

# 音楽理論史の試み（その1）

——ソナタ形式，それともソナタ諸形式？——

Entwurf zur Geschichte der Musiktheorie (I. Teil)

— Sonatenform oder Sonatenformen ? —

久保田 慶 一

Kubota Keiichi

Zusammenfassung

Seit Jens Peters Larsen (1963) eine Frage nach der Autorität des musikalischen Begriffs "Sonatenform" im überlieferten Sinne von Adolf Bernhard Marx vorgelegt hatte, sind bisher viele Forschungen sich damit beschäftigt, die wahre Wirklichkeit der Sonatenform zu erklären.

Im vorliegenden Aufsatz ist vor allem versucht, die Sonatenform zuerst als Begriff der traditionellen Theorie, denen meisten von dem theoretischen Denken Marx's herkommen, dann im Zusammenhang mit den theoretischen Darstellungen des 18. Jahrhunderts, besonders von Heinrich Christoph Koch, zu analysieren, und schließlich einige Entwicklungsstufen der Sonatenformen, die sich in "Courante" aus den „Französischen Suiten" von Johann Sebastian Bach (BWV 816), und Sonatensätzen von Carl Philipp Emanuel Bach (Wq 48) und Wolfgang Amadeus Mozart (KV 309) finden, darzustellen.

## I. 19世紀以来の伝統的なソナタ形式論

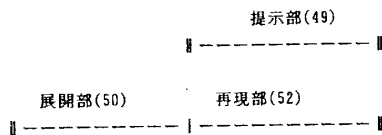
ヴィーン古典派の時代からはるか20世紀に至るまでの間、音楽作品の構成原理として、最も基礎的かつ最も重要であったのが、《ソナタ形式》である。この形式は時に、《ソナタ・アレグロ形式》あるいは《第1楽章形式》と呼ばれたりもする。確かにこの形式は速いテンポの第1楽章によく見ることができ、中間楽章や最終楽章あるいは緩徐楽章にさえも用いられていることから、以上の呼び方は適当であるとは言えない<sup>注1)</sup>。この《ソナタ形式》という用語を最初に用い、その理論的枠組を整えたのは、19世紀ドイツの音楽理論家、アードルフ・ベルンハルト・マルクス Adolf Bernhard Marx (1795-1866) であった。この時彼は、ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827) の諸作品を範と

して、そこから《ソナタ形式》という、音楽作品の構成原理としての鋳型を作り出したのである。しかし、まさにこの事実が、20世紀も半ばを過ぎた頃によく提起された《ソナタ形式問題》の発端となったのである<sup>注2)</sup>。


さて、このマルクス以来の伝統的なソナタ形式論は、現在の多くの音楽理論書によっても受け継がれているわけだが、以下では、ベートーヴェンのクラヴィーア・ソナタ Op. 2-1(1795)の第1楽章を例に、この19世紀の遺産としての形式論を批判的に解釈することで、この形式論が孕んでいる問題性を明らかにしたいと思う。

まず第1楽章全体を見渡して気が付く形式上の特徴は、この楽章(152小節)が第48小節にある反復記号によって2分されているということである。その結果、前半部は49小節、後半部は102小節となり、後半部は前半部の2倍強の長さである。ところが、この前半部と後半部とを比較して、旋律素材上の対応関係を調べてみると、後半部の第101小節からの部分と前半部とが一致していることがわかる。これを図式的に表わしてみると、次のようになる。両部分は旋律素材上では完全に一致し、また開始調も同じヘ短調 f-moll である。伝統的なソナタ形式


図 1



論では、前半部を提示部 Exposition, 第101小節以降を再現部 Reprise と呼び、これら2部分の間は展開部 Durchführung として区別している。従って、「ソナタ形式は、2部分性と3部分性の両原理の総合である」<sup>注3)</sup> と言える。

次に、提示部だけを詳しく分析してみよう。譜例1は楽章の開始部の8小節で、フェルマータによってその完結性はより強いものとなっている。旋律素材は2種類である。ひとつは最初に p / スタッカートで奏される、主調(ヘ短調 f-moll)の主和音(f-as-c<sup>''</sup>)の分散和音(以下、音型 a と呼ぶ)で、もうひとつはこの  というリズムでレガートで奏

譜例 1

される、下降旋律を基にした装飾的な音型(以下、音型 b と呼ぶ)である。両音型はとりわけアーティキュレーション、音域、リズムの点で対照的であるが、和声的には同じ機能(第1, 2小節ではトニカ、第3, 4小節ではドミナント)を持つことで、対応関係を形成している。さて、この8小節の楽節の構造を、音型 a, b という単位を用いて、文字式で表わすと、ababbb? ? となる。しかし、? の付いた第7, 8小節も実際に音を聴いてみると、音型 a, b との関係は明らかになる。つまり、ff で奏される和音(c<sup>''</sup>-f-as-c<sup>'''</sup>)もアルペジオで奏されると、音型 a の分散和音と同じ形となり、第8小節の f<sup>''</sup> 音に付けられた3音からなる装飾音も、その音符の短かさから、音型 b の  というリズムに関係付けられて聴かれるからである。従ってこの楽節はマニール Manier として、つまり様式的に次に来る楽節との対比を得るには十分

に統一されている。ここでそれぞれの音型の和音度数と、音型 b の最初の音を連結した音型の輪郭線をひとつの図に整理してみると、図2のようになる。この図からわかることは、最初の2

図2

音型	a	b	a	b	b	b	a'	b'
f:	I	V	I	V	I	V		

つの、音型 a - b の組は、それぞれが、I 度と V 度という和声を得て安定した2重対比構造を呈しているのに対して、後半4小節では和声は1小節毎に交替し、しかも旋律は c''' に向って

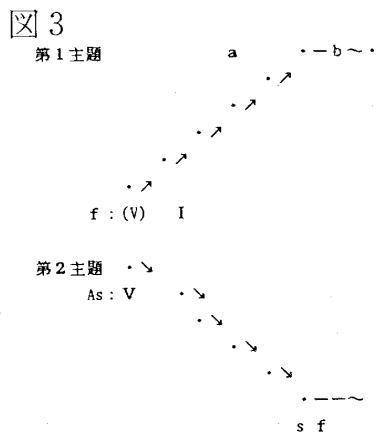
上昇していることから、音楽の流れの速さが一気に加速されたという印象を聴く者に与えているということである。しかもこの流れのエネルギーは第8小節のフェルマータの付けられた4分休符で消失することなく、——つまり楽節が半終止しているために——第11小節の c - f'' - a' の和音にまで流れ込んでさえいる。このようなダイナミックな音楽経過はすぐれてベートーヴェンのである。またへ短調という調選択も決して無関係ではない。

さて、第11小節から4小節間、前述の音型 b が音程位置を変えて4回反復された後に、主調の平行調 As - dur で個性的な旋律が現われる。冒頭の音型 a, b からできた旋律に続いて、ふたつめの旋律である。これら2旋律を比較してみると、性格的には全く異なっているが、構造的には類似性、あるいは対応関係を隠しもっているようである。譜例2はこれら2旋律（以下、最初の旋律を第1主題、後の旋律を第2主題と呼ぶ）を、上下に並べたものである。第1主題が主調の主和音の分散和音の形で、スタッカートで上昇したのに対して、第2主題は平行長調の属和音の分散和音の形で、レガートで下降しているのが、明らかである。しかしながら、

譜例2



The musical score for Example 2 consists of four systems of piano and bass staves. The first system is marked 'Allegro' and 'p'. The second system is marked 'sf' and 'p'. The third system is marked 'p'. The fourth system is marked 'sf' and 'p'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

このような性格上の相違もさることながら、両者の対応関係に驚かされる。両主題の旋律動向を図式的に表わしてみると、両者の関係は一層明らかとなろう（図3を参照）。第2主題の sf



は、疑いもなく、第1主題で分散和音の上行によって最高位置に達する音型 b に対応するものである。このように、これら2主題は各々に共通性を保ちながら、同時に対比性を呈している。伝統的なソナタ形式論にあっては、この対比性はソナタ形式の構成原理として強調され、《主題二元主義》〔Themendualismus〕という視点が設定されるに至った。しかしここで留意すべき点は、美的規範としての《対比性》は、他のレベルでの共通性を前提にしているということ

である。両者が全く異質であるなら、そこには《対比性》は生じない。ただ《並列性》のみが存在する<sup>注4)</sup>。

さて最後に、第49小節から第100小節までの、言わゆる展開部を少し詳しく観察しておこう。第49小節からの6小節は明らかに第1主題の2つの音型 a, b が組み合わせられ、abbabb という構造となっている。調は前半部の最後のカデンツで到達した変イ長調 As-dur である。従って、前半部の冒頭部分とは、旋律素材的には一致し、一方調的には主調・属調という対比を示しているわけである。その後は第2主題が3回反復され、ハ短調 c-moll の調域に向かう。そしてここからは、第2主題はその美的価値を放棄し、専ら音楽構造の展開に積極的に参加する。第2主題は右手で2回、左手で3回と、次々に結されていく。さらに第81小節から現われる、 というリズムの下行音型、第85小節からの  というリズムの下行音型も、第2主題の冒頭を連想させる。このように、この展開部では、第1, 2主題に由来する動機や旋律の断片が、音楽の展開の主たる担い手となっているわけである。現代の音楽理論では、このような作曲技法を、《主題動機労作》〔Thematisch-motivische Arbeit〕と呼んでいるが、18世紀の理論書ではただ単に《分割》〔Zergliederung〕と呼ばれていた。以下に、ハインリヒ・クリストフ・コッホ Heinrich Christooch Koch (1749-1816) の音楽事典(1802)の、《分割》の項目の冒頭を紹介しておこう<sup>注5)</sup>。「分割とは、本来全体をその個々の部分に分けることである。(中略)一般にこの表現は、楽曲の労作に関しては特殊な技術用語として用い、次のような方法を意味している。つまり、それ自体として十分な内容を示す旋律楽節の一部分を、音度の位置、他の使用法や同様の補助手段によって拡大し、このことによって、旋律全体に、より明確な内容を与えてやることである。(中略)従って、この分割は楽曲の展開に際しては最も秀れた技術方法であり、これによって、全体の統一が得られるばかりか、個々の部分の内容も、きわめて正確に決定することができることは、明らかであろう。」

## II. 18世紀のソナタ諸形式論

さて、18世紀の音楽理論家は、このような《ソナタ形式》を、一体どのように理解していたのであろうか。前述のコッホが、1782年から1793年にかけてライプツィヒとルドルフシュタットで出版した、3巻からなる『作曲法教程の試み』 „ Versuch einer Anleitung zur Com-

position”の中で、特に、第2巻では、《一時的転調》〔Ausweichung〕に関して、次のように述べているのは興味深い。「…楽章の第1楽節〔Periode〕は、中心的な音調が聴く者の心に十分に刻み込まれた後に、5度に転調し、曲の長さの割合に応じて、この調に留まったり、終止したりする。第2楽節は再び5度の調で始まるが、今度はここに留まらずに、6度の柔い調へと転調する。この調で、音の処理は、この第2楽節の終わりまで、維持される。終止はカデンツによってこの柔い調で行われ、この場合第3楽節は普通、冒頭楽節で、つまり主調で始まる。あるいは、この第2楽節で6度への終止を行ない、そのことによって同時に、ほとんどいつも第3楽節で始まる主調へ直接戻ることもある」<sup>注6)</sup>

コッホの説明でとりわけ重要な点は、彼が楽曲の構成を、調的に完結した楽節を基本概念として、調の関係において論じていることである。そして、前述の調関係は、交響曲、四重奏曲、三重奏曲、ソナタ等々の、当時の中心的ジャンルすべてにおいて、共通であったことを認めていることである。従って、実際の作曲において、作曲家達に課せられた仕事は、これらの調構造、とりわけ転調の過程をより明確にし、各楽節に段落付けることであったと言える。その手段として、最も基本的なものは、カデンツであったが、その他に、各楽節においてそれぞれに特徴的なリズム法、旋律法、強弱法を適用することで、テクスチュアの対比を得る方法があった。よってソナタ形式における第1主題と第2主題との性格の相違も、この観点から理解されなくてはならない。ルールセンは次のように述べている。「形式構造と形式感覚の担い手は、決して第一義的に主題というわけではなく、基礎にある調展開と、交替する楽節の、変化する形式上の働きである。主題が持つ意味はなるほどきわめて重要ではあるが、形式上の働きがまず第一に主題の担い手であって、決してその逆ではないのである。例えば、このような特殊な場合からも、このことがわらう。つまり、新しい副主題が主要主題の変奏で置き換えられ、副主題としての働きを得た場合である」<sup>注7)</sup> 従って、属調に転調していれば、必ずしも新しく第2主題を登場させる必要はなく、第2主題が聴こえると、転調したという事実がよりはっきりと体験されるだけである。

このような、「基礎にある調展開と、交替する楽節の、変化する形式上の働き」に、ソナタ形式の本質的特性を認めるならば、我々はソナタ形式の成立を歴史的に考察する方法に関して、従来のもとは異なり、歴史的現実により近く接近できる視座を得ることになる。従って、従来、ソナタ形式の成立史を支えるべき歴史的連続性を寸断してきた事実判断、例えば、第2主題が存在しないことで、ソナタ形式が未だ成立していないという判断、あるいは、ひとつのソナタ楽章に多数の主題が現われた時に、ヴィーン古典派以前の、華麗・浅薄なロココ様式の現れとする判断なども、再度検討され、修正されることにもなる。ルールセンは、《主題二元主義》に貫かれた、一般的な音楽理論を判断して、次のように語っている。「理論的により明瞭になったかと思われると、今度は形式の説明が、ソナタ形式の現実の歴史像とあまり一致しなくなる」<sup>注8)</sup>

以上のような提示部での調構造の他に、ソナタ形式にとって同様に重要なのが、後半部での主調への回帰である。いつ、そしてどのようにして主調へ回帰するかが、作曲家に課せられた問題であり、また聴者にとってのソナタ形式の聴体験を成立せしめる重要な出来事となる。ソナタ形式を大きく眺めるならば、言わゆる展開部は、不協和的部分であり、いずれ主調へ戻ってくることで、解決されるべきものなのである。その場合、ソナタ形式の成立史にとって重要なことは、主調への回帰には必ずしも主要主題、つまり第1主題の再現が必要ではなかったと

ということである。そして、作曲家達はソナタ形式の、主調への回帰という美的効果をより劇的にするために、徐々に両者を、つまり主調への回帰と主要主題の再現とを一致させたのであった。ジェイムス・ウェブスターは次のように述べている。「ソナタ形式は、反復2部形式の後半部での分割を、主調での主要主題の再現へと変えてしまった。ひとたび、調性と(旋律)素材の統合が達成されるや、ソナタ形式の他の新しい要素——つまり、2回反復そのものへの関心、この反復の準備としての展開部の役割、そして提示部の本質である全内容の反復——は、必然的に二の次となったのである。」<sup>注9)</sup> さらに、主調での主要主題の再現というものが、ソナタ形式にとっては提示部での調構造よりも重要なものになるに及んで、作曲家の関心の場、換言すれば作曲家としての手腕の見せ所が次第に、この再現を準備し導く、展開部に徐々に向かったのも当然である。より理論的・必然的に、そしてより劇的に、主題を主調で再現することが望まれたのである。ヨーゼフ・ハイドン Joseph Haydn の後期の交響曲(例えば、第102番)やベートーヴェンの第3交響曲では、展開部は提示部よりも長い部分を占めている。最後に、チャールズ・ローゼンの言葉を引用するならば、「一般的に、ソナタ様式の楽節の明瞭さにとっては比例関係が重要である。主調への回帰が遅らされればされるほど(つまり、展開部が長ければ長いほど)、作品の構造的緊張はより高まり、その結果、遅らされた解決(訳注:つまり再現部)への要求も、より大きくなるのである。」<sup>注10)</sup>

### Ⅲ. 音楽分析

1. ヨーハン・セバスティアン・バッハ(1685-1750): フランス組曲第5番より『クーラント』(BWV 816, 1722年の『アンナ・マクダレーナ・バッハ』ためのクラヴィーア小曲集』に含まれる)

ソナタ形式に本質的であった調構造は、18世紀前半の多くのジャンルに共通するものであった。その中でも特に明瞭にこの共通構造に従っていたのは、組曲を構成した、各種の舞曲である。これらの舞曲の形式は、「小・ソナタ形式」とさえ呼ばれている<sup>注11)</sup>。ここでは、バッハの組曲から1曲選んで調構造の観点から分析してみよう(譜例3)。このクーラントは全体で32小節を有し、反復記号によって前後16小節ごとに分けられている。また、この前・後部分はさらに8小節に分かれている。従って、この舞曲は同じ長さの4つの楽節から構成されていることになる。図4は、各楽節の和声分析を示したものである。調構造は、コッホが説明したように、第2楽節で属調へ向かい、その調で前半部を終止させ、第3楽節では平行短調に向かい、第4楽節で主調に戻っている。さて、旋律素材との関係で眺めてみると、前半部で属調域に入る第12小節では、下声部がa音から順次下降進行することによって、比較的明確な属調カデンツが形成される。しかし、新しい旋律素材が導入されることはなく、9小節以降では器楽音型が反復されるのみである。また、後半部で主調が回帰する第25小節以降でも、冒頭の主要動機が現われることはない。テクスチュアは未だバロック的な《均一な流れ》を保っており、テクスチュアの対比による、調構造の明瞭化は試みられていない。むしろ、後半部の開始部分で、冒頭の2小節が導入されることで、調構造の対比が明瞭にされている。カール・ダールハウスが認めたように、「和声法はXYYXという型を、動機法はxyxyという順序を基本としている」<sup>注12)</sup>

譜例 3

音楽理論史の試み (その1)

Courante.

図 4

G : || I | I | V<sup>II</sup> | V | I | II | V | I |

V<sup>IV</sup> | V<sup>V</sup> | V<sup>VI</sup> | V | V | VI | V | V ||

V ( V | I | II | V | I )

G : || V | I V | II | V | VI | IV | V | VI |

VI ( V | I | IV | V | I )

V | V | II | V | I | II | V | I ||

## 2. カール・フィーリップ・エマヌエル・バッハ(1714-1788)：プロシア・ソナタ集 (1742) 第1番, 第1楽章 (譜例4)

この楽章は反復記号によって、31小節の前半部と、50小節の後半部とに分けられている。後半部が前半部に比して19小節分長いのは、第56小節で楽章の冒頭部分が主調で再現する前に、22小節間の展開部を供えているからである。従って、各部分の長さの比は、提示部：展開部：再現部=31：24：26となり、2部分性を土台としながらも、3部分性をも形成し始めている。また、すでに述べたように、第56小節では、主調の回帰と主要動機の再現も一致し、より劇的な性格を獲得している。ここでローゼンが語るのを聞くなれば、「きわめてゆっくりではあるが、作曲家達は主題的解決(訳注：主題の再現)の前には主調を完全に避けるということが、より効果的であると信じるようになった。そして、1770年代を通じて彼らは、主調の最終的回帰と主要主題の再現とを同等視した」<sup>注13)</sup>

しかしながら、E. バッハはあくまで前古典派の時代に生きた作曲家であった。冒頭での主題動機の提示は、父・バッハの書法を想わせる、きわめて対位法的な姿を見せる。楽章中この動機は何度も用いられ、特に、属調域に入ってから使用は、E. バッハの《単一主題主義》を証明するものであるが、ソナタ形式の発展史にあっては、このソナタに過渡的位置を与える作曲技法である。発展史的に見れば、調構造の二元性は確立されているが、主題の二元性は未だ完成されていない。また、E. バッハにあって特徴的なことは、第18小節の *piano*、第24小節の *forte*、それに対応する第68小節の *piano*、第74小節の *forte* である。転調の構造を明瞭にするために、強弱の対比が利用されているわけである。E. バッハの《多感主義》的傾向の現われのひとつであろう。

## 譜例 4

2. Sonata 1

The musical score for Example 4 is presented in four systems, each with two staves (treble and bass clef). The first system is marked 'Poco Allegro' and begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The second system continues the melody and accompaniment. The third system features a 'G' dynamic marking above the treble staff. The fourth system features a 'piano' dynamic marking below the bass staff and a 'G' dynamic marking above the treble staff. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.



音楽理論史の試み（その1）

The image displays a musical score for the first movement of Wolfgang Amadeus Mozart's Sonata in C major, K. 309. The score is presented in nine systems, each consisting of two staves (treble and bass clef). The music is written in C major and 4/4 time. It begins with a *forte* dynamic marking. The first system includes a *forte* marking. The second system has a *forte* marking. The third system has a *forte* marking. The fourth system has a *forte* marking. The fifth system has a *forte* marking. The sixth system has a *forte* marking. The seventh system has a *piano* marking. The eighth system has a *piano* marking. The ninth system has a *forte* marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings like *piano* and *piano piano*.

3. ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト (1756-1791) : クラヴィーア・ソナタ, K V 309 (284 b), (マンハイム, 1777), 第1楽章

楽章全体の長さは、155小節と相当長く、各部分の長さの割合は、提示部：展開部：再現部＝58：35：62となっている。特徴的なことは、展開部が他の部分に比べて短いということである。それに対して、提示部（再現部）では、いくつかの個性的な主題的旋律が導入され、《多主題ソナタ》の形式となっている。第15小節から ff で奏される下降旋律は、主要主題の変奏されたものであるが、性格的には互いに際立っている。さらに第21小節から現われる上行旋律は、属調域へ向かう過渡的部分を埋めているが、主要主題とは旋律の動向、そして伴奏の形の点で、対比的である。そして、第35小節になって、属調域が確保されて、伝統的な形式論では《第2主題》と呼ばれる旋律が登場する。しかしながら、第15小節に現れた旋律ほどにも、性格的に主要主題とは対照的でない。p で奏されることによって、ようやく他楽節と区別されている程度である。それどころか、第43小節に見られる変奏された旋律の方が、とりわけ個性的な伴奏音型のために、他の特徴的な旋律と、明瞭な対比を見せている。

また、このソナタでは主調への回帰と冒頭主題の再現は、一致していない。第86小節で我々は2小節の冒頭動機の再現を聴くが、調は平行短調の a-moll であり、その後もう一度主調の属和音で反復されて初めて、主調に回帰する。従って、このソナタではローゼンの次のような言葉は、きわめて示唆的となる。「主調と第1主題とが同時に回帰するという、再現部の現代的解釈に対する心理的抵抗は重要である。というのも、ソナタの後半部が絶対的に分離した2つの部分であると実際上考えられるようになったのは、19世紀になってからである。」<sup>注14)</sup>

注1) James Webster: Art. 《Sonataform》, in: New Grove Dictionary ..., London 1980, Bd. 17, pp. 497-508, p. 497.

注2) とりわけ代表的な論文が, Jens Peter Larsen: Sonatenform—Probleme, in: Fs. f. Fr. Blume, Kassel 1963, S. 221-230.

注3) J. Webster: op. cit., p. 497.

注4) Vgl. Carl Dahlhaus: Über einige Voraussetzungen der musikalischen Analyse, in: Kgr. Ber. f. 1. Internationalen Kongress für Musiktheorie, Stuttgart 1971, S. 153-176.

注5) Heinrich Christoph Koch: Musikalisches Lexikon, Frankfurt am Main 1802. Nachdruck Hildesheim 1985, S. 1756f.

注6) Ders.: Versuch einer Anleitung zur Composition, Leipzig/Rudolstadt 1782-93, Nachdruck Hildesheim 1969, Bd. 2, S. 223.

注7) J. P. Larsen: op. cit., S. 228f.

注8) Ders.: op. cit., S. 221,

注9) J. Webster: op. cit., p. 498.

注10) Charles Rosen: Sonata forms, New York/London 1980, p. 104.

注11) J. Webster: op. cit., p. 498,

注12) Carl Dahlhaus (hrsg.): Die Musik des 18. Jahrhunderts (= Neues Handbuch der Musikwissenschaft, Bd. 5), Regensburg 1985, S. 47.

注13) Ch. Rosen: op. cit., p. 150.

注14) Ders.: op. cit., p. 151.