

平成 30 年 7 月 20 日 提出

東京音楽大学大学院音楽研究科博士後期課程音楽専攻博士論文

ベートーヴェンのヴァイオリンソナタ研究
——二楽器のアンサンブルの視点から——

D2014-04 器楽（ピアノ伴奏）

宮崎 智子

目次

序論.....	1
本論	
第1章 アンサンブルの種類と現れ方.....	7
1. アンサンブルの種類.....	7
①1声の主旋律.....	8
②ユニゾン.....	9
③主旋律と和音の2つの要素.....	11
④主旋律と副旋律の2つの要素.....	14
⑤主旋律、副旋律、和音の3つの要素.....	15
⑥主旋律と2声の副旋律.....	17
⑦応答.....	18
⑧和音.....	20
⑨響きの集合体.....	21
2. アンサンブルの現れ方.....	23
2-1. 9種類のアンサンブルの出現頻度.....	23
2-2. アンサンブルの種類とフレーズとの関係.....	24
第2章 アンサンブルの種類分布と形式との関係.....	26
1. 提示部、展開部、再現部におけるアンサンブルの特徴.....	26
1-1. 「a. 一極支配型」の提示部と、展開部、再現部の様相.....	26
1-2. 「b. バランス型」の提示部と、展開部、再現部の様相.....	29
1-3. 明瞭な分布の型が見られない曲.....	32
1-4. まとめ.....	33
2. コーダにおけるアンサンブルの特徴.....	35
2-1. 提示部、展開部、再現部との対比.....	35
2-2. まとめ.....	37
3. 主題におけるアンサンブルの特徴.....	39

3-1. 第 1 主題における、提示部と再現部のアンサンブルの分布の比較.....	39
3-2. 第 2 主題における、提示部と再現部のアンサンブルの分布の比較.....	43
3-3. まとめ.....	47
第 3 章 「例外」部分におけるアンサンブルの効果と特徴.....	48
1. 1 小節ごとにアンサンブルが変わる部分.....	48
2. 複数のアンサンブルが共存する部分.....	58
3. まとめ.....	63
結論.....	65
参考文献.....	70

序論

本論文は、ルードヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827) のヴァイオリンソナタ全 10 曲の第 1 楽章について、ピアノとヴァイオリンのアンサンブルに着目し、ヴァイオリン、ピアノ右手パート、ピアノ左手パートの 3 パートの組み合わせ方を分類・整理することにより、その特徴を明らかにしようとするものである。2 楽器 3 パートによる様々なアンサンブルの特徴を確認するとともに、その様相が変化することによりいかなる音楽的効果が得られるのか、また、その知見はいかに演奏に役立てうるのかについて考えてみたい。特に対象を第 1 楽章に限定したのは、第 1 楽章は 10 曲全てがソナタ形式で書かれており、曲の構成部分とアンサンブルが比較しやすいと考えたためである。

ベートーヴェンのヴァイオリンソナタは、ピアノとヴァイオリンという 2 つの楽器によって織りなされる音楽である。その多様なアンサンブルのかたちは、ベートーヴェンの音楽を特徴づけている動機労作と同じ、あるいは、それ以上に、個々の楽曲に彩りを与えている。しかし、これまで、ベートーヴェンのヴァイオリンソナタは、このピアノとヴァイオリンのアンサンブルという、この音楽にとって最も本質的な視点から研究されることはなかった。

本論文の対象曲は、以下の表に示す 10 曲である。

通し番号	作品番号	作曲年	出版年	献呈先	初演年月日	
第1番	Op.12	1	1797-98	1798	アントニオ・サリエリ	1798年3月29日、 3曲のうちいずれ かが初演
第2番		2				
第3番		3				
第4番	Op.23	1800-01	1801	モーリッツ・フォン・フリース伯爵	記録なし	
第5番	Op.24	1800-01	1801			
第6番	Op.30	1802	1803	ロシア皇帝アレクサンドル I 世	記録なし	
第7番						1
第8番						2
第9番	Op.47	1802-03	1805	ルドルフ・クロイツェル	1803年5月24日	
第10番	Op.96	1812	1816	ルドルフ大公	1812年12月29日	

以下に、作曲年、献呈先と初演者についての説明を加える。

作曲年

第1番から第9番までが1797年から1803年のわずか6年の間に集中して作曲され、第10番は約10年の時を経て作曲された。また、第4番と第5番は、本来2曲セットで出版される予定だったものであるが、印刷段階のミスにより別々の作品番号で出版されることになった (Dorfmüller 2014: 137-139)。

献呈先と初演者

第1番から第3番は、アントニオ・サリエリ Antonio Salieri (1750-1825)に献呈されている。サリエリは当時宮廷音楽家としてウィーンで活躍し、ベートーヴェンは1801-02年頃、彼に歌曲やオペラの作曲を師事していたようである。すなわち、第1番から第3番の作曲時(1797-98年)に二人の間に師弟関係はまだないため、この献呈は、サリエリにパトロン、つまり支援者としての見返りを期待して行われたと考えられる (Dorfmüller 2014: 62)。一方、初演については、3曲のうちの1曲が、歌手のヨゼファ・ドウシェック Josepha Duschek (1754-1824) が主催するコンサートで、1798年3月29日に、ウィーンでベートーヴェン自身のピアノによって行われた。このときのベートーヴェンのパートナーは、おそらくイグナツ・シュパンツィヒ Ignaz Schuppanzigh ⁽¹⁾(1776-1830)であった (Dorfmüller 2014: 62-63)。

第4番と第5番はモーリッツ・フォン・フリース伯爵 Moritz von Fries (1777-1826) に献呈されている。彼は実業家、銀行のトップであり、ベートーヴェンのパトロンでもあった。彼は当時オーストリアで最も有名な資産家で、美術コレクターであり、16000冊を有する巨大な図書館も所有していた。さらにフリースは音楽愛好家で、ウィーン楽友協会の創設時メンバーでもあり、1815-1817年は副委員長も務めた (Dorfmüller 2014: 138)。フリース伯爵はこのヴァイオリンソナタの他にも弦楽五重奏曲 Op.29 (1801)、交響曲第7番 Op.92 (1811-12)を献呈され、長期にわたって関係が続いていたことがわかる。この曲の初演についての情報は残っていない (Dorfmüller 2014: 138)。

⁽¹⁾ オーストリア人のヴァイオリニスト兼指揮者。ベートーヴェンとは1790年代にカール・リヒノフスキー侯爵 Karl Lichnowsky (1761-1814) 邸での非公式コンサートで知り合い、生涯親交を持った。ベートーヴェンの作品では主に弦楽四重奏曲の初演に多く参加し、彼が作ったシュパンツィヒ弦楽四重奏団は、1808年に作られた Op.57以降の弦楽四重奏曲に多大な影響を与えた。また、シュパンツィヒは生涯、アンサンブルとしての弦楽四重奏の地位を上げることに専念した。現在、彼の名前は多くがベートーヴェンと関連して記憶されているが、同時に弦楽四重奏の奏者として生き、評価を得た最初の音楽家として認められている。(Knittel 2001: 818-819)

第 6 番から第 8 番はロシア皇帝アレクサンドル I 世 Александр I (1777-1825)⁽²⁾ に献呈された。その際、初めは無視され、報酬金も支払われなかった。しかしその後 1815 年の春、ウィーンに滞在していた皇后エリザベータ・アレクセーエヴナ Елизавета Алексеевна (1779-1826) に Op.89 のポロネーズを献呈し、その報酬とともに、この第 6 番から第 8 番のヴァイオリンソナタの報酬も得ることができた。

第 9 番はロドルフ・クロイツェル Rodolphe Kreutzer (1766-1831) に献呈された。クロイツェルは当時フランスで高名なヴァイオリニストであったが、初演をしたのは彼ではなく、別のヴァイオリニストであった。それは後の英国王ジョージ四世 George IV (1762-1830) となるプリンス・オブ・ウェールズ公に仕える、ジョージ・ブリッジタワー George Bridgetower (1779-1860) というヴァイオリニストであった。ブリッジタワーは幼少期をエステルハージー家で過ごしたため、ヨーゼフ・ハイドン Joseph Haydn (1732-1809) に師事していたと言われているが、定かではない。ブリッジタワーは 1803 年 4 月上旬から 7 月までウィーンに滞在し、その時ベートーヴェンとコンサートに出演したようである。そこでブリッジタワーはベートーヴェンに新しい作品の創作を依頼し、このソナタが生まれた。これは 1803 年 5 月 24 日、ウィーンのアウガルテン・コンサートホールにて、ベートーヴェン自身のピアノとブリッジタワーのヴァイオリンによって初演された。ベートーヴェンは彼を、「非常に強力で熟練した巨匠である」と表現した (Beethoven 1996: 163)。しかし、ブリッジタワーへのソナタの献呈は、ある女性を巡る論争によるわだかまりが原因で中止された。ベートーヴェンは改めてクロイツェルにこのソナタを献呈することで、フランスの首都パリで好評を得ることを期待したようだが、クロイツェルが生前このソナタを演奏したという記録は残っていない。その原因は、このソナタの技術的な難しさに加え、元来ブリッジタワーの依頼によって作られたことを彼が知っていたためであると推測される (Dorfmueller 2014: 257-258)。

そして第 10 番が献呈されたのはルドルフ大公、すなわちルドルフ・ヨハネス・フォン・エステルライヒ Rudolph Johannes von Österreich (1788-1831) である。彼は 1809 年、リヒノフスキー侯爵とフェルディナント・フォン・キンスキー侯爵 Ferdinand von Kinsky

⁽²⁾ 交響曲第 9 番 Op.125 (1824) も当初はアレクサンドル I 世に献呈される予定だったが、崩御したため、フリードリヒ・ヴィルヘルム 3 世 Friedrich Wilhelm III (1770-1840) に献呈された (Dorfmueller 2014: 177-178)。これらの曲の初演についての情報は残っていない (Dorfmueller 2014: 178)。

(1781-1812)らと共にベートーヴェンに年間 4000 グルデンを支払う年金契約を結び、ベートーヴェンをパトロンとして支えた。他の 2 人は後に支払いを停止するが、ルドルフ大公だけは一貫して支払いを続けた。さらに彼は、ベートーヴェンを経済的に支援するだけでなく、法的問題の解決にも力を貸した。このように彼はベートーヴェンにとって恩人とも言うべき相手であった。ベートーヴェンはルドルフに、ピアノ協奏曲第 4 番 Op.58 (1805-1806)、ピアノ協奏曲第 5 番 Op.73 (1811)、ヴァイオリン協奏曲 Op.61 (1806)、ピアノソナタ第 26 番 Op.81a (1809-1811)、ピアノトリオ第 7 番 Op.97 (1816)、ピアノソナタ第 29 番 Op.106 (1819)、ピアノソナタ第 32 番 Op.111 (1823)、ミサ・ソレムニス Op.123 (1823/1827)、弦楽四重奏曲「大フーガ」Op.133 (1827) などの多くの曲を献呈した (Dorfmueller 2014: 317-318)。ヴァイオリンソナタ第 10 番の初演は、1812 年 12 月 29 日、ウィーンのフランツ・ヨーゼフ・ロプコヴィツ侯爵 Franz Joseph Lobkowitz (1772-1816) 邸での私的な演奏会にて、フランスのヴァイオリニスト、ピエール・ローデ Pierre Rode (1774-1830) のヴァイオリンと、ルドルフ大公のピアノで行われた。さらにこの曲は、約 10 日後の 1813 年 1 月 7 日にも同じ奏者によって再演されていることから、初演が好評であったことがうかがえる (Dorfmueller 2014: 618)。

ここまで、ベートーヴェンのヴァイオリンソナタの献呈者と初演者について見てきた。特に第 9 番に関しては、初演者が有能なヴァイオリニストであったからこそ、この第 9 番が生まれたと考えられる。というもまず、先にも述べたように、ベートーヴェン自身がブリッジタワーのことを「非常に強力に熟練した巨匠」であると表現したことから、ベートーヴェンはブリッジタワーの能力を高く評価していたことがわかる。実際、この曲は全曲を通してただ 1 曲だけ、序奏付きのソナタ形式であり、その序奏の冒頭 4 小節はヴァイオリンの完全なソロで開始するため、ヴァイオリンに特別な華を持たせたとも思える始まり方となっている。さらに、この曲は他の曲と比べて小節数が多く、演奏時間も長いため、初演したブリッジタワーを意識し、他の曲とは異なる構成にした可能性がある。しかし、他の多くの曲については、ベートーヴェン自身の、あるいは作品への評価、地位など、何かしらの具体的な見返りを求めて献呈したのであり、献呈相手が高い演奏技術を持つことに触発されて作曲様式にも影響が及んだ可能性はないと考えられる。

先行研究

ここで、ベートーヴェンのヴァイオリンソナタについての先行研究を確認する。まず、ベートーヴェンのヴァイオリンソナタを網羅的に研究したものに、マックス・ロスタール Max Rostal (1905-1991)の、『ベートーヴェンのヴァイオリン・ソナタ 演奏への指針』(ロスタール 1986)、ならびに、ヨーゼフ・シゲティ Joseph Szigeti (1892-1973)の、『ベートーヴェンのヴァイオリン作品 演奏家と聴衆のために』(シゲティ 1993)がある。しかし、これらは、著名なヴァイオリニストであった両著者が、主にヴァイオリン・パートの演奏についての助言を行ったもので、いずれの著書でもピアノとヴァイオリンのアンサンブルのあり方については二義的に言及されるのみである。一方で、谷村晃の「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 1987)は、ヴァイオリンソナタ全曲を網羅的に研究し、細かく楽曲分析することで中立的立場からヴァイオリンソナタの実態を明らかにしているが、分析の力点が置かれるのは楽曲構造であり、ここでもまた、ヴァイオリンとピアノのアンサンブルのあり方が論じられることはない。

ベートーヴェンのヴァイオリンソナタの中から、特定の作品を論じたものには、Suhne Ahn の *Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven's 'Kreutzer' Sonata, Opus 47* (Ahn 1997) が挙げられる。これはヴァイオリンソナタ第9番について歴史的、分析的なあらゆる角度から調査、研究したものである。同じく Ahn の “*Beethoven's Opus 47: Balance and Virtuosity*” (Ahn 2004) では、ヴァイオリンソナタ第9番と、それと同時期に作曲されたピアノ協奏曲第3番 Op.37 (1796-1803)、ピアノ協奏曲第4番 Op.58 (1805-1806) との構造的な共通点を指摘し、この楽曲が「協奏的」と名付けられた理由を論じるものである。また、Gail Nelson Johansen の *Beethoven's Sonatas for Piano and Violin, Op. 12, No. 1 and Op. 96: a Performance Practice Study* (Johansen 1981) は、ヴァイオリンソナタ第1番とヴァイオリンソナタ第10番を比較し、両作品が作曲される間に楽器が大きく進化したことによる音楽の変化を明確にした上で、演奏に対する助言を行ったものである。いずれにおいても、ピアノとヴァイオリンのアンサンブルのあり方に焦点があてられることはない。

また、近年の注目すべき成果としては、Lewis Lockwood と Mark Kroll が編集した、*The Beethoven Violin Sonatas History, Criticism, Performance* (Lockwood; Kroll 2004) がある。しかしこれは複数の著者がそれぞれ違う視点からベートーヴェンのヴァイオリンソナタを論じたものであり、ピアノとヴァイオリンのアンサンブルという一つの視点からヴァイオリンソナタに迫ったものではない。

一方、「アンサンブルの組み合わせ」について言及したものとして、Katalin Komlós の、*Mozart's Keyboard Trios: Styles, Textures, Contexts* (Komlós 2012) が挙げられる。これはモーツァルトのピアノトリオについて、曲の一部のアンサンブルの特徴を取り出し、四重奏曲や五重奏曲、ピアノ協奏曲といった他の編成との共通点を見出し、編成の違いを超えてどのように相互に影響を与えているかを述べたものである。しかし、ここで述べられているアンサンブルはあくまでも楽曲の中のごく一部のものであり、曲全体をアンサンブルの視点から新たに見直したものではない。

このように、先行研究を確認してみても、ベートーヴェンのヴァイオリンソナタを、アンサンブルという一点から論じたものは見つからない。しかし、作曲家本人がどこまで意識的であったかは別として、ベートーヴェンのヴァイオリンソナタには多くのアンサンブルのあり方が現れており、それが作品へのアプローチの一手段となりうる可能性は否定できない。そこで本論文では、二つの楽器のアンサンブルを類別し、その分布と効果に注目することにより、アンサンブルという視点からベートーヴェンのヴァイオリンソナタの特徴を明らかにすることを目指す。

本論文は以下の 3 章から成る。第 1 章ではまず、ベートーヴェンのヴァイオリンソナタ第 1 楽章におけるアンサンブルを分類して示す。ここでは 9 つの主要なアンサンブルの種類タイプや組み合わせを譜例と共に細かく示し、該当箇所のある場合は全て記す。第 2 章では、第 1 章で見出したアンサンブルの種類が、1. 提示部、展開部、再現部、コーダの各部分においてどのように分布しているのか、2. 主題において、どのように分布しているのかを見ていく。その分布がどのようなタイプに分けられ、作曲年代とどのように関係があるのか、もしくは関係が見られないのかを検討する。第 3 章では、9 つのアンサンブルの種類に分類し難いケースを取り上げ、それがどのような部分に生じているのかを検討する。

以上の考察によって、ベートーヴェンのヴァイオリンソナタ第 1 楽章におけるアンサンブルの特徴を明らかにし、演奏者にとって有意義な知見を得ることができるだろう。

本論

第 1 章 アンサンブルの種類と現れ方

1. アンサンブルの種類

この章では、ベートーヴェンのヴァイオリンソナタに用いられるアンサンブルの種類を分類する。

まず明確にしておくべきは、本論文においてヴァイオリンソナタにおけるアンサンブルを単に「ピアノ・パートとヴァイオリン・パートとの組み合わせ」としてではなく、「ヴァイオリン・パート、ピアノ右手パート、ピアノ左手パートの 3 パートの組み合わせ」として捉えるということである。

当然ながら、ピアノにおいて、ある音を右手で取るか、左手で取るかということは、ある程度奏者の判断に委ねられている。しかし、ベートーヴェンのヴァイオリンソナタのスコアにおいては、どの音をどちらの手で取るかは、ほとんどの場合、視覚的に明らかである。一般的に、大譜表の上段は右手パート、大譜表の下段は左手パートと見なすことができる。また、大譜表の上段あるいは下段のいずれかに、一時的に音符が集中することがあったとしても、符幹の上下によって、どの音を右手で取り、どの音を左手で取るかは明らかである。したがって、ここでは、ヴァイオリン・パート、ピアノ右手パート、ピアノ左手パートの 3 パートの組み合わせとして、ベートーヴェンのヴァイオリンソナタのアンサンブルの特徴を観察し、それぞれのパートがどのような音楽的役割を担って進行していくか、という点に注目した。

その結果、ベートーヴェンのヴァイオリンソナタの第 1 楽章には、大きく分けて 9 種類のアンサンブルを判別することができる。なお、各々のアンサンブルの種類は、原則としてフレーズごとに分類する。ここで重要なのは、ひとつのフレーズにおいて、どのアンサンブルの要素が最も濃いか、という視点である。ひとつのフレーズの中で複数のアンサンブルの種類が共存する場合には、それらが 2 小節以上の長さを持つ場合、フレーズの途中であっても分類した。さらに、中にはフレーズのアンサンブルを 1 種類の要素に限定できない場合もある。具体的には、1 小節ごとにアンサンブルの種類が変わるものと、複数のアンサンブルの要素が合わさっているものを指す。そのような例については、まとめて第 3 章において論ずることとする。

以下、それらをタイプごとに譜例と共に示し、同じタイプに含まれる箇所を表にまとめて示す。これ以降、表や譜例など、文中以外の小節番号は、原則として数字のみで表す。また、8小節以上まとまって同じアンサンブルが続くものは数字に網掛けし（例:1-8）、2小節ごとにアンサンブルが変わるものは四角（例:1-2）で囲うこととする。

① 1声の主旋律

このタイプは、基本的には主旋律を担うパートが音楽を支配していることを特徴とし、要所要所で和音が補強される。以下の例が挙げられる。

（第2番 9-10）



同様の例は、以下の表に示す箇所に見られる。なお、上に挙げた譜例ではピアノ右手が主旋律を担っているが、表中に示した箇所にはヴァイオリンが主旋律を担うもの、ピアノ左手が主旋律を担うもの、さらに、和音の補強を含まない、完全な単旋律も含まれる。

第2番	<u>132-133</u> 、222-225
第6番	<u>1-2</u> 、 <u>8-9</u> 、59-62、 <u>67-68</u> 、 <u>93-94</u> 、130-137、 <u>150-151</u> 、 <u>157-158</u> 、212-215、 <u>220-221</u>
第9番	318-323

この他に、「①1声の主旋律」には、主旋律が単声で奏でられる中で、副旋律や和声が出合いの手のように現れるものも含まれる。例えば以下の譜例では、第47小節で主旋律がピアノ右手からヴァイオリンに移動するが、副旋律や和声の要素は一部で現れるのみである。

(第 1 番 43-50)

同様の例は、下表に示す箇所に見られる。

第 1 番	168-175
第 6 番	31-33

② ユニゾン

ユニゾンとは本来、同度演奏を意味する言葉だが、ここでは音高が異なるものであっても同じ音を同時に奏でるものであればユニゾンとする。典型的な例として以下の譜例に示したものは 3 パートがユニゾンとなっている。

(第 2 番 68-75)

これを(1)と考え、さらに「②ユニゾン」には、以下の 3 つのケースも含める。

(2) 3 パートのユニゾンの中でもピアノ・パートがオクターブになるもの

- (3) いずれか 2 パートのユニゾン
- (4) ユニゾンの中でもフレーズの途中からパートが増減するもの

以上の条件から、「②ユニゾン」と判定できるのは以下の箇所である。

第 1 番	41-42、166-167
第 2 番	81-83、100-101、184-191、197-199、234-237
第 4 番	13-14、17-18、118-119、222-223、244-245
第 5 番	26-28、34-37、86-89、121-123、150-152、158-161、210-221、244-247
第 6 番	27-30、176-179
第 7 番	1-8、92-98、125-132、
第 8 番	1-2、5-6、32-34、37-38、41-42、77-78、117-118、121-122、140-142、145-146、149-150、185-186
第 9 番	532-546、593-597

次に、「②ユニゾン」の中の例外的事例を挙げる。下の譜例はピアノ右手とピアノ左手パートにおいて、いずれもオクターブの形になっている。音高は変わるが、3 パートで同じ音が鳴っているという現象は変わらないため、これもユニゾンの一部として扱う。

(第 9 番 140-143)



このタイプは、以下の箇所にもみ見られる。

第 9 番	294-299、461-464
-------	-----------------

もうひとつの例外的事例として、1パートの中でオクターブを用いることによってユニゾンの響きを作り出しているものがある。1つのパートしか用いられていないが、同じ音が異なる高さで鳴るとい現象は変わらないため、極めて例外的であるがこれもユニゾンとする。

(第4番 68-69)



このタイプのものは、他に以下の箇所のみである。

第4番	220-221
-----	---------

③主旋律と和音の2つの要素

これは古典期の作品において最も基本的なアンサンブルの形態と言える。最も典型的な例は、以下の譜例に示したような、(1)1パートが主旋律を担い、他の2パートが和音を担うものである。

(第5番 1-10)





その他に、以下の 6 種類も「③主旋律と和音の 2 つの要素」の典型的な例の中に含めることとする。

- (2) 主旋律が 1 パート、和音を担うパートがユニゾンとなる
- (3) 主旋律が 2 パートでユニゾンとなり、1 パートが和音を担う
- (4) 1 パートが休止となり、残りの 2 パートでそれぞれ主旋律と和音を担う
- (5) ヴァイオリン・パートが担う和音がピツィカートになる
- (6) 主旋律が 1 パート、和音を担うパートは休符を挟んだ分散音
- (7) 主旋律に重音を含むもの

「③主旋律と和音の 2 つの要素」の(1)から(7)にあたる箇所は以下の表に示す通り、各曲に多く見られる。

第 1 番	58-62、71-74、75-78、 <u>79-80</u> 、126-137、183-187、196-199、200-203、 <u>204-205</u>
第 2 番	<u>1-2</u> 、 <u>3-4</u> 、 <u>5-6</u> 、 <u>7-8</u> 、 <u>11-12</u> 、 <u>19-20</u> 、 <u>15-16</u> 、 <u>17-18</u> 、 <u>21-22</u> 、 <u>23-24</u> 、27-30、31-36、 <u>37-45</u> 、 <u>66-67</u> 、84-87、 <u>88-89</u> 、 <u>90-91</u> 、 <u>92-93</u> 、 <u>94-95</u> 、 <u>98-99</u> 、 <u>124-125</u> 、 <u>126-127</u> 、 <u>128-129</u> 、 <u>130-131</u> 、 <u>134-135</u> 、147-152、 <u>153-161</u> 、 <u>182-183</u> 、200-203、 <u>204-205</u> 、 <u>206-207</u> 、 <u>208-209</u> 、 <u>210-211</u>
第 3 番	18-22、 <u>25-26</u> 、37-43、64-67、 <u>68-69</u> 、 <u>72-73</u> 、97-103、122-124、133-139、 <u>160-161</u> 、162-165、 <u>172-173</u>
第 4 番	1-4、 <u>15-16</u> 、 <u>19-20</u> 、 <u>136-143</u> 、 <u>144-151</u> 、164-167、224-227、228-231
第 5 番	<u>11-25</u> 、 <u>38-45</u> 、 <u>52-53</u> 、 <u>54-61</u> 、 <u>68-69</u> 、70-73、74-78、 <u>90-97</u> 、 <u>124-133</u> 、134-136、 <u>142-143</u> 、144-149、 <u>162-169</u> 、 <u>176-177</u> 、 <u>178-185</u> 、 <u>192-193</u> 、194-197、198-202
第 6 番	19-21、22-26、34-37、38-41、42-48、49-54、55-58、69-74、 <u>79-80</u> 、 <u>81-82</u> 、 <u>83-84</u> 、85-87、95-98、99-101、 <u>118-129</u> 、138-141、 <u>142-149</u> 、168-171、

	172-175、187-190、191-194、195-201、202-207、208-211、222-227、 <u>232-233</u> 、247-249
第 7 番	9-16、 <u>25-26</u> 、58-61、107-112、 <u>113-124</u> 、 <u>139-146</u> 、 <u>155-156</u> 、157-161、191-194、 <u>216-217</u> 、 <u>247-254</u> 、
第 8 番	<u>20-27</u> 、 <u>48-49</u> 、50-53、54-56、63-66、81-84、85-88、 <u>89-90</u> 、 <u>156-157</u> 、158-161、162-164、171-174、189-192、193-196、 <u>197-198</u>
第 9 番	<u>19-27</u> 、 <u>37-44</u> 、 <u>61-72</u> 、 <u>73-80</u> 、125-127、128-131、132-137、 <u>138-139</u> 、144-148、149-155、 <u>159-167</u> 、168-171、 <u>184-193</u> 、 <u>194-201</u> 、 <u>202-209</u> 、226-229、230-233、234-237、238-241、242-245、246-249、 <u>250-258</u> 、259-263、 <u>268-269</u> 、270-273、278-281、 <u>286-293</u> 、 <u>300-307</u> 、308-310、311-313、314-317、 <u>324-325</u> 、340-343、 <u>344-353</u> 、 <u>382-393</u> 、 <u>394-401</u> 、445-448、449-452、453-458、 <u>459-460</u> 、465-468、 <u>469-476</u> 、 <u>480-488</u> 、489-492、 <u>505-517</u> 、568-571、575-578、579-582
第 10 番	3-6、20-22、23-25、 <u>37-38</u> 、41-46、 <u>47-48</u> 、 <u>49-58</u> 、59-62、72-75、76-78、85-88、89-91、92-97、98-102、106-109、159-161、162-164、169-171、176-179、180-185、186-187、 <u>188-197</u> 、198-201、211-214、215-217、224-227、228-230、231-233、234-238、

次に、「③主旋律と和音の 2 つの要素」の中で例外的なものを 2 種類挙げる。それは(8) 全パートが基本的に同じ音価になり、コラール風であるもの、(9) トリルが主旋律の役割を担うものである。

(8)コラール風

和音が特徴であるように見えるが、各々のパートの役割という視点で考えると、あくまで主旋律はヴァイオリンである。したがって、この部分もヴァイオリンが主旋律、ピアノ右手とピアノ左手が揃って和音を奏でるものとして扱う。

同様の例は以下の箇所にもみられる。

第 9 番	412-427
-------	---------

(9) トリルが主旋律の役割を担う

これは第 10 番にのみ現れるもので、通常ならトリルが主旋律を担うことは不自然だが、これも前後関係により、主旋律と捉える。

同様の例は以下の箇所にもみられる。

第 10 番	66-71
--------	-------

④ 主旋律と副旋律の 2 つの要素

この種類には、以下の 4 つのタイプが含まれる。

- (1) 1 パートが主旋律、他の 2 パートがユニゾンで副旋律
- (2) 2 パートがユニゾンで主旋律、他の 1 パートが副旋律
- (3) 1 パートは主旋律、1 パートは副旋律、1 パートは休止
- (4) ピアノ・パートがユニゾン

(1)の典型的な例は、以下の通りである。

(第1番 27-32)

The image shows a musical score for the first example. It consists of two systems of staves. The first system has a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The piano part is marked with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The second system continues the piano accompaniment with similar markings.

(1)から(4)の例は以下の箇所に見られる。

第1番	51-54、55-57、 <u>81-82</u> 、 <u>98-99</u> 、176-179、180-182、 <u>206-207</u> 、 <u>223-224</u> 、
第2番	<u>13-14</u> 、 <u>25-26</u> 、76-80、96-97、136-138
第4番	50-53、202-205
第6番	63-66、102-105、106-109、216-219
第7番	<u>29-36</u> 、 <u>37-42</u> 、 <u>62-64</u> 、 <u>162-169</u> 、170-175、195-197、 <u>222-229</u> 、 <u>236-246</u> 、
第10番	<u>39-40</u> 、260-263、

⑤主旋律、副旋律、和音の3つの要素

この種類では、主旋律、副旋律、和音を担うパートがそれぞれ1パートずつに割り振られていることを特徴とする（主旋律のパートが重音のものも含む）。

典型的な例は以下の通りである。

(第1番 13-20)

同様の例は以下の箇所に見られる。

第1番	5-12、142-149、150-155
第2番	54-57、58-61、110-113、114-117、118-123、170-173、174-177、192-196
第3番	7-8、13-14、15-17、23-24、29-36、50-55、70-71、79-80、110-111、115-116、117-118、125-132、146-151
第4番	62-67、72-75、84-91、124-135、152-153、154-163、176-181、214-215、216-219、232-233、234-243
第5番	79-85、137-141、203-209、222-223、238-239
第6番	114-115、116-117、234-237、238-241
第7番	17-19、50-51、68-71、75-91、147-149、183-184、201-204、208-215、230-235、
第8番	13-15、79-80、129-131、187-188
第9番	28-36、107-116、172-175、214-225、264-267、274-277、282-285、326-335、362-365、428-437、493-496、547-552、553-558
第10番	144-147、277-281

また、例外として、「ヴァイオリン、もしくはピアノ・パートのいずれかに、主旋律、副旋律、和音の複数の要素が含まれる」ものも⑤に含める。典型的な例は以下の譜例に示す。

Adagio sostenuto

同様の例は、以下の箇所に見られる。

第 7 番	137-138
第 8 番	9-12、75-76、125-128
第 9 番	5-8

⑥主旋律と 2 声の副旋律

この種類は、ある 1 パートが主旋律を担い、あとの 2 パートがそれぞれ異なる副旋律を担うものである。この種類には、以下の 2 つのタイプのものがある。

- (1) 下の譜例のように、各々のパートが全く異なる動きをしているもの
- (2) それぞれのパートが異なる動きをしているが、カノンのように同じ旋律を時間差で繰り返すもの

このうち、(1)の典型的な例は以下の通りである。



上記(1)と(2)の例は以下の箇所に見られる。

第 1 番	83-86、208-211、
第 2 番	212-215、216-221
第 4 番	5-8、9-12、21-23、 24-25 、26-29、 30-37 、 38-45 、46-49、54-57、58-61、 92-109 、168-171、172-175、 182-189 、 190-197 、198-201、206-209、210-213
第 5 番	224-227
第 6 番	3-7、 10-18 、110-113、152-156、 159-167 、242-246
第 7 番	65-67、99-102、185-190、198-200
第 8 番	43-47、151-155、 183-184
第 9 番	336-339
第 10 番	63-65、202-204

⑦ 応答

この種類は、フレーズの中のある断片同士が応答しているものである。典型的なものには、以下の 5 種類が含まれる。

- (1) あるパッセージを異なるパート同士で応答し、同時に和音を伴う
- (2) あるパッセージを異なるパート同士で応答し、同時に副旋律を伴う
- (3) あるパッセージを異なるパート同士で応答し、同時に和音と副旋律を伴う
- (4) ユニゾンと 1 パート同士が応答し、同時に和音を伴う
- (5) 1 パートから他の 2 パートへ派生する応答

このうち、(1)の典型的な例は以下の通りである。

(第1番 63-70)

The first system of the musical score (measures 63-70) consists of two staves. The upper staff is the treble clef, and the lower staff is the bass clef. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The right hand (RH) plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand (LH) plays a complex rhythmic pattern of triplets. Dynamics include 'cresc.' and 'p'.

「⑦応答」の例は、以下の箇所に見られる。

第1番	21-26、33-40、93-97、106-125、158-165、188-195、218-222
第2番	46-53、62-65、139-142、162-169、178-181
第3番	5-6、9-12、44-49、58-63、74-78、81-84、85-88、108-109、112-114、119-121、140-145、154-159、166-171
第4番	70-71、76-83、110-117
第5番	29-33、46-51、62-67、98-111、116-120、153-157、170-175、186-191、232-237、240-243
第6番	75-78、180-186、228-231
第7番	46-49、103-106、179-182、218-221、
第8番	28-31、57-60、67-74、91-102、103-116、136-139、165-168、175-182、
第9番	45-52、53-60、117-124、156-158、176-183、210-213、366-373、374-381、438-444、477-479、497-504、559-567、583-592

第 10 番	1-2、7-8、33-36、103-105、110-115、140-143、148-150、172-175、239-241、248-259、275-276
--------	---

また、例外として、重音と単旋律が応答の関係になるものも⑦に含める。典型的な例は以下の譜例に示す。

(第 2 番 102-107)

同様の例は以下の箇所に見られる。

第 3 番	89-93
第 9 番	9-12、13-18、354-361
第 10 番	26-32、165-168

⑧ 和音

この種類は、分散和音または和音で形成されている部分を指す。ここには以下のタイプが含まれる。

- (1) 分散和音
- (2) 和音

このうち(2)の典型的な例は以下の通りである。

「⑧和音」の例は以下の箇所に見られる。

第 1 番	1-4、 <u>87-88</u> 、 <u>89-90</u> 、 <u>91-92</u> 、 <u>100-101</u> 、 <u>102-103</u> 、 <u>104-105</u> 、138-141、 <u>212-213</u> 、 <u>214-215</u> 、 <u>216-217</u> 、 <u>225-226</u>
第 3 番	1-4、94-96、104-107
第 5 番	228-231
第 6 番	88-92
第 7 番	<u>23-24</u> 、 <u>27-28</u> 、72-74、133-136、 <u>153-154</u> 、205-207、
第 8 番	<u>3-4</u> 、 <u>7-8</u> 、 <u>61-62</u> 、 <u>119-120</u> 、 <u>123-124</u> 、 <u>169-170</u> 、 <u>199-200</u> 、 <u>201-202</u>
第 9 番	81-86、 <u>87-88</u> 、 <u>89-90</u> 、402-407、 <u>408-409</u> 、 <u>410-411</u> 、 <u>518-531</u> 、572-574、 <u>598-599</u>

⑨響きの集合体

この種類は、異なるパートが揃って平行に動き、和音とも旋律とも明確には区別しがたいものである。これまで見てきた 8 種類のアンサンブルは、各パートごとに明確な役割が見られ、相互関係を見てきたが、この種類はどのパートが主体となり、どのパートが従属関係にあるとは明確に定義できないため、「響きの集合体」という名称で示す。以下の譜例がその典型的な例である。



同様の例は以下の箇所に見られる。

第 10 番	79-81、 <u>131-132</u> 、136-139、 <u>151-158</u> 、218-220、242-247、268-274
--------	---

例外的なものとして、上記の要素に副旋律を伴う場合もある。典型的な例は以下の譜例に示す。

(第 10 番 82-84)



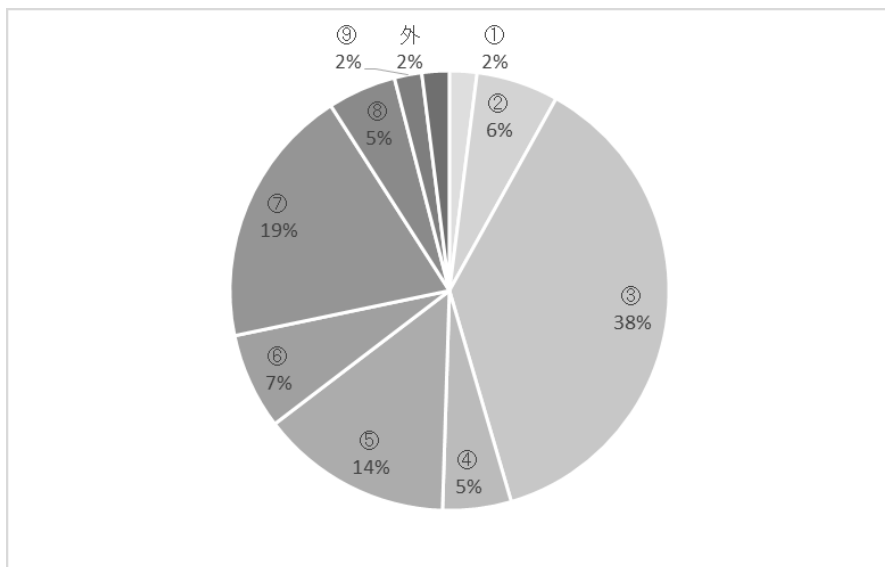
同様の例は以下の箇所に見られる。

第 10 番	<u>118-119</u> 、 <u>122-123</u> 、126-130、221-223
--------	--

2. アンサンブルの現れ方

2-1. 9種類のアンサンブルの出現頻度

ここで、「①1声の主旋律」から「⑨響きの集合体」の出現頻度を見てみると、以下のようになる。以下の円グラフは、これまで見てきた各アンサンブルの種類における該当小節の総数を、対象曲とした全10曲のヴァイオリンソナタの合計小節数で割り、割合を算出したものである。



ここから、出現頻度の最も高いものは、「③主旋律と和音の2つの要素」(38%)であり、次いで「⑦応答」(19%)、「⑤主旋律、副旋律、和音の3つの要素」(14%)の順になっていることがわかる。これらはベートーヴェンに限らず、古典期の音楽において最も一般的な形であるため、独自のアンサンブルというよりオーソドックスなものを中心に扱っていたということである。次に、「②ユニゾン」、「④主旋律と副旋律の2つの要素」、「⑥主旋律と2声の副旋律」、「⑧和音」は5-7%という似通った割合で用いられている。最も出現頻度の低いものは「①1声の主旋律」と「⑨響きの集合体」であった(それぞれ2%)。「①1声の主旋律」は特に珍しいものではないが、多くの場合において一時的にみられるものであり、全体に占める割合が少ないのは当然のことであろう。しかし、「⑨響きの集合体」は第10番にのみ現れ、ベートーヴェンの他の室内楽曲や他の編成のものにも稀にしか見られないものである。

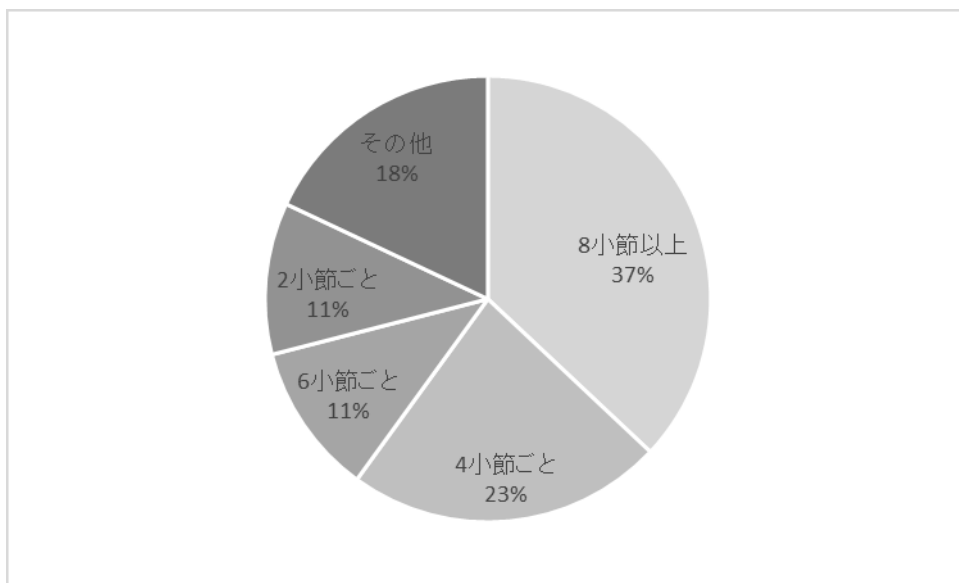
このことから、ベートーヴェンのヴァイオリンソナタの第1楽章から見られるアンサンブルは、一般的に多く用いられる形をベースにしなが、独自性の高いものを織り込んで

いることがわかる。また、「⑨響きの集合体」の出現は、第 10 番のみ作曲年が約 10 年遅いという年代的相違によるものである可能性がある。

2-2. アンサンブルの種類とフレーズとの関係

先にも述べたとおり、アンサンブルの種類は基本的にフレーズごとに分類した。ここで、p.8 から p.22 に挙げた表中の小節番号に注目すると、同じアンサンブルの種類が保たれる小節数は最小 2 小節から最大 20 小節に及んでいる。

下の円グラフは、アンサンブルの種類が 2 小節ごと、4 小節ごと、6 小節ごと、8 小節以上の単位で変化する部分の小節数をそれぞれ小計し、対象曲としたヴァイオリンソナタの全ての小節数で割り、全体における割合を算出したものである。このグラフに示されたとおり、80%以上の部分において 2 小節、4 小節、6 小節、8 小節以上の単位でアンサンブルが変わっている。古典期の曲において、音楽のフレーズは基本的に 2 の倍数を基準に構成されていることを考えると、アンサンブルが変化する単位とフレーズの単位が、ほぼ一致している様相が表れていると言える。



また、この中から特に 8 小節以上のものについて、曲ごとに何箇所現れるかを見たところ、以下の表のような結果となった。

	①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧	⑨	合計
第1番	2		1		3		5			11
第2番		2	2				2			6
第3番					2					2
第4番			2		4	5	2			13
第5番		1	8				1			10
第6番	1		2			2				5
第7番		2	4	4	2					12
第8番			1				4			5
第9番		1	19		5		10	1		36
第10番			2				1		2	5

8小節以上同じアンサンブルの種類が保たれている箇所の出現頻度は曲によってまちまちであり、作曲年代と関連する明確な傾向を見出すことはできない。その中で特に第9番は、8小節以上同じアンサンブルの種類が保たれている箇所が多いことで目を引く。この曲は他の曲より599小節と、特に小節数が多いためフレーズの絶対数も多いが、2小節ごとにアンサンブルの種類が変わる箇所は9箇所しかないことから見ても、他の曲と比べて基本的にフレーズを8小節以上という大きい単位で取る傾向が強い曲であることが判明した。これに対して、第2番、第3番⁽³⁾、第6番、第8番、第10番の5曲においては8小節以上同じアンサンブルが保たれる箇所が2～6箇所しかなく、少ない。

⁽³⁾ 特に第3番は2箇所と目立って少ないが、これは小節数そのものが173小節と特に少ないことが影響していると考えられる。

第2章 アンサンブルの種類分布と形式との関係

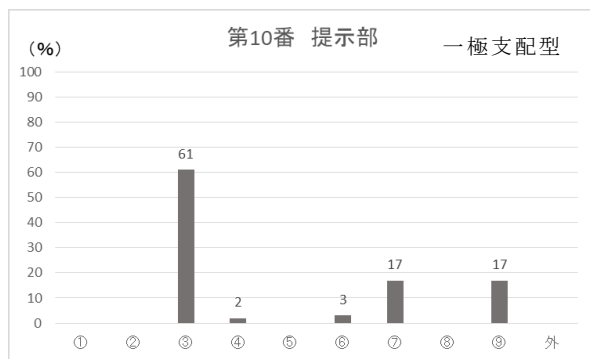
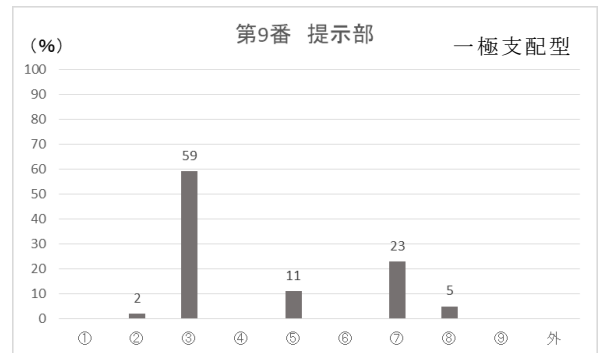
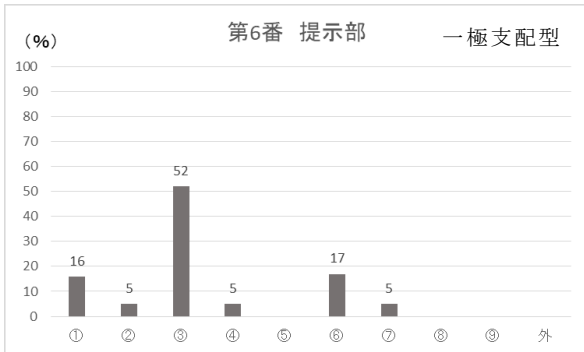
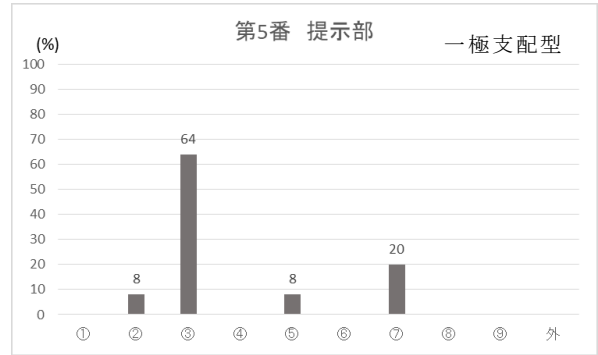
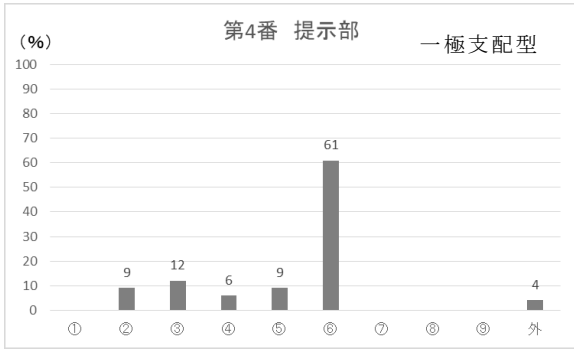
本論文で対象とするヴァイオリンソナタの第1楽章は、全てソナタ形式として捉えられる構造を有している。そのような楽曲形式の中で、アンサンブルの種類は、楽曲のどのような部分で、どのようなバランスで用いられているのであろうか。また、第1主題あるいは第2主題といった主題部分において、用い方にどのような特徴があるだろうか。本章では、9つのアンサンブルの種類とソナタ形式の構造部分との関係について考察する。比較検討に用いるグラフでは、横軸に第1章で分類したアンサンブルの種類①から⑨を示し、縦軸に各曲にそれぞれのアンサンブルの種類がどれほど含まれているのか、その割合を示す(各アンサンブルの種類における該当小節/全小節数)。このようにグラフ化することにより、アンサンブルの分布型に3つの典型を認めることができた。すなわち、「a.一極支配型」、「b.バランス型」、「c.二極支配型」の3種類である。このうち「a.一極支配型」は提示部、展開部、再現部に現れ、「b. バランス型」は提示部、展開部、再現部、コーダに現れ、「c.二極支配型」は展開部とコーダに現れる。

1. 提示部、展開部、再現部におけるアンサンブルの特徴

ここでは、第1章で見出したアンサンブルの種類①から⑨が、各作品の提示部、展開部、再現部にどのように分布しているのかを検討する。

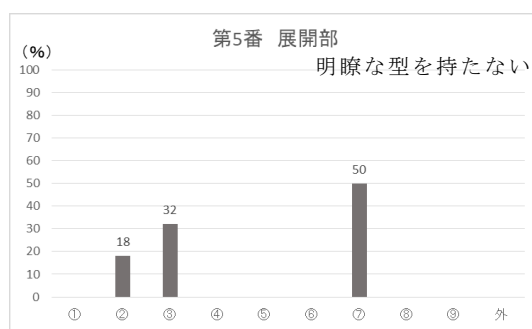
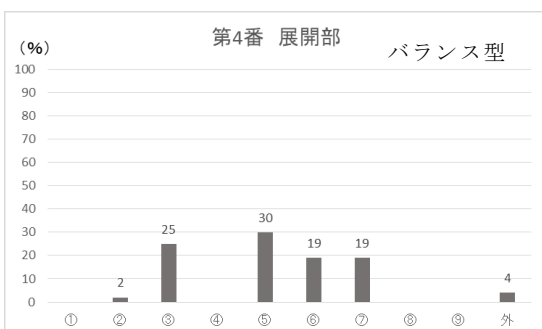
1-1. 「a.一極支配型」の提示部と、展開部、再現部の様相

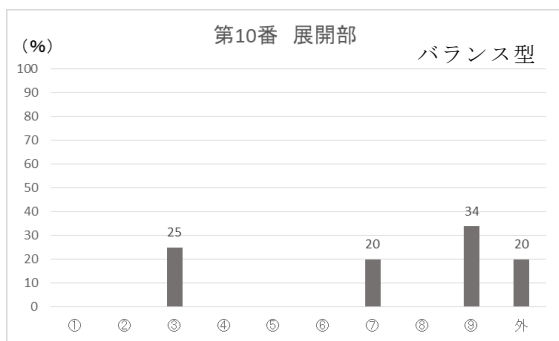
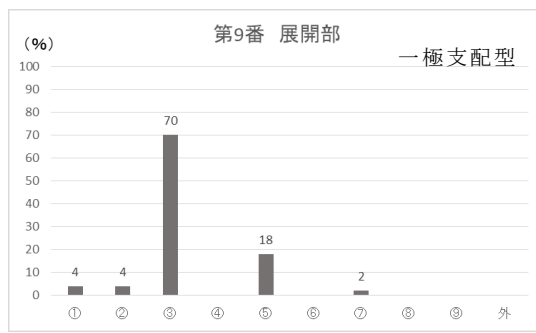
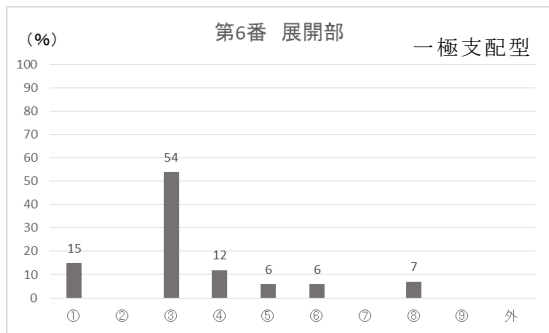
「a.一極支配型」とは、認められるアンサンブルの種類が1種類に集中し、さらに、突出しているアンサンブルの種類が50%以上の値になり、2番目に多いアンサンブルの種類との差が少なくとも2倍以上、場合によっては3倍以上になっているものである。提示部におけるアンサンブルの分布が「a.一極支配型」となっている曲は、第4番、第5番、第6番、第9番、第10番である。



第5番、第6番、第9番、第10番においては「③主旋律と和声の2つの要素」が他と比べて大きく突出しているが、第4番では「⑥主旋律と2声の副旋律」が突出している。「③主旋律と和声の2つの要素」はホモフォニックな性質を持ち、「⑥主旋律と2声の副旋律」はポリフォニックな性質が強いことから、これらはある意味で真逆の特徴を持っていることがわかる。

では、これらの曲の展開部におけるアンサンブルの分布はどうなっているだろうか。

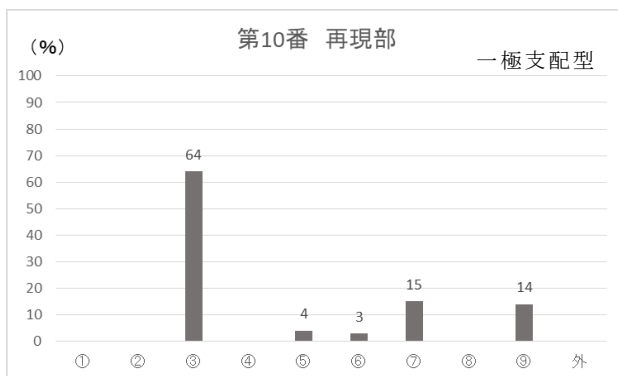
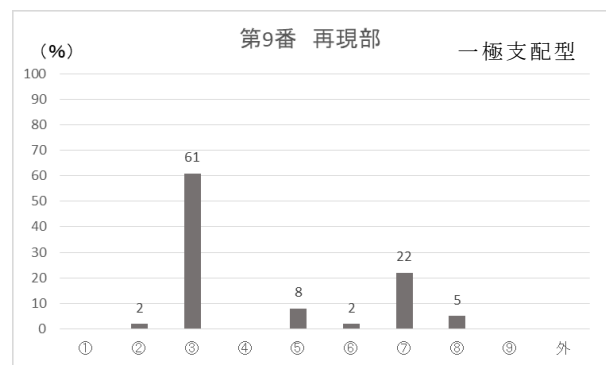
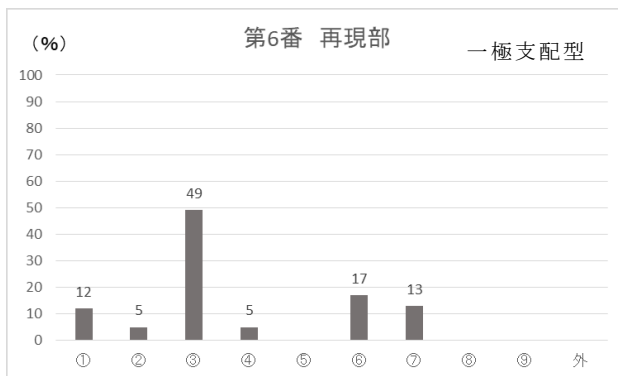
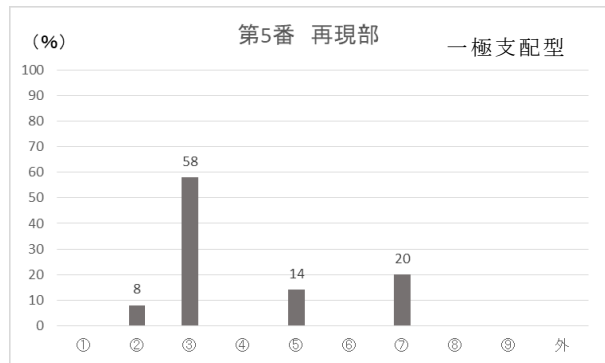
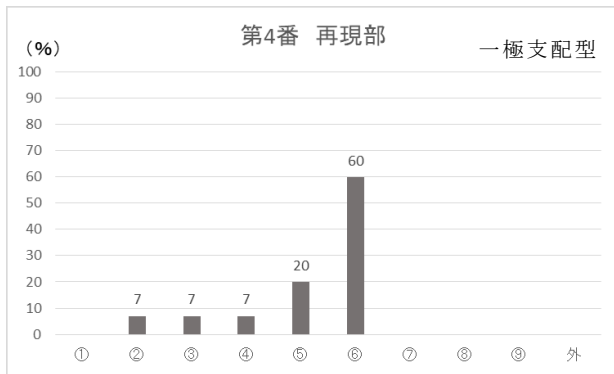




上の表からわかるように、第 6 番、第 9 番は提示部と同様にひとつのアンサンブルの種類が突出し、突出する種類も「③主旋律と和音の 3 つの要素」である。第 5 番は一極支配型ともバランス型とも言えない分布である。しかし注目すべき点は、提示部では「③主旋律と和音の 2 つの要素」が突出していたのに対し、展開部では「⑦応答」が大幅に増えていることである。一方、第 4 番と第 10 番においては、アンサンブルの種類は比較的満遍なく分布している「b.バランス型」とする。すなわち、第 4 番においては提示部で突出していた「⑥主旋律と 2 声の副旋律」の割合が減り、「③主旋律と和声の 2 つの要素」、「⑤主旋律、副旋律、和声の 3 つの要素」、「⑦応答」が増え、第 10 番においては提示部で突出していた「③主旋律と和声の 2 つの要素」の割合が減り、「⑦応答」、「⑨響きの集合体」、「例外」の存在感が大きくなっている。

このように、提示部で「a.一極支配型」である曲の中には、展開部においても同じように「a.一極支配型」になるものと、「b.バランス型」になるもの、明瞭な型を持たないものの 3 種類があり、その中で展開部でも「a.一極支配型」になるものは提示部と同じ種類が突出しているが、「b.バランス型」になるものと明瞭な型を持たないものにおいては、提示部で突出していたアンサンブルの種類が大きく減り、またそれとは異なるものの割合が増えていることがわかる。

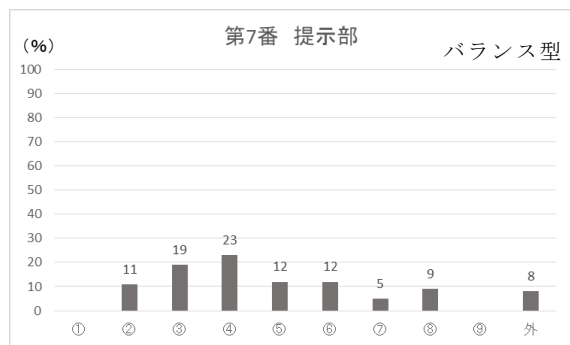
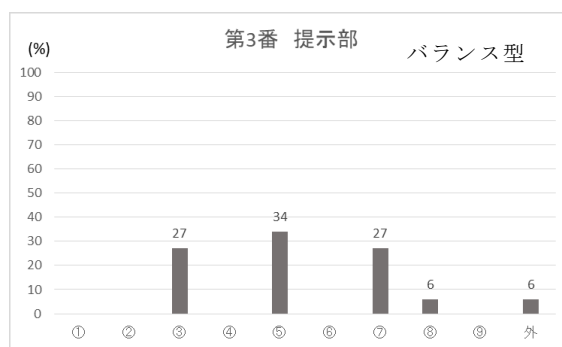
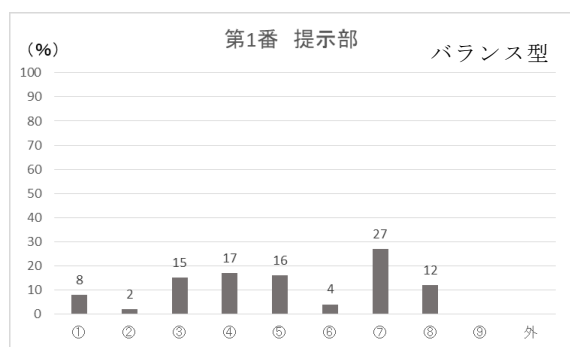
次に、再現部の分布も同様に検討する。



上の表に見られる通り、再現部では、全ての曲がタイプとしては提示部と全く同じ「a.一極支配型」となっている。ただし、第10番においては、提示部では割合としては少ないが「④主旋律と副旋律の2つの要素」が認められ、「⑤主旋律、副旋律、和声の3つの要素」は全く用いられていなかったのに対し、再現部ではそれらが逆になっている。このように、再現部では、分布の内容に多少の差はあるものの、提示部において「a.一極支配型」であったものは再現部においても「a.一極支配型」であることがわかった。

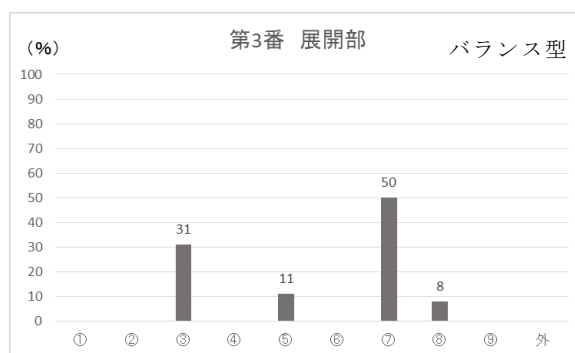
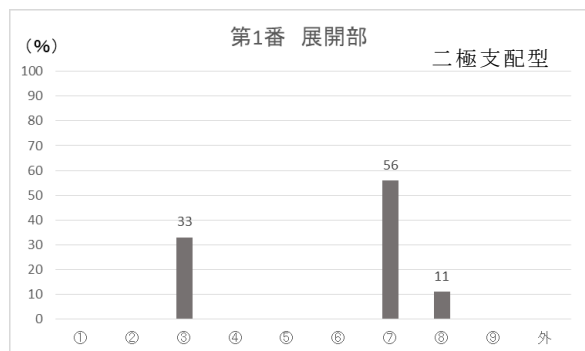
1-2. 「b.バランス型」の提示部と、展開部、再現部の様相

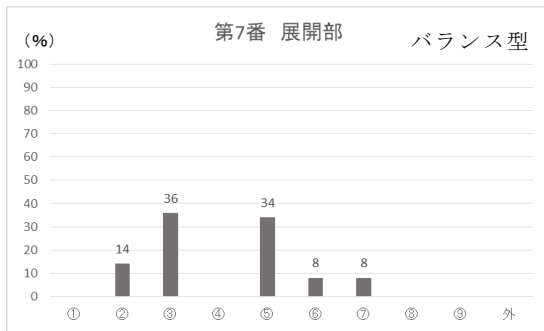
「b. バランス型」とは、多くのアンサンブルの種類が満遍なく分布しているものである。最も割合の多いアンサンブルの種類と 2 番目に多いアンサンブルの種類との差は 10%以内になっている。提示部におけるアンサンブルの分布が「b. バランス型」となっている曲は、第 1 番、第 3 番、第 7 番の 3 曲である。



「b. バランス型」の典型的な形を示しているのは、第 1 番と第 7 番である。第 3 番は、比較的割合が多いもの（③、⑤、⑦）と少ないもの（⑧）に二分されるような分布となっている。

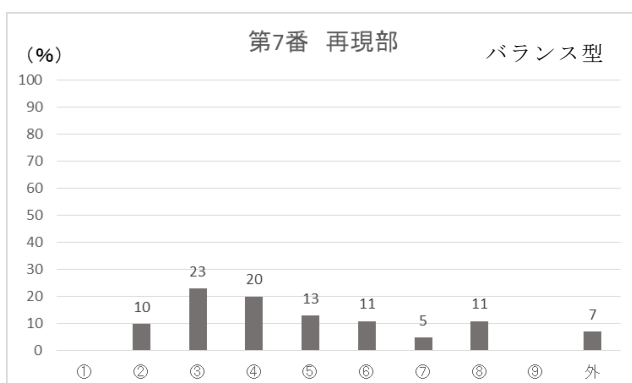
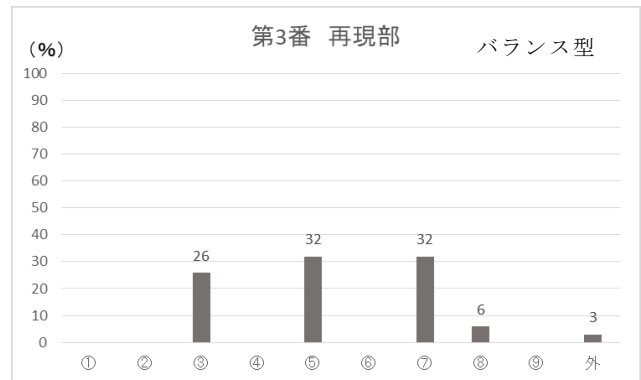
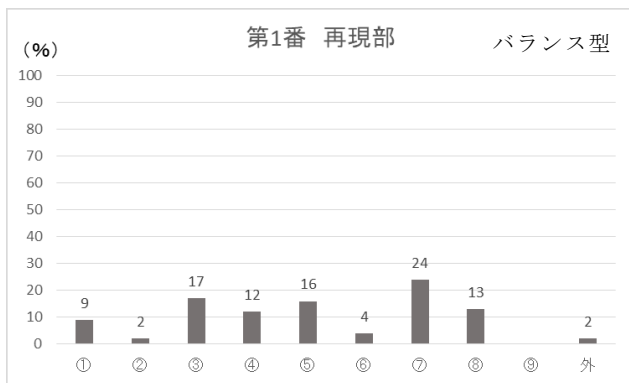
では次に、これらの曲の展開部におけるアンサンブルの分布はどのようになっているだろうか。





展開部では、用いられるアンサンブルの種類が 2 種類に集中し、かつ、最も割合の多いアンサンブルの種類と 2 番目に多いアンサンブルの種類の間が 2 倍以内、2 番目に割合の多いアンサンブルの種類と 3 番目に多いアンサンブルの種類の間が 2 倍以上になっているため、いずれも「c.二極支配型」と捉えることができる。第 1 番、第 3 番は「③主旋律と和声の 2 つの要素」と「⑦応答」の「c.二極支配型」、第 7 番は「③主旋律と和声の 2 つの要素」と「⑤主旋律、副旋律、和声の 3 つの要素」の「c.二極支配型」である。このように、提示部におけるアンサンブルの分布が「b.バランス型」となっている曲は、展開部では 2 つのアンサンブルの種類が突出する「c.二極支配型」となることがわかった。

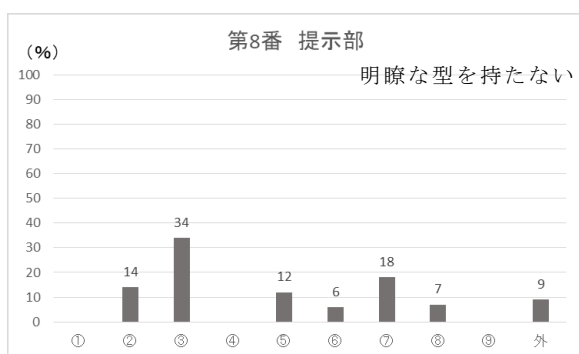
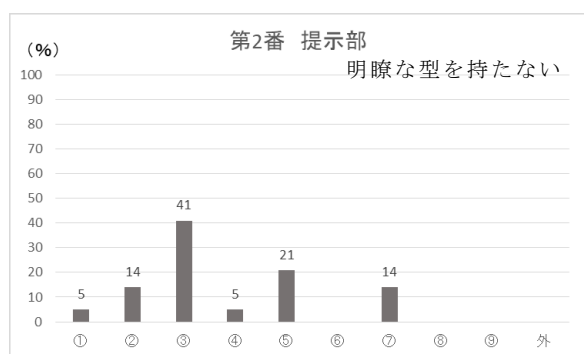
続いて再現部におけるアンサンブルの分布を検討する。



再現部においては、提示部と同じように、全てが「b.バランス型」となっている。ただし、第7番においては、提示部では「④主旋律と副旋律の2つの要素」が最も多かったのに対し、再現部では「③主旋律と和音の2つの要素」が最も多くなっている。このように、分布の内容にわずかな違いはあるが、提示部におけるアンサンブルの分布が「b.バランス型」であるものは、再現部においても「b.バランス型」であることがわかった。

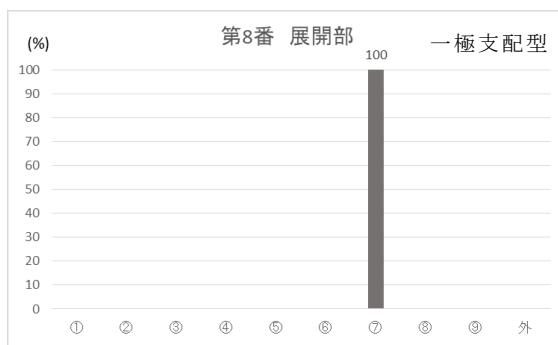
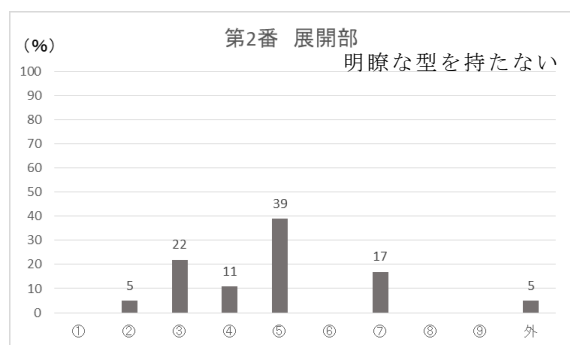
1-3. 明瞭な分布の型が見られない曲

このグループは、最も割合の多いアンサンブルの種類が50%以下でありながら、それ以外の種類は一定の傾向がなく、幅のある分布となっているものである。提示部におけるアンサンブルの分布が上記の特徴をもつ曲は、第2番と第8番である。



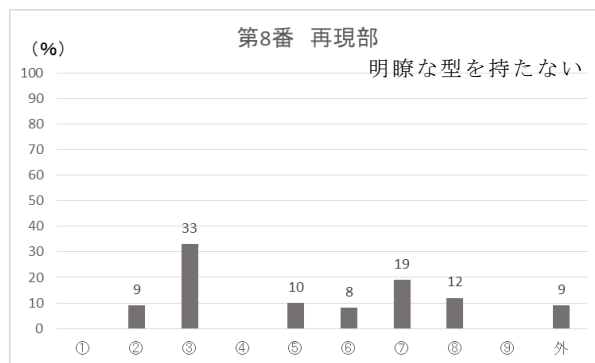
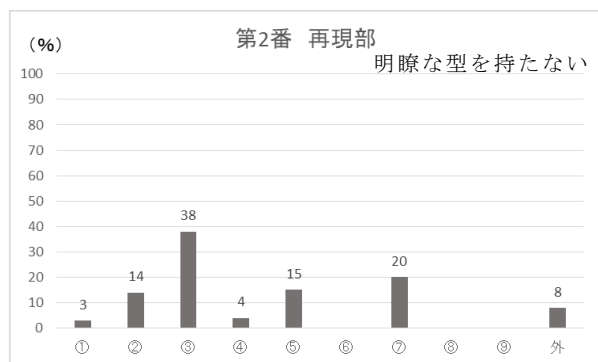
上の表からわかるように、第2番と第8番は「③主旋律と和声の2つの要素」の割合が比較的多くはなっているが、「a.一極支配型」のように50%を超える多さではない。そして、それ以外のアンサンブルの種類も極端に少ないというよりは15%前後のものが複数ある。

では、これらの曲の展開部におけるアンサンブルの分布はどのようになっているだろう。



展開部では、第2番は提示部と同じように明瞭な分布の傾向は見られない。一方で第8番は、「⑦応答」のみが用いられ、典型的な「a.一極支配型」となっている。

同様に、再現部におけるアンサンブルの分布に注目すると、以下の表のような結果となった。



第2番、第8番はいずれも提示部とほぼ同じ分布となっている。

1-4. まとめ

以上の考察より以下の点を確認することができる。

- (1) 提示部におけるアンサンブルの分布が「b.バランス型」である曲は、展開部において全てが「c.二極支配型」の分布になる（第1、3、7番）。
- (2) 提示部において「a.一極支配型」の分布である曲は、展開部では「a.一極支配型」や「b.バランス型」になるものがある一方で、明瞭な型をもたないものもあり、特定の傾向を見出すことができない（第4、5、6、9、10番）。また、提示部において明瞭な分布の型が見られない曲においても、展開部では「a.一極支配型」と明瞭な型を持たないものに分かれ、特定の傾向を見出すことができない（第2、8番）。
- (3) 再現部においては、全てのタイプにおいて提示部とかなり似た分布になる。再現部では、形式のみならず、アンサンブルの種類においても同様に再現していることがわかる。

ここで、これまで見てきたアンサンブルの分布の型と作曲年代を併せて整理すると、以下のようなになる。

	作曲年	提示部	展開部	再現部
第1番Op.12-1	1797-98年	バランス型	二極支配型	バランス型
第2番Op.12-2		明瞭な型を持たない	明瞭な型を持たない	明瞭な型を持たない
第3番Op.12-3		バランス型	二極支配型	バランス型
第4番Op.23	1800-01年	一極支配型	バランス型	一極支配型
第5番Op.24		一極支配型	明瞭な型を持たない	一極支配型
第6番Op.30-1	1802年	一極支配型	一極支配型	一極支配型
第7番Op.30-2		バランス型	二極支配型	バランス型
第8番Op.30-3		明瞭な型を持たない	一極支配型	明瞭な型を持たない
第9番Op.47	1802-03年	一極支配型	一極支配型	一極支配型
第10番Op.96	1812年	一極支配型	バランス型	一極支配型

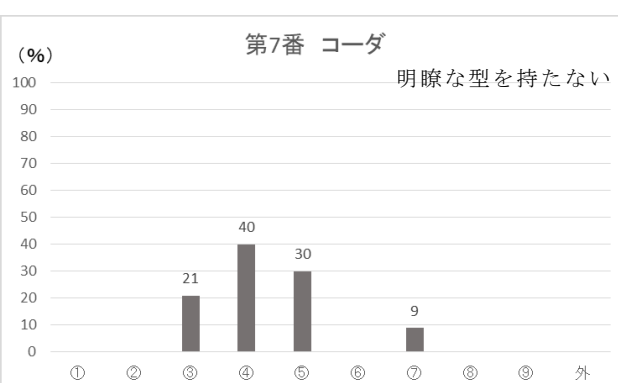
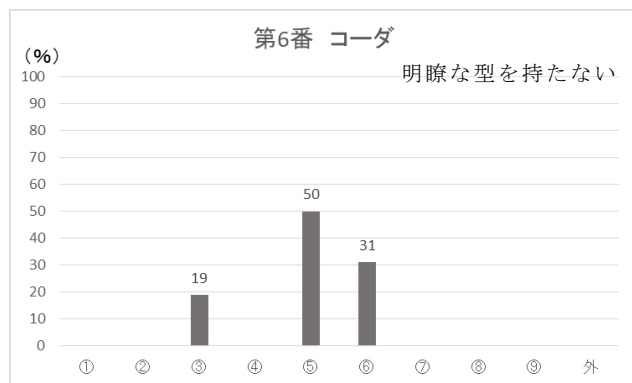
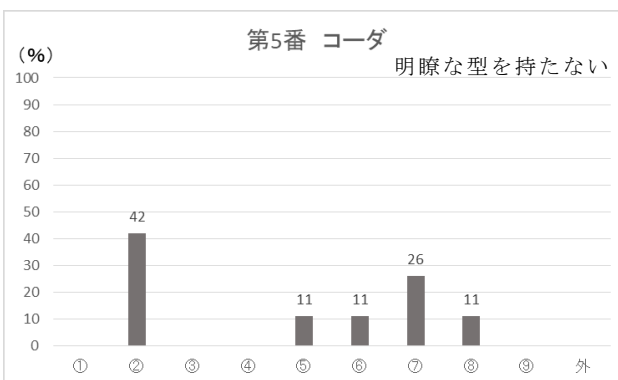
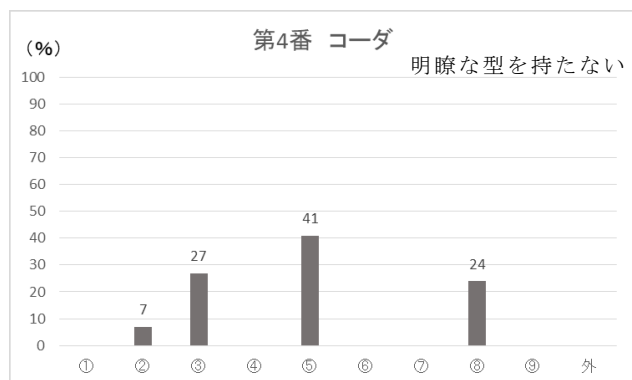
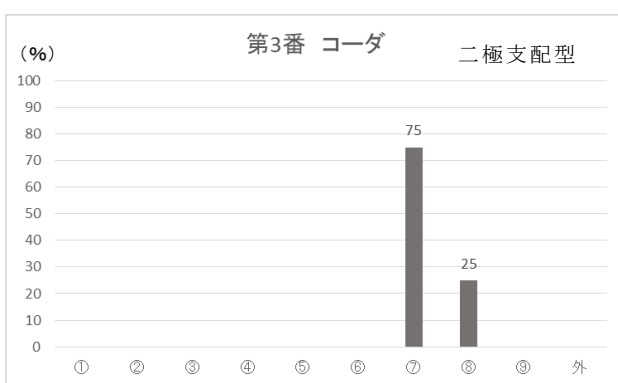
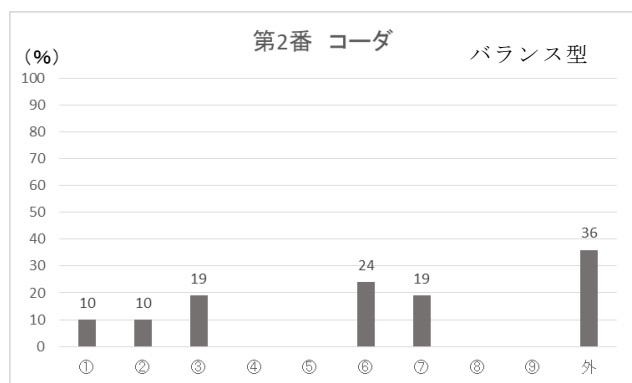
このように見ると、「b.バランス型」は 1797-98 年に作曲された第 1 番から第 3 番において多く認められている。これは、ベートーヴェンがヴァイオリンソナタに取り組むにあたって、この頃色々なアンサンブルを用い、多様な可能性を追求していたことを示唆している。これに対して、第 4 番以降の曲では「a.一極支配型」が中心的に用いられるようになる。以上の検証を通して、ヴァイオリンソナタの作曲年代は第 9 番と第 10 番の間に時間的な隔りがあるにも関わらず、アンサンブルの種類分布を見てみると、むしろ第 3 番と第 4 番の間、つまり 1798 年と 1800 年の間に変化のポイントが見えてくる。この時期はちょうどベートーヴェンの作風における初期の終わりの時期と重なっている。

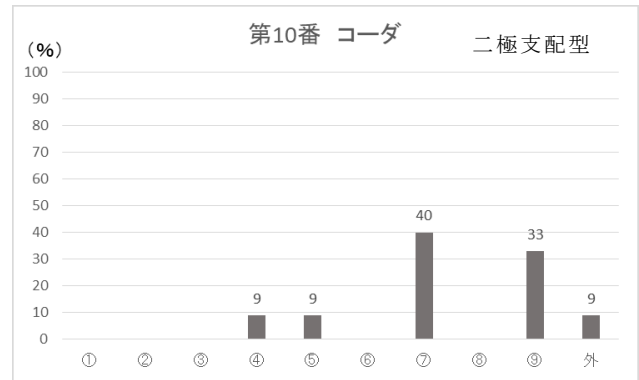
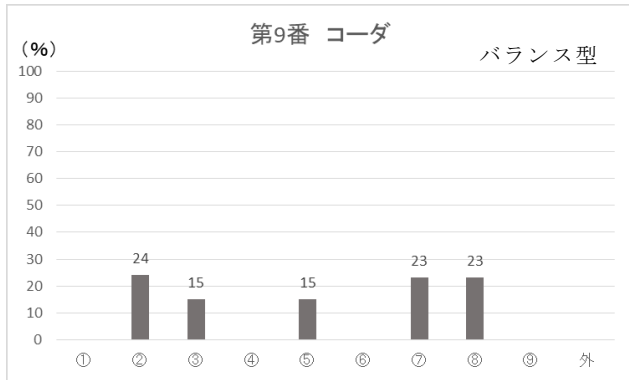
第 7 番は作曲年代が下っているにも関わらず、第 1、3 番と同じように提示部、再現部において「b.バランス型」として捉えられる。筆者は、これは 3 曲のセット作品がポイントになっていると考える。ベートーヴェンのヴァイオリンソナタで 3 曲が同じ作品番号を持つセット作品は、Op.12 の 3 曲、つまり第 1 番から第 3 番の 3 曲と Op.30 の 3 曲、つまり第 6 番から第 8 番の 3 曲である。このようなセット作品は通常、(意図的に) 作品の特徴を変えている。調であったり、構成面であったり、その内容は曲によってまちまちであるが、アンサンブルの種類分布という視点で見ると、Op.12 の 3 曲においては第 2 番が、Op.30 の 3 曲においては第 7 番が他の 2 曲と明らかに異なっている。ベートーヴェンがどこまで意図的であったかは別として、セット作品における特徴が、アンサンブルの種類分布にも表れていると言えるだろう。

2. コーダにおけるアンサンブルの特徴

2-1. 提示部、展開部、再現部との対比

次に、コーダについて用いられるアンサンブルの分布を見てみる。コーダがある曲は、第2番、第3番、第4番、第5番、第6番、第7番、第9番、第10番の8曲である。ここでは、これまで見てきた提示部、展開部、再現部との違いを中心に検討する。





まず第2番では、提示部、展開部、再現部では明瞭な分布の型が見られないが、コーダにおいては「例外」を除く5種類のアンサンブルが万遍なく認められる「b.バランス型」となっている。そして、コーダでは、提示部、展開部、再現部では一度も用いられてこなかった「⑥主旋律と2声の副旋律」が見られ、変化が加わっている。

第3番では、提示部と再現部では「b.バランス型」、展開部では「c.二極支配型」であったが、コーダにおいても「c.二極支配型」となっている。しかし、この曲の場合、コーダは8小節しかなく、他と比べて極端に短いため、それが理由でアンサンブルは2種類しか認められないと考えられる。

第4番においては、提示部と再現部で「⑥主旋律と2声の副旋律」が突出した「a.一極支配型」の分布となっていたが、コーダにおけるアンサンブルの分布に明瞭な型を見出すことはできない。提示部と再現部で支配的であった「⑥主旋律と2声の副旋律」は全く認められておらず、提示部、展開部、再現部とは全く異なる分布となっている。

第5番では、提示部、展開部、再現部では「a.一極支配型」であるが、コーダでは明瞭な分布の型は見出せない。また、グラフを見てみると、提示部と再現部においては「③主旋律と和音の2つの要素」が突出し、展開部では「⑦応答」が突出している。しかし、コーダにおいては「③主旋律と和音の2つの要素」がなくなり、「②ユニゾン」が最も多くなっていることから、これまで大きな役割を担ってきたアンサンブルとは異なる種類が目立って認められることがわかる。

第6番では、提示部、展開部、再現部ともに「a.一極支配型」となり、コーダにおいては明瞭な分布の型は見出せない。提示部、展開部、再現部のいずれにおいても「③主旋律と和音の2つの要素」が突出している。しかし、コーダにおいては「⑤主旋律、副旋律、和音の3つの要素」が最も多くなり、「③主旋律と和音の2つの要素」は大きく割合を減

らしている。ここでも、主部で中心的な役割を担っていたアンサンブルと、コーダで中心的な役割を担うアンサンブルは異なっている。

第7番では、提示部と再現部においては「b.バランス型」、展開部では「c.二極支配型」となっているのに対し、コーダではアンサンブルの分布に明瞭な傾向を見出すことはできない。提示部、再現部では「例外」も含めて8種類用いられていたアンサンブルが、コーダでは4種類に限定されているのが特徴である。この曲のコーダは47小節あり、割合で見ると他のヴァイオリンソナタと比べても最も多い19%を占めているにも関わらず、4種類のアンサンブルに限定しているということは、意識的な操作ではないかと考えられる。つまり、提示部や再現部では多くのアンサンブルの種類を用いていたのに対し、その間に位置する展開部では二極支配型、そしてコーダでは4種類のアンサンブルの種類に限定することで、差別化を図っていると言える。

第9番では、提示部、展開部、再現部ともに「a.一極支配型」となり、いずれも「③主旋律と和音の2つの要素」が突出する分布であったが、コーダでは様々なアンサンブルが満遍なく分布する「b.バランス型」となり、全く異なる特徴を持つことがわかる。

第10番では、特に提示部と再現部が「a.一極支配型」であり、「③主旋律と和音の2つの要素があるもの」が突出していた。展開部では「b.バランス型」となり、さらにコーダでは「c.二極支配型」となっている。コーダにおいては、提示部、再現部で最も中心的に用いられていた「③主旋律と和音の2つの要素があるもの」は全く用いられず、「⑦応答」と「⑨響きの集合体」が中心となって分布しているため、コーダにおけるアンサンブルの分布は、それまでの部分と大きく異なっていると言える。

2-2. まとめ

ここで、これまで見てきた提示部、展開部、再現部、コーダの各部分におけるアンサンブルの分布のタイプと作曲年代を併せて整理すると、以下のようになる。

	作曲年	提示部	展開部	再現部	コーダ
第1番Op.12-1	1797-98年	バランス型	二極支配型	バランス型	なし
第2番Op.12-2		明瞭な型を持たない	明瞭な型を持たない	明瞭な型を持たない	バランス型
第3番Op.12-3		バランス型	二極支配型	バランス型	二極支配型
第4番Op.23	1800-01年	一極支配型	バランス型	一極支配型	明瞭な型を持たない
第5番Op.24		一極支配型	明瞭な型を持たない	一極支配型	明瞭な型を持たない
第6番Op.30-1	1802年	一極支配型	一極支配型	一極支配型	明瞭な型を持たない
第7番Op.30-2		バランス型	二極支配型	バランス型	明瞭な型を持たない
第8番Op.30-3		明瞭な型を持たない	一極支配型	明瞭な型を持たない	なし
第9番Op.47	1802-03年	一極支配型	一極支配型	一極支配型	バランス型
第10番Op.96	1812年	一極支配型	バランス型	一極支配型	二極支配型

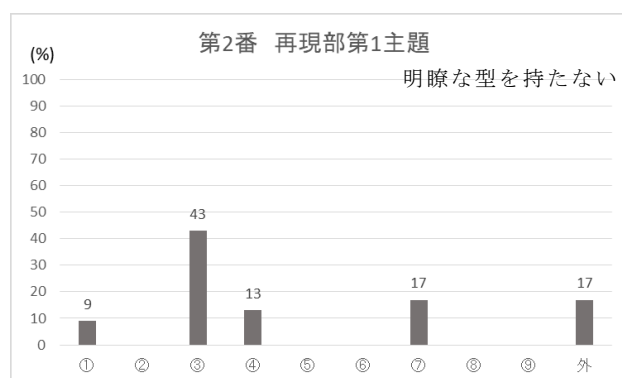
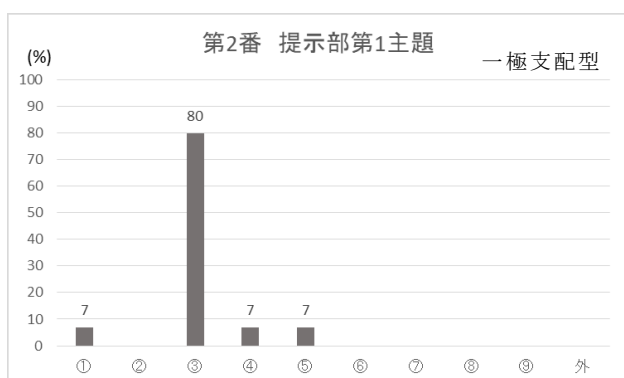
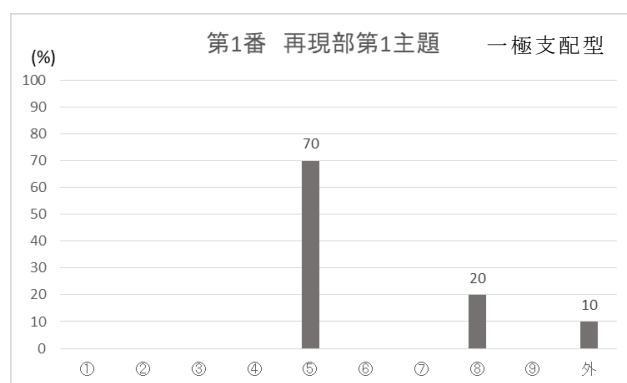
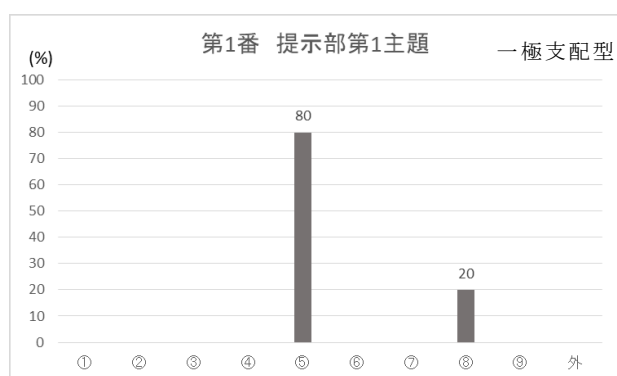
このように、コーダでは、全ての例において、提示部から再現部までの部分と大きくアンサンブルの分布の型が違っていたり、提示部から再現部で多く認められたアンサンブルとは異なる種類のアンサンブルを多く用いたりする傾向が見られた。

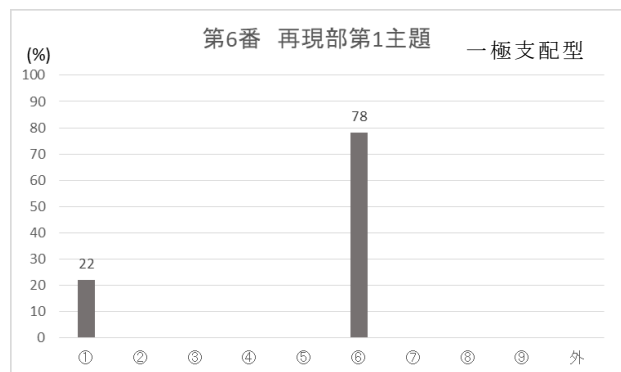
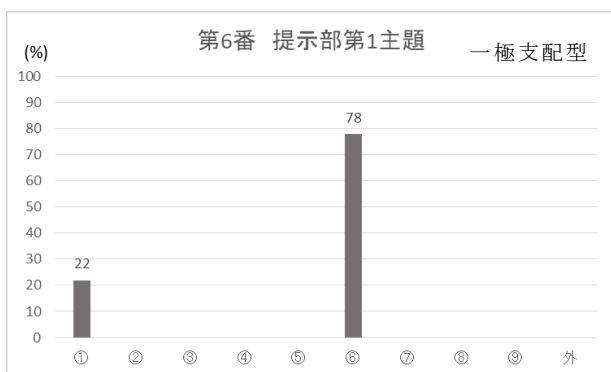
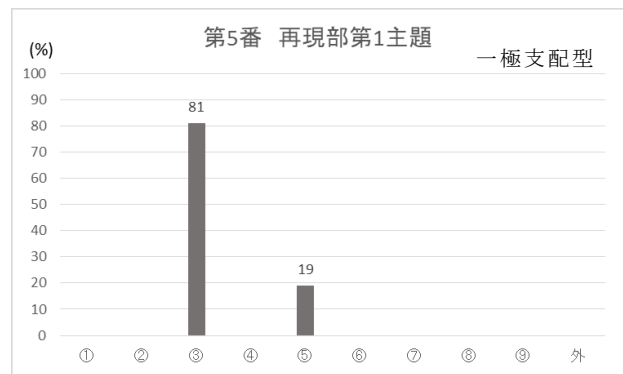
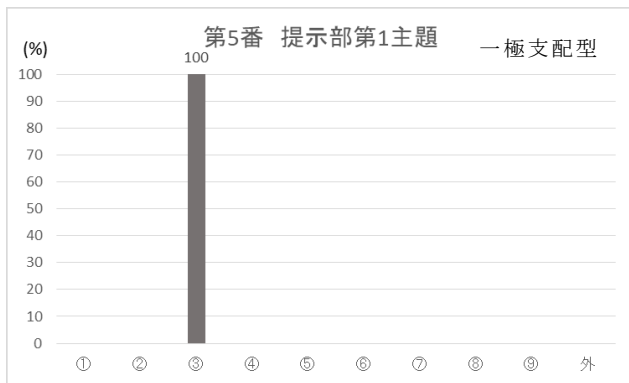
3. 主題におけるアンサンブルの特徴

提示部と再現部の中には、第1主題、経過部、第2主題、(第2経過部)、コデッタといった部分があるが、ここではその中で特に主要な機能を果たしている第1主題と第2主題に限定して、アンサンブルの種類がどのような割合で認められるかを検討した。その結果、提示部第1主題においては、アンサンブルの分布の型に2つの典型を認めることができた。すなわち「a.一極支配型」、「c.二極支配型」の2種類である。ここからは、第1主題、第2主題の順で、型ごとに考察する。

3-1. 第1主題における、提示部と再現部のアンサンブルの分布の比較

まず、提示部第1主題における「a.一極支配型」から見ていきたい。このタイプに該当するものは、第1番、第2番、第5番、第6番である。

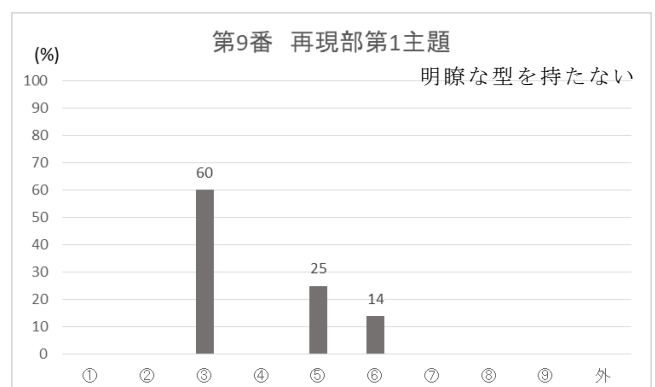
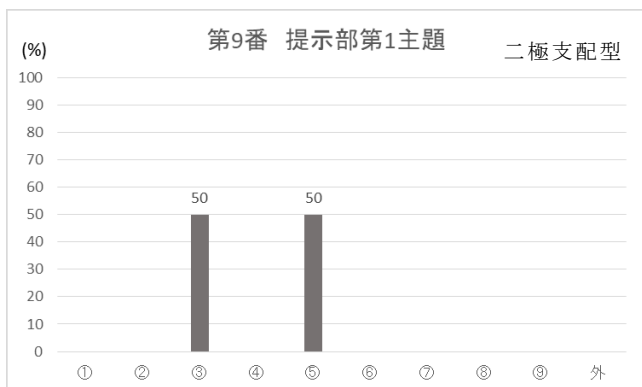
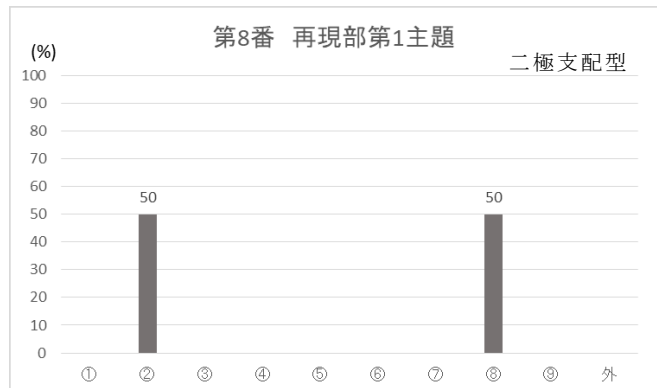
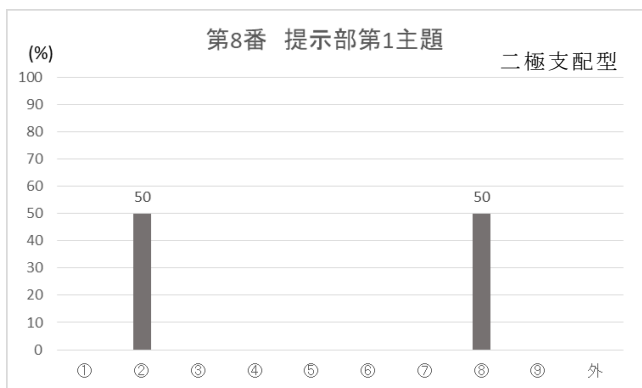
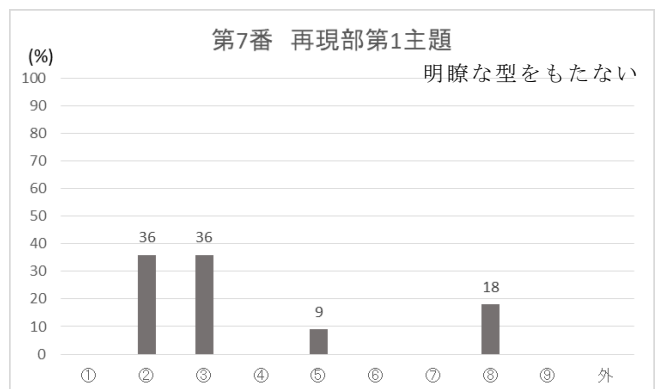
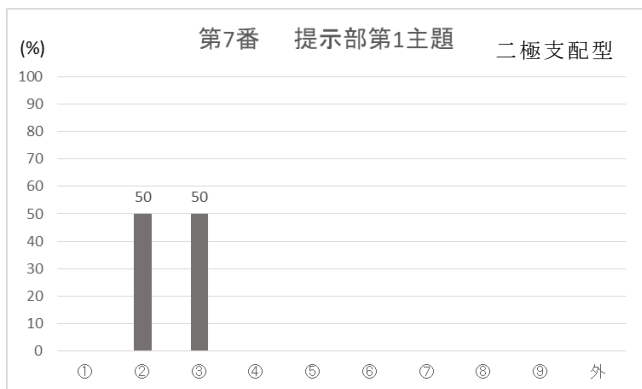
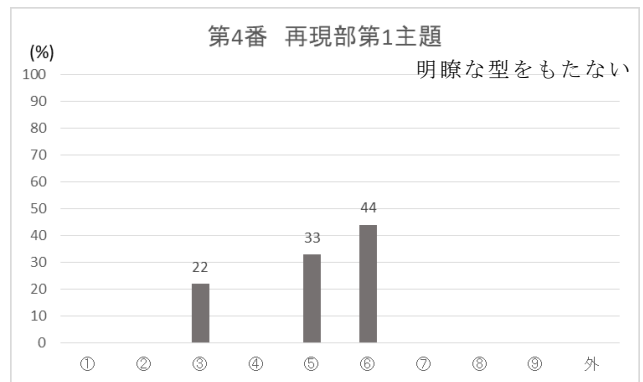
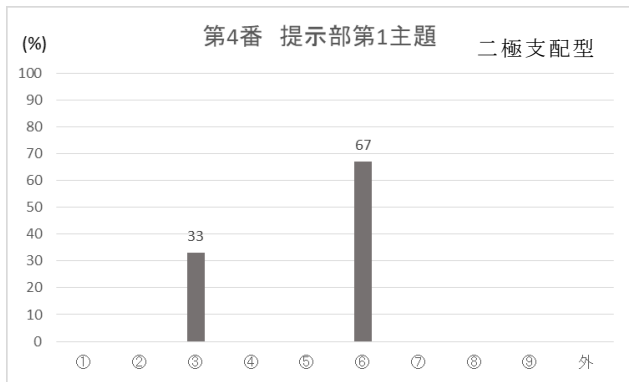


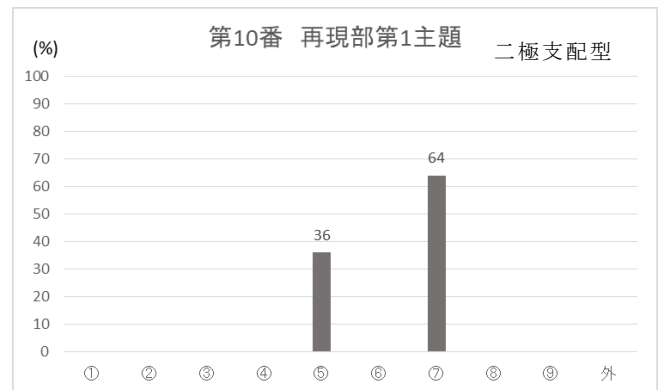
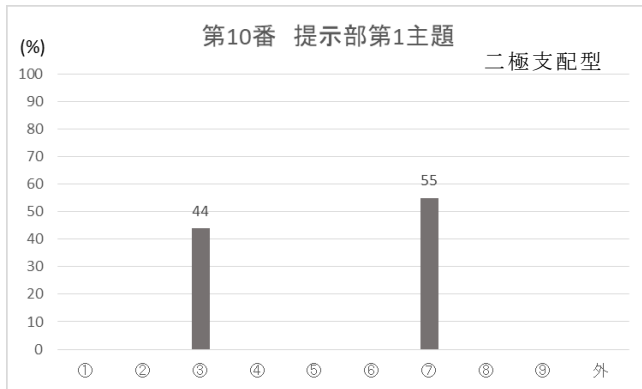


このグループの特徴は、第1主題の全て、もしくはほとんどの部分が単一のアンサンブルで構成されているということである。第2番と第5番においては、「③主旋律と和音の2つの要素」、第1番では「⑤主旋律、副旋律、和音の3つの要素」、第6番では「⑥主旋律と2声の副旋律」がそれぞれ突出している。

次に、提示部第1主題と再現部第1主題を比較すると、第1番、第5番、第6番は比較的似た分布になっているが、第2番は異なった分布型になっている。詳しく見てみると、再現部において、提示部で突出していた「③主旋律と和声の2つの要素」が大きく減り、提示部では全く現れなかった「⑦応答」と「例外」が増えている。このように、提示部で中心的に用いられていたアンサンブルが割合を減らし、全く見られなかったアンサンブルが新たに現れることで、分布が大きく変わっているのである。

次に、提示部第1主題においてアンサンブルの分布が「c.二極支配型」であるものを見てみる。このタイプに該当するものは、第4番、第7番、第8番、第9番、第10番である。



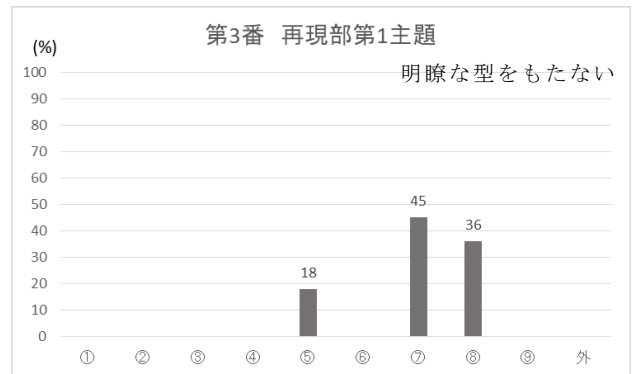
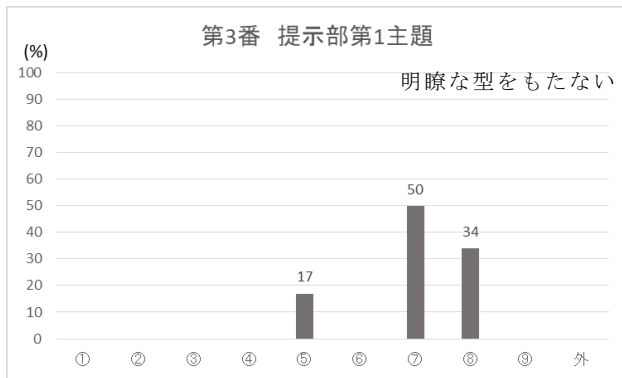


このグループの特徴は、第1主題の中で2種類のアンサンブルが用いられていることである。第7番、第8番、第9番、第10番においては、2種類のアンサンブルがほぼ1対1の割合で認められるが、第4番では「③主旋律と和音の2つの要素」と「⑥主旋律と2声の副旋律」を1対2の割合で用いている。

では、提示部第1主題と再現部第1主題の分布を比較してみると、提示部第1主題と再現部第1主題が同じタイプとなっているのは、第8番と第10番である。第8番においては割合の数字までが完全一致しているが、第10番においてはわずかに異なる数字となっている。次に、第4番では、提示部においては「③主旋律と和音の2つの要素」、「⑥主旋律と2声の副旋律」の2種類だったが、再現部ではこれらに加えて「⑤主旋律、副旋律、和音の3つの要素」が加わっている。第7番では、再現部第1主題において、提示部第1主題にあった「②ユニゾン」「③主旋律と和音の2つの要素」に加え、「⑤主旋律、副旋律、和音の3つの要素」、「⑧和音」が増えている。そして第9番では、再現部第1主題では提示部第1主題にあった「③主旋律と和音の2つの要素」「⑤主旋律、副旋律、和音の3つの要素」に加えて「⑥主旋律と2声の副旋律」が増えている。

このように、提示部第1主題において「c.二極支配型」となるものは、第8番を除く4曲（第4番、第7番、第9番、第10番）において、提示部第1主題と再現部第1主題で共通する種類もありながら一部は異なる分布となった。すなわち、再現部第1主題では、提示部第1主題で用いられたアンサンブルの種類をもとにしつつ、他のアンサンブルの種類を加えて再現しているのである。

次に、提示部第1主題におけるアンサンブルの分布に明瞭な型が見出せない曲について検討する。これには第3番のみが該当する。



この曲の場合、アンサンブルの用い方の型は、提示部と再現部で一致している。

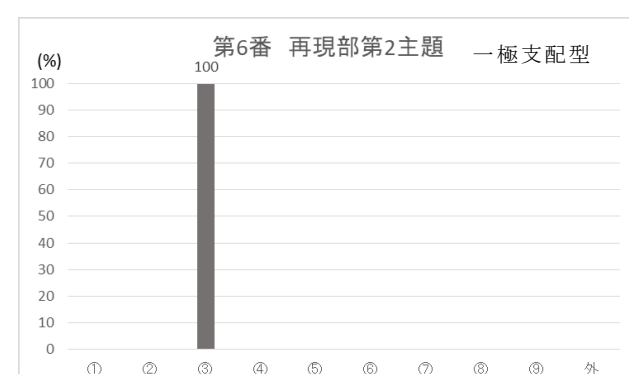
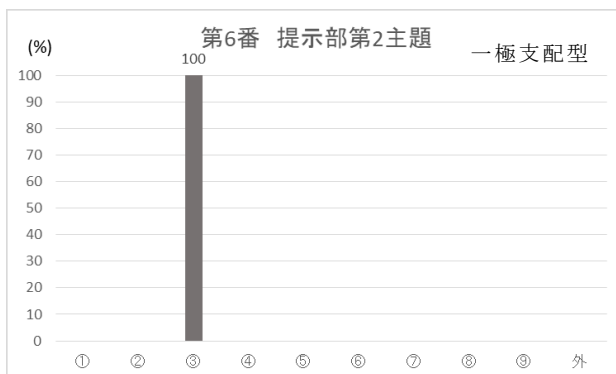
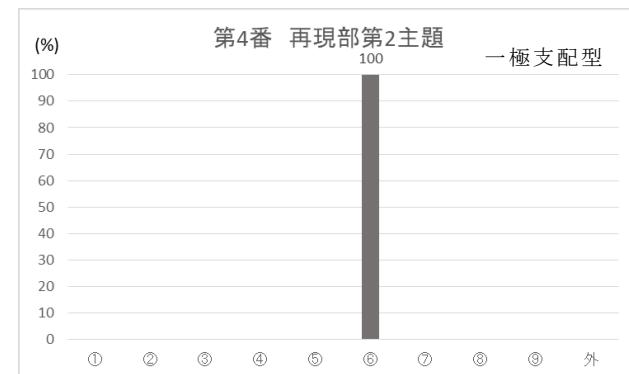
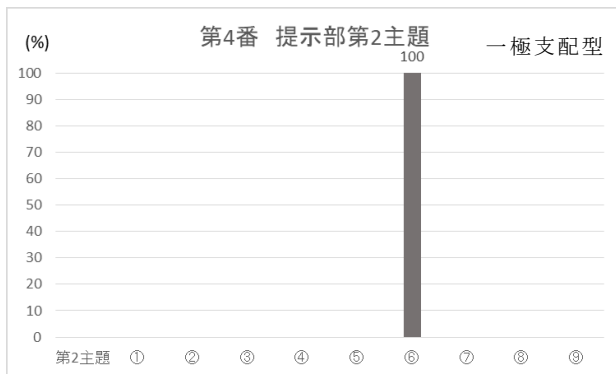
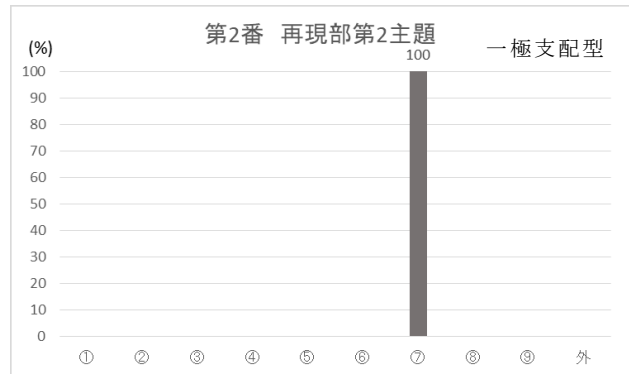
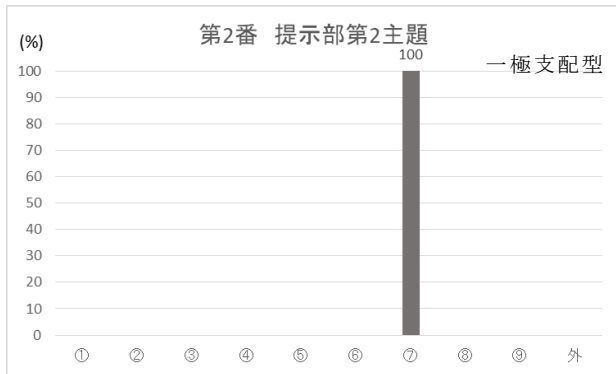
ここで、これまで見てきた第1主題におけるアンサンブルの分布の型をまとめると、以下のようになる。

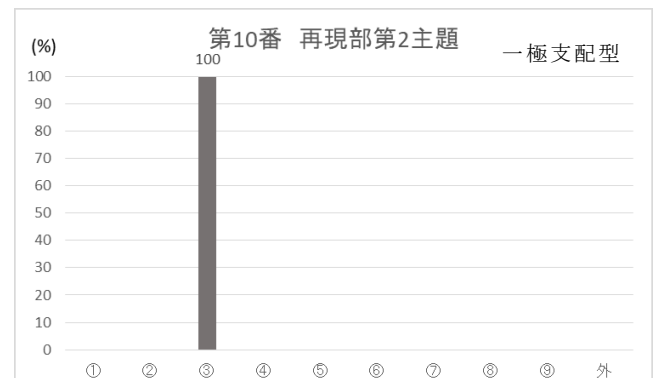
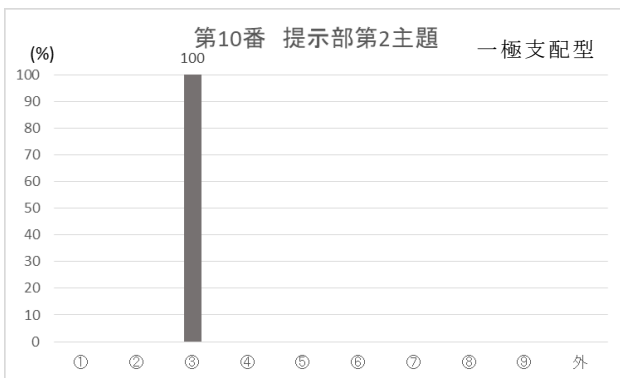
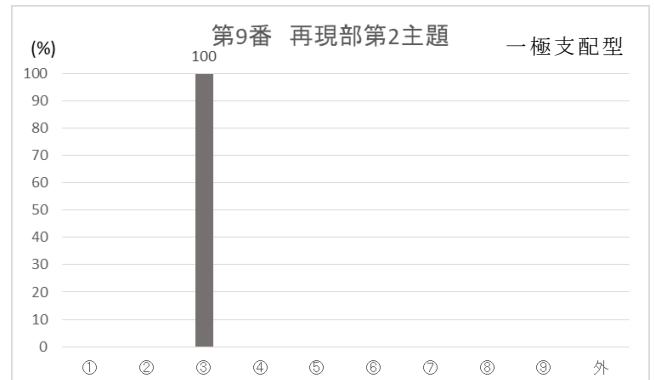
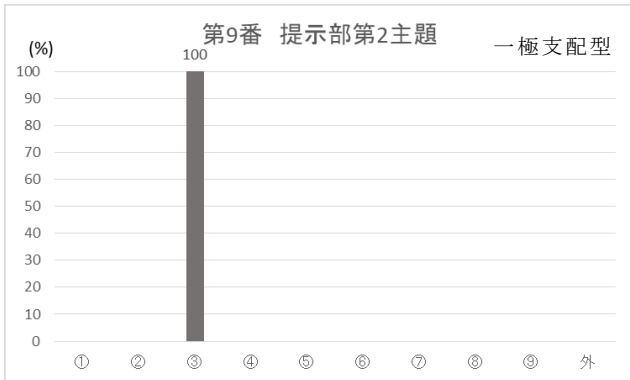
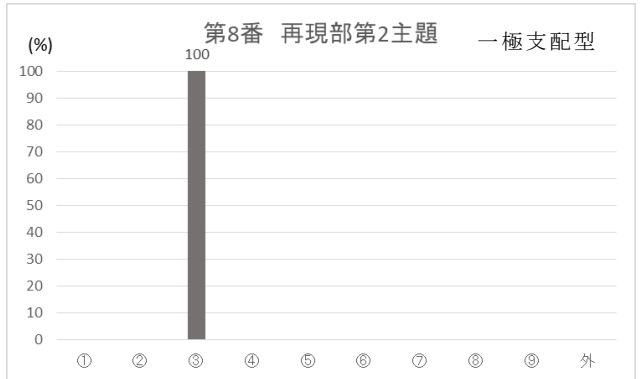
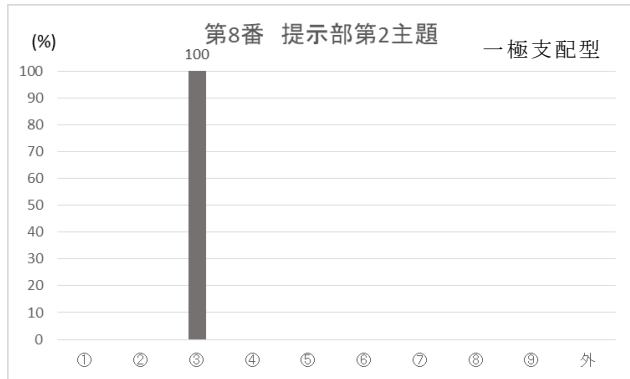
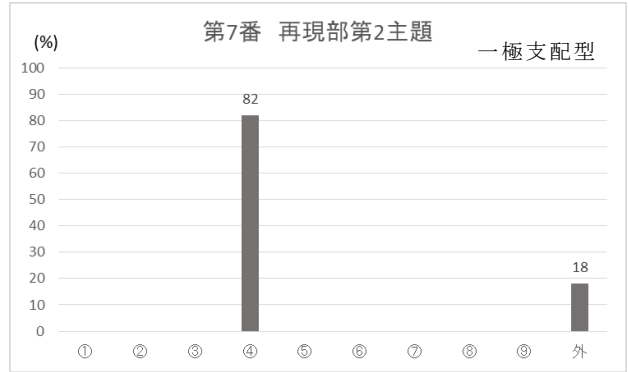
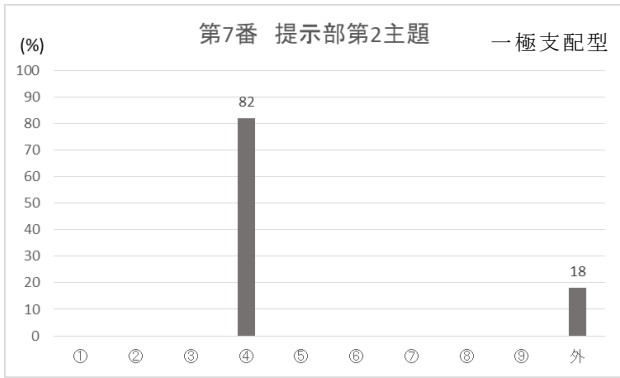
	提示部	再現部
第1番Op.12-1	一極支配型	一極支配型
第2番Op.12-2	一極支配型	明瞭な型を持たない
第3番Op.12-3	明瞭な型を持たない	明瞭な型を持たない
第4番Op.23	二極支配型	明瞭な型を持たない
第5番Op.24	一極支配型	一極支配型
第6番Op.30-1	一極支配型	一極支配型
第7番Op.30-2	二極支配型	明瞭な型を持たない
第8番Op.30-3	二極支配型	二極支配型
第9番Op.47	二極支配型	明瞭な型を持たない
第10番Op.96	二極支配型	二極支配型

提示部第1主題と再現部第1主題との関係という視点から見ると、アンサンブルの分布型がよく似ているもの（第1、3、5、6、8、10番）と、そうでないもの（第2、4、7、9番）が認められる。前者は忠実な再現であるのに対して、後者では提示部第1主題で用いられていたアンサンブルに、新たなアンサンブルの種類を加えており、一部異なる形で再現されていることがわかった。すなわち、再現部第1主題は展開部からの流れの関係で、必ずしも忠実に再現されるわけではないためであると考えられる。

3-2. 第2主題における、提示部と再現部のアンサンブルの分布の比較

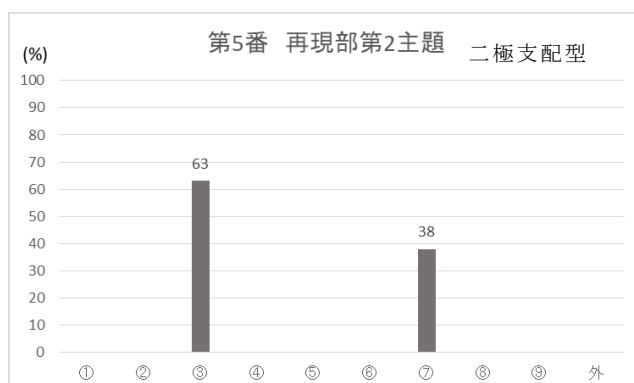
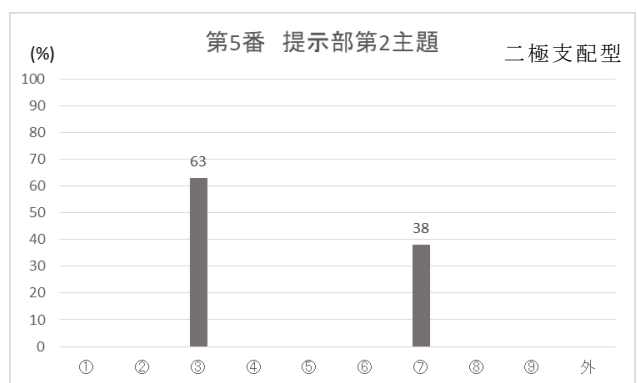
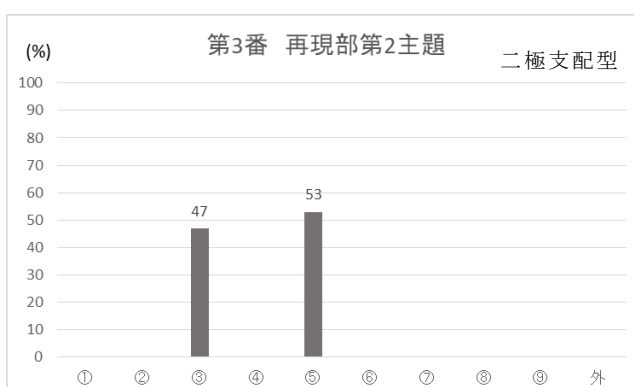
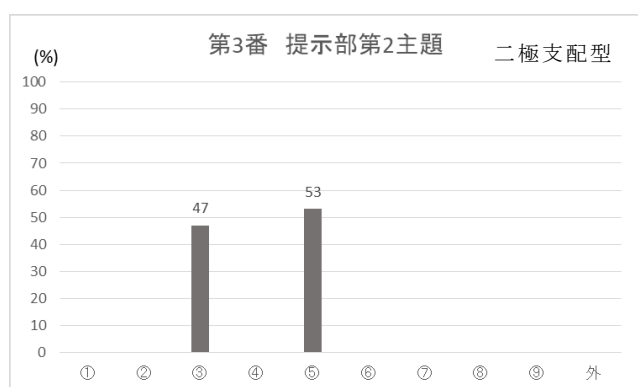
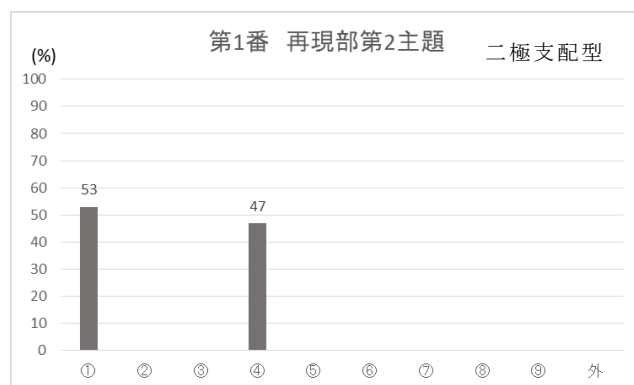
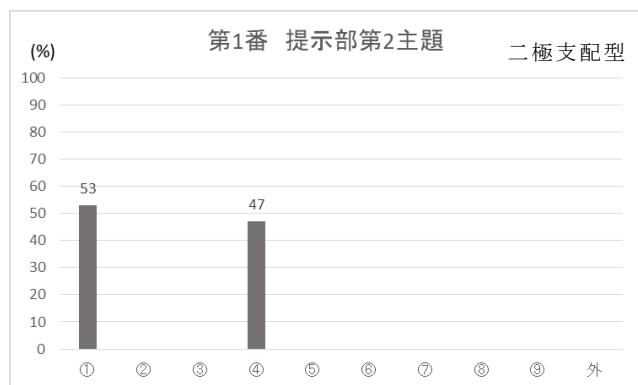
第2主題におけるアンサンブルの分布の型は、「a.一極支配型」と「c.二極支配型」の2つのタイプに分けられる。まず「a.一極支配型」に該当する曲は、第2番、第4番、第6番、第7番、第8番、第9番、第10番の7曲である。





第7番にのみ、「例外」のアンサンブルがわずかに用いられているが、それ以外は全て単一のアンサンブルが認められる。また、提示部第2主題と再現部第2主題の分布を比べてみると、分布のタイプだけではなく、割合までもが完全一致することがわかる。

次に、第2主題のアンサンブルの分布状況が「c.二極支配型」に該当する曲は、第1番、第3番、第5番の3曲である。



これらの曲では、2種類のアンサンブルの型が1対1の割合で（第5番の場合は3対2の割合で）認められている。提示部と再現部の分布を比べると、再現部も同様の分布となっている。

このように、第 2 主題における提示部と再現部においては、全曲において用いられるアンサンブルの種類だけに関わらず、その割合までもが完全一致した。これは第 1 主題とは大きく異なる特徴である。

3-3. まとめ

最後に、第 1 主題と第 2 主題の両主題におけるアンサンブルの分布の型を年代別に整理すると、以下の表のようになる。

	作曲年	提示部第1主題のタイプ	提示部第2主題のタイプ
第1番Op.12-1	1797-98年	一極支配型	二極支配型
第2番Op.12-2		一極支配型	一極支配型
第3番Op.12-3		明瞭な型を持たない	二極支配型
第4番Op.23	1800-01年	二極支配型	一極支配型
第5番Op.24		一極支配型	二極支配型
第6番Op.30-1	1802年	一極支配型	一極支配型
第7番Op.30-2		二極支配型	一極支配型
第8番Op.30-3		二極支配型	一極支配型
第9番Op.47	1802-03年	二極支配型	一極支配型
第10番Op.96	1812年	二極支配型	一極支配型

第 2 番と第 6 番を例外として、他の 8 曲では、第 1 主題と第 2 主題でアンサンブルのタイプを変えていることがわかる。特に第 7 番から第 10 番までは、全ての曲において第 1 主題では「c.二極支配型」、第 2 主題では「a.一極支配型」が見られる。ここから、第 6 番、第 7 番、第 8 番が作られた 1802 年⁽⁴⁾を境として、それ以前では第 1 主題は再現で変化する場合もあるが、年代が下ると共に「c.二極支配型」へ、第 2 主題は年代が下ると共に「a.一極支配型」へ集約されていることがわかる。ここでも、時代が下ると共にアンサンブルの使い方の傾向が明確化してきたことが確認できた。

⁽⁴⁾ ピアノソナタでは 1801 年から 1802 年に作られた第 13 番 Op.27-1、第 14 番 Op.27-2 の幻想曲風ソナタが作風における中期の始まりとされ、第 18 番 Op.31-3 まだが 1801-02 年に作られている。つまり、ピアノソナタにおいてこの時期は様々な試みをした多産な時期であったと言える。

第3章 「例外」部分におけるアンサンブルの効果と特徴

第1章でアンサンブルを分類した際に、1つのフレーズをアンサンブルの種類①から⑨に分類することができず、「例外」として扱わざるを得なかった箇所があった。それは

1. 1小節ごとにアンサンブルが変わる部分
2. 複数のアンサンブルが共存している部分

である。本章において、「例外」にあたるそれぞれの該当箇所を譜例と共に挙げ、それがどのような前後関係の中で現れているのか、またそのような箇所が与える効果について検討する。

1. 1小節ごとにアンサンブルが変わる部分

第1番 156-157

(第1番 150-167)

⑤

150

cresc.

⑤ ③ ⑤ 経過部 ⑦

155

cresc.

f ff



第 124-131 小節は「③主旋律と和音の 2 つの要素」、第 132-133 小節は「①1 声の主旋律」、第 134-135 小節は「⑤主旋律、副旋律、和音の 3 つの要素」、第 136-138 小節は「④主旋律と副旋律の 2 つの要素」、第 139-142 小節は「⑦応答」となり、第 143 小節は「①1 声の主旋律」、第 144 小節は「④主旋律と副旋律の 2 つの要素」、第 145 小節は「⑤主旋律、副旋律、和音の 3 つの要素」、第 146 小節は「①1 声の主旋律」となる。したがって、第 143-146 小節の 4 小節間において、アンサンブルは 1 小節ごとに変化している。

ここは再現部第 2 主題において、提示部とは異なる調へと導く部分である。その転調は第 139 小節から始まるが、それまでは主調の A dur で安定していたのに対し、第 139 小節からは D dur、そして第 147 小節からは h moll、というように推移部にかけて転調を重ねる。この部分で声部を 1 つずつ増やす形でアンサンブルを頻繁に変えることにより、切迫感を持たせて、転調が強調される効果を生み出している。

第 3 番 27-28、123-124（同じ箇所の再現）

第 1 主題経過部にあたる部分である。第 23-24 小節は「⑤主旋律、副旋律、和音の 3 つの要素」、第 25-26 小節は「③主旋律と和音の 2 つの要素」、第 27 小節が「⑤主旋律、副旋律、和音の 3 つの要素」、第 28 小節は「①1 声の主旋律」となり、第 29 小節以降の第 2 主題では「⑤主旋律、副旋律、和音の 3 つの要素」となる。つまり、1 小節ごとにアンサンブルが変わる箇所は、第 1 主題経過部の終結部であり、第 2 主題への導入の部分でもある。

(第 3 番 23-32)

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 23-26) shows a piano introduction with dynamics *p*, *cresc.*, and *f*. Circled numbers ⑤ and ③ are placed above the first and second measures respectively. The second system (measures 27-29) continues the piano introduction with dynamics *p* and *f*. Circled numbers ⑤, ①, and ⑤ are placed above the first, second, and third measures respectively. The label '第 2 主題' is placed above the third measure. The third system (measures 30-32) shows the beginning of the second theme with dynamics *p* and *f*. A circled number ⑤ is placed above the first measure.

この導入の部分は、特に何かを強調する性質のものではなく、第 2 主題への橋渡しをスムーズに行うものである。第 25-26 小節では主旋律がユニゾンとなり、さらに *cresc.* を伴うことで盛り上がりを見せるが、第 27 小節で旋律は主旋律と副旋律の二手に分かれ、第 28 小節では 1 声になることで、アンサンブルの上でも分散していくことがわかる。これは第 29 小節からの第 2 主題をより引き立たせるためだと考えられる。

第 3 番 56-57、152-153 (同じ箇所再現)

第 2 主題経過部にあたる部分である。第 50-55 小節では「⑤主旋律、副旋律、和音の 3 つの要素」、第 56 小節では「②ユニゾン」、第 57 小節は「③主旋律と和音の 2 つの要素」となる。続くコデッタとなる第 58 小節以降は「⑦応答」となる。

⑤

⑤

ここでも、フレーズの終結部において、アンサンブルが 1 小節毎に変わっている。前後の部分で、1 フレーズ 1 アンサンブルとなっているため、それらを接続するこの部分では、1 小節ごとのアンサンブルの変化により場面転換が強調されている。

第 7 番 20-22、150-152 (同じ箇所再現)

冒頭第 1 主題から、提示、確保ともに 8 小節 1 フレーズであり、アンサンブルの種類も第 1-8 小節は「②ユニゾン」、第 9-16 小節は「③主旋律と和音の 2 つの要素」というように、それぞれ 1 種類ずつにまとまっている。

第 1 主題

(第 7 番 1-16)

②

③

1 *Allegro con brio*

Allegro con brio

p

cresc.

p

p

③

10

③

12

③

14

f

p

f

p

しかし、続く第 17-24 小節の経過部では、1 つのフレーズの中で「⑤主旋律、副旋律、和音の 3 つの要素」「②ユニゾン」「④主旋律と副旋律の 2 つの要素」「③主旋律と和音の 2 つの要素」「⑧和音」の複数のアンサンブルが共存している。

経過部

17

22

まず、上の譜例の第 17-19 小節は「⑤主旋律、副旋律、和音の 3 つの要素」となり、ピアノ右手パートとピアノ左手パートが異なる動きを見せている。そして第 20 小節では「②ユニゾン」、第 21 小節では「④主旋律と副旋律の 2 つの要素」、第 22 小節では「③主旋律と和音の 2 つの要素」となり、第 23-24 小節では「⑧和音」となる。このように、第 1 主題経過部では特に第 20-22 小節において、アンサンブルの種類が 1 小節ごとに変わっている。これにより、切迫感が生じ、大きく変転する印象が生まれる。

第 7 番 43-45、176-178 (同じ箇所再現)

第 2 主題にあたる部分である。第 29 小節から第 2 主題が始まるが、ここから第 42 小節まで「④主旋律と副旋律の 2 つの要素」となり、第 43 小節が「⑤主旋律、副旋律、和音の 3 つの要素」、第 44 小節が「③主旋律と和音の 2 つの要素」、第 45 小節は「⑤主旋律、副旋律、和音の 3 つの要素」となる。そして第 46-29 小節は「⑦応答」となる。

29

④

sempre staccato

34

④

sempre staccato

p

39

④ ⑤

p

44

③ ⑤ 經過部 ⑦

p

cresc.

48

⑦

f

第2主題は最後の3小節を除く全ての部分が「④主旋律と副旋律の2つの要素」となり、その3小節においてのみ、アンサンブルが1小節ごとに変化している。この部分はフレーズの終結部にあたる。

アンサンブルが1小節ごとに変化するこの部分は、「⑤主旋律、副旋律、和音の3つの要素」に挟まれる形で「③主旋律と和音の2つの要素」がある。このように、共通するアンサンブルの種類の間にもまた別のアンサンブルが現れることで、音楽の変化が加わり、次のフレーズに向かう助走的な役割も持つ。

第8番 16-19、132-135（同じ箇所の再現）

第1主題経過部にあたる部分である。経過部は第9-49小節であり、その前半に現れる。

(第8番 9-19)

The musical score is presented in two systems. The first system, measures 9-15, features a treble clef with a circled '5' above it, indicating five elements. The bass clef part starts with 'p dolce'. A 'cresc.' marking appears in the treble clef part. The second system, measures 16-19, features a treble clef with circled numbers '6', '3', '6', and '3' above it, indicating the number of elements in each measure. The bass clef part also has a 'cresc.' marking.

第9-15小節では「⑤主旋律、副旋律、和音の3つの要素」、第16小節では「⑥主旋律と2声の副旋律」、第17小節では「③主旋律と和音の2つの要素」、第18小節では「⑥主旋律と2声の副旋律」、第19小節は「③主旋律と和音の2つの要素」となっている。そして第20-27小節は「③主旋律と和音の2つの要素」となる。つまり、第16-19小節の4小節間において、「⑥主旋律と2声の副旋律」と「③主旋律と和音の2つの要素」が交互に現れるのである。このように、セットのように同じ断片が繰り返されることでアンサンブル

が細かく変わり、活発さを与え、推進力を生み出す。さらに、第 20 小節から始まるフレーズの転調を導くきっかけともなる。

ここまで、1 小節ごとにアンサンブルの種類が変わるパターンのものである例を見てきた。該当箇所全体において、それらはフレーズの終結部に見られる点で共通している。さらに、第 7 番第 20-22 小節、第 150-152 小節、第 8 番第 16-19 小節、第 132-135 小節を除く 5 箇所において、該当箇所は構造的に新たな部分に入る直前の部分にあたることが多いことがわかった。

そして、該当箇所の次のフレーズが主題であった場合（第 3 番第 27-28 小節、第 123-124 小節）、1 小節ごとにアンサンブルの種類が変わることにより、次に現れる主題の冒頭をより際立たせる効果を果たしていた。一方、該当箇所の次のフレーズが主題以外の部分になる場合には以下の 2 つの特別な効果が見られた。

1. 第 2 番第 145-146 小節、第 7 番第 20-22 小節、第 150-152 小節のように、1 小節ごとにアンサンブルの種類が変わる部分は、切迫感を持たせ勢いを増す効果を上げる。
2. 第 7 番第 43-45 小節、第 176-178 小節、第 8 番第 16-19 小節、第 132-135 小節においては、特定のアンサンブルの種類を繰り返し使うことで、動きを活発化しながら次のフレーズを導き出す役割を果たす。

このように、1 つのフレーズの中で 1 小節毎にアンサンブルの種類が変わる箇所は、いずれの場合においてもフレーズの変り目に見られることから、音楽の転換点として捉えることができる。このような転換点において、アンサンブルが頻繁に変わっていることをあえて意識することにより、より特徴を明確化した演奏になりうるだろう。

2. 複数のアンサンブルが共存する部分

ここでは、フレーズの中のアンサンブルを「①1 声の主旋律」から「⑨響きの集合体」の類型に当てはめることができず、複数の類型の特徴を併せ持っている部分に着目する。

第 2 番 226-233、238-245

③

(第 2 番 1-4)

この曲の第 1 主題は、ピアノ右手パートと左手パートによる短 2 度上行形で形成される。フレーズの途中で他のパートが増えることはあるが、基本的にピアノ右手パートが一貫して主旋律を担い、アンサンブルの形は「③主旋律と和音の 2 つの要素」で一定している。

これを先ほどのコーダ部分（第 226-245 小節）と比べてみると、後者では、第 1 主題の素材を応答の形で再現することにより、主題旋律でアンサンブルを変えて回想していることがわかる。さらに、単にアンサンブルを変えるだけではなく、複数のアンサンブルを共存させることで、第 1 主題の要素をより強く印象づけている。

また、第 238-245 小節においても同じように、複数のアンサンブルが共存している。ここでは「②ユニゾン」と「⑦応答」の 2 種類が共存したものである。ここでも曲の終結部で第 1 主題の素材のみを強調することを補う役割をもっている。

これらはいずれもコーダにあり、第 1 主題を素材に展開していることが共通していた。特にこの曲においては、第 1 主題が歌謡的な旋律でなく、動機の集まりがそのまま旋律になったような性質のものであったため、第 1 主題のみがこのように何度も形を変え、印象づけられるようになったものだと考えられる。

第 8 番 35-36、39-40、143-144、147-148

これらの部分は、提示部、再現部における経過部（9-49）の中間に当たる。「⑦応答」と「③主旋律と和音の 2 つの要素」が共存した形である。ある程度まとまった長さであるものではなく、「②ユニゾン」と 2 小節ごとに、交互に現れる形となる。

121

⑨

126

⑨

⑦

131

⑦

135

この部分は、「⑨響きの集合体」と「⑦応答」が共存した形である。展開部のほぼ中間部に位置するが、第 96 小節で展開部に入ってから第 115 小節まで、主旋律を担うパートはあまり音程に差がなく、旋律としては穏やかであり、比較的停滞したような感覚さえ覚える。しかし、第 116 小節に入ってから、徐々にピアノにおいてもヴァイオリンにおいても旋律に幅広い音程が用いられ、徐々に充実していく。この時に 2 小節の短い断片で、「⑦応答」と「⑨響きの集合体」が共存する部分が複数回現れる。

通常、「⑦応答」では異なるパートが応答するため、ここではピアノ右手の重音とヴァイオリンの応答と捉えがちだが、ここはさらに「⑨響きの集合体」と共存した形のため、あえてどのパートの応答とは限定せず、むしろピアノ・パートと全てのパートの応答と考えたい。このとき、両者は反行形となっているが、広一狭一広の動きと、狭一広一狭の、対照的な形を繰り返している。これによって音の多層性が意識される。強弱の指示はあえて *sempre p* であるが、これこそアンサンブルを意識することによって表現を工夫できることの一例である。

このように、複数のアンサンブルが共存するタイプのものは、主題の提示のような曲の序盤ではなく、展開部やコーダなどの中盤以降に「⑦応答」の変化形として現れ、さまざまな効果的を伴って用いられていることが確認できた。

3. まとめ

ここまで「例外」として扱った全ての部分において、その出現部分と効果について考察してきた。以下はその分布を整理したものである。

	1. 1小節ごとにアンサンブルが変わる部分	2. 複数のアンサンブルが共存している部分
第1番 Op.12-1	156-157	
第2番 Op.12-2	143-146	226-233、238-245
第3番 Op.12-3	27-28、56-57、123-124、152-153	
第4番 Op.23		
第5番 Op.24		
第6番 Op.30-1		
第7番 Op.30-2	20-22、43-45、150-152、176-178	
第8番 Op.30-3	16-19、132-135	35-36、39-40、143-144、147-148
第9番 Op.47		
第10番 Op.96		116-117、120-121、124-125、133-135

基本的に該当箇所は1曲につき1-4箇所である。第3番、第7番、第8番、第10番においては4箇所見られたが、その中の第3番、第7番、第8番の3曲において、3、4箇所目は1、2箇所目の再現部分であるため、同じようにアンサンブルが不規則な形となるのは自然なことである。第4番、第5番、第6番、第9番の4曲においては、「例外」部分が全くないことから、アンサンブルはフレーズに合わせて変化していると言える。これに対して第2番と第8番は、「例外」に含まれる2種類のタイプをどちらも有するため、不

規則なアンサンブルの用い方を要所に含む変化に富んだ曲ということができる。ただし、上の表から、「例外」部分の表れについて年代的な特徴を見出すことはできない。

結論

本論文は、ベートーヴェンのヴァイオリンソナタ全 10 曲の第 1 楽章を対象に、ピアノとヴァイオリンのアンサンブルに着目し、2 楽器 3 パートの組み合わせ方を分類・整理することにより、その特徴を明らかにしようと試みるものであった。2 楽器 3 パートの様々なアンサンブルの特徴を確認するとともに、その様相が変化することにより、いかなる音楽的效果が得られるのか、また、その知見がいかに演奏に役立てうるのかについて考えてきた。

第 1 章では、両楽器の組み合わせを分類するための手段として、9 つのアンサンブルの種類を指標とすることを提案した。すなわち、「①1 声の主旋律」、「②ユニゾン」、「③主旋律と和音の 2 つの要素」、「④主旋律と副旋律の 2 つの要素」、「⑤主旋律、副旋律、和音の 3 つの要素」、「⑥主旋律と 2 声の副旋律」、「⑦応答」、「⑧和音」、「⑨響きの集合体」の 9 種類である。この 9 種類を導き出すために、ヴァイオリンとピアノの「2 つの楽器のアンサンブル」と考えるのではなく、2 つの楽器が担当する「3 つのパートの組み合わせ方」に着目した。また、実際にアンサンブルの各種類を判断するにあたっては、フレーズを意識し、同じ種類のアンサンブルが少なくとも 2 小節以上続き、認識可能な長さを有することを判断基準とした。

次に、分類した 9 種類のアンサンブルが対象曲の中でどのような割合で用いられているか、その頻度に着目すると、古典期の音楽において一般的な書法である「③主旋律と和音の 2 つの要素」(38%)、「⑦応答」(19%)、「⑤主旋律、副旋律、和音の 3 つの要素」(14%) の順で出現頻度が高いことが確認できた。尚、最も出現頻度の低かった「⑨響きの集合体」(2%) は、1 曲だけ作曲年代の離れた第 10 番 (1812 年) にしか見られず、ベートーヴェンの他の編成の作品においても稀にしか見られない形である。このことから、ベートーヴェンのヴァイオリンソナタに見られたアンサンブルは、古典期において一般的にも多く用いられているものを基本にしながら、年代と共に⑨のような特殊なものを織り込んでいることがわかった。

また、アンサンブルの種類とフレーズとの関係に注目すると、80%以上の部分が 2、4、6、8 小節のフレーズ単位でアンサンブルの種類が変化していることから、古典期の音楽の典型的なフレーズ構造がアンサンブルの選択に作用していると考えられる。この

点で特筆すべきは第 9 番であり、8 小節以上の長いフレーズで同じアンサンブルの種類が保たれる箇所は 36 箇所と特に多い。序論で述べたように、この曲はヴァイオリンの名手ブリッジタワールのために書かれた曲であり、序奏がつき、小節数が多いといった他の曲とは異なる特徴が既に見られているが、フレーズ構成の点でもフレーズを大きく取るという点で、他の曲とは異なる特徴が確認できた。

第 2 章では、第 1 章で見出した 9 種類のアンサンブルが、ソナタ形式の構造の中でどのような分布で用いられていたのかという点を検討した。アンサンブルの種類分布には、3 つの顕著な型が見られた。すなわち「a.一極支配型」、「b.バランス型」、「c.二極支配型」である。

まず、各曲の提示部におけるアンサンブルの種類分布に着目すると、「a.一極支配型」、「b.バランス型」、および明瞭な型を持たないものといった多様な提示部が見られた。またコーダにおいては、全ての曲で（コーダを持たない第 1、8 番は除く）提示部、展開部、再現部で用いられたアンサンブルの種類分布型とは異なるアンサンブルの種類分布型が見られたり、提示部、展開部、再現部において多く用いられたアンサンブルの種類とは異なる種類のアンサンブルが多く用いられたりする特徴が見られた。さらに、提示部、展開部、再現部、コーダの全体を見ると、1797-98 年にかけて書かれた第 1 番から第 3 番においては、いずれかの部分で必ず「b.バランス型」の分布となり、「a.一極支配型」の分布が全く見られないのに対して、1800 年以降に作られた第 4 番以降の作品においては、「a.一極支配型」の分布が多く見られるという変化があることがわかった。すなわち、作曲年代上は、第 9 番（1802-03 年）と第 10 番（1812 年）の間に時間的な隔りがあるが、アンサンブルの種類においては、むしろ第 3 番（1797-98 年）と第 4 番（1800 年）の間に変化のポイントがあることが判明した。これはベートーヴェンの作風で言う初期の終わりの時期と重なっている。

次に、提示部と再現部の主題部分におけるアンサンブルの種類について検討した結果、提示部の第 1 主題と第 2 主題において、第 7 番（1802 年）以降は全て第 1 主題が「c.二極支配型」、第 2 主題が「a.一極支配型」となっていることがわかった。ここでも、アンサンブルの種類分布型は時代が下ると共に変化していることが確認できた。さらに、第 1 主題では再現部でアンサンブルの種類に変化が加わる傾向があるのに対して、第 2 主題は再現部においてアンサンブルの種類に変化がないという特徴が判明した。

ヴァイオリンソナタは作曲年代に大きな隔たりがなく、全 10 曲中第 1 番から第 9 番が 6 年間に集中して作曲されていることから、これまで作曲年代による作風の変化はほぼないとされてきた。しかし、アンサンブルの種類分布と楽曲構造とを併せて見ることにより、時代が下ると共に明らかにアンサンブルの種類を使い方に年代的傾向が見られることが確認できたことは、本論文の成果である。

第 3 章では、第 1 章で 9 種類のアンサンブルに分類しきれなかった「例外」部分を全て挙げ、その前後関係と共に効果について考察した。「例外」部分のうち、1 小節ごとにアンサンブルが変わる箇所は、全てフレーズの終結部にあたる部分であった。この部分は、アンサンブルが頻繁に変わることによって切迫感が生じたり、音楽に動きと変化が加わったりする効果を見ることができた。また、「例外」部分のうち、複数のアンサンブルが共存する箇所では、「⑦応答」とそれ以外のアンサンブルの種類が複数組み合わせられていた。最も効果的に用いられているのは第 2 番と第 10 番で、前者では曲の終結部で第 1 主題の素材を印象づける役割を果たし、第 10 番ではこの曲のみに見られる「⑨響きの集合体」と共存することにより、響きの多層性を際立たせる役割を果たしていた。

第 3 章で取り上げたこれらの部分はいくまで曲の細部であるが、こうした細部の引き立たせ方ひとつで、演奏の印象は大きく変わる。アンサンブルの種類分布の細やかな変化や違いを意識して表現に工夫を凝らすことは、演奏者に表現の多様性を促すことになるであろう。

本論文では、「2 楽器 3 パートの組み合わせ方を分類・整理することにより、ベートーヴェンのヴァイオリンソナタ全 10 曲の第 1 楽章の特徴を捉え、演奏に役立てられる知見を得る」ことを目的に据えた。その発端は、ヴァイオリンとピアノというたった 2 つの楽器で、なぜ、あのように豊かでダイナミックな表現ができるのだろう、という筆者自身の疑問に因るものであった。

ここでは形式との関係を見るために、ソナタ形式である第 1 楽章だけを取り上げたが、本論における考察により、ソナタ形式の構造部分（提示部、展開部、再現部、コーダ、あるいは第 1 主題、第 2 主題）とアンサンブルの種類分布には密接な関係があることが見て取れた。また、それらの特徴の一部には年代的な特徴を確認することができた。すなわち、形式分析的な視点に加えて、ヴァイオリンとピアノという 2 つの楽器が生み出す 9 種

類のアンサンブルを認識することは、楽曲の構成をより多面的に理解することの有効な視点となるものと考えられる。

古典期の音楽における一般的な特徴として、ベートーヴェンのヴァイオリンソナタの大部分は、2、4、6、8小節単位のフレーズで構成されており、そのフレーズ構造に即してアンサンブルの種類が取り入れられている。しかし、その原則に当てはまらない「例外」部分では、アンサンブルの1小節ごとの変化や特殊な組み合わせが、切迫感や期待感を生み出す効果を生み出している。

このように、ヴァイオリンソナタを「ヴァイオリンとピアノの2人によるアンサンブル」ではなく、「ヴァイオリンとピアノが織りなす3つのパートのアンサンブル」として詳細に見ていくことにより、演奏者は楽曲全体のみならず、細部についても多くの示唆を得ることができる。演奏者が3つのパートの組み合わせ方の多様性に気づき、またそれが楽曲構造のどのような箇所でもどのように生かされているかについて知見を深めることにより、楽曲の中に有機的な関連を見出し、それを投影した演奏⁶⁾をすることが可能になるであろう。(脚注5については次のページへ)

今後の課題として、本論文において扱わなかった第2楽章以降の検討が残されている。第2楽章以降の検討を通して、本論文で提示した9種類のアンサンブルの有効性をさらに精査し、ヴァイオリンソナタの全体像をより明確にすることが期待される。

(5) 例えば、以下の譜例に示した箇所アンサンブルの種類は「④主旋律と副旋律の2つの要素」である。この部分はヴァイオリンが主旋律でピアノ右手、ピアノ左手がそれぞれ副旋律となっているが、ヴァイオリニストは自分が主旋律であると意識すると、時に歌いこみすぎてしまうことで拍が若干伸びてしまい、流れが悪くなってしまうことがある。しかし、この部分が、3つの旋律がポリフォニックに絡み合っていることを特徴とするアンサンブルであること、すなわち3パート全体の関係を意識することにより、音楽の流れがスムーズになり、明快な演奏になる。

(第4番 30-37)

また、第10番に多く見られた「⑨響きの集合体」の部分は、一見「⑧和音」とも捉えられる。以下の譜例に示したように、確かにこれを分散和音の集まりと見ることも可能であるが、しかしそうすると、和音単位でひとかたまりのものとして捉え、扱ってしまう危険性が生ずる。本論文では、和音や旋律といった役割を重視するのではなく、あえて3つのパートの関係を重層的に捉え、ここでは分散和音を形成しながらも3パートが独立した動きをしていることに注目して「⑨響きの集合体」と捉えた。この捉え方により、演奏者はこの部分の微妙な音色の変化により敏感になることができる。このようにアンサンブルの特徴を把握することにより、演奏者は作品に内在する音色の変化、豊かさ、奥深さに近づくことができると考える。

(第10番 10-19)

参考文献

Ahn, Suhne

- 1997 Genre, Style, and Compositional Procedure in Beethoven's 'Kreutzer' Sonata, Opus 47. (Ph.D. diss., Harvard University)
- 2004 "Beethoven's Opus 47: Balance and Virtuosity." Lockwood, Lewis eds. *The Beethoven Violin Sonatas History, Criticism, Performance.* (Urbana: University of Illinois Press) 61-82.

Beethoven, Ludwig van

- 1996 *Briefwechsel Gesamtausgabe.* Band 1. (München: Henle)

Dorfmueller, Kurt ; Gertsch, Norbert ; Ronge, Julia

- 2014 *Ludwig van Beethoven Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis.* (München: G. Henle)

Johansen, Gail Nelson

- 1981 *Beethoven's Sonatas for Piano and Violin, Op. 12, No. 1 and Op. 96: a Performance Practice Study.* (DMA Stanford University)

Knittel, Kay. M.

- 2001 "Schuppanzigh, Ignaz." Sadie, Stanley ed. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (New York: Grove) 22. 818-819.

Komlós, Katalin

- 2012 "Mozart's keyboard trios: styles, textures, and contexts."
Harlow, Martin ed. *Mozart's chamber music with keyboard*
(Cambridge, New York: Cambridge University Press) 104-122.

Kroll, Mark ; Lockwood, Lewis

- 2004 *The Beethoven Violin Sonatas History, Criticism, Performance.*
(Urbana: University of Illinois Press)

ロスタール, マックス (Rostal, Max)

- 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／山本淳一 共訳 [Beethoven Die Sonaten für Klavier und
Violin. (München: Piper, 1981)]

シゲティ, ヨーゼフ(Szigeti, Joseph)

- 1993 『ベートーヴェンのヴァイオリン作品 演奏家と聴衆のために』
谷口幸男 訳(東京: 音楽之友社) [*Beethovens Violinwerke Hinweise
für Interpreten und Hörer.* (Zürich: Atlantis, 1965)]

谷村 晃

- 1987 「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」
『大阪大学文学部紀要』 27, 1-239.

楽譜

Beethoven, Ludwig van

- 1978a *Sonaten für Klavier und Violine.* Band I . (München: G.Henle)
1978b *Sonaten für Klavier und Violine.* Band II . (München: G.Henle)