

# 変拍子の楽曲に対するピアノ指導についての一考察

—バルトーク《ブルガリアン・リズムによる6つの舞曲》を中心として—

難波 正明  
(教育学科)

大谷 正和  
(教育学科)

土居 知子  
(教育学科)

## はじめに

バルトーク (Bartók, Béla ; 1881~1945) の《ミクロコスモス》(Mikrokosmos ; 1926, 1932~39) は彼の代表的なピアノ作品であると同時に、いわゆる現代曲の世界への道しるべとして我が国でも多くのピアノ学習者が取り組む教材の一つである。全153曲からなるこの曲集の最後に、バルトークは6曲の舞曲を置いた。この《ブルガリアン・リズムによる6つの舞曲》と題された一連の舞曲は、いずれも通常の規則的な拍子ではなく変拍子で書かれている。

これらの楽曲で用いられている4+2+3拍子や3+3+2拍子は「混合拍子」とも呼ばれるが、本稿ではこれらの非対称的な拍子や、数小節ごとに拍子の変わる可変拍子(これを変拍子と呼ぶことも多い)を含めて不規則な拍子(irregular meter [time])を包括する概念として「変拍子」という語を用いる<sup>(1)</sup>。現代ピアノ曲に取り組む時、変拍子はしばしば学習者を戸惑わせる一因となっている場合が多い。とりわけバルトークが「ブルガリアン・リズム」と呼んだ、非常にテンポの速い変拍子の楽曲の場合にはなおさら困難が大きい。

本稿ではそうした拍子やリズムをより自然に定着させるための手立てを、バルトークの《ブルガリアン・リズムによる6つの舞曲》を例にとりながら考えていく。

まず、バルトークがなぜこの種の変拍子を「ブルガリアン・リズム」と呼んだのか、そして、それが彼の創作や民俗音楽研究にいかん反映されているのかという問題を明らかにするとともに、ブルガリアの音楽の中にこの種のリズムや

拍子がどのように定着しているのかを見ていく。続いて、現代のブルガリアの作曲家たちはこうした自国の音楽的伝統を自分たちの創作にどのように取り入れているのか、ピアノ曲を中心に検討する。そして最後に、このような変拍子によるピアノ曲をいかにして指導していくべきなのか、バルトークの6つの舞曲を例にとりながら考えていく。

## I. バルトークとブルガリアン・リズム

バルトークが作曲家、ピアニスト、ピアノ指導者としての活動に加えて、ハンガリーの民俗音楽の収集、調査研究に生涯にわたって情熱を傾けたことはよく知られている。しかし、彼の実際の収集活動は1906年から1918年の間に集中している<sup>(2)</sup>。国外で収集を行ったのは、1913年、アルジェリアでの約2週間、そして1936年に演奏会などの目的で訪れたトルコでの1週間あまりである。

したがって、彼の収集の場はハンガリー国内が中心であるが、当時のハンガリーは、いわゆる「オーストリア=ハンガリー二重帝国」のうちのハンガリー王国であり、そこには現在のスロヴァキアやウクライナ、ルーマニアなどのそれぞれ一部が含まれていた。

そのため、彼の収集・調査の対象はハンガリー音楽に限らず、またそうした民俗音楽を編曲したり、これを素材としてつくられた作品にはハンガリーの音楽をもとにしたものの他に、《2つのルーマニア舞曲》(1908-10)、《ルーマニアの民俗舞踊》(1915)、あるいは男声合唱のための《スロヴァキア民謡》(1917)、歌曲《ウ

クライナ民謡：夫の嘆き》(1945) などがある。

では、本稿で取り上げるブルガリアについてはどうかと言えば、バルトークはこの国で実際に音楽の収集、調査研究を行ったわけではない。《ミクロコスモス》の中には《ブルガリアン・リズムによる6つの舞曲》(148番～153番：譜例15～20)、《ブルガリアン・リズム》(113番：5/8拍子、115番：7/8拍子)というタイトルの曲があるが、バルトークがブルガリアの音楽に出会ったのは1912年、現ルーマニアのテミショアラで収集を行っていた時のことであった。

彼はここで7つのブルガリアの歌を収集したが、そのうち5つは *parlando*、すなわち語り の性格の強い歌であった。あとの2曲については *tempo giusto* の2/4拍子で採譜されたが、バルトークはこれにプレスのための休止や付加的な効果によるものと考えて、フレーズの最後や前後に5/8拍子や3/8拍子の小節を加えた<sup>(3)</sup>。

この時にはまだそうした拍子やリズムの変化は偶発的なものとして特に意識されていたわけではなかったが、その後1920年代の終わりあるいは30年代のはじめ、バルトークはヴァシル・ストイン (Vasil Stoin) の “Grundriss der Metrik und Rhythmik der Bulgarischen Volksmusik” (ブルガリアの民俗音楽の韻律とリズムについての概論) に出会う。この出版物は、ブルガリアの音楽の付加的で不規則なリズム、拍子についての体系的な研究を、はじめて西ヨーロッパの言語で紹介したものだ。

ここからバルトークは「ブルガリアン・リズム」と呼ぶリズム、拍子のシステムに取り組むことになったと考えられる。それは1分間に300から400といった非常に速いテンポで奏される短い長さの単位 (音価) が2つや3つなど不均等な数でグルーピングされて種々の混合拍子が生じるというもので、ブルガリアの音楽では8分音符や16分音符を単位として5拍子や7拍子などの変拍子、あるいは8拍子や9拍子でもその中で等分割されない非対称的な拍子ないしリズム<sup>(4)</sup>が多く見られるのである。

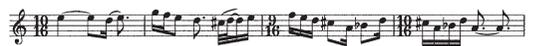
「ブルガリアン・リズム」の存在を認識する

ことによって、バルトークはそれまでに収集していた民謡や民俗音楽の拍子、リズムを再検討することになる。その結果、特にルーマニアの曲のおよそ5%が「ブルガリアン・リズム」によるものであることが明らかとなったと述べている<sup>(5)</sup>。例えば《ルーマニア民俗舞踊》(1915)の第4曲は4分の3拍子で書かれているが (譜例1)、この旋律は1910年に現ルーマニアのビストラ (Bistra: Turda-Aries) で採取されたものである。しかし、バルトークが「ブルガリアン・リズム」の存在を知り、さらに特に1934年にハンガリー科学アカデミーに転職して本格的にそれまで収集した録音を再考することによって、後に同じ旋律を『ルーマニアの民俗音楽』というコレクション (バルトークの死後、1967～1970年に出版) にまとめた時には16分の10拍子と16分の9拍子を用いて改訂している (譜例2)。この表記から言えばこの10拍子は4+3+3に分割されることになる<sup>(6)</sup>。

〔譜例1〕



〔譜例2〕

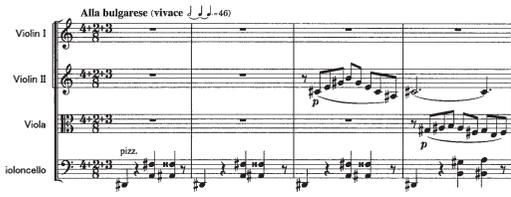


このように、バルトークはこの「ブルガリアン・リズム」がブルガリア以外にもルーマニアをはじめとしてわずかながらハンガリーの音楽にも見られること、そして同じようなリズムの存在をトルコでの音楽収集の時にも確認したと述べている。しかし、バルトークはそうしたリズムがブルガリアで最もよく知られ、広く分布していること、そしてブルガリアの研究者たちによって、そうしたリズム (拍子) の全体的な姿をまとまった形で知ることができたということから、これを「ブルガリアン・リズム」と呼んだのである<sup>(7)</sup>。

他方、「ブルガリアン・リズム」についての認識はバルトークの創作活動にも反映される。

《マイクロコスモス》でこの語がタイトルにつけられているのは113番と115番、そして148番から153番にまとめられた舞曲の8曲であるが、この他に1934年に書かれた《弦楽四重奏曲第5番》の第3楽章（スケルツォ）には *alla bulgarese* という標記があり、8分の4+2+3拍子が用いられている（譜例3）。

【譜例3】



そもそもバルトークの作品には変拍子（混合拍子）を持つものが多く見られる。ピアノ曲で言えば、作品1がつけられた1904年の《ラプソディ》の中では途中で頻繁に3/8拍子や2/8拍子に変わる箇所が見られるし、7/8拍子といった不規則な拍子も出てくる。1908-09年に書かれた《子どものために》の26番では3/8拍子の2小節と2/8拍子の1小節が周期的に交替する。この異なる拍子の小節ごとの周期的な交替は、例えば1914-18年に書かれた《15のハンガリー農民の歌》の4番、12番などにも見られる。

また、《ブルガリアン・リズムによる6つの舞曲》にあるような1小節の中を3つ、4つの拍子のまとまりとして表すために+記号を使う「加算的な拍子記号」<sup>(8)</sup>の表記は、例えば1908-10年の《7つのスケッチ》の7番に部分的だが用いられているし、1915年の《ルーマニアのクリスマスの歌》（ルーマニアのコリンデ）では第1集の7番、第2集の6番と9番が曲のはじめからこの加算的な拍子記号で書かれている。

しかし、これらの作品はバルトークがブルガリア音楽に関するストインの研究に触れる前に書かれたものであり、その意味で変拍子（混合拍子）や加算的な拍子記号が用いられているというだけでは彼の言う「ブルガリアン・リズ

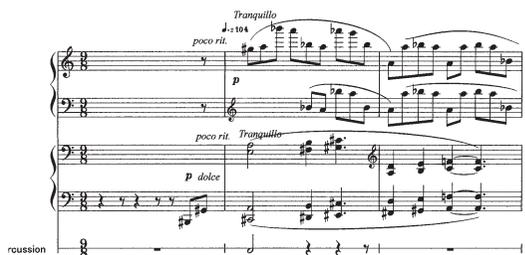
ム」たり得ないことがわかる。バルトークが「ブルガリアン・リズム」の特徴として特に注目したのは、基本となる音の長さが1分間に300から400といった速い、短い単位で、それが2つや3つのまとまりをつくることで不均等な拍の分割が生じるという点であり、上に挙げた曲にはそのような速さの指定はほとんど見られない。

このようなバルトークの捉え方からすると、《マイクロコスモス》の8曲、《弦楽四重奏曲第5番》第3楽章の他に「ブルガリアン・リズム」を意識して作曲されたと考えられるのは《弦楽器と打楽器、チェレスタのための音楽》（1937年）の第4楽章—これは2/2拍子で書かれているが、5小節目から8分音符単位にして3:3:2の間隔で奏される和音とともに2+3+3に分割できる旋律が現れる—（譜例4）、《2台のピアノと打楽器のためのソナタ》（1937年）—9/8拍子の表示だが292小節から40小節弱にわたって4+2+3に分割できる—（譜例5）、そして《コントラツツ》（1939年）の第3楽章—2/4拍子が132小節から168小節まで8分の8+5拍子の表示に変わり、そのうちの8のまと

【譜例4】



【譜例5】



【譜例 6】



まりは3+2+3に、5の方は2+3にはっきりと分割されている—(譜例6)などである。

これらに共通するのは基本単位を8分音符にした場合、《ブルガリアン・リズムによる6つの舞曲》などと同様、かなりの速いテンポが要求されているという点である。

さて、《ブルガリアン・リズムによる6つの舞曲》であるが、バルトークはこの作品についてブルガリアの旋律を使っているわけでも、ブルガリア風の音楽であるわけでもなく、むしろハンガリー的なものだと言っている<sup>(9)</sup>。彼の言う「ブルガリアン・リズム」が創作の手法としてのみ用いられているとすれば、これらの舞曲を演奏したり指導したりする上で直接ブルガリアの音楽や舞踊と関連づける必要はないかもしれないし、それは適切ではないかもしれない。

しかし、非常に速い音符単位を刻んで確認するのではなく、それらを2つや3つ、4つといったより大きなまとまりとして捉えて、通常の分割でない2対3などの不均等な拍のまとまりを持つ拍節<sup>(10)</sup>の流れを、より自然に感覚的に把握するという意味で、多様な種類の変拍子(混合拍子)が見られるブルガリアの民俗的な音楽や舞踊、さらにはブルガリアの現代作品を理解することは、バルトークの舞曲の拍節構造を具体的なイメージをもって捉えたり、定着させるのに大きな助けとなるであろう。

したがって、次にブルガリアの音楽や舞踊、さらには現代のピアノ曲について述べていく。

## II. ブルガリアの民俗的な音楽と舞踊

ブルガリアの民俗的な音楽としておそらく我が国でも最も知られているのは、「ブルガリアン・ボイス」あるいは「ブルガリアン・ポリ

フォニー」と呼ばれる独特の多声音楽であろう。これは1950年代に国立民謡民俗舞踊アンサンブルを主宰したブルガリアの作曲家、指揮者のフリップ・クテフ(Pilip Koutev; 1903~1982)が中心となって生み出した女声合唱のスタイルであるが、自国の民謡や民俗音楽の特徴を生かしながら西ヨーロッパの音楽手法を取り入れてアレンジを加えたものである。したがって、それはブルガリアの伝統的な音楽を素朴な形で再現したものではないが、この国の音楽文化に対する一般的な関心を大いに高めた<sup>(11)</sup>。

そうした独特の歌のスタイルとともに、ブルガリアの民俗的な音楽の特徴を顕著に示すのが、不規則な拍子、リズムの体系であろう。それは通常の2拍子や3拍子、4拍子の他、5拍子から15拍子や17拍子など多様で複雑なパターンを見せる。

バルトークが1912年に採集したブルガリアの歌のうち、1つは「コレダ」だったという。クリスマス・イヴに村の少年や若者たちが家々を訪問して歌うコレダ(koledarski pesni)は、しばしばガイダ(gaida:バグパイプの一種、カヴァル;kavalとともにブルガリアの主要な吹奏楽器である)を伴ってユニゾンで歌われ、2+3に分割される5拍子のものが一般的である<sup>(12)</sup>。

5拍子の音楽は舞踊にも多く見られ、「パイドゥシュコ・ホロ」(Пайдушко хоро)の基本となる拍子である。「ホロ」(хоро:horo)とはブルガリアの「輪舞」の名称で、男女別々に、あるいは一緒に手をつないだり、帯や肩を持ったりして円形で踊られる。このような輪舞はルーマニアでは「ホラ」(hora)、マケドニアでは「オロ」(oro)などと呼ばれ、バルカン半島一帯に広がっているが、ブルガリアのホロにはさまざまな拍子のものが見られる。

ブルガリアの国内でも首都ソフィア付近のショブ、山脈を越えた南東のトラキア、南西のピリンなど、地域によって音楽のスタイルや使われる楽器、踊りの種類や速さに違いがあるが、先に挙げた2+3に分割される5拍子の「パイドゥシュコ・ホロ」の他に7拍子(3+2+2)

の「チェトヴォルノ・ホロ」(Четворно хоро), 9拍子でも均等に分割されない(2+2+2+3)「ダイチョヴォ・ホロ」(Дайчово хоро), さらには22拍子(2+2+2+3+2+2+2+3+2+2)の「サンダンスコ・ホロ」(Санданско хоро)など, この国の「ホロ」は多様で複雑である。

また, 手の動きを伴う「ルチェニツァ」(「ルチェン」は手の意味: Ръченца)もブルガリアの重要な民俗舞踊であり, 特に婚礼の場で踊られることが多い。これは「チェトヴォルノ・ホロ」と同じく7拍子であるが, その音楽と踊りの動きは2+2+3に分割される<sup>(13)</sup>。

では, ブルガリアの人々はこれらの複雑な拍子やリズムをどのように捉えているのだろうか。このことに関して, 長年ブルガリアの民俗音楽を研究してきたT. ライスは次のように述べている<sup>(14)</sup>。

…ブルガリアの村の楽師や歌手は何らかの音楽的トレーニングを受けない限り, 1小節に何拍あるか知らない。自分たちの音楽や踊りが5拍子か7拍子か, 9拍子なのか11拍子なのか知らないのである。…あなたが彼らに拍子を数えるように頼んだら, 彼らはまったくできないか, 試したとしても均等な拍ではなく不均等な拍の繰り返しを数えて, 5拍子(2+3)を2拍子, 7拍子(2+2+3)を3拍子, 9拍子(2+2+2+3)を4拍子, 11拍子(2+2+3+2+2)を5拍子として数えるだろう。

先に見たように, バルトークの「ブルガリアン・リズム」による楽曲が, この国の音楽や舞踊を直接に反映しているものではないとしても, このブルガリアの人々の感覚についてのライスの推察は, この種の拍子やリズムの楽曲を演奏したり指導する上で示唆に富む。まして, ブルガリアの音楽遺産を直接に受け継ぐこの国の作曲家たちの作品を演奏, 指導する場合にはなおさらである。

そこで次節において, 現代ブルガリアの作曲家たちは, こうした不規則な拍子やリズムを持

つ自国の音楽や舞踊をどのように取り入れているのか, ピアノ曲を中心に見ていく。

### Ⅲ. 現代ブルガリアの作曲家による「ブルガリアン・リズム」の取り扱い

ブルガリアにおける芸術音楽の発展は意外にもここ100年余りのことであり, 歴史的にはまだ浅く一般的にもあまり知られていないと言える。ブルガリアは14世紀末より長い間オスマン帝国の支配下におかれていたが, ブルガリアを支持したロシア対トルコによる露土戦争の後, 1878年にサン・ステファノ条約が締結されたことにより, ブルガリア公国が自治領として認められた。これによりブルガリアは, 長年の悲願であったトルコからの解放を果たすことになる。そしてそれ以降, これまで主流であった民俗音楽から芸術音楽の分野が急速に発展し, さまざまな作曲家が頭角を現してきたのである。

そのような中でまず第一世代の作曲家として, ニコラ・アタナソフ(Atanassov, Nikola: 1886~1969), ゲオルギ・アタナソフ(Atanassov, Georgi: 1882~1931), パナヨト・ピプコフ(Pipkov, Panayot: 1871~1942)らの名前が挙げられる。ニコラ・アタナソフは, ブルガリアにおける初めての交響曲(1912年作曲)を作曲し, ゲオルギ・アタナソフは, ブルガリアにおけるオペラのジャンルを確立した人物である。またパナヨト・ピプコフは, 多数の合唱曲やピアノ曲を残している。その後, ヴィルトゥオーソ的で異国風な作風で知られるパンチョ・ヴラディゲロフ(Vladigerov, Pancho: 1899~1978), ソフィア放送の音楽部長等の要職にも就いたボヤン・ゲオルギエフ・イコモノフ(Ikonomov, Boyan Georgiev: 1900~1973), 規模の大きな管弦楽法が特色のヴェセリン・ストヤノフ(Stoyanov, Vesselin: 1902~1969), 生き生きとした明確なリズムを持ち味とするマリン・ゴレミノフ(Goleminov, Marin: 1908~)といったいわゆる第二世代に当たる作曲家が現れた。彼らはそれぞれパリやウィーン, ベルリンなど西ヨーロッパでも専門的な教育を受け, ブルガリアの芸術音楽の基盤を作り, 定着させた重

要な作曲家たちである。さらに新しい世代としてはヴァシル・カザンジェフ (Kasandzhiev, Vasil; 1934～ ) などの名前が挙げられ、12音や偶然性などといった手法を取り入れた作品も発表している<sup>(15)</sup>。

筆者はまずこれらの作曲家たちによる楽譜の入手を試みたが、西欧の出版社から出ている楽譜はともかく、ブルガリアの出版社からの楽譜の入手は困難を極め、その中からようやく、ヴラディゲロフ、ストヤノフ、ゴレミノフ、イコモノフ、カザンジェフの5人の作曲家によるピアノ曲の一部を入手することができた。

最も多くの作品を収集できたのはヴラディゲロフであり、ラフマニノフのような壮大さとラヴェルを彷彿させる精緻な書法を巧みに取り混ぜたその作品群は非常にクオリティーが高く、ピアニストのレパートリーにもっと組み込まれてもいいのではないかと筆者は考える。

そして楽譜を入手できた5人の作曲家によるピアノ曲の中から、舞曲のタイトルがつけられているものを中心に変拍子を用いて作曲された作品を選び出し、そのリズム分析を行った。変拍子が用いられている作品のほとんどが2拍子と3拍子の組み合わせによるものであるため、その最小の組み合わせである5拍子の曲から、7拍子、8拍子、9拍子、11拍子、そしてその他の複雑な変拍子の曲まで、各ピアノ曲を分類し、[表1]のような一覧表を作成した。

まず5拍子系統の曲であるが、2+3に分割される曲と3+2に分割される曲に分類できる。2+3に分割されるブルガリアの代表的な民俗舞踊に「パイドゥシュコ・ホロ」(「足を引きずる」「釣り合いのとれない」などの意)があり、ストヤノフの《Paiduschko》(1955)はタイトル通りそのリズム分割から成る曲である(譜例7)。8分の5拍子の曲であるが、2拍目が伸びた大きな2拍子として軽快に進んでいくような流れが感じられる。またその反対に3+2に分割される曲はヴラディゲロフの曲に数曲見られ、2+3に分割される曲より概してテンポがやや重厚であり、細かい16分音符等のパッセージを含むことが特徴であると言えよう。この分

割法の曲は2+3に分割される曲と異なり、一小節を8分音符単位で5拍に刻むような傾向が見られる。

〔譜例7〕



次に7拍子系統の曲は、ほとんどが「ルチェニツァ」というブルガリアを代表する国民的舞踊のタイトルがつけられており、特にヴラディゲロフが好んで題材にした舞曲のようである。分割法は当然全ての曲が「ルチェニツァ」の分割法である2+2+3であった。7拍子ではあるがテンポの速い曲なので、3拍目が伸びた大きな3拍子で捉えるのが妥当だと考えられる。譜例はヴラディゲロフの《Choumene miniatures》op. 29 (1934) からの《Ratchenitza》の主題部分である(譜例8)。

〔譜例8〕



8拍子系統の曲は一見したところ単純拍子のようにも見えるが、ここに挙げたストヤノフの《Kalinkas Traum》は3+2+3の変拍子であり、意外にリズムの捉えにくい組み合わせの分割法であると言える(譜例9)。これはバルトークの《ブルガリアン・リズムによる6つの舞曲》第4番と同じ分割法であり、山崎によれば「3+2+3拍子は《ミクロコスモス》の中でも最も難しい<sup>(16)</sup>」ということであり、筆者も全く同感である。このリズムでは中間の2拍目にポイントがあると考えられ、軽くスウィングして浮き上がったようなこの拍から、3拍目にストンと落ちる感覚を身につけるのが困難であると言えよう。適度に柔軟性を備えつつも鋭敏なリズ

[表 1] 現代ブルガリアの作曲家による変拍子の曲一覧

5 拍子系統の曲

作曲家	タイトル	拍子	分割法	テンポ等
ヴラディゲロフ	Rhapsodie "Vardar"	$\frac{5}{16}$	$\left(\frac{2+3}{16}\right)$	Allegro moderato 16分音符 = 160
〃	Aquarelles op. 37より Danse	$\frac{5}{8}$	$\left(\frac{3+2}{8}\right)$	Vivace (molto ritmico) 1小節 = 48
〃	Novelletes op. 59より Danse rustique	$\frac{5}{8}$	$\left(\frac{3+2}{8}\right)$	Allegretto risoluto 1小節 = 40
〃	Five piano pieces op. 60より Bulgarian dance	$\frac{5}{8}$	$\left(\frac{3+2}{8}\right)$	Allegro molto ritmico ♩ = ca80
ストヤノフ	Klavieralbum für Kinder und Jugendliche より Paiduschko	$\frac{5}{8}$	$\left(\frac{2+3}{8}\right)$	Allegro vivace
〃	Sieben Klavierstücke より Tanz	$\frac{5}{8}$	$\left(\frac{2+3}{8}\right)$	Vivo
カザンジェフ	Bulgarische Miniaturen より Die mutwilligen Zicklein	$\frac{5}{8}$	$\left(\frac{2+3}{8}\right)$	Vivo

7 拍子系統の曲

作曲家	タイトル	拍子	分割法	テンポ等
ヴラディゲロフ	Chansons et danses bulgares op. 25 より Ratchenitza	$\frac{7}{16}$	$\left(\frac{2+2+3}{16}\right)$	Vivo 1小節 = 63
〃	Chansons et danses bulgares op. 25 より Grande danse en rond	$\frac{7}{8}$	$\left(\frac{2+2+3}{8}\right)$	Allegro deciso ♩ = 108
〃	Choumene miniatures op. 29より Ratchenitza	$\frac{7}{16}$	$\left(\frac{2+2+3}{16}\right)$	Vivo ♩ = 192
〃	Episodes op. 36より Ratchenitza	$\frac{7}{16}$	$\left(\frac{2+2+3}{16}\right)$	Molto vivace 1小節 = 58
〃	Aquarelles op. 37より Ratchenitza	$\frac{7}{16}$	$\left(\frac{2+2+3}{16}\right)$	Molto vivace 1小節 = 52
〃	Images -trois pièces op. 46より Danse balcanique	$\frac{7}{8}$	$\left(\frac{2+2+3}{8}\right)$	Molto vivace ♩ = 144
カザンジェフ	Bulgarische Miniaturen より Ratschenitza	$\frac{7}{16}$	$\left(\frac{2+2+3}{16}\right)$	Vivace
ストヤノフ	Klavieralbum für Kinder und Jugendliche より Ratschenitza	$\frac{7}{8}$	$\left(\frac{2+2+3}{8}\right)$	Allegro

8 拍子系統の曲

作曲家	タイトル	拍子	分割法	テンポ等
ストヤノフ	Sieben Klavierstücke より Kalinkas Traum	$\frac{8}{8}$	$\left(\frac{3+2+3}{8}\right)$	Moderato

9 拍子系統の曲

作曲家	タイトル	拍子	分割法	テンポ等
ヴラディゲロフ	Sonatina concertante op. 28より 第3楽章	$\frac{9}{8}$	$\left(\frac{2+2+2+3}{8}\right)$	Animato gioso ♩ = 152
〃	Aquarelles op. 37より Mouvement rythmique	$\frac{9}{8}$	$\left(\frac{3}{4} + \frac{3}{8}\right)$	Allegretto vigoroso ♩ = 168
ストヤノフ	Drei Klavierstücke より Präludium	$\frac{9}{8}$	$\left(\frac{2+2+2+3}{8}\right)$	Sempre moderato
イコノモフ	Horo	$\frac{9}{8}$	$\left(\frac{2+3+2+2}{8}\right)$	Allegro moderato

11拍子系統の曲

作曲家	タイトル	拍子	分割法	テンポ等
カザンジェフ	Bulgarische Miniaturen より Kleine Etüde	$\frac{11}{16}$	$\left(\frac{4+3+4}{16}\right)$	Allegro molto

その他の変拍子の曲

作曲家	タイトル	拍子	テンポ等
ヴラディゲロフ	Choumene miniatures op. 29より Danse des paysans	$\frac{5}{16} + \frac{5}{16} + \frac{9}{16}$ 拍子等 の組み合わせ	Allegro vivace ♩ = 208
ゴレミノフ	Bulgarian Dance	$\frac{9}{8}, \frac{5}{8}, \frac{3}{4}$ 拍子など 頻繁に変わる変拍子	Allegro con brio ♩ = 160
カザンジェフ	Bulgarische Miniaturen より Meister Petz	$\frac{9}{8}, \frac{3}{4}, \frac{6}{8}$ 拍子など 頻繁に変わる変拍子	Pesante
〃	Bulgarische Miniaturen より Ernte	$\frac{14}{8}$ 拍子 $\left(\frac{9}{8} + \frac{5}{8}$ 拍子)	Lento
ストヤノフ	Suite für Klavier より Toccata	$\frac{5}{8} + \frac{9}{8}$ 拍子	Allegro rustico

[譜例 9]



ム感が要求される曲である。

9拍子系統の曲は、この表で挙げた4曲中3曲が2+2+2+3の分割法であり（4分の3拍子+8分の3拍子の曲も含む）、これはやはり民俗舞踊の「ダイチヨヴォ・ホロ」の分割法と一致する。そんな中でイコノモフの《Horo》のみが、2+3+2+2という少し変則的な分割法による珍しい曲である（譜例10）。またこの曲の中間部では、8分の5拍子（2+3）と8分の9拍子（2+2+2+3）が交替する混合拍子のリズムが見られ、さらに入り組んだ構成となっている（譜例11）。ブルガリアの民俗舞踊には、実際にこのような混合拍子の舞曲をいくつか見ることができる。

[譜例10]



[譜例11]



11拍子系統の曲は今回調べた中では、カザンジェフの《Bulgarische Miniaturen》（1978）より〈Kleine Etüde〉の1曲のみであった。「小練習曲」というタイトルなので舞曲ではないが、極めて速い舞踊を想起させる曲で、民俗舞踊の「コパニツァ」（Копаница）の分割法と一致しているのが興味深い（譜例12）。

最後にその他の変拍子の曲を見てみよう。ヴラディゲロフの《Choumene miniatures》

[譜例12]



op. 29（1934）からの〈Danse des paysans〉（農民の踊り）は、16分の5拍子+16分の5拍子+16分の9拍子という混合拍子のまとまりを主な周期とする曲である（譜例13）。またゴレミノフの《Bulgarian Dance》は、8分の9拍子、8分の5拍子、4分の3拍子などのさまざまな拍子が頻繁に変化する複雑な曲となっている（譜例14）。このように、しきりに拍子が変わってもステップを刻んで踊るブルガリア舞踊のリズムの多彩さには、ただ驚くばかりである。

[譜例13]



[譜例14]



「ブルガリアン・リズム」には2拍子と3拍子の複雑な組み合わせによるさまざまな拍子が存在するが、そのためブルガリアの作曲家によって書かれた作品には、我々日本人には馴染みの少ない5拍子や7拍子などの奇数拍子の曲が多く実在することが明らかとなった。またブルガリアの作曲家は幼少の頃から自国の民俗舞踊に慣れ親しんだと思われ、彼らの生活に脈々と息づくブルガリア舞踊の奥深さをまざまざと感じさせられた。

これらブルガリアの民俗音楽や舞踊の特徴を直接的、間接的に反映した現代ブルガリアの作曲家たちのさまざまなピアノ曲を理解すること

は、本稿で取り上げる《ブルガリアン・リズムによる6つの舞曲》をはじめとして、同様の速いテンポの変拍子で書かれたバルトークの作品に取り組む場合に有益な示唆を与えてくれると考える。

#### IV. バルトーク《ブルガリアン・リズムによる6つの舞曲》の指導における可能性

ピアノ学習者は、さまざまな場面において「リズム」や「拍子」の捉え方や表現方法をめぐる多くの課題と向き合っていると言えよう。指導者も、「リズムを正確に数えること」や「拍子感を持ってフレーズをまとめること」は、重要な指導項目として位置づけているに違いない。

一般的な教材によく見られる単純拍子（2拍子、3拍子、4拍子）や複合拍子（6拍子、9拍子、12拍子など）は、規則的なサイクルにより拍が均等に刻まれていくが、これまでに述べてきた「ブルガリアン・リズム」は不均等な拍数で付加的にグルーピングされる「変拍子」または「混合拍子」と呼ばれる形を成している。このような変拍子の性質を持つ楽曲に対し、正確なリズムを刻みながら、なおかつ自然な流れも伴った演奏へと導く適切な指導法とはどのようなものであるのだろうか。ここでは、バルトーク《ミクロコスモス》の最後に置かれた《ブルガリアン・リズムによる6つの舞曲》を例にとり、変拍子の楽曲指導における指導ポイントや可能性を探っていくことにする。

バルトークのピアノ作品については、山崎孝が長年にわたり演奏と並行しながら緻密な研究を重ねてきた。春秋社版〈世界音楽全集〉「バルトーク・ピアノ作品集（全7巻）」の新校訂版作成をはじめ、特に《ミクロコスモス》に関しては、著書『バルトーク ミクロコスモス 演奏と解釈』の中で、全153曲の楽曲解説や演奏法、指導法など、山崎の研究の集大成が展開されている。本稿ではこの山崎の研究を踏まえながら、6つの舞曲の解釈や指導法の新たな着眼点を示していきたい。

この楽曲に現れる「ブルガリアン・リズム」は、8分音符を1拍とした5（2+3）拍子、7

（2+2+3）拍子、8（3+2+3または3+3+2）拍子、9（4+2+3または2+2+2+3）拍子の4種類（6パターン）である。山崎は、今日一般的に「変拍子」または「混合拍子」と呼ばれるこれらの不均等な拍子を、長短の拍節がさまざまに組み合わさった2拍子系・3拍子系・4拍子系といった「複合拍子」の概念で捉えている<sup>(17)</sup>。

均等な拍のまとまりを乗じる形での複合拍子とは成り立ちを異にするが、ある拍のまとまりが「短縮された」あるいは「引き伸ばされた」ことにより生じる不均等な連なりを細かい単位で刻むことなく解釈することは、フレーズを大きく捉え、楽曲の流れを形づくるのに必要であると考えられる。一方で、大多数の曲に見られる均等な拍節構造に慣れてしまっているピアノ学習者や指導者の耳や身体感覚が、不均等なカウントに違和感を覚えることにより、結局は8分音符単位で細かく刻んだり数えたりしなければ拍感やリズムの正確さに欠ける演奏になってしまう問題点が含まれていることも考慮しておかなければならない。山崎も、「これら6曲はメトロノームで8分音符刻みに練習することが大切である。」<sup>(18)</sup>と述べているように、正確なリズム把握のためにまず「拍を刻んで数える」という作業が必要不可欠であろう。しかし、その先に存在する「フレーズをまとめる」「楽曲の流れをつかむ」といった作業こそが演奏表現の際に最終的に重要視されるべきであることを、指導者は常に念頭に置かねばならない。

先にも述べたが、山崎はこれまでの研究で、「ブルガリアン・リズム」を不均等な長短の拍節が組み合わさった「複合拍子」として定義してきた。それにしたがうと、①148番→3拍子系（2:1:1.5）、②149番→3拍子系（1:1:1.5）、③150番→2拍子系（1:1.5）、④151番→3拍子系（1.5:1:1.5）、⑤152番→4拍子系（1:1:1:1.5）、⑥153番→3拍子系（1.5:1.5:1）と表すことができる。長短の拍のまとまりの正確なカウントと表現を目指すために、山崎が掲げている方策としてまず注目すべき点は、擬音語や名詞を組み合わせた簡単な歌詞の

ようなものをフレーズにあてはめた、「擬音リズム」を提案していることであろう。2+2+3拍子の149番では「トントン鍛冶屋・あさから早く・夜まで遅く・カチカチ火花」と唱えるよう指示し、2+3拍子の150番では「またハルガキタやまにきたサトニキタヨッ(原文ママ)」などと1音に1音節ずつあてはめる練習方法を紹介している<sup>(19)</sup>。これは、不均等なまとまりを、日本語の身近な文節に置き換えて感覚的に捉えさせようとするもので、我々日本人が変拍子を無理なく捉える方法として傾聴に値する。

しかし一方で筆者は、このような方法以外にもより自然な変拍子理解へと導ける指導言語や方策があるのではないかと考え、拍子やリズムに視点を置いた分析と考察をもとに各曲を概観し、方向性を探っていくことにした。

#### [各曲の分析と考察]

##### ・148番(8分の4+2+3拍子)

まず、冒頭で♩=350の表記があることに注目したい。続く5曲では、1小節を1拍としたカウントを示すメトロノーム記号が表示されているだけで、8分音符に置き換えた細かい刻みの指示はない。これは、速度を示す数値が大きくなりすぎないように、またメトロノームに合わせやすいように1小節分の拍をひとまとめにして表示したと考えられる。

こうした表示の仕方の違いは、第1曲目でまず指定された速度で正確に数える重要性を認識させた上で、最終的には細かい拍の刻みに終始することなく大きなフレーズ感を伴った演奏表現の実現を目標に置いた、バルトーク自身の教育的意図も示されていると考えることができるだろう。

この曲では、「ブルガリアン・リズム」における最小単位「2」のまとまりが倍となった「4」のまとまりが現れる。拍を加算すると9拍子になるが、決して均等な3+3+3に分割される通常の複合拍子としての3拍子や、2+2+2+3に分割される4拍子の数え方にならないよう注意すべきであろう。そのため、左手のパートに記されている音価や符尾連符を拍節構造解

釈のベースに置き、不均等な3拍子を正確に捉えることをまず心がけたい。ここでは、最小単位の「2」で割り切れない3つの8分音符からなる最後の拍のまとまりを、どのように運んでいくかがポイントであると考えられる。その部分を見ていくと、同じ音型が3小節繰り返される序奏部分で、まず右手パートでホ長調音階の上行形として行き着いた付点4分音符によるdis音と内声fis音が、左手パートのd音とf音とそれぞれ増1度という不協和音程で重なり、摩擦的なエネルギーが生じていると考えられる(譜例15)。

#### [譜例15]

3小節間の序奏に続く旋律においても、最後の拍のまとまりで右手にd音、左手にdis音と減8度の不協和音程の重なりが見られたり、歌う際のこぶしに似たリズムや装飾音が特徴的に現れるなど、動きと変化を伴ったエネルギーが内在していると解釈できる。この曲に限らず、楽曲全体を通しての「3」という拍のまとまりを、「4マイナス1」として捉えるのではなく、「2プラス1」といった解釈で拍感のエネルギーを進めていくことをポイントとして押さえておくべきだろう。

##### ・149番(8分の2+2+3拍子)

この曲は、拍の分割のパターンが打楽器的に刻まれた3小節の序奏で始まる。ブルガリアの代表的な民俗舞踊の一つである「ルチェニツァ」と同じ拍節構造である。全6曲中、はじめに置かれた148番と149番の2曲が、不均等な拍の分割のパターンをまず冒頭で提示するよう

な形をとっているが、ここには演奏者(学習者)がそうした拍のグルーピングをより自然に行うことができるようにするためのバルトークの教育的なねらいが潜んでいると考えることもでき、非常に興味深い。

4小節目からの旋律は左手が拍頭を示し、3つの8分音符から成る最後の拍のまとまりに両手ともにスラーが表示されていることにより、重みがかかるエネルギーが生じている(譜例16)。

[譜例16]

譜例16は、ピアノの伴奏部分を示しています。楽譜は2/4拍子で、テンポは♩ = 80です。最初の4小節は、左手が拍頭を示すように8分音符のグルーピングが行われています。4小節目からは、両手ともにスラーがかけられており、重みがかかるエネルギーが生じていることが表現されています。楽譜には *mf*、*f*、*meno f* のような力強さの指示があります。

ペダル記号が括弧つきでいくつか表示されているが、曲中には刻む要素の強いマルテラート(martellato:弓に弾力をつけ、力強いスタッカートが続けて弾く弦楽器の奏法)やマルカート(marcato:各音を強調してはっきりと)といった指示も見られることから、強音のアタックとして与えるアクセント・ペダル以外は、全体的にペダルを使用せずに拍節感を明確に表す方が適切であると考えられる。

一方、拍節構造解釈の疑問点として16小節目からの8分音符の連桁表記に着目したい。拍子通りの2+2+3のまとまりではなく、4+3の2拍子系とも解釈できる連桁で書かれている。この点に注目すれば、この149番は1小節7拍の割り振りが3拍子系や2拍子系に変化する、いわゆる可変拍子の性質を含む曲であると解釈できるかも知れない。いずれにせよ、スフォルツァンドやアクセンティッシモなどを含んだ

アーティキュレーションを強調し、符尾の連桁表記をヒントにして変化に富んだ拍節構造を示す工夫を行っていくべきであろう。

・150番(8分の5拍子)

6曲中、2拍と3拍の付加的な表記ではない拍子記号を持つ唯一の曲である。しかし、1小節が4分音符(2つの8分音符)と付点4分音符(3つの8分音符)の一貫した2拍子系の連なりで構成され、ブルガリアの代表的な民俗舞踊に見られる「パイドゥシュコ・ホロ」のリズム分割がそのまま当てはまる(譜例17)。「足を引きずる」「釣り合いの取れない」という意味を持つ「パイドゥシュコ・ホロ」の性質を投影して、後半の拍のまとまりを正確に数えるだけではなく、踊りの特徴的なステップをイメージした付点4分音符の表情を重視することが必要だと思われる。

[譜例17]

譜例17は、ピアノの伴奏部分を示しています。楽譜は5/8拍子で、テンポは♩ = 80です。最初の4小節は、右手の旋律により不均等な拍のパターンが認識されやすくなっています。その後22小節目までは、細かく刻む単位が存在しないため、拍のカウントが曖昧になる可能性が出てくる。楽譜には *p leggiero*、*f marc.* のような指示があります。

またこの曲は、冒頭3小節では8分音符による右手の旋律により不均等な拍のパターンが認識されやすくてきているが、その後22小節目までは細かく刻む単位が存在しないため、拍のカウントが曖昧になる可能性が出てくる。山崎も、「第150番が難しいのは、刻み進む8分音符が消え、4分音符と付点4分音符の組み合わせが2+3拍子を漠然とさせる点にある。」<sup>(20)</sup> ことを指摘している。また、この4分音符と付点4分音符のリズムの捉え方として、山崎は「第2拍に『呻り』を感じるように次小節にかけていくことが具体的な解決方法である」<sup>(21)</sup> と述べている。

そして最終的には、4小節ないし6小節をひ

とまとまりとする大きなフレーズ感を形成し、カウントし過ぎることなく自然な流れで弾き進めることを目指したい。

・151番（8分の3+2+3拍子）

全6曲のうち、不均等にグルーピングされる8拍子の曲は、この151番と最後の153番の2曲である。3拍子系に属することは同じであるが、同じ3拍子系でも分割のパターンが異なっている。いずれにせよ「2」という単位で割り切れてしまう不均等に分割される8/8拍子は、通常の4/4拍子を土台としたシンコペーションのリズムで把握（演奏）しがちであることに難しさがあると言えよう。

特に、冒頭4小節では左手の付点4分音符の和音と2つ目の4分音符の和音がタイで結ばれているため、ますます3拍子系で捉えにくい（譜例18）。これまでの楽曲では、2拍と3拍の連なりにおいては3拍というまとまりに「プラス」のエネルギーを働かせ、動きや変化を伴うべきではないかと述べてきた。しかしこの曲に限っては、第1と第3の拍のまとまりにエネルギーを加えてしまうと、左右ともアクセントの表情を帯びてシンコペーション的な解釈になってしまうおそれがある。

【譜例18】



したがって、山崎は3+2+3の「2」の部分エネルギーの「凝縮」した形と解釈し、3拍子系の拍節構造を意識づけるためにも、この曲では第2の拍のまとまりに重心を置くべきであるとしているが<sup>(22)</sup>、筆者も同じ意見である。いずれにせよ、リズムを特徴づけるようなアクセント記号がこの曲には一つも見当たらないことに着目し、拍頭を必要以上に強調し過ぎず、4拍子系のカウントによるシンコペーション的な解釈や演奏表現にならないように注意すべきで

あろう。

・152番（8分の2+2+2+3拍子）

全6曲中唯一の4拍子系の曲で、また、速度表示（Allegro molto：非常に速く）が冒頭に置かれているただ一つの曲でもある。速いテンポの中、左手の和声進行形のオスティナートが特徴的な4拍子系リズムを強調している。8分音符3つから成る4つ目のまとまりには右手の音型の拍尾にスラーが表示されることによる重みのかかったエネルギーの性質と、左右の不協和音程による摩擦的なエネルギーの両方が内在していると考えられる（譜例19）。

【譜例19】



しかし、楽譜に示された数箇所を除いては、拍の分割を強調するようなアクセントが不用意につかないよう注意したい。また、自然な拍節感を生み出すためには、音符と同様、休符の音価を意識し正確に捉えて表現することを心がけたい。全体を通しては、スタッカートなどの指示で縦方向に刻む「点」を重視した部分と、スラーなどによる指示で横方向に流れる「線」を重視した部分とのコントラストを際立たせることが表現のポイントであると考えられる。

・153番（8分の3+3+2拍子）

6つの舞曲の最後の曲、また、『ミクロコスモス』全153曲の締めくくりの曲でもある。151番と同じく不均等にグルーピングされる8拍子であるが、第3のまとまりが凝縮された形を成す3拍子系と解釈しなければならない。既に述べたが、シンコペーション的な発想でこの8拍子を4拍子系として捉えることはまず避けなければならない。全体的には、アクセントティッシモ（accentissimo：その音を特に強く）やストレピトーソ（strepitoso：騒々しい、強烈な）、マルカティッシモ（marcatissimo：各音を特に

はっきりと)などの楽語表示も見られる強音部に支配され、一貫性のある華やかな終曲である。冒頭部分を例に挙げると、右手は和音連結によってエネルギーな旋律線が描かれ、左手は一貫した符尾連打で表示されたオクターブ配置の同音連打によって不均等な拍のまとまりが埋められている(譜例20)。

[譜例20]



この凝縮された形の3つ目の拍のまとまりを間延びさせないポイントは、これを次小節拍頭のアウフタクトとして捉え、重さを与えないよう弾き進めていくことだと考える。カノン形式や(25小節目～)、ユニゾンの形(30小節目～)を経た後、46小節目からは刻んできた8分音符が消えるが、それまでのリズムパターンを軸にしつつ、刻み過ぎて流れが止まらないよう4小節をひとまとまりとする大きな波を形づくって弾き進めていくことを心がけたい。

以上、6曲を通して見てきたが、「ブルガリアン・リズム」のようにテンポの速い変拍子の楽曲においては、拍を正確に刻む意識を持った上で拍のまとまりを大きく捉え、さらにフレーズ全体の流れをイメージするといった段階的な過程が、その拍節構造を理解し体得していく上で必要かつ重要であると考えられる。

[拍節感を養う指導言語と方法]

バルトークは著書の中で、ブルガリアの民俗音楽学者カツァロヴァ・ライナが提唱する“ti-ri”といった二つのシラブルを歌唱することによって学ぶ方法を紹介し、また、自身の提案として“m-ta”の二つのシラブルで歌うことを挙げている<sup>(23)</sup>。

今日のピアノ指導現場においても、リズムなどの理解や把握を促すためにこのような特定の意味を成さないシンプルな擬音リズムが使われることが多いだろう。筆者も、擬音リズムによる歌唱を伴う指導が、旋律やリズムを正しい方向へ導く一助になってきたと振り返る。そこで、不均等に分割される変拍子の楽曲を指導する際にも擬音リズムが有効であると考え、段階を踏んだ指導プロセスによる具体的な方策を探っていくことにする。

まず第一段階として、拍のまとまりの長短を正確に把握させるために、2拍と3拍のまとまりよる種々の変拍子に対応でき、発音が比較的容易な擬音リズムを提示したい。例えば3拍子系のパターンで最後のまとまりが正確に扱われることにポイントを置くと、以下のような擬音リズムのパターンが考えられる。

・2+2+3の7拍子の場合

- ① 「ti-ya ti-ya ti-ya-ta」
- ② 「ta-ri ta-ri ta-ri-ra」
- ③ 「ti-ri ti-ri ti-ri-ra」

これに対して真ん中のまとまりが凝縮した3拍子系に対しては、次のようなパターンが考えられる。

・3+2+3の8拍子の場合

- ① 「ti-ya-ta ti-ya ti-ya-ta」
- ② 「ta-ri-ra ta-ri ta-ri-ra」
- ③ 「ti-ri-ra ti-ri ti-ri-ra」

こうした擬音のパターンを実際に口ずさんだり、手拍子やタッピングを合わせながら指導や練習を行うことによって、手指だけではなくさまざまな器官で拍のまとまりの長短を捉え、変拍子を体得していくことが可能ではないかと考える。その他にも多様な方法が考えられるだろうが、指導者がピアノ学習者とともに効果的な擬音リズムのパターンを探りながら興味を持って取り組むことで、変拍子の楽曲理解がより深まっていくのは確かであろう。

次に目指すべき段階として、擬音リズムのパターンによる刻みにとらわれ過ぎることなく、大きな拍のまとまりとして変拍子を捉えていくために、不均等な拍のまとまりの拍頭ごとに、

指導者が大きな拍をカウントして（1-2-3, one-two-three など）、2拍子系や3拍子系のまとまりを認識させることが大切だと考える。それに伴って、拍のまとまりごとに曲線や円形を描くような動きを示し、図形的なまとまりをイメージさせることも可能であろう。また、弾き手自身がカウントやゼスチャーで大きな拍のまとまりを示しながら演奏を試みるといった方法を取り入れるのも一案である。いずれにせよ、不均等な拍のまとまりを持つ2拍子系や3拍子系の楽曲を正確かつ自然に表現するためには、「理論的」な理解に加え、最終的には「感覚的」な理解が不可欠であると筆者は考える。

また、「弾いて示す」、「歌う」、「拍やリズムを身体全体で意識させる」などの方法とともに、「視聴覚教材の活用」を積極的に取り入れたピアノ指導の可能性も近年大きく広がった。バルトークの6つの舞曲についても、これと同じくテンポの速い変拍子によるブルガリアの民俗舞踊の映像資料などを効果的に用いることで、視覚や体感を交えた具体的なイメージや理解を得ることが期待できるだろう。

#### おわりに

以上、バルトークが「ブルガリアン・リズム」と呼ぶテンポの速い変拍子のピアノ曲に対する指導の可能性について考察してきた。本稿では具体的にこの作曲家の《ブルガリアン・リズムによる6つの舞曲》を取り上げたが、Ⅲ節で見たような現代ブルガリアの作曲家たちのピアノ曲についても同様の指導を考えることができよう。

今回の研究で、ブルガリアの作曲家たちの作品の音楽的価値に対する認識を新たにすることができたことは一つの成果であった。この国のピアノ作品が我が国においても正しく評価され、演奏の機会がもっと与えられることを期待する。

また、その周辺の国々にも同じような特徴を持つ民俗的な音楽や舞踊の文化が広がっている。それらの国々の作曲家たちがそうした文化的特徴を彼らの音楽にどのように引き継いでいるのかという問題も興味深いところである。

本稿ではブルガリアの舞踊を取り上げたが、舞曲に取り組む場合には、その舞踊をさまざまな形で体験することが有益であることは、舞曲全般について言えることであろう。Ⅳ節の最後で、舞踊の映像資料を活用することの有用性について言及したが、実際に舞踊を見たり、自分の身体で試したりすることで、舞曲の音楽的イメージの形成やリズム感の獲得がいかに促されるのか、さらにそうした体験の有無が学習者の演奏にどのような違いをもたらすのかといった問題も、今後さらに検討していきたい。

なお、本稿の執筆は第151回関西楽理研究会において難波と大谷が行った口頭発表「ブルガリアン・リズムをめぐる一バルトークから現代ブルガリアの作曲家たち」（2012年6月16日：京都女子大学）の内容をもとに、ⅠとⅡを難波が、Ⅲを大谷が、Ⅳを土居が担当したことを付記しておく。

#### 【注】

- (1) 『音楽大事典』（平凡社、1983）の「変拍子」の項目（p. 2343）、および『新訂標準音楽辞典』（音楽之友社、1991）の「変拍子」の項目（p. 1777）を参照。
- (2) Bayley, Amanda., ed. “The Cambridge Companion to BARTÓK” (Cambridge University Press, 2001) にバルトークが行った民謡収集、採譜の年譜がそれぞれ対応する時期の創作、校訂活動とともにまとめられている（pp. xi~xv）。また伊東信宏『バルトーク—民謡を「発見」した辺境の作曲家』（中央公論新社、1997）にもバルトークによる民俗音楽収集旅行の状況が詳細に整理されている（pp. 28~34）。
- (3) Rice, Timothy. “Béla Bartók and Bulgarian Rhythm” Edited by Elliott Antokoletz, Victoria Fischer, Benjamin Suchoff, “Bartók Perspective — Man, Composer, and Ethnomusicologist” (Oxford University Press, 2000) p. 196
- (4) ブルガリアのはじめバルカン半島一帯に見られる不規則で非対称的な拍子を「付加リズム」と呼ぶことも多い（例えば、小泉文夫『世界の民族音楽探訪インドからヨーロッパへ』実業之日本社、1976、pp. 172~174）。これを「拍子」として捉えるか、あるいは（比較的速いテンポであるという点を踏まえて）「リズム」の問題として考えるかは、解釈の分かれるところであろうが、本稿の目的はこ

- の点を検討することではないので適宜「拍子やリズム」などの表現を用いる。
- (5) ベーラ・バルトーク「ブルガリア・リズムについて」(岩城肇編訳『バルトーク音楽論集』御茶ノ水書房, 1988) p. 187
  - (6) Rice, op. ct., pp. 201~202
  - (7) バルトーク「ブルガリア・リズムについて」 pp. 187~192
  - (8) 柴田南雄・遠山一行総監修『ニューグロヴ世界音楽大事典』(講談社, 1993-95) 第5巻の「記譜法」の項目 (Ian D. Bent, Geoffrey Chew, et al.) において, 竹井成美は原文の“additive time signatures”に対してこの「加算的な拍子記号」という訳語をあてている。(p. 309)。
  - (9) バルトーク「ブダペストでの最後の記者会見」『バルトーク音楽論集』 p. 419
  - (10) 「拍節」という概念を音楽について用いる場合, アクセントの周期的な反復が一定の時間単位のもとに構成される場合を言うため, 不均等な時間間隔で繰り返される「ブルガリアのリズム」についてこの語を用いることは適切でないかもしれないが, 本稿では均等ではない単位が一定の周期で反復されるという点に注目して拍節という語を用いる。『音楽大事典』の「拍節」の項目 (p. 1844), および『新訂標準音楽辞典』の同項目 (p. 1379) を参照。
  - (11) 『ニューグロヴ世界音楽大事典』第5巻の「クテフ, フリップ」の項目 (Lada Brashovanova; 谷本一之訳, p. 494) を参照
  - (12) Rice, T. “Music in Bulgaria” (Oxford University Press, 2004) p. 48
  - (13) 『ニューグロヴ世界音楽大事典』第15巻の「ブルガリア」の項目 (Stoyan Petrov, Nikolai Kaufman; 谷本一之訳, p. 383), および『音楽大事典』(平凡社)の「ブルガリア」の項目 (桑波絵美子・田村進, p. 2175) を参照。
  - (14) Rice (2000), op. ct., p. 203
  - (15) 『ニューグロヴ世界音楽大事典』の「ブルガリア」の項目, および浅川豊夫「パンチョ・ヴラディゲロフ ブルガリアの巨匠」『昭和音楽大学研究紀要』第17号 (1997) pp. 19~25 を参照。
  - (16) 山崎孝『バルトーク ミクロコスモス 演奏と解釈』(春秋社, 2007) p. 212
  - (17) 同上書, p. 211
  - (18) 同上書, p. 212
  - (19) 同上書, p. 217, p. 221

- (20) 同上書, p. 221
- (21) 同上書, p. 221
- (22) 同上書, p. 224
- (23) バルトーク「ブルガリア・リズムについて」 p. 194

#### 【譜例作成に用いた楽譜】

- ・ BARTÓK, *String Quartets* (PRHYTHM Inc.)
- ・ BARTÓK《弦楽器と打楽器とチェレスタのための音楽》日本楽譜出版社
- ・ Béla Bartók, *Sonata for two pianos and percussion* (Boosey & Hawkes)
- ・ Béla Bartók, *Contrasts*, (Boosey & Hawkes)
- ・ Kasandjiev, Wassil. *Bulgarische miniaturen Heft1・2.* (edition peters)
- ・ Stojanov, Weselin. *Klavierwerke* (Музика)
- ・ Vladiguero, Pantcho. *Pieces pour piano I・II.* (Музика)
- ・ *Neue Bulgarische Klaviermusik Heft1・2.* (Breitkopf & Härtel)
- ・ Béla Bartók, *Mikrokosmos 6* (Boosey & Hawkes)

#### 【参考文献・資料】

- ・ Lampert, Vera, “Folk Music in Bartók’s Compositins — A Source Catalog —” (Hungarian Heritage House, 2008)
- ・ Suchoff, Benjamin, “Bartók’s Mikrokosmos — Genesis, Pedagogy, and Style —” (The Scarecrow Press, Inc, 2002)
- ・ “Articles on Bulgarian Composers, including: Emanuil Manolov, Dobri Hristov, Milcho Leviev, Pancho Vladigerov, Michail Goleminov, Nayden Todorov, Gheorghii Arnaoudov, Georgi Tutev, Nelko Kokarov, John Kukuzelis, Alexandra Fol, Georgi Atanasov (Composer), Atanas Badev” (Hephaestus Books, 2011)
- ・ 太田峰夫「記譜法の変化と『南東ヨーロッパ共通の特徴』の創造—バルトークの民謡研究におけるフォノグラフの役割について—」(『美学』第62巻1号 (238号) 2011, p. 121~132) (楽譜)
- ・ 末吉保雄・パップ晶子編『バルトーク ミクロコスモス6』(音楽之友社, 2008) (DVD)
- ・ Български народни Танци (Пулсатор електроник България ЕАД, 2007)