

ブラームスにおける変奏技法の原点を探って — 《ハンガリーの歌による変奏曲 作品21-2》の作品研究を通して—

平野俊介*

(平成24年9月27日受付；平成24年10月29日受理)

要 旨

ブラームスがシューマンを訪問する以前に創作した楽曲の中から、《ハンガリーの歌による変奏曲 作品21-2》を取り上げて、その変奏技法の原点を探った。本研究を通して、若いブラームスがどのような技法を駆使して、独自の音楽語法を築きあげていったのか、追究した。主題と各変奏の考察を通して、初期のブラームスの創作姿勢と音素材の多様な発展生成過程を示すことができた。

KEY WORDS

Theme 主題 variation 変奏 figure 音形

1 はじめに

ブラームスは、最初期のピアノ独奏曲として、3曲の《ピアノソナタ》や《ハンガリーの歌による変奏曲 作品21-2》などを20歳までに手がけている。その後《シューマンの主題による変奏曲 作品9》、《自作の主題による変奏曲 作品21-1》、《ヘンデルの主題による変奏曲 作品24》、《パガニーニの主題による変奏曲 作品35》と一連の変奏曲の創作が続いた¹⁾。交響曲などと同様に変奏曲の分野でもベートーヴェンの意匠を凝らした優れた作品群を直接受け継ぐ後継者として、19世紀後半の独逸圏の作曲家の中でもブラームスの作品群は、過去の大作曲家たちの遺産を守りながら、そこに新たな風を吹き込んだ創造性溢れる成熟した作品として揺るぎのない評価を得ている。バッハからモーツァルト、ベートーヴェンと続いた変奏形式による豊かな実り多い楽曲群に、ブラームスはこの形式による深く掘り下げた表現の可能性を追究した優れた作品群を加えている。変奏曲創作が一段落したあと、ブラームスは一定期間ピアノ曲創作から遠ざかった。そして、再びピアノ作品の創作に戻った後は、規模の大きなソナタや変奏曲を手がけることなく、後半生は小品を中心とした創作へと移行した。

ブラームスが音楽家としての生涯を送る上で大きな影響を受けることになった出来事として、20歳までに3人の音楽家との出会いがあった。初めにハンガリー出身のヴァイオリニスト、エーデ・レメーニーと知己となったことで、二人はドイツ各地を演奏旅行した。そして、レメーニーを通してブラームスは、ハンガリー民謡を知ることになったと思われる。後に大変有名になるブラームスのハンガリー舞曲の編曲も、この時の共演がなかったなら生まれていないかもしれないし、確証はないが《ハンガリーの歌による変奏曲》の主題を知るきっかけもレメーニーを通してだったかもしれない。もっとも多分に聴衆受けする自由奔放な演奏スタイルをとるレメーニーとは、音楽的な趣向は一致しなかったようで、その後しばらくして彼とは袂を分かってしまう。次の出会いはレメーニーとの演奏旅行の途上、彼とは旧知の間柄であった高名なヴァイオリニストのヨーゼフ・ヨアヒムと知り合ったことである。2才程先輩格にあたるヨアヒムとは生涯に渡って無二の親友関係が続き、ブラームスは自作品に対する最も理想的な演奏者として全幅の信頼を寄せていた。そのヨアヒムの薦めもあったと思われるが、ブラームスの創作活動において大きな転機にもつながる出会いが、1853年9月のシューマン家への訪問である。ブラームスが、シューマンを訪問する以前に創作したピアノ曲は、編曲作品を除くと《ピアノソナタ第1番 作品1》と《ピアノソナタ第2番 作品2》、《スケルツォ 作品4》、《ハンガリーの歌による変奏曲 作品21-2》の4曲である。この変奏曲の作品番号はかなり後ろであるが、創作年は1853年である。今日でもブラームスの代表作と見なされている《ピアノソナタ第3番 作品5》も1853年の作であるが、一部はシューマン家訪問前に出来上がっていたものの、全曲の完成は訪問後と考えられる。同じ時期の作品でも、9月のシューマン訪問後の作品には、シューマンの影響が顕在的に、或いは潜在的に感じられるのに対し、上記の4曲は、ブラームスの最も初期の語法が、荒削りな原石のように随所に生のままむき出しの状態で見られる。これらの楽曲の中では《ソナタ》と《スケルツォ》はしばしば演奏されるが、《ハンガリーの歌による変奏曲》

*芸術・体育教育学系

はめったに演奏機会がなく、ブラームスの作品の中では日陰の存在に甘んじている。従って、この作品が入念な作品研究の対象とされることは、あまりなかったのではないだろうか。勿論、若さからくる書法上や技法上の未熟さも、その理由の一つであるにしても、後に変奏技法の大家といわれるブラームスの出発点をこの作品を通して究明することで、ブラームスの変奏技法の原点を探ることができるし、その後のブラームスの変奏技法の発展や成熟を知ることでもできる。

ブラームスの唯一の弟子ともいえるグスタフ・イェンナーの回想録の中に、ブラームスが変奏曲について語った興味深い記述が残されている。ブラームスがイェンナーとのレッスンの中で語った言葉を集めてみよう。「とりあえず変奏曲を書くのが、一番利口だよ」「変奏は少なければ少ないほど良い。でもその中でいふべきことがすべて言えなくてはいけない」「変奏曲向きの主題は本当に少ないんだよ」「低音は旋律よりも重要なんだ」⁽¹⁾といったブラームスの言葉が取り上げられている。さらに、ブラームスの教えの中でイェンナーの心に刻まれたこととして「この形式を厳格なものと考え、主題選びの段階から細心の注意を払う」ことと「変奏曲について述べるのは、この形式の教育的意義が高いと考えるからだ。一初心者には、本質的なものとそうでないものを区別させ、芸術的かつ厳格で論理的な思考方法を訓練し、〔ひとり歩きしたがる〕想像力に節度をもたせ、形式に対する純粋な感覚を身につけさせる—これらを教育するうえで変奏曲以上のものはない。もちろん主題をアラベスク模様で飾るだけでは十分でなく、重要なのは主題の本質を見極め、形式を逸脱することなく、新しいものを見つけ出すことだ。」⁽¹⁾と述べている。これらのことは、ブラームス自身が初期の段階から変奏曲を手がけるうえで心に刻みつけていた指針として、まさにブラームスが考える変奏曲創作の核心的部分の指摘になっている、と言い換えることもできる。このようなブラームスの考えが、最初期の作品でどのような形で具現化しているのか、或いはまだ形をなすには到っていないかを明らかにするために、各変奏をできるだけ多角的に究明してゆきたい。

2 《ハンガリーの歌による変奏曲 作品21-2》に見られる変奏技法

本作品が、シューマンを訪問する前の作曲であることは前章でも述べた。しかし、本当に正確な作曲年代は資料などからも特定できていない²⁾。筆者は、本作がシューマンを訪問する前の作とする理由は、モーツァルトやベートーヴェンといった偉大な過去の先人たちの作品から学んだことや影響を受けたことが強く反映されている³⁾、と感ずるからである。各変奏に見られる変奏技法や音形の扱い、また楽章最後での主題の再現にも⁴⁾、その根拠が認められるのではないだろうか。主題と各変奏について、以下の考察を通して明らかにしたい。

2.1 主題の考察

主題は、前楽節、後楽節共に4小節構成の全8小節からなる単純明快な旋律で、奇数小節の4分の3拍子と偶数小節の4分の4拍子が交互にくる律動に特徴があり、実際には4分の7拍子の旋律として捉えるのが自然である。主題は単調な旋律線であるにもかかわらず、拍子が1小節ごとに交代することで、主題に活気と推進力が与えられ独特な個性を感じさせる。旋律進行に関しては、3拍子部分には跳躍進行が多用され、4拍子部分は4分音符を中心とした順次進行となる。これに対し、バス進行には和音の構成音内での跳躍進行が効果的に用いられ、主題旋律と一体となって活力に漲った力強い動的な表情を与えている。前楽節の和声の動きを和声機能で示すとT-S-T-D-T⁵⁾、後楽節T-D-T-S-T-D-Tで、3小節の4拍目にドッペルドミナント、6小節の4拍目にII₇、7小節の2拍目にVIの和音が使われる以外は全て主要三和音であり、旋律と同様非常に明快である。シンプルな和声と旋律的な魅力に富んでいるとは言い難い主題ゆえに、以下の変奏を展開発展させていく道筋を探ることで、どのような変奏技法の特質が浮かび上がるのか興味深い。

2.2 各変奏の考察

第1変奏は二短調に変わり、低声部で主題が提示される。同主短調での変奏は第6変奏まで続く。高声部の右手パートには、新たな主題とも見なせる対旋律が現れ、3連音符やシンコペーションによる新たなリズム要素が取り入れられる。対旋律1～2小節のAからD⁶⁾に下降する旋律線は、主題1小節目のD-Fis-Aの上行跳躍進行や、主題6～7小節でのD-E-Fis-G-Aの逆行と関連付けられる。また、対旋律6小節でのB-B-B-Aの進行は、主題2小節でのH-H-H-Aと同類の進行である⁷⁾ことなどから、対旋律にも主題の様々な要素を取り入れ活用しようとする意図が読みとれる(譜例1)。なお、この変奏から第9変奏までの右手の動きは重音進行か和音進行になっていて、ブラームスらしい重みと深みのある響きが求められ、表現の核心に迫ろうとする姿勢を感じさせる。それは、19世紀前半から中

頃までのロマン派盛期の作品に多く見られたように、旋律を優美で華やかな装飾的なパッセージで飾ることに関心を示すことなく、それとは異なった視点から、音楽の意味付けの伴った動きで主題と対峙しようとする姿勢の現われである。

第2変奏では、主題の4分の4拍子部分である2、4、6、8小節での音進行のみ低声部で提示される。高声部には対旋律が置かれ、低声部が休符となる1、3、5、7小節の対旋律は、主題のリズム形が遵守されている。対旋律は、前半部が順次進行であるのに対し、後半の5、7小節では主題の跳躍進行が活かされている。対旋律1～2小節のD-E-F-G-Aの音進行は、第1変奏1～2小節でのA-G-F-E-Dの逆行であり、主題6～7小節と同一の音進行である。さらに対旋律1～4小節は、主題1～2小節の音進行が自由に変容拡大したものと見なすことができる(譜例2)。この変奏では主題のリズム要素と音進行が、高声部と低声部で次のように交互に配置されている(表1)。この変奏を和声面から見ると、2～4小節1拍目や7～8小節1拍目では平行調のへ長調の響きが優勢で、明るく快活な曲想も取り入れられている。

表1

リズム要素	リズム要素	リズム要素	リズム要素	リズム要素	リズム要素
音進行	音進行	音進行	音進行	音進行	音進行

譜例1

第1変奏

譜例2

第2変奏
前楽節

第3変奏では、低声部の動きに16分音符による新しいリズム要素が加わり、2小節単位のフレーズ構成になっている。基本的に順次進行する高声部と低声部は、概ねお互いに反行関係で動いている。さらに左手に現れる3音の同音連打リズムが特徴的である。この同音連打は主題2小節目のH-H-H-A進行にも含まれていた。この変奏の着想は、第1変奏と共通し、主題の音進行も前楽節では主に低声部の動きの中に顕在しているが(譜例3)、後楽節の6小節では内声に潜んでいたりして、自由に扱われている。和声面から着目すると、1小節3拍目～4小節までのへ長調とハ長調、イ短調、ト短調を掠めるような調性変化、及び7～8小節1拍目での変ホ長調というナポリ調の借用に、予測できない意外性があり変化に富んでいる。

譜例 3
第 3 変奏
5 小節まで

第 4 変奏の着想は、第 2 変奏と同様で主題の大方の旋律音は、右手と左手に交互に散りばめられている（譜例 4）。さらに、変奏全体にわたって厚みのある和音によるフォルテからフォルティシモの響きが求められる。前楽節の 2 小節目と後楽節の 6～7 小節は、へ長調に転調している。

譜例 4
第 4 変奏

第 5 変奏は、左手の 3 連リズムによる同音連打を執拗に繰り返す音形は、第 3 変奏に現れた早いテンポでの同音連打に端を発していると感じられる。勿論、第 3 変奏でも述べたとおり、主題やこれまでの各変奏の中にも、3 音の同音連打要素が存在していた。高声部の重音進行は、主題とかなり離れた自由な動きになっているものの、主題に含まれる音進行の要素は、低声部や高声部の所々に取り込まれている（譜例 5）。ここでも後半部の 5～6 小節でト短調の和声付けが見られる。

譜例 5
第 5 変奏
前楽節

第 6 変奏ではリズム素材の扱いが第 5 変奏の裏返し、つまり右手と左手の役割が逆転していて、前変奏とは一対である。そして、第 5 変奏の左手の単音進行が、ここで右手の重音進行に発展している。主題音形は右手の 3 連リズムの中に反映されているが、かなり自由に扱われている（譜例 6）。和声面からは第 5 変奏より変化に富んで、3 小節 3 拍目～4 小節でのイ長調、後半部の 5～6 小節でト短調を経過し、主調に落ち着いている。

譜例 6
第 6 変奏
前楽節

第7変奏は、テンポをおとした低声部の主題に対し、右手で奏でる対旋律は、揺りかごに揺られている子守唄を想わせる。この対旋律の音進行も、第1変奏の高声部の動きに、その萌芽を見ることができる（譜例7）。ここでは、平穏な幸福感に溢れた情趣が感じられ、これ以降の変奏は、主題と同じ二長調に戻っている。第5、第6変奏では主題要素を自由に変化変容させていたのに対して、第7変奏での主題旋律は、ほぼ本来の姿で再登場している。ここでも2小節目では、一瞬イ長調を匂わせ、後半の5～6小節では、ホ短調を仄めかすような和声付けが見られる。

第8変奏は、第7変奏と一対と見なすことができ、これは第5変奏と第6変奏の関係と対応している。第7変奏とは左右の手の役割が逆となり、前変奏では単音で提示された主題が、ここでは和音で進行する。また、第7変奏と同一の音の動きではないけれども、音進行の概略は踏襲している（譜例8）。また、5～6小節のホ短調を仄めかすような和声付けは、前変奏と同様である。

譜例7

第7変奏
前楽節

譜例8

第8変奏
前楽節

第9変奏では、テノール声部にDとEのトリルが奏でられる。二長調の主音Dと上主音Eの2音は、この楽曲の一番冒頭で主題が提示された際、前楽節での右手和音内に含まれていた共通音でもある。このトリルを真ん中に挟み、高声部とバス声部で対話が交わされる。バスの半音階を多く含む下降順次進行に対して、高声部は断片的に休符を挟みながら、主題旋律が奏でられる。ただし、後半部はかなり自由に扱われている。

第10変奏と第11変奏は一対で、前者の右手の3連リズムが後者では16分音符の動きになる。この変奏以降、聴感上からは主題旋律と乖離して、主題との関連を聞き取ることが難しく思われる。しかし、主題の核となる音は、いかにもブラームスらしいソプラノ音形の中にたくさん散りばめられていて、作曲者の熟慮の跡は明らかである（譜例9）。第10変奏以降は4分の2拍子に統一され、終曲に向けテンポを増して音楽が高揚していく。このことは、ブラームスのこれ以降の変奏でのリズム設計やテンポ指示からも、明らかに読み取れる。これまでと同様に、この2曲も5～6小節では二短調に変化している。

譜例9

第10変奏

第12変奏はピュウ・モッツの指示があり、低声部の16分音符に対し、高声部は16分音符3連で異なったリズムになり、練習曲を思わせるピアノ書法である。ここでも主題の核となる音進行は左右の手に分散され配置されている（譜例10）。ここでも5～6小節でハ長調を掠めている。

譜例10
第12変奏

第13変奏も前の変奏と一対であり、低声部の16分音符3連リズムに対し、高声部は32分音符による異種のリズムの組み合わせになっている。音進行上の特徴は前変奏とほぼ同一である。前変奏の左手と右手の2：3のリズムが、ここでは3：4に細分されることで、一層加速したテンポ感が求められる。7小節から9小節のバスの半音階を主体とした下降順次進行の上に、右手の分散和音が跳躍を伴いながら上昇し10小節の和音の一撃で半終止して、11小節で属音上から終曲開始のD音にむけて一息に音階を駆け上がっていく。第13変奏のみ、最終場面で高揚感を表出しながら一気に終曲を導入するために、3小節分追加され11小節に拡大されている。

2.3 終曲の考察

終曲では、規模が大きく拡大した121小節までのアレグロ部に加えて、最後に主題がピュー・アニマート（より活気をもって）で再現される。42小節からの中間部は、ピアノとドルチェの指示により弱音による優しい表情に変化するが、前半部と後半部は常に精力に漲った力強い響きが求められる⁸⁾。一貫して快活な速いテンポであり、アチエラランドやリタルダンドのようなテンポの変化に関する指示は全くない。フレーズの終結でほんの少しテンポを緩める以外は、基本的にはインテンポの安定した流れが相応しい。書法上からは、低声部と高声部が独立した声部として機能し、ポリフォニーの扱いになっている。規模が大きいながらも主題の8小節構造が尊重された段落構成になっており、個々の段落が変奏曲として機能していると捉えることもできる。1小節から8小節までの16分音符の進行は、ほぼ忠実に主題の音進行を追うことが可能である（譜例11）。また、全体を通して低声部と高声部の動きに反進行が多く見られることも特徴として挙げられる。終曲の流れに沿って、全体の構成区分を次の表で示しておく。

譜例11
終曲の1小節～
12小節

- ・前半部の1～41小節では、基本的に8小節構造が見られる。なお、表では各部の冒頭の調性も示しておく。

A	1～8小節 二長調
B	9～16小節 二短調
C	17～24小節に、イ長調の音階が何回も繰り返される25～30小節の6小節が加わり、次に続くAのフォルティッシモの再現に向け音楽が高揚していく。二短調
A'	31～38小節まで一段と力強くAが再現される。それに続き、39～41小節までの3小節間はD音とB音による3連の連打リズムにより中間部への移行が図られている。前半部の二長調の主音であるD音と、それに続く中間部の変ロ長調の主音であるB音を高らかにファンファーレのように響き渡らせることで、場面転換を鮮やかに印象付けている。二長調

- ・中間部42～101小節では、基本的には8小節構造によらないフレーズ構成になり、曲想も変化する。中間部自体も3部分に分かれ、弱音主体の前後に挟まれた中間に、力感に溢れた段落が挿入されている。

D	42～61小節はピアノ・ドルチェの指示があり、優しく柔らかな表情が求められ、5小節単位のフレーズ構成に変化する。各フレーズの頭に同音連打の3連リズムをはっきり響かせることで、各段落の始まりが明確に示される。42小節のフレーズ開始は、その前のA部分の最後の39～41小節までのファンファーレ風の同音連打から自然に移行しているため、42小節の1拍目には3連リズムは置かれていない。変ロ長調
F	62～73小節は、12小節構造で、3連リズムと8分音符の2連リズムが単独で現れたり、あるいは重なり合ったりしている。厚みのある和音にはブラームスに相応しい力強い響きが求められる。変ロ短調
D'	74～83小節は、再び5小節単位のフレーズ構成でDが繰り返され、左手はほぼ一貫して16分音符の動きに変化する。84～93小節は、前の5小節フレーズを受け継いで、4小節プラス6小節構成でDの旋律の変化形を繰り返している。その後の移行部の94～101小節にかけては、低音から高音に向かう16分音符の動きを両手に取り入れて、最後の力強いAの再現に向けて緊迫感を増していく。変ロ長調

- ・後半部の102～130小節は、最終場面での拡大発展したA部分と主題の回帰部分である。中間部の終わりの移行部94小節からは、基本的な8小節構造に戻っている。

A''	102～121小節にかけて、最後にAを力強く壮大に再現する。基本的には8小節フレーズが維持されているが、音形と音楽の進行上から、8小節、4小節、8小節と捉えられる。ここでも前の94～101小節部分と同様に、114～121小節にかけて右手だけでなく左手にも部分的に16分音符の動きを取り込んで、曲の最終場面での主題の回帰に向け、緊迫感を高めて盛り上がっていく。二長調
主題の回帰	122～130小節で、最後に主題が壮大に力強く回帰し、冒頭の主題の提示よりも和音の厚みが増し、一層充実した響きが求められる。最終の主和音をフェルマータで引き延ばすために、1小節追加して9小節構造に変化している。二長調

- ・終曲は、A-B-C-A'-D-F-D'-A''-主題の回帰、という流れから見ると、ロンド形式と見なすこともできる。しかし、筆者は曲想の変化から考えて、表に示したように、前半部A-B-C-A'、中間部D-F-D'、後半部A''-主題の回帰、からなる3部形式のなかに、中間部自体もD-F-D'からなる3部形式を含む複合3部形式として捉えている。

3. まとめ

前章で、ブラームスの最初期の変奏技法の解明を試みたわけであるが、独立した変奏曲のほかにもソナタの中に変奏形式による楽章が含まれることがある。実は《ソナタ第1番》の第2楽章は変奏形式による楽章であるし、《ソナタ第2番》の第2楽章も同様である。作曲年代は第2番が早いので、ブラームスの書いた一番初めの変奏曲となると《ソナタ第2番》の第2楽章になる。初期作品に絞った変奏技法の解明を試みるには、2曲のソナタの変奏楽章も含めるべきだという考えもある。しかし、独立した変奏曲では、主題の持つ可能性を徹底的に追求するのに対し、ブラームスの《第1番》、《第2番》のソナタでは、あくまでもソナタの中間楽章に求められる音楽的情趣や情感を尊重するなかでの変奏技法の活用という制約があると思われる。そのため、本研究では独立した一個の楽曲としての変奏曲の分析を試みる目的で《ハンガリーの歌による変奏曲》のみを取り上げた。ソナタの変奏楽章に関して補足すると、ブラームスは独立した変奏曲のほかに、非常に多くの室内楽曲や《交響曲第4番》などでも変奏形式による楽章

を取り入れていて、ソナタ形式と同じように変奏形式は音楽表現上の要ともいえる技法に位置づけられる。これはベートーヴェンにもまったく同じことが当てはまり、ブラームスがいかにベートーヴェンの作品から多くを学びその遺産を受け継いでいるかを示している。ソナタの中の変奏楽章の位置づけに関しては、ベートーヴェンの後期の《ピアノソナタ第30番》や《ピアノソナタ第32番》を例に挙げるなら、その変奏楽章がソナタ形式楽章と同等か或いはそれ以上に楽曲の表現の核心部分としての重い役割を担っている、とも言える。つまりブラームスの《ソナタ第1番》や《第2番》の変奏楽章の位置づけや役割とは異なっている。このようにソナタ楽曲の中での変奏楽章は、その作品によって音楽表現上の役割が多様で同一ではないことも、確認しておきたい。

第1章で取り上げたように変奏曲向きの主題は本当に少なく、主題選びの段階から細心の注意を払わなければならないというブラームスの言葉通り、この変奏曲の主題は、動機的要素、和声的要素、旋律的に見て、その後の展開に持ちこたえることができる旋律であるかどうか、十分に吟味された上での選択であると判断される。言い換えると、過度に込み入ったリズムや旋律的動きは、その後の展開や発展の上で制約が多く障害ともなりかねない、一方あまりに単調な主題では音楽的魅了に乏しくなる。この点から見て、当主題は、旋律的には単純明快でありながら、律動面では4分の3拍子と4分の4拍子が交互にくる意表をつく4分の7拍子に新鮮さを感じられ、その後の展開の可能性に期待感を抱かせる。もしこの主題が4分の3拍子のみの旋律であったなら、さぞ魅力に欠けたものとなる。さらにブラームスが述べたように、低音は旋律よりも重要であるという観点から見ると、本作品ではどのように扱われていたのだろうか。ここでは、提示段階で高声部に置かれていた主題が、その後の変奏では低声部に移行したり、あるいは低声部と高声部にまたがって配置されたりしている。低音の動きの重要性を突き詰めていくと、定形のバス旋律の上に連続的に変奏が繰り返されるシャコンヌのような形式が思い起こされ、実際にブラームスは《交響曲第4番》の第4楽章でこの形式を使った独創性あふれる名作を書いている。しかし、ブラームスが20歳の時点では、各変奏の中で主題や主題から派生した音進行を、高声部、低声部の制約を取り払い対等に取り扱い、どちらかというとならば低声部に持ってこようとする意図が強く感じられる。低声部に主題を持つてくるためには、主題の旋律進行は限定されたものにならざるをえない。だが、その分もう一方の声部での表現の自由は広がり、展開や発展の余地は大きくなると思われる。同時期の《ソナタ第1番》、《第2番》の変奏楽章の主題についても、同様の扱いが見られることを付け加えておきたい。両曲共に主題の頭初部は、低声部のみの単旋律で提示され、その後の変奏でも主題は概ね低声部の左手が担っている。対して、高声部は主題との対話表現を展開するという概略である。このように初期の3曲のいずれにおいても、主題を低声部が担う重要性を十分に意識して創作していたことは明白である。ただし、低音が旋律よりも重要というブラームスの真意は、主題を支えるバス進行の重要性の指摘だと考えられる。つまり、主題そのものをバス声部で提示するのは異なるわけだが、ブラームスが最初期の段階から低声部の支えがあってこそ豊かで揺るぎない表現を築くことができると確信して、変奏技法の習熟を重ねていったことは明らかである。

さらに、「主題をアラベスク模様で飾るだけでは十分ではなく、重要なのは主題の本質を見極め、形式を逸脱することなく、新しいものを見つけ出すこと」^①に関しては、この曲の中でどのような取り組みと成果がみられたのだろうか。まず、ここでのブラームスは、主題をアラベスク模様で飾ることに対して、第12変奏や第13変奏などに見られるように限定的に取り入れ、非常に慎重な姿勢を見せている。優れた技量を持つピアニストにとり、華麗でピアノの音響的魅力に満ちた流麗で細やかなパッセージで聴衆の耳を釘付けにしたい、という誘惑には、なかなか勝てないものである。自身卓越したピアニストでもあったブラームスにとって、この行き方に関心がなかった訳ではないが、それ以上に表現の心髄に迫りたいという思いは、第1変奏から第9変奏までの高声部の動きが、重音進行によっていたことに現れている。演奏者にとって、重音奏法は音の出るタイミングを揃え、声部間の音量バランスを適切にする上で、多くの困難を伴い演奏効果が上がりにくい代表的なものである。つまり、ブラームスは耳に心地よく響く聴衆受けするような音楽表現を指向するのではなく、ひたすら自身が感じ取った本質的な音楽表現に迫ろうとした姿勢の結果ではないだろうか。第10変奏以降第13変奏までは、単音の細かい動きも取り入れられ、それはアラベスク模様で飾ることに通じる。しかし、第12変奏や第13変奏のようにアラベスク模様を思わせる分散和音の連続からなるエチュード的な書法においても、単なる練習曲に終わらないブラームスの独自性が感じられるパッセージになっていて、作曲者の烙印が押されている印象を受ける。演奏者の手や指に自然になじむ音形ではなく、作曲者が本質に迫りたいと感じる表現であるなら、弾きにくい音形もまた必然である、という行き方の現れではないだろうか。

以上総括したことが、20歳のブラームスが、本質的に意味のある音楽表現を求めていかに思索を重ねていたのか、この変奏曲を探究する中で、明確になったことである。それは、ある意味熟考を重ねた上での思慮深さにも通じるし、また一方で、青年特有の熱気を孕んでいるにせよ、試行段階に留まっていたという見方もできる。いずれにせよ、作曲家としての活動を始めたごく初期段階から、揺るぎない土台の上に創造者としての自我がしっかりと確立されていて、後年の熟練した技法の原点ともなる変奏技法も含めた作曲技法を駆使していた。そして、後年の一層成熟

したブラームスと比べても、本質的な変化はなかったことが、本研究を通して明らかにできたことである。

注

- 1) これ以外のピアノのための変奏曲として、2台ピアノのための《ハイドンの主題による変奏曲 作品56b》、4手連弾用の《シューマンの主題による変奏曲 作品23》、《弦楽六重奏曲 第1番》の第2楽章のピアノ独奏用編曲である《主題と変奏 二短調》がある。
- 2) 《ハンガリーの歌による変奏曲 作品21-2》の創作年は、『グローブ音楽辞典』でも1853年になっている。
- 3) 引用文献(1)の『ブラームス回想録集3』の中のイェンナーの体験記にも、ブラームスはソナタに関してモーツァルトやベートーヴェンの作品を綿密に研究する必要性を説いていたことが、述べられている。
- 4) 曲の最後での主題の再現例としては、バッハ《ゴールドベルク変奏曲》やモーツァルト《アレグレットによる12の変奏曲 K.500》、《デュポールのメヌエットによる9つの変奏曲 K.573》、ベートーヴェン《トルコ行進曲による6つの変奏曲 作品76》、《ピアノソナタ 第30番 作品109》第3楽章の変奏曲などにも見られる。
- 5) 主題の3小節目には、ドミナント和音の中に経過的にIとドッペルドミナントの和音が挿入されているが、和声機能上はドミナントで統一されていると見なした。
- 6) 音名表記は、ドイツ音名の太文字とする。
- 7) 第1変奏は二短調のため、主題2小節目はB-B-B-A、主題6～7小節目がD-E-F-G-Aとなり、同一の音進行である。
- 8) 『最新名曲解説全集16』p.76ではハンガリーの民族舞曲であるチャルダッシュの性格を持っているという記載がある。ここでは、チャルダッシュとしてのリズム上の特徴はほとんど見られないが、確かに精力的な激しい曲想は、そう感じさせる。

引用及び参考文献

- (1) これらの言葉は、『ブラームス回想録集3 ブラームスと私』pp.240～242. 音楽之友社, 2004, から引用した。
- (2) 『最新名曲解説全集16』《ハンガリーの歌による変奏曲 作品21-2》pp.75～76. 音楽之友社, 1981,
- (3) 『THE NEW GROVE3』Johannes Brahms pp.155～190. macmillan, 1980,

A Research into The Origin of Variation Technique on Brahms's Variationen über ein ungarisches Lied

Shunsuke HIRANO*

ABSTRACT

This research on Variationen über ein ungarisches Lied, which was one of Brahms's early pieces that he had composed before he visited Robert Schumann, elucidates the origin of his variation techniques.

Through the study of theme and each variation, I was able to find out his various variation techniques and his original musical diction. As a consequence, I have revealed various usage of tone materials and varied processes in Brahms's early years.

* Music, Fine Arts and Physical Education