

此のソナタは「ファンタジア風のソナタ」と名づけられてゐる、形式から云つても内容から云つてもソナタよりはファンタジアに近いものである。此の作では厳正なまた純粹なソナタ形式は殆んど棄てられてゐて、全體が歌曲形式とロンド、ファンタジア及びソナタの混淆物のやうな觀を呈してゐる、と云ふのは此の作品には此等の諸形式が参加し、各形式は均等に取扱はれて特に優越を示したものがなくやうにされてゐるからである。従つて形式構造上の統一を缺き、各樂章間の聯絡はほんの僅にあらはれてゐるに過ぎない、それに此の作品は宛かも形式上の新たな試みでもあるかのやうに断片的性質を帯びてゐる。かうした雜種な表現は情緒の融和を缺き、フリー・ファンタジアに於けると同様に、一つの感情から他の感情に移る経過を切れ切れにしてゐる。だが、明確な個性的特徴と意義とを表現しようとする努力は明かに認められる。

第一樂章、アンダンテ、變ホ長調、四分の四拍子は中間曲、アレグロ、ハ長調、八分の六拍子と共にロマンチックな様式で歌曲風に書かれてゐる。テーマそのものは立派なものではあるが、そのテーマの不斷の反復は單調な感じを起し、それに變化を與へる爲めにオ

ーケストラ風の音色を求めてゐる。けれども此の陽氣な中間曲に就いてはどう云つたらよから？ それが主要な主題の哀歌的な音と調和してゐるのは何故だらう？ ベートーエンの諧謔と云へるかも知れないが、私には同意出来さうもない。ベートーエンの意向がどうであらうとも、その意向は全く實現されてゐない。それに既に論評して置いた主要な主題の不斷の反復に就ても 様な事が云ひ得る。人は此の樂章を九十番の第二樂章に比較出来るだけである。

第二樂章、アレグロ・モルト・ギヴァーチェ、ハ短調、四分の三拍子は向ふ見ずな、不安定な、性急な性質をもつてゐると共に獨創性をも缺いてゐない、そしてその諧謔には既にベートーエンのスケルツォの刻印がはつきりと押されてゐる。第三樂章、アダジオ、變イ長調、四分の三拍子はベートーエンの本當の型に入つてゐて、感情の深さとあたゝかさとして示してゐる。此の樂章は極めて簡短で、最後の即ち第四樂章よりも短い。第四樂章、アレグロ・ギヴァーチェ、變ホ長調、四分の二拍子は少々風變りな、いたづらな小鬼とも云ふべき性質をもつた明るい、活潑に騒ぎ立てる作である。

作品二十七番の二、嬰ハ短調、(月光)

千八百一年頃作曲

ユリー・グイシャルディ伯爵夫人に捧ぐ

此のソナタは疑もなくソナタの範囲のみならずベートーゼンの全器楽曲中の最も偉大なまた最も重要な作品の一つである。Quasi fantasia (ファンタジア風)と云ふ記號が附せられてゐる此の作品は方法は異なるが十三番同様に人氣を得てゐる。「Alla Danzella Giulietta, Guicciardi」(グイシャルディ家のジュリエッタ嬢へ)に捧げた此のソナタの人を感動させる原因は望を失つた愛情である。マルクスは「ベートーゼンは彼の不朽な嬰ハ短調のソナタに於て、愛——飽くなき欲望の劫火の中に滅盡する秘密な焰——が彼の衷心に宿つてゐた事を示してゐる」と云つてゐる。

マルクスは第一樂章、アダジオ、嬰ハ短調、四分の四拍子を自棄の歌と書いてゐる。我々には惱んでゐる虐けられた心から發するやうな温順な、低い、悲しげな音が聞こえる。此の烈しい苦痛は十六、十八、五十二、五十四の諸小節に於ける特色のある九の和音に於てその最高調に達する、けれども此の心勞は不可抗なものに對する温和な服従の感じと密接に交じり合つてゐて、時折——長調に轉調する時に——一條の慰藉の光線がその暗夜を貫いてゐる。此の樂章は憂愁と苦痛とを以て始まり、其等と共に消える。その音色は蟲惑的で、青白いほの暗い微光が全體の上に流れてゐるが、しかもその暗黒と見るから錯雜した混亂の中に一定の情緒が具現はされてゐる。

次にアレクレット、變ニ長調、四分の三拍子が第二樂章としてつゞく來る。「自棄の歌は果敢ない、哀傷の歎歎を以て「あゝ私を忘れないでくれ！ 私はあなたを忘れはしない！ さらば、さらば！」と云ふ別離の言葉で續かれてゐる。この失意の人の心に浮ぶ過ぎ去りし日の幸福と暗い將來の影とをトリオで描き得るものがあるだらうか」とマルクスは云つてゐる。この言葉はこの樂章の巧妙な解説であつて、リストは次に來るもの凄いフィナーレ

を観察して、此の樂章を二つの深淵の間に咲く小さい花と云つてゐる。けれども私は正直に告白するが、此の樂章が書かれてゐる様式とそれにしみ亘つてゐる性質とそれが置かれてゐる位置から見て、私にはこのアレグレットがいつも邪魔物のやうに思はれる。この樂章は眞にベートーゼン獨特の様式だらうか、それともハイドン及びモーツァルト流のミヌエッタだらうか。此のアレグレットは此のソナタの他の部分に行き亘つてゐる情緒とは全然反對してゐるやうな氣分を感じさせる。私はアダジオの詩的な魔力から突然引き離されて、深遠な靈魂の底から明るい輕快な陽氣な種類の世界へと運ばれて行く時に一つの激動を感じる。だが私は思ひ違ひをしてゐるかも知れないので、此のアレグレットに對する他の人の享樂を傷けようとはしない。とは云へ今は私に取つて此の樂章は神秘である。マルクスでさへも説明出来ない神秘である。

最後の樂章、プレスト・アジタート、嬰ハ短調、四分の四拍子に於て、音詩人の心は俄然陰慘な、激烈な動亂を起し、幽閉されてゐた憤怒は奔放に自由に流れ出て、恐ろしい嵐が怒號し初める、あだかも火山がその轟く地底より白熱せる熔岩を吐き出すかのやうに。

此の壯觀を最初のモチーフ及び荒れ狂ふ波浪のやうに波立つ最も突飛な和聲と轉調の連續を用ひてこれ以上に巧妙に表現出来るだらうか。巨人が此等の闇の力と格闘する崇高な光景が我々の前にあらはれる。格闘者は負けるだらうか。「否」と第二主題即ち最初第二十一小節で初めてあらはれるあの強い大膽な形式は答へる、そして三十三小節でイ長調及び後にニ長調であらはれる甦つた諧謔の閃きもまた「否」と答へる。惡魔もかうした力を有つてゐない、それに此の混沌の中には希望に充ちた光明がある。嵐は最終まで咆哮する、けれども既に疲れ切つてゐる、そして靈魂は純化され、解放され、救はれる。かうしたものがこの無類に色彩の豊富な夜曲の理想的意義である、そして我々は此の最も純正な音詩の若干が今一度我々に與へられると云ふ悦ばしい保證を得て此の作品を去る。

作品二十八番、ニ長調、(田園)

千八百一年作曲

ソナタの研究

ヨーゼフ・エドレン・フォン・ゾネルフェルスに捧ぐ

此のソナタには「田園」^{パストラル}と云ふ表題が與へられてゐる。マルクスは皮肉な調子で此の表題に就て詳説し、田園スイムフォニーを指しながら、ベートーエンの作の中で「田園」と云ふ名稱を正しく有つものには根本思想の反復が少しも認められないと云つてゐる。此の意見は或意味では眞實であつて、控目になら認められるやうに思はれるが同意は出来ない。此のソナタはいつも田園スイムフォニーのやうな作品が呼び起す感情に似た感情を私の心に目覺めさせてゐる。

第一樂章、アレグロ、ニ長調、四分の三拍子には穩やかな微風が通つてゐないだらうか。この樂章はたしかに心持のよい、色彩の豊富な、それに美しい變化に充たされた人生の陽氣な、明るい、意味深い繪畫である。我々はまつたくこれだけでは此の作品の充分な意義を説明し盡してはゐないと感じてゐるし、また作全體が更に深い意味を含んでゐる事も感じてゐる。だが、此の樂章及びソナタ全體に加へたマルクスの解釋(マルクス著「ベ-

ートーエン第一版の第一卷三百十一頁)はむしろ牽強附會の説のやうに思はれる、尤もある隠れた意味が第一樂章を貫いてゐるやうだ」と云ふ點には同感であるが。ハアモニー及び轉調の連續が屢々不思議な効果を擧げてゐる。唯一の例證として「まつたく多くの人の理解出来ない」所謂ファンダジアの部分に於ける低い嬰への低續音を擧げよう。此の第一樂章は眞にベートーエンらしいものであるが次の諸樂章はさうではない。

第二樂章、アンダンテ、ニ短調、四分の三拍子は雲の軽い薄皮が太陽を蔽ひ、美しい風景を淡黄色の光で照し、その雲が時々少し破れて爽かな日光を降らす時に起るやうな感情を喚び起してゐる。

第三樂章、スケルツォ・アレグロ・キヴァーチエ、ニ長調、四分の三拍子は陽氣な、擲擧の氣分に充たされてゐて、八度、六度及び三和音の連續に依つて特色を示してゐる。トリオも亦一つのモティーフを執拗に繰返へす點に獨創性をもたないでもない。けれども此の樂章は音響の遊戲に過ぎないもので、音響の遊戲としてどんなに立派なものであるにしても第一樂章のやうな音詩ではない。

此の事は又第四樂章、ロンド・アレグロ・マ・ノン・トロツボに就ても云へる。我々は騒がしくふざけたり跳ね廻はつたり、鬼ごっこをしたり、隠れんぼをしたり、時に廿日鼠のやうに靜になつたかと思ふと俄にはしやぎ出して益々愉快にまた猛烈に馳け出す騒々しい強壯な野生兒の一隊を眼前に見る氣持がする。此等後の三つの樂章には極めてはつきりと（あまりにはつきりと）ハイドンやモーツァルトが現はれてゐる、そして此の事が此のソナタの様式が不同であり、根本の思想の發展が缺けてゐる唯一の理由である。此の作はいつも二つの顔——一は正面を、他は後を向いてゐる——をもつたヤーマス神のやうに私には思はれる。

作品三十一番の一、ト長調

千八百二年頃作曲

此のソナタの三つの樂章の一般的特徴は諧謔であり、優佳であり、氣輕である。マルクスは第一樂章、アレグロ・キヴァーチニ、ト長調、四分の二拍子を簡短にまた適切に元氣の好いそして諧謔に異彩を放つ作品と云つてゐる。短い主要な主題はその鋭いリズムと共にめざましい効果を擧げてゐて、此のモチーフが含むリズム的形式は此のソナタにその獨創的性質を與へてゐる。最初ロ長調で始まる愉快な享樂に充ちた第二テーマ及び第一部の終り近くに同じ調で聞かれ、後にト長調で聞かれる前同様な性質をもつた第三モチーフは美しい對照を與へてゐる。此の樂章全體は驚くべき變化とメロディー、ハアモニー及び轉調の大膽な取扱に富んでゐて、此の變化と取扱とがこの樂章を極めて興味あり活氣あるものにしてゐる。

第二樂章、アダジオ・グラヴィオーソ、ハ長調、八分の九拍子は上品な、愛嬌のある優雅な繪畫である。マルクス及びレントツはこの樂章を理想化された伊太利音樂と呼んだのは正しい。まつたく、ベートーゼンはあらゆる種類の感覺美を大ざつぱりに示してゐる、しかも彼は女々しさと柔弱な感傷性に溺れないで、獨逸人である事を忘れず、此等の曲調の中で

さへも獨逸人の誠實を呼吸してゐる。この事は最弱聲の變イの從屬的主題に於て殊にはつきりとあらはれてゐる。此處では此の大家家は靜な魔術的な觸感を以て我々を面白いヘスペリデスの樂園より連れ出し、此の樂章の巧妙に仕組まれた終止に於けると同様に、本當の獨逸人の心の奥底へと導いて行く。

第三樂章、ロンド・アレグレット、ト長調、四分の四拍子は散文的な型に屬する。此の點で第一主題程特色のあるものはない。此のテーマはマルクスが氣持のよい遅い急ぎ足の妖精に取憑かれてゐると云つた此の非常に長い樂章全體を支配してゐる。此のテーマはあらゆる變化をなして現はれ、無盡藏な創意を示してゐる。けれども私は此の大家家が遣り過ぎて、幾分の單調を全體に及ぼすのを避け得なかつたと考へてゐる。これはモチーフそのものから生じてゐて、此のモチーフは豊富にまた興味深く取り扱ふ事が出来、且取使ふに價するものとは私には思はれない。私は又結局作曲家自身も此の事を感じてゐたと思つてゐる、と云ふのは終りに近づいて突然アダジオを入れ込み、更に短いプレストを以て結んでゐるからで、これは多少氣持のよい、いき／＼した變化である。加之に散文的要素は云は

ゞ全然ベートーゼン流のものではない。精細に吟味すると、第三樂章の主要な主題及びその前の二樂章中の數箇のモチーフは構想上からやゝモーツァルト流のものに見える。此のソナタはたしかに前のソナタ同様根本思想の發展を全然誤つてゐるやうに思はれる。

作品三十一番の二、ニ短調、

千八百二年頃作曲

此のソナタの第一樂章、アレグロ、ニ短調、四分の四拍子は内心の苦悶に伴ふ男らしい、眞面目な、熱切な、また激烈な争闘の劇的表現である。この樂章の初めに於て、此の大家家はまだ逡巡を示してゐる。彼は斷然たる處處を取らうか取るまいかと思案して躊躇してゐる。やがて俄然意を決すると嵐が起る。二十一小節に於て主要なるテーマが、マルクスが云つてゐるやうに、堅い決心をもち力に充ちてゐるやうに見える、けれども忽ち苦

痛若しくは哀願の穩かな感情に合し、更にその感じは層一層不安を増して行く、そして第二テーマは極めて激動した性質を持つてゐる。今度は宛かも争闘する精神が新たな努力の爲めに緊張しつゝあるかのやうに、烈しい打撃が鳴り渡る。次いで深い、短氣な、騒がしいつぶやきと轟とが再び起る。我々は第二部の最初で再びラルゴの音を聞く、「このラルゴは三度森嚴に響き、」そしてその反應が甦る、けれどもそれは更に熱切な渴望と激烈な苦悶を呈する。一瞬時の安息が再び見舞つて、ラルゴは表情に充ち、不可抗なものに對する悲痛な服従に充ちたレシタティーフの中にもう一度聞かれる。私はレシタティーフの意味はかう云つたものだと思つてゐる。次で苦悶と努力とが再び初まつて、嵐が衰へ、低い暗いつぶやきの中に消えて行くまでつく。

第二樂章、アダジオ、變口長調、四分の三拍子は最も深い内心の平和と最も靜澄な幸福とを描き出してゐる。宗教的な感情が此の樂章の主要なテーマに滲み亘つてゐる。けれどもかうした安靜裡にも時折激情があらはれ、云ふに云はれぬ情緒が心の中に起り且力を増す。一層高い幸福を追求する切切な憧憬が心を支配し、動搖はやさしく鎮められる、けれども憧憬は再び起る、とは云へ最後には沈黙する。此の樂章全體は美しい豊かな色彩をもつた心の繪畫である。

第三樂章、アレグレット、ニ短調、八分の三拍子は正しくたと二つの主要な主題より成り立してゐる。第一主題はこの樂章の最初に於てイ、ヘ、ホ、ニの四つの音より成り、第二主題は二度でヘ、ホ、ヘ、ホ、ヘ、ホの六つの音より成り立つてゐる。これはこの樂章に、殊に亂調子な第二モチーフに獨創性の刻印を押してゐる、それに各調に於て殆ど執拗にテーマを繰り返へす事が幾分奇異な色彩を加へてゐる。此の樂章は何を意味してゐるだらう？ 深い動搖が此の樂章を貫いてゐる。それは第一樂章に於けると同様、或物を求める努力、けれどもやゝ能動的でない努力——とは云へ苦い殆ど咬みつくやうな悲哀を伴つた諦めの努力と云へるをも知れない——である。マルクスが「渴望の香をつけた」と云つた此の樂章全體の上を空想の精靈が飛んでゐる。をどけた特徴が此の樂章を貫いてゐる、それが爲めに前の不安なまた陰鬱でさへある性質は本質的に變ぜられてゐる。我々は注意深く觀察した後で、此のロンドは單なる氣まぐれでない事及び我々には何とも説明出來な

いものであるとは云へ、此の樂章と第一樂章との間には微妙な關係がある事を悟つてゐる。これが爲めに此のソナタは一貫した作と云ふ印象を與へてゐる。傳説に據ると、ベートーゼンは特にこのソナタを好むで、屢々公開の席で演奏したさうであるが、これもまた注目すべき事であらう。

作品三十一番の三、變ホ長調

千八百二年頃作曲

第一樂章、アレグロ、變ホ長調、四分の三拍子は我々が既に熟知してゐるモチーフ、後の作品にも見出されるやうな短い特色のあるモチーフで始まつてゐる。第一主題はおもしろおかしいもので、念入りに仕上げられてゐるので、そのおどけた特色は益々勢を増して行く。第二部の最初では殊にさうであるが、此處では或時は高音部に、或時は低音部に於

て人を魅惑する、いたづらな小鬼のやうに跳び廻はる。此の樂章はまた最初變口長調で次に變ホ長調で現はれる第二テーマで組成されてゐる。第一モチーフが極めて獨創的であるにかゝはらず、此の樂章はその後の發展が示すやうに確にモーツァルト流の色彩をもつてゐる。此の樂章では獨立せるベートーゼンとモーツァルトに傾いてゐるベートーゼンとがはつきりと區別されてゐる。

我々は此の獨立したベートーゼンと第二樂章、スケルツォ・アレグロ・ギヴァーチェ、變イ長調、四分の三拍子に於て再び顔を合はせる。この樂章はベートーゼンがこれまでに書いたもの、中で最も甘美なまた最も輕妙な樂章の一つである。我々は自身が奇異な且面白くおどけた小鬼の世界、即ちシェークスピアの「眞夏の夜の夢」にある一場面に運ばれたやうに思ふ、それほど此の樂章にしみ互つてゐる精神は極めて魔術的である。この色彩の魅力——^{フォルテ}強と^{ピアノ}弱との交替、特にへ長調で、後に變ニ長調で現はれる^{フォルテ}最強の華麗なまた驚嘆すべき効果——は筆紙に盡し難い。この樂章は眞に奇しき作品である。

第三樂章、ミヌエット・モデラート・エ・グラゾイオーソ、變ホ長調、四分の三拍子は我々

に強くモーツァルトを思はせる、それほどモーツァルトの精神で起想されてゐる、とは云へトリオは遙にベートーゼン風の獨創性を示してゐる。これは又最後の樂章・プレスト・コン・フォーコ、變ホ長調、八分の六拍子に就ても云はれる事で、此のソナタ全體に行き届つてゐる諧謔的精神は此の樂章に於て絶頂に達してゐる。此のフィナーレは二つの短い特徴のあるモチーフより成立してゐる、一つは樂章の最初に、今一つは第十二小節にあるが、雙方とも、殊に後者は最も驚くべき且多様な方法で仕上げられてゐる。此の樂章は第二部に於て極點に達し、此處では變トの半音よりも少い變化に依つて、嬰へ長調が入り込み、これが更にト長調に轉調され、かくして諧謔が大膽に且堂々と姿を現はす。此のソナタ全體はベートーゼンが書いた最も陽氣な作の一つで、また最も苦痛を脱したものであつて、簡潔に云へば人生の嬉戲と目ざましい悦樂とが此の作品の特徴である。

作品四十九番の一、ト短調

同

二、ト長調

千八百二年頃作曲

此の二つのソナタに就ては云ふべき事が始ど無い。此等は十四番よりも深みはあるが、六番同様に正しく云へばソナティナである。疑もなくベートーゼンの最も若年の作物で、四十九番に置かれてゐる事には作曲者は何等負ふべき責任を有たない。注意到値する點は第二のト長調のソナタのミヌエットのモチーフが既に二十番の七重奏曲の中に現れてゐる事である。だがこれは單に此のソナタの最初の出所を指示するに止まつてゐる、と云ふのはベートーゼンが彼の第一期の最も重要な作物の一つからモチーフを取つてこのやうに小規模に作り上げたとは想像出来ないからである。此處には「エロイカ」の最後の樂章中の第一テーマとそのテーマに據つたピアノの變奏曲との關係、及び方法は異なるが八十番のファンタジア中の歌曲的テーマと第九スィムフォニーの中の歡喜の歌との關係に似たやうな關係があるだらうか、此等の關係は一種の準備的研究を我々に與へてゐる。

作品五十三番、ハ長調

千八百三年頃作曲、同五年發表

ワルトシタイン伯爵に捧ぐ

此のソナタに於けるベートーゼンは何と云ふ巨大な人間であらう！第一樂章、アレグロ・コン・プリオ、ハ長調、四分の四拍子は短い特色のあるモチーフで現はされてゐる音の深淵に於ける最も幸福な感情の静なおのゝきを以て初まつてゐる。光明を求める衝動が現はれる。一瞬時心臓の幸福な鼓動はトの終止で安息を見出す。けれどもその鼓動は直に主要なモチーフを固く維持して一層強烈に動き初め、短い從屬的樂章を通過して明るいホ長調で第二テーマへ進む。此のテーマは前の顫動する感情に對照すると堅い、自制的性質を有つてゐて、美妙的効果を擧げてゐる。此のモチーフの呪文は極めて魅力があるので、一群の美しい妖精が直ちにそれを取り圍む。此の音詩人の心は最も幸福な甘い自己忘却に

充たされ、全く此の偽りの誘惑に溺れ、云はゞ此の奇しき世界に我を忘れる。全然自己を忘れてゐるだらうか。否、ハ長調の最初に於て雄々しい自持力が認められ、此の力はハ長調で勝利の勇ましい喊聲を擧げる、けれども又も最初の美妙的な顫動に歸り、直ちに最も愉快な情緒を鎮めて第一部の終に至る。第二部に入ると第一テーマで歡喜の電光が再び煥發し、ハ長調で愉快な妖精共が現はれて、一層効力ある呪文を唱へるまで、特にファンタジアの部分に於て此の電光が獨占的に使用される。妖精共は第三部を案内し、第一テーマを呼び戻して、我々が第一部で感じたと同様な情緒を再發させる。コーダに入ると、第一テーマは最も力強くあらはれ、幸福な感情が壯麗なる絶頂に登り、此の激動が屬和絃の七の和音で停まるまでつづく。第二テーマの明るい、獨立した形式が今一度静な奥底に聞かれ、更に激烈な第一モチーフが再び爆發し、轟々たる電鳴がそれにつゞく——そしてあらゆるものが沈黙する。此の樂章の組織を委細に吟味すると、我々は此處で使用された方法の豊富と何時も新鮮なハーモニイ及びリズム上の無盡藏な變化、一口に云へば彼が此等二個のモチーフの上に築き上げた壯大な建物とに驚かされる。ありとあらゆるハーモニ

イ上及びリズム上の方法が情緒を極度に強める爲めに使ひられてゐる——殊にコードに於て。

次に第一樂章としてイントロヅィオーネ・アダジオ・モルト、へ長調、八分の六拍子がロンド・アレグレット、ハ長調、四分の三拍子と共に来る。此の遅い序曲は警句のやうな斷片的性質を有し、真中の八小節は例外で、深い憧憬的なモチーフを含むのであるが、云はゞ音楽上の質問法とロンドへ導く奔放な、調和のある、そして神祕的でさへある變化によつて成立してゐる。マルクスが冥想的と呼んだアダジオは前後の樂章の幸福な性質とめざましい對照をなしてゐる、かうして前後の樂章の生々しさを増してゐる。それほど此のアダジオの色彩は恰かも美しい紺碧の空が突然影と雲とで蔽はれたかのやうに、蒼白く薄暗い。だがやがてロンドの主要なテーマが聞こえると、霧は四散して赫灼たる日光があらはれる。此のモチーフは全く第一樂章の第二テーマの多幸な精神に滲通されてゐると同時に極めて素朴で、簡短で、無邪氣に通俗的でさへある。そのメロディーは幾度か繰返へされ、その勢力は極めて強固なので、その鮮麗なハアモニイ及びリズム上の修飾を有つたメロデ

ィーはいつも同じものでありながら、しかも常に新たな衣裳を纏つて踊り出し、テーマはもとのまゝであるが、優美な、微妙な華彩を以て飾られてゐる。うねる波のやうな韻音から突然盛んな雄々しい力が起り、情緒の強力な流を示し、その情緒はイ短調で陰鬱になり物凄くなる。此の突如心を激動させるものは何であるか、誰に説明出来よう！ とは云へ、夜はほんの束の間に過ぎない、何となれば第一テーマの優しい多幸な感情が間もなく勝ちほこつて姿を現はすからである。今一度裂しい嵐がハ短調で起り、暗い影が情景を取り巻く、けれどもそれもまた消散する。主要なテーマは再び短い形式で、だが最も強烈に現はれ、その表情は殆ど崇高に達する。一瞬間で、この熱切な感情は人を魅する轉調の中に消え、無上の優しさと幸福とを呼吸する。此の感情は變ト及び變ニ長調に於て最初の最高調に達し、冥想的な感情の流は其處から根本の思想に復歸する。主要なテーマは益々めざましく、益々表情に富み、遂に歡喜の韻音と共に驚嘆すべき最高調に登る。これが悦ばしい陶酔の第二の最高調であつて、第三の即ち極度の最高調はその元の思想を最も明確に、能辯に、有效に表現する有名なプレスティシモの顫動に於て達せられる。此處では第二番

のハ長調のソナタに於て單に求めてゐるに過ぎなかつたものを成し遂げられてゐる、と云ふのはハ長調のソナタでは蓄に過ぎなかつたものが成長して最も美しい花となつてゐるからである。

作品五十四番、ヘ長調

千八百三年頃作曲

此のソナタはベートーエーンが書いた最も風變りな作品の一つである。マルクスは奇異な作物とのみ呼んで、それをどう批評してよいかよく解つてゐない。彼は此のソナタを單なる音響の活動と見做し、心靈の音樂とも心情及び精神の音樂とも考へなかつた——彼は此の音響、心情、心靈の三つの範疇に依つて器樂を整頓した(此の事に就ては後で論じよう)。レンツは單に奇怪なものと見て、第三期の美を缺いた弱點ばかりを見出してゐる。自分

は私にも此の作は謎としか思はれないと告白しなければならぬ。自分もベートーエーンの氣まぐれの作物と見做してゐる。

第一樂章、テムポ・ディ・ミヌエット、ヘ長調、四分の三拍子は二つの主要なテーマを含むでゐる。第一テーマは靜な快活な平凡な様式のもので、第二テーマは彼方此方を断け廻はるオクターヴの連続で、メロディーはむしろ無味乾燥で、魅力を少しも有たない。此の二つのモチーフは更に立派な統一體を形成する爲めに組織的に融合しないで互に交錯し、平行して進んでゐる。此等二つのモチーフは全然關係がないかのやうに思はれる、それ程互に異つた道を進んでゐる。此處に主要な思想があるとすれば、それは何であらう？ 此の謎を解ける人は解いて貰ひたい。私にはこの樂章は今だに謎である。

第二樂章、アレグロ、ヘ長調、四分の二拍子はベートーエーンがこれまでに書いた最も貧弱な樂章の一つのやうに思はれる。こんな作が第三期のものであり得ようか。この樂章は内容が空虚で、無意義で、せい／＼練習曲として價值があると云つた程度の單なる華彩的曲より成立してゐる。此のソナタ全體はつめたたく終つてゐる。此のソナタには「ホームア

でさへも時には坐眠をする」と云ふ諺が特に適用される、何となれば此の作は何等の靈感をも示してゐないから。とは云へ注目しなければならぬのは、シンドリアに據ると、千八百六年に印刷されたこのソナタはそれより數ヶ月前四十七番より前に書かれてゐると云ふ事である。

作品五十七番、へ短調 (アッパシヨナータ)

千八百五年作曲、

ブルンスウィック伯爵に捧ぐ

此のソナタに與へられてゐる「アッパシヨナータ」と云ふ表題は選ばれ得る最も適當なまた理解のある表題である。第一及び第三樂章は夜曲で、陽氣は中間曲に明るくされてゐるとは云へ、強暴な情緒の争闘を描いたものであつて、第二樂章は幸福な世界への理想的飛躍

である。

第一樂章、アレグロ・アッサイ、へ短調、八分の十六拍子は既に屢々遭遇したやうな、短い特色のあるテーマの一つを以て始まつてゐて、薄暗い妖怪のやうな影が云はゞ最も深い淵より立ち騰り、おだやかな慟哭が心より發し、運命の戸を敲く音が聞こえる。突然強大な嵐が起る、すると痛ましい戦慄があらはれ、變イ長調の第二テーマで、幸福な慰藉の不思議な同情のある曲調が生れる。けれども痛ましい情緒の嵐は再び起り、光の中間曲は消えて、痙攣的發作のみ残り、夜のやうな暗い影が更にはつきりした形を取る、そして動亂は他の最高調に達するまで烈しくなつて行く、次に一瞬時柔かな、ふるへる音に下り、強力な雄々しい慰藉の高調した精神が優勢になる。けれども運命はその權利を要求し、戦闘は最後まで戦はなければならぬ、従つて再び混雜が起る。和解の聲が三度聞こえたと云へ、嵐は益々猛烈に憤怒する。のどかな日光が空から降つて來るが、怖るべき戦慄が下界から反響する。不協和の和音に入つて、内心の苦悶はまつたくの狂亂となる。其處此處に狂暴な音がうねり廻はり、慰藉のモチーフさへも薄暗い色を帯び、終に轟々たる雷鳴

があたりを震撼する。我々は此處で再び完全に劇的な心の繪畫を見る、そして此の樂章に行き互つてゐる感情は本當の、衷心から感じた經驗である。

第二樂章、アンダンテ・コン・モート、變ニ長調、四分の三拍子は外面の意味ではなくて深い内的な意味で最初及最後の樂章と對照をなしてゐる。此の樂章は二つの動亂せる太平洋の間に介在せる堅固な島である。そのもの靜な奥底より惠まれた平和の神々しい歌が起る、「熱切な哀願が低い暗い深みにしつかりと立ち、簡潔な、渴仰に充たされたテーマを最も深奥な闇より聞こえて來る祈禱のやうに思はせてゐる」(マルクス)。此のメロディーは清新な温情に溢れ、靈魂の最も深い隱家を満たした、無限の美に充ちた日光である。此のメロディーの人を慰め、不幸より救ふやうな性質は第一對曲の第六小節から第七小節に亘る轉調に於て、どんなに巧妙に表現されてゐることだらう！更に第二對曲に於ては、何と云ふ至福な空と何と云ふ靜安な、幸福な慰藉とが表現されてゐることだらう！此のテーマに據つた變奏曲も美妙である。其等はテーマの形式上の組織より生れたものではなくて、その觀念的内容の結果である。此の事が各變奏曲を決定してゐる。第一變奏曲

の本性はマルクスが指摘してゐるやうに羞耻である。此のテーマは臆病に繰り返へされるだけで、メロディーは切れ切れで、低音部は徐にけれども密接にその後を追つてゐる。第二變奏曲では、此の歌は一層動搖し、更に高い明るいオクターヴで聞こえる。第三變奏曲では、云はゞハアブの伴奏で圍まれてゐるテーマの表情が純な恍惚を起し、心は地上を離れて、無際涯なエーテルに浴してゐるやうに思はれる。けれども我々は間もなく地上に歸り、テーマは最初の單純さのまゝで低音部に聞かれる。最後にテーマは沈黙し、痛ましい曲調がフィナーレの嵐を豫告する。マルクスは此のアンダンテ全體を最も深い淋しさから起る慰藉に充ちた祈禱と評してゐる。

第三樂章、アレグロ・マ・ノン・トロポ、ヘ短調、四分の二拍子は六度の連續で初まり、懊惱せる心から出る荒々しい叫聲のやうに響き、次に低音部に飛ぶやうに泡立つて流れる山のやうな奔流に似た暴進的動きが起る。その怒號と擾亂とはその渦中から脱れようともかく明快な堅實な形式が悲嘆するやうな三度(嵐の歌)を伴ふ狂猛な情熱に跳び込むまでつゞき、その激動は絶えず増大し、第一部の終止に至つて止む。第二部に至ると、嵐の怒號

が再び起り、情熱の火花が閃き、更に短い従屬的モチーフが鋭い懊惱を顯はす。その深底に間斷なき動搖、壯大な波動が起る、すると苦悶はやゝ靜まり、ハ長調のオクターヴの烈しい渦卷は奇異な痙攣を起す、此の發作も遂に消え、そして突然死のやうな沈黙が特色のある半音の中に入り込む。けれどもそれは一瞬間に過ぎない、何となれば第三部の初めで、嵐は甦り、第一部の薄暗い光景が再現し、寂しい閃光がその暗夜を貫くからである。

終にプレストに於て、音詩人は甲冑をつけた戰士のやうに現はれ、倨傲な、男らしい威嚴をもつて、全和音でかう云ふかのやうに思はれる、「見よ！嵐は樞を折ることが出来なかつた。嵐は再び近寄つて来る、けれども今度も吹き折らないだらう」と。つゞいて最後の嵐が来る、けれども力が無い。心は束縛を脱し、争闘は終に莊重な短調の曲調で止む。我々は音詩人が惡の力に屈伏しない保證を得た。彼は此の争闘に於て彼の旺盛な道徳力を試めし、そして鍛へたに過ぎない。最終に於ける長調の光榮ある凱歌は全體のモチーフと調和してゐる、そして作そのものが情緒の悲劇である以上、この終止は熱烈な劇的高調の

曲調をもつてゐなければならぬ。尙またリーズに據ると、此のフィナーレは嵐の夜に起想されたもので、シンドラアがベートーゼンに此の作品及び三十一番のニ短調のソナタの説明を求めた時、彼は『シークスピアの「嵐」を讀め』と答へた。我々はマルクスと共に此のフィナーレが「嵐」とどんな關係があるかと訊ねよう。

マルクスが云つてゐるやうに、まつたく此の作品殊に第一樂章には幻想と稱せられるものが多分に見出される、けれども我々は更に理性や意志の力に制限され支配された幻想、人心の底知れぬ深淵を表現した幻想であると附言しなければならぬ。

作品七十八番、嬰へ長調

千八百九年作曲

ブルンスキック伯爵夫人に捧ぐ

第一樂章、アダジオ・カンタービレ及びアレグロ・マ・ノン・トロツボ、嬰へ長調、四分の二及び四分の四拍子は深い憧憬に充ちたモチーフで初まつて次のアレグロの主要なテーマと同様真にベートーゼンのものである。けれどもその連続は我々の期待を充たしてゐない、と云ふものは此の樂章は内容をもたず、何等深い意義を有たない音響の遊戯で潰されてゐるからである。第三樂章、アレグロ・キヴァーチエ、嬰へ長調、四分の二拍子に就ても同様な事が更にはつきりと云はれる。我々はまだへ短調のソナタが残した印象の力を感じてゐるので、此の作品に關して多くの言葉を費すのは無益である。マルクスでさへも此の作品を黙殺してゐる、そしてレントツも簡單にまた適切に「ベートーゼンの手は此の作を作つた、けれども彼の天才は此の作を作らなかつた」と云つてゐる。

作品七十九番、ト長調

千八百十年發表

作曲の日附不詳

前のソナタに就て述べた批評は此のソナティナ（ソナタではなくてソナティナと呼ばれてゐる）に更によく當てはまる。此の作は疑もなく四十九番のソナタと同様に若い時代の所産である。自分には七十九番と云ふ作品番號を附せられてゐる譯がさつぱり分らない。ベートーゼンの名が載つてゐなかつたなら、誰れでも作曲者をハイドンと想像するだらう。此の作品は確に後年間に合はせに出版されたものに相違ない。

作品八十一番、變ホ長調

千九百九年作曲

ルドルフ大公に捧ぐ

ソナタの研究

これはベートーゼンがその内容を示す爲めに一定の標題をつけた最初のまた唯一のソナタである。標題は三つの文字「別離、不在、歸省」より成立してゐる。かうして此のソナタは大作家の後期の作品の中で最も解し易いものの一つとなつた。

最初の樂章・アダジオ、四分の二拍子及び次のアレグロ、四分の四拍子、變ホ長調は最初の三つの四分音符で述べた「さらば」と云ふ別離の言葉と愛する者の心を貫いた痛ましい感情とで初まつてゐる。それは最初別離の氣遣はしい豫覺である（マルクス）、けれどもアレグロに這入ると直に本當の別離の苦惱が來る、だが此の苦惱は絶望の悲哀でもなければ得意な幸福な感じを伴はない心配でもない。此のアレグロには云はゞ三つの氣分と感情の三つの相があつて、これが愛する者との別離が近づくと爲めに、自然に不思議な調和をなして現はれてゐるやうに自分には思はれる。三つの相とは結局別れなければならぬ悲痛な感じ、かうした悲しみに價する對象から別れる亢奮した熱切な感情、及び此の別離は最後のものでないと云ふ慰安的確信である。此の樂章の最初にあるモテューフは第一の感情、次に來る八度高いモテューフは第二の感情、その後の表情的エクスプレッシブにと記號のついてゐるモテューフ

は第三の感情に照應してゐるやうに自分には思はれる、それに第一部の終止にある下行のモテューフは別離の不可抗に對する靜な服従を現はしてゐる。第一の感情状態は第二部の最初で、多様な特色のある形式となつて暫時優勢を持してゐる、次に他の二つの感情状態が再び現はれて來る、けれども最後には凡てが最もめざましい方法で別離の簡単な眞面目な表現に集中し、更に此の樂章の終り近くで、愛する者の熱烈なまた苦いと同時に甘い抱擁があらはれ、いよく別離の時が來る。フエティやオリビシエフのやうな、ハアモニイの抽象的法則及び音の効果の要求を極度に支持する人達は勿論、ベートーゼンが變ホとト、變ロとへの和音を連續して聞こえるやうにした事に驚いてゐる、けれども此の場合一層高い理想的な法則が行はれてゐる。マルクスは簡潔にまた適切に「ベートーゼンは和音に係しないので、美しい別離を描いてゐる、そしてベートーゼンにはいつもさうであつたやうに觀念が材料を左右してゐる」と云つてゐる。ベートーゼンはいつも平凡な音樂者と同じ道を歩まない。「音符や和音が音樂の本質でないのは言葉が詩の本質でないと同等で、此の詩人の天才は自己自身の目的の爲めに兩者を形作つてゐる」（マルクス）一口に云へば此

處では音響及び和聲が觀念的表現の手助けにされてゐる。

第二樂章、アンダンテ・エクスプレッシヴァー、ハ短調、四分の二拍子は寂しく取り残された友人の感情を描き出してゐる。マルクスが此の樂章の特徴全體は最初の數小節に、低音部の音を長く引く行進曲と高音部の特色を示す引力と斥力との交互の動力にあらはれてゐると云つてゐるが、極めて肯綮を得てゐる。けれども此の孤獨の感じには不在な人の歸りを望む熱烈な感情が伴つてゐる。さなければ最初二長調で次にハ長調で現はれるあの感銘の深いメロディーは我々に何を語るだらう？

さて歸省——會合——は第三樂章、ヴィヴァーチシモ、變ホ長調、八分の六拍子に寫し出されてゐる。友人は歸つて来る——出迎へに行く——さう最初の數個の音符は云ふ、十六分音符の嵐のやうな突進がさう云つてゐる。主要なモチーフに這入ると、生命のあらゆる脈搏が一層早く鼓動し、まつたく狂喜して面會を祝はふ。此の溢れ出た喜びは靜な、落着いた恍惚（四分音符のモチーフ）に屬する、とは云へ變ト長調に這入ると急に變化して美妙な喜悅の快い微笑となり、極度の歡喜の接吻となる。此等の狂喜を現はす種々様々な表

現が悉く繰り返へされる、けれども音樂の新たな衣裳には會合を喜ぶ歌が絶えず反復されてゐる、更に此等の感情が充分にまた自由に流れ出た時に、此の情緒は突然一層落ち著いた、熱心なまた極めて感銘の深いものとなる（ポーコ・アンダンテにて）。と云ふのはマルクスが巧みに云つてゐるやうに、此の情緒が幸福な人達の歡喜と混合しないと云ふ事は有り得べからざることだから、二人はもう一度抱擁する、けれども別れた時とは違つた感情を以て抱擁する。何となれば今では兩者とも無限の融和を信じて少しも不安を感じてゐないから。此の調和せる精神で此の作曲は終つてゐる。第十四番のソナタに就て述べて置いた「二つの原則」の理論は此のソナタに極めて違つたまた遙に大きな程度で適用されてゐる。第一及び第三樂章にはまつたく二個の全く別物の智的個性があり、實際の對話がある。ベートーゼンが現はさうとした人を發見しようとするのは不必要な事でもあるし、また作品の理想的意義を高めもしない。我々はベートーゼンがその一人だと云ふ事を知ればそれだけで充分であつて——云ふまでもないが——今一人が友人であるか戀人であるかは何うでもよい。特に注目を要する點は心理的必然に依つて一つの感情を他の感情より發展

させるやうに此のソナタの中にある變つた感情を一緒に結び合はせて密接な理想的統一體とした支配力である。

作品九十番、へ短調

千八百十四年作品

モーリス・リヒノウスキイ伯に捧ぐ

此のへ短調のソナタの觀念は前に舉げたソナタに現はれた觀念と同様に明確ではあるが、それを指摘する事は確な事實に殆んど觸れないでさへも困難である。マルクスが此の作は探るやうな、物問ひたけな眼差で我々を眺めてゐるやうな繪畫の一つだと云つた時此の事を感じてゐた。まつたくはつきり物を言はうとしてゐるが、言葉が無い。丁度音樂に時明があつて、云はば音樂が單なる音響と明確な表現との間に吊されてゐて、人は絶えず解

決の言葉を聞かうと望むが、いつも拒まれてゐるかのやうである。此のソナタはリヒノウスキイ伯爵に捧げられてゐる。リヒノウスキイはベートーエンに此の作の樂想は何かと訊ねた。するとベートーエンはからくくと笑ひながら伯爵夫人——知名な舞踊家——との戀物語に音樂をつけようとしたので、第一樂章全體は「理性と愛との争闘」を、第二樂章全體は「愛するものとの對話」を書くつもりだつたと答へた。マルクスがベートーエンの此の返事を戲談と見做してゐるのはたしかに正しい、と云ふのはこれは作品の意義に何等の手懸を與へないから。此のソナタの目的は他の作品のやうにはつきりと言葉で言ひ現はす事が出来ないとは云へ、しかも此の音樂語は個性と特徴とを缺いてゐない。

自分は第一樂章、ホ短調、四分の二拍子——ベートーエンは定まつた拍子記號を附する代りに、「始終生命と感情と表情とを以て」と書いてゐる——に就てマルクスが云つた言葉に全然同意する。第一樂章は崇高な心と強烈な性質とを表はしてゐて、能辯な力が苦しい疑惑と恐怖とを相手に格闘して得た結果を示してゐるとマルクスは云つてゐる。「不斷の熱望——いつも障碍に遭遇して、時折絶望して怯々と退却するが、決して屈服してしまは

ない——堅心と屈従との交替、前進と退却との交替——かうしたものが此の樂章全體の特徵である」(マルクス)。目的は達せられないで、心は争ひながらも失望の豫覽を感じる、従つて音調が辛辣になり痛ましく激烈になる。けれども結局心勞は消えて靜に不可抗なものに服従するやうに見える。此の樂章の音樂形式上の構造は巧妙で、極めて瑣細な部分までも微妙に完成された、藝術上極度に圓熟した作品である。

第二樂章、ホ長調、四分の二拍子は「極めて歌ふやうにまたあまり早くなく演奏するやうに」と云ふ指圖を有つてゐて、ロンド及び歌曲のやうな形式となつて靜に安らかに流れてゐる。豊富な調子の好い、熱に充ちたテーマで初まつてゐるが、此のテーマはロンドの方法で短く切られては絶えず繰り返へされ、その間最も變化のある喜ばしい影像が云はゞ主要な華彩の周圍を飛び廻つて、遂には全體が靜にやはらかに消え去る。此の樂章は心の田園詩と云ふ印象を與へる。マルクスが云つてゐるやうに、此の樂章にはたしかに清新な思想も光景もない。けれども此の樂章は第一樂章に比べると範圍は限られてゐるが、その限られた範圍の中で平和を取り戻した幸福と満足とを心に感じさせる。私にはかうしたも

のが此の樂章(此の樂章で此のソナタは終つてゐる)の意義のやうに思はれる、但し此の樂章が描寫する感情は我々が以前に感じたあの満足な感じを傳へてゐない。然しながら此等の感情が正しいものである事を疑ふ人があるだらうか。此等の感情は一種の心理學的必然として第一樂章の性質から生れるものではなからうか。我々が普通取つてゐる意味で情緒を最高調にまで高める法則はまつたく此のソナタでは實行されてゐない。けれどもこれはあらゆる場合に於て絶対に權威ある法則ではない。此の法則は他の法則と同様に特殊な作品の特色を根據とする例外を有つてゐる。そして此のへ短調のソナタはたしかにかうした例外である。

作品百一番、イ長調

千八百十三年作曲

エルトマン男爵夫人に捧ぐ

ソナタの研究

此のソナタも亦、言葉では充分に云ひ現はせないが、意味を暗示する事だけは出来る。云つた作品に屬してゐる。マルクスは「欲望だけは許されてゐるが、欲望の實現は許されてゐない、想像の飛翔だけは許されてゐるが、明確な目的も力強ひ實行も許されてゐない、さうした柔和な心の最も深いそして最も秘密な動搖——此の心の動搖が語るものを會得し、それを害はないやうに説明をする事はどんなに困難だらう」と云つてゐる。第一樂章、アレグレット・マ・ノン・ツロポ（ベートーゼン）は「むしろ活潑にそして最も暗い心持で」と指定してゐる。イ長調、八分の六拍子は時には小心になり時には大膽になる熱烈な憧憬の性質を帯びてゐる。この欲望は何處へ導かれてゐるだらう？ それに誰に説明出来るよう？ 神秘の感情が此等の曲調を貫いてゐるが、此等の曲調は少くとも強烈な個性主義の産物である。マルクスは此等の曲調に神経の動搖及び息切れさへも見出してゐる。私はマルクスに同意しない、と云ふのはそれにしては此のソナタは理想的にまた想像的に考へられ過ぎてゐると私には思はれるから、尙またマルクスがその後で直ぐに「オッティリーの冷靜と無口」(ゲエテ)の創作の中で最も人好きのするオッティリーは嵐の中を通過するが此處

には嵐はない」とを此の樂章の中に見出してゐるのは矛盾であるから。

第二樂章、ギヴァーチェ・アラ・マルチア、ヘ短調、四分の四拍子ではファンタジア様式が明かに勢力を占めてゐる、勿論ベートーゼン以後の作曲家の混亂した病的な質のものではないが、マルクスは行進曲形式より成つてゐる此の樂章に就て極めて適切に批評してゐる。「此處では實際の仕事は表現されてゐない、けれども將來起つて來る仕事の想像、大膽な氣高い英雄主義の夢想的羽搏が表現されてゐる」と。その効果は殆ど俗離れがしてゐて、極めて明るく、波動してゐて、輝いてゐるが、壯大さも缺けてゐない。我々は此處で云はゞ行進曲拍子の明確な、物質的な方面には出合はない、これが理想的表現の助けとなつてゐる。そのリズム上及び音色上の効果は最も獨創に富んだ種類のものである。リズム上での効果の例證として、マルクスは廣い跳躍と唐突な音程とを有つ和音の急激な性質を擧げてゐる。音色上の効果に就ては、我々は最高音域及び最低音域が時々同時に響いて中間音域の干涉を受けない點を擧げさへすればいい。變ロ調のトリオ風な從屬樂章はその穩かな波のやうな効果と共に行進曲と美しい韻律的對照をなしてゐる。

第三樂章として短いアダジオ・マ・ノン・ツロポ（「徐にまた憧憬を以て」）イ短調、四分の二拍子がつゞいてゐる。此等の曲調を通して陰氣な悲哀、靜な不平、更にまた痛ましい憧憬が呼吸してゐる。誰が此の熱望を満足させるだらう？　そしてどうしたら熱望を満足させられるだらう？　我々が第一樂章で經驗した感情が再び心を占領する。そして見よさながら魔術を使つたやうに新たな敏活な精靈が飛び出すのを。此の樂章の意味は大膽な自信であり、氣輕な決心である。

第四樂章、アレグロ（「急速に、だが早過ぎないできびく」と）此の大作家は云つてゐる）イ長調、四分の二拍子は此の精神で初まつてゐる。輕快な決心と云ふ特色は獨特なリズムを有つ第一主題以上にはめざましく表現出来る筈はない。此のテーマはハアモニイ、實は二重對位法で初まつてゐて、極めて活潑で生きくしてゐる。眞面目な、表情に富んだモティーフ（ドルチェ）の後で、第二主題が聞こえ、子供らしい、陽氣な、自然な和音を打つ。そしてイ短調のフーグが始まると、諧謔的な感情があらはれる。音楽形式上の構造に就ては、我々はメロディーの寸分違はぬ模造、ありとあらゆる移調、最も驚くべき

結合を見出してゐる。遂に一つの屬和絃のホの低屬音で最初の主題に歸り、最も悦ばしい決心と子供らしい率直な歡喜と諧謔の同じ連續が再び聞かれる。

マルクスは全樂章に就て「時折華々しい光が閃いてゐる豊富な、爽快な生命の流が樂しげに、勇ましく、また猛烈に逆り出る」と云つてゐる。此のソナタは直に分るやうに極めて一様に續けられた作品である。形式構造から云ふと、注意を惹く點はその特殊な型のリズムである——此の事は第二樂章に於て指摘して置いた通りで、また多少作全體に就ても當つてゐる。

作品百六番、變ロ長調

千八百十八年作曲

ルドルフ大公に捧ぐ

此のソナタは嘗て作曲された最も壯大なソナタで、規模の雄大な、徹頭徹尾交響樂的に起想され作成された真に巨人のやうな作品である。

第一樂章・アレグロ、變ロ長調、四分の四拍子は二つのテーマの上に建てられてゐる。最初のテーマは男らしい大膽、力、誇り、決心及び寛大をあらはしてゐる。第二テーマは女性的な柔和、優美、敏感、温順及び熱誠を示してゐる。第一主題はリズムに特色のある完全和音を以て此の樂章を初め、直に三度高く反復して更に力強く支配的性質を示す。すると従屬的主题——柔和の化身——が現はれる。これは一オクターヴ高く繰り返へされ、かうして更に効果を増す。次に氣高い、男らしい力が俄然完全和音となつて現はれる。此の樂章の行進は真に壯大に行はれ、高いハ音からオクターヴで壯嚴に下降し、燦爛たる光輝がへ長調の和音の分離音から發し、其處に第一テーマの華彩が再びしつかりした足場を見出す。二調へのめざましい轉調はト長調の第二主題への移調を起し、最も人を魅する變化となつて現はれ、最も心を惹きつける形式を取る。けれども見よ、此の轉調は遂に熱望の音を有つた華彩(ハ長調の最初)に屈服し、その華彩から再び眞面目な憧憬の歌(モティ-

フ・カンタービレ・ドルチェ・エ・エクスプレッシヴ)が起る、けれども直ちに第一テーマの力強い、激烈な精神に服従するに過ぎない、かうして第一部は終る。第二部と共に極めて緊張した性質を有つた新な情景が現はれ、熱狂的な華彩が非常な期待の感情を生み、調は變ホ長調に變はり、喇叭のやうな叫聲が一二度響く。これは何の先觸れだらう? 最初のテーマは靜な深底にあらはれ、徐々に不可思議な最高調に登り、遂には明るいニ長調に達する、次に深い、物悲しい憧憬の曲調が再び聞こえる、けれども最初のテーマが戻つて來る、そして第三部の最初には、行進曲が今一度大膽に現はれ、充分に整備されるが、それには更に豊富な裝飾を伴つてゐる。第一部の形と情緒とが再び現はれる、但し新な、獨創に富んだ崇高な様式で。分離八度で彼方此方を猛烈にうねり廻はつた後で變ハ調へ移る轉調は大膽に過ぎてゐる、そして憧憬の氣持が最後の息をつく、情緒は云はゞ最初の主題の復歸と共に一つの焦點に集り、縮少された形式で徐々に消え去る。その表現は本質的に變形され、従つて活氣と温和、強力と柔和とが個別に發達して一つの劇的争闘を演じてから結局和解し親密に融和したかのやうに思はれる。我々は詩人と共にかう云は、²強いのと

弱いのが手を取り合ふ所によいびきが出る」と。ソナタの第一樂章でかうした驚くべき均整を示し得るものが他にあらうか。

第二樂章、スケルツォ、變ロ長調、四分の三拍子は不安な、落着のない性質、希異な躁急、特殊な追求、逃走、雜沓をあらはしてゐる。主要樂章では特に充たされないあこがれがあらはれてゐるが、ロ短調の所謂トリオ、次のプレスト及び終結では、大膽な、異様な、奇怪な諧謔が描き出されてゐて、我々に變ロ短調の樂章中の不思議な、風變りな色彩法を聯想させる。此の樂章は「ファウスト」の中にあるゲエテの次の言葉を思ひ出させると云ふレンツの批評は極めて適切であるやうに私には思はれる。

刑場のほとりに飛ぶものあり、

舞ひ上りまた下かり、或は寄り、或は散る。

去れ、去らずや。

形式上の構造は殊に興味がある、と云ふのは主要樂章に於て、我々は七小節に亘るリズムを二度、それから四小節に亘るリズムを二度、更に交互に現はれる七小節と八小節のリ

ズムに遭遇するから。これはたゞ獨創性を高めるに役立つてゐるに過ぎない。

第三樂章、アダジオ・ソステヌト（アッバシオ・ナト・エ・コン・モルト・センチメント）へ嬰短調、八分の六拍子は深い悲哀と暗黒より光明と歡喜とを求める痛ましい、熱切な、憧憬の祈禱である。眞に宗教的な靈感と熱誠とが滲み亘つてゐる音詩である。第一主題に於て最も深い内心から生ずる向上の衝動程人を感動させるものはあるまい！ト長調の入口で、神聖な光明の最初の悦ばしい光線が闇夜を貫く、けれども忽ち又もすべてが暗黒になる。歡喜の閃光が嬰へ長調で闇を破る、そして低いニ音が響き、次に低い嬰へ音が響き、更に此の進行が三連音で繰り返へされる時、此等の音響の中にはどんなに慰藉を含んだ、希望に充たされた安息が呼吸してゐることだらう！光明の壯大な形式が闇を突き通さうと無駄な努力をするが、闇は再びあらゆるものを蔽ふてしまふ、そしてしばらくの間は絶望と憂鬱とが死活の權を握る。けれども嬰へ長調の深い、底の知れない曲調が再びあらはれ、幸福な感じを生む、そして此の感じは變ホ音から嬰へ調へ移る魔術のやうな轉調で強められてゐる。ト長調に變はると、遂に、慰藉の泉が描き出され、最初の感情が復歸する。悲歎

は徐々に消えて行く、けれども夜の暗黒と恐怖とは朝の太陽の射し入る光に追ひ出されはしない。その光は天から降つて来た星の微光に過ぎないが、しかも不思議な静謐を心に注ぎ入れる。ピアノ音楽の最も壮大なアダジオである此の樂章の崇高な觀念的内容が單純で、理解し易く、莊麗を極めてゐて、その形式上の構造も同様に明確で簡潔である。一目見たゞけでは、さうは見えないかも知れない、けれどもよく考察すると最も輕快な建築上の配置を見ることが出来る。たしかに凡てが第一樂章と同様に廣く且巨大に仕組まれてゐる、と云ふのは此の巨人の四肢は普通の人間のと違つた鈞合を有つてゐるから。巨大ではあるが恰好がよくて、眞の美と均齊と調和とを有つてゐるから。此の樂章も亦さうである、その簡短な形式は次の通りである、A、主要な主題、嬰へ短調——トリオ、ニ長奏——ファンタジア。B、變奏曲を有つ主要な主題、嬰へ短調、ニ長調——トリオ、嬰へ短調——コード、嬰へ短調。此處にはソナタとロンド形式との特殊な融合がある。我々は此の樂章を去る前に注目に價する事柄として、ベートーゼンは後で此の樂章の小節中にある二つの音符を書き加へたと云ふリーズの説を掲載して置く。此の低音部にある低い二個の音符は

明らかに此の樂章の進路に入り込み、精確に第二小節で始まる主要なテーマを嚴密に支配してゐる。ベートーゼンは此の二つの音符の大きな價値を知つてゐた、かうして彼は此の樂章の始めに不足を認めてそれを充たした。レントは此等の二つの音符は墓場の門へと踏み出して二歩のやうに思はれると云つてゐる、そして此の樂章をあらゆる幸福の破滅を歎く過度の慟哭と評してゐる。

第四樂章は序曲、ラルゴ、變ロ長調、四分四拍子で、自由な、拍子のよい、よく調和した形式のラルゴで初まつてゐる。意義に充ちたレシタティーフとして、此の極めて詩的な、殆ど劇的なプレリュードは極めて有力で、マルクスが云つてゐるやうに音の世界のあらゆる範圍を動搖させてゐる。けれども此の音の神祕をこれ以上に説明出来る人があるだらうか。我々が此の大作家の想像の壯大を感じ、我々の前にあるものは單なる音符のかたまりや音響の遊戯ではなくて、深い意味があらゆる音響を一貫してゐると云ふ事を認めればそれだけで充分である。此等の言葉は又次の三部より成る大フーグであるラルゴ、アレグレット・レゾリュート、變ロ長調、四分の三拍子にも當て嵌まる。マルクスは絶えず彼方此方を

うねり廻はり、哀調を帯びた音で彩色され、柔けられ、制御されてゐる極めて激動した精神の表現を此のラルゴに見出してゐる。我々の前には此の上もない不安が時折如何にも凄惨に描き出されるので、人は猛烈な稲妻と雷鳴とを伴う嵐が暗の力より解放され、目に見えない力に呪ひ出されたのだと想像する。折々寂しい閃光が射し通し、おどけた衝動が時々はつきりと聞こえて来る。極めて個性的な感情がその背後にある事はたしかであるが、それを説明する事は非常に困難である。形式に就いて云へば、此のフーグはまったく音楽藝術上最も困難な課題の一つである、と云ふのは形式、轉調及びテーマの仕上げが極めて獨特なので、全體を通じて後を追つて行く事が決して容易でないから。正しく云へば、このフーグは厳正なフーグと云ふよりもむしろフーグとロンド形式との奇異な融合である。けれども此の樂章はこれが爲めに對位法的藝術として殆どバッハの創作と肩を並べてゐる、但し此の作には十九世紀の精神が形式に行き亘つてゐると云ふ相違があるだけである。

終りに此の作全體に就ては「外的な均齊でもまた意味の深い點でも、此の音詩はベート

ーゼン自身さへもピアノ音楽でこれまでに達し得なかつた限界を遙に超へてゐる」と云ふマルクスの言葉を引用する。此の四つの音楽を結び合はせてゐる不變の紐は私の意見では起想と作成の申し分のない莊嚴だと思ふ。此の作品は何れの點でも獨創と大膽と云ふ刻印が押されてゐる。各相違した樂章が心理上の必然として互につゞいてゐる事を證明するのは困難であるかも知れない。

作品百九番、ホ長調

千八百十四年頃作曲

ブレンタノ嬢に捧ぐ

ギヴァーチエ・マ・ノン・ツロッポ、ホ長調、四分の三拍子とアダジオ・エクスプレシヴ、四分の二拍子と交替してゐる此のソナタの第一樂章は極めて卒直にだが極めて有意義に始ま

つてゐる。最も自由な且自然な和聲が此等の飛び走る曲調の周囲をめぐり、靈魂は美しい夢の世界に溺れてゐるやうに思はれる。時折波が高まるが、又も沈下し、音響の流は靜に穩に流れて行く。莊重な音がアダジオに聞かれ、マルクスの云ふ「心臓の突傷のやうな鋭い苦痛」が溫和な人を突き刺し、その後に感情の強烈な沸騰がつづく。此の陰鬱な形像は二度現はれる、けれども夢の愛らしい影像がいつも勝利を得て、たゞ靈魂の周囲を更に美妙に飛び廻はる。此の樂章の起想及び構造には空想的なところがある。深い感情があるにもかゝらず、嚴正なソナタ形式中の一樂章と云ふよりもむしろ自由なファンタジアと云ふ印象を與へてゐる。マルクスは特に意味深長な點として、終りに近いコーラル風な和音の連續を指摘してゐる。レントでさへ此の樂章の意味が分らないで、恐ろしく力のない微弱な樂章と呼んでゐる。

第二樂章、プレスティシモ、ホ短調、八分の六拍子は烈しい不満、みじめな、不斷の壓迫、不知不識の中にオレステを追つた忿怒を聯想させる不可解な追跡、かうした性質を帯びてゐる。まつたく盲目になつた時のファウストの言葉「影の如きものが飛ぶのは何か」が

時折心に浮ぶ。此の後者の幻影は二十五小節で聞かれるオクターヴのモティーフ及び最始五十一小節に現はれ、次の諸小節に移り、更に鬼火のやうに其處此處でちら／＼と飛ぶ微光のみに適用される。マルクスは此の樂章に死の豫覺と苦悶を見出してゐる。此處に描かれてゐる情緒は殆ど神經質な、頗る亢奮したそして極めて感覺的な、けれども病的でないものである。形式上の構造に就て云へば、その多くは後年のメンデルゾーンの方法を聯想させるだらう、丁度百一番のイ長調のソナタ中の行進曲と同様、第二部の或る部分はベリオース及びワーグナーを聯想させる。此の樂章の構造並びに性質は何れの點に於てもファンタジア風である。

第三樂章、アンダンテ・モルト・カンタービレ、エ・エキस्प्रेसィヴ、ホ長調、四分の三、八分の九、四分の四拍子は幾つかの變奏曲を有する一つのテーマである。アリアが靜にけれどもしつかりと、きつぱりと同時に極めて簡明に入つて来る。それは深い感情、誠實の放射、靈魂の本當の安靜、運命に對する幸福な服従の歌であつて、かうしたものが此のテーマが喚起する感情である。マルクスは此のテーマを「神聖な熱誠に充たされたメロ

デーの一つで、此のメロデーの中で、靈魂は脱俗して過去を追想し、考へる事をしないで、水晶のやうに澄んだ流のやうに過去の影像を反映し、數々の追想と數々の溜息とに我を忘れてゐる」と云つてゐる。マルクスは更に「かうして詩人としてのベートーゼン、音楽家としてのベートーゼンは變奏曲を書いた。此等の變奏曲は極めて美しい」と言ひつけてゐる。此等の變奏曲を綿密に除すところなく審査し、他の作品例へば五十七番の如き作と比較すると、テーマの理想的内容はたしかに變奏曲の唯一の源泉及び中心として現はれてゐないで、この性質は多少抹殺されてゐるやうだと云ふレンツの説に同意する。従つて此の作品は形式上の構造の見地から批判されることになる。とは云へ變奏曲はベートーゼンが書いた最も美しいもの、中に入つてゐる、殊に最後の變奏曲では、人を魅惑する曲調が聞かれ、諧謔の火花を放つてゐる。此のテーマは舊の形式で美しく全體を結んでゐる。

作品百十番 變イ調長調

千八百二十年作曲

第一樂章、モデラート・カンタービレ・モルト・エクスプレシヴ、變イ長調、四分の三拍子は單に「優しく愛らしい」と書けばよい。それはモーツァルトの「コシ・ファン・ツティ」の第二フィナーレの中にあるカノンのモチーフと遠い類似がある。終止後に、深い、熱烈でさへある憧憬が初まる、すると突然堅琴のやうな曲調が聞かれ、最も笑止な影像が靈魂の周圍を軽く飛び廻はる。幸福な姿が賑に集つて現はれ、憧憬の歌及び所謂ファンタジアの部分が極めて目立つてゐる第一モチーフが再現する。此處に描かれた繪畫は豊に着色され、休止の意味は終結前の六及び十三小節に極めて美しく描き出されてゐる。マルクスは此の樂章にオシアン風な一つの愛する樂器との別離を見出してゐる。深い悲哀の觸感が何の點にも行き亘つてゐる事に異議を唱へる者はなからう。

次に第二樂章として、形式にも性質にもスケルツであるアレグロ・モルト、へ短調、四

分の三拍子が来る。我々は再び形式は異なるが、前に挙げたソナタ中のスケルツォと同様な粗暴なあはたゞしさと氣遣はしい追求と混雜とに出合ふ。マルクスは第二節の八小節が粗野な民謡「わたしも不注意だ、お前も不注意だ」と似てゐる事を意味深い類似と指摘してゐる。そして「自己が送つて来た生活に對する不満、人々が人生と呼ぶ愚な遊戯に對する侮蔑が此の至純な唱歌者以上に表現されたことがあつたらうか」と尋ねてゐる。此の樂章の野生な殆どもの狂はしい性質に比較すると、變ニ長調の中間樂章、所謂トリオはどんなに美しいものだらう！ どんなに奇異なまた靈妙なものだらう！ どんなに明るい光線で織られてゐることだらう！ 其等の豊富な、力強い和音を有するコーダ、延長記號で分離されてゐるがその延長記號の爲めに一層めざましいものにされてゐて、最後には長調の中に靜に消え去るコーダはどんなに表情に富んでゐることだらう！

第三樂章は極めて嚴肅なまた莊重なアダジオ・マ・ノン・ツロポ、變ロ短調、四分の四拍子で始まり、最後に優しいアリオソ、變ホ短調、十六分の十二拍子に出口を見出してゐる秘密な言ふに言はれぬ悲歎で充たされたレシターティーフで織られてゐる。此のものの悲し

い歌の中で、靈魂は充分にけれども靜にありとあらゆる悲哀を吐露してゐる。

けれども此の靜寂は第四樂章、フーガ、アレグロ・マ・ノン・ツロポ、變イ長調、八分の六拍子に於て生命と活動力との爲めに棄てられる。最始まだ深い哀愁を現はし、深い溜息を吐くアリオソが再び現はれると、此の激動は靜まる、けれども巧妙な移調を経て、フーガの動き廻はる姿が再び最後まで勢を増して「彼方にうねり、此方にうねり、彼方に流れ、此方に流れ」遂にハアブのやうな渺茫たる曲調が再び聞こえる——これは第一樂章の精神の伶俐な模倣であり、意味深い紀念物であるが同時に全體の藝術的終結である。非常に個性的な感情状態が此のソナタを靈感してゐるに相違ない。ベートーエンの音樂語は此のソナタで層層主觀的になり、朦朧でなくとも時折神祕的になる。文字上の説明は愈々困難になつて来た意味に暗示を與へるだけに過ぎない。だが我々が氣まぐれな幻想に耽らなければ、遠慮する方が得策である。器樂は折々謎を提供する、此の謎は他分次のソナタ、ベートーエンの最後のソナタが觀察の理由を與へてゐるやうに、充分に解決する事は出来ないだらう。

作品百十一番、ハ短調

千八百二十二年作曲

ルドルフ大公に捧ぐ

第一樂章はハ短調、四分の四拍子のマエストロソで始まつてゐる。何と云ふ巨大な力であらう！ 何と云ふ猛烈な爆發であらう！ 力強い、莊重な、嚴肅な、印象的な此の序曲は「バセティック・ソナタ」のそれよりもどんなに多くの意味に充たされてゐることだらう！ 最初の數小節の七度の跳躍は巧妙な方法で心の深い苦悶を示してゐる。第六小節で初まる轉調は不思議に慰撫し宥める効果を有つてゐる。アレグロ・コン・プリオ・エ・アバシヨナータ、ハ短調、四分の四拍子への變化は驚くべき程獨創的であり劇烈である。これは益々近寄つて來る遠い雷鳴若しくは風の咆哮に似てゐる。やがて主要なテーマで激烈な動搖と大膽な

な反抗との陰氣な影像があらはれる。嵐は狂暴な勢で無抵抗の道を進み、ボーコロリテマトと云ふ記號が附けられてゐる數經過句の瞬間的減退は更に猛烈な爆發を生ずに過ぎない。變イ長調の出現と共に、諸謔の粗野な火花が閃き出で、心は俄然自由な明るい境地へ舞ひ上る、けれどもそれも一瞬間に過ぎないで更に峻烈な争闘の爲めに奮起する。第二部には狂暴な嵐がある、けれども心は再び闇からもがき出で、もう一度明らかなハ長調で幸福に天へ向つて飛翔する。最後の暗い波濤が泡立ち、矢のやうな大波は徐々に靜まる、そして「深い靜謐が水を支配し、海は音もなく睡る。」此の樂章の實質が極めて壯大であるやうに、その形式上の構造は單純そのもので、二部のソナタ形式に過ぎない。これは最も壯大な目的が最も小規模の方法で達せられると云ふ事のめざましい實例を與へてゐる。

第二のそして最後の樂章はアリエッタ・アダジオ・モルト・セムブリス・カンタービレ、ハ長調、十六分の九拍子で初まつてゐて、歌曲のやうなテーマ（マルクスは俗謡と云つてゐる）の次に一種のファンダジアに溶解した四つの變奏曲が來る。此のファンダジアにはアリアの新たな變奏曲が繋がれ、從屬的樂章が連結され、テーマの最初の八小節に顫聲と低音

の華彩^{フィナーレ}とを結びつけて、コーダ及び終結をもたらしてゐる。有りのまゝに云へはかうしたものが此の樂章の單純な形式上の経過で、云はば骨組である、けれども内容はどうであらう？ クラークは此ソナタは變奏曲に於て無味に陥つたと云つてゐる。レンツは奇異な驚くべき觀念が投影されてゐるが、あの神聖な雷であるアリエッタは遺憾ながら續いて裝飾的仕事に耽けつてゐると考へてゐる。最後にマルクスは奇怪に断ち切れたメロデー、深い下行する低音部、イ短調への變化、強勢記號 E …… E …… の反復を有つアリエッタは其等の哀歌的なメロデー、埋葬歌曲を聯想させると云つてゐる。マルクスは更に「變奏曲はアリエッタの暗示を實現してゐる。何人が凡てを語り、凡てを説明する事が出来るだらう？」と言ひつけてゐる。「自分はその中に多くのものを隠して置いた」と言つてゲエデは同様な場合に云つた。マルクスは他の所で此の作曲を、優しい深刻な憂愁に溢れ、極度に規則正しく、だか不斷に豊富さを増して、時には鎮まり、時には愉快に活動し、けれども最初の哀歌的な音に歸り、新な力を以て奮起し、更に最も深い意氣阻喪に沈む深い感情のテーマと云つてゐる。クラークが此等の曲調に何等の興味も感じ得なかつたとは全く想像

が出来ない、また同じ理由でレンツの遺憾を氣の毒に思ふ事が出来ない、と云ふのは私には兩者ともたゞ介殼を擱んだのみで核心には觸れてゐないやうに思はれるから、之に反してベートーゼンが此の樂章に「多くのものを隠して置いた」と云ふマルクスの意見には誰でも同意出来る。私には私がいづれも受ける印象を描寫する事が出来ない。それはあだかも最も氣高い理想的なまた精神的な世界から來る山彦、熾烈なまた神聖な狂喜を抱いて天國へ飛び行く心靈の言葉、簡單に言葉に翻譯出夜ない言葉のやうに思はれる。かうして私が此の音の世界に全然没頭する時、ゲエテの「ファウスト」の第二部の最終場面——「ファウストの神化——がいづれも心に浮んで來る。「我々はアリエッタの第二對曲に「人間的不幸の證人」と一世路艱難のあと」とを見出し得る、けれどもたゞ「やくざが萬事をぶつこはず」に過ぎない。かうしたものが此の音樂制作の傾向である。丁度ファウストが不斷に向上したやうに——「もつと高い空へと登る」やうに、此のアリエッタの深い熱烈な歌は天國に向つてどんなに憧れてゐることだらう！ 我々が此の音詩の幻影に充たされ、それを或時は最も低い音の世界にまた或時は最も高い音の世界の中に追求して行くと、プロファダ

ス聖者やセラフィカス聖者やエクスタティカス聖者の空中に飛ぶ姿が想像の中に現はれる。終り近くで我々を捉へる感情はファウスト中の次の天使の歌に類似してゐないだらうか。

岩山の巔のめぐりに、霧のやうに柵引いて

それから氣近く動いて来る

靈共の振舞が

今わたしに感ぜられます。

雲が澄んで来て、

神々しい子供達の賑やかな群が、

わたくしに見えます。

下界の縛を遁れて、

輪になつて集つて、

天上の

新しい春と飾とを味つてゐる

子供でございます。(森林太郎氏譯)

「君は無益な空想を書いてゐる」と云はれると、私はたしかにそれに反対する證據を擧げることが出来ない、けれども少くとも自分が眞に感じた事を書いただけだと云ふ事は許されるだらう。それに、獨逸の詩人の中で最も偉大な人と音の詩人中で最も偉大な人との間には接觸點がなければならぬと云ふ事はそんなに信じ難いことであらうか。あらゆる意味深い器樂に於けると同様に、此の作品には神祕がある、洞察する人の想像力の性質に従つていつも多少姿を現はす神祕があると云ふ事だけが此處で認められ、ば充分である。如何なる音樂作品も想像力がなければ理解出来ない、中でもベートーエンの作品は殊にさうである。單なる音樂上の知識、單なる作曲法則の熟知だけでは充分でない。もう一度そして最後に此のソナタの第二樂章に歸ると、此等の變奏曲は平凡なものでない。其等は音樂家ベートーエンが書いたものではなくて、音詩人ベートーエンの作であつて、例へば五十七番のソナタの中で我々に示したやうな、ベートーエンだけが作ることが出来た創作である。

クラークは既に引用した著述に於て「此の變奏曲は崇高な智的發展、即ち叙情詩的曲調を暫時緩和する以外には反復の單調に耐へられない崇高な智的發展を缺いてゐる。此の變奏曲は中心思想を有たない、生きたエネルギーを有たない、この理由で第二樂章は一つの大作品の終りに置くべきものではなく中間に置かるべきものである」と云つてゐる。かうした言葉がどんな真理を含んでゐたにしても、此の變奏曲には適用されない。百十一番のやうな變奏曲はテーマの理想的發散のやうなもので、若しくは比喩を用ふれば、神聖な平和の蒼空に太陽のやうに君臨するテーマから射出する清淨な光線である。此等の變奏曲はテーマの更に深い、靈的な表現に外ならない。變奏曲の形式上の方面は退き、想像力の自由な、自然な活動は理想的大團圓を創造してゐる。此等の所謂變奏曲は満足な終結を形作つてゐないだらうか。終結の樂章が尙必要だらうか。シンドラアは然りと云つてゐる、そして最初の二樂章に適合する第三樂章を書かなかつた理由を此の大家家に尋ねた、ところ、ベートーゼンは第三樂章を書く時間が無かつた、それで第二樂章を擴大せざるを得なかつたと答へたと云つてゐる。ベートーゼンは第三樂章を書く時間がないのに、第二樂章にか

うした延長を興へる閑暇を見出すことが出来たのであらうか。可成な矛盾である、それに假令ベートーゼンがかうした意見を吐いたとしても、彼の返事が往々極めて簡潔で、穿鑿的な、差出た質問をする人をしてきばきと撥ね附けた事は有名である。彼も亦他分メフィストフェルスと共にかう考へたのであらう「君の知つてゐる一番善い事は小僧どもに知らせるな」と。私は第三樂章は心理學的に第十スィムフォニーと同様にあり得べからざるものと見做してゐる。

ゲルヴィヌスがシェークスピアの最後の作品を論じた後で云つたやうに、ベートーゼンはハ短調のソナタでソナタ作者としての過程を終り、プロスペロのやうに彼の音詩と云ふ魔術の杖を折つて深い水底に埋めたと我々は云はう。此の寶を取り戻す弟子は幸福である。

フランツ・シューベルト及びその他の人達の偉大な成功があるにか、はらず、まだその寶を見出したものは一人もない、そしてベートーゼンのソナタは至純な音樂形式を求めらゆる人々に對して無比な獨創美、最も無雜な驚異の無盡藏な泉、煌々と輝く星の王冠と

なつてゐる。

第五章 回想—結局の批評

此處でベートーエンのソナタが顯はす豊富な世界を通觀すると、それ等が自然幾つかの群に分れてゐる事が分るだらう。我々は明かにベートーエンの年少期に屬する作品、成熟してはゐるものゝまだ彼の先驅者ハイドン及びモーツァルトの影響に制せられてゐる作品、ベートーエンの獨立が主權を握り、ハイドンやモーツァルトの影響が消え失せた作品、最後にベートーエンが完全な個性を發揮して現はれ、以前の根據が全然消滅した作品に遭遇する。此の集團は次のやうなものであらう。

第一集團——六、四十九、七十九番。

第二集團——二、七、十、十三、十四、二十二番。

第三集團——二十六、二十七、二十八、三十一番。

第四集團——五十三、五十四、五十七、七十八、八十一、九十、百一、百六、百九、百

十、百十一番。

けれどもベートーエンの所謂第三期に屬する第四集團の最後の五つの作品は獨立した再分と集團とを要求する程本質的に他の作品と異つてゐる。かうして第五集團に入るだらう。

第五集團——百一、百六、百九、百十、百十一番。

此等の集團の特色を示し且解剖する前に、自分の意向は生命のない制限を作る爲めではなくて、此の豊富なまた莫大な音楽の世界中に二三の境界標を求める爲めだと云ふ事をきつぱりと述べて置きたいと思ふ。作品を無益な範疇に押し込むのは不必要だと云ふ事を記憶すれば、集團そのものが靈妙な糸で繋がれてゐる事を認るならば——何となれば後のものはいつもその根據を前のものに置いてゐる——或る系統的整頓が特殊な作品を區別し、それを一層特色ある光の中に置くだらう。

各異つた集團に就て云へば、第一集團はたしかに此の上考察する必要がない。第二集團の作品の一般的特徴としては、ハイドンやモーツァルト流の書き方と云ふ根據以外に、

次のものが舉げられるだらう。内容から云ふと、主要な、詩的な、根本の觀念がまだ多少缺けてゐる、そして此の缺乏が最も意義と目的とを有たない作品の性質に行き亘つてゐる。形式から云ふと、一般に單なる習慣に教へられてゐる。音階の關係は樂章間の唯一の帶であり全體に類似の及び同様な性質を興へる方法に過ぎない。所謂第二主題がまだモーツァルトの場合と同じく澤山な空間を占領し、その獨立を示してゐる、ところが更に完全な後期の作品となると第一主題が樂章の決定的部分であつて、第二テーマは價値の點で第一主題に従ふ、この方法で更に密接な融和が達せられてゐる。

此の集團の中で最も重要な作品、多くの點で此の集團より遙に擴がり、部分に於て第三集團の作品を凌駕してゐる作品は疑もなく十番のニ長調のソナタである。第三集團には個々の樂章がまだ第二集團に置かれて差支へない程ハイドン及びモーツァルトに對する傾向が現はれてゐる(例へば二十六、二十八、三十一番の一、三十一番の三)。けれども作品の智的根據は概して進んでゐて、明確な詩的意義が一層はつきりと現はれ、次の集團に屬する作品の短い主要な特色のあるモチーフが現はれてゐる。第三集團で最も傑出した作品

は嬰ハ短調のソナタである事は争はれない。この作品は、第二樂章は例外であるが、たしかに次の集團に置かれていゝ。次の特徴は第四集團の作品に現はれてゐる。ソナタの一樣な、明確な趣意、簡短な特色のある主題、所謂ファンタジアの部分に於ける主題の獨占的使用、コーダに於ける主要なテーマの仕上げ——テーマはその結果或る或る獨立と獨占とを得てゐる——第二樂想を第一樂想中のその位置に制限する事、所謂第三部の反復、一般に四及三樂章形式の放棄、二樂章形式の優勢、それにソナタの一番スィムフォニ的な特色。これは形式及び觀念の完成に關係があつて、その意想及びスィムフォニの多聲的性質には關係がない、何となればソナタは純然たる同聲的形式のものであるから。

此の集團の中で最も價值ある作品は五十七番のソナタで、五十四番及び七十八番のソナタは當然その形式上の構造の爲めに此の集團に屬してゐる。此等の作品は實質では前の集團の作品に劣つてゐる。

最後に第五集團に就て云へば、此の集團に屬する作品の特徴は、多聲的な對位法的要素の出現、三及び四樂章形式への復歸、二樂章形式の消滅（百十一番は例外である）小さい

ソナティナ及び行進曲形式の復歸及び極めて個性的な主觀的内容である。

フーグ形式はバッハよりも自由に風變りに取使はれてゐる。これはフーグとロンド形式の混淆物と云へるだらう。此の形式では魅力ある從屬的樂章が絶えず冷めたいフーグ形式に生氣を與へてゐる、我々もまた幾分の耳障りを感じられると云ふ事を認めなければならぬが。最初の四つの作品に於ける二樂章形式の放棄、一百六番に於ける獨立したアダジオの再現——簡潔な精密な形式を有つた前の集團に於ける構成様式を離れた此の根本的轉向は此等のものがベートーゼンの意向を満たさなかつた事と彼が或る矛盾に氣付いてゐた事とを想像させるだらう。けれども固定形式の擴張は我々にその全的廢止を期待させてゐない。加ふるにベートーゼンは百十一番で二樂章形式に歸り、百六番は他分例外であらうが、最後の五つの作品に於ける各異なる樂章は何れの點でも一樣な趣向を有つてゐる形跡がない。我々もまた慣例と共通的性質とが當時の不羈獨立のベートーゼンに對しては最早何等の權威を有たなかつた事を記憶しなければならぬ。彼はたゞ目論んでゐた理想的表現の手段として役立てると云ふ程度で形式を定める事にしてゐた。此の事は彼の最後の四

重奏曲に極めて明瞭に現はれてゐる。彼は此等の四重奏曲に於て以前に使つたことがあるかないかに一向頓着せず、あらゆる有效な藝術形式を自己の創造圏内に引き込んだ。ベートーゼンは最後の數作品を例外として、彼のスィムフォニーに於て慣例の形式から離れないで、かうした作品が運命づけられてゐた普通性はたゞ極めて徐々に新なものに慣れて行くだけだと云ふ事を賢明にも考へてゐた。ソナタ及び四重奏曲は彼によい活動範圍を與へた、と云ふのは此の種の作品は材料に制限があり、大オーケストラの多様な音色を缺いてゐるので、鑑賞の爲めに一層深いまた一層練磨された音樂的同感と想像とを求めてゐるからである。

マルクスは彼の著述「十九世紀の音樂とベートーゼン」に於て音樂の本性に關する自己の見解に基づいて別なソナタの分類法を立てた。マルクスに據ると、音樂は三重で、單なる音の活動、感情の言葉（心靈の音樂）及び心意及び精神の音樂（理想的表現）で、後者はベートーゼンに於て最高程度にまた殆んど獨占的に見出されてゐる。此の分類法には可成

り云ひ分がある、殊にマルクスのやうに、樂節と樂節との間にしつかりした區別をしない場合はさうである。音樂は特に情緒的想像の藝術であり、またそれに留まつてゐる。感情即ち心靈の音樂はその理想的中心である、そしてそれは音の活動に於てさへもさうしたものととなつて現はれてゐる——さもなければハンスリックが音樂は鳴り響く唐草模様過ぎないと云つたのは正しいものになるだらう。感情はまた心意の音樂——理想的表現——に滲み亘つてゐる、と云ふのは感情が連結する媒介物でなかつたなら、力と理想的表現はどうして音響の中に表現を見出すことが出来よう？ 此の分類法はまづたく特殊な特徴が特殊な作品の指導者たと云ふ程度でのみ則ることが出来る。マルクスはかう云ふ風に分類してゐる。

單なる音の活動

二番の三、十番の一及び二、十四番、二十二番、二十七番、三十一番の一及び三、五十番、五十四番、七十八番、百六番、

情緒的生命

ソナタの研究

二番の一及び二、七番、十番の三、十三番、二十六番、二十八番、三十一番の二、九十番。
理想的表現

二十七番の二、五十七番、八十一番、百一番、百九番、百十番、百十一番。

此の部類分けは云ふまでもなく、マルクスがまつたくソナタの意味と精神とに深い洞察を持つてゐた事を表明してゐる。とは云へ二三の點で可成りな意見の相違がある。百六番のソナタに與へた位置は特に非難される事は疑ひない。マルクスは純然たる音の活動の範圍中にあるソナタで心靈に對して深い意味を有たないものは一つとしてないが、しかもソナタは眞先に技巧上の力、それに樂才のある練熟した演奏者に直覺的に來る「感情」を要求してゐると云ふ主張を以て始めてゐる。あだかも五十七番、百一番その他も亦技巧上の力を要求してゐないやうに、また百六番では單なる「感情」が他の作品に於ける以上に必要であるかのやうに主張してゐる。百六番が第三集團に屬する事は疑を挟む餘地がないやうに私には思はれる。私もまた十番の一及び二、二十二番、二十七番の一は全體として音の活動ではなくて、心靈の音樂が優勢を占めてゐると考へてゐる。また三十一番の二

は理想的表現に達してゐる、此の作品に就てはマルクスも亦「他分證明出來るもの」と仄かしてゐる。六番、四十九番、七十九番、は無論第一集團に屬してゐる。

ベートーゼンのソナタの調及び拍子に據る分類も興味のないことはない。六、四十九、七十九番の作品は此處では當然看過してよからう。それにまたミヌエット及びスケルツォと調を異にする場合の所謂トリオ、百十番のアリオソのやうな重要な中間樂章も個別に數へられる。それで次のやうな結果になる。

A 拍子

四分の二拍子	二十五樂章
四分の三	二十四樂章
四分の四	二十六樂章
八分の三	三樂章
八分の六	十樂章
八分の九	二樂章

- 八分の十二 一 樂章
- 十六分の九 一 樂章
- 十六分の十二 一 樂章

之加に十六分の六拍子及び三十二分の十二拍子が百十一番のソナタに現はれてゐて、五十七番が八分の十二拍子を、百十番が十六分の十二拍子を有つてゐるやうに、此の百十一番だけが十六分の九拍子を有つてゐる。

B 調

- ハ長調 十一樂章
- ハ短 七
- 嬰ハ長 二
- 變ニ長 五
- ニ長 七
- ニ短 四

- 變ホ長 十二
- 變ホ短 二
- ホ長 六
- ホ短 三
- ハ長 九
- ハ短 七
- 嬰ハ長 二
- 嬰ハ短 一
- ト長 五
- ト短 二
- 變イ長 九
- 變イ短 一
- 變ロ長 七

變口短

二

此の偉大な作家の氣に入りの音階に就ては時折話されてゐるが、ハ短調が特にベートーゼンの氣に入りの調と云はれてゐるが、ソナタは此の事を確證してゐない。何となればハ長調、變ハ長調、ヘ長調、變イ長調が眞先に立つてゐるから。各調は何等かの特徴を有つてゐて、特に或る心意及び感情状態を現はす爲めに用ひられたと云ふ考へは重立つた音楽鑑賞家例へばハウプトマン（「ハアモニーと詩句學の本質」）に依つて大に反對されてゐる。各調では音程間と同じ關係があつて、ピッチは拍子と共に次第に高くなり、基本音階のハ長調は現在も百年前よりも高くなつてゐる、従つて此の音階學説は純然たる自己瞞着であつて、移調は樂曲の性質を變へる事が出来ないと主張されてゐる。シンドラアに據ると、ベートーゼンは種々な調の本質的特徴を信じてゐた。シンドラアは（「ベートーゼン傳」第三版百五十六頁）かう云つてゐる。「ベートーゼンが發表した意見は各調の周到な知識に基づいてゐる。ピッチは聞き慣れたよりは一全音だけ高く若しくは低く動くかも知れない、けれども此の事は移調には何の關係もない、そしてその議論から證據を切り取つてゐる、と

云ふのは音楽組織の中心點は不變な位置に置かれなければならないからである。オーケストラのピッチは氣附かぬ中に高くなつた、同様に調の「サイケ」（愛の神キュービットに愛された美人で心の化身つまり精神）に對する我々の感情も亦同様であつて、此の「サイケ」は各調の音階に存在しなければならぬ——それは古代人も充分に認めてゐた事實である。けれども移調は少くとも半音の突然な變化である、それで感情は突然他の状態に移される、何故かとなれば「サイケ」は音響の最初の連結から他の連結へと無理に押し込まれるからである。従つて嬰ハ長調と間隔が半音より少い變ニ長調とを區別する事に困難がなければ、耳は第二線に向けられる。其處には硬と軟との相違、さらに此等の調の特色のある特長がある。「ベートーゼンは簡單にまた適切にかうまで考へてゐた。でベートーゼンは調を選択するに當つて單なるむら氣に支配されないで、作品の觀念及び特殊な樂章の本性に従つてゐるときつぱりと述べてよからう。嬰ハ短調、五十七番のハ短調、百十一番のハ短調のソナタのやうな特色のある作品を他の音調で想像出来るだらうか。出来たとしても此等の作品が我々に表明する特性はまったく抹殺されはしないだらうか、そして其處に描かれた光

景が色彩のないものになりはしないだらうか。けれども私はソナタが今も尙考へられる他の見解に就てたゞ暗示を與へて置きたいと思ふばかりである。

ベートーゼンのソナタと彼の四重奏曲及びスィムフォニーとの比較は公平無私な観察者色々ある結論の中で次の結論、即ちベートーゼンは幾多の作品の完成及び種々な樂章の聯結と配置に就て時々四重奏曲やスィムフォニーよりもソナタに於て樂に取扱つたと云ふ結論に導いて行くだらう。クラークはベートーゼンの缺點は多數の作品の様式が不同であつた點にあると云つてゐる。これは明かに云ひ過ぎであつて、後年のベートーゼンには觸れてゐない。けれども此の大作家がハイドンやモーツァルトの影響を受けてゐた時代にはまつたく適用出来る、此の時代には前章にあるソナタの細論が示す如く、ベートーゼンは時折自己の役目を忘れてゐる。ベートーゼンの多數のソナタに於けるアレレスの踵はミヌエットに見出されてゐる、此のミヌエットは省略された方がよいもので、さうしてもソナタの一般的配置と抵觸しない。と云ふのはミヌエットは四樂章形式が偶々流行してゐた爲めばかりに存在したやうに見えるからである。この事もまたベートーゼン自身に依つて直截

に認められてゐる。即ちシンドラアはかう述べてゐる(ベートーゼン傳第二部百二十五頁)ソナタの全集の刊行が企てられ、各作品の基礎をなしてゐる詩的思想が發表されやうとした時に、ベートーゼンは四樂章形式が一般に認められた慣例であつた初期の時代に書かれた幾つかの四樂章形式のソナタが三樂章形式に變化されたなら、より大きな統一に達する事が出来なかつたかと考へたと。ソナタ二番の二と三、二十二、二十六、二十八、三十一番の三及び自分の考へでは二十七番の二はミヌエットを省略してもたしかに何等不利益はない。更に附言するが、ミヌエット若しくはスケルツォの多數の中で、中間樂章所謂トリオ或はミノールは樂章の最も獨創的なさもなくば少くとも最も特色のある部分として目立つてゐる。私はたゞ二番の三、七番、十番の三、二十二、二十六、二十七、三十一番の三を指して云つてゐるのである。

ベートーゼンのソナタの研究は、智的方面から見ても技巧的方面から見ても容易な仕事ではない。彼が自己の出發點をハイドン及びモーツァルトから取つたので、我々は研究を彼から初めないで彼の先驅者から初めなければならぬやうに思はれる、と云ふのは我々

はベートーゼンと共に最後の點「理想國への入口」(マルクス)に達するからである。マルクスはベートーゼンの傳記の附録に於て、また彼の著述「ベートーゼンのピアノ音楽演奏の手引き」に於て結構な助力を與へてゐる。兩著ともベートーゼン熱愛者に對してどんなに熱心に推薦してもし盡せない、此所では推薦するだけで満足しなければならぬが。けれども技巧に關して、マルクスが次の等級を與へた事を擧げなければならぬ。六、四十九、七十九、十四、十三、二、十、二十二、二十六、二十八、七、五十四、三十一、九十、二十七、八十一、百一、百十、五十七、百九、五十三、百十一、百六番。智的理解即ち簡單なものから複雑なものへの發展に就ては、彼はかう云ふ順序を與へてゐる。二、十三、十四、二十二、五十四、五十三、七十八(二十六、十、七、二十八、三十一、二十七、五十七)八十一、九十、百六、百一、百十、百九、百十一番。とは云へ此の配置は、二十四、十、三十一、二十七番の極めて多様な性質に注意を拂つてゐない。ベートーゼンの創作でなくとも、主観的な理解と想像の力がなければ、偉大な音楽創作を理解する事は出来ない。

ベートーゼンのソナタには種々様々な版がある。最もよくて安價なもの、一つはシツ

マトガルトのホルベルガアのであつて、此の版はハイドン及びモーツァルトのそれと揃ひになつてゐる。ケエニヒスベルクのルイズ・ケエレルは近頃ベートーゼンのソナタを聯弾曲に編曲し初めた。其等は美しく仕上つてゐて、ヘンリー・リトルフ(アルンスキック)で極めて手頃な値段で出版された、此の版にはまたヴァイオリン、セロその他の伴奏付きのソナタも含まれてゐる。ケエレルは此の雜事を能く成し遂げ、彼が自己の企ての正當である事を主張した理由を是認せざるを得ない位、聯弾編曲に對して擧げられる抗議を巧妙に沈黙させた。此の聯弾版は特に技巧上完成を缺く演奏者の要求を充たしてゐる、と云ふのは最も深刻なソナタもまた技巧上最大の雜事を持ち出す以上、かうした手段だけが此等のソナタに對する接近を助けるからである。

かうしてベートーゼンの音楽は擴張して不斷に擴がる圓を描き、ベートーゼンの友人の數は年毎に増加するだらう、そして眞の音楽美の殿堂は一層廣々と明放されて、人類に取つて一層大きな天恵となるだらう。

2)34

ベートーエンの作品總目錄

——マルクス及びセイヤーに據る——

一、作品番號を有する作曲

一 番、ピアノ、ヴァイオリン及びセロの爲めの三つのソナタ、變ホ調、ト長調、ハ短調。リヒノウスキイ公爵に捧けられた。千七百九十一年から二年へかけての作曲。

二 番、ピアノの爲めに三つのソナタ。ヘ短調、イ長調、ハ長調。ヨーゼフ・ハイドゥンに捧けられた。千七百九十六年出版。

三 番、ピアノ、ヴィオラ及びセロの爲めに三重奏曲。變ホ調、千七百九十二年以前にボンで作曲された。

四 番、二つのヴァイオリン、二つのヴィオラ及びセロの爲めに五重奏曲。變ホ調、千七百九十五年發表。

五 番、ピアノとセロの爲めの二つのソナタ。ヘ長調、ト長調、ブルシヤのフレデリック・ウィリアム二世に捧けられた。千七百九十六年にベルリンで作曲された。

六 番、四つの手の爲めにピアノ・ソナタ。ニ長調、千七百九十六年から七年へかけて發表。

七 番、ピアノのソナタ。變ホ調、バベッテ・フォン・ケクレフィックス伯夫人に捧けられた。千七百九十年發表。

八 番、ヴァイオリン、ヴィオラ及びセロの爲めのセレナーデ。ニ長調、千七百九十七年發表。

九 番、ヴァイオリン、ヴィオラ及びセロの爲めの三つの三重奏曲。ト長調、ニ長調、ハ短調。フォン・プロウネ伯爵に捧けられた。千七百九十八年發表。

十 番、ピアノの爲めに三つのソナタ。ハ短調、ヘ長調、ニ長調、フォン・プロウネ伯爵に捧けられた。千七百九十八年發表。

- 十一番、ピアノ、クラリネット（或はヴァイオリン）及びセロの爲めの三重奏曲。變ロ調、フォン・ツン伯夫人に捧けられた。千七百九十八年發表。
- 十二番、ピアノとヴァイオリンの爲めの三つのソナタ。ニ長調、イ長調、變ホ長調。サリエリに捧けられた。千七百九十八年から九年へかけて發表。
- 十三番、ピアノの爲めのソナタ・バセティック。ハ短調、リヒノウスキイ公爵に捧けられた。千七百九十九年發表。
- 十四番、ピアノの爲めの二つのソナタ。ホ長調ト長調。ブラウン男爵夫人に捧けられた。千七百九十九年發表。
- 十五番、ピアノとオーケストラの爲めの第一コンツェルト。ハ長調、オデスカルチ公爵夫人に捧けられた。千七百九十五年作曲。
- 十六番、ピアノ、クラリオネット、オーボイ、バスーン及びホルンの爲めの五重奏曲、變ホ長調、フォン・シワルツェンベルク公爵に捧けられた。千七百九十八年初演。

- 十七番、ピアノとホルンのソナタ。ヘ長調、ブラウン男爵夫人に捧けられた。千八百零一年作曲。
- 十八番、二つのヴァイオリン、ヴィオラ及びセロの爲めの六つの四重奏曲。ヘ長調、ト長調、ニ長調、ハ短調、イ長調及び變ロ長調、ロプコーウィッツ公爵に捧けられた。千八百零一年から二年へかけて發表。
- 十九番、ピアノとオーケストラの爲めの第二コンツェルト。變ロ長調、フォン・ニッケルスベルク氏に捧けられた。千七百九十八年作曲。
- 二十番、ヴァイオリン、ヴィオラ、セロ、ホルン、クラリオネット、バスーン及びダブル・バスの爲めの大七重奏曲。變ホ調、千八百零一年初演奏。
- 二十一番、オーケストラの爲めの最初のスィムフォニー。ハ長調、ファン・ズウィーテン男爵に捧けられた。千八百零一年初演奏。
- 二十二番、ピアノの爲めの大ソナタ。變ロ調、フォン・プロウネ伯爵に捧けられた。千八百零一年作曲。

- 二十三番、ピアノとヴァイオリンのソナタ、イ短調、モーリッツ・フォン・フリーズ伯爵に捧けられた。千八百一年發表。
- 二十四番、ピアノとヴァイオリンの爲めのソナタ。ヘ長調、モーリッツ・フォン・フリーズ伯爵に捧けられた。千八百一年發表(もとは二十三番と一緒になつてゐるだ)
- 二十五番、フリユート、ヴァイオリン及びヴィオラの爲めのセレナーデ。ニ長調。千八百二年發表。
- 二十六番、ピアノの爲めのソナタ。變イ調、リヒノウスキイ公爵に捧けられた。千八百一年作曲。
- 二十七番、ピアノの爲めの二つのファンタジア風のソナタ。その一は變ホ長調で、リヒテンштаイン公爵夫人に捧けられ、その二は嬰ハ短調で、ユリア・キイツァルディ伯爵令嬢に捧けられた。千八百一年作曲(?)
- 二十八番、ピアノの爲めのソナタ。ニ長調、フォン・ゾンネンフルズ氏に捧けられた。千八百一年作曲。

- 二十九番、二つのヴァイオリン、二のヴィオラ及びセロの爲めの五重奏曲。ハ長調、フォン・フリーズ伯爵に捧ぐ、千八百一年作曲。
- 三十番、ピアノとヴァイオリンとの爲めの三つのソナタ。イ長調、ハ短調、ト長調、ロシアの皇帝アレキサンダー一世に捧けられた。千八百二年作曲。
- 三十一番、ピアノの爲めの三つのソナタ。ト長調、ニ短調及び變ホ長調。千八百二年に作曲?。
- 三十二番、ティートゲの「ウラニア」から擇んだ歌曲「希望へ」千八百五年發表(最初の作譜、九十四番を参照)
- 三十三番、ピアノの爲めのバガテレ。千七百八十二年作曲。
- 三十四番、ピアノの爲めの六つの變奏曲。ヘ長調、オデスカルチ公爵夫人に捧けられた。千八百二年に作曲?。
- 三十五番、「プロメシウス」中の一テーマに據つたピアノの爲めの十五變奏曲と一つのフーグ。マリアツツ・リヒノウスキイ伯爵に捧けられた。千八百二年作番。

- 三十六番、オーケストラの爲めの第二スィムフォニー。ニ長調、リヒノウスキイ公爵に捧げられた。千八百二年作曲。
- 三十七番、ピアノとオーケストラの爲めの第三コンツェルト。ハ短調、ブルシアのルイズ・ファディナンド大公に捧げられた。千八百二年作曲。
- 三十八番、ピアノ、クラリネット（或はヴァイオリン）及びセロの爲めの三重奏曲。千八百五十年發表。
- 三十九番、白鍵と黒鍵とを全部使つた二つのプレリュード。ピアノ若しくはオルガン曲。千七百八十九年作曲。
- 四十番、ヴァイオリンとオーケストラの爲めのロマンス。イ長調、千八百二年作曲？
- 四十一番、ピアノとフルート（或はヴァイオリン）の爲めのセレナーデ。ニ長調。五番から選ばれた。千八百三年發表。
- 四十二番、ピアノとセロとの爲めのノツルノ。ニ長調、八番から選ばれた。千八百四年發表。

四十三番、バレエ「プロメトイスの人」千八百年作曲。

四十四番、ピアノ、ヴァイオリン及びセロの爲めの十四の變奏曲。テーマは自作。千八百二年作曲？

四十五番、四つの手のピアノの爲めの三つの行進曲、ハ長調、變ホ長調、ニ長調。エステルハーツィ公爵夫人に捧げられた。千八百二年か一年かに作曲された。

四十六番、歌曲「アデライデ」作歌者はマティソン。千七百九十六年作曲。

四十七番、ピアノとヴァイオリンの爲めのソナタ。イ長調、ヴァイオリニストのルドルフ・クロイツァに捧げられた。千八百三年作曲。

四十八番、デラアトの歌詞に附した「六つの精神的な歌」千八百三年發表。

四十九番、ピアノの爲めの二つの簡単なソナタ。ト短調とト長調。千八百二年作曲？

五十番、ヴァイオリンとオーケストラの爲めのロマンス。ヘ長調、千八百二年作曲？

五十一番、ピアノの爲めの二つのロンド。一はハ長調で千七百九十八年發表？ 二はト長調でヘンリエッテ・フォン・リヒノウスキイ伯爵夫人に捧げられた。

五十二番、八つの歌曲、クラウディウス、ゾフィー・フォン・メロウ、ブルガア、ゲエテ、
レッシング等の作歌。一部分は千七百九十二年より以前にボンで作曲され
た。

✓ 五十三番、ピアノの爲めの大ソナタ、ワルドシュタイン伯爵に捧けられた。千八百三年作
曲？

五十四番、ピアノの爲めのソナタ。へ長調。千八百三年作曲？。

五十五番、オーケストラの爲めの第三スィムフニイ（エロイカ）。變ホ調、ロブコーウイ
ツに捧けられた。千八百三年から四年へかけての作曲。

五十六番、ピアノ、ヴァイオリン及びセロとオーケストラとの爲めの三重コンツェルト。
ハ長調、千八百四年から五年へかけての作曲。

✓ 五十七番、ピアノとオーケストラの爲めの大ソナタ。ト長調、フォン・ブルンスウイック伯
爵に捧けられた。千八百四年に作曲された。

五十八番、ピアノとオーケストラとの爲めの第四コンツェルト、ト長調、ルドルフ大公

に捧ぐ。千八百六年に作曲？

五十九番、二つのヴァイオリン、ヴィオラ及びセロの爲めの三つの四重奏曲。へ長調、ホ
短調、ハ長調、ラズモウスキイ公爵に捧けられた。千八百六年作曲。

六十番、オーケストラの爲めの第四スィムフニイ。變ロ調、オッペルスドルフ伯爵に
捧けられた。千八百六年作曲。

六十一番、ヴァイオリンとオーケストラの爲めのコンツェルト、ニ長調、シナファン・フ
ン・プロイニングに捧けられた。千八百六年作曲。

六十二番、序樂「コリオラヌス」ハ短調、劇作家ハインリッヒ・フォン・コリンに捧けられ
た。千八百七年作曲。

六十三番、ピアノ、ヴァイオリン及びセロの爲めのソナタ（百三番の八重奏曲より擇ばれ
た）千八百七年發表。

六十、四番、ピアノ、ヴァイオリン及びセロの爲めのソナタ（三番の三重奏曲から擇ばれ
た）千八百七年に發表。

2/137

- 六十五番、セーナとアリア、「あゝ、ベルフィド！」女聲高音とオーケストラの爲めの作曲、クラリ伯夫人に捧けられた。千七百九十六年作曲。
- 六十六番、ピアノ及びセロの爲めの十二變奏曲。へ長調、モーツァルトの「魔笛」中の「處女か人妻か」のテーマに據つた。千七百九十八年發表。
- 六十七番、オーケストラの爲めの第五スィムフォニー、ハ短調、ロブコーウィッツ公爵及びラズモウススキイ伯爵に捧けられた。千八百八年作曲？
- 六十八番、オーケストラの爲めの第六スィムフォニー（田園）へ長調、ロブコーウィッツ公爵及びラズモウススキイ伯爵に捧けられた。千八百八年作曲？
- 六十九番、ピアノとセロの爲めのソナタ。イ長調、フォン・グライヒェンシタイン男爵に捧けられた。千八百九年に發表。
- 七十番、ピアノ、ヴァイオリン及びセロの爲めの二つの三重奏曲、ニ長調と變ホ長調、マリー・エルデーデ伯爵夫人に捧けられた。千八百八年作曲。
- 七十一番、二つのクラリネット、二つのフルーイト及び二つのバスーンの爲めの六重奏曲。千八百四年から五年へかけて演奏された。

曲。千八百四年から五年へかけて演奏された。

- 七十二番、歌劇フィデリオ（レオノーラ）。二幕もの。千八百四年から五年の間に作曲された。
- 七十三番、ピアノとオーケストラの第五コンツェルト。變ホ調、ルドルフ大公に捧けられた。千八百九年作曲。
- 七十四番、二つのヴァイオリン、ヴァイオラ及びセロの爲めの（第十）四重奏曲、變ホ調、ロブコーウィッツ公爵に捧けられた。千八百九年作曲。
- 七十五番、六つの歌曲、歌詞はゲエテとライジッヒ。キンスキイ公爵に捧けられた。千八百十年に作曲。
- 七十六番、ピアノの爲めの變奏曲、ニ長調、「アテンの廢墟」中の「土其古行進曲」として後に用ひられた自作のテーマに據つた。友人アリーヴに捧けられた。千八百十年發表。
- 七十七番、ピアノの爲めのファンタジア。ト短調、フォン・ブルンスウィック伯爵に捧けら

れた。八百九十年作曲。

七十八番、ピアノの爲めのソナタ。嬰へ長調、フォン・ブルンスウィック伯夫人に捧けられた。千八百九十年作曲。

七十九番、ピアノの爲めのソナティナ。ト長調、千八百十年發表。

八十番、ピアノ、オーケストラ及び合唱の爲めのファンタジア。ハ短調。歌詞はクフナアの作。バブリアのヨーゼフ・マキシミアンに捧けられた。千八百八年作曲。

八十一番A、ピアノの爲めのソナタ、「別離」變ホ調、ルドルフ大公に捧けられた。千八百九年作曲。

八十一番B、二つのヴァイオリン、ヴィオラ、セロ及び二つのホルン（助奏）の爲めの六重奏曲。變ホ調、千八百十年發表。

八十二番、四つのアリエッタと一つの二重唱。ピアノ伴奏付き、歌詞はマエストラスタジオの二と三と五、千八十一年發表。

八十三番、三つの歌曲、歌詞はゲエテ作。キンスキイ公爵夫人に捧けられた。千八百十年作曲。

八十四番、「エグモンド」に附した序樂及び附隨的音樂。千八百九年から十年へかけての作曲。

八十五番、オラトリオ「橄欖山」詩はフランツ・クザファー・ウーバー作。千八百十年作曲。

八十六番、四つの肉聲とオーケストラの爲めの最初のミサ。ハ長調。エステルハーツィ公爵に捧けられた。千八百七十年作曲。

八十七番、管樂器の爲めの三重奏曲、ハ長調、千七百九十七年初演。

八十八番、「友誼の幸福」肉聲とピアノとの爲めの歌曲。千八百三年發表。

八十九番、ピアノの爲めのボロネーズ。ハ長調、ロシアの皇后エリザベス・アレキシエウナへ捧けられた。

九十番、ピアノの爲めのソナタ。ホ短調。モーリッツ・リヒノウスキイ伯爵に捧けられた。千八百十四年作曲。

- 九十一番、「ヴィットリアの戦。」オーケストラ曲。英國の攝政宮に捧けられた。千八百十三年作曲。
- 九十二番、オーケストラの爲めの第七スィムフォニー。イ長調、フリーズ伯に捧けられた。千八百十二年作曲。
- 九十三番、オーケストラの爲めの第八スィムフォニー。ヘ長調、千八百十二年作曲。
- 九十四番、歌曲「希望へ」歌詞はティートゲの「ウラニア」から擇んだ(第二作曲、三十二番を参照)千八百十六年作曲。
- 九十五番、二つのヴァイオリン、ヴィオラ及びセロの爲めの四重奏曲。ヘ短調。國務郷ツメスカルに捧けられた。千八百十年作曲。
- 九十六番、ピアノとヴァイオリンの爲めのソナタ。ト長調、ルドルフ大公に捧けられた。千八百十一年作曲。
- 九十七番、ピアノ、ヴァイオリン及びセロの爲めの三重奏曲。變ロ調ルドルフ大公に捧けられた。千八百十一年作曲。

九十八番、歌曲「遠くにある戀人へ」歌詞はヤイテレス作、ロブコーウヰツ公に捧けられた。千八百十六年作曲。

九十九番、「言葉の人」肉聲とピアノの爲めの歌曲、クラインシュミットの作歌、千八百十五年發表。

百 番、「メルケンシタイン」一つ或は二つの肉聲とピアノとの爲め歌曲、歌詞はルブレヒトの作。千八百十四年作曲。

百 一 番、ピアノの爲めのソナタ。イ長調、エルドマン男夫人に捧けられた。千八百十五年作曲。

百 二 番、ピアノとセロの爲めの二つのソナタ。ハ長調とニ長調。エルデエディ伯夫人に捧けられた。千八百十五年作曲。

百 三 番、管樂器の爲めの八重奏曲。變ホ長調、千七百九十二年より以前にボンで作曲された。

百 四 番、二つのヴァイオリン、二つのヴィオラ及びセロの爲めの五重奏曲、ハ短調(一

番三の三重奏曲から擇ばれた)千八百十九年發表。

百五番、ピアノの爲めに變曲された六つのテーマ。隨意にヴァイオリンを附するを得、エディンバラのジョージ・トムスの爲め。作曲された、千八百十年から十九年へかけて。

百六番、ピアノの爲めのソナタ、變口調、ルドルフ大公に捧けられた。千八百十八年作曲。

百七番、ルッセス、エコセース、ティロリンネに變曲された十個のテーマ。隨意にヴァイオリンを附するを得。千八百十八年から廿年にかけてジョージ・トムスの爲めに作曲された。

百八番、一つ或は二つの肉聲と合唱(助奏)の爲めの二十個のスコットランドのメロデー、千八百二十五年發表。

百九番、ピアノの爲めのソナタ。ホ長調、ブレンタノ嬢に捧けられた。千八百二十一年作曲。

百十番、ピアノの爲めのソナタ。變イ長調、千八百二十一年作曲。

百十一番、ピアノの爲めのソナタ。ハ短調、ルドルフ大公に捧けられた。千八百二十一年作曲。

百十二番、「海の靜寂と幸福な旅」四つの肉聲とオーケストラの爲めの歌曲。「此の詩の著者である不朽なゲエテ」に捧けられた。千八百十五年作曲。

百十三番、序樂「アテンの廢墟」千八百十一年から十二年へかけて作曲。

百十四番、「アテンの廢墟」からの行進曲と合唱曲。

百十五番、序樂「命名祭」ハ長調、ラツイウイェル公爵に捧けられた。千八百十四年作曲。

百十六番、女聲高音、男性高音及び男性低音の爲めの三重唱曲、オーケストラ伴奏付き、千八百一年作曲。

百十七番、序曲及び合唱曲「シテファン王」千八百十二年初演。

百十八番、バスクラッティ男爵夫人の紀念の爲めのエレジイ。バスクラッティ男に捧けら

れた。千八百十四年作曲。

百十九番、ピアノの爲めの十二のバガテレ。千八百二十年から二十二年へかけての作曲。

百二十番、ディアベリのワルツに據つた三十三の變奏曲、アレントノ夫人に捧けられた。千八百二十三年作曲。

百二十一番A、ピアノ、ヴァイオリン及びセロの爲めのアダジオ、變奏曲及びロンド。ト長調、テーマは「俺は仕立屋のカカヅだ。」千八百二十四年發表。

百二十一番B、獨唱、合唱及びオーケストラの爲めの「奉納歌。」歌詞はマティスン作。千八百二十二年作曲。

百二十二番、獨唱と合唱の爲めの「あらゆる善き時に。」二つのクラリネット、二つのホルン及び二つのバスーン伴奏。ゲエテの歌詞。千八百二十二年作曲。

百二十三番、四つの肉聲、合唱及びオーケストラの爲めの「ミサ・ゾレニス」。ニ長調。大僧正ルドルフ大公に捧けられた。千八百十八年から二十二年へかけての作

曲。

百二十四番、序樂「家の祭り」。ハ長調。ガリツイン公爵に捧けられた。千八百二十二年作曲。

百二十五番、オーケストラ、四つの肉聲及び合唱の爲めの第九スィムフ・ニイ。シルラアの「歡喜頌歌」に據つた合唱を含む。ニ短調、ブルシヤのフレデリック・ウィリアム三世に捧けられた。千八百二十二年から三年へかけての作曲。

百二十六番、ピアノの爲めの六つのバガテレ。千八百二十一年頃作曲。

百二十七番、二つのヴァイオリン、ヴィオラ及びセロの爲めの四重奏曲。變ホ調。ガリツイン公爵に捧けられた。千八百二十四年作曲。

百二十八番、肉聲とピアノとの爲めのアリエッタ「接吻」千八百二十二年作曲。

百二十九番、ロンド・カブリッチオーソ。ト長調。

百三十番、二つのヴァイオリン、ヴィオラ及びセロの爲めの四重奏曲。變ロ調。ガリツイン公爵に捧けられた。千八百二十五年作曲。

百三十一番、二つのヴァイオリン、ヴィオラ及びセロの爲めの四重奏曲。嬰ハ短調。フォン

シツテルハイム男爵に捧げられた。千八百二十六年作曲。

百三十二番、二つのヴァイオリン、ヴィオラ及びセロの爲めの四重奏曲。イ短調、ガリツツイン公爵に捧げられた。千八百二十五年作曲。

百三十三番、二つのヴァイオリン、ヴィオラ及びセロの爲めの大フーグ。變ロ調、大僧正ルドルフ大公に捧げられた。千八百二十五年作曲。

百三十四番、大フーグ。百三十三番を四つの手のピアノ曲に纏めたもの。

百三十五番、二つのヴァイオリン、ヴィオラ及びセロの爲めの四重奏曲（第十六番）ウォルフマイエルに捧げられた。千八百二十六年作曲。

百三十六番、「光榮の瞬間。」四つの肉聲とオーケストラとの爲めのカンタタ。歌詞はワイゼンバッハ博士作。アウストリアの皇帝、フランツ一世及びブルシヤ王フレデリック・ウイリアム三世に捧げられた。千八百十四年作曲。

百三十七番、二つのヴァイオリン、二つのヴィオラ及びセロの爲めのフーグ。ニ長調。千八百十七年作曲。

百三十八番、性格的序樂「レオノーレ」第一、ハ長調。

二、單に數字に依つて示された作品

一A、ピアノとヴァイオリンの爲めの十二の變奏曲。ヘ長調。テーマはモーツァルトのフィガロの結婚中の「踊りませうか」エレアノーレ・フォン・プロイニングに捧げられた。千七百九十三年發表。

一B、ピアノの爲めの十三變奏曲。イ長調。テーマは「彼は嘗て老人だつた」千七百九十四年發表。

二、ピアノの爲めの九つの變奏曲、イ長調、テーマは「カンテ・ビウ・ペロ」千七百九十七年發表。

三A、ピアノの爲めの六つの變奏曲、テーマ「ネル・コル・ビウ」千七百九十五年作曲。

三B、ピアノの爲めの二つのミヌエット。

四、ピアノの爲めの十二變奏曲。ハ長調。テーマは「ミヌエット・アラ・ヴィガノ」千

七百九十六年發表。

五A、ピアノの爲めの十二變奏曲、イ長調、テーマは「森の處女」のバレエから取つた。千七百九十七年發表。

五B、ピアノとセロの爲めの十二變奏曲、ト長調、テーマは「見よ、征服の英雄來る！」千八百四年發表。

六、ピアノとセロの爲めの十二變奏曲、ヘ長調。(六十六番を参照)

七、ピアノの爲めの八つの變奏曲、ハ長調、テーマはグレトリイの「リヨンのリシヤール・ショール」から取つた。千七百九十八年發表。

八、ピアノの爲めの十の變奏曲。變ロ長調。テーマは「La stessa, ta stessa」千七百九十九年發表。

九、ピアノの爲めの七つの變奏曲、ヘ長調、テーマは「小兒は安らかな睡りを求む」千七百九十九年發表。

十A、ピアノの爲めの八つの變奏曲。ヘ長調。テーマは「嬉戲と娛樂」千七百九十九年

年作曲。

十B、ピアノとセロの爲めの七つの變奏曲、變ホ調、テーマは「魔笛」から取られた。千八百一年作曲？

十一、自作のテーマに據つた六つの極めて容易な變奏曲。千八百一年作曲。

十二、ピアノ或はハアプの爲めの六つの極めて容易な變奏曲。ヘ長調、テーマは瑞西のアリア。千七百九十九年發表？

十三、ピアノの爲めの二十四變奏曲。ニ長調。リギーニのテーマに據る。千七百九十九年頃作曲。

十四—廿三、此の間ぬけてゐる。

二十四、内聲とピノとの爲めの「鶉の聲」。歌詞はザウター作。千八百四年發表。

二十五、ピアノの爲めの七つの變奏曲、ハ長調。テーマは「神は王を助く」千八百四年發表。

二十六、ピアノの爲めの五つの變奏曲、ニ長調、テーマは「治めよ、ブリタニカ」千八

百四年發表。

二十七、 四つの手のピアノの爲めの六つの變奏曲、ニ長調、自作のテーマに據る。千八百四年作曲。

二十八、 ピアノの爲めのミニエツト。

二十九、 ピアノの爲めのプレリュード。ヘ短調。千八百五年發表。

✓ 三十―三十一、 此の間はぬけてゐる。

三十二、 ティートゲの「希望へ」(九十四番を参照)

✓ 三十三―三十四、 此の間はぬけてゐる。

三十五、 ピアノの爲めのアンダンテ(もとは五十三番のソナタの一部)千八百三年作曲?

三十六、 ピアノの爲めの三十二變奏曲、ハ長調。獨創のテーマに據る。千八百七年發表。

✓ 三十七、 此の間はぬけてゐる。

三十八、 「憧憬」肉聲とピアノの爲めの四つのメロディー。ゲエテの歌詞に據る。千八百十年發表。

三、 文字で示された作曲、

A — 器樂、

a、 ピアノ、ヴァイオリン及びセロの爲めの三重奏曲(一樂章で)變ロ調。私の小さい友人、マキシミアアナ・ブレンタノ嬢のピアノ演奏を勵ます爲めに「捧けられた。千八百十二年作曲。

b、 ピアノとヴァイオリンの爲めのロンド。ト長調、千八百年發表。

c、 ピアノの爲めのアンダンテ。ト調、

d、 ピアノの爲めのソナタ(未完成)ハ長調、千七百九十六年作曲。

e、 ピアノの爲めの二つの容易なソナティナ、ト長調とヘ長調、ボンで作曲された。

f、 ピアノの爲めの三つのソナタ、變ホ長調、ヘ短調、ニ長調、選舉候マックス・フリードリッヒに捧けられた。十歳の時の作曲。

g、 ピアノの爲めのロンド、イ長調、千七百八十四年發表。

作品總目錄

作品總目錄

四七八

「お、希望よ、おまへは心を鍛へる」の歌詞に據つたアンダンテ。
アレキサンダー皇帝の「氣に入りの行進曲」

ピアノの爲めの八つの變奏曲、變口調、テーマは「私は小さな伏屋を有つてゐるだけだ」

ピアノの爲めの變奏曲。ドレスラアの行進曲に據る。十歳の時の作曲。

四つの手のピアノの爲めの變奏曲、獨創のテーマに據る。

四つの手のピアノの爲めの變奏曲、イ長調、

オーケストラの爲めの凱旋行進曲、ハ長調、千八百十三年初演。

「レオノーラ」(フィデリオ)の第二及び第三序樂。ハ長調。

「フィデリオ」の序樂(第四「レオノーラ」)變ホ調

オーケストラの爲めの凱旋行進曲。ト長調。

クラリオネットとバスの爲めの三つの二重奏曲、ハ長調、ヘ長調、變口調、
千八百年頃作曲。

s, r, q, p, o, n, m, l, k, i, h,

u, t,

ピアノの爲めのミヌエット(二十八の七重奏曲より擇ばれた)

二つのヴァイオリン、二つのヴィオラ及びセロの爲めの五重奏曲。ヘ長調

B——舞踏音樂。

十二のコントル・ダンス曲。

オーケストラの爲めの十二のミヌエット。

ピアノの爲めの六つのミヌエット、

二つのヴァイオリンとバスとの爲めの十二のダンス・アレマンデ、

ピアノの爲めの七つの田舎舞踏曲。

ピアノの爲めの十二のエコセーズ、

ピアノとヴァイオリンの爲めの六つのアレマンデ。

オーケストラの爲めの十二のワルツ及び三重奏曲。

二つのヴァイオリンとバスの爲めの六つのワルツ。

四つの手のピアノの爲めのミヌエット二つ。

作品總目錄

四七九

作品總目錄

四八〇

ピアノの爲めの六つの田舎舞踏曲
ピアノの爲めの「氣に入りのワルツ二つ」變ロ長調、ヘ短調。

C—聲樂。

a、
ライジッピの「孤獨の小さい花」から擇んだ六つの歌

- 1、憧憬、ホ長調、
- 2、戦士の出發、變ホ調、
- 3、異境にある青年、變ロ調、
- 4、遠くにある戀人へ、ト長調。
- 5、得意の人、イ長調、
- 6、愛する者、ニ長調、

b、
三つの歌曲、

- 1、戀人へ、變ロ調、
- 2、祕密、ト長調、

c、
イタリア及び獨逸の歌曲、

- 1、ラ・バルテンザ。
- 2、酒席の歌。
- 3、静寂の小唄。
- 4、希望へ。
- 5、わたしはあなたを愛す。
- 6、モリイの出發。
- 7、愛情なしに。
- 8、鶉の歌。
- 9、マルモッタ。
- 10、五月の歌。
- 11、灼熱色。

作品總目錄

四八一

作品總目錄

四八二

12、エッコ・ケル・フィオリ・インスタンティ。

一つ或はそれ以上の肉聲の爲めの歌曲。歌詞はシェークスピア、バイロン及びムーアから擇かれた。

四つの肉聲とオーケストラの爲めの「光榮の瞬間」

「遠方からの歌。」

ティートゲからの三つの歌曲。

三つの歌曲。

三つの歌曲。

「お！静なる眼より」

「ライン川の憧憬」

「悲嘆。」

三つのアンダンテ。

「山上からの叫び、」

b、 e、 f、 g、 h、 i、 k、 l、 m、 n、 o、

「バルド詩人の心。」

「戀人が別離を望む時」

老犬の死を悼むエレジイ。

變イ長調のアリエッタ。

變ホ長調のカノン。

「やさしき戀。」

「諦め。」(ホ長調)

六つの肉聲の爲めのカノン。

四つの肉聲の爲めのカノン、

三つの肉聲の爲めのカノン。

指揮者ナイデのアルバムに書いたカノン。

シルラアのウィリアム・テルから擇んだ修道僧の歌

「鶯の歌」

作品總目錄

四八三

p、 q、 r、 s、 t、 u、 v、 w、 x、 y、 z、 tz、 a2、

作品 總 目 録

四八四

b2、

四つの肉聲とオーケストラの爲めの「ゲルマニアの復活」

c2、

「ウーレン市民の出發の歌、」

e2、

最後の歌曲、(一)凱旋門。ニ長調。(二)よき消息。

f2、

マティスンの思ひ出——アレグレット。

g、

三部の歌曲、

四、作品番號或は數字で示されてゐないで、ベートーゼンの死後に發表された作曲。

a、

肉聲及びピアノの爲めの「歸省」

b、

歌曲、「彼女へ」變イ長調。

c、

二つの歌曲、

1、愛せられざる者の嘆息、

2、琴の嘆き、

d、

四つの肉聲とオーケストラの爲めの「自然に於ける神の榮光」

e、

カンタター「かどわかされたオイローバ」

f、

歌曲「われを記憶せよ」

g、

歌曲「裏切りリディアの人の感情」

h、

エクワリ、四つのtromboneの爲めの二小曲

i、

オーケストラの爲めのアレグレット、

k、

三つの四重奏曲、

l、

ピアノとオーケストラの爲めのロンド。

m、

管樂器の爲めの八重奏曲、

n、

八部和聲の爲めのロンディノ、

o、

ピアノ、ヴァイオリ及びセルロの爲めの二つの三重奏曲、

p、

ピアノの爲めの軍隊行進曲、

q、

ベートーゼンの墓場での挽歌、

r、

最後の音樂思想。

作 品 總 目 録

四八五

ベートーヴェンに関する文献

1. ベートーヴェンの生涯に就て

- F. G. Wegeler und F. Ries.—Biographie Notizen über Ludwig van Beethoven. Coblenz. 1838.
- A. W. Thayer, H. Deiter und H. Remann—Ludwig van Beethovens Leben. 5Bde. Berlin.
- A. Schindler.—Beethovens Biographie. 2Bde. Münster. 1840.
- L. Nohl.—Beethovens Leben. 4Bde. 1864—1877.
- „ —Beethoven nach den Schilderungen seiner Zeitgenossen. Stuttgart.
- G. von Renning.—Aus dem Schwarzspannerhause. 1874.
- A. B. Marx.—Beethovens Leben und Schaffen. 2Bde. Berlin. 1902.

- Victor Waldner.—Beethoven, sa vie et son oeuvre. 1883.
- Mariam Tengger.—Beethovens Unsterbliche Gelichte. 1890.
- Jean Chantavoine.—Beethoven. Paris. 1907.
- Th. von Frimmel.—Ludwig van Beethoven. Berlin. 1901.
- Dr. A. C. Kalischer.—Beethoven und seiner Zeitgenossen Beiträge zur Geschichte des Künstlers und Menschen. 4Bde. 1910.

2. ベートーヴェンの作品に就て

- C. R. Henning.—Beethovens neunte Symphonie.
- I. von Seyfried.—Beethovens Studien im Generalbass. 1832.
- Dr. Theodor Helm.—Beethovens Streichquartette. Leipzig. 1885.
- G. Nottebohm.—Ein Skizzenbuch von Beethoven. 1865.
- „ —Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre. 1880.
- ベートーヴェンに関する文献

- ” —Beethovens Studien. 1873.
 ” —Beethoveniana. 1872—87.
 J. G. Prodhomme.—Les Symphonies de Beethoven. 1906.
 Ernst von Elberlein.—Beethovens Klaversonaten. 1895.
 ” —Beethovens Symphonien.
 George Grove.—Beethoven and his nine Symphonies. London. 1896.
 Alfred Colombini.—Le Nove Sinfonie di Beethoven. Turin. 1897.
 J. S. Shedlock.—The Pianoforte Sonata. London. 1900.
 Otto Jahn.—Leonore. Klavierauzug mit Text, nach der zweiten Bearbeitung. 1852.
 Dr. Erich Prieger.—Fidelio. Klavieranszug mit Text, nach der ersten Bearbeitung. 1906.
 Dr. Richard Sternfeld.—Zur Einführung in Beethovens Missa Solemnis.
 Wilhelm Weber.—Beethovens Missa Solemnis. 1897.
 H. de Curzon.—Les lieder et airs detaches de Beethoven. 1906.

- Vincent D'Indy.—Beethoven. Paris. 1911.
 Outilicheff.—Beethoven, ses critiques et ses glossateurs. 1857.
 W. de Lenz.—Beethoven et ses trois styles. 1854.
 Ignaz von Seyfried.—Ludwig van Beethoven im Generalbass, Kontrapunkt, und in der
 Komposition Lehre. 1832.
 Richard Wagner.—Beethoven. Leipzig. 1870.

三、ベートーヴェンの書簡集

- Ludwig Nohl.—Briefe Beethoven. 1865. Stuttgart.
 ” —Neue Briefe Beethovens. 1867. Stuttgart.
 L. von Köchel.—Briefe an den Erzherzog Rudolph. 1865. Vienna.
 A. Schöne.—Briefe von Beethoven an Marie Gräfin Erdödy. 1866. Leipzig.
 D. A. C. Kalischer.—Neue Beethovens Briefe. Berlin. 1902.

Dr. Fritz Prelinger.—Beethoven's Sämmtliche Briefe und Aufzeichnungen n. 3Bde. Vienna und Leipzig. 1907.

Dr. A. C. Kalsche.—Beethoven's Sämmtliche Briefe. 5Bde. Leipzig und Berlin. 1906—1908. (シエドロック氏が英譯してロンドンのデント會社から出してゐる。原書は五卷だが英譯は二卷に縮小されてゐる)

四、ベートーヴェンの作品全集

ベートーヴェンの作品全集はライプチヒのブライイトコフ・ウント・ヘルテル會社ら出て居る。全部で三十八卷。

ベートーヴェンの作品を取扱つた各國のレコード

一、スイムフォニー

第一スイムフォニー

アレグロ・コン・プリオ (獨逸グラムフォーン、一枚貳面、番號69591)

ヘルマン・アベンドロート指揮、ベルリン・フィルハルモニツシエス・オーケステル演奏)

フィナーレ (米國ビクター、一枚片面、番號6300)

トスカニーニ指揮、ラ・スカラ・オーケストラ演奏、

第二スイムフォニー

全曲、(佛國パテール、五枚十面、番號6393, 6399, 6400, 6401, 6031)

コロシヌ指揮、

各國のレコード

各國のレコード

四九二

第三、スイムフォニイ

全曲（英國コロムビア、三枚六面、番號11447—49）

ヘンリー・ウッド指揮、ニュー・クィンズ・ホール・オーケストラ演奏。

送葬行進曲（獨逸グラムフォーン、二枚四面、番號68509—10）

レオ・ブレッシュ指揮、ベルリン・シタートゾーベル・オーケステル演奏。

スケルツォ（獨逸グラムフォーン、一枚貳面、番號65508）

フリッツ・ブッシュ指揮、シツットガルト・ヴュルテムベルジッシェンランデス・テアタア・オーケステル演奏。

第四スイムフォニイ

全曲（獨逸グラムフォーン、四枚八面、番號69638—41）

ブルノ・ザイドラア・ウインクラア指揮、ベルリン・ノイエ・ズィムフォニイ・オーケステル演奏。

第五スイムフォニイ

全曲（獨逸グラムフォーン、四枚八面、番號63504—7）

アルトゥール・ニキシュ指揮、ミルリン・フィルハアモニシエス・オーケステル演奏。

全曲（英國ビクター、五枚十面、番號666—8）

ランドン・ローナルド指揮、ロイヤル・アルバート・ホール・オーケストラ演奏）

全曲（佛國パチー、五枚十面、番號6023, 6029, 6030, 6216, 6393）

コロヌヌ指揮、

全曲（米國ビクター、四枚八面、番號18124, 35580, 18278, 35637）

ビクター・コンサアト・オーケストラ演奏。

第六スイムフォニイ

全曲（獨逸グラムフォーン、六枚十二面、番號69642—7）

ハンス・ブフィツナア博士指揮、ベルリン・ノイエ・ズィムフォニイ・オーケステル演奏、

アンダンテ・モルト（米國ビクター、一枚貳面、番號35320）

各國のレコード

四九三

各國のレコード

四九四

ビクター・コンサート・オーケストラ演奏。

第七スイムフォニー

全曲 (英國コロムビア、五枚九面、番號1140-4)

フェリックス・ワインガルトナー指揮、ロンドン・スイムフォニー・オーケストラ演奏。

全曲 (米國ビクター、三枚六面、番號55165, 55166, 55174)

アルバート・コオツ指揮、スイムフォニー・オーケストラ演奏

アレグレットとアレグロ・コンブリオ (獨逸グラムフォーン、一枚貳面、番號99648)

ハンス・プフィツナー博士指揮、ベルリン・ノイエ・ズィムフォニー・オーケステル演奏、

第八スイムフォニー

アレグレット・スケルツァンド (獨逸グラムフォーン、一枚貳面、番號99647)

ハンス・プフィツナー博士指揮、ベルリン・フィルハーモニシユス・オーケステル演奏。

同上 (米國ビクター、一枚一面、番號99649)

ストコウスキイ指揮、フィラデルフィア・スイムフォニー・オーケストラ演奏、

第九スイムフォニー

全曲 (獨逸グラムフォーン、七枚十四面、番號99607-13)

ブルノ・ザイドラア・ウィンクラア指揮、ベルリン・ノイエ・ズィムホニー・オーケステル演奏、共演者、エテル・ハンザ (ソプラノ) エレアノア・シュロスハウテル (アルト) オイゲン・トランスキイ (テノール) アルバート・フィッシア (バス) 及びシタートゾーベル合唱團。

二、序樂

序樂コリオラン (米國ビクター、一枚貳面、番號99223)

メンゲルベルグ指揮、ニュー・ヨーク・フィルハーモニー・オーケストラ演奏。

同曲 (獨逸グラムフォーン、一枚貳面、番號99557)

各國のレコード

四九五

ブルノー・ワルテル指揮、ベルリン・フィルハルモニッシエス・オーケステル演奏
同曲（獨逸グラムフォーン、一枚両面、番號69624）

レオ・プレヒ指揮、ベルリン・フィルハルモニッシエス・オーケステル演奏
同曲（英國コロムビア、一枚片面、番號L1021）

ヘンリー・ウッド指揮、ニュー・クェンズホール・オーケストラ演奏
序樂レオノーレ第三（英國ビクター、一枚四面、番號D145, 146）

ランドン・ロナルド指揮、ロイヤル・アルバート・ホール・オーケストラ演奏
同曲（英國コロムビア、一枚三面、番號L1319, 1320）

ヘンリー・ウッド指揮、ニュー・クェンズホール・オーケストラ演奏
同曲（獨逸グラムフォーン、一枚三面、番號69536, 69537）

レオ・プレヒ指揮、ベルリン國民歌劇々場オーケストラ演奏
同曲（英國ビクター、一枚三面、番號35268, 25269）

ビクター・コンサート・オーケストラ演奏

序樂エグモント（獨逸グラムフォーン、一枚両面、番號65079）

グラムフォーン・オーケステル演奏

同曲（米國ビクター、一枚片面、番號35493）

ビクター・コンサート・オーケストラ演奏

三、コンツェルト

ピアノ及びオーケストラの爲めの第五コンツェルト、七十三番、變ホ調（英國ビクター、五枚十面、番號D. 635—9）

ピアノ獨奏者、フレデリック・ラモンド及びユージーン・グーセンス指揮、ロイヤル・アルバート・ホール・オーケストラ演奏

ヴァイオリン及びオーケストラの爲めのコンツェルト、六十一番、ニ長調（英國ビクター、五枚十面、番號D. 767—71）

ヴァイオリン獨奏者、イゾルデ・メンゲス及びランドン・ロナルド指揮、ロイヤル

ル・アルバート・ホール・オーケストラ演奏

四、絃樂四重奏曲

絃樂四重奏曲、ハ長調、五十九番の三、フーグ(米國ビクター、一枚片面、番號G114)

フロンザレー・クウォールテット演奏

同曲、イ長調、十八番の五、テーマとヴェリエーション(米國ビクター、一枚片面、番號G114前曲と合して一枚になつてゐる)

フロンザレー・クウォールテット演奏

同曲、ハ短調、十八番の四、スケルツォ、(米國ビクター、一枚片面、番號G120)

フロンザレー・クウォールテット演奏

同曲、ハ短調、十八番の四、アレグロ(英國コロムビア、一枚片面、番號L7033)

ロンドン・ストリング・クウォールテット演奏

同曲、ト調、十八番の二、(英國コロムビア、二枚四面、番號L1056、1068)

ロンドン・ストリング・クウォールテット演奏

同曲、ヘ調、十八番の一、(英國コロムビア、二枚四面、番號L1350、1351)

ロンドン・ストリング・クウォールテット演奏。

同曲、イ長調、十八番の五、ミヌエットとトリオ(英國ビクター、一枚貳面、番號D

562)

カッテラル・クウォールテット演奏

同曲、番號不明、ヴェリエーション(獨逸グラムフォーン、一枚貳面、番號A、G5502)

ウインドリン・クウォールテット演奏

五、三重奏曲

ヴァイオリン、セロ及びピアノの爲めの三重奏曲、

八番、變ロ調(英國コロムビア、一枚貳面、番號L1133)

二番、ト長調、フィナーレ(英國コロムビア、一枚片面、番號L1164)

各國のレコード

各國のレコード

700

三番、ハ短調、アンダンテ・カンタービレ(英國コロムビア、一枚片面、番號L1225)

演奏者はカッチラル、スクワイア及びムルドック

一番、嬰ホ長調、アダジオ(獨逸グラムフォン、一枚片面、番號A. 65304)

演奏者ベルリナア・トリオ

六、ピアノとヴァイオリン

クロイツェル・ソナタ、四十七番、イ調、全曲(英國ビクター、二枚四面、番號C. 844
854)

ハイワアドとブルネ演奏

同曲(英國コロムビア、一枚四面、番號L1210, 1211)

カッチラルとムルドック演奏

春のソナタ、二十四番、ヘ調、全曲(英國コロムビア、二枚四面、番號L1231, 1232)
カッチラルとムルドック演奏

七、ヴァイオリン曲

ミヌエツト、ト調、二番(米國ビクター、一枚片面、番號607)

エルマン演奏

序樂「アテンの廢墟」中の「苦行僧の合唱」と「土其古行進曲」(米國ビクター、一
枚貳面、番號671)

ハイフエツツ演奏

田舎のダンス(米國ビクター、一枚片面、番號597)

エルマン演奏

ガボット、ヘ長調(米國コロムビア、一枚片面、番號797(8))

トーシヤ・ザイドル演奏

ロマンス、ト調(英國コロムビア、一枚貳面、番號L1340)

ダイジイ・ケネデー演奏

各國のレコード

701

八、セロ曲

ミヌエット(獨逸グラムフォーン、一枚片面、番號B.14016)

アーノルド・フォルデジイ演奏、

九、ピアノ曲

ムーンライト・ソナタ、二十七番の貳。嬰ハ短調(英國ビクター、二枚三面、番號D.718
719)

演奏者フレデリック・ラモンド

同曲、第一樂章、(英國コロムビア、一枚貳面、番號

演奏者フリードハイム

同曲、第二樂章(英國ビクター、一枚貳面、番號D.66)

演奏者マルク・ハムブルグ

アップショナータ・ソナタ、五十七番、ハ短調、第一及び第二樂章(英國ビクター、二

枚四面、番號D.773, 774)

演奏者フレデリック・ラモンド、

パセティック・ソナタ、十三番、ハ短調、アダジオ・カンタービレとロンド(英國コロム

ビア、一枚貳面、番號L1418)

演奏者ムルドック、

ソナタ、十番の二、ハ長調、プレスト(英國コロムビア、一枚片面、番號L1408)

演奏者ムルドック

ソナタ、三十一番三、變ホ調、スケルツォ(英國ビクター、一枚片面、番號E.14)

演奏者マルク・ハムブルグ、

同曲(佛國パテー一枚片面、番號9528)

演奏者エドワアル・リスラー

ソナタ、二番の三、ハ長調、フィナーレ、(英國ビクター、一枚片面、番號D.70)

各國のレコード

各國のレコード

五〇四

演奏者 マルク・ハムブルグ、

ソナタ、十番の二、ハ調、アレグレット（英國ビクター、一枚片面、番號E246）

演奏者 フレデリック・ラモンド、

ソナタ、十番の二、ハ調、プレスト（英國ビクター、一枚片面、番號E. 250）

演奏者 フレデリック・ラモンド、

ソナタ、三番ミヌエット（英國ビクター、一枚片面、番號D. 661）

演奏者 フレデリック・ラモンド、

スコツチ・ステップ（英國コロムビア、一枚片面、番號L1470）

演奏者 フェルルッチオ・ブゾニ、

エッセイズ、（獨逸グラムフォン、一枚片面、番號B. 62308）

演奏者 オイゲン・ダルベルト、

一〇、聲 樂 曲

村の娘（米國ビクター、一枚片面、番號570）

唱歌者、ユリア・クルブ（コントラルト）

忠實なジョーニイ（英國ビクター、一枚一面、番號03466）

唱歌者、ユリア・クルブ

デリヅィア（英國ビクター、一枚一面、番號052367）

唱歌者、バティステイーニ（バリドン）

綠のふゆづた（米國ビクター、一枚片面、番號45067）

唱歌者 ライナルド・ワアレンラーツ、（バリドン）

忘れられた墓の中で（米國ビクター、一枚片面、番號3059）

唱歌者 フェオドール・シャリアピン（バス）

自然の中に神（米國ビクター、一枚片面、番號63794）

唱歌者 ファン・エワイク（バス）

不幸な戀（米國ビクター、一枚片面、番號63638）

各國のレコード

五〇五

唱歌者 ファン・エワイク (バス)

歌劇「フィデリオ」中の「囚人の合唱」(米國ビクター、一枚片面、番號 33576)

唱歌者、ビクター男聲合唱團

追 補

第八スィムフォニー

全曲 (英國コロムビヤ、四枚七面、番號 J1538-41)

フェリクス・ワインガルトナア指揮、ロンドン・スィムフォニー・オーケストラ演奏。

第九スィムフォニー

全曲 (英國ビクター、八枚十六面、番號 D812-49)

アルバート・コオツ指揮、ザ・シムフォニー・オーケストラ及び合唱團演奏。獨唱者、サルテニ・モッタ (ソプラノ)

エドナ・サーストン、ネリー・ウォルカア (コントラルト) フランク・ウェプスタア

(テノール) ジョージ・ベーカー (バス)

大正十三年八月廿五日印刷
大正十三年八月廿一日發行

著作
所有

譯者 柿沼太郎

發行者 倉田繁太郎

印刷者 關根慶寛

東京市牛込區早稲田鶴卷町三六二番地

印刷所 早稲田印刷株式會社

東京市牛込區早稲田鶴卷町三六二番地

【錢十五圓三金價定】

東京銀座三丁目

發行所

十字屋樂器店

電話青山三三二三番
振替口座東京七一五八番

ハネカー 著
鈴木賢之進 譯

神原泰装 禎

總 四
號 六
判 三
美 三
本 六
箱 〇
入 一
頁 二
錢 十
金 三
料 價 六
送 定

ハネカーの藝術

全作品
解説

ハネカーは名刀の如く煌々たる理智と萬化鏡の如く華やかな詩情とを有する近代音樂批評界の皇子である。彼の生涯の旋風の焦點をシヨバンの音樂に集中し焰の如き心血を結晶せしめて本書を完成した。されば本書は彼の生命中の生命であつた。世界は最早やシヨバンの全作品の解説書にしてこれ以上に微妙な此れ以上に妖艶な不朽の名著を生む餘裕を失つて了つた。實に本書こそシヨバニスマへ贈られた無數の白金の鍵であり音樂の燈臺である。

東京銀座三丁目

發行所 十字屋樂器店

528
69

終

