴他監修「鳴り響く思想 現代のベートーヴェン像」東京書籍, 1994年, から  
 原田宏司「ピアノ・ソナタの世界 作曲家・演奏家としてのベートーヴェン」, 134頁。  
 ポール・ロカール「ピアノ」小松清訳, 文庫クセジュ, 白水社, 1958年。
- 16) 第2楽章の冒頭の主題についてシュレーギアの俗謡との類似が指摘されてきたが, 直接引用しているかの議論は措くとして, 俗謡風つまり最も生活に近い声の旋律から主題が成り立っている点に, これまでの論旨と関連して注目しておきたいと思う。俗謡をめぐる議論については例えば次の文献を参照。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, 1985年, 254-255頁。
- 17) この比喻はよく使用される。特に「羽ばたき」は, この音型ばかりでなく第1楽章の分散和音についても使われる譬えである。  
 吉田秀和, 前掲書, 242頁。  
 スコダ, 前掲書, 168頁。  
 ロラン, 前掲書, 285頁。
- 18) M.メルロ=ポンティ「眼と精神」滝浦静雄他訳, みすず書房, 1966年, 287頁。
- 19) シェイクスピアの戯曲はベートーヴェンの愛読書の一つであったが, 「テンペスト」の呼称は, うるさく解釈について質問するシントラーに対し同書を読むようにと答えたというエピソードによるもので, 両者に直接の関係は無いと考えられている。しかし, 静けさのなかで微かに生暖かい風が吹き上げてくるような始まりには, 確かに共通した雰囲気が感じられる。1982年, シエナのキジアナ音楽院で開かれた夏期講習において葛西が師事したギド・アゴ스티は, この冒頭の気分を「スフィンクス」という言葉で見事に言い当てた。
- 20) ベートーヴェンは1820年2月の手記に, カントの「実践理性批判」の最も有名な一節, いわゆる

「内なる道徳律と上なる星空」を、感嘆符付きで書き記している。その他、1916年の手記には「一般自然史と天体の理論」からの抜き書きもみえる。しかしながら、カントの著作のなかで最も芸術と関係の深い「判断力批判」についての記事はみえない。ベートーヴェンの音楽がカントよりも、同時代のヘーゲルの美学と親近性をもつことを考え合わせると、興味深い事実である。いずれにせよ、手記にみる限り、ベートーヴェンのカントに対する関心は、宇宙の法則と人間の内なる法則（道徳律）との対応にあったようである。リーツラーが「全体性」（註37参照）と呼ぶ作品に有機的な統一をもたらす理念を、ベートーヴェンは、芸術の形式にとどまらず自然の法則や倫理と通底するものとして考えていた。

ロマン・ロラン「ベートーヴェンの生涯」片山敏彦訳、岩波文庫、1994年、174頁。

Thayer, *ibid.*, p.480

小松雄一郎訳編「ベートーヴェン 音楽ノート」岩波文庫、1957年、62-63頁。

- 21) スコダ、前掲書、173頁。
- 22) 彼女の演奏をベートーヴェンは最も信頼し、ドロテア・チェチーリアあるいは女司祭といった愛称で呼んでいる。1798年頃からベートーヴェンに師事し、そのソナタの優れた演奏者として高名であった。特に作品27の2(月光)および作品101(ドロテア・チェチーリア ソナタ)を得意とし、深い感情表現において当時のウィーンに並ぶ者はいなかったといわれる。  
ロラン、前掲書、68-72頁。  
Thayer, *ibid.*, pp.412-413
- 23) 久野ひさ。彼女の劇的な演奏と生涯については次の文献を参照。  
中村紘子「ピアニストという蛮族がいる」文芸春秋社、1992年、113頁。  
「鳴り響く思想」(前掲書)から、畑道也「日本におけるベートーヴェンの受容」、264頁。
- 24) メンデルスゾーンの1831年の記録による。  
ロラン、前掲書、72頁。  
Thayer, *ibid.*, p.413
- 25) リーツラーは、現代の演奏者が「無失敗の鞭」に脅かされるあまり、全体の有機的な統一性が生き生きと現れるような演奏がみられなくなったことを嘆いている。  
リーツラー、前掲書、121頁。  
石川が本稿を企てた動機の一つも、いい加減聴き飽きた観のあるメカニク的なアクロバットと生彩を欠いた生真面目さ、迫力ばかりの演奏に対する、愛好者としての不満であった。
- 26) 作品110が作曲された1821年当時の弱音ペダルの機能は、現代のものと異なっていた。たとえば、第3楽章の反行形のフーガから経過部にかけての部分に、*poi a poi tutte le corde* という指示がみえる。つまり、当時のピアノでは徐々に弱音ペダルを切り替えることが可能だったのである。ピアノの機能の変遷については、ロカール、前掲書、を参照。
- 27) スコダ、前掲書、168頁。
- 28) 吉田秀和、前掲書、13-21頁。
- 29) ベートーヴェンは、この姉妹ソナタにも明らかのように、全く傾向の異なる作品をよく同時期に作曲していた。それらの作品は、あたかもそれぞれ別の人格のような個性をもっている。リーツラーは、ベートーヴェンの個々の作品の個性の強さを、個性性という言葉で説明している。  
リーツラー、前掲書、104-107頁。
- 30) 吉田秀和、前掲書、269-273頁。
- 31) ロラン、前掲書、189頁。
- 32) ロラン、前掲書、181-193頁。

また、遺品に含まれていた五包の原稿は、ベートーヴェンがどれほど対位法を研究していたかを窺わせる内容であった。1832年、J・R・v・ザイフリートは、それを編集し「ルードヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェンのゲネラルバス、対位法における研究」としてウィーンで出版している。しか



しながら、ノッテボームの研究によると、同書は、ベートーヴェンのオリジナルな内容を全く伝えていない、価値の低いものだけということである。

グスターフ・ノッテボーム「ベートーヴェニアーナ 創作記録と手記の考證」武川寛海訳、音楽之友社、1951年、187-246頁。

- 33) リーツラー、前掲書、272頁。
- 34) 全体にウナ・コルダではないが、作品110第2楽章41小節からの末尾にウナ・コルダの分散和音をもつ挿入句的な部分も、同じような抽象性を感じさせる。
- 35) 「鳴り響く思想」、前掲書、から  
横原千史「後期四重奏曲における『終局性』ベートーヴェンの後期様式再考」、346-349頁。
- 36) ロラン、前掲書、297-298頁。
- 37) 作品全体に有機的な統一性をもたらしている法則を、リーツラーはこう呼んでいる。先に挙げた「個性性」およびこの「全体性」を、リーツラーはベートーヴェンの作品の顕著な特質と考えている。
- 38) たとえば、1818年の秋、ミサ・ソレムニスの作曲を始める前頃の手記に次の言葉がみえる。  
「ほんとうの教会音楽を書くために、修道僧その他あらゆる教会音楽を全部くわしく調べ、選び出すこと …」  
小松雄一郎訳編、前掲書、85頁。
- 39) 石川は、作品110第3楽章経過部の和音を連打する音から、ゲーテの形態学の研究者でもあり独自の生命思想を展開されていた故・三木成夫氏（当時、東京芸術大学教授）の講義において聴いた、胎児が胎内で聴いている母親の心音を想い起こした。同氏については次の著作を参照。  
三木成夫「胎児の世界 人類の生命記憶」中公新書 691、1983年。

(譜例 1)

# SONATE

Komponiert 1821

Opus 110

Moderato cantabile molto espressivo

31.

*p con amabilità (sanft)*

*p*

*cresc. sf*

*p leggiermente*

## Fuga

Allegro ma non troppo

*p*

*sempre p*

*p*

(譜例 2)

The musical score consists of three systems, each with a piano (top) and bass (bottom) staff. The key signature is two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is 3/4.

- System 1 (Measures 17-24):**
  - Piano Staff:** Starts with a dynamic of *sf* (sforzando), followed by *decresc.* (decrescendo) and *p dolce* (piano dolce).
  - Bass Staff:** Features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. Dynamics include *decresc.*, *pp* (pianissimo), and *sf* (sforzando).
- System 2 (Measures 25-32):**
  - Piano Staff:** Continues the melodic line with a *cresc.* (crescendo) marking.
  - Bass Staff:** Maintains the eighth-note triplet pattern with *sf* dynamics.
- System 3 (Measures 33-36):**
  - Piano Staff:** Features a *p dolce* (piano dolce) marking.
  - Bass Staff:** Continues the eighth-note triplet pattern.

(譜例 3)

# SONATE

Der Gräfin Therese von Brunsvik gewidmet

Komponiert 1809

Opus 78

24. *Adagio cantabile* *Allegro ma non troppo*

*leggiermente*

(譜例 4) (譜例 5)

*p molto legato* *cresc.*

*p cresc.* *f* *f*

(譜例6)

The image displays six systems of musical notation for a piano sonata. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature is B-flat major (two flats). The systems are numbered 43 through 48 in the top left corner of each system's first measure. The notation includes various musical elements such as slurs, ties, and dynamic markings. The first system (measures 43-45) features a 'cresc.' (crescendo) marking. The second system (measures 46-48) includes a 'p' (piano) dynamic marking. The third system (measures 49-51) shows complex rhythmic patterns with many sixteenth notes. The fourth system (measures 52-54) continues with similar rhythmic complexity. The fifth system (measures 55-57) includes a '25' marking above a measure and a '35' marking above another measure. The sixth system (measures 58-60) shows further rhythmic development. Fingering numbers (1-5) are placed below notes throughout the score. The overall texture is dense and characteristic of Beethoven's later piano works.

## (譜例 7)

Musical score for Example 7, showing a piano accompaniment with treble and bass staves. The music features various rhythmic patterns and fingerings indicated by numbers 1, 2, 3, 4, and 5.

## (譜例 8 - 1)

215

do - - na no - bis pa - - cem,  
 cem, do - - na no - bis pa - - cem,  
 do - - na no - bis pa - - cem,  
 do - - na no - bis pa - - cem,  
 do - - na no - bis

arco  
 presp.  
 arco  
 presp.  
 Org.  
 presp.  
 215

(譜例 8 - 2)

320

Fl.

Ob.

Cl. (A)

F.g.

Cfg.

Cor. (D)

Trh.

CORO

S.

T.

B.

Vi. I

Vi. II

Vlc.

Clb.

Org.

320

do - na

do - na no - bis pa -

pa - rem, do - na

ben marcul.

320

( 譜例 8 - 3 )

Fl.

Ob.

Cl. (A)

Fg.

Clf.

Cor. (D)

Trb.

C O R O

S.

A.

T.

B.

VI. I

VI. II

Vla.

Vlc.

Cb.

Org.

no - bis pa - cem, do - na - no - bis pa - cem, do - na, do - na, do - na, do -

225 230

W. Ph. V. 74

230







