

令和3年度 学位請求論文

アレクサンドル・スクリャービンのピアノ・ソナタの分析的研究

—作品番号のない初期ソナタ2曲を交えて—

日本大学大学院芸術学研究科

博士後期課程芸術専攻

山本 奈央

目次

凡例)	4
1.序論	5
1.1 研究の目的	5
1.2 先行研究と問題点	7
1.3 各国におけるスクリャービンとその音楽の受容史をめぐって	11
1.4 スクリャービン作品のエディションの出版史	16
2.ソナタ：起源と発展	19
2.1 ベートーヴェン後のヨーロッパのピアノ・ソナタ	21
2.1.1 新しいソナタと幻想曲のアイデア	22
2.1.2 単一楽章ソナタ形式	23
2.1.3 循環形式の個別化	24
2.2 ロシアのソナタの歴史	25
2.2.1 ロシアのピアノ・ソナタ	27
3. スクリャービンのソナタ—2 楽章形式と多楽章形式の 6 つのピアノ・ソナタ—	30
3.1 ピアノ・ソナタの出発点：《幻想ソナタ》嬰ト短調(1886)	32
3.1.1 作曲とその背景	32
3.1.2 構成	34
3.2 2つの異なる「海」の表現：《ピアノ・ソナタ第 2 番「幻想」》嬰ト短調 Op.19	44
3.2.1 作曲とその背景	44
3.2.2 構成	47
3.3 未完の多楽章形式ソナタ：《ピアノ・ソナタ》変ホ短調(1889)	61
3.3.1 作曲とその背景	61
3.3.2 構成	63
3.4 葬送行進曲付きの悲劇的ソナタ：《ピアノ・ソナタ第 1 番》へ短調 Op.6	79
3.4.1 作曲とその背景	79
3.4.2 構成	83
3.5 心理的ソナタ：《ピアノ・ソナタ第 3 番》嬰へ短調 Op.23	97
3.5.1 作曲とその背景	97
3.5.2 構成	100
3.6 単一楽章形式への試み：《ピアノ・ソナタ第 4 番》嬰へ長調 Op.30	116
3.6.1 作曲とその背景	116
3.6.2 構成	121

3.7 ソナタ形式による楽曲—単一楽章形式へ—	129
3.7.1 《アレグロ・アパッショナート》変ホ短調 Op.4	129
3.7.2 《演奏会用アレグロ》変ロ短調 Op.18	139
3.7.3 《幻想曲》ロ短調 Op.28	147
3.7.4 《悪魔的詩曲》ハ長調 Op.36	156
3.8 《ピアノ・ソナタ第4番》への変遷	163
3.8.1 2曲の《幻想ソナタ》の共通点と相違点	163
3.8.2 2曲の《幻想ソナタ》と《ピアノ・ソナタ第4番》との共通点	163
3.8.3 《ピアノ・ソナタ》変ホ短調、《ピアノ・ソナタ第1番》、《ピアノ・ソナタ第3番》との共通点	164
3.8.4 ソナタ形式の作品とピアノ・ソナタの関係性について	165
3.8.5 《ピアノ・ソナタ第4番》への発展	165
3.8.6 結論	166
4.単一楽章形式の6つのピアノ・ソナタ	167
4.1 ピアノのための壮大な詩：《ピアノ・ソナタ第5番》Op.53	170
4.1.1 作曲とその背景	170
4.1.2 構成	175
4.2 「悪魔的」ソナタの誕生：《ピアノ・ソナタ第6番》Op.62	191
4.2.1 作曲とその背景	191
4.2.2 構成	192
4.3 神聖な鐘の響き：《ピアノ・ソナタ第7番「白ミサ」》Op.64	206
4.3.1 作曲とその背景	206
4.3.2 構成	208
4.4 スクリャービンの音楽的遺言：《ピアノ・ソナタ第8番》Op.66	224
4.4.1 作曲とその背景	224
4.4.2 構成	226
4.5 悪魔的ソナタふたたび：《ピアノ・ソナタ第9番「黒ミサ」》Op.68	246
4.5.1 作曲とその背景	246
4.5.2 構成	250
4.6 自然への開放—昆虫ソナタ—：《ピアノ・ソナタ第10番》Op.70	263
4.6.1 作曲とその背景	263
4.6.2 構成	267
4.7 《ピアノ・ソナタ第5番》以降のソナタ形式と見なされる楽曲	284
4.7.1 《ポエム・ノクチュルヌ》Op.61	284
4.8 6つのピアノ・ソナタの様式的変遷	292
4.8.1 6つのソナタの分類および共通点	292
4.8.2 ソナタ形式の作品とピアノ・ソナタの関係性について	296
4.8.3 結論	296

5. 結論.....	297
参考文献.....	300
付録 1.....	306
付録 2.....	398

凡例)

1) 括弧書き

- 《》・・・作品名
- 「」・・・強調したい語句、論文タイトル
- 『』・・・引用文
- ()・・・補足的な説明

2) 人名

- 外国人の場合、初出の際にカタカナで記入し、原綴と生没年を付記する。
- 2 回目以降表記はファーストネームまたは代名詞のみとする。

3) 音楽用語

- ・音名はドイツ語で表記する。
例：ド→C
- ・調性名は日本語で表記する。
例：ハ長調
- ・拍子記号は日本語で表記する。
例：4 分の 4 拍子
- ・作品名は原語名で表記する。
例：作品番号→Op.

4) 1918 年以前に生まれたロシア人の生年月日の表記 新暦（グレゴリオ歴）を用いる。

1.序論

1.1 研究の目的

本論文は、ロシアの作曲家・ピアニスト、アレクサンドル・ニコラエヴィチ・スクリャービン (Alexandre Nikolaïevitch Scriabine¹, 1872年1月6日モスクワ～1915年4月27日モスクワ²) の作曲した、作品番号付きのピアノ・ソナタ 10 曲と作品番号を持たない初期作品のソナタ 2 曲の 12 曲の歴史的背景・様式的・形式的分析を行い、作品の変遷を考察するものである。

スクリャービンは、20 世紀初頭、新たな音楽語法と様式を確立した一人として挙げられる。生涯で残した作品の大半がピアノ曲であり、その中でも最も重要視されるのがピアノ・ソナタである。

筆者は修士論文「スクリャービンの神秘主義に関する研究—ピアノ・ソナタ第 4 番、第 9 番の考察—」において、スクリャービンが神秘主義に傾倒を深めた 1903 年以降の作品から、創作期中期に作曲された《ピアノ・ソナタ第 4 番》嬰へ長調 Op.30 と、後期に作曲された《ピアノ・ソナタ第 9 番「黒ミサ」》Op.68 の分析を行い、音楽様式の変化を比較してその特徴を明確にした。その結果、後期のスクリャービン作品を特徴づける和音である「神秘和音」が確立した 1910 年、すなわち《ピアノ・ソナタ第 6 番》Op.62 以前に作曲された《ピアノ・ソナタ第 4 番》において、すでに神秘主義に傾倒した後期の作風の特徴が現れていることが判明した。しかし、ピアノ・ソナタとの形式的・様式的関連性については考察を行わなかった。

スクリャービンの作品番号と通し番号の付されたピアノ・ソナタ 10 曲は、作風の傾向として、《ピアノ・ソナタ第 1 番》へ短調 Op.6 から《ピアノ・ソナタ第 4 番》までは、多楽章形式あるいは 2 楽章形式で構成された作品であり、《ピアノ・ソナタ第 5 番》Op.53 以降の 6 曲のピアノ・ソナタは単一楽章形式の作品へと形式の変化が見られる。またその作風の変化は形式だけにとどまらず、和声における変化や独自の和声語法を起用し、スクリャービンの作曲スタイルを確立していった。

しかし、スクリャービンのピアノ・ソナタには、作品番号と通し番号の付されたピアノ・ソナタ 10 曲だけではなく、作品番号のない 2 曲の初期のピアノ・ソナタ、《幻想ソナタ》嬰ト短調(1886)と未完の《ピアノ・ソナタ》変ホ短調(1889)が存在する。作品番号のない初期の作品は、スクリャービンの音楽語法と様式の基盤を形成した作品と位置付けられる。《カノン》、《マズルカ》、《夜想曲》などの作品を作曲する中で、初めて完成させたピアノ・ソナタが《幻想ソナタ》嬰ト短調であり、翌年から《ピアノ・ソナタ》変ホ短調の作曲が開始されたと考えられる。

従来の研究の中でもピアノ・ソナタに関する研究は、その多くが作品番号と通し番

¹ 名前はスクリャービンが綴ることを好んだフランス語で表記した。

² ユリウス暦 (旧暦) 1871 年 12 月 25 日～1915 年 4 月 14 日。生没年はグレゴリオ暦 (新暦) で表した。

号の付されたピアノ・ソナタ 10 曲に絞られ、作品番号のない 2 曲の初期のピアノ・ソナタについては作品の背景および分析を含めた先行研究は存在しない。

スクリャービンの初期のピアノ・ソナタ、《幻想ソナタ》嬰ト短調と未完の《ピアノ・ソナタ》変ホ短調は、作品番号のついたピアノ・ソナタ、《ピアノ・ソナタ第 1 番》から《ピアノ・ソナタ第 4 番》に至るまでの作曲過程の基盤になったと考えられる。また同時に、未完の《ピアノ・ソナタ》変ホ短調においては第 1 楽章より改作された《アレグロ・アパッショナート》変ホ短調 Op.4、《演奏会用アレグロ》変ロ短調 Op.18、《幻想曲》ロ短調 Op.28 をなどのソナタ形式を用いた作品が作曲されたのも同じ期間であり、実質的な単一楽章形式のソナタの段階的な試みとも言える。そして、《ピアノ・ソナタ第 4 番》は《ピアノ・ソナタ第 5 番》以降の単一楽章形式のソナタ発展への過程が見られる。《ピアノ・ソナタ第 5 番》に至るまでのピアノ・ソナタ 6 曲およびソナタ形式による作品を形式的・様式的側面から分析すると、スクリャービンの作品番号を持たない初期のピアノ・ソナタ 2 曲は、《ピアノ・ソナタ第 4 番》までのソナタとソナタ形式による楽曲を構成する点で重要であることが明確となった。いわばこれらの諸要素が統合されたソナタが、《ピアノ・ソナタ第 4 番》で集約され、《ピアノ・ソナタ第 5 番》以降の単一楽章形式のソナタの核となるということができる。

また《ピアノ・ソナタ第 5 番》以降の単一楽章形式のピアノ・ソナタおよびソナタ形式による作品である《ポエム・ノクチュルヌ》Op.61 では、段階的な作風の発展と、和声語法による新たな試みに挑戦していることがわかる。スクリャービンは、単一楽章形式とともに調性の機能が徐々に失われるが、8 音音階および、スクリャービン自身が考案した神秘和音を使用し新たな方法で作品全体の音組織を構築したことで独自の音楽スタイルを構築していったと考えられる。

本論文では、スクリャービンのピアノ・ソナタが多楽章形式から単一楽章形式への変遷を辿り、スクリャービンのピアノ・ソナタにおける作曲の基盤を見ることにしたい。

スクリャービンのピアノ・ソナタを研究しようとするのであれば、作品番号のない初期作品の 2 曲を含めた 12 曲で行われるべきものと思われる。この点で本研究は、従来のスクリャービンのピアノ・ソナタ研究に新たな視点を与えようと試みるものでもある。

1.2 先行研究と問題点

一般的にスクリャービン研究は、スクリャービンが神秘主義に傾倒した中期そして後期の音楽の様式分析、和声分析、哲学的考察がその多くを占め³、ピアノ・ソナタに関する研究の多くも、《ピアノ・ソナタ第5番》以降の6曲を対象に行われる傾向が強い⁴。さらに、作品番号を持たないスクリャービンの初期作品については、評伝などで言及されることがあっても⁵、初期作品が単独で分析的に記述される例はほぼなく、初期作品と作品番号付きの作品を関連づけて論じた研究はほとんど存在しないと言わざるを得ない⁶。《幻想ソナタ》から《ピアノ・ソナタ第2番「幻想」》嬰ト短調 Op.19そして《ピアノ・ソナタ第4番》との形式的・様式的関連も、作品の解説的な記述で触れられることはあっても⁷、形式分析を介して具体的に論じられた研究は確認することができなかった。

また、今までの研究では、《ピアノ・ソナタ第6番》以降の作品が多く、主に和声分析に関する研究がほとんどである。和声分析については、従来の何調の何度といった分析法では分析できないため、独自の和声分析が考察された。

岡田敦子氏の論文では、10曲のピアノ・ソナタの和声について分類し、その上で《ピアノ・ソナタ第6番》以降の作品の和声分析を元にスクリャービンの和声連結システムを確立させた。その和声分析方法は、まずはピアノ・ソナタを各セクション（例として第1主題、第2主題、コデッタなど）に分類し、根音をアルファベットで表記し、次にアルファベットの右または上に、第3音から上方に向けて和音構成音楽を並べて、根音との音程関係を数字で表した⁸。【譜例1】

【譜例1】

属7和音形 3 5 -7	神秘和音 +4 -7 3 6 9	短3和音 -3 5	根音省略形 3 5 -7 (↑省略)
G: -7 5 3	G: 9 -7 6 +4 3	G: 5 -3	G: -7 5 3

³ 主な研究例として例えば（石川 2012）、（Wise 1987）など。

⁴ 主な研究例として例えば（野原 2011）、（Schlauch /Anna 1985）など。

⁵ （バウアーズ 1995）、（Schbli 1983: 280）ほか。

⁶ スクリャービンの研究文献として最新のものに属する（Ballad and Bengtson - with Young 2017）にも、作品番号を持たない初期作品についての言及はない。

⁷ （伊達・岡田 2015, 7: [10]）では、《幻想ソナタ》は曲目解説でも「《ピアノ・ソナタ第4番》を予示するもの」とされているが、（Flamm 2011, 1: IX）では、「《幻想ソナタ》は《ピアノ・ソナタ第2番》、《ピアノ・ソナタ第4番》の基本的な形を形成した」と述べられている。

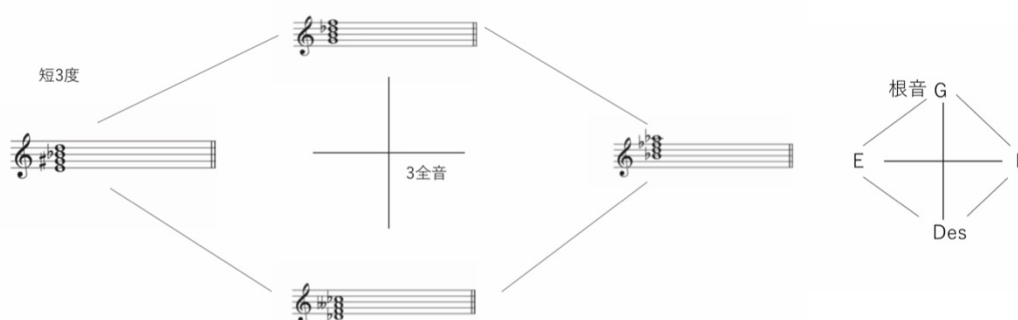
⁸ （岡田 1987: 103-104）

音程関係については、完全音程と長音程は何も書かず、短音程は－、増音程は＋、減音程は○印を数字の隣に記し、根音省略は根音に／で示したものである。そこから短3度、7度または9度の和音が使用されていることを証明し⁹、さらにその和音から3全音音程もしくは短3度関係にある和音同士に近親性を見出した¹⁰。その近親性というものは、主要三和音「I（トニック）、V（ドミナント）、IV（サブドミナント）」のそれぞれに対する代理和音は、短3度音程関係（VI-I、III-V、II-IV）であり、2つの関係性をボレスラフ・レオポルドピッチ・ヤヴォルスキー（Boleslav Leopoldovich Yavorsky, 1877年6月22日～1942年11月26日）の「二重旋法」の概念と関連づけたものである。

「二重旋法」の理論とは、属7和音の第3音と第7音によって形作られる3全音音程が、異名同音的な読み替えによって3全音音程で隔てられた2つの調に解決できるといったもので、さらにヴァルヴァラ・パヴロヴナ・デルノヴァ（Varvara Pavlovna Dernova）は根音が3全音関係にある2つの属7和音の第5音を下方変位した時に和音構成が等しいことを明らかにした。

このことから3全音関係にある和音同士は実音上で共通のドミナントを持ち得るという点と、短3度関係による和音同士が機能と声法において代理和音関係にあることから近親関係であることを証明した。さらに、この近親性を、4つの根音上に成立する和音を1つの和声領域として形成し、1オクターブ内の12音を各根音とする和音は3つの和声領域に分類され（第1主題の最初に現れるグループをI、Iより根音が半音下のものをII、IIより半音下のものをIIIとする）、その法則が一定の順序を崩すことなく常に連鎖している状態を「和声領域連結システム」と命名した¹¹。【譜例2】

【譜例2】



次に佐野光司氏は作品番号付きの10曲のピアノ・ソナタを①《ピアノ・ソナタ第1番》、《ピアノ・ソナタ第2番》、《ピアノ・ソナタ第3番》嬰へ短調 Op.23、《ピアノ・ソナタ第4番》、②《ピアノ・ソナタ第5番》、③《ピアノ・ソナタ第6番》、《ピアノ

⁹ (岡田 1987: 111-112)

¹⁰ (岡田 1987: 117-122)

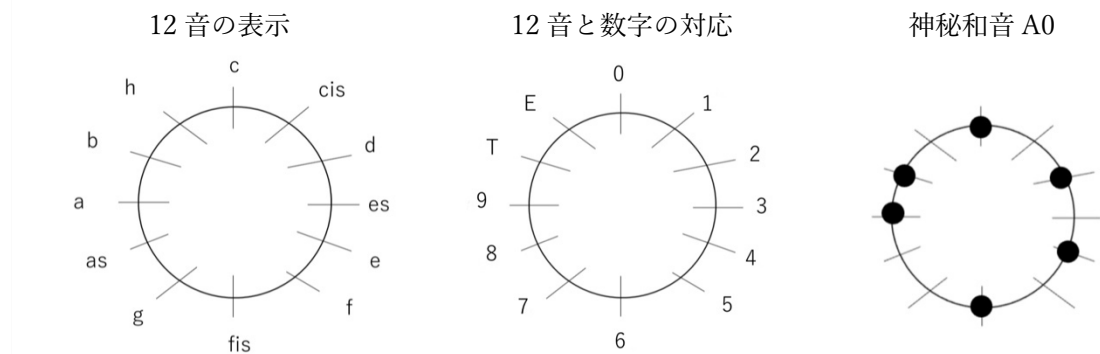
¹¹ (岡田 1987: 130-137)

ノ・ソナタ第7番「白ミサ」Op.64、④《ピアノ・ソナタ第8番》Op.66、《ピアノ・ソナタ第9番》、《ピアノ・ソナタ第10番》Op.70と4つに分類した。①は調性機能を伴ったソナタ、②は調性機能が失われていく過程のソナタ、③は8音音階、神秘和音を含む新しい和声語法の出発、④は8音音階より、より自由で垂直的に和音を並べるのではなく、水平的に和声を構築していることを提唱した¹²。

野原泰子氏は、後期のピアノ・ソナタ《ピアノ・ソナタ第6番》以降の和声を半音円で表し、「神秘和音」を3タイプ、「神秘和音」の1音が半音下行したものを「6音」、「6音」は「8音音階」の構成要素として用いられ、その「8音音階」を3タイプ、全音音階の2タイプ、神秘和音に1音加わった「神秘和音」の変形を「7音」、「8音音階」と「神秘和音」が合成された和音を「9音」を3タイプと分類し、これらの組み合わせで和声分析を行い、その組み合わせが、一定の連鎖を踏まえて構築されていることを明らかにした¹³。【譜例3】

【譜例3】

半音円



田村文生氏は《ピアノ・ソナタ第5番》について、ニコラス・クック (Nicholas Cook, 1950年6月5日～) が示したE♭調としての解釈可能性を、和声的推移を分析することによって検証すると同時に、リチャード・タラスキン (Richard Taruskin, 1945年4月5日～) がスクリャービンの中期作品に見出した終止における和声的特徴と、ジェームズ・ベイカー (James Baker, 1930年4月28日～) がスクリャービンの音楽に見出した「暗示的調性」との関連性を検証した¹⁴。

大宅緒氏は「スクリャービン《ピアノ・ソナタ第8番》Op.66にみる展開の論理」と題して、構成面と主題の変容に関する作品分析を行い、シンメトリックな小節数の数

¹² (佐野 1972)

¹³ (野原 2008: 32-42)

¹⁴ (田村 2011)

への固執を指摘した上で、各セクションの要素について切り取り、作品の特徴を明確にした¹⁵。

しかし、これらのほとんどが神智学に傾倒された「神秘主義」についての記述や、「神秘和音」を中心とした新しい音楽語法についての内容であり、実際の構成や様式の変遷についてはほとんど論じられていない。またスクリャービンのピアノ・ソナタを包括的に研究しようとするのであれば、作品番号が与えられなかった初期作品をも考察の対象とすべきである。

この点で本研究は、従来のスクリャービンのピアノ・ソナタ研究に新たな視点を与えようと試みるものでもある。

第1章では、各国におけるスクリャービンとその音楽の受容史とスクリャービン作品のエディションの出版史に言及する。第2章では、ピアノ・ソナタの概念と歴史について振り返り、主にスクリャービン以前のロシアのピアノ・ソナタの歴史を概観する。第3章からスクリャービンのピアノ・ソナタについて論じることとなるが、作品番号のない2曲のピアノ・ソナタから《ピアノ・ソナタ第4番》までとソナタ形式を扱った作品の作品分析を、第4章では、《ピアノ・ソナタ第5番》から《ピアノ・ソナタ第10番》までの単一楽章形式のソナタへと変化した作品からソナタ形式を扱った作品の作品分析を行い、第5章を結論とする。

また、《ピアノ・ソナタ第5番》以降の6曲のソナタの分析に関しては、主に様式や構成を本論文では論じるが、作風の変化において《ピアノ・ソナタ第5番》を軸に徐々に調性機能が失われることから、少なからず和声分析は必要となる。そのため和声分析を音組織として捉え、《ピアノ・ソナタ第5番》は主に和声分析を、《ピアノ・ソナタ第6番》以降の5曲については一定のルールのもとでフレーズ毎に使用音を抽出して用いられた音階を調べた。

¹⁵ (大宅 2000)

1.3 各国におけるスクリャービンとその音楽の受容史をめぐって

音楽史の中で、20世紀初頭は近現代から現代に差し掛かる作曲法の変遷の分岐点として捉えることができる。これはリヒャルト・ワーグナー（Richard Wagner, 1813年5月22日～1883年2月13日）の楽劇《トリスタンとイゾルテ》の「トリスタン和音」から調性よりも音の響きを重視したことで、19世紀の後期ロマン派から調性音楽からの離脱を各国で試みることとなった。フランスの作曲家、クロード・アシル・ドビュッシー（Claude Achille Debussy, 1862年8月22日～1918年3月25日）は4度・5度音程や教会旋法、全音音階を導入することで、新しい和声法を生み出し、ドイツの作曲家アーノルド・シェーンベルク（Arnold Schönberg, 1874年9月13日～1951年7月13日）も《弦楽四重奏曲第2番》から無調の音楽を作り出したことで、ドイツ表現主義音楽を開拓した。その中でロシアの作曲家であるスクリャービンも20世紀初頭の作曲家として、新しい音楽語法を生み出し、多くの作曲家に影響を与えることとなった。

スクリャービンの後世への影響は、スクリャービンが演奏旅行や旅をした国にその手がかりがあるとされる。母国であるロシア・ソビエトにおいては、スクリャービンの住居に度々訪れ、作品についての話を聞いていたマリーナ・ガガーリナ夫人（Marina Nikolayevna Gagarina, 1877年～1924年）、ピアニストでありピアノ教育者であるアレクサンドル・ボリソヴィチ・ゴリデンヴェイゼル（Aleksandr Borisovich Goldenveizer, 1875年2月26日～1961年11月26日）、レオニード・レオニードヴィチ・サバネーエフ（Leonid Leonidovich Sabaneev, 1881年10月1日～1968年5月3日）らがスクリャービンの死後9年後、1924年にスクリャービン協会を立ち上げ、後世にスクリャービンの作品を広めた。また肉親であるユリアン・アレクサンドロヴィチ・スクリャービン（Julian Alexandrovich Scriabin, 1908年2月12日～1919年6月22日）も父を受け継いで若くして作品を残したが、わずか11歳で船の転覆事故により水死してしまった。スクリャービンのもう一人の子どもであり、ユリアンの妹にあたるマリーナ・スクリャービン（Marina Scriabine, 1911年1月30日～1998年4月28日）は、1927年フランスへ渡りパリの装飾美術学校で学びながら、同時に父親の後を追って、音楽理論を学び作曲作品を残した。水死により若くしてこの世を去ったユリアンに変わりマリーナはスクリャービンの肉親の一人として重要な人物となった。また愛人のタティアナ・シュレゼール（Tatiana de Schlözer, 1883年～1922年3月10日）の姉で音楽評論家であり学者のボリス・ド・シュレゼール（Boris de Schloezer, 1881年12月8日～1969年10月7日）はスクリャービンの伝記を残した人物である。北米大陸では、1907年のニューヨークでのスクリャービンのコンサートツアーで知り合い、スクリャービンの元でピアノを学び、さらにはスクリャービンが《ピアノ・ソナタ第5番》の自筆譜を贈ったとされるカナダ人の作曲家でありピアニストのアルフレッド・ラリベルテ（Alfred La Liberté, 1882年2月10日～1952年5月7日）がスクリャービンと直接接して、その音楽の支持者となった。またアメリカにもスクリャービン協会が立ち上がり、ピアニストのスヴァトスラフ・リヒテル（Sviatoslav Richter, 1915年3月20日～1997年8月1日）や現在ではウラディーミル・ダヴィドヴィチ・

アシュケナーズ (Vladimir Davidovich Ashkenazy, 1937年7月6日～) などの名ピアニストを会員に擁してスクリャービンの作品を広めていった。

イギリスでは、アルトゥール・イーグルフィールド・ハル (Arthur Eaglefield Hull, 1876年3月10日～1928年11月4日)がスクリャービンの伝記を書き、スクリャービンの和声の言及は、多くの理論家に影響を与えた。

日本では、スクリャービンとの直接的な関わりがある人物は存在しなかったものの、スクリャービンの作品が20世紀初頭に「新しい音楽」の一つとされたその響きに日本人の作曲家たちは敏感に反応し、瞬く間に作曲家の存在を広めていった。その一人が、山田耕筰 (1886年6月9日～1965年12月29日)であった。

山田は1908年東京音楽学校声楽科を卒業し、1910年4月から13年1月までベルリン王立音楽アカデミーの作曲科で学んだ。山田は1913年12月6日にベルリンを立ち、翌年1月19日に下関、後に東京に帰着するが、途中でモスクワに立ち寄り、スクリャービンの音楽と出会った。モスクワで泊まった宿は、アーニャと呼ばれていた貴婦人の邸宅だ。それからは毎晩のようにコンスタンティン・スタニスラフスキー(1863年～1938年)が主宰するモスクワ芸術座に通いあつめた。ある晩、芸術座の一室で友人とアーニャ、そして芸術愛好家たち談義をしていた時、ふとピアノの音が聴こえた。アーニャに手を引かれてピアノの音色が聞こえる部屋に入ると、そこにはモスクワ大学の青年がピアノを弾いていた。それは山田にとって今まで聞いたことのない音楽であった。それがスクリャービンの《詩曲》であった。山田はその時の印象をこのように語っている。

『それはショパンでもない。ベートオヴェンでもない。全く色の變つた音楽だ。私は思わず耳を聳てた。それは靈に深く沁み透る音の流れであつた。[...] 音は、靈の奥に、深く深く、その座を移して、聞く者の心を、はるか遠い、聖所に置き据ゑてしまつたのだ。深い感動の淵からは、泡のやうな拍手は浮き上らない。身も不動、心も不動となるのだ。藝の力ではない。技の妙でもない。作品の眞實さだ。[...] スクリャービン藝術の實在を發見した私は、全く途方に暮れざるを得ないのであつた。スクリャービンの音楽。それは私を烈しく撃つた。が、彼の描く音楽の世界には、なぜか、私自身も住めるやうな氣がするのだ。その音のなかには私の顔も映るのである。¹⁶⁾』

その後、山田は東京に戻った後、スクリャービンの作品と同名の「詩曲」を7曲作曲し、《彼と彼女—7つのポエム—》と題された。また、1917年にはモスクワに訪れた日のことを思い出し、《夜の詩曲 (POEME NOCTURNE PASSIONE)》、《忘れ難きモスコの夜》の2曲を含んだ《スクリアービンに捧ぐる曲》を作曲した。

次にあげるのがスクリャービンの自作自演を聴いた大田黒元雄 (1893年1月11日～1979年1月23日)である。

大田黒の父、大田黒重五郎 (1866年7月26日～1944年7月28日)は、日本の水力

¹⁶⁾ (山田 1996: 289-290)、(後藤・團・遠山 2001, 2: 175-176)

発電の先駆者で、芝浦製作所（現、東芝）の経営を再建し、財をなした実業家であり、息子である元雄は裕福な環境で育った。1912年にイギリスへ留学し、ロンドン大学経済学部で学びながら、自身の趣味であった芸術に熱中した。

大田黒著の「音楽日記抄」(1919)では、1914年1月11日から6月26日までに訪れたイギリスで行われた演奏会の記録が綴られている。大田黒は、ほぼ毎日のように演奏会へ足を運び、その演奏会の中ではセルゲイ・ヴァシリエヴィチ・ラフマニノフ (Sergei Vasil'evich Rachmaninov, 1873年4月1日～1943年3月28日) の自作自演や、フリッツ・クライスラー (Fritz Kreisler, 1875年2月2日～1962年1月29日) の演奏を聴いている。大田黒は3月14日、クイーンズ・ホールにてスクリャービンの演奏を聴いた。それは、サー・ヘンリー・ジェー・ウッド (Sir Henry Joseph Wood, 1869年3月3日～1944年8月19日) の指揮で《交響曲第5番「プロメテウス」》Op.60の公演であり、スクリャービンはそのピアノ部分を務めた。大田黒にとってその作品は驚愕すべきものとなった。

『彼の司伴樂は如何にもショパンの匂ひのするものだ。そして旋律的な優雅なものである。但、其のアンダンテは非常に露西亞的だつた、ところが、「プロメシアス」はちがふ。それは驚愕すべき音楽だ。[...] 音詩「プロメシアス」は低い弦のトレモロで始まる。それは原始時代の混沌たる有様をあらはしたものらしい。それに次いでヴァイオリンや管の錯雑した響きが渦のやうに湧き起って、創造的精神の發生が描かれる。其の間に光明と象はず洋琴の奇怪な不協和音や、純な悦びにふるへるやうなヴァイオリンの音が際立つて聞え、異様な衝動を聴衆に興へた。洋琴の或る早いパッセージの如きは、山車の太鼓のやうな氣がした。そして遂に神秘的の驚異と經て、光明ある法悦に達したフィナーレの部分は極めて壯大だつた。必死にバートを振る指揮者ウッドと、時々緊張し切つた蒼白な顔を擧げて其のバートンを見るスクリアピンとが何とも云へない對照と作つた。曲の終つた時、喝采とヒッシングとが同時に起つたが、到頭喝采の方が勝つてしまふ。17』

その後、大田黒は引き続き3月20日と26日にベヒシュタイン・ホールにて2回にわたるスクリャービンの自作自演のピアノ・リサイタルを聴きにいった。2日間の公演では、《ピアノ・ソナタ第2番》、《ピアノ・ソナタ第3番》、《ピアノ・ソナタ第9番》、《24の前奏曲》Op.11、《7つの前奏曲》Op.17、《6つの前奏曲》Op.13、《5つの前奏曲》Op.16、《3つの前奏曲》Op.35、《2つの前奏曲》Op.67や《10のマズルカ》Op.3、《9つのマズルカ》Op.25、《12の練習曲集》Op.8の他、《2つの詩曲》Op.32、《悪魔的詩曲》ハ長調 Op.36、《4つの小品-翼のある詩曲》Op.51-3、《2つの詩曲》Op.63、《2つの詩曲》Op.69、《2つの小品「欲望」》Op.57-1、《アルバムの綴り》Op.58が演奏された。20日の公演では、大田黒は《24の前奏曲》と《悪魔的詩曲》を聴いたと記録されている¹⁸。大田黒は《悪魔的詩曲》の楽譜を

¹⁷ (大田黒 1919: 21)

¹⁸ (Hull 1916: 64)

持参したがあとをつけるのに骨が折れたと述べた。しかし、スクリャービンの曲は繰り返し聴かなくてはわからないもののそれは天才の作品であると断言し、ピアニストとしても『實に素晴らしい。殊に其の左手の盛んな動き方は見て居て啞然としてしまふ。¹⁹』と評価した。26日の公演では、さらに《24の前奏曲》変ロ短調 Op.11-16、《12の練習曲》嬰二短調 Op.8-12、《ピアノ・ソナタ第2番》、そして大田黒も持参した《詩曲》嬰へ長調 Op.32-1、最後に《2つの詩曲》Op.69が演奏され、またもや大田黒は各作品に感銘を受けた²⁰。

『スクリアピンの技巧は、まったく物凄い。そしてまた彼の蒼白な厳粛な容貌は、人に深い印象を興へる。彼はたしかに現代に於ける得難い大藝術家だ。²¹』

1916年12月9日、大田黒はドビュッシーとスクリャービンのピアノ曲の演奏会「スクリアピンとドビュッシーの夕」（東京基督教青年会館）を開催した。開催については山田も耳にし、足を運んだ。プログラムは、前半がスクリャービン、後半がドビュッシーに分けられ、前半の曲目は《3つの小品「前奏曲」》ロ長調 Op.2-2、《10のマズルカ》Op.3より1曲、《2つの夜想曲》イ長調 Op.5-2、《24の前奏曲》ホ短調 Op.11-4、変ト長調 Op.11-13、変ロ短調 Op.11-16、《5つの前奏曲》変ト長調 Op.16-3、《4つの前奏曲》ホ長調 Op.33-1、ハ長調 Op.33-3 《2つの詩曲》ハ長調 Op.44-2、《2つの小品》Op.57であった²²。山田は大田黒の演奏について批評したが、今回の演奏会に山田自身大きな影響を与えられたことは事実であった。

『藝術家がある、常に愛をもつて一切のものを見つめて居る。見つめられたものから愛の應答がある。するとその藝術家は、その應答に出来る丈多くの「エゴ」と、出来る丈け豊富な「ファンタズィー」の衣を着せて一つの姿を作り上げる。ディウピウツスィーはこの種の藝術家の巨將である。また他の一方には、かう云ふ藝術家がある。常に虚心をもつて自然に對して居る。自然の眞愛はその虚心に湧き出る。彼は更に虚心に共の聲を書きとめる。然しその自然の聲は、彼を通して生れ出でたのである。彼の「ファンタズィー」も、彼の「エゴ」も、その生れしものにはついて居るに相違ない。スクリアピンはかゝる藝術家である。「エゴ」「エゴ」と、「エゴ」のみを思ふ時に「エゴ」は失はれる。虚心である時に、最も貴い「エゴ」が現はれる。私は他日折を見て、私が見たスクリアピンに就いて委しく話して見度い。然し今日は最後に、私の減黙を解いて呉れた、大田黒君の企に封して多大の感謝を捧げ、益々同君が What they can, I can, and I do! の堅い信仰の上に立たれて、眠り勝なこの國の樂界に、醒めたる勇士として健闘されんことを希望し、また樂界の諸氏に奮起して What they can, I can, and far better.などの蔭辨慶を廢して、What I will, I dream.の不健實なる境地から、

¹⁹ (大田黒 1919: 25)

²⁰ (Hull 1916: 65)

²¹ (大田黒 1919: 31)

²² (野原 2020: 95)

速やかに脱出して、What I will, I do! の生活に進み入られる事を熱望する。世が樂人を容れざるを慨くの愚を止めて、常に、I have done, with my best !!の喜を積んで行く時に、樂人の懷には世の總てが、感泣の涙して眠る時が来るに相違ない。²³』

最後にあげられる一人は 1964 年、「スクリャービン没後 50 年記念演奏会」を開催した井口基成（1908 年 5 月 17 日～1983 年 9 月 29 日）である。1930 年東京音楽学校器楽科（現、東京藝術大学）卒業後、フランスへ留学し、1934 年帰国後は、リサイタルなど演奏活動を進める一方で、東京音楽学校教授になり指導にも力を注いだ。井口は、既に東京音楽学校在学中から、当時はまだ新しく、広まられていない作曲家の作品に取り組むことに惹きつけられていた。その中でもスクリャービンとシェーンベルクには特に思い入れがあったという。在学時、井口の師であったレオニード・コハンスキや、モスクワで作品に触れた山田耕筰、実際にスクリャービンの演奏を聴いていた大田黒元雄からも話を聞いていた井口は、卒業演奏でもスクリャービンの《ピアノ・ソナタ第 3 番》を演奏し、留学前にも演奏会にて度々取り上げられた。それぐらい井口の中では傾倒されていた作曲家であった。1964 年 1 月 27 日、6 年ぶりとなるリサイタルを開き、続いて同年 9 月 19 日に、まだ日本で広まられていないスクリャービンの作品を「神秘和音」等新しい音楽語法が受け入れられるのかという懸念があったものの、ウラディミール・サモイロヴィチ・ホロヴィッツ（Vladimir Samoilovich Horowitz, 1903 年 10 月 1 日～1989 年 11 月 5 日）など一流の演奏家に取り上げていることや、スクリャービン没後 50 年ということからスクリャービンの記念演奏会を開催する挑戦が始まった。スクリャービンといえば、《交響曲第 5 番》で取り上げられた色光ピアノであったが、結局実際の初演では使用できなかった。色光ピアノの再現をすべく、井口はミュージカルやオペラに使用される日生劇場に交渉し、照明における第一人者である吉井澄雄が受け持つこととなった。演奏会は「光と影の交錯」と称され、舞台を色とりどりの照明で照らした。プログラムは《12 の前奏曲》（《24 の前奏曲》）Op.11 より、ハ長調 Op.11-1、ト長調 Op.11-3、ニ長調 Op.11-5、嬰へ短調 Op.11-8、ホ長調 Op.11-9、嬰ハ短調 Op.10、変ホ短調 Op.11-14、変ニ長調 Op.11-15、Op.11-16、変ホ長調 Op.11-19、へ長調 Op.11-23、ニ短調 Op.11-24、《ピアノ・ソナタ第 3 番》、《2 つの詩曲》Op.32、《悪魔的詩曲》、《5 つの練習曲》Op.42、《ピアノ・ソナタ第 9 番》、《詩曲「炎に向って」》Op.72 が演奏された²⁴。この演奏会は賛否両論の評価を得たが、スクリャービン演奏家としての井口の活動を集大成する催しであった。井口はスクリャービンの音楽にどれほど近づけられたかの方が重要であった。

²³（後藤・團・遠山 2001, 2: 93-94）

²⁴（中丸 2021: 124-125）Op.42 は《8 つの練習曲》であるが、当時のプログラムの名前通りに記載した。

1.4 スクリャービン作品のエディションの出版史

スクリャービンはモスクワ音楽院卒業後、作曲家兼ピアニストとして、自身による作品をリサイタルで度々演奏していた。その中でスクリャービンの作品はピョートル・イヴァノヴィチ・ユルゲンソン (Pyotr Ivanovich Jurgenson, 1836年7月17日～1904年1月2日) が1961年に設立したユルゲンソン社 (P.Jurgenson) の目に留まり、《ワルツ》Op.1へ短調から《10のmazurka》Op.3までの作品が出版された。

《ピアノ・ソナタ第1番》は、スクリャービンが1894年2月23日にサンクトペテルブルクで初演を行った。その会場で、ワシーリー・イリイチ・サフォーフ (Vasily Ilyich Safonov, 1852年2月6日～1918年2月27日) の求めで聴衆の中に座ったのは、大富豪の木材商人でありロシアの最も重要な音楽の後援者であるミトロファン・ペトローヴィチ・ベリャーエフ (Mitrofan Petrovich Belyayev, 1836年2月22日～1904年1月4日) であった。

ベリャーエフはリサイタル以来、スクリャービンの才能に感銘を受け、ベリャーエフが亡くなるまで、スクリャービンのすべての作品を非常に高い料金を出版するだけでなく、生活を補助し、キャリアを促進させた。時には中央ヨーロッパのコンサートツアーに同行し、スクリャービンの将来の作曲やコンサート出演の前払いとして毎月の給料を支払った。ベリャーエフは、スクリャービンにとって代理の父のような存在と同時に、最も親しい友人の一人でもあった。

スクリャービンはベリャーエフ出版で《ピアノ・ソナタ第1番》から《ピアノ・ソナタ第4番》までを出版したが、1904年にベリャーエフが他界した後、出版社の経営陣は、ベリャーエフの遺志で定められたように、ニコライ・アンドレイェヴィチ・リムスキー＝コルサコフ (Nikolai Andreyevich Rimsky-Korsakov, 1844年3月18日～1908年6月21日)、アナトーリイ・コンスタンティノヴィチ・リャードフ (Anatoly Konstantinovich Lyadov, 1855年5月11日～1914年8月28日)、アレクサンドル・コンスタンティノヴィチ・グラズノフ (Aleksandr Konstantinovich Glazunov, 1865年8月10日～1936年3月21日) からなる理事会へと移ることとなった。スクリャービンの収入は減ることとなり、スクリャービン自ら手紙でベリャーエフ社とこの関係を絶った。その後スクリャービンは自身の作品《3つの小品》Op.52-1、2と《ピアノ・ソナタ第5番》を自費で出版した。

1910年、新たな契約を交わすこととなった。指揮者でセルゲイ・アレクサンドロヴィチ・クーセヴィツキー (Sergei Aleksandrovich Koussevitzky, 1874年7月26日～1951年6月4日) が創立したロシア音楽出版社 (Russischen Musikverlag) である。1908年の夏にスクリャービンと個人的に契約を結び、クーセヴィツキーが夫婦で新しく創設したロシア音楽出版社にて最初の印刷を引き継いだ。

クーセヴィツキーは1874年に退役軍楽士で職人の父アレクサンドル・クーセヴィツキーと母アンナ・バラベイチェクの間生まれ、モスクワ・フィルハーモニー協会音

楽演劇学校（現ロシア舞台芸術大学）で音楽を学んだ後、名コントラバス奏者として活動を始める。1908年にベルリンで指揮者デビューを果たし、翌年には自前のオーケストラを創設。富裕なロシア人女性ナターリヤと結婚し、夫人の援助によって楽譜出版社を設立、スクリャービンやラフマニノフ、ニコライ・カルロヴィチ・メトネル（Nikolai Karlovich Medtner, 1880年1月5日～1951年11月13日）、イーゴリ・フョードロヴィチ・ストラヴィンスキー（Igor Fyodorovich Stravinsky, 1882年6月17日～1971年4月6日）などの作曲家の版權を得るなど、精力的に楽譜出版活動した指揮者の1人である。

クーセヴィツキーは、スクリャービンのシリーズコンサートへの投資と出版と最初の演奏権を主張したすべての新しい作曲活動のためにスクリャービンに年間5000ルーブルを支払い、《アルバムの綴り》Op.58から《ピアノ・ソナタ第7番》までの作品を受け持った。

しかし、1911年までの間に2人の関係はスクリャービンが着手していた《神秘劇》についての意見の不一致によって、長くは続かなかった。クーセヴィツキーはスクリャービンの《神秘劇》に作曲に当たって5年かかること生活の保証が必要だということをクーセヴィツキーに伝えたが、それはクーセヴィツキーにとって理解し難いことであった。しかし、スクリャービンの「名誉ある借金」の代わりに、ピアノ作品を書くことを交渉することにした。スクリャービンは《神秘劇》の構想に没頭しピアノ曲は書かなくても良いと誤解したことで、トラブルになり、ロシア音楽出版を後にする。しかし、1911年8月23日付けの手紙の中で、クーセヴィツキーはスクリャービンがまだ13,500ルーブルを借りていることを伝えている。負債額を返済するために作曲し、出版したのが《ピアノ・ソナタ第6番》と、《ピアノ・ソナタ第7番》であった。その後の《ピアノ・ソナタ第8番》、《ピアノ・ソナタ第9番》、《ピアノ・ソナタ第10番》の出版はユルゲンソン社に委託され、1913年9月に楽譜が出版された。

スクリャービンの没後、スクリャービンの友人であり熱狂的な信奉者であったニコライ・セルゲーヴィチ・ジリャーエフ（Nikolay Sergeevich Zhilyayev, 1881年11月18日～1938年1月20日）がソビエト体制下で国有化された国立出版社音楽部門で1920年以後に遺作を含めたスクリャービンのピアノ作品全てをジリャーエフ版として出版した。このジリャーエフ版がのちのスクリャービンの楽譜の土台となり、作品はロシアからアメリカへ渡り広まっていった。旧ソビエトでは1948年にヤコブ・イサコーヴィチ・ミルステイン（Yakov Isaakovich Milstein, 1911年2月4日～1981年12月4日）がスクリャービンピアノ曲全集を、またスクリャービン演奏家として名高いヴラディーミル・ヴラディーミロヴィチ・ソフロニツキー（Vladimir Vladimirovich Sofronitsky, 1901年4月25日～1961年8月26日）は1950年代にソフロニツキー版として《ピアノ・ソナタ第4番》、《8つの練習曲》Op.42を出版した。さらに、ヴァレンティナ・ルプツォーヴァ（Valentina Rubtsova）、パヴェル・シャンスキー（Pavel Shatsky）校訂のムジカ版、ドイツではギュンター・フィリップ（Günter Philipp, 1927年9月13日～）校訂ペータース版、クリストフ・フラム（Christoph Flamm）校訂ベーレンライター版などが出版され、校訂報告からもスクリャービン研究の言及

にあたいする楽譜となった。ソフロニツキーの弟子であったピアニスト、パーヴェル・ワシリエヴィチ・ロバノフ (Pavel Vasil'evich Lobanov) がムジカ版から出版した《ピアノ・ソナタ第2番》、《ピアノ・ソナタ第3番》の楽譜は、1908年にスクリャービン自身が録音したピアノロールの音を元に元の楽譜と比較し、そのテンポやリズム、音符の変化を忠実に再現された楽譜となっている。録音が残る資料は大変貴重なものである。また最新には、2015年に出版されたヴァレンティナ・ルプツォーヴァ校訂ヘンレ版ピアノ・ソナタ集などがある。日本では伊達純 (1920年1月7日～2000年4月27日)・岡田敦子校訂春秋社版、全日本音楽出版社版などで「スクリャービン全集」が刊行された。日本人に適した指使いと解説により、現在日本で1番使用されている版と言っても良いであろう。

本研究では、断片も含めてスクリャービンが作曲・構想したピアノ・ソナタが初めてすべて収録されたクリストフ・フラム校訂のベーレンライター版ピアノ・ソナタ全集第1巻と第2巻、第4巻、そしてヴァレンティナ・ルプツォーヴァ、パヴェル・シヤンスキー校訂のムジカ版、ユルゲンソン版ピアノ・ソナタのエディション、伊達純・岡田敦子校訂の春秋社版楽譜第1巻、第2巻、第6巻、第7巻を用いることとする。

2.ソナタ：起源と発展

スクリャービンのピアノ・ソナタの研究を行うにあたって、ソナタの概念と作品の歴史について言及するのは必要不可欠である。本章では、ソナタの起源とルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン（Ludwig van Beethoven, 1770年12月16日～1827年3月26日）後のヨーロッパのソナタの発展、スクリャービンの前後の時代のロシア・ソビエトにおけるソナタの歴史について述べる。

ソナタ（伊語: sonata）は、本来の意味では、「鳴り響く」という意味の「ソナレ（伊語: sonare）」に由来する語で「演奏されるもの」の意味であり、「歌う（伊語: cantare）」に由来する。何世紀にもわたってこの用語は、変化と発展を続け、多様な種類へと展開していった。

ソナタが音楽表現の最も重要な手段の1つであると考えられたという事実は、バロック音楽の時代からすでに作曲家や音楽理論家の記述によって明らかであり、ウィーン古典派の期間にさらに明確になった。18世紀を通じて、ソナタは特定の音楽形式を暗示するという意味ではなく、主に器楽の一種、つまりジャンルの一つとして説明されていた。ヨハン・マッテゾン（Johann Mattheson, 1681年9月28日～1764年4月17日）は1713年に、当時のバロック・ソナタについて『アダージョとアレグロを交互に繰り返すヴァイオリンのための器楽であり、最近少し古くなったようである。しかし、ある程度までピアノ曲として新たなものに蘇っている。』と書いた²⁵。20年後には、ヨハン・ワルター（Johann Walter, 1496年～1570年3月25日）も同様に、『ソナタ[中略]は主にバイオリンのための真面目で人工的な器楽を表している²⁶』と述べ、ゆっくりとした動きの楽章と速い動きの楽章が交互することを強調した。18世紀半ばには、フランスの哲学者・音楽家ジャン・ジャック・ルソー（Jean-Jacques Rousseau, 1712年6月28日～1778年7月2日）は、ソナタを4つの楽章で構成された作品、または異なる性格の5つの楽章が、声楽のカンタータと同様の位置を占めていると見なした。現在主にピアノ音楽のジャンルとして認識されているソナタの重要性については、ダニエル・ゴットロープ・テュルク（Daniel Gottlob Türk, 1750年8月10日～1813年8月26日）が1789年に、『ソナタは、ピアノに捧げられた作曲の中で最も合理的で主要な位置に値する²⁷』に典型的に見られる。ソナタという用語が音楽ジャンルを超えて、ソナタ形式の精巧な理論の対象となり、多楽章形式による構成と単一楽章形式の構成の双方が存在するものとして理解されるようになったのは、テュルクの同時代人のハインリヒ・クリストフ・コッホ（Heinrich Christoph Koch, 1749年10月10日～1816年3月19日）の著述からであった。

²⁵ (Bitzan 2018: 27)

²⁶ (Bitzan 2018: 27)

²⁷ (Bitzan 2018: 28)

19世紀半ばにソナタ形式を定式化しようとする試みが行われたのは一つの楽章の構成について歴史上はじめて「ソナタ形式」（独：Sonaten form, 英：Sonata form）という言葉を用いたのは、フリードリヒ・ハインリヒ・アドルフ・ベルンハルト・マルクス（Friedrich Heinrich Adolf Bernhard Marx, 1795年3月15日～1866年5月17日）ほから作曲家による定義だった。ソナタ形式は二つの主題を持つ、三部分からなる構成として説明されるようになった。それまでにもソナタ形式の作品は多く作られていたが、主に盛期古典派以前の「ソナタ」と呼べる作品は、ソナタ形式ではなく、二部形式あるいは三部形式の作品であった。

二部形式のソナタは18世紀イタリアの作曲家により既に作曲されており、この形式は「イタリア型」と呼ばれた。この形式はドメニコ・アルベルティ（Domenico Alberti, 1710年前後～1740年）からリドルフォ・ルイジ・ボッケリーニ（Ridolfo Luigi Boccherini, 1743年2月19日～1805年5月28日）に至る、イタリアの主要な作曲家たちに見られ、また、イベリア半島で主に活躍した3人の作曲家たち、カルロス・デ・セイシャス（Jose Antonio Carlos de Seixas, 1704年6月11日～1742年8月25日）、ジュゼッペ・ドメニコ・スカルラッティ（Giuseppe Domenico Scarlatti, 1685年10月26日～1757年7月23日）、アントニオ・フランシスコ・ソレル（Antonio Francisco Javier José Soler Ramos, 1729年12月3日～1783年12月20日）のソナタのほとんどにあてはまる。

フランツ・ヨーゼフ・ハイドン（Franz Joseph Haydn, 1732年3月31日～1809年5月31日）は「イタリア型」のソナタも、また2楽章形式のソナタも作曲した。

ベートーヴェンにも2楽章形式のソナタがあり、ロマン派の傾向を先取りしたのがベートーヴェンの作品である。ソナタを一貫性のある統一された音楽の作品とするための手段として、《ピアノ・ソナタ第13番》変ホ長調 Op.27-1 のようにはっきりとした調やテンポの変化がないまま次の楽章へと移る「アタッカ」が用いられ、《ピアノ・ソナタ第31番》変イ長調 Op.110 の第2楽章と第3楽章のように楽章間の結合も行われた。

ベートーヴェンのピアノ・ソナタの第1楽章は、たいていがソナタ形式となっている。緩徐楽章は内省的なグラーヴェやアダージョや快いアンダンテが取られて、ほぼソナタ形式に沿うものであり、明快な楽句から構成され、ごく短いコーダを備えている。他の楽章に見られる形式として、単純でホモフォニックな三部形式（ABA）または二部形式（AB）や、ロンド、変奏曲などが使用されている。

2.1 ベートーヴェン後のヨーロッパのピアノ・ソナタ

19世紀のドイツとオーストリアの作曲家の多くにとって、ベートーヴェンは試金石と見なされ、圧倒的な「影」を与えることになった。ピアノ・ソナタを制作したドイツ・オーストリアの作曲家はごくわずかであった。多楽章ソナタの人気は大幅に低下したが、19世紀末になると作曲家にとってソナタを作曲するという目標は、後ろ向きな研究と見なされるように認識がいくらか変化したため、リヒャルト・ゲオルク・シュトラウス (Richard Georg Strauss, 1864年6月11日～1949年9月8日)、オイゲン・ダルベール (Eugen Francis Charles d'Albert, 1864年4月10日～1932年3月3日)、ジャン・シベリウスジャン・シベリウス (Jean Sibelius, 1865年12月8日～1957年9月20日) らは、活動の初期1曲だけソナタを作曲した。世紀転換期にロシアで新たに増加したソナタ、とりわけピアノ・ソナタの人気は、長い期間に及んだ無視の後で生じた活性化現象と見做すことができる。

2.1.1 新しいソナタと幻想曲のアイデア

ベートーヴェンの後でソナタを作曲するという野心的な試みを達成できる可能性のひとつは、ソナタと幻想曲のジャンルを統合することであった。19世紀初頭に発生したこの傾向は、「幻想曲ふうソナタ」と題された《ピアノ・ソナタ第13番》変ホ長調 Op.27-1 で予見されていた。この「幻想曲ふう」というアイデアは、ベートーヴェンのピアノ・ソナタ（3楽章制、4楽章制の大ソナタ、2楽章制のソナタ）に新機軸をもたらすものだった。

ソナタと幻想曲を融合させるジャンルは、フランツ・ペーター・シューベルト（Franz Peter Schubert, 1797年1月31日～1828年11月19日）の《さすらい人幻想曲》ハ長調 D.760 にも見られるが、「幻想曲」と題されているものの連続した4楽章からなる多楽章形式であり、ソナタ形式で構成されている。同趣向の「幻想ソナタ」として、ヤーコプ・ルートヴィヒ・フェーリクス・メンデルスゾーン・バルトルディ（Jakob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809年2月3日～1847年11月4日）の《幻想曲「スコットランド・ソナタ」》嬰へ短調 Op.28 やロベルト・アレクサンダー・シューマン（Robert Alexander Schumann, 1810年6月8日～1856年7月29日）の《幻想曲》ハ長調 Op. 17 が挙げられ、さらにフェルディナント・リース（Ferdinand Ries, 1784年11月29日～1838年1月13日）の《幻想的ソナタ「不運」》嬰へ短調 Op.26、カール・ツェルニー（Carl Czerny, 1791年2月21日～1857年7月15日）の《ピアノ・ソナタ第9番》ロ短調 Op.145、ステファン・ヘラー（Stephen Heller, 1813年5月15日～1888年1月14日）の《メンデルスゾーンの民謡による幻想ソナタ》ニ長調 Op.69、フェルディナント・ヒラー（Ferdinand Hiller, 1811年10月24日～1885年5月12日）の《幻想曲》ト短調 Op.110、フェリクス・アウグスト・ベルンハルト・ドレーゼケ（Felix August Bernhard Draeseke, 1835年10月7日～1913年2月26日）の《幻想曲風ソナタ》嬰ハ短調 Op.6、ヨーゼフ・ヨアヒム・ラフ（Joseph Joachim Raff, 1822年5月27日～1882年6月24日/25日）の《幻想ソナタ》ニ短調 Op.168 などがある。幻想曲とソナタは親和性のあるジャンルと見なされ、ソナタ形式で構成された多楽章形式の「幻想ソナタ」が多くの作曲家によって作曲されたのであった。

2.1.2 単一楽章ソナタ形式

スカラッチェ他バロック音楽から前古典派の時代に見られた単一楽章2部形式のソナタの後にも、例は少ないながら単一楽章のソナタが作曲された。

カール・フィリップ・エマニエル・バッハ（Carl Philipp Emanuel Bach, 1714年3月8日～1788年12月14日）が作曲した、6つの《新しいソナティーナ》などである。19世紀前半の作例として、リースの《夢》変ホ長調 Op.49 やイグナーツ・モシェレス（Ignaz Moscheles, 1794年5月23日～1870年3月10日）の《憂鬱なソナタ》嬰ハ短調 Op.49 を挙げるができるが、どちらも幻想ソナタと考えることができる。

1841年にシューマンは、『1840年のソナタ様式は、もはや1790年のソナタ様式と同じものではない。特に形式と内容に対する要求は、ますます高まってきている²⁸』と述べた。ロマン派のソナタは、各楽章間の積極的な循環構造を目指すようになったが、ヨハネス・ブラームス（Johannes Brahms, 1833年5月7日～1897年4月3日）の《ヴァイオリン・ソナタ第1番》ト長調 Op.78 での全ての楽章に現れる「基本動機」、リスト《ピアノ・ソナタ》ロ短調 S.178 での「主題変容」、セザール＝オーギュスト＝ジャン＝ギヨーム＝ユベール・フランク（César-Auguste-Jean-Guillaume-Hubert Franck, 1822年12月10日～1890年11月8日）の《ヴァイオリン・ソナタ》イ長調 FWV.8 での「循環形式」などは、各楽章の主題を意識的に統一しようとする手法であった²⁹。シューベルトの《さすらい人幻想曲》では、全4楽章が切れ目なく進行するが、この作品に影響されたリストは《ピアノ・ソナタ》において、「ソナタ形式」による各部分とコーダを、同時に連続する「楽章」として構成するという新しい試みを行った。

リストのソナタ作曲法はロシアの作曲家たちにも影響を及ぼし、リムスキー＝コルサコフ《ピアノ協奏曲》嬰ハ短調 Op.30 およびセルゲイ・ミハイロヴィチ・リャプノフ（Sergey Michaylovich Lyapunov, 1859年11月30日～1924年11月8日）の《ピアノ・ソナタ》ハ短調 Op. 27 など、ロシアの作曲家による単一楽章作品へと波及した。

²⁸ (セイディ 1994, 10: 91)

²⁹ (セイディ 1994, 10: 91)

2.1.3 循環形式の個別化

多楽章形式のそれぞれの楽章間の相関関係を確立させるという考え方も、19世紀初頭にさかのぼる。

その出発点は例えばベートーヴェンの《交響曲第5番》ハ短調 Op.67 と《交響曲第6番》ヘ長調「田園」Op.68 である。これらの交響曲では、最も重要なテーマの引用と繰り返しが採用され、最終楽章へと至る過程でそれらが再結合して統合されていく。その後、循環形式の他の2つの例が生まれた。シューベルトの《さすらい人幻想曲》は、歌曲から派生した循環形式であり、ルイ・エクトル・ベルリオーズ（Louis Hector Berlioz, 1803年12月11日～1869年3月8日）の《幻想交響曲》ハ長調 Op.14 はロマン派の交響曲の原型であり、固定観念とその派生物がどの楽章にも浸透している。

2.2 ロシアのソナタの歴史

ロシアのソナタのジャンルの歴史は、ヨーロッパ諸国からの影響への同化と個性化のプロセスとして説明される。ソナタ形式が取られた最初の室内楽作品は、ミハイル・イヴァーノヴィチ・グリンカ (Mikhail Ivanovich Glinka, 1804年6月1日～1857年2月15日) やアレクサンドル・アレクサンドロヴィチ・アリャビエフ (Aleksandr Aleksandrovich Alyab'ev, 1787年8月15日～1851年3月6日)、ニコライ・ヤコヴレヴィチ・アフアナシエフ (Nikolay Yakovlevich Afanas'yev, 1820年12月31日～1893年6月3日) の作品に見られ、ピアノ・ソナタは、ドミトリー・ステパノヴィチ・ボルトニャンスキー (Dmitry Stepanovich Bortniansky, 1751年10月28日～1825年10月10日) や1780年代から1840年代にかけて、西ヨーロッパからロシアに輸入された古典派風のソナタを作曲したイオシフ・イオシフォヴィチ・ゲニーシタ (Iosif Iosifovich Genishta, 1795年11月24日～1853年8月6日) が挙げられる。ドイツでの教育の大部分を受けたアントン・グリゴリエヴィチ・ルビンシテイン (Anton Grigoryevich Rubinstein, 1829年11月28日～1894年11月20日) は4曲のピアノ・ソナタを作曲し、ロシアにおける最初の本格的なソナタ作曲家となった。アントン・ルビンシテインは次の世代のロシアの作曲家たち、例えばミリー・アレクセエヴィッチ・バラキレフ (Mily Alekseyevich Balakirev, 1837年1月2日～1910年5月29日)、ピョートル・イリイチ・チャイコフスキー (Peter Ilyich Tchaikovsky, 1840年5月7日～1893年11月6日)、グラズノフらがピアノ・ソナタを作曲する際にかんがりの影響を与えたと考えられる。

アントンの弟、ニコライ・グリゴリエヴィチ・ルビンシテイン (Nikolai Grigor'evich Rubinshtein, 1835年6月2日～1881年3月23日) とアントンが1862年と1866年にサンクトペテルブルク音楽院とモスクワ音楽院を設立し、ロシアにおいても西洋音楽の伝統と音楽形式のアカデミズムを伝える教育機関が発足した。ニコライの弟子セルゲイ・イヴァノヴィチ・タネーエフ (Sergei Ivanovich Taneyev, 1856年11月25日～1915年6月19日) から「モスクワ楽派」の作曲家たちが排出され、チャイコフスキーやアントン・ステパノヴィチ・アレンスキー (Anton Stepanovich Arensky, 1861年7月12日～1906年2月25日) など、西洋の音楽形式の基礎を守り続けた重要な教師 (作曲家) たちも現れた。また、サンクトペテルブルクの5人の作曲家グループ「ロシア五人組 (力強い仲間たち)」は、ロシアのフォークロアに根ざした音楽を制作するという野心と反アカデミズムの姿勢をとった。

しかし、これらロシア両都市の音楽院の卒業生の多くは作曲家・ピアニストであったが、アナトーリイ・コンスタンティーノヴィチ・リャードフ (Anatoly Konstantinovich Lyadov, 1855年5月11日～1914年8月28日)、アレンスキー、ヴラディーミル・イヴァノヴィチ・レビコフ (Vladimir Ivanovich Rebikov, 1866年5月31日～1920年10月1日)、ゲオルギー・リヴォヴィチ・カトゥアール (Georgy L'vovich Katuar, 1861年4月27日～1926年5月21日) は、ゲオルギー・エドゥアルドヴィチ・コニユス (Georgi Eduardovich Conus, 1862年9月18日～1933年8月29日)、ミハイル・ミハイロヴィチ・イッポリトフ＝イヴァノフ (Mikhail Mikhailovich

Ippolitov-Ivanov, 1859年11月19日～1935年1月28日)、レインゴリト・モリツェヴィチ・グリエール (Reinhold Moritzevich Glière, 1875年1月11日～1956年6月23日) のように、ソナタよりも小品の作曲を好む作曲家もいた。タネーエフ自身、ピアノ・ソナタの出版を控えたのだった。

従って、1890年以前にロシアのピアノ・ソナタは、まだ特定の「ロシアらしさ」と言えるような性質を持っていなかった。スクリャービンが1886年にピアノ・ソナタを作曲したとき、利用できたソナタの伝統はロシアにはほとんど存在しなかったと言えることができる。

2.2.1 ロシアのピアノ・ソナタ

本項では、前項を受けてアントン・ルビンシテインからニコライ・ギルシェヴィチ・カプースチン (Nikolai Girshevich Kapustin, 1937年11月22日～2020年7月2日) に至るロシア・ソビエトのピアノ・ソナタについて概観する。ピアノ・ソナタをロシアで最初に本格的に作曲したのは、アントン・ルビンシテインとチャイコフスキーであった。アントンは、《ピアノ・ソナタ第1番》ホ短調 Op.12、《ピアノ・ソナタ第2番》ハ短調 Op. 20、《ピアノ・ソナタ第3番》ヘ長調 Op.41、《ピアノ・ソナタ第4番》イ短調 Op. 100 の4つのピアノ・ソナタを作曲したがそのスタイルは保守的であると見なされている。レパートリーの中で最も人気のあるピアノ協奏曲を作曲したにもかかわらず、主に交響曲とオペラの作曲家と見なされているチャイコフスキーのピアノ・ソナタも同様の評価を受けている。チャイコフスキーは《ピアノ・ソナタ》嬰ハ短調 Op.80 と《ピアノ・ソナタ》ト長調 Op.37 を作曲した。

1856年頃から、ロシア5人組の作曲家たちは、バラキレフが《ピアノ・ソナタ第2番》変ロ短調 Op.3 を、またモデスト・ペトローヴィチ・ムソルグスキー (Modest Petrovich Mussorgsky, 1839年3月21日～1881年3月28日) が連弾用《ピアノ・ソナタ》ハ長調の断片を作曲したのみであり、ピアノ・ソナタに焦点が当てられることはなかった。1885年、リムスキー＝コルサコフと音楽出版社の主宰者でありロシア音楽のパトロンであったミトロファン・ベリャーエフとの協力により、いわゆる「ベリャーエフ・サークル」が結成された。このグループのメンバーに、リムスキー＝コルサコフの生徒であるグラズノフが含まれていた。グラズノフは3楽章構成の《ピアノ・ソナタ第1番》変ロ短調 Op.74 と《ピアノ・ソナタ第2番》ホ短調 Op.75 を作曲した。さらにリスト風の循環形式をもつ《ピアノ・ソナタ》ヘ短調 Op.27 を作曲したリャブノフ、フェリクス・ミハイロヴィチ・ブルーメンフェルト (Feliks Mikhaylovich Blumenfeld, 1863年4月19日～1931年1月21日) の《幻想ソナタ》ロ短調 Op.46 が現れた。

20世紀への転換期に多くのモスクワ音楽院出身の作曲家＝ピアニストがピアノ・ソナタの作曲に参入した。

1870年代から80年代にかけて生まれた作曲家たちは、そのほとんどがアレンスキーあるいはタネーエフの薫陶を受けていた。スクリャービン以後最も特筆すべきピアノ・ソナタの作曲者は、タネーエフの弟子だったニコライ・カルロヴィチ・メトネル (Nikolai Karlovitch Medtner, 1880年1月5日～1951年11月13日) である。メトネルは習作を除いて14曲のピアノ・ソナタを作曲したが、独立した単一楽章形式のソナタ (《ピアノ・ソナタ》ト短調 Op.22、《ピアノ・ソナタ》イ短調 Op.30、《ソナタ・ミナチオーザ》ヘ短調 Op.53-2)、2楽章形式のソナタ (《ソナタ・イディール》ト長調 Op.56)、連続した2部分からなる大規模なソナタ (《ピアノ・ソナタ「夜の風」》ホ短調) Op.25-2、4楽章からなるソナタ (《ピアノ・ソナタ》ヘ短調 Op.5)、3つの楽章が通奏されるソナタ (《ソナタ・バラード》嬰ヘ長調 Op.27)、4つの楽章が通奏されるソナタ (《ソナタ・ロマンティカ》変ロ短調 Op.53-1)、他

ジャンルとの融合が図られたソナタ（《おとぎ話ソナタ》ハ短調 Op.25-1）など、既存のソナタの枠組みを自在に用いたピアノ・ソナタを残した。単一楽章形式のソナタの扱いも、3曲をまとめて一つの作品として扱う（《ソナタ三部作》Op.11）、組曲の一部として扱う（《忘れられた調べ 第1集》Op.38の第1曲である《回想ソナタ》イ短調 Op.38-1、《忘れられた調べ 第2集》Op.39の第5曲である《悲劇的ソナタ》ハ短調 Op.39-5）など、タイトルも含めて従来には見られなかった自由な発想のもとでソナタを扱った。やはりタネーエフの弟子だったアレクセイ・ウラディミロヴィチ・スタンチンスキー（Alexei Vladimirovich Stanchinsky, 1888年3月25日～1914年10月6日）は、単一楽章の《ピアノ・ソナタ》変ホ短調を作曲してスクリャービンのソナタのモデルから離れ、《ピアノ・ソナタ第1番》へ長調と《ピアノ・ソナタ第2番》ト長調の2曲の多楽章形式のソナタを残した。アレンスキーの弟子ラフマニノフは、3楽章構成の《ピアノ・ソナタ第1番》ニ短調 Op.28と《ピアノ・ソナタ第2番》変ロ短調 Op.36の2曲のソナタを作曲した。

サンクトペテルブルク音楽院出身の作曲家で最もピアノ・ソナタの作曲に貢献したのは、そして1909年から1947年までに9曲のピアノ・ソナタを作曲したセルゲイ・セルゲイエヴィチ・プロコフィエフ（Sergei Sergeevich Prokofiev, 1891年4月27日～1953年3月5日）である。プロコフィエフのピアノ・ソナタは単一楽章のソナタ2曲（《ピアノ・ソナタ第1番》へ短調 Op.1、《ピアノ・ソナタ第3番》イ短調 Op.28）に3楽章あるいは4楽章からなる多楽章形式のソナタに分けられるが、とりわけ「戦争ソナタ」として知られる第2次世界大戦中の期間に作曲された《ピアノ・ソナタ第6番》イ長調 Op.82から《ピアノ・ソナタ第8番》変ロ長調 Op.84の3曲は、20世紀に作曲されたピアノ・ソナタの中でも最も演奏頻度の多い作品となっている。プロコフィエフの親友でもあったニコライ・ヤコヴレヴィチ・ミヤスコフスキー（Nikolai Yakovlevich Myaskovskii, 1881年4月20日～1950年4月8日）は9曲のピアノ・ソナタを作曲し、やはりプロコフィエフと同じく単一楽章形式のソナタ（《ピアノ・ソナタ第2番》嬰へ短調 Op.13、《ピアノ・ソナタ第3番》ハ短調 Op.19）と3楽章ないしは4楽章の多楽章形式のソナタに分けられる。プロコフィエフとミヤスコフスキーの先輩に相当するイゴール・フョードロヴィチ・ストラヴィンスキー（Igor Fyodorovich Stravinsky, 1882年6月17日～1971年4月6日）は、初期に4楽章形式の《ピアノ・ソナタ》嬰へ短調を作曲後、新古典主義時代の1924年にバロック音楽や古典派音楽のパロディともいえる3楽章構成の《ピアノ・ソナタ》を作曲した。

1890年代以後に生まれた作曲家たちは、スクリャービンとメトネルのピアノ・ソナタをモデルとして創作を行うことができた。スクリャービンの最晩年にその音楽語法を拡張させた「合成和音」によって創作を行ったニコライ・アンドレーヴィチ・ロスラヴェッツ（Nikolai Andreevich Roslavets, 1881年1月4日～1944年8月23日）は、6曲のピアノ・ソナタを作曲したが、現存するのは《ピアノ・ソナタ第1番》、《ピアノ・ソナタ第2番》、《ピアノ・ソナタ第5番》の3曲であり、《ピアノ・ソナタ第6番》は未完である。セルゲイ・ウラディミロヴィチ・プロトポポフ（Sergey Vladimirovich Protopopov, 1893年4月2日～1954年12月14日）はやはり後期スク

リャービンの音楽様式の延長線上にある音楽語法によって3曲のピアノ・ソナタを残した。

タネーエフの弟子アナトリー・ニコラエヴィッチ・アレクサンドロフ (Anatoly Nikolayevich Alexandrov, 1888年5月25日～1982年4月16日) は1914年から71年までに14曲のピアノ・ソナタを作曲し、とりわけ《おとぎ話ソナタ》嬰へ短調 Op.4 や《ピアノ・ソナタ第2番》ニ短調 Op.12 には、タイトルと音楽語法・形式面でメトネルとスクリャービンからの影響が色濃い作品である。タネーエフやアレンスキーの孫弟子に相当し、グリエールに作曲を師事したウクライナの作曲家ボリス・ミコライオヴィチ・リャトシンスキー (Boris Mikolaiovich Lyatoshynsky, 1890年2月10日～1960年5月30日) の《ソナタ・バラード》Op.18 でも、メトネルのソナタのタイトルが用いられ、形式面にはスクリャービンの影響が見られる。

サムイル・エウゲニエヴィチ・フェインベルク (Samuil Evgenyevich Feinberg, 1890年5月26日～1962年10月22日) は1915年から62年までの間に12曲のピアノ・ソナタを作曲したが、フェインベルクの音楽語法はスクリャービンやメトネルやプロコフィエフの影響下で極めて個性的な和声や調性を拡張する傾向が見られる。フェインベルクのピアノ・ソナタは単一楽章形式のソナタが8曲を占めている。

ロシアあるいは旧ソビエトを離れなかった作曲家たちは、概して好んで多楽章形式のピアノ・ソナタを作曲した。作曲家の中には多数のピアノ・ソナタを作曲する者もいた。これは20世紀半ばから後半の西側諸国や日本などその影響を受けた国々の作曲家には見られない、ロシア・ソビエトの音楽文化に特有な性質のひとつとなった。

ミヤスコフスキーの弟子であるドミトリー・ボリソヴィチ・カバレフスキー (Dmitri Borisovich Kabalevsky, 1904年12月30日～1987年2月14日) は3曲、グラズノフの弟子であるドミトリー・ドミトリエヴィチ・ショスタコーヴィチ (Dmitri Dmitrievich Shostakovich, 1906年9月25日～1975年8月9日) は2曲のピアノ・ソナタを作曲したが、二人とも第1番が単一楽章形式で、後年に作曲されたソナタが多楽章形式である点が共通している。多数のピアノ・ソナタを作曲した作曲家として、アナトリー・アレクサンドロフの弟子オレグ・コンスタティノヴィチ・エイゲス (Oleg Konstantinovich Eiges, 1905年5月13日～1992年) は1928年から83年までの間に12曲を、ミヤスコフスキーの弟子エフゲニー・キリロヴィチ・ゴルベフ (Evgeny Kirillovich Golubev, 1910年2月16日～1988年12月25日) は1930年から77年までの間に10曲を作曲した。さらに後の世代の作曲家として、ニコライ・ギルシェヴィチ・カプースチンは、1984年から2011年までに20曲のピアノ・ソナタを作曲した。

3. スクリャービンのソナタ—2 楽章形式と多楽章形式の 6 つのピアノ・ソナタ

本章では、スクリャービンの 2 楽章形式または単一楽章形式のソナタ形式の特徴を説明した上で、《ピアノ・ソナタ第 4 番》までの楽曲の分析に入る。

以下の図表はスクリャービンが《ピアノ・ソナタ第 4 番》までに作曲したピアノ・ソナタとソナタ形式によるピアノ曲をまとめたものである。この他に断片や伝承だけで知られるピアノ・ソナタが存在するが、本論では扱わない。

ピアノ・ソナタ

作曲年	曲名	作品番号	調性	拍子
1886	幻想ソナタ 第 1 楽章 第 2 楽章	なし	嬰ト短調 嬰ト短調	8 分の 6 拍子 8 分の 6 拍子
1887	ソナタ 第 1 楽章 第 2 楽章 第 3 楽章	なし	変ホ短調 ロ長調 変ホ短調	4 分の 3 拍子 4 分の 3 拍子 4 分の 2 拍子
1892	ソナタ第 1 番 第 1 楽章 第 2 楽章 第 3 楽章 第 4 楽章	Op.6	へ短調 ハ短調 へ短調 へ短調	8 分の 9 拍子 4 分の 4 拍子 8 分の 12 拍子 4 分の 4 拍子
1897	ソナタ第 2 楽章「幻想」 第 1 楽章 第 2 楽章	Op.19	嬰ト短調 嬰ト短調	4 分の 3 拍子 2 分の 3 拍子
1898	ソナタ第 3 番 第 1 楽章 第 2 楽章 第 3 楽章 第 4 楽章	Op.23	嬰へ短調 変ホ長調 ロ長調 嬰へ短調	4 分の 3 拍子 8 分の 4 拍子 4 分の 3 拍子 4 分の 3 拍子
1903	ソナタ第 4 番 第 1 楽章 第 2 楽章	Op.30	嬰へ長調 嬰へ長調	8 分の 6 拍子 8 分の 12 拍子

ソナタ形式によるピアノ曲

作曲年	曲名	作品番号	調性	拍子
1896	アレグロ・アパッショナート	Op.4	変ホ短調	4分の3拍子
1896	演奏会用アレグロ	Op.18	変ロ短調	4分の4拍子
1900	幻想曲	Op.28	ロ短調	4分の3拍子
1903	悪魔的詩曲	Op.36	ハ長調	8分の6拍子

作品番号のない初期の作品は、スクリャービンの音楽語法と様式の基盤を作った作品と位置付けられる。《カノン》や《マズルカ》、《夜想曲》などの作品を作曲する中で、初めて完成させたピアノ・ソナタが《幻想ソナタ》であった。翌年作曲された《ピアノ・ソナタ》変ホ短調では3楽章という多楽章形式のソナタが試みられ、これは後の《ピアノ・ソナタ第1番》、《ピアノ・ソナタ第3番》の多楽章形式の基盤となるものと考えられる³⁰。《アレグロ・アパッショナート》は、《ピアノ・ソナタ》変ホ短調第1楽章を改作し、1894年にベリヤーエフ社より出版されたものである。

スクリャービンの作品番号の付いたピアノ・ソナタは形式的側面から見る限り、《ピアノ・ソナタ第1番》、《ピアノ・ソナタ第3番》の多楽章形式と《ピアノ・ソナタ第2番》、《ピアノ・ソナタ第4番》の2楽章形式の構成に分かれた。

両者の特徴は異なっているが、一つは「急-緩-急」、「急-緩-急-緩」、「緩-急-緩-急」の古典派から使われている伝統的な楽章構成、そしてもう一つは二つの楽章で一つのまとまりを持つ楽章構成である。前者は楽章の外側に同一の調を使用し、統一されたモチーフまたはリズムを用いて全体の構成を統一させた。後者は、両楽章共に同一の調を使用している作品である。

以下の分析の順番は、作品番号のない2曲のピアノ・ソナタを中心に2楽章形式のソナタと多楽章形式のソナタに整理して配置したものである。しかし、《ピアノ・ソナタ第4番》については形式としては2楽章形式の分類に入るものの、この両者のソナタの総合的作品と捉えることができる観点から、1番最後に配置し分析するものとする。

³⁰ (Flamm 2011, 1: X)

3.1 ピアノ・ソナタの出発点：《幻想ソナタ》嬰ト短調(1886)

3.1.1 作曲とその背景

《幻想ソナタ》は1886年8月4日に完成した、スクリャービンが初めて作曲したピアノ・ソナタである。当時のスクリャービンは陸軍幼年学校に通いながらモスクワ音楽院への入学準備を行い、作曲をセルゲイ・タネーエフに師事して2年ほどが経過していた。作品はスクリャービンの初恋の相手でありピアニストのナターリア・セケーリナ (Natalya Sekerina, 1877年～1958年) と親しい家族の医師の娘であったオルガ・モニゲッティ (Olga Monigetti, 1869年～1952年) に捧げられた³¹。ナターリアの家族に反対されていたスクリャービンであったが、スクリャービンはオルガを通じてナターリアと文通をしていた。しかし、最終的には、ナターリアとの関係はうまくいかなかった³²。

スクリャービンは、ナターリアに多数の手紙を書いており³³、ほとんどがロシアと北ヨーロッパを旅した夏の数ヶ月間に書かれたものである。ナターリアへの手紙の中で、スクリャービンは自然と進化する世界と人生の見方について多くの大切な考えを明らかにしていた。これは、後の《ピアノ・ソナタ第2番》の楽曲の構想や、《ピアノ・ソナタ第4番》の詩 (ピアノ・ソナタが先に完成され、後の1910年に詩が出版された) にスクリャービンのピアノ・ソナタに関する内容も記されている。

初めて完成されたピアノ・ソナタが、3楽章あるいは4楽章形式でなく、《幻想ソナタ》と名付けられた通奏される作品であることは異例である。

ここで重要なのが、このソナタが単一楽章形式か、あるいは2楽章形式であるかについてである。このソナタは、多くのエディションにおいて楽章間の切れ目が明確に示されていない、単一楽章形式にも見えるあいまいなやり方で出版されてきた³⁴。しかし、ベーレンライター版原典版では、このソナタを1940年に初めて編集して出版したイワン・マルティノフ (Ivan Mikhailovich Martinov, 1821年10月7日～1894年

³¹ このことから、スクリャービンがベートーヴェンの《ピアノ・ソナタ第14番》の献呈にまつわる故事に倣って、《幻想ソナタ》を作曲したことも推測できる。《ピアノ・ソナタ第14番》を献呈されたユリー (ジュリエッタ)・グイチャルディ (Julie ("Giulietta") Guicciardi, 1782年11月23日～1856年3月22日) は、一時期ベートーヴェンにピアノを師事しており、ベートーヴェンが恋した人物である。スクリャービンは初恋の相手に捧げるソナタとして、このことにならって《幻想ソナタ》を書いた可能性もあり得る。

³² (バウアーズ 1995: 56-58)

³³ (バウアーズ 1995: 56) では56通の手紙と書かれているが、(Predota 2015) では、67通と書かれている。

³⁴ (伊達・岡田 2015, 7: 10) では《幻想ソナタ》は単一楽章形式と表記されている。

4月26日)が、楽曲の構造を「途切れることなくつながれた2つの楽章³⁵」と説明していることを根拠に、校訂者クリストフ・フラムはこのソナタを2楽章制と見なしている。本論文もこのソナタを2楽章形式と見なして分析を行うものとする。

³⁵ (Flamm 2011, 1: VIII)

3.1.2 構成

第1楽章 嬰ト短調 8分の6拍子 アンダンテ 三部形式

三部形式 (ABA)	A		B
区分	a	a'	B
小節番号	1~8	9~16	17~36
調性	嬰ト短調		
モチーフ	M1,M2		M3,M4
三部形式 (ABA)	A		コデッタ
区分	a	a'	codetta
小節番号	37~44	45~52	53~56
調性	嬰ト短調		
モチーフ	M1,M2		M3

第1楽章（三部形式 ABA）は、このソナタ全体の序奏ともいえる。A の a では、第1小節から第2小節に M1（モチーフ：以下省略）の上行音型を使用し主音を横に引き伸ばしている。そして、第3小節から第4小節バスに M2 の下行音型が使用されている。これは主題を作るときの問いと答えのようなものであろう。【譜例4】

【譜例4】第1楽章 第1~8小節 (A,a)

Andante

pp ppp ff

M1 M2

gis: I

5 ff dolce p

V₇ I

a'部分では M1 を繰り返し転調しながら a の第 7 小節から第 8 小節と同じように終わる。またここで使用される「Cisis, Dis」「Fisis, Gis」の和音は第 2 楽章でも共通して現れる。【譜例 5】

【譜例 5】第 1 楽章 第 9~16 小節 (A, a')

M1 の繰り返し

B では左手に M2 を使用し、バスの下行音型のオクターブから始まる。左手で繰り返される房状和音の上にメロディが置かれる。【譜例 6】

【譜例 6】第 1 楽章 第 17~20 小節 (B)

M2 のオクターブ

第 21 小節からの右手 M4 は、繰り返し何度も使用される。【譜例 7】

【譜例 7】 第 1 楽章 第 21~24 小節 (B)

Musical score for Example 7, measures 21-24. The right hand part starts at measure 21 with a circled figure-eight pattern labeled 'M4'. The left hand part features a steady eighth-note accompaniment with dynamic markings 'Ped.' and '*'.

第 29 小節より左手はオクターブの分散形を奏する。これは、M2 の変形と考えられる。【譜例 8】

【譜例 8】 第 1 楽章 第 25~32 小節 (B)

Musical score for Example 8, measures 25-32. The right hand part starts at measure 25 with a circled figure-eight pattern labeled 'M4'. The left hand part features a steady eighth-note accompaniment with dynamic markings 'p', 'f', and 'pp'.

M2 の変形 (オクターブの分散)

Musical score for Example 8, measures 29-32. The left hand part starts at measure 29 with a circled eighth-note pattern. The right hand part features a steady eighth-note accompaniment with dynamic markings 'p', 'poco', 'a', 'poco', and 'cresc.'.

クレッシェンドののち、半終止して A に戻る。【譜例 9】

【譜例 9】 第 1 楽章 第 33~36 小節 (B)

Musical score for Example 9, measures 33-36. The left hand part starts at measure 33 with a circled eighth-note pattern. The right hand part features a steady eighth-note accompaniment with dynamic markings 'f' and 'p'.

コデッタの第 53 小節は B の第 17 小節を使用し、終止には向かわず V_7 に留まる。これは、次に続く第 2 楽章を予期させるものである。【譜例 10】

【譜例 10】 第 1 楽章 第 53～56 小節（コデッタ）

The image shows a musical score for a Coda, measures 53 to 56. The score is written for piano in a key signature of three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. The music is in a major mode. The first two measures (53 and 54) feature a melodic line in the right hand with eighth and sixteenth notes, and a bass line with quarter notes. The last two measures (55 and 56) are dominated by a sustained V_7 chord in the right hand, with the bass line continuing with quarter notes. The V_7 label is placed below the final measure.

第2楽章 嬰ト短調 8分の6拍子 アレグロ・ヴィヴァーチェ ソナタ形式

ソナタ形式	提示部			展開部
構成	第1主題	第2主題		コデッタ
		a	b	
小節番号	1~11	11~19	19~27	28~33
主題	Th. I	Th. II		codetta
調性	嬰ト短調	ロ長調		
モチーフ	M1,M2	M3,M4,M2	M5,M6	M1,M3,M2,M4,M6
ソナタ形式	再現部			コーダ
構成	第1主題	第2主題		コデッタ
		a	b	
小節番号	54~62	62~70	70~78	79~86
主題	Th. I	Th. II		codetta
調性	嬰ト短調	嬰ト長調		
モチーフ	M1,M2	M3,M4,M2	M5,M6	(第1楽章 M3)

第1楽章と第2楽章の間はアタッカの表記はないものの、第1楽章の序奏と第2楽章のソナタ形式に区分されており、提示部第1小節第1主題の提示、アクセントが付いている三つの音（Dis, Fisis, Gis）は第1楽章から受け継がれたものである。第2小節の16分音符はM1、第3小節のM2は第2主題第17小節にも使用される。

【譜例 11】

【譜例 11】 第2楽章 第1~3小節（提示部 Th. I）

The image shows a musical score for the first three measures of the second movement. The tempo is marked 'Allegro vivace' and the dynamics are 'p'. The score is in 6/8 time and the key signature is one flat (B-flat major or D minor). The first measure contains the first theme (Th. I). Motif M1 is circled in the second measure, and Motif M2 is circled in the third measure. The bass line consists of a steady eighth-note accompaniment.

第2主題は属調に転調するが、aとbの2つに区分される。第11小節aのM3は経過音とともに始まり、装飾音が付けられる。【譜例12】

【譜例12】第2楽章 第10～15小節 (Th. II -a)

M3

M4 M2

第19小節のFisの同音連打からbが始まる。左手のオクターブの分散和音が第2主題を引き立てている。【譜例13】

【譜例13】第2楽章 第19～24小節 (Th. II -b)

第 28 小節のコデッタより半終止へと向かう。【譜例 14】

【譜例 14】 第 2 楽章 第 28～30 小節（コデッタ）

M5

Musical score for Example 14, measures 28-30. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a piano part with a treble and bass clef. The treble clef part has a melodic line with dynamics *f*, *p*, *f*, and *[p]*. The bass clef part has a rhythmic accompaniment with dynamics *pp*, *pp*, and *[pp]*. The word *espress.* is written under the first measure. A circled section highlights the first measure of measure 28, which contains a half-note chord and a quarter-note melody.

第 32 小節からの半終止の和音は、展開部（第 52 小節から第 53 小節）で活用される。

【譜例 15】

【譜例 15】 第 2 楽章 第 31～33 小節（コデッタ）

Musical score for Example 15, measures 31-33. The score is in G major (one sharp) and 2/4 time. It features a piano part with a treble and bass clef. The treble clef part has a chordal accompaniment with dynamics *sf*, *f*, and *p*. The bass clef part has a rhythmic accompaniment with dynamics *sf*, *f*, and *p*. A circled section highlights the first measure of measure 32, which contains a half-note chord.

展開部では第 34 小節より M1、第 38 小節には Th.2 (M3、M4)、その後に M2 と連結して現れる。第 43 小節以降は M1+M3 のみが繰り返され、第 53 小節に向かって高揚する。【譜例 16】

【譜例 16】 第 2 楽章 第 34~42 小節 (展開部)

The musical score for Example 16, measures 34-42, is presented in three systems. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 2/4. The score is written for piano and bass.

- System 1 (Measures 34-36):** Measure 34 starts with a piano (*p*) dynamic. A motif labeled **M1** is circled in measure 35. Measure 36 features fortissimo (*ff*) dynamics in both staves.
- System 2 (Measures 37-39):** Measure 37 has fortissimo (*sf*) dynamics. Measure 38 features fortissimo dim. (*sf dim.*) dynamics. Motifs **Th.2** and **M3+M1** are circled in measure 38. Measure 39 has piano (*p*) dynamics in the treble and fortissimo (*ff*) in the bass.
- System 3 (Measures 40-42):** Measure 40 features piano (*pp*) dynamics in the treble and fortissimo (*f*) in the bass. Motifs **M4+M2+M1** and **M3+M1** are circled in measure 40. Measure 41 has fortissimo (*f*) dynamics in the treble and fortissimo (*ff*) in the bass. Measure 42 has fortissimo (*f*) dynamics in the treble and fortissimo (*ff*) in the bass.

第 53 小節からの半終止は【譜例 15】と同様である。【譜例 17】

【譜例 17】 第 2 楽章 第 50～56 小節（展開部～再現部 Th. I）

Musical score for Example 17, measures 50-56. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 50 is marked with a dynamic of *ff*. A circled section in measure 55 is labeled "M6". Measure 53 is marked with a dynamic of *ff*, and measure 54 with a dynamic of *p*. Measure 56 features a triplet of eighth notes. The score concludes with a dynamic of *f*.

再現部の第 2 主題は、第 62 小節より嬰ト長調になる。【譜例 18】

【譜例 18】 第 2 楽章 第 60～65 小節（Th. II -a）

Musical score for Example 18, measures 60-65. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three sharps (F#, C#, G#). Measure 60 is marked with a dynamic of *cresc.*. Measure 62 is marked with a dynamic of *fp* and a tempo marking of "[un] poco meno vivo". Measure 63 is marked with a dynamic of *pp*. Measure 64 is marked with a dynamic of *fp* and a tempo marking of "legato espress.". Measure 65 is marked with a dynamic of *pp*. The score concludes with a dynamic of *pp*.

コデッタでは第 83 小節から同主短調の嬰ト短調（主調）へと戻り、第 86 小節からは第 1 楽章と同じ終止が使用されている。コーダより第 1 楽章 B、コデッタが用いられ、両楽章の統一が図られている。【譜例 19】

【譜例 19】 第 2 楽章 第 78～92 小節（コデッタ～コーダ）

M5

78

81

85

89

sf *f* *sf*

pp *sf* *sf*

ppp *p* *dim.* *pp*

ppp *sf*

gis:

[Andante]

3.2 2つの異なる「海」の表現：《ピアノ・ソナタ第2番「幻想」》嬰ト短調 Op.19

3.2.1 作曲とその背景

スクリャービンは1892年に《ピアノ・ソナタ第1番》を書き終え、同じ年の秋に《ピアノ・ソナタ第2番》の作曲に着手した。1895年3月にサンクトペテルブルグで《ピアノ・ソナタ第2番》第2楽章となる「プレスト」を演奏したが、作曲の筆は進まず、第1楽章を構成するにあたりさらに2年もの歳月がかかった。

《ピアノ・ソナタ第2番》は1896年4月に完成し、5月5日にパリのサル・エラールでのリサイタルで演奏したが、スクリャービンは作品の出来映えに満足できなかった。ローマからの手紙で、スクリャービンは出版社に『ソナタを完成させ、7回書き直しましたが、完全には満足していません。どうやらそれをしばらく忘れなければならないようです³⁶』と伝えている。その間にオーケストラ曲《アレグロ》ニ短調（没後《交響的詩曲（交響的アレグロ）》ニ短調として出版）とピアノ曲《演奏会用アレグロ》を完成させた。二度の演奏旅行を終え、同年秋にモスクワへ戻ると、モスクワ音楽院で金賞を受けた若いピアニストのヴェーラ・イヴァノヴァ・イサコーヴィッチ（Vera Ivanovna Isakovich, 1875年～1920年）と出会い、婚約した。叔母リュボーフィ・アレクサンドロヴナ・スクリャービナ（Ryubov Alexandrovna Scriabina, 1852年～1941年）は結婚に反対したが、2人は1897年8月にヴェーラの音楽院卒業とともに結婚した。スクリャービンは演奏活動の選択肢を増やすためにピアノ協奏曲を書く計画を思いつき、この計画を最優先事項とした。3度目の演奏旅行にてウクライナ、オデッサに行った。スクリャービンは、自作のピアノ協奏曲を初演し、10月によりやく《ピアノ・ソナタ第2番》が完成された。このように《ピアノ・ソナタ第2番》が完成するまでの間、スクリャービンは3回のヨーロッパ旅行の中で自作の演奏会を重ね好評を博すとともに欧州でも知れ渡るようになったが、《ピアノ・ソナタ第2番》の完成は構想から5年を要することになった。

³⁶ (Flamm 2011, 1: XVIII)

スクリャービンの《ピアノ・ソナタ第2番》について、スクリャービン研究者のアーノルド・アレクサンドロヴィチ・アルシュヴァング（Arnold Alexandrowitsch Alshwang, 1898年10月1日～1960年7月28日）は『海のソナタである³⁷』と述べている。

「海のソナタ」は、モスクワの音楽評論家の一人であり、初期のスクリャービンの伝記作家であるユーリ・エンゲル（Yuliy Engel, 1868年～1927年）が聞いたスクリャービンからの具体的な発言からもより明確であることがわかる。

『スクリャービン自身は、海の印象の下で書かれたと言っていました。最初の部分は南国の夜の海辺の静けさを描いている。展開部は深い深い海の、暗い動揺だ。ホ長調の部分は宵闇の後に現れる愛撫するような月の光を表している。第2楽章プレストは嵐のように波立つ広大な海の広がりを描いている。³⁸』

海はスクリャービンに特に強い印象を与えた。1892年7月、バルト海を越えてフィンランドとリガに初めて渡った後に初恋の相手、ナターリアへ宛てた手紙には、自然の描写が哲学的熟考の性格を帯びている。

『鏡のように滑らかな水の表面は空の弧を反映しており、地平線の半分で、この弧の底がどこで終わり、その鏡の反射が始まったのかを見分けることができました。まるで巨大な青い球体の真ん中に見えるように見え、静かで淡い青の距離が私たちの思考に手を広げ、それが私たちのまなざしの光線を無限に駆け巡らせました。長い間、この視線はその視線上で何にも遭遇せず、魅惑的な単調さが失われたのは雲が地平線に現れるまででした。

バラ色のかすかな光に包まれて、果てしない空に浮かび上がりました。

時には夢がこのように生まれ、希望のバラ色のかすかな光に愛されます。しかし、その後、悪が生じ、それを無数の生命の海に分散させます。[...]太陽が地平線にその壮大な壮大さで現れ、最初は鮮やかな紫、次にピンク、そして最後に銀の輝きで海の表面を覆いました。

その時まで、風は波を呼び起こし、海を活気づけ、海をさらに美しくしました。水の緑は反射する空の青と混ざり合い、太陽は波の頂上に金色の光線を放ちました。

それは色と影のゲームであり、光の勝利のイメージであり、真実の勝利者でした [...] ³⁹』

³⁷ (Flamm 2011, 1: XIX)

³⁸ (伊達・岡田 2015, 1: 6)、(Flamm 2011, 1: X X)

³⁹ (Flamm 2011, 1: XIX)

この広大な海の広がり、ソナタを完成させるための原型となった。芸術作品の美しさは、スクリャービンにとって、自然の美しさと結びつき、哲学的真実の反映であった。スクリャービンの音楽に関して、これは2つの点で重要である。自然に対するスクリャービンの認識はポジティブな気分限定されないこと（「悪」が存在する）。そして第二に、自然に崇高で言い尽くせないものとともに、色と形の相互作用を見ることであった⁴⁰。

「優しい月明かり」についてもナターリアに宛てた手紙には次のように綴られている。

『今[月]は、大地にはっきりとした、興味をそそる、戦慄的な光を放ちます。今や、そのようにやさしく、神秘的な、愛のある輝きで世界を明るくします。そこでは、ほとんど識別できない物体がより大きく見え、そして再び、それは淡い輝きに囲まれ、柔らかくてかすかに見えます。そして常に新しい何か、これまで経験したことのないようなものが生まれます。このような夜に、知性は沈黙します—その恐ろしい知性、分析、批判、およびすべてを破壊すること、そして少なくとも1つは熟考と余暇に服従することが許されます。そして、精神的に疲労し、道徳的に弱められている私たち現代人には、どれだけの余暇が必要なのでしょう！この優しい人類の母親である自然自身が彼らを助けたいと思っっているようです。まるで海がささやいているかのようです：私のところに来なさい、あなたは貧しい生き物であり、滅びに向かって急いでいます。知識の悪魔のような家を捨て去り、あなたの魂に広い余裕を与え、そして内なる静けさの中で静かに休息してください[...]。』⁴¹

スクリャービンは、上記の海の描写、いわば「自然の音」を《ピアノ・ソナタ第2番》に具体的に当てはめたのであった⁴²。

⁴⁰ (Flamm 2011, 1: XIX-XX)

⁴¹ (Flamm 2011, 1: XX)

⁴² (Flamm 2011, 1: XX)

3.2.2 構成

第1楽章 嬰ト短調 4分の3拍子 アンダンテ ソナタ形式

ソナタ形式	提示部						
構成	第1主題	推移1	推移2	第2主題	確保	推移3	コデッタ
小節番号	1~10	11~18	19~22	23~30	31~36	37~45	46~57
主題	Th. I	Th. I	Th. II	Th. II	Th. II	Th. II	codetta
調性	嬰ト短調		ロ長調				
モチーフ	M1,M2	M1,M2,M3	M3	M4,M5,M3	M4	M5,M3	M3,M6, M7,M8

ソナタ形式	展開部		
構成	I	II	III
小節番号	58~61	62~76	77~86
主題	Th. I Th. II codetta	Th. II Th. I codetta	Th. I codetta
調性	ロ長調-イ長調	〜短調-嬰ト短調	ニ長調- (転調を繰り返す)
モチーフ	M1,M4	M1,M4,M3,M6	M1,M6

ソナタ形式	再現部						
構成	第1主題	推移1	推移2	第2主題	確保	推移3	コデッタ
小節番号	87~88	88~94	95~98	99~106	107~112	113~121	122~134
主題	Th. I	Th. I	Th. II	Th. II	Th. II	Th. II	codetta
調性	嬰ト短調	ホ長調					
モチーフ	M1	M1,M2,M3	M3	M4,M3,M5	M4,M3	M3,M5	M3,M6,M7,M8

ソナタ形式	コーダ
構成	第1主題
小節番号	135~136
主題	Th.1
調性	ホ長調
モチーフ	M1

p から始まる第1主題は冒頭のアウフタクトから始まり、穏やかな波の音を感じさせる。第1小節の三連符で波が静まり、フェルマータに海の静寂さが現れる。この第1主題に現れる三連符はこのソナタ全体で二つの役割がある。一つは同音連打としての役割、もう一つは三連符としての役割である。この三連符は、二回繰り返されたのちに付点のリズムにより少し流動的な動きになる。第6小節から第10小節にかけて左手のフレーズ M2 が徐々に縮小し、クレッシェンドすることで、波が迫るような長いフレーズを表現している。【譜例 20】

【譜例 20】 第1楽章 第1～11小節（提示部 Th. I～推移1）

M1

4

M2

8

推移1でM1を繰り返したのち、第6小節のM2が第13小節の右手に平行調口長調のメロディとして現れる。左手の伴奏音型の三連符M3は、アウフタクトから始まり、波のような動きを感じさせる。【譜例 21】

【譜例 21】 第1楽章 第12～14小節（推移1）

M2

M1

M3 H:

推移 2 では、第 19 小節の音型が次第に変形され、第 2 主題へと移る。

【譜例 22】

【譜例 22】 第 1 楽章 第 18~25 小節 (推移 2~Th. II)

第 2 主題への変形

M4

第 23 小節の M4 は、確保の第 31 小節から展開される。【譜例 23】

【譜例 23】 第 1 楽章 第 26~34 小節 (Th. II ~ 確保)

M5

M4 の発

コデッタへ向かう推移3ではM5が繰り返し現れ、第41小節で2拍に縮約される。左手の波の部分M3も第42小節より音が増えて発展し、大きな波となってコデッタに向かう。【譜例24】

【譜例24】第1楽章 第38～45小節（推移3）

38 M5

M3

43

cresc.

mf ben marcato il canto

Ped. *Ped. *Ped. *

第 46 小節から始まるコデッタでは右手から左手にかけてメロディが移り変わる。
【譜例 25】

【譜例 25】 第 1 楽章 第 46～49 小節（コデッタ）

M6

46 *pp* *mf* *pp* *mf*

48 *mf*

Ped. * Ped. *

Ped. * Ped.

第 53 小節の M7、M8 は M4 の音型を受け継いだものである。【譜例 26】

【譜例 26】 第 1 楽章 第 50~55 小節 (コデッタ)

M7 M8

展開部では M1、M4 が交互に現れる。【譜例 27】

【譜例 27】 第 1 楽章 第 62~67 小節 (展開部 II)

第 72 小節ではコデッタの M6 も加わる【譜例 28】

【譜例 28】 第 1 楽章 第 71~75 小節 (展開部 II)

Musical score for Example 28, measures 71-75. The score is in two systems. The first system covers measures 71-73, and the second system covers measures 74-75. The key signature has one flat (B-flat major or D minor). The first system starts with a treble clef and a bass clef. The treble clef part has a melodic line with slurs and accents. The bass clef part has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *ff*, *p*, and *ff*. The second system starts with a treble clef and a bass clef. The treble clef part has a melodic line with slurs and accents. The bass clef part has a rhythmic accompaniment. Dynamics include *p* and *ff*. The key signature changes to three sharps (F# major or C# minor) in the second system. The score includes annotations M4, M6, and M1.

第 79 小節から M 1 に基づいた分厚い房状和音が現れ、再現部に到達する。再現部では提示部の第 1 主題が切りつめられて現れ、推移 1 の第 12 小節と同じフレーズに移動する。ここでホ長調に転調し終止へと向かう。【譜例 29】

【譜例 29】 第 1 楽章 第 78~88 小節（展開部Ⅲ）

M 1 M 1 の連続

78 *cresc.* *cresc.* *f* * Ped. *

81 *cresc.* *cresc.* Ped. * Ped. * Ped.

84 *ff*

87 *pp*

第 129 小節以降で M7 と M8 は融合し、波の動きをより滑らかに輝かしく表現する。
【譜例 30】

【譜例 30】 第 1 楽章 第 128～131 小節（コデッタ）

M7+M8

コーダでは第 1 主題に戻るが、調性は変わらず、IV度調平行調のホ長調で静かに終わる。【譜例 31】

【譜例 31】 第 1 楽章 第 135～136 小節（コーダ）

第2楽章 嬰ト短調 2分の3拍子 プレスト 三部形式

三部形式	A	B	A [Aの再現]	コーダ [Bの発展]
小節番号	1~40	41~78	79~92	93~110
調性	嬰ト短調 ロ長調	変ホ短調 変ロ短調 オルガン音上 での転調	嬰ト短調	
モチーフ	M1,M2,M3	M1,M4,M3	M1,M2	M1,M3,M4,M2

第2楽章は、第1楽章から引き継いだ三連符が速度を増し、荒々しい波を表現している。第1小節から始まる三連符 M1 は、第1楽章の M3 が展開されたものである。左手は四分音符で二つの音を三回繰り返し、2小節を単位とするフレーズがクレッシェンドとデクレッシェンドとともに繰り返される。【譜例 32】

【譜例 32】 第2楽章 第1~4小節 (A)

Presto ♩ = 96-100 M1

M2

3

第 33 小節 M3 では、第 1 楽章 M1 の同音連打が拡大し、激しい波のように覆いかぶさる。【譜例 33】

【譜例 33】 第 2 楽章 第 31～34 小節 (A)

M3 = 第 1 楽章 M1

B の第 41 小節より現れるメロディ M4 は、第 1 楽章の M3 を拡大させたものであり、第 42 小節の三連符は M4 の三連符の素材を使用したものである。またここより変ホ短調、第 49 小節よりロ短調へと転調される。【譜例 34】

【譜例 34】 第 2 楽章 第 41～44 小節 (B)

第 53 小節から第 58 小節までは調号がなくなる。これら 6 小節のうち、第 53 小節から第 56 小節までは、fis (Ges の異名同音) のオルガン音上で和声が変化する。第 54 小節と第 56 小節では三連符二つ分のフレーズが九連符へと細分化される。

【譜例 35】

【譜例 35】 第 2 楽章 第 53~56 小節 (B)

The image displays a musical score for two systems, measures 53 and 55. Each system consists of a treble and bass staff. The music is written in a key signature with two sharps (F# and C#) and a common time signature. The dynamic marking *pp* is present in both systems. The score features complex rhythmic patterns, including triplets and nonetts. In measure 53, there are two circled bass notes (F# and C#) and a triplet of eighth notes in the bass staff. In measure 55, there are also two circled bass notes (F# and C#) and a triplet of eighth notes in the bass staff. The treble staff contains various melodic lines with nonetts and triplets. The overall texture is dense and intricate.

第 59 小節で変ロ短調に戻るが、主音には戻らず第 63 小節より変ニ長調に転調する。M3 が短い間隔でカノンのように掛け合わさり、第 67 小節で異名同音調の嬰ハ短調に転調する。【譜例 36】

【譜例 36】 第 2 楽章 第 63~66 小節 (B)

第 67 小節で B のメロディが 2 声で掛け合い、第 71 小節で第 1 楽章 M1 の同音連打の変化形 M3 が現れて A に戻る⁴³。【譜例 37】

【譜例 37】 第 2 楽章 第 71~72 小節 (B)

⁴³ (Lobanov 2007: 52-53) 参照。スクリャービンの自作自演の録音では、第 71 小節が欠落し、第 73 小節へと飛ぶ。

コーダの第108小節は【譜例34】のように、第2楽章冒頭の左手部分を思わせるオクターブの動きが現れ、主調で華々しく終わる。【譜例38】

【譜例38】第2楽章 第105～110小節（コーダ）

The musical score for Example 38 consists of two systems of piano music. The first system covers measures 105 to 107. The right hand has a melodic line with a tenuto mark ('ten.') over measures 105 and 106, and another tenuto mark over measure 107. The left hand has a rhythmic accompaniment. The second system covers measures 108 to 110. The right hand has a melodic line with a piano piano ('pp') dynamic in measure 108, and fortissimo ('sf') dynamics in measures 109 and 110. The left hand has a rhythmic accompaniment. A 'Ped.' marking is present at the end of measure 110.

《ピアノ・ソナタ第2番》はスクリャービン自身による自作自演の録音が残っており、楽譜⁴⁴と比較するとスクリャービン自身の演奏の中で欠落している部分や即興演奏する部分⁴⁵はあるものの、実際の作品からは大きく逸脱していないことが確認できた。

⁴⁴ (Lobanov 2007: 10-61)

⁴⁵ (Lobanov 2007: 53-54) 第75小節から78小節が欠落し即興演奏した後に第79小節へと戻る。

3.3 未完の多楽章形式ソナタ：《ピアノ・ソナタ》変ホ短調(1889)

3.3.1 作曲とその背景

《ピアノ・ソナタ》変ホ短調は、スクリャービンの作品番号のない《幻想ソナタ》に続くもう一つのピアノ・ソナタである。スクリャービンの2つの自筆の作品目録に記載され、1889年に作曲された。2楽章形式の《幻想ソナタ》の前身とは異なり、3楽章からなる《ピアノ・ソナタ》変ホ短調はいわゆる伝統的な「多楽章の」ソナタ形式⁴⁶の性質を持つ作品と見なすことができる。このことは、後に作曲される《ピアノ・ソナタ第1番》と《ピアノ・ソナタ第3番》において大きく発展されることとなる。

《ピアノ・ソナタ》変ホ短調において問題になるのが、未完の楽章の解釈である。《ピアノ・ソナタ》変ホ短調は第2楽章第104小節以降のページ、第3楽章第208小節から第210小節までが欠落しており⁴⁷、第2楽章においては未完であった。またスクリャービンは、1894年に《ピアノ・ソナタ》変ホ短調ではなく、第1楽章を改作した《アレグロ・アパッショナート》をベリヤーエフ社から出版される最初の作品として印刷し、1895年3月19日にサンクトペテルブルクでの演奏会で初演を行った。作曲家自身、「未完」として取り扱っていたのかは明確ではないが、《ピアノ・ソナタ》変ホ短調は、作品としてもほぼ完成されていたのは事実である。その後、今日に至る作品の出版公開までの経路は次の通りである。1918年、スクリャービンの死後まもなく、エレナ・ベクマン＝シチェルビナ (Yelena Alexandrovna Bekman-Shcherbina, 1882年1月12日～1951年9月30日) は、サバネーエフまたはエレナ自身による補筆完成版を演奏したが、その楽譜は残っていない。《ピアノ・ソナタ》変ホ短調が最初に公開されたのは、全楽章ではなく、1947年にソ連のピアノ作品全集から第3楽章「プレスト」のみであった。その後、第1楽章と第2楽章のオリジナル版は、1970年にドナルド・M・ガーベルマン (Donald M. Garvelmann, 1927年2月19日～2001年8月9日) によってファクシミリ版として出版され、後に第2楽章の完成を含む最初の補筆完成版を音楽学者のリヒャルト・メッツラー (Richard Metzler) とピアニストのロベルト・シドン (Roberto Szidon, 1941年9月21日～2011年12月21日) が出版した。メッツラーとの共作は1971年にすでにディスクに録音されており、1972年のスクリャービン100周年に最初の補筆完成版楽譜が出版される予定だったが、結局1986年ようやく出版された。また、ヴィクトル・ブローク (Viktor Blok, 1923年6月16日～2000年8月24日) は1993年にモスクワで、これとは全く異なる補筆完成版を発表した。この版はミハイル・ヴォスクレゼンスキー (Mikhail Voskresensky, 1935年6月25日～) によって1987年10月22日に初演された。プロ

⁴⁶ 構成的な主部としての急速な第1楽章、第3楽章（両端楽章）と少なくとも対照的な第2楽章（中間楽章）のことである。

⁴⁷ 第3楽章にはこの小節以外の欠落もあるが、前後関係からどのような音楽であるか明確である。

ークの第2楽章の終止は第1楽章第2主題を使用した終わり方で第3楽章へと続いている。

分析に入る前に欠落部分についての説明を行いたい。

スクリャービンの第2楽章の欠落については第103小節、(筆者がA”と分析した部分)で冒頭が繰り返されていることを考慮すると、それは1ページ分の音楽しか欠けていないという主張は、証明できないものの、かなり真実である可能性が高い。以下の自筆譜でも明らかである。【譜例39】

【譜例39】自筆譜 第2楽章 第99～104小節 (B’～A”)

この欠落部分の演奏においては、補筆完成版はもちろんのこと、演奏家自身の解釈で第2楽章の終止を決めることは可能である。本論文で使用するベーレンライター版は、リヒャルト・メッツラーとロベルト・シドンによる補筆完成版を基にしたものである。

3.3.2 構成

第1楽章 変ホ短調 4分の3拍子 アレグロ・アパシヨナート ソナタ形式

ソナタ形式	提示部						
構成	第1主題	確保1	推移1	第2主題	確保2	推移2	コデッタ
小節番号	1~16	17~20	21~33	34~49	50~57	58~81	82~93
主題	Th. I	Th. I		Th. II	Th. II		Th. I Th. II
調性	変ホ短調			変ト長調			
モチーフ	M1,M2,M3			M4		M1,M2,M3,M4	

ソナタ形式	展開部			
構成	I	II	III	IV
小節番号	94~101	102~125	126~137	138~163
主題	Th. I	Th. I Th. II	Th. I	Th. II
調性		変ロ短調- 嬰ハ短調-嬰ト短調	嬰ト短調-ニ短調	変ホ短調
モチーフ	M3,M2,M1	M1,M3,M4,M2 M5,M6	M7,M1,M3	M4

ソナタ形式	再現部				コーダ
構成	第1主題	第2主題	確保2	推移2	コーダ
小節番号	164~178	179~194	195~202	203~226	227~252
主題	Th. I	Th. II	Th. II		Th. I Th. II
調性	変ホ短調	変ホ長調			変ホ長調-変ホ短調
モチーフ	M1,M2,M3	M4	M4,M8,M1		M1,M4,M8,M3,M2

第1楽章は細やかに動く左右の三連符の M1、後打ちで現れる M2、左手に現れる主要メロディーによる M3 の3つによって劇的なドラマが展開される。M1 上部の三連符は短二度で常に動き続ける。この3つの要素の衝突が不協和音を生み、精神的苦痛や強力な強迫観念を生み出す。また、M3 は《ピアノ・ソナタ》変ホ短調の全体を構成する鍵となる。クリストフ・フラムはこの「強力な哀愁⁴⁸」が、《ピアノ・ソナタ第1番》にも現れると発言している。【譜例 40】

【譜例 40】 第1楽章 第1～6小節（提示部 Th. I）

The image shows a musical score for the first movement of a piano sonata, measures 1 through 6. The tempo is marked 'Allegro appassionato'. The score is in 3/4 time and has a key signature of three flats. Three motifs are circled and labeled: M1 (triplets in the right hand), M2 (backbeats in the right hand), and M3 (a melodic line in the left hand). The score is written for piano (p).

第2主題は第1主題の怒涛のような動きに反して、平行調である変ト長調に転調し、純粹に歌われる繊細なメロディーが現れる。【譜例 41】

【譜例 41】 第1楽章 第34～40小節（Th. II）

The image shows a musical score for the first movement of a piano sonata, measures 34 through 40. The score is in 3/4 time and has a key signature of two flats. It is marked 'M4' and 'Ges:'. A triplet is circled in the right hand. The score is written for piano (p).

⁴⁸ (Flamm 2011, 1: X-XI)

第81小節からの三連符に先導され、この三連符のつなぎ目は第2主題からの繊細なメロディーの続きである。内声に第2主題の変奏が現れる。【譜例42】

【譜例42】第1楽章 第76～87小節（推移2）

第93小節で繰り返されるが、このような手法は《ピアノ・ソナタ第1番》においても繰り返される。またこれはスクリャービンが度々使用する上昇のフレーズである。向かうフレーズもあれば、消えゆくフレーズもあり、どちらにも使用される。

【譜例43】

【譜例43】第1楽章 第91～93小節（コデッタ）

展開部 I では、第 1 楽章 M1 が登場し、変ト長調から転調が繰り返され、展開部 II では変ロ短調にて M4 は第 1 主題の中にメロディーとして第 2 主題が現れる。

【譜例 44】

【譜例 44】 第 1 楽章 第 94~105 小節（展開部 I ~ 展開部 II）

M4 から、三連符はオクターブ和音に変わりによる M5 が現れ、後の和音の塊に集結し転調を繰り返す。M4 と M6 は、問いと答えのようである。【譜例 45】

【譜例 45】 第 1 楽章 第 106~111 小節（展開部 II）

展開部Ⅱは展開部Ⅰの転調部分であるが、第117小節のブロックコードに装飾が施されている。なお、後に作曲される《アレグロ・アパッショナート》ではブロックコードのままとなっている。【譜例46】

【譜例46】 第1楽章 第115～117小節（展開部Ⅱ）



第122小節からは次々に転調が繰り返され、今までM1が上昇するばかりだったが、その勢いから一気に下行音型が雪崩のように駆け降りる。【譜例47】

【譜例47】 第1楽章 第121～126小節（展開部Ⅱ～展開部Ⅲ）



第138小節で、変ホ短調への調性の帰還が見られ、第2主題が強大なブロックコードのアルペジオでたたみかけるように再現部へと向かう。【譜例48】 【譜例49】

【譜例48】 第1楽章 第136～143小節（展開部Ⅲ～展開部Ⅳ）

136 *m.g.* M4

139

【譜例49】 第1楽章 第144～163小節（展開部Ⅳ）

144

149 (8)

154 (8)

159

再現部第2主題は、変ホ長調となり第200小節や第206小節のようなフェルマータでメロディーが引き伸ばされる。第203小節のM8の下行音型は和音の響きを保持する役割を持ち、スクリャービンの作品にたびたび現れる手法の一つである。

【譜例 50】

【譜例 50】 第1楽章 第192～206小節（再現部 Th. II～確保2～推移2）

192

198

203

M8

再現部では、第 227 小節の三連符が下行音型に変容している、また M1 の三連符は、全てが三連符に反して上行音型で飛躍する。【譜例 51】

【譜例 51】 第 1 楽章 第 221～232 小節（推移 2～コーダ）

Musical score for Example 51, measures 221-232. The score is in a key with three flats and a common time signature. It consists of three systems of piano music. The first system starts at measure 221. The second system starts at measure 227 and includes labels M1, M4, and M8. The third system starts at measure 230. The score shows a transition from a triplet in measure 227 to a different rhythmic pattern in measure 230.

最後のコーダは第 1 主題が駆け登り華々しく終わる。第 251 小節からは第 2 楽章の導入部と考えられる。【譜例 52】

【譜例 52】 第 1 楽章 第 243～252 小節（コーダ）

Musical score for Example 52, measures 243-252. The score is in a key with three flats and a common time signature. It consists of two systems of piano music. The first system starts at measure 243. The second system starts at measure 246 and includes a fermata and a final cadence. The score shows a transition from a triplet in measure 243 to a different rhythmic pattern in measure 246.

第2楽章 ロ長調 4分の3拍子 アンダンティーノ 二部形式

二部形式	A	B	A'	B'	A''
小節番号	1~28	29~49	50~77	78~102	103~118
調性	ロ長調			ロ短調	ロ長調 変ロ短調
モチーフ	M1,M2,M3	M4,M1,M5	M1,M2,M3	M4,M1,M5	M1,M2,M3

伝統的なソナタ形式の要素である緩徐楽章の性質を持った第2楽章は、後の《ピアノ・ソナタ第1番》と同様の手法で構成されている。なお、第2小節3拍目のリズムは、本来付点が付されるものの、自筆譜には書かれていない。ベーレンライター版ではその記譜が忠実に再現されている。【譜例53】

【譜例53】第2楽章 第1~5小節 (A)

第25小節で用いるM3の音型は、ベーレンライター版では終止部でこの音型を用いて第3楽章へ移行する。【譜例54】

【譜例54】第2楽章 第25小節 (A)

Bでは現れる M4、M5 から細やかな発展が行われる。M4 の後半は M1 のモチーフが使われる。【譜例 55】

【譜例 55】 第 2 楽章 第 26～34 小節 (A～B)

M4 M1

M5

A”で自筆譜は 2 拍目から欠落しているが、補筆された楽譜を考察すると、2 拍目が三連符で展開される面からモチーフを装飾したと考えられる。また第 115 小節から第 118 小節までは、【譜例 54】で登場したモチーフで締めくくられ、第 3 楽章へと突入する。【譜例 56】

【譜例 56】 第 2 楽章 第 102～118 小節 (B’～A”)

The musical score for Example 56 consists of four systems of staves. The first system (measures 102-105) shows the right hand with a circled motif M1 and the left hand with a circled motif M2. The second system (measures 106-109) continues the right hand melody with motif M2. The third system (measures 110-113) shows the right hand with a circled motif M3. The fourth system (measures 114-118) shows the left hand with a circled motif M3, marked with 'rit.' (ritardando). The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and dynamics like 'rit.'

第3楽章 変ホ短調 4分の2拍子 プレスト 三部形式

三部形式	序奏	A	B	A'	コーダ
小節番号	1~16	17~89	89~132	133~229	230~252
主題	A		B	A,B	第1楽章 Th. I
調性	変ホ短調		変ロ短調 ロ長調 変ホ短調	変ホ短調	
モチーフ	M1,M2	M1,M3,M4	M4,M5	M1,M3,M2, M4,M5	第1楽章 M3

激しいシンコペーションのリズムの M1 と左手のオクターブの M2 によって第3楽章は開始される。【譜例 57】

【譜例 57】 第3楽章 第1~6小節（序奏）

The image shows a musical score for the introduction of the 3rd movement, measures 1-6. The score is in 2/4 time, key of F# minor, and marked 'Presto'. It features a treble and bass clef. Motif M1 is circled in the treble clef, and Motif M2 is circled in the bass clef. The text 'es:' is written below the first measure.

A より、M3 の主要メロディーが登場し、展開されていく。また第 17 小節の M1 は短二度であり、第 1 楽章の冒頭 M1 を引き伸ばしたものである。【譜例 58】

【譜例 58】 第 3 楽章 第 13～23 小節（序奏～A）

The image displays a musical score for piano, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 13 to 17, and the second system covers measures 19 to 23. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 6/8. Motif M1 is circled in the first system, appearing in measures 16 and 17. Motif M3 is circled in the second system, appearing in measures 19 and 20. A line connects the circled M3 in the second system to the circled M1 in the first system, indicating their relationship. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

第 81 小節からの左手の伴奏形から第 2 主題に移る。【譜例 59】

【譜例 59】 第 3 楽章 第 84~104 小節 (A~B)

The image displays a musical score for piano, Example 59, covering measures 84 to 104. The score is written in a key signature of three flats (B-flat major or D-flat minor) and a 3/4 time signature. It consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. Measure numbers 84, 89, 93, 97, and 101 are indicated at the beginning of their respective systems. The score features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. A circled section in the first system (measures 84-88) is labeled 'M4'. A large oval in the second system (measures 89-92) is labeled 'M5'. The notation includes dynamic markings such as 'p' (piano) and 'f' (forte), and articulation marks like accents and slurs. The piece concludes with a double bar line at the end of measure 104.

A'にてBのM5が現れる。第208小節から第210小節までは欠落しているが、その先に現れるのは、冒頭に出現したM1とM2である。【譜例60】

【譜例60】第3楽章 第202～213小節 (A')

第230小節からコーダに入る。この音型は、第1楽章第1主題のM3であり、第1楽章と関連性を持たせて全体が統一されている。【譜例61】

【譜例61】第3楽章 第226～231小節 (A'～コーダ)

第 248 小節からの上行のフレーズで、静かに終息する。【譜例 62】

【譜例 62】 第 3 楽章 第 248～252 小節（コーダ）



《ピアノ・ソナタ》変ホ短調は、作品自体が「完全」に完成してはいないものの、「急—緩—急」の構成の統一、第 1 楽章と第 3 楽章の相互に関連する側面などを見ると、スクリャービン自身が考えた、多楽章形式のピアノ・ソナタと捉えることができる。《幻想ソナタ》と並んで、スクリャービンの作品番号付きのピアノ・ソナタの原型となったことは考えられるであろう。

3.4 葬送行進曲付きの悲劇的ソナタ：《ピアノ・ソナタ第1番》へ短調 Op.6

3.4.1 作曲とその背景

スクリャービンの最初の作品番号付きピアノ・ソナタの着手は、1893年に始まった⁴⁹。《ピアノ・ソナタ第1番》は1894年初頭までに完成し、1894年2月23日にサンクトペテルブルクの自身のリサイタルにて初演を行った。そこにスクリャービンの師であるサフォーノフの勧めにより聴衆の前に座ったのが、出版商のベリャーエフであった。ベリャーエフはスクリャービンの才能をただちに認め、出版の契約、コンサート資金、それに生活費にかけてベリャーエフが亡くなる1903年までスクリャービンのあらゆる面での援助を行った。しかし、《ピアノ・ソナタ第1番》の出版の準備には数ヶ月かかり、ベリャーエフは、戦略的な理由から、より短い作品を出版することから始めた⁵⁰。スクリャービンは1894年の終わりに原稿を提出し、1895年1月までに、スクリャービンは《ピアノ・ソナタ第1番》の校正を行った⁵¹。そして、《ピアノ・ソナタ第1番》は1895年2月16日に印刷されて出版された。

《ピアノ・ソナタ第1番》は、4楽章からなる多楽章形式によるピアノ・ソナタであり、初期の作品の一つである《ピアノ・ソナタ》変ホ短調が基盤であることが考えられる。また、この作品で見られる珍しい点として挙げられるのが、第4楽章にある「葬送行進曲」であり、全楽章を通じて現れる第1楽章冒頭のモチーフによってソナタ全体が統一されている。スクリャービンの当時の自身の心境と掛け合わされて完成された作品として捉えることができる。

スクリャービンがモスクワ音楽院に在学していた当時、学生たちは互いのピアノの技術を競争しあっていた。スクリャービンももちろん例外ではなく、当時リストの《「ドン・ジョヴァンニ」の回想》S.418やバラキレフの《東洋風幻想曲「イスラメイ」》などを練習していたが、小柄で手も小さかったスクリャービンにとって、過度な練習となった。練習中に繰り返し右手を痛めたスクリャービンは、サフォーノフにも練習を禁じられ、1892年から1893年の冬には右手の症状は数人の医師に相談しなければならぬほど悪化してしまった。診断はさまざまであったものの、コーカサスでの静養が処方され、1893年の夏に最終的に中央アジアのサマラにて治療に専念した。同年10月にスクリャービンはモスクワに戻った。右手は完全には回復しなかったが、演奏能力は回復した。この右手の療養中に着手されたのが、《ピアノ・ソナタ第1番》と左手で両手と同等の技術を表現できる作品、《左手のための二つの小品》Op.9であった。《ピアノ・ソナタ第1番》の着手の背景には、正確な資料は少ないものの、スクリャービンの幼なじみであり若々しい恋人ナターリア・セケーリナの姉であるオ

⁴⁹ 自筆譜やスケッチ等は現存しない。

⁵⁰ 《アレグロ・アパッショナート》を1894年に出版。

⁵¹ 同時に《2つの即興曲》Op.10と、《12の練習曲》Op.8の作曲・出版作業に追われていた。

ルガ・セケーリナ (Olga Sekerina) の回想録で、最初のソナタがオルガの妹ナターリアの 16 歳の誕生日の頃、つまり 1893 年の春に進行中であったことを述べている⁵²。しかしながら、機能しない右手の状態や演奏能力の一時的な損失はスクリャービンの将来への不安を煽り、将来ピアニストとして活躍することに目を向けていたスクリャービンにとって打ち碎かれるような心情であった。この状況でスクリャービンがどれほど絶望的であったか、そして彼の否定の状態がどれほど深刻であったかは、初期の伝記作家ボリス・ド・シュレゼールが 1906 年に発見し引用された自伝的メモから明らかである。

『幼児期：おとぎ話への愛、活気のある想像力、宗教的感情。

10 歳で士官候補生隊に入った...

教師と司祭への完全な信頼。

旧約聖書への素朴な信仰。

祈り...聖体拝領の謎に対する非常に真剣な態度...

16 歳：この年齢での分析の著しい欠如...

20 歳：私の手の苦しみの始まり。

私の人生で最も重要な出来事。

運命は私にそれを突き刺した。

私の大切な目標への道の障害：栄光、名声。

医師によると、乗り越えられない障害。

私の人生で最初の深刻な後退。

最初の深刻な反省：分析の開始。

治療の不可能性については疑問があるが、非常に暗い気分。

生命の価値、宗教、神についての最初の考え。

それでも神への強い信念。

熱心で絶え間ない祈り、教会への出席...

⁵² (Flamm 2011, 1: X III) スクリャービンは、1893 年 4 月 8 日 (3 月 27 日) に 16 歳の誕生日の電報をナターリア・セケーリナに送った。

運命、神への恨み。葬儀の行進、私の最初のソナタの作曲。⁵³』

このスクリーバインの神への素朴な信仰は、16歳の時に新約聖書に保存した一枚の紙に鮮やかに描かれており、そのような宗教的な考えを書き留めた。

『祈ることは神に向かって努力することである。宗教的感情とは、私たちが神と似ていることを意識することである』『私たちは喜んでキリストの旗を掲げ、誇らしげに宣言しよう。私たちはクリスチャンだ！⁵⁴』

この考えを基に、神により課された運命（右手の負傷）に打ち勝ったと捉え、スクリーバインは以下のメモを残した。

『私を嘲笑したり、私を地下室に押し込んだり、私の熱意を燃え上がらせて失望させたり、奪うためだけに与えたり、私を苦しめるためだけに優しさを与えたりしたあなたがたは誰であれ：私はあなたを許します。悪意はありません。』

私は生きています！そして、私は人生を愛し、人類を愛し、これまで以上に愛し、あなたを通して苦しんでいる人類を愛しています。

私は彼らにあなたと私自身に対する勝利を宣言します。

私は彼らに、彼らがあなたに希望を置くべきではなく、彼ら自身が創造できるもの以外に人生から何も期待すべきではないことを伝えます。

あなたが私に課した試練のすべての恐怖をあなたに感謝します。

あなたは私に私の無限の強さ、私の力の限りない完璧さ、私の無敵を認識させました。

あなたは私に勝利を与えてくれました。

私は彼らに、彼らは強くて強力であり、彼らには何の不利益もありません、まだ何も失われていないことを伝えましょう。

彼らは絶望を恐れるべきではありません。絶望だけが真の勝利につながるからです。

強くて力強いのは、絶望を感じてそれを打ち負かした人だけです。⁵⁵』

これらのメモは日付が記入されていないものの、編集者であるミハイル・オシポビッチ・ゲルシェンゾン（Mikhail Osipovich Gershenzon, 1869年7月1日～1925年2

⁵³ (Flamm 2011, 1: XVI)

⁵⁴ (Flamm 2011, 1: XVI)

⁵⁵ (Flamm 2011, 1: XVI)

月 19 日) は、「1900 年頃」に割り当てたが、スクリャービンの伝記作家アーノルド・アルシュヴァングは、『他の情報源によると、この文書は 1894 年の日付である必要がある[...]、これは間違いなくより正確である』と主張している⁵⁶。

スクリャービンが《ピアノ・ソナタ第 1 番》の全体を演奏したかどうかは不明である。音楽評論家のアレクサンドル・ヴァチェスラヴォヴィチ・オソフスキー (Alexander Vyacheslavovich Ossovsky, 1871 年 3 月 31 日～1957 年 7 月 31 日) は、スクリャービンはその非常に個人的な性格のために、公の場で最初のソナタから葬儀行進曲を演奏したことはないと主張した⁵⁷。今日、初演でスクリャービンが実際に第 3 楽章でソナタを終わらせたかどうかを判断できないが、いずれにせよ、スクリャービンが《ピアノ・ソナタ第 1 番》の他の楽章とは別に「葬儀行進曲」を演奏したことは確かであり、その一例は 1900 年 7 月 10 日のパリのリサイタルであった⁵⁸。

《ピアノ・ソナタ第 1 番》に関して作曲の師であるタネーエフは、『作りが悪く、素人っぽい⁵⁹』と捉えていたが、それはソナタ形式におけるタネーエフ自身の厳密な概念、そして異例の楽章の配置に対する不満からなのであろう。しかしながら、この「異例」とも呼ばれる葬送行進曲付ソナタは、スクリャービンの今後のピアノ・ソナタに向けて大きく発展することになっていった。

⁵⁶ (Flamm 2011, 1: XVI- XVII)

⁵⁷ (Flamm 2011, 1: X III)

⁵⁸ (Flamm 2011, 1: X III)

⁵⁹ (Flamm 2011, 1: XVII)

3.4.2 構成

第1楽章 へ短調 8分の9拍子 アレグロ・コン・フォーコ ソナタ形式

ソナタ形式	提示部					
構成	第1主題	推移1	第2主題	確保	推移2	コデッタ
小節番号	1~8	9~22	22~30	30~38	39~46	47~57
主題	Th. I		Th. II		Th. I, Th. II	Th. II
調性	へ短調			変イ長調		
モチーフ	M1,M2	M1,M3	M4,M5		M4,M5,M3	M5,M4,M1

ソナタ形式	展開部			
構成	I	II	III	IV
小節番号	58~66	67~79	80~92	93-102
主題	Th. I	Th. IIの拡大	Th. II, codetta	Th. I
調性	嬰ト短調 嬰へ短調	嬰へ短調	ハ長調	変ニ長調
モチーフ	M1,M2,M5,M3	M5,M3	M4,M5	M1,M2,M3

ソナタ形式	再現部					コーダ
構成	第1主題	推移1	第2主題	確保	推移2	コーダ
小節番号	103~110	111~123	124~131	132~140	141~150	151~169
主題	Th. I		Th. I	Th. II	Th. I, Th. II	Th. I, Th. II
調性	へ短調			へ長調		
モチーフ	M1,M2	M1,M3	M4	M4,M5	M4,M5,M3	M5,M4,M3,M1

冒頭の左手の和音から始まる強烈な M1 の f は、全楽章を通じて見られるモチーフの一つであり、アウフタクトから始まる手法も、他のスクリャービンのピアノ・ソナタ作品に見られる傾向である⁶⁰。また M2 の上行は初期のピアノ・ソナタにも見られる上行形の手法によるダイナミクスを表している。【譜例 63】

【譜例 63】 第 1 楽章 第 1～2 小節（提示部 Th. I）

M3 も同様、上行形の細やかなパッセージである。【譜例 64】

【譜例 64】 第 1 楽章 第 9～11 小節（推移 1）

⁶⁰ 例として、《ピアノ・ソナタ第 2 番》、《ピアノ・ソナタ第 3 番》、《ピアノ・ソナタ第 8 番》の冒頭部分に見られる。

第2主題では変イ長調に転調し、M4のモチーフが繰り返される。【譜例65】

【譜例65】第1楽章 第22～24小節 (Th. II)

M4 *Meno mosso* ♩ = 84

As:

その後、第30小節でM4が四連符へと発展し、次々に華々しく展開する。

【譜例66】

【譜例66】第1楽章 第28～30小節 (Th. II～確保)

M4の発展

第41小節にM5にて付点のリズムが現れ、これは後の楽章にも通じて現れる。

【譜例67】

【譜例67】第1楽章 第40～42小節 (推移2)

M4

M5

コデッタ、展開部 I に上行形の音型また冒頭の M1 が出現し、展開していく。

【譜例 68】

【譜例 68】 第 1 楽章 第 58 小節（展開部 I）

Musical score for Example 68, showing two staves. The top staff is marked with a '2.' and a 'p' dynamic. The bottom staff is marked with a 'p' dynamic. Both staves feature circled motifs labeled 'M1'. The top staff has a circled motif in the first half, and the bottom staff has a circled motif in the second half.

展開部 I では、第 1 主題を軸に M1、M2、M3 が出現し、休符を含んだ M5 が配置される。【譜例 69】

【譜例 69】 第 1 楽章 第 59～64 小節（展開部 I）

Musical score for Example 69, showing two systems of staves. The first system starts at measure 59 and the second system starts at measure 62. The score includes circled motifs labeled 'M2', 'M3', 'M1', and 'M5'. The first system has a circled motif labeled 'M2' in the top staff and 'M3' in the bottom staff. The second system has a circled motif labeled 'M1' in the bottom staff. The score also includes a circled motif labeled 'M5' in the top staff of the first system. Dynamics include 'p' and 'rit.'. The bottom staff of the first system is marked with 'gis'.

展開部Ⅱでは、嬰へ短調に転調し、M5 が展開される。【譜例 70】

【譜例 70】 第 1 楽章 第 65～70 小節（展開部Ⅰ～展開部Ⅱ）

Musical score for Example 70, measures 65-70. The score is in treble and bass clefs. Measure 65 shows a key signature change to two sharps (D major) and a dynamic marking of *mf*. A circled area highlights a chord in measure 66 labeled "fis: M5". Measure 67 includes a *rit.* marking and a *pp* dynamic. Measure 68 features a *pp con sord.* marking and a *m.g.* marking. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

展開部Ⅲは、第 2 主題コデッタの展開が見られ、房状和音となり、徐々に増していく。【譜例 71】

【譜例 71】 第 1 楽章 第 80～85 小節（展開部Ⅲ）

Musical score for Example 71, measures 80-85. The score is in treble and bass clefs. Measure 80 shows a dynamic marking of *ff*. A circled area highlights a chord in measure 80 labeled "M5". Measure 81 is labeled "M4". The score includes various musical notations such as slurs, ties, and articulation marks.

コードで M5 の付点の機能と広い音域の和音の飛翔がなされ、M3 の上行音型と M5 の下行音型により頂点へ達する。【譜例 72】

【譜例 72】 第 1 楽章 第 159~164 小節 (コーダ) M5

最後は、pppp により暗い深淵へ消えていく。この M1 は後の第 4 楽章の行進に繋がるものである。【譜例 73】

【譜例 73】 第 1 楽章 第 167~169 小節 (コーダ)

第2楽章 ハ短調 4分の4拍子 三部形式

三部形式	A	B	A'	コデッタ
小節番号	1~16	17~32	33~48	49~54
主題	A	B 第1楽章 Th. I	A	
調性	ハ短調		ハ短調-ハ長調	
モチーフ	M1,M2	M3,M1,M2,M4	M1,M4,M2	M1,M4,M2

三分形式からなる第2楽章は第1楽章に終止部からの深い闇の中から始まる。和音によるシンコペーションによる音型 M1 と下行音型になる M2 によって構成される。
【譜例 74】

【譜例 74】 第2楽章 第1~5小節 (A)

M1 M2

♩ = 40

pp

c:

BからのM3は《ピアノ・ソナタ第1番》全体を構成する付点八分音符から始まるモチーフである。【譜例 75】

【譜例 75】 第2楽章 第16~22小節 (A~B)

M3

marcato

p

m.g.

cresc.

cresc.

左手のB部分の16分音符が続くM4が最後まで動きを止めずに彷徨いながら、右手はM1がシンコペーションから四分音符の連打へ、M2は四分音符からなだらかな三連符へと変化する。またこの連打の和音の音型はスクリャービン特有の房状和音の一種として捉えて良い。【譜例76】

【譜例76】第2楽章 第29～30小節 (B)

最後はハ長調のピカルディー終止で終わる。【譜例77】

【譜例77】第2楽章 第53～54小節 (コデッタ)

第3楽章 へ短調 8分の12拍子 プレスト ロンド形式

ロンド形式	A	B	A	C
小節番号	1~12	13~22	23~33	34~54
主題	A	B	A	C 第1楽章 Th. II
調性	へ短調			変イ長調
モチーフ	M1,M2,M3,M4	M5,M4,M1,M2	M1,M2	M2,M6

ロンド形式	A	B	A	コーダ
小節番号	55~62	63~72	73~81	82~86
主題	A	B	A	第1楽章 Th. II
調性	へ短調			
モチーフ	M1,M2	M5,M4,M1,M2	M1,M2	M7,M6,M1

飛翔の右手の和音移動 M2 とともにアウフタクトの左のスケルツォ風の和音の動き M1 が鳴り止まぬまま動き続ける。【譜例 78】

【譜例 78】 第3楽章 第1~2小節 (A)

M2

Presto ♩ = 132

M1

f:

simile

第9小節、右手のM3の華やかな動きは左手M4につながる。【譜例79】

【譜例79】 第3楽章 第9~10小節 (A)

M3 M4

9

BはM5の模倣とM4の速いパッセージで構成される。【譜例80】

【譜例80】 第3楽章 第13~16小節 (B)

M5

M4の変容

13

15

第 19 小節は M1 と M2 が変化して A に戻る。【譜例 81】

【譜例 81】 第 3 楽章 第 19~22 小節 (B)

M1 の変容

M2 の変容

第 36 小節から始まる右手の動きは、第 1 楽章第 2 主題の M4 に受け継がれている。
【譜例 82】

【譜例 82】 第 3 楽章 第 36~38 小節 (C)

M6 (第 1 楽章 Th. II M4)

As:

第 77 小節から第 81 小節まで *p* から *sfff* までの強弱により一連の動きは止まる。しかし、第 81 小節から M6 が現れ、記入はされていないものの、事実上のアタッカにより、第 4 楽章の葬送行進曲が開始される。【譜例 83】

【譜例 83】 第 3 楽章 第 77～86 小節 (A～コーダ)

77

p *cresc.*

M7 *sff*

79

accel. *cresc.* *fff*

81

sfff *lento* M6 M1

84

V₇

第4楽章 ヘ短調 4分の4拍子 フェネーブレ（葬送） 三部形式

三部形式	A	B	A'
小節番号	1~19	20~49	50~71
主題	A 第1楽章 Th. I	B	A 第1楽章 Th. I
調性	ヘ短調		
モチーフ	M1,M2,M3,M4		M1,M2,M3,M4

左手の行進 M1 から始まり、全楽章を通じて現れる M2 にそこから三連符の同音連打の M3、小刻みに動き続ける M4 が随所に現れ終楽章を構成する。【譜例 84】

【譜例 84】 第4楽章 第1~4小節 (A)

「ほとんど何もない」を意味する「Quasi niente」から始まるコラールのなハーモニーの響きは、「無」に帰ることを意味する⁶¹。【譜例 85】

【譜例 85】 第4楽章 第20~36小節 (B)

⁶¹ (Flamm 2011, 1: XVII)

最後は ppp で静かに沈み、叫びのような f でその幕を閉じる。【譜例 86】

【譜例 86】 第 4 楽章 第 64~71 小節 (A')

64

68

dim. p

dim. ppp

f

《ピアノ・ソナタ第 1 番》は全楽章を通じて、冒頭のアウフタクトによるモチーフが全楽章を構成し、それは全て上行音型を使用している。また第 3 楽章の暴れ回る左手の音型からの第 4 楽章への移行は、切れ目なく進みアタッカとして捉えて良い。上行音型、f からの急激な p、そこから発するダイナミクスの使用は後のピアノ・ソナタにも現れ、スクリャービンの音楽様式を構成する一部となっている。

3.5 心理的ソナタ：《ピアノ・ソナタ第3番》嬰へ短調 Op.23

3.5.1 作曲とその背景

《ピアノ・ソナタ第3番》は、《ピアノ・ソナタ》変ホ短調、《ピアノ・ソナタ第1番》に続くスクリャービンが書いた最後の多楽章形式のピアノ・ソナタである。1897年秋、パリへ演奏旅行中に着手され、同年12月5日、ベリャーエフへはこのような手紙を送っている。

『ソナタの作曲で忙しかったのですが、すぐには完成できないと思います。やるべきことはまだたくさんあります。⁶²』

「すぐに完成できない」理由としては、スクリャービンは《ピアノ・ソナタ第2番》で5年の歳月がかかったことから、無理な期限設定をしなかったのである。しかし、その心配はなく、《ピアノ・ソナタ第3番》は事実上一気に書き上げられた作品であった。

スクリャービンはモスクワ南部のクリン近くのメイドノヴォでの夏休みを利用し、6月17日に出版社に『オーケストラのための交響曲だけでなく夏の間新しいソナタを完成させたい⁶³』と書いた。

1898年8月28日に、彼は次のように書いた。

『ソナタと校正刷の直しをお送りします（《ポロネーズ》変ロ短調 Op.21、《4つの前奏曲》 Op.22）。ソナタにはメトロノーム記号がないので、メトロノーム記号は指定していません。⁶⁴』

校正も迅速に行われ、1898年の終わりまでに、この作品はすでに印刷されていた。

スクリャービンは1900年7月10日にパリで最初に《ピアノ・ソナタ第3番》を初演したが、全体ではなく、2つの中間楽章（第2楽章、第3楽章）を演奏した。

妻のヴェーラに手紙を書いたところ、スクリャービンは次のように報告した。

『嬰へ短調のソナタから2つの楽章を演奏したとき、聴衆から『フィナーレ』の呼びかけがあったことを書き忘れました。実は12月に演奏すると言いたかったのです。⁶⁵』

⁶² (Flamm 2011, 1: X X III)

⁶³ (Flamm 2011, 1: X X III)

⁶⁴ (Flamm 2011, 1: X X III)

最初の全楽章の公演は、1900年12月5日（旧暦のユリウス暦では11月23日）に、当時スクリャービンと密接な関係にあったフセヴォロド・ブユクリ（Vsevolod Buyukli, 1873年12月6日～1921年ごろ）がモスクワで行ったことが知られている。しかし、スクリャービン自身が演奏された形跡は残っていない。

作品自体の解釈について、スクリャービン自身は語らず、演奏者によって語られていた。

1901年11月にスクリャービンの親しい仲間であるブユクリによって開催されたリサイタルのプログラム小冊子に印刷された。

ブユクリは、曲の長い説明をしたことが知られているものの、スクリャービンはプログラムを知っていて見ていることから、この解釈は近しいものであることが分かる。

『嬰へ短調のソナタは、いわば、人間の魂のいくつかのアイデアや願望を音楽に翻訳する試みです。バイロンからニーチェまでの心の枠組みの歴史と言えます。

第1楽章：怒り、呪い、悲しみと悲しみのうめき声、自由と光へ。

神を認識し、人間の不滅の魂を発見するための努力です。

憧れ、不満、そして絶望、果てしない絶望！

第2楽章：不快な感覚から自分を解放し、憧れと悲しみから逃れたいという欲求を聞こえるようにします。ここには生命と花がありますが、すべてが毒されています。

疑いと絶望にとらわれた借りる心は、どこにも忘却を見つけることができません。

第3楽章：輝く半暗闇—生命の半暗闇—の中で、絶望的な憧れを持って声が歌います。時折、その穏やかな悲しみは、まるで半暗闇の中で生まれたかのように、記憶のように、警告のように、不吉でもった2つの声によって妨げられます...[...]

以前の曲が戻ってきましたが、今では憧れや悲しみではなく、穏やかで優しい悲しみを放っています。そしてそれは、夜の暗闇と沈黙の中で、明るくて物思いにふけるだけで響き、涙のようにゆっくりと落ち、星のように涼しげに光る音を伴います。

第1楽章の上昇する断片が現れ、悪と呪いの幻聴のように聞こえます。断片はすぐに沈静化し、[第4楽章：]不幸で、悲しみ、死に、見捨てられた神と、地球上で孤独を非難された人間の魂の深みから、すべての自然的な力と不滅、傲慢で強力な、暗闇から自由へ身もだえが生じます。[...]力は奮闘し...自分自身を引き裂き、光の回廊の中で輝く建物を神の男に成長させ、強大な和音にきらめきます！

何世紀にもわたる死すべき者たちから不滅の名を称賛し、それが響き渡り、三位一体で反響するのを聞いてください！

そして...和音は下向きに急降下します...下向きに急降下します—したがって、神は死に、盲目の、冷たく、冷静な力によって打ち負かされます—それは容赦のない死です。

[...]最終的なイメージのアイデアは、山嵐の夜にアルプスで生まれました。⁶⁶』

⁶⁵ (Flamm 2011, 1: X XIV)

⁶⁶ (Flamm 2011, 1: X XVI- X XVII)

後にスクリャービンの愛人であるタティアナは、1905年頃にブリュッセルで自分の演奏のために《ピアノ・ソナタ第3番》の真のプログラムを作成し、《ピアノ・ソナタ第3番》を魂の状態である「Etats d'âme（精神状態）」と呼んだ。

スクリャービンにとって、言葉、すなわち詩から派生する音楽作品の作曲が、重要となってくる。《交響曲第1番》Op.26の終楽章ではスクリャービン自身の詩が歌われ、その後の《ピアノ・ソナタ第4番》、《ピアノ・ソナタ第5番》も詩から着想されている。しかしながら、実際にスクリャービンが文章の内容と音楽とを結びつけていないため、ブユクリのリサイタルのプログラムノートは一つの解釈として捉えるべきである。

スクリャービンが多楽章のピアノ・ソナタに求めたもの、すなわち《ピアノ・ソナタ第3番》は、以前作曲された《ピアノ・ソナタ》変ホ短調、《ピアノ・ソナタ第1番》からの特徴となる、各楽章で第1楽章の素材や調性を使用することで、統一感のある作品に仕上げた。《ピアノ・ソナタ第3番》では、《ピアノ・ソナタ第1番》のような常に統一された主題の提示はないものの、第1楽章の主題の使用に加え、第3楽章主題を第4楽章のコーダに使用している。また、第3楽章から第4楽章へアタッカにより連結されているが、そこでは第1楽章の冒頭が現れ、第4楽章の冒頭主題が続き第4楽章へと発展する。この第3楽章から第4楽章の相互関係は後の《ピアノ・ソナタ第4番》や《ピアノ・ソナタ第5番》の序奏から第1主題を連結にさせるやり方を、予期させる手法である。

3.5.2 構成

第1楽章 嬰へ短調 4分の3拍子 ドラマティコ ソナタ形式

ソナタ形式	提示部				
構成	第1主題	推移1	第2主題	推移2	コデッタ
小節番号	1~8	9~24	25~30	31~42	43~54
主題	Th. I		Th II	Th. I	Th. I, Th. II
調性	嬰へ短調		イ長調		
モチーフ	M1,M2,M3	M1,M2,M3,M4	M5,M6	M4	M1,M2,M3

ソナタ形式	展開部	
構成	I	II
小節番号	55~74	75~94
主題	Th. I, Th. II	Th. I, Th. II
調性	嬰ハ短調 変ニ長調	変ニ長調 嬰へ短調
モチーフ	M1,M5,M6,M3,M4	M1,M2,M3,M4,M5,M6

ソナタ形式	再現部			
構成	第1主題	第2主題	推移	コーダ
小節番号	95~102	103~108	109~124	125~144
主題	Th. I	Th II	Th. I	Th. I, Th. II
調性	嬰へ短調	嬰へ長調		
モチーフ	M1,M2,M3	M5,M6	M4	M1,M2,M3,M5,M6

アウフタクトから始まるオクターブの出だし M1 から右手の M2 へ移り、M3 へ開花する。【譜例 87】

【譜例 87】 第 1 楽章 第 1～3 小節（提示部 Th. I）

fis:

M3 からさらに展開するため M4 が現れ、第 2 主題へと誘導される。【譜例 88】

【譜例 88】 第 1 楽章 第 8～11 小節（Th. I ～推移 1）

第2主題のメロディーからの煌びやかなM4は、第1主題とは対照的に使用される。
【譜例 89】

【譜例 89】 第1楽章 第24～31小節（推移1～Th. II～推移2）

Musical score for Example 89, measures 24-31. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps. It features a tempo of quarter note = 80 and a 'cantabile' marking. Measures 24-27 are circled and labeled M5 and M6. Measures 28-31 are circled and labeled M4. Dynamics include p, poco rit., and mp poco scherzando.

展開部 I では、第2主題のM5、M6とM4の縮小に第1主題の交差を組み合わせた手法を使用した。変ニ長調からの第2主題は p から mf に拡大されている。

【譜例 90】

【譜例 90】 第1楽章 第55～60小節（展開部 I）

Musical score for Example 90, measures 55-60. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps. It features dynamics of mp, p, pp, and mf. Measures 55-57 are circled and labeled M5, M6, and M3. Measure 58 is circled and labeled M4. The score includes a 'dolciss.' marking and a 'Des:' section starting at measure 58. Pedal markings are present at the bottom of the score.

第 67 小節から M5、M6 がたたみかけた後に第 1 主題のモチーフが重なり、再現部を予期させる。【譜例 91】

【譜例 91】 第 1 楽章 第 65～68 小節（展開部 I）

Musical score for Example 91, measures 65-68. The score is in G major, 2/4 time. It shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. Measures 65-68 are circled and labeled M5 and M6. Dynamics include *cresc.*, *m.g.*, and *ff*.

コーダにて、第 1 主題と第 2 主題が重なり合い、最終的に M1 のフレーズにより縮小され第 2 楽章へと続いていく。【譜例 92】

【譜例 92】 第 1 楽章 第 139～144 小節（コーダ）

Musical score for Example 92, measures 139-144. The score is in G major, 2/4 time. It shows a piano accompaniment with a treble and bass clef. Measures 139-144 are circled and labeled M5, M3, M1, M2, and M6. Dynamics include *m.g.*, *m.d.*, *f*, *dim.*, and *p rit.*

第2楽章 変ホ長調 8分の4拍子 アレグレット 三部形式

三部形式	A	B	A'
小節番号	1~50	51~82	83~100
調性	変ホ長調	変イ長調	変ホ長調
モチーフ	M1,M2,M3,M4	M5,M3	M1,M2,M3,M4

先行される躍動的な M1 のリズムに M2 が続き、M3 の付点で一時的に停滞してフレーズも終止する。それに続く M4 はのちに活用される。【譜例 93】

【譜例 93】 第2楽章 第1~7小節 (A)

Allegretto ♩ = 160

M2 M3

M1

Es: *una corda* M4 *Ped.* * *Ped.* *Ped.*

4 *cresc.* *sf* *dim.*

* *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.*

M4 と M1 がたたみかけるように繰り返され、加速されて転調を繰り返すが、また変ホ長調へと戻る。【譜例 94】

【譜例 94】 第 2 楽章 第 39～45 小節 (A)

第 51 小節では加速するリズムとは反対に軽やかな三連の M5 が現れ左右に浮遊する。A'は省略されて終わる。【譜例 95】

【譜例 95】 第 2 楽章 第 51～58 小節 (B)

第3楽章 ロ長調 4分の3拍子 アンダンテ 三部形式

三部形式	A	B	A'	コデッタ [第1楽章 Th. I]
小節番号	1~16	17~32	33~50	51~58
調性	ロ長調	嬰ト短調	ロ長調	
モチーフ	M1	M1,M2	M1,M2	M3,M4,M5,M6

穏やかな緩徐楽章である第3楽章でも付点からの動きで開始される。【譜例96】

【譜例96】第3楽章 第1~3小節 (A)

Andante ♩ = 63
M1

p

H:

Bでは常にM2が内声で動きながら左のメロディーが先行する。【譜例97】

【譜例97】第3楽章 第17~20小節 (B)

doloroso
M2 *legato*

M1

gis:

p *mf*

コデッタにおいて、第1楽章第1主題が回想されるも、付点の動き M6 によりかき消される。そして M6 はアタッカとともに第4楽章へと向かう。【譜例 98】

【譜例 98】 第3楽章 第49～58小節 (A'～コデッタ)

M3

49

pp

M4

M5

51

poco rit.

M6

53

acceler.

56

attacca

第4楽章 嬰へ短調 4分の3拍子 プレスト・コン・フォーコ ロンド・ソナタ形式

ロンド・ソナタ形式	提示部							
構成	第1主題 (A)	確保1	推移1	第2主題 (B)	確保2	推移2	第1主題 (A)	推移3
小節番号	1~8	9~16	17~36	36~48	49~52	53~58	59~66	66~70
主題	Th. I	Th. I	Th. I	Th. II	Th. II	Th. I, Th. II	Th. I	
調性	嬰へ短調			イ長調			嬰へ短調	
モチーフ	M1,M2,M3		M1,M4, M3,M2, M5	M5,M2	M2,M5	M2,M5, M3	M1,M2,M3	

ロンド・ソナタ形式	展開部 (C)	
構成	I	II
小節番号	71~102	103~124
主題	Th. I 第1楽章 Th. II	Th. I
調性	イ長調- 変ロ短調	変ロ短調- ニ長調
モチーフ	M1,M2,M6	M1,M4,M3

ロンド・ソナタ形式	再現部					
構成	第1主題 (A)	第2主題 (B)	確保1	推移1	第1主題 (A)	推移2
小節番号	125~136	136~148	149~152	153~158	159~182	183~201
主題	Th. I	Th. II	Th. I, Th. II		Th. I 第1楽章 Th.1	Th. I
調性	嬰ニ短調	嬰へ長調				嬰ニ短調
モチーフ	M1,M2,M3, M5	M5,M2	M2,M5	M2,M5,M3	M1,M2, M3,M7	M1,M2,M3

ロンド・ソナタ形式	コーダ
構成	第1主題
小節番号	202~235
主題	Th.1 第3楽章 A
調性	嬰へ長調 嬰へ短調
モチーフ	M8,M1,M3

第3楽章で予期されたモチーフが第1主題 M3 に現れる。この M3 が第4楽章の核となり度々使用される。【譜例 99】

【譜例 99】 第4楽章 第1～8小節（提示部 Th. I）

M1 *Presto con fuoco* ♩ = 58

M2 *legato* *mf* *cresc.* *mf* *dim.*

5

右手の M1 は左に移り、長いフレーズの M4 がフレーズ全体を征服する。M4 の後半は、M1 の拡大形になっている。【譜例 100】

【譜例 100】 第4楽章 第17～20小節（推移1）

M4

M1 *mf* *ff*

第 37 小節からの M5 から小休止のような第 2 主題が現れる。【譜例 101】

【譜例 101】 第 4 楽章 第 36～41 小節 (推移 1～Th. II)

The image displays a musical score for Example 101, consisting of two staves. The upper staff is a vocal line, and the lower staff is a piano accompaniment. The key signature is two sharps (F# and C#), and the time signature is 7/8. The tempo is marked *Meno mosso* with a quarter note equal to 92 (♩ = 92). The upper staff begins with the marking *dolce* and *pp rit.* (pianissimo, ritardando). A circled note in the upper staff is labeled "M5". An arrow points from this circled note to the beginning of the piano accompaniment at measure 37, which is marked "37" and "Meno mosso ♩ = 92". The piano accompaniment features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The lower staff is labeled "A:" at the beginning.

推移 2 の第 55 小節からは第 1 主題への移行部である。【譜例 102】

【譜例 102】 第 4 楽章 第 47～58 小節 (Th. II ~ 確保 2 ~ 推移 2)

M5

47 *p* *dolciss.* *cresc.*

dim. *pp*

M2

51 *acceler.*

M3

55 *mp* *cresc.* *f* *dim.*

展開部 I に第 1 楽章、第 2 主題が現れる。【譜例 103】

【譜例 103】 第 4 楽章 第 71～74 小節 (展開部 I)

M6 (第 1 楽章 Th. II)

M1

71 *mp* *cresc.*

M2

展開部Ⅱは M1 が模倣しながら、M4 へ向かう。【譜例 104】

【譜例 104】 第 4 楽章 第 107~121 小節（展開部 C Ⅱ）

The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of staves. The first system (measures 107-110) features a treble clef staff with a *ff* dynamic and a bass clef staff with a *p* dynamic. A circled section in the bass staff is labeled 'M1'. The second system (measures 111-114) shows a treble clef staff with *ff* and *m.g.* dynamics, and a bass clef staff with *mp* and *cresc.* dynamics. The third system (measures 115-118) includes a treble clef staff with *ff* and 'M4' markings, and a bass clef staff with *ff* dynamics. A circled section in the treble staff is labeled 'M4'. The fourth system (measures 119-121) shows a treble clef staff with *fff* dynamics and a bass clef staff with *mf cresc.* dynamics. A circled section in the treble staff is also present.

再現部は嬰ニ短調で展開される。【譜例 105】

【譜例 105】 第 4 楽章 第 125～130 小節（再現部 Th. I）

M1

125

sf *poco rit.* *cresc.*

M2

dis :

128

cresc.

第 2 主題から嬰へ長調で展開される。【譜例 106】

【譜例 106】 第 4 楽章 第 134～140 小節（Th. I～Th. II）

134

dolce *pp* *rit.*

Meno mosso

137

Fis :

再現部でも M7 に第 1 楽章の第 1 主題が現れる。【譜例 107】

【譜例 107】 第 4 楽章 第 171~174 小節 (Th. I)

M7 (第 1 楽章 Th. I)

M2 の拡大形は、嬰へ長調に転調後、拡大されて現れる。またこの三連符はスクリヤービン特有の低音域において和声的な響きを持続させる手法の一つである。

【譜例 108】

【譜例 108】 第 4 楽章 第 181~187 小節 (Th. I ~ 推移 2)

コーダのクライマックスに向かっている M8 は第 3 楽章の M1 であり、第 3 楽章と第 4 楽章の相互関係に統一感が図られている。【譜例 109】

【譜例 109】 第 4 楽章 第 202～213 小節（コーダ）

クライマックスは繰り返される M1 と 16 分音符の上行により M3 へと達成される。【譜例 110】

【譜例 110】 第 4 楽章 第 224～235 小節（コーダ）

3.6 単一楽章形式への試み：《ピアノ・ソナタ第 4 番》嬰へ長調 Op.30

3.6.1 作曲とその背景

《ピアノ・ソナタ第 4 番》は 1901 年に着手され、1903 年の夏から秋にかけて作曲された。スクリャービンの単一楽章ソナタになる前の最後のピアノ・ソナタである。しかし、新しいソナタの完成、すなわち《ピアノ・ソナタ第 4 番》が完成するには《ピアノ・ソナタ第 2 番》同様に 5 年の歳月がかかった。

最初に構想されたのは、1898 年、スクリャービンは《ピアノ・ソナタ第 3 番》の出版後、1899 年の秋に《交響曲第 1 番》のオーケストレーションに目を向けたときである。《ピアノ・ソナタ》嬰ト短調という作品の着手であった。しかし、結局この作品は完成されることはなかった。ベリャーエフへの手紙ではいくつかの新しいプロジェクトについて次のように述べている。

『ちなみに、嬰ト短調の《ピアノ・ソナタ第 4 番》はやめました。まあ、まだまだ先は長いです。⁶⁷』

もう一つに挙げられるのは、サバネーエフの回想でスクリャービンが未発表の作品の抜粋を弾いたことで知られる。それは、2 楽章形式からなる《ピアノ・ソナタ第 3 番》の後に書かれた《ピアノ・ソナタ第 3.5 番》ともいべき作品であり、スクリャービンは「ゴシックのソナタ」と呼んでいた。サバネーエフによれば、第 1 楽章は非常に素晴らしかったものの、断片的な演奏だったため整理された楽節を記録できず、またこの作品は記譜されていなかったことから半分は忘れられ、第 2 楽章（フィナーレ）は未完だった。サバネーエフが『なぜこれを完成させなさらなかったのです?』と尋ねたところ、スクリャービンはこう返答した。

『作品は私が望んでいたようにはなりませんでした。そして、あなたが見てもわかるように、まだ古典的な構成に従っているのです、材料はすでに時代遅れでした。このことはまさに私のスタイルが変わった時でした。ついでに、好奇心のためになんとか書いてみようか。⁶⁸』

この二つのソナタは、現在知られる《ピアノ・ソナタ第 4 番》との直接的な関わりはないとしても、次のソナタの構想を描いていたという事実は明らかであった。1901 年スクリャービンは夏の間《ピアノ・ソナタ第 4 番》について考えなかったことが同年秋のベリャーエフの書簡で明らかになっている。

⁶⁷ (Flamm 2009, 2: V)

⁶⁸ (Flamm 2009, 2: VI)、(サバネーエフ 2014: 163) 引用文は一部原文の表現を改変した。

また、スクリャービンは 1898 年モスクワ音楽院教授となってからは、ピアノの生徒の指導や試験などに追われ多忙であった。

実際に新しいソナタに取り組むための時間が確保できたのは、1902 年 1 月の《交響曲第 2 番》Op.29 の初演の後、そしておそらく彼がモスクワ音楽院でピアノの教授を辞職した後である。この時既に《交響曲第 3 番》Op.43 の着手も考えていた。1902 年の夏、ベリャーエフにこのような手紙を送っている。

『現在、私は休養と運動をすることで健康作りをしている最中です。

これで新しい時代を始めていきたいです。

9 月からは作曲活動も再開し、メインとなる《交響曲第 3 番》を始め、これまで着手してきた曲は全て完成させる予定です。⁶⁹』

実際には《交響曲第 3 番》の作曲は《交響曲第 2 番》の校正が年末までかかり、遅れて着手された。1903 年の春に、スクリャービンはベリャーエフに《交響曲第 3 番》がそれ以外のすべての作品の作曲を遠ざけたと語った。交響曲を作曲した後でピアノ作品に取り組むつもりだったのであろう。

『私は《交響曲第 3 番》を完成させないと、他に何にも取り組むことができません。クリスマスに大きなオーケストラ作品を始めましたが、それに取り組む前に、長い間眠っていたピアノの小品を整理したいと思います。⁷⁰』

しかし、ベリャーエフはスクリャービンに圧力をかけ、長年の蓄積された借金（3000 ルーブル以上）を返済すべく、新しい交響曲を考える前に未完成のピアノ曲を最初に完成させることを要求した。また同時にスクリャービンもタティアナとのヨーロッパ滞在のための資金を集めていたため、金銭の工面に必死だった。1904 年にスクリャービンはタティアナとスイスに住むこととなる。1903 年の夏、タティアナの姉ボリスの書いたスクリャービンの伝記にはこう伝えられている。

『私は絶対に 8 月に 30 曲を完成させなければなりません。さもないと、スイスへの旅行はできないからです。考えているのはそれだけです！⁷¹』

1903 年の夏、スクリャービンはピアノ曲の作曲に取り組むべく、夏休みをキエフへの鉄道路線のオボレンスコエのダーチャで過ごした。隣人は詩人・作家ボリス・パステルナークの家族であった。当時 12 歳だったパステルナークは、作曲されたスクリャービンの作品を聞いて、比類のない素晴らしさに心酔した。

⁶⁹ (Flamm 2009, 2: VI)

⁷⁰ (Flamm 2009, 2: VI)

⁷¹ (Flamm 2009, 2: VI)

『ああ、あの音楽は何だったんだろう。交響曲は砲撃を受けた都市のように途切れることなく崩壊し、瓦礫と破壊から成長しながら全体として再建された。森と生命を吹き込み、新鮮さを取り戻したように、音楽全体が狂おしいまでに新しく、精巧な内容で溢れていた。その朝は、1803年ではなく1903年の春の紅葉をまもっていた。[...]このような音楽を作曲する人は、自分が何者であるかを理解し、作品の後には、神が7日目に仕事を休まれたときのように、明るく澄み切った満足感に包まれるのだろうと思う。そして彼もまたそんな感じでした。⁷²』

スクリャービンは、1903年の秋によくベリャーエフに新しい《ピアノ・ソナタ第4番》について具体的に言及し、11月初旬、彼はピアノ作品の一覧全体を出版社に提示し、それらを校正する最後のチャンスを1回だけ求めた。その結果、1904年にすべての作品がOp.30からOp.42として印刷されたが、1903年12月にベリャーエフが他界したため、その後のスクリャービンの作品の出版には大きな影響が出た。

《ピアノ・ソナタ第4番》は、《ピアノ・ソナタ第3番》と共にグリンカ賞を受賞し、合計500ルーブルの賞金を得た。

グラズノフは新しいソナタに熱狂し、スクリャービンに1905年4月15日にパリのサル・エラルで開催される予定だったリサイタルのプログラムに《ピアノ・ソナタ第4番》を組むようにアドバイスした。

『私はあなたの《ソナタ第4番》を頻繁に演奏しましたが、完全に夢中になっています。

プログラムの1つにソナタを組みませんか？

私は《ソナタ第4番》を選びたい。それは独創的で、魅惑的な美しさに溢れ、その中のアイデアは珍しい明快さと集中力で表現されているからです。⁷³』

しかし、《ピアノ・ソナタ第4番》は演奏されなかった可能性が高い。リサイタルのフランスのレビューでは、《ピアノ・ソナタ第3番》のみが言及されており、作品が見過ごされていた可能性は低いからである。

またスクリャービンは5月13日に2回目のリサイタルを開催予定であったものの、これまでに行われたという証拠も存在していない。

結果的に、《ピアノ・ソナタ第4番》の初演がいつだったのかは分からないままである。

《ピアノ・ソナタ第4番》は作品の完成後、詩としても取り組められ、1910年出版された。

⁷² (Flamm 2009, 2: VI-VII)

⁷³ (Flamm 2009, 2: VII)

1907年後半、スクリャーピンはロシアの音楽史家ニコライ・フィンデイゼン（Nikolai Findeizen, 1868年7月23日～1928年9月20日）からの彼の人生と作品に関する一連の質問にスクリャーピンは次のように手紙で述べている。

『詩について：それらのほとんどは明確な心理的重要性を持っていますが、すべてがプログラムを必要とするわけではありません。《ソナタ第4番》には印刷されないままのテキストがあります。それは作曲後の音楽に基づいて書かれました。⁷⁴』

このピアノ・ソナタのテキストは何語で書かれたのかは現存する資料がないために明確ではないが、1948年にソビエトで出版された楽譜に出典の表示なしの付録にロシア語で印刷された。1969年にこの詩はフォービオン・バウアーズ（Faubion Bowers, 1917年1月29日～1999年11月20日）によって英訳された。

『透明な湯気の立つ薄霧の中で、遠くからでもはっきりと見える星が、優しく輝いています…

それは美しい…その青みがかった神秘的な輝きは私を魅了し、私を誘惑します…

ああ、遠い星よ、私をあなたの近くにいたい！あなたの震える光線、甘い光を私に浴びさせてください！

それは強い欲望で、官能的、狂気で甘美なのです。私はあなたに到達する以外の目的はありません。

今！喜びに満ち溢れながら私はあなたへ向かって舞い上がります！

狂ったように踊り、神のような遊びをします！

なんて中毒的な光！

愛すべき星というあなたに向かって、私の飛翔は続いていく。—

私によって創造されたあなたに向けて、最後まで仕えます—自由への飛翔です！

気まぐれに

飛翔します

私は一瞬あなたを忘れます

私を運ぶ大渦の中で

欲望に酔いしれながら、あなたの光線から遠ざかります。

あなたは消えていく—遠い目標に！

でも、常にあなたは輝いている、

なぜなら私があるあなたを望んでいるからです！

そして、あなたという星は大きくなります！

そして、あなたは太陽になるのです。

燃え盛る太陽！勝利の太陽！

私の欲望によってあなたに近づいたのです。

私はあなたの輝く波を浴びます。—

⁷⁴ (Flamm 2009, 2: VII)

それは歓喜の神

私はあなたを飲み込みます—輝く海へ！

私自身の光へ—あなたを飲み込みます。⁷⁵』

光と火のシンボル、物憂げな憧れ、飛翔のモチーフ、そして地上のものの超越を表すための華やかなダンス、これらはすべて、スクリーバービンの後の作品で繰り返す典型的な構成要素となった。

⁷⁵ (Simon 2018: 240-241)

3.6.2 構成

第1楽章 嬰へ長調 8分の6拍子 アンダンテ 二部形式

二部形式	A	B	A' [Aの再現]	コーダ
小節番号	1~17	18~34	35~58	59~66
調性	嬰へ長調 変ロ長調	ト長調 イ長調 嬰へ長調	嬰へ長調	
モチーフ	M1,M2,M3	M3,M4	M4,M1,M2,M3,M5	M1

冒頭の4度音程の和声から開始される。第1主題は、スクリャービン自身、「理想の創造力への努力」のM1、後半を「努力の後の倦怠や疲労」のM2と呼んだ⁷⁶。また、M3は後の「神秘和音」を予期する和音として、捉えることができる。【譜例111】

【譜例111】 第1楽章 第1~8小節 (A)

M1

Andante ♩ = 63

p dolciss.

Fis: 4度音程の和音

M2

M3

con voglia

rubato

第5音の下方変位

第5音の半音上方変

⁷⁶ (伊達・岡田 2013, 2: [9])

上部に優しく鳴り響く房状和音 M4 の下で中間部に第 1 主題が出現し、再現され、第 43 小節では分散和音で煌びやかに変奏される。【譜例 112】

【譜例 112】 第 1 楽章 第 35~45 小節 (A')

35
M4 8va
quietissimo
pp
dolce cantabile
MI

(8)
39
con voglia
5

第 35 小節からの和音の変形 (分散和音)

(8)
43
pp
dolciss.

第51小節からM1の断片が現れ、第59小節コーダでは第二楽章を予期させるリズムで誘導される。【譜例113】

【譜例113】 第1楽章 第49～66小節 (A'～コーダ)

M1 M5

49 *dim.* *smorz.*

54 *poco cresc.*

60 *ed accel.*

attacca

第2楽章 嬰へ長調 8分の12拍子 プレスティッシモ・ヴォラント ソナタ形式

ソナタ形式	提示部					
構成	第1主題	確保	推移1	第2主題	確保	コデッタ
小節番号	1~8	9~12	13~20	21~29	30~39	40~47
主題	Th. I	Th. I	Th. I	Th. II	Th. I, Th. II	Th. I
調性	嬰へ長調			嬰ハ長調		
モチーフ	M1, M2	M1	M2	M3	M2, M3	M2

ソナタ形式	展開部		
構成	I	II	III
小節番号	48~65	66~73	74~81
主題	Th. I	第1楽章 Th. I	Th. II
調性	イ長調-ニ長調	ニ長調-ト長調	嬰ハ長調
モチーフ	M1, M4, M2, M5	M4, M6	M3, M5

ソナタ形式	再現部						
構成	第1主題	確保	推移1	第2主題	推移2	コデッタ	推移3
小節番号	82~89	90~93	94~101	102~110	111~120	121~128	129~143
主題	Th. I	Th. I	Th. I	Th. II	Th. I, Th. II	Th. I	Th. I, Th. II
調性	嬰へ長調			嬰ハ長調-嬰へ長調			ニ長調-嬰へ長調
モチーフ	M1, M4, M2	M1, M4	M2, M4	M3, M4	M2, M3, M4, M5	M2, M5, M4	M3, M4, M2, M1

ソナタ形式	コーダ
構成	第1主題
小節番号	144~169
主題	Th.1
調性	嬰へ長調
モチーフ	M7

第1楽章のコーダで、第2楽章が予期されて開始される。この手法は《ピアノ・ソナタ第3番》の第3楽章から第4楽章への移行と同一である。第1楽章と対照的に飛翔する第2楽章が展開される。上行する飛翔のモチーフは太陽へ向かうモチーフとして扱われる。また、第7小節にも神秘和音を予期させる和音が現れる。【譜例114】

【譜例114】第2楽章 第1～9小節（提示部 Th. I～確保1）

The musical score is presented in three systems, each with a grand staff (treble and bass clefs) and a key signature of three sharps (F#, C#, G#). The tempo is marked *Prestissimo volando* with a metronome marking of quarter note = 160.

- System 1 (Measures 1-3):** The first system is marked *pp* (pianissimo). A box labeled "M1" encloses the first measure. A circled section in the treble clef is labeled "飛翔のモチーフ" (Flight motif). The bass clef contains a "Fis." (Fisura) marking.
- System 2 (Measures 4-6):** The second system is marked *pp*. A box labeled "M2" encloses measures 5 and 6. A circled section in the treble clef is labeled "神秘和音 (第1楽章 M2)" (Mystical chord (Movement 1 M2)). A *crest.* (crescendo) marking is present in measure 5.
- System 3 (Measures 7-9):** The third system is marked *mp* (mezzo-piano) in measure 7, *dim.* (diminuendo) in measure 8, and *pp* in measure 9. A box encloses measures 7 and 8.

第 21 小節から第 2 主題が現れる。【譜例 115】

【譜例 115】 第 2 楽章 第 19～25 小節 (推移 1～Th. II)

M3

19

22

展開部 I で第 1 主題はイ長調からニ長調へ転調し、M5 の四連符の素早い動きはこの先のセクションでしばしば現れる。【譜例 116】

【譜例 116】 第 2 楽章 第 55～60 小節 (展開部 I)

M5

55

M4

pp

D:

58

p

第 66 小節で M6 (第 1 楽章 A) が現れる。次々に転調した後に M5 から再現部へと誘われる。【譜例 117】

【譜例 117】 第 2 楽章 第 64~73 小節 (展開部 I ~ 展開部 II)

M6 (第 1 楽章 A)

64

67

71

ff *fff* *m.d.* *m.d.* *m.d.* *m.d.* *m.d.* *m.d.*

M2 の部分が繰り返され、最終的に第 1 楽章 A 部分へと帰還し、分厚い房状和音で
壮麗なクライマックスで華々しく終わる。【譜例 118】

【譜例 118】 第 2 楽章 第 141~146 小節（再現部推移 3~コーダ）

M2

141

M7 (第 1 楽章 A)

143

fff *focosamente, giubiloso*

145

3.7 ソナタ形式による楽曲—単一楽章形式へ—

スクリャービンはピアノ・ソナタ以外に、ソナタ形式による作品も作曲した。《ピアノ・ソナタ第4番》を作曲するまでにソナタ形式を用いた曲を4曲残したが、これらの作品には、単一楽章制ソナタへの作品の制作段階も示されている。

3.7.1 《アレグロ・アパッショナート》変ホ短調 Op.4

《アレグロ・アパッショナート》は、初期の作品番号のない《ピアノ・ソナタ》変ホ短調（1889）の第1楽章の改作として1894年にベリヤーエフ社より出版された。1894年に2月スクリャービンはサンクトペテルブルクで《ピアノ・ソナタ第1番》を初演し、そこに居合わせた出版商ベリヤーエフにその才能を認められ、ベリヤーエフはスクリャービンの今後の演奏・作曲活動の後援者となった。《ピアノ・ソナタ第1番》とともにベリヤーエフが気に入っていた作品であったという。

作品の構成は《ピアノ・ソナタ》変ホ短調（1889）第1楽章に比べ、提示部、再現部にコデッタが設けられ、57小節拡張されている。また、fffからppppまでのダイナミクスが取り入れられている。

変ホ短調 4分の3拍子 アレグロ・アパッショナート ソナタ形式

ソナタ形式	提示部							
構成	第1主題	確保1	推移1	第2主題	確保2	推移2	コデッタ1	コデッタ2
小節番号	1~16	17~21	22~36	37~44	45~49	50~66	67~82	83~98
主題	Th. I	Th. I		Th. II	Th. II		Th. I	Th. I
調性	変ホ短調			変ト長調				
モチーフ	M1,M2,M3			M4			M5,M6,M7, M1,M2	M1,M2, M3,M4

ソナタ形式	展開部			
構成	I	II	III	IV
小節番号	99~106	107~130	131~154	155~163
主題	Th. I	Th. I, Th. II	Th. I	Th. I, カデンツァ
調性	変ロ短調	変ロ短調-嬰ハ短調- 嬰ト短調	嬰ト短調-ニ短調	変ホ短調
モチーフ	M3,M2,M1	M1,M3,M4,M2, M7,M8	M9,M1,M3	M1,M4

ソナタ形式	再現部						
構成	第1主題	推移1	第2主題	確保1	推移2	コデッタ1	コデッタ2
小節番号	164~181	182~186	187~194	195~198	199~222	223~238	239~258
主題	Th. I	Th. I	Th. II	Th. II		Th. I	Th. I
調性	変ホ短調		変ホ長調				
モチーフ	M1,M2,M3		M4	M4		M5,M6,M7, M1,M2	M1,M2, M3,M4

ソナタ形式	コーダ	
構成	I	II
小節番号	259~282	283~309
主題	Th. I	Th. II, Th. I
調性	変ホ短調	
モチーフ	M1,M2,M3,M9	M4,M1,M2,M3

《ピアノ・ソナタ》変ホ短調の第1楽章と内声の配置が変更されている。
第2小節1拍目の左手は、三連符から付点四分音符に変えられている。【譜例119】

【譜例119】第1~7小節（提示部 Th. I）

M1 Allegro appassionato ♩ = 152-160 Op.4

M2

M3 Es:

新たに内声部分に三連符での掛け合いが追加されている。【譜例 120】

【譜例 120】 第 21～23 小節（確保 1～推移 1）

第 34 小節は左手がトリルで引き伸ばされ、第 2 主題へと移る。第 2 主題へは 2 小節追加されている。【譜例 121】

【譜例 121】 第 32～40 小節（推移 1～Th. II）

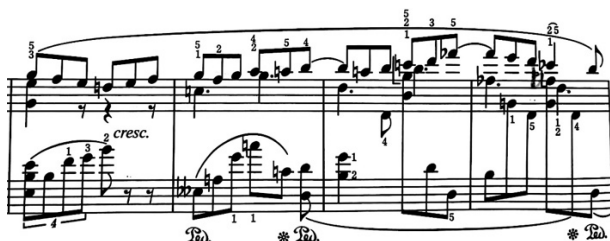
第 43 小節から第 44 小節は右手部分が引き伸ばされている。【譜例 122】

【譜例 122】 第 43～44 小節 (Th. II)



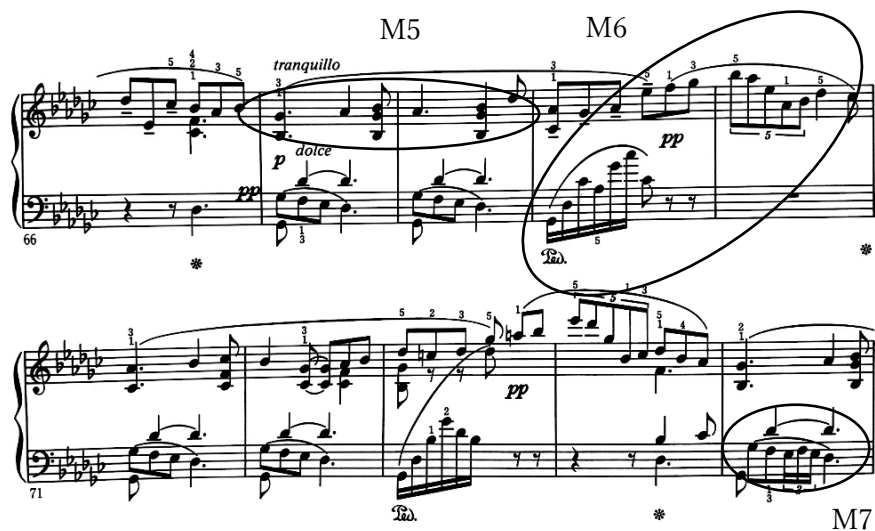
発展し、コデッタへと繋がる。【譜例 123】

【譜例 123】 第 57～60 小節 (推移 2)



この部分は完全に《アレグロ・アパッショナート》Op.4 において新たに追加された部分である。コデッタは 2 つに分かれる。【譜例 124】

【譜例 124】 第 66～75 小節 (推移 2～コデッタ 1)



第 81 小節からコデッタ 2 へ分かれる。第 75 小節の M7 が第 80 小節で発展する。
【譜例 125】

【譜例 125】 第 80～86 小節（コデッタ 1～コデッタ 2）

Musical score for Example 125, measures 80-86. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. Measure 80 is marked 'M7'. The piece includes dynamic markings such as 'mf' and 'espressivo', and articulation like 'pp'. Fingerings and slurs are clearly indicated throughout the passage.

ダイナミクスが新たに pp から ppp まで表記され、展開部へ移行する。【譜例 126】

【譜例 126】 第 91～98 小節（コデッタ 2）

Musical score for Example 126, measures 91-98. The score is in 3/4 time and features a piano accompaniment. The piece includes dynamic markings such as 'pp' and 'ppp', and articulation like 'cresc.'. Fingerings and slurs are clearly indicated throughout the passage.

展開部では属調の変ロ短調へ転調する。【譜例 127】

【譜例 127】 第 99～107 小節（展開部 I～展開部 II）

M1
M2
M3
M4 の発展
pp
pp una corda
p
b:

第 114 小節では 1 拍目、2 拍目が和音に変更された。【譜例 128】

【譜例 128】 第 111～114 小節（展開部 II）

M8
M7
p
cresc.
f

第 120 小節から転調し、次々に展開される。

【譜例 129】

【譜例 129】 第 119～126 小節（展開部Ⅱ）

Musical score for Example 129, measures 119-126. The score is in two systems. The first system (measures 119-122) features a treble clef with a melodic line and a bass clef with a rhythmic accompaniment. A circled section in the bass clef is labeled 'M7'. The second system (measures 123-126) continues the melodic and accompaniment lines. The key signature changes from two flats to two sharps between the systems.

第 131 小節から始まる展開部Ⅲでは *f* で上行から下行し、*pp* で下行から上行する。

【譜例 130】

【譜例 130】 第 131～138 小節（展開部Ⅲ）

Musical score for Example 130, measures 131-138. The score is in two systems. The first system (measures 131-134) starts with a treble clef and a bass clef. A circled section in the treble clef is labeled 'M9'. Dynamics include *f*, *dim.*, and *sfz*. The second system (measures 135-138) continues with a treble clef and a bass clef. Dynamics include *pp dolce*. The key signature changes from two sharps to one sharp between the systems.

再現部の前に提示部第 2 主題が現れ、そこからカデンツァで再現部へ回帰する。またこのカデンツァは、《ピアノ・ソナタ》変ホ短調第 1 楽章の第 142 小節から第 163 小節が一つのフレーズにまとめられたものである。【譜例 131】

【譜例 131】 第 155～163 小節（展開部Ⅳ）

再現部推移で同主調の変ホ長調に転調する。【譜例 132】

【譜例 132】 第 182～183 小節（再現部推移 1）

Es:

提示部よりもさらに消え行くように駆け巡り、コーダで第1主題が現れる。

【譜例 133】

【譜例 133】 第 247～258 小節（コデッタ 2）

コーダも 2 つに分かれ変ホ短調へ戻る。【譜例 134】

【譜例 134】 第 259～266 小節（コーダ I）

コーダⅡで、第2主題と第1主題が現れる。【譜例 135】

【譜例 135】 第 279～286 小節（コーダⅠ～コーダⅡ）

M9

279

Più mosso

pp

f subito

283

最後は fff まで駆け上がり、終結する。fff からの ppp はスクリヤービンが度々使用するダイナミクスの方法である。【譜例 136】

【譜例 136】 第 299～309 小節（コーダⅡ）

299

Lento

fff

pp

ppp

303

3.7.2 《演奏会用アレグロ》変ロ短調 Op.18

1897年に出版された《演奏会用アレグロ》は、1896年1月15日に行われたパリのデビューリサイタルで初演された記録が残っている。同年《ピアノ・ソナタ第2番》を4月に完成させ、5月5日にパリのサル・エラールでのリサイタルで演奏したが、スクリャーピンは作品の出来映えに満足できず、その間にオーケストラ曲《アレグロ》ニ短調(没後《交響的詩曲(交響的アレグロ)》ニ短調として出版)とそして、ピアノ曲《演奏会用アレグロ》を完成させた。

《ピアノ・ソナタ第1番》、《ピアノ・ソナタ第2番》、《ピアノ・ソナタ第3番》第1楽章に見られるアフタクトからの飛躍の手法を採用しており、房状和音の連続によるダイナミクスの使用は《ピアノ・ソナタ第4番》を予期させる。

変ロ短調 4分の4拍子 アレグロ・コン・フォーコ ソナタ形式

ソナタ形式	提示部						
構成	第1主題	確保1	推移1	第2主題	確保2	推移2	コデッタ
小節番号	1~16	17~20	21~28	29~36	37~40	41~51	51~59
主題	Th. I	Th. I		Th. II	Th. II		Th. I
調性	変ロ短調			変ニ長調			
モチーフ	M1,M2, M3,M4	M1,M2,M3		M5	M4,M5	M4,M5, M2	M4,M6, M1

ソナタ形式	展開部
構成	I
小節番号	60~80
主題	Th. I
調性	嬰ハ短調
モチーフ	M1,M2,M5

ソナタ形式	再現部		
構成	第1主題+推移1	第2主題+推移2	コデッタ
小節番号	81~88	89~103	103~111
主題	Th. I	Th. II	Th. I
調性	変ロ短調	変ロ長調	
モチーフ	M1,M2,M4	M5,M4	M4,M6,M1,M7

ソナタ形式	コーダ
構成	コーダ
小節番号	112~142
主題	Th. I
調性	変ロ短調
モチーフ	M7,M4,M1,M2,M8,M6

冒頭は《ピアノ・ソナタ第 1 番》から用いられているアウフタクトから開始される。
【譜例 137】

【譜例 137】 第 1~7 小節（提示部 Th. I）

Allegro con fuoco M.M. ♩=138 Op.18

M1

M2

M3

M4

第 2 主題は変ニ長調へ転調し、朗々としたテーマが歌われる。確保 2 では、オクターブの和音で伴奏され、さらに響きに厚みが加わる。【譜例 138】

【譜例 138】 第 29～37 小節 (Th. II～確保 2)

M5

Meno mosso M.M. ♩=80

mp

29

34

poco rit.

a tempo

cresc.

f

M4

legato

M4 のオクターブでの伴奏形は右手と共に加速する。この房状和音の同音連打はスクリヤービンが音の厚みやハーモニーの響きを持続させるための特有の手法である。

【譜例 139】

【譜例 139】 第 47～51 小節 (推移 2)

M4

ff

47

49

dim.

mf

5

コデッタからの展開部では M5、第 2 主題のカノンから始まり、第 1 主題の M2 と融合する。第 65 小節以降ではフーガ的な展開も見られる。【譜例 140】

【譜例 140】 第 55～67 小節（コデッタ～展開部 I）

第 77 小節で M4 の伴奏形と共に降下し、再現部に戻る。【譜例 141】

【譜例 141】 第 78～83 小節（展開部～再現部 Th. I + 推移 1）

再現部第 1 主題推移 1 の房状和音で駆け上がり、第 2 主題は提示部よりもさらに華やかに歌われる。【譜例 142】

【譜例 142】 第 87～91 小節 (Th. I + 推移 1～Th. II + 推移 2)

M4

87

89

M5 Maestoso M.M. ♩ = 72

B:

コデッタも第 2 主題の音域から導入される。【譜例 143】

【譜例 143】 第 100～103 小節 (Th. II + 推移 2～コデッタ)

M4

100

102

コデッタからのコーダは、M6 の模倣により開始される。【譜例 144】

【譜例 144】 第 106～114 小節（コデッタ～コーダ）

Musical score for Example 144, measures 106-114. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. It shows a transition from a coda (measures 106-110) to a codetta (measures 111-114). Measure 106 is marked 'dim.'. Measures 107-110 are grouped as 'M6'. Measure 111 is marked 'pp' and circled, labeled 'M1'. Measures 112-113 are circled and labeled 'M7'. Measure 114 is circled and labeled 'M4+M1'.

コーダは、モチーフ同士の組み合わせである。M7 の間に M2 が駆け巡り、最終的に M7 から第 1 主題で終結へと向かう。【譜例 145】 【譜例 146】 【譜例 147】

【譜例 145】 第 115～120 小節（コーダ）

Musical score for Example 145, measures 115-120. The score is in G minor (three flats) and 3/4 time. Measures 115-117 are circled and labeled 'M7'. Measures 118-119 are circled and labeled 'M4'. Measure 120 is circled and labeled 'M2'. The score includes dynamics 'p' and 'cresc.'.

【譜例 146】 第 121~128 小節 (コーダ)

M2

M8

f *accel*

M7

presto *ritardando*

【譜例 147】 第 129~134 小節 (コーダ)

M2

M8

a tempo *ff*

M2

ff

最後はコデッタで出現した M6 が凝縮された形で激しく飛躍し終結する。

【譜例 148】

【譜例 148】 第 135～142 小節（コーダ）

M2
M2 反行形
M8
M6
ff
fff
sf
sf

3.7.3 《幻想曲》 ロ短調 Op.28

1900 から 1901 年に作曲された《幻想曲》は、《ピアノ・ソナタ第 3 番》ののちに作曲された。

1907 年 11 月 11 日にモスクワでアレクサンドル・ゴリデンヴェイゼルによって初演が行なわれたが、スクリャービン自身はこの曲を好まず、一度も演奏しなかった。またあるときに、サバネーエフがこの曲を演奏した際にも、スクリャービンは思い出すことができず、『ベリャーエフに急いで送ったから忘れたのだろう⁷⁷』と話していた。そして、この作品のあとで《幻想曲》および「幻想」という標題を使用することはなかった。

ロ短調 4分の3拍子 モデラート ソナタ形式

ソナタ形式	提示部						
構成	第 1 主題	確保 1	推移 1	第 2 主題	確保 2	推移 2	コデッタ
小節番号	1~12	13~20	21~30	30~38	39~46	47~54	55~72
主題	Th. I			Th. II			codetta
調性	ロ短調			ニ長調			
モチーフ	M1,M2,M3		M2,M3, M4,M5	M4,M5	M4,M5	M4,M5,M6	M7,M8

ソナタ形式	展開部						
構成	I						
小節番号	73~92						
主題	Th. I						
調性	ニ短調-へ長調-ホ短調						
モチーフ	M8,M3,M4,M6						

ソナタ形式	再現部				
構成	第 1 主題+推移 1		第 2 主題	推移 2	コデッタ
小節番号	93~108		109~116	117~132	133~150
主題	Th. I		Th. II		codetta
調性	ロ短調		ロ長調		
モチーフ	M1,M3,M4,M6,M9		M4,M5,M6		M7,M8

⁷⁷ (サバネーエフ 2014: 168)

ソナタ形式	コーダ		
構成	I	II	III
小節番号	151~164	165~180	181~197
主題	Th. I	Th. II	Th. I
調性	ホ短調	ニ長調-ロ短調	ロ短調
モチーフ	M8,M3,M4,M6	M5,M4	M4,M3,M9,M6

提示部第1主題はM1の問いかけから始まり、第5小節へと発展する。【譜例149】

【譜例149】第1~8小節（提示部Th. I）

Th. I M1 Op.28

Moderato M.M. ♩=56 M3

h:

M2

dim. cresc.

推移 1 では M3 が繰り返され、第 29 小節の伴奏音形に誘導されて第 2 主題へと発展する。【譜例 150】

【譜例 150】 第 25～29 小節（推移 1）

抒情的な第 2 主題は、第 1 主題の絶望的な状態を淡く回想するかのようである。【譜例 151】

【譜例 151】 第 30～37 小節（Th. II）

第 48 小節の和音はスクリヤービン特有の房状和音である。【譜例 152】
 【譜例 152】 第 42～48 小節（確保 2～推移 2）

M6

コデッタでは後に Presto で M7 後半部分が縮小され、M8 が展開部への鍵となる。
 【譜例 153】

【譜例 153】 第 55～66 小節（コデッタ）

M7

M8

M7 後半の縮小

展開部では M8 により次々に転調が繰り返される。【譜例 154】

【譜例 154】 第 73～78 小節（展開部）

Musical score for Example 154, measures 73-78. The score is in piano and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. It includes dynamic markings such as *p*, *accel.*, *poco*, *a*, *poco*, *cresc.*, and *mp*. There are also markings for "Tempo I" and "M8" (circled) and "M3" (circled). The key signature changes from one flat to two flats between measures 75 and 76.

第 81 小節からは第 1 主題が徐々に拡大し、展開部から再現部への道筋を開いていく。【譜例 155】

【譜例 155】 第 79～84 小節（展開部）

Musical score for Example 155, measures 79-84. The score is in piano and features a complex rhythmic pattern with many sixteenth notes. It includes dynamic markings such as *cresc.* and *ff*. There are also markings for "M8" (circled) and "M6" (circled). The key signature changes from two flats to one flat between measures 82 and 83.

再現部は左手の M4 の反行形が激しく波立ちながら再現部へ移行する。
【譜例 156】

【譜例 156】 第 91～94 小節（展開部～再現部 Th. I + 推移 1）

M4 の反行形

M9

M1

Tempo I

pp

91

93

荒々しい波は右手に移り、M8 のリズムと共に第 2 主題は M4、M5、M6 により雄大な賛歌を奏でる。【譜例 157】

【譜例 157】 第 107～111 小節（Th. I + 推移 1～Th. II）

M9

allargando

M8

107

Più vivo M.M. ♩=76

M5

M6

ff

M4

109

fff の賛歌のような M4 は上下行する運動から上下の和音の塊による伴奏形の上で奏でられる。【譜例 158】

【譜例 158】 第 129～132 小節（推移 2）

M6

fff appassionato

129

M4

131

コデッタからのコーダ I は第 1 主題の回帰により一時落ち着きを見せる。また、その水面下で荒々しい波が表出される。【譜例 159】 【譜例 160】

【譜例 159】 第 145～152 小節（コデッタ～コーダ I）

M8

allarg.

atm.

145

M3

M.M. ♩=76

p

M8

150

【譜例 160】 第 153～156 小節（コーダ I）

荒々しい波から現れた第 165 小節のコーダ II は優しい思い出である。ニ長調からロ短調への平行調の移動は、悲劇的な結末を予期する。【譜例 161】

【譜例 161】 第 163～167 小節（コーダ I～コーダ II）

荒々しい波は続けて、コーダⅢにて第 1 主題に戻り華々しく歓喜に満ちた鐘のように鳴り響き、ピカルディー終止で終結する。【譜例 162】 【譜例 163】

【譜例 162】 第 179～181 小節（コーダⅡ～コーダⅢ）

【譜例 163】 第 190～197 小節（コーダⅢ）

3.7.4 《悪魔的詩曲》ハ長調 Op.36

《悪魔的詩曲》は、1903年に作曲され、1904年に出版された。この時期、スクリヤービンはタティアナ・シュレゼールと恋に落ち、妻のヴェーラと4人の子供たちを置いて外国へ行く資金を稼ぐために、Op.30からOp.42までを一年間で一気に書き上げた。《ピアノ・ソナタ第4番》以降、スクリヤービン特有の小品ジャンルとなった「詩曲」であるが、この《悪魔的詩曲》は《ピアノ・ソナタ第6番》、《ピアノ・ソナタ第9番》に並ぶ悪魔的三部作とも呼べる一曲でもあるだろう。しかしながら、《悪魔的詩曲》の悪魔は偽善者であり、悪魔そのものはいない。真面目な話ではなく、悪魔をめぐる単なるおしゃべりである。

ハ長調 8分の6拍子 アレグロ ソナタ形式

ソナタ形式	提示部					
構成	第1主題A	第1主題B	推移	第2主題	第2主題の確保	コデッタ
小節番号	1~17	17~32	33~52	53~60	61~70	71~78
主題	Th. I A	Th. I B	Th. I A	Th. II		
調性	ハ長調			ホ長調		
モチーフ	M1,M2,M3, M4,M5,M6	M4,M6	M1,M2,M3,M5	M4,M2	M4,M2	M6,M7

ソナタ形式	展開部		
構成	I	II	III
小節番号	79~98	99~126	127~151
主題	Th. I B,カデンツァ	Th. I A	Th. II
調性	ホ長調-嬰ハ短調-ヘ短調	ヘ短調	変イ長調-ハ長調
モチーフ	M6,M7,M5	M8,M2,M3,M5	M4,M5

ソナタ形式	再現部			
構成	第1主題B	推移	第2主題	第2主題の確保
小節番号	151~166	167~179	179~186	187~196
主題	Th. I B	Th. I A	Th. II	
調性	ハ長調			
モチーフ	M4,M6	M1,M2,M3,M5,M4	M4,M2	M9,M7

ソナタ形式	コーダ	
構成	I	II
小節番号	197~204	205~236
主題	codetta	Th. I A
調性	ハ長調	
モチーフ	M7,M6	M2,M3,M4,M5

第1主題Aは悪魔（偽善者）のどよめきのような冒頭から第2小節と、対照的な第3小節から第4小節での聖なるものの表現によって構成される。しかしこの聖なるものも殻を被った悪魔のように感じる。調性はハ長調であるもののその調性感は感じられない。【譜例164】

【譜例164】第1～10小節（提示部 Th. I A）

悪魔のフレーズが第13小節で移行することによって、聖なるものは毒される。第1主題Bは甘美な囁きである。【譜例165】

【譜例165】第11～19小節（Th. I A～B）

M2 の繰り返しにより第 2 主題が始まる。【譜例 166】

【譜例 166】 第 28～36 小節 (Th. I B～推移)

Musical score for Example 166, measures 28-36. The score is in two systems. The first system shows measures 28-32 with a treble and bass clef. The second system shows measures 33-36, with the treble clef part circled and labeled M2 and M3, and the bass clef part labeled M1. The tempo marking "p ironico" is present in the second system.

第 2 主題は聖なるものの囁きから始まる。【譜例 167】

【譜例 167】 第 53～62 小節 (Th. II～Th. II の確保)

Musical score for Example 167, measures 53-62. The score is in two systems. The first system shows measures 53-57 with a treble and bass clef. The second system shows measures 58-62 with a treble and bass clef. The tempo marking "p" is present in the first system. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings.

展開部 I は Th. I B の主題が先行して現れる。【譜例 168】

【譜例 168】 第 77～83 小節（コデッタ～展開部 I）

Musical score for Example 168, measures 77-83. The score is in treble and bass clefs with a key signature of two sharps. It features piano (*p*) and "amorosissimo" markings. Motives M6 and M7 are circled in the first system, and M5 is circled in the second system. Fingerings and dynamics are indicated throughout.

展開部 I からの展開部 II は M5 の和音で駆け下り、M8 からは第 1 主題に M8 が融合して踊り始める。【譜例 169】

【譜例 169】 第 91～99 小節（展開部 I～展開部 II）

Musical score for Example 169, measures 91-99. The score is in treble and bass clefs with a key signature of three flats. It features "cresc." and "sf" markings. Motives M5, M7, M8, and M2 are circled. Fingerings and dynamics are indicated throughout.

展開部Ⅱからの展開部Ⅲは悪魔の冗談から聖なるものの囁きが現れる。

【譜例 170】

【譜例 170】 第 123～130 小節（展開部Ⅱ～展開部Ⅲ）

M3

M4

M5

123

127

dolce

p

f

sf

riso

1 2 3

1 2 3 5

再現部は Th. I B の下で第 2 主題が流れる。【譜例 171】

【譜例 171】 第 151～154 小節（再現部 Th. I B）

M4

M6

151

p amoroso

M4 の甘い囁きからアルペジオの消える手法は悪魔の冗談を思わせる。

【譜例 172】

【譜例 172】 第 179～186 小節（推移～Th. II）

M4 の変容

179 183

M9 の悪魔の踊るようなフレーズが続いていく。【譜例 173】

【譜例 173】 第 187～192 小節（Th. II の確保）

M9

187 190

M2、M3 の悪魔の悪戯はエスカレートしていく。【譜例 174】

【譜例 174】 第 203～210 小節（コーダ I～コーダ II） M3

Musical score for Example 174, measures 203-210. The score is in piano and consists of two systems. The first system (measures 203-206) is labeled M6 and M2. The second system (measures 207-210) is labeled M3. Dynamics include *p*, *cresc.*, *poco*, and *a-poco*. Fingerings and articulation marks are present throughout.

コーダ II に現れる房状和音は、《ピアノ・ソナタ第 4 番》と同じ手法がとられている。しかし、これは《ピアノ・ソナタ第 4 番》のコーダのような太陽に向かうものではなく、あくまで悪魔の悪戯である。【譜例 175】

【譜例 175】 第 223～236 小節（コーダ II）

Musical score for Example 175, measures 223-236. The score is in piano and consists of three systems. The first system (measures 223-226) is labeled M4. The second system (measures 227-230) is labeled M5. The third system (measures 231-236) shows a complex texture with many notes. Dynamics include *p* and *sf*.

3.8 《ピアノ・ソナタ第4番》への変遷

3.8.1 2曲の《幻想ソナタ》の共通点と相違点

《幻想ソナタ》と《ピアノ・ソナタ第2番》は調性が同じ嬰ト短調であり、ともに第1楽章は三部形式、第2楽章はソナタ形式で構成されていることが確認された。《幻想ソナタ》では、第1楽章の第2主題が第2楽章のコーダに配置され、そのことで2つの楽章が一つの有機的なまとまりを持つ楽曲として構築されている。

《ピアノ・ソナタ第2番》では二つの楽章は分離されているが、演奏においてはアタッカで弾くことが求められ、両楽章間で動機やリズムに関連性が見られることが確認された。第2楽章における異名同音調の使用は、《幻想ソナタ》よりも作曲技法面で格段の進歩が認められる。

3.8.2 2曲の《幻想ソナタ》と《ピアノ・ソナタ第4番》との共通点

2曲の《幻想ソナタ》と《ピアノ・ソナタ第4番》は、次の3つの点が共通している。

- ① 形式面での共通性: ともに2楽章形式のピアノ・ソナタである。
- ② 構成面での共通性: 3曲のピアノ・ソナタは、各楽章の形式が次のようである。

《幻想ソナタ》: 第1楽章:三部形式→第2楽章:ソナタ形式

《ピアノ・ソナタ第2番》: 第1楽章:ソナタ形式→第2楽章:三部形式

《ピアノ・ソナタ第4番》: 第1楽章:二部形式→第2楽章:ソナタ形式

どのソナタもソナタ形式の楽章+それ以外の形式の楽章で構築されている。

《ピアノ・ソナタ第2番》が、第2楽章から作曲されたことを考えれば、スクリャービンにおいて2楽章形式のピアノ・ソナタの作曲は、ソナタ形式以外の楽章からソナタ形式の楽章を作曲して結びつける、というやり方で行われてきたことが確認できる。

- ③ 楽章間の音楽的共通要素の存在

《幻想ソナタ》では第2楽章のコーダで第1楽章の第2主題が回帰し、《ピアノ・ソナタ第2番》では第2楽章に第1楽章のモチーフが組み込まれている。《ピアノ・ソナタ第4番》では第2楽章のコーダで第1主題を回帰させ、2曲の2楽章形式のソナタよりもより説得力のある楽曲へと発展を遂げている。

ここで、なぜスクリャービンが《ピアノ・ソナタ第4番》に「幻想」あるいはそれに類するタイトルを付さなかったのか、という問いを立てることもできるだろう。もちろん、すでに2曲の《幻想ソナタ》を作曲していた、という事情が大きいだろう。しかし、《ピアノ・ソナタ第4番》が作曲された時期、すでに神秘主義への傾倒を見せていたスクリャービンにとって、神秘和音が含まれる《ピアノ・ソナタ第4番》に「幻想」あるいは「幻想曲」といった19世紀までの音楽ジャンルの枠組みを当てはめることは、意味を失っていたのではないだろうか。

3.8.3 《ピアノ・ソナタ》変ホ短調、《ピアノ・ソナタ第1番》、《ピアノ・ソナタ第3番》との共通点

《ピアノ・ソナタ》変ホ短調、《ピアノ・ソナタ第1番》、《ピアノ・ソナタ第3番》と《ピアノ・ソナタ第4番》は、次の3つの点が共通している。

- ① 形式面での共通性: 3曲とも3楽章ないし4楽章からなる、多楽章形式のソナタである。《ピアノ・ソナタ》変ホ短調では「急-緩-急」、《ピアノ・ソナタ第1番》では「急-緩-急-緩」、《ピアノ・ソナタ第3番》では「緩-急-緩-急」の構成が用いられ、各楽章に共通する動機を配置することで全体のまとまりが達成されている。特に《ピアノ・ソナタ第1番》、《ピアノ・ソナタ第3番》においては、当時のスクリーバーンが残したメモや標題から、絶望的な心理状況にあったことを推定することが可能であり、スクリーバーンの心理状態が反映されたソナタにもなっている。
- ② 構成面での共通性: 3曲のピアノ・ソナタは、各楽章の形式が次のようである。

《ピアノ・ソナタ》変ホ短調: 第1楽章: ソナタ形式→第2楽章: 二部(または三部)形式→第3楽章: 三部形式(第2楽章と第3楽章は未完であるが、完成部分から考える限り、また現在知られている補筆完成版もすべて上述の形式が取られている)

《ピアノ・ソナタ第1番》: 第1楽章: ソナタ形式→第2楽章: 三部形式→第3楽章: ロンド形式→第4楽章: 三部形式

《ピアノ・ソナタ第3番》: 第1楽章: ソナタ形式→第2楽章: 三部形式→第3楽章: 三部形式→第4楽章: ロンド・ソナタ形式

3曲のソナタは、すべてソナタ形式の楽章とそれ以外の形式の楽章で構成され、終楽章へ事実上アタッカで接続されている。《ピアノ・ソナタ第3番》では第3楽章からアタッカで第4楽章へと接続し、《ピアノ・ソナタ第1番》の第3楽章は主音で終わることなく終楽章へ接続する。
- ③ 楽章間の音楽的共通要素の存在
2曲の《幻想ソナタ》と《ピアノ・ソナタ第4番》との共通点と同じように楽章間で主題の回帰が見られる。《ピアノ・ソナタ》変ホ短調では終楽章のコーダで第1楽章の第1主題が回帰し、《ピアノ・ソナタ第1番》では終楽章冒頭に第1楽章のコーダが引き伸ばされた形で現れる。《ピアノ・ソナタ第3番》では第3楽章のコーダで第1楽章の第1主題が回帰し、さらにこの主題で用いられる付点リズムが全楽章を通じて現れることでソナタ全体の統一感が図られている。作曲当時のスクリーバーンは、各楽章間に動機的な主題を関連づけることが必須であると考えていた。

3.8.4 ソナタ形式の作品とピアノ・ソナタの関係性について

各ソナタ形式の楽曲について、単一楽章形式のピアノ・ソナタへ向かう段階的な試みを行っていることが判明した。

《アレグロ・アパッショナート》は《ピアノ・ソナタ》変ホ短調第1楽章の改作として作曲されたが、これは、《ピアノ・ソナタ》変ホ短調第1楽章のコーダを引き伸ばした形で拡張したことで、初期の作品よりもよりソナタ形式に忠実な作品となっている。また、《演奏会用アレグロ》ではさらに展開部で第2主題に第1主題を組み込み、再現部では展開部でのモチーフを使用し発展する手法を使用した。《幻想曲》においては、《演奏会用アレグロ》同様にコデッタのモチーフから展開部で第1主題を併せて発展し、その流れで再現部へと移行させた。またコーダを拡張し、さらに第1主題、第2主題をコーダに回帰させることで構成の統一を図った。《悪魔的詩曲》に関しては《ピアノ・ソナタ第4番》と同時期に書いたものであるが、主に次章で説明する《ピアノ・ソナタ第6番》、《ピアノ・ソナタ第9番》へのテーマ性を見出し、《ピアノ・ソナタ第4番》でも使用した終結部にかけての房状和音の上昇の使用を違うテーマ性で使うことができた。

3.8.5 《ピアノ・ソナタ第4番》への発展

《ピアノ・ソナタ第4番》は自身の修士論文でも形式的に分析を行ったが⁷⁸、第1楽章: 二部形式→第2楽章: ソナタ形式という構成で、2楽章形式のソナタとしては第1楽章が2曲の《幻想ソナタ》と比べても簡略化されており、主題を提示しながらモチーフを展開するが、主題を引き伸ばし、はっきりとした展開部がないまま第35小節で主題が拡大して再び現れることから序奏としてとらえられることが多いものの、実際に楽章は分離して作曲されている⁷⁹。第1楽章の第66小節は完全終止ではなく、さらに第2楽章コーダの第144小節で第1楽章冒頭の主題が回帰される構成は《幻想ソナタ》と同一である⁸⁰。また第1楽章「アンダンテ」と、第2楽章「プレスティッシモ・ヴォラント」という速度標語は、2曲の《幻想ソナタ》と同じく「緩一急」と対比させており、楽章間をアタッカで繋げて演奏することはスクリャービンの2楽章形式のソナタで用いられてきた方法である。またこの手法は、《ピアノ・ソナタ》変ホ短調にて第1楽章の展開部で現れるモチーフを第3楽章のコーダに用いて統一感を図り、《ピアノ・ソナタ第3番》では第1楽章第1主題を第3楽章コデッタにて配置し、第4楽章へと繋げた。また、《ピアノ・ソナタ第1番》と《ピアノ・ソナタ第3番》は第3楽章、第4楽章がほとんど繋がった状態で演奏される。《ピアノ・ソナタ第1番》では、「アタッカ」の指示はないものの、終止線がないことと、《幻想ソナタ》同様に、

⁷⁸ (山本奈央 2017: 32, 34) にて《ピアノ・ソナタ第4番》の構成を表でまとめた。

⁷⁹ 《ピアノ・ソナタ第5番》への単一楽章の導入ととらわれることが多いが、時系列としてまとめると2楽章形式からの発展、後の単一楽章への前兆としてとらえることが適切である。

⁸⁰ 《幻想ソナタ》と同じく作品番号のない《ピアノ・ソナタ》変ホ短調においても主題の回帰(第1楽章第94小節—第3楽章第230小節)が行われている。

トニックで終わらないことから繋げて演奏されるものとみなすことができる、そして《ピアノ・ソナタ第3番》においては「アタッカ」を採用したことから、後に作曲される《ピアノ・ソナタ第4番》の段階的な制作過程が見られることが分かった。

このことから《ピアノ・ソナタ第4番》は2楽章形式のソナタという形式だけでなく、両楽章を統一させる作風は《幻想ソナタ》から《ピアノ・ソナタ第3番》にかけて段階を踏んで発展を遂げている。

3.8.6 結論

《ピアノ・ソナタ第1番》から《ピアノ・ソナタ第4番》までのソナタ4曲は、作品番号のない2曲のソナタを起点に2つの系列に大別されることが判明したが、特に《ピアノ・ソナタ第4番》は2楽章形式のソナタの到達点であると同時に、アタッカによる終楽章への移行や第1楽章の主題を回帰させる手法から、《ピアノ・ソナタ》変ホ短調や多楽章形式で作曲されたソナタの到達点とも見なすことが可能である。また、ソナタ形式の作品からは、いわば2つの系列の諸要素が統合されたソナタが、《ピアノ・ソナタ第4番》であると言える。スクリャービンの作品番号を持たない初期ソナタ2曲は形式と構成の両面で《ピアノ・ソナタ第4番》までのソナタの萌芽が見られる点で重要である。

4. 単一楽章形式の 6 つのピアノ・ソナタ

以下の図表はスクリャービンが《ピアノ・ソナタ第 5 番》以降の作曲したピアノ・ソナタとソナタ形式によるピアノ曲をまとめたものである。

ピアノ・ソナタ

作曲年	曲名	作品番号	調性・音組織	拍子
1907	ピアノ・ソナタ第 5 番	Op.53		4 分の 2 拍子
1911	ピアノ・ソナタ第 6 番	Op.62	8 音音階＋ 神秘和音	4 分の 3 拍子
1911	ピアノ・ソナタ第 7 番	Op.64	8 音音階＋ 神秘和音	8 分の 4 拍子
1913	ピアノ・ソナタ第 8 番	Op.66	8 音音階＋ 神秘和音	8 分の 9 拍子
1913	ピアノ・ソナタ第 9 番	Op.68	8 音音階＋ 神秘和音	8 分の 4 拍子
1913	ピアノ・ソナタ第 10 番	Op.70	8 音音階＋ 神秘和音	16 分の 9 拍子

ソナタ形式によるピアノ曲

作曲年	曲名	作品番号	調性	拍子
1911	ポエム・ノクテルヌ	Op.61	神秘和音	8 分の 9 拍子

《ピアノ・ソナタ第 5 番》、《ピアノ・ソナタ第 6 番》および《ピアノ・ソナタ第 7 番》については自筆譜、また主にクリストフ・フラム校訂のベーレンライター版と伊達純・岡田敦子校訂の春秋社版楽譜を用いて《ピアノ・ソナタ第 5 番》以降のソナタ 6 曲の形式と構成の分析を行なった。音組織については《ピアノ・ソナタ第 5 番》は主に和声分析を、《ピアノ・ソナタ第 6 番》以降の 5 曲と《ポエム・ノクテルヌ》については一定のルールのもとでフレーズ毎に使用音を抽出して用いられた音階を調べた。従来の研究ではこれらの諸点にはさまざまな見解が見られるが、特に自筆譜の存在するソナタについては作曲者自身による記譜が楽曲理解や音組織のとらえ方のヒントを与えるものとして尊重されるべきであることを指摘したい。

ここでスクリャービンの音組織についての説明を行いたい。
スクリャービンの後期の音組織は、主に音組織は8音音階(M.T.L. 第2番)と神秘和音から構築されている⁸¹。メシアンがこの理論を提唱したのはスクリャービンの死後であるが、M.T.L.第2番は8音音階であり、20世紀初頭のサンクトペテルブルクでは、この音階はニコライ・リムスキー＝コルサコフ周辺の作曲家の間で非常に馴染みがあり、「コルサコフ音階」としてムソルグスキーの歌劇《ボリス・ゴドゥノフ》やリムスキー＝コルサコフの歌劇《サトコ》などのロシア音楽で散発的に用いられていた。このことから、スクリャービンが《ピアノ・ソナタ第5番》以降、調性からの離脱を図るために、8音音階を使用したということは考えられる。

「神秘和音」はスクリャービンが《交響曲第5番》にて認識された和声語法である。サバネーエフやハルは神秘和音を高次倍音列(8,9,10,11,13,14:c,d,e,fis,a,b)から選んだ音を4度構築したものと定義されているが⁸²、本論文での神秘和音は、デルノヴァの定義である属九の和音の第5音を下行変質し、付加第6音を加えた和音、または予期させる和音として解釈する⁸³。またトリルに含まれる音も含めて分析を行なった。

【譜例 176】

⁸¹ (メシアン 2018: 100-108)M.T.L.とは「移高の限られた旋法 (仏: modes à transpositions limitées)」のことであり、「旋法」の原語は、フランス語の modes であるが、この mode は「音階」とほとんど同一の意味で用いられている。本論文では「旋法」は音階という意味で理解されている。

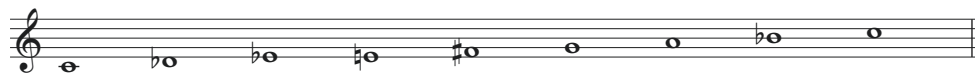
⁸² (Sabanejew 1914)、(Hull 1916)

⁸³ (Dernova 1968)

【譜例 176】

8音音階 (移高が限られた旋法)

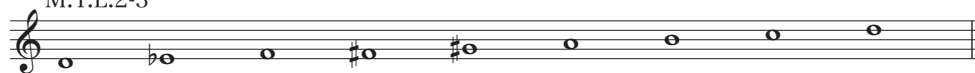
M.T.L.2-1



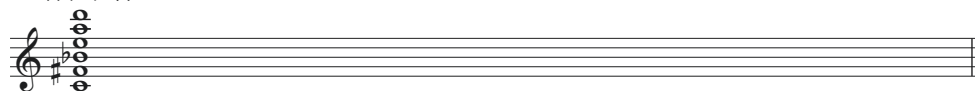
M.T.L.2-2



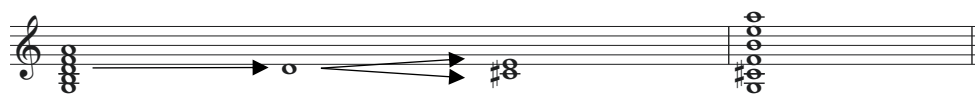
M.T.L.2-3



神秘和音



付加第6音



C: V₉

第5音

第5音を下行変質

4.1 ピアノのための壮大な詩：《ピアノ・ソナタ第5番》Op.53

4.1.1 作曲とその背景

「ピアノのための壮大な詩」

スクリャービンがこのように記した《ピアノ・ソナタ第5番》は1907年に作曲され、同年12月に完成、1908年パリにて作曲家の自費出版で出版された。スクリャービンの単一楽章形式としての初めてのピアノ・ソナタである。そして、《ピアノ・ソナタ第5番》はスクリャービンの同名のオーケストラ作品《交響曲第4番「法悦の詩」》Op.54の完成後すぐに作曲され、《交響曲第4番》と詩的な土台を共有する作品⁸⁴である。詩を冒頭に置いた作品はこのピアノ・ソナタだけであった。

1906年11月、スクリャービンはアメリカでの演奏旅行を行っていた。1904年にベリャーエフが亡くなった後、ベリャーエフ社と決別して、経済的困難に陥っていたスクリャービンは、自作の演奏会を行うことで生活の生計を立てていた。このアメリカ旅行中に《ピアノ・ソナタ第5番》が着手された。

《ピアノ・ソナタ第5番》は、《交響曲第4番》と同時期に着手されていたと考えられる。実際の作品名「法悦の詩」については述べられていないものの、おそらくスクリャービンは、1907年初めにアメリカからタティアナ宛に送った手紙の内容からピアノ・ソナタの作曲を着手したと考えられる。

『翌年、私は法悦の詩のほかに最新の作品の短い部分を準備しています。もう作曲に取り掛かっています！⁸⁵』

既に1904年スクリャービンは、スイスにいる妻のヴェーラと、ロシアからスイスの近くに住ませた教え子であり愛人であったタティアナとの二重生活が始まっていた。1907年4月にタティアナをアメリカに呼び寄せたことが大スキャンダルとなり、タティアナとパリへ逃げ帰り、後にスイスのローザンヌに移り住んだ。

今回も《交響曲第4番》の完成は、《交響曲第3番》と同様に時間と労力、特にオーケストレーションに多大な時間を費やした。スクリャービンとタティアナは、設定されていた初演の日付の前（1907年12月3日）にやっとオーケストラのスコアを完成することができた。実際作曲は共同作業で、2時間しか睡眠時間とっていない生活が続いた。タティアナは、ピアニストのマリア・

⁸⁴ 《交響曲第4番》は「ソナタに類似するオーケストラのための詩」として1905年に出版された。

⁸⁵ (Flamm 2009, 2: X-XI)

ソロモノヴァ・ネメノヴァ＝ルンク (Marija Solomonovna Nemenova-Lunc, 1879 年～1954 年) に宛てた 12 月 5 日の手紙にこのように伝えている。

『私たちは朝 5 時まで座って 7 時に起きました！
あなたは私たちがどのように見えたか想像することはできないでしょう！
昨日の前日によくスコアを発送しましたが、今はくたくたに疲れて、頭に浮かぶのは「寝たい、寝たい、寝たい！」の 1 つだけです。⁸⁶』

そしてオーケストラの作品を完成後、スクリャービンはずぐ次の作曲に取り掛かった。それが《ピアノ・ソナタ第 5 番》である。タティアナは 12 月 8 日、マリアに興奮して報告した。

『私たちは再び意識を取り戻し、深く眠りました。今は調子が戻ってきました。サーシャはすでに... 《ソナタ第 5 番》を構成することに成功しました!!!
とてもすごいので、耳が信じられません。このソナタは大波が来るように流れ出てきました。[...]。
あなたがこのソナタを聴いたことがないでしょう、このソナタは比較を超えて認識できません。
サーシャは既に何回か全部演奏しました。それはまだ書き留める必要があります。
(それは 2～3 日の仕事でした) それから私は下書きをして清書し、そして出版社に送るでしょう。⁸⁷』

しかし、スクリャービンが書いたラリベルテへの手紙では、作曲家が 12 月 16 日に、その完成はまだ 2 週間先であると信じていたことを明らかにしている。

『親愛なる友よ、ようやくお返事が書けます！あなたに手紙を書くのがこんなに遅くなったのはお望みにならなかったと思いますし、あなたの手紙が自分のところに届いたとき、法悦の詩はまだ私の机の上であり、私は昼夜を問わず、待望のライブツィヒに向けて法悦の詩を送る準備をするのに費やしました。とうとう《法悦の詩》を送って、目的地に到着したので、数日間休んだ後、私は仕事に戻りました。今回は、あなたは満足するでしょう。なぜなら、今のところ《ソナタ第 5 番》で私は頭がいっぱいだからです。

《ソナタ第 5 番》は、ほぼ完成していて、この作品にはとても満足していると言わなければなりません。実のところピアノのためにここまで上手くいったことはないからです。2 週間以内に、ここから出版社に送りたいと思います。楽譜を受け取ったらすぐあなたに送ります。

⁸⁶ (Flamm 2009, 2: XI)

⁸⁷ (Flamm 2009, 2: XI)

私は確信しています、あなたがこの作品を完璧に演奏することができる。このソナタはあなたの炎のような表現とあなたの気質に合うでしょう。⁸⁸』

どちらにしてもスクリャービンは1908年1月中旬までに作曲に取り組むことができたと考えられる。

初演は1908年夏にマルク・メイチク (Mark Meychik, 1880-1950) によって行われた。最初の演奏は、1908年12月1日にモスクワのピアノリサイタルで行われ、《ピアノ・ソナタ第5番》に続き《2つの詩曲》Op.32-1、《4つの前奏曲》Op.48-2、《悲劇的詩曲》Op.34が演奏された。スクリャービン自身は、1909年1月から3月にかけて行われたサンクトペテルブルクとモスクワへのコンサートツアー中に初めて公の場で演奏した。

1909年、ベリヤーエフ社の理事会は、《ピアノ・ソナタ第5番》への500ルーブルの寄付金でスクリャービンにグリンカ賞を授与した。この初版楽譜は1910年に指揮者のセルゲイ・クーセヴィツキーに引き継がれ、ロシア音楽出版社から発行された。

《ピアノ・ソナタ第5番》の特徴の一つとなるのが、楽譜の冒頭に引用された「法悦の詩」の一節である。「法悦の詩」は《ピアノ・ソナタ第5番》と《交響曲第4番》と共に作品の世界が共有されている。「法悦の詩」の227～235行目の詩句が《ピアノ・ソナタ第5番》と関連づけられている⁸⁹。

サバネーエフは、《ピアノ・ソナタ第5番》はオーケストラ作品からの欠片ではなく、『この創作から出てきた火花のようである。そのオーケストラ曲を生成の最初の過程から出てきた断片である⁹⁰』と指摘した。

ソナタの冒頭には次の引用がある。

『私はお前を生へと招く、おお神秘の力よ！
創造と精神の模糊とした深みに沈む
生のおどおどした胎児。
そのお前に、私はいま大胆さをもたらず⁹¹』

また、「法悦の詩」の背景については1904年から1905年のスクリャービンのノートからも読み取ることができる。

⁸⁸ (Flamm 2009, 2: XI) この手紙の内容から、《ピアノ・ソナタ第5番》の性質を照らし合わせると、スクリャービンがラリベルテに演奏してもらうことを前提に作曲していたことが想定される。

⁸⁹ (Flamm 2009, 2: XL)

⁹⁰ (Flamm 2009, 2: XII)

⁹¹ (伊達・岡田 2013, 2: (11))

『あなたは私の不思議な呼びかけを聞いた、あなたは生命の力を隠した、そして今奮い立たせる。私の存在の波、夢のような光の世界に触れました。
生命に、光に！私は私の約束の神秘的な魅力で、私の優しさの行為であなたを人生に目覚めさせます。私はあなたを生き返らせます、あなたがたの秘密の力は知覚の混沌から浮かび上がってきた。創造的な精神の神秘的な深みから立ち上がってください。
私のように、あなたはあなたの周りのすべての人とすべてが最高の進化を遂げるのを助けるために努力します。存在するすべてが私の創造であるように、すべてがあなたの創造です。あなたと私—私たちは神です！私たちは憎しみと死を征服し、限りない喜びが君臨します。生命はきらきらと輝く流れのように流れるでしょう。⁹²』

スクリャービンにはすでに神秘主義的な傾向が現れていた。それは、1905年から読み始めたヘレナ・ペトロヴナ・ブラヴァツキー（Helena Petrovna Blavatsky, 1831年8月12日～1891年5月8日）の提唱した神智学とは異なり、スクリャービン独自の神性から現れたものだった。

『もし人類が人類の増加の可能性の極限に達したなら—そしてこの瞬間はそれほど遠くない—人類の喜びは生物全体に移されます。
人が性交の間に、恍惚の瞬間を経験するように、彼の全身がそのすべての点で意識を失い、至福の状態を経験するように、恍惚を経験している神—人もまた恍惚を経験することで至福で宇宙を満たし、感情の盛り上がりにより火をつけるでしょう。⁹³』

それらはまた、《法悦の詩》の音楽の進化に直接対応するものであり、後の《交響曲第5番》の根底にある考えであったことが予想される。

さらに、ボリス・ド・シュレゼールは、1907年から1908年の冬にスクリャービンと最初に会ったことを振り返り、ソナタがスクリャービンと色に関連付けた最初の作品であることを思い出した。
ボリスはまた、スクリャービンのピアノ・ソナタの作曲過程を次のように述べている。

『1908年の冬の初めに、ローザンヌで私に向けてスクリャービンがこのソナタの断片を演奏しながら、この作品が完全に独立した方法で、言葉では表現できない形で、自分の外側に具体的に存在していることを強く感じていると初めて確信をもって私に告白しました。
そして、スクリャービンはそのソナタを何もないところから作成したのではなく、このソナタを人間に見えるようにし、ベールを取り除きました。隠された状態からはっきりした状態へと移したという印象を持っていました。』

⁹² (Flamm 2009, 2: X III)

⁹³ (Flamm 2009, 2: X III-XIV)

したがって、スクリヤービンにとっての問題のすべては、自分もったヴィジョンのイメージを変更したりしないことでした。

次に、スクリヤービンはこのイメージを音の体、音と色彩の存在として定義します。スクリヤービンはその存在を内側から、そしてそれと同時に別にスクリヤービンを超えたところから聞いて見ていました。[...]主題、和音のつながりは、スクリヤービンの中でこの特定の感覚と密接に関連して生まれました。

後になってスクリヤービンが主題を素材の発展させることに着手し、少しずつソナタの音の構築物を作りあげた時にも、彼はいつも、多かれ少なかれはっきりした形で、この既存のイメージを知覚していました。それはスクリヤービンにとって時間の外に存在しているように見えました。「私は翻訳者である」とスクリヤービンはこのソナタについてある日叫びました。⁹⁴」

この説明は、後に作曲される《交響曲第5番》の土台になったと考えられる。

《ピアノ・ソナタ第5番》は神との合一を図る神秘体験を作品に当てはめたものであったが、あくまでもスクリヤービン独自の考えの中で、神智学に心酔することなく作曲された作品である。

モスクワのグリニカ博物館には、《ピアノ・ソナタ第5番》の2つの断片的なスケッチが保管されている。スクリヤービンは、《ピアノ・ソナタ第5番》の自筆譜と、《4つの小品》Op.56、《2つの小品》Op.57、《アルバム of 綴り》Op.58 をスクリヤービンに1907年にローザンヌで、そして1908年から1909年にブリュッセルでレッスンを受けたラリベルテに贈った。スクリヤービンが自筆譜を1909年までにあげた時には新しい版の作成に関しては、直筆譜は入手不可能であり、所在は不明であった。1971年、ラリベルテ夫人マドレーヌ・ラリベルテ (Madeleine La-Liberté) が、1972年のスクリヤービン創立100周年を記念して、ラリベルテの持っていたスクリヤービンの自筆譜のコレクションをモスクワのスクリヤービン博物館に寄付をした。1999年になって、モスクワのスクリヤービンのピアノ作品の最新版の編集者は「自筆譜は失われた」と述べたが、2008年末に、失われたと思われていた自筆譜のファクシミリがモスクワのムジカ社から出版された⁹⁵。

《ピアノ・ソナタ第5番》は、通常に見られるイタリア語の発想記号では使用されない表記が多く含まれ、今後のピアノ・ソナタの発想記号がフランス語へ変わる前兆と捉えられる。スクリヤービンは、作品について自身による解説をほとんど行っていないが、それはスクリヤービンの独自の発想記号に暗示されていると見ることができる。

⁹⁴ (Flamm 2009, 2: XIV)

⁹⁵ (Flamm 2009, 2: XVII)

4.1.2 構成

4分の2拍子 アレグロ インペトゥオーゾ コン・ストラヴァガンツァ

8分の6拍子 プレスト・アレグレッツァ ソナタ形式

ソナタ形式	序奏	
構成	I	II
小節番号	1~12	13~46
主題	I	II
音組織	I	V ₉ 神秘
モチーフ	M1	M2,M3,M4,M5

ソナタ形式	提示部					
構成	第1主題	推移1	確保1	推移2	第2主題	推移3
小節番号	47~58	59~67	68~79	80~95	96~103	104~119
主題	Th. I	Th. I	Th. I	Th. I	Th. II	Th. II
音組織	VM ₇	VM ₇	嬰へ長調		嬰へ長調- 様々な転調	様々な転調- 変ロ長調
モチーフ	M3,M5,M6	M6,M7,M5	M3,M5,M6	M6,M7	M8,M5,M9	M8,M5, M9,M10

ソナタ形式	提示部		
構成	第3主題	推移4	コデッタ
小節番号	120~127	128~139	140~156
主題	Th. III	Th. III	codetta
音組織	変ロ長調		
モチーフ	M11,M12,M8,M5	M11,M12,M8,M5	M13,M7,M10,M6

ソナタ形式	展開部		
構成	I	II	III
小節番号	157~246	247~288	289~328
主題	序,Th. I,Th. II,codetta	序,Th. I, Th. III,codetta	codetta,Th. III
音組織	イ調-様々な転調	様々な転調	様々な転調
モチーフ	M1,M2,M3,M4,M5,M6,M9, M8,M7	M1,M2,M3,M4,M5, M11,M12,M13	M13,M9,M10,M11, M12,M6

ソナタ形式	再現部					
構成	第1主題	推移1	第2主題	推移2	第3主題	推移3
小節番号	329~340	341~356	357~364	365~380	381~388	389~400
主題	Th. I	Th. I	Th. II	Th. II	Th. III	Th. III
音組織	ロ長調		ロ長調- 様々な調に転調	様々な調に転調- 変ホ長調	変ホ長調	
モチーフ	M3,M5, M6	M6,M7, M5	M8,M5, M9	M8,M5, M9,M10	M11,M12, M8,M5	M11,M12, M8,M5

ソナタ形式	コーダ		
構成	I	II	III
小節番号	401~432	433~440	441~456
主題	codetta	Th. III	序 I
音組織	変ホ長調	変ホ長調	変ホ長調(嬰へ長調)
モチーフ	M13,M9,M7,M5,M6	M6,M2,M3,M4,M9	M7,M10,M6,M1

序奏は左手のトレモロと右手のトリルによって音の厚みを増やしなが上昇し序奏 IIへ移る。なお、トレモロとトリルにより音の保続を行っている。これは、上昇しながら天に向かう構想を基に着想されている。【譜例 177】

【譜例 177】 第1~12小節 (序奏 I)

M1 op. 53

Allegro. Impetuoso. Con stravaganza

8^{va} con sord. * Ped. senza sord. * Ped. * Ped. senza sord.

5 *f* *p* *accel.* 3

9 *presto* *cresc.* *accel.* *ff*

嘆くような序奏Ⅱが現れる。《ピアノ・ソナタ第4番》第1楽章冒頭部を思い出させる。【譜例178】

【譜例178】第13～18小節（序奏Ⅱ）

Musical score for Example 178, measures 13-18. The score is in G major, 3/8 time. It features a piano introduction with a "Languido" marking. The right hand has a melodic line with two "pochiss." markings over measures 14 and 15. The left hand has a bass line with "con sord." and "con voglia" markings. Measure numbers M2 and M3 are indicated above the right hand staff.

第19小節は神秘和音が現れる。【譜例179】

【譜例179】第19～24小節（序奏Ⅱ）

Musical score for Example 179, measures 19-24. The score is in G major, 3/8 time. It features a piano introduction with a "M4" marking above the first measure. The right hand has a melodic line with "poco cresc." and "dim." markings. The left hand has a bass line with "poco cresc." and "dim." markings. The text "神秘和音" (Mystical Chords) is written below the score.

第 34 小節から下行音型による和音が導入され、第 40 小節から徐々に提示部の第 1 主題が現れる。【譜例 180】

【譜例 180】 第 31～46 小節（序奏 II）

31 *poco cresc.* *accarezzevole*
dim. smorz. *p dolce*
 Red. M5 *

36 *accel.* [*poco a poco*] *poco cresc.* *pp*
 Red. M2 の拡大

42 *pp* *poco cresc.* *pp*
 M3 の拡大

提示部は先行された M3 と四連符の M5 によって構成される。

第 68 小節からは嬰へ長調となる。【譜例 181】

【譜例 181】 第 47～61 小節（提示部 Th. I ～推移 1）

M3 M6
Presto con allegrezza
M5
M6 の発展 M7

M6 の和音の飛躍が第 80 小節から展開され、第 2 主題へと移行する。【譜例 182】

【譜例 182】 第 87～95 小節（推移 2）

M6
M7
rubato

第 2 主題は引き伸ばされた傲慢な M8 と対照的に神秘的な M9 が対照的に組み合わせられる。嬰へ長調から下屬調の半音下の調、変ロ長調へと転調する。【譜例 183】

【譜例 183】 第 96～107 小節 (Th. II～推移 3)

M8 M9

96 *f imperioso* *p sotto voce misterioso affanato*

M5 の発展

100 *f* *p sotto voce* *cresc.*

104 *f* *pp* *sf*

B:

M10 がトランペットのようなファンファーレを鳴らし、第 3 主題が導入される。【譜例 184】

【譜例 184】 第 108～115 小節 (推移 3)

108 *pp* *sf* *p* *f*

M10

112 *mf cresc.* *ff quasi trombe imperioso*

第 120 小節の第 3 主題からは内声に M8 と下行音型に M5 が含まれる。第 3 主題は法悦を感じさせる気だるい場面である。【譜例 185】

【譜例 185】 第 116～125 小節（推移 3～Th.III）

M10

116

dim. molto accel.

ritardando

M11

M8

Meno vivo

120

pp accarezzevole

M12

m.d.

molto rall.

a tempo

M5

123

m.g.

m.d.

rall.

コデッタからは第 1 主題、第 2 主題の要素、高揚感に包まれた M7、M10 が現れ、展開部へと発展する。【譜例 186】

【譜例 186】 第 140～148 小節（コデッタ）

M13

M7

140

Allegro fantastico

p

molto accel. e cresc.

f

Presto tumultuoso esaltato

p

M10

145

f imperioso

mf

cresc.

展開部は序奏 I によって転調しながら繰り返される。【譜例 187】

【譜例 187】 第 153～165 小節（コデッタ～展開部 I）

M1

153

157 *Allegro. Impetuoso*
ff *p* *f* *accel. molto*

162 *cresc.* *ff*

序奏 II は第 1 主題冒頭へと突入する。イ調へ転調する。【譜例 188】

【譜例 188】 第 181～190 小節（展開部 I）

M3

181 *pp* *p*

M5

186

A:

すぐに第 2 主題 M8 が介入し、次第に第 2 主題のみとなり、序奏 II の要素が流れてくる。【譜例 189】

【譜例 189】 第 191～201 小節（展開部 I）

M8

M9

序奏の後に第 1 主題が繰り返される。序奏→第 1 主題→第 2 主題の要素がサイクルとして展開される。【譜例 190】

【譜例 190】 第 202～210 小節（展開部 I）

M4

M3

M9

M5

M6、M7 の中で序奏Ⅱの部分が現れる。【譜例 191】

【譜例 191】 第 232～243 小節（展開部Ⅰ）

M4

M7

M5

M6

232

m.g.

f

p

236

cresc.

m.g.

240

m.g.

f

展開部Ⅱは M6 の後に第 247 小節に序奏Ⅰ後半部分から提示される。左手の伴奏形は常に動きを止めず加速していく。M1 は《ピアノ・ソナタ第4番》にも出てくる飛翔するモチーフである。【譜例 192】

【譜例 192】 第 244～262 小節（展開部Ⅰ～展開部Ⅱ）

M1

244 *dim.* *Leggierissimo volando*

248 *accel.*

251 *Presto giocoso* M2 M3 *leggierissimo*

255 *cresc.*

259 M4 *dim.* *rit.* *smorz.* *Ped.*

展開部Ⅱは第3主題が導入される。【譜例193】

【譜例193】第271～276小節（展開部Ⅱ）

M5の上行

第3主題は上昇し続けコデッタへと移行する。【譜例194】

【譜例194】第283～293小節（展開部Ⅱ～展開部Ⅲ）

展開部Ⅲはコデッタが M9 を経て第 3 主題へと達する。【譜例 195】

【譜例 195】 第 299～313 小節（展開部Ⅲ）

四連符の同音連打から第 3 主題を経て再現部へと回帰する。再現部は口長調となる。【譜例 196】

【譜例 196】 第 323～334 小節（展開部Ⅲ～再現部 Th. I）

第 401 小節のコーダにて幻想的な M13 が導入される。【譜例 197】

【譜例 197】 第 399~407 小節（推移 3~コーダ I）

399 *Es:* *M7* *molto rall.* *Allegro* *M13* *p con una ebbrezza fantastica*

403 *accel.* *poco* *a poco*

第 409 小節のコーダにて怒りに満ちた M9 が動き出す。第 417 小節では遂に M9 と M7 が融合する。【譜例 198】

【譜例 198】 第 408~421 小節（コーダ I）

408 *Vertiginoso con furia* *M9*

413 *M9 + M7*

417 *Con luminosità* *ff* *m.d.* *Ped. sempre*

第 417 小節から M7 の素材が上行形に変化する。【譜例 199】

M7

【譜例 199】 第 422～431 小節（コーダ I）

M10

第 433 小節のコーダ II は同音連打の和音が連なり、序奏 II でクライマックスを迎える。
スクリャービンの言う、「法悦状態」となる。【譜例 200】

【譜例 200】 第 432～438 小節（コーダ I ～コーダ II）

M2+M3

M6

第 440 小節で頂点を迎えると第 441 小節のコーダⅢからコデッタの要素を利用して、終息へと向かう。【譜例 201】

【譜例 201】 第 439～445 小節（コーダⅡ～コーダⅢ）

M4 M9 M7 Presto

M10

第 451 小節から冒頭序奏へと戻り終息する。変ホ長調は異名同音で変ホは嬰二に変化し冒頭に戻るとい構造である。シンメトリックな構造でもある。【譜例 202】

【譜例 202】 第 446～456 小節（コーダⅢ） M6

M6 M1 M1

4.2 「悪魔的」ソナタの誕生：《ピアノ・ソナタ第6番》Op.62

4.2.1 作曲とその背景

《ピアノ・ソナタ第6番》は、1911年夏に着手され、1912年冬に完成した。スクリャービンは、《ピアノ・ソナタ第5番》で自費出版を行なった後も経済的に困難な状況であったが、1908年、クーセヴィツキーによって設立された新しい出版社ロシア音楽出版社との契約を交わした。

1909年初頭、スクリャービンは一連のコンサートのためにモスクワとサンクトペテルブルクを訪れ、1910年1月、スクリャービンはタティアナと2人の子供を連れてロシアに帰国した。しかし、1911年3月2日モスクワ音楽院の大ホールにて初演をした《交響曲第5番》初演の時には、クーセヴィツキーとの関係は冷め切っていた。未完に終わった《神秘劇》についてスクリャービンが語る内容に、クーセヴィツキーは理解ができなかった。クーセヴィツキーと決別した後に、残ったのは15,000ルーブルの負債であった。スクリャービンは《神秘劇》の作曲に夢中であったが、負債を返済すべくピアノ作品を次々と作曲した。その中に《ピアノ・ソナタ第6番》と《ピアノ・ソナタ第7番》が含まれていた。

1911年の夏、スクリャービンはカシーラ近くのダーチャで過ごしていた。サバネーエフはスクリャービンを訪ねに行き、散歩をした。スクリャービンは散歩を好んではいなかったが、サバネーエフによって初めて田舎での自然の風景に目を留めたという。『ここはいいところだ！時折自然とのこんな一体感が感じられますね。小さな森には妖精が住んでいるはずです。そうでしょうか？⁹⁶』この発言はその翌年の《ピアノ・ソナタ第8番》、《ピアノ・ソナタ第10番》の着想に引き継がれていく。

散歩途中に雷鳴に見舞われてスクリャービンの家に戻ると、アップライトピアノのある暗い部屋で作品のスケッチをサバネーエフに見せた。明確な輪郭はなかったが、そのうち二つはソナタになる、と計画していた。それが、《ピアノ・ソナタ第6番》と《ピアノ・ソナタ第7番》であった。

《ピアノ・ソナタ第6番》では、スクリャービンは悪意、暗闇、恐怖、そして墮落をテーマにした。スクリャービンの演奏付き解説は、断片的に行われ、特に好んでいた箇所は悪魔のような鐘の音と高揚感であった。『これはもう《ソナタ第7番》のようではなく、怖いものなしの鐘の音で、その中には邪悪な点がある⁹⁷』と語った。

《ピアノ・ソナタ第6番》は1912年にロシアの音楽出版社から出版され、1913年に修正なしで再版された。

⁹⁶ (サバネーエフ 2014: 80)

⁹⁷ (サバネーエフ 2014: 119)

4.2.2 構成

4分の3拍子 モデレ ソナタ形式

ソナタ形式	提示部				
構成	第1主題A	第1主題B	確保1	確保2	推移1
小節番号	1~10	11~14	15~26	27~30	31~38
主題	Th. I				
音組織	M.T.L.2-2	M.T.L.2-2	M.T.L.2-2		M.T.L.2-3,2-2, 神秘
モチーフ	M1,M2,M3,M4	M4,M5,M6,M7	M1,M2,M3,M4	M4,M5,M6,M7	M4,M5,M6,M7

ソナタ形式	提示部			
構成	第2主題	確保3(拡大)	推移2	コデッタ
小節番号	39~54	55~81	82~91	92~123
主題	Th. II	Th. II	Th. II	codetta
音組織	M.T.L.2-2,神秘,2-1	M.T.L.2-2,神秘,2-1	M.T.L.2-1	M.T.L.2-1
モチーフ	M8,M2,M4,M9,M7	M8,M4,M2,M9	M8	M10,M8,M7,M1,M4,M2

ソナタ形式	展開部				
構成	I	II	III	IV	V
小節番号	124~140	141~157	157~179	180~197	198~205
主題	Th. I A,Th. II	展開部 I	Th. II,Th. I A	Th. I B,codetta	Th. II,Th. I A
音組織	M.T.L.2-1,2-3	M.T.L.2-2,2-3,2-1	M.T.L.2-1,神秘,2-3	M.T.L.2-3	M.T.L.2-3
モチーフ	M3,M8,M1, M2,M4	M3,M8,M1, M2,M4	M4,M8,M7,M11	M4,M5,M11, M6,M7,M1	M5,M4,M3, M11,M1,

ソナタ形式	再現部			
構成	第1主題A	第1主題B	確保1	推移1
小節番号	207~215	216~219	220~231	232~243
主題	Th. I			
音組織	M.T.L.2-3	M.T.L.2-3	M.T.L.2-3	M.T.L.2-3,2-1
モチーフ	M2,M3,M4	M4,M5,M6,M7	M1,M2,M3,M4	M4,M5,M7,M1

ソナタ形式	再現部			
構成	第 2 主題	確保 3 (拡大)	推移 2	コデッタ
小節番号	244~253	254~267	268~277	278~297
主題	Th. II	Th. II	Th. II	codetta
音組織	M.T.L.2-3,神秘,2-2	M.T.L.2-2	M.T.L.2-2	M.T.L.2-2
モチーフ	M1,M4,M8,M7,M9	M1,M4,M8	M8	M10,M8,M7,M1,M4

ソナタ形式	コーダ			
構成	I	II	III	IV
小節番号	298~306	306~335	335~369	370~386
主題	coda	coda	coda	coda
音組織	M.T.L.2-2	M.T.L.2-2,2-1,2-3	M.T.L.2-2,2-1,2-3	M.T.L.2-2
モチーフ	M1,M2	M10,M7,M8, M1,M2,M4	M2,M1,M7, M8,M10,M4	M2,M10,M4, M7,M8

「神秘的に、濃密に」から始まる第 1 主題は 2 つに分かれ、第 1 小節から第 10 小節までが提示部第 1 主題 A とし、「抑制された、熱気をもって」から始まる第 11 小節から第 14 小節を提示部第 1 主題 B とする。【譜例 203】

【譜例 203】 第 1~11 小節 (Th. I A~Th. I B)

The musical score for the first 11 measures of the first theme is presented in two systems. The first system (measures 1-6) is marked *Modéré* and *mystérieux, concentré* with a dynamic of *mf*. It contains motifs M1, M2, and M3. The second system (measures 7-11) is marked *avec une chaleur contenue* and includes dynamics *p*, *cresc. poco*, and *mf*. It contains motifs M4 and M5. Circled motifs are M1, M2, M3, M4, and M5.

「神秘的な息吹き」から左手の上行するトリルは「愛撫するような波」が表されている。【譜例 204】

【譜例 204】 第 12～22 小節 (Th. I B～確保 1)

M7

確保 1 では、第 1 主題 A の M2、M3 が展開し、確保 2 では M4 が発展する。

【譜例 205】

【譜例 205】 第 23～29 小節 (確保 1～確保 2)

確保2では、第1主題BのM6、M7が展開し、M7が引き伸ばされ、第2主題へと移行する。第2主題は発想記号「夢がかたち（明るさ、甘さ、純粹さ）をとる」。
【譜例206】

【譜例206】第30～40小節（確保2～推移I～Th. II）

M7

M8 前半 *le rêve prend forme (clarté, douceur, pureté)*

第2主題の上で第1主題AのM2が現れる。第2主題はスクリヤービンがまだ着手の段階でスケッチを見せた時に既に構想されていた部分で、サバネーエフは、『奇妙な、完全に幻想的、蠱惑的な魅力を持ち、私を驚かせた⁹⁸』と印象を受けた。

【譜例 207】

【譜例 207】 第41～59小節 (Th. II～確保3)

M8 後半

第2主題のメロディーが永遠と続き、第82小節からの推移2では、第2主題が五連符に凝縮され、リズムから左手にメロディーが移行する。【譜例 208】

【譜例 208】 第80～87小節 (確保3～推移2)

M8 の密集

⁹⁸ (サバネーエフ 2014: 81)

第 92 小節からのコデッタ「翼を持って、渦を巻いて」では、凝縮された M8 が和音の塊となる。その下で M10 が第 96 小節で繰り返され、第 102 小節では M7 と合わさり飛び出していく。M10 は M8 の断片とも言えるが、このリズムのモチーフがこの後にも存在するため、モチーフとして扱った。【譜例 209】

【譜例 209】 第 88～103 小節（推移 2～コデッタ）

M10

M8 の前半の発展

M7 + M8

第 2 主題の M8 からは、M1 と M4、M2 のモチーフの組み合わせにより、恐怖が攻めてくる。第 112 小節からは発想記号「急激な恐怖が湧き上がる」。【譜例 210】

【譜例 210】 第 104～123 小節（コデッタ）

M1

M4

104

109

116

123

sf

cresc.

ff

l'épouvante surgit

M2

展開部からは神秘的な第 1 主題と夢想的な第 2 主題が現れ、動揺する。126 小節からは M8 がかけ上がる。【譜例 211】

【譜例 211】 第 124～129 小節（展開部 I）

M3

M8

124

127

129

p

pp

p

avec trouble

ritard.

lento

vivace

con sord.
[una corda]

ritard.

lento

M3 と M8 が繰り返される。【譜例 212】

【譜例 212】 第 130～137 小節（展開部 I）

130 *vivace*
pp

131 *sotto voce*
charmes

134 *poco più vivo*
appel mystérieux

M3

M2の発展

M3 が繰り返される。第 141 小節の展開部 II は展開部 I の繰り返しである。
【譜例 213】

【譜例 213】 第 138～146 小節（展開部 I～展開部 II）

138 *M3*
poco cresc.

141 *M8*
rit.
lento

142 *vivo*
pp

144 *rit.*
lento

展開部 I と展開部 II にて繰り返されたモチーフの融合の後に、展開部 III で M8 が伸縮を繰り返す。それは「次第しだいに惹き込むように」という指示により加速する印象を与えていく。【譜例 214】

【譜例 214】 第 158～160 小節（展開部 II～展開部 III）

de plus en plus entraînant, avec enchantement

M4 の変容

M7 のトリルが変容していく。【譜例 215】

【譜例 215】 第 161～167 小節（展開部 III）

M7 の変容

第 171 小節に現れた M11 は後に展開部Ⅳで全体を覆う。【譜例 216】

【譜例 216】 第 168～173 小節（展開部Ⅲ）

Musical score for Example 216, measures 168-173. The score is in piano and features a 9/8 time signature. It includes dynamic markings such as 'p', 'cresc.', and 'poco'. The piece is characterized by triplet patterns and a melodic line with a 'charmés' marking. A specific motif, M11, is circled in the first system of the second system.

展開部Ⅳは「抑制された熱気をもった」第 1 主題 B の M5 が、「飲びに満ちた、勝ち誇った」姿を見せる。【譜例 217】

【譜例 217】 第 180～188 小節（展開部Ⅳ）

Musical score for Example 217, measures 180-188. The score is in piano and features a 4/4 time signature. It includes dynamic markings such as 'f', 'mp', and 'p'. The piece is characterized by a 'joyeux, triomphant' mood and a 'sombre' mood. Motifs M4, M5, M6, M7, and M1 are circled. M5 is described as 'joyeux, triomphant' and M1 as 'sombre'.

第 190 小節で繰り返された、M5 は大きく発展したのちに落ち着いていく。
【譜例 218】

【譜例 218】 第 186~191 小節 (展開部IV)

186 *p* *sombre*
appel mystérieux

M5 *épanouissement de forces mystérieuses*

189 *p sotto voce*

展開部IVで高揚した M5 はその状態を保ちながらも悪戯に飛び回り、f で頂点に達した後、再現部で急に消えていく。【譜例 219】

【譜例 219】 第 198~207 小節 (展開部V~再現部 Th. I A)

M5 *più vivo*
avec une joie exaltée

M4 *p* *cresc.*

M3

201

M11

M2 *effondrement subit*

M1

再現部では提示部よりもさらに成長を見せた各モチーフにより、その高揚感は増していく。「全ては魅力と甘美さになる」。【譜例 220】

【譜例 220】 第 244～247 小節 (Th. II)

M8

244 *tout devient charme et douceur*

M1 の発展 *p*

pp

M4

246

poco cresc.

M1 のモチーフからコーダ I に入ると、発想記号「激しい恐怖が湧き上がり、錯乱した舞踏に変わる」が表記される。スクリャービンは第 300 小節の和音について、『これはもう《ピアノ・ソナタ第 7 番》のようではなく、怖いものなしの鐘の音で、その中には邪悪な点がある⁹⁹』と解説した。【譜例 221】

【譜例 221】 第 294～306 小節（コデッタ～コーダ I）

錯乱した舞踏からは大きな黒い渦が湧き上がり、第 330 小節で飽和状態になる。

【譜例 222】

【譜例 222】 第 327～336 小節（コーダ II～コーダ III）

⁹⁹ (サバネーエフ 2014: 119)

最後に残るのは、加速し変貌した M8 である。【譜例 223】

【譜例 223】 第 373~386 小節 (コーダIV)

M10 molto accel.

373

M2

dim.

pp

M7 + M8

380

mp

m.s.

4.3 神聖な鐘の響き：《ピアノ・ソナタ第7番「白ミサ」》Op.64

4.3.1 作曲とその背景

《ピアノ・ソナタ第7番》は、1911年の夏に《ピアノ・ソナタ第6番》と共に着手され、1912年までに作曲された。

《ピアノ・ソナタ第7番》の作曲過程は、スクリャービンは周りの人々にも説明していた。サバネーエフにも、着手から最終版の修正と変更まで明確に伝えられていた。タイトルの「白ミサ」は、スクリャービンが命名したものであった。スクリャービンにとって《ピアノ・ソナタ第7番》は総合芸術的作品¹⁰⁰であり、『神秘的に怖いものがありますか?』『ですがここには香煙があり、雨雲のように全てを覆い隠します¹⁰¹』と断片を弾きながら伝えていた。スクリャービンにとって《ピアノ・ソナタ第7番》は《交響曲第5番》と同じ魅惑を感じながら、《神秘劇》に非常に近い作品とされた。最後の部分の1ページは《神秘劇》のために準備されていた。しかし最後の改訂でその案は無くなってしまった。

《ピアノ・ソナタ第7番》の鐘のような和声は天に吊り下げられた鐘の響きを意味し、世界の人々を宗教秘儀劇へと呼んだ¹⁰²。鐘には二つの近い側と遠い側の鐘があり、その反響を非常に好んでいた。第1主題は、「意思のテーマ」であり《交響曲第2番》、《交響曲第3番》、《交響曲第4番》でも使用され《交響曲第5番》ではテーマ自体でまとめられた。

『《交響曲第5番》は（意思の）テーマ自体でまとめられています。《ソナタ第7番》では、それよりもテーマを脅すように、厳格に響きます。《交響曲第4番》は比較的優しく、《交響曲第5番》よりも情熱的ではありませんか? 《交響曲第5番》はより厳格峻厳だ。ですが《ソナタ第7番》—これはもっと高潔で意味ありげです。ほらこういった和声に高潔さの理念が反映されています』と語った。第2主題は、『感覚的な性格と叙情性を完全に欠いている [...] これは純粋な神秘主義です [...] 神秘主義はここから生まれていて、これらの高揚や、これらの感情の高まりに包まれています...。¹⁰³』と説明した。

スクリャービンはその中に一種の「光に満ちたミサ¹⁰⁴」、厳粛で輝く要素を備えた典礼の聖餐式を見ていた。

¹⁰⁰ (サバネーエフ 2014: 115)

¹⁰¹ (サバネーエフ 2014: 87)

¹⁰² (サバネーエフ 2014: 115)

¹⁰³ (サバネーエフ 2014: 115)

¹⁰⁴ (Rubcova 2015: VIII)

『このソナタは、ベルやトロンボーンのような音と、神秘体験の最も微妙なニュアンスを備えた強力な感嘆符で満たされています[...]《交響曲第 5 番》との一連の類似点を示しています。[...]同時に、それは厳しさ、神聖さ、さらには特定の残酷さの要素を含んでいます。¹⁰⁵』

《ピアノ・ソナタ第 7 番》は、1912 年 3 月 5 日にモスクワでスクリャービンが行ったコンサートで初演され、1913 年にクーセヴィツキーの出版社であるロシア音楽出版社によって印刷・出版された。

スクリャービン自身、この作品を高く評価し、演奏会のプログラムに頻繁に取り入れた。

《ピアノ・ソナタ第 7 番》が出版された後、自筆譜はロシア音楽出版のアーカイブに保存されたが、1920 年に、ロシア音楽出版のアーカイブ全体とともに、原稿はロシアから移され、1950 年、クーセヴィツキーの死後、妻のオルガが、アーカイブをワシントンの米国議会図書館に引き渡した。そこでは 30 年以上、分類もせずカタログにもなっていなかった。2000 年 12 月 8 日に行われたサザビーズのオークションでは、《2 つの小品》Op.59、《ポエム・ノクチュルヌ》、《ピアノ・ソナタ第 6 番》、《2 つの詩曲》Op.63 と一緒に出品されたが、《ピアノ・ソナタ第 7 番》の自筆譜が含まれている可能性は低かった。これらの楽譜のコレクションは、アメリカのヘッジファンド・マネージャーであるブルース・コフナー (Bruce Kovner, 1946 年 4 月 25 日～) がコレクションを 2006 年にニューヨークのジュリアード音楽院にコレクション全体を寄付された時には、《ピアノ・ソナタ第 7 番》は含まれていた¹⁰⁶。

¹⁰⁵ (Rubcova 2015: VIII)

¹⁰⁶ (Shatsky 2018: 255)

4.3.2 構成

8分の4拍子 アレグロ ソナタ形式

ソナタ形式	提示部			
構成	第1主題	確保1	推移1	推移2
小節番号	1~4	5~9	10~17	17~28
主題	Th. I			
音組織	M.T.L.2-1	M.T.L.2-3,2-2	M.T.L.2-1	M.T.L.2-3
モチーフ	M1,M2,M3,M4,M5	M1,M2,M3,M4	M5,M6,M7	M3,M7,M6,M5

ソナタ形式	提示部					
構成	第2主題	推移3	確保2	推移4	コデッタ1	コデッタ2
小節番号	29~35	35~38	39~45	45~59	60~72	73~76
主題	Th. II	Th. II, Th. I	Th. II	Th. II	Th. II	
音組織	M.T.L.2-3, 神秘	神秘, M.T.L.2-3	M.T.L.2-3, 神秘	M.T.L.2-3	M.T.L. 2-3, 2-2,2-1,神秘	M.T.L.2-3, 神秘
モチーフ	M2,M8,M7	M5,M6	M2,M9, M8,M7	M2,M9, M3,M8,M7	M9,M3, M8,M7	M10,M11,M7

ソナタ形式	展開部			
構成	I	II	III	IV
小節番号	77~88	89~124	125~150	151~168
主題	Th. I, Th. II	Th. I, Th. II, codetta	Th. I, Th. II	Th. I 推移
音組織	M.T.L.2-3,2-2,神秘	神秘,M.T.L.2-1,2-3,2-2	M.T.L.2-2,神秘,2-3	M.T.L.2-3,2-2
モチーフ	M1,M2,M3,M4, M5,M8,M7	M1,M2,M3,M4, M5,M9,M8,M7, M10,M11	M3,M4,M9,M8,M7	M7,M2,M6,M4

ソナタ形式	再現部		
構成	第1主題	確保1	推移2
小節番号	169~172	173~183	183~192
主題	Th. I		
音組織	M.T.L.2-2,2-1	M.T.L.2-1,2-3,2-2	M.T.L.2-2,2-1
モチーフ	M1,M3,M4,M5	M1,M3,M4	M3,M4,M7,M6

ソナタ形式	再現部				
構成	第2主題	推移3	確保2	推移4	コデッタ
小節番号	193~202	203~206	207~212	212~227	228~236
主題	Th. II				codetta
音組織	M.T.L.2-1,神秘	神秘,M.T.L.2-1	M.T.L.2-1,神秘	神秘,M.T.L.2-1	M.T.L.2-1,2-3
モチーフ	M5,M9,M8, M4,M2,M7	M3,M5,M6,M4	M4,M9,M8, M7,M2	M3,M2,M9, M8,M7,M6	M9,M3

ソナタ形式	コーダ			
構成	I	II	III	IV
小節番号	237~272	273~288	289~312	313~343
主題	Th. I, Th. II, Th. I	Th. I, Th. II, codetta	Th. I, Th. II	Th. I, Th. II
音組織	神秘,M.T.L.2-1,2-3,2-2	M.T.L.2-1,神秘	M.T.L.2-1,神秘	M.T.L.2-1,神秘
モチーフ	M4,M3,M1,M5, M7,M6,M8	M5,M7, M6,M8	M10,M11,M7	M5,M10,M6, M8,M7

第1主題は「意思のテーマ」から始まる。M1とM5は神秘的に響く鐘である。

【譜例 224】

【譜例 224】 第1~4小節（提示部 Th. I）

M5 の鐘のモチーフが下行し、推移 2 へと辿りつく。第 17 小節からは、発想記号「暗い壮厳さをもった」M7 が導入される。【譜例 225】

【譜例 225】第 12～23 小節（推移 1～推移 2）

M5

M6 M7

avec une sombre majesté

第 29 小節からの第 2 主題は、発想記号「天上的な官能をもって」、「きわめて純粋に、深い甘美さをもって」からなる。スクリャービンによれば、これが神秘主義であると述べている¹⁰⁷。【譜例 226】

【譜例 226】第 24～34 小節（推移 2～Th. II）

M8 M2 M7

avec une céleste volupté

très pur, avec une profonde douceur

¹⁰⁷ (サバネーエフ 2014: 116)

第 36 小節からの鐘の音の合図に第 39 小節よりすべては「神秘的な雨雲」に覆われる。第 2 主題はスクリャービンによれば「太陽の意思の外音が靄によって隠される」
108。

【譜例 227】

【譜例 227】 第 35～40 小節 (Th. II ~ 推移 3 ~ 確保 2)

コデッタ 1 では M9 が繰り返される。【譜例 228】

【譜例 228】 第 56～65 小節 (推移 4 ~ コデッタ 1)

コデッタ 1 では第 2 主題が含まれる。【譜例 229】

【譜例 229】 第 66～72 小節（コデッタ 1）

66 *pp*

70 *très animé, ailé*
m.d. *cresc.*

コデッタ 2 ではアルペジオを使用し、展開部に入る。【譜例 230】

【譜例 230】 第 73～78 小節（コデッタ 2～展開部 I）

73 *éincelant*
pp

M10 M11

75 *poco*
M7

77 *mp* *cresc.* *f*

[900] *900

展開部 I は第 1 主題→第 2 主題の構成で組み合わされる。

【譜例 231】 【譜例 232】

【譜例 231】 第 79~85 小節（展開部 I）

Musical score for Example 231, measures 79-85. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system (measures 79-81) features a treble clef with a melodic line starting on a half note G4, followed by a sixteenth-note triplet, and then a sixteenth-note sixteenth-note sixteenth-note triplet. The bass clef has a bass line with a triplet of eighth notes. Dynamics include *m.s.* (mezzo-soprano), *dim.* (diminuendo), *m.d.* (mezzo-dolce), and *pp* (pianissimo). Performance instructions include *très pur.* and *avec douceur*. The second system (measures 82-85) continues the melodic line in the treble clef with a *poco* marking, and the bass clef has a bass line with a *p* (piano) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

【譜例 232】 第 102~108 小節（展開部 II）

Musical score for Example 232, measures 102-108. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system (measures 102-104) features a treble clef with a melodic line starting on a half note G4, followed by a sixteenth-note triplet, and then a sixteenth-note sixteenth-note sixteenth-note triplet. The bass clef has a bass line with a triplet of eighth notes. Dynamics include *cresc.* (crescendo), *mf* (mezzo-forte), and *poco più vivo* (poco più vivo). Performance instructions include *avec trouble*. The second system (measures 105-108) continues the melodic line in the treble clef with a *f* (forte) dynamic, and the bass clef has a bass line with a *f impérieux* (forte impérieux) dynamic. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

展開部Ⅱは第1主題→第2主題→確保2→コデッタ2で構成される。

【譜例 233】

【譜例 233】 第119～122小節（展開部Ⅱ）

119 *très doux, joyeux, étincelant*
PPP
p

121
PPP
p

Detailed description: This musical score shows two systems of piano music. The first system covers measures 119 and 120. The second system covers measures 121 and 122. The music is in 3/4 time and features a melodic line with triplets and a bass line with chords. Dynamics range from *ppp* to *p*. The tempo/mood is indicated as *très doux, joyeux, étincelant*.

展開部Ⅲは第1主題 M3→第2主題→確保2の構成で組み合わせられる。

【譜例 234】

【譜例 234】 第123～133小節（展開部Ⅱ～展開部Ⅲ）

123
PPP
M3
f

M8
M9
127
p
M7
m.s.

131
m.d.
m.s.

Detailed description: This musical score shows three systems of piano music. The first system covers measures 123-126 and includes a circled section labeled M3. The second system covers measures 127-130 and includes circled sections labeled M9 and M7. The third system covers measures 131-133 and includes a circled section. Dynamics range from *ppp* to *f*. The tempo/mood is indicated as *m.d.* (moderato).

第2主題からの確保2によって展開部Ⅳへ移行する。【譜例235】

【譜例235】第141～145小節（展開部Ⅲ）

Musical score for Example 235, measures 141-145. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 141-142) features a piano introduction with a five-fingered scale in the right hand, marked *pp* and *cresc.*. The second system (measures 143-145) shows a more complex texture with a five-fingered scale in the right hand, marked *vol joyeux* and *pp*, and a bass line with a five-fingered scale, marked *f* and *p m.s.*. The piece concludes with a *pp* dynamic.

展開部Ⅲから展開部ⅣはM7によって上昇し、再現部へと向かう。

【譜例236】 【譜例237】

【譜例236】第148～152小節（展開部Ⅲ～展開部Ⅳ）

Musical score for Example 236, measures 148-152. The score is in G major and 3/4 time. It consists of two systems. The first system (measures 148-150) features a piano introduction with a five-fingered scale in the right hand, marked *M7*. The second system (measures 151-152) shows a more complex texture with a five-fingered scale in the right hand, marked *impérieux* and *cresc.*. The piece concludes with a *cresc.* dynamic.

【譜例 237】 第 155～164 小節（展開部Ⅳ）

155 *subito meno vivo*
- poco - *f* *p*

157 *de plus en plus sonore et animé*
cresc.

161 *molto più vivo*
comme des éclairs
f *p* *cresc.*

再現部では第 1 主題で鳴っていた鐘の音が上部で鳴り続ける。【譜例 238】

【譜例 238】 第 169～173 小節（再現部 Th. I ～確保 1）

Tempo I *audroyant* M3
M1 169 *ff*

M4 M5

171

鐘の音 M3 は提示部より拡大し下行する。【譜例 239】

【譜例 239】 第 177～182 小節（確保 1）

M3

第 192 小節の鐘の音から M9 の靄がかかりだす。M9 は減 4 度（長 3 度）の重音の下行音形となる。

【譜例 240】

【譜例 240】 第 191～199 小節（推移 2～Th. II）

a tempo

M5 M9

orangeux

M6

M8

M2

avec une céleste volupté

第 207 小節からの確保 2 は重音で下行する。【譜例 241】

【譜例 241】 第 203～211 小節（推移 3～確保 2）

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system, starting at measure 203, is marked with the tempo *mystérieusement sonore*. It features a right-hand melody with triplets and a left-hand accompaniment with chords and triplets. Dynamics include *f*, *m.d.*, *pp*, and *p*. The second system, starting at measure 207, is marked with *ondoyant* and *la melodie bien marquée*. It features a right-hand melody with slurs and a left-hand accompaniment with triplets. Dynamics include *pp*, *allé*, and *m.s.*. The third system, starting at measure 209, continues the right-hand melody with slurs and the left-hand accompaniment with triplets. Dynamics include *m.s.*. The score includes various musical notations such as slurs, triplets, and dynamic markings.

第 237 小節からのコーダ I は鐘の音と内声部の和音の分散形が掛け合わせられる。
【譜例 242】

【譜例 242】 第 234~240 小節（コデッタ～コーダ I）

The image displays a musical score for piano, consisting of three systems of staves. The first system, starting at measure 234, shows a treble and bass staff with a *pp* dynamic marking and several triplet markings. The second system, starting at measure 237, is marked *avec éclat* and *f*. It features a circled section of the bass staff with a *m.d.* marking, indicating a specific performance technique. The third system, starting at measure 239, includes a *m.s.* marking and a *impérieux* instruction. The score is rich with complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth-note runs.

コーダ I は推移 1 が用いられる。【譜例 243】

【譜例 243】 第 249～260 小節（コーダ I）

mystérieusement sonore

249 *pp*

avec une volupté radieuse, extatique

253 *pp* *p* *pp* *ppp*

257 *pp* *pp*

コーダ II から推移 1 が発展し、鐘が降り注ぐように響く。

【譜例 244】 【譜例 245】

【譜例 244】 第 270～276 小節（コーダ I～コーダ II）

270 *tr* *m.d.*

M5 *molto accel.*

273 *mf* *dim.* *pp*

【譜例 245】 第 277~284 小節 (コーダⅡ)

Musical score for Example 245, measures 277-284. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. Measures 277-280 are marked "Presto en un vertige" and "poco rit.". Measures 281-284 are marked "molto accel.". Dynamics include "mf dim.", "cresc.", "m.d.", and "pp". There are trills and triplets throughout the piece.

第 297 小節はコデッタ 2 の M10 の下で M3 が動き出す。【譜例 246】

【譜例 246】 第 297~302 小節 (コーダⅢ)

Musical score for Example 246, measures 297-302. The score is in 2/4 time and features a piano accompaniment. Measures 297-302 are marked "M10" and "M3". Dynamics include "m.d.", "m.s.", "p", "molto", "cresc.", "mp", and "p". There are triplets throughout the piece.

M11 の半音階の下で M7 が響く。【譜例 247】

【譜例 247】 第 306～316 小節（コーダⅢ～コーダⅣ）

M11

306

pp M7 *cresc.*

309

f

avec une joie débordante

313

ff *fff* *dim.*

The musical score consists of three systems of piano notation. The first system (measures 306-312) features a half-step scale in the right hand and a dominant seventh chord in the left hand. The second system (measures 309-312) continues the scale and chord. The third system (measures 313-316) is marked fortissimo and includes the instruction 'avec une joie débordante'. The score concludes with a fortissimo section marked 'avec une joie débordante'.

鐘の音は錯乱して全ての鐘が重なる。【譜例 248】

【譜例 248】 第 317～331 小節（コーダIV）

317 *accel.* *subito più lento*

322 *cresc.* *en délire*

327 *f* *ff*

最後に残るのは、M5 の鐘の音からの第 2 主題 M7 が模倣しながら加速し鳴り続ける。鐘はどんどん遠のいていく。【譜例 249】

【譜例 249】 第 332～343 小節（コーダIV）

M5 M8 M7

332 *pp* *accel.*

338 *dim.* *smorz.*

4.4 スクリャービンの音楽的遺言：《ピアノ・ソナタ第 8 番》 Op.66

4.4.1 作曲とその背景

スクリャービンは、1912 年と 1913 年の冬に、3 曲のピアノ・ソナタ《ピアノ・ソナタ第 8 番》、《ピアノ・ソナタ第 9 番》、《ピアノ・ソナタ第 10 番》の作曲を開始した。《ピアノ・ソナタ第 8 番》は《ピアノ・ソナタ第 10 番》は同時期に書かれたものの、結果的に《ピアノ・ソナタ第 8 番》が最後に完成されたピアノ・ソナタとなった。

《ピアノ・ソナタ第 8 番》はスクリャービン自身がサバネーエフに『この曲は、私の作曲の中で最も難解なものようだ。¹⁰⁹』と演奏しながら説明したことがあったが、最後まで弾いたことは無かった。

《ピアノ・ソナタ第 8 番》は、《ピアノ・ソナタ第 10 番》と同様に序奏付きの単一楽章ソナタ形式の作品である。スクリャービンの序奏付きピアノ・ソナタでは、序奏に出てくる主題やモチーフが、後に展開される作品の主要な部分となる。サバネーエフには、《ピアノ・ソナタ第 8 番》にはポリフォニーはないと思ったが、スクリャービンはこのように答えた。

『気づいてください。対位法の全ての音符が和声的で、バッハの場合と同様、闘争はなく、完全な諦観です。このソナタは雰囲気的に《ソナタ第 7 番》に近い。¹¹⁰』さらにスクリャービンは、9 音からなる多層の和声を採用した。

『次の原則に従って。和声には常に原則が反映されるべきだ。今では、こうした和声平均律に収まらないという明晰な感覚がある。こうした音のための印を考え出す必要がある。昔私の音符が和声で繰り返されなかった時には簡単でした。その時は、全てに印をつけることができた。だが今の私の和声では、2 音は巧くいくが、こうした音のために多様な記号は見つからない。例えばこの九度、本物の九度より狭い、遙かに狭い。[...] 私はこの音を、既存の自然の中から探し出したと感じます。《ピアノ・ソナタ第 7 番》の鐘の音と同じように¹¹¹』と話した。

スクリャービンはクーセヴィツキーと決別した後、ピアニストであり指揮者のアレクサンドル・ジロティ (Alexander Ziloti, 1863 年 10 月 9 日～1945 年 12 月 8 日) と出会い、残りのピアノ・ソナタの出版は、ジロティを通じて出会ったユルゲンソン兄弟との交渉により、後の出版はユルゲンソン社に委託され、1913 年 9 月に出版された。スクリャービンとジロティの書簡では、《ピアノ・ソナタ第 8 番》は、1913 年 6 月 20 日の直前に出版社に送られ、その日に書かれた手紙の中で、スクリャービンは、『ソナ

¹⁰⁹ (サバネーエフ 2014: 226)

¹¹⁰ (サバネーエフ 2014: 226)

¹¹¹ (サバネーエフ 2014: 226)

タはたった3日前に完成した¹¹²⁾』と伝えられた。

《ピアノ・ソナタ第8番》の初演は1915年11月18日、スクリャービンの死後にエレナ・アレクサンドロヴナ・ベトルクマン＝シチェルヴィナによって行われた。

《ピアノ・ソナタ第8番》の特徴として挙げられるのが、その構成部分である。

以下の表は、《ピアノ・ソナタ第8番》の構成を小節数に表したものである。

序奏、提示部、展開部、再現部、コーダの小節数に意図的な関係性が現れており、序奏とコーダ、提示部と再現部がともにシンメトリックな構造となっている¹¹³⁾。

また、再現部第2主題は最後の部分が9小節引き伸ばされているので、本来は34小節で構成されているため、提示部と同じ数字で表したものである。

スクリャービンの序奏付きピアノ・ソナタは《ピアノ・ソナタ第5番》以降、序奏部の展開が著しく現れ、展開部では各序奏の冒頭のセクションをつなぎ合わせ、またコーダで序奏部を回帰することにより、統一感を持たせることを成功させた。

《ピアノ・ソナタ第8番》および《ピアノ・ソナタ第10番》の序奏付き単一楽章形式のピアノ・ソナタでも同じ効果を使用しており、特に最後に完成したピアノ・ソナタである《ピアノ・ソナタ第8番》では、その統一性を実際の構成だけでなく、小節数を使用することにより成功させた。これらを踏まえて、分析に入ることとする。

構成	各セクション	小節番号	小節数	合計数
序奏	序奏	1～21	21	21
提示部	第1主題1	22～57	36	100
	第1主題2(確保2)	58～87	30	
	第2主題	88～121	34	
展開部	I	122～173	52	198
	II	174～225	52	
	III	226～263	38	
	IV	264～319	56	
再現部	第1主題1	320～355	36	100
	第1主題2(確保2)	356～385	30	
	第2主題	386～428	43(34+9)	
コーダ	I	429～448	20	71
	II	449～482	34	
	III	483～499	17	

¹¹²⁾ (Shatsky 2018: 259)

¹¹³⁾ (Kelkel 1978: 149)

4.4.2 構成

8分の9拍子 レント ソナタ形式

ソナタ形式	序奏	提示部		
構成	序	第1主題	確保1	推移1
小節番号	1~21	21~27	27~39	39~57
主題	序	Th. I		Th. I, 序
音組織	8音	8音	8音	8音
モチーフ	M1,M2,M3,M4,M5	M5,M6,M7	M5,M6,M7	M5,M6,M7,M8,M9,M4

ソナタ形式	提示部			
構成	確保2	推移2	第2主題	推移3
小節番号	57~63	63~87	87~95	95~121
主題	Th. I		Th. II	Th. II, 序, Th. I
音組織	8音	8音	8音+神秘	神秘+8音
モチーフ	M5,M6,M7	M5,M6, M7,M10	M5,M3,M7	M5,M8,M11, M7,M4,M3,M10

ソナタ形式	展開部	
構成	I	II
小節番号	121~173	173~225
主題	Th. I, Th. II, 序	Th. I, Th. II, 序
音組織	8音+神秘	8音+神秘
モチーフ	M5,M6,M7,M8,M3,M4,M10	M5,M6,M7,M8, M3,M4,M10,M12,M11

ソナタ形式	展開部	
構成	III	IV
小節番号	226~264	264~319
主題	Th. I, Th. II, 序	Th. I, Th. II, 序
音組織	8音	神秘+8音
モチーフ	M3,M4,M6,M7,M10,M5,M8,M11	M5,M7,M10,M3,M4,M2,M12, M8,M11,M9,M13

ソナタ形式	再現部		
構成	第1主題	確保1	推移1
小節番号	319~325	325~337	337~355
主題	Th. I, 序		
音組織	8音	8音	8音
モチーフ	M5,M6,M7	M5,M6,M7	M3,M6,M7,M5,M4,M8,M9

ソナタ形式	再現部			
構成	確保 2	推移 2	第 2 主題	推移 3
小節番号	355~361	361~385	385~393	393~428
主題	Th. I, 序		Th. II	Th. II, 序, Th. I
音組織	8 音	8 音	8 音	8 音
モチーフ	M5, M6, M4	M5, M6, M4, M7, M10	M5, M3, M4, M7	M5, M8, M11, M7, M4, M3, M2, M10

ソナタ形式	コーダ		
構成	I	II	III
小節番号	429~448	449~482	483~499
主題	Th. II, 序	Th. II, 序	Th. II, 序
音組織	8 音	8 音	神秘+8 音
モチーフ	M3, M4, M8, M13	M7, M8, M11, M2, M4, M3	M12, M11, M7, M2, M3, M4, M8

序奏部分にはモチーフが散りばめられては繰り返され、後の提示部で活用される。

【譜例 250】

【譜例 250】 第 1~8 小節（序奏）

The musical score for Example 250, measures 1-8, is presented in three systems. The first system (measures 1-4) features motifs M2, M3, and M4. The second system (measures 5-6) features motifs M1 and M5. The third system (measures 7-8) continues motifs M1 and M5. The score is marked *Lento* and includes dynamics such as *p*, *poco*, *mp*, and *pp*. A circled section in measure 8 is marked *poco* and contains a four-measure phrase.

第10小節は、M3の連鎖である。

【譜例251】 【譜例252】

【譜例251】 第9～11小節（序奏）

M3

【譜例252】 第16～21小節（序奏）

M4 + M3の発展

提示部は M5 のアウフタクトにより M6 が 4 度進行で下行する。第 26 小節は序奏の M5 が第 1 主題になる。【譜例 253】

【譜例 253】 第 21～29 小節（提示部 Th. I ～確保 1）

M5 *Allegro agitato* M6

M7

M5 の発展

M5 の展開からのトリル M8 の響きで覆われる。スクリーパービンが音を保持するのに度々使用する手法である。【譜例 254】

【譜例 254】 第 43～51 小節（推移 1）

M5 + M8

M9 の短い付点のリズムにより、次の確保へと移る。p からの急激な f である。
【譜例 255】

【譜例 255】 第 51～61 小節（推移 1～確保 2）

M5

M9

M4 + M8

第 71 小節から第 73 小節は M5 を発展させたものである。【譜例 256】

【譜例 256】 第 67～75 小節（推移 2）

M5 の発展

第 82 小節からは短 6 度と短 3 度の組み合わせによるモチーフが現れる。

【譜例 257】

【譜例 257】 第 80～87 小節（推移 2） M10

80

84

f dim.

p

f

m.d.

第 2 主題は「悲劇的に」という指示がある。第 96 小節からの M8 と M11 の組み合わせが繰り返される。【譜例 258】

【譜例 258】 第 88～97 小節（Th. II～推移 3）

M3

Tragique

88

f

M8 + M11

93

pp

M7 の下行音型は、ハーモニーを持続させるためにスクリャービンが使用する手法である。【譜例 259】

【譜例 259】 第 98～105 小節（推移 3）

Musical score for measures 98-105. The top staff is for violin and the bottom for piano. Measure 98 starts with a forte (f) dynamic. The piano part features a descending eighth-note pattern. Measure 105 ends with a first ending bracket.

Musical score for measures 102-105. Measure 102 starts with a forte (f) dynamic. Annotations include 'M4 + M8' above the piano staff, 'M3' in the middle, and 'M7 の反行形' below. Circles highlight specific melodic lines in both staves. Fingerings (5, 4, 5, 4, 5, 4) are indicated at the bottom.

M7 の反行形

M4+M3 の組み合わせの上で M4 が模倣される。【譜例 260】

【譜例 260】 第 106～114 小節（推移 3）

Musical score for Example 260, measures 106-114. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a prominent M4+M3 interval highlighted in a red oval in measure 107. Dynamics include *mf*, *pp*, *p*, and *ppp*. Fingerings and articulations are indicated throughout.

第 124 小節からの展開部 I は、第 1 主題と第 2 主題の組み合わせから始まる。
【譜例 261】

【譜例 261】 第 122～133 小節（展開部 I）

Musical score for Example 261, measures 122-133. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a *poco* marking in measure 124 and *cresc.* markings in measures 126 and 130. Dynamics include *mp* and *cresc.* Fingerings and articulations are indicated throughout.

M6 の下行音型の後で、第 2 主題 M3 と序奏で現れた M4 が組み合わせられる。
【譜例 262】

【譜例 262】 第 154~161 小節（展開部 I）

Musical score for Example 262, measures 154-161. The score is in piano (p) and features a complex texture with overlapping melodic lines. Motifs M3, M4, and M10 are circled and labeled. Dynamics include p, cresc., mf, and dim.

今までの忙しい動きの中で展開部 II は突然幻想的な世界に誘われる。ゆっくりとしたテンポの中で M6 の下行音型と M7 上行音型の組み合わせで構成される。

【譜例 263】

【譜例 263】 第 173~179 小節（展開部 II）

Musical score for Example 263, measures 173-179. The score is in 'Meno vivo' and features a complex texture with overlapping melodic lines. Motifs M5, M6, M7, and M8 are circled and labeled. Dynamics include pp, poco cresc., and mp.

M4+M3 の組み合わせが模倣され、M8 のトリルが終止の役割を果たす。

【譜例 264】

【譜例 264】 第 180~185 小節（展開部 II）

M4+M3

第 186 小節から急速なテンポに戻る。【譜例 265】

【譜例 265】 第 186~198 小節（展開部 II）

M10

M3 と M4 が繰り返される。【譜例 266】

【譜例 266】 第 208～213 小節（展開部 II）

テンポは Presto になり、モチーフが錯乱するかのように見える。M6 は第 223 小節で上昇する。【譜例 267】

【譜例 267】 第 214～225 小節（展開部 II）

展開部Ⅲでは第1主題のM6の下部に第2主題が歌われる。【譜例268】

【譜例268】第226～233小節（展開部Ⅲ）

M6 M10

M6は音域へ下行し、第2主題は高音域に現れる。【譜例269】

【譜例269】第234～241小節（展開部Ⅲ）

展開部Ⅱの *Meno vivo* よりも短3度上の音程で同じフレーズが始まる。

【譜例 270】

【譜例 270】 第 242～249 小節（展開部Ⅲ）

Musical score for Example 270, measures 242-249. The score is in G-flat major (three flats) and 4/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 242-245) features a right-hand melody with a descending line of eighth notes, marked with a 5-measure slur and a 3-measure slur. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 246-249) continues the right-hand melody, marked with a 5-measure slur and a 2-measure slur. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *mp* and *poco cresc.*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

展開部Ⅲは展開部Ⅱよりも発展し、M6 が五連符で下行する。【譜例 271】

【譜例 271】 第 250～255 小節（展開部Ⅲ）

Musical score for Example 271, measures 250-255. The score is in G-flat major (three flats) and 4/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system (measures 250-252) features a right-hand melody with a descending line of eighth notes, marked with a 2-measure slur and a 5-measure slur. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 253-255) continues the right-hand melody, marked with a 6-measure slur and a 5-measure slur. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include *pp*. Fingerings are indicated with numbers 1-5.

展開部Ⅳで再び急速なテンポに戻る。展開部Ⅱと同じ繰り返しである。

【譜例 272】

【譜例 272】 第 263～272 小節（展開部Ⅲ～展開部Ⅳ）

Musical score for Example 272, measures 263-272. The score is in piano and features a tempo change to "Molto più vivo. Agitato" at measure 263. It includes dynamic markings such as *f*, *mf*, and *pp*, and various musical notations like triplets and slurs.

序奏部分と M5 が模倣し、M9 へと移行する。【譜例 273】

【譜例 273】 第 297～305 小節（展開部Ⅳ）

Musical score for Example 273, measures 297-305. The score is in piano and features markings for "M5", "M2", and "M5 + M8". It includes various musical notations like slurs and dynamic markings.

序奏部分とトリルの響きから M9 が導入される。オクターブで現れるファンファーレ風の M13 の同音連打につながる。【譜例 274】

【譜例 274】 第 306～319 小節（展開部Ⅳ）

再現部は長 3 度上から開始される。【譜例 275】

【譜例 275】 第 319～327 小節（再現部 Th. I ～確保 1）

推移 1 は第 1 主題の中に M3 と M4 が組み込まれる。【譜例 276】

【譜例 276】 第 340～349 小節（推移 1）

M3

M4

M5

accel. M5 + M8

第 350 小節は提示部より 1 オクターブ上で鳴り響く。【譜例 277】

【譜例 277】 第 350～355 小節（推移 1）

M9

M5

M4 + M8

再現部の推移 3 は M5 の後半が上昇してトリルで鳴り響く。第 429 小節からのコーダ I は、M3 と M4 の組み合わせから開始され、音域を広げて模倣される。

【譜例 278】

【譜例 278】 第 423～438 小節（推移 3～コーダ I）

M3 の拡大

M3

M4

第 449 小節からのコーダ II では推移 3 と序奏の M2 によって構成される。

【譜例 279】

【譜例 279】 第 445～460 小節（コーダ I ～コーダ II）

M8 + M11

Presto

M8 + M13

M2

上部で M8+M11 が錯乱し、第 465 小節より、再び M3 と M4 が現れる。

【譜例 280】

【譜例 280】 第 461~469 小節 (コーダⅡ)

461

465 M3 M4

pp

第 483 小節からのコーダⅢではコーダⅡの M12+M11 が縮小され速さを増していく。序奏の M3 が現れる。【譜例 281】

【譜例 281】 第 483~490 小節 (コーダⅢ)

M12+M11

483

Prestissimo

pp

487

M4 と M8 が「やわらかく、けだるく」重ねられて終わる。【譜例 282】

【譜例 282】 第 491～499 小節（コーダⅢ）

491

495

doux, languissant

M3

M4 + M8

4.5 悪魔的ソナタふたたび：《ピアノ・ソナタ第9番「黒ミサ」》Op.68

4.5.1 作曲とその背景

《ピアノ・ソナタ第9番》は1911年に作曲が開始され、《ピアノ・ソナタ第10番》とともに1913年までに完成された。《ピアノ・ソナタ第9番》の作曲の背景は、実際のスクリャービンの言葉がサバネーエフの回想録により解説されている。

スクリャービンは《交響曲第5番》以降、《神秘劇「序幕」》の制作へ向かった。スクリャービンは神秘主義者であったが、これはスクリャービン独自の神智学から生まれた思想であった。スクリャービンの中では実際にはキリスト（神）は存在せず、キリスト伝説全ては、地上で生じた宗教秘儀的な人だけが理解する物語にすぎなかった。スクリャービンは既成宗教的な意味ではキリストの背後に特別の意義を認めず、キリストを精神的な存在、世界創造者の役割に限定していた。神秘劇は、イエスがなした神秘より本質的で、堅固で、根源にかかわる結果を伴うと定義していた。

スクリャービンは善悪の二元論を否定し、自分こそ救世主であると述べていた。《神秘劇「序幕」》を書く時、スクリャービンは神の同意語的存在として、「無限なる者」という表現を用いた。それは、プロメテウス、ルシフェル、サタンのような象徴であり、それらはスクリャービンにとって神との親和性が遥かに強かった。スクリャービンにとっての神学は、キリスト教を含む通常的神学の要素（崇拜・畏怖の対象）の二元性ではなく、二つの絶対者（神と悪魔）、二つの原則・善と悪の区別もなく、全てが表裏一体であった¹¹⁴。この考え方が最後に作曲された3曲のピアノ・ソナタの根底にあると考えられる。

1910年、モスクワのスクリャービンとタティアナの家には、サバネーエフや医師のニコライ・バガロツキー、アレクサンドル・ポドガエツキー（Alexander Podgayetsky, 1833年～1935年）、画家のニコライ・シペルリンク（?年～1914年）、ガガーリン侯爵などが度々訪れ、一つの音楽サークルが形成されていた。スクリャービンはシペルリンクとチュルリョーニスの絵画に興味を持ったことから注目された。チュルリョーニスの不思議な幻覚的な夢の絵画はスクリャービンの心を捉えた。しかし、スクリャービンの中で自分の感性と反するところがあり、『彼は幻想的すぎるところがある』『彼には真の力がない。夢が現実になるのを望んでいない』と語った¹¹⁵。ガガーリン侯爵は自身の鮮やかな絵を描き、シペルリンクと画家のミカロユス・コンスタンティナス・チュルリョーニス（Mikalojus Konstantinas Čiurlionis, 1875年9月22日～1911年4月10日）について軽蔑的に批判した。侯爵は繊細で良いセンスを持った人物であった。スクリャービンは侯爵についてサバネーエフに次のように言った。

¹¹⁴ (サバネーエフ 2014: 102)

¹¹⁵ (サバネーエフ 2014: 124)

『彼は色彩派で、本物の神秘主義の片鱗もない。生活においても現実派です。サバネーエフ、彼が大実業家だということをご存じでしょう！』しかし、スクリャービンは奇妙な敬意を表して付け加えた。『あの身分では珍しい』¹¹⁶

シペルリンクは、線画的なタッチで描く細密画家であった。絵は風変わりで、理解不能で神秘的かつ中世的であった。シペルリンクは、「百年戦争の騎士ジル・ド・レ（1404年～40年）」の絵をスクリャービンに贈った。騎士は神秘主義者として描かれ、スクリャービンはこの絵画の、激しく従惚とした表情に歓喜した。それは中世、聖物の冒涇、それに地獄の神秘主義の象徴性が描かれていた。おそらくこの絵とシペルリンクが《ピアノ・ソナタ第9番》に影響を与えたとされる。スクリャービンが特に好んだのは、中世の聖母の幻影に騎士が接吻する場面であった。聖母は清純この上なき母と呼ばれ、スクリャービンは幻影の現れがこのように描かれ、捉えられているのに感嘆した¹¹⁷。

《ピアノ・ソナタ第9番》はまさにその絵画が投影されたような作品となった。

《ピアノ・ソナタ第9番》の描写の重要な要素は、1926年にスクリャービンの回想録でさらに核心をついた内容が述べられた。それは、スクリャービン自身が「悪魔的なソナタ」と呼び、神聖さの概念は悪魔の反対側に立っていると定義づけられた。

『第一主題は、スクリャービン自身にとって何か邪悪なものへの導入だった…。

「これはもちろん間違った道です」と彼は私に言った。

「神秘劇から外れた道。ここは私の中で芸術家が現れています。しかしそこは神秘劇から離れています」と彼はすぐに釈明した。

「全てにおいて怖いものなし、これが《ソナタ第9番》です。ここにはこのような悪魔がいます。」

それから彼は、私が間違っていなければ、それをアレクサンドル・ポドガエツキーが思いついた「黒ミサ」という名前で具体的に述べ始めた。

「これはもはやほとんど音楽ではなく…メロディーでもなく、むしろ語りであり、音による呪文です」と彼は第1主題について語った。

「この全てを単純に演奏してはならない」と彼は説明したが、「単純に」とは彼は明らかに通常のピアノスティックな演奏を意味していた。「ここを演奏する時には、魔法を使わなければなりません。」

第2主題について、彼は言った。

「まどろんでいる聖地。そしてその周辺には邪悪な魔法があります。」

この時より遙か以前に彼が弾いた《ソナタ第9番》の特に気に入っていた箇所は、神経質に変化する右手の音形を背景にした第2主題の進行だった（第55小節）。

¹¹⁶ (サバネーエフ 2014: 124)

¹¹⁷ (サバネーエフ 2014: 125)

それは私たち全員がこの《ソナタ》の全体的なイメージを知る前から存在していたものであった。

音型のリズムが変化するたびに、彼はまるで電流に打たれたかのように瞬き、そしてそのあとは確かに未だかつてないような至福に溶け込んでいった…。

「ここには、1つのフレーズの中でこんなに興味深い雰囲気と感覚の変化があります」と彼はエピソードについて解説し始めた。(第97小節)。

「この気持ちを言葉で表現することはできません。そうではありませんか？」

と彼は尋ねた。「しかし、それは音から完全にはっきりと浮かび上がってきます。

多くの神秘的な感情は言葉では表現できませんが、音で伝えることができます…なので、音楽家にはその道はより簡単なものです。」

彼は、第2主題の頂点にできるだけ早く到着したいと思ったかのように、あまりにも急いでソナタの再現部を演奏した。

「これは夢あるいは悪夢のような、邪悪な力の行進でしょうか？または悪魔の誘惑」

「冒涇された聖地—ここには中世のような雰囲気が漂っていませんか？」¹¹⁸」

また、サバネーエフはスクリャービンから《ピアノ・ソナタ第9番》と《悪魔的詩曲》の関係についても解説された。

『「《ソナタ第9番》では、私はこれまでの何よりも深く悪魔的です。」

と彼は言った。「これが本当の悪です。」

《悪魔的詩曲》では、それは異なっていました。

そこには不誠実さの礼賛です。

これはすべて偽善、虚偽です…。《悪魔的詩曲》は、《ソナタ第9番》よりもはるかに小さなものです。

そこでは、実際のサタンはおらず、小さな悪魔がいるだけです…。

しかし、ここでは、それは深刻な問題なのです。」と彼は笑顔で続けた。

「つまり、《悪魔的詩曲》では、私の小悪魔はサロンの的です。小悪魔はとても愛想が良いのです。」と説明した。

「しかし、《ソナタ第9番》ではそのようなものは何ともありません。あちらではサタンは客人であり、こちらでは自宅にいるのです。¹¹⁹」』

上記で述べられたサタンは《交響曲第5番》を通じて以下のように定義付けられた。

『キリスト教の弁神論（善なる全能の神と、悪が共存する矛盾の解明論）で忌まわしい役割を演じる悪霊を、彼は完全な悪とはせず、ある程度の同情を示した。悪霊は創造的精神、全てを創造する主体の一部で、全世界も《交響曲第4番》も創造している。この一者が彼の共感を得た。私が《交響曲第5番》への解説を書いた際に彼が私に書

¹¹⁸ (Flamm 2014, 4: IX)

¹¹⁹ (Flamm 2014, 4: IX)

き取らせたように、一者はサタン、ルシフェル、プロメテウス、炎の精等の合体だった。「サタンは宇宙の酵母で、一カ所に全てが留まることを許さない、活発さと行動の原則です」とスクリャーピンは説明しました。¹²⁰』

《ピアノ・ソナタ第9番》は、悪が善に打ち勝つドラマであり、今まで作曲したピアノ・ソナタには見られないテーマ性を持った作品となった。

初版楽譜は1913年にユルゲンソン社によって出版された。

¹²⁰ (サバネーエフ 2014: 102)

4.5.2 構成

8分の4拍子 モデラート・クワジ・アンダンテ ソナタ形式

ソナタ形式	提示部						
構成	第1主題	確保1	推移1	第2主題	推移2	確保2	コデッタ
小節番号	1~10	11~22	23~34	35~42	43~50	51~58	59~68
主題	Th. I			Th. II			
音組織	8音+神秘	8音+神秘	神秘+8音	8音	8音+神秘	8音	8音
モチーフ	M1,M2,M3, M4,M5	M1,M2,M3, M4,M5	M5,M6, M7,M8	M8,M9	M8,M9,M10, M3,M11	M8,M11, M9,M3	M8,M3,M9, M6,M7,M5

ソナタ形式	展開部				
構成	I	II	III	IV	V
小節番号	69~86	87~104	105~112	113~134	135~154
主題	Th. I	Th. I, Th. II B	Th. I	Th. I, Th. II B	Th. I, Th. II
音組織	8音+神秘	8音+神秘	神秘+8音	8音+神秘	8音+神秘
モチーフ	M1,M4,M5	M8,M3,M12,M9 M4,M5	M1,M2,M3, M4,M5,M13	M13,M8,M12, M5,M4,M9	M13,M5,M8, M9,M4,M1,M3

ソナタ形式	再現部		
構成	第1主題	第2主題	コーダ
小節番号	155~178	179~200	201~216
主題	Th. I	Th. II	Th. I
音組織	8音	8音	8音
モチーフ	M1,M3,M4,M13	M8,M6,M3,M1,M4	M3,M13,M1

長 3 度と減 6 度から始まる半音的な下行進行で開始する。これは悪魔の足音が聞こえ、M5 は地鳴りである。【譜例 283】

【譜例 283】 第 1～12 小節（提示部 Th. I ～確保 1）

Moderato quasi andante op. 68
légendaire

M1

M2

M3

M4

poco cresc.

mystérieusement murmuré

M5

6

9

pp

pp

【譜例 283】よりもさらに発展し、悪魔の笑い声のような M6 のトリルの上下運動が導かれる。【譜例 284】

【譜例 284】 第 17～26 小節（確保 1～推移 1）

17 *p* *poco cresc.* *mf*

21 *mp cresc.* *f* *pp* M5 M6

24 *sf* *pp* *cresc.* M7

第 32 小節は第 2 主題の M8 の断片であり、第 2 主題を予期している。

【譜例 285】

【譜例 285】 第 29～32 小節（推移 1）

29 *p* *poco* *f* *p*

M8 の断片

31 *cresc.* *f* *p*

第 2 主題は、「まどろんでいる聖地」であり、『その周辺には邪悪な魔法がある』とスクリャーピンは説明している。悪魔とは反対の意味をなす聖なるものが存在する。

【譜例 286】

【譜例 286】 第 33～40 小節（推移 1～Th. II）

M8

avec une langueur naissante

33 *f* *p* *p* *poco* *poco cresc.*

37 *mp* *dim.* *p* *poco cresc.*

第 43 小節からは長 3 度上で囁く M8 がさらに小さな声で繰り返される。M10 では高音域でトリルが鳴り響く。【譜例 287】

【譜例 287】 第 41～47 小節（Th. II～推移 2）

M9 M8

41 *mp* *dim.* *poco rit.* *ppp*

M10

M9

M3

M11 が第 51 小節から高音域に現れ、第 2 主題が繰り返される。【譜例 288】

【譜例 288】 第 48～54 小節（推移 2～確保 2）

M11

M11 の密集

M11 は三連符で鳴り響きやがて下行し、やがて、和音になり分散する。コデッタでは、第 2 主題 M8 から第 1 主題 M6 に受け継がれる。第 59 小節からは M6 が現れて、下行していく。【譜例 289】

【譜例 289】 第 55～60 小節（確保 2～コデッタ）

M11 の変容

M3

M6 のトリルが終息すると展開部に入る。展開部 I では短 3 度上で始まる。
【譜例 290】

【譜例 290】 第 65～77 小節（コデッタ～展開部 I）

展開部 II は第 2 主題から始まる。第 87 小節からは M3 の変容である。下行音型のみで展開された M3 が上行する。【譜例 291】

【譜例 291】 第 86～90 小節（展開部 I～展開部 II）

悪魔の足音と「まどろんでいる聖地」が交互に現れる。【譜例 292】

【譜例 292】 第 93～98 小節（展開部Ⅱ）

M3 の変容

avec une douceur de plus en plus caressante et empoisonnée

展開部Ⅲから再び半音階を通じて悪魔が現れ、M13 の付点から悪魔の行進が始まる。M13 は M4 の後半部分に変容したものであるが、リズムから度々この後に使用されるため、新たなモチーフと見なした。【譜例 293】

【譜例 293】 第 105～112 小節（展開部Ⅲ）

M1

M13

M13 に第 2 主題が現れるがかき消される。【譜例 294】

【譜例 294】 第 113～118 小節（展開部IV）

M13

M12

M4

M5

第 2 主題の中に第 1 主題の M4、M5 が組み込まれる。【譜例 295】

【譜例 295】 第 119～124 小節（展開部IV）

119 **Allegro**

pp

poco cresc.

pp

pp

poco

cresc.

展開部Vは引き続き M13 と M4、M5 の行進によって支配される。【譜例 296】

【譜例 296】 第 131～136 小節（展開部IV～展開部V）

M13

「まどろんでいる聖地」は完全に悪魔によって毒されていく。第 153 小節からの上声部では半音階的に上行し、第 155 小節で溢れ出すように下行していく。【譜例 297】

【譜例 297】 第 152～158 小節（展開部V～再現部 Th. I）

M1

Allegro molto

第 165 小節からのバスは M13 の付点のリズムの反行形である。【譜例 298】

【譜例 298】 第 159～165 小節 (Th. I)

M4

M13

M13 の反行形

第 189 小節からの Alla marcia では悪魔に支配された「まどろんでいる聖地」が現れる。

【譜例 299】 【譜例 300】 【譜例 301】 【譜例 302】

【譜例 299】 第 174～180 小節 (Th. I ~Th. II)

M13 の反行形

M8

Alla marcia (♩)

ritard.

f pesante

【譜例 300】 第 181~186 小節 (Th. II)

Più vivo *tr*
p
pp
M6
accel.
tr

【譜例 301】 第 187~192 小節 (Th. II)

M8
f M1
M3 の変容
accel.
poco a poco

【譜例 302】 第 193～198 小節 (Th. II)

M4

第 1 主題に毒された第 2 主題は融合し、第 201 小節コーダにおいて最終的なクライマックスに到達する。【譜例 303】

【譜例 303】 第 199～203 小節 (Th. II～コーダ)

M13

M3 の変容

第 201 小節から第 204 小節の狂乱は、M13 のリズム (第 2 主題) と M3 (第 1 主題) が M13 は上行から下行へ M3 は下行から上行へクロスし、後に、第 205 小節から縮小され、冒頭の悪魔の足音が回帰して終わる。【譜例 304】

【譜例 304】 第 204~216 小節 (コーダ)

M13

M13

M3 の変容

Tempo 1 M1

4.6 自然への開放—昆虫ソナタ—：《ピアノ・ソナタ第 10 番》Op.70

4.6.1 作曲とその背景

1912 年の冬、スクリャービンは《ピアノ・ソナタ第 8 番》、《ピアノ・ソナタ第 10 番》を着手した。サバネーエフがスクリャービンの家を訪ねると、タティアナが半暗がりの玄関でそっと私を迎え、廊下沿いに食堂に案内した。書斎には仕事中のスクリャービンがいて、食堂には赤々とした灯りのもとに既に馴染みの面々—医師のバガロツキー、ポドガエツキー、時にはジリャーエフまたは新しい友人たちの誰かが座っていた。

『時折書斎から切れ切れの音が響いた。突然客間側のドアが開いて、スクリャービンが「今晚は！」「今非常に沢山書かなければならないので。休養する暇がない感じですよ。誰かが私の上に立って、仕事をしろと繰り返しています。だが時間は過ぎていく！」と言った。¹²¹⁾』

このように、スクリャービンとタティアナの家には度々来客が訪れた。その中、ある夜《ピアノ・ソナタ第 10 番》の背景が解説された。

『まったく別の精神で一つ作品を書いた。どう思われるか興味があります。まったく異なった気分で！』と言った。そこにはバガロツキー医師とポドガエツキーがいて、どうやらこの「まったく異なった気分の何か」をもう耳にしていた。バガロツキー医師は繰り返した。「そうだと！まったく新しい」と「どうかご意見を」とピアノに向かった彼は言った。「お考えでは、どう響きます？ どんな感じですか？」私にも「どうですか、いかがですか？」と、性急に、いたずらっぽく、スクリャービンは質問をした。

私は、曲の雰囲気は明確ではないが森のソナタ、牧羊神的な自然の観察があると言った。「森ですか！」と彼は私を見つめて「これは森の音と雰囲気です、正解！」と言った。さらに「まさに牧羊神的な雰囲気、自然の中に溶け込んでいく雰囲気がある。ですが本当に、以前の作品にはこのようなものはなかったのではありませんか？」と、もう一度、さらにまた一度曲の初めのところを弾いた。あたかも自作に惚れ込んでいるようであった。「ソナタ全体が完全に異質なものになります」と彼は続けた。「喜ばしげに明るい地上的ソナタになるでしょうが、この中には、既に溶解、物体の壊滅... もあります。¹²²⁾』

1913 年の夏にスクリャービンとタティアナは、オカ川沿いの、アレクシーン近郊の風光明媚な場所にしばらく移り住んだ。

¹²¹⁾ (サバネーエフ 2014: 145)

¹²²⁾ (サバネーエフ 2014: 145-146)

サバネーエフはスクリヤービン家を尋ねた。その時にはスクリヤービンは《ピアノ・ソナタ第9番》、《ピアノ・ソナタ第10番》が完成され校正刷りを読んでいた。既に夏の半分をそこで過ごしたスクリヤービンとタティアナは、一度も小公園の柵の向こうまで散歩に出かけたことがなかった。サバネーエフがスクリヤービンとタティアナを散歩に誘った。サバネーエフとスクリヤービンとタティアナは公園を散歩し、オカ川の眺めに感激した。歩き慣れない彼は疲れ、タティアナもすっかり遅れた。そして夕方には、都会人のスクリヤービンとタティアナは肉体的な疲労に陥った。スクリヤービンは『あそこに魅力的な場所があるとは思わなかった。でも疲れたのなんの！ 自然は私を恐ろしく疲れさせ、肉体の力を多量に奪い、注意力を散漫にさせます。¹²³』と話した。フランス製のハイヒールを履いていたタティアナは完全にぐったりし、会話に入ることもできなかった。

スクリヤービンは自然から遊離していた。なぜか自然にあまり注意を向けず、眼を向けるときには非現実的に自然を知覚した。

サバネーエフにスクリヤービンは思索を続けた。これは《ピアノ・ソナタ第10番》の作品背景でもあった。

『「こうした動物や植物はみな我々の精神の反映に過ぎない。それらの外観は我々の精神の動きに一致します。彼らは象徴です。だが何と不思議な象徴だろうか。例えば動物たちは、恋の際に人間の男女がする愛撫と同じことを行っていて、動物の愛撫も、人間の愛撫のさまざまなタイプに一致していると感じませんでしたか？」「例えば、鳥は元気づける愛撫に合致します。今日私は高く飛ぶ鳥を見て、非常に鮮明に、元気づける愛撫で私の内的な動きと鳥たちとの同一性を感じました。愛撫は、羽ばたきしようとする飛期です。ですが心を引き裂く愛撫もあり、これは野獣です。野獣は我々の内なる獣性を象徴します。獣性の美しさは我々の獣的な動きとなる時です。虎の愛撫。ハイエナのようにも愛撫できる。また狼のようにも。注意してご覧なさい、動物全ては巨大な意味を持つ象徴です。野獣を単なる野獣と考えている人たちは、何と間違いを犯していることか！」

彼の考えでは、けもの全ての全てが文学的特性を持っている。

サバネーエフは驚きながらも、この中世的な方式の新しい動物学を拝聴した。

サバネーエフはスクリヤービンに質問した。「ですが華麗な動物、狼や、ハイエナの他に、地味な穴熊や、リスもいますし、鼠その他もいます。そうした動物は何を象徴するのです？」「全ての動物が象徴です、サバネーエフ、そこへ深く没入する必要がある。でなければ理解不可能です」「ですが鼠は」と、タティアナが会話に入ってきて「とても大切な動物です。鼠の愛撫もあり、そしてこれは非常に良くない」と彼女は謎めかして語った。「私の心では、いつも鼠は大きな役割を演じます。夢で鼠を見ると、必ず大きな不快なことがあることを意味します」。「ああ、そのとおり」とスクリヤービンは同意した。「そこでサバネーエフ、あなたならどう説明します？ 例えばなぜ鼠が不

¹²³ (サバネーエフ 2014: 205)

愉快と不幸に関連するのか？ だが本当にそうなのです。明らかに鼠は、普通とは違う意味を持つ」と彼は象徴的動物学を語り続けた。動物学が彼を魅了したようだ蛇など這いずり回る類、真にこれは愛撫の物語詩です。蛇は曲がりくねる愛撫の感覚を持ちますが、外的世界に反映された人間の愛撫が蛇を生んでいる。蛇は人間の愛撫の反映、自由に遊び回る愛撫です。冷たい愛撫嫌なぬるぬるした愛撫もある、これは蛙です」¹²⁴』

そこでスクリヤービン、嫌悪感からのように身震いをした。

『「次に魚。魚は全体が水によって生まれてきている。私はこの観点から立派な動物学を書くのだが！」と彼は快活に叫んだ。「全てが新しい考え方でしょう、自然との接触が私にこんな有益な作用を及ぼすとは！ 直ちにこの考えをまとめます。」「でも這い歩く虫や昆虫はどうあるべきなのです？」「昆虫、蝶、蛾、これは蘇生した花々だ。ほとんど触れ合うことのない繊細この上ない愛撫です。太陽の下で生まれ、太陽が彼らを養う。これは太陽の愛撫で、最も私に近い。《ソナタ第 10 番》は、全体が昆虫からなっています。」「こう観察すると、世界観は何と統一性に貫かれることか！」と彼は考え込み、「科学では、全てを統一しはせず、分割し分解するが」とうっとり目を細め、遠くを見る笑顔は真剣であった。「統一がなくてどうして全世界を神秘劇に誘うことができます？ 獣、昆虫、鳥もそこにいなければならぬ。彼らが我々生き物の一部でなかったら、昆虫はどうなる？ 彼らが私のもの（神秘劇の一部）なら、思うように彼らを操り、思う存分愛撫し指揮します。」少しの沈黙の後、「何という幸せ！ 数百万の鷲や虎で世界を引き裂き、世界を愛撫で（小鳥として）ついばみ、（虫として）刺し、蛾の羽根、ハイエナのかみつきで愛撫するなんて！ 私は最後の日、最後のダンスで数百万の蛾のように碎けて終わる。神秘劇の終局では我々は人間ではなくなり、愛撫、獣、鳥、蛾、蛇になるのです」。この話を継続させようと私は考えたが、懐疑と皮肉は抑えた。彼が高揚し、夢と幻覚に幸せそうだったから。「自然はいつも私を一つのことと驚かせます」とスクリヤービン言った。「植物、花、木。これら全てが無言で、身動きをせず、大地の滋養と太陽光を吸い取る。ですが周囲は動物の世界で、これは絶えず動く。最も鈍いものから最も素速いものまで、直線的なものからジグザグ動くものまで。これは植物の不動の世界を支配する真の動きの舞踊です。このコントラストに驚きませんか、サバネーエフ？ 自然の動物界は男性的な活動性に合致し、植物界は女性的・物質的、無言で消極性に合致する。これも両極だ。両者間には恋愛的行動、両極的行動があるはずだ。時折散歩をするのは明らかに有益だ！ 散歩では思索も想像もうまくいく。気づかなかったたくさんの方が判ります」¹²⁵』

次の日スクリヤービンは、《ピアノ・ソナタ第 10 番》の校正刷りをサバネーエフに見せ、校正に従って《ピアノ・ソナタ第 10 番》を演奏した。

¹²⁴ (サバネーエフ 2014: 206)

¹²⁵ (サバネーエフ 2014: 206-207)

この「光と昆虫のソナタ」はトリルが常に渦巻くために「トリル・ソナタ」と呼ばれることがあるが、序奏に潜むテーマは自然界のあらゆる物であり、このトリルが光の螺旋、翼であり、太陽の光彩となる作品にもなっている。

《ピアノ・ソナタ第 10 番》は《ピアノ・ソナタ第 9 番》同様に、1913 年ユルゲンソン社から初版譜が発行された。

4.6.2 構成

16分の9拍子 モデラート ソナタ形式

ソナタ形式	序奏		
構成	A	B	A'
小節番号	1~8	9~28	29~38
主題	Th. I	Th II	Th. I
音組織	神秘	神秘+8音	神秘+8音
モチーフ	M1,M2,M3	M4,M5,M6,M2	M1,M2,M3,M7

ソナタ形式	提示部				
構成	第1主題	推移	第2主題	確保	コデッタ
小節番号	39~50	51~70	71~76	76~83	84~115
主題	Th. I	Th. I	Th. II	Th. II	codetta
音組織	8音	8音	8音	8音	8音
モチーフ	M8,M6,M9	M8,M6,M9,M7,M2	M7,M9,M10	M7,M9,M10,M3	M1,M2,M8,M11,M7, M9,M10

ソナタ形式	展開部				
構成	I	II	III	IV	V
小節番号	116~131	132~157	158~183	184~211	212~223
主題	序	序,Th. I	Th, I,序	序	Th. II
音組織	8音	8音	8音	8音+神秘	8音
モチーフ	M1,M2,M3, M7,M4,M5,M6	M1,M2,M7, M6,M4,M5,M9, M12,M3	M8,M6,M9, M1,M7	M1,M2,M4, M9,M6,M7	M9,M7,M10

ソナタ形式	再現部				
構成	第1主題	推移	第2主題	確保	コデッタ
小節番号	224~237	238~257	258~262	263~270	271~293
主題	Th. I	Th. I	Th. II	Th. II	codetta
音組織	8音	8音	8音	8音	8音+神秘
モチーフ	M8,M6,M9,M7	M8,M6,M9,M7,M2	M7,M9,M10	M7,M9,M10	M1,M2,M8,M11,M7, M9,M10

ソナタ形式	コーダ		
構成	I	II	III
小節番号	294~305	306~349	350~368
主題	序	Th II,codetta	序
音組織	8音	8音	8音+神秘
モチーフ	M4,M2,M9,M7	M9,M10,M12,M7,M3,M1.M2	M2,M5,M8,M1,M3

冒頭序奏 A は森の静けさ（昆虫や生物全てが眠っている）から始まる。第 9 小節からの B では「ヴェールに覆われた深い情熱をもって」光へと向かう。M3 は生物の羽ばたきである。【譜例 305】

【譜例 305】 第 1～14 小節（序奏 A～B）

Moderato
très doux et pur

M1 M2 M3

op. 70

6

poco rit.

M4
avec une ardeur profonde et voilée

M5

M6

11

crystallin

M6

M7 のトリル（光の螺旋）はこのソナタで重要な役割を果たす。【譜例 306】

【譜例 306】 第 30～34 小節（序奏 A'）

8va
M7

提示部の M8 は半音階的進行が特徴的である。【譜例 307】

【譜例 307】 第 35～42 小節（序奏 A'～提示部 Th. I）

M7
lumineux vibrant
tremolo

Allegro
avec émotion
M8
M6
p
M9

M7 のトリルは光の螺旋に飛び回り、セクションを繋いでいく。【譜例 308】

【譜例 308】 第 51～65 小節（推移）

Measures 51-55 of the score. Measure 51 starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. A trill (tr) is circled in measure 53, with the label "M7" written below it. The left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

M7 + M2

Measures 56-60 of the score. Measure 56 continues the right-hand pattern. A trill (tr) is circled in measure 58, with the label "M2" written below it. The left hand continues with eighth notes. Measure 60 shows a trill (tr) and a triplet (3) in the right hand.

Measures 61-65 of the score. Measure 61 features a trill (tr) and a triplet (3) in the right hand. The left hand continues with eighth notes. Measure 63 includes a trill (tr) and a triplet (3). Measure 64 has a trill (tr) and a triplet (3). Measure 65 ends with a trill (tr) and a triplet (3), and a *dim.* (diminuendo) marking is present below the left hand.

第2主題 M10 は上行していく音形が特徴的である。【譜例 309】

【譜例 309】 第71～77小節 (Th. II～確保)

コデッタでは M1+M2 が縮小されて、組み合わされたものである。M8 はたゆたうような半音階進行を伴う。【譜例 310】 【譜例 311】

【譜例 310】 第84～94小節 (コデッタ)

【譜例 311】 第 99～102 小節（コデッタ）

99 *p cresc. rit.*

展開部では、長二度下で冒頭の静けさに戻る。展開部で冒頭に回帰するのは、《ピアノ・ソナタ第 5 番》と同じやり方である。【譜例 312】

【譜例 312】 第 113～122 小節（コデッタ～展開部 I）

M1

113 *pp*

M3 M7

118 *avec une volupé douloureuse*

M2

序奏 M4 の上で鳴るのは M7 である。M7 はトリルに発展する。【譜例 313】

【譜例 313】 第 123～131 小節（展開部 I～展開部 II）

展開部 II も長 3 度上で序奏に戻る。【譜例 314】

【譜例 314】 第 132～135 小節（展開部 II）

第 154 小節から和音の連打が導入される。【譜例 315】 【譜例 316】

【譜例 315】 第 136~147 小節（展開部Ⅱ）

M7 の連鎖

【譜例 316】 第 152~157 小節（展開部Ⅱ）

152 *molto cresc.* *tr* *f* M2+M12

155 M3

主題は繰り返されて、徐々に高揚していく。【譜例 317】

【譜例 317】 第 158~165 小節（展開部Ⅲ）

158 *p* M1 *poco rit.* M8

第1主題→序奏の順で展開される。【譜例 318】

【譜例 318】 第 178～191 小節（展開部Ⅲ～展開部Ⅳ）

「甘い陶酔をもって」序奏の間にトリルが現れる。【譜例 319】

【譜例 319】 第 192～195 小節（展開部Ⅳ）

M4+M7 はオクターブが重ねられ、音域と音量が増大する。【譜例 320】

【譜例 320】 第 204～210 小節（展開部IV）

M4+M7 M2+M7

31

M2+M9

第 2 主題では、螺旋が大きく回転しながら眩い光を放出させる。光は増大して力強く輝く。【譜例 321】 【譜例 322】

【譜例 321】 第 211～214 小節（展開部IV～展開部V） M7

Puissant, radieux *8^{va}*

M10

【譜例 322】 第 217~221 小節（展開部V）

Musical score for measures 217 and 218. The system consists of two staves. Measure 217 features a treble clef with a melodic line of eighth notes and a bass clef with a single note. Measure 218 begins with a treble clef melodic line and a bass clef line containing a triplet of eighth notes. A fermata is placed over the end of measure 218.

Musical score for measure 219. The system consists of two staves. Both the treble and bass clefs contain dense, complex chordal textures with many notes, creating a rich harmonic sound.

Musical score for measure 220. The system consists of two staves. The treble clef has a melodic line with eighth notes, while the bass clef contains a complex chordal texture.

Musical score for measure 221. The system consists of two staves. The treble clef has a melodic line with eighth notes. The bass clef contains a complex chordal texture. A dynamic marking of *fff* (fortississimo) is present in the bass clef. The system concludes with a double bar line and a 9/16 time signature.

再現部第 1 主題は提示部とほぼ同じである。提示部よりもトリルの頻度が多い。
 【譜例 323】 【譜例 324】

【譜例 323】 第 222～229 小節（再現部 Th. I）

Allegro
 222
 226
 p

【譜例 324】 第 243～259 小節（推移～Th. II）

243
 249
 254
 dim.
 dim.
 cresc.
 avec élan lumi-

第 2 主題もトリルは鳴り続ける。第 2 主題と序奏 M2 が組み合わされる。
 【譜例 325】 【譜例 326】

【譜例 325】 第 260～265 小節 (Th. II～確保)

260 *neux vibrant*
f *mp* *mf* *p*
 M10+M2

263 *cresc.*
mp *mf*

【譜例 326】 第 269～280 小節 (推移～コデッタ)

269 *poco*
p

273 *avec ravissement*
pp *poco cresc.*

277 *pp* *poco cresc.*

第2主題が現れるが、コデッタのメロディーに回帰する。【譜例 327】

【譜例 327】 第 285～293 小節（コデッタ）

コーダ I で現れるのは序奏 B である。序奏 A と B が組み合わされる。【譜例 328】

【譜例 328】 第 294～301 小節（コーダ I）

コーダ II では第 2 主題が展開される。トリルは五連符の和音に変化する。
【譜例 329】

【譜例 329】 第 306～312 小節（コーダ II）

M12 M7

306 *Piu vivo*
pp frémissant, ailé

309

第 2 主題からの第 317 小節上声部は、コデッタから導かれる。【譜例 330】

【譜例 330】 第 317～328 小節（コーダ II）

M1+M2

317 *Presto*
poco *cresc. e accel.* *pp* *p*

323 *poco rit.* *3*

「次第しだいに消えゆく甘い気だるさを持って」コーダⅢに入る。【譜例 331】

【譜例 331】 第 350～359 小節（コーダⅢ）

M2

Moderato *avec une douce langueur de plus en plus éteinte*

350

pp

354

p

dim.

M5 + M8

最後に残るのは冒頭の静けさである。冒頭よりも短 3 度下で M1 が導入されて終わる。【譜例 332】

【譜例 332】 第 360～368 小節（コーダⅢ）

360

pp

M1

M2

M3

pp

4.7 《ピアノ・ソナタ第5番》以降のソナタ形式と見なされる楽曲

4.7.1 《ポエム・ノクチュルヌ》Op.61

1911年から1912年にかけて作曲された詩曲である。

詩曲の中では《悪魔的詩曲》に続くソナタ形式の作品である。フランス語での表現記号は後に作曲される《ピアノ・ソナタ第6番》、《ピアノ・ソナタ第7番》に通じる。神秘和音で構成された作品である。

8分の9拍子 ソナタ形式

ソナタ形式	提示部		
構成	第1主題	確保1	推移1
小節番号	1~4	4~8	8~29
主題	Th. I		
音組織	神秘	神秘	神秘
モチーフ	M1,M2	M3,M4,M1,M2	M2,M4,M1,M3,M5,M6

ソナタ形式	提示部			
構成	第2主題	確保2	推移2	コデッタ
小節番号	29~37	37~44	45~62	63~71
主題	Th. II			codetta
音組織	神秘	神秘	神秘	神秘
モチーフ	M7,M2,M6,M8,M1	M7,M2,M6	M9,M6,M2, M10,M5,M7	M1,M5,M10

ソナタ形式	展開部			
構成	I	II	III	IV
小節番号	71~78	79~90	91~102	103~108
主題	Th. II	Th. II	Th. II	Th. I
音組織	神秘	神秘	神秘	神秘
モチーフ	M7,M1,M11,M2,M8	M6,M9,M2	M1,M8,M2,M11,M3,M12	M2,M3

ソナタ形式	再現部		
構成	第1主題	確保1	推移1
小節番号	109~112	112~116	116~125
主題	Th. I		
音組織	神秘	神秘	神秘
モチーフ	M1,M2	M3,M4,M1,M2	M1,M2,M3,M4

ソナタ形式	再現部			
構成	第2主題	確保2	推移2	コーダ
小節番号	125~133	133~140	141~158	159~172
主題	Th. II			推移1
音組織	神秘	神秘	神秘	神秘
モチーフ	M7,M2,M6,M8,M1	M7,M2,M6	M9,M6,M2,M10,M5,M7	M5,M1,M10,M6

「気まぐれな優雅さを持って」と表記された第1主題は、主題部分のM1と下行音型のM2、第3小節からのM1の下で動く伴奏形のM3そして和音のM4、アルペジオのM5、そして、短2度のリズムのM6によって展開される。第2小節の *molto rit.* は、ゆっくりとしたテンポから次の小節に向けて加速させる手法であるが、スクリャービンは若い作品からこの手法をたびたび使用している。【譜例 333】

【譜例 333】 第1~12小節（提示部 Th. I ~ 確保1~推移1）

M1 *avec une grâce capricieuse* *molto rit.* *molto più vivo*
legér, animé
mp *poco* *pp*
M2
M1の展開形

3 *poco cresc.* *mp* *poco* *rit.*
M3

M4 *legér, animé*
pp *poco cresc.* *mp* *p*

9 *comme une ombre mouvante*
cresc.

M1 の展開形と、M5 のアルペジオが重なり、第 2 主題へと向かう。【譜例 334】

【譜例 334】 第 17～26 小節（推移 1）

M5

M1 の展開形

avec une volupté dormante

cristallin, perlé

M6

気だるい第 2 主題が現れ、下行音型であった M2 は発展する。第 31 小節は M2 の伴奏形と M6 の短 2 度が組み合わされている。第 33 小節から第 1 主題 M1 の下で M8 の五連符が動き出す。【譜例 335】

【譜例 335】 第 27～38 小節（Th. II～確保 2）

M7

avec langueur

M2

M1

M8

comme en un rêve

M2 + M6

第 45 小節から M6 がメロディーとして展開し、次第に加速していく。【譜例 336】

【譜例 336】 第 43～48 小節（確保 2～推移 2）

第 52 小節は M5 の展開形であり、M10 は半音階進行でコデッタへと連結する。【譜例 337】

【譜例 337】 第 49～59 小節（推移 2）

M5 の展開形

第 63 小節からのコデッタは、M10 の半音階進行と M1 と M5 の発展形によって構成される。第 71 小節からは、展開部 I に入り、第 2 主題が現れる。また伴奏部は M1 の発展形と M11 のトリルが組み合わされたものである。全てこの音階は神秘和音の構成音で成り立ち、M11 のトリルによって、響きが引き伸ばされている。

【譜例 338】【譜例 339】

【譜例 338】 第 60～72 小節（コデッタ～展開部 I）

M1 と M5 の展開形

M10

M1 の発展形 + M11

【譜例 339】 第 73～79 小節（展開部 I～展開部 II）

M8

M1

M2

展開部Ⅲは、第 2 主題の後半が用いられている。M1 と M8 の組み合わせが導入され、上音域で M11 が導入されてトリルで響き続ける。第 95 小節から再び第 2 主題後半が現れる。M8 の伴奏の上で、第 97 小節中間部第 1 主題 M3 が連打の和音 M12 に変化してセクション全体を終える。【譜例 340】【譜例 341】

【譜例 340】 第 89～94 小節（展開部Ⅱ～展開部Ⅲ）

【譜例 341】 第 95～104 小節（展開部Ⅲ～展開部Ⅳ）

展開部IVは、第1主題の伴奏形によって再現部へと向かう。【譜例 342】

【譜例 342】 第 105～111 小節（展開部IV～再現部 Th. I）

M3

105

M2

109

molto rit.
avec une grâce capricieuse

molto più vivo
léger, animé

pp

poco cresc.

第2主題への推移1は第1主題の上昇音形によって行われる。【譜例 343】

【譜例 343】 第 117～128 小節（推移1～Th. II）

M1

M3

117

comme une ombre mouvante

cresc.

M4

comme un murmure confus

mf

M7

125

avec langueur

p

コーダはコデッタに回帰し、繰り返し神秘和音が鳴り響く。【譜例 344】

【譜例 344】 第 159～172 小節（推移 2～コーダ）

M1 と M5 の展開形

The musical score consists of three systems of staves. The first system (measures 159-163) features a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a bass line. The right hand has a melodic line with trills and triplets, while the left hand has a bass line with triplets and sustained notes. Performance markings include *cristallin, perle* and *dim. poco a poco*. The second system (measures 164-168) continues the melodic and bass lines, with performance markings *m. s.* and *m. d.*. The third system (measures 169-172) concludes the piece with a final melodic flourish and a *pp smorz.* marking. Measure numbers 159, 164, and 169 are indicated. The score ends with a double bar line and repeat dots.

4.8 6つのピアノ・ソナタの様式的変遷

4.8.1 6つのソナタの分類および共通点

《ピアノ・ソナタ第5番》から《ピアノ・ソナタ第10番》までの6つのピアノ・ソナタの様式的な特徴は、以下のようにまとめられる。

《ピアノ・ソナタ第5番》

- ① 形式：序奏付き単一楽章からなるソナタ形式
- ② 構成：序奏+提示部+展開部+再現部+コーダ
- ③ 主な音組織：様々な調性+神秘和音。

《ピアノ・ソナタ第5番》は、序奏付きの初めての単一楽章のピアノ・ソナタであり、《ピアノ・ソナタ第4番》を踏まえてさらに序奏部分に違いを出しながらその対比を計った作品である。序奏部から提示部への移行には主題を予期させるモチーフを使用することで統一感を出し、序奏部でセクション部分をつなげる手法を使用した。《ピアノ・ソナタ第4番》では、曲間または結尾に第1楽章冒頭を使用したことはあったが、セクションそのものを取り入れて発展させるということは、《ピアノ・ソナタ第5番》が初めてである。そして各セクションをシンメトリックな構造で当てはめ、末尾が序奏に再び直結するというサイクル的な構造が取られている。調性は、ソナタ形式の定義とされる提示部第2主題の転調(属調または平行調)や再現部での主調または同主調への帰還はもはやなされず、調的な機能は弱められ、調性からの脱却を図るピアノ・ソナタと見なされる。また《ピアノ・ソナタ第4番》でも用いられた上昇するダイナミクスも、飛翔する形で上行して、天に向かうという構想の元で用いられている。さらに、この作品はスクリャービンの交響曲と通じており、詩を元に作成されたピアノ・ソナタである。発想記号はイタリア語ではあるが、通常の数値記号や簡単な表現記号ではなく、作曲者独自の抽象的な内容が多く含まれており、主題、モチーフなどの素材もキャラクター性を持たせながら作品が展開していることがわかる。セクションの扱い方、発想記号の展開は、そのスクリャービンのピアノ・ソナタに影響を与えている。

《ピアノ・ソナタ第6番》、《ピアノ・ソナタ第7番》

- ① 形式：単一楽章からなるソナタ形式
- ② 構成：提示部+展開部+再現部+コーダ
- ③ 音組織：8音音階(移高の限られた旋法(M.T.L.)第2番)

8音音階と神秘和音に基づく音階から構成されている。

《ピアノ・ソナタ第6番》と《ピアノ・ソナタ第7番》は、「対比する二つの鐘」というテーマ性が見出された対照的な作品となった。発想記号はイタリア語表記からフランス語表記へと変わり、詩的な表現がさらに忠実に表記することとなった。《ピアノ・ソナタ第6番》では《悪魔的詩曲》で用いた書法が活用され、第1主題をAとBに分解してそれぞれのキャラクターを分散させた。音組織については、調号を使用せず、ロシアで既に使用されていた8音音階を採用し、垂直の和音と水平に並べた和音を用いてその響きを保持させる手法を用いられた。《ピアノ・ソナタ第6番》から水平に並べた音階がモチーフとして扱われ、モチーフの縮小や拡大などを用いることにより、モチーフの変容と同時に調性を小節全体で響かせることを成功させた。トリルで音を引き延ばす書法は、《ピアノ・ソナタ第5番》から使用されている。さらにモチーフと組み合わせることで音階の響きを保続させる効果を見出した。《ピアノ・ソナタ第7番》は《ピアノ・ソナタ第6番》と同時期に作曲され、同様の変化が見られるものの、《ピアノ・ソナタ第6番》と比べて、第1主題で垂直の和音と水平に並べられた音階を同時に組み合わせることでさらに音響の幅を広げることが可能となった。また第1主題を展開部、再現部、コーダ全てに配置させ、統一感が計られている。水平に並べられた音階は、《ピアノ・ソナタ第6番》では主に上行形で使用され、《ピアノ・ソナタ第7番》では主に下行形で使用された。和音にも同様の傾向が言える。

《ピアノ・ソナタ第9番》、《ピアノ・ソナタ第10番》

① 形式：《ピアノ・ソナタ第9番》は単一楽章からなるソナタ形式

《ピアノ・ソナタ第10番》は序奏付き単一楽章からなるソナタ形式

② 構成：《ピアノ・ソナタ第9番》は提示部 + 展開部 + 再現部

《ピアノ・ソナタ第10番》は序奏+提示部+展開部+再現部+コーダ

③ 音組織：8音音階と神秘和音から構成される。

《ピアノ・ソナタ第9番》と《ピアノ・ソナタ第10番》は《ピアノ・ソナタ第5番》と同じように、コーダにおいて冒頭のテーマが回帰する手法が使用されている。《ピアノ・ソナタ第9番》は《悪魔的詩曲》、そして《ピアノ・ソナタ第6番》に続く悪魔をテーマにした作品であり、《ピアノ・ソナタ第7番》とも対照的な作品として扱われる。悪魔を表す第1主題と、聖なる第2主題という対照的なキャラクターを用い、結尾に向けて聖なるものが悪魔に呑み込まれるという表現をモチーフの変容で表現した。反対に《ピアノ・ソナタ第10番》では「自然」をテーマにし、主題の性質は同一の傾向を持つものである。主題と並行してそれまでのソナタでしばしば使用されてきたトリルが主要なモチーフ（光の螺旋）として取り入れられ、音響的な効果だけでなく、音の響きの保持が優先されている。また高揚感を表現すべく、展開部では各モチーフや使用されているセクションが上昇していく書法が用いられている。音組織の使用は、《ピアノ・ソナタ第6番》や《ピアノ・ソナタ第7番》と比べて簡素化される一方で半音階が多用され、8音音階と同じようにモチーフの一部としても扱われている。付録1で示したようにこれらは適切な還元を経ることで、すべて8音音階や神秘和音による音階に収斂される。

《ピアノ・ソナタ第8番》

- ① 形式：序奏付き単一楽章からなるソナタ形式
- ② 構成：序奏+提示部+展開部+再現部+コーダ
- ③ 音組織：8音音階と神秘和音による音階で構成される。

《ピアノ・ソナタ第8番》は、《ピアノ・ソナタ第5番》や《ピアノ・ソナタ第10番》と同様に序奏付きのソナタであり、さらに《ピアノ・ソナタ第6番》、《ピアノ・ソナタ第7番》、《ピアノ・ソナタ第9番》に見られる音楽的要素が複合的に用いられた作品である。《ピアノ・ソナタ第5番》から《ピアノ・ソナタ第10番》までのソナタと比べて発想記号が著しく減少し、その代わりに序奏、提示部、4つに区分される展開部、再現部、コーダの小節数に極めて意図的な数的な関係性が現れている。さらに第1主題における4度音程による重音パッセージや旋律の半音と全音、第2主題における短6度、再現部直前の完全4度によるモチーフ等、特定の音程を意図的に使い分けて音楽が表現されている。構成面での数的関係性と音程の意図的使用は、従来のソナタに見られないものである。

4.8.2 ソナタ形式の作品とピアノ・ソナタの関係性について

《ピアノ・ソナタ第5番》以降に作曲されたソナタ形式の作品は《ポエム・ノクチュルヌ》1曲のみであった。この作品は、1911年から12年にかけて《ピアノ・ソナタ第6番》や《ピアノ・ソナタ第7番》と同時期に作曲されたものである。単一楽章形式のソナタとして扱うよりも、音組織の多様な活用に重点が置かれた作品として捉えることができる。主題やモチーフの書法は、全て神秘和音で構成されている。スクリャービンのピアノ・ソナタでは神秘和音だけが使用されることはなかった点からも、この作品はソナタの系列には属さない作品である。

4.8.3 結論

スクリャービンの《ピアノ・ソナタ第5番》以降の6曲のソナタは、すべて単一楽章のソナタであるが、スクリャービンは絶えず何らかの面で新たな試みに挑戦している。《ピアノ・ソナタ第5番》では《ピアノ・ソナタ第4番》までの手法を活かす一方で調性からの離脱を試み、《ピアノ・ソナタ第5番》以降では8音音階や神秘和音による音階など調性を離脱した音組織を採用した。《ピアノ・ソナタ第9番》や《ピアノ・ソナタ第10番》では半音階の多用などで音組織の扱いは柔軟性を獲得し、《ピアノ・ソナタ第8番》ではソナタ各部分の小節数や音程の意図的使用などにさらなる新機軸が加味され従来のソナタの諸要素が集約されている。それは作品番号を持たない初期のソナタ2曲に始まるスクリャービンのピアノ・ソナタ発展史の最終形態でもあった。

5. 結論

スクリャービンのピアノ・ソナタおよびソナタ形式の作品の歴史的背景・様式的・形式的分析を行い、その変遷を辿ると、原点は初期の作品番号の持たない《幻想ソナタ》そして《ピアノ・ソナタ》変ホ短調が基盤となって連続的に発展していったとすることができる。

《幻想ソナタ》は、《ピアノ・ソナタ第2番》、《ピアノ・ソナタ第4番》の2楽章形式へ、《ピアノ・ソナタ》変ホ短調は《ピアノ・ソナタ第1番》、《ピアノ・ソナタ第3番》の多楽章形式のピアノ・ソナタへと発展を遂げた。また、楽章間を連結させるやり方が段階的に試みられ、一曲のソナタに統一感を持たせることも成功させた。《幻想ソナタ》では第1楽章がV₇で終わることや、第1楽章のコデッタが第2楽章終結部でも用いられ、《ピアノ・ソナタ第2番》においては、第1楽章にてIV度調平行調で終わる手法や、第2楽章から作曲されたことで、第2楽章で用いられたモチーフを第1楽章で採用することで、作品に統一性を持たせた。一つの楽章のみで解決させずに、次の第2楽章を予期させ、二つの楽章で一つの有機的なまとまりを持つ作品となることが意図された。多楽章形式のピアノ・ソナタでも同様の手法が採用された。《ピアノ・ソナタ第1番》では第3楽章と終結部でV₇を配置し、第4楽章へと引き継がれ、各楽章に同様のモチーフを当てはめたことにより統一を図り、《ピアノ・ソナタ第3番》においては第3楽章と第4楽章の間に第1楽章第1主題と第4楽章の冒頭部分やV₇、アタッカを配置し、第4楽章で第3楽章のモチーフを用いたことで楽章間の統一を可能にさせた。ソナタ形式による作品も同様である。《アレグロ・アパッショナート》は《ピアノ・ソナタ》変ホ短調の第1楽章の改作であるが、楽章の一つという枠組みではなく、単一楽章形式の作品の一つとして取り上げられた。《演奏会用アレグロ》ではコーダにおいて各セクションの主要なモチーフが組み込まれ、《幻想曲》では、コーダで第1主題と第2主題を回想させることで作品に統一性を与えることに成功させた。《悪魔的詩曲》は、《ピアノ・ソナタ第4番》以降のソナタで展開される主題が含まれ《ピアノ・ソナタ第6番》や《ピアノ・ソナタ第9番》へのテーマ性が見出されている。《ピアノ・ソナタ第4番》は《幻想ソナタ》以来のソナタの構成法が総合的に使用され、各ソナタの楽章間での主要主題の回帰も《ピアノ・ソナタ第4番》で見られる。

《ピアノ・ソナタ第4番》は次の作品である《ピアノ・ソナタ第5番》の単一楽章形式のピアノ・ソナタへの基盤にもなっている。

《ピアノ・ソナタ第5番》以降のピアノ・ソナタは全て単一楽章形式で作曲されたが、各作品において段階的な変化が見られる。《ピアノ・ソナタ第5番》は序奏付きの単一楽章ソナタ形式であり、冒頭が展開部と終結部で配置されることで作品の統一性が図られている。《交響曲第4番》で用いられる詩「法悦の詩」を基に作曲された作品であるが、詩的なテーマ性を持ったピアノ・ソナタは《ピアノ・ソナタ第5番》以降にも存在した。また、冒頭のトリルで音を保持させる手法は後のピアノ・ソナタで多用されるようになる。《ピアノ・ソナタ第6番》は《悪魔的詩曲》同様に第1主題が対照的な二部分に分離させて主題内にコントラストが含まれている。《ピアノ・ソナタ第7番》同様に鐘の音を用いたテーマ

性を持たせている。ここで機能和声の代わりに 8 音音階や神秘和音が採用され、水平に音を並べることで小節間の音の響きを保持させ、音の響きだけでなくモチーフとしても機能させることを成功させた。《ピアノ・ソナタ第 9 番》と《ピアノ・ソナタ第 10 番》では、《ピアノ・ソナタ第 9 番》は単一楽章形式からなるソナタ形式、《ピアノ・ソナタ第 10 番》は序奏付き単一楽章からなるソナタ形式であり異なる形式であるものの、展開部、終結部の冒頭の主題の回帰は《ピアノ・ソナタ第 4 番》や《ピアノ・ソナタ第 5 番》と同様の手法が取られている。また《ピアノ・ソナタ第 5 番》、《ピアノ・ソナタ第 6 番》、《ピアノ・ソナタ第 7 番》に比べて簡素化されている。《ピアノ・ソナタ第 9 番》は《悪魔的詩曲》、《ピアノ・ソナタ第 6 番》に通じた「悪魔」をテーマとなる作品として取り上げられ、《ピアノ・ソナタ第 10 番》では自然がテーマとされている。《ピアノ・ソナタ第 4 番》、《ピアノ・ソナタ第 5 番》でも用いられた上昇するモチーフが採用され、トリルがモチーフとして多用されている。序奏付きの単一楽章形式で書かれた最後の《ピアノ・ソナタ第 8 番》では、各セクションの小節数が均等化され、モチーフと音程の間に関係性が見られる。ソナタ形式による作品である《ポエム・ノクチュルヌ》は「神秘和音」だけを使用した作品である。

このように《ピアノ・ソナタ第 5 番》以降のピアノ・ソナタは常に各ソナタに共通性を見出される一方で、何らかの新たな側面が加わっている。

スクリャービンのピアノ・ソナタは《幻想ソナタ》と《ピアノ・ソナタ》変ホ短調から《ピアノ・ソナタ第 4 番》へと進化し、《ピアノ・ソナタ第 5 番》以降で単一楽章制のピアノ・ソナタとして、そして機能และ声への離脱が行われ、独自の美学的背景のもとで 8 音音階や神秘和音を用いる様式へと展開されていった。スクリャービンのピアノ・ソナタは、作品番号の持たない 2 曲の初期ソナタから継続的にその様式を発展した。この点で、今後のスクリャービンのピアノ・ソナタ研究は、従来行われていた作曲者によって番号（作品番号と通し番号）の付された 10 曲ではなく、12 曲を対象として行われるべきことを主張して結論とするものである。

謝辞

本論文は筆者が日本大学大学院芸術学研究科博士後期課程に在籍中の研究結果をまとめたものであります。本論文作成にあたり、お世話になりました方々のお名前とともにここに感謝の意を表すこととします。

本研究を進めるにあたり、論文指導とロシアの文化を交えながら様々な観点からの視点をくださり、終始あたたかいご指導と激励を賜りました本学の高久暁教授に心から感謝の意を表します。的確なご助言と励ましのお言葉のおかげで、本研究を完成することができました。

そして、本学修士課程から論文指導ならびに演奏指導を賜り、演奏者という観点からの気づきや、本研究発表の一つでもあった「山本奈央ピアノリサイタル」にて情熱を持ってご指導くださいました本学の楊（蛭子）麗貞先生、あたたかいご指導と論文指導、ご助言をいただき、本研究においてたいへんお世話になりました田代幸弘教授のお二方の先生に、心から感謝申し上げます。

最後に、本研究にあたり、たくさんのご支援とあたたかく見守ってくださった多くの皆さまに、心より感謝申し上げます。

2021 秋 記

参考文献

【書籍・論文】

- Alexander, Alexejew. / Wiktor, Delson. 2008 *Einführung in die Klaviermusik von Alexander Skrjabin*. (Skrjabin-Studien, Band 1) Berlin: Verlag Ernst Kuhn.
- Ballad and Bengtson - with Young 2017: Lincoln, Ballad. and Matthew, Bengtson. - with John Bell, Young. 2017 *The Alexander Scriabin Companion History, Performance, and Lore*. United States: Rowman & Littlefield Publishers.
- Schlauch / Anna 1985 : Barany-Schlauch. /Elizabeth, Anna. 1985 *Alexander Scriabin's ten piano sonatas : their philosophical meaning and its musical expression*. United States: Ohio State University.
- Bitzan, Wendelin. 2018 *The Sonata as an Ageless Principle. Nikolai Medtner's Early Piano Sonatas: Analytic Studies on their Genesis, Style, and Compositional Technique*. Vienna: University of Music and Performing Arts Vienna Department of Musicology and Performance Studies.
- de Boris, Schloezer. 1975 *Alexander Scriabin*. Paris: Librairie des Cinq Continents'.
- Bowers, Faubion. 1973 *The new Scriabin, enigma and answer*. New York: St.Martin.
- Bosshard, Daniel. 2002 *Thematisch-chronologisches Verzeichnis der musikalischen Werke von Alexander Skrjabin*. Edizioni Trais Giats Ardez.
- Dernova 1968: Dernova, Varvara. 1968 *Garmoniya Skryabina*. Leningrad: Izdatel'stvo 'Muzyka'.
- Hanns, Steger. 1977 *Materialstrukturen in den fünf späten Klaviersonaten Alexander Skrjabin's*. Kassel: Gustav Bosse Verlag Regensburg.
- Hull 1916: Hull, Eaglefield. 1916 *A Greate Russian Tone-poet : Scriabin*. London: K. Paul, Trench, Trubner & co. , ltd.
- Kelkel 1978: Kelkel, Manfred. 1978 *Alexandre Scriabine. Sa Vie, l'Esoterisme et le Langage Musical Dans Son Oeuvre*. Paris: Éditions Honoré Champion.
- Kolleritsch, Otto. 1980 *Alexander Skrjabin herausgegeben von Otto Kolleritsch*: Universal Edizion.

Macdonald, Hugh. 1978 *Skrjabin Oxford studies of composers, 15*, Oxford University Press.

Mast, Dietrich. 1981 *Struktur und Form bei Alexander N. Skrjabin* : Wollenweber, W.

Michael Schmidt. 1989 *Ekstase als musikalisches Symbol in den Klavierpoèmes Alexander Skrjabins* : Centaurus-Verlagsgesellschaft

Nicholls, Simon. "Scriabin's Eighth Sonata: the composer's last word on sonata form." Scriabin Association. February, 2019. <http://www.scriabin-association.com/skrjabins-eighth-sonata-composers-last-word-sonata-form-simon-nicholls/>

Nicholls, Simon. Pushkin, Michael. Ashkenazy, Vladimir. 2013 *The Notebooks of Alexander Skryabin*. London:Oxford University Press.

Predota 2015: Predota, Georg. "A Universe of Delight Alexander Scriabin and Natalya Sekerina." Interlude. January, 2015. <https://interlude.hk/universe-delightalexander-scriabin-natalya-sekerina/>

Sabanejew 1914: Sabanejew, Leonid. 1914 "*Prometheus von Skrjabin*". in "*Der Blaue Reiter*", edited by Wassily Kandinsky and Franz Marc, 57-68. Munchen: R.Piper & Co.

Schbli, Sigfried. 1983 *Alexander Skrjabin und seine Musik*. München Zürich:R.Piper & Co.Verlag.

Taruskin 1985: Taruskin, Richard. 1985 "*Chernomor to Kashchei: Harmonic Sorcery; or, Stravinsky's 'Angle'*". Journal of the American Musicological Society 38, no. 1 (Spring): 72-142.

Wai-Ling, Cheong. 1996 Scriabin's Octatonic Sonata. Journal of the Royal Musical Association. Vol. 121, No. 2.1996 : 206-228. Taylor & Francis, Ltd.

Wise 1987 : Herbert Harold Wise, Jr. 1987 *The Relationship of Pitch Sets to Formal Structure in The Last Six Piano Sonatas of Scriabin*. New York:University of Rochester Rochester.

ハル・イーグルフィールド(小松平五郎訳) 1953 「スクリャービンの神秘の和音」音楽芸術 6:17-26.

石川洋行 2012 : 石川洋行 2012.3 「アレクサンドル・スクリャービンと共感覚」『比較文学・文化論集』東京大学比較文学・文化研究会 29: 9-16.

岡田敦子 1987 「スクリヤービン後期作品における和声領域連結システムをめぐって (東京芸術大学博士論文 1986 に基づく)」 音楽学 33-2: 89-114.

岡田 1987: 岡田敦子 1987 「スクリヤービンの和声語法: 後期作品における和声領域連結システムを中心として」, 東京芸術大学博士論文, 1月

大田黒元雄 1914: 大田黒元雄 1914 『音楽日記抄』 音楽と文学社

大田黒元雄 1915 『バッハよりシェーンベルヒ』 山野楽器店

大宅 緒 2000 「スクリヤービンの世界」 レコード芸術 3:145-150.

大宅 2004: 大宅 緒 2004 「スクリヤービン《ピアノ・ソナタ第8番》Op.66 にみる展開の論理」 洗足論叢 32, 1-15.

鈴木 博之 1967 「スクリヤービン試論」 音楽芸術 9: 29-34.

後藤 暢子 編, 團 伊玖磨 編, 遠山 一行 編 2001 『山田耕筰著作全集 1』 岩波書店

後藤 暢子 編, 團 伊玖磨 編, 遠山 一行 編 2001 『山田耕筰著作全集 2』 岩波書店

後藤・團・遠山 2001: 後藤 暢子 編, 團 伊玖磨 編, 遠山 一行 編 2001 『山田耕筰著作全集 3』 岩波書店

佐野 1972: 佐野光司 1972 「スクリヤービンの音楽語法」 音楽芸術 12: 26-37.

佐野光司 1985 「法悦の詩人スクリヤービン」 音楽芸術 4: 44-47.

サバネーエフ 2014: レオニード・サバネーエフ(森松皓子訳) 2014 『スクリヤービン: 晩年に明かされた創作秘話』 音楽之友社

田村 2011: 田村文夫 2011 「スクリヤービンのピアノソナタ第5番の調解釈に関する論考: 和声的推移と暗示的調性を手掛かりとして」 神戸大学大学院人間発達環境学研究科研究紀要 4(2): 95-105.

ローゼン 1997: チャールズ・ローゼン (福原淳訳) 1997 『ソナタ諸形式』 アカデミアミュージック

筒井 麻里子 1996 「スクリヤービンの研究の為の主要な文献と資料—Bibliography, Discography—」 武蔵野音楽大学研究紀要 27: 81-91.

中丸美繪 2021 「鍵盤の血脈 井口基成 第62回 若い妻」 MOSTLY CLASSIC 286: 124-127.

ニコラエヴィチ・クリューコフ,アレクサンドロヴナ・ホプローヴァ,セルゲイ・ヴァシレンコ (森田稔,梅津紀雄訳) 1995 『ロシア音楽史 (1)』全音音楽出版社

ニコラエヴィチ・クリューコフ,アレクサンドロヴナ・ホプローヴァ,セルゲイ・ヴァシレンコ,スレノフナ・バルツェヴァ (森田稔,梅津紀雄訳) 1995 『ロシア音楽史 (2)』全音音楽出版社

野原泰子 2011 「スクリャービンの「白ミサ」と「黒ミサ」：後期ピアノソナタにおける思想の表出をめぐる考察」音楽学 57-(1): 15-27.

野原 2008 : 野原泰子 2008 「スクリャービンの後期作品-その音楽語法と思想の表出をめぐる考察-」,東京藝術大学博士論文,3月

野原 2020 : 野原泰子 2020 「山田耕筰のスクリャービン受容——音楽の法悦境を求めて——」『武蔵野音楽大学紀要』 51: 83-108.

袴田和泉 2007 「A.N.スクリャービン「ピアノ・ソナタ第2番嬰ト短調 幻想ソナタ Op.19」における分析と演奏解釈についての一考察」『熊本大学教育学部紀要 人文科学』 56: 279-288.

バウアーズ 1995 : フォービオン・バウアーズ(佐藤泰一訳) 1995 『アレクサンドル・スクリャービン—生涯と作品—』泰流社

藤野幸雄 2015 『モスクワの憂鬱 スクリャービンとラフマニノフ』彩流社

メシアン 2018 : オリヴィエ・メシアン(細野孝興訳) 2018 『音楽言語の技法』ヤマハミュージックエンタテインメントホールディングス出版部

山田耕筰 1996 : 山田耕筰 1996 『自伝 若き日の狂詩曲』中公文庫

山本奈央 2017 : 山本奈央 2017 「スクリャービンの神秘主義に関する研究—ピアノ・ソナタ第4番,第9番の考察—」,日本大学大学院芸術学研究科修士論文,3月.

【辞典】

スタンリー・セイディ (柴田南雄,他訳) 1994 『ニューグローヴ世界音楽大事典』講談社 10: 79-100.

セイディ 1994, 14 : スタンリー・セイディ (柴田南雄,他訳) 1994 『ニューグローヴ世界音楽大事典』講談社 14: 374-381.

【楽譜】

Flamm 2011 : Scriabin, Aleksandr Nikolaevich. 2011. *Aleksandr Nikolaevich Scriabin Complete Piano Sonatas Vol.1* . Ed. Christoph,Flamm. *Urtext*. Bärenreiter-Verlag.

Flamm 2009 : Scriabin, Aleksandr Nikolaevich. 2009. *Aleksandr Nikolaevich Scriabin Complete Piano Sonatas Vol.2* . Ed. Christoph,Flamm. *Urtext*. Bärenreiter-Verlag.

Flamm 2014 : Scriabin, Aleksandr Nikolaevich. 2014. *Aleksandr Nikolaevich Scriabin Complete Piano Sonatas Vol.4* . Ed. Christoph,Flamm. *Urtext*. Bärenreiter-Verlag.

Scriabin, Aleksandr Nikolaevich. 1970 *Youthful and Early Works of Alexander and Jurian Scriabin*. Compiled and annotated by Donald M. Garvelmann, Foreword by Faubion,Bowers. 1970 Music Treasure Publications USA.

Scriabin, Aleksandr Nikolaevich. 2010. *Skrjabin Klavierwerke V*. Günter Philipp. C. F. Peters Musikverlag.

Scriabin, Aleksandr Nikolaevich. 1986. *ALEXANDER SKRJABIN SONATE ES-MOLL (1889) Klavier zu zwei Händen ERSTDRUCK*. Richard Metzler, Roberto Szidon. VERLAG WALTER WOLLENWEBER.

Lobanov 2007 : Scriabin, Aleksandr Nikolaevich. 2007 *Scriabin Sonata No.2 (Sonate-fantaisie) Op.19 For Piano*. Pavel, Lobanov. Moscow-Muzyka.

Scriabin, Aleksandr Nikolaevich. 2010. *Scriabin Sonata No.3 Op.23 For Piano*. Pavel Lobanov. Moscow-Muzyka.

Scriabin, Aleksandr Nikolaevich. 2008 *Scriabin Sonata No.5 Op.53 For Piano. Facsimile*. Moscow-Muzyka.

Scriabin, Aleksandr Nikolaevich. 2013. *Aleksandr Scriabin Collected Works Series II Works for Piano Volume 9 Pieces.Etudes*. Pavel Shatsky. Moscow-Muzyka./P.Jurgenson.

Shatsky 2018 : Scriabin, Aleksandr Nikolaevich. 2018. *Aleksandr Scriabin Collected Works Series II Works for Piano Volume 10 Sonatas*. Pavel Shatsky. Moscow-Muzyka./P.Jurgenson.

Rubcova 2015 : Scriabin, Aleksandr Nikolaevich. 2015 *Klaviersonate Nr.7 op.64. Facsimile*. Valentina Rubcova. G. Henle Verlag München.

伊達純・岡田敦子 2013, 1 : Scriabin, Aleksandr Nikolaevich. 2013 『*Scriabin The Complete Works For Piano 1*』伊達純・岡田敦子：世界音楽全集・春秋社版 1

伊達純・岡田敦子 2015, 2 : Scriabin, Aleksandr Nikolaevich. 2015 『*Scriabin The Complete Works For Piano 2*』伊達純・岡田敦子:世界音楽全集・春秋社版 2

Scriabin, Aleksandr Nikolaevich. 2017 『*Scriabin The Complete Works For Piano 6*』伊達純・岡田敦子:世界音楽全集・春秋社版 6

伊達純・岡田敦子 2015, 7 : Scriabin, Aleksandr Nikolaevich. 2015 『*Scriabin The Complete Works For Piano 7*』伊達純・岡田敦子:世界音楽全集・春秋社版 7

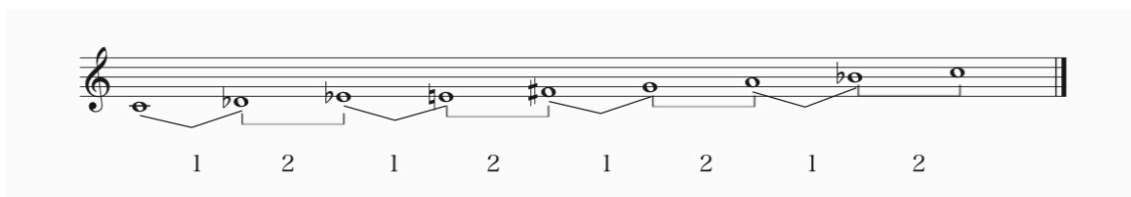
付録 1

付録 1 は、スクリャービンの《ピアノ・ソナタ第 6 番》から《ピアノ・ソナタ第 10 番》までの 5 曲のピアノ・ソナタと、《ポエム・ノクチュルヌ》の音組織を、フレーズごとに音階としてまとめたものである。この音階は、各フレーズの最低音を音階の開始音とし、各フレーズで用いられている残りの音を開始音に近い順に並べることで得られる。五線譜の左上に該当するフレーズの小節数と音列の種類（M.T.L 第 2 番 ≡ 8 音音階、神秘和音）を記し、音と音の間に含まれる半音の数を、奇数（1 = 半音 = 短 2 度、3 = 短 3 度、5 = 完全 4 度）は谷型のカッコ、偶数（2 = 全音 = 長 2 度、4 = 長 3 度）は角型のカッコで表し、下に半音の数を表記した。

後期スクリャービンの作品で用いられる音階は 8 音音階と神秘和音であるが、これらは次のように表される。

- ・ 8 音音階(≡M.T.L 第 2 番)

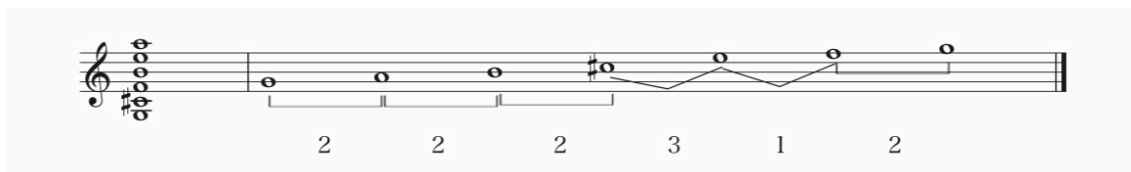
【譜例 345】（= 譜例 173）



A musical staff in treble clef showing an 8-note scale. The notes are: G4, A4, Bb4, Bb4, B4, C5, D5, E5. Brackets below the notes indicate intervals: 1 (G-A), 2 (A-Bb), 1 (Bb-B), 2 (B-C), 1 (C-D), 2 (D-E), 1 (E-F), 2 (F-G). The notes are connected by a single line.

- ・ 神秘和音

【譜例 346】（= 譜例 173）



A musical staff in treble clef showing a 6-note scale. The notes are: G4, A4, B4, C5, D5, E5. Brackets below the notes indicate intervals: 2 (G-A), 2 (A-B), 2 (B-C), 3 (C-D), 1 (D-E), 2 (E-F). The notes are connected by a single line.

8 音音階の典型的なタイプは、半音と全音を数字で表記すると 1 と 2 が交互に、例えば（1、2、1、2、1、2、1、2）と現れるものであり、神秘和音は例えば（2、2、2、2、3、1）のように、全音（2）の連続と短 3 度（3）と短 2 度（1）が現れる。数字の配列は、開始音によって異なる場合がある。

実際の作品のフレーズから得られた音階には、経過的に用いられる「非音階音」や、音階を構成する音が省略されることがあるため、前者についてはその種の音を省略する操作を、後者については省かれた構成音を付加する操作を行うことで、8 音音階か神秘和音のどちらかに収斂されることが確認できる。

例1) 《ピアノ・ソナタ第6番》第1~9小節：「省略」の操作→8音音階

【譜例 347】

1-9:M.T.L.2-2

1 1 1 2 1 2 1 2 1

2 1 2 1 2 1 2 1

例2) 《ピアノ・ソナタ第7番》第1~2小節：「付加」の操作→8音音階

【譜例 348】

1-2.4:M.T.L.2-1

1 3 2 3 3

1 2 1 2 1 2 1 2

例3) 《ピアノ・ソナタ第9番》第1~5小節：「省略」の操作→8音音階

【譜例 349】

1-5.2:8音音階

2 1 1 1 1 2 1 1 1 1

2 1 2 1 2 1 2 1

例4) 《ピアノ・ソナタ第10番》第1~8小節: 「省略」の操作→神秘和音

【譜例 350】

1-8:神秘和音

3 2 1 1 1 1 2 1

3 2 2 2 2 1

ピアノ・ソナタ第6番 Op.62

1-9:M.T.L.2-2

1 1 1 2 1 2 1 2 1

10:M.T.L.2-2

2 1 3 2 1 3

11-14:M.T.L.2-2

1 2 1 2 1 2 1 2

15-23:M.T.L.2-2

2 1 1 1 1 1 1 1 2 1

24-25:M.T.L.2-2

1 1 1 3 2 1 3

26:M.T.L.2-2

3 2 1 3 2 1

27-30:M.T.L.2-2

1 2 1 2 1 2 1 2

ピアノ・ソナタ第6番

31-34:M.T.L.2-3

1 1 1 1 2 1 1 1 1 2

35-36:M.T.L.2-2

1 2 1 1 1 1 1 2 2

37:神秘和音

4 2 1 1 2 2

38:M.T.L.2-2

2 1 2 1 1 1 2 2

39-42:M.T.L.2-2

2 1 3 2 1 2 1

43-44:神秘和音

2 2 2 3 1 2

45-46:神秘和音

2 3 1 2 2 2

47-50:M.T.L.2-1

1 2 1 2 1 3 2

ピアノ・ソナタ第6番

51-53.1:M.T.L.2-1

Musical notation for measures 51-53.1. The staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings are indicated below the notes: 1, 3, 2, 1, 2, 1, 2.

53.1-54:M.T.L.2-2

Musical notation for measures 53.1-54. The staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings are indicated below the notes: 1, 3, 1, 2, 1, 1, 2.

55-59:M.T.L.2-2

Musical notation for measures 55-59. The staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings are indicated below the notes: 2, 1, 3, 2, 1, 2, 1.

60-61:神秘和音

Musical notation for measures 60-61. The staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings are indicated below the notes: 1, 1, 2, 2, 1, 1, 1, 1, 2.

62.1-62.2:神秘和音

Musical notation for measures 62.1-62.2. The staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings are indicated below the notes: 2, 3, 2, 2, 1, 2.

62.3-63:神秘和音

Musical notation for measures 62.3-63. The staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings are indicated below the notes: 1, 1, 2, 2, 1, 1, 1, 1, 2.

64-65:神秘和音

Musical notation for measures 64-65. The staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings are indicated below the notes: 2, 3, 1, 2, 2, 2.

66-70:M.T.L.2-1

Musical notation for measures 66-70. The staff shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4. Fingerings are indicated below the notes: 1, 2, 1, 2, 1, 3, 2.

ピアノ・ソナタ第6番

71-82.2:M.T.L.2-1

1 2 1 2 1 3 2

82.3:M.T.L.2-1

1 3 2 3 3

83.1:M.T.L.2-1

3 1 2 1 3 2

83.2:M.T.L.2-1

1 3 2 3 3

83.3-84:M.T.L.2-1

1 3 2 3 1 2

85-86:M.T.L.2-1

1 3 2 3 1 2

87.1:M.T.L.2-1

3 1 2 1 3 2

87.2:M.T.L.2-1

1 3 2 3 1 2

ピアノ・ソナタ第6番

87.3:M.T.L.2-1

3 1 2 1 3 2

88:M.T.L.2-1

1 3 2 4 2

89:M.T.L.2-1

4 2 4 2

90:M.T.L.2-1

4 4 2 2

91:M.T.L.2-1

4 3 3 2

92:M.T.L.2-1

1 3 2 3 1 2

93-94:M.T.L.2-1

1 3 2 3 1 2

95:M.T.L.2-1

1 3 2 3 1 2

ピアノ・ソナタ第6番

96:M.T.L.2-1

1 3 2 3 1 2

97-98:M.T.L.2-1

1 3 2 3 1 2

99:M.T.L.2-1

1 3 2 3 1 2

100:M.T.L.2-1

1 2 3 3 1 2

101:M.T.L.2-1

1 3 2 3 1 2

102-103:M.T.L.2-1

3 3 1 3 2

104-106.1:M.T.L.2-1

1 3 2 3 1 2

106.2-107:M.T.L.2-1

3 3 1 3 2

ピアノ・ソナタ第6番

108-109:M.T.L.2-1

1 3 2 3 1 2

110-111:M.T.L.2-1

1 2 1 2 1 3 2

112-120.1:M.T.L.2-1

1 3 2 3 1 2

120.1-123:M.T.L.2-1

1 2 1 2 1 2 3

124.1-124.3:M.T.L.2-1

3 1 2 1 3 2

124.3-125:M.T.L.2-1

1 3 2 3 3

126.1:M.T.L.2-1

2 2 3 1 1 3

126.2:M.T.L.2-1

1 3 2 3 3

ピアノ・ソナタ第6番

126.3:M.T.L.2-1

1 3 2 3 1 2

127.1:M.T.L.2-1

1 3 2 3 3

127.2:M.T.L.2-1

1 3 2 3 3

127.3:M.T.L.2-1

3 1 2 1 3 2

128.1-128.3:M.T.L.2-3

3 2 3 1 2 1

128.3-129:M.T.L.2-3

2 1 2 1 3 2 1

130.1:M.T.L.2-3

3 2 3 1 2 1

130.2:M.T.L.2-3

1 3 2 3 3

ピアノ・ソナタ第6番

130.3:M.T.L.2-

3 1 2 1 3 2

Detailed description: A single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The exercise consists of six eighth notes: F#4, A4, Bb4, A4, G4, F#4. The notes are connected by a slur. Fingering numbers 3, 1, 2, 1, 3, 2 are written below the notes.

131.1:M.T.L.2-3

1 3 2 3 1 2

Detailed description: A single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The exercise consists of six eighth notes: F#4, A4, Bb4, A4, G4, F#4. The notes are connected by a slur. Fingering numbers 1, 3, 2, 3, 1, 2 are written below the notes.

131.2:M.T.L.2-3

1 3 2 3 3

Detailed description: A single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The exercise consists of six eighth notes: F#4, A4, Bb4, A4, G4, F#4. The notes are connected by a slur. Fingering numbers 1, 3, 2, 3, 3 are written below the notes.

131.2-131.3:M.T.L.2-3

1 3 2 3 3

Detailed description: A single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The exercise consists of six eighth notes: F#4, A4, Bb4, A4, G4, F#4. The notes are connected by a slur. Fingering numbers 1, 3, 2, 3, 3 are written below the notes.

132-133:M.T.L.2-3

2 1 2 1 3 2 1

Detailed description: A single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The exercise consists of seven eighth notes: F#4, A4, Bb4, A4, G4, F#4, E4. The notes are connected by a slur. Fingering numbers 2, 1, 2, 1, 3, 2, 1 are written below the notes.

134-140:M.T.L.2-3

1 3 2 1 3 1 1

Detailed description: A single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The exercise consists of seven eighth notes: F#4, A4, Bb4, A4, G4, F#4, E4. The notes are connected by a slur. Fingering numbers 1, 3, 2, 1, 3, 1, 1 are written below the notes.

141.1-141.3:M.T.L.2-2

3 1 2 1 3 2

Detailed description: A single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The exercise consists of six eighth notes: F#4, A4, Bb4, A4, G4, F#4. The notes are connected by a slur. Fingering numbers 3, 1, 2, 1, 3, 2 are written below the notes.

141.3-142:M.T.L.2-2

1 3 2 3 3

Detailed description: A single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The exercise consists of six eighth notes: F#4, A4, Bb4, A4, G4, F#4. The notes are connected by a slur. Fingering numbers 1, 3, 2, 3, 3 are written below the notes.

ピアノ・ソナタ第6番

143.1:M.T.L.2-2

3 1 2 1 3 2

143.2:M.T.L.2-2

1 3 2 3 3

143.3:M.T.L.2-2

1 3 2 3 1 2

144.1:M.T.L.2-3

1 3 2 3 3

144.2:M.T.L.2-3

1 3 2 3 1 2

144.3:M.T.L.2-3

3 1 2 1 3 2

145.1-145.3:M.T.L.2-1

3 2 3 1 2 1

145.3-146:M.T.L.2-1

2 1 2 1 3 2 1

ピアノ・ソナタ第6番

147.1:M.T.L.2-1

3 2 3 1 2 1

147.2:M.T.L.2-1

1 3 2 3 3

147.3:M.T.L.2-1

1 3 2 3 1 2

148.1:M.T.L.2-1

1 3 2 3 1 2

148.2:M.T.L.2-1

1 3 2 3 3

148.2-148.3:M.T.L.2-1

1 2 1 3 2 3

149-150:M.T.L.2-1

2 1 2 1 3 2 1

151-157:M.T.L.2-1

1 2 1 2 1 3 1 1

ピアノ・ソナタ第6番

158-161:M.T.L.2-1

2 1 2 1 3 2 3

162-163:神秘和音

2 2 2 1 1 1 1 2

164.1-164.2:神秘和音

2 3 3 2 2

164.3-165:神秘和音

1 1 2 2 1 1 1 1 2

166-167:神秘和音

2 3 1 2 4

168-171:M.T.L.2-3

2 1 3 2 2 1 1

172-175:M.T.L.2-3

2 1 3 2 1 1 1 1

176-177:M.T.L.2-3

2 1 2 3 1 1 1 1

ピアノ・ソナタ第6番

178-179:M.T.L.2-3

2 1 2 2 1 1 2 1

180-187:M.T.L.2-3

1 1 1 1 2 1 2 1 2

188-189:M.T.L.2-3

1 2 1 2 1 2 1 2

190:M.T.L.2-3

1 2 1 2 1 2 1 2

191:M.T.L.2-3

1 2 1 2 1 2 1 2

192-197:M.T.L.2-3

1 2 1 1 1 3 1 1 1

198-199:M.T.L.2-3

2 1 3 2 1 1 1 1

200-201:M.T.L.2-3

2 1 3 2 2 1 1

ピアノ・ソナタ第6番

202:M.T.L.2-3

1 1 1 2 1 4 1 1

203.1-203.2:M.T.L.2-3

1 1 1 2 1 2 1 3

203.3-207:M.T.L.2-3

3 1 1 1 2 1 2 1

207-214:M.T.L.2-3

1 1 1 3 2 1 2 1

215:M.T.L.2-3

2 1 3 2 1 3

216-219:M.T.L.2-3

1 1 1 1 2 1 1 1 1 2

220-228:M.T.L.2-3

1 1 1 3 2 1 2 2

229-230:M.T.L.2-3

1 1 1 3 2 1 3

ピアノ・ソナタ第6番

231:M.T.L.2-3

3 2 4 1 1 1

232-235:M.T.L.2-3

1 2 1 2 1 2 1 2

236-238:M.T.L.2-1

1 1 1 1 2 1 2 1 2

239:M.T.L.2-3

2 1 2 1 1 2 3

240-242:M.T.L.2-3

1 1 1 1 2 1 2 1 2

243:M.T.L.2-3

2 3 1 2 1 3

244-245:M.T.L.2-3

2 1 2 1 3 2 1

246-247:M.T.L.2-3

2 1 2 1 2 1 2 1

ピアノ・ソナタ第6番

248-249:神秘和音

2 2 2 1 1 1 1 2

250.1-250.2:神秘和音

2 3 1 2 2 2

250.3-251:神秘和音

2 2 3 1 1 1 2

252:神秘和音

2 3 1 2 2 2

253:M.T.L.2-2

2 3 1 2 1 3

254-255:M.T.L.2-2

2 1 2 1 3 2 1

256-257:M.T.L.2-2

1 2 1 2 3 1 2

258-259:M.T.L.2-2

2 1 2 1 3 2 1

ピアノ・ソナタ第6番

260-261:M.T.L.2-2

3 1 2 1 3 2

262-263:M.T.L.2-2

2 1 2 1 3 2 1

264-268.2:M.T.L.2-2

3 1 2 1 3 2

268.3:M.T.L.2-2

1 3 2 3 3

269.1:M.T.L.2-2

3 1 2 1 3 2

269.2:M.T.L.2-2

1 3 2 3 3

269.3-270:M.T.L.2-2

3 3 1 3 2

271-272:M.T.L.2-2

1 3 2 3 3

ピアノ・ソナタ第6番

273.1:M.T.L.2-2

3 1 2 1 3 2

273.2:M.T.L.2-2

1 3 2 3 3

273.3:M.T.L.2-2

3 3 1 3 2

274:M.T.L.2-2

1 3 3 4 2

275:M.T.L.2-2

3 2 4 2

276:M.T.L.2-2

3 5 1 2

277:M.T.L.2-2

4 3 3 2

278:M.T.L.2-2

1 3 2 3 1 2

ピアノ・ソナタ第6番

279-280:M.T.L.2-2

1 3 2 3 1 2

281:M.T.L.2-2

1 3 2 3 1 2

282:M.T.L.2-2

1 3 2 3 1 2

283-284:M.T.L.2-2

1 3 2 3 1 2

285:M.T.L.2-2

1 3 2 3 1 2

286:M.T.L.2-2

1 3 2 3 1 2

287:M.T.L.2-2

1 3 2 3 1 2

288-289:M.T.L.2-2

3 3 1 3 2

ピアノ・ソナタ第6番

290-292.1:M.T.L.2-2

1 2 1 2 1 2 1 2

This musical staff shows measures 290-292.1. It features a sequence of eighth notes with slurs and fingerings: 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2.

292.2-293:M.T.L.2-2

3 3 1 3 2

This musical staff shows measures 292.2-293. It features a sequence of eighth notes with slurs and fingerings: 3, 3, 1, 3, 2.

294-295:M.T.L.2-2

1 2 1 2 1 2 1 2

This musical staff shows measures 294-295. It features a sequence of eighth notes with slurs and fingerings: 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2.

296-297:M.T.L.2-2

1 2 1 2 1 2 1 2

This musical staff shows measures 296-297. It features a sequence of eighth notes with slurs and fingerings: 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2.

298-306.1:M.T.L.2-2

1 2 1 2 1 2 1 2

This musical staff shows measures 298-306.1. It features a sequence of eighth notes with slurs and fingerings: 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2.

306.2-308.1:M.T.L.2-2

2 1 3 2 1 3

This musical staff shows measures 306.2-308.1. It features a sequence of eighth notes with slurs and fingerings: 2, 1, 3, 2, 1, 3.

308.2-309:M.T.L.2-2

3 3 1 3 2

This musical staff shows measures 308.2-309. It features a sequence of eighth notes with slurs and fingerings: 3, 3, 1, 3, 2.

310-314.1:M.T.L.2-2

1 2 1 2 1 2 1 2

This musical staff shows measures 310-314.1. It features a sequence of eighth notes with slurs and fingerings: 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2.

ピアノ・ソナタ第6番

314.2-316.1:M.T.L.2-2

2 1 3 2 1 3

316.2-319:M.T.L.2-2

3 3 1 3 2

320-322.1:M.T.L.2-1

1 2 3 1 3 2

322.2-324.1:M.T.L.2-1

2 1 3 2 1 3

324.2-325:M.T.L.2-1

3 3 1 3 2

326.1:M.T.L.2-3

1 3 2 1 2 3

326.2-328.1:M.T.L.2-3

2 1 3 2 1 3

328.2-329:M.T.L.2-3

1 3 2 1 2 3

ピアノ・ソナタ第6番

330-335.1:M.T.L.2-2

1 2 1 2 1 2 1 2

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains eight quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The notes are connected by a series of slurs. Below the staff are the fingerings: 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2.

335.2-339.1:M.T.L.2-2

1 2 3 1 2 1 2

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains eight quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The notes are connected by a series of slurs. Below the staff are the fingerings: 1, 2, 3, 1, 2, 1, 2.

339.2-341.1:M.T.L.2-2

1 2 3 1 2 1 2

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains eight quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The notes are connected by a series of slurs. Below the staff are the fingerings: 1, 2, 3, 1, 2, 1, 2.

341.2-343.1:M.T.L.2-2

2 1 3 2 1 3

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains eight quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The notes are connected by a series of slurs. Below the staff are the fingerings: 2, 1, 3, 2, 1, 3.

343.2-344:M.T.L.2-2

3 3 1 3 2

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains eight quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The notes are connected by a series of slurs. Below the staff are the fingerings: 3, 3, 1, 3, 2.

345-347.1:M.T.L.2-2

1 2 3 1 2 1 2

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains eight quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The notes are connected by a series of slurs. Below the staff are the fingerings: 1, 2, 3, 1, 2, 1, 2.

347.2-349.1:M.T.L.2-2

1 2 3 1 2 1 2

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains eight quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The notes are connected by a series of slurs. Below the staff are the fingerings: 1, 2, 3, 1, 2, 1, 2.

349.2-351.1:M.T.L.2-2

2 1 3 2 1 3

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains eight quarter notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The notes are connected by a series of slurs. Below the staff are the fingerings: 2, 1, 3, 2, 1, 3.

ピアノ・ソナタ第6番

351.2-354:M.T.L.2-2

355.1:M.T.L.2-1

355.2-357.1:M.T.L.2-1

357.2-359.1:M.T.L.2-1

359.2-360:M.T.L.2-1

361.1:M.T.L.2-1

361.2-363.1:M.T.L.2-1

363.2-364:M.T.L.2-3

ピアノ・ソナタ第6番

365-369:M.T.L.2-2

1 2 1 2 1 2 1 2

370-372.1:M.T.L.2-2

1 5 1 5

372:M.T.L.2-2

1 2 3 3 1 2

373-375.1:M.T.L.2-2

1 5 1 5

375.2-379:M.T.L.2-2

3 3 2 1 3

380-383:M.T.L.2-2

3 3 1 3 2

384-386:M.T.L.2-2

1 3 2 3 1 2

ピアノ・ソナタ第7番 Op.64

1-2.4:M.T.L.2-1

1 3 2 3 3

2.4-4:M.T.L.2-1

1 4 1 3 1 2

5-6.4:M.T.L.2-3

1 3 2 3 1 2

6.4-8.2:M.T.L.2-3

2 1 3 1 3 2

8.2-8.4:M.T.L.2-2

1 3 2 3 1 2

8.4-9:M.T.L.2-2

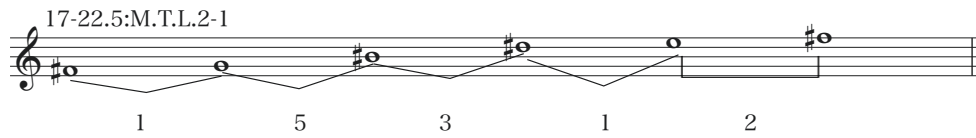
1 4 1 3 1 2

10-16:M.T.L.2-1

1 2 1 2 1 2 1 2

ピアノ・ソナタ第7番

17-22.5:M.T.L.2-1



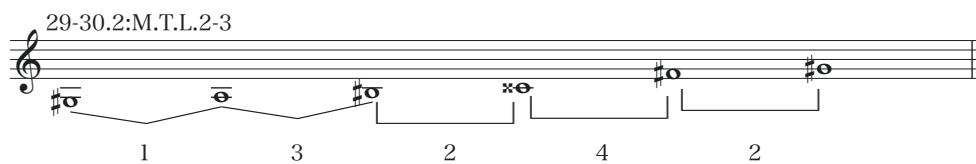
1 5 3 1 2

22.6-28:M.T.L.2-3



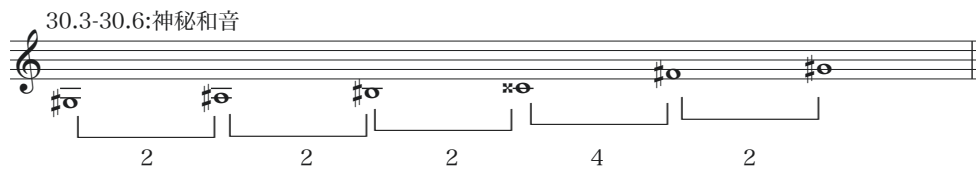
2 3 1 2 1 3

29-30.2:M.T.L.2-3



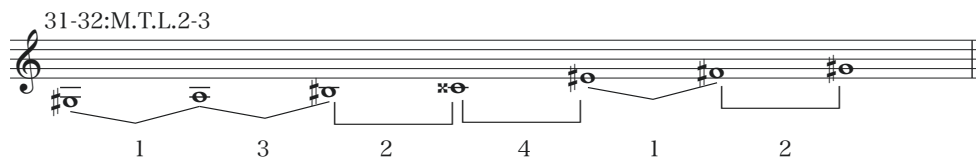
1 3 2 4 2

30.3-30.6:神秘和音



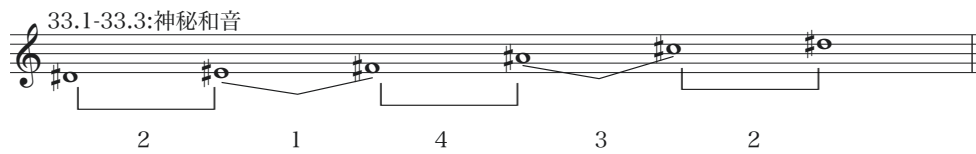
2 2 2 4 2

31-32:M.T.L.2-3



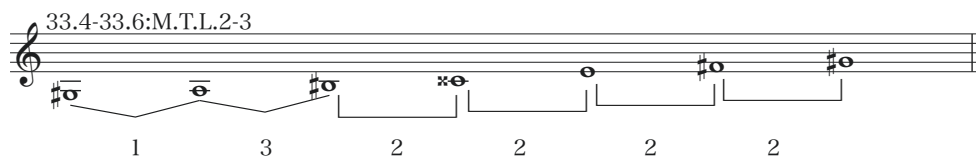
1 3 2 4 1 2

33.1-33.3:神秘和音



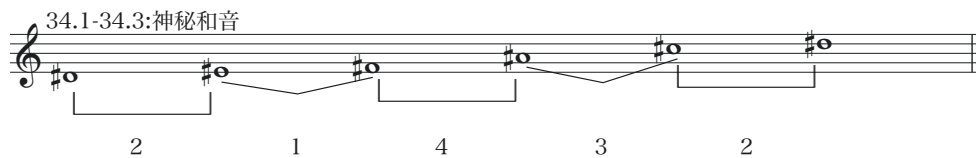
2 1 4 3 2

33.4-33.6:M.T.L.2-3



1 3 2 2 2 2

34.1-34.3:神秘和音



2 1 4 3 2

ピアノ・ソナタ第7番

34.4-34.6:M.T.L.2-3

1 3 2 2 2 2

Detailed description: A single musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains six measures of music. The notes are: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter). Fingerings are indicated below the notes: 1, 3, 2, 2, 2, 2.

35.1-35.3:神秘和音

2 1 2 2 2 3

Detailed description: A single musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains three measures of music. The notes are: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter). Fingerings are indicated below the notes: 2, 1, 2, 2, 2, 3.

35.4-38:M.T.L.2-3

1 3 2 1 2 1 2

Detailed description: A single musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains seven measures of music. The notes are: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), C5 (quarter). Fingerings are indicated below the notes: 1, 3, 2, 1, 2, 1, 2.

39-40.2:M.T.L.2-3

1 3 2 3 1 2

Detailed description: A single musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains six measures of music. The notes are: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter). Fingerings are indicated below the notes: 1, 3, 2, 3, 1, 2.

40.3-40.6:神秘和音

2 1 4 3 2

Detailed description: A single musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains four measures of music. The notes are: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter). Fingerings are indicated below the notes: 2, 1, 4, 3, 2.

41-42:M.T.L.2-3

1 3 2 2 1 2

Detailed description: A single musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains six measures of music. The notes are: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter). Fingerings are indicated below the notes: 1, 3, 2, 2, 1, 2.

43.1-43.3:神秘和音

2 1 4 3 2

Detailed description: A single musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains three measures of music. The notes are: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter). Fingerings are indicated below the notes: 2, 1, 4, 3, 2.

43.4-43.6:M.T.L.2-3

1 3 2 2 2 2

Detailed description: A single musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains six measures of music. The notes are: D4 (quarter), E4 (quarter), F#4 (quarter), G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter). Fingerings are indicated below the notes: 1, 3, 2, 2, 2, 2.

ピアノ・ソナタ第7番

44.1-44.3:神秘和音

2 1 4 3 2

44.4-44.6:M.T.L.2-3

1 3 2 2 2 2

45.1-45.3:神秘和音

2 1 4 3 2

45.4-46.3:M.T.L.2-3

1 3 3 2 3

46.4-46.6:M.T.L.2-3

3 1 2 1 3 2

47-48.3:M.T.L.2-3

1 3 2 3 1 2

48.4-48.6:M.T.L.2-3

1 2 3 1 3 2

49-50.3:M.T.L.2-3

1 3 2 3 1 2

ピアノ・ソナタ第7番

50.4-50.6:M.T.L.2-3

1 2 3 1 3 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It covers measures 50.4, 50.5, and 50.6. The notes are: 50.4 (F#, G, A), 50.5 (B, C, D), and 50.6 (E, F#, G). Fingerings are indicated below the notes: 1, 2, 3 for the first three notes, and 1, 3, 2 for the last three notes.

51-52.3:M.T.L.2-3

1 3 2 1 1 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It covers measures 51 and 52.3. The notes are: 51 (F#, G, A), 52.3 (B, C, D). Fingerings are indicated below the notes: 1, 3, 2 for the first three notes, and 1, 1, 2 for the last three notes.

52.3-52.6:M.T.L.2-3

1 2 3 1 3 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It covers measures 52.3, 52.4, 52.5, and 52.6. The notes are: 52.3 (F#, G, A), 52.4 (B, C, D), 52.5 (E, F#, G), and 52.6 (A, B, C). Fingerings are indicated below the notes: 1, 2, 3 for the first three notes, and 1, 3, 2 for the last three notes.

53-54.3:M.T.L.2-3

1 1 4 4 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It covers measures 53 and 54.3. The notes are: 53 (F#, G, A), 54.3 (B, C, D). Fingerings are indicated below the notes: 1, 1, 4, 4, 2.

54.4-54.6:M.T.L.2-3

1 2 3 1 3 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It covers measures 54.4, 54.5, and 54.6. The notes are: 54.4 (F#, G, A), 54.5 (B, C, D), and 54.6 (E, F#, G). Fingerings are indicated below the notes: 1, 2, 3 for the first three notes, and 1, 3, 2 for the last three notes.

55-56.3:M.T.L.2-3

1 1 2 2 3 1

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It covers measures 55 and 56.3. The notes are: 55 (F#, G, A), 56.3 (B, C, D). Fingerings are indicated below the notes: 1, 1, 2, 2, 3, 1.

56.4-56.6:M.T.L.2-3

1 2 3 1 3 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It covers measures 56.4, 56.5, and 56.6. The notes are: 56.4 (F#, G, A), 56.5 (B, C, D), and 56.6 (E, F#, G). Fingerings are indicated below the notes: 1, 2, 3 for the first three notes, and 1, 3, 2 for the last three notes.

57-59:M.T.L.2-3

1 1 4 6

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It covers measures 57, 58, and 59. The notes are: 57 (F#, G, A), 58 (B, C, D), and 59 (E, F#, G). Fingerings are indicated below the notes: 1, 1, 4, 6.

ピアノ・ソナタ第7番

60-62:M.T.L.2-3

1 2 1 1 1 1 2 1 2

63-64:M.T.L.2-2

1 1 3 1 2 1 3

65-66.1:M.T.L.2-1

2 2 1 1 2 1 3

66.2-69.1:M.T.L.2-3

1 3 2 1 2 1 2

69.2-70.1:M.T.L.2-3

1 3 2 3 1 2

70.1-70.2:神秘和音

3 1 2 2 2 2

71.1:M.T.L.2-3

4 2 3 1 2

71.2:M.T.L.2-3

1 3 5 1 2

ピアノ・ソナタ第7番

72.1:M.T.L.2-3

1 3 2 4 2

Musical notation for measure 72.1: Treble clef, G4 (sharp), A4, B4 (sharp), C5 (natural), D5 (natural), E5 (sharp), F5 (sharp), G5 (natural). Fingering: 1, 3, 2, 4, 2.

72.2:M.T.L.2-3

3 3 1 3 2

Musical notation for measure 72.2: Treble clef, G4 (sharp), A4, B4 (sharp), C5 (natural), D5 (natural), E5 (sharp), F5 (sharp), G5 (natural). Fingering: 3, 3, 1, 3, 2.

73-74.1:M.T.L.2-3

1 1 1 1 2 1 1 2 2

Musical notation for measures 73-74.1: Treble clef, G4 (sharp), A4, B4 (sharp), C5 (natural), D5 (natural), E5 (sharp), F5 (sharp), G5 (natural), A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Fingering: 1, 1, 1, 1, 2, 1, 1, 2, 2.

74.2:M.T.L.2-3

1 3 2 2 1 1 2

Musical notation for measure 74.2: Treble clef, G4 (sharp), A4, B4 (sharp), C5 (natural), D5 (natural), E5 (sharp), F5 (sharp), G5 (natural), A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Fingering: 1, 3, 2, 2, 1, 1, 2.

75.1:神秘和音

2 1 5 2 2

Musical notation for measure 75.1: Treble clef, G4 (sharp), A4, B4 (sharp), C5 (natural), D5 (natural), E5 (sharp), F5 (sharp), G5 (natural), A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Fingering: 2, 1, 5, 2, 2.

75.2-76.1:神秘和音

2 1 1 4 2 2

Musical notation for measures 75.2-76.1: Treble clef, G4 (sharp), A4, B4 (sharp), C5 (natural), D5 (natural), E5 (sharp), F5 (sharp), G5 (natural), A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Fingering: 2, 1, 1, 4, 2, 2.

76.2:神秘和音

2 1 5 2 2

Musical notation for measure 76.2: Treble clef, G4 (sharp), A4, B4 (sharp), C5 (natural), D5 (natural), E5 (sharp), F5 (sharp), G5 (natural), A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Fingering: 2, 1, 5, 2, 2.

77-78.2:M.T.L.2-3

1 3 2 3 1 2

Musical notation for measures 77-78.2: Treble clef, G4 (sharp), A4, B4 (sharp), C5 (natural), D5 (natural), E5 (sharp), F5 (sharp), G5 (natural), A5, B5, C6, D6, E6, F6, G6, A6, B6, C7. Fingering: 1, 3, 2, 3, 1, 2.

ピアノ・ソナタ第7番

78.2-80:M.T.L.2-3

1 4 1 3 1 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef. It features six quarter notes with the following fingerings: 1, 4, 1, 3, 1, 2. The notes are G4, B4, D5, C5, B4, and G4. The first four notes are beamed together, and the last two are also beamed together.

81-82.2:M.T.L.2-2

1 1 2 2 5 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef. It features six quarter notes with the following fingerings: 1, 1, 2, 2, 5, 2. The notes are G4, B4, D5, C5, B4, and G4. The first two notes are beamed together, and the last two are also beamed together.

82.3-82.6:神秘和音

1 2 2 3 1 3

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef. It features six quarter notes with the following fingerings: 1, 2, 2, 3, 1, 3. The notes are G4, B4, D5, C5, B4, and G4. The first two notes are beamed together, and the last two are also beamed together.

83-86.2:M.T.L.2-2

1 3 2 3 1 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef. It features six quarter notes with the following fingerings: 1, 3, 2, 3, 1, 2. The notes are G4, B4, D5, C5, B4, and G4. The first two notes are beamed together, and the last two are also beamed together.

86.3-87.3:神秘和音

1 3 2 3 1 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef. It features six quarter notes with the following fingerings: 1, 3, 2, 3, 1, 2. The notes are G4, B4, D5, C5, B4, and G4. The first two notes are beamed together, and the last two are also beamed together.

87.4-88.1:M.T.L.2-2

3 2 3 2 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef. It features six quarter notes with the following fingerings: 3, 2, 3, 2, 2. The notes are G4, B4, D5, C5, B4, and G4. The first two notes are beamed together, and the last two are also beamed together.

88.2-89.1:神秘和音

3 1 2 1 1 2 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef. It features seven quarter notes with the following fingerings: 3, 1, 2, 1, 1, 2, 2. The notes are G4, B4, D5, C5, B4, G4, and A4. The first three notes are beamed together, and the last three are also beamed together.

89.1-90.4:M.T.L.2-1

1 3 2 3 1 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef. It features six quarter notes with the following fingerings: 1, 3, 2, 3, 1, 2. The notes are G4, B4, D5, C5, B4, and G4. The first two notes are beamed together, and the last two are also beamed together.

ピアノ・ソナタ第7番

90.4-92:M.T.L.2-1

1 4 1 3 1 2

93-94.2:M.T.L.2-3

1 3 2 2 1 2

94.3-95.1:神秘和音

2 2 6 1 2

95.2-98.2:M.T.L.2-3

1 3 2 3 1 2

98.3-99.2:神秘和音

3 1 2 2 2 2

99.3-100.2:M.T.L.2-3

1 3 2 3 1 2

100.3-102:神秘和音

2 2 1 1 3 1 2

103.1-103.3:M.T.L.2-2

1 3 3 1 2 2

ピアノ・ソナタ第7番

103.4-106:M.T.L.2-2

1 3 2 2 2 2

107.1-107.5:神秘和音

1 3 2 3 1 2

107.6-110.3:M.T.L.2-2

3 2 3 1 2 1

110.4-110.6:神秘和音

3 1 2 2 2 2

111-114.2:M.T.L.2-2

1 3 2 3 1 2

114.3-115.3:神秘和音

2 2 2 3 1 2

115.4-115.6:M.T.L.2-2

1 3 5 3

116.1-116.3:M.T.L.2-2

2 2 2 4 2

ピアノ・ソナタ第7番

116.4-117:M.T.L.2-2

3 3 1 3 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in bass clef with a key signature of two flats. It covers measures 116.4 to 117. The notes are: Bb, Ab, Gb, Fb, Eb, D. Fingerings are indicated below the notes: 3, 3, 1, 3, 2.

118:M.T.L.2-2

1 5 3 1 3

Detailed description: This block contains a single staff of music in bass clef with a key signature of two flats. It covers measure 118. The notes are: Bb, Ab, Gb, Fb, Eb, D. Fingerings are indicated below the notes: 1, 5, 3, 1, 3.

119-120.1:M.T.L.2-2

1 3 2 3 1 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in bass clef with a key signature of two flats. It covers measures 119 and 120.1. The notes are: Bb, Ab, Gb, Fb, Eb, D. Fingerings are indicated below the notes: 1, 3, 2, 3, 1, 2.

120.2:M.T.L.2-2

4 2 2 1 1 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in bass clef with a key signature of two flats. It covers measure 120.2. The notes are: Bb, Ab, Gb, Fb, Eb, D. Fingerings are indicated below the notes: 4, 2, 2, 1, 1, 2.

121-122.1:M.T.L.2-2

2 2 3 2 1 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in bass clef with a key signature of two flats. It covers measures 121 and 122.1. The notes are: Bb, Ab, Gb, Fb, Eb, D. Fingerings are indicated below the notes: 2, 2, 3, 2, 1, 2.

122.2:M.T.L.2-2

4 2 2 1 1 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in bass clef with a key signature of two flats. It covers measure 122.2. The notes are: Bb, Ab, Gb, Fb, Eb, D. Fingerings are indicated below the notes: 4, 2, 2, 1, 1, 2.

123-124:M.T.L.2-2

1 1 2 3 1 1 1 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in bass clef with a key signature of two flats. It covers measures 123 and 124. The notes are: Bb, Ab, Gb, Fb, Eb, D. Fingerings are indicated below the notes: 1, 1, 2, 3, 1, 1, 1, 2.

127-128.2:M.T.L.2-2

1 3 2 1 2 1 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in bass clef with a key signature of two flats. It covers measures 127 and 128.2. The notes are: Bb, Ab, Gb, Fb, Eb, D. Fingerings are indicated below the notes: 1, 3, 2, 1, 2, 1, 2.

ピアノ・ソナタ第7番

128.3-128.6:神秘和音

2 2 2 6

129-132.1:M.T.L.2-2

1 3 2 3 1 2

132.2:M.T.L.2-2

3 2 2 2 3

132.3-133.2:神秘和音

2 3 1 2 2 2

133.3-134.1:M.T.L.2-2

1 3 2 3 1 2

134.2-134.4:神秘和音

2 2 2 3 1 2

134.5-136:神秘和音

2 3 1 2 2 2

137.1-137.3:M.T.L.2-3

1 3 3 1 2 2

ピアノ・ソナタ第7番

137.4-142.2:M.T.L.2-3

1 3 2 3 1 2

142.3-142.6:神秘和音

3 1 2 1 2 3

143-146.2:M.T.L.2-3

1 5 3 1 2

146.3-146.6:神秘和音

3 1 2 2 1 3

147-150:M.T.L.2-3

1 3 2 3 1 2

151-152.5:M.T.L.2-3

1 3 2 3 1 2

152.6-156.5:M.T.L.2-2

1 1 2 2 3 1 2

156.6-158.5:M.T.L.2-2

1 2 1 2 1 3 2

ピアノ・ソナタ第7番

158.6-161.2:M.T.L.2-2

1 2 1 2 1 2 1 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef. It shows a sequence of eight eighth notes with stems pointing down. The notes are: G4 (natural), F4 (flat), E4 (flat), D4 (flat), C4 (natural), B3 (flat), A3 (flat), and G3 (flat). Fingerings are indicated by numbers 1 through 2 below the notes.

161.3-162.2:M.T.L.2-2

1 2 3 1 2 1 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef. It shows a sequence of seven eighth notes with stems pointing down. The notes are: G4 (natural), F4 (flat), E4 (flat), D4 (flat), C4 (natural), B3 (flat), and A3 (flat). Fingerings are indicated by numbers 1 through 3 below the notes.

162.3-163.2:M.T.L.2-2

1 2 1 2 3 1 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef. It shows a sequence of seven eighth notes with stems pointing down. The notes are: G4 (natural), F4 (flat), E4 (flat), D4 (flat), C4 (natural), B3 (flat), and A3 (flat). Fingerings are indicated by numbers 1 through 3 below the notes.

163.3-163.6:M.T.L.2-2

1 2 3 1 2 3

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef. It shows a sequence of six eighth notes with stems pointing down. The notes are: G4 (natural), F4 (flat), E4 (flat), D4 (flat), C4 (natural), and B3 (flat). Fingerings are indicated by numbers 1 through 3 below the notes.

164.1-164.2:M.T.L.2-2

2 1 2 1 2 3 1

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef. It shows a sequence of seven eighth notes with stems pointing down. The notes are: G4 (natural), F4 (flat), E4 (flat), D4 (flat), C4 (natural), B3 (flat), and A3 (flat). Fingerings are indicated by numbers 2, 1, 2, 1, 2, 3, and 1 below the notes.

164.3-164.5:M.T.L.2-2

1 2 3 1 2 1 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef. It shows a sequence of seven eighth notes with stems pointing down. The notes are: G4 (natural), F4 (flat), E4 (flat), D4 (flat), C4 (natural), B3 (flat), and A3 (flat). Fingerings are indicated by numbers 1 through 3 below the notes.

164.6-165.2:M.T.L.2-2

1 5 3 1 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef. It shows a sequence of five eighth notes with stems pointing down. The notes are: G4 (natural), F4 (flat), E4 (flat), D4 (flat), and C4 (natural). Fingerings are indicated by numbers 1, 5, 3, 1, and 2 below the notes.

165.3-166.2:M.T.L.2-2

1 2 1 2 1 2 3

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef. It shows a sequence of seven eighth notes with stems pointing down. The notes are: G4 (natural), F4 (flat), E4 (flat), D4 (flat), C4 (natural), B3 (flat), and A3 (flat). Fingerings are indicated by numbers 1 through 3 below the notes.

ピアノ・ソナタ第7番

166.3-167.2:M.T.L.2-2

3 1 2 1 2 1 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with slurs. The notes are: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Fingerings are indicated below the notes: 3, 1, 2, 1, 2, 1, 2.

167.3-167.6:M.T.L.2-2

1 2 3 1 2 1 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with slurs. The notes are: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Fingerings are indicated below the notes: 1, 2, 3, 1, 2, 1, 2.

168.1-168.2:M.T.L.2-2

2 1 2 1 2 3 1

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with slurs. The notes are: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Fingerings are indicated below the notes: 2, 1, 2, 1, 2, 3, 1.

168.3-168.6:M.T.L.2-2

1 2 1 2 1 2 3

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with slurs. The notes are: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Fingerings are indicated below the notes: 1, 2, 1, 2, 1, 2, 3.

169-170:M.T.L.2-2

1 5 3 1 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with slurs. The notes are: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Fingerings are indicated below the notes: 1, 5, 3, 1, 2.

171-172:M.T.L.2-1

1 4 1 1 2 1 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with slurs. The notes are: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Fingerings are indicated below the notes: 1, 4, 1, 1, 2, 1, 2.

173-174:M.T.L.2-1

1 5 3 1 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with slurs. The notes are: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Fingerings are indicated below the notes: 1, 5, 3, 1, 2.

175-176:M.T.L.2-3

1 2 1 2 1 2 1 2

Detailed description: This block contains a single staff of music in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes with slurs. The notes are: F#4, G4, A4, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Fingerings are indicated below the notes: 1, 2, 1, 2, 1, 2, 1, 2.

ピアノ・ソナタ第7番

177-182:M.T.L.2-2

1 2 1 2 1 2 1 2

183-188.5:M.T.L.2-2

1 2 3 3 1 2

188.6-192.1:M.T.L.2-1

1 5 3 1 2

192.2-193.2:M.T.L.2-1

1 5 3 1 2

193.2-196:M.T.L.2-1

1 3 2 1 2 3

197-198.2:M.T.L.2-1

1 3 2 3 1 2

198.3-198.6:神秘和音

2 2 6 2

199-200:M.T.L.2-1

1 3 2 3 1 2

ピアノ・ソナタ第7番

201.1-201.3:神秘和音

2 1 2 2 2 3

201.4-201.6:M.T.L.2-1

1 3 2 3 1 2

202.1-202.3:神秘和音

2 3 2 2 3

202.4-202.6:M.T.L.2-1

1 3 2 3 1 2

203.1-203.3:神秘和音

2 1 2 2 2 3

203.4-206:M.T.L.2-1

1 2 1 2 1 2 1 2

207-208.2:M.T.L.2-1

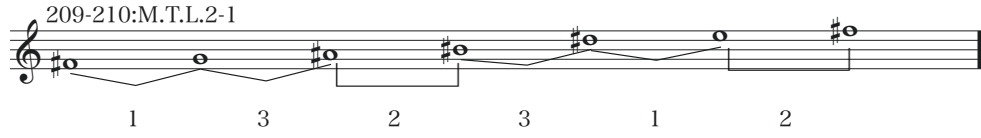
1 3 2 3 1 2

208.3-208.6:神秘和音

3 1 2 2 2 2

ピアノ・ソナタ第7番

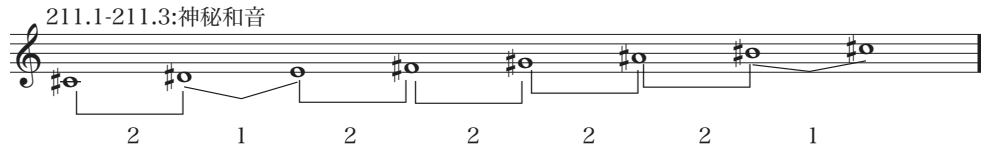
209-210:M.T.L.2-1



1 3 2 3 1 2

Detailed description: A single musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains seven eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4. The notes are connected by a slur. Fingering numbers 1, 3, 2, 3, 1, 2 are placed below the notes.

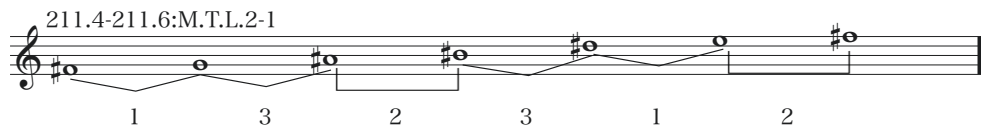
211.1-211.3:神秘和音



2 1 2 2 2 2 1

Detailed description: A single musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains seven eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4. The notes are connected by a slur. Fingering numbers 2, 1, 2, 2, 2, 2, 1 are placed below the notes.

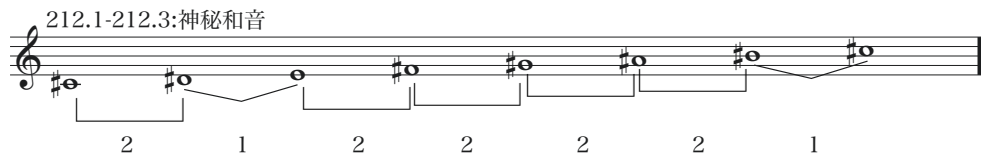
211.4-211.6:M.T.L.2-1



1 3 2 3 1 2

Detailed description: A single musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains seven eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4. The notes are connected by a slur. Fingering numbers 1, 3, 2, 3, 1, 2 are placed below the notes.

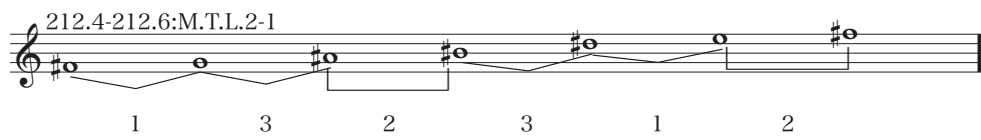
212.1-212.3:神秘和音



2 1 2 2 2 2 1

Detailed description: A single musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains seven eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4. The notes are connected by a slur. Fingering numbers 2, 1, 2, 2, 2, 2, 1 are placed below the notes.

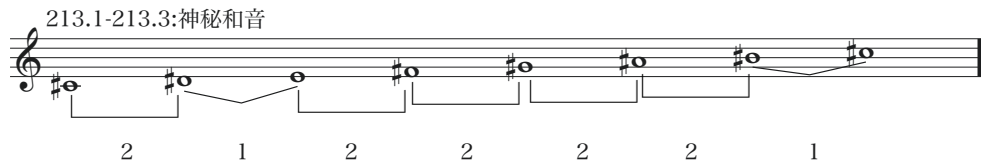
212.4-212.6:M.T.L.2-1



1 3 2 3 1 2

Detailed description: A single musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains seven eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4. The notes are connected by a slur. Fingering numbers 1, 3, 2, 3, 1, 2 are placed below the notes.

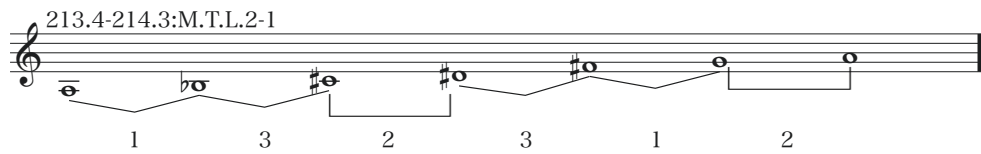
213.1-213.3:神秘和音



2 1 2 2 2 2 1

Detailed description: A single musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains seven eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4. The notes are connected by a slur. Fingering numbers 2, 1, 2, 2, 2, 2, 1 are placed below the notes.

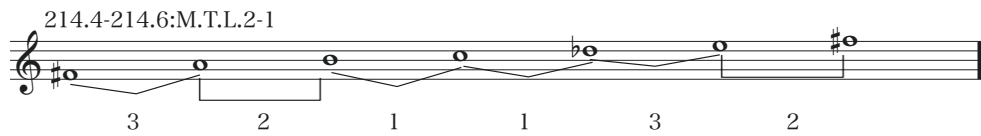
213.4-214.3:M.T.L.2-1



1 3 2 3 1 2

Detailed description: A single musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains seven eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4. The notes are connected by a slur. Fingering numbers 1, 3, 2, 3, 1, 2 are placed below the notes.

214.4-214.6:M.T.L.2-1



3 2 1 1 3 2

Detailed description: A single musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It contains seven eighth notes: F#4, G4, A4, B4, C5, B4, A4. The notes are connected by a slur. Fingering numbers 3, 2, 1, 1, 3, 2 are placed below the notes.

ピアノ・ソナタ第7番

215-216.3:M.T.L.2-1

3 3 1 3 2

Musical notation for measures 215-216.3 in treble clef. The notes are Bb, G, F, E, D, C, Bb, A. Fingerings are 3, 3, 1, 3, 2.

216.4-216.6:M.T.L.2-1

1 2 1 3 3 2

Musical notation for measures 216.4-216.6 in treble clef. The notes are G, F, E, D, C, B, A, G. Fingerings are 1, 2, 1, 3, 3, 2.

217-218.3:M.T.L.2-1

1 3 2 3 1 2

Musical notation for measures 217-218.3 in treble clef. The notes are G, F, E, D, C, B, A, G. Fingerings are 1, 3, 2, 3, 1, 2.

218.4-218.6:M.T.L.2-1

1 2 1 3 3 2

Musical notation for measures 218.4-218.6 in treble clef. The notes are G, F, E, D, C, B, A, G. Fingerings are 1, 2, 1, 3, 3, 2.

219-220.3:M.T.L.2-1

1 3 2 3 1 2

Musical notation for measures 219-220.3 in treble clef. The notes are G, F, E, D, C, B, A, G. Fingerings are 1, 3, 2, 3, 1, 2.

220.4-220.6:M.T.L.2-1

1 2 1 3 3 2

Musical notation for measures 220.4-220.6 in treble clef. The notes are G, F, E, D, C, B, A, G. Fingerings are 1, 2, 1, 3, 3, 2.

221-222.3:M.T.L.2-1

1 3 2 3 1 2

Musical notation for measures 221-222.3 in treble clef. The notes are G, F, E, D, C, B, A, G. Fingerings are 1, 3, 2, 3, 1, 2.

222.4-222.6:M.T.L.2-1

1 2 1 3 3 2

Musical notation for measures 222.4-222.6 in treble clef. The notes are G, F, E, D, C, B, A, G. Fingerings are 1, 2, 1, 3, 3, 2.

ピアノ・ソナタ第7番

223-224.3:M.T.L.2-1

1 3 2 3 1 2

224.4-224.6:M.T.L.2-1

1 2 1 3 3 2

225-228:M.T.L.2-1

1 3 2 3 1 2

229-230:M.T.L.2-1

1 3 2 3 1 2

231-232:M.T.L.2-3

1 1 3 1 2 1 3

233-234.2:M.T.L.2-1

2 2 1 1 2 1 3

234.2-236:M.T.L.2-1

1 3 1 1 2 1 1 2

237-238:神秘和音

2 2 2 2 3 1

ピアノ・ソナタ第7番

239-240:M.T.L.2-1

1 2 1 2 1 2 1 2

241-242:神秘和音

2 2 2 2 3 1

243-244:M.T.L.2-1

1 2 1 2 1 2 1 2

245.1-245.2:神秘和音

4 3 5

245.2-246.2:M.T.L.2-1

1 3 2 1 2 1 2

246.2-247.2:神秘和音

3 5 3 1

247.2-249.1:神秘和音

2 1 1 2 2 2 2

249.1-249.2:M.T.L.2-1

1 3 2 3 1 2

ピアノ・ソナタ第7番

250-252:M.T.L.2-1

1 3 2 1 2 1 2

253-254.2:M.T.L.2-1

2 2 7 2

254.3-254.6:神秘和音

2 3 3 3

255-258.2:M.T.L.2-1

1 3 2 3 1 2

258.3-258.6:神秘和音

2 7 2 2

259-262.5:M.T.L.2-1

1 3 2 3 1 2

262.6-264.5:M.T.L.2-3

1 3 2 3 1 2

264.6-266.5:M.T.L.2-2

1 3 2 3 1 2

ピアノ・ソナタ第7番

266.6-268.5:M.T.L.2-1

1 3 3 2 1 2

268.6-273.1:M.T.L.2-1

1 3 2 1 3 2

273.2-278.1:M.T.L.2-1

1 1 1 3 3 2 2

278.1-279.1:神秘和音

2 2 2 3 1 2

279.2-286.1:M.T.L.2-3

1 2 2 4 4

286.1-287.1:神秘和音

2 2 2 3 1 2

287.1-288:M.T.L.2-1

1 2 3 1 1 1 3

289-290:M.T.L.2-1

1 2 1 2 1 1 1 1 2

ピアノ・ソナタ第7番

291.1:神秘和音

2 1 1 4 2 2

291.2-292.1:神秘和音

2 1 1 4 2 2

292.2:神秘和音

2 1 1 6 2

293-294.1:M.T.L.2-1

1 1 2 3 2 1 2

294.2:M.T.L.2-1

3 1 2 2 1 1 2

295-296:M.T.L.2-1

1 1 2 3 2 1 2

297-306:M.T.L.2-1


1 2 1 2 1 2 1 1 1

307.1:神秘和音

2 1 1 4 2 2

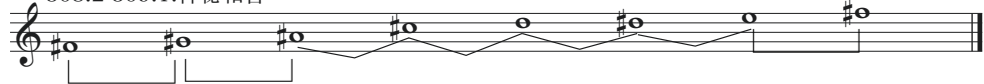
ピアノ・ソナタ第7番

307.2-308.1:神秘和音




2 1 1 4 2 2

308.2-309.1:神秘和音



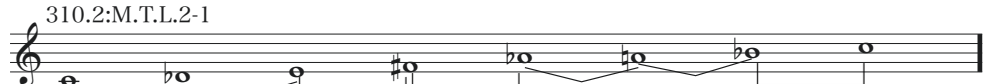
2 2 3 1 1 1 2

309.2-310.1:M.T.L.2-1



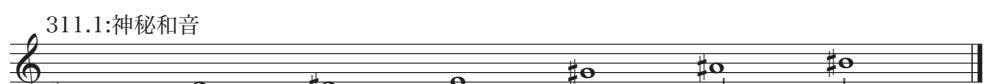
1 1 2 3 1 1 1 2

310.2:M.T.L.2-1



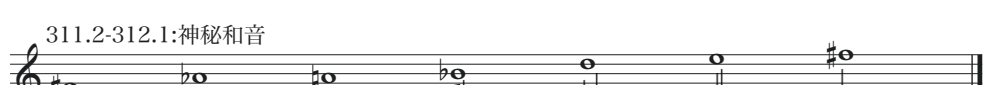
1 3 2 2 1 1 2

311.1:神秘和音



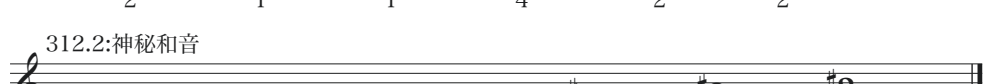
2 1 1 4 2 2

311.2-312.1:神秘和音



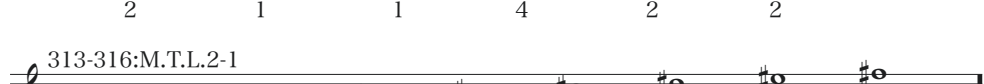
2 1 1 4 2 2

312.2:神秘和音



2 1 1 4 2 2

313-316:M.T.L.2-1



1 1 2 2 1 2 2 1

ピアノ・ソナタ第7番

317-321.1:M.T.L.2-1

Musical staff showing a sequence of notes with fingerings: 1, 3, 2, 1, 2, 1, 2.

321.2-323.1:M.T.L.2-1

Musical staff showing a sequence of notes with fingerings: 1, 3, 2, 1, 2, 1, 2.

323.2-323.1:M.T.L.2-1

Musical staff showing a sequence of notes with fingerings: 1, 2, 1, 2, 2, 4.

323.2-331:M.T.L.2-1

Musical staff showing a sequence of notes with fingerings: 2, 1, 3, 2, 1, 2, 1.

332-334:M.T.L.2-1

Musical staff showing a sequence of notes with fingerings: 1, 2, 1, 2, 1, 5.

335-343:神秘和音

Musical staff showing a sequence of notes with fingerings: 2, 2, 2, 3, 1, 2.

ピアノ・ソナタ第8番 Op.66

1-6.6:8音音階



2 1 2 1 1 1 1 1 1 1 1

6.7-21.5:8音音階



1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2

21.6-27.5:8音音階



1 2 1 2 2 1 1 2

27.6-33.8音音階



1 2 1 2 2 1 1 2

34-39:8音音階



1 2 1 2 1 1 1 1 2

40-45.5:8音音階



1 2 1 2 1 2 1 2

45.6-51.5:8音音階



2 1 2 2 2 2 1

ピアノ・ソナタ第8番

51.6-57.5:8音階

1 2 1 1 1 1 2 1 2

57.6-63.5:8音階

2 1 2 2 1 1 2 1

63.6-73.4:8音階

1 1 1 1 1 2 1 1 2 1

73.5-77.5:8音階

1 1 2 2 2 2 1

77.6-87.5:8音階

1 1 1 2 1 1 1 1 1 2 1

87.6-95.5:8音階

2 1 2 1 1 1 1 2 1

95.6-99.3:神秘和音

3 2 1 1 1 1 2 1

99.4-104:8音階

1 1 1 1 1 1 1 2 1 2

ピアノ・ソナタ第8番

105-109:8音音階

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2

110-113:8音音階

2 1 1 1 1 2 1 1 1 1 1

114-121.5:神秘和音

1 1 1 1 2 3 1 2

121.6-133.5:8音音階

1 1 1 2 1 1 1 1 2 1

133.6-145.4:8音音階

1 1 1 2 2 1 1 2 1

145.5-149.5:8音音階

1 1 1 2 1 2 1 2 1

149.6-151.5:8音音階

2 1 2 1 1 1 3 1

151.6-153.5:神秘和音

1 1 1 1 2 3 1 2

ピアノ・ソナタ第8番

153.6-163:8音音階

2 1 2 2 1 1 2 1

164-169:8音音階

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2

170-173.5:8音音階

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2

173.6-177.5:8音音階

2 1 1 1 2 2 2 1

177.6-183.5:8音音階

1 2 1 2 1 1 1 1 1 1

183.6-185:8音音階

2 1 2 2 1 1 2 1

186-189:神秘和音

1 2 1 1 1 3 3

190-213:8音音階

1 2 1 1 1 1 1 1 1 1 1

ピアノ・ソナタ第8番

214-225:8音音階

2 1 1 1 1 1 1 1 2 1

226-231:8音音階

2 1 2 1 1 1 1 2 1

232-240:8音音階

1 1 1 1 2 1 1 1 1 2

241-251.5:8音音階

2 1 2 1 1 1 1 1 1 1

251.6-263:8音音階

1 1 1 2 1 1 1 1 1 1

264-267:神秘和音

1 3 1 2 1 3 1 2

268-291:8音音階

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

292-305.5:8音音階

2 1 2 1 1 1 1 1 1 1

ピアノ・ソナタ第8番

305.6-319.5:8音階

1 2 1 2 1 2 1 1 2

319.6-325.5:8音階

1 2 1 2 2 1 1 1 1

325.6-331.4:8音階

1 2 1 2 2 1 1 1 1

331.5-337.4:8音階

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2

337.5-343.4:8音階

1 2 1 1 1 1 1 1 1 1 2

343.5-349.5:8音階

2 1 2 2 2 2 2 1

349.6-355.5:8音階

1 2 1 2 1 2 1 1 1

355.6-361.5:8音階

2 1 2 2 1 1 2 1

ピアノ・ソナタ第8番

361.6-371.3:8音音階

371.4-377.2:8音音階

377.3-385.5:8音音階

385.6-393:8音音階

394-397.3:8音音階

397.4-402:8音音階

403-407:8音音階

408-415:8音音階

ピアノ・ソナタ第8番

416-428:8音音階

1 1 1 1 1 1 1 1

429-448:8音音階

1 1 2 1 1 1 1 2

449-464:8音音階

1 1 1 1 2 1 2 1

465-473:8音音階

1 1 1 1 1 1 1 2

474-482:8音音階

1 1 1 1 1 1 1 1

483-486:神秘和音

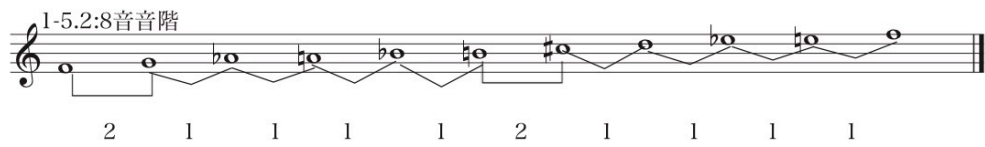
2 2 2 1 2 1 2

487-499:8音音階

1 1 1 1 1 1 1 2

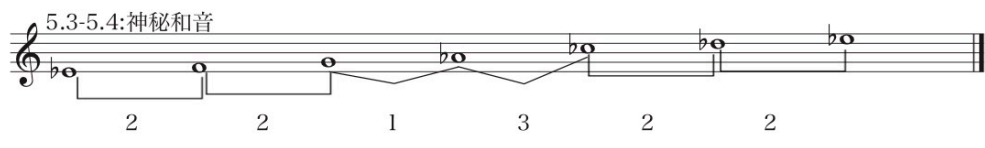
ピアノ・ソナタ第9番 Op.68

1-5.2:8音音階



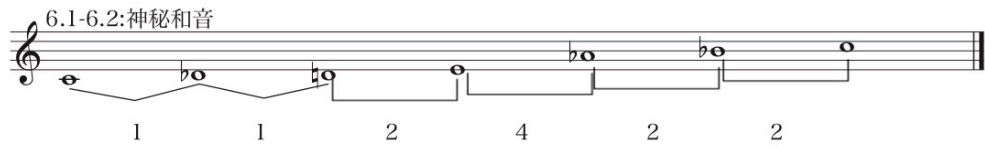
2 1 1 1 1 2 1 1 1 1

5.3-5.4:神秘和音



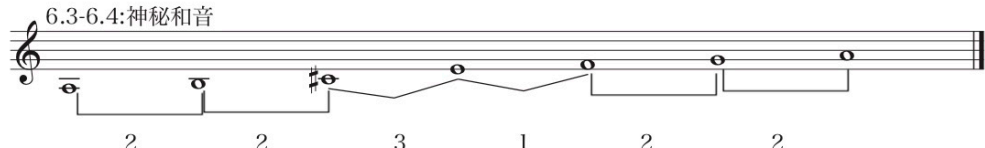
2 2 1 3 2 2

6.1-6.2:神秘和音



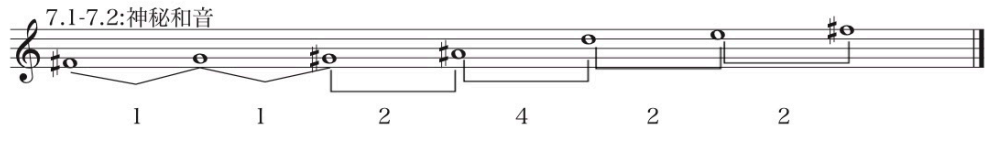
1 1 2 4 2 2

6.3-6.4:神秘和音



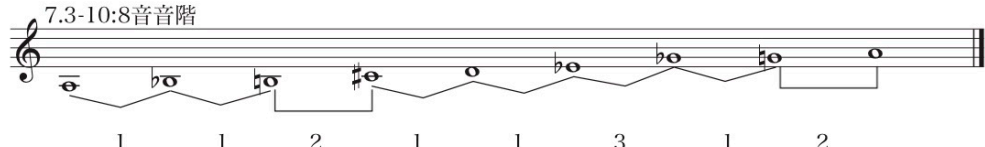
2 2 3 1 2 2

7.1-7.2:神秘和音



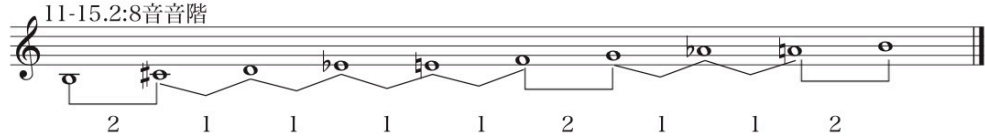
1 1 2 4 2 2

7.3-10:8音音階



1 1 2 1 1 3 1 2

11-15.2:8音音階



2 1 1 1 1 2 1 1 2

ピアノ・ソナタ第9番

15.3-16.3:神秘和音

1 1 2 4 2 2

16.3-16.6:神秘和音

2 2 3 1 2 2

17.1-17.2:神秘和音

1 1 2 4 2 2

17.3-17.4:神秘和音

4 2 3 1 2

18.1-18.2:神秘和音

1 1 2 4 2 2

18.3-18.4:神秘和音

2 2 4 2 2

19.1-19.2:神秘和音

1 1 2 4 2 2

19.3-20:8音音階

3 1 1 1 3

ピアノ・ソナタ第9番

21.1-21.2: 8音音階

1 1 2 3 1 2 2

21.3-22: 8音音階

1 1 1 1 3 1 2 2

23-26.4: 神秘和音

1 1 2 2 1 2 1 2

26.4-28.4: 8音音階

2 1 2 1 2 1 1 2

28.4-29.4: 8音音階

1 1 2 2 1 2 1 2

29.4-30.4: 神秘和音

2 2 1 3 1 2 2

30.4-31.4: 8音音階

1 1 2 2 1 2 1 2

31.4-34.2: 神秘和音

2 1 1 3 1 2 2

ピアノ・ソナタ第9番

34.3-35: 8音階

2 1 2 1 3 1 1 1

35-38: 8音階

2 4 2 4

39-42: 8音階

1 2 1 2 4 2

43-47: 8音階

1 2 1 2 1 3 2

48: 神秘和音

1 1 2 2 3 1

49: 8音階

2 2 5 1 2

50: 神秘和音

1 1 2 2 3 1

51-52: 8音階

1 2 1 1 1 1 2 1 2

ピアノ・ソナタ第9番

53-54:8音階

2 2 2 1 2 1 2

55-56:8音階

1 1 1 1 2 1 2 1 2

57-58:8音階

1 2 1 2 1 2 1 2

59-61.3: 8音階

1 1 2 2 1 2 1 2

61.3-63.3:8音階

1 2 1 2 1 1 2 2

63.3-68: 8音階

1 1 1 1 2 1 1 1 1 2

69-74: 8音階

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

75-76:神秘和音

1 1 4 3 1 2

ピアノ・ソナタ第9番

77-82:8音階

1 1 1 1 1 1 1 1 2 1

83-86:8音階

1 1 1 1 1 1 3 1 2

87-88:8音階

2 2 2 1 2 1 2

89:神秘和音

2 2 3 2 1 2

90:神秘和音

2 2 3 2 1 2

91-92:8音階

1 1 2 2 1 2 1 2

93-94:8音階

1 5 3 1 2

95:8音階

1 1 2 2 1 3 2

ピアノ・ソナタ第9番

96: 8 音音階

1 5 3 1 2

97: 8 音音階

1 1 2 2 1 3 2

98: 8 音音階

1 1 2 2 1 2 1 2

99-101: 8 音音階

1 1 2 2 1 2 1 2

102: 8 音音階

1 5 3 1 2

103: 8 音音階

3 1 2 3 3 1

104.1-104.2: 8 音音階

1 5 3 1 2

104.3-104.4: 8 音音階

3 1 2 3 3 1

ピアノ・ソナタ第9番

105.1-105.4:神秘和音

1 1 2 1 3 2 2

106.1-106.2:神秘和音

1 1 2 4 2 2

106.3-106.4:神秘和音

1 1 2 3 1 2 2

107.1-107.2:神秘和音

1 1 2 3 1 2 2

107.3-107.4:神秘和音

1 1 2 3 1 2 2

108.1-108.2:神秘和音

1 1 2 3 1 2 2

108.3-108.4:神秘和音

1 1 2 3 1 2 2

109.1-109.2 :神秘和音

1 1 2 3 1 2 2

ピアノ・ソナタ第9番

109.3-112: 8音音階

1 1 2 2 2 2 2

113-114: 8音音階

1 1 2 2 2 2 1 1

115: 8音音階

1 1 2 2 1 3 2

116: 8音音階

1 2 1 2 1 1 2 2

117-118: 8音音階

1 3 2 1 1 2 2

119: 8音音階

1 1 2 2 1 3 2

120: 8音音階

1 2 1 2 1 1 1 1 2

121-122: 8音和音

1 2 1 1 1 3 1 1 1

ピアノ・ソナタ第9番

123: 8音音階

1 1 1 1 3 1 2 1 2

124: 8音音階

1 2 1 2 1 1 1 1 2

125-126: 8音音階

1 2 1 1 1 3 1 1 1

127: 神秘和音

2 2 5 1 2

128: 8音音階

1 2 1 2 1 1 1 1 2

129: 神秘和音

2 2 5 1 2

130: 8音音階

1 2 1 2 1 1 1 1

131: 8音音階

1 2 1 2 1 2 1 2

ピアノ・ソナタ第9番

132: 8音音階

3 1 2 2 1 1 2

133-134: 8音音階

3 1 1 1 2 1 1 2

135-136: 8音音階

1 1 2 2 2 2 1 1

137-138: 8音音階

1 1 1 1 3 3 1 1

139-140: 8音音階

2 1 1 1 3 2 1 2

141-142: 8音音階

2 1 1 2 2 1 1 1 1

143-146: 8音音階

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2

147-150: 8音音階

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2

ピアノ・ソナタ第9番

151-152.1:神秘和音

Musical notation for measures 151-152.1. The staff shows a sequence of notes with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: G4 (circled), A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Below the staff are the fingering numbers: 1 1 1 1 1 1 1 2 1 2.

153-154:8音音階

Musical notation for measures 153-154. The staff shows a sequence of notes with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Below the staff are the fingering numbers: 1 2 1 2 1 2 1 2.

155-158:8音音階

Musical notation for measures 155-158. The staff shows a sequence of notes with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Below the staff are the fingering numbers: 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1.

159-162:8音音階

Musical notation for measures 159-162. The staff shows a sequence of notes with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Below the staff are the fingering numbers: 2 1 3 2 1 1 1 1.

163-166:8音音階

Musical notation for measures 163-166. The staff shows a sequence of notes with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Below the staff are the fingering numbers: 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2.

167-170:8音音階

Musical notation for measures 167-170. The staff shows a sequence of notes with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Below the staff are the fingering numbers: 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1.

171-174:8音音階

Musical notation for measures 171-174. The staff shows a sequence of notes with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Below the staff are the fingering numbers: 2 1 1 1 1 2 1 1 1 1.

175-178:8音音階

Musical notation for measures 175-178. The staff shows a sequence of notes with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4, C4. Below the staff are the fingering numbers: 2 1 1 1 1 2 1 3.

ピアノ・ソナタ第9番

179-182:8音音階

2 1 3 2 1 2 1

183:8音音階

2 1 2 1 2 1 2 1

184:8音音階

2 1 2 1 2 3 1

185:8音音階

2 1 2 3 1 2 1

186:8音音階

2 3 1 2 1 2 1

187-188:8音音階

2 1 3 2 1 3

189-192:8音音階

1 1 1 1 1 1 2 1 1 1 1

193-200:8音音階

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2

ピアノ・ソナタ第9番

201-209:8音音階

1 2 1 1 2 1 1 1 2

210-216:8音音階

2 1 1 1 1 2 1 1 1 1

ピアノ・ソナタ第10番 Op.70

1-8:神秘和音

3 2 1 1 1 1 2 1

9-12:神秘和音

1 1 1 1 1 1 1 2 3

13-28:8音音階

1 1 1 1 1 1 1 2 1

29-38:神秘和音

1 1 2 2 1 1 1 1 1 1

39-42:8音音階

3 1 1 1 1 1 1 3

43-50:8音音階

1 1 2 1 1 2 1 1 1 1

51-56:8音音階

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

ピアノ・ソナタ第10番

57-72:8音音階

Musical notation for measures 57-72, featuring a sequence of eighth notes on a treble clef staff. The notes are: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Fingerings are indicated below the notes: 1 1 1 1 2 1 1 1 1 1 1 1.

73-75:8音音階

Musical notation for measures 73-75, featuring a sequence of eighth notes on a treble clef staff. The notes are: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Fingerings are indicated below the notes: 1 1 1 1 1 2 1 1 1 1 1 1.

76-83:8音音階

Musical notation for measures 76-83, featuring a sequence of eighth notes on a treble clef staff. The notes are: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Fingerings are indicated below the notes: 1 1 1 1 1 2 1 2 1 1 1 1.

84-87:8音音階

Musical notation for measures 84-87, featuring a sequence of eighth notes on a treble clef staff. The notes are: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Fingerings are indicated below the notes: 2 1 2 1 1 2 1 1 1 1.

88-89:8音音階

Musical notation for measures 88-89, featuring a sequence of eighth notes on a treble clef staff. The notes are: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Fingerings are indicated below the notes: 1 2 1 1 1 2 2 1 1 2.

93-95:8音音階

Musical notation for measures 93-95, featuring a sequence of eighth notes on a treble clef staff. The notes are: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Fingerings are indicated below the notes: 1 1 2 2 1 1 1 1 1 1 1 1.

96-99:8音音階

Musical notation for measures 96-99, featuring a sequence of eighth notes on a treble clef staff. The notes are: G4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. Fingerings are indicated below the notes: 1 1 2 1 1 2 1 1 2.

100-102:8音音階

Musical notation for measures 100-102, featuring a sequence of eighth notes on a treble clef staff. The notes are: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Fingerings are indicated below the notes: 1 1 1 1 1 2 2 2 1.

ピアノ・ソナタ第10番

103-115:8音音階

Musical notation for measures 103-115, featuring an 8-note scale. The notes are: G4 (sharp), A4 (flat), B4 (natural), C5 (natural), D5 (flat), E5 (natural), F5 (sharp), G5 (natural). The notes are connected by a wavy line. Below the staff, the fingering is: 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1.

116-123:8音音階

Musical notation for measures 116-123, featuring an 8-note scale. The notes are: G4 (sharp), A4 (flat), B4 (natural), C5 (natural), D5 (flat), E5 (natural), F5 (sharp), G5 (natural). The notes are connected by a wavy line. Below the staff, the fingering is: 1 2 1 1 1 1 1 1 1 2 1.

124-127:8音音階

Musical notation for measures 124-127, featuring an 8-note scale. The notes are: G4 (sharp), A4 (flat), B4 (natural), C5 (natural), D5 (flat), E5 (natural), F5 (sharp), G5 (natural). The notes are connected by a wavy line. Below the staff, the fingering is: 1 1 1 1 1 1 1 1 2 3.

128-131:8音音階

Musical notation for measures 128-131, featuring an 8-note scale. The notes are: G4 (sharp), A4 (flat), B4 (natural), C5 (natural), D5 (flat), E5 (natural), F5 (sharp), G5 (natural). The notes are connected by a wavy line. Below the staff, the fingering is: 1 1 1 1 1 1 1 1 2 2 1.

132-139:8音音階

Musical notation for measures 132-139, featuring an 8-note scale. The notes are: G4 (sharp), A4 (flat), B4 (natural), C5 (natural), D5 (flat), E5 (natural), F5 (sharp), G5 (natural). The notes are connected by a wavy line. Below the staff, the fingering is: 1 1 1 1 1 1 1 1 2 2 1.

140-143:8音音階

Musical notation for measures 140-143, featuring an 8-note scale. The notes are: G4 (sharp), A4 (flat), B4 (natural), C5 (natural), D5 (flat), E5 (natural), F5 (sharp), G5 (natural). The notes are connected by a wavy line. Below the staff, the fingering is: 1 1 1 2 1 1 2 3.

144-149:8音音階

Musical notation for measures 144-149, featuring an 8-note scale. The notes are: G4 (sharp), A4 (flat), B4 (natural), C5 (natural), D5 (flat), E5 (natural), F5 (sharp), G5 (natural). The notes are connected by a wavy line. Below the staff, the fingering is: 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2 1.

150-157:8音音階

Musical notation for measures 150-157, featuring an 8-note scale. The notes are: G4 (sharp), A4 (flat), B4 (natural), C5 (natural), D5 (flat), E5 (natural), F5 (sharp), G5 (natural). The notes are connected by a wavy line. Below the staff, the fingering is: 1 2 1 1 1 1 1 1 1 1 1.

ピアノ・ソナタ第10番

158-169:8音音階

2 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

170-183:8音音階

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

184-187:8音音階

3 2 1 1 1 1 1 2 1

188-191:8音音階

3 2 1 1 2 2 1

192-195:8音音階

1 1 2 3 1 1 1 1 1

196-199:8音音階

1 1 1 1 1 1 1 1 2 2

200-203:8音音階

1 1 2 3 1 1 1 1 1

204-207:神秘和音

1 1 1 2 2 2 3

ピアノ・ソナタ第10番

208-211:神秘和音

1 1 1 1 1 2 2 3

212-215:8音音階

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

216-218:8音音階

1 2 1 2 1 1 2 1 1

219-223:8音音階

1 1 1 1 1 1 1 2 1 1 1

224-237:8音音階

1 2 1 1 2 1 1 1 1 1 1

238-241:8音音階

1 1 2 1 2 1 1 1 1 1 1

242-245:8音音階

1 2 1 1 1 1 1 1 1 3

246-259:8音音階

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

ピアノ・ソナタ第10番

260-261:8音音階

1 1 1 1 1 2 2 2 1

262-263.1:8音音階

1 1 1 2 2 2 1 1 1

263.2-270:8音音階

1 1 1 1 1 1 1 2 2 1

271-274:8音音階

2 1 2 1 1 1 1 2 1

275-280:神秘和音

1 1 2 1 2 1 1 1 1

281-282:8音音階

1 1 1 2 1 1 2 1 2

283-286:8音音階

1 1 1 1 1 1 1 1 1 2

287-289:8音音階

1 1 1 1 1 2 2 1 2

ピアノ・ソナタ第10番

290-293:8音音階

2 1 2 1 1 1 1 2 1

294-297:8音音階

1 1 2 1 1 1 1 1 1 1 1 1

298-301:8音音階

1 1 1 1 1 1 1 2 3

302-305:8音音階

1 1 1 1 1 1 1 2 3

306-313:8音音階

1 1 1 1 1 1 2 1 1 1 1

314-325:8音音階

1 1 1 1 1 1 3 2 1

326-329:8音音階

2 1 2 1 1 2 1 1 1

330-331:8音音階

1 1 2 2 2 1 1 2

ピアノ・ソナタ第10番

332-333:8音音階

2 1 2 1 1 2 2 1

334-335:8音音階

1 1 2 2 2 1 1 2

336-337:8音音階

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1

338-341:8音音階

1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 1 2

342-345:8音音階

1 1 1 1 1 1 3 2 1

346-349:8音音階

2 1 2 1 1 2 1 1 1

350-351:8音音階

1 1 2 2 2 1 1 2

352-353:8音音階

2 1 2 1 1 2 2 1

ピアノ・ソナタ第10番

354-359:8音音階



1 2 2 2 1 1 2 1

360-361:8音音階



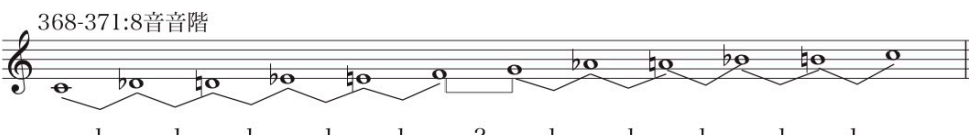
1 1 1 1 1 1 1 2 1 1 1

362-367:8音音階



1 1 1 2 1 1 1 1 1 1 1

368-371:8音音階



1 1 1 1 1 2 1 1 1 1 1

372-378:神秘和音



3 2 1 1 2 2 1

ポエム・ノクチュルヌ Op.61

1-3:神秘和音

1 1 2 2 1 2 1 2

4-7:神秘和音

1 2 1 2 1 3 2

8-12:神秘和音

1 1 2 1 3 1 2 1

13-14:神秘和音

1 3 2 3 3

15-16:神秘和音

1 2 1 2 1 2 3

17-18:神秘和音

1 1 2 2 3 2 1

19-20:神秘和音

1 3 2 3 3

ポエム・ノクチュルヌ

21-22:神秘和音

1 3 1 3 1 1 2

23-24:神秘和音

1 1 2 2 3 1 2

25-28:神秘和音

1 3 2 3 1 2

29-32:神秘和音

1 1 2 2 3 1 2

33-34:神秘和音

1 1 2 2 3 1 2

35-36:神秘和音

3 1 2 1 1 1 1 1 1

37-40:神秘和音

1 1 1 3 3 1 2

41-42:神秘和音

4 2 2 1 1 1 1

ポエム・ノクチュルヌ

43-44:神秘和音

3 1 2 1 1 2 2

45-46:神秘和音

1 3 2 2 1 1 2

47-48:神秘和音

1 3 2 2 1 1 2

49-51:神秘和音

2 1 1 2 1 1 2 2

52-54:神秘和音

1 2 1 3 1 2 2

55-59:神秘和音

1 1 2 2 3 1 2

60-62:神秘和音

1 1 2 1 3 1 2

63-64:神秘和音

2 2 2 1 2 1 2

ポエム・ノクチュルヌ

64-66:神秘和音

1 3 2 1 1 1 2 1

67-70:神秘和音

1 1 1 1 2 3 1 2

71-72:神秘和音

1 1 1 3 3 1 2

73-74:神秘和音

1 1 1 3 1 2 1 2

75-76:神秘和音

2 1 2 2 2 1 2

77-78:神秘和音

2 1 2 1 1 2 1 2

79-80:神秘和音

3 2 2 1 1 1 1 1

81-82:神秘和音

3 2 2 1 1 2 1

ポエム・ノクチュルヌ

83-84:神秘和音

1 3 2 2 1 1 1 1

85-86:神秘和音

1 3 2 2 1 1 2

87-90:神秘和音

1 3 2 2 1 1 2

91-92:神秘和音

2 1 2 1 1 2 2 1

93-94:神秘和音

2 1 2 1 2 2 1 1

95-96:神秘和音

2 1 3 1 2 2 1

97-98:神秘和音

1 2 1 3 3 2

99-102:神秘和音

1 3 2 1 2 3

ポエム・ノクチュルヌ

103-108:神秘和音

1 3 2 1 2

109-111:神秘和音

1 1 2 2 3 1 2

112-113:神秘和音

1 2 1 2 1 1 4

114-115:神秘和音

1 1 2 2 3 1 2

116-118:神秘和音

1 1 2 1 2 1 1 1 2

119-120:神秘和音

1 2 1 1 2 1 3

121-122:神秘和音

1 3 2 1 2 3

123-124:神秘和音

1 2 1 2 1 3 2

ポエム・ノクチュルヌ

125-128:神秘和音

3 1 2 1 1 2 2

129-130:神秘和音

1 1 2 1 1 3 1 2

131-132:神秘和音

1 2 3 3 1 2

133-136:神秘和音

3 1 3 1 1 1 2

137-138:神秘和音

4 2 2 1 1 1 1

139-140:神秘和音

3 1 2 1 1 2 2

141-142:神秘和音

2 1 1 1 1 1 3 2

143-144:神秘和音

1 3 2 2 1 1 2

ポエム・ノクチュルヌ

145-147:神秘和音

1 1 2 2 2 1 1 2

148-150:神秘和音

1 2 1 2 1 1 2 2

151-154:神秘和音

1 1 2 2 3 1 2

155-156:神秘和音

1 1 2 2 1 2 1 2

157-162:神秘和音

1 1 2 2 1 2 1 2

163-166:神秘和音

1 1 2 2 1 2 3

167-172:神秘和音

1 1 2 2 3 1 2

付録 2

付録 2 では、筆者が 2020 年 1 月 31 日（金）大泉学園ゆめりあホールにて発表を行った「山本奈央ピアノリサイタル」のプログラムおよびプログラムノートに掲載する。プログラムはドビュッシーとスクリャービンの二人の作曲家に焦点を当てて展開しているが、本論文でも述べた大田黒元雄の行ったリサイタルでも同様の作曲家二人のリサイタルを行っており、20 世紀初頭を代表する作曲家として特徴づけることができる。なお、プログラムノートも筆者の解説によるものである。



山本 奈央 ピアノリサイタル

2020年1月31日（金）18:30開場 / 19:00開演
大泉学園ゆめりあホール

主催：株式会社タクティカート 後援：日本音楽表現学会

Greeting

本日は、『山本奈央ピアノリサイタル』にお越し下さりましてありがとうございます。今回は19世紀後半から20世紀前半に新たな音楽を築き上げたフランスの作曲家、クロード・ド・ビュッシーとロシアの作曲家、アレクサンドル・スクリャービンの作品を演奏いたします。違う国の接点のなかった作曲家でありながらも、機能と声からの離脱、そして新たな和声語法の確立、文化や思想からのインスピレーションを取り入れた音楽など、同時期にそれまでになかった音楽語法を生み出した2人であり、その作風は後世の作曲家へと引き継がれていきました。

大学時代より勉強していたドビュッシーと、日本大学大学院芸術学研究科博士前期課程から研究を進めていたスクリャービンの作品を、私自身が学んできた音楽の変遷とともに照らし合わせてプログラムを考えました。現在、日本大学大学院芸術学研究科博士後期課程にて勉強させて頂きこのようなりサイタルを開催する運びとなりましたのも、今までご指導下さり、いつも温かく見守って下さった先生方、そして応援下さり、支えて下さった皆さまのおかげです。心より御礼申し上げます。

最後までごゆっくりとお楽しみください。

山本奈央

Profile



山本 奈央 / *Nao Yamamoto*

東京都出身。国立音楽大学附属中学・高等学校を経て、国立音楽大学演奏学科鍵盤楽器専修ピアノ専攻卒業。並びにピアノ指導コース、演奏応用コース、アドヴァンストピアノコース修了。日本大学大学院芸術学研究科博士前期課程音楽芸術専攻修了。第60回TIAA全日本クラシック音楽コンサートにて審査員特別賞受賞。20世紀音楽オーディション、審査員特別賞受賞。Valtidone国際音楽コンクール(伊)Young Talent Competition第3位受賞、並びにディプロマ取得。日本音楽表現学会会員。これまでに立川恵子、渡辺秋香、江澤聖子、花岡千春、黒田亜樹、楊麗貞氏に師事。現在、日本大学大学院芸術学研究科博士後期課程芸術専攻2年在学中。

Program

クロード・ドビュッシー
Claude Debussy

前奏曲集 第1集、第2集より

「音と香りは夕暮れの大気に漂う」
"Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir"

「パックの踊り」
"La danse de Puck"

「ミンストレル」
"Minstrels"

「オンディーヌ」
"Ondine"

「花火」
"Feux d'artifice"

版画より

Estampes

1.塔
"Pagodes"

2.グラナダの夕べ
"La soirée dans Grenade"

3.雨の庭
"Jardins sous la pluie"

—— 休憩 ——

アレクサンドル・スクリャービン
Alexander Scriabin

2つの即興曲 作品10
Deux Impromptus Op.10

ピアノ・ソナタ 第4番 嬰へ長調 作品30
Sonate No.4 pour Piano en Fa dièse majeur Op.30

左手のための夜想曲 変ニ長調 作品9-2
Nocturne pour la main gauche en Ré bémol majeur Op.9-2

ピアノ・ソナタ 第9番「黒ミサ」 作品68
Sonate No.9 pour Piano "Messe noire" Op.68

Program Note

クロード・ドビュッシー Claude Debussy(1862-1918)

前奏曲集 第1集、第2集より / Préludes 1, Préludes 2

ドビュッシーは、12曲からなる《前奏曲集 第1集》を、1909年12月から1910年2月にかけて作曲した。全12曲のうち9曲（第1-6、8、11、12曲）は完成の日付けが見られており、およそ約2ヶ月で完成されたと考えられる。バッハやショパンの24の前奏曲のような調性を基準にした作品とは異なり、タイトルが付けられ、様々な国（古代ギリシャ、イタリア、スコットランド、スペイン、イギリス、フランス）の特徴が描かれており、音楽愛好家にも親しまれる作品集となった。1910年の初版以来ドビュッシーの没年（1918年）までに5刷8360部に至る売り上げを得たという。

《前奏曲集 第2集》は、《前奏曲集 第1集》に続いて1911年末から1913年初めにかけて作曲された。このころドビュッシーはイーゴリ・ストラヴィンスキーと出会い、とりわけ《春の祭典》、《ペトルーシュカ》などの作品はドビュッシーの音楽的想像力に強い影響を与えた。

《前奏曲集 第1集》と比べ、独創的な想像力が強調された作品である。

「音と香りは夕暮れの大気に漂う」 / "Les sons et les parfums tournent dans l'air du soir"

題名は、フランス近代文学の詩人シャルル＝ピエール・ボードレールの詩集「悪の華」に含まれる「夕べの諧調」から採られたものである。和音の重なりによる微妙な表現の変化が夕日が沈んでいくイメージを表現している。この詩は1889年1月、ドビュッシーによって歌曲《ボードレールの五つの詩》の2曲目として作曲されている。

「バックの踊り」 / "La danse de Puck"

ウィリアム・シェークスピアの戯曲《真夏の夜の夢》第2幕第1場に登場する悪戯好きの妖精バックの踊りのシーンを、付点リズムを生かして作曲されている。イギリスの古い舞曲「ジグ」の3連符が付点に置き換えられたものである。さらに曲の中ほどで妖精の王オベロンの角笛の響きが表現されている。

「ミンストレル」 / "Minstrels"

ミンストレルとは白人が黒人に扮して歌い踊る旅芸人のことである。この曲は陽気でユーモアに満ちた「ミンストレル・ショー」の舞台の情景を表す。北米の黒人奴隷の踊る伝統的なダンス、ケークウォークのリズムが用いられており、このリズムはジャズの先駆として1900年頃ヨーロッパに伝わった。

「オンディーヌ」 / "Ondine"

ドイツの詩人フリードリヒ・ド・ラ・モット・フーケの「水の精（オンディーヌ）」のためにイギリスの挿絵画家アーサー・ラッカムが描いた挿絵から触発されて作曲された。水の精オンディーヌと騎士フルトブラントの悲恋の物語。水の精が幻想的な世界へと誘う。水の揺らぎをリズムの反復により効果的に表現している。

「花火」 / "Feux d'artifice"

7月14日のパリ祭（革命記念日）の情景を描いたもの。夜空に炸裂する様々な花火の投影を技巧的なリズムや和声を駆使して表している。最後の部分に、フランス国歌「ラ・マルセイエーズ」が引用される。

版画 / Estampes

1890年代半ばごろから作曲に着手し、1903年に完成、翌年初演された。大作オペラ《ペレアスとメリザンド》を完成させ、初演などを終えた時期であった。五音音階、ハバネラのリズム、フランス童謡が使われており、それぞれインドネシア、スペイン、フランスの国を象徴させる作品となっている。しかしドビュッシー自体は東洋にもスペインにも訪れたことはなく、想像のみで作曲された作品である。

第1曲「塔」（パコダ）には、ドビュッシーが1889年にパリで開催された万国博覧会において、ジャワ音楽（ガムラン）を聴いた印象が反映されている。五音音階（ペントトニック）を用いた東洋風の主題を動機と和声を反復しながら組み合わせることでガムラン音楽の特徴を醸し出している。

第2曲「グラナダの夕べ」は、スペイン南部のアンダルシア地方の都市グラナダを彷彿とさせる音楽となっている。夕暮れになるにつれ、ハバネラのリズム、ギターのリズムが混ざり合い気怠い雰囲気へと誘う。スペインの作曲家マヌエル・デ・ファリャは、この作品を聴いて、「ドビュッシーは生涯を通じてスペインで午後を過ごしたに違いない」と、その想像力と才能を賞賛した。

第3曲「雨の庭」は、冷たく打ち付ける雨のリズムの中に2つのフランスの子供の歌「眠れよ眠れ」と「もう森へなんか行かない」のメロディーが引用されている。

アレクサンドル・スクリャービン Alexander Scriabin(1872-1915)

2つの即興曲 作品 10 / Deux Impromptus Op.10

1894年完成、翌年ベリヤーエフ社から出版。楽譜出版社の主、ミトロファン・ペトローヴィチ・ベリヤーエフの支援によりスクリャービンは演奏家としての活動を広げていった。2曲とも3拍子からなる舞曲の要素を用いながら、第1曲ではコラル的要素、第2曲ではポリリズムが取り入れられる。

ピアノ・ソナタ 第4番 嬰へ長調 作品30 / Sonate No.4 pour Piano en Fa dièse majeur
Op.30

《ソナタ第4番》は1901年より作曲が開始され、1903年の秋に完成した。モスクワ音楽院教授を1902年5月に辞職したスクリャービンは、同年夏より《交響曲第3番「神聖な詩」作品43》の作曲に取り組んだため、ピアノ作品を作曲することがままならなかった。しかし出版社との契約で1903年の8月までに30曲を作曲しなければならず、ピアノ作品を含む楽譜を11月には出版社に提出した。《ソナタ第4番》は実質的な序奏にあたる第1楽章(Andante)と、主部に当たる急速な第2楽章(Prestissimo volando)から構成され、2つの楽章はAttaccaの指示によって連結されている。第1楽章ではテーマを提示しながらも第2楽章では飛翔するリズムの中に繰り返しテーマが現れて発展し、最後には和音の連打によりクライマックスを迎える。これはスクリャービンのピアノ・ソナタの中で作品番号のない《幻想ソナタ》と《ソナタ第2番「幻想」作品19》と同じく2楽章形式で書かれた作品であり、第1楽章冒頭の主題が第2楽章コーダにおいて回帰される手法は、両楽章を統一させる作風へと発展を遂げた。また《ソナタ第4番》ではスクリャービンの作風の一つの特徴ともいえる「神秘和音」の原型があらわれ、のちに作曲される《ソナタ第5番作品53》以降の単一楽章形式のソナタの前兆ともいえる。

左手のための夜想曲 変ニ長調 作品9-2 / Nocturne pour la main gauche en Ré bémol majeur
Op.9-2

1894年《左手のための二つの小品(プレリュードとノクターン)》として作曲。今回は2曲目のノクターンを演奏する。スクリャービンはオクターブをつかむことが精一杯と言われるほど小さな手の小さい持ち主で、モスクワ音楽院ピアノ科在学中(1888-1892)に過度の練習により右手を痛めてしまう。そのため左手の技法を磨くとともに自身で左手のための作品を作曲した。また当時、ロシアでは左手独奏のためのピアノ作品は珍しかった。この曲は三部形式で短い楽曲ではあるが中間部や最後にリスト的なカデンツァがあらわれるドラマティックな曲である。

ピアノ・ソナタ 第9番「黒ミサ」 作品 68 / Sonate No.9 pour Piano "Messe noire" Op.68

《ソナタ第9番》は、1911-1913年にかけて作曲された単一楽章の作品。《ソナタ第9番》の最初のスケッチと同時に書かれた《ソナタ第6番作品62》と《ソナタ第7番「白ミサ」作品64》との比較により、基本的な主題の位置づけを引き継いだ。《ソナタ第6番》にて使用したテーマ(悪意、暗がり、恐怖、破滅)を《ソナタ第9番》に取り入れ《ソナタ第7番》と対比させている。「白ミサ」はスクリャービン自身が命名したのだが、「黒ミサ」という副題は、このことからスクリャービンの友人アレクセイ・ポトガエツキーが命名したものである。スクリャービンのピアノ・ソナタは《ソナタ第4番》以降、後期にかけて神秘主義への傾倒を深めた作風(無調・単一楽章・後方に向かってのクライマックス)となる。半音階の4音のメロディが置かれた第1主題から発展するトリルとリズム、不安定な響きの性質が作品の基調とされる。提示部の第1主題と第2主題には、邪悪なる者と聖者が対照的に表現され、展開部では、2つの主題が交互になりながら加速し、次第に第2主題が第1主題へと飲み込まれていく。そして再現部にて第1主題の動機が流れるように覆いかぶさり、その先に変更り果てた第2主題が荒れ狂ったのち、冒頭の第1主題で消えるように曲を終える。スクリャービンの悪魔的な作品は1903年《悪魔的詩曲作品36》があるが、この曲はさらに深く邪悪なる者の勝利が描かれた作品となっている。

(解説：山本奈央)