

## &lt;研究ノート&gt;

## ベートーヴェンの初期ピアノソナタにおける書法的特徴について

— 第2番, 第3番, 第7番, 第8番を中心に —

Characteristics of Musical Language of Beethoven's Early Piano Sonatas  
with Particular Reference to Sonatas Nos.2, 3, 7, and 8

近藤 伸子

KONDO Nobuko

今年生誕250年を迎えたベートーヴェンの作品は、現在もおクラシック音楽の主要レパートリーの地位を占め続けている。筆者は昨年、ベートーヴェンのピアノソナタ全曲を含む、ベートーヴェンリサイタルシリーズを開始した。ピアノソナタは、弦楽四重奏曲、交響曲と並んで、生涯を通して作曲されているため、作風の変化を探るには最適な分野と言える。全曲演奏と研究を通して、その初期から中期を経て後期に至る作風の変遷をたどり、ベートーヴェンの独創性と魅力を聴き手に伝えていきたいと考えている。第2回となる今回のリサイタルでは、初期のソナタ第2番、第3番、第7番、第8番《悲愴》を取り上げた。本稿では、まずベートーヴェンのピアノソナタ全体の概要および初期のソナタの特徴を述べた後、演奏した各曲について、その書法的特徴、作曲の背景、演奏上の留意点などをまとめる。

キーワード：ベートーヴェン、ピアノソナタ、ソナタ形式、演奏

演奏会の概要とプログラムは、下記の通りである。

## 近藤伸子ピアノリサイタル

## Kondo Nobuko Plays Beethoven II

日時：2019年12月26日（木）19：00

開演会場：東京文化会館 小ホール

助成：国立音楽大学2019年度個人研究費（特別支給）

後援：ドイツ学術交流会

## L. v. ベートーヴェン：

ピアノソナタ第2番 イ長調 Op. 2-2

ピアノソナタ第3番 ハ長調 Op. 2-3

ピアノソナタ第7番 ニ長調 Op. 10-3

ピアノソナタ第8番 ハ短調 Op. 13《悲愴》

チェロソナタ第3番 イ長調 Op. 69

共演：河野文昭（チェロ）

今年生誕250年を迎えたベートーヴェン（Ludwig van Beethoven 1770-1826）の作品は、現在もおクラシック音楽の主要レパートリーの地位を占め続けている、その人気の秘密はどこにあるのであろうか。ベートーヴェンの音楽は、現代と地続きともいえる近代市民社会の成立と近代的自我の確立という時代背景と切

り離しては語り得ない。そこには現代人の共感を呼ぶ、個としての自己主張と強い表現意欲が感じられる。

## 1. はじめに

筆者は2017年から2018年にかけての1年間の長期国外研究員としてのベルリン滞在時の研究をもとに、昨年より、ベートーヴェンのピアノソナタ全曲を含む、ベートーヴェンリサイタルシリーズを開始した。

全体の構成としては、タイトルを持つポピュラーなソナタを各回にほぼ一曲ずつ入れてプログラムを組み、室内楽曲や声楽曲、ソナタ以外のピアノ曲も適宜交えながら、ベートーヴェンの多彩な魅力を紹介し、最終回に予定している後期の三つのソナタに向けて、作風の変遷を追う、というものである。ピアノソナタは、弦楽四重奏曲、交響曲と並んで、生涯を通して作曲されているため、作風の変化を探るには最適な分野と言える。全曲演奏と研究を通して、その初期から中期を経て後期に至るまでの驚くべき深化、変貌ぶりと、そこに通底するベートーヴェンらしさを把握・体感し、聴き手に伝えていきたいと考えている。

第1回はソナタ第1番および第29番《ハンマークラヴィア》という初期と後期のコントラストの強いプログラミングであったのに対し、第2回となる今回のリサイタルでは、初期のソナタ第2番、第3番、第7番、

第8番《悲愴》を取り上げた。

本稿では、まずベートーヴェンのピアノソナタ全体の概要および初期のソナタの特徴を述べた後、演奏した各曲について、その書法的特徴を中心に、作曲の背景、他の作品との関係、演奏上の留意点などを探っていく。

## 2. ベートーヴェンのピアノソナタ

ベートーヴェンのピアノソナタには、習作《三つの選帝侯ソナタ》(1782-83)や作品番号のない小規模なものを除き、自身が作品番号をつけた32曲がある。これらは交響曲、弦楽四重奏曲とともにその創作活動の中心的な位置を占め、生涯にわたって書き続けられた。

ベートーヴェンの作品は一般的に、初期・中期・後期と三期に分けて語られることが多いが、ピアノソナタはその作風の変遷をたどるには最適な領域で、32曲全体を知ることで、一編の長大なビルドゥングス・ロマンをひもとくような面白さを味わえる。

ベートーヴェンのピアノソナタの変遷は、ピアノという楽器の発展、社会における作曲家、音楽の在り方の変化を抜きには語れない。当時のピアノのめざましい技術的発展や市民社会の発展を背景に、ベートーヴェンはピアノソナタという形式にさまざまな革新的な試みを行っている。

## 3. 初期のピアノソナタの特徴

1792年に故郷ボンからウィーンに出たベートーヴェンは、まずピアニストとして名声を博した。公開演奏会を開き、また貴族のサロンで即興演奏を披露して寵児となったこともあり、初期の作品はピアノを中心としたものが多く、ピアノソナタの最初の10曲およびOp. 49の2つのソナタは、数多くの変奏曲とともに、1799年までに書かれている。

ベートーヴェンがウィーンに移ったのは、その直前にボンに立ち寄ったハイドン (Franz Joseph Haydn 1732-1809) に才能を認められ、ハイドンに師事するためであった。しかしハイドンの指導は期待したほどではなく、音楽理論家のアルブレヒツベルガー、歌劇作曲家のサリエリに学んだ。1年ほどでハイドンのもとを去り、その後何かと不和になったが、初めてのピアノソナタ Op. 2の3曲はハイドンに献呈している。

初期のソナタは、後期のベートーヴェン固有の深い精神性と独創性にあふれた作品群と比較すると、やはりまだハイドン、モーツァルト (Wolfgang Amadeus Mozart 1756-1791) や師ネーフェなどを通じてのJ.S.

バッハ (Johann Sebastian Bach 1685-1750) やC.P.E. バッハ (Carl Philip Emanuel Bach 1714-1788) らの影響が色濃く感じられる。しかし、そこには既にベートーヴェンならではの特徴が現れ始めている。

学生時代「ベートーヴェンのピアノソナタは、殆どスケールとアルペジオでできている」という講義に納得した記憶があるが、ピアノの発展と音域の拡大や、演奏会の形態の変化、聴衆や演奏者の階層の変化を背景に、ベートーヴェンの初期のソナタには、ハイドンやモーツァルトには希にしか見られない、広い音域を一気に駆け上がる、あるいは急速に下行するアルペジオやスケールが頻繁に登場する。これは、優美さよりも、驚きや迫力、パワフルな爽快感を曲にもたらし、ハイドンやモーツァルトは、ベートーヴェンと比べて、一方向ではなく、行ったり来たりするなだらかな音型が多い。

テンポも速い場合は徹底して速く、遅い場合はかなり遅く、振幅が大きい。ハイドンのソナタの第1楽章では *Allegro* や *Moderato* が、モーツァルトのソナタの第1楽章では、*Allegro* 或いは *Allegro con spirito* が多いのに対して、ベートーヴェンの初期のソナタでは *Allegro vivace* や *Allegro con brio*, *presto* といったテンポ表示が目立ち、よりスピード感、疾走感のある曲想となっている。

強弱についても、ハイドンやモーツァルトは少数の例外を除いて殆ど *pp*, *ff* を使用しないのに対して、ベートーヴェンでは第1番から *pp*, *ff*, *sf*, *fp* をはじめ、アクセントやスラー、表情記号の指示も多く、当時の楽器の発展を反映しているとともに、自分の音楽を正しく伝達したいという強い意志や、聴衆に意外性、驚きを与えたい、という意図を感じる。通常のリズムに反する弱拍に置かれたアクセント、*fp* など、意外性をもたらす刺激剤としての用法も、ハイドンやモーツァルト以上に目立っている。(譜例1) これらが相俟って、くっきりしたコントラストとヴィルトゥオーゾ的な演奏効果や豊かな表現を生み出している。そこには、貴族のサロンでの演奏を念頭に置いた、心地よさを求める音楽から、より広い富裕な市民階級へと広がっていく聴衆の層の変化に対応した、聴き手の関心を引き、集中的聴取を要求するようなドラマティックな音楽への変質を見て取ることができる。



譜例 1. 第 2 番第 1 楽章 T206 ~

調性に目を向けると、短調の多さが際立つ。ハイドンのソナタ（総数ははっきりしないが、50～60曲程度）のうち短調は10曲未満であるし、モーツァルトの18曲のピアノソナタも殆どが長調で、短調は a-Moll と c-Moll という強いドラマ性を持つ 2 曲に限られるのに対し、ベートーヴェンは第 1 番に口当たりの良さで決別した激しい短調の曲を配置した。また満を持してのデビュー作、作品 1 の 3 曲のピアノ三重奏曲の第 3 曲も短調で、その深刻で重厚な作風から、ハイドンに出版を見合わせた方が良いのでは、と助言を受け憤慨したとの逸話も残っている。ソナタ 32 曲中、全体の三分の一を占める 9 曲が短調で、しかもタイトルを持つもっとも有名ないわゆる三大ソナタ《悲愴》《月光》《熱情》はいずれも短調である。ただし、ベートーヴェンの師であったネーフェが尊敬し、ベートーヴェンも大きな影響を受けた J.S. バッハのクラヴィア作品に関しては、《平均律クラヴィア曲集》は言うまでもなく半数が短調で、《パルティータ》、《フランス組曲》も各 6 曲中半数が短調、《イギリス組曲》や《トッカータ》では短調の方がむしろ優勢になっている。もっとも、バッハも、ケーテン時代に宮廷音楽として書いた《ブランデンブルグ協奏曲》は、6 曲全て長調であり、これに対して、劇的な受難曲は短調で書かれており、その曲の用途に応じて調性が選ばれていたとも考えられる。

形式的には、拡大傾向で 4 楽章構成を取るもの（第 1, 2, 3, 4, 7 番など）と、切り詰めた無駄のない 3 楽章（第 5, 6, 8 番など）の作品がある。楽章はまだ画然と分かれており、*attacca* で終楽章に突入するなどの冒険はまだない。

後期作品に顕著な対位法的書法やフーガの導入はまだあまり見られないが、変奏の技法は初期から一貫して用いられている。これは、初期に多くの変奏曲を作曲していた事とも関連があらう。また、即興の名手であったベートーヴェンらしく、即興的要素が随所に現れている。

和声的には、まだ中期、後期のような孤高で天上的ともいえる和声や、複雑で独特な展開は見られないが、

とくに緩徐楽章などに、美しい和声に彩られた印象的な旋律がしばしば登場する。また、曲の開始部は、第 7 番の第 1 楽章と終楽章で開始後すぐにドミナントやサブドミナントに移る不安定な開始になっているものの、4 曲とも全て主和音で始まり、中期・後期作品、例えば第 32 番の減 7 和音による衝撃的な冒頭や、第 17 番の属和音、第 18 番のサブドミナントの開始部のような意表を突く始め方はしていない。また、再現部前のドミナント支配による期待感の高め方、緊張感の持続についても、ソナタ第 3 番や第 8 番でその予兆は感じられるものの、第 15 番《田園》や第 21 番《ワルトシュタイン》、第 23 番《熱情》に見られるような異常なまでに引き延ばされた期待感、高揚感の創出はみられない。

音域、音高の面では、当時のピアノの鍵盤の端から端までを有効に活用し、急速に上行、下行するパッセージ、また、極端に離れた音程の跳躍（譜例 2）、高音域と低音域との対比（譜例 3）などが目立つ。



譜例 2. 第 3 番第 2 楽章 T79 ~



譜例 3. 第 2 番第 1 楽章 T76 ~

曲に使用されている最高音と最低音を単純に比較すると、意外にもモーツァルトの使用音域と大差ないのだが、ベートーヴェンの方がはるかに厚みのある響きに感じられるのは、高音と低音の使用頻度が高いこと、2 声の部分が少なく音数の多い和音が使われていること、また保持音や、ペダルの多用という側面の影響も大きい。書法的には 2 声などに見えても、ペダルで弾いた音が保持され、残存することで厚みのある壮大な音響が生み出されるのである（譜例 4）。これには、楽器としてのピアノの発展も影響していると思われる。しかし、当時のピアノは現在のピアノのように 88 鍵ではなく、5 オクターヴほどしかなかったため、もし鍵盤にその音があれば使用したであろう音をやむを得ず省いたり避けたりしたとみられる箇所がソナタ

第7番などに散見される。当時ベートーヴェンが用いていたピアノは、ウィーン式アクションのヴァルター製ピアノで、音域は、5オクターヴ、61鍵程度であった。タッチは軽く、鍵盤の反応は非常に鋭敏であったため、初期のソナタは、現代のピアノで演奏するより弾きやすかった可能性もある。



譜例4. 第3番第1楽章 T218～



譜例5. 第4番第1楽章 T127～



譜例6. 第7番終楽章 T92～

リズムに関しては、ジャズの元祖と評されるほどシンコペーションの多用が特徴的であるが、その傾向は初期から歴然とみられる（譜例5）。また、強弱の項でも述べたが、裏拍を強調するアクセントや *sf* の使用も大きな特徴といえる。（譜例6）

第1楽章の第1主題の形としては、例えばソナタ第12番や第24番のような長いひとつながりの旋律ではなく、短い動機を反復して積み重ねていく、主題自体の中に内部連関をもつものが多い。第1番（譜例7）、第3番と第8番の第1主題の前半（譜例8、9）は、同じ音型を異なる和声で2回反復したあと、圧縮してストレッチでたたみかける形で、第2番、第4番、第5番、第6番も同じ音型を2回繰り返す、3回目に変化する形となっている。この動機を反復して積み重ねる主題の形は、中期、後期にも共通する特徴で、多くのソナタに見受けられる。



譜例7. 第1番第1楽章 第1主題



譜例8. 第3番第1楽章 第1主題冒頭



譜例9. 第8番第1楽章 序奏主題冒頭

楽曲全体の構成としては、初期は第1楽章に重きが置かれ、終楽章は軽快な Rond 形式を取るものが多い。これは、《交響曲》第9番に象徴されるような、苦悩を突き抜けて歓喜へ、という構図、すなわち終楽章に頂点を置いたクレッシェンド型の構成を持つことが多い後期の作風とは対照的である。

以下、演奏で取り上げた4曲について個別に解説する。

#### 4. ピアノソナタ第2番 イ長調 Op. 2-2

作品2の3曲は、いずれもボン時代に構想していたが、ウィーンで勉強しながら本格的に作曲され、1794年に完成してハイドンに献呈されている。ウィーンでのパトロンのひとり、リヒノスキー侯爵邸でハイドン臨席のもとに演奏された。

ハイドン、モーツァルトのピアノソナタは通常3楽章構成が基本であったが、ベートーヴェンは初期から当時としては破格の4楽章で作曲しており、規模拡大への意志がうかがえる。第2番はこの3曲中最も明るい曲で、第3楽章に初めて *Scherzo* を導入した点が注目される。

イタリア語で冗談、気紛れの意を持つ *Scherzo* は、バロック時代には軽い作品に対して用いられたが、古典派以降は *Menuette* 楽章にかわるテンポの速い曲を指すようになった。ハイドンなど初期の *Scherzo* は *Menuette* と区別がつかないものもある。ベートーヴェンのピアノソナタ第1番の第3楽章は中庸の速さの *Menuette* で



あるが、交響曲第1番の第3楽章は、*Menuette* の記載はあるものの、性格的には *Scherzo* に近く、*Menuette* としては異例の “*Allegro molto e vivace*” の指示がある。しかしこのピアノソナタ第2番以降は明確に *Scherzo* と表記されるようになる。本来は曲の性格を表すもので特定の形式はないが、*Menuette* の性質を残した3拍子の舞曲風で、トリオをもつ三部形式が多い。ベートーヴェンはソナタや交響曲で *Scherzo* 楽章を定着させた点で後世に大きな影響を与え、その後ロマン派ではショパンが独立した楽曲としての価値を高めた。

### 第1楽章. *Allegro vivace*, A-Dur, 2/4

ソナタ形式。ユニゾンで和音のアルペジオを跳躍下行しながら、全体としては上行のラインを描く。

明るい第1主題で開始される。第1番第1楽章のテーマも同様にアルペジオを元にした形であるが、調性と和声進行が異なること、短音かオクターヴか、上行か下行か、属音から始めるか主音から始めるか、およびリズムの違いにより変化を生み出している。この楽章は、アップダウンがめまぐるしく、広い音域を縦横無尽に駆け回るような曲想である。急速な3連符の上行形が繰り返され、テクニク的にも難易度が高い。

ベートーヴェンのテーマは何の変哲も無いアルペジオやスケールを用いている場合が多い。第1番、第2番以外にも、第5番第1楽章、第14番《月光》第1、第3楽章、第23番《熱情》第1楽章、そして熱情とほぼ同時期に作曲された交響曲第3番《英雄》の第1楽章など、枚挙にいとまが無い。そして、ありふれたアルペジオを素材としながら、どこが優れているかという、動機労作など、その用い方、発展のさせ方、全体への関連づけの方法なのである。また、その先例は、J.S. バッハの様々な作品にも見て取ることが出来る。

ユニゾンによる開始部は、モーツァルトのいくつかのソナタ (K. 457, K. 570, K. 576) にも見られる。これらの旋律を単音で奏するといささか貧弱な感じがなくもないが、オクターヴ音程を重ねるだけで堂々とした雰囲気に変質するのが興味深い。ベートーヴェンのピアノソナタでも、第5番終楽章、第6番第2楽章、第7番、第23番《熱情》第1楽章冒頭など多用され、独特な雰囲気を醸しだしている。ロマン派以降はこの形で始まるピアノソナタは少ないが、シューベルト (a-Moll の2曲) やリストの短調ソナタ、プロコフィエフのソナタ第7番などに用例がある。ユニゾンは、曲中でもしばしば用いられ、和声の色彩感が消失し、モノトーンの世界に変質させる効果を持つ。この

究極の形としては、全体がユニゾンで貫かれた、ショパンのソナタ第2番《葬送》の終楽章がある。

第2主題は、e-Moll の焦燥感を伴ったレガートの旋律が印象的である。

### 第2楽章. *Largo appassionato*, D-Dur, 3/4

三部形式。譜面から読み取れる音楽からはやや意外の感がある *appassionato* の記載をもつ弦楽四重奏風の曲である。第1主題は弦楽器のピチカートのようなバスの上にコラル的な旋律が歌われる。第2主題は対照的に上り下りの多い語りかけるような短調の旋律である。後半にテーマが *subito ff* で登場する意表を突く演出があるが、この手法は第3番の第2楽章にも登場する。

### 第3楽章. *Scherzo, Allegretto*, A-Dur, 3/4

第1番の第3楽章は *Menuette* であったが、ここで初めて *Scherzo* が登場し、以後ベートーヴェンはピアノソナタや交響曲の舞曲楽章にはほとんど *Scherzo* を用いるようになる。軽妙で流れるようなモチーフが反復され、a-Moll のトリオでは、なだらかな旋律線に減7和音の *sf* が斬り込む。

### 第4楽章. *Rondo grazioso*, A-Dur, 4/4

ロンドソナタ形式。ベートーヴェンは初期、中期のソナタの終楽章にロンド形式を多用しており、今回演奏した4曲の終楽章もすべてロンド形式である。即興と変奏の名手ベートーヴェンの面目躍如ともいえる手法で、主題が現れる度に即興的に変奏される。主題は幅広い音域のアルペジオが特徴的な優雅な旋律で、弦楽器の奏法を模した大きなポルタメント的な跳躍が特徴的である。回転するような美しいエピソード1に続いて、対照的な半音階とスタッカート、3連符が特徴的な短調のエピソード2が現れる。先述のように、変奏の手法は、対位法的書法と並んでベートーヴェンのピアノソナタの大きな特徴であり、特に中期、後期の作品では変奏曲 (第12番第1楽章、第30番、第32番終楽章など) も登場するが、この楽章にも既にその兆しが現れている。

## 5. ピアノソナタ第3番 ハ長調 Op. 2-3

作品2の3曲、最も規模が大きく、技巧的にもより複雑で、同じC-Durで書かれた中期の《ワルトシュタイン》に通ずるところがある。演奏効果という点から見れば、初期の傑作と言われる第8番をはるかに凌駕し、《熱情》《ワルトシュタイン》や後期の傑作と肩を並べるヴィルトゥオーズの魅力に溢れる傑作である。また、この曲はソナタ第2番や第7番が冒頭か

らオーケストレーションを想起させるのに対し、第1楽章の3度の重音、終楽章のスタッカートの和音の連続や長いトリラーなど、ピアノならではの音型やテクニク、音響などを巧みに利用した、非常にピアノスティックな曲と言えよう。

#### 第1楽章. *Allegro con brio*, C-Dur, 4/4

ソナタ形式。第1主題は、テクニカルに高度な重音のトリルを含むリズム動機からなり、C-Durという調性にふさわしい、いかにもベートーヴェンらしい断固とした響きを持つ。g-Mollの優美な中間主題、続いてG-Durの第2主題が現れるが、この2つはピアノ四重奏曲WoO36第1楽章の転用となっている。後半にモーツァルトのソナタK. 333変口長調の終楽章を彷彿とさせる華やかなカデンツァが登場し、自由で即興的な要素を加味している。

#### 第2楽章. *Adagio*, E-Dur, 2/4

変則的なロンド形式。作品2全体を通してみても最も深い趣のある緩徐楽章。ロンド主題は付点リズムが特徴的で、豊かな和声に支えられた美しい旋律が奏でられ、弦楽四重奏を思わせる。第2主題がe-Mollである点が異色で、3度関係を巧みに使う後年のベートーヴェンの特徴の兆しともいえる。手の交差が多用され、左手が右手を超えて高音域に美しく展開する。*subito ff*で衝撃的に再現部が始まる。

#### 第3楽章. *Scherzo*, *Allegro*, C-Dur, 3/4

三部形式。対位的な活発な主題に嵐のようなa-Mollのトリオが続く。2番よりもさらに*Scherzo*らしい*Scherzo*である。

#### 第4楽章. *Allegro assai*, C-Dur, 6/8

ロンド・ソナタ形式。大規模で華やかなロンドで、和音がスタッカートで軽快に上昇するピアノスティックな主題、歌うような旋律のエピソード1、コラル風のゆったりとしたエピソード2が続く。主題の再現前に2回、14小節もにわたるドミナント和音の強調が行われるのが印象的である。終盤に現れる長い重音のトリラーは、ソナタ第29番や第32番など後期の作品における長いトリラーの幻想的な音響効果の先駆ともいえる。この楽章に類出する最高音のFは、当時のヴァルターのピアノの最高音であった。

## 6. ピアノソナタ第7番 二長調 Op. 10-3

作品10は3つのピアノソナタから成り、ベートーヴェンのパトロンのひとり、プロウネ伯爵の夫人、アンナ・マルガレーテに献呈された。第7番はその3曲

目である。第1～4番を当時としては破格の4楽章構成としたベートーヴェンであったが、第5番、第6番だけは3楽章構成として、この第7番で再び4楽章に戻っている。3曲中最も規模が大きく、ロマンティックな要素が何われ、特に悲痛な第2楽章の印象が深い。

#### 第1楽章. *Presto*, D-Dur, 2/2

ソナタ形式。ユニゾンのエネルギーに上行するアルペジオで始まる第1主題に続いて、h-Mollの抒情的な中間主題を経て、旋回するようなA-Durの第2主題が登場する。シンコーションの多用と終盤の盛り上がり演奏効果を高めている。

#### 第2楽章. *Largo e mesto*, d-Moll, 6/8

ソナタ形式。*mesto*は「悲しげな、寂しげな」を意味する言葉で、ベートーヴェンがこれを使用しているのは、他にラズモフスキー弦楽四重奏曲第1番の緩徐楽章のみである。この時期のベートーヴェンの音楽の中で最も深刻なものであるが、以後ベートーヴェンの音楽の重要な要素となる深い悲哀を表現する楽章の嚆矢とも言える。重々しくもの悲しい第1主題、続く第2主題は繊細で美しい旋律だがやはり減7の不協和音が覆い被さる。

#### 第3楽章. *Menuette*, *Allegro*, D-Dur, 3/4

一転して優雅な明るい*Menuette*となる。柔和な主題と、左右の手が交差する活発なトリオが対比を成す。

#### 第4楽章. *Rondo*, *Allegro*, D-Dur, 4/4

ロンド形式。開始部が特徴的で、一応主和音で始まるものの、直ぐにサブドミナント和音に移行する。主和音で安定して始まるのを避け、不安定な問いかけのようなこの開始部の性格は、先述のように後の第15、17、18、22、24、32番などのソナタの先駆とも言えよう。問いと答えのような断片的なロンド主題で始まり、エピソード1はシンコーションを伴う上行音階、エピソード2はB-Durで始まるアップダウンの激しいアルペジオ音型が繰り返される。この楽章でも変奏の技法が巧みに駆使されている。

## 7. ピアノソナタ第8番 ハ短調 Op. 13 《悲愴》

初期のピアノソナタの頂点とされる傑作で、第14番《月光》、第23番《熱情》とあわせベートーヴェンの3大ピアノソナタと呼ばれ親しまれている。1798～99年にかけて作曲され、重要なパトロンのひとり、リヒノフスキー侯爵に献呈された。

《悲愴》というタイトルは、初版譜の扉に印刷され

た Grande sonate pathétique (大ソナタ悲愴) による。ベートーヴェンのピアノソナタで出版時に標題がつけられていたのは《悲愴》と《告別》のみで、他はすべて後世の命名である。しかしなぜ《悲愴》なのかという点については、冒頭の曲想を聴けば自ずから納得がいくとはいえ、本人も語っておらず不明である。しばしば引用される音楽評論家 Paul Becker の説では「それまでも他の作品に分散して現れていたベートーヴェンの感情の結晶」とされている。

この曲は当時非常に人気を博したようで、出典は定かでないが、当時の人の手記に「猫も杓子もこの曲を弾くので飽き飽きした」といった記述を目にしたことがある。

c-Moll は平行調の Es-Dur とともにベートーヴェンが特に好んだ調性で、この他交響曲第 5 番《運命》、ピアノソナタ第 32 番、弦楽四重奏曲第 18 番など、いずれも傑作が多い。

この曲は、演奏していて、この重厚な第 1 楽章と優美な第 2 楽章に何故薄くて軽い第 3 楽章のロンドが終楽章としておかれているのか時々疑問に感じ、どうしても竜頭蛇尾というか、楽章構成のバランスの悪い曲という印象が強かったが、モーツァルトの 2 つの短調のソナタ、K. 310 と K. 457 も重厚な第 1 楽章に対して軽やかなロンドで締めくくられており、これらをモデルとした可能性もあると考えるとそれなりに納得できる気もする。フォルテピアノ的な軽いイメージで演奏することで、この何となく収まりの悪い感じを払拭できるかもしれないと考えるに至った。

### 第 1 楽章. *Grave*, 4/4 - *Allegro di molto e con brio*, c-Moll, 2/2

ソナタ形式。冒頭の荘重で悲劇的な、減 7 の和音を含む *Grave* の序奏は極めて印象的である。この旋律はその後展開部、コーダにも 2 回現れる。第 1 主題は激しく上行するスタッカートとシンコーションの音型で、続いて *Grave* の主題に類似した es-Moll の第 2 主題が現れる。第 2 主題に本来あるべき Es-Dur でなく、その同主短調を持つてくる手法が特徴的である。チャイコフスキーの交響曲第 6 番《悲愴》の第 1 楽章には、このピアノソナタの冒頭と良く似た旋律がある。また第 3 楽章にも言えるが、J. S. バッハの《パルティータ第 2 番ハ短調》の第 1 曲シンフォニアの冒頭と親近性をもつ。フランス風序曲との類似性をそこに見ることも出来よう。

### 第 2 楽章. *Adagio cantabile*, As-Dur, 2/4

三部形式。ベートーヴェンの音楽の中で最も美しいと評される抒情的、優雅な旋律。内声部の 16 分音符の分散和音を伴奏型として、外声部が豊かに主題を歌う。as-Moll のトリオは、内声部の 3 連符の連打で緊張感が生み出される。この 3 連符は第 3 部にもそのまま持ち越され、伴奏が変奏された形でテーマが再現される。

### 第 3 楽章. *Rondo*, *Allegro*, c-Moll, 2/2

ロンド形式。ロンド主題は第 1 楽章の第 2 主題と同型で、G 以外の C, D, Es は冒頭の *Grave* の音型と同じである。またバッハのバルティータ第 2 番の第 1 曲シンフォニアの *Grave* に続く *Andante* の旋律とほとんど同型である。重厚な第 1 楽章に対して軽めのフィナーレという形は、先述のようにモーツァルトのソナタ K. 330 ハ短調、K. 457 ハ短調にも見られる。明瞭な Es-Dur のエピソード 1、対位法的に書かれた穏やかな As-Dur のエピソード 2 を経て、ロンド主題の帰後、*subito ff* で力強く終結する。

## 8. 演奏上の留意点

各曲の演奏にあたっては、上記の様々な特徴をふまえて、それらを活かす表現を追求するよう心がけた。その他の留意点を以下に述べる。

まず、当時の楽器と現代のピアノとの違いを演奏にどのように反映させるか、という問題がある。当時のヴァルターのピアノを想定して、軽やかなタッチを求めめるのか、現代のピアノを用いて曲自体の性格をもっとも活かす方法を探るか。曲全体に対してひとつの姿勢を貫く必要があるわけではなく、曲や場面ごとに異なっても構わないと思うが、ヴァルター製のピアノの機構や特色をよく把握した上で、それを必要に応じて表現に結びつけていくことは重要であろう。

また、繰り返しの問題がある。繰り返し記号があれば当然繰り返すべき、との意見（主に作曲家、作品至上主義的な意見）がある一方で、当時と現在の社会状況の違いを考えれば、必ずしも全て繰り返す必要はないとの見方もある。ベートーヴェン当時は、録音、再生技術はなく、作品を音として享受するには、演奏会か、自分で弾いてみるしかなかったわけで、複雑で一度聴いただけでは理解しにくい曲を繰り返して演奏し、より強く記憶に残るようにする、というのは重要なことであったと思う。しかし現在では CD や配信でいくらでも聴くことが出来るため、コンサートで曲を聴く以前に、既に曲を繰り返し聴いて知っている人が多い。また、クラシックのコンサートの在り方も時代



とともに変遷し、全楽章を通して演奏せず、楽章を抜粋して様々なジャンルの曲を寄せ集めたコンサートが主流の時代もあった。また、日本の音楽に目を向ければ、能などは江戸時代には一日がかりで狂言と交互に五番目物まで上演したと言うが、現在では、現代人の生活スタイルに合わせて、能と狂言各一曲など、2～3時間におさまる形で上演されることが殆どである。筆者は、繰り返しをしないと楽曲全体の小節構成のバランスが崩れる場合と、単なる繰り返し記号でなく、1番括弧、2番括弧の記載があり、繰り返しを省略するには1番括弧の音が魅力的で、割愛するのはもったいない、と感じた場合は繰り返すが、あとは臨機応変で良いと考える。

また、レガート奏法とペダルについて、弟子であったツェルニーによれば、ベートーヴェンは楽譜に指示していないところでもしばしば巧みにペダルを踏んでいたという。これは、現代のピアノと当時のピアノの違いを十分踏まえた上で取り入れるべき意見であるが、ここからベートーヴェンはあまり乾いた演奏を好まなかったのでは、という想像が可能になり、ある意味演奏上のヒントになることは確かである。また、ベートーヴェン自身が晩年のモーツァルトの演奏に接して「上手いが、いわゆるノンレガートの奏法だった」と語ったといわれ、ベートーヴェンはレガートが上手かった、とのツェルニーの記述もあることから、レガート奏法へのこだわりが伝わってくる。この点も当時のピアノでのレガートと現代のピアノでのレガートの違いを考慮するべきではあるが、示唆に富む記述といえよう。

さらに、ピアノはオーケストラ的な楽器と言われるが、J.S.バッハの平均律クラヴィア曲集に多彩な楽曲のタイプが含まれるのと同様に、ベートーヴェンのピアノソナタも、様々な様式を包含している。手の動きに由来した、きわめてピアノスティックで鍵盤楽器ならではのスタイルから、オーケストラ、弦楽四重奏、コラール、オペラアリア、レシタティーヴォ、民謡、声楽曲、舞曲、葬送行進曲、祝祭風など、様々な書法が見られる。演奏に際しては、それらを楽譜からの確に読み取り、それぞれに相応しい表現を練り上げていく必要がある。

## 9. まとめ

今回取り上げたソナタ Op. 2-2, Op. 2-3, Op. 10-3, Op. 13が書かれた時期には、ベートーヴェンの作品の重要な分野である弦楽四重奏曲や交響曲はまだ一曲も発表

されていない。若くエネルギーで刺激に満ちた初期の作品は、後期の深遠で哲学的・宗教的ともいえる境地からはまだかなり距離があるように感じられるが、例えばソナタ第7番の第2楽章には、その前兆ともいえるような非常に深い精神世界が練り広げられている。

今後演奏する中期、後期のソナタについては、他のジャンルの創作との関連性も含めて考察を深めていきたい。

また、今回の研究を通じて、これまでベートーヴェン固有の特徴のように考えていたことも、J.S.バッハやC.P.E.バッハ、ハイドン、モーツァルトらにより既に先鞭がつけられているケースが多いということがわかった。ベートーヴェンが、先人の作品の影響をどの面で受け、それをどのように吸収し、発展させていったのか、また、ベートーヴェン自身の独創性はどこに見いだせるのか、といったことも念頭に置きつつ、今後の研究を進めていきたい。

(本稿は、2019年12月26日に行われたリサイタルのプログラムノートをもとに、改編を加えたものである。)

## 【謝辞】

本研究は、国立音楽大学2019年度個人研究費（特別支給）の助成によるものです。御支援いただいた国立音楽大学に深謝いたします。

## 【参考文献】

- Donald F. Tovey. "A companion to Beethoven's pianoforte sonatas" ABRSM, 1931
- 諸井三郎. 『ベートーヴェンピアノソナタ作曲学的研究』音楽之友社, 1965
- カール・ツェルニー(パウル・バドゥラ＝スコダ編). 『ベートーヴェン全作品の正しい奏法』(古荘隆保訳) 全音楽譜出版, 1971
- アレクサンダー・ウィーロック・セイヤー. 『ベートーヴェンの生涯(上・下)』(大塚邦雄訳) 音楽之友社, 1974
- カール・ダールハウス. 『ベートーヴェンとその時代』(杉橋陽一訳) 西村書店, 1997
- テオドル・W・アドルノ. 『ベートーヴェン - 音楽の哲学』(大久保健治訳) 作品社, 1998
- 『作曲家別名曲解説ライブラリー(3) ベートーヴェン』音楽之友社, 2003
- 諸井誠. 『ベートーヴェンピアノ・ソナタ研究』音楽之友



- 社, 2008
- ルイス・ロックウッド. 『ベートーヴェン－音楽と生涯』(土田英三郎他 訳) 春秋社, 2010
- チャールズ・ローゼン (小野寺肅訳). 『ベートーヴェンを“読む”－32のピアノソナタ』 道出版, 2011
- 横原千史. 『ベートーヴェンピアノ・ソナタ全作品解説』 アルテスパブリッシング, 2013

