

# ベートーヴェンの変奏曲とその主題をめぐる一考察: 舞台作品に基づく変奏曲を中心に

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 2019-02-21 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 越懸澤, 麻衣, Koshikakezawa, Mai メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://senzoku.repo.nii.ac.jp/records/954">https://senzoku.repo.nii.ac.jp/records/954</a>

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



# ベートーヴェンの変奏曲とその主題をめぐる一考察

## —舞台作品に基づく変奏曲を中心に—

Beethoven's Variations and their Themes:  
Focusing on Variations on the Themes from the theatrical Works

越懸澤 麻衣  
Mai Koshikakezawa

### 1 はじめに

人気のある楽曲を手軽に楽しみたい——そういう欲求は、いつの時代も変わらないのであろう。今でこそ簡単に録音を聴くことができるが、まだ録音・再生技術のなかった18～19世紀にあっては、音楽を聴くためには、実際に演奏会場へ出向くか家庭で演奏するしかなかった。実際的には、とりわけオペラやバレエなどの舞台作品については、後者の方がより身近で頻繁に行われる音楽実践だった。そうした人気のある舞台作品を家庭でも楽しむ方法の一つが、その音楽を主題とする器楽による変奏曲を弾くことであり、18世紀末から19世紀初期にかけて、変奏曲はたいへん好まれ、大量に出版された。そうした変奏曲を市場に提供した作曲家の一人に、若きルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン（Ludwig van Beethoven, 1770-1827）がいる。

変奏曲は、ソナタの陰に隠れ、ともすると軽視されがちなジャンルである。とくにベートーヴェンの場合には、変奏曲といえば記念碑的な《ディアベリ変奏曲》Op. 120 にばかり注目が集まり、初期の舞台作品を主題とする変奏曲は研究が少ないのが現状だ。とはいえ、近年では各変奏を詳細に分析した研究も発表され、ベートーヴェンの変奏技法の特徴や変奏の歴史における位置づけが明らかになってきている（Hein 2012）。

しかし、本稿の主眼はそうした変奏の「手法」ではない。ここで注目したいのは、変奏主題とその元となった作品との関係である。もちろん、そこから展開される種々の変奏の方が、作曲技法の観点からは重要であろう。けれども、一歩立ち止まって、そもそも変奏曲の主題とはどういう性質のものなのかを考えてみたい。変奏主題は、とりわけ自作主題ではなく舞台作品を主題とする変奏曲のように他者の音楽であれば、それはどこか「所与のもの」として捉えられがちである。だが果たしてそうなのだろうか。数ある舞台作品からどのような主題を選び、自身の変奏曲の主題へと仕立てたのか——そこには多かれ少なかれ作曲家の意図が関わっているのではないか。そこで本稿では、ベートーヴェンが変奏主題として取り上げた主題の舞台作品とベートーヴェンとのかかわりを考察したのち、原曲との比較を通してベートーヴェンの変奏主題を分析する。そして、それらが出版され市場に出回ることの意味について、

受容の観点から論じる。こうした変奏曲を取り巻く状況を整理することによって、ベートーヴェンと同時代の音楽界との関係が浮かび上がってくるだろう。

## 2 変奏主題の選択と「作曲」

### 2.1 対象作品の概観

ベートーヴェンにとって、生涯にわたって「変奏」が重要な作曲技法だったことに異議を唱える者はいないだろう。処女作として知られる《ドレスラーの行進曲による9つの変奏曲》WoO 63に始まり<sup>i</sup>、周知のように、後期作品には目立って変奏を用いた楽章が多い。全体としては、多楽章作品（交響曲やピアノ・ソナタ、弦楽四重奏曲など）の変奏楽章が34楽章、独立した変奏曲が32曲を数える<sup>ii</sup>。ときに他の作曲家による舞台作品からのアリアや行進曲、あるいは民謡を、ときに自作の主題を、ベートーヴェンは変奏曲の出発点とした。こうした主題の傾向は、当時の一般的なものである。

通常、変奏曲を扱う際には「ピアノのための変奏曲」や「弦楽器を伴う編成の変奏曲」のように編成によるカテゴリーでまとめられることが多い。だがここでは、既存の舞台作品による変奏曲という視点から、編成にとらわれずに考えることとする。そうすると本稿の考察の対象となる作品は、以下の15曲である（表1）。

表1 舞台作品を主題とするベートーヴェンの変奏曲（作品番号順）<sup>iii</sup>

作品番号	編成	作曲年	主題となる作品の作曲者／作品名
Op. 44	pf, vn, vc	1792	K. D. v. デイッターズドルフ（1739-1799） ジングシュピール《赤ずきん》よりアリア〈さあ、彼女とはお別れだ〉
Op. 66	pf, vc	1796	W. A. モーツァルト（1756-1791） オペラ《魔笛》よりアリア〈娘っ子でも女房でも〉
WoO 28 (Hess 18)	2ob, eng-hn	1795	W. A. モーツァルト（1756-1791） オペラ《ドン・ジョヴァンニ》より二重唱〈お手をどうぞ〉
WoO 40	pf, vn	1792	W. A. モーツァルト（1756-1791） オペラ《フィガロの結婚》よりカヴァティーナ〈もし伯爵様が踊るなら〉
WoO 45	pf, vc	1796	G. ヘンデル（1685-1759） オラトリオ《ユダス・マカベウス》より〈見よ、勇者の帰還を〉
WoO 46	pf, vc	1801	W. A. モーツァルト（1756-1791） オペラ《魔笛》より二重唱〈恋を知る殿方には〉
WoO 66	pf	1792	K. D. v. デイッターズドルフ（1739-1799） ジングシュピール《赤ずきん》よりアリエッタ〈むかしむかし一人の老人がいた〉
WoO 68	pf	1795/96	J. ハイベル（1762-1826） バレエ《邪魔された結婚》より〈ヴィガノ風メヌエット〉
WoO 69	pf	1795	G. パイジェット（1740-1816） オペラ《水車小屋の娘》より〈田舎の愛ほど美しいものはない〉
WoO 70	pf	1795/96	G. パイジェット（1740-1816） オペラ《水車小屋の娘》より二重唱〈もはや私の心には何も感じない〉

作品番号	編成	作曲年	主題となる作品の作曲者／作品名
WoO 71	pf	1796/97	P. ヴラニツキー (1756-1808) バレエ《森の娘》よりロシア舞曲
WoO 72	pf	1795/96,98	A.-E.-M. グレトリイ (1741-1813) オペラ《リチャード獅子心王》よりロマンス〈熱く燃える心〉
WoO 73	pf	1799.1/2	A. サリエリ (1750-1825) オペラ《ファルスタッフ》より二重唱〈まさにそのとおり〉
WoO 75	pf	1799.7/8	P. v. ヴィンター (1754-1825) オペラ《妨げられた奉納式》より四重唱〈子どもよ、静かに寝なさい〉
WoO 76	pf	1799	F. X. ジュスマイヤー (1766-1803) オペラ《ソリマン2世》より三重唱〈たわむれ、ふざけて〉

作曲年は1792～1801年（つまり22～31歳）に限られており、舞台作品を主題とする変奏曲は若い時期にしか書かれなかったことがわかる。とくにウィーン初期の1795～1799年は10曲と、頻繁に取り組んだことが窺える。ピアノ独奏のための変奏曲が多いのは、後述するように、当時の変奏曲の出版の傾向であると同時に、変奏曲というジャンルの特徴でもある。

主題となる舞台作品は、ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト（Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791）の作品を除き、現在ではほとんどがまったく上演されず、音源の入手も困難で、その作曲者名すらあまり知られていないが、同時代には人気を誇った作品ばかりである。中でもジョヴァンニ・パイジェッロ（Giovanni Paisiello, 1740-1816）の《水車小屋の娘 La Molinara》は非常に大人気となったオペラで、ウィーンでは1809年まで定期的に上演された<sup>iv</sup>。その他、パウル・ヴラニツキー（Paul Wranitzky, 1756-1808）のバレエ《森の娘 Das Waldmädchen》が1796年の初演以降、1804年までに130回も上演されたのははじめ、どれもウィーンでの再演は数十回にのぼる。おそらくウィーンの音楽愛好家ならば一度は耳にしたはずの演目である。作曲家はゲオルク・フリードリヒ・ヘンデル（Georg Friedrich Händel, 1685-1759）とモーツァルトを例外としてすべて存命の作曲家で、かつベートーヴェンの先輩格の作曲家による作品が選ばれている。

では次に、ベートーヴェンがその変奏曲をどのようなタイミングで出版したのかに焦点を当ててみよう。以下の表は、ベートーヴェンの変奏曲の出版年と出版社、そして変奏主題のもとになった作品の初演と、その初演が遠隔地であった場合にはベートーヴェンの作曲のきっかけとなったと推測されるボンやウィーンにおける初演の情報をまとめたものである（表2）。初演と同年、あるいは翌年に出版された作品には網掛けをした。

三

表2 ベートーヴェンの変奏曲の初版と元になった作品の初演（出版年順）

作品	出版年、出版社	主題作品の初演、関連する上演
WoO 40 (モーツァルト)	1793年7月、ウィーン：アルタリア	1786.5.1 (ウィーン) 1789.10 (ボン)
WoO 66 (ディッターズドルフ)	1793年8月、ボン：ジムロック	1788 (ウィーン) 1792.2 (ボン)

作品	出版年、出版社	主題作品の初演、関連する上演
WoO 69 (バイジェッロ)	1795年12月、ウィーン：アルタリア	1788 (ナポリ) 1795.6 (ウィーン)
WoO 68 (ハイベル)	1796年2月、ウィーン：アルタリア	1795.5.18 (ウィーン)
WoO 70 (バイジェッロ)	1796年3月、ウィーン：アルタリア	1788 (ナポリ) 1795.6 (ウィーン)
WoO 71 (ヴラニツキー)	1797年4月、ウィーン：アルタリア	1796.9.23 (ウィーン)
WoO 45 (ヘンデル)	1797年夏あるいは秋、ウィーン：アルタリア	1747.4.1 (ロンドン)
WoO 72 (グレットリー)	1798年11月、ウィーン：トレーク	1784.10.21 (パリ) 1795.2.2 (ウィーン)
Op. 66 (モーツァルト)	1798年9月、ウィーン：トレーク	1791.9.30 (ウィーン)
WoO 73 (サリエリ)	1799年2月、ウィーン：アルタリア	1799.1.3 (ウィーン)
WoO 75 (ヴィンター)	1799年12月、ウィーン：モッコ	1796.6.14 (ウィーン)
WoO 76 (ジュスマイヤー)	1799年12月、ウィーン：ホフマイスター	1799.10.1 (ウィーン)
WoO 46 (モーツァルト)	1802年(春?)、ウィーン：モッコ	1791.9.30 (ウィーン)
Op. 44 (ディッターズドルフ)	1804年、1月ライプツィヒ：ホフマイスター&キューネル	1788 (ウィーン) 1792.2 (ボン)
WoO 28 (モーツァルト)	1914年、ライプツィヒ：ブライトコプフ&ヘルテル (没後出版)	1787.10.29 (プラハ)

ここから明らかなように、存命中の作曲家の作品に関してはほとんどが初演から間もなく作曲され、出版された。ベートーヴェンが流行を逃すまいとしているようにさえ見える。

とりわけ目を引くのは《サリエリのオペラ〈ファルスタッフ〉より二重唱「まさにそのとおり」の主題による10の変奏曲》WoO 73で、《ファルスタッフ Falstaff》がウィーンのケルトナー・トア劇場で初演されてからわずか1か月後に、ベートーヴェンの変奏曲が出版されている。正確な作曲日はわかっていないが、当時の印刷技術を考えるならば、初演の直後に作曲されたのであろう。ベートーヴェンはウィーンの宮廷音楽監督だったアントニオ・サリエリ (Antonio Salieri, 1750-1825) のもとへ、主にイタリア語の声楽作品の作曲を習うべく1793～1802年にかけて定期的に通っていた。つまり、この変奏曲が書かれた時、彼はまだサリエリの「弟子」だったのである。それゆえ、記録は残されていないものの、ベートーヴェンがこのイタリア語のオペラを鑑賞したことは十分ありうるだろうし、師匠への尊敬の念を込めて変奏主題として取り上げたのかもしれない。

逆に、初演からだいぶ時間が経ってから作曲・出版された作品は、ヘンデルとモーツァルトの作品によるもので、これらは当時すでに「古典」のように捉えられていたと考えられる。とりわけモーツァルトの《魔笛 Die Zauberflöte》は長い間人気のあったオペラで、多くの作曲家が変奏曲を手がけた。な

お《ディッターズドルフの主題による 14 の変奏曲》Op. 44 は、ボンでの 1792 年の上演に関連して作曲され、時間を経て出版された作品である。

## 2.2 主題とベートーヴェンとの個人的な関係

では、どうしてベートーヴェンはこれらの主題に基づいて変奏曲を作曲しようと考えたのだろうか。この問いに、唯一、はっきりと答えられるのが《パイジェットのオペラ〈水車小屋の娘〉より「もはや私の心には何も感じない」の主題による 6 つの変奏曲》WoO 70 である。この曲の作曲背景について、ベートーヴェンの親友フランツ・ゲルハルト・ヴェーゲラー (Franz Gerhard Wegeler, 1765-1848) が愛らしいエピソードを伝えている。

《水車小屋の娘》が上演された際、ベートーヴェンは尊敬するある婦人と、劇場のボックスに同席した。有名な〈もはや私の心には何も感じない〉のところにくると、婦人はそれを主題にした変奏曲を持っていたのに、失くしてしまったと言った。その日の夜ベートーヴェンは、この旋律による 6 つの変奏曲を書いて、翌朝その婦人のもとへ、次の言葉を添えて届けた。「変奏曲、その他略。彼女が紛失し、ルイーゼ・ヴァン・ベートーヴェンが再び発見した。」それはきわめて易しいので、彼女が初見で弾けるようにベートーヴェンが配慮したように思われる。(Wegeler/Ries 1838 : 80)

この記述が史実かどうかは確かめようがないものの、ヴェーゲラーの証言は概して信頼がおけるため、ここではこの曲の成立事情と見なしてよいだろう。実際《パイジェットの主題による 6 つの変奏曲》WoO 70 は、ベートーヴェンの変奏曲の中では難易度の低い作品である。すべての変奏曲にこのようなきっかけがあったわけではないとしても、実際に鑑賞した作品から変奏主題を採ったこと、そして「婦人」のために書かれたことは、ベートーヴェンの変奏曲を考える上で重要な示唆を与えてくれる。

もう一つ、ほぼ確実に主題の原作を聴いたと考えられる作品がある。ヘンデルの《ユダス・マカベウス Judas Maccabaeus》HMV 63 である (Edelman 2006)。こうしたバロック時代の、しかもオラトリオから変奏主題が採られるのは、ベートーヴェンの作品でも、そして同時代の作品でも異例のことである。《ユダス・マカベウス》はもともと英語のオラトリオだが、ドイツ語圏ではドイツ語訳され、ヨーゼフ・シュタルツァー (Joseph Starzer, 1728-1787) の編曲稿で演奏されていた。興味深いのは、このドイツ語稿によるウィーンの音楽家協会での上演記録には「宗教的なジングシュピール」と記されていたことである。ベートーヴェンが聴いた可能性が考えられるのは次の 2 回、すなわちベートーヴェンのパトロンの一であるカール・リヒノフスキー侯爵の邸宅での 1794 年 4 月 15 日の上演、そして 1796 年に (やはりリヒノフスキー侯爵とともに) ベルリンのジングアカデミーを訪れた際である。自筆譜の透かし模様の研究からは、この変奏曲がベルリンで作曲されたことがほぼ確実であるため、直接のきっかけはジングアカデミーで得られたと考えるのが自然だろう。しかし変奏曲が出版されたとき、リヒノフスキー侯爵夫人マリア・クリスティアーネ (Maria Christiane Fürstin von Lichnowsky, 1765-1841) に献呈されたことは、1794 年の上演とも何らかの関係があったことを想像させる。

時代を少しさかのぼり、ボン時代に作曲された変奏曲に話を移すと、ベートーヴェンはもととなった

作品を「聴く」ことによってではなく「弾く」ことで知り得る立場にあった。というのも、ボンの宮廷楽団はオペラの上演が盛んで、ベートーヴェンは師匠クリスティアン・ゴットローブ・ネーフエ (Christian Gottlob Neefe, 1748-1798) が指揮する宮廷楽団でヴィオラ奏者としてオペラ上演にも参加していたからだ。カール・ディッターズ・フォン・ディッターズドルフ (Carl Ditters von Dittersdorf, 1739-1799) の《赤ずきん Das rothe Köpchen》とモーツァルトの《フィガロの結婚 Le Nozze di Figaro》K. 492 は、確実にベートーヴェンも演奏した作品である (Wilson 2015)。この体験から、それぞれ Op. 44 と WoO 66、そして WoO 40 が生まれた。

ここで注目したいのは、《ディッターズドルフの〈赤ずきん〉よりアリエッタ「むかしむかし一人の老人がいた」の主題による 13 の変奏曲》WoO 66 である。興味深いことに、ネーフエも《ディッターズドルフの〈赤ずきん〉より四重唱「ここでは朝食がうまい」による 13 の変奏曲》を作曲している<sup>v</sup>。同じ《赤ずきん》から主題を採り、同じく「13 の」変奏曲を作曲し、さらに同じボンのジムロック社から同年に出版しているのは、けっして偶然ではないだろう。ネーフエが変奏曲の作曲を弟子に課題として与え、自分も手本を示すように作曲したのかもしれない。あるいは、すでに一人前になりつつある弟子に「対決を挑んだ」(Hein 2012 : 385) とさえ捉えられるかもしれない。ネーフエは、ドイツにおける変奏曲の発展において重要な役割を果たした人物であり、オペラやジグシュピールのナンバーを変奏の主題とした最初の一人であった (Edler 1997 : 307)。ちなみにネーフエの《赤ずきんの主題による変奏曲》は、旋律に装飾を加えたり、伴奏音型を変えたり、短調の変奏も含めるなど、18 世紀末から 19 世紀初めにかけての変奏曲によく見られる特徴を備えている。しかし他方で最終変奏を「コラル」風に変奏するなど、随所に独自性も垣間見える。後の作品を鑑みるならば、ベートーヴェンは徐々にネーフエの規範の範囲を越えて独自の世界を切り拓いてゆくことになる。しかし初期の段階で、変奏曲の最先端を歩んでいた作曲家に教えを受けたことは、彼の変奏曲観に少なからず影響を与えたのではないだろうか。

ベートーヴェンは日記をつけるなどしていなかったため、彼が観た舞台作品の全貌はわからないが、ここに挙げた 3 つの例からは、ベートーヴェンが実際に作品を知り、そこから主題を選んだことが推測できよう。また、主題となった作品のヴォーカル・スコアやアリア集などの楽譜が出版されるよりも、ベートーヴェンの変奏曲の方が先に出版されたケースがあることも、楽譜ではなく聴き覚えた音楽をもとに主題としていた可能性が考えられる。このことは、次に変奏主題を検討することでより明確になるだろう。

## 六

### 2.3 主題の「作曲」

舞台作品がピアノ独奏や室内楽の変奏主題へと姿を変える際、どのようなことが生じるのだろうか。まずテクスチャの大きな変化を伴う。バレエではオーケストラのみだが、オペラやジグシュピールの場合はそれに声楽が加わり (独唱のアリアばかりでなく、重唱や合唱も多い)、それを変奏主題に変えるためには声部数が限られる。また当然のことながら、歌詞はなくなる。それに関連し、もとの作品では歌詞を変えて繰り返されるリフレインが、多くの場合 1 度だけに短縮される。こうした手続きは、たしかに作曲ほどの創造性はないものの、完全に自動的な作業でもない。この問題にベートーヴェンが

どう対処したのかを以下の2つの例から考察することにしよう。

まず、《ヴィンターのオペラ〈妨げられた奉納式〉より四重唱「子供よ、静かに寝なさい」の主題による7つの変奏曲》WoO 75である。この主題の特徴は反復が多く49小節もあることで、これは変奏主題としては異例な長さである。だが、ヴィンターの音楽は、前半がシラ、グツリル、パツリーサの三重唱とミラの独唱が交互に現れ、後半になってようやく四重唱となるもので、全体で136小節もの長さがある<sup>vi</sup>。ベートーヴェンはこの何度も冒頭主題が繰り返される四重唱をいかに処理すべきか、逡巡していたように思われる。その証拠となるのが、現在ロンドンの大英図書館に所蔵されているこの変奏曲のスケッチ (Add. Ms. 29997, Bl. 8v) である。ここには、大幅な書き直しの痕が見られ、何かもともなる楽譜から単に書き写したのではない様子が明らかである。最終稿では重音となっている箇所が単音であったり、4分音符のところを2分音符であったりなど細かな違いも多数あるが、それ以上に目立つのは、斜線で大きく消された箇所の多さだ。さらに、「vi=de」というベートーヴェンがある箇所から別の箇所に飛びたいときに使う記号が3か所も用いられている。そうした削除を免れて、最後は第41小節からの突如現れる右手の3連符のパッセージで締めくくられる。これはヴィンターの原曲では曲の途中にあたる箇所である (譜例1)。次へつながるため半終止のところを、あえて全終止になるような音型や和声進行を少し変えてまで使うほど、ベートーヴェンはこの旋律が気に入っていたようだ (譜例2)。ちなみに、同じ主題をもとに作曲されたソフィア・ドゥシエク (Sophia Dussek, 1775-1830) の《ハープのための人気の四重唱による変奏曲》(1827年出版)<sup>vii</sup>は、主題が36小節とベートーヴェンよりやや短くまとめられ、最後の3連符のパッセージは含まれていない。

#### 譜例1 ヴィンター (ツレーナー編) 《妨げられた奉納式》<sup>viii</sup> より

The image shows a musical score for a four-part setting of a theme from Beethoven's WoO 75. The score is arranged in four staves. The top two staves are vocal lines for four voices (Soprano, Alto, Tenor, Bass), and the bottom two staves are piano accompaniment. The lyrics are in German and French. The piano part features a prominent triplet pattern in the right hand. The score is labeled 'V. S.' at the bottom right.



譜例2 ベートーヴェン《ヴィンターの主題による7つの変奏曲》WoO 75



また、ベートーヴェンの主題に特徴的な冒頭アウフタクトのスフォルツァンド（これは第1変奏まで受け継がれる）やスラー、スタッカートのようなアーティキュレーションも、当時出版されていたヴォーカル・スコアにはない。これらの要素がスコアには書かれていたり、ベートーヴェンが聴いた上演ではそうになっていた可能性も否定できないが、ベートーヴェンがコントラストを付けるために加えたのではないだろうか。

もう一つの例として、先にエピソードを紹介した《パイジェットのオペラ〈水車小屋の娘〉より二重唱「もはや私の心には何も感じない」の主題による6つの変奏曲》WoO 70を取り上げる。これはパイジェットの人気オペラのなかでも特に名高いナンバーで、19世紀に至るまで多くの作曲家が変奏曲を書き残した。ジークルトの調査によると、その数は14名にもものぼる<sup>ix</sup>。現在でも『イタリア古典歌曲集』に所収され、広く親しまれている旋律である。この原曲は、オペラの第2幕第2場で水車小屋の娘ラッケリーナと彼女を崇拝するカッロアンドロが歌う二重唱で、オーケストラ伴奏はヴァイオリン1、2、ヴィオラと通奏低音という比較的薄いオーケストレーションの箇所である。8小節の前奏に続いて、ラッケリーナが歌い始める。ここでは第1ヴァイオリンが前奏と同様、32分音符を伴うパッセージを、第2ヴァイオリンが分散和音を奏する。こうしたテクスチュアは、ネーフエが1794年にジムロックから出版したヴォーカル・スコアに反映されている（譜例3）。その一方でベートーヴェンの変奏主題は、ヴィンターの変奏とは異なり、前奏はなくいきなり歌の部分から始まり、左手に分散和音、右手に歌の旋律を配し、第1ヴァイオリンの装飾音型は省略している（譜例4）。

譜例3 パイジェット (ネーフェ編) 《水車小屋の娘》<sup>x</sup>より

32. Duettino.

Nº 6 .

Andantino.

Rach:

Nel cor più non mi sento brillar la gioventù cagion del mio tormento a -  
 Mich fliehen alle Freuden, ich sterb' aus Un-geduld, an allen meinen Lei-den ist

譜例4 ベートーヴェン 《パイジェットの主題による6つの変奏曲》WoO 70

Andantino

TEMA.

(Nel cor più non mi sento)

同じ主題による変奏曲を見てみると、他の作曲家たちもこのような2声のテクスチャで作曲しているが、作曲家ごとに小さな違いはいくつも見られ、またどれもヴォーカル・スコアとも異なる。たとえば、左手の分散和音をひとつとっても、ずっと上行形を続けるのか(アウエルンハンマー、譜例5)、2小節目で下行形も使うのか(ベートーヴェン、譜例4)、途中から下行形を続けるのか(ガブラー、譜例6)、あるいはいきなり5小節目から両手で3度の平行音型に変えるのか(ゲリネク<sup>xii</sup>、譜例7)、などといういろいろなパターンがある。ここにすでに、作曲家のセンスが現れていると言えよう。

譜例5 ヨーゼファ・バルバラ・アウエルンハンマー 《パイジェットの主題による6つの変奏曲》<sup>xiii</sup>

della Signora Aurnhamer

譜例6 ガブラー《パイジェットの主題による9つの変奏曲》<sup>xiii</sup>



譜例7 ヨーゼフ・ゲリネク《パイジェットの主題による6つの変奏曲》<sup>xiv</sup>



だがいずれにせよ、すべての作曲家に共通することは、1節のみに短縮され、もはや「二重唱」であることがわからないようなテクスチュアになっていることである。18世紀の作曲家はおそらく本質的なことに集中していたのだと考えられ、たとえばフランツ・リスト(Franz Liszt, 1811-1886)が《ドン・ジョヴァンニの回想》の中で二重唱〈お手をどうぞ〉をオクターヴの差をつけ描き分けているのとは異なる(Siegert 2011: 13-14)。なおこうした声楽声部の扱いは、ベートーヴェンの場合、ピアノを伴う室内楽作品でも同じである。弦楽器とピアノの右手、のように声部を割り振ることも可能だが、ベートーヴェンは基本的にピアノの右手に主旋律を与え、弦楽器はそれをなぞるか対旋律に徹している。

このことは意味論的な問いを投げかける。もとの舞台作品を知っていた当時の人々は、変奏主題や変奏曲に接したとき、歌詞や舞台装置なしでも上演の様子を思い起こしたのだろうか。あるいは、そのあらすじや場面の内容は、変奏の理解を豊かにしたのだろうか。近年では、原曲の台本に沿った変奏曲の解釈が提示されているが(Whiting 1998, Hein 2012)、こうした解釈には行き過ぎの感が否めない。たしかにヴォーカル・スコアであれば話は別であろう<sup>xv</sup>。ヴォーカル・スコアは、体験した上演を家庭で追体験すること、そしてヴィルトゥオーソ的要素なども加えた新たな条件のもとで舞台作品を演奏することを可能にした(Pietschmann 2011: 26)。しかし変奏曲では、より抽象度が高くなる。その主題がそもそも鳴り響いた場を大まかに想起させるとしても、登場人物の性格や歌詞の単語を変奏の解釈に結び付けるには無理があるのではないか。とはいえ、この問いに結論を出すには、さらなる詳細な調査が必要であろう。

### 3 変奏曲の出版が果たした意味

#### 3.1 社会的、経済的な側面

先に見たとおり、ベートーヴェンの同時代の舞台作品の主題による変奏曲は、ウィーン初期時代に集

中している。この時期のベートーヴェンの主な収入源は、コンサートへの出演と楽譜出版であり、変奏曲はその中核を担っていた。さらに、他のピアノ作品と同様、いくつかの変奏曲は地位の高い貴族へ献呈されたが<sup>xvi</sup>、こうした姿勢はボンからウィーンに来て間もないベートーヴェンが社会的・経済的な基礎を確立するのに貢献した（Hein 2012：391）。貴族たちは流行に則りつつも奇抜なものを求めており、だからこそベートーヴェンは意図的に、既成の変奏曲観をわずかに逸脱するような変奏曲を書いたのであろう。

ベートーヴェンが献呈者に送った言葉からは、変奏曲に対する彼の考えが垣間見えて興味深い。

私を思い出してくださったことに対する、いささかのお返しとして、ヴァイオリンのための変奏曲をお送りさせていただきます。[中略]

追伸 V. [変奏曲] は、とくにコーダのトリルが、少し弾きにくいと思われるでしょうが、それで驚かないようにしてください。他の音はヴァイオリンのパートにもありますから、それらは省略して、トリルだけ弾けば良いように工夫してあります。私はこういう作曲を決してやりたいわけではないのですが、ウィーンのあちこちで、ある夜に私が即興演奏をするとその特色をいろいろ書き留めて、翌日になると自分のものとしてひけらかす人がいるのを、よく見かけるからなのです。そんな類のものが、まもなく印刷であらわれるだろうと予見しているので、先手を打つことに決めたのです。もう一つの理由は、各地にいるピアノフォルテの名人たちを困らせてやることでした。その多くは、命がけの敵なのですが、いずれ誰かに変奏曲を弾いてくれと言われて、あの曲をやればみじめなことになるとわかっているのに、彼らに一矢をむくいたかったからなのです。（1793年11月2日付、ベートーヴェンからエレオノーレ・フォン・プロイニング宛ての手紙、BGA 11）

ここでベートーヴェンが言及しているのは、《ピアノとヴァイオリンのためのモーツァルトの〈フィガロの結婚〉より「伯爵様が踊るなら」の主題による12の変奏曲》WoO 40のことである。この手紙が明らかにする興味深い事実は、ベートーヴェンが演奏者のレベルに配慮していること、そしてこの変奏曲がもともとは即興演奏だったことである。ベートーヴェンが先に引用した手紙で「すこし弾きにくい」かもしれないと危惧しているのは、長いトリルを保ちつつもう1声で主旋律を奏する箇所である（譜例8）。いくつかのピアノ・ソナタにも見られる音型ではあるが、「省略してもよい」ように工夫したということは、こうした変奏曲がさほど演奏技術の高くないアマチュアにも演奏されることをベートーヴェンが認識していたからである。

## 譜例8 ベートーヴェン《モーツァルトの〈フィガロの結婚〉の主題による12の変奏曲》WoO 40

そしてもう一点、変奏曲が即興演奏と結びつきの深いジャンルであったということも重要な事実である<sup>xvii</sup>。変奏曲にはベートーヴェンにはスケッチが少ないのも、このことと関係しているだろう。ただし、公開演奏会でヴィルトゥオーソ性を発揮した即興演奏をのちに楽譜に書き起こしたと思われる変奏曲があるモーツァルトとは異なり、ベートーヴェンには公開演奏会での即興が直接もとになっていることが明らかな作品はない（もちろんベートーヴェンも、とりわけ若い頃はピアニストとして活躍しており、演奏会で即興演奏をしたことはプログラムが証明しているところだが）。変奏曲には、ピアニストの即興的なレパートリーとアマチュアの娯楽との両面があるが、ベートーヴェンの変奏曲は後者の意味合いが強いと言えよう<sup>xviii</sup>。とはいえ《サリエリの主題による10の変奏曲》WoO73が「これに私はまったく満足できない。どれほど硬く不快な箇所があることか。[中略] ベートーヴェン氏は即興演奏することはできるのだろうが、うまく変奏することはできない」（AMZ 1 Sp. 607）と酷評されたのは、同時代人にはこの2つの側面のバランスが悪く感じられたからだと思われる。

### 3.2 当時の出版事情

「変奏曲」は当時のさまざまな出版社の出版カタログに多数掲載されている<sup>xix</sup>。だが、舞台作品の主題による変奏曲を考えると、その興隆の理由は変奏曲人気だけではなかった。18世紀末から19世紀初頭にかけて、ウィーンの出版社が市場戦略の一つとして、人気のオペラをヴォーカル・スコアや変奏曲、種々の編曲版などさまざまな形態で出版し、それらが一体となってオペラを受容を形作っていた、とアクセル・ペーアは論じている（Beer 2011）。つまり、オペラは劇場での鑑賞で完結するものではなく、家庭での音楽生活にも直結していたのだ。そこでは「個人的な経験」としてピアノを自ら弾くこと

が新たな喜びをもたらした（それゆえ、変奏曲は圧倒的に独奏曲、それもピアノ・ソロが多い<sup>xx</sup>）。ペーアはさらに、変奏曲や編曲は作曲家に委嘱して、計画的に出版を進めていた可能性を指摘する。ただし、こうした委嘱がなされたのは、期限を守ることのできる、あまり報酬の高くない作曲家に対してであり、ヨーゼフ・ゲリネク（Josef Gelinek, 1758-1825）は例外的に自由に変奏主題を選び、すぐに出版できていただろう、という。ゲリネクは1791年にモーツァルトの主題による変奏曲でデビューして以来、矢継ぎ早にピアノのための変奏曲を出版し、変奏曲のいわば「スペシャリスト」として知られていた存在である<sup>xxi</sup>。ペーアは言及していないが、ベートーヴェンもおそらくゲリネクと同様、出版社からの委嘱とは関係なく変奏曲を作曲していたことだろう。現存する出版社との手紙にそのようなやりとりは見られないからだ。

こうした出版事情の背景には、18世紀後半に入って、オペラと変奏曲が近いジャンルとなっていった社会的・美学的変化が関連している。音楽の世界に市民層が台頭し、明るいオペラ・コミックやジグシュピールが好まれるようになり、またピアノも家庭に普及し始めた。そうしたオペラ・ファンとピアノを嗜む層が重なり合っていたのである（Edler 1997: 307）。ベートーヴェンはずいぶん早くオペラの分野で大成功を収めることはなかった。しかしながら、彼は当時のオペラ界の動向から、人気の旋律をピアノ変奏曲の主題に使うことによって、恩恵を被り、また同時に、そうしたオペラ人気に寄与していたのである。

#### 4 まとめ

ここまで見てきたように、ベートーヴェンは自らの鑑賞経験を頼りに、他の作曲家の舞台作品から主題を選び、変奏主題を作曲し、そこから変奏を展開していった。そしてそれらを出版することは、同時代の音楽界とさまざまな側面に関わるものであった。これらの背景にあるのは、最新の流行オペラや人気のナンバー、音楽界を支えるパトロンや愛好家たちの趣味、出版業界との関係などである。

舞台作品の主題による変奏曲の流行は、19世紀に入った後もしばらく続いた。ベートーヴェンの初期の変奏曲はどれも、次々に版を重ねた。しかし、ベートーヴェン自らが「本当に新しい方法」(BGA 108)で作曲したと出版社宛ての手紙で述べた《自作主題による6つの変奏曲》Op. 34と《自作主題による15の変奏曲とフーガ》Op. 35の2曲を作曲してからは、このジャンルに戻ることはなかった。本稿で扱ったベートーヴェンの変奏曲は、当時のベートーヴェンの関心や戦略と時代の潮流とが強く共鳴しあった1800年前後の短い時期にのみ、書かれえたのであろう。

#### 参考文献

[AmZ] = *Allgemeine musikalische Zeitung*, Bd. 1

[BGA] = Beethoven, Ludwig van. *Briefwechsel: Gesamtausgabe*. Hrsg. von Sieghard Brandenburg. 7 Bd. München: Henle, 1996-1998. (頁数ではなく書簡番号を記載)

Bekker, Paul. 1911. *Beethoven*, Leipzig: Schuster & Loeffler.

- Beer, Axel. 2011. „Die Oper daheim: Variationen als Rezeptionsform,“ in *Jenseits der Bühne: Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert. Symposiumsbericht der IMS-Konferenz Zürich 2007*. Ed. by Hans-Joachim Hinrichsen und Klaus Pietschmann. Kassel: Bärenreiter, pp. 37-47.
- Beethoven, Ludwig van. 2014. *Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*. Bearbeitet von Kurt Dorf Müller, Norbert Gertsch und Julia Ronge; unter Mitarbeit von Gertraut Haberkamp und dem Beethoven-Haus Bonn. München: G. Henle.
- Edelman, Bernd. 2006. „Der bürgerliche Händel: Deutsche Händel-Rezeption von 1800 bis 1850.“ In *Musik Konzepte; Händel unter Deutschen*. (131), pp. 23-51.
- Elder, Arnfried. 1997. „Thematischer Kommitter: Die Klaviervariation,“ in *Gattungen der Musik für Tasteninstrumente. Teil 2: Von 1750 bis 1830*. Laaber: Laaber, pp. 301-337.
- Hein, Hartmut. 2012. „Modern und Modelle: Die Frühen Variationen WoO 63-77,“ in *Beethovens Klavierwerke* (Das Beethoven-Handbuch 2). Ed. by Hartmut Hein. Laaber: Laaber, pp. 353-420.
- Koller, Walter. 1975. „Bühnengesang und Klaviervariation. Das Duett Nel cor più non mi sento aus La Molinara ossia L'Amor contrastato von G. Paisiello (1740-1816) in Klaviervariationen von L. van Beethoven, C. A. Gabler (1767-1839), J. Gelinek (1758-1825) und F. Kauer (1751-1831),“ in *Aus der Werkstatt der Wiener Klassiker. Bearbeitungen Haydns, Mozarts und Beethovens* (Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte 23). Ed. by Helmut Hell, Tutzing: Hans Schneider, pp. 13-30.
- Pietschmann, Klaus. 2011. „Nur Schattenrisse nach der wahrhaft großen Komposition: Opernklavierauszüge um 1800,“ in *Jenseits der Bühne: Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert. Symposiumsbericht der IMS-Konferenz Zürich 2007*. Ed. by Hans-Joachim Hinrichsen und Klaus Pietschmann. Kassel: Bärenreiter, pp. 25-36.
- Siegert, Christine. 2011. „Semantische Aspekte instrumentaler Opernbearbeitungen,“ in *Jenseits der Bühne: Bearbeitungs- und Rezeptionsformen der Oper im 19. und 20. Jahrhundert. Symposiumsbericht der IMS-Konferenz Zürich 2007*. Ed. by Hans-Joachim Hinrichsen und Klaus Pietschmann. Kassel: Bärenreiter, pp. 10-24.
- Wegeler, Franz Gerhard und Ferdinand Ries. 1838. *Biographische Notizen über Beethoven*, Koblenz: K. Bädeker. (Nachtrag Bonn 1845).
- Wilson, John D. 2015. *Das Bonner Opernleben zur Zeit des jungen Beethoven. Sonderausstellung im Beethoven-Haus Bonn 22. Oktober 2015 – 2. März 2016*. Bonn: Verlag Beethoven-Haus Bonn.
- Whiting, Steven M. 1998. „10 Variationen über Salielis ‚La Stessa, la stessissima‘ B-Dur für Klavier WoO 73,“ in *Beethoven Interpretationen, Bd. 2*. Laaber: Laaber, pp. 471-474.

## 注

- i このことから、パウル・ベッカーはそのベートーヴェン伝の中で「変奏曲と共にベートーヴェンは始まった」(Bekker 1911 : 95) とさえ述べている。
- ii 《6つの民謡主題と変奏曲》Op. 105 と《10の民謡主題と変奏曲》Op. 107 は、それぞれ曲集として1つとカウントしている。
- iii 本稿で用いる作曲年等の作品に関する基本情報は、2014年に出版された新作品目録に則っている。
- iv なお、これに影響を受けて、ウィーンでの私的な娯楽のためにヴィルヘルム・ミュラーが連作詩『美しい水車小屋の娘』を書き、フランツ・シューベルトが連作歌曲にしている。
- v *Veraenderungen / für das / Clavier / über / Das Frühstück schmeckt / viel besser hier / Aus dem Rothen Kaepffen. / Componirt, und / Sr: Excellenz dem Hochgebohrnen Reichs Grafen v. Waldstein /*

- Herrn zu Warttemberg K. K. Kaemmerer etc. etc. / Unterthaenig zugeeignet / von / C G Neefe. / Sr. Kurfurst Durchl. zu Coelln Hoforganist. [Erstausgabe], in Bonn. : N. Simrock., [1793] (ベートーヴェンハウス・ボン所蔵 Grundmann C NEEF / 1)
- vi このオペラのコアやパート譜は存在が確認されていないため、ここでは 1797 ~ 98 年頃にジムロック社から出版されたカール・ツレーナによるヴォーカル・スコアを使用する。
- vii The / Favorite Quartett / in Winters Opera of / OPFERFEST. / with variations for the / HARP / Composed by / S. Dussek. / LONDON (大英図書館蔵 Music Collections h.307.(30).)
- viii Das unterbrochene Opferfest / Oper in zwey Aufzügen / von / PETER WINTER / Vollständiger Clavierauszug / von / C. ZULEHNER [...] BONN et COLOGNE chez N. SIMROCK. [1797?]
- ix L. v. Beethoven, C. A. Gabler, J. Gelinek, F. Kauer, A. Catalanis, Fr. Silcher, N. Paganini, J. Auernhammer, G. H. Köhler, C. Th. Lalliet, Heinrich Eppinger, Luigi Legnani, J. K. Vanhal, J. N. Hummel. (Siegert 2011 : 14) またこれらの変奏の比較は (Koller 1975) を参照。
- x OUVERTURE / und/ FAVORIT ARIEN / aus der Oper / LA MOLINARA. / (die Müllerinn) / von/ PAESIELLO [sic.] / Fürs Clavier eingerichtet / von / C. G. NEEFE / bey N. Simrock / IN BONN. [1794]
- xi ゲリネクのこの変奏曲は、おそらく偶然、ベートーヴェンの同じ主題の変奏曲と同時にトレーク社から出版された。ベートーヴェンはウィーンに到着した直後の 1793 年にゲリネクと即興演奏で対決し、ゲリネクを打ち負かしたと伝えられている。
- xii VI VARIAZIONE / per il Clavicembalo / della Opera Molinara / Nel cor piu non mi sento / composte / dell / Signora Aurnhamer [sic] / Si vendono in Spira presso Bossler Configliario. [ca. 1785]
- xiii Neuf Variations / sur l'Air / (Nel Cor più non mi sento) pour le / Piano-Forte / Composées et dédiées / à Son Altesse Madame / la Duchesse DE WÜRTEMBERG / née Princesse de Saxe Coburg / par / C. A. GABLER / St. Petersburg, chez F. A. Dittman, n.d.
- xiv VI VARIAZIONI / sul Duetto / Nel Cor più non mi sento / nell Opera - La Molinara / Per Clavicembalo o Piano-Forte / del Seg.r / Abate Gelinek / No 7. / in Vienna presso Giovanni Cappi. n.d.
- xv ここで思い起こされるのは、ネーフエがジムロック社から多数のヴォーカル・スコアを出版していたことである。こうしたオペラ作品をピアノで演奏できるようにすることへの関心は、ネーフエとベートーヴェンが共有していたものかもしれない。
- xvi WoO 40= エレオノーレ・ブロイニング、WoO 45= リヒノフスキー侯爵夫人、WoO 46= プロウネ=カムス伯爵、WoO 69= リヒノフスキー侯爵、WoO 71= プロウネ=カムス伯爵夫人、WoO 73= ケグレヴィチ伯爵女、WoO 76= プロウネ=カムス伯爵夫人。
- xvii オペラの主題による変奏曲はそもそも、オペラでの即興的な装飾の習慣とも無関係ではないと考えられる。実際、ディアベッリが「フィロメレ Philomele」シリーズの中で出版した、アンゲリカ・カタラーニという歌手が歌ったというパイジェットの《もはや私の心には何も感じない》は、声楽とピアノ伴奏のための変奏曲となっており、この 2 つの現象の近さを物語っている (Siegart 2011 : 15)。
- xviii これは、作品番号を管理していたベートーヴェンが、初期の変奏曲のほとんどに作品番号 (Opus) を振っていないことにも表れている。
- xix たとえば、ウィーンの出版社であるトレーク社の 1799 年のカタログでは、最も多いソナタの 319 点に次いで変奏曲は 155 点記載されている。
- xx ベートーヴェンの作品にも例があるように、伴奏付きの変奏曲はあるが、この時期オーケストラや弦楽四重奏のための舞台作品による変奏曲はない。
- xxi 1810 年頃より否定的な評価が増え、今日ではほとんど忘れ去られた存在となっているが、1790 ~ 1810 年代のピアノ音楽史に貢献したことは確かである。



