

## シュナーベルのベートーヴェン／ピアノ・ソナタ作品10-3

石 山 英 明

Beethoven's Piano Sonata Op.10-3 by Artur Schnabel's Edition

Hideaki ISHIYAMA

### はじめに

本稿では、ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェンのピアノ・ソナタの初期時代の傑作である作品10-3の解釈について論じる。アルトゥール・シュナーベル校訂版と「定番」のヘンレ原典版を比較し、シュナーベルによるベートーヴェンのピアノ・ソナタの解釈がどのように独自性を追求しているかについて論じる。

2020年はベートーヴェンの生誕250年である。世界中で、いつにも増してベートーヴェンの演奏が数多く聴かれるだろう。その姿は、時代を映す「鏡」のように多様化している。現代のベートーヴェンの解釈とシュナーベルはどのようにつながっているのだろうか。シュナーベルはどのような「魔法」を使って、ベートーヴェンを解釈し演奏したのだろうか。

筆者が10代前半だった頃、ベートーヴェンのピアノ・ソナタ作品2-1を学習していた。ウィルヘルム・バックハウスの演奏が理解できなかった筆者は、アルフレート・ブレンデルの演奏を指標としていた。ブレンデルの演奏は圧倒的に「美しい形」をしており、バックハウスの演奏の「強さ」は、当時の筆者には難しすぎた。

しかし、作品2-2、作品2-3、作品4、作品10-3、と学習を進めるうちに、筆者はバックハウスに加え、アルトゥール・シュナーベルやイーヴ・ナットといった往年の巨匠の演奏に「引っ掛かり」と魅力を感じるようになった。ブレンデルの師であるエドウィン・フィッシャーにも、同じ「匂い」を感じた。「本物」という価値観がそこには横たわっているように思えた。

そして、手に入れたシュナーベルによるベートーヴェンのピアノ・ソナタの校訂版の楽譜が宝物のように輝いて見えてきた。筆者は10代半ばに差し掛かっていた。

シュナーベルの演奏によるベートーヴェンのピアノ・ソナタは、どれも颯爽と疾風の如く邁進し、澁みがない。作品10-3のレコードを聴いたときは、特にその思いが強く筆者の全身を駆け巡った。

## I ベートーヴェンのピアノ・ソナタ作品10-3について

ルートヴィッヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827) のピアノ・ソナタ作品10-3は、彼の7番目のピアノ・ソナタである。調性は二長調、4楽章構成で作曲されている。「ピアノ・ソナタと言えば、三楽章構成が常識であったハイドンやモーツァルトの伝統様式から脱却、あるいは離脱を宣言する強い意志表明」<sup>(1)</sup>と捉えることが出来る。

第1楽章は二長調、Presto、2分の2拍子、ソナタ形式である。

第2楽章は二短調、Largo e mesto、8分の6拍子、ソナタ形式である。

第3楽章は二長調、Menuetto、Allegro、4分の3拍子、3部形式である。

第4楽章は二長調、Rondo、Allegro、4分の4拍子、変奏を伴ったロンド形式である。

このソナタは、「同じ作品の他の2つのソナタの繊細な主題操作と、作品2の3あるいは作品7のソナタのもつ壮大さがひとつに融合し、このソナタはベートーヴェンのソナタ作曲上の一頂点を形成している」<sup>(2)</sup>との評価がある。

ベートーヴェンは生涯に32曲のピアノ・ソナタを作曲している。最初の作品番号を伴ったピアノ・ソナタ作品2-1は1793年～1794年に書かれている。ベートーヴェンが23歳～24歳の頃である。そして、最後のピアノ・ソナタ作品111は1821年～1822年に書かれているので、51歳～52歳の作品である。約30年に亘ってのピアノ・ソナタの創作を見渡すと、ベートーヴェンが様々な作曲上の実験や工夫を行っていることが分かる。

作品10-3において、ベートーヴェンは第1楽章の冒頭のモチーフや第2主題のモチーフを第2楽章以下のモチーフに関連付けて構成している。この発想はワーグナーの「ライトモチーフ」を想起させ、ロマン派以降の楽曲の形式の先駆けと見ることが出来る。

このピアノ・ソナタに対して諸井三郎(1965)は、次のように分析している。「各楽章ともにすぐれており、四つの楽章がまったく必然的、有機的に配列させられている。このように、それぞれの楽章が明確な個性を持ちながら、しかも全体に有機的な統一を作り出している点、第一期ピアノソナタの頂点を作るものとして、まことに立派な曲である」<sup>(3)</sup>。ドイツの著名な評論家ヨアヒム・カイザー(1984)はこのソナタが「長い、充実した、大胆な音楽作品。さらにそれ以上に、他に類をみない容貌をもった作品で、明と暗から生じ、和やかで軽快に跳ねる結末をもったドラマ」<sup>(4)</sup>と記している。

## II シュナーベルのベートーヴェン演奏について

アルトゥール・シュナーベル Artur Schnabel (1882-1951) は「ベートーヴェン弾き」のピアニストとして名高い。ベートーヴェンの没後100年の1927年に「ベルリンの民衆劇場における連続7回のリサイタルで、ベートーヴェンのソナタ三十二曲を全曲」演奏し、「この三十二曲の楽譜の校訂もして」出版した<sup>(5)</sup>。1932年～1937年には名プロデューサーウォルター・レッグと共に録音を行い、史上初めての「ベートーヴェン／ピアノ・ソナタ全集」が発売された<sup>(6)</sup>。

この全集は現在でも「録音年代が古いにもかかわらず、音楽家やピアニストに称賛され、話題にのぼる」ものである<sup>(7)</sup>。

シュナーベルの師はテオドル・レシェティツキー Theodor Leschetisky (1830-1915) である。レシェティツキーは、ベートーヴェンの弟子であったカール・ツェルニー Carl Czerny (1791-1857) であったから、シュナーベルはベートーヴェンからの系譜の血脈を受け継いだ演奏家である。「19世紀後半は——そして20世紀最初の四半世紀も——リストとレシェティツキーの弟子たちが支配した時代」<sup>(8)</sup>である。レシェティツキーのメソッドについてシュナーベルは、次のように述べている「彼の教えは、生徒が持って生まれた潜在的な活力を作動させ開放する電流だった。それは、想像力に、趣味に、そして個人の責任感に語りかけるものだった。成功への計画書でも近道でもなかった。それは生徒のための処方箋ではなく、課題だった。彼が到達したのは表現の正確さであり、彼が正しいと感じたことのいかなる歪曲も逸脱も許さない構えだった」<sup>(9)</sup>。

シュナーベルはアメリカで、「ベートーヴェンの重いソナタを三つぐらい並べたあとに、またブラームスを弾かれる（原文ママ）という重いプログラム」<sup>(10)</sup>を組んだことがある。「当時のマネージャーが、なぜこんなプログラムをなさるんですか、アメリカ向きではない」<sup>(10)</sup>と疑問を呈したという。「シュナーベルは『何も聴衆のためにするんじゃないから』」<sup>(10)</sup>と言った。

シュナーベルは「称賛されながらも、聴衆からやや遠い存在だった。それは彼を少し傷つけ、陽気で、時おり辛辣なユーモアをのぞかせるキャラクターを悲しませた。誰もが認める偉大なピアニスト、アルトゥール・シュナーベルは、形式の完璧さととらわれない生き生きとした演奏、わざとらしい気取りやもったいぶりの一切ないストレートな表現を持ち味に、当時を代表する偉大なベートーヴェン弾きとして知られていた」<sup>(11)</sup>。

アメリカの高名な評論家ハロルド・C・ショーンバーグは「フランツ・リストにとってアルトゥール・シュナーベルのベートーヴェンとシューベルトの演奏は、潤いがなく無味乾燥で想像力に欠けると思われただろうし、逆にシュナーベルはリストのベートーヴェンとシューベルトを、突飛で勝手気ままで行き過ぎたと思っただろう」<sup>(12)</sup>と世代によっての価値観の変遷を指摘する。

現在、シュナーベルのベートーヴェンの演奏は「比類なき様式精神、フレージングの厳格な休止、構築の論理は無欠」<sup>(13)</sup>であったと評価は定まっている。一方で「シュナーベル以降——二世代離れて——再びモーツァルト、ベートーヴェン、シューベルトの演奏分野で権威を確立した最初のピアニスト」<sup>(14)</sup>であるアルフレート・ブレンデルは、コンラート・ヴォルフとの対談においてシュナーベルの演奏を冷静に分析している。ブレンデルのシュナーベルの演奏に対する分析は批判的だ。シュナーベルの「韻律的なアーティキュレーションの考え方は、小節線にとらわれすぎている」<sup>(15)</sup>。「ピアニストが心のなかで、あるいは楽器で歌う場合、歌手の肉体的限界は受け入れるべきではない」<sup>(15)</sup>が、シュナーベルは受け入れている。シュナーベルは演奏に「ときとしてあまりに言語的なものに結びつけようとするきらいがある」<sup>(15)</sup>などがそれだ。ブレンデルは、シュナーベルがリズムを「正確にきざむことは退屈」<sup>(15)</sup>と考えていたこと

に対しても懐疑的である。しかし、ブレンデルはシュナーベルについてこうも言っている。「彼は私には崇拜と批判の入り混じった気持ちを抱かせる、偉大な音楽家の一人であり続けている」。そして、「平行線が永遠のなかで一つになるような神秘がそこにある。最高の演奏では、シュナーベルは平行線を交じり合わせた」と<sup>(16)</sup>。

現在、シュナーベルは、特にベートーヴェンの演奏において神格化された存在である。批判するものは「神を恐れぬ者」の同義語かのようなのである。「一世代前、多くの人々にとってベートーヴェン弾きは一人しかおらず、その名はアルトゥール・シュナーベルだった」のである。筆者はブレンデルによる前述の「批判」は、大先輩の「同業者」に対する並々ならぬ熱い尊敬が込められたものとして大変貴重である、と捉える。

### Ⅲ ピアノ・ソナタ作品10-3 第1楽章におけるシュナーベル校訂版とヘンレ原典版と比較

#### 1. シュナーベル校訂版について

シュナーベルは、1924年に「ベルリンの Ullstein 社からの依頼」<sup>(17)</sup>を受けベートーヴェンのピアノ・ソナタの校訂版の作成に取り掛かる。シュナーベルは「入手できるかぎりのベートーヴェンの手稿譜と初版を照らし合わせたのち、解釈のための手引きを作った」<sup>(18)</sup>。

金丸(2018)は「Breitkopf und Härtel 社から出版されたベートーヴェンのピアノソナタ全集(いわゆる旧全集)、1923年に出版されたハインリヒ・シェンカー Heinrich Schenker (1868-1935)の校訂によるベートーヴェンのピアノソナタ全集」及び「カール・チェルニー Carl Czerny (1791-1857) やハンス・フォン・ビューロー Hans von Bülow (1830-1894) らが校訂した楽譜」、更には「ルイス・ケーラー Louis Köhler (1826-1886)、オイゲン・ダルバート Eugen D'Albert (1864-1932)、カール・フリートベルク Carl Friedberg (1872-1955)」の校訂譜を参照した可能性に言及している。そして、「ウルシュタイン社から1924年から27年にかけて、各ソナタが1曲ごとに出版された」。シュナーベルは更に加筆や修正を行い、「1949年になってようやく、イタリアの Curci 社から改訂版が出版」されるに至った<sup>(19)</sup>。

#### 2. シュナーベル版における確認事項

シュナーベル版において、ヘンレ原典版との相違点や付け加えられている事項が多数存在している。本稿では、それらを5つのタイプに分類してみる。

- i) シュナーベルの解釈と考えられるもの→小さいフォントで記載されている
- ii) 演奏者への確認事項として書かれているもの→i)と同様に小さいフォントで記載されている
- iii) シュナーベルの個人的な解釈として付け足されていると考えられるもの→括弧付きで記載されている
- iv) 演奏上のヒントとして記載されているもの→様々な記号で記載されている

v) その他の原典版との相違点

i) に分類される中で、ローマ数字大文字（例：I、II、III、IV…）の記載がある。これは、フレーズのグループ化を行ったものと考えられる。例えば、冒頭箇所の4小節目は「4小節フレーズの終結」であり、5小節目は「アウフタクトを伴ったフレーズの1小節目」ということであろう。ポリフォニーで書かれている楽曲を分析する際に採用された分析法という事が出来る。

参考に、ヘンレ原典版【譜例1】とシュナーベル校訂版【譜例2】の冒頭部分を掲載する。

【譜例1】 ベートーヴェン／ピアノ・ソナタ作品10-3 第1楽章 1小節～12小節 ヘンレ原典版

Opus 10 Nr. 3

【譜例2】 ベートーヴェン／ピアノ・ソナタ作品10-3 第1楽章 1小節～12小節 シュナーベル校訂版

Presto (♩ = 144-160)

ヘンレ原典版には記載されていない様々な記号や注釈が書き加えられていることがわかる。2小節目には「non cresc.」、4小節目には「(a)」、右手に「mf」、更に「IV」、「ped.」5小節目には「I」と「(>)」と「p」がそれぞれにあたる。

### 3. シュナーベル校訂版とヘンレ原典版の比較

本項では、ヘンレ原典版と比較してシュナーベル校訂版に書き加えられている内容を、①発

想記号、②提示部【表1】、③展開部【表2】、④再現部、⑤終結部【表3】に分けて記載する。

### ①発想記号

2分音符 = 144-160 と括弧付きで記されている。

### ②提示部

【表1】ヘンレ原典版と比較したシュナーベル校訂版の加筆箇所（提示部）

小節数 - 拍数	内容	筆者による注釈及び解釈	分類
2	non cresc.	4小節目のフェルマータに向けて cresc. したくなるが、cresc. は書かれていないという確認	ii
4-1	mf	21～22小節の ff との対比として mf と解釈されている	i
4-1	(a)	フェルマータの長さが提案されている（注1）	iii
4～6	ped., *	属音を保続させることの提案	iii
5-2, 6-1	p, (>)	オブリガートを p で目立たせることの提案	i, iii
8-2～9-1	スラー	原典版と相違する	v
9-2～10-1	(>)	和声の解決におけるディミニユエンド	iii
10-1	スタッカート	fis 音のスタッカートは原典版にはない	v
10-2～16-1	□□□□	下行と上行の区切りが示され、テクニック上のグルーピングのヒントになる	iv
10-2～16-1	non legato	6度の分散パッセージの解釈への提案	i, iii
11	marc., f	12小節目に向けてのアウフタクトの解釈	i, iii
13-2	meno f	フレーズの間中点・区切りのニュアンス	i
15	(<)	6度の分散形から3度の分散になり盛り上げる	iii
15-2～16-1	スタッカート	原典版にはない	i
22-1	(b)	フェルマータの長さが提案されている（注1）	iii
22-1	fis6	原典版には ( ) がついている	i
22-2	スタッカート	原典版にはない	i
23	molto p, legg.ma distinto	シュナーベルによる演奏の手引き	i
23～53	スラー	原典版と相違する	v
23～30	(<), (>)	シュナーベルによるフレーズの抑揚への提案	iii
30-1	(-)	解決音にテヌート	iii
30-2	p, スタッカート	デュナーミクの意識、アウフタクトの性格の解釈	i
31	ben articolato	モチーフの性格づけ	i
31	mp, mf, mp	細かくデュナーミクが書かれている、右手が p と指定しているの で左手の動きを浮き立たせるような解釈	i
33	più p, leggiero, pp	モチーフの性格づけとデュナーミク	i
35	p, mp	31小節目と同様と思われる	i
37	più p	33小節目とほぼ同様と思われる	i
38	p, melodiosamente ben in tempo	デュナーミクとテンポの意識	i
39	non cresc.	cresc. は書かれていないという確認（注2）	ii
45	ped., *	ffの効果を出すためにペダルを利用することの提案	iii
45～47	molto >, mp, non cresc.	フレーズの中のデュナーミクの意識	i, ii

53-1	f	フレーズの最後までデュナーミクを意識する	i
53-2, 60-2	(a)	装飾音の演奏法を欄外に記載	i
53-2	tranquillo ma in t., distinto	モチーフの性格の解釈	i, ii
54~65	(< ), (> ), (-), (<poco>)	細かく提案されている	iii
55~56	più p, p	デュナーミクの意識	i
66-2~70	スラー	原典版と相違する	v
66-2~72	p, p sonore	a-gis-fis-e のモチーフは冒頭のモチーフを A-dur に移調したものだ、シュナーベルは e 音に (-) を付けて強調を促している	i
69	più p, (-)	カデンツを強調 (注3)	i, iii
70-2~72-1	ゝ	内声の動きを確認	iv
74-2, 78-2, 82-2	(>)	モチーフの変化における区切り	iii
77	f	72小節からの cresc. の到達点	i
79~82	cresc.----, f	モチーフの上行とともに cresc.、到達点も示す	i
84-2	p, sfp	sop. のフレーズの入り口は p、原典版の p は 85小節	i, v
87	mf, sempre cresc.	cresc. の度合いを示す、ff へ向かう	i, ii
91-2~93-1	(> -)	カデンツのモチーフを強調する	iii
93	(>)	拍頭にアクセント (注4)	iii
93	スラー	原典版と相違する	v
94~96	スタッカート	拍頭のスタッカートを意識する	i
94	non cresc	cresc. は書かれていないということの確認	ii
97	スラー	原典版と相違する	v
98~100, 102~104	スタッカート	拍頭のスタッカートを意識する (注5)	i
101	(>), スラー	拍頭にアクセント (注4)、スラーは原典版と相違する	iii, v
105	(-)	フレーズの切り方の解釈	iii
105~119	ff, più p, pp, ppp	デュナーミクの意識	i
121-2	sopra	旋律の受け渡しの意識	i
132	(a)	フェルマータの長さが提案されている	iii

(注1) (a) は 8 分音符 5 つ分、(b) は 8 分音符 7 つ分伸ばすとの注釈が欄外にある。これは其々 4 分音符の誤りだと思われる。

(注2) ヘンレ原典版には括弧つきで “cresc.” が 40 小節 2 拍目に書かれている。シュナーベル校訂版には 39 小節目に “non cresc”、41 小節目に “cresc.” が書かれている。

(注3) カデンツに “più p” が書かれていることに対しては、引き続き考察が必要である。

(注4) 解決音にアクセントが書かれているのは、(注3) と同様に引き続き考察が必要である。

(注5) 99 小節 2 拍目にスタッカートがついていないのは誤植であろう。

### ③展開部

【表2】ヘンレ原典版と比較したシュナーベル校訂版の加筆箇所（展開部）

小節数－拍数	内容	筆者による注釈及び解釈	分類
141	(>f)	ff 後のデュナーミクの解釈	iii
141-2	ff ma non troppo	バスのメロディに対して	i
145~149	(>), スタッカート	拍頭の和声の変化時を強調、スタッカートは原典版にはない	iii
147~149	ff, meno f, ped., *, f	デュナーミクとバランス、ペダリングはデュナーミクと関連	i
148	(<)	ff に向かう意識	iii
149	(non troppo)	ff についての解釈	iii

153～157	—	145～149のゼクエンツなので上記を参照	—
161-2, 163-2, 165-2	(>), ped., *	強調し響かせる	iii
166	(<)	クライマックスに向かう意識	iii
167	ff, ped., *, (>)	引き続き ff で、属音 (D-dur) を響かせる、属音にアクセント	i, iii
169, 171, 173, 175	(>)	和声の変化時の属音 (D-dur) はオルゲルブント	iii
175～183	ped., *	カデンツによりクライマックスを構築する際に響かせる	i
179～182	sf	原典版には (s)f と記載されている	v
183	(a)	フェルマータの長さが提案されている	iii

## ④再現部

シュナーベルが再現部に書き記したことは提示部と全て共通しているので、分析は割愛する。

## ⑤終結部 (Coda)

【表 3】ヘンレ原典版と比較したシュナーベル校訂版の加筆箇所 (終結部)

小節数-拍数	内容	筆者による注釈及び解釈	分類
303-2	ppp	299-2の pp よりオクターブ下で繰り返す	i
304-2～305	(>)	305-2の pp の前に「谷」を作る	iii
305-2	semplice e tranquillo ma sempre in tempo	この部分をシュナーベルが大変重要視していることが分かる、上行音形を cresc. しないで緊張感を高める	i
306-2	sopra	メロディを繋げる	i
309	(>)	この部分は D-dur から見てIV度調の G-dur である、次の小節でその同主調の g-moll に一時的に進行する際の dim.	iii
309-2	pp	原典版は次の小節で pp	i, v
313	(>)	一時的に B-dur に進行する前の予備としての dim.	iii
314	sempre pp	cresc. しないように念が押されている	i, ii
316-2	(-), (>)	As 音は 320-2 で異名同音の Gis 音に読み替えられる、主調の D-dur の属調 A-dur の導音である、B 音は A-dur のナポリ調の主音である、それらを強調することを提案している	iii
316-2～	sempre tranquillo	緊張感が弛緩しないように念を押している	i, iii
316-2～	un poco più sonore ma pp	B-dur のモチーフに緊張感を保ちながら響かせることを提案している	i
317～333	スラー	原典版と相違する	v
318, 319, 320	pp	緊張感を保ち、くれぐれも pp を保つこと	i
318, 320	(-)	f 音にテヌート、準固有音であり B-dur の属音	iii
318	non cresc.	pp を確実に保つ必要がある	i
320-2	in t.	色彩は変化するが、テンポは決して緩めない	i, ii
320-2	un poco meno p	B 音 - As 音の短 7 度を B 音 - Gis 音の増 6 度に読み換えた瞬間の響きの変化を表現している	i
321-2	non cresc.	cresc. するのは 333 小節からを意識せよという意味	i, ii
326	f	333 小節の cresc. の行先	i
326-2	(>), (>)	カデンツ、和声的解決	iii
327	distinto	主音と導音の 8 分音符に明瞭性を求めている	i
328～332	(-)	モチーフの終わりの音が属音 - 主音で意識を促している	iii
333～339	ΓΓΓΓ	フレーズを更に細分化したまとまりを示している	iv
333-2～340	スタッカート	拍頭のスタッカートは原典版にはない	v

341, 342	(v)	明瞭さと荘重さを併せ持った音質の提案	iii
342	(>), sfz	343小節の終止への準備として強調することを薦めている、原典版では sfz でなく ff	iii, v
343	sf	原典版では (s)ff となっている	v
343	ped., *	最終音の響きを残す	i
344	(a)	最終音の後に休符のみの小節があり、その2拍目の4分休符にフェルマータがかかっていることに注意を促している	iii

#### 4. ヘンレ原典版とシュナーベル校訂版の比較による考察

ここまで、ヘンレ原典版とシュナーベル校訂版を比較し、シュナーベル校訂版に「付け足された」項目を示した。更に、その意図を筆者が解釈し5つのカテゴリーに分類した。

筆者は、2つの版の比較により、シュナーベルが自分の弟子にレッスンするように楽譜に注釈をつけたのではないかと推察している。ベートーヴェンが書いたデュナーミクを読み解くには「解釈」が必要である。しかし、ゼロから「解釈」を生み出すことは不可能である。シュナーベルはベートーヴェンの音楽に奉仕する同輩に自分の解釈と感覚を思いっきり書き込んだ。再三、シュナーベル「non cresc.」と書き入れている。ここにシュナーベルの「炎のような情熱」を筆者はひしひしと感じた。

そのシュナーベルの情熱を筆者が最も強く感じた箇所を譜例で示したい。終結部 (Coda) の313小節付近から327小節の主調である二長調に帰結する部分である。【譜例3】はヘンレ版、【譜例4】がシュナーベル校訂版である。

#### 【譜例3】

ベートーヴェン／ピアノ・ソナタ作品10-3 第1楽章 307小節～342小節 ヘンレ原典版

【譜例4】

ベートーヴェン／ピアノ・ソナタ作品10-3 第1楽章 311小節～329小節 シュナーベル校訂版

※小節番号は筆者による

316小節付近からのシュナーベルによる注釈は大変な念の入れようである。320～322小節にかけての色彩やエネルギー、調性の変化をシュナーベルが如何に大切にされたかが手に取るように分かる。

そして、演奏の「客観性」とともに、「主観性」がベートーヴェンの演奏には不可欠とシュナーベルが捉えたことも発見した。ベートーヴェン自身の演奏がそうであったように、演奏者其々の「魂」に響く要素が演奏に「命」を宿らせることである、というようなシュナーベルのメッセージを読み取れないだろうか。

おわりに

ベートーヴェンのピアノ・ソナタを演奏するとは、どのような行為なのだろう。

ヨアヒム・カイザー（1984）は「ベートーヴェンのピアノ・ソナタは何を内包しているのだろうか」と問題を提起し、「偉大なピアニストたちがこれらのソナタから何を汲みとり、そこに何を讀みとってきたのだろうか」との発露で論を展開する<sup>(20)</sup>。一体、ベートーヴェンのピアノ・ソナタは何が我々にとって「特別」なのであろうか。

現代のピアノ演奏の方向性にシュナーベルが関与したことは紛れもない事実だ。グレン・グールドの若かりし頃の「アイドル」もシュナーベルであった。

シュナーベルの演奏を初めて耳にすると驚きを禁じ得ないかも知れない。しかし、アルフレート・ブレンデルの次の言葉がそれに対する答えとなる。「完璧で一点の曇りもない演奏は、音楽に奉仕するものではなく、自己満足の演奏につながる」<sup>(21)</sup>。そして、ブレンデル自身もシュ

ナーベルも「音楽に関する議論で目的としていたのは個人としての栄光や優位性ではなかった」<sup>(22)</sup>のである。

ベートーヴェンは自らの思想と哲学を、音楽を使って表現した。シュナーベルはベートーヴェンの音楽を極めて真面目に解釈し演奏した。それらの価値は輝きを増し続けると、筆者は考えている。

## 註

- (1) 平野昭 2012 『作曲家◎人と作品シリーズ ベートーヴェン』音楽之友社、234頁。
- (2) パウル・バドゥラ＝スコダ(著) 高辻智義・岡村梨影(共訳) 2003 『新版 ベートーヴェンピアノ・ソナタ演奏法と解釈』音楽之友社、50頁。
- (3) 諸井三郎 1965 『ベートーヴェンピアノソナタ―作曲学的研究―』音楽之友社、109頁。
- (4) ヨアヒム・カイザー(著) 門馬直美・鈴木威(訳) 1975/1984 『ベートーヴェン32のソナタと演奏家たち上』春秋社、206頁。
- (5) 中川右介 2011 『二十世紀の10大ピアニスト』幻冬舎新書、232頁。
- (6) 同上書、233-234頁。
- (7) アラン・ロンベッシュ(著) 東川愛(訳) 2014 『偉大なるピアニストたち―ラフマニノフ、コルトーからアルゲリッチ、ポリーニへの系譜―』ヤマハミュージックメディア、48頁。
- (8) ハロルド・C・ショーンバーグ(著) 後藤泰子(訳) 2015 『ピアノ音楽の巨匠たち』シンコーミュージック・エンターテイメント、306頁。
- (9) 同上書、312頁。
- (10) 週刊FM編 1975 『素顔の巨匠たち』音楽之友社、167頁。
- (11) アラン・ロンベッシュ(著) 東川愛(訳) 2014 『偉大なるピアニストたち―ラフマニノフ、コルトーからアルゲリッチ、ポリーニへの系譜―』ヤマハミュージックメディア、44頁。
- (12) ハロルド・C・ショーンバーグ(著) 後藤泰子(訳) 2015 『ピアノ音楽の巨匠たち』シンコーミュージック・エンターテイメント、148頁。
- (13) パウル・ローレンツ(著) 田畑智世枝(訳) 1990 『ピアニストの歴史―三世紀のピアノ奏法の変遷と巨匠たち』芸術現代社、151頁。
- (14) アルフレート・ブレンデル(著) 木村博江(訳) 1992 『音楽のなかの言葉』音楽之友社、299頁。
- (15) 同上書、301-308頁。
- (16) 同上書、326頁。
- (17) 金丸友理絵 2018 「アルトゥール・シュナーベルによるベートーヴェンのピアノソナタ解釈―シュナーベル版の指使いの分析を通して―」愛知県立芸術大学紀要 No.48、257頁。
- (18) 前掲書(8)、444頁。
- (19) 前掲書(17)、258頁。
- (20) 前掲書(4)、11頁。
- (21) 前掲書(14)、325頁。
- (22) 同上書、320頁。

## 参考文献

- ・SCHNABEL THE COMPLETE BEETHOVEN PIANO SONATAS 2001 Tim The International Company

AG 205213-303 (CD)

- ・アルトゥール・シュナーベル（著）和田且（訳）1961/1974 『わが生涯と音楽』 白水社
- ・コンラッド・ウォルフ（著）千蔵八郎（訳）1972/1974 『シュナーベル ピアノ演奏と解釈』 音楽之友社
- ・真嶋雄大2011 『ピアニストの系譜 その血脈を追う』 音楽之友社

## 使用楽譜

今回の楽曲分析にあたっては以下の楽譜を使用した。

- ・‘BEETHOVEN Klaviersonaten BAND I URTEXT G.HENLE VERLAG MÜNCHEN’
- ・‘BEETHOVEN 32SONATE PER PIANOFORTE EDIIONE TECNICO-INTERPRETATIVA DI ARTUR SCHNABEL VOLUME PRIMO (1-12) EDIZIONI CURCI-MILANO 1985’

(受理日 2020年1月8日)