

ベートーヴェン楽曲の深層構造
"Structure in Deeper Layer of Beethoven's Music"

大村 哲弥
OMURA Tetsuya

Structure of deeper layer latently sustains external structure such as sonata form. My latest monograph, "Structure in Deeper Layer of Mozart's Music" published in BULLETIN OF SHOBI-GAKUEN JUNIOR COLLEGE No. 15 (2000), testifies to the possibility of Mozart's intention to construct many musical pieces based on the formality in number of measure: the second movement generally has a regular structure of four or eight measures, where each set of two measures is regarded as a subject; the third movement continues using the motive, while it keeps a structure of four or eight measures from beginning to end; in the first movement, to the contrary, the continuing use of four or eight measures decreases and irregular structures containing odd number measures come to control the whole; and the presentation part by this irregular structure is marked by many compression structures on the formality in number of measure as seen in the dominant section after the second theme in "Piano Sonata F-dur Kv. 332."

Beethoven's musical pieces are also as much characterized as Mozart's by the same kind of structure based on the formality in number of measure. The first half of this monograph treats the second and the third movements of periods by irregular structure whereas taking in periods of eight measures.

Its second half discusses the structure of presentation and development of the first movements abounding in irregular structures. It especially focusses on the proper use of six or eight measures and the compression structure. To conclude: the structure in deeper layer which basically supports the forms such as rondo form, sonata form, and so on holds the key to the formation of music as time art. That is, this viewpoint shows us a new way to sound the composer's understanding about the importance of the structure which enables him to connect spectators to his works.

1. はじめに

当論文の目的は、ベートーヴェンのピアノ・ソナタ楽曲を主に分析しながら、楽曲成立の鍵を明らかにすることである。2001年3月の尚美学園短期大学紀要論文集に『モーツァルト楽曲の深層構造』を発表した。その論文と同手法でベートーヴェン楽曲の分析を試みる事になる。よって、モーツァルト楽曲とベートーヴェン楽曲の共通点や異なる点を合わせて考察することになる。

拙著『演奏法の基礎』（春秋社1998年）の中でシューベルト《鱒 Op.23》の6小節と8小節の使い分け、モーツァルト《ピアノ・ソナタ12番 K.v.332》第1楽章の12（4+4+4）小節のこだわりと不規則構造に盛られた凝縮現象を通して、「表」のソナタ形式の下に「裏の構造」が存在することを指摘した^(注1)。ベートーヴェン《ピアノ・ソナタ1番 Op.2-1》第1楽章、提示部にもソナタ形式を支える「骨組み」が存在する。

第1主題 8（4+4）+4小節

経過句 8（2+6）小節

第2主題 8（2+2+1+1+1+1）小節+8小節（反復）

遊びのエピソード 8（2+2+2+1+1）小節

コデッタ 8（2+2+1+1+1+1）小節

が提示部の構造である^(注2)。8小節の楽節を主体に構成されているが、その内部の構造は一様ではない。この表を検証すると、1，2，4，6小節の〈小節の数〉がもたらす機能をベートーヴェンが熟知して使い分け、さらに全体構成までも数の論理で組み立てた可能性が浮上する。こうした小節数にこだわった楽曲構成は、 rond形式、ソナタ形式といった「表の構造」に隠れて、なかなか顔を見せない。当論文は、楽曲を支えている真の構造、当論文でいうところの「裏の構造」の存在を明らかにすることを目的とする。

2. 動機とフレーズ

古典派の作曲家、とりわけベートーヴェンの小節数にこだわった「裏の構造」、すなわち作曲者が意識的に用いたと思われる楽曲の骨組みを明らかにするには、楽節や部分を旋律の最小の意味単位である「動機(Motive)」や「フレーズ(Phrase)」でリズム分析し、再び再統合する必要がある。よって、動機とフレーズの意味合いから考察を始める。最初に、混乱をきたしている音楽の分析用語を確認しておこう。原則として私は『図解音楽事典』と『ニューグローブ世界音楽大事典』に共通する用語説明に従う。

〈動機〉について『ニューグローブ音楽大事典』は、「長さは特に決められてはいないが、普通は、独立した楽想を持つ主題ないしはフレーズを構成する最小区分として考えられている。リーマンのリズム理論では、動機は純粹に拍節的な意味内容を得ている」^(t3)、『図解音楽事典』は「動機はたいてい旋律的な最小の意味単位、記憶に残りやすい特徴的な形象であって、自立化への力によって定義される」とされている^(t4)。図解音楽事典の説明で使われた「自立化への力」とは、「音楽的に充足するまとまった一塊りではなく、次を求める進行力が感じられる」ことを意味するだろう。当然、動機が連続すると緊張と進行力が増してくる。

〈フレーズ〉について『ニューグローブ世界音楽大事典』では、「言語学の統辞論からとられた語で、短い音楽構造単位を表すが、その長さは一様ではない。一般に動機よりも長く、楽節よりも短い」^(t5)、『図解音楽事典』では「動機の次に大きな形象で、たいていは2小節にわたる」と説明している^(t6)。この2小節からなるフレーズにリーマンは「2小節群」という用語を充てた。このフレーズの成立には「完全なる切れ目」を必要とするとコッホは指摘している。よってフレーズは、音楽的なまとまりは感じられが、進行力は後退する。

ところで日本の大半の音楽書で使われる〈部分動機〉と〈動機〉の定義は、明らかに『ニューグローブ』や『図解音楽事典』の説明と食い違っている。〈部分動機〉が「動機」、〈動機〉が「フレーズ」に充当する^(t7)。ニューグローブ音楽大事典からの動機（ベートーヴェン《ピアノ・ソナタ第30番 Op.109》第1楽章）、図解音楽事典からの動機（バッハ《ブランデンブルク協奏曲第3番》第1楽章）と楽節（モーツァルト《交響曲 KV.550》第4楽章）の各譜例を順に掲載しておく。（原則として譜例中の動機は点線、フレーズ及びそれ以上の構造は実線）

The image displays three musical examples with structural annotations. The top left example shows a sequence of four motifs, each labeled '細胞' (cell) and '動機' (motif). The top right example shows a sequence of five motifs, each labeled '動機'. The bottom example shows a larger structure divided into '前半節' (first half) and '後半節' (second half). The first half is further divided into '提示' (提示) and '半終止する応答' (半終止する応答). The second half is divided into '変化した反復' (変化した反復) and '全終止する応答' (全終止する応答). Below these are labels for '半楽節' (half-measure), 'フレーズ' (phrase), and '動機' (motif), with specific letters 'a', 'b', 'c' and 'a'', 'b'', 'c'' marking sub-units within the phrases.

2. 1 構造から見た楽節

動機とフレーズの組み合わせは、楽節の構造と性格に関わる。ベートーヴェン歌曲《口づけDer Kuß Op.128》の第1楽節は、旋律と和声構造及び歌詞から判断して、2個のフレーズからなる前楽節と動機2個とフレーズの後楽節からなる。

前楽節 4 (2+2) 小節

Ich war bei Chlo-en ganz al-lein, und Kus-sen wollt ich sie, und

後楽節 4 (1+1+2) 小節

kus - sen, kus sen, kus - sen wollt ich sie: je doch sie

前楽節は穏やかな性格が感じられる。転回形のI¹で滑らかに入ってくる後楽節の前半は、先を目指す進行力を感じさせつつ、第6小節のII¹で楽節の頂点を緊張の中で迎える。高揚した音楽を第7～8小節で沈静化させ、楽節を閉じている。前楽節の安定した性格はフレーズで、後楽節の緊張と弛緩が同居する構造は、動機とフレーズが作り出している。

《ピアノ・ソナタ1番 Op.2-1》第1楽章の主要楽節（第1主題）8（2+2+1+1+2）小節は、3個のフレーズと2個の動機に分けられる。フレーズは2個の強拍を含むが、通常は後者の強拍が強くなる。強い強拍が後ろにあるとき、先を目指す進行力が形成される。第4小節までの2個のフレーズがこれに当たる。前の強拍が強くなると弱拍部の次の強拍を目指す力が弱まり、進行力が後退し、楽節や部分のまとまりを形成する。第7小節からのフレーズがこれにあたる。

第7小節の強拍を楽節の頂点とするため、幾つかの手段が使われている。2小節のフレーズが2回ゼクエンツ（反復進行）されて始まった楽節は、フレーズの分散和音の音形を短く前打音に転化して1小節に縮小した動機のゼクエンツで緊張を増し、第7小節に入ってくる。ゼクエンツは、通常、エネルギーを蓄えていく展開手段である。この8小節には2小節（1～4）→1小節（5～6）→2拍（7～8）とリズム区分が徐々に縮小されていく〈圧縮現象〉が読みとれる⁽⁴⁸⁾。

動機は最小の意味単位で、自立化を求める力が先を期待する感覚を与える。《ピアノ・ソナタ20番Op.49-2》第1楽章の副次楽節を使って、動機の性格を明らかにする。この楽節は、全終止する前楽節と、半終止する後楽節からできている。前楽節は、弱起で始まるフレーズが2度上にゼクエンツされる構造。後楽節は一転して、動機の連続となる。前楽節のフレーズの使用は、副次楽節（第2主題）の歌謡的性格を明らかにするためと思われる。後楽節は、前楽節のフレーズを縮小・反行して作られたと思われる1小節区分の動機が連続する。このゼクエンツ区分が縮小されて当楽節の第7・8小節に入ってくる。ちなみに、モーツァルトの場合、主要楽節で8小節を採ることはすこぶる少ない。それに対して副次楽節は、楽節モデルに合致する4（2+2）+4（2+2）小節の構造が多く目に付く。

《ピアノ・ソナタ10番 Op.10-2》第1楽章の開始は、動機とフレーズの異なる機能を前提になされている。動機の連続する第1楽節に導かれて始まる第9小節からのフレーズは、それまでの音楽から一転して、穏やかな性格を聞き取らせる。

動機の反復からなる2小節を反復して作られている前半4小節は、第4小節の弱拍部のスラーによって弱起の構造から強起の構造に替わって先へ進む。その際に1小節の反復区分から1拍区分の動機が連続に移行して楽節を閉じる。第9小節で音楽は一転して、フレーズの登場を果たす。しかし、このフレーズも次の第11～2小節の、強拍1個の動機に移行し、音楽が「進行形」に入ったことを感じさせる。第13小節の、直前の動機を縮小したと思われる動機は、第14小節から始まる1小節区分のリズム・ゼクエンスを引き継がれる。第9小節から第13小節にかけて明らかに、縮小するリズムが使われている。この凝縮現象は、第14小節から始まる1小節区分の6小節を経て、第20小節からの1拍の動機、第24小節の弱拍部の半拍までつながって、第26小節の副次主題（第2主題）を導き出す。和声に目を転じると、完全終止してフレーズを向かい入れる第8～9小節には基本形の1が配置され、フレーズ後半からは $V_7^{\#} - I^{\#} - II^{\#} - V_7^{\#}$ と転回形の和音が使われて、進行力を増した右手に合わせた構成が配置されている。

2. 3 規則構造と不規則構造

楽節内部を音楽の意味最小単位で考察してきたが、この項では規模を拡大して楽節の音楽区分を考察する。

2. 3. 1 規則構造

文部省唱歌や童謡、モーツァルトのソナタ第2楽章の旋律は、8小節構造で書かれる事が多い。その内部は、 $8 = 4 (2+2) + 4 (2+2)$ 小節構造が多い。楽節が4小節や8小節、あるいは偶数小節の音形で音楽が推移する構造を「規則構造」と呼ぶ。この論文で用いている分析法をメトリック（拍節法 Metrik）というが、この分析法を始めたJ.リーベルやJ.B.ズルツァー、H.C.コッホ等の音楽学者たちは、8小節の楽節モデルの設定に固執している。楽節モデルからはみ出した部分を、省略や縮小、拡大等の視点から考察した。安定した音楽の流れを保証する典型的な構造が $4 + 4 = 8$ 小節の「楽節モデル」ということになる。

「規則構造」は偶数小節区分される楽節の形態から、フレーズを多く含む形態となる。おのずと音楽は安定し、進行力は後退する。進行力の弱い安定した箇所音楽は、聴き手に「深み」や「重要性」を感じさせる。聴かせ所は、規則構造で作られることが多い。しかし、規則構造の音楽が、フレーズの連続とは限らない。《ピアノ・ソナタ7番 Op.10-3》第1楽章の主要楽節から経過句までは、区分できない4小節や6小節が連続して使われている。

第1楽節
区分できない前楽節 4小節
後楽節 4+2 (フレーズ) 小節

第2楽節
フレーズ
区分できない前楽節 6小節

区分できない後楽節 6小節

半終止する前楽節
1+1+2 (フレーズ)

h-moll I V¹ I V² I V

この区分できない4小節や6小節の音楽は、基本的には安定した音楽に分類できるだろうが、フレーズと比べるといささか緊張度が高く、不安定な音楽といえる。第1楽節の後楽節は、掲載楽譜内に点線で区分したようにゼクエンツの構造が見えるが、区分できない4小節とフレーズの2小節と捉えて問題ないだろう。シンコペーションで始まるフレーズは、左手のカデンツと組み合わせられて終止感を強めている

る。その後は再び、区分できない音楽が連続している。

ベートーヴェンがこの区分できない音楽を意図的に配置していたことは、第23小節から始まる経過句の構造を見ると明らか。それまでの音楽と一転して経過句は、動機の連続とフレーズの4（1+1+2）小節の構造になっている。この構造がカンタービレな性格を生み出している。この《7番》第1楽章の提示部は、第2主題まで規則構造で作られている。動機やフレーズの連続で作られているのは、8小節の楽節が登場する経過句の旋律以後である。

規則構造は大きく2分されよう。座りのいい4小節や8小節の楽節と、独立した2小節と6小節の集合では、取り扱いに違いが見られる。楽章や楽曲全体を分析する際の重要な前提条件として、8小節の楽節は構築上の重要な意味を含んでいることが多く、置かれる場所も作曲家の構造に関する思考が大きく反映される。不規則構造が多用されるソナタ形式で、モーツァルトは提示部後半の属調領域の開始を明確化する副次主題（第2主題）で8小節の楽節を多く用いている。それに対して《ピアノ・ソナタ1番 Op.2-1》の提示部では、両脇の主要楽節（第1主題）とコデッタに8小節区分の楽節が置かれ、副次楽節は不規則構造になっている。主要な意味を内包する主要楽節と、提示部を締めくくるコデッタには、それぞれの意味合いを完結するために8小節の楽節が使われている。この違いは、後に考察するソナタ形式と大きく関わってくる。

2. 3. 2 不規則な構造

楽節や楽句で奇数小節の固まりを含む構造を「不規則構造」と呼ぶ。奇数小節の塊を含む不規則構造は、2小節周期の循環する構造が生み出す運動性を有する規則構造と違い、音楽的な流れを保証するには、作曲上の工夫を必要とする。モーツァルト楽曲の場合、不規則構造の部分には音楽の最小の意味単位が徐々に小さくなる凝縮現象が見られる。

ベートーヴェン《御身を愛す Ich liebe dich WoO 123》は、真ん中に位置するフェルマータで大きく2分される。前半旋律は器楽的に見て、フレーズが連続する2楽節からなり立っている。歌曲の場合、区分に歌詞の構造が何よりも優先する。後半部の第3楽節は、器楽的に旋律を見るとフレーズの連続になっている。が、歌詞を加味すると、フレーズの連続する前楽節4小節と、コンマで区切られた4（1+3）小節からなっている。この後楽節の変調がにわかに緊張を生み出し、次のクライマックスを含む不規則な10（3+2+1+1+3）小節構造の第4楽節を向かい入れる準備をしている。第4楽節冒頭の3小節は、進行力を押しとどめる動きが感じ

られる。次の2小節のフレーズで音楽は落ち着き、最後の3小節で終止力を強めている。この3小節には、転回形と副属和音を含む進行力の強い和声で、1小節から1拍区分につながる和声リズムで組み立てられている。この和声構造が、不規則な構造を支えている。最後の3小節では、カデンツが3小節に配備され、引き延ばされた感覚を与えるようにリズムが組み立てられている。

System 1: *p dolce* *cresc.*
 D rum Got - tes Se - gen u - ber dir, du mei - nes Le - bens Freu - de, Gott
 Chords: I, V², V¹, I

System 2: *f* *dimun.* *p*
 schut - ze dich, er - halt dich mir schutz und er - halt uns bei - de, Gott schut - ze dich, er -
 Chords: I¹, IV, V¹, I², V¹, VI, V¹

System 3: *dimun.* *cresc.*
 halt dich mir, schutz und er - halt uns bei - de, er - halt, er - halt uns
 Chords: IV, V¹, IV, V¹, I², V-, I, V-, I, V-

System 4: *f*
 bei - de, er - halt uns bei - - - de!
 Chords: I, V-, I, IV, I², V-, I, V-, I

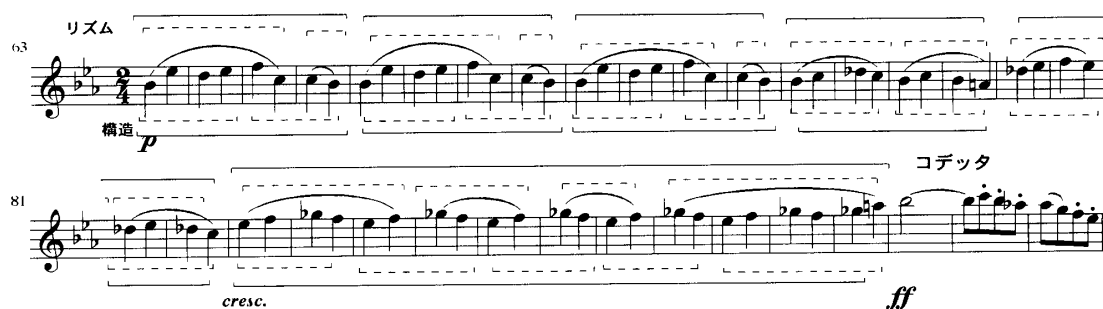
「奇数小節区分を含む」といっても、次の《ピアノ・ソナタ19番 Op.49-1》第2楽章のように、動機の連続する4小節だが、2小節や4小節の区分と合致する場合は、不規則構造に入れない。2小節や4小節区分と合致する構造では、動機の連続でも

音楽が強い不安定に陥ることはない。ここから、動機やフレーズを納める小節区分が、大きな意味を持って浮上してくる。



フレーズの連続する構造は安定し、2小節周期の拍子リズムが生み出される。それに対して不規則構造は、奇数の小節区分を含むことから、音楽の意味単位として完結しない「動機」を含むことになる。不規則構造の場合、いわゆる「リズム」を越えて感じ取れる2小節周期の安定した拍子リズムが消滅し、不規則構造が作り出す緊張や音楽的な深みが生じる根拠がある。

規則構造と不規則構造の作り出す音楽の「質の差」を利用して構築されている例を、《第5交響曲（運命）》第1楽章の第2主題後のエピソードに見る。4（3+1）小節の不規則構造の連続する第63小節からの深みを感じさせる旋律は、第75小節から4（2+2）小節の規則構造に替わり、滑らかで進行力を感じさせる。が、第83小節でスラーに基づく区分が3小節に替わったために、それまで続いていた2小節を周期とする流れに変調をきたし、シンコペーションを感じる。その変調を第95小節で解消して、コデッタへ突入する。この一連の流れはすばらしい。



動機やフレーズといった音楽の意味単位とともに、それを越えて存在する「小節区分」の重要性がここから浮上してくる。モーツァルト楽曲で不規則構造は、第1楽章と第2・3楽章のコーダ部分にほぼ限定されている。ベートーヴェン楽曲では？

3. 楽節構造とソナタ

動機とフレーズの聴き手に与える意味合いは、作品の性格形成に大いに関係して

くる。楽章ごとに異なった性格を見せるソナタにおいて、動機やフレーズを使い分ける事は、作曲家にとって重要な作曲上の前提条件になっていると想像できる。

これまで取り扱った動機やフレーズの「音楽の最小意味単位」から楽節を分析する重要性、リズムを越えたレベルでの音楽の質を読みとる規則構造と不規則構造の区別によって、楽章全体の構造を見ていく材料が調った。これらを用いてベートーヴェン楽曲の第2楽章（緩徐楽章）と第3楽章（ロンド楽章）での、楽節の作り方の違いを考察する。第1楽章は後の項で取り扱う。

『モーツァルト楽曲の深層構造』の中では、《ピアノ・ソナタ16番 Kv.545》第2・3楽章と《ピアノ・ソナタ11番 Kv.331》第3楽章「トルコ行進曲」の楽節構造を、音楽の最小の意味単位である動機とフレーズから分析した。曲順に構造区分の結果をまとめると次のようになる。

第2楽章 複合3部形式 第1部複合2部形式 第2部2部形式 第3部2部形式形式
コーダ

第1部 A [a 8(2+2+2+2)小節 a'8(2+2+2+2)小節]
B [b 8(2+2+2+2)小節 a'8(2+2+2+2)小節]
第2部 A a 8(2+2+1+1+2)小節 b (2+2+1+1+2)小節
第3部 A' [a 8(2+2+2+2)小節 a'8(2+2+2+2)小節]
コーダ 10{2+2+3+3(1+2)}小節

第3楽章 ロンド形式 A+B+A+C(3部形式)+A+コーダ

ロンド主題 A 8(4+4)小節
B 8(4+4)小節 + 4小節(移行句)
C a 8(4+4)小節 b 8(4+4)小節 c a 8(4+4)小節
コーダ 13(4+3+2+2+2)

Cの第1楽節aの終わりと第2楽節bの開始部分で重複が見られる。

《ピアノ・ソナタ11番 Kv.331》第3楽章ロンド 「トルコ行進曲」

A+B+A+C(C1 C2 C3 C2 C1) +A+B+A+C(C1) +コーダ
ロンド主題 A 8(4+4)小節(縮小するリズムで開始)
B 8(4+4)小節(フレーズの連続)
C C1C2 8(4+4)小節(区分できない4小節) C3
コーダ A 13{6(2+2+2)+7(2+2+3)}

$$B\ 18\{6(2+2+2)+6(2+2+2)+6(1+1+1+3)\}$$

この2曲の構造から次の3点の共通項が読みとれる。

- 1) 第2楽章(緩徐楽章)は、フレーズを主体に組み立てられている。
- 2) 第3楽章ロンドは動機主体で組み立てられ、フレーズは用いないか制限されている。
- 3) すべての楽節で4小節と8小節の区分が明瞭。コーダは不規則構造になるのが普通。

3. 1 第2楽章(緩徐楽章)

ベートーヴェン《ピアノ・ソナタ10番 Op.14-2》第2楽章は、主題と3つの変奏からなりたっている。主題は2部形式と4小節の付加小節からできている。

主題	第1楽節	前楽節	4 (2+2)	後楽節	4小節
	第2楽節	前楽節	4 (2+2)	後楽節	4小節 + 4小節
第1変奏	8 (4+4)	+12 (4+4+4)			
第2変奏	8 (4+4)	+12 (4+4+4)			
第3変奏	12 (4+4+4)	+12 (4+4+4)			
コーダ	6 (2+2+2)				

一貫して4小節区分が守られている。コーダの6小節は主題の再現で作られている。半終止する前楽節が、ここでは偽終止に転じ、偽終止の緊張を保ったまま2小節のカデンツで終える。明らかにこのコーダは、それ以前とは異なる緊張を有し、第3楽章を心待ちさせる。

《ピアノ・ソナタ8番 Op.23(悲壮)》第2楽章は、複合3部形式で作られている。コーダは、第3部の付加と位置づけられる。

第1部A	a	8 (2+1+2+2+1)	小節	As-dur
	a'	8 (2+1+2+2+1)	小節 (反復・変奏)	As-dur
	b	12 {7 (1+1+1+2+2) + 5 (2+3)}		As-dur→Es-dur
第2部B	a	8 (2+1+2+2+1)	小節	As-dur
	C	8 (2+2+1+1+2) + 6 (2+4)		as-moll→E-dur
第3部A'	a	8 (2+1+2+2+1)	小節	As-dur
	a'	8 (2+1+2+2+1)	小節 (反復・変奏)	As-dur
コーダ		7 (2+1+1+1+2)	小節	

モーツァルトの第2楽章は、8小節の楽節や4小節構造が遵守され、フレーズが多用される作りが多かった。ベートーヴェンの第2楽章は、この曲のように主要な楽節の内部が不規則構造で作られていても、8小節の外枠を大筋で保持していることがわかる。しかし、bやコーダのように不規則な構造を要所に取り入れている。bの不規則構造はエピソードの要素を含み、結果的に安定した8小節構造を対比的に浮き上がらせる効果を見せている。

《ピアノ・ソナタ1番 Op.2-1》第2楽章は、複合2部形式で書かれていると思われる。全体構造を複雑に見せているのは、第1部のbとcに間に置かれている6小節の取り扱い。この6小節の楽句は、第2部で省略される。そこから複合2部形式と判断できよう。

- 第1部**
- a 8小節 前楽節(2+2)小節+後楽節(1+1+2)小節 F-dur
 - b 8小節 前楽節(1+1+1+1)小節+後楽節(2+2)小節 F-dur
 - 移行句 6(2+2+2)小節 d-moll
 - c 5小節(1+1+1+1+1)小節+4(2+2)小節 C-dur
- 第2部**
- a' 8小節(4+4)小節(反復・変奏) F-dur
 - b' 8小節(4+4)小節(反復・変奏) F-dur
 - c' 5小節(1+1+1+1+1)小節+4(2+2)小節 B-du→rF-dur

この楽章でも8小節の外枠は、尊重されている。第1部と第2部の最後に置かれているcとc'が不規則構造になっているのは、この部分で緊張を伴う高揚を求めていることであろう。こうした取り扱いから判断できるのは、第2楽章の構造はあくまでも4小節と8小節が基本だが、必要に応じて不規則構造が導き出す緊張と音楽的な高揚を目的として要所に持ち込んでいる。

この曲のメヌエットとトリオにも、継承されている構造を単に受け継ぐのではなく、構造に手を入れることで新しい世界へ挑戦している。

- メヌエット**
- A 14(4+4+4+2+4)小節 f-moll→As-dur
 - B 10(4+4+2)小節 B-dur→f-moll
 - A' 12(5+3+2+2)小節 f-moll
- トリオ**
- A 10(4+4+2)小節 F-dur→C-dur
 - B 15(4+4+4+3)小節 C-dur→F-dur
 - A' 8(4+4)小節 F-dur

多くの箇所、4小節を基本とする規則構造の外枠を遵守している。トリオBの3小節は、全音符による「つなぎの部分」で、音楽本体に大きな意味を持ち得ていない。モーツァルトの楽曲と比べて、伝統的な舞曲から離れて、器楽曲の舞曲へ入っていったと見なされよう。

3. 2 第3楽章 (ロンド形式)

モーツァルトのロンド楽曲ではフレーズの使用は控えられるが、4小節区分される明快な前・後楽節からなる8小節の楽節が多く、比較的、構造分析に取り組みやすい。それに対してベートーヴェンのロンド楽曲の分析は困難を伴う。ピアノ・ソナタの最終楽章のロンド楽曲には、不規則構造が持ち込まれ、形式区分すら難しい。ここでは彼の作曲に向かう姿勢が読みとれる、13才の時に作曲された《ロンドWoO 48》から分析を始める。全体の構造をまとめてみる。

ロンド主題 A	第1楽節	8(4+4)小節	C-dur(対比的な前・後楽節)
	第2楽節	8(4+4)小節	C-dur(第1楽節の反復で後楽節に変奏有り)
B	第3楽節	8(<u>4+4</u>)小節	C-dur(反復を伴う後楽節、属音の保続音)
	第4楽節	12(4+4+4)小節	C-dur→G-dur
エピソード	第5楽節	11(<u>6+5</u>)小節	G-dur→D-dur(反復・変奏を伴う後楽節)
	第6楽節	8(<u>4+4</u>)小節	D-dur(反復を伴う後楽節)
A'	第7楽節	8(2+2+2+2)小節	g-moll→c-moll(発展型の楽節)
A''	第8楽節	8(2+2+2+2)小節	c-moll(発展型の楽節)
	第9楽節	9(<u>4+5</u>)小節	c-moll(反復を伴う後楽節)
ロンド主題 A	第10楽節	8(4+4)小節	C-dur
(A)	第11楽節	7(<u>4+3</u>)小節	C-dur→c-moll(省略を伴うAの反復)
中間部 B	第12楽節	14(<u>6+8</u>)小節	c-moll
	第13楽節	12(<u>4+4+4</u>)小節	Es-dur(開始の第109小節は両楽節に重複)
	第14楽節	12(<u>4+4+4</u>)小節	Es-dur→c-moll
	第15楽節	8(<u>4+4</u>)小節	c-moll(属音の保続音を含む)
ロンド主題 A	第16楽節	8(4+4)小節	C-dur
(A)	第17楽節	6(<u>4+2</u>)小節	
コーダ	第18楽節	9(<u>4+5</u>)小節	(反復・変奏を伴う後楽節)

表で斜体になっている部分が不規則構造の楽節で、下線のついている数字の楽節は、反復を伴う楽節を意味する。ロンドAは反復を持たない前・後楽節の楽節だが、Bと中間部及びエピソードは、反復される楽節になっている。不規則構造は、エピソードの入りと各部分の最後に限定されている。AとBが8小節の楽節を主体に組み立てられているのに対し、中間部は12、14小節の楽節になっている。こうした楽節構造の違いは、全体構築を聴き取らせようとする〈楽節レベルでの使い分け〉と思われる。つまり、作曲家が意図的に楽節構造を使い分けているとうことだ。

この作品には、ロンド形式のA B A C Aに形式区分する上で、判断に迷う箇所がいくつかある。ロンドBの場所、第5・6楽節の存在理由、第7・8楽節と第10楽節のロンド主題との関係、中間部Cの構造等の疑問点に関しての見解を述べる。第3・4楽節はロンドBに位置づけられる。ロンドBの調性は、通常、属調とされているが、モーツァルト《ピアノ・ソナタ16番 Kv.545》《トルコ行進曲付き》のロンドBのように、転調する楽節がよく見られる。この曲のBもそうしたエピソードになっていると思われる。第5楽節の6+5小節は、転調句に入ったことを理解させるだろう。第5楽節の後に置かれている、楽節モデルに合致する安定した8小節の第6楽節は、8小節構造の楽節がもたらす「安定」が目的と思われる。第7・8楽節は、第10楽節のロンド主題Aの展開を兼ねて置かれていると思われる。

ロンド主題 Allegretto

17

ロンドB

37

エピソード

中間部の第12楽節は、前楽節の6小節が緊張と、後楽節の8小節が楽節のまとまりを作り出している。第13楽節から第15楽節までは、第16楽節のロンド主題を向かい入れるエピソードと見なされる。第18楽節の9小節は、前楽節を反復して作られる後楽節のため、カデンツを完了させる目的で1小節拡大している。ちなみに、掲載楽譜の矢印↓は強弱記号から判断して、次の楽節を目指す弱起の音ではなく、前楽節の4小節に含まれる。

102 中間部第12楽節後半部

この楽曲から、楽節の構造が生み出す機能、すなわち「聞き取りやすいまとまりの良さ」「進行力の弱まる安定性」「規則構造と不規則構造」を、弱冠13才のベートーヴェンは理解していたと判断できる。またこうした構造への取り組みから、伝統的なロンドの形式を踏襲する事に留まらず、作曲家の意図を優先する自立（孤立）した作品作りへの関心が、この時期から芽生えていたことが伺われる。

第13楽節の開始小節に見られる〈重複〉について説明しておく。この第109小節は第12楽節の最終楽節として位置し、右手の8分音符2個は、次の小節に向かう弱起になっている。4小節後の第113小節からの4小節は、この第109小節からの反復を含んで繰り返されている。よって、この第109小節は、第12楽節と第13楽節の両楽節に〈重複〉している。

ベートーヴェンが作品番号を書き入れるようになったのは、1796年に出版された《ピアノ三重奏曲 Op.1》《ピアノ・ソナタ1番 Op.2-1》からで、彼が26才の時である。この時期に書かれた《ロンド Op.51-1》の構造を見ていく。

ロンドA 2部形式 A8小節(a4小節+a'4小節) B9小節(b5小節+a'4小節) C-dur
移行句7小節 第18小節～第24小節 D-dur

ロンドB 2部形式 A9小節(発展型の楽節) B9小節{4(2+2)+5(2+2+1)}G-dur
1部形式 A8小節(a4小節 a'4小節)(後楽節で変奏有り) C-dur

中間部C 複合2部形式

前半3部形式 A8小節(a+a')c-moll B8小節(発展型)Es-dur A'9小節(4+5)c-moll
後半2部形式(ロンドAの変奏) A8小節(a+a')As-dur B8小節(b4小節+移行句4小節)c-moll

ロンドA 2部形式 A8小節(a+a')(変奏有り) B7小節(b5小節+a'2小節)C-dur
 コーダ 3部形式 A9小節(3+6)Des-dur B13小節(5+4+4)C-dur C7小節(3+4)C-dur

下線で表されている前・後楽節が反復で作られている楽節は、ロンドAと中間部。斜体で示されている不規則構造の楽節は、ロンドBとコーダに置かれている。このロンドAと対峙するBとコーダは、構造レベルで作りが区別されている。中間部の調性は、A Bの長調と対比されて短調に設定されている。こうしたあらゆるレベルでの対比が、豊かな内容を有するロンド楽曲を生み出し、聴き手の構造把握を楽にしているといえる。

4小節区分を遵守しながら、豊かな音楽を作り出しているロンド形式を見ていく。《ピアノ・ソナタ10番 Op.14-2》第3楽章は、ヘミオラを持ち込んだロンド楽曲になっている。ロンド主題Aは、ヘミオラを持ち込みながらも、12(4+4+4)小節に納められている。

ロンド主題

第1楽節 8 (4+4) 小節

第2楽節 8 (4+4) 小節

エピソード 6 (4+2) 小節

弱起のロンド主題に対してロンドBは、4小節区分を守りながらもその内部は、強弱記号で分かるように1+3小節の不規則になっている。ロンドCは4小節区分の8小節からなる楽節だが、フレーズは置かれていない。ロンドAとロンドB・Cは対比的に作られている。

全体の構築は次のようになっている。

- ロンド主題A 2楽節 8(4+4)+8(2+2+4)+6(4+2)小節 G-dur
 ロンドB 2楽節 8{4(1+3)+4}+8(4+4)+4小節 反復 e-moll→a-moll
 ロンド主題A 2楽節 8(4+4)+8(2+2+4)+6(4+2)小節 G-dur
 エピソード 8(2+2+4)小節 G-dur→C-dur
 ロンドC 複合3部形式
 A 2楽節 8(4+4)+8(4+4)+4小節 反復 C-dur
 B 2楽節 8(4+4)+8(4+4)小節 反復・変奏 C-dur
 A' 2楽節 8(4+4)+8(4+2+2)小節 再現 C-dur
 エピソード 6(4+2)+8(2+2+4)小節(ロンド主題の展開)C-dur→G-dur
 ロンド主題A 2楽節 8(4+4)+8(2+2+4)+6(4+2)小節 G-dur
 エピソード 8(2+2+4)+6小節 G-dur
 コーダ 導入部+複合2部形式
 導入部 6(4+2)+9(4+5)小節 F-dur→G-dur
 A 2楽節 11(4+4+3)+13(4+4+5) G-dur
 A 2楽節 11(4+4+3)+13(4+4+5) 反復 G-dur
 終結部 8(4+4)+8(4+4)小節 G-dur

ロンドの主要部分は、徹底して4小節区分を守っているが、このロンド楽章全体の構築に、「裏の構造」をベートーヴェンが配備していることは間違いないことであろう。それはコーダを検証すると明らかだ。コーダAは11小節と13小節の2楽節からなるが、4小節区分の大きな流れは外枠の24小節で守られている。11小節と13小節の内部構造は、感嘆するばかりである。

190 第1楽節 11 (8+3) 小節

196

201 第2楽節 13 (4+4+5) 小節

ヘミオラの4小節

208

まず、4小節区分で自然な流れを作り、楽節後半の3小節で勢いを付けて第2楽節へ突入する。第2楽節は第1楽節後半の不規則な流れを引き継いで、構造の複雑化を図っている。右手は4小節区分を成しているが、左手は3小節区分を感じさせる構造になっている。ヘミオラが複雑化を加速させる。最後に第209小節からの5小節区分を置くことで音楽を落ち着かせ、第1楽節と第2楽節で作られる大きな部分を聴き取らせる。構築表の中で、下線で特定している5小節区分が置かれている場所は、楽節の終わりであり、次の新しい部分に入る直前に限定されている。構造の明確化を目的とする、不規則構造の典型的な使用法の1つである。

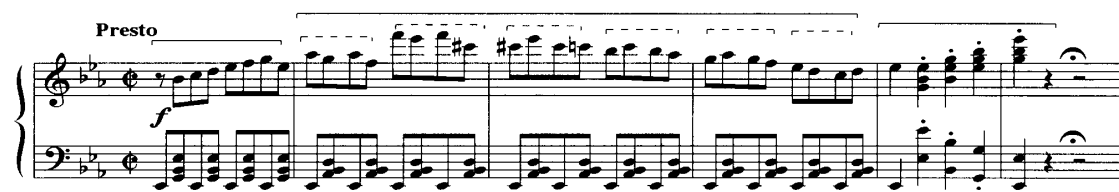
rond本体が4小節や8小節区分を遵守して作られていたのに対し、コーダは不規則構造を用いて音楽の高揚を図っている。それを支えているのが、小節の数を調整して組み立てられた骨組みといえる。こうした楽節レベルでの構造の取り扱い、すなわち小節区分は作曲家の「構想」の段階から意識されていたと思われる。「構想」の段階で楽節区分を意識していたということは、音符を五線に埋めていく作曲以前に小節区分が施されていた可能性が出てくる。楽節や部分を何小節で作るかを「構想」の段階で考えていたということは、当時の作曲家は楽節構造を、音楽の内

容と直結するものとして捉えていたこと意味する。これまで論じられることがなかったと思われる、表向きのロンド形式の下で構築していたと思われる「裏の構造」を明らかにすることは、古典派の作品を分析する際に、重要な視点となって我々の前に浮かび上がってくる。第4章は、楽曲全体にこの視点を広げていく。

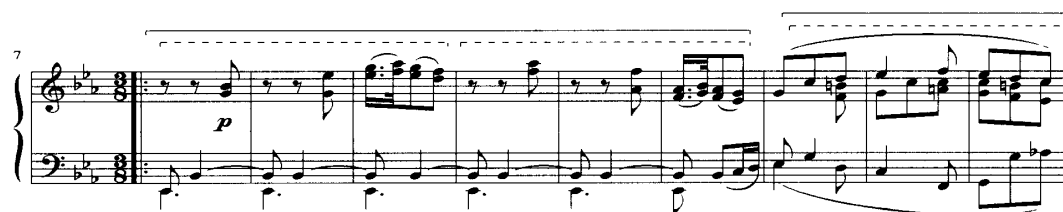
4. 表の構造と裏の構造

ベートーヴェンはモーツァルト楽曲の第2楽章（緩徐楽章）やロンド楽章と同様に、基本となる楽節構造を8小節に限定し、不規則構造を主体として書かれている作品をほとんど書いていない。

ベートーヴェンの最晩年に書かれた《6つのバガテル Op.126》「第6番」は、そのほとんどの楽節が3小節区分の不規則構造で作られている。ここには4小節や8小節に区分される部分はどこにもない。6小節からなる序奏が最初と最後に置かれるが、この6小節は導入の1小節と3小節、構造を閉じるための2小節に分けられる。



第1楽節は、動機の連続する3小節が反行形で反復される6小節、スラーで区分できない3小節がゼクエンツされる6小節、1拍単位の動機を積み上げて作られる3小節に分けられる。



3小節区分が大きく崩れるのは、この楽曲の「不規則構造」第6楽節に限られている。ここには第1楽節で提示された音形の展開を思わせる、不規則な構造が続いている。

- 第1楽節 序奏 6(1+3+2)小節 (この6小節が楽曲最後に再び配置される) Es-dur
 第2楽節A 15{6(3+3)+6(3+3)+3}小節 Es-dur → B-dur
 第3楽節B 11{6(3+3)+5(1+1+1+2)}小節 B-dur → Es-dur
 第4楽節A' 12{6(3+3)+6(3+3)}小節 (A前半部の展開を含む) As-dur
 第5楽節A'' 9{6(3+3)+3}小節 (A後半部の展開とBからの引用) f-moll → Es-dur
 第6楽節 15{9(1+1+1+2+1+2+1)+6(3+3)}小節 Es-dur
 第7楽節 序奏の反復 6(1+3+2)小節 Es-dur

第6楽節は2つの楽節と見なすことも可能。第2～4楽節も同様。この全体の表から確信できるように、ベートーヴェンが3小節区分の構築を意図したことは間違いない。第3楽節で「5小節」が置かれているが、内部は1小節音形のゼクエンツで違和感はない。この5小節の存在は、いわゆる「要素の変化」で、次の再び始まる3小節区分を誇張することになる。第6楽節の不規則構造は、9小節の大枠を守りながら、「規則性」を崩すことで全体の頂点を築き、全体を貫いている3小節区分を引き立てる。こうした全体構築は、小節の数を予め、構築を下支えする骨組みの上で組み立てられていると思われる。

《ピアノ・ソナタ14番 Op.27-2 (月光)》第1楽章全体は複合3部形式で書かれている。

- 第1部 第1楽節 15 (5+5+5) 小節 cis-moll→E-dur
 第2楽節 8 (2+2+2+2) 小節 h-moll→f-s-moll
 第2部 第3楽節 18 {4+14 (4+6+4)} 小節 f-s-moll→cis-moll
 第3部 第4楽節 10 (5+5) 小節 cis-moll
 第5楽節 8 (2+2+2+2) 小節 cis-moll
 第6楽節 10 (2+2+2+2+2) 小節 cis-moll

この曲は構築表で判別されるように、5小節区分と8小節区分を主体に組み立てられている。冒頭の5小節からなる序奏の後、5小節の旋律が反復（転調）される。序奏の5小節には、「縮小するリズム」が組み込まれている。縮小するリズムが第5小節ではじけたところで、主要旋律が登場する。この主要旋律を含む第1楽節が終わると、4小節区分の第2楽節に引き継がれる。

第1楽節 序奏 5小節

前楽節 5小節 (旋律)

後楽節 5小節

第2楽節 前楽節 4小節 反復

後楽節 4小節

中間部は、4小節を主体に骨組みが組み立てられている。楽曲を閉じる第6楽節の10小節には、2小節(60)→1小節(62)→2分音符(65)の縮小するリズムが組み込まれている。その圧縮現象を維持したまま、最終和音に入る。

この曲には、「裏の構造」を容易く読みとられることを避ける手段が幾つか盛り込まれている。その一つに、カデンツの最終和音。と弱起で始まる楽節開始を含んでいる第5・10・15・23・42・46・(51)小節の取り扱いがある。第16小節から始まる第2楽節の内部を検証すると、この曲で数少ない反復を含む8 {4 (2+2) + 4 (2+2)} で出来ていることがわかる。ここから第15小節は、第2楽節の弱起部分と判明する。やや複雑なのは、第42小節から4小節後の第46小節と5小節後の第51小節の読みとりだ。この楽節が第42小節からの10 (5+5) 小節であることが読みとれると、その後の8小節と10小節の2楽節の構造が見えてくる。さらに左手に目を転じると、第47小節から2小節の反復が組み込まれている。つまり、右手と左手で構造の食い違いが生じている。

興味深いことに、第2楽章と第3楽章の大半が、4小節区分の連続する規則構造のみで作られている。不規則構造が見られるのは6小節の規則構造を除くと、第3楽章の後半部の3カ所と思われる。音楽の作りを、第1楽章と他の楽章で意識的に違えていると思われる。

4. 1 第1楽章 展開部

提示部を検証しようとする、マルクスの提唱した「ソナタ形式」そのものの大問題が存在する。『モーツァルト楽曲の深層構造』の中で(古典派の)提示部がタールハウスのいう5部構成、「主要楽節(第1主題)、エピソード(旋律的要素と転調的要素)、副次主題(第2主題)、遊びのエピソード、コデッタ」で作られていた事を確認した。が、同様な視点でベートーヴェン楽曲の提示部を構造から掘り起こすのは、多くの楽曲分析を必要とする。ここでは展開部に絞りたい。

4. 1. 1 3小節区分と4小節区分

《ピアノ・ソナタ20番 Op.49-2》第1楽章の展開部は、14 {6 (3+3) + 8 (4+4)} 小節の2楽節で書かれている。

前半部 第1楽節 6 (3+3) 小節

後半部 第2楽節 8 {4 (2+2) + 4 (1+1+1+1)} 小節

第1楽節 6 (3+3) 小節

第2楽節 前楽節4 (2+2) 小節

第2楽節 後楽節4 (1+1+1+1) 小節

e-moll 旋律短音階下行形

G-dur カデンツ

展開部の前半部と後半部は、明確に3小節区分と4小節区分で分けられている。前半は、3小節の区分が連続することで、展開部の開始にふさわしい緊張が生じている。構造を3小節区分から4小節区分（2小節区分を含む）に移行させると、当然、音楽は落ち着きを取り戻す。後半部に入ると、短い動機の連続する音楽ながら、2小節の音楽作りが安定を与えている。後楽節は、保続音から1小節区分の下行音形が動き出す。

《ピアノ・ソナタ1番 Op.2-1》第1楽章の展開部は、音楽的な流れから判断すると、第81小節からの保続音の開始で前半と後半に2分されている。だが小節区分から見ていくと、第73小節に隠された分岐点が存在する。その分岐点とは、《ピアノ・ソナタ20番 Op.49-2》第1楽章の展開部同様に、3小節区分を主体とする前半と4小節区分主体の後半を接続している接点に他ならない。分かり易い後半から先に見る。

第72小節から再現部直前までの展開部後半部28小節間は3楽節の、28 { 8 (4+4) + 12 (4+4+4) + 8 (2+2+2+2) } 小節と区分され、規則構造で一貫している。

展開部の後半部が4小節区分で作られていたことを確認した。それに対して展開部前半は、圧縮現象を含んだ3小節区分で開始される。

第55小節以降の区分構造区分は、伴奏部に付けられているfpを開始の合図とする、反復を重視する2楽節からなる8(3+2+1+2)小節と10(3+2+2+2+1)小節であろう。しかし、旋律を受け持つ右手のみで考察すると、9{6(3+2+1)+3}小節と9{4(2+2)+5(2+2+1)}小節に区分される。この異なる2種の小節区分は、旋律の右手と伴奏の左手が第63小節で重複されている事に由来している。つまり、展開部前半の18小節の内部には、展開部冒頭の6(3+3)小節と関係を保つ「大枠」の小節区分を維持しながら、構造を簡単に読みとられないように、2重の仕組みを置いていると考えられる。なお小節区分で明らかなように、いずれの楽節にも反復単位が徐々に小さくなる圧縮現象が読みとれる事も指摘しておく。

先に指摘していたように、保続音の開始を持って2分されると思われる展開部には、これまで実施した小節区分で浮かび上がってきたように、3小節区分を主体とする前半部と4小節区分を主体とする後半部の2領域に分けられる「裏の構造」が存在している。音楽的に区分される第81小節と小節区分の接点である第73小節の2分という二重構造は、展開部らしい緊張した展開部の前半部と、安定した再現部につながる展開部の後半部を一貫した構造の中で構築するためにとられて手段であろう。

同様に《ピアノ・ソナタ8番 Op.13》の展開部も、3小節区分と4小節区分が使い分けられている。展開部の多くは4小節区分されているが、展開部の開始から12小節間は3小節区分が使われている。この3小節区分には強弱記号のpとfが大きく関わっている。さらにこの先は、反復構造の主音形は3小節ながら伴奏部が1小節引き延ばされる8(4+4)小節区分になっている。

143

cresc.

f

p

149

cresc.

この後は途中で3小節区分の6小節を挟んだ後、第167小節から4小節区分が連続する。特に第171小節からは8（4+4）小節の規則構造が連続され、主要楽節の再現を準備している。

《ピアノ・ソナタ2番・3番》の展開部も、6小節主体の部分と4小節区分が、使い分けられている。分かり易い《3番》の展開部は、6（2+2+2）+16（4+4+4+4）+8（4+4）+8（2+4+2）+10（6+4）小節の5楽節に分けられる。ここでも展開部の開始は、6小節が使われている。その後は、4小節区分で滑らかな流れを維持するが、再現部直前でその流れに変調を起こしている。第4楽節の8（2+4+2）でまず、8小節の外枠を保持しながら4小節区分の流れを壊し、第5楽節の6小節に入る。この部分には、2小節→1小節→拍の凝縮現象が組み立てられている。

4. 1. 2 裏の構造

前項までの展開部は3小節区分と4小節区分に限られていたが、《ピアノ・ソナタ2番 Op.2-2》の展開部は不規則構造の組み立てに「小節数」がさらに荷担してくる。ここには凝縮現象、拡大現象、規則構造と不規則構造、といった様々な手段が用いられている。その複雑な音楽作りを支えているのが、小節区分毎の小節数に基づく組織的な組み立てに他ならない。

まず展開部前半。4小節区分を経て、7→6→5小節の凝縮を経て、4小節区分の安定にたどり着く。13（4+4+5）小節内部の最後が5小節に増えているのは、終止を強める目的。

続いて展開部後半。ここも4小節区分で始まるが、4→5→6→5小節の拡大と凝縮をへて、第180小節からの4小節区分に入る。その後は、8（4+4）小節の安定区分が13（5+5+3）小節の不規則構造を浮かび上がらせる。ゼクエント構造の5+5+3小節は、最後、突然にうち切られて、最終の安定部分につながる。強弱の極端な対比で、音楽的には緊張を持続している。6小節区分を含みながら、構造的には徐々に緊張を弛めている。

掲載楽譜は、第162小節からの拡大と凝縮が組み込まれた展開部後半の開始と4小節区分と5小節区分を取りあげている。その結果、次のような構築が見えてくる。

展開部前半	8(4+4)小節	<u>7(3+4)+6(2+4)+5(2+3)小節</u>
	13(4+4+5)小節	
展開部後半	9(4+5)小節	<u>11(6+5)小節</u>
	13(5+5+3)小節	8(4+4)小節
	6(2+2+2)小節	8(4+4)小節

表の斜体文字は安定した規則構造、もしくはそれに近い構造をさしている。下線が引かれた文字は、凝縮現象や圧縮現象が組み込まれた構造を指し、「小節数」そのものが操作されている。この表から、展開部の最初と最後を安定の中に置く意図は明白だ。

続けて《ピアノ・ソナタ2番 Op.2-2》第1楽章展開部の構造的仕掛けを考察する。8(4+4)小節の楽節が要所に置かれ、不規則構造はその前後に位置している。8小節の規則構造を最大限に利用した構造になっている。展開部の入りは8小節だが、その後は凝縮される7→6→5小節とつながり、4小節が反復されて8小節の楽節にたどり着く。その後は再び不規則構造で、拡大と凝縮をへて、再び8小節にたどり着く。その後の構造も8小節をめぐる組み立てになっている。この考察結果を表にまとめたのが、次ページに掲載されている構造図である。その中で用いられている太線は楽節内の区分、二重線は楽節の終わりを表している。

この《ピアノ・ソナタ 2 番 Op.2-2》の展開部を分析して、モーツァルト《ピアノ・ソナタ 12 番 F-dur Kv.332》第 1 楽章の属調領域ときわめてよく似た構造で書かれていることに気づいた。《12 番 Kv.332》第 1 楽章の主調領域の主要楽節 12 (4 + 4 + 4) 小節、経過句 12 (4 + 4 + 4) + 12 (4 + 4 + 4) + 4 小節と 4 小節区分で作られている。属調領域の副次楽節は 8 (4 + 4) 小節の構造が反復・変奏され、7 (4 + 3) 小節に凝縮される。この凝縮現象は、4 小節区分を主体とするエピソードを経て、6 + 5 小節の旋律に引き継がれ、4 小節区分で組み立てられているコデッタの 12 (4 + 4 + 4) 小節へたどり着く。こうした事項から、モーツァルトは組織的な小節区分の配置の上で「凝縮現象」を多用したが、ベートーヴェンはさらに複雑な構造へと発展させたと思われる。

「裏の構造」が提示部にも存在していると考えられるので軽くふれておく。《ピアノ・ソナタ 1 番 Op.2-1》は、主要楽節 8 (4 + 4) 小節、経過句 12 { 6 (2 + 2 + 1 + 1) + 6 (1 + 2 + 3) } 小節、副次楽節 6 (3 + 2 + 1) 小節、エピソード 7

(3+2+2)+8 (4+4) 小節、コデッタ 8 (4+4) 小節で組み立てられているが、その構造を検証すると 8 小節区分は提示部の両側、経過句から副次楽節への不規則構造の圧縮と拡大、エピソードの不規則構造が読みとれる。ここからベートーヴェンが、モーツァルトまでの「調性構造のソナタ形式」から脱却し、「テーマ構造のソナタ形式」の具現化を「裏の構造」で試みていたことが浮かび上がる⁽¹⁹⁾。

終わりに

タイトルに用いた「深層構造」とは、音楽の最小意味単位を出発点としながら、小節区分を通した分析から見えてくる「裏の構造」を意味していた。モーツァルトに比べて、動機と不規則構造の多用が目立つとともに、「裏の構造」からベートーヴェンが、

内部の規則・不規則構造の区別よりも、外枠の 3・4・6 小節区分をより重視

4・8 小節区分を重視する伝統的構造を、極力遵守

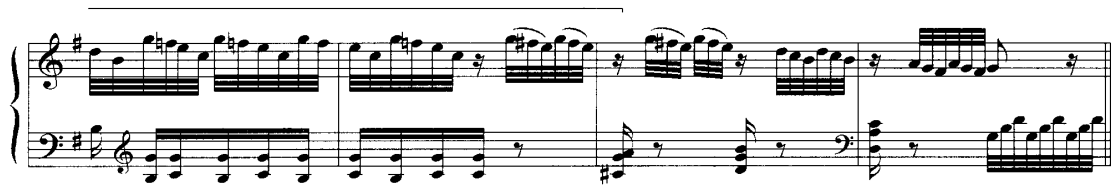
規則構造と不規則構造を、対比的に構造化

6 小節区分は不安定な音楽として、4・8 小節と対比的に配置

していると思われる。構造に潜ませた「工夫」を悟られないよう注意しながら、「表の構造」で形式を作り、その形式を「裏の構造」が流れを支える 2 重の仕組みで作曲していたと思われる。

そもそも「裏の構造」の存在を私に教えてくれたのは、アメリカで音楽学を修めた高岡明氏だ。彼はハイパーミート論 (Hyper meter) の手法によって、表に現れている形式とは異なる次元の楽曲区分が存在することを明らかにした、音楽学の現状を教えてくれた。ハイパーミート論とは、すべての音符の音価を半分に縮小する事で 2 小節を 1 小節に書き換え、音楽の安定した部分と不安定な部分を視覚的に明らかにする手法で、2 小節区分の重要性が根底にある。





《ピアノ・ソナタ10番 Op.14-2》第3楽章をハイパーミートで書き換えた上の楽譜を見ると、第1段は小節線と構造が完全に一致し、安定した音楽が営まれていることを示している。逆に線で特定した部分は、小節線と音楽構造が食い違っている。このように、ハイパーミート論は、拍子と密接な関係にある「構造」を視覚的に明らかにすることが出来る。しかし、残念ながら当時、ハイパーミート論に強い関心を持つことはなかった。その後、〈凝縮現象〉として説明されているモーツァルト『ピアノとヴァイオリンのためのソナタ集2』の解説を目にし、これまでの分析法では見えてこなかった「裏の構造」の存在を納得した。ここに至ってはじめて、高岡氏が示唆してくれた手法とその成果の重要性を理解することになった。

さて、論文作成中に痛感させられたことがある。楽式に関する世界的規模で存在する（らしい？）グローバルスタンダードな音楽理論の存在だ。「楽節」や「ソナタ形式」は『ニューグローブ世界音楽大事典』や、ドイツ語圏の音楽学生が日常に用いている『図解音楽事典』では、多くの点で共通する説明がなされている。ダールハウスの著作も同様な視点に基づいている。それに対して現在、日本の多くの大学で使われていると思われる音楽書の内容と、翻訳されている欧米の音楽理論書との間に、用語を含めて、あまりにも大きな隔りがある。私自身も、長い間この問題に悩まされた。「半楽節」や「楽節」の理解に長い時間を必要とした。こうした音楽理論の入り口に横たわる問題点を見直し、グローバルスタンダードなレベルに近づける作業は、これからの音楽教育に不可欠なことと思われる。音楽教育は、岐路に立たされていると実感している。

注1 210～215頁でシューベルト《鱒 Op.23》、258～264頁で《ピアノ・ソナタ20番 Op.49-2》、215～221頁でモーツァルトとベートーヴェンのピアノ曲の構造について、小節区分から考察している。

注2 「ソナタ形式」は、ダールハウス著『ベートーヴェンとその時代』杉橋陽一訳 西村書店 の第5章「ソナタ形式の諸問題」で述べている「テーマ構造のソナタ形式」を参照した。

注3 『ニューグローブ世界音楽事典』第11巻 411ページ 講談社

- 注4 『図解音楽事典』編者 Ulrich Michels 日本語監修角倉一郎 107ページ
- 注5 『ニューグローブ世界音楽事典』第4巻 456ページ
- 注6 『図解音楽事典』編者 Ulrich Michels 日本語監修角倉一郎 107ページ
- 注7 「部分動機(Unterteilungsmotiv独)はリーマンの用語で、基本拍よりも短い音価で形成される、リズム的な小動機を意味する」と、『ニューグローブ世界音楽事典』第15巻 116ページで説明されている。
- 注8 モーツァルト『ピアノとヴァイオリンのためのソナタ集2(ウイーン原点版音楽之友社)』の解説で、〈凝縮現象〉が《凝縮現象の原理 The principle of accelerlated motion》の中でロヴィンスキーによって提唱されたと注で説明されている。
- 注9 ダールハウス著『ベートーヴェンとその時代』杉橋陽一訳 西村書店の 第5章「ソナタ形式の諸問題」で、ハイドンとモーツァルトのソナタ形式が「調性構造のソナタ形式」として説明されている。