

バルトーク 《14のバガテル Op.6》 の分析研究

平野俊介*

(平成14年2月6日受理)

要 旨

バルトークの初期の作品である《14のバガテル Op.6》は、バルトークの純粋な創作から民謡に基づく作品まで実に多様な様式の曲が含まれている。従って、この作品を分析することにより、若いバルトークがどれくらい独自の音楽語法を駆使し得たかを知ることができる。本研究では、各曲の考察を通して、初期のバルトークの変化に富んだ創作過程や音素材の多様な扱いに光を当て、それを明確にすることができた。

key words

pole, counterpole 極点, 対極点 augmented fourth 増4度
minor second 短2度 whole-tone scale 全音階

1. はじめに

バルトークの作品は、ピアノ曲に限っても実に多くの様相を見せている。民族音楽に基づく作品の中にも、原曲の様式を決して壊さないように必要最小限に和声付けされた編曲から、さらに一步踏み込んで、バルトーク独自の音楽語法と民謡旋律との一体化を図ったもの、また民族音楽の本質的要素のみを、バルトーク自身が消化した上で創作した作品もある。一方、民族的な要素と完全に切り離された所での純粋な創作も存在する。

ここで取り上げる14曲から成るバガテルは、1つの曲集の中に実に多様な様式の曲が含まれていて、バルトークの創作技法に様々な角度から光を当て、解き明かすのに相応しい。そして、その技法を明らかにすることは、バルトークのピアノ作品の演奏や研究にとっても有用かつ不可欠と思われる。バガテルは、彼が20代の若さでブダペストのリスト音楽院ピアノ科教授になった直後の1908年に発表されている。それ以前に作曲されたロマン派の流れを引く作品とは完全に訣別して、バルトーク独自の語法が実験的な試みを含んでいるにせよ簡潔にそして大胆に示されていて、バルトークの創作上の発展が、様々な角度に向けて進む可能性を秘めていることを、よく示している。そして、後にバルトーク独自の一層確たる作曲技法による成熟した作品を生み出す端緒ともなった重要な作品である。

バルトークが20代前半に大きな影響を受けた作曲家たちの中で、フランツ・リストを外すわけにはいかないが、ピアノ音楽における偉大なハンガリーのこの大先達は、華やかな演奏効果に結びつくピアノ書法の開拓のみならず、晩年は新しい書法によって20世紀の音楽へ繋がる実

* 芸術系教育講座

験的な試みの作品も多く残している。リストにとって、音楽の未来の可能性を切り開くための新たな書法の開拓は必然だった訳で、バルトークはバガテルでリストのこの面での意を引き継いでいると見なすこともできる。一方、リストからの名技主義的な面での影響は、ここでは一切断たれている。

本論では、この作品を形作る音素材そのものに着目し、バルトークが音素材を従来の枠から発展させてどのように扱い得たか、また過去から受け継がれてきた音楽の流れを断ち切ることなく、新たな角度から音素材を捉え直し、その流れといかに融和させ得たかという立場から、作品の解明を試みるものである。

2. 〈14のバガテル Op.6〉に見られる音楽語法

この作品は小曲の集まりであり、個々の曲の形式など楽譜を見れば自ずから明らかなことは、ここでは触れないし、曲の流れに沿って解説を試みるものでもない。あくまでバルトークの特色がはっきりと示されていると思われる語法に絞って記述を進めたいと思う。その際、エルネ・レンドヴァイによる理論²⁾は勿論参考にしたい。

2.1 I Molto sostenuto の考察

この曲での上声部のシャープ4つと下声部のフラット4つの異なった調号の指示は、20世紀の音楽に表れた複調性の例として、これまでもしばしば取り上げられてきた²⁾。しかし、バルトーク自身が現代の音楽における調号表記のむなしさを、ある種の皮肉をこめてここで表明したことは、バルトークを師に持ち彼の音楽の紹介に大きな功績を残したジェルジ・シャンドルも、師の言葉として述べている³⁾。従って、譜面に記された記譜を額面通りに受けとめることは、かえって音楽の本質を見えにくくしてしまう。

ここでは、下声部でのcを主音とするフリギア調のペンタコードの存在が、弱音で奏されるにもかかわらず大変際だっていて、c音⁴⁾の印象を聴き手に鮮明に焼き付ける。しかし、語りかけるような主旋律は、シャープ4つの調性で書かれた上声部の方である。それではどのようにして異なった調性で書かれた両者の一体化が達成されているのだろうか。そこで浮かび上がるのがオクターブ内の12個の音を持つ機能的役割である。まずcを基音する場合c, es, fis, aがトニカ、cis, e, g, bがドミナント、d, f, gis, hがサブドミナントの機能を果たすことになる。この場合それぞれの音の異名同音も勿論含まれる。さらに、同機能の中でもオクターブを2分割した増4度、あるいは減5度関係の音同士は5度圏の環の対極の音として同じ機能の音の中でもより同質性を持つ分身として扱われる⁵⁾⁶⁾。このような視点を踏まえてこの曲を観察するとその構造が明確に浮かび上がってくる。はじめに①-③のフレーズを取り上げると右手の開始音cisと終止音e、および左手の開始音gは共に同機能の音であり、右手と左手の旋律の開始音が対極点の音で応答する。これ以後も上声部と下声部のフレーズの開始音と終止音がしりとりのように対極点の音で受け継がれていく(譜例1)。また曲の後半部の⑨と⑩では低音部のペンタコードによるカノンが対極点の音によって開始される。このように異なった調号で記譜されているにもかかわらず、お互いの声部を極点と対極点の音の活用によって一体化しようとする意図は明らかである。さらに、左手のペンタコードがc音上に終止する③⑤⑩⑫⑱のいずれも右手には持続されたe音が響いている。cを基音とした場合その第5倍音がeであり、あ

たかも c 音の響きの中に自然に e 音が吸収されるかのように各フレーズが納められていて、主音としての c の存在を一層揺るぎないものとする要因にもなっている。

譜例 1
1-10

mf espress. 同機能の音 対極点
p espr. (pp)

対極点 sonore 対極点の音によるカノン

2.2 II Allegro giocoso の考察

第2曲でも、同一の機能的役割の音と極点・対極点の音が、曲の構造に見事に生かされている。

曲は右手の as と b の長2度による8分音符の連打により開始される。それに対し、左手はこの長2度の上下にシンメトリカルに跳躍が広がり、右手の2音を中心とした鏡に映し出したような鏡像構造を思わせる配列になっていて、まるで虫が軽く飛び跳ねているような场景を思わせる。そして、第1部の1-7では左手の旋律の開始音やスラーの始めのアクセント音などの重要な音は、右手の長2度の下の as 音と一体となるような同一の機能的役割を負う h, d(この曲では異名同音の eses), f が担っている(譜例2)。一方、右手の長2度の上の b 音とこの曲の旋律の終止音である des とは同じ機能同士で纏められている。このように、主和音に代わる中心的な音として存在する右手の2音は、旋律音とも整合しているのである。さらに第1部が繰り返される第3部の18からは左右の手の役割を交替して、しかも対極点の音に置き換えられて再現されている(譜例3)。このことも、第1部に対する鏡像構造の一端として捉えることができよう。この他にも極点と対極点の音が、第1曲と同様にスラーの受け渡しや2声の掛け合いに生かされている。

譜例 2
1-8

p

a tempo 左手のアクセント音は全て as と同機能の音 molto rit. smorzando

pp p

譜例 3
[19]-[21]



2.3 III Andante の考察

第3曲でも、3部構成のA部分とC部分のフレーズの始めと終わりを極点・対極点の音が担っている(譜例4)。この他にも興味深い点として、根幹となる左手の旋律音はcの対極点のfisを除くとc, dis, e, hであり、右手の5連符によるオスティナート音型冒頭のg, hも加えて考えると、cを根音とする長三和音と短三和音に根音から長7度音を加えた5音が、この曲の重要な骨組みの音になっていることが明らかとなる。バルトークが、同じ根音の上に行ける長三和音と短三和音を並置して、フィボナッチの数列に基づいた短3度と完全4度による黄金分割音程によって配列したdur-moll和音を、ある特別な意図の下に使ったことは知られているが⁷⁾、このように旋律音の中にdurとmollの第3音を並列的に取り入れることも、しばしば見られることである。また両手の音域がほとんど重ならないように書き分けられている中で、h音だけがオスティナートのみならず旋律中にも4回現れる。主音のcに対して、その導音のhを両手で受け持つことにも、バルトークのこの音に対する特別な意味付けが込められている。

また長三和音の第5音に長3度を加えたd, fis, a, cisの4音のモチーフは、この作品の作曲時のバルトークの心に特別な思いを抱かせたシュテフィ・ゲイエルを表すモチーフ⁸⁾として、この時期の多くの作品にその姿を見せている。この第3曲では旋律音そのものにこのモチーフが取り入れられている訳ではないが、このモチーフと同じ音程関係のc, e, g, hの4音が重要な構成音になっていて、筆者はゲイエルへの憧憬が潜在的に暗示されているかのような印象を受ける。

譜例 4
[1]-[6]

2.4 IV Grave の考察

第4曲は、一転して民謡旋律にバルトーク自身が和声付けした作品である。

各フレーズは2小節単位で、前半部では全く同じ旋律が2回繰り返される。前半部での和声付けは旋律音自体が根音となった基本形の和音が多く使われ、始めの2小節が三和音で、旋律が繰り返される次の2小節の[3]-[4]では根音からの七度音が加えられた四和音になっている。こ

のように基本形の和音の響きは、飾り気はないがはっきりした性格や強い意志を感じさせ、dを主音とするエオリア調のフォルティッシモで提示される前半の旋律線とよく調和している。

後半部[5]-[12]は、前半部のAAに対しBB'BB'の構成で、やはり全く同じことが2回繰り返される。後半の和音も根音からの七度音を加えた四和音が中心であるが、Bの[5]-[6]と[9]-[10]での和音配置には展開型が多く、その展開型の和音の響きが、弱音で表現されるこのフレーズの柔らかい色調と懐かしみを帯びた表情を生かすのに大いに作用している。これに対し、B'でのピアノで始まりモルト・クレッシェンドしてフォルティッシモに達するフレーズでは、再び基本形の和音が多用される。このように旋律の表情によって和音の基本形と展開型を使い分ける明確な意図が汲み取れる。

2.5 V Vivoの考察

前曲同様に、第5曲も民謡旋律にバルトークが和声付けしたものである。

ここではgを主音とするドリア旋法の旋律が、1回ごとに旋律中の音価が部分的に引き延ばされながら3回繰り返され、それぞれに異なった和音が付けられ響きや色彩の変化が具現されている。ここでは原則的に四和音は基本型では表れず、その配置は第1展開型が基本になっている。3回繰り返される旋律に対し、付けられた和音の概略は次の通りである。[1]からはgを根音とする短七の和音の第1展開型が右手で奏され、これによりソプラノ声部に主音のgが絶えず響き続けることになる。つぎに旋律が繰り返される[28]からはcを根音とする属七の和音の第1展開型が左手で奏され、主音の4度上のc音が和音の最上音として鳴り続ける。3回目に旋律が繰り返される[5]からはgを根音とする属七の和音の第1展開型で、旋律の後半部の[65]からは曲の開始部分と同じgを根音とする短七の和音の第1展開型に戻っていて、やはり右手のソプラノに主音のgが鳴り続ける和音配置になっている。このように主音や音階の第4音上での四和音という全く無駄のない簡潔な和声付けが指向されていて、両和音にはgから始まるドリア調音階の主音のgと第3音のbが共通音として含まれている。これらの和音設定自体も、農民歌に求められる粉飾を排した真実で自然な表情と民謡が人為的に手を加えられることなく有している独自性を尊重した結果だ、と言えよう。またこの曲で、音階の第5音上のドミナント和音ではなく第4音上のサブドミナント和音が使われることと、ハンガリー民謡の中で完全4度音程が担っている旋律表現上の重要な役割⁹⁾とは深い関わりがあると思われる。完全4度進行については、この曲でもフレーズの終わりは全てそうであるし、第4曲でも曲の開始と終わりの重要な場面で完全4度進行が見られた。

譜例5
[30]-[41]



民謡旋律がバスの動きの中に反映されている



また、伴奏の和音がオスティナートのように刻まれる中で、部分的にある特定の声部だけが動いたり、和音全体が平行移動したり、同一和音内で転回したりする。そして、それらの音の動き自体にも旋律の残像が映し出され、何気ない伴奏部の中にもバルトークが意匠を凝らした様を見るのは興味深い。例として、左上声部分にある b, c の共通音に対し、バス声部が動く第2部²⁸-⁴⁴から、一部分の譜例を示しておく（譜例5）。

2.6 VI Lento の考察

第6曲はABA'による3部形式で、Aの問いかけるかのような右手の旋律に対し、Bでは左右の手の役割が交代し、音色や音域の対比を伴いながら、左手がその問いかけに答えている。

この曲では旋律を形成する音程が、概ね短2度から増4度までに限られている。

レンドヴァイによるバルトークの作品研究の中では、黄金分割に係わるフィボナッチの数列が、旋律構造や和音構造、そして楽曲構造に大きく係わっていることが明らかにされているが¹⁰、バルトークの創作活動初期にあたる1908年のバガテル作曲時点で、バルトークがフィボナッチの数列が適用される音程を明確な表現意図の下で使い、旋律や和音を構成する音程には絶えず確たる意味付けを求めていたことが、この曲からも窺うことができる。

曲頭のフレーズは ais - fis の長3度進行で開始される。長3度は、半音4つからなるフィボナッチの数列が適用されない音程であり、レンドヴァイの分析でも長3度音程がフィボナッチの数列が適用される黄金分割音程とは対比され、異なった表現上の役割を担うものとして扱われている¹¹。この曲のAでは ais - fis の長3度進行で始まるフレーズが2回、A'では4回も表れ、この動きで始まるフレーズに特別な思いが込められているかのような印象を聴き手に与える。これに対して、B前半の⁸-¹¹は、旋律のリズムがAの¹-⁴と全く同じであるにもかかわらず、フィボナッチの数列に適合する長2度と完全4度による音進行が主に用いられて、旋律を形成する音程配列の上からも両者の対比の意図は明らかである。特にAではスラーのかかったフレーズ内には完全4度進行が全く見られないことと対照的に、Bではこの進行に大きな役割が与えられ、中間部の緊張感溢れた切迫した音楽表現を具現する上で大いに生かされている。

さらに角度を変えて、和声の面からバルトークの意図を汲み取ることもできる。AやA'では左手の主に完全5度からなる2音により、和声付けが施されている。フレーズの終止部分²、⁴やA、A'の終結部分⁷、²¹-²⁵の和音に注目すると、h, d, asの3音のいずれかが和音の根音になっている。この曲のトニカ軸の4音をh, d, f, asと考えると、上記の和音は終止としての機能的役割を十全に果たしている。さらにこの4音がトニカ軸の役割を担っていることは、フレーズごとの旋律の終止音が、全曲にわたってほとんどトニカ軸の音で終わっていることから納得される。このことの裏付けは²、⁷を観察すると、一層確かになる（譜例6）。前者に比べ、後者は増2度下がっているだけで、音高の違いはあるものの両者とも全く同じ音の動きである。当然、聴き手はこの2つの終止部分に異なった響き、言い換えるなら色を感じるようになる。しかし、ある1つの物体を正面と側面から見た場合、見る人が違ったイメージを受けることはあっても、それは同一の物体に違いないのと同じように、バルトークが同じ軸に属する半音3つの増2度（もちろん短3度も同じ）関係の音同士でこの2つの終止部分を描き分けることは、それは音の響きこそ違い、両者とも全く同一の機能的役割を果たすことができる、と考えた証ではないだろうか。さらに付け加えると、²ではhを根音とする和音に対し、第3曲と同様に旋律音の中に長3度関係と短3度関係の第3音が並列的に表れ、旋律の最終音は和音

の根音と同じトニカ軸上の短3度音で終わっている。[7]のasを根音とする和音も同様である。ここにも、円熟期の作品でしばしば使われた固有のバルトーク和音である dur-moll 和音が生み出され帰結する過程が垣間見られるようで、非常に興味をそそられる。

譜例 6

[1]-[10]

トニカ機能の音

旋律は長2度と完全4度が主体

2.7 VII Allegretto molto capriccioso の考察

第7曲でも、バルトークの創意が随所に^{ちりば}鑲められている。

伴奏パートとして右手は、ほぼ全曲を通して8分音符のリズムから成る同じ音型を、オスティナートのように繰り返している。ただし、左手の旋律の音高に伴って右手の伴奏パートの音域も変化するため、純粋なオスティナートと見なすことはできない。

一方、曲の開始2小節間は左手だけの単旋律で、fisとeの長2度による2音の反復で、問いかけるかのように幕が開けられる。その後[4]-[25]と[46]-[69]では、右手によるオスティナート風音型が、完全に白鍵だけで奏される。それに対して、旋律を受け持つ左手は、5つの全ての黒鍵音に唯一の白鍵音であるeが加わる(譜例7)。このように右手と左手が、12個の音をお互いに不可侵であるかのように使い分け、両者に共通するe音が2つの音領域の橋渡し役を務めている。このような音の区分に対して、[26]-[45]と[70]-[106]では右手も左手も白鍵音と黒鍵音が入り交じり、上記の純粋な音領域の使い分けとは異なって、より多くの色の混ぜ合わせによる変化に富んだ響きや色彩の表出を目指していると考えられる。さらにこのような音の使い分けは、曲の場面転換や区分を明確にする上でも大いに生かされている。なお両手での白鍵と黒鍵の使い分けは、後年のバルトークの作品でも取り上げられている重要な技法でもある¹²⁾。

次は左手の旋律と右手の伴奏音型との相関関係を探っていきたい。ここでは基本的に旋律進行と同方向へ伴奏音型の音域も推移している。ただし、旋律と伴奏音型が厳密な平行進行になっている訳ではない。右手と左手に区分された2つの音域が、どのように一つの世界に融和し、共生しているのだろうか。その鍵は、やはり短2度が握っていると考えられる。それは、ほぼ全曲にわたって強拍部分を注視すると、伴奏和音の中に旋律と半音関係の音が含まれているからである。例外として[60]-[70]にかけては、強拍部で和音最上音のeと旋律音のfisによる長2度が強調される箇所も併存するが、この萌芽は曲頭の序奏で呈示されたeとfisの2音によるレシタティーヴォ風の問いかけに潜んでいて、この序奏があるからこそ、この部分の長2度が自然に曲の中に溶け合うことができると考えられる(譜例8)。

譜例 7
1-11

Allegretto molto capriccioso

譜例 8
60-65

さらに、旋律進行上のもう一つの鍵が完全4度にあり、この音程の連続進行の箇所[8]-[15]、[49]-[70]、[79]-[83]はアツチレランドか速いテンポが指示され、物事のコルを抉り出そうとするかのような根元的なエネルギーに満ちた緊迫感を孕んでいる。なお[49]-[70]では一旦カランドで最弱音に達した後、クライマックスへ向けて一気に突き進んでいる。

2.8 VIII Andante sostenuto の考察

第8曲は、低声部や右手内声部での長3度音程による2声の半音を中心とした進行に、ソプラノやバスが平行進行で寄り添ったり、ポリフォニックに対話を交したりする書法で書かれている。

レンドヴァイは長3度が倍音列音階¹³⁾から生じ、フィボナッチの数列による黄金分割音程とは異なった表現上の役割を担う、としているが¹⁴⁾、ここでも長3度の響きが曲想の表出に大きな影響を及ぼして、張りつめた緊迫感を強いることなく、自然な表情と静謐な情趣を表現するのに生かされ、ソステヌートが強調された曲想とも見事に調和している。

そして、この長3度進行と他の声部を結びつける鍵を探っていくと、ここでも短2度と対極点の活用が明らかとなる。なお右手と左手が一オクターブ以上離れている短9度も、オクターブ内の音程に置き換えて、半音関係と見なし短2度と同等に扱うこととする。さらに[1]-[6]の低声部や内声部での長3度音程による半音主体の順次進行部分に対し、その対旋律であるソプラノの音進行を観察すると、半音進行を除くと長3度、完全5度、長6度、短7度、長10度の跳躍進行で旋律が作られている(譜例9)。これらの跳躍進行がいずれも倍音列音階から導き出される音程であることにも、バルトックがアンダンテ・ソステヌートの曲想を表出する上での熟慮の跡が¹⁵⁾滲み出ている。

譜例9
①-⑥

Andante sostenuto $\text{♩} = 64-60$.

さらに曲の冒頭部分が上声部、下声部共に単旋律で再現する[24]-[25]では、上下2声が半音関係で寄り添い、[26]では高音部、低音部とも声部を増し短6度の平行進行に発展し、この両手での平行進行が短2度関係で連結されている。このように曲頭の長3度の転回音程である短6度音程による平行進行が、まるで冒頭部の影を映し出すかのような役を演じ、最後の[28]からは、曲の冒頭部で上下声部の連結でもう一つの重要な鍵を握っていた対極点の音、すなわち増4度音程による進行がドルチッシモで曲全体を回想するように両手共に表れ、それが短2度関係で連鎖しあいながら曲を終えることにもバルトークの創意が込められている(譜例10)。

譜例10
②3-③2

$\text{♩} = 64$
Poco rit. *p* *mp* *dim.* *Ritenuato* *p* *dobiss.*

2.9 IX Allegretto grazioso の考察

第9曲は、終始単旋律で、それがほぼ全体を通して両手によるユニゾンで奏される。

全体は、[1]-[14]、[15]-[38]、[39]-[70]の3部分に分けられ、各部は朗唱風の語りかけと、拍単位に同型の細かいリズム音型を繰り返す部分から成る2つの構成要素によってできていて、このリス

ム音型の素材は前者の朗唱風旋律の中に含まれている。いずれにしてもこの2つの構成要素は、お互いに聞き合ったり、調和をはかたりしながらバランスよく配置されている。さらに、1小節から数小節単位でシャープ系とフラット系の音を歴然と使い分けている点にも、二重の意味での二極構造が隠されている。

ここでのユニゾンによる旋律は、単に種々の音程の実験的な組み合わせによる斬新かつ先鋭的な音進行を目指しているだけとは考えにくい。当然、バルトークの中では何らかの法則や論理に適った必然性があつたはずである。そこで第1部を例に取り上げて、筆者なりの解釈を試みてみたい。

まずユニゾンであるから伴奏和音は存在しない。そこで、旋律音自体が持つ音機能に焦点が絞られることになる。始めに①-②の冒頭フレーズを観察すると、黒鍵音の記譜として①ではシャープ系、②ではフラット系の音が使われている。聴覚的にこのフレーズ内の黒鍵音をシャープ系とフラット系の音に聞き分けることは非常に困難であるが、記譜の上からは双方に明らかに異なった色が求められ、①と②では違った意味づけや役割が与えられていることが想像される。このフレーズ内で表現上の重みを担う重要な音を追っていくと、①と②の1拍目にあるhとesであることは、アクセント記号が付されたことから納得できる。この曲の最後の終止音がesであることと考え合わせると、esにトニカとしての機能的役割を負わせる根拠になると思う。そこで①、②の旋律音の機能を探っていくと、①がドミナントとサブドミナントの音、②はトニカとドミナントの音で成り立っている。これを和声進行で考えるなら、V-Iの進行に合致する。つまり、Vの和音はドミナントの根音とサブドミナントの第3音と第5音から、Iはトニカの根音とドミナントの第3音と第5音から成り立っているからである。全く同じことが③-④のフレーズについても当てはまる。以下第1部の重要な旋律音の機能的役割を譜例で示してみるが、ここでも、各フレーズを緊密に紡いでいく上で、極点・対極点の音が巧みに生かされている(譜例11)。

譜例11
①-④

次の第2部冒頭は、第1部開始と同じ朗唱風旋律で始まる。しかし、⑬-⑭のフレーズはシャープ

プ系の音のみが使われ、トニカ、サブドミナント、ドミナントの音が混在している。このことはシャープ系とフラット系の音を明確に区分した第1部の①-②、③-④、⑮-⑯のフレーズが、機能的役割によって音を使い分けようとする意図が明らかであったことを逆に証明する結果となっている。また同じリズム音型の反復部分での長2度を主体とする逆モルデントと短7度を中心とする跳躍進行が、お互いに転回音程の関係になっていて、ここにもバルトークが完全な表裏一体を目指そうとした姿が刻印されている。

2.10 X Allegro の考察

第10曲は、これまで各曲で取り上げてきた技法が総括的に大胆に示されている。中間部には一部軽やかな箇所も存在するが全体を通して精力が漲っていて、この曲集の中でも最大限の音量を要求される力作である。

主部に入る前の⑭までは序奏で、快活なリズムによる和音進行によって幕が開けられる。この序奏は3部分に分かれ、①-④にかけては大部分の右手の和音が減三和音で、その和音のソプラノ音と左手の単旋律とがオクターブ内に置き換えると半音関係になる短9度の関係で、平行に動いている。ここでの主旋律は左手で、右手の減三和音が半音関係で寄り添っていると見なすのが妥当と思われる。いずれにしても減三和音は対極点同士の音を含む同機能の音の結集であることにも曲頭からバルトークのこの曲で表現しようとする並々ならぬ意欲が伝わってくる。次の⑤-⑨にかけての右手の和音は減三和音とは対照的に、要所で増三和音が用いられ、和音と左手の旋律も基本的には反進行している。ここでも増三和音に限って左手の旋律音と半音関係の連鎖が意図されている。序奏の最後の部分である⑨-⑭でもバルトーク独自の着想が大胆に示されている。高音部と低音部の和音が対極点の音と長3度を交互に配列し、完全なるシンメトリーに配置されている。なお記譜上では減4度で書かれている箇所もあるが長3度と同じ音の隔りである。和音配列を半音の数に換算して表すと次のように6---4---6---4---6となり、この配列の成就が全音音階から着想されていることもいかにバルトークらしい。つまり全音音階には①c-d-e-ges-as-b-cと②des-es-f-g-a-h-desの2つがあり、このうち一方の全音音階の全ての音を使うことによって上記の音配列が実現できるからである(譜例12)。ここでは⑪と⑫の第1拍目と第3拍目および⑭の全ての拍の和音は前者の全音音階から、そしてそれ以外の和音は全て後者の全音音階の音で成り立ち、2つの全音音階が巧みに使い分けられている。

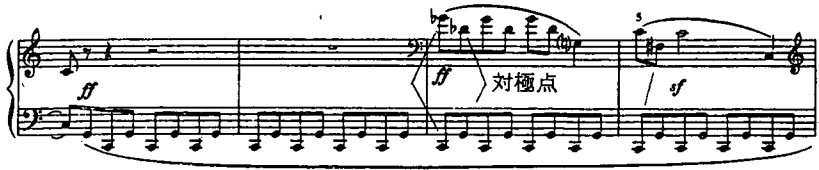
譜例12
⑩-⑭



⑮からの主部は、中間部分の一部②③-⑤①及び⑥④-⑦⑥には調性の確定が困難な箇所も含まれるが、全体を通してバスのc音とg音を中心とするオスティナートの存在が圧倒的で、明らかにC-durの印象を聴き手に与えている。始めに⑮-⑰の右手の音進行に着目すると黒鍵音が大胆に取り入れられ、一見C-durを破壊しかねない印象を受けるが、実は大部分の黒鍵音はバスのc、gの対極点の音で対応していて、右手に出てくる白鍵音もc、gの2音に限られている(譜例13)。

これは c, g の音の存在を一層堅固にしようとする意思の表れと見なすことができる。次の [20]-[22] では前の部分と異なり、右手は白鍵音のみで左手が黒鍵音を受け持っていて、c, g の 2 音は右手に移って力強く提示される。ここでもバスの as の対極点である d 音が右手で奏される。

譜例13
[15]-[18]



次に [32]-[33] では 1 小節単位の音型が 2 回繰り返され、さらに変化した形が [35]-[36] にも表れる (譜例 14)。この [32] と [35] を掘り下げて調べてみると、なぜ [32] の後に [35] が導き出されたのか、その必然性が浮かび上がってくる¹⁴⁾。[32] の右手は d - es - e と短 9 度上行跳躍した後、短 9 度下の es に戻っていて、これまでの曲と同様に短 9 度進行は半音関係の音進行と見なすことができる。そして、これに呼応するように左手のバス音はソプラノと短 6 度関係の fis - g - as - g の半音進行になっている。また左手の各拍の和音は fis, g, des, c を根音とする長三和音で、ここでも和音の構成音にはソプラノと半音関係の音が含まれている。このように調性の特定が困難に思われる不安定な部分にあっても、その和音選択にバルトークが c, g のオスティナートとの連鎖を意図した形跡が窺われるのである。つまり c と fis を根音とする長三和音は、同等の役割を果たすことができる対極点同士の和音であるし、g と des を根音とする和音も、同様だからである。次の [35] についても基本的には [32] と同じ着想に基づき、音程関係や音の進行方向が変化して組み立てられているにすぎない。右手は as - b - c へ短 7 度下行跳躍した後、上の b に戻っていて、全音関係の音進行に置き換えることができる。これに対し減 7 度関係でバスは h - cis - dis - cis の全音進行で呼応していて、右手の跳躍音と左手和音の最上音は半音関係による as - a - b - h - c - h - b - a の進行になっている。

譜例14
[32]-[35]



その後 [52] からはオスティナート音である c, g の存在感をさらに強めるために、この 2 音の対極点の音である fis, des が追加され、それが半音関係で結びつき c, des - fis, g によるオスティナートとなっている。

また、[78]-[98] にかけて左手はほぼ c - g の 2 音によるオスティナートで貫かれているが、右手の和音構成や音進行が白鍵音の中での完全 4 度の積み重ねである h - e - a - d - g - c - f による音列から選ばれている。そして時折表れる des, fis, as などの黒鍵音は、全て同じ拍の中にある白鍵音の対極点の音に限られ、曲の終結のクライマックスの fff に向けて突き進むためのエネルギー源になっているような感を抱かせる。

2.11 XI Allegretto molto rubato の考察

第11曲では、第10曲の終結部分の素材でもあった完全4度の音の積み重ねを基に、この素材が実際の音楽表現の中でどのように生かされるかを、大胆に試みている。

[1]-[18]は、一部に f-h などの増4度音程も含まれるが、ほとんどが白鍵音の中で完全4度を積み重ねた和音である。ここでは、1オクターブ内の全ての音を含む、b-es-as-des-ges (fis)-h-e-a-d-g-c-f-b(h)-(e)による完全4度の音列(最後の f-h, b-e は増4度である。白鍵音の中だけで連鎖を考えた場合、増4度が含まれてしまう。)の中から、連続する3音による和音がしりとりを思わせるように、つまり、h-e-a の次は a-d-g, その次は g-c-f のように進んでいる。そして、フレーズ始めの音に対しその対極点の音でフレーズを終えるときや、[14]、[15]に見られるように前後の和音の対極点の音が挿入されるときに、上記の音列に示したフラット系の黒鍵音が用いられている(譜例15)。ただし[5]だけは、バスから和音の最上音までが全て完全4度間隔であるために、バスに fis 音が使われている。

中間部[19]-[60]の音進行は、オクターブ内の12個の全ての音を網羅していることは前後の4度和声部分と同じであるが、一方対比の意図もはっきりと表れている。右手のほとんどが単旋律であるが、ここでも完全4度は音進行の上で重要な役割を果たしている。伴奏和音には様々な音程の組み合わせが見られるが、中でも中心になっているのは長3度である。そして両手共に、半音関係の音の動きに特徴を見いだせる。例として[44]-[54]を挙げてみよう。この部分の右手の旋律は一カ所の as 音を除いて対極点同士である c から fis までの半音関係の全ての音を含み、f-c と cis-fis による半音関係の完全4度進行が e-es-d の半音進行で繋がれているのである(譜例16)。また[56]-[58]の旋律にも、完全4度に係わるバルトーク特有な音進行である h-e-f-b-h-e による5:1型の音進行が見られる。この音進行は、完全4度を半音関係で連続させる型であると同時に、1つおきの音が対極点同士で、それが鎖状に繋ぎ合わさっていて、後の作品の中でも旋律進行のみならず、和音構成にもしばしば用いられている¹⁵⁾。

譜例15

[9]-[17]

譜例16

[44]-[51]

2.12 XII Rubato の考察

第12曲では、半音階と全音階の2つの視点から曲を捉えることが、バルトークがここでいかなる表現を試みようとしていたかを、解き明かすことにつながると思う。半音階と全音階という二元性を1つの表現の中でいかに融和させるかということと同時に、全音階の中にも2種類の異なる音階が存在するという二元性が含まれていて、その一体化もこの作品を観察する

上で見過ごすことができない重要な問題である。

始めに[1]-[3]の右手の旋律は、一部に跳躍進行が含まれているものの、半音進行が主体である。これに対する左手も、始めの2小節は、和音の上2声が半音進行で呼応する。この部分の和音及び旋律音と2つの全音音階① c - d - e - fis - gis - b - c, ② cis - dis - f - g - a - h - cis との関係を探っていくと、重要な箇所の構成音は譜例のように2つの全音音階の音が交互に表れている。特に[3]-[4]は始めの2小節の半音階法と対照的に全音音階が主眼となり右手の音は②の全音音階の音のみで、左手は①と②の2種類の全音音階が連続して表れ、聴き手にその存在をしっかりと焼き付けるように提示されるのが印象的である(譜例17)。また[6]や[7]の中間拍でも②の全音音階の音のみによる部分が挿入されている。

譜例17

[1]-[3]

次の[9]-[20]にかけて、右手は音階進行のみが続くが、半音階と全音音階を自由に取り込んだこの部分の音階に何らかの論理的な法則を見出そうとしても納得いく答を引き出すのは難しく、あえて譬えるなら予測するのが困難な刻々と変化する自然界の気象現象のような表れ方と言えるかもしれない。つまりバルトークの作品では音階が一つの定まった姿としてではなく、より多様で自由な衣装を纏って表れていると言い換えることもできる。しかし、この音階の全音関係の部分調べてみると譜例のように2つの全音音階からの音が交互に表れていて、それと呼応するように左手も和音ごとに2つの全音音階の音が交互に配置されている¹⁶⁾。このことも、バルトークが半音階と全音音階の一体化と同時に、両全音音階の融和も図ろうとした意図の表れと見なすことができよう(譜例18)。さらに2つの全音音階の融和という視点から第2部[21]-[33]の冒頭[21]-[25]にも興味深い事例が示されている。曲の始めの[3]-[4]で両全音音階が提示されたのに対応するように、[23]の5拍目から[25]にかけて、高音部譜表での5声による平行和音は、下の4声部とソプラノ声部が異なった全音音階の音で成り立っている(譜例19)。

譜例18

[11]-[12]

譜例19

[22]-[25]

2.13 XIII Lento funebre の考察

「彼女は死んでいる」と記された第13曲は、作曲時のバルトークの心情を映し出すかのようなモノローグとして聴き手に迫ってくる。ここでは左手の和音が一切の無駄を削ぎ落とした単色の響きを指向するかのように、es と a を根音とする短三和音が表れるのみで、両和音は対極点同士、まるで一つの生命体の右肺と左肺の機能を果たしているかのようである。

[22]-[23]でのバルトークが楽譜に「彼女は逝ってしまった」と表記した部分がシュテフィ・ゲイエルのもティーフであることは、よく知られている。もちろん本当にゲイエルが死んでしまった訳ではなく、バルトークと彼女との心の繋がり象徴的表現である。長三和音の上にさらに長3度を積み重ねた des - f - as - c で提示されるこのもティーフは、長3度が重要な鍵を握っていて、[17]-[19]にかけて、右手がアジタートで主に長3度進行が畳み掛けるように連続する箇所も、ゲイエルのもティーフとの脈絡の上でのことと思われる。また[2]-[3]にかけての冒頭フレーズの a - ges - d - des による旋律進行も、旋律音を相互転換して入れ換えると、d - ges - a - des というゲイエルのもティーフそのものになり、曲頭から既にこのもティーフの影が潜んでいるかのようである。

この曲での旋律と伴奏和音の関係を探っていくと、ここでも半音関係による短2度の連鎖が図られている。そして、終結部分の頭でゲイエルのもティーフが提示された後、[23]-[26]にかけて旋律が des - g - des - g - des という対極点の音へ動くことにより、その結果、左手の和音と併せて対極点同士の es と a を根音とする短七の和音が交代しながら、ゲイエルの姿が闇の中へ消え入るように響きが遠のいて、曲が締めくくられている。

2.14 XIV Presto の考察

第14曲の「踊っている私の恋人」と題されたワルツは、左手で3拍子のワルツのリズムだけが8小節間続いた後、ゲイエルのもティーフである d - fis - a - cis からなる右手の音進行で始まる。何かに取りつかれたかのように踊り狂い、曲頭と曲の最後の中心音が d であることと、ワルツのリズムを刻む左手の和音が部分的にはある特定の調性を示すことを除くと、はっきりとした調性感と結びつけて聞くことは、難しい。そんな中で、ゲイエルのもティーフが2つの全音音階① c - d - e - fis - gis - b と② cis - es - f - g - a - h からそれぞれ長3度関係の2音を含むことから、この両全音音階が終曲の和声を考える上で、何らかの手がかりを与えてくれるように思われる。

曲の始めは d を根音とする長三和音で開始されるが、[12]に至るまで一小節ごとに、この長三和音と b - fis - gis の3音を構成音とする和音が交代する。この3つの黒鍵音は①の全音音階の黒鍵音と一致している。これに対して[18]-[27]と[37]-[45]では右手の旋律音も含めて②の全音音階の音だけで成り立っていて、特に前者で、②の全音音階の全ての音が使われていることは注目される(譜例20)。両全音音階の使い分けとは異なるが、これに類することとして、[29]-[36]では最後の小節の一カ所の h 音を除くと、右手の旋律音も含めて白鍵での半音関係を除いた c - d - e - g - a の6音だけが使われて、C-dur の主和音を謳歌している。

譜例20
22-27

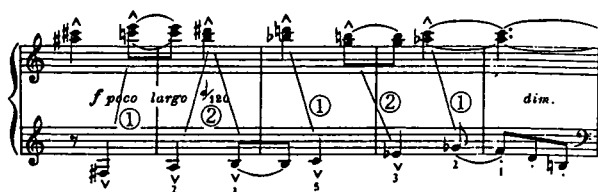


この曲に表れる旋律は断片的で、旋律自体は同じリズムの繰り返しか、同型の音進行のセクエンツ的な反復がほとんどで、第1部の後半44-65のように旋律が表れずに単にワルツのリズムを刻んでいるだけの部分もある。リズムの刻みだけの部分や第2部66-150ではしばしば右手に重音が使われていて、長3度の多用が目立つが、ゲイエルのもティーフの柱が長3度であることを考えれば、この終曲でのこの音程に対する重い意味付けも納得させられる。前述のように長3度が全音音階から派生してくる音程でもあるために、このように長3度が連続する箇所では、和音ごとに2つの全音音階の音が交互に取り入れられていることも、和声を考える上で興味深い点である。第1部44-50と第2部83-87の譜例を挙げておく（譜例21）。

譜例21
44-50



83-87



譜例22
100-105



さらに、第2部では短い躍動的な旋律が何回も繰り返されるが、ここでは前述の全音音階的手法に加えて、半音階進行と対極点の音の活用も顕著で、セクエンツ的な進行のみならず左手の和音と右手の旋律音にもカノンのような音の連鎖が図られている。100-105からの譜例で示しておく（譜例22）。

終結部分の151からの第3部全体にわたっては、ゲイエルのもティーフを思い起こさせるかのごとく分散和音が畳み掛けるように繰り返されている。この中には、ゲイエルのもティーフと同じ音程関係の分散和音も随所に鏝められていて、この終結部はゲイエルへの思いが込み上げ、その思いがまるで空高く炸裂した花火のように一瞬のうちに燃え尽きてしまうかのような熾烈な印象を聴き手に感じさせる。

3. ま と め

第2章で取り上げたことは、全体の中の部分に留まっている。読み解こうと試みるものの、依然闇の彼方で、手で探ろうにもその糸口さえ見つからない部分も残されている。独創的な創意に満ちた作品の成り立ちを、一演奏者が白日の下に晒そうとしても、容易にその深奥に達することができないのは当然である。しかし、若いバルトークがこの曲の作曲時点で思い描いていたピアノ書法の多様性は、部分的にせよ音素材そのものを洗い出すことによって、明確に浮かび上がり、そのことはバルトークの作品の演奏を志す者にとって、羅針盤の役目を果たし得ると思う。

レンドヴァイがバルトークの成熟期の作品分析によって作曲語法を解明したことはよく知られているが、ここで洗い出した内容はレンドヴァイのそれとは若干異なっている。これは、バガテルがバルトーク独自の確固たる語法を築くに至る発展段階の作品で、実験的な試みを多々含んでいたことにも起因しよう。

個々の曲で考察した内容を総括すると、この作品の創作時にバルトークは創作過程で二極構造、或いは三極構造という意識を持って素材から音楽を作り出していったのではないだろうか。ここでの二極構造は、二元性と言い換えることもできるが、音素材をほぼ等しい2つの要素に分割し、それがお互いに拮抗したり融和するなかで1つの統一体を目指す行き方で、個々の曲で観察されたように白鍵音と黒鍵音の使い分けや2つの全音音階、或いは原音程と転回音程の対置など様々な例が見られた。一方、三極構造はオクターブ内の12個の音をトニカ、ドミナント、サブドミナントという3つの音機能に分け構築していく方法に代表される。

さらに、多くの曲の中で構造上の柱ともなっていた対極点の音は、二極構造としての全音音階でも、三極構造としての音機能で分割した場合でも等しくオクターブの中心点として存在し、そのことが必然的に表現の上での重要な役割と重い意味付けに跳ね返る結果になったのではないだろうか。

このように従来は不協和な音として捉えられてきた短2度や長2度、或いは増4度音程がバルトークの作品の中では表現の本質に係わる明確な意味を与えられ、これらの音程が作り出す響きが、バルトークの作品が持つ固有な音色や表現の核心に突き進もうとする求心的なエネルギーと結びついている。演奏にあたっては単なる不協和な響きとは異なる、ここに託された本質的な意味と役割を生かす表現と音色を追究することが、演奏者に課せられている。

注

- 1) 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で、論じられている音組織や形式理論のこと。
- 2) 『最新名曲解説全集17』音楽之友社、昭56、p.110.では複旋法として取り上げられている。
- 3) CD『バルトーク ピアノ独奏曲集 ジェルジ・シャンドル』SONY SRCR9977~80の解説書 p.22.
- 4) 音名は、ドイツ音名を使い小文字で表記する。
- 5) これらの理論は、前掲書1)の中で音組織の原理として pp.1~24.に詳しく述べられている。

- 6) 平野俊介『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』上越教育大学研究紀要 第16巻 第1号 pp.307~320.の中で、音の機能的役割については p.317.で、極点と対極点の音の扱いについては、各曲の考察の中でも取り上げてある。
- 7) この和音についても、前掲書1)の pp.46~48.に記述されている。また、前掲書6)の p.316.でも取り上げた。
- 8) ゲイエルのもティーフについても、前掲書1)の p.88.に記述されている。
- 9) この音程の重要性については、前掲書1)の中で再三触れられていて、ハンガリー民謡との関係は、p.54.にある。また、前掲書6)の p.314.にも記してある。
- 10) 前掲書1)の pp.34~71.に記されている。そこで紹介されている作品例は主に円熟期の作品で初期の作品はほとんど含まれていない。また、黄金分割音程がフィボナッチの数列に基づく音程であることは、前掲書6)の p.319.の注7)でも記してある。
- 11) 前掲書1)の pp.71~74.の中で、長3度は倍音列を構成する主要な音程として取り扱われている。
- 12) 1920年の《ハンガリー農民歌による即興曲 Op.20》のVIの前奏に見られる。このことは、前掲書6)の p.315.でも取り上げた。
- 13) 倍音列音階とは、自然倍音列から導き出された音階のことで、レンドヴァイは前掲書1)の p.73.の中で c - d - e - fis - g - a - b としている。しかし、実際には倍音列に a 音は存在せず、むしろ as 音に近い。従って、倍音列から生じる6度は、長6度より幅が狭く、厳密には平均率の楽器で再現することは不可能である。
- 14) この[35]を含む部分は、シェーンベルクの1911年の『和声学』の中で、解決されない不協和音として取り上げられたことが、『最新名曲解説全集17』音楽之友社、昭56、pp.109~110.に書かれている。しかし、[35]は[32]との脈絡で考えれば、その論理は明快である。
- 15) この音進行は、前掲書1)の pp.56~58.の中でバルトークにおける特に重要な音程関係の組み合わせとして取り上げられている。また、前掲書6)の p.317.でも記した。
- 16) 2つの全音音階の融合の視点からは、長音階についても同じことが言い得る。つまり、音階の第1音から第3音までと、第4音から第7音までとは異なった全音音階の音で、それが半音で繋がれている。同様のことは短調にも言えるが、和声短音階では増2度が加わっているし、旋律短音階の上行型では、第3音から第7音までが同じ全音音階の音で、一方の全音音階の比重が重くなっている。ここでのバルトークの音階は、全音音階とほぼ拮抗するくらいの半音階も加わっている。

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、
 『最新名曲解説全集17』《十四のバガテル》柴田南雄執筆、pp.108~114.音楽之友社、昭56、
 『THE NEW GROVE 2』Bartok, Béla pp.197~225. macmillan, 1980,

引 用 楽 譜 (譜例の作成に使用した楽譜)

《14 BAGATELLES, Op.6》PIANO MUSIC OF BÉLA BARTÓK SERIES 1 Dover

An Analytic Research in Bartók's Fourteen Bagatelles Op.6

Shunsuke HIRANO*

ABSTRACT

Fourteen bagatelles are one of Bartók's early works. These pieces are made of various original works and pieces based on Hungarian peasant songs. Therefore, through the analysis of these pieces we can find out Bartók's original methods of composition.

As a consequence of this research, through the study of each piece I have revealed various usage of sound materials and varied creative processes in Bartók's early years.

* Division of Fine Arts and Music: Department of music