

# メンデルスゾーンが受けた ピアノを用いる変奏曲の作曲教育とその実践 ——音程カノンの構成原理の観点から

三島 理

## 序

本論の目的は、フェーリクス・メンデルスゾーン・バルトルディ (Felix Mendelssohn Bartholdy, 1809–1847) が受けたピアノを用いる変奏曲の作曲教育とその実践の関係を、音程カノンの構成原理の観点から明らかにする事である。彼は10歳の時(1819年)から、J.S. バッハ (1685–1750) の流れを汲むベルリン楽派の作曲家カール・フリードリヒ・ツェルター (Carl Friedrich Zelter, 1758–1832) に教育され、約7年間音楽上支配的な影響を受けた<sup>1</sup>。彼はおよそ1819年9月から1821年1月までツェルターから受けた体系的な作曲と音楽理論のレッスンを練習帳 Margaret Deneke Mendelssohn Collection C.43<sup>2</sup>に記録している。それによると、彼はまず通奏低音とコラールの作曲課題を解き、1820年5月までに転回対位法とカノンを学習した後、練習帳の後半にはフーガに取り組み、個々の自由な習作を作曲した<sup>3</sup>。これらの実習は厳しいアカデミックな特色を表し、バッハの対位法の厳密な複雑さを理解しようと励む少年の努力を記録する<sup>4</sup>。ツェルターは彼をF. J. ハイドン、W. A. モーツァルト、そして特にバッハの18世紀音楽に導き<sup>5</sup>、彼は伝統的な様式を自身の時代に順応させ、19世紀におけるバッハ復興に貢献する事になる。

この練習帳には、彼のソナタ及びピアノを用いる変奏曲の最初期の自由な作曲が残っている<sup>6</sup>。変奏曲はピアノとヴァイオリンのZ1-98 (fols. 37v-39r) と独奏ピアノのZ1-119 (fols. 53r-54r) の2曲ある(ともに1820年頃作曲)。前者は古典派の変奏曲の様に各変奏ごとに音価を徐々に細分化し<sup>7</sup>、最終変奏は模倣に全ての音程を使うフガートである。後者はハイドンの様な二重連節変奏<sup>8</sup>と、伝統的な音程カノンあるいは全音階的カノン・チクルスの順次配列を組合せ、ある種のカノン・サイクル<sup>9</sup>を作る。この様に、教育されているフーガやカノンが変奏曲に適用されるが、細分化の変奏技法とフガートの併用は彼の後年の変奏曲においても現れる。一方、二重変奏と音程カノンの順次配列の組合せに関しては他に実例を挙げる事ができず、作曲教育に即したものと考えられる。ここから、ツェルターの体系的な作曲教育においてこのピアノ変奏曲が示す組合せは何を意味し、練習帳の変奏曲の教育内容は彼の後年の同じジャンルの曲において実践されたか、教育と実践の関係はどの様なものかと

いう問いが生まれる。Z1-119を扱う基礎研究は、その各カノンの対位法の誇示はメンデルスゾーンの熱心なバッハ研究を指すに過ぎないとし<sup>10</sup>、特徴的な組合せの意味を検討していない。また彼の初期教育と実践に関する先行研究はソナタ形式や循環形式を入念に扱うが<sup>11</sup>、変奏曲形式についてこの観点から問題提起する研究はなく、変奏曲の教育と実践の考察は必要であろう。

Z1-119で学ぶ二重変奏はツェルターのレッスンの中で他に1回だけ用いられ、音程カノンの順次配列は彼の他の変奏曲において全く用いられず<sup>12</sup>、これら個別の技法はほぼ実践されない。ところが、ここで二重変奏と音程カノンが組合された事で、音程カノンだけでは気づきにくい構成原理が顕著に現れてくる。ツェルターは音程カノンの指導にピアノ変奏曲というジャンルを選んでおり、音程カノンを鍵盤変奏曲で用いるのはバッハの《アリアと種々の変奏 *Aria mit verschiedenen Veränderungen*》BWV988 (1741) (以下《ゴルトベルク変奏曲》) という教育的な範例がある。そこでは3つの変奏が一組となり、それぞれの組の3つ目の変奏にカノンが置かれ、それらのカノンは模倣の音程を同度から9度まで順次増やす。従ってカノンの変奏同士の距離は均一に保たれながら模倣の音程が増える。すなわち第3変奏は同度のカノン、第6変奏は2度のカノン、第9変奏は3度のカノンであり、模倣の音程と変奏配列の距離が対応するという構成原理が現れる(模倣の1度に対し変奏3つが対応)【図1a】。音程カノンの順次配列を二重変奏と組合せた場合、すなわちZ1-119の変奏配列では、第1変奏に同度のカノン、第3変奏に3度のカノン、第5変奏に5度のカノンが置かれる。この場合もカノンの変奏同士の距離は均一に保たれながら模倣の音程が増え、模倣の音程と変奏配列の距離が対応する構成原理が認められる(模倣の1度に対し変奏1つが対応)【図1b】。この構成原理の認識は容易だが、従来の研究はこれに着目して考察を進めなかった<sup>13</sup>。そこで本論はこの構成原理に光を当て、「音程カノンの構成原理 Construction Principle of Interval Canons」<sup>14</sup>、以下PIと呼び、この観点から彼が作曲したピアノを用いる変奏曲を掘り下げ、上で示した問いを検討する。

上記の様な音程カノンの場合、PIの構成は第1変奏から始まっており、PIの起点が1つにまとまる。だが、PIは模倣の音程と変奏配列の距離が対応する事であり、その起点が1つにまとまらず個別に現れる事もあり得る。従ってPIの分析方法としては、まず正確な模倣を行う変奏とその模倣の音程を抽出し、当該変奏の配置の順番上の隔たりを変奏配列の「距離」と捉え、正確な模倣における音程の隔たりである「模倣の音程」との間に数的な対応があるか、個別に見極めるのがよいだろう<sup>15</sup>。8度の模倣に関しては、場合によって実質的に同じである同度の模倣と捉える<sup>16</sup>。

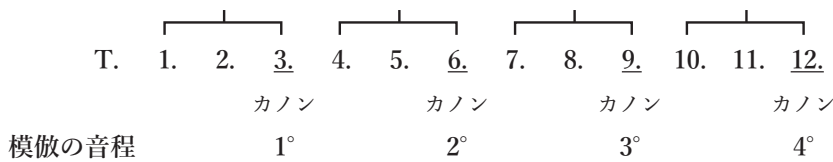
分析対象は、彼の習作及び生前に公表されたピアノを用いる変奏曲全て、すなわち練習帳の変奏曲の他、独奏ピアノ変奏曲U3 (1820年4月作曲)、《ヴァイオリン・ソナタ》Q7 (同年7月1日~12月3日作曲)と《ヴィオラ・ソナタ》Q14 (1823年11月23日~1824年2月14日作曲)の変奏楽章、チェロとピアノの《協奏的変奏曲 *Variations concertantes*》Q19 (作品17: 1829年1月30日作曲; 1830年公表)、そして独奏ピアノの《厳格な変奏曲 *Variations sérieuses*》U156 (作品54: 1841年6月4日作曲; 同年公表)である。

彼がU156と一緒に作曲したが、生前に公表せず、没後の1850年に出版された独奏ピアノ

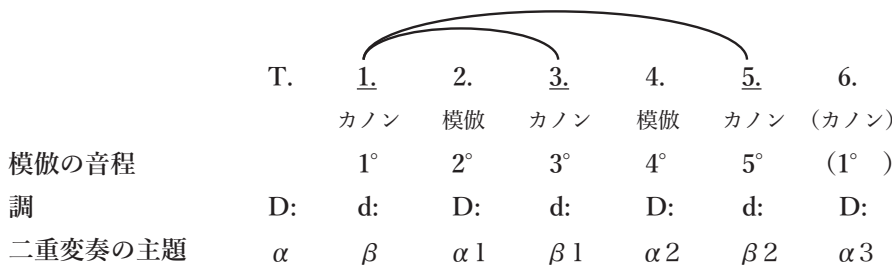
の《アンダンテと変奏》U158 (作品82: 1841年7月25日作曲) 及びU159 (作品83: 1841年8月作曲) に関しては、作曲者自身出版に値すると考えていたか明らかでない<sup>17</sup>。習作の場合と異なり、当時の彼は作曲家として円熟し作品を公表し続けていながらこれらの曲を出版しておらず<sup>18</sup>、本論では扱わない。U159をピアノ4手用に編曲した作品83 a (1841年8月作曲; 1844年編曲; 1850年公表) も同様に、他の作曲家と共作した変奏曲、散逸したピアノ4手用の変奏曲T2 (1825年頃作曲) も扱わない。各曲の基本情報はWehner (2009) に従う。本論は分析に重点を置き、彼の書簡に関しては最小限の引用に留める<sup>19</sup>。

図の T は主題を示し、調の長短は大文字・小文字で区別する。

【図 1a】 バッハの《ゴルトベルク変奏曲》における音程カノンの配列 (冒頭)



【図 1b】 Z1 -119 における音程カノンと PI



<sup>1</sup> Todd (2003). 43.

<sup>2</sup> Bodleian Library, Oxford, University of Oxford: Todd (1983). 105-257に所収。一部は校訂楽譜(1985)参照。

<sup>3</sup> Todd (2003). 45.

<sup>4</sup> Todd (2004b). 172.

<sup>5</sup> Todd (2004a). 181. ツェルターは彼ら三者の作品を見習うようメンデルスゾーンを励まし、後に彼を三者の同業者における成熟した音楽家と認証した。Todd (1983). x; Todd (2013). 137参照。

<sup>6</sup> Todd (2003). 45参照。

<sup>7</sup> Todd (1983). 71.

<sup>8</sup> Ibid., 72-74. メンデルスゾーンのものでは、1つの変奏単位が模倣の音程により明確になる。二重変奏は交互変奏とも呼ばれるが、考察では同じ主題が連続する場合があります、指摘の通り二重変奏とする。

<sup>9</sup> Ibid., 73.

<sup>10</sup> Todd (2004a). 181.

<sup>11</sup> 循環形式の考察はTaylor (2011) に詳しい。

<sup>12</sup> 彼のオルガンのコラール変奏曲《Wie groß ist des Allmächtigen Güte》W8 (1823年7月30日~8月2日作曲) の第2変奏はZ1-119を想起させ、様々な音程のカノンを使う。Todd (1983). 80-82. それらのカノンの音程の並びに特に規則性はない。

- <sup>13</sup> Z1-119で選択された模倣の音程は変奏曲主題の顕著な三和音の特質を反映するとの指摘に留まる。Ibid., 73参照。
- <sup>14</sup> この構成原理自体は三島(2015)がJ. ブラームス(1833-1897)のピアノ変奏曲の分析で既に検討したものである。上記の組合せが構成原理を導く事、細分化の変奏技法とフガートの併用については、筆者の研究発表(日本音楽学会第69回全国大会他)が考察した。
- <sup>15</sup> PIを抽出する分析方法は「模倣の音程差と回転のシンメトリー Degrees of Intervals of Imitation and Rotational Symmetry, DIRS」として既に定義された。三島(2015), 68-69; 91-93参照。これは模倣技法を分類し、模倣の持続の長さも検討するが、本論は専らPIの仕組みを簡潔に見出す。なお本論で示す分析は筆者の研究発表(美学会東部会平成30年度第5回例会)の内容を含む。
- <sup>16</sup> 広い音域を使う19世紀の器楽曲では、一般に実際の譜面上の複合音程を数オクターヴ下げた単音程ないし複合音程によって模倣の音程を把握する。
- <sup>17</sup> 楽譜(2009c)序文参照。彼がU156を公の場や仲間内で何回か演奏したのに対し、これらの曲の演奏は確認されていない。Ibid., VII.
- <sup>18</sup> 彼の没後に出版された作品番号が73以降の全ての作品は作曲者自身が出版を拒絶したか出版を果たせなかった作品とされる。Schmidt-Beste(2004), 147. 早世の後に出版が続く彼は、同じく作品の出版に慎重であり大部分の作品のソースを破棄したブラームスと比較される。Brodbeck(1998), 211-212参照。
- <sup>19</sup> 作曲家が自らの技法を全て詳細に明かすとは考えにくいだが、筆者が知る限りメンデルスゾーン書簡全集Loos; Seidel(2008-2017)や書簡を扱う研究もPIのレッスン内容や技法の詳細を具体的に開示しない。PIの利用が読み取られないために、本論でPIの検討の余地が残っていたのであり、書簡の考察はなお慎重を要するだろう。

## 第1章 模倣技法の教育とPI

本章はメンデルスゾーンの練習帳とともに他の作曲家の事例を示し、カノンやフーガの模倣技法の教育とPIの関係を考察する。問題の練習帳のZ1-119はD-durの主題と全6変奏で構成され、第1変奏はd-mollの同度のカノン、D-durの第2変奏の大部分は長2度上の軽微な模倣、第3変奏はd-mollの短3度上のカノン、D-durの第4変奏の大部分は完全4度上の軽微な模倣、第5変奏はd-mollの完全5度上と完全5度下のカノン、D-durの第6変奏は冒頭のみ同度のカノンを行う。

既述の様に、この変奏配列は音程カノンの順次配列と二重変奏を組合せ、D-durの曲を $\alpha$ 、d-mollの曲を $\beta$ とすると、変奏配列は $\alpha$ - $\beta$ - $\alpha$ 1- $\beta$ 1- $\alpha$ 2- $\beta$ 2- $\alpha$ 3となり、第1、第3、第5変奏( $\beta$ 、 $\beta$ 1、 $\beta$ 2)がカノンである【図1b】。第3変奏のカノンの3度は第1変奏と第3変奏( $\beta$ と $\beta$ 1)の距離「3」、第5変奏のカノンの5度は第1変奏と第5変奏( $\beta$ と $\beta$ 2)の距離「5」に対応し、第1変奏( $\beta$ )を起点としたPIが現れる。

15世紀から現れる伝統的な音程カノンは、順次配列の整然さから宗教的高揚と結びつくが<sup>20</sup>、PIは音程カノンと明解な差異がある。PIには、厳格な模倣技法を終始用いて曲を整然と並べなくとも一貫した構成を作る事ができるという利点があり、これはそれ以前の時代に比べ厳格な模倣技法を用いない19世紀当時の現状に即している。

練習帳には、Z1-119の様に、小曲の調の長短を交替させると同時にカノンとカノンでない小曲を交替させるピアノ曲が現れている。すなわち組曲Z1-105からZ1-108(fols. 43v-44v)は第1、第3曲がG-dur、同度のカノンの第2、第4曲がg-mollである<sup>21</sup>【図1c】。



これはPIを示さない。ここから、まず組曲で交替の配列だけ試され、次に交替の配列である二重変奏と音程カノンが組合されPIが現れるというプロセスが見出される。これは交替の配列を予備としてPIを認識させるプロセスとなり、範例を段階的に重ね、教育的で判りやすいものになっている<sup>22</sup>。

【図 1c】 組曲 Z1-105 から Z1-108 における交替の配列

	1.	<u>2.</u>	3.	<u>4.</u>
		カノン		カノン
模倣の音程		1°		1°
調	G:	g:	G:	g:

このプロセスを可能にするには、様々な音程の模倣を自在に作る必要がある。メンデルスゾーンは練習帳で、ツェルターの師である J.P. キルンベルガー (1721-1783) の『純正作曲技法』<sup>23</sup> (1771-1779)、及び F.W. マールブルク (1718-1795) の『フーガ論 *Abhandlung von der Fuge*』 (1753-1754) を使って模倣技法を学習し、課題として様々な音程のカノンを作り、練習帳の後半をフーガの練習で埋めた<sup>24</sup>。マールブルク、キルンベルガー、ツェルターはカノンを対位法の最高度の形式であるフーガの予備的研究として見ており、メンデルスゾーンは特にバッハの《ゴルトベルク変奏曲》や《フーガの技法 *Kunst der Fuge*》 BWV1080 (1751) などが先例ない豊富な対位法の極致を提供した『フーガ論』に従い、フーガ研究の予備に、ある音程で模倣する2声カノンから別の音程で模倣する2声カノンを自在に作曲した<sup>25</sup>。『フーガ論』を要約し再配列したマールブルクの『通奏低音と作曲の手引』 (1755) の補遺の大部分はカノン、フーガ、転回対位法の集中的な議論を含むが<sup>26</sup>、そこでは次の忠告がなされている。

駆け出しのフーガの書き手である人が、二重対位法の教育の後フーガそのものに取りかかる前に勉強しなければならないのは、カノンの模倣とそこから生じるカノンである。(中略) 全ての模倣は同度だけではなく残りの全ての音程、すなわち2度、3度、4度、5度、6度、7度、8度も起こり得る：従ってカノンの模倣も同様に、同度だけでなく残りの全ての音程も起こり得る。よってカノンの模倣のこれら様々な種類全てはフーガの教育の中で最も重要である<sup>27</sup>。

この忠告の通り、メンデルスゾーンの練習帳も様々な音程のカノンからフーガに進展する。

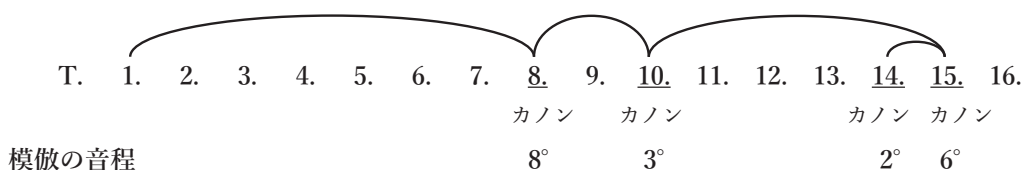
こうした模倣技法の教育とPIに関して、彼と同様カノンとフーガに強く引きつけられ、バッハを始めより初期の音楽を自作品に創造的に引き込んだ、19世紀の対位法作曲家ブラームス<sup>28</sup>の事例が本論のよい傍証となるだろう。彼は1855年2月3日に、恐らく再度フーガ書法に取り組む準備として「可能な限りあらゆる芸術形式でカノンを書く事ができる」<sup>29</sup>と

自信を示したが、これはフーガ研究の予備に全ての音程でカノンを書くマールプルクの教育法によるものと考えられている<sup>30</sup>。彼は1856年4月27日、メンデルスゾーンの弟子であるJ. ヨアヒム（1831-1907）との対位法の交換添削において、カノンの技術を計算に入れる事でその音楽としての価値がより高まると説き、バッハの《フーガの技法》の主題から様々な音程の模倣を作る事を提案し、それらの出来を批評した<sup>31</sup>。これらはメンデルスゾーンが受けた模倣技法の教育と共通しており、彼らはよく似た教育によって模倣の音程を自在に操る技術を身に付けようとし、実際に習得したに違いない。ブラームスはメンデルスゾーンが受けた高度な初期教育を意識し、強い羨望を示した<sup>32</sup>。ブラームスの初期の鍛錬はそれと比較すると質が落ちるものであったが、彼はヨアヒムとの同様の厳密な教育課程に着手した1850年代後期の間に遅れを取り戻した<sup>33</sup>。

この時期のブラームスの研究の中心は対位法技法と変奏技法であった<sup>34</sup>。彼が高く評価していた『フーガ論』への精通は、同書を集中的に研究したR. シューマン（1810-1856）の蔵書への1854年の自由なアクセスから始まり、彼がバッハやシューマンの曲を参照しつつマールプルクらの書の内容を実践した事は、当時作曲した習作のジークの対位法戦略、すなわち様々な種類の模倣やその配置などから確認される<sup>35</sup>。同年の8月に彼がシューマンの曲から著しい影響を受けて作曲したピアノ変奏曲《シューマンの主題による変奏曲 *Variationen über ein Thema von Robert Schumann*》作品9は、様々な音程のカノンを用いて明瞭なPIを示しており、彼が後に作曲したピアノ変奏曲の多くも同じくPIを示す<sup>36</sup>。以下にこの作品9におけるPIを説明する。

ブラームスは作品9において《ゴルトベルク変奏曲》の例に従い、対位法芸術の全ての資源を示し<sup>37</sup>、第8変奏を完全8度下、第10変奏を長3度下、第14変奏を短2度上、第15変奏を長6度下のカノンにした。これら4つのカノンは彼のカノン研究の最初の結実となる<sup>38</sup>。第8変奏のカノンの8度下は第8、第1変奏の距離「8」、第10変奏のカノンの3度下は第10、第8変奏の距離「3」、第14変奏のカノンの2度上は第14、第15変奏の距離「2」、第15変奏のカノンの6度下は第15、第10変奏の距離「6」に対応する<sup>39</sup>【図2】。4つのカノンの変奏が、それぞれの模倣の音程に相応しい距離を保ち、起点を個別に持ちながらPIを示す。ヨアヒムはブラームスがここでカノンの全てなど自身の技法を控えめに隠している事を褒め、彼を「見事な建築士」と称えたが<sup>40</sup>、後に彼らが変奏曲形式に取り組む中で、ブラームスは変奏曲の理想モデルに《ゴルトベルク変奏曲》を挙げた<sup>41</sup>。この作品9には構造的な統制があり、それは幾つの変奏を一体化させる厳格なカノン群において、シューマンを凌ぐ対位法の大家ブラームスによって強化されたと指摘されるが<sup>42</sup>、この事はPIの構成として具体的に示される。

【図2】 ブラームスの作品9（出版稿）におけるPI

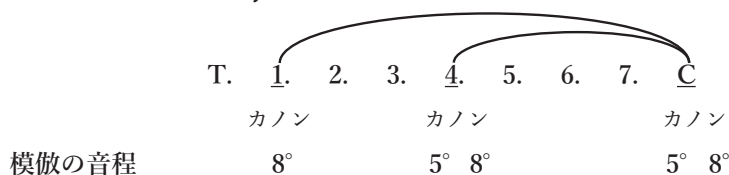


この構造的な統制に関して、上記の作品9の出版稿の第10、11変奏を欠く1854年6月15日の第1稿の段階で既にPIが現れている<sup>43</sup>。PIの変更箇所のみ説明すると、出版稿では、第15変奏と第10変奏のカノンのそれぞれ6度下と3度下は、第15、第10、第8変奏の距離「6」「3」に対応していたが、第1稿はその間の2つの変奏（第10、11変奏）を欠くため、出版稿の第15変奏は第1稿では第13変奏となり、そのカノンの6度下は第13、8変奏の間の距離「6」に対応していた事になる。

ブラームスはこれらのカノンにおいて、この曲と同じ主題に基づき同時期に出版されたC. シューマンの同名の変奏曲（作品20）が用いる5度のカノンの可能性に故意に手をつけず<sup>44</sup>、模倣の音程を意識して使い分けていた。彼らの教育において、正確な模倣は意識して作られ、その際の模倣の音程も当然意識して設定された。こうした模倣技法の習得はPIの実践の前提になっており、模倣技法の教育とPIの実践の間には明らかな連続性がある。

この連続性を示唆するPIの実例は、メンデルスゾーンのレッスンが始まる頃、その近辺にも現れている。彼が特にそのピアノ音楽に影響を受けた同時代の作曲家C.M.v. ヴェーバー<sup>45</sup>（1786–1826）が1819年に公表した最後のピアノ変奏曲《ジプシーの歌による変奏曲 *Variationen über ein Zigeunerlied*》J. 219（作品55: 1817年8月26日～10月15日作曲）の全7変奏とコーダのうち、第1変奏が8度下のカノン、第7変奏直後のコーダ及び第4変奏が5度下と8度下のカノンを行う。コーダと第1、第4変奏の距離「8」「5」はコーダを起点としたPIを示す【図3】。器楽の自律的な語法を形式化し、メンデルスゾーンの作品がその美学に深く影響を受けた理論家A.B. マルクス（1795–1866）の『作曲論』<sup>46</sup>（1837-1847）は、この第4変奏のカノンを、性格変奏を多声芸術形式に変えるカノンの実際的で機知に富むバロック様式の利用例とし、続いてその最も豊かな活用例として《ゴルトベルク変奏曲》の音程カノンを挙げて模倣技法を説明した<sup>47</sup>。

【図3】 ヴェーバーの J. 219 における PI



メンデルスゾーンの練習帳の中のもう1つの変奏曲Z1-98も模倣技法を駆使し、最終変奏の3声フガートは2小節ごとの規則的な主題の入りを導音以外の全ての音階構成音から行い<sup>48</sup>、模倣に全ての音程を使う。ここで模倣の音程の並びに特に規則性はなく、変奏配列にPIは現れない。既述の様に、各変奏の伴奏声部の音価は徐々に細分化され<sup>7</sup>、この変奏技法とフガートの練習がZ1-98の明確な目的であったらう。

この様に、彼の練習帳に現れたPIは様々な音程の模倣を自在に作る18世紀の教育法に沿うものであり、ブラームスの事例はその教育からPIの実践に至る連続性を示す。続いて、練習帳の外で作曲された対象曲においてPIが引き続き用いられたか考察する。

- <sup>20</sup> Reese (1954). 133 参照。
- <sup>21</sup> Todd (1983). 74-76.
- <sup>22</sup> 交替の配列は彼の後年の作品で多用される。Todd (2013). 192 参照。
- <sup>23</sup> 同書は《ゴルトベルク変奏曲》の音程カノンを次の様に説明した。「アリア [主題] の下記 [文中譜例] のオスティナートの上に30の変奏があり、それらの中に全ての音程、すなわち同度、2度、3度、4度、5度、6度、7度、8度、9度のカノンがあり、その上4声の規則正しいフーガさえもある」。Kirnberger (1777). Vol. 2, II, 172. [ ] は引用者による。
- <sup>24</sup> Todd (2003). 43-44. 18世紀後半のベルリンを中心にキルンベルガーらのバッハ受容は脈々と受け継がれ、弟子のツェルターらに繋がる。松原 (2020). 97 参照。
- <sup>25</sup> Todd (1983). 47-52 参照。ツェルター自身はこうした理論書を残さなかった。
- <sup>26</sup> Horne (2002). 540.
- <sup>27</sup> Marpurg (1755). 295.
- <sup>28</sup> Todd (1983). 85; Brodbeck (1998). 210 参照。彼らの間には様々なジャンルの作品自体の類似性とともな作業習慣における類似性が確認される。Brodbeck, 211ff. 参照。
- <sup>29</sup> Litzmann (1927). Bd.1, 73.
- <sup>30</sup> Horne (2002). 542-543 参照。
- <sup>31</sup> Moser (1908). 133ff.; Vetter (1985). 463ff.; Brodbeck (1994). 37 参照。同年2月26日にヨアヒムが交換添削の計画に同意した後すぐ、彼はヨアヒムもマールブルクの書を持っているか確認しており、彼が提案した研究方針はマールブルクの書の整然とした課程の様に見える。彼は恐らくマールブルクの下指導を既に終えており、共同研究の最初にヨアヒムよりかなり進んでいた様である。Horne (2002). 542; Moser (1908). 120ff.
- <sup>32</sup> 彼は友人 G. ヴェントに「メンデルスゾーンは我々と比べ大きな利点を持っていた: 優れた楽派。大人の男として挽回するのは私にどれほど際限ない苦労を要したか」と伝えた。Kalbeck (1904). 33-34; Brodbeck (1998). 210n3. 学習時代の彼はメンデルスゾーンの様、作曲技術に関して模範とされた作曲家の作品の中に平行5度の禁則を見出している。Meurs (2008). 116; Todd (2003). 46-47.
- <sup>33</sup> Brodbeck (1998). 210.
- <sup>34</sup> Meurs (2008). 114 参照。
- <sup>35</sup> Horne (2002) 及び Ibid., 541 参照。1854年3月、彼らの友人 A. ディートリヒは、ブラームスがこの蔵書の整理のために C. シューマン (1819-1896) の下に向かう旨を伝え、ブラームスは同年の書簡で蔵書を研究する喜びを示す。Dietrich (1989). 18-20; Horne (2002). 564n10. 彼のメンデルスゾーンの音楽に対する初期の関心の証拠もこのシューマン家における学習時代に現れる。Brodbeck (1998). 212ff. 参照。
- <sup>36</sup> 三島 (2015). 114-132. 彼は当初、この作品9などを第2集、ヨアヒムがメンデルスゾーンの模倣品と言及した曲を含む〈M. B. (メンデルスゾーン) の思い出〉など4曲を第1集とする自身のピアノ作品集を計画していた。Horne (1989). 251ff.; Moser (1908). 43ff.; Brodbeck (1998). 213 参照。作品9の主題であるシューマンの《Bunte Blätter》作品99 (1852) の第4曲は彼の仲間内で支配的な役割を果たした様で、メンデルスゾーンのピアノ変奏曲 U158 の主題冒頭はその旋律を仄めかす。楽譜 (2009c). XVIII 参照。ブラームスは晩年《クラリネット・ソナタ》作品120-2 (1895) の変奏楽章を作曲した時、この U158 を記憶していたかもしれない。Todd (2003). 416.
- <sup>37</sup> Geiringer (1947). 210.
- <sup>38</sup> Brodbeck (1994). 32n4.
- <sup>39</sup> 三島 (2012). 17-19; 三島 (2015). 114-117 参照。
- <sup>40</sup> Moser (1908). 45.
- <sup>41</sup> Kalbeck (1915). 218.
- <sup>42</sup> MacDonald (2001). 82 参照。作品9は主題のバスとソプラノの機能上の交換によるカノンの戦略的な配置を示す。Sisman (1990). 148.
- <sup>43</sup> 三島 (2012). 20.
- <sup>44</sup> Danuser (1983). 103.
- <sup>45</sup> 例えば1821年6月、彼はヴェーバーのピアノ小協奏曲に感銘を受け、その特徴を自作品に取り入れる。



Todd (2004a). 184 参照。

- <sup>46</sup> Krummacher (1984). 73. この実践の手引はブラームスの上記のジークの作曲にも利用されただろう。Horne (2002). 549ff. 参照。
- <sup>47</sup> Marx (1845). Vol. 3, 77ff. マルクスはツェルターの通奏低音の課題を少しだけ仕上げている。Todd (2003). 43 参照。
- <sup>48</sup> Todd (1983). 71 参照。《ゴルトベルク変奏曲》のフーガ (第10変奏) は4小節ごとの規則的な主題の入りを行う。

## 第2章 練習帳の外で作曲された対象曲の考察

本章は練習帳の外で作曲された対象曲を考察する。他の全てのジャンルと同様、室内楽においてもツェルターは弟子を抽象的な規則で拘束しなかったが、作品の度重なる作曲を通じて特定のテクスチャーと様式を実践するよう励まし、ツェルターのレッスンのために充分進展した多楽章の室内楽作品も書かれた<sup>49</sup>。《ヴァイオリン・ソナタ》Q7はその1つで、第1楽章のソナタでは彼の後年のピアノ・ソナタなどと同じく練習帳の二部ソナタ楽章が表す単一主題法が優り、1820年代初期に彼が練習帳の伝統的な様式から逸脱した形跡はなく、当時は彼がツェルターとの研究の間に学んでいた諸原理を自身の成熟した芸術に適用しようとした統合の年月と総括される<sup>50</sup>。

Q7の第2楽章はf-mollの主題による変奏曲で、当初は主題と全4変奏の変奏配列を示していた<sup>51</sup>。f-mollの曲を $\alpha$ 、F-durの曲を $\beta$ とすると、これは $\alpha$ - $\beta$ - $\alpha$ 1- $\beta$ 1- $\alpha$ 2の二重変奏の配列となり【図4a】、主題 $\alpha$ と第2変奏 $\alpha$ 1は後半冒頭で3声の同度の模倣を行う(mm. 12~)。

この変奏配列のうち第4変奏がf-mollの新たな最終変奏(第4、第5変奏)に交換され、主題と全5変奏の変奏配列となった。この変奏配列は $\alpha$ - $\beta$ - $\alpha$ 1- $\beta$ 1- $\alpha$ 2'- $\alpha$ 3となり、模倣を行う曲は $\alpha$ 、 $\alpha$ 1、 $\alpha$ 2'である【図4b】。これは練習帳のZ1-119と同様、ハイドンの様な二重連節変奏を示す<sup>52</sup>。新たな第4変奏 $\alpha$ 2'における正確な模倣も後半冒頭に現れ、5度下、4度上、2度上を示す。すなわちピアノ右手の旋律(mm. 8~11)は、ピアノ左手(mm. 10~13)と右手(m. 12)において完全5度下と完全4度上で模倣され、ヴァイオリンの旋律(mm. 9~10)はピアノ右手(mm. 10~12)において長2度上で模倣される。4度上と2度上に模倣された旋律はピアノ右手(m. 12)で同一となる【譜例1】。その後正確な模倣は持続しない。

当初の全4変奏の二重変奏の配列は、曲の調の長短の交替だけを示し、PIは現れない【図4a】。一方、全5変奏の変奏配列では、第4変奏 $\alpha$ 2'の2度上と5度下は、第4、第5変奏( $\alpha$ 2'と $\alpha$ 3)の距離「2」及び第4変奏と主題( $\alpha$ 2'と $\alpha$ )の距離「5」に対応する。この2度上の模倣と4度上の模倣の模倣旋律は同一となるので、第5変奏( $\alpha$ 3)が起点となり、4度上の音程は第2、第5変奏( $\alpha$ 1と $\alpha$ 3)の距離「4」に対応し、PIが現れる【図4b】。Z1-119では二重変奏の $\beta$ (第1変奏)からPIが始まっていたが【図1b】、ここでは二重変奏の $\alpha$ (主題)からPIが始まる。

【図 4a】 Q7 の変奏楽章の当初の変奏配列における交替の配列

	<u>T.</u>	1.	<u>2.</u>	3.	4.
	模倣		模倣		
模倣の音程	1°		1°		
調	f:	F:	f:	F:	f:
二重変奏の主題	$\alpha$	$\beta$	$\alpha 1$	$\beta 1$	$\alpha 2$

【図 4b】 Q7 の変奏楽章の変更された変奏配列における PI

	<u>T.</u>	1.	<u>2.</u>	3.	<u>4.</u>	5.
	模倣		模倣		模倣	
模倣の音程	1°		1°		2°	5° 4°
調	f:	F:	f:	F:	f:	f:
二重変奏の主題	$\alpha$	$\beta$	$\alpha 1$	$\beta 1$	$\alpha 2'$	$\alpha 3$

【譜例 1】 Q7 の変奏楽章の新たな第 4 変奏の 5 度下、4 度上、2 度上の模倣 (mm.8~13)

この様に新たな変奏を適用し、当初の変奏配列を変えた事でPIが現れる。これは交替の配列の一部を変えてPIを現すプロセスを示す。既述の練習帳の組曲からZ1-119に至るプロセスとともに、交替の配列を予備としてPIを現すプロセスがレッスンの中で繰り返される。

同年のU3はピアノのエチュードとされる楽曲群の一部で<sup>53</sup>、主題と2つの変奏のうち第2変奏が同度と短7度の模倣を行い、PIは現れない。練習帳のZ1-98の様に、明確にPI以外の技法の習得が目される曲はPIを示さない。

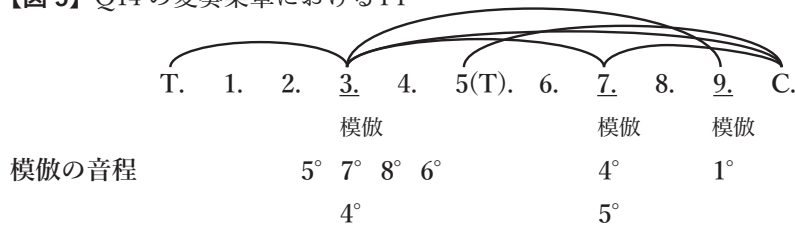
《ヴィオラ・ソナタ》Q14は、彼が最初に出版した同時期の室内楽作品群と同じく循環形式を使い、彼がなぜこの曲を公表しなかったか理解しにくい、その第2楽章の主題の後年の交響曲での再利用が2作品の1つを放棄する事を要したかもしれず、単にその様な作品の印刷を正当化するのに十分な独奏ヴィオラの市場がなかった可能性もある<sup>54</sup>。

Q14の第3楽章の変奏曲は、c-mollの主題と7つの変奏、C-durの第8変奏と第9変奏（最終変奏のmm. 40～58）及びc-mollのコーダ（最終変奏のmm. 59～）で構成され、第5変奏は主題を再現する。この曲は音価を細分化する変奏技法を顕著に用いる。

第3変奏は、第2変奏の冒頭旋律に基づく正確な模倣を、音程を変えて繰り返す。それらは完全5度上、短7度上、完全4度下、及び短6度上と完全8度上の模倣（【譜例2】）である（mm. 1～2; 4～5; 8～9; 11～12）。第7変奏は完全4度上と完全5度下（mm. 1～2; 4～6; 9～10; 12～）、第9変奏は同度の模倣（mm. 47～）を行う。第3変奏の5度上、7度上、4度下は第3変奏から第7、第9変奏、最初の主題の距離「5」「7」「4」、8度と6度上は第3変奏とコーダの距離「8」、第5変奏（主題の再現）とコーダの距離「6」（これらの模倣旋律は同一となるのでコーダが起点となる）、第7変奏の4度上と5度下は第7変奏からコーダ、第3変奏の距離「4」「5」に対応し、PIが現れる【図5】。

【譜例 2】 Q14 の変奏楽章の第 3 変奏の 6 度上と 8 度上の重音の模倣（mm.11～12）

【図 5】 Q14 の変奏楽章における PI



この様に室内楽の習作の変奏楽章はPIの実践を続けるが、後に彼は教師としてレッスンの内容を作品の作曲で実践させるツェルターの方法を使っている<sup>55</sup>。彼の形成時代の音楽の権威は依然としてツェルターであり<sup>56</sup>、彼は自身が受けた教育の内容を自身の方法として採用したのだろう。

室内楽のジャンルで彼が生前に公表した唯一の変奏曲Q19（作品 17）は、D-durの主題と7つの変奏、主題の再現及びコーダで構成され、第7変奏のみd-mollとなる。各変奏の模倣は断片的でPIは現れず<sup>57</sup>、彼がPIを用いる室内楽の変奏曲を公表する事はなかった。

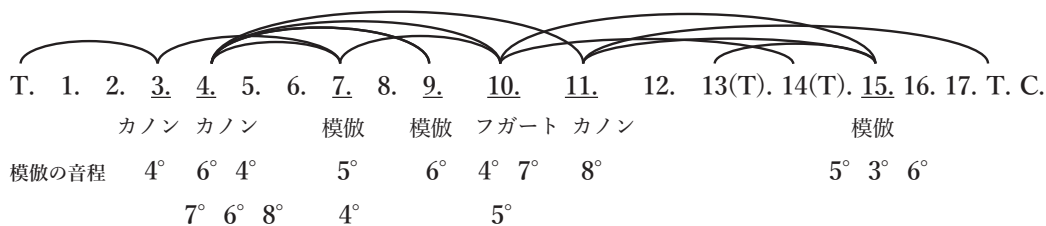
この約11年後、L.v. ベートーヴェン記念碑設立の資金のための曲集に貢献する計画によるピアノ変奏曲U156が、U158、U159と一緒に作曲された。これらの作曲中、彼は「私が以前に決してピアノ変奏曲を作らなかった事を挽回しなければならないのは当然です」<sup>58</sup>と記し、

U156は彼が生前に公表した唯一のピアノ変奏曲となる(作品54)。彼がレッスンの後なぜ独奏ピアノ変奏曲のジャンルに触れず、当時それを選んだかについては、ピアノ変奏曲の大家ベートーヴェンに相応しい賛辞と考えられる<sup>59</sup>。彼はここで当世風の凡庸な変奏曲と距離を置き、既に主題に現れている対位法的作曲技法と作品全体の建築的な構成によって、バッハの《ゴルトベルク変奏曲》やベートーヴェンの変奏曲との接近を図った<sup>60</sup>。

U156は、旋律的にQ14の変奏楽章の主題と類似するd-mollの主題<sup>61</sup>、17の変奏、主題の再現、コーダで構成され、第3変奏は増4度上のカノン、第4変奏は短7度下、増6度下、短6度上、完全4度上、完全8度下のカノン、第7変奏は自由模倣の中で完全5度上と完全4度下の模倣を行う(mm. 9~11)。第9変奏は主旋律を除く3連符が長6度の反行の模倣(mm. 12~)、第10変奏は完全4度上、短7度上、完全5度下の4声のフガート、第11変奏は完全8度下のカノン(mm. 9~)、第15変奏は完全5度、短3度、短6度上の模倣を行う。第13変奏は主題を中声部で再現し、第14変奏は主題をD-durで再現する。

第3変奏の4度上は、第3変奏と最初の主題の距離「4」、第4変奏の6度、7度、8度下は、第4変奏から第9、第10、第11変奏の距離「6」「7」「8」に対応する。第4変奏の6度と4度上は第4変奏から第9、第7変奏の距離「6」「4」、第7変奏の5度上と4度下は、第7変奏から第3、第10変奏の距離「5」「4」に対応する。第10変奏のフガートの4度上、7度上、5度下は、第10変奏から第7、第4、第14変奏(主題の再現)の距離「4」「7」「5」に対応する。第11変奏の8度下は、第11変奏と最後の主題の再現の距離「8」、第15変奏の3度、5度、6度上は、第15変奏から第13(主題の再現)、第11、第10変奏の距離「3」「5」「6」に対応し、PIが現れる<sup>62</sup>【図6】。

【図6】 U156におけるPI



最初の9つの変奏はより速いリズムの音価と第4変奏の厳密なカノンの適用を通じて強度を増し、第10、第11変奏は構造上の休止を示すが、フガートの第10変奏と第4変奏は対位法的な対を形成する<sup>63</sup>。全体は細分化の変奏技法とフガートの併用を示し<sup>64</sup>、対である第4、第10変奏はPIの構成の中心を占める。

U156がこの最終的な変奏配列に至るまでにおよそ3つの段階が確認され<sup>65</sup>、PIの形成プロセスを追う事ができる。自筆譜AKの最初の段階では第2、第3、第16、第17変奏及び主題の再現が直接繋がる(変奏番号は最終的な変奏配列で使われるものを示す)。この段階で増4度上のカノンの第3変奏と主題の再現の距離は「4」を示しPIの片鱗が現れる。

次の段階で第14変奏まで一連の変奏配列が現れるが、それらの変奏の一部は放棄された<sup>66</sup>。



この未完の変奏配列においてPIは一貫しない。この配列が大幅に再考され、その後の修正を経て、最終的な変奏配列（筆写譜ASTと初版ED）となった。なお、最終変奏の中の主題の再現に完全8度下のカノンがつく稿があり<sup>67</sup>、当初第10変奏のフガートのドックスの一部は現在のものより完全5度下に書かれたが<sup>68</sup>、それらが最終的な変奏配列に置かれるとして、PIが適合する事は変わらない。この様にPIは自筆譜の最初の段階で片鱗が現れ、次に検討された未完の変奏配列では不明瞭になり、それが大幅に再考され、修正された最終的な変奏配列で初めて完全に現れる。

U156は後年のピアノ変奏曲に影響を与え、ブラームスは《自作主題による変奏曲 *Variationen über ein eigenes Thema*》作品21-1 (1862) の第10変奏において、U156の第11変奏の旋律の輪郭などを使い、メンデルスゾーンが行った様に音楽の伝統に靈感を見出した<sup>69</sup>。作品21-1の第5変奏は完全5度下の反行カノン、第8変奏の一部と、最後の第12変奏（最終変奏の mm. 37～）は完全8度下のカノンを行い、第12、第5変奏の距離「8」などはPIを示し、PIを構成する彼らのピアノ変奏曲の直接の関連が顕在化する<sup>70</sup>。

以上の考察は、メンデルスゾーンの練習帳のピアノ変奏曲、室内楽の習作の変奏楽章、及び生前に公表されたピアノ変奏曲においてPIを示した。彼は他のどの媒体より器楽において、過去の伝統を自身の新たな貢献と結びつける事によって、真に理解できる語法を創造しようと努めた。彼は自身に取り組んでいた美学的な問題に気づくのと同様、自身の歴史的な立場に気づいており、批評的思考を持っていた<sup>71</sup>。伝統的な音程カノンを用いる作品は、数世紀の間に僅か数例見られるだけだが、19世紀にはPIを用いる作品が格段に増えた。PIは音程カノンが簡素化されたものであり、模倣と変奏における同型が数的に対応する事によって曲に一貫性と自律性を与える。音楽語法が拡大し、厳格な模倣を多用せず、器楽による自律的原理が求められた19世紀において音程カノンの伝統を踏襲するには、構成原理を生かす事が方策の1つとされ、暗黙のルールとしてPIが適用されたのだろう。

最後に、彼らのレッスンに関する当事者の言及に触れる。ツェルターはメンデルスゾーンに、自分達は教科書より相互の才能に従ってレッスンし成長したと書き送り<sup>72</sup>、メンデルスゾーンは音楽家J.C. ローベ (1797-1881) との会話の中で、初期のツェルターとの対位法の諸研究と自身のバッハ研究が多声音楽への愛着に影響したと述懐し、自身を満たしその本質にあるものの開発に努めたため、人が彼に容認するもの全てに独創性が生じるだろうと発言した<sup>73</sup>。こうした内容はPIの教育と実践のプロセスに矛盾しない。

<sup>49</sup> Schmidt-Beste (2004). 131 参照。

<sup>50</sup> Todd (1983). 79-83 参照。

<sup>51</sup> 楽譜 (2009a) の序文と校訂報告を参照。

<sup>52</sup> Todd (2004b). 174; Todd (1983). 72n3.

<sup>53</sup> 小石 (2011). 106-107.

<sup>54</sup> Taylor (2011). 45 参照。Q14 を最後に、彼の循環形式の作品に変奏曲は組み入れられない。Krummacker (1984). 81.

<sup>55</sup> Schmidt-Beste (2004). 131.

<sup>56</sup> Todd (2003). 48.

<sup>57</sup> 第6変奏に別の稿があるが模倣を行わずPIは現れない。

- <sup>58</sup> 1841年7月15日、友人K. クリンゲマン宛ての書簡。Loos; Seidel (2003). Bd. 8, 144; 560.
- <sup>59</sup> Stanley (2004). 160参照。
- <sup>60</sup> 楽譜 (2012). IX. U156はブラームスと同じ位音楽史への際立った愛と知識を持つ作曲家によるベートーヴェンへの厳粛な賛辞とされる。Littlewood (2004). 50参照。
- <sup>61</sup> Jost (1992). 59-60参照。
- <sup>62</sup> これまで検討した曲では、大よそ模倣の何度上は変奏配列を昇順に、何度下は降順に数えていたが、ここではその方向が逆になり、大よそ模倣の何度上は変奏配列を降順に、何度下は昇順に数える。
- <sup>63</sup> Todd (2003). 414-415参照。
- <sup>64</sup> 細分化の変奏技法とフーガの併用は彼の《オルガン・ソナタ》作品65 (1845年公表) の第6曲W61に現れるが、この曲とブラームスの作品9の変奏における定旋律の扱いは類似する。Littlewood (2004). 13参照。
- <sup>65</sup> 変遷の説明と一次資料についてはJost (1992). 44-59及び楽譜 (2009c) の序文と校訂報告、自筆譜AKはNachlass Band von Felix Mendelssohn Bartholdy. Bd. 35, 23-36参照。
- <sup>66</sup> これと同時にベートーヴェンの幾つかの直接的な暗示が放棄された。Jost (1992). 54.
- <sup>67</sup> この稿などでは最終変奏が第18変奏となる。楽譜 (2009c). XVI; 54-59参照。
- <sup>68</sup> Todd (2004a). 206-207.
- <sup>69</sup> Ibid., 208-209.
- <sup>70</sup> PIを示す変奏曲とフーガとしてはブラームスの《ヘンデルの主題による変奏曲とフーガ》(1862) が現れる。三島 (2015). 118ff. 参照。PIが彼らの周辺を始め他の作曲家の変奏曲の中にも現れる事は筆者の研究発表 (日本音楽学会東日本支部第38回定例研究会) が確認している。
- <sup>71</sup> Krummacher (1984). 74参照。ブラームスも同様であり、バッハと自身の世代の美学の間の距離に気づき、彼をより歴史的な方法で受け入れる事を理解していた。Horne (2002). 553参照。
- <sup>72</sup> 1824年8月3日の書簡。Schmidt-Beste (1997). 41-42.
- <sup>73</sup> メンデルスゾーンは、これらの原則を心に留め徹底して追求すれば自身を独自の創始者の領域に導く事ができると続けた。Lobe (1855). 290-291参照。

## 結

考察の結果、対象曲の一部は一貫したPIを示した。ツェルターの体系的な教育において、練習帳の変奏曲は何かの意味を持っていたらう。Z1-98の細分化の変奏技法とフーガトに関して、前者は後年の変奏曲に踏襲され、両者の併用も実践された (U156)。一方でZ1-119の二重変奏と音程カノンは、それぞれレッスンの外の変奏曲において全く実践されない。従って、それらの個別の学習よりも両者の組合せが意味するものが重要であったに違いない。両者の組合せはPIを示し、彼の室内楽の習作の変奏楽章及びZ1-119と同じピアノ変奏曲のジャンルの唯一の公的作品がPIを示した。従ってツェルターの教育プロセスに無駄がなく、メンデルスゾーンがその内容を着実に引き継いだとすれば、古典派の二重変奏と伝統的な音程カノンを組合せる意味は、単に変奏技法の練習というよりPIを認識させ伝える事であったと考えられる。

彼のピアノを用いる変奏曲の作曲教育と実践の間には、様々な音程の模倣など通常の変奏曲の用法を模索しながらPIを用いるという関係が見出される。18世紀の模倣技法の教育からPIの実践に至るブラームスの事例はこの関係を重ねて示す。PIはこの時代に唯一無二なものではなく、前世紀の模倣技法の教育が19世紀においてPIを導くという筋道が整理される。

彼の変奏曲の教育と実践を繋ぐPIの利用は音程カノンだけを使う事より柔軟で、厳格な模倣技法を要求せず器楽の自律性を求める19世紀の背景と一致する。彼は伝統の継承者であるとともに時代に順応する柔軟性を備えた作曲家であり、本論は彼の作品の研究と演奏に新たな観点を提供する。

#### 引用文献

- Brodbeck, David Lee (1994). "The Brahms-Joachim Counterpoint Exchange; or, Robert, Clara, and 'the best Harmony between Jos. and Joh..'" in David Lee Brodbeck (ed.), *Brahms Studies*. 1, Lincoln: University of Nebraska Press, 30-80.
- (1998). "Brahms's Mendelssohn." *Brahms Studies*. 2, 209-231.
- Danuser, Hermann (1983). "Aspekte einer Hommage-Komposition: Brahms' Schumann-Variationen op.9." in Friedhelm Krummacher; Wolfram Steinbeck (eds.), *Brahms-Analysen*. Kassel: Bärenreiter, 91-106.
- Dietrich, Albert (1989). *Erinnerungen an Johannes Brahms*. Leipzig: Otto Wigand.
- Geiringer, Karl (1947). *Brahms: His Life and Work*. London: Allen & Unwin.
- Horne, William (1989). "Brahms's Düsseldorf Suite Study and his Intermezzo, Opus 116, No.2." *Musical Quarterly* 73, 2, 249-283.
- (2002). "Through the Aperture: Brahms's Gigues, WoO4." *Musical Quarterly* 83, 2, 530-581.
- Jost, Christa (1992). "In Mutual Reflection: Historical, Biographical, and Structural Aspects of Mendelssohn's *Variations sérieuses*." in Ralf Larry Todd (ed.), *Mendelssohn Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 33-63.
- Kalbeck, Max (1904). *Johannes Brahms*. 1, Berlin: Deutsche Brahms Gesellschaft.
- (ed.)(1915). *Johannes Brahms Briefwechsel*. VIII, Berlin: Deutsche Brahms Gesellschaft.
- Kirnberger, Johann Philipp (1771-1779). *Die Kunst des reinen Satzes in der Musik*. Berlin: Decker und Hartung.
- Krummacher, Friedhelm (1984). "Mendelssohn's Late Chamber Music: Some Autograph Sources Recovered." in Jon W. Finson; Ralf Larry Todd (eds.), *Mendelssohn and Schumann: Essays on Their Music and Its Context*. Durham: Duke University Press, 71-86.
- Littlewood, Julian (2004). *The Variations of Johannes Brahms*. London: Plumbago.
- Litzmann, Berthold (ed.)(1927). *Clara Schumann, Johannes Brahms: Briefe aus den Jahren 1853-1896*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Lobe, Johann Christian (1855). "Gespräche mit Felix Mendelssohn." *Fliegende Blätter für Musik: Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler*. 1, 280-296.
- Loos, Helmut; Seidel, Wilhelm (eds.)(2008-2017). *Felix Mendelssohn Bartholdy: Sämtliche Briefe*. Kassel: Bärenreiter.
- MacDonald, Malcolm (2001). *Brahms*. Oxford, United Kingdom: Oxford University Press.
- Marpurg, Friedrich Wilhelm (1755). *Handbuch bey dem Generalbasse und der Composition*. Berlin: Gottlieb August Lange.
- Marx, Adolf Bernhard (1837-1847). *Die Lehre von der musikalischen Komposition*. Leipzig: Breitkopf & Härtel.
- Meurs, Norbert (2008). "'Bis wir beide recht gescheut geworden sind': Brahms und die alte Musik." *Brahms-Studien* 15, 111-125.
- Moser, Andreas (ed.)(1908). *Johannes Brahms Briefwechsel*. V, Berlin: Deutsche Brahms Gesellschaft.
- Reese, Gustave (1954). *Music in the Renaissance*. New York: Norton.
- Schmidt-Beste, Thomas (1997). "'Alles von ihm gelernt?'" Die Briefe von Carl Friedrich Zelter an Felix Mendelssohn Bartholdy." *Mendelssohn-Studien* 10, 25-56.
- (2004). "Mendelssohn's Chamber Music." in Peter Mercer-Taylor (ed.), *The Cambridge Companion to Mendelssohn*. Cambridge: Cambridge University Press, 130-148.

- Sisman, Elaine R. (1990). "Brahms and the Variation Canon." *19th-Century Music* 14, 2, 132-153.
- Stanley, Glenn (2004). "The Music for Keyboard." in *The Cambridge Companion to Mendelssohn*, 149-166.
- Taylor, Benedict (2011). *Mendelssohn, Time and Memory: The Romantic Conception of Cyclic Form*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Todd, Ralf Larry (1983). *Mendelssohn's Musical Education: A Study and Edition of his Exercises in Composition*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2003). *Mendelssohn: A Life in Music*. Oxford: Oxford University Press.
- (2004a). "Piano Music reformed: The Case of Felix Mendelssohn Bartholdy." in Ralf Larry Todd (ed.), *Nineteenth-Century Piano Music*. New York: Routledge, 178-220.
- (2004b). "The Chamber Music of Mendelssohn." in Stephen E. Hefling (ed.), *Nineteenth-Century Chamber Music*. New York: Routledge, 170-207.
- (2013). *Mendelssohn Essays*. 2nd ed. New York: Routledge Taylor & Francis Group.
- Vetter, Isolde (1985). "Johannes Brahms und Joseph Joachim in der Schule der alten Musik." in Berke Dietrich et al. (eds.), *Alte Musik als ästhetische Gegenwart: Bach, Händel, Schütz*. Bd.1, Kassel: Bärenreiter, 460-476.
- Wehner, Ralf (2009). *Felix Mendelssohn Bartholdy: Thematisch-systematisches Verzeichnis der musikalischen Werke*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- 小石かつら (2011). 「F.メンデルスゾーンの初期未出版ピアノ作品：1820～25年の習作群を考察する」『阪大音楽学報』9, 99-114.
- 松原薫 (2020). 『バッハと対位法の美学』東京：春秋社.
- 三島理 (2012). 「ブラームスの《シューマンの主題による変奏曲》op.9におけるカノン：序数と度数の法則性に着目して」『音楽文化研究』11, 15-20.
- (2015). 「ブラームスのピアノ変奏曲に見られる数的な関係：模倣を使用する変奏の模倣の音程とその配列に着目して」聖徳大学大学院音楽文化研究科博士論文, 博乙第7号.

#### 主な参照楽譜

- Mendelssohn Bartholdy, Felix (1985). Ralf Larry Todd (ed.), *Early Works for Piano*. Cambridge: Cambridge University Press.
- (2009a). Hoshino Hiromi; Kiriya Takeshi (eds.), *Sonaten für Violine und Klavier*. Kassel: Bärenreiter.
- (2009b). Pietro Spada (ed.), *Composizioni per pianoforte*. Roma: Boccacini & Spada.
- (2009c). Holger M. Stüwe (ed.), *Variationen für Klavier*. Kassel: Bärenreiter.
- (2011). Ernst Herttrich (ed.), *Sonate c-moll für Viola und Klavier*. München: G. Henle.
- (2012). Michael Kube (ed.), *Mendelssohn Bartholdy Variations sérieuses op.54*. Wien: Wiener Urtext Edition, Musikverlag Ges. m. b. H. & Co. KG.
- (2017). Ralf Larry Todd (ed.), *Sämtliche Werke für Violoncello und Klavier*. Kassel: Bärenreiter.



Mendelssohn's Education in and Practice of Composing Variations for Piano:  
From the Perspective of Construction Principle of Interval Canons

MISHIMA Osamu

This paper considers Felix Mendelssohn Bartholdy's (1809-1847) variations for piano from the perspective of his education, specifically education about the construction of interval canons. Mendelssohn studied composition and music theory under Carl Friedrich Zelter (1756-1832) around 1820. Teacher and student focused on variation form, especially variations for violin and piano (MWV-Z1-98) and variations for piano (Z1-119). In the former, the variation technique of rhythmic acceleration and fugato were used, and these techniques were also applied to Mendelssohn's variations for piano in later years. In the latter, the combination of double variations and a part of traditional interval canons was used, but these techniques were not applied to any of his variations after leaving Zelter's lessons. Why then did they study double variations and interval canons and combine them in the lessons?

In the variation, Z1-119, a combination of double variation and interval canons, Variation 1 is a canon at the unison (or the octave), Variation 3 is a canon at the third, and Variation 5 is a canon at the fifth. The number of respective canons or the interval of imitation, 1, 3, and 5, corresponds with the number of variations (or the interval) from Variation 1 to respective canonic variations (Variation 3, Variation 5). That is, the number of the interval of imitation exactly reflects the ordinal number of canonic variations, which can thus be recognized as the principle constructing interval canons. This simple construction principle in which the number of the interval of imitation corresponds with the ordinal number of variations can be easily used unlike traditional interval canons that use all the interval of imitation from the unison to the octave.

This construction principle applies to another double variation (MWV Q7, the second movement) composed by Mendelssohn for Zelter's lessons around the same time. This construction principle applies to the movement, which is a variation composed by Mendelssohn three years later (MWV Q14, the third movement), and the variation for piano, which is the exclusive variation published during his lifetime (Op. 54, MWV U156). Therefore, it can be considered that Mendelssohn learned this construction principle during lessons from Zelter and subsequently applied the principle to his own variations. It has been pointed out that Mendelssohn attempted to apply principles he learned during his study with Zelter in the early 1820s to his matured art. If so, in order to understand the above-mentioned construction principle, double variation and interval canons might have been combined.

Applying this construction principle is a more practical approach to composing by adapting old tradition to contemporary composition of the time rather than using only interval canons. Zelter led Mendelssohn to the tradition of 18th century music, and Mendelssohn applied traditional styles to his own compositions. Thus, Mendelssohn's application of the construction principle to link the education and practice of the variations is explained as his adaptation to the traditional and strict interval canons in the 19th century. This explanation provides a new perspective on the study and the playing of Mendelssohn's works.

