

バルトーク、ハンガリー農民歌による 即興曲 Op. 20における一考察 —中心軸システムを中心に—

平 野 俊 介*

(平成8年4月30日受理)

要 旨

バルトークが作曲したハンガリー民謡を題材としたピアノ作品の中から「ハンガリー農民歌による即興曲 Op. 20」を取り上げ、特に旋律や和声の音構成の解明を中心軸システムの見地から試みた。その考察から、この作品の音構成に中心軸と関わる多くの箇所を見出すことができ、エルネ・レンドヴァイが明らかにした通り、バルトークの作曲技法がいかに深く中心軸システムに根差しているかを、この作品でも確認することができた。

KEY WORDS

the axis system	中心軸システム
pole, opposite pole	極点・対極点
α chord	アルファー和音

1. は じ め に

演奏家としてバルトークの作品を取り上げる時、作品の構造を完全に理解し得ない思いを感じる事がしばしばある。バルトークの作品には、他のどの作曲家とも異なったバルトーク独自の作曲様式が存在するのは確かであるが、彼の創作の根幹は、ハンガリーを中心とするその周辺地域をも含めた民謡にあるといっても過言ではない。バルトークは、何世代にもわたって農民の間で伝承されてきた民謡こそ、余分なものが削ぎ落され本質的に重要なものだけが残された最も豊かで自然な音楽表現を達成したものであり、その表現の中に、その民族や地域独自の文化の真髄が潜んでいると認識していたのである。従って、純粋な民謡の編曲は、バルトークにとって創作の原点なのである。

それでは、バルトークは民謡を編曲するのに際して、和声付けの問題をどの様に考えたのであろうか。この問題に関しては、民謡旋律の音組織から導き出された音構成に基づいて、和声付けが成されているとしばしば指摘される。しかし、実際に楽譜の上で複雑に錯綜した和音や、大胆で独創的な音の用例に遭遇した時などは、演奏家として感覚的には共感を示すことができても、論理的に音構成を解明するとなると至らないことが多いのである。この事は、民謡を素材とした作品でも勿論あるが、バルトーク自身の創作作品ともなると、更に音構成を解明するにあたって困難さが増すように思われる。この原因の一つとして、バルトークがハンガリーや

* 芸術系教育講座

その周辺地域の民謡や農民音楽に関する研究については、多くの著作を残しているのにも拘わらず、彼自身の作曲に関わる音構成の手法や和声理論については何も書き記さず、バルトークの作曲技法を解明する緒を私達に残さなかったことが挙げられる。

そのバルトークの作曲の基本原理も、1950年代以降にハンガリーの理論家であるエルネ・レンドヴァイの克明に成された多くの作品の分析研究によって論理的に解明されて、現在ではバルトークの作品研究をするにあたり、レンドヴァイの功績を抜きにして考えることはできない。しかし、レンドヴァイの作品分析研究が多くのバルトークの主要な作品に及んでいるのは確かであるが、ピアノ曲について見るならば、バルトークの代表作でもある「2台のピアノと打楽器のためのソナタ」の精緻な作品分析は知られているが、民謡を素材としたピアノ作品に関する分析研究が、充分に行なわれているとは言い難い。従って、民謡素材に基づいたピアノ作品を考察することで、バルトークの作曲技法の一端が探り出せたらと思い、「ハンガリー農民歌による即興曲 Op. 20」を研究と考察の対象として取り上げる。

この作品は1920年に作曲されているが、正にその1920年代こそ、バルトークの作曲技法の独自性が最も発揮された時期であった。そして創作活動の初期から絶えず取り組んできたピアノ作品が、「ハンガリー農民歌による即興曲」の完成後5年の間、^{とが}跡絶えてしまい、この曲はピアノ作品としてバルトークの創作活動の前半を締め括る重要な作品となっている。また、純粋なハンガリー民謡やスロヴァキア民謡による編曲作品として、優れた評価を得ている「子供のために」等で培った作曲や編曲手法が「ハンガリー農民歌による即興曲」の中で、更に発展して成熟した形で示されている。その上、民謡旋律に基づく編曲部分とバルトーク独自の創作部分が自然に融和して、8曲から構成される全体が一個の独創性溢れる作品として、見事な一体感を築き上げている。

以上の事からも、この作品が分析研究や考察に価すると確信した訳である。

2. ハンガリー農民歌による即興曲 Op. 20における作品考察

バルトークの作品を考察するにあたって、前述のように、レンドヴァイの中心軸システム¹⁾、黄金分割、フィボナッチの数値等の理論を抜きにして考えることはできない。本来ならここで中心軸システム等の概念の定義が必要となるが、これらの事柄は、レンドヴァイによる『バルトークの作曲技法』に論理的かつ明細に記述されている²⁾。従って、ここでは重複を避け、以下の通り必要なことだけを補足しておく。

a) トニカ軸上の c, es (dis), fis (ges), a を中心音とする α ^{アルファ} 和音は、そのポジションは異なっても和音の構成音は全て同一である(譜例1)。サブドミナント軸の α 和音もドミナント軸の α 和音も上記と同様である。

b) レンドヴァイは α 和音を更に細かく分類し、そのポジションと構成音によって β ^{ベータ}, γ ^{ガンマ}, δ ^{デルタ}, ϵ ^{エプシロン} に細分して示しているが³⁾、ここでは α 和音の細かい区分に囚われることなく、一括して α 和音として扱っていく。

譜例 1



2.1 Iの考察 (□の中の数字は小節数を示す)

3回にわたって繰り返される民謡旋律は、いずれもc音上に終止するドリア旋法である。旋律の構成音の中では、dとaがいずれも経過的に1回現れるだけで、この2音を省いた音列はc-es-f-g-b-cから成る5音音階になる。そして、バルトークは1907年のトランシルヴァニア地方での民謡の調査旅行で採譜した多くの旋律の中に、上記の5音音階と同一の音列を多数発見している⁴⁾。

始めの旋律の提示では、右手のes, f及びb, cの長2度から成る2音により和声付けされているが、同時に右手の和音は左手の旋律に対してカノンとしても機能している(譜例2)。

譜例2



2回目の旋律の繰り返しは、右手の3度音程による2音で和声付けされていて、この[5]–[7]まではシンメトリーの意図の基に和音が配列されている(譜例3)。この譜例は、旋律の主要な音進行を抜き出して整理した形で記したが、この旋律はもともとシンメトリーな音進行を含んでいるのである。[5]–[7]の各第1拍目の音構成はf音上の長3和音であり、[5]のF-es-c⁵⁾に対して、[6]のF-g-bの和音が対応する。また[7]は1拍目の長3和音に対して2拍目のEsと3拍目のGの長3和音が対応している。この和音進行を別の角度から捉え、前述のα和音を適用する見方も考えられる。つまり、[5]と[6]の各第1拍目のFの長3和音に対して、2・3拍目をそれぞれの旋律の主要音であるesとgのα和音と考える。そして、[8]には旋律の終止音であるcのα和音を適用する。この様に考えるとF-esα-F-gα-F-Es-G-cαという正に旋律の音進行の骨組みに付けられた和音進行が浮び上る。

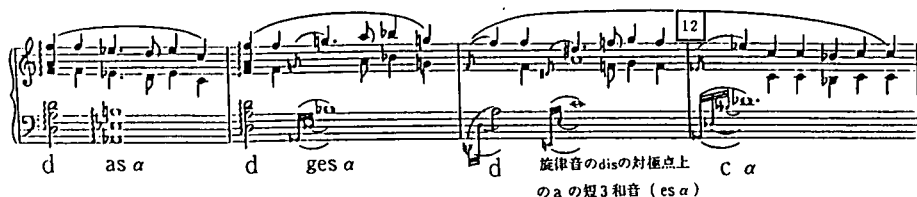
譜例3



次の3回目の旋律の繰り返しでは、より大胆で独創的な和声付けが成されているように感じられるが、ここでもα和音を適用することで、その音構成を解明することができる(譜例4)。譜例の通り[5]–[7]のf音上の長3和音が、[9]–[11]ではd音上の短3和音に変化して、[9]の2拍目には同一の中心軸で、dに対して最も強い機能的近親関係にある対極点⁶⁾のas音上の短3和音が左手に置かれ、この3和音と旋律音の全てがasのα和音の中に含まれている。更に、[12]での左手のges音上の短3和音も、旋律の終止音であるcの対極点上の和音が使われていて、ここでも和音と旋律音のすべては、cのα和音に含まれている。

曲の結尾として[13]から旋律の終結部分を2回繰り返している。その2回目の繰り返しでは、黄金分割音程⁷⁾と極点・対極点の活用によって旋律の音域とリズムが拡大されている(譜例5)。

譜例 4



譜例 5

譜例では極点・対極点の關係

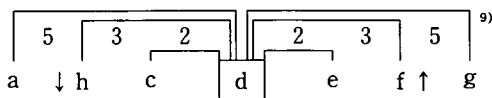
を対極点とだけ表示する。



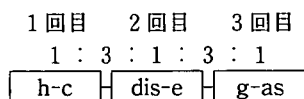
2.2 IIの考察

この民謡旋律の旋法を考えるに当たって、民謡を12平均律で採譜する際の問題点について取り上げたい。

民謡は、農民たちの実生活に根差したものであり、その土地や民族の中で長い年月にわたって伝承され、生命体として絶えず成長・発展や変化・変容、或いは衰退・退化するものである。そのような生命体としての民謡を、12平均律で完全に記録すること自体は不可能に近く、あくまでも楽譜に書き記された旋律は、近似値の記録だという認識を持つべきである。従って、バルトークが民謡旋律の原曲を作品の中に取り入れた場合、しばしば部分的に旋律の音高に変化を加えていることは、この事情を反映しているとも考えられる。以上の事柄を踏まえた上でこの曲の旋法を考えるならば、やはりドリア旋法が妥当と思われる。そこで、ドリア旋法の特徴をシンメトリーの観点から検討すると、次に示すように、この旋法ではd音を中心にして全ての音に対して引力が働いていて、中心のd音から見た各音が、シンメトリーに黄金分割音程で配列されている。更に、d音から見て半音が三つから成る短3度関係のhとfの音に注目したい。純正律や5音音階組織における短3度は、12平均律のそれよりも幅が広く⁹⁾、そうすると当然hとfの音高にも変化を来す。つまり、hの音がより低くなり、fの音はより高くなる訳である。この曲をドリア旋法とした場合に、前半の旋律でfa^{シャープ} #¹⁰⁾が使われる理由が、この事からも納得できる。そして、バルトークやコダーイの採譜した東欧の民謡にドリア旋法が殊の外多い訳は、上述のように、この旋法が自然界の法則に最も適っている証しと考えられるからである。



さて、この曲の中では民謡旋律が4回反復されるが、1回目と4回目はcを主音として、2回目はe、3回目はasを主音とする。ここでもcを中心とした長3度関係のシンメトリーの意図が感じられるが、3回目の旋律の繰り返しまで、バルトークは旋律を提示するのに先だって、主音とその短2度下の音を力強く響かせている。この短2度関係の音の連鎖を取り出すと、次のようになる。これはレンドヴァイが指摘した短2度と短3度の交替から成る1:3型で、バルトークの音程関係の組み合わせの中でも特徴的なものの一つである¹¹⁾。



更に、このⅡ曲目の中で随所に見られる技法上の特徴としては、短2度の重用と極点・対極点の応用が挙げられる（譜例6）。半音一つから成る短2度音程を特別に重要視するのは、何もこのⅡだけでなくⅢ以降の曲でも同様である。これはすべての音程組織を生命体に譬えるなら、音程組織の最小の単位である短2度を、その生命体を築き上げる最も重要な一つの細胞と見なし、この音程に特別な意味と役割を与えたためではないかと思われる。

譜例 6

7 - 13

短2度 短2度

短8度(短2度)

対極点

30 55

短2度

短2度

対極点

aの対極点の音で拡大

旋律の終止音のgisに対し対極点上のdの短3和音

a

短2度

短2度

対極点

短2度

旋律の終止音のcに対し対極点上のgesの短3和音

終止音のhis(c)に対し左手は対極点上のFisの長3和音

2.3 IIIの考察

バルトークが記録したドリア旋法の原曲の民謡旋律は、変化音を含まずに記譜されている。しかし、それがこの曲の中では si に ^{フラット}b, fa に ^{シャープ}# が加えられている。その理由としては、前述のIIで記したドリア旋法の特徴が考えられるのだが、この二つの音が変わった結果、この旋律の音階は完全に倍音列音階とも一致している。

始めの d を主音とした旋律提示の際の和声付けは、黄金分割音程である完全4度による半音進行が中心で ([7]だけその展開音程の完全5度)、旋律提示の3小節前から cis-fis-d₅-g の音進行が民謡旋律の前半の[9]まで続く。そして、この音進行の四つの音は、タイによりほぼ2拍分引き伸ばされ、主音の d とその長3度上の fis、その二つの音を短2度関係で対極点同士の cis と g が包みこむ形になっていて、バグパイプによるドローンの効果を想起させる。また、主音とその短2度関係の音を旋律の提示に先だって響かせておく着想は、II曲目でも見られた。旋律の後半の[11]-[17]では完全4度を積み重ねた b・es・as による和音が絶えず響いているが、和音の一番上を主音である d 音と対極点の as 音にすることで、主音との絆を保つ意図が感じられる。

2回目の旋律の繰り返しは、主音が f に変わり、左手の民謡旋律に対して、右手には和音進行から成る新しい対旋律が現れる。ここでは左手の旋律音の大部分が、des-es-f-g-a による全音音階の音であるのに対して、右手の対旋律の大部分の音は、上記とは別の d-e-fis-gis-ais による全音音階音から生み出されている。この場合、厳密な意味で二つの全音音階の使い分けが成就されている訳ではないが、二つの全音音階を融合して一つの統一体を作り上げようとする意図は、見ることができる。

最後の3回目の旋律の反復では、主音が再び d に戻っている。ここでは4声体の書法により、ソプラノとバスのユニゾンで旋律が提示される。その際、各フレーズ開始の[31], [33], [35]の内声部に、旋律音の対極点の音を同時に響かせることで、旋律の表現力を更に高めようとする意識が感じられる(譜例7)。

譜例 7

30 - 45

旋律音に対する対極点の音

対極点

対極点

対極点

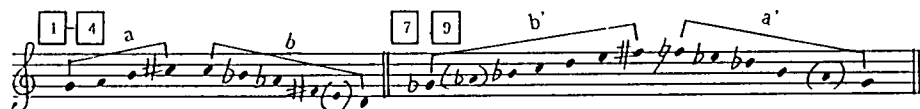
2.4 IVの考察

この曲の旋律は、ミクソ・リディア旋法で前半部の終止音は d, 後半部の終止音は g である。始めの民謡旋律の左手の提示に対して、右手は音階進行や分散和音の速いパッセージでそれに対応する。そして、この右手のパッセージは旋律に対する対極点の音も含んでいて、それがカノンとしての機能も果している(譜例 8)。また、 $\boxed{1}-\boxed{4}$ や $\boxed{7}$, $\boxed{9}$ の音構成には、二つの全音音階の反撥する力と引き合う力を巧みに利用した跡が窺われる¹²⁾(譜例 9)。

譜例 8



譜例 9



次に 2 回目の旋律の繰り返しの際は、原曲の民謡旋律とは異なって、旋律途中の $\boxed{20}$ 及び $\boxed{27}$ から短 3 度高く同じ中心軸に属する音へ旋律音が移行されている。ここでも旋律に対する和声付けに関しては、左手の和音の中に、旋律の主要な音に対して概ね短 2 度と対極点の音を含み、その音構成の大方が黄金分割音程による配列になっている。

更に、曲の終結部分 $\boxed{33}-\boxed{37}$ に使われている c・g と ges・des の二つの和音は、互に対極点同士であり、両和音は全く同一の和声上の役割を担っている。

2.5 Vの考察

この民謡の旋法を考えるに当り、 $\boxed{12}$ での旋律の終止音をアクセント記号のついた g 音とするか、或いは旋律最後の 8 分音符の d 音とするかによって異なってくる。そこで旋法を特定するために、その旋律に対してバルトークがどのような和声付けを行なったかにも、注目したい。

まず始めに、シンコペーションによる短 2 度から成る 2 音のオスティナートが、旋律の提示前から力強く開始される。旋律の提示に先だって短 2 度関係の音を響かせておく先例は、II 曲目と III 曲目にも見られた。そして、いずれの場合も主音とその短 2 度下の音が含まれていた。

従って、この曲の場合も同様に考えるなら、cisとdの短2度であるから、主音はdに落ち着く。つまり、バルトークは、この旋律をエオリア旋法として捉えていた訳である。主音をdとしたことによって、旋律が反復される[27]と[35]からのオスティナートのバス音であるas音とf音の連鎖が一層はっきりしてくる。つまり、主音のdと同じ中心軸の音へバス音が変化しているのである。なお、この曲の伴奏部に聴かれるシンコペーションによる和音は、バグパイプのドローンに彷彿とさせてもいる。

さて、この民謡旋律にはdとgの2音間の完全4度による音進行が¹³⁾、何回も繰り返し現れる。この完全4度による音進行は、ハンガリー民謡に非常に多く見られ、この音程が五つの半音から成る黄金分割音程でもあるために、バルトークも自身の作品の中に積極的に取り入れた音進行でもある。この曲の中にも、間奏部[21]–[26]で完全4度進行が連続して使われているし、[43]から曲の最後にかけても、完全4度の音進行が巧みに織り交ぜられている。

更に、この曲の後半では極点と対極点の音が積極的に活用されている(譜例10)。譜例に示したように、[45]–[47]の左手の2声の音進行は、ユニゾンのように対極点同士の音が用いられている。また、旋律の冒頭の音形が現れる[48]と[52]でも、バス音が旋律音の対極点の音になっている。それから、カノンの手法でクライマックスを築き上げる曲の終結部でも、模倣する声部が同じ中心軸内の音であり、各拍上のほとんどの音を対極点同士の配列にすることで、求心性と緊迫感を見事に表現している。

譜例10

45 68

左手が対極点

対極点

p leggiero

対極点

カノン部は上下が対極点

cresc.

sf

2.6 VIの考察

この民謡旋律の原譜は、^{フラット} b が一つの調性による 5 音音階のドリア旋法によって記譜されているが、この曲の中での旋律音は、全て黒鍵音だけで書かれている。I 曲目でも記述したハンガリー民謡にしばしば見られる半音を含まない 5 音音階の音列は、黒鍵の音配列とも完全に一致して、そのシンメトリーの中心は、次のように as 音になる。この事は、前奏[1]—[5]で、as 音から始まる黒鍵音だけによる順次進行を基調としたパッセージが、左手で提示されることと密接に関連している。この前奏では、黒鍵音だけの左手に対して、右手の和音群のほとんどの音は白鍵で奏される。つまり、二つの異なった要素を合体して一つの統一体を築こうとする意思が明白であり¹⁴⁾、ここでも両者は短 2 度関係（右手の全ての和音）と対極点（[2]—[4]のアクセント記号のついた 3 和音）の音で、強く結ばれている。

民謡旋律は、es を主音として 3 回反復されていて、そのいずれも非常に自由な和声付けや対旋律が施されている感じを受ける。しかし、この場合も旋律の主要な音に対する α 和音や対極点の音を想定すると、その音構成の論理が明確になってくる。一つの例として、3 回繰り返される旋律の開始部分[6]—[7]、[12]—[13]、[20]—[21]を比較すると、三者三様でそれぞれの和声付けは全く異なっているように見うけられるが、旋律の主要音である es の α 和音を、その全てに当て嵌めることができるのである。勿論 α 和音は、中心軸の考えを発展させて導き出されているが、和音設定の上でも、この考えを活用している例を次に挙げておく（譜例 11）。譜例の[8]の G_7 は、普通なら C に解決する所だが、C の対極点である ges の α 和音に落ち着いている。[10]では、旋律音に対して対極点の音上に形成される和音が設定されている。

譜例 11

4 — 11

es α

es α as α des α $G_7(g \alpha)$ ges α

全て黄金分割音程で配列

対極点

d c b α es

2.7 VIIの考察

原曲の民謡旋律は、g を終止音とし、^{フラット} b が二つの調で記譜されているが、聴感覚上ではフリギ

ア旋法が優位に感じられる。原曲の旋律の音高とリズムが、この曲の中ではかなり自由に扱われていて、原曲にあるアウフタクトの旋律音も省かれている。この様に自由な変化を伴い即興的な要素が強く感じられる背景には、この曲がドビュッシーへのオマージュの意思の基に書かれた経緯¹⁵⁾も影響している。

この曲の中では、両手の和音の音配列に鏡像形が多く見られ、バルトーク和音としてその特徴を最もよく表した代表例の一つである dur-moll の和音¹⁶⁾が、随所に用いられている。本来この和音は、短3度+完全4度+短3度から構成されているが、ここでは鏡像形の意図の基に音配列が拡大されて、[2], [10], [11], [12]等のように短3度が短10度に広げられて配置されている¹⁷⁾。勿論この dur-moll の和音と旋律音は、同じ中心軸で固く結ばれていて、旋律音の対極点の音がバス音にくる例が多く見られる。一つの例として曲の開始部①-⑪を挙げておく（譜例12）。

譜例12

The image shows a musical score for piano and violin. The piano part is written in a 2/4 time signature. It features several measures of music, with annotations pointing to specific chords and melodic lines. The annotations include 'dur-moll和音' (dur-moll chords) and '対極点' (opposite points). The violin part is also written in a 2/4 time signature and features melodic lines that correspond to the piano part. The score is labeled '譜例12' (Example 12).

2.8 VIIIの考察

この終曲は、完全な民謡旋律の提示が曲の始めの1回だけで、その他の旋律は大胆な変奏を伴っていて、編曲作品ではなく完全にバルトークのオリジナルな作品となっている。そして、起伏や立体感に富んだ表現を実現し、バルトークの独創的な作品として終曲の役割を見事に果している。ここでもVIIまでの各曲で見られた様々な技法が示されている。それらを総括し再確認するためにも、この曲の中での特徴的な技法を取り上げておきたい。

始めのドリア旋法によるhを主音とする曲の冒頭での民謡旋律の提示では、これまでと同様に旋律の主要な音のα和音によって、和声付けが行なわれている。この部分の[6], [8], [10]でのシンコペーションによる旋律進行上の重要な音は、和音のバス音が旋律の対極点の音で対応している（譜例13）。また、h音で旋律が開始されるのにも拘わらず、短2度関係のc音上の和音で曲が開始されている。この事は、曲がc音上で終止することと対応していると考えられる。

これまでもカノンの手法を用いた場合に、同じ中心軸内の音を活用する例を見てきたが、この曲の中での[53]-[64]のカノンでも、先行する声部に対して、その対極点の音で模倣していく例が示されている（譜例14）。

譜例13

1 - 12

対極点

$h \alpha$ (右手の旋律開始音の h の α 和音)

$fis \alpha$ $e \alpha$

譜例14

[65]から曲の終りにかけての和音の音構成は、黄金分割音程である完全4度を半音関係で積み上げた型であり、レンドヴァイも1:5型とするバルトークの典型的な音程関係の組み合わせとして紹介している¹⁸⁾。この型の和音も、 α 和音から導き出すことができ、一方の完全4度音が他方のそれと対極点関係で配置されている。そして、この1:5型の和音は、曲の最後の[69]からの c を主音とする変奏された民謡旋律の両手のユニゾンによる力強い提示の際に、徹底して用いられ最後のクライマックスを築いている。なお、この旋律の終止音は[82]の c 音であるが、[80]では一旦 c の対極点の ges 音にフェルマータがかけられていて、最後まで対極点の活用が示されている。

3. 終 り に

前章では「ハンガリー農民歌による即興曲 Op. 20」の楽曲構成や音構造を、細部に至るまで順序だてて詳細に述べた訳ではない。そこでは、主に中心軸システムに関わる音や和音の構造に焦点を絞って、バルトークの技法上の特徴を考察してきた。その結果、民謡を素材にした作品であっても、バルトークの技法がいかに深くこのシステムと関わり合っているかが、レンド

ヴァイの指摘通り確認できたと思う。旋律に付けられた和音が、バルトーク独自の全く新しい和音のように思われても、旋律の主要な音の上に形成される α 和音を想定すると、その音構造が解明されたり、旋律を支えるバス音に対極点の音で対応したりすることは、どの曲の中でも認められた事実である。それでは、なぜ中心軸の考えから導き出された α 和音が、どのような民謡旋律に対しても幅広く対応できるのかを考察してみたい。

まず始めに、 T の機能を持つ四つの音 $c \cdot es \cdot fis \cdot a$ があり、この4音の上に形成される $T \alpha$ の和音は、 $\underbrace{cis \cdot e \cdot g \cdot b}_{D} \cdot \underbrace{c \cdot es \cdot fis \cdot a}_{T}$ の八つの構成音から成り立っている。この8音の内、4音は T の機能を持つ音であるが、その他の4音は D の機能を持つ音であり、両者の力関係は全く対等になる。つまり、 $T \alpha$ の和音は、 T と D の両方の機能を兼ね備えていると考えることができる。同じように考えると、 $S \alpha$ の和音は、 S と T の両方の機能を、そして $D \alpha$ の和音は、 D と S の機能を併せて持っていることになる。そこで古典的な機能と和声では減多に使われない $D \rightarrow S$ への和声進行を、この α 和音に当て嵌めてみると、 $D \alpha (S \cdot \overline{D}) \rightarrow S \alpha (\overline{T} \cdot S)$ のようになる¹⁹⁾。つまり、 $D \alpha \rightarrow S \alpha$ の和音進行においては、従来の機能と和声の上から問題となった障害が何も起こらない訳で、この事実は α 和音が和声進行上の制約に囚われずに、どんな旋律に対しても自由に対応し得る根拠になると考えられる。

さて、前述した様に、この作品の中で見られた α 和音の大部分には、旋律の主要な音との関連が見られた。それでは、旋律音と関わりを持たない α 和音は、何を意味するのだろうか。この和音が二つの機能を備えていることは、前述の通りであるが、それに関連のない旋律音が加わるということは、更にもう一つの機能の音が追加されるということであり、 $T \cdot D \cdot S$ の三つの機能の音が全て結集されてしまうことである。つまり、全てのエネルギーが注ぎ込まれて、大変に精力の漲った状態を表現していると言えないだろうか。正にこの用例が終曲の最後のクライマックスで示されていて²⁰⁾、ここでは *ff* で各拍上の音が独立して力強く自己を主張しているかのようである。

これまでの考察から、バルトークの作曲技法は、彼の独創的な発想から生み出されたのには違いないが、何よりも過去の音楽様式を自然の法則に遵守すべく統合し、それを発展させた結果として捉えることができる。バルトークの技法の一端とも言える中心軸システムとの深い関わりの中で、厳然として中心音が存在する事実も、それを証明している。

注

- 1) この用語は、エルネ・レンドヴァイ著 谷本一之訳『バルトークの作曲技法』全音楽譜出版社、昭53、の中で使われている。the axis system に対する訳語として“軸線システム”も考えられるが、ここでは“中心軸システム”に統一し、このシステムに関わる“極点・対極点”等も同書の実語を使う。
- 2) 中心軸システム、黄金分割、フィボナッチの数値については、注1)での前掲書 pp. 1～41. に記述されている。
- 3) α 和音、及びその各要素を示す型については、注1)での前掲書 pp. 46～50. に記されている。
- 4) この事は、『THE NEW GROVE 2』macmillan, 1980, p. 207. に記されていて、そこで

は a 音上の 5 音音階の譜例が、示されている。

- 5) 以後用いる和音表記は、ドイツ音名を使う。f を根音とする長 3 和音の場合は、大文字の“F”で、c を根音とする短 3 和音であれば、小文字の“c”で記す。また α 和音は、中心音を小文字で記した後、 α を付ける。ドイツ音名によって和音表記を行なう理由は、ハンガリー民謡が旋法による音楽のため、長・短調が確定しないと用いることが難しいローマ数字による和音記号が使えないためである。なお、音名を示す場合にも、ドイツ音名を用い、小文字で記す。
- 6) 一つの軸の極点の音と対極点の音のしくみは、注1)での前掲書pp. 3～7. に書かれている。
- 7) 黄金分割音程とは、半音の単位を 1 として、黄金比による数列、いわゆる“フィボナッチの数列”に基づく音程のことで、この事は、注1)での前掲書 p. 42. に記されている。
- 8) 『標準音楽辞典』音楽之友社、1994, p. 1697. に平均律の単位音程および各音程の純正律との比較として、12平均律の短 3 度は、純正律と比べた場合 -15.6 セントと記されている。
- 9) この例に示した図は、注1)での前掲書 p. 84でも 5 音音階をシンメトリーの観点から見た同様の図が示されている。しかし、ここでは 5 音音階ではなくドリア旋法に適用して、倍音列音階との関係も明らかにする目的で示している。
- 10) この fa ^{シャープ} # は、移動ドでの音名を意味している。以下アルファベットでの si, fa 等は、移動ドでの音名の意味で用いる。
- 11) 注1)での前掲書 p. 56. に 1 : 3 型について説明されている。
- 12) 2 系列の全音音階についての指摘は、『名曲解説全集17』音楽之友社、昭.56, p. 124. でも見られる。
- 13) 旋律進行の上で重要なこの 2 音は、初めての旋律呈示の際のオスティナート・リズムによる d と cis のバス音とも、密接に関連している。つまり、d は主音同士であり、バスの cis 音は、旋律音である g と対極点の関係である。
- 14) ここで述べたことは、[27]–[32]の後奏にも当て嵌まる。
- 15) ポール・グリフィス著 和田旦訳『バルトーク』泰流社、1986, p. 150. にも、この事が書かれている。
- 16) dur-moll の和音については、注1)での前掲書 pp. 46～48. に説明されている。
- 17) 注15)での前掲書 pp. 148～150. にも鏡像と音程のことが記されている。
- 18) 1 : 5 型については、注1)での前掲書 pp. 56～70. に記述されている。
- 19) α 和音は、作曲様式も異なるとされるブーランクの作品の中でも非常に多く活用されていて、正にこの $D\alpha \rightarrow S\alpha$ そのものの和声進行が、「ナゼルの夜」IV[15]–[16]にも見られる。
- 20) VIII曲目の[65]–[82]であるが、全ての拍ではなく、旋律音と和音のソプラノ音が異なった軸上の音の場合に、そのようになっている。

参 考 文 献

エルネ・レンドヴァイ著 谷本一之訳『バルトークの作曲技法』全音楽譜出版社、昭53,
 『THE NEW GROVE 2』Bartók, Béla pp. 197～225. macmillan, 1980,
 FRANCIS POULENC 『Les Soirées de Nazelles』DURAND,

引用楽譜（譜例に使用した楽譜）

Béla Bartók 『Improvisations on Hungarian Peasant Songs Opus 20』Boosey & Hawkes,

A Study in Bartók's Improvisations on Hungarian Peasant Songs Op. 20

—on the axis system—

Shunsuke HIRANO

ABSTRACT

This research of Bartók's Improvisations on Hungarian Peasant Songs Op. 20, which was one of his piano pieces on Hungarian peasant songs, elucidates his composition method of melody and harmony from a viewpoint of the axis system.

As a consequence I was able to find out the melody and harmony constructions concerning the axis system in this piece. I was also able to confirm that his method of composition was closely connected with the axis system, which was clarified by Ernő Lendvai.

* Division of Fine Arts and Music: Department of Music.