

# ベートーヴェンにおける「ダイナミックなソナタ形式」の発明

磯山 雅

## 1. 音楽に思想を持ち込んだベートーヴェン

ベートーヴェンの音楽が一種特別な思想性をもつことは、よく指摘される。ハイドン、モーツァルトにおける遊戯性を超えてベートーヴェンが音楽に「思想」を持ち込み、それによって音楽史を塗り替えたことを、われわれは通念としてきた。若きベートーヴェンが啓蒙主義の精神、とくに自由・平等・友愛というフランス革命の精神に連帯感を覚えていたことはつとに指摘されているし、哲学におけるドイツ観念論 (Idealismus)、倫理学におけるドイツ理想主義 (Idealismus)、宗教における理神論・自然神論と発想の土壌を共有していることも、繰り返し述べられてきている。彼が1820年の会話帳に書き付けた「われらの内なる道德律をわれらの上なる星空——カント！！！」という言葉は、ベートーヴェンの理念的方向性を示すものとして有名である。

しかし私があらかじめ「ベートーヴェンの思想と音楽観」と題されていた2002年1月22日の講座でめざしたのは、そうした文献的な知識を繰り返して、観念的なベートーヴェン像を再生産することではなかった。私は、ベートーヴェンにおいてそうしたことが語られるゆえんを「楽譜から」考察し、ベートーヴェンの「思想性」のいわば音楽的な姿を、探り当てたいと思ったのである。その文章化にあたる本論は、私自身が楽譜から直接読みとったことのまとめである。したがって、おそらくは豊富に存在するであろう先行研究の参照を、今回は行っていない。これについては、読者のご寛恕を願うのみである。私が論じるのは、なによりも、ベートーヴェンにおけるデュナーミクと形式の新しい関係についてである。

## 2. 音楽表現におけるデュナーミクの役割

交響曲が端的に示すとおり、音楽芸術の表現射程は、ベートーヴェンにおいて、飛躍的に拡大された。彼の交響曲は、ハイドン、モーツァルトのそれと比較して長く、より大編成であり、表現の激しさと振幅を、著しく増加させている。作曲技法においては、動機労作と展開の徹底性が目立つ。そのもっとも直接的な結実は、ソナタ形式における展開部が長大化し、聴取の関心の、中心的な対象となったことである。平行してコードも締めくくりの役割を脱し、「第2展開部」と呼ばれるまでに拡大されてゆく。この発展において強調されなくてはならないのは、音楽表現においてデュナーミクのもつ役割が格段に大きくなっていること、デュナーミクに新しい意義が賦与され、それが個々の楽想のみならず、楽曲構想の本質的契機になっていることである。

レオニード・クロイツァーはわが国にベートーヴェンの真髄を伝えた音楽家のひとりであるが、彼が遺した音楽論 (『新編 ピアノ演奏法講義』笈田光吉訳編、世界音楽社、1934年) には、バッハとベートーヴェンの楽想の違いが、デュナーミクの観点から論じられている。クロイツァーによれば、デュナーミクは「バッハの知らざりし事で浪漫派の発見せるもの」にほかならない。したがって、バッハの音

楽は強弱をどのようにつけても受ける感じは変わらないが、ベートーヴェンの楽譜を強弱のニュアンスなしで演奏すると、それは意味を失って、無味乾燥なものになる。彼が引用しているのは、バッハのイ短調フーガBWV543の主題（譜例 1a）と、ベートーヴェンの《ワルトシュタイン》ソナタの冒頭主題である（譜例 1b）。ただしベートーヴェンにおけるクレッシェンドとデクレッシェンドは、オリジナルには存在しない。クロイツァーはこの楽譜をベートーヴェンのものだと考えていたようで、他の箇所でも同じ譜例を使っている。

【譜例 1a】



【譜例 1b】



バッハと比較すればいうまでもないが、ハイドンやモーツァルトと比較してさえ、ベートーヴェンの楽譜には、強弱が、きわめて綿密に指示されている。そしてその指示を守って演奏したときに、ベートーヴェンの楽想は「それらしく」響く。それは、ベートーヴェンがデューナーミクを構想の必要条件として組み込み、それに対して、たえず明確な意識のもとに、創意工夫をこらしているからである。その工夫は、強音と弱音の時間的な配置を超え、それらをつなぐ漸次的な変化、すなわちクレッシェンドとデクレッシェンドにも向けられている。ベートーヴェンは、クレッシェンドとデクレッシェンドの表現能力を余すところなく利用した、音楽史上最初の作曲家だった。

バッハの音楽は、強弱の対比を基本原理として書かれており、クレッシェンドやデクレッシェンドは利用していない（演奏のさいニュアンスとして応用されることは、もちろんあるだろうが）。それらは、「マンハイム・クレッシェンド」という言葉が示すとおり、初期古典派の獲得物である。しかしハイドンやモーツァルトにおいては、その用例は意外に限られている。後述するように、彼らの音楽は依然として強音と弱音の対比をベースにして書かれており、クレッシェンドやデクレッシェンドの指示は意外に少なく、使われるとしても、細部に対して、音楽にふくらみをつける手段として用いられる場合がほとんどなのである。しかしまさにその点が、ベートーヴェンにおいて変化した。彼においては、クレッシェンドとデクレッシェンドが多用されるのみならず、それらが大きなパースペクティヴのもとに、形式構想の根幹にかかわるような形で用いられるようになっている。スフォルツァンド等によるアクセントの効果も、ベートーヴェンにおいてはハイドン、モーツァルト以上に、積極的に、たくましく用いられる。そこからベートーヴェン特有の、あのダイナミックな音楽が生み出される。

### 3. ソナタ形式の変容

考察を、器楽曲の第1楽章に絞ろう。交響曲においてはすべての第1楽章が、ソナタ形式で書かれている。このうち、序奏をもつ作品が、6曲ある。序奏の構想は曲ごとに異なっているが、いずれにおいてもデューナーミクの表現ができるかぎり入念に行われており、音楽の主眼がデューナーミクの探究にあることを宣言しているかのようさえ、思われる曲もある。主部で注目されるのは、第1主題の再現がしばしば、楽章の劇的なクライマックスをなすように設計されることである。静かに滑り出した第1主題が展開部後半の大きなクレッシェンドを経て高らかに再現するという構想は、ベートーヴェン特有のもので、ハイドンやモーツァルトにはまったく見られない。そこで本論では、「序奏」「第1主題の提示」「その再現」の3点に絞ってすべての交響曲を吟味し、そこで得られた推論が、ピアノ・ソナタにも当てはまるか否かを検討することにしよう。

#### (1) 交響曲第1番ハ長調 op.21

第1交響曲の冒頭が、「まず何よりも主調の主和音を確立する」という大原則を離れ、下屬調（ヘ長調）への属七の和音で開始されることは、よく知られている。ハ音上の三和音は冒頭に響いてはいるのだが、そこに短七度、すなわちbの音がたったひとつ加わっているために、ヘ長調の主和音に向かうという、まったく別の機能が与えられているのである（譜例2）。ベートーヴェンの新機軸、あるいは、創意に富むいたずらであろう。

冒頭の4小節を観察すると、弦における *f* と *p* の交代、管における *fp*、*cresc.* を経て到達されるト音上の *f* の和音、というように、じつに入念なデューナーミク指示が行われていることに気づく。第1交響曲で開かれる新鮮な響きの世界は、その多くを、デューナーミクの新しい表現性によっている。

主部の第1主題は、第1ヴァイオリンの弱音で提示され、5小節のフレーズとして、2回繰り返される。クレッシェンドを伴う管楽器のつながを除けば、随伴するのは、他の弦楽器による簡素な和音のみである（譜例3）。

だが再現部の扱いは、何と異なっていることだろう。主題は全合奏、*ff* のユニゾンで再現される（その前には印象的なクレッシェンドがある）。その2小節目には、提示のさいにはなかった *sf* が指定されて、いっそう刺激的な姿をとっている（譜例4）。こうした再現を効果あらしめるための工夫が展開部において種々行われていることは、いうまでもない。

クレッシェンド、デクレッシェンドの数を数えることは、意外に困難である。声部ごとにずれて使わ

#### 【譜例2】

れることもあれば、特定の声部にのみ付されることもある。また、音楽の全体を方向付けるものと、特定の楽想をふくらませるもの（両者が短い間隔でセットになる）とは、同一に論じられない。さらに、文字による指定と記号による指定の間に差異があるかないかも、慎重に検討すべきであろう。本論では参考のために、デル・マール校訂のベーレンライター版から、「ふくらませ」用のものを除いてカウントしたが、それによれば、この楽章においてはクレッシェンドが16、デクレッシェンドが4使われている。しかし表現上重要な意味をもつ部分にあらわれるのはつねにクレッシェンドであり、それはあたかも若々しい希望のような効果を、楽章に与えている。

## （2）交響曲第2番ニ長調 op.36

第2交響曲の序奏は、トゥッティによる二音の連打で（*ff*）始まる。主音をこのように印象づけるやり方は、第1交響曲に比べると伝統的である。いったん聴き手の裏をかいたベートーヴェンが、ここでは伝統に回帰しているのであろうか、あるいは、裏の裏をかこうとする戦略なのだろうか。ともあれ、この序奏部が伝統的などといって済むものではないことは、その先で、すぐにわかる。*cresc.*、*sf*、*fp*、*sfp*など、じつに繊細で刺激に富んだデューナーミクの冒険が密集した形で行われ、長さも、12小節から33小節に拡大されているのである（譜例5）。

第1主題はここでも滑り込むようにス

## 【譜例3】

Allegro con brio<sup>\*)</sup>

Fl. I II, Ob. I II, Clar. (Bb) I II, Fag. I II, Cor. (D) I II, Corno (D) I II, Timp., Viol. I II, Vla., Vcl., Vc. & Kb.

<sup>\*)</sup> Beethoven's extreme marking of 1817 (Berliner Musikkonzeption von 1817) ♩ = 112

## 【譜例4】

Fl. I II, Ob. I II, Clar. (Bb) I II, Fag. I II, Cor. (D) I II, Corno (D) I II, Timp., Viol. I II, Vla., Vcl., Vc. & Kb.

## 【譜例5】

Fl. I II, Ob. I II, Clar. (Bb) I II, Fag. I II, Cor. (D) I II, Corno (D) I II, Timp., Viol. I II, Vla., Vcl., Vc. & Kb.

タートするが、*p*が*p*を導き出した第1交響曲の場合と異なり、この第1主題は、*cresc.*が*fp*に引き取られる形で開始される。弱奏の主題の、冒頭部分を目立たせる工夫である。主題旋律は中低音弦に置かれ、*cresc.*による「つなぎ」は、管と弦の協力で演奏される（譜例6）。

再現部はどうだろうか。この交響曲においては、クライマックスは展開部の後半に置かれており、第1主題は、*sf*からの*decresc.*を経て、*p*で走り出す（譜例7）。このデクレッシェンドは印象的かつ効果的であるが、第1楽章においてはこの箇所にはしか使われていない。これに対して、クレッシェンドの用例は20箇所にも達する。クレッシェンドは、デクレッシェンドによってバランスされるのではなく、たえずリセットされて、新たなクレッシェンドを積み重ねてゆく。したがってこの交響曲は、より強化されたクレッシェンド研究であると言えるだろう。

【譜例6】

【譜例7】

### （3）交響曲第3番変ホ長調 op.55《英雄》

第3交響曲の序奏は、極限まで短縮されている。それは変ホ長調の主三和音を、*f*で2回打ち鳴らすのみである。しかしそれがいかに不可欠の重みを備えているかは、すぐにわかる。ベートーヴェンはこうして、巨大な革新的楽章に対する支柱を構築するのである（譜例8）。

第1主題（*p*）はチェロで三和音風に始まるが、すぐに減七の和音があらわれて不安定な気分を漂わせたあとに、明快なカデンツへと達する。不安定部分には*cresc.*、*sf*、デクレッシェンド記号が詰め込まれており、ふっきれたような*cresc.*の楽句が、主題を変ホ長調で完結させる。この13小節に、この大曲でデュナーミクの果たす役割が凝縮・暗示されている。

この主題の再現への道筋は、まことに凝ったものである。両ヴァイオリンの*pp*のトレモロが長二度でぶつかり（変ホ長調の属七の効果）、それが*ppp*（!）に静まったところにホルンが*pp*で、主和音上の第1主題動機をもって入ってくる。古来有名な、衝突の部分である。このひそかな波紋は急激に拡大

して  $f \rightarrow ff$  のカデンツとなり、主題が

【譜例 8】

再現する。主題そのもののデュナーミクは変えられているわけではないが、そこへの道筋に大きな仕掛けをすることにより、再現の効果が倍加せしめられているわけである。主題そのものが大きくなっていくとも、主題の聴こえ方は、確実に大きくなっている（譜例 9）。

この楽章では、クレッシェンドが 34 箇所が多きにわたって使われる。しかしデクレッシェンドも 11 箇所に使われており、その表現上の重要性が、顕著に増してきている。展開部において新しい短調モチーフを導き出す、潮の引くような和音連打は、中でも印象的である。またこの楽章から、*sempre cresc.* のような新しい指示が使われるようになっている。

Allegro con brio <sup>71</sup>

Flauto I, II  
Oboe I, II  
Clarineto I, II in  $S^b / B$   
Fagotto I, II  
Corno I, II in  $M^b / E^b$   
Corno III in  $M^b / E^b$   
Clarineto I, II in  $M^b / E^b$   
Tromboni in  $M^b - S^b / E^b - B$

Violini I  
Violini II  
Viola  
Violoncelli  
Bassi

【譜例 9】

Fl. I  
Ob. I  
Clar. (S $^b$ ) II  
Fag. I  
I (F $^b$ )  
II (M $^b$ )  
Coe.  
III (M $^b$ )  
Claro. I  
(M $^b$ ) II  
Timp.

Viol. I  
Viol. II  
Vcl.  
Vc.  
B.

【譜例 10】

Allegro <sup>71</sup>

Flauto  
Oboe I, II  
Clarineto I, II in  $S^b / B$   
Fagotto I, II  
Corno I, II in  $S^b / B$  (Basso)  
Clarineto I, II in  $S^b / B$   
Tromboni in  $S^b - F^b / B - F$

Violini I  
Violini II  
Viola  
Violoncelli  
Bassi

#### （４）交響曲第４番変ロ長調 op.60

第４交響曲において、ふたたび、長い序奏が設けられた。*pp* の変ロ音（これが変ロ長調の主和音であることはしばらく隠されている）に始まるこの序奏（譜例 10）は、「生成する序奏」のタイプに属しているが、ベートーヴェンはあえて響きを控えて進め、なかなか、手の内を見せない。第 13 小節の変ロ音を除けば、第 24 小節まで、デュナーミクは *pp* ないし *sempre pp* に限定されている。第 35 小節に至って、*pp* から *ff* への急激な *cresc.* があらわれ、そのまま、曲はアレグロ・ヴィヴァーチェの主部に入る。そして、延長されたドミナント上で文字通りの助走を繰り返した後、*fp* で（すなわち急に音を弱めて）第 1 主題の本体を提示するのである（譜例 11）。

このラッシュは、展開部から再現部にかけての部分で、エネルギーの壮大な高揚へと拡大される。追跡してみよう。展開部が *ppp* の最弱音に沈んでしばらく後、弦が *sempre pp* で、「助走動機」を投げ交わし始める。ティンパニの長大なトレモロ（変ロ音）が、これを伴奏する。やがて弦は、ユニゾンで力強い上昇の軌跡を描き始め（ここに *cresc.* が指示されている）、ついに弦合奏の *ff* に至るが、ここでは到達された主題の本体も、*ff* のまま、エネルギーッシュに演奏されるのである（譜例 12）。

この楽章においてベートーヴェンは、*dimin.* という文字記号を初めて使った。それは序奏に、*cresc.* に先だって使われ

#### 【譜例 11】

Example 11 shows the musical score for measures 35-40 of Beethoven's Symphony No. 4. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The score features a transition from piano (*pp*) to fortissimo (*ff*) with a crescendo. The instruments shown are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Cor (Cor.), Cello (Cello), Double Bass (Cb.), Violin (Viol.), Viola (Vla.), and Timpani (Timp.).

#### 【譜例 12】

Example 12 shows the musical score for measures 41-46 of Beethoven's Symphony No. 4. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The score continues the fortissimo (*ff*) section with a crescendo. The instruments shown are Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Clar.), Bassoon (Fag.), Cor (Cor.), Cello (Cello), Double Bass (Cb.), Violin (Viol.), Viola (Vla.), and Timpani (Timp.).

ており、ベートーヴェンはディミヌエンドという用語とともに、漸弱の効果を意識的に活用するようになったのではないか、という推測を呼び起す。ベートーヴェンにおいては、*decresc.*は単なる *cresc.*の打ち消しであるのに対し、*dimin.*には、表現上の意図が上乘せされているのであろうか？楽章を通しての数は、クレッシェンドが11、ディミヌエンドが4である。

#### (5) 交響曲第5番ハ短調作品67

ベートーヴェンは、交響曲をここで初めて、第1主題の直接の提示によって開始した。主題は、*ff*の「運命動機」に始まり、休止の後、*p*からクレッシェンドして *f*の半終止に達するという、ドラマティックな構成のものである（譜例13）。ではこれは、どう再現されるだろうか。展開部が進み、*pp*で弦と管が対話するくだりを経て、運命動機がたたみかけられる部分がある。初めは2つの楽器群が動機をクロスして響かせるが、それはすぐに共同の作業となり、8分音符の連打がその流れのままに、第1主題の再現を導き出す（譜例14）。こうして音楽は、第1主題の再現へと「突入」するわけである。それが再現と認知されるのは、トランペットとティンパニがメリハリをつけるからにはかならない。主題は休止のあとといったん *p*に沈み、ささやくような交互奏をへてクレッシェンドする。この構想は提示部と同じである。しかし半

【譜例13】

【譜例14】

終止の最後の音には、強調の縁取りが与えられている。ここでは弦に *ff*が指示され、さらにオーボエのカデンツァが加えられているのである。ちなみにクレッシェンドとディミヌエンドの回数は8対1である。クレッシェンドは作品構成の根幹にかかわる形で意味深く用いられ、「運命との闘い」というイメージを呼び起す要因となっている。



## （6）交響曲第6番ヘ長調作品 68 《田園》

田園交響曲も序奏をもたず、弦のゆったりした主題で開始される（譜例 15）。デュナーミクは *p* である。9 小節目になると *cresc.* があらわれて *f* に達し、*p* → *cresc.* → *f* というプロセスを繰り返す。しかしこれには 4 小節にわたる *dimin.* が続き、音楽は *pp* へと後退して一段落する。後半の漸強・漸弱は短い単一モチーフの反復上で行われるが、この手法は第 1 楽章に一貫して見られる、ベートーヴェンの工夫である。それが単調に陥らず、むしろ新鮮な印象を与えるのは、ディミヌエンドの効果に、これまでの交響曲とは比較にならぬほど重要な役割が与えられているためであろう。数においても、クレッシェンドとディミヌエンドは、11 対 8 とほぼ拮抗している。小結尾における *diminuendo sempre* の指示は初めて出現するものであり、楽章の終わり近くなど、多くの印象的なくだりに、ディミヌエンドがあらわれる。展開部における *cresc. poco a poco* の指示も初めて見られるものであるが、これらはいずれも、《田園》におけるデュナーミクのひととき繊細な扱いの証左となっている。

再現部は、どうだろうか。*ff* の盛り上がりした後、4 小節にわたって漸弱する流れの中で自然にあらわれた主題は、第 1 ヴァイオリンによるカデンツァ風のパッセージへと流れ込む（譜例 16）。

これは、第 5 番の再現部と酷似した構想である。このパッセージから対旋律が引き出されることにより、第 1 主題の再現は、自由かつ変化に富むものとなっている。しかしこの主題再現には自己顕示的な性格が乏しく、主題という「自己」は、ここでは周囲との和合の中に自足している。だからこそ、「田園」なのだろうか？

## （7）交響曲第7番イ長調 op.92

62 小節に及ぶポコ・ソステヌートの序

奏は、ベートーヴェンの交響曲中、最大のものである。デュナーミクの彫琢と主題の生成がその主眼となることはいうまでもないが、ここでは、力を伸ばそう伸ばそうとする *cresc.* に *dimin.* がしばしば割って入り、押しては引き、引いては押すという、柔軟でふところの深い流れができあがっている（譜例 17）。

## 【譜例 15】

## 【譜例 16】

# 【譜例 17】

やがてホ音に照準が定められ、それがクローズアップされる。こうしてヴィヴァーチェの主部に入り、4小節にわたる付点リズムの助走を経てフルートが第1主題を提示するのであるが、そこには、*sempre p* から1小節の *cresc.* を経て *p* に達するという、細やかなデュナーミク指示が与えられている（譜例 18）。

再現部は、まったく様相が異なる。展開部の後半には付点モチーフによる乱舞が形成されるが、その盛り上がりの起点は、*cresc. poco a poco* の指示がある第 236 小節あたりに求められよう。それが *ff* の豪快な躍動に達するのが、第 254 小節。それは音量を弱めぬままいったん楽器を減らして音域を下げ、*p* *piu f* の助走を経て、弦の *ff* による主題の再現へと達する（譜例 19）。第1主題の再現を圧倒的なクライマックスとする傾向の、とりわけ顕著な実例がここにある。この楽章における *cresc.* 対 *dimin.* は 18 対 7 であるが、大きな構成に関与する、息の長いクレッシェンドの発展が目立つ。これに対してディミ

# 【譜例 18】

# 【譜例 19】

ヌエンドは1小節ほどの短いスパンで急激な生起として使われるのが、ベートーヴェンらしいところである。

#### (8) 交響曲第8番ヘ長調 op.93

第7番と平行して作曲された第8交響曲は、序奏をもたず、第1主題の *f* による提示で、きっぱりと開始される。強弱の対照を含んではいるが、漸強・漸弱の構想はもたない古典的な主題である（譜例20）。この楽章には *sf* が乱舞し、第7番に劣らぬデユナーミクの仕掛けがあちこちにほどこされているが、クレッシェンド、ディミヌエンドはむしろ後退している（7対1）。唯一の *dimin.* は楽章の末尾にあらわれるが、それは意外感を伴って、効果的である。

再現を考察しよう。展開部は途中から大合奏となり、164小節からは、第1主題動機の2拍目にアクセントを付けたシンコペーションが、執拗に続く。アクセント（*sf*）がようやく1拍目に移ったと見る間に、合奏は *piu f* から *fff* (!) へと盛り上がり（事実上のクレッシェンドである）、第1主題の堂々たる再現を導く（譜例21）

#### 【譜例20】

Allegro vivace e con brio  $\text{♩} = 68$

Flauto I, II  
Oboe I, II  
Clarineto I, II in F# / B  
Fagotto I, II  
Corni I, II in F# / B  
Clarineto I, II in F# / B  
Tromboni in F# - Do / B - C  
Violini I  
Violini II  
Viola  
Violoncelli  
Bassi

#### 【譜例21】

Allegro vivace e con brio  $\text{♩} = 68$

Fl. I, II  
Ob. I, II  
Clar. I (F#) II  
Fag. I, II  
Cor. I (F#) II  
Clar. I (F#) II  
Tromp. I, II  
Viol. I, II  
Viola  
Vcllo e B.

(9) 交響曲第9番ニ短調 op.123

【譜例 22】

第9交響曲は、空虚5度の *pp* で始まり、顕著なクレッシェンドを経て第17小節から、*ff* の第1主題を導き出す（譜例 22）。そのいわば一本道の生成が、序奏の役割である。主題は19小節にわたっているが、その中には9つの *sf* が含まれ、締めくくりは、*f* から急激に *dimin.* して *p* に落ち着く。宇宙的な広がりの中に的確にデューナーミクを配した、先例を見ない規模の主題である（この楽章におけるクレッシェンドとディミヌエンドの比は19対6である。クレッシェンドは長く、ディミヌエンドは短く、という原則も、やはり見て取ることができる）。

再現部は、297小節から突然あらわれるユニゾンのスタッカート楽句（*f*）で導かれる。ティンパニの激しいトレモロ、管楽器の持続する和音、稲妻のような弦楽器のモチーフ。この *ff*（助走に相当）は14小節にわたって引っ張られ、その勢いのままに、第1主題を壮大に再現させる（譜例 23）。ディミヌエンドによる鎮めも、しばし引き延ばされる。このように第9交響曲においては、劇的再現の巨大なブロックが形成されており、ベートーヴェン的な再現部の、いわば究極の姿を見ることができる。



以上の分析から、ベートーヴェンが再現部の冒頭を、第1主題の強化された劇的な再帰として演出する構想をもっていたことがわかる。これがハイドンにもモーツァルトにも見られないベートーヴェン独自の傾向であることは、強調されなくてはならない。たとえば、モーツァルトの交響曲においては、主題の提示と再現はデューナーミクにおいてまったく同じであり、両者の位相を変化させようという意図は見あたらない。漸強、漸弱もめったに指示されておらず、主要な交響曲の第1楽章でクレッシェンドが用いられているのは、第40番の2箇所のみである（《リンツ》の序奏部にも小さなクレッシェンドがある）。ハイドンはもう少し漸強・漸弱を多用するが、それは小さな単位のふくらませに限られており、主題の再現に関与することはまったくない。要するに、ハイドン、モーツァルトにおいてバランスの取

れた図式的対応になっている主題の提示と再現の関係が、ベートーヴェンにおいてはダイナミックな傾斜を含むものとなっているのである。

これは、ベートーヴェンがソナタ形式を、有機体の成長の比喩あるいは魂のドラマの場として発想していたこと、それをいわば「思想的表現の器として」とらえていたことを物語っていると、解釈できるのではなかろうか。第1主題がその楽章における主体、音楽上の「私」の提示であるとすれば、その再現は、自己の再確認である。葛藤にさらされ、揉まれ鍛えられた末にあらわれる自己は、単なる原点への回帰ではなく、時間における成長を身に帯びてあらわれるべきだと、ベートーヴェンは考えていたと推測される。その自己は、活発な自己であることもあれば、安らかな自己であることもあり、闘争する自己であることもある。だがいかなるイメージのものであるにせよ、その自己への力強い再確認を打ち出したいというのが、交響曲構築におけるベートーヴェンの志向だった。よく言われるベートーヴェンの自己主張は、このような形で音楽に反映されたと、私は考えたい。

#### 【譜例 23】



#### 4. ピアノ・ソナタの場合

以上のような構想は、ピアノ・ソナタにも見られるであろうか。ピアノ・ソナタは、交響曲に比べれば私的なジャンルであり、自由な扱いが許容される。幻想曲から始めても、変奏曲から始めても、それは作曲家の自由である。したがって、ソナタ形式をとっていない第1楽章は除外して考えることになるが、それでも8曲のソナタに、交響曲と共通するデューナーミクの発想を認めることができた。それらを順次考察しよう（譜例はB.A.Wallner校訂のHenle版による）。

##### (1) ソナタ第1番へ短調 op.2-1

われわれは交響曲からピアノ・ソナタへ、という考察のルートをとっている。しかし、現実には交

響曲第1番の前に10曲のソナタが書かれており、交響曲で行われたデュナーミクの実験は、むしろピアノ・ソナタで先に試みられていた可能性がある。それを前提とした上で初期のピアノ・ソナタを見ると、まさにのちの交響曲で見ることになるダイナミックなソナタ形式の雛型が、準備されていたことがわかる。

8小節の第1主題は、明確にして表情 【譜例24】

豊かなデュナーミクの構想を備えている

(譜例24)。 *p* で開始された主題は、後半部のゼクエンツによる第5、第6小節で *sf* を伴い、7小節目で *ff* に盛り上がったあと、急激なデクレッシェンドで、*p* の半終止に達するのである。ベートーヴェンが第1作のソナタから、フォルテピアノの可能性を極限まで生かそうとしていることがわかる。



【譜例25】

展開部は後半、いったん *decresc.* して沈み、*pp* で三連符動機を中音域と高音域で応答しながら *cresc.*。第101小節から、*f* の第1主題を再現させる (譜例25)。ここでは冒頭のアウフタクトが省かれ、2小節目と4小節目に、新たに *sf* が置かれている、一方 *ff* に続いていたデクレッシェンドは姿を消し、提示で主題の到達点になっていた *p* は、フェルマータのあとにくる推移の部分へと先送りされている。こうして第1主題は、フレーズの最後に至るまで堂々と、その全容をあらわすのである。クレッシェンドは5回、デクレッシェンドは3回用いられている。



【譜例26】

(2) ソナタ第2番イ長調 op.2-2

スタッカートで4度と、5度の音階進行という2つの下降モチーフから成る第1主題は、とりあえず8小節まで、*p* に指定されている (譜例26)。これはやがて、きっぱりした *f* で再現することになるが、ベートーヴェンはその出現をいっそう印象深くする布石を、先だって打つ。すなわち、展開部の後半に *ffp* (!) と *sf* の乱舞する激しい部分を置き、以後 *p* から *pp* へ、さらに *calando* へと響きを弱めつつ



音を間引いて、たっぷりした休符上のフェルマータへと、音楽を鎮めるのである（譜例 27）。この *calando* を除けば、クレッシェンド、デクレッシェンドは、（表現上必要とされることに間違いはないにしろ）楽譜上には指定されていない。

### （3）ソナタ第4 番変ホ長調 op.7

第1主題は、2つの主和音から成るモチーフを2回繰り返し、第5小節から、旋律的な動きに流れ込む（譜例 28）。デュナーミクは *p* であるが、第3小節に、暗示的な *sf* がある。再現は、*p*→*pp*→休止というプロセスを経て行われる。この構想は第2番のそれと同じであるが、ここでははるかに簡略な形になっている。再現部では、2つの和音モチーフが、いずれも *ff* で響く（譜例 29）。音型はまったく同じなのであるから、*p*（提示）と *ff*（再現）の違いは、コンテクストに由来するとしか考えられない。主題の再帰を堂々と印象づけたいというベートーヴェンの志向の、これはもっとも端的なあらわれであろう。クレッシェンドとデクレッシェンドの数は（ふくらませを除いて）10 対 1 で、ベートーヴェンの狙いとする効果はもっぱらクレッシェンドの側にある。

### （4）ソナタ第9 番ホ長調 op.14-1

第1主題は *p* に指定され、右手にゆったりした動き、左手に伴奏音型を置いている（譜例 30）。2小節の *decresc.* を経てあらわれる再現では、主題は *f* となり、右手は厚い和音へ、左手は音階上行のパッセージへと強化されている（譜例 31）。その結句が、*sf* とデクレッシェンドの組み合わせになっていることにも注目しよう。こうした表情はここで明確になるので、提示部では与えられていない。ク

#### 【譜例 27】



#### 【譜例 28】



#### 【譜例 29】



#### 【譜例 30】



#### 【譜例 31】



レッシェンドとデクレッシェンドは8対3。*decresc.*が用いられているのは、再現部とコーダのみである。最後の *decresc.* は曲尾に置かれ、楽章を *pp* で閉じている。

(5) ソナタ第16番ト長調 op.31-1

右手と左手の16分音符分のずれが印象的な第1主題は、*p*と指示されている(譜例32)。しかし再現部では *ff*である(譜例33)。再現に先立って、冒頭動機はまず *p*と休符によって準備され、次いでその組み合わせは、*pp*とより長い休止の組み合わせへと移行する(事実上のデクレッシェンド)。こうして耳をそばだてたあげくに、主題が *ff*であらわれるわけであるが、ここで左手は、最低音のGを叩いている。主題の再現をここのほか印象づけようとする手法の一例である。クレッシェンドは8回あらわれるが、デクレッシェンドはまったく指定されていない。

(6) ソナタ第20番ハ長調 op.53

《ワルトシュタイン》

交響曲第2番と第3番の中間に位置する《ワルトシュタイン》の第1主題は、*pp*で始まり、9小節目からクレッシェンドして *f*に至る。そして *sf*の頂点を築いたあとにデクレッシェンドし、*p*のフェルマータに達する(譜例34)。この構成は、再現部でも、(最後の低いg音がas音に変化して新たな発展を導くという重要な違いはあるものの)同一に保たれている。むしろ注目すべきなのは、再現を導き出す部分の大きな高揚感である。*pp*の蠕動から始まるこの部分は、主題の冒

【譜例32】



【譜例33】



【譜例34】



【譜例35】





頭フレーズ末尾の音型の転回形を用い、音階を上行して楽章中もっとも雄大なクレッシェンドを導き出し、最高音と最低音による *ff* に至る。そこから2オクターヴを超える音階下降句を経て、主題の再現が導かれるのである（譜例 35）。それはあたかも、大きな火花を星空に打ち上げて、主人公の再登場をお膳立てするがごとくである。第3交響曲で述べた「主題そのものは同じでも、聴こえ方は確実に大きくなっている」という効果が、ここで達成されている。クレッシェンド対デクレッシェンドは、24 対9。第2主題部には「ふくらませ」も駆使されており、上記5つの作品とはワンランク異なるデュナーミクの意識に、ベートーヴェンが到達していたことがわかる。

#### （7）ソナタ第30番ホ長調 op.109

#### 【譜例 36】

交響曲で言えば第8番と第9番の間に位置するこのソナタの第1楽章は、ソナタ形式というには、あまりに自由な構成をとっている。にもかかわらず、「ビッグな再現」の基本傾向は、ここにも見て取ることができる。*dolce* と表記された *p* の柔和な主題（譜例 36）が、*cresc.* で盛り上がった持続の上に、*f* で再現されるからである（譜例 37）。クレッシェンドとディミヌエンドの数は、18 対11。ただしこの作品に限っては、「ふくらませ」もカウントしている。それらは豊かな表情をもって細部を彩ると同時に、全体の流れにも密接に参与しているからである。



#### 【譜例 37】



#### （8）ソナタ第32番ハ短調 op.111

#### 【譜例 38】

最後のソナタは、われわれが考察する作品中唯一の、序奏付ソナタ形式になっている。マエストーソの序奏は、シェンカーの分析が示す通り、主部主題の基礎音型を、胚芽の形に始めて、巧みに生成させるものである（譜例 38）。楽譜上には、入念をきわめたデュナーミク指示が書き込まれている。



主部の第1主題は、*pp* から *cresc.* の助走を経て到達され、*ff* のオクターヴで力強く姿をあらわす（譜例 39）。導音には *sf* が付され、これ以上の強調は、一見不可能であるように思える。だがベートーヴェンは、展開部の終わりに主要モチーフの激しいゼクエントを置き、そのあと、じつに4オクターヴの *ff*

によって、主題を再現させる（譜例 40）。

ピアノの鍵盤上における、前例のない雄大な再現がここにある。こうした交響的な手法は第9交響曲を思わせるが、その前提として、ベートーヴェンの用いているフォルテピアノのデュナーミク能力が、この時点までに飛躍的に向上していたことを忘れてはならないであろう。クレッシェンドとディミヌエンドの数は、11 対 11 と拮抗している。クレッシェンドの音楽家、ベートーヴェンは、ここで「音を弱める」表現法を、自家薬籠中のものとした。その成果は、続く第2楽章で、比類なく発揮される。

## 5. 結論

以上から、ベートーヴェンがピアノ・ソナタにおいて「第1主題が堂々と再現する」ダイナミックなソナタ形式を準備し、用い、発展させたことが理解された。いずれにせよ重要なのは、ベートーヴェンがデュナーミクを、作品の形式構造・時間構造に組み込んで活用し、まさにそれによって、聴き手をゆさぶり動かす効果を作り出したことである。だとすれば、ベートーヴェンの指定したデュナーミクは、演奏において十分に意識されるべきである。その指定を表面的に守るだけでなく、その指定に託したベートーヴェンの意志を読みとり、それを表現に生かす必要がある。その結果獲得されるであろう響きのパースペクティヴこそ、ベートーヴェン演奏を、真に生き生きとさせるもののはずである。

### 【譜例 39】



### 【譜例 40】

