

ベートーヴェンのピアノソナタ作品111に見られる古典性の考察

～ 古典派とロマン派の融合の発見 ～

深井尚子

岩見沢校鍵盤楽器第5研究室

Die Betrachtung über klassischen Stil in Klaviersonate Op. 111 von Beethoven

FUKAI Shoko

Department of Music, Iwamizawa Campus, Hokkaido University of Education

概 要

ベートーヴェンの晩年の作品は、形式の崩壊と自由性が顕著になり、それらの要素からロマン性が増すことが特徴として挙げられる。特に最後の3つのピアノソナタには、それらの特徴が明確に見られる。特に作品109、作品110には、抒情性が増し、力強いエネルギーが減少しており、この2つのソナタには、はっきりと後期作品の特徴を備えていることが見受けられる。しかし、最後のソナタ作品111には、第1楽章において、ベートーヴェンの中期作品にみられる力強い「疾風怒濤」の影響による表現が復活し、第2楽章では、厳格な形式変奏曲の作曲法を取り入れている。このことから、最後のピアノソナタ作品111を後期作品におけるさまざまなロマン派的な音楽的特徴からだけではなく、初期中期のいわゆるベートーヴェンらしい力強さと古典的なソナタ形式の復活の観点から見直し、最後のピアノソナタが、ロマン派と古典派を融合したベートーヴェンの集大成であることを示す。

序 論

ベートーヴェン (Ludwig van Beethoven 1770～1827) は、1822年、52歳で最後のピアノソナタ作品111を書き、ピアノソナタというジャンルの作曲を終えた。その後、1827年、ベートーヴェンの死の年までミサソレムニス、交響曲第9番、5つの弦楽四重奏曲等の作品を残したが、最晩年に書かれたそれらの楽曲は、ロマン派の特徴を備えており、ヴァーグナー (Wilhelm Richard Wagner 1813～1883) は、ベートーヴェンの晩年の作風、つまりロマン性の影響を受け、そのロマン性を受け継ぎ楽劇に発展させたといわれている(注1)。1820年～1822年に書かれたベートーヴェンの最後の3つのピアノソナタには、それらの最晩年の

作品の特徴であるロマン性と形式の自由性が認められ、先行研究においても、ベートーヴェンの後期の作風は、ロマン派の先駆けであると論じられているものが多い（注2）。

しかし、最後の3つのピアノソナタ、作品109、110、111を詳しく分析すると、作品109と作品110には、抒情性の高い旋律の多用、全楽章を通しての楽章の扱い方の自由性などが顕著に見いだされることに対して、作品111の第1楽章は、力強い印象的な序奏を持ち、力強い減七の和音で開始されるなど、初期の作品の作品13「悲愴」に通じる類似性を持っている。また、形式も3つの部分を持つソナタ形式である。2つの楽章で構成されている各楽章は明確に分けられており、第2楽章の変奏曲は、テーマと5つの変奏を持つ、厳格な形式変奏曲である。これらのことから、ベートーヴェンの最後のピアノソナタ作品111は、後期作品の特徴を持ちながら、初期中期のピアノソナタの作風に回帰し、ロマン派と古典派を融合した集大成といえるのではないかと、という観点からこの作品を見直すものである。

第1章 ピアノソナタ作品111の作風

ピアノソナタ作品111は、ベートーヴェンの最後のピアノソナタであり、古典派の時代に確立したソナタ形式に自由性を持たせ、ソナタ形式の規模の縮小、第2楽章における複雑なリズムや拍子の採用によって、ロマン派の先駆けのような特徴がクローズアップされる。そのため、この作品は、ベートーヴェンの晩年の「古典派との決別」のような作風が注目される。しかし、ベートーヴェンの初期中期の作品に見られる力強さやテーマやモチーフの扱い方が、この最後のピアノソナタにも見出される。ロマン派の先駆けという観点ではなく、古典派への回帰の観点からこの作品を見直す。

第1節 ピアノソナタ作品111の2つの楽章構成の考察

この作品は、2つの楽章で構成されている。ベートーヴェンが、このソナタにおいて、2つの楽章しか書かなかったことについて、多くの先行研究、また音楽学者が問題提起を行い、結局、もう一つの3つめの楽章は構想されなかったという結論になっている（注3）。ソナタの構成で最も小規模な2つの楽章構成になっていることは、後期作品の特徴として挙げられる、「楽曲の規模の縮小」という特徴に合致している。しかし、ベートーヴェンの32曲のピアノソナタの中で、2つの楽章で構成されているのは、作品49-1、2（1795～1798）のソナチネ風の習作も含めると、作品54（1804）、作品78（1809）、作品90（1814）、作品111（1821～1822）の6曲である。6曲というのは、32曲中のほぼ1/5に相当し、意外にたくさんの作品があることに気づかされる。1795年～1800年ころに作曲された初期のピアノソナタにおいて、いくつか4つの楽章構成があるが、その他のピアノソナタは、ほぼ3つの楽章で構成されており、その中でも、一見、3つの楽章構成であるように見えながら、*atacca*によって、楽章間を曖昧にしている作品も多い。作品14の幻想風ソナタの2つの作品は、第1番には、すべての楽章の最後に*atacca*の表示があり、第2番にも同様の指示がある。作品53「ワルトシュタイン」は、長大なソナタではあるが、緩徐楽章のように見える第2楽章のIntroduzioneは、次に続くRondoの序奏で、この楽曲を2つの楽章構成と捉える解釈も多い。また、作品57「熱情」も、第2楽章と第3楽章は続けて演奏され、あたかも2つの楽章のようにも見える。これらの例から、ベートーヴェンの後期作品の特徴として挙げられる「楽曲の規模の縮小」という概念から、作品111が2つの楽章構成である理由を決定づけることはできないことがうかがわれる。また、作品111は、演奏時間が20分を超える大作である。

これらのことから、作品111は、ベートーヴェンが初期、中期から採用している2つの楽章による構成を用いていることは、後期作品の明確な特徴というより、青年期から模索している楽章構成に通じるものがあ

ると考えられる。

第2節 作品111の楽曲分析

ベートーヴェンの最後のピアノソナタ作品111は、1821年～1822年に書かれた。この作品の前には、作品109、110のピアノソナタがあり、この2つのソナタと合わせ、晩年の3つのソナタといわれている。そのため、この作品も最晩年のベートーヴェンの作風の観点から分析されることが多いが、本論文では、古典派への回帰の観点から分析する。

作品111の第1楽章は、ハ短調で対位法を取り入れたソナタ形式で、第2楽章は、ハ長調でテーマと5つの変奏曲を持つ形式変奏曲である。この二つの楽章は、同主調による短調と長調、各楽章の冒頭の表記が *Maestoso - Allegro* と *Arietta* となっており、動と静が明確に示されている。この構造は、作品13「悲愴」の *Grave* の序奏（譜例1）と類似しており、冒頭から執拗に3回の減七の和音で衝撃的に開始される手法、調性も同じであることから1798年ころのベートーヴェンの作風を思わせる。



譜例1 作品13「悲愴」第1楽章冒頭

第2楽章に採用されているのは変奏曲形式であり、ベートーヴェンは、青年期から変奏曲を得意としており、初期のソナタにも一つの楽章に取り入れられている。作品14-2（1798年）の第2楽章には、小規模な変奏曲形式を取り入れており、作品26（1800年）の第1楽章は厳格な形式変奏曲である。また、作品57の第2楽章も同様に形式変奏曲で書かれている。のちの章で詳しく述べるが、後期作品の作品109にも変奏曲を取り入れている。初期中期の変奏曲に対して、この変奏曲は、「性格変奏曲」であり、変奏の途中で、拍子や調性やテンポが変化するスタイルで書かれており、形式の自由性と対位法の多用という後期作品の特徴を備えている。この点を比較しても、作品111の楽章構成は、後期作品の特徴よりも、初期、中期の古典的な様式を復活させていることがうかがわれる。次に各楽章を分けて分析する。

【第1楽章】ハ短調、4/4拍子、対位法を取り入れたソナタ形式 *Maestoso - Allegro con brio e appassionato* 衝撃的な減七の和音で極めて力強く開始される（譜例2）が、2小節目で *p* が表示されている。



譜例2 作品111 第1楽章 冒頭

またこの2小節目には、第1主題の順次進行が示されている。このことは、シェンカー（Heinrich Schenker 1868～1935）や野平一郎（Nodaira Ichiro 1953～）も指摘しており（注4）、ダールハウス（Carl Dahlhaus 1928～1989）は、「サブ・テーマ法」という後期作品の特徴の一つとして提示している（注5）。このように、すでにこの冒頭部分において「動と静」が表現されている。この表現は、後期ソナタの中では珍しく、はっきりとした対立がみられる。この点は、多くの音楽学者、ピアノ演奏家が指摘している（注6）。

第1楽章は3つの部分に分けられ、第1部は、69小節、第2部は、22小節、第3部は67小節となっており、第2部が著しく小規模である。第1部に提示される第1主題は、3小節（譜例3）、第2主題もわずか2小節（譜例4）であり、エピソード的な扱いになっている。



譜例3 作品111 第1楽章 第1主題



譜例4 作品111 第1楽章 第2主題

展開部は古典的なソナタの典型である属調のト短調に転調するが、わずか22小節の中で、14小節に対位法を取り入れ、第1主題の素材を使ってテーマを形成し、拡大されたテーマとともに厳格な力強さを表現している。続く6小節で第1主題の素材を極めて和声的で、前の対位法部分に比べると旋律的になっており、ここにも対比がみられる。第3部の再現部は、古典的な構成で第1主題、第2主題が再現される。しかし、最後の9小節のcodalは、第2楽章と同じハ長調となり、美しい和声に16分音符のパスセージが融合し、穏やかな終止形となっている。

【第2楽章】ハ長調、9/16拍子、主題（譜例5）と5つの変奏曲

第2楽章にはAriettaの表示があり、全32曲のソナタではこの第2楽章に初めて登場する。旋律性を増すことが後期作品の特徴といわれており、その点から、この楽章には後期ソナタの特徴を見出すことができる。また、複雑な拍子を採用しており、冒頭の9/16のあと、第2変奏はL'istesso tempo 6/16となり、第3変奏では12/32、第4変奏から再び9/16となり、このまま第5変奏、終結部へと続く。その複雑な拍子の中、第3変奏には鋭い符点のリズムが現われ、まるでジャズのような斬新な動きがみられる（譜例6）。

これらのことから、第2楽章も斬新で古典派的ではないため、後期作品の特徴を備えているといわれている。しかし、古典的な形式変奏曲として分析すると、ここには、ベートーヴェンの初期から中期に現れる変奏曲の形式との類似性がみられる。複雑な拍子が採用されているため、一見、斬新で未来志向のように見え



譜例5 作品111 第2楽章 主題



譜例6 作品111 第2楽章 第3変奏

るが、その構成は、テーマを常に内包させながら、音価を増し律動性が顕著になるという、ベートーヴェンの変奏曲の作曲技法を踏襲している。上述した、作品26、作品57にも同様の変奏形態が認められる。

このように、一見、後期作品の斬新な特徴を多く備えている点から、この第2楽章も後期作品的であるといわれているが、楽曲の形式という観点から見直すと、厳格な形式変奏曲であり、ベートーヴェンの初期、中期に盛んに書かれた作品との類似性を見出すことができる。

第3節 作品111に見られる古典性

第1節において、作品111の2つの楽章構成が、楽曲規模の縮小という後期ソナタの特徴という観点からではなく、ベートーヴェンが生涯にわたって試みた構成であることを述べた。2つの楽章構成は、すでに、初期中期の作品にも存在し、また、中期の作品53や作品57において、楽章を明確に分離せず、あたかも2つの楽章のようにataccaでつながられているなど、いわゆる、ベートーヴェンの最もエネルギーに満ちていた時代、ロマン・ロラン (Romain Rolland 1866~1944) が述べた「傑作の森」の時代にも2つの楽章構成を暗示する作品が生み出されていることがわかった。また、第2節では、古典的な作風の観点から楽曲分析によって見直した。その結果、第1楽章が作品13の初期の作品と類似性がみられること、ソナタ形式も明確に3つの部分に分かれており、展開部が縮小されてはいるものの、ハ短調の属調であるト短調に転調し、再現部は、ハ短調に戻るなど、典型的な古典的ソナタの原型をとどめている。このように、作品111をベートーヴェンの最後のソナタであり、晩年の深い内面性を持った難解な楽曲という今までの先行研究成果からではなく、形式に注目して見直すと、この最後のソナタは、十分、古典的な特徴を備えていることが認められる。

第2章 ベートーヴェンの後期作品の特徴とロマン性

第1章では、作品111が晩年の特徴を持ちながら、全体の構成は、極めて古典的であることを述べた。こ

の章では、ベートーヴェンの後期作品の特徴を再検証し、多くの先行研究に見出されているベートーヴェンのロマン性について考察する。本論文のテーマである、第1章で検証した作品111の古典性を踏まえ、後期作品の特徴が多く見られる作品109と作品110を作品111と比較分析し、そこから、作品111が古典性への回帰であることを見出す。

第1節 ベートーヴェンの後期作品におけるロマン性

ベートーヴェンの後期作品の特徴は、多くの先行研究から、以下のように位置づけられている。ダールハウスは、1. いくらか破格の自由さを持ったフーガ（対位法）、2. 抽象化の傾向、3. カンタービレ的要素とモティーフ操作、（注7）などを挙げている。また、アドルノ（Theodor Ludwig Adorno-Wiesengrund, 1903～1969）は、1. メロディ形成：音の繰り返しが多い、2. 幅広い音域、3. シンコペーションとアクセントの原理は強化される、4. 和声進行を無視した対位法（注8）、であることを示し、形式にとらわれずに自由な音楽表現をした結果、難解でわかりにくくなっていることを強調している。また、門馬直美は、1. 変奏曲とフーガへの傾倒、2. “自由化”の展開、3. 幻想の飛翔と緊密な構成（注9）と述べている。また、筆者も以下の8つの特徴を先行論文（注10）で示した。1. 形式の自由化 2. 対位法への傾倒 3. 跳躍の際の音域の拡大 4. 変奏曲への傾倒 5. 不協和音の多用 6. ソナタ形式における主題の取り扱いの変化 7. 半音階的和声進行の多用 8. 演奏技術的考察の希薄性

これらの特徴は、作品101から顕著に現れ、最後の3つのピアノソナタにも合致する。作品111を後期作品の特徴の観点から見ると、対位法の採用、幅広い音域、シンコペーションとアクセントの原理の強化などが挙げられ、確かに後期作品の特徴を備えている。

多くの音楽学者が挙げているベートーヴェンの後期作品の特徴の1つに、「自由性」がある。この自由性によって、古典派の形式主義が崩壊し、ソナタ形式の概念を変化させたことで、ベートーヴェンの後期作品が難解で内面性が増したと考えられる。つまり、この作品は、ソナタという形式を使用しながら、今までのソナタ形式の規則から逸脱し、ベートーヴェンの、いわゆる後期様式と呼ばれる方向に向かったと考えられている。ベートーヴェンの後期作品が作曲された1820年～1822年には、すでに、ハイドン（Franz Josef Haydn 1732～1809）もモーツァルト（Wolfgang Amadeus Mozart 1756～1791）も死去し、典型的な古典派様式を継承する作曲家はいなくなり、時代はロマン派に向かっていった。ベートーヴェンが死去した1827年には、メンデルスゾーン（Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy 1809～1847）、ショパン（Frédéric François Chopin 1810～1849）、シューマン（Robert Alexander Schumann 1810～1856）、リスト（Franz Liszt 1811～1886）、などが青年期を迎えようとしていた。これらのロマン派の作曲家たちは、ベートーヴェンの古典性からではなく、後期作品の特徴を受け継ぎ、新しい作風に取り入れていたことが知られている（注11）。

このようにベートーヴェンの後期作品は、古典派とロマン派のかけはしとなる時代の境界線上に位置しており、音楽における新しい作風の先駆けとなる要素が見受けられることがわかる。

第2節 作品109と作品110から見たロマン性

第1節で述べた、ベートーヴェンの後期様式に見られる自由性、ロマン性は、作品109と作品110に顕著に見られる。この節では、この2つのソナタを分析し、ベートーヴェンの後期作品に見られるロマン性を考察する。

【作品109の分析】1820年に作曲され、3つの楽章で構成されている。ホ長調。

第1楽章は、99小節しかないロンド形式で、きわめてやさしく慈愛に満ちており、夢想的である。途中で

は2度のレチタティーヴォを挟み、第2楽章はataccaで開始され、3つの楽章構成であるにもかかわらず、2つの楽章のような構成になっている。

第2楽章は、スケルツォの性格を持った自由なソナタ形式である。2つの主題を持ち、提示部、展開部、再現部が存在する。しかし、それらのソナタ形式は、大変小規模で、第1主題の4つのモチーフの1つを取り上げた第2主題の提示の後、推移といってもいいほどの展開部が現れる。調性は、ホ短調から展開部で属調のロ短調に転調するが、再現部は、推移なしに突然ホ短調の原調に戻る。

第3楽章は、性格変奏曲（注12）である。また、楽章の規模は、第3楽章が最も大きく、この作品においてベートーヴェンは、第3楽章（終楽章）に重点を置いていると考えられる。ベートーヴェンは、先の章で述べた通り、作品111においても、終楽章に変奏曲を採用した。その変奏曲は、厳格な形式変奏曲であったのに対し、作品109の終楽章の変奏曲は、自由な性格変奏曲になっている。この変奏曲は、主題と6つの変奏を持ち、和声豊かでコラル風であるにもかかわらず、美しい旋律を持っている（譜例7）。



譜例7 作品109 第3楽章 主題

ダールハウスが挙げている、カンタービレ的要素が見受けられる。第1変奏は、主題の旋律が自由に歌われ、装飾されておりここにも自由性がすでに現れている。第2変奏は、二重変奏となっており、第2部の変奏は、主題から遠ざかり、バスにおいてわずかに主題が聞き取れる。第3変奏では、2/4拍子となり、主題の旋律はほとんど失われている（譜例8）。



譜例8 作品109 第3楽章 第3変奏

第4変奏でも、拍子が8/9と変換し、主題からも遠ざかる。第5変奏は、対位法を取り入れており、ダールハウス、アドルノ、門馬などの研究者が、後期作品の特徴として挙げている、対位法への傾倒が、作品109の終楽章に顕著に現れている。第6変奏に至って、ようやく主題に回帰し、拍子も3/4拍子となるが、すぐに音価を変え、再び、9/8拍子となり、長いトリルを挿入した後、冒頭の主題に厳格に戻り、曲を終える。

このように、作品109には、全楽章を通して、ベートーヴェンの後期作品としての特徴が随所に見られ、ソナタ形式には、自由性を与え、変奏曲には、テンポ、拍子、曲想を大きく変化させる手法を用いている。

また、第1楽章ロンド形式、第2楽章ソナタ形式、第3楽章変奏曲形式という構成を持っており、きわめて自由な作風を持った楽曲と考えられる。

【作品110の分析】1821年に作曲され、3つの楽章で構成されている。変イ長調。

この作品も、楽章間の区切りがあいまいで、第1楽章の終止部が唯一、区切られているが、第2楽章の終止部は、ヘ長調となっており、ヘ短調の同主調に転調し、第3楽章に区切りなく続いている。第3楽章は、変口短調という複雑な遠隔調で開始され、この楽章間のつなぎ方も非常に斬新である。このように、この作品も古典派の規則を崩壊し、自由性を強めていることが見出される。

第1楽章は、4小節の序奏的な主題を持っており、極めて自由なソナタ形式である。作品109と同様、非常に短い展開部を持ち、第1主題も第2主題も旋律的な抒情性を持っている。自由性が見出せるのは、再現部である。第1主題は、変ニ長調で開始され、その後、エンハーモニック調を使用しながら、ホ長調で終わっている。この転調は、古典的なソナタ形式では、見られない斬新な転調ということができる。このような和声法は、今までの規則にとらわれないベートーヴェンの後期様式が示されている。

第2楽章は、Allegro moltoと指示されており、急速なテンポを要求している。この点も作品109との類似性を見出すことができる。この楽章は、複合三部形式で、その構成は均整がとれたものとなっている。しかし、第2部では、大変幅広い音域が使用されており、3拍で2オクターヴに及ぶ跳躍が現れる（譜例9）。この音域の拡大も、後期作品の特徴として挙げられている。



譜例9 作品110 第2楽章 41小節～48小節

第3楽章には、ベートーヴェンの後期作品の特徴が特に顕著に見られる。この構成は、さまざまな楽想が組み合わされており、その中心を成すのは、厳格な対位法である。Adagio, ma non troppoでは、Adagioとレチタティーヴォが交互に現れる。調性はめまぐるしく変化し、冒頭の3小節で、変口短調—変ハ長調—変イ短調と複雑な調性によって転調（譜例10）し、不安定な曲想を表現している。



譜例10 作品110 第3楽章 冒頭

次に、嘆きの歌（Arioso dolente）— 第1のフーガ — 第2の嘆きの歌 — 第2のフーガから終結部という構成になっており、斬新で内面性の深い内容を持っている。レチタティーヴォは、歌謡的な楽想で、

Ariettaとベートーヴェン自身が記載している嘆きの歌にも声楽的な性格を見ることができる。同じ楽章の中で、非常に器楽的な作曲法であるフーガ、つまり対位法を取り入れていることも、異なった性格の作曲法の融合を行っている。このように複雑な内容を持つこの楽章の終結部は、これらの深い嘆きや厳格な対位法とは対照的に、ベートーヴェン中期の力強さを取り戻したかのように、原調の変イ長調によって「栄光」と「勝利」(注13)を表している。

ベートーヴェンの後期の3つのピアノソナタのうち、ロマン性が増し、新しい作曲法を取り入れている、作品109と作品110を分析した結果、これらは、古典的なソナタ形式の姿は影を潜め、斬新で複雑な楽章構成や調性を多用し、楽想も旋律的になっていることがわかった。この2つの作品には、筆者、ダールハウス、アドルノなどが挙げているベートーヴェンの後期作品の特徴が顕著に現れており、古典的な規則を崩壊し明らかに新しい楽想の発想とロマン性への傾向がみられた。次の節において、作品111との比較を行い、ベートーヴェンの最後のソナタと、この2つのソナタの相違点を明らかにする。

第3節 作品111における古典性とロマン性の考察

第1節と第2節では、多くの研究者によって示されている、ベートーヴェンの後期様式について確認し、それらの特徴が、作品109と作品110には、顕著に表れていることを述べた。1820年～1822年に作曲された、これらのベートーヴェン最後の3つのソナタには、後期様式の特徴が顕著であることは明らかである。しかし、最後のソナタ作品111には、作品109や作品110とは異なった古典性を見出すことができる。第1章で、述べた作品111の古典性と第2節で検証した作品109と作品110のロマン性を比較し、作品111が後期作品でありながら古典に回帰したと考えられる要素を確認する。

最後の3つのソナタを次の5つの観点から比較し、作品111と他の2つのソナタとの相違点を今までの楽曲分析の結果を基にまとめる。

- ①ソナタ形式
- ②変奏曲形式
- ③楽章区分のあいまいさ
- ④歌謡性をもった抒情的な旋律
- ⑤対位法への傾倒

①展開部が縮小されながらも古典的なソナタ形式を維持し、調性の構成が規則的な作品111に対し、作品109と作品110は、自由性が非常に高く、斬新な構成になっている。特に作品109は、第1楽章が、第1主題8小節、第2主題7小節と極端に短く、楽想の縮小化が顕著に見える。作品110では、カデンツァ風のパッセージが多用され、再現部では、変イ長調—変ニ長調—嬰ハ短調(エンハーモニック調)—ホ長調から突然、変イ長調の第2主題に入っていくなど、やや複雑な転調が短い間に繰り返される。作品111は、冒頭に、作品13を思わせる長い序奏を持ち、その後続くソナタ形式は、ほぼ規則的に維持されている。

②変奏曲形式は、作品109の終楽章と作品111の終楽章に採用されており、この点では、ベートーヴェンが後期に変奏曲形式を多用したことがわかる。しかし、この2つの変奏曲の性格は、大きく異なっている。作品109の第3楽章は、主題の提示の後の変奏曲は、テンポ、拍子、調などがめまぐるしく変化し、変奏が進むにしたがって、主題の旋律が見出せなくなる、性格変奏曲である。この形式を採用することで、自由性が格段に増し、ベートーヴェンは、さまざまな楽想をこの変奏曲に取り入れている。一方、作品111の変奏曲は、厳格な形式変奏曲になっている。この変奏曲が、しばしば、後期作品の特徴を備え難解であると評される理

由は、複雑な拍子の採用と符点音符が多用された現代的なジャズのようなリズムの採用にある。この2つの理由から、この第2楽章が古典的とは言えず、今までの作曲家には見られなかった拍子やリズムの導入によって非常に斬新なために、ロマン派への先駆けのように感じられたと考えられる。しかし、それらの斬新さも認めたとで、楽曲分析をすると、この変奏曲は、厳格な形式に則っていることが明らかである。このことから、新しい発想を持ちながら、古典的な形式を維持した曲ということができる。

③作品109も作品110も、楽章の区切りがあいまいで、3つの楽章に分かれているといわれるが、実際は、2つの楽章のようにとらえることもできる。この楽章区分のあいまいさは、古典的なソナタ形式にはほとんど見られない。作品111は、明確な2つの楽章に分けられており、そこには、「動と静」の対立が発見され、中期のベートーヴェンの楽想に類似している。調性も第1楽章が、ハ短調、第2楽章がハ長調で、同主調で統一されており、古典的な形式の美しさがみられる。

④ベートーヴェンの後期様式の重要な特徴の1つは、歌謡性を持った抒情的な旋律の多用がある。基本的に第1主題にも、第2主題にも抒情的な楽想を持つことは、古典的なソナタ形式の作曲法とは異なるが、作品109も作品110も第1主題と第2主題に美しく優しい旋律を持つ。この2つの作品は全曲を通して、輝かしい英雄的な表現は少ないことに対して、作品111の第1楽章は、中期の作品57に類似して力強く、エネルギーに満ちている。また、作品111には、歌謡的な要素が少なく、また、第1楽章の第1主題は力強く、第2主題は静寂的である。この点も、古典的なソナタ形式を踏襲している。

⑤対位法の採用は、最後の3つのピアノソナタのすべてに見られる。作品109には、第3楽章の変奏曲の第5変奏に対位法的な作風があり、作品111には、第1楽章の展開部に登場する。野平一郎（のだいら いちろう 1953～）は、作品109のフーガにバッハ（Johann Sebastian Bach 1685～1750）のゴルトベルク変奏曲との類似性を見出している（注14）。作品110には、第3楽章に厳格な3声の対位法で書かれた2つの部分を持つ。第2のフーガは、第1のフーガ主題の逆の形で現れるなど、バッハの平均律クラヴィア曲集に見られる厳格なフーガを彷彿とさせる。32曲のベートーヴェンのピアノソナタの中では、これほどの対位法で書かれた作品は存在しない。作品110の第3楽章は、ピアノソナタのある楽章に厳格なフーガを取り入れている点で、斬新であるということができる。このように、最後の3つのピアノソナタには、対位法が取り入れられている。その中でも作品111の対位法は、非常に小規模で、展開部の一部として採用されている。後期作品の特徴として挙げられる、対位法への傾倒は、作品109において短く扱われ、作品110において明確に現れ、作品111では、もっとも縮小されている。

これらの①～⑤のベートーヴェンの後期様式の採用の仕方を最後の3つのソナタで比較すると、ロマン派への先駆けといわれる自由性やソナタ形式の崩壊は、作品109、作品110において顕著であり、最後のソナタ作品111は、後期様式を取り入れながらも、古典的な作曲法に回帰し、結局、古典派とロマン派の融合された、ベートーヴェンの集大成といえる。

結 論

ベートーヴェンの最後のピアノソナタ作品111は、ベートーヴェンの晩年様式で作曲され、ロマン派の先駆けのような斬新な作品であるという、先行研究の成果に対し、本論文では、この作品には、初期中期の作曲様式、つまり古典派の規則に則った作曲法で書かれていることを明らかにした。作品111の作風についてベートーヴェンの後期様式が見られる部分と古典的な様式に回帰していると考えられる部分を明確にし、作品109、作品110と比較するため、後期の3つのソナタを5つの観点から分析した。その結果、ベートーヴェンの最後の3つのピアノソナタを後期様式で書かれた作品群とひとまとめにするのではなく、作品111には、

他の2つの作品とは作曲法に違いがあり、古典的な規則に則って作曲されていることを見出した。このこと
によって、作品111は、古典派様式と晩年様式が融合した、ベートーヴェンのピアノソナタにおける集大成
となっているという見方も可能であることを見出した。

【注】

- 注1 ダールハウスは、『ベートーヴェンとその時代』（1997）において、ワーグナーがベートーヴェンから大きな影響を受け
たことを述べている。『ベートーヴェンとその時代』西村書店（1997）p.278、また、ワーグナー自身もその影響について
述べている。クルト・フォン・ヴェステルンハーゲン著『ワーグナー』（1973白水社）p.43
- 注2 アドルノは、『ベートーヴェン音楽の哲学』（2002作品社）pp.250～251において、ロックウッドは、『ベートーヴェン音
楽と生涯』（2010春秋社）p.591において、ダールハウスは、『ベートーヴェンとその時代』（1997西村書店）pp.323～347
において、ブレンデルは、『音楽の中の言葉』（1992音楽之友社）p.91において、ベートーヴェンの後期様式とそのロマン
性について述べている。
- 注3 この点も注2で挙げた研究者や演奏家の他にも、カイザー、野平一郎、諸井誠などが、著書で述べている。現在では、
もう一つの楽章が存在したことを主張する研究者は、ほとんど見当たらない。
- 注4 シェンカー、ハインリッヒ『ベートーヴェンのピアノソナタ第32番op.111批判校訂版』2014音楽之友社 p.55
野平一郎 『ベートーヴェン ピアノソナタの探究』2017春秋社 p.368
- 注5 ダールハウス、カール 『ベートーヴェンとその時代』1997西村書店 p.302
- 注6 ヨアヒム・カイザー、アルフレート・ブレンデル、ヴィルヘルム・フォン・レンツ、ハンス・フォン・ビューローなど
の研究者、演奏家が彼らの著書で述べている。
- 注7 ダールハウス、カール 『ベートーヴェンとその時代』1997西村書店 p.320
- 注8 アドルノ、テオドール、W『ベートーヴェン音楽の哲学』2002作品社 pp.253～254
- 注9 門馬直美 『ベートーヴェン』2000春秋社 pp.258～263
- 注10 深井尚子 「ベートーヴェン後期ピアノソナタの演奏解釈の考察」北海道教育大学紀要第60巻1号 2009 p.2
- 注11 サックス、ハーヴェイ 『＜第九＞誕生』2013春秋社 pp.260～277
- 注12 変奏曲には、主題とその主題を模倣し、拍子やテンポをほとんど変化させず、フィナーレの前に緩徐楽章的な変奏を挟
むという形式変奏曲と、主題を模倣せず、自由な変奏を行い、途中で拍子やテンポも変化させる性格変奏曲の2つの種類
がある。性格変奏曲は、自由度が高く、古典的な変奏曲は、ほとんど形式変奏曲で書かれている。
- 注13 野平一郎 『ベートーヴェン ピアノソナタの探究』2017春秋社 p.362
- 注14 野平一郎 『ベートーヴェン ピアノソナタの探究』2017春秋社 p.329

【参考文献】（アルファベット順）

- | | | |
|--------------|---------------------------------|----------------------|
| アドルノ、テオドール・W | 大久保健治訳『ベートーヴェン音楽の哲学』 | 2002 作品社 |
| アドルノ、テオドール・W | 三光長治・川村二郎訳『楽興の時』 | 1969 白水社 |
| ブレンデル、アルフレート | 木村博江訳『音楽のなかの言葉』 | 1992 音楽之友社 |
| ブレンデル、アルフレート | 岡崎昭子訳『楽想のひとつとき』 | 1993 音楽之友社 |
| ダールハウス、カール | 杉橋陽一訳『ベートーヴェンとその時代』 | 1997 西村書店 |
| 深井尚子 | 「ベートーヴェン後期ピアノソナタの演奏解釈の考察」 | 2009 北海道教育大学紀要第60巻1号 |
| 平野昭 | 『ベートーヴェン』 | 1986 新潮社 |
| 平野昭 | 『作曲家◎人と作品シリーズ ベートーヴェン』 | 2012 音楽之友社 |
| カイザー、ヨアヒム | 深田甫訳『ベートーヴェン32のソナタと演奏家たち中』 | 1984 春秋社 |
| カイザー、ヨアヒム | 門馬直美・鈴木威訳『ベートーヴェン32のソナタと演奏家たち下』 | 1985 春秋社 |
| 児島新 | 『ベートーヴェン研究』 | 2005 春秋社 |
| ナイト、フリーダ | 深沢俊訳『ベートーヴェン変革の時代』 | 1976 法政大学出版局 |
| ロックウッド、ルイス | 沼口隆・堀朋平訳『ベートーヴェン音楽と生涯』 | 2010 春秋社 |
| ローゼン、チャールズ | 小野寺肅訳『ベートーヴェンを“読む”』 | 2011 道出版 |

Matthews,Denis	『The Master Musicians Beethoven』	1985 WESTBRIDGE BOOKS
門馬直美	『ベートーヴェン』	2000 春秋社
諸井誠	『ベートーヴェンピアノソナタ研究Ⅱ』	2008 音楽之友社
諸井誠	『ベートーヴェンピアノソナタ研究Ⅲ』	2010 音楽之友社
諸井三郎	『ベートーヴェンピアノソナタ』	1958 創元社
西原稔	『楽聖ベートーヴェンの誕生』	2000 平凡社
野平一郎	『ベートーヴェンピアノ・ソナタの探究』	2017 春秋社
サククス, ハーヴェイ	後藤菜穂子訳『<第九>誕生』	2013 春秋社
シェンカー, ハイブリヒ	山田三香・西田紘子・沼口隆訳『ベートーヴェンのピアノソナタ第30番』	2012 音楽之友社
シェンカー, ハイブリヒ	山田三香・西田紘子・沼口隆訳『ベートーヴェンのピアノソナタ第31番』	2013 音楽之友社
シェンカー, ハイブリヒ	山田三香・西田紘子・沼口隆訳『ベートーヴェンのピアノソナタ第32番』	2014 音楽之友社
ソロモン, メイナード	徳丸吉彦・勝村仁子訳『ベートーヴェン下』	1993 岩波書店
渡辺裕	『西洋音楽演奏史論序説』	2001 春秋社
渡辺護	『ウィーン音楽文化史上』	1998 音楽之友社
ヴェステルンハーゲン, クルト・フォン	三光長治・高辻知義訳『ワーグナー』	1973 白水社

(岩見沢校准教授)