

第一回目

4月11日

以下は全て基本的な、重要な知識なので、試験のためにもよく読むこと！

### 「ソナタ形式」と「ソナタの形式」

「ソナタの形式」と言えばそれはソナタという一つの作品全体の形式、例えば「アレグロ・緩徐楽章・メヌエット・ロンドという四楽章形式」を意味するだろう。それに対して19世紀以来一般的に「ソナタ形式」と呼ばれるのは複数の楽章から構成させる作品の中で特定の決まりに従う一つの楽章の形式を表す。またこの形式はソナタのみならず交響曲、各種の室内楽作品などにも同じく見られるので、決して「ソナタ」特有の形式ではない。

(逆に「ソナタ」と題されている作品にはソナタ形式の楽章を含まないものもある。例えばベートーヴェンのピアノソナタ第12番、第13番、第22番。) この楽曲形式が「ソナタ形式」と呼ばれるようになったのは、録音が存在しない時代には一人で再現できる作品(つまりピアノソナタ)が音楽形式論を勉強するのには一番適していたからだと思われる。

日本語の用語としての「ソナタ形式」はドイツ語の *Sonatenform* の直訳だと思われるが、ドイツの専門書ではより正確に *Sonatenhauptsatzform* (この言葉は「ソナタの主要楽章の形式」、「ソナタの冒頭楽章の形式」または「ソナタの主要な楽章形式」のいずれかの意味を指すだろう。いずれの解釈も可能) とも言う。ウィーン古典派やロマン派のソナタ(または交響曲、室内楽曲等)の第一楽章がソナタ形式で作曲されるのが常例だが、他の楽章(特に終楽章、稀に緩徐楽章)にも場合によって見られる。また終楽章には「ソナタ型ロンド」という形式が多く見られる。それはソナタ形式の一部の約束事を取り入れたロンド形式である。この授業では主にソナタ形式そのものを扱うが、ソナタ型ロンドにも少し触れる予定である。

「ソナタ形式」と言えば音楽分析での応用範囲は西洋クラシック音楽のおおよそ18世紀後半から20世紀前半までの器楽作品であるが、模範的とされるのはハイドン、モーツァルトとベートーヴェンの作品である。特に初期のベートーヴェンの作品で確認できるのは(それはこの授業の最初の課題である)、当時はソナタ形式の約束事が非常にガッチリしていて、簡単に変更を許されないものと見なされていたということである。

しかし決まりごとと言っても、それを説明する理論書は存在していなかった。*Sonatenform* (「ソナタ形式」という単語自体は「ソナタの形式」という曖昧な意味でベートーヴェンの時代から使われていたが、それが楽章形式の一つとして音楽論的に裏付けられ、その構成部分に名前が付き、ソナタ形式のいわゆる教科書的な知識が定まってきたのはベートーヴェンの死後の話である。つまりこの授業で扱うような形式論はもともと創作のために作られたものではなく、作品の解釈のために事後にできた理論である。

### 特定の楽章が「ソナタ形式」を持つかどうかの判断基準

19世紀から今日まで書かれた歴史的な音楽理論書を観察すると、様々な思想にもとづいて、また様々な教育目的で作られたソナタ形式論がある。それによっては特定の楽章が「ソナタ形式」を持つかどうかの判断基準も異なってくる。ある著者によって「典型的なソナタ形式」と分類された楽章が別の著者から「本来のソナタ形式ではない」とされるこ

とさえある。

この授業で扱われる形式論は担当教員が従来の形式論からベートーヴェンの器楽作品を扱うのにもっとも適している概念を採用し、不要な概念を除外し、またそれをできる限り簡潔で分かりやすい形にしたつもりである。様々な楽典の説明とは多少異なるので予め了承して頂きたい。気になることがあったら授業で質問して下さい。

しかし「ベートーヴェンの器楽作品を扱うのにもっとも適している」ソナタ形式論をどういう基準で定めることができるだろうか。その根本的な問題は、概念（ソナタ形式）を説明する体系（理論）と説明される対象（楽章）の間に循環関係があることだ。「ソナタ形式論」は、ソナタ形式を持つ楽章をそうでない楽章から区別する。しかしそれを適切に区別しているかどうか検討するには「ソナタ形式論」を使うしかない。ソナタ形式論の適性を確認するには適切なソナタ形式論が必要だ。それは理論的に解けない循環関係である。

とはいえ、ソナタ形式がソナタ（または交響曲、室内楽作品等）の冒頭楽章によく見られるのは共通認識だと思うので、既存の形式論がなくてもこの共通認識からソナタ形式の概念にアプローチすることができる。このことは特にベートーヴェンの初期の作品において分かりやすい。なぜなら作品番号1から始めてベートーヴェンの初期の作品の冒頭楽章を見れば全ての作品に共通している面があるからだ<sup>1</sup>。その共通点をまずソナタ形式の典型とし、次のステップでは冒頭楽章でない楽章について同じ特徴を示す楽章を「ソナタ形式を持つ楽章」に含めることになる。そのように（ベートーヴェンの初期の作品に限っての話になるが）ソナタ形式論の対象が確定する。そうすれば形式論の適切性についても判断できる。つまりできるだけ単純な形でこれらの楽章の特徴を説明し、そうでないものへの境界線をはっきりと示す理論体系は（ベートーヴェンの初期の作品に）適切なソナタ形式論である。

作品番号1からこの作業を始めて徐々に中期の作品に近づけば、しばらくは非常にスムーズに進むことができるが、ある段階から二つの問題が生じてくる。一つは、「冒頭楽章を見れば全ての作品に共通している面がある」という最初の条件の「全て」が全てではなくなる。つまりソナタ形式を持たない冒頭楽章が出てくることである。もう一つは冒頭楽章の「共通している面」が少なくなる。つまり初期の作品に当てはまっていたルールは（ソナタ形式の全体的な傾向を保ちながらも）部分的に破られる傾向が見られることになる。この二つの問題が生じることはベートーヴェンの「初期」から「中期」への移行を意味すると考えられる。言い換えれば上で述べた方法に従えばベートーヴェンの「初期」と「中期」の概念に対して二つのメリットが生じる。一つは中期がどこから始まるのかが形式論で判断できることである。もう一つは中期の作品には何が革新的なのかということに対して、一つの判断基準を手にすることができるということである。

この方法に従った結果、私はベートーヴェンの初期を作品番号24までと定めることにした。そこまでは上記の二つの問題が全く生じないからである。この授業ではソナタ形式の特徴をまずこの時期に限って観察したい。

また同じ基準で作品番号31までの作品を「初期から中期への移行期」と見なすことができる。この時期には革新的な作品（例えばピアノソナタ12～14番）と初期の様子を強く保

<sup>1</sup> この授業で「ベートーヴェンの初期の作品」というのは習作や様々な機会のために書かれた小品などを含めて若い時から作曲した全ての楽曲を指すのではなく、ベートーヴェンが作品番号を付けた作品のうち番号の若いものである。つまり初期の「重要な作品」。ベートーヴェン自身は重要でないと思われる作品に作品番号を与えなかったからである。

つ作品が混ざっているからである。

以下はベートーヴェンの初期の作品における「ソナタ形式」の特徴である。

- 1 「提示部」と「展開部」（あるいは「中間部」と）と「再現部」という三つの部分をはっきりと区別することができる。提示部の前に主により遅いテンポの「導入部」が入ることもある。導入部は多くの場合後の形式と関係が薄いので、ソナタ形式の一部ではなく、ソナタ形式の前におかれる「序奏」と解釈されることが多い。また多くのソナタ形式には「再現部」からはっきりと区別できる「結尾部」があり、それは曲の中で非常に重要な役割を果たす場合も多い。ただし結尾部はソナタ形式に不可欠な要素ではない。
- 2 「提示部」について
  - a) 調性に関していえば提示部は「主調」（その楽章の基本の調）で始まり、主調と異なる「副調」で終わる。主調が長調の場合、副調はその属調（5度上の長調）である。主調が短調の場合には二つのパターンがある。一番多く見られるパターンでは副調が主調の平行調（短3度上の長調）である。それ以外の場合（長調の場合と同様に）副調は主調の属調（5度上の短調）である。
  - b) 「主調」に留まり転調しない提示部の冒頭部を「主楽節」と言う。それ（あるいはその冒頭部）が「第一主題」とも呼ばれるが、ベートーヴェンのソナタ形式では「主題」という概念に様々な問題があるので、この授業では「第一主題」ではなく「主楽節」をソナタ形式の基本要素と見なす。
  - c) 「副調」が確定してからの部分を「副楽節」と言う。主楽節と同様に副楽節に対して「第二主題」という名称もあるが、同じ理由でこの授業では「副楽節」の概念を優先させる。副楽節と主楽節（あるいは第一主題と第二主題）のコントラストについて様々な見解があるが、初期ベートーヴェンにおけるソナタ形式を持つ楽章の全てに当てはまるものがないので、ここでは省略する。
  - d) 主楽節（主調）から副楽節（副調）に直接移ることができるが、極めて多くの場合には主調から離れてから副調が定まるまでいわゆる「移行部」を確認することができる。移行部には独立した主題が登場する場合もある<sup>2</sup>。
  - e) 副楽節の終結部（つまり提示部全体の終結部）が独立した性格を持ち（多くの場合は主楽節の一部の要素が戻ってくる）、特定の主題が奏される場合も多い。その場合は副楽節と区別して「終楽節」という名称を使う。またその主題を「第三主題」と呼ぶこともある。ただし終楽節はソナタ形式の必須要素ではない。いずれの場合にも終楽節は副楽節と同じく副調で演奏される。
  - f) 副楽節と終楽節は同じ調であっても、その間には一時的にその調から離れることがある。あるいはその調から離れなくても副楽節と別な性格を持つ部分がある。そういう部分を副楽節の一部と見なすのが普通であるが、そこに独立した主題などが登場するとそれを副楽節から区別して「発展部」などと呼ぶ場合もある。

---

<sup>2</sup> 例えば第7番のピアノソナタ（作品10/3）の冒頭楽章（主調 D-Dur, 副調 A-Dur）の23～30小節に現れている h-Moll の主題。このような主題は主調とも副調とも違う調で登場するので、それを副楽節に見られる「第二主題」と混同してはならない。

- g) 提示部は繰り返される。ただしソナタ形式の他の全ての要素が揃っていて、提示部の繰り返しだけが見られない場合、その楽章をソナタ形式を持つものと認めるのが一般的である。（初期ベートーヴェンの作品でそれに当てはまる事例は主に協奏曲の冒頭楽章と一部の緩徐楽章である。またソナタ型ロンドには提示部の繰り返しが無い。）導入部がある場合には導入部が原則として繰り返しの含まれない。

### 3 「再現部」について

- a) 提示部と再現部の間には、主調と副調から離れるという特徴を持つ展開部（または中間部）がある。ソナタ形式のもっとも重要な瞬間の一つはこの展開部の末にある「主調への回帰」である。回帰したところで再現部が始まる。
- b) 再現部が提示部の冒頭と同じ出だし（導入部がある場合には導入部の後の主楽節の出だし）で始まるのが常例で、楽譜を見なくても素人の耳で簡単に分かる場合が多い。ただ主調に回帰する以前に別の調で「偽再現部」もあるので、その場合には「偽再現部」と「正しい再現部」を調によって区別しなければならない。つまり再現部はあくまでも提示部と同じ調で始まる。ただし上記の常例と違って再現部の冒頭部が変奏されたり、あるいは提示部の冒頭のモチーフが再現部で省略され再現部が主楽節の別の主題から始まったりすることもあるので注意が必要。
- c) 再現部は基本的に提示部と同じ音楽的経過を持ち、主楽節、副楽節、終楽節とそれぞれの主題を順番に再現する。
- d) 再現部では副楽節と終楽節が提示部と違って「副調」ではなく、「主調」に転調させた形で再現される。ただし主調が短調で副調が長調の場合、副楽節と終楽節の一部、または全体が「主調」ではなく「主調の同主調」（同じ主音を持つ長調）で再現される場合がある。
- e) 主楽節と副楽節は提示部と再現部で違う調関係にあるので、その間の「移行部」がかなり作り替えられる場合が多い。それによって提示部と再現部の長さがかなり違ってくこともある。（短い場合も長い場合もある。）またそれ以外にも再現部では省略または追加が見られることがある。

ここまでは「必須要素」であるが、他によく見られる特徴は以下の通りである。

### 4 「展開部」について

- a) 「展開部」は主調と副調の範囲から一旦離れて、和声的に複雑な経過を持つ場合が多い。その過程では特に提示部であまり聞かれなかった調性の領域が聞かされる。（たとえば長調のソナタでは短調、下屬調など。）
- b) 「展開部」では「提示部」の「素材」（主に主楽節の主題やモチーフ）が変奏されたり、小さい部分に切られたり、つまり「展開されたり」するのがよく見られる。「展開部」という名称はその性質によるものである。しかしこの部分で主題の展開が中心的な役割を果たさない場合もあり（例えばピアノソナタ第一番の終楽章）、その場合には「展開部」というより「中間部」の名称がふさわしいだろう。ソナタ型ロンドではそういうケースが特に多い。

## 5 「結尾部」について

- a) 「結尾部」はソナタ形式の必須要素ではない。特に初期の作品にはそれが無い場合も多い。
- b) 「結尾部」が比較的長い場合にはそれが「第二の展開部」という役割を果たすこともある。結尾部が展開部の一部の発展を別の調で繰り返す場合もある。ベートーヴェンの全作品には結尾部は徐々により重要な役割を持つ傾向が見られるが、初期の作品にも極めて興味深い結尾部を持つ楽章がある。

## 6 提示部以外の繰り返しについて

初期の一部のソナタ形式では提示部だけでなく展開部と再現部を含む「第二部」も繰り返される。(中期以後のソナタ形式にも稀にそういうケースが見られる。)これは18世紀のソナタ形式から受け継がれたもので、19世紀のソナタ形式には原則として見られない。「終結部」がある場合、「第二部」の繰り返しが終結部を含む場合と含まない場合がある。

## 付録

この授業ではドイツ音名とドイツ語調名を使う時がある。以下の対応表を参照。

日本語	英語音	フランス語	ドイツ語
変ハ	c flat	ut bémol	ces (ツェス)
ハ	c	ut	c (ツェー)
嬰ハ	c sharp	ut dièse	cis (ツイス)
変ニ	d flat	ré bémol	des (デス)
ニ	d	ré	d (デー)
嬰ニ	d sharp	ré dièse	dis (デイス)
変ホ	e flat	mi bémol	es (エス)
ホ	e	mi	e (エー)
嬰ホ	e sharp	mi dièse	eis (エーイス)
変ヘ	f flat	fa bémol	fes (フェス)
ヘ	f	fa	f (エフ)
嬰ヘ	f sharp	fa dièse	fis (フィス)
変ト	g flat	sol bémol	ges (ゲス)
ト	g	sol	g (ゲー)
嬰ト	g sharp	sol dièse	gis (ギス)
変イ	a flat	la bémol	as (アス)
イ	a	la	a (アー)
嬰イ	a sharp	la dièse	ais (アーイス)
変ロ	b flat	si bémol	b (ベー)
ロ	b	si	h (ハー)
嬰ロ	b sharp	si dièse	his (ヒス)
長調	Major	majeur	Dur (ドゥーア)
短調	Minor	mineur	Moll (モル)

長調と短調を大小文字で省略：Fis = Fis-Dur = 嬰ヘ長調 b = b-Moll = 変ロ短調など