

# Repetitions and variations in Franz Schubert's Late Piano Sonatas Considerations based on rhythmic motifs of the second and fourth movements of Piano Sonata No. 17 in D major, D850

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2018-05-31 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 上田, 友紀子, Ueda, Yukiko メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://kcua.repo.nii.ac.jp/records/183">https://kcua.repo.nii.ac.jp/records/183</a>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



論文

フランツ・シューベルトの後期ピアノ・ソナタにおける反復と変奏  
 ——《ピアノ・ソナタ第17番ニ長調 D850》第2、4楽章のリズム・モチーフに基づく考察——

上田 友紀子

Repetitions and variations in Franz Schubert's Late Piano Sonatas  
 Considerations based on rhythmic motifs of the second and fourth movements of Piano  
 Sonata No. 17 in D major, D850

UEDA, Yukiko

Schubert composed piano sonatas throughout his life, but they were often negatively criticized as being redundant and lacking structure and tension compared with those by Beethoven. The diatonic mediant modulations, too many repetitions and long-bodied melodies are pointed out as evidence. In this paper, I take as my subject of research the second and fourth movements of Schubert's Piano Sonata No.17 in D major, D850 written in his later years, and analyze what kind of functions and effects the repetitions have in the work by focusing on rhythmic repetitions and variations, which have been regarded as a cause of redundancy. In his later works, especially in the second and fourth movements of D850, rhythmic motifs are distinctly used. Therefore, it can be said that they are the best examples to clarify an aspect of rhythmic repetitions and variations by Schubert. So far, the rhythm procedures in Schubert's Piano Sonata has been studied mainly from the aspect of matrical structure, while analysis on rhythmic motifs has hardly attempted. This paper suggests the possibility that the repetitions and variations of the rhythmic motifs are deeply related not only to partial phrase constructions but also to the structure of the entire work, and it aims to elucidate a taste of Schubert's compositional techniques in his later piano works.

1. 序

フランツ・シューベルト (Franz Schubert, 1797-1828) は、生涯にわたってピアノ・ソナタを作曲したが、それらはしばしばベートーヴェンと比べて冗長で構造的な緊張感に欠くと否定的に評価されてきた。その原因として、3度調を基本とする転調法や過度な反復、息の長い旋律構造が指摘される。

本論文は、シューベルトが晩年に作曲した《ピアノ・ソナタ第17番ニ長調 D850》第2楽章と第4楽章を対象として、これまで冗長の一因とされてきた反復技法が、作品の中でどのような機能や効果を持っているかを、主にリズム・モチーフの反復および変奏の技法に着目して分析する。第17番の第2楽章と第4楽章は、後期作品の中でもとりわけリズム・モチーフが明確に使用されているため、シューベルトによるリズム的な反復および変奏技法の一端を明らかにするには最適な例であると言える。

これまでシューベルトのピアノ・ソナタにおけるリズム法については、主に拍節構造の面から研究されてきた(村田 2008:1; Feil 1966)。いっぽう、リズム・モチーフに着目した分析は、これまでほとんど行われていない。

本論文では、リズム・モチーフの反復および変奏が、部分的なフレーズの構築だけでなく、作品全体の構築に関わっている可能性を検証し、後期ピアノ作品の技法におけるシューベルトの作曲技法の一端を明らかにすることを目的とする。

## 2. ピアノ・ソナタの作曲年代とその区分

ピアノ・ソナタは、シューベルトが生涯にわたって取り組んだジャンルである。最初のソナタに着手したのは1815年(18歳)、最後のソナタが作曲されたのは1828年(31歳)である。とは言っても、作曲年代の不明な第13番 D664を除いて、1818年から1822年は完成されていない断片のみ、更には1820年から1822年にかけては、このジャンルに手をつけてさえいない。

近年、シューベルト研究では、1818年から1823年頃までの時期は「クラーゼの時期」<sup>1)</sup>とみなされており、その終わりには大きな様式の転換が生じたとされる(ヒンリヒセン 2017: 60)。断片のみが残されている1818年から1822年は、まさにこの「クラーゼの時期」に相当する。

「クラーゼの時期」を乗り越えた後の1825年以降に完成した第16番から第21番のピアノ・ソナタ(D845, D850, D894, D958, D959, D960)を見てみると、確かにわかりやすい様式の転換がなされており、すべてが4楽章制で書かれている。シューベルト自身も、第16番 D845の自筆譜に「第1番」、第17番 D850に「第2番」と書き、自ら積極的に出版交渉をしている。ピアノ・ソナタとして初めて出版されたものが第16番 D845であったこと(それ以降に作曲されたピアノ・ソナタは順調に出版されている)、また最晩年までほとんど途切れることなくピアノ・ソナタを書き続けたことから、彼が第16番を境にこのジャンルの作曲に確信を持つようになり、更には独自の作曲技法を見出したであろうことが推測できる。

本稿では、シューベルトのピアノ・ソナタを初期、中期、後期という三つの時期に区分する。これまでのシューベルト研究においては、ピアノ・ソナタの時代区分はしばしば曖昧なままである。本稿ではこれから後期のピアノ・ソナタを主に取りあげ、他の時期のピアノ・ソナタと比較して考察してゆくため、まずは作曲年代の区分を明確にしたい。

表1 ピアノ・ソナタの作曲年代表

番号	D 番号	主調	作曲年代	楽章数	備考
(未完)	154	ホ長調	1815		第1楽章途中までの断片。
第1番(未完)	157	ホ長調	1815	4	4楽章制のソナタを想定していたであろうが、第4楽章が存在しない。
第2番(未完)	279	ハ長調	1815	4	第4楽章がD346と考えられているが、第232小節より先が未完成である。
第3番	459	ホ長調	1816	5	小品的。
第4番	537	イ短調	1817	3	
第5番	557	変イ長調	1817	3	各楽章5分程度の作品。
第6番(未完)	566	ホ短調	1817	4	第4楽章がD506と考えられている
第7番	568	変ホ長調	1817	4	はじめに変ニ長調で書かれた作品はD567。
第8番(未完)	571	嬰ヘ短調	1817	4	第1、4楽章は再現部直前まで作曲された。第2楽章がD604、第3楽章はD570と考えられている。
第9番	575	ロ長調	1817	4	
第10番(未完)	613	ハ長調	1818	3	第1楽章は再現部直前まで作曲された。第2楽章はD612と考えられている。
第11番(未完)	625	ヘ短調	1818	4	第1楽章は再現部直前まで作曲された。第2楽章はD505と考えられている。
第12番(未完)	655	嬰ハ短調	1819		第1楽章の提示部までで断筆している。
第13番	664	イ長調	1819?	3	作曲年代がはっきりしておらず、1825年に作曲されたという説もあるが、いずれにしても上オーストリアに旅行中に書かれたことはわかっている。
(未完)	769A	ホ短調	1823		第1楽章の第38小節までで断筆している。
第14番	784	イ短調	1823	3	
第15番(未完)	840	ハ長調	1825	4	「レリーク」の題名で親しまれている。第3楽章のメヌエット部が不完全であることと、第4楽章が第272小節より先が未完成である。
第16番	845	イ短調	1825	4	
第17番	850	ニ長調	1825	4	
第18番	894	ト長調	1826	4	「幻想、アンダンテ、メヌエット、アレグレット」というタイトルで4つ小品として出版されたため、「幻想」の題名で親しまれるようになった。
第19番	958	ハ短調	1828	4	
第20番	959	イ長調	1828	4	
第21番	960	変ロ長調	1828	4	

(初期、中期、後期の区分は二重線によって示してある)

まず、初期の作曲年代を見たときに気付くのは(表1参照)、あまりにも1817年という一年に集中していることである。この年までに完成されたピアノ・ソナタは多種多様な形式構造で書かれている。楽章数を見ても、3楽章制、4楽章制、5楽章制のものがあるだけでなく、演

奏時間も当然 15 分未満から 30 分以上に至るまで、様々である。この時期までのシューベルトは、様々な作曲法を試したうえで、独創的なピアノ・ソナタを完成させようと苦心していたことが推測できる。まだ独自の作曲法は試みているようだが、多くのアイデアは、後期作品にもつながる重要なものが含まれる<sup>2)</sup>。

中期 (1818 年) からは「クラーゼの時期」に入るわけだが、未完成作品のほとんどが再現部までで断筆していることから、第 10 番から D769A は試作の時期と言っても良いであろう。この時期に完成されたソナタは、作曲年代不明の第 13 番 D664<sup>3)</sup> と第 14 番 D784 のみである。この時期について付言しておきたいのは、第 14 番 D784 が作曲された 1823 年の前年に完成された《さすらい人幻想曲 D760》についてである。この作品はピアノ・ソナタには属していないものの、この作品に見られる一つのモチーフで各楽章を関連付ける技法は、後期作品における、モチーフの変奏技法へとつながるため、注目に値する。第 14 番 D784 第 1 楽章においても、いわゆる動機労作のかたちでモチーフによる徹底した反復が行われている<sup>4)</sup>。

完成作品について言えば、先に述べたような理由から第 16 番以降のソナタは後期に区別することができる。未完成の第 15 番 D840 《レリーク》をこの時期に入れたのは、この作品が第 16 番 D845 とほぼ同じ時期に作曲されていること<sup>5)</sup>、また完成されている第 2 楽章までと未完成の第 3、4 楽章についても、第 16 番以降のソナタとほとんど同じ形式構造で書かれていること<sup>6)</sup> が根拠である。

### 3. 《ピアノ・ソナタ第 17 番二長調 D850》第 2 楽章における反復技法

#### 3.1. 緩徐楽章の形式

緩徐楽章の形式を見ると、**C**を含むロンド形式で書かれている作品は初期のみであり、ほとんどの中期以降の作品は、**A**と**B**のみで構成されている**A B A'**の三部形式、または**A A'**の変奏形式、そして後期によく用いられる**A B A B A'(Coda)**の五部形式のいずれかで書かれている (表 2 参照)。

三部形式 (**A B A'**) で書かれている作品はすべての時期にわたって作曲されている。とはいえ、例えば初期の第 9 番 D575 の一般的な演奏時間<sup>7)</sup> は約 4 分 40 秒、中期の第 13 番は約 4 分 40 秒、後期の第 21 番は約 9 分 40 秒というように、同じ形式で書かれている作品でも、後期は大幅に拡張されていることがわかる。

これは、重大な様式転換が生じた「クラーゼの時期」後の作品全般にみられる傾向である。例えば、後期の第 20 番 D959 の**B**部分は、自由なレチタティーヴォ的な部分と半音階的和声進行による展開により大きく拡大されているし、第 21 番 D960 の**B**部分では、**B**の主題は変奏を伴って 6 回反復され、拡大されている。

後期にかけて頻繁に見られる**A B A' B' A''(Coda)**の五部形式も、作品の拡大を意図して用いられたと考えられる。例えば第 17 番の場合、**A**部分も  $a_1$ - $a_2$ - $a_1'$ 、**B**部分も  $b_1$ - $b_2$ - $b_1'$ 、それぞれ

れ三部形式になっており（図1参照）、初期に同じ形式を用いている第7番D568と比べて明らかに長大化している（図2参照）。

表2 緩徐楽章の形式

通し番号	D番号	調性	拍子	テンポ表記	形式
第1番	157	ホ短調	6/8	Andante	A B A' C A''
第2番	279	へ長調	3/4	Andante	A B A'
第4番	537	ホ長調	2/4	Allegretto quasi Andantino	A B A' C A'' Coda
第5番	557	変ホ長調	2/4	Andante	A B A'
第6番	566	ホ長調	2/4	Allegretto	A B C B' A' B'' C
第7番	568	ト短調	2/4	Andante molto	A B A' B' Coda
第8番	604	イ長調	6/8	Andante	A A'
第9番	575	ホ長調	3/4	Andante	A B A'
第10番	612	ホ長調	6/8	Adagio	A A'
第11番	505	変ニ長調	3/4	Adagio	A A'
第13番	664	ニ長調	3/4	Andante	A B A' Coda
第14番	784	へ長調	2/2	Andante	A B A'
第15番	840	ハ短調	6/8	Andante	A B A' B' A''
第16番	845	ハ長調	3/8	Andante, poco mosso	主題と5つの変奏
第17番	850	イ長調	3/4	Con moto	A B A' B' A'' A'''(Coda)
第18番	894	ニ長調	3/8	Andante	A B A' B' A''(Coda)
第19番	958	変イ長調	2/4	Adagio	A B A' B' A''(Coda)
第20番	959	嬰へ短調	3/8	Andantino	A B A' Coda
第21番	960	嬰ハ短調	3/4	Andante sostenuto	A B A' Coda

A			B			
a <sub>1</sub> リピート含む	a <sub>2</sub>	a <sub>1</sub> '	b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>	b <sub>2</sub> '	b <sub>1</sub> '
T. 1-12	13-28	29-41	42-50	51-58	59-66	67-84
A: (C:)	A: (h:)(B:)	A: (G:)	D:	G:	G: → D:	D: → A: (C:)(F:)

A'			B'			A''	A'''(Coda)
a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	a <sub>1</sub> '	b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>	b <sub>1</sub> '	a <sub>1</sub> ''	a <sub>1</sub> '''
T. 85-106	107-121	122-133	134-142	143-153	154-169	170-186	187-196
A: (C:)	A: (h:)(C:)	E: (D:)	A:	D: → A:	A: → a: (C:)(F:)(D:)(a:)(C:)	A: (G:)(C:)	A:

図1 《ピアノ・ソナタ第17番ニ長調D850》第2楽章の形式

A		B	A'		B'	Coda
a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	b	a <sub>1</sub>	a <sub>2</sub>	b	c
T. 1-26	27-42	43-63	64-75	76-91	92-109	110-122
g: (b:)	Es:	Es: → g: (f.) (Es:) (b)	g:	B:	g: (B:) (c:) (B:) (f:) (B:)	g:

図2 《ピアノ・ソナタ第7番変ホ長調 D568》第2楽章の形式

### 3.2. リズム・モチーフの反復

まずは、以下の分析において着目する「リズム・モチーフ」について簡単に定義しておこう。

そもそも、「動機（モチーフ）」とは、楽曲を構成する短い有機的な単位である。旋律的、和声的、リズム的なものや、それらの要素すべて備えている場合もあるが（ドラブキン 1980: 411）、一般的には「音形 figure」と同義で用いられることもあるように、旋律的なひとまとまりとして理解されることが多い。

それに対して、本稿では、旋律や和声的な特徴を度外視し、楽曲を構成する純粹にリズム的なひとまとまりを「リズム・モチーフ」と呼び、一般的な意味での「動機（モチーフ）」と区別する<sup>8)</sup>。したがって、音程関係などが変化してもリズムが変わらない場合には同じリズム・モチーフとみなす。以下、シューベルトがそうしたリズム・モチーフによって楽曲を展開、統一してゆく手法を明らかにするため、適宜リズム譜（リズムのみを抽出した楽譜）を使用する。

以下、《ピアノ・ソナタ第17番ニ長調 D850》第2楽章を主にリズム的な観点から分析する。

また、第17番 D850 を分析するにあたり、各主題の表記のしかたについて補足する。例えば、第2楽章の場合  $\boxed{A} \boxed{B} \boxed{A} \boxed{B} \boxed{A(\text{Coda})}$  の五部形式であるため（図1参照）、ソナタ形式を想起させる主要主題、副次主題といった用法は避け、 $\boxed{A}$ 主題、 $\boxed{B}$ 主題と呼ぶ。さらに、各主題はそれぞれ二部分から成っているため、それらを指す場合は、例えば  $\boxed{A} a_1$  主題のように表記する。

$\boxed{A}$ の主要主題  $a_1$  は、図1を見てもわかるように、全体の中で5回変奏されて提示されている。 $a_1$ の主題は少しずつ変化して提示されるが、原形のリズムはほとんど変形することなく保たれている。

冒頭の  $a_1$  では、1小節ごとにほぼ同じリズム・モチーフが反復されている（譜例1参照）。

譜例1 **A** a<sub>1</sub> (第1～14小節)

4分の3拍子であるにもかかわらず、まるで8分の6拍子のように、付点4分音符の単位で音楽が進行している。そのため、付点4分音符を一つの単位とすると、**A** a<sub>1</sub>は、①三つの8分音符、②付点4分音符、③4分音符と8分音符という三つのリズム・パーツの組み合わせで構成されていることがわかる。特に、譜例1の1段目は奇数小節の1.5拍までが②、偶数小節の1.5拍までが③のリズムという違いはあるものの、2段目については1小節ごとに同じリズム・モチーフ(②と①のリズムを組み合わせたもの)を反復させて旋律を構築している点が注目される<sup>9)</sup>。

次に、**B**の主要主題 b<sub>1</sub>の部分を見てみよう(譜例2参照)。

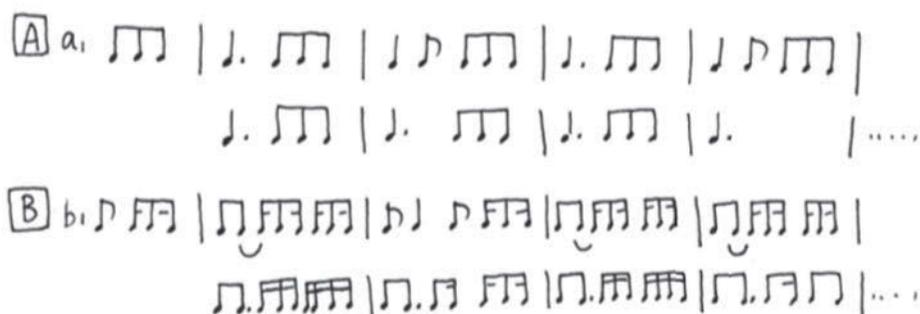
譜例2 **B** b<sub>1</sub> (第42～50小節)

□ B<sub>1</sub>のリズム・モチーフ<sup>10</sup>はシンコペーション・リズムであり、リズム・モチーフを反復させて旋律を構築しているのは□ A<sub>1</sub>と同様だが、シンコペーションゆえにより活気に満ちている。また、□ A<sub>1</sub>が3パートのリズムのみで構成されていたのに対し、□ B<sub>1</sub>ではタイを使用しているもの、付点リズムを使ったものなど、様々な種類のシンコペーション・リズムが用いられている。さらに、アクセントの位置も、□ A<sub>1</sub>では左右のパートで同じ位置であったものが、□ B<sub>1</sub>では左右の掛け合いのように異なる箇所になっており、裏拍が強調されるシンコペーションのリズム上の特性がより際立っている。

このように、□ A<sub>1</sub>も□ B<sub>1</sub>もリズム・モチーフを反復させる技法を用いていることは共通しているが、シューベルトは、それぞれのリズム・モチーフの特徴を生かし、対照的な性格の主題を作り上げているのである。

### 3.3. 2つのリズム・モチーフの関連

上述のように、□ A<sub>1</sub>と□ B<sub>1</sub>の主題は対照的な性格を持っているが、ここで二つの主題のリズム素材を比較しやすいよう、右手パートをリズム譜に還元したものを以下に掲げる。



譜例3 □ A<sub>1</sub> (第1～8小節)  
□ B<sub>1</sub> (第42～49小節)

□ A<sub>1</sub>では8分音符三つ分の音価が単位となっているのに対し、□ B<sub>1</sub>では4分音符単位で進行している。しかし、1小節の中で最も大きな音価が置かれる位置に着目してみると、□ A<sub>1</sub>は1拍目において付点4分音符（または4分音符）、□ B<sub>1</sub>は1拍目の裏拍においてシンコペーションのリズム（またはタイ）となっているため半拍分ずれてはいるものの、□ A<sub>1</sub>と□ B<sub>1</sub>ともに同じ間隔であることがわかる。

また、アウトタクトに関しても、□ A<sub>1</sub>の8分音符が三つ連なるリズムのうち、□ B<sub>1</sub>では後半二つがシンコペーションに変化しているだけであると見ることができるだろう。つまり、対照的な性格の二つの主題であるが、共通するリズム・モチーフの使用によって密接に関連付けられているのである。

シューベルトは、こうした手法を第17番以降のソナタでも用いている。例えば、第19番D958の緩徐楽章を見てみよう。

譜例4 **A**主題 (第1～8小節)

譜例5 **B**主題 (第19～26小節)

譜例6 《ピアノ・ソナタ第19番ハ短調D958》第2楽章  
**A**主題 (第1～8小節) **B**主題 (第19～26小節)

主に[A]主題の第1小節から第6小節、[B]主題の第19小節から第24小節を比較する（譜例4、5、6参照）。[A]主題は二声に分かれているが、第1、2小節目の下声部のリズム、第3小節から第6小節の上声部のリズムに注目して[B]主題のリズムと比較すると、両主題には明らかなリズムの類似が確認できる<sup>11)</sup>。

[A]主題は主調の変イ長調で安定しているのに対し、[B]主題は変ニ短調から始まり不安定に転調してゆくため、調的に見れば二つの主題は対照的であるものの、実際には、リズム的な関連をもたせることで、[A][B][A][B][A]の統一を図っているのである。

### 3.4. [A] a<sub>1</sub> 主題の変奏=[A] [B]リズム・モチーフの融合

第17番の第2楽章においては、[A]と[B]は類似の要素も対比の要素も持ち合わせているが、展開するにしたがってより関連性が明確になってゆく。本節では、その展開のしかたを詳しく見ていこう。

先に述べたとおり、冒頭で提示された[A]の主要主題 a<sub>1</sub> は、そのあと5回変奏される。[A]と[A']はそれぞれ下記のように三部形式になっており、転調はしているものの後者は前者のほぼ忠実な再現と言って良い。したがって、二つの a<sub>1</sub>' は割愛して、下記の縦列、[A]の a<sub>1</sub>、[A']の a<sub>1</sub>、[A'']の a<sub>1</sub>'、[A''']の a<sub>1</sub>''' を比較したい。

[A]	a <sub>1</sub> - a <sub>2</sub> - a <sub>1</sub> '
[A']	a <sub>1</sub> - a <sub>2</sub> - a <sub>1</sub> '
[A'']	a <sub>1</sub> ''
[A''']	a <sub>1</sub> '''

譜例7 [A'] a<sub>1</sub> (第93～101小節)

冒頭の[A] a<sub>1</sub>は、右手パートと左手パートが同じリズムで進行していたが、[A'] a<sub>1</sub>では、a<sub>1</sub>主題、装飾的なオブリガードの掛け合いになっている（譜例7参照）。ここで注目したいのが、装飾的なオブリガードがシンコペーションのリズムを含み、アクセントもシンコペーションを強調する裏拍に付けられている点である。つまり、もともと[B]主題の要素であったものが、[A]の変奏であるオブリガードに組み込まれているのである。特に、後半の第96小節目の*f*からは、それまで装飾音を含んだシンコペーション・リズムであったものが原形のシンコペーション・リズムへと変化することにより、活気のある性格がいつそう際立っている。

譜例8 [A'] a<sub>1</sub>' (第170～187小節)

コーダ前の[A'] a<sub>1</sub>'においては、中音域で提示される主題に対して、シンコペーション・リズムが両外声の各小節1拍目に現れることによって、[A] a<sub>1</sub>以上にシンコペーション・リズムが強調される（譜例8参照）。

このとき、アクセントがa<sub>1</sub>主題ではなく、シンコペーションの裏拍にのみ付けられているため、[A]の変奏であるにもかかわらず、[B]の要素であるシンコペーション・リズムのほうが前面に出ているのである。

はじめ *pp* で a<sub>1</sub> 主題の旋律前半が提示されたあと、それが *ff* でも繰り返されるが、その際、間に挟むシンコペーション・リズムの和音の数が多くなっている。そして、a<sub>1</sub> 主題がなくなると、和音のシンコペーション・リズムだけが残ったとき、*ff* と *p* で呼応するようにシンコペー

ションを反復する。

このとき、もともとはシンコペーション・リズムの現れていた両外声（高音域と低音域）が *ff*、 $a_1$  主題の現れていた中音域が *p* となっていることから、それまで **A** 主題と **B** の要素であるシンコペーション・リズムがせめぎ合うように提示されたものが、*ff* と *p* の交替を経て、後者が完全に前者を凌いだと言える。

The image shows a musical score for Example 9, consisting of three systems of piano and bass staves. The first system is a small fragment. The second system starts at measure 188 and includes dynamic markings *pp* and *tr*. The third system starts at measure 192 and includes *ppp* and *dim.* markings. The score features complex rhythmic patterns with syncopation and tremolos.

譜例9  $A'''$ (Coda)  $a_1'''$  (第187～196小節)

クライマックスのあと、短いカデンツを挟んで訪れるコーダでは、 $a_1$  主題が再び冒頭のような静寂をたたえて回帰する（譜例9参照）。 $a_1$  主題は、シンプルなりズム素材だけが残った形として低音部で提示され、**A** では表に出ていたシンコペーション・リズムは今度は伴奏にまわるが、そのリズム素材ははっきり聞き取ることが可能である。せめぎ合うように提示されていた **A** と **B** のリズム・モチーフも、最後には和解決したかのように穏やかに反復される。コーダにおいて、本当の意味で二つのリズム・モチーフが融合するのである<sup>12)</sup>。

以上、第17番 D850 の緩徐楽章を **A** と **B** のリズム・モチーフに着目して分析してきた。その結果、一見お互いに関連性がないような二つの主題が、実際には共通するリズム・モチーフに基づいて構成されていることが明らかになった。また、はじめは対照的な性格のものとして提示された二つの主題の要素が、**A** 主題の変奏が進んでゆくにしたがってそこに徐々に **B** の要素が組み込まれてゆき、最終的には融合されてゆく過程も明らかになった。

4. 《ピアノ・ソナタ第 17 番ニ長調 D850》第 4 楽章における反復

4.1. 終楽章の形式

終楽章は、初期はソナタ形式で書かれている作品が多いが、中期以降はロンド形式またはロンド・ソナタ形式で書かれているものがほとんどである（表 3 参照）。

特に第 16 番 D845 から第 20 番 D959 までのピアノ・ソナタは、ロンド形式の中でも[C]を一度だけ提示する形式を取っており、第 17 番 D850 と第 18 番 D894 は[C]自体も三部形式で構成されている。

後期作品において特徴的なのは、楽章全体に対する[C]の比重が大きいいうえに、他の形式部分とは対照的な性格を持っている点である。そこで扱われる動機は、[A]や[B]に由来するものもあれば、[C]で新しく提示されるものもある。

表 3 終楽章の形式

番号	D 番号	主調	拍子	テンポ表記	形式
第 2 番	346	ハ長調	2/4	Allegretto	ソナタ形式
第 4 番	537	イ短調	6/8	Allegro vivace	ロンド形式 [A] [B] [C(B 断片挟む)] [A'] [B'] [C'] [B''] [A'']
第 5 番	557	変ホ長調	6/8	Allegro	ソナタ形式
第 6 番	506	ホ長調	2/4	Rondo : Allegretto moto	ロンド形式 [A] [B] [C] [A'] [D] [A] [B] [C] [A'] [D] [A(Coda)]
第 7 番	568	変ホ長調	6/8	Allegro moderato	ソナタ形式 (第 3 主題まであり)
第 8 番	571	嬰へ短調	2/4	Allegro	ソナタ形式
第 9 番	575	ロ長調	3/8	Allegro giusto	ソナタ形式
第 10 番	613	ハ長調	6/8	Allegretto	ソナタ形式 (第二主題 iii 調)
第 11 番	625	へ短調	2/4	Allegro	ソナタ形式 (コーダ含む)
第 13 番	664	イ長調	6/8	Allegro	ソナタ形式 (コーダ含む)
第 14 番	784	イ短調	3/4	Allegro vivace	ロンド形式 [A] [B] [C] [A'] [B'] [C'(拡大)] [A''] [C''] [B''] [A''] (Coda)
第 16 番	845	イ短調	2/4	Rondo : Allegro vivace	ロンド形式 [A] [B] [A'] [B'] [A''] [C] [A'''] [B''] [A'''] [B'''] [A'''] (Coda)
第 17 番	850	ニ長調	2/4	Rondo : Allegro moderato	ロンド形式 [A] [B] [A'] [C] [A'']
第 18 番	894	ト長調	2/2	Allegretto	ロンド形式 [A] [B] [A'] [C] [A''] [A'''] (Coda)
第 19 番	958	ハ短調	6/8	Allegro	ロンド・ソナタ形式 [A(拡大)] [B] [C] [A'(縮小)] [B'(拡大)] [A'']
第 20 番	959	イ長調	4/4	Rondo : Allegretto	ロンド・ソナタ形式 [A] [B] [A'] [C] [A''] [B'] [A'''] Coda
第 21 番	960	変ロ長調	2/4	Allegro, ma non troppo	ロンド形式 [A] [B] [C] [A'(拡大)] [B'] [C'] [A''] Coda

第 17 番 D850 の第 4 楽章では、**C**だけでなく**B**でも三部形式を取っており（図 3 参照）、第 2 楽章と同様に入り組んだ構成となっている。同じロンド形式であっても、例えば中期の第 14 番 D784 と比較すると、第 14 番では**C**そのものの小節数が少なく、第 17 番 D850 のように三部形式は取っていない。また、楽章中で何度も**C**が提示されるため（図 4 参照）、各形式部分の性格の対比が強調される。

<b>A</b>	<b>B</b>			<b>A'</b>	<b>C</b>				<b>A''</b>
a	b <sub>1</sub>	b <sub>2</sub>	b <sub>1</sub> '	a'	c <sub>1</sub>	c <sub>2</sub>	c <sub>2</sub> '	c <sub>1</sub> '	a''
T. 1-29	30-46	47-62	63-77	78-103	104-118	119-132	133-143	144-171	172-211
D:	D: → A:	a: → A: (B:) (d:) (g:)	A:	D:	G: (C:)	g: (d:) (C:) (F:)	g: → G:	G: → D:	D:

図 3 《ピアノ・ソナタ第 17 番ニ長調 D850》第 4 楽章の形式

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>C</b>	拡大	<b>A</b>	<b>C</b>	<b>B</b>	<b>A (Coda)</b>
T. 1-30	31-50	51-79	80-110	111-130	131-156	157-198	199-226	227-252	253-259	260-269
a:	a:	F: (B:) (g:)	a: → e: (c:) (G:)	e:	C: (F:) (d:)	e: → a: (a:) (d:) (Des:) (cis:) (e:) (H:) (E:) (A:) (D:)	a: (c:) (d:)	A: (D:) (h:)	a:	a:

図 4 《ピアノ・ソナタ第 14 番イ短調 D784》第 3 楽章の形式

#### 4.2. リズム変奏による統一

以下、《ピアノ・ソナタ第 17 番ニ長調 D850》第 4 楽章における**A** **B** **C** それぞれの素材を比較して、第 2 楽章と同じくリズムに着目して分析する。

冒頭の**A** a<sub>1</sub> の第 1 小節から第 10 小節と、第 10 小節から第 18 小節を比べてみよう（譜例 10、11 参照）。

譜例 10 **A** a<sub>1</sub> (第 1 ~ 10 小節)

譜例 11  $\boxed{A} a_1$  (第 10～18 小節)

第 2 小節から第 10 小節の右手パートは、付点リズムが基調となっているが、第 10 小節から第 18 小節では、第 8、9 小節で導入された 3 連符を引き継ぐように、3 連符が基調となって旋律が展開されてゆく。このように、旋律の表層こそ異なるものの、アウフタクト 2 拍分と 3 小節半で構成される単位が 2 回繰り返されている点では共通している。

次に、 $\boxed{A} a_1$  の第 14 小節第 3 拍から第 18 小節第 2 拍までの左手旋律と、 $\boxed{B} b_1$  の第 29 小節から第 33 小節第 2 拍までの右手旋律を比較する（譜例 11、12 参照）。

譜例 12  $\boxed{B} b_1$  (第 29～35 小節)

こちらも同じ小節数であり、形式上異なる部分であるにもかかわらず、リズム的な変奏がなされている。第 14 小節第 3 拍から第 18 小節第 2 拍までは基調のリズムが 3 連符であるが、第

29小節から第33小節第2拍までは16分音符となる。さらに、第16小節第1、2拍で4分音符と8分音符であったリズムは、第31小節第1、2拍においては前者が付点リズムに変化している。

つまり、**B**  $b_1$  では、**B** のリズム・モチーフである八つまとまりの16分音符<sup>13)</sup>を提示するだけでなく、**A** のリズム・モチーフであった付点リズムや3連符を織り交ぜてリズム変奏がされているのである。

次に、**C**  $c_1$  第104小節から第108小節第2拍までと、**A**  $a_1$  第10小節第3拍から第14小節第2拍までを比べてみよう（譜例11、13参照）。

譜例13 **C**  $c_1$  (第104～112小節)

小節数が同じであるだけでなく、**A**  $a_1$  の3連符が8分音符に替わっているだけで、2分音符の間隔も共通している（**A**第11小節第1、2拍 **C**第105小節第1、2拍を除く）。**C**は *un poco più lento* にテンポを落とし、**A**や**B**に比べて旋律の動きが少なくなるが、この部分においても小節構造が同じままリズム変奏が行われていることがわかる。

つまり、**B**と**C**のそれぞれの主題は、**A**の Rond主題がリズム的に変奏されたものであると言えるだろう。

ここで、**A**第2小節から第10小節、**A**第10小節から第18小節、**B**  $b_1$ 、**C**  $c_1$  のそれぞれの右手パートのリズムを抽出したものを比較してみよう（譜例14参照）。

**A** 第2~10小節  
 第10~18小節  
**B**  $b_1$   
**C**  $c_1$

譜例 14 **A** 第2～10小節  
**A** 第10～18小節  
**B**  $b_1$  第29～33小節  
**C**  $c_1$  第104～112小節

すべての主題がアウフタクト<sup>14)</sup>で始まっており、そのアウフタクトの長さが同じである点、4分音符、または2分音符で伸ばされている位置が同じ点が共通している。こうした共通の枠組みの中で、伸ばされている音符以外が、**A**第2小節から第10小節は二つまとまりの付点8分音符と16分音符、**A**第10小節から第18小節は二つまとまりの3連符、**B**  $b_1$ は八つまとまりの16分音符、**C**  $c_1$ は四つまとまりの8分音符と変化してゆく。

したがって、リズム的な観点からすると、三つの主題は密接に関連しており、**B**と**C**は**A**のリズム変奏と解釈することができるだろう。

#### 4.3. リズム・モチーフの反復と変奏

先に述べたように、後期ピアノ・ソナタの終楽章においては、**C**で動機の反復が行われる傾向が見られるが、第17番 D850の第4楽章では**B**の部分でも行われている。

**B**の  $b_1$  (第31小節第3拍から第33小節第2拍まで) と  $b_2$  (第50小節第3拍から第52小節第2拍まで) を比べてみよう (譜例 12、15 参照)。 $b_1$ の第31小節から第33小節にかけて現れるリズム・モチーフは、 $b_2$ の第50小節以降において変奏して回帰し、それが4回転調しながら  $fz$  の間隔を保って反復される<sup>15)</sup>。

譜例 15  $\square$  b<sub>2</sub> (第 47 ~ 54 小節)

$\square$ 全体は 16 分音符を基調としているが、b<sub>1</sub> と b<sub>2</sub> の囲いで示した箇所を比較すると、右手パートが 16 分音符、左手パートが 8 分音符であり、同じリズムである。しかし、b<sub>1</sub> は 8 分音符にスタッカートが付けられており、軽快で明るい響きを持っていたが、b<sub>2</sub> では、8 分音符がオクターヴになったうえに *f<sub>2</sub>* が付けられることで、激しく荒々しい性格へと変貌している。しかも、後者は執拗に 4 回反復されているため、同じ場所にとどまっているかのような印象を聴き手に与える<sup>16)</sup>。

同じように、やはり  $\square$  c<sub>2</sub> の部分でもリズム・モチーフが執拗に反復される（譜例 16 参照）。c<sub>2</sub> では、 $\square$  の素材であった八つまとまりの 16 分音符と、 $\square$  c<sub>1</sub> の素材の四つまとまりの 8 分音符を組み合わせたリズム・モチーフ<sup>17)</sup> が、第 118 小節以降反復されながら旋律を構築していく。小節構造も、アウフタクト 2 拍分と 3 小節半と、先程と同様である（譜例 14 参照）。

譜例 16  $\square$  c<sub>2</sub> (第 118 ~ 122 小節)

先に述べたように、**B**と**C**は三部形式を取っており、 $b_2$ と $c_2$ はそれぞれその中間部に当たる。シューベルトは、それらを一種の展開的な部分と位置づけ、動機の反復を行っていると考えられる<sup>18)</sup>。

主要部<sup>19)</sup>においては、リズム変奏により各形式部分を特徴付けるリズム・モチーフが (**A** 第1小節から第10小節は付点8分音符と16分音符、**A'**第10小節から第18小節は3連符、**B**は16分音符、**C**は8分音符というように) 変化し、各形式部分に異なるリズム・モチーフが示されていたわけであるが(譜例14参照)、対して展開的な部分(中間部)においては、徹底してそれまでに既に提示されたリズム・モチーフのみを用いて反復または変奏させている。つまり、中間部においては、その前に同じリズム・モチーフが提示されていた部分との関連性をもたせているのである。

特に、 $c_2$ においては、**B**と**C**のリズム・モチーフを組み合わせることによって、それぞれの形式部分を関連付けるだけでなく、旋律的に動きが少なく穏やかな性格である $c_1$ と対照的な**B**の要素を組み込むことにより、展開的な緊張を生み出すことに成功していると言えるだろう。

## 5. 結語

本稿では、《ピアノ・ソナタ第17番ニ長調 D850》第2楽章と第4楽章のリズム・モチーフに着目して分析を行い、シューベルトが旋律を構成、展開するにあたってリズム・モチーフの反復やリズム変奏を行っていることを明らかにした。

第2楽章では、対比的な性格を持つ**A**と**B**のリズム・モチーフが次第に融合してゆくことで、楽章全体に有機的な関連性が生じてゆく。いっぽう、第4楽章では、**A** **B** **C**それぞれの主題がリズム変奏によって関連付けられている。**A**の変奏と並行して**A**→**B**→**C**というもう一つの変奏の流れが存在するさまは、まるで二重の変奏形式のようでもある(図5参照)。

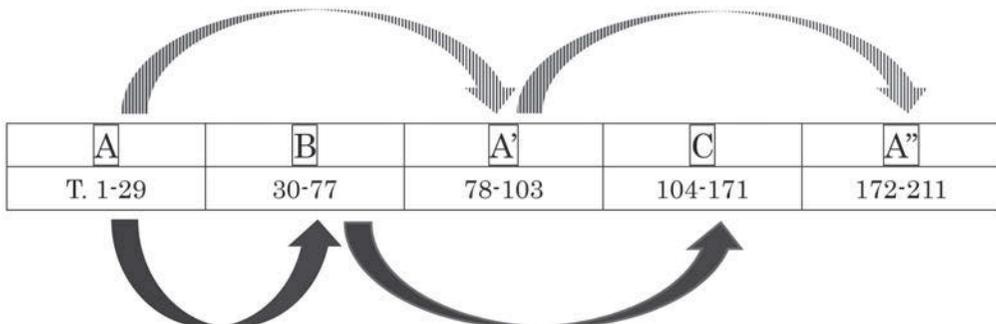


図5 《ピアノ・ソナタ第17番ニ長調 D850》第4楽章 リズム変奏による二重変奏

第2楽章、第4楽章で手法は異なるが、リズム・モチーフの反復および変奏は、楽章全体を密接に関連付け、統一する役割を担っている。したがって、シューベルトにおける反復は、たとえ冗長に感じられることがあるとしても、ピアノ・ソナタの構築に不可欠な要素なのである。

## 注

- 1) 訳注によると、「クリーゼ」はギリシャ語の *krisis* に由来し、今日では「離別・区分」「分裂」「決定的な転換」などを意味する（ヒンリヒセン 2017: 61）。シューベルト研究においても①深刻な危機、②その後の決定的な転換を指すものとして使われてきたが、歴史的に①のネガティブな意味として使われる方が多い。ヒンリヒセンは「決定的な局面」という中立的用語を独自に導入していること、医学の分野においても肯定的な意味が問い直されていることから、シューベルトの「クリーゼ」について、主としてベートーヴェンとの対決によって器楽の形式構想を刷新するという、不可欠な段階として捉えることができるだろう。
- 2) 第1楽章に関して言えば、例えば第7番 D568 では、第一主題が確保部（第28小節以降）だけでなくコデッタ（第88小節以降）において変奏され現れている点、第9番 D575 では、第一主題と移行部の主題（第15小節以降）、第二主題（第30小節以降）を付点リズムで関連をもたせ、その素材を展開部（第60小節以降）で用いている点は、後期にも繋がる手法である。前者は、後期の第20番 D959 の第二主題（第55小節以降）が、コデッタ（第117小節以降）や展開部（第131小節以降）において変奏されて用いられている技法にも類似している。また、三部形式の第2楽章の[A]については、第7番 D568 の第64小節以降新たな声部が現れて変奏される手法は、例えば、第20番 D959 の第159小節以降にも用いられているし、第9番 D575 の第52小節以降内声が細分化されて（16分音符で）変奏されている手法も、第19番 D958 の第43小節以降にも繋がるものである。
- 3) 第13番 D664 のピアノ・ソナタは作曲年代がはっきりしないため、中期に作曲されたかどうかは確かではない。しかし3楽章で構成されていることから1825年に書かれたとは考えにくいいため、一般的に言われている1819年作曲の説を採用する。
- 4) 第14番 D784 において、第一主題から取られた2分音符と8分音符のリズム・モチーフは、第35小節以降の移行部の主題、第75小節以降の第二主題、第110小節以降の展開部に用いられ、執拗に反復されている。さらに、同じく第一主題から取られている付点リズムは、第一主題確保部と展開部において反復されている。このように、形式上異なる部分をリズム・モチーフによって密接に関連付ける技法は、後期に繋がるものである。
- 5) 第15番 D840《レリーク》は1825年4月に作曲され、第16番 D845は1825年5月に作曲されている。

- 6) すべて4楽章制であり、第1楽章はソナタ形式、第2楽章は緩徐楽章、第3楽章はスケルツォまたはメヌエット、第4楽章はロンドまたはロンド・ソナタ形式で書かれている。
- 7) ここで挙げたのは、ピアノ・ソナタ全曲録音をしているヴィルヘルム・ケンプ、アンドラーシュ・シフ、内田光子、ミシェル・ダルベルトの4人の演奏時間を平均し、小数点第一位を四捨五入したものである。それぞれの演奏家の演奏時間は、第9番 D575 の第2楽章がケンプ5分45秒、シフ5分21秒、内田光子6分00秒、ダルベルト5分57秒であり、第13番 D664 の第2楽章はケンプ4分32秒、シフ4分12秒、内田光子4分02秒、ダルベルト6分10秒、第21番 D960 の第2楽章はケンプ9分19秒、シフ9分00秒、内田光子10分42秒、ダルベルト9分38秒である。
- 8) 本稿では、「リズム・モチーフ」に着目するとき、旋律や和声的な特徴だけでなく、スタッカートやスラーなどのアーティキュレーションも度外視して分析する。純粋にリズム的な素材のみが、モチーフとしてどのように有機的に作用してゆくのかを明らかにするためである。
- 9) このように、主要主題において同じリズム・モチーフを反復することにより旋律を構築する技法は、シューベルトの作品ではよくみられるものである。同じように、2小節ごとにリズム・モチーフを反復させて旋律を構築していく技法は、第13番 D664 の第2楽章にもみられる。
- 10) **B**<sub>b</sub><sub>1</sub> のリズム・モチーフについては、楽譜上に実線の囲いで示してある（譜例2参照）。
- 11) 第19番 D958 の第2楽章において、**A**主題とリズムが類似している**B**主題は、このあと更に変奏され発展していくが、悲壮感はあるものの穏やかな性格であった**B**主題は、執拗な3連符伴奏によって次第に荒々しい性格へと変貌してゆく。激しい性格を表出するために、**B**主題の一部を切り取ったと思われる複付点リズムを、第32小節以降執拗に反復させている点は非常に興味深い。
- 12) このように、2つのリズム・モチーフを融合させる技法を、シューベルトは《ピアノ三重奏曲第1番変ロ長調 D898》（1827年または1828年作曲）の第4楽章においても使用している。D898の第4楽章において、**C**主題（第250小節以降）は**A**と**B**のリズム・モチーフの融合によって構築されている。**A**主題（第1小節以降）と**B**主題（第52小節以降）における2分音符4つを単位とするフレーズ構造は、2分の3拍子へと拍子に変化する**C**主題では、2分音符3つを単位とするフレーズ構造となる。二つの異なる対比的なリズム・モチーフが共存し、もともと**A** **B**それぞれのリズム・モチーフに付けられていたアクセントも共存することで、本来のリズム・モチーフの性格や拍の機能が打ち消され、中性的とも言える響きを獲得するこの形式部分は、第17番 D850 第2楽章の**A**<sup>'''</sup>(Coda)を思い起こさせる。
- 13) 第78小節から103小節の**A**では、**B**のモチーフである八つまとまりの16分音符を引き

継いでリズム的な変奏がなされている。

- 14) 第17番は、第1楽章以外すべてアウフタクトで始まる。したがって、シューベルトが意識的にアウフタクトで統一したと推定される。第1楽章に関しても、主要主題は確かに1拍目から始まるが、3拍目から1拍目へと向かうエネルギーが強いことから、一種のアウフタクトと捉えることもできる。このように、アウフタクトとも捉えられるリズムを使用している作品は他にもある。第16番 D845 の第1楽章は、**A**主題と**B**主題が交互に現れる形式となっているが、**B**主題が確保部で出てきたリズムの一部（第40小節第4拍から第42小節第3拍まで）と、**A**主題が展開部で出てくるリズム（第90小節第4拍から第92小節第3拍まで）はまったく同じである。**A**主題が提示される時は必ずアウフタクトであるが、もともと**B**主題は1拍目から始まるリズムである。**B**主題の確保部も同様であるが、その一部に由来するであろう展開部の**A**主題は、アウフタクトへと変えられている。つまり、第16番第1楽章では両主題のモチーフに関係をもたせるために、敢えて拍節上両義的なリズムを使用しているのであるが、そのような技法はシューベルトに特徴的と言えるだろう。第17番 D850 の第1楽章の第一主題についても、全楽章の統一のために、敢えて1拍目始まりのリズムであってもアウフタクトと捉えられるリズムを使用した可能性が十分に考えられる。
- 15)  $b_1$  と  $b_2$  の楽譜上に、反復されているリズム・モチーフは実線の囲いで示してある（譜例 12、15 参照）。
- 16) 例えば、第18番 D894 の第4楽章では、**C**の部分において、第213小節以降**A**主題から取られたリズム・モチーフ（付点2分音符と4分音符を組み合わせたリズム）が用いられているが、第229小節から第244小節にかけては、同じリズム・モチーフが動機労作的に執拗に反復されている。
- 17) 例えば、第20番 D959 の第4楽章では、**C**の部分（第142小節から第210小節）において、第181小節までは**A**主題のリズム・モチーフを動機的に反復させていたのだが、第182小節第3拍から徐々に**B**のリズム・モチーフが現れはじめ、第182小節から第190小節までは**A**と**B**のリズム・モチーフを組み合わせることで旋律を構築している。第190小節以降は**B**のリズム・モチーフのみが反復され、旋律を構築する。
- 18) 第16番 D845 以降の作品に共通しているのは、第1楽章の展開部、または終楽章の**C**などの展開的な部分において、主要主題や移行部の一部から取られたリズム・モチーフが反復される点である。
- 19) **B**と**C**でそれぞれ三部形式 ( $b_1$ - $b_2$ - $b_1'$ 、 $c_1$ - $c_2$ - $c_1'$ ) を取っているため、 $b_2$  と  $c_2$  は中間部にあたるとすると、主要部は対してそれ以外の部分 ( $b_1$ 、 $b_1'$ 、 $c_1$ 、 $c_1'$ ) を指している。

## 参考文献

## 1. 和文献

- ドラブキン, ウィリアム 1980 「動機」 久保田慶一訳 『ニューグローヴ 世界音楽大事典』 セイ  
ダイ, スタンリー編, 411 頁 東京: 講談社
- ヒンリヒセン, ハンス=ヨアヒム 2017 『フランツ・シューベルト—あるリアリストの音楽的  
肖像』 堀朋平訳, 東京: アルテスパブリッシング
- 村田千尋 2008 「シューベルトの晩年にみられるリズム法の特徴について—2つのリズム・パター  
ンに注目して」 東京音楽大学 『研究紀要』 32: 1-25
- ラドクリフ, フィリップ・フィッツヒュー 1984 『BBC・ミュージック・ガイド・シリーズ  
10 シューベルト/ピアノ・ソナタ』 栗原和夫訳, 千蔵八郎監修 東京: 日音楽譜出版社

## 2. 欧文献

- Burnham, Scott. 2005. Landscape as Music, Landscape as Truth: Schubert and the Burden  
of Repetition. *19th-Century Music* 29, no.1: 31-41
- Caskel, Julian. 2016. Musical Causality and Schubert's Piano Sonata in A Major, D959,  
First Movement. *Rethinking Schubert*. Oxford University Press, pp.207-224
- Feil, Arnold. 1966. *Studien zu Schuberts Rhythmik*. München: Wilhelm Fink Verlag
- Godel, Arthur. 1985. *Schuberts letzte drei Klaviersonaten (D958-960): Entstehungsgeschichte,  
Entwurf und Reinschrift, Werkanalyse (Sammlung musikwissenschaftlicher  
Abhandlungen)*. Baden-Baden: Valentin Koerner
- Hatten, Robert S. 1993. Schubert the Progressive: The Role of Resonance and Gesture in  
the Piano Sonata in A, D. 959. *Intégral* 7, pp.38-81
- Horton, Julian. 2016. The first movement of Schubert's Piano Sonata D.959 and the  
performance of analysis. *Schubert's Late Music: History, Theory, Style*. Cambridge  
University Press, pp.171-190
- Hyland, Anne, M and Litschauer, Walburga. 2016. Records of Inspiration: Schubert's Drafts  
for the Last Three Piano Sonatas Reappraised. *Rethinking Schubert*. Oxford  
University Press, pp.173-206
- Kinderman, William. Schubert's Piano Music: Probing the Human Condition. *The  
Cambridge Companion to Schubert*. Cambridge University Press, pp.155-173
- Waldbauer, Ivan F. 1988. Recurrent Harmonic Patterns in the First Movement of Schubert's  
Sonata in A major, D.959. *19th Century Music* 12, no.1: 64-73

## 3. 楽譜

Schubert, Franz. 2000. *Klaviersonaten I*, hrsg. von Walburga Litshauer. Kassel: Bärenreiter.

(Neue Ausgabe sämtlicher Werke Serie II, Abteilung 1.)

Schubert, Franz. 2003. *Klaviersonaten II*, hrsg. von Walburga Litshauer. Kassel: Bärenreiter.

(Neue Ausgabe sämtlicher Werke Serie II, Abteilung 2.)

Schubert, Franz. 1996. *Klaviersonaten III*, hrsg. von Walburga Litshauer. Kassel: Bärenreiter.

(Neue Ausgabe sämtlicher Werke Serie II, Abteilung 3.)