

ベートーヴェン・ピアノソナタ全曲の研究 -8年連続リサイタルの活動報告-

小佐野 圭 OSANO Kei

はじめに

2005年に始めた全8回ベートーヴェン・ピアノソナタ全曲リサイタルシリーズも残すところ僅かとなった。ベートーヴェンはピアノの進化にともないテクニックや表現方法を模索し、演奏者に様々な奏法を要求している。私自身も毎回のリサイタルにおいて常に新しい発見をしていることに大きな驚きと感慨を抱いている。この演奏ノートは、そうした彼のピアノソナタについての研究テーマの提起とアプローチの試みである。

ベートーヴェン全曲ソナタとは、ウィーン台頭期時代（1794年以降）に作曲された作品2の3曲から最後のソナタ作品111までの全32曲のことをいう。このソナタはベートーヴェンの人生の記録であるとともに、「ピアノの新約聖書」と言われるほどの貴重な作品である。⁴

(1) リサイタルの意義

作曲家が意図した音楽は楽譜の中だけに存在するのではない。演奏者がリサイタルを行なう際には「サウンドの現象」もまた重要な鍵となる。「サウンドの現象」とは、音響、空間、時間等の物理的な問題のことである。狭い練習室で演奏する場合と広い演奏会場ではまったく演奏方法が異なる。これは、音楽の構築性だけでなく、「間」「静寂性」「ペダリング」「音量」「音色」等といった事柄に大きく影響すると言っても過言ではない。今日では演奏家がベートーヴェンの意図した楽譜を正確に読み取り、音として実現した場合に、ライブの音響空間を十分考慮しなければならないという考えが重要視されている（これについては2006年度玉川大学芸術学部紀要の「演奏における“Silence”の重要性」の中で述べた）。楽譜解釈の問題はもちろん重要であるが、演奏家にとって、音響、空間、時間等の物理的な問題も大きな課題である。それゆえ、ベートーヴェンの作品の中から「サウンドの現象」をいかに捉えて演奏を行うかが重要な鍵になる。その実践的方法として私は、東京にある中規模ホール（300名から600名まで）を3つ選んだ。残響時間（空席時）が長い方から紀尾井ホール（2秒）、東京文化会館（1.65秒）、そして王子ホール（1.5秒）である。王子ホールと紀尾井ホールの残響時間の相違は0.5秒だが、ステージ上では数字で表す以上に響きの相違を感じ、「ペダリング」や「間」の取り方等を考慮した演奏を行ってきた。またライブの演奏は満席時と空席時によっても音響が異なり、気候によっても異なる。それゆえ、ソナタの特性を理解すると同時にそのホールに合った演奏方法を考えることに、このシリーズの意義がある。この課題に、ベートーヴェン全曲リサイタルを8年間というスパンで取り組み、その作品に内包された精神に近づこうと考えている。

(2) 連続リサイタルの計画：ソナタ全曲の各回プログラム構成について

このリサイタルのプログラム構成は、現在の1回のリサイタル時間がおよそ2時間の枠組みの中でなされていることを考慮した上でのプログラミングである。例えば、開演時間を19時とすれば、終演時間は休憩を挟みながら21時前をめざして演奏家は曲目をプログラミングする。私は1回のリサイタル演奏時間を最大約90分と考えた。

プログラミングには2つの方法がある。一つは第1番から第32番まで番号順に演奏して行く方法であり、もう一つはピアニスト自身が任意のプログラミングを行なう方法である。私は具体的には、2004年ウィーンで行なわれたバレンボイム⁵と2002年東京で行なわれた迫昭嘉⁶のベートーヴェン全曲リサイタルの演奏曲目を参考にした。両者に共通しているのは、全32曲を8回で貫徹している点、また、最終曲に、「第21番 ワルトシュタイン」「第23番 熱情」「第28番」「第29番 ハンマークラヴィーア」「第30番」「第31番」「第32番」を取りあげている点である。二人とも6回目、7回目、8回目のリサイタルの最終曲は、「第30番」「第31番」「第32番」をプログラミングしている。

さて、私自身、リサイタルを1年に1回実践し、8年かけて全32曲を貫徹する計画を立てた。最終曲に関してはバレンボイムのリサイタルと同じとした。バレンボイムは第1回目から順に言えば「第29番 ハンマークラヴィーア」「第26番」「第28番」「第23番 熱情」「第21番 ワルトシュタイン」「第30番」「第31番」「第32番」である。私は「第32番」「第26番 告別」「第28番」「第23番 熱情」「第21番 ワルトシュタイン」「第30番」「第31番」「第29番 ハンマークラヴィーア」とした。

全8回は「愛」「現実」「克服」「生命力」「予感」「あこがれ」「希望」「祈り」というテーマを定めたチクルス構成にした。テーマ性を持たせることで、聴衆へ伝えていくメッセージ性が明確になるのではないかと考えたからである。さらに、リサイタルを一つのドラマにたとえた。ソナタ形式になぞらえ、第1曲目の第1主題の調性と最後の曲の調性を統一し、1日の演奏会の全曲を通して回帰するようにした。たとえば、一つのリサイタルにおいて4曲演奏する場合は1番先に弾く曲を第1楽章として考え、最後の曲は最終楽章ということになる（ただし、第5回目と最後のリサイタルは除く）。毎回のテーマ内容を以下に記す。

第1回目 「愛」 2005. 3. 25 紀尾井ホール

演奏曲目：第3番／第13番／第14番「月光」／第32番

「第32番」の第2楽章から靈感を得て「愛」というテーマとした。この楽章は第1楽章の人間の苦悩を劇的に描いたようなモチーフから一転して、オルガンの響きのように重厚かつ深く優美であり、優しく包まれているようなイメージからのインスピレーションである。またベートーヴェンの最後のソナタとして、敬意を払い、我々、ピアニストがこれからベートーヴェンの作品を演奏する時に愛情をもって演奏しようという願いも込めている。ベートーヴェンのピアノソナタ全曲リサイタルを行なうピアニストはほとんどが「第32番」をシリーズの最終曲に選ぶケースが多い中、私はあえて、このソナタをシリーズの初回に組入れた。

第2回目 「現実」 2006. 3. 30 紀尾井ホール

演奏曲目：第4番／第5番／第16番／第26番「告別」

「現実」は「第26番 告別」からヒントを得た。このソナタは、第1楽章を「告別」、第2楽章を「不在」、第3楽章を「再会」、とベートーヴェン自身が名付けている。彼の作曲した標題付きのソナタには「第8番 悲愴」と「第26番 告別」の2曲があり、楽章ごとに標題が与えられているのはこのソナタだけである。ナポレオンのフランス軍の占領下にあり、最も親しい友人であり理解者だったルードルフ大公との別離が作曲の背景にある。私は作曲した時間空間を捉えルードルフ大公が帰還した喜びである第3楽章を「現実」と名付けた。人間は今をいかに生きるかを考えつつ生きて行く。過去の思い出ではなく、現実にも目を向け将来をいかに生きて行くかが人間のテーマである。言い方を変えれば、人間は将来こうありたいという夢を持って生きるのである。

第3回目 「克服」 2007. 3. 20 東京文化会館

演奏曲目：第2番／第10番／第17番「テンペスト」／第28番

「テンペスト」は愛称であり、ベートーヴェンがシンドラー⁷に語ったと言われている逸話「シェイクスピアのあらしを読みたまえ！」がその由来である。この逸話の信憑性は疑わしいが、「テンペスト」の中で妖精の巻き起こした嵐に翻弄されている人間たちの姿は、第1楽章の主題の性格にも反映されていると思われる。第3楽章の深刻な暗さも他の作品には

ないものである。1802年10月に弟宛てに書いた「ハイリゲンシュタットの遺書」が残っているが、これは一度は死を決意したが最終的には自分の芸術性を高める決意の表明であると言われている。ベートーヴェンが苦難をどのように克服したか想像に絶するが、その後、数多くの傑作を残したことを思い起こし、「克服」という言葉が浮かんだ。

第4回目 「生命力」 2008.3.26 東京文化会館

演奏曲目：第1番／第11番／第19番／第20番／第23番「熱情」

「生命力」は熱情ソナタからヒントを得た。ベートーヴェンはフランスのセバスチャン・エラールから1803年にピアノをプレゼントされている。そのピアノは下1点へから4点ハ音までの68鍵の鍵盤を擁する楽器であり、そのピアノの機能を十分に発揮した曲が熱情ソナタである。外に向けた彼のエネルギーが発散した曲であり、技術的にもきわめて困難で、これほど激しい曲もない。まさに、生命力溢れる曲である。それが「生命力」と名付けた理由である。

第5回目 「予感」 2009.3.29 王子ホール

演奏曲目：第8番「悲愴」／第6番／第27番／第21番「ワルトシュタイン」

「予感」はワルトシュタインソナタの《introduction》からのインスピレーションである。私はこの曲を2楽章構成として捉え、《introduction》を次の終楽章 Rondo のための導入部と考えた。《introduction》のはじめの増三和音の響きを聴いて、先がどうなっていくのだろうかという期待感が湧いたのである。つまり現在から将来へ目を向けたときの神秘性を感じ取り「予感」と名付けた。まさに第2楽章は人間の自由な生き方を示しているかのようなようである。後期への移行するソナタとして位置付けられている。

第6回目 「あこがれ」 2010.3.22 王子ホール

演奏曲目：第9番／第7番／第24番「テレゼ」／第30番

「あこがれ」は「第30番」の第3楽章第2変奏曲の41小節目に登場する《teneramente》(譜例16)という発想標語からインスピレーションを得た。「teneramente やさしく、愛情深く」は、ベートーヴェンの心の内を語っているように思われる。《teneramente》という標語は「第27番」の第2楽章にも登場し、その楽章はまるで恋人同士の会話のようである。いずれもこの上なく優美で心やさしく、愛情に満ちた曲である。右手の《Gis-E》《A-Fis》《H-Gis》《Cis-A》と続く3度音程の上行形を抒情性ある穏やかな心と捉え「あこがれ」としたのである。

第7回目 「希望」 2011.3.29 東京文化会館

演奏曲目：第12番「葬送」／第18番／第22番／第31番

「希望」は「第31番」からヒントを得た。この曲にはフーガが配され、クライマックスの第3楽章184小節から最後213小節までの部分では空に飛び立とうとする鳥のような飛翔感が感じられる。はじめのテーマに回帰する「As-Des-B-Es-C-F-Es-Des-C(右手トップの音のみ)」が終わると、主要モチーフの終わり「F-Es-Des-C」の「F」が付点4分音符で「タイ」でくくられている。はじめの右手のトップの音の「As」-「C」-「F」-「As」という上行型にはまさに夢を追って行く様がイメージされ、「希望」と名付けた。生きる勇気を与えてくれる音型は、雄大で、将来に向かう「希望」そのものである。

第8回目 「祈り」 2012.3. 東京文化会館(予定)

演奏曲目：第15番「田園」／第25番／第29番「ハンマークラヴィーア」

このシリーズを完結するリサイタルである。テーマの「祈り」を決めたのは第1回目の「愛」を決定した時であった。後期のソナタ「第29番」「第30番」「第31番」「第32番」は、いずれも「pp」の部分が瞑想的な世界として描かれている。この瞑想的な世界を「祈り」と捉えた。

ところで、最終回で演奏する「第29番 ハンマークラヴィーア」は全曲中、最も長い時間を有する雄大なソナタである。私はこのソナタの第2楽章に着目した。第2楽章は20分かかる長大な曲であり、人間の内なる部分を吐露しているた

いへんデリケートな内容で、シリーズの最後を飾るのにふさわしいテーマとして「祈り」を選んだのである。けれども、これは宗教的な意味ではなく、あくまで、人間の心の内側を表現するという意味である。

(3) ソナタ演奏解釈の一側面

I ドラマ性

ベートーヴェンソナタ演奏における最大の目標は「いかに劇的な演奏を行なうか」にある⁸。劇的な演奏とは時間の経過の中で移り変わる感情をいかに表現するかということである。劇的な表現には、「喜び」から「悲しみ」へ、「静寂」から「クライマックス」へ、つまり相反する性格を示すことが重要である。そうしたフレーズが、作品の中でどのような意図でその場所に置かれ、そのあとどういう感情で先に進んで行くのかという「感情の移行」、すなわち感情の変化をドラマにたとえることができよう。

II 意外性

もうひとつ、私が着眼しているのは「意外性」の問題である。人生に「思わぬ出来事の発生」はつきものである。人はそうした「思わぬ出来事」によって今までの人生とは異なる感情の変化を感じる。ベートーヴェンは数多くの作品において、この「思わぬ出来事の発生」をまさに直感的に音楽にしていると言ってよいだろう⁹。彼は「調性」と「リズム」を様々に駆使してそれを表現している。リズム的側面而言えば、最も多く登場するのは「短縮技法」であり、これを取り入れることによって劇的な効果を発生させている。これはクライマックスに頻繁に登場する。その最も大きな効果は“stretto 効果”であり、追い込み型の緊張感を示すものである。なお、これは対位法音楽特有の作曲技法の一つである。

短縮技法としては以下のものが考えられる。

- 1、従来の拍節からの離脱を行なうパターン。例えば、4拍子の場合、1拍、2拍、3拍、4拍と強、弱、中強、弱のパターンが「sf」によってリズムの規則性を失う型。
- 2、モチーフを細分化するパターン。例えば、4小節のフレーズを2小節のフレーズに細分化する方法。
- 3、拍を細分化するパターン。例えば、2分音符を4分音符に、4分音符を8分音符に。
- 4、シンコペーション（切分法）の使用。強拍と弱拍の変化を意味するから短縮技法の一部に含める。
- 5、短縮技法と休符が組み合わされたパターン。

〈譜例1〉

第18番 作品31-3 第1楽章 67小節～72小節



上記〈譜例1〉の「第18番」第1楽章の「短縮技法」は生命力を示す一例である。ジャズ奏者が即興で遊んでいるかのようなこのリズムを、彼は多くの場面で取り入れている。右手の4分音符に対して左手は8分音符。70小節の「sf」は「拍節法の離脱」を行っている。強拍と裏拍の関係によって生命力を醸し出し右のトリラーによってさらに無邪気な楽しさを描いている。1803年頃「今後は新しい道を歩むつもりです」¹⁰と言ったという逸話が残っているが、「第17番 テンペスト」の憂鬱な暗さから抜け出してこれほどおどけた姿も珍しい。

「第26番 告別」の第2主題（50小節）は左手のシンコペーションのリズムによって生きた息吹に仕上げられている。この左手のシンコペーションは右手の旋律の4小節間を生かすための効果を持つ。左手の2小節のシンコペーションによって右手の旋律の4小節間が見事に美しいラインを描くのである。つまり左手のシンコペーションには他の声部を引き出す効果がある。こういう単なる躍動的なシンコペーションでないところが興味深い。

〈譜例2〉

〈譜例3〉

第31番 作品110第3楽章168小節右手のみ

第31番 作品110 第3楽章30小節右手

Meno Allegro. Etwas langsamer



また「第31番」第3楽章168小節の最後の部分はそれまでとは異なる新しいリズムの展開（フーガのモチーフ）を駆使しながら頂点へ進んでいく。聴衆には一瞬斬新さを感じさせるが、実はこのリズムの基本形は30小節フーガのモチーフ（Es-As-F-B-G-C-B-As-G）である〈譜例3〉。モチーフのはじめの部分の上行型（Es-As）と後半下行型（G-C-B-As-G）を短縮したものである〈譜例2〉。いずれにしても、後期のソナタ（第29番、第30番、第31番、第32番）の特徴としては、ソナタにフーガを融合させたことが言える。

以下は、シンコペーションを含む「短縮技法」の各演奏効果の例である。

1. 重量的効果

「第2番」第1楽章203小節「*ffp*」は右手の軽快な *staccato* に対して左手は重量感を出している。「第3番」第1楽章114小節～128小節は左手と右手と交互に「*sf*」が登場し、主題の4分音符を強調させ逆に次の117小節の強拍のアクセントが生きてくる。「第27番」「第29番」「第32番」3曲では冒頭の和音と「短」「長」のリズムによって重量感が増す。

2. 規則性を破壊する効果（拍節法からの離脱）

「第3番」冒頭第1楽章9小節から4小節間シンコペーションが続く。冒頭の第1主題のリズムの規則性を破る。「第14番 月光」第3楽章2小節の4拍目「*sf*」は前のリズムの規則性を打ち破る破壊的な強さを印象づける。強制的なシンコペーションは「*sf*」等のアクセントがつく場合が多い。

3. 躍動的効果（生命力溢れる）

「第4番」第1楽章127小節から6小節同じリズムを刻み、133小節で変化。「第11番」第1楽章38小節からのシンコペーション。「第31番」第2楽章40小節から91小節まで同じリズムを刻んで行く。右手の8分音符に対して左手の躍動感があり対比の美しさがある。「第14番 月光」第3楽章37小節の2拍目「*ff*」は強調であり、次の38小節と39小節は躍動感を出す。「第32番」の第2楽章第3変奏曲49小節もテーマが静かで穏やかなだけに、49小節の64分音符の「タイ」はシンコペーションであり、ジャズ的な感覚を抱く。

4. 即興的效果（楽しい気分）

「第18番」第1楽章68小節は前述の通り、拍を分割した技法である。「第3番」第1楽章68小節、「第6番」第1楽章46小節、「第7番」第1楽章16小節等はベートーヴェンの手法の典型。

5. 引き締め効果

「第30番」第3楽章第5変奏曲の左手のリズム、「第31番」第2楽章13小節の左手の「*sf*」は曲を引き締める。また、「第16番」第1楽章5小節は曲をコンパクトに引き締める〈譜例4〉。

〈譜例4〉

第16番 作品31-1 第1楽章冒頭～5小節

Allegro



6. 分断効果

「第3番」203小節～206小節まで4小節間同じリズムを刻み、次の207小節～209小節は左手2拍に「*ff*」が3小節続く場合前のフレーズを分断する。「第7番」第4楽章の冒頭は2つのモチーフを「休符」に

よって分断し、次の3、4小節のフレーズを引き立てる役割があり、短縮技法と休符が組み合わされたパターンである。「第31番」第2楽章37、38小節の「休符」によって分断する。

7. 強調的効果

「第4番」41小節、43小節左手の「sf」は右手の同じ8分音符との対比させて強調させる。「第16番」冒頭アウフタクトの16分音符と付点4分音符は強烈な「短」「長」のずれを示している〈譜例4〉。“何か新しいものを書きたい”と言ったという逸話通り、斬新な始まりである。このリズムは後期のソナタ「第29番 ハンマークラヴィーア」「第32番」の冒頭のリズムにも発展することとなる。

8. フレージング効果

「第28番」第1楽章29小節から21小節間も続き、50小節の強拍に繋がって行く。まさに、同じシンコペーションと主要モチーフとの融合は主要モチーフの美しいラインを引き出す効果がある。「第32番」第1楽章50小節の2拍目は第2主題のはじめの音である。この音を延長させることでフレーズ感を醸し出し印象づける。「第14番 月光」第3楽章第2主題や「第18番」第1楽章第2主題のシンコペーションはフレーズ感を聴衆に意識させる。

9. クライマックス効果

「第27番」第1楽章120小節から10小節間同じリズム（2拍目にsf）によって頂点に向かう。「第30番」第1楽章33小節から9小節間同じリズム（2拍目にsf）によって頂点（再現部）に向かう。この2曲は「sf」をシンコペーションとしているので類似性がある。「sf」の働きは音楽の推進力である。

「第30番」第6変奏曲は拍の細分化の代表例である。4分音符からはじまり8分音符、3連符、16分音符、32分音符、最後はトリラーへ細分化して行く。細分化の最も細い音符がトリラーである。

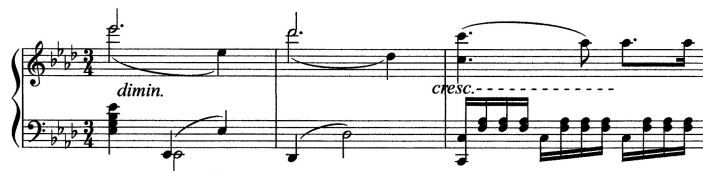
「第7番」第1楽章176小節は強拍にアクセントがある。179小節から4小節間、2拍目にアクセントを置くことで、クライマックス効果がある。

以上、シンコペーションを含む短縮技法の効果を述べてきたが、この問題は強弱と大きな関わりを持っていることを付け加えておく。つまり、演奏上におけるこれらの重要な問題は強弱やリズムと切り離して考えることはできない。クライマックスへの演奏法として重要なことは、曲の構造そのものが「ストレート効果」を表現しており、ピアニストは感情を出そうとして過度な *accelerando* や *stringendo* をかける必要はないということである。

次に調性的側面を取りあげる。一つの音で大きな転換を意味する部分がある。前述の「感情の移行」の部分である。場面転換に移行する部分が「第31番」第1楽章38小節から40小節で〈譜例5〉、ここは提示部が終わり展開部に入る前の部分にあたる。提示部の調性は「Es-Dur」で締めくくられるが、40小節から「f-moll」

〈譜例5〉

第31番作品110第1楽章38小節～40小節



で展開する。38小節から「dimin.」、40小節からは「cresc.」が4小節間続く。私はこの39小節の「Des」音は大変重要だと考える。一つの音で今までの世界から神秘的な世界へ転換するよう演奏を慎重に行なわなくてはならない。こういう転換の時は、わずかながら調性の変化を伝える時間を長めにとる必要があろう。

「第31番」の第3楽章は「嘆きの歌」Arioso dolente, Klagender Gesang が2カ所表れる〈譜例6〉。はじめの「嘆きの歌」はas-mollで表れ、歌が閉じるとフーガの冒頭で「As-Des-B-Es-C-F-Es-Des-C」のモチーフ〈譜例8〉。そして2回目の「嘆きの歌」はg-mollで登場する〈譜例7〉。

〈譜例6〉 1回目 as-moll 「嘆きの歌」

第31番作品110第3楽章 9小節～10小節
Klagender Gesang
perdendo le forze, dolente

〈譜例7〉 2回目 g-moll 「嘆きの歌」

第31番作品110第3楽章 116小節～118小節
Ermatteter Klagend
perdendo le forze, dolente

1回目 (as-moll) と 2回目 (g-moll) の嘆きの歌の相違点は 2 回目の歌には 32 分休符が書かれていることである。ペダルの多用によって休符を入れない演奏を行なう場合があるが、休符の表現がこの曲の生命と言っても良い。休符が切迫感、苦悩、悲哀を表現することに最大の注意を払う必要がある。続いてフーガのモチーフの

〈譜例8〉

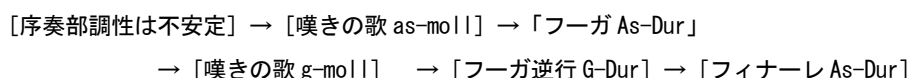
第31番 作品110 第3楽章 27小節
Fuga
Allegro ma non troppo

〈譜例9〉

第31番 作品110 第3楽章 137小節
L'istesso tempo della Fuga poi a poi di nuovo vivente
*Nach und nach wieder auflebend
 sempre una corda*

逆行 (D-A-C-G-H-Fis-G-A-H 〈譜例9〉) が G-Dur で登場。最終的に主要モチーフは9回登場する。この「嘆きの歌」の as-moll から g-moll の調性の変化とフーガの As-Dur から G-Dur へのそれは空間の「ずれ」を描いている。長い時間の中の調性の「ずれ」は苦悩の世界から希望の世界へ飛翔して行くかのようなのである。

第3楽章を図式で示すと以下ようになる。



特に G-Dur から As-Dur への半音上への調性の変化は現実から離れ別の世界へ移行する時間空間の変化を意味する。私はここに後期ソナタの大きな特徴を見る。184 小節からの音楽の迫力は圧巻であり、基本フーガのモチーフの終わりの下行型 (F-Es-D-C) を 5 回くり返しながら最後のモチーフ 200 小節に突入する。この部分で最高潮に達し、ピアニストは全身全霊で高揚感を体感するであろう。ここにも前述のクライマックスにおけるリズムの「短縮技法」が使用されており、まさに巨大な建築物を思わせる構築性を捉えることができる。

「思わぬ出来事の発生」の顕著な例として「第7番」第1楽章 133 小節を挙げることができる。131 小節では d-moll でありながら、突然3度下の B-Dur に転調する。どうしてこういう転調に変化するだろうか。これについては、私は二つの意味があると考えている。一つは色彩感を変えることであり、もう一つは現実(その曲の主調)から離れ、「別世界への誘い」である。

〈譜例10〉

第26番 作品81a 告別 第1楽章冒頭
Das Lebewohl
Adagio
Le - be wohl

〈譜例11〉

第26番 作品81a 第1楽章 17小節～21小節
Allegro

「第26番 告別」の第1楽章冒頭はその「別世界への誘い」を表現した良い例であろう。友人と別離した自分自身の行き場のない不安定な世界を表現しているように思う。冒頭の右手和音は、Es-Dur(ホルン五度の響き)の構成音である 〈譜例10〉。しかし、続く小節では左手に C 音のオクターブがあり、VI度になり、聴き手には

「c-moll」を予感させる。というのも続く3小節目の和音は c-moll のV度である。6小節目の2拍目で Es-Dur のV度が響くがすぐ8小節目では Ces-Dur に転調する。思わぬ展開である。しかし、10小節目の2拍裏拍から ces-moll を予想させ、11小節から5小節間 ces-moll が続き16小節でやっと Es-Dur のIV度の響きに到着する。この宙ぶらりんな状態は冒頭から17小節間続く。この曲のような冒頭から不安定な時間が続く曲は他にはない。そして、19小節の「ドミナント」で、この曲の主調 Es-Dur が蘇るような感覚を聴き手に与える（譜例11）。この19小節の和音も2分音符で属七に「Es」音が倚音として響いている。しかも「sf」があり強調効果は絶大である。私は、ベートーヴェンのこうした調性感のねらいも彼の「神秘性」かつ「意外性」を示す最たるものではないかと考えている。

III 強弱について

彼の記譜した強弱記号の中で注目すべきは「pp」と「ff」である。これらは頻繁に登場するが、「mf」「mp」はほとんど現れない。そして、これに加えて「subito p」が重要である。この2つは8年におよぶベートーヴェンシリーズの実践で最も神経を払っている点である。総括的に言えば、「p」の強弱レンジが大変大きい。彼はその「p」がどのような「p」なのか具体的には書いていないので、より「f」に近い「p」なのか、あるいはより「pp」に近い「p」なのかを考える必要がある。また「crescendo」等の強弱記号にも同じことが言える。

「crescendo」がどこから始まり、どこまで続いて行くのか実に的確に記されている。また彼の強弱は物理的な問題だけではない。弱い言葉でも一瞬に沈黙させてしまうような言葉があるように、物理的に弱い音でも緊張感を高め音楽としての内容の濃い表現がある。この場合には単に「p」は弱く「f」は強くという考えは通用しない。「第26番 告別」第1楽章250小節の「C-B」の動きは主要モチーフ（Das Lebewohl）の断片を示しているが「pp」である。ここは彼が友人へ送った最後のメッセージ「さようなら」を示しており、表現法は「きわめて弱く」というより、「きわめて心をこめて」と強調して表現したい部分である。

〈譜例12〉

第5番作品10-1 17小節～22小節

The musical score for Example 12 is in 3/4 time and consists of six measures. The first measure starts with a piano (*pp*) dynamic and features a triplet of eighth notes. The second measure continues with the same triplet. The third measure has a piano (*p*) dynamic. The fourth measure has a piano (*p*) dynamic. The fifth measure has a forte (*ff*) dynamic and features a triplet of eighth notes. The sixth measure has a forte (*ff*) dynamic and features a triplet of eighth notes. The bass line consists of simple chords and single notes.

「第5番」第1楽章は17小節から「pp」で3連符が続き、2小節の「ff」で同じリズムを叩く（譜例12）。このリズムは、“そうではないんだ”と否定を意味しているように思われる。あたかも今までの考えを決然と否定するかのようなベートーヴェンの音楽の特徴を示している。

〈譜例13〉

第26番 作品81a 告別 第1楽章249小節～最後

The musical score for Example 13 is in 3/4 time and consists of five measures. The first measure has a piano (*pp*) dynamic and features a quintuplet of eighth notes. The second measure has a piano (*pp*) dynamic and features a quintuplet of eighth notes. The third measure has a piano (*pp*) dynamic and features a quintuplet of eighth notes. The fourth measure has a piano (*pp*) dynamic and features a quintuplet of eighth notes. The fifth measure has a piano (*pp*) dynamic and features a quintuplet of eighth notes. The bass line consists of simple chords and single notes.

ところで、「物理的に不可能な強弱」が存在する。「第26番 告別」第1楽章の最後の部分を考察してみよう（譜例13）。249小節の右手の音型が「pp」で2回繰り返された後に、252小節は「C」のオクターブ。ベートーヴェンはこの音に「cresc.---」を書き入れている。この部分の演奏はピアニストにとって大変困難であり、減衰楽器のピアノの表現能力の限界を超えている。では、なぜ彼は「cresc.---」を書き入れたのか。一つには、次の「f」を引出すための準備の「cresc.---」という効果の側面のためと思われる。オーケストラの楽器をイメ

ージして作曲したとも考えられる。さらには、物理的には不可能でありながら、聴き手に「*cresc.---*」をイメージさせるかのような暗示的な強弱表記を意図したためと思われる。この神業のような神秘的な「*cresc.---*」は、驚嘆としか言いようがない。

crescendo の演奏法について

crescendo に関して学習者あるいは演奏家が陥りやすい間違いを以下にまとめた。

- 1、*cresc.*の記号と同時に強くする傾向がある
- 2、*cresc.*の到達点が不明瞭である
- 3、受動的な行動になる。自主的な行動ではなく(教師の)指示通り動く傾向が見られる
- 4、*cresc.*と共に速度が速くなる傾向にある
- 5、どの程度 *cresc.*するのか、その範囲が不明瞭である

これらの対処法を以下に挙げる。

- 1、どのような効果があるのか、その前後の関連を考慮して実践する
- 2、*cresc.*の始まりは静かに音量の増幅を行ない *cresc.*の最後まで持続性を保つ
- 3、立体空間を考慮した *cresc.*を行なう
- 4、精神的な *cresc.*も伴うべき(受動的であってはならない)
- 5、クライマックスにおいてはテンポをあげる場合もあるが *accelerando* になってはいけない

「subito p」について

バルンボイムは「*subito p*」について「ベートーヴェンは強弱の落下の効果を使った最初の作曲家」、またその演奏法について「絶壁まで進んで行って崖っぷちで急停止するようなものだ」¹¹と述べている。「*fp*」「*sf*」「*cresc. . . p*」は、いずれも、「*subito p*」の要素を含んでいるものだろう。なぜ、ベートーヴェンがこれほど、多くの「*subito p*」を用いたのかについては、多くの理由が考えられようが、一つには、音楽の劇的な表現を追い求めた結果ではないかと考える。急激な強弱のダウンは、それまでの感情の高揚感をいっぺんに吹き飛ばし、きわめて冷静に客観性をもって演奏する方向に演奏者を向かわせる。そういう時間の流れを把握しながら、次の表現へ移行する力は大きなエネルギーを沸き立たせる。

「第23番 熱情」第1楽章の再現部 134小節の部分。私は、109小節から133小節までの高揚感の持続をクライマックスとして捉えている。130小節からの4小節はまさに火山の噴火のような爆発がある(左手の3連符は運命の動機)。そして、あたかも今までの緊張を吹き飛ばすような「*subito p*」が到来する。134小節には「*p dimin.*」が書き込まれている。つまり6小節間の「*f*」、11小節間の「*ff*」の後、134小節で急激な強弱の変化がある。この「*ff*」は、グレープフルーツを最後の一滴まで搾りきるように、エネルギーを出し切らなくてはならない。

「subito p」の演奏法について

では、具体的にどのように「*subito p*」を演奏するのか探してみよう。

リサイタルの意義にも述べた通り、「サウンドの現象」を捉えることが重要となる。私は「第23番 熱情」を2008年東京文化会館(小)ホールにおいて演奏した。このホールは非常に音響が素晴らしく、多くのピアニストから人気を得ている。私は133小節の最後の音(右手はEs、左手はDes)まで勇気を持って「*ff*」を実行して、134小節に入る直前で、ペダルを一瞬離し(ダンパーをあげて)手も鍵盤から離し、次の瞬間、音響空間の「間」(「静寂」)を取ることに挑戦した。その時、ホールの反射音を自分の耳で聴き取った後で134小節に入った。この「間」はほんの一瞬の出来事であるが、そこに劇的な空間が生まれた。このように楽譜には記載されていない音響空間を考えての演奏スタイルはこれから重要な課題だと考える。つまり、狭い部屋で響きを作るだけではなく、広い会場の響きを想定しながら音響を作る作業が必要となる。これは「いかに劇的に演

奏するか」という課題にも繋がる問題である。以上をまとめると次のようになる。

- 1 最後 (subito p の直前) まで勇気を持って ff を行う
- 2 一瞬、「静寂の間」を入れる
- 3 会場の反射音を聴く
- 4 subito p を実行

ただ、ここで十分に注意しなければならない点は、「静寂の間」が劇的な効果を生む「間」であって、全体の流れを壊すような「間」であってはならないということである。

「fp」について

「第8番 悲愴」の冒頭は「fp」で開始する〈譜例 14〉。しかし、現在のピアノにおいて、その強弱を表現する演奏者は少ない。この問題は、私がこのリサイタルシリーズで掲げている意義にもかかわる重要な問題である。つまり、広い会場での反射音を考慮しなくてはならないということであり、狭い部屋でのペダリングとは異なり、ペダリングのハーフアクションを利用した《dim.pedal》が要求される。

〈譜例 14〉

第8番作品13 悲愴 冒頭 Grave



この《dim.pedal》は下記のようにまとめられる。

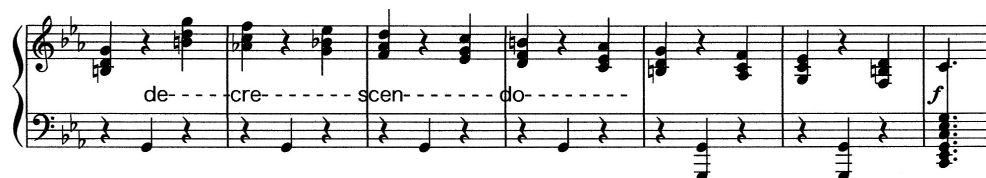
- 1 ペダルと同時に打鍵する
- 2 鍵盤からすぐ指を離す（この時ペダルは踏んだまま）
- 3 音の減衰を認識したらただちに指を鍵盤に置き直し、鍵盤を下す
- 4 次第にペダル効果によって dim を行いながらペダルを上げていく

上記を実現するのは、かなり高度なテクニックと耳が必要となる。ピアノの音は減衰するという物理的特徴を把握していないとこのペダリングはまったく無駄なものになる。現在のピアノの音はたとえば一つの音を強く弾いた場合、約 25 秒から 30 秒で無音状態になる。高度なテクニックとはその無音 (silence) を巧妙なペダリングによって作り出す技術のことである。

また強弱において興味深いのはベートーヴェンが「遠近法」として音楽を捉えているように思われることである。その顕著な例は「第5番」第1楽章再現部前 162 小節から 168 小節にかけての「decrescendo」である〈譜例 15〉。

〈譜例 15〉

第5番 作品10-1 第1楽章 162小節～168小節



この「decrescendo」は「p」から行なわなくてはならない。実は 158 小節から「p」で同じ音型を鳴らしており、上記はそれに続く「decrescendo」である。ピアニスト泣かせの「decrescendo」で高度なテクニックが必要とされる。私は今いる場所から遠く離れて去っていくような感覚（遠近法）を意味しているのではないかと想像する。私はこの「decrescendo」奏法について、167 小節と 168 小節の間にわずかな「静寂」を入れること

を提案したい。「静寂」を入れることで遠ざかったイメージを引き出すことが可能となるからである。ここにも「サウンド効果」を見いだすことが出来る。

また、「第6番」の第1楽章118小節でテーマが再現され、130小節から「pp」が7小節間続く。「pp」の部分はまるでエコー効果とでも言えよう。ここにも私は「別世界への誘い」を描いた「神秘性」を感じる。まさに遠近法を表現したものと解釈している。

IV 「レガート」について

ベートーヴェンの時代にピアノは、音域が広がっただけでなく、音量あるいは音色面でも発展を遂げた。そうした時代に作曲されたベートーヴェンの作品を通して、ピアニストは多種多様なピアノのテクニックを習得する。なかでも以下は最も重要なテクニックである。

- 1 オクターブ
- 2 トレモロ
- 3 アルペジオ
- 4 スケール
- 5 和音の連打
- 6 トリラー含む装飾音
- 7 跳躍進行によるパッセージ
- 8 ハーフタッチによる打鍵
- 9 ペダリング
- 10 レガート奏法
- 11 レジエッコ奏法
- 12 *espressivo* 奏法
- 13 *cantabile* 奏法
- 14 *staccato* 奏法

上記10の「Legato」は、児島新が「モーツァルト以前の奏法とベートーヴェンの奏法を区別する最大の特徴はレガート奏法である」と述べているように¹²、ベートーヴェン演奏において、最も重要な奏法の一つと言っても過言ではない。特に後期のソナタにおいてこの指示が頻繁に現れ、「*sempre legato*」というように「*sempre*」を伴って登場する。「Legato」とはイタリア語で「結ぶ」という意味であるので、ここではピアノの音をいかに声楽的な演奏に近づけさせるかということになる。

まずメカニズム面について。ピアニストにとってレガート奏法とは次の音に移行するテクニックの習得である。つまり「重さの移動」である。一つの音を次の音へ繋ぐ場合、ピアニストにとって重量を感じる部分は手（指先から手首まで）、前腕、上腕、身体全体である。それらの身体の部分が指先に重量としてかかるわけである。指の関節の使用法により音色や音量をコントロールする。また、レガートは足音を立てずに歩くような感覚と同じである。一つの音を出して次の音に移行する時に、一つの音を出す時にかかる指先の重量感を喪失しないように、重量はわずかであるが残しておかなくてはならない。完全に重量感を失った打鍵は次の音に影響を及ぼす。打鍵のスピードを加減しつつ指先に重さを感じながら演奏することが「レガート」であり、ピアニストにとって、最も重要なテクニックである。これを完全に習得するには長い年月が必要である。

次に、レガートだけでなく、「*espressivo* 奏法」「*cantabile* 奏法」においても重要ないわば「観念的な奏法」について触れておきたい。まず、物理的現象を考えてみる。一度、鍵盤を押さえて音を出した瞬間から、音のダイナミックを変化させることは不可能である。声や管楽器であれば息の量によって音を膨らませることが可能だが、ピアノは押さえた鍵盤にさらに圧力を加えても変わらない。一度出てしまった音は減衰するだけである。しかし、ピアニストは、実際の演奏において、豊かな創造性によって、こういうサウンド現象の常識を打ち破る努力をしなければならない。思うに、ピアニストは音を出す前の動作や、出した後の動作によって、聴

き手に音が減衰するという物理的現象を観念的に変えて伝えることが可能である。1つの音は膨らまなくても、あたかも膨らんでいるかのような錯覚を聴き手に与えることができる。ピアニストの表情や身体の動きを工夫することであたかも大きくなっているように聞かせることが可能だということである。これは、ペダルを巧みに使用し見事なアゴーギグによって伝えることでも可能である。こういう観念的な奏法をバレンボイムは「錯覚の技術」¹³と述べている。現在のグランドピアノで見事なレガートを作るためには最終的にピアニストの「耳」が重要であるということは多くのピアニストや教師が認めている。

(4) ソナタ全体についての考察

これまでの総括として〈別表〉の『ベートーヴェン 全ソナタ全体イメージ』を作成した。これは、全32曲を一覧表記することにより俯瞰的な視点から捉えようとしたもので、作曲時期、イメージ、番号、作品、開始音と終結音、各楽章のテンポ表記、提示部の第1主題の調性、第2主題の調性、形式をまとめたものである。7つの時期区分は『ベートーヴェン音楽事典』¹⁴を参考にした。イメージは各時期の呼称である。

使用楽譜について

現在、数多くの出版社からベートーヴェンの楽譜は出版されているが、ピアニストが演奏家の立場から研究編集した楽譜と音楽学者が編集した楽譜の2種類に分類される。私は、大学の学部時代には師に従い、シュナーベル版を使用して学んだ。大学院時代には、様々な出版社の楽譜を手にし、比較研究を行なった。今日の楽譜出版事情は学生時代の30年前と比べて大きく変貌し、音楽学者や演奏家の助言をもとに信憑性ある楽譜が出版されている。また、インターネットの普及によって、ボンのベートーヴェンハウス (BEETHOVEN HAUS BONN) にアクセスすると、ベートーヴェンの自筆譜が簡単に複写できる時代となった。現在、自筆譜は「第12番」「第14番 月光」「第15番 田園」「第21番 ワルトシュタイン」「第23番 熱情」「第24番 テレーゼ」「第25番」「第26番 告別(第1楽章のみ)」「第27番」「第28番」「第30番」「第31番」「第32番」が存在している。

楽譜のもっとも重要な問題について、児島新は「主資料のテキストをできるだけ誤解のない形で復元すること」と「ウィーン古典派時代の演奏習慣を顧慮しなくてはならないこと」と言い、「ベートーヴェン自身がどのようなピアノを対象として、どのような演奏法あるいは演奏効果を念頭において作曲したのか反省してみる」と指摘している。¹⁵

今回のシリーズの研究資料として下記の出版社の楽譜を使用した。

*G.Henle Verlag Edited from the sources by Bertha Antonia Wallner (1980)

*春秋社 児島新校訂 (1985年初版)

*春秋社 園田高弘校訂 (2000年)

*Wiener Urtext Edition Edited from the sources by Peter Hauschild (音楽之友社版、2000年)

*全音楽譜出版社 ハロルド・クラクストン校訂 注解 (ドナルド・フランシス・トーヴィ)

*Simon And Schuster New York Edited by Artur Schnabel

ピアニストにとってもう一つ重要な問題である「運指」と「奏法」について、児島版のスタカートの5種類の奏法を説明した部分は他にはない貴重な楽譜である。また、園田高弘校訂版には細かいペダル奏法についての細やかな指示があり、ペダリングの捉え方は非常に参考になる。さらに、「第21番 ワルトシュタイン」第3楽章 465小節～474小節には丁寧な「グリッサンド奏法」が記されている。¹⁶

i 楽章構成の推移

前期 (第1番～第15番) 4楽章構成が9曲／2楽章構成は0曲

中期 (第16番～第26番) 4楽章構成が1曲／2楽章構成は5曲

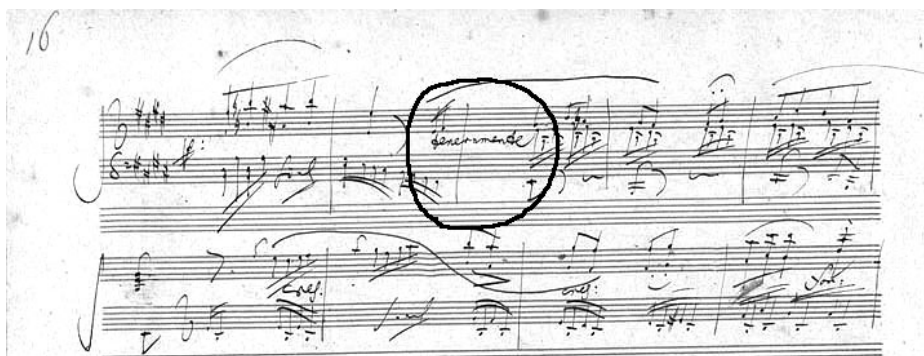
後期 (第27番～第32番) 4楽章構成が1曲／2楽章構成は2曲

別表からもわかるように、前期のソナタは4楽章構成が9曲もあるのに対して、2楽章構成はない。中期、後期へ移行していくにつれ3楽章、2楽章と、楽章数が減っているのに気づく。これは、まさにベートーヴェンが楽章ごとの性格を「対比」であらわした結果ではないだろうか。たとえば、「第27番」で見せた2楽章構成によるベートーヴェンの姿は「対比」のアイデアが現れたものだと言ってもよいだろう。第1楽章はドイツ語表記で「Mit lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck」「Nicht zu geschewind und sehr singbar vorgetragen」と記し、楽章間の表情を対比させている。最後の「第32番」も非常にわかりやすい2楽章構成をとっている。第1楽章は人間の苦悩、現実を、第2楽章は神への崇高な祈りと人間への尊敬を表している。これは前期のソナタにはみられないものである。

ii 言語表記について注目すべき点

「第26番 告別」にはドイツ語による表記がある。これは、今までとは異なる精神性の高さを言葉で示した結果と言えよう。「第27番」「第28番」「第30番」のドイツ語表記は前期のソナタにはないものであり後期のソナタの特徴の一つである。下記の「第27番」第2楽章の自筆譜(譜例16)には、音符の下に「teneramente」が記入されている。別表からもわかるように、後期のソナタにおいて頻繁にドイツ語表記がなされていることを見落としてはならない。

〈譜例16〉「第27番第2楽章」 (<http://www.beethoven-haus-bonn.de/>)



iii 調性について

A 冒頭主題の和音

古典派ソナタの場合、主調から始まるのが通例である。しかし、その通例を破ったのもベートーヴェンの特色の一つである。以下は、主調の「トニカ」を構成音としない曲である。

「第15番 田園」冒頭 C-FIS-A の和音、バスは D (主音)

「第17番 テンペスト」 d-moll の属和音から開始

「第18番」 II 7 の和音から開始

「第32番」冒頭の減7和音

B 第1楽章提示部第2主題の調性について

第1楽章が長調 (23曲) の場合

第2主題が属調であるのは、14曲 (第4番、第6番、第7番、第9番、第11番、第15番、第17番、第20番、第24番、第25番、第26番、第27番、第28番、第31番) で圧倒的に多い。これは古典派のソナタの一般的なものであるが、注目すべきことは、第16番と第21番がそれぞれ長3度上の「H-Dur」「E-Dur」を設定していることである。これは色彩感の追求の現れであろう。

第1楽章が短調 (9曲) の場合

第2主題が平行調であるのは、6曲 (第1番、第5番、第8番、第14番、第19番、第23番) である。属調は2曲 (第17番、第27番)。第32番は平行調の下属調である。短調の場合、平行調は長調にな

るので、主題の性格のコントラストを明確にして表現していると言える。

C 第1楽章と第2楽章の調性について

第1楽章と第2楽章の調性を対比すると同主調の関係が9曲ある。「第1番 (f-F)、6番 (F-f)、9番 (E-e)、14番 (cis-Des)、15番 (D-d)、19番 (g-G)、27番 (e-E)、30番 (E-e)、32番 (c-C)」と多い。古典派のソナタでは、第1楽章が長調の場合、第2楽章の調性は5度圏内近親調から選ぶことが多い中、注目すべきは「第3番 C-Dur」は3度上の調 E-Dur、「第4番 Es-Dur」と「第28番 A-Dur」は3度下の調 C-Dur、F-Dur が選ばれていることである。また第1楽章が短調で同主調に設定されているのは5曲（第1番、第5番、第19番、第27番、第32番）、3度下の調に設定されているのは3曲（第8番、第17番、第23番）である。

D 全曲の調性比較（作品番号は省く）

D-1

・ Es-Dur	4曲	「第13番」「第4番」「第18番」「第26番」
・ G-Dur	4曲	「第25番」「第10番」「第16番」「第20番」
・ c-moll	3曲	「第5番」「第8番」「第32番」
・ C-Dur	2曲	「第3番」「第21番」
・ D-Dur	2曲	「第7番」「第15番」
・ F-Dur	2曲	「第6番」「第22番」
・ f-moll	2曲	「第1番」「第23番」
・ A-Dur	2曲	「第2番」「第28番」
・ As-Dur	2曲	「第12番」「第31番」
・ B-Dur	2曲	「第11番」「第29番」
・ E-Dur	2曲	「第11番」「第30番」
・ Fis-Dur	1曲	「第24番」
・ cis-moll	1曲	「第14番」
・ d-moll	1曲	「第17番」
・ e-moll	1曲	「第27番」

D-2 ピアノソナタの中には使われていない調性

es-moll, gis-moll, a-moll, b-moll, fis-moll, h-moll,

E 開始音と終止音

表からわかるように、全32曲中に「pp」と「p」から始まる曲が25曲ある。「f」「ff」から始まる曲は7曲であるから弱音開始が圧倒的に多いことがわかる。そのうち「pp」から始まる曲は「第17番 テンペスト」「第21番 ワルトシュタイン」「第23番 熱情」である。「f」「ff」で始まる曲は「第5番」「第8番」「第20番」「第25番」「第27番」「第29番 ハンマークラヴィーア」「第32番」。「第5番」「第8番 悲愴」はc-moll。終止音が「f」「ff」で閉じる曲は19曲あるが、「pp」「p」で曲を閉じるのは13曲である。

F ソナタ形式を構成していない曲

「第12番」「第13番」

G 3つの楽章がソナタ形式を構成している曲

「第5番」「第17番」「第18番」

おわりに

私は全8回の「ベートーヴェン・ピアノソナタ全曲リサイタルシリーズ」でベートーヴェン研究の成果を実践しているが、この研究はライフワークとして今後も継続していくつもりである。ひき続きエディション研究、奏法の具体的な研究、ピアノソナタ以外の作品との関連研究等、課題は山積みである。

作品にアプローチする方法として重要なことは、それぞれの作品がどのような効果表現しているかを突きつめることである。効果とは「音の働き」とも言えよう。表面的な記譜だけを見て、音にするだけでは不十分である。たとえば「p」の指示を見て、音量の物理的な意味だけを考えて演奏してもベートーヴェンの意図には近づけない。どのような「p」なのか、その音楽における効果を考慮する必要がある。作曲家がどのような効果を狙った指示なのか、なぜ、「p」を書いたのか、「なぜ」「どのように」「何のために」といった視座が重要である。また音楽がどのような形式で成立しているのか、構築性を分析し曲の設計図を描ける努力も大切である。私自身、本番の前には、「木を見て森を見ない」演奏にならないためにもドラマの展開をできるだけ具体的にイメージし、全体の流れを把握しつつ演奏するようにつとめている。

最後にベートーヴェンの弟子だったフェルディナント・リースの言葉¹⁷を引用したい。

ベートーヴェンが私を教えるときには、ふだんの彼の性格とは反対に非常に辛抱強かった。・・・私があるパッセージを弾く時、たまに音を落としても、また、彼が特に強調して出したがる音符や飛ぶところを間違えても、とがめることは滅多になかった。しかし、クレッシェンドや曲の性格を表現する発想などがうまく行かないと彼は非常に怒った。彼がいつも言っていたことであつたが、前者は偶然のミスであり、後者は知識や情緒の欠如あるいは不注意に由来するというのである。

この言葉はベートーヴェンの作品の演奏法の核になるものではないかと思う。

註

4 ハンス・フォン・ビューロー（1830～1894 ドイツの指揮者、ピアニスト）がJ.S.BACHの「平均律クラヴィーア曲集」を「ピアノの旧約聖書」、ベートーヴェンのピアノソナタを「ピアノの新約聖書」と評し定着した。

5 Daniel Barenboim（1942～ ）アルゼンチン出身のユダヤ系ピアニスト、指揮者。

6 Akiyoshi Sako（1957～ ）東京出身のピアニスト、東京芸術大学教授。2000年ベートーヴェンソナタ全曲チクルス全8回開催【神戸新聞松方ホール、第一生命ホール】

7 Anton Schindler（1795～1864）ベートーヴェンの弟子と言われているドイツの音楽家。ベートーヴェン研究に多大な影響を及ぼした。

8 ピアニストのブレンデル Alfred Brendel（1931～ ）は、著書『楽想のひととき』（岡崎昭子訳、音楽之友社）の中で、「劇的な性格と感情的なつながりを持つのがソナタである」（61頁）と言っている。

9 音楽学者、シエンカー Heinrich Schenker（1868～1935）は、著書『ベートーヴェンの第9交響曲』（西田紘子・沼口隆訳、音楽之友社）の中で、「ベートーヴェンは標題音楽や声楽作品を書くときでさえ、純粋音楽の法則に対して直感を失うことがなかった」（265頁）と言っている。

10 ルイス・ロックウッド著、土田英三郎ほか訳『ベートーヴェン音楽と生涯』（春秋社、2010）181頁

11 バレンボイム&サイド著、中野真紀子訳『音楽と社会』（みすず書房、2004）194頁

12 児島新『ベートーヴェン研究』（春秋社、2005）26頁

13 バレンボイム&サイド『音楽と社会』41頁

14 平野昭ほか『ベートーヴェン音楽事典』（東京書籍、1999）

15 児島新校訂による春秋社版『ベートーヴェンピアノ作品集I』まえがき

16 園田高弘校訂による春秋社版『ベートーヴェンピアノ・ソナタ第21番ワルトシュタイン』39頁参照。

17 「音楽芸術」別冊『ベートーヴェン研究』（音楽之友社、1969）130頁。リース Ferdinand Ries（1784～1838）はドイツ・ボン出身の音楽家。