

バルトークの「マイクロコスモス」の分析 ——ピアノ演奏技術の獲得に関する導入過程の教育的発展について——

小木曾敏子*

はじめに

今回は、バルトークの「マイクロコスモス」にみられる初歩段階における演奏技術の獲得に関する導入過程とその教育的発展について検討する。

バルトークは、ピアノで音楽を表現するために必要な演奏技術の基本の第一に、両手の独立をおき、主眼としていると考えられる。そのための教育的配慮が、初歩段階から細かに設定されている。本稿では、両手の独立のために用意されている5つの視点、すなわち二声への移行、ポジションの移動、強弱標語、速度標語と発想標語、スタッカート奏法に焦点をあてる。

対象範囲は、第1巻と第2巻のNo. 1からNo. 66までの68曲とし (No. 2とNo. 43にはaおよびbの2曲がある)、第2ピアノのパートは学習者対象ではないと考えるので対象外とした。

本論中の使用記号は、No. の数字はマイクロコスモスの曲の番号、番で記した数字はバイエル教則本の曲の番号、□内の数字は小節番号、1 va とは1オクターヴの略である。

本 論

I. 両手の独立

ピアノ演奏のためには、左右の腕や10本の指が早く動くことが求められ、左右の手がそれぞれの

役割を主体的に果たすことが要求される。指もまたしかりで、日常生活では単独で使用することのない4指と5指も、思いどおりに動く他の3本の指と同等の働きが要求される。左右の手が独立して別々に動き、左右の指が独立して10本を個別に動かすことができることが、ピアノ演奏には不可欠である。

バルトークはこのように演奏技術に不可欠である左右の手と指の独立のためには、両手を平等に使う訓練をすることが必要だと考えている。それぞれの手と指がそれぞれ独立した役割を果たすために、マイクロコスモスではピアノ演奏技術修得の最初の段階から両手を平均に訓練するための設定がなされている。

II. 両手の独立のための導入各論

1. 二声への移行

バルトークの音楽教育の出発点は、“うたう”ことにある。ピアノ演奏も例外ではない。バルトークとバイエルの、旋律を“うたう”についての考えを比較してみる。

バイエルの教則本は、最初ユニゾンから入るが、初歩の段階で右手が旋律をうたい(奏し)、左手が伴奏部を受け持つという役割分担が始まり、この形態が基本になる。

マイクロコスモスも最初はユニゾンから入るが、その後は二声の曲につながっていく。左右の手はバイエル教則本とは異なり、旋律部と伴奏部とに

*〒380 長野市三輪8-49-7 長野県短期大学

別れて主従の役割分担を果たすのではなく、左右の独立した手は左右同等な役割を持ち、それぞれの声部は独立してそれぞれの旋律をうたう（奏する）ポリフォニーの形態が基本になるのである。

ここで二人の時代的背景をみる。バイエルはドイツの作曲家、ピアノ奏者、音楽教育家である。彼の教則本は1844年（バイエル41歳）頃には出版されている¹⁾。一方バルトークはハンガリーの作曲家、ピアニスト、音楽教育家である。ミクロコスモスは主に1930年代（50歳代）に作曲されている。2人はともに作曲家であり、ピアニストであり、音楽教育家であった。この二人が生きていた年代も教則本を作曲した年代も、ともに約80年の差がある。19世紀は専ら調性和声が主流の時代であって、ほとんどの曲が和声主導型である。20世紀に入ると調性和声の時代は終わり、対位法重視の傾向が強くなる。和声からの解放により、重ね合わされた旋律のそれぞれの独立性が重要になった。そのために、一つのメロディを旋律と伴奏という主従関係で進行していくという図式ではなく、複数の独立した旋律、独立したリズムで進行していくという図式になった。ここに演奏技術の面で、ポリフォニーおよびポリリズムの訓練の必要性がある。両手がそれぞれ同時に、完全に独立した運動をすることがピアノ演奏の基本的な条件となり、演奏のテクニクに不可欠で絶対的な条件として求められることになる。

バイエル教則本は、前述のとおりユニゾンから入るが8番で右手が旋律で左手が伴奏という形の曲がでてきて、それが基本となっている。全106曲の練習曲のうち、この役割分担練習の曲は84曲あり、全体の79%にあたる。

ミクロコスモスでは、旋律と伴奏という形はNo. 33に初めてでてくるが、それ以降も部分的なものを含めると計12曲にみられる。対象の68曲中の17.6%である。

バルトークの音楽教育の出発点である“うた

う”方法は、バイエルのように一人が歌手で他の一人が伴奏を受け持つというのではなく、演奏者は一人で二人以上の歌手となるのである。右手も左手もそれぞれが独立したメロディを奏するという役割を持ち、それぞれのメロディをうたうことが求められる。従って、バルトークは入門の第一歩から二声のポリフォニーの基礎訓練のために、いくつかの学習段階を設定している。ピアノ演奏の技術の獲得を、両手が主従関係の奏法の訓練ではなく、左右ともに平均して訓練することから始めている。

それは、一つのメロディを左右の手で首尾一貫して奏することから始めて、複数のメロディを奏することへと発展する。このモノディからポリフォニーへの移行は、次のような過程でおこなわれる。

1-1. 一つのメロディをユニゾンで奏する。

ユニゾンは、No. 1～No. 2 bの3曲が左右の手の間隔を2 vaで奏することから始まる。鍵盤上の両手の位置は肩幅の広さと同じで、最も自然な体形であるから肉体的には無理がないが、1 va間隔の時より左右の手の独立意識がかなり要求されることになる。No. 3で両手の間隔が1 vaになるが、2 vaの時より両手を同一視野でとらえることができ、心理的には楽であろう。No. 4～No. 6の3曲は2 va間隔、続いてNo. 7～No. 9の3曲が1 va間隔と3曲ずつ1 vaと2 vaが交互にでてくる。その後3曲（ポリフォニーの曲）において、No. 13～No. 15の3曲は1 va間隔というように、3曲毎に異なった要素を学ぶような教材が設定される。2曲においてNo. 18以後は2 va, 1 va, 2 vaと交互に配置されている。No. 18は1 va, No. 19は2 va, No. 20が1 va間隔, No. 21は2 va間隔である。その後ユニゾンは1 va間隔で、No. 43a, No. 54の一部にみられる。No. 13, No. 15, No. 20では同一曲中に1 va → 2 va → 1 vaと間隔の増減がみ

られる。No. 21は⑨と⑩、No. 54は⑦と⑧にメロディに時間的なずれがみられ、No. 54の⑨と⑩は反進行である。

また、一つのメロディを左右両手で分割して奏する練習は、No. 52とNo. 53に設定されている。No. 52は題名が Unison Divaided。左右の手のポジションを固定して、単旋律を分担奏する。No. 53も⑩まではポジションを固定したモノフォニーの分担奏となっているが、⑪からは対旋律がでてきてポリフォニーになっている。

バルトークは、単旋律を左右の二つの手で終始一貫して一つメロディとして奏するための練習に、この2種類の方法を設定している。

1-2. 相互にずらして異なった旋律の動きとするもの。

これには、①時間的にずらす ②空間的に同一方向へずらす ③空間的に反対方向へずらす という3つの手法が考えられる。

① 時間的にずらす、カノンの手法

No. 10 (3小節ずれ, 1 va 間隔), No. 22 (1小節ずれ, 6度間隔), No. 23 (½小節ずれ), No. 25 (1小節ずれ), No. 26 (1小節ずれ, 4度間隔), No. 28 (2小節ずれ→1小節ずれ, 1 va 間隔), No. 29 (1小節ずれ, 1 va 間隔), No. 30 (1小節ずれ, 4度間隔), No. 31 (1小節ずれ→½小節ずれ, 1 va 間隔), No. 35 (3拍ずれ→2拍ずれ), No. 36 (3拍ずれ, 1 va 間隔), No. 39 (1小節ずれ→½小節ずれ, 1 va 間隔), No. 46 (2小節ずれ→1小節ずれ→½小節ずれ→1小節ずれ, 1 va 間隔), No. 51 (½小節ずれ, 1 va 間隔), No. 57 (½小節ずれ→3拍ずれ→½小節ずれ→1小節ずれ, 1 va 間隔), No. 58 (3小節ずれ→1小節ずれ→½小節ずれ, 1 va 間隔), No. 60 (1小節ずれ, 4度間隔→5度間隔), No. 62の一部。以上18曲が該当する。

①の各曲の詳細は以下の通りである。

No. 10は④のD音の役割が左右で異なる。左手のDはフレーズをうたい収める音であるが、右手のDはフレーズをうたい始める音であって、左右の手の役割は全く異なる。⑦⑩⑬も同様である。両手が互いを妨げることなく、左右の腕がそれぞれ独立した動きの自由を獲得することによって、その役割を果たすことができる。No. 22は左手の1小節先行で開始するが、⑨から右手が1小節先行となる。⑩と⑫の強拍(第1拍目)に位置する休符が初めてでている。No. 23は½小節ずれるが、後続フレーズが1小節分省略になっていて、各フレーズは同時に終る。この時3小節毎に先行声部が交代する。⑦からは反進行になっている。No. 25はフレーズの最終音と同じ音を *s f* で再度強調する。前半は10小節毎に後半は14小節目で先行声部が交代する。No. 26は右手の⑩と左手の⑫のリズムが異なる。⑭は終止のためにアイソリズムの平行進行になっている。No. 27の⑨から反進行で½小節ずれる。No. 28は題名が Canon at the Octave。最初は右手が2小節先行するが、後続フレーズの終わり部分の音価の縮小のために⑩で右手の1小節の先行になっている。No. 29は反進行で1小節ずれている。上下声部は片方ずつ進行する形になっている。No. 30の題名は Canon at the Lower Fifth。題名通りに全曲を通して右手が1小節先行する。音符によるシンコペーションが初めてでてくる。No. 31の題名は Little Dace in Canon Form。アクセントがほとんどの小節についていて、弾き分けるのが難しい。所々に鏡像形の断片がある。右手の1小節先行で始まり、⑨から右手の½小節先行になる。No. 35は小節線を越えたタイによるシンコペーションが右手に3カ所、左手に3カ所でてくる。左手の3拍先行で開始し、⑦で右手が3拍先行、⑩で½小節左手が先行、⑫で右手の2拍先行に変わる。No. 36の題名は Free Canon。右手が3拍先行し、⑩で左手が1小節(3拍)先行する。⑦の右手の旋律はH-

A-Gであるが、後続声部の④の旋律はB-A-Gとなっていて、バルトークはこのBとHとでは感じが全く異なる響き合いを意識させたかったのであろう（誤譜ではない）。No. 39は右手の1小節の先行で開始し、左手の後続フレーズの終わり部分で省略した2拍分が④の1/2小節ずれにつながる。No. 46の題名はIncreasing Diminishing。音価の増大と減少により、ずれが4段階に変化（④で1小節ずれ、⑤で1/2小節ずれ、⑥で1小節のずれ）する。No. 51は先行声部に挿入句を挿入することによって、④と⑤で2回の先行声部の交替をはかっている。No. 57は2拍のずれで始まり、⑦で3拍のずれ、⑧で2拍のずれ、⑨で4拍のずれというようにずれが4回変化する（ただし、2/2拍子であるからこの4分音符を1拍とした数え方は本当ではないが）。そして、フレーズの終わり部分の1小節を省くことによって、先行声部の左右交替をはかっている。No. 58は3小節のずれで始まり、⑩で1小節のずれ、⑪で1/2小節ずれる。後続声部の省略や音価の減少によって、先行声部が交替している。No. 60の題名はCanon With Sustained Notes。右手が1小節先行するが、⑫で左手の1小節先行に変わる。No. 62は一部分が該当する。⑫～⑬と⑭～⑮のみが2拍ずれるが、残りの部分は平行進行である。

② 空間的にずらす、平行進行の手法

No. 11, No. 16, No. 56はいずれも10度間隔である。No. 50（3度間隔→6度間隔、6小節を除く）No. 62（6度間隔→5度間隔）、No. 65（空5度）の以上6曲がこの手法に該当するが、いずれもアイソリズムである。

②の詳細は次の通りである。

No. 11の題名はParallel Motion。3度（10度）の音程差の平行進行であるが、④は主音終止のために反進行になっている。運指は左右対応である。No. 16の題名はParallel Motion and Change of Position。左右の運指が対応している。⑫は4/4

拍子の初のシンコペーションである。No. 50は④および⑤のフレーズの開始1拍目が休符になっている。No. 56は初めての保持音が全曲を通して使用され、使用声部は上声部と下声部が3小節毎に交替する。No. 62の題名はMinor Sixths in Parallel Motion。アイソリズムの部分とカノンの部分が交互にあらわれる。No. 65は全曲左右同じ空5度の重音が平行の順次進行で移動する。

③ 空間的にずらす、反行進行の手法

No. 12（同基音の鏡像形）、No. 17（上下声部のフレーズ開始音が1 vaの音程、鏡像形）、No. 38（同一基音）でいずれもアイソリズムである。No. 27の後半では、時間的にずれる。

③の詳細は次のようである。

No. 12の題名はReflection。⑫から⑬への1音だけが平行進行になっている。左右対応した運指。No. 17の題名はContrary Motion。上下声部のフレーズの開始音が1 va音程になっている。⑫⑬を除いて左右の運指は対応している。左右複調で下声部はFisとCisを使用するが、⑭では左手5指でFisを弾く。No. 29の題名はImitation Reflected。鏡像での進行が1小節ずれる。No. 38は調号がシャープ2個になっていて、左5指でCisを弾く。⑮を除いて、全曲がアイソリズムであるが、運指が左右異なるので難しい。

このようにみえてくると、No. 1からNo. 9までをユニゾンで楽譜と左右の手の動きとを直結させた後、No. 10からNo. 12の間にポリフォニーへの移行を種々の形で準備している。その後ユニゾンははさんで4曲後または5曲後くらいの所にポリフォニーの曲を配置していて、ここにも同じテーマを継続して配置しないという教育的発展についてのバルトークの考え方がみられる。

2. ポジションの移動

音域拡大につながるポジションの移動方法は、マイクロコスモスの場合とバイエル教則本の場合と

では大きく異なる。バイエル教則本のポジションの移動の75%は同一音上での指替えやスケールなどの順次進行によっておこなわれる。マイクロコスモスのポジション移動は、フレーズの切れ目に手全体が水平移動しておこなう。

詳細は以下のようなものである。

マイクロコスモスのポジションの移動は、No. 8のように左右同方向へ移動する場合、No. 13のように2つの手が反対方向へ移動する場合、No. 17のように片方の手だけが移動する場合の3つの型がみられる。

No. 8で初めてポジション移動がなされる。ユニゾンで、④で音程が2度下がる。その後もNo. 13からNo. 17はユニゾンで、4度または5度上下に移動することで両手の間隔が1 va または2 va になったり、3度→6度→3度と平行移動したり、左右の手の移動方向や移動距離についても多様な移動形態が設定されている。No. 13は、⑤で右手が5度上に、左手が4度下に移動し、④で右手が5度下に、左手が4度上に移動することによって、1 va → 2 va → 1 va とユニゾンの響きが変化する。No. 14もユニゾンで、④で4度上に、⑤で5度下に左右とも同一方向へ移動する。No. 15もユニゾンで、④で右手が5度上に左手が4度下に移動し、⑦では両手ともに2度上に、⑧では右手が5度下に左手が4度上に移動して、1 va → 2 va → 1 va の響きを作る。No. 16の題名はParallel Motion and Change of Position。上下声部は3度（10度）の音程差で始まり、④で右手が5度上左手が2度下に移動し、⑤で右手が5度下に左手が2度下に移動する。これによって、3度音程→6度音程→3度音程の平行進行になる。No. 17は1 va 間隔で始まる反進行の曲で、⑤で左右ともに5度上に、④で右手のみが5度下に、③で左手のみが5度下に移動する。No. 31はカノンであるが、④で1/2小節のずれて上下声部とも4度下に移動する。No. 40とNo. 42では、旋律部

が移動する。No. 40は④で3度上に、⑦と④でそれぞれ2度下へと3回移動する。No. 42は④で5度下に、④の左手で奏する旋律が4度上に、⑧で5度下に移動する。⑧は右手の伴奏部が4度上に移動し、移動する回数が4回となり、移動回数が増加してきている。No. 43a はユニゾンの曲で、④で5度上に、⑥で4度下に、続く⑦で2度下へと連続移動をしている。

No. 43b から左右の手の音程と方向がともに異なる移動を学ばせている。No. 43b は④で右手が5度上に左手が4度下に移動し、⑥では右手が4度下に、⑦でも右手が2度下に移動する。No. 45では④から③にかけて右手のAsを3指、2指、1指と指を替えて奏する。これはバイエル教則本では多く用いられている手法であるが、マイクロコスモスでは珍しい。No. 53では移動する間隔が1 va と広くなり、左右が時間的にずれて移動する。④では左右の手がともに1 va 上に移動し、⑦では左手のみが1 va 下に、④では右手のみが1 va 下に移動する。④では右手のみが1 va 上に、③では右手のみが1 va 下に移動する。④で左右の手ともに1 va 上に移動し、計6回移動している。No. 54はユニゾンで④で左右の手ともに3度上に、⑧で右手は2度下に、左手は4度下に移動し、⑧で右手が2度下に、左手が5度下に移動する。No. 55-I は旋律部のみの移動で、③は右手のみが2度下に、⑦で左手のみが4度上に移動する。No. 57, No. 62も同じように1 va および7度という大きな音程で移動するが、移動は片方の声部のみで、もう一方は移動しないという方法を左右交互にとっている。No. 57は⑦で右手が4度上に、左手が5度上に移動し、③で左右の手がともに2度下に、④では右手が7度上に、左手が6度上に移動する。⑦は左手のみが2度下に、⑧は右手のみが2度下に移動し、⑦は右手が1 va 下に、⑧で左手が1 va 下に移動する。⑧は右手が1 va 上に、④では左手が1 va 下に移動する。④は右

手が1 va 上に、左手が1 va 下に移動する。㊦は左手のみが3度上に移動し、11回の移動があってこの曲は終了する。No. 58は左右とも同音程、同方向に移動する。㊧で両手ともに3度上に、㊨で両手ともに3度下に移動する。No. 60は右手が4度下に、左手が5度下に移動する。No. 61は、前半は右手のみ㊩で5度下に㊪で2度下に移動する。後半は左手のみが6度下→5度下→3度下に移動する。㊫は左手が6度下に、㊬も左手が5度下に、㊭も左手が3度上にと5回移動する。No. 65は空5度の和音が順次進行で上下に平行に移動する。No. 66も一方のみの移動であるが、右手のみの移動が4回であるのに対し、左手のみは1回であり、両手が移動するのは1回となっている。㊮で左手が5度上に移動する。次は連続して4回右手のみが移動する。㊯で5度上に、㊰で2度下に、㊱で5度上に、㊲で6度下に右手のみが移動し、㊳で右手が3度上に、左手が4度上に移動する。

このようにマイクロコスモスでは、フレーズの切れ目でポジションの水平運動による移動をおこなう。その音域は声域（大人の声域を含む）をこえない範囲を主としていて、声域をこえた音域に移動する曲はポジションが移動する22曲中4曲にみられ、小節の連続数が2～6小節へと次第に増加していく。移動する音程は4度、5度が多いが、次第に音程の度数が変わり、移動間隔は1 va にまで拡大する。移動時間は両手の同時から、旋律部だけの移動へ、そして再び左右同時の移動へ、そしてその後上下の声部の移動を時間的にずらしていく。移動回数は、1回のもものが2曲、2回のもものが6曲、3回が7曲、4回が1曲、5回が2曲、6回が2曲、11回が1曲、曲をとおして移動するものが1曲となっている。曲番が40番代になると4回または6回移動する曲があらわれ、60番代の曲には5回の移動がみられる。一般的に曲番が進むに伴って、移動回数の多い曲が増える。

3. 強弱標語

導入の設定は、まず f と p を対比させることから始まる。しばらくしてその中間の mf があらわれて、1曲の中で強弱の弾き分けを求める。それに続いて $cresc.$ と $dim.$ がでて、1曲中でのなめらかな強弱変化を練習する。その後、発想標語がでてきて強弱表現と連動させる。

No. 22で f を No. 24で p を指示して、強弱を対比させ、指先への圧力のかけ方を学ばせる。9曲後の No. 33で mf が初めてでてくる。 mp は No. 45に、 pp は No. 46で、 ff が No. 47で初めてあらわれる。また、 sf は No. 25で初めて出ている。

f の学習は連続してでることが多いが、 p の学習は少し間隔をおいて（4曲目毎が多い）と設定されている。 mf はほとんど2曲目毎に学習するようになっている。No. 24で p が初めてでてからは、 f の曲が3曲連続すると p の曲が1曲という配置になっている。この配列は No. 45まで正確におこなわれ、以後も3～6曲目毎に p が配置されていて、ここにも同じテーマの学習は連続的には設定しないというバルトークの教育方針をみることができる。

同一曲内での強弱変化は、No. 22から No. 32まではおこなわれない（除く No. 25の sf ）。強弱記号の同一曲中での複数使用は、強弱記号が初めてでてから12曲目の No. 33からみられる。No. 34で $cresc.$ と $dim.$ がでたことにより、 $p \rightarrow mf \rightarrow cresc. \rightarrow f \rightarrow dim. \rightarrow p$ のなめらかな強弱の変化が設定されている。No. 47で \llcorner が、No. 50で \lrcorner と \triangleright が、No. 51で $\llcorner \triangleright$ が初めてでてきて、強弱時の指のコントロールへの意識をもたせ、両手の独立による自由な演奏技術獲得による奏法を確認するようになっている。その後 No. 43a に $piu f$ があらわれ、No. 47で $meno f$ が、No. 66で $piu p$ があらわれる。また、No. 34からは発想標語が使用され、強弱記号との連動が設定されている。

強弱に関する記号の一曲あたりの使用種類数は1種類が最も多く21曲、3種類～5種類が22曲となっている。6種類を使用する曲は3曲である。No. 47前後から、より細かい強弱変化を学ぶような設定になっている。

これらのことから、バルトークは両手の独立がある程度可能になった時点で強弱の奏法を学ばせ、強弱の条件の中での左右の手の独立をさらに確実なものにしようとしている。それとともに、強弱表現は単に音の強弱変化だけでなく、音楽の形式や曲の性格と密接な関係にあることを意識させ、そのためのコントロールの意識が表現には不可欠であることを認識させることも目標において設定しているといえよう。

4. 速度標語と発想標語

バルトークはメトロノーム記号と速度標語の二本建てで、実に細かくテンポを指示している。No. 1からすべての曲の楽譜の最初にメトロノーム記号で記し、各曲の最後の欄外には演奏の所要時間を秒単位で記している。

No. 29まではメトロノーム記号で拍単位で速度を学ばせる。速度標語による指示は、最初にNo. 30でModeratoが、次にNo. 31にAllegroがでてくる。3番目にはNo. 32でLento、4番目はNo. 33にAndanteがでる。No. 37でAllegrettoがでる。No. 41でAdagio、No. 44でVivace、No. 50でTempo di Menuetto、No. 55でTempo di marcia、No. 57でNon troppo vivo、No. 58でAssai lento、No. 59でLentoがでている。

また、No. 34でcalmo、No. 35でLargamente、No. 36でTeneramente、No. 39でComodo（1曲のみ）、No. 53でRisoluto、No. 60でGrave、No. 63でCon motoがでてくる。

No. 42からはAndante Tranquillo、No. 47でVivace, con brio、No. 48でAllegro non troppo、No. 57でNon troppo vivo、No. 62ではVivace、

ma non troppo, risolutoのように既習の標語を複数連記した指示を与えて、総復習させている。

このように39曲中の19曲に、新しい速度標語および発想標語があらわれる。特にNo. 30からNo. 37までは一曲毎に新しい指示がでている。その後は2、3曲は既習の標語を復習した後、新しい標語の曲を1曲学ぶという設定になっていて、速度標語の学習に関してもバルトーク独特の配置になっている。

バイエル教則本では、1番でModeratoが、9番でAllegrettoがでてくる。32番でAndante、61番でAllegro Moderato、96番でAllegro、99番ではAdagioがでてくる。Moderatoが29曲に使用され、Allegrettoが27曲に使用されている。Comodoは9曲、Allegro moderatoは8曲の使用がみられる。

バルトークは速度標語については、速いと遅いの2つの概念を対立させることで体得させることを意図していると思われる。最初にModeratoとAllegroを対比させることから始めている。そして、その後すぐにAndanteとLentoを対比させている。彼は、この2組の2つの遅いテンポとそれに比しての速いテンポの速度対比によって、絶対的（確定的）な速度感の獲得を意図したと考えられる。バイエル教則本と比較することでバルトークの意図はより一層はっきりする。

また、No. 30からNo. 33までの4曲で、立て続けにModerato、Allegro、Lento、Andanteを学ばせていることからみて、この4つを速度の概念の基本に設定しているといえよう。

一方、速度に関する出発点は、メトロノーム記号で♩=96に置いたと考えられる。No. 30で速度標語があらわれる前段階の準備として、No. 1からNo. 4までの5曲でメトロノーム記号で♩=96を学ばせている。そして♩=96で早いテンポの曲を4曲学ばせてから、♩=96のテンポに戻る。その後もNo. 27までは3、4曲早いテンポの曲

を置いた後は♩=96のテンポに戻るという配置方法をとっている。それ以降も間隔をとってはテンポ♩=96に戻っている。このような配置で♩=96は計10回(68曲中10曲)設定されていて、ここにも、同じテーマを続けて設定しないというバルトークの教育方針がみられる。

上述のように早いテンポと遅いテンポを交互に配置することによって、テンポの違いによる変化と速度感を学ばせるように設定している。こうして、両手の独立はさまざまな条件を課せられながら、一層自由さを獲得していく。

5. スタッカート奏法

スタッカートの奏法に入るまでに、第1にフレーズの切れ目で手首の上下運動をすることで、左右の手の独立をはかってきている。第2に、より短い音価で手首を柔軟に上下させることで両手のより自由な運動の訓練をはかってきている。この2項の教育的発展についてはすでに述べた。

それに次いで4分音符の反復音の奏法を学び、テヌート奏法の技法を獲得した後に、スタッカート奏法の練習に入るのだが、さらにその前提になるレガート奏法から述べる。

5-1 レガート奏法

レガート奏法の指示が初めて文字でlegatoとあらわれるのは、No. 32である。しかし、No. 1からスラーがついていて、入門の第1歩からレガート奏法の練習を意図している。

バルトークは、フレーズの切れ目で手首が上下運動をすることによって、音楽がプレスすることを最初の段階から学ばせている。左右の手首の上下運動は、同時間におこなうことから始まる。次にはその手首の上下運動を、短時間におこなうように設定している。そして、手首の上下運動の時間的なずれがあらわれ、それは1曲中1回だったものがしだいに回数が増えていく。²⁾

No. 1, No. 7ではフレーズの切れ目が2分休

符になっていて、左右の手首の上下運動はゆとりをもって意識しながら行うことができるように設定している。No. 2からはフレーズの切れ目は2分音符や全音符が多くなるが、No. 9では4分音符でのフレーズの切れ目が1カ所でてくる。そして、No. 10では左右の手首の上下運動に時間的なずれが生じている上に、もう1つの課題、同じレガート奏法でも、左右の手の打鍵の性格が異なることを認識するという課題を加えている(1-2-①の項のNo. 10で述べた)。④④④では上声部と下声部が同時にそれぞれ左右の手で同じ音D F Asを打鍵する。しかし、片方の手はフレーズをまとめる性格の音で弾き、もう一方の手はフレーズの始まりの音で弾くのである。左右の手は、全く異なった使命をもっているのであるから、それぞれの手のタッチと動きは同じものであってはならないのである。従って、両手が互いに邪魔されずに独立してそれぞれの役割りを果たさなくてはならない。また、この曲は④で右手がフレーズの最終音としてのAsを5指で弾き、同時に左手がフレーズの開始音としてのAsを1指で弾くようになっている。No. 21も時間的なずれがみられるが、左右交互に上下運動を3回繰り返す。No. 22では曲の後半に左右の手の上下運動は時間的にさまざまなずれを経験するようになっていて、以後左右の手は時間的に自由にずれる。

このようにしてレガート奏法による手首の上下運動での両手の独立を獲得した次の段階で、スタッカート奏法の練習に入るのだが、それはテヌートの奏法を学んでからスタッカート奏法を学ぶように配慮されている。

5-2 スタッカート奏法への導入

スタッカートの練習の導入には、具体的な3つの段階が設定されている。

(1) 反復音の奏法

No. 8はユニゾンの曲で、2分音符と4分音符の同音反復の練習曲である。No. 26とNo. 30は

2分音符の反復であるが、時間的なずれを伴っている。No. 31は2分音符と4分音符がセットになった同音反復である。

(2) テヌートの奏法

テヌートは、68曲中4曲にみられるが、いずれもスタッカートのある曲の前後に設定されている。No. 37は同音反復音のCでテヌートが初めてでてくる。4分音符のテヌート記号がついた同音反復の右手が、左手のタイによる反復音と同時に奏するようになっている。テヌート記号は、No. 45とNo. 62のフレーズの最後の反復音に、またNo. 53では2分音符についている。

(3) スタッカート奏法

No. 37での同音反復でのテヌートを予備練習とした後、No. 38にスタッカートが初めてあらわれる。ここではスタッカートが動機の最終音につく形と、スタッカートが同音反復の形にあらわれる。No. 39も同じくこの2つの使用方法でのスタッカートである。No. 42はフレーズの最終音を強調する同音の反復音に楔形アクセントつきのスタッカートが2回でてくる。No. 44も4分音符の同音反復音にアクセントつきのスタッカートである。No. 49で初めて異なる音にスタッカートがつく学習が設定されている。No. 50も同様である。No. 54はフレーズの最後の音を再度強調する*s f*つきスタッカートである。No. 55は伴奏部(Ⅷで左右交替)が空5度の和音の連続スタッカート奏法である。No. 62は2つの形態の同音反復の奏法がみえる。これは、テヌートが連続する同音反復と、テヌートとスタッカートでの同音反復になっている。No. 65は左右とも5度音程(空5度)の重音のスタッカートが連続し、弱拍にアクセントを伴う箇所もある。

楔形アクセントつきスタッカートはNo. 42に、アクセントつきのスタッカートはNo. 44に初めてあらわれ、No. 65にもみえる。テヌートつきアクセントは、No. 52にでてくる。

バイエル教則本では、スタッカートは62番の動機の最終音に26回(内左手に7回)使用され、計8曲で部分的に同様な使用がなされている。73番でいわゆるスタッカートが反復音に使用されていて、同様の使用は計9曲に部分的みられる。楔形のスタッカートは63番にでている。

III. 付 記

マイクロコスモスには、同一の曲(メロディ)が作曲手法を変えて再度でている曲が4曲ある。No. 7とNo. 28, No. 9とNo. 27, No. 13とNo. 17, No. 43aとNo. 43bである。No. 7のユニゾンでNo. 28では時間的なずれを作っている。No. 9もユニゾンであるが、No. 27では上声部の原旋律が下声部の対旋律と二声をなしている。No. 13もユニゾンであるが、No. 17では下声部が反進行で鏡像になっている。No. 43aもユニゾンであるが、No. 43bでは9度の音程間隔をもった二声の曲になっている。

これらの調性は、はじめの3曲はユニゾンの時と同じ調であるが、4曲目は4度上に移調している。

既習のユニゾンの曲を初回とは異なる目標を設定して再度新曲に変身させて学ばせる方法は、マイクロコスモスの特徴の一つといえよう。この4曲は、いずれも初回はモノディで、二度目はポリフォニーになっている。上声部は初回のユニゾン部を弾き、下声部が新しく作曲されていて、それぞれ異なった目的を果たすように意図されている。

バルトークの新しい課題の設定方法は、既習のものの上の一つ加えるものであるが、この方法は学習者への負担意識を最小限にするとともに、同じ曲でも全く新しい感覚の曲になることを実証し、新鮮さをもって一段高い表現を求めることが可能であることを示している。

ま と め

バルトークの“うたう”ことを出発点としたピアノ教育の初期段階における教育的発展をピアノ演奏技術の基本である両手の独立の獲得のための教育的配慮を5つの分野でみてきた。当然ではあるが、各分野は両手の独立のための手段であるが、同時に両手の独立は演奏技術を獲得するための必要不可欠な条件でもある。この独立性の中には、打鍵運動だけでなく、強弱表現、アーティキュレーション、フレーズ等が含まれる。

バルトークの音楽の特徴の一つであるポリフォニーへの導き方は、ユニゾンの種々の空間的なずれを経験させた後、時間的なずれを学ばせていく。スタッカート技法の習得のためには、まずポジションの移動を設定し、レガート奏法を学んだ次に同音反復を設定し、その後テヌートを体験させて、スタッカートに至るといふ誠に長く周到な段階を細かく設定している。そして、そのいずれもが両手の独立獲得へとつながっていく。同音反復はテヌートの準備として設定されているが、テヌートもテヌート記号を学ぶだけの練習ではなく、スタッカート奏法の準備として設定されている。このようにポジション移動も含めて、単発的な視点は全くない。すべては左右の手の独立へと連なっている。目的はいずれもがピアノで音楽表現をすることによって、ピアノを単に弾くだけのためでもなく、テクニック獲得のための練習のための練習曲でもない。そしてそこに、広い視野と長い射程距離をもって最終目標を睨んだ、段階的かつ意図的に設定された教育的発展をみるのである。

バルトークには次の四つの姿、すなわちピアニストであることからの視点と、ピアノ教師であることによる緻密な配慮と、作曲家であることから

のバルトーク独自の音楽を人を飽きさせない新鮮で変幻自在な手法と、そして我が幼い息子への親としての心、がある。この四つの世界が、バルトークをして20世紀の新しい様式を求める意志を貫くという、ミクロコスモスに自分の世界を十分に反映しえたものになっていることを実証している。

参考文献

小木曾敏子：バルトークのミクロコスモスの分析—音楽の諸要素の導入過程と教育的発展について—長野県短期大学紀要第49号 119~128 1994

音楽之友社：新標準音楽辞典 1991

永富正之：ムジカノヴァ 第11巻 第6号 103~107 音楽之友社 1980

同上：同上 第11巻 第8号 103~105 同上 1980

同上：同上 第12巻 第1号 96~99 同上 1981

同上：同上 第12巻 第2号 109~113 同上 1981

バイエル：バイエル教則本 音楽之友社

BELA BARTOK: MIKROKOSMOS VOL I, VOL II BOOSEY & HAWKES

- 1) バイエル教則本は、Ferdinand Beyer (1803~1863) の作曲したピアノ入門書で、日本は1880年(明治13年)にピアノ教材として導入した。Carl Czernyが「1884年頃出版されたこの本は、幼児用教本中最も完全かつ実用的」と推奨している。
- 2) バイエル教則本では1番で Legato 指示がでており、35曲(33%)にこの指示がみられ、ほとんどが左手(伴奏部)への指示である。ミクロコスモスでは前者は9曲(13%)であるが、そのうち8曲が両手への指示である。伴奏部にこの指示があるのはNo.42の1曲だけで、後半の回から左右の手が交替している。