

ベートーヴェンのピアノ・ソナタ第 30 番の演奏解釈*

野 平 一 郎

藤本 一子〔編〕

Op.109 のソナタの特徴：対位法とソナタ形式

前回の講座ではピアノ・ソナタ第 21 番《ヴァルトシュタイン》(Op.53)を扱った。このソナタ以降の経験、あるいはさらにさかのぼり、「Op.1」以降のベートーヴェンの作曲家としての全体験が、はたしてこの Op.109 にどのように現れているだろうか。まずそのことを考えてみたい。

Op.109 のソナタは、1820 年頃に成立している。この時期のベートーヴェン作品に現れる大きい特徴といえば、音楽史上はじめて J.S.バッハ (1685 - 1750) の遺産を再び問題にしたことだろう。この頃にベートーヴェンがバッハを研究していたかどうかは、わからない。だが、Op.109 の第 3 楽章には《ゴルトベルク変奏曲》なしには生まれなかったと思われる個所が、数多くみられる。ベートーヴェンが《ゴルトベルク変奏曲》を知っていたかどうかはともかく、彼が作曲家として生きてきた軌跡の最後にバッハと同じ地点に到達したことは、きわめて意味深い。

19 世紀を通じて、マタイ受難曲再演などの出来事があったにもかかわらず、バッハの特に最後期の遺産、つまり調性音楽を基盤とする対位法的な技術の厳格な適用は、幾分忘却されてしまったようだ。例えばシューマン(1810 - 1856)のように、楽想が常に対位法的に進展する作曲家でさえ、その書法はバッハと比較できるような純粋なそれではなかった。ベートーヴェンはこうしたロマン派に移行する境に位置し、彼の先にも後にもあり得なかった独自の対位法書式を築いた。

ベートーヴェンが J.ハイドン (1732 - 1809) やアルブレヒツベルガー (1736 - 1809) に師事して厳格対位法を習ったことは、よく知られている。しかし最初期の作品での対位法的な試みは和声的な語法との間に齟齬(そご)が生じて、不器用であるという感を否めない。ところが後期に至って、この齟齬が一言では形容できない衝突やドラマを生み、それが幾つかの作品に独特の風貌を与えることとなった。私は Op.109 のソナタを弾くたびに、このことを考えざるをえない。

もうひとつ、形式の問題に注目しておきたい。一般に「ソナタ」の第 1 楽章はソナタ形式で構成されている。ところがベートーヴェンは中期の《ヴァルトシュタイン》以降になると、ほとんどの楽章をソナタ形式で書くようになり、《ラズモフスキー弦楽四重奏曲》(Op.59)のように 4 楽章すべてがソナタ形式という例すら、生まれてくる。この Op.109 のソナタの場合は、3 楽章のうち、第 1 楽章と第 2 楽章がソナタ形式で書かれるのだが、もはや“ソナタ形式”という観点からだけでは、問題の本質が見えてこなくなっている。このことを認識しておきたい。

*本稿は当部門主催「野平一郎ピアノ講座」(2002 年 6 月 4 日)の内容を記録に基づいて編集し、講演者に加筆・修正いただいたものである。作曲家・ピアニスト 野平氏ならではの講座内容の一端をお伝えできれば幸いである。なお新全集(ヘンレ版 1976 年)により、譜例と小節番号を補わせていただいた。(編者)

指揮者としても有名な作曲家ブーレーズが語った言葉の中に、「中心かつ不在」というものがある。中心にあるけれど、最早存在しない。例えば、化石には当時生きていた生物の跡が残っている。「不在」であるとは、そのような意味である。つまりソナタ形式は、ベートーヴェンの音楽を生み出す原動力としての中心的存在ではあるが、いったん音楽が完成されると、ソナタ形式という言葉で想起される大ざっぱな構造は跡形もなく、すべて異なった形をしている。

このソナタの場合、最も大きい特徴といえば、全体にわたって非常にコンパクトにまとまっていることだろう。ベートーヴェンの後期は、一方ではピアノ・ソナタ第29番《ハンマークラヴィーア》(Op.106)のように肥大したものになっていくが、他方で、余計なものをすべて削ぎ落としたコンパクトな形がつくられるようになる。曲によっては肥大化と縮小化と、その両方が同時に起こっている例もある。作品109は、そのコンパクトな面が最もよく現れたソナタである。言い直しや形式のために置いた無駄なパッセージなど、一つとしてない。どこをとっても本質といった作品に仕上がっている。かつて、東京芸術大学で作曲を師事した矢代秋雄先生が1961年に書かれたソナタについて、こう述べておられた。自分は作品109に精神的な影響を強く受けた。なぜなら、作品109はベートーヴェンの作品の中で、最もコンパクトにその精神・その技術を集中させた作品だからである、と。このソナタは何世紀も後の作曲家にも、こうしてその無駄のない構成が影響を与えているのである。

第1楽章 提示部

第1楽章からすすめよう。

まず、ここで“コンパクト”と形容した、その様相はどのようになっているのだろうか。

この楽章には対照的という以上に異なっている二つの主題がある。一方はヴィヴァーチェ、一方はアダージョで現れる。第1主題の4小節がクレッシェンドで反復され、それが推移して第9小節のアダージョ・エスプレッシーヴォになると、もう第2主題である。そして第2主題の主要部分は3小節しかなく、この3小節の反復の後、即興風に音階が上下行すると、もう展開部に入る。このように第1楽章全体が極限まで切り詰められている。

楽章全体の構成という点で整理するなら、第1主題(第1-8小節)・第2主題と推移部(第9-15小節)・展開部(第16-48小節第1拍)・第1主題の再現(第48小節第2拍-第57小節)・第2主題の再現と推移部(第58-65小節)となり、このあと第1主題の形に戻り(第66小節-)、最後は終結部である。この全体をテンポの観点から大きくみれば、A-B-A-B-Aと捉えることもできる。

第1主題：主題は右手先行で、1拍ごとにアルペジオにされている〔譜例1〕。

〔譜例1〕

これを平板に弾かないためにはどうすればよいだろうか。まず右手の4分音符に注目したい。これが、この主題の4声体和声の最上声部である。例えば冒頭を例に取ると、物理的には4分音符ソ (gis¹) よりシ (h¹) の方が高いが、シ (h¹) は「影の」声部にすぎない。各拍の2番目の音 (付点8分音符) が、4分音符の「真の」最上声部より上にきたり下にきたり、互い違いに置かれていることを楽しめると、響きはより重層的になるだろう。

もう一つ注意したいのは、同じ形の和音進行が2拍1組で、段階的に反復していくことである。最初の1拍はアルペジオとして“上向き”だが、右手先行なのでジグザグである。次の1拍は“下向き”になっていて、上から下への直線的なアルペジオである。こういった方向性をしっかり意識したい。展開部に入ると、同じ向きが続いたり、“上向き”に対して“下向き”が半拍遅れたり、方向性がいっそう意識されるようになる。凡庸な作曲家であれば、全部“上向き”で書くかも知れないと考えれば、ベートーヴェンの閃きがわかるだろう。また、これと全く同じ反復進行を持つ op.79 の第3楽章が第1拍からはじまるのに対して、op.109 はアウフタクトから出ることも意識したい。

ところで、こうした幾何学的とも言えるアイデアを彼が使うのは、1820年代に始まったことではない。例えばソナタ第16番 (Op.31 - 1) 第1楽章をごらんいただきたい〔譜例2〕。

〔譜例2〕

Allegro vivace

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of Sonata No. 16, Op. 31-1 by Beethoven. The tempo is marked 'Allegro vivace'. The score is in 2/4 time and G major. It shows the first two measures of the piece, with dynamic markings p and f. The notation includes treble and bass clefs, and various note values and rests.

このソナタの冒頭は、少し聴いただけで、誰でもリズムが奇妙だと感じるに違いない。16分音符が一つ、ずらされているのだ。さらに進むと、ずらされていたもののあとで、揃うものが対比させられる (譜例2 : 第10 - 11小節)。ロマン派になると、特にシューマン以降、表現のためにリズムがずらされる例が多数出てくるが、こういったことをはじめて作曲の問題として意識化し、音楽の流れの一要素にしたのがベートーヴェンだった。

やはり幾何学的といえるアイデアの唯一無比の例として、ソナタ第18番 (Op.31 - 3) のメヌエットをあげよう。ここでは、2番目と4番目の音 (2分音符) が1オクターヴ上に移行させられるが、

ただそれだけで、非常に豊かな音楽が生み出されている〔譜例3〕。

〔譜例3〕



第2主題：第9小節でいきなり減七和音が現れ、第2主題に進む〔譜例4〕。

第2主題は第1主題の流れの中に位置しているのではあるが、ここで拍子も、テンポもキャラクターも、すっかり変わる。演奏に関してまず注意したいのは、装飾音である。

〔譜例4〕



古典派の作品を弾くときは、装飾音を拍の上に弾くのか、拍の外に出すのかという問題がいつも起こる。例えば〔譜例4〕のアルペジオは、どこに強拍を感じるだろうか。私はアルペジオの下の音だと思うが、この場合アルペジオそれ自体も表情的なので、上の音（ a^2 ）に向かって軽いクレッシェンドを感じたほうがよいと思う。

そう捉える根拠のひとつは、このパッセージが反復されるときに、アルペジオを開始するオクターヴの下音が強拍から始まるという点にある（第12小節）。

装飾音に関して、もう一つ例をあげておこう。第2主題第3小節（第11小節）に5連音符が現れる〔譜例5〕。これは明らかに従来の「ターン」にあたる。

〔譜例5〕



ベートーヴェンも後期になると、トリル以外の装飾音は記号で示されることはなくなり、記号が表していた音型が、実音符で書かれるようになる。しかし重要なことは、それが装飾音だとわかることだろう。そうすれば、その音型がバロック時代にはどんな記号だったのかと考え、それがなう音楽の実態もわかってくる。後期のソナタは、そういったことを考えさせる一つの事例だろう。

さて、第2主題は非常にエスプレッシブで、さまざまなアーティキュレーションが考えられる。例えば第9小節第2拍上段のソ-ファ-ミ（ $gis^2-fis^2-e^2$ ）というレガート・スタッカートは切り過ぎないように、声で歌うように弾く。アーティキュレーションや和声の推移を捉えながら、いかにエスプレッシ

ーヴォに弾けるかが重要である。

第2主題の冒頭は、音の密度についても考えさせられる。ベートーヴェンのピアノ書法は、密度に関してきわめて敏感だ。10本の指で和音を表すか、単音で表すか。その問題をこれほど敏感に、作曲の中に取りこんだ人はいなかったし、以後、何十年も現れなかった。第9小節冒頭は、9個の音からなるかなり厚い和音である。ところが第2拍目から第10小節の頭あたりは、4声や5声の和音になり、急激に密度が変転する。そして次に、また密度が変わり、第11小節では突然、3声の旋律と伴奏の形になる〔譜例5〕。

このようにたえず変化する密度を的確に捉え、その違いを楽しんだり、そこにある均衡を与えることができるようになれば、この部分が生きてくるだろう。

さて、第12小節からは何が起きているだろうか。

その前、第2主題の提示ではきちんと和声がつけられていた〔譜例4〕。またあとの第14小節では再びエスプレッシェーヴォと書かれており、主題3小節目（第11小節）の反復であることは一目瞭然である。その間に挟まれた第12-13小節は一種の音響的な展開と考えたい。

〔譜例6〕

The image shows three staves of musical notation for piano, measures 12, 13, and 14. Measure 12 features a dense texture with many notes, marked 'f'. Measure 13 continues with a similar texture but includes 'ff' and 'cresc.' markings. Measure 14 shows a simpler texture with 'espressivo' marking.

この第12小節は非常に不思議な印象を与える個所で、20世紀の作品ではないかと思わせられる。32分音符で始まって6連符になり、64分音符の8連符になる。これを4・6・8と、くっきり弾きわけるのは自然ではないが、ベートーヴェンは左右のわずかなズレを16分音符ひとつで人工的に処理する作曲家であるから、4・6・8の段階を曖昧にするのは、賛成できない。ある程度、単位を残しながら、しかし流れが自然になるようにしたい。

この和音が1小節続き、次のアルペジオにすすむところ（第12小節最後の二つの16分音符）これ

は、もはや和音連結といったものではなく、一種の音宇宙の転換とでもいいほどだ。ある音響がぐいっと押されて、まったく別の所に移動した印象を受ける。1世紀後に、ドビュッシーが平行和音のようなものを書くのだが、そうした現象に匹敵するといえるだろう。このために、第14小節で普通の和声体系に戻ってきたときに、そのエスプレッシヴォがいつそう、際立ってきこえるのである。ちなみに第14小節の左手は、“後打ち”を明白に感じさせ、第2主題冒頭との関連を際立たせれば、非常に効果的だろう。

展開部

やがて音階の上下行が現れ、展開部に入る（第16 - 48小節）。さきほど、第1主題開始から展開部まで一つの流れにあると述べたが、展開部も切れ目がない。もちろんそのあとに再現部がくるという意識は明確に持たなくてはならないが、全体の流れを失わないように演奏しなくてはならない。

〔譜例7〕

展開部最初の部分〔譜例7〕は、基本的には第1主題の転回と捉えてよいのだが、面白いのは、表情豊かな第2主題を経過したことで、アルペジオの動きの中にアポジャトゥーラとその解決が、少しずつ入ってくることだ。

第17小節からのバス、さらに第21小節からのソプラノの進行を考えると〔譜例8〕

〔譜例8〕

たとえば後者の右手4分音符の刺繍音の動きレ-ド-シ-ラ-シ ($dis^2-cis^2-h^1-ais^1-h^1$) は、第2主題の音型〔譜例4〕に関係していることがわかる。一般にソナタ形式では、第1主題の展開部分、第2主題の展開部分というように、明確に分かれることが多い。

しかしこの場合は、第1主題の展開の中に第2主題の動きが含まれ、すべてが凝縮されている。ここにもコンパクトな様相がみられるのである。

このあとは非常に長い表情的なレガート・スラーが書かれ、さらにセンプレ・レガートと記されて切れ目がない。しかしその中でも、ある程度のアーティキュレーションを意識しなくてはならない。長いフレーズの最初は、第 21 小節から第 25 小節第 1 拍まで、次は第 25 小節第 2 拍から第 37 小節までとなる。

後者はレガートでありながら、後拍のスフォルツァンドも出さなくてはならない。その進行は 4 拍ごとに、地から這い上がってくるように上行し、第 31 小節第 2 拍 - 33 小節第 1 拍の段落で一旦終わる。しかしここが到達点というわけではない。第 32 小節第 2 拍 - 33 小節第 1 拍は、属和音 主和音であり、安定した感じが与えられるが、じつは来たるべきもの（第 33 小節第 2 拍 - 36 小節第 1 拍）〔譜例 9〕へのドミナントに過ぎない。

〔譜例 9〕

The image shows a musical score for Example 9, consisting of two staves (treble and bass clef) in a key signature of two sharps (F# and C#). The music is written in a continuous, flowing style with a long slur over the top staff. The bottom staff features a rhythmic pattern of eighth notes with dynamic markings of *sfz* (sforzando) and *fp* (forzando piano). The top staff has a *sempre legato* marking above it. The score is divided into four measures, each containing a complex chordal structure.

そして第 36 小節第 2 拍目以降の長いパッセージも、さらに来るべきもの（再現部）へのドミナントに過ぎず、第 48 小節ではじめて到達点にゆきつく。したがって、ある地点が次へのステップになっていることを考慮しながら、この長い道程をひとつの曲線で描ききらなくてはならない。

なお、ここにも上下の“向き”に対するアイデアが数多くみられるが、最後の瞬間ではバスと右手の中間声部に隠された三度の平行を意識しておきたい（第 42 - 48 小節）〔譜例 10 印〕。

〔譜例 10〕

The image shows a musical score for Example 10, consisting of two staves (treble and bass clef) in a key signature of two sharps. The music is written in a complex, rhythmic style with many notes. The bottom staff has a *cresc.* (crescendo) marking. The score is divided into four measures, each containing a complex chordal structure. The top staff has a *S* marking above it.

ここで音の密度と音域の観点からまとめてみよう。

第 16 - 21 小節では、左手の旋律は単音で、限られたスペース内で音楽が展開した〔譜例 7〕。ところが、旋律が右手に移って厚みが出るや（第 21 小節第 2 拍 - 25 小節第 1 拍）次第に密度が増し、音空間が広がっていく〔譜例 8〕。これがクレッシェンドの原動力になっている。その見方からすれば、第 42 小節は中音域が空洞になるわけだが〔譜例 10〕、これが穴が開いた感じにならないように、豊かな響きをつくらなくてはならない。

再現部

48 小節後半から主題の再現になる〔譜例 11〕。

〔譜例 11〕

The image shows two systems of musical notation for piano. The first system is marked 'Adagio' and 'cresc.' and the second system is marked 'Adagio espressivo' and 'cresc.'. Both systems show a transition from a previous section to a new theme. The notation includes treble and bass clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The first system starts with a measure marked '5' and ends with a measure marked '1'. The second system starts with a measure marked '5' and ends with a measure marked '1'. The notation includes various musical symbols such as slurs, accents, and dynamic markings.

再現部では、ベートーヴェンが幾何学的に仕掛けた罫のようなものを考えていきたい。つまり、音型としては、提示部や展開部の冒頭とさほど変わらないが、再現の瞬間に掛留音が現れ、バスはすべて“上向き”で、順次進行でタイを用いてつながっていく。しかし、第 52 小節では、転回され上声部に置かれた動きは切れ切れ、すなわち必ず 8 分休符で分断される。ところが第 54 小節後半、クレッシェンドが始まると同時に再びつながり（バス）また第 56 小節後半で切れる（バス）。こういう、“つながる”と“切れる”を対比づけて弾かないと、面白さが出てこない。この観点から、第 1 楽章冒頭を振り返ってみると、じつはそこではバスが切れ切れだったことがわかる。このバスの違いを大切にしたい。

ちなみに再現部は、真ん中にほとんど和声がない。つまり右手が主題を弾き、左手はバスだけである（第 48 小節～）。その直前も空洞であったとはいえ（第 42 - 48 小節目 1 拍）、一応和声が聞こえる。したがってここでは、空洞化を感じさせないように主題を弾きたい。第 52 小節のピアノは、正に「負の音域」、すなわちフォルテの пассаージュで空洞となり、使われていなかった音域から立ち上がってくるように意識する。

テンポ・プリモ以降もまず、4 分音符を意識し、音響の綾を作ることが重要である。4 分音符の流れはテンポ・プリモの瞬間では、未だ第 1 主題のように右手の三度進行に置かれている。しかし第 67 小節で右手と左手の役割が交代するやいなや、バスの順次進行に重点が移動し、展開していく〔譜例 12〕。

〔譜例 12〕

The image shows a musical score for piano, consisting of three systems. The first system is marked 'Tempo I' and includes the instructions 'ritardando' and 'a tempo legato'. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system shows a shift in texture with sustained chords and arpeggiated figures.

〔左手〕ラ-ソ-ファ-ミ ($a^1\text{-gis}^1\text{-fis}^1\text{-e}^1$) (第 67 小節第 2 拍 - 第 69 小節第 1 拍) 〔右手〕ファ-ソ-ラ-シ ($\text{fis}^2\text{-gis}^2\text{-a}^2\text{-h}^2$) (第 69 小節第 2 拍 - 第 71 小節第 1 拍) 〔左手〕レ-ミ-ファ-ソ ($\text{dis}^2\text{-e}^2\text{-fis}^2\text{-gis}^2$) (第 71 小節第 2 拍 - 第 73 小節第 1 拍) 〔右手〕ファ-ソ-ラ ($\text{fis}^2\text{-gis}^2\text{-a}^2$) (第 73 小節第 2 拍 - 第 74 小節) と順次進行が続き、最後に〔右手〕ファ-ソ-ラ ($\text{fis}^2\text{-gis}^2\text{-a}^2$) がアルペジオではなく和音で響く (第 73 小節第 2 拍 - 第 74 小節)。アルペジオにされたものが同時に鳴って和音になる、という意識を持ってみれば、これまでとは違った意味で、この個所を捉えることができるのではないだろうか。こういった継時的なものと同時的なものの扱いは、このあと第 3 楽章で、きわめて重要な意味を持つてくる。

ここでベートーヴェンは、シンコーペーションの効果を狙っているわけだが、しかし、さほど“後打ち”の感覚は出さない方がよいと思う。それは、まず第 73 小節第 2 拍から第 74 小節の拍節感が〔譜例 12〕第 75 小節から第 77 小節になると休符が挟まれて 2 倍になること。主題全体がアウフタクトから生まれていること。またこの後打ちは、第 14 小節〔譜例 6〕と呼応しているわけだが、第 14 小節では、頭で和声が変わることが明白であるから、後打ちを明示しなくてはならなかったが、第 73 小節では、これまで目立たなかった半音階的進行が多く含まれており、むしろその動きを美しく響かせることを中心に考えたい。これらの理由による。先ほど、第 1 主題の展開における刺繍音の動きは第 2 主題に関係付けられると述べたが、その点でも半音階進行や和声に気をつけなくてはならない。

ただしもう一点注意しておきたいのは、ファ-ソ-ラ (fis-gis-a) ラ-シ-ド-シ (Ais-H-C-H) (第 81 小節第 2 拍下段) ミ-ファ-ソ ($\text{e}^1\text{-fis}^1\text{-gis}^1$) (第 83 小節上段) あるいはファ-ソ-ラ-シ (Fis-Gis-A-H) (第 84 小節第 2 拍 - 第 85 小節下段) といった上行する順次進行は、和音の内部に必ずそれと反行するような

動きを伴っている。これは和声だが対位法でもあり、両者は一緒に存在していながら、相互に侵食しあっている。したがって、コラールを形成している各声部が、互いに侵食しあっているように弾くことが重要で、これによって、ある種の広がりが出るだろう。

コーダ

第 86 小節以降がコーダとなる。ベートーヴェンは普通の位置の音符とオクターヴ跳躍の音符を対比づけることによって、幾何学的な音響イメージを生み出していると述べたが、第 86 - 89 小節の 4 分音符で書かれた音も、オクターヴで上下していることに注目しておきたい〔譜例 13 印〕。

〔譜例 13〕

譜例 13 は、ピアノとバスを合わせた楽譜の断片。メロディは右手の高音部で、4分音符の音階的進行を示している。左手は低音部で、メロディのオクターヴ下の音階的進行を伴っている。楽譜には *legato*、*p*、*cresc.*、*dimen.* のような演奏指示が記されている。

4 分音符の音はソ-ラ、ファ-ソ・・・というように二度音程で移動しているが、これはきわめて重要である。このことは、最後の瞬間（第 90 - 97 小節）を見れば明らかで、そこではド-シ、ラ-ソ、と二度下行が強調されているからである〔譜例 14 印〕。

〔譜例 14〕

譜例 14 は、ピアノとバスを合わせた楽譜の断片。メロディは右手の高音部で、4分音符の音階的進行を示している。左手は低音部で、メロディのオクターヴ下の音階的進行を伴っている。楽譜には *p*、*dim.*、*pp*、*cresc.*、*f*、*p* のような演奏指示が記されている。

もう一度、さきほどの〔譜例 13〕に戻ってみよう。じつは最初の部分（第 86 - 89 小節）は、ソ（ gis^1 ）が単純にラ（ a^1 ）に行ったのではなく、ソ-シ-ラ-ラ（ $gis^1-h-a-a^1$ ）と旋回した結果の形なのである。このことによって音響空間が豊かにされ、一種の音響の綾が生み出されていると、私は考える。

ところで、アルペジオ、順次進行、音程モチーフなどが、3つの楽章においてどのように関係づけられているのだろうか。もちろん、ベートーヴェンがどこまで、こういった関係を意識的に捉えて作曲

したのか、それはわからない。ある作曲家の頭にあることは、意識的なレベルから無意識的なレベルまで、さまざまであって、それを演奏家がどのように意識的に捉えていくかは、個人の問題だろう。しかし、例えば第1楽章冒頭の三度音程は、第2楽章のプレスティッシモ冒頭において重要な役割をはたし〔譜例15〕、第3楽章の冒頭においても表情豊かに歌われる〔譜例30〕。私が第1主題のうちで、ソ-シ、ミ-ソ、ド-ミを主要なものとして考える根拠のひとつは、じつはそういったところにもある。したがって、視野を広くして考えていくことが大切だろう。

第2楽章 提示部

第2楽章もまた、ソナタ形式で書かれている。第1主題は第32小節まで〔譜例15〕、そのあと属調(h moll)にすすむと第2主題になり、2つの主題は明確である。しかし両主題の間に、じつは大きい違いはなく、アイディアは同一といってよい。

第1主題はどうなっているだろうか。

〔譜例15〕

これは主題と対旋律で書かれた2声対位法、ないしインヴェンションと捉えられる。バスは和声のパスであり、たしかに第3小節第2拍でソプラノのソ(g^2)音を、あるいは第4小節のミ(e^2)音を倚音にして表現豊かに響かせるが、じつは ben marcato と書かれたこのバスは、2声対位法の対旋律であり、あるいは定旋律のようなものでもある。そしてこの対旋律は展開部に入ると主要な展開の要素となる。例えば、展開部冒頭では、主題が原調の属調(h moll)で変形されて現れ、対旋律も左手に現れてはいるが、やがて主題は姿を消して、対旋律のみによって展開される〔譜例16〕。

〔譜例16〕

第2楽章は、第1主題（第1 - 8小節） 続行部分（第9 - 16小節） 後半の反復部分（第17 - 24小節）と、定期的に8小節単位で進んでいく。ただし、これらが常に対位法的に書かれている事に注意したい。例えば第9 - 12小節は純粋な対位法とは言えないが、それでも左手のファ-ソ-ラ（fis-g-a）と右手のラ-ソ-ファ（a¹-g¹-fis¹）の動きは、対位法のように響かせたいし、第17小節以後になると、書法はいっそう複雑になる〔譜例17〕。まとめると、この楽章は2声ではじまり、それが3声に（第9小節）さらには4声になる（第17小節）。

〔譜例17〕

第19 - 20小節では、ロマン的な演奏で必ず起こる左右の手のズレも様式化されているので、これも意識して表したい。

第2主題への推移部（第25 - 32小節）：ここでe mollからh mollにすすむ。ベートーヴェンの後期では、低音でただ1声部がユニゾンで出てくる例が数多くあるが（Op.111第1楽章：第18 - 23小節、第9交響曲第4楽章など）この主題もそういった一つで、この個所に記されたスラーは弦楽器のボーイングのそれを想起させる。第25 - 28小節左手のソ-ファ-レ-ミ（G-Fis-Dis-E）のスラー、そして続くシ-シ-シ / シ-ラ-シ（H-H-H / H-A-H）の個所では、弦楽器で弓を返すか否か、というような、微妙な違いを考えながら表現したい〔譜例18〕。

〔譜例18〕

すなわち、この4小節はスラーのないところで音が切れることはないが、かといってガラガラと続くのではなくボーイングが生み出すニュアンスを考慮に入れる。もちろん、スラーはいつもボーイングを想起させるとは限らない。第1楽章の展開部あるいは最後の個所のような長いフレーズは、弦のフレーズを表すスラーではなく、明らかにフレージング・スラーである〔譜例12〕。この時代は種々の書き方が錯綜しているから、よく理解して演奏することが重要である。

第2主題（第33小節～）：ここで、第2主題の冒頭（第33-36小節）と第1主題の第9小節を比較していただきたい。バッハの舞曲において、前半の旋律が後半では反行形にされるが、この個所はそういったことを想起させる。もちろん厳密な反行形ではないが、そうした感覚は、古いものから来ているのではないだろうか。ちなみに第1楽章の提示部冒頭と展開部冒頭も同じ関係にある。

ところで、第32-33小節における掛留音シ（ h^1 ）だが、これを演奏で示すことは非常に難しい。テンポが速いため、掛留に聞こえるかどうかの瀬戸際だが、上声部のド（ cis^2 ）とぶつかる響きをきちんと作りたい。さらに第33小節以降の左手にも注目しておこう〔譜例19〕。

〔譜例19〕

2声書法が2小節（第33-34小節）続いた後に、ピアニスティックな伴奏音型が現れる（第35-36小節目下段）。これは二人分を一人用に書いているというか、本来は2声部（ fis と $cis-d$ ）のものであると捉え、つまり左手で二人分弾く形だと捉え、これを平板にならないように弾きわけることが重要だろう。

このあとは第1部の終止に向かって推移していき、明快な2小節単位の反復進行となる〔譜例20〕。

〔譜例20〕

この個所では、同じリズムを反復しながら順次下行していくバスが重要である。というのは、上で述べたように、この後の展開部で活躍する対旋律は、バスの順次進行の音型だからである。

さて、最後の 8 小節も 2 声対位法で書かれている。この楽章には、こういった転回対位法が溢れていることを述べておこう。

展開部

展開部にはいったあと第 70 - 79 小節では対旋律が相互に重なり、その後、これが変化する（第 83 - 88 小節）〔譜例 21〕。

この個所の右手は、バスの上行ド-レ-ミ-ファ（C-D-E-Fis）に対して、反行形になっている。

〔譜例 21〕



The image shows a musical score for Example 21, consisting of two staves: a treble staff and a bass staff. The bass staff has a 'sul una corda' marking. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. Three arrows point to specific melodic lines: one in the treble staff, one in the bass staff, and one in the treble staff. The treble staff melody is an ascending line (D-E-Fis), and the bass staff melody is a descending line (C-B-A-G).

第 66 小節のバス、すなわち主題の対旋律シ-ラ-ソ-ミ-ファ〔譜例 22〕は、還元するとシ-ラ-ソ-ファ、すなわち第 83 小節バスの反行形となる。先の譜例でみられるように、対旋律の頭部ド-シ（ c^2-h^1 ）は、変形してシンコペーションでつながれている。一方で、内声にはミ-ラ-ファ（ $e^1-as^1-f^1$ ）という、非常に意味深い旋律が響く。

〔譜例 22〕



The image shows a musical score for Example 22, consisting of a single bass staff. The score is in 4/4 time and features a key signature of one flat. The melody is a descending line (C-B-A-G). A box is drawn around the first two notes of the melody, indicating a syncopation.

これら右手の 2 声は、いずれも、上で述べたバスの旋律からきている。すなわちバス旋律が、シ-ラと、ソ-ミ-ファの 2 小節に分かれ、それが上下に組み合わせられたのである。バスのソ-ミ-ファを反行させるとミ-ラ-ソ（ $e^1-as^1-g^1$ ）となるが、第 84 小節の第 2 拍にソを置くと全体が四六の和音となり和声的に不可能なので、例外的にベートーヴェンはファを置いている。そしてそれが対旋律の頭部のシンコペーションと一緒に組み合わせられているのである。

第 85 - 86 小節では、この第 83 - 84 小節のド-シ（ c^2-h^1 ）が内声になり、ミ-ラ-ファにあたる動きが上にくて転回可能対位法になっている。第 87 - 88 小節になるとより複雑になり、そこではレドという対旋律のシンコペーション（アルト）と、三度を含んだ動きが合体する。

先に進もう。

今回は対旋律全体が、ソプラノとバスで反行していく（第 89 - 92 小節）〔譜例 23〕。

〔譜例 23〕

さらに先ほど現れたさまざまな形も反行され、反行形と本来の形の両方がみられる。それが続き（第 93 - 96 小節）そこに対旋律の頭部がシンコペーションされた形がからんでくる（第 92 - 94 小節上段の内声）。したがって、図らずも和声が並んでいる、というようにではなく、和声の綾をよく分析し、対位的に弾かなくてはならない。そうすることによって、主題が戻ってきた時に、そのコントラストの意味も大きくなると思う。

第 3 楽章

第 3 楽章はこのソナタの中で最も重要である。

まず述べておきたいことは、この楽章はバッハの《ゴルトベルク変奏曲》なしに生まれなかつたらう、ということである。

例えば《ゴルトベルク変奏曲》第 3 変奏をみてみよう〔譜例 24〕。

これはバスの上に、フルートとヴァイオリンといった二つの旋律が重なった、いわゆる「トリオ・ソナタ」を鍵盤に移したものだ、この変奏と、Op.109 の第 4 変奏とは、“文字通りそのまま”といった印象をうける〔譜例 25〕。

〔譜例 24: ゴルトベルク変奏曲・第 3 変奏〕

〔譜例 25: Op.109・第 4 変奏〕

あるいは《ゴルトベルク変奏曲》第 22 変奏〔譜例 26〕と、Op.109 第 5 変奏〔譜例 27〕も、ほとんど同じ音形といってよい。

〔譜例 26: ゴルトベルク変奏曲・第 22 変奏〕

〔譜例 27: Op.109・第 5 変奏〕

VARIATIO 22 a 1 Clav.

また《ゴルトベルク変奏曲》第 28 変奏ではたえずトリルがみられるが〔譜例 28〕、これは Op.109 の第 6 変奏そのものである〔譜例 29〕。

〔譜例 28: ゴルトベルク変奏曲・第 28 変奏〕

〔譜例 29: Op.109・第 5 変奏〕

VARIATIO 28 a 2 Clav.

そして、Op.109 において、さまざまな変奏を経たのちに主題が戻ってきたとき、もちろんベートーヴェンの変奏曲のうち、最後に主題が戻ってくる作品がほかに無いわけではないが、やはり私は《ゴルトベルク変奏曲》を想起せざるを得ない。これ以上の比較は控えるが、このように Op.109 の中に《ゴルトベルク》と非常に似た個所が多々みられることは、私にはミステリアスにさえ思われる。ベートーヴェンが歩んできた道程の果てに、バッハと同じ所に到達したことは興味深い。ベートーヴェンは《ゴルトベルク》を良く研究していたのではないかと、私は想像するのであるが。

ところで、この変奏曲ほど過去と未来を凝縮した瞬間も無いだろう。変奏が進むにつれて主題が細分化されていく装飾変奏の手法が残っているかと思えば、一方で、主題との関連を残しながらキャラクターが異なるいわゆる性格変奏によって、ロマン派の変奏曲を予言してもいる。あるいはまた、主題に“Gesangvoll, mit innigster Empfindung”と記され、ベートーヴェンには珍しいほど単純でロマンティックな旋律と伴奏が書かれていて、第 1 変奏などはショパン的といってもよいエスプレッシヴなもの

表現している。さらに、《ゴルトベルク》のような対位法の機知を取り入れ、1世紀前からのパースベクティヴも織り交ぜるといったように、じつに多様な形をみせているのである。

主題：まず冒頭の主題に関していえば、装飾音に関してどのように弾けばよいかを理解することが重要である。

例えば、第5小節はどこに拍の頭があるのだろうか。第5小節の小音符シ-ミ-ソ ($h-e^1-gis^1$) は、前の時代であれば波形で示される音だろう。したがって、一つの和音をばらした形であるように弾きたい。私の手元にあるヘンレ版によればクレッシェンドが、シミソ ($h-e^1-gis^1$) 音からシ (h^1) 音を越えてミ (e^1) までかかっている〔譜例30〕。

〔譜例30〕

Gesangvoll, mit innigster Empfindung
Andante molto cantabile ed espressivo

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is in treble and bass clefs, with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 3/4 time signature. It features a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The instruction 'Mezza voce' is written below the first system. The second system continues the piece, with a 'cresc.' (crescendo) marking in the right hand and a 'p' (piano) marking in the left hand. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

ただし初版譜ではこの個所のクレッシェンドは、少し異なっている〔譜例31〕。私にはシ (h^1) にクレッシェンドの山が来るほうが自然に思われる。(ちなみにヘンレ版も原典版と称しながら、じつは出版年に異同がある。ベートーヴェンの自筆譜をどのように解読するかは研究者の努力であるが、そうした解釈を知った上で楽譜を使うことが重要だろう。)

〔譜例31：初版譜〕

12 *Andante molto cantabile ed espressivo*
Gesangvoll mit innigster Empfindung.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment, labeled '12'. It is in the same key signature and time signature as Example 30. The first system includes the instruction 'Mezza voce'. The notation is similar to Example 30 but with a different crescendo marking in the right hand. The piece concludes with a final chord in the right hand.

さて、主題は自然にうまく、8小節に納まっているが、その内実は同じ2小節が4回繰り返されていると言っても過言ではない。後半(第5-6小節)のメロディは、冒頭2小節が変形したものに過ぎない。それから第7-8小節は和声が違うものの、比較してみると第3-4小節との関係が明瞭に捉えられる。gis¹-e¹(第3小節)のかわりに、gis-e¹が置かれ、さらに ais-h で半終止する(第7小節:譜例30)。なお第6小節の表情豊かなターンは、さほど16分音符と32分音符の区別を意識しなくてもいい。

第1変奏：冒頭の装飾音は、やはり小音符シ(h¹)音とバスを同時に弾きたくなる(譜例32)。

(譜例32)

だが、この音は古典時代の短前打音のように扱えない。モルト・エスプレッシヴォであって、先ほど私はショパンのようだと述べたが、やはりオクターヴを十分歌って弾きたい。しかし、第19小節の5連音符は、ターンとみなしていい(譜例32)。ここでも、ベートーヴェンはレガート・スタッカートとレガートをうまく書き分けており(第21-22小節など)、モルト・エスプレッシヴォであっても、弦楽器的なアーティキュレーションについて感覚を鋭敏にすることが重要だ。

第2変奏：第2変奏がすすんで第41小節になると、突然、対位的になる(譜例33)。よく耳にする演奏は、単純に段階的に上行するだけで、ミレ(e¹ dis¹)、ファミ(fis¹ e¹)が響いてこない(譜例33印)。2声部が、互い違いに登っていくことを意識すべきだろう。

(譜例33)

ところで、この個所には“テネラメンテ teneramente”と書かれている。この言葉は非常に重要だ。辞書をひくと、「愛をもって」とあるが、ベートーヴェンが“テネラメンテ”と書くことはあまりなかった。この語を理解しようとすれば、ブラームス後期のインテルメッツ集を眺めるとよいだろう。ほとんどの緩やかな《インテルメッツ》はテネラメントだ。また室内楽にも、例えばヴァイオリン・ソナタ第2番の第2主題のように、“テネラメンテ”が出てくる。こうした音楽の表情を捉えてこの変奏を演奏

するとよいだろう。ちなみにこの楽想も《ゴルトベルク変奏曲》なしに出てこなかったアイディアではないかと言われていることを、付け加えておく。

第3変奏：ここでさらに2声の転回可能対位法が出てくる。第65 - 68小節が、第69 - 72小節と全く同じで、以降4小節毎に上下段に同じ音型が交互にあらわれる〔譜例34〕。

〔譜例34〕

Var. III
Allegro vivace

65 66 67 68 69 70 71 72 73 74 75 76 77 78 79 80 81 82 83 84 85 86 87 88

これ以前の変奏曲は、8小節単位であった。しかし、この第3変奏に至って初めて、主題の8小節が対になった二つの4小節であることを利用して、同じものが上下逆のパターンに変換される。最初は、転回する4小節と4小節がフォルテで演奏されるが（第65 - 72小節）、ダイナミクスはフレーズごとに異なる。次のフレーズではピアノから始まり、クレッシェンド、そしてフォルテに進む（第73 - 80小節）。第81小節からの後半は、やはりピアノから始まるが、ある程度ピアノを保持してからクレッシェンドしてフォルテになる（第81 - 96小節）。こうして、厚みのある響きに到達するのである。このような2声の転回対位法の、幾何学的ともいいたいダイナミクスを、敏感に演奏してほしい。

第4変奏：第4変奏は非常に複雑である〔譜例35〕。

まず付点4分音符と8分音符を用いる主要な音型と、16分音符からなる副次的な音型とからなる。前者は、主和音から属和音ミ-ソ-ファ-ミ-レ（ $e^1-gis^1-fis^1-e^{-1}dis^1$ ）、属和音から主和音ラ-ド-シ-ラ-ソ（ $a^1-cis^2-h^1-a^1-gis^1$ ）の模倣で一組。この一組がもう一度高音域で（第99-101小節）繰り返され、さらに低音域でも繰り返され（第101-103小節）、ここに副次的な対位法が絡んでいく。あたかも20世紀後半のリゲティのエチュードを想起させる書法だ。すなわち、見かけは4声部でできているようでありながら、音響空間のあちらこちらから声部が現出する、といった感じだ。

〔譜例35〕

The image shows a musical score for 'Var. IV' by Liszt. The title is 'Etwas langsamer als das Thema' and the subtitle is 'Un poco meno andante cioè è un poco più adagio come il tema'. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern of dotted quarter notes and eighth notes. The dynamics range from 'pianissimo' to 'cresc. poco a poco'. The score is divided into three systems, with measures 98, 101, and 103 marked. The notation includes various articulations and phrasing marks.

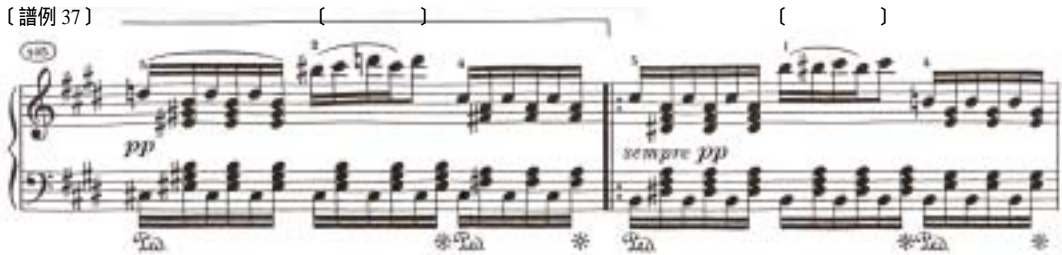
さて、副次的な16分音符の音型に3対2の一種のヘミオラ風、つまり3拍子の中に2拍子があり、そのたゆたうような対比が面白い。すでに音型自体、8分音符3個（16分音符2個ずつ）ではなく、付点8分音符2個（16分音符3個ずつ）でできていて、3拍子と2拍子の交錯が存在する。さらに大きい単位で見ると、この16分音符の音型は第98小節以降、付点4分音符で数えて2拍ごとにその“入り”が行われている〔譜例35〕。主要な音型の明確な3拍子の時間や音響を、この副次的な音型が混濁させることで、実に豊かな重層的時間が展開する。これは非常に重要なことだが、純粹に対位法的に書かれているが、4声が明確に空間の中に位置しているのではない。それが第4変奏の意味なのだ。こういったきわめて対位法的な書法が一番カッコで解消してひとつの流れになり、突然1・2・3の拍節が明確になる〔譜例36〕。

〔譜例 36〕



後半に入ると、いろいろなところに種々の時間が浮遊し、こうして対位法的なものから解放される。解放された結果、非常に和声的になるのだが、全体をレ-ド ($d^2\text{-cis}^2$)、ド-シ ($\text{cis}^2\text{-h}^1$) とゆったりした時間で考えてほしい。二度下行するモチーフとしては、前半部分でミ-レ (第 98 小節右手第 1 - 2 拍) と、短いスタンスだったものが、ここで時間的に引ばされ、その中に面白い半音階的なモチーフ〔 〕が含まれるのである (第 105 - 106 小節)〔譜例 37〕。

〔譜例 37〕



この音型を私はド-レ ($\text{cis}^3\text{-d}^3$) と捉える (第 105 小節目第 2 拍)〔譜例 37〔 〕〕。ド (cis) が 8 分音符で、レ (d) が 4 分音符である。ドにはアポツジャトゥーラが付随し ($\text{his}^2\text{-cis}^3$)、レには刺繍音 ($d^3\text{-cis}^3\text{-d}^3$) がつく。なぜそう言えるのかといえ、1 番および 2 番カッコ 104 小節目の最後の拍を見ていただきたい。このラ-シ ($\text{ais}^2\text{-h}^2$) が問題となっている音型の原型なのだ。そうやって理解しなければ和声的に意味が捉えられない。また *sf* のダイナミクスを明確に表したい (第 107 小節以下)。言わずもがなであるが、普段は自然な音楽の流れとしてはみられない個所に *sf* がつけられている。それがベートーヴェンなのだろう。

第 5 変奏：この変奏も非常に対位法的に書かれているが、これは一体、何声だろうか〔譜例 38〕。

〔譜例 38〕



最初の箇所は3声であるが、すぐに第4変奏と同じように、ベートーヴェン独自の音響空間の中に声部が浮遊する。

最初の8小節では、主題に対する下段の対旋律が忘れ難い。これは8小節のちにも(第121小節から)続き、8分音符に変形されて最後まで主題に付随していく。言ってみればフーガ主題に付随する対主題のような形である。先ほど、バッハの組曲で、最初の部分と繰り返し後の部分が反行の関係になっている例をあげたが、これも、最初は三度下行(第113-114小節)、後半は六度下行(第129-130小節)、つまり六度下行ということは、出だしに対して逆になっているということである。

〔譜例39〕

このように、きわめて対位的に弾きたいと思うのだが、後半はなぜか8小節多い。第129小節から2番目の部分には、シ-レ-ド-シ-ラ-ファ(h-d-cis-h-a-fis)(第129-130小節)、ソ-ソ(gis¹-gis)・・・(第131-132小節)、ラ-ド(a²-cis²)・・・(第133-134小節)、そして最後シ-シ(H-H₁)(第135小節)・・・と、主題の入りは六度オクターヴで交代に出てくる。とくに第133小節は、主題の三度平行が音響に厚みを与えはじめる。それは第135小節以降の8分音符の六度や三度の平行となって続いていくが、これがひいては、その後の和音での主題の入り(第141小節以降)を導く。

第137小節からは、いっそう複雑になり、シ-レ-ド-シ-ラ(h²-d²-cis²-h¹-a¹)の中にカノンがある〔譜例40〕。

〔譜例40〕

ここには何も無かったのが、反復の箇所では、レ-ド-シ-ラのところはソ-ドと、また違う入りがある。この二つ目の入りは、主題の二つ目の2分音符が六度を形成する二つの4分音符(cis-a)に分断され、その六度自体、主題頭部の反行のような様相を呈しているのである。このあと第141-142小節も、今まで単音だったものがいきなり厚みを持ち、対位的書き方と和声的な書き方が相互浸透している。

ところで、8小節あるから、ここで終わってもよかった。ところがなぜか、さらに8小節あり、ピアノに戻って「影の」反復を行う。8小節多い構造の意味は何だろうか。私は、これについては、とても

均衡がとれているし、気まぐれと考えていいのではないかと思っている。

第6変奏：こうして最後の第6変奏に進んでいく。

これはまた面白い。この第6変奏は装飾変奏の歴史を、一挙に二つの次元で表している。一つは主題である（第153 - 156小節メゾ・ソプラノ声部とバス）。

行方を追ってみよう（第157 - 160小節上声部とバス）〔譜例41〕。

〔譜例41〕



最初は4分音符だが、やがて8分音符になり、次は3連符、そして第169 - 170小節になると、アルペジオに解消されて32音符の動きになってしまう。

一方でトリルがある。ベートーヴェンの後期ほど、トリルが音楽的に重要な意味を持つ例は無い。属音のトリルと主音のトリルがあるが、属音のトリルの推移を最初から見てみたい。最初は単なる同音反復で4分音符（第153 - 154小節ソプラノとテナー・パート）〔譜例39〕。それが8分音符になり、8分音符の3連符になり、16分音符等々と推移して、最終的にトリルになる。つまり、トリルを弾くのに、最初を目立たせるために少しゆっくりから始めたりするが、そういったことをここで意識的に行っているのである。

例えばグレン・グールドの演奏するバッハの《平均律クラヴィーア曲集第1巻》g-moll 冒頭のトリル。普通は、あれほど意識的に、16分音符、16分音符の3連符、32分音符などと弾かないのだが、それをグールドは様式化してしまった。しかし、グールドの解釈は奇異などではなく、ベートーヴェンのようなアイデアではないかと私は思っている。もちろん表現の目的は違うが、考え方としては、いわゆる自然なものと人工的なものを芸術の中で対比させているわけで、グールドの考え方は、きわめてベートーヴェン的だと思う。彼の《ゴルトベルク変奏曲》の最初の録音はまさしく、そういった演奏のアイデアを様式化した個所がいっぱいある。じつはベートーヴェンがやっているのは、そういったことなのである。

私は第6変奏を弾くたびに、息を吸いながら同時に吐いているといった印象、なにか二重の生物が生きているような印象を持つ。上に記した主題とトリルの二つの動きをよく追ってほしい。ベートーヴェンは、1拍が二つに分かれた後、三つに分かれ、さらに4・6・8と細かく分かれていく装飾変奏曲の歴史そのものを、ひとつの変奏の中でやってしまった。このトリルの最後では、第188小節において、主題の再現（第180 - 188小節）、つまり最後を導く、ある程度自由な表現が許されるだろう。ただ、極端なリタルダンドは避けたほうがよい。

ちなみに、第 184 小節から第 187 小節までずっとラ-ファ-レ-ラ-ファ-レ (a^2 - fis^2 - dis^2 - a^2 - fis^2 - dis^2) ときているにもかかわらず、第 187 小節でラ (a^1) 音で終わっているが、私には最後までラ-ファ-レと影で続いていると考えながら弾く。テンポをキープするため、そのように考えれば不必要なりタルダンドもしなくてすむ〔譜例 42〕。

〔譜例 42〕



The image shows a musical score for Example 42. It consists of two staves: a piano accompaniment on the left and a vocal line on the right. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the left hand and a melody in the right hand. The vocal line is marked with dynamics like *pp* and *cantabile*. The score includes measure numbers 114, 115, 116, 117, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140, 141, 142, 143, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152, 153, 154, 155, 156, 157, 158, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 167, 168, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 176, 177, 178, 179, 180, 181, 182, 183, 184, 185, 186, 187, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196, 197, 198, 199, 200. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

パウル・バドゥーラ = スコダはこのラ (a^1) 音が変奏主題のソ (gis^1) 音に解決するといっているが、これはきわめて妥当な解釈だと思う。第 187 小節のシ (h^1) 音のトリルが、そのあとオクターヴ下がって内声に解決するのである。

以上で、重要なことは述べたつもりである。さらに述べれば際限がないが、作品 109 の豊かな世界を 1 回の講義で明らかにすることはできないだろう。