

Title	ベートーヴェンのヴァイオリン・ソナタの楽曲分析的 研究
Author(s)	谷村, 晃
Citation	大阪大学文学部紀要. 1987, 27, p. 1-239
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/5203
rights	本文データはCiNiiから複製したものである
Note	

Osaka University Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

Osaka University

ベートーヴェンのヴァイオリン・ソナタの
楽曲分析的研究

谷 村 晃

凡例

1. 単音の表示はドイツ式表記に従った。すなわちト字記号の下一線上の一点ハ音を c^1 、ト字記号第三間の二点ハ音を c^2 のように示す。ピアノの全音域の音の表示法を示せば次のようになる。

A_2-H_2 C_1-H_1 $C-H$ $c-h$ c^1-h^1 c^2-h^2 c^3-h^3 c^4-h^4 c^5

文中で音名を表示しなければならない場合には、 $d^2-c^2-h^1-c^2$ のように、全てこのドイツ式音名と音高表示によって表した。

2. 和音の表示は原則として、東京芸術大学等において使用している表示方法に従った。音階の各音度上にできる三和音をローマ数字で表示する方法である。属七和音等の七の和音については V_7 のように、また三和音の転回形については、第1転回、第2転回等を I^1 、 V^2 のように表示した。その他の和音の表示 ♯、♭、♮、♯ 等については、島岡 譲著 <和声と楽式のアナリゼ>、(音楽之友社) によったので、それを参照されたい。

3. 機能と声では和音は音階上の音度で表示されるだけでなく、その機能が主和音、属和音、下屬和音に分類される。例えば VII の和音は機能としては属和音であり、VI の和音は機能的には主和音として使用される。和声分析ではしばしばこの機能を表示する必要がある。その場合にはこの三つの機能を主和音 = T、属和音 = D、下屬和音 = S で示す。さらに調性のある音楽では和音の性質は緊張和音 (Spannung) と弛緩和音 (Ruhe) とに二分される。I とその代用に使われる VI の和音が弛緩和音 (R) であり、それ以外の各音度上の三和音は全て緊張和音 (S) である。本書においても T、D、S の他に、随所に R と S の機能表示も使用した。

4. 調性の表示については、ドイツ式に従って長調は大文字、短調は小文字で、例えば

C: (ハ長調)、As: (変イ長調)、d: (ニ短調)、b: (変ロ短調)、Fis: (嬰ヘ長調)のように表示した。

5. 譜例や図のなかではピアノを Pf で、ヴァイオリンを Vn で示した。

6. 図のなかでは楽節構造の前楽節を vs、後楽節を ns で示した。

7. 強弱法の表示に関しては文中も全て f、ff、p、pp、sf 等を使用した。

8. ベートーヴェンの音楽においては、その旋律や動機は多くの場合その特色あるリズムによって判別できるので、本書においても大部分の譜例はリズム図式だけで表示した。これを小節番号と共に示せば、具体的にどの音、どこの旋律のことであるか簡単に判別できるはずである。

9. 当然のことながら、本書を読んで戴くためにはベートーヴェンのヴァイオリン・ソナタ全曲の楽譜をかたわらに置いて戴かなければならない。新ベートーヴェン全集のものをはじめ、楽譜は簡単に手に入るので、各曲の主題等を楽譜の形で掲げることを省略した。

目 次

序 論	7
本 論	23
作品12の1 ニ長調	25
12の2 イ長調	42
12の3 変ホ長調	54
作品23 イ短調	69
作品24 〈スプリング〉 へ長調	82
作品30の1 イ長調	105
30の2 ハ短調	123
30の3 ト長調	147
作品47 〈クロイツェル〉 イ短調	164
作品96 ト長調	203
参考文献	235
あとがき	239

序論

本書はルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェンのヴァイオリン・ソナタ全10曲の楽曲分析による音楽学的研究である。本文は全10曲を楽曲そのものに即して、できるだけ詳細に分析しようとしたものである。ここにはベートーヴェンが楽譜に記した様々な音の動きを筆者が読み取ったもの以外ほとんど何も記されていない。ベートーヴェンがどのようにヴァイオリンとピアノを使って、どのような面白い音の世界を演出しているのかといったことに、興味を示される読者には、なんらかの参考になるものと信じて、このいささか冗長で、講義録風に舌足らずの文章を敢えて発表することとした次第である。

本書のようなものを書きたいという願望は、今から四十年近く昔、つまり筆者の学生時代にまで遡ることがきである。その昔、京都大学文学部で音楽美学を勉強していた頃、私が強烈な印象を受けた書物のひとつが、諸井三郎著：〈ベートーヴェン絃楽四重奏曲－作曲学的研究－〉（昭和24年7月 創元社）とさらにその後に出た、諸井三郎著：〈ベートーヴェンピアノソナタ－作曲学的研究－〉（昭和33年1月 創元社）であった。もちろんその当時教えを受けた故井島勉先生や故張源祥先生、また当時必死になって読んだハンズリック、メルスマン、クルト、ハルム、ブルレといった音楽美学の書物から多くのものを教わったことはいうまでもない。諸井三郎の上掲の二書には、音楽の本質や美的価値といった高度の話は全くでてこない。当時音楽の本質や美の特質について頭を悩ましていた私にとって、この極めて具体的にベートーヴェンの絃楽四重奏曲やピアノ・ソナタの全曲について詳細に分析した書物は、まさに晴天の霹靂であった。いくら美的価値や音楽の本質について哲学的思索を展開し、音楽美について語ってみても、実際の楽曲について、個々の音が何を意味し、それがどのような仕組みで楽曲としてまとまっているのかについて語るができなければ、全て空論に過ぎないのではないかとその時思った。今、諸井三郎の分析を読み返してみると、それが極めて形式的な分析であることは否定できない。しかしそれが極めて即物的に楽譜上の音を追った分析であるので、四十年近く経過した今日においても、音に関して具体的にベートーヴェンに接近しようとする若い音楽学の学徒にと

って、しばしば格好の入門書となっている。この種の全曲分析を試みた書物が極めて少ない日本の状況のなかで、この二つの書物は何度か改定されて、今もなお、音楽書店の店頭を飾っている。特に近年は、音楽大学でクラシック音楽を勉強している音楽学生がこうした具体的な楽曲分析の書物を全くといってよいほど読まない状況を考えると、あるいは諸井三郎のベートーヴェンの作品研究は、一般大学の音楽愛好学生によって読まれているのかもしれない。今日の大学生は音楽と楽譜に強いので、この程度の音楽の専門書を読むことは大して苦にならない。それを苦にする音楽大学の学生の方が問題なのである。

話が少し脇に逸れたが、ある意味で私にとって音楽学が、単なる観念的、抽象的な学問ではなくして、音楽という現象に即した具体的な学問となったきっかけが、諸井三郎の楽曲分析であったことを忘れることはできない。その後四十年の間に世界の音楽学も、私自身のなかの音楽学も随分と変化した。しかし音楽学という学問が、なんらかの形で具体的な作品や、音そのものと対決してそれを深く体験し、自分なりの仕方考え、その考えた結果をできるだけ論理的で、説得力ある方法で記述する学問であることには変わりはない。その意味で今、諸井三郎の前例にならって、ベートーヴェンのヴァイオリン・ソナタ全10曲と対決し、そのなかに私が見出したベートーヴェンを、できるだけ忠実に論述しようと試みたのである。

ある作家の作品研究ということになると、いろいろな方法がある。特にベートーヴェンのような高名な音楽家の作品研究ということになると、ほとんど無限といってよいほど様々な研究が既に公刊されている。ベートーヴェンの自筆譜の研究、彼の残した有名なスケッチ帳の研究、彼を巡る思想的、文学的関連、また当時の歴史的、社会的背景の研究等枚挙に暇がない。音楽学という学問を人文科学のひとつとして推進するためには、こうした諸研究が重要な役割を果たすことは今さらいいうまでもないことである。しかしそれだけで音楽学は、人文科学のなかに確かな市民権を得ることができるのであろうか。

本書で論じられていることは、上述の諸研究のいずれでもない。作家の伝記や音楽史的背景、作家の思想、個性、スケッチ帳に基づく作曲家の創作過程の研究等、普通作家研究

で問題になるような事柄はほとんど論じられていない。そのような研究については既に諸先達の優れた仕事があるので、敢えてここでは触れなかった。ここでは音楽作品という音の現象そのものについてだけ論じられている。ということは本書は人文科学とは無関係な全く特殊専門的な音楽の研究書なのであろうか。人文科学の世界の読者にとって本書は、まるで数学か、物理学の書物のような異質な存在なのであろうか。

本書の真の目的は、音や、楽曲について思索すること、いやそれどころか、音で思索することが、人文科学においていかに有意味で、有効なものであるかを証明しようとするところにある。その目的を達成するのに、本書が取り挙げた対象が適切であったかどうか、また充分その目的を達するほどの成果をあげ得たかどうかについては甚だ心許無い。本書は、一見諸井三郎風の、作曲術的、専門的楽曲解説であるかのように見えるかもしれないが、本書が意図するところは単なる楽曲解説なのではない。それは筆者という一人の人間が、長年ベートーヴェンという作家と付き合い、この西洋音楽を代表する偉大な作曲家になんとか接近しようとして、手探りで模索してきたその苦難の跡を文章にしたものであるとあってよいであろう。その意味では極めて個人的、主観的なものであるという非難を受けても致し方ないかも知れない。しかしその背後には、諸井三郎のベートーヴェンに出合ってから以来、ミュンヘン大学で故ゲオルギアース教授のもとでの音楽学とのさらなる出会いを経て今日に至った筆者の体験、そしてまた五十年以上にわたってピアノを始め種々の楽器と親しみ続けてきた筆者の人生があることも否定できない。

優れた文学作品を読むとき、とにかくわれわれはまずその文章の巧みさと、筋立ての見事さに圧倒される。名作であれば、読めば読むほどにその作品に対する理解と親しみが深まってくるのは当然である。しかし考えてみればその理解の深まりはまた、読者の心の深まりと切り離しては考えられない。名作をより良く知るということは、同時に読者のその作品に対する解釈が深まる事を意味する。音楽作品もこれと同じで、経験を積み重ねれば積むほど理解が深まり、その解釈が多彩になる。ただ音楽の場合には、演奏家という作品の解釈を専業とする人々が存在する。ただ自己の演奏技術だけを誇示する演奏家は問題外として、

優れた演奏家は、その都度われわれに同一の作品をまるで始めて聞く作品のような新鮮さをもって提示してくれる。そこにはその都度新しい解釈、思いがけない発見の驚きがあるのである。聴衆は演奏家が提示するこの新しい解釈を、ただ受動的に受け入れるだけの存在であろうか。そうではない。聴衆の側でもこれから聞こうとする作品については、自分なりの解釈があって、それが演奏家の提示する解釈と合致したり、抵触したりするわけである。作品の解釈は、決してそれを専業とする演奏家だけの特権ではないのである。いわゆる素人である聴衆にも充分作品を解釈する権利と能力が備わっているのである。むしろ聴衆がそのような作品解釈の能力に長けていればいるほど、演奏家の演奏芸術家としての独創性が発揮できるともいえる。しかしこのような音楽享受の状況はヨーロッパの高度の市民社会のなかでの音楽文化の、しかも一種の理想像であるともいえる。

このようなことからある程度明らかなように、音楽作品を、その音の現象に即して読み、分析し、記述するということは、決して特殊的、専門音楽的な閉ざされた世界を意味するのではなく、むしろ音楽を文化一般の共通の世界のなかに引き出し、音楽と文化に係わる全ての人々の共有財産として、より多くの人々が、例えばベートーヴェンを自分のものとして楽しめるために必要な手段であると考えることができる。とするとベートーヴェンから時空的にとても遠隔な処にいる一人の東洋の音楽学者が、下手なピアノを自分でまさぐりながら、極めて無器用にベートーヴェンの10曲のヴァイオリン・ソナタの楽譜を読み、そのことによって西洋音楽と対決し、自己の内なる音楽的教養、ないしは音楽的生の充実を計ってきたその跡を、読者に提供しようとする試みもあながち無意味とはいえないのではなかろうか。今回、大阪大学文学部紀要の一冊として取り上げて戴いたのであるが、やたらと音符や図の多いこの一冊は、文学部紀要に似合わないのではないかと思われる方もあるかもしれない。しかしそうした外見はともかくとして、音を扱う音楽学という学問が、人文科学のなかに占める意味について少しでも多くの方々に理解して戴けることを期待して、筆を取った次第である。それにこの種の楽曲分析だけの書物を出版することは、極めて困難であるので、大阪大学文学部紀要の形で公刊できることは、まことに幸せ

である。

2.

ベートーヴェンの残した膨大な作品のなかで、10曲のヴァイオリン・ソナタが占める位置はかならずしも大きくはない。ベートーヴェンを代表する作品としては、一般にその交響曲が挙げられる。次に誰でもが考えるのは32曲のピアノ・ソナタと16曲の弦楽四重奏曲である。これらのジャンルでは、ベートーヴェンはその生涯の各時期に重要な作品を残しているのだから、その個人様式を追うのに都合が良いと考えられる。その意味では交響曲全9曲を取り上げるのがよいのではあるが、それは余りにも大変なことである。それに交響曲についてはすでにいろいろな形で、優れた楽曲分析が出版されている。ピアノ・ソナタと弦楽四重奏曲については、先に述べたように諸井三郎の作曲学的研究がある。もちろんピアノ・ソナタや弦楽四重奏曲について改めて私なりの分析を行うことも、大いに意味のあることではあるが、今回はむしろ比較的楽曲分析の対象に選ばれる機会の少ないヴァイオリン・ソナタを取り上げた。

その作曲年を見ると、全10曲のうち9曲が1797年から1803年の間に作曲されている。最後の作品96、ト長調だけが一つ離れて、1812年に作曲されている。つまり彼のヴァイオリン・ソナタのうち9曲が初期から中期にかけての頃に成立していて、1曲だけが晩年にかかる頃に作曲されていることとなる。このような作品の成立年の配分から考えると、作品分析によってベートーヴェンの個人様式を研究するには、ヴァイオリン・ソナタは研究対象として必ずしも相応しくないと考えられる。せめて同じ弦楽のためのソナタである5曲のチェロ・ソナタ（1796年作曲2曲、1807年作曲1曲、1815年作曲2曲）を加えるならば、個人様式の展開の過程を追う点ではより望ましいものになったであろうと思う。この点の不備についてはひとえに筆者の怠慢の結果であるというほかない。ただ幸か不幸か、初期から中期にかけての僅か数年の間に作曲された9曲の

ヴァイオリン・ソナタのなかに、不思議とベートーヴェンの初期および中期の様式に固有の多くの特徴を発見することができた。本研究は必ずしもベートーヴェンの個人様式の展開に焦点を当てた研究ではないが、この研究の結果一般にいられている程ベートーヴェンの初期様式、中期様式、後期様式といったものが明確に区別できるものでもないことが判明した。初期様式と中期様式については、このように再考の余地が考えられるが、後期様式については確かに、一種独特のものがあり、それについては作品96の1曲だけの分析では十分にその特質を論じることができない。

いずれにせよ本研究で意図したことは、西洋の音楽文化の頂点のひとつと考えられるヴィーン古典派を代表する音楽家、ベートーヴェンの室内楽のなかでも比較的地味なヴァイオリン・ソナタを取り上げ、それと対決することによって、私にとってベートーヴェンとは何なのか、また西洋の音楽とは何なのか、具体的にその音の足取りを追体験することにより確認しようとする作業であった。それはまた、明治維新以来百余年を経過し、年末ともなれば日本国中、ベートーヴェンの<第9>一色になるこの状況のなかで、果たしてわれわれ日本人にとってベートーヴェンとは、ヴィーン古典派とは、そして洋楽とは何なのかを考え直すためのひとつの手がかりになれば、これに越した幸せはない。

3.

ベートーヴェンのヴァイオリン・ソナタの全曲の研究として参考にできるものは余り多くはない。簡単な楽曲概説は Hans Renner : Reclams Kammermusikführer に見られるが、William S. Newman : The sonata in the classic era や、その他の大きな研究書のなかでは、ヴァイオリン・ソナタのためにさかれている頁数は極めて少ない。様式の研究というよりは、演奏法の面から全曲を扱った例としては、古くは Carl Czerny : Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke に含まれるヴァイオリン・ソナタ全10曲の分析、新しくは Max Rostal : Beethoven Die Sonaten für

Klavier und Violine Gedanken zu ihrer Interpretation の純粹に演奏論的研究（日本語訳あり）がある。いずれも演奏の技術に係わる研究であるので、参考にはなるが、本書で追求しようとしている問題には直接的にはかかわらない。

楽曲分析とは音楽学に固有の方法ではあるが、どの様な分析が正しい分析であるか、分析のための手本といったものが存在するわけではない。一つの楽曲を前にして研究者が、その楽曲に接近して行くためのその都度の切り口が、楽曲分析のあり方を決定するともいえる。その意味では、楽曲分析は決して数学の方程式を解くようなわけにはいかない。むしろそれはしばしば探偵の犯人捜しや、暗合の解読の方に似ているとってよい。分析は研究者がある楽曲を前にして、それと対決し、それに加えた解釈の軌跡であると考えられる。ということはその研究者が過去にどのような楽曲分析の体験を積んできたか、また過去に学んだ分析の手続きが研究者のなかで、どのように生長発展して、今ある楽曲を前にしてどのように創造的解釈を提示し得るかを測るための装置であるともいえる。その意味では楽曲分析を通して、その人間の音楽文化との係わり方が問われているのである。このような訳であるので、筆者の本研究においては、やはりドイツで学んだヴィーン古典派音楽の分析の手続きを踏まえないわけにはいかない。結果的にはそこから外れることもあるであろう。むしろそうしたドイツの伝統的な分析の方法（実はそれ自体必ずしも十分に日本に紹介され尽くされているとはいえないのだが）からどのように筆者が離脱し、一人歩きできるかが問題なのである。いずれにせよ本書の分析の前提となっている考え方について、ここで予め最小限述べておかなければならないことがある。それ以外の問題、例えばヴィーン古典派と対置されるバロック様式や、前古典派様式等の問題に関しては、巻末に付した文献表を参考にして戴くほかない。

4.

ベートーヴェンのように、原則として和声伴奏の上に一本の旋律が流れる音楽のことを

同音音楽 (Homophonie) という。これに対してそれぞれ独立の動きをするいくつもの旋律の組み合わせによる音楽を、多声音楽 (Polyphonie) と呼ぶ。両者の違いは単なる作曲の技法の相違に尽きるものではなく、より根源的な問題、つまり最終的には音楽における時間把握の原理の違いに帰せられた問題である。そのような観点に立って見ると、同音音楽には時間把握のある種の法則性がみとめられる。この問題についてここで簡単に説明しておくこととする。

同音音楽においては、その音楽の第1小節は音楽がそこから始まる重い小節であり、それはまた、そこから音楽が次に向かって前進するための衝動を内に含んだ小節 (schwer, setzend, impulsgebend) である。それに続く第2小節は、第1小節を受けて (folgend) 音楽が前進する軽い小節 (leicht, weiterführend) である。同音音楽は小節を時間の単位として音楽の流れを秩序づける音楽であるので、同音音楽は原則として、重心のある重い奇数小節と、重心のない軽い偶数小節との規則的交替によって前進し続ける。と同時に同音音楽は、schwer - leicht を一対とする2小節グループ、4小節グループ、8小節グループ、16小節グループと、いわゆる4小節構造 (Quadratmässigkeit) にグループづけられて秩序づけられる。換言すれば音楽が4小節構造的に秩序づけられているとき、われわれは極めて自然に、無意識的にその音楽の流れに身を任せて聞くことができる。4小節構造は同音音楽の時間の流れを整序する正規の時間の目に見えない目盛りであるともいえる。それは拍子における拍が、強弱の規則的交替によって時間に目盛りを刻んでいるのに似ている。小節は拍の時間目盛りの上位にあって、より大きい目盛りによって時間を秩序づける小節メトルムを形成する。

同音音楽では、全ての音楽、楽章、独立の旋律、主題は重い第1小節から始まることは明らかである。ひとつの音楽や楽章の途中においても、新しい主題、段落、旋律あるいはフレーズの始まりは、普通それぞれの旋律の形態、和声、リズムの変化、伴奏形の変化等によって明晰であるが、それは重い奇数小節から始まる。

上述の4小節構造 (Vierhebigkeit あるいは Quadratmässigkeit) の原則に従えば、前

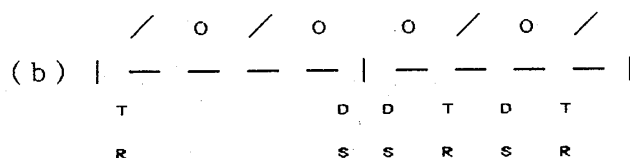
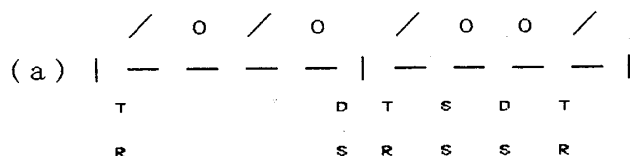
のフレーズが偶数小節で終わり、次のフレーズが奇数小節で始まる場合には、前のフレーズと次のフレーズは円滑に連結されて、二つのフレーズの間には切れ目や、衝突がおこらない。普通同音音楽は、このような4小節構造によって極めて自然に前進し続ける。ところがひとつのフレーズが何らかの理由で奇数小節で終わる（3小節グループ、5小節グループ等）と、次のフレーズの冒頭が明らかに新しいフレーズ、旋律、主題等の開始であるとき、二つのフレーズの間には、断絶、切れ目、衝突、重ね合わせ、重心の移動等、様々な不自然が生じる。時間の流れに躓き、足踏み、停滞、断絶、溝が発生する。それは心理的には欠落、不注意、失敗のように感じられる。

しかしながらヴィーン古典派の音楽では、この時間の流れの切れ目、溝、躓きを意識的に利用することによって、いわば彼等の音楽に一種の仕掛けをつくりだした。通奏低音構造（Generalbassbau）においては、音楽は小節縦線に関係なく、随時和声終止形を構成しながら前へ前へと紡ぎ続けるので、そこでは小節メトルムという考え方の入る余地はない。同音音楽においても、その途中において音楽の書法が一時的に対位法的に処理されるころでは、その間小節メトルムは棚上げにされる。

楽節構造（Periodenbau）は、4小節構造で無限に重・軽交替で前進し続ける音楽を4、8、16、32小節の完結した小節グループにまとめて終止させる構造である。その終止の動きは同音音楽においては和声の機能と連動して、見事に行われる。機能และ声においては和音は、音楽の流れを静止させ、停滞させ、緊張を解きほぐし、いわゆる和声解決する<静>の和音（Ruheklang - Tonika および Tonika 代用和音）と、音楽の流れを運び、動かし、緊張させる“動”の和音（Spannungsklang - Dominant, Subdominant, 変化和音 およびそれらの代用和音）との二種類に分類される。同音音楽はこの静の和音と動の和音の適切な配列によって、音楽の流れを形成する。

同音音楽において、一つの音楽の流れが一応完結して終止するためには、必ず動の和音から静の和音に和声の流れが解決されなければならない。それが機能และ声の世界であるわけである。楽節構造は、本来踊りの動きと連動して、4小節構造的に完結したひとまとま

りの音楽である。それは 2 + 2、4 + 4、8 + 8、16 + 16 のように左右相称的な前楽節と後楽節によって構成せられる。例えば 4 + 4 = 8 小節 の楽節構造を考えてみると次の二つの和声づけが可能となる。



(a)、(b) いずれにおいても、前楽節は<静>の休息和音 (R) で始まって、<動>の緊張和音 (S) で半終止して、開かれている。前楽節 (VS) の4小節では、小節メトルムと和声機能の交替とが連動して、重い奇数小節には休息和音、軽い偶数小節には緊張和音が置かれることとなる。

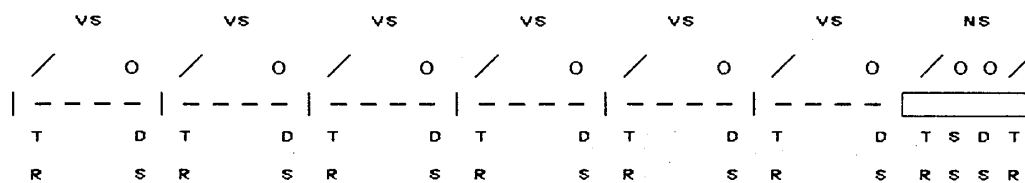
(a) 型の後楽節では、4小節に典型的な T-S-D-T の和声終止形が用いられている。T-S-D-T 和音配列は、休息-緊張-緊張-休息の静・動の関係を生みだす。この独特の静・動の和音配列によって、時間の流れは第8小節で停止せしめられ、音楽の流れが完結し、いったんとぎれるのである。このことは小節の重心配置のメトルムに影響を与えて、/ o / o / o o / の独特の重心配置の韻律を生じることとなる。

(b) 型の後楽節では、やはり典型的な和声終止形 D-T が二回繰り返されてフレーズを締めくくっている。D-T-D-T の和音配列は 緊張-休息-緊張-休息

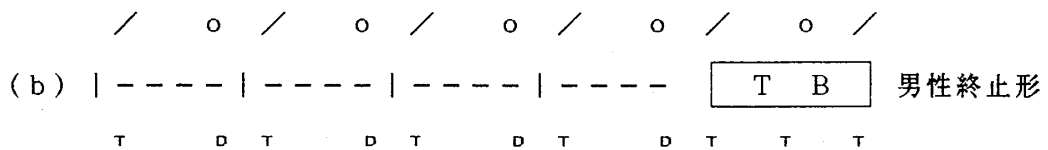
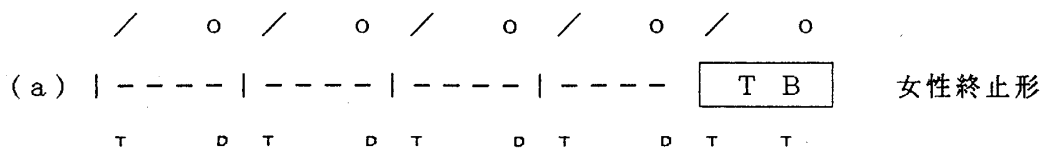
と正規の 静→動 の関係を逆転させて、動→静 を強調して二回繰り返すことによって、第8小節で確実に時間の流れを停止させる。このことは小節の重心配置のメトルムに影響を与えて、 / o / o / o / o / の独特の重心配置の韻律を生じることとなる。

楽節構造においては、このように前楽節 (VS) と後楽節 (NS) を左右相称に置いて後楽節において / o の重心配置を逆転させることによって、一つの楽章が終止せしめられ、完結させられる。従って一つの楽章において、それが楽節構造で作曲されている場合には、それぞれ 4+4、8+8、16+16 等で完結した楽節が並列的に置かれることとなる。こうした自己完結した楽節によって、長い音楽を作るためには、楽節A+楽節B+楽節A のように、対照の効果を利用した三部分形式や、A B A C A D A のようなロンド形式をとるか、それとも A A' A'' A''' . . . A^x のように変奏曲形式をとるかのいずれかによって、全体のまとまりを作りださねばならない。しかしその統一感はかならずしも強力なものとはいえない。(A A A A . . . のような同一のもの無限の反復は西洋音楽の世界では例外的で、異質なものである。)

構脚構造 (Gerüstbau) は楽節構造の原理から出発して、その前楽節を無限に拡大したものである。それを図式化すると



となる。ここでは左右相称は崩れて、前楽節が非常に大きくなる。これだけ量的に大きい前楽節を受け止めるためには、後楽節は楽節構造における後楽節では受け止めきれない。そこで後楽節に替わって、重いブレーキのかかるトニカブロック (休息和音集塊、または主和音堰堤) が後楽節の位置に置かれなければならない。それを図示すると

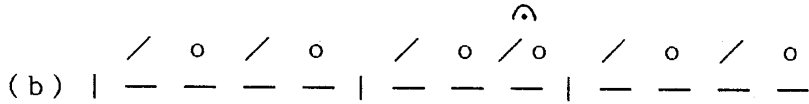


のような (a) (b) の二つの型が生まれる。(a) では主和音のみからできたトニカブロックが偶数小節であるので、その重心配置は $\underline{/ o}$ 型となり、女性終止的にやわらかく終わる。この場合音楽はまだ続くことが期待されている。(b) ではトニカブロックが奇数小節であるので、その重心配置が $\underline{/ o /}$ と男性終止して、極めて強く音楽は打ち切れ、次の音楽との間に画然と断絶が作られることとなる。なお同一の休息和音が反復されるときには、小節メトルムは $/ o / o / o$ と規則的に静→動を繰り返して進行することとなる。この原則と関連して普通ソナタ形式楽章の提示部は女性終止して、次への展開を期待し、楽章末は男性終止して明確に音楽の流れを完了させようとする。

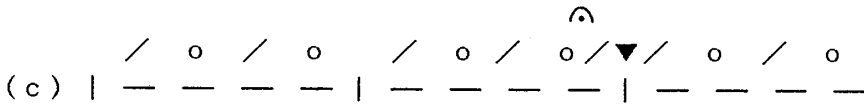
構脚構造では前楽節の連鎖が見られるが、この前楽節は常に4小節でできているとは限らない。前楽節が2、4、6、8等の偶数小節グループである場合には問題は起こらないが、前楽節の一つが3、5、7などsの奇数小節グループでできている場合には、次のフレーズとの間に何らかの時間のとぎれを生じる。このような不規則な小節グループの形勢による音楽の時間の停止には様々な場合が考えられる。そのいくつかを次に掲げる。



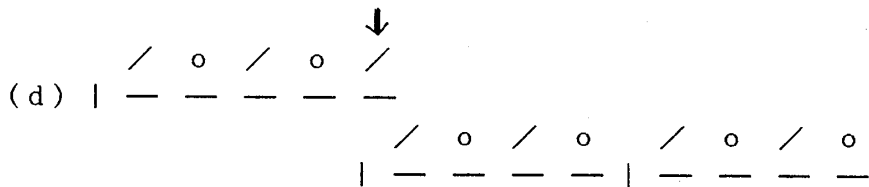
重い小節が衝突して、次のフレーズの頭が目立つことになる。



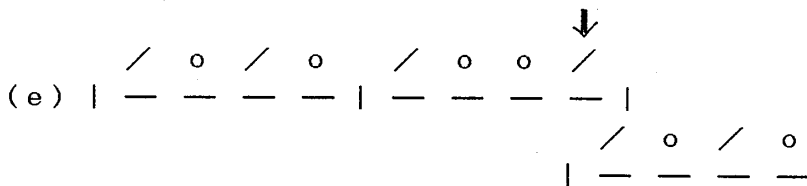
本来なら衝突するところを \frown で延長して、円滑に進む。



4小節フレーズが \frown で延引されて、次のフレーズとの間に溝が生じる。



前のフレーズの終わりが、次のフレーズの頭と重なって非連続を作り出す。



前のフレーズの終わりを待たずに、次のフレーズが1小節早く始まるために生じる非連続。

このような様々な変則は無意識的に起こることも多いが、ウィーン古典派のように、意図的にこの非連続の効果を利用して、音楽の時間を操作し、時間を演出するものについては特に注目に値する。

同音音楽の楽曲分析の前提となるこのような音楽的時間の把握の考え方は、筆者がミュンヘン大学で故ゲオルギアース教授から学んだものである。もちろんこの考え方が全ての同音音楽に通用するというわけではない。しかし特にベートーヴェンの音楽の分析には有用なようである。なおこのような問題に関して参考になる文献を巻末に挙げておいたので利用されたい。

本論

作品12の1 ニ長調

作品12の三曲はベートーヴェンの初期の作品である。作曲年は1797~98?年、彼の師の一人であるアントニオ・サリエリ (Antonio Salieri) に献呈、初版はウィーンのアルタリア (Artaria) 社から1799年に刊行された。

第1楽章

アレグロ・コン・ブリオ、4/4拍子、ニ長調、ソナタ形式 その構成を示すと

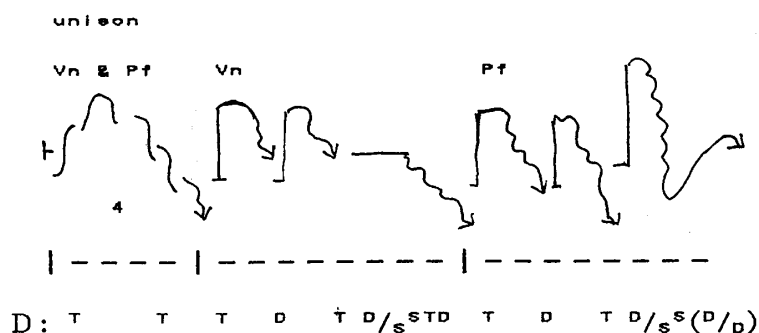
提示部：第1~101小節 (101小節)、展開部：第102~137小節 (36小節)


再現部：第138~226小節 (89小節)

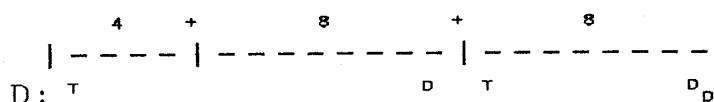
となる。展開部が比較的短いこと、再現部が提示部の一部を省いて短縮されていることに注意。

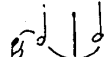
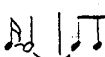
提示部

第1主題 (主要主題) は楽節構造 (Pereiodenbau) ではなく、構脚 (Gerüstbau) によって作曲されている。その構造を図示すれば次のようになる。



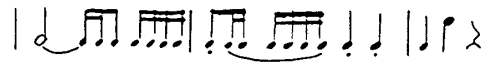
第1主題の性格はいささか曖昧である。主題として、旋律の輪郭線が明晰でないからである。冒頭の4小節は主和音のみからできている。ヴァイオリンとピアノがユニゾンで、打上花火動機風に一気に爆発上昇し、その頂点から再び急転落下してくる特色ある動きで始まる。冒頭の *f* の強い下拍 (Abtakt) と、それを受け止める  の鋭い上拍 (Auftakt) との対比もこの主題の特徴のひとつである。第1主題は 4 + 8 + 8 の



構脚構造を形成し、主題の旋律はその枠組とはややずれて繰り広げられる。第5～13小節、第14～20小節のヴァイオリンまたはピアノで奏される旋律は、主和音および属和音の分散和音からできている。従って主題旋律としては決して良く歌う美しい旋律とはいえない。むしろこの主題旋律と対位的に絡む8分音符の音階走句的な旋律線の方が歌う性格を持っている。第1～4小節の *f* と第5～13小節の *p* との対照は興味深い。また第5小節のヴァイオリンの  の鋭い上拍も注目に値する。それは対位旋律線のレガートの滑らか流れと対照的である。第12小節でヴァイオリンとピアノが連動して、第14小節から両者の役割が交替させられる。第14～20小節、ピアノが主題旋律の後半を受け持つところでは、旋律は3連音符を使って生き生きと活気づく。ここでは  の鋭い上拍が *sf* で特に強調されている。それはヴァイオリンの響きに飲み込まれてピアノが奏する主題旋律が消えてしまわないようにという配慮からである。この主要主題は、このように多様に材料を用い過ぎるので、冒頭の際立った打上花火動機にもかかわらず、いささか印象が散漫となるのである。

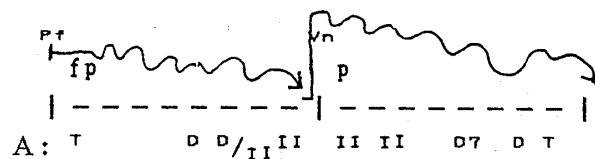
第21～42小節は第1主題 (主要主題) の確保と、属調へ転調するための経過的な部分である。この部分も構脚構造で書かれている。第21～26小節には16分音符の分散和音によるピアノとヴァイオリンの掛け合いがあるが、それは演奏遊戯的 (spielerisch) に第1～4小節の音楽を確保するものである。第27～32小節は第5～13小節のピアノの対位旋律の確保であるが、その間にニ長調からイ長調へと転調する。第33～40小

節はそのイ長調での確保であると同時に、前のピアノによる対位旋律に対するアンティテーゼとしての音階下降走句

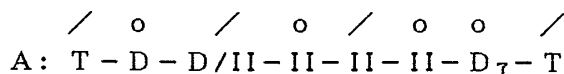


を導入して、ヴァイオリンとピアノを演奏遊戯的に対話させる。その際ピアノの右手のシンコペーションは、この音階下降走句の頭をアクセントづける役目を果たしている。第41～42小節で、音楽は *ff* となって、ヴァイオリンとピアノがホ長調（イ長調の属調）の音階を広音域にわたって駆け上がって第2主題に滑り込む。

エピソード風の楽想の第2主題（副次主題）は（4+4）+（4+4）（第43～50小節、第51～58小節）の楽節構造からできている。その構造を図示すれば次のようになる。



第2主題は第1主題冒頭とは対照的に軽い上拍で始まる。その旋律線は第1～4小節の分散和音による打上花火動機とは対照的に柔軟で、波のようによくうねる。この副次主題はその明確な楽節構造によって、曲の流れのなかに挿入されたエピソードのようにくっきりと浮かび上がって聞こえる。第1主題の各フレーズがいずれも男性終止するのに対して、この副次主題は第46小節、第50小節、第54小節でそれぞれ女性終止する。和声も



といった柔軟さを示す。第43小節では第2主題の最初の強拍を *fp* で強調するが、第51～58小節では、ピアノもヴァイオリンも第2主題を3連音符で分割装飾（kolorieren）する（第14～18小節参照）と同時に、対位旋律が添えられて、そこでは第2拍、第4拍といった弱拍が *sf* でアクセントづけられる。この部分も極めて演奏遊戯的であ

る。







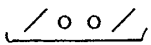
第2主題は、それぞれ半終止および完全終止する4小節フレーズ二つからできているが、その終止の仕方はいずれも2拍分の繋留をとまなう女性終止である。そのためこの主題はことのほか柔らかく、甘い旋律に聞こえるのである。

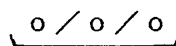

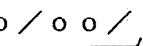
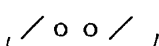
第2主題が (8+8) と反復されて第58小節で男性終止したところで、ピアノに3連音符を用いたアルベルティ・バスの変形が、変化音で美しく色づけられて出現する。この3連音符伴奏音形の頭、たとえば a-gis-a-e は第2主題の一種の余韻とも考えられる。

第55～58小節は第2主題の後楽節であるが、その重心配置は $\underline{\quad / \circ \circ / \quad}$ で、これによってこの (8+8) の大楽節を閉じることとなる。しかしこの最後の第58小節はその新しい伴奏音形によって、次の新しい音楽の開始の小節にもなる。ここで音楽は楽節構造の最後の終止小節と、次の構脚構造の頭の小節とを重ね合わせて、非連続を作り出すこととなる。この3連音符のアルベルティ・バスの上に、第59小節第3拍からヴァイオリンが美しい旋律を歌う。この旋律の女性終止形から見ると、それは第2主題に関係するようにも思えるが、そのフレーズの冒頭の1オクターブ跳躍の上拍風音形は主要主題の後半(第5小節)に関係するとも考えることができる。第28～31小節、第59～62小節のような意図の不明確な旋律やフレーズの散在は、モーツァルトを思い起こさせるが、それはまたベートーヴェンの初期様式の特徴のひとつでもある。

第62～65小節の和声は D: T-D A: D-T となり、その重心配置は $\underline{\quad / \circ \circ / \quad}$ である。この間主旋律はヴァイオリンからピアノに受け渡され、以後1小節間隔でヴァイオリンとピアノの対話が繰り広げられる。ここにも非連続が生じる。すなわち第62～65小節の4小節フレーズの最後の重い終止小節が、第65小節以下の構脚構造のフレーズの冒頭と重なり合って、音楽の流れに非連続を生み出すのである。と同時に第65小節の重い小節にピアノの旋律の頭が合致して、ここで主役がヴァイオリンからピアノにまわったことが明白となるのである。

このように楽節構造と構脚構造の重ね合わせと、対位的処理とによって非連続的継続が2ヶ所生じたが、それが2ヶ所であるため、奇数小節が重い小節であるという原則は、第58～70小節の間を除いて、崩れないこととなる。第71小節のピアノの *f p* は、第71小節の奇数小節が重い小節であることを改めて確認するためのものである。

第59～70小節では、  |  のフレーズのヴァイオリンとピアノの掛け合い（これは第1主題を思い起こさせる）のなかで イ長調→イ短調→ヘ長調 と転調する。第71小節ではその第1拍を *f p* でアクセントづけて、 | の新しい動機と  の音形とによって提示部の終止に向けて近づいて行く。その下降音形は第2主題を思わせるが、必ずしも明確ではない。 の音形も第2主題の対位旋律のリズムを思い起こさせる。第71～82小節の間に、ヘ長調からイ長調に戻るようになる。第68～76小節のこのヘ長調への迂回は、展開部冒頭をヘ長調で始めるための伏線と考えられる。第83～86小節でイ長調の属和音がオルゲルプункト（Orgelpunkt/保持低音）的に保持されて第87小節の *f f* の和音打撃に到達する。第68～76小節において調性が不安定にヘ長調へと動いたのを明確に否定して、イ長調を再確認するために、第87～90小節において、*f f* でイ長調の和音終止形（Kadenz）（T-S-D-T）が、簡潔な和音打撃で提示される。と同時にこの4小節のフレーズは楽節構造の後楽節の重心配置  を取ることによって、この音楽の流れのなかからくっきりと島のように浮かび上がって聞こえる。しかもその厳しい下拍による和音打撃は、第1主題冒頭の下拍的和音打撃と合い呼応して、主要主題を暗示しようとする。

第91～92小節で和音打撃が分散和音風に崩れ（第2～4小節参照）、第93～100小節で、イ長調の音階を華々しく上下しながらヴァイオリンとピアノの掛け合いを展開し、第100～101小節の D-T の和音打撃の和声終止形によって男性終止して、提示部を終わる。第91小節からの重心配置は    と奇数小節に緊張和音を置いて重心配置の順序を逆転しているが、最後に、 と後楽節の重心配置を取って再逆転して、男性終止するのである。このように提示部の最後が男性

終止したということは、音楽がここでいったん完結し、その流れが強く堰き止められることを意味する。つまり提示部と展開部の間に、明確な断絶が存在するのである。

展開部

展開部はこの断絶、溝を挟んで突如へ長調で *p* で始まる。それは第87～90小節の和声終止形をへ長調で提示するものであるが、ここではその4小節のフレーズは楽節構造の後楽節の重心配置を取らないで、(T-S-D-D) (/ o / o) と構脚構造の重心配置で現れる。しかも第105小節は *f* である。そこには主和音が来ないで、属和音が置かれている。つまりこの4小節フレーズは構脚構造の4小節で TSD- と前方に向かって開かれているのである。

なおついでながら、へ長調はニ長調に対して半音下げられた上中音の調、イ長調に対しては半音下げられた下中音の調ということになる。こうした中音関係の3度転調はベートーヴェンの中期からロマン派にかけて多用されるようになるが、その特色は5度関係の転調の機能性に対して、どちらかという色彩的でロマンティックである。

提示部は第102小節という偶数小節から始まるにもかかわらず、第102小節は重い小節、第103小節は軽い小節というように、この展開部の冒頭の第102小節から、改めて音楽が仕切り直して始まるのである。展開部(第102～137小節)全体は完全に4小節構造で組み立てられた構脚構造の音楽である。第106～125小節は第1主題の第5～9小節の音楽をヴァイオリンとピアノの対話する4小節グループに嵌め込んで展開する。その間 へ長調→ニ短調→変ロ長調→ト短調→減七和音→(イ長調)と3度関係の転調を行う。第126～137小節ではヴァイオリンに第5小節以下の対位旋律を、ピアノに第2小節以下の分散和音形を配して、再現部に向けて準備する。その間 イ長調→ニ短調→減七和音→ニ長調の属七和音 と転調する。

このように、この展開部は結局のところへ長調からニ長調に戻って来るための経過的、橋的性質のもので、中期の作例に見られるような充実した展開部とはいいがたいことは確

かである。とはいうものの、この短い展開部のなかに第1主題に含まれる全ての要因が全部示されていることにも注目しなければならない。すなわち下拍的和音打撃による和声終止形（第102～105小節）、対位旋律を背景にして歌う旋律（第106～125小節）、8分音符による対位旋律と分散和音音形との組み合わせ（第126～137小節）である。提示部で並列的に提示された第1主題の材料が、ここでは立体的に組み替えられて、第1主題の構造的意味を明らかにしようと、ささやかな努力が払われている。

再現部

再現部は第138小節から *ff* で始まる。第2主題が原調のニ長調のまま現れるので、転調のために必要であった第21～32小節に相当する部分が省略される。それ以外は提示部とほとんど変わらない。第183～195小節での楽節構造と構脚構造の重ね合わせ、対位的処理による非連続の作り方も、提示部と全く同一である。調の配列が提示部と少し異なるだけである。そして第226小節の重い小節で男性終止して第1楽章が完結するのである。従って、第1楽章と第2楽章との間には明確な断絶がある。第1楽章の音楽はそれ自体として強く完結しているのである。なおこの楽章に楽章終止部（Coda）が欠けていることは、注目すべきことである。

第1楽章全体について眺めて見るならば、随所にベートーヴェンらしい工夫、発想が見られはするが、その楽想多様さ、不統一に次から次へと出現する点、また主題の音楽的意味の不明確さ、主題の意味の楽章終止部における解明の欠如等から、ハイドンやモーツァルトのヴァイオリンのオブリガート付きのソナタの様式から、まだ十分に脱皮していないように思われる。ここではベートーヴェンは、ヴァイオリンとピアノをいかに有効に対話させて、演奏遊戯的に楽しい音楽を書くかということに専念しているようである。

第2楽章

テーマ・コン・ヴァリアチオーニ、 2/4拍子、 イ長調、 主題と4変奏

第2楽章は、女性終止する甘く、美しい主題と4変奏からなる。緩徐楽章に変奏曲を用いるのは、古典派としては特に珍しいことではない。

主題は

Pf	Vn		Pf	Vn
a	a		b	b
(8 + 8)		+	(8 + 8)	
T--D	T--D		D--T	D--T

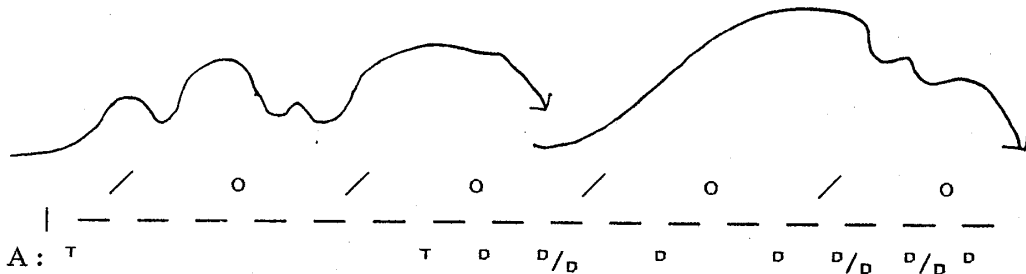
の大楽節構造で書かれている。ピアノとヴァイオリンに対話をさせたために、本来は

a		b
(8	+ 8)
T	----- D D	----- T

の大楽節である筈のものが、倍の

32小節に拡大されたわけである。ピアノが主旋律を歌うときには、伴奏は和音的であり、ヴァイオリンが主旋律を受け持つときには、ピアノ伴奏は16分音符の分散和音やトレモロを使って、ヴァイオリンの歌うのを手助けする。

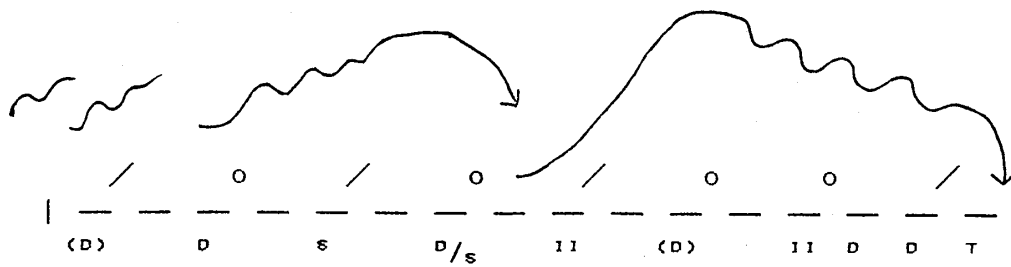
前楽節の旋律は二つの山を持っている。どちらの山も弱拍上に女性終止する。



前半の柔らかい山を受けて、後半には1オクターブを越す上昇を伴う大きい山が現れる。このような旋律の大きな身振りは、むしろ中期のベートーヴェンによく見られるものである。

後楽節の旋律は、その鋭い上拍によって前楽節と対照させられる。後楽節も前楽節の旋律と同じような二つの山からできている。しかしその二つの山の対比は前楽節ほどではな

い。



どこまで意識的であったのかどうかはよく分からないが、二つの山を作って、後の方の山の方をより高くするこの旋律の身振りは、第1楽章の第1主題の身振りと共通するところがある。

第1変奏

主旋律はピアノが受け持つ。形式は $\parallel : 8 : \parallel : 8 : \parallel$ の大楽節構造でできている。主題の和声の枠組が保持されて、主題の旋律が自由に変奏される。主旋律の身振りはどちらかという、主題旋律の二つの山を上下にひっくりかえしたものといえる。特に後楽節では3/2分音符を使って、大きな山（ただし下がり重点を置いた山）を作っている。その間ヴァイオリンは $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ のリズム音形を使って、楽しく遊ぶ。


第2変奏

主題の和声の枠組が保持される。ヴァイオリンの奏する主旋律は自由な変奏である。ここではヴァイオリンは前楽節でも後楽節でも、例の山型の身振りを広い音域のなかで、輝かしい装飾を伴って繰り広げる。ピアノは $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ の複リズムで、楽しく遊ぶ。特にこの第2変奏では、前楽節と後楽節が同じ $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ パターンの二山旋律であることがよくわかる。

第3変奏

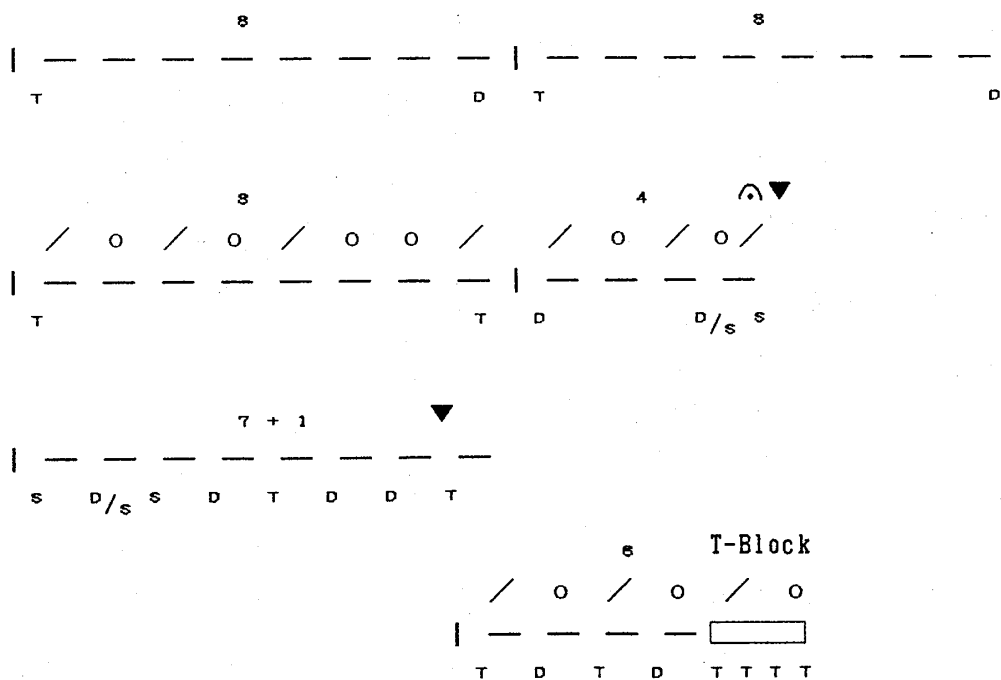
イ短調。主題旋律の頭の出だし部分だけを保持して、和声を変奏する。ここではヴァイオリンとピアノの対話が熱を帯びて行われる。それは第1～2小節に見られるように一方

(ヴァイオリン) の8分音符による上昇音形に対して、ピアノが16分音符の3連音符による激しい下降によって応答する形式をとっている。この遊びも二重奏として大変楽しい。特に、ピアノの下降部分での右手の3連音符と左手の32分音符のアルベルティ・バスの重ね合わせが面白い。

さらに上行の旋律が  と上拍で始まるのに対して、下降のフレーズは sf の下拍によって厳しく始まることは注目に値する。しかもこの第2小節は、下拍を強調する第1拍の装飾音とスタッカートによって、第1小節のヴァイオリンのレガートと好対照をなしている。p と ff の対比も著しい。このような手段によって、ヴァイオリンとピアノのことのほか楽しい共演の音楽を作り出している。主題の8小節の前楽節の美しく歌う旋律のなかから、その一部を切り取ってきて、それからこのような激情的な音楽を生み出すところは、いかにもベートーヴェンらしい。

第4変奏

再びイ長調に戻る。形式は



The diagram consists of several parts:

- Two staves of music with rhythmic markings (T, D, S) below them.
- A series of rhythmic diagrams below the staves, using horizontal lines, slashes, and circles to represent notes and rests, with letters T, D, S indicating their durations.
- Some diagrams include accents like '8', '4', and '7+1'.
- One diagram is labeled 'T-Block'.

第4変奏ではシンコペーションのリズムを用いて、イ長調の音楽の流れに新鮮味を加える。特に第13～16小節では、ヴァイオリンがシンコペーション・リズムで美しく音階に沿って上昇して行く。またピアノの左手に主題のバスの線を保持すると共に、バスに32分音符の対位的、装飾的動きを付加して流動性を増している。

第29小節から楽章終止に入る。後楽節の後半の4小節が省かれており、その代わりに7+6の楽章終止部が来るのである。まず後楽節の前半は $\underbrace{\quad \circ \quad / \quad \circ \quad / \quad \quad}_{\curvearrowright}$ と4小節+ \curvearrowright で、重い小節で終わり、次の第29小節の冒頭との間に一種の断絶を生じる。このことによって楽章終止部で、再び主題の最初の2小節の山型の身振りがくっきりと浮かび上がるのである。第29小節以下の音楽は、第36小節において完結する筈の楽節構造であり、その重心配置は $\underbrace{\quad \circ \quad / \quad \circ \quad / \quad \quad}_{\curvearrowright}$ である。従って、この第36小節で本来この音楽は終わってもよいのである。しかし第29小節では、第28小節のニ長調 $D_7 \rightarrow T$ の後を受けて、ニ長調で主題の冒頭が出現したので、再度主題冒頭をイ長調で出し直す必要がある。そこで第36小節に非連続な形で、新しいフレーズ（それは主題旋律の原形であるイ長調の主和音の分散和音+属七和音の分散和音）を出して、ppながらも、主題旋律の頭をここにくっきりと浮かび上がらせようとするのである。この部分（第36～41小節）の重心配置は $\underbrace{\quad \circ \quad / \quad \circ \quad / \quad \circ \quad / \quad \quad}_{\curvearrowright}$ となり、最後は終楽章を期待させる静かな女性終止で終わることとなる。次の楽章との間には物理的な時間の間があっても、そこには両楽章を分断する断絶感は存在しない。


第3楽章

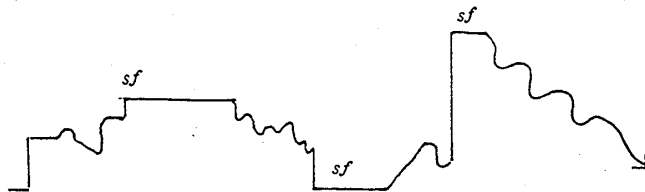
ロンド アレグロ、6/8拍子、ニ長調、ロンド・ソナタ形式 全体の構成は

提示部：第1～76小節（76小節）、展開部：第77～118小節（42小節）、
 再現部：第119～190小節（72小節）、楽章終止部：第191～230小節（40
 小節）

となる。 ロンドであるので主要主題（ロンド主題）を始め各所に、楽節構造で書かれた
 フレーズの並列が見られる。しかし他方ソナタ形式も併用されているので、構脚構造の部
 分も多く、構脚構造の間に楽節構造を挿入して、楽節構造のフレーズが浮かび上がらせら
 れるため、随所に非連続の断絶が生じる。その点では特に楽章終止部の重心配置は興味深
 いものがある。それはかなり計画的、意図的であると考えられる。

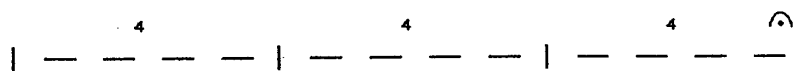
提示部

第1主題（ロンド主題）は、8小節の楽節構造で書かれているが、その重心配置は、
 $\frac{\diagup}{\circ} \frac{\diagdown}{\circ} \frac{\diagup}{\circ} \frac{\diagdown}{\circ}$ で、第8小節で女性終止する。上拍で始まる軽快なロンド主題であ
 るが、軽い小節である偶数小節（第2、4、6小節）の、しかも弱拍である第2拍に
*sf*によってアクセントを置いた特色ある主題旋律である。伴奏が  と6
 /8拍子の強い第1、第4拍の頭にアクセントを付けているだけに、このリズムのずれは、
 強い癖のある独特の身振りを作り出すこととなる。この主題旋律も



と二山からできているが、後の山には10度の上向跳躍が見られる。

第2主題（第40～51小節）はイ長調で、構脚構造で書かれている。



下拍的に第1拍から始まり、下降的性質の主題であるが、主題としての個性が必ずしも明

確ではない。それは第2主題というよりは、むしろエピソードIというべきであろう。

第3主題（第77～84小節）はヘ長調で書かれた8小節の楽節である。この主題はト短調の属和音で半終止する。その旋律は



と一山旋律である。これも第3主題というよりは、むしろエピソードIIというべきであろう。

随所に現れる非連続は、ややもすれば安易に流れがちなロンドの並列形式に、鋭い切れ目、断絶を作って、絶えず聞き手の関心を引きつけようとするもののようである。

まず第17小節では、ロンド主題が第16小節で完結した後、鋭く下拍的に重い小節の第1拍から、第17～20小節の4小節のフレーズが登場する。並列の形式であるが、その頭を *sf* でアクセントづけて、イ長調の新しいフレーズの入りを強調している。

第21小節小節からは構脚構造が続く。第37～40小節は本来ならば、/o/o と4小節のフレーズを形成する筈であるが、第40小節で第2主題が1小節早く現れるために、ここにも非連続が作られ、第2主題の入りを強くアクセントづけることとなる。

第2主題は（4+4）の8小節の楽節であるが、それは意図的に属和音で半終止し、さらにその後に4小節の拡張部分を付加して、それに ♯ をつける。その和声と小節メトルムは次のようになる。

♯▼

/ o / o / o / o / o / o / o / o

| — — — — | — — — — | — — — — | — — — —

A: T II T D T II T D T9 D: 5 5 D7

つまりこの拡張部分は譜面上では4小節であるが、♯によって5小節に拡大され、D7の和音で、重い小節で終わる。そして次の第52小節からロンド主題が再帰するので、ここに鋭い非連続を生み出すこととなる。ベートーヴェンは第1主題の再帰を、小節メトル

ムのずらしによって厳しくクローズアップしようとしたのである。

第59小節では第1主題は楽節として完結し、第60小節から二短調で並行的にロンド主題が現れる。この並行は不連続である。

第68～71小節は構脚構造で書かれた音楽の最後を締めくくる和声終止形であるが、その和声はハ長調で読めば $\overset{\circ}{T} - \overset{\circ}{S} - (\overset{\circ}{D}) - \overset{\circ}{T}$ となる。その最後の第71小節に重なり合って、次の構脚構造（第71～76小節）（4+2）が出現する。ここにも非連続が見られるが、それは第64小節以下のヴァイオリンとピアノによる対位的、対話的処理の結果生じた不整合である。と同時に、このことによって偶数小節（第52小節）に重い小節が来た不規則性が解消されて、奇数小節（第71小節）から再び重い小節が始まることとなる。この小節メトルムの巧妙な処理によって、提示部から展開部へと音楽は途切れなしに、スムーズに流れ込むことができるのである。



展開部


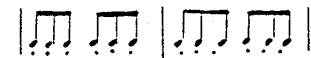
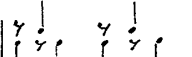
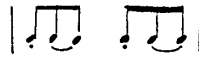
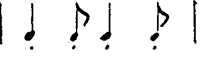
展開部は完全な4小節原理に基づいた構脚構造で書かれているので、第119小節での展開部から再現部への移行も極めてスムーズである。

再現部

再現部は提示部と小節メトルムの点で微妙に違っている。第135小節の非連続は、第17小節のそれに、また第158小節の非連続は第40小節のそれに対応している。第2主題は再現部では二長調で現れるが、その末尾は提示部の場合と少し違う。ここでは第2主題は 4+4+5 ♪ となる。


158	162	166	171
／ ○ ／ ○	／ ○ ／ ○	／ ○ ／ ○	／ ○ ／ ○
— — — —	— — — —	— — — —	— — — —
D: I II I V	I II I V	I IV/IV IV/IV 7°	7° e: I IV




ここでは拡張部分が5小節に延ばされ、さらにそれに \curvearrowright がかけられている。 \curvearrowright に \curvearrowright が着いて  と3小節分延長されることとなる。従ってこの部分の最後は軽い小節となって、第171小節の重い小節に途切れなしにスムーズに流れ込むこととなる。第168小節という重い小節に下屬和音の下屬和音、つまり緊張和音がきて小節メトルムが逆転するのである。ここから以下は再び奇数小節にフレーズの頭が来ることとなる。第183小節の *sf*、第191小節の *ff* はフレーズの頭を確認するためのものである。提示部では \curvearrowright の後に第1主題が来たので、非連続の効果を利用して第1主題の入りを強調したのである。ここでは \curvearrowright の後にくるのは第1主題ではなくして、終止部分の構脚構造の音楽である。ここではむしろ途切れなしに音楽は終局に向かって進むことが望まれるからである。

ところで第171～190小節では様々な手法を使って、リズムの面で各小節の強拍部が意識される。まず第171～177小節ではヴァイオリンとピアノの  の音形、第178～182小節ではヴァイオリンの  の音形、ピアノ伴奏の  の音形、また第184～185小節での  の音形、第186～190小節のピアノの左手の  のマーキー・バスとそのリズム形は、全て6/8拍子の強拍である第1拍および第4拍を意識させようとするものである。その間音楽は ホ短調→ト長調→ニ長調→ト長調→ニ短調→ニ長調 と転調し、バスも細かく半音階的に下降して、第183小節に到達する。この重い第183小節にはニ長調の属七和音がヴァイオリンの *ff* およびピアノの *sf* で強調されて現れる。その後第186小節から再びバスが半音階的に下降して第191小節に達する。この第191小節の第1拍上には、突如変ホ長調（ニ長調の半音上の遠隔調）の属七和音が現れ、ヴァイオリンの *sfp*、ピアノの *ff* で激しくアクセントづけられる。この第191小節からこの楽章の楽章終止部に入るのである。

第183小節といい、第191小節といい本来ここには休息の和音（Ruhe）が来る筈の

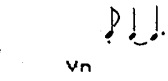
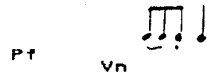



小節であるにもかかわらず、あえてここに緊張和音 (Spannung) を置いて、しかもそれを sf p や sf、ff でアクセントづけて、奇数小節の入りをことのほかはっきりとさせようとするのである。そして第192小節から第1主題が変ホ長調で出現するのである。

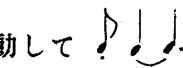
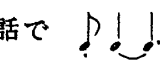

ここで一体何が起こったのであろうか。重い奇数小節 (第193、第195、第197小節) に第1主題のあの特色のある偶数小節 (第2、第4、第6小節) の音楽  が現れるのである。



つまりここで、第1主題はいわば1小節ずらされて偶数小節 (軽い小節) から始まることによって、例の第2拍に sf を置く特色ある第2、第4、第6小節が重い奇数小節に移し替えられてアクセントづけられることとなるのである。この処理によって、第1主題に含まれる  の身振りが強調せられて、第1主題は徐々に、 という音形ないしは動機に集約されて行くこととなる。つまりこの第3楽章でベートーヴェンがいたかったことは、この特異なアクセントを持った  の音形ないしは動機の緊張感と、その音の身振りの持つ表情豊かな意味にほかならなかったといえるであろう。

第191～208小節の重心配置は

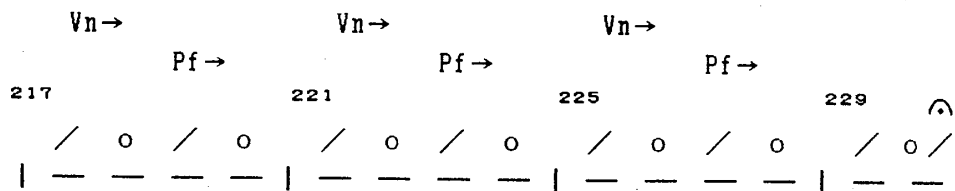
1st Thema →

														
														
191		sf		sf	197	201		205						
/	o	/	o	/	o	/	o	/	o					
	—	—	—	—	—		—	—	—					
Es: D ^D	T D	T	D T	D	T D	T	S	D D: S	T	T	(D) D	T	T	(D) D

となって、第197～200小節ではヴァイオリンとピアノが連動して  を、また第201～208小節ではピアノ (主) とヴァイオリン (従) の対話で  または  を繰り返す。

第209～216小節において、6/8拍子の本来の正常な音形  が、16分音符の走句と共に思い出された後、第217小節で突如として再び  が、

今度は全く裸で、重い第217小節から登場する。この部分の重心配置は



であるが、その見事なヴァイオリンとピアノの掛け合いと最後の両者の連動は、曲の最後を締めくくるのに相応しい。最後の第230小節には \curvearrowright がかけられて、重い小節で男性終止する。

この第3楽章でのベートーヴェンは、ややもすれば安易で、軽薄に流れ易いロンドに、ヴィーン古典派独自の鋭い緊張と統一感を与えようとするもののようである。

作品12の2 イ長調

第1楽章

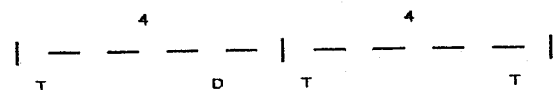
アレグロ・ヴィヴァーチェ、 6/8拍子、 イ長調、 ソナタ形式 その構成を示すと

提示部：第1～87小節（87小節）、展開部：第88～123小節（36小節）、
再現部：第124～203小節（80小節）、楽章終止部：第204～245小節（42小節）

となる。展開部よりも大きい楽章終止部を持っていることに注目しなければならない。

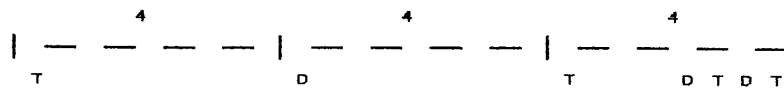
提示部

第1主題（主要主題）は $(4+4) + (4+4) = 16$ の楽節構造をなしている。
第3～4小節、第7～8小節、第13～16小節を取り除いて見れば




の正規の楽節であることが分かる。

第1主題の大きい特色のひとつは、それが分散和音からできた主題である点にある。ピアノの $\left[\begin{array}{c} \square \\ \gamma \end{array} \right] \left[\begin{array}{c} \square \\ \gamma \end{array} \right]$ は、その第2拍、第5拍を拾って行くと、明らかに第1～4小節ではイ長調主和音の分散和音の下降形、第5～8小節ではイ長調属七和音の分散和音の下降形であることが判明する。その背景にヴァイオリンがそれぞれ重音奏法で、主和音と属七和音による伴奏形を持続する。ピアノが、強拍部に刺繍音的繋留音的変化音を配して、分散和音形を隠蔽しているところが面白い。この第1主題のハーモニック・リズムは特徴がある。




とその締めくくり

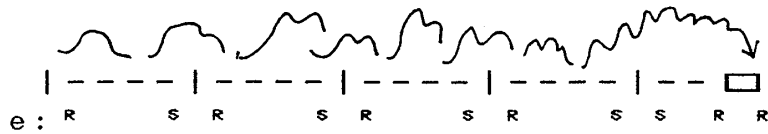
のところで急に速い和音交替が行われる。第9～16小節（4+4）では、第1～8小節の下降分散和音動機に対して、16分音符で1オクターヴ半音階を一気に駆け上がって、6/8拍子のリズムで山の頂点から弾みをつけて降りてくる。また第1、第4、第9、第13小節の各第1拍に主和音または属和音を配して、4小節グループの頭をアクセントづけている。しかも6/8拍子のリズムは、 と8分音符三つずつにグループづけられて / o のメトルムを生み易い。このようにして、この自己閉鎖的楽節構造的に作られた第1主題は、6/8拍子のリズムと相まって、この楽章を特色づけている。第1主題が明確な楽節構造であると、どうしても音楽全体が楽節の並列、並置に傾きやすく、自由な展開をさまたげる。それゆえこの楽章でも、展開部は短く、経過的である。第17～30小節（4+4+6）では、ピアノとヴァイオリンが入れ替わって、第1主題を確保する。

第31～45小節（6+9）では 嬰へ長調→ト長調→ホ短調→へ長調→ホ長調 と転調して、第2主題の調、ホ長調を用意する。ここで9小節の奇数小節グループが見られるが、それは第34～35小節、第40～41小節において、半小節単位のハーモニック・リズムと相まって時間把握の単位が、1小節単位から半小節単位に置き換えられるので、 / o の不規則性は起こらない。それを表わすのが第34～35小節、第40～41小節の第1拍の sf である。

第2主題（副次主題：第46～61小節）の構成は（4+4+4+3+GP）=16からなる（GPは1小節の空白、ゲネラル・パウゼを表わす）。

第2主題の特色として、まずその音楽が $h^2 - a^2 - gis^2 - fis^2$ 、 $e^2 - fis^2 - gis^2 - a^2$ と音階に沿った谷型の抒情的な旋律でできていることが挙げられる。この旋律線の  型は第1主題にも共通するものである。リズム的には上拍を伴う6/8拍子のたゆたうリズムに特色がある。そのリズムを強調する第2、第5拍に置かれたシンコペー

の枠組を跨いで動く。



第82～83小節の第1拍の sf は第1主題の例の繋留的变化音の誇張である。これに影響されて第84～85小節では属和音がアクセントづけられている。第86～87小節でホ長調のトニカブロックが作られ女性終止してから、音楽は展開部に流れ込む。

展開部

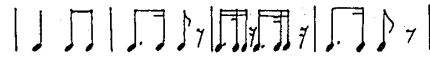
展開部はハ長調で始まる。それはホ長調から見るとやや遠い調である。ハ長調はイ長調に対して半音下げられた上中音の調、ホ長調に対しては半音下げられた下中音の調である。しかし ホ長調→イ短調→ハ長調 と見れば、それは5度圏を左回りする転調であることが判明する。この関係は作品12の1の第1楽章の 提示部→展開部 の イ長調→ヘ長調 と同じ関係である。従ってこの手法は、この時期のベートーヴェンの調設計についての工夫と意欲の現れと見ることができる。第88～103小節(4+4+4+4)では第1主題がそのままハ長調で提示されている。


第104～123小節 2+2+2+4+4+6 の構脚構造の部分では、その間 ハ長調→イ短調→ヘ長調→ニ短調→ホ長調 と転調し、第110小節以下ではe音の長いオルゲルプンクトを作って、再現部のイ長調を準備する。一方、第104～109小節で第1主題の第11～12小節の動機が少し展開された後、第110小節からは、第1主題、第1～4小節の $\left| \begin{array}{c} \text{f} \\ \text{f} \end{array} \right| \begin{array}{c} \text{f} \\ \text{f} \end{array} \left| \right|$ の音形が変形されて $\left| \text{f} \begin{array}{c} \text{f} \\ \text{f} \end{array} \right| \begin{array}{c} \text{f} \\ \text{f} \end{array} \left| \right|$ の形で、しかもそれは分散和音形ではなく音階に沿った動きとなって現れる。それに対して、対位旋律が反行形で $\left| \begin{array}{c} \text{f} \\ \text{f} \end{array} \right| \begin{array}{c} \text{f} \\ \text{f} \end{array} \left| \right|$ と音階を降りてくる。バスの第110小節以下の e-d-c-H-A-Gis-F-E の下降線にも注目する必要がある。ここで第2主題の楽想と第1主題の楽想とが、いわば重ね合わされて展開されているのである。

第2楽章

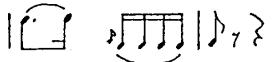
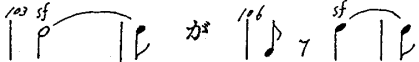
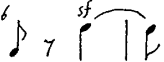
アンダンテ、ピウ・トスト・アレグレット（どちらかといえばアレグレット風に）、
2/4拍子、イ短調 この楽章は3部分形式で書かれている。その構成を図示すれば

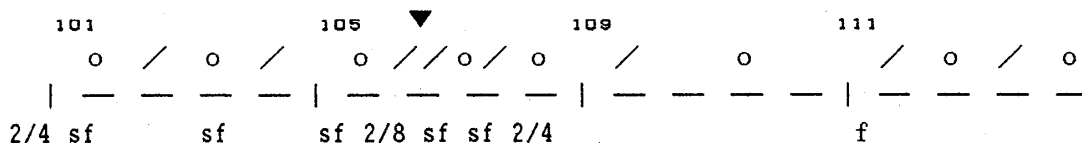
A	a	b	B
(4+4) + (4+4) + (4+4) + (4+4) 4+4+4+4+4+4+4+4+			
a:		C: a: C: a: F: g: B: g: B:	
C		a	b
4+4 (4+4) + (4+4) + (4+4) + (4+4) 4+4+2+(4+5)		D	
F: a:		C: a: C: a: E: a: d: a:	
+4+4+ 2			

のようになる。第1部分(A)は32小節からなる。イ短調の楽節(a) (4+4)がまずピアノで示され、次に同じ楽節(a)をヴァイオリンで歌わせる。それは下拍的に打たれる和音とそれに続く符点16分音符の波型旋律からなる。楽節(a)と次の楽節(b) (4+4)が並列される。その前楽節はハ長調で  とメトルムを半小節単位に圧縮する。従って、この第17~20小節はいわば (2/8拍子) × 2 + 2/4拍子 + (2/8拍子) × 2 + 2/4拍子 のように考えられる。このリズムの変化が単調な楽節の並列に変化を与えるのである。後楽節は再び最初の楽節と同じ動きにもどる。調も主調のイ単調に戻る。このA部分はベートーヴェンにしてはよく歌う旋律を使っている。イタリア風のカンタービレなヴァイオリン音楽を狙ったものであろう。

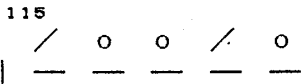
第2部分(B)は構脚構造で、4小節グループのフレーズのみからできている。それは第33小節からハ長調で始まる。  の動機は半音音階を使って、柔軟に歌おうとする。第49小節からは奇数小節に緊張和音が、偶数小節に休息和音が来て、 /o/o の配列が o/o/ と小節メトルムが逆転する。この逆転は第66小節の s f p で休息和音(イ短調の主和音)にアクセントをつけて、その次の第67~68小節と緊張和音が続いて、第69小節の第3部分(C)の冒頭で正規の小節メトルム /o/o に戻ることとなる。

第3部分(C)の音楽は、部分的な装飾的動きの追加を除いて、第1部分(A)の再現であると考えてよい。

第101小節から第4部分(D)、つまり楽章終止部に入る。ここでは直前の楽節の後楽節の最後の2小節の音楽  を用いて、楽章冒頭の4小節の主題へとつなぐ。第97~100小節の後楽節の小節メトルムは / o o / でホ長調の主和音によって閉じられる。その結果、第101小節以下では o / o / o o の重心配置になって小節メトルムが逆転する。それを意識させるかのように第101、第103、第105小節の頭に sf がつく。第100~108小節のピアノ左手のバスに持続される e 音は、第111小節での主題再現に向けてのオルゲルプンクトである。第106小節で、ヴァイオリンの  が  に半減される。時間の単位はここで半小節単位に変わるのである。この処理によって逆転された小節メトルムが再び正規に戻る。すなわち、第106小節の第2拍のところに音の流れの躓きができて、新しい流れの頭が第106小節第2拍、第107小節第2拍に sf で示されることとなる。



第111~129小節は 4 + 5 + 4 + 4 + 2 に分節できる。第115~119小節

は  といった重心配置となる。第120~129小節

では、第2部分(B)の旋律が回想されて終わる。

第2楽章では、小節メトルムの逆転とその再逆転が目立つ。小節メトルムの単位が、要所で半小節単位に縮小されるところも面白い。

第3楽章

アレグロ・ピアチェヴォーレ（楽しいアレグロ）、 3/4拍子、 イ長調、 ロンド・ソナタ形式
その構成は、

提示部：第1～119小節（119小節）、展開部：第120～229小節（110小節）
再現部：第230～312小節（83小節）、楽章終止部：第313～350小節（38小節）
または、

|| A（第1～32小節） A'（第33～52小節） B（第53～83小節） A（第84～119小節）|| C（第120～229小節） || A（第230～261小節） A'（第262～281小節） B（第282～301小節） A'（第302～312小節）
|| A''（第313～350小節） ||



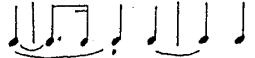
のようになる。

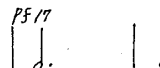

提示部

ロンド主題は（主要主題）は $(8+8) = 16$ の楽節構造で書かれている。



そのなかで調がいろいろに変化する。すなわち、前楽節の前半はイ長調、後半はロ短調となる。ただしロ短調の主和音はイ長調の2度上の和音で、下屬和音的機能を持つので、前楽節の最後はイ長調から見れば下屬和音的機能の和音で半終止し、未解決の開かれた形で終わることとなる。後楽節はロ短調の平行調、ニ長調で受け、最後にはイ長調に戻って主和音で完全終止している。イ長調のなかにロ短調、ニ長調を取り込んで、非常に大きく調の機能を拡大してできた主題である。次に問題なのは、前楽節と後楽節のそれぞれの前半

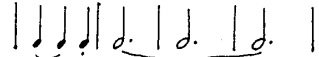
に見られる独特のシンコペーションのリズムである。伴奏および前楽節、後楽節のそれぞれの後半は  の正規の3/4拍子のリズムである。第15～16小節の  の音形は冒頭のシンコペーション音形  に呼応するものとして、この主題の締めくくりに相応しいリズムと音形である。

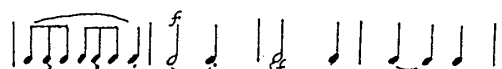
第17～32小節では、ヴァイオリンとピアノの間で3/4拍子の正規のリズム  とシンコペーション・リズム  とが対話させられている。ロンド主題(A)が二回並置された後、第33～52小節ではロンド主題の変形を使って転調しながら、第2主題(B)への経過的推移部を構成する。この部分の材料は


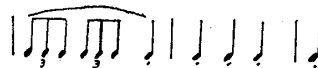


の特色ある音形である。下拍的にイ長調の主和音の分散和音を打上花火的に駆け上がる音形と、弱拍の第3拍に *sf* でアクセントをつけたリズムとに特色がある。下拍的な分散和音の打上花火的爆発は、第1小節の本来の姿なのかもしれない。そして第3拍を強調するリズムは第1～4小節に見られるシンコペーション・リズムの別な表わし方とも考えられる。その意味では、この部分はロンド主題の変奏的確保(A')と見ることもできる。途中 イ長調→ホ長調(第45小節～)→ホ短調(第49小節～)と転調する。

第53小節から第2主題(B)が始まる。それは変則的楽節構造であり

$\overset{8}{(4+4)} + \overset{8+4}{(4+4+4)} = 20$ に分節できる。まず第2主題はト長調で(4+4)の前楽節を終止し、続いてホ短調で4、ホ長調で4+4と続けて、第72小節でホ長調の主和音で完全終止する。その旋律はロンド主題と対照的に  の下拍的な入りと、1小節単位の大きい足取りによって特色づけられる。

第2主題は第72小節で終止するが、第72小節から再びA'の変形が始まる。それは  となっている。分散和音の打上花火は同じであるが、そこにはシンコペーション的な第3拍のアクセントづけは見られない。第2主題もシンコペーションを含まない正規の3/4拍子のリズムの音楽である。これは第2主題の身

して第198小節から第205小節の間に  音形が転調しながら進み、第206小節以下で、*ff* で減七和音を用いて展開する。第206～216小節の各小節の第1拍に現れる *sf* は、中期のベートーヴェンの展開の手法を思わせるところがある。その第216小節でイ長調の属和音に達し、第216～229小節までe音のオルゲルプンクトが保持され続ける。第218小節から再び  の分散和音の打上花火が見られるが、それはもっぱらイ長調の属七の和音の分散和音でできている。

再現部

第230小節から始まる再現部の冒頭72小節（～第301小節）は、提示部の第1～72小節と全く同じである。ただし第2主題は ハ長調→イ短調→イ長調 となっている。提示部第72～119小節に相当する部分は、再現部では第301～312小節の12小節に短縮されている。

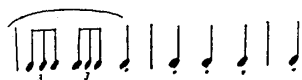
楽章終止部

第313小節から楽章終止部に入る。まず第313～316小節で Rond 主題の後楽節の前半部がニ長調で現れる。第317～320小節は後楽節の後半であるが、ここではヴァイオリンが a 音（ニ長調の属音）をオクターヴで保持している。第321～328小節では、半音音階的推移によってニ長調からイ長調に戻る。そのイ長調を受けて Rond 主題の冒頭が4小節の枠にはめ込まれて第329～340小節の間に3回（第329～332小節、第333～336小節、第337～340小節）現れる。ここでは重心配置メトルムの上では、6/4拍子と考えられる。すなわち



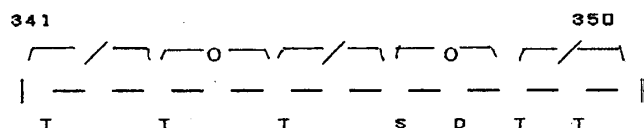
この部分は巧妙である。a音をオルゲルプンクトとして保持しながら、2小節単位でイ長

調の主和音と属和音が交替する。その属和音の部分では、第1拍に f p をつけた



の例の分散和音（属和音）の打上花火動機が組み合わされている。ここで初めてわれわれは、ロンド主題冒頭のシンコペーション・リズムによる音形と、その対極をなす3/4拍子の下拍的音形との関係を理解することができるのである。ロンド主題の1拍先取りされたシンコペーションが、下拍的分散和音の打上花火の3連音符音形によって、正規の3/4拍子の下拍的リズムのうちにいわば封じ込められるのである。

結局第3-29～350小節の楽章終止部後半は、トニカ・ブロックとみなすことができるのである。最後の第341～350小節も6/4拍子で考えることができる。



第3楽章はこの形で男性終止して全曲が完結するのである。

この第3楽章は表面上、軽いロンドであるが、ここには中期のベートーヴェンに見られるような動機（短い動機的音形）処理と、リズム処理の手の込んだ工夫が多く見られる。作品12の1に比してこの作品12の2の方が問題点がよくしぼられていて、意図が明確である。

作品12の3 変ホ長調

第1楽章

アレグロ・コン・スピリット、4/4拍子、変ホ長調、ソナタ形式 このソナタは幻想曲風であるといわれるが、その特徴はどこに見られるのであろうか。まず、1) 第1主題が断片的で、旋律というよりは動機のようなものであること、2) 4/4拍子であるが、2分音符から3分音符に至る様々な音価の動きが、並列的また同時に現れること、3) ところどころに、正規の2分割の時間の刻みを崩す3連音符、6連音符の音の流れの奔流が作られていること、4) それが絶えず音楽の時間の規則的な流れをかき乱す効果をもっていること、5) 第2主題は極めて良く歌う旋律であるが、それは変ロ長調であるにもかかわらず、一瞬ハ短調をかすめる。このような点が、この曲を「幻想的」といわせる要因ではないだろうか。この楽章の構成は

提示部：第1～67小節（67小節）

第1主題部；12（4+4+4）小節 変ホ長調、 第1主題拡大・継続部；16（4+6+4+2） 変ホ長調→ハ短調→変ロ短調→変ロ長調、 第2主題部；16（4+4+4+4） 変ロ長調→ハ短調→変ロ長調→ハ短調→変ロ長調、 第2主題継続部；14（6+6+2） 変ロ長調→変ホ長調→ハ短調→変ホ長調→変ホ短調→変ロ短調→変ロ長調→属七和音、 結尾；10（6+4） 変ロ長調

展開部：第68～103小節（36小節）

第1セクション；14（6+4+4）、 第2セクション；15（4+4+4+3）、 第3セクション；7（4+3）

再現部：第104～161小節（58小節）

第1主題部；11（4+4+3）、 第1主題拡大・継続部；10（4+6） 変イ長調→変ホ長調 短縮、 第2主題；16（4+4）+（4+4） 変ホ長調、 第2主

題継続部；14（6+6+2） 変ホ長調→変イ長調→ヘ短調→変イ長調→変ホ長調→
変ホ短調→変ト長調→変ホ長調、 結尾；8（6+2） 変ホ長調→変イ長調→変ホ長
調→変イ長調（変ホ長調の下属調）

楽章終止部：第162～173小節（12小節=4+4+4の） 変ホ長調

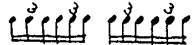
となっている。

ソナタ形式の楽章としては極めて規則的にできていて、自由なラプソディー風のところは少しも見当たらない。転調はかなり大胆で、調の機能が拡大されている。特に枠組としては 変ホ長調→変ロ長調→変ホ長調 がしっかりと据えられているが、その間に 変ホ長調→ハ短調 や 変ロ短調→変ニ長調、 変ハ長調→変ロ長調 といった3度関係、半音関係の転調が多く使われていて、極めて色彩的である。しかし、それはシューベルトのようにロマンティックなものではなく、やはりあくまでも調設計の枠組を補強し、その機能を充実させる役をしているのにすぎない。第2主題の変ロ長調がその途中で一瞬ハ短調に触れるのは、ロマンティックで色彩的である。

このように、調設計の上では多少自由で幻想的なところがあるものの、それはこの曲を幻想曲風にしている決定的な要因とはいいがたい。音配置の点では、低音領域の開発、特に出だしの弦楽四重奏曲を思わせる深みのある音、展開部のヴァイオリンの重音奏法の響き、第56小節の広音域にわたるユニゾン、第2主題のピアノ左手の重い歩み等に、作品12の1、2にはないベートーヴェンらしい音が聞かれる。

ではもう一度、この幻想曲的特徴がどこから生まれてくるのか探ってみよう。

まず第一に、この曲には音楽の時間の規則的な流れ、ないしは歩みをかき乱す音の奔流が随所に見られる。第18～22小節、第44～49小節、第64～67小節、第68～80小節、第140～145小節、第150～161小節等がそれである。次に重要なことは、第1主題が一見断片的で、およそ旋律らしくなく、まるで動機のように短いものであることである。この二つの事柄は、果たしてお互いに関連があるのであろうか。それに

なおつけ加えるとすれば、この楽章では、使用されている音符が2分音符から32分音符まで様々であり、4/4拍子の表示は別として、この音楽の基本的な時間の流れの単位が分かりにくいところがある。3連音符か6連音符で奔流のように駆けめぐる音楽は、大部分はアルペジオまたはその変形としての  (頭の音を拾って行くと、アルペジオになる) 音形である。この3連音符の奔流の現れるところでは、概して転調が多い。それは第1主題と第2主題の間、第2主題と結尾部の間、展開部、というように推移部的、橋的性格の強い部分に出現する。それはまた、偶数小節からなる正規のフレーズの途中から突如として起こる(例えば第18小節、第44小節、第114小節、第122小節、第140小節)。すなわち、前の楽節の終止小節にこの奔流の音楽の開始小節を重ね合わせることにより、そこにそれぞれ非連続の溝を作り出しているのである。この奔流型の音楽は、高いところから雪崩れ落ちてきて、その最低音から反撥、反転して再び高いところに向かって駆け上がる、というパターンでできている。第18～19小節、第20～23小節、第66～69小節、第70～73小節、第74～80小節がそれである。第44～49小節は一見下降形の繰り返しのように見えるが、この動きは第50～53小節で停滞して、やがて第54～56小節にかけてクレシェンドを伴って反転上行し、第56小節の *ff* の強烈なユニゾンの二つの2分音符へと上昇する。このクライマックスのところ(第56小節)での5オクターヴの音域に及ぶピアノとヴァイオリンのユニゾンは、中期のベートーヴェンを思わせるに十分である。

提示部


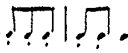

さて、このシュトルム・ウント・ドラク的音の奔流はどこから来るのであろうか。ここで再び初めに戻って、第1主題部(第1～12小節)の特色を詳細に検討してみなければならぬ。この12小節の音楽は、まず冒頭の4小節が導入部のように聞こえる。それは、主和音と属七和音のアルペジオからできており、上拍で、しかも3連音符で第1拍に向かって鋭く雪崩れ落ちる主和音のアルペジオ、その落下した最低音Es音のユニゾンに、

ヴァイオリンが重音奏法で第3音g音を加えて、あの印象深い室内乐的響きを生み出すのである。この符点4分音符を起点として、音楽は急遽反転して、アルペジオを3オクターヴ半にわたって高いg²音まで駆け上がる。同じことが第3～4小節では属七和音のアルペジオで繰り返されて、第4小節の第3拍で主和音に完全終止（女性終止）する。その間ピアノは上拍でその都度始まるが、ヴァイオリンは最初は下拍で出る。第3小節ではヴァイオリンもピアノに合わせて上拍から出る。音楽はこの Es : T → D₇ → D₇ → T の4小節の楽節によって完結し、閉ざされている。それが和声終止形によって閉じられているだけに、このなかに関じ込められたアルペジオの落下・反転上昇の動きの潜在エネルギーにはすさまじいものがある。特に上拍で落下するアルペジオが3連音符であることによって、この潜在エネルギーは一層高められる。すなわち、第3小節の第2拍裏拍では、上昇アルペジオがこれに影響されて、正規の時間の流れを逸脱して3連音符化している。この最初の4小節は、再現部では冒頭の上拍を欠いて再現されるが、そこでは上昇アルペジオがさらに加速され、3連音符、さらには3 2分音符にまでなっている。また楽章終止部の冒頭で、それは、落下する3 2分音符+6連音符と、上昇する3 2分音符の1 1連音符とになって出現する。この落下・反転・急上昇こそが、例の各所にみられるアルペジオの奔流のフレーズの本形なのである。

第5～8小節でベートーヴェンはこの奔流のエネルギーの抑え込みにかかる。それはピアノ左手の2分音符と8分音符の刻みによって抑制される。上声の旋律も、下拍の断片的旋律をピアノとヴァイオリンの間で応答させて、第1～4小節の潜在エネルギーの爆発を抑えている。しかし、すでに第8小節で、それは抑え切れなくなって、ピアノの右手に3連音符による揺らぎを出現させる。このエネルギーの奔流に誘われて、第9～12小節では、ピアノの左手も1 6分音符の分散和音形へと走り出す。第13～16小節では再び規制が働く。ヴァイオリンの8分音符の重音奏法の刻み、ピアノ左手の4分音符の歩みが、抑止の力として働くのである。そして遂に第18小節で、抑え切れなくなった潜在エネルギーが爆発するのである。この第一回の大きい爆発は、第23～28小節で何とか沈静に

向けて進む。ピアノ左手の8分音符の刻みはその抑制を示している。その沈静化が第2主題をもたらすのである。

第2主題がかなり十分に(16小節)歌われたところで、その最後の小節に重なって、再び奔流の爆発(第二回)が起こる。今度の爆発はかなり幅広いものであるだけに、落下・反転・急上昇のその頂点は、クライマックスとして位置づけられることとなる。このクライマックスに向かうために、ベートーヴェンは第50小節から 変ロ長調→変ロ短調→変ニ長調→変ロ長調 と大胆な転調を用意し、リズム的にも複雑な層構造を形成するのである。

第57小節では、その頂点から32分音符で雪崩れ落ちて結尾に入る。結尾は6小節の沈静的な音楽 — そこでは8分音符のスタッカートのb音のオルゲルプンクトと、第2主題を思わせる  の下拍動機と  の動機とヴァイオリンの  とが働いている — と、それを突如突き破る4小節の奔流とからなっている。第57小節の32分音符のアルペジオの落下は、第58～63小節の間、そのb音のオルゲルプンクト上に停滞するが、やがてそれは第64～65小節で反転急上昇せしめられる。

展開部

展開部は短く、一見推移的に見えるし、主題の展開もなされていないように見えるが、実はそうではなくして、この展開部は、まさに第1～4小節の潜在エネルギーが思う存分にその力を顕在化する部分である。その意味では、十分展開部の役割を果たしているといえる。その後半、再現部へと引き戻すところでは、ベートーヴェンは沈静化(エネルギーの再度の抑え込み)を行い ト短調→ハ短調→ヘ短調→変ロ短調→変ホ短調→変ハ長調→変ロ長調→変ホ長調 という大胆な転調によって、再現部を際立たせている。

再現部

再現部は提示部とほぼ同一である。クライマックスの第152～153小節から3連音

符の16分音符のアルペジオの落下を経てEs音に達し、音楽はそのes音のオルゲルブンクト上に停滞する。それは第160小節で反転急上昇して第162小節に達する。

楽章終止部

第162小節から楽章終止部が始まるが、ここで第1主題の意味が明らかにされる。第162～163小節で変ホ長調の下属調の属七和音 es-g-b-des（それは主和音の七の和音である）をアルペジオにして2オクターヴ半急転落下し、第164小節でそれは反転急上昇して、4オクターヴ属七和音のアルペジオで駆け上がる。ここでわれわれは初めて第1～4小節のうちに仕組まれた潜在エネルギーのすべてを知るのである。すなわちそれは、主和音と属七和音の分散和音で形成される落下・反転・急上昇を T-S-D-T の和声終止形に埋め込んだものにほかならないのである。第166～169小節では、第5～8小節に対応して、沈静化が見られるが、それは同時に T-S-D-T の和声終止形に乗せた4小節の枠に嵌め込まれて、Pで奏される。第170～173小節は D T D T のいわゆるトニカブロックであるが、この最後におよんでもなお、例の潜在エネルギーは余韻を残して、3連音符の動きをこだまのように響かせながら曲を閉じる。この最後の第173小節は重い小節であるが、最後の8分休符に ♯ をかけて、やわらかく女性終止させて第2楽章につないでいる。

第2楽章

アダージョ・コン・モルト・エスプレシオーネ、3/4拍子、ハ長調、三部形式
表情豊かな緩徐楽章である。ハ長調を選んだことは、作品12の1、2には見られなかった調選択である。それは変ホ長調の下中音の調であるが、上中音または下中音の調への転調は、作品12の1、2の第1楽章にも見られた。前二曲の第1楽章展開部冒頭の下中音

の調への転調は、不連続的であったが、この作品でも、第1楽章の変ホ長調の主和音の終止に対して、この第2楽章のハ長調の主和音は鋭い対立を示す。この楽章の楽曲構成を示すと次のようになる。

A (4 + 4) + (4 + 4) + 2 + 4 ハ長調
B (4 + 4) + (4 + 4) へ短調 → 変ニ短調 → へ短調 → ハ長調
A' (4 + 4) ハ長調
楽章終止部 4 + 3 + 5 + 5 + 4 + 4 ハ長調 → 変ホ長調 → ハ長調

A B Aの後のAが8小節に短縮されて、A B A'の変則的三部形式となっている。そのかわりに楽章終止部が大きく拡大されている。

A部分の主題は、 $g^2 - e^2 - c^2 - h^1 - g^1$ と下降して g^1 音から反転して高い e^3 音まで上昇して行く。このゆったりとした下降・反転・上昇にわれわれは第1楽章からの余韻を聞きとる。第2楽章全体は、アダージョ・コン・モルト・エスプレシオーネで静かな美しい瞑想の音楽であるが、それにもかかわらず、伴奏の3連音符の3/2分音符のアルペジオ音形のうちにも、第1楽章のあの奔流の余韻を聞かざるを得ない。

A部分の音楽は16小節で一応完結しているが、それはさらに6小節拡大される。第19小節第3拍到ハ長調の下属調の属和音が現れる。それは一瞬、へ長調に転調したかのよう聞こえるが、これはB部分がへ短調で現れるための伏線である。

B部分の旋律はA部分のその反転形のようにも見える。B部分におけるへ短調から変ニ長調への3度関係の転調は美しい。またB部分のピアノの左手の深く重いオクターヴ進行は、ヴァイオリンの旋律と連動し、中間の3/2分音符のアルペジオと三つの層をなし、ピアノ・トリオのような室内乐的響きを生み出す。第46小節でA B Aの後の方のA部分が終わり、第47小節から楽章終止部に入っていく。

第47～50小節の部分は、いわばA部分の旋律の後半、第43～46小節の変奏であ

るともいえる。この楽想はさらに修飾を加えて、第54～57小節で繰り返される。しかしまた見方を少し変えると、第43小節の第3拍のピアノの最高音 e^3 (f^3)音から第46小節の c^2 音に落下してきた動きが、第46小節第3拍で反転上昇する動き、また第48小節第3拍のピアノの最高音 e^3 音から低いピアノの左手の G_1 音まで下降してそこから反転上昇する動き、そしてさらにそれが拡大増強されて、第55小節第3拍のピアノの最高音 e^3 音から第60小節の G_1 音に落ちてそこから反転上昇する動き、そして第62～63小節での落下・反転・上昇のヴァイオリンの旋律、というようにも読める。この落下・反転・上昇が第1楽章の基本的な楽想であったことは繰り返すまでもない。

第60～63小節で G^1 音のオルゲルプンクト上に $T_4^{\circ} \rightarrow D_7$ が展開されて、第63小節で主和音に入るかと思うと、そこで一転して減七和音を通して第64小節で突如第1楽章の調、変ホ長調に入って、A部分の旋律をヴァイオリンが奏でる。この 変ホ長調→ハ長調→ハ長調 の転調は、調性の機能の拡大であって、色彩変化を意図したロマンティックなものではない。

それはその後転調しながら（変ホ長調の主和音→減七和音→2度上の三和音→ハ長調の属七和音）深く深く沈みこんでいって、第68小節でハ長調の主和音の根音C音に達する。第68～69～70小節とC音のオルゲルプンクト上で上声部は少しずつ上昇して行って、ここでもまた下降・反転・上昇のパターンを形成する。この最後の下降・反転・上昇に連動させて変ホ長調が効果的に現れることから考えても、第2楽章は第1楽章と内的に緊密に結びついているといわざるを得ない。しかもこの楽章終止部では、A B A の各部分には見られない例の第1楽章のエネルギーの奔流が聞かれるのである。

第3楽章

アレグロ・モルト、 2/4拍子、 変ホ長調、 ロンド・ソナタ形式 演奏遊

戲的な音楽である。しかしこの楽章のロンド・ソナタ形式は、かなり一般の形とは違ったところがある。その構成は次のようになる。




A (リフレイン主題)	8 + 8 + 8	変ホ長調 → ハ短調 → 変ロ長調	非連続
B (第1クープレ)	8	変ロ長調	
A (リフレイン主題)	8 + 4 + 4 + 4	変ホ長調 → ハ短調 → 変ロ長調	
C (第2クープレ)	8 + 8 + 11	変ロ長調 → 変ホ長調	
A (リフレイン主題)	8 + 8	変ホ長調	
D	(4 + 4) + 6 + 8 + (4 + 4) + 6 + 8 + 8 + 6 + 4 + 6	変ト長調 → 変ロ短調 → 変ト長調 → 変ホ長調	
A (リフレイン主題)	8 + 8 + 4 + (4 + 4 + 4)	変ホ長調 → 変イ長調 → ハ短調 → 変ホ長調	
C (第2クープレ)	8 + 8 + 15	変ホ長調 → 変イ長調 → ハ短調 → 変ロ長調 → 変ホ長調	
A' (リフレイン主題短縮)	4 + 4 + 2 + 6 + 4	変ホ長調 → ハ短調 → 変ロ短調 → 変ホ長調	
A''	8 + 4 + 4 + 4 + 4 + 4 + 5	変ホ長調	

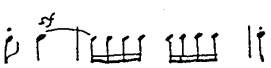
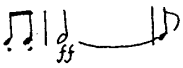
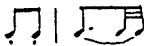
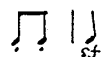
提示部： A + B + A + C + A (95小節)、展開部： D (68小節)


再現部： A + C + A' (83小節)、楽章終止部： A'' (33小節)

ここでベートーヴェンは、ロンド形式の並列の原理とソナタ形式の統合の原理との融和を計っている。クープレも第2主題も展開部も、すべてリフレイン主題から派生させている。それらは一見リフレイン主題とは対照的に見えるけれども、実は一種の主題労作法であると考えられる。

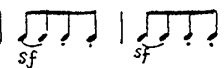
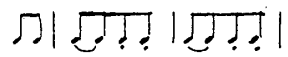

提示部

主要主題ないしはリフレイン主題の特色として  の上拍のリズムと、R・S・R・S…（弛緩和音と緊張和音）の1小節単位の交替を挙げることができる。 の反復を通して、b音をスプリング・ボードとして少しずつ音高が高められて行く身振りが、興味深い。ヴァイオリンに旋律が移ると、ピアノの右手はアルペジオ風のアルベルディ・バス型やトレモロの16分音符で一つの層を作り、左手は変ホ長調の音階と分散和音による8分音符の層を作って、広い音空間のなかでヴァイオリンの旋律と反進行的に運動する。これもまた室内乐的である。それは単なる旋律に対する伴奏の域を越えて、室内乐的演奏遊戯的な楽しさを感じさせる。第17～23小節は第1クープレへのつなぎの部分で、変ホ長調→減七和音→ハ短調→変ロ長調と転調する。ここではリフレイン主題が と変形されて現れる。と共に、そこへつなぐ16分音符の音階走句は第1クープレを準備している。

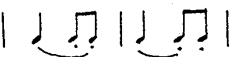
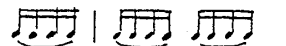
第1クープレ（第24～31小節）は  の楽句からなる。それは鋭いオクターヴ跳躍の上拍と下降分散和音形によって特色づけられる。このオクターヴ跳躍の上拍は、リフレイン主題の変形ともいえる。調は変ロ長調である。第32～39小節はリフレイン主題の変ホ長調での再帰である。しかしここで重要なことは、ピアノの左手の16分音符の動きであろう。第9～16小節のピアノの中声部の動きが、ここではリフレイン主題に対する対位旋律として現象するのである。第40～51小節は第2クープレ（第2主題）へとつなぐ移行部であるが、ここではリフレイン主題の  の上拍音形が特に強調せられる。調はハ短調と変ロ長調である。半音音階進行にも特色がある。第2クープレ（第52～78小節）では、第2主題（第52～67小節）が変ロ長調で現れるが、それはリフレイン主題にかなりよく似ている。というのも  のリズム形はリフレイン主題の  と共通である。ロンドの対照的挿入部であるクープレにもリフレイン主題が影響しているのである。この部分の後半は分散和音によって

変ロ長調を確保し、そこから変ホ長調へと戻る。途中  の上拍動機が散りばめられている。第79～94小節でリフレイン主題が再び変ホ長調で戻ってくる。

展開部

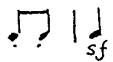
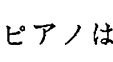
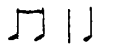

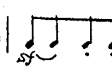
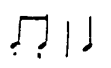
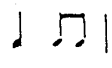

第95小節から展開部に入る。ここで突如として変ホ長調の半音下げられた上中音の調、変ト長調に移る。展開部に現れる主要な材料は  と下降する動きと、16分音符の音階走句である。一見、リフレイン主題とも第2主題とも無関係な材料のように見えるが、 はリフレイン主題の上拍音形  の変形であり、またヴァイオリンとピアノ左手の8分音符の鼓動リズムを背景に流れる16分音符の音階走句は、第32～39小節のリフレイン主題の旋律と対位旋律（バス）の動きの展開と見ることができる。従ってこの展開部では、 Rond 形式の第3クープレ（D）をなす部分というよりは、むしろソナタ形式の展開部としての性格をより強くもっている。ただ調の面では、変ト長調と変ロ短調を使って鋭く対照させている。

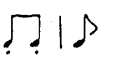
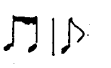
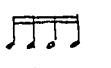
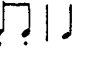
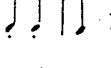

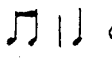
再現部

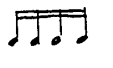
第163小節から再現部に入り、リフレイン主題が戻ってくる。その後、第40小節～に対応する部分がきて、次の第1クープレが省略されて、主調変ホ長調で第2クープレ（第2主題）とその確保が現れる。第226小節からもう一度リフレイン主題が戻ってくるが、それは  と下拍形で下降の身振りに変形されている。しかもその後半は  の音の渦巻運動（第32小節～のバスの動きから派生）に流れ込んでゆく。

楽章終止部

第246～280小節は楽章終止部である。ここでもまたリフレイン主題が下降形に変形されて出てくる。第246～258小節にかけてB₃音のオルゲルポイント上にリフレ

イン主題の降格的変形が現れ、それは第254小節を境にして、ピアノの右手の上昇分散和音形へと反転させられる。第258小節で属音が主音に解決し、第258～274小節はEs音のオルゲルポイント上でリフレイン主題の余韻がヴァイオリンで奏される。第246小節～では、ヴァイオリンは 、ピアノは  で重ね合わされることによって、いわば  の上拍的音形が下拍的音形へと解消されるが、第258小節からでは、ピアノのバスに終始一貫して  のリフレイン主題のリズムの反転された下拍リズムが強調される。それがEs音のオルゲルポイントと連動するだけに、特に鋭く浮かび上がる。しかし、このリズムの反転はすでに第226小節からのリフレイン主題の再現に見られたところである。さらにそれは、展開部の  にもその前兆が見られた。  か  かの二選択一は、展開部では  の中立的な時間の刻みによって一時棚上げにされていた。再現部の終わりから楽章終始部にかけて、その完全な逆転が起こるのである。

そして最後の4小節（第275～278小節）で再逆転が起こり、リフレイン主題の本当の上拍音形  が四回繰り返されて曲を閉じる。その際、  の大切な音形に  の16分音符の動きが連動して出てくる。その16分音符の動きは、この楽章の  を中心とした音楽に様々な変化を与え、それを推進し駆動させてきたものであったのである。これなくしては、  だけではこの楽章は成り立たない。と同時に  の動きのおかげで、第2主題はリフレイン主題と大きな違いのない主題であることができたのである。つまり、  のリズムが楽章をすみずみまで統一し、

 の動きが転調とも連動して、変化と対照を与えてきたのである。 Rond・ソナタ形式とはいうものの、Rondの対照の原理以上に、ソナタ形式の主題的統一の原理が働いているといえる。

ベートーヴェンのヴァイオリン・ソナタ作品12の三曲は、1797～98年の間に書かれた。三曲ともサリエリに献呈されているところから見ても、ほぼ同じ頃に、いわば同時的に書かれたものと思える。一見、第3曲の変ホ長調だけが特にラプソディー風で、他と異なるようにも見えるが、果たしてそうであろうか。

最初の二曲、ニ長調とイ長調は、形式の上でもまたテクスチャーの点でも、比較のおとなしく、ハイドンや特にモーツァルトのヴァイオリン・ソナタを思わせるところがある。その点第3曲の変ホ長調は大胆で、シュトルム・ウント・ドラング的熱情のほとばしりが表面に出て、ベートーヴェンの個性が強く打ち出されているように見える。しかしよく見ると、第三曲の特色をなしているいくつかの点は、すでに第1、第2の二曲のうちにあったものであるとも考えられる。第3曲ではそうした特色がかなり自由に、思い切って表面に出ているといえるのでないだろうか。実際の作曲の順番は正確には分からないが、内的には明らかに、第1曲、第2曲で試みられたことが第3曲で完全にベートーヴェンの手中のものとなって、ベートーヴェンが思い切ってそれらの手段を駆使できたのだともいえる。その点では、作品12の三曲の内部に、第1、第2曲 → 第3曲 という個人様式の成長発展の跡が見られるのではなかろうか。

さて、作品12の三曲に共通する特色は何であろうか。

- 1) ヴァイオリンとピアノの対話の追求による演奏遊戯的なもの。室内乐的層形成の方向。
(第1曲、第1楽章の第126小節～、第2楽章の第3変奏、第2曲、第3楽章の第120小節～、第3曲、第1楽章の第2主題、第2楽章等)
- 2) ヴァイオリンのオブリガートつきピアノ・ソナタの線からの脱却。
- 3) 広い音空間を使った音階的走句と、アルペジオ走句の実験。
- 4) 音の下降運動とその反転としての上昇運動 — 音空間のなかでの大きい音の動きのエネルギーの展開。
- 5) 音楽の音の広がり的高低両面で拡大して、より大きい音の世界をつかんで行こうとす

る傾向。

6) いろいろなペースで動く音の動きを利用すると共に、それらの様々な動きの組合せによって、音楽の時間の流れに変化と生気を与ようとする試み。(第1曲、第1楽章の第87小節～、第2曲、第2楽章の第17小節～、第3曲、第1楽章)

7) 3度関係の上中音、下中音転調によって、主調の支配する和声機能を拡大して、音の世界を外延的に拡大して行く方向。

8) 第1楽章、第1主題の不明確性(問題をはらんだ見通し不可能な性格) — 主題として余り旋律的でないこと。

9) 楽章終止部における問題解決への努力の傾向。ただし第1曲、第1楽章には楽章終止部はない。

10) 破片構造。主題や旋律のなかのひとつの動機を切り離して、展開させる方法。(第1曲、第2楽章の第3変奏、第4変奏、第2曲、第1楽章の第226小節～、第3楽章の第198小節～、第3曲、第2楽章の第64小節～)

11) 三曲全体を通じて、材料が多過ぎていささか散漫に陥りやすい。

以上挙げたような特色は初期のベートーヴェンを示すものであるが、同時にそのなかには、中期のベートーヴェンを予測させる要因も多く含まれている。しかしここでわれわれが注目しなければならないことは、このようなベートーヴェンの音楽に含まれているベートーヴェンの、ドイツ的、そしてヨーロッパ音楽的特質である。それは

1) 音の世界がある予め与えられた枠ないしは限界のなかに閉じこめられており、そのなかを細分して何かを作って行こうとする方向ではなくして、ひとつの動機、あるいはひとつの動き、ひとつのリズム形等を基にして、そこから無限に外へ外へと広がって行って、その広げられた世界を手中に収め、支配して行こうとする姿勢である。これは、西洋近代そのものである。2) そうした外への志向、あるいは積分的拡大化の志向が、長・短調音階組織、機能和声、時間の合理的細分とグルーピング、音構造(texture)の層構成、メトリムの統合、といった科学的(広義での)方向において徹底的に追求されようとするこ

と。3) このような意味で、ベートーヴェンの音楽のうちに、科学的近代的西欧が反映されていること。

これは日本人や東洋人の音楽の世界とは極めて対蹠的な動的、合理的、支配的、攻撃的、自己主張的、人間的（自然超越的）世界であること。近代化された、あるいは近代化されようとする人間には手本となり、また、ある程度理解できる世界であるが、それは果たして東洋人の心性にどこまで耐えうる世界であろうか。

作品23 イ短調と作品24 ヘ長調は共に1800～01年に作曲され、いずれも1801年ヴィーンのエーモロ（Mollo）社から出版された。この二つの作品はモーリッツ・フリース（Moritz von Fries）伯に献呈されている。作品12のように作曲の師サリエーリに献じたのではない。

一般に作品23と作品24は、夜と昼のように相互補完的に一对をなす二曲であるといわれている。まず気がつくことは、聞いた印象からも、また譜面を眺めた上からも、作品12の三曲、なかんづくその第3曲と比して、材料が限定されており、特に第1楽章、第3楽章では、音符も8分音符を中心にすっきりと整理されているように見える。ベートーヴェンは作品12の三曲のヴァイオリン・ソナタの作曲を経て、作品23、24で一段と飛躍して、すでにここでは真のベートーヴェン様式を確立しているように思われる。他のジャンルでは1800～01年にかけてベートーヴェンは、交響曲第2番ニ長調（1801～02）、弦楽四重奏曲では作品18の六曲（1798～1800）、ピアノ・ソナタ作品26、作品27の1、2が見られる。ある意味では、作品23のヴァイオリン・ソナタは1805年前後のいわゆる中期様式を先取りしているようにさえ思える。

作品23 イ短調

第1楽章

プレスト、6/8拍子、イ短調、ソナタ様式 比較的コンパクトにまとめられた速い楽章である。全体の構成は、

提示部：第1～69小節（69小節）、展開部：第70～163小節（94小節）、

再現部：第165～223小節（60小節）、楽章終始部：第224～252小節（29小節）

となっている。展開部が大きいことと、楽章終止部が比較的大きい独立部分をなしていることに特色がある。

提示部




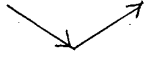


提示部はきわめてコンパクトにできている。その構成を図示すると。

第1主題；12（4+4+4）、第1主題継続部；17（4+4+3+6）、

第2主題；16（8+8）、第2主題継続部；16（4+4+4+4）、


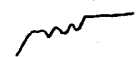
終結部；8（4+4）

となる。

第1主題は装飾音符つきの下拍的な入りと、イ短調の音階を第5音から主音に向けて激しく落下する2小節の動機  とからなる。随所に見られる  の8分音符の動きがこの楽章を駆動させる。それは第1～2小節の動機の  から派生したものである。それは、上昇運動を無理やりに抑え込もうとするかのような動機であり、このなかに強力なエネルギーが蓄積されている。これは第3～4小節でもう一度反復されて、エネルギーが高められるのである。第5～12小節では、この抑え込む力に反撥して上昇に向かって努力が続けられるが、バスの反復進行がそれを阻んで解決を見ない。ピアノのバスはまるでチェロのように響くが、それはバス声部の独立化を示すもので、また同時に室内楽化の方向でもある。結局のところ、fpの下拍的な鋭い入りと下方向への落下の動きが、この主題を特色づけている。  の下降・反転・上昇はすでに作品12の第3曲で見てきたものである。しかしここでは、  の抑え込むエネルギーは力であり、  はその力に対する必死の抵抗である。下降・反転・上昇という音楽現象がここではより内面化されて表現されていると考えられる。

第13～16小節でハ長調に転じて、音階を一気に駆け降りて再び下降の動きが強調さ



れる。しかもここでは、その音階フレーズは前の小節の第6拍から上拍的に入る。それは第15～16小節の上拍的なバウンドで受け止められる。第17～20小節では同じものがホ短調で、第21～23小節ではト長調で繰り返される。この上拍は第2主題への伏線でもある。第21～23小節は、第21～22小節の本来2小節のフレーズが3小節に引き伸ばされたものである。第24～29小節は、ホ短調の属音のオルゲルプンクト上にたゆたう部分で、第2主題への橋をなす落下の運動が、その底辺でたゆたう停滞するのである。

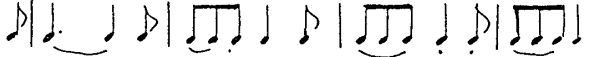
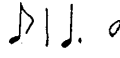
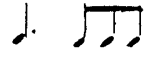



第2主題は三声の処方で書かれている。ト長調で始まり、ホ短調に転じてホ短調の属和音で半終止する。第2主題は第1主題と対照的である。上拍的な入り、のリズム、多声的処理、ト長調→ホ短調、上行型の旋律  等、全ての面で第1主題と対照的に作られている。にもかかわらず、この第2主題は全体として見れば、第1主題に対するはかないアンティテーゼでしかないように見える。その上行運動は中途半端に尻すぼみとなって、たゆたっている。

第46～49小節ではすでにそれは下降方向に捩じ曲げられ、第50～53小節では第1主題の冒頭動機に影響されて、第1主題的動きに変質してしまう。第54～62小節では、ホ短調の主音をピアノの右手でオルゲルプンクト的に響かせながら、上昇に向かってはかない努力を繰り返す。それは上昇と下降の二つの運動の葛藤と見ることができる。第63～69小節の結尾部では、下降への動きが低いバスのA₁音に向かって沈み込んでいく。それはまるで奈落の底へ落ち込んで行くかのようなものである。第63小節、第65小節の第4拍、第66小節、第67小節の第3拍の *sf* は、奈落の底への落下の途中におけるはかない抵抗のように感じられる。

展開部

展開部はイ短調で、第1主題の冒頭動機で開始される。第72小節からニ短調に移る。第72～83小節ではこの動機の下降運動がもっぱら展開される。第84～93小節でへ

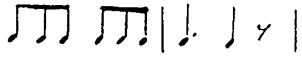
長調に転調し、ヴァイオリンに新しい旋律が現れるが、それはむしろピアノの右手の8分音符の駆動と、ピアノの左手の  の動機の引き立て役として、オブリガート旋律のように響く。なおこの部分に現れるピアノの左手の属音と主音の符点2分音符による二重の保持低音は、ベートーヴェンの芸術音楽にも一瞬顔を出すバグパイプの響きを思わせる民俗音楽的なものを暗示していて興味深い。第94小節でヘ長調からホ短調に落ち込み、ヘ長調の瞬間の明るさが消え去る。第108小節からはニ短調で下降運動が繰り返される。第115小節でイ短調に転調し、第118小節の *ff* でイ短調の音階を下降し、イ短調の属和音に到達し、その後第120～135小節の長いたゆたいと停滞が続く。*p* の  でそれは半終止する。

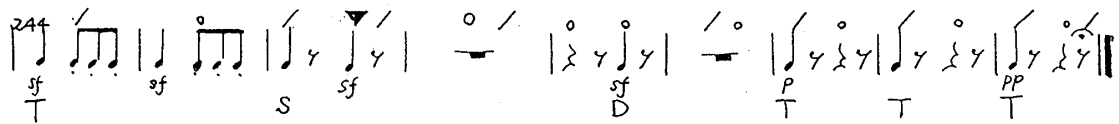
第136小節から  の旋律が現れるが、これは第1主題と第2主題の総合的展開と考えられる。  の上拍と  の下拍との合作である。ピアノの右手は  の8分音符の駆動を執拗に繰り返す、ピアノの左手は  の下拍的リズムとも  の上拍的リズムともとれる二義的な動きを、オスティナート・バス風に繰り返す。第144～151小節はニ短調、第152からは変口長調、そして変口長調から半音ずらしてイ短調へと盛り上げて、第164小節の再現部に流れ込む。

再現部

第1主題の継続部が省略されてその分短くなっている他は、再現部は提示部に等しい。第2主題は ハ長調→イ短調 の調配列で現れる。再現部の終結部（第214～222小節）はイ短調で書かれているが、その最後はニ短調で終って展開部にもどるようになっている。反復の後、その最後の第222小節は楽章終止部の最初の小節に重なり合って次へと進む。

楽章終止部

第222小節から楽章終止部に入る。それは二短調で始まり、展開部後半に見られた第1主題と第2主題の混合の旋律と伴奏が、もう一度二短調とイ短調で繰り上げられる。それは第240～243小節で |  | の下拍的動きに収斂し、リタルダンドとクレシェンドで第244小節に流れ込む。第244小節の sf、a tempo によってこの楽章の最終的解決、つまり下拍的に音階を下降して奈落の底へと墜落して行く動きが、明確に示される。第244小節からの動きでは、重心配置が1小節単位から半小節単位に変化して男性終止する。すなわち



となるのである。

作品12の三曲と異なり、この楽章では材料が必要最少限にしぼられ、しかもその少ない材料がお互いに関連づけられて、意味的統一が計られている。8分音符の駆動、奈落の底へ向かっての落下、抑え込み、そこから這い上がろうとするむなしい抵抗が、この楽章の性格を決定づけている。形式面では、 | : 提示部 : | : 展開部+再現部 : | 楽章終止部 | の各部の反復はベートーヴェンによってはっきりと意図されている。再現部の最後がイ短調に終わらないで二短調に終わることから考えても、この第1楽章では、各部の反復は必要と考えられる。

第2楽章

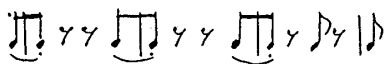
アンダンテ・スケルツォーソ・ピウ・アレグレット、 2/4拍子、 イ長調、 ソナタ形式 第1楽章が深く静かに（pp）男性終止で終わったその暗闇のなかから、アンダンテ・スケルツォーソ・ピウ・アレグレットのイ長調の主題が、ピアノでそっと現れる。それははっとするように美しく甘い音楽であり、ひとつの光明のように感じられる。そしてこの楽章は緩徐楽章であると同時に、そのいくらか軽やかな足取りによって、スケルツォ楽章をも内に含んでいる。その構成は

提示部：第1～87小節（87小節） イ長調→ホ長調、 展開部：第88～123小節（35小節）嬰へ短調→イ長調、 再現部：第124～207小節（84小節）

のようになる。

提示部

第1主題は、前楽節（4+4=8）×2 と 後楽節（8）×2 の32小節からできている。その実質は、イ長調の音階を上昇して下降する前楽節と、同じく上昇して一気に下降する後楽節との一対でできている。しかしここでもその音階の上昇または下降は、何らかの力に抑えられて、ためらいがちである。ただ第1楽章とは異なり、上昇と下降の間に均衡が保たれて、イ長調の明るい響きと連動して幸福な時間を作り出している。

特に注目すべきことは、音階の上昇・下降の動きが  という独自のリズムによって寸断されていること、また4小節ずつの旋律のまとまりがさらに休止符で切られて、コラージュのように音空間上に張りつけられていること等である。こうしていくつかの特色がピアノとヴァイオリンの掛け合いと巧みに連動して、一層その効果を発揮している。特に第2拍裏拍から始まって拍の頭を外すリズムは、シンコペーション的效果を持つ。それは、前楽節と後楽節のそれぞれの最後で拍の頭と合致して、シン

～110小節では、第2主題の前楽節の二声の処理に第1主題前楽節が重ね合わされて、あたかも二重フーガのように進む。第111～115小節ではe音のオルゲルプンクト上で、遂に全てが第1主題の例の寸断された動きに統合される。調はイ短調である。もっともここではその寸断がヴァイオリンとピアノの掛け合いによって埋められて、連続した流れとなって再現部へ流れ込むように工夫されている。第116～123小節の8小節の橋（推移）によってイ長調に戻り、第124小節で再現部に入る。

再現部

再現部は調計画が異なる以外は、提示部と同一である。ただここでは、第1主題にピアノまたはヴァイオリンの美しいオブリガート旋律が加わり、装飾されている。

この第2楽章では、対照的な二つの主題を展開部で重ね合わせるといふ高等技術による新しい手法を示す点が、特に興味深い。また第1主題はまるで伴奏のようで、主題らしくない、目立たない形であるが、かえってそのことによって、このソナタの上昇・下降・上昇のエネルギーを内に含蓄しているともいえる。

またこの緩徐楽章は、スケルツォの機能も同時に果たしてコンパクトに作られているので、ソナタ形式を採用したにもかかわらず、楽章終止部を欠いている。もっとも、提示部（従って再現部も）の最後の終結部分（第76～87小節、再現部では第196～207小節）が楽章終止部の代役を果たしうるほど十分重みのある音楽となっていることは、見逃せない。

第3楽章

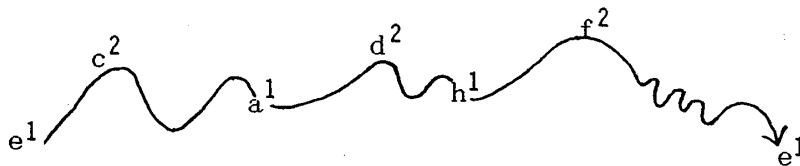
アレグロ・モルト、 2/2拍子、 イ短調、 ロンド形式 珍しく純粋なロンドの並列形式であるが、普通のロンドと少し違ったやり方をしている。その構成を図示すると

|| A : リフレイン主題 (8 + 12) + 4 || B : 第1クープレ (4 + 4 + 4) + 4 + 3 + 5 + 5 || A : リフレイン主題 (8 + 12) || C : 第2クープレ (8 + 8 + 4) || A : リフレイン主題 (8 + 12) || D : 第3クープレ (16 + 16) + (16 + 16) + 8 + 8 + 10 || A : リフレイン主題 (8 + 12) + 8 + 8 + 9 || B : 第1クープレ (4 + 4 + 4) + 7 || C : 第2クープレ (8) || D : 第3クープレ (8 + 8 + 4 + 4 + 4) || A : リフレイン主題 (8 + 12) || トニカブロック (9)

となる。その構成をより簡略化すると A B A C A D A B C D A + トニカブロック という面白いロンド形式であることが分かる。

リフレイン主題 (A)

2/2拍子、イ短調で書かれている。リフレイン主題は、4分音符で音階に沿って下降しながらも徐々に上昇して行き、その頂点の s f の f²音から急に速い8分音符の動きとなって、雪崩れ落ちる8小節の旋律からできている。冒頭には6度上行跳躍の上拍がある。



旋律の山の頂点は c² → d² → f² と上昇し、f²音を最高点とする。それは最初ピアノで8小節奏された後、ヴァイオリンで反復される。ヴァイオリンの反復に際しては、後半の4小節が未練がましくネジを巻き直して、4 + 4 + 4 = 12小節に拡大されている。

ピアノの8小節は属和音上に半終止し、ヴァイオリンの12小節は主和音上に完全終止する。第6～8小節の8分音符の加速された動きは、第9小節からのヴァイオリンが主旋律を歌うところでは、ピアノの8分音符のトレモロ伴奏に置き替わり、このイ短調のいささか欲求不満的な旋律に推進力を与える。

リフレイン主題全体としては、第1楽章の第1主題と共通するエネルギーの抑え込みによる力の内在化、潜在化が見られる。第21～24小節では、第9小節以降に見られた8分音符の推進力が、反撥上昇の力となって、ハ長調で一気にg音からe²音に向かって駆け上がる。

第1クープレ (B)

頂点のfpのe²音からピアノは一気に低いH₁音を目指して落下する。調の上では、ハ長調からロ短調属九和音の分散和音を介して、ロ短調のD→Tの和声終止形を4小節の枠組のなかで形成する。このピアノの動きに対して、ヴァイオリンは同じく分散和音を使って反進行的に上行する。ここに鋭い上昇と下降の背離が広い音空間を使って作り出されることとなる。第1クープレの旋律は、リフレイン主題とは対照的に、明確に下拍的に始まり、音階に沿った動きではなく、分散和音的性質の旋律である。この4小節の旋律は、第29～32小節では、d²音を頂点としてイ短調の属七和音を通してイ短調のD→Tの和声終止形に入り、第33～36小節ではc²音を頂点としてホ短調の属九和音を通してホ短調のD→Tの和声終止形に落ちる。第37～43小節の7小節でホ短調の属和音と主和音の間をゆれて、第43小節の第1拍でホ短調の主和音に落ちつく。第44～48小節ではホ短調からイ短調に転調し、次の第49～53小節では、イ短調の属和音上にヴァイオリンとピアノのカデンツァを形成する。このアダージョのカデンツァを以て第54小節からリフレイン主題(8+12)が戻ってくる。このアダージョのカデンツァにより、リフレイン主題と第1クープレとは単なる並列の関係ではなく、相互に有機的に結び合わされることとなる。

第2クープレ (C)

第2クープレはイ長調で始まる。それは、ピアノとヴァイオリンの間で応答されるスタッカートで4分音符二つずつの連打音からなる鋭いリズムの音楽である。第2クープレは $8 \text{ ♩} + 8 \text{ ♩} + 4 \text{ ♩}$ という構成をとる。そして第74小節はイ長調、第78小節では嬰へ短調、第80小節でロ短調、第86小節ではニ長調、第90小節でニ短調、第91小節で変ロ長調、そして第92小節ではイ短調の属七和音とかなり激しく転調する。各フレーズの末尾に ♩ がつけられたのは、その都度各フレーズにブレーキをかけて終止させ、各フレーズを並列的、非連続的に、 $8 \text{ ♩} 8 \text{ ♩} 4 \text{ ♩}$ と並置しようとするからである。和声的には第81小節は、ロ短調の主和音の第1転回形とヴァイオリンの属音で、半終止風に終わる。第88～89小節の ♩ のついた和音、第92～93小節の ♩ のついた和音はいずれも属和音で、各フレーズを半終止させている。この意図的に分断、並置された音楽には、次のリフレイン主題の快走のためのエネルギーが潜在的に内在化されていると考えられる。

第94小節から再びリフレイン主題が全く同じ形で登場する。

第3クープレ (D)

第114～204小節の90小節は第3クープレである。その中心となるものは $(8 + 8) + (8 + 8)$ の二つの楽節の並列である。この旋律はへ長調であるが、ト短調にも少し触れる。この旋律は4分音符の上拍で始まるが、基本的には全音符単位で動く、ゆったりとした明るい旋律で、リフレイン主題と最も対照的なクープレを形成する。しかし第122～129小節、第138～144小節では、ヴァイオリンがリフレイン主題と同じ4分音符の動きをオブリガートの示す。フレーズ冒頭の上昇跳躍の上拍にもリフレイン主題の面影が反映している。第146～177小節では、この32小節の旋律が対位旋律的な3連音符の動きを伴って反復される。第178～203小節 $(8 + 8 + 10)$ では、バスにこの旋律の変形を置き、3連音符形から4分音符の動きに、またその間、へ長調か

らイ短調へと転調して、第204小節からのリフレイン主題につなぐ。第204～224小節はリフレイン主題がそのまま出現する。

第224～248小節に、8分音符の分散和音的動きと鋭いスタッカート of 4分音符の和音の2連打が現れる。その間、イ短調→ハ長調→ニ短調→イ短調→ハ長調→ニ短調→イ短調→ニ短調→イ短調と転調する。この部分の音楽は、<クロイツェル・ソナタ>の第1楽章を予想させる。それは厳しい下拍的音楽によって、リフレイン主題を否定しようとするかのようなのである。この激しい分散和音的トレモロ風の動きと下拍的和音の2連打が第248小節で打ち切られて、第249小節から音楽は新しい局面に入る。つまり、第249～304小節において、第1、第2、第3クープレの主要旋律が鋭い断絶を伴って並置させられるのである。まず、第249小節からの第1クープレはホ短調→イ短調→ニ短調→イ短調と繰り返されるが、それは第266小節で突如イ短調の属和音で切って落とされ、第267小節をゲネラル・パウゼにして激しい非連続の溝を作り出す。第268小節からの第2クープレはイ長調からニ短調を通り、変ロ長調の属七和音に ♯ をかけて男性終止する。第267小節からの第3クープレは変ロ長調で始まるが、それはイ短調に転じ、イ短調の属音の響きを第296小節からオルゲルポイントとして、第304小節からの最後のリフレイン主題に入る。

第304小節からのリフレイン主題はこの楽章で初めて変奏され、補強されて現れる。最初の8小節ではリフレイン主題はピアノの左手のバスに現れ、反進行するヴァイオリンの旋律がこれと連動し、ピアノの右手に8分音符のトレモロが伴奏形の層を作る。次の12小節では、リフレイン主題はピアノの右手でオクターヴ重複で奏され、ヴァイオリンには8分音符の分散和音的、トレモロ風の推進の動きが現れて、これを伴奏する。

第324～332小節の終止では、第1楽章の第1主題の後半を思わせるピアノとヴァイオリンの分散和音的対話を、D-T-D-T-D-T-T-Tの和音終止形+トニカブロックのうちに繰り返される。

この楽章は、ロンド形式特有の楽節の並列による不連続的形式であるにもかかわらず、普通のロンドには見られない見事な統一感と緊張感を持っている。どうしてそのようなことが可能なのであろうか。

第一には、リフレイン主題が最後（第304～324小節）を除いて全く同じ形で登場すること、第二には、意識的に各所に非連続の切れ目を作って、現象面での不連続に意識内での統一をもたらそうとしたこと、第三には、楽章のほぼ中央にリフレイン主題とは最も対照的な第3クープレ（D）を置いて、両側に ABACA と ABCDA' を配して全体として A-B-A の3部分形式的バランスを取っていること、そして第四には、第204小節以下の扱いの面白さ、つまり A（C'）BCDA' のつめ方の鋭さによって、A-B-A の最後のAに一種の圧縮による緊迫感を作り出していることにある。特に第204小節以下では、リフレイン主題がそれを推進する8分音符の激しい動きへと盛り上がり、そのなかから三つのクープレが順次に現れるが、その三つのクープレがその都度全部否定されて、最後にリフレイン主題の荒れ狂う奔流の快走に流れ込んで行く、この楽章全体の設計の妙は、まことにベートーヴェンの的といえるであろう。三つのクープレは、リフレイン主題に一瞬抵抗する挿入的音楽であるが、それらはかえってその都度リフレイン主題に弾みを与えて、それを一層快走させる役割を果たしているといえる。

作品 24 ヘ長調 <スプリング・ソナタ>

作品 24 ヘ長調 <スプリング・ソナタ>は、作品 23 の暗く深いイ短調の世界とは対照的に、明るく、平和的な気分に満ちたヘ長調の曲である。それにしてもこのソナタでは、妙に a 音が耳につく。それは作品 23 のイ短調の主音の a 音と対比するとき、余りにも明るく甘いヘ長調の第 3 音としての a 音である。ヴァイオリンにとって a 音とは何なのだろうか。

特にこのソナタが人気がある理由は、その感銘深く (einprägsam) よく歌う旋律の明るく情熱的な飛翔と、その気分画的 (Stimmungsbilder)、賛歌的、高められた抒情性にあるといわれる。その意味では、ベートーヴェンの数ある作品のなかでも、これは特によく歌う作品のひとつであろう。

第 1 楽章

アレグロ、 4 / 4 拍子、 ヘ長調、 ソナタ形式 その構成は

提示部：第 1 ～ 85 小節 (85 小節)、展開部：第 86 ～ 123 小節 (58 小節)

再現部：第 124 ～ 209 小節 (86 小節)、楽章終止部：第 210 ～ 247 小節 (38 小節)

となっている。

提示部

第 1 主題は変則的な楽節である。それは $\{(4+2)+4\} + \{(4+2)+4\} + 5 = 25$ 小節 からなる。この主題の基本は恐らく、ヘ長調の主和音に始まり主和音に終わる $(4+4)$ の 8 小節の楽節である。前楽節の 4 小節が 2 小節拡大されて、6 小節

となったのである。その主題がピアノの伴奏に乗ってヴァイオリンで歌われた後、16分音符の音階上昇走句でネジを巻き直されて、今度はヴァイオリンを伴奏にして、ピアノで繰り返される。その後楽節は主和音に入らないで属和音に進み、そのままC音（属音）のオルゲルプンクト上で5小節さらに延長されて、重い第25小節第2拍で突如打ち切られる。かくして第25小節と第26小節の間に鋭い断絶、切れ目を作ることとなる。従って、第11～25小節は第1主題の確保であると同時に、それは第2主題のハ長調を準備するものでもある。

以下に第1主題の特色を挙げて見よう。下拍で始まるヴァイオリンのa²音の2分音符と、それに続く16分音符の渦巻運動を伴う下降フレーズが、この主題の基本的身振りである。しかもその落下が、主音または属音からの落下ではなくして、第3音からの落下であるところに特色がある。ちなみに、第2楽章の主題も変ロ長調の主和音の第3音、d²音からの落下である。2分音符と16分音符という時価の極端な対比も注目に値する。10小節の旋律全体としては、下降型の旋律であるが、それを第3小節の f¹→f²、第5小節の b¹→b²、第7小節の e²→d³ で反転して、上へ這い上がろうとする。第1～2小節の2回に及ぶ渦巻型の落下の力に対して、第3～10小節の8小節での上昇への努力によって、力のバランスが保たれているのである。この上昇への努力は、第15小節では、第5小節を16分音符の6連音符を伴う音階上昇運動に、第17小節では、第7小節を半音音階的16分音符の6連音符の音階走句に変化させているのである。しかしその上昇へのエネルギーは、ここではその都度、第1～2小節の潜在的力によって抑え込まれて、ためらい勝ちである。そのためらいは第3小節のg¹音、第4小節のc²音、第6小節のf²音のような繋留音となって現れる。しかもこの目立った繋留音上のたゆたいが、この旋律を極度に歌わせ、ロマンティックなものにしているのである。なお、ピアノの左手のバスの全音符単位のゆったりとした動きも、このヴァイオリンの旋律を助けて、息の長い大きい身振りの旋律としているのである。

第20小節からバスの動きは急に4分音符単位の速い足取りとなり、例の渦巻運動は上

昇・下降の激しい渦を繰り抜け、C音（へ長調の属音）のオルゲルプンクト上でたゆたう。ここでも各強拍部に繋留音が配されている。それはまるで、明るい平和な歌を打ち消して全てを激しい情熱の渦のなかに突き落とそうとするかのようである。そしてその激しい動きは、第25小節第2拍の *sf* のへ長調の属和音（ハ長調で読めば主和音）で鋭く切って落とされる。なお、この部分は一応ハ長調に転調したものの、I₇ や °IV の使用によって、ハ長調とへ長調、へ短調の間をたゆたっている。


2拍の鋭い断絶 — この空隙のうちに溜め込まれた大きなエネルギーが、第26小節で *ff* で一気に爆発する。それは変イ長調の第5音の2分音符を頭に、変イ長調の音階を渦巻きながら低いFis音に向かって決然と落下する。すでに第21～25小節の間において、へ長調はas音を使用して、へ短調的に陰影をつけられていた。従って、変イ長調はへ短調に対する平行調として、ここに出現するのである。

第29～33小節は、ハ短調で、ピアノとヴァイオリンがはかない上昇への反撥を示す。しかしそれも第34～38小節で、ピアノ右手のg²音から、半音音階を通して2オクターヴ半にわたって激しく落下して、第38小節第1拍でC音に到達する。従って、第26～38小節では、これでもかこれでもかというように、下降方向への落下の運動が強調せられるのである。この激しい落下の運動に対する決定的な反撥上昇エネルギーの爆発として、第2主題が明るいハ長調で登場するのである。この提示部前半の へ長調→ハ長調→変イ長調→ハ短調→ハ長調 の調設計は、斬新で見事である。

第2主題はハ長調の8小節の前楽節（属和音上に半終止）と、ハ短調で始まりハ長調に戻る同じく8小節の後楽節（属和音上に半終止）からなる $8 + 8 = 16$ の大楽節構造をとる。

まず第38～53小節にその第一回目の提示がある。その最後は属和音上に半終止して、二回目の提示に流れ込んでいる。第2主題の前楽節は、ピアノのどよめき、碎け散るような和音打撃の上げ潮に乗って、ヴァイオリンがシンコペーションで、しかも下拍的な入りを装飾音でアクセントづけながら、ハ長調の響きを聞かせる。ここでわれわれは、作品2

3の第1楽章の第1主題の冒頭を思い起こすこととなる。この圧倒的な上昇エネルギーの爆発は、それまでの下降方向への抑え込みを一気に撥ね返さんとするかのようなのである。

しかし後楽節に入ると途端に、その動きは暗いハ短調となり、旋律は  の首をうなだれた弦きに変わる。この間の和声も $c: I \quad 7^\circ \text{VII} \quad \text{VII}_7 = 7^\circ \quad C: I^2 \quad V$ と、減七和音を多用して曖昧であり、ヴァイオリンとピアノの間でこの暗い弦き動機が交換される。この弦き動機は上行するかのように見えて、結局同度の音の連打で停滞し、その最後は溜息動機風に頭を下げる。前楽節が圧倒的効果の上げ潮の音楽であるだけに、この後楽節は、その上昇に水をさすかのような動きである。しかし前楽節もよく見れば、ハ長調の主和音のところでは上に向って飛翔するが、属和音のところでは、ヴァイオリンに見られるように属和音の分散和音を下降して、上昇に対して下降を対応させて、力のバランスを保っている。

第54～67小節で、もう一度第2主題が反復される。ここではピアノの和音打撃は鼓動バスに変えられ、ヴァイオリンがハ長調の主和音の分散和音を鋭く上昇し、ピアノが属和音の分散和音を降りてくる形で、ヴァイオリンと相呼応する。ここではすでに前楽節の間に、第58小節から、それはハ短調の暗い響きに変えられている。

第70～77小節は、第2主題の締めくくりである。第2主題は、第69小節でハ長調の属和音上に半終止しているが、第70小節でそれは主和音に解決される。ちょうど第1主題が第20小節で終止する筈のところ、その後に16分音符の渦巻運動をC音のオルゲルポイント上で繰り上げたのと同じことが、第2主題の後にも行われるのである。ここで16分音符の渦巻運動は、しかし第1主題の後のものよりも大きい身振りで、音階を1オクターヴ全部にわたって上下する。C音が8小節間オルゲルポイントを形成しているが、和声は $\text{ハ長調} \rightarrow \text{ヘ長調} \rightarrow \text{ハ長調} \rightarrow \text{ヘ長調} \rightarrow \text{ヘ短調}$ と、ハ長調とヘ長調の間を揺れている。

第78小節から提示部の終結部に入る。ここにも、16分音符で音階を上下する渦巻運動の余韻が残っている。ヴァイオリンは第79～80小節、第81～82小節、第83小

節～において、例の溜息動機の変形を歌う。第79～84小節第1拍にかけて、C音のオルゲルポイントがテノール位置に置かれているが、それに逆らうように、バスが第79～80小節で $c \rightarrow H \rightarrow B \rightarrow A \rightarrow As \rightarrow G$ 、第81～82小節で $G \rightarrow As \rightarrow G \rightarrow Fis \rightarrow F \rightarrow E$ 、第83～86小節で $E \rightarrow Es \rightarrow D \rightarrow Cis \rightarrow C \rightarrow H_1 \rightarrow B_1 \rightarrow A_1 \rightarrow G_1 \rightarrow C \rightarrow F_1$ と、半音階進行を伴いながら、深く深く地底に引きずりこまれて行く。その間の和声は、へ短調の属和音からハ長調を通してへ長調に達する。それは $\frac{86}{1}$ で、曲頭に戻る事となる。

この提示部でベートーヴェンは、大きな身振りの、息の長い旋律の第1主題を聞かせ、次に音空間を、その広がりの上においても、またその厚みの上においても拡大して、それを支配する大仰な身振りの第2主題を提示して、この音空間のなかを光と影を伴った流れの渦巻でかきまわしながら、奈落の底へと沈んで行く。高いところから一気に下降して、その底辺から身をひるがえして上行するパターンは、作品12の第3曲に見られたものと同じであるが、ここではそれはより組織的、計画的に提示部の枠組のなかに盛り込まれている。

展開部

展開部はへ長調の平行短調であるニ短調で始まる。しかもそれは、第1～2小節の第1主題冒頭の動機で始まる。ただニ短調といってもその主和音は現れず、属和音のみが使われているので、イ長調であるかのような印象を与えて、第85小節のへ長調から第86小節へ進む時に、一種の断絶、対照、飛躍が感じられる。展開部で第1主題が展開されるのは第86～89小節の4小節のみであって、展開部の残りの部分は、もっぱら第2主題の前楽節の音楽（第54～61小節）（4+4）を展開している。第90～93小節では変ロ長調で第2主題が、第94～97小節では変ロ短調で第2主題が展開される。

第98～111小節では、第2主題のなかの分散和音下降の動きが、3連音符の分散和音形を背景にもっぱら繰り上げられる。その間の和声は 変ロ短調→へ短調→ハ短調→ト短調→ニ短調 であり、 $V_7 - I$ の和声終止の連鎖を作る。第112～123小節はニ

短調で、それは再現部へつなぐための推移部である。それは二短調のV₇のa²音を強調するが、このa²音が、第124小節の再現部で、へ長調の性格を決定づける大切なへ長調の第3音のa²音に解決されることとなるのである。

こうして見ると、この比較的短く簡単な展開部の意図は、まず、冒頭で第1主題の下降意志を広い音域にわたって聞かせ、それを第89小節で低いA₁音に沈めてこの楽章の決め手となるa音の響きを十分に聞かせること、展開部の後半で再びa音を浮かび上がらせること、それは二短調の第5音として現れるが、実は再現部のへ長調の第3音と共通音であることを示すこと、展開部が二短調の第5音のa²音から入ること、こうした全てのことを通して、第1小節からのピアノの右手に見られるへ長調の主和音の第1転回形の分散和音風の伴奏形の拍の頭にくるa音、ヴァイオリンの出だしの2分音符のa²音の意味を批准しようとするにありといえる。展開部の今ひとつの役目は、第2主題の上昇爆発的飛翔の否定である。ここでは第2主題の分散和音下降形が何度も反復されて、第2主題の性格が第1主題と同じ下降・転落の身振りに変容されてしまうのである。

再現部

第124小節から第209小節に至る再現部は、第2主題をへ長調で再現するための調設計の手直し以外は、提示部と同じである。第124～149小節（26小節）は第1～25小節に対応するが、第137小節からへ短調に転じ、第144小節からのC音のオルゲルポイントは、へ短調の属音として機能している。第150～161小節では 変ト長調→変ロ短調→へ長調 と転調する。

楽章終止部

楽章終止部は第210～247小節と大きい。第209小節でへ長調から変ロ長調に移り、第210小節からト短調の属和音で楽章終止部が始まる。

まずト短調で、展開部冒頭と同じように第1主題の冒頭動機が4小節にわたって展開さ

れ、第213小節で低いD音の4分音符四4連打に落ちる。それはベートーヴェンの有名なヴァイオリン協奏曲 作品61 ニ長調の出だしを思わせる。ここではト短調であるにもかかわらず、例の渦巻く16分音符の動きはa音を強調する。第214小節からそれは、ストレッタ風に加速されながら半音ずつ上り上がり、やがて第218小節からの半音音階の上昇運動へと反転する。ヴァイオリンはその際、第220小節の第1拍のa²音を目差して上昇する。ピアノはヴァイオリンのa²音を通り過ぎて、高いd³音まで半音音階的に登りつめる。第210～230小節において、下降とその底からの反転上昇が、大きい身振りで繰り返される。特に第223～225小節では、ヴァイオリンとピアノが反進行してこの下降と上昇を中和させ、第226小節からヴァイオリンとピアノが手をたずさえて下降して、第228～230小節のヘ長調の和声終止形に到達する。

第228～230小節は、ヘ長調の和声終止形 $V^1 - I - IV_7 - \ast a^1 - I^2$ で、しかも重い小節で、不安定に打ち切られて、その第3拍、第4拍の休止と共に鋭い断絶を生み出す。そして、第231小節の *ff* の属七和音から最後の解決に入る。従って、実際は第228小節からの和声終止形は、第232小節の主和音に至って完結するのである。すなわち $V^1 - I - IV_7 - \ast a^1 - I^2 \blacktriangledown V_7 \quad I$ となる訳である。第231小節ではヴァイオリンが、高いb²音から分散和音を雪崩れ落ちて、第232小節の主和音に入る。それと共に、ピアノの左手が、3連音符のピアノの右手のアルベルディ・バスを背景として、低音で第1主題冒頭の渦巻落下する動機を繰り返す。ヴァイオリンは1小節遅れて、同じ動機をb²音から始める。

第237小節の減七和音を介して、第238～239小節でいったんニ短調に移って、第240小節から再度ヘ長調に戻る。第242小節からは、その16分音符の渦巻運動はいよいよ激しさを加え、遂にそれはヘ長調の音階を渦巻きながら下降して反転上昇するヴァイオリンとピアノのユニゾンの走句となって、第247小節の軽い小節で女性終止して、楽章を終える。

この楽章終止部においていささか目立つb音は、ヘ長調の属七和音の大切な音として機

能すると同時に、それはこの楽章を支配する最も重要な音である a 音の半音上の音として、a 音を際立たせる役割をも果たしている。そのことは、第 2 3 2 ~ 2 4 4 小節の間に見られる、8 分音符の 3 連音符によるアルベルディ・バスの三音グループのそれぞれの頭に来る a 音と b 音の 1 小節刻みの交替によっても、強く印象づけられるところである。

楽章終止部においてベートーヴェンは、この楽章の統一の中心が第 1 主題の冒頭 2 小節の動機であることを明らかにし、さらにその動機が上昇への力を内に秘めた抑え込み型の動きであること、そしてそれは、実はへ長調の音階を渦巻きながら下降して上昇する力であることを明らかにする。第 2 3 1 小節以下の 8 分音符の 3 連音符は、この渦巻運動にこのほか強い抵抗力を内在させる。不規則な 3 連音符の動きのなかを突っ切って、渦巻動機が低い音域でうなり、ヴァイオリンがそれに高音域でエコーしながら、最後にはヴァイオリンとピアノのユニゾンによるへ長調の音階走句に解決するのである。楽章終止部では、この音楽はもはや歌わないで、激しい情熱を内に秘めた吹き、口ごもり、いや、怒りにさえ変じるのである。第 1 楽章はカンタービレな（抒情的な）歌で始まって、最後には結局、ベートーヴェンの本来の怒りの情熱的吹きに帰するのである。

第 2 楽章

アダージョ・モルト・エスプレッシーヴォ（十分表情豊かなアダージョ）、 3 / 4 拍子、 変ロ長調

第 2 楽章はへ長調の下属調の変ロ長調で書かれている。しかしこの変ロ長調の主音 b 音は、第 1 楽章の主音、f 音と 5 度関係にあるのみならず、むしろ第 1 楽章の支配的な響きであった a 音に対する b 音としての意味が強いように思われる。第 1 楽章の楽章終止部の

最後に a 音が b 音との対比においてクローズアップされたように、ここでは第 2 楽章の b 音は第 1 楽章の a 音と対比されているといえないであろうか。

この緩徐楽章の形式は、リート風の自由な形式ないしは自由な変奏形式といえる。その構成は

1 + 主題 ($\overset{a}{8} + \overset{a}{8}$) + 橋 1 2 + 主題 ($\overset{a'}{8} + \overset{a''}{8}$) + 橋 (4 + 4) + 楽章終止部 4 + 4 + (4 + 4) + 4 ♪


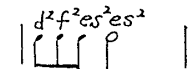
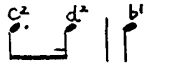

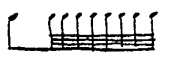


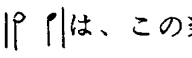

となる。


1 小節の導入 — 変口長調の主和音の分散和音 — は、p で静かに B 音と変口長調の主和音の響きを聞かせる。第 1 拍の頭の B 音、第 2 拍の頭の b 音、第 3 拍の頭の B 音と b 音を強調するが、なかんずく第 2 拍の b 音は印象的である。それは第 5 小節第 2 拍のピアノ左手の伴奏の a 音と対をなして、b - a - b を浮かび上がらせる。第 5 小節の左手伴奏形は変口長調の属和音であり、それは第 1 楽章のへ長調の主和音に相当する。しかもここでは、F 音に対して f 音ではなく、a 音が浮かび上がらせられていることに注目しなければならない。


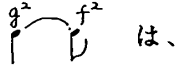
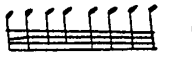
第 2 ~ 9 小節に 8 小節の主題がピアノの右手に現れる。主題は第 2 ~ 5 小節の前楽節 (4) と第 6 ~ 9 小節の後楽節 (4) からなっている。それは

$$\left| \begin{array}{c} 4 \qquad \qquad 4 \\ \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \text{---} \\ \text{T} \qquad \qquad \text{DD} \qquad \qquad \text{T} \end{array} \right|$$
 の楽節構造にきっちり嵌め込まれて現れる。


その前楽節は、骨組としては $d^2 - b^1 - f^1 - b^1 - es^2$ と主和音の分散和音と属七和音からなる。後楽節は、 $es^2 - g^2 - c^2 - a^1 - c^1 - b^1$ と根音省略の属九和音の分散和音と主和音からなると考えられる。つまり、第 2 ~ 4 小節の 3 小節は主和音の響き、第 5 小節が属和音、第 6 ~ 8 小節が属和音の響きで、それが第 9 小節で主和音に解決することとなる。このようにして、8 小節の主題全体で強く変口長調を確立することとなる。

主題の第一の特色ないし役目が調性の確立にあるとするならば、第二の特色は、その旋律の独自の身振りにある。その特色ある身振りとは、長く引っ張る音とその後にくる装飾的渦巻形の下降音群の組み合わせ  と、前楽節、後楽節のそれぞれの最後に現れる2度下降の溜息動機的身振りである。前楽節ではそれは  と女性終止し、後楽節では、 と男性終止する。特に  型の身振りは、第6小節では  と、64分音符の加速された渦巻運動となって現れる。もちろんこの主題は、緩徐楽章の主題としてはよく歌う、抒情的で瞑想的とすら思えるような性質の旋律である。その歌う性格はこの旋律を支え、またこの旋律の骨格となっている和声の流れ T-D D-T と、第5小節第1拍の d²音、同じく第7小節の第1拍の b¹音のような繋留音によって作り出されると同時に、前楽節も後楽節もゆっくりではあるが下降した後、反転上行し、その最後で溜息をつく  の身振りによって支えられている。その下降の動きを、速い渦巻形の動きが推進しているのである。とすると、第2～3小節のこの主題の冒頭の特色ある身振り   は、この楽章全体を通じて重要な役割をするのみならず、それは第1楽章の第1主題の冒頭動機  と何らかの関連を持っているように思える。さらに第1楽章第1主題の第4小節、第6小節の c²→b¹ や f²→e² の溜息、そこでの繋留音とも、ある種のつながりが感じられる。

第10～17小節では主題旋律がヴァイオリンに移り、ピアノは左右の手でアルペジオ音形の伴奏を強化して聞かせる。なお第2～9小節のヴァイオリンはオブリガートであるが、第4～5小節の  の b-b-a は印象的である。

主題がヴァイオリンで反復確立された後、第18～29小節で、いったん主題を離れて短い橋を形成する。この部分(第18～29小節)には、 という面白い音の動きが見られる。その  は、主題のうちに見られた溜息の身振りであり、 の速い動きは第2小節、特に第6小節の渦巻運動の一種の反転形と考えられる。とすると、この部分は橋であると同時に、一種の主題の展開部分であると

も考えられる。第21小節でいったん減七和音を介して、へ長調に入る。第26小節で再び変ロ長調に戻り、変ロ長調の属七和音の分散和音を高いところから鋭く落下させて、第29小節で主和音に入る。それは第1小節に対応する導入となって、第30小節からの主題の再来を導く。


第30～37小節では、ピアノが主題旋律を変奏する。例の特色ある  の長く引き延ばされる音が、3連音符の連打や音階に沿った装飾的パッセージに置き代えられて歌われる。第35小節の第2拍では、 oV_9 の借用和音によって一瞬音色が曇る。第38～45小節で、主題旋律はヴァイオリンに移り、ピアノの両手がユニゾンでアルペジオの伴奏をする。ヴァイオリンの旋律は装飾をやめて原形に戻るが、後半では旋律の形を変える。第38～45小節では、主題は 変ロ短調→変ト長調 で提示される。つまり、主題が和声変奏されるわけである。第40小節の第3拍 ces^2 音が現れるところで、変ロ短調からベートーヴェン特有の美しい変ト長調に移る。それは<アパッショナータ・ソナタ>作品57の緩徐楽章(変ニ長調)の響きを思わせる。

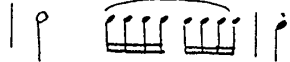
第46～53小節は再び橋である。この橋は、転調しながら変ロ長調に帰る役を果たしている。第46小節で変ト長調から変ト短調、すなわち異名同音的に嬰へ短調に移り、第47小節第3拍でニ長調の下属和音に入り、第50小節でニ短調を通して、第56小節で変ロ長調の属七和音に入った後、 $I - IV - I - V - I$ の和声終止形(第52～54小節)を形成する。


楽章終止部


第54小節から楽章終止部に入る。それは第54～61小節と第62～69小節、第70～73小節の三つの部分からなる。

第54～61小節では、まずヴァイオリンがアルペジオ風の伴奏にまわり、ピアノが

 の特色ある旋律断片を奏する。これは主題の冒頭の2小節(第2～3小節)を圧縮強調した形であるが、それは第1楽章の展開部冒頭の


 に驚くほどよく似た音形である。もはやそれは第1楽章との関連を疑うことができない。第54～57小節での和声進行は 変ロ長調：主和音→属和音→減七和音→2度上の和音→主和音の第2転回形→属和音 である。第58～61小節では、ヴァイオリンが旋律を担い、ピアノはアルペジオ伴奏にまわる。その和声進行は 変ロ長調：主和音→属和音→減七和音→2度上の和音 である。要するに、第54～67小節は第2楽章の主題の特色ある身振りを強調すると同時に、それを第1楽章の主題の音の身振りに関連づける働きをしようとするものである。

第62～69小節では、第62小節の $g^2 - es^2 - c^1$ (属九和音の根音省略)、第64小節の $b^1 - d^2 - f^2$ (主和音) に見られるように、主題の骨組が属和音および主和音のアルペジオであることを明らかにすると同時に、主題中の渦巻運動を32分音符のトレモロのさざ波に置き換えて、 の構成要素を新たに確認しようとする。同時にここでは、D-T の和声終止形が2小節単位で四回繰り返されて、力強く終止感を高める。

第70～73小節はトニカブロックであるが、そこでは主題の身振りが  に圧縮されて、ヴァイオリンとピアノの間で応答しながら静かに消えて行く。最後は ♪ により、第2楽章は男性終止する。

第2楽章の変ロ長調は、このように主題的関連から考える時、一層大きい意味を持ってくる。a音→b音 は第1楽章との関連においてクローズアップされるのである。第65小節、第67小節、第69小節のトレモロでは、a音の響きがいやがうえにも誇張されて、第1楽章への結びつきを作っているともいえる。

第3楽章

スケルツォ、アレグロ・モルト ラ・プリマ・パルテ・センザ・レペティツィオーネ、
3/4拍子、ヘ長調

第3楽章は、室内楽ソナタ風の4楽章構成をとるために置かれたスケルツォ楽章である。作品23ではスケルツォ楽章的なものが緩徐楽章の内に含まれていたが、作品24では独立した楽章となって現れる。簡潔なスケルツォートリオスケルツォによって、抒情性に満ちあふれた緩徐楽章に対して、軽快に弾む演奏遊戯的なものを提供する。スケルツォは二部分からなり、前半は繰り返さない、と指示されている。つまり、後半を反復して、その両側に前半の音楽が置かれるのである。第3楽章全体の構成を図示すると

スケルツォ： | 8 + 8 || : 4 + 4 : || + 3 トリオ： || : 8 : || : 8 : ||

スケルツォ： | 8 + 8 || : 4 + 4 : || + 3

となる。

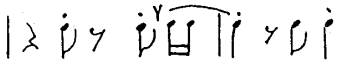
スケルツォ

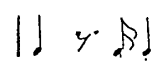
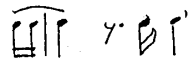
スケルツォの主題は8小節であるが、それは主和音で終止する4小節と、属和音で終止する4小節よりなる。その和声は、極めて単純な和声終止形を形成している。すなわち

| I - | IV - I - | V₇² - I - | V₇ - I | と | I - | ♯₇¹ - V - | ♯₇ - V - | ♯₇ - V |
R S R S R S R R S R S R S R

である。その場合、緊張和音(S)が第1拍に置かれ、それが第2拍で弛緩和音(R)に解決する形の反復が見られる。この独特の和音配列がスケルツォの軽快な弾むリズムと連動して、和声の足取りは規則的な和声進行にもかかわらず、極めて軽やかである。

第9～16小節で、ピアノのみで奏された主題にヴァイオリンが加わる。ヴァイオリンは本来ピアノとユニゾンで奏される筈のものが、ここでは(第10～12小節、第14～16小節)エコーのようにその歩みをピアノの一拍後から追いかける。その結果、第10

小節の d³音、第11小節の b²音、第12小節の g¹音等のヴァイオリンの音が、ピアノの和声に対して繋留音となり、解決のR和音が第3音にずらされることとなる。この単純だが効果的なリズムの工夫によって、スケルツォの弾みながら前進する歩みが大きく促進される。特に第12小節では、 と、4小節フレーズが間を空けずに踵を接して出てくるので、そこに一種のストレッチ効果を生み出すこととなる。同時にこの踵を接する頭出しによって、a²音が意識されることにもなる。

第17小節からスケルツォの後半に入る。第16小節でへ長調の属和音家上に半終止した後、突如として遠隔調のイ長調の主和音が打たれる。リズムは  で、冒頭と同じスケルツォのリズムであるが、それは冒頭の  と異なり、下拍的に打たれる。このへ長調ないしはハ長調の響きと、イ長調の響きとの対峙、その下拍的入りによって、スケルツォの軽快な流れが一瞬中断される。すなわち、スケルツォ全体のなかから、第17～20小節の4小節がくっきりと島のように浮かび上がるのである。ヴァイオリンは拍の頭を外して、イ長調の主和音の分散和音を上方に向かって駆け上がる。

第21～24小節は、再びスケルツォ本来の動きに戻り、

| I - | IV - I - | V₇² - I - | V₇ - I |
R S R S R S R と完全終止する。その後

さらに3小節の小さな結尾部が


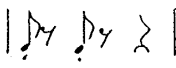
| V₇ - I - | V₇ - - | I - - |
S R S R と和声終止形を結び、| V - I λ |


のハーモニック・リズムの軽快な足取りを | V λ λ | I λ λ | とゆるめて、スケルツォを締めくくる。

トリオ

トリオも3/4拍子である。同じくへ長調で、スケルツォの弾む跳躍リズムに対するアンティテーゼとして、8分音符、スタッカートの音階上昇・下降運動に徹する。

前半の8小節は、へ長調の属音C音をオルゲルブントにして、へ長調の音階を8分音

符でヴァイオリンとピアノの右手が3度並行で疾走する。それは、第34小節の借用和音（へ長調のドッペル・ドミナントの九の和音の根音省略の第1転回形）を経てへ長調の属和音上に半終止する。しかし第35小節の終わり方  は、スケルツォの  のリズムを思い出させる。

後半の8小節は 変ロ長調→ト短調→へ長調 と転調して、ピアノの左手のF音からヴァイオリンのf³音まで、4オクターヴに及ぶ音階の駆け上がりが見られる。その間の和声は B: V₇-I-V₇ g: I-V₇ F: V₇²-V₇-I である。そして第43小節で、再び  のリズムで打ち切られる。しかもここでは、それはへ長調主和音の主音と第3音のみが現れて（第5音を欠いて）、a音を浮かび上がらせようとする。なお、トリオはスケルツォと対照的に下拍的な動きでできている。


さてこの第3楽章は、第2楽章が変ロ長調でb音を中心とした響きであったのに反して、再びへ長調に戻ってくる。冒頭の上拍は、a¹-b¹|c² とa¹音から始まってb¹音を通してc²音に達する。そしてスケルツォの主題旋律の骨組は、a-b-c-d-c-a-g-f と a-b-c-f-e-d-c とa音から始まって音階を上昇・下降して、主音f音または第5音c音に落ちつく歩みである。確かにa音からそれは始まるが、ここではそのa音は一瞬のうちに過ぎ去ってしまう。むしろ第1小節のc²音、第6小節の高いf²音に注意が集まる。そのことによって、へ長調の調性（主音と属音）が確保されるのである。

しかしベートーヴェンにとって、この曲においてa音はもっと特徴的で大切な音である。そのa音を際立たせ、この曲のa音の意味を明らかにするために、ベートーヴェンは、第17～20小節で突如、イ長調の主和音の響きで、a音を下拍的に聞かせるのである。へ長調主和音の第3音として存在するa音が、ここでは上中音の調の主音の響きとなって浮かび上がってくる。

トリオの最後の第43小節の和音が、第5音を欠いて、主音と第3音a音のオクターヴ重複で現れるところで、a音は、再びへ長調を性格づける第3音として強調されることと

なる。とすると、スケルツォ楽章は、第2楽章のb音の世界を再びへ長調の世界に引き戻して、特にa音に関心を引きつける役目を担わされているといわねばならない。そして終楽章ロンドは、再びこの甘く美しいa音をめぐって輪舞することとなるのである。

第4楽章

ロンド、アレグロ・マ・ノン・トロツポ、2/2拍子、へ長調、ロンド形式
余り速すぎないアレグロのアラ・プレーレ(♩)であるので、 の8分音符四つが1拍としてグルーピングされ、それが快適な速度で転がって行くこととなる。この楽章はロンドと表示されているが、その全体の構成を見てみると、次のようになる。

A：第1～18小節（18小節）、B：第19～38小節（20小節）、C：第39～55小節（17小節）、A'：第56～73小節（18小節）、D：第74～123小節（50小節）、A''：第124～141小節（18小節）、B：第142～161小節（20小節）、C：第162～188小節（27小節）、A'''：第189～206小節（18小節）、楽章終止部：第206～224小節（19小節）+第225～243小節（19小節）（=38小節）

より簡略化して示せば A B C A' D A'' B C A''' 楽章終止部 となる。このように見た場合、Dの部分がとくに長いことやABC Aといった変則的な配列等を併せて考えると、この楽章が単なる普通のロンドではないことが分かる。むしろこれは、ロンド

の原理とソナタ形式の原理を混ぜ合わせたロンド・ソナタ形式である、と考えることができる。ソナタ形式として考えると、

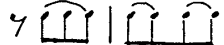
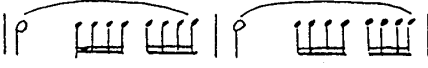

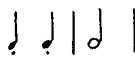
提示部：第1～73小節（73小節）、展開部：第74～123小節（50小節）、

再現部：第124～206小節（83小節）、楽章終止部：第206～243小節（38小節）

とかなりバランスのとれた形となる。その場合、第1主題は（8+10）の18小節のロンドのリフレイン主題と考えられるが、第2主題は果たしてどれであろうか。提示部のC部分に登場するハ短調→ハ長調の旋律を第2主題と考えるが、再現部でそれは、必ずしもヘ短調→ヘ長調で再現されない。

提示部

第1主題（リフレイン主題）は（4+4）+（4+6）の18小節からなる。その前楽節は第8小節で属和音上に半終止し、後楽節は第18小節で主和音上に完全終止する。後楽節2小節拡大されているのである。最初この主題はピアノだけで提示される。この主題は強く印象に残る美しい旋律であるのみならず、非常に親近感を持って聞けるところがある。それは何故であろうか。

まず第一に、 と渦巻く軽快な動きは、第1楽章、第2楽章でしばしば聞き慣れてきた例の渦巻型の柔軟な身振りであること。しかもそれは、伴奏の和音に対して多くの繋留音を含む点において、第1楽章の第1主題を思わせる。さらに第1楽章第1主題は  であったのに対して、第4楽章の第1主題は、その冒頭で長く引っ張る筈の2拍分の音を  と後に2拍分もってくるのである。第1楽章の第1主題は、2拍分引き延ばされたa²音で始まったが、ここではそれは、同じく2拍分  とa¹音上に停滞する。

両者の伴奏の形態も似ている。第1楽章では、全音符のバスの歩みの上に8分音符のアルペジオ風のアルベルティ・バスが流れていた。第4楽章では、それは同じく全音符のバスの上に、8分音符の分散和音風トレモロ伴奏形が流れる。違うのは、第4楽章の第1主題では、伴奏のトレモロそのものが非和声音 e^1 音を含んでより柔軟に流れる点である。旋律に非和声音が現れるところでは、トレモロは分散和音的であるが、旋律が長い音の上に停滞するところでは、伴奏のトレモロが非和声音を含んで、微妙に揺れる。第1小節第2拍から第2小節第1拍にかけての a^1 音上での停滞は、いやがうえにもこのソナタに特徴的な a 音の響きを際立たせる。

リフレイン主題の旋律全体は、渦巻→停滞 を二回繰り返した後、渦巻を段階的に順次高めて高い音へ上がって行き、その頂点から一挙に1オクターヴ落下する。前楽節ではそれは属和音上に落ちるが、後楽節では渦巻上昇・落下を二回繰り返して、6小節に拡大して、第18小節の第1拍で主音上に落ちる。前楽節はピアノだけで主題旋律を受け持つが、後楽節はヴァイオリンがそれを受け持って、ピアノが両手とも伴奏にまわる。特に第9～10小節のピアノの右手に、 a 音と gis 音がオクターヴ重複で聞かされることによって、例のこのソナタの特徴音である a 音が gis 音と行き交いながら、クローズアップされる。

これらの諸特色から考えて、第4楽章の少なくとも第1主題は、第1楽章（第2楽章）と深い内面的関連がある。その意味では、このソナタでは、四つの楽章を通じて a 音の響きを中心としたそれぞれの音の身振りの間に、一種の関連を意識して作られているといえるであろう。

B部分（第19～38小節）は $4+4+4+8$ と分節できるが、中心は、第19～22小節の4小節の主題である。それは第1主題と同じへ長調であるので、これを第2主題とは考えにくい。4分音符二つの上拍で始まって、音階を流れ落ちて、その後弾む愛らしい旋律である。しかし、その冒頭の上拍の二つの a^1 音は印象的である。この旋律がヴァイオリンとピアノの間で応答され、さらにこの主題は、3連音符の動きで加速されながら反復される。第32小節の第2拍からそれはハ長調に転じ、次のC部分への橋を形成

する。


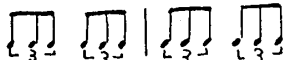
第38小節の第1拍でハ長調の主和音に終止した後、直ちにハ短調に入ってC部分の旋律がヴァイオリンに現れるが、それは4分音符のレガートで $es^2-d^2-c^2-h^1-c^2-es^2-d^2$ と暗い歌を歌う。ハ長調に対して5度関係のハ短調であること、4分音符ばかりの歩み、短調の音色等、第1主題と対照的であるので、これを第2主題と見ることができる。第40小節第2拍よりは突如ハ長調に転じ、16分音符の旋回音を伴って渦巻く。この第2主題（第39～47小節）は $(2+2)+(2+3)$ のように分節できる。それは、基本的には、ハ短調の2小節とハ長調の2小節で一对をなす4小節の旋律である。後半では、ハ長調からニ短調をかすめてハ長調を経て、第48小節のハ短調へと進む。

C部分の後半（第48～55小節）は、リフレイン主題に戻るための橋である。それはハ短調で第2主題から派生した $c^2-h^1-c^2-e^2-f^2$ の動機をヴァイオリンで歌った後、ヴァイオリンのc¹音のオルゲルプンクトに乗って、半音音階的にバスを上昇させて、第56小節のリフレイン主題の頭に流れ込む。

第56～73小節では、リフレイン主題はほとんど原形のまま反復される。ただ、第57小節にヴァイオリンが全音符でオブリガート風にa²音を長く引っ張るところは、極めて印象的である。リフレイン主題のなかから、a音の響きが見事に浮かび上がって聞こえるのである。

展開部

第74～123小節の展開部は、三つの部分（第74～105小節）（第106～111小節）（第112～123小節）に分けられる。提示部がハ長調（ロンド・ソナタ形式なので、主調で提示部が終わる）で終わった後、ニ短調で展開部は始まる。

その第一の部分は  という具合に上拍的に始まって、シンコペーションを伴う特色あるピアノの旋律と、それを補助する3連音符の8分音符のヴァイオリンの動き  とからできている。ここでも a

音は、4分音符二つの冒頭の上拍と、8分音符の3連音符の装飾的動きの軸の音として際立たせられている。それは提示部のB部分の旋律の変形とも考えられる。第90小節からト短調に移るが、それに伴って、3連音符の装飾的動きの軸音はd音に変わるが、a音は拍の頭に依然として現れる。第100小節の第2拍で再びニ短調に戻り、第1部分は、第105小節の第1拍でニ短調の主音上に終止する。

第二部分は、その余韻のように、8分音符の3連音符によるニ短調主和音の分散和音の上拍から入って、第106小節で属和音、第107小節で主和音、と小さな和声終止形を作る。第108小節でもう一度ニ短調の和声終止形を使って、第108～111小節の属七和音(V₇)上の長い停滞とその解決(第112小節)を作る。いずれの場合にも、3連音符による上拍が目指す目標音はa¹音である。このa¹音を強調して、第3部に橋をかけようとする。それは、第1楽章の展開部への橋の部分に見られた a-gis の長いトリルの橋を思い起こさせる。従って、この橋の次に期待されるものは再現部であり、第1主題(リフレイン主題)である筈である。

しかしここでは、第112小節で確かに第1主題(リフレイン主題)は戻ってはくるが、それは全く予期しない調、ニ長調で現れる。リフレイン主題は、バスのd音(二つの全音符)とピアノの左手のトレモロの d¹-a の往復におけるa音に支えられて、ニ長調で現れるのである。ここでわれわれは見事に期待を裏切られ、突如別の世界、ニ長調に連れ去られる。そして問題のa音は、ここではニ長調の第5音として出現するのである。その後音楽は少しずつ半音階的にずり上がって、ト短調、ハ短調、ヘ短調を経て、第124小節のヘ長調へと戻って行く。展開部のこの第3の部分は、従って、第1主題(リフレイン主題)の展開(調性上での)であると同時に、再現部到来の予想を裏切る驚きの事件である。そしてそれはまた、このソナタの基調の響きであるa音を、ヘ長調の第3音としてではなく、ニ長調の第5音として聞かせることによって、それとの対比により、ヘ長調の第3音としてのa音をいやがうえにも特色づける役目をも果たすのである。

再現部

再現部は提示部とほぼ同じ構成（A B C A）を取っている。しかしここでは、特にAが名人芸的に変奏されて現れる。


まず第124～131小節では、ピアノの左手の分散和音の大きい足取りと、ヴァイオリンのオブリガートの重音奏法のピッチカート、第132～141小節ではピアノの右手に8分音符の3連音符を使って、華麗にリフレイン主題を変奏している。

第142～161小節のB部分では、後半（第150小節～）へ短調に転じて、a音ではなく、半音下のas音を聞かせ、その後第154小節から変イ長調、第157小節から変ホ長調と進み、第161小節の第1拍で変ホ長調の主和音に終止する。

次のC部分すなわち第2主題は、へ長調またはへ短調で現れないで、変ホ短調と変ホ長調で現れ、その後、変ト長調、変ホ短調、変ニ長調、変ロ短調を通して、へ短調に到達する。そして第181～188小節のへ短調の橋でつないで、第189小節からのリフレイン主題（A）の頭に入る。

第189～206小節に、リフレイン主題がその最後の姿を表わす。ここでは、主として3連音符を使用して、主題もその3連音符の動きに変容されて現れる。後半（第197小節～）では、3連音符はピアノのみで、分散和音で華やかに広い音域のなかを駆けめぐり、ヴァイオリンの主題は符点リズムを使って、旋律を変奏している。なお、第189～190小節のヴァイオリンのオブリガートの全音符二つのf¹音とa¹音の重音奏法、第191～192小節の同じく全音符二つのe¹音とb¹音の重音奏法は、今一度、へ長調の第3音としてのa音をリフレイン主題のなかから美しく浮かび上がらせようとするものである。

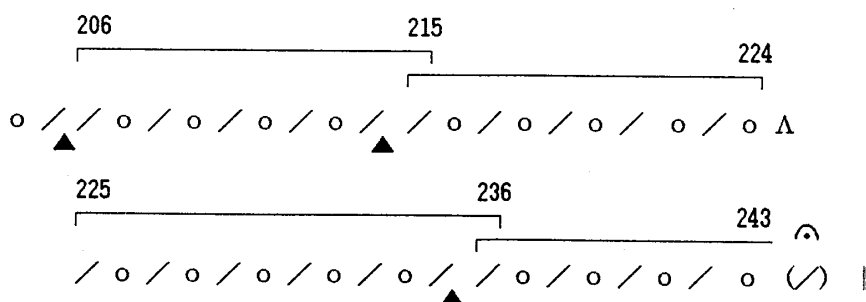
リフレイン主題は第206小節、第1拍で終わるが、それに重ねて、あたかもそれを否定するかのよう、楽章終止部が第206小節から始まる。それは、第206～224小節の前半と第225～243小節の後半とに分かれる。

前半は  という特色あるシンコペーション・リズムの

ピアノの旋律で始められる。しかも、第206小節では sf のついた2分音符（第1拍裏拍）は、強いa音のオクターヴである。調はへ長調の平行調ニ短調である。これに対して、ヴァイオリンは8分音符の3連音符の雪崩れ落ちる分散和音の対位旋律を奏する。それは、展開部第1部分の動きを思い起こさせる。ピアノの旋律断片は、何度も左手のバスで繰り返され、ニ短調→変ロ長調→ト短調 を通って、第210小節でへ長調に戻って、第1主題の穏やかなへ長調に達する。しかし第215小節で再びニ短調に戻り、もう一度この過程を繰り返す。それは第224小節第1拍で、ようやくへ長調の主和音上に終止する。

第225小節から最後の部分に入る。それは、第225～228小節の4小節のピアノで奏される美しい旋律を三回繰り返した後、最後の和声終止形に入る（第236～243小節）。第225小節からの旋律は、再びa¹音二つの（4分音符）上拍で始まり、a¹-a¹-h¹-c²-c²-f²、a¹-h¹-c²-f¹-a¹-g¹-f¹ と、a音を出発点として、主音f音に達する美しい二つのフレーズを構成する。そこには、a音をめぐり美しい身振り a²-a²-a²-h²-c³、f²-g²-gis²-a²、a²-b²-h²-d³-c² といったa音の余韻が聞かれる。

第236小節からはへ長調の 主和音-属和音 を反復して、第240小節以下にトニカブロックを構成するが、ここでもまだ3連音符の崩れ落ちる分散和音が、a音の響きをちらつかせる。なお、楽章終止部では、各フレーズが衝突し合って、強い緊張を作り出している。その様子を図示すると



のように、鋭いフレーズのおつかり合による断絶を作っている。▲で示したところは、前のフレーズの終わりを待たずして、次のフレーズがそれに重なっているところ（第206小節、第215小節、第236小節）である。そして、最後の第243小節は軽い小節であるが、ハを伴って、重い小節で男性終止して楽曲を閉じる。

第4楽章は、本来多くの材料を並置する軽いロンドであるが、それが単なる演奏遊戯的な音楽に終わらないのは、他の三つの楽章、特に第1楽章との内的関連（主題の音の身振りと、a音をめぐる楽想）にある。そして、リフレイン主題のよく歌う柔軟さに対して、B、C、Dの各部分および楽章終止部は、それを否定しようとするかのように、あるいは決断的に、あるいは足踏みのように、固く、重々しい足取りを示す。それとの対照対比によって、a音をめぐるリフレイン主題の柔軟さが、いやがうえにも強調せられるのである。

このソナタを循環形式と呼ぶことはできないが、今やベートーヴェンの楽想は、四つの楽章をあるまとまりのもとに捉えうる統一性、ないしは有機的發展性を示すに至ったといえるであろう。

作品30の1 イ長調

作品24のあの豊かな、よく歌う、かつ協奏曲的に華麗なヴァイオリン・ソナタを聞いた後でこのソナタを聞くと、その完結さ、小規模なこと、変奏曲形式の終楽章等、あらゆる面で対照的で、室内楽的に聞こえる。一瞬、再び作品12の三曲の世界に戻ったかのような錯覚をおぼえさえする。しかしベートーヴェンは、作品30の三曲をグループにして、ロシア皇帝アレキサンダー一世に献じた。作品24と同様、演奏会場用に作曲したのであり、ベートーヴェン自身これらのソナタを、必ずしも室内楽的なものとは考えていなかった。しかし実際には、この第1楽章は249小節、作品24の第1楽章は247小節、この第2楽章は105小節、作品24の第2楽章は73小節で、少なくとも第1、第2楽章に関しては、小節数の上では作品30の1の方が多くなる。とすると、この室内楽的軽さは、主要主題を始めとする諸材料の温和な性格と、この曲のテクスチャーにおける音の節約した使い方に起因するのではなかろうか。

作曲年代の上ではほとんど同じ時期であるにもかかわらず、作品24と作品30の間には、何か作曲の姿勢の上での変化が感じられる。作品24でひとつの頂点に達したヴァイオリン音楽の華美さが意識的に捨てられて、ヴァイオリンとピアノの二重奏の作り出す合奏の原点に再び戻ろうとしているかのようである。

ではそれは、ベートーヴェンの作曲技法の後退であろうか。一見そのようにも見えるが、必ずしもそうではなく、随所に巧妙な、また新しい手法が見られると同時に、作品23、作品24につながるもので、さらにそれを発展させたものも見られる。

第1楽章

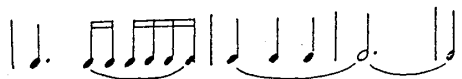
アレグロ、 3/4拍子、 イ長調、 ソナタ形式 その構成は


提示部：第1～82小節（82小節）、展開部：第83～149小節（67小節）、

再現部：第150～233小節（84小節）、楽章終止部：第231～249小節（19小節）

となっている。

提示部


第1主題は p で  と始まる。静かに p で打たれる下拍のイ長調の主和音を符点4分音符で引っ張った後、16分音符の渦巻が低音域で旋回する。その渦巻のなかから、イ長調の主和音の分散和音が流れ出てくる。この楽想はどこか作品24の第1楽章の第1主題に似ている。しかしそれは、あの流暢で、カンタービレな音楽とはまるで性質の違うものである。

作品24では、 a^2 音から渦巻を経て、自然に音は流れ落ちてきた。ここでは、A音で渦巻いた運動は、自然な流れに逆らって、重い足取りで上方に向かって登って行く。それは、冒頭の下拍的に打たれるA音ないしは主和音の停止線を突き破って上昇の意志を示し、発条のような渦巻運動を介して、そこから上方を伺う。この発条のような  の渦巻運動が第1楽章を推進させる原動力なのである。第2～3小節にかけて、ピアノの左手から右手にわたって、旋律は A-cis-e- a^1 と拡がって行き、一応第3小節の第1拍で目標の a^1 音に到達しはするが、そのとき左手にfis音が現れて、和声的にはこの上昇運動を6度の和音上に偽終止させる。

旋律は a^1 音上に停滞し（4拍分）、そこからさらに上昇を続けて、最高音のfis 2 音に達した後、この旋律は急に減速して（デクレシェンド）、第8小節第1拍の a^1 音上に落ちる。



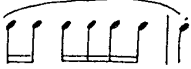
全体にこの第1主題では、冒頭の停止和音と渦巻運動だけが目立ち、それ以下は一種独自の曖昧さをもっている。その間、テクスチャーとしては1声、2声、3声と声部を増やすものの、音が極度に節約されているので、和声が不明確となり、その曖昧さを一層助長

することとなる。リズム的にもシンコペーションを使って、3/4拍子の強拍をはぐらかしている。いずれにせよ、作品24、第1楽章の第1主題の明晰さに対して、この第1主題には不得要領な所がある。

この主題は最初ピアノで歌われ（ここではヴァイオリンがオブリガート旋律）、第8小節の第1拍で終止するが、実はこの第8小節の第1拍は *f p* で、第1主題反復の新しい頭となっている。つまり、8小節の主題が終わる拍から、主題の反復が始まり、ここに小節メトルムの衝突を作って、例の冒頭の  の発条の反撥力を一層強いものとしている。第1主題の反復は第8～19小節の12小節であるが、ここでは旋律はピアノからヴァイオリンに受け渡され、ピアノの右手がオブリガート旋律を受け持つ。ここでは途中（第14小節～）で下屬調方向のニ長調に一時転調して、頂点（ d^{\sharp} 音）からの下降にブレーキがかかり、音域的には1オクターヴ高められているものの、主題旋律後半の下降運動の減衰はいよいよたゆたいを含んで、間のびしたものとなる。そしてそれは、第19小節第1拍で a^{\flat} 音上に終止する。8小節の主題旋律がその反復において12小節に拡大されたのは、このたゆたいのためである。従って、第1主題は（8+12）の20小節であるが、第8小節でフレーズの終わりと次のフレーズの頭との重ね合わせがあるため、譜面上では19小節となる。この20小節の主題におけるピアノとヴァイオリンのからみは、これまでのヴァイオリン・ソナタに見られなかったヴァイオリンとピアノの強い一体感と、ピアノでの提示に重なって出てくる二回目のヴァイオリンによる提示の仕方が注目される。ピアノの左手（バス）の線と、ピアノ右手、ヴァイオリンの旋律線との反進行の動きも注目に値する。



第19小節第1拍上で、二回目の主要主題の提示は終わる。その最後の和音は、ヴァイオリンとピアノの右手において4分音符である。第8小節ではそれは符点4分音符で、同時にそれは第1主題冒頭の動機の頭であった。ここではそれは、主要主題を終止させるための第1拍の4分音符である。その直後に8分休符がピアノの右手にきて、次の音楽との間を切断している。ただバス（ピアノの左手）だけが符点2分音符で、この切れ目を覆っ

ている。

そして第19小節第2拍裏拍から  の渦巻運動が出てくる。これは明らかに第1小節の渦巻運動と同一のものである。にもかかわらずそれは  ではなく、 である。つまりこの渦巻音形を使った動機が、ここで下拍的な形から上拍的な形に置き換えられているのである。

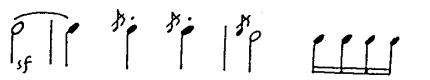
第19小節第2拍裏拍から第33小節までの部分は、属調のホ長調へつなぐための橋であると同時に、第1主題を確保する役も果たしている。それは、ピアノからヴァイオリンに受け渡される4小節に圧縮されたフレーズを二回繰り返した後、第27小節第2拍裏拍から、ピアノの両手のオクターヴ平行で広い音空間を大きく飛び跳ねてcis³音に到達し、そこからホ長調に転調して一気に音階を下降して、ホ長調の属音(h³音)上に停滞する。この第27小節第2拍裏拍からの部分はまた、副次主題へ導くための推移部分の役目も果たしている。この部分では sf が一拍おきに置かれて、第1主題のなかに含まれていたシンコペーション・リズムを誇張し、一時的に3/4拍子を2/4拍子に変質させてしまう。このような拍子の自由な転換、しかも強力な変換は、今までのベートーヴェンのヴァイオリン・ソナタに見られなかったところである。そしてこの2/4拍子は、その直後に登場する3/4拍子の第2主題を、いやがうえにも柔軟で穏やかなものに聞こえさせる。


第2主題(副次主題)は第35~41小節、第42~49小節(4+4)+(4+4)の16小節からなり、ホ長調で書かれている。主要主題の曖昧さ、たゆたい、多声的処理に比して、副次主題は極めて規則的な楽節構造に基づいたホモフォニックな音楽である。


それは  の山型のフレーズを三回繰り返した後、その頂点から音階に沿って下ってくる前半の4小節と、その変奏形である後半の4小節とからできている。ただし後半の4小節では、山型フレーズが  とスタッカートと裏拍にアクセントをずらすことによって、独自の美しい身振りで変奏される。副次主題は短い、よく歌うロマンティックな主題である。シューベルトが、彼の変イ長調の即興曲、作品90の4の第47小節以下の左手に現れる主題旋律の手本として、このベートーヴェンの副次主題

を使ったという説は、当たらずとも遠からずであるといえよう。

第41小節で、第2主題を担っていたピアノは3連音符の分散和音形の伴奏へと解消し、第42小節からヴァイオリンが第2主題を反復する。それは第49小節、第1拍で主音（e²音）に入らないで、嬰ハ短調のドッペル・ドミナント（第48小節）から、嬰ハ短調の属和音（=ホ長調の3度上の長調和音）上に落ちる。それは一種の半終止的な効果をもたらす。つまり第2主題の末尾は、第49小節から始まる新しいフレーズと重なり合わされて、非連続的な断絶を作り出すのである。

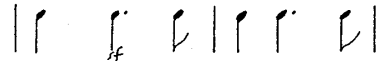

第49～60小節は（4+4+4）に分節できるが、この間嬰ハ短調からホ長調（第54小節）へと転調する。この部分はピアノの左手に8分音符の鼓動バスを置き、その上に  の長いgis²音の引っ張りと、それに続く渦巻音形の激しい波立ちを作り出す。ホ長調に転じてからは、ヴァイオリンがh²音を引っ張った後、ホ長調音階上で渦巻音形の波立ちを作り、最後には、2オクターヴにわたってホ長調の音階を、低いe¹音から高いe³音へと一気に駆け上がる。それはあたかも、穏やかな副次主題を否定して、主要主題冒頭に溜められた潜在エネルギーを一挙に爆発させようとするかのようである。


第61～64小節、第65～68小節（4+4）は、ホ長調の和声終止形 II→V₇→I を繰り返しながら、ピアノが余韻のように e¹→e³, E→e¹ のホ長調の音階上昇を繰り返す。この音階上昇の激しいエネルギーがどこから生まれてくるかは、第65小節、第66小節のバスにおける  の反復から見ても明らかであろう。

第69～82小節（4+4+4+2）は、ドッペル・ドミナントと主和音との間を往復しながら、第74～75小節で V→VI と偽終止し、第79～82小節で I²-V-I-[V]-I と完全終止するトニカブロックを形成する。第69～73小節では、テノール位置にe¹音のオルゲルプンクトが置かれている。その間、和声は和声終止形の反復の上に停滞しながら、旋律は  の上拍的下降音形を八回繰り返して、第59～68小節に現れた激しい音階上昇の動きをいわば抑え込み、鎮静させようとする。

展開部

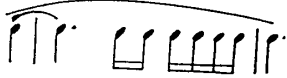
展開部は第1主題冒頭の2小節の動機で始まるが、それは第84小節で直ちに主調の下属調のニ長調に入る。この2小節の下拍的動機がピアノとヴァイオリンの間で三回繰り返された後、6小節のシンコペーション・リズムの橋を経て、第95小節からニ長調で第2主題を展開する。副次主題が第102小節第1拍でニ長調の主音上に終わったその同じ小節から、非連続的にバスが副次主題から派生したフレーズ（4小節）を繰り返す。それはピアノの右手が1拍遅れて追いかけるフレーズを伴っている。同じことが第106小節から、ヴァイオリンとピアノの右手の間で繰り返される。

第110小節からは、それがヴァイオリンとピアノの4声のカノンのような動きとなって展開される。従って、第95～113小節（19小節）は副次主題を展開する部分と考えられる。第113小節で嬰へ短調に移り、第114小節から、第51小節以下に見られた16分音符の渦巻く波立ちの動きと、8分音符の鼓動バスが現れる。しかしここでヴァイオリンが（第114～115小節）と副次主題冒頭のリズム動機を、しかもその第2拍にアクセントを置いて強調した形で歌う。第116～118小節では、ヴァイオリンに16分音符の渦巻く波立ちが移り、副次主題の冒頭動機はピアノの右手に移る。このことによって、いわば第2主題が、第1主題から派生した渦巻き波立つ動きのなかに吸収されたのである。そしてそれは、さらに第119～128小節の第1主題冒頭の下拍的な動機の展開へと解消される。ここではピアノの分散和音風に飛散する伴奏の上に、の2小節動機が五回繰り返される。そして遂

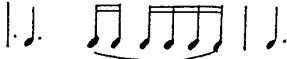
にそれは、第129小節～131小節で

と $\text{fis}^1\text{-fis}^3$ の2オクターヴに及ぶ嬰へ短調音階の上昇となって、高く高く飛翔する。その後、II-V-I の和声終止形に乗って、ピアノで音階上昇運動の余韻が三回聞かれるが、その間、第138小節でロ短調に転調する。

第142～149小節は再現部へつなぐための橋で、ロ短調からイ長調に転調する。そ

の間の和声の進行は、h: II-V-A: ♯7-V-♯-IV-I¹-V である。第149小節のヴァイオリンに  の誘い水があって、滑らかに第150小節以下の再現部に接続される。

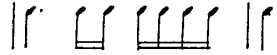
展開部は比較的短くコンパクトであるが、その目的は、第1主題冒頭の下拍的な

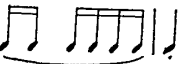
 の動機の展開と、第2主題の第1主題への吸収同化の動きにあるようである。ここでは、主題を形成するひとつの動機が単に切り取られ展開の材料に使われているのではなく、それがひとつの生き物となって、楽曲のなかで働こうとしている。比喩的にいうならば、ここでこのベートーヴェンの動機は、この楽章を担う主役となって、われわれに向かって語りかけ始めるのである。


再現部


再現部は、転調の関係で提示部より2小節多くなっているが、内容的には提示部と同一である。





楽章終止部

第234小節から楽章終止部に入る。ここでは、第234～241小節のピアノの左手のバスにA₁音のオルゲルプンクトを配し、その上に下拍的動機  を四回繰り返し抜げる。

第242～244小節では、ピアノの右手にa²音のオルゲルプンクトを置いて、ヴァイオリンとピアノの左手が  の上拍的動機を三回繰り返して、第245～246小節で、イ長調の主和音の分散和音に解決する。この三回繰り返される動機が上拍的音形であることは、ピアノの右手のa²音のオルゲルプンクトの独自の分節

 からも明らかである。すなわち、提示部と再現部でしばしば登場した第1主題の冒頭動機の上拍的変形が、ここでもう一度、第234～241小節の下拍的動機と対照されて現れるのである。この曖昧な二義性は最後の第247～2

49小節で一挙に否定されて、最終的に下拍的動機  に落ちついて、静かにこの楽章を終えることとなる。

この曲の第1楽章は、作品24のあの充実した華麗な響きに対して、いささか枯れた、音を節約した、比較的材料の少ない音楽である。一見バランスの取れた、矛盾葛藤のない温和な音楽であるように見える。この楽章は第1主題冒頭の2小節動機  と、その変形、  、  、  によって、首尾一貫してまとめられている。つまり、この楽章の音楽を推進させる原動力となっているものは、発条のように旋回する16分音符の動きと、この下拍的動機を上拍的動機に変換させることによって生じる内的な矛盾葛藤である。この矛盾葛藤を操作して、楽曲推進力に変えるベートーヴェンの音支配の采配の妙に、われわれは注目しなければならない。

第2主題はそれとは対照的なものとして現れるが、それは上の動機を対照によって際立たせる役目を果たすと同時に、展開部では第2主題自体、第1主題の動きに飲み込まれ、吸収同化されてしまう。あちらこちらにフレーズの非連続的重ね合わせがあつて、それが引き金となって、音楽をさらに前へ前へと推進させる。

この楽章において、作品24までのヴァイオリン・ソナタでは必ずしも表面には出てこなかったベートーヴェン独自の、動機処理による統一的展開の中期独特の手法が顔を見せる。それは、作品30の第2曲、第3曲でより明確に表面に出て来る手法でもある。少なくともこの第1楽章において、作品24までとは異なったベートーヴェン様式の新しい展開が見られる。しかしそれは、この楽章では、多少自信のない形でおずおずと現れている。

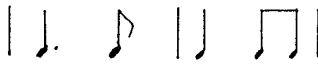
第2楽章


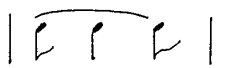


アダージョ・モルト・エスプレッシーヴォ、 2/4拍子、 ニ長調、 リート形式
極めて表情豊かな美しい緩徐楽章であるが、形式は簡単なリート形式と考えられる。その
構成は

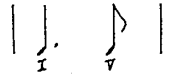
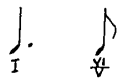
主題 (8+8) 橋 (4+6 ♪) 主題 (8+8) 中間部 (5+4+5+7 ♪)
主題 (8+8) 楽章終止部 (4+4+4+4+4+6 ♪) :||

となる。従って、(8+8)小節の大楽節の美しい主題を三回歌い、その間に変化をつける
部分が若干はさまれ、最後に長い楽章終止部がつくこととなる。よって、この楽章の中
心は、その (8+8)小節の美しい主題である。橋および中間部は、その主題を際立た
せる役を果たしている。

主題はまず、ヴァイオリンが旋律を、ピアノが伴奏を受け持って、属和音上に半終止す
る8小節の前楽節と、ピアノが旋律を、ヴァイオリンとピアノの左手が伴奏にまわって主
和音上に完全終止する8小節の後楽節が、(8+8)=16の大楽節構造で提示される。
主題の旋律は2/4拍子で、ゆっくりとした足取りで動く。第1~4小節では、主題の旋
律は $a^2 - fis^2 - d^2$ とニ長調の主和音の分散和音を極度に間のびさせて動き、第5~
6小節では下屬和音 $d^2 - g^2 - h^2$ を、また第7~8小節では $e^2 - g^2 - e^2 - cis^1$
と属七和音の分散和音を、骨組の音として動く。後楽節もほぼ同様であるが、第15~
16小節で $fis^2 - d^2$ と主和音の分散和音の音に落ち着く。

第1~8小節のピアノの左手のバスは、この主題旋律を支えて、それとリズムの面で連
動して  の動きを作り出す。従って、ここでは明らかに主題旋律
とバス声部は2/4拍子をしっかりと感じさせる。しかしこの主題旋律は、その表面上の
単純さにもかかわらず、必ずしも明快であるとはいえない。それはもう少し複雑に屈折し
ている。

まずリズム的には  と下拍的に始まる符点4分音符の a²音を受ける第1小節第2拍裏拍の a²音の8分音符には sf がつけられて、上拍のように第2小節の第1拍の a²音に引き寄せられる。とするとこの主題は、下拍的主题なのか、上拍的主题なのか、どちらともとれる一種の二義性を示すこととなる。さらに第5小節では  と、そのリズムはシンコペーション的に揺れる。第6～7小節では、16分音符の音階下降の動きと、16分音符の符点の動き  を伴ったゆたう。主題旋律のこの2/4拍子の基本リズムから逸脱する微妙な揺れは、実はピアノの右手に動くもうひとつの時間の流れ  に起因するものである。それはあたかも4/8拍子の時間の流れであるかのように聞こえる。ここにも二義性がある。2/4拍子と4/8拍子の重ね合わせで、しかもその4/8拍子は符点リズムで軽く弾みながら音楽の時間を前へ前へと推進し続ける。

和声はどうであろうか。第1～3小節では、そのハーモニック・リズムは  と  と、弛緩和音 (R) と緊張和音 (S) が符点リズム的に揺れる。その引きずるハーモニック・リズムが、主題旋律の第1小節第2拍裏拍、第3小節第2拍裏拍の sf を呼び起こすのである。第2小節第2拍裏拍に ♯ の和音が現れて、それは第3小節の第1拍の VI の和音との間で揺れる。VI の和音、h - d - fis はここでは、二長調から一時、平行調の口短調に転調したかのような印象を与える。特にそれが ♯ | VI ♯ | | VI ♯ | と繰り返されることによって、一層強められる。すなわち主題旋律は二長調の第5音、a²音から始まって、第3～4小節で偽終止的にそのVIの和音の属和音の根音、fis²音上に停滞するのである。

前楽節全体としては、

¹ | I - V | I - ♯ | VI - ♯ | VI - ♯ | ⁵ IV - V - I | IV | V - I | V |
R S R S R S R S R S R S S R S

と弛緩和音 (R) と緊張和音 (S) の間を揺れながら、二長調の調性のなかにあるが、それは二長調と口短調の間を揺れながら往復運動をしている。後楽節についてもほぼ同一の

ことがいえる。それは長調と短調の間、明と暗の間の揺れである。こうした和声、拍子、リズム、ハーモニック・リズム、調性における微妙な変化、多義性、多層性に支えられて、主題旋律は、この上もなく美しい歌となって、たゆたうように流れるのである。

後楽節では、ヴァイオリンとバスが連動して、例の4/8拍子の弾む符点リズムの揺れを作って、主旋律に背景を作り出す。

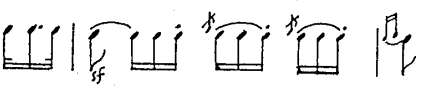
第17～26小節は、ヴァイオリンがロ短調で旋律を歌う。第21～26小節ではピアノが旋律を歌うが、その前半第21～24小節はニ長調で、第25～26小節の後半は再びロ短調に転調するが、それはロ短調の属和音のみで埋められている。ここでも音楽はニ長調とロ短調の間を美しく揺れている。というよりは、むしろこの橋において、主題旋律に内在しているニ長調↔ロ短調の往復運動が、明確にクローズアップされているのであると考えてよいであろう。第23～26小節で、ピアノの右手は3/2分音符か6/4分音符の美しいメリスマで旋律を装飾し、第25～26小節でロ短調の属和音上に停滞して、和声終止形を形成する。第26小節は軽い小節であるが、 ∞ によって延引され、次の第27小節との間に非連続の切れ目を作り出す。

第27～42小節は、第1～16小節と全く同一である。

第42小節第2拍から、中間に挿入された新しい部分に入る。この中間部は（5+4+5+7 ∞ ）に分節することができる。ここで突如として同名短調、ニ短調の近親調（下属平行調）、つまりニ短調の準近親調の変ロ長調に入る。それは3度転調の一種である半音低められた下中音の調である。


第43～51小節では新しい旋律材料が現れるが、それは必ずしも明確なものではない。むしろこれは、3/2分音符や6/4分音符による分散和音的音階的走句や、第23～26小節に見られたようなメリスマ旋律を展開して、変ロ長調の長調性を聞かせるところにその意図があるようである。



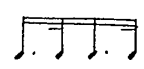


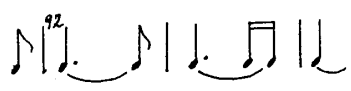
第52～56小節では、ピアノの3連音符のアルペジオに乗って、ヴァイオリンが主題から派生した旋律断片をニ短調で歌う。第57～60小節では、ピアノが鋭い上拍で始ま

る  の旋律断片を奏し、第60小節第1拍で $gis-b-d-f$ からなる緊張和音上に落ちる。この和音は下屬和音の七の和音 $g-b-d-f$ の g 音を gis 音に半音上げた変化和音であり、屬和音に対し鋭い緊張和音を形成する。

第61～63小節は、この鋭い変化和音から屬和音に入り、屬和音上で、ヴァイオリンとピアノがカデンツァを奏する。ここでは $(7+\infty)$ の ∞ によって、次の第64小節との間が切れ目なしにスムーズに接続されている。主題の変奏的再現の前に、主題から派生した旋律断片をやや暗い同名短調で出したいために、ベートーヴェンはその下屬平行調の変口長調で第42小節第2拍からの中間部を始めたのである。

第64～79小節は、主題の変奏的再現である。伴奏が16分音符の3連音符によるアルベルティ・バス風の動きになっていること、後楽節でピアノの右手が受け持つ主旋律が、より豊かに装飾されていることが異なるだけである。

第80小節から楽章終止部に入る。第79小節からピアノに  の例の16分音符の符点リズムの流れが確保され、それに乗って、ヴァイオリンとピアノが交互に4小節のフレーズを歌う（第80～83小節、第84～87小節）。その旋律は主題から派生したもので、3連音符によって飾られている。その間第80～87小節の和声は $V-I$ を2小節単位で繰り返して、ニ長調を確保する。

第88～91小節でいったん $II | I^2-V | I-IV | I^2-V | I$ と和声終止した後、第92小節から最後の終止に入る。ヴァイオリンが  のリズムで $a^1-a^1-a^2-a^2$ と a 音を強調し、和声は1小節ごとに V と I を交替する。ここでは三種類の符点リズム  (ピアノ左手)、 (ピアノ右手)、 (ヴァイオリン) が重なり合い、それらが少しずつ統合されて、第97小節の第2拍以下で、全声部が  の上拍音形へと合流する。pp で奏される第92～93小節のヴァイオリンの旋律は、その音の動きから見て、明らかに主題旋律の4小節を圧縮したものである。ここで主題のリズム上の二義性、上拍主題か下拍主題かの曖昧さは解消されて、それは  と明確な上拍音形として登場するのである。

それがこじつけでないことは、次に示した第98小節以下の上拍音形ないしは上拍リズムを見ても明らかであろう。

(ピアノとヴァイオリン)

(ヴァイオリン)

(ピアノ)

この楽章終止部に見られる上拍音形の強調に注目するとき始めて、第1小節や第3小節の第2拍裏拍の8分音符につけられた強調の *sf* の意味が了解できるのである。それは、下拍的に始まる主題旋律に隠された上拍的リズム動機を暗示するための *sf* であったのである。第2楽章は、(8+8) の大楽節の美しい主題を中心としたカンタービレな緩徐楽章であり、和声的にも普通の和音しか使っていない。ただ僅かに、第43小節で準近親調の変ロ長調に入るところが目立つくらいのものである。にもかかわらず、ここにはベートーヴェン独自の美しい緩徐楽章がある。それは、必ずしもイタリア風のカンタービレな音楽ではない。この楽章を歌わせているものは、実は旋律ではなくして、伴奏の形態、リズムの層構造、そして和声の巧妙さ、すなわち 二長調→ロ短調→変ロ長調→ニ短調→ニ長調 の転調の美しさである。この楽章独自の心よい揺れ (*wiegen*) は、明らかにその和声と、層構造をなすそのリズムから来る。ある意味で、これはベートーヴェンの子守歌 (*Wiegenlied*) であるといってもよいのではなかろうか。

第3楽章

アレグロ・コン・ヴァリアツイオーニ、 2/2 拍子、 イ長調

終楽章に

主題と変奏を使う方法自体は作品12の1にすでに見られたところであるし、それはまた、モーツァルトのヴァイオリン・ソナタを思わせる。この第3楽章は、本来は作品47のクロイツェル・ソナタのための終楽章として作曲されたものであったが、クロイツェル・ソナタの他楽章とはバランスが取れないので、この作品30の1の終楽章に流用された。

主題は

$$\begin{array}{cccc} \text{Vn} & \text{Pf} & & \text{Vn} & \text{Pf} \\ (8+8) & + & (8+8) & & \\ \text{I} & \text{V} & & \text{V} & \text{I} \end{array}$$

の32小節の大楽節からなる。主題は基

本的には、I-V V-I の和声の枠組にはめ込まれた典型的な楽節構造で構築されている。

主題の旋律もこの和声の枠組に規定されている。第1～4小節では、 $e^1 - a^1 - cis^2 - a^2$ と主和音の分散和音が中心となって旋律ができています。第5～8小節も $e - a^1 - cis^2 - e^2 - cis^2 - h^1$ と主和音の分散和音を骨組として旋律が作られているが、ここではシンコペーションによって変化がつけられている。第6小節、第7小節の *sf* は、前述のシンコペーションの解除のためのものである。この旋律の最後は属音、 h^1 音に半終止して、次に滑らかにつながる。

第1～8小節のハーモニック・リズムは、


$$\begin{array}{cccccccc} 1 & 2 & 3 & 4 & 5 & 6 & 7 & 8 \\ | \text{I} | - | \text{V} | \text{I} | - | \text{I} \text{ V} \text{ I} \text{ ♯} | \text{II} \text{ V} \text{ I} \text{ II} | \text{I} \text{ V} | \end{array}$$

と緩急自在な足取りである。第9～16小節は、主題旋律をヴァイオリンからピアノの右手に移し、ヴァイオリンは主題に1小節遅れて、対位旋律的オブリガートで主題を追いかける。

後楽節前半、第17～20小節では、和声は $| \text{♯} | \text{V} | \text{♯} | \text{V} |$ と1小節ずつ ♯ と V を交替して、属和音の響きを強調する。ここで主題旋律は $h^1 - dis^2$ を中心に、ドッペル・ドミナントの響きを形成する。

第21～24小節で和声はイ長調の響きに落ちつき、主題旋律も $e^2 - a^2 - cis^2 -$

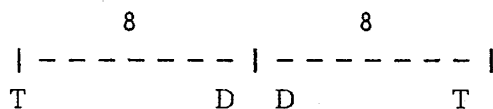
$e^2 - a^1$ とイ長調主和音の分散和音で作られる。第22小節の a^2 音の *sf* は、第5小節のシンコペーションに対応したリズム上のたわみである。

注目すべきことは、第23小節に現れる  のロンバルディア・リズムの動きである。それは、イ長調の第5音、 e^2 音を強調する装飾的な動きであるが、その鋭いリズムの身振りによって、この主題全体の穏やかでいささか単調な音楽に、変化と締めくくりのアクセントが与えられる。第25～32小節は、第17～24小節の音楽をピアノに主旋律を移し替えた反復であるが、第25～27小節のヴァイオリンの重音奏法が美しい。

第1～7小節のピアノの左手バスの声部の独立した動きは、ヴァイオリンの動きと応答するチェロを思わせて、室内乐的雰囲気を作り出している。また、第9～13小節のピアノの左手、各小節の頭に打たれる全音符のA音のオルゲルポイントにも注目すべきであろう。なんでもない誰でも書けそうな主題であるが、細かいところに僅かな変化をつけて、十分辛子の利いた音楽にしている。ベートーヴェンの作曲術が、すでに職人的に揺るぎのないものになっていることが分かる。

第1変奏

主題の



の楽節構造の和声の枠

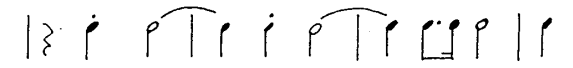
を保持して、それを3連音符の分散和音音形で変奏する。第4小節、第8小節、第12小節、第16小節の3連音符によるヴァイオリンの応答の動きが、楽節の枠組の切れ目を滑らかにつないでいる。ピアノの分散和音的上昇運動にヴァイオリンの音階的下降走句が答えるのである。

第2変奏

旋律・和声変奏。主題の分散和音的旋律が、ここではよく歌う音階的旋律に変容して、ヴァイオリンに担われている。後半では、ヴァイオリンはドッベル・ドミナントの分散和音と音階の上昇運動に転じ、ピアノの伴奏はシンコペーションによって弾みをつけて、ヴ

ヴァイオリンの激しい上がり下がり運動を促進する。

第3変奏

主題の第5小節に見られた半拍ずらしのシンコペーション音形を応用した旋律的・リズム的変奏である。  とピアノの右手に主題が現れる。ヴァイオリンはこのシンコペーションを強調するために、そのオブリガート旋律で、第1拍の頭を *sf* で強調したり、第3小節のように第2拍裏拍を *sf* でアクセントづけたりする。このシンコペーション・リズムの変奏が、ピアノの左手の3連音符の速い上下する音階走句に支えられて展開される。

第4変奏

ヴァイオリンとピアノに対話をさせる旋律・和声変奏。主題を2小節単位の動機に分割して、ヴァイオリンの重音奏法の和弦と、それを受けるピアノの和声進行的動きとの間で応答させて、ヴァイオリン・ソナタ独自の効果をあげている。この楽想は、恐らく作品47〈クロイツェル・ソナタ〉の冒頭の音楽と関連するものと思われる。強弱法の上でも、第5小節の *ff* や *ffp*、第14小節の *ff* など、一種のずらしを行って、緊張感を高めている。

第5変奏


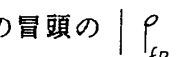

ハ短調のこの変奏は、J. S. バッハを思わせる多声的な変奏である。その構成は

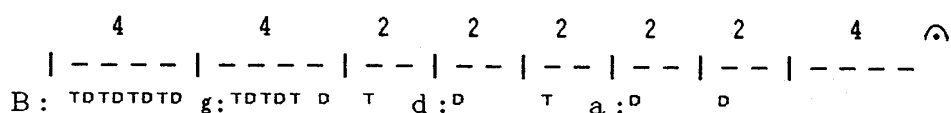
Adagio Tempo I

c: (8+8) + (8+8) B: ♩ 1 ♩ 4+4+2+2+2+2+2+4 ♩ Var. VI

g: d: a: A:

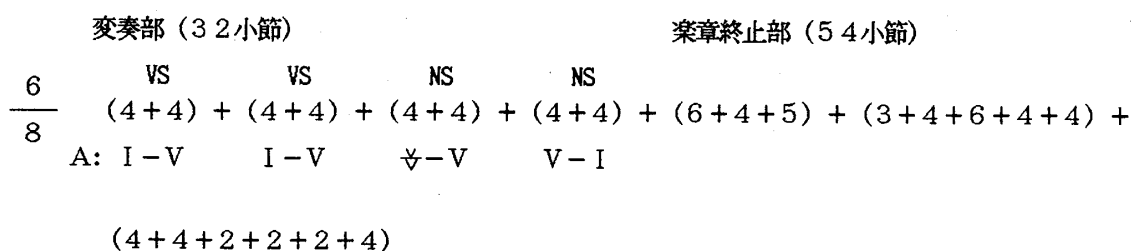
となる。最初の32小節は、主題の正規の多声的な変奏である。まず主題前楽節の旋律がピアノの左手のバス声部に現れて、ヴァイオリンがそれに対位旋律で絡む。次に主旋律はピアノの右手に移り、対位旋律はピアノの左手のバス声部に現れる。ヴァイオリンはオブリガートの的に扱われる。同じようにして、第17～32小節では、主題の後楽節の旋律が多声的に処理される。その後、変ロ長調のアダージョの詠嘆的カデンツァ風の1小節の

つなぎを挟んで、第34小節、Tempo I から自由な推移の音楽となって、最後の第6変奏に受け渡される。すなわち第3楽章は、変奏形式を取りながらも、その六つの変奏を有機的に統一して、最後の第6変奏でクライマックスを作って盛り上げようと配慮している。第30小節には ♪ があり、すでに第32～33小節の ♪ つきアダージョを予告している。Tempo I の第34～55小節では、もっぱら主題の最後に出てくるあの特色ある身振り動機  が使われている。第42小節以下では、その間を縫って、下拍的な主題の冒頭の  の分散和音上昇形が、回想のように現れる。やがてそれも  というリズム断片に解消し、だんだん弱まり、そのまま第6変奏へとつながって行く。この第5変奏では楽節構造は第33小節で終わり、Tempo I の第34小節から構脚構造で書かれることとなる。その構脚構造を図示すると、次のようになる。



第6変奏

第6変奏 アレグロ・マ・ノン・タント は再びイ長調に戻るが、拍子は2/2拍子から、6/8拍子に変化する。それは32小節の第6変奏の本体と、第3楽章全体のための54小節に及ぶ楽章終止部とからできている。その構成を図示すると



となる。

最初の32小節は、主題の旋律的・リズム的変奏である。後半は主題冒頭の分散和音動機を展開しながら和声終止形を確保してゆく54小節の楽章終止部である。

第9～31小節や、第71～89小節に見られる16分音符の速い音階走句やトレモロは、第1楽章の第51～80小節の音楽と内に関連性があるように思える。主題の変奏は、主題の (8+8) + (8+8) の楽節構造を (8+8) と (8+8) と二つに分け、特に後楽節では ♯→V を用いて、属和音を強調して、イ長調を確保している。

楽章終止部では、まずピアノの左手に、主題の冒頭動機が2小節単位で主和音上、2度上の和音上、3度上の和音上に現れ、そのまま減七和音に流れ込み(第38～43小節)、最後は(第43～47小節) A: V-♯₇-V₇-I-♯-I-V-I とイ長調の大きい和声終止形に入る。第48小節から再度この形が繰り返されるが、今度はそれは減七和音から、第59小節で突如、遠隔調の変ホ長調(第59～62小節)に入る。ここでいったんイ長調から遠く離れてから、再び減七和音を通して、第66小節でイ長調に戻る。

第69小節以下は、イ長調を確認するための完全なトニカブロックと考えられるが、旋律材料は主題の冒頭動機からできている。すなわちそれは、 $e^2 - a^2 - cis^3 - d^3 - h^2 - gis^2$ と主和音と属和音の分散和音で作られた山型の旋律である。第69～86小節の部分の分節は、4+4+2+2+2+4 となるが、そこでの主和音と属和音の交替は、常に重い小節またはアクセントのある拍に主和音を置いて男性終止するが、その和音交替は 2小節単位→1小節単位→半小節単位→拍単位 と加速され、いわばハーモニック・リズムのストレッチを形成して、最後に向けて緊張と終止感を高めている。これだけ緊張感の高い終止部であるがため、第33～86小節の終止部は、第6変奏の終止部の機能を越えて、第3楽章全体の楽章終止部としての重さを持ち得るのである。

作品30の2 ハ短調

第1楽章

アレグロ・コン・ブリオ、 4/4拍子、 ハ短調、 ソナタ形式 全体の構成は


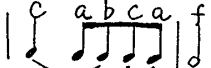
提示部：第1～74小節（74小節）、展開部：第75～124小節（50小節）、
再現部：第125～207小節（83小節）、楽章終止部：第208～254小節（47
小節）


となる。展開部と同じ位の大きさの楽章終止部を持っていることが、目につく。

提示部

主要主題（8+8）+橋（8+4）+副次主題（8+8）+（8+8+2+8+5）


提示部の構成を図示するとこのようになる。その主要主題（第1主題）は（8+8）
の大楽節でできている。前楽節ではピアノ、後楽節ではヴァイオリンが主旋律を奏する。
前楽節は属和音上で半終止し、後楽節は主和音で完全終止する。

冒頭動機は  と特色ある動機でできている。鋭い下拍でハ短調
の音階の第5音を長く引っ張って、第4拍で16分音符の渦巻音形に入って、第2小節の
頭で主音に落ちる。基本的にはそれは $g^1-es^1-c^1$ と主和音の分散和音からできて
いる。この楽想は10年後に、第8交響曲の第1楽章 アレグロ・ヴィヴァーツェ・エ・
コン・ブリオ の冒頭動機  となってもう一度姿を現す。そこではヘ長調、
3/4拍子の舞曲風リズムに乗って、快適に舞う。ここではこの冒頭動機は p でピアノ
だけで静かに現れるが、それは冒頭の g^1 音の延引によって、渦巻下降音形が遅延させら
れているため、いわば g^1 音にエネルギーが堰き止められて、暗闇を手探りで歩くような
不安定な足取りとなる。特にその堰き止められたエネルギーを内に秘めたこの動機は、


 の上拍的身振りを内に秘めている。またその素早く下降する16分音符の渦巻運動は、この楽章を流れる16分音符走句の推進の原動力ともなる。第3～4小節では、この冒頭動機が下屬調で(c²-as¹-f¹)繰り返される。

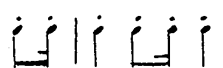
第5～8小節では、f¹音を頭に全音音階的にc¹音まで降りてきて、さらにその歩みをゆっくりと半音音階でc¹音からg音まで下降して、第8小節で属和音上に全音音符で半終止する。この主要主題を決定づけているものは、第1～2小節の冒頭動機の内に深くエネルギーを溜め込んだその鋭い身振りである。それはg¹音からc¹音に落下する力であるが、その落下は第2小節の第1拍で鋭く打ち切られることによって、そこにエネルギーが溜められることとなる。それが第3～4小節で反撥して下屬調で反復せられることとなる。ここでもう一度エネルギーが溜められる。第5～8小節は、この第1～4小節のエネルギーに重圧をかけて抑え込もうとする力であるが、そのことによりさらに一層エネルギーが蓄積される。主題自身のうちに溜め込まれた潜在エネルギーが、主題に含まれる動機を生長、発展させる力となるのである。その意味では、第1～8小節のこの主要主題は、内に力を秘めた中期のベートーヴェンを代表する極めて個性的な主題であるといえる。その上、この主題では全ての音の動きが分散和音的なものと音階的なものとに整理され、組織化されている。中期のベートーヴェンによく見られる音階的なものと和音的なものとのせめぎ合う相剋による力の展開が、ここに見られる。

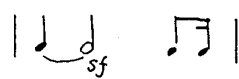
第9～16小節はヴァイオリンが主旋律を受けもつ後楽節である。ここでは、ピアノに16分音符のアルベルティ・バスやドロドロ鳴るトレモロが伴奏として現れるが、それは明らかに、冒頭動機の16分音符の下降渦巻運動から派生したものである。なお第9～14小節までバスにC音がオルゲルプンクトとして保持され、ハ短調を確立している。

主要主題は後半  の形に整理され、伴奏も16分音符の動きが分散和音走句となって、音空間のなかを大きく上下に波打つ。

第17～28小節 (4+4+4) は、副次主題へつなぐための橋であると同時に、ハ短調の調性を確立する役割を果たしている。第17～18小節では、ピアノの右手に


 と冒頭動機のリズムをずらして強調する動きが見られる。第21～24小節では | V₆- | I V₇ | I V₇ | I とハ短調の和声終止形を形成し、f f の和音打撃でその和声終止形 I-V-I を強調して、調性を確立する。さらに第25～28小節では | V I | I²-♯ V Es: | VI-V₇ | とハ短調の和声終止形から平行調の変ホ長調に進み、再び f f の和音打撃によって Es: | VI-V₇-V₇ | の和声終止形を形成する。本来これは和声終止であるから VI-V₇-I と和音終止しなければならない筈のものであるが、それがV₇で半終止したまま、副次主題に流れ込むようになっている。



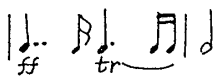
第2主題（副次主題）は、第1主題とは対照的に上拍で始まる素直な行進曲風の主題である。それは上拍と、符点リズム  と、(4+4) の楽節構造を特色とする。第1主題の不規則で不安定な足取りに比べて、この第2主題は、行進曲のリズムに乗って歩調を整えて快適に進む。

第2主題は最初 p でヴァイオリンに現れ、ピアノの右手がそれにセンプレ・スタッカートの対位旋律を奏する。前楽節の最後でヴァイオリンの主題旋律は  とアクセントをずらして、前楽節と後楽節の境目を際立たせる。第37小節からは、主題旋律がピアノの左手に移り、ピアノの右手とヴァイオリンがセンプレ・スタッカートの対位旋律を奏する。それは第44小節の第1拍で変ホ長調の主音に解決する筈であるが、その同じ第44小節が変ホ短調の主和音で、提示部の終止部がここから始まることとなる。つまり、第2主題の最後と第44小節以下の音楽とが、非連続的に重なり合うこととなるのである。


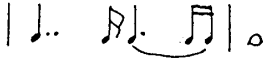
第45小節の減七の和音を経て、第46～47小節で変ロ長調、第48小節で変ホ長調の属和音に戻る。第44～74小節では、第2主題の足取りも軽い上拍的行進曲風の符点リズムの音楽を否定して、下拍的な音楽を回復しながら、提示部を終止させる部分である。それは (8+8+2+8+5) と分節できる。

第44～51小節では、B₃音のオルゲルプンクトのトレモロで、16分音符の音階走

句（冒頭動機より派生）がピアノとヴァイオリンの間を駆けめぐり、第50～51小節で渦巻下降が高いf³音から雪崩れ落ちてくる。第52～59小節では、ヴァイオリンが音階とアルペジオを駆けめぐり、ピアノの右手は半拍ずれたシンコペーションの動機

 を、またピアノ左手は  の音形を使って、いわば下拍的音楽を逆説的に意識させようとする。第57小節でそれは、半拍刻みの V-I の交替に乗って16分音符の渦巻運動を展開した後、 の鋭い下拍音形で終しようとする。このピアノの右手に現れる鋭い音形は、2オクターヴの音域に及ぶ下降跳躍を特色とするが、それはある意味では、下拍的な冒頭動機の変形であると考えられる。

それはしかし、主和音に終止しないで、2度上の七の和音（II₇）の第1転回形とその変化和音を経て、第60～61小節で始めて主和音に解決する。ここでは、ヴァイオリンが $g^1 - b$ の重音奏法の和音をシンコペーションで引きずる。

第62小節からシンコペーション動機  がヴァイオリンに移り、ピアノは両手で音階とアルペジオを駆けめぐって、第67小節で半拍刻みの V-I 交替上での16分音符の渦巻運動に流れ込んで、第68～69小節で、ff で先程の冒頭動機の変形  を、今度はヴァイオリンで奏でる。第68～69小節のこの下拍的音形を支える和声は I-IV であるが、第69小節ではピアノの右手が変イ長調の音階を c¹音から c³音へと16分音符で駆け上がる。

第70～71小節でその模続進行が見られるが、その和声は As: | VI oI Es: | V₇ である。特に変イ長調の主和音が変イ短調の主和音に変質されることによって、ces¹音がヴァイオリンに現れるのである。第68～71小節の4小節の和声の流れは、第72小節の第1拍で変ホ長調主和音に解決する。


第72～74小節は、ff で変ホ長調の和声終止形を確認するところで、その和音進行は | I IV | I² V₇ | となるが、第74小節の第2拍でそれは突如打ち切られ、強い非連続を形成して、第75小節から展開部に入る。第70～74小節の5小節グループは、 $\diagup \circ \diagdown \circ \diagup$ と重い小節で鋭く打ち切られて、第75小節の展開部は新たに重い小節



から始まる。

提示部の音楽は、必ずしも動機处理的な主題労作 (thematische Bearbeitung) ではない。むしろ第1主題の冒頭動機の内に秘められた強いエネルギーが、下拍的小節の頭の強調と、16分音符の渦巻ないしは走句との二元論的相剋によって奔出させられる。その間に、それを際立たせようとするかのように、性格の対照的な上拍的な行進曲風の第2主題がエピソードとして挿入されている音楽である。f f の和音打撃による和声終止形ないしは未完結の和声終止形が、音楽の流れを随所で分断して、いわば流れを変えて、そこからさらなる前進が始まる。



展開部

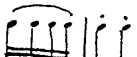
展開部は、大きく三つの部分に分かれる。第75～94小節(20小節)、第95～106小節(12小節)、第107～124小節(18小節)の3部分である。

第一の部分(第75～94小節)では、ピアノの左手のバスに冒頭動機の2小節の音形が展開され、ピアノの右手は、16分音符のアルベルティ・バス音形によって音楽の流れを前進駆動させる。その間、ヴァイオリンは  の極めて甘く、胸の熱くなるような対位旋律の歌を歌う。第92～94小節では、それが遂に、例の冒頭動機の16分音符の渦巻音形に集約され、ヴァイオリンとピアノの右手・左手の全部のユニゾンで、ストレッタ風に圧縮されて、第95小節の頭に向けて雪崩れ込む。この3小節間、調性は変ホ長調から始まって 変ホ短調→ロ長調→ロ短調→ト長調→ト短調→ハ短調と目まぐるしく変化して、色彩を添える。

第95～106小節の第二部分は、第2主題の展開である。ここでは第2主題が4小節に圧縮されて展開される。ただ注目すべきことに、それはここでは  の上拍を取り去って、 の下拍の形で使われていることである。そのために、第95小節の第1拍に f p がつくのである。第95～98小節ではそれは、ハ短調の半音下げられた下中音の調、変イ長調で、ヴァイオリンとピアノのユニゾンで現れる。第9

9～106小節ではそれにマーキー・バス風の16分音符の動き、16分音符の音階走句が伴奏としてつき、変イ長調から変ニ長調へと進む。

第107～124小節の第三部分は 変ニ長調→ハ短調→ハ短調 と転調しながら、長いG音のオルゲルプントを形成して（第113～124小節）ハ短調での第1主題の再現を用意する移行部である。  のヴァイオリンのリズムは、第2主題の  の上拍的リズムを下拍的リズムに置き換える動きをしている。

第115小節からは、ピアノの伴奏の16分音符の動きに乗って、冒頭動機の一部  がヴァイオリンに見え隠れしながら、第123～124小節のヴァイオリンの重音奏法によるg¹-g音のオルゲルプントのシンコペーションにより緊張感を作って、そのまま一気に第125小節からの再現部に流れ込む。

展開部は必ずしも大きいとはいえないが、この楽章の意図、冒頭動機の意味の顕在化と、第2主題の第1主題への吸収同化、再現部へ向けての16分音符の動きの盛り上げと、オルゲルプントによって、提示部と再現部の間に大きい緊張のアーチを架けるのに成功している。


再現部

再現部（第125～207小節）は、提示部とほとんど同一である。少しばかり異なる点は、1）第125小節からの第1主題の前楽節の再現が、pではなくffであり、しかもヴァイオリンとピアノのユニゾンで現れること、2）前楽節と後楽節の間に第133～138小節の6小節の 変イ長調→ハ短調 の橋を挿入したこと、3）第2主題に入る前に第159～161小節で、変ホ長調からハ短調を経てハ長調へ行くために、推移的な3小節を付加したこと、4）第2主題がハ長調で再現されること、5）そのため、再現部の最後が | I IV | I² ■ | V ■ | と、ハ短調の和声終止形を未解決のまま打ち切ること、以上の諸点のみである。

楽章終止部

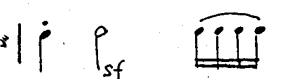
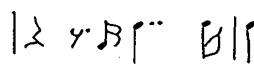
楽章終止部（第208～254小節）は、その前半（第208～235小節）は展開部に似ている。

第208～217小節で、ピアノの左手バスに冒頭動機が明るいハ長調で四回繰り返されて、ハ長調の主和音に終わる。ヴァイオリンは、展開部に見られたあの胸の熱くなる美しい歌をハ長調で歌う。和声は、2小節交替でIとⅤの間を往復する。

第219～229小節では、まず第1主題冒頭の4小節が、意表をついて *ff* でハ長調で現れ、それに融合して、第222小節から第2主題の下拍的変形が続く。その、最後（第228小節第4拍～第229小節）は $as^2 - g^2 - f^2 - fis^2$ （ヴァイオリン）と、第6～7小節のように歩みを遅めて、第230小節冒頭のハ短調の属和音へと沈み込む。さらにここで注目すべき点は、第218～221小節において、ピアノの *ff* による下拍的な和音の2連打（第218小節、第220小節）が冒頭動機の  と絡み合っ、例の渦巻音形がストレッタ風に踵を接して、下拍的に変形された第2主題へと流れ込むところの緊張感の見事さである。

その間調性は、ハ長調で始まり、第220小節でハ短調の下属和音（へ短調）を経て、第222小節で変ニ長調（ナボリの6を使って）に転調して、最後はハ短調に達する。このナボリの6を利用した見事な転調によって、第1主題と第2主題の接合点がひとときワクローズアップされるのである。この見事な二つの主題の接合によって、展開部で暗示された第2主題の第1主題への吸収同化が、文字通り実現されることとなるのである。

第230～235小節は、ハ短調の属音G音のオルゲルプンクト上で、ハ短調の調性を取り戻すための橋である。第236～243小節で、最後に、主要主題の後楽節が完全な形でハ短調でもう一度現れて、トニカブロックに入る。

第243小節以下は、ハ短調の和声終止形を16分音符のトレモロで聞かせながらハ短調を確認する部分であるが、その間、主要主題の冒頭の動機が  とか、  の形で余韻を残しながら消えて行く。最後は、第254小

節の重い小節で男性終止して、第1楽章は閉じられる。

第1楽章は、その全体が冒頭動機に内在するエネルギーの支配下であり、楽章全体が冒頭動機の有機的な成長発展として形成されている。様々な材料が、あたかも全て冒頭動機からの発展であるかのように、自由にかつ必然的説得力をもって展開されるこの音楽の有機的統一性こそは、確信に満ちた中期のベートーヴェンの特質ではないだろうか。

第2楽章

アダージョ・カンタービレ、 4/4拍子、 変イ長調、 リート形式
その構成を示すと

A : 第1～3 2小節 (3 2小節)、 B : 第3 3～5 2小節 (2 0小節)、

A' : ♯第5 3～8 4小節 ♯ (3 2小節)、 楽章終止部 : 第8 5～1 1 4小節 (3 0小節)

のようになる。

A部分

$$\begin{array}{cccc} \text{VS} & & \text{VS} & & \text{NS} & & \text{NS} \\ a (4+4) + a (4+4) + b (4+4) + b (4+4) \\ x \ y & & x \ y & & z \ x' & & z \ x' \end{array}$$

第1～4小節の和声は As: I | II V | I¹ I | II | I² V で属和音上に半終止する。その旋律は  のリズムでよく歌う。第1～8

小節では、この音楽はピアノだけで提示される。第5～8小節も、基本的には第1～4小節の変形ないしは軽い変化を伴う反復で、これも属和音上に半終止する。その旋律は、二つの4分音符の上拍から始まり、なだらかに下降する極めて安定した音楽で、第1楽章の第1主題と好対照をなす。

第9～16小節は第1～8小節の反復であるが、ヴァイオリンが主旋律を歌う。ピアノの右手は、前半ではヴァイオリンとユニゾンで動く。

第17～20小節は、属和音で始まり属和音で終わる後楽節の音楽の前半であるが、その旋律は上行形で、前楽節の下降的な旋律に対して受けの役を果たしている。第21～24小節は、第1～4小節の音楽の変形的再現で、主和音上で完全終止する。ここではピアノが主旋律を歌っている。第25～32小節は、第21～24小節の反復で、ヴァイオリンに主旋律が移り、ピアノは伴奏にまわる。

従ってA部分は、

$$\begin{array}{c} \text{vs} \qquad \qquad \qquad \text{NV} \\ \parallel : (1-8) : \parallel : (17-24) : \parallel \\ \text{T} \quad \text{D} \qquad \qquad \qquad \text{D} \quad \text{T} \end{array}$$

の16小

節の大楽節を、ピアノとヴァイオリンで交互に主旋律を歌いながら反復したものである。

B部分

この部分は、4+4+4+4+4のように4小節フレーズ五つに分節できる。

ピアノが右手と左手の間で分散和音音形を受け渡ししながら、和声の流れを作る。この和声の流れを背景に、ヴァイオリンが、2分音符で動く息の長いフレーズを歌って、A部分とは対照的な音楽を生み出す。

第41～48小節では、その息の長いフレーズはピアノの右手に移り、分散和音音形の受け渡しは、ピアノとヴァイオリンの間で行われる。第49～52小節では、ヴァイオリンとピアノの右手、左手が合流して、16分音符の音階走句となって、A'部分へと流れ込む。

B部分の目的は、A部分とA'部分の間に置かれた気分転換的な中間部であると同時に、

16分音符の速い動きを用意して、A'部分において奔流のように音階を上下する32分音符の走句運動を準備するところにある。さらにB部分は、A部分およびA'部分における安定した変イ長調の調性に対して、変イ短調→変ロ長調→変ロ短調→変ト長調→変ホ長調→変イ短調→変ホ長調→変イ長調 と激しく転調して、色彩の変化をを作り出す。

A'部分

A'部分は、旋律、和声の面ではA部分と同じである。

第53～60小節の前楽節では、ピアノの歌う旋律の上に、ヴァイオリンが分散和音音形によるオブリガートをつける。第61～68小節の前楽節では、ヴァイオリンの主旋律を支えるピアノが、32分音符の奔流のような音階走句による分割装飾 (division) を行って変奏する。それによって、この静かな安らかな主題に、予期しない激しい波のうねりが生まれる。

第69～76小節の後楽節では再びピアノに主旋律が移り、ヴァイオリンは分散和音音形によるオブリガート旋律となる。第77～84小節の後楽節では、ヴァイオリンが主旋律を歌い、ピアノは再び32分音符の分散和音と音階走句による分割装飾的変奏を行う。こうした安らかな主題旋律を極度に細かい装飾的動きで支えるやり方は、作品47の<クロイツェル・ソナタ>の緩徐楽章を暗示している。

第84小節でA'部分が主和音に解決した後、ピアノに8分音符の3連音符の動きが生まれて、楽章終止部に入っていく。

楽章終止部

それは 4 + 5 + 4 + 3 + 2 + 4 + 4 + 4 ♪ のように分節することができる。

第85～88小節では、まず変イ長調の主和音と属和音の間を3連音符の動機で揺れた後、ヴァイオリンにc²音の3連音符の連打だけが残り、突如 pp でピアノにハ長調の主和音の連打が現れる。そしてその直後に、また全く突然に、ピアノが128分音符の7

連音符でハ長調の音階を、両手のユニゾンで *ff* で2オクターヴ（C音からc²音まで）にわたって駆け上がる。この音階の激しい疾走は何を意味するのであろうか。とにかくそれは、全く予想もしない鋭い調の対照と、音楽の流れの不意の中断をひき起こす。この *ff* のハ長調の音階上昇は、ベートーヴェンのピアノ協奏曲第3番の第1楽章のハ短調の音階疾走を思わせる。

第89～93小節は、ヘ長調で主題冒頭を出して、やがて変イ長調に戻る。第94～97小節でもう一度、第85～88小節の音楽がより誇張されて現れる。ここでは *ff* のハ長調の音階上昇には、ヴァイオリンも加わって、実に4オクターヴ（C音からc³音まで）に及ぶこととなる。第98～100小節では、第89～93小節の音楽が3小節に短縮されて現れ、ヘ長調から変イ長調に戻る。第101～106小節は、最後のトニカブロックへとつなぐ橋である。

第107～109小節では、属音Es音のオルゲルプンクト上に、ピアノの右手が32分音符で変イ長調の音階を駆けめぐり、第110小節でそれは主和音に入り、以下半小節ごとに主和音と属和音を交替する。このピアノの動きと連動して、ヴァイオリンは、32分音符の音階走句のなかに *pp* でピッチカートで主和音と属和音の和弦を鳴らしながら、静かに曲を閉じる。最後は軽い小節に ♪ をつけて男性終止して、次の楽章との間に切れ目を作っている。

それにしても、この楽章終止部における *ff* のハ長調の音階上昇走句は何であろうか。それは、変イ長調の穏やかな音楽のなかに、全く非連続的に突如鳴り響くハ長調の疾風怒濤である。ハ長調は第3楽章の調であると同時に、両端の楽章のハ短調の同名長調でもある。このハ短調と変イ長調の関係は、すでに第1楽章の展開部や楽章終止部に見られたものでもある。その意味では、このハ長調の音階上昇は、平和な変イ長調の第2楽章に両端の激しく不安定なハ短調の音楽と内面的につながりをつけ、それを思い起こさせるための絆であると考えられる。このような大胆な手法とその驚くべき効果は、この作品30の2において始めて見られると共に、それはこの4楽章構成の音楽の楽章間に、ある種の内的

緊張を生み出す。


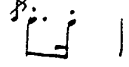
第3楽章

スケルツォ、アレグロ、3/4拍子、ハ長調、三部分形式 変イ長調
に対して、ハ長調は遠い調である、しかしこの変イ長調の上中音の調であるハ長調は、すでに第2楽章の楽章終止部における128分音符の7連音符の音階走句により準備されていた。他方、ハ長調はこのソナタの主調であるハ短調の同名長調である。さて、スケルツォートリオースケルツォの3部分形式からなる第3楽章の、そのスケルツォとトリオの構成を次に図示する。


スケルツォ： A B A'
 (4+4) + (4+4) || : (4+6) + 6 + (4+4+6) : ||
C: C^2 D^2 E^2 F^2 F: d: a: c:

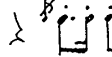
トリオ： A B A'
 || : (4+6) : || : (4+4+4+4) + (4+4+6) : ||
C:

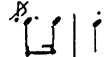
スケルツォ



ピアノで提示される (4+4) の8小節の主題は、ベートーヴェンのスケルツォ主題らしい特色を示している。基本の音形は  の弾む動機である。ハ長調のc²音とg¹音の4度を、c²音からg¹音へと跳躍下降するが、それは、  の上拍と第1小節第2拍のa¹音とによって軽快に弾み、パウンドする。

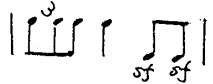
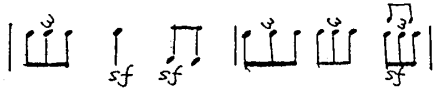
第3～4小節は、この動機を変形して c²-e²-c² と上方に向けて弾む。第4小

節第1拍の *sf* はこの動機の上拍リズムを強調するとともに、3/4拍子の強拍部を明確にする。第1～4小節の音楽は主和音で始まって主和音で終わるが、それは第2拍上に女性終止する。第5～8小節では冒頭動機が再び使われるが、ここではそれは  と4小節に拡大され、そのバウンドに変化が生じる。それは第5小節の第2拍、第6小節の第1拍、第3拍に *sf* を置いて、3/4拍子のなかに2/4拍子を混在させて、軽快な3/4拍子にリズム上の躡きを与える。その効果が諧謔（スケルツォ）なのである。第7～8小節でそれは正規の3/4拍子に戻る。この（4+4）の8小節は、属和音で半終止（第2拍にバウンドを伴う男性終止）する。

第9～18小節では、ヴァイオリンが主題旋律を繰り返す、ピアノが伴奏にまわる。その前半（第9～12小節）は、第1～4小節と同一であるが、2小節の動機と動機の間をピアノの右手が  の上拍リズム音形をつないでいる。このことによって、この動機の上拍性と3/4拍子が一層強調されることとなる。第13～16小節は、第5～8小節に一致する。従って、それは本来第16小節で終わってもよい筈の音楽である。しかしここでは、*sf* によって躡かされたリズム（2/4拍子）を回復する3/4拍子の第15～16小節が、もう一度（第17～18小節）、ピアノでエコーのように繰り返されて締めくくられる。従って、（4+4）+（4+6）の18小節がA部分を形成して、第35小節以下の（4+4+6）のA'部分と対応することとなるのである。

B部分（第19～34小節）は、まずへ長調で冒頭動機が展開されて、それはニ短調の主和音上に終止する。  のリズムによって、それは上拍リズムと3拍子をいやがうえにも強調する。


第23～28小節では、ヴァイオリンが  と上拍音形と第1拍にアクセントをつけるが、第27小節、第28小節で  とアクセントが弱拍部にずらされる。ここで和声はイ短調に転じ、その属和音と主和音を使用して、第28小節でイ短調の主和音上に終わる。このアクセントのずらしと転調の効果もまた、スケルツォに相応しい刺激である。

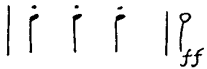


第29～34小節では、さらにヴァイオリンが8分音符の3連音符で 
 と、一種のリズムの混乱と弱拍部へのずらしによって強力な緊張を作り出す。それは最後にはヴァイオリンのe²音の3連音符の刻みになり、そのなかから、冒頭動機が上拍を伴った正規の3/4拍子、ppで戻ってくる。その再現のときの解決感、開放感には、息を飲む美しさがある。

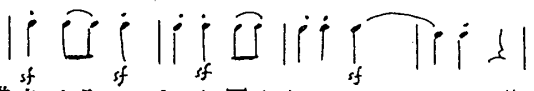
A'部分(第35～48小節)は、A部分(第1～18小節)を圧縮して再現したものである。ここでは第1～18小節のようにピアノとヴァイオリンが別々に主題旋律を提示しないで、ヴァイオリンとピアノを絡ませて提示したので、4小節短縮することができたのである。あるいは、それは第9～18小節の10小節を14小節に拡大したものと考えてもよい。すなわち、第35～42小節は第9～16小節に対応し、それを主和音上に完全終止させるために、その後、第43～48小節の6小節を加えたものと見ることもできる。因みにこのスケルツォでは、A部分はハ長調の属和音で半終止し、B部分はイ短調の属和音で半終止して、常に未解決のまま音楽が前進しつづける。最後のA'部分で始めて、ハ長調の主和音上に完全終止することとなるのである。


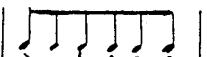
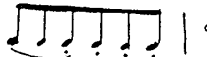
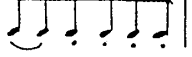
この楽章がメヌエットのような舞曲ではなくスケルツォであるのは、きびきびとした軽快な(アレグロ)上拍を伴う3/4拍子の冒頭動機による弾む音楽でありながら、それがところどころで意図的に崩されて、2/4拍子的な躓きを生じさせたり、アクセントのずらしを行ったり、さらにsfと和音打撃を加えて3/4拍子の流れを阻害し、3連音符で混乱を起こしたりするところにある。これらの仕掛けは、逆に3/4拍子の上拍を伴う冒頭動機の軽快さを、いやがうえにも引き立たせているともいえる。この個性的で諧謔的なスケルツォは、まさに中期のベートーヴェンの、演技的音楽的時間操作の特質をよく示しているといえる。

トリオ

トリオも A B A' の簡単な三部分形式からできている。 


 と一見滑らかな上拍的3/4拍子の主題が、まずヴァイオリンで、続いてピアノの左手で歌われる。その流れを推進するために、ピアノの右手が8分音符の3連音符のアルベルティ・バスを奏する。3連音符の  の頭と連動して、主題旋律は快適に前進する。しかし、(4+6) の主題旋律の後半では、それは 


 とスケルツォと同じように、2/4拍子を意識させる *sf* が置かれて、リズムの躓きを作り出す。そのアクセントのずれは、第8小節第3拍の *sf* と、その第8小節第3拍と第9小節第1拍とをタイでつないだシンコペーションとによって、解消されることとなる。このリズムのずらしが、(4+4) の楽節を (4+6) に拡大させているのである。しかも、このヴァイオリンの3/4拍子のなかの2/4拍子をピアノの左手が1小節遅れて追いかけるので、一層効果を発揮する。こうしてA部分はハ長調の属和音で半終止して、とぎれなしにB部分に流れ込む。

B部分は、ピアノの左手が先行して  の動機を奏し、1小節遅れてヴァイオリンがこれを追いかける。しかしそれは直ぐ  の音形に合流し、推移的な部分に入っていく。ただこの部分のフレージングは  と2拍子を感じさせる。それは第22小節まで続き、第23小節からフレーズは  と3拍子感覚を取り戻す。

A'部分は、*f* でヴァイオリンとピアノの右手がユニゾンで主題旋律を歌う。1小節遅れてこれをピアノの左手が追いかける。ヴァイオリンは1オクターヴ高められ、ピアノの左手もオクターヴ補強して、A部分を音域的、音量的に強化した形で反復する。

スケルツォに対してトリオは、テクスチャーが薄く軽いし、また主題旋律もより穏やかなものとはなっているが、それでもこのトリオには、スケルツォの個性的身振りが影を落としている。

第3楽章全体としては、ハ短調の対極としてのハ長調の響きと軽快に弾むリズムで、音楽は生き生きと踊ることとなる。それは、終楽章の厳しいハ短調をひとときわ際立たせる役

を果たしている。

第4楽章

フィナーレ、アレグロ、2/2拍子、ハ短調、ソナタ形式 全体の構成は

提示部：第1～92小節（92小節）、展開部：第93～165小節（73小節）、
再現部：第166～281小節（115小節）、楽章終止部（プレスト）：第282～3
28小節（47小節）

となっている。あるいは、再現部：第166～256小節（91小節）、楽章終止部：第
166～281小節（116小節）と見るべきかもしれない。

提示部


まず提示部であるが、曲頭に $(7+7) = 14$ 小節の特色ある音楽が現れる。これ
はいったい何であろうか。それは基本的には7小節の音楽であり、しかもそれは提示部冒
頭に $7+7+(4)+(4)+7$ と三回、展開部冒頭に $7+7$ と二回、再現部で
も冒頭に $7+7$ の二回と、再現部の最後に $7+7$ と二回、さらに楽章終止部のな
かでも、曲の終わり近くに何度か変形されて現れる。この特色ある旋律は何度も現れるが、
常にほぼ同じ形で、それ自身は必ずしも展開されないことから、それは一種のリフレイ
ン主題であると考えられる。このリフレイン主題が姿を現すたびに、音楽は新たな活力を得
て前進するので、それはこの楽章の音楽を推進するための、いわば起爆剤であると考えら

えられる。その意味では、この楽章はロンド的であるともいえる。従って、この楽章は、ロンドのリフレイン主題の考えを応用したベートーヴェン独自のソナタ形式とみなされる。いわゆるロンド・ソナタ形式の場合では、提示部の最後にもう一度リフレイン主題が現れるのが普通であるが、ここにはそれはない。再現部を第281小節までと見る場合には、その最後にリフレイン主題が二回出現することとなる。

さてこのリフレイン主題であるが、それは 3 + 4 の7小節からなると考えられる。低い音域で上拍で始まるその開始は、8分音符による $H_1 - C - H_1 - C$ の蠢動である。それが第1小節でスタッカートの As_1 音の4連打となり、第2小節でクレシェンドしながら、 $as - fis - c - es$ からなる極めて緊張をはらんだ和音の4連打となって高まり、第3小節の第1拍で ff のハ短調の属和音に到達する。すなわち低音の蠢動から始まって、第3小節に向けてエネルギーが爆発するのである。第2小節の $as - fis - c - es$ からなる和音は、ハ短調のドッペル・ドミナントの九の和音の下降変質和音の根音省略²。と考えられる。それは $as \rightarrow g, fis \rightarrow g, es \rightarrow d, c \rightarrow h$ とヘ短調の属和音に対して四重の半音関係を持つ強い緊張和音である（機能としては、強化されたドッペル・ドミナント和音と考えられる）。この3小節の音楽は、その登りつめた頂点で、 ff で緊張和音のまま、突如打ち切られる。

第4～7小節はそれを受けとめる部分であるが、ここでは2/2拍子に合わせて、和音が p で静かに下降して行く。それは第1～3小節で高まったエネルギーに水を差し、それを静めようとするかのように下降して行く。第4小節は $| V^1 I |$ （属和音の第1転回形と主和音）、第5小節は $| II^1 \sharp |$ （2度上の和音の第1転回形）、第6小節は $| \natural^1 \natural^1 |$ （減七和音、すなわちドッペル・ドミナントの根音省略の第1転回形）、そして第7小節は $| V \sharp |$ （属和音）で、リズムは $| \text{♪} \text{♪} | \text{♪} \text{♪} \text{—} |$ とその歩調をゆるめる。それは、第1～3小節の息せき切った速い足取りに対して対照的である。そして第4～7小節での各和音の最上声の音は、 $f^1 \rightarrow es^1 \rightarrow d^1 \rightarrow c^1 \rightarrow h$ とハ短調の音階に沿って下降してくる。


いったいこの7小節の音楽は、第1主題というには余りにも旋律的ではない。そしてそこには8分音符の蠢動、4分音符の鋭いスタッカート、そして2/2拍子の動きと、三種類の異なった運動が含まれている。

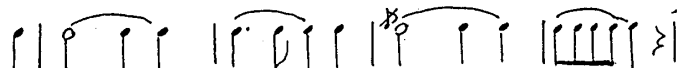
ここで思い起こされることは、このソナタの第1楽章の第1主題である。それは  の下拍の音が16分音符の渦巻運動で落下して走り出そうとしたとき、それは第2小節の第1拍で突如打ち切られて、エネルギーが内に蓄積された。それを二回繰り返した後、音楽は第5～8小節でその歩みをゆるめながら音階に沿って深く静かに下降して行った。

第4楽章のこのリフレイン主題の動きもそれによく似ている。第1～3小節において、蠢動から鋭い動きに転じて、今まさに音楽が流れ出そうとするとき、それは突如打ち切られて、その歩みをゆるめて、音階に沿って深く静かに下降して行く。そのことによって、このリフレイン主題は、この音楽の以後の運動のためのエネルギーを十分内に溜め込むのである。そのためにも、このリフレイン主題は (4+4) = 8 の左右相称的な楽節構造の前楽節を端折って、(3+4) の不均等な形にしたのである。

第8～14小節で、もう一度このリフレイン主題が繰り返される。第8～10小節は第1～3小節と同じである。ヴァイオリンが1オクターヴ高い音域で加わって、ff へ向かってのクレシェンドがより誇張される。第11～14小節も第4～7小節と基本的には同じであるが、ここではそれは、

11 12 13 14
| V¹ I | II ■ | I² V | I ■ | と主和音で完全終止させ

られている。また第13小節では、ピアノの右手に  の動きを加えて、下降して沈んで行く歩みにわずかに動きを与え、次の音楽の動きをいわば誘っている。

第15～22小節には、(4+4) の全く新しいフレーズが現れる。それは勿論ハ短調である。最初の4小節はピアノで提示され、次の4小節でヴァイオリンに移る。この音楽は小さな上拍を伴って、  とこの楽章で始めて旋律らしい旋律を歌う。和声は1小節単位で動くハーモニック・リズムで

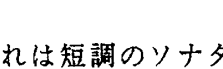
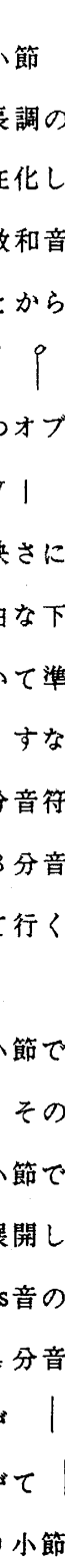
| I | V₇² | I | V と進み、しっかりとハ短調の調性を聞かせてくれる。これこそ第1主題と呼ぶに相応しい旋律と和声ではなかろうか。ただ残念ながらそれは4小節しかなく、しかも属和音で半終止して、未解決のまま二回繰り返される。この旋律は、基本的に2/2拍子で流れている。リフレイン主題を第1主題と呼ぶならば、これは第2主題といわねばならないが、その調、和声、旋律の特色等から考えて、これを第2主題と見ることは難しい。いずれにせよ、この旋律はリフレイン主題とは極めて対照的なよく歌う音楽である。われわれはこれを第1主題と呼ぶことにする。

とにかく、この第1主題の出現によってやっと音楽が快調に進むかと思うと、そうではなくして、それは第22小節第1拍で属和音上で打ち切られて、同じ第22小節の第2拍から再びリフレイン主題が現れるのである。あたかもリフレイン主題によって誘い出されたように第1主題が現れ、そしてまたその第1主題はその完成を見ないうちに、リフレイン主題に取って替わられ、打ち消されることとなるのである。

第23～29小節に再びリフレイン主題が現れる。その出だしの動きと音は同じであるが、第23小節第2拍でas音にc音が加わり、第25小節ではそれは as-c-es かなる和音に変わる。それはハ短調の6度上の和音であるが、それが変ホ長調（平行長調）の下属和音に読み換えられて、第25小節第1拍の ff の4分音符で変ホ長調のV₇¹

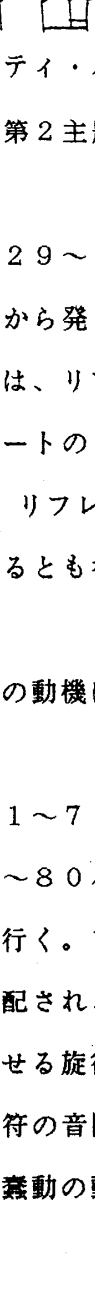
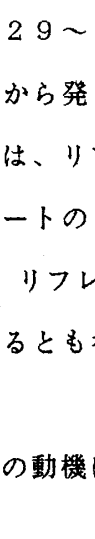
（属七和音の第1転回形）に入って、突如打ち切られる。第26～29小節では、例の歩みを遅める下降運動に入り、Es: | V² I | II¹ | ♯e¹ | V と和声進行する。このリフレイン主題は第29小節で変ホ長調の属和音に入るが、この第29小節は次の音楽の開始の頭でもあり、ここに非連続的なフレーズの重ね合わせが起こる。この新しい開始は、第1拍の fp で提示されている。

第29～38小節は第2主題につなぐための橋であるが、ここではリフレイン主題の轟動する8分音符の動きと4分音符の4連打が発動して、音楽が始めて快調に走り出す。第29～35小節には、低音に変ホ長調の属音B₁音がオルゲルプンクトとして保持され、和音は、主和音と6度上の和音の変質和音と属和音の間を揺れる。

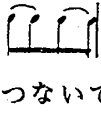
第39～46小節（4+4）は第2主題であるが、それは短調のソナタ形式楽章の定石通り、平行長調の変ホ長調で書かれている。第2主題は、リフレイン主題の不均衡でエネルギーを内在化したものとも、第1主題の旋律的なものとも異なって、スタッカートできびきびと分散和音的に飛び跳ねる動きと、それを受けてシンコペーションで分散和音を下降する動きとからできている。すなわちヴァイオリンが  と動き、ピアノが後半で  と対位旋律的かつオブリガート風に呼応する。伴奏は8分音符のアルベルティ・バスで $I | I | V | V |$ と規則的に交替する。それはちょうど、第1楽章の第2主題の行進曲風の旋律の明快さに対応する。

第2主題は明白な下拍的旋律である。しかしこの第2主題の動きは、第29～38小節の橋の部分において準備されたもの、さらにいうならば、リフレイン主題から発したのもとも考えられる。すなわち、伴奏のアルベルティ・バスの8分音符の動きは、リフレイン主題の冒頭の8分音符の轟動につながるものであるし、またそのスタッカートのきびきびした飛び跳ねる8分音符の動きとピアノのスタッカートの b^2 音の連打は、リフレイン主題のあの高まって行くスタッカートの4分音符連打から派生したものであるとも考えられる。

第47～56小節では、第2主題が  の2小節の動機に圧縮されて展開される。その間、へ短調、変イ長調を経て変ホ長調に戻る。

第57～60小節で、第2主題が変ホ短調でもう一度提示される。第61～72小節ではさらにそれを展開して、変イ短調を経て変ホ長調に戻る。そして第72～80小節に変ホ長調の主音、 es 音のオルゲルプункトを置いて、提示部の終止に入っていく。ピアノの左手には es 音の4分音符の連打、ピアノの右手には8分音符のトレモロが配され、その上にヴァイオリンが  の終止を感じさせる旋律断片を歌う。それはやがて  と8分音符の音階走句に変化して、第80小節以下では、さらにリフレイン主題冒頭の8分音符の轟動の動きに流



入して行く。

第81小節で変ホ長調からハ短調に転じ、ヴァイオリンに属音、 g^1 音の長いオルゲル
プンクトを置いて、その間ピアノの右手が、8分音符四つからなる $fis^2 - g^2 - fis^2 -$
 g^2 の轟動の動きを第82～87小節の各小節の第2拍に聞かせる。それは明らかにリ
フレイン主題冒頭動機の復活である。そしてそれは遂に、第89小節でピアノの  に形を変え、ピアノとヴァイオリンの間で応答しながら第92小節までつないで
行く。この轟動に誘われて第93小節からリフレイン主題が復帰して、それと共に展開部
に入る。


展開部




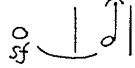

展開部はリフレイン主題 (7+7) で始まる。それは原形通りに再現される。

第107～114小節に、リフレイン主題に誘導されて第1主題が登場するが、ここ
ではそれはハ長調で現れる。それは、第1楽章の第10小節が突如ハ長調の主和音であつた
り、第2楽章の変イ長調の音楽のさなかに突如ハ長調の音階走句が出現したりしたのに似
た驚きを与える。

第115～133小節ではこの第1主題が展開されるが、それは  という旋律と対をなして展開されている。和
声はニ短調とハ長調である。このスタッカートで4分音符と8分音符四つの組み合わせは、
リフレイン主題冒頭の  のいわば逆行形として、そこから派生したもの
と考えられる。つまりこの部分の展開の意図は、リフレイン主題と第1主題とを関係づけよ
うとするところにある。この部分では、第1主題が、あたかもリフレイン主題の延長線上
に出現するかのように聞こえる。

第134～141小節では、ハ短調で、まずピアノの左手のバスに第1主題の旋律が展
開され、次いでそれはヴァイオリンに受け渡される。その間ピアノの右手は8分音符の動
きで伴奏をつけるが、第138小節からは、ピアノの右手に例の8分音符四つの轟動

 が重ねられて、ここでもリフレイン主題と第1主題が多声的、立体的に組み合わせられて関係づけられることとなる。

第142～157小節では、第1主題の旋律は  の2小節の動機に圧縮され、多声的に処理される。ここでも、例の8分音符の轟動が随所に散りばめられている。やがてこの2小節の動機は  の1小節の音形に圧縮されて、ストレッチ風に加速され、第158～165小節の橋へと流れ込む。この橋では、それはさらに圧縮されて、 の音形でハ短調の属九和音上に展開され、最後に第164～165小節の長い属音  に到達して、再現部に入る。なおついでながら、 の音形は、第13小節、つまりリフレイン主題から第1主題に移るところでピアノの右手に一瞬姿を見せた音形である。

再現部


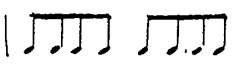
再現部は、第166～256小節と考えるならば、提示部とほぼ同一である。若干の違いを指摘するならば、以下の事柄を挙げることができる。まず、第173小節からのリフレイン主題が、VI₇から変ロ短調の $\text{♯}^{\flat 1}$ （ドッペル・ドミナントの根音省略の第1転回形、減七和音）に入っていること、第179小節で、リフレイン主題の最後と第1主題の頭とが重ね合わされていること、第1主題がハ短調ではなく変ロ短調で現れること、第2主題の最初の提示（第201小節～）がハ短調であること、そして再現部はハ短調の響きで終わり、c音のオルゲルプンクトのうちに $h^2 - c^{\flat} - h^2 - c^{\flat}$ の轟動の音形が散りばめられていること（第246～254小節）、等である。

楽章終止部


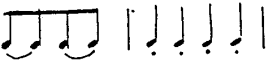
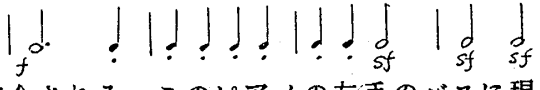

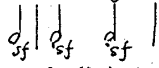
第257小節から再びリフレイン主題が現れる。これは再現部を締めくくるためのリフレイン主題というよりは、次の第282小節以下のプレストの最後の盛り上げの音楽を誘導するためのものと考えられるが、このように考えた場合には、第257小節から楽章終


止部が始まるものと見なければならぬ。第257小節～263小節では、リフレイン主題がそのままの形で現れる。第264～281小節では、リフレイン主題の変形が出現する。

第265小節でハ短調の6度上の和音、第266小節でハ短調の6度上の七の和音が *f*・*f* で打たれて、打ち切られる。この第266小節のVI₇の和音を変ニ長調の属七和音に読み替えて、第267～270小節では変ニ長調の和声終止形が、そして第271～274小節では変ホ短調の和声終止形が形成され、ハ短調を経て、第280小節でハ短調の I → V に達する。つまり、リフレイン主題の後半を転調させながら、さらにその後引きずって、その解決を11小節遅らせて、大きい緊張を作り出そうとするのである。

プレストでそれはやっとハ短調の主和音に解決するが、ここから音楽は急テンポで最後の終止に入る。このプレストでは、リフレイン主題の8分音符四つの轟動が、今や単なる轟動ではなく、それ自体実体となって爆発する。それは今や  の激しい動きとなって駆けめぐり、それが  の伴奏音形や分散和音走句や音階走句の根源であることが、明らかにされる。

第288～297小節では、ヴァイオリンがシンコペーション・リズムでc²音のオルゲルプункトを奏し、それはやがて4分音符のスタッカートでc²音の連打、そしてハ短調の主和音の4分音符の分散和音の上昇となって空高く舞い上がる。

第304小節からは、ヴァイオリンに  の旋律が二回現れるが、それは2/2拍子と4分音符連打の関係を示すものである。さらにそれは、提示部第74～76小節の終止の旋律断片とも関連している。そして第312小節以下では、ヴァイオリンとピアノの間でリフレイン主題冒頭  とこの  とが多声的に組み合わせられて、ひとつに統合される。このピアノの左手のバスに現れる旋律は、その前半の  において第2主題と関係し、またその後半の  において、第1主題の基本リズムとしての2/2拍子を代表しているとも考えられる。ま

たその | c - d - es - c | d - G の動きは、第1主題の $\left| \begin{array}{c} \text{d} \\ \text{c}^2 \end{array} \right| \begin{array}{c} \text{d}^2 \\ \text{d}^2 \end{array} \begin{array}{c} \text{es}^2 \\ \text{es}^2 \end{array} \left| \begin{array}{c} \text{d} \\ \text{c}^2 \end{array} \right| \begin{array}{c} \text{d} \\ \text{d}^2 \end{array} \begin{array}{c} \text{g}^1 \\ \text{g}^1 \end{array} \right|$ に対応するともいえる。さらにここでは、リフレイン主題に含まれた三つの動きの可能性、

の全てを重層的、立体的に重ね合わせて、最後の統合をはかっている。その意味では、ここでリフレイン主題と第1主題と第2主題が重ね合わされて、全てがリフレイン主題の潜在エネルギーの顕在化と共に一挙に統合されたものといえる。

このように見ると、この終楽章は、形式上は第1主題と第2主題を備えたソナタ形式であるが、それを有機的全体として統合し、支配し、一元論的に統合させているものは、リフレイン主題であるといわなければならない。ベートーヴェンにとって、ソナタ形式楽章を支える主題は、必ずしもよく歌う旋律なのではなくして、音楽の無限の展開を可能とするエネルギーと力を内在した運動形態（音の身振り）であるといわなければならない。この方向で作られる音楽がベートーヴェンの中期様式である。第3交響曲〈エロイカ〉に始まる、ベートーヴェンのいわゆる〈新手法〉の実体が、ここに見られるように思える。

作品30の3 ト長調

第1楽章



アレグロ・アッサイ、 6/8拍子、 ト長調、 ソナタ形式 第1楽章の構成は

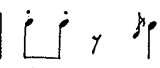
提示部：第1～92小節（92小節）、 展開部：第93～116小節（24小節）、

再現部：第117～202小節（86小節）

となる。展開部が短いことと楽章終止部がないことが、この楽章の特色である。


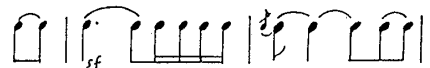
提示部

冒頭に（4+4）の楽節構造で作られた壮麗な第1主題が提示される。それはヴァイオリンとピアノのユニゾンで、16分音符の激しい渦巻運動を二回繰り返して、そこから弾き出されるように主和音の分散和音を2オクターヴにわたって駆け上がって行く、大きい身振りの音楽である。第3小節、第4小節にはそのエコーとして | I V | I V | と弾む和声終止形が置かれている。そしてこの属和音上で半終止する前楽節は、第4小節の第4拍にd³音の  の高いエコーをもうひとつつけている。後楽節では同じものが繰り返されるが、最後は主和音上に完全終止し、g³音の  のエコーを伴う。


この主題は、主和音の分散和音による一種のファンファーレ主題であるが、その頭に激しい16分音符の渦巻運動を伴って、全く個性的で力強い身振りの主題となっている。また第4小節、第8小節の  の激しい打ち切りのリズムも特色がある。この打ち切りによって、この主題の前進力は堰き止められ、内にエネルギーを溜めて、以後の音楽の展開の原動力となる。この主題は、16分音符の速い動きと8分音符のスタッカートの刻むリズムの二つの要素を含んでおり、それがこの楽章の音運動の基本となると同

時に、その推進のエネルギーともなっている。

さて、この余りに目ざましい個性的主題を前にして、これと対照させられるべき第2主題は影が薄い。そもそも第2主題はどこにあるのであろうか。

第9～20小節に見られる旋律  は果たして第2主題であろうか。その調性はト長調であり、またその旋律は輪郭がはっきりしない。仮にこれを第2主題と呼ぶことにしよう。第20小節で属調ニ長調に入る。第21小節から  の少し個性的な旋律がニ長調で現れるが、それは余りに断片的で、第24小節から減七和音を経てイ長調に進む。やがてその旋律はイ長調の16分音符の音階運動に流れ込み、第33小節の主要主題のあの16分音符の渦巻運動に流れ込んでしまう。一応それを第3主題と呼ぶことにしよう。

第42小節からヴァイオリンにまた新しい旋律が出現するが、これも不得要領で、和声は転々として安定しないので、これを第2主題とは見にくい。そこでこれを第4主題と呼ぶことにしよう。

第50～57小節に、ニ短調で  という4小節の旋律がピアノに現れる。これが、属調の同名短調による第2主題であろうか。いやこれを第5主題と呼ぶことにしよう。

あえて属調の第2主題らしいものを探すとすれば、第67小節の第5拍からピアノで始まりヴァイオリンに受け渡される4小節の旋律かもしれないが、ここでは属音D音のオルゲルプンクトが見られ、提示部が終止に入ろうとするところである。これを第6主題と呼ぶならば、それはむしろ終止主題と考えられるべきものかもしれない。

それではこの提示部には、第2主題はないのであろうか。ファンファーレ主題風の主要主題とは違った動きをする新しい旋律ないしはフレーズを、それぞれ主要主題に対立する主題と考えるならば、ここには第2～6主題まで、五つの副次主題が登場することとなる。それをもう一度整理して見ると

第2主題:		上拍+4拍+2拍	主調	運動の基本となる音価、 8分音符
第3主題:		上拍+4拍+2拍	属調	8分音符と16分音符
第4主題:	 	3拍+3拍、または 2拍+2拍+2拍	調不安定	8分音符
第5主題:		上拍+4拍+2拍	属調の同名短調	8分音符
第6主題:	 	上拍+2拍+1拍、 2拍+2拍	属調、属音のオル ゲルプンクト上	16分音符と8分音符


このように5種類の動きを比較して見ると、全部に共通した特色がある。すなわち6/8拍子に乗って柔軟に流れる旋律であること、長い音と短い音の組み合わせからできていること、概して音階に沿った動き（分散和音的でない）であること、いずれも断片的で短いこと、出だしはかなり明確だが末尾が不明確で、フレーズとしての完結性を示さないこと、等が挙げられる。それらは、目標のはっきりしない、一種のさまよう旋律である。

これらの特徴を主要主題の特徴と比較して見ると、その違いは明瞭である。主要主題は下拍的に始まり、16分音符の旋回する運動を拍に合わせて二回繰り返した後、まぎれもない分散和音を8分音符のスタッカートで上昇する。その目標音は属音と主音であり、見事な完結性を示している。主要主題の身振りの単純明快さに比べて、第2～6主題はいずれもその曖昧さを特色としている。



では主要主題と副次主題の関係はどのようになっているのであろうか。

まず第9小節から、主要主題のファンファーレに対してしなやかに動く第2主題が対比される。しかし第2主題は、第12～13小節のピアノ伴奏



や第16小節の  のリズムの刻みによって、その動きの柔軟さを徐々に失って行く。第20小節で音楽は、ピアノの左手の8分音符の和音による鼓動バスの刻みと、右手の16分音符の上昇する分散和音に流れ込むが、このピアノ伴奏には、明らかに主要主題の動きが支配している。

第21小節からこの動きに乗って第3主題が現れるが、それはやがて16分音符スタッカートイ長調音階の下降となって、ピアノの左手の8分音符の鼓動バスの上を流れる。すなわち、第3主題は主要主題の動きによって否定され、そのまま第33小節の主要主題に飲み込まれてしまうのである。

第42小節で主要主題と対照的な第4主題が出現するが、それは経過的で、調性の面で不安定で、やがてそれは、第50小節からの第5主題に流れ込む。第5主題は、旋律の形としては一応輪郭がはっきりしたものといえるが、それはヴァイオリンの16分音符の激しい刻み  と、ピアノの左手の8分音符の鼓動  に支えられて繰り上げられる。第53小節からは、第5主題はヴァイオリンに、ピアノは16分音符のトレモロと8分音符の鼓動バスによる伴奏にまわることとなる。それは、第61小節からのピアノの16分音符のトレモロの激しい動きとヴァイオリンのスタッカートの8分音符との組み合わせの動きとなる。これは明らかに、主要主題の主要な二要素のリズム面での展開である。

その動きが鎮まったところで、第6主題が現れる。恐らく第6主題の音の身振りが、主要主題に対して最も対照的と考えられる。その意味では、第6主題は第2～5主題の総括であり、それら四つの主題の特徴の要約であり、副次主題的なものを全体を代表するものといえるであろう。その上第6主題は調的にも安定し、属調である。その意味では、これを第2主題と見るのが妥当なのかもしれない。

しかし第6主題も、第79小節から16分音符の音階運動のパッセージと8分音符の和音連打に流れ込み、その16分音符の動きを促進しようとするかのように、第80小節では長いトリルが現れる。そして第6主題は $4 + 4 + (4 + 2)$ で第81小節の第1拍

で主和音に入って完結するが、この第81小節は同時に次の音楽、すなわち16分音符のトレモロと8分音符のスタッカートと長いトリルのフレーズの頭と非連続的に重ね合わされている。つまり第6主題は、第75小節から8分音符のスタッカートの動きに、第79～80小節では主要主題の動きに変質して、第81小節で第6主題は否定されて、主要主題の特徴的動きに置き替えられてしまうのである。

このように見ると、この提示部では、主要主題に対立する動きとしての柔軟でよく歌う第2主題的なものが絶えず出現しては、それはその都度、主要主題の16分音符の渦巻く推進力と8分音符の鋭く拍を刻む運動の組み合わせ（すなわち主要主題の働きそのもの）によって打ち消され、そのなかに飲み込まれてしまうのである。

なお、第33～36小節、第37～40小節の16分音符の旋回とその打ち切り、そして旋回運動の直後に調を変えて V-I-V と和音の推進力を利用して、音楽を次へ進行させるの効果は、面白い。

展開部

展開部は短く、ここでは主要主題だけが展開されている。その前半の16分音符のトレモロと長いトリルの組み合わせによる遠雷のような響きは、第6主題の最後（第79～80小節）から派生するものであると共に、それは主要主題の潜在的推進力そのものの展開である。それは、第105小節から嬰ハ短調で主要主題そのものを展開する。ここで、16分音符の旋回と8分音符の刻みが重ねられて多声的に組み合わせられることによって、主要主題の意味が解示される。

再現部

再現部は提示部とほぼ同一で、多少短くなっている。第5主題はト短調で、第6主題は主調のト長調で再現される。楽章の最後は第199小節以下、ピアノの16分音符のトレモロの上をヴァイオリンが8分音符スタッカートで主和音の分散和音を高く高く舞い上が

って、締めくくられる。

ベートーヴェンはこの楽章において、多くの材料を使用しながらも、それらをすべて主要主題の働きのうちに吸収同化して支配し、ソナタ形式を一元的有機的な統一体として実現する方法を開拓している。これは第5交響曲や第7交響曲につながる、中期のベートーヴェンの手法である。

第2楽章

テンポ・ディ・メヌエット、マ・モルト・モデラート・エ・グラツィオーソ、 3/4 拍子、 変ホ長調、 第1楽章の緊張感に対して、第2楽章は、ゆったりとした、たゆたうリズムのメヌエットである。全体は

メヌエット：第1～58小節（58小節）、トリオ：第59～90小節（32小節）、
メヌエット：第91～148小節（58小節）、トリオ：第149～164小節（16小節）、
楽章終止部：第165～196小節（32小節）

の以上四つの部分からできている。前の時代のメヌエットは M-T-M の三部分形式であるが、ベートーヴェンは M-T-M-T とメヌエットとトリオを交互に二回ずつ繰り返した上に、楽章終止部を置く。この方式は、中期のベートーヴェンのメヌエットないしはスケルツォ楽章の構成の特色である。このことによってベートーヴェンは、バロック風の M-T-M のマンネリ化した舞曲楽章を、メヌエットとトリオの対照的掛け合

いによるより緊張感のある楽曲に変質させようと試みている。この傾向は、スケルツォ楽章の場合、より効果を発揮するようである。

この楽章で使用される旋律材料は、原則的には三種類である。それをここでは a、b、c で表示することとする。この a、b、c を用いて楽章全体の構成を図示すると

メヌエット（58小節）：

$$\begin{array}{cccccccccccccccc} a & a & & b & b & b & & a & & b & b & b & & a \\ \text{Es: } (8+8) & +c: & (4+4+4+1) & + & \text{Es: } (8) & +c: & (4+4+4+1) & + & \text{Es: } (8) \\ \text{Pf Vn} & & \text{Pf Vn Vn} & & \text{Pf} & & \text{Vn Pf Vn} & & \text{Vn} \end{array}$$

トリオ（32小節）：

$$\begin{array}{cccc} c & c & & d & d \\ \text{Es: } (8+8) & + & \text{es: } (4+4) & + & 8 \\ \text{Vn Pf} & & \text{Vn Pf} & & \end{array}$$

メヌエット（58小節）：

$$\begin{array}{cccccccccccccccc} a & a & & b & b & b & & a & & b & b & b & & a \\ \text{Es: } (8+8) & +c: & (4+4+4+1) & + & \text{Es: } (8) & +c: & (4+4+4+1) & + & \text{Es: } (8) \\ \text{Pf Vn} & & \text{Pf Vn Vn} & & \text{Pf} & & \text{Vn Pf Vn} & & \text{Vn} \end{array}$$

トリオ（16小節）

$$\begin{array}{cc} c & c \\ \text{Es: } (8+8) \\ \text{Vn Pf} \end{array}$$

楽章終止部（32小節）

$$\begin{array}{cccccccccccc} B: & (4+4+4+4+1) & + & \text{Es: } (8) & + & 2 & + & 3 & + & 3 & + & 3 & \parallel \\ & & & \text{Pf+Vn} & & & & \text{Kadenz} & & & & & \end{array}$$

となる。

メヌエット

メヌエットにおけるa材料とb材料に対するピアノとヴァイオリンの配分の計画性は、見事である。

a材料(第1～8小節)は上拍と柔軟な符点リズムに特色があるが、その旋律は基本的には $g^1-es^1-g^1-b^1-b^1-g^1-es^1$ と変ホ長調主和音の分散和音からできている。このa旋律に対して、ヴァイオリンは美しいオブリガート旋律を、そしてピアノの左手はまるで対位旋律であるかのように、柔軟でよく歌うバスの線を作り出す。

第9～16小節では、主旋律aはヴァイオリンに移り、ピアノのバスはそのよく歌う線をオクターヴで重複し、ピアノの右手は3連音符で和音を埋めて行く。主旋律aを伴奏する方法は、基本的には同一であるが、第51～58小節ではピアノ右手に16分音符の分散和音音形が、また第120～127小節では、シンコペーション・リズムによって変化をつけられたヴァイオリンのオブリガート旋律が加わる。

また第178～185小節のa材料の最後の提示では、8小節のなかでピアノとヴァイオリンが主旋律aを分割して、お互いに応答し合う。このヴァイオリンとピアノの掛け合いは極めて美しい。ここに至るまでの両者の掛け合いの全てを、この最後のa旋律の8小節のなかに結晶させたものといえる。

bの材料は、変ホ長調の関係短調ハ短調で書かれている。これは4小節の短い旋律で、a材料の間にはさまれた経過的なフレーズである。しかし、ここでもそれは上拍と符点リズムを特色とする。その限りにおいては、b材料はa材料の関係短調による展開といえるかもしれない。




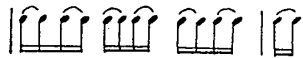
b材料は4小節フレーズを ピアノ→ヴァイオリン→ヴァイオリン または ヴァイオリン→ピアノ→ヴァイオリン の順で繰り返し、その上拍を強調した符点リズムによって、音楽の流れを前進させる。その最後のところで(例えば第28～29小節)、拍をずらせ

て裏拍を打ち、その後、つなぎの16分音符のトリル風の動きに入る。ここでわれわれは、次のa材料の再帰を、思い入れよろしく待たされることとなるのである。

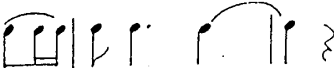

トリオ





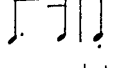
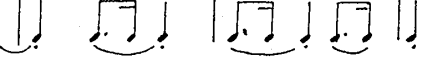
次にトリオ部分の主要材料cであるが、それは最初の第59～64小節ではヴァイオリンに現れる。cの旋律は、 $\underline{| I | V | V | I |}$ $\underline{| I | V | V | I |}$ の和声に乗せて歌われる素朴な旋律で、後半の4小節は前半の4小節の旋律の変奏である。aの旋律を支える和声 $\underline{| V | I | I | IV | I |}$ $\underline{| V | II VI II_7 | 7^\circ | I^2 V | I |}$ と比べても、より単純にできている。ピアノは3連音符を使って和声を埋めてゆくが、そのバスの線は $Es - B_1 - Es - B_1 - F - B_1 \dots$ と跳躍的で、材料aのよく歌うバスの線とは対照的であるのみならず、アクセントのない第2拍に *sf* でアクセントを置いて、緊張を作り出している。

第66～74小節では、旋律材料cはピアノの右手に移り、左手は3連音符のアルベルティ・バスとなる。バスには同じく跳躍的な線が流れているが、ここではアクセントをずらす *sf* は見られない。それにかわって、ヴァイオリンが重音奏法で和声の流れ $I - V - V - I$ をはっきりと示す。第75小節で、同主短調の変ホ短調に入り、c材料から派生したdの旋律材料をヴァイオリンとピアノで聞かせて、その後3連音符と符点リズム音形を組み合わせ、メヌエットへの復帰のための橋を形成する。こうして見てみると、このトリオ部分も、メヌエット部分の間にはさまれた経過的部分であるといえる。

二回目のトリオの最後の部分、第163小節で、不意にピアノの右手に16分音符の渦巻形の動きが現れる。しかしこれは、材料aの第4小節の  や第5小節の 、第29小節等の橋に見られる 、また第65小節の材料cの、
 にすでに潜在しており、また材料aの伴奏形（第51～58小節、第141～148小節）によって準備されてきたものである。と同時に、それは第1楽章冒頭の例の16分音符の渦巻運動を思い起こさせ、次の第3楽章のより激しい渦巻運動の熱狂的陶醉を準備するものであるとも考えられる。

楽章終止部

第165～177小節の楽章終止部の前半は、この16分音符の渦巻運動を展開して、属調（変ロ長調）から主調へと進む。第178小節で最後にもう一度材料aが再現されるが、それはすでに述べたように、ピアノとヴァイオリンを2小節交替で掛け合わせて、8小節の美しいa旋律を聞かせる。第186～190小節では、a材料の締めくくりの上拍的和声終止形（第184～185小節） を二回繰り返して強調して、終止感を強める。しかもそこでピアノは  と、例の渦巻運動を32分音符に加速して聞かせる。

第191～196小節は最後の和声終止形で 属和音→主和音 のパターンを何度も繰り返すが、それは  または  の鋭い上拍音形となって現れる。この符点を伴う鋭い上拍はa材料の第1～2小節の  、第7～8小節の  を、そしてまたb材料、c材料をも特色づけてきたものである。つまり楽章の最後で、この引きずる  のリズムを執拗に確認するのである。しかもそれは、第193小節の第2拍以後  とストレッタ風に迫り上げられて曲を閉じる。

第2楽章は、一見素朴で甘い旋律を使ったメヌエットのように見えるが、実はそれは、第1楽章の厳しい音楽と第3楽章の激しい陶酔乱舞との間にあって、その対照の効果によって、両端楽章の激情を際立たせながらも、その内に両楽章の陶酔乱舞のエネルギーを内在させ、垣間見させる。その限りにおいて第2楽章は、単に第1楽章、第3楽章の間に並置されたひとつの楽章なのではなくして、三つの楽章をつないで有機的に統一させる役割を担わされている重要な楽章であるといわなければならない。

第3楽章

アレグロ・ヴィヴァーツェ、2/4拍子、ト長調、ロンド ロンドではあるが、A B A C A D … AXA の B、C、D … X に当たる部分には、必ずしも対照的な材料は出現しない。むしろそれは、(4+8+8)=20小節のまとまりを作るロンド主題が、橋をはさんで何度も回帰する形式であると考えられる。このことによってこの楽章は、ロンド特有の並列的で散漫な印象を免れて、極めて密度の高い陶酔乱舞の音楽となっているのである。全体は、おおよそ六つの部分と楽章終止部とからできている。

第I部 $\underline{4 + (4 + 4) + (4 + 4)}$ + (4 + 4) + (4 + 4)
G:

第II部 $\underline{4 + (4 + 4) + (4 + 4)}$ + (4 + 4) + (4 + 3)
G: e: G:

第III部 $\underline{4 + (4 + 4) + (4 + 4)}$ + (4 + 2) + 4
G: a: C:

第IV部 $\underline{(4 + 4 + 4 + 4)}$ + 5 + 4 + 6 + 4 + 5
c: a: fis: e: d: h: H: G:

第V部 $\underline{4 + (4 + 4) + (4 + 4)}$ + 3 + 3 + 4 + 5 ♪
G: a: G: a: G:

第VI部 4 + $\underline{(4 + 4)}$ + 4 + 4 + 4 + 2
Es:

楽章終止部 $\underline{4 + 4}$ + 4 + 3 + 4 ||
G:

ロンド主題は原形で四回、変形して少なくとも三回は現れる。まず、ロンド主題20小節がどのような構造と性格を持っているかについて、詳しく見る必要がある。

第1～4小節の4小節ではヴァイオリンは現れず、ピアノだけで奏される。左手には、

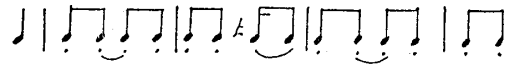
各小節の頭に打たれる主音、G₁音のオルゲルプンクトが保持低音を形成している。この主音の保持低音に乗って、ピアノの右手は2/4拍子で、上拍的に16分音符の激しい旋回運動を繰り返す。右手の動きは、分散和音的な動きと、音階に沿った旋回との組み合わせからできている。d音から d-g-h-d¹ と分散和音で1オクターヴ駆け上がったところで、cis¹-d¹-e¹-d¹、h-d¹-c¹-a の二つの旋回運動がそれを受け止めて、第2小節の頭でg音に到達する。この激しい動きは一回では停止せず、第2小節のg音を g-h-d-h と分散和音運動でつないで、第2小節の第2拍からまた最初の動きに回帰する。第1楽章主要主題では、16分音符の旋回運動から分散和音が弾き出される楽想であったのに対して、この主題では、分散和音から旋回運動が転がり出てくる形になっている。

それはあたかも狂喜乱舞するディオニュソスの踊りのように、この楽章を通じてアレグロ・ヴィヴァーツェで駆けめぐる。第1～4小節の音楽は、第5～8小節に現れるヴァイオリンの旋律のピアノ伴奏であり、いわばその伴奏だけが導入となって先行しているのであるが、この特色ある狂喜乱舞は単なる伴奏とはいえない。むしろこの狂喜乱舞する旋回運動こそが、この楽章を担って行く主体、実体であると考えられる。このような音楽、伴奏に実体があるような音楽は、今までになかった全く新しい発想である。

しかもこの狂喜乱舞する旋回運動は、第1～4小節で二回繰り返された後、第4小節の第1拍で突如主音g音上に停止する。それは主音上に停止するので、旋律が完結したことになる筈であるが、実際にはこの旋回運動は完結しないで、再び始めに戻って繰り返されることを望んでいる。第4小節第1拍のg音（バスもG音のオクターヴ）上の停止は、むしろ旋律エネルギーを貯えさせて、第4小節第2拍からの再度の狂喜乱舞を誘発する動きをもっている。それは第4小節の第1拍を、第2小節の第1拍と同じ g-h-d-h の分散和音形に置き替えてみれば分かる。その結果、フレーズのつながりはよくなるが、狂喜乱舞の旋回運動の激しい迫力は失われることとなるであろう。

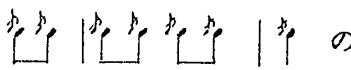
さて、第5～8小節でこのピアノの旋回運動に乗って、ヴァイオリンにモーツァルトの

オペラ〈ドン・ジョヴァンニ〉の aria 第 12 番「シャンパンの歌」を思わせる旋律が登場する。それは 8 分音符のスタッカートで



と軽快な足取りで d^2-h^2 の間を音階に沿って歩む。スタッカートの 8 分音符は、第 1 楽章の主要主題のスタッカート、8 分音符の分散和音形を思い起こさせる。



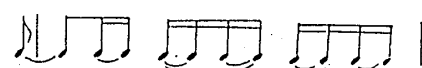
この旋律は何であろうか。この旋律が、このロンド楽章の主題であろうか。〈ドン・ジョヴァンニ〉の「シャンパンの歌」に似ているという点では、一見主題旋律のように見えるが、しかしこれは、十分な独立性と個性を持った旋律と考えるには余りにも断片的である。 $d^2-d^2-d^2-d^2-e^2-fis^2-g^2-(h^2)$ という 4 音からなるこの旋律断片は、主題というよりは、むしろピアノの 16 分音符の狂喜乱舞の旋回運動から弾き出されてきた飛沫のようなものであり、同時にそれは、狂想的な 16 分音符の旋回運動にある種の秩序を与えようとするものようである。

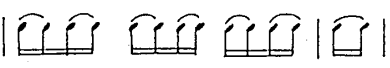
第 9～12 小節で、音楽はヴァイオリンとピアノの間でいよいよ激しい渦巻運動を起こす。ここでは動きはもっぱら音階に沿った渦巻運動のみとなり、ヴァイオリンとピアノの間で反進行して、 $c^2-h^1-a^1-g^1$ $fis^1-g^1a^1-h^1$ を繰り返す。ここでバスが、始めて主音を捨てて属音の d 音の保持低音に変わる。このどうしようもない渦巻旋回する乱舞のなかから、第 10 小節の第 2 拍から、ピアノの右手に  の鋭い 8 分音符連打による時間の刻みが現れて、狂喜乱舞の音楽に秩序を与えようとする。第 9～12 小節の音楽は属和音で半終止して、次に続く。


第 13～16 小節では、第 1～12 小節で示された三つの要素が立体的に重ね合わされて登場する。すなわち、ヴァイオリンには 16 分音符の狂喜乱舞する旋回運動が、ピアノの右手にはそこから弾き出されたスタッカートの 8 分音符の旋律断片が、そしてピアノの左手には 16 分音符のトレモロ運動によって 8 分音符単位の刻みで規制された 16 分音符の運動が繰り上げられることとなる。そして第 17 小節～20 小節で、もう一度 16 分音符の狂喜乱舞する旋回運動が繰り返されるが、ここではそれはヴァイオリンとピアノの右手がユニゾン（オクターヴ）に重ね合わされ、それを伴奏するピアノの左手は、8 分音符

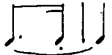
単位の拍の刻みによって規制された16分音符のトレモロとなる。

この過程を通してわれわれは、このロンド主題が、狂喜乱舞する旋回旋律と、それを規制し、それに拍の秩序を与えようとする要素 — 時間の奔流と時間の秩序づけ — との抗争葛藤であることを知る。この強烈な16分音符の旋回運動は、第1楽章の16分音符の旋回運動と相照し合って、両端の楽章の間に緊張と意味統一を与えているのである。それに反して第2楽章の、あのいかにものんびりした、いささかバロックの宮廷舞曲を思わせるメヌエットは、まるで異質なものであるだろうか。

第2楽章の最後、第191～196小節では  (g - f - es) という音形が何度もヴァイオリンとピアノの間で繰り返され、さらにそれはストレッチ風に強調されて楽章を締めくくっていた。それは調的には変ホ長調で、g - f - es はその第3音 - 第2音 - 第1音という動きであるが、それは第1楽章主要主題の冒頭のト長調の16分音符の渦巻運動 g¹ - fis¹ - e¹ - d¹ - e¹ - fis¹ の最初の3音と無関係ではない。それはいわば、第1楽章の主要主題への回想的係わりであり、渦巻く旋回運動を暗示しながらも、それには至らない形で、われわれに一種の欲求不満を起こさせる身振りである。思わせぶりに渦巻運動を暗示しているのである。しかしこの  は同時に、メヌエット主題の8小節フレーズを締めくくる音形でもあった。しかしそれは、第17～28小節では、変形しながらも何度も強調されて、それは第29小節で、 の16分音符のトリル風の渦巻く運動に流れ込んで、メヌエット主題を誘発している。

トリオの主題でもその8小節フレーズの最後は、16分音符の一種の渦巻運動に似た音形  を生み出していた。こうした下敷きがあって始めて、第165小節以下の楽章終止部に、16分音符のゆったりとした渦巻形のフレーズが現れたのである。

しかしそれが単に第2楽章内部の問題ではなくして、両端楽章との係わりのもとに出てくる渦巻形の動きであることは、第185～189小節に見られる  の突如現れる急速な渦巻音形によって、第1楽章ないしは第3楽章の狂喜乱舞する旋回旋律



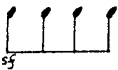
を暗示していること、さらには、第3楽章の楽章終止部の前で、突如音楽がト長調から第2楽章の調である変ホ長調に移調して、ロンド主題を変ホ長調で聞かせる点考えた場合、明らかである。第2楽章と第3楽章は、このようにして内的に深く関係づけられているのである。第3楽章第181～184小節のロンド主題の骨組を形成する音は、 $b^2 - c^2 - b^2 - a^2 - g^2 - f^2 - es^2$ であるが、その最後の3音 $g - f - es$ は、第2楽章の楽章終止部で強調された  の $g - f - es$ と同一である。

このように考えると、第2楽章は、第1楽章と第3楽章の間にはさまれた単なる対照的な中間楽章なのではなくして、第1楽章の狂喜乱舞をいったん抑制してエネルギーを貯え、その間絶えず狂喜乱舞する渦巻運動へ傾こうとする動きをちらつかせながら、第3楽章を用意する役割を与えられているといえる。つまりこの第2楽章の抑制を介して始めて、第3楽章が真の狂喜乱舞の花を咲かすことができるのだといえるであろう。

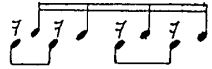
さて、再び第3楽章に戻って、第21～36小節は、ロンド主題の間にはさまれた短いエピソードである。しかしその材料は、ロンド主題から派生したものである。すなわち、16分音符の分散和音的あるいは音階的動きと、8分音符の拍の刻みである。第37小節で再び、ロンド主題の20小節がそのままの形で戻ってくる。

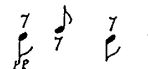
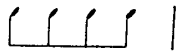
第57～71小節には第二のエピソードが現れる。ここでは変ホ短調に転調して、ヴァイオリンとピアノで4小節フレーズの旋律が歌われるが、これは例の「シャンパンの歌」風の旋律の変形である。後半で、それは結局 $fis^1 - d^1 - a - d^1$ または $d^1 - fis^1 - a^1 - d^1$ の分散和音的旋回運動に流れ込んで、ロンド主題の回帰に備えることとなる。ただここで注目すべきことは、 f または ff で打たれる $d - fis - a$ の和音である。それは4分音符で、2/4拍子の拍に合わせてアクセントをつけて打たれる。このアクセントづけられた和音打撃（ト長調の属和音）は、16分音符の狂喜乱舞する旋回運動に4分音符の拍の刻みによる秩序づけを行う（8分音符の拍の刻みではなく、4分音符単位の拍の刻み）。

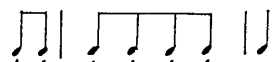
第72～91小節の20小節は、ロンド主題そのものの再現である。

第92～141小節は、一種展開部的な性格を持っている。第92～101小節では、ピアノの左手のバスに16分音符の旋回運動が繰り上げられ、ピアノの右手とヴァイオリンは、16分音符の狂喜乱舞する音楽を規制する拍の刻み、 の1小節の単位、 による4分音符1拍の単位、 による8分音符単位の拍の刻みの三種類の可能性を展開する。その間、ト長調からイ短調（第96小節）を経て、ハ長調（98小節）に達する。第102～109小節の8小節は、 Rond主題のハ長調による再現である。

第110～122小節では、16分音符の旋回運動と「シャンパンの歌」風の旋律断片とが、疑似多声的に処理される。その間 ハ長調→イ短調→嬰へ短調→ホ短調→ニ短調→ロ短調 と転調して、少しずつ経過推移的音楽へと進んで行く。第123～129小節では、音楽の動きが8分音符の拍の刻みと、16分音符の分散和音の旋回運動とに整理され、アクセントが裏拍に置かれて、ロ短調の V-I-V-I を繰り返して次へと続く。

第130小節からはfis音の連打  となって、8分音符の拍の刻みだけが聞かされる。第133小節でロ長調に転調して、一瞬（4小節） Rond主題をロ長調で聞かせて再現部を予告し、再び8分音符刻みの拍の連打に入る。それはh音の連打から第138小節でd音の連打に移って、ト長調に戻る。第142小節でその上に Rond主題が再現部風に戻ってくる（第142～161小節、20小節）。

第162～176小節は、 Rond主題がその狂喜乱舞の旋回運動をいよいよ強めて、例の反進行による渦巻運動に流れ込んで、第175～176小節でト長調の属七和音に半終止して ♯ でクライマックスを形成する。特に第165～167小節のピアノの右手には、一種のファンファーレさえ聞かれる。第176小節の半終止 ♯ の次にくるものは、ト長調の主和音ではなく、突如として変ホ長調に転調して、ピアノに  の和音打撃による2/4拍子そのものが聞かれる。第181小節から伴奏は、 の8分音符の拍の刻みとなって、その上に8小節に圧縮された Rond主題（4+4）が変ホ長調で奏される。第189～200小節は「シャンパンの歌」風の旋律断片

 を展開させて、変ホ長調→ハ短調→ト短調→ト長調 と主調に戻る。

第203～223小節は楽章終止部である。ここでもう一度ロンド主題が聞かれるが、ここではアクセントが裏拍にずらされて2/4拍子を強調しながら、16分音符の狂喜乱舞する旋回運動が展開されて、最後には、 $e^2-d^2-cis^2-d^2$ $c^2-h^1-ais^1-h^1$ の旋回運動のなかからト長調の主和音の分散和音が弾き出され、空中高く飛翔して楽章を終える。それは、第1楽章の主要主題における16分音符の渦巻く旋回運動から飛沫となって弾き出されたト長調主和音のスタッカートの8分音符による分散和音の上昇音形を思い起こさせる。

この作品30の3の狂喜乱舞の旋回運動するうちに、われわれは、10年後に作曲された交響曲第7番 作品92 イ長調、特にその第4楽章を予感せざるを得ない。

作品 47 イ長調 <クロイツェル>

作品 47 <クロイツェル>は、1802～03年に作曲された。作品 30 の三曲は 1802 年作曲であるので、作曲時期はほとんど同じである。第 1、第 2 楽章は、1803 年の短期間に作曲。ポーランド系のジョージ・ブリッジタワー (George Bridgetower) のために書いた第 3 楽章は、もともとは作品 30 の 1 のために作曲。1805 年、フランスのロドルフ・クロイツェル (Rodolphe Kreutzer) に献呈。イ長調で始まる導入部は、第 3 楽章との関連で恐らく後から作曲されたものと思われる。しかし実際には、この作品は作品 30 の三曲とは大きく違っている。作品 30 までのヴァイオリン・ソナタが室内楽的であるとするならば、この作品 47 は、むしろ協奏曲的華やかさ、特にヴァイオリンに独奏ヴァイオリンの技巧の誇示が見られる。ヴァイオリン・ソナタがヴァイオリンとピアノによる室内楽であるとするならば、この<クロイツェル>は必ずしもヴァイオリン・ソナタの名曲とはいいがたいであろう。

にもかかわらず<クロイツェル>が有名なのは、むしろその協奏曲的性格にあるのではないか。3 楽章構成、ヴァイオリンの派手な動き、パターン化された音形の反復のなかでのヴァイオリン声部の際立ち、ヴァイオリンの高音域での使用等、いずれもヴァイオリン独奏者に、協奏曲の独奏者並の技巧と演奏能力の誇示を要求する。それだけにこの<クロイツェル>は、演奏者によってかなり違った印象を与える曲である。

第 1 楽章

アダージョ・ソステヌート、 3/4 拍子、 イ長調、 プレスト、 2/2 拍子、
イ短調、 ソナタ形式 第 1 楽章全体の構成は

導入部：アダージョ・ソステヌート、 3/4 拍子 第 1～18 小節 (18 小節)、

提示部：プレスト、 2/2 拍子 第 19～193 小節 (175 小節)、展開部：第 194

～343小節（50小節）、再現部：第344～532小節（189小節）、

楽章終止部：第533～599小節（67小節）

となる。18小節の導入部があることと、楽章終止部が展開部よりも大きいことが特色である。ソナタ形式で書かれたヴァイオリン・ソナタに導入部をつけることは、異例である。ソナタ形式楽章に導入部をつけるやり方は、ハイドンやモーツァルトの晩年の交響曲にしばしば見受けられるところである。この点でも、＜クロイツェル＞は協奏曲的、管弦楽曲的である。

導入部

まず導入部であるが、それは、この楽章の主調であるイ短調に対して、同名長調のイ長調で始まる。ヴァイオリンがピアノ伴奏なしの独奏で、しかも重音奏法を使って、朗朗と4小節の音楽を奏する。その和声は A: | I IV II | V — | I II V₇ | I — | となっている。ヴァイオリンにとって最もよく響く調のひとつであるイ長調で、いきなり独奏で登場するヴァイオリンは、a²-fis²-d² h¹-e²-gis¹ a¹-d²-d²-d²-cis² と美しい旋律断片を歌うが、その旋律は、高い音から低い音に向かって三回頭を下げる。それはマンハイム楽派の溜息動機を思わせる。特にその旋律フレーズの最後の繋留を伴った d²-cis² の動きは印象的である。しかし全体としては、第1～4小節はイ長調で明るい響きである。

第5～8小節ではピアノがこれを受けて、4小節の音楽を奏する。第1～4小節のヴァイオリンにおいても、第5～8小節のピアノにおいても、旋律フレーズの頭は f ないし f p でアクセントづけられている。この第1～4小節と第5～8小節のゆったりとしたアダージョ・ソステヌートのレガートの歩みの音楽は、第2主題を暗示している。第5～8小節のピアノの旋律は第1～4小節のヴァイオリンの旋律と同一であるが、和声はニ短調で始まって、d: | V I I¹ | ♯ — c: | IV II¹ ♯₇ G: | V₇ I C: V | I

となって、ことのほか半音上行を際立たせる。その間、ピアノの右手はヴァイオリンと連動し、左手はヴァイオリンと反進行して、その緊張をいやが上にも高める。

導入部後半の和声は $\begin{matrix} 13 & 14 & 15 & 16 & 17 & 18 \\ c: & - & g: & - & d: & - & - & - & \cup \end{matrix}$ と安定し、5度転調によってニ短調

に落ちつく。このニ短調の主和音をイ短調の下属和音に読み替えて、第1楽章主部のイ短調へとつなぐのである。

この導入部の役割はいったい何であろうか。それは、次のいくつかの点に整理することができる。1) 緊張とエネルギーに満ちた第1楽章の本体、プレストを用意して、だんだんとプレストに向かって緊張を高めて行くこと。2) 第1楽章の主調イ短調をまずイ長調から入って、転調によって調を不安定にし、後半徐々にイ短調へと接近させて行くことによって、プレストの第1楽章本体のイ短調をより効果的に登場させようとする。3) 混沌と曖昧さのなかから鋭い半音上行の上拍音形 $e^2 - f^2$ が浮かび上がってくるが、それによって、プレスト冒頭の第1主題の出だしの音形 $\phi \uparrow \uparrow \uparrow |$ を用意すること。4) この楽章を一貫して流れている激しい推進力であり、前進駆動力である上拍的半音上行音形の重要性を暗示すること。5) 基本的にはこの楽章の歩みが拍節的、規則的であることをまず前半で示し、それにもかかわらずところどころでこの規則的歩みが崩れて、ストレッタやフェルマータによって自由な動きが現れることを、後半で暗示すること。

このような導入部は、まさに交響曲の第1楽章に相応しいような幕前の序奏である。と同時に、導入部でのヴァイオリンの重音奏法の多用は、協奏曲の独奏ヴァイオリンのようにヴァイオリンの主導性を誇示する。

提示部

第19小節でプレスト、2/2拍子、イ短調に変わり、幕が切って落とされる。と同時に、極めて個性的なこの楽章の第1主題（主要主題）がヴァイオリンで奏される。第1主題は第19～27小節の9小節である。それはまずヴァイオリンで奏され、続いて第28～36小節でピアノで繰り返される。従って、第1主題は、基本的には第19～27小節

の9小節の音楽であると考えられる。

さて、この主要主題はどのような特色をもっているのでしょうか。まず冒頭に、鋭い上拍音形 $\uparrow \uparrow \uparrow$ $e^2 \rightarrow f^2$ が現れる。それはすでにアダージョ・ソステヌートの導入部のなかで用意され、徐々にその緊張度を高めてきた例の上拍音形である。その上拍半音上行音形は、第16小節以降第18小節までニ短調でもっぱら $V_9 | I$ の形を繰り返し、ニ短調の調性を強調してきた。旋律の上では、それは $e^2 \rightarrow f^2$ 、すなわちニ短調の属和音の第5音から主和音の第3音への進行である。いま、第19小節では、その同じ $e^2 \rightarrow f^2$ の音形で主要主題が始まる。しかしここでは e^2 音は、伴奏和音なしに単独で現れる。 f^2 音には $d - f - a$ の和音がつけられている。これだけであれば、それは第16～18小節の続きとして、この第19小節もニ短調と聞いても不思議ではない。しかし第20小節以下の旋律と和声から考えると、この冒頭の $e^2 \rightarrow f^2$ の音形についている $d - f - a$ の和音は、ニ短調の主和音ではなくして、イ短調の下属和音であることが分かる。

主要主題冒頭がイ短調で始まることは、すでに第16～18小節のピアノに見られる a 音のオクターヴ上昇の上拍音形 $\uparrow \uparrow \uparrow$ 、あるいは $\uparrow \uparrow \uparrow$ によって暗示されている。しかしそれは必ずしも決定的とはいえない。少なくとも主要主題冒頭の第19小節は、ニ短調とイ短調の間を揺れる一種の二義性を示している。リズムと強弱法の点でも、この冒頭音形は $\uparrow \uparrow \uparrow$ sf と強調されている。

この激しい上拍半音上行音形の叫びに続いて、旋律はスタッカートで規則的な動きに入る。すなわち、 $\uparrow \uparrow \uparrow$ は2/2拍子の拍を二分して、まるで4/4拍子であるかのように時を刻みながら整然と進む。しかしピアノの伴奏を見ると、 $\uparrow \uparrow \uparrow$ と明らかに2/2拍子を示している。それは、基本の2/2拍子をスタッカートの4分音符の歩調によって、前へ前へと推進しようとするかのようなようである。特にそれは、冒頭の激しい $\uparrow \uparrow \uparrow$ sf のエネルギーの溜めから弾き出されて走り出そうとするかのようなようである。

この緊張と、それに続く急ぎ足の走りとの組み合わせによる音楽のコンテクストのなかでは、第19小節の d - f - e の和音は、主和音の機能ではなく下屬和音の機能と考えざるを得ない。すなわち、第19小節の緊張和音から始まって、

$$\begin{array}{cccccccc} & 20 & & & 25 & & \hat{\text{C}} & \\ | & \text{IV} & | & \text{V} & | & \text{I} & | & \text{V} & | & \text{I} & | & \text{I} & | & \text{V} & | & \text{V} & | & \text{I} & | \\ \text{a:} & \text{C:} \end{array}$$

と和声の流れが前進するのである。第20～23小節では、和声は1小節ごとに緊張和音（V）と弛緩和音（I）を当てて、V - I - V - I の流れを作って明らかに前進する。しかし第24小節では、第23小節の音楽を反復して、イ短調のIの和音上に停滞する。そして第25～27小節では突如ハ長調に転調して、| V | - V | - $\hat{\text{I}}$ | の明確な和声終止形を作る。

ヴァイオリンは、スタッカートの4分音符から全音符の動き | \circ | \circ | $\hat{\text{p}}$ へと転じて、勢いよく走り出した主題旋律を停滞させてしまう。この緊張と弛緩、前進と停滞の対比が、主要主題の性格を決定づけているのである。本来この主題は、例えば


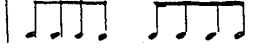
の8小節でまとまるべき筈であったものが、9小節に拡大されたものと考えられる。この拡大によって、時間の停止は一層際立たせられる。

ニ短調とイ短調は5度関係の調、イ短調とハ長調は平行調ということを考えると、それは特に変わった手法ではないといえるかもしれない。しかしソナタ形式の第1楽章の第1主題は、普通、明確な調性と、まとまりのある旋律によって特色づけられていなければならない。この主要主題は、その個性的な足取りによって第1主題らしい特徴をもつものの、和声的には必ずしも明快とはいえない。それはニ短調とイ短調、イ短調とハ長調の間で揺れている。

さらにこの主要主題では、冒頭の極度に鋭い上拍と、 や \circ | $\frac{7}{9}$ | の下拍の動きとの対立をも内にはらんでいる。また、第25～27小節の全音符による時間の停滞は、第2主題の全音符による極度に停滞的な動きを予告している。

このように考えると、ベートーヴェンは、二元論的対立、つまり前進駆動的運動とそれを否定する時間の停滞という二元論的対立を問題提起として内にはらんだ第1主題を設定し、その展開としてこの楽章を構成しようとするものようである。


第28～36小節で、主要主題はピアノの右手に置き替えられて反復される。第31小節からヴァイオリンは、オブリガート風にそれを追っている。主題末尾での時間の停滞は、*ff*によるピアノの華麗なカデンツァ（第36小節）を呼び起こす。この二回にわたる主要主題の提示において、音楽は、弾みをつけて軽快に走り出しては、全音符上に無理に停止させられるというプロセスを、二回繰り返すこととなる。

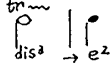
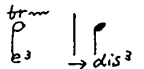
この時間の停止を突き破って、第37小節から、遂に音楽は本格的に前進駆動し始めるのである。その前進駆動に弾みを与えるものは、常に上拍的音形である。そして前進駆動の足取りを規定するものは、第20～24小節の  の4分音符スタッカートの刻み歩調である。それは第37小節以下では、 の8分音符のトレモロ風の運動となって現れる。

第37小節でいったん変ロ長調に入り、変ホ短調を経て、第41小節でイ短調に達し、ここで始めてこの楽章の主調、イ短調が十分に確保されることとなる。この第37～41小節の転調部分では、ヴァイオリンは、 $e^2 \rightarrow f^2$ 、 $e^2 \rightarrow f^2$ 、 $f^2 \rightarrow ges^2$ 、 $g^2 \rightarrow gis^2$ と例の上拍音形で弾みをつけながら半音音階で上昇して、第42小節の頭で a^2 音に到達する。ピアノの右手には8分音符のトレモロ運動、左手には4分音符の刻みを配して、音楽はいよいよその前進駆動の軌道に乗る。この運動は、第45～52小節で、遂に8分音符トレモロによる旋回的前進運動に突入する。ここにあるものは、まさに前進駆動そのものである。第45～48小節では a 音を軸としたトレモロ風旋回、第49～52小節では e 音を軸としたトレモロ風旋回によって、イ短調の主和音と属和音を奏して主調の確立を行う。そのトレモロの間を縫って、上行形と下降形の異なるイ短調の旋律的短音階が聞こえてくる。


しかし考えてみれば、これほど芸のない音楽も珍しい。要するに、旋律的短音階を上が

ったり下がったりしながらトレモロを繰り返して、主和音と属和音の間を往復しているだけなのである。これが音楽になるのは、まさにそれが、主要主題によって問題提起されたこの音楽のひとつの原理である前進駆動そのものであるからに他ならない。

第53～60小節は、ヴァイオリンとピアノを置き替えただけで、内容は第45～52小節と同じものである。第61～62小節では、このトレモロ風の駆動は遂にイ短調主和音＝ハ長調の6度上の和音→下属和音の分散和音運動となり、第63小節ではハ長調の属七和音の分散和音に入る。その間ヴァイオリンは、三音の重音奏法で拍の頭を押さえて行く。しかし第65小節や第69小節では、の半音上行の上拍音形が現れて、前進駆動に拍車をかける。

第66小節でニ短調、第67小節でホ短調の属七和音の分散和音へとピアノは動き、その動きはいよいよ激しくなる。第67～89小節はホ短調で、第2主題へ流れ込んで行くための橋とも考えられうるが、ここではそれは決して単なる第2主題への経過的推移部ではない。ここには、主要主題の前進駆動がいよいよその激しさを増して狂喜乱舞するそのさなかに、突如それが打ち切られて第2主題が出現する、という劇的な手法が取られている。第67～89小節では、ピアノはホ短調のVとI、あるいはサとVの間で激しく旋回的前進駆動の運動を繰り返す。ヴァイオリンもそれにつられて、とか の引き伸ばされた上拍音形によって、この前進駆動に拍車をかける。

第81～89小節では、ヴァイオリンとピアノの左手による激しい前進駆動が繰り返されるが、そこではアクセントが第2拍にずらされて緊張を高め、やがてアクセントは第86小節以下で各拍上に sf をつけて、一気に前進駆動を突っ走る。そのなかから突如として、第2主題が出現する。それは全音符単位で動く悠然とした音楽で、この鋭い対比によって、音楽は突然その動きにブレーキがかかって停滞することとなる。

第2主題（副次主題）は最初ヴァイオリンによって歌われ、ピアノはそれに和音の伴奏をつける。それは 

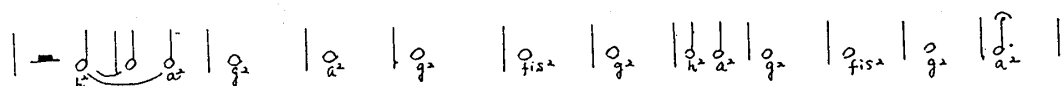
と (6+4+6) と16小節からなる。歩みの基本は極めてゆっくりとした全音音符による下降である。それは第96小節、第100小節におけるように、僅かに動きへの傾きを見せるが、第101～104小節ではfis¹音上に完全に停滞してしまう。

第2主題は、主要主題において問題提起された二元論的対立項のうちの時間停止原理の顕現と考えられる。第1主題の上行前進駆動に対して、第2主題は下降的停滞的である。その意味では、第2主題は第1主題に対して単に対照的な主題というのではない。それは、主要主題の含んでいる今ひとつの原理が顕在化したものであるといえる。

第2主題の旋律はここではホ長調であるが、旋律は h¹-a¹-gis¹-fis¹ の4音だけで動いて、ホ長調の主音、e音には一度も達しない。第89～100小節の間、普通のホ長調の和声がいわれている。繋留音は使われているが、変化和音は使用されていない。ただ決定的な和声終止形を避けて、II-V や II-I と動くことが多い。

第101～104小節でヴァイオリンがfis音上に停止するとこれでは、ピアノの和声は II₇-+II₇-I²-II₇ とたゆたい、第105小節のV和音へとつないでいる。旋律の動きは、基本的には h-a-gis-fis と下降する動きになっている。


第105～116小節では、副次主題はピアノの右手に移り、ヴァイオリンはもっぱら長く引き伸ばしたe音のオブリガートを形成する。その構成は、

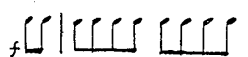



と (6+4+2) の12小節に短縮されている。ピアノの右手の旋律の冒頭が1拍ずらされて出ることによって、独自のリズムの揺れが作られている。そして和声はここではホ長調の同名短調ホ短調に転じ、さらに最後の2小節でト長調に入り、ト長調の属七和音で半終止する。

このゆっくりとアダージョで下降する旋律の足取り、また各フレーズの最後に見られる $gis^1 \rightarrow fis^1$ 、ないしは $g^2 \rightarrow fis^2$ の溜息、さらにはヴァイオリンがホ長調で歌ったものを、ピアノがホ短調で答え、その最後は不安定にト長調の属七和音に半終止して ♯ で


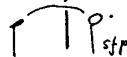
引き伸ばされるその様子は、すでに述べたように、導入部冒頭の第1～8小節の音楽において予告されていたものである。と同時に、この全音符の歩みで時間の前進を阻み、停滞しようとする動きは、主要主題末尾の全音符とフェルマータに何らかの形でつながるものである。

副次主題が第115～116小節のアダージョで完全に属七和音上に停止したところで、突如として再び前進駆動が再開される。それはヴァイオリンのオクターヴ跳躍の上拍音形  によって、弾みをつけられて始まる。

第117～120小節では、ト長調で、ピアノの左手には第45小節以下の音形が、そして右手には、オクターヴ跳躍で始まって属七和音の分散和音を雪崩れ落ちる動きを伴って、一挙に第2主題出現依然の前進駆動の音楽に戻る。ついでながら、第119～120小節のピアノの右手の  は、第117～118小節のヴァイオリンの旋律断片  を変奏したものである。その結果、第2主題は、激しい前進駆動の音楽のなかに、ひときわくつきりと島のように浮かび上がって聞こえる。それは、意識的にスポットライトを当てられた時間の停止として姿を現すこととなる。



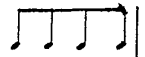
第121小節でホ短調に転調して、第121～127小節では、第117～120小節の音楽を繰り返す。

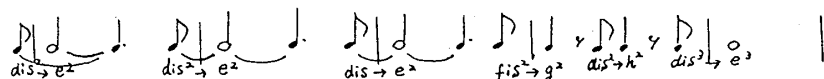
第128～144小節は、ホ短調を確立しようとする部分であると同時に、ヴァイオリンとピアノが、相乗効果的にいよいよ激しく前進駆動して、狂気乱舞を繰り抜げる場所である。ピアノは両手のトレモロを使い、またヴァイオリンは、高いe³音の連打を中心に極めて高い音域で囁き、リズムは第2拍に sf お置いてアクセントをずらして、ホ短調の調性を強調する。この激しい前進駆動の音楽は猛然と突っ走って、第144小節第1拍で、ホ短調の主和音に到達する。そしてこの第117～144小節の音楽は、究極的には、第144～155小節の第3主題（終止主題）に糾合結集するのである。

第3主題は (5 + 4 + 3) = 12小節 からなる音楽であるが、それは  と上拍を強調する主題である。その上拍音形は、第1主題冒頭の上拍音形  と同じである。

をさらに鋭くしたものである。調はホ短調であるが、途中で一時ハ長調に入る。ハ長調の部分の4小節によって、8小節の旋律が12小節に拡大されたのである。短調が長調に転じるとき、音楽の歩みは遅速化され停滞気味となる。このことは第1主題にも、第2主題にも、そして第3主題についてもいえる。

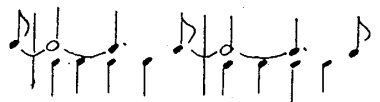
さてこの終止主題ないし第3主題は、ここではどのような役割を果たしているのだろうか。

この主題の前半(5小節)は、例の第1主題の冒頭の半音上行の上拍音形が、より強調された形でできている。 に比して、 はより鋭い上拍音形である。しかも第3主題では、第1主題のように、それが直ぐ下拍的な前進駆動  によって受け止められるのではなくして、この上拍音形自体が激しく前進駆動して、



とホ短調の音階に沿って遂に動きだすのである。第1主題では、上拍音形は音の前進駆動を生み出す弾みであったのに反し、ここでは上拍音形自体が前進駆動することによって、いわば第1主題の前進駆動的性格を、顕在化させるのである。

伴奏は、第1主題に見られた4分音符単位の刻みである。その意味では、第1主題において、上拍音形の弾みと、そこから生じる前進駆動とが継起的に現れたものが、ここではピアノの右手と左手に同時に現れているとあってよいであろう。すなわち、



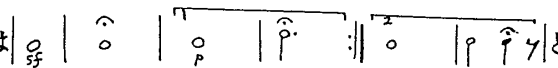
しかもこの第3主題は、第144小節で前の音楽の結尾の終止和音に重なり合って、非連続的に第144小節から始まる。

ここまで第1主題は、その鋭い上拍の冒頭音形による弾みと、その弾みから導き出された8分音符のトレモロ風旋回運動として繰り上げられてきたが、第1主題そのものは、第19~36小節に、まるで額縁によって囲まれた絵のように、その姿をヴァイオリンとピアノによって提示されただけであった。その第1主題が今やこの第3主題に変容して、属調のホ短調で自分自身の足取りで歩むことによって、この楽章の狂喜乱舞の前進駆動が、

第1主題とその変容としての第3主題によって取り囲まれることとなるのである。

第155小節で属和音上に半終止し、さらに第156小節から、ヴァイオリンに主題が移る。ピアノの左手が半小節遅れてそれを追いかけて、第159小節で追いつく。第161小節からは、中期のベートーヴェンによく見られるように、ヴァイオリンの高い音域とピアノの左手の低音域とのユニゾンで第3主題が奏される。その間、ピアノの右手に、この楽章の前進駆動のリズムが8分音符のアルベルティ・バスで、いやがうえにも拍車をかけられて、前進させられる。第156小節以下の第3主題の反復では、第3主題は (5 + 4 + 3 + 4) = 16小節 に拡大されている。

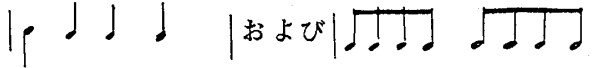
第172～175小節では、この第3主題もまたピアノのトレモロとヴァイオリンの高音域での分散和音的囀りの8分音符の音形に流入し、和声は1小節単位で I → IV → I → V と動く。第176～189小節では、2小節単位でIとVを、さらに後半では1小節単位でIとVを交替して、ハーモニック・リズムのストレッタを行って、いわゆるトニカブロックを形成する。その間ピアノとヴァイオリンは、交互にトレモロ運動と下拍的和音打撃とを繰り返す。後半は、ヴァイオリンがもっぱら8分音符の分散和音運動を行い、ピアノは和音打撃を担当する。

第190小節で、音楽の流れは  と停滞静止する。和声は、第190～193小節の **「1」** では e: I₇¹ = a: V₇ → I で、第19小節のプレストに戻る事となる。ここでは明白に、ホ短調のI⁷を使って、それをイ短調のV⁷に読み替えて、イ短調のV₇ - I の和声終止形を形成するので、反復の際の第1主題冒頭(第19小節)は、明らかにイ短調と聞くことができる。他方、第190～193小節の **「2」** では、同じ和音進行ではあるが、e: I₇¹ = a: V₇ → I = F: III とイ短調の主和音をへ長調の3度上の和音に読み替えて、へ長調を用意することとなる。


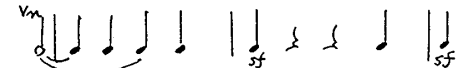
展開部

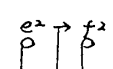
展開部(第194～343小節)は、第194～225小節、第226～257小節、


～245小節）、へ短調→変ロ短調→変ホ長調→変イ長調（第246～252小節）、へ短調（第253～254小節）、変ニ長調（第255～257小節）と転調の速度を速めながら目まぐるしく転調するが、最終的には変ニ長調に達して、第3部分に流れ込む。

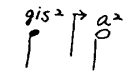

展開部第1部分が、第3主題と  の駆動ないしはリズムとの組み合わせによって、第3主題が第1主題の変容に他ならないことを示す展開であったとするならば、第2部分は、鋭い上行半音またはオクターヴ上行跳躍を伴う上拍音形が、8分音符のトレモロ風の運動を推進し、それに弾みをつけるものであることを証明しようとする。第3部分は（第258～299小節）は変ニ長調で第3主題を提示（第258～269小節）することで始まるが、やがてそれは、提示部の第45～52小節に見られた8分音符のトレモロと4分音符のスタッカートの刻みとの組み合わせによる主和音・属和音交替の音楽へと移って行く。しかしここでは、主和音・属和音の交替は、4小節単位から1小節単位に加速されている。

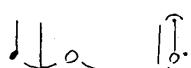
第3主題は第266小節でへ短調で入り、第270小節以下では へ短調→ハ短調→ト短調→ニ短調→イ短調 と5度圏を右回りする転調を行って、第4部分につないでいる。

第269小節以下では、第3主題後半の  を変形した  の旋律断片が展開される。


第4部分（第300～343小節）は、再現部を用意する推移的な橋である。第300～307小節でな、ピアノが分散和音で1小節交替にVとI(VI)を繰り返すなかを、ヴァイオリンが2分音符または全音符で、半音上行の上拍音形を  と聞かせる。特にヴァイオリンのdis³音は、ピアノの伴奏和音と鋭い不協和音をなして、次の小節の属和音の構成音であるe³音で解決される。これを繰り返して、だい308小節のffのクライマックスに達する。

第308～313小節は、属九和音上に展開されるピアノによるカデンツァである。それがリタルダンドして、全音符と  上にppで停止する。このカデンツァは、属九和音の分散和音を高いところから雪崩れ落ちてくる。



第314小節、ア・テンポで例の半音上行の上拍音形によって弾みをつけられて、再び動きは上行形へと反転する。ピアノの上拍音形  に導かれて、ヴァイオリンは分散和音の上行を繰り返す。第314小節でいったんイ長調に入り、第317小節でニ短調に転じる。そして第318小節でもう一度 *f* でクライマックスに達し、今度はニ短調の属九和音上で、ヴァイオリンによる下降分散和音の雪崩れ落ちるカデンツァを奏する。それも第320小節からリタルダンドし、*pp* で  上に停止する。

第324～325小節、ア・テンポの上拍音形で再度反転上行しようとする。それは  のリズムであるが、和音はニ短調の下属和音である。この強調された半音上行の上拍音形に導かれて、第1主題が第326～335小節にニ短調で出現する。これは主調のイ短調ではないので、まだ再現部に入ったとはいえない。提示部では主要主題冒頭の調性がニ短調かイ短調か、二義的であったが、ここでは、まずニ短調で第1主題を聞かせておいて、再度盛り上げを作って、第344小節以下の再現部での第1主題の真の再現を準備する。

第326～335小節では、第1主題はニ短調で出現するにもかかわらず、その末尾はイ短調の場合と同じく、ハ長調に転調して停止する。しかしここではその和声は、第332～335小節において、 $C: I - I - IV - IV$ と下属和音上に半終止して、次への進行を期待させる。

第336～343小節は、再現部への橋であり、 の上拍音形の強調とそのストレッタ的処理によって、再現部に突入する。その間調性は、ト短調→ハ長調（→ニ短調）と進む。

再現部

再現部（第344～532小節）の冒頭の  には、ここでは明確にニ短調の $V \rightarrow I$ の和声がつけられている。ここにおける第1主題の復帰は、アクセントの面では、第343～344小節において  とその直前の上拍音形のアクセ

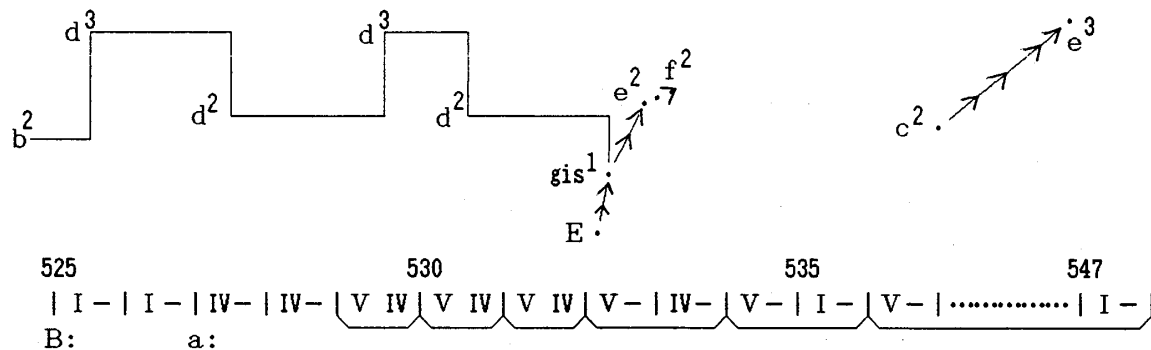
ントを二回ずらして下拍音形を作ることによって、第1主題の入りの上拍的アクセントをいやがうえにも強調している。また調設計の上では、主要主題を (6 + 4 ♪ + 4 + 4 + 4) = 22 と拡大して、ニ短調→イ短調→ハ長調→ニ短調→イ短調 と平行調と5度転調を用いて、主題の調性をより明確にしている。

第366～516小節の間は、調の変更以外は、ほぼ提示部と同一である。第496～509小節で、主調のイ短調が十分に強調せられた後、第510小節で突如へ長調に、第512小節でニ短調に、そして第514小節で変ロ長調に転調して、第517小節で変ロ長調の主和音に入る。

第517小節以下は、提示部にはない音楽であるので、ここから楽章終止部と考えることも可能である。ベートーヴェンは、ここで主調のイ短調から遠いが、しかし最も緊張をはらんだ半音上の長調である変ロ長調にこの楽章全体の響きをずらし、ヴァイオリンで8小節におよんでb²音のオルゲルプンクトを作る。ピアノはその間、分散和音的8分音符の前進駆動を続ける。第527小節からピアノにgis音が現れて、イ短調に転じる。ヴァイオリンは第525小節の第2拍からd³(d²)音のオルゲルプンクトを形成する。この第517～532小節の16小節間の緊張は極めて強力である。この強力な盛り上げの効果を考えると、楽章終止部は第533小節から始まると考えた方が説得力がある。

楽章終止部 (第535～599小節)

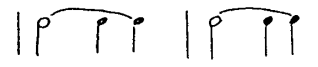
第525～547小節の部分の構造を図示すると次のようになる。



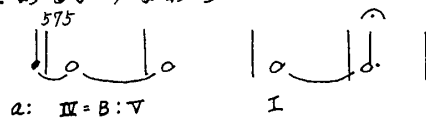
すなわち、イ短調に対して遠隔調である変口長調を長く聞かせて、イ短調への復帰を期待させるが、ヴァイオリンのオルゲルプンクトが b^2 音から d^3 音になってもなお、1小節半は変口長調のままである。第527小節で始めてイ短調に戻るが、和音としてはイ短調の下属和音しかまだ登場せず、非和声音の gis^1 音を加えてようやくイ短調らしさを感じさせる程度である。第529小節からは第1拍に属七和音を、第2拍に下属和音を置いて、これを三回繰り返した後、第532小節でイ短調の音階をE音から e^2 音（ヴァイオリン）まで一気に駆け上がって、第533小節の f^2 音（ヴァイオリン）に入る。その間、和声的には第532小節にはイ短調の属和音が、また第533小節には下属和音が指定される。


第1主題冒頭がイ短調で明確に規定されるのはここが最初である。しかし第1主題は、始めの4小節間はヴァイオリンとピアノの両手のユニゾンで進むが、5小節目からはスタッカート、4分音符の連動で激しく跳躍しながら、半音音階的に c^2 音（ヴァイオリン）から高い e^3 音まで高く高く飛翔して、主要主題の前進駆動的性格と、その上昇的性格を決定的に明らかにする。この上昇跳躍における *sf* のアクセントも、オクターヴ上行跳躍を強調している。

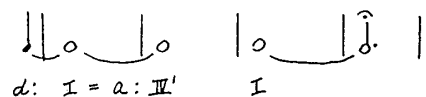
a^1	h^1	c^2	cis^2	d^2	dis^2	e^2	f^2	fis^2	g^2	gis^2	a^2	b^2	h^2	c^3	cis^3
535								540							
sf	sf	sf	sf	sf	sf		sf		sf		sf	sf	sf		
d^3 dis^3 e^3 f^3 d^3 e^3 e^3 e^3															
545 sf sf															

また、主要主題ここでは、その後半もハ長調には進まず、イ短調で終止しようとする。第547～558小節では  のリズムで、イ短調の主和音と属和音の交替を繰り返しながら尾を引き、第559小節に至ってようやく、イ短調の主和音上に落ちつく。

第559～574小節では、音楽の音と動きの全てが、イ短調の主和音に集中して、
 $a - c^1$ の分散和音のトレモロのなかで $a^1 - c^2 - e^2 - c^2$ のイ短調主和音の分散和音からできた旋律断片を何回も繰り返し、少しずつデクレシェンドして、最後は p
 p の8分音符の $a - c^1$ のトレモロだけの形に減衰して行く。この音楽はそのまま一切の運動を止めて、イ短調の主和音のうちに消えて行くのかと思うと、第575小節 アダージョで、その響きはイ短調の6度上の和音に入り、それを変ロ長調の属三和音に読み替えて、 pp で変ロ長調の主和音の上に入ったん停止する。すなわち、せっかくイ短調に戻ってイ短調の調性を十分確保したとこれで、再び例の第517小節以下の特徴的な変ロ長調が顔を出すのである。すなわち



第579小節で再びアダージョの指定があって、今度は例の上拍音形  がニ短調で出現する。第579～582小節の和声は



である。すなわち、変ロ長調の和声終止形 ($V \rightarrow I$) に続いて、ニ短調を介したイ短調の和声終止形 ($IV \rightarrow I$) に入るのである。しかもこれらの全音音符の停滞的な動きは、第2主題を思い起こさせる。

音楽はこのようにして最終的にイ短調の和声終止形に入ったので、いよいよこれで終止するかと思うと、その停滞と静けさを破って、第583小節からア・テンポで嵐のように最後にもう一度イ短調の ($V \rightarrow I$) の和声終止形が四回繰り返されて、やっと第1楽章は完結することとなる。この最後の狂想乱舞は、イ短調音階の上昇と下降の組み合わせ、高いところからの一気の雪崩れ落ち、その間を縫って、決然と打たれる第1拍を強調する主和音または属和音の和音打撃によって作られている。ここでは、この楽章の基底に流れる前進駆動的に8分音符で快走する音階走句的なものと、それに急ブレーキをかけようとする

る下拍的停滯的な和音打撃的なものが、最も明快な形でおつきり合っている。ある意味ではそれは、音階走句的なものにより適したヴァイオリンと、和声の纏みに適したピアノとの協奏の最も根源的な形であるといえるかもしれない。

それにしてもベートーヴェンは、この壮麗な第1楽章において何をしようとしているのであろうか。すでに作品30の三曲においても、ベートーヴェンは、音の運動、つまり走るもの、目標に向かって突き進むもの、渦巻くもの、下降と反転・上昇など様々な音の動きの様態を、ヴァイオリンとピアノの掛け合いの世界のなかで追求し続けてきた。








この作品47では、ベートーヴェンは、協奏曲風のヴァイオリン・ソナタを作曲しようとすると同時に、ここでは、前進して止まない音の運動をさらに効果的、劇的に演出しようとしている。そのために、第1楽章においてベートーヴェンは、前進し続けようとする運動にブレーキをかけたり、極端な遅速化による運動の否定を対置させることによって、音の前進運動を逆に際立たせようとする。

第1楽章における前進駆動運動の起爆剤は、半音上行の上拍動機である。それは e^2 音からオクターヴ上の e^3 音に向けての激しい上昇運動を志向している。その上昇の運動の歩みの足取りを決定するもの、つまりその上行への飛翔に拍車をかけるものは、その4分音符の上拍 $\phi \uparrow p$ である。この4分音符は、2/2の拍子を4分音符の歩みで、さらにはそれを二分した8分音符のトレモロで前進駆動の鼓動を打たせることとなる。従って、この音楽の音運動の最少の時価は8分音符である。この前進し、突進し、上方を志向する激しい狂想乱舞の運動に対置させられているものが、第2主題の全音音符で4度下降する極度に遅い歩みである。全音音符は、実に8分音符の八倍の長さの持続である。

提示部末に現れる第3主題では、この激しい前進駆動と上行志向のエネルギーが溜められ、抑えつけられていた第1主題が、ここにおいてようやく、その本来の性格を発揮して、変容というよりはむしろその正体を明らかにしたものだといえるのであろう。

楽章終止部においては、第1主題（主要主題）は、その抑圧の枠を自ら突破して、最大

限に広い音空間のなかを飛翔して始めて満足し、休らいの響き（イ短調の主和音）に落ちつくのである。しかしその爆発が余りにも激しいものであるので、最後に（第575～582小節）もう一度エネルギーを溜めて、主要主題の前進駆動の嵐を奏でて、第1楽章を閉じるのである。この運動と停止の劇をより効果的に演出するために、ベートーヴェンは、第1楽章の冒頭に18小節の導入部をつけ、そこで静と動、下拍的和音的なものと、上拍的音階的なものの対置と転換を示して、第1楽章本体で展開される音のドラマを予告しようとするのである。

この楽章で運動を担う要因は、短調（イ短調、ニ短調、ホ短調）、上拍音形、鼓動バス、スタッカート、上行形、トレモロ、分散和音音形、音階走句、アルベルティ・バス音形、跳躍音形、渦巻運動、4分音符（）、8分音符（）等である。これに反して、停止を担う要因は、長調（ハ長調、ホ長調、イ長調、変ロ長調等）、下拍音形、下降形、レガート、和声、同音音楽的テクスチャー、フェルマータ、アダージョの指定、カデンツァ、、、、全音符（）、符点2分音符（）、オルゲルプункト等である。

第1楽章のソナタ形式は、必ずしも第1主題と第2主題の対比による二元論的展開ではなくして、主要主題が提起する問題（音の運動と停止）の様々な形での提示・展開とその解決という、首尾一貫して主要主題中心の一元論的構築性によって、その比類ない統一性を獲得している。ここにわれわれは、西洋音楽の緊張と弛緩の原理の典型を見ることができ、ベートーヴェンは、それをここでは、前進と停止の見事なドラマとして展開して見せてくれる。

第2楽章



アンダンテ・コン・ヴァリアツィオーニ、 2/4 拍子、 へ長調 第2楽章は主題と四つの変奏からできている。へ長調はイ短調の平行調、へ長調の5度下の調である。

主題

主題は

Pf	Vn	Pf	Pf	Vn	Vn	
(8	+ 8)	+ (11	+ 8)	+ (11	+ 8)	つまり
a	a	b	a	b	a	

|| : 8 : || : 11 + 8 : || と考えることができるので、一種の A B A のリート形式であるといえる。

a部分の8小節の主題が、楽想の中心をなしている。それは、まずピアノだけで、コーラルのように荘重に低い音域で歌われる。このa旋律の大きい特色は、f¹音から f¹→e¹→d¹→c¹ と下降して、そこから反転して徐々に上昇するが、最終的にはまた下降して、g¹→f¹ の溜息音形で女性終止する下降旋律である点にある。冒頭の上拍的半音下降音形  は、第1楽章の第1主題冒頭の  の上拍的半音上行音形を逆にしたものである。また、その独特のアクセントのずらしと、音階に沿った静かな足取りは、第1楽章第1主題と余りにも対照的である。また冒頭の f¹→e¹→d¹→c¹ の4度下降は、第1楽章の第2主題 (h¹→a¹→gis¹→fis¹) とも関連している。また第8小節の第2拍上に女性終止する溜息動機的音形 g¹→f¹ は、第1楽章の導入部の溜息動機的音形を思い起こさせる。

和声的には、第1～4小節の間、C音のオルゲルポイント上で I→V→IV→V→IV→V→。と和声進行するが、全体として、C音のオルゲルポイントに包まれて時間は停滞し勝ちである。第5小節、第6小節でバスが動くが、第7～8小節では再びc音のオルゲルポイント上でたゆたい、そこから終止の主音f音に入る。

このため、この主題は極度に静かな、休息的印象を与える。そのC音の響きに包まれた時間の停滞のなかで、リズムとフレージングが微妙に揺れて、美しいたゆたいを作り出し

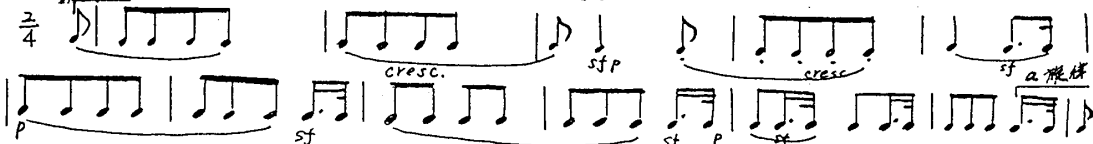
ている。それは第1楽章の前進駆動的突進と対照的である。



このフレージングの柔軟さとアーティキュレーションの美しさが、この楽章に深い表情を与えているのである。第2楽章は、かくして、第1楽章の<動>に対してまさに効果的な<静>の楽章を作り上げている。

第9～16小節では、ヴァイオリンが旋律を歌って、ピアノはそれにホモフォニックな伴奏をつけることとなる。第17～27小節は、中間のb部分である。ハ長調に転調して、aの旋律と対比される旋律bを歌う。その前半は $a^1 \rightarrow g^1 \rightarrow c^2 \rightarrow a^1 \rightarrow f^1$ や $g^2 \rightarrow f^2 \rightarrow e^2 \rightarrow d^2 \rightarrow c^2$ とやはり下降的傾向が強いが、後半ではこの下降旋律から反転して、 $g^1 \rightarrow a^1 \rightarrow h^1 \rightarrow c^2 \rightarrow d^2 \rightarrow e^2 \rightarrow f^2 \rightarrow d^2 \rightarrow c^2$ と音階に沿って上行する。それを二回繰り返すが、二回目は装飾音符で飾られ、また最後の $f^2 \rightarrow d^2 \rightarrow c^2$ の符点リズム音形が二回余韻のように繰り返され、しかも一種のストレッチ効果を発揮して、a旋律を誘導する。


b部分の旋律はそのため、 $(6 + 2 + 3) = 11$ 小節と間延びしている。ここでもそのフレージングとアーティキュレーションは美しい。

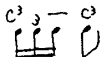


フレージングとアーティキュレーションの考え方はa旋律とほぼ同一であるが、ここでは符点リズムが巧みに用いられて、その静止停滞的な時間に僅かな動きと推進力を与えている。


第28～35小節ではa旋律が戻ってくるが、ここではピアノにヴァイオリンが加わって、その効果を高めている。特に第28～29小節でのヴァイオリンの c^2 音の連打は美しい。第36～46小節では、ヴァイオリンがb旋律を歌う。第47～54小節ではヴァイオリンがa旋律を歌うが、それは前打音によって僅かに飾られている。

第1変奏

第1変奏は、旋律変奏であるが、主題旋律はピアノの右手の16分音符の3連音符のなかに組み込まれて、ほぼ原型を保っている。ピアノの左手は  のスタッカートによる16分音符の3連音符のアルベルティ・バスを奏して、その上に変奏された主題旋律を美しく歌わせる。主題旋律のフレージング、アーティキュレーション、アクセントはそのまま生かされている。

しかし第1変奏では、ヴァイオリンは高音域で  と、まるで高い木の上の小鳥のように囀るが、その音は主題旋律を支えるバスのオルゲルプункトのC音に由来するものと考えられる。例えば、第1～4小節のバスの、オルゲルプункトのC音がヴァイオリンで空高くこだまするのである。ここではヴァイオリンの楽器の特性を十分に発揮して、それを楽曲構造と絡ませて、素晴らしい効果を生み出している。

第2変奏

第2変奏は、いわゆる分割変奏（デイヴィジョン）である。それはバロック時代の変奏曲によく見られる手法である。もちろん旋律変奏である。主題はヴァイオリンの  のデイヴィジョン音形のなかに含まれている。同時に、ピアノの右手の和音進行のうちにも、主題旋律は含まれている。

特にここで注目すべきことは、ヴァイオリンの細かい音の走句が極度に高い音域へと動いて、遙か天上の彼方に消えて行く効果である。第27小節ではヴァイオリンは遂に f^5 音にまで達して、空の彼方に消えて行く。このように音色の変化ではなく、音域を極度に拡大して音空間を捉える手法は、中期のベートーヴェンに特有のものである。

第3変奏

第3変奏はヘ短調で、主題旋律は16分音符の波打つ動きのなかに隠されている。和声も短調になったため少し変化しているが、バスの動きはほぼそのまま保持されている。ここでは、ピアノとヴァイオリンがあるときはユニゾンで、あるときは反進行によって連動して、美しい効果を発揮している。特に、 fp や sf が原旋律のそれ等に対応すると

ころに現れて、この変奏に味を効かせている。

第4変奏

第4変奏は再びへ長調に戻るが、拡大されて、後半は自由な変奏となっている。反復記号なしで、より豊かで華麗な変奏を行うと同時に、最後に長い楽章終止部をつけ加えている。その構成は、

$$(8+8) + (11+8) + (11+8) + \text{楽章終止部} (4+3) + (8+8) + (6+6) + 7+4$$

a a b a b a

のようになる。32分音符や64分音符を使って主題旋律を豊かに装飾した華麗な変奏であるが、主題の和声はほぼ保持されているし、主題旋律もかなりのところまで生かされている。特にa旋律では、バスの線はよく保持されている。ヴァイオリンもピアノも細かい装飾的メリスマ旋律を競い合い、ことのほか協奏曲風の音楽を作り出している。ヴァイオリンのピッチカート奏法もよく生かされて、ヴァイオリンとピアノの組み合わせによる様々な新しい響きが発見されている。


静寂と休息の主題が、ここではメリスマ旋律によって動きの音楽に変えられている。もっともその動きは、広い音空間のなかを無限の彼方に向かってさまよう幻想的な響きによって非現実的なものとなっている。この主題の休息的音楽としての基本的特質は、特にピアノ左手のバスの線によってしっかりと保持されているので、華麗なメリスマ旋律の飛翔にもかかわらず、この楽章の<静>なる音楽としての本質は維持されているのである。

メリスマ旋律による変奏は第54小節で終わり、第55小節より楽章終止部に入る。第55～58小節は、主題の第5～8小節の旋律から派生した旋律と、それに付加されたモルト・アダージョのカデンツァからできている。さらに第59～61小節で、ヴァイオリンが第5～8小節のフレーズを模倣してカデンツァを奏する。その間和声は、へ長調からト短調を通してハ長調に入り、ハ長調の属九和音上に半終止する（第61小節）。それは次の音楽へつなぐための橋である。

第62～69小節の8小節では、16分音符の3連音符によって、今一度主題旋律aを

変奏する。特にここでは、ヴァイオリンに、長いc²音のオルゲルプンクトをトリルつきで置いている。このオルゲルプンクトのc²音を強調するためにも、第61小節はハ長調の属九和音でなければならなかったのである。すでに第63小節からはヘ長調に戻っている。第70小節で音楽はヘ長調の主和音に到達し、第70～77小節の8小節では、ヘ長調の主和音と属和音を2小節交替で繰り返して、ヘ長調を再確認する。第78～83小節はヘ長調の主和音を減七和音をはさんで強調し、ヘ長調の和声終止形を形成する。

第84～89小節は、同じプロセスをヴァイオリンに伴奏を移して行う。しかし、その間を縫って、ピアノが極度に速い動きで分散和音を駆け上がる。それは休息、静止する音楽に何か外から特別な力を加えて、それに動きを呼び覚まそうとするかのようである。

第90～97小節、特に第90～91小節では、ヴァイオリンとピアノが長いトリル音で属和音を奏するなかを、ピアノの左手が、超特急の動きでヘ長調の音階上昇を繰り返す。それは主題旋律の第4～8小節の $g^2 - gis^2 - a^2$ の動きに組み込まれてはいるものの、この休息の音楽に波紋を投じる異様な動きである。第92～96小節には、明らかに主題の第4～8小節のa旋律の終止フレーズが聞かれる。第97～100小節はその余韻として、 の旋律断片が四回繰り返される。それ自体も最後には64分音符で変奏され、ヘ長調の主和音の64分音符の分散和音のなかに消えて行く。

第4変奏の楽章終止部は、この変奏楽章の主題の中心をなすa旋律を再確保しながら、ヘ長調の調性を確認し、同時にカデンツァ風の動きや快速な動きによって第3楽章の〈動〉の世界を暗示、予告し、それを誘発しようとするものである。またこの楽章終止部によって、第2楽章は単なる中間に並置された変奏楽章としてではなく、第1楽章に対立する緩徐楽章としての重さを獲得するのである。

それにしても、この第2楽章の変奏は、ベートーヴェンにしてはいささか保守的で、バロック時代の変奏を思わせるような自己同一性の強い変奏である。どの変奏にも、主題の旋律、和声、そしてバスの線が十分に保持されている。伴奏の形を細分したり、主題旋律

るのである。

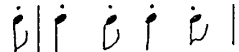

メルスマンの指摘するところでは、この楽章は、嵐のようなパトスの力動的な衝動による駆動の音楽であるが、必ずしも深い表現や充実した展開をもたない、一種の響きのフレスコ画であると言う。そしてヴァイオリンとピアノの室内乐的二重奏の世界を越えて、大向うの拍手喝采に迎えられる祝祭的な協奏曲の世界であるともいう。こうした点から考えても、作品47の創作の原点は、むしろ案外この第3楽章にあったのでなかろうか。むしろ第3楽章から出発して、その<動>と<静>との対比を内的に深め、ふくらませて第1、第2楽章にまで発展させたものとも考えることもできる。

この第3楽章は、一見ロンド風の音楽に聞こえるが、ソナタ形式で書かれている。その構成は、

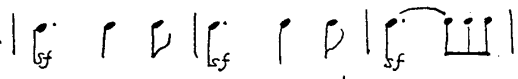
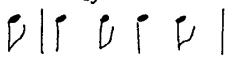

提示部：第1～177小節（177小節）、展開部：第178～290小節（133小節）
再現部：第291～454小節（164小節）、楽章終止部：第454～539小節（85小節）



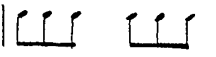
となる。



提示部

まず最初に、27小節間にわたって、この楽章の中心となる鋭い  のリズムの第1主題（主要主題または冒頭主題）が聞かれる。なによりも楽章の冒頭に *ff* でピアノでイ長調の主和音が  と打たれることに、注目しなければならない。このイ調の主和音の響きは、第2楽章の最後のヘ長調の主和音の安息を一举に打ち破ろうとするかのように、激しく下拍的に強打される。しかもこの和音は、フェルマータをかけられることによって、6/8の拍子の弾む前進運動の流れを故意に崩して、長く停滞する。そのなかからヴァイオリンが *p* で6/8拍子の上拍的リズムを奏で始める。それは主和

音の第3音、cis²音の連打から始まる。ヴァイオリンに注意を向けると、少なくともこの主要主題は、上拍で鋭く始まる旋律のように感じられる。

しかしこの楽章は、明白に主和音の下拍的和音打撃で始まっているし、また第4～6小節のヴァイオリン声部の sf は、 と意識的に小節の第1拍を強調している。その結果、この第1主題は  の上拍リズムなのか、それとも  の下拍リズムの旋律なのか、どちらとも取れる曖昧さを示している。

ところで、この第1主題は第1～9小節の9小節からなり、それがヴァイオリン（第1～9小節）、ピアノ（第10～18小節）、ピアノ（第19～27小節）と三回繰り返して提示される。そしてこの9小節の第1主題は、 または  の鋭角的なリズム動機と、それに対する流れるような  の8分音符の音階を縫って走る動きとからできている。しかもこの二つの要素が、主旋律と対位旋律のように絡み合いながら進む。この関係は、第1楽章の4分音符のスタッカートとそれに連動する8分音符のトレモロ運動の関係に似ている。


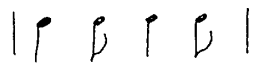
第3楽章の音楽は概して8分音符の分散和音、アルベルティ・バス、トレモロ等で流れるが、その運動に拍車をかけるものは、 の鋭い飛び跳ねるリズムである。それはここでは、第1楽章の  の上拍動機に似た役割を果たしている。

さて、この9小節の第1主題の和声はどうなっているのだろうか。これも、第1楽章の第1主題と似て、その調性は不明確で曖昧である。確かにそれはイ長調の主和音で始まるが、やがて後半ではロ短調に転じて、ロ短調の属和音上に半終止して、第10小節～とつながる。


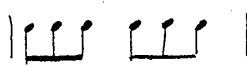
1 5 10
 | I | I | I ♯ | V I ♯ | V I ♯ | V IV | - V | I IV | - V | I
 A: h: と極めて不安定で、

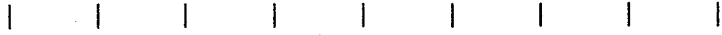
長調と短調の間をさまよっている。第10～18小節では、ロ短調→ニ長調→ト長調→ホ短調→ニ長調→ホ短調 といよいよその調は安定させを欠くこととなる。第19～27小

節では ト短調→ニ長調→イ長調 とようやくイ長調に向かって焦点を合わせ始める。

第18小節はいわば第1小節に代わるものとして、(8+1) と1小節引き延ばされて、第19小節につないでいる。第1～9小節は (1+8) と本来8小節のフレーズが9小節に拡大されたわけである。弾みをつけるリズムとしては  の上拍動機の方が望ましい訳であるが、この楽章の前進駆動の弾みは本質的に  と下拍的であるので、それを強調するため、楽章冒頭にイ長調主和音の下拍的打撃を置いたのである。

このようにこの第1主題は、その上拍か下拍かの二義性、和声の不安定性、前進駆動型の走る音楽といったその性格において、第1楽章の第1主題と似ていることが明らかとなった。第27小節で、音楽はイ長調で V→I と進んで、そのまま第28小節以下の音楽に流れ込むこととなる。

第28～35小節の (4+4) の8小節は、第2主題(ファンファーレ主題)である。ここにいう第2主題とは、いわゆるソナタ形式の副次主題のことではなくして、単に第二番目に登場した目だった楽想の意味である。この第2主題は、そのファンファーレ音形によって第1主題の調性を確保しようとするものである。従って、それは第1主題の分身であるとも考えられる。ピアノとヴァイオリンの掛け合いで、 のリズムと  のリズムが応答し合うが、それは f で明らかにイ長調の調性の確立を意図している。しかもこの音楽は紛れもない下拍的音楽である。と同時にそのなかで、第1主題の二つの要素、鋭角的なリズム動機と8分音符の流れるような音階を縫って走る動きが、よりコンパクトにピアノとヴァイオリンの応答の形で示されるのである。ホルン5度といい、ヴァイオリンの分散和音形といい、それは極めて分かり易い音楽である。これに反して第1主題の旋律は、その旋律線の口籠もる曖昧さと、波型に崩れる動きとによって、その意図が明らかに隠され、ぼやかされている。このファンファーレ主題は、和声的にも



A: I

V

と明らかに調

性の確立を目ざしている。

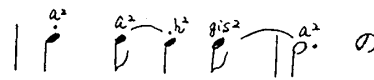

第36～43小節では、ヴァイオリンとピアノがその役割を交替して、もう一度ファンファーレ主題を奏する。しかし第42小節からへ短調に転調し、第46小節でホ短調、第48小節でホ長調、第50～61小節でロ長調と進んで第62小節以下の音楽につないでいる。第44～51小節は分散和音風の音形を展開し、ヴァイオリンは と拍の頭を強調し、第50～51小節では、小節の第1拍を強調して、下拍的なものを意識させる。第52～61小節では、 の下拍的リズム音形が、ヴァイオリンとピアノの掛け合いで一層強調され、第58小節からは とそのアクセントをストレッタ風に詰めて下拍リズムを強調して、第62小節以下の音楽に流れ込むこととなる。

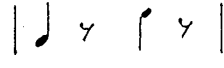
第62～69小節は (4+4) = 8小節の旋律がヴァイオリンで歌われるが、それは前半の登りと後半の下りが見事に左右対照的にバランスを取るん軽快な旋律である。これを第3主題と呼ぶことにするが、これもまた第3番目に現れた目立った楽想という意味である。属調であるという点から考えると、これが副次主題であるように見えるが、その性格は、明らかに第1主題の本性の顕在化にほかならない。しかもそれは典型的な下拍リズムで、ホ長調の主音 e²音から音階に沿って1オクターヴ上の e³音まで駆け上がり、そこから弾みながら降りてきて、属音 h²音上に半終止する。後半の下降するフレーズでは、装飾的前打音により、いよいよその下拍性を誇張する。

和声は、第62～65小節の前半はホ長調の主和音、第66～69小節の後半は V-
 ♯-V-♯-V と属和音である。ここではその和声の枠組は、第28～35小節のファンファーレ主題に似ると同時に、それはまた第1楽章第45～52小節の調性確立の部分にも似ている。と同時に、弾みをつける拍車の役を果たしていた が今

や自ら音階に乗って走り出し、8分音符の前進駆動はピアノの右手の伴奏にまわるが、この発想は第1楽章の第3主題（第144～155小節）の在り方に極めてよく似ている。すなわち、第62～69小節の主題は、第1主題から派生しながらも、その曖昧さ、二義性を止揚して、今やホ長調のなかで、その本来の意味と姿を顕在化したのである。

第70～78小節では、このいわば第3主題がニ長調で、第79～85小節ではそれがホ長調でピアノで、そして第86～93小節で同じ内容がニ長調で、反復されることとなる。

第94～125小節は、この第3主題を展開しながら副次主題へとつなぐ移行部である。ここで注目すべきことは、まず第94小節のヴァイオリンで  のリズムが現れることである。それは下拍的リズム動機を無理に上拍リズムのように見せかけ、それとの対照によって、 の下拍的な音形を強調することである。

次に第104小節第4拍から第108小節にかけて、ピアノの右手にホ長調の属音 h² 音のオルゲルプンクトを、また第117～125小節にかけてホ長調の属和音の響きをオルゲルプンクト風に長く引っ張って、第126小節以下の音楽につないでいる点に注目しなければならない。この8分音符の旋回、ないしはトレモロ風の狂喜乱舞の盛り上げが突如第126小節で激しく躓き、打ち切られて、 そのまま2/4拍子で第4主題（副次主題）の美しい時間のたゆたいに飲み込まれるのである。

これを第4主題と呼ぶのは、第4番目に出現した顕著な楽想であるからである。その調（属調）といい、その停滞的性格といい、この第4主題こそが、ここではソナタ形式の副次主題の役を果たしているものと考えられる。それは基本的には、



E: V⁷ - VII IV I' II - V I

の8小節の美しい音楽である。この主題は、この楽章の激しい前進駆動に急ブレーキをかけて、しばし美しい歌の世界に停滞する。第134～141小節で、ピアノがこの副次主

題を繰り返す。続いて第142～145小節で、主題後半をリタルダントしながら、余韻のように繰り返す。さらに第146～151小節では、それが6小節に拡大されて、もう一度ピアノでエコーのように出現するが、その途中から6/8拍子 ア・テンポに戻り、ピアノのfis²音、ヴァイオリンのdis²音のトリルと、属和音の分散和音に導かれて、第152小節へと流れ込む。


第152小節以下は、例のファンファーレ主題が少し変形されて、提示部の締めくくりに使われる。ここでは、第158～165小節のピアノの右手のe³音のオクターヴのトレモロによるオルゲルブントと、第167小節以下に見られるピアノの両手によるイ長調音階の反進行による駆けめぐりが、新たな運動の起爆剤となって、音楽をさらに前進させる。

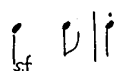
提示部全体を眺めるならば、主役は第1主題（冒頭主題）と、その変容ないしは本体としての第2主題（ファンファーレ主題）、および冒頭主題のから派生した第3主題の狂喜乱舞する前進駆動であり、それをより強調するために、提示部後半で第4主題（副次主題）がこの前進駆動に急ブレーキをかけて、一瞬夢幻的な休息の世界に入る。しかしそれも直ぐにもとの前進駆動に戻ってしまう。このプロットはまさに、第1楽章の提示部のプロットとそっくりである。

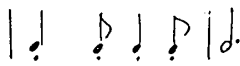
展開部


展開部は第178～205小節、第206～229小節、第230～244小節、第245～254小節、第255～290小節の五部分に分けられる。しかしその展開の手法は、ほとんど提示部に見られたもので、むしろ展開というよりは、提示部以来の前進駆動の音楽の流れの継続といえる。

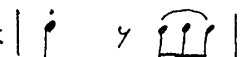
第1部（第178～205小節）では、イ短調での第1主題の展開と、それに続く第3主題のハ長調、ニ短調での展開が見られる。

第2部（第206～229小節）は、 のリズム音形と、F音

のオクターヴのトレモロ上での  リズム音形の展開が中心である。

第3部（第230～244小節）はもっぱら  のリズム動機の展開に費やされている。

第4部（第245～254小節）ではそれがe音の  の連打によって強調された後、イ短調音階の上昇の走句に結びつく。

第5部（第255～290小節）は、ピアノの左手から右手に渡る分散和音形と、ヴァイオリンの重音奏法で始まるが、少しずつそれは  の音形にまとまり、その間イ長調（第267小節～）、イ短調（第275小節～）を経て、リタルダンドして第287～290小節で、嬰へ短調の属和音上に半終止したまま停滞して、再現部につなぐ。特に第5部では、前進駆動が、長いe音のオルゲルプンクト（第267～286小節）上で少しずつ減速して、遂にはピアノのバスのEis音、ヴァイオリンのcis²音上に停滞してしまうところが面白い。そしてこのcis²音は、再現部冒頭の第1主題のcis²音にそのままつながるのである。

再現部

再現部冒頭は従って、嬰へ短調の主和音から入ることとなる。提示部の第1～27小節の第1主題を、第291～312小節では22小節に短縮して再現した訳である。以下第454小節までは、調の置き換え以外は提示部とほとんど同一である。

楽章終止部

第455小節から楽章終止部に入る。楽章終止部では、再度第1主題（冒頭主題）の前進駆動ないしは旋回運動による狂喜乱舞が強調される。まず、第455小節以下にニ短調で第1主題が現れ、半音音階的に上昇して、第467～478小節の長いE音のオクターヴのトレモロのオルゲルプンクトに達し、さらにそれは第483～488小節でのイ長調の属七和音の響きに流れ込んで、半終止する。と同時に、第489～492小節で音楽は

アダージョに入って、第1主題冒頭のcis²音連打のリズム動機を使って停滞する。すなわちここでは、音楽は第4主題（副次主題）によって停滞されるのではなくして、第1主題（冒頭主題）自体が立ち止まり、いわば主体的に時間を止めることによって、時間の推進と停止の両方を第1主題自身が手中に治めることとなるのである。この時間の停滞を激しく否定して、第493小節のテンポIで、音楽は再び熱狂的な前進駆動に戻る。もう一度それは、第497～500小節のアダージョでブレーキをかけられた後、第501小節のテンポIで最後の狂喜乱舞の前進駆動に入る。ここではヴァイオリンとピアノの反進行により、広い音空間のなかを思う存分に走りまわって、第3主題を4小節に圧縮した旋律断片を使って、トニカブロックを作って楽章を閉じる。その協奏曲的スタイルは華麗である。

このように全曲を通して見てみると、明らかに作品47のこのソナタは、この第3楽章を楽想の源泉として作曲されていることが分かる。すなわち、作品30の1のソナタのために作った第3楽章をこの作品47の第1、第2楽章の後に付加したのではなくして、むしろ作品30の1の第3楽章を起点にして、この<クロイツェル・ソナタ>は作曲されたといつてよい。

このように、この作品47のヴァイオリン・ソナタでは、三つの楽章を通じて、前進駆動的なく動>の要因と、停滞、休息的なく静>の要因とが、ベートーヴェン独自の論理的構築性をもって対置、対照させられている。そのことを理解するために、1) 前進駆動する音楽に拍車をかける半音上行上拍音形とその派生形、2) 前進駆動を担う音形、3) 前進駆動する音楽にブレーキをかける時間の停滞、休息につながる音形、を三つの楽章から拾い出して並べてみると、次頁以下に掲げた譜例1、2、3のようになる。

譜例1 半音上行上拍音形とその派生形

第1楽章

The musical score consists of ten staves of music, each representing a different measure or phrase. The notation includes treble clefs, a key signature of two sharps (F# and C#), and a 4/4 time signature. The phrases are labeled with measure numbers and dynamic markings:

- Staff 1: Vn 19, *sfp*
- Staff 2: Vn 13, *p*; Pf
- Staff 3: Vn, 17, Pf, Vn, Pf, *cresc.*, *decresc. pp*
- Staff 4: Vn, 65, *sf*; Vn 75, *tr*
- Staff 5: Vn 117, *p*; Pf 119, *f*
- Staff 6: Vn 157, *sf*, *(sf)*, *sf*
- Staff 7: Vn 226
- Staff 8: Vn 271, *sf*, *sf*; Vn 243
- Staff 9: 247, Pf

Vn 301

p *cresc.*

Pf 324

a tempo

pp *p*

Vn 575

Adagio

pp

Vn 517

sf *fp* *decresc.*

第2楽章

Vn 9

p *sf*

Vn 12

cresc. *p*

第3楽章

Vn 3

sf

Vn 491

(p cresc.) *p* *cresc.*

譜例2 前進駆動を担う音形

第1楽章

Vn 20

Pf 37 *p* *cresc.*

Pf 37

Vn 45 *p*

Pf 61 *f* *sf*

Vn 81 *sf*

Vn 119 *f*

Pf 178

Vn 210 *f*

Pf 226

Pf 518 *p*

Vn 559 *fp*

Vn 583 *f*

Tempo I

第3楽章

Presto

Vn 2 *p* *sf*

Vn 6 *sf*

Pf 28 *f*

Vn

譜例3 時間の停滞休息を意味する音形

第1楽章

Vn 1
Adagio sostenuto

f → *p*

Vn 25

ral - len - tan - do (a tempo)

sf *sf*

36

sf *a tempo*

Vn 89

f *decresc.* *p dolce*

cresc. *p*

Vn 115

Adagio

cresc. *p*

Vn 190

ff *p*

Vn 350

ral - len - tan - do

sf *sf*

第2楽章

Vn 9
cantabile

p sf sf cresc. p

Pf
Var. IV 55

dolce ed espressivo molto adagio

第3楽章

Pf 134

f p

Pf 489

p cresc. p cresc. sf p

Pf 1
Presto

ff

作品 96 ト長調

作品 47 <クロイツェル>の壮麗で、力感あふれる協奏曲的名人芸、緊張、劇的なものに比して、作品 96は何と軽く、リラックスした、力を抜いた音楽であろうか。ここには、中期のベートーヴェンとは異なる何かがある。<クロイツェル>の作曲から10年が経過している。作品 96は、ルドルフ大公 (Erzherzog Rudolf) に献呈された1812年作曲の作品である。

この前後に生まれた作品としては交響曲第7番 イ長調 作品 92 (1811~02)、交響曲第8番 ヘ長調 作品 93 (1811~02)、ピアノ三重奏曲第7番 <大公> 変ロ長調 作品 97 (1811)、ピアノ・ソナタ第26番 <告別> 変ホ長調 作品 81a (1809~10) といったものがある。かといって、作品 96のこのヴァイオリン・ソナタは、ベートーヴェン最晩年の弦楽四重奏曲や、交響曲第9番 ニ短調 作品 125、また晩年のピアノ・ソナタのような枯れた、神秘的瞑想的な音楽でもない。どちらかという

と、交響曲第8番に近い明るさと、解き放された自由さが特色である。楽曲は、
第1楽章 アレグロ・モデラート、3/4拍子、ト長調、ソナタ形式 (281小節)、
第2楽章 アダージョ・エスプレッシーヴォ、2/4拍子、変ホ長調、リート形式 (67小節)、
第3楽章 スケルツォ、アレグロ、3/4拍子、ト短調、三部形式 (129小節)、
第4楽章 ポコ・アレグレット、2/4拍子、ト長調、自由なロンド風変奏形式 (295小節)
からなるが、その楽章構成の面においても、また各楽章内部での構築においても、何ものにも縛られない自由さとリラックスが支配している。

曲全体が、一見極めてあっさりしていて、いわゆるベートーヴェン的なあくの強い緊張感をもっていない。楽章と楽章、また楽章内の各部分や様々な材料も、一見並列的に配置され、論理必然的に関連づけられていないかのように見えながらも、何か全体にひとつの統一感が支配している。それは一体何なのであろうか。

第1楽章

アレルト・モデラート、 3/4拍子、 ト長調、 ソナタ形式 この楽章
はソナタ形式で書かれてはいるが、中期のベートーヴェンのソナタ形式楽章のような力強
く、充実した緊張感は感じられない。その構成は、

提示部：第1～95小節（95小節）、展開部：第96～141小節（46小節）

再現部：第142～238小節（97小節）、楽章終止部：第239～281小節（43
小節）

となっている。各部分とも比較的短く、つまり材料の展開が少なく、その上展開部もかな
り短く、経過的である。しかし展開部と同じぐらいの長さの楽章終止部をもっていること
は、中期のソナタ形式楽章によく見られるところである。

ベートーヴェンといえば、主要主題ないしはその動機が極めて個性的、問題提起的で、
そこに溜められたエネルギーが生長発展して、劇的な展開とその解決をもたらすのが普通
であるのに、ここではそのような特色がほとんど見かけられない。


提示部

提示部（第1～95小節）の冒頭に6小節の第1主題が現れる。それはまずヴァイオリ
ンが無伴奏で歌う小さな4音の動機、ないしは音形で始まる。ト長調主和音の第3音h¹
音から始まって、第6音e²音、第5音d²音を経て、再び第3音h¹音に落ちるこの小さ
な山型の動機は、まるで重さのない、空に浮かぶ雲の切れ端のように軽やかで、無重力的
である。作品47<クロイツェル>の第1楽章の、あのずっしりと重い第1主題の豪快な
足取りと対比して見れば、その余りの違いに驚かされるであろう。

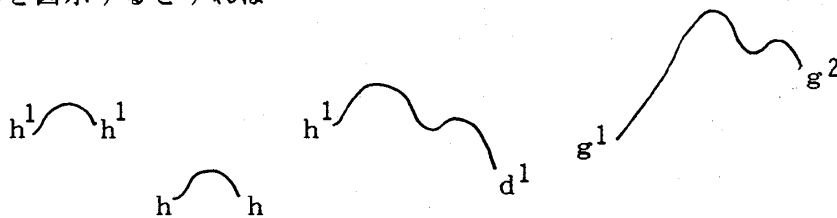
しかも、この動機は明らかに上拍で始まるのにもかかわらず、それは、必ずしも鋭く次
の小節の第1拍に落ちていない。上拍の $\overset{p}{\downarrow}$ にトリルをつけたことにより、むしろこの

第3拍が強調されて、まるで下拍的動機であるかのように感じさせる。そしてその次の第1拍は、 $e^2 \rightarrow d^2$ と8分音符二つに分けられて、第1拍冒頭の e^3 音の第1拍としての重さが剥奪されている。さらにこの山型の音形は、アクセントのない第3拍上にそっと着地して、出発点の h^1 音に戻る。

ベートーヴェンはここで、ト長調の決め手となる音、 g 音、 d 音を避けて、まるでそれがホ短調か、ロ短調であるかのような形でこの冒頭動機を提示する。しかもそれにはピアノ伴奏による和声の支えが提供されていないので、この動機は支えを失って空中に漂うこととなるのである。この1小節の浮遊するヴァイオリンの音形は直ぐピアノによって呼応されて、ヴァイオリンとピアノの間を行き交う。そこでは、ピアノの右手が奏するこの音形を、ピアノの左手がト長調の主和音で支える。ここで始めて、この音楽がト長調であることが示されるのである。しかしそれは、まだ和声終止形を形成していないので、ただ単に $G-H-d$ の和音の響きのなかにたゆたっているに過ぎない。

第3～4小節で、この音楽はやや発展して  と動機らしくになると同時に、和声がト長調で $I \rightarrow V \rightarrow I \rightarrow V \rightarrow I$ と揺れてト長調の和声終止形を形成する。

第5～6小節では、この和声終止形によって獲得された $G-H-d$ の主和音が、エコーのように分散和音となって上昇下降する山を作り、もう一度 $V-I$ の和声終止形を作ってト長調を確保する。この過程を経て、無重力的で曖昧さをもった無伴奏のヴァイオリンで奏される冒頭動機が、いつの間にかト長調主和音の響きのうちに溶融してしまうのである。この6小節の第1主題は、動機の並列、または動機の有機的発展によって構築されているというよりは、冒頭の1小節の山型の浮遊する音形が、揺れながら漂うのである。それを図示するとすれば




といったものとなるであろう。しかも各フレーズを構成する山と山は、極めて弛い力で結


ばれ、全体としては、ト長調の主和音の響きの上に漂っている。


この6小節は (2+2+2) であり、(3+3) とか (2+4) あるいは (4+2) のように、お互いに対峙し合う力の拮抗関係といったものではなく、山型の動機が揺れているのである。それは揺れながらも、何ともいえない快いバランスを保ってまとまっているのである。このような柔軟さ、このような自由さ、力を抜いた自然さは、これまでのベートーヴェンのヴァイオリン・ソナタには全く見出されなかったものである。この第1主題(主要主題)の非構築性、非展開性が、この楽章、いやこの楽曲全体の基本姿勢であると考えられる。

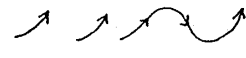
第7~12小節の6小節で、第1主題が反復されるが、それは第9小節の第2拍でハ長調に転調し、第10小節ではハ長調の主和音に到達し、その後、ハ長調の主和音の分散和音の大きい山の揺れに流れ込んでしまう。第13~19小節は、ハ長調の6度上の和音を経て第15小節でト長調の属和音に入り、分散和音の山を何度も繰り返しながら、主要主題の基本の姿勢である山型の音形を拡大して、第20小節以下の音楽へとつないでいる。冒頭のこの主題を決定づける4音動機が少しずつ形を整えて、やがてそれは分散和音の大きい山の流れのなかに流入して、消えて行くのである。

第20~31小節(12小節)は (3+3+2+2+2) に分節できる新しい音楽であるが、それはベートーヴェンのピアノ協奏曲第4番、ト長調の冒頭を思い起こさせる副次楽想である。この楽想はト長調を確保する働きをしているので、これを第2主題と呼ぶことは難しい。

この楽章の基本になっているものは、 のフレーズである。和声的には、 $\text{iv} \rightarrow \text{V} \rightarrow \text{I}$ とト長調の和声終止形を形成して、ト長調を確保する。第1主題が、第13~19小節で、大きい山のうねりを作って下降してきたその先に、全く自然に、この副次楽想が現れるのである。それはあたかも、大きい山を降りたその底辺で、たゆたおうとするかのようなようである。8分音符スタッカートと同音反復と

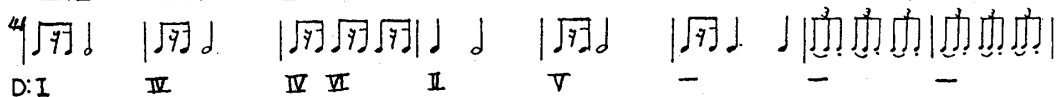
 の長2度の小さな身振りの山が、時間の停滞を告げている。

しかしこの副次楽想の最初の3小節フレーズでは、その第3小節目に軽く小さな山型

 を作る。それはまるで、第1主題の冒頭の山型の動機のエコーのように聞こえる。第26小節以下では、この副次楽想は2小節のフレーズに圧縮されて、ピアノとヴァイオリンの間で応答し合う。

第32小節で減七和音を通して、第33小節からニ長調に転調する。それは主調ト長調の5度上の調、つまり属調である。第33～37小節は、ニ長調の属音、A音のオルゲルプункト（マーキー・バス）上で、ピアノとヴァイオリンが8分音符の3連音符による音階上昇を交互に行う。それは第38小節で反転して、第38～40小節の大きいニ長調音階の下降運動となる。第33～40小節の8小節でニ長調の大きい山  が作られて、第41小節以下の第2主題へと流れ込む、従って、第33～40小節は、第2主題へとつなぐための推移的橋の役を果たしているのである。

第2主題は第1主題とは対照的に、鋭い符点リズムの着実な足取りで進むファンファーレ主題である。ここではある意味で、第1主題と第2主題の性格が逆転している。むしろこの第2主題の方が、第1主題らしい堂々とした性格をもっている。とはいっても、この第2主題は、必ずしも問題提起的主题ではない。相反する要因が矛盾をはらんで対立しながらその解決を求めるといふ、中期のベートーヴェンのソナタ形式楽章の主要主題に特有の問題提起をはらんではいない。

第2主題は8小節の主題であるが、それは $(2+2) + (2+2)$ に分節できる。





鋭い行進曲風のファンファーレが上方を目指して高まって行くが、第46小節で頂点の音、e[♯]音に達するやいなや、そこから3連音符で音階を雪崩れ落ちてくる。堂々としたファンファーレ主題であるにもかかわらず、その最後は尻すぼみに崩れ落ちてしまう。


第2主題（第41～48小節）はピアノが主題旋律を、ヴァイオリンが伴奏を奏するが、第49～58小節ではその関係が逆転して、ヴァイオリンが主題旋律を受け持ち、ピアノが伴奏にまわる。ここではそれは、2小節拡大され $(8+2) = 10$ 小節 となっている。

る。

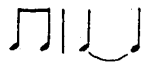
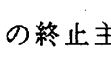

第58小節で減七和音を経て、第59小節のア・テンポで突如、変ロ長調に転調する。ニ長調から見て変ロ長調は下屬調の同名短調、ト短調の平行調である。第59～62小節では、低音にB音のオルゲルプンクトを置いて、その上に $I \rightarrow V \rightarrow I$ と変ロ長調の和声終止形を繰り拡げる。ピアノの右手は、3連音符で分散和音の変形を奏する。第61小節から第62小節にかけて、変ロ長調の主和音からニ長調の屬和音に入る。第63～66小節では、第59～62小節の音楽が反復されるが、ここではヴァイオリンが分散和音の変形を奏し、ピアノの左手がこれを追いかける。ピアノの右手は、変ロ長調の屬音 f^2 音のオルゲルプンクトを、長いトリルで引っ張る。それが第66小節で $f^2 \rightarrow fis^2 \rightarrow g^2$ と半音上行し、さらに第67小節では $gis^2 \rightarrow a^2$ と進み、以下第71小節まで a^2 音のトリルつきのオルゲルプンクトを続ける。


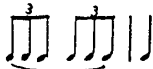
第68小節からニ長調に戻り、 a^2 音のオルゲルプンクトと共にニ長調の屬和音の響きを保持する。特に68～71小節では、各拍に sf を置いて、ニ長調の屬和音の響きを強調する。第72～75小節では、それを受けて $IV \rightarrow II \rightarrow V \rightarrow I$ とニ長調の和声終止形を形成する。第76～79小節でこの和声終止形を反復して、そのまま第79～84小節のニ長調音階の上行（バスは反進行）を二回繰り返す。従って、第67～84小節は、いろいろな手段でニ長調の調性を確保して、提示部末の終結部へとつなぐための推移的橋であると考えられる。そしてそれに続いて第85～95小節に、提示部を終止するための終止主題が現れるのである。


終止主題は、 の音形からできている。これは上拍的音形であり、第1拍を繋留でアクセントづけて第2拍上に女性終止する小さな山型をなしている。終止主題は、第85～88小節（4小節）の短い主題である。それは第1主題の冒頭動機  の変形とも考えられる。同じ上拍音形でありながら、特に強拍部の第1拍に不協和な音が繋留で置かれて、小節の第1拍が強調されている点、第1主題冒頭動機と微妙に違う。第87小節第3拍、第91小節、第92小節、第93小節、第94小節の各第3拍に b^1 音

が見られるが、それは伴奏の属和音と重なって、音色的に深みのある属九和音を形成して、次の小節の第1拍で主和音に解決されるが、そのことによって、ここに鋭い  の上拍音形を生み出すこととなる。

展開部

展開部（第96～141小節）は第96小節からであるが、すでに第95小節で 二長調→ト長調→ハ短調 と転調し、第96～97小節でさらにハ短調からヘ短調を経て、第98小節以下の変ロ短調による終止主題の展開へとつながっている。第98～115小節では、もっぱら  と  の終止主題の二つの上拍音形が展開される。第98～102小節では、ヴァイオリンとピアノの左手が3連音符のアルベルティ・バス音形を反進行させるなかを、ピアノの右手が  と下拍的リズムと取れる曖昧な動きを作って、変ロ短調の橋を形成する。第103～106小節では、終止主題が変ロ長調で、ピアノの右手とヴァイオリンとの掛け合いで歌われる。

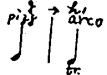
第107～116小節では、  音形だけがクローズアップされて、ピアノの右手とヴァイオリンの間で応答される。その間、第111小節でイ短調に転調し、e音を隠されたオルゲルプンクト（左手の3連音符の伴奏音形の各頭の音）として、第116小節でイ短調の属和音上に半終止する。第117～126小節では音階に沿った  の渦巻形の音形が、ピアノとヴァイオリンの間で相呼応し、そのなかから少しずつ、

 の波打ち揺れる運航が頭をもたげ始める。第116小節でホ長調、第120小節でイ短調、第124小節でニ短調に転調し、第127小節でニ長調に入る。

第127～139小節では、オルゲルプンクト上で激しい波立ちが、クレシェンドで盛り上げられる。第127～128小節はニ長調でd音のオルゲルプンクト上で、第129～130小節ではIIとVの和音で波立つ。第131小節でト長調に戻り、長い属音、D音のオルゲルプンクト上で、和声が

| V₇- | I²- | V- | V- | V- | V- | V- | V- | V- | V₉- | I- | I | (第131～141小節)

と大きい和声終止形を作って、再現部へとつなぐ。このクレシェンドは、第135小節の頂点まで来て下りに転じると共に p となり、その3連音符の波立ちは、第139小節の第3拍のピアノのh²音とg²音の二重トリルに入る。そのときヴァイオリンは、g音のピッチカートとアルコのh¹音とでこれに呼応する。




ヴァイオリンだけをとって考えれば、 は明らかに上拍的音形である。しかし、ピアノが第3拍の音にトリルをかけることによって、それは下拍的音形のようにも聞こえる。この不思議な二義性によって、音楽は一瞬、現実性を否定されたかのように宙に浮く。この宙に浮いた曖昧な状態のなかから、再現部がドルチェでそっと始まるのである。

再現部

再現部（第142～238小節）は、材料の配列の面では提示部と同じである。しかしながら、第7～32小節（26小節）に相当する部分（第148～171小節）の調設計が異なっている。提示部ではこの部分は ト長調→ハ長調→ト長調→ニ長調 で、一時ハ長調に逸れるところはあったが、それは概して主調を確立して、後半主調から属調に導くところであった。それが再現部では、第148小節で突如変ホ長調、つまりト長調の下属調の同名短調ハ短調の平行調に移って第1主題を奏し、第159～171小節の副次楽想でも、もっぱら変ホ長調を確保して、第172小節で始めてト長調に戻るのである。

どうしてこのような突然の、しかもかなり遠い調へと音楽が逸れるのであろうか。この関係は、提示部で、第2主題（ファンファーレ主題）提示の直後、突然変ロ長調へ移調した（ニ長調→変ロ長調）関係とも対応して、再現部では、第2主題（ファンファーレ主題）を主調のト長調で再現した後、第198小節で、突如変ホ長調に移調する。

楽章終止部

第238小節で音楽はハ長調に転調し、楽章終止部（第239～281小節）はハ長調で第1主題を再登場させることから始まる。しかしそれは第242小節でヘ長調に入り、さらに第243小節から第250小節まで、各小節すべて減七和音の分散和音を連ねて進む。そのなかから、第248～250小節で、第1主題の冒頭音形  が C-F-Es-C と変ロ長調を感じさせる音形で登場して、ピアノの左手（C→F→Es→C）とヴァイオリン（c¹-f¹-es¹-c¹）の間で応答する。第251～254小節ではニ長調に転調して、その音形（cis¹-fis¹-e¹-cis¹）が四回、そして第255小節で主調のト長調に戻って、 の音形（d¹-a¹-g¹-d¹）が二回、さらにその後、第257～259小節でその音形が  に縮小されてエコーのように繰り返されて、第260小節でト長調の主和音に到達する。

第260小節で、この楽章として始めて16分音符の動きが現れて、カデンツァ風にピアノとヴァイオリンで交互に音階のジグザグ上昇の走句を奏する。第261小節の第3拍から第270小節まで、属七和音の響きを長く引っ張り、ピアノの右手とヴァイオリンにa²音やgis²音、c²音のトリルつきのオルゲルプンクトを形成する。第268小節からそれは、第1主題の第5～6小節に現れたあの大きい分散和音の山型を反転した、いわば谷型の音形へと流れ込んで行く。第271小節で主和音に達し、最後を締めくくるトニカブロックとして主和音の分散和音の谷型と山型が何回も繰り返される。

第276小節で、その主和音の分散和音に乗って第1主題が今一度現れる。しかしここではその冒頭動機は、ピアノとヴァイオリンの3度平行で奏されることによって、完全にト長調の世界に組み込まれて現れる。第276～281小節の和声は、G: | I | I | | I | IV | IV V | I || と トニカブロック+和声終止形 を形成する。特に第279～280小節では、ピアノ左手のバスが下属音C音を持続させるところで、ピアノとヴァイオリンの16分音符の音階上行はハ長調で駆け上がり、第280小節の第3拍でト長調の属七和音に入って、第281小節で主和音上に完全終止することとなる。この関連での

下屬和音や下屬調の使い方は、この曲の主調であるト調に微妙なニュアンスを与え、いわばその調性の懐を奥深いものに行っているといえるのではなからうか。

第1楽章全体を通して眺めるとき、われわれは<クロイツェル>に見られるような中期のベートーヴェンとは異なる何かを感じざるを得ない。その点を少し整理して箇条書にしてみると、次のようになる。

- 1) 中期のベートーヴェンに見られるような、これでもかこれでもかと畳みかける劇的緊張、論理的説得性が、ここでは意識的に避けられている。
- 2) 主要主題が問題提起的な個性を示さず、リラックスしたものとなっていること。いかにも主題ですといった緊張した身振りを捨てて、自然で、自由で、肩の凝らない音楽であろうとすること。
- 3) 他の副次主題や第2主題も断片的で、いろいろな材料が並列的といえるような安易さで次々と現れること。
- 4) 展開部にも、動機处理的、ないしは主題労作法的処理が余り見られないこと。
- 5) 第1主題冒頭の動機が、楽章全体を支配する首尾一貫した論理性といったものがそれ程目立たないこと。
- 6) それにもかかわらず、楽章全体に不思議なまとまりがある。そこには論理的、説得的なものを越えた、何か親密な (innig) 統一性とでもいえるようなものが感じられる。
- 7) その秘密は、この楽章を支配している調性にあるように思える。主調のト長調を中心に、その属調ニ長調が大きく支配しているが、この楽章では、ト長調、ニ長調といったシャープ系の調の世界が、時々、突如変ロ長調、変ホ長調といったフラット系の調の世界に逸脱しては、再びシャープ系の世界に戻る。
- 8) それは、単に主調とその属調を対比によって際立たせるために、一時遠隔の調に移行するといったもの(そのような例は、以前のヴァイオリン・ソナタにも見られた)ではないようである。

9) ベートーヴェンはここで、音の世界を極度に拡大して、シャープ系からフラット系までを覆うより多き調和の世界を創り出そうとしているかのように思える。

10) すなわち、ト長調を中心とする近親調関係の世界と、ト短調を中心とする近親調関係の世界とを相互に行き交わせることによって、ト調の支配する世界が、シャープ系からフラット系まで大きく拡げられるのである(233頁の図参照)。

11) しかし、こうした調性の拡大の方向は、第1楽章に関する限りは、まだ必ずしも明確であるとはいえない。

12) ここでも旋律は、相変らず断片的で、カンタービレな線を作り出しているとはいえない。にもかかわらず、音楽は不思議と歌っている。この断片的で、取り留めのない音楽を歌わせているものは、ベートーヴェン特有の調性の捉え方ではなかろうか。

第2楽章

アダージョ・エスプレッシーヴォ、 2/4拍子、 変ホ長調、 リート形式

その構成は

主題： (8 + 3) + 3 + 3 + 4、 中間部： 4 + 4 + 2 + 4 + 2、
A B

主題： (8 + 3) + 3 + 3、 楽章終止部： 4 + 4 + 5 ♪
A'

となる。これをさらに簡略化して現すと、 A B A' Coda となる。

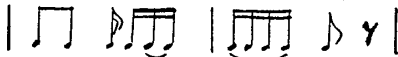
変ホ長調は、ト長調の下属調の同名短調ハ短調の平行調である。ト長調の主和音(g-

h - d) と変ホ長調の主和音 (es - g - h) は g 音を共有するが、それは、シャープ一つからフラット三つへとかなり遠い調への転調である。ただしこの調関係は、すでに第1楽章再現部での ト長調→変ホ長調、提示部での ニ長調→変ロ長調 において用意されていたものである。どうやら調設計は、楽章間にまたがって考えられているように思われる。

A部分

(8 + 3) = 11小節の主題とその後に続く自由な転調部分からできている。主題はピアノだけで提示されるロマンティックに歌う8小節の音楽であるが、その末尾がヴァイオリンでエコーしながら、第11小節で主和音上に完全終止する。


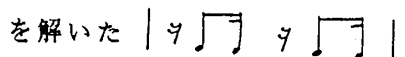
主題は、8分音符を中心にアダージョ・エスプレッシヴォで美しい旋律を奏でる。その歩みを助けるように、ピアノ左手のバスは反進行しながら、同じ8分音符の足取りで深く、低く歩む。この主題の歌を、中声部の16分音符の線が、間を縫いながら響きに厚みを加える。それは、ベートーヴェンの緩徐楽章によく見かける心暖まる表現力に富む音楽であると同時に、それはロマン派、特にシューマンやブラームス等に、ピアノで歌うためのひとつの手本を示したものであるといえる。それは、アダージョ・エスプレッシヴォの見本のような音楽であるといえる。

このソプラノとバスの8分音符の落ちついた歩みと、アルトの16分音符のやや速い足取りとの同時的な重ね合わせは、主題の末尾では、両者の継起的、並列的配列に置き換えられて、と自由に展開する。この継起的な8分音符と16分音符の並列が、ヴァイオリンによってエコー風に扱われて、第10小節第2拍から第11小節にかけて変ホ長調主和音上で完全終止する。

第8小節ですでに和声は、 $I^2 \rightarrow V_7 \rightarrow I$ と和声終止を形成して締めくくっているが、それを第9～11小節でさらに $I^2 V I | I^2 V I | I - |$ と補強して、変ホ長調の調性を十分に聞かせる。8小節の主題全体の和声は

$$| I | IV V | V | \text{♯} V | V I IV | V I V | I_7 V I_7 IV | I^2 V I |$$
 Es: c: Es:

と基本的に変ホ長調であるが、途中1ヶ所、平行調のハ短調に触れる。特にピアノ左手のバスの線の動きは美しい。

第12～14小節では、ヴァイオリンが  と主題を自由に変形させて作った3小節の旋律を奏する。ピアノの伴奏は、各拍の頭を全て外して、緊張を解いた  の浮遊するリズムでヴァイオリンの旋律の各音の後を打って行く。こうして音楽は極度にリラックスしたものとなる。その和声は $| I 7^\circ |$ Es: $| IV_7 I^2 V_7 | V_7 I |$ となっている。第16～17小節で、この旋律をやや変形したものが、ヴァイオリンと同じ伴奏形のピアノで繰り返される。しかしここでは、和声は $| IV I | | V_7 | V_7 I^2 |$ と転調し、中間のB部分を用意する。

As: Des:
 第18～21小節の4小節は、このヴァイオリンの旋律が、さらに自由な余韻を伴って繰り返される。特に第19小節では、それは64分音符の音階走句的即興装飾走句となって、変イ長調を確保し、第21小節で変イ長調の主和音に到達する。第21小節の伴奏は、すでにB部分のそれを先取りしている。

B部分

中間のB部分には、4分音符中心のゆったりとした歩みの新しい旋律断片材料が、ヴァイオリンのために用意されている。しかしこの中間のB部分の特色は、主旋律を担うヴァイオリンの4分音符の足取り、ピアノ左手のバスまたはピアノ右手の8分音符の歩み、中間声部やバス声部に現れる32分音符のトレモロ風の動きと、音楽が三層の構造を示すところにある。

A部分の旋律が音階に沿ったよく歌う旋律であるので対し、B部分の旋律は、広い音程の跳躍を特色としている。和声は 変イ長調→ハ短調→変ホ短調→変ト長調→変イ短調→変ホ長調 と多彩に転調しながら、V-I の歩みを繰り返す。ピアノ右手の32分音符

の動きは非和声音を含んで細かく揺れ、和声の機能の持つ重力と緊張を和らげている。

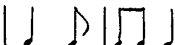
第31小節で変ホ長調の属和音に戻り、第32～35小節では、属音H₁音のオルゲルプンクト上でヴァイオリンが64分音符の細かいメリスマ旋律を即興的に展開して、A部分への回帰をはかっている。第36～37小節では、そのメリスマ風の動きを鎮静させながら、主題の8分音符のゆったりとした足取りを取り戻して、A'部分へとつなぐための橋をかける。

A'部分

A'（第38～48小節）はA（第1～11小節）と同じものであるが、主題旋律は、今度はヴァイオリンによって歌われる。第49～51小節は、第12～14小節に対応するのであるが、ここではヴァイオリンが拍の頭を外したシンコペーション風の伴奏音形を担い、ピアノが重厚な和音で旋律を奏する。しかし第51小節では、その旋律は64分音符の装飾音形によって飾られる。第52～54小節も同じ方法で第49～51小節を反復して、第54小節で変ホ長調の主和音上に完全終止する。

楽章終止部

すでに第54小節から、ピアノの左手には、拍の頭を外したシンコペーション風のときれとぎれの音とはいえ、Es音のオルゲルプンクトが形成され、それはこの楽章最後の第67小節まで続く。その上注目すべきことには、第54小節は変ホ長調の主和音で完全終止するにもかかわらず、その和声はI₇として、des¹音を含んでいるのである。このdes¹音は、変ホ長調にはない音である。F₇ともとれるが、低音にEs音がオルゲルプンクトとして流れているので、変イ長調に転調したのではない。それは、変ホ長調の響きに不思議な拡がりや曖昧さを与える。

楽章終止部（第55～67小節）は、ヴァイオリンが、跳躍的な旋律を4分音符単位の歩みで  と広音域にわたってさまよう。しかもその旋律は、ところどころで、

6 4 分音符の装飾的なメリスマとなって崩れる。ピアノの右手は、このヴァイオリンの旋律を追いかけてながら、同じく6 4 分音符の装飾的メリスマを展開する。ピアノの左手は、例の拍の頭を外したシンコペーション風の伴奏形を執拗に繰り返す。和声は、Es音のオルゲルプンクト上で減七和音とI₇の和音を交替させながら、ces音とdes音を耳に残して進む。

第6 2小節で始めてピアノの左手の伴奏はシンコペーションを解除して、各拍の頭に和音を置くこととなる。それは、| V I | V I | I | I | I | I の | と和声終止形を形成する。ここにはもはやあの曖昧なdes音は現れないで、完全な変ホ長調の鳴り響きのうちに楽章を終えるかに見える。しかし最後の第6 7小節において、ピアノは変ホ長調の主和音を奏するが、その上にヴァイオリンがcis¹音を弾く。そのcis¹音は、第3楽章冒頭のヴァイオリンのcis¹音につながる。あるいは、それを先取りしたものであるとも考えられる。しかしcis¹音は、異名同音的にはdes¹音である。第5 4～6 0小節で何回も示されてきたdes音は、実はこのcis¹音を呼び込むための巧妙な伏線であったと考えられる。

第3楽章

スケルツォ、アレグロ、3/4拍子、ト短調、三部分形式

第3楽章スケルツォは、第2楽章最後のヴァイオリンのcis¹音に誘導されて、間髪をいれずにアタッカで始まる。その構成は、

$$\begin{array}{cccc} \text{Pf} & \text{Vn} & \text{Pf} & \text{Vn} \\ \text{8} & \text{8} & \text{8} & \text{8} \end{array}$$

スケルツォ：(2+2+4) + (2+2+4) + (2+2+2+2) + (2+2+2+2) (32)

G:

$$\begin{array}{cccccccc} \text{Vn} & \text{Pf} & \text{Vn} & \text{Vn} & \text{Pf} & \text{Pf} & \text{Vn} & \text{Pf} & \text{Pf} & \text{Pf} \end{array}$$

トリオ：(8+8) + 4+4+4+4+4+4+4+7 (2+5) (51)

Es:

$$\begin{array}{cccc} \text{Pf} & \text{Vn} & \text{Pf} & \text{Vn} \\ \text{8} & \text{8} & \text{8} & \text{8} \end{array}$$

スケルツォ：(2+2+4) + (2+2+4) + (2+2+2+2) + (2+2+2+2) (32)

G:

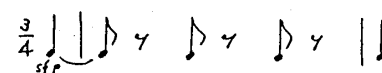
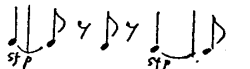
$$\begin{array}{cc} \text{Pf} & \text{Vn} \\ \text{8} & \text{8} \end{array}$$

楽章終止部：(2+2+4) + (2+2+2) (16)

G:

となる。

スケルツォ

 の特色あるリズムで跳躍する2小節の動機によって、スケルツォ全体が構成されている。中間ではそれがさらに圧縮されて、 といわば1小節単位の動機となって跳躍する。この圧縮した形はすでに、第5～8小節にも見られる。

和声は、基本的にはト短調のVとIの交替であるが、第7～8小節はニ短調、第9小節からト短調、第15～16小節ではニ短調、第19小節でト短調、第20～21小節でハ短調、そして第22小節でト短調に戻る。そのハーモニック・リズムは

$$\overbrace{\begin{array}{cccccccc} | V - I | V - & | I - V | I - & | V - & | I - & | I - V | I \\ \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow \end{array}} \text{と特色ある足取りを示す。その癖のあるアクセント (s f p) のずらしと、そのハーモニック・リズムの不均衡な足取りが、スケルツォらしさを作り出しているのである。それは中期のベートーヴェンのスケルツォ楽章に典型的なものである。}$$

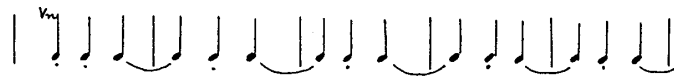
しかしここで特に注目すべきことは、第2楽章が変ホ長調というフラット系の明るい響きで終わった直後、間髪を入れずに（アタッカ）始まる、このスケルツォの冒頭である。すでに言及したように、第2楽章第67小節では、変ホ長調の主和音の上に、ヴァイオリンが非和声音cis¹音をフェルマータつきで奏して、第2楽章を終えた。それはこの第3楽章冒頭のヴァイオリンのcis¹音を用意するものであった。スケルツォ冒頭の和音は es - g - cis¹ の音でできている。es - g 音から考えると、それはト長調のVIの和音、es - g - b 和音の第5音、b音の省略、従って、Iの和音の代用とも考えられる。しかし、実際にはこの和音は、主和音の代理をするような休息の和音ではなく、むしろ強い緊張を含んでいる。ピアノ右手の旋律 $g^1 - \text{fis}^1 - a^1 - b^1 - a^1$ に対して、ヴァイオリンが反進行的に $\text{cis}^1 - d - d - d - d$ と動く。その結果、冒頭の上拍の4分音符の和音は、第1小節第1拍のト短調の属和音に対して鋭い緊張を作り出している。とすると、機能的には、それはドッペル・ドミナント（♯）であると考えられる。すなわち、問題のcis¹音はト短調のドッペル・ドミナント a - cis - e 和音の第3音のcis音とも考えられる。しかしここにはe音ではなく、短調化されたes音が現れる。いずれにせよ、上拍から第1小節第1拍に向かって、四つの声部全体が上行または下降の半音進行をすることによって、強い緊張を作り出している。そしてこの問題の和音に s f p が置かれて、それはこのソナタ全体のなかでも特に鋭い緊張の張り詰めた部分となるのである。と同時に、このcis¹音を巡って、変ホ長調とト短調という遠隔調が見事に連結されることとなるのである。

それにしても、第2楽章の変ホ長調と第3楽章スケルツォのト短調は、その明暗において極めて対照的である。スケルツォは、8小節の楽節をピアノとヴァイオリンの交替で聞

かせながら、ト短調のひびきを十分に味あわせてくれる。

トリオ

このスケルツォに対して、トリオは一転して変ホ長調の極めて明るい民謡的、ないしはレントラー風の柔軟でよく伸びる8小節の旋律をヴァイオリンとピアノで歌い、さらにはそれを4小節フレーズに短縮して、ヴァイオリンとピアノの間でフガート風に追いかけ合う。トリオは全体を通して、ほとんど変ホ長調から離れることはない。その規則的な舞曲風の3拍子リズム、強拍部に落ちるアクセント、広い音空間を使った息の長い旋律、対位法的な声部処理、Es音のオルゲルプンクトで強調される変ホ長調の響き等、あらゆる面で、それはスケルツォと好対照をなす。ただ第56小節以下で、対位旋律にまわる方の声部がシンコペーションを多用する点だけが、スケルツォの中間部としてのトリオを感じさせる。



楽章終止部

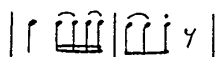
スケルツォをダ・カーポで反復した後、第116小節から楽章終止部（第116～129小節）に入る。楽章終止部はスケルツォと同じ旋律、リズムを使いながらも、それはト短調ではなくして、第1楽章、第4楽章の調つまりこのソナタの主調であるト長調で現れる。

ここではその冒頭の和音は $e - g - cis^1$ となり、それはどう見てもト長調のドッペル・ドミナント $a - cis - e - g$ 根音省略、 \sharp に他ならない。かくしてこの第3楽章スケルツォは、（変ホ長調→）ト短調→変ホ長調→ト短調→ト長調 と変ホ長調を間にはさんでト調の世界を確立し、またその世界のなかにト短調と変ホ調の世界を包み込むこととなる。

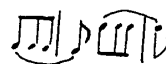
第4楽章

ポコ・アレグレット、 2/4 拍子、 ト長調、 自由なロンド風変奏形式 目まぐるしく次々と新しい材料が出現するかのように見えるが、実際にはかなり厳格な変奏形式で書かれている。旋律とリズムは大きく変奏されるが、和声は固定していて、シャコンヌのような感じを与える。その変奏は効果的で、各変奏の対照は著しい。その構成と各部分に使用される主要な音形を示すと、次のようになる。

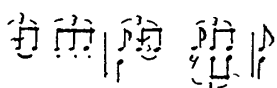
主題: 2/4 (8 + 8) + (8 + 8)
G: G: H:-G: H:-G:



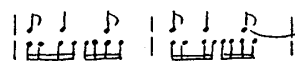
第1変奏: 2/4 ||: 8 :||: 8 :||
G: H: - G:



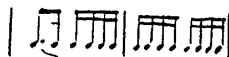
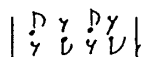
第2変奏: 2/4 (8 + 8) + (8 + 8)
G: G: H:-G: H:-G:



第3変奏: 2/4 (8 + 8) + (8 + 8)
G: G: H:-G: H:-G:

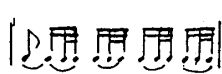
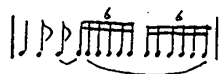


第4変奏: 2/4 (8 + 8) + (8 + 8)
G: G: H:-G: H:-G:



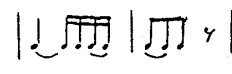
アダージョ

第5変奏: 6/8 (4 + 4) + (4 + 4) + 3
G: H: - G: g: - Es:



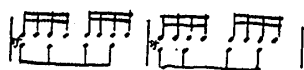
テンポ I

2/4 || 7 ♩ + 3 ♩ ||
Es: G:



アレグロ

第6変奏: 2/4 (8 + 8) + (8 + 8) + 6 + 5
G: G: H:-G: H:-G: G:

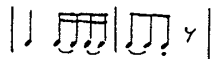


フガート

第7変奏: 2/4 (4 + 4) + (4 + 4) + (4 + 4 + 4)



主題: 2/4 (8 + 8) + (4 + 4) + 4 + 3
 G: H: -G: G:

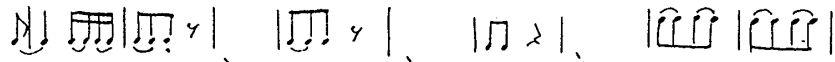


ポコ・アダージョ

プレスト



楽章終止分: 2/4 (4 + 4) + (2 + 2) + 8 ||

H: G:



主題は民謡風の素朴で長閑かな旋律である。この民謡風の旋律が素晴らしい芸術音楽へと発展して行く過程は、見応えがある。主題は (8 + 8) + (8 + 8) の大楽節構造で書かれているが、前楽節も後楽節もト長調の主和音上に完全終止する。それどころか、8小節フレーズ自体が、その都度ト長調の主和音で完全終止する自己閉鎖的な楽節である。従って、本来この音楽は、それぞれ自己完結した8小節の楽節を四回繰り返す、極めて並列的な音楽である筈である。それにもかかわらず、この32小節の主題は、その旋律の旋回的で堂々巡りする回帰的性質、8小節楽節の各旋律の、主音ではない第3音 (h²音) 上での終止、そして各楽節の最後の小節に見られる次の楽節へとつなぐための和声およびリズムの配慮等によって、この32小節の音楽がとぎれのない一全体としてまとまることとなるのである。さらに、主題から変奏へ、また変奏から次の変奏への間も、同じようにとぎれなく連続するよう工夫されている。

さて主題旋律は、主音 g²音を軸に、下属音 c³音から音階に沿って16分音符で転げ落ちてくる動き が弾んで と跳ねるが、そのバウンドする動きは a²-d³-d³、h¹-a²-a²、e³-g³-g³ とその都度いろいろに変

化する。この  の弾みが、さらに次の  の旋回運動を呼び起こすのである。その旋回運動は、主音を軸にして弛緩和音（主和音）上で動くが、8分音符で弾む身振りは、緊張和音（属和音または下屬和音）上で動く。

第1～8小節は、ピアノがこの民謡風の主題の基本旋律を奏する。主題旋律はピアノの右手に現れる。ピアノの左手は、8分音符の歩みで、分散和音による山型または谷型の簡単な拍の刻みを作り、この旋回して弾む主題旋律の運動を促進する。ヴァイオリンはその間、重音奏法によってト長調の響きをオブリガート風に補強し、それに厚みを加える。

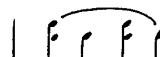
主題旋律（第1～8小節）は、より細かくは、半終止する前半の4小節と完全終止する後半の4小節とに分けられる。その間の和声進行は

/	o	/	o	/	o	o	/		
I	V	I	V	I	IV	♯	V	I	
G:	T						P	T	

と典型的に楽節構造的

な和音配列である。

第8小節第1拍で和声の主和音上に完全終止し、旋律は、本来ならばここで主音（g音）に到達すべきところである。ところが、旋律はここで、 $h^2 - d^2 - e^2 - fis^2$ とネジを巻き戻す動きを示し、第8小節第2拍裏拍に属七和音を配して、第9小節の主和音上の主題旋律の回帰に備えている。左手の伴奏も、前半（第1～4小節）では分散和音風であるが、第5小節第1拍には重い主和音を置いて後半の頭を強調し、第6～7小節では、マキー・バス風の伴奏を配して後半の終止感を高めている。と同時に、第8小節のピアノの左手には、 $| \overbrace{g - h - a} | h$ と第9小節に橋渡しするための声部処理が行われている。

第9～16小節では、主題旋律はヴァイオリンとピアノの右手にオクターヴのユニゾンで現れる。ピアノの左手は  のトレモロ風の8分音符の動きに変化して、ヴァイオリンが加わって重みを増した主題旋律を支える。しかしながら、その和声は第1～8小節の場合と全く同じである。

ただ注目すべきことに、前半（第9～12小節）では、主和音も属和音もd音を最低音

として裏拍で後打ちさせるために、この部分全体が、属音、d音のオルゲルプンクト上に展開されることとなる。このちょっとした工夫によって、第1～8小節で自己完結した筈の主題が第9～16小節に受け継がれて、さらに走り続けることとなるのである。

第16小節第1拍で主和音上に完全終止し、主題旋律もh²音に落ちついたところで、ピアノの左手が G-Fis-Eis | Fis とEis音を含んだ橋を作って、第17小節以下のロ長調の響きにつなぐのである。

第17～24小節では、ピアノの右手に主題旋律、ピアノの左手にマーキー・バスの8分音符の刻みが置かれ、ヴァイオリンは重音奏法によるオブリガートを奏する。ここで突如として、ト長調の属調の平行調、ロ短調の同名長調、ロ長調に入る。ト長調から見てロ長調は、遠い3度関係の調である。ト調の長3度上の長調である。それは、第2楽章の変ホ長調がト長調の長3度下の長調であったのに対応している。

この部分の和声は、

17	o	/	o	20	/	o	/	o	/										
	V		I ²		V		I ²	o	I ²		V		I		V		I		
H:				C:			G:												と緊張和音と

弛緩和音の1小節単位の交替からできている。特に前半（第17～20小節）では、ピアノの左手がFis音のオルゲルプンクトをマーキー・バスで奏し続けるので、属和音機能が目立つこととなる。主題旋律は h²-e³-dis³-cis³-h² cis³-fis³-fis³ と、主音h²音を軸に旋回しないで、ais²-h²-ais²-gis²-fis² fis²-h²-h² とfis²音（または3度音、ais²音）を軸に旋回する。そのため、特に前半では、第1～16小節のト長調の響きと鋭い対照をないして、半音下方にずらされたような印象を与える。

第20小節第2拍で、 h-dis-fis の和音が h-d-fis の和音に置き換えられて、半音上のハ長調にずり上がり、このハ長調を媒介として、第23小節で一挙にト長調に戻る。第25～32小節では、第9～16小節に対応して、ヴァイオリンとピアノの右手のオクターヴのユニゾンが主題旋律を奏し、ピアノの左手は、fis音のオルゲルプン

クト（第25～28小節）上でトレモロ風の伴奏音形を繰り抜ける。

さて、この32小節の主題の和声の動きを4小節単位で眺めて見ると、

1 4 8 12 16
 | T | | | D | T | | | T | T | | | D | T | | | T |
 G: ————— | ————— | ————— | ————— |


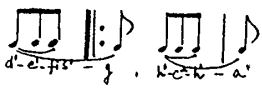
17 20 24 28 32
 | D | | | T | D | T | D | T | D | | | T | D | T | D | T |
 H: ————— | C: ————— | G: ————— | H: ————— | C: ————— | G: ————— |

となる。つまり、主題の基本形（第1～8小節）とその反復（第9～16小節）は確かに、

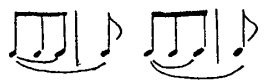
4 4
 | — — — — | — — — — | の典型的な自己閉鎖的楽節構造で書かれているが、
 T D T T

後半の二つの楽節（第17～24小節、第25～32小節）は、 ——— | ——— | 型の
 D T D T

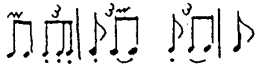
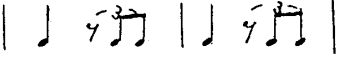
和声終止形の反復によって、音楽の前進に強い拍車をかけようとする。

第32小節でト長調の主和音に到達し、旋律もh²音に落ちついたところで、切れ目なしにヴァイオリンに  の橋のような音形が出現するが、それは橋ではなく、次の第1変奏の動機の上拍に他ならない。つまりそれは、  の楽想の冒頭の8分音符三つからなる上拍なのである。


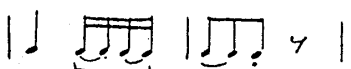
第1変奏

第1変奏は  の上拍動機からできている。この2小節の動機をヴァイオリンとピアノの間で受け渡ししながら進む。その旋律は、音階に沿って上行、下降、または小さな揺れを繰り返す単純なものであるが、随所に経過的な非和声音を伴って揺れるので、主題とは対照的な波立つ動きとなっている。しかし和声の面では、第33～40小節は第1～8小節、第41～48小節は第17～24小節の和声を忠実に守っている。この変奏は、いわゆる厳格な旋律変奏となっている。特に、その上拍で始まる波打つ動きは、一見和声まで変化したかのように思えるが、和声は同一にとどまっている。

第2変奏

第2変奏も和声を同一にして、旋律とリズムを変奏している。の楽想は、第1変奏の楽想に似ているが、それは3連音符と装飾音によって、より活潑な動きとなっている。ここでは、この音形にさらに伴奏のの特色あるリズムが加わって、見事な性格変奏を形成している。

第3変奏

第3変奏も、和声の枠組と $(8+8) + (8+8)$ の形式は、主題と同一である。従って、これも旋律変奏である。まず、第81～88小節では、ピアノの右手にシンコペーションによる の特色ある上行旋律を置き、ピアノの左手はこの変奏の間中、16分音符の音階および分散和音からなる走句となって、とぎれなく流れ続ける。ここでは、主題はむしろピアノの左手の16分音符の走句で変奏され、ピアノの右手とヴァイオリンは、オブリガート旋律的なものとなっている。これにより、主題→第1変奏→第2変奏→第3変奏の順に、8分音符の歩み→8分音符の3連音符の歩み→16分音符の歩みとその歩調は段々と速められて行くこととなる。その16分音符の渦巻く動きは、主題中の16分音符の転げ落ちる旋回運動 から派生したものと考えられる。

なお、この16分音符のバスの走句には、多くの非和声音が含まれているのみならず、第83小節第2拍裏拍では、(cis) - e - g - b といった短調的に響く性格的、色彩的な減七和音を使用しているのが注目される。その響きはシューベルトを思わせる。

第4変奏

第4変奏では一転して、激しい和音打撃と16分音符による3度平行の音階下降運航が、ひとつのクライマックスを作り出す。しかし、その和声の枠組は主題のそれと同一である。ヴァイオリンとピアノが半拍交替で打ち合う和音打撃は *f* であり、その後続くピアノの両手による3度平行の音階滑降(16分音符)は *p* である。第4変奏は、一種の強弱法上の変奏であるとも考えることもできる。この第4変奏の末尾は、16分音符の音階滑降

の速度をゆるめて（リタルダンド）、そのまま6/8拍子の第5変奏 アダージョ に流れ込む。

第5変奏



第5変奏の構成は


¹⁴⁵ I V ¹ I V I 6/8 G:	¹⁵⁰ IV ♯ V I V I ² V	¹⁵⁵ H:
¹⁶⁰ IV V I V V I ² I ² VI V I V I	¹⁶⁵ C: G: g: Es: 2/4	
¹⁷⁰ ♪ ♪ V I IV V ♯ V V	G:	

となる。(4+4) + (4+4) + 3 + 7 と経過的な部分や、変ホ長調による主題の回想が現れたりするが、この変奏の本体をなす (4+4) + (4+4) の部分に関しては、主題の和声の枠組が忠実に守られている。

ピアノとヴァイオリンが交互に歌うが、6/8拍子 アダージョ のゆっくりした足取りに乗って、ピアノもヴァイオリンも、メリスマ旋律風の華麗な動きを、即興カデンツァ風に豊かに繰り広げる。それはベートーヴェンの即興演奏の見本を聞くようである。カデンツァ風のメリスマ旋律が華やかに動くが、その旋律の骨格になっている音は、ピアノの左手が奏する和音連打や、ヴァイオリンが重音奏法で奏する和声の構成音そのものであると考えてよい。従って、例えば (4+4) + (4+4) の旋律はほぼ $g^1 - a^1 - h^1 - a^1 \quad g^1 - g^1 - d^2 - h^2 \quad ais^1 - h^1 - ais^1 - h^1 \quad h^1 - c^2 - fis^1 - fis^1$ といったものになる。

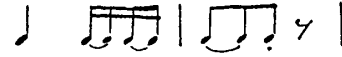
第161～163小節は、ト長調からト短調を経て変ホ長調へと転調して、テンポI、2/4拍子の主題の回想部分につなぐための橋を形成する。ここでも3/2分音符の3連音符の装飾的な動きが、ピアノとヴァイオリンの間で応答されるが、すでに第160小節か

ら、ヴァイオリンには  の8分音符三つからなる音形が各小節の前半に目立つ。それは主題旋律のあの弾む  の下降形であり、主題回想部分（第164～173小節）招来のための伏線となっている。

第164小節 テンポ I、2/4拍子、変ホ長調で、突如として主題が回想される。しかしそれは、主題の基本形の8小節（第1～8小節）を再現しはするが、最後の主和音小節を欠いて、7小節目で不意に打ち切れ、フェルマータで非連続の溝を作る。その後、例の弾む  の音形が三回、ト長調のドッペル・ドミナントと属七和音で繰り返されるが、それも第173小節で、再びフェルマータで打ち切られる。和声的には、第170小節も、第173小節も属和音上で半終止して、未解決のままに放置して、解決に向けて緊張を高める。

第6変奏

この二回にわたる解決の遅延のなかから弾け出すように、第6変奏が、第174小節からアレグロで始まる。第6変奏は、(8+8)+(8+8)の本体と第7変奏へつなぐための橋の(6+5)とからなる。


第6変奏の本体はアレグロで、ピアノの右手またはヴァイオリンに繰り上げられる16分音符の音階走句によって作られる。それを伴奏するものは、8分音符のスタッカートの分散和音である。それは、主題の  のなかに含まれるあの16分音符の転げ落ちる運動と、8分音符の弾む運動との展開であると考えることができる。本体部分の和声は、主題のそれと全く同一であるので、第6変奏も厳格な旋律変奏である。

第206～216小節は、本来は(6+6)の音楽である。それは16分音符のトレモロをピアノの両手に、またピアノの左手とヴァイオリンで動かしながら、g¹音（第205～209小節=ヴァイオリン）を、あるいはg³音（第211～214小節=ピアノ右手）をオルゲルブントとして聞かせて、g音が主音であることを再確認しながら、第7変奏へとつなぐ。第212～216小節のフレーズは、第216小節において属和音で不意に打ち切られる。それは本来、次の第217小節で主和音に解決される筈の6小節

フレーズである。この不意の打ち切り、非連続によって、第7変奏のフガートの入りが、極めて効果的に際立たせられることとなる。

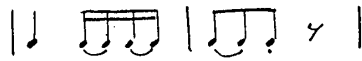
第7変奏

第7変奏はフガートである。後期のベートーヴェンは、楽曲中に好んでフーガやフガートを挿入した。第6変奏の末尾でg音が主音であることを充分再確認した上で、第7変奏は突然、同名短調のト短調で始まる。

フガートの主題は  の4小節で、それは、第1変奏の旋律の動きを思わせる、くねくねと波打つ旋律でできている。それは、フガート主題がピアノ左手（バス）、ピアノ右手（テノール）、ヴァイオリン（アルト）、ピアノ右手（ソプラノ）の順で入る四声のフガートを構成する。四回の主題の提示の後、第233小節から直ちにストレッタに入る。それはバス、テノール、アルト、ソプラノの順で入る2小節間隔のストレッタを形成する。フガート主題は、応答においても、ストレッタ部においてもかなり変形されているので、その意味では、これをフーガと呼ぶことはできない。対位旋律は、例えば第221小節以下に見られるような H-c-cis-d-es-e-f-fis-g の半音音階進行的なものである。ストレッタの盛り上げは第241～244小節のクレシェンドを招き、そこでト長調に戻って、そのまま第245小節以下の主題の再現へと流れ込む。

第245～275小節は、最後の主題の復帰とその後に続く和声終止形である。まず(8+8)で、32小節の主題が16小節に圧縮されて示される。第245～252小節では、主題旋律がピアノの右手に、ヴァイオリンは重音奏法の和音でト長調の響きを充実させる。その点では、それは第1～8小節によく似ているが、ピアノの左手の伴奏は、ここでは16分音符の渦巻く分散和音と音階走句となって駆けめぐる。

第253～260小節では、主題旋律はヴァイオリンに現れる。それは、主題の第17～24小節に対応する。しかしここでもピアノは、その右手に16分音符の分散和音の旋回する動きを与える。ピアノの左手は、各拍を4分音符で押さえて行く。すなわち、ここ

では主題動機  の下拍的4分音符、転がり落ちる16分音符、そして主題旋律の諸要要因が重層的に展開されることとなる。

この主題の再提示は第261小節でクライマックスに到達し、ヴァイオリンとピアノの右手、およびそれと反進行するピアノの左手によって、16分音符の音階走句が、広い音空間のなかを下って昇って、また下って昇る運動を見せる。その間の和声は、

²⁶¹ ²⁶⁵ ²⁷⁰ ²⁷⁵
 | IV | - | V | - | IV | - | V | I | - | - | I V | I | - | - | - |
 G:

となる。最終的には、この音階走句のうねる大波はト長調の和声終止形に乗ったヴァイオリンおよびピアノの飛翔（第269～272小節、第273～275小節）となって、空高く舞う。しかしこの動きは第275小節で不意にポコ・アダージョのブレーキをかけられる。ここから楽章終止部に入るのである。

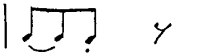


楽章終止部は (4+4) + (2+2) + 8 と分節できるが、まず g-h-eis の和音を上拍として、再びロ長調を導入し、4小節間ロ長調で主題旋律をヴァイオリンとピアノで奏する。g-h-eis の和音は、異名同音的には g-h-f、すなわち ト長調の I₇→ハ長調の V₇ の和音である。しかしこのeis音は、ロ長調のドッペル・ドミナントを感じさせる音である。このeis音をピボット・コード（転調の要となる和音）として、一気にロ長調の世界に舞い戻るのである。

しかし第279小節第2拍では、それは h-dis-fis 和音を h-d-fis 和音に変え、それをハ長調の7度上の和音の変質和音に読み替えて、第280小節でハ長調の属和音に入る。すなわち、第276～283小節の8小節の和声の枠組は、第17～24小節のものと全く同一なのである。

²⁷⁶ ²⁸⁰
 (♯) | V | I² | V | I² o I² | V | I | V | I |
 H: C: G:

このハ長調からト長調に戻る進行、すなわち ²⁸² G: IV-V-I は、第261小節以下の

ff のクライマックスのところにも見られる。そしてそれはまた、第1楽章の最後（第276～281小節）の I - I - I - IV - V - I にも対応する。

第282～285小節では、旋律は8分音符の弾む跳躍  に要約され、さらにそれは、第286～287小節で  の二音の跳躍音程に圧縮される。第288小節からプレストになって、この  跳躍音形を連結して、高く高く上昇して、最後のトニカブロック

288 f
| V | I | V | I | V | I | V | I ||
G:

をつくって曲を閉じる。

この楽章終止部の意味は、少なくとも、ト長調の響きに、遠隔調のロ長調の世界を包摂することにある。

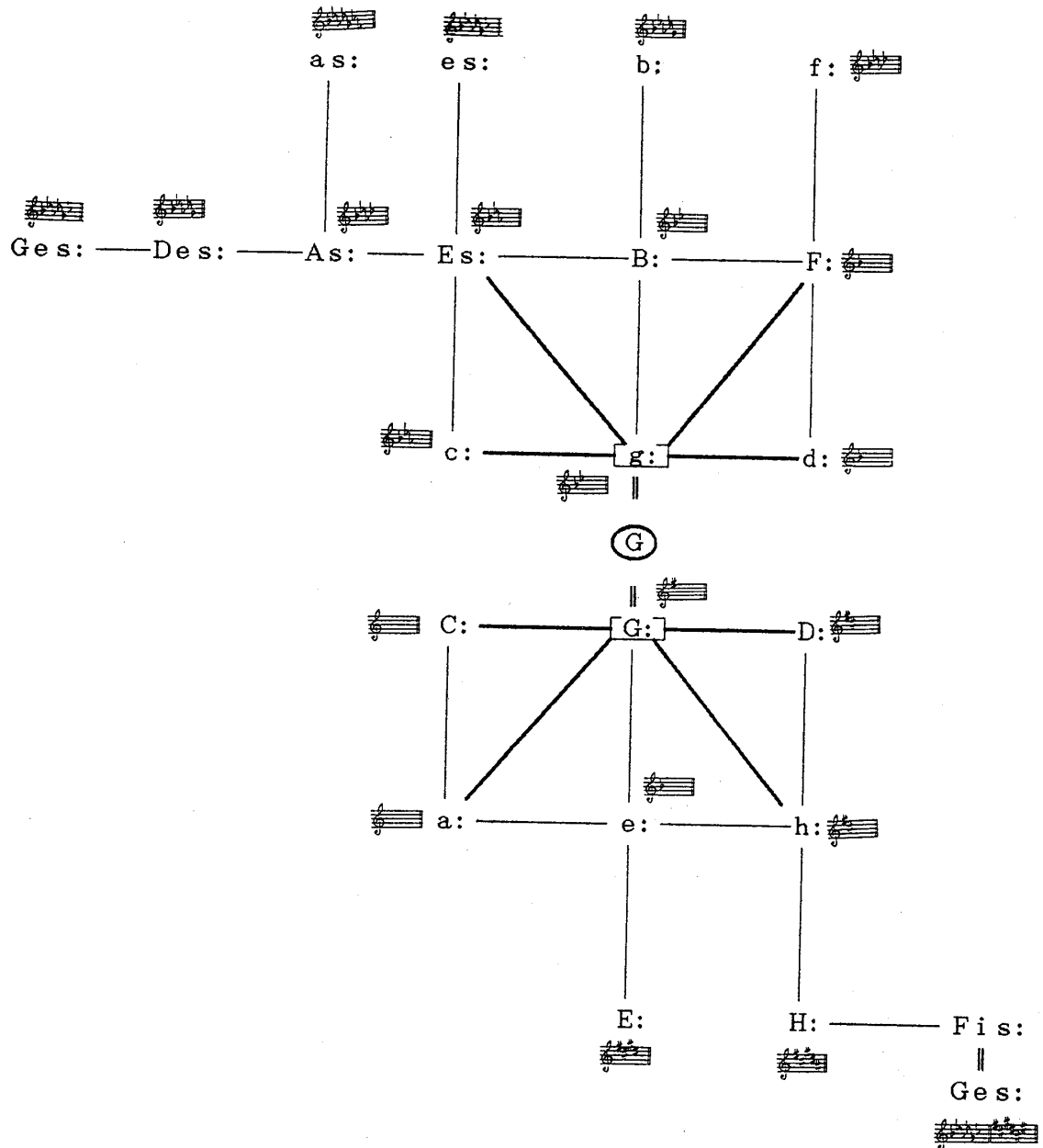
このように見ると、第4楽章はロンドではなく、明白な変奏曲である。しかも変奏曲の自己同一性の原理は、その主題を支える和声進行のパターン（8+8）を執拗に保持することによって、充分確立されている。しかし他方で、変奏曲の変容の原理は、その音形変奏、リズム変奏、強弱法の変奏、テンポ変奏、形式変奏（フガート）等によって、ベートーヴェンの手のうちにあるあらゆる作曲技法を駆使して生かされるのみならず、自己同一の原理のなかで、ソナタ形式的な一種の主題労作法的展開すら見せるのである。それが、この第4楽章を、単なる主題とその7変奏に聞こえさせないで、ソナタの終楽章としての圧倒的充実感をもたらす原因なのである。

と同時に、この楽曲全体を通して注目すべきことは、前にも少し触れたように、この曲に見られるベートーヴェンの調設計の面白さである。この曲においては、ベートーヴェンはト調を中心にして、近親調関係を使って、G音の支配する世界を大きく拡げる。その際、ト長調とト短調の同名長短調をト調として捉えている。そこで、普通いわれる長調および短調のそれぞれの近親調が重なり合って、ト長調から変ホ長調へ移れる。さらにこの発想から、ト長調→ホ短調→ロ短調→ロ長調 の関係が生じる。すなわち、ト調をフラット

方向へ拡大すると変ホ長調、変イ長調、変ニ長調、変ト長調にまで進み、シャープ方向に拡大するとニ長調、ロ短調、ロ長調、嬰へ長調に達する。この頃のベートーヴェンは、ひとつの調の世界を、ここまで拡大することに成功したのである。すなわち、第1楽章ではト長調－ニ長調－変ロ長調－ト長調－変ホ長調－ト長調－ハ長調－ト長調 が使われ、ト長調と変ホ長調は対比対照する調として現れるが、第2楽章では 変ホ長調－変イ長調－変ニ長調－変ホ短調－変ト長調－変イ短調－変ホ長調 とフラット系が十分開拓される。第1楽章のト長調の世界と第2楽章の変ホ長調の世界は、第3楽章の ト短調－ニ短調－変ホ長調－ト短調－ニ短調－ト長調 で媒介され、すべてト調の世界に包含されることが立証される。第4楽章は、このト調の世界をシャープ系の遠いロ長調までのばし、ここではもっぱら変奏曲形式を使って、ト調とロ調の交替、ならびにそれによるロ長調のト調への組み込みをはかる。しかも興味深いことには、第1楽章におけるト長調から最も遠隔な調である変ト長調は、第4楽章におけるト長調から最も遠い調であるロ長調と異名同音的に5度近親調となる（嬰へ長調＝変ト長調）（次頁の図参照）。

こうした遠い調まで支配するベートーヴェンの調世界の拡大は、中期のベートーヴェンに見られた調機能の拡大によるその強化という彼の調性音楽の世界の現実性を越え出て、今や超現実的、天上的世界（従って、またそれはロマン主義的世界への窓口とも考えられる）へと誘うもののように思える。

< 作品 96 ト長調 において使用されている様々な調性 >



※ 太線は、ト長調またはト短調を中心にしたいわば近親調関係（5度近親調、平行長調、属調および下属調の平行調）を示す。

参考文献

(I) ヴィーン古典派音楽の楽曲分析に関するもの。

Chusid, Martin.

1971 Schubert Symphony in B minor("Unfinished"). Norton critical scores, New York: W.W. Norton.

チューシッド、M.

1981 『シューベルトの交響曲ロ短調<未完成>』谷村晃訳、東京：東海大学出版会。

Czerny, Carl.

1963 Über den richtigen Vortrag der sämtlichen Beethoven'schen Klavierwerke (1842). Wien: Universal Edition.

Dahlhaus, Carl.

1978 "Von zwei Kulturen der Musik" Die Schlussfuge aus Beethovens Cello-sonate opus 102-2. Musikforschung, Heft 4 Oktober/Dezember: s.397-405

1979 Beethoven IV.Symphonie B-Dur. Meisterwerke der Musik, Heft 20, München: Wilhelm Fink Verlag.

Feil, Arnold

1966 Studien zu Schuberts Rhythmik. München: Wilhelm Fink Verlag.

Forbes, Elliot

1971 Beethoven Symphony No.5 in C minor. Norton critical scores, New York: W.W. Norton.

フォーブス、E.

1981 『ベートーヴェンの交響曲第5番ハ短調』福田達夫・福田房子共訳、東京：東海大学出版会

Kunze, Stefan

1965 Schubert Sinfonie h-moll Unvollendete. Meisterwerke der Musik, Heft 1, München: Wilhelm Fink Verlag.

1972 Die "wirklich gantz neue Manier" in Beethovens Eroica-Variationen op.35. Archiv für Musikwissenschaft XXIX/2.

Martinez-Göllner, Marie Louise

1979 Haydn Sinfonie Nr.94 (Paukenschlag). Meisterwerke der Musik, Heft

16, München: Wilhelm Fink Verlag.

Mersmann, Hans

1952 Musikhören. Frankfurt: Hans F. Menck Verlag.

諸井三郎

1949 『ベートーヴェン絃楽四重奏曲-作曲学的研究-』、東京: 創元社

1958 『ベートーヴェンピアノソナタ-作曲学的研究-』、東京: 創元社

Newman, William S.

1963 The sonaten in the classic era. Chapel Hill: The University of North Carolina Press.

Osthoff, Wolfgang

1965 Beethoven Klavierkonzert C-Moll. Meisterwerke der Musik, Heft 2, München: Wilhelm Fink Verlag.

Renner, Hans

1972 Reclams Kammermusikführer. Stuttgart: Philip Reclam Jun.

Rostal, Max

1981 Ludwig van Beethoven Die Sonaten für Klavier und Violine: Gedanken zu ihrer Interpretation. München: R. Piper & Co. Verlag.

ロスタール、M.

1986 『ベートーヴェンのヴァイオリン・ソナタ-演奏への指針-』守岡輝・山本淳共訳、東京: 音楽之友社

Seidel, Wilhelm

1979 Beethoven I. Symphonie C-Dur op. 21. Meisterwerke der Musik, Heft 17, München: Wilhelm Fink Verlag.

谷村晃

1968 「モーツァルトの短調のシンフォニーについて」『音楽学』13(1~2合併号): pp.73-91.

1969 「ムツィオ・クレメンティのピアノ・ソナタ」『音と思索-野村良雄先生還暦記念論文集』東京: 音楽之友社、pp.259-275.

1970 「アヴェ・マリア考」『創立八十周年関西学院大学文学部記念論集』: 関西学院大学文学部、pp.318-279.

1971a 「ウィーン古典派音楽におけるフェルマータ」『美学論究』5: 関西学院大学文学部美学研究室、pp.1-28.

1971b 『ウィーン古典派音楽の精神構造』東京: 音楽之友社

Tovey, Donald Francis

1944 Essays in musical analysis. Supplementary Volume; Chamber Music,

London: Oxford University Press.

(II) 本論の基本的な考え方に関するもの。

アーベル、W.

1957 『ピアノ音楽史』服部幸三訳、東京：音楽之友社。

Brelet, Gisele

1949 *Le temps musical: Essai D'une esthétique nouvelle de la musique.*
Paris: P.U.F.

1951 *L'interprétation créatrice.* Paris: P.U.F.

Georgiades, Thrasybulos G.

1954 *Musik und Sprache: Das Werden der abendländischen Musik dargestellt an der Vertonung der Messe.* Berlin: Springer-Verlag.

1966 『音楽と言語－ミサ作曲に示される西洋音楽の歩み－』木村敏訳、東京：音楽之友社。

1967 *Schubert Musik und Lyrik.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

1977 *Kleine Schriften.* Tutzing: Hans Schneider.

1985 *Nennen und Erklingen.* Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Henneberg, Gudrun

1974 *Theorien zur Rhythmik und Metrik: Möglichkeiten und Grenzen rhythmischer und metrischer Analyse, dargestellt am Beispiel der Wiener Klassik,* Tutzing: Hans Schneider.

Lang, Paul Henry

1941 *Music in western civilization.* New Yoek: W.W. Norton.

ラング、P. H.

1975 『西洋文化と音楽（上・中・下）』酒井諄・谷村晃・馬淵卯三郎監訳、東京：音楽之友社。

Mersmann, Hans

1952 *Musikhören.* Frankfurt: Hans F. Menck Verlag.

谷村晃

1971b 『ウィーン古典派音楽の精神構造』東京：音楽之友社。

Zuckermandl, Victor

1956 *Sound and symbol: Music and the external world.* Bollingen Series,

- XLIV, New York: Pantheon Books.
- 1959 The sense of music, Princeton: Princeton University Press.
- 1973 Man: The Musician. Bollingen series, XLIV/2, Princeton: Princeton University Press.
- 1982 『音楽体験－音楽がわかるとは－』谷村晃監修、馬淵卯三・大谷紀美子共訳、東京：音楽之友社。

あとがき

本書の製作を終えて、いま振り返ってみるとまだまだ論じ足りないことや、また逆に冗長なところがあったりして、悔やまれることばかりである。序論でも述べたように、四十年前の諸井三郎のベートーヴェンの作品の作曲学的研究からどれほど前進しているか、その判断は読者の皆様にお任せするほかない。筆者としてはこの種の書物がなかなか出版し難い状況のなかで、とにかくベートーヴェンのヴァイオリン・ソナタ全10曲についての私なりの楽曲分析的研究を文字にすることができたことを、大変幸せと思っている。

しかし本書のような、その製作に極めて手間のかかる書物が出来たのは、一つにはパソコンやワープロのおかげである。筆者も昨年の夏以来ワープロを使用するようになって、いろいろな文書をワープロで書いている。その過程のなかで、乱雑に書き散らされたベートーヴェンのヴァイオリン・ソナタについての講義の草稿を、整理して文章にすることを思いついた訳である。自分のワープロで少し清書してみたところ、文字と音符の混合した文章が、ある適度見やすく作れる自身のできたので、ついに本書の製作を決心したのである。

とはいうもののノートに走り書きした原稿をワープロで清書する作業は、並み大抵の仕事ではない。この気の遠くなるような作業を、僅か一ヶ月程の間に仕上げてくれた大阪大学文学部音楽学研究室の熊谷彌由紀さん、また最後の段階で、文中に挿入する細かい音符の手書きを担当してくれた石田陽子さん、内藤久子さんたちの協力なしには本書の完成はおぼつかなかった。改めてここに感謝する次第である。

昭和六十二年三月十二日

正誤表 1 (文字に関するもの)

頁	行	誤り	正
10	上から2行目	改定	改訂
16	上から4行目	帰せられぬ問題	帰せられる問題
16	上から10行目	leich	leicht
20	上から3行目	3、5、7なsの	3、5、7などの
25	上から2行目	構脚 (Gerüstbau)	構脚構造 (Gerüstbau)
29	下から7行目	合い呼応	相い呼応
31	下から5行目	楽想多様さ	楽想の多様さ
37	上から11行目	第21小節からは	第21小節からは
53	下から7行目	トニカ・アプロック	トニカ・アプロック
57	上から12行目	11連音符とに	11連音符となつて
60	第1行目	不連続的	非連続的
67	上から11行目	10) 破片構造	10) 裂片構造
81	上から10行目	圧縮による緊迫感	圧縮による緊迫感
95	上から7行目	属和音蓋上に	属和音上に
98	上から10行目	後楽節2小節	後楽節が2小節
109	下から6行目	重なり合	重ね合
130	上から10行目	A: 至第53~84小節	A: 第53~84小節
131	上から8行目	下降的因な	下降的な
151	上から12行目	させるの効果を、	させるその効果は、
151	下から7行目	ここで、1	ここで、1
159	上から14行目	fis'-g'-a'-h'	fis'-g'-a'-h'
163	下から2行目	狂喜乱舞の撤回運動するうち	狂喜乱舞する撤回運動のうちに
166	上から2行目	不安定	不安定
166	上から8~9行目	Fis-G	Fis-G
172	上から12行目	停止するところでは	停止するところでは
173	上から10行目	出現依然の	出現以前の
177	下から8行目	~307小節でな	~307小節では
181	上から8行目	確保したところ	確保したところ
183	上から10行目	4分音符(♩)、8分音符(♩)	4分音符(♩)、8分音符(♩)
190	下から4行目	イ調	イ長調
193	下から11行目	バランスを取る	バランスを取る
203	上から5行目	(Erzherzog Rudolf)	(Erzherzog Rudolf)
204	上から2行目	アレルト・モテラート	アレクソロ・モテラート
209	下から6行目	揺れる運動	揺れる運動
211	下から11行目	a: 音やgis ² 音、	a: 音や fis ² 音、
222	上から9行目	楽章終止分	楽章終止部
224	下から5行目	鋭い対照をなして、	鋭い対照をなして、
226	下から5行目	音階下降運動	音階下降運動
230	上から2行目	諸要因	諸要因
239	上から13行目	ある程度	ある程度

正誤表 2 (楽譜に関するもの)

頁	行	誤り	正
70	下から13行目		
88	上から11行目		
88	下から11行目		
91	上から4行目		
139	下から5行目		
141	下から8行目	Es: IV ² IIII ¹ ♯, 1 V	Es: IV ² IIII ¹ ♯, 1 V
159	上から2行目		
171	最下行		
175	下から9行目		
184	下から5行目	V → C: ♯, → F: V	V → C: ♯, → F: V
185	上から2行目	最後の小節	最後の小節
188	下から10行目		
220	上から7行目	アクセント	アクセント