

ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン《ピアノソナタ第30番》の分析

小林純生*

* 芸術学部, 日本大学

要旨 本論ではルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェンの音楽語法について考察しつつ、ピアノソナタ第30番を、多角的に分析する。

キーワード：ピアノ, 楽曲分析, ソナタ

1. はじめに

ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン (Ludwig van Beethoven) のピアノソナタ、op. 109、110、111 はそれぞれ 1819 年に構想され、この第 30 番の主題の下書きは 19820 年の四月に始まっている。1820 年は特に夏に書き進められ、1821 年の十一月にモーリッツ・アドルフ・シュレジンガー (Moritz Adolf Schlesinger) によって出版された。

この作品を分析し、研究としてまとめられたものは極めて少なく、Delaigue (1989) などが一つの例として挙げられる。研究が少ないのは、この楽曲の明快さに起因するだろうが、ベートーヴェンの語法が数多く見られ、研究するうえで重要であると考えられる。ベートーヴェンのピアノソナタを全体的に考察した著作としては Cooper (2017) や Rosen & Ricci (2002) などがある。

2. ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェンの作曲法

ここでは主に De La Motte & Primožič (1980) を範としつつベートーヴェンの語法の特徴を記していく。

新時代の先駆者として、和声法も、古典的なハイドンの、もしくはモーツァルト的な特徴をもつ反面、ベートーヴェンの和声はよりロマン主義的な側面も備えている。

しかし古典とはいえ、先進的な和音は数多く用いられている。例としては、属七の第五音上方変位があげられる。更に他の変異音としては、和声の教科書でもよく用いられる、ドッペルドミナントの第五音下方変異も古典派の音楽においてすでに確認される。

比較的新しいと思われるような和声法として、平行調に移調するというだけではなく、平行調に行くと思わせて平行調の同主

調に移調するといった大胆さをしばしば見せるのがベートーヴェンの和声とも言えるかも知れない。必ずしも近親調に転調せず、遠隔調に転調するのはベートーヴェン、そしてフランツ・ヨーゼフ・ハイドン (Franz Joseph Haydn) から始まったと言っても良いかも知れない。ただし遠隔調とはいえ、近い近親調の近い近親調への移調にとどまる場合が少なくない。更にはナポリの和音の根音を導音に見立てて移調するといった斬新な手法も、たとえば弦楽四重奏において見られることがある。

ユニゾンやオクターブの平行移動にすることで和声感をぼやけさせて大胆な移調することもしばしばある。

教会旋法という点、頻繁に使用することとなったのはガブリエル・フォーレ (Gabriel Fauré)以降の時代、つまりフランス近代なのでベートーヴェンの時代に教会旋法と捉えることに違和感を覚える可能性もあるが、弦楽四重奏などではドリア戦法と思われるものも現れる (十五番等)。

ピアノ・ソナタの第二十九番においては、複調的にミのシャープとミの音の混在すら確認できる。

3. ピアノソナタ第 30 番の分析

3.1 第 1 楽章

第 1 楽章はソナタ形式を根底に置いた書法で書かれており冒頭の 1-16 小節目で主題を提示し、その後 17-48 小節にかけて中間部となり、48-65 小節が再現部、そして最後の 66-100 小節目がコーダとなっている。

冒頭は主題が並列され、リズムによる強い均一性が音楽に安定感をもたらしており、右手と左手で音を受け渡し合う動きが特徴的だと言えるだろう。冒頭の和声的な動きは簡素で、三和音を中心として、属七の和音が添えられている。

第一主題の提示においては二度と三度の音程が偏重的に用いられ、これらの二度や三度の偏重は、このソナタの他の楽章にも見られる。これらの二度と三度の偏重は第一楽章冒頭を簡略化 (リダクション) することでよりわかりやすくなる。

主題提示部は第一部 (1-16 小節目) と第二部 (10-16 小節目) に分かれている。第一部は純粋に主題を提示するために用いられており、第二部は動機的な音程 (二度と三度の利用) を発展させる役割を果たしている。第二部は属調であるロ長調の終始で締め括られる。減七の和音が 9 小節目に現れ、12 小節目で再び現れる。減七の和音はバッハの時代からすでに見られるものではあるが、当時はドッペルドミナントとして用いられる傾向にあった。11 小節目冒頭の動機は 14 小節目冒頭で変奏され、11 小節目 14 小節目の 3 拍目以降はともに装飾的な動きが描かれている。

9小節目と12小節目が、そして11小節目と14小節目が対応関係にある。10小節目と13小節目の間にもダブルシャープを中心とする共通性がある程度確認でき、倚音としてのファのダブルシャープが10小節目に現れ、対応する13小節目ではファのダブルシャープによってレ#上の長三和音を特異に形成している。結果として13小節目は論理的に説明の出来ない箇所となっている。しかし De La Motte & Primožič (1980) が言及しているような、三度の近親関係を踏まえるところはロ長調と近親関係にある和音と捉えられるかも知れない。五度が近親関係に深く影響することは周知の通りだが、三度においてもこのように考察することが出来る。Lendvai & Bush (1979) で紹介されているような、ベラ・バルトーク (Béla Viktor János Bartók) の作曲法においてもこのように三度を近親関係として扱っている。この第二部では、この楽曲において、全ての楽章で重要な二度の音程が頻繁に用いられていることも特筆するべきだろう。

中間部(16-47小節目)においては第一主題が繰り返し現れる。この箇所は展開部と呼ぶことが出来ないような、特殊な部分であり、ある意味ではこの第一楽章の個性とも言えるかも知れない。第一主題がさまざまな調を行き来する点もこの中間部の特徴だと考えられる。調が移動する一方で、用いられる要素は限られており、音域や強弱の変化で音楽の推進力を維持させている。

再現部は一般的に提示部が再度現れ展開していく。48-57小節目にかけて再現部の第一部が進展する。再現部の第二部は58-65小節目にかけて動機を再現し、それは

61-63小節目において展開され、64-65小節目においてホ長調で終結する。58小節目において用いられる減七の和音は対応関係的な61小節目において、属七の和音と形を変えている。

コーダは中間部に似た構造になっており、主調であるホ長調が主要な調となる。コーダは66小節目から100小節目にわたる、比較的大規模なものとなっている。コーダの中にもコーダの中間部と言える箇所があり(75-85小節目)そこでは9小節目から現れた動機の変形が重要な役割を担っている。

3.2 第2楽章

簡素さが第二楽章の特徴だと言え、ソナタ形式の遵守を感じさせる楽章となっている。冒頭の4小節のなかから目立つ音をメロディーラインから抽出すると「ソ↑シ↑ミ↑ソ↑ミ↓レ#↓」という音の流れが浮かび上がり、二度音程と三度音程が特権的に用いられていることが、全楽章と同様に見てとれる。また、同様に、一楽章と同主調のホ短調で動くゆえに得られる統一感と、冒頭の4小節に含まれるソ#とシの音が第一楽章を連想させる。これらの音のなかには「シミ」という四度上行が確認できるが、これも二度上の音から更に三度移動したものと捉えられる。また、重要な音は左手の音により強調されている。

この冒頭の4小節に今後現れるすべての要素が現れているところがベートーヴェンらしいとも考えられる。ホ短調で冒頭の8小節目において主題が十分に示され、続くセ

クション（9-24小節）では属音での保続音が用いられる。

保続音が属音で用いられ、ついで属調で再び属音での保続音が現れる。

この第二楽章ではそれなりにナポリの和音が用いられ、それもまたベートーヴェンともいえる。第二楽章の主題提示部は1-65小節にわたるが、そのなかでも42-56小節の区間は主題提示部のなかの展開部的な場面であり、そこに52小節目や54小節目に、ナポリの和音とも解釈できる箇所がある。これらの箇所でナポリの和音と捉えられる和音がナポリの六らしく第一転回形で現れていることも注目すべきだろう。

3.2.1 主題提示部

主題提示部は65小節にわたるがそのなかには第一部と第二部に分けることができる。第一部は1-32小節であり、第一主題が冒頭の8小節で提示され9-32小節にかけて移行部できな動きがつづき、最終的にロ短調に至る。

第二部は33-66小節で展開され、33-42小節間で第二主題の提示がされる。42-48小節で調が頻繁に移動し、第二部開始時のロ短調から、おぼろげではあるが、嬰へ短調、ホ短調、そしてニ短調に移行する。48-56小節にかけて第二部内の展開が行われこの楽章の属調であるロ短調のナポリ音であるドが重要な役割を果たす。その後コデッタが57-65小節にかけてロ短調で構成される。

3.2.2 展開部

展開部である66-104小節においても、内部は様々に区分される。66-69ではまだ提示部の余韻のようなものが残っていて第一主題の要素が見られる。

70-82小節にかけて第一主題の要素を用いた二声の対位法的場面に移り変わり、シによる保続音とドによる保続音が用いられる。このような動きがある保続音や対位法的手法を混ぜる点も非常にベートーヴェンらしいと言えるだろう。調はこの間、ロ短調、ホ短調、ハ長調へと移る。

続く83-96小節のセクションも対位法的で、ここでは動機が反転的に現れる。調はハ長調から、イ短調、そしてロ短調へと動く。

展開部を締めくくる97-104小節では、対位法的三声中心の動きが、ロ短調のドミナント上に展開する。

提示部においては四分音符が根幹となる、脈拍的な音として用いられていたが、展開部においては付点二分音符がその役割を担うことがこの97-104の区間で明白に確認できる。このリズムの基礎単位の転換は、楽曲の流れを抜本的に変えている。この付点二分音符は66-104、において特徴的に現れる。

一般的には、一つのフレーズが終わってから異なるフレーズが現れるが、あるフレーズの最終部と、他のフレーズの冒頭とが重複する箇所が65-66にて確認でき、ストレッチ的な切迫感が表現されている。この表現も対位法を尊重するベートーヴェンらしい書法だと考えられる。

3.2.3 再現部

再現部は 105-177 から成る、提示部や展開部よりも長い構造になっている。またこの第一部の再現箇所ではホ短調から 120 小節目のハ長調へと移調される。120-131 小節目においては推移が再現される。推移らしく調が移り変わり、ハ長調 (120-125)、ロ短調 (126-127)、イ短調 (128-129)、ホ短調 (130-131) といった形で移調している。その後 132-143 の間に第二主題が属音の保続音シのうえに再び現れ、この区間はホ短調が維持される。第二主題の補足部がその後 143-149 に現れ、この区間はロ短調、イ短調、ト短調と調が移行する。短的な展開部がここでも再現され、149-157 において現れ、この区間はヘ長調であり、これはホ短調のナポリの音を主音とする調であり、そこからホ短調に至る。こういったナポリの和音の使用が非常にベートーヴェン的な、彼の得意とする書法だと言える。

コデッタも再現され 158-169 においてホ短調上に現れる。最終的なコーダが 170-177 の区間でホ短調上に形作られ曲を終結させる。

3.3 第三楽章

この楽章は変奏曲形式であり、まずは最初に変奏の元となる主題が示される。主題は大きく二分され、前半の八小節と後半の八小節にわかれる。前半部は冒頭の二小節が引用され続け、和声的にも、主和音から属和音への流れが二小節ごとに反復されている。

この前半部では三度の音程が根幹として用いられている。ただ目立つ音程というだけでも三度は目立つが、冒頭の最高音と最低音が三度音程であり、その次の拍でそれが転回した六度音程になっている。こういった三度と六度の累積が、多少形は変わっても、冒頭に確認できる。

主題後半部 (9-16 小節) では、内声部に属音の保続音が用いられている。この保続音は全楽章を通した特徴的なものであるとともに、最後の第六変奏においても強調して用いられる。保続音の巧みな使用というのがベートーヴェンにおいては顕著に見られる。この主題後半部も前半部と似た構成になっており、装飾音もまた同様に、対応しているかのように同様の箇所にも用いられている。例としてあげると 5 小節目と 13 小節目が、他の楽章でもあったように、対応している。

八小節目にはドイツの増六 (ド・ミ・ソ・ラ#) の和音が特徴的に現れる。これは異名同音で読み替えて、ヘ長調への属七として用いられることがこの楽章ではしばしばある。

この楽章では多くの主題の要素が最後の変奏まで現れる。例えば調性に関して着目すると、つねに主題の主調であるホ長調が中心として存在し続ける。また同様に、全変奏を通して、二分的な構造、前半後半に分かれるような構造がほぼ常に現れる。

こういった特徴を踏まえると、この楽章は形式的な (もしくは和声的な) 反復を骨格とする変奏だと言えるだろう。変奏とは旋律の変化したものと捉えられることもあると思われるが、そういった変奏とはここでの変奏は大きく異なる。

こういった安定した変奏の母胎があることで、急激もしくは大きな変化が起こったとしても、一つの楽曲として安定し、一貫性を保ち続けることが出来る。

また全楽章を通じた共通点として、冒頭バスの最低音の動きがホ長調の音階的な動きをしている。第一楽章では冒頭最低音がミレドシラソシミと下降音階的な動きを見せており、第二楽章も同様に、ミレドシラソファシミとなっている。第三楽章では、これらの下降形とは異なり、上行し、ミソラシドレミと冒頭のバスが移動する。

3.3.1 第一変奏について

第一変奏は、前述の通りで、調の構造、和声構造や二分割的構造も含め全て主題や他の変奏と同様である。主題がコーラル的、多声的音楽であったのに対して、旋律と伴奏で構成されている点が特徴である。

3.3.2 第二変奏について

他の変奏や主題と同様の構造を保ちつつも、特徴的なのはリズムの均一さであり、常に十六分音符、もしくは八分音符が刻まれている。左と右手が交互に動くというのもここでの特徴である。

3.3.3 第三変奏について

拍子が四分の二拍子になったことが大きな変化である一方で、十六分音符や八分音符の刻まれ方は第二変奏にも似ている。第三変奏とは拍子が異なるが、それ以外にも

この変奏は二声的な構造になっている点が特徴的である。

3.3.4 第四変奏について

ここではまた拍子が変わり八分の九拍子となる。左手と右手が交互に同様の動きを繰り返すというのが特徴である。交互に動くという意味では第二変奏に似ているとも言えるが、ここでの交互の動きはお互いが似通っており、カノンのもしくはストレッタ的な様相をもつ。対位法と相性が良い順次進行が用いられており、全楽章を通しての二度偏重の共通性がここでも強く感じられる。

3.3.5 第五変奏について

第三・四変奏における対位法的な手法の到達点的な立ち位置であり、フーガ的書法で書かれていることがこの第五変奏最大の特徴だろう。拍子は二分の二となっており、二分音符が基本的な拍子の単位となる唯一の箇所である。

3.3.6 第六変奏について

主題部と同様に四分の三でこの変奏は開始される。第二・三・四変奏のように均質なリズムが刻まれる構造となっており、冒頭から六小節間で徐々にその刻みが、四分音符から十六分音符へと、速まる。ここもまた多声的な書法で書かれており、トリルや装飾音で彩られている。主題部にも装飾音は存在し、トリルもそのリズムの特異性から、装飾音の変奏とも言えるだろう。

楽曲の全体を締めくくると言う意味でも、トリルを含めて様々な形で属音のシによる保続音があらゆる場所に現れ、緊張感を増すと同時に、楽曲全体の属音による保続音という統一感を出し切る場面ともいえる。

参考文献

- [1] Cooper, B. (2017). *The creation of Beethoven's 35 piano sonatas*. Taylor & Francis.
- [2] Delaigue, O. "La Sonate pour piano op. 109 de Beethoven: rigueur et invention d'une trajectoire dialectique," *Analyse Musicale* 15 (1989)
- [3] De La Motte, D., & Primožič, V. (1980). *Harmonielehre*. Bärenreiter.
- [4] Girard, A. (2014). *Le langage musical de Beethoven, dans la Grande Fugue*. Billaudot.
- [5] Lendvai, E., & Bush, A. D. (1979). *Béla Bartók: an analysis of his music*. Kahn & Averill Publisher
- [6] Rosen, C., & Ricci, G. C. (2002). *Beethoven's piano sonatas: a short companion*. Yale University Press.