

楽曲分析小考

南 聡

< 1 >

作曲家と演奏家が作業として分離独立し、その媒体として楽譜という筆記物を用いる形態の西洋音楽を演奏する上では演奏家による読譜という作業が重要な意味を持つ。その読み方にその演奏家の思考背景、態度といった目線、すなわち「解釈」というものが入ってくるからである。この「解釈」は多種多様であり、現実的には唯一のものではないのであるが、にもかかわらず、限定する規定がある。そこには何らかの必然性を持つ要素が働くのであるが、それらの多くは、当然のこととして筆記されずにきた、もしくは筆記することが困難であったことによって成立した因習的なものである。残念ながらこれらは言い伝えの伝統によって今日的に変化したなかでしか知ることができない。楽譜から滲み出すことができるもの、つまり、楽譜を分析的に検討することで伺えるのはその残りの部分ということになる。楽譜の分析的検討つまり楽曲分析は「解釈」に方向性を与える諸要素の一部でしかないにもかかわらず重要視されるのは、手掛かりが具体的に保障性があるからであろう。しかし現代の音楽を除くと作曲者の口はすでに封じられており、実質的な「音」自体も大概ないのである。楽曲分析はあくまでも仮想の組み立てのゲームだと理解したほうが的を当てている。

ここで分析の具体例を観察してみよう、全音楽譜出版社と音楽之友社の出版しているブラームスの第1交響曲スタディスコアの終楽章の分析的解説は全く違う。簡略に比較すると表1のようになる。

表 1

全音 風啓成氏解説	序奏部	呈示部	展開部	再現部	終結部
	1 ~ 62	63 ~ 142	143 ~ 185	186 ~ 366	367 ~
音友 門馬直美氏解説	序奏部	呈示部		再現部+展開部	終結部
	1 ~ 62	63 ~ 185		186 ~ 366	367 ~

区分は同じだが考え方に相違がある、というより、じつは読譜の問題なのであるがこの事実は、現実には流布されている「楽曲分析」のただひとつのみを信じてしまうのは、大変問題があることを表している。どちらがブラームスの意図するものに近いかといえば、楽譜を見れば自明なことではあるが、他ならずも、主題がベートーヴェンに似ているといわれて、「馬鹿なやつはよく同じように聴くよ」といってわらった逸話が暗示するようにブラームスの意匠は形式の創意にまで及んでいるとすべきであろう。再現部の前半と展開部を合体させることで新しい形式感を生んでいるのである。そしてそれは、アルペンホルンの旋律モチーフの取り扱いにより、必然性を作っているところにブラームスの巧妙さが伺えるのである。

流布されている「分析」の本でも同様の問題が散見する。一例としてマーラーの交響曲第6番の終楽章の解説部分を比較してみよう。『名曲解説全集』（音楽之友社）の門馬直美氏は「再現部は省略されている」と解説しているが、『マーラー解説辞典』（立風書房）の長木誠司氏は「520小節より再現部」、また、『マーラーの交響曲、こだわり派のための徹底分析』（音楽之友社）の金子建志氏は「520小節からを各部分の前に置かれた序奏と捉え、610小節からを再現部」としている。

門馬解説 (1979)	序奏部+呈示部	長大なる展開部		
長木解説 (1994)	序奏部+呈示部	展開部 (229～519 小節)	再現部 (520～772 小節)	結尾部
金子解説 (1994)	序奏部+呈示部	第2の序奏+展開部 (229～288/289～519 小節)	第3の序奏+再現部 (520～620/620～772 小節)	第4の序奏+ 結尾部

各解説の是非について述べるスペースはここにはないが、簡略に私見を述べれば、三者とも114小節からの楽想を第一主題と考えていること、と、この主題が主調で再奏されることを「再現」とするならば、少なくとも、門馬解説は否定されることになるであろう。いずれにせよ、これらの差は、楽想の再現の順序が呈示部と違うことに起因している。

ソナタ形式というものを単純に楽典の教科書に図式的に示された通りの鑄型のように考えてしまいがちだが、実際はそのようなものではないということも、これらの解説の是非の結果は示しており、かつ、第三者の分析が絶対的なものでないことを物語っている。

<2>

「ソナタ」というものを考えると、しばしば二項対立の概念による、弁証法的解説をもってなされることが多く、その根拠には常にベートーヴェンのソナタに置かれている。しかし、この弁証法的捉え方は実体の一面でしかないのも事実である。ここでは、著名なベートーヴェンのピアノソナタを使って具体的に分析上の諸問題を明示し検討してみたい。

ソナタ ハ短調(悲愴)は、分析が混乱している典型的な例になる。その原因はアレグロ冒頭8小節(11～18小節)4動機だけを主題と考え、次の19小節からを主題確保としてしまったことによる。【譜例1】再現部と照合させたときこの説明は正しくみえるが、この考え方だと第二主題部までの流れを整理した解説ができない。つまり、不自然なのである。そこで、別の考え方を紹介してみよう。

まず、Allegro di molto con brioの2分の2拍子とは、どのくらいの速さか、ということを考える必要がある。主題が、たった8小節というのは、基本の二分音符でわずか16しかもアレグロだからあつという間に過ぎてしまう長さでしかなく、あまりにも主題というには不自然な短さである。導音進行と七度音の限定進行の同時運動の連鎖は、この曲の動力細胞として重要であることを、疑う余地はないのであるが、ここにとらわれるあまりに、もう少しおおきな形を見失っている考え方におもえる。つまり、順次上行とそれに続く跳躍下行を、それぞれ2個の小動機からなる4小節動機XとYと捉え(譜例参照)、主題部分は34小節までのまとまりである、という考え方である。これでいくと、主題部内部はXYXYZZという動機接続になり、そのフォームはa-a-b形式であり、続く35小節の主題部の変形こそが、主題確保である、というように整合性のある分析が可能になるのである。さらに諸井三郎が、「新しい素材」とやや困惑をもって分析をしたZ部分が主題内部に取り込まれることによって、ここにある幾つかの曲中敷衍活用される素材として重要な小動機群、(1)弱拍のsfの同音反復、(2)下声部の四分音符の伴奏音型、(3)30小節目の八分音符の音型、が、すべて主題呈示の後から加えられたものではなく、主題の一部として準備されていた、ことになる。確かに再現部でZ部分は再現されない、という問題はある。しかしそれでもベートーヴェンの「素材の根拠を主題内に置く」流儀、第一主題とは主題が確保される前までの部分であるということと主題確保では変形化が与えられるという形式論上の定義、双方から妥当性を得られることは大きい

譜例 1

Allegro di molto e con brio

11 動機 X (x+x) 動機 Y (y+y)

19 動機 X 動機 Y (終止(7拍子))

(1) (2) (3) 動機 Z (リガシ) 終止(終止(7拍子))

(2) (2)

譜例 2

(2)

譜例 3

(1)

第二主題について、51小節〔譜例2〕からと89小節〔譜例3〕からの2つの意見があるのもこの曲の問題点である。この問題はそもそも「第二主題とは一体何か？」ということが問題になる、十九世紀的には、二項対立概念の中で、男性的な第一主題に対する女性的な主題として歌謡性をその特徴として語られてきた部分である。しかし本当にそうかという話が怪しくなる。これは、いわゆるロマン派的な解釈に他ならないからだ。つまりこの問題は、第二主題をどう定義付けるか、という問題に他ならない。すなわち、呈示部で対立調を確立させる楽想部分であり、再現部では主調で再現される部分を「第二主題部」と考えるのであれば、問題なく89小節のほうの楽想に軍配があがる。Zの(1)を冒頭素材とし末広がり順次進行してドミナントの達する楽想は、冒頭主題と引き合わせて似合う楽想である。しかも繰り返されることで単なる移行楽想でない重みを持っている。しかし、女性的要素のある旋律の特徴を有したものを第二主題だと考えるのであれば、51小節からの方が、少なくとも印象を強く聴き手に与えることができる楽想になっている。

つぎに、歴史的事実として、辞書に「ソナタ形式」なるものが、顕れるのは1830年代というベートーヴェン没後の出来事であるということも考えなくてはいけないことである。つまりベートーヴェン生存時には形式論的には確立しておらず、形式は習慣的なものをバロック時代より踏襲しつつ発展している状態であった、と考えるのが今日的である。第二主題の概念はこの時代に成長していったのであろう。祖型はたんなる対立調による副楽想部である。したがって、作品57等の中期の作品であればともかく、比較的初期のこの曲を作曲していた頃のベートーヴェンの脳裏にすでに第二主題の概念が確立していたとは考え難い。しかし対立調が確立する楽想部分

が、再現部で主調によって再現されるという仕掛けは、既に普遍的な作曲法であり、また、この部分に主要（第一）主題と対応する副楽想を置くアイデアは彼の最初のソナタから散見する作法である、ということを検討すると、89小節から第二主題に相応する副楽想とし、51小節からの、対立調への移行楽想と考える方がすんなりする。移行楽想部分にホモフォニックな耳になじみ易い旋律的楽想を置く方法は、一つ前の番号を持つ作品10-3を始め、他のベートーヴェンのソナタにもしばしば見受けられる彼の作法である。レティが「即興演奏の開始と同様の性格」と指摘したように、彼の第一主題が集積された動機素材の呈示といった性格があまりにも強いいため、続く移行部に推進力のあるシンプルな旋律的楽想を与え音楽的バランスをとる傾向を持ち易いのである。このソナタで二項対立の弁証法概念を形式構造の中で語るのとは本質的ではない。その対立をもし求めるのであれば、序奏部の楽想と主部との間であろう。このソナタの呈示部は中間に旋律的楽想を持った三部構成に小結尾がついたフォームをしている、というのが最も正確なところではなからうか。したがって、第二主題と移行部とどちらが重要かという質問は、分析論的にはこのソナタではあまり意味をもたない、ということである。そういう意味では、それぞれを呈示部のなかの、第1群（First Groupもしくは、First Section）、2群、3群というだけの表記方法は賢明であり妥当性があるといえる。

<3>

ベートーヴェンの時代あたりまでは、ソナタ形式における第二主題の問題は、いわば推測による解釈の問題にすぎないと言っても過言ではないだろう。副次楽想のうちどれを第二主題としても、おそらく現実的には、定義付けの問題以上の重みを持つとはおもえない。しかし、主要主題である第一主題ともなると少し話が違うかもしれない。作品13のソナタの第一楽章の場合は、どこまでが主題部か、という問題に過ぎないが、作品31-2（テンペスト）のように、どれが主題か、と、位置自体に二説あったりすると、ことは小さくない。

E. フィッシャー、トゥビィと諸井誠は、冒頭のテンポ表示の著しく変化する部分〔譜例4〕を第一主題であると考え、一方、リーマンやブロム、諸井三郎などは、21小節目の激しい推進力がついでからの部分〔譜例5〕のふたつの旋律の対話的進行を第一主題とみなしている。

譜例4



譜例5



この二説は、第一主題に対する考え方が全く違う。冒頭部を挙げる説は、第一主題イコール曲を構成する素材呈示、という考え方であろう。逆にリーマン説は、音楽が発展的に動き出す明確な楽想になったところこそ主題と呼ぶにふさわしい、という考え方である。それぞれ主張するところには是はあるが、ベートーヴェン自身からの視点に的を絞って考察するならば、以下の方法で突き止めることになる。作曲者の信頼すべき文献が無い場合、楽譜からのみ推察していくことになるのであるが、大事なことは、この曲だけを対象にして考察するのは、非現

実的であり、なによりも危険である。作曲者の他の曲と相応して考えなくてはならない。つまり作家のオリジナルな仕事というものは、突然変異的になされるものではなく、思考の連続性が多くの作品を繋いでいるからである。この曲だけで「総て特別」というのはありえないのである。したがって、分析上二者択一するときの指針として、ほぼ同時期に書かれた他の作品と類型もしくは類似性が多いほうに妥当性を見出すのである。

では、作品 31-2 のふたつの第一主題候補の検討にはいってみよう。両候補とも特異性があるのでそれより設問を幾つか作ってみる。21 小節からを主題とした場合の特異性による設問として 3 問呈示する。

- a) 複縦線で区切られていない序奏部というのが、ベートーヴェンの作曲年代の近い曲の中にあるか。
- b) 再現部で再現されない第一主題というのが他にがあるか。
- c) 主題部の最後に半終止等のカデンツを持ったないもしくはフェルマータ等で区分されない主題部呈示というはあるか。

次に冒頭を主題とした場合の特異性による設問として 3 問の呈示。

- d) 主題内で速度が変化する曲が作曲年代の近い曲の中にあるか。
- e) 再現部で著しく変化が与えられ、もしくは、単旋律がカデンツ風に付加されている主題再現というはあるか。
- f) エネルギー的な楽想にもかかわらず主題は序奏的というタイプの曲がほかにあるか。

双方ともさらに細かく設問をもうけることは、可能であるが、この 6 問だけでも十分に特異性を表しており、細部の設問を増やしても体勢に影響が出なかったので本稿では、この 6 問で検討する。まず a) について、作品 78 のソナタを挙げるまでもなくベートーヴェンの場合、どんな短い序奏でも複縦線で区切るという伝統的方法をとっている。したがって、この曲がそうでないとすると、特別な例外例になる。b) においても、主題部全体が再現されていない例は、前章の分析方法でとらえた作品 13 のソナタなど数例挙げられるが、主題冒頭自体が再現されない例は皆無である。c) の設問は、素材呈示型の主題と動力開始型の主題のどちらが多く見られるか、という問いでもあろう。そういう意味では f) とも関わってくる。実際明確に主題部区分ができる方が多く、できないのは、従来の方法で分析した作品 13 や活発な楽章を冒頭楽章に持たない作品 27-2 ぐらいである。f) の条件をつでみると、作品 10-3、及び作品 53 のハ長調のソナタや作品 57 のヘ短調のソナタなどみな活発なフォルテで開始するのではなくピアノより入りフォルテに至って主題部を終える方法を好んで用いていることが分かる。見方によっては、これらのあり方は、その曲の中において序的な性格を有しているともみなせる。d) の設問は、ベートーヴェンの創作思考の発展の経過を考えたとき、重要な意味を持つ。よって先に e) について記す。再現部で主題に変化が与えられている、というのは、ソナタ形式の発展史の命題に他ならない。作曲家達はどのように主題を再現させるかに、趣向をこらしたのだ。ベートーヴェンのソナタで幾つか再現の工夫の例をあげてみる。作品 14-1 の第 1 楽章では、伴奏音型の変化位であるが、作品 28 の「田園」になると再現部前の属音保続は、三度音（メディアン）の保続という意外性を与え、作品 31-1 になるとその再現方法はかなり複雑で、再現部で発展した第一主題部は後半のバッセージ部分と分離し、その間に副主題楽想が再現されている、といった後期ロマン派の時代の作曲家が仕掛けそうなほど大胆な変化が与えられている。〈1〉で紹介したマーラーの第 6 交響曲終楽章の再現部はこれをさらに錯雑化させたことが起因する問題である。この作品 31-2 のソナタはそのようなアイデアを持ったソナタに続くのである。またこれ以降のでも、たとえば作品 57 「熱情」では属音保続上ですでに主題再現が始まってしまうといった巧妙で大胆なアイデアも見られる。一方、単旋律のカデンツ風の音型が主題再現で加えられるといった、同様のアイデアがベートーヴェンのほかの曲にあるか、というと、数年後に作曲されるハ短調の第五交響曲「運命」の第一楽章の再現部を挙げるができる。Adagio と記されたオーボエのソロが付け加えられているのである〔譜例 6〕。これはピアノソナタでの実験を交響曲に活かしたといった文脈でとらえることのできる事象である。

譜例6

主題再現部 253小節より

253 255 260

st. ft.

265 cresc. ff

ob. Adagio [Allegro con brio]

st.

すでにここまででもリーマンの説をとるよりフィッシャーの説のほうが、創作の思考の連続性に円滑さがある。d)の問いに答えるためにも、幻想ソナタ以降の創作の方向性を観察してみよう。まず、主題部の規模の拡大があげられる。作品28の第一楽章では、39小節もあり、次の作品31-1では実に44小節に及ぶ長大なものになっている。しかし、後の作品31-3は32小節あるが、その後の作品53では13小節、作品57でも大規模な仕掛けでありながらも16小節と異常なほどではなくなっている。また、幻想ソナタで望んだ楽想の柔軟性や自由性は、作品28では少し拍節より自由な音型の萌芽がみとめられ、作品31-1では、緩徐楽章でのカデンツァ的楽想、終楽章のロンドのコーダでは、Adagio. Tempo I Adagio Prestoといったテンポの断続的な変化設計を与えている。さらに次の、作品31-3の第一楽章の第一主題を観察すると、断続的なテンポの変化表示はないもののリタルダンドとフェルマータによるテンポの可変設計が仕組まれた32小節に及ぶ大規模な主題部が形成されている〔譜例7〕。この変化設計は自然な楽想の結果というより意図的な、平野昭の言葉を借りればドラマ性を高めるための「形式的障害」としての仕掛けであり、事実ベートーヴェンが第一主題部分に書き込んだ最初のリタルダンドである。このことは、このソナタが主題部に「速度変化が主題の意匠」として書き込まれている例になることを証明している。

譜例7

Allegro

ritar - dan - do

a Tempo

フィッシャー説をはじめ込んで作品31の3つのソナタにおける意匠をまとめてみると、作品31-1の結尾で得た発想を、作品31-2では主題部に実施してみた。そしてさらに作品31-3に至っては、断続的な速度変化ではなく順次変化といった柔軟な楽想へと展開させていった、という思考の連続性を読みとることができる。リーマン説の突飛さは、ソナタ形式の発展史から観察しても異様である。前述したようにソナタ形式は、どのような工夫をもって主題を再現部で再現するか、ということをも命題のひとつとして発展するからである。この曲だけこの命題を何の予兆らしきものも無く突然放棄してしまった、というのはあまりにもきまぐれな思いつきであり、なによりもベートーヴェンらしくない。よって、この曲の主題とは、と問われれば冒頭を挙げるべきであり、この主題のテンポ変化も幻想ソナタ以降の表現拡大の成果のひとつなのである。

ただ、だからといって、21小節目以後の楽想が軽いわけではない。区分的には推移部であるが、冒頭音型は主

題冒頭の動機音型からの敷衍であり、かつ、その直前の下降走句とカデンツによる爆発的な推進力による上昇運動の開始点であることにはかわりないのである。音楽の力学的フィギュアと形式の概念を混同してはならない。

要するに、ここは主題だから大事に弾き、ここはそうでないから軽くないなす、という発想がそもそも画一的捉え方であり、ソナタ形式を紋切り型の鑄型の類にしか考えていない粗末な発想だということを、このソナタは、我々に教えてくれる。そして、ベートーヴェンにとってのソナタ形式が弁証法的二項対立の図式で捉えられたとしても、その一方で、彼の主題とは、これから作られる音楽という構造物の素材の提示にはかならず、そういう意味においては、一元的ですらある。

<おわりに>

楽曲分析のもつ問題点、あるいは巷に流布している分析の信用性について、ごく一部かいつまんで示してみたのであるが、そこには、多くのものを検証していけば、その分だけ問題点が露見するのである。結局のところこれらの問題点の帰結点は、楽曲分析は音楽学者のものではなく、演奏家の読譜力にかかわる問題、つまり「解釈」の範囲より出ることの出来ない問題に過ぎない。

とはいえ、たとえば、ソナタ形式という用語の出現が1830年代中葉であるという歴史的事実が投影されるべくそこにある。これは、特に副楽想が第二主題という概念に成長していく時代が19世紀初頭あたりにあったことを暗示している。この時代のソナタを観察する上で、第二主題の存在を条件を持って認めるにせよ、また逆に認めないにせよ、おそらく、「第二主題」は突然歴史の中に参入してきたわけではないことを、認めなくてはならない。しかしそれはそれでも曖昧な範囲を示す程度であり、確定度を高めれば高めるほど創作された歴史観となっていく。

我々がなしえる問題点の克服の標榜として、「作家の仕事には、必ず複数の作品に連続する思考の線がある。」という認識こそが重要だと思う。作家は常に以前の成果や疑問を忘れさり別人となって次の作品を作るわけではないのである。したがって、一人の作家の一つの作品を特別視して「例外」の多用によって考えるアプローチは望ましい解決の方法ではないのである。

資料・参考文献

ブラームス交響曲第1番 音楽之友社及び全音出版社

マーラー交響曲第6番〈改訂版〉 音楽之友社

ベートーヴェン交響曲第5番 音楽之友社

ベートーヴェンピアノ曲集〈ヘンレ版〉及び平野昭、諸井三郎解説部分 音楽之友社

最新名曲解説全集 門馬直美監修 音楽之友社 1979-81

グスタフ マーラー全作品解説辞典 音楽之友社 1979-81

マーラーの交響曲 金子健志 音楽之友社 1994

Musikalische Analyse Diether de la Motte 1972

ベートーヴェンピアノソナタ演奏法と解釈 パウエル バドゥーラ=スコダ

高辻知義・岡村梨影 共訳 音楽之友社 1970

Thematic Patterns in Sonata of Beethoven Rudolph Reti 1961

Beethoven's pianoforte sonatas discussed Eric Blom 1938

A companion to Beethoven's pianoforte sonatas Donald F. Tovey 1931

このレポートは、かつて北海道教育大学札幌校での梅本 実氏との共同でおこなった学部学生3年生のための講義、『音楽理論Ⅲ』の一部を文章化して整理したものである。