

## メンデルスゾーンの楽曲構造における ソナタ形式の多様性

横坂 康彦

### I. はじめに

古典派の音楽に造詣の深い Charles Rosen は *Sonata Forms*<sup>(1)</sup>において、ベートーヴェン以後のソナタ形式の発展に関する興味深い二つの点を指摘している。

まず第一に、ベートーヴェン以降の作曲家たちにとってソナタ形式（引いてはソナタ）がいかに重要であったかということであり、それは「熟達した作曲技法の証しはフーガだったが、偉大な作品の証しはソナタであった」<sup>(2)</sup>という記述等に端的に表れている。そして第二に、ブラームスやバルトークなどベートーヴェン以降に活躍したソナタ形式の独創的な使い手たちは、ハイドンやモーツァルトにまで遡ってインスピレーションを求めたのであって、彼らと世代を同じくしたり、もしくはその直接の先輩にあたる作曲家を必ずしも手本とはしていないということである<sup>(3)</sup>。つまり Rosen によれば、ソナタ形式の構造自体は1740~1828年の間に完成されており、さまざまな変化を伴うそれ以後の取り扱いとはソナタ形式そのものの発展とは切り離して、個々の作曲家とソナタ形式との“出会い”の問題として捉えられるべきだということである。

それなら、彼のいうソナタ形式の完成期（1828年頃）に成人したドイツ・ロマン派初期の作曲家フェリックス・メンデルスゾーン（1809-47）は、ソナタ形式とどのような出会いをしたのだろうか。若くしてすでに成熟した作曲家の道を行っていたメンデルスゾーンは、ロマン派の作曲家の多くがそうであったように文学的また哲学的な影響を多分に受けてはいたものの、対位法に関してはバッハやヘンデル、また管弦楽を伴う作品構成にはモーツァルトの影響が色濃く見られるなど、同世代の作曲家よりも古典に学ぶ傾向の強い人であった。メンデルスゾーンの生まれた1809年は、ハイドンが死去した年であり、ベートーヴェンがピアノ協奏曲第5番〈皇帝〉を完成した年であり、メンデルスゾーンが自作の一部に引用した〈ジュピター〉<sup>(4)</sup>の作曲者モーツァルトは1791年にすでに死去していたから、メンデルスゾーンはまさに一時代の終焉と新しい芸術的気運との境目に生を受けたことになる。彼は十代の頃から独自の創

造性をもってさまざまな形式を使いこなしたが、とりわけ対位法とソナタ形式には強い関心を示し、メンデルスゾーン家がベルリンにおいて文化的なサロンの一つと言われた頃に書かれた弦楽八重奏曲変ホ長調 Op.20 は、これら二つの技法に関する成熟した才能を雄弁に物語っている。

本論文では、この変ホ長調の弦楽八重奏曲と彼の作品群の中で最も広く親しまれている交響曲第4番〈イタリア〉の第1楽章を通し、彼がいかに自由闊達に、また創造的にソナタ形式を駆使したのか、その“出会い”を具体的に検証してみたい。清冽、優美といわれながらその実、作品の具体的な考察は少ないメンデルスゾーンの楽曲構造論への一助となれば幸いである。なお本文中の譜例は、交響曲第4番〈イタリア〉には全音楽譜出版社の版を、弦楽八重奏曲には Edition Eulenburg を使わせていただいた。

筆者は敬和学園大学の開学当初から音楽史の授業を担当してきたが、清々しい抒情性と優雅な旋律美に溢れるメンデルスゾーンの作品は、音楽を専門としない学生にとっても十分魅力的な教材となり得ることを実感することができた。それも、本考察をまとめたいと思った契機の一つである。拙い論文をここに掲載することをお許しくださった敬和学園大学紀要編集委員会に、そして筆者の執筆を快く推薦してくださった北垣宗治学長に深く感謝申し上げる次第である。

## II. 交響曲第4番〈イタリア〉第1楽章に見るソナタ形式の独創性

性質の違う複数の主題を拮抗させ、その上に多様な創造的エネルギーを育むソナタ形式は、ベートーヴェンによってその均衡が破られ、それに続くロマン派の作曲家たちによって連綿としたリリズムを盛る器へと変えられていった。またロマン主義の影響により、古典派の作曲家たちに求められていたバランスの良い楽想は抒情的な趣が前面に押し出された起伏の大きな楽想にとって替われ、各作曲家の個性がより明確化するようになる。平行して19世紀には、半音階的和声の色合いに支えられてリリズムに満ちた旋律美が重視されるようになった。しかもハイドンがこだわっていた、主題展開を意識しての総合的な枠内における美しさではなく、ロマン派の時代には旋律そのものが持つ起伏に富んだ自由な美しさや、目まぐるしく変転する表情の対比、また微妙な色彩感が醸し出す繊細な味わいなどがそのまま受け入れられるようになったのである。

そこでロマン派の作曲家たちが直面した命題が、ロマン的リリズムと古典派時代に整えられた形式とをどのように融合させて自己の芸術的表現とするかという問題である。ホ短調のヴァイオリン協奏曲や〈無言歌〉などに顕著なように、均整のとれた優美な旋律を得意としたメンデルスゾーンは、ハイドンなどの簡潔な主題に比べてはるかに長い主題を書いている。それは、彼の主題が持つ“歌”としてのフレーズのまとまりがそうさせるからであり、その主題は美しい反面、細かく分断して変容していく展開の処理には必ずしも向いていない。

優美さと勢いを合わせ持つ交響曲第4番〈イタリア〉の第1楽章において、彼はその弱点を解決するためさまざまな工夫をしている。その最も重要なものは、展開部に入ってから第3主題を出し、展開の主角をその新しい主題に担わせるという劇的な方法である。この交響曲が完成したのは自筆譜によれば1833年の3月であったが、メンデルスゾーンは終楽章を何度か改訂しており、しかもそれに満足できなかったらしい。常にこの作品を自分の傍らに置いておき、存命中には出版もせず、ロンドン初演後ドイツでは、彼の死後の1849年まで改訂版は演奏されなかったという<sup>6)</sup>。その理由は定かでないが、改訂に関する不満はベートーヴェンを意識してのことだったのかもしれない。終楽章にナポリ地方の民俗舞踊タランテラの激しいリズムを導入したり、第2楽章の主要主題の開始前に典型的な「垂れ幕」(序奏)が置かれたり、イ長調で書かれているといった共通点から、この〈イタリア〉はベートーヴェンの交響曲第7番をモデルとし、それを創造的に自分のものにした作品だという指摘もあるくらいだ<sup>6)</sup>。

譜例1に見られるように、第1主題は序奏を伴い第23小節にまで跨がるもので、清冽なリリズムが湧き出るような音楽である。主旋律は第1、第2ヴァイオリンによって奏されるが、八分音符で和音を刻む管楽器群の伴奏型も力強く、このリズムは楽章全体に統一感を与える大切な要素となっている。第24小節めへのアウフタクトで始まるトランジションでは、第1主題の冒頭の二音によるフラグメント(譜例1-第24小節めの Cor. を参照)が繰り返し使われながらスムーズな移行を実現させている。第50小節めまで続くこのトランジションは、しかし機能を優先させる古典派のトランジションとは違い、ロマン的な香りに溢れた躍動感のある音楽となっている。そして弦楽セクションの流れるような音階パッセージに導かれて、第51小節めから第1主題の前半が確保されるが、ここではオーボエも加わり、華やかなオーケストレーションとなつ

ている。

この明るい第1主題の雰囲気を持続した八分音符の音型が第66小節で木管群に現れ（譜例2）、やがて弦楽器と掛け合いながら進展していくが、この音型は第1楽章全体に活気を与えている。その掛け合いは第82小節でピークに達し、やがて第2主題へ向かう準備と共に鎮静されていくが、第90小節の第1ヴァイオリンに出てくる音型は後の第3主題の雰囲気によく似たものである。意識的であったにせよなかったにせよ、これは布石と考えることができよう。

第103小節で第2ヴァイオリンとヴィオラに現れる、ややフォーマルな雰囲気の符点四分音符の上行旋律に導かれて、第110小節から第2主題が始まる（譜例3）。これは2小節の動機の組み合わせから成る4小節の短い主題であり、第1主題が弦楽器を中心として長かったのに対し、こちらはクラリネットとファゴットで奏される。主調のイ長調に対してこの第2主題はホ長調で現れ、ソナタ形式における古典的な調関係が保たれている点もメンデルスゾーンらしいところである。第2主題は短いながらも弾みのある特徴的なリズムを持ち、第120小節にかけて短く展開された後にフルートとオーボエで奏され、その後さらに第140小節めからクラリネットを加えて再現される。この第2主題は短いだけに、メンデルスゾーンは何度か登場させることによってインパクトの強い第1主題との対比を計っている。第155小節からコデッタに入るが、ここでも第1主題冒頭の二音フラグメントが巧みに使われて、美しい第1主題の雰囲気を思い起こしながら提示部を終える。

第187小節から始まる展開部では、しばらくの準備を経た後に第202小節の第2ヴァイオリンに第3主題が現れる（譜例4）。これは4小節から成る短い主題だが、最初ニ短調で現れ、すぐにフーガ風に第1ヴァイオリンに受け継がれてイ短調で奏されるため、緊張感のある音楽となっている。この第3主題はやがてヴィオラ、次にチェロとコントラバスにも導入され、弦楽器群を中心に対位的に展開される。その後、第245小節から木管群に第1主題の冒頭二音フラグメントが現れ、その拡大型が第249小節から金管群に現れて弦楽器群の第3主題と並行した展開が続けられる。

メンデルスゾーンはここで展開の主役を機能的な第3主題に与え、抒情的な第1主題は冒頭二音フラグメントの使用に止めている。さらに第261小節では第1主題の動機が第1ヴァイオリンによって展開され、その頂点に第3主題の展開が続き、その終わりに第1主題冒頭の二音フラ

グメントが続くという流れを作り、性格の違う第1と第3主題が同じ方向性の上で主役になったり背景となったりする。メンデルスゾーンはあくまでも展開の主役を第3主題に担わせ、第1主題のリリカルな美しさはそのまま残して本格的な拮抗にまで至らせていない。やがてオーボエの長いソロが第346小節以後の再現部に備えるが、そのイ長調の再現部も第1主題冒頭の二音フラグメントによって導き出されるという徹底ぶりだ。

再現部では第1、第2ヴァイオリンによる第1主題再現の後、展開部で全く用いられなかった第2主題が弦楽器群によってイ長調で再現され、フルートとクラリネットの掛け合いによるオブリガートを伴って提示部よりも華やかな演出が施されている。このオブリガートにはやがてファゴットも参入し、自然に大きな流れへと合流していく。第433小節からは、提示部になかった第3主題が木管群によってイ短調で再現される。しかし展開部で提示された時と違い、フーガ風ではなくて和音を伴う通常の旋律として再現される点が面白い。やがてそれは数小節の展開を伴うが、頂点を迎えた第461小節では弦楽器群に再び第1主題の動機が回帰して、この二つの主題による本格的な拮抗が *Piu animato poco a poco* の第475小節から始まる。そして第490小節で第2ヴァイオリンが集結主題を奏してからも、第1主題の雰囲気はそのまま持続され、大きなクライマックスのうちにこの楽章を閉じる。

メンデルスゾーンはこの交響曲のスケッチをローマ滞在中の1830年ごろから進めていたと言われるが、第1楽章については流麗な第1主題を中心に着想されたことは想像に難くない。それはこの楽章全体が、第1主題の持つ明るくて生き生きとした躍動感に貫かれているからである。メンデルスゾーンはこの抒情的な主題を、交響曲の主題というよりも一種の歌として好んでいたのではないだろうか。だから、その歌のまとまりを分断するような展開の手法を敢えて取らず、対照的で陰影に富んだ第3主題を展開部に入ってから導入し、しかも短くて機能的なその主題を得意の対位法によって展開させたり第1主題の背景として用いるなどの方法をとったのだろう。その間に挟まる第2主題はリズムにこそ特徴を持たせてはいるものの、これといって性格がはっきりしたものではなく、むしろ第1、第3主題の存在を引き立てる中間としての役割が与えられているのではないだろうか。それはこの主題が展開部とは全く無関係であり、再現部になって思い出したように再現されることからわかる。

メンデルスゾーンは早熟な才能が凝縮された弦楽八重奏曲変ホ長調 Op.20 を書いて以来、形式そのものへの探究にはそれほどこだわらなくなったと言われる<sup>(7)</sup>。確かに〈イタリア〉と同じように親しまれているニ短調のピアノ・トリオ Op.49 においても、主題そのものは独創的であるにも拘わらず、ソナタ形式の使い方にさほど特異性が見出せるわけではない。強いて挙げれば、一見ロンド風な第3楽章が実はソナタの形式原理に則っていることぐらいだろう<sup>(8)</sup>。しかし〈イタリア〉の第1楽章は、対照的な三つの主題を用いるメンデルスゾーンとソナタ形式とのユニークな出会いを物語っていると言うことができる。この楽章を見ただけでは、三つの主題によるコントラストは単なる思いつきのような印象を与えるかもしれない。しかしこれに弦楽八重奏曲を重ねて考察すると、この手法が彼にとっていかに自然であったかがわかる。

### Ⅲ. 弦楽八重奏曲変ホ長調 Op.20 に見るソナタ形式の独創性

メンデルスゾーン家には哲学者や文学者、詩人などさまざまな教養人が出入りしていたが、とりわけ毎日曜日に自宅を開放して行われていた室内楽の演奏会は、少年フェリクッスにとって大きな刺激となったようだ。そこでは個人の家でできる限りのあらゆる編成の音楽が演奏されたといわれ、メンデルスゾーンの初期の室内楽の多くはこの音楽会のために書かれている。モデルに束縛されず、作曲当時16歳だったメンデルスゾーンの音楽性が自由に発揮されたこの八重奏曲は、友人でヴァイオリニストのエドワード・リーツの誕生日プレゼントとして意図され、1825年にメンデルスゾーン家で私的に初演された。その後、しばらくはプライベートなサークルで演奏されて1832年には改訂されたが、何故か公的な初演の機会はライプツィヒ・ゲヴァントハウスでなされた1836年までなかったようである<sup>(9)</sup>。メンデルスゾーンはこの作品を自分でも高く評価しており、ゲヴァントハウス初演では自分がヴィオラ・パートを受け持ってさえいたのに不思議なことである。

ダブル・カルテットの編成は一般にはシュポーアからの影響と見られているが、メンデルスゾーンとしてはこれら8台の弦楽器にフル・オーケストラの響きを求めていたらしく、「この八重奏曲はシンフォニック・オーケストラのスタイルで演奏されなければならない」<sup>(10)</sup>という但し書がつけられている。そしてソナタ形式の多様性という点から見ると、この作品は実に興味深い。というのは四つある楽章のすべてがソナタ形式、もしくはソナタの形式原理に則って書かれているからであり、そこには

ソナタ形式の可能性を拓げる彼独自のさまざまな工夫が見られて、才気煥発の少年メンデルスゾーンを思わせるからである。

第1楽章の冒頭では、シンコペーションを効かせたオスティナート風なパッセージがヴィオラ2台によって刻まれる上に、伸びやかで輝かしい第1主題（譜例5）が第1ヴァイオリンに颯爽と現れる。冒頭の2オクターヴに近い特徴的な上行音型は主題から切り離されて随所で使われるが、それがこの楽章全体にきらめくような輝きを与えている。第21小節めから始まるスタッカート経過動機とリリカルな合いの手（譜例5の矢印以降）に導かれたトランジションは、機能だけに止まらない芳醇な音楽になっており、やがて現れる順次進行を基調とした第2主題（譜例6-「B」）へと続く。ほどなくしてこの経過動機が戻り、今度はその展開も含んでコデッタへと音楽を促していく。

この経過動機は展開部においても第1主題の展開と共に使われ、先へ先へと音楽を促す重要な動機となっている。展開部における第1主題をオペラの主役に例えれば、この経過動機には脇役のニュアンスがあって、内声部や低音部から突き上げるような音楽を誘発しては、第1、第2ヴァイオリンの高音部を頂点へ押し上げる働きをしている。

展開部においてメンデルスゾーンは第1主題と第2主題に全く接点を持たせず、それぞれを分けて展開しているが、これは両者ともメロディックな主題であることを考えれば無理のないことだろう。ただしここで注目したいのは、経過動機が第1主題展開の背景となっている点で、その意味ではこの楽章と〈イタリア〉の第1楽章とに類似性が指摘できる。ここでの経過動機は〈イタリア〉の第3主題と違い、提示部ですでに提示されてはいるものの、十六分音符を基本とした軽快なテンポの音楽であること、短くて機能的であること、そして楽章全体の躍動感に貢献していることなどの点から、〈イタリア〉の第3主題と同じ役割を担っていると言える。

弦楽八重奏曲では第2主題も展開部において展開されてはいるものの、これは華やかな再現部を導く前の準備というニュアンスが強く、嵐の前の静けさであって格別に個性的なわけではない。一方、経過動機は再現部でもフルに再現されており、〈イタリア〉の第3主題と同じである。従ってこの楽章を形作る主題は三つと考えると良い。これは、次に続く弦楽八重奏曲の第3楽章でも見られる手法であることを考えると（後述）、メンデルスゾーンはソナタ形式において三つの主題にこだわる傾向があるように思われる。

変形ソナタ形式の第2楽章では、再現部で第1主題の再現が省略されているが、それに続く第3楽章は再び三つの主題が活躍するソナタ形式となる。スケルツォという表記から三部形式、もしくは軽快な主題からロンド形式も連想されるが、本質はソナタ形式であり、その意味では註8で説明したピアノ・トリオニ短調の第3楽章とよく似ている。

第2ヴァイオリンと第1ヴィオラの十六分音符による刻みの上に、第1ヴァイオリンに軽快でユーモラスな第1主題（譜例7）がト短調で現れる。第17小節から始まるトランジションでは三十二分音符を主体とした経過動機が現れるが、一種の不気味さを持ち合わせたこの動機は、十六分音符と十六分休符が交互に入れ替わる長いパッセージのコードと相まって、メンデルスゾーンが第3楽章を書くにあたって靈感を得た『ファウスト』の「ヴァルプルギスの夜」を思わせる。しかし8小節に跨るこの短いトランジションのすぐ後には妖精が舞い上がるような独特な上行音型の第2主題（譜例8-「A」）が第1ヴァイオリンで奏される。譜例8に見られるように、第3ヴァイオリン以下6台の楽器が主題と同じく歯切れの良いリズムで支えていく様が心地よい。その延長上にコデッタが現れて、提示部を締めくくる。

興味深いのは展開部である。最初はコデッタを受けて十六分音符と十六分休符によるピアノシモのフレーズで繋いでいるが、第96小節から新しい主題（譜例9-「D」）が登場し、メンデルスゾーンはこの新しい主題に展開部のすべてを任せている。この主題は交響曲〈イタリア〉第1楽章の第3主題とも、この弦楽八重奏曲の第1楽章に出てくる経過動機とも違い、再現部において実にユニークな再現のされ方をするが、展開部のすべてを担っていることや再現もされることから、第3主題と呼んで差し支えないと思われる。

この第3主題は、初め第1ヴァイオリンに現れた後カノン風に処理されて第2チェロを除くすべての楽器に出てくる。3小節分しかなく、しかも機動力のある主題であって、第115小節まで対位的な処理によって目まぐるしく展開される。やがてこの主題の最後1小節、つまり装飾音を伴う八分音符の上行型を主体としたパッセージを用いながら次第に勢いを落としていき、再現部への準備がなされる。その途中、第140小節では第1主題の冒頭のみが第2ヴァイオリンに現れ、楽章冒頭の雰囲気想起させている。そして第154小節からの再現部では、メンデルスゾーンは意外にも第1と第3主題を同時に再現している。つまり第1ヴァイオリンに第1主題を再現させ、その対旋律として第2ヴァイオリンに



下すべての楽器に第3主題をカノン風に登場させているのだ(譜例10-「G」)。第2主題の再現はかなり先の第188小節からになっていて、エピソードのようなコーダがそれに続く。この楽章でも、三つの主題が効果的に使われていることがわかる。

フィナーレはフーガで始まるが、そこにソナタの形式原理が組み込まれたユニークな楽章である。自由なフーガ形式とする資料もあるが、他の楽章の例に漏れず主題が三つある上に、フーガ主題である第1主題以外は普通の旋律であることから、筆者はむしろソナタの枠組みの中にフーガも取り入れた楽曲構成として捉えるのが、この音楽の本質を無理なく理解できる方法だと考えている。

第1主題、つまりフーガ主題(譜例11)は主調の変ホ長調で第2チェロによって奏され、第1チェロがすぐに変ロ長調で応答し、第2ヴィオラが主題を奏するというように、高音部へ向けて次々に受け継がれていく。この主題は変ホ長調の主和音並びに音階を組み合わせたものだが、すべてが八分音符で奏される軽快な音楽である。特にこの主題の導入において第2ヴィオラから第1ヴァイオリンまではストレッタが使われ、緊迫感が全パートに漲ってきた頂点に第2主題(譜例12)が第1ヴァイオリンに現れる。このとき他のパートでは第1主題の短い展開が続けられている。第2主題は跳躍進行から成る五つの二分音符と音階との組み合わせでできており、第1主題に比べてより旋律的である。第33小節から全楽器がユニゾンで奏する第3主題(譜例13-「A」)が現れるが、これは第2主題と対照的で同じ音を五回くり返した後、狭い幅の音程で旋回するパッセージが続き、頂点に達した後すぐコデッタに入る。

第63小節から始まる展開部では、フーガ主題が背景を作っていく中でさまざまな主題が次々と展開される。最初にフーガ主題自体の短い展開があり、続いて第2主題の展開が第1チェロによって行われ、さらに第1ヴァイオリンによる第3主題の展開がスピーディーになされていく。興味深いのはこの第3主題の展開の手法であり、主題をばらばらに切り離してさまざまな楽器に分担させ、大編成のオーケストラを模した奥行きを演出していることだ。第133小節からは再び第2主題が展開されていくが、ここで注目したのが第137小節から第3ヴァイオリン以下第2ヴィオラの4台に出てくる音型(譜例14)で、これは第1楽章冒頭の序奏と非常に良く似ている。この音型はこれ以降、背景となってさらに展開を促していく。

メンデルスゾーンが16歳ですでに完成されていた作曲家だったという

ことは、まるで複雑なパズルがいても簡単に、そして自然に解けてしまっているこの展開部までを見ても頷けることである。しかし再現部にはさらに新しい仕掛けが待っている。彼はここから、第1 ヴァイオリンにおいて全音符で始まる新たな第4主題を登場させて、第1主題と絡めた二重フーガの手法を使ってくるのである（譜例15）。まず第2チェロと第2 ヴィオラに変ホ長調で最初のフーガ主題を演奏させ、すぐに第1チェロと第4 ヴァイオリンが変ロ長調で応答する。そのやり取りを他の楽器に波及させながら、第1 ヴァイオリンでは新しいフーガ主題の第4主題を変ホ長調で出してくるのだ。それは第2 ヴァイオリンによって変ロ長調で受け継がれ、第1主題を奏し終えたばかりの第2 ヴィオラが受け取るという具合である。本格的な二重フーガと呼ぶ充実度はないけれど、ここからさらに第1、第2主題を拮抗させ、その頂点には第4主題を絡ませてくるその手腕には驚かされる。しかも、その試みに比例して音楽は輝きと勢いを増していくのである。さらに第273小節からは第3楽章スケルツォの第1主題が現れ、この楽章の第2、第3主題と拮抗しながら大きなクライマックスを築いていく。

#### IV. 結論

以上、交響曲第4番〈イタリア〉第1楽章と弦楽八重奏曲変ホ長調を題材にメンデルスゾーンとソナタ形式との出会いを考察してきたが、メンデルスゾーンは旋律美に満ちた自分の主題をソナタ形式の枠内で処理するために、いくつかの重要な試みをしていることがわかった。それは、自分の音楽が持つ抒情性と、ソナタ形式に欠くことのできない主題展開という機能性のバランスを計るために、三つの主題を用意することである。

〈イタリア〉の第1楽章では提示部になかった第3主題が展開部で導入され、主題展開のほとんどを担わされ、しかも再現部では他の主題と共にまるで最初からあったかのように再現されていること。弦楽八重奏曲の第1楽章ではやはり第3の要素である経過動機が活躍し、展開部では全く接点を持たない第1、第2主題の独立した歌謡性を補っており、再現部でもフルに再現される対等な重要性を得ていることである。同様に第3楽章においては展開部に入ってから第3主題が導入され、展開部のすべてがこの主題に任されている。そして再現部では第1主題の対旋律として同時に再現されるのである。これら三つの第3主題における共通点は、どれもが対位法的な処理に耐える音楽だという点である。つま

りフーガ風な処理に適した簡潔さを持ち、軽快で機動力に富んでいること、そしてしばしば長くて抒情的な第1主題と明確なコントラストが出せるということである。

さらに対位法とソナタ形式への執着を一步押し進め、弦楽八重奏曲のフィナーレにおいてこの二つをどのように融合することができるか、メンデルスゾーンはその可能性を模索しているのではないだろうか。

ソナタ形式における三つの主題の対比と、対位法とソナタの形式原理との融合が彼の他の作品においてどれくらい有効なのかは今後の研究課題としたいが、少なくともメンデルスゾーンとソナタ形式との基本的な出会いの一つがここに浮き彫りにされた。

## 註

- (1) Charles Rosen, *Sonata Forms*, Revised Edition (New York and London: W. W. Norton & Company, 1980).
- (2) Ibid., p.366.
- (3) Ibid., p.366.
- (4) Stanley Sadie, ed., *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Macmillan Publishers Limited, 1980), Vol.12, p.143.
- (5) 門馬直美編『最新名曲解説全集』第1巻(音楽之友社、1979)、387頁。
- (6) ハンス・クリストフ・ヴォルプス著、尾山真弓訳『メンデルスゾーン』(音楽之友社、1999)、139頁。
- (7) 同、152頁。
- (8) それにしてもこの楽章は、軽快なテンポと簡潔できびきびとした短い二つの主題が交互に、また頻繁に出てくる点からか、ロンド形式として論じている資料もある。しかし短いけれども性格の相反する二つの主題を持ち、それら二つの調関係がニ長調とイ長調という五度関係であり、提示部のコデッタや展開部まで明確に割り出すことが可能であって、再現部における二つの主題はどちらも主調で再現されることから、古典的なソナタ形式に則っていると見て良い。
- (9) Max Alberti, *Mendelssohn Octet* (Eulenburg Edition) 解説より。
- (10) Ibid.

譜例①

Flauti I, II  
Oboi I, II  
Clarineti I, II in A (La)  
Fagotti I, II  
Corni I, II in A (La)  
Trombe I, II in D (Re)  
Timpani in E-A (Mi-La)

Violino I  
Violino II  
Viola  
Violoncello e Contrabbasso

Allegro vivace *arco*

Measures 1-25. Dynamics include *fp*, *f*, *pp*, *p*, *arco*, *creac.*, *plaz.*

譜例②

Fl.  
Ob.  
Cl.  
Fg.

Measures 60-65. Dynamics include *pp*, *p*, *plaz.*

譜例③

Cl.  
Fg.  
Vi. I  
Vi. II  
Vla.  
Vlc. e Cb.

Measures 105-115. Dynamics include *pp*, *p*, *plaz.*

譜例④

Ob.  
Cl.  
Fg.  
Trb.  
Vi. I  
Vi. II  
Vla.

Measures 200-205. Dynamics include *pp*, *p*, *plaz.*

譜例 ⑤

Violino I.  
Violino II.  
Violino III.  
Violino IV.  
Viola I.  
Viola II.  
Violoncello I.  
Violoncello II.

譜例 ⑥

譜例 ⑦

pp  
pizz.  
pp  
pizz.  
pp

*Scherzo sempre pp e staccato.*

arco  
pp  
arco  
pp  
pizz.  
pp  
pp

譜例 ⑧

A  
pp  
pp  
pp  
pp  
pp

譜例 ⑨

D  
stacc.  
stacc.

Vivace  
stacc.  
piaz.  
arco  
piaz.  
stacc.  
stacc.  
stacc.  
stacc.

譜例 ⑩

G  
pp  
pp  
pp  
pp

譜例 ⑪

Presto.

譜例 12

Musical score for Example 12, featuring a piano with multiple staves. The score is marked with *ff* (fortissimo) throughout. The music consists of a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes.

譜例 13

Musical score for Example 13, featuring a piano with multiple staves. The score is marked with *ff* (fortissimo) throughout. It includes a section marked with a triangle symbol  $\Delta$  above the staff.

譜例 14

Musical score for Example 14, featuring a piano with multiple staves. The score includes dynamic markings such as *sf* (sforzando), *cruc.* (crescendo), and *p* (piano).

譜例 15

Musical score for Example 15, featuring a piano with multiple staves. The score includes dynamic markings such as *f* (forte) and *cruc.* (crescendo).