

ベートーヴェンの創作中期のピアノ変奏曲*

椎野伸一

音楽

(1991年6月10日受理)

序論

①変奏曲、変奏様式の定義

ベートーヴェンの変奏曲を考察する上で「変奏」また「変奏曲」という言葉の定義を、まず初めに確認したい。

「変奏」とは、ある一つの動機・主題・楽句などが、メロディー、リズム、和声などの上で変化し、装飾されて現われる反復技法のことであり、作曲における基本的な技法の一つである。よく「持続は力なり」とは言われるが、常に同じものが現われ、それがただ持続するだけでは飽きてしまい、感動も生まれない。少しづつ変化し、新鮮な息吹きを送り込まれることにより、音楽は発展して、大きな力が生まれるのである。「変奏」は音楽のもっとも重要な要素であり、あらゆる音楽芸術を形造る上での根本原理なのである。ヨーロッパ音楽のいろいろな形式（歌曲、舞曲、リチェルカーレ、フーガ、ソナタ、ロンド等）の音楽の中にも、この「変奏」の技法は、ぎっしりと盛り込まれ、活用されている。

また「変奏曲」とは、先ず一つの主題が提示され、それに「変奏の技法」を数多く使用し、種々の変化を与えた楽節を数多く順次に並べ、しかも楽曲全体として変化と統一を与えたものを言うのである。

②ベートーヴェンの資質と「変奏曲」「変奏様式」

「ベートーヴェンは音楽の用兵術の大天才。」とアウグスト・ハイムは適切な言葉で表現しているが、ベートーヴェンは音楽の形式・スタイルを、どう処理し組み立てて行くかということに対する確実な手腕を持っていた。彼は一つの主題・動機・楽句を常に推敲し、これ以上細分・分割できないくらいに最小の単位にし、それを恐るべき洞察力と磨き抜かれた技術で結合・組み立ての作業を行ない、圧倒的な発展力を持つ楽曲を構成して行ったのである。

このような「音楽の用兵術の大天才」であるベートーヴェンにとって、変奏様式とは自分の力量を最大に発揮できる分野であり、全部で変奏曲を35曲書いている。(ピアノ独奏用23曲、ピアノ連弾用2曲、ピアノを含むアンサンブル曲6曲、ピアノを含まないアンサンブル曲4曲)、

* A study of the Beethoven's variation in the middle years: Shin'ichi SHIINO
(Department of Music) (Received June 10, 1991)

また変奏曲と名付けられた曲以外にも変奏様式を用いた独奏用ソナタ、重奏曲、交響曲等、圧倒的な数を作曲したのである。ピアノソナタでは、作品26「葬送」、作品109、作品111、ピアノとヴァイオリンの為の「クロイツェルソナタ」、「七重奏曲」、「ハーブ四重奏」、これらは、曲中において、例えば特定の楽章を変奏と銘打っている。また特に銘打っていない場合でも、ピアノソナタ「熱情」、作品106緩徐楽章、交響曲第5番・第6番・第9番の第二楽章、交響曲第3番・第9番の終楽章等、変奏様式で書かれているものもある。彼の全創作期間すべてにわたり、「変奏曲」「変奏様式」を持つ作品を作曲し続けたのである。ここでは、「ピアノ変奏曲」に的を絞り、彼の変奏様式を考えて行きたいと思う。

③ベートーヴェンの初期のピアノ変奏曲

変奏曲と名を持つ楽曲をベートーヴェンは全部で29曲書いており、その内ピアノ独奏用は23曲、ピアノ連弾用は2曲ある。

表1

作品番号	曲名	作曲年	献呈	作品番号	曲名	作曲年	献呈
Wo063	ドレスラーの行進曲を主題とする9つの変奏曲 ハ短調	1782	ヴォルフニ メッテルニ ヒ伯夫人	Wo073	サリエリのオペラ《ファルス タッフ》の《まさにその通り》 を主題とする10の変奏曲 変ロ長調	1799	バルバラ・ フォン・ケ クレヴィク ス
Wo064	スイスの歌の主題による6つ のやさしい変奏曲 ヘ長調	1790		Wo075	ヴィンターンのオペラ《中止さ れた犠牲祭》の《子よ、静 かにおやすみ》を主題とす る7つの変奏曲 ヘ長調	1799	
Wo065	リギーニのアリエッタ《来ま せ愛よ》を主題とする24の 変奏曲ニ長調	1790	ハッツフェル ト伯夫人	Wo076	ジュースマイアのオペラ《ゾ リマン二世》の3重唱《ふ ざけて、からかって》を主 題とする6(のち8)つの変 奏曲 へ長調	1799	プロウネ夫人
Wo066	ディッターズドルフのジंक シュピール《赤ずきん》のア リエッタ《昔々おじいさん が》を主題とする13の変奏 曲 イ長調	1792		Wo077	自作主題による6つのきわめ てやさしい変奏曲 ト長調	1800	
Wo068	ハイベルのバレエ《ヴィガ ノーふうのメヌエット》を 主題とする12の変奏曲 ハ長調	1795		OP.34	創作主題による6つの変奏曲 へ長調	1802	オデスカルキ 侯夫人
Wo069	バイジェロの喜歌劇《水車屋 の娘》のアリア《いなかの 愛ほど美しいものはない》 による変奏曲 イ長調	1795		OP.35	《プロメテウス(エロイカ)》主 題による15の変奏曲とフー ガ 変ホ長調	1802	M.リヒノフ スキー伯
Wo070	バイジェロの喜歌劇《水車屋 の娘》の二重唱《ネル・コ ル・ピウ》を主題とする6 つの変奏曲 ト長調	1795	C. リヒノフ スキー侯	Wo078	イギリス国歌による変奏曲 ハ長調	1803	
Wo071	ヴラニツキーのバレエ《森の 娘》のロシア舞踊を主題と する12の変奏曲 イ長調	1796	プロウネ夫人	Wo079	《ルール・ブリタニア》による 変奏曲 ニ長調	1803	
Wo072	グレットリーのオペラ《リヒャ ルト・レーヴェンヘルツ》	1796-97		Wo080	創作主題による32の変奏曲 ハ長調	1806	
				OP.76	《トルコ行進曲》を主題とする 6つの変奏曲 ニ長調	1809	フランツ・オ リヴァー
				OP.120	ディアベリのワルツを主題と する33の変奏曲 ハ長調	1919-23	プレントーノ 夫人アント ニア

のロマンス《燃える心》を主題とする8つの変奏曲 ハ長調		An- hang 10	歌曲「持てるはささやかなる小屋のみ」による八つの変奏曲 変ロ長調	不明
--------------------------------	--	-------------------	----------------------------------	----

※上記の他にV1またはF1のオブリガート付ピアノ変奏曲を2曲作曲する

当時は公開演奏というものは行なわれず、またオーディオ機器もなく、音楽の聴くためには自分で楽器を奏するか、演奏家を雇って音を出してもらうほかはなく、日常の需要に答える簡単に弾ける楽しめる曲として、「変奏曲」は大変好まれた。出版社からも楽譜が売れるということで作曲の依頼も多かったであろう。また名ピアニスト達は、与えられた主題で変奏曲を即興演奏することで、自分の技量を誇示できたのであるから、ベートーヴェン自身も若い時から鍵盤楽器による即興演奏で、多くの人々を驚かせていた。この両者の必然性において、「変奏曲」の作曲はよく行なわれる様になったし、(表1)を見ても解るように、とりわけ1790年代までの若い時期(ベートーヴェン創作初期)に、多くの変奏曲を作曲している。

「変奏曲」の主題自体は、当時ウィーンで上演され、人気の高かったオペラ、ジグシュピール中の旋律や民謡等に材を得ることが多かった。パイジェッロ、サリエリ、ディッターズドルフ、グレートリー等、人気作曲家によるテーマに基づく曲は、公衆の趣味に合い、多数の音楽愛好者達に喜ばれ、売れ行きの良い注文仕事であったはずである。以上の様な理由で、ベートーヴェンは1800年頃までは、モーツァルト、ハイドン以来ウィーン古典派による一つの変奏曲の典型的構成にのっとり、その規範の中の枠組みの中で自分の技法を磨き、多くの技術を修得していったのである。

一章 ベートーヴェンの創作中期の諸問題

(内的環境の変化と外的状況の変化、そして、
それに依る変奏曲の作風の変化について)

1800年以後、ベートーヴェンの作風に大きな変化がある。これは「変奏曲」だけでなく、全ジャンルにおよぶものであるが、これは第一にはベートーヴェンの精神的な大変革に由来する。1802年に書かれ、ベートーヴェンの死後偶然に書類の中から発見されたハイリゲンシュタットの「遺書」。この「遺書」が克明に物語っている。このハイリゲンシュタットの「遺書」で述べられている「精神的危機の核心となる難聴」ベートーヴェンはこの大危機の中で絶望し、もがき苦しみ、その闘争の末、自分の中に光を見出し、この危機をのり越え、一つの私的な決算書として、この「遺書」を書いたのであった。この後、手紙その他で自分の難聴を嘆いたり、他人に訴えたことは全くなく、この「遺書」も自分の戸棚の秘密箱に片づけてしまったのである。この「遺書」の中には「芸術が——僕をひきとめてくれた。僕には自分の課せられていると感じられる創造を、全部やり遂げずにこの世を去ることは出来ない」と考える。……”と自分の使命を自覚する。また1802年より一年半前、心の友カルル・アメルダに自分の難聴を打ち明けた時、「自分は自然と創造主とにむかって闘っているのだ。……僕は今まで幾度か創造主を呪った。」と記しているが、この闘争こそが、ベートーヴェンの創造力の根源であり、原動力と言って良いと考える。

この難聴によるベートーヴェンの精神的葛藤により、ベートーヴェンは自分自身の新しい道

を見出し、前進をはじめ。芸術に対する圧倒的な愛情、天から自分に課せられていると信じる使命、こうした愛情に支えられた使命の達成に専念するという確固たる姿勢、難聴という試練をのり越えるという闘いにおいての勝利は、彼の精神を大きく飛躍させ、自分のパーソナリティーを強烈に輝きわたらせることを成し得、真に独創的である芸術作品が1800年以後、数多く生まれはじめたのであった。

また二番目の要因として(これはピアノ作品に限ってではあるが。)楽器の発達に関するものである。

ベートーヴェンが生まれた時代は鍵盤楽器の歴史においても、大きな変化の時期であった。ピアノフォルテという楽器の急激な発達の中で幾つかの異なる性能を持つ楽器と次々に出会うことにより、それが彼のピアノ作品に大きく反映していったのである。少年時代はクラヴィコード、チェンバロ、オルガンを弾いていたが、1787年、ウィーンからボンに訪れたヴァルトシュタイン伯爵は、ベートーヴェンの才能を見込んでシュタイン製のピアノフォルテを贈る。この楽器は、モーツァルト、ハイドンらが愛用したピアノフォルテとはほぼ同じと考えられる。1792年ウィーンにベートーヴェンが移ってからはアントン・ワルターのピアノフォルテを好んで弾いた様である。この楽器は比較的大きな響きを持ち、タッチの重みと、強くて豊かな低音を持つ。音域は5オクターブで、高音の方は三重弦となり、またソルディーノ・ストップという弱音の装置がある。これら二台のアクションは「ウィーン式はね上げアクション」で速いパッセージの演奏には特に適していた。それに反し、音響やダイナミックの幅には、まだ制約があった。1803年セバスティアン・エラールから贈られたピアノフォルテは今までの「ウィーン式」のアクションではなく、「イギリス式」の突き上げアクションのピアノで、キーも深く沈むので速いパッセージの演奏にはあまり適していないが、その音響は大きく、和音を中心とする新しいピアノ語法に適している。また、より大きな弦の張力に耐えるように「ウィーン式」のピアノフォルテに比べるとはるかに頑丈であった。この楽器は5オクターブ半を有し、全部三弦張りである。また四本のペダルを持ち、なかでもウィーンではまだ知られていない鍵盤全体を横に移動させるピアノ・ペダルを備えていた。これらのペダルの併用によって、音量の変化だけでなく、独得な音色の変化の効果が得られるようになって来た。

このエラールのピアノを、ベートーヴェンはなかなかうまく使いこなせず苦勞したと伝えられたが、この楽器が彼にとって一大転換を意味していた。このピアノフォルテが持っている可能性の大きな、幅の広い表現力、ダイナミックな響き、いろいろなペダルの効果等に刺激を受け、彼の新しいピアノ作品創作への道が開けたという事実に間違いはない。ピアノソナタ「ワルトシュタイン」、「熱情」、「自作主題による32の変奏曲」等は、その結果である。

1800年頃からのベートーヴェンこの精神的変革による創作活動への意志力の増大と、楽器自体の発達、これら二つの要因により、ベートーヴェンは以前と違った作風の作品を生み出すようになって来た。

では、その変化がピアノ変奏曲の上でどのように展開されていったのであろう。

ここで前記の(表1)をもう一度参照していただきたい。1800年以降を調べると、次の二つのことが解る。まず作曲された曲数が極端に減っていること。(1800年までは13曲、1800~1810年は7曲、それ以後は3曲)。

ベートーヴェンは遅筆家として有名であったが、作品に対するアイディアを自分の頭の中で、暖め、その後悪戦苦闘を繰り返し、五線紙に書き、また修正に修正を重ね、長期間推敲と書き直しに明け暮れていたのである。これは、ベートーヴェンにおける作曲の姿勢が、自分の内面

よりわき起る芸術的感興のみに忠実に作曲家という作業をすることによって、出版者の都合に合わせた職人的作曲家ではないという証左である。

そしてもう一つは、自作の主題による変奏曲が作品の全般をしめる様になったことである。

ただ附言すると1803年に作られたイギリス民謡による二つの変奏曲、「ゴット・セイヴ・ザ・キング」による七つの変奏曲（通称イギリス国歌による変奏曲）と「ルール・ブリタニア」による五つの変奏曲は例外で、親交のあったスコットランド芸術奨励の官職のジョージ・トムソンからの強い要請から生まれたものであった。

自分の構想を一番発展できる旋律、和声、リズムを持つ主題を自分自身で作曲する。これが自分自身の変奏曲様式を完璧にする一番の近道であったのであろう。

では、次の章で創作中期（1800年頃から1816頃まで）の変奏曲から、このジャンルでの彼の代表作、そしてすべて自作主題の変奏曲である三曲、自作主題による6つの変奏曲 作品34、《プロメテウス（エロイカ）》主題による15の変奏曲とフーガ 作品35、自作主題による32の変奏曲を取り上げ、考察していきたいと思う。

二章 創作中期の変奏曲の考察

①自作主題による6つの変奏曲 へ長調 作品34

1802年に作曲されたこの曲は、友人宛の手紙に「野心的な試み」であることを自負していることから解る様に、著しい特徴を備えている。それは6つの変奏のすべてが、調および拍手を異にしているのである。いままでの作品の中にも部分的には、この事例は見られたが、作品の全部にわたるものは、はじめての試みである。この事により、各変奏は、より自由なものとなり、はっきりとした性格を持ち、独立化した世界を持つ様になった。

（表2）は、調性・拍子・テンポの変化を示したものである。

上記のように、アダージョあり、メヌエットのテンポあり、マーチありと、各変奏の性格が明確に示されている。また、各変奏の調性は、主題から下へ3度づつ移行しているのがわかると思う。

次に主題を示すが、この自作主題は22小節にわたる長いもので、

表 2

主題	Adagio F dur 2/4
第一変奏	" D dur 2/4
第二変奏	Allegro, ma non troppo B dur 6/8
第三変奏	Allegretto G dur 4/4
第四変奏	Tempo di Menuetto Es dur 3/4
第五変奏	Marcia, Allegretto c moll 2/4
第六変奏	Allegretto F dur 6/8
コーダ	Molto adagio F dur 2/4

譜例 1 Thema Adagio Cantabile

三部形式の歌うような流れる旋律である。

次に変奏部であるが、前記のように各変奏曲とも、異なった調性・拍子を取り、自由な性格を持っている。主題の取り入れ方も同様に自由奔放な手法であるが、きちんと保持され、確認はできる。(譜例2, 3)

譜例 2

Var. I

譜例 3

Var. III
Allegretto

しかし、変奏Ⅱ、変奏Ⅳでの各三小節などは、主題の旋律から離れ、和声に基づく自由な形となっている変奏である。(譜例4, 5)

譜例 4

Var. II
Allegro ma non troppo

譜例 5

Var. IV
Tempo di Menuetto

また、変奏Ⅴから変奏Ⅶに移行する時、原調へ長調に戻るために、6小節の推移部分を持っていること。変奏Ⅵからコーダを経て、主題が再現する前に短いカデンツを持つことなどの特徴に加え、終曲において華麗なる変奏手法を加えながら、主題が原調で、またテンポはよりゆっく

りではあるが、程同じテンポで再現することなど、全体の構成を考えた、有機的作曲技法がなされているのが解かる。

② <プロメテウス (エロイカ)> の主題による15の変奏曲とフーガ 作品35

この変奏曲も、

前項の「自作主 譜例 6

題による6つの

変奏曲」 作品

34 と同じ1802

年に作曲された

が、この曲の変

奏様式における

一番の特徴は、

低音主題を変奏

の基礎に含めた

という点にある。

バッハの「パッ

サカリアとフーガ ハ短調」などが、 譜例 7

構想などの手本となっているように

思えるが、古い時代の低音が基礎に

なる変奏様式の要素を作品の中に盛り

込み、フーガを変奏曲のしめくく

りに作曲したのである。

序奏としての低音主題が、旋律主

題が呈示される前に単独で現われ、

(譜例 6) これに3つの変奏(2声、

3声、4声)が付いている。(譜例 7)

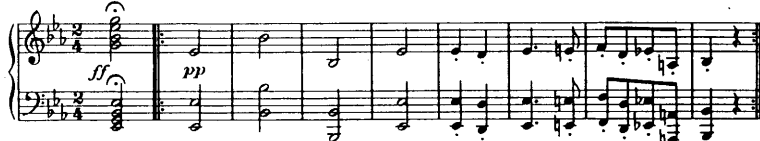
その後で旋律主題が歌われるが、そ

の時のバスは、序奏の低音主題がお

かれているのである。(譜例 8)

このように、変奏の基礎が低音主

Introduzione col Basso del Tema
Allegretto vivace



譜例 7



譜例 8



題、旋律主題の二つに置かれ、それに和声に基づく変奏が加わるのであるから、これら三つの要素のうち、一つの要素を保持すれば、あとの二つの要素は自由になり、より自由で、また複雑で独創的な変奏が可能となるのである。主題に続く15の変奏曲はそれを十二分に発揮した独創的なものである。その実例をいくつかあげると、変奏IIIは、低音主題に基礎を置き、旋律主題は無視されている。(譜例9)

変奏IVは、和声に基礎として作られ、旋律主題、低音主題も共に無視されている。(譜例10)

譜例 9

Var. III

譜例 10

Var. IV

変奏Xでは、旋律主題が少し取り入れられている他は、全部自由である。左手のバスは常に変口の音を響かせるだけである。またその結果本来変口であるべき後半の主題の音を変ハに変更している。(譜例11)

譜例 11

Var. X

変奏曲VIでは、ハ短調に転調されているが、旋律主題は転調せず、原調のまま取り入れられ、異なる和声付けが行なわれている。(譜例12)

譜例 12

Var. VI

また、変奏Vや変奏XIでは、和声に基づいた自由なものであるが、それ自身で独自の旋律を持って作られている。特にVでは対位法的に扱われている。(譜例13, 14)

譜例13

Var. V

Musical score for Variation V, showing piano and bass staves. The piano part features a melody with dynamics *pp*, *sf*, and *p*, and articulation *cr*. The bass part provides a steady accompaniment with dynamics *sf* and *p*.

譜例14

Var. XI

Musical score for Variation XI, showing piano and bass staves. The piano part features a melody with triplets and dynamics *p*. The bass part features a steady accompaniment with triplets and dynamics *p*.

変奏XVは、旋律主題を取り入れながら、ラルゴで装飾的な華やかに変奏曲になっている。連打音の技法、長いトリルの持続など、後期のピアノ作品を思い起こせるような手法が見い出される。また和声はいろいろと変更され、フーガへの推移のためにコーダが8小節付いている。この推移はハ短調で書かれ、その調の属和音上で消えるように終わっている。次に、低音主題の冒頭部に基づいたテーマを持つフーガが現れるが、この様な部分にもベートーヴェンの構成力のみごとな技を感じることができる。いままでの、「主題とその変奏」ではなく、一つの集合体、密接な作曲技法が全体を支配している構成力ある作品として変奏曲が作曲されるようになったのである。

③自作主題による32の変奏曲 WoO 80

1806年に書かれたこの作品は、ピアノ技法の多彩さを遺憾なく発揮でき、また劇的な演奏効果も持っていて、前記の二つの変奏曲と共に、ベートーヴェンの変奏曲の傑作である。「エロイカ変奏曲」よりも、また一段と全体の構成が凝縮され、統一的であり完璧である。

この曲はバッハの「独奏ヴァイオリンの為のシャコンヌ 二短調」からインスピレーションを受けたと考えられるが、主題も形式も両者には類似性が発見できる。シャコンヌの一般的特徴は、三拍子で短調を取り、8小節の和声的に書かれた主題を持つ。その変奏は主題の低音と和声に基づいて作られた自由なものである。等であるが、ベートーヴェンのこの変奏曲の主題は、そのすべてを満たしている。また形式的にも、この変奏曲は三部形式であり（第一部は11変奏まで、第二部は12変奏より16変奏、第三部は17変奏より32変奏まで）、第一部、第三部は短調から成り、第二部は長調で静的なものと、この構成法もバッハのものと同じである。

また変奏の基礎は、バッハのものよりも明確に、そして「エロイカ変奏曲」と同じく、主題の低音・和声・旋律の三つの要素が取り上げられている。

では主題を示そう。（譜例15）

譜例15

Thema
Allegretto

WoO 80

この主題の大きな特徴は、上声と下声の反進行である。同度から始まった音程関係は、わずか6小節の間に短10度にまで拡がり、sfで頂点をむかえ、次の瞬間pでユニゾンで音を押し殺す。まことに緊迫感のある音組織を持ったものである。(譜例16)

譜例16

また、この主題のリズム面でのアプローチとしては、5小節、6小節に細分化されたリズムのたたみかけが確認できる。(譜例17)

譜例17

ひとまとまり くり返し たたみかけ

リズム的、旋律的、音力的等いろいろな角度から見ても、この主題は完璧なまでの力強い緊張感と限りなく発展でき得る可能性を持つすばらしいものである。

次に変奏部であるが、前記のように大きく三つの部分にわかれ、最後に大きなコーダが付いているが、主題自体が8小節で短かいので、数個のグループを作っている。変奏曲I~IIIは分散和音によるもの、変奏IV~VIはスタッカートによるもの、また変奏VII・VIII、変奏XV・XVI、変奏XXXI・XXXII、これらの各々の二つの変奏曲の左手は同じ音形で書かれ、右手だけが変奏され、グループを作っている。また、変奏X・XI、XX・XXIは左右を入れ違いにしたものである。旋律主題は確認が困難な所もあり、曲の性格の中に隠れてしまう事も多い。和声は比較的忠実に維持されている。低音主題であるが、変奏Vにおいて(譜例18)のような変更が行われている。このバスの低音主題を持つものは、(変奏5, 7, 8, 17, 18, 19, 20, 21, 26, 27, 28)と数多く使用されている。

譜例18

また、この曲でおもしろいのは、当時作曲が進められていた同じ調を持つ交響曲第五番「運命」のリズムが、いろいろな所で顔を出すことである。(譜例19, 20)

譜例19

↑ Var. IV ↑ Var. V ↑ Var. VI ↑ Var. XIX

譜例20

Var. IV Var. V
 Var. VI Var. XIX

変奏V, XVIIでは対位的な変奏が見られる (譜例21, 22)

譜例21

Var. V

譜例22

Var. XVII
 Minore

第二部 (ハ長調) においては、変奏XIIを主題とする変奏曲の様に書かれている。(譜例23)

譜例23

Var. XII
 Maggiore

この主題は、ハ短調の原主題とは対称的で穏やかで静的である。原主題では上声、下声は反進行していたが、この主題は大部分並行に進んでいて、三度音程を形成している。(譜例24)

譜例24



この後、一声のオブリガード、重音によるオブリガード、オクターブの技法、そしてその変奏と、四つの長調の変奏が続くが、低音主題を並行進行させる変更を行ない、第一部の緊張感をほぐす構成は、すばらしいものである。第三部はハ短調にもどり、対位法的変奏様式として、カノンの模倣の技法や、八度のカノンが使われ、また「運命のリズム」等も盛り込まれている。ダイナミックスの問題として、変奏XVIII~XXIIまでは*f*の音量で続けられ、一つのクライマックスを形成しているが、その後*f*と*p*の変化がはやまり、音量の変化が目ま苦しく、だんだんせき込む様に構成的にも、緊迫感が増大する様になっている。最後の変奏の8小節目に*ff*で最高音Cに達し、コーダにはいる。コーダでも、華麗なピアノ技巧に満ち、主題の変奏も行なわれている。また曲の終りの部分の*p*での属和音と主和音が意味深く響く。

この変奏曲では、旋律主題、低音主題、和声に変奏の基礎におかれているが、いくつかの変奏曲がグループを形成し、全体にソナタ形式のような、有機的作曲技法により、緊張感の緩急を作り、また「運命のリズム」を暗号のように使い、ドラマティックな疾風怒涛様式な作品として仕上がったものである。

まとめ

序論において、ベートーヴェンの作曲家としての資質を考察したが、彼の最大の特徴は、あるすばらしく発展性ある素材・動機・楽句を天性の審美眼で見抜き、それを極少単位に細分化して、いろいろと再編成を繰り返し、組み立て、最後には圧倒的な大建造物に仕上げてしまうというみごとな手腕を持っている事にある。

そして「変奏曲」「変奏様式」が彼の作曲技法の中でどんなに重要であるか、またその形式が、交響曲、ピアノソナタ等あらゆるジャンルの音楽に反映されていたかを考察した。

ベートーヴェンの初期の時代(1800年頃まで)は、モーツァルト・ハイドンの築き上げたウィーン古典派の一つの変奏曲の典型的構成の枠の中で、(もちろんベートーヴェンの個性は発揮されたが)変奏曲を作曲し、そのことによりベートーヴェンは自分の作曲技法に磨きをかけていった。またその作品は一般大衆のよく知っている旋律を主題としたもので、社会的ニーズもあり、出版社からの依頼も多く、確実に売れたのであった。しかし1800年前後からベートーヴェン自身の中で変革が起って来たのである。それは「ハイリゲンシュタットの遺書」からも解かるように「難聴との闘い」であった。この精神的葛藤の末、彼は大きな決意をなすに至った。それまでの時代の寵児としての自分と訣別し、真に芸術的なもの、自己の心よりの欲求のみを追求する芸術家として生き、創造活動を行なう作曲家になっていったのである。

またピアノフォルテという楽器の発達による作風の変化も第二の要因として考察した。

このような1800年を前後して起って来た内的・外的状況の変化のために作品を生み出す精神

の飛躍は、多大なものであった。よく言われる「傑作の森」の時代の幕開けであった。「変奏曲」という形式においても、自らが述べている様に「野心的な試み」にあわれた作品が登場する。主題の選択も今までとは異なり、自作主題によるものを中心となった。作品の構想・自分の作曲技法を一番発展できるものを自分自身で作り出したのである。

「自作主題による6つの変奏曲 作品34」では、すべての変奏が違った調性であり、テンポであり、拍子であった。ウィーン古典派までで作り上げられて来た装飾変奏（厳格変奏）の上に性格変奏（自由変奏）というものを確立していったのである。また、「エロイカの主題による15の変奏曲とフーガ 作品35」「自作主題による32の変奏曲 WoO 80」においては、変奏の基礎を三つに考え、旋律主題・和声の二つに加えて、低音主題を置くことで、より独創的な自由な変奏が行なえたのである。性格変奏曲に、低音主題による変奏様式を加え、またフーガを付け加える。対位法的変奏を作品の中に盛り込む等、いろいろな「野心的な試み」が行なわれているのである。そこには、バッハからの「イデー」また「バロックの精神」からの享受があった事も忘れてはならないことである。

また、ベートーヴェンにより、「変奏曲」が統一的で全体の構造的なものをいつも考えた有機的な結合体になったことも大きな収穫であろう。中期以後もベートーヴェンの変奏曲様式は、常に変化・発展して、交響曲の中に、後期のピアノソナタ 作品109, 111の終楽章として、また人類未到の境地にまで達した「ディアベリ変奏曲」と続いて行くのである。そして、この「変奏曲」の精神は、次の時代のシューマン・ブラームス・レーガーへと受け継がれているのである。

参考文献

- ・「ピアノ音楽史」 ウィリ・アーペル著 服部幸三訳 音楽の友社
 - ・「ピアノ音楽の歴史」 デニス・マシューズ編著 館野清恵訳 全音楽譜出版社
 - ・「ヨーロッパ芸術文化の音楽」 原田玲子著 音楽の友社
 - ・「ベートーヴェン研究」 児島新著 春秋社
 - ・「大作曲家の生涯(上)」 ハロルド・C・ショーンバーグ著 亀井旭・玉木裕・共訳 共同通信社
 - ・「ハイリゲンシュタットの遺書」 ベートーヴェン・小松雄一郎訳 音楽の手帖「ベートーヴェン」青土社
 - ・「標準音楽辞典」 音楽の友社
 - ・「音楽の歴史と思想」 H・ライヒテントソット著 服部幸三訳 音楽の友社
 - ・「グラウト西洋音楽史(上)」 D・J・グラウト著 服部幸三・戸口幸策共訳 音楽の友社
 - ・「楽式の研究V. 変奏曲その他」 諸井三郎著 音楽の友社
 - ・「ベートーヴェンのピアノ変奏曲ノート」 福田達夫著 「ムジカノーヴァ」1979年4月号より
 - ・「ベートーヴェン 32の変奏曲・ハ短調のアナリーゼ(変奏曲とその構造)」 国越健司著 「ムジカノーヴァ」1979年4月号より
 - ・「ベートーヴェンのピアノ変奏曲とその背景」 福田達夫著 「ムジカノーヴァ」1988年4月号より
 - ・「変奏曲とは何か? 大作曲家の変奏技法を考える」 野本由紀夫著 「ムジカノーヴァ」1988年4月号より
- また本文中の譜例は、ベートーヴェン「ピアノの為の変奏曲集 第二巻」ヘンレ版 を使用した。

