The University of Osaka
Institutional Knowledge Archive

Title	音楽における枠組みと逸脱 : ベーラ・バルトークの〈ミクロコスモス〉第101番＜減五度＞をめぐって
Author(s)	伊東, 信宏
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1989, 23, p. 1-19
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48158
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

https://ir.library.osaka-u.ac.jp/

The University of Osaka

音楽における枠組みと逸脱

ベーラ・バルトークの≪ミクロコスモス≫第101番〈減五度〉をめぐって

伊東信宏

ベーラ・バルトークは，彼の有名なピアノ曲集≪ミクロコスモス≫(Sz. 107) の中の一曲に〈減五度〉という題名を与えている。[1] この即物的なタイトルは，曲を教材としてピアノを学ぶ者のために習得すべき課題を明らかにしてくれると同時に，それを解釈しようとする者に，曲の構造を把握するうえで一つのヒントを与えてくれる。実際，この曲は後に詳述するように「減五度」という音程に基づくひとつのシステムに則って書かれている。しかし曲の関係性の全てが，このシステムに還元され得るわけではない。ここには，そのようなシステムの「綻び」が存在している。そして，このような事態を前にして，この曲を解釈しようとする者は，既に一つの美学的決断を迫られることになる。つまり，そのようなシステムからの逸脱は「単純なものこそが美しい」という命題に反するものとして音楽の欠陥である，と考えるのか，あるいは逆に不規則なものこそが美しいのだとして，それを音楽の豊かさと捉えるのか，という決断を。

この曲が優れた作品であると信じる者の一人として，筆者は後者の立場を選ぶ。ただしその際，そのような逸脱を作曲家の天才の仕業であると，単に感嘆するのではなく，それが生じざるを得なかった様々なレヴェルにおける関係性の力学を出来るだけ厳密に跡づけたいと考える。そして，これら諸関連の検証を通じて，最終的にこの曲の形式がどのように形成されているかを明らかにするのが，本論の第一の目的である。同時に，バルト

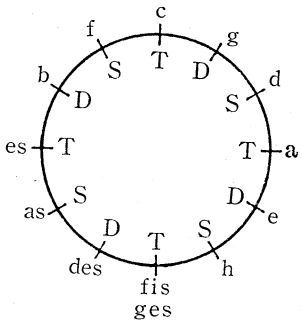
ーク作品における減五度の用法についての諸説を整理しておくこと，さらにバルトーク作品を分析する際の諸問題の一端を明らかにすること，などが本論文の副次的，派生的な目的として挙げられよう。

バルトーク作品における＜減五度＞の用法に関する諸説

バルトークの作品にみられる減五度ないし増四度の特徴的用法に関しては，これまで多くの論者が関心を寄せてきた。作品の分析に先立って，彼らの主張を整理しておくことにしよう。

バルトークの減五度ないし増四度に関する最もよく知られた理論は，エルネー・レンドヴァイの「中心軸システム」である。[2] レンドヴァイは伝統的な和声法における三つの和音機能，「トニカ」（以下 *c* がトニカである場合を例に説明する），「ドミナント」（*g*），「サブドミナント」（*f*），の意義を拡張して捉え，五度圏の全てにわたってこれを適用できると考えた（図１）。[3]

図１



この例では，*c, a, fis/ges, es/dis* が全て同じトニカという機能をもつことになり，これらがレンドヴァイのいうところの「トニカ軸」を形成する。さらに，彼は「この軸の両極にある二つの音，『対極点』（例えば *c* と *fis*）は，隣合う極点（例えば *c* と *a*）よりも，ずっと敏感に反応しあい，互いに

機能を変えることなく入れ代わり得る」[4] と述べている。

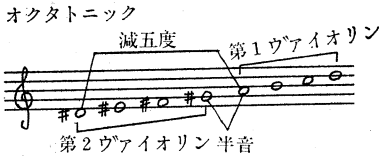
このようなレンドヴァイの主張において最も特徴的なのは，この両極点，つまり減五度の音程関係にある二つの音または和音が，機能的に同じものである，という点である。つまりここでは，完全五度や長三度への移行が機能の交代として捉えられているのに対し，減五度や短三度が差異のない音程として捉えられているのである。[5] このことによって，彼はバルトークにおける減五度の用法を，完全音程とは無関係に説明することができた。しかし，バルトーク自身が《弦楽器，打楽器，チェレスタのための音楽》(Sz. 106) の第一楽章について，この楽章の頂点での調性 Es はその基本調Aから「最も遠隔な」ものであると記している[6] ことを考えると，そしてまたこの二つの調の間にあるディナーミク，テクスチュア等の緊張関係を前にしてみると，我々はそれらが同じ機能の担い手である，というレンドヴァイの主張に戸惑いを覚えざるを得ない。機能とは，要素間のそのような緊張関係のことに他ならないのだから。

これに対して，多くのバルトーク研究者達は彼の作品にみられる減五度を完全音程との関連において捉えようとしてきた。例えば，ヤーノシュ・カールパーティはヴァイオリンのための《44の二重奏曲》第33番や本論文で扱う《ミクロコスモス》第101番の音構造を「ずらされた」(ハンガリー語では "elhangolt") という用語によって説明している。[7] 事実，この二曲は音構造上非常に近い類縁関係を示しているのだが，後で詳述する《ミクロコスモス》第 101 番の分析にも役立つと思われるので，ここでは《二重奏曲》第33番について，カールパーティの主張を追っておこう。

この二重奏曲の冒頭部分で用いられるのは次の諸音である（次頁譜 1）〔本論文では，後にしばしばこの音階に触れることになるので，以下これをアントコレッツの用語法にならってオクタトニックと呼ぶことにする〕[8]

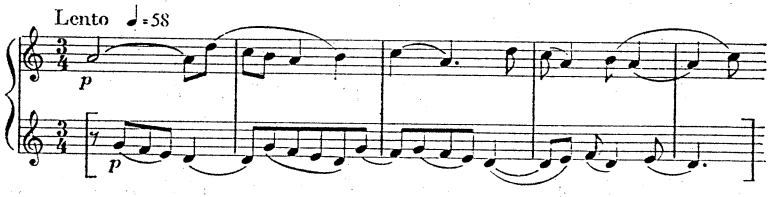
カールパーティによれば，この音階はドリア旋法から導かれたもので，

譜1



その上ないし下半分を半音「ずらした」ものだ，ということになる。そして，この曲が与える複調的印象がまさにこの半音の「ずれ」によって生じたものであることを証明するため，カールパーティは冒頭部の下声を半音低めた次のような譜例を挙げている（譜2）。[9]

譜2



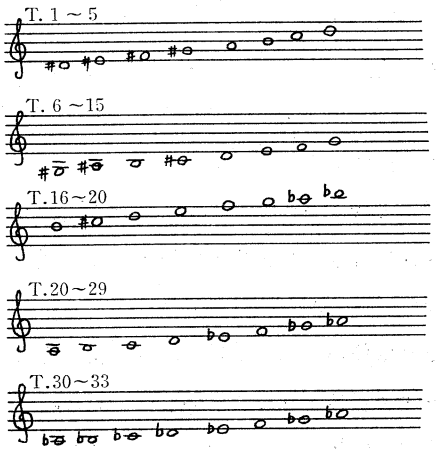
カールパーティ自身が述べているように，このオクタトニックは決して「ずらされた」という概念によってしか説明できないわけではない。これはペーター・ベナリーが述べたように短三度を伴うテトラコードを減五度の関係で接合（disjunct）したもの，ともいえるし，[10] あるいはレンドヴァイの表現するように短二度と長二度とが交互に現れる音階である，と規定することもできる。[11] これらの解釈のうちどれが適切なものであるか，は当面の対象がこれらの解釈によってどれほど簡潔で有意味に捉えられるか，という点にかかっているといえよう。

このような判断基準から考えて，カールパーティの主張は，実は次のような利点を持っている。

この曲はテンポ，ディナーミク，等の点から五つの部分に明確に分節さ

れるのだが，そのそれぞれの部分で用いられるのは，次の諸音である（譜3）。

譜3



最初の四つの部分で用いられる諸音は，全て先のオクタトニックと同じ音程構造，つまり「ずらされた」ドリア旋法という構造を持っているのに対し，最後の部分は通常のドリア旋法となっている。シャーンドル・ヴェレシュは，この曲の音構造のうち，とりわけ第一部分と第四部分で用いられる音が，エンハーモニックにみれば同じものだということに注目し，これによって「和声の骨格としての三全音軸の円環」が形成されることを指摘している。[12] そしていずれにせよ，この円環を経て，オクタトニックが通常のドリア旋法に変化していることからみて，少なくともこの曲に関しては，オクタトニックとドリア旋法とはなんらかの関係を持ったものとして捉えるべきであることがわかる。そしてもし，カールパーティのいうようにオクタトニックがドリア旋法を「ずらし」たものであると考えるなら，我々はこの曲の経過を，なにか「不調和なもの」が「調和したもの」へと解決するプロセスと捉えることが可能になるのである。先にカールパーテ

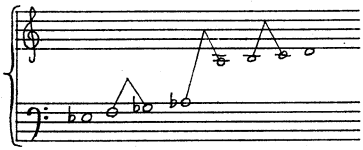
ィの主張が或る利点を持つと述べたが，それはこのように曲の形式がそれによって有効に説明され得るという事実を指している。しかし当然のことながら，これはあくまで作品毎の一回的な諸関連の在り方を検証した後にはじめて下し得る判断である。筆者が強調したいのは，レンドヴァイの「中心軸システム」も，カールパーティの「ずらされ」の概念も，作品によっては有効な場合はあるにせよ，決してバルトークの全作品に妥当する作曲上の「原理」「語法」といったものではない，という点である。その意味で，我々は以下で扱う《ミクロコスモス》第101番について，彼らの主張のいずれかを作品の外部に存在する原理として前提した上で分析を始めるわけにはいかない。事実，この曲でもオクタトニックは中心的な役割を果たすのだが，それは前述の《二重奏曲》第33番の場合のように，通常のドリア旋法へと解決されるわけではない。とすれば，この曲ではオクタトニックはドリア旋法とは無関係なものとして解されるべきなのか，あるいはそれでもここにはなんらかの関連が前提とされていて，従って曲は開いたまま終わっていると解すべきなのか。この問いに答えるためにも，我々は曲の内部の関連がどのように支えあってひとつの形式をつくり上げているかを，できるだけ中立的な言葉によって記述していかねばならない。

≪ミクロコスモス≫第101番＜減五度＞の分析

曲の動きの基本的単位は，右手と左手との間を補完的に受け渡されていく八分音符である。この八分音符の歩みは，第5小節（以下，T．5のように表記する）の最後ではじめて途切れ，この途切れ（八分休符）によって曲の第一部分のまとまりは，はっきりと際立たされる。この第一部分で用いられる音は次のようなものである（次頁譜4）。

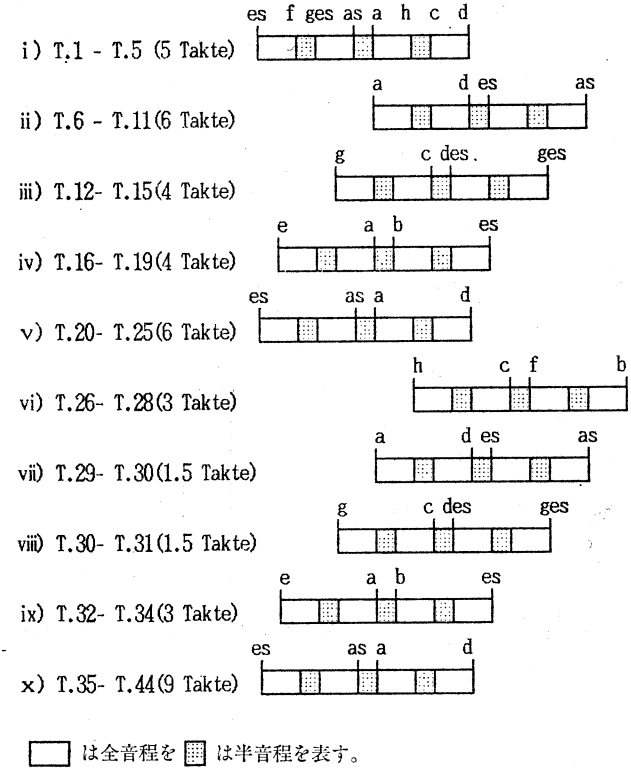
音程関係からみて，これは言うまでもなく前述のオクタトニックと同じものであり，曲の題名はこの右手と左手で奏される二つのテトラコードの

譜 4



間の隔りを指していると考えられる。この音階は，曲の他の部分でも様々な音域に移されて用いられているのだが，いまこの音域移高という観点だけを手掛かりに，曲を分節してみると，次のような結果が得られる(図２)。

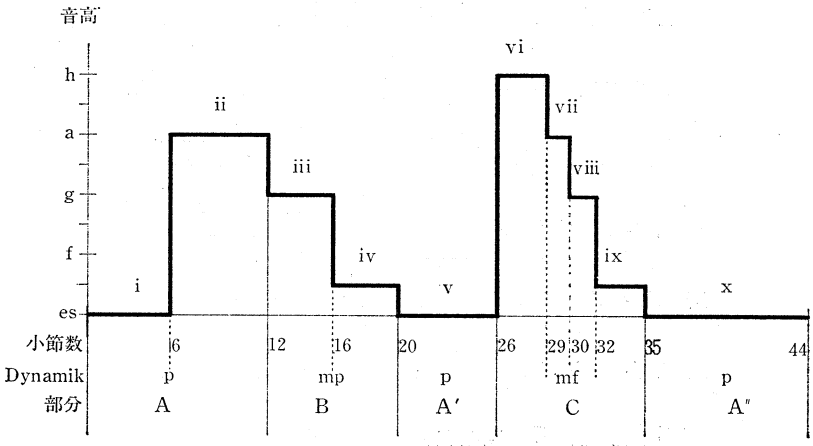
図２　オクタトニックの音域移行



〔以下本論文では，このようなローマ数字による分節単位を「区分」と呼び，それぞれ区分 i，区分 ii，…と指示することにする〕

この分節は，そのまま曲の形式上の分節と考えるには，長さのバラツキがありすぎる。短いものは1.5小節から，長いものは10小節にまで及んでいるのである。いま，この小節数を横軸にし，それぞれの部分で用いられている音階の相対的音高（ここでは例えば，音階の最低音によってそれを表示する）を縦軸とし，さらにそこにディナーミクの変化を加えてみると，極めて表面的な観察ながら，既に曲の形式の大まかな輪郭は見えてくる（図3）。つまり，ここにはふたつのうねりがあるのだ。最初のうねりでは，音程的高まりとディナーミクの高まりとがずれて[13]幾分焦点が定まらず，そのカーヴも緩やかである。これに対し，二度目のうねりでは両者の高まりは一致し，その振れは一度目より大きく，しかも険しい。〔このような形式の経緯を表す分節を次の図ではアルファベットで示した。先の「区分」と区別するため，以下これを「部分」と呼んで，部分A（＝区分 i＋ii），部分B（＝区分 iii＋iv），部分A′（＝区分 v），部分C（＝区分 vi＋vii＋viii＋ix），部分A″（＝区

図3　第101番<減五度>における形式の枠組み



分x）と表示する〕

曲はこのように，タイトルの暗示するオクタトニックの音域移高という一つのシステムに則って構想されており，その形式は音域のたかまりや，各区分の長さの圧縮によって形成されている，といえよう。

けれども，この小さな曲で起きる全ての出来事が，一つのシステムによって規定し尽されているわけではない。曲の形成の最も表層にあるといえるこの「システム」のレヴェルは，より深層のレヴェルでの諸関連の圧力によって，ところどころ綻びをみせている。例えば，T.10の *cis*¹ の音がそれだ。これは音階システムの観点からいえば，本来 *c*¹ でなければならない音だが，ここではそれが半音ずらされている。なぜ，このような逸脱が存在するのか。この問に答えるには，曲に張り巡らされた音階システムとは別の，両声部間の音程についての規制に目を向けねばならない。

オクタトニックを右手と左手が分担する，というこの曲の構想からいって，この両声部間に完全音程が生じる可能性は，次の二通りである。つまり イ)左手の第二音と右手の第三音（区分 i の例でいえば，*f* と *c*¹ との間の完全五度，ロ）左手第三音と右手第二音（区分 i では *ges* と *h*）との間の完全四度，の二通りである。このような完全音程が現れる可能性にもかかわらず，バルトークはこの曲全体を通じてそれを徹底的に避けている。つまり，この〈減五度〉に基づく曲では，完全音程は一度も響かないのだ。そして，このような規制から考えれば，T.10の *cis*¹ が *c*¹ でない理由の一端は明らかであろう。これが，もし *c*¹ であれば，ここには右手の *f*¹ との間に完全四度が生じてしまうからだ。[14]

けれども，もしこのような音程関係，いわば縦の関係だけが問題なのであれば，バルトークはわざわざ音階システムを逸脱せずとも，他の解決をはかることができた筈である。つまり，彼は左手の音階上の他の音，*h* や *a* を選んでも良かったのだし，右手の *f*¹ を他の音に変えても良かったのだ。

彼がそのような解決を選ばず，あえて音階システムを逸脱する *cis*¹ の音を置いたのは，ここにさらに横の関連，すなわち動機展開の圧力が働いていたからだ，と考えられる。そこで次にこのような横の関連の観点から，この部分を検討し直しておこう。

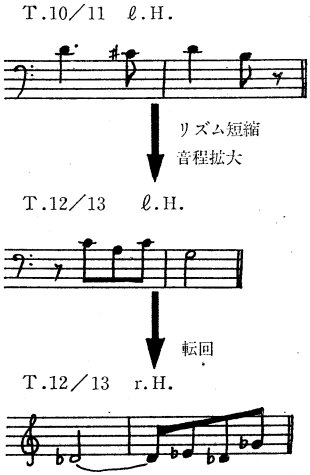
曲の冒頭，区分 i では音の動きに特定の傾向が見受けられるが，いまそれをあえて定義してみると，次の二点に集約されよう。

① 音階進行が中心で，跳躍は必ずその直後で，逆方向の順次進行によって補われる。

② 各フレーズ（スラーによるまとまり）の最初と最後の音は，それぞれ両声部のテトラコードの両端の音に限定されている。

区分 ii にも，このような傾向は受け継がれているが，問題の *cis*¹ が現れる T.10 というのは，このような安定した進行に僅かな乱れが入りこんでくる瞬間である。まず，右手は T.10／11 で第一の規制を破る。ここでは二度進行は連続しなくなり，三度が常に間に挟まるようになる。また，第二の規制も T.11 の左手のフレーズで破られる。リズム的にもここにはじめて四分符点音符が現れる。そしてこのような乱れを経て，区分 iii から音進行の性格は一変し，部分Bの *mp* というディナーミクの変化とも対応することになるのだ。しかし，表面的には全く新しいものに見える部分Bの両声部の音進行の傾向は，実は T.10／11 の乱れの中で潜在的に準備されていたと考えられる。部分Bの両声部の動きは，特定の音が一つおきに現れる，という部分Aとは別の規制を持つ。つまり，右手では *des*¹，左手では *c*¹ が求心点となり，全ての動きは，ここから出発し，またこの音に帰ってくるのである。このような動きの中で，とくにフレーズとして印象に残るのは，部分Bの冒頭に現れて，その後何度も繰り返される *c*¹—*a*—*c*¹—*g*（左手，T.12／13）というまとまりであるが，これが実はT.10／11の左手の動きを音程的に拡張し，リズムとしては圧縮したものと捉える

譜5



ことができる。そして，これがすぐに右手で転回されて現れる（譜5）。

T.10／11は，このような動機発展の論理の発端となっているのであり，T.10の*cis*[1]は両声部間の完全音程を避けるという縦の規制と，動機展開についての横の要請との間でのぎりぎりの選択であったということになる。

そして，何より注目すべきことは，この曲では音進行の内的関連の緊張が，ときに音階の音域移高に基づく外的枠組みに逸脱を作り出すほどに高い，ということである。おそらくは，この内的緊張の高さの故に，バルトークの音楽は単なる図式に終わることを免れているのだといっても過言ではあるまい。

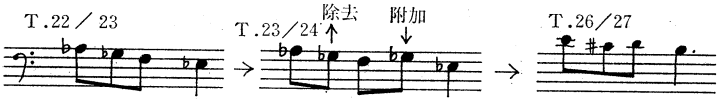
このような観察から考えて，この作品の分析が目指すべき課題とは，単に図3で示したような形式の枠組みを明らかにすることではなく，その枠組みがどのような内的関連によって支えられ，それらがどのように影響しあって一個の説得力のある全体を形作っているか，という両者の相互作用の在り方を記述することだといえるだろう。

このような観点から，次にこの曲の形式を形成している諸要素の関連を，

四つの局面について述べておくことにしよう。

1．部分Cにおいて，両声部の動きの主要な傾向となるのは三度下行＋二度上行＋三度下行というジグザグ下降である。部分Aの順次進行，部分BのW型進行と併せて考えれば，この曲ではテトラコード内の様々な音進行の可能性が部分毎に展開されていることになる。しかしこの部分Cのジグザグ下降は，唐突に現れるわけではない。それは部分Bの場合と同じように部分 A′ で潜在的に準備されている。部分 A′ はAと同じく順次進行を中心とするが，その経緯のなかで順次進行には小さな変更が加えられる。T.23 の右手で下降音階にはさまれる c^1 がそれである。いま，部分 A′ のはじめの順次下降と，A′ の終わりに現れるその変化形，さらに部分Cのジグザグ下降とを比較してみれば，ここに一貫した流れがあることがはっきりする（図4）。

図4



部分 A′ とCとは，このような内的関連によって結びつけられている。

2．AからB，A′ からCへの移行についてこれまで詳述したが，一方Bから A′，Cから A″ への移行についてもここで触れておこう。

まず，Bから A′ への移行部分では色々な要因の絡み合いによって，部分間の異質さが曖昧にされている。つまり，まずこれまで各部分の末尾では必ず一致していた両声のフレーズが，ここで初めてオーヴァーラップして，右手のフレーズは次の区分へと跨がっていること，またそれに応じてT.19 の右手は部分Bの動きの傾向を既に離れ，むしろ次の A′ における

音階進行の方へと近づいていること，しかし用いられる音は依然として区分 iv のものである（特に T.19 の *b* に注目）ということ，などの要因のバランスによって，B から A′ への移行は目立たないものとされているのである。

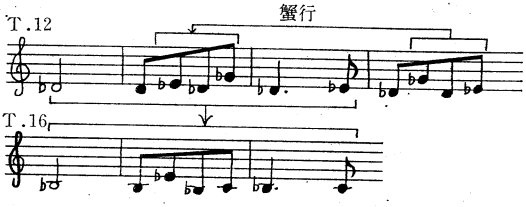
このような部分移行の滑らかさは，次の C から A′ への移行（T.33／34）においても，もう一度現れる。両声はここでもオーヴァーラップし（しかも，T.19よりも長さの点で拡大されている），しかし用いられる音の点では，区分 ix の規制に則っているのである。

先に述べた部分 A と B，A′ と C との動機関連も考えに入れれば，この曲の各部分の配置は，決して対照や並列を目指すものではない，ということが判ってくる。その意味で，この形式の枠組み，A B A′ C A″ を「小ロンド形式」などと名付けることには殆ど意味がない。そもそも A の部分も，ロンドのルフランが持つべき性格，すなわちペリオーデ的完結性や反復への要求，[15] といったものを全く備えていない。この曲の形式は，ロンドのような「並列」というよりむしろ，なんらかの「発展」のイメージをもとに構想されているといえよう。[16]

3．そのような発展の中で，A′ の持つ意味は微妙である。というのは，ここでは一面で一つのまとまりが閉じられるにもかかわらず〔A B A′〕，曲全体の発展を意味あるものとするためには何かが開いたままになっていなければならないからだ。この「開かれ」によって曲には，全体をひとつのまとまりと感じさせる大きな弧が生じる〔A (B A′ C) A″〕。
このような観点からみて，特に注目されるのは，T.17 から始まるフレーズの分解・圧縮の過程と，T.19 がきっかけになって起こる各フレーズの最高，最低音による音域の変化である。まず，フレーズの分解・圧縮の過程を追ってみよう。区分 iii と区分 iv は大まかに見て，一種の模続進行で

あるといえる。つまり，右手のT.16～18の動きはT.12～14の動きを加工したものだといえるし，左手も動機的には全く同じものが用いられている（譜6）。

譜6



ただ，区分 iv の左手の二度目の入り（T.17）は早すぎ，これによって冒頭から守られてきた四分の二拍子の拍節に初めて乱れが生じる。

この分解・圧縮の傾向は，部分 A′ に至っても閉じられない。部分 A′ では右手と左手の間の模倣関係が明確に現れているが，T.23 の左手の入りは一種の「ストレッタ」となってこの圧縮の過程を引き継ぐ。さらに部分Cに至ると，このような圧縮の傾向は単にフレーズについてだけではなく，音階移高という外的枠組みにまで及ぶことになる。つまり，T.26～28の三小節グループに続いて，T.29／30，T.30／31では区分は一小節半の長さに縮小され，この過程の頂点となっている。これはまた，非常に多くの出来事によって作り上げられたこの曲の内容的な頂点でもある。

T.29の左手の cis^1 は，先に述べたT.10の cis^1 と同じような理由で c^1 からずらされたものと考えられるが，いずれにせよこれによって音階移高の区分は曖昧にされている。また，T.28／29とT.30では二つの区分に跨がって b^1—g^1—es^1，as^1—f^1—des^1 という三和音の分散が現れるが，これは完全音程や長・短調的和音といった因襲的音関係を厳格に遠ざけてきたこの曲のオクタトニックの枠組みにブレが生じている瞬間であるといえよう。

T.31からジグザグ下降は，右手で音程拡大を伴って模倣され（*ges*¹—*des*¹—*es*¹—*b*），さらにT.33からはリズム的に拡大されて，ようやくそれまでの圧縮過程の緊張を和らげることになる。またこれによってT.32から枠組みにも秩序が回復してA″の解決へと向かうことになる。

また形式全体のまとまりを作り出しているもう一つの要因，つまり各フレーズの音域拡張についても簡単に見ておこう。まず，前述したT.19からの右手のフレーズは，二つの区分に跨がっているため，それまで完全四度以内に限られていたフレーズの音域をはじめて増四度まで拡張するものである。その後，この過程はT.26〜29の右手のフレーズで完全五度に，T.31／32の右手では短六度に拡張され，T.33〜36の右手（前述のとおり，この部分はT.19／20と近親性を持つ）でようやく増四度に縮小され，部分Cではまたもとの完全四度の音域に落ち着くのである。

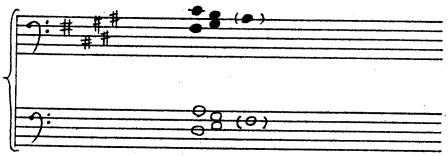
このような各フレーズの音域の拡張とその収縮，あるいはフレーズの分解・圧縮とその弛緩，等による大きな弧が，曲全体の形式にまとまりを与えている。

4．曲の終結部分について一瞥を加えておこう。部分A″では，音域の点でも音進行の傾向の点でも，冒頭部分と同じものが再現され，曲は最終的な落ち着きへと向かう。しかしこの経緯の最後の瞬間，右手のT.42と左手のT.43に，この部分の音域外の音が現れる。このように，システム外の音が現れることによって曲に区切り，ないし終止がもたらされるという手法はバルトークがしばしば用いたものである。その一例として，《ミクロコスモス》第70番〈メロディーと重音〉の経緯を簡単に追ってみよう。

この曲で用いられるのは次の諸音である（次頁譜7）。

（　）をつけた音は全体の中で二回しか現れない。曲は右手の「メロディー」と左手の「重音」によって始まる（第一部分）が，T.10からは声

譜7



部が交代し，しかも（厳格ではない）鏡像形となって奏される（第二部分)。そしてT.17でそれまで用いられていなかった右手の *ais* と左手の *f* が初めて響き，それによって音楽には分節が生じ（第三部分)，形式は独特の混濁した響きのなかへ収斂してゆく。ここでは *ais* や *f* の音は，曲全体の中で異物として捉えられており，その異物の導入が形式を閉じるきっかけとなっているのである。

第101番〈減五度〉において，このシステム外の音，*g* と *des* とは次の二つの機能を持っているといえよう。

イ）これらの音が加わることによって，それぞれの声部の最終音，*a* と *es* とには，線的な終止感が生じる。

ロ）部分Cから A″ への移行に際して，曲の内的緊張は既に解決しているが，さらにこれらの音によって，この曲を支えてきた外的枠組みの方も解消される。

形式はこのようにして最終的に閉じられるのである。

結　び

減五度という音程が，バルトークの時代においても，今日の我々の耳にも何らかの抵抗をもって響く，という事実それ自体は，否定されるべきではないし，また否定できもしない。この曲でデモンストレートされているのは，そのような抵抗をもった音程も，例えば完全五度のような歴史的に容認された音程と同じように，音楽の基本的要素とすることができ，それ

をもとに古典的な音楽と同じ程度に緊密なひとつの音楽形式を造り出すことが可能である，ということだった。この点，減五度の緊張を無化しようとするレンドヴァイの主張は，この曲の在り方と基本的に相容れないものと考えられる。

しかしまた一方で，このような減五度のもつ抵抗感は，少なくともこの曲の内部においては「完全五度に解決されるべき緊張」といった和声上の機能を担わされてはおらず，ここで用いられているオクタトニックも，カールパーティのいうようにドリア旋法との関連において捉えねばならないという必然性はない。重要なのは，この減五度の抵抗感がそれ自体要素として用いられており，形式を支える緊張を作り出しているのは，この要素としての減五度の組み合わせ方，織り上げ方，などの方だ，という点である。そして，動機関連，圧縮・分解，音程拡張などといったこの曲における様々な関係性の在り方は，実は極めて伝統的，常識的なものなのである。つまり彼は減五度という特異な音程を中心に据えて，様々な関連，呼応，対照を造り出しているが，その基本にある「コンポジション」のイメージそのものは少しも特異なものではないのだ。

これまでのバルトーク研究では，減五度や黄金分割による構成というような新奇な面に目を奪われて，それを指摘するだけに終わるものが多かった。しかし，この作品が要求する分析の在り方とは，そのような要素の新奇さを説明することではなく，それを用いて作品の一回的形式がどのように造り上げられているか，を記述していくということであったといえるだろう。

注

1) 《ミクロコスモス》(Sz. 107) 第101番（第4巻)。参照した楽譜は Béla Bartók, *Mikrokosmos,* Neue, revidierte Ausgabe, Editio Musica Budapest, 1987. である。

2) 以下の要約は，主に Ernő Lendvai, „Einführung in die Formen- und Harmonienwelt Bartóks", *Béla Bartók: Weg und Werk.* hrsg. von Bence Szabolcsi, Bärenreiter, 1972. S. 105–149. に依る。

3) Ibid., S. 106.

4) Ibid., S. 106.

5) この点に関しては Carl Dahlhaus, „Der Tonalitätsbegriff in der Neuen Musik", *Schönberg und andere,* Schott, S. 111–117. を参照した。

6) この表現は，バルトーク自身が Philharmonia 版の小型スコアに寄せた „Aufbau der 'Musik für Saiteninstrumente'" と題する文章の中にある。

7) János Kárpáti, *Bartók vonósnégyesei,* Zeneműkiadó, 1967. (English trans. by Fred Macnicol, *Bartók's String Quartets,* Corvina, 1975.)

8) Elliott Antokoletz, *The Music of Béla Bartók: A Study of Tonality and Progression in Twentieth-Century Music.* University of California Press, 1984. 特にオクタトニックの定義に関しては，同書 p.76, n.14 に詳しい。

9) Kárpáti, op. cit., p.145.

10) Peter Benary, „Der zweistimmige Kontrapunkt in Bartóks 'Mikrokosmos'", *AfMw* 15 (1958), S. 198–206.

11) Ernő Lendvai, *Béla Bartók: An Analysis of his Music,* Kahn & Averill, p. 55.（谷本一之訳，『バルトークの作曲技法』1978年，56頁。）

12) Sándor Veress, „Béla Bartóks 44 Duos für zwei Violinen", *Erich Doflein: Festschrift zum 70. Geburtstag,* Schott, 1970, S. 31–57.

13) 区分 ii は音域移高の観点からは区分 i とはっきり区別されるが，後に述べる音の動高の傾向の点では区分 i と全く同じ平面にとどまっている。おそらくここでは音高が移動したことよりも，両声で用いられる音が音名的に見れば区分 i と同じであるという点に重心が置かれているのだろう。その意味で，区分 ii は区分 i と共に，曲の最初のまとまりを形成すると考えるのが自然であろう。

14) Roswitha Traimer はその著書 *,Bela Bartoks Kompositionsthechnik'* (Gustav Bosse, 1956) の中でバルトークの対位法の特色として「個々の声部が，専ら線的法則に従い，音程関係を顧みない」ことを挙げているが，ここで認められる事実はそれに反することになる。

15) ロンド形式におけるルフランの性格については例えば Carl Dahlhaus, *Analyse und Werturteil,* Schott, 1970, S. 84. を参照。

16) 音楽形式の基本的イメージを「発展」と「並列」に二分する考え方については Diether de la Motte, *Form in der Musik,* Bärenreiter, 1979. に基づいている。

（大学院後期課程学生）