

## 《ディアベリ変奏曲》の演奏解釈\*

野平一郎  
藤本一子[編]

《ディアベリ変奏曲》(作品 120)は、ベートーヴェン後期の作品の中でも、難解だといわれている。今回はこの難解な作品を、演奏に主眼をおきながら話をすすめていきたい。

ブーレーズらの次の世代のフランス人作曲家に、アンドレ・ブクレシュリエフという人がいる。スタイルとしては、ポスト・セリエール、つまり、セリー様式を踏襲しながら新しい響きを探していた世代。作曲家としても素晴らしいが健筆家でもあり、よく著作を出版していた。ベートーヴェン、シューマン、ストラヴンスキーなどの作曲家について書いているが、中でもベートーヴェンを語った 2 冊の本は非常に面白く、うち 1 冊は邦訳が出ている(注<sup>1</sup>)。彼はこの本のなかで、およそ 1 世紀ごとに、かなり本質的な鍵盤楽器のための変奏曲が 3 曲生まれた、と述べている。まず、バッハの《ゴルトベルク変奏曲》、つぎに 1 世紀弱を経てベートーヴェンの《ディアベリ変奏曲》、それから 1 世紀後にヴェーベルンのピアノのための変奏曲が生まれた。また、最初の二つの作品、つまり《ゴルトベルク》と《ディアベリ》を規定しているのは、“調性音楽を調性音楽たらしめている要素”であるという。

ベートーヴェンは当初、楽譜商で作曲家のアントン・ディアベリ(Anton Diabelli 1781-1858)から変奏曲を依頼された時には、あまり乗り気ではなかったと伝えられている。たしかに、さほど充実した主題ではなく、ここから 33 の起伏豊かな変奏が続くとは感じさせられない。しかし 3 年ほどのち、彼のピアノ曲として最も長い 33 の変奏曲を書いた。では、それを書かせた主題とはどういうものなのか。それはブクレシュリエフの言う“調性音楽を調性音楽たらしめている要素の基礎”と、どのように関係しているのだろうか。まずこのことを考えてみたい。

---

注<sup>1</sup> Andre Boucourechliev ; Beethoven . Solfeges ; 23 Paris , Editions du Seuil, 1963. アンドレ・ブクレシュリエフ著「ベートーヴェン」西本晃二訳 白水社ソルフェージュ選書 2、1985 年。

\*本稿は当部門主催「野平一郎ピアノ講座《ディアベリ変奏曲を解析する》」(2004 年 5 月 28 日)の内容を、記録に基づいて編集し、講演者に加筆修正いただいたものである。作曲家・演奏家 野平一郎氏によるエキサイティングな講演の一端をお伝えできれば幸いである。なお編集にあたって『新ベートーヴェン全集』(ヘンレ社)から譜例と小節番号を補わせていただいたことをおことわりしておく[編集者]

主題は前半 16 小節プラス後半 16 小節の構成である【譜例 1】。前半は主和音に始まり属調に転調して完全終止。後半は属和音に始まり主和音に戻る。つまり、主和音と属和音という二極のあいだをゆれ動くという調性音楽の根本構造を示している。ベートーヴェンはこれを、簡素なものから創意を表すものへと進んでいくための、格好の素材であると考えたのだろう。じつは《ゴルトベルク》の主題もまた、バスの線は調性音楽の基礎を示している。新しく発見された 14 のカノンも、このバスの線があればこそ可能であった。一方、ヴェーベルンの変奏曲は 12 音技法を前提にしており、主題と変奏の境すら見分けにくく、三つの楽章自体が音列という、言わば隠されたテーマによる一種の変奏曲になっている。とはいえ、この変奏曲の構造は、ベートーヴェンのピアノ・ソナタ第 30 番（作品 109）がなければ生まれなかつただろうと考えられるのだが。

【譜例 1】

33 VERÄNDERUNGEN

über einen Walzer von A. Diabelli  
Antonín von Brentano gewidmet

Opus 120

Thema  
Vivace

《ディアベリ》の主題に戻ろう。じつは私は、ベートーヴェンは変奏曲を書くにあたって、主題そのものに手を加えたのではないかと、想像したことがあった。事実はそうではなかったのだが、そう思わせるほど、ダイナミクスが面白い。前ページの楽譜【譜例 1】をごらんいただきたい。例えば第 1～8 小節は *p* から *f* が連続し、同音反復の和音にクレッシェンドがつけられている。そして第 9～12 小節と、第 25～28 小節のアーティキュレーションは全く異なる。また第 1 小節と第 4 小節のフレーズ開始音には短前打音があり、*p* がつけられている。(これは *mp* ぐらいにして、短前打音が持つ表情をはっきり示したい。) こうしてみると主題はいうなれば紋切型の音楽ではあるが、これから 33 の変奏曲を形成していくための素材には事欠かないのである。

ベートーヴェンが《ディアベリ変奏曲》を作曲する際に、どの程度バッハの《ゴルトベルク変奏曲》を意識したかは、わからない。しかし私は両者の関わりを強く感じる。例えば《ゴルトベルク》には 30 の変奏があるのだが、その中で何曲かごとにカノンが現れる。二度のカノンから始まり、三度のカノンになり、四度のカノンになり・・・九度のカノンくらいまでいく。じつは、こうした模倣様式を何曲かごとに出すやり方が《ディアベリ変奏曲》においてもみられる。おそらくこれは《ゴルトベルク変奏曲》から持ってきたものであろう。

ちなみにこういった書法は、《ディアベリ変奏曲》の後半になって現れる対位法的な楽曲への準備だとも言える。もちろんベートーヴェンの場合、フゲッタやフーガはバッハほど巧みではないが、それはバッハの晩年からベートーヴェンまでの歴史の中でハーモニーの表現力が増し加わり、ハーモニーの表現と、純粋に対位法的に書こうとする能力とがぶつかるからである。ベートーヴェンの後期作品が時代性を感じさせないのは、ハーモニーと対位法が独特なやり方で交じり合っているところに発しているからであり、和声を書いているながら対位法になり、対位法を書いているながら和声になる。それぞれを純粋に書こうとしたために、ハーモニーと対位法が交じり合い、二つの境界線があいまいになり、対位法と和声があつた火花が散って互いに侵食し合う。こうして独特なスタイルになる。二つのスタイルをガブリと組ませ、そこから新しい表現を生み出し得るギリギリの年代が、ベートーヴェンだったのではないだろうか。

それでは最初から変奏の諸相をたどってみよう。

#### 「第 1 変奏」

《ディアベリ変奏曲》は性格変奏曲の代表例とみなされている。33 の各変奏は短い、それぞれの性格を際立たせながら、しかも全体として大建築のような流れを考えていかななくてはならない。そのために各曲のつながりにも工夫したい。

その意味でまず、主題から第 1 変奏へのつなぎ方に注目しておこう。例えばブラームス (Johannes Brahms 1833-1897) の《ヘンデル変奏曲》の場合は、主題から第 1 変奏に進む際に、テンポを変えず、

同音反復を生かしながらすんなり入っていく。性格が変化するのは、第 2 変奏に入るときである。ところがベートーヴェンは、主題の音楽内容を、早くも第 1 変奏で切ってしまう。第 1 変奏は拍子も性格も異なるから、“アラ・マルチア”(行進曲風)の指示にしたがって、できるだけ落差をもって入りたい【譜例 2】。

【譜例 2】



さて、第 1 変奏は表面上リズムはずっと同じだが、あるところでアウフタクトで始まり、3 拍目で終わるフレージングを、その 3 拍目から次の強拍へというように変えてみたい。はじめて *sf* のない第 8 小節の和音(↑)を前のフレージングの最後の音とし、3 拍目を次のフレージングの開始音とする。すると、一種のエコーの意図がわかりやすい(第 8~9 小節/第 9~10 小節)。クレッシェンドの頭に置かれた減七和音は(第 12 小節)ここで初めて出てくるので、音色を意識したい。またここから再び、さきほどの変奏冒頭のフレージングが回帰する。後半も同様に *sf*、*p* などエコーや様々なダイナミックの遊びを生かしたい。

「第 2 変奏」

ところで全体をすすめていく際に、各変奏曲を分断してしまうと持続性が失われる。そこで様々な観点から、いくつかの変奏曲をまとめることが要求される。ここでその例をあげてみよう。第 2 変奏は、“ポーコ・アレグロ、*p*、レジーエールメンテ”の表示があり、左右が交互するためテンポが上滑りしがちである【譜例 3】。



しかしここはテンポを抑えて弾いておきたい。そうすると第 3 変奏でリステツ・テンポ、第 4 変奏でウン・ポコ・ピウ・ヴィヴァーチェ、とテンポが上がり、さらに第 5 変奏でアレグロ・ヴィヴァーチェへと進む。つまり第 2 変奏から第 5 変奏に向かってテンポのアツチェランドが起こり、性格が異なる 4 つの変奏曲を、テンポの推移として捉えることができるのである。もちろん、第 1 変奏のマエストロズも加え、第 1 変奏から第 5 変奏までを一種のテンポ上のグラデーションと捉えることも可能だが、第 1 変奏は 4 分の 4 拍子であるから、それも含めてテンポの高揚感を考えることは難しいだろう。今、述べたのは“テンポ”の観点だが、キャラクターやリズムの観点からも、33 の変奏全体をいくつかの部分にまとめていくことができる。

第 2 変奏曲は一つの音型によるモノクロームな世界である。また“*p* レジエルメンテ”とあるだけで、ダイナミックの遊びも放棄している。すなわち「違い」を放棄すること自体が 1 つの性格になっているから、さほどフレージングの変化はつけない。

ところで冒頭の上声部を考えてみよう（第 1 小節）。主和音に含まれる  $g^1$  音をめぐって、上 ( $a^1$ ) と下 ( $fis^1$ ) からアポジアチュールがつけられ、最後にその和声音 ( $g^1$ ) が出てくる（○印）。これは二重のアポジアチュールの変奏曲だということができる。こういう音型が後続の変奏曲において、様々な内部連関を示すことがあるが、おそらく無意識のネットワークがベートーヴェンの頭で働いているのだらう。

### 「第 3 変奏」

例えば第 3 変奏の冒頭、右手には、さきほどの第 2 変奏のラ-ファ-ソの音型 ( $a^1-fis^1-g^1$ ) が別の表現力でうまく組み込まれている【譜例 4】。

#### 【譜例 4】



後半を見るとラ-ファ-ソ-レ、レ-シ-ド-レ、ラ-ファ-ソ-レ、レ-シ-ド-レ、と、音型の対位的な入りが四回あり、実際には三声部しかないが四声あるように見せている。そうしてこの後、いきなりミステリアスなパッセージになる【譜例 5】。

### 【譜例 5】



いわゆる二重倚音の動きが巡回しているのである。これは次のようにイメージしたらいかがだろうか。レコードをかけると針飛びというのが時々ある。針が飛んでは元のところに戻って先に行かない。これを音楽の表現として示しているのが、ストラヴィンスキーの《兵士の物語》。「王の行進」の途中で、チンドン屋のような音楽が何回も繰り返されたのち、ようやく出発する。この箇所はちょうどそういった感じだと思う。前半は普通に対位法的に展開しているのが、後半でそうしたものを一切なくしてしまう。表と裏のような感覚で、対比が明確に出ている。このようなことをできるのは、並大抵の感覚ではないだろう。

### 「第 4 変奏」

冒頭のアウフタクトの音型【譜例 6】(○印)を、ディアベリの主題【譜例 1】と比較してみよう。ミ-ファ-ラ(第 8~9 小節)は二度上がって三度上がる。これがこの第 4 変奏では(ソ-シ-ド) 三度上行して二度上行し、主題(ミ-ファ-ラ)をわずかに変化させた形になっている。次のド-ラ-ソ(第 1 小節)は、三度下行して二度下行し、完全に主題(ミ-ファ-ラ)を反転させている。また意識的ではないだろうが第 4 変奏の階梯導入は、対位法を模したスタイルの、無意識のネットワークという感じをうける。

### 【譜例 6】



今二つの例を示したが、こうした例は全曲に張り巡らされている。ただし、こういった 20 世紀初頭の分析によって音高のネットワークを理解することは重要なことだが、それだけで音楽の分析が済まされるわけではない、ということも知っておかなくてはならない。20 世紀の大作曲家たちが経験してきた流れを踏まえなければ、今、ベートーヴェンを本当に突き詰めて演奏する意味は出てこないのだ

はないかと思う。

さて、対位法とならんで全曲をコントロールするもうひとつの手法は、舞踏のリズムである。これもまたネットワークを形成している。第 3 変奏が和声的に始まって対位的になるのに対し、第 4 変奏曲は擬似対位法で始まり、和声的になる。ここで同時に舞踏のリズムを持ってくる。そのことを際立たせるために、最初はきわめてレガートで入り、最後に舞曲風にする（第 8 小節以降）。右手に普通ではないフィグレーションが出てくるので、それを美しく這わせつつ、次第に舞曲のリズムを出していきたい。

### 「第 5 変奏」

ここでは前半が e-moll で終わることが面白い。これは「第 4 変奏」の最後（第 25～26 小節）で、初めて e-moll に転調するために、この第 5 変奏前半が e-moll で終わり、後半 e-moll から始まるのだろう。

#### 【譜例 7】



Var. V  
Allegro vivace

The image shows a musical score for a variation. It is in 3/4 time and marked 'Allegro vivace'. The score is for piano, with dynamics including *p* (piano) and *pp* (pianissimo). The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some chords and arpeggiated figures.

面白いのは、*p* と書かれた箇所がトランペットのファンファーレのように思われることで、私はこれを *mp* くらいで演奏する【譜例 7】。

またこの後の *sf* や *p* と *f* のダイナミックの対比も重要である。

これを明確に表したい理由は別にもある。後半、この音型が反転するところで、ちょうどリゲティのエチュードのような、いわば音響空間を突き抜け、その先は反対側から出てくるというような印象をうける【譜例 8】。おそらく周波数帯にして 1 オクターブちょっとくらいの音の帯の内部でしか、音響空間を存在させていないので、音型は上に向かうが、音域の限界までくると、やむをえず再び下から始まる。全体の音域の中でこの空間を弾いているという意識と、この空間しかないのでもそしか弾けないという意識とを、区別したい。

#### 【譜例 8】



The image shows a musical score for Example 8. It is in 3/4 time and marked 'pp' (pianissimo). The score shows a melodic line in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The dynamics are *pp*.

ここでは、音色も対比させて弾きたい。きわめて狭い音域の中に音がうごめいて、そこから出られない。それが突然その先へ向かって音響空間が広がる。使える音域が狭かったのが、次

第に大きな空間に広がっていく。クレッシェンドは書かれていないが、それを補って弾きたい（第 20 小節以降）。

ちなみに、開始のあたりは単音だが、こうした箇所では私はいつもベートーヴェンの“密度”ということを考える。先ほどベートーヴェンの後期は、和声が対位法になり、対位法が和声になり、その二つが侵食しあうと述べたが、原因のひとつには密度の問題が絡んでいる。ある1つの声部が和声化することにより、もともと対位的なパッセージを書いていたはずであるのに、対位法とハーモニーが会うことになる。つまり単音が2音になり3音になり4音になる。そうして音響空間が広がっていくと同時に、音の密度が増加していく（第20～24小節）。すなわちベートーヴェンは音響空間を静止的な状態で捉えているのではない。音響空間は二次元のものではなく、三次元であったり、と立体的である。この後半のパッセージではそうした印象が与えられる。

さきほど、第4変奏でe-mollが出てきたために第5変奏曲でe-mollで終止してもおかしくないと述べたが、第5変奏ではDes-durにいく。これもかなり変則的で、そういう箇所から基礎となる主題のハーモニーの構造が崩れて自由なものへと変化していく。

#### 「第6変奏曲」

きわめてシンプルに書かれてはいるが、*ff*とあるので、二声のインヴェンションのような感覚で明快に弾きたい【譜例9】。

#### 【譜例9】

Var. VI  
Allegro ma non troppo e serio

The image shows a musical score for Variation VI, titled 'Allegro ma non troppo e serio'. It consists of two staves, treble and bass clef. The key signature is one flat (B-flat major or F minor). The time signature is 3/4. The score includes dynamic markings: *tr* (trill), *ff* (fortissimo), *f* (forte), and *tr* (trill). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with trills in the upper voice.

ここで用いられている音響空間は、上から下へと波打つ形であり、音響空間のこうした流動化もまた、*ff*を書かせる要因なのであろう。

最後の瞬間に現れるドルチェの箇所は、出来るだけ異なった風に扱いたい【譜例10】。

#### 【譜例10】

The image shows a musical score for Example 10, consisting of two staves. The key signature is one flat. The time signature is 3/4. The score includes dynamic markings: *dolce p* (softly) and *p* (piano). The music features a melodic line in the upper voice and a supporting line in the lower voice, with a long note in the lower voice.

なぜなら、ここから二声部の音楽は、四声部（上二声が16分音符で分散する形）になっており、ベートーヴェンが異なる書き方をしたことを示しているからである。

従って、最初は完璧なカノンであったものが途中からカノンでなくなる。



【譜例 11】



前半や後半の内部でのこうした二項対立に加え、じつはこの《ディアベリ変奏曲》の多くが、前半と後半そのものに対してになっている。つまり上向きの音程が下向きになり、下向きが上向きになる【譜例 11】。

これはバッハの組曲を考えてみるとよい。バッハの組曲は、全ての舞曲が二部形式で、冒頭と後半の冒頭は対になっている。ここではあたかもそうした古い形を踏襲するかのように、前半と後半がシンメトリカルになっているのだが、こうした例はベートーヴェンでは、おそらくこのディアベリ変奏曲だけだろう。

「第 7 変奏」

この変奏も、前半と後半が下行 - 上行の関係にある。左手の音型はテンポを決める重要なファクターであって、きわめて印象的なので目立たせたい。そして三つの *sf* を強調したい【譜例 12】。

【譜例 12】



こうした構想は、主題自体には含まれていないから、ベートーヴェンがキャラクターとして付加したのであろう。

次に和声的に面白いパッセージが出てくる【譜例 13】。

【譜例 13】



これは古典的な和声とは位置づけにくく、アイディアを古典的和声語法に強引に侵食させている例とみてよいだろう。左手ミ・ラは四度音程で、ファ・ラは三度音程、ファ・シは四度音程。ソ・シは三度音程。つまりジグザグに、半音階的に上がっていく。

本来三和音は一つ一つの音が三度で堆積されているが、ド・ミ・ソに一つ上のドを加えると、ソとドのあいだに四度の音程が生まれる。だから冒頭も三度と四度で出来ているといえる。それが右手で鳴り響き（第 1~8 小節）第 8 小節からは左手にそのエコーとして続き、こうして三度と四度が交代していくのである。ここからは機能和声ではうまく説明できないが、同じ所を巡回するような、三度と四度の交代がきわめて自然に導かれている。つまり音程的に純粹であろうとするとところと、それとぶつかり合うハーモニーの表現であるとみてよい。

ベートーヴェン初期の、《6 つの変奏曲》のような性格変奏であれば、変奏曲と変奏曲の間はきわめて連関があるので、ある程度の休みをとったのちにすぐに次に行く。しかし《ディアベリ変奏曲》では、変奏曲と変奏曲の間の取り方はどれほど自由であっていいと、私は思う。少なくとも同じような休みをとることはない。この第 7 変奏曲と次の第 8 変奏曲の間では、時間をとることがある。音楽の流れを消さない範囲で、ときに大きな休みをとり、あるときは続ける。そういった変化も考えたい。

#### 「第 8 変奏曲」

この変奏曲には“*ドルチェ・エ・テネラメンテ*”と書かれていて、かなり性格が変わる【譜例 14】。

#### 【譜例 14】

Var. VIII  
Poco vivace  
p dolce a teneramente  
sempre legato

“テネラメンテ”という語は、ベートーヴェン後期とブラームスでしか、私は見たことない。ベートーヴェンはアマービレという語を頻繁に使っているが、テネラメンテに関しては、《ディアベリ》と作品 109、そして晩年に作曲した《クラヴィーア・シュトゥック》(WoO 60) の中間部など【譜例 15】、後期作品だけに使われている。

#### 【譜例 15】

15  
cresc. teneramente cresc.

ブラームスはおそらくベートーヴェンの後期作品からこの表現を学んだのだろう、インテルメッツォにテネラメンテと書かれている。作品 118 の 2 のインテルメッツォには、アンダンテ・テネラメンテとあるが【譜例 16】、こういった《インテルメッツォ》はブラームスにとっては、すべてテネラメンテである。室内楽でも頻繁にテネラメンテに出会うが、例えば《ヴァイオリン・ソナタ》第 2 番は最初からアマーピレで、第 2 主題がテネラメンテである【譜例 17】。

【譜例 16：ブラームス】



【譜例 17：ブラームス】



こういうイメージからこの語を考えたい。

《ディアベリ》第 8 変奏に戻ると、第 1~4 小節の右手旋律のうち【譜例 14】、ミ-レドだけにレガートがかかっているといったことも、ドルチェ・テネラメンテの 1 部分として生かしたい。

左手の音型だが、もし最初が休符でなく G 音がかかっていると想定するなら、完全にソ-シドが意識され、一種のヘミオレ的なリズム、つまり 3 拍子だが 2 拍子的なものを持ち込んでいることになる。また、この半音階（シド）の関係が、この変奏曲の中で随所に表情を作る役割を果たしている。

ところで、ベートーヴェンがなぜこういう風に違えて書いたのだろうと、いつも考えさせられるのが後半である。

【譜例 18】



この4小節の冒頭、最も強い箇所は四六和音の瞬間で(↑第18小節)そこだけバスが変化している。ここは前後と同じく Fis 音でもおかしくないが、ベートーヴェンが変化を意識していたことがわかる【譜例18】。しかし次の4小節では、こうしたバスの動きの変化はないかわりに4小節フレーズの4小節目に頂点がある。フレーズの頂点をどこに持っていくかということは大切な問題だろう。

#### 「第9変奏曲」

“アレグロ・ペザンテ・リゾルト”と書かれているが、ある種の舞踏リズムだろう。そして本来、これも模倣の書法である。最初に主題について述べたとき、右手の短前打音を強調したいと述べたことを思い出していただきたい。この変奏は主題の冒頭そのものであって強い表現力を持っている。

ベートーヴェンの後期を考えると、メヌエットやスケルツォ以外にさまざまな舞踏のリズムで作曲していて、《ディアペリ変奏曲》はテンポ・ディ・メヌエットで終わる。ベートーヴェンがこのテンポで鍵盤楽曲として書いたのは久しぶりではないだろうか。本当のメヌエットを鍵盤のために書いたのは作品31の3である。そこには第2楽章がスケルツォ(同・2楽章)であり、つまりスケルツォ楽章もメヌエット楽章もある。したがって、おそらく速いスケルツォの性格に対して、メヌエットの方は緩徐楽章の性格と結びついていったのであろう。一番新しいのは作品54である。これはメヌエットのテンポ、ということで、メヌエットそのものではなく、メヌエットと変奏曲のようなものが混合した複合的な性格をもった楽章である。同じ種類の楽章が、複合的な性格を持つていくのがベートーヴェンの作曲の歴史だろう。ヴァイオリン・ソナタ作品30の2の第2楽章は、やはり遅いけれどもメヌエットのテンポでとある。このように考えていくと、ベートーヴェンが鍵盤作品の最後になって、15年以上のブランクを経て再びテンポ・ディ・メヌエットに戻ってきたことは意味を感じないではない。

また後期にはさまざまな舞踏のリズムが現れるわけで、作品109の第2楽章は2拍子の楽章だが、舞曲の代わりに考案されている。つまり3拍子や8分の6拍子のメヌエット、ドイツ舞曲、レントラーなどから離れて創造するようになる。第9変奏でもそういうことを感じる【譜例19】。

#### 【譜例19】



【譜例 20】

A musical score for piano and bass. The piano part is in the upper staff and the bass part is in the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The score starts with a treble clef and a common time signature. The piano part begins with a series of chords and moving lines. The bass part has a steady rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp* and *cresc.*. A bracket under the bass staff from the 18th measure to the 23rd measure is labeled with an arrow pointing to the right.

この変奏ではリズムを飛び跳ねるように弾きたい。しかし後半第 23 小節でいきなり *pp* になり、スラーが現れて転換点になる【譜例 20】。

さらに、同じ位置にある前半の пассаージュではスタカートが書かれていて、舞踏のリズムがまだ続いている（第 7~8 小節）。ところが後半ではある種の性格の変化が起こっている。したがってこのことを示すために、スタカートをあまり強調しない。一つの鍵は、*pp* になりレガートになった後の半音階の和声である。第 24~29 小節はミステリアスに昂揚していくので、まったく動かず、スーッと長い期間をかけて移動させる。そういう感覚を生かしながら、前半とは対照的に演奏したい。

「第 10 変奏曲」

【譜例 21】

A musical score for piano, titled "Var. X Presto". The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The score is in 3/4 time. The piano part is in the upper staff and the bass part is in the lower staff. The piano part begins with a series of chords and moving lines. The bass part has a steady rhythmic accompaniment. Dynamics include *pp*. The instruction "sempre staccato, ma leggiermente" is written below the piano part.

これまでは、反復記号で繰り返していたが、ここで初めて、反復する際に別の音楽を作ろうとし始める。最初は、右手  $g^2$  のペダル音のもとに主題が出てくる【譜例 21】。

このペダルは反復の際、トリルになってベートーヴェン後期特有の表現力を示す【譜例 22】。

【譜例 22】

A musical score for piano and bass. The piano part is in the upper staff and the bass part is in the lower staff. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The time signature is 3/4. The score starts with a treble clef and a common time signature. The piano part begins with a series of chords and moving lines. The bass part has a steady rhythmic accompaniment. Dynamics include *cresc.* and *f*.

それに対し、音階はまず単に単音で推移するが、反復の際、三和音となる。それが私がさっき言った音の密度を感じさせる箇所である。例えばロシアの作曲家のピアノイズム。ラフマニノフがハーモニーを書くときに、一つ一つの構成音の力強さを要求する。そうしたロシアのピアノイズムのような密度。そういう表現をベートーヴェンにおいて感じる瞬間がある。*ff* でかなりきっちりと掴まなければならない場合、音の密度からくる重量感の違い。それらを凹凸をつけながら続いていくことによって、ベートーヴェンの音楽が形づくられているのではないかと思われる。ベートーヴェンが当時のピアノからこうしたことをイマジネーションしたということについて、私は心から敬意を払う。第 10 変奏のあと、少し時間をおいて次の変奏にすすむ。

#### 「第 11 変奏」

第 11 変奏は四声の対位法的である【譜例 23】。冒頭は小節あたりの実音に対して装飾音がつけられているように弾く。

#### 【譜例 23】

Var. XI  
Allegretto



対位法的に入っていく場合、自動的に模倣することなく、それぞれの入りに対して別の表現を探ることが重要だろう。このように述べる理由は、第 8 小節以降で奇妙な半音階的の表現が現れるからである。ベートーヴェンは毎回、別の解決を探していて、どこかに行こうとしながら、理想に到達せず、和声的にすべて違うところに行く。したがってその前哨戦として、冒頭でもさまざまな入りで、さまざまな表現を探しておく、あとでつながりを見出しやすい。

#### 「第 12 変奏」

第 11 変奏ともども、前半の繰り返しが無い。この変奏では、音響空間が狭まったり、幅広がって行く。とはいえベートーヴェンの場合は、ブラームスのように全音域を確保する書き方にはならない。上下が開き、真ん中が空洞の形になることもある。例えば第 24 小節以降をみると、中音域のところは音域的に広い空洞になる。これを虚無と感じさせないで、倍音関係を考えて豊かに響かせることが必要だろう。つねに意識しておかなければならないのは、われわれは弾いている音域は意識するけれど、使われていない音域も作曲家にとっては、そこが使われていないということで、また、意味が

あるということである。ベートーヴェンが本当に“ないもの”とみなしていたのか、あるいは、次に来る音楽のためにそれが空いていて目立つことになるのか。そうしたことも考えていくと面白いと思う。

### 「第 16 変奏」と「第 17 変奏」

これは最初から対になって構想されていた。スキップしているような音型が上下が逆になっている。第 16 変奏では主題の旋律の「スキップ化」であったものが【譜例 24】、第 17 変奏では、ティンパニのように響く【譜例 25】。このように二つの変奏は対にして弾きたいが、第 17 変奏の最後につけられたフェルマータはかなりのばしたい(第 17 小節)

【譜例 24】



【譜例 25】



### 「第 18 変奏」

少し間をとって入る。この音楽は“問い”と“答え”のスタイルである【譜例 26】。ここでひとつ、付け加えておきたい。最初は三声でハーモニーが付けられているのだが( ) そのあとはハーモニーなしの二声となり( )、二つの声部が 2 オクターブに近いほどかなり開かれていて、音響の点で開離的に置かれている。そのあとも全く違う音域に置かれ( ) すなわち置かれる位置によって、きわめて違ったものに聞こえるように設定している。音響的な意味において、これほど音域と音色を結びつけた作曲家は、いないのではないだろうか。

【譜例 26】



こういったアイディアはさまざまな箇所に出てくるので、そのたびに言及することはしないが、さかのぼって「第 12 変奏」について少しだけ、補足しておきたい。

「第 12 変奏」も同じような音型が違う提示の仕方をされ、全部が同じ音域に詰まっている【譜例 27】。まず単音で登場し（左手 h-c-h-c-d-c）続けてそれが右手に（第 2 小節）。ここではハーモニーが付けられるというよりは、むしろ一声部が豊かにされている。次の声部は反行しているために対位的に見えるがじつはハーモニーが付けられ（第 3 小節）次も異なり（第 4 小節）さらに次も異なる（第 6 小節 cis-d-cis-d-e-d）、同じ音域でうごめいているので難しいが、異なった提示を違うものとして弾くことが、課題だろう。

【譜例 27】

それではあらためて、「第 18 変奏」をみてみよう【第 15 ページの譜例 26】。この場合は、最初のフレーズが次に現れる際に音域を変えるから、音色の変化を出しやすい。

前半と後半の最後は、一声部の音が背後のハーモニーを感じさせつつオクターヴの線であうねっている。これをいかに変化を感じさせながらミステリアスに弾けるかということが、私にとっては挑戦である【譜例 28】。

【譜例 28】

「第 19 変奏」

この変奏は 1 拍遅れのカノンである。テンポはプレスト。完璧なカノンだが、むしろ対位法である（【譜例 29】）ことを感じさせない速度で弾き、結果として和声的な印象を与えるように演奏したい。



【譜例 29】

Var. XIX  
Presto

「第 20 変奏」

一方、こちらは第 19 変奏の対極にある。この変奏には、調性からあまりにかけ離れて、ミステリアスなパッセージがある。そのために、カノンであることが分かりにくいのだが、実際は立派なカノンになっている。【譜例 30】

【譜例 30】

Var. XX  
Andante

しかしあたかもコラール風に和音が付けられている。上の声部が二声で始まるためにハーモニーが生まれ、対位的であると同時にハーモニックでもある。こうした性格がそのあとで前衛的なハーモニーになり、半音階的關係にある 2 音で構成される【譜例 31 b-h, f-e, g-gis】。

【譜例 31】

D という共通音を介在させ、短七の和音（第 9 小節最初の和音）が、半音変化して属七の和音に進んでゆく（第 9 小節第 2 の和音）。

さらに *pp* になると【譜例 31】、機能と声で説明しがたいところまでいき、cis と c の半音階關係が作る対斜が、かなりのインパクトをもっている（第 11 小節の cis-c）。ところが第 13 小節以降は、非常に慣習的なハーモニーに動く。

後半は、ソ-シ-ド---（g-cis-d---）と始まる音型が三声で入ってくるわけだが、しかしそれは全てコラール風ハーモニーに解消してしまう。つまり対位的に始まってハーモニーに解消する。

冒頭、ブクレシュリエフを引用した箇所、ベートーヴェンとウェーベルンはつながりがあるといったことを述べたが、それは言わずもがなであって、ヴェーベルンは 12 音技法の中で、対位法とハーモニーの関係を最も真剣に考えた作曲家なのである。ヴェーベルンにとってハーモニーは、対位法が同時に置かれたものだった。すなわち対位法とは、複数の声部が継時的に置かれるから対位法的に聞けるのであり、これを凝縮して一つの時間に収めてしまえばハーモニーになる。ハーモニーと対位法のこうした関係を最も考えたのがウェーベルンだったが、その考えはすでにベートーヴェンにその萌芽が見られる。

ところでこの 20 変奏では“アンダンテ”と書かれているが、私はかなり遅めのテンポをとって演奏するようにしている。例えばベルクの室内協奏曲を思い起こしていただきたい。全体がシンメトリー構成をとり、さらに楽章それ自体もシンメトリーであって、第 2 楽章の真ん中で、あたかも真夜中の 12 時を打つようにピアノが 12 の時計を鳴らす。そういった真夜中の表現を、私はこの第 20 変奏に感じる。20 番目であるから数からいえば後半に入っている。しかし後半にはフーガや、緩やかなテンポの変奏曲もあるから、全体の時間から見れば中間部くらいと考えてよいのではないだろうか。したがって、この変奏曲を全体の間接点とみなし、特異な表現として演奏したいと、いつも考えている。

#### 「第 21 変奏」

第 20 変奏が終わった瞬間に、全く世界を変えたい。私は最初のあたりで、続く変奏にどの程度、表現の落差をつけられるかが性格変奏の鍵である、と述べたが、変奏を追うごとにそういった“落差”が激しくなっていく。第 21 変奏は二つのテンポをもっているので、これを明確に表したい。最初の 4 小節はそれだけで一つの世界を形成するように進み、次に突然違った世界に行く（第 21 変奏 第 5 小節アウフタクト～第 6 小節）。一つの変奏の中に全く違った二つの世界があるわけで、ベートーヴェンにおいてもこうした表現の揺らぎが必要になってくる。

#### 「第 22 変奏」

しだいに変奏曲と変奏曲の間の落差が激しくなり、振幅が大きくなる。その究極のかたちとして現れるのが、第 22 変奏の《ドン・ジョヴァンニ》からの引用である（《Don Giovanni》第 1 幕冒頭。レポレッコのアリア）【譜例 32】。

【譜例 32】 Var. XXII  
Allegro molto alla „Notte e giorno faticar“ di Mozart



ご主人のドン・ジョヴァンニがいいことをやっているのに、従者のレポレツロはいつもそれを見張っていないとてはならない、という設定のもとで歌われる。ベートーヴェンがこれを引用したのは、いわば“お遊び”であろう。したがって私も、《ドン・ジョヴァンニ》に嫌悪を示したといわれるベートーヴェンの人間像から離れて、ここで“遊び”をやってみたい。例えば最初は第 5～8 小節をアツチェレランドし、繰り返しては遅く出る。あるいは第 3 小節を強くしてみる。そして第 9 小節はピアノシモだがそれをフォルテにし、そのあといきなりピアノシモにしてしまう。またその後 11～12 小節はピアノで弾くようにするとか。これは一例であるが、それぐらいの表現の揺らぎがあってもよいのではないだろうか。大げさではあるが、今までの厳格な世界から解き放たれることをやってみたい。ここには別の理由もある。つまり次にエチュードのような変奏がくるからである。

「第 23 変奏」

第 23 変奏「アレグロ・アツサイ」は、チェルニーのエチュードのような変奏曲である【譜例 33】。これを揺らぎをもって弾くことは出来ないだろう。したがって享樂的な世界（ドン・ジョヴァンニ）と、教条的な世界とが対比されるように弾きたい。

【譜例 33】



「第 24 変奏」

第 23 変奏のピアノスティックな世界に対して、ここでフゲッタが現れる【譜例 34】。

【譜例 34】



これは“フゲッタ”と書かれてはいるが、完璧なフーガになっており、このあと第 29 変奏、あるいは第 31 変奏に現れるフーガの前哨戦のように感じられる。2 小節のテーマ（左手 第 1～2 小節）と応答（右手 第 3～4 小節）、また主題（第 5～6 小節）、その応答（第 7～9 小節）、そのあとは要素による転

調部または嬉遊部になる。そして後半は（第 24 変奏 第 2～21 小節）いわゆる上下を反転させている。いわば組曲のように前半と後半が対称させられ、その関係の中でフーガが展開する。したがって後半で、属音のペダル上で前の形が降りてくる箇所があるが、これを大切に扱いたい（第 29 小節の g-c-h-c、第 30 小節）

後半は非常に面白い。対位的だが、私はここで少し遊ぶようにしている。2 段鍵盤のチェンパロで、バッハの作品を上鍵盤と下鍵盤でエコーの効果をつけて弾いて、*f* と *p* の落差をつけたり、両鍵盤連動のカプラをかける、といったことを想像されたい。第 23 小節以降の転調の пассаージュだが【譜例 35】、バスのシ-ミ-ファ-ミ（第 23～25 小節 h-e-fis-e）、テノールのミ-ラ-シ-ラ（第 25～26 小節 e-a-h-a）、バスのラ-レ-ミ-レ（第 26～27 小節 a-d-e-d）を、時には二つづつ、あるいは一つづつ対照的に持っていく。

【譜例 35】



「第 25 変奏」

この変奏は明らかに舞曲のリズムで書かれているから、そのことをある程度出す。第 2 変奏のところで説明したことを思い出していただきたい。

「第 28 変奏」

第 28 変奏はアレグロ。これも舞踏のリズムが帰ってきたと考えてよい【譜例 36】。

一つ一つに *sf* がつけられている形であるから、*sf* をどれだけ跳ねることができ、どれだけ自由にリズムの形をつくることができるかということが

【譜例 36】



が課題だろうと思う。これをきちんと形成しておく、後にくる変奏との落差をつくることことができる。

「第 29 変奏」

これは小さな嘆きの歌であろう【譜例 37】。本当の嘆きの歌はもっと後にくるわけだが、その前ぶれ

のようなアダージョとして、前の第 28 変奏のあと、これまでで最大級の落差をつくりたい。ある性格とある性格が小さい幅で揺れていたのが、このように対極の世界から対極の世界に向かって広がっていく。そうした道筋が見えてくるので、それを次第に強調していくことになるだろう。

【譜例 37】



ところで“嘆きの歌”というのは、息も絶え絶えというイメージがある。作品 110 の場合も、最初の as-moll では歌になっているが（作品 110 第 3 楽章 第 8～10 小節）、g-moll で繰り返されるときには息も絶えだえになる【譜例 38】。このソナタではじつに効果的に休符が用いられ、あえいでいる形が表現されるが、この変奏でも 16 分休符が鍵になるので、それを効果的に弾きたい。そして前半が終わるところ、リズムが 2 分の 1 になるカデンツにおいても、休符でさえぎられた息づかいのようなものが要求されている。

【譜例 38】(作品 110)



作品 109 や作品 110 においては、嘆きの歌 あるいは 新たに力を取り戻して といった記載があるために、後の人々はさまざまな解釈を行う。例えば 2 回目の 嘆きの歌 が終わったあとに現れる音形を“復活祭の鐘の音”と感じる人もいる（作品 110 第 3 楽章 第 132～134 小節）【譜例 39】。一方《ディアベリ変奏曲》には標題や物語はないと考えてよいが、しかし、当時のベートーヴェンが育んできた究極の表現が随所にこめられており、そういうことを明らかにしていくことも必要だろう。

【譜例 39】



「第 30 変奏」

この変奏は、本来であれば、第 9 小節から音楽の後半になる。ところが繰り返しがあるべき中間点に繰り返しがなく、もっと後ろに置かれている。この繰り返しの箇所は、あえいでいるような感じがするのだが【譜例 40】、じつはこうして次の第 31 変奏“ラルゴ・モルト・エスプレッシーヴォ”が、表現として頂点になるように設定されているのである。

【譜例 40】



「第 31 変奏」

この変奏【譜例 41】は一つの世界をつかっており、独立した楽章を弾いているような時間の経過を感じる。

【譜例 41】



最初の箇所の伴奏は第 29 変奏と同じで、8 分音符でさえぎられていて、この箇所もブツブツツツという感じがあると、曲の雰囲気にはマッチするのではないだろうか。それから第 1 小節 ミ-レ-ド-シ-ド es-d-c-h-c と、その続き（第 1 小節終わりまで）は弾き方を変えたい。つまり一続きではないということだ。そして 1 小節ごとの骨子になる旋律と次の旋律を g の連打でうまくつないでいきたい。このあと“ピアノ・ドルチェ”と書かれているが（第 3 小節）、これ以降は音楽が流れ、停滞しないように。イメージーションを働かせて、一瞬一瞬の表現を大切に弾きたい。例えば第 3 小節 3 拍目の頭の和音は厳しい響きだが（内声の cb）、そのあとで解決する（同じ内声の b）、こういった減七和音の音色の扱い方、あるいはクレッシェンド（第 4 小節以降）も、自動的な感じにならないように、それぞれ旋律の陰影をつねに考えながら弾きたい。

また同じ音型が反復する箇所では（第 31 変奏：第 5 小節 2 拍目右手）、一つのリズムが形成されて

いる。その音型反復を明瞭に表現しなくてはならないが、一方でベートーヴェンは、旋律線を彫琢して決してオートマティックにならないようにもしている。私はこれを弾くたびに、ラヴェルのピアノコンチェルト第 2 楽章の長いソロ・パッセージを思い出す。初演で弾いたマルグリット・ロンが、“これは自然に湧き出てきたように思われるが・・・”とラヴェルに質問したら、“とんでもない！ 小節 1 小節一生懸命考えながらつくった”といった言葉が返ってきたという。私には、このラヴェルの言葉が痛切に感じられる。身にしみながら歌っていく・・・この変奏を弾くときにいつもそういうイメージをもっている。

### 「第 32 変奏」

この後に面白いフーガが来る【譜例 42】。バッハのフーガは同じ形をしていないと、よく言われるが、ベートーヴェンのフーガもひとつとして同じものはない。このフーガは、一旦、フェルマータで中断して（第 117 小節）あらたに違うものが出てくるが、また最後に元のフーガ主題が組み合わせられる。つまりバッハ的に言えば二重フーガであり、第 1 テーマによる提示 - 展開 - 第 2 テーマによる提示と展開 - 第 1 と第 2 の対位法的な組み合わせ の三部構成となる。

### 【譜例 42】

Var. XXXII Fuga  
Allegro

ところが、これを弾いているとそういった印象を全くうけない。なぜだろうか。最初の部分を見よう。フーガ主題は音型だけでなく、アーティキュレーションも伴っており、ノン・レガートの同音反復主体の a（第 1～4 小節）の形と、レガートの b（第 5～8 小節）がセットになっている。そしてこれに従う対主題は *sf* を伴う（左手 第 2～6 小節）。形式について説明すると、最初の提示部に四つの入りがある。 は第 1～7 小節。最初から対主題が出てきて驚く人があるかもしれないが、バッハでは頻繁にみられる。 は第 7～13 小節のパス。主音・属音（es-b）が、属音・主音（b-es）に変更されるから、レポンス（応答）である。最後の方は des になり、すでに述べたようにハーモニーと対位法との純粹さを巡る駆け引きであり、それがさまざまな表現をもたらしている（第 8～12 小節）。その後 のテノール主題が現れる（第 15～21 小節） そのあとでアルトの応答が出てここで四声出揃う（第 20 小節の最後～第 26 小節）。続いて、このレポンスの方の冒頭、5 度下降するかたちで、模倣しあいながら関係調に転調していく（第 28 小節の最後～第 35 小節）。

やがてバスに *ff* が出てくるので、これが模倣の続きではなくて、主題の提示なのだとすることを明確に示したい【譜例 43】。対主題に *sf* が復活するのもそのためである（右手）。ここからは c-moll の大きな提示部になるわけだが、まず応答が出て（第 35 小節アウフタクト）、次に主題が出る（第 45 小節アウフタクト）。その間の経過的部分では、主題の終わり部分、さきほどレガートと述べた箇所が現れる。

【譜例 43】

The image shows a musical score for Example 43, consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature is C minor (three flats). The score starts at measure 34. The bass staff begins with a forte (*ff*) dynamic marking. The treble staff has a *sf* marking. A downward arrow points to the beginning of the treble staff in measure 45. The music features complex rhythmic patterns and articulation marks.

ここにはレガートの指示がないがレガートとして扱ってよいだろう。このようにフーガの場合、音型とアーティキュレーションが一体化し、絡み合っている。この音型で（第 39～45 小節）模倣が行われる。

【譜例 44】

The image shows a musical score for Example 44, consisting of two staves (treble and bass clef). The key signature is C minor (three flats). The score starts at measure 46. The bass staff begins with a forte (*sf*) dynamic marking. The treble staff has a *sf* marking. The music features complex rhythmic patterns and articulation marks.

さて、純粹対位法ならば一声部がひとつの声で進むが、ベートーヴェンの場合、和音化して厚みを持っていく。一声部で始まったものが六度平行になり【譜例 44】、主題に厚みがついたものというように聞こえる。それに対して対主題は下に置かれる（第 46～48 小節 バス）。

再びレガートを主体とした経過句のあと、56 小節アウフタクトから完璧なカノンがあらわれ（第 56 小節アウフタクト～第 63 小節）最後のミ-レ-ミ-ファ-ソ-ラ-ソという箇所では三度になり（第 62～63 小節 左手）さらに主調である Es-dur の二度調にあたる f-moll の提示部になる（第 64～65 小節）。ここではバスがオクターヴになる。オクターヴになることは珍しくないが、さきほどのように三度や六度の重複や、その結末としてハーモニーになってしまうことはベートーヴェンならではであろう。

このあと紆余曲折を経て Es-Dur に戻って行くが、その過程で、カノンがリズム的に切迫していく。これははっきりと出したい。そこでは内声のシンコペーションが主題頭部のシンコペーション（第 84～85 小節）を予告していく【譜例 45】。



【譜例 45】

それまでゆったりと展開していたものが、この部分では時間が凝縮し、その後、再び解放されて最初の Es-Dur に戻っていく。



バッハのフーガにおいても再現があるが、その場合は調性の筋道の回帰という意味しかない。ところがベートーヴェンの場合は、“戻ってきた”ということが重要な意味をもっている。テーマはさまざまな厚みをもたされる。これが効果的で面白い。フーガはハーモニー化しながら、高まっていく。

こうして、フェルマータの箇所に到達し、第二部分が始まる。これは一体新しい何なのだろうか。

まず上声部をみてみよう【譜例 46】。これは最初の主題をリズム的に変形したものにほかならない。最初の主題は4拍目から出てくるが、ここでは性格が変えられている。

【譜例 46】



また下の8分音符の動きもこれまで出てこなかったものである。この8分音符は、単純化すると、ソ ミ ソ ミ ミ ファ ミ レ ミ (g-es-g-es-e-f-es-d-es) となり、じつは最初の対主題(第2~6小節 左手)を音符化したものである。だからこそ、次に最初の主題と重なった時にハーモニーの点で齟齬がないのである。こうしてみると、バッハの二重フーガとは全く異なることがわかる。バッハの二重フーガや三重フーガのテーマは、素材を精練したのではなくそれ自体で個性的な新しいテーマなのだが、ベートーヴェンの場合は最初のテーマの独自の変奏といつてよい。

さて最後の部分として、あたかも二重フーガのごとく元のテーマが出てきた時【譜例 47】、左手に *ff* と書かれている。

【譜例 47】



この箇所もかなり落差が大きい。なぜなら、第 138 小節からクレシェンドして *ff* に到るわけだが、それ以前の間中部は *pp*、ないしレセンプレ・ピアノだったからだ。ただし、今見てきたようにこの第二部分は、ABA の中間部ではない。あるいはまた、《ハンマークラヴィーア》第 4 楽章で、フーガの楽章の真中に全く違う部分が出てくるような、そうした対照を意図したものででもない。ここでの中間部は最初の第一部と双子の構造のような、非常に面白い形をしている。展開される主題自体、主題を変奏したものと対主題を変奏したものの二つの組み合わせである。

しかし一体このどちらが重要なのだろうか。主題の変形であることから、ミシ-シシララソファソラ（第 117 小節ソプラノ）が重要だろうと思われる。しかし第三部で元のテーマが帰ってきたときにいったい何が組み合わせられるのか考えてみたい。つまり、最初の入りでは主題と対主題の変形である 8 分音符の動きである（第 142～147 小節）2 番目の入りではソプラノで対主題も入ってくる。つまり対主題の変奏が重要だったことが遡及してわかる。ここでは、我々が日常生活で経験するさまざまな時間が一緒に展開しているのである。最もあわただしい時間（第 142～145 小節の 8 分音符）、普通の時間（第 142～145 小節のバス）そしてゆるやかな時間（第 147～149 小節のソプラノ）。こういう 3 つの全く違う時間が結果的に組み合わせられている。それをうまく出したい。

第 160 小節のアルペジオにはかなり激しいものを感じる（第 160～166 小節）。フーガの 1 番の高まりであり、そこから沈静していく。その経過は非常に面白い。ここで行われている、あるものがあるものへと次第に移っていく手法は、20 世紀後半の作曲家の発想にほかならない。それまでは *As-Dur* にいた。その次は当然 *C-Dur* にすすみ、メヌエットに戻ってくる。そうして振幅が大きくなってきた最後のところがこの箇所であり、最も落差が大きい。しかもハーモニーの機能的な動きはどこかへ行ってしまった。もちろん機能的にも説明することはできる。ドミナントからトニックへ（第 161～162 小節）そしてトニックに対する一つの倚和音（第 163～164 小節）それから上方へ解決する倚音（第 165～166 小節）がつけられている。そうして *C-Dur* に向かうための最後の三度の和音。三度の使用はかなり旋法的だが、そういったものへと次第に収斂していく。これはすごいパッセージだと思う。ベートーヴェン以後 20 世紀後半まで、これほど大胆な発想はない。そしてそれが次第に *ff*、*p*、*piu p*、*pp* というかたちで戻っていく。

### 「第 33 変奏」

《ディアベリ変奏曲》では、最後に性格変奏の一つとして“メヌエット”が現れる【譜例 48】。意図的に古典的にされた世界、あるいは額縁に入った過去の作品へと、タイム・トンネルで引き寄せられるような印象をうける。過去への準拠は、ベートーヴェンの頃には、まだスタイルの変換なしに起こりえた。例えばモーツァルトはヘンデルの作品に準拠したが、そこで本質的にモーツァルトのスタイルが変わることはなかった。つまり、20 世紀の作曲家がベートーヴェンを引用するようなかたちにはならない。けれども、ここで過去を振り返ろうという場合、振り返る主体と振り返るものとの距離がか

なり離れてきたということを私はいつも感じ、この推移部分の6小節（poco adagio）は、そこを一気に突き抜ける非常に強烈なものを感じる。

【譜例 48】

Var. XXXIII  
Tempo di Menuetto moderato *(ma non tirarsi dietro)*  
*(aber nicht abzuppen)*

*p grazioso e dolce*

最初のアウフタクトの音型はド-ラ-ソ（c-a-g）要約すればド-ソとなり、作品 111 すなわちベートーヴェン最後のピアノ・ソナタの主題を想起させる【譜例 49】。私は、ベートーヴェンはこの主題と類似しているためにディアベリの主題で変奏を書いたのではないかと想像している。

【譜例 49】

Arietta  
Adagio molto semplice e cantabile

最後にこのド-ラ-ソが階梯導入的に入ることも、作品 111 の最後と似ている。しかしそれだけではなく、最初の音型（c-a-g）が繰り返される時、最初は 8 分音符の単位だったものが、16 分音符単位で 6 連符になり、32 分音符になる。作品 111 の最後もそのようにできていて、16 分音符になり（作品 111 第 2 楽章 第 17 小節アウフタクト～第 18 小節）付点になり（作品 111 第 2 楽章 第 33～34 小節）さらに細くなっていく（作品 111 第 2 楽章 第 49 小節）【譜例 50-1, 2, 3】つまり細分化していくことで、装飾変奏の歴史を回想している。そういったことも感じる最後の素晴らしい瞬間である。

【譜例 50-1, 2, 3】

L'istesso tempo

*dolce*

*piano sinistra*



このようにみると、ベートーヴェンは《ディアベリ》の最後を書いている、作品 111 の最後とオーヴァーラップしたのではないかと思わせる。そしてそれはとりもなおさず、彼の 32 のソナタの最後とオーヴァーラップするという意味であり、私はここが、ベートーヴェンが書いてきた全てのコーダであるかのような印象を受ける。

さて、2 番カッコが終わるところで、変奏から開放され、後はコーダになる。このようにいろいろ巡って、第 34 小節で再現が行われる（第 34 小節 *pp* のところ）、第 25 小節からの経過的部分も、模倣が主体であるが、第 29 小節で、いきなり対位的なものから開放された素晴らしい瞬間を感じる。単純な書法だが、とても美しい。第 34 小節で、主題が再現する形をとるが、ここに全てのハーモニーが 8 小節分あるわけではなく、コーダに向かってしだいに、半音階的に深淵に引っ張り込まれていく感じがする【譜例 51】。

【譜例 51】

