

平成 30 年度博士論文

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
——リズム・モチーフの分析に基づく考察

京都市立芸術大学大学院音楽研究科博士（後期）課程

音楽専攻 器楽（ピアノ）領域

上田 友紀子

目次

目次	i
凡例	iii
序論	1
第1章 シューベルトのピアノ作品概観	
1.1. ピアノ作品とそのジャンル	3
1.2. ピアノ・ソナタの作曲年代とその区分	7
第2章 シューベルトのピアノ・ソナタにおける反復の諸相	
2.1. 導入	10
2.2. 形式・構造上の反復	
2.2.1. ソナタ形式における反復	10
2.2.2. ロンド形式における反復	15
2.2.3. 三部形式 (ABA) における反復	18
2.2.4. 五部形式 (ABABA) における反復	22
2.3. 小節ブロックの反復	
2.3.1. 旋律的反復	25
2.3.2. 同主調での反復	30
2.4. リズム定型の反復	
2.4.1. 韻脚に基づくリズム定型の分類	33
2.4.2. 3連符の反復	40
2.4.3. 付点リズムの反復	44
2.4.4. シンコペーション・リズムの反復	48
2.4.5. 複付点リズムの反復	49
2.5. 同音反復	
2.5.1. 同音反復の定義と概観	52
2.5.2. 旋律の中の同音反復	56
2.5.3. 四声書体における同音反復	58
2.5.4. 伴奏パターンとしての同音反復	59
2.6. まとめ	61

第3章 リズム・モチーフに基づく反復と変奏の分析	
3.1. リズム・モチーフの定義	62
3.2. 第1楽章におけるリズム・モチーフの反復技法	
3.2.1. 第1主題と第2主題に共通するリズム・モチーフ	
3.2.1.1. 《ピアノ・ソナタ第15番ハ長調 D840》第1楽章	63
3.2.1.2. 《ピアノ・ソナタ第16番イ短調 D845》第1楽章	68
3.2.1.3. 《ピアノ・ソナタ第18番ト長調 D894》第1楽章	74
3.2.2. 主題と推移部とコデッタに共通するリズム・モチーフ	
3.2.2.1. 《ピアノ・ソナタ第20番イ長調 D959》第1楽章	82
3.2.2.2. 《ピアノ・ソナタ第21番変ロ長調 D960》第1楽章	90
3.2.3. ソナタ形式における反復技法の概観	95
3.3. 第2楽章におけるリズム・モチーフの反復技法	
3.3.1. リズム・モチーフによる主題間の統一	
3.3.1.1. 《ピアノ・ソナタ第15番ハ長調 D840》第2楽章	98
3.3.1.2. 《ピアノ・ソナタ第19番ハ短調 D958》第2楽章	102
3.3.2. 異なるリズム・モチーフの融合としての変奏	
— 《ピアノ・ソナタ第17番ニ長調 D850》第2楽章	106
3.4. 第3楽章におけるリズム・モチーフの反復技法	
3.4.1. 主部とトリオ部に共通するリズム・モチーフ	
— 《ピアノ・ソナタ第16番イ短調 D845》第3楽章	113
3.5. 第4楽章におけるリズム・モチーフの反復技法	
3.5.1. 異なるリズム・モチーフの融合としての変奏	
— 《ピアノ・ソナタ第16番イ短調 D845》第4楽章	117
3.5.2. リズム変奏	
— 《ピアノ・ソナタ第17番ニ長調 D850》第4楽章	126
3.5.3. リズム・モチーフによる形式部分間の統一	
— 《ピアノ・ソナタ第18番ト長調 D894》第4楽章	132
3.5.4. 展開的な形式部分におけるリズム・モチーフの連結	
— 《ピアノ・ソナタ第20番イ長調 D959》第4楽章	138
3.6. まとめ	145
結論	147
参考文献	150

凡例

1. m. ○ (単) 第○小節
2. m. ○/△ . 第○小節第△拍
3. mm. ○-□ (複) 第○小節から第□小節

4. RM リズム・モチーフ
5. RM○-△ リズム・モチーフ○の第△変奏形

〈主題の表記法〉

6. 第1主題 } ソナタ形式、またはロンド・ソナタ形式を取る楽章における
第2主題 } 二つの主題の呼称

7.

A	主題
B	主題
C	主題

 } ロンド形式、三部形式、五部形式を取る楽章における各主題の呼称

8.

A	a ₁ 主題
---	-------------------

 ロンド形式、三部形式、五部形式を取る楽章における、例えば

A	主題
---	----

の中で、さらにいくつかの部分に分かれている場合、一つ目の主題を「

A	a ₁ 主題
---	-------------------

と呼ぶ。

序論

本論文は、シューベルト (Franz Schubert, 1797-1828) の後期ピアノ・ソナタを対象として、これまで冗長の一因とされてきた反復技法が、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注目して分析するものである。

5 先行研究において、ソナタに関するものでは、主に三度調に代表されるメディアント調に着眼した研究がされている。ザルツァーは、副次主題がメディアント調において提示される点を (Salzer 1927)、ウェブスターはそれにより、ドミナントが避けられている点を指摘し (Webster 1978)、ヒンリヒセンは、メディアント調がソナタの展開において重要な基準となっていることに注目している (Hinrichsen 1994)。美学的な観点からは、アドルノが、シューベルトの反復を「発現したものを呼びかえす形式」と評して、非発展的な性格を指摘している (アドルノ 1960: 35)。近年ではバーナムが、《弦楽四重奏曲第 15 番ト長調 D887》における同じリズムの反復を「景観の推移」と呼んで注目している (Burnham 2005: 36)。リズム的な観点からは、ダクテュロスに代表される特徴的なリズム定型の存在が指摘される他、歌曲における特定のピアノ伴奏形を「歩行リズム」と捉えた分析も見られる (ゲオルギアーデス 2000; フィッシャー=ディースカウ 1976)。その一方で、リズム法に注目した研究は限られており、ファイルが、主にアクセントと拍節構造のずれや、詩韻と拍節構造のずれを指摘する研究を提出している程度であり (Feil 1966)、リズム・モチーフの反復という観点からシューベルトのピアノ・ソナタにおける作曲法を改めて捉え直す試みは、これまでほとんどされていない。

15 ところで、本論文の要となる「リズム・モチーフ」とは、旋律的、和声的な特徴を度外視した、純粋にリズム的な短いひとまとまりを指し、一般的な「モチーフ」と区別する。つまり、音程関係が変化しても、リズムが変わらない場合は、同じリズム・モチーフと見なすこととする。シューベルトの後期のピアノ・ソナタにおいては、このリズム・モチーフの反復が主題間や形式部分間をつなぐ役割を担っており、作品全体を密接に関連付ける手段として用いられている。リズム・モチーフに基づく分析によって、これまで否定的に評価されがちであったシューベルトの反復技法の再評価に繋がる糸口を探るのが、本論文の目的である。

以下、本論文の概要を述べておこう。

30 第 1 章では、シューベルトのピアノ作品を概観し、その中でのピアノ・ソナタの位置について論じる。リズム・モチーフに基づく分析を行った際には、主に晩年のソナタに巧みな反復技法が見られ、本論文では主に後期のものを取り上げて考察してゆくため、まずはピアノ・ソナタの時代区分を明確にしておく。

35 第 2 章では、シューベルトのピアノ・ソナタに見られる様々なレベルの反復を取り上げ、その特徴について考察する。具体的には、形式部分の反復、小節ブロックの反復、リズム定型の反復、同音反復の反復という 4 つの側面について検討する。

形式レベルの反復については、ソナタ形式、ロンド形式、三部形式、五部形式と、それぞれの形式ごとに調査する。各形式区分の小節数を、時代区分（初期、中期、後期）で比較してデータ化することによって、後期につれて長大化しているさまが明らかになるだろう。

- 5 小節ブロックの反復については、シューベルトに特有の、伸縮をともなう旋律的な反復や、同主調の反復について考察する。

リズム定型の反復では、ピアノ・ソナタにおいて特徴的なリズム定型を韻脚に基づいて分類したうえで、分類できない付点リズムや3連符などについても取り上げる。シューベルトの楽曲に頻出すると指摘されるダクテュロス以外にも、トロカイオスやアナペストなどの拍子との関係も明らかにする。また、これらのリズム定型が、反復されることでどのような効果がもたらされるのかについて考察してゆく。シューベルトがそれらをモチーフとして活用している例についてもあわせて分析する。

10

同音反復は、シューベルトのピアノ作品に頻出するが、その理由や意味についてはシューベルト研究においても長く議論されてきた。本論文では、ピアノ・ソナタに見られる同音反復を、旋律の中の同音反復、四声書体における同音反復、伴奏のパターンとしての同音反復の三種類に分類して、それぞれの意義や効果について考察してゆく。

15

本論文の核となる第3章では、第15番D840以降の後期ピアノ・ソナタを対象として、リズム・モチーフがいかに楽章全体を有機的に関連させているかについて検証する。後期ピアノ・ソナタは全て4楽章制を取っているため、楽章ごとにリズム・モチーフの反復に着目した分析を行う。分析に際して、シューベルトがリズム・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に、リズム譜（リズムのみを抽出した楽譜）を適宜使用している。

20

シューベルトのピアノ・ソナタは、旋律や和声的には冗長で散文的ともいえる側面を持っているが、リズム・モチーフに着目した分析によって、むしろ楽曲を有機的に統一させようとするシューベルトの意図が浮かび上がってくる。本論が提示する新たな一面は、そうしたネガティブな見方にのみ囚われている演奏家にとっても価値あるものになるであろう。

25

30

35

第1章 シューベルトのピアノ作品概観

1.1. ピアノ作品とそのジャンル

5 シューベルトは、生涯を通じてピアノ作品に取り組んできた作曲家である。今となっては歌曲王として広く知られているが、現存する最初の作品もピアノ連弾曲（4手）であり、小品や舞曲から始まって、ピアノ・ソナタの分野には1815年に初めて着手している。1810年に《幻想曲 D1》を作曲して以降、最晩年の1828年まで、ほぼ毎年途切れることなくピアノ曲を作曲し続け、舞曲などの何曲かで一つの作品も一つのチクルスとしてカウントす
10 ると、最終的には実に134ものピアノ曲を手がけたことになる。

膨大な曲数であるため、本章では4つのジャンルに大別して、それぞれの概要を述べて
いきたい。つまり、1) 総計39曲の「連弾曲（4手）」、またソロ曲については、2) 総計53
15 曲（単体の曲でカウントすると総計391曲）¹⁾にのぼる、エコセーズやレントラーなどが含まれる「舞曲」、3) 本論文で扱う、総計21曲の「ピアノ・ソナタ」、4) それ以外の変奏曲、即興曲などを含む「ピアノ小品」である。

1) 連弾曲（4手）については、これだけ多くの曲が生まれた背景として、やはり1818
年と1824年にエステルハージ家の家庭教師としてハンガリーのジェリズへ赴いたことが
大きいと言える。マリー（1803-1837）とカロリーネ（1806-1851）、二人の令嬢を教える
20 ための教材とはいっても、それぞれの年には多くの充実した作品が生まれている。もちろ
ん家庭的な音楽の要素の強い《軍隊行進曲》D733に代表されるような行進曲、《フランス
の歌による変奏曲》D624などもあるが、《大二重奏曲（グラン・デュオ）》D812や、晩年
にカロリーネに献呈された《幻想曲》D940など、大きな形式を取る重厚な作品もあり、
彼女たちの技量がきわめて高い水準に達していたことがうかがえる。また、シューベルト
25 の相方として知られている友人のガーヒー（1793-1864）やバウエルンフェルト（1811-
1890）などが公開演奏会でも演奏していたほどの腕前であったのも、連弾曲を作曲する大
きな後押しになっていただろうし、初期に作曲されたD1の難易度から、コンヴィクト時
代から技量の高い友人に恵まれたことが想像できる。こうして生涯にわたって作曲された
30 連弾曲は、D812や《大ソナタ》D617の2曲が属するソナタのジャンル、《自作主題によ
る8つの変奏曲》D813に代表される変奏曲のジャンルでは5曲、《英雄的大行進曲》D885
などの行進曲のジャンルでは6曲、《イタリア風序曲》D592、D597やオペラ《アルフォ
ンソとエストレッラ》D732の序曲D773、オペラ《フィエラブラス》D796の序曲D798、
などに代表される管弦楽曲からの編曲作品、4つのポロネーズD599に代表される舞曲、
35 幻想曲が3曲（D1、D9、D48）など、多岐にわたっている。また、公開演奏会での初演を
想定したと思われる《大ロンド》D951や《人生の嵐》D947なども、シューベルトの晩年
の大きな傑作として、現在も名が知られている。

¹⁾ ピアノ・ソロ曲の舞曲は、総計53曲（単体で391曲）だが、4手のジャンルでの舞曲は、D599、D618、D814、D824の4曲（単体でカウントすると17曲）である。

2) 舞曲は、シューベルトの置かれていた境遇と切り離して語ることはできないだろう。シューベルトの舞曲は、いわゆるシューベルティアードを代表とするような友人たちとの集いにおいて、シューベルト自身が即興でピアノを弾くことにより、皆でダンスを楽しんだり、その場を盛り上げたりするために作られたものが多い。その中から気に入ったものは後から楽譜に書き留めていたようである。シューベルトの生きた時代は、貴族的なメヌエットは既に時代遅れとされ（シューベルト自身も 1816 年までしか作曲していない）、より身近で大衆的なジャンルであるドイツ舞曲やレントラーなどが好まれた。ピアノ曲の中で、ピアノ・ソナタなどと比べると最も出版がスムーズに成功していた舞曲のジャンルであるが、実際に 1821 年にディアベリ社によって《36 の独創的舞曲》D365 が作品 9 として出版されて以降、生前の間に総計 186 曲の舞曲が出版されることとなった。出版された舞曲の中で最も多いジャンルは「ワルツ」と「舞曲」であるが、例えばワルツは、現存する 98 曲中 75 曲も「ワルツ」というタイトルで生前に出版されたにもかかわらず、シューベルト自身が実際に「ワルツ」と名付けた曲が少ないことや（ほとんどが出版社によりタイトルが付けられた）、友人の証言を見るに、シューベルトの中でも、舞曲それぞれのジャンルの区別があいまいであったことがわかっている。また、ワルツとは言え、シューベルトの時代はウィーン会議後、主にシュトラウス二世が確立した華やかなワルツへ移行する最中であって、それとはまた異なるものであった。いずれにしても、シューベルトの舞曲は、友人たちとのあたたかい交流の中で生まれた実用的な音楽であって、後のショパンが作曲した「ポロネーズ」や「マズルカ」などとはまた趣向の異なるものと言えるだろう。

20

3) ピアノ・ソナタは、ピアノ曲のどのジャンルよりも遅く、1815 年に初めて着手された。ピアノ・ソナタは、シューベルトの生前には 21 曲中 3 曲しか出版できず、それだけ一般的に出版しても売れにくいアカデミックなジャンルということではあるが、彼自身もベートーヴェンをはじめとする先人の巨匠の作品を意識し、このジャンルには慎重であったことがうかがえる。1815 年（18 歳）から最晩年の 1828 年（31 歳）まで作曲は続けられたが、その中でシューベルト研究において「クリーゼの時期」²と呼ばれる、作曲されても完成されない、または着手されていない期間がある。これは、シューベルトがオペラの上演を夢見てその作曲に没頭していた期間とも、新たに独自の作曲技法を確立するための充電期間とも言われるが、いずれにしてもこの期間を乗り越えた後、彼のピアノ・ソナタの様式は大きく転換する。第 16 番 D45 に関しては、作曲家自身が積極的に出版交渉を行っていることから、第 16 番を境にこのジャンルに確信をもつようになり、さらには

30

² 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。

独自の作曲技法を見出したであろうことが推測できる。初期³の作品は、楽章や主題の調配置がかなり実験的で、楽章の数も様々である一方、「クレーゼの時期」の後に書かれた作品は、調が整理され、すべてが4楽章制を取るうえに、各楽章ともに初期に比べると長大化するという特徴がある。詳しくは次節に譲ることとするが、初期、中期の様々な試みがシューベルト独自の作曲形式へと結晶してゆく過程を見ることのできるジャンルと言えよう。

4) 残りのジャンルである「ピアノ小品」のうち、現在一般的にもよく知られ、チクルスとしての意味合いをもつ《即興曲》D899、D935や、《楽興の時》D780は、中期以降に生まれたものである。いずれも調配置など、一つの作品としての構成が考慮されているが、《即興曲》よりも《楽興の時》の方が比較的自由的な形式をもつ。それぞれ4曲から成る《即興曲》D899、D935はシューベルトのピアノ作品の中でも最もよく演奏される作品であり、子供の教材としても好んで用いられる。これらは即興曲というジャンルとしてはやや堅固な形式であり、特にD935は、シューマンに「第1番は、明らかにソナタの第1楽章である」と批評された程である（シューマン 2009: 148）。ただ、形式的に考えると《即興曲》は明らかにソナタより自由なものである。例えばD935では、第1番は三つの主題（f・As-as）を持っており⁴、第4番はソナタの終楽章によく見られるロンド形式であるものの、長大な中間部はかなり自由な拡大による展開である。さらに、4曲の調配置（f・As・B・f）についても、《幻想ソナタ》D894を除く第16番以降のソナタは、第1、3、4楽章において同じ調を取るのに対し、《即興曲》D935では、明らかに第3番のみが異質な調であり、他の第1、2、4番において変ロ長調が特別な意味をもつ訳でもない。このようなソナタとの決定的な違いは、シューベルト自身がD935についてショット社に宛てた手紙⁵の中で「出版は1曲ずつでも、4曲まとめてでも構わない」と書いていることにも表れているが、ソナタに並ぶ大きな形式構造をもち、一つのチクルスとして統一されていることには違いないだろう。

「ピアノ小品」の中で、これらの作品と、ブラームスによってまとめられた《3つのピアノ曲 D946》を除くと、今日演奏会でとりあげられる作品は限られている。比較的多く書かれたジャンルは変奏曲で5曲残しており、そのうち《10の変奏曲 D156》と《ヒュッテンブレンナーの主題による13の変奏曲 D576》は大規模な作品である。それら以外は、有名な《ハンガリー風メロディーD817》、アレグレットやアダージョ、フーガなど小規模で愛らしい作品が並ぶ。

³ 「初期」「中期」「後期」の区分については、次の項（1.2. ピアノ・ソナタの作曲年代とその区分）で説明している。

⁴ 同時期に書かれた第16番D845以降のソナタの第1楽章は、すべて二つの主題から成り、調性も伝統的なものに則っている。

⁵ シューベルトがショット社に宛てた手紙は、ドイチュがまとめた『ドキュメント—シューベルトの生涯 Schubert Die Dokumente seines Lebens』に記されている（ドイチュ 1997: 233）。

	ピアノ・ソナタ	小品 (ピアノ曲)	舞曲 (ピアノ・ソロ曲)	連弾曲 (4手)	生前の出版
1810年				D1	
1811年		D2E		D9	
1812年		D13、D24A、 D24B、D24C、D29	D128		
1813年			D41、D91、D335	D48	
1814年			D600		
1815年	D154、D157、D279、 D346	D156、D178	D135、D139、D145 (1821 年まで)、D146 (1823年)、 D158、D277A、D299、 D334、D681		
1816年	D459、D459A、 D604 (1817年)		D378、D380、D420、D421		
1817年	D506、D537、D557、 D566、D567、D568、 D570、D571、D575	D576、D593	D511、D529	D592、D597	
1818年	D505、D612、D613、 D625	D605A、D606、 D610、D612	D365 (1821年まで)、	D599、D602 (1824年)、 D608、D617、D618、 D624、D733	
1819年	D655、D664(1825年)		D643	D668、D675	
1820年			D697		
1821年		D718	D722		D365「作品9」
1822年		D759A、D760			D624「作品10」
1823年	D769A、D784	D780	D779、D781、D783 (1824 年まで)、D790	D773、D798	D145「作品18」、D617 「作品30」、D697「作品 18」(Nr. 5)、D760「作品 15」、D769、D780 (Nr. 3)、 D971
1824年		D813、D817	D366、D769、D782、 D816、D820	D812、D813、D814、 D818、D819 (1818年)	D146(Nr. 2)、D366、D602 「作品27」、D718、D780 (Nr. 6)、D781(Nr. 4、7)
1825年	D840、D845、D850		D735、D841、D844	D859	D675「作品34」、D735 「作品49」、D779「作品 50」、D780 (Nr. 3、6)、 D781「作品33」(Nr. 1、2)、 D783「作品33」、D813 「作品35」、D819「作品 40」、D976、D978
1826年	D894		D734	D823 (1827年まで)、 D824、D885	D733「作品51」、D734 「作品67」、D773「作品 52」、D818「作品54」、 D823「作品63」、 D845 「作品42」、D850「作品 53」、D859「作品55」、 D885「作品66」、D979、 D980
1827年		D899、D908、 D915、D935	D924、D925	D908、D928	D599「作品75」、D773 「作品69」、D823「作品 84」、 D894「作品78」、 D899「作品90」、D908 「作品82,1」、D969「作 品77」
1828年	D958、D959、D960	D946		D940、D947、D951、 D952、D968	D780「作品94」、D824 「作品61」、D924、D925 「作品91」、D980D
?年		D980F	D969、D970、D971、 D972、D973、D974、 D975、D976、D977、 D978、D979、D980、 D980B (=D679)、D980D	D968A、 D968B (=D886)	

表1 ピアノ曲のジャンル別作品年代表

(作品番号付きの出版については、「」で示し、そのうちピアノ・ソナタの出版については下線で示してある)

1.2. ピアノ・ソナタの作曲年代とその区分

表1を見てもわかるように、ピアノ・ソナタは、シューベルトにとってピアノ曲の中でも最も出版が難しいジャンルであった。その中で、初めて出版に成功したのが第16番D845であり、前述のようにシューベルト自らが出版交渉を試みた末に実現された。

ソナタの作曲年代に注目すると（表2参照）、「クラーゼの時期」にあたる1818年から1822年は、作曲年代不明の第13番D664を除いてすべてが未完で終わっているのに対し、第16番以降はほとんど途切れることなく作曲が続けられ、しかもすべてが完成されていることがわかる。

10

番号	D番号	各楽章調性	作曲年代	楽章数	備考
(未完)	154	E	1815		第1楽章途中までの断片。
第1番 (未完)	157	E-e-H	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	C-F-a	1815	4	第4楽章がD346と考えられているが、再現部のm.232より先が未完成である。
第3番	459	(E-E){C-A-E}	1816	5	第1楽章から第2楽章までと第3楽章から第5楽章は別々に書かれたものである。
第4番	537	a-E-a	1817	3	
第5番	557	As-Es-Es	1817	3	各楽章5分程度の作品。
第6番 (未完)	566	e-E-As	1817	4	第4楽章がD506と考えられている。
第7番	568	Es-g-Es-Es	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	fis-(A-D-fis)	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、4楽章はD570と考えられている。
第9番	575	H-E-G-H	1817	4	
第10番 (未完)	613	C-C	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	f-E-f	1818	3	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	cis	1819		第1楽章の提示部までで断筆している。
第13番	664	A-D-A	1819 / 1825	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への旅行中に書かれたことはわかっている。
(未完)	769A	E	1823		第1楽章のm.38までで断筆している。
第14番	784	a-F-a	1823	3	
第15番 (未完)	840	C-c-As-C	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m.272より先が未完成である。
第16番	845	a-C-a-a	1825	4	
第17番	850	D-A-D-D	1825	4	
第18番	894	G-D-h-G	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	c-As-c-c	1828	4	
第20番	959	A-fis-A-A	1828	4	
第21番	960	B-cis-B-B	1828	4	

表2 ピアノ・ソナタの作曲年代表

(初期、中期、後期の区分は二重線によって示してある)

それらを踏まえた上で、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する。

初期の作曲年代を見たときに気付くのは(表2参照)、あまりにも1817年という一年に集中しているという事実である。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で書かれている。楽章数を見ても、3楽章、4楽章、5楽章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。さらに、各楽章の調配置にも統一性がなく、終楽章が主調で終わっていない作品もいくつかある。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と推察される。ただし、習作的な段階とはいえ、その中には後期作品にもつながる重要なアイデアも多く含まれる⁶。

中期(1818年)からは「クレーゼの時期」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D613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D664⁷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。

⁶ 第1楽章に関して言えば、例えば第7番D568では、第1主題が確保部(m. 28以降)だけでなくコデッタ(m. 88以降)において変奏され現れている点、第9番D575では、第1主題と移行部の主題(m. 15以降)、第2主題(m. 30以降)を付点リズムで関連をもたせ、その素材を展開部(m. 60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2主題(m. 55以降)が、コデッタ(m. 117以降)や展開部(m. 131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m. 64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m. 159以降にも用いられているし、第9番D575のm. 52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m. 43以降にも繋がるものである。

⁷ 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。

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分することができる。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⁸、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で書かれていること⁹が根拠である。

最後に、シューベルトが楽譜に自分自身で付した番号について触れておこう。今日知られているのは、第 1 番から第 21 番までの通し番号と、オットー・エーリッヒ・ドイチュによるシューベルト作品目録の番号、いわゆる D 番号である。前者は、作曲家が自分で振ったものではなく、成立年代順に付けられた番号である。これらとは別に、シューベルト自身
10 自身が自筆譜に記した番号がある。消失してしまった自筆譜もいくつかあるが、現在シューベルトによって番号付けされたのが確認できるソナタは、主に 1817 年に書かれた 4 曲と、最晩年の 1828 年の 3 曲である。1817 年のものは、第 6 番 D566 が「I」、第 7 番 D567 が「II」、第 8 番 D571 が「V」、第 9 番 D575 が「VI」と書かれており、1828 年のものは、第 19 番 D958 が「I」、第 20 番 D959 が「II」、第 21 番 D960 が「III」と書か
15 れている。1817 年に作曲されたソナタは、すべての番号が揃っているわけではないが、古典派の先人の作曲家がそうであったように、シューベルトも 6 曲セットのソナタを想定して作曲した可能性が考えられる。1828 年の 3 曲のソナタは、現在も「シューベルトの最後の三つのピアノ・ソナタ」として親しまれているが、実際にシューベルトが一つのセットとして、3 曲のソナタの関連性を意識して作曲したことは明らかだろう。

20

25

30

⁸ 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。

⁹ 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。

第2章 シューベルトのピアノ・ソナタにおける反復の諸相

2.1. 導入

5

本章では、シューベルトのピアノ・ソナタに見られる様々なレベルの反復について概観する。シューベルトの音楽に関しては、反復がもたらす冗長さについて語られることは多かったが、反復技法そのものを類型化する試みはこれまで行われてこなかった。さらに、繰り返されるサイズやその手法にかかわらず、「反復」という言葉一つでまとめられることがほとんどであった。

10

そこで、本章では、様々な反復技法について、繰り返される単位の大きい順に分類して考察してゆく。具体的には、形式・構造上の反復、小節ブロックでの反復、リズム定型の反復、同音反復という4つの側面から検討する。それぞれがどのような機能や効果を持っているかを、実際のピアノ・ソナタの例を見ながら考察することで、シューベルトに特徴的な反復技法を明らかにしてゆく。

15

また、それぞれの反復技法の作曲年代ごとの特徴も明確にするため、初期、中期、後期の時代区分で比較する。そうすることにより、特に形式レベル、小節ブロックなど、反復されるサイズの比較的大きい反復が、後期へ向けたピアノ・ソナタの長大化の一因となっているさまが明らかになるだろう。

20

25

2.2. 形式・構造上の反復

2.2.1. ソナタ形式における反復

30

シューベルトのピアノ・ソナタにおいて、ソナタ形式を取る楽章は主に第1楽章と終楽章である。後期の終楽章においては、必ずロンド形式、またはロンド・ソナタ形式を取っているが、初期、中期のソナタの終楽章は、ソナタ形式を取るものが多くある(表3参照)。

35

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	嬰ヘ短調	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	ヘ短調	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

表 3 終楽章の形式

(初期、中期、後期の区分は二重線によって示してある)

5

ソナタ形式を取るそれら第 1、4 楽章の、提示部、展開部、再現部、コーダの各小節数をまとめたものが以下の表である (表 4、5 参照)。この表から見えてくるのは、初期と中期の展開部が極端に短いものがある点と、後期のほとんどが長大なコーダを含むにもかかわらず、初期と中期は (そもそも完成されていないものも多くあるが) コーダを持たない作品が多い点である。つまり、全体として、時を追うにつれて長大化が際立つわけだが、特に最晩年に書かれた第 19 番から第 21 番 (D958-960) は推移部とコデッタの充実に対応するかのよう、提示部と再現部も大規模になっている。

15

番号	D 番号	主調	拍子	テンポ表記	提示部	展開部	再現部	コーダ
第 1 番	157	ホ長調	2/2	Allegro ma non troppo	104	43	104	×
第 2 番	279	ハ長調	4/4	Allegro moderato	85	32	94	×
第 3 番	459	ホ長調	4/4	Allegro moderato	53	26	45	×
第 4 番	537	イ短調	6/8	Allegro, ma non troppo	72	50	65	9
第 5 番	557	変イ長調	3/4	Allegro moderato	39	23	37	×
第 6 番	566	ホ短調	4/4	Moderato	37	23	37	×
第 7 番	568	変ホ長調	3/4	Allegro moderato	112	46	100	×
第 8 番 (未完)	571	嬰へ短調	2/2	Allegro moderato	100	41		
第 9 番	575	ロ長調	4/4	Allegro, ma non troppo	59	28	59	×
第 10 番 (未完)	613	ハ長調	3/4	Moderato	86	35		
第 11 番 (未完)	625	変イ長調	4/4	Allegro	75	43		
第 13 番	664	イ長調	4/4	Allegro moderato	47	32	49	6
第 14 番	784	イ短調	4/4	Allegro giusto	103	62	113	13
第 15 番	840	ハ長調	4/4	Moderato	103	65	106	44
第 16 番	845	イ短調	2/2	Moderato	90	55	126	40
第 17 番	850	ニ長調	2/2	Allegro	94	68	83	22
第 18 番	894	ト長調	12/8	Molto moderato e cantabile	64	52	58	×
第 19 番	958	ハ短調	3/4	Allegro	98	61	89	26
第 20 番	959	イ長調	4/4	Allegro	129	68	133	27
第 21 番	960	変ロ長調	4/4	Molto moderato	117	98	129	13

表 4 第 1 楽章 (ソナタ形式) の提示部、展開部、再現部、コーダの各小節数

(初期、中期、後期の区分は二重線によって示してある)

(未完により再現部以降が書かれていない場合は斜線で示し、完成されたソナタのうちコーダを持たない作品は×で示してある)

5

番号	D 番号	主調	拍子	テンポ表記	提示部	展開部	再現部	コーダ
第 2 番 (未完)	346	ハ長調	2/4	Allegretto	67	90	74	? ¹⁰
第 5 番	557	変ホ長調	6/8	Allegro	48	37	48	×
第 7 番	568	変ホ長調	6/8	Allegro moderato	74	53	81	11
第 8 番 (未完)	571	嬰へ短調	2/4	Allegro	120	54		
第 9 番	575	ロ長調	3/8	Allegro giusto	124	69	123	×
第 10 番 (未完)	613	ハ長調	6/8	Allegretto	92	33		
第 11 番	625	へ短調	2/4	Allegro	96	78	96	13
第 13 番	664	イ長調	6/8	Allegro	84	37	82	13

表 5 終楽章 (ソナタ形式) の提示部、展開部、再現部、コーダの各小節数

(初期、中期、後期の区分は二重線によって示してある)

(未完により再現部以降が書かれていない場合は斜線で示し、完成されたソナタのうちコーダを持たない作品は×で示してある)

¹⁰ m. 231 までで断筆してしまっているため、コーダを含む形式を想定していたかは定かではない。スコダによる補筆版ではコーダが付けられている。

また、提示部と再現部の第1主題と第2主題において、いくつかの変奏のパターンが示されることもある。例えば、第19番 D958 の第1楽章では、四声書体によるコラール風の第2主題が提示された後、3連符反復による伴奏とオクターヴの旋律に変奏され、さらにその後、同主調の変ホ短調による舞曲風の変奏がされるのである（譜例1、2、3参照）。このように主題が変奏されて繰り返される手法は、第18番 D894 の第1楽章の第2主題、また第21番 D960 においては第1主題と第2主題に見られ、後期に特有のものと思なすことができるだろう。

10

譜例1 《ピアノ・ソナタ第19番ハ短調 D958》第1楽章 mm. 40-55

譜例2 《ピアノ・ソナタ第19番ハ短調 D958》第1楽章 mm. 54-59



譜例 3 《ピアノ・ソナタ第 19 番ハ短調 D958》第 1 楽章 mm. 68-71

- 5 シューベルトのソナタ形式を取る楽章において、再現部は、提示部のほぼ同じ再現と見ることができ (ブレンデル 1993: 119) ¹¹。ただし、例えば第 20 番 D959 の第 1 楽章において、第 1 主題確保部が再現部に提示される際には、提示部と同じくイ長調で提示された後、さらに同主調のイ短調で繰り返され、やがてへ長調に到達する (譜例 4 参照)。このように、ほぼ同じ再現であっても、転調による旋律的反復が加えられることによって、印象的に拡大されることもあるのである。

10

譜例 4 《ピアノ・ソナタ第 20 番イ長調 D959》第 1 楽章 mm. 213-224

¹¹ シューベルトのソナタ形式を取る楽章には、すべての提示部に反復記号が付けられているが、ブレンデルは、シューベルトのピアノ・ソナタに限っては、必ずしも反復記号を守らなくとも良いと主張している。その理由として、シューベルトのソナタは提示部と再現部がほとんど同じである点、特に後期ソナタは提示部 (再現部) が大規模になっている点、第 1 楽章と第 2 楽章の性格とテンポが対比的でないことが多い点を挙げている。

2.2.2. ロンド形式における反復

シューベルトのピアノ・ソナタの場合、ロンド形式を取るのは、初期の第2楽章のいくつか（第1番 D157、第4番 D537、第6番 D566）を除けば、主に終楽章である。興味深いのは、前にも述べたように、初期や中期もこの形式を取る作品はいくつかあるものの、後期（中期の第14番 D784以降）の終楽章のすべてがロンド形式、またはロンド・ソナタ形式を取っている点である（表3参照）。これは、第15番 D840以降のピアノ・ソナタが4楽章制で統一されていることと関係があるかもしれない。もっとも、初期のソナタにおいて、例えば第7番 D568や第9番 D575も4楽章制であるのにもかかわらず、終楽章はソナタ形式を取っている。後期ピアノ・ソナタの終楽章をロンド形式（またはロンド・ソナタ形式）で締めくくることが拘ったシューベルトにどのような意図があったのかは定かではないが、いずれにせよ第16番 D845から第20番 D959については、**C**が一度だけ提示される点が共通している。このような形式部分**C**は、楽章全体の長さに対しての比率が大きいうえに¹²（表6参照）、他の形式部分とは対照的な性格である点が特徴的である。ロンド・ソナタ形式（の第19番 D958、第20番 D959）を除く、第16番 D845、第17番 D850、第18番 D894であっても、まるで三部形式の中間部のように、**C**は楽曲に明確なコントラストを生みつつ、ロンド主題の回帰による単純性の回避に寄与している。**C**において扱われる動機は、**A**や**B**に由来するものもあれば、新しく提示されるものもある。

番号	D番号	主調	拍子	テンポ表記	形式
第16番	845	イ短調	2/4	Rondo: Allegro vivace	A - B - A - B - 推移部 - A - C - A - B - A - B - A (Coda) (46) (44) (32) (69) (17) (46) (91) (14) (38) (32) (73) (48)
第17番	850	ニ長調	4/4	Rondo: Allegro moderato	A - B - A - C - A (Coda) (29) (48) (27) (67) (40)
第18番	894	ト長調	2/2	Allegretto	A - B - A - C - A - A (Coda) (54) (69) (57) (140) (42) (50)
第19番	958	ハ短調	6/8	Allegro	A - B - 推移部 - C - A - B - 推移部 - Coda - A (Coda) (112) (75) (56) (186) (70) (74) (54) (34) (57)
第20番	959	イ長調	4/4	Rondo: Allegretto	A - B - A - C - A - B - A - Coda (45) (80) (16) (69) (47) (70) (21) (34)

表6 後期ピアノ・ソナタの終楽章のロンド・ソナタ形式

(形式の欄に、各形式区分の小節数を括弧で示してある)

このように、後期のロンド形式には共通する点があるが、これらは三種類に分類することができる。まず第一に、第19番 D958と第20番 D959が分類されるロンド・ソナタ形式である。従来のロンド・ソナタ形式に則って提示部—展開部—再現部に分かれ、何度も

¹² ただし、第20番 D959の**B**（第2主題）については、例えば提示部だと①（mm. 46-67）、②（mm. 67-90）、③（mm. 90-125）というように3パターンで変奏されて提示されているため、例外的に**C**部分よりも**B**部分の方が小節数は多い。

10 回帰される第 1 主題（ロンド主題）と、提示部と再現部に一度ずつ提示される第 2 主題とを含む¹³。ロンド・ソナタ形式で書かれているソナタはこれら 2 曲だけであり、初期、中期には書かれていない。第二に、第 17 番 D850、第 18 番 D894 のように、大きな形式部分の中で、さらに三部形式に分かれるロンド形式である。例えば、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 1 参照）、入り組んだ構成となっている。このようなロンド形式は、第 17 番と第 18 番のみであり、一つ目と同じく初期、中期には見られない。そして第三に、第 16 番 D845 のように、楽章中**C**は一度だけ提示されるが、**A**と**B**が何度も提示されるロンド形式である。中期の第 14 番 D784 と比べると、**C**が一度だけの提示となっている分、ロンド主題（**A**主題）と**B**主題の回帰される数

A	B			A'	C				A''
a	b ₁	b ₂	b ₁ '	a'	c ₁	c ₂	c ₂ '	c ₁ '	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 1 《ピアノ・ソナタ第 17 番ニ長調 D850》第 4 楽章の形式

15

A	B	C	A	B	C	拡大	A	C	B	A (Coda)
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: (e:)(G:)	e:	C: (F:)(d:)	e:→a: (a:)(d:)(Des:) (cis:)(e:)(H:)(E:)(A:)(D:)	a: (e:)(d:)	A: (D:)(h:)	a:	a:

図 2 《ピアノ・ソナタ第 14 番イ短調 D784》第 3 楽章の形式

¹³ 表 3、6 においては、第 1 主題（ロンド主題）部にあたる形式部分は**A**、第 2 主題部にあたる形式部分は**B**と示してある。また、第 19 番 D958 と第 20 番 D959 は従来のロンド・ソナタ形式を踏襲する構造ではあるものの（表 3 参照）、第 19 番 D958 については調性が独特であり、第 1 主題が主調の c-moll であるのに対して、第 2 主題は提示部が cis-moll、再現部が b-moll である。

A	B	A'	B'	推移部	A''	C	
a	b	a'	b'		a''	c1	c2
T. 1-46	47-90	91-122	123-191	192-208	209-254	255-314	315-344
a: (C:) (e:)	C: a: F: a:	a: (C:) e:	e: E: Des: E:	a:	a:→ A: (C:)(e:)	A: D: E: A: e: a: A:	d: a:

A'''	B'''	A''''	B''''	A'''''(Coda)
a'''	b'''	a''''	b''''	a'''''
T. 345-358	359-396	397-428	429-501	502-549
a: (A:)	C: a: F: d:	d: (F:) a:	a: A: Des: A:	d: F: a:

図3 《ピアノ・ソナタ第16番イ短調 D845》第4楽章の形式

また、ロンド主題が何度か反復されるときには、変奏されて回帰される場合と、ほとんど形を変えずに回帰される場合がある。

後期ソナタの中では、第16番 D845、第17番 D850、第20番 D959が前者にあたり、それ以外の第18番 D894と第19番 D958が後者にあたる¹⁴。変奏されて回帰される場合は、それまでに提示されていたリズムを引き継ぐ形で変奏されるパターンが圧倒的に多い。例えば、第17番 D850の第4楽章では、**A'**でロンド主題が回帰される際、**B**を支配していた16分音符を引き継ぐ形で**A**主題が変奏されている（譜例5、6参照）。

このように、ロンド主題が回帰されるときには、シューベルトは新しい素材を用いて変奏するのではなく、敢えてそれまでに提示した素材を用いた変奏を行っているのである。

15 譜例5 《ピアノ・ソナタ第17番ニ長調 D850》第4楽章 mm. 1-10

¹⁴ ただし、両曲ともにコーダは多少変奏されている。また、第18番 D894については、**A'**のみが左手の合いの手が加わる形で変奏されている。

70 **B**

72

75 *decresc.*

77 **A** *con delicatezza*

80

譜例 6 《ピアノ・ソナタ第 17 番ニ長調 D850》第 4 楽章 mm.70-82

5

2.2.3. 三部形式 (ABA) における反復

シューベルトのソナタにおいて、三部形式 (ABA) で書かれている楽章は、第 2 楽章と (4 楽章制のソナタにおける) 第 3 楽章である。

10 まず、第 3 楽章については、すべてが主部—トリオ部—主部の三部形式で、メヌエットまたはスケルツォ楽章として書かれている。主部とトリオ部の各小節数を比較すると、時期によって特徴があるわけではない (表 7 参照) ¹⁵。

ただ、初期の第 6 番 D566 と後期の第 16 番 D845、第 17 番 D850 については、主部とトリオ部ともに拡大されており、第 17 番についてはさらに 27 小節のコーダも含む。

15

¹⁵ 中期のピアノ・ソナタ (第 10 番 D613 から第 14 番 D784) については、すべて 3 楽章制で書かれているため、メヌエットまたはスケルツォ楽章は含まれない。

番号	D 番号	調性	拍子	テンポ表記	主部	トリオ部
第 1 番	157	ロ長調	3/4	Menuetto: Allegro vivace	68	64
第 2 番	279	イ短調	3/4	Menuetto: Allegro vivace	54	34
第 3 番	459	イ長調	3/4	Scherzo con Trio: Allegro	55	28
第 6 番	566	変イ長調	3/4	Scherzo: Allegro vivace	114	39
第 7 番	568	変ホ長調	3/4	Menuetto: Allegretto	36	30
第 8 番	571	ニ長調	3/4	Scherzo: Allegro vivace	41	30
第 9 番	575	ト長調	3/4	Scherzo: Allegretto	84	20
第 16 番	845	イ短調	3/4	Scherzo: Allegro vivace	126	48
第 17 番	850	ニ長調	3/4	Scherzo: Allegro vivace	118	71
第 18 番	894	ロ短調	3/4	Menuetto: Allegro moerato	52	30
第 19 番	958	ハ短調	3/4	Menuetto: Allegro	41	36
第 20 番	959	イ長調	3/4	Scherzo: Allegro vivace	79	34
第 21 番	960	変ロ長調	3/4	Scherzo: Allegro vivace con delicatezza	90	26

表 7 第 3 楽章の各形式区分の小節数
(初期、中期、後期の区分は二重線によって示してある)

5

第 2 楽章については、三部形式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(表 8 参照)。とはいえ、例えば初期の第 9 番 D575 の一般的な演奏時間¹⁶は約 4 分 40 秒、中期の第 13 番は約 4 分 40 秒、後期の第 21 番 D960 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。

10 これは、決定的な様式転換が生じた「クレーゼの時期」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。表 9 を見ても、三部形式を取る第 2 楽章は、後期に小節数が拡大しているさまが読み取れるだろう。

15

¹⁶ 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 01 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 03 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、内田光子 10 分 38 秒、ダルベルト 9 分 38 秒である。

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

表 8 第 2 楽章の形式

(初期、中期、後期の区分は二重線によって示してある)

番号	D 番号	調性	拍子	テンポ表記	A	B	A'
第 2 番	279	へ長調	3/4	Andante	25	26	28
第 5 番	557	変ホ長調	2/4	Andante	37	33	26
第 9 番	575	ホ長調	3/4	Andante	26	26	31
第 13 番	664	ニ長調	3/4	Andante	15	17	42
第 14 番	784	へ長調	2/2	Andante	20	10	30
第 20 番	959	嬰へ短調	3/8	Andantino	68	90	44
第 21 番	960	嬰ハ短調	3/4	Andante sostenuto	42	47	49

表 9 第 2 楽章の各形式部分の小節数

5 (初期、中期、後期の区分は二重線によって示してある)

第3楽章については、ダ・カーポを用いて **A** が反復される場合がほとんどであるため、**A** は **A** とほぼまったく同じと言ってよい。

5 いっぽう、第2楽章については、**A** が回帰されるときには、時期によって特徴的な変奏がなされている。初期は、例えば第9番 D575 において、**B** を支配していた 16 分音符が **A** の内声に引き継がれる形で変奏されているが（譜例 7 参照）、これは第2番 D279 も同様の変奏パターンである。中期の第13番 D664 と第14番 D784 は、主に 3 連符反復による変奏となっている。後期は、例えば第21番 D960 のように、装飾的に Cis-Cis-His が加わることによって、右手パートと左手パートの間に新たな対話が生まれているが（譜例 8 参照）、第20番 D959 も、やはり 3 連符による装飾的な音を加えられ、同じような変奏と
10 になっている。

譜例 7 《ピアノ・ソナタ第7番ロ長調 D575》第2楽章 mm. 46-55

15

譜例 8 《ピアノ・ソナタ第19番ハ短調 D958》第2楽章 mm. 90-97

2.2.4. 五部形式 (ABABA) における反復

- 5 五部形式で書かれている楽章は第2楽章のみであり、第7番 D568 を除いて、すべてが後期のソナタである (表8参照)¹⁷。後期にかけて頻繁に見られるこの形式は、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 $b_1-b_2-b_1'$ 、それぞれ三部形式になっており (図4参照)、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5参照)。

A			B			
a_1	a_2	a_1'	b_1	b_2	b_2'	b_1'
リピート含む						
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:)

10

A'			B'			A''	A''' (Coda)
a_1	a_2	a_1'	b_1	b_2	b_1'	a_1''	a_1'''
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4 《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_1	a_2	b	a_1	a_2	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:

15 図5 《ピアノ・ソナタ第7番変ホ長調 D568》第2楽章の形式

¹⁷ 後期の五部形式のソナタは、第15番 D840、第17番 D850、第18番 D894、第19番 D958 の第2楽章である。

五部形式は、**A**が2回、**B**が1回繰り返される形式であるわけだが、**B**が**B'**として反復されるときには、変奏される場合と変奏されない場合とがある。前者は第18番D894と第19番D958であり、後者は第7番D568、第15番D840、第17番D850である。前者の場合、例えば第18番D894では、変奏において徐々にシンコペーション・リズムが前面に押し出される（譜例9、10参照）。

5

いっぽう、**A**が反復されるときには、どの楽章も**A**→**A'**→**A''**と必ず変奏される形となっている。最後の**A''**はコーダでもあるためか、印象的な転調がされていることが多い。例えば、第19番D958の場合は、m. 102において同主調の変イ短調に転調した後、次々と転調を繰り返し、主調の変イ長調から見ると遠隔調にあたるイ長調まで到達したときに、ゲ

10

譜例9 《ピアノ・ソナタ第18番ト長調D894》第2楽章 mm. 11-18

15

譜例10 《ピアノ・ソナタ第18番ト長調D894》第2楽章 mm. 110-118

95

100 *as-moll*

105 C-dur Des-dur D-dur A-dur

110

譜例 11 《ピアノ・ソナタ第 19 番ハ短調 D958》第 2 楽章 mm. 94-115

5

10

15

20

2.3. 小節ブロックの反復

2.3.1. 旋律的反復

5 シューベルトの後期ピアノ・ソナタにおいて特徴的なのが、主題の中で、旋律が伸縮性をともなって反復されることがある点である。

例えば、第 18 番 D894 の第 4 楽章のロンド主題 (A 主題) は、全体の強弱が *p* による前半 (mm. 1-41) と、*f* による後半 (mm. 42-55) に分かれるが、前半は、冒頭 mm. 1-4 の旋律を基に、それが変奏され、伸縮しながら反復されることで主題が構築されてゆく (譜例 12 参照)。

10

このロンド主題を詳しく見てみよう。mm. 1-4 の旋律は、mm. 5-8 で少し形を変えて反復される。mm. 9-13 は、mm. 1-2 の旋律が基となって拡大されたものであるが、これもまた mm. 14-18 に形を変えながら反復される。さらに、大きな小節単位で見ると、mm. 14-22 の旋律は、mm. 23-30 に変奏されて繰り返されているのである。このように、冒頭

15 のわずか 4 小節が形を変えながら反復されることで、A 全体は 54 小節まで拡大されているわけであるが、このような旋律の自由な拡大は、シューベルト特有の反復技法と言えるだろう。

The image shows a musical score for Schubert's Sonata in D major, Op. 109, 4th movement, first theme. The score is divided into five systems, each showing a different variation of the 4-measure motif from the beginning. Blue boxes highlight the original motif and its subsequent variations. Blue arrows indicate the expansion and transformation of the motif. The tempo is marked 'Allegretto' and the dynamics range from piano (p) to pianissimo (pp).

譜例 12 《ピアノ・ソナタ第 18 番ト長調 D894》第 4 楽章 mm. 1-41

- 5 このような伸縮を伴う反復の一方で、同じ小節数を保ったまま旋律が反復されることもある。例えば、第 13 番 D664 の第 3 楽章や第 18 番 D894 の第 2 楽章のように、旋律が少しずつ形を変えながら、3 回反復されるものである（譜例 13、14 参照）。第 13 番の第 3 楽章は、mm. 209-214 が一続きのスラーになっているものの、2 小節単位の旋律が 3 回変奏されながら反復されている。

10

譜例 13 《ピアノ・ソナタ第 13 番イ長調 D664》第 3 楽章 mm. 209-216

15



譜例 14 《ピアノ・ソナタ第 18 番ト長調 D894》第 2 楽章 mm. 66-68

5 ある小規模な旋律ブロックは、2 回繰り返されるのが当時としては一般的である。実際、シューベルトのピアノ・ソナタの中でも、2 回の反復はほぼすべての楽章で見られる。ただ、後期になると珍しい 3 回の反復もしばしば見られるようになる。これは、シューベルトの反復技法の特徴として注目に値する（表 10 参照）。

第 18 番の第 2 楽章のように楽曲の途中で見られることもあるが（譜例 14 参照）、主には楽曲の終わり、または形式部分の最後に用いられている。

10

番号	D 番号	楽章	具体的部分
第 6 番 (未完)	566	3	主部 (A-B-A') の A' への推移部 (mm. 73-78)
第 9 番	575	1	第 2 主題部最後 (mm. 38-41)
第 13 番	664	3	コーダ最後 (mm. 206-214)
第 15 番 (未完)	840	1	再現部からコーダへの推移部 (mm. 264-269) (mm. 270-272)
第 15 番 (未完)	840	2	五部形式 (A B A' B A'') の A' (mm. 55-56/3) (mm. 59-60/3) (mm. 69-70/3) B' (mm. 100-101/3)
第 18 番	894	1	第 1 主題部最後 (mm. 24-26) (mm. 125-127) コーダ (mm. 167-171)
第 18 番	894	2	五部形式 (A B A' B A'') の A (mm. 25-30) B (mm. 47-49) (mm. 66-68) A' (mm. 105-109) B' (mm. 126-128) (mm. 145-147) A'' (mm. 166-171)
第 19 番	958	1	コーダ (mm. 260-263) (mm. 267-270)

表 10 小節ブロックの 3 回の反復

(初期、中期、後期の区分は二重線によって示してある)。

15 シューベルトは、同じ小節構造の旋律の反復を、スケッチから最終稿に至るまでの過程で書き加える場合もある。例えば、第 19 番 D958 の第 4 楽章や、第 20 番 D959 の第 1 楽章である。第 19 番の第 4 楽章は、長大なロンド主題部 (A) を持つが、第 1 稿では 68 小節であったのに対して、最終稿では 91 小節となっている。冒頭 mm. 1-8 の旋律に基づいて展開されてゆくのは、第 1 稿も最終稿も共通しているが、主に楽曲の始まりに旋律的な反復が付け加えられているのが大きな違いである。第 1 稿では、m. 8 までの旋律が終わっ

た後、最終稿の m. 25 にあたる部分に飛ぶ。つまり、最終稿の冒頭 24 小節間は、第 1 稿では 8 小節間にあたり、3 分の 1 の長さであったことになる。第 1 稿と最終稿を比較しながら見てみよう（譜例 15、16 参照）。

Entwürfe zum vierten Satz
Allegro

5 譜例 15 《ピアノ・ソナタ第 19 番ハ短調 D958》第 4 楽章 第 1 稿 mm. 1-22

Allegro

譜例 16 《ピアノ・ソナタ第 19 番ハ短調 D958》第 4 楽章 最終稿 mm. 1-38

最終稿において、mm.1-8 の旋律は mm. 9-16 でわずかに形を変えながら反復される。mm. 17-24 は第 1 稿にはなかった構想であるが、mm. 17-20 は mm. 21-24 でオクターヴ上に反復されている。つまり、最終稿ははじめの 24 小節間は、8 小節単位の旋律を反復した後、4 小節単位の旋律をまた反復する、という構造となっているわけである。おそらく同じリズム・モチーフ（8 分音符 2 つ）が執拗に反復されると旋律構造が不明瞭になりかねないため、数小節単位で反復することによりそれを明確化させた、あるいは **A** の中では m. 25 から大きく展開するため、それに対して小節数のバランスを取ったと考えられる。

第 20 番の第 1 楽章では、第 2 主題の中で、旋律的反復が加えられている。同じように、第 1 稿と最終稿を比べてみよう（譜例 17、18 参照）。

10

譜例 17 《ピアノ・ソナタ第 20 番イ長調 D959》第 1 楽章 第 1 稿 mm. 53-62

15 譜例 18 《ピアノ・ソナタ第 20 番イ長調 D959》第 1 楽章 最終稿 mm. 55-71

最終稿では、mm. 55-64 において 5 小節単位の旋律が反復され、mm. 65-68 において 2 小節単位の反復がされているのだが、第 1 稿ではいずれの反復も行われていないのである。mm. 55-64 において、第 1 稿ではホ長調から突如ト長調へ転調する一方、最終稿では反復されている後半 3 小節 (mm. 62-64) でト長調に転調されることによって、和声的により
 5 自然な流れが形成されているだけでなく、*cresc.*、*decresc.*、*p* といったデュナーミクの指示や、ト長調の属和音の引き伸ばしによって、ト長調のカデンツが強調されている。iii 調による転調はこれまでもシューベルトの和声的特徴としてしばしば指摘されてきたが、この転調を際立たせる修正は、作曲家自身この効果をよく理解していたことの証左と言える
 10 だろう。ピアニストのブレンデルが「シューベルトの書き込みが次第にふくらんで説得力を持つ様子が鮮やかに示されている」と絶賛しているのは、まさにこの修正の過程についてである (ブレンデル 1992: 172)。

15 2.3.2. 同主調での反復

数小節単位で反復されるとき、シューベルトの作品でよく見られるのが同主調による反復である。表 11 を見るとわかるように、初期から後期まであらゆる作品において用いられる。特に、主題内での例が多い点が際立つ。例えば、第 17 番 D850 において、シュー
 20 ベルトは第 1 楽章、第 4 楽章ともに、同主調による反復を行っている。第 1 楽章については、mm. 1-4 において第 1 主題前半が提示された後、同主調のニ短調で後半が続く (譜例 19 参照)。このように楽章の冒頭において突如同主調に転調することにより、聴衆の不意を突き、それによって主題をより印象付けようとしたのだろう¹⁸。

25

譜例 19 《ピアノ・ソナタ第 17 番ニ長調 D850》第 1 楽章 mm. 1-8

¹⁸ このように、楽章の冒頭において同主調に転調する代表的な例として、《弦楽四重奏曲第 15 番ト長調 D887》第 1 楽章が挙げられる。

- 同じく第 17 番の第 4 楽章も、ロンド主題部 (A) の中で同主調による反復が見られる (譜例 20 参照)。このロンド主題部は 29 小節間から成り、この中で三部形式 (a-b-a') を取る形となっている。冒頭 a (mm. 1-9) においてニ長調で提示された主題は、a' (mm. 18-29) においてはニ長調で 5 小節間提示された後、m. 21 以降同主調のニ短調に転調する。
- 5 また、a の mm. 7-8 にかけては一時的に vi 調のロ短調に転調するが、a' においては、mm. 23-25 にかけて同じくニ短調の vi 調である変ロ長調に転調している。最も明るいと言われる調性であるニ長調に、ニ短調や変ロ長調の柔らかい色調が一時的に加わることによって、一つの主題の様々な側面が示される。

a

Rondo
Allegro moderato

6

10 b

15

18 a'

23

27

10

譜例 20 《ピアノ・ソナタ第 17 番ニ長調 D850》第 4 楽章 mm. 1-29

これらのように、主題が数小節単位で同主調に転調して提示されることもあるが、第 18 番 D894 の第 2 楽章のように、旋律の一部分が短いスパンで同主調に転調されることで一

時的に明暗を変化させるものもある（譜例 21 参照）。それ自体は決して珍しいものではないが、シューベルトのピアノ・ソナタの初期から後期にかけて広く用いられており、彼の反復技法のと特徴とみなして良いだろう（表 11 参照）。傾向としては、中期、後期にかけてより頻繁に用いられていることから、シューベルトが自らのピアノ・ソナタ作法に欠かせない手法と認識していた可能性は高い。



譜例 21 《ピアノ・ソナタ第 18 番 D894》第 2 楽章 mm. 62-65

10

番号	D 番号	第 1 楽章	第 2 楽章	第 3 楽章	第 4(5)楽章
(未完)	154	×			
第 1 番 (未完)	157	×	×	×	×
第 2 番 (未完)	279	×	×	×	×
第 3 番	459	○	×	×	×
第 4 番	537	×	×	○	
第 5 番	557	×	×	×	
第 6 番 (未完)	566	×	×	○	×
第 7 番	568	○	×	×	×
第 8 番 (未完)	571	×	×	×	×
第 9 番	575	×	○	×	×
第 10 番 (未完)	613	×	○	○	
第 11 番 (未完)	625	×	×	×	○
第 12 番 (未完)	655	○			
第 13 番	664	○	○	×	
(未完)	769A	×			
第 14 番	784	×	×	×	
第 15 番 (未完)	840	×	×	×	×
第 16 番	845	×	○	○	○
第 17 番	850	○	×	×	○
第 18 番	894	×	○	×	○
第 19 番	958	○	○	○	○
第 20 番	959	○	×	○	○
第 21 番	960	×	×	×	×

表 11 同主調の反復の有無

2.4. リズム定型の反復

2.4.1. 韻脚に基づくリズム定型の分類

- 5 本章では、シューベルトのピアノ・ソナタに頻出するリズム定型を韻脚に基づいて分類する。

シューベルトがよく用いるリズム定型のうち、有名なのはダクテュロス（長短短格）であろう。これは韻脚の種類の一つであるが、音楽においてこの概念が用いられる場合は、長い音符一つの後に、その半分の音価を持つ音符が二つ続く、「タン・タ・タ」のリズムを指すことが多い（村田 2008: 2）。本章では他にも韻脚に基づいてリズム定型を分類してゆくが、ダクテュロスと同様に、音符の音価が割り切れるもののみを扱うこととする。

シューベルトの作品の中では、歌曲のみならず多くのジャンルにダクテュロスが用いられている¹⁹。ピアノ・ソナタにおいては、第 21 番 D960 の第 1 楽章の展開部において、ダクテュロスが反復されていることがしばしば指摘される（譜例 22 参照）。この部分では、2 分音符、8 分音符、8 分休符、8 分音符、8 分休符が反復されることにより、長短短格の

譜例 22 《ピアノ・ソナタ第 21 番変ロ長調 D960》第 1 楽章 mm. 174-185

20

ダクテュロスの用例を全ピアノ・ソナタについて調査すると、主に第 1、4 楽章において頻繁に用いられていることがわかる（表 12 参照）。さらに、ダクテュロスを用いている

¹⁹ 歌曲の場合、ダクテュロスは主にピアノ伴奏部に反復され、「歩行リズム」として捉えられることも多い。特にゲオルギアーデスは、「パヴァーヌのリズム」として注目している（ゲオルギアーデス 2000: 26）。

楽章は、すべて2拍子系の拍子であることも明らかになった。一見ダクテュロスが用いられている楽章数は、全体と比べるとそれほど多くないようにも思える。しかし、シューベルトのピアノ・ソナタは、メヌエットまたはスケルツォ楽章（第3楽章）だけでなく、第2楽章においても3拍子系が多いため、2拍子系の楽章は少ないのである。3拍子系の楽章を除いた35の楽章中、12の楽章においてダクテュロスが用いられているわけであるが、これはつまり2拍子系の楽章全体数の実に3分の1程度であり、その頻度の高さは注目に値する。

番号	D番号	第1楽章	第2楽章	第3楽章	第4楽章
(未完)	154	○ (第1主題推移部)			
第1番 (未完)	157	○ (第1主題推移部、 第2主題)			
第2番 (未完)	279	○ (第2主題部後 m. 64以降の推移部)			
第3番	459	○ (第1主題のバスの モチーフ)			
第4番	537				
第5番	557				
第6番 (未完)	566	○ (第1主題の内声の モチーフ)	○ (A主題、C主題)		○ (A主題)
第7番	568				
第8番 (未完)	571				
第9番	575				
第10番 (未完)	613				
第11番 (未完)	625				○ (m. 175以降にA 主題が回帰される前 の推移部)
第12番 (未完)	655	○ (第2主題)			
第13番	664	○ (第2主題)			
(未完)	769A				
第14番	784				
第15番 (未完)	840				
第16番	845	○ (第2主題、コデッ タ)			○ (B主題、C主題)
第17番	850				
第18番	894				○ (B主題、C主題)
第19番	958				
第20番	959	○ (第2主題)			○ (mm. 106-116、 または mm. 318-326 の推移部)
第21番	960	○ (推移部、展開部)			

表12 ダクテュロスの有無

- 10 (ダクテュロスが見られる楽章には○で示してある)
 (3拍子系の楽章は、欄を色で塗ってある)
 (初期、中期、後期の区分は二重線によって示してある)

シューベルトが好んで用いるリズム定型を調査すると、ダクテュロスだけでなく、どのリズム定型も拍子と大きく関係していることがわかる。例えば、アナペスト（短短長格）も、ダクテュロスと同じく 2 拍子系の拍子でのみ用いられる²⁰。第 20 番 D959 の第 1、4 楽章はどちらも 4 分の 4 拍子であり、前者は特に、モチーフを構成するリズム定型として、第 2 主題と推移部において見られる（譜例 23、24、25 参照）。

Example 23 shows a piano accompaniment in G major, 4/4 time. The score includes measures 57, 63, and 64. The dynamics range from *pp* to *cresc.* with an accent (>). Blue boxes highlight rhythmic patterns in the bass line, including a triplet of eighth notes and a half note.

譜例 23 《ピアノ・ソナタ第 20 番イ長調 D959》第 1 楽章 mm. 55-63

10

Example 24 shows a piano accompaniment in G major, 4/4 time. The score includes measures 7, 8, 9, and 10. The dynamics range from *p* to accents (>). Blue boxes highlight rhythmic patterns in the bass line, including a triplet of eighth notes and a half note.

譜例 24 《ピアノ・ソナタ第 20 番イ長調 D959》第 1 楽章 mm. 7-10

²⁰ アナペストが用いられている作品は、第 20 番 D959 以外に、第 2 番 D279 の第 1 楽章、第 12 番 D655 の第 1 楽章、第 15 番 D840 の第 4 楽章などである。

Example 25 shows a piano score for the first movement of Chopin's Piano Sonata No. 20. The score is in G major and 3/4 time. It features a complex rhythmic pattern with many triplets and accents. Blue boxes highlight specific rhythmic units, such as a quarter note followed by a dotted quarter note, and a quarter note followed by an eighth note. The score is divided into measures 82-94.

譜例 25 《ピアノ・ソナタ第 20 番イ長調 D959》第 1 楽章 mm. 82-94

- 5 いっぽう、トロカイオス（長短格）のように、どちらの拍子にも適応できる韻脚も存在する²¹。3 拍子系では、4 分の 3 拍子の場合には 2 分音符と 4 分音符、または 8 分の 3 または 6 拍子の場合には 4 分音符と 8 分音符の組み合わせとなり、シューベルトのピアノ・ソナタにおいては、これらが執拗に反復されることが多い。前者は、例えば第 16 番 D845 の第 3 楽章、第 19 番 D958 の第 3 楽章などに見られる（譜例 26、27 参照）。

Example 26 shows the Trio section of Chopin's Piano Sonata No. 16. The score is in E minor and 3/4 time. It is marked 'Un poco più lento' and 'pp mit Verschiebung'. The score is divided into measures 1-24. Blue boxes highlight specific rhythmic units, such as a quarter note followed by a dotted quarter note, and a quarter note followed by an eighth note. The score includes tempo markings 'rit.' and 'a tempo'.

10 譜例 26 《ピアノ・ソナタ第 16 番イ短調 D845》第 3 楽章 トリオ部 mm. 1-24

²¹ トロカイオスについても、ダクテュロスと同様に、長い音符一つの後、その半分の音価を持つ音符が一つ続くような、割り切れるリズムのみを扱う（例えば付点リズムは別の項を参照）。

Menuett
Allegro

7

1. 2.

譜例 27 《ピアノ・ソナタ第 19 番ハ短調 D958》第 3 楽章 mm. 1-12

- 5 2 拍子系で用いられる場合、例えば 2 分音符と 8 分音符と 8 分休符、または 4 分音符と 8 分音符と 8 分休符といった組み合わせとなる。これらは、シューベルトの重要なモチーフとして用いられることが多い。第 14 番 D784 の第 1 楽章では、前者のリズム定型が第 1 主題、第 2 主題に反復されているし（譜例 28、29 参照）、第 17 番 D850 の第 1 楽章でも、後者のリズム定型が同じく第 1 主題、第 2 主題ともに用いられている（譜例 30、31 参照）。
- 10

Allegro giusto

pp

譜例 28 《ピアノ・ソナタ第 14 番イ短調 D784》第 1 楽章 mm. 1-8

譜例 29 《ピアノ・ソナタ第 14 番イ短調 D784》第 1 楽章 mm. 83-103

5 譜例 30 《ピアノ・ソナタ第 17 番ニ長調 D850》第 1 楽章 mm. 1-8

譜例 31 《ピアノ・ソナタ第 17 番ニ長調 D850》第 1 楽章 mm. 30-47

トロカイオスを逆さにしたヤンブス（短長格）は、シューベルトのピアノ・ソナタにおいてモチーフとしては用いられることは少ないが、例えば第 16 番 D845 の第 3 楽章のように、弱拍を強調するシンコペーションのような効果として用いられることもある（譜例 32 参照）。

5

譜例 32 《ピアノ・ソナタ第 16 番イ短調 D845》第 3 楽章 mm. 1-19

また、伝統的な韻脚ではないが、「タン・タ・タ・タ・タ」のリズム定型もシューベルト
 10 においてはよく用いられる。これは、ダクテュロスから派生したリズムとも考えられるが
 22、2 拍子系だと 2 分音符と 8 分音符 4 つとなり、3 拍子系だと 4 分音符と 8 分音符 4 つ
 となる。前者は例えば第 17 番 D850 の第 1 楽章において、モチーフとして執拗に反復
 され（譜例 30 参照）、後者は第 18 番 D894 の第 3 楽章や第 21 番 D960 の第 3 楽章などで
 見られる（譜例 33 参照）。全部で 8 つの楽章²³で見られるこのリズム定型は、第 13 番 D664
 15 以降に用いられており、主に後期の作品に見られる。

²² 村田は、ダクテュロスから派生したリズム定型として、例えば「タン・タ・タ・タン」（3 拍子系）や「タン・タ・タ・タン・タン」（4 拍子系）を挙げている（村田 2008: 2）。村田は「タン・タ・タ・タ・タ」のリズム定型を例に挙げてないものの、これら 2 つのリズム定型と同じくダクテュロスの一部を含むことから、筆者はダクテュロスとの関連はあると見ている。

²³ 例に挙げた楽章以外では、第 15 番 D840 の第 3 楽章、第 20 番の第 1、4 楽章、第 21 番 D960 の第 3、4 楽章に見られる。

Scherzo
Allegro vivace con delicatezza

譜例 33 《ピアノ・ソナタ第 21 番変ロ長調 D960》第 3 楽章 mm. 1-16

5

10

2.4.2. 3 連符の反復

リズムに注目したとき、シューベルトの作品でジャンルを問わず、頻繁に見られるのが 3 連符による連続的な反復である。ピアノ・ソナタにおいては、3 連符の反復について 3 つ
15 の用法に分類できる。

第一に、伴奏形として 3 連符が用いられている場合である。例えば、第 20 番 D959 の第 4 楽章では、第 2 主題部の左手パートにおいて、ほとんど 3 連符が途切れることなく反復される（譜例 34 参照）。8 分の 6 拍子の楽章ならば、3 連符の代わりに 8 分音符の反復が伴奏形として用いられる場合もある。例えば、第 19 番 D958 の第 4 楽章の **A** である（譜
20 例 16 参照）。これらのように単音の伴奏のときもあるが、重音による 3 連符の場合もある。

第二に、推移的な部分の中で 3 連符が連続して用いられる場合である。これは、例えば第 17 番 D850 や第 20 番 D959 の第 1 楽章に見られる（譜例 35、36 参照）。特に、第 17 番の第 1 楽章では、左右のうねるような音階の上行と下行に沿うようにクレシェンドとデ
25 クレシェンドが伴うことによって、展開的な推進力が生み出されていると言える。

92

95

pp

譜例 34 《ピアノ・ソナタ第 20 番イ長調 D959》第 4 楽章 mm. 90-97

27

30

p

5

譜例 35 《ピアノ・ソナタ第 17 番ニ長調 D850》第 1 楽章 mm. 25-31

譜例 36 《ピアノ・ソナタ第 20 番イ長調 D959》第 1 楽章 mm. 28-43

- 5 第三に、三部形式などで主題が回帰するとき、または別の主題が提示されるときに、それまでの部分の 3 連符の反復を引き継ぐ形で用いられる場合である。例えば、第 19 番 D958 の第 2 楽章、第 6 番 D566 第 2 楽章などがそれにあたる。第 19 番では、**B** (mm. 28-42) の伴奏における 3 連符が、m. 43 以降の **A'** 主題の内声 (テノール) に引き継がれている (譜例 37 参照)。第 6 番においても、**B** (mm. 66-81) の右手パートでの 3 連符反復を引き継ぐ形で、**C** 主題の内声 (アルト) が形成されている (譜例 38 参照)。

42 **A** *legato*
rit. *P* 3 3 3 3 7 7 7 7

45

48

譜例 37 《ピアノ・ソナタ第 19 番ハ短調 D958》第 2 楽章 mm. 40-50

76 *P* *pp*

79 *rit.*

82 **C** *dolce*

85

5 譜例 38 《ピアノ・ソナタ第 6 番ハ短調 D566》第 2 楽章 mm. 76-85

2.4.3. 付点リズムの反復

シューベルトのピアノ・ソナタにおいて、例えば第 14 番 D784 の第 1 楽章や第 21 番 D960 の第 4 楽章のように、付点リズムがしばしば執拗に反復される。第 14 番では、第 1 主題の確保部 (mm. 26-34)、展開部のほぼ全域 (mm. 110-164) において付点リズムが反復されている (譜例 39、40 参照)。それによって、音楽は行進曲的な性格を帯びる。



譜例 39 《ピアノ・ソナタ第 14 番イ短調 D784》第 1 楽章 mm. 26-33

10



譜例 40 《ピアノ・ソナタ第 14 番イ短調 D784》第 1 楽章 mm. 113-121

第 21 番第 4 楽章では、Cにおいて全体的に付点リズムが何度も反復されている。例えば m. 185 以降は、右手パートに付点リズム、左手パートに付点リズムがほぼ途切れることなく現れる (譜例 41 参照)。この部分は、それによって軍樂的というよりむしろ軽快さが強調される。この楽章のように、2つのリズムが同時に反復される場合もまれにある。

15



譜例 41 《ピアノ・ソナタ第 21 番変ロ長調 D960》第 4 楽章 mm. 185-193

- 付点リズムが主題の中に用いられる場合は、先に挙げた例のようにほぼ途切れることなく反復されるわけではない（譜例 42 参照）。付点リズムの反復が主題を形成する例はシューベルトにおいてさほど多くは見られないが、その中でも際立つのが第 17 番 D850 である。このソナタでは、第 1、3、4 楽章において付点リズムの反復が主題の形成に大きな役割を果たしている。第 1 楽章では、第 2 主題のモチーフとして用いられ、第 3 楽章では主部において何度も反復される。第 4 楽章は、ロンド主題（**A**主題）で部分的に反復されている（譜例 43、44、45 参照）。いずれの楽章も、付点リズムの反復によって、陽気でおどけた性格が演出されている。



譜例 42 《ピアノ・ソナタ第 9 番ロ長調 D575》第 1 楽章 mm. 1-14

譜例 43 《ピアノ・ソナタ第 17 番ニ長調 D850》第 1 楽章 mm. 40-44

Scherzo
Allegro vivace

5 譜例 44 《ピアノ・ソナタ第 17 番ニ長調 D850》第 3 楽章 mm. 1-19

Rondo
Allegro moderato

譜例 45 《ピアノ・ソナタ第 17 番ニ長調 D850》第 4 楽章 mm. 1-10

いっぽう、第 19 番の第 1 楽章では、ハ短調という調性と上行に伴って *cresc.*される形により、力強く深刻な性格となっている（譜例 46 参照）²⁴。上行してゆく際に、付点リズムの間（1 小節単位）は同音でとどめられることによって、上昇しようとするエネルギーが阻害され、力強さと同時にもどかしさも示される。

5

September 1828

Allegro

譜例 46 《ピアノ・ソナタ第 19 番ハ短調 D958》第 1 楽章 mm. 1-13

10

15

20

²⁴ 例えば、連作歌曲集《白鳥の歌》の中の第 8 曲〈アトラス〉は、付点 8 分休符を含んだ付点のリズムが何度も反復されることが類似しており、同じようにシリアスな性格となっている。

2.4.4. シンコペーション・リズムの反復

- シンコペーション・リズムに関しては、付点リズムに比べると、途切れることなく反復されている例は少ないが、以下 2 つの例に言及しておこう。第 17 番 D850 の第 2 楽章は、
- 5 **B** 主題においては左右ともにシンコペーション・リズムが *f* あるいは *ff* で反復されている。それによって、この主題は力強く活気にあふれた性格となっている（譜例 47 参照）。

譜例 47 《ピアノ・ソナタ第 17 番ニ長調 D850》第 2 楽章 mm. 42-50

10

- 逆に、同じシンコペーションでも、第 15 番 D840 の第 2 楽章のように、哀愁を帯びた性格を持つ場合もある（譜例 48 参照）。ロ短調の第 2 主題では、左手パートがシンコペーション・リズムの反復によって伴奏しているが、*pp* というきわめて抑制された音量の中で強拍がずらされることによって、えも言われぬ不安定さが生じる（終止レガートで奏でら
- 15 れる右手パートの「正しい」拍節との対比により、それは一層際立っている）。このように、付点リズムにしてもシンコペーション・リズムにしても、それ自体というよりも、むしろ調やデュナーミクなど、それが置かれるコンテキストによってその効果は大きく異なるのである。

20

25

legato

pp

55

simile

60

譜例 48 《ピアノ・ソナタ第 15 番ハ長調 D840》第 1 楽章 mm. 53-62

5

2.4.5. 複付点リズムの反復

10

複付点リズムは、先述のリズムのように何度も反復されることはまずない。例外的に複付点リズムが反復されているのは、第 21 番 D958 の第 2 楽章であろう。左手パートの伴奏において、複付点リズムを取りながら 3 オクターヴにわたって Cis が反復されている（譜例 49 参照）。

Andante sostenuto

pp

col pedale

6

15

譜例 49 《ピアノ・ソナタ第 21 番変ロ長調 D960》第 2 楽章 mm. 1-8

ピアニストのブレンデルは、最後の三大ピアノ・ソナタ（D958、959、960）の分析において、付点リズム、複付点リズムなどのアウトタクトから始まるリズムが多用されている

- 点を指摘している (ブレンデル 1992: 165)。このようなアウフタクトで始まるリズム群の中で、最も鋭いリズムが複付点リズムであるが、確かにシューベルトは最晩年にこのリズムをよく用いている。例えば、ピアノ・ソナタでは第 19 番 D958 の第 2 楽章や第 21 番 D960 の第 1、2、4 楽章である。後期のこの 2 作品以外には、初期の第 9 番 D575 のみであるが、このソナタでは主題の中に複付点リズムが用いられており、第 1 楽章では第 2 楽章と展開部、第 2 楽章でもコーダ前に反復される。どちらも陽気で軽やかな響きを生み出している (譜例 50、51 参照)。

60

65 *sempre ritardando*

70

- 10 譜例 50 《ピアノ・ソナタ第 9 番ロ長調 D575》第 1 楽章 mm. 60-72

64 *f* *pp* *dim.*

67

- 譜例 51 《ピアノ・ソナタ第 9 番ロ長調 D575》第 2 楽章 mm. 64-69

5 いっぽう、後期の第 19 番と第 21 番については、第 9 番とは対照的にシリアスな性格となっている（譜例 52 参照）。第 19 番の第 2 楽章では、複付点音符で伸ばされる音に *ff* やアクセントが付けられ、すぐに *p* に落とされる形が 1 小節単位で反復される。左手パートの重音による同音反復の重厚な響きも加わり、複付点リズムの息の詰まったような苦しさが増長される。



譜例 52 《ピアノ・ソナタ第 19 番ハ短調 D958》第 2 楽章 mm. 32-35

10

以上、シューベルトのピアノ・ソナタにおいてよく用いられるリズム定型について、具体例を挙げながら整理してきた。その結果、シューベルトはこれまでしばしば指摘されてきたダクテュロスや 3 連符だけでなく、他の定型的なリズムも好んで反復していることが
15 明らかになった。もっとも、同じリズム定型の反復と言えども、それが行われるコンテキストによって多様な効果や印象がもたらされている点は興味深い。

また、本章で検討した全てのリズム定型が、しばしば主題のモチーフとして反復されている例が多いことにも気付く。つまり、リズム定型が反復されることによって、リズム・
20 モチーフとして楽曲全体を関連付ける役割を担っていると予測できるのである。

20

25

2.5. 同音反復

2.5.1. 同音反復の定義と概観

- 5 シューベルトのピアノ・ソナタにおいては、同音反復が多く用いられているが、本節では、それらを分類分けしてゆきたい。まず、「同音反復」という概念について、例を挙げながらその定義を明確にしておこう。

- 10 同音反復とは、例えば第 18 番 D894 の第 4 楽章の **A** 主題で用いられているように（譜例 53 参照）、3 つ以上の音（単音または重音）が連続して並んでいる場合に用いる。この作品では、mm. 3-4 にかけて、右手パートに H と D、左手パートに G と D が 5 つ連続して並んでいる。この定義を踏まえた上で、同音反復を三種類に分類してゆこう。



- 15 譜例 53 《ピアノ・ソナタ第 18 番ト長調 D894》第 4 楽章 mm.1-4

第一に、第 18 番の第 4 楽章のように、同音反復が主題の旋律の中に用いられる場合がある（譜例 53 参照）。シューベルトの作品では、同音反復が重要なモチーフとして用いられている場合が非常に多いのが特徴である。

20

第二に、例えば第 19 番 D958 の第 1 楽章のように、四声に分けて書かれている中の何声かにおいて、同じ音が連続して保続的に並んでいる場合である（譜例 54 参照）。四声書体がほとんどであるが、例えば第 18 番 D894 のように、五声に分かれている場合もある（譜例 55 参照）。

Example 54 is a piano score in G minor, 4/4 time, measures 40-55. The score is written for piano and bass. The piano part features a melodic line with blue circles highlighting notes, and the bass part provides harmonic support with chords and bass lines. Performance markings include 'legato', 'cresc.', and 'pp'.

譜例 54 《ピアノ・ソナタ第 19 番ハ短調 D958》第 1 楽章 mm. 40-55

Example 55 is a piano score in D major, 12/8 time, measures 1-9. The tempo is 'Molto moderato e cantabile'. The score is written for piano and bass. The piano part features a melodic line with blue circles highlighting notes, and the bass part provides harmonic support with chords and bass lines. Performance markings include 'pp', 'mf', and 'fp'.

5 譜例 55 《ピアノ・ソナタ第 18 番ト長調 D894》第 1 楽章 mm. 1-9

第三に、例えば第 20 番 D959 の第 1 楽章のように、伴奏形が単音または重音による連打の場合である（譜例 56 参照）。ただし、この楽章では例えば m. 133 のように、重音の連打による伴奏パターンで、二つずつ三和音が変化している場合であっても、一声でも同音反復を続けているならば、この種類の同音反復と見なすこととする。

10

The image shows two systems of musical notation for a piano sonata. The first system, starting at measure 130b, features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a complex, rhythmic accompaniment. A dynamic marking 'p' is present. The second system, starting at measure 134, continues the piece with similar complexity and includes a 'pp' dynamic marking. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

譜例 56 《ピアノ・ソナタ第 20 番イ長調 D959》第 1 楽章 mm. 130-135

シューベルトの全てのピアノ・ソナタについて上述の三種類の同音反復が用いられている
 5 かを楽章ごとに調査し、まとめたのが表 13 である。この表から、三種類の同音反復の中
 では、主題の中に同音反復が最も多く用いられていること、そして、初期や中期よりも、
 後期は特に、この同音反復が頻繁に見られることがわかる。後期のソナタについては、い
 くつかの楽章を除いてほとんどすべてに、主題の中に同音反復が用いられていると言っ
 ても過言ではない。

10

15

20

25

番号	D番号	第1楽章			第2楽章			第3楽章			第4(5)楽章		
		旋律	四声	伴奏	旋律	四声	伴奏	旋律	四声	伴奏	旋律	四声	伴奏
(未完)	154	×	×	×	/			/			/		
第1番 (未完)	157	×	×	×	×	×	○	○	×	×	/		
第2番 (未完)	279	○	×	×	○	×	○	○	×	×	×	×	○
第3番	459	×	○	○	×	×	×	×	×	×	×	×	×
第4番	537	×	○	×	○	○	×	×	×	○	/		
第5番	557	○	×	○	×	×	○	○	×	○	/		
第6番 (未完)	566	×	×	○	○	×	×	×	○	×	×	○	×
第7番	568	○	×	○	×	×	○	×	×	×	×	○	×
第8番 (未完)	571	○	×	×	×	×	×	○	×	×	○	×	○
第9番	575	○	×	×	○	×	×	○	×	×	○	×	○
第10番 (未完)	613	×	×	×	×	×	×	○	×	×	/		
第11番 (未完)	625	×	×	×	×	×	○	○	×	×	/		
第12番 (未完)	655	×	×	×	/			/			/		
第13番	664	○	×	○	○	×	×	○	×	×	/		
(未完)	769A	×	×	×	/			/			/		
第14番	784	○	○	×	×	○	×	×	×	×	/		
第15番 (未完)	840	○	×	○	○	×	×	○	×	×	○	×	○
第16番	845	○	×	×	×	○	○	○	×	×	○	×	×
第17番	850	○	×	×	○	○	×	○	×	○	○	×	×
第18番	894	○	○	×	○	×	×	○	×	○	○	×	×
第19番	958	×	○	×	○	×	○	×	×	×	○	×	○
第20番	959	○	○	○	○	×	○	○	×	×	○	×	×
第21番	960	○	○	○	○	×	○	×	○	○	○	×	×

表 13 同音反復の有無

(未完や3楽章制により楽章が存在しない場合は斜線で示してある)

(同音反復が見られる場合は○で示し、見られない場合は×で示してある。旋律の中の反復は「旋律」、四声書体における反復は「四声」、伴奏パターンとしての反復は「伴奏」と示してある)

5 (初期、中期、後期の区分は二重線によって示してある)

なぜシューベルトのピアノ作品において、同音反復がこれほどよく用いられているのかは、シューベルト研究において長年の議論の的となっているが、当時使われていたウィーン式フォルテピアノの軽いタッチとの関連はしばしば指摘される²⁵。とはいえ、フォルテピアノのタッチと実際に密接に関連しているのは、モチーフであれ伴奏パターンであれ、速いテンポの楽章における重音による同音反復に限られており、それですべての反復が説明できるわけではない。以下、今まで一括りにされがちだった「同音反復」を分類し、それぞれに関してシューベルトはどのような効果を意図したかについて考察してゆく。

²⁵ ビルソンは、シューベルトのピアノ作品にしばしば見られる同音連打について、ウィーン式アクションのフォルテピアノによる軽いタッチとの関連を言及している (Bilson 1980)。

2.5.2. 旋律の中の同音反復

5 旋律の中の同音反復に関しては、第 20 番 D959 の第 4 楽章のように、単音の場合と、第 18 番 D894 の第 4 楽章のように、重音での場合と、どちらも例がある（譜例 53、57 参照）。

Example 57 shows two systems of piano music. The first system starts at measure 46 and features a piano (p) dynamic. The right hand has several notes circled in blue, indicating repeated notes. The second system starts at measure 50 and features a pianissimo (pp) dynamic. The right hand has a few notes circled in blue.

譜例 57 《ピアノ・ソナタ第 20 番イ長調 D959》第 4 楽章 mm. 46-51

10 もっとも、シューベルトにおいては前者が大半を占める。第 20 番の第 4 楽章の場合、第 2 主題において旋律の中に用いられているのだが、H 音が 5 回反復されたあと、旋律は H-Cis-Dis と上行してゆく。第 2 主題はこの後二回にわたって変奏されて反復されるのだが、変奏されている二回目も三回目も、同音反復の旋律は印象的に用いられている。二回目においては、例えば mm. 67/3-69/2 では、旋律が E 音を 6 回反復する間に、半音階的に和音が 4 回変化することで、簡素な主題に繊細な変化が加わる（譜例 58 参照）。

15

Example 58 shows three systems of piano music. The first system starts at measure 67 and features a pianissimo (pp) dynamic. The right hand has several notes circled in blue. The second system starts at measure 69 and features a piano (p) dynamic. The right hand has several notes circled in blue. The third system starts at measure 73 and features a crescendo (cresc.) dynamic. The right hand has several notes circled in blue.

譜例 58 《ピアノ・ソナタ第 20 番イ長調 D959》第 4 楽章 mm. 67-76

三回目においては、G 音の反復が、他の音を挟みながらも何度も繰り返される（譜例 59 参照）。三回目の変奏については、トニックとドミナントが交互に繰り返されている中で、G が 3 回同音反復されるのである。この同音反復は、旋律としてだけでなく、G の保続の
5 意味合いも含んでおり、調的にも和声的にも安定化していると言える。

このように、同じ旋律の同音反復といえども、和声法次第でまったく異なる効果が生まれるのである。



10 譜例 59 《ピアノ・ソナタ第 20 番イ長調 D959》第 4 楽章 mm. 90-97

15

20

25

2.5.3. 四声書体における同音反復

四声体のうち何声かにおいて同じ音を保続的に反復する手法は、第1楽章の第2主題において用いられることが多い。例えば、第14番 D784 や第20番 D959 の第2主題においても用いられており（譜例 18、60 参照）、第19番 D958 も含めて（譜例 54 参照）、穏やかな曲想の部分においてこの種の同音反復が用いられている。第18番 D894 は、第21番 D960 とともに、例外的に第1楽章の第1主題において用いられているが、これらは第1主題であっても静穏な性格であるため、これら第2主題と同じような性格と見ることができ

例えば、第14番 D784 では、第2主題部の主音 E が、バスにおいてずっと保続される中、アルトにおいても mm. 61-68 は2小節単位で同じ音が反復される（譜例 60 参照）。しばらくバスにおいて E が保続されるのだが、m. 79 において *ff* によってその静寂が断ち切られるとともにバスが A 音に変化しているのである。

このように、多声部の書法において、何声かが持続的に保続される手法は、穏やかな性格の主題をより引き立たせる効果があり、この種の同音反復をシューベルトは効果的に用いていると言える。

20 譜例 60 《ピアノ・ソナタ第14番イ短調 D784》第1楽章 mm. 61-91

2.5.4. 伴奏パターンとしての同音反復

- 5 伴奏形として同音反復が用いられるときには、重音である場合が多いが、第 21 番 D960 の第 2 楽章のように、単音によるときもある（譜例 61 参照）。単音による同音反復である場合も、四声体における同音反復と同様に、保続的な効果として用いられることが多い。



譜例 61 《ピアノ・ソナタ第 21 番変ロ長調 D960》第 2 楽章 mm. 43-50

10

- 15 いっぽう、伴奏のパターンとして、また四声書体における同音反復が同時に用いられている楽章もある。例えば、第 16 番 D845 の第 2 楽章 D845 では、四声書体に分かれ、mm. 140-141 はバスとアルトにおいて G 音が保続されている（譜例 62 参照）。さらに左手パートを見ると、伴奏のパターンが（テノールは経過的に変化しているものの）重音の同音反復となっている。この部分は、和声的には安定しているものの、3 連符が反復される変奏となっているために保続音数が多い分、動的な効果も見られる。

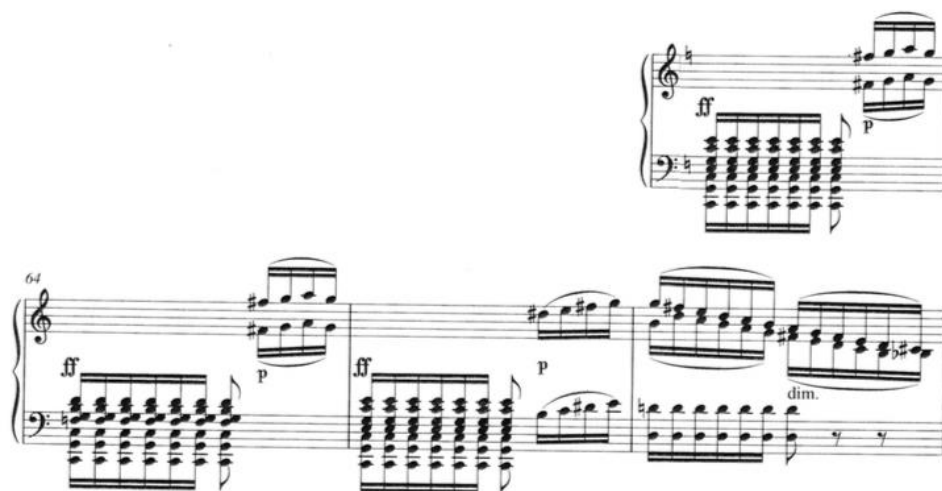


譜例 62 《ピアノ・ソナタ第 16 番イ短調 D845》第 2 楽章 mm. 140-142

20

- また、重音の同音反復による伴奏パターンは、全楽章にわたって初期から用いられている。第 1 番 D157 の第 2 楽章においては、*ff* と *p* が交替して現れる際に、*ff* を 3 連符の同

音反復にすることで、その対比を明確にしている（譜例 63 参照）。この作品のように、重音の同音反復が 3 連符伴奏となっている作品は多く、第 16 番 D845 や第 19 番 D958 の第 2 楽章でも見られる。



5 譜例 63 《ピアノ・ソナタ第 1 番ホ短調 D157》第 2 楽章 mm. 63-66

また、第 18 番 D894 の第 3 楽章のように、主題と伴奏ともに、同じリズムで重音による同音が反復されることもある（譜例 64 参照）。この楽章では、mm. 1-4 にか、左右パートが m. 3 を除いて 1 小節単位で同音反復されている。どちらのパートでも同音反復することで重厚かつ土臭い響きが生まれる。この種の効果は、第 17 番 D850 の第 3 楽章にも見られる（譜例 44 参照）。



10 譜例 64 《ピアノ・ソナタ第 18 番 D894》第 3 楽章 mm. 1-4

15 このように、伴奏パターンとしての同音反復は様々なかたちで用いられているが、保続の効果、または響きを性格づけるために用いられている場合が多いと言える。後者の場合は、第 1 番の第 2 楽章や第 18 番の第 3 楽章のように、響きを厚くすることで力強い性格がつくられていることもあるが（譜例 63、64 参照）、第 20 番第 1 楽章のように、*p* で同音反復での伴奏がされることによって、逆に浮遊感を出す効果もある（譜例 56 参照）。つまりシューベルトは自らの望む曲想や性格に合わせて同音反復を自在に使い分けていた

20 のである。

2.6. まとめ

本章では、シューベルトのピアノ・ソナタに見られる様々なレベルの反復技法について、繰り返される単位の大きい順に考察してきた。

5 形式・構造上の反復では形式ごとに論じたが、どれも後期にかけて長大化する傾向が浮き彫りとなった。ソナタ形式においては、初期、中期の展開部は短いものが多く見られる一方、後期では大規模なコーダが付け加えられ、第1主題、第2主題も変奏される。第2楽章では、後期に頻繁に五部形式を用いているだけでなく、三部形式を取るものも後期は拡大している。

10 小節ブロックの反復でも同様の傾向が見て取れた。小規模な旋律ブロックの反復は、後期にかけて3回の反復が頻繁に見られるようになり、スケッチから決定稿への過程においても反復が加えられている。

リズム定型の反復では、ピアノ・ソナタにおいて頻繁に見られるリズム定型の例を挙げ、それぞれが反復されることで、どのように曲想が特徴付けられるかについても考察した。また、韻脚に基づいて分類し、有名なダクテュロスだけでなく、ソナタに多用されるアナペストやトロカイオスなどの用法についても、拍子との関係においてその特徴を明らかにすることができた。

同音反復については、主題の中の同音反復、四声書体における同音反復、伴奏パターンとしての同音反復という三種類に分類し、これらのもたらす効果についても検討した。

20 また、初期、中期、後期の各時代区分で比較した際には、それぞれの反復技法が用いられる頻度に変化が見られたのも興味深い。例えば、同主調での反復や同音反復は、後期にかけて頻度が高くなっている。なかでも、主題の中に同音反復が用いられる場合には、後期のほぼすべての楽章に見られるほどであった。これらの傾向は、シューベルトがこうした反復技法を時を追うごとに独自の手法としてわがものにしていったことを示している。

25 これら様々なレベルでの反復技法は、次章の後期ピアノ・ソナタを中心とした、リズム・モチーフに基づく分析とも密接に関係していると言える。形式レベルの反復では、後期の共通の枠組みが明白となったし、同音反復やリズム定型などの単位の小さい反復は、主題の中に用いられることが多いため、各楽章の分析においても当然関連してくるだろう。本章で明らかにしてきたこれら反復の効果が、主題の性格付けにどのように反映されるのか、またそれらの反復によって形成される主題がモチーフとしてどのように扱われてゆくのかに注目して、詳しく分析していきたい。

第3章 リズム・モチーフに基づく反復と変奏の分析

3.1. リズム・モチーフの定義

5 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。

10 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。

15 それに対して、本稿では、旋律や和声的な特徴を度外視し、楽曲を構成する純粋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²⁶。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。

20 また、これから各作品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。ソナタ形式、またはロンド・ソナタ形式の第1、4楽章については、基本的に二つの主題はそれぞれ「第1主題」「第2主題」と呼ぶが、それ以外の形式（ロンド形式、三部形式、五部形式）については、例えば第17番 D850 の第2楽章の場合、**A****B****A****B****A**(Coda)の五部形式であるため、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、**A**主題、**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**A**_{a1}主題のように表記する。

25

30

²⁶ 「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。

3.2. 第1楽章におけるリズム・モチーフの反復技法

3.2.1. 第1主題と第2主題に共通するリズム・モチーフ

5 3.2.1.1. 《ピアノ・ソナタ第15番ハ長調 D840》第1楽章

以下、《ピアノ・ソナタ第15番ハ長調 D840》第1楽章を主にリズム的な観点から分析する。この楽章における形式の詳細は、次のとおりである（図1参照）。

提示部				展開部
第1主題部	第1主題確保部	第2主題部	第2主題確保部	
T. 1-27	28-52	53-86	87-103	104-159
C: (As:)	C: (B:)(As:)(h:)(f:)(As:)	h: (G:)(d:)(c:)(B:)(G:)	G:	A: F: h: H: D:

10

再現部				コーダ
第1主題部	第1主題確保部	第2主題部	第2主題確保部	
T. 160-182	183-213	214-247	248-275	276-318
D: F: C:	C: (B:)(As:)(h:)(f:)(As:)(E:)	a: (C:)(g:)(f:)(Es:)(C:)	C:	As: C: (F:)

図1 《ピアノ・ソナタ第15番ハ長調 D840》第1楽章の形式

第14番 D784において初めて第1主題と第2主題の一部に共通するリズム・モチーフを用いた独自の動機労作を見出したシューベルトは、第15番 D840においては、1小節間という比較的長いリズム・モチーフを用いて主題を構成している。

15

まずは、第1主題を見てみよう（譜例1参照）。

20 譜例1 《ピアノ・ソナタ第15番ハ長調 D840》第1楽章 mm. 1-8

mm. 1-2/3 が一つのリズム・モチーフとすると、mm. 2/4-4/3 も (m. 2 の付点 2 分音符が m. 4 では 2 分音符と 4 分音符に替えられているものの) ほとんど同じリズム・モチーフの反復と言える。

- 5 また mm. 1-4/3 は、2 分音符や付点 2 分音符で伸ばされている以外は 4 分音符で構成されているため、旋律の動きも少なく安定しているが、対して mm. 4/4-8/3 は、付点リズムや 8 分音符により、静寂の中にも旋律の曲線的な動きが生まれている²⁷。

続いて、第 1 主題確保部を見てみよう (譜例 2 参照)。

10

※実線 : RM1-1
点線 : RM2

譜例 2 《ピアノ・ソナタ第 15 番ハ長調 D840》第 1 楽章 mm. 28-44

- 15 右手パートの旋律は、第 1 主題の mm. 1-2 のリズム・モチーフが何度も反復されるが
28、左手パートを見ると、ここで新しく裏拍を強調するリズム・モチーフ²⁹が提示されている³⁰。

²⁷ mm. 1-4/3 は、mm. 4/4-8/3 とリズムは変えられているものの、同じ小節構造である。

²⁸ 第 1 主題の mm. 2/4 では 4 分音符であったものが、例えば第 1 主題確保部の m. 29/4 は 8 分音符と 8 分休符に替えられているが、これは第 1 主題から取られたリズム・モチーフであるのは確実であるため、ほとんど同じリズム・モチーフであると見なす。

²⁹ 左手パートは 2 小節単位で同じリズムを繰り返すが、1 小節目が第 1.5、2.5、3.5、4.5 拍に 8 分音符が刻まれるリズム・モチーフであり、2 小節目が第 1.5 拍を強調するシンコペーション・リズムである。

³⁰ m. 35 までに左右 2 小節単位で 4 回同じリズム・モチーフが反復された後、m. 36 以降は、付点 2 分音符と 8 分音符と 8 分休符というリズム・モチーフに縮められたものがさらに執拗に

第1主題においては左右同じリズムであったのに対し、第1主題確保部においては旋律がオクターヴになり、また裏拍を強調するシンコペーション・リズムが左手パートに組み込まれることによって、活気のある性格へと変えられているのである³¹。

- 5 次に、第2主題を見てみよう（譜例3参照）。

※実線：RM1-2
点線：RM2-1

譜例3 《ピアノ・ソナタ第15番ハ長調D840》第1楽章 mm. 53-62

- 10 右手パートの旋律に注目すると、mm. 54/4-58/3 と、mm. 58/4-62/3 は同じリズム・モチーフが反復されていることがわかる。

このリズム・モチーフを第1主題と比較すると、両主題は明らかに類似しており、2小節単位のリズム・モチーフが2回反復していることも共通している³²（譜例4参照）。

- 15 さらに、第2主題の左手パートに注目すると、1小節単位で同じリズム・モチーフが反復されているが、このリズム・モチーフは第1主題確保部の左手パートのシンコペーション・リズムと類似しているのである³³（譜例4参照）。

反復されている。

³¹ さらに、第1主題では本来アウフタクトであった、2小節単位のリズム・モチーフのうち2小節目の4拍目に *fs* が付けられることによって、活気さはいっそう際立っている。

³² 第2主題は、mm. 54/4-56/3 において、第1主題の mm. 1-2/3 までと同じリズム・モチーフを提示した後、mm. 56/4-58/3 においても（m. 56/4 は8分音符2つに替えられているものの）、ほとんど同じリズム・モチーフが反復されている。

³³ 例えば、m. 29 と m. 53 の左手パートのリズムを比較すると、m. 29/1 の8分休符が、m. 53/1 では8分音符に替えられているとはいえ、ほとんど同一である。

このように、リズム的な観点から見ると、第1主題、第1主題確保部、第2主題は密接に関連し合っているとと言える。

- 5 ここで注目したいのが、第1主題確保部と第2主題は共通するリズム・モチーフで構成されているにもかかわらず、対照的な性格を持っている点である。第1主題確保部においては活気に満ちていたものが、第2主題においては、哀愁を帯びた旋律を支える伴奏形として、シンクペーションの別の側面である不安定さを生かした不穏な性格へと変貌している。

The image displays three sections of music with their corresponding rhythmic notation below them:

- 第1主題 (First Theme):** Shows a melody with a dotted quarter note and an eighth note, followed by a quarter note and a dotted quarter note. The rhythmic notation below is RM1.
- 第1主題確保部 (First Theme Ensuring Section):** Shows a melody with a quarter note and a dotted quarter note, followed by a quarter note and a dotted quarter note. The rhythmic notation below is RM1-1. A dotted box highlights a specific rhythmic motif, labeled RM2.
- 第2主題 (Second Theme):** Shows a melody with a quarter note and a dotted quarter note, followed by a quarter note and a dotted quarter note. The rhythmic notation below is RM1-2. A dotted box highlights a specific rhythmic motif, labeled RM2-1.

- 10 譜例4 《ピアノ・ソナタ第15番ハ長調D840》第1楽章 リズム譜
 第1主題 (mm. 1-8) 第1主題確保部 (mm. 28-29)
 第2主題 (mm. 55-62)

15

最後に、展開部を見てみよう (譜例5参照)。

譜例 5 《ピアノ・ソナタ第 15 番ハ長調 D840》第 1 楽章 mm. 115-126

第 1 主題の回帰が展開部の幕開けとなるが、いきなり *ff* で、両主題に共通するリズム・モチーフの反復が行われる (mm. 114/4-118/3)。そのリズム・モチーフを基に拡大された 6 小節単位 (mm. 114/4-120/3) は、転調しながら mm. 120/4-126/3 においても一度繰り返されている。

このように、展開的な形式部分において、主題から切り取る形でモチーフが反復されるのは当時の一般的な手法であり、この展開部の基となる mm. 114/4-116/3 の素材も、音程関係からは第 1 主題のみの素材であると推測できる。しかし、リズム的な観点からすると、両主題に共通するリズム・モチーフのみを用いて展開させており、シューベルト自身が両主題のリズム的な関連を重視して動機労作を行っている可能性が十分に考えられる。第 1 主題と第 2 主題に共通するリズム・モチーフを動機展開に適した素材とし、それらを反復させることによって、シューベルトは両主題の関係をより強調していると言えるだろう。

このように、第 15 番 D840 の第 1 楽章では、旋律において、第 1 主題 (RM1) と第 2 主題 (RM1-2) にほとんど同じリズム・モチーフを用いて反復させているだけでなく、第 2 主題の左手パートの伴奏 (RM2-1) は、第 1 主題確保部から派生したリズム・モチーフ (RM2) を反復させることによって、第 1 主題部と第 2 主題部を密接に関連付けていることが明らかになった。展開部においても共通するリズム・モチーフを反復することによって、その統一性が図られている。

3.2.1.2. 《ピアノ・ソナタ第 16 番イ短調 D845》第 1 楽章

次に、《ピアノ・ソナタ第 16 番イ短調 D845》第 1 楽章を分析する。この楽章は、第 1 主題部と第 2 主題部の間に、第 2 主題に類似した推移部を持つという特異な性質を持っているが、第 15 番 D840 とは異なり、両主題は性格的にも対比的であって、一見何の関連性もないようである。これらが展開するにつれ、どのような反復技法によって関連付けられるのか、同じく主にリズム的な観点から詳しく分析をする。この楽章における形式の詳細は、次のとおりである（図 2 参照）。

10

提示部				展開部
第 1 主題部	推移部	第 2 主題部	コデッタ	
T. 1-25	26-39	40-63	64-90	91-145
a:	a:→C:	C: d:	c: C: a:	a: d: Es: f: fis:

再現部				コーダ
第 1 主題部	推移部	第 2 主題部	コデッタ	
T. 146-185	186-199	200-223	224-247	248-311
fis: a: c: B: Cis: a:	a:→A:	A: h:	a: F:	a: (F:)(h:)

図 2 《ピアノ・ソナタ第 16 番イ短調 D845》第 1 楽章の形式

15 3.2.1.2.1. 第 1 主題、推移部、第 2 主題のリズム・モチーフ

まずは、第 1 主題を見てみよう（譜例 6 参照）。

※実線 : RM1
点線 : RM2

譜例 6 《ピアノ・ソナタ第 16 番イ短調 D845》第 1 楽章 mm. 1-10

20

mm. 1-4/3 と同じリズムが mm. 4/4-8 に反復されるが、m. 8 が全音符に替えられることによって 10 小節の旋律に拡大されている。

- mm. 1-4/3 のリズムに注目すると、第 15 番 D840 の第 1 楽章の第 1 主題 (mm. 1-4/3) と類似していることがわかる (譜例 1、6 参照)。さらに、mm. 1-2/3 まではユニゾン、mm. 2/4-4/3 までは和音であることも類似しており、大きく異なるのは m. 1/3-4 のみである³⁴。シューベルトがこの二曲において素材を類似させる意図があったかはわからないが³⁵、この大きく異なる m. 1/3-4 のリズムこそが、この楽章における後の展開に重要な鍵となる³⁶。

- 10 いっぽう、第 15 番 D840 とほとんど同じリズム・モチーフでとはいえ、この第 1 主題においては、mm. 1-2/3 と mm. 2/4-4/3 が、まるで問いと答えのような効果となっている点が特徴的である。前者はユニゾンで *pp*、後者は和音で *mf*、*un poco ritard.* も示されている。強弱や音数、速度までもが変えられることで、このような効果が引き出されていると言えるだろう。

15

次に、推移部を見てみよう (譜例 7 参照)。

※実線 : RM1
点線 : RM3

譜例 7 《ピアノ・ソナタ第 16 番イ短調 D845》第 1 楽章 mm. 26-33

³⁴ m. 1/3-4 のリズムは、第 15 番 D840 においては 4 分音符 2 つであったものが、第 16 番 D845 においては付点 4 分音符と 16 分音符 2 つに替えられることで不安定さが増しているうえに、この問いと答えの効果が加わることによって、不穏で陰鬱な性格となっている。

³⁵ 実際シューベルトにそのような意図があったかは定かではないが、第 15 番 D840 と第 16 番 D845 は姉妹作であるという説もある。

³⁶ 展開部の mm. 105-124 において、第 1 主題の m. 1/3-4 のリズムは、4 分音符と 8 分音符 2 つに替えられている。第 1 主題と第 2 主題のリズムを比較したときにも、大きく異なるのがこの m. 1/3-4 のリズムであるが (譜例 6、8 参照)、これが展開部の第 1 主題の素材では 4 分音符と 8 分音符 2 つに替えられることで、両主題の関連を強めていると言えるだろう。また、m. 126 以降は、4 分音符と 8 分音符 2 つのリズムのみが強調して反復され、展開部最後には、2 分音符と 4 分音符 2 つの 2 倍に引き伸ばされたリズムへと変えられる。

推移部の主題は、RM1 と RM3 が組み合わせられた 2 小節単位が何度も反復される。例えば、mm. 30-31 を見てみよう。mm. 30/1-3 の 8 分音符 4 つと 4 分音符は *ff*、mm. 30/4-31 は 4 分音符 5 つが *p* と短いスパンで強弱が変えられており、さらにはじめの 8 分音符 2 つ以外にスタッカートが付されることで、行進曲風のリズムとなっている。

5 第 1 主題は 4 小節単位で構成されていてレガートがかけられていたが、推移部はほとんどにスタッカートが付され、2 小節単位で構成されている。性格は対照的であるが、両主題には共通するリズム・モチーフ (RM1) が持たれている。例えば、第 1 主題の mm. 2/4-4 のリズム・モチーフは、推移部の mm. 26/4-27 と同じものである。

10 次に、推移部の主題を第 2 主題と比べてみよう (譜例 7、8 参照) 推移部の主題は 2 小節単位で構成され、左右同じリズムであるのに対し、第 2 主題は 4 小節単位で左右異なるリズムであるという違いはあるものの、両者には類似している点が多く見受けられる。

例えば、m. 26/1-2 と m. 40/1-2 の右手部分を比較すると、RM3 が共有され、オクターヴ下行からの三つの同音が連打される点が類似している³⁷。さらに、推移部と第 2 主題
15 前半 2 小節の左手部分を比較すると、推移部において 8 分音符 4 つと 4 分音符であったリズム (RM3) が、第 2 主題では 4 分音符と 8 分音符 2 つと 4 分音符 (RM3-1) に替えられているだけで、他は変えられていない。つまり、第 1 主題と推移部に共有されていたリズム・モチーフは (4 分音符 5 つ) (RM1) は、第 2 主題にも共通していたのである (譜例 9 参照)³⁸。


20


※ : RM1
 : RM3
 : RM3-1


譜例 8 《ピアノ・ソナタ第 16 番イ短調 D845》第 1 楽章 mm. 40-50

³⁷ 第 2 主題の右手部分は、推移部が 8 分音符反復によるオブリガードの形に変奏されたと考えられる。

³⁸ さらに、この RM1 と第 1 主題冒頭 m. 1 のリズムを比較すると、m. 1/3-4 が大きく異なるとは言え、4 分音符 5 つの RM1 の変形と見ることもできる (譜例 9 参照)。

第1主題 

推移部  RM1

第2主題 

譜例9 《ピアノ・ソナタ第16番イ短調 D845》第1楽章 第1主題、推移部、第2主題

5

3.2.1.2.2. 両主題のリズム・モチーフの融合による展開

続いて、コデッタを見てみよう（譜例10参照）。

10



※  : RM1
 : RM3
 : RM3-1

譜例10 《ピアノ・ソナタ第16番イ短調 D845》第1楽章 mm. 77-90

mm. 77-81/2 において推移部の主題が *pp* で提示された後、mm. 81/4-83/3 において第1
 15 主題の変奏形が *f* で提示され、それらが交互に反復されることで、コデッタにおいても問
 いと答えのような効果となっている。

注目したいのが、例えば mm. 77-80 の推移部のリズム [RM3+RM1] は形を変えずに
 二回反復されているのに対し、mm. 81/4-83/3 の第1主題のリズム³⁹は、冒頭から大きく

³⁹ 第1主題と、コデッタにおける第1主題の素材を比較すると、リズムは大きく変えられているものの、旋律の始まりが C-H-A の音になっていること、また H の音に H-C という装飾音が付け

変えられている点である。

ここで、コデッタにおける第1主題の素材と第2主題のリズムを比較してみよう（譜例8、10、11参照）。

5

第2主題

コデッタ第1主題の素材

※ : RM1
 : RM3-1

譜例 11 《ピアノ・ソナタ第16番イ短調 D845》第1楽章 リズム譜
 第2主題 (mm. 40-43)
 コデッタ第1主題素材 (mm. 81/4-83/3)

10

例えば、第2主題の左手パート mm. 40/4-42/3 と、コデッタの第1主題の mm. 81/4-83/3 は、(m. 83/3 は8分音符と8分音符に替えられているものの) ほとんど同じリズムである。リズム譜を見ると、第2主題は [RM3-1+RM1+RM3-1+4分休符+4分音符4つ] が組み合わされて構成されているが、コデッタの第1主題の素材は [RM1+RM3-1] で構成されており、第2主題の一部のリズムと見ることができる。

15

つまり、コデッタにおいては、推移部と第1主題の素材が交互に反復されることで、結果的に三つの主題に有機的な関連を生み出していると言えるのである。

そして、このコデッタの第1主題の素材のリズム [RM1+RM3-1] は、この後 m. 91以降の展開部冒頭においても第1主題の素材として提示され、反復される⁴⁰。

20

最後に、この楽章の長大なコーダにおいても、さらなる両主題のリズム・モチーフの融合が行われている。mm. 264-270 を見てみよう（譜例12参照）。

25

られていることが共通している。

⁴⁰ [RM1+RM3-1] のリズムは、この後 m. 91 以降の展開部冒頭においても第1主題の素材として提示され、反復される。mm. 91-102 は、この共通するリズム・モチーフが6回反復されるが、*mf*の中音域によるものと *pp*の高音域によるものが交互に繰り返されることで、第1主題冒頭と同様に、問いと答えのような効果となっている。リズムは第1主題から大きく変えられているものの、冒頭の第1主題と同じような効果とすることで、この部分が第1主題の素材としてより明確に示されていると言える。

※実線：RM2
点線：RM3-2

譜例 12 《ピアノ・ソナタ第 16 番イ短調 D845》第 1 楽章 mm. 264-270

- 5 左手パートは推移部のリズム、右手パートは第 1 主題のリズムの一部（例えば mm. 2-3）を反復させている。m. 302 まで、この左右のリズム・モチーフの組み合わせによる反復が執拗に行われ、だんだん音域が上行してゆくことで最大の頂点をつくる。そして頂点へ到達したところで、m. 303 以降は、また異なる方法でリズム・モチーフの融合が行われる（譜例 13 参照）。

10

譜例 13 《ピアノ・ソナタ第 16 番イ短調 D845》第 1 楽章 mm. 303-311

第 1 主題
コーダ
第 2 主題

※ : RM1
 : RM3-1
 : RM2

15

譜例 14 《ピアノ・ソナタ第 16 番イ短調 D845》第 1 楽章 リズム譜

第 1 主題 (mm. 1-4/3) コーダの主題 (mm. 303-305) 第 2 主題 (mm. 40-42)

前者は第1主題のリズムの一部であり（例えば mm. 2-3）、後者は第2主題のリズム（例えば mm. 40/4-42/3）である（譜例 14 参照）。これらが組み合わせられた3小節単位の新たなリズム〔RM2+RM3-1+4分音符〕は2回反復される。

5 第2主題のリズムは、楽章全体において両主題を密接に結びつける重要な役割を担ってきたが、最後にそのリズムが第1主題の一部のリズムと組み合わせられることで、さらなる両主題の融合が実現している。楽章の最後にこのような手法を用いていることから、シューベルトが第1主題と第2主題の関係を深める意図を持っていたことは間違いないだろう。

10 このように、この楽章は、第1主題、推移部の主題〔RM3+RM1〕、第2主題〔RM3-1+RM1+RM3-1+4分音符+4分音符4つ〕に共通するリズム・モチーフ（RM1）を持っており、特に推移部と第2主題には類似が確認できた。また、コデッタにおいては、第1主題の素材〔RM1+RM3-1〕と推移部の主題〔RM3+RM1〕が交互に現れるが、このコ
15 デッタの第1主題の素材は第2主題の一部のリズムであり、三つの主題を関連付けている。さらに、コーダにおいても、推移部の主題と第1主題の断片（RM2）や、第1主題の断片と第2主題が組み合わせられることで、三つの主題が共通の源を持っていることが一層明らかになるのである。

20 3.2.1.3. 《ピアノ・ソナタ第18番ト長調 D894》第1楽章

第16番 D845において、第1主題と第2主題に共通するリズム・モチーフを用いる手法を複雑な形で示したシューベルトは、第18番 D894においては非常にシンプルなやり方を取っている。特に、展開部においては、主題のリズム・モチーフを分解したり変
25 形されて用いられる作品が多いが、第18番 D894においては主題のリズム・モチーフを原形で用いられている点が注目すべきである。

以下、《ピアノ・ソナタ第18番ト長調 D894》第1楽章を主にリズム的な観点から分析する。この楽章における形式の詳細は、次のとおりである（図3参照）。

提示部			展開部	
第1主題部	第2主題部	第2主題変奏部	コデッタ	
T.1-26	27-36	37-48	49-64	65-115
G: →D: (h:)	D:	D:	a: D: h: G:	g: d: c: es: b: B: b: f: es: c: C: b: g:

30

再現部			コデッタ
第1主題部	第2主題部	第2主題変奏部	
T. 116-127	128-137	138-149	150-174
G: (C:)	G:	G:	G: e: C: G:

図3 《ピアノ・ソナタ第18番ト長調 D894》第1楽章の形式

3.2.1.3.1. 第1主題と第2主題のリズム・モチーフ

まず、第1主題を見てみよう（譜例15参照）。

5

※実線：RM1
点線：RM2

譜例15 《ピアノ・ソナタ第18番ト長調D894》第1楽章 mm. 1-9

左右同じリズムであり、2小節単位でほとんど同じリズムが反復されている。2小節間の小節構造のうち、2小節目の第7拍から第12拍は変えられているが、2小節間のうち1小節目の方⁴¹は、6拍単位で同じリズム・モチーフ（RM1）が反復されている⁴²。8分の12拍子という特殊な拍子⁴³の特徴を存分に用いていると言えるRM1は、ゆったりとしたテンポの舞曲を連想させる。

次に、第2主題を見てみよう（譜例16参照）。

⁴¹ 譜例18のリズム譜の縦列を参照。

⁴² 反復される2小節単位のリズムのうち、1小節目はほとんどが同じリズム・モチーフ（RM1）が二回反復されているが、m.7/7-12のみリズムが変えられている。

⁴³ シューベルトのピアノ・ソナタの中では、唯一の8分の12拍子の作品である。

※実線 : RM1-1
点線 : RM2

譜例 16 《ピアノ・ソナタ第 18 番ト長調 D894》第 1 楽章 mm. 27-36

- 第 2 主題は、左右パートにおいて同じリズムが 1 小節単位で 10 回も反復されている。
- 5 そのうち右手パートは、RM1-1 と RM2 が交互に反復される。第 1 主題と同様に *pp* で始まり、静寂さを保ったまま進行するが、(第 7 拍から第 12 拍は左右同じリズムであるもの) 第 1 拍から第 6 拍の左手パートにおいては、付点 8 分音符と 16 分音符と 8 分音符という活気のある伴奏形のリズム⁴⁴が 2 回反復されるため、第 1 主題と比べると、やや軽快な曲調になっている。
- 10 第 1 主題においては *pp* から *mf* まで強弱が変えられていたのに対し、第 2 主題は細かいデュナーミクの指示はあるもののほとんどが *pp* であり、m. 35 以降は *decresc.* の指示でさらに弱められる。音域もだんだんと上行してゆくため、消え入るような効果となっている。
- 15 そして、この楽章に特徴的であるのが、第 2 主題のみが変奏されて続けられている点である (譜例 17 参照)。

⁴⁴ 左手パートのこのリズムは、第 1 主題の RM1 と関連があると見ることもできよう。同じ付点リズムとはいえ、第 1 主題の RM1 は、タイで伸ばされている分ゆったりとした曲調であったが、第 2 主題の左手パートの付点リズムは軽快でスケルツァンドな性格である。

※実線：RM1-2
点線：RM2

譜例 17 《ピアノ・ソナタ第 18 番ト長調 D894》第 1 楽章 mm. 37-48

1 小節単位で同じリズムが 10 回反復されている点は第 2 主題と同じであるが、反復さ
5 れているリズム・モチーフが左右ともに変えられる。左手パートは旋律、右手パートは
装飾的な 16 分音符によるオブリガード⁴⁵という形に変奏されている。

左手パートのリズムに注目すると、(第 7 拍から第 12 拍の RM2 は第 2 主題と同じであ
るものの) 第 1 拍から第 6 拍のリズムが 8 分音符と 4 分音符のリズム・モチーフ (RM1-
2) に替えられている⁴⁶。

10 ここで、第 1 主題と第 2 主題、第 2 主題の変奏部のそれぞれのリズムを、リズム譜に還
元したもので比較してみよう (譜例 18 参照)。

⁴⁵ 第 2 主題変奏部では、第 2 主題より 1 オクターヴ上の音域で始められ、ほとんどその音域で保たれているため、高音域のオブリガードの神秘的な響きが効果的である。

⁴⁶ 左手パートの旋律は二声に分かれており、ここでは上声のリズム・モチーフについて説明している。下声は A の音を保続するために加えられたと考えられる。

第1主題

RM1

RM1-1
第2主題

第2主題
変奏部

RM1-2

※点線：RM2

譜例 18 《ピアノ・ソナタ第18番ト長調 D894》第1楽章

- 5 第1主題 (mm. 1-9) 第2主題 (mm. 27-28)
第2主題変奏部 (mm. 37-38)

10 三つに共通するリズム・モチーフは、8分音符6つ (RM2) である。ただ共通しているだけでなく、第2主題においては旋律部と伴奏部で同じリズムを示していたのが RM2 であつたし、第2主題の変奏部では大きくリズム的な変奏がされているにもかかわらず、変えられていないのが RM2 であつた⁴⁷。このように共通するリズム・モチーフを強調していることから、シューベルトがこの共通するリズム・モチーフに意味を持たせようとする意図が現れていると言えよう。

15

20

⁴⁷ リズムに注目したときに、各主題は主に2つのリズム・モチーフから構成されていることが共通しており、そのうち RM2 が変形されることなく、共通するリズム・モチーフとして示されていた。RM1 については各主題において大きく変形され、RM1-1、RM1-2 と変化してゆくが、各主題において2回ずつ反復されている点は変えられていない。RM1 と RM2 どちらのリズム・モチーフから見ても、三つの主題は関連し合っているとと言えるだろう。

3.2.1.3.2. 展開部におけるリズム・モチーフの変奏

次に、展開部を詳しく見てみよう（譜例 19 参照）。

5

※実線 : RM1
点線 : RM2

譜例 19 《ピアノ・ソナタ第 18 番ト長調 D894》第 1 楽章 mm. 65-75

展開部の冒頭では、第 1 主題の RM1 が反復され、両主題に共通するリズム・モチーフ（RM2）も左右交互に 2 小節単位で 2 回反復される。m. 69/4 以降は RM1 が消え、共通するリズム・モチーフが対位的に提示される。

10

mm. 73-76 においては RM1 のみの執拗な反復となり、そこで最も大きな頂点をつくる。このように、楽章冒頭において静寂な中で提示された RM1 は攻撃的で荒々しい曲想の中に反復され、共通するリズム・モチーフ（RM2）は、何度も反復されることで展開的な緊張を生み出す役割を担っているのである。

15

20

25

続いて、m. 75/12 以降は、第 2 主題が変奏されて提示される（譜例 20 参照）。

右手パートが二声に分かれ、カノン風に反復される形での変奏となるが、繊細で軽快な性格は変えられていない。荒々しい音楽の後に提示されることで、この主題の持つ穏やかさがより強調される。

5

譜例 20 《ピアノ・ソナタ第 18 番ト長調 D894》第 1 楽章 mm. 76-81

しかし、展開部後半においては、第 2 主題も対照的な性格へと変えられる。

10 m. 101 以降は、第 2 主題が今度は力強く対位的に反復されるのである（譜例 21 参照）

48。

譜例 21 《ピアノ・ソナタ第 18 番ト長調 D894》第 1 楽章 mm. 101-107

15

48 ここでは、第 2 主題に 8 分音符 1 つ分のアウフタクトが加えられた形となっている。これは、対位的に左右で反復する際に、リズム・モチーフの始まりが明確に聴こえるようにするための工夫であると考えられる。また、第 2 主題では RM1-1、RM2 の順で旋律が構成されていたのが、この部分においては RM2-1、RM1-1 の逆の順での構成へと変えられている。

ここでの第2主題は、対位法的な展開に適した形へと変えられたRM2-1とRM1-1で構成される。これらは反復されるたびに緊張感が増してゆき、m. 107において頂点に達する。そして、急に*p*に弱められたあと、もう一度第2主題が提示されるのだが、今度は悲哀に満ちた性格へと変貌しているのである（譜例22参照）⁴⁹。

5

※実線：RM1
点線：RM2

譜例 22 《ピアノ・ソナタ第 18 番ト長調 D894》第 1 楽章 mm. 107-113

10 悲哀の程度は徐々に緩和され、m. 114以降は、右手パートにおいてはRM1、左手パートにおいてはRM2が反復される（譜例22参照）。RM1やRM2は、展開部においてこれまで劇的な音楽の中に反復されていたが、ここでは先程と同じリズム・モチーフとは思えないほど穏やかな曲想の中に反復される。

15

第18番D894においても、第1主題（RM1、RM2）と第2主題（RM1-1、RM2）は、共通するリズム・モチーフ（RM2）によって関連付けられ、形式部分間の統一が図られていた。展開部においては、両主題のリズム・モチーフはそれほど形を変えずに展開されていたが、それぞれが全く異なる曲想の中に反復されていた点は注目に値するだろう。

20

⁴⁹ ここでのリズム・モチーフは、提示部（と再現部）の第2主題とまったく同じものである。

3.2.2. 主題と推移部とコデッタに共通するリズム・モチーフ

3.2.2.1. 《ピアノ・ソナタ第20番イ長調 D959》第1楽章

- 5 このソナタの第1楽章の形式の詳細を見ると、第15番 D840 から第18番 D894 とは異なり、推移部とコデッタが充実していることがわかる（図4参照）。実際、これまでとは異なり、主題同士ではなく、主題と推移部、推移部とコデッタ、主題とコデッタの間において、よりリズム的な関連が見られるようになる。どのような関連付けがされるのかに注目して見てゆこう。

10

提示部						展開部
第1主題部	第1主題確保部	推移部①	第2主題部	推移部②	コデッタ	
T. 1-15	16-27	28-54	55-81	82-116	117-129	130-197
A:	A:→E:	E: C: As: E: C: a: E:	E: (G:)	E: C: As: E: e: C: e: G: E:	E:	C: H: a: h: G: c: a: A:

再現部						コーダ
第1主題部	第1主題確保部	推移部①	第2主題部	推移部②	コデッタ	
T. 198-212	213-230	231-255	256-282	283-317	318-330	331-357
A:	A: a: F:	F: Des: A: F: d: E: A:	A: (C:)	A: a: F: f Cis: A: a: A:	A:	A: (F:)

図4 《ピアノ・ソナタ第20番イ長調 D959》第1楽章の形式

15

3.2.2.1.1. アナペストによる統一

- 20 まず、第1主題と第2主題を比べてみよう（譜例23、24参照）。第15番 D840 から第18番 D894 にかけて第1主題と第2主題に共通するリズム・モチーフを用いていたにもかかわらず、第20番 D959 においては両主題間にリズム的な関連が見られない⁵⁰。



譜例23 《ピアノ・ソナタ第20番イ長調 D959》第1楽章 mm. 1-6

⁵⁰ ただし、第1主題の m. 3 の右手パートのリズムは、第2主題の RM1 の反対のリズムとなっている。

RM1

譜例 24 《ピアノ・ソナタ第 20 番イ長調 D959》第 1 楽章 mm. 55-64

- この楽章は、推移部が第 1 主題と第 1 主題確保部の間、第 1 主題確保部と第 2 主題の間、第 2 主題とコデッタの間にそれぞれ置かれる形式を取っている (図 4 参照)。次にこれらの三つの推移部同士を比べることにしよう (譜例 25、26、27 参照)。

RM1-1

譜例 25 《ピアノ・ソナタ第 20 番イ長調 D959》第 1 楽章
小推移部 (mm. 7-10)

RM1-2

譜例 26 《ピアノ・ソナタ第 20 番イ長調 D959》第 1 楽章
推移部① (mm. 28-43)

RM1

譜例 27 《ピアノ・ソナタ第 20 番イ長調 D959》第 1 楽章
推移部② (mm. 82-94)

小推移部⁵¹においては2小節単位が2回反復され、推移部①においては（mm. 28-31 と mm. 32-35 は左右対称になっているものの）2小節単位が4回反復され、推移部②においては3小節単位が3回反復されている。

5 それぞれの推移部のリズムに注目すると、3連符とある共通するリズムが反復されていることに気付く。少しずつ変えられてはいるものの、その共通するリズムはアナペスト（短短長格）で統一されている。これらは、小推移部においては m. 8、10、推移部①においては m. 28、30、32、34、推移部②においては m. 82、84、85、87、88、90、91 において示されている。

10 ここで注目したいのは、推移部を統一している共通するモチーフは、リズムだけでなく音程関係においても大半が一致していることである（表1参照）⁵²。これは第15番 D840 から第18番 D894 においては見られなかった手法である。

テクスチュアに注目すると、推移部①と推移部②においては対位法的な書法になっており、左右に交錯することによって、より動機展開的な緊張が生み出されている。さらに、半音上行によるモチーフの統一は、その緊張を増長させるものであると言える⁵³。

15

形式部分	リズム	リズム・モチーフ	音
小推移部		RM1-1	E-E-F、F-F-Fis
推移部①		RM1-2	E-E-F、C-C-Des、C-His-Cis、E-E-F
推移部②		RM1	E-E-F、C-C-Des、Gis-Gis-A、E-E-F

表1 《ピアノ・ソナタ第20番イ長調 D959》第1楽章
推移部における共通するリズム・モチーフの比較

⁵¹ 図4においては小推移部を明記していないが、小推移部とは、第1主題と第1主題確保部の間 mm. 7-15、そして第1主題確保部と推移部①の間の mm. 22-27 のことである。これらには旋律的な主題を持たないことから、推移部の一つと見なすことにする。

⁵² 推移部②において3小節単位で反復されているうち、3小節目にあたる m. 84、87、90 においてもアナペストの共通するリズム・モチーフは示されているが、こちらの場合は音程関係が等しくされていない。

⁵³ ヴァルトバウアーは、推移部における和声パターンの一致について指摘している（Waldbauer 1988: 66）。例えば、推移部①の mm. 28-34 と推移部②の mm. 82-91 は同じ和声進行であり、この二部分は和声、リズム、音程的にも同じモチーフが隠されていることを指摘している。

ここで、第2主題のリズムに再度注目してみよう（譜例24参照）⁵⁴。第2主題にも、三つの推移部に共有されているアナペスト（RM1）が4回示されていることに気付く。

今度は、これらに共通するアナペストに注目して、第2主題とコデッタを比較してみよう（譜例24、28参照）。

5

※実線：RM1
点線：RM1-3

譜例 28 《ピアノ・ソナタ第20番イ長調 D959》第1楽章 mm. 117-129

コデッタは、明らかに第2主題が変奏されたものであり、特に mm. 55-59/2 と mm. 117-120 は少し変えられているものの、ほとんど同じと言えるだろう。

m. 121、122の右手旋律は、先程の共通するリズム・モチーフ（RM1）⁵⁵が変奏され、新たに生み出されたリズム・モチーフ（4分音符と16分音符4つと2分音符によるリズム・モチーフ）（RM1-3）がさらに続く形となる（譜例29参照）⁵⁶。この変奏されたリズム・モチーフは、後に m. 130以降の展開部において重要なものとなる。

15

⁵⁴ 第2主題において、推移部に共通するリズム・モチーフが示されているのは、m. 57、58、62、63である。

⁵⁵ mm. 124-129は、ここでも原形のRM1と3連符を基調として展開してゆく。また、m. 123、125の左手下声のRM1の音程はE-E-Fとなっていることから、第2主題とコデッタの間だけでなく、推移部とコデッタの間においても統一が意図されていることがわかる。推移部にも見られたE-E-Fの半音上行による一瞬の不安定さは、やがてm. 127、128において主音Eの保続へと変わること、提示部最後は完全に安定した静穏となって閉じる。

⁵⁶ m. 120、121において、右手旋律は共通するリズム・モチーフ（RM1）が変奏され新しいリズム・モチーフ（RM1-3）が示されているが、左手パートのリズムは共通するリズム・モチーフのままの形（RM1）である。

コデッタ mm. 117-120

コデッタ mm. 121-122

RM1

RM1-3

譜例 29 《ピアノ・ソナタ第 20 番イ長調 D959》第 1 楽章

コデッタ mm. 117-120

コデッタ mm. 121-122

5

10

3.2.2.1.2. 展開部＝コデッタのリズム・モチーフの反復と変奏

次に、展開部を詳しく見てゆこう。展開部の前半は、コデッタにおいて **RM1** が変形された **RM1-3** を基調として、5 小節の小節構造で進行してゆく（譜例 30 参照）。m. 141 以降は、さらにそのリズム・モチーフが変奏され、16 分音符による細かい動きとなるが、m. 160 までの 5 小節単位の旋律は、以下の二つのリズムのみで展開してゆく（譜例 31 参照）。

15

20

左手パートの同音反復の伴奏にのせて、高音域の旋律が漂うように提示される。ここでの調性⁵⁷はハ長調とロ長調を往復するため、展開部特有の緊張感はなく、むしろ幻想的な響きが支配する⁵⁸。

⁵⁷ ローゼンは、シューベルト特有の展開部 mm.130-150 におけるハ長調とロ長調を行き来する調性について、伝統的な展開部の緊張感とは異なることを言及している（Rosen 1980: 289）。

⁵⁸ m. 151 以降は同じリズム・モチーフが左手で反復されるが、短調の中で激しい転調を繰り返すことで悲壮感が増し、緊張感が生み出される。このように、mm. 130-160 は 5 小節という小節構造も保たれ、同じ二つのリズム・モチーフが反復されているにもかかわらず、mm. 130-150、mm. 151-160 は対比的な性格が表されているのである。

譜例 32 《ピアノ・ソナタ第 20 番イ長調 D959》第 1 楽章 mm. 161-167

- ここで、mm. 131-135 と、mm. 161-167 のリズムを比べてみよう（譜例 33 参照）。後者のうち、3 小節目まで前者と同じリズムであるが、4 小節目以降は新しいリズムの導入により拡大されている。また、後者の 4、5 小節目のリズムは 6、7 小節目と類似している。つまり 6、7 小節目は、4、5 小節目の変形と言える⁶⁰。

展開部 mm. 131-135



展開部 mm. 161-167



- 10 譜例 33 《ピアノ・ソナタ第 20 番イ長調 D959》第 1 楽章
展開部 5 小節の小節構造 (mm. 131-135)
展開部 7 小節の小節構造 (mm. 161-167)

15

このように、第 20 番 D959 においては、三つの推移部がアナペスト (RM1、RM1-1、RM1-2) によって統一されており、さらに第 2 主題にも RM1 が共有されていることが明らかになった。また、第 2 主題が基となって構築されているコデッタにおいては、RM1 が RM1-3 に変形されており、それは展開部において小節構造を変えながら何度も反復、変奏される重要なモチーフとなっている。

20

⁶⁰ 7 小節による小節構造のうち、5、7 小節目に示されていた付点 8 分音符と 16 分音符と 16 分音符 4 つというリズム・モチーフは、展開部後半の m. 180/3 以降にまた執拗に反復されることになる。

第 15 番 D840 から第 18 番 D894 までの一貫して第 1 主題と第 2 主題の間にリズム的な関連をもたせた技法とは異なる形ではあるが、第 20 番のリズム・モチーフはさらに全体を密に統一する役割を担っていると言えるかもしれない。推移部とコデッタが加えられている分、その統一に苦心したであろうが、シューベルトはリズム・モチーフに活路を見出したのである。

特に、この楽章においては、小推移部 (RM1-1) → 推移部① (RM1-2) → 推移部② (RM1) と変奏されてゆくと同時に、第 2 主題 (RM1) → コデッタ (RM1-3) → 展開部 とさらに変奏されており、その様は二重変奏のようでもある。

3.2.2.2. 《ピアノ・ソナタ第 21 番変ロ長調 D960》第 1 楽章

第 21 番 D960 は、第 20 番 D959 と比べると、推移部が一度しか提示されない形式であるが、第 1 主題と第 2 主題がそれぞれ変奏される形を取っているため、長大な楽章となっている (図 5 参照)。

提示部							展開部
第 1 主題部	第 1 主題 変奏部①	第 1 主題 変奏部②	第 2 主題部	第 2 主題 変奏部	推移部	コデッタ	
T. 1-18	19-35	36-47	48-58	59-79	80-98	99-118	119-215
B:	Ges:	B: →fis:	fis: →A:	A: h: B: F:	F: B:	F:	cis: fis: h: cis: A: gis: H: b: Des: a: f: d: B:

再現部							コーダ
第 1 主題部	第 1 主題 変奏部①	第 1 主題 変奏部②	第 2 主題部	第 2 主題 変奏部	推移部	コデッタ	
216-232	233-254	255-266	267-277	278-298	299-317	318-345	346-357
B:	Ges: fis: A:	B: →h:	h: →D:	D: e: Es: B:	B: Es:	B:	B:

図 5 《ピアノ・ソナタ第 21 番変ロ長調 D960》第 1 楽章の形式

まず、第1主題の右手パートと第2主題の左手パートを比べてみよう（譜例34、35参照）。第20番D959の第1楽章と同様に、両主題の主要パートにはリズム的な関連は見られない⁶¹。

5

譜例 34 《ピアノ・ソナタ第21番変ロ長調 D960》第1楽章 mm. 1-9

10 譜例 35 《ピアノ・ソナタ第21番変ロ長調 D960》第1楽章 mm. 48-53

しかし、展開部冒頭において、両主題は融合される形となる。展開部の mm. 118-130 を見てみよう（譜例36参照）。

⁶¹ ただし、第2主題の右手パート高音部の副旋律のリズムに注目すると、第1主題の右手パート m. 1 のリズムと関連があると見ることができる。

譜例 36 《ピアノ・ソナタ第 21 番変ロ長調 D960》第 1 楽章 mm. 118-130

- 前半の mm. 118-125/3 は第 1 主題が変奏された形であるが、mm. 125-128 は第 2 主題
5 62、そして mm. 129-130 は第 1 主題の素材へと戻る。

もともと第 1 主題は滑らかな音程による静穏な性格、第 2 主題は 8 分休符により短くフレーズが途切れるために不安定な性格となっていたが、ここでは息の長い旋律の中で、両主題が見事に融合された形となっている。

- 10 第 1 主題と第 2 主題の融合が行われた後、m. 131 以降は m. 187 に至るまで、左手パートにおいて執拗にダクテュロスのリズム（2 分音符と 8 分音符、8 分休符、8 分音符、8 分休符のリズム・モチーフ）が反復される（譜例 37 参照）。つまり、展開部の実に半分以上が、ダクテュロスのリズムに占められているのである（表 2 参照）。

- 15 第 2 主題の一部にダクテュロス（RM1）を含んでいるとは言え、なぜこれほど長く、ダクテュロスのリズムが繰り返されているのだろうか。他の形式部分も見てみよう。

62 第 2 主題のモチーフのみを実線の下線で示してある（譜例 36 参照）。

RM1-1

譜例 37 《ピアノ・ソナタ第 21 番変ロ長調 D960》第 1 楽章 mm. 131-139

小節数	調性	旋律のリズム・モチーフ	伴奏・オブリガード
mm. 118-130	cis: (fis:)	第 1 主題、第 2 主題	8 分音符
mm. 131-149	A: gis: H: b:	ダクテュロス	3 連符
mm. 150-173	Des: a: f: as: h: a: d:	ダクテュロス、8 分音符 2 つ	8 分音符、3 連符
mm. 174-187	d:	ダクテュロス、8 分音符 2 つ	8 分音符 (同音反復)
mm. 188-215	d: (B:)	第 1 主題 ⁶³	8 分音符 (同音反復)

5 表 2 《ピアノ・ソナタ第 21 番変ロ長調 D960》第 1 楽章 展開部の構成

まず、第 2 主題部とコデッタの間に置かれる推移部を見てみよう (譜例 38 参照)。推移部は、片方のパートが 3 連符をオブリガード的に反復し、もう片方が、4 分音符、4 分休符、8 分音符、8 分休符、8 分音符、8 分休符という 1 小節単位のリズム・モチーフ (RM1-2) を基に展開してゆく。展開部の mm. 131-149 と同類似したテクスチャであり (譜例 37 参照)、展開部で反復されていた 2 分音符と 8 分音符、8 分休符、8 分音符、8 分休符というリズム・モチーフとは異なるものの、同じダクテュロスのリズムと見ることができる。よって、展開部において重要になるこのリズムは、推移部から変奏されたものと考えられることができるだろう。

⁶³ ここでの第 1 主題は、冒頭の第 1 主題の前半 4 小節とほぼ同じリズムであり、3 回ともそのリズムは変えられていない。しかし、1 回目は *p* で二短調、2 回目は *pp* で主調の変ロ長調、3 回目がまた二短調に戻ることによって、2 回目の変ロ長調が同じ主題であるにもかかわらず、異なるものとして聴こえてくるのである。遠近法のような巧みなシューベルトの転調の妙技と言えるだろう。

RM1-2

譜例 38 《ピアノ・ソナタ第 21 番変ロ長調 D960》第 1 楽章 mm. 80-85

5

次に、コデッタを見てみよう（譜例 39 参照）。コデッタの左手部分を、第 2 主題の左手パートと比較すると、第 2 主題の旋律を少し縮めて変奏した形と見ることができよう（譜例 35、39 参照）。アウフタクトの長さ、拍節構造は変えられているが、第 2 主題の m. 49 と、コデッタの mm. 99/3-100/2 の上声の音程関係が同じこと⁶⁴、そして旋律最後のリズムが、第 2 主題 m. 53 とコデッタの m. 101 とが類似していることから、コデッタは第 2 主題の変奏した形であると考えられる。

10

RM1-1

譜例 39 《ピアノ・ソナタ第 21 番変ロ長調 D960》第 1 楽章 mm. 99-116

15

ここで注目したいのが、第 2 主題とコデッタに共通する、旋律最後のリズムについてである。第 2 主題においては、2 分音符、4 分音符、4 分音符（RM1）であったものが、コ

⁶⁴ 第 2 主題は Cis-H-A-A、コデッタは C-B-A-A という音程である。

デッタにおいては、2分音符と8分音符、8分休符、8分音符、8分休符（RM1-1）に替えられているが、RM1-1は、この後 m. 106、109、111、115にも反復されている。そして RM1-1は、展開部に反復されるダクテュロスのリズムと全く同じものである。

5

つまり、展開部の大半を占めるダクテュロスのリズムの基になるものは、まず第2主題（RM1）において提示され、それがコデッタ（RM1-1）において変形されている。さらに、推移部においてもダクテュロス（RM1-2）は執拗に反復され、それは展開部の前半（mm. 131-150）（RM1-1）とよく似たテクスチュアとなっている。

10 ダクテュロスのリズムによって、第2主題、推移部、コデッタ、展開部の間をつなぎ、第20番 D959と同様に、第2主題→コデッタ、推移部→展開部の二重変奏のような流れとなっていることが明らかになった。

15

3.2.3. ソナタ形式における反復技法の概観

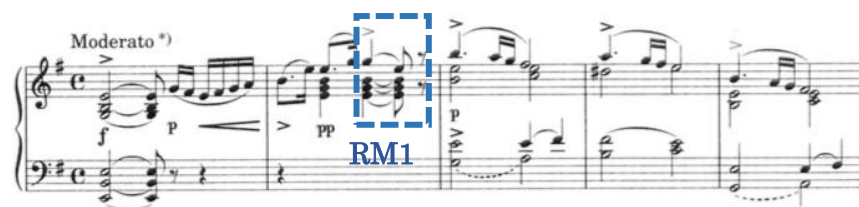
20 これまでシューベルトの後期ピアノ・ソナタの第1楽章を見てきて、ソナタ形式を形成する基となる第1主題と第2主題は、リズム・モチーフによって関連付けられることが多いことが明らかになった。初めて二つの主題に共通するリズム・モチーフを用いた作品は第14番 D784であるが⁶⁵、シューベルトは、第15番 D840から第18番 D894において継続してこの反復技法を用いている。

25 初期から中期にかけてのシューベルトのピアノ・ソナタの展開部は、極端に小節数が短い作品が多いことは前述のとおりであるが、中期までのソナタの展開部においては、例えば第6番 D566のように、ほぼ第1主題と第2主題の素材を用いずに展開してゆく作品もあり、この時期のシューベルトは、展開部のモチーフを展開させてゆく方法に苦慮した可能性が考えられる。第6番 D566の場合、展開部冒頭は、第2主題の終わり部分のリズム・モチーフ（RM2）を切り取って展開させているが（mm. 24-27）、そこからうまく発展できなかつたのか、すぐにあまり主題に関連が見られない素材が mm. 45-55にかけて展開される（譜例 40、41、42 参照）。mm. 56-60の4分音符と8分音符と8分休符のリ

30

⁶⁵ 第14番 D784において、第1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、m. 35以降の移行部の主題、m. 75以降の第2主題、m. 110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1主題から取られている付点リズムは、第1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。

リズム・モチーフ (RM1) は第 1 主題から派生したものと考えられるが、3 連符と組み合わせられ、展開部最後を終わりらしく彩る効果にすぎないものであり、動機労作的なモチーフとしての役割を果たしていないのである⁶⁶。



5

譜例 40 《ピアノ・ソナタ第 6 番ホ短調 D566》第 1 楽章 mm. 1-6 第 1 主題

譜例 41 《ピアノ・ソナタ第 6 番ホ短調 D566》第 1 楽章 mm. 17-27 第 2 主題

⁶⁶ 第 6 番 D566 の第 1 楽章は、提示部と再現部は第 1 主題部と第 2 主題部のみから成る（コデッタや推移部は含まない）が、第 1 主題と第 2 主題の間に共通するリズム・モチーフは持たれていない。両主題間に共通するリズム・モチーフを持つことによって統一が図られる技法は、第 14 番 D784 において初めて用いられることになる。

RM2-1

38 *mp* *pp*

41 *mf* *p* decrease.

44 *cresc.*

47 *ff*

50

53 *ff* *p*

56 *p* *dim.*

RM1

59 *pp* *dim.*

譜例 42 《ピアノ・ソナタ第 6 番ホ短調 D566》第 1 楽章 mm. 38-60 展開部全体

第 1 主題と第 2 主題に共通するリズム・モチーフを持つ第 14 番 D784 から第 18 番 D894 の第 1 楽章展開部は、第 1 主題または第 2 主題の素材のどちらか、または両方を用いて展開されているが、それまでのソナタと比べると、二つの主題が関連付けられているために、音楽はより有機的に展開していると言えるだろう。

5 5 10 10 15 15 20 20 25 25 30 30 35 35 40 40 45 45 50 50 55 55 60 60 65 65 70 70 75 75 80 80 85 85 90 90 95 95 100 100 105 105 110 110 115 115 120 120 125 125 130 130 135 135 140 140 145 145 150 150 155 155 160 160 165 165 170 170 175 175 180 180 185 185 190 190 195 195 200 200 205 205 210 210 215 215 220 220 225 225 230 230 235 235 240 240 245 245 250 250 255 255 260 260 265 265 270 270 275 275 280 280 285 285 290 290 295 295 300 300 305 305 310 310 315 315 320 320 325 325 330 330 335 335 340 340 345 345 350 350 355 355 360 360 365 365 370 370 375 375 380 380 385 385 390 390 395 395 400 400 405 405 410 410 415 415 420 420 425 425 430 430 435 435 440 440 445 445 450 450 455 455 460 460 465 465 470 470 475 475 480 480 485 485 490 490 495 495 500 500 505 505 510 510 515 515 520 520 525 525 530 530 535 535 540 540 545 545 550 550 555 555 560 560 565 565 570 570 575 575 580 580 585 585 590 590 595 595 600 600 605 605 610 610 615 615 620 620 625 625 630 630 635 635 640 640 645 645 650 650 655 655 660 660 665 665 670 670 675 675 680 680 685 685 690 690 695 695 700 700 705 705 710 710 715 715 720 720 725 725 730 730 735 735 740 740 745 745 750 750 755 755 760 760 765 765 770 770 775 775 780 780 785 785 790 790 795 795 800 800 805 805 810 810 815 815 820 820 825 825 830 830 835 835 840 840 845 845 850 850 855 855 860 860 865 865 870 870 875 875 880 880 885 885 890 890 895 895 900 900 905 905 910 910 915 915 920 920 925 925 930 930 935 935 940 940 945 945 950 950 955 955 960 960 965 965 970 970 975 975 980 980 985 985 990 990 995 995 1000 1000

15 3.3. 第 2 楽章におけるリズム・モチーフの反復技法

3.3.1. リズム・モチーフによる主題間の統一

3.3.1.1. 《ピアノ・ソナタ第 15 番ハ長調 D840》第 2 楽章

20

この楽章は五部形式を取り、**A**、**B**の中でさらに三部形式を取る（図 6 参照）。

A			B		
a₁	a₂	a₁'	b₁	b₂	b₁
T. 1-9	10-13	14-22	23-32	33-43	44-52
c:	c:→As:	As:→c:	As: (b:)	b: Des: As: E: es:	As:

A'			B'			A''
a₁	a₂	a₁'	b₁	b₂	b₁	a₁
T. 53-61	62-65	66-74	75-84	85-94	95-104	105-121
c:	c:→As:	As:→c:	C: (d:)	d: F: C: As:	C:	c:

25 図 6 《ピアノ・ソナタ第 15 番ハ長調 D840》第 2 楽章の形式

まず、**A**a₁主題 (mm. 1-2/4) と **A**a₂主題 (mm. 10-11/5) を比較してみよう (譜例 43、44 参照)。

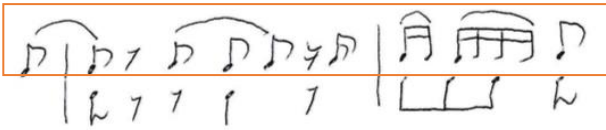
譜例 43 《ピアノ・ソナタ第 15 番ハ長調 D840》第 2 楽章 mm. 1-9


5 譜例 44 《ピアノ・ソナタ第 15 番ハ長調 D840》第 2 楽章 mm. 10-22

□a₁ 主題は、旋律がスラーと休符によって溜息のごとく細かく途切れるために、哀愁を帯びた性格となっている。

10 いっぽう、□a₂ 主題は、前半スラーによって旋律が細かく途切れることは共通しているが、8 分音符は *p* で低音域、16 分音符は *pp* で高音域に示されることによって、両者の間で受け答えのような効果が生まれている。

一見関連のないように見える両主題であるが、リズム譜に還元したものを比較してみよう（譜例 45 参照）。

A a₁ 主題 

A a₂ 主題 

譜例 45 《ピアノ・ソナタ第 15 番ハ長調 D840》第 2 楽章
A a₁ 主題 (mm. 1-2) **A** a₂ 主題 (mm. 10-11)

5 **A** a₁ 主題の上声と **A** a₂ 主題を比較すると、旋律の語尾の長さに違いはあるものの、リズム譜に還元したものを比較してみると、両主題のリズムは類似していることがわかる。

ちなみに **A** 全体において、シューベルトはこの [アウフタクトと 1 小節と 4 拍 (または 5 拍) 分] という小節構造に拘って旋律を展開させている (表 3 参照)。a₁”の拡大部分を
 10 除いて、ほとんどの旋律がこの小節構造である。

形式区分	小節番号	旋律小節構造の長さ
a₁	mm. 1-4/4	[アウフタクト+1 小節+4 拍分] [アウフタクト+1 小節+4 拍分]
a₁'	mm. 4/6-9/4	[アウフタクト+1 小節+4 拍分] [アウフタクト+1 小節+4 拍分] [アウフタクト+4 拍分]
a₂	mm. 9/6-13/5	[アウフタクト+1 小節+5 拍分] [アウフタクト+1 小節+5 拍分]
a₁”	mm. 13/6-22/4	[アウフタクト+1 小節+4 拍分] 【m. 15/5 以降、拡大部分】

表 3 《ピアノ・ソナタ第 15 番ハ長調 D840》第 2 楽章 **A** の小節構造

次に、**B** b 主題を見てみよう (譜例 46 参照)。

15



譜例 46 《ピアノ・ソナタ第 15 番ハ長調 D840》第 2 楽章 mm. 23-28

mm. 22/6-25/4 の **B** b 主題⁶⁷は、左手パートにおいて As と C の和音の 8 分音符が保続され、両手パートともに中音域から動かないまま 16 分音符を反復するため、静穏さが際立つ。

- 5 また、mm. 26/6-28/5 の左手パートを **A** a₁ 主題 mm. 13/6-15/4 の右手パートと比較すると、明らかに類似が確認できる（譜例 44、46 参照）⁶⁸。調性は変えられているものの、旋律の動き⁶⁹とリズムが類似しており、小節構造も保たれている。つまり、**B** b 主題の mm. 26/6-28/5 は、**A** a₁ 主題の mm. 13/6-15/4 の変奏と見ることができよう。

- 10 ここで、**A** a₁ 主題と **B** b 主題をリズム譜に還元したもので比較してみよう。どれもアウトタクトと 1 小節と 4 拍（または 5 拍）分という小節構造であることが共通している（譜例 47 参照）。

A a₁ 主題
mm.1-2/4



B b 主題
mm.22/6-24/5



B b 主題
mm.26/6-28/5



譜例 47 《ピアノ・ソナタ第 15 番ハ長調 D840》第 2 楽章 リズム譜

- 15 **A** a₁ 主題 (mm. 1-2)
B b 主題 (mm. 22-24)
B b 主題 (mm. 26-28)

⁶⁷ **B** b 主題の m. 25/1-3 における 16 分音符 4 つと付点 16 分音符と 32 分音符というリズム・モチーフは、既に **A** 部分に提示されていたものであるが、これはこの後 **B** 部分全体の主なリズム・モチーフとして展開してゆく。また、**A** においては、このリズム・モチーフが、**A** a₁ 主題とさらに融合される形となる。

⁶⁸ **A** a₁ 主題の mm. 13/6-15/4 と **B** の mm. 26/6-28/5 は実線の囲いで示してある（譜例 44、46 参照）。

⁶⁹ 旋律の動きは、**A** a₁ 主題の mm. 13/6-15/4 は Es-Des-C-B-As、**B** の mm. 26/6-28/5 は As-G-F-Es-Des とどちらも下行するラインである。

B mm. 22/6-24/5 の左手パートの下声と **A** a₁ 主題を (m. 1 は上声、m. 2/1-4 は下声に注目して) 比較しても、また、**B** mm. 26/6-28/5 の左手パートと **A** a₁ 主題を比較しても、リズム的な類似が見られる (譜例 43、46、47 参照)。

- 5 また、**A** a₁ 主題の mm. 6/5-8/4 と **B** b 主題の mm. 24/6-26/5 の右手パートのリズムを比較すると、これもまた明らかに類似しているのである (譜例 43、46 参照)⁷⁰。

このように、**A** の a₁ 主題と a₂ 主題間において、また形式部分の異なる **A** と **B** において、小節構造だけでなく、大半のリズムが共有されていることが明らかになった。

10

15

3.3.1.2. 《ピアノ・ソナタ第 19 番ハ短調 D958》第 2 楽章

第 19 番 D958 は、第 15 番 D840 と同じく、五部形式を取る (図 7 参照)。

20

A a	B b	A' a'	B' b'	A'' a''
T. 1-18	19-42	43-61	62-93	94-115
As: (Des:)	des: A: E: e: fis: g: c: as:	As: → A: (Des:) (g:)	d: es: f: B: F: f: g: as: des: d: a: As:	As: (as:) (C:) (Des:) (g:) (A:)

図 7 《ピアノ・ソナタ第 19 番ハ短調 D958》第 2 楽章の形式

25

3.3.1.2.1. **A** 主題と **B** 主題の共通のリズム・モチーフ

まず、**A** 主題と **B** 主題を比べてみよう (譜例 48、49 参照)。

⁷⁰ **A** a₁ 主題の mm. 7/5-8/4 と **B** b 主題の mm. 24/6-26/5 は点線の囲いで示してある (譜例 43、46 参照)。

Adagio
sempre legato

譜例 48 《ピアノ・ソナタ第 19 番ハ短調 D958》第 2 楽章 mm. 1-7

5 譜例 49 《ピアノ・ソナタ第 19 番ハ短調 D958》第 2 楽章 mm. 18-26

A主題は、左右パートとも二声に分かれており、コラール風の書体によるもので、変イ長調で安定した静穏な響きである（譜例 48 参照）。

- 10 いっぽう、**B**主題は、変ニ長調から始まり、次々と不安定に転調してゆくだけでなく、**A**主題はほぼ左右同じリズムであったものが、**B**主題では左手パートの伴奏部分において 16 分音符が反復されることにより、動きが出ている（譜例 49 参照）。

こうして比較すると、両主題は対照的な性格であるが、今度はリズム譜を比較してみよう（譜例 50 参照）。

15

A主題

The image shows two staves of musical notation for Theme A. The first staff has two measures highlighted with orange boxes: the first measure shows a rhythmic pattern of eighth notes in the bass clef, and the second measure shows a rhythmic pattern of eighth notes in the treble clef. The second staff also has two measures highlighted with orange boxes, showing similar rhythmic patterns in the bass and treble clefs respectively. The notation includes various note values and rests.

B主題

The image shows two staves of musical notation for Theme B. The first staff has four measures, and the second staff has four measures. The notation includes various note values and rests, showing a rhythmic pattern similar to Theme A.

譜例 50 《ピアノ・ソナタ第 19 番ハ短調 D958》第 2 楽章

A主題 (mm. 1-8)

B主題 (mm. 19-24)

5

主に、**A**主題の mm. 1-6、**B**主題の mm. 19-24 を比較する。**A**主題は二声に分かれているが、mm. 1-2 の下声部のリズム、mm. 3-6 の上声部のリズムに注目して **B**主題と比較すると、両主題には明らかなリズムの類似が確認できる。このように、両主題にリズム的関連をもたせることにより、**A**と **B**の異なる形式部分の中で統一を図っているのである。

10

3.3.1.2.2. **B**におけるリズム・モチーフの変奏

次に、**B**の mm. 28-35 を見てみよう (譜例 51 参照)。

15

The image shows three staves of musical notation for Example 51. The first staff starts at measure 28 and ends at measure 30, featuring a piano (pp) dynamic and a simile marking. The second staff starts at measure 30 and ends at measure 32, featuring a crescendo (cresc.) and a fortissimo (fz) dynamic. The third staff starts at measure 33 and ends at measure 35, featuring a fortissimo (fz) dynamic and a piano (p) dynamic. The notation includes various note values, rests, and articulation marks.

譜例 51 《ピアノ・ソナタ第 19 番ハ短調 D958》第 2 楽章 mm. 28-35

mm. 32-35 は、1 小節単位で同じリズムを反復する。各小節第 1 拍の 8 分音符の複付点リズムは、**B**主題 (m. 20/1、m. 23/2) にも用いられているリズムである。もとの素材は **A**主題の m. 2/1 の左手パートに見られた付点 8 分音符と 16 分音符のリズムから変形されたものであると考えられるが、いずれも穏やかな運びの中に用いられていた。しかし、この部分においては、各小節頭に *sf* が付けられ、また同音連打の 3 連符伴奏によって、荒々しい性格へと変貌している。

また、m. 62 以降の **B'**においては、**B**主題の左手パートは、半音階的な動きによる 3 連符反復の対旋律に変えられることで、より劇的なものとなっている (譜例 52 参照) ⁷¹。

10 m. 66 以降、左手でも **B**主題が繰り返されるときには、主題、3 連符による対旋律ともにオクターヴに変えられ、さらに m. 70 以降、再度右手パートに戻って **B**主題が反復されるときには、主題がオクターヴ間隔の和音に変えられることで、**B'**部分の中で、徐々に激しさが増してゆく変奏のしかたとなっていると言える。

15

譜例 52 《ピアノ・ソナタ第 19 番ハ短調 D958》第 2 楽章 mm. 62-72

このように、一見関係のないような **A**主題と **B**主題をリズム的な関連を持たせること

⁷¹ この部分における 3 連符は、**B**から **A**へ、そして **B'**に引き継がれたものであるが、m. 43 以降の **A**においては内声部において 3 連符が反復されることで、**A**よりはやや活気づいているものの穏やかさは保たれたままであり、3 連符による変奏は和声の変化を表すためであると考えられる。

で、**A****B****A****B****A** 五部形式の統一を図っていることが明らかになった。また、**A**主題の一部がリズム変奏された**B**主題の複付点リズムは、**B**の展開的な部分において、もともと穏やかな性格であったものが対照的な性格のものへと変えられることで、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

10

3.3.2. 異なるリズム・モチーフの融合としての変奏

15 — 《ピアノ・ソナタ第 17 番ニ長調 D850》第 2 楽章

第 17 番 D850 は、同じく五部形式であるが、**A**部分も $a_1 \cdot a_2 \cdot a_1'$ 、**B**部分も $b_1 \cdot b_2 \cdot b_1'$ 、それぞれ三部形式になっており、長大な楽章となっている（図 8 参照）。

20

A			B			
a_1	a_2	a_1'	b_1	b_2	b_2'	b_1'
リピート含む						
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_1	a_2	a_1'	b_1	b_2	b_1'	a_1''	a_1'''
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 8 《ピアノ・ソナタ第 17 番ニ長調 D850》第 2 楽章の形式

25

3.3.2.1. リズム・モチーフの反復

5 **A**の主要主題 a_1 は、図 8 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 53 参照）。

The image shows a piano score for Example 53, consisting of three systems of music. The first system is marked 'Con moto' and 'legato'. The second system has a first ending and a second ending. The third system is marked 'a tempo'. Dynamics include p, f, pp, and cresc. markings.

譜例 53 《ピアノ・ソナタ第 17 番ニ長調 D850》第 2 楽章 mm. 1-14

10

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_1 は、①8 分音符 3 つ、②付点 4 分音符、③4 分音符と 8 分音符という三種類のリズムの組み合わせで構成されていることがわかる。特に、譜例 53 の 1 段目は奇数小節の 1.5 拍までが②、

15 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⁷²。

次に、**B**の主要主題 b_1 の部分を見てみよう（譜例 54 参照）。

⁷² 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。

The image displays three systems of musical notation for a piano sonata. Each system consists of a treble clef staff (right hand) and a bass clef staff (left hand). The music is in a key with two sharps (D major) and a 2/4 time signature. Several rhythmic motifs are highlighted with orange rectangular boxes. In the first system, motifs are boxed in measures 44-46. The second system shows motifs in measures 47-49. The third system shows motifs in measures 50-52. The motifs include syncopated rhythms, dotted rhythms, and various chordal textures.

譜例 54 《ピアノ・ソナタ第 17 番ニ長調 D850》第 2 楽章 mm. 42-50

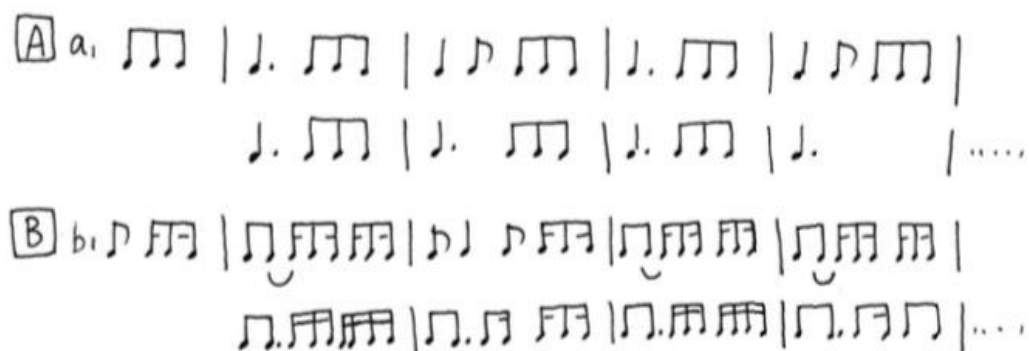
- 5 **B**_{b1} のリズム・モチーフはシンコペーション・リズムであり、リズム・モチーフを反復させて旋律を構築しているのは **A**_{a1} と同様だが、シンコペーションゆえにより活気に満ちている。また、**A**_{a1} が三種類のリズムのみで構成されていたのに対し、**B** ではタイを使用しているもの、付点リズムを使ったものなど、様々な種類のシンコペーション・リズムが用いられている。さらに、アクセントの位置も、**A** では左右のパートで同じ位置であったものが、**B** では左右の掛け合いのように異なる箇所になっており、裏拍が強調される
- 10 シンコペーションのリズム上の特性がより際立っている。

このように、**A** も **B** 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。

15

3.3.2.2. 二つのリズム・モチーフの関連

- 20 上述のように、**A** と **B** 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 55 《ピアノ・ソナタ第 17 番ニ長調 D850》第 2 楽章

A a₁ (mm. 1-8)

B b₁ (mm. 42-49)

5

Aでは 8 分音符 3 つ分の音価が単位となっているのに対し、**B**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**は 1 拍目において付点 4 分音符（または 4 分音符）、**B**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**と**B**ともに同じサイズであることがわかる。

10

また、アウトタクトに関しても、**A**の 8 分音符が 3 つ連なるリズムのうち、**B**では後半 2 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。

15

3.3.2.3. **A** a₁ 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。

20

先に述べたとおり、冒頭で提示された **A** の主要主題 a₁ 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 a₁' は割愛して、下記の縦列、**A** の a₁、**A'** の a₁、**A''** の a₁'、**A'''** の a₁' を比較したい。

25

A	a ₁ - a ₂ - a ₁ '
A'	a ₁ - a ₂ - a ₁ '
A''	a ₁ '
A'''	a ₁ '

30

The image displays a musical score for Example 56, consisting of three systems of piano and bass clef staves. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The score is marked with various dynamics and articulations. Several rhythmic patterns in the piano part are highlighted with orange boxes, showing syncopated rhythms and accents. The first system shows the piano part with two orange boxes. The second system, starting at measure 95, shows the piano part with three orange boxes. The third system, starting at measure 98, shows the piano part with three orange boxes. The bass clef part also has some rhythmic patterns highlighted with orange boxes. The score ends with a dynamic marking of *p*.

譜例 56 《ピアノ・ソナタ第 17 番ニ長調 D850》第 2 楽章 mm. 93-101

- 5 冒頭の \boxed{A} a₁ 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、 \boxed{A} a₁ では、a₁ 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 56 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 \boxed{B} 主題の要素であったものが、 \boxed{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
- 10 m. 96 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 57 《ピアノ・ソナタ第 17 番ニ長調 D850》第 2 楽章 mm. 170-187

- 5 コーダ前の **A**”a₁”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**a₁ 以上にシンコペーション・リズムが強調される（譜例 57 参照）。

このとき、アクセントが a₁ 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・リズムのほう前面に出ているのである。

- 10 はじめ *pp* で a₁ 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、a₁ 主題がなくなって、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。

- 15 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* a₁ 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。

譜例 58 《ピアノ・ソナタ第 17 番ニ長調 D850》第 2 楽章 mm. 187-196

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 58 参照）。 a_1 主題は、シンプルなリ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クペーション・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⁷³。

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。

⁷³ このように、二つのリズム・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（m. 250 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（m. 1 以降）と B 主題（m. 52 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 拍子へと拍子が変化する 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'' (Coda) を思い起こさせる。

3.4. 第3楽章におけるリズム・モチーフの反復技法

3.4.1. 主部とトリオ部に共通するリズム・モチーフ

— 《ピアノ・ソナタ第16番イ短調 D845》第3楽章

5

シューベルトの4楽章制のソナタにおける第3楽章は、主部—トリオ部—主部の三部形式であり、主部の中でも必ず三部形式を取っている。第16番 D845 の第3楽章も形式的にみると同様であるが、主部の中でも三部形式を取る（図9参照）。この楽章は、主部とトリオ部の間においてリズム・モチーフによる統一が行われている。

10

主部								
A			B			A'		
a ₁	a ₂	a ₁ '	推移部	b	推移部	a ₁	a ₂	a ₁ '
T. 1-9	10-22	23-28	29-37	38-78	79-92	93-101	102-114	115-126
a: C:	C:	C:	f:	As: as: e:	a:	a: A:	A:	A: (1 番括弧 a: f)

トリオ部			主部								
C			A			B			A'		
c ₁	c ₂	c ₁ '	a ₁	a ₂	a ₁ '	推移部	b	推移部	a ₁	a ₂	a ₁ '
T.127-150	151-162	163-174	1-9	10-22	23-28	29-37	38-78	79-92	93-101	102-114	115-126
F: a:	B: g:	F:	a: C:	C:	C:	f:	As: as: e:	a:	a: A:	A:	A:

図9 《ピアノ・ソナタ第16番イ短調 D845》第3楽章の形式

15

20

25

3.4.1.1. a₁と a₂のリズム・モチーフ

まずは、主部 **A** を詳しく見てゆこう。**A** は a₁- a₂- a₁' の三部形式で構成される。

a₁ は、mm. 1-5/1 が、mm. 5/3-10/1 においてハ長調に転調されて反復される形となっ

5 ている（譜例 59 参照）

※実線：RM1

点線：RM2

譜例 59 《ピアノ・ソナタ第 16 番イ短調 D845》第 3 楽章 mm. 1-9

a₁ のリズムに注目してみると、アウフタクト（第 3 拍）から始まる 8 分音符 2 つと 2 分

10 音符から成るリズム・モチーフ（RM1）、または、m. 5/3 以降の左手パートの 4 分音符

と 2 分音符から成るヤンブスのリズム（RM2）が何度も反復されていることがわかる。

mm. 1-2/2 は、スラーが付けられることにより必然的に第 3 拍に重みが置かれるが、mm.

5/2-8/2 はアクセントが付けられることにより、第 1 拍が強調されている。同じリズム・モ

ティーフであっても、拍の重さの位置を変えることで変化をもたせている。

15

次に、a₂ を見てみよう。mm. 10/2-15/1 は、mm. 15/2-22/2 に変奏して繰り返されている

（譜例 60 参照）。a₂ のリズムに注目すると、m. 10、12、15、17 は、2 分音符によって

第 2 拍が強調されるシンコペーション・リズム（RM2）が反復されている。

20 a₂ には a₁ と同じ RM2 が共有されているわけだが⁷⁴、a₁ では前半が第 3 拍、後半が第 1

拍、a₂ では第 2 拍というように、**A** の中で強調される拍が変化してゆく⁷⁵。次々に拍節構

造が変化することでスケルツァンドな性格が示されているのである。

25 譜例 60 《ピアノ・ソナタ第 16 番イ短調 D845》第 3 楽章 mm. 10-19

⁷⁴ RM2 は、m. 10、12 においては 4 分音符と 2 分音符というリズム・モチーフだが、m. 15、17 においては 4 分音符が 8 分音符と 8 分休符に替えられている。

⁷⁵ a₂ の中では、主に第 2 拍に拍の重みが置かれていたが、a₁ 内でも例外的に m. 4 において第 2 拍が強調されている。

3.4.1.2. a₁ のリズム・モチーフの変奏

主部 **B** のメインとなっている m. 42/3 以降を詳しく見てみよう（譜例 61 参照）⁷⁶。

※実線：RM2-1
点線：RM1-1

5

譜例 61 《ピアノ・ソナタ第 16 番イ短調 D845》第 3 楽章 mm. 42-57

まず、右手パートを見ると、**A**_{a1} の m. 6 以降の左手パートに見られた 2 分音符と 4 分音符というリズム・モチーフ（RM2-1）を反復させながら旋律が構成されている。**A**_{a1} においては、第 3 拍の 4 分音符をリズム・モチーフの始まりとして、4 分音符と 2 分音符のジャンプのリズム（RM2）が扱われていたのであるが、それを拍を読み替え、第 1 拍の 2 分音符をリズム・モチーフの始まりとして、**B** の m. 43 以降は 2 分音符と 4 分音符のトロカイオスのリズム（RM2-1）が反復されている。

15 いっぽう左手パートは、**A**_{a1} の RM1 が変形したと思われる、8 分音符 2 つと 4 分音符というリズム・モチーフ（RM1-1）を反復させている。RM1-1 の反復により、**A** より舞曲的な要素が強い性格となっている。

20 このように、**B** においては、**A**_{a1} の二つのリズム・モチーフが巧妙に変奏されることで RM2-1 と RM1-1 が生み出され、それらが主部の **A** と **B** を密接に関連付けていたことが明らかになった⁷⁷。

次に、トリオ部を詳しく見てみよう（譜例 62 参照）。

⁷⁶ この部分では、右手パートは第 1 拍に重みが置かれ、左手パートは 8 分音符 2 つの第 2 拍に重みが置かれている。これは、推移部において a₁ と a₂ のリズム・モチーフが融合された際と異なる拍節のずれである。

⁷⁷ 第 17 番 D850 の第 3 楽章においては、第 16 番 D845 と同様に、主部の **A** と **B** との間に共通するリズム・モチーフを用いることで関連付けがなされている。ただし、mm. 1-7/2 の **A**_{a1} 主題と mm. 50-65 の **B**_{b2} 主題の右手パートにおいて、変形されることなく同じ二つのリズム・モチーフのみで旋律が構成されている点が第 16 番とは異なると言える。

トリオ部⁷⁸は、主部 **B** m. 43 以降の右手パートにおいても反復されていた RM2-1 が何度も繰り返されることで旋律が構成されている。調性はへ長調に変えられ、速度も *un poco piu lento* の指示で変化することで、同じリズム・モチーフを共有しているとはいえ、主部の **B** とは対照的な、ゆったりとした静穏なトリオ部の性格を形成していると言える⁷⁹。

5 RM2-1 の共有により、主部とトリオ部の間にも有機的な関連性が生まれている。

譜例 62 《ピアノ・ソナタ第 16 番イ短調 D845》第 3 楽章 mm. 1-12

10

3.4.1.3. a₁ と a₂ のリズム・モチーフの融合

次に、主部の **A** から **B** への推移部を見てみよう（譜例 63 参照）。右手パートに a₁ のリズム・モチーフ (RM1)、左手パートに第 2 拍を強調する a₂ のリズム・モチーフ (RM2) が RM2-2 に変形されて反復される。第 3 拍に重みが置かれる a₁ と、第 2 拍に置かれる a₂ が融合された形である。

15

譜例 63 《ピアノ・ソナタ第 16 番イ短調 D845》第 3 楽章 mm. 28-36

20

⁷⁸ トリオ部は三部形式に分かれているが、どの部分も特に 2 分音符と 4 分音符のリズム・モチーフが執拗に反復されている。

⁷⁹ このように主部とトリオ部にリズム的な関連をもたせる技法を、シューベルトは《ピアノ・ソナタ第 19 番ハ短調 D958》第 3 楽章でも用いている。主部 **A** の m. 2、3、7、10、11 において反復されていた 2 分音符と 4 分音符のリズム・モチーフは、**B** の m. 14、16、17、19、25、**A** の m. 29、30、34、35、39、40、トリオ部の m. 52、56、65、71、73 においても反復され、トリオ部においては更に、2 分音符と 8 分音符と 8 分休符のリズム・モチーフに変奏されて m. 54、58、66、67、68、69、74、75、76 にも反復されている。

この後、**B** (m. 69/3-92/2)、**B**→**A'**の推移部 (mm. 79/2-92/2)、主部最後の mm. 120/2-126 においても同様の融合が行われているのだが、これらは主部全体の中でも 5 回 (**A**は 1 回、**B**は 3 回、**A'**は 1 回) に及んでいる。何度も反復されることで、形式部分 **A** と **B** をつなぐ役割を担っていると言えるだろう。

5

このように、主部 (**A****B****A'**) の **A** において a₁ (RM1、RM2) と a₂ (RM2) のリズム・モチーフが反復され、**B** においては a₁ から変奏された 2 つのリズム・モチーフ (RM1-1、RM2-1) が反復された。a₁ と a₂ には RM2 が共有されているが、その中で強調される拍が変わることで、諧謔的な曲想が生まれている。また、主部全体では a₁ と a₂ のリズム・モチーフ (RM1、RM2-2) が左右パートにおいて 5 回同時に示されることで融合され、さらに、トリオ部においては a₁ から変奏されたリズム・モチーフ (RM2-1) が反復されることによって、主部の **A****B** 間だけでなく、主部とトリオ部の間にも関連をもたせていることが明らかになった。

15

3.5. 第 4 楽章におけるリズム・モチーフの反復技法

3.5.1. 異なるリズム・モチーフの融合としての変奏

20 — 《ピアノ・ソナタ第 16 番イ短調 D845》第 4 楽章

第 16 番 D845 は、**A**・**B**・**A'**・**B'**・**A**・**C**・**A**・**B**・**A'**・**B'**・**A**(Coda) というロンド形式を取るが、シューベルトの後期のピアノ・ソナタ終楽章の中では、最も **A** と **B** の回帰が多いものである (図 10 参照)。回帰される度にどのような変奏のしかたになってゆくのかに注目して分析してゆこう。

25

A	B	A'	B'	推移部	A''	C	
a	b	a'	b'		a''	c ₁	c ₂
T. 1-46	47-90	91-122	123-191	192-208	209-254	255-314	315-344
a: (C:) (e:)	C: a: F: a:	a: (C:) e:	e: E: Des: E:	a:	a:→ A: (C:)(e:)	A: D: E: A: e: a: A:	d: a:

A'''	B'''	A''''	B''''	A'''''(Coda)
a'''	b'''	a''''	b''''	a'''''
T. 345-358	359-396	397-428	429-501	502-549
a: (A:)	C: a: F: d:	d: (F:) a:	a: A: Des: A:	d: F: a:

図 10 《ピアノ・ソナタ第 16 番イ短調 D845》第 4 楽章の形式

30

3.5.1.1. **A**主題と **B**主題のリズム・モチーフ

まず、楽章中最も多く回帰される **A**主題を見てみよう（譜例 64 参照）。

- 5 この部分だけでも 46 小節から成る長大なものとなっているが、この形式部分においてテクスチャは大きな変化がなく、右手パートは 8 分音符、左手パートは 4 分音符または 8 分音符で基本的に動いている。シューベルトのソナタでは珍しいテクスチャであり⁸⁰、バッハへのオマージュのようでもある⁸¹。

Rondo
Allegro vivace

pp legato

RM1

8

16

24

31

decresc.

39



10

譜例 64 《ピアノ・ソナタ第 16 番イ短調 D845》第 4 楽章 mm. 1-46

⁸⁰ このようなテクスチャは、《楽興の時 D780》の第 4 曲嬰ハ短調においても見られる。



⁸¹ このように、右手パートにおいて 8 分音符が反復され、左手パートにおいて 4 分音符または 8 分音符で動くものを RM1 と呼ぶこととする。

次に、**B**主題を見てみよう（譜例 65 参照）。

※  : RM2
 : RM2-1

譜例 65 ピアノ・ソナタ第 16 番イ短調 D845》第 4 楽章 mm. 47-90

5

※  : RM2
 : RM2-1

譜例 66 《ピアノ・ソナタ第 16 番イ短調 D845》第 4 楽章 mm. 47-90

Bについてはリズム譜を参照しながら見てゆく（譜例 66 参照）。

5 mm. 47-54 は⁸²、mm. 55-64 に拡大して変奏されており、m. 65 以降も、mm. 51-54 (61-64) に基づく変奏がなされている。また、リズムに注目すると、4分音符と8分音符2つのダクテュロスを基調として展開している。**B**は、このリズムの執拗な反復により、軍隊的な力強い性格となっており、強弱の面でも**A**とは対をなしている。

10

3.5.1.2. **B**主題=**A**主題と**B**主題のリズム・モチーフの融合

次に、**B**主題を見てみよう（譜例 67 参照）。**B**主題の mm. 123-126 のリズムに注目すると、**B**主題の mm. 51-54 (RM2-1) とまったく同じものである（譜例 65、67 参照）。

15 注目したいのは、**B**であるにもかかわらず、続く mm. 127-132 において、明らかに**A**が混在している点である。例えば**A**の mm. 33-38 と**B**の mm. 127-132 を比較するとほとんど同一であり、その後も**A**と**B**が交互に提示される（譜例 64、67 参照）。両主題が交錯されることによって、形式部分**A**と**B**の関連を強めていると言えるだろう。

20 **B**においても、**B**は *f* または *ff*、**A**は *p* というように、各主題のダイナミクスは保持されているが、それに加えて前者は中音域、後者は高音域できまって提示されることによって、各主題の性格の対比がより明確になっている⁸³。

⁸² さらに、mm. 47-50 は mm. 51-54 に変奏されていると言える。両者は、4分音符と8分音符2つというダクテュロスのリズムから始まっていることが共通しており、類似している。ここでは、前者のリズム・モチーフを RM2 とし、後者を RM2-1 とする。

⁸³ m. 158 以降はその対比もなくなり、完全に**A**と**B**が融合した形となるが、m. 169 以降は、徐々に**B**のリズム・モチーフのみとなってゆく。

※実線：RM2-1

点線：RM1-1

譜例 67 《ピアノ・ソナタ第 16 番イ短調 D845》第 4 楽章 mm. 123-161

5

3.5.1.3. **C**主題の変奏=**A**主題のリズム・モチーフとの融合

今度は、楽章中一度だけ提示される **C** を詳しく見てみよう。この形式部分は、**C** 主題が変奏されることで展開されてゆく。

- 10 **C** 主題がはじめに提示されるときには、調性がイ長調に変えられ、右手パートが抒情的な旋律、左手パートが伴奏形による完全にホモフォニックな書体に変えられる（譜例 68 参照）⁸⁴。右手パートのリズムに注目すると、4 分音符 4 つと 2 分音符 3 つと 4 分音符 2 つというリズム・モチーフ（RM3）から成っている。

15

⁸⁴ シューベルトのロンド形式を取る後期ソナタ終楽章において、**C** は他の形式部分と対比的な性格となっていることが通例だが、この **C** 主題についても、ここで初めて長調となり、抒情的な旋律となることで、まったく異なる曲想が形成されている。

譜例 68 《ピアノ・ソナタ第 16 番イ短調 D845》第 4 楽章 mm. 255-261

m. 267 以降は、**C**主題が高音域で変奏される（譜例 69 参照）。mm. 257-262 の Cis-H-A-Gis-A-H-Cis-D-H の旋律は、mm. 267-272 の右手パートの上声に H-A-Gis-Fis-E-Fis-Gis-A-Fis に移調されて提示されている。

ここで注目したいのは、まともや**A**が混在している点である。この部分は、8 分音符と 4 分音符から成るテクスチュアと、主題冒頭の 4 音の下行ライン⁸⁵が**A**と明らかに共通している。つまり、**C**主題の変奏として、**A**のテクスチュアが巧妙に融合された形となっているのである⁸⁶。

譜例 69 《ピアノ・ソナタ第 16 番イ短調 D845》第 4 楽章 mm. 267-281

⁸⁵ **A**主題の下行ラインは、アウフタクトを除いた m. 1 の E-D-C-H である。

⁸⁶ m. 283 以降も、**C**と**A**のテクスチュアが交互に示されるが、それは徐々に荒々しい性格に変貌してゆく。

※実線：RM3-1
点線：RM1-2

譜例 70 《ピアノ・ソナタ第 16 番イ短調 D845》第 4 楽章 mm. 315-344

5 m. 315 以降は、**C**主題冒頭のリズム・モチーフが変形した RM3-1 が左右パートで交互に反復される（譜例 70 参照）⁸⁷。

10 例えば mm. 315-322 を見てみよう。左手パートに注目してみると、RM3-1 がまず提示され（mm. 315-318）、その後、その一部のダクテュロス（2 分音符と 4 分音符 2 つ）⁸⁸を用いながら拡大されている。いっぽう右手パートを見ると、mm. 315-320 は **A** の mm. 15-20 を二短調に移したものとほとんど同一と見ることができる。つまり、この部分においても **C** と **A** が同時に提示されているのである。

15 注目したいのは、m. 281 までは両者の本来の弱音による曲想を保持した変奏となっていたが、この部分は **C** の動機労作的な緊張感を生かし、対照的な荒々しい性格へと変貌している点である。**C** の冒頭と比べると、同じ音程関係であるにもかかわらず、静穏であったはずの性格はかき消されている。

⁸⁷ RM3-1 は、RM3 と比べると、前半の 4 分音符 4 つがなくされる形へと変えられるが、音程関係は変えられていない。

⁸⁸ ダクテュロスのリズムは、**B** においても、RM2 の一部である 4 分音符と 8 分音符 2 つが反復されていたが、**C** においては、その 2 倍の長さである 2 分音符と 4 分音符 2 つ（RM3-1 の一部）が反復されている。両者は長さは異なるものの、異なる形式部分においてリズム的関連がされていると見ることができるだろう。

3.5.1.4. **A**主題の回帰=**C**主題のリズム・モチーフとの融合

5 長大な**C**を経た後は、**A**主題が2度回帰される。まず、m. 345以降の**A**”を見てみよう（譜例71参照）。**A**”主題は、**A**のmm. 33-46のみが変奏される形となっており、右手パートは1オクターヴ上の声部に移されただけで、それほど変化は見られない。

10 いっぽう左手パートに注目すると、**C**主題（RM3-1）が下声に隠された状態で残っていることがわかる。**A**においてはm. 35以降が二声に分かれていたわけだが、そのテクスチャを用いて変奏されたものであると言える。

譜例 71 《ピアノ・ソナタ第16番イ短調 D845》第4楽章 mm. 345-358

15 **A**の最後の回帰となるコーダも見てみよう（譜例72参照）。

ここでも、左手パートのmm. 502-505に**C**主題が同時に提示される。しかしすぐに**C**のリズム・モチーフ（RM3-1）から切り取られたダクテュロスのリズム⁸⁹（2分音符と4分音符2つ）のみが残って執拗に反復され、次第に激しさを増してゆく。

20 したがって、**C**を経た後に**A**主題が回帰される際には、きまって**A**主題に**C**主題が組み込まれる形で変奏がなされているのである。

⁸⁹ mm. 502-505において**A**と**C**が融合される部分では弱音が保たれていたが、ダクテュロスのリズムのみになってからは次第に激しさを増してゆく。ダクテュロスのリズムのみになることにより（2分音符が実質二つ分少なくなったことにより）、リズムの持つ活気が助長される形で、さらに劇的な緊張感を生み出すことに成功していると言える。m. 528以降は、ダクテュロスの2分音符さえも休符に替えられ、結局4分音符2つのリズム・モチーフのみが残る形となり、それは一瞬弱音へと戻されるための重要な役目となる。

※実線 : RM3
点線 : RM1-3

The image displays a musical score for Example 72, consisting of six systems of piano and bass staves. The score includes various annotations and markings:

- System 1:** The piano staff has a blue dashed box around the first four measures. The bass staff has an orange solid box around the first four measures. A legend indicates that solid lines represent RM3 and dashed lines represent RM1-3.
- System 2:** The piano staff has a blue dashed box around measures 5-8. The bass staff has a blue dashed box around measures 5-8. Dynamics include *cresc.* and *f*.
- System 3:** The piano staff has a blue dashed box around measures 9-12. The bass staff has a blue dashed box around measures 9-12. Dynamics include *cresc.* and *ff*.
- System 4:** The piano staff has a blue dashed box around measures 13-16. The bass staff has a blue dashed box around measures 13-16. Dynamics include *ff*.
- System 5:** The piano staff has a blue dashed box around measures 17-20. The bass staff has a blue dashed box around measures 17-20. Dynamics include *decresc.* and *p*.
- System 6:** The piano staff has a blue dashed box around measures 21-24. The bass staff has a blue dashed box around measures 21-24. Dynamics include *ff*.

譜例 72 《ピアノ・ソナタ第 16 番イ短調 D845》第 4 楽章 mm. 502-549

- 5 このように第 16 番 D845 の第 4 楽章では、変奏により、異なる形式部分に有機的な関係性が生まれていることが明らかになった。[B]部分においては [A] と [B] が交互に示され、[C]部分においては [A] が、[A] の回帰でも [C] が同時に組み入れられる形となっていた。つまり、変奏技法の一つの手法として、各主題のリズム・モチーフが融合されていたと言えるだろう。ただ、この楽章の場合、どの変奏においても主題の音程関係がほとんど保たれていたことは特筆すべきである。例えば、第 17 番 D850 の第 2 楽章においてもリズム・モチーフの融合が行われていたが、この場合とは異なる手法と言えるだろう。
- 10

3.5.2. リズム変奏

——《ピアノ・ソナタ第17番ニ長調 D850》第4楽章

5 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11参照）、入り組んだ構成となっている。それぞれの主題にどのような関連があるのか、主にリズム的な観点から分析してゆこう。

A	B			A'	C				A''
a	b ₁	b ₂	b ₁ '	a'	c ₁	c ₂	c ₂ '	c ₁ '	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11 《ピアノ・ソナタ第17番ニ長調 D850》第4楽章の形式

10

3.5.2.1. リズム変奏による統一

冒頭の**A** a₁ の mm. 1-10 と、mm. 10-18 を比べてみよう（譜例73、74参照）。

15 譜例73 《ピアノ・ソナタ第17番ニ長調 D850》第4楽章 mm. 1-10

譜例 74 《ピアノ・ソナタ第 17 番ニ長調 D850》第 4 楽章 mm. 10-18

- mm. 2-10 の右手パートは、付点リズムが基調となっているが、mm. 10-18 では、m. 8、
 5 9 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、**A** a₁ の mm. 14/3-18/2 の左手旋律と、**B** b₁ の mm. 29-33/2 の右手旋律を比較す
 10 る（譜例 74、75 参照）。

譜例 75 《ピアノ・ソナタ第 17 番ニ長調 D850》第 4 楽章 mm. 29-35

- 15 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。mm. 14/3-18/2 は基調のリズムが 3 連符であるが、mm. 29-33/2 は 16 分
 音符となる。さらに、m. 16/1,2 で 4 分音符と 8 分音符であったリズムは、m. 31/1,2 にお

いては前者が付点リズムに変化している。

つまり、**B** b₁ では、**B** のリズム・モチーフである 16 分音符 8 つ⁹⁰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。

5

次に、**C** c₁ mm. 104-108/2 と、**A** a₁ mm. 10/3-14/2 を比べてみよう（譜例 74、76 参照）。

10 譜例 76 《ピアノ・ソナタ第 17 番ニ長調 D850》第 4 楽章 mm. 104-112

小節数が同じであるだけでなく、**A** a₁ 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** m. 11/1-2、**C** m. 105/1-2 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りズム変奏が行われていることがわかる。

15

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

20

ここで、**A** mm. 2-10、**A** mm. 10-18、**B** b₁、**C** c₁ 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 77 参照）。

⁹⁰ mm. 78-103 の **A**³ では、**B** のモチーフである 16 分音符 8 つを引き継いでリズム的な変奏がなされている。

A mm. 2-10

A mm. 10-18

B b₁

C c₁

譜例 77 《ピアノ・ソナタ第 17 番ニ長調 D850》第 4 楽章 リズム譜

- A** mm. 2-10
A mm. 10-18
B b₁ mm. 29-33
C c₁ mm. 104-112

5

10

すべての主題がアウフタクト⁹¹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** mm. 2-10 は付点 8 分音符と 16 分音符、**A** mm. 10-18 は 3 連符、**B** b₁ は 16 分音符 8 つ、**C** c₁ は 8 分音符 4 つと変化してゆく。

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。

15

⁹¹ 第 17 番 D850 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、第 2 主題のリズムの一部 (mm. 40/4-42/3) と、第 1 主題が展開部で出てくるリズム (mm. 90/4-92/3) はまったく同じである。第 1 主題が提示されるときは必ずアウフタクトであるが、もともと第 2 主題は 1 拍目から始まるリズムである。しかし第 2 主題の一部に由来するであろう展開部の主題は、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 1 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。

3.5.2.2. 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。

- 5 **B**の b_1 (mm. 31/3-33/2) と b_2 (mm. 50/3-52/2) を比べてみよう (譜例 75、78 参照)。 b_1 の mm. 31-33 にかけて現れるリズム・モチーフは、 b_2 の m. 50 以降において変奏して回帰し、それが4回転調しながら *ff*の間隔を保って反復される⁹²。

The image shows a musical score for Example 78, which is the fourth movement of Beethoven's Piano Sonata No. 17 in G major, Op. 31, No. 2. The score is presented in two systems. The first system shows measures 48 to 52, and the second system shows measures 53 to 54. The piano part is in the upper staff, and the bass part is in the lower staff. Several rhythmic motifs are highlighted with orange boxes. In the piano part, a motif of eighth notes is highlighted in measures 48-50 and 53-54. In the bass part, a motif of eighth notes is highlighted in measures 50-52 and 53-54. The dynamic marking *ff* is placed below the bass part in measures 50, 51, 52, and 53, indicating a fortissimo dynamic level.

10 譜例 78 《ピアノ・ソナタ第17番ニ長調 D850》第4楽章 mm. 47-54

- B**全体は16分音符を基調としているが、 b_1 と b_2 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_1 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_2 では、
15 8分音符がオクターヴになったうえに *ff*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。

- 20 同じように、やはり **C** c_2 の部分でもリズム・モチーフが執拗に反復される (譜例 79 参照)。 c_2 では、**B**の素材であった16分音符8つと、**C** c_1 の素材の8分音符4つを組み合わせたリズム・モチーフが、m. 118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 77 参照)。

⁹² 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 75、78 参照)。



譜例 79 《ピアノ・ソナタ第 17 番ニ長調 D850》第 4 楽章 mm. 118-122

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
5 あたる。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⁹³。

主要部⁹⁴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**mm. 1-10 は付点 8 分音符と 16 分音符、**A**mm. 10-18 は 3 連符、**B**は 16 分音符、**C**
10 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 77 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
15 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。

20 このように、第 17 番 D850 の第 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ことが明らかになった。**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。

⁹³ 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、主要主題や推移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。

⁸³ **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
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。

3.5.3. リズム・モチーフによる形式部分間の統一

— 《ピアノ・ソナタ第18番ト長調 D894》第4楽章

- 5 第18番 D894 はロンド形式 (A-B-A-C-A-A' (Coda)) であり、Cの中では更に三部形式を取っている (図12参照)。a、b、c₁、c₂が各形式部分の中に特徴的なリズム・モチーフを持っているのだが、それぞれがどのように関連してゆくのかに注目して見てゆこう。

A	B		A'	C			
a	b	b'	a'	c ₁	c ₂	c ₂ '	c ₁ '
T. 1-54	55-95	96-123	124-180	181-210	211-244	245-278	279-320
G:	C: Es: Des: c: G:	C: (Es:)	G: (Es:) (H:)(C:)	Es:→c:	c: (b:)	C: a: g: c: Es:	Es: c: G:

A''	A''' (Coda)
a''	a'''
T. 321-361	362-411
G: (C:)	G: (B:)

- 10 図12 《ピアノ・ソナタ第18番ト長調 D894》第4楽章の形式

- 15 この楽章については、A B Cそれぞれの形式部分を順に見てゆく。まず、Aを見てみよう (譜例80参照)。

※実線 : RM1
点線 : RM2

譜例 80 《ピアノ・ソナタ第 18 番ト長調 D894》第 4 楽章 mm. 1-41

5

第 2 章の旋律的反復の項でも述べたように、この 41 小節から成る長大な **A** 主題は何度も旋律が伸び縮みしながら反復される性質をもっているが、田園的な性格でありながらも、8 分音符 4 つの同音連打が何度も繰り返されることで、舞曲的な要素も持ち合わせている。

10

次に、**B**主題を見てゆこう。**B**はb-b'というように、ほぼ同じことが変奏されて反復されるので、bは割愛してb'のみを分析する（譜例 81 参照）。**B**においては、片方のパートは 8 分音符によるオブリガード、もう片方は特徴的なリズム・モチーフが提示される。

The image shows a musical score for Example 81, consisting of five systems of piano music. The score is in G major and 3/4 time. The first system starts at measure 95. The second system starts at measure 101. The third system starts at measure 107. The fourth system starts at measure 113. The fifth system starts at measure 118. The score includes various dynamics such as pp, f, p, f2, and cresc. There are blue boxes highlighting rhythmic motifs in the right hand, and green dashed boxes highlighting motifs in the left hand. A legend on the right indicates that blue solid lines represent RM3 and blue dotted lines represent RM4.

※実線：RM3

点線：RM4

5

譜例 81 《ピアノ・ソナタ第 18 番ト長調 D894》第 4 楽章 mm. 95-123

リズム譜を見ると（譜例 82 参照）⁹⁵、**A**において既に示されたダクテュロスのリズム⁹⁶なども反復されているものの、**B**のほとんどを占めているのは、4 分音符 3 つと 8 分音符 2 つのリズム・モチーフ（RM3）であるのは明白である。

10

⁹⁵ 譜例 82 では、8 分音符によるオブリガードを除く片方のパートのみのリズムを抽出している。

⁹⁶ **A**においては 8 分休符を含むダクテュロスのリズムであったが、**B**においては 4 分音符、8 分音符 2 つ、4 分音符、8 分音符 2 つに替えられている。

※実線：RM3
点線：RM4

譜例 82 《ピアノ・ソナタ第 18 番ト長調 D894》第 4 楽章 mm. 95-123

m. 109 以降に注目すると、*f*でハ長調、*p*で準固有の和音を挟みながら m. 113 まで RM3
 5 を 4 回反復した後、今度は RM3 と、4 分音符と 8 分音符 2 つと 4 分音符 2 つのリズム・
 モティーフ (RM4) とが短いスパンで強弱を変えながら、せめぎ合うように交互に提示さ
 れる (譜例 81、82 参照)⁹⁷。そして最後には、RM4 の方が弱音で印象的に残されるわけ
 だが (m. 120)、このリズム・モティーフはやがて他の形式部分とも関わりが持たれること
 となる。

10

次に **C** を見てゆこう。まずは、 $c_1-c_2-c_2'-c_1'$ の中の c_1 を詳しく見てゆくこととする (譜
 例 83、84 参照)。

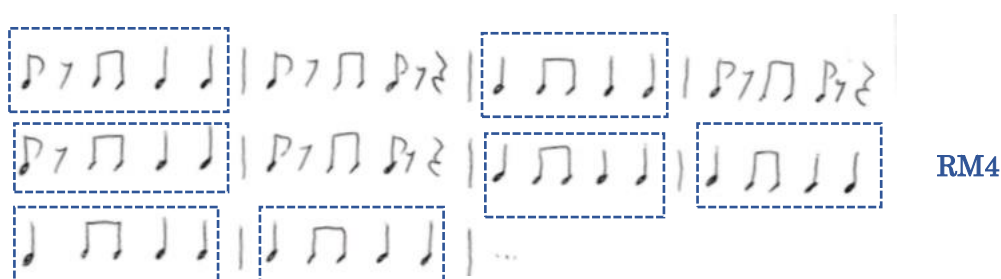
RM4

15 譜例 83 《ピアノ・ソナタ第 18 番ト長調 D894》第 4 楽章 mm. 181-190

⁹⁷ RM3 と RM4 を比較すると前後で逆転した形となっており、二つのリズム・モティーフは関連が持たれていると見ることができる。

c₁についても、片方のパートが8分音符によるオブリガード、もう片方が特徴的なリズム・モチーフが示されており、**B**とテクスチャは類似している。リズムのみを抽出したものは以下のとおりであるが(譜例 84 参照)⁹⁸、c₁の多くを占めているのは、8分音符、8分休符、8分音符2つ、4分音符2つというリズム・モチーフか、または4分音符、8分音符2つ、4分音符2つというリズム・モチーフである。二つのリズム・モチーフは、8分音符と8分休符か、4分音符かの違いがあるものの、ここでは同じ種類のリズム・モチーフ **RM4** と見なすこととしよう。このリズム・モチーフは、つまり、先程の **B** においてせめぎ合った後に最後に残ったものと同じである。

C c₁のリズム・モチーフ (**RM4**) を **B** においても先に提示することによって印象付け、**B**と**C**の形式部分をつなぐ役割を担っていると言えるだろう⁹⁹。



譜例 84 《ピアノ・ソナタ第 18 番ト長調 D894》第 4 楽章 mm. 181-190

最後に、c₂を見てゆこう(譜例 85 参照)。c₂主題は、**A**に何度も反復されていた **RM1** が変形された **RM1-1** (付点2分音符と4分音符) と、同じく **A**の **RM2** (2分音符と4分音符2つ) が組み合わせられる形で旋律がつけられている(譜例 80、85 参照)。**A**においては田舎風ののびやかな曲調の中に反復されていたが、対して **C** c₂は、調性もハ短調に変えられ、同じ弱音の中にも厳しい性格へと変貌しているのである。

20

⁹⁸ 譜例 84 では、8分音符によるオブリガードを除く片方のパートのみのリズムを抽出している。

⁹⁹ c₁はiii調となるため、ほとんどが柔らかい性格であるが、m. 201以降は、それまでの弱音が壊され、次のc₂の主調ハ短調から見るとドッペルドミナントの下方変位の和音が*f*で先取りされる。*p*で提示される変ホ長調と交互にせめぎ合うが、結局ドッペルドミナントの下方変位が残り、そのまま厳しいトーンのままc₂に突入する。

※実線：RM1-1

点線：RM2

譜例 85 《ピアノ・ソナタ第 18 番ト長調 D894》第 4 楽章 mm. 211-222

m. 229 以降は、それまで旋律の一部として用いられていた付点 2 分音符と 4 分音符の
5 リズム・モチーフ (RM1-1) が、むき出しのモチーフとして 1 小節単位で執拗に反復
される (譜例 86 参照)。モチーフそのままの形として反復されることにより展開的な緊
張感が生まれ、さらに厳しく劇的な性格を表出しているのである。

このように、対照的な曲想の **A** と **C** c₂ の間においても、共通のリズム・モチーフに
よって密接な関連付けがされていると言える。

10

RM1-1

譜例 86 《ピアノ・ソナタ第 18 番ト長調 D894》第 4 楽章 mm. 229-244

15

第 18 番 D894 の第 4 楽章では、形式部分 **B** において、先行して c₁ のリズム・モチー
フ (RM4) が RM3 と交互に反復されたり、**A** のリズム・モチーフが対照的な曲想の c₂
において反復されたり (RM1-1、RM2) と、リズム・モチーフが形式部分同士の結びつ

きを生んでいたことが明らかになった。この楽章は、**A**a、**B**b、**C**c₁、**C**c₂それぞれに特徴的なリズム・モチーフを有しているが、これらが互いに関連し合うことで、異なる形式部分間の統一が図られていると言えるだろう。

5

10

15

3.5.4. 展開的な形式部分におけるリズム・モチーフの連結

—— 《ピアノ・ソナタ第20番イ長調 D959》第4楽章

20 第20番 D959 の第4楽章は、ロンド・ソナタ形式であり、第1主題**A**と第2主題**B**を持つ（図13参照）。

A 第1主題	第1主題 確保部	B 第2主題	第2主題 確保部①	第2主題 確保部②	A' 第1主題	C
T. 1-16	17-45	46-67	68-90	91-125	126-141	142-210
A: (h:)	A: (h:) \rightarrow E:	E:(fis:) \rightarrow A:	A: D: G: E: e: G: e:	e: C: \rightarrow A:	A: (h:)	a: e: h: cis: Cis:

A'' 第1主題	第1主題 確保部	B' 第2主題	第2主題 確保部①	第2主題 確保部②	A''' 第1主題	Coda
T.211-228	229-257	258-279	280-302	303-327	328-348	349-382
Fis: A:	A: (h:) \rightarrow A:	A:(h:) \rightarrow D:	D: G: C: A: a: C: a:	a: F: \rightarrow A:	A: a: F: A:	A: a: cis: A:

図13 《ピアノ・ソナタ第20番イ長調 D959》第4楽章の形式

25

3.5.4.1. 第1主題と第2主題のリズム・モチーフ

まずは、第1主題を見てみよう（譜例 87、88 参照）。

Rondo
Allegretto

5

譜例 87 《ピアノ・ソナタ第 20 番イ長調 D959》第 4 楽章 mm. 1-6

譜例 88 《ピアノ・ソナタ第 20 番イ長調 D959》第 4 楽章 リズム譜
第 1 主題 (mm. 1-16)

10

mm. 1-4 は mm. 5-8 において反復され (①)、mm. 9-10 は mm. 11-12 に反復 (②)、そして、mm. 13-14 は mm. 15-16 に反復されており (③)、旋律構造は大きく見て三つの部分から成っている。

15

右手パートの旋律部分をリズム譜に還元したのを見ると（譜例 70 参照）、①は 8 分音符、8 分休符、2 分音符、4 分音符というシンコペーション・リズム（RM1）、②は付点 4 分音符と 8 分音符という付点のリズム（RM4）、③は 4 分音符 3 つ、付点 8 分音符、16 分音符というリズム・モチーフをそれぞれ主に用いている。①と②に共通するリズム・モチーフ（RM2）は 4 分音符と 8 分音符と 8 分休符であり、合計 3 回用いている¹⁰⁰。

次に、第 2 主題¹⁰¹を見てみよう（譜例 89、90 参照）。

10 譜例 89 《ピアノ・ソナタ第 20 番イ長調 D959》第 4 楽章 mm. 46-56

¹⁰⁰ この第 1 主題は、m. 17 以降の第 1 主題確保部において変奏される。第 1 主題部においては、右手パートは旋律、左手パートは下声で 2 分音符のバス、上声で 8 分音符の伴奏形が提示される形であったものが、第 1 主題確保部においては、左手パートにおいて二声に分かれたまま上声で旋律が現れ、右手パートはオブリガード的に 3 連符で装飾される。旋律部分のリズムは二声に分かれることにより休符がなくされたりと多少変化しているが、概ね同じリズムである。

¹⁰¹ m. 68 以降の第 2 主題確保部①は、第 2 主題とほとんど同じリズム・モチーフであるが、転調が多く、小節構造はアウフアクト 2 拍分 3 小節と 2 拍分に替えられたものが 3 回反復されている。m. 93 以降の第 2 主題確保部②は、ほぼハ長調で安定した中であるが、16 分音符や 3 連符による装飾が入りながら第 2 主題のリズム・モチーフを主に用いている。

譜例 90 《ピアノ・ソナタ第 20 番イ長調 D959》第 4 楽章 リズム譜
第 2 主題 (mm. 46-56)

- 5 H の 5 回の同音連打から始まる第 2 主題は、〔アフタクト 2 拍分と 4 小節と 2 拍分〕の小節構造による旋律を 3 回反復する¹⁰²。
- こちらにもリズム譜を見ると、旋律部分のリズム・モチーフは主に 2 分音符と 8 分音符 4 つ (RM3)、2 分音符と 4 分音符 2 つ (RM5)、4 分音符 4 つ (RM6) のみで成っており (譜例 90 参照)、左手パートにおいては連続的に 3 連符が反復される¹⁰³。
- 10 第 1 主題と共通するリズム・モチーフは RM3 であるが、第 1 主題においては m. 4、8、第 2 主題においては m. 47、48、52、53 に提示されている (譜例 87、89 参照)。第 1 主題においては、一見重要でないようであるが、第 2 主題においては RM3 が前面に出ているのがわかる。このように、共通するリズム・モチーフを強調して用いていることからも、シューベルト自身が両主題にリズム的な関連を重視している可能性が考えられるだ
- 15 ろう。

20

25

¹⁰² 2 回目と 3 回目の反復は、旋律の語尾が 2 分音符から 4 分音符と 4 分休符に替えられているものの、リズム的には 3 回ともほぼ同じである。

¹⁰³ さらに、第 2 主題を構成するリズム・モチーフ同士の関連に注目すると、RM5 は RM3 が変形したリズム・モチーフと見ることができ、RM3 後半の 8 分音符が 4 つ連なる構成は、4 分音符 4 つから成る RM6 と関連があると見ることができ。

3.5.4.2. 展開部＝第1主題と第2主題のリズム・モチーフの連結

- 次に、展開部にあたる **C** を詳しく見てゆこう（譜例 91、92 参照）。**C** は第1主題の確保部と同じ表層のまま、イ短調で前半4小節のみ提示される形で始まる。

譜例 91 《ピアノ・ソナタ第20番イ長調 D959》第4楽章 mm. 141-152

※ : RM1
 : RM2
 : RM4

10

譜例 92 《ピアノ・ソナタ第20番イ長調 D959》第4楽章 mm. 145-152

- mm. 145-159 においては、第1主題のリズム・モチーフを用いて動機展開がなされている。シンクペーション・リズム (RM1)、4分音符と8分音符と8分休符というリズム・モチーフ (RM2)、付点4分音符と8分音符のリズム (RM4) を主に反復している。対旋律は、8分音符にスタッカートが付けられることでマルカートな厳しい性格となっており、リズム・モチーフの反復とともに展開的な緊張感を生み出している。
- 20 mm. 167-178 は、音程関係により、さらに第1主題のリズム・モチーフが明確に示されている（譜例 93、94 参照）。RM4 の反復がなくなり、RM1 と RM2 を用いているが、

第 1 主題ではフレーズの語尾であったはずの 2 分音符に *ff* が執拗に付され、弱音の中にも緊張感が持続されている。

Example 93 shows a piano score in G major (two sharps). The top staff is the right hand, and the bottom staff is the left hand. The music is in 4/4 time. The first measure of the right hand has a piano (*p*) dynamic, while the second measure has a fortissimo (*ff*) dynamic. The left hand plays a steady eighth-note accompaniment. The score is numbered 170 at the beginning of the right-hand staff.

5 譜例 93 《ピアノ・ソナタ第 20 番イ長調 D959》第 4 楽章 mm. 168-172

Example 94 shows a handwritten musical notation for the same piece. It consists of a single line of notes. The first four measures are grouped with a solid yellow box, labeled as RM1. The remaining notes are grouped with a dashed blue box, labeled as RM2. A legend on the right indicates: ※ [Yellow Box] : RM1 and [Dashed Blue Box] : RM2.

譜例 94 《ピアノ・ソナタ第 20 番イ長調 D959》第 4 楽章 mm. 168-172

10

m. 179 以降は、RM1 の反復もなくなり、RM2 のみが主に反復される。2 分音符のみが低音域で響き、*f* になることでさらに緊張は高まる（譜例 95、96 参照）。

Example 95 shows a handwritten musical notation for the same piece, starting at measure 182. The notation is arranged in several lines. The first line has measures 182, 183, and 184, with the last measure boxed in blue (RM2). The second line has measures 185, 186, and 187, with the first measure boxed in orange (RM5). The third line has measures 188, 189, and 190, with the last two measures boxed in orange (RM5). The fourth line has measures 191, 192, and 193, with the last two measures boxed in orange (RM5). The fifth line has measures 194, 195, and 196, with the last two measures boxed in orange (RM5). The sixth line has measures 197, 198, and 199, with the last two measures boxed in orange (RM5). The seventh line has measures 200, 201, and 202, with the last two measures boxed in orange (RM5). The eighth line has measures 203, 204, and 205, with the last two measures boxed in orange (RM5). A legend on the right indicates: ※ [Dashed Blue Box] : RM2 and [Orange Box] : RM5.

15 譜例 95 《ピアノ・ソナタ第 20 番イ長調 D959》第 4 楽章 mm. 179-210

※ : RM2
 : RM5

譜例 96 《ピアノ・ソナタ第 20 番イ長調 D959》第 4 楽章 mm. 179-210

- 5 注目したいのが、展開部後半にかけて、反復されるリズム・モチーフが、第 1 主題から、徐々に第 2 主題へと変化する点である。
- m. 182 においては、RM2 の提示の後、第 3、4 拍は 2 分音符であったものが 4 分音符 2 つに替えられ、m. 183/3-184/2 に第 2 主題の RM5 が一瞬姿を見せる。そして、再度 mm. 179-185 が m. 186 以降に変奏されるときには、同じように RM2 の反復の後、今度は第 2
- 10 主題の RM5 のリズム・モチーフが拡大されながら、mm. 189/3-206/2 に至るまで長いスパンで示されるのである。

つまり、展開部において、前半は第1主題のリズム・モチーフのみで成り、それも RM1、RM2、RM4→RM1、RM2→RM2 というように、徐々に用いられるリズム・モチーフが少なくなってゆく。やがて第1主題は消え、後半は第2主題のリズム・モチーフのみの反復となり (RM5)、第1主題の本当の回帰 **A** に到達するのである¹⁰⁴。

- 5 このように、第1主題と第2主題のリズム・モチーフを展開部において連結して用いることで、両主題の関連を密接にしていると言えるだろう¹⁰⁵。

10

15

3.6. まとめ

本章では、特に後期ピアノ・ソナタ (第15番 D840以降) におけるリズム・モチーフの反復およびその変奏の技法に着目して分析を行ってきた。

- 20 まず、第18番 D894の第1楽章や第17番 D850の第2楽章のように、シューベルトがあるリズム・モチーフの反復によって主題を構成していることが明らかになった。特徴的なリズム・モチーフは、その主題を特徴付けるだけでなく、第18番 D894の第1楽章のように異なる形式部分の性格の相違を浮き彫りにする効果もある。

- そして、第1主題と第2主題の間、**A**主題と**B**主題の間、主部とトリオ部の間などの
25 異なる主題間、または異なる形式部分間に共通するリズム・モチーフが用いられることで楽章全体の統一が図られていたことも明らかになった。性格が対照的な主題同士は、一見関係がないようでも、リズム譜において比較した場合には関連が認められる例が目立つ。例えば、第17番 D850の第2楽章では、**A**主題が静穏な性格、**B**主題が活気のある性格となっていたが、**A**主題が回帰するごとに**B**の要素が組み入れられる形で、関連が深め
30 られていった。様々な例がある中でも、特に第1楽章については、第15番 D840から第

¹⁰⁴ ちなみに、第1主題の中で一つだけ展開部において用いられなかったリズム・モチーフ (4分音符3つと付点8分音符と16分音符) は、m. 349以降のコーダにおいて執拗に反復されることになる。

¹⁰⁵ 展開部前半においてかなり長いスパンで第1主題のリズム・モチーフを用いているのは、第2主題の提示の後、第2題確保部が2回にわたって長大に提示されていることから、連続して第2主題のリズム・モチーフを用いることを回避したと考えられる。

18番 D894 までにおいて第1主題と第2主題の間、第20番 D959 と第21番 D960 においては、第2主題と推移部とコデッタの間に共通するリズム・モチーフが置かれ、時期ごとにリズム・モチーフの共有のさせ方に違いが見られた点は特筆すべきであろう。

5

①リズム・モチーフの反復による主題の構成	第16番 D845 の第3楽章 第17番 D850 の第2、3楽章 第18番 D894 の第1、4楽章	
②共通するリズム・モチーフによる主題間の統一	第1主題と第2主題	第15番 D840、第16番 D845、第17番 D850、第18番 D894 の第1楽章
	A主題と B主題	第15番 D840 の第2楽章 第19番 D958 の第2楽章 第17番 D850 の第3楽章 (主部内)
	A主題と C ₂ 主題 B主題と C ₁ 主題	第18番 D894 の第4楽章
③異なる形式部分間の統一	主題と推移部とコデッタ	第20番 D959、第21番 D960 の第1楽章
	主部とトリオ部	第16番 D845 の第3楽章
	異なるリズム・モチーフの融合としての変奏	第17番 D850 の第2楽章 第16番 D845 の第4楽章
	リズム変奏 (A B C間)	第17番 D850 の第4楽章

表4 リズム・モチーフの反復および変奏技法の分類

このように、ピアノ・ソナタにおける様々なリズム・モチーフの用いられ方について分類したのが表4である。リズム・モチーフの反復および変奏技法は、主題の構成に関わっているだけでなく(①)、異なる主題間、異なる形式部分間を統一する手段となることで(②、③)、楽章全体の構築に大きく関わっていると言える(表4参照)。確かに、シューベルトの反復は冗長に感じられる側面もあるが、リズム・モチーフの反復および変奏は作品全体を有機的に統一するために不可欠な要素なのである。

15

結論

本論文では、シューベルトの後期ピアノ・ソナタを中心として、リズム・モチーフによる有機的な統一性を明らかにするとともに、シューベルトに特徴的な反復の諸相がどのような効果を持っているかを考察してきた。改めて、本論文の分析とその成果について整理しておこう。

第1章では、シューベルトのピアノ作品を概観した。歌曲王として知られるシューベルトであるが、ピアノ作品も膨大な曲数であるため、連弾曲、舞曲、ピアノ・ソナタ、ピアノ小品という4つのジャンルに大別して、各ジャンルの作曲の背景に触れるとともに、ピアノ・ソナタの位置付けについて検討した。また、ピアノ・ソナタを作曲年代に従って初期、中期、後期に分類し、それぞれの時期の様式的特徴も概観した。第9番D575までが区分される初期(1817年まで)は、楽章数も様々で、習作的な性格も色濃いが、特に1817年には7曲という多くのソナタに着手しており、この中には後期にも繋がるアイデアも含まれる。中期に区分される第14番D784までのほとんどは、いわゆる「クリーゼの時期」(1818~22年)にあたり、着手した器楽作品の全てが未完成に終わっている。いっぽう、この時期を乗り越えた後のソナタは、作曲家自ら積極的に出版交渉をして成功した第16番D845から、最晩年の第21番D960までは途切れることなく作曲され、全てが完成に至っている。これら後期のソナタは、全てが4楽章制で統一されているだけでなく、初期、中期に比べると明らかに長大化している。

第2章では、シューベルトのピアノ・ソナタに見られる様々なレベルの反復について、繰り返される単位が大きい順に分類して、考察した。

形式・構造上の反復については、ソナタ形式、ロンド形式、三部形式、五部形式、それぞれの形式ごとに論じた。第3章でのリズム・モチーフに基づく分析の前提として、ピアノ・ソナタ各楽章の形式的枠組みをまずは明確にするためである。ソナタ形式を取る楽章においては、初期、中期は展開部が極端に短いものが多く見られる一方、後期はほぼ全てが長大なコーダを持つことが明らかになった。第2楽章は三部形式か五部形式を取るが、後期に後者を頻繁に用いている。これらの傾向は、後期にかけてシューベルトのピアノ・ソナタが長大化していることの証左となる。ロンド形式は、主に後期ソナタの第4楽章に用いられているが、特に第16番D845から第20番D959の第4楽章においては、**C**が一度だけ提示する点が共通している。**C**は楽章全体に対する比率が大きく、他の形式部分とは対照的な性格を示している。

小節ブロックの反復については、旋律的な反復と同主調の反復という点に着眼した。

前者は、伸縮しながら反復するものと、小節構造を保ちながら反復するものに大別することができる。小規模な旋律ブロックの反復のうち、一般的な2回の反復ではなく、3回の反復が後期に頻繁に見られる点は注目に値する。また、スケッチから決定稿への過程において旋律的な反復が加えられた後期のソナタの例を見ると、決定稿では、スケッチに比

べ、より転調法や旋律構造を明確化する狙いが読み取れる。

同主調の反復は、初期からよく見られる手法であるものの、中期、後期にかけて頻度が高くなることから、シューベルト自身が独自の欠かせない作曲技法として認識していった可能性が高い。特徴的なのは、推移的な短いスパンの反復ではなく、数小節単位の主題が、

5 同主調で反復される例が多い点である。

リズム定型の反復については、シューベルトのピアノ・ソナタにおいて多用されているものを、例を挙げながら分類した。韻脚に基づくリズム定型では、代表的なダクテュロス
10 の他、トロカイオスなど、頻繁に反復されるものを取り上げた。それによって、ダクテュロスとアナペストは2拍子系の作品にのみ用いられ、トロカイオスは拍子によって形を変えられていることが明らかになった。

同音反復については、三種類に分類して考察を行った。シューベルトのピアノ・ソナタ
15 においては、旋律の中に同音反復が用いられることが最も多いが、驚くべきことに、後期のほぼ全ての楽章に用いられている。四声書体における同音反復は、主に一種の保続音として和声的安定をもたらす効果を持つが、伴奏のパターンとしての同音反復は、それだけでなく、曲想を性格付ける手段としても用いられている。

第3章では、第15番 D840 以降の後期ピアノ・ソナタを対象とし、リズム・モチーフが反復されることによって、どのように楽章全体を有機的に関連づける役割を果たしているのかを検証した。

第1楽章はソナタ形式で書かれているが、第15番 D840 から第18番 D894 と、第19
20 番 D958 から第21番 D960 に用いられているリズム・モチーフの反復技法に違いが見られた。前者においては、シューベルトは第1主題と第2主題に共通するリズム・モチーフを用いているが、後者は、推移部とコデッタに共通するリズム・モチーフを用いているのである。

初期、中期の第1楽章は、展開部が極端に短い作品が多く見受けられ、この時期のシュ
25 ーベルトは、展開部においてモチーフを展開させてゆく方法に苦慮した可能性が考えられる。初期のソナタの展開部では、主題や他の形式部分と関係のない素材が用いられる場合がしばしば見られるが、それに対して後期のソナタは、共通したリズム・モチーフによってそれぞれの主題や形式部分同士が関連付けられているために、音楽はより有機的に展開していると言える。

30 また、ソナタ形式だけでなく、三部形式や五部形式、ロンド形式を取る他楽章においても、**A**主題と**B**主題、主部とトリオ部など、各主題や異なる形式部分において共通するリズム・モチーフを用いることで統一性が図られている。その反復技法は様々であり、主題が回帰するとき、その変奏技法として異なる形式部分のリズム・モチーフが融合される場合、または、一見関係のないような主題同士が、リズム変奏によって統一される場合
35 など多岐にわたっている。

以上から、シューベルトの後期ピアノ・ソナタにおいて、リズム・モチーフは、作品全体を統一する手段として不可欠な要素であることが明らかになった。シューベルトの作

品において、時折際立つ執拗な反復は、単なるその場凌ぎの展開ではなく、奏者はそこに音楽的な関連が意図されている可能性を考えるべきである。例えば、第 20 番 D959 の第 1 楽章のように、特に第 2 主題と推移部が対比的な性格を持っている場合、全く異なるテンポを取るピアニストが多い。しかし、両者がアナペストを共有している点を考慮するならば、テンポを大きく変化させるのは望ましくないのではないだろうか。

また、後期ピアノ・ソナタを演奏するとき、リズム・モチーフによって楽章全体が統一されているがゆえに、どうしても単調になりがちという問題もある。例えば、第 17 番 D850 の第 4 楽章において、**A**主題と**B**主題と**C**主題は一見関係がないようであるが、実はリズム変奏により統一されている。各主題は小節構造が同じままリズムのみが変奏されているため、平板な演奏に陥るリスクが高い。しかし、前述のとおり**C**主題は他の**A**、**B**主題と対照的な性格であるし、さらに、各主題はリズム変奏されることにより、主題の持つリズム・モチーフがそれぞれ変化している。ピアニストは、各主題の統一性は考慮しつつも、むしろ性格の差異や変化を存分に表現する必要があるだろう。

いずれにしても、これまで冗長で構築性に欠けると見られがちであったシューベルトのピアノ・ソナタであるが、リズム的な観点からアプローチすることにより、作品全体の有機的な関連性を明らかにすることができた。リズム・モチーフは、反復されることによって、主題を構築しているだけでなく、主題または形式部分同士を統一する手段として用いられ、作品全体を有機的に関連させる役割を担っているのである。

20

25

30

35

参考文献

1. 和文献

- アインシュタイン 1963 『シューベルト——音楽的肖像』 浅井真男訳、白水社
- 5 アドルノ、テオドール・W 1960 『楽興の時』 三光長治訳、白水社
- アドルノ、テオドール・W 1999 『マーラー——音楽観相学』 龍村あや子訳、法政大学出版局
- 今井顕 2004 「フランツ・シューベルトのピアノ作品における精神的背景」『研究紀要』 国立音楽大学 39: 75-82
- 10 オズボーン、チャールズ 1995 『シューベルトとウィーン』 岡美知子訳、音楽之友社
- 音楽之友社編 1994 『作曲家別名曲解説ライブラリー⑱ シューベルト』 音楽之友社
- 喜多男尾道冬 1997 『シューベルト』 朝日新聞社
- ゲオルギアードス 2000 『シューベルト——音楽と抒情詩』 谷村晃、樋口光治、前川陽郁訳、音楽之友社
- 15 シューマン、ロベルト 1958 『音楽と音楽家』 吉田秀和訳、岩波文庫
- ブレンデル、アルフレート 1992 『音楽のなかの言葉』 木村博江訳、音楽之友社
- ブレンデル、アルフレート 1993 『楽想のひとつとき』 岡崎昭子訳、音楽之友社
- 龍村あや子 1989 「ヘーゲルとベートーヴェンに見る〈近代〉の時間意識—アドルノの中期ベートーヴェン論を中心に—」 『北海道東海大学人文科学系研究紀要』 2: 121-134
- 20 ドイツュ、オットー・エーリッヒ 1978 『シューベルト——友人たちの回想』 石井不二雄訳、白水社
- ドイツュ、オットー・エーリッヒ 1997 『「ドキュメント シューベルトの生涯より」 シューベルトの手紙』 實吉晴夫訳、メタモル出版
- 25 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』 セイディ、スタンリー編、講談社: 411 頁
- フィッシャー＝ディースカウ、ディートリッヒ 1976 『シューベルトの歌曲をたどって』 原田茂夫訳、白水社
- ヒルマー、エルンスト 2003 『〈大作曲家〉 シューベルト』 山地良造訳、音楽之友社
- 30 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、アルテスパブリッシング
- ブロッホ、ヨセフ、コラジオ、ピーター 2004 『シューベルト 即興曲 Op.90&142 楽興の時 3つのピアノ曲 演奏の手引き』 渡辺恵美子訳、中村菊子監修、全音楽譜出版社
- 35 堀朋平 2006 「シューベルトの和声法における両極性の無効化、あるいは〈中心遍在的〉特性について—ソナタの提示部におけるメディアント調領域に関するヒンリクセンの見解をめぐって—」 『音楽学』 52, no. 3: 157-170

- 堀朋平 2016 『〈フランツ・シューベルト〉の誕生——喪失と再生のオデュッセイ』法政
大学出版局
- 前田昭雄 1993 『シューベルト —カラー版作曲家の生涯—』新潮社
- 前田昭雄 2004 『フランツ・シューベルト』春秋社
- 5 村田千尋 2004 『作曲家 人と作品 シューベルト』音楽之友社
- 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
- 村田千尋 2006 「シューベルトのピアノとピアノ演奏」『研究紀要』東京音楽大学 30:
1-22
- 10 吉田秀和 2001 『吉田秀和作曲家論集2 シューベルト』音楽之友社
- 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、日音楽
譜出版社

15

2. 欧文献

- 20 Bilson, Malcolm. 1980. "Schubert's Piano Music and the Pianos of His Time." *Studia
Musicologica Academiae Scientiarum Hungaricae* 22: 263-271
- Bilson, Malcolm. 1997. "The Future of Schubert Interpretation: What is really needed?"
Early Music 25: 715-722
- Burnham, Scott. 2005. "Landscape as Music, Landscape as Truth: Schubert and the
25 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*. New York: Oxford University Press,
pp.207-224
- Cone, Edward T. 1970. "Schubert's Beethoven." *The Musical Quarterly* 56, no. 4: 779-
30 793
- Deutsch, Otto Erich. 1957. *Schubert Die Erinnerungen seiner Freunde*. Gesammelt
und erläutert von Otto Erich Deutsch. Kassel: Breitkopf & Härtel
- Deutsch, Otto Erich. 1996. *Schubert Die Dokumente seines Lebens*. Gesammelt und
erläutert von Otto Erich Deutsch mit einem Gleitwort von Peter Gülke. Kassel:
35 Breitkopf & Härtel
- Fisk, Charles. 2000. "The Piano Sonata in C Minor, D958." *The Music Quarterly* 84, no.
4: 635-654

- 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
- 5 Gramit, David. 1993. "Constructing a Victorian Schubert: Music, Biography, and Cultural Values." *19th-Century Music* 17, no. 1: 65-78
- 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
- Hinrichsen, Hans-Joachim. 1994. *Untersuchungen zur Entwicklung der Sonatenform in der Instrumentalmusik Franz Schuberts*. Tutzing: Hans Schneider
- 10 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
- 15 Kinderman, William. 1997. "Schubert's Piano Music: Probing the Human Condition." *The Cambridge Companion to Schubert*. Cambridge University Press, pp. 155-173
- Kinderman, William. 1997. "Archetypes in Schubert's Instrumental Music." *19th-Century Music* 21, no. 2: 208-222
- 20 Levin, Robert D. 1997. "Performance Prerogatives in Schubert." *Early Music* 25, no. 4: 723-727
- Mak, Su Yin. 2006. "Schubert's Sonata Forms and the Poetics of the Lyric." *The Journal of Musicology* 23, no.2: 263-306
- 25 McGrath, Josephine Li-Drin. 2008. *Elements of Choral Textures, Voicings and Sonorities in the Late Piano Sonatas of Franz Schubert*. University of California
- Montgomery, David. 1997. "Schubert Interpretation in the Light of the Pedagogical Sources of His Day." *Early Music* 25, no. 1: 100-104, 106-118
- Montgomery, David, Levin, Robert and Dürr, Walther. 1998. "Exchanging Schubert for Schillings." *Early Music* 26, no. 3: 533-535,
- 30 Newman, William S. 1975. "Freedom of Tempo in Schubert's Instrumental Music." *The Musical Quarterly* 61, no. 4: 528-545
- Paetsch, Annabelle. 1995. *Continuity in the Last Three Piano Sonatas of Franz Schubert (D. 958-960)*. The University of Western Ontario
- 35 Rosen, Charles. 1980. *Sonata forms*. New York: W. W. Norton
- Rosen, Charles. 1997. "Schubert's inflections of Classical forms." *The Cambridge Companion to Schubert*. Cambridge University Press, pp. 72-98

Salzer, Felix. 1927. "The Sonatenform bei Franz Schubert." *Studien zur Musikwissenschaft* 14: 86-125

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

5 Webster, James. 1978. "Schubert's Sonata Form and Brahms's First Maturity." *19th-Century Music* 2, no. 1: 18-35

3. 楽譜

10 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.)

15 Schubert, Franz. 1996. *Klaviersonaten III*, hrsg. von Walburga Litshauer. Kassel: Bärenreiter. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke Serie II, Abteilung 3.)