

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 —

石川千佳子・葛西 寛俊

Hermeneutik der späten Klaviersonaten von L.v. Beethoven II

— Über die Klaviersonate Opus. 109 —

Chikako ISHIKAWA · Hirotoshi KASAI

はじめに

作品109は動きをもって始まる。それも、途切れていた旋律が再びふと歌いだされたかのような、何気無さである。聴く者は不意打ちされたように曲のなかに入り、気づいたときには、アダジオの起伏の大きな波に揺さぶられているのである。

この作品はソナタと呼べるものであろうか。その問題をめぐっては、さまざまな議論や解釈がなされてきたようである。形式の上から、ソナタと明確に認めることができるのは、第2楽章だけである。W.リーツラーをはじめ、第1楽章もソナタ形式とみなす立場もあるが、¹⁾ 同じ楽章を諸井三郎は Rond 形式と分析している。²⁾ どちらが妥当かというよりも、既製の概念では括りにくい形をなしているのである。視点を置く場所により、見える景色が著しく変化することこの楽章について、演奏家のG.ゲールドは「何がとびだしても不思議ではない、気味の悪い楽章」と語り、³⁾ 批評家のカイザーは多義性という言葉を当てる。⁴⁾ いずれも捉え難さを率直に示す表現である。

一方、この捉え難さをロマンティズムで包み込む見方もある。誰もが指摘するように、この曲の気分は、若やいだ抒情性に支配されている。さらに、献呈者が作曲者自身「マクセ」と呼んで可愛がっていたマクシミリアーネ・ブレンターノであり、その母が近年の研究によって「不滅の恋人」の最も有力な候補者とされた、アントーニエ・ブレンターノであることを考えれば、抒情の背景はより複雑なものになる。確かに、第1楽章の中間部に『フィデリオ』からの引用がみられること(譜例1)、第3楽章の第I変奏が歌曲『遙かなる恋人に寄す』の伴奏と酷似していること(譜例2)などは、作曲者の心情と音楽の内容の直截な関係を暗示する例に数えられるであろう。それらの例と伝記的資料の符合は、夢心地と表されるような気分を高め、この作品の幻想的な側面を際立たせることになる。

しかしながら、ロマンティズムはこの作品を柔らかに包む雰囲気ヴェールであって、捉え難さを説明する根拠にはなり得ない。例えば、第3楽章の第VI変奏にみられる低音のトリラーはどうであろう。優しい夢には程遠いカオス的な響きである。また、第3楽章に、なぜ壮大な

変奏曲が組み込まれているのだろうか。しかも、第V変奏には、作品110のフーガとの関連を示す対位法的な展開がみられる。雰囲気ヴェールを取り払ってみれば、直ちにその特異な容貌が現れる。いかに幻想的でも、あるいは変奏が重要な位置を占めていても、幻想曲や、アントーニエ・ブレンターノに捧げた『ディアベッリの主題による33の変奏曲』のように独立した変奏曲ではなく、作品109は、破格のかたちを持ったソナタなのである。作品110の始まりが静的であったのに対し、こちらは動的であるが、一見、抒情的で共感しやすい表情をみせながら、劇的な表現を取り戻した作品111以上に過剰な問題を含んでいる点で、両者は共通している。

アドルノはベートーヴェンの交響曲をフレスコに譬え、細密な内的構造をもつ後期の弦楽四重奏曲と対比しているが、⁵⁾この二つのソナタも、いわばテンペラか粘性の少ない油彩による緻密な絵画である。全体の印象を得た後には、それに酔うことなく、細部と、細部の関連に眼を転じなければならない。細部の拡大と連続こそ作品109を開く鍵であると、私たちは考えている。

I. 開かれた対

ソナタという形式の枠をひとまず保留して全体の形を眺めるとき、まず浮かび上がってくるのは、細部から楽章の大きな纏まりまでを貫く二元的構成である。換言すれば、対をなす形の対照と連続が、この作品に即興演奏を思わせる動感を与えている。

その構造が最もみえやすいのは、第1楽章であろう。先に述べたように、この楽章をソナタ形式とみなして楽理的に分析する場合もあるが、⁶⁾ここではその議論には立ち入らず、ヴィヴァーチェとアダジオの二つの纏まりの内部構造と関係に注目しておきたい。この楽章は、4分の2拍子のヴィヴァーチェと4分の3拍子のアダジオが交互に2回ずつ現れたのち、コーダ風のヴィヴァーチェによって締め括られている。まず、冒頭の8小節では、ヴィヴァーチェの部分すべてに共通する律動形と、第3楽章までの音型を基礎づける3度の和声が表示される。特に、先行する右手の動きを左手が模倣するかのように追いかける律動形は、特徴的である。よくショパンの練習曲作品25の9「蝶々」との類似が指摘されてきたところであるが、さらにグリーグの抒情小品集から作品47の4「ハリング」の律動形(譜例3)とも似ており、ヨーロッパ北部の民俗音楽との繋がりも予想されて興味深い⁷⁾。また、ベートーヴェン自身の作品においても、必ず比較されるソナタ作品79第3楽章に同じ律動型がみられるのをはじめ、幻想曲作品77など変奏曲または変奏的な意味合いが強い曲にも、変奏部分に類似した形が目立つ。この律動形は、スラーのかかった2つの音符が2組で1つの単位をつくり、さらに音型からみて上昇する単位と下降する単位が対になって推進力を増し、アダジオに達する。

ヴィヴァーチェとアダジオは、拍子と速度のいずれにおいても対照的であるし、前者を統一していた律動形が解け、かわりに大きく上昇と下降を繰り返す分散和音が後者を特徴づけている。また、デュナーミクと注記に目を向けるならば、いっそう複雑な仕組みに気づく。すでにカイザーによって指摘されている問題⁸⁾であるが、速度の速いヴィヴァーチェの部分は、ドルチェのうえセンプレ・レガートで、ピアノから始まり徐々にクレッシェンドするもののフォルテには達しない。それに対して、ゆったりとした速度のアダジオでは、エスプレッシーボと表記されているが、それが予想させる歌うような旋律のかわりに、1小節のうちにフォルテからピアノへ、さらにフォルテへ向けてクレッシェンドする、小刻みで激しいデュナーミクとメ

ゾ・スタッカートが待ち受けている。つまり、どちらの部分もその表記から常識的に予測される内容とは逆転しているのである。そうなると、両者は、内容においては交叉しながら対照的な形の1対を形成するという、二重構造をもっていることになる。

ヴィヴァーチェという言葉の本来の意味から導かれる生命の躍動に要求された、小声で優しく滑らかな表現。それらしくない、あらかじめ与えた枠から逸脱するように仕組まれた表現が求められているのは、この部分ばかりではない。たとえば、第2楽章は堅固なソナタ形式に基づいているが、プレスティッシモという異様な速度が要求されている。速度は、急激なデューナミックと並んで、ベートーヴェンのソナタには欠かせない要素のように思われがちだが、この楽章のほかにプレスティッシモの表記がみえるのは、作品53『ワルトシュタイン』の第3楽章・ロンドの最終部分と、作品2の1・第3楽章ぐらいである。最も形式の明確な楽章を、演奏者は一息に駆け抜けなければならない。いわば、第2楽章は、目に止まらないうちに逃げ去るソナタなのである。さらに、第3楽章の変奏曲において、第I変奏は、変奏というよりもサラバンドの装飾形のように、テーマをなぞりながらゆったりと歌われる。よくいわれてきたことだが、テーマと第I変奏の関係は、むしろ同格の二つのテーマとみなすにふさわしいものなのである。それを裏付けるように、ここにもテーマに続いて、再びエスプレッシボの表記がみえる。しかも、この作品のなかで最も深い感情が込められた二つの部分に要求されているのは、メツァ・ヴォーチェという押さえた表現である。ここで、先に解釈を試みた作品110が思い出される。率直に嘆きを露にした第3楽章のアリオゾ以上に感情の深いフーガも、一度目はやはりサンプル・ピアノであり、アリオゾを挟んで再度現れるときにはサンプル・ウナコルダであった。そのうえ、作品109の第3楽章と同様に変奏曲形式をとる作品111の第2楽章においても、冒頭のテーマとそれに続く変奏はピアノ、しかもサンプル・リガートで歌い出される。感情が深いという言い方をしたが、そればかりでなく、作品全体の構造を支配する音型が最も表面に現れる重要な場所に、弱音が求められているのである。大切なことを小声で、単に音が小さいというばかりではなく押さえて歌うのは、この三曲の姉妹ソナタに共通する傾向である。

また、第3楽章において、もともと変奏の番号が打たれていたのはIVまでであり、以下には付されていなかったといわれる。⁹⁾ その作曲者の原案を重くみるならば、この楽章は6つの変奏曲という統一体ではなく、比較的従来の変奏形式にそった第IV変奏までの前半部と、対位法による展開と長大なトリラーという後期ソナタに特有の手法が顕著な後半部との、二つの部分に分けられることになる。

このように、対をなす形と、形として与えられた枠を裏切る内容との二重性に注目してみれば、当然のことながら、最も大きな枠組みである楽章間の関係も気にかかってくる。果たして、このソナタは額面どおり3楽章形式なのだろうか。楽譜をみれば一目瞭然であり、すでに多くの研究者によって指摘されてきた点であるが、第1楽章の末尾と第2楽章の冒頭はペダルによって連結されており、スケッチの段階では「アタッカ・イル・プレスティッシモ」と表記されていたことが知られている。¹⁰⁾ さらに、私たちは、第1楽章の83~85小節と第2楽章4~7小節の左手の進行(譜例4)に明らかな対応関係を認める。拍子にしても、第1楽章が4分の2に対して第2楽章が8分の6と、ともに大きく2拍子で数えられることを忘れてはならない。この二つの楽章は、本来一つの纏まりとして構想されているのである。いわば、量においても半分以上を占める第3楽章を導く、序的部分と考えることもできよう。しかし、第1楽章と第2楽章がつくる纏まりも、その内部に目を向けるなら、いわゆる夢心地の第1と激情の第2という

ように、気分において対照的な対関係にある。対という観点からみた第1楽章の内部構造については既に述べたが、やはり第2楽章においても、量的には小さいにもかかわらず、対位法による展開が印象に残るウナ・コルダの部分と、それを取り巻くトゥッテ・レ・コルダの大部分が、鋭い対比をみせているのである。

一方、入れ子細工のように、細部から全体を貫くこれらの二元的構造においては、対照の強さに見合うだけの連続が意識されてもいる。第1楽章のヴィヴァーチェとアダジオの間に、あるいは第1楽章と第2楽章の間に二重線が引かれていなかったと指摘するのは、ロマン・ロランである。¹¹⁾確かに、最初に挙げた第1楽章のヴィヴァーチェとアダジオを、連続という観点から照らすならば、ヴィヴァーチェに起点をもつクレッシェンドはアダジオの冒頭でフォルテに達し、そこで打たれる半音下がったアルペジオは、アダジオの起点であると同時にヴィヴァーチェの終止符でもある。また、アダジオの終わりには細かな速度変化の指示があり、4分の3拍子からヴィヴァーチェへの4分の2拍子への切れ目ない移行が促されてもいる。

しかしながら、第1楽章と第2楽章の連続を含め、現在二重線によって別たれているこれらの部分の連続は、ぎこちなさを感じさせるほどに意識的である。あたかも、二つの材を金属の錠で繋ぎ留めているかのようにみえる。いわば統合ではなく連結であるが、二つの対照的な部分を止揚した第三の展開がみられない限り、当然の帰結である。この構造については、作品110の第3楽章が思い出されるのだが、そこでみられた二項の葛藤を強引に溶解させようするようなコードも、作品109には存在しない。不意に始まったこのソナタでは、対照は対照のままに開かれ、二項の対照のダイナミズムによってもたらされる運動は、形式によって塞き止められることなく最後まで持続し、消え入るように終了するのである。

これが、作品109の即興性という言葉で説明される捉え難さ、言い換えれば自由さの内実であり、最終的な統合は演奏者の手に委ねられている。ここに、この作品特有の厄介な問題が残る。特に、第1楽章の演奏においては、連続を重視すべきであろうか、それとも対照を際立たせるべきだろうか。この論点も、研究者や演奏家によって必ず言及される場所である。確かに、この作品は、よどみない流れとして一息に演奏されたとき最も香気の立つタイプであり、シュナーベルやフィッシャーなど歴代のベートーヴェン弾きやロランも、それを支持している。¹²⁾しかし、これまでの文脈から、対照をなす対が統合されずに開かれていること、第1楽章のアダジオにおけるメゾ・スタッカートのような、小さく穿たれた空白の重さに改めて注目するならば、後者の立場もよく理解できる。ただし、その解釈をとる場合、構造を盆に乗せて鼻先に差し出さず、連続のなかに二律背反を浮かべる道は思いの外細いようである。¹³⁾

II. 連結するもの

形式に依るのではなく、対照的な二項の関係も統合されずに開かれているとすれば、何がこの作品を凝集させ、有機的な統一に導いているのだろうか。おそらく、このソナタは三姉妹のなかで最も多義的であるが、演奏を聴く場合には、どの姉妹よりも一続きの流れを強く印象づけられるのである。

まず、考えられるのは主題的連関である。ベートーヴェンのピアノ・ソナタがシンプルな音型から展開され、しかも、それが年代やジャンルを超えて使い回しされていることは、スケッチ帳の研究等により周知の事実である。特に後期ソナタの場合は、先に作品110について述べ

たように、主題の全楽章に及ぶ支配が強められている。¹⁴⁾ 作品109もその例外ではない。この作品にみられる主題的連関については、J.ウーデが詳細な検討¹⁵⁾を行っているが、それによると第1楽章冒頭に第3楽章の変奏曲の主題が現れ、さらに第2楽章冒頭でも同じ音型が繰り返されている。(譜例4参照)つまり、3度を基本とした一つの旋律のパターンが、全体の基礎構造であると同時に、複雑な旋律の織物に見え隠れする1本の特別な織り糸としてではなく、楽章ごとの冒頭に明白なかたちで置かれているのである。これほど仕組みが見えやすい例も少ないだろう。

ただし、全体を貫くそのパターンが、3度という非常に基本的な和声にもとづき、しかも単純な形をもっていることに注目しておく必要がある。ベートーヴェンの後期ソナタでは、夾雑物を排した単純さが志向されていると言うためではない。単純なパターンほど、細分化と増殖の可能性を保証するからである。ここに対位法的な展開を含む変奏への道が拓かれている。

次に、特徴のある律動形の存在である。第1楽章のヴィヴァーチェにみる律動形については既に述べたが、第2楽章においても、冒頭に示された律動形(譜例4参照)が、プレスティッシモという速度のもとに楽章を推進してゆく。それに対して、第3楽章は変奏曲形式であるため、前の二つの楽章のように全体を支配する律動形はみられないが、ウーデがR.ローゼンベルグの説を引きながら述べるところによると、¹⁶⁾ 冒頭のテーマは古いサラバンドのリズムにもとづくという。また、シュナーベルは同じこのテーマにワルツという大胆な解釈を下しているが、¹⁷⁾ ゆったりとした3拍子と2小節一組の構造は確かにサラバンドを思わせ、後期ソナタに繰り返される表記「エスプレッシーヴォ」に荘重な気分を加えている。いずれにせよ、楽章を超えて全体にわたる律動形は存在しないが、特徴のあるそれが動きの基本となつて、それぞれの楽章を生気づけているのである。いかにゆったりしていても、サラバンドは舞曲である。第1楽章の律動形と民族音楽との関わりを述べるには、まだまだ資料の検討を要するが、これらの律動形は身体に根差した具体性を有しているように思われてならない。

また、私たちは、連結器としてさらに小さな単位を加える。1つの音、H音である。この音は、単に属音であるから重要な働きをするというばかりでなく、明らかに特別な意味を担っている。第2楽章にH音のオルゲル・プンクトがみられる点についてはウーデが、さらに第3楽章のH音の長いトリラーについてはロランが既に指摘しているが、印象的に使われているところは両者に止まらないのだ。

まず、第1楽章では冒頭1小節の2音目がHである。1音目のGisは、響きを次の音にかぶせて持続させるものの、16分音符という短い間で次のHの付点8分音符が打たれるうえ、2小節冒頭の3音目にもHが続くため、Hの方がこの作品の起点として印象づけられることになる。さらに、アダジオから2回目のヴィヴァーチェに向かう経過部でもある15小節の、下降し上昇するスケールの大きな波では、起点と終点がHであるばかりでなく、底部にスフォルツァンドでHの鋭い点が打たれている。(譜例5)なお、第1楽章においても、36~38小節と42~47小節および69~74小節には、オルゲル・プンクト的な使い方がみえる。

続く第2楽章については、すでに指摘された9~24小節および70~78小節のオルゲル・プンクトの外に、第1楽章の終わりから第2楽章の冒頭にかけて(譜例4参照)注目しておく必要がある。97小節つまり最後から3小節目において、右手と交叉した左手は、さらに上昇しH音で頂点に達する。これはピアノであるが、上昇の頂点となる高音であるうえに、後ろに4分休符の空白を置くため、特に印象を残す音である。そして、次の98小節では、休符ののち一気に3

オクターブ下降した主和音に着地する。もちろん、和音の一番上は属音のHである。先に述べたように、第1楽章と第2楽章はペダルによって繋がれているため、前楽章の最後の和音の響きのなかから、第1小節が始まることになる。しかも、同主調への転調であり、第1小節は主和音で構成されているから、再び同じ音がなぞられることになるのだ。H音の響きは、ここで二つの楽章を確かに連結している。

一方、最後の第3楽章に目を移すと、ロランの記述を待つまでもなく、H音のトリラーは圧倒的である。第VI変奏の冒頭から旋律を支えるように打たれるH音は、次第に間隔を狭め164小節から完全なトリラーになる。以後、この変奏が終わる187小節まで、両手のアルトとテナーの声部に始まり、次いで左手の地鳴りのようなバスで、さらに177小節からは右手のアルトに引き継がれながら、H音のトリラーは強音で轟き続けるのである。長さといい強さといい、装飾などという言葉ではどうも片付けられない異様な響きである。しかも、H音は、アルトのトリラーに浮かぶ高音の旋律、8分休符を間に挟んで、切れ切れに遙かな高みで打ち鳴らされるかのようなテーマの旋律においても、要となっている。

他方、長大なトリラーと比較してごく小さな部分であるが、劣らず効果的なのは第I変奏の冒頭である。17、19、21小節の頭(譜例2参照)で、H音は、1オクターブ下の前打音を伴って打たれるが、長いうえにアクセントが付されている。この音から思い起こされるのは、作品109との関連が指摘されてきた作品98『遙かなる恋人に寄す』の伴奏譜(譜例2参照)である。その9~10小節にB音がそっくり同じかたちで出現し、そこから始まる短いデクレシェンドが付されるとともに、エスプレッシーボおよびドイツ語の *Ausdrucksvoll* の併記がみえる。作曲者の、この部分への並々なぬ想いが窺われる扱ひである。さらに同じ音型は19~20小節でも繰り返されるが、いずれの場合も歌は止んでピアノの音だけが響く箇所である。先に述べたように、作品109の第I変奏にも、エスプレッシーボの表記が付されている。絶対に偶然ではないこの一致の、背景となった感情生活について詮索するつもりはないが、どちらの曲においてもひときわ深い感情が込められ、強調されているのは確かである。あたかも、水平方向に流れる旋律から離れて、垂直方向にむけて高く放たれた音のように聴こえる。

こうしてみると、作品109において印象的なH音には、二つの異なった使い方があある。一つはオルゲル・プンクトやトリラーのように、旋律を支える地として継続した響きをつくりだす場合である。ただし、このときも決して控えめに鳴らされるわけではない。安定した地というよりは、水底を攪拌して濁らせるような、ノイズを含む不穏な轟きである。もう一つは、単独の音として、透明感はあるが鮮やかな色の点のように打たれる場合である。この音は、低音であっても高音であっても、水平に流れる旋律に対して距離をもち、聴く者の意識に深く刻印される。先に律動形の問題とともに少し触れたが、この作品の第1楽章は、特に上昇と下降を交互に繰り返す波形の動きが強い。水平方向に流れるこの波動から想起されるのは、L.クラークスの言うリズム¹⁸⁾である。そのいわば生命感に溢れ反復されるうねりの頂点と底を示す指標のように、H音は垂直方向から打ち込まれてゆく。しかしながら、現れにおいては異なっている、両者の場合には共通した働きがある。地は地平を、点は頂点を、旋律の流れを挟んで上下の幅を、換言すればこの作品全体の感情世界の広がりや境界を示す印なのである。

カオス的な濁りのトリラーと天上を指して打たれた点。さて、作曲者はどこに位置しているのであろう。その間を流れる旋律に寄り添っているのだろうか。私たちには、濁りの底、揺れ動く不安定な地平に立って、光の踊る水面を見上げているように思われるのだが。

III. 変奏 — 増殖・無限・自由 —

作品109の半分を占めているのは、変奏曲形式の第3楽章である。第1、第2楽章の波立つ流れは、ここでいったん風いで、別の展開が始まる。なぜ、ソナタ形式にとって過剰な変奏曲が組み入れられたのだろうか。作品110で突きあつた問題が再び浮上する。いうまでもなく作品101以降の後期ソナタには、フーガまたは対位法的展開が、目立つかたちで持ち込まれている。特に、第3楽章でアリオーゾ・ドレンテと交互に現れる作品110のフーガは、祈りの歌とでも呼ぶべき深みに達しており、他のどの例よりも重要な位置を占めていた。そこでは、フーガが、単に堅固な形式と古典回帰への欲求を満足させる手段ではなく、ベートーヴェン自身によって刷新されたソナタ形式との統合を試みるに値する、新たな対極として選ばれている。前稿で私たちはそう考えた。

しかしながら、かたちの再構築に向けてソナタに内包されたものが、なぜフーガであったのか。また、作品109の対位法的な展開との関連は、どのように考えられるだろうか。これらの問題について、作品109第3楽章の変奏曲に沿いながら、さらに考察を進めてみたい。

はじめに、形式としてのソナタとフーガおよび変奏曲の関係については、E.W.サイドが優れた見解を示している。彼は、ソナタ形式を術学的で演劇的なものだとみなしたうえで、次のように述べる。

ベートーヴェンにとって、フーガや変奏曲形式に魅惑されること（それはたとえば作品106【『ハンマークラヴィーア』ソナタ】や【『ディアベッリ』変奏曲】において顕著なのだが、これはソナタ形式のおしつけがましい威圧感からのがれ、音楽を増殖的に、生成的に、内省的に展開しようとした試みなのである。¹⁹⁾

対位法的な様式とはすなわち、ひとつの音楽の方向を、そこから派生しつつ、またそこに関連づけられる他のいくつかの方向と接続させて考えたりあつかうことであり、それは模倣や反復や装飾化によって可能になる。こうした対位法的な様式こそ、たとえばモーツァルト的あるいはベートーヴェンのソナタ形式にふくまれる全体統制のかつ威圧的な権威に対する解毒剤となる。²⁰⁾

フーガの語源が逃走であることじたい暗示的だが、高度に制度化されたソナタ形式とは別の構築を考えるならば、対位法的な様式が最もふさわしい。ソナタ形式から、私たちは絵画における透視図法を連想するのだが、あらかじめ部分を配置する法則が決まっただけで、全体は一つの視点のもとに統一され、それを脅かす過剰なものは含まない。過程においてさまざまな展開はなされても、全ては終末に向けて収斂してゆくのである。アリストテレスの悲劇の規定のように、始まり、真ん中、終わりがこのうえなくはっきりしたこの形式を、無秩序によって破壊したところで、かえってその構築性のみごとさを際立たせるばかりである。破壊の方向ではなく、新たな構築を目指すならば、別の造形原理が必要になる。その意味で対位法的様式は、確かにソナタ形式を相対化し得る原理を含むといえる。

対位法的様式から想い起こされるのは、ゴシック様式の建築である。A.ハウザーがそれについて述べた次のような箇所は、そのまま対位法的様式の比喩としても、おかしくないように思う。

ゴシックの教会建築はその完成後も生成の状態をつづけ、いわばわれわれの眼前で出来上がって行く。それは結果ではなくて過程なのである。物質がすべて力の遊戯に変化し、固定

したもののや調和を得ているものがすべて手段と機能の弁証法に解体され、もろもろのエネルギーがこのように渦巻き、上昇し、循環し、変形して行く趣は、まるで何か劇的な葛藤がわれわれの眼前で展開され結末に導かれるのではないかというような気がしてくる。²¹⁾

つまり、それは、サイドも指摘したように生成的で、統一ではなく連結によって無限に増殖の可能な、いわば多元的で終末に対して開かれた様式なのである。同時に視線を内部に転じれば、増殖して行く微細な単位である細部が、限りなくみえてくる様式でもある。

しかしながら、これで問題が解決されたわけではない。これまでフーガに代表される対位法的様式と変奏曲形式を並列してきたが、両者の関係はどうなっているのだろうか。少なくとも、私たちが問題にしているベートーヴェンの後期ソナタのなかで、両者はどのように関係づけられるか。また、それらがソナタ形式に内包されることによって、どんな事態が生じているか。たとえば、作品109における変奏曲と『ディアベッリ』のような独立した変奏曲の場合は、いったん分けて考える必要がある。このあたりで、概念の枠としてのソナタやフーガから、具体的な作品の現れに立ち戻らなければならない。

まず、後期ソナタにおけるフーガと変奏曲の関係についてであるが、変奏というのは非常に包括的な概念なので、一般的には、フーガが一技法として変奏に含まれるといっても、差し支えないであろう。さらに、同一の作品でも、そのつど新たに演奏されることによって形を成す、つまり演奏ごとに無限の差異が生まれると考えるならば、サイドのように、音楽自体が変奏であるということさえ可能である。²²⁾ただし、包含の関係ではなく、角度を変えてもう一度フーガと変奏曲形式を並列してみると、両者を結ぶ別のものがみえてくる。即興演奏である。現在、クラシック音楽のなかで、即興演奏が生き残っている楽器はオルガンのみであるが、その典型的な技法はフーガと変奏曲なのである。

ベートーヴェンが即興演奏の名手であったことは、多くの資料に語られている。もちろん、ピアニストに対する時代の要請があったわけだが、ベートーヴェンの即興演奏が与えられた主題の巧みな展開や、華やかな技巧の披露に止まらなかったことも、よく知られた事実である。技巧については、その繊細さを語る資料もあれば、逆に粗さを批判する評もあるというふうで評価にばらつきがみられるが、一致しているのは、彼の即興演奏が老ゲートルをも含む聴衆を圧倒し、感動させる力をもっていたということだ。その点を汲んで、小松雄一郎は即興演奏という訳語を使わずファンタジーと原語のまま呼んでいるが、²³⁾その特徴は、何よりも内容すなわち楽想の展開にあったといわれる。その場で、いわゆるライブで楽想が展開されてゆく、そうした状況を想像するなら、テーマを変容させながら連結してゆく変奏曲と、小さな音型の単位を連結し、それを旋律の糸として幾つもの声部で織り上げてゆく対位法的様式は、確かにふさわしい。部分を連結することによって無限に増殖できるばかりでなく、展開の方向があらかじめ全体から規定されず、そのつど多方向に開かれているからである。聴く者は、始まりから終末に至る形を先取りして思い描くことなく、次々に眼前に開ける景色を楽しむように、音楽の生成に巻き込まれ立ち会うことになる。仮に、楽譜による演奏が書かれた物語の朗読であるとすれば、即興演奏は語りそのものである。高度に完成されたソナタ形式である交響曲が、緻密に企画され指示され尽くした楽譜と指揮者という中心の一点なしには成立し得ないように、この形式は語りの対極に位置する。もちろん、ソナタ形式による即興演奏というものも可能であり、ベートーヴェン自身行っていたと伝えられる。²⁴⁾しかし、ソナタが、あらかじめ書き尽くされたとき、その本質を最も明らかにする形式であることにはかわりはない。同様に、後期ソナタに

おける変奏曲形式と対位法的様式も楽譜に定着されているが、それらは本来的に、即興演奏に根をもつのである。

そうすると、即興的といわれ、また私たちがそう述べてきた作品109には、即興演奏という言葉で結ばれる二つの形式が、実際に組み込まれていることになる。さらに、第3楽章の内容を見直すならば、それが変奏曲形式としても逸脱していることに気づく。²⁶⁾

たとえば、ゆったりと声を落として歌われるテーマがサラバンドのリズムをもち、続く第I変奏がその装飾形と類似していることは、既に指摘している。この類似は形の上ばかりではない。サラバンドは組曲のなかで最も深い感情を表す舞曲だが、エスプレッシーボを重ねて表記する作品109第3楽章のテーマと第I変奏にも、同じことが言える。しかもこのテーマは、『ディアベッリ』のように借り物ではない。変奏曲ではテーマを外から選び、その料理のお手並みを披露するといった方式をよく取るが、作品109第3楽章のテーマは、作曲者の内から生じ、技巧の展開の始点ではなく感情の深度を示す原点になっているのである。この変奏曲は、ほぼ同形のテーマに回帰して終わる。そこに付された表記は、もはや繰り返されたエスプレッシーボではなく、単なるカンタービレである。こうしてみると、この間でテーマが変容されながら反復されるさまは、かたちの展開という以上に、感情が昇華に至るまでの遍歴のようにも思われてくる。

また、全体がトリラーといっても過言ではない第VI変奏も特異である。長大なトリラーは後期ソナタを特徴づける要素の一つであるけれども、この作品109の場合は、長さにおいても強さにおいても群を抜いている。特にノイズというにふさわしい、不協和音のうえにダンパーペダルを踏んだままの最終部分については、カイザーがオリヴィエ・メシアンの影響の狂乱に似ていると評する²⁶⁾ほど圧倒的で耳新しい。

これらのトリラーから私たちが関連を予想するのは、他のソナタではなく、協奏曲のカデンツに現れる長いトリラーである。この類似については、不思議なことに指摘されてこなかった。しかし、たとえば作品37（協奏曲第3番）や作品58（協奏曲第4番）において、第1楽章のカデンツの末尾に置かれた連続するトリラー（譜例6）は、形と響きのいずれを比較しても、作品109および111のそれに近い。この問題の詳しい検討は次回に譲ることにして、ひとまず措く。ただ、これまでの文脈から両者の類似を考えるなら、再び即興演奏という共通項が浮かんでくる。カデンツは、いうまでもなく演奏者の裁量にまかされた部分である。ベートーヴェン以降、作曲者によって書かれることになったとはいえ、本来的には、演奏者が自在な即興演奏を展開する見せ場であり、終末に向かって連続する流れから免れる独立した場であった。その、より即興的なカデンツに親近性のあるトリラーを、作品109の第3楽章は、通常の形式の枠から逸脱する部分として、変奏曲の内に含んでいることになる。いわば、ソナタ形式から逃走し、即興演奏に根差す別の形式に近づく試みが、ここでは二重になされているのである。

ところで、ベートーヴェン自身の、フーガに代表される対位法的様式や変奏曲といった古い様式への射程は、どこまで伸びていたのだろうか。この作品109の第1楽章の着想が現れる少し前、1817年夏のスケッチ帳に、さかんにバッハのフーガの模写がみえることは知られているが、彼の古楽研究は決して尊敬するバッハとヘンデルに止まるものではなかった。1818年の手記に、「ほんとうの教会音楽を書くために、修道僧その他のあらゆる教会合唱を全部くわしく調べ、選び出すこと」²⁷⁾と記したベートーヴェンは、ルドルフ大公の図書館で古い文献を漁り、ドリア調、リディア調などの古旋法やパレストリーナの作品などを深く研究しているのである。

もちろん、それは後期の姉妹ソナタと同時期に書かれたミサ・ソレムニスの準備であり、1819年7月29日付けルドルフ大公宛の手紙において、古人の作品から詞句と音楽の統一という点で教えられることはあるが、天分をもった作曲家はバッハとヘンデルのみである旨の報告を行っている。²⁸⁾

しかしながら、ベートーヴェンの研究の射程が、ルネサンスおよびそれ以前の様式にまで達している事実は、後期ソナタにおいて古い様式、特に対位法的様式が内包されている問題について、新たな視点を提供してくれる。これまで私たちは、フーガに代表される対位法的様式が、新たなかたちの構築に向けてソナタ形式との統合を試みるために、同程度の堅固さをもつ別の形式として導入されたと考えてきた。言い換えれば、ベートーヴェンによって刷新されながらもドグマ化しつつあったソナタ形式を開くために、バッハにおいて一つの頂点に達した後、文字どおりドグマ化した古い様式として、作曲家の必修科目以上の意味を失っていた対位法的様式を、対立する極に選びだす。そして、ついに統合はなされず破綻のままに終わるにしても、対位法的様式にはベートーヴェン流の変容が加えられつつ、同時にソナタ形式とのダイナミックな葛藤が展開されてゆく、という構図をみていたのである。このとき、二つの形式は、ドグマ化したもの、つまり既に完成されて無批判に認知されているものと、捉えられていた。だが、作曲者がもっと古層まで、対位法的様式の研究を掘り下げていたとすれば、既に完成された堅い様式としてばかりでなく、生成しつつある柔らかな様式としてのそれを、視野に収めていたことになる。

対位法的様式につながる多声音楽の起源は、未だに明かされていないようであるが、それがグレゴリオ聖歌の単声音楽から逸脱する、カオス的なものとして現れたのは確かである。さらに、そのめざましい発展が、どれほど単一の秩序と権威を任じる教会から危険視されたかについては、度重なる公会議での議論や、教皇ヨハネXVII世によるモデルニズム（近代主義）音楽の禁止令といった史実²⁹⁾にみることができる。一般に、多声音楽は、人の声の差異、つまり身体に関わる個性のずれから自然発生的に生じたと推測されているようであるが、そうであれば、差異をもつ人間、すなわち小文字の人間である個人に基づく音楽ということが出来る。もちろん、アドルノが指摘するように、それが礼拝と舞踏の集団的な行為に根をもつという事実を忘れるわけにはゆかない。³⁰⁾しかし、教会の中に留まらず、むしろ世俗音楽において多彩な形式の発展をみる多声音楽は、原理において個とつながる多元性と相対性を有しているのである。

ベートーヴェンが研究した古楽は、彼自身の言葉にみえたとおり「教会合唱」であった。しかしながら、その対象の一人であるパレストリーナは、トリエントの公会議で多声音楽の複雑さを危惧した人々に対し、自作の曲を聴かせて、それが教会典礼に適用できることを承認させた人物である。つまり、かつて禁止された、単一の秩序を乱す多元的で複雑な要素をたっぷりと取り込んだ、換言すれば多分に人間化された教会合唱だったのである。これは、ベートーヴェンが、キリストの人間性について論争されたニカイアの公会議に基づくニカイア信条に興味を示し、先に挙げた大公への手紙のなかに引用していること。さらに、それがミサ・ソレムニスの力強いクレドに結び付いてゆくこと³¹⁾と考えあわせるとおもしろい。ベートーヴェンが過去に求めたものは、宗教・教会であれ、教会合唱であれ、そのドグマティズムからはみだす過剰な部分なのである。もっとも、それは作曲者個人の問題という以上に、啓蒙主義という時代の思潮を映したものであっただろうが。

このようにみえてくると、作品106『ハンマークラヴィーア』ソナタに書き込んだ「自由なフー

ガ」という表記、あるいはフーガについて「古い伝統的な形式に新しく真に詩的な要素を招き入れなければならない」³⁰⁾と会話帳に記された言葉は、単に作曲者自身による古い形式の変容と刷新の意志を示すばかりでなく、対位法的様式の生成の歴史じたいと響き合っているのである。

私たちは、前稿で、作品110のフーガが声楽的であること、しかもそれが古い聖句を唱えるかのような単純さをもつと述べた。そこでは、フーガとわざわざ重ねて表記しながら、最高度に完成されたその形式がもつ複雑な展開をとらず、旋律が絡み合う妙よりも、そのテーマが際立ちながら声部ごとに次々と歌い継がれるかたちをとっていた。完成されたフーガという形式の可能性からみれば不完全な展開について、ベートーヴェンは結局のところ対位法を自分のものにはできなかった、あるいは彼の強烈な個性によって対位法を変容したのだと語る向きもある。しかしながら、フーガから作曲者が選び取ろうとしたのは、修行時代に何ダースも書いたと豪語する形式の課題でもなければ、精緻に完成された形式の殻の堅固さでもなく、生成してゆく対位法的様式の在りようそのものだったのではないだろうか。だとすれば、対位法的様式は、サイドの言葉にみえるソナタ形式の解毒といった消極的な役割にとどまらず、ソナタ形式を過程として開く、つまり根底を揺るがしながら新たな構築に向かう原動力として、その形式の内部に含まれなければならなかったのである。

また、ソナタ形式の重苦しい統一を開く生成的な対位法的様式という言い方には、逃走的で軽やかなイメージが付与されているようにみえるかもしれない。けれども、この様式の生成的で、終末に対して開かれ無限に増殖可能という特質は、むしろ不気味である。作品109第3楽章において、対位法的様式による第V変奏と長大なトリラーをもつ第VI変奏は、もともと番号が打たれておらず、第IV変奏までとは別のまとまりとして構想されていたと先に指摘した。さらに、特に低音のトリラーのカオス的な響きについて重ねて述べてきたが、それは、いわば対位法的な様式によってソナタ形式がひび割れてゆくときに現れてくる地平の、力に満ちた不気味さを表す音響に外ならないのである。

そうしてみると、この響きとメシアンを結び付けたカイザーの見方も興味深い。多声音楽に再び熱い視線を注ぐのは20世紀の作曲家たちである。ソナタ形式とは別の原理にもとづいて、それを相対化する形式の探究と、その探究によってもたらされるカオスを形象化してゆくこと。ベートーヴェンの後期ソナタに胚胎した、その両面を含む試みは、ロマン主義の時代を超えて、むしろ20世紀の音楽に結実をみるものだったからである。

Spielの本質に向けて

作品109は、いわゆる三姉妹のソナタのうち最も番号の早い長女にあたるわけだが、むしろ末の妹のように感じられる。演奏する者にとっても、聴く者にとっても「近い」ソナタなのである。その近さには二通りの意味がある。

ひとつは、これまで述べてきたように、細部の連結による増殖的な構造を含んでいること。演奏者は望むならば細部を拡大し、全体の統一を損ないかねないほど、その構造をあからさまにすることもできる。このとき、聴く者は、演奏会形式よりもディスクによって、細部と細部の織り成す関係を解説しながら、微小な方向にむけても極大の方向にむけても閉じられることのない作品世界の探索を、繰り返すことになる。

もうひとつは、第1楽章のアダジオにみられるデュナーミクや動きの激しさと、第3楽章のカオス的な響きのトリラーに現れる、身体的な近さとも呼ぶべきものである。意識的に距離を置こうとしないなら、演奏者にも聴く者にも、吐き気か目眩といった反応を引き起こすほどの生々しさを、ここに見いだすこともできる。演奏者または聴く者に近く寄り添う音楽が、その個人の魂の大きさに見合うだけの快を提供してくれるとは限らない。美しさや、あるいは後期ソナタを語るときの決まり文句である崇高さも、それらを感じ得るために必要な距離を失えば、直ちに不気味で不可解な様相を呈する。演奏者と聴く者を取り巻くのは、もはや行き先のわからないうねりと揺れと音量である。

私たちは今、作品109および110にたいへん強い関心を示していた演奏家であるグレン・グールドの言葉と、作品109の生々しさをロマンティズムにすり替えることなく演奏しきったルドルフ・ゼルキン晩年の録音を念頭に置きながら述べている。現在考えられているより私的な存在であったピアノ・ソナタのなかでも、この作品109は、匿名ではないあるピアニストが演奏し、これも匿名ではない一人の聴衆が受けとるという構造を、このうえなく際立たせる曲といえるのではないだろうか。

註

- 1) ヴァルター・リーツラー「ベートーヴェン」寛潤訳、音楽之友社、1981年、269-270頁。
- 2) 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、1970年、362-363頁。
- 3) ジョナサン・コット「グレン・グールドとの対話」高島誠訳、晶文社、1990年、63頁。
- 4) 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、211頁。
- 5) Theodor W. Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie, Gesammelte Schriften Band 14*, Suhrkamp (Frankfurt am Main), 1990, S.283
また、リーツラーも前掲書のなかで、ベートーヴェンの後期ソナタを細密画に譬えている。しかし、私たちは、確かに緻密ではあるが、細密画にありがちな、予め決まった枠内を装飾で埋めるような質の緻密さとは異なると考える。
- 6) リーツラー、前掲書、270頁。
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、273頁、本文及び註(4)参照。
- 7) 「ハリング」はノルウェーの民族舞踊。後期ソナタにおいて、俗謡や民謡との関係が問題になるのは、前稿で指摘した作品110・第2楽章の場合である。いずれにせよ、ベートーヴェンは俗謡や民謡を積極的に研究していたといわれる。その点については、下記文献参照。
ロマン・ロラン「ロマン・ロラン全集25 ベートーヴェン研究Ⅲ」蛭原徳夫他訳、みすず書房、1966年、129-130頁。
- 8) カイザー、前掲書、204-211頁。
- 9) ロラン、前掲書、「全集24 ベートーヴェン研究Ⅱ」、280頁。
- 10) ロラン、前掲書、276頁。
カイザー、前掲書、205頁。
- 11) ロラン、前掲書、274頁。
- 12) Konrad Wolff, *The Teaching of Artur Schnabel "a guide to interpretation"*, Praeger Publishers (New York), p.19
ロラン、前掲書、274頁。
- 13) たとえば、カイザーは前掲書のなかで、この作品の演奏の困難さについて繰り返し語っている。

- 14) 前稿「Ⅲ. かたち」参照。
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をめぐる—」宮崎大学教育学部紀要第80号, 12頁。
- 15) Jürgen Ude, *Beethovens Klaviermusik III Sonaten 16-32*, Philipp Reclam jun.(Stuttgart), 1974 S.465-474
カイザーも前掲書, 204頁において、ウーデの分析に触れている。
- 16) Ude, *ibid.* S.470
- 17) Wolff, *ibid.* p.139
- 18) クラーゲス「リズムの本質」杉浦実訳, みすず書房, 1971年。
クラーゲスは自然の営みと呼応する、生命感に溢れた無意識の自然的反復運動を、機械的な反復運動と区別して「リズム」と呼んでいる。
- 19) E.W.サイド「音楽のエラボレーション」大橋洋一訳, みすず書房, 1995年, 175頁。
- 20) サイド, 前掲書, 177頁。
- 21) アーノルド・ハウザー「芸術と文学の社会史 I」高橋義孝訳, 平凡社, 1968年, 289頁。
- 22) サイド, 前掲書, 176頁。
- 23) 小松雄一郎編訳「新編ベートーヴェンの手紙(上)」, 岩波文庫, 1982年, 26頁。
- 24) 同上書, 44頁。
- 25) ベートーヴェンは、自らの変奏曲の革新性に自覚的であり、すでに1802年の出版社宛(ブライトコップ & ヘルテル)に書かれた手紙のなかで、それまでの変奏曲との違いに注意を喚起するため、前書きを付け加えるように要求している。
M.ソロモン「ベートーヴェン(上)」徳丸吉彦他訳, 岩波書店, 1992年, 186頁。
Revised and Edited by Elliot Forbes, *Thayer's Life of Beethoven*, Princeton University Press (New Jersey), 1967, p.320
小松雄一郎編訳, 前掲書, 90-91頁。
- 26) カイザー, 前掲書, 232頁。
- 27) Dargestellt von Willi Reich, *Beethoven Seine Geistige Persönlichkeit im eigenen Wort*, Manesse Verlag(Zurich), 1985, S.153
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, 85頁。
- 28) *Thayer's Life of Beethoven*, *ibid.* pp.741-742
小松雄一郎編訳「新編ベートーヴェンの手紙(下)」, 岩波文庫, 1982年, 72-76頁。
- 29) ロベルト・ヴリーゲン「ポリフォニーにみる歓び」, 音楽之友社, 1961年, 48頁。
- 30) アドルノ「新音楽の哲学」渡辺健訳, 音楽之友社, 1973年, 30頁。
- 31) 小松雄一郎訳編「新編ベートーヴェンの手紙(下)」, 前掲書, 74-76頁。
- 32) *Thayer's Life of Beethoven*, *ibid.* p.692

(譜例 1 - 1)

18 **Tempo I**

dolce

21 *sempre legato*

cresc.

28 *cresc.*

(譜例 1 - 2)

M. *heu - te, in kur - zem sind wir dann ein Paar, in kur - zem sind wir dann ein*

R. *ja, der Gouver - neur soll heut er - lau - ben, daß du mit mir die Ar - beit*

M. *Paar, ein Paar, ein Paar. LEONORE (für sich)*

L. *Wie*

R. *teilst, mit mir die Ar - - beit teilst. Ich bin ja bald des Gra - bes*

Str.

(譜例 2 - 1)

Var. I
Molto espressivo

17

23

24

32

46

54

29

35

41

47

54

cresc.

mezza voce

cresc.

*sf***)*

(譜例 2 - 2)

An die ferne Geliebte.

Ein Liederkreis von A. Jettles.

Dem Fürsten Joseph von Lobkowitz gew.

No. 1.

Ziemlich langsam und mit Ausdruck.

Op. 98.

Auf dem Hü - gel sitz' ich, spähend in das blau - e Ne - bel -

land, nach den fernen Triften sehend, wo ich dich Ge - liebte fand. *Ausdrucksvoll.*

Weit bin ich von dir geschieden, trennend liegen Berg und Thal zwi - schen

uns und unserm Frieden, unserm Glück - und unsrer Qual.

Ach, den Blick kannst du nicht se - hen, der zu

p *espressivo* *dim.* *cresc.* *dimin.*

(譜例 3)

ハリング
Halling

Op. 47-4

Allegro

p

cresc.

ffz

p

f

p

fz

fz

fz

fz

p

fz

fz

fz

fz

p

sempre p

p

p

dim.

rit.

pp

(譜例 4)

78 *legato*

78-86 Musical score system. Treble clef, key signature of three sharps (F#, C#, G#). Bass clef. Treble clef contains chords and a melodic line starting with a 45-measure phrase marked *legato*. Bass clef contains chords and a rhythmic accompaniment. Performance markings include *p* and *cresc.*. Fingering numbers 4, 5, 12, 4 are present.

87

87-92 Musical score system. Treble clef, key signature of three sharps. Bass clef. Treble clef contains a melodic line with *dimin.* and *p* markings. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with *pp* and *cresc.* markings. Fingering numbers 4, 3, 4, 4, 1, 2, 1 are present.

93

93-98 Musical score system. Treble clef, key signature of three sharps. Bass clef. Treble clef contains a melodic line with *f* and *p* markings. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with *p* marking. A *Red.* (Reduction) symbol is at the end. Fingering numbers 5, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2, 2 are present.

Prestissimo

99-104 Musical score system. Treble clef, key signature of three sharps, 6/8 time signature. Bass clef, key signature of three sharps, 6/8 time signature. Treble clef contains a fast melodic line with *ff* marking. Bass clef contains a rhythmic accompaniment with *ben marcato* marking. Fingering numbers 2, 2, 4, 3, 5, 2, 2, 4, 5, 3, 2 are present.

(譜例 5)

SONATE

Maximiliane Brentano gewidmet

Komponiert 1820

Opus 109

30. *Vivace, ma non troppo.* *sempre legato*

p dolce *cresc.*

36. *Adagio espressivo*

f *p* *cresc.* *f* *cresc.*

41.

p *cresc.* *f* *p* *cresc.* *p*

46.

f *dim.* *p*

51.

espressivo *cresc.*

56.

sf *dimin.*

ri - tar - dan - do

(譜例 6 - 1)

Musical score for Example 6-1, consisting of three systems of piano accompaniment. The first system features a treble clef with a melodic line containing trills and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The second system is marked "Tempo 1" and includes trills in both staves. The third system continues the accompaniment with various articulations and dynamics.

(譜例 6 - 2)

Musical score for Example 6-2, consisting of three systems of piano accompaniment. The first system shows a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The second system features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. The third system includes a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment.

(譜例 6 - 3)

The musical score consists of six systems of piano notation. Each system includes a grand staff with a treble and bass clef. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score features a variety of musical textures and dynamics:

- System 1:** Features a complex texture with sixteenth-note runs in both hands. Dynamics include *br* (bristoso) and *dim.* (diminuendo).
- System 2:** Shows a more sustained texture with long notes and some sixteenth-note patterns. Dynamics include *br*.
- System 3:** Characterized by a *P dolce* (piano dolce) section with a triplet of eighth notes in the right hand. Dynamics include *br*.
- System 4:** Continues the *P dolce* section with triplet patterns. Dynamics include *br*.
- System 5:** Features a *cresc.* (crescendo) section with a dense texture of sixteenth notes. Dynamics include *br*.
- System 6:** Concludes with a *f* (forte) section, followed by a *sf* (sforzando) and *dim. etc.* (diminuendo etc.) section. Dynamics include *br*, *f*, *sf*, and *dim. etc.*