

バルトーク音楽に於ける生命力...

[舞台作品を中心に]

前書き

バルトークの舞台作品といえば、オペラ『青ひげ公の城』、バレエ『かかし王子』、パントマイム『中国の役人』の三部作を指す。このすべてが、人間の持つ生命力に基盤をおいているのは、バルトークの音楽の本質上当然のことであり、特に純粋音楽で強調された『民俗性』と『普遍性』の昇華はここでは姿を消している。

聴覚に視覚がプラスされることを考えにいれると、舞台作品は人間の『生』の力強さを表現するには、純粋音楽より遥かに効果的な表現形式であるからだ。ここに矛盾はない。『民俗性』と『普遍性』を昇華する主体はあくまで人間なのであるから、ここではそうした人間が無意識に持つ『生』への渴望を通奏低音として舞台劇を作曲したのだ。まず『青ひげ公の城』から考察していこう。

『青ひげ公の城』

『青ひげ公の城』の登場人物は、城の主人の青ひげ公と新しい妻になるべきユディットだけであり、ストーリーと言え、ユディットが城にある閉ざされた七つの部屋の扉の鍵を青ひげ公に要求して、一部屋ずつ開けてゆくだけのものだ。事件が何も起こらないオペラ、これはドビュッシーの『ペレアスとメリザンド』よりさらに事件性に乏しい。つまりバラージュの台本通り、『現代人の魂』の表現と考えるのが最も適切だろう。そしてその台本はほとんどこの二人の会話で成立している、全くのデュオローグといってよからう。

こうした形式を取った場合、はたして、モーツァルトの「オペラでは詩は絶対に音楽の忠実な娘でなくてはならない」と言う言葉が当てはまるだろうか。モーツァルトは少なくとも筋のある一般のオペラに対してこの言葉を発したはずだが、時代が過ぎ去り、事件よりも心理を扱うオペラが現われるとなると逆の現象も起こりうる。

事件のあるオペラで（モーツァルト、プッチーニなどの普通のオペラ）は、台詞は聞き取れなくとも歌手（演技者でもある）の仕種、舞台の様子によっておおかたの筋は掴めるだろうから、音楽に集中することもできよう。しかし心理を扱ったものに台詞が解らなくては、何ともならない。そこで旋律は、言葉の抑揚に合わせるように、まるで会話そのものように大した起伏がない朗唱法(*)に近づく。主人公が二人なら、既に述べた様に全く

のデュオローグに成らざるを得ない。

(*)*the highly chromatic and speech-rhythm-inflected style*

このオペラを、青ひげ公の頭脳中に起きた一意識の表現と見る解釈も成立する。城を青ひげ公の頭蓋骨に見立てるというやり方である。舞台設定は聞き手に任されているのなら、こうした解釈も妥当であり、日常的な事件が起きないのだから、かえって青ひげ公という一生命体の内部で起こった意識的事件と考える解釈は、より適切だと思う。以後この解釈に基づいて述べて行くことにする。

バルトークは七つの部屋を設定するのだが、音楽の調性と色彩を対立させるという試みを行う。色彩は勿論その部屋を象徴したものであり、違和感はないが、調性が一体一の対応を成していることに聞き手はとまどいを感じるだろう。絶対音感を持っているものでないかぎり特定の調性を譜面を見ずに聞き分けることは不可能だし、またそれと特定の色彩は結びつかない。十分条件は満たされているが、必要条件は全く成立してない。

ある調性に特定の観念連合させる試みは、アラン(*)が『音楽家訪問』のなかで、ベートーヴェンの十のヴァイオリン・ソナタに関して行っている。登場人物はヴァイオリン学習者のクリスチーナとその教師のミッシェル。十のヴァイオリン・ソナタに対応して構成も十章から成り、每章、一つづつのソナタを、教師が生徒に教えていく進行になっている。その第一章で既に調性の観念連合が行われているので、引用して置こう。

(*)*Emile-Auguste Chartier, commonly known as Alain*

ミッシェルは言う。

「音楽とは自然の克服だ。……ハ長調というのは何の不安も覚えていない状態であり、まっすぐ前を見ている純真な姿勢であり、素直に承諾している姿……普通の人が普通の状態で歌を歌うと、きっとそれはハ調になる。……ト調は我々すべての始まりがそうであるように子どもであるということ……ニ調というのは反省、心の用意、確信によってはやくも成年に達している姿なのだ。ところが、イ調となると、私には既にあの幸福な慣れというものが聞こえる。人間と言うこの精密な自然物は、無茶なことにあえて手を出すようなことをもう心得違いだと思っていると言えらるだろう。ところが、反省が、なおこのことにまで及ぶと、ついに我々はホ調にまで持っていかれる。ホ調、これはオリンポスの調なのだね。英知などなくて済ませるあのゼウスの調なのだよ。」

ここで言う『自然の克服』とは、五度循環の和声進行に基づいている。ト長調はハ長調の属調であり、ト長調からハ長調へ進行するのが自然な進行なのだが、その逆は不自然であるからそれを一段の『自然克服』と呼んだのである。各章毎にまだまだいろいろな観念が登場してくるが、ここではこれで十分だ。しかし、『青ひげ公の城』に出てくる調性は嬰記号のついた調性が多いので、ミッシェルの言うように一筋縄には行かない。ここで部屋、調、色彩について表にして置こう。各自、自分で考えて欲しい。

部屋	調性	色彩	特記
1. 拷問室	嬰イ音	赤	壁の血
2. 武器庫	嬰二調	黄色一赤	血
3. 宝物庫	二長調	金色	血
4. 庭園	変ホ長調	青～緑	血
5. ヴェランダ	ハ長調	白	血
6. 涙の湖	イ短調	うす暗い光	
7. 三人の前妻	嬰へ調	前妻一夜明け、真昼、夕暮れ	

台詞(*)で際立つのは、二人の間の会話の不自然性である。例えば、ユディットは「扉の鍵を渡して」という。「何故なら愛しているから」と言うのだが、果たしてこれは「扉の鍵を渡す」理由になっているのだろうか。青ひげ公は「扉は鍵で閉めておかねばならない」と言っているのである。前半はこうしたちぐはぐな会話がくり返される。

(*)台詞参照(英語)

ユディットの『知りたがり』を『現代人の情報に対する渴望』と見る向きもあるが、それは解釈の問題であって、それ以前に会話として成り立っていない対話に聞き手は困惑を覚える。これは現代人に関する一般論だ。現代人は自分の意見を主張するが、他人の意見など眼中にない。つまり、デュオログの形態を採ってはいるが、実際はモノログといってよいくらいなのだ。そのくらい二人の間には意思の疎通がない。

絵画では、こうした現代人の孤独で行き場のない状態を描かしたら、エドワード・ホッパーを上回るものはいないだろう。『ニューヨークの映画館』、『ガソリンスタンド』には孤独な人物が立っているが、それは青ひげ公であり、ユディットであり、ひいては聴衆自身なのだ。

後半、庭園を過ぎてからは立場が逆転する。既に秘密の半分を知られた青ひげ公は、「愛しておくれ。何も聞かずに」とくり返す。ユディットは噂から判断して「前妻はどうしたの」と尋ねる。そして第六の部屋『涙の湖』から三人の妻が出てくると、正体がばれた青ひげ公はユディットを同様に扱い「これから君は『夜』と呼ぶことにしよう」と言い、ユディットが「お願い。重過ぎるわ」と拒否するのを無視して、無理に頭に冠を載せる。ユディットは抵抗し切れずに青ひげ公の言うままになり、第七の扉が開かれて、三人の妻と一緒にそこへ入って行く。ここでは秘密を知られたからにはそれを閉じ込めてしまうという、青ひげ公の噂通りのことがなされ、何事もなかったように幕は降りる。

ストーリーを言ってしまうと、これはオペラである必要はなく思える。ドラマのほうが効果が出せるのではないか。ここが判断の難しいところだ。だからこそバルトークは旋律よ

りも、マジヤール語独特の抑揚を重んじて朗唱法としたのではないか。このオペラがオペラである必要がないのだったら、『ペレアスとメリザンド』もオペラである必要はない。どこかにオペラでなければならない理由があるはずだ。

それは音楽の響が全体の雰囲気支配する点ではなかろうか。『ペレアスとメリザンド』もそうであった。無調的で、非現実的な音の流れが、ドラマの虚構性を示唆していた。バルトークもその辺を意識していたのではないか。ストーリーはより一層虚構的であり、その背景は全く特定できない。そのような場合、無調的な音楽の響きは決定的な役割を果たすのではないか。『現代人の魂』の孤独、不安がテーマであったら、そうした印象を与える音楽が最も適切であろう。無調音楽が最適である理由だ。

その点、バルトークはドビュッシーにずいぶん恩恵を被っている。こうした点から、シェーンベルクらの無調性音楽が発展してくると考えることもできよう。歴史的判断を作品自体に置くのは古典的音楽美学の禁じ手であるが、激動の時代転換期に生きた作曲家がどうして時代精神の影響から逃れることができるのか。時代の変遷により、音楽美学も設定し直す必要がある。

バルトークはこの作品で、調性と色彩を対応させるという大胆な試みを行った。雰囲気や背景は音楽で十分に表現できるが、特定の色彩はどうか。結果は確かに音楽と色調との間に違和感はない。特に、ヴェランダの部分でのハ調の大きな響きは、開かれた外部の壮大さを象徴している。その効果を一層高めるのはまばゆいばかりの白だ。と言うことは、ふだんは閉じられた青ひげ公の心がいかに暗い色調であることを想起させる。ここから、『現代人の魂』の表現という台本作者の意図が組みこまれていることがわかる。

だが、他の部屋の色が指定されてはいても、それは常識的な色合いで、音楽と色との直接関係はない。雰囲気を捕らえること、これは音楽により感覚が作用を受けるだろうが、色彩はその雰囲気から考えられる二次的なものだ。音楽が直接色彩を想起させる訳ではない。とは言えこのオペラでは、音楽一調性、色彩、人物の会話、ストーリーがあいまって、現代人の『生』の一面を見事に捕らえていると言っても過言ではなかろう。

ストーリーを詳述することはここではしなかった。また、調性と色彩の関係についても詳しく考察はしなかった。たとえそうしても独断になるに過ぎない。必要なことだけを述べて置いたから、それを手がかりに読者自身が考察して欲しい。

このオペラは見方を一つに限定するには余りにも欠けている部分が多すぎる。逆にそれがバルトークの意図なのかも知れない。最低限度の情報は与えておいて、後は聴衆の判断に任せる。純粹音楽であったら、自己の語法を明確にしながら、舞台芸術は総合芸術であるから判断の基準は一つには決まらない。特にオペラには台詞がある。それだからこそ、判断の自由を与えるしかなかったのではないか、と言うのは一つ結論である。従って作曲者の意図通り、判断は聴衆に任せよう。難しいオペラだが、いかにもバルトークらしい。

『かかし王子』

次にはバレエ音楽『かかし王子』を考えてみよう。

まずは荒筋から。前奏曲がワーグナーの『ラインの黄金』を思わせるC音を持続させると幕が開き、ステージ両脇に城が二つ建っていて、辺りの自然はバレエを踊るのに都合良くなっている。王女が森のなかで踊っているが、その後では妖精（トランペットのファンファーレで示される）が威嚇する仕種をしている。王女が城に入ろうとすると、ちょうどハンサムな王子が反対の城から出て来、王女に一目ぼれしてしまい、引き止めようとする。すると妖精が森に魔法を懸けて王子の道をふさぐ。王子は行く手をふさぐ木々を押し退け、王女に近づこうとするが、次に妖精は小川に魔法を掛け、橋を壊してしまう。落胆した王子はアイディアを思いついて、自分の杖に外套を着せて王女に気づかせようとする。王女は無視する。

そこで、自分の金髪を切って杖の先に冠のようにつけて振ると、やっと興味を示してくれたのだが、それは髪も外套もないみじめな王子にではなく、杖の人形（かかし）にであった。妖精はかかしに魔法を懸けて命を吹きこむと、王女はそのかかしと共に踊り始める。しかし、妖精は王子を慰めだし、森の花々に命じて王子の頭や外套に姿を変えるよう命じる。やっと王女は王子の素敵な姿に気付くが、王子のほうは鼻にも懸けない。今度は王女が身を落とす番だった。外套を脱ぎ、髪を切り、王子の前に膝まづく。こうしてやっと王子は王女を抱き抱え、魔法は解けてすべてが元どおりになり、幕は降りる。

こうしてみるとハッピーエンドに終わる劇のように思われるがそう一筋縄では行かない。王子と王女は既に元の人物ではない。妖精は人間の愛を成就させるのを阻止することに成功しているのである。この辺に『青ひげ公の城』と同じように、バラージュの台本にバルトークが興味を抱いたのかも知れない。

音楽は大体は台本にしたがって、七つの舞曲を中心に前奏曲、間奏曲、後奏曲が加えられるという、バルトーク特有のシンメトリカルな形式になっているが、内容はバラージュの原台本のニュアンスを多く失っているという。残念ながらここまで調べはつかなかったが、音楽は確かである。我々は音楽を元に考えなければいけない。その音楽は一言で言えば膨大である。荒筋の背景を示すだけだったら、これほど規模の大きいオーケストラは要らない。だが、バルトークがこうした大きな編成を採ったからにはそれなりの理由があるはずだ。

一つの解釈は、場面設定で自然界全体を表現するためには大規模な編成が必要だったのではないか、と言う仮定である。『青ひげ公の城』でもオーケストラの規模は決して小さくはなかった。ここでは非現実なドラマの上に超自然的な妖精が存在している。楽器は多ければ多いほど、作曲は大変かも知れないが、表現は楽になる。バルトークが現実の生を考えれば考えるほど、それは複雑怪奇な様を呈して来る。「作曲家の個人的状況を音楽美学では考慮しない」のはハンズリックの古典的美学の命題であるが、近代音楽を論ずるとき、この命題は力を失う。

近代では、かえって「作曲家の個人的状況」が音楽を決定する。バルトークの主要作品が作曲されたのは、ハンズリックの死んだ後なのだ。もっと良い例はショスタコーヴィチだ。彼を巡る政治的状況抜きにはショスタコーヴィチは論じられない。

『青ひげ公の城』にしても『かかし王子』にしても人間の生命についての考察が根底を成している。それは決して明るいものではない。それはバルトークの個人的状況と切っても切れない印象を与えられる。バルトークの内省的性格は常に自己の生と緊密に結びついている。それは民族的なものかも知れない。素朴なおとぎ話に生の不条理さを見て取ったバルトークの感受性は並み大抵ではない。バラージュの台本は素朴なおとぎ話であったに過ぎないかも知れないし、『青ひげ公の城』の台本にしてもバルトークほど深く考えてはいなかったのではないか。これはもちろん筆者の勝手な推量である。

ハンガリー、ルーマニア民謡の要素は、『ラシュ』（生き活きとした舞踊）と『フリス』（内省的な『夜の音楽』）であり、バルトークのほとんどの作品はこの語法を利用している。『青ひげ公の城』と『かかし王子』では音楽にその語法は現れない。が、台本解釈に既にその語法が入りこんでいるのではないか。バルトークはこの二つの舞台作品でも生と死を常に考え続けていたのではないか。かかしに命を吹きこむ。復活ではないのか。妖精がなぜいつもトランペットのファンファーレで登場するのか。トランペットは楽器のなかでも最も強いものである。つまり、妖精とは創造主ではないのか。

後奏曲最後にトランペットがそれまでになく高らかに響いて、曲は閉じる。これは創造主が我々の手の届かないところにいることを暗示しているのではないか。バルトークにとって生は常に克服すべき自然と写っていた、こう解釈するのが妥当なようである。この二つの作品ではまだ音楽が完成していない。だが、観念はもう出来上がっている。それは作曲の原動力でもある。『ジュピター交響曲』の原形は作曲遙か以前にできていたのと同じだ。

『不思議な中国の役人』

さて舞台作品の最後を飾るのは、パントマイム『不思議な中国の役人』。この作品は、ストーリー、その内容、音楽、とあらゆる点でバルトークの全作品のなかでも最高傑作の一つだ。

テキストはメニユヘルト・レンジェルが一九十七年、雑誌『ニュガート』に発表した『グロテスクなパントマイム』であるが、バルトークは作曲の際にそのオリジナルなアイデアを自己のなかで熟成し、基本的なストーリーだけを残して大幅に自己の表現として適切な様に改変したそうである。この態度は以前の二つの舞台作品の場合と同様であり、基本的なアイデアは拝借しても、最終的には、全く自己の作品に仕上げて行くのである。次にバルトーク自身が語ったストーリーの要約を挙げて置く。

「ある町の賑やかな通りに面する屋根裏部屋で、三人のならず者が若く美しい娘をそそのかして男を誘い込めと言う。ならず者は誘い込まれた男から金品を強奪する積もりなのである。最初に誘惑されたのは、若い男だが貧乏人だ。次も大差ない男。（ここは記述者によって異なる。ポール・グリフィスによれば、最初はみすぼらしい初老の道楽者、次が内気な若い男、となっているがここではバルトークの要約を採用した）。

三人目が裕福な中国の役人だ。娘は誘惑に成功し、ダンスで中国人の欲望を刺激すると、役人は娘に夢中になる。ところが、こうしておいて娘は怖くなってしまふ。ならず者はすかさず役人に飛びかかり、金を奪い取ると、まず毛布で窒息させようとする。これが失敗に終わると、短剣を突き刺そうとするが、これも失敗に終わる。役人はしぶとく、娘を憧れの目で見つめる。最後には役人は紐で逆さ釣りにされるのだが、それでもまだ死なずに娘を見つめる。そして、娘が下ろされた男を抱いてやると、役人の体は緑色に輝き、そして死ぬ」

この作品は一つの交響詩、標題音楽として作曲したのではないかと思われる節がある。純音楽的に考えても、良い作品と思ったのか、三十分ほどの原曲を二十分弱にまとめた『組曲』をつくっているが、これはストーリーなどなくても十分に楽しめるオーケストラ作品だ。この作品の持つ密度が一層凝縮され、非常に生氣あふれる豊かな作品になっている。

とは言えまず原曲を考えよう。まず、主題は一体何であろうか。それは音楽の冒頭で察しがつく。「都会の喧噪下に於ける人間がいかにも不自然な状態に置かれているか」ということだ。そこでは人間は自然に生まれたものとしての自然な行動を禁じられている。ここで

登場する中国の役人は、この都会の異邦人である。

つまり自然人として、自然な欲望を持っている。性愛はバルトークにとっては自然人の持つごく自然な欲望なのだが、舞台三部作を通して、形こそ変化しているが、この自然な男女の性愛がすべて拒否されている。別に性愛でなくとも良いのだが、たまたま目にしたテキストが皆そうしたことをテーマにしていたに過ぎない。また、自然な行為として男女の性愛ほどテーマとして取り上げるのに適当なものは他になかったのだろう。

つまり、文明が発達した現在（と言ってもバルトーク生存当時だが）、人間の生はいかに歪曲されているか、を言いたいのだ。このことは民謡採取と深い関係がある。バルトークはハンガリー、ルーマニアの田舎を、民謡を尋ねて自分の足で歩いて、幾百種類の旋律を採取した。その間に素朴な生活を営んでいる農民の姿を自分の目で確かめたはずだ。

そしてそれこそ人間の自然の姿、あるべき姿だと思ったに違いない。日の出と俱に起き、日が暮れば仕事を止め、貧しい灯の回りに家族が集まり、夕食を取りながら団欒の一時を過ごし、それぞれ寝床にはいる。単調な暮らしだが、そこには都会のせき立てるような喧噪はないし、ただ大らかな自然のものと延びやかな自然がある。生きるとは、ここでは自然と俱に行動することを意味する。考えることではない。そしてそこに歌い継がれている民謡を採取して回ったのだ。

しかし彼は天賦の才を与えられた音楽家である。彼には仕事が待っていた。バルトークは考えなければならない。田舎の生活は理想であって、彼には彼の役目がある。こうして、初期の無調的な作品に、徐々に民謡の要素が入りこむのだ。

マジャール地方の民謡が、活力のある〈ラス〉と、沈思的な〈フリシュ〉から成立していることはすでに述べた。だが、『青ひげ公の城』や『かかし王子』ではそうした民謡からヒントを得た音楽は姿を現さない。この『中国の役人』になってやっとバルトーク本来の語法が顕現する。その意味で、この作品は純音楽的作品としても鑑賞に堪える、と述べた。つまり、舞台作品で始めて〈無調性〉と〈民俗性〉の昇華が行われたのである。

ここにはバルトークの語法のすべてがある。ならず者が中国人を追う場面は〈チェイス〉であり、娘の誘惑、特に中国人の誘惑に屈するまでの心の動きは〈フリシュ〉である。標題音楽、しかも舞台作品でありながら絶対音楽的手法によっている。これはバルトークの作曲態度の変化と受け取ってもよいのではないか。事実、『中国の役人』には作曲家自身による、演奏会用『組曲』版がある。純粋音楽として聴いてもらっても遜色のないものだという自覚があったからこそ、『組曲』に編曲したのではないか。ここではもはや筋を考える必要はない。音楽にただ身を任せればよいのだ。

私事に亘って恐縮だが、現代音楽のCD批評をする機会があり、その作曲家とも親交があった。私の批評を見てもらったところ次のような批評の批評を戴いた。

「全体としてよく書けていると思いますが、ただ一つ気になることがあります。それは、楽曲の標題、解説の言葉に必要以上にこだわっている点です。作曲家にとっては音楽を創ることが最大の課題であって、標題や解説の言葉はその音楽をより深く理解してもらうための手段に過ぎないのであり、極端に云えば、そのような言葉など必要ないとさえ云ってもよい。音楽を感じ取ってもらえば十分なのであり、理解は二次的なものなのです。

ですから、音楽そのものはそうした理解を遥かに超えた多くのものをもっている。音創りの過程でも純粹に音だけを作る作業が先立ち、説明はその補足に過ぎないので。この点を指摘して置きたいと思います。作曲家でない人には『音楽を創る』ことはそれがどのような種類のものであれ、まず『音の創造』をするのだということがなかなか分からないものです。それで、言葉に頼ってしまうのだと思います」———作曲家下山一二三氏からの私信より———

小生、一本取られた、と思った。私自身、ギタリスト、ベーシストであり、ギターに関しては、硬軟取り交ぜて百曲以上作品がある。従って、演奏する喜びを知っており、「作曲するとはどう云うことか」も知っている積もりだったが、いざ他人の作品を批評する段になると知性がどうしても勝ってしまう。つまり言葉を頼りにしてしまう。この作曲家は私のその欠点を指摘してくれたのだ。

さてバルトークに戻るが、バルトークはこうした標題音楽、舞台作品を三つ書いただけでそれからきれいに足を洗った。再び純粹音楽に立ち戻ったのだ。そのことについてはもう既に十分言い尽くした。ここでは舞台作品について、音楽論のみからの考察は無理だという理由で後回しにしたのだが、その必要はなかった。誰でもがいろいろなものを試みるようにバルトークもそうしたものを試みたに過ぎなかったのだから。

オペラに惚れこめばその後もっと多くの作品を残したろう。パントマイムが面白ければ更に続けて書きたらう。しかし、これらの作品が皆 1910 年から 1920 年にかけての作品であり、主要作品はまだまだこの後に創られるのである。それぞれが立派な作品であることに間違いはないが、更に秀れた作品が生み出される。そのなかで、組曲を編曲した『中国の役人』の完成度は群を抜いているとあって良いだろう。現在でも数多くの演奏が録音されているし、実際のコンサートでも演奏されている。全曲の場合もあるし（およそ 30 分だ）、組曲（およそ 20 分）の場合もある。

『かかし王子』に関しても、原曲は 50 分くらいかかるが、やはり 20 分ほどの演奏会用組曲に編曲している。オペラは組曲にする訳にいかないが、この二つの作品の組曲版はバルトークの純粹音楽志向を表していると考えて間違いはないだろう。

結局、バルトークの場合、舞台作品は過渡期のものと考えても良いのではないか。あくまでも純粋音楽作品を書いて行く途上での試みとしても良かろう。もちろん断定はできない。その意図は本人のみが知ることであり、いまや我々にはそれを知る手段は何一つ残されていないからだ。

この推定が、この文の主目的であると云っても過言ではない。資料が揃っていれば推定など必要はない。そうして書かれたものは評伝、伝記の類であり、数多いとはいえないがバルトークにも既にあり、この一文はそれを参考としている。だが、ここまできてお解りの通り、この文は解らないことを推定していく一種の推理小説の如きものだった。

推理のための手段として、美術、思想、自然科学、などとあらゆる分野のことをひっぱり出してきて、こじつけめいたことさえした。意外なことは歴史を余り重視しなかったことだろう。つまり既成の音楽史観でかたづけることはしなかった。それでは見方が一方的になり、私独自の感じと違背することが多分に出てくるからであり、そうするならばこの本を書く必要はない。

その上この本は学術書ではないし、研究書でもない。あくまでも私の感覚によるバルトーク解釈の一つの試みなのである。それ故、私独自の推理の道筋を十分に楽しんで戴きたい。