

「ヴァルトシュタイン・ソナタ」Op. 53 における ベートーヴェンの作曲技法

徳 内 悠 子

ベートーヴェンにおける作曲様式の変化とその時期的特徴

ルードヴィヒ・ファン・ベートーヴェン (1770~1827) Ludwig van Beethoven の作曲様式については、ふつう3つの時期に分けて考察されるが、ここではそれをピアノ・ソナタを中心として行なってみよう。

第1期 (模倣時代)

1793~1800年の間に作曲されたピアノ・ソナタをふつう第1期としている。1792年ボンを去ってウィーンに出て来てのち、作曲の基礎的な勉強を行なったのち本格的な作曲活動にはいつてゆくが、それと同時にピアノ・ソナタも書き始めている。初期の作品においてはのちに師事するようになったハイドンの作品をはじめとして、モーツァルトやエマヌエル・バッハの作品についても研究し、その影響を多分に受け古典的ソナタの持っている可能性を極限にまで広げていったので、この時代はいわゆる模倣時代といわれている。バッハの音楽に対しても充分熟知していたにもかかわらず過去のもっとも偉大なポリフォニーや、第3期の特徴を形成するフーガ形式は用いず、ハイドンやモーツァルトのホモフォニーを中心としている。基本的には古典的ソナタの形式をとっているが、中期以後に示されるようになるベートーヴェン独自の特徴もよく表わされている。最初のソナタ Op. 2の3曲と Op. 7 においては4楽章形式をとり量的な拡大を試みているが、この形式はハイドンやモーツァルトなどのソナタ構造が発展した結果採用されるようになった定形であった。その後時代が進むにつれて創作への内面的な欲求との摩擦から4楽章形式は打ち破られ、3楽章2楽章と縮小され、いっそう合理的で、内面的にも複雑な新形式へと改革されていくのである。またこの時代においては、彼はピアニストとして立とうという意図もあったので技巧的な演奏効果も多分にねらっている。

第2期 (個性確立時代)

時期的には、1801年から1809年までに相当するが、1801年~1802年の間に作曲された Op. 26 から Op. 31 の3までの7曲は中期への過渡期の作品とみなされている。この時期には、ベートーヴェンは耳の病気のために大変苦しんだ時期であり、この苦しみに打ち勝つことにより内面的にも芸術的にもおおいに成長したといわれる。第I期の最後の作品である Op. 22 の変ロ長調において古典的ソナタの伝統を極限にまで拡張し発展させたベートーヴェンは、これまでの伝統を打ち破ろうと試みている。Op. 26 の変イ長調には彼の新しさをもとめる気持がうかがわれ、この曲においてはソナタ形式を第1楽章に用いるという古典的ソナタの約束は破られ、変奏曲がこれに代わって用いられている。しかし

まだこの時代においては古典的な伝統の束縛から自由になったにすぎず、ベートーヴェンがもともと持っている新しいソナタの型はまだあらわれてはいない。過渡期における諸作品では、幻想性がとくに目立った1つの特色となっており、ベートーヴェンはそこにおいて、形式に対する意義の転換を達成しようとしたのである。古典的な伝統によれば、形式というのは、そのなかに楽想を流しこむ枠という考えで取りあげられているが、ベートーヴェンはこの時期において、形式はあくまでも楽想を完全に表現するための音楽的計画であると考え、過渡期の作品においては形式に対する意義の転換をはかろうと努力し、1803年以後の作品において完全にこれを達成していくのである。Op. 27の2においては全曲の重心を終楽章におくという新しい構成法が完全に成功しており、強烈な独自性を表わしている。この意味において、このOp. 27の2のソナタは第2期への過渡期におけるもっとも重要な作品とみなされるわけである。そしてそれにつづく1803年から1809年までの間は完全に第2期的特徴を表わしている。この時期のベートーヴェンは交響曲や弦楽4重奏曲など他の種類の楽曲を多く作曲し、ピアノ・ソナタは次の3曲しか書いていない。すなわち、Op. 53「ヴァルトシュタイン」Op. 54, Op. 57「熱情」である。以上で1803年から1809年までの間に書かれたソナタの全部であるが、「ヴァルトシュタイン」や「熱情」という2曲の最高傑作が生まれている。この3曲のうち、Op. 53とOp. 54は2楽章制をとっており、Op. 57は3楽章制をとっている。つまり第2期（過渡期を含まない）においては4楽章制をとっているものは1曲もないのである。またOp. 57においては主題の循環方式がとられており、これによってベートーヴェンの有機的作曲法がその頂点に達している。ソナタ形式についていえば、第1主題を中心にして構成されており、過渡期において自由性を取り入れることに努力したベートーヴェンは第2期における有機性と自由性をうまく調和させて最高傑作を生んだのである。

第3期（靈感時代）

第3期は1809年からベートーヴェンの死に至るまでの時期をいうのであるが、1809年から1815年の間は第3期への過渡期ともみなされる。この過渡期においてはOp. 78からOp. 90までの4曲が書かれており、大きな特徴としては次のようなことをあげることができる。

1. 第2期の曲と比較すると規模が小さくなっている。
2. 力性の発展がめざされず、より流動的となっている。
3. 各主要主題をはじめ多くの素材がいちじるしく旋律的になっている。

この時期においてベートーヴェンは、ほとんどの作品において規模の大きさを捨て、力性の追究をやめ、第2期の諸作品において表現せられた方向とは全くちがった方向へと向かっていった。1815年から完全に第3期にはいり、Op. 101からOp. 111までの5曲がこの時期の作品にあたる。この時期における作曲技法の特徴は、形式構造上の拡張やポリフォニーの作曲法を自由自在に使ったことであり、ひじょうに観念的な姿勢を示していたことである。これは当時まったく耳が聞こえなくなっていたために、ピアノに全然触れることなしに、彼の1つの理念の要求にもとづいて作曲したためといわれている。第3期のピアノソナタはそれぞれ個性的で独創性に富んであり、きわめて内面的なものとなっている。

「ヴァルトシュタイン」における技法的様式的特徴への考察

この曲は 1803 年から 1804 年にかけて作曲され、1805 年に出版されている。すでに説明したようにこのソナタは第 2 期の作品に属するものである。1802 年には「ハイリゲンシュタットの遺書」を書き絶望のどん底に落ちた彼は絶大な意志の力でそれを乗り越え、続々と最高傑作を生み出していったのであるが、この作品はその輝かしい出発点を形成する記念碑的作品とされている。Op. 57 の「熱情」が暗いへ短調で書かれているのに対して Op. 53 はあくまでも明るく、ハ長調で書かれている。この曲は大規模な 2 つの楽章で構成されている。最初変奏つきのロンド形式による「アンダンテ」の楽章が含まれていたのであるが、この楽章があまりにも長かったこと、それに対する友人の忠告もあったので、それを受け入れてその楽章を割愛し、これを単独に「アンダンテ、ファヴォリ へ長調」として出版し、その代わりに現在のような 29 小節という短い曲を最終楽章のロンドに対する導入部として新しく作曲したのである。この曲を全体的にとらえたときに、われわれは、この曲が本質的にはロンド形式に準拠しているということに気づくのである。なぜならば、第 1 楽章はソナタ形式で書かれているが、各部分が第 1 主題を中心に構成されており、ロンド形式の特徴にきわめて類似した楽曲構成となっているからである。またこの曲は彼の親友であり、また後援者でもあったヴァルトシュタイン伯爵に捧げられたので俗に「ヴァルトシュタイン・ソナタ」と呼ばれている。

第 1 楽章 Allegro con brio ハ長調 ソナタ形式

- | | | | |
|-----|---------|----|------------------|
| I | 提示部 | | |
| | 1—13 | 小節 | 第 1 主題 ハ長調 |
| | 14—35 | 小節 | 接続エピソード |
| | 35—74 | 小節 | 第 2 主題 ホ長調 |
| | 74—85 | 小節 | コーダ |
| | 85—88 | 小節 | |
| II | 展開部 | | |
| | 89—155 | 小節 | 展開部 |
| III | 再現部 | | |
| | 155—173 | 小節 | 第 1 主題 ハ長調 |
| | 173—195 | 小節 | 接続エピソード |
| | 195—234 | 小節 | 第 2 主題 イ長調およびハ長調 |
| | 234—301 | 小節 | コーダ |

第 1 主題は 8 分音符の pp の連続ではじまりやがて主題が次々と形を表わしてくるが、はじめの 4 小節（譜例 1）はすべての主要な要素を含んでいる。

この曲の大規模な構造をきすぎあげているものは、リズムの活力と音色の陰影であり、この冒頭の部分がそれをはっきり表わしている。最初の 3 小節で力強いものが、ひじょうな活力を持ってわきあがってくる。この 3 小節め A の「問い」に対して、4 小節め B が「答え」としてあらわれ、1 つの単位としてまとめあげているが、これはベートーヴェンの技法的な特徴の 1 つでもある。この 4 小節の楽句は主調のハ長調ではじまり、属調のト

(譜例 1)

長調に終わる。この楽句は1音低い変ロ長調で再び現われ、ほとんどすぐにハ短調へと移り、その属音上に半終止する。ベートーヴェンはこのように主題の内部で転調を行なう手法を Op. 31 の 1, 2 ですで行なっているが、これは単なる技術的的工作ではなく、異った調を持ってくることによって異った色彩と性格を表わそうとしたのである。14 小節めからの接続エピソードにおいて、左手のリズムは16分音符に細分して動き出し(譜例 2) 反復進行は今度は変ロ長調に移る代わりに上昇してニ短調に移行していく。

(譜例 2)

22 小節めの左手増 b の和音からホ短調属和音に移り、それはさらに第2主題のホ長調を導き出している。第2主題を属調であるト長調では出さず、上方3度の調であるホ長調を選んでいるのはベートーヴェンの中期のソナタにおいてしばしばみられる技法的な新しい試みの1つであり、Op. 31 の1の場合にもすでに同じ方法が用いられている。第2主題は第1主題にくらべてまったく対照的で、美しくなだらかな旋律が豊かな和声を伴って現われる。

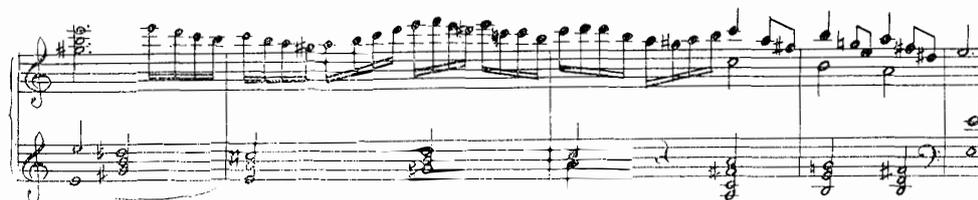
(譜例 3)

第2主題は35小節めから42小節めまでで、43小節において右手の3連符に修飾されながらくり返される。左手の中声部に旋律がおかれる。右手の三連音は次に示すような楽想を生み出すが、これはのちに展開部において主要な素材として再びあらわれる。(譜例 4)

(譜例 4)

3 連音は 58 小節以下 16 分音符に細分されコーダへと進んでいく。コーダは次に示す 4 小節によって構成されており、後半の音型の発展によって提示部を終わる。(譜例 5)

(譜例 5)



展開部はコーダの結局音型を受けてはじまり、提示部から展開部へと自然にはいりこんでいくために、結尾音型をへ長調へと転調させ曲の冒頭動機(譜例 1)をへ長調で表わしている。

オーストリア生まれのアメリカの作曲家、ピアニストとして知られているハッチソンは、その著「ピアノ音楽史」(The Literature of the Pianoforte)において、この点について次のように述べている。(同書 100 p)「ベートーヴェンの展開部の取り扱いについては多くのことがあげられるが、1 つは展開部を開始するときに、かれはしばしば提示部の終りの部分をエコーのように使用することであり、これはベートーヴェンの技法の 1 つの特徴となっている。この場合、なにかの理由でかれの思いつきを楽しんだにちがいない。なぜならば、展開部のほとんどで、かれは主要楽想を追求していくのが常であったからである。提示部のおわりに付け加えられたにすぎない、ほんのそえもの程度であるモチーフを見つけ出すようなことは、ベートーヴェン以外のだれにできるだろうか。」これと同じ例が、Op. 2 の 2, Op. 90, 「ハンマークラヴィーア」などにおいてもみられる。

112 小節め以下で譜例 4 で示した音型が再びあらわれこれは展開部の主要な部分を形成している。この楽句においても、さまざまな転調が行なわれている。これはへ長調に復帰するための役割りを行なっているのであるが、しばらくト長調にとどめられる。112 小節め以下では、4 小節が 1 つの単位となり右手の 5 の持が頂点音を形成していく。左手は譜例 6 のように表わされているが、こういうふうに押さえつづけて音を出す方法は、Beeethoven の時代にはまだピアノが発達途上にあったためペダルも今日ほど発達していなかったもので、当時のピアノの弱々しい音を強めたり長くつづかせるためにくふうされた 1 つの方法であり、ペダル発達後もそのまま使用されていったのである。

(譜例 6)



再現部はへ長調で現われるが、提示部の動きと較べるとかなりかけ離れた動きをしていることがわかる。提示部においては、第 1 主題の終りがへ短調の属音上に落ちついているが、再現部においては最後の音はト音ではなく変イ音になっている。その後主題の最後の部分によって 5 小節の展開が行なわれる。提示部においての第 2 主題はへ長調であらわれたが、再現部においてはイ長調をとっている。そしてその後半はへ長調へ移る。

譜例 4 の音型がへ長調で再びあらわれ、その後しだいに音は細分されながら拡大されたコーダへと導かれていく。

このコーダはひじょうに長大でほとんど提示部と同じくらいの長さとなっている。コーダのはじめの部分は、譜例 5 で示した音型ではじまり、248 小節以下では左手の内声部に主題動機があらわれてこれを浮かび立たせる。この動機は 2 度くり返され、その後主題動機の B 部分が左手でくり返される。そのあとにカデンツァ風の部分がおかれ、279 小節めと 280 小節めにおいて、ハ長調の属音の分散和音があらわれ、ついで第 2 主題がハ長調で奏され最後に主題動機の A の部分までがあらわれこのくり返しののちに力強い終止を作って 1 楽章を終える。

第 2 楽章

導入部 *Introduzione; Adagio molto* へ長調 3 部形式

ベートーヴェン自身によって *Introduzione* とししており、第 2 楽章のロンドへの導入的役割を果たすよう作られているが、内容的には、ふつうのソナタの第 2 楽章と同じような重要性があたえられ、29 小節という短かさにもかかわらず、独立した楽章とみなすこともできるほど内容的には充実したものとなっている。形式的には単純な 3 部形式である。

第 1 部は 1 小節めから 9 小節めまでで、次に示すような第 1 動機ではじまる。(譜例 8)

(譜例 8)



これは導入部の中心となり、その動機中の (A) は、その後導入部全体に利用され、8 分休符の使用とともにこの動機の特徴を形成している。つづく第 2 部は 10 小節から 16 小節までの部分で、美しい旋律的なエピソードがあらわれる。(譜例 9)

(譜例 9)



11 小節めおよび 13 小節めにおいては、右手は上方 8 度で左手は下方 8 度で模倣が行なわれる。

第 3 部は 17 小節めから 28 小節めまでの 12 小節であるが、ここでは第 1 部の第 1 動機が中心となっているが、左手にも新しい分散和音の伴奏型があらわれて展開されていく。そしてそれはしだいにハ長調の属音に向かって進み、最後の 2 点ト音は、ロンド楽章のそれを予示する。

ロンド *Allegro Moderato* ハ長調 ロンド形式

I	1—62 小節	第 1 主題	ハ長調
	62—113 小節	第 1 エピソード	

- | | | |
|----------------|---------|-----|
| 114—175 小節 | 第1主題 | ハ長調 |
| II 175—220 小節 | 第2エピソード | |
| 221—312 小節 | 展開部 | |
| III 313—344 小節 | 第1主題 | ハ長調 |
| 344—378 小節 | 第3エピソード | |
| 403—543 小節 | コーダ | |

543 小節という長さにもかかわらず構成は簡単なロンド形式である。導入部における最後の2点ト音によって予示されたロンド主題の冒頭の音は、左手によって表わされる。(譜例 10)

(譜例 10)

この旋律は、ベートーヴェンの故郷ボンの民謡からとられたといわれている。この旋律は分散和音の伴奏が付けられるが、これは長短両調の変化をもつてくり返される。31 小節め以下ではそれまで単音であらわれた主題は、大きな広がりを持ってオクターブ、反復される。ここにおいても長調短調を織りまぜながら進行し、もう一度主題の反復が行なわれるが、こんどはトリルの上に *ff* で現われる。ここで第1主題の確保は終わり、62 小節めからは第1エピソードに移っていく。98 小節めにはイ長調で主題をほのめかし、それはさらにハ長調で反復される。114 小節め以下にあらわれる第1主題は原調であるためにその準備としてハ長調の属音であるト音の上へと進行する。主題の再現は曲の冒頭部分とまったく同じ形であらわれ第2エピソードへと導かれる。その冒頭部分は次のようにはじまる。(譜例 11)

(譜例 11)

これはハ長調に転じ、ここにおいても第1エピソードの場合以上の転調が行なわれる。この8小節の主題が提示されたのち、3連符の伴奏を伴って左右交互に主題があらわれ、このエピソードは、ハ音のオクターブでしだいに弱められながら展開部へとつづけられる。

展開部は突然変イ長調によって第1主題の冒頭部分があらわれる。それはヘ短調、変ニ長調と次々に転調しながらシンコペーションのパッセージに入る。251小節めより主題の冒頭音型が右手のアルペジオにのってあらわれ、この冒頭リズムが執拗にくり返されたのち、第1主題がハ長調であらわれるが、1小節めから30小節めまでの部分を省略していきなりオクターブの部分から出てくる。344小節め以後は第3エピソードにはいり、大きく2つに分けられる。前の部分は今までのエピソードの素材の発展であり、378小節め以下においては冒頭動機Aの部分で構成されている。

コードは *Prestissimo* となり、全体を5つの部分に分けて考えることができる。

第1の部分は403小節めから440小節めまでで、ここにおいては主題冒頭の4小節が中心となり、407小節め以下では8分音符の動きのなかに主題を織りまぜていく技法を用いている。

第2の部分は441小節目から464小節めまでで、ここで突然変イ長調に転調し右手の3連音の伴奏を伴い、左手は冒頭主題のAの部分のくり返しが行なわれ発展していく。

第3の部分は465小節めから484小節めまでで、オクターブのグリッサンドで再びハ長調にもどり次のパッセージを導き出している。

第4の部分は485小節めから514小節めまでで、上声部に冒頭主題があらわれ、左手に3連音の伴奏を伴うがここでヘ短調へと移行する。

第5の部分は515小節めから終わりまでであるが暗い調性を経たのち最後にハ長調の主和音の発展により、523小節め以下急速にもりあがって全曲は力強く終わっている。

演奏上の諸問題

《第1楽章》

4小節めの前打音について

ベートーヴェンの前打音は、自筆原稿においては8分音符または16分音符で書き、斜線はつけていないといわれている。斜線はのちに出版者が書き加えたものと思われる。



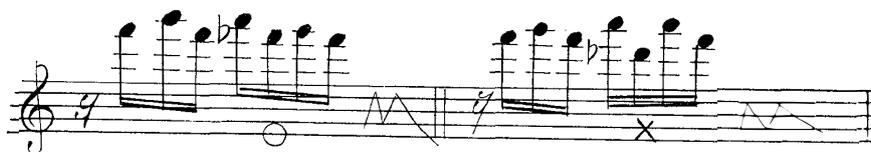
35小節めは旋律線を明確に表出するために、この和音の上声部を右手でとるような弾き方も考えられる。



98 小節めの右手の変ロの音をチェルニー版では、変イとしているがビューロー、シュナーベルの意見によればこれは正しくないとしている。



230 小節めの右手の8分音符は初版では、へ音でなく、変ニ音になっているがへ音の方が正しい。



281 小節めをシュナーベルは次の編曲を推している。



《第2楽章》

2 小節めの左のオクターブは低く記してある版があるが、シュナーベルの意見によればそれは絶対に許されないとしている。

12 小節めの右手に出てくる短打音およびト音は左手で演奏してもよい。



ロンドにおいてベートーヴェン自身のつけたペダルが書きこまれている。これは和音の変化に関係なく、8, 12, 23 小節めで離すよう指示してある。3 小節めあるいは4 小節めでペダルを換えることは、重要な音を次の音まで響かせるという緊張感をこわす結果となるので守らなければならない。

27, 28 小節めにおいて右手のへ音がト音になっている版もあるが、ト音は間違いで原典版においてもへ音となっている。



51 小節めからあらわれるトリルの演奏は、Prestissimo においては旋律が出てきても中断しないようベートーヴェン自身で指示しているが、ここにおいては旋律を浮き上がらせるために、次のように中断して弾いた方がよい。



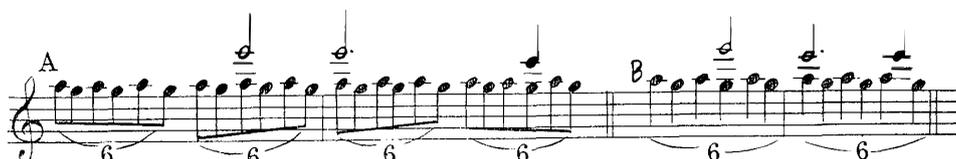
演奏が困難な場合は次のように入れてもよい。



465 小節めのオクターブを Prestissimo でレガートに pp で演奏するのはたいへん困難であるので次のような演奏法を採択するのは1つの方法である。



485 小節以下のトリルの入れかたはベートーヴェン自身次のようにしるしており、熟達している奏者はAのように、そうでない者はBのように弾くとよいだろう。



513 小節めの両手のトリルの1つの演奏法としてシュナーベルはAのように、ライネッケはBのような弾き方を示している。いずれも効果的である。

