

# ベートーヴェン ピアノ・ソナタ第31番 作品110の作品解釈

—演奏者の見地から—

一 戸 智 之\*

The work of art interpretation of Beethoven Piano Sonata No.31 Op. 110

— From the point of view of the player —

Tomoyuki ICHINOHE\*

Key words : ベートーヴェン Beethoven  
ピアノソナタ Piano Sonata  
作品解釈 Interpretation of works of art  
演奏法 Playing method

## 1. はじめに

Ludwig van Beethoven (1770~1827) (以下、ベートーヴェン) の32曲のピアノソナタ群において、とりわけ後期の5曲のソナタは、彼の作品の代表作のみならず、他のすべてのピアノソナタ作品と比較しても最高傑作のひとつと位置づけられている。他に、「ピアノソナタ」と名付けられた作品の中ではモーツァルトやハイドンのそれが有名であるが、このジャンルにおいて比類ない芸術作品として圧倒的な存在感を示すことに成功したのはベートーヴェンが最初であった。

しかし、とりわけ後期の5作品において、ソナタという名称を与えながらも、彼ほどソナタ形式から逸脱させた作曲家はそれまで存在しなかった。その理由の一つとして、彼の伝統的形式美に対する頑迷なまでの抵抗、なおかつ当時の身分社会に対する反骨気質が根底にあったと推察される。初期作品でさえも音楽様式的にそのような傾向が散見されるが、それが顕著になるのは中期以降である。それらの作品には、他の作曲家のソナタ作品と比較して作曲技法における発想の独自性、なおかつ心情的な葛藤の吐露が随所に隠顕され、全生涯を賭して実世間と「格闘」し、克己して得た崇高な精神性を作品に反映させようとい

う、並々ならぬ努力と決意が音楽に如実に描出されていることから理解できよう。このことが、それ以前の1730年代から繁栄を極めていた形式美を追求したバロック音楽と彼の作風との決定的な相違であり、また、彼が19世紀へと繋がるロマン派音楽への橋渡しの役割を果たしたと言われる根拠となっている。

ベートーヴェン以前の時代、とりわけモーツァルトおよびハイドンの時代以前に生きた作曲家たちは、各々の創造力を駆使し、あくまでその時代の音楽様式に制約された中で、自身の哲学や信仰心を音楽に反映させようとしていた。このほか、当時の作曲家たちの間では、音楽形式から逸脱して作曲することは罪悪であるかのような風潮も、根強く存在していた。その理由は、作品の献呈対象の大半が、作曲家たちのパトロンであった特権階級の人々であり、中には斬新で進歩的な音楽を好んで注文したパトロンも少数ながら存在していたが、彼らの大概は音楽的感性においても保守的な価値観を有していた王侯貴族であった。当時の作品の中で、現代に至って芸術作品とみなされているそれも多数存在するが、それらは明らかに娯楽的要素が強く、その殆どはパトロンへの迎合的な音楽であった。

19世紀ロマン派への過渡期の時代には、徐々に一般庶民も裕福になり、生活に余裕が生まれ、

\*東北女子大学

日常の楽しみとして音楽を求め始めるようになってきた。そのため、作曲家の側でも試行錯誤を重ねながら様式に束縛されずに、本来書きたかった自由な書法に基づいた作品を創造する余裕が生まれたのと同時に、それらの作品を発表できる機会が格段に増加した。その結果、人間一人一人の個性を尊重しようとする発想が芽生え始め、それまでの現実を肯定的に見据え、ただ単に音楽形式に基づいてそれに従属させるだけのものではなく、自身の主観的感情を反映させようとする私小説的な作品が多く誕生していくのである。その後、それらがさらに発展して、作曲家たちの人生における崇高な理想を追求しようとする姿勢が顕著となり、人間の自由や平等、愛の意味、詩歌や文学からの靈感等を作品それ自体と融合させようとの試みが始まっていく。しかし、その結果、作曲家たちは自由な創作活動が可能になったのと引き換えに、「苦悩」という代償を得ることになった。

本研究では古典的形式美とロマンチズムを併せ持ったベートーヴェンの「Piano Sonata No.31 Op.110」（以下、「作品110」）について演奏者の立場から、当時のベートーヴェンの心情の変遷を踏まえながら解釈し、演奏者は芸術的作品といかに向き合ったら良いのかを考察していきたい。

## 2. ベートーヴェンの精神性

### 1) 精神の変遷

ロマン・ロランは著書の中で次のように述べている。

「思うにあらゆる征服の中で、精神による征服ほど尊いものはない。そうして精神の領域の中で、音楽による征服ほど深くかつ及ぶものはない。一つの有名な対話の中で、ベートーヴェンは次のようなことをいった。Musik ist Vermittlung des geistigen Lebens zum sinnlichen（音楽は精神的生活を感覚的生活へ媒介する者である。）」

さらに

「音楽は、一切の智慧・一切の哲学よりもさらに高い啓示である。…私の音楽の意味を掴み得た人は、他の人々がひきずっているあらゆる悲惨から脱却するに相違ない。」

（1810年 ベッティーナにて）

ロマン・ロラン(1938)『ベートーヴェンの生涯』より  
片山敏彦訳、岩波文庫。

ベートーヴェンの父ヨハンは宮廷歌手であったが、親としての役割をほとんど果たさず、毎日アルコールに依存した日々を過ごしていた。ベートーヴェンに対しては幼少期より容赦のない厳しい教育を施し、時には泥酔状態の中で指導をすることもあった。その厳しさの徹底ぶりには理由があった。14歳年上のモーツァルトの存在である。モーツァルトはベートーヴェンとは対照的に幼少時より、父親レオポルドの秩序だった冷静な指導のもと、神童ぶりをいかんなく発揮していた。宮廷では貴族から絶大な支持と賞賛を博し、また報酬も莫大なものであった。自分の息子もこの前例にあやかりたいとヨハンは考え、過酷極まりないレッスンを課したのであった。

この時代、音楽家は、作曲家と演奏家との兼業であり、コンサートにおいては自作自演で行うことが通例であった。役割の分業が始まるのは20世紀初頭からである。当時においても現代のように演奏活動のみで生計を立てていた音楽家も少数ながら存在してはいたが、大多数は作曲法と演奏技術を同時に学んでいくのが一般的であった。したがって、ベートーヴェンも例外に漏れず、幼少期よりまずは音楽の訓練から開始し、楽器の演奏技術、そして伝統的な対位法や和声法などの作曲技法を習得するという苛酷な日々を送ることとなる。このように、幼少期に父親からの虐待にも近い愛情の欠如した環境のもとで育った経験は、愛情への渴望と過度な自立心を植え付け、彼の後の思想に多大な影響を与えたと言えよう。

その後、アルコール依存症となった父に変わり幼い二人の弟たちの世話と同時に、学業は二の次に家計を支えなければならなくなる。そのため、

一般の学校教育についてはきわめて不十分な状態となった。しかも晩年になるにつれ、さらに音楽家にとって無慈悲な仕打ちが待ち受けていた。1810年頃には有名な耳の病気が急激に深刻化し、ほとんど全聾の状態となり、なおかつ甥カールの養育権をめぐる裁判等もあり、精神的に打ちのめされるのである。このように、ベートーヴェンの生涯を概観するとき、音楽家としてあまりにも悲劇的な出来事が多すぎるのである。にもかかわらず、彼はこのあまりにも劣悪で絶望的な境遇の連続に耐え忍び、しかも自身の欲望を満たそうとせず、むしろそれを拒否するかのように創作活動に没頭するのである。

以下はベートーヴェンの「音楽ノート」に記されている断片である。

「忍苦一忍従一忍従！ そうあってこそ、われわれは最も悲惨なことの中にも、得ることがあり、神がわれわれの過ちをゆるされるのにふさわしいものとなるのだ。」(1816年)

「万物の上なる神 — 神は決してわたしを見捨てたことはない

ベネディクトゥス    八長調  
ヴァイオリン    ソロ  
ホルン    ソロ  
ファゴット    ソロ  
チェロ    単数」(1819年頃)

小松雄一郎訳編(1957)『ベートーヴェン 音楽ノート ミサ・ソレムニスのノート』より 岩波文庫。

最後は唯一、崇高な芸術のために己を捨て去り、神に対する使命感のみが支えであった。

彼は「悲哀」と「苦悩」によって自身を敗北させるのではなく奮起させ、むしろこの両者は「歓喜」を造り出すための「試練」であると自身を納得させ、真の芸術のために戦い抜こうと覚悟を決めるのである。

「世間というものは、諂われることを好む王様

みたいなもので、諂われれば機嫌を良くしている。しかし、真の芸術というものは頑固なもので、諂われて自らを満足させていられるようなものではない。名声高き芸術家は、たとえそれがまだ日の差し込まない胎内から芽生えたばかりにすぎぬものであっても、彼の最初の作品が最良のものであるとの考えを常に固く信じているものである。」(1820年)

「これこそそうだ、見つかった。歓喜」

「バス声、この調べではない、もっと楽しいものを、喜びよ！ 喜びよ！」(1822~24年頃)

小松雄一郎訳編(1957)『ベートーヴェン 音楽ノート』より 岩波文庫。

このようにして、晩年の作品は「苦悩の結晶」として芸術の域にまで高められ、「燦然と輝く傑作群」と言われる偉大な芸術作品として聳え立つこととなる。

## 2) 「作品110」における精神性と楽想との関係

この作品は、傑作として名高い「ミサ・ソレムニス」における「サンクトゥス」と「ベネディクトゥス」がほぼ完成した直後の1821年に作曲された。この時点で彼に残された人生は約6年である。

ベートーヴェンのこの時期の様子については、数多くの手紙から推察が可能である。まず体調面では、持病の耳の病気が悪化し、さらに肝臓病の症状であるリウマチが彼を悩まし始める。しかし、この年末には少しずつ快復へと向かい、「作品110」の作曲に集中できるようになり、翌年には「ミサ・ソレムニス」の全体が完成することとなる。

この時期に書かれたフランツ・ブレンターノの愛娘マクシミリアーネに対する1820年に作曲された「ピアノソナタホ長調 作品109」の献呈に際しての手紙が残されている。これは1821年12月6日にウィーンにて健康面で快復してきた中で、精神的に安定した状態で書かれたものである。

「献呈 これは多くの人が乱用しているような献呈ではありません。この地上の高貴な優れた人をひとつに結び、時の流れにも揺るぎない精神を籠めたものです。この精神が今あなたに話しかけ、また幼かりし頃のあなたをいま目の当たり浮かばせてくれます。～中略～ 今、私の居ますラントシュトラーセからでも、あなたを自分の目の前に見る心地がします。そして、御両親の卓越した資質を思い浮かべながら、あなたはきっと御両親にそっくりの気高い人になろうと努めておられ、また日々ご成長されていることと疑いません。気高いお友達の思い出は、決してわたしから消え去ることはありません。あなたも時々わたしを懐かしく思い出してください。心からさようなら、天がいつもあなたと、あなたのあらゆることに対し祝福をたれ賜らんことを。」(1821年)

小松雄一郎編訳(1982)『ベートーヴェンの手紙(下)』  
より 岩波文庫。

当時ベートーヴェンはマクシミリアーネを深く寵愛していた。フランツ・ブレンターノは当時大変な資産家であり、銀行家でもあった。彼からは経済的支援を受けていたこともあり、フランツの妻アントーニエに自身の作品を献呈するなどしていた。だが、「作品110」には、献呈者が明記されておらず、公式的には誰にも献呈されなかったことになっている。おそらく、かの有名な不滅の恋人の最有力候補の一人である、このアントーニエに献呈されたのではないかと考えられているが、未だ解明されていない。

この手紙から読み取れることは、幼少時より愛情を欲し続けてきた感受性豊かなベートーヴェンの婉曲的に表現された複雑な心情の吐露である。この心情が次第に甥カールへの度を越えた溺愛へと変容していくのである。このような精神状態の中で、「作品110」の作曲に没頭していったのである。

以下は、1820年2月に書かれたベートーヴェ

ンの言葉として最も有名なものの一つである。

「芸術は長く、生命は短いというのが、長いのは生命だけで、芸術は短い。芸術の息吹きが神々のところまで高められるにしても、それはわれわれにとってつかの間の恩恵にすぎないのだから。」(1820年)

小松雄一郎編訳(1957)『ベートーヴェン 音楽ノート』  
より 岩波文庫。

真の芸術のみが持ち合わせている普遍性を追い求め、音楽に「徳」を与えようとするベートーヴェンの最終的覚悟を理解しようとするとき、演奏者は彼の芸術作品とどのように向き合い、なおかつ演奏しなければならないのか、と厳粛な覚悟を抱かせてくれる次元の高い断片である。

さて、音楽に精通した偉大な文学者であるトーマス・マンが著書の中で、ベートーヴェンの「ピアノソナタ第32番 作品111」について語った箇所がある。中期および後期の作品の比較について、正鵠を射た絶妙な解釈である。

「実際ベートーヴェンは、中期には最後期に比べてはるかに個性的であったとまではいえないが、はるかに主観主義的だった。彼は当時、より多く、音楽にいつまいつまっている一切の因襲的なもの、形式的なもの、修飾的なものを、個性的な表現によって吸収し、主観的な動力へ融解しようと考えていた。最後の五つのピアノソナタなどを見ると、晩年のベートーヴェンは、途方もないとさえ言える表現形式を用いても、因襲的なものに対して中期とはまったくちがって、はるかに寛大であり、心を寄せてもいる。後期の作品には、因襲が主観的なものによって触れられも変化させられもせずにはしばしば現れる。むき出しで、あるいは吹き消されて、自我を捨てて、といってもいいが、そういう形で出てくるのである。ところがこれがまた、どんな個性的な冒険よりもおそろしくて

### 重々しい働きをしているのである。」

トーマス・マン(1974)『ファウスト博士(上)』より  
(関 泰祐・関楠生訳) 岩波文庫。

要約すると、「中期の作品では全時代の形式を引きずって個性的ではないかもしれないが、主観的に作曲しようとする意志を抱きつつ、あるところまでは個性的であろうとした。一方、後期の作品では主観や自我を排除しようとしたことよって、個性的であるということよりもむしろ客観的に見つけ、楽曲として絶大な効果を発揮している。」ということである。

この解釈はベートーヴェンのピアノソナタに限らず、後期の大作「第9交響曲」や「ミサ・ソレムニス」についても言えよう。そして彼自身が最終的に目指した理想的な人間像と一致している部分ではないだろうか。かくして、彼は音楽とそれを融合させることに成功し、ピアノソナタというジャンルを確固とした芸術作品として後世の人々に示し得た最初の芸術家となったのである。

さらに、「作品110」全体の楽想についての興味深い批評として、カール・ミハエル・コンマは次のように述べている。

「作品110は、古典的なものをバロック的なものと結婚させていて、多くの書法でロマン的なものとロマン的な古典主義を予告しているので、ヨーロッパの音楽の歴史の頂点の主要作品としてそびえている。」

ヨーアヒム・カイザー(1985)『ベートーヴェン 32のソナタと演奏家たち(下)』より(門馬直美・鈴木威訳) 春秋社。

上記の批評に対し、私見を入れつつ補足するならば、「限りなくロマン的に近いロマン的古典主義を目指すことにより、むしろ、ロマン的になろうとしないベートーヴェンの本能的とも言える精神が浮き彫りにされた作品であると言える。無論、存命中の彼自身には、ロマン派への橋渡しをする先駆者としての意志があったはずは毛頭ない

のだが、終楽章における Fuga (以下、フーガ) の出現によって、単に過去への回帰ではなく、フーガのテーマを書くにあたってロマン的であり、なおかつ古典的な、ある種の折衷的な非常識な問いかけをあえて意図しようとした可能性もないわけではない。」ということである。

### 3. 演奏者の視点による「作品110」の分析と解釈

使用楽譜：G.HENLE VERLAG (ヘンレ版)

#### 第1楽章

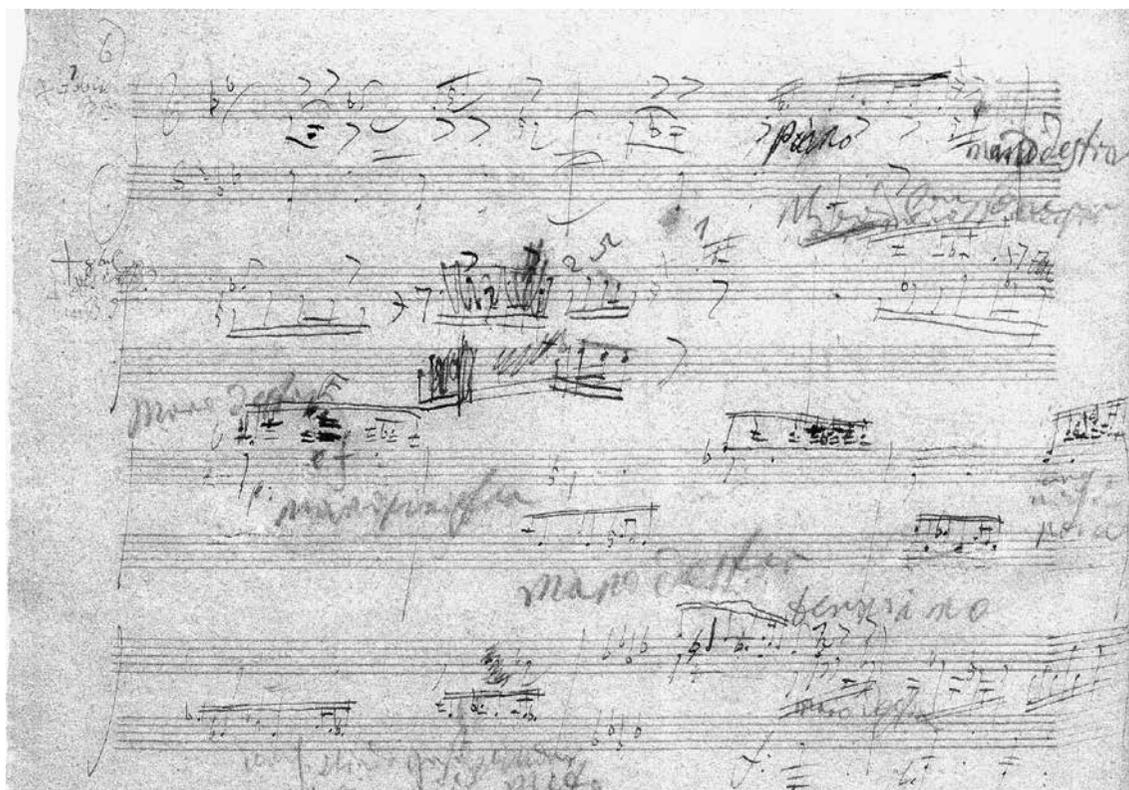
As-dur Moderato cantabile molto  
espressivo 4分の3拍子

まず始めに自筆譜(譜例1)を見てみたい。そこには非常に激情的な中にも絵画的な筆致を感じずにはいられない。まさに、楽譜そのものが芸術作品と言えるほど非常にコントラストに富んだ思索の狂乱といった雅趣がある。

全体の構造はソナタ形式で書かれており、39小節の提示部、16小節の展開部、61小節の再現部に分けられる。第1小節冒頭にある *con amabilita* は楽章全体に対する指示と言えよう。

第31小節 sf を伴う4点c音および第90小節 sf を伴う3点f音の2箇所が、音量として最強音となり得るが(但し、これらの最強音をあえて優しく柔和に奏する解釈もある)、あくまでも全体は *amabilita* の曲想である。

さて、冒頭5小節間(譜例2)の解釈であるが、ここには第3楽章の第1フーガ主題がすでに隠されていることは周知の通りである。演奏者は奏法上、相当な困難を要求される。その問題点を克服するために指先への過度な緊張感を廃し、腕の柔軟な脱力が必要とされる。この点に配慮しつつ、テンポにおいては繊細で微妙な揺らぎを持たせなければならない。まず、第3小節のスラースタックカートでのテンポバート、第4小節では *cresc.* と *dim.* を伴った *des* 音にフェルマータとトリルの指示、なおかつ3拍目には *dim.* がある。この4小節の存在は、第5小節から開始される旋律へ向かうための心の準備と安心感をもたらしてくれる。



譜例1 ベートーヴェン自筆譜 第167小節～第175小節

**SONATE**  
Komponiert 1821

Moderato cantabile molto espressivo Opus 110

31. *p* *con angustia* (*sau f*)

cresc.

譜例2 第1小節～第11小節

夢の世界にいた人間が、ふと揺り起こされ、現実の世界へと誘う声に答えながらも、再び夢の中へ逃げ込もうと躊躇している人間、それはベートーヴェン自身であろう。

演奏者によっては、第5小節からの右手旋律に

対して、左手の和声変化を殊更に強調した演奏が時折見られるが、それは望ましくない。それよりはむしろ、息の長いフレージングの取り方とペダリング処理の方法について、細密に考慮されるべきである。フレージングは、あまり感傷的になりすぎない程度にルバートが必要である。とりわけ、第10小節3拍目から第11小節終わりにかけての伸びやかで無限的でさえある旋律線 es-f-es-des-c-es-des-g 音のルバートの程度を熟考し、第12小節から始まるアルペジオへ、愛らしさを持って導いていかねばならない。

第12小節(譜例3)からは、*leggiermente* の指示である。このパッセージから、第3ピアノコンチェルトの第2楽章第39小節からのアルペジオ部分を想起させられる。ここで旋律らしきものは存在しないが、曲想はロマン派音楽を先取りしたアルペジオによる香気漂う抒情的な音の戯れで

あり、ベートーヴェンらしいきわめて独創的な楽句である。

譜例3 第12小節～第17小節

譜例4 第20小節～第23小節

第17小節からは *cresc.* が加わり、徐々に高揚感が増していくが、第20小節（譜例4）からは突如としてこれまでの情熱を自粛するかのようになり、*p molto legato* となる。ここは格調高く端正な表現を目指すべきであろう。この楽句において意識すべき旋律線は、右手は c-b-as-b-as-g 音、左手は as-g-f-g-f-es 音であるが、リズムの分節体系としてベートーヴェンの熟考が見て取れる。

譜例5 第24小節～第31小節

第28小節では左手バスが同様のパッセージを3回反復しながら、第1楽章での最高音である4点c音へと到達する（譜例5）。ここから第39

小節までは経過句となる。

第40小節から平行調のf-mollで開始される展開部となる（譜例6）。

第44小節から第56小節までは、自身で煩悶しているかのような息の長い16分音符のモノローグ的な部分となる。

譜例6 第39小節～第49小節

そして、第56小節から冒頭主題が現れ、第62小節からの Des-dur、第70小節から始まる G-dur でのアルペジオを経て、第76小節からは第20小節と同様なパッセージが現れる。

それ以降はこれまでと同様の楽句が様々な調性に変化していき、第105小節からは再び As-dur による *leggiermente* となり、終結部に向かって進行していく。

譜例7 第110小節～第116小節

終結部の第111小節（譜例7）からはこれまで紆余曲折しながらもやっと到達し、自身に納得したかのような問いかけの部分である。特筆すべきは、この終止の仕方であり、これはロマン派を予感させる極めて画期的な発想である。As-dur 主

和音の第2転回の最後の2つの和音を奏する上で重要なことは、8分休符を伴う8分音符のEinsatz（以下、「アインザッツ」）をどの程度にすべきかであろう。全楽章を通して、このように「アインザッツ」を意識させられ、なおかつその前後の行間に重要な意味を持たせている楽曲はそう多くはない。

## 第2楽章

### f-moll Allegro molto 4分の2拍子

この楽章は、3つの部分から成り立っている。第1楽章と比較して曲想的には対立構造にあると言える。全体を通して堅牢な構築性は一貫されており、その中で作曲者自身の感情の振幅の度合いが強調され、ある意味で明快率直で単純化された主題によって成立している。とりわけ頻繁に出現する *p* と *f* のコントラストを明確に表現すべきであるが、なおかつその音量と音色の色彩感にも十分考慮する必要がある。



譜例8 第1小節～第9小節

第1小節（譜例8）から第4小節まで、右手主題を担う c-b-as-g-f-f-e 音の下行進行に対し、左手オクターヴで奏される f-g-as-b-h-h-c 音の上行形である。そして、第5小節からは右手 g-e-c-g-c-d-e 音に対し、左手は c-e-g-c-g-g-c 音となる。特筆すべきは、この8小節間について、第1小節から第2小節にかけて左右共にスラーが付されているのに対し、第5小節から第6小節にかけて左手は同様にスラーが付されているが、第6小節の右手はスタッカートで指示がなされているということである。第1小節から第8小節に至る和声の変化については f-moll から C-dur への転調もしくは f-moll V の和音の es 音のナチュラル化と考えられる。

ベートーヴェンが実際に使用していたノート類

には多くのメモ書きが残されているが、この作品が書かれた頃のメモには「ますます単純に」という走り書きがある。このことから、当時の彼の目指す音楽の方向性を垣間見ることができる。とりわけ、後期の作品群には銜いや、意図的に考え抜かれたメカニク的な派手さは影を潜め、彼独特の鋭敏な感覚が駆使されており、和声法的に見て格段に深みを増し、年輪の厚みを感じさせる作品が多くなっていくのである。



譜例9 第31小節～第40小節

さて、続いて注目すべきは第32小節から始まる *ritardando*、第36小節の *a tempo* に戻る *ff*、4拍分の休符の後の「アインザッツ」のタイミングである（譜例9）。

この楽章全体を奏するとき、演奏者は勢い余ってテンポを加速させてしまうことがある。しっかりと安定したテンポ感を維持し、「アインザッツ」を慎重に取り扱い、強引な表現にならないように念入りに熟考し、奏されるべきである。



譜例10 第41小節～第57小節

41小節からは逞しい推進力を伴った左右の交差がなされる（譜例10）。ここは演奏者としてはきわめて技術的に労を要する箇所である。第48・56・64・72小節の跳躍進行は、「第9交響曲」の合唱パートにもよく見られるように、当時の常識からすればかなり強引な跳躍音型と言えよう。こ

の第9交響曲の初演では、跳躍進行のパートを正確に歌うことができる歌手が少なかったため、非常に苦労しかつ演奏の完成度も相当低かったという記録が残っている。しかし、この跳躍音程こそ、確固たる意思と強靱な魂を表現するために必要な彼の鋭敏なセンスなのである。このパッセージを演奏するにあたり、演奏者各自のより良い運指を熟考するとともに、音楽のフレージングの流れを停滞させずに音の陰影を保つよう工夫し、節度のある端正な造形感を表現すべきであろう。

ここで言う「節度のある表現」とは、前期と中期とを比較した場合に、ベートーヴェン作品群の中で、とりわけピアノソナタや弦楽四重奏曲に当てはまる曲想ではないかと考えられる。すなわち彼は作曲能力としては自由奔放に作曲する術をすでに心得てはいたが、古典への尊敬の念と最期まで秩序を保とうとする人間としての彼の資質が、完全なロマン主義には成り切れず、あるいはその近くまでは到達するが、そこで躊躇して一定の境界線を自ら引き、あえて自らの意志ではロマン主義を目指そうとはしない確固とした信念を持ち合わせていたのだと言えよう。このことによって作品に厳格さのある、「節度」を保った楽想として表現され、とりわけ後期に至るまで一貫してその思想を維持し続けた結果、彼の晩年の作品群に「芸術」という最高の付加価値が与えられることになったのではないかと考えられる。後世から西洋音楽史を鳥瞰してみると、彼が完全にロマン派的精神に成り切れなかった、あるいは成ることはできなかったが、あえて成ろうとしなかったことは、後に続いたロマン派の作曲家たちからすると、非常に幸運なことであったのかもしれない。



譜例11 第92小節～第101小節

その後、経過句第95小節（譜例11）の des 音のフェルマータを経て再現部となる。ここでも「アインザッツ」に十分留意する必要がある。



譜例12 第144小節～第158小節

次に終止部コーダ（譜例12）の独創性について指摘しておきたい。このアルペジオのリズムからは、第3楽章の冒頭を予見させられるものがある。第2楽章では現実との葛藤のなかで常に格闘し、時には虚構という幻の激流に嵌り、疲労困憊しながら時には粗野であり傲慢ではあるが、救済されることを追い求めるきわめて人間らしいベートーヴェンの姿が浮き彫りにされていると言えよう。このコーダからは、ついに精神的に救済され理想的な精神を獲得しつつある天衣無縫な人間の優しさと共に、人類への感謝の気持ちを抱きつつある彼自身の姿が読み解けるのではないか。

したがって、次の第3楽章へと続く「間の取り方」がきわめて重要となってくるのである。第2楽章が終わりになるにつれ、主人公はこれまでのベートーヴェン自身から一般化した「全人類」へと近づきつつあり、第3楽章がその現実と理想との葛藤を解決しようとする楽章と解釈するならば、作品の統一性および連続性を維持し、僅かな休止で十分であると言えよう。加えて、随所に刻み込まれた休止それ自体も音符の一部であるというより強い認識が必要である。

### 第3楽章

#### b-moll Adagio ma non troppo

#### 4分の4拍子

全体は、序奏（8小節）・第1の「嘆きの歌」（18小節）・第1のフーガ（90小節）・第2の「嘆きの歌」（21小節）・第2のフーガ（38小節）・終結部（40小節）の6つの部分から成り立っている。あまりにも有名なこの楽章は、演奏者にとって一度は演奏してみたい作品の一つである。なぜそんなに憧憬の対象となっているのだろうか。理由は二つあるだろう。

一つは、通称「嘆きの歌」およびフーガが各々2度現れ、それらの比類ない美しさと恍惚とした雰囲気の中に密度の濃い対話が展開されるところに魅了されるからである。

もう一つは、先にも述べたようにベートーヴェンには限りなくロマン的に近い要素かつ古典的なロマン主義の要素が内包されており、しかも後期作品でありながら、完成された古典的なフーガも含まれている。さらに、コーダの華々しさから、まさにベートーヴェンが人生の最終結論を提示しているかのように思えるからではないか、と推察できる。

冒頭には *una corda* の指定がある（譜例13）。薄暗い霧のかかったような淡い響きに包まれるような雰囲気の中で、目まぐるしく転調がなされる。

譜例13 第1小節～第7小節

第1小節はb-mollのカデンツ（I・IV・V・I・Iの第3音ナチュラル・IV）、第2小節はces-mollのカデンツ（I・IV・V）、第3小節はas-mollのカデンツ（I・II・V）となる。第4小節はas-mollで推移する。第5小節では *bebung* および *tutte le corde* の指示がある。この効果を最大限に生かすために、この前後の пассаージュで、*una corda* と指示されているのは当然の帰結

である。なお、言うまでもなく、冒頭3小節間の和音を奏する上で、「アインザッツ」には十分注意しなければならない。

冒頭3小節間の *tutte le corde* の中で、コントラストのある内省的な響きを作り上げることは、きわめて困難であるが不可能ではない。第4小節は *Recitativo* と *piu adagio* から *Andante* を経過して *Adagio* へと続く。この *ritardando* を伴う「*bebung*」は、現代のピアノで奏することは非常に困難である。だがここでは、技術的な問題を解決することが目的ではなく、ベートーヴェンが何を意図してこのような пассаージュを創造したかが重要である。

この「*bebung*」の пассаージュについて、ハインリヒ・シェンカーは著書で以下のように述べている。

「ベートーヴェンにあつてはこのようなりズム上の崇高さの全ては、ひとえにインスピレーションから得られる純金のようなもの、つまり、これほど独自の手段で、これまで決して得られることのなかったシンクペーションの効果を啓示したものなのだ。」

ハインリヒ・シェンカー(2013)『ベートーヴェンのピアノ・ソナタ第31番Op.110 批判校訂版 分析・演奏・文献』より(山田三香・西田紘子・沼口隆訳)音楽之友社。

第5小節後半から、*cantabile* の指示があり、第6小節は *crescendo* を伴った *Meno adagio*、続いて *diminuendo* と *smorzando* を伴った *Adagio* であり、ここで彼は、きわめて入念な指示を与えている。さらに第7小節の途中からは16分の12拍子となり、*tutte le corde* *Adagio ma non troppo* となる。*Recitativo* からのテンポの変化については、演奏者によってかなりの解釈の相違が見られる。次の *Arioso dolente* に到達するまでのこの第7小節～第8小節では、真摯な思いを確信を持ってきわめて深刻に語りかけようとするのだが、しかし同時に感情をあえて抑制しようとするベートーヴェンの心情の葛藤も感覚的に伝わってこよう。



譜例14 第8小節～第13小節

第9小節から厳粛さがホモフォニーのテクスチャに存分に発揮されている *Arioso dolente* である (譜例14)。

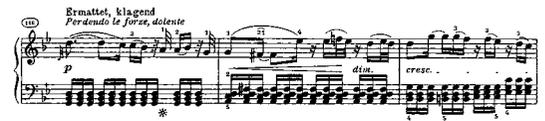
波乱に富んだ人生を回想するかのような、きわめて慟哭的な旋律であるが、ここは厳粛さを維持しつつ、あえて素朴に歌い上げることによってむしろ悲劇性が増し、敬虔的な音楽に近づくという解釈も出来る。奏する上で、左手の16分音符による三和音の連続したリズムにおいて、9小節目から24小節目までとりわけ重要と思われる音を列挙してみると、  
as-b-ces-c-des-f-es-des-ces-b-as-ges-ces-des-es-fes-ges-g-ges-ces-c-des-es-fes-es-des-d-ces-d-es-des-ces-b-as-g-ges-fes-es-des-es-fes-es-as  
である。このように単純化したバスの流れと右手の旋律とを抽出して演奏してみると、この *arioso dolente* の本質が見え、周到に計算された精妙なハーモニーの響きの推移が理解できるであろう。そして、続く第24小節～第26小節ではこの「嘆きの歌」が見事に解決し、As-durのフーガへと導びかれるのである。



譜例15 第27小節～第42小節

*Allegro ma non troppo* と指定がある第1のフーガは (譜例15)、*Arioso dolente* におけるこれまでの現実的世界での葛藤とは違い、彼の美的感覚を超えた理想化された世界における全人類に対する賛美の表明にはかならない。このフーガでの頂点は2箇所ある。1回目は第73小節～第81小節、2回目は第101小節～第106小節である。この起伏を経た後、第110小節～第115小節にかけて再び自己に閉じこもり、内省的に試行錯誤を繰り返し、現実と虚構との葛藤に苦悩することとなり、過去へと振り戻されるのである。

*L'istesso tempo di Arioso* から調性はg-mollとなり、再び第2の「嘆きの歌」が始まる (譜例16)。



譜例16 第116小節～第118小節

*Perdendo le forze, Dolente* の指示がある。(より深く悲嘆にくれ、疲労困憊したかのように) という意味は旋律線からも十分に理解できよう。先にも述べたように、やはり、左手の三和音におけるバスの響きの変化を確認する必要があるが、ここでは第1の「嘆きの歌」からさらに発展して、三和音のバス音のみならず、右手内声部にも重要な音が移動しているのが理解できよう。同様に、第116小節から第131小節の中で、重要と思われる音を抽出して、さらに右手の旋律と合わせて和声変化を考察してみることが必要である。



譜例17 第131小節～第136小節

その後、第131小節（譜例17）から再び *una corda* の指示があり、7拍目で一旦終止する。続く第132小節から第136小節までのフーガへと導く経過句では、和音の微妙な「アインザッツ」の取り方に十分に注意が必要である。ここは、この「アインザッツ」の仕方によっては、それまでのフーガを台無しにしかねない重要な場面である。このアルペジオによる最低音域から始まる上行形のリズムは、ベートーヴェンのため息とも取れるような絶妙な楽句である。一見して単純に感じられるが、何度も演奏してみると、きわめて説得力のある生を肯定した究極な姿が表出された楽句であることが理解できるのである。

第137小節（譜例18）からは、*L'istesso tempo della Fuga poi a poi di nuovo vivente*（フーガのテンポに戻り、少しずつ生氣を取り戻して）さらに *sempre una corda* の指示である。

譜例18 第137～第148小節

ここで「*vivente*」は「生氣」と訳せるが、むしろ「魂の浄化」ではないだろうか。すなわち、このG-durで開始される第2のフーガは、第1のフーガの反行形である。第1のフーガの上昇志向的性格とは異なり、第2のフーガでは世界を達観したかのように淡々と語っていくのである。そこからは一時の諦観の境地を感じずにはいられない。けれどもやはり、彼はこうした安定した状況に満足するはずもなく、最後まで情熱を持ち続け、理想を追い求めるのである。

第152小節の8分音符のアウトタクトから再び上昇志向を取り戻すのであるが、そう簡単ではない。何度も蘇生しようとするが、何かに押し戻されるかのようにめまぐるしく変転を繰り返す。その上、徐々に音価が増すごとにむしろ反対に屈服

を拒むかの様にさえ感じるのである。このアウトタクトから演奏者によっては徐々に *accelerando* にしていくことがあるが、ここは *im tempo* を保持すべきであろう。右手には移調された第1のフーガの主題が2倍の音価を持って現れる。さらに第160小節からも同様である。ここから *crescendo* を伴いながら音の振幅が拡大しつつ、第165小節（譜例19） *poi a poi tutte le corde* を経て、第168小節3拍目から *Meno Allegro. Etwas langsamer* へと進む。

譜例19 第165小節～第169小節

このパッセージから16分音符の音価を中心に推移し、徐々に「混沌」から「秩序」へと向かい始めるのである。第170小節4拍目から内声部に第2のフーガ主題が現れ、そして主調のAs-durに回帰する。第174小節から第178小節にかけては（譜例20）、第1のフーガ主題が左手で奏される。

譜例20 第173小節～第178小節

第184小節からは、これまでの *arioso* における働哭的な雰囲気とは一転し、高揚感を伴いつつ人類への賛美を思わせるような気宇壮大な音楽へと変貌する。右手は第1のフーガを密度の濃い和音で高らかに歌い上げる。中でも第175小節以降、フーガ主題に対して頻繁に現れる *sf* は、心的興奮を表現する手段として非常に効果的である。

以降、最終音であるAs-durの主和音基本形ま

で一気に駆け上がり、完結する。この第173小節 tempo primo から最終音にかけて、accel. をかけてしまう演奏者が少なくないが、ここはテンポの誇張を廃して *im tempo* を維持すべきであろう。このパッセージはある意味で演奏者の演奏技術と解釈能力の見せ所でもある。全体の構築性を保ち、音の弾力性と推進力、円滑な流れを停滞させることなく奏することが要求される。

#### 4. おわりに

楽譜上に記譜されている音符は、単なるリズムと音の高低を示している記号にすぎない。しかし、作曲家はそれまで習得してきた作曲技法上の知識と経験を最大限に結集させて、音符一つ一つに心魂を込めて作品を完成させようと努力する。一方で、演奏者もまた、演奏技術の鍛錬とそれまでの人生経験を通して、その作曲家の真の意図を探求し、その楽譜に記された音符の行間を読み解き、それらを演奏に反映させようと努力するのである。

さて、ここで演奏者の立場から作品と向き合う上で、留意すべき二つの大切な気構えを述べておきたい。

一つは、知性・理性・感性のバランス感覚を養い、解釈する上で常に客観性と普遍性の均衡を保ちつつ、さらに、そこに演奏者独自の個性を融合させることが必要であるということ。

もう一つは、聴衆の前で演奏する限りにおいて、演奏者は常に聴衆を意識した解釈が必要であり、それが決して自己満足の演奏であってはならないということである。すなわち、演奏者には作曲家に対して常に畏敬の念を抱き、音楽の翻訳者としてその作品を忠実に解釈し、創造の喜びを聴衆に伝える責務があるのである。

しかし、ここで踏まえておきたいことは、作曲家の意図する思いと演奏者の解釈とを調和させることは可能だとしても、それらを完全に一致させることはほとんど不可能に近いということである。そもそも、そこに演奏者による作曲家の意図を超越した独自の解釈が見出せなければ、真の芸

術には成り得ないのかもしれない。もっとも演奏者のメカニク的な技術は年齢とともに衰えていく確率が高いとはいえ、その一方で表現の深みという点においては、年齢を重ね、様々な人生経験を積むことによって、むしろ解釈能力は向上し、枯淡の境地ともいうべき絶妙な味わい深い演奏に到達できる可能性は高くなっていくと言える。だからこそ、これまで多くの演奏者によって何世代にもわたって同じ作品について多様な解釈研究がなされてきたのである。すなわち、演奏者が演奏経験によってその都度、演奏解釈が進化していき、それまでの解釈を否定し、新たなそれを発見し続けることこそ、演奏者としての存在意義がある、と言えるのである。

畢竟するに、才能ある作曲家の作品を奏する演奏者が、自身の解釈からそこに新しい価値を見出し、なおかつ常に新鮮な息吹を与え続け、さらに多くの演奏者によって新たに見出された多くの解釈が、場合によっては混淆と淘汰が繰り返され、それでもなお生き残った価値が、その作品の芸術的真価となって後世の人々の心の中に永遠と刻まれていくのである。

以上のように考察してみると、演奏者もまた作曲家と同様に創造者なのであり、演奏者の役割はきわめて重要であると言えよう。

この「作品110」については、1821年に作曲されて以来、今日までほぼ200年近くの間、幾星霜を経てそれぞれの時代の演奏者によって絶やすことなく演奏され、作品の真理に迫り、同時にその真理を探求され続けた結果、芸術的価値のある作品として今日認められるに至ったのである。だとするならば、本作品に限らず、音楽における芸術作品として評価されているものの大半は、その作曲家と何世代にもわたって伝統を継承し、演奏し続けてきた数多くの演奏者との合作であると言えるだろう。

#### 参考・引用文献

- ・アドルフ・テオドル・W (1997)『ベートーヴェン — 音楽の哲学』大久保健治訳 作品社。

- ・アラン, (1980)『音楽家訪問 — ベートーヴェンのヴァイオリンソナタ』杉本秀太郎訳 岩波文庫.
- ・石桁真礼生 (1967)『新版 楽式論』音楽之友社.
- ・今道友信編 (1984)『講座 美学 4 芸術の諸相』東京大学出版.
- ・ウェストラップ, ジャック (1980)『音楽史を考える』(森田稔・日下昭夫・杉田佳千訳) 音楽之友社.
- ・カイザー, ヨーアヒム (1985)『ベートーヴェン 32のソナタと演奏家たち (上・下)』(門馬直美・鈴木威訳) 春秋社.pp.238
- ・ショー, バーナード (2003)『完全なるワーグナー主義者』高橋宣也訳 新書館.
- ・ゲオルギアードス, G・トラシュプロス (1994)『音楽と言語』木村敏訳 講談社学術文庫.
- ・小松雄一郎訳編 (1957)『ベートーヴェン 音楽ノート』岩波文庫. pp.52, 89, 94, 106
- ・小松雄一郎編訳 (1982)『ベートーヴェンの手紙 (下)』岩波文庫. pp.83, 84
- ・小松雄一郎訳 (1940) ベートーヴェン書簡集 岩波文庫. pp.229
- ・シェンカー, ハインリヒ (2013)『ベートーヴェンのピアノ・ソナタ第31番 0p.110 批判校訂版 分析・演奏・文献』(山田三香・西田絃子・沼口隆訳) 音楽之友社. pp.127
- ・シラー, フリードリヒ・フォン (1936)『美と芸術の理論 カリアス書簡』草薙正夫訳 岩波文庫.
- ・セイヤー, アレグザンダー・ウィーロック (1974)『ベートーヴェンの生涯 (上・下)』エリオット・フォープス校訂, 大築邦雄訳, 音楽之友社.
- ・ソロモン, メイナード (1993)『ベートーヴェン (上・下)』(徳丸吉彦・勝村仁子訳) 岩波書店.
- ・トルストイ, レフ・ニコラエヴィッチ (1952)『芸術とはなにか』角川文庫.
- ・中山靖子 (2009)『ピアノ演奏法の基本—美しい音を弾くために大切なこと』音楽之友社.
- ・長谷川千秋 (1938)『ベートーヴェン』岩波新書.
- ・バーンスタイン, セイモア (1999)『心で弾くピアノ』(佐藤覚・大津陽子訳) 音楽之友社.
- ・原田光子編訳 (1969)『大ピアニストは語る』東京創元社.
- ・福田恆存 (1977)『芸術とは何か』中公文庫
- ・フルトヴェングラー, (1981)『音と言葉』芳賀檀訳 新潮文庫.
- ・ブレンデル, アルフレート (1992)『音楽の中の言葉』木村博江訳 音楽之友社.
- ・ブレンデル, アルフレート (1978)『楽想のひととき』岡崎昭子訳 音楽之友社.
- ・マック, エリス (1985)『ピアニストは語る』井口百合香訳, 音楽之友社.
- ・マン, トーマス (1974)『ファウスト博士 (上)』(関泰祐・関楠生訳) 岩波文庫. pp.95
- ・皆川達夫 (2009)『中世・ルネサンスの音楽』講談社学術文庫.
- ・諸井誠 (2010)『ベートーヴェン ピアノ・ソナタ研究Ⅲ— 第24～第32番「人生ソナタ」における完結部と未来への啓示』音楽之友社.
- ・ラコスト, ジャン (2002)『芸術哲学入門』阿部成樹訳 白水社.
- ・クリステラー, P.O. (1977)『ルネサンスの思想』渡辺守道訳 東京大学出版.
- ・ローゼン, チャールズ (2011)『ベートーヴェンを読む—32のピアノソナタ』(小野寺肅訳, 土田京子・内藤晃監修) 道出版.
- ・ロラン, ロマン (1938)『ベートーヴェンの生涯』片山敏彦訳, 岩波文庫. pp.135, 146, 162, 173
- ・脇圭平・芦津丈夫 (1984)『フルトヴェングラー』岩波新書.
- ・渡邊二郎 (1998)『芸術の哲学』ちくま学芸文庫.