

《ヴァルトシュタイン》ソナタの演奏解釈*

野平 一郎

[編: 藤本一子]

演奏している瞬間の頭の働きというものは、言葉に表せるものではないだろう。まして私の場合、演奏のたびに考えが変化していく。演奏が有機的であるためには、ある一瞬の判断は、それ以前のさまざまな瞬間の判断の蓄積のうえに行われる。前回に演奏した時に重要だと思った要素が、次回にはそれほどだと思われないこともしばしばおこる。また正に演奏の一瞬間に全く偶発的におこってしまったことを利用して、その後の演奏を意味づけていることも少なくない。もちろん回数を重ねるにつれ、おおよそのラインは定まっていくのだろうが、それさえも10日後、1ヶ月後に変化する可能性がないわけではない。その意味では今回の解釈も、この講座が行われた時点での一解釈にすぎないといえる。

しかし、そもそも演奏とは、こういったフレキシブルな面を必要とするものではないだろうか。それなしの演奏は、狭く固定したものとなってしまう、面白みに欠けるに違いない。したがって、わたしは2世紀も前の作品に対して、たえず生き生きしたものを探す方向性を持ち続けたいと願っているし、そうでなければ、今現在ベートーヴェンを弾く意味はないだろうと考えている。

《ヴァルトシュタイン》はベートーヴェン最盛期の作品群に属するソナタである。すなわちロマン・ロランの言う「傑作の森」の真只中に位置しており、ベートーヴェンが追求してきたソナタ形式の最も理想的なプロポーシオンが、ここに具現化されているとみてよいだろう。

この作品の本質のひとつは、第1楽章の冒頭からはっきり示されている“運動性”にあると思われる。この講座では、楽曲の骨格を明らかにするとともに、とくにこの“運動性”を担っている要素を明確にし、わたし自身がこれをどのように演奏しようと考えているかを、述べてみたい。なお分析にあたっては「新ベートーヴェン全集」(ハンス・シュミット校訂ヘンレ版1976年)を使用した。作品解釈においてエディションの問題が重要であることはいうまでもないが、今回はこれについては言及しない。

第1楽章 Allegro con brio

提示部 第1主題 [1 13]

第1主題から始めよう。最初の13小節はできるだけ“一筆で描くように”一気に弾きたいと思う。だが、まず主題の細部に注意を向けておきたい。

* 本稿は当部門主催「野平一郎ピアノ講座」(2001年12月4日 日本学6-110スタジオ)の内容を、記録に基づいて編集し、講演者に加筆・修正をお願いしたものである。刺激的な講座内容の一端を再録できれば幸いである。なお[]内に「新全集」(ヘンレ社1976年)による小節数を記して補いとさせていただいた。(編者)

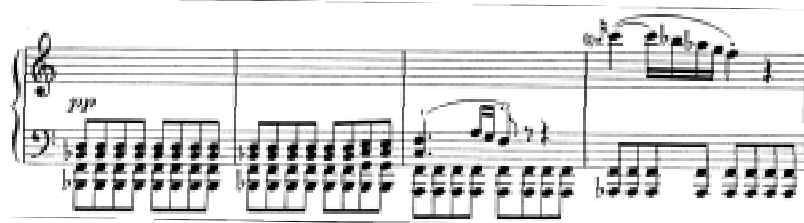
【譜例 1】 T.1-4



最初の3小節が一つの流れの中にあることは明白だ。問題は、第4小節をどのように弾くかであろう。前の3小節（特に第3小節）の問いに対する応答とみることもできる。しかしわたしは、この、明らかに第3小節の変奏である音型をそれ以前とは連続させず、いわば、“どこか彼方から来た”ように弾きたいと思う。この時代には珍しい考え方だが、距離感や遠近法、ないし音の方向性の表明だと捉えてみる。この第4小節右手のモチーフは、さらに第8・第9小節にもあらわれるが、反復されるたびに、クレッシェンドというよりは音源が次第に近づいてくるという感じを与える。このイメージは後に重要な役割をはたすことになるだろう。

第1主題は古典的な楽曲としては珍しく、全音下で繰り返される[5-8]。これは長調の楽句がそのまま長調で反復されることを意味している。

【譜例 2】 T.5-8



“珍しく”と述べたのは、こうした反復は全音、ないし半音上で行われる場合が多いからである。例えばこの同じ主題の「確保」、あるいは《熱情》ソナタ(Op.57)の出だしを思い浮かべていただきたい。そこでは主題が全音、および半音上で反復され、長旋法と短旋法の交代によって独特の色彩の濃淡が浮かび上がってくる。このように調性の移動には、音色の変化が伴うのである。

主題がこのように繰り返されることによって、バスのラインは音階を下行していく(C-G)。第2・第3小節にある主題の上行(e-fis-g)や第4小節の右手のモチーフの音階の下行と並んで、順次進行がさまざまな音域で上下行を繰り返すことが、この曲の音響空間を規定していると言えるだろう。

第1主題確保 [14-22]

8分音符の連打で示された主題は、続く「確保」で16分音符の運動に移行する。このフレーズはC-durの主和音の波動と捉えることもできるだろうが、私は“運動性”の観点から、和音の波を活かしつ

つ、機械的な細かい動きもはっきり伝えた方がよいと考える。

【譜例3】T.22



ところで、その最終段階にベートーヴェンの新しさが示される[22]。4小節単位の楽句構造のところに余分の1小節が追加され、「増六の和音」が響くのだ（譜例3）。

ベートーヴェンは古典派の作曲家であるから、テンポに関してはある程度アゴーギクを活用しうる範囲内で処理して、極端な変化は避けることが肝要だが、和音の色彩や表現力については最大限に活かしたいと思う。この「増六和音」もこれが内包するロマン性を極力引き出すべきだろう。

「確保」部ではダイナミクスにおいても、ベートーヴェン特有の方法が提示される。第18-23小節には、「*pp cresc. p*」という、一見単純な指示がみられる。しかしこれをどのように弾くべきなのか。この *cresc.* は *p* までのクレッシェンドにすぎないのか、あるいは *p* を大幅に越えてクレッシェンドし、再び *p* に戻るのであるか。私は後者だと思う。ベートーヴェンの一般的な特徴として次の二つをあげることができる。一つは今述べた、行き過ぎてから戻るクレッシェンドのあり方、もう一つは *sf* の頻繁な出現である。この二つは、見慣れた古典的な風景を異なった風景にみせる“異化作用”のような表現方法であり、この種のダイナミクス記号のある箇所では、こうしたベートーヴェン特有の表現が常に要求される。

推移部 [23-35]

推移部に入ると音楽は停滞することなく一気に進む。その推進力を示すためには、まず16分音符の運動性を明確に表現したい。

最初は右手は2小節1単位だが、左手は2拍ごとに和音を交代する。これらの楽句がベートーヴェンの方法で“切り詰め”られていく。すなわち4小節が2小節になり、1小節になり、半小節になり、そして最後に1拍となる。こうして“トカゲのしっぽ切り”のように余分なものが切除され、本質的要素だけが残され、切迫感を強めるのである。《ヴァルトシュタイン》は、このベートーヴェンの展開が行われる見本のような作品といってよい。

つぎに、ベートーヴェンがモーツァルトと決定的に異なる点をあげておこう。音の質量に対する感覚である。第27-29小節のフレーズには、まず最初に *cresc.*、次の小節で *f, sf, sf, sf* がみられる。この流れで進むなら第29小節が頂点となり、左手の和音にアクセントが置かれなくてはならない。だが、そこに *sf* はない。これをどのように弾けばよいのだろうか。じつはこの左手にベートーヴェン独自の、“音の質量感”がある。ベートーヴェンの音楽には、非常に軽い単音から10指で弾く和音までがさまざまに現れ、それぞれにかかる質量の違いがみられる。その点がモーツァルトと決定的に異なるのである。ベートーヴェンを弾く際には、このことをしっかり理解しておくことが重要だろう。

続く箇所の *decresc.* 記号についても注意しておきたい[31-34]。

デクレッシェンドは、ここでは、書かれた場所より少し遅らせて開始する方が効果的だと思う。両手のカノンをはっきり示したいのだ。最初のカノンは左手が先行し、右手が2回追いかける。次は右手先行に逆転。この転換のカノン[33]をはっきりと示したい。そこで *decresc.* の開始を第33小節以降に少し遅らせ、第2主題直前に音量を *p* におさめればよいと考える。

第2主題 [35-42]

最盛期のソナタ形式における注意点のひとつは、第1主題と第2主題のまったく異なる性格を的確に表現することだろう。《ヴァルトシュタイン》の場合、運動性の勝る第1主題に対して、第2主題はコラール風の楽句である。レガートかつ表情豊かに弾きたいと思う。ここでテンポの問題が浮上する。本来ベートーヴェンの音楽においては、テンポは動かさない方がよい。しかしテンポを保持しようとするあまり、主題の性格が損なわれてしまってもよくない。そこでこの場合の解決案としては、アゴーギクで許容出来る範囲内で、幾分ゆっくり弾くことになるだろう。

では、第2主題に関して重要な点をあげてみよう。

【譜例4】 T.35-38

主題のフレージング：最初の4小節フレーズは上の譜例にみるように、2小節ごとにスラーで分けられ、後半2小節に *cresc.* と *sf* が書かれている。この場合、スラーに従って2小節で区切ることも可能だ。だが、第36小節は偽終止であるから、躊躇いがちに分ける程度でよいだろう。あとに続く4小節楽句[39-42]が3小節目までスラーでつながられていることも、その理由の一つである。なお【譜例4】の4小節目右手親指の下行音 h-a[38]をうまく次の第39小節 gis につなげて弾くことが重要である。

音域に対する意識：ベートーヴェンの音楽においても、特定の音域の持つ温かみや冷たさ、色彩感などを、敏感に感じとらなくてはならない。主題8小節の前半[35-]と後半[39-]は、ベートーヴェンが意識的に、音域の点で区別していることが明白である。

拍節感：主題8小節の流れにおいて、まず前半のフレーズ・アクセントは4小節目の四六の和音のところに置かれるだろう(譜例4：38前半)。しかし音楽的により印象的なのは、むしろ後半3小節目の内声にあらわれるリズムである(譜例5：マーク)。

【譜例5】 T.39-41

この四六の和音からドミナントへの和音交代（四六の和音が、ドミナントの和音の倚音としてではなく、このように独立して扱われるのは、まさにベートーヴェンからである）によって生じるリズムが内声の4分音符と付点2分音符で示されている。楽曲中はじめて現れるこの付点リズムこそ、まさにベートーヴェンの“新奇性”と呼びたいものだ。この箇所には先の推移部で述べたベートーヴェン特有のダイナミクス“*p cresc. p*”も含まれている。

これに類した新奇のないし不自然なリズムは、後期になるにつれ、例えば作品109などに頻繁にあらわれる。決定的な例は《ハンマークラヴィーア》(Op.106)だろう。このフーガでは主題が逆行する際に、普通のイメージーションから生まれる旋律では考えられない、いわば重力の感じられないリズムが現れてくる。《ヴァルトシュタイン》には、その萌芽ともいべきものがみられるのである。

第2主題確保 [43 - 49]

第2主題の確保部分は、左手のコラール風主題を右手が装飾するいわば“コラール変奏曲”である。

【譜例6】T.43-44



この音楽の主体がどこにあるのか、考えてみよう。ピアノ教師は例外なく左手を強調するよう指導する。あるいは、右手の内声旋律(h-a-gis)を主題とみなす演奏を聴くこともあるだろう。事実、この部分にはある種のヘテロフォニーがある、ということだ。すなわちもとの旋律とその装飾という、源は同じだが様相の異なった二つのものが同時に現れている。しかし重要なのは、じつは右手上声の旋律ではないだろうか。最初の2拍はgis²をめぐる刺繍音、そしてあとの2拍はアッポジャトゥーラ(倚音)とその解決と捉えられ、これこそ主題そのものであると、わたしは考えている。装飾音型が現れる箇所では、このように音楽の骨格を明らかにしつつ、その実態を捉えることが重要なのだ。

推移部 [50 - 73]

コーダ前の推移楽句は、モーツァルトの時代から非常に豊かな展開が行われてきた。わたしはこの部分を疾駆したい。すべてのパッセージを駆け抜けることが重要だ。だが、運動性とリズムの点でいくつか指摘しておこう。

推移部も3連符で始まるが、大切なのはシンコペーションのリズムである。これは運動性を推進するきわめて重要な要素で、第2主題の第41小節にある4分音符+付点2分音符に萌芽的に現れた付点リズムは、ここではじめてシンコペーションとして明確に姿を現わす。ただし和音が交代する瞬間(すなわ

ち1拍目と3拍目)も意識しておかなくてはならない。つまり音楽全体がシンコペーションに流されなように、構造の基本ラインを見極めることが必要である[50-53]。

【譜例7】T.50-53



このとき鍵盤上で、3連音型がアラベスク風に行・上行する運動もまた、運動性を推進するリズムを生む要素といえる。この3連音型はやがて4連音型(16分音符)に移行していくが[58-]、その性格は、ロマン派の諸作品でみられる3連符系と2連符系の一種ロマンティックな交代とは異なり、むしろ3から4への単純で即物的な運動性に根ざすものと、わたしは考えている。

ちなみに、第56小節からのパッセージは、1拍目と3拍目で和音が交代するにもかかわらず、第2-第3拍、第4-第1拍という拍節リズムが生まれていることも注意しておきたい。

【譜例8】T.60

さて、この動きが到達する第60小節でも、また違った形でシンコペーションが現れる。到達点は拍の表だが、拍の裏の属七和音への移行にいつそう強い表現が必要とされる(譜例8:マーク)。この瞬間に音域・音型とも拡大していることが、それを裏付けている。



コーダに向かうクレッシェンドはそのまま直線的でもよい。ただ我々がクレッシェンドを感じるのは放物線の時間であるので、デクレッシェンド同様、少し遅らせて開始する方が効果的だと思われる。

なお、上声音 c^3 が cis^3 へと半音上に変化することも意識しておこう[72]。

提示部コーダ [74-89]

コーダ全体は、前述したベートーヴェン的な“切り詰め”手法で書かれている。4小節が2回反復されたあと[74-82]、後半2小節が2回反復。その流れがF-durに注ぎ込まれる。

コーダ最初のフレーズは推移部の音楽からは一段落しているのに、いくらか悠長な流れで演奏したい。ただし、右手の16分音符のリズムと左手の2分音符のリズム、つまり、この楽章の第1主題と第2主題の中心的なリズムでもある慌ただしい時間と引き伸ばされた時間とを、整合性をもって一体化して弾かなくてはならない。2つの主題が持つテンポ感の整合性がうまくとれたとき、提示部の演奏は素晴らしく成功したといっていよう。

分散和音の表現についても触れておきたい。古典派の音楽は、基本的には分散和音と音階から構成さ

れている。したがって分散和音といえどもさまざまな表情を備えている。機械的な表情、運動性を強調する表現、歌になる瞬間など。第76-78小節では、左手に表現を従属させて弾きたいと思う。

ところで、ベートーヴェンの音楽には、“クレッシェンドして極点に到達したのち *p* に戻す”方法がじつに頻繁に現れるが[82-83 など]、演奏家はその度にこれを丁寧に演奏しなくてはならない。そうでなくてはベートーヴェンでなくなるのだ。ただし表現が一樣にならないよう工夫も必要だ。第82小節では全体の流れからみて、左手内声の上行音 (e-f-g-a) を表情豊かに弾くことが重要だろう。

【譜例9】T.82-84



展開部 [90-248]

展開部もきわめてベートーヴェン的である。

第1パッセージ [90--111]：まず第1主題後半の音型によって運ばれるが、この音型は半小節ごとに「彼方から」「此方から」と目まぐるしく飛び交うため[96、97]、演奏家は方向性のイメージーションを働かせなければならない。音域を移動させることによって音源の移動を想起させる、こうした音響心理学を援用する展開手法は、きわめて現代的といえる。この「彼方から」音型は、ベートーヴェン的なクレッシェンドが繰り返された後に切り捨てられ、結局は「此方から」音型だけが残されることになる。

ここで突然、激しくロマンティックな転換が起る。それまでは、左手16分音符の機械性が勝っていたのであるが、バスに掛留が現れ、「此方から」音型が四度進行で繰り返されて非常に美しい和音が響き始めるのである[104-105]。

【譜例10】T.104-105



この部分では音域のもつ対照性を丁寧に感じ取り、和音の表情をよく表しながら、いくらかロマンティックに弾きたいと思う。この音型がオクターブに開いて、パッセージは閉じられる[109-111]。

第2パッセージ[112-141]：この箇所においても、4小節単位の楽句が、2小節、1小節と切り詰められていく。音楽はまず左手と右手による運動性のカノンとでもいい形が充実した方法で示され[112-113]、後半に、当時としては最も厳しい和音（根音をともなう短属九の和音）が示されたのち、そのエコー音形が続く[114 後半-115]。

【譜例 11】 T. 114-115



この和音は強調しなくてはならない。ただし、“切り詰め”による展開を通して残るのはじつは、このエコー音型なのである。つまりベートーヴェンにとってはエコーこそが重要だったのである。したがって、エコー音型をその前の和音と同じような *f* で弾くのでは面白みに欠けるだろう。このわたしの発想は、その先に“和音は *f*, エコーは *p*”と対比的づけられる箇所が現れることにつながっている [136-141]。

エコーの音型は実質的には和声の交代であるが、右手の最上声をみれば、シンコペーションに基づくことが明らかだろう（譜例左下）。そしてこの2分音符ごとの和音交代（最上声部 g-f-es-d）が、4分音符になり（同じく d-c-h-a-g-fis） [140]、ついに長い保続音につながっていく [142]（譜例右下）。

【譜例 12】 T. 136



【譜例 13】 T. 142



第 136-142 小節の Passage 全体は、バス書法にも不思議な打ち直しがみられ、この作品がシンコペーションの Passage のネットワークで結ばれていることを、あらためて確認させられる。こういったなかで、左手の内声とりわけ fis¹音 [137]（[139] は fis）をよく歌うことができれば、演奏は成功といえるだろう。またこの流れでは音域が下行していく変化も、敏感に感じとりたい。

第 3 Passage [142-155]：ここでもダイナミクスを意識することが重要だ。とくに、主題が *pp* で帰する 1 小節前においてダイナミクスの落差は全曲中、最大になる [155]。その前で極点に到達してしまいがちだが、強調すべきは第 155 小節の *ff* であることを意識し、これに向けてクレッシェンドを計画的に設計しなければならない。

再現部 [156-248] は通過し、最後の瞬間に進むことにしよう。

再現部のあと、最後の展開（ないし終結部） [249 - 302]

周知のように、この時期のベートーヴェンにあっては、ソナタ形式はもはや 3 部分形式（A B A'）ではなく、ほとんど 4 部分であるといつてよい。つまり再現部のあとで、なお言いたいことが充分に残っているために、最後にもう一度、展開が行われる。そしてこの部分にこそ、ベートーヴェンが本当に

表現しなかったエッセンスが集約されているのだ。したがって演奏家は、それまでの演奏経緯がすべて、この最終部分に集中するように運ばなくてはならない。

最終部分も骨子としては展開部と同じ手法に基づいているが、幾つか注意しておこう。

まずダイナミクスの段差を最大限に表現したい。すでに述べたように、ダイナミクスにこそ、それ以前の作曲家とベートーヴェンの、“音の質量”に対する考え方の違いが明らかに現れているからである。繰り返すが、意表をつく *sf* 記号[255-256]。これらの音は *sf* がなければ、ごくありふれた音楽にすぎない。それをはっきり異なる風景になるまで表現しなくては、ベートーヴェンとして機能しない。

いうまでもなく、シンコペーションも意識しなくてはならない。例えば左手に第1主題が現れる一方で、それまで控え目であったシンコペーションのリズムが対旋律として現れる箇所がある[261-262]。これは演奏する上で非常に難しい。右手が左に流されないように、たえずシンコペーションを意識しながら弾くことが重要だ。

【譜例 14】 T. 261-262



この先の音楽では、音響空間について意識する必要がある。すなわちここで現れる第2主題は、最初に現れたときとは音域が逆転している。深い地点から始まり、中音域をへて、さらに上がっていく[284 - 289]。ユートピアを目指しているといってもよいだろうか。たえず天国に向かってユートピアを求め、しかし、ユートピアに到達するかどうか…。

【譜例 15】 T. 284-289



この箇所[286-]についても、旋律の主体がどこにあるかを考えてみよう。

2種類の考え方がある。右手が主である考え方ももちろん可能だ。しかし私は、色彩の遊び、あるいは音楽空間の作り方の遊び、そういったことを考えてみたい。この場合、右手は左手の倍音のようなものとみることできる。オルガンの音栓、ないしミクスチャーのような考え方を援用してみる。右が主

体だと考えればごくあたりまえな音色しか作れないが、左が主体だと考えれば違う音色を試みることも出来る。このように、右手と左手が同じ旋律を表現する場合にも、主体のありかを考えて、全体の音色の作り方を变化させる。

やがて最後に、一瞬、テンポが緩む瞬間が訪れるのだが、ベートーヴェンはここで最終的にシンコペーションのリズムをはっきりと確認したかったのではないかと思う。例のシンコペーション・リズムが登場し、3回の反復ののちクレッシェンドしたあと、リタルダンドを伴いつつ *p* になる [290-294]。ここでも3つの音域を移行するが、そのなかでとりわけ、 a^2 音[290 第3拍] - as^1 音[292 第1拍] - a 音[294 第1拍]の違いを意識しておきたい。すなわち三回の反復を異なったかたちで演奏する材料として、クレッシェンドのやり方、音域、音の長さ、そして音の違いを利用できるというわけだ。

【譜例 16】 T. 290-294



最終楽句 [295-300]について述べておこう。

第 299 小節に *ff* が現れる。こういった部分は、単なる音階の指練習に終わらず本当にエネルギーをもって弾くべきだろう。和音も単なる 8 音の重なりではなく、そこにかかる質量を意識しながら弾くことが重要だ。

結局は、「リズム最初にありき」といわれるように、つねにリズムが明確でなくてはならない。それは、音符に記されたリズムだけではなく、和声の交代や、異なる音形の出現など、音楽すべてからダイナミックに現われ出るものなのである。

第 2 楽章 Introduzione Adagio molto

この楽章は、わたしにはオペラの 1 話のように感じられる。

全体は 3 部形式で書かれ、3 つのセクションとも同じ主題音形で開始していくのだが、そのために各セクションの冒頭、ひいては全体の表現が平板になりがちであるから、注意しなくてはならない。

第 1 [1-9]

主題はテキストがつけられたように、語って弾きたい。

【譜例 17】 T. 1-4



奏法としては、ペダルをかけて和音の響きを示す解釈もあるだろう。だがわたしは、冒頭部分は響きとしてはいまだ貧しく、その先に豊かなものが展開することを暗示したい。したがって半小節、ないし1小節を1和音と理解して、幾分ペダルはかけるものの、連続性を意識したうえで8分休符を生かし、ポツポツとつぶやくように開始するのがよいと考えている。

第2部（中間部）[10-16]

中間部は“*rf*”の部分に骨子があり、それ以外（*p*の部分）はむしろ装飾とみてよいだろう。つまり英文の複文構造に例えれば、主文と複文にあたる。下の譜例をごらんいただきたい。複にあたる楽句後半では[11]、第1楽章で述べた「どこか彼方から」「此方から」といった方向性、遠近感などをイメージしながら、音色になにか変化を与えたい。

【譜例 18】T.9（6拍目）-11

ちなみに *p* で別の音色を作るためには、指先ではなく指の腹を利用する。“*rf*”のパスセージは逆に指先で、ある程度明確な太い音色で歌っておきたい。この演奏方法によって、冒頭部分と同じ音型であるにもかかわらず、あたかも新たにアリアが始まったごとく、オペラ的な音楽が響くだろう。

ここで“*rf*”の意味について一言述べておこう。日本語の楽典の本には、「その音を強く」と記されているが、これは正しくない。“*rf*”とは、「それほど長くないパスセージにおいて1音またはある一定の長さをさらに強く弾く」ことである。そして《ヴァルトシュタイン》のこの箇所ほど、このことを雄弁に語っている作品はない。

この中間部の3声のパスセージは、C音が内声に延ばされており、その上下にある三度の平行をよく聴きながらバランスをとって弾きたい。つまり3声と同じリズムで現れ、つぎに、“あちら”“こちら”と分散し...これを繰り返していく。この書き方の相違からくる音響空間の違いを明瞭に表したいのだ。そのためには、つねに対位法的に「入り」を明白に示すことが重要になる。“あちら”“こちら”に分散する箇所が、空間的に平板に墮したなら、この部分の音楽の魅力は失われるに違いない。ちなみに主題については、*sf* とシンコペーションも重要な要素であることを確認しておく。

第3部 [17-28]

第3部において主題リズムは第1部と異なり、2小節ごとに切れずに後に続いていく[21-]。したがって第1部と違って連続性を意識し、しかしなお各音型がバラバラにならないように注意したい。この

パッセージを真に構成の中で生かすためには、こうした連続性の違いを明確に示すことが重要だ。

さて、音楽は極点にすすみ、冒頭でこの楽章をオペラ的と称したことが最もよくあてはまる箇所が現れる[24-]。音楽の拍節が杓子定規でなくなるのだ。ここはきわめて自由に弾きつつデクレッシェンドし、なおフレーズ全体を“一筆描き”のように下行させることができれば、成功といえるだろう。

【譜例 19】 T. 24-25



その際に、最も重要な箇所は、第 24 小節の頭（左手）ないし第 3 拍（右手）にある *sf* である。つまりバスは第 20 小節第 3 拍以降、d-des-C-H と半音階的に下行し、突然、減七和音になる[23]。ここでは減七和音のエネルギーを考慮し、第 23 小節の最初の 3 拍と、次の 3 拍の強弱が決して逆転しないように注意したい。しかし重要なのは第 24 小節の頭に極点が来るように、第 23 小節の頭は減七を意識しつつ、しかし頂点にならないように。第 23 小節の後半は 24 小節にエネルギーを持っていくように弾く。バスが第 25 小節で G 音に変わる瞬間も重要である[譜例 19 の マーク]。第 24 小節以降は連続を損なわない程度にペダルを踏み変えてもよいだろう。

最後の 3 小節は、冒頭主題と同様に、テキストが付いているように語らなくてはならない。オペラ的という言葉はここにもあてはまるのである。とりわけ右手の二度下行音型はバッハの時代から“嘆きのモチーフ”であった。バス音は、この“嘆きのモチーフ”に対する応答とみなされる[26-28]。

【譜例 20】 T. 26-28



第 3 楽章 Rondo Allegretto moderato

「ロンド」は各部分が明快に区切られているため、演奏者にとっては形式の点で取り組みやすい。基本構造は、第 1 部（A B A'）- 中間部（C：クプレ）- 第 3 部（A B A'）である。

第 1 部 A [1-62 第 1 拍]

冒頭主題は *pp* で開始する。重要なのは主題に含まれる三度音程であり、これをうまく歌いたい。

【譜例 21】 T. 1-4



すべて三度で進んでいくが、やがてそれが同音反復となる[20-22]。これは各楽章の冒頭、特に第2楽章や第3楽章冒頭と呼応する重要なモチーフだ。この同音反復は強拍と弱拍を逆転した形で清算され、最初のパッセージはディミヌエンドしていく。

このあと、あたかもベートーヴェン自身が“一筆描き”を意図したかのような、長いレガートのパッセージが続く[23-30]。このようなレガートのパッセージでさえも、小さなモチーフの開始が強拍なのか、弱拍なのか、その度に拍節構造を明白にしなが演奏することが重要だ。最初の箇所は明らかに弱拍で始まり、弱拍に終わるが、次第に不明瞭になっていく。

【譜例 22】 T. 23-30 (右のみ)



音楽理論家シェンカー (H.Schenker 1868-1935) のような昔の分析によれば、こうしたパッセージはすべて弱拍から開始すると考えられてきた。だが、最初のソ・シ・レ[23 第1拍]が弱拍開始であることはもちろんだが、第11・12小節の「三度下行-三度上行」音型がここに現れていると考えれば、第23・24小節第2拍の音形は表から始まり、第29・30小節も強拍から始まると捉えることもできるだろう。

2度目の主題提示[第1の主題確保: 31-54]においてもこの事が重要だ。分散和音の伴奏が広いレンジで続くこの左手のパッセージをどのように扱うかを、たえず考えなくてはならない。正解はないだろうが、その度に弱拍から始まるのか、強拍から始まるのかを明確にすることが、音楽の性格を捉えることにつながると思う。つまり、この場合は弱拍から入ることが、主題そのものの性格にも影響しているのである。

このパッセージも *pp* で運ばれているが、ここでは、この先の展開を準備するように少し豊かにイメージしたいと思う[31-54]。すなわち主題が最初は単音であったものが、オクターブとなり、さらにはトリルが現われ、楽器の表現レンジが次第に拡大されていくのである。このトリルは大変意味深い。ベートーヴェンは生涯を通じて、トリルによって何かを表現しようとしていた。トリルはベートーヴェンにとって単なる装飾ではなく、作曲上不可欠の要素だったと思われる。

3度目の主題提示[第2の主題確保:55-61]。 *ff*に到達した第55小節から次のパッセージが始まる。同様に拍節に注意を向けよう。ここでの左手の伴奏は、明らかに強拍から始まる。

第1部B [62-113]

このパッセージにおいても、やはり、リズムが重要だろう。これまでさまざまな機会に強調したように、左手のシンコペーションを明確に表し[63左]、対する右手は第1拍を厳密に紡いでいく[63右]。ちなみに第72小節に初めて *sf* が強拍に現れる。このことをはっきり示し、*sf* とそれ以外の箇所、楽句の対照的な性格などを、鮮明に表したい。シンコペーションについては第63小節は半小節単位、第72小節は2小節単位だと考えられる。第98小節でそれまで主題に付されていなかった *sf* が現れる。このことはとくに意識して表現したい。つまり、ある言葉がそこに含まれるアクセントによってはじめて言葉としてまとまって聞こえるように、音楽の場合も *sf* によってあるまとまりが生じる。そして演奏家は、ここで *sf* があるからこそ、この4小節があるまとまりを持つことを、聴き手に納得させなくてはならない。もちろん *sf* のあとのディミヌエンドも注意したい。

このフレーズが2回反復されたのちにC-durのドミナントに到達する。ここにある種のエネルギーが集約され、重要な瞬間がおとずれる[106]。このフレーズには不思議な箇所にスラーがつけられているために[107-109, 109-111]、この食い違いを面白いと見て強調する方法もあるかも知れない。しかし、わたしは、このフレーズは単にエネルギーが小さくなっていくだけであると単純に解釈し、第109小節を強調せずに普通にレガートで演奏する。

【譜例23】 T. 106-111



第1部A' [114-175 第1拍]

中間部 (C:クプレ) [175-312]

短調に転じ、かなり劇的に展開しているところから、ベートーヴェンが精魂傾けて書いた箇所ではないかと思われる。全体は2声で書かれているが、まず1声(ユニゾン)で現われる。

楽譜を視覚的に眺めて面白いと思うのは、次の点である。最初のフレーズが1拍目裏から始まるため[175]、続くフレーズも裏拍から始まると考えるのが普通だろう。ところが2回目と3回目[177, 179]は右手も左手も1拍づつ、ケタを分けて書かれてある。わたしには、ベートーヴェンが意識的に各々の2拍目に「強拍」を示そうとしているようにみえる。したがって2回目のバスC音の反復を重視したい[177](譜例24: マーク)。

このようにフレーズの開始が拍の表なのか、裏なのか、といったことに目を向けることによって、単なる反復の楽句だと思われるところを、非常に面白く捉えられるようになる。

【譜例 24】 T. 175-179



この主題は、せんじつめれば「落ちて」(es-d-c)「上がる」(g-a-h-c)音型が連続するが、最後の箇所になると、「落ちる」形に対して「右手の内声が反行」していく[181-182]。この箇所ではこの上行する三度を明確に示したい。

さて、2声書法の音楽が開始すると、音楽は非常に面白くなる[183-] (譜例 25)。

もし第 177、179 小節を先に述べたように考えると、その反復の部分[185, 187]は右手が強拍から開始するのに対して、左は裏拍から始まる。この演奏は非常に難しいが、右を中心にしてつづ左右の違いを出すよう意識したい。この音型書法が、最後の同音反復に繋がっていくのではないかと思う[205]。この音型がいかに重要であるかが、このあと明らかになるだろう。

【譜例 25】 T. 183-186



クプレはこうして、最初に *Sempre f* と書かれたそのままに進んでいくが、第 213 小節に到達したとき *ff* が現われる。いうまでもなくこれを強調したい。 *ff* がつけられた第 213 小節左手は、ティンパニのように響かせるとよいだろう。

ここではすでに旋律は消えて、音階の上下だけになっている。骨組みだけを捉えるなら、音楽はきわめてシンプルだ。第 217 小節以降は、現代音楽で例えればベルク (A. Berg 1885-1935) のように、次第に長さを長くしていこうと思う。そうすることにより、うまく次に繋がっていくだろう。

クプレは第 221 小節以降の新しい展開によって、非常に豊かにされている[221-250]。

特に主題が Des-dur すなわちナポリの二度調で歌われる箇所は、この調が持つ色彩的な役割を意識して示さなくてはならない。

【譜例 26】 T. 221-224



ところで、ここにも *sf* が現れ[222ほか]、3和音を8つの音で十分に押さえきる重量感が重要になる。

第239小節からはまた、ベートーヴェンがこの曲で愛したシンコーションのリズムが、新しい形で現れている。この音型が現われる時は、つねに拍(左手の同音反復)を意識することによって、音楽全体がうまく繋がっていくのではないかと思う。

ここは第251小節からとともに、非常にミステリアスな箇所であり、Des-dur、すなわちC-durが半音上にずれることによって、ある種の独特の色彩感が浮かび上がるのだ。

【譜例27】T.251-252



第251小節からのフレーズの展開だが、ここも一筆で描くように、右手の16分音符を波立たせず演奏することが重要だろう(譜例27)。

それが変化する次の楽句は[269-]、要点としては右手にある分散和音や音階の動きについて、いかなる瞬間も歌を失わない、あるいは、和声の推移を失わないようにしなくてはならないだろう(譜例28)。

【譜例28】T.269-270



繰り返し述べておこう。これらのパッセージは非常にミステリアスな部分であり、リズムのパッセージである。つねに左手の主題頭部のリズムを失わず、右手は和声の推移を十分に表情を持って弾くことが成功の鍵だと思われる。それというのも、次に現われるロンド主題が *ff* で男性的に始まるので、その前の *pp* において、いかに表現の底でその性格を保ち続けるかが重要なのだ。

述べるべき重要な点はほぼ述べたとと思われるが、推移部[287-312]について、幾つか補足しておこう。

この箇所は再び同音反復が重要であり、バスはG音に進みたいのだが行きつかず、AsやFisでうろろしている。やがて初めて、新しいフレーズの2小節目頭に *sf* がくる[296]。 *sf* を明白に出さないと、これが実は次に再現する主題のリズムにつながらないだろう。第305-306小節のAs-G、As-Gは、アクセントが逆にならないようにする。弱拍と強拍のこの関係は全てがネットワークのように繋がっているからである。

第312小節2拍目は、オーケストラのトゥッティをイメージするとよいだろう。ピアノ1台ではなく、オーケストラが壮々と鳴り響いているように弾きたい(譜例29: マーク)。

【譜例29】T.312



第3部A [313-344 第1拍]

第1部Aがかなりカットされ、コンパクトにされている。この部分については省略して次に進もう。

第3部B [344-402]

B部分が回帰するこの箇所は、非常に連続的に進んでいく。その過程でさまざまなことが起るのだが、馬の手綱を締め切って最後まで走らせるように演奏することが重要だ。ここでも *sf* の重要性を認識することになるだろう。第360小節以降は、*sf* がなければ、表現としては何も無いといってもよいほどだ。とにかく演奏家には、聴き慣れた和声進行を異なった風景にしていくための努力が、つねに必要とされるのである。特に *sf* のアツチェレランドのようなリズム（[360-361]-[362-363]-[366-367]と三段階にわたって）に注意したい。

このあと、音楽は最後のA部分（プレスティッシモ）に向かう。主題音型の頭に *sf* が現われることを注意して弾こう。第386小節以降の楽句はうまく“一筆描き”で降りて来るように、左右のバランスがうまくとれるように弾く事が重要だろう[386-394]。

第3部A' : Prestissimo [403-543]

最後のA部分である。箇所の冒頭については、ペダルについても触れておく必要がある。

ここにはペダル記号が記されているが、わたしはこの楽句を出来るだけ軽い感じで演奏したいと考えている。最初の音の上に上部倍音として種々の音が響くように、音色の設定をしなければならないのだが、現代ピアノの場合、音の洪水になってしまうからだ。全音域をどのように音色として配分するか。このことが課題だろう。

【譜例30】 T.403-406

冒頭のパッセージが弱拍から始まったのに対して、第419小節は強拍からの開始になる。

【譜例31】 T.419-422

ここで第 431 小節のダイナミクスに注目しておこう。右手の主題は *pp* なのに、より二次的な動きに *p* と記されている。ここに主題の三度のモチーフが集約してあらわされている。モチーフは、最初は「下行」-「上行」を反復しつつ進んでいくのが、結局はベートーヴェンの展開手法によって「上行」が切り捨てられ、「下行」だけが残される。第 441 小節からさまざまな調を経過し、やがて最終的に C-dur に戻って来る、その道筋とでもいうべきものの始まりが、ここにある。そのことの意味を的確に把握し、そして第 461 小節は減七和音の瞬間を意識して *ppp* で弾きたい[461]。 *ppp* はこの作品では、例外的だからである。

なお調性についてだが、C-dur の曲において As-dur [441][497] や Des-dur [239] といった調性が果たす色彩的な役割を、十分に理解しなくてはならない。こういった調の使用はロマン派に繋がっていく。

第 465 小節は幾多の演奏方法があり、またよく知られてもいるので通過することにしよう。

第 485 小節の主題回帰から、またこうした色彩的な調性をめぐっていくが、最後に主題は第 515 小節において、断言的な言い回しで現れる。

【譜例 32】 T. 515-518



これ以降のパッセージは、和声的な点においては特筆すべきことはないかも知れない。だが終結に向かうベートーヴェンのこうしたパッセージを、わたしたちはどのように捉えればよいのだろうか。

今日では「栄光への道」といったロマンティックな捉え方をする人はいないだろう。しかしベートーヴェンがそうした感情を負わせたことについての、ある程度の理解なしには、この種の音楽は機械的な演奏になってしまうだろう。過度にロマンティックな解釈は避けたいが、「苦闘から勝利へ」あるいは「ユートピアに向かう」フィナーレ解釈は、ベートーヴェンの場合欠かせない要素ではないかと、わたしは考えている。

最後にこの箇所のペダルについて一言触れておこう。たしかにペダルの指示があり、私自身「踏みっぱなし」の指導を受けたこともある。しかし現代ピアノでは音の洪水になり、適応できないのではないだろうか。妥協案としては、第 539 小節までは、ペダルを踏みっぱなしにするが、最後の 4 小節を明確に表現するために、1 拍 1 拍、スタッカートの記入をいかしながら右のペダルを豊かに踏み直す方法が考えられる。私はこの方法を提案したい。