

バルトークを考える



雑学辞典ドットコム

<http://zatsugaku-jiten.com>

川鍋 博



目次

前書	3
第一章 シュテフィのテーマ	4
《ヴァイオリン協奏曲第一番》	
ラファエル前派——ダンテ・G・ロセッティ	
ヴォルフガング・A・モーツァルト	
原子論	
アンリ・ベルクソン	
第二章 ミクロコスモス	16
〈チェイス〉〈夜の音楽〉——《戸外にて》から	
フィンセント・V・ゴッホ	
標題音楽	
《二台のピアノと打楽器のためのソナタ》	
第三章 対の遊び—破壊と創造	28
弦楽四重奏曲	
ルートビッヒ・V・ベートーヴェン	
パブロ・ピカソ	
美学	
後書	43

※ 注意：バルトーク・ディスコグラフィーが「添付」されていますので、
「添付ファイル」タブをクリックして、Bartok-Diskography.html を開いて、
ご覧ください。
この論考で述べた曲のディスクをアマゾンから購入することができます。

前書

私がバルトークについて興味を抱いたのは、もうおよそ二十年前くらいだろうか。最初から「これは手ごわい相手だ」という印象はぬぐえず、そこに感じられる思想内容から自然と文章表現に移っていた。

1995年6月7日、産経新聞夕刊に

「バルトーク没後50年・・・普遍性と民俗性の融合、世界を先取りし達成・・・」
という記事を発表した。

すでにこのときにはバルトーク作品をほとんど繰り返し聞いており、その音楽語法に非常に深い感銘を受けていた。そして、勝手にバルトーク論を書き始め、「新潮新人賞・評論の部」で主席は逃したが、最終選考まで残った。

これをこのままにしておくには忍びないので、とりあえず「朱夏」という雑誌に連載させてもらった。「朱夏」は日本と中国との関係に関する文化探究誌であるから、およそ畑違いの論考であったわけだ。

が、それでも読者とゴッホの《星月夜》についてずいぶんと往復書簡を交わしたものである。バルトークに関してでなかったのが残念だったが、それでも読者がいるということは一段と励みになるものだと実感した。

お読みになってもらえばわかるが、行き過ぎとまで思われるような美術に関する記述、《本質》やら《生命力》などの思想からの考察、電子だの陽子だのという物理学に属する言葉でいい加減うんざりするかもしれない。

別に博識を披露しようという意図ではなく、バルトークという天才作曲家を通して、私たちの生きている世界を少しでも正確に捉えたい、という私の願望がこのような形で結晶となったのである。

当然、納得のいかない記述、論旨の展開もあるでしょう。そこはあなた自身で考えていただきたい。私が「バルトークを考え」たように・・・・・・
というのは、あなた自身でお考えになったほうがあなたにとって得であると思うからです。

疑問のあるところは、私にメールを下さっても結構です。ちょうど以前に「ゴッホの《星月夜》について往復書簡を交わした」ように。読者との意見交換は楽しみの一つですし、そこからまた新しい何か生まれるかもしれません。

では、早速、本文をお読みください。楽しんで読んでいただければ幸いです。

第一章 シュテフィのテーマ

バルトークは一時、ヴァイオリニストであるシュテフィ・ゲイエルに心を寄せた時期あった。「あなたのテーマです」と手紙に書き添えて、〈シュテフィのテーマ〉まで贈っている。《ヴァイオリン協奏曲第一番（遺作）》の第一楽章は、この美しい〈シュテフィ・ゲイエル〉のテーマでほとんど成立している上、第二楽章は、五つのジグザグ状の下降旋律が主題となっているが、これも〈シュテフィのテーマ〉が旋法上の変容を受けたものだ。

「これは本当の協奏曲ではなく、むしろヴァイオリンとオーケストラの幻想曲なのです」「どちらの楽章も肖像なのです。最初のは彼が愛した乙女の、第二のは彼が驚嘆していたヴァイオリニストの」

ゲイエルはこうしたコメントを残しながら、バルトークの没後十年目に世を去るのだが、手元にあった総譜はバルトーク生存中には上演されることはなかった。

アランの『音楽家訪問』（岩波文庫）の中の、「楽曲に於いては、〈幻想〉は〈思想〉の前駆体である」という趣旨の言に従えば、ゲイエルは、自身が意味した言葉以上の意味を口走ったことになる。事実、この時点にはバルトークの思想は確立していなかった。

観念が形式化されなければ思想は生まれてこない。ロマン主義という大帝国が、近代精神によってようやく崩壊し始めていたこの頃、若き芸術家の誰もが、自己の作品創造の基盤を捜し求めた。バルトークも例外ではなく模索し続けていた。

人間には時間を操作する力は与えられていないのだが、時として芸術家はあえて公理に逆らう試みをすることがある。特に技法やスタイル行き詰まりを感じたとき、新奇な方を選ぶ進歩派が大部分を占める中で、過去の精神に戻ろうとする例も少なくはない。

冒頭から脱線して申し訳ないが、そのような例を美術史から拾い上げ、論旨を明らかにしたいのでお付き合いをお願いします。では早速、絵画芸術におけるその典型的な例、《ラファエル前派》と総称される画家達を考察してみよう。

産業革命以後、徐々に物質至上主義に傾きかけていた時代に、ジョン・ラスキンが自著『近代絵画論』の中で、〈芸術家の独創〉〈造形上の工夫〉を否定し、ピサのカンポ・サントにある初期ルネッサンスの壁画群から受けた、ラファエロ以前の絵画芸術の持つ〈素朴な誠実さ〉〈美と崇高さ〉を賛嘆したのは、時代の波に流されて自己を失うまいとする自然な感情だった。

こうしたラスキンの思想が、若き芸術家達——ウィリアム・ホルマン・ハント、ジョン・エヴェレット・ミレー、ダンテ・ガブリエル・ロセッティ（当時、皆二十歳前後）に共通の信条を与え、ラファエロ以前の「自然で素朴な精神」に帰ることを意味した芸術家集団、〈ラファエル前派〉を結成せしめたのは感情的には納得できる。しかし、この集団が十年も経たぬうちに解散の憂目をみる羽目になったのも、当然と言えば当然であろう。

誰しも、時代精神から抜け出る芸当は出来はしまい。彼等が、「百年前の精神に戻る」と信じていたとしたらその思いこみが誤りだったのであり、ラスキンの壁画に対する感動に嘘はなかったろうが、ルネッサンス人の精神をそのまま受け継いで、同時代の画家に創作させようとした要求自体に、人間精神の洞察の甘さと無理があった。

従って、〈ラファエル前派〉が、当初の、「ラファエロ以前の自然で素朴な精神」から外れて、より時代性を帯びたものに変質してゆき、果てはウィリアム・モリスの〈装飾芸術〉にまで「身を墮とす」運命をたどったのも、ごく自然な成り行きと言えるだろう。

その道程を最もよく体現しているのがロセッティである。創立当時には《少女の頃の聖母マリア》などの作品により、一応、芸術家が結集した目的に沿ってはいたが、再編成後の《ベアタ・ベアトリクス》になると、〈派〉に属しているはずのロセッティはもうそこにはいない。ダンテの愛人ベアトリーチェに姿を借りた自身の最初の妻、リジーとの間の愛の不条理な力に悩む一人の孤独な芸術家がいるだけだ。

人一倍自意識が強く、また感受性の鋭い内省家が、他人の愛を素直に受け入れ、育むなど、とうてい不可能なことであるとは自分自身が一番良く知っていた。リジーをどんなに愛していても、過剰な自意識が邪魔をし、リジーは自殺同然の死に方をするが、それがロセッティの心をまた痛めつける。

リジーを忘れさせてくれる女性ジェーン・バーデンが現われても、またぞろ同じ轍を踏むに過ぎない。《プロセルピナ》のざくろを持った女はプロセルピナどころではなく、ジェーン・バーデンその人だ。というよりは、女への愛と、自己愛の板ばさみに苦しむロセッティ自身の投影かも知れぬ。

こうした倫理的基盤の欠如ゆえに悩む精神は、もはや近代、いや現代のそれだ。〈ラファエル前派〉などという理想にあふれた集団を組織しても、結局は自らの手で破壊していく。理想の実現のために自己を律して生きられないような人間に限って、他人を頼みにして、理想を求める集団等を作ってみるものだ。

自己の理想に生きようとする確固とした信念にあふれた人間は、他人なぞあてにしはしない。時代の潮流等にも流されずに、いかに批判されようが、ただ黙々と理想を達成する地道な努力に勤しむに違いない。

「信仰心に溢れ、素朴で自然な生き方」に戻ろうとする決心は、もはやそうした精神の基盤を持たない近代の芸術家には、よほど強固な信念が無い限り、ただ、挫折の原因になるだけだ。ロセッティはその犠牲になったわけである。ロセッティのどの女性のポートレートも、官能的な美という、女性の普遍的な本質が表現されているのは無理もない。そのことで絵画史上に名を留めていることを知ったら、ロセッティは墓の下でどんな顔をするだろうか。

いきなり絵画論に脱線して面食らわれたかも知れないが、実はここでやっと〈官能性〉という概念で、《プロセルピナ》と〈シュテフィのテーマ〉を結び付けると言う筆者の意図がお分かりになられたかと思う。異性に対する憧憬(欲望)、これが官能性の正体だろうが、男と女で成立しているヒトという高等動物を、〈欲望〉抜きにして考えられるだろうか。

こうした疑問自体が近代精神なのであり、その〈憧憬〉を下卑たものとして退けることが出来たのが、カトリック的理想主義の世界なのである。

ラファエロ、そしてそれ以前の画家はその中にいたが、すでに異なった時代精神に生きているロセッティには、歴史を朔のぼる力はないがゆえに、〈官能性〉が画布を覆ったに過ぎない。ここにバルトークを解く一つの鍵が見つかる。バルトークの音楽にこの〈官能性〉が感じられるのは決して偶然ではない。娼婦が脇役を勤める《中国の不思議な役人》を聞いてみたまえ。聞き手はエロティックな娼婦の踊りに女を感じずにはいられまい。

バルトークも理想と現実の板ばさみになっていたのである。作品五《二つの肖像》第一曲[理想的なもの—One ideal]、第二曲[グロテスクなもの—One grotesque]は、まさにその表れといえないだろうか。しかし、理想は時代の波によって現実にすり替わっていく。

TWO PORTRAITS (Két arckép) Op. 5 Sz. 37		
14	No. 1 <i>One ideal</i> (from Sz. 36/I)	9'59"
15	No. 2 <i>One grotesque</i> (from Sz. 38/14)	2'31"

図1. 二つの肖像

聴覚芸術である音楽から〈音楽以上のもの〉を汲み取るよりも、視覚芸術である絵画から〈絵画以上のもの〉を抜き出すほうがより易いことで、〈ラファエル前派〉をバルトークと重ね合わせてみたのが突然の逸脱の理由であったのだが、ご理解いただけたらだろうか。

さて、時代の転換期に生きた芸術家は、それぞれの進むべき方向を捜し求めてロッセティと同種の苦勞をする。二十世紀初頭に青年期を迎えた音楽家達が、皆、晩熟型であるのは、音楽芸術の歴史上最大の転換期に思想形成期を過ぎかねばならなかったからである。

彼等に課せられた義務は、まず、バッハ、モーツァルト、ベートーヴェン、プラームス、R・シュトラウスと受け継がれた、伝統的な音楽理論——『主題とその展開』を基本とするドイツ正統音楽理論を体得することであり、この重厚に蓄積された伝統的理論を習得するだけで、十代はまたたく間に過ぎ去ってしまう。その上で自己の進むべき道を開拓するのだ。

多くのものが、既に崩壊寸前のロマン主義を習得した上で、さらに何らかの理念を引き出そうとした事実は、ロマン主義の伝統の壁がいかに厚かったかを教えてくれる。バルトークもロマン主義の直接の影響から逃れられなかった。

〈シュテフィのテーマ〉がそれを証明する。この協奏曲自体はバルトーク生前には演奏されなくとも、その第一楽章を殆んど原型のまま用いた《二つの肖像》作品五の第一曲、[理想的なもの]が演奏されている事実は隠せない。

〈ラファエル前派〉の理念である復古主義も一つの方向には違いなかったが、バルトークは自己が確立すべき新音楽を目指して、新奇なものを求める方向を選ぶ。とはいえ、生きた音楽がもつ生命力を感じて民謡の採集、分析はもう始めている。これが後に重要な意味を持つようになるのだが、民衆の中から生まれた民謡にこそ真の音楽が生まれる過程が感じられたがゆえの採集であった。

そこで民謡を採集、分析する研究者として、また〈無調性音楽〉の理論的完成と、それに基づく音楽を作曲する音楽家としての道を歩むのである。

常識的知識は人をあざむくが、少なくとも常識は与えてくれる。バルトークに関する常識的知識の一つは、「他楽器の打楽器的用法」だが、この常識は「ピアノは鍵盤を叩いて音を出す」意味において正しい。

もう一つの常識的知識は、「ハンガリー民謡の利用」であるが、新ウィーン学派と時期を同じくして〈無調音楽〉を自己のものにしたおよそ十年後の、初心者のための《二つのヴァイオリンのための四十四の練習曲》が、ほとんど素朴といえる民謡旋律の曲集になっているのはなぜだろうか。

その時すでに、晦渋とも取られて不思議ではない二つの《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》、四つの弦楽四重奏曲などの音楽史上比類ない絶対音楽を完成しているのにである。隙間一つない無調音楽理論を確立していながらも、素朴な民謡旋律にこだわったバル

トークに常識的知識は説明を与えない。

バルトークの、楽器の性質に対する本能的な感受性は並々ならぬもので、ヴァイオリンにおいては、その本質である音の持続性、音と音の間の連続性を最大限に発揮させた。持続性、連続性という性質から旋律性が生まれてくるのだが、その旋律性にヴァイオリンのソロ楽器としての最大の魅力の源がある。

ここで、《四十四のヴァイオリン・デュオ》《ヴァイオリンとピアノのためのラブソディー》などのヴァイオリンの民謡旋律に、晩年までも固執した理由が表面的には明らかになるのだが、とりわけ、〈シュアフィのテーマ〉はその旋律性の魅力を最も効果的に表現したもので、実に美しい。

〈シュテフィのテーマ〉の前半は、和声の基礎となる、長調の主和音の音、〈ドミソ〉で始まる。ここにすでにバルトークの作曲家としての基本的姿勢が顔を出しているのだが、いまだかつてこのように大それた冒険をあえて試みたのは、モーツァルトを除いて誰一人いなかった。

というのも、ドミソというのはすべてのメロディの中で最も自己完結的で安定であるがゆえに、強烈な印象を聞き手に与えてしまう。へたをすると、その後の展開が主題であるドミソに皆、食われてしまう恐れがあるし、曲が尻つぼみになって壮大なフィナーレがふいになるかも知れない。誰がわざわざそのような危険を冒すだろうか。

モーツァルトは、やはり並の天才ではない。有名な最後の変口長調ピアノ協奏曲の冒頭をドミソで始める。それどころか、最終楽章ではド、ミ、ソ、ド、ソーミドというようにトニックの三音だけで第一主題を作り上げてしまう。

歌曲の《春への憧れ》の冒頭と同一音形であるが、この単純な音素材だけで《春への憧れ》の気分を創り出してしまうのだから、心底、恐れいる。「単純なモチーフとその展開」が神髄であるドイツ音楽の継承者として、晩年のモーツァルトは最も単純なモチーフでこの協奏曲を創る。

さらには、単なるインスピレーションでは到底浮かんではこない対位法を駆使して、〈ドレファミ〉という単純なモチーフを媒介して宇宙にまで到達する《ジュピター》交響曲や、《レクイエム》を完成するのだが（実際はレクイエムは未完に終わった）、こうした、精神が形式の枠を超えた至高の境地に達するには、反省的知識無しには済まなかつただろう。

とはいえ、それまでの膨大な作品には、自筆譜に書き直しの跡がないという理由等から、大脳に次々と浮かんでくるメロディを片端から書き写しているモーツァルトの姿がありありとは浮かんでくるのだが・・・これがいわゆる常識的作曲家像というものか。

しかし、バルトークの場合、作曲に無作為はあり得ない。すべての作品において一つの音すら反省的知識なしに書かれなかったものはない。そうした、バルトークの、感覚情報すらも少しの漏れなく〈知性〉の分析を通じて創造へと再編成する構築性を考えるとき、ドミソと無反省にヴァイオリンに弾かせた訳では決してないと、わかる。

《ヴァイオリン協奏曲第一番》第二楽章、そして《弦楽四重奏曲第一番》の冒頭の主題がまさか〈シュテフィのテーマ〉の変形であろうとは、楽曲分析された結果を知らされたとしても、単に演奏を聴くだけで、〈シュテフィのテーマ〉と同定出来はしまい。

言うまでもなく、経験をかなり積んだものでもメロディの関連性が見つからないくらい、もとのモチーフを変形させる自信があるからこそ、バルトークの場合は単純なメロディをモチーフとして用いる、という大それた賭が出来たのだ。

それが、いまだ自分の作曲志向の定まらない若い時期に行われたのだから、自己の能力を冷静に判断出来る鋭利なバルトークの〈知性〉は空恐ろしいほど、強靱な力を持っていたといえる。バルトークを語る場合に、第一に言及しておかなければならないのは、この〈知性〉の力である。

知的な構築力、創造性といった面では、同時代のシェーンベルク、ベルク、ウェーベルンといったいわゆる〈新ウィーン学派〉三羽鳥も決して劣るものではない。十二音技法の理論を実際に楽曲演奏の出来る形まで編んでいった〈知性〉は確かに並のものではないかも知れないが、彼等の作品からは楽曲に本可欠な要素の一つが抜けていた。

〈生命力〉である。無調音楽は、〈透明感〉において比類ない反面、生気を失うという大きな欠点を持っていたのだ。

音階というものは、どのようなものであれ、人工的なものである。調性も同様である。また一方、民族特有の歌があり、旋法がある。そして、人間は帰属する民族特有の旋法を成長過程で自己のものとし、さらに、一般的な音楽理論を学習し、いわゆる、長音階、短音階、旋法、調性といったものを身につけ、流行の歌謡に酔うことすら出来るまでになる。

民族特有の音楽又、十九世紀までの西洋音楽を、我々は自然に受入れることが出来るが、それ以降の音楽に抵抗を感じるというか〈生命力〉を感じないのは何故だろうか。

「それ以後の音楽」とは、勿論、ドビュッシーに始まる〈無調性音楽〉を指すのだが、〈調性〉〈協和音〉に対しても人間は〈子守歌〉を聞いて学習するのならば、子供に無調音楽ばかりを聞かせて育てたら、それに〈生命力〉を感じるようになるだろうか。

人は、底知れぬ学習力、同化力を持っている。現代人は、ドビュッシー以降の〈無調性音楽〉には知的興味は示しても、モーツァルトの《ジュピター》を聴く時のような生命の高揚感はほとんど感じない。それは私だけであろうか……

調性音楽が、精神が感覚に打ち勝って獲得されるのならば、無調性音楽にも同様の可能性はあってよい。なぜなら、「音楽はすべて人工的なもの」だから調性、無調性を問わず、その体得は「自然に打ち勝つ」点において、根本的条件に差は無いはずであるから。いずれにせよ、調性と人間の感覚との相関関係が明確にされない限り、ここでの考察は表面的に終始せざるを得ない。

だが、実際、バルトークの音楽にはあふれんばかりの〈生命力〉がある。バルトークの音楽が全て〈知性〉により考え抜かれたものでありながら、少しも知的な忝意性を感じさせないどころか、なまの〈生〉を実感させるのに成功していることは驚嘆に価する。

〈生命力〉とは、厳密に言えば、われわれが現実存在している〈時—空間〉において、その存在を時間継起的、三次死的にあるがままの様態で捕える、つまり、個々に分断された部分としてではなく、生き括きとした〈生〉の全体として捕えることによって、〈生〉本来の持つ躍動感を与え得る力である。

そうした〈生命力〉に一体、どのようにしてバルトークが気がつき、いかにして自己の音楽への導入に成功したのか。その解明が、この論考の主眼の一つでもある。

バルトークの〈知性〉は、知性らしく、音楽に対しても同様に、分析的、分離的に働く。民謡は、あくまで、採集し、分析、分類、編曲する対象と見なす一方、作曲においては、新しい音楽理論に基づく〈無調性〉の絶対音楽の創造を目指した。

しかし、民謡を解体分析する作業をしているうちに、音楽が人の心の裡から生成していく真の過程を発見する。自らの心の裡にも萌芽としてあったのに気付かぬ大発見であった。そして、今度は完全に意識上のこととして、自己の音楽創造にもその生成過程を導入することにより、民族性と普遍性という相反する二重性を克服し、作品に〈生命力〉を付与する糸口をつかんだのだ。

これが、バルトークにとっての民謡の持つ本来の意味だったのであり、この発見のおかげで真の創造による人類の遺産を次々と生み出す大遺業が達成されたのである。バルトークの強力な〈知性〉は、ローレンツ流に「刷り込まれた」民族的伝統までも知的な分析の対象とし、自己の裡に再構成しなおして採り入れるという並外れた同化力を持っていたのだ。

では、実際にはどのようにして〈生命力〉を作品に賦与したのか。

民謡の中でもジプシーのメロディーは、《チゴイネルワイゼン》などに聞かれるように、テンポ・ルバートで自由に歌う部分（ラスと呼ばれる）と、イン・テンポで急速な部分（フリス）から成る。しかもフリスのテンポは一定でなく、アツチェレランドしてさらに速められ、一気に曲をフィナーレへもっていく傾向がある。

バルトークの《ヴァイオリン協奏曲第一番》の〈シュテフィのテーマ〉に続く第二楽章において、この〈ラースーフリス〉繰返し、曲を盛上げていく手法が聞かれるのは、この時点においてすでに〈生命力〉に関する考察が、ある程度なされてていた証拠になる。

二曲の《ヴァイオリンとピアノのためのラプソディ》では、第一楽章の副題に〈ラス〉第二楽章に〈フリス〉と、そのままに付いていて、ジプシー音楽の形式通りに民謡から得た旋律を歌うのだが、こうして一楽章ずつに〈ラス〉〈フリス〉を当てはめるのはこの曲が最初で最後であり、後には、はるかに短い単位で〈ラースーフリス〉を行なうようになる。一楽章内で、テンポ変化を加えて〈ラースーフリス〉を何度も繰返すバルトーク独特の形式はここに由来する。

図2. ヴァイオリンとピアノのためのラプソディ

RHAPSODY NO 1			
for violin and piano		[9'40]	
14	i Prima parte (lassú) [4'25] —	15	ii Seconda parte (friss) [5'15]
RHAPSODY NO 2			
for violin and piano		[10'48]	
16	i Prima parte (lassú) [4'37] —	17	ii Seconda parte (friss) [6'10]

そうした形式を何度繰返しても、それが少しも陳腐に、また恣意的に聞こえないのは、バルトークの並外れた時間感覚、テンポ感覚によるものであることは明白だ。その時間の持続感覚が〈知性〉とあいまって、〈シュテフィのテーマ〉などの持続的旋律を創る。

その時の旋律の息の長さは、まるで永遠に続くのではないかと思われるくらいで、〈調性音楽〉〈無調性音楽〉〈教会旋法〉〈教会旋法の変形〉〈全音音階〉〈半音音階〉などといったあらゆる旋律形態が現れては消える。

時にはそれが民俗音楽的な響きを与えるが、民謡の旋律をそのまま自己の音楽に用いることは決してしない。数多くの作曲家が民謡を主題にした〈変奏曲〉を書いているが、バルトークにとっての民俗音楽は音楽創造の契機と過程、そして何よりも音楽の持つ〈生命力〉を知る格好の資料であったからだ。

民謡旋律をそのままの形で利用しても、彼の創作には何の役にも立たないことを充分過ぎるほど心得ていたのが、バルトークが民謡旋律を利用しなかった理由である。《ルーマニア民俗舞曲》などのピアノ曲があるが、これらは決して〈民俗舞曲〉そのものではなく、バルトークの〈知性〉を通じてその生き活きとした生成過程を抽出された純粋な結晶なのである。

こうしてバルトークは、民謡の持つ形式の中に、その形式が生まれた必然性、つまり、〈生命力〉を見出だし、持ち前の〈知性〉でもとの素朴な形から自己の音楽に適合するように変形させ、徐々に〈本質〉へと肉薄していったのである。その〈生命力〉を表現するのに最も適切な楽器が、時間持続的な旋律を提供するヴァイオリン族の楽器であった。

メロディは、純粋持続的芸術である音楽の中でも、最も持続的な要素である。メロディに対する本能的、いや動物的と言ってさえよいくらい比類なく鋭い〈勘〉を持っていたバルトークが、そのことを見逃すはずはなかった。

二曲の、《ヴァイオリンとピアノのためのラプソディ》（後には伴奏をオーケストラに、ソロ楽器をチェロに替えた二種類のヴァージョンに編曲する）、最晩年の最高傑作《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》、《二つのヴァイオリンのための四十四の重奏曲》、二曲の《ヴァイオリン協奏曲》、遺作となった《ヴィオラ協奏曲》——これらが、民謡編曲を除いた、ソロ弦楽器のための作品のすべてである。

ヴァイオリンという無限持続楽器には、無限に持続する旋律を与えるだけに止まらず、旋律を分断する打楽器的用法も数々の種類、編み出している。後に詳しく考察する、不連続的な瞬間、〈間〉という時間的観念を充分心得ていたからだ。さらには、音程をいくらでも分割出来るこの楽器には四分音（半音の半分）さえ与えて、スラーはより滑らかに、トレモロはより繊細に震える音が出るよう要求する。

こうした楽器の特性を活かして作られた《ヴァイオリン協奏曲第二番》は、バルトークの作品の中でも最も旋律的で変化に富む、愉悦感あふれる作品となった。古今のヴァイオリン協奏曲の中でも、これほど難技巧を要求されながら、それは知的に練られたものだろうが、それでいて緩徐楽章は〈シュテフィのテーマ〉より一層官能的な美しさを持ち、終楽章の〈ラスーフリス〉の〈生命力〉に満ちあふれた曲はない。ここでは、二重性が、多重性にも拡がっていて、しかも、見事な統一を示す。

この外向的なコンチェルトと対照的なのが、未完に終わった最後の名作の一つ《ヴィオラ協奏曲》である。この曲における内省的な性格は、バルトークの持つ性質の一面を表わしたものだが、加えて死を前にした作曲家の静穏な気分と、天国的な崇高さがある。〈協奏曲〉というジャンルで、これほどの精神性を感じさせる作品は、他に類を見ないだろう。〈白鳥の歌〉にふさわしい。

がこの作品には何かが失われている気がする。健康の悪化が創作に影響を与えたのだろうか・・・あくまでも憶測に過ぎないが・・・

このような経緯を経て、本来は旋律楽器であるヴァイオリンに音楽の要素（ハーモニーは制限はあるが重音で出せる）以上のものを加えた結果、至高の境地を実現した《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》が、死の一年前の一九四四年に誕生する。

図3. 無伴奏ヴァイオリン・ソナタ



この曲の第一楽章には[シャコンヌのテンポで]、第二楽章には[フーガ]という副題が付けられてはいるが、〈シャコンヌ〉も〈フーガ〉も、もはや聞きての耳には伝わって来ない。バッハへの傾倒、つまり古典的様式の内精神は残っているものの、形式としての外的形態には、もはやほとんどその痕跡程度としてしか見当たらない。分析的に発展させると、ここまで解体されてしまうのか、という驚きだけが聞き手を圧倒する。

ちょうど、物質を構成要素に還元していくと、陽子、電子等という素粒子になって、もはやもとの形態に再構成できなくなるところまで、バルトークは進んでしまったのだ。メロディは、素粒子になるまで粉碎され、普通ならそこで再び組み直されて、新しいモチーフが最小限、旋律と判定出来る単位で生じて来るのだが、このソナタではそれすら行なわれない。よほど耳を澄ましていないと、旋律に成長する分子は聞こえて来ないだろう。

このソナタを聴く時、我々は旋律が誕生するちょうどその現場に居合せるのだ。「旋律が持続の純粹形態である」という命題すらが、ここでは成立するかしないかの、ギリギリの線上にある。音楽が純粹持続の芸術であるがゆえに音楽を憧憬して止まなかったサンボリスの詩人達でさえ音楽に対する考えを改めかねない危険な状態なのだ。

バルトークの緻密な精神には、〈持続〉と感じられて何の不思議もないのかも知れないが、凡人の耳にはこのソナタを構成している旋律らしきものの断片の結合は、全く混沌としていて、何の脈絡もなく聞こえる。だが、なぜか、とてつもない吸引力で人を吸い込み、金縛りにあわせるような、何かがこの作品にはある。

おそらく、生命の誕生する原始の状態、精神の成長の最も活発な時代を想起させるのではないか。聞き手の精神が、精神の故郷に呼び戻されているのであろうか、聞き手の精神は絶え間なく動揺させられて、緊張を解く一刻の猶予すら与えられない。いわば、世界創造のど真中にあるのだ。

分析の盲点は、生命の真の階層は乗法的であることを加法的であると誤解させる点である。炭素原子は酸素原子と結合して二酸化炭素となり、窒素原子は水素原子と結合してアンモニアになる。二酸化炭素とアンモニア、水などからアミノ酸や、核酸が出来、それらが重合して蛋白質やDNAが生成する。蛋白質とDNAからでも、最も単純な生命体、ウイルスが誕生する。が、ウイルス全体として見た場合、もはや炭素原子などの成分の性質は持ち合わせていないということだ。

加法は混合に過ぎないが、乗法は要素を階層的に〈有機的結合〉させることにより、全く新奇なものを生じさせるという、生命発生に必須な過程を含んでいる。バルトークは、いわゆる科学的思考に含まれていて、一見正当に見える誤謬に陥らなかった。〈有機的結合〉に気づき、進化を可能にした〈時間〉の役割を、持続的旋律に託した。

ヴァイオリンの持続旋律は、その観念の、実は、象徴化なのである。ベルクソンは『時間と自由』の中において、従来思想家の犯した時間を捕える上での誤謬（本来は空間に属する観念——延長、同時性、量などを、時間に属する観念——持続、継起、質、といったものに混在させた）を指摘したが、ベルクソン自身もその誤謬を犯すことになった。

ベルクソンの純粋さを徹底させる近代的分析法は、確かに、個々の事物の全体から切り離された、部分としての性質を明らかにする点では都合がよいだろうが、現実には不可分のものを分離した記述は、その事物全体の中での真の様相を与えるとは限らない。

ベルクソンの〈純粋持続〉は、あくまで想定されたものに過ぎない。〈純粋時間〉が、量的に計測不可能ならば、我々が子供の時の記憶と、成長してからの記憶を分けて考えられるのはなぜなのか。

そこで、部分に切り離さず全体として捉えた時間を〈実存時間〉、空間を〈実存空間〉と呼ぶことにする。また、〈前後〉といった、時間にも空間にも当てはまる弁別方法を導入したい。

こうした弁別方法は、観念の分離が不完全になるゆえ、ベルクソンの指摘する誤謬の因になるだろうが、こうでもしない限り、「先行した音と続行した音の間に何の関係も無い」という結論に達せざるを得ないベルクソンの規定によって、メロディそのものが成立しなくなってしまうからだ。

時間は、量で計測する時、確かにベルクソンのいう通り、空間的な位置関係に置き換えて考えられている。時間を純粋に計量する絶対的尺度はないのだ。ただ〈前後〉という相対的な関係によってのみ、識別が可能になるのであり、逆に〈前後〉という相対関係によってしか識別されないものが〈時間〉の本質なのである。

バルトークの知性は並はずれていたが、〈生〉そのものを直観的に捕える異常ともいえるほどの能力も備わっていた。これがバルトークの音楽美学の礎台として独自の作品を産み出す。

バルトークがヴァイオリンに与えた持続旋律は、初期のころには〈シュテフィのテーマ〉のように、いわゆる、旋律で歌うものであった。これには民謡風旋律も含まれる。が一方、何かに追われるような、また何かを追いかけるような速いテンポで連繋した音同士の中の音程差が小さい、より持続的な旋律があった。

この後者のものは、〈ラースーフリス〉ではフリスに属するもので、実はバルトークの音楽の〈生命力〉の重要な鍵になっているのである。これこそ、何者をも示さず、ただ淡々と〈実存空間〉の中で時を費やしていく〈前後〉という相対的な関係のみによって代弁される、〈時間〉そのものを象徴する正体なのだ。バルトークの〈生命力〉は実は、音楽によって象徴されているのである。

第二章 ミクロコスモス

バルトークにとって、ピアノは自分自身の延長であった。自身で演奏できる楽器のための作品を創るということは、創作上、有利であると同時に欠点をも爆け出す。有利な点とは、自己の内面的な無形の心を〈ピアノ譜〉という外的形態として、また、作曲意図を、自己の演奏そのものを通じて、自身では演奏できない楽器の場合より、はるかにによく表現できることである。

欠点とは、演奏活動という外的制約のために、精神性が肉体性には優先できない点だ。〈知的〉にいくら優れたバルトークでも、指は十本しかなく、十本の指だけでは、〈微少な宇宙〉しか表現できないかもしれない。一方、精神は宇宙大にも拡大する。その拡大した宇宙を表現するのは演奏技術の問題なるので、いくらバルトークと言えどそれに任せるしかない。

バルトークがピアノで表現したかったことは、初期（一九一一年）の小品《アレグロ・バルバロ》に、唯一の点——それは後述するが——その点を除いて大体表現されている。

古今の作曲家の中でも、バルトークは最も楽器の持つ表現力を心得た人だったから、持続表現のできるヴァイオリンには〈シュテフィのテーマ〉を与えた。ピアノはそれ自体〈宇宙〉とも言うべき完結した楽器であるから、真の意味での持続と連続を除いて、音楽の全てを表現できる。では、バルトークがピアノに託した課題は何だったのか。

「バルトークはピアノを打楽器のように用いた」とは通俗的に、また、概括的な音楽の教科書で言われていることだが、ピアノは打鍵楽器であるから、鍵盤に叩きつけるように弾けば打楽器的效果が出せ、そうした印象を与えるの当然であって、ことさら言いたてる程のことではない。

バルトークの音楽の中で、ピアノが打楽器の代用として使用された箇所、または打楽器的效果を出すためだけに用いられた箇所は、一つとしてない。とすれば、「ピアノの打楽器的使用」という実に曖昧この上ない表現は、努めて避けるべきだ。

かりにバルトークが本当にそう考えていたのなら《二台のピアノと打楽器のためのソナタ》ば、〈二台のピアノのためのソナタ〉で充分だったはずではないか。ピアノに、それこそ、打楽器の代わりをさせれば済むことだ。

「民謡旋律の利用」というのは、数学的に言えば、〈十分条件〉ではあっても、〈必要条件〉は満たしていない。バルトークの音楽が、すべて民謡からのヒントで成立しているわけではないからだ。民謡からは「音楽が生成される過程」という、音楽創造上の根本原理を教えられた、とはすでに述べた。

〈無調音階〉〈教会旋法〉〈半音音階〉〈調性音階〉等を組み合わせて独自の旋法を作り、その人工的な旋法によって音楽を組み立てても、その音楽が決して〈生命力〉を失わなかったのは、ひとえに「民謡を分析研究した結果だ」とは言えるだろう。

図4. 戸外にて(Im Freien)

6	Im Freien (1926)	[13'26]
	Out of Doors	
	En plein air	
	All'aperto	
	(Szabadban)	
6.1	I. <i>Mit Trommeln und Pfeifen</i>	(0'00)
	<i>With Drums and Pipes · Avec tambours</i>	
	<i>et fifres · Con pifferi e tamburi</i>	
	<i>(Sippal, dobbal . . .)</i>	
	Pesante	
6.2	II. <i>Barcarolla</i>	(1'37)
	Andante	
6.3	III. <i>Musettes</i>	(3'45)
	Moderato	
6.4	IV. <i>Klänge der Nacht · The Night's Music</i>	(6'33)
	<i>Musiques nocturnes · Musiche della notte</i>	
	<i>(Az éjszaka zenéje)</i>	
	Lento	
6.5	V. <i>Hetzjagd · The Chase</i>	(11'01)
	<i>Poursuite · Caccia</i>	
	<i>(Hjsza)</i>	
	Presto	

〈チェイス : The Chase〉という言葉は、一九二六年に創られたピアノ作品《戸外にて Im Freien》の第五曲に付けられた表題である。この何ものかを追跡していくような旋律の流れは、バルトークの音楽において、自身の精神の深層領域に属する根本的な〈希求〉を現実には引き出す、無意識的な自己表現のように思える。

それほど、深いものであったからこそ、自身の手の延長であるピアノ音楽に最も瑞的に現れたのであり、他のジャンルの音楽においても、この〈チェイス〉は常にその作品の最も生き生きとした部分を形作るのである。

《戸外にて》の第四曲には《アレグロ・バルバロ》に表現された、もう一つのバルトークの側面を含んだ〈夜の音楽：The Night's Music〉という表題が付けられている。バルトークの音楽の生き生きとしたアレグロ楽章の間の緩徐楽章に顔を出す、この〈夜の音楽〉は〈夜〉の音楽であって、決して〈無〉の音楽ではない。

それは、不気味な静けさと〈間〉を伴う音楽であるが、ウェーベルンの〈間〉に代表される、自己を見失いそうで空恐ろしいものではない。生命は活動しているのであるが、極端な静寂さの中に感じ取れるだけで、聴覚より上部の脳を動かそうとする。その意味において、バルトークの音楽は音刺激のないところでも常に生命感を保持している。いわば〈生命力〉の〈動〉の部分が〈チェイス〉であり〈静〉の部分が〈夜の音楽〉なのだ。

この〈夜の音楽〉は、一般的に見逃されがちなのだが、〈チェイス〉の圧倒的な〈生命力〉の印象が余りにも強すぎるので、記憶に残らなくとも責めはできない。そのうえ〈夜の音楽〉が、楽曲の中で明確な形を現してくるのは、バルトーク最盛期の一九一二六年頃あたりからであり、その後、三つのピアノ協奏曲の緩徐楽章に最も顕著に現れる。

〈静けさ〉の中に素朴な旋律がシングル・トーンで弾かれるが、これはもう完全にコラール旋律だ。「バルトークはバッハの影響を受けている」、と言われて合点がいかなかった人でも、この部分を聞けば、必ず納得するだろう。しかも、最も祝祭的気分の強い第二協奏曲において、〈夜の音楽〉の占める部分の時間と〈チェイス〉の部分の占める時間比率はほとんど同じであり、バルトークがいかに〈夜の音楽〉に比重をおいていたかがうかがえる。

この〈厳粛〉とも呼べる静けさは、バルトークのあまり知られていない一側面である。〈神聖〉という概念は、どちらかというところ〈肉感的〉〈官能的〉〈運動性〉が表面を覆っているバルトークの音楽において、めったに感じられない性質である。

が、精神の奥に宿しているこの特性も、ピアノという自己の延長である楽器を対象にした曲を創るとき、自然にその姿を現してしまう。そして、経験を重ねれば重ねるほど、音楽全体に影を落としていく。そのため、最晩年の《第三ピアノ協奏曲》では、以前とは違って変わった円熟の境地に達し、さらに《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》《ヴィオラ協奏曲》という不滅の至高芸術作品を生み出すのである。

こうしたことは〈夜の音楽〉を考えにいれなければ、ほとんど解釈本可能なことだろう。常識的知識の危険な一面が如実に現れた例で、このようにして固定観念は人に、誤っているか、あるいは、部分的な側面を与えてゆき、人は無反省にそれを受け入れてしまうのである。

では〈チェイス〉では、何を追いかけているのだろうか。バルトークは、いったい、何を一生追いつけていたのか。一度は否定した〈神〉だったのか。〈運動〉という特間的ではあるが空間的なものなのか、それとも純粹持続である〈時間〉そのものであったのか。

具体的な絵画作品と、音楽作品を無反省に結びつけることは、いつの世でも危険なことだ。両者、双方の〈本質〉を見失うからである。しかし、あえてここでそれを行なうとしても、〈本質〉についての観念連合をするつもりであるから、言い替えると、両芸術作品の創造される契機と過程における相似性を比較するのであるから、両者の〈本質〉を失ったり、損ねたりする可能性は少ないはずだ。

それどころか、バルトークという人間の〈本質〉をより明確にできるとともに、比較された画家の〈本質〉に付いても、通常とは異なった観点からの、ひと味違った興味ある知見を得られる可能性さえある。

さて、いままで述べてきたバルトーク音楽の諸性質から、どのような画家、絵画作品が思い浮かぶだろうか。バーバリック、プリミティヴ、舞踏性を第一に考えれば、間違いなくフォーヴィズムの代表的存在である、アンリ・マティスが浮かぶ。作品としては《春のロンド》。しかし、外面的には最も相似性は強いかも知れないが、本質についての観念連合となると、バルトーク音楽の〈チェイス〉や〈夜の音楽〉はどうなるのか。

〈本質〉について考えを進めると、ゴッホの、〈渦巻〉の見られる作品に突き当たる。《星月夜》とか《糸杉》がそれだ。構図は大体似ていて、画面中央下に小さな教会、左側に大きな杉の木が上から下まで陣取り、右上に月が描かれている。

画面の上、三分の二はプルシアン・ブルーの空に覆われ、空には星が散りばめられたり、例の〈渦巻〉がいくつも描かれているが、〈渦巻〉の中には、植物の一種のゼンマイのような茎を付けた形をしたものや、同心円状、螺旋状のものもある。

大胆な構図、黒くはっきりと縁取りされ、原色の持つ強い色香で自己の存在を主張する構成物——レモン・イエロウの月、プルシアン・ブルーの空、モス・グリーンの草が生い茂った平原、赤茶色の山肌、真っ白な教会正面の壁、そして意味不明の〈渦巻〉の群。

強烈な原色の色彩は十分に打楽器的衝撃を与える。デッサンは、歪みはあるが、対象の本質のみを与える〈単純さ〉（と言ってよければ）を持ち、謎の〈渦巻〉は〈チェイス〉を想起させる。〈夜の音楽〉は、これら一連の作品にも感じられるが、ゴッホが自殺を遂げた《鳥のいる麦畑》や《嵐の前の麦畑》に、より相似性が感じられる。

〈本質〉を考えていくと、ゴッホという人物自体に、バルトークの精神との相似性が感じられるのだが、あくまで〈相似性〉であって、〈相似〉ではないことを付言しておく。

ゴッホの〈渦巻〉は誰にとっても謎らしく、特に《星月夜》に関しては多数の解釈が試みられている。聖書を引用して解釈する説、天文学的にそうした風景が実景であるとする科学的方法による説、確かに実景が原図にはなっているが、そこに作者の記憶によるモチーフが加筆されているとする説などがあるが、最後のものが最も妥当な説だろう。

だが、当の〈渦巻〉に関する記述は、なかなか見あたらない。〈渦巻〉が描かれている〈絵〉は解説するのだが、〈渦巻〉自体については「ゴッホは精神病院に送られたくらいだから狂気の一種の現れだろう」程度の記述が見つかるのが関の山だ。

言うまでもなくゴッホ自身、この〈渦巻〉について膨大な書簡の中でも触れていないから、ゴッホの性格分析、精神分析、生き方、書簡の中の言葉のはし等から想像するしかあるまい。曖昧な憶測に頼るよりも、まず、ゴッホ自身の書簡の中の言葉から探りを入れてみよう――

「それでもなお、ぼくは、やはり、なんというか、宗教がどうしても必要だと感じる。そのとき、ぼくは夜、外に星を描きに出る」

これが《星月夜》に具体的に言及した唯一の言葉である。

この言葉の真実味には、ゴッホ自身の生き方と直接に関連していることから、信頼性を認めてもよい。ゴッホが弟テオに宛てた数多くの書簡に表明されている日常的な記述や、波乱に富んだ一生を考えることなしに、作品の真の理解、共感といった、精神的な事柄に属するものを捉えることはできないだろう。

精神が外的形式を上回っている芸術家に対して、その精神に肉薄していくことが、是非とも必要なのである。だが、その芸術家自身の作品以上に、〈本質〉を物語る証拠はあるだろうか。そのためにも鋭く冷静な批評眼は養っておかねばならない。

ゴッホは生まれつきの宗教者であった。キリスト教の伝道師になるつもりで、実際、ベルギーのポリナージュ炭坑地帯で伝道活動を行うのだが、あまりの過激ぶりに、委員会からの許可が下りず、その後、伝道師としてのゴッホの姿は消える。

ゴッホにとっての宗教は、あくまでも個人の内面に関する本質的なものであったのだが、それが外面的な儀式を重んじる教会の意向と一致しなくとも当然であった。この宗教心は、ゴッホの精神の奥に身を穩し、画家としてのゴッホで、三十七歳の生涯を終える。

しかし、そうした強い信仰心が作品に影響を与えないわけではない。そこから《星月夜》を聖書の記述によって解釈しようとするものも出てくる。とはいえ、宗教心は絵のテーマには現れない。

ここで、象徴派の詩人でもあり、批評家でもあったG・アルベール・オーリエのゴッホ論から引用してみよう――

「現実に対するファン・ゴッホの愛情と敬意について、単にそれを指摘するだけでは、豊かで複雑な彼の絵画を説明し、特徴づけるには不十分だろう」

「ファン・ゴッホは、彼の理想に対して、どっしりとした触知できるような衣を、感覚的で物質的な形を与えたいと常に願っている象徴主義者だ」

オーリエは、ゴッホを理解した数少ない同時代人であり、その批評に対しゴッホ自身は

「とても驚いた。私はあんなふうには描いてはいない。あそこには、むしろ私の絵の理想の姿が書かれている」

と、テオへの手紙に記したそうだ。

ゴッホは自己分析家ではない。従って、自己の作品の価値について考えもしない。オーリエの批評眼は鋭く、ゴッホの〈本質〉を突いている。ゴッホが象徴主義者であるかどうかは、ゴッホ自身が認めたものではないし、少なくとも〈主義者〉でないことば確かであるが、その作品が象徴的であることも否定できない事実だ。

《星月夜》の〈渦巻〉ば、単に「雲である」と解釈している評者も少なくないが、ゴッホの精神の奥に秘められたものの表出と見るのが、画家の理解につながる唯一の道と思われる。無意識的にゴッホは何かを〈渦巻〉で象徴している。それは、いくら追いかけても逃げていく〈真理〉、宗教的な至高の境地と考えられなくもない。

つまり、〈チェイス〉なのである。ゴッホは信仰者としての当然の目標である〈神〉を〈チェイス〉した。バルトークは、知的な音楽家として〈音楽の本質〉を〈チェイス〉し、つまるところ象徴表現に達した。ここに〈本質〉の追求と〈象徴〉に関する、本質的な相似性が感じられたからこそ、長々とゴッホのことについて述べてきたのである。

ゴッホも、その信仰心を、ルオーがしたようにキリスト像を描くことで外に発散していたら、狂気に駆られて、《鳥のいる麦畑》でピストル自殺なぞしなくてすんだかも知れない。だが、運命とは不思議なもので、三十七歳で命を断つ晩年の十年の間に、ゴッホは自身が一生かけてすべき仕事をおそらくすべて終えて逝き、絵画の歴史の流れを大きく変えた。

そのゴッホが、若い時分にはドラクロワを神様のように思っていたというのは、単なる偶然の一致であろうか。というのは、ドラクロワほど絵画に音楽的手法を採り入れた画家は他に例を見ないからだ。バルトークの音楽とゴッホの絵に相似性が感じられるのも、ゴッホの絵のどこかにドラクロワの影響が残っているからなのだろう。

「絵画は空間的芸術、音楽は時間的芸術」というとき、私たちはこの〈的〉を十分に考慮に入れなければならない。「時間のない空間」、「空間のない時間」といったものが考えられないからだ。換言すれば、〈空間〉と〈時間〉は不可分なのであり、対象が感覚的にどちらの印象を強く感じさせるかによって、〈的〉が付けられるに過ぎないのである。このことは忘れられがちなので、常に十分に気を配っておかねばならない。

そうした意味において、〈チェイス〉のバルトークは〈時間的〉であり、〈夜の音楽〉のバルトークは〈空間的〉である。〈夜の音楽〉の空間性をしばらく考えてみよう。そこには十分な〈間〉がある。〈間〉という観念自体、西欧的思考によると空間的な色彩が濃いつぽう、「邦楽において最も重要な要素は〈間〉である」と言われるように、日本人の間では〈間〉は、時間的にも劣らず意識されてきた。

が、西洋音楽史をひもとくとき、十九世紀までの音楽は、空間的にも時間的にも〈間〉をほとんど考慮に入れていない印象を受ける。一般的に言えば、二十世紀の音楽、特にシェーンベルク以降の音楽の革新性はなんと言ってもまず調性の破壊だろう。が、考え方によっては「時間的空間的な〈間〉を考え始めた」変化の方がより根本的ではないだろうか。

ベルクやウェーベルンの音楽の一大特徴は、特にこの〈間〉の効果的な使用であり、とりわけウェーベルンの独特の緊張感は〈間〉によって生まれてくるのである。そのことが極度の緊張感を必要とするために、また、常に〈間〉によって〈音楽的流動〉を切断されるために、時間的に大曲をつくることが出来ない、という不都合をもたらしたことは疑えない事実であり、その影響はその後の音楽創造に克服すべき課題を残していく。

バルトークの場合は、〈チェイス〉という持続的な部分のアンチ・テーゼとして〈夜の音楽〉が置かれるのであるから、新ウィーン学派が露呈した限界に、音楽が押えつけられる心配はない。

《二台のピアノと打楽器のためのソナタ》は、最もこの〈間〉を有効に利用した好例を与える。この曲は、緩徐楽章のみに〈夜の音楽〉があるのではなく、〈夜の音楽〉の本質である〈間〉が全楽章にわたって効果的に使用されているのだ。〈持続〉という時間的概念に最も適合するものと、〈間〉という空間的概念により多く帰せられるものとが、作曲者の創造行為のうちに、みごとな〈生命力〉を持って結合させられている。

バルトークは、持ち前の感覚のよさで各楽器に独自の魅力を引き出させる。ヴァイオリンにおいては、その音の上下の連続性と、持続性という、どちらかというとも時間的推移に関係が深い特性を最大限に発揮出来るような作品を創造した。

しかし一方では、ピアノという半音階の不連続な集合体には、その特性を十分に活かした曲を創作した。音の上下においては不連続であるが、両手を用いて、同特に十（またはそれ以上）の音を出すことが可能であるという特性だ。つまり、和声を提示しながら旋律を弾くことが出来ること、また、二重、三重の旋律を同時に奏でる（カノン）ことも可能であるという、鍵盤楽器の持つ長所を、バルトークは見逃すはずはなかった。

〈チェイス〉は時間的な性質に、より親近性を示すもので、ヴァイオリン音楽では、持続的旋律として用いられていた。が、〈夜の音楽〉から導き出される〈間〉は、純粹持続としての時間概念よりも、〈空間的〉な概念に、より親近性を持っていた。

打鍵した後は減衰し、最後は消滅するピアノの音に、〈間〉はごく自然に感ぜられる。鍵盤を弾く（叩く）ことで、「打楽器的用法を持ち込んだ」というのは、物理的には正しいが、楽器演奏の方法上の問題を混同している。通俗的な言い方は、一回的な、または、断続的な単に衝撃的な強い打鍵を〈打楽器的〉と言ったに過ぎないのだから、それは明らかに演奏技術に関する無反省な言語表現と考えるのが適当と思われる。

打鍵後すぐに減衰するオスティナート奏法（同音の断続的使用）が効果的なピアノには、〈チェイス〉の表現が最適であり、持続音を切断した後の〈間〉は、人間の脳を単なる聴覚刺激から〈空間〉へと拡張する。

その点において、ピアノを持続楽器同様に扱い、感覚を線的、面的、つまり〈二次元〉に固定する古典派、ロマン派音楽から、三次元空間を感じさせる音楽へと発展させたことは、バルトークの最大業績の一つであった。

二次元に閉じ込められた音楽を三次元に解放したというだけでは充分ではない。それだけなら、ドビュッシーにその萌芽が見られ、新ウィーン学派のしたことは、みな、それに該当する。「標題音楽」もその創造精神において違いがあるとは言え、〈空間的〉な音楽を目指したものに含まれる。

バルトークの偉大な点は、三次元という、いまだかつて経験したことの無いところへ、音そのものを送り出してにおいて、しかも生かし続けたことである。他のもの達は、皆、可能性だけは拡大してやりながら、その中で自分の子供である〈音〉を見殺しにしてしまった。

バルトークが〈生命力〉を失わずに三次元の音楽を創り出すことが出来たのは、第一に青年時代に民謡研究から抽出した、音楽生成の過程を常に考えつつ音楽作りをする姿勢に帰ることが出来る。民謡研究がバルトークの音楽創造から切り離せないことは、いくら繰り返しても充分とはいえないほど、重要であることはジゼール・ブルレ女史(『音楽創造の美学』音楽之友社)の言を待たない。

第二に、ピアノがバルトークの手の延長であったことと無縁ではない。反省的知性は、身体の運動を常に真理により近づけるよう考え続けるからだ。この場合の真理とは——
「単純な手の運動による単旋律に、和声を加え、リズムを加味することによって生ずる音楽は、純粹経験的、〈時—空間〉に、小宇宙を形成出来る」
——という事実である。

バルトークのピアノ音楽の裏大成である《マイクロコスモス》は、一曲目、八長調の、「ドレミーファミレーミファソファミレド」という単純な旋律で始められる。息子のペーター用のピアノ練習曲集として第一巻と、第二巻は作られたが、その後、民謡旋律、教会魔法、技巧的な小品や、内容の濃いピアノ作品も含めて、全六巻、一五三曲の一大総合ピアノ曲集と成った。

それはまさに、素粒子から始まって宇宙が形成される過程に似ている。バルトークが《マイクロ・コスモス》(小宇宙)と名付けたのは実に適切であった。一分か二分足らずの小品群一五三曲の中に、バルトークのすべてが含まれている、時間的であると同時に、空間的でもあるこの作品の中に、《ソナタ》も《ソナチネ》も《戸外にて》そして各種の編曲民謡の本質を成すものもすべて含まれている。

それだけではない。後期の作品になると、ピアノの音自体が延長を持ち、空間的になり始めるのだ。ピアノの音そのもので、空間を表象したものがかつていただろうか。

〈間〉は時間、空間の形式である。しかし、音自体は形式に属さない。形式に属さない音が外的空間を作り出すとしたら、これは只事ではない。旋律は、線的なもの、つまり二次元的なものであり、「西洋音楽の伝統は、十九世紀までは音自体にほとんど線的、二次元的なものだけしか考えてこなかった」、いう結論はここから生ずる。

ただし例外はある。ベートーベンの交響曲《田園》に代表される、情景描写音楽だ。さらに標題音楽というものは確かにあるし、交響詩も数多くあり、バルトークが初期に最も影響されたリヒャルト・シュトラウスはこのジャンルでの最高峰であった。

が、まず、メンデルスゾーンの《フィンガルの洞窟》を例にとってみよう。この音楽は、波洗う海岸が入日になっている〈フィンガルの洞窟〉を想起させる。

実際に行った経験のある人ならすぐにもその情景を思い起こすだろう。ターナーの絵で知っているものは、その風景画を頭に描くだろう。が、それらは具体的な事物を思い起こさせるだけで、〈空間〉そのものは想起させない。ベルクソン流に云えば、最も低級な〈美〉に属する。

しかし、バルトークの〈夜の音楽〉の〈間〉は事物を想起させずに、三次元空間そのものの存在を想起させる。〈夜〉という観念に属する事物や、性質を想起させたりはしない。具体的な事物や抽象的概念ではなく、〈間〉という〈実存〉を純粹経験として、体感させるのだ。バルトークの音楽の特性である〈本質〉を感じさせる力がここでも働く。

ここにおいて、我々は音楽を聴くことにより、世界を体験することになる。バルトークが《マイクロコスモス》と名付けたのは、まさに、当を得ていたのだが、バルトーク自身の思想は、おそらくそこまで進んでいなかっただろう。

芸術家が自己の作品の価値を決めるのではなく、作品の象徴する概念の精神的な高さが、その価値を決定する。しかし、その価値を認めるには、研ぎ澄まされた感性と、通念に左右されない頑固なまでの知性が必要不可欠なのである。

われわれは、バルトークのおかげで、線的な二次元から三次元空間へ解放され、ゴッホのおかげで、面的な二次元から三次元空間へ、デリダの云うところの〈返還〉されることを知るのだが、このことは並の芸術家に出来ることではない。

微細な世界においては、線、面のように見えたものもすべて素粒子に還元される、不連続的（ものに関して）な世界であることが判明する。連続的であると考えられた電子の持つエネルギー変化も、実は断続的である。ピアノという楽器が断続的な固有周波数を持つ弦の集合であることを考えあわせると、バルトークが自分のピアノ音楽集成に《マイクロコスモス》と名づけたのは、自身が思っていたよりはるかに本質的な命名であった。

三次元世界をわれわれの意識に喚起してくれた《マイクロコスモス》のピアノ技法を駆使した最高傑作が、《二台のピアノと打楽器のためのソナタ》である。ヴァイオリン音楽で特徴づけられた、迷走的な二次元の無限曲線旋律は、ピアノ音楽では、何か目標を追い駆ける〈チェイス〉に変容した。

そして、その〈チェイス〉を中断させる方法として、これまでおそろおそろ試用されていた〈二連打音〉による停止法が、これらの曲の中で明確に開示される。なぜ、一撃ではいけないのか。下手をすると、音楽が停止したままになってしまうからで、〈一撃休止〉にバルトークは非常に神経を使った。

しかし〈二連打音〉は、計り知れない可能性を持っている。〈一撃打音〉の衝撃を緩和し、余韻を持たせることは、そこにおいて音楽が停止するのではなく、休止する、つまり、〈間〉があることを予感させるだろう。

〈二連打音〉には同音によるものと、音程の跳躍によるものがあるが、後者は〈休止〉を感知させる場合もあるし、連続させれば〈チェイス〉への導入部として非常に効果的なものにもなる。一方、同音による〈二連打音〉は、勿論、休止させる機能を持つことを始め、連続使用によるオスティナート演奏や、〈チェイス〉への導入部としての役割を果たし切分音を混ぜてリズム・パターンを示すことも、キーノウトとしての使用も可能である。

〈二連打音〉的演奏法は、ピアノ音楽だけの特徴ではなく、それが最も効果を発揮するのがピアノという打鍵楽器だというだけであって、実際、非打鍵楽器用の作品、《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》第一楽章の冒頭は、この〈二連打音〉によって始められる。

ここでバルトークの音楽に整数論的考察を復習しておこう。このことによりさらにバルトークの音楽に肉薄できる意味において、決して無意味な考察ではないと思う。さらに、こうした試みをするのはバルトークに整数に関するある種の嗜好が見られるからである。

仮に一音の長さを三分割して三単位とし(楽典上では三連符の一音)、一単位の音を〈単位音〉と呼ぶことにすると、二音では六単位音となる。三単位とした理由は、バルトークが偶数よりも奇数、特に、三、五、七という数字を好んだことによる。理由はわからないがとにかく、これがバルトークの嗜好なのである。

たとえば《中国の不思議な役人》では執拗なまでに三にこだわり、多くの楽曲において五楽章制を採り、オペラ《青髭公の城》では七つの扉が設定されるというこだわりがある。

こうして六単位音を二単位音のみによって分割すると、二・二・二の長さの均等な三音が作られる。三単位音で分ければ元の二音に戻り、二音から三音が生ずることになる。二と三の組合せは、単位音を除いて、すべての整数音を作ることを可能にする。

ここで初めてメロディが誕生するのだが、さらに○(休止)、単位音を加えることにより、拍子とリズムのすべても整数論的に確立される。この章における〈二連打音〉も整数論的謂いである。

いずれにしても〈二連打音〉の最大特徴は、時間持続的な音楽に、連続意識を切断させる〈意外性〉を持ち込むことだ。この性質は伝統的な音楽美の観念を破壊する。その訳は、伝統的な美の観念は、〈先取性〉にあることが大前提になっているからだ。

ここでわれわれは新しい美学を創り上げなければ、少なくともバルトークの音楽を真に体験することが出来ない状況に追いやられる。ドビュッシーの和声進行の〈非先見性〉において、既に伝統的なものより一層包括的な発展的美学を定義しておくべきだった。

がしかし、和声進行のように自然を装って行われる根源的変容に気づくことは、専門家以外には難しく、バルトークのような〈打音〉の衝撃によって我々の半分眠った神経は叩き起こされるのである。

《二台のピアノと打楽器のためのソナタ》という、一風変わったソナタは、ピアノ奏法の革新を含むと同時に、〈伝統〉と伝統に安住したがるわれわれの精神を、その〈二連打音〉によって、文字通り、叩き直すのである。

もちろんそこには、深く伝統に根差した土台が不動のものとして礎を築いてはいるが、真に革新を目指した躍動感あふれる創造精神とも言うべきものも作品全体にみなぎっている。そして、〈チェイス〉している目標の獲物を獲得すべく、追跡の足を決して緩めはしない。

〈チェイス〉、〈二連打音〉、〈間〉、〈夜の音楽〉における蠢動、そういったバルトークのピアノ語法が、打楽器とのコラボレーションにより、音楽の核心を突き破って、バルトーク自身の精神に食い込んでいく。そして、一枚、一枚、その表面を覆った皮を剥がしていくのだ。

今や、二次元の音楽は、三次元に拡張され、〈持続〉は時間的な〈間〉によって断ち切られ、〈先取性〉という伝統的な音楽美学も〈非先見性〉によって破壊された。次にバルトークが、破壊したものから創造するのは、一体何であろうか。

第三章 対の遊び—破壊と創造

弦楽四重奏は、メロディ、内声部、バスという音楽の基本部分が、最少の弦楽器奏者によって構成された演奏形態であるが、その簡潔さと厳格さのためか、一般には管弦楽ほどの人気はない。しかし、音楽の本質を追究する真の作曲家は、この演奏形式を好んで自己の思想表現の手段とした。

ベートーヴェンの十六曲の弦楽四重奏曲は、不滅の金字塔と言うべき、この楽曲型式での音楽を最高度に完成させた作品で、彼の九つの交響曲とともに後世に残る絶品である。

『主題とその展開』の関連性をこれほど明確に表す楽曲形態は他に例がなく、ベートーヴェンはその堅固な型式すらも超越して至高の境地に達した。精神性においてベートーヴェンを超えるものはないと思われていたが、バルトークの六つの弦楽四重奏曲は、その精神を継ぐものとして、また、ある種の事柄においてはそれを凌ぐものとして遺された。

弦楽四重奏曲の第一番は、すでに第二章において触れたが、音楽の破壊と創造という過程を如実に示すものとして、実に貴重な存在である。まず、この考察から始めよう。

第一楽章は〈シュテフィのテーマ〉が旋法上の変容を経て、ジグザグ状の四音で提示される。単独に置かれた音は、音楽を形成しないことが混沌の裡に明らかになってくる。ここでは持続旋律である〈シュテフィのテーマ〉も楽音分析的に破壊され、単音に成ってしまう。それは、われわれの回りを日常取り巻いている雑音の一種に過ぎない。

音楽と言えは聞こえは良いが単音では音楽にならないという、最も基礎的であり、最も見逃されがちな音楽上の基本的事項へとわれわれを連れ戻す。音楽はあたかも生命の原子状態の雑然さを表すかのごとくレントで、各音同士間の関係が不明瞭な音の集合として演奏される。

第二楽章で、ようやく、音楽の最少単位は二音の音程差であることが、その差の最少な短二度（半音）で提示され、そしてジグザグ状の〈シュテフィのテーマ〉の残骸に付加される。短二度の下降、上昇により始めて、旋律の最少フラグメントが与えられる。

しかし、いまだそれは音楽が生まれる前の萌芽として感じられるにとどまり、次の楽章において実際にそのフラグメントを基に旋律が創られ、真の音楽としての全貌を現す。

第三楽章は、第二楽章の、言わば実践である。〈二連打音〉を連想させる〈短二度音〉の下降上昇により、〈シュテフィのテーマ〉が再構成されて、見事に一つの旋律として再生する。テンポもアレグロとなり、三連続音も加わり、リズム変化も付加され、オスティナートと組み合わせられて、対位法的な技法も現れる。

第一、第二楽章の解体、再構成の作業が、ここでようやく実を結ぶのである。持続は長くはないが、『主題とその展開』という音楽創造上第二の課題がここではなし遂げられる。その意味において、この弦楽四重奏曲第一番の存在意義は計り知れないものがある。既存の型式の破壊と、破壊された残骸からの創造という過程を、一つの音楽作品という時間持続に全く依存する真に抽象的な芸術のなかで結晶させるのだから。

弦楽四重奏曲第一番の楽章構成は、全く常識を破るものだったとは言え、破壊から創造への道程を開示する方法と考えれば、自然すぎるほど自然である。一九〇八年にこの第一番が創られて七～八年後の一九一五～十七年にかけて第二番が創られたのだが、伝統的な楽章関係から考えれば、(緩—急—緩)の三楽章から成るこの曲のほうが余程不可解である。

第一楽章では、第一番で示した主題の展開方法が復習され、第二楽章ではその成果が示されると、第三楽章ではまたレントになってしまい、まるで今まですべてのことを総括するように静かに曲を終える。

第一楽章、第二楽章で提示されたテーマとその展開の仕方を反省するとともに、バルトークの作曲技法の講義の終了がここで告げられるのである。

一九二七年に創られた第三番は、単一楽章でありながら、伝統的な(急—緩—急)の内部構成をとって、これ以上切り詰めようのない凝縮された音楽を聞かせる。ここにはバルトークの完成された語法のすべてが詰まっているが、その極端な凝縮性のため、演奏時間はわずか十五～六分しかかからない。第四番、第五番はバルトークの好んだシンメトリカルな五楽章型式を採るが、内容は第三番の延長である。

第六番は、古典的な四楽章すべてに〈メスト〉と付けられた、故郷を離れる惜別の歌であり、悲しみの情が全楽章を覆っている。バルトークには例外的な一曲だ。ここでは技法上の発展よりも感情表現に重点が置かれている。

珍しく線的な旋律に全体が支配されており、弦楽四重奏曲全六曲のなかではその意味で最も古典的であるが、それまでの五曲によって試みられた技法がすべて駆使されていて、比類のない透明感と、時には絶叫とも聞こえる悲愴感が冷酷なまでに純粋な形で表現されている。

感情移入を極力避けようとした、後期のバルトークには空前絶後の出来事と言って良いかも知れないが、「感情表現ほどたやすいものはない」という一種の自負から出たものと言えなくもない。が、バルトークも人間である。住み慣れた故郷を後にすることがいかに辛いことか、そうした情には勝てなかったとするのがフェアな解釈だろう。

バルトークの、音楽への信頼感が、こうした混じりのない表現を可能にしていると考えるのが普通だが、そうした創作が可能になるのも、弦楽四重奏という最も簡潔な演奏形態をとったことによると思われる。

総じて、弦楽四重奏においては、バルトークは二次元平面に属する概念を表象している。ピチカート奏法は〈点〉を想起させる。持続的旋律は〈曲線〉を意味する。グリッサンド奏法は〈孤〉を描くような効果を追加する。オスティナートは、〈点〉、〈線〉と「点の延長は線である」という、マクロ的な意味では正しい命題を与えるし、持続旋律の後の〈二連打音〉は〈鋭角的〉な印象を与える。

フレーズの休止は、ピアノ曲のような〈空間的な間〉を与えない。四度関係を中心とした和声法や、対位法は〈面〉的である。このように二次元的な印象を受けるのは、線的持続的な旋律を奏でるのが得意な弦楽器群の集合体が、弦楽四重奏であるからであろう。

〈線〉はユークリッド幾何では、「点の延長」つまり「長さは持つが面積を持たないもの」と定義される。同様にして、〈面〉は「線の延長」つまり「面積は持つが体積を持たないもの」と定義される。〈線〉は〈面〉に跳躍できないのと同様に、〈面〉は〈立体〉に跳躍できないのである。

〈音〉は、そもそも三次元空間を満たす物体を媒介して、〈波動〉の一種としてわれわれの耳に届く。が、三次元性を感じさせるかいなかは別問題である。絵画そのものは平面でありながら、奥行き、つまり三次元性を感じさせるものもあり、平面性しか感じさせないものがあるのと同様である。

刺激そのものが三次元的であることと、われわれがそれを三次元的と感知することとは、全く別の観点から考えなければならないことなのだ。

したがって、音楽の次元性を論議の対象にしたところで、観念の混同はなく、それゆえにバルトークの弦楽四重奏曲の平面性を論じることが可能になる。しかも、バルトークの音楽の〈本質〉は、実は、こうした外観的諸性質にはなく、〈本質〉そのものにあるのだが、それは本稿の主眼でもあるので、後に再び十分に考察を加えることになるだろう。

このように、バルトークの音楽は、〈もの自体〉ではなく、その〈本質〉を象徴する。こうした抽象化は、象徴性のみによってわれわれに開示されるのだが、音響という純粹持続に依存する芸術から引き出すのは、至難な技である。視覚に頼ることは、聴覚を鈍らせる危険はあるとしても、大脳における概念操作が困難を極める場合、やむを得まい。

〈破壊と創造〉とくれば、ピカソ以上に、これを美学上のドグマとし、それに従って芸術活動を行ったものはいない。〈破壊〉と〈創造〉はすべての思想、芸術に〈生命力〉を与える必要十分条件であり、この本質的な観念そのものを芸術の目標としたピカソが、絵画史上、最大の巨人であることに誰も反論しはしまい。

その本質的な点で、音楽上のバルトークと競うのであるが、しばらくは両者を対比しながら、この観念を生み出す〈生命力〉について眺め直してみよう。

ピカソが十代のときにすでに印象派絵画の技法に習熟していた事実は、バルトークがやはり若き時代にロマン派主義音楽の語法に熟達していた事実と一致する。この一致は、美学を考える上で重要である。というのは、美学は常にそれまでの伝統から出発して、新奇なものへと発展せねばならぬ運命を背負っているからだ。

また、芸術が自身の重みで身動きできなくなっているとき、そこから新しい伝統を作り出して行くことがいかに困難であるかも凡人であるわれわれに示してくれる。その点において、絵画上のピカソと音楽上のバルトークの存在の巨大さは常識をはるかに超えたものだ、と再認識させられる。

〈青の時代〉〈ローズの時代〉のピカソは、ほとんど形態の輪郭の精密な描写にしか興味を示していなかったかのように思える。その一本一本の線が対象に肉薄していく様は、遺された作品、デッサン、習作に如実に現れている。無駄な線が徐々に減少していき、対象を表現するのに最小限度の線だけが残るようになるのだ。

この時、すでにピカソは物体の三次元性を二次元平面に移すことの至難さを感じていたと思われる。一方バルトークは、逆に弦楽四重奏曲で、もともと三次元空間なくしては存在し得ない〈音〉によって平面性を強調しようとしていた。

ピカソは、バルトークが異国音楽に魅せられたと同じように、黒人彫刻に興味を惹かれ、単純な平面によって切りこまれたその彫刻を自らも試み、絵画平面に三次元性を持ちこもうとする。幾何学的なデッサンをしたり、単純な平面構成によって対象を表現したり、影を加えて立体性を強調し始める。

〈青の時代〉〈ローズの時代〉に失なわれていた色彩は復活してくるが、まだ色自体に対する感覚的知的考察は行われぬ。その前に、いかにして画布と言う二次元平面において、三次元性を表現する、もしくは見るものを感じさせるか、が問題なのだ。

ピカソは、物体の三次元性について分析し始める。セザンヌの「自然を円筒と球と円錐とで処理すること」という言葉がどのような影響を与えたか知らないが、ここからいわゆる〈キュビズム〉に入っていく。

キュビズムという名称は、マチスがブラックの作品を見て、「小さな立方体（キューブ）の集まりだ」と評した言葉に由来しているが、ピカソ自身に物体の形態に関する分析への内的衝動がなければ、こうした新技法へ誘引されずに終わったはずで、もしそうならば、その後のピカソは存在しないだろう。

物質を三次元の幾何立体に還元していくことは、当然、自然のままの物体をいったんバラバラに〈破壊〉しなければならない。ちょうどバルトークが旋律を解体して一つの音にまで還元してしまったように。

こうしたキュビズムと呼ばれる創造型式は、絵画においておそらく始めて科学的理論を基盤にした〈印象主義〉が産み出されたその延長でもあった。印象派がヘルムホルツの「物理学に属する光学理論」を理論的基盤としたのを、キュビズムでは、「幾何学」に取って換えただけである。

それは新時代への創造へ向けての一つの時代の要請でもあったがゆえ、ブラックやグリスらの〈立体還元主義〉に賛同する仲間がいて当然であった。〈派〉で言えば〈立体派〉、一般には〈キュビスト〉たちである。

とはいえ、ピカソが他の画家と根本的に異なっていた点は、物質の構成要素への分解はそれ自体が目的ではなく、真の〈創造〉のための単なる通過点に過ぎなかった点である。それが偶然、時代の流れと合したために「〈キュビズム〉という〈イズム〉に与した」と見なされただけであり、その意味では〈キュビズム〉の絵を描きながら〈キュビズム〉から最も遠くに離れていた。

ちょうどバルトークが民謡を研究していながらも〈民族主義〉、〈民俗主義〉とは全く離れたところにいたように。蛇足だろうが、このように数多くの点でバルトークとの相似点が見られるので、ピカソについて考察しているのである。この考察はまだ続く。

その後ピカソは〈総合的キュビズム〉と呼ばれる、キュビストたちすら作品上でも離脱した段階に入っていく。題材はただ分析されるだけでなく再構成されるが、幾何学への執着からいまだ断ち切れずにいて、人の顔は長方形や正方形の輪郭に、円や三角形の目鼻がついていたりする。

静物画ではコラージュ技法が取り入れられ、日常上的な題材に新聞の切り抜きや板切れが貼りつけられたりするのだが、最大の異変は、〈青の時代〉や〈ローズの時代〉、〈キュビズム時代〉にはなかった色彩が戻ってきたことだろう。

話を急ぎすぎた。〈総合的キュビズム〉に達する前に、ピカソは寄り道をする。〈新古典主義〉と言われる時期である。これにも言及しておかねばならないだろう。

こうした物質の要素への破壊を経て、到達した〈新古典主義〉では、解体された対象がまず再構成される。ここでも未だ幾何学から脱し切れずに、対象は幾何学的三次元的な立体的表象により実物よりもはるかに肥大された形態に描かれるが、その肉厚のボリュームは対象の比類ない存在感と〈生命力〉を、見るものを感じさせる。

一見するとギリシア彫刻の模写と誤解されても不思議はない人物群には、キュビズムによる反省を通過したせいで、画面から飛び出してくるような超二次元性が与えられている。この時代の作品群の対象は主に人物あって、色彩は戻ってきたがまだ画一的な印象は払拭できない。

理論的に進み過ぎた美学は、伝統回帰によりバランスを保とうとする。それがすべての〈新古典主義〉の意図である。が、美学が進み過ぎなければ、こうした古典回帰も起こらずに、真に芸術を発展させる内的衝動も起こっては来ない。ストラヴィンスキーの新古典主義は、音楽分野では最も顕著なものであるが、晩年のバルトークの作品にもこうした傾向がうかがえる。

つまり、開発した美学が完全に自分のものになった時、それは形式的なものから精神的なものに変容して、新しく埋まれた美学の裡で〈精神〉はどのような外的型式にもゆるぎないものになっているので、型式は簡素で古典的な様相を呈するようになるのである。

ピカソの巨大な点は、更にここから出発することである。それが〈総合的キュビズム〉なのだ。どこにこのようなエネルギーが潜んでいるのか、全く常人の理解を超えている。この後の作品が、一般にピカソの作品のイメージを与えるものであり、点数から数えれば、それまでに創作してきたものすべてを超えるのではないか。その創造力たるや凄まじいものがある、と言うしかない。

様式の点では、それまでピカソの追求してきたものすべての総合である。対象の分割は再構成の時に本質を捕らえているので、もはや元通りの配置にはならない。それが〈デフォルマシオン〉の起こる真の理由だ。色彩においても、画題（主題）を表現するのに最も適切な色を選ぶ。当然、彩度の強い原色にならざるを得ない。すべて、必然的な結果なのであり、それはピカソの言葉に端的に表されている。

「昔は絵画は発展的に完成に向かっていった。日々は新しい何物かをもたらした。一枚の絵は足し算の答えであった。私の場合には、一枚の絵は、引き算の答えであるのだ。私は一枚の絵を描く……………それからそれを破壊する……………」

この信条が、ピカソの尽きせぬ想像の源泉なのである。対象の本質以外のものはすべて引き算してしまう。その上破壊し、さらに創造に向かうのだ。その作業の繰り返しの結果、何が残るかと言えば、〈本質〉そのものになるのだが、〈本質〉自体は不可視であるゆえに、それを〈象徴〉する何物かが画面上に残る。これがピカソの抽象画なのである。

長々とピカソについて述べてきた。その訳は、すでに述べたが、〈本質〉の追求に一生、情熱を燃やし続けた点でいくつもの類似点がバルトークとの間に見られるからである。バルトークの弦楽四重奏曲も〈引き算〉の結果と、〈破壊〉の繰り返しにより、最後にはこれ以上何も引くものがない作品に到達したのだ。

この〈引き算〉は、真に偉大な芸術家が晩年に行う唯一の演算だ。〈本質〉以外はすべて作品から除去していく。ベートーヴェンの弦楽四重奏曲、ピアノソナタ、交響曲の後期のものを聴きたまえ。これが引き算の結果でないとしたら、〈引き算〉とは一体何なのか。

ピカソの場合には、表題に〈コンポジション〉と付けたものはないが、抽象化が進むと、もはやカンディンスキーのように唯〈コンポジションX〉とする以外に題の付け様がなくなる。〈コンポウズ〉という言葉のもともとの意味は、「あるものを、ある素材を用いて作りあげる」ということだが、それから派生して次の様な意味が生じる。「一・構成する 二・作曲する 三・絵を描く」。

従って、その名詞形である〈コンポジション〉は、「一・構成物 二・作曲 三・絵画作品」という意味合いになり、カンディンスキーの場合には、〈構図X〉、〈作品X〉のような邦題が与えられる。なお、語源を同じくしても英語には、独語仏語にはない「詩を創る」という意味まである。

語の原義を考えると、バルトークは、真の意味での〈コンポウザー〉であった。いく種類もの素材を結合させて、一つの完成物を作り上げる。それは曲の様式において、リズム、和声、旋律にわたるすべての完成品でなければならない。

大事なものは、その曲の――

「本質が実存に先立っていないなければならない」

――ことだ。そうして出来た作品の完成度は比類無く高い。知的ではあるが、バルトークは音楽の生成過程を民謡分析の作業で自分のものとしてきているため、〈生命力〉を決して失わない。

ヒンデミットや、新ウィーン派の作品の限界は、ひとえにこの〈生命力〉が欠けていることにある。西欧音楽の行く着く先は、この〈生命力〉を欠いた〈無調音楽〉であったが、それを救ったのが正当な伝統からはずれたバルトークであったのは、皮肉と言えば皮肉である。

西洋の〈知〉に対し、言わば東洋の〈感覚〉がバルトークの中では何の無理もなく融和していたために、音楽史上、まれに見るコンポウザーが誕生したのである。バルトーク自身は、「真のハンガリー音楽」を目指していたらしいが、その実、「真の世界音楽」を創っていたのだ。

〈民族性〉から出発して〈普偏性〉へたどり着いたバルトークは、どの作曲家よりも勝れたコンポウザーであったと言って良からう。歴史上、音楽という芸術分野において〈世界音楽〉を、真の意味で作曲した音楽家は一人もいないのだから。

しかし、バルトーク自身は「真のハンガリー音楽」〈活きた音楽〉を常に目標に置いていたことは既に述べた。「ブダペスト市創立五十周年記念式典」のために一九二三年に《舞踏組曲》を作曲する、その曲からバルトークの真価が発揮される曲が創られ始めることも皮肉めいている。その年から一九四〇年にアメリカへ亡命するまでがバルトークの作曲活動の最も充実した時期であり、主要作品が続々と誕生するのである。

ピアノ作品の《ソナタ》、《戸外にて》も一九二六年に作曲されるのだが、ピアノ作品へ神経が集中していたためかオーケストラ作品の《舞踏組曲》もピアノ独奏用に編曲される。この充実期の原曲とピアノ編曲を比較すると、バルトークの楽器の特性を発揮させる本能的な才能に感服せざるを得ない。普通、作曲家はまずピアノ譜を完成させてからオーケストラ用に編曲するものだが、ここではその過程が逆になっている。

原曲は標題通り、数々の民謡主題による組曲だが、音楽はもう完全にバルトークのものに成り切っている。ここには〈チェイス〉も〈夜の音楽〉もあり、こうしたピアノの持つ特性を発揮するにはピアノ・ヴァージョンが勿論有利であるが、オーケストラ・ヴァージョンの各楽器の音色を活かした色彩感には目を見張るものがある。

各々が全く別の作品と思えるほど、オーケストラ・ヴァージョン、ピアノ・ヴァージョンともに特性を活かし切っている。この各楽器の適材適所の使い方、楽器編成の長所の活かし方の把握が、各ジャンルにおいて珠玉の作品を産み出して行くのである。

《二台のピアノと打楽器のためのソナタ》《ピアノ協奏曲第二番》《ヴァイオリン協奏曲第二番》などはその代表的なものであろうが、バルトークの最高作品と考えられるものは何と言っても《弦楽器、打楽器、チェレスタの為の音楽》に留めを刺す。

ここでバルトークの美学は頂点に達する。その後の傑作は頂点を極めたものにしか訪れない至高の境地から産まれてくる、精神が肉体を遥かに上回った作品群なのである。必要なのは確固とした音楽に対する理念、つまり音楽上の美学である。それは感覚面においては生得的な要素も参与するかも知れないが、究極の音楽創造のために払って行く探究心と、地道な努力によって形成される。

具体的に言えば、バルトークの場合には、民謡採集という形而下的な作業、さらにその音楽誕生の生きた過程を具現する旋律法、調性、リズム、ハーモニーなどの形而上の理論の確立であった。こうした肉体的感覚と理論上の鍛練はバルトークの精神上的〈本質〉に於いて、驚くべきバランス感覚をもたらした。

ただの感覚とってはいけない。バルトークの場合常にそれは〈知的反省〉によって実現されるのだ。つまり、美学——というよりは〈意志的〉な精神力言ったほうが良いかも知れない——の裏づけがあってこそ、〈知情意〉兼備の音楽創造が可能になったのである。

〈美学〉とは、既に死語になりつつある言葉だ。醜悪なものにまで美を認めるようになった理念のはびこる時代は、神聖で確固たる〈美学〉を保ち得ない。感覚的なものだけに頼り、それを判断の基準にする時代に、〈美学〉は無用の長物なのかも知れない。

その点、バルトークの音楽は堅牢な〈美学〉に支えられている。その〈美学〉は、並外れたバランス感覚と、すべてのものを取り入れる反省的知性により、完全に消化される種のもので、二者択一的な概念を相互補完的に昇華する、前代未聞の音楽を創り上げることが可能なのだ。

相補的二概念の典型的で、音楽創造上最も重要なのは〈民族性〉と〈普遍性〉であろう。〈普遍性〉とは、「音楽市場の流れに属する音楽」くらいの曖昧な定義付けしか出来ないもので、〈民族性〉というのも集合論的に言えば〈普遍性〉の要素となる。

民族的でしかも普遍的な作曲家の代表としてドヴォルジャークやチャイコフスキーの名が挙げられるのはこうした曖昧さが原因なのだが、厳密な定義はここでは不必要と考えるので、深くは立ち入らずに一般的な言い方で済ませても支障はきたさないだろう。

バルトークの場合の〈民族性〉は二重の意味で作曲家に貢献している。外面的には、ハンガリー周辺地方の民謡旋律の〈生命力〉をバルトークに感じさせた点であり、本質的には、そうした〈生命力〉を持った音楽の生成過程を開示した点である。そしてこの後者こそバルトークの美学を基礎付け、真の創造を可能にしたのである。

バルトークの民謡旋律に対抗するものは、知的な音楽理論の発展、つまり、従来の調性を破る十二音音階、つまり全音音階の旋法的な発展と、それに付随する和声理論の刷新、そして固定的なリズムの再考であった。

バルトークは若い時分その二つを切り放して考えていたのだが、徐々にその二つのものが結合し始め、その結合が成功したと思われる第一の作品が《舞踏組曲》であった。これが《弦楽器、打楽器、チェレスタのための音楽》に発展することはすでに言及済みだ。

《弦楽器、打楽器、チェレスタのための音楽》では、まず音楽の生成を暗示するような静かで混沌として不安定な序奏が示される。つづいて、常に流動するリズムとテンポ変化の上に、民謡素材に似た旋律、全音音階や教会旋法とその混合による新しい旋法による旋律、配分法等の十二音音階技法に基づく旋律が、それらを位置づける和声や対位旋律を伴って見事に調和した、〈生命力〉溢れる音楽が展開されるのである。

すべてのものが各々の個性を発揮しながら一つの統一した世界をつくる——これこそ正しくバルトークの世界である。〈個〉と〈全体〉は互いに他を助け合う、つまり〈個〉は〈全体〉の中で自己を活かし、〈全体〉はそうした〈個〉の集合として統合されるのである。《管弦楽のための協奏曲》は〈個〉と〈全体〉の関係をそれまでの作品には見られないほど見事に昇華させている。

この協奏曲の創られた晩年の作品を「バルトークらしい厳格さの欠けた作品群」として非難する向きもあるが、その見解が誤っていることは《ソロ・ヴァイオリン・ソナタ》が証明してくれる。自己のスタイルを完成させたバルトークは、それ以後いつでも〈バルトーク〉なのであり、手を抜きたい加減な作品は一つとしてない。

この〈民族性〉と〈普遍性〉の総合に付随して、いくつかの対立概念も融和される。例として〈伝統〉と〈新奇〉と言った点では、同じように伝統を打ち破った新ウィーン学派は、その理論確立のために音楽そのものを失ってしまったが、バルトーク一人だけは本筋を失うようなことはなかった。

次の〈時間性〉と〈空間性〉については、数多くの対立概念が付随する。まず〈幽閉〉と〈開放〉という問題がある。〈幽閉〉という言葉には否定的なイメージがあるが、ここでは「ある対象に余分なものを付加しないで無垢の状態におく」という意味で用いたい。

その意味ではバルトークは〈音〉の集合である旋律に、〈音〉以外の何物も含ませなかった。音は〈音〉自身の中に閉じ込めた。そして、〈音〉本来の性質内で二次元から三次元へと〈開放〉した、と言える。

このことは、一九二七年を境にして、それ以前の模索期にはさまざまなジャンル上の試みをしているのに対し、それ以後の成熟期には〈絶対音楽〉しか創らなかったことに如実に現れている。〈交響詩〉等というすでに表現する対象が具体的に定まっている音楽では、〈音〉そのものから成立している純粋な真の〈美〉は表現できない。

そして、音楽に、想起されると期待されるイメージを前もって与えるのではなくて、音楽を構成している〈音〉そのものを、われわれの存在している三次元空間へと〈開放〉したのだ。

この概念は〈凝縮—拡散〉という概念にもオーヴァーラップする。音楽は余計な挾雑物を取り除かれて、〈本質〉のみから成立する密度の高い塊へと〈凝縮〉する。この世界はミクロコスモスだ。それがマクロコスモスへと拡大〈拡散〉する。ここでの〈拡散〉とは〈本質〉の結合距離が延びただけで、その結合力が弱まったり、邪魔者が入りこんで巨大化することでは、決してない。

弦楽四重奏曲は総合的な音楽演奏の最も凝縮された演奏形態である。従って、〈凝縮性〉がこの演奏形態に最も感ぜられるのは当然のことだ。それは〈緊密感〉であり、〈緊張感〉でもある。既に形式上の美を失ったロマン派の弦楽四重奏に魅力的な作品が少ないのは、こうした精神上外的形式上の〈緊密感〉に欠けるものが少なくないからだ。その点でバルトークの弦楽四重奏曲は伝統的型式には従わないが、〈凝縮性〉では他の誰の作品よりも上回る。時にはあまりの緊張感に聞き手が耐え切れぬ事態さえ生ずる。

ベートーヴェンの作品には俗世間の垢に汚されぬ崇高さがあり、神に繋がっている感さえ与えるときもあるが、一方、バルトークの作品は常に人間界に留まりながらも、神を喪失した人間が直面せねばならぬ精神的葛藤の激しさ、厳しさを厳しさを与える。そしてこの精神上の戦いは、このジャンルの作品の中だけでは納まらないのである。

管弦楽作品は、外的形式的な演奏形態から考えても、最も〈広さ〉を与える。そしてそれは、作曲家が最も巧みに自己表現できる場でもある。このことは、バルトークにおいても例外ではない。

《弦楽器、打楽器、チェレスタのための音楽》には管楽器こそ欠けてはいるが、各種打楽器、ピアノが加わっていて、その音響効果は管弦楽オーケストラに一步たりともひけはとらない。「この作品がバルトークの最高傑作である」とは何度も述べたが、それはこれまでに列挙した相補的概念がすべてこの曲に〈凝縮〉して表現されているからだ。

この曲は、〈混沌から宇宙創世〉〈無機化合物から生命発生〉の音楽である。雑然として何も形を成さないアンダンテ・トランキロからアレグロへの移行自体が、その観念を表している。二度目のアダージョからアレグロ・モルトへの移行は、「無秩序から高等生物への進化の繰り返し」という、宇宙の〈本質〉、〈存在の実体〉を象徴していると考えても何の不思議もなく思える。

「この曲が最高傑作だ」という根拠はこうしたところにあるのだが、この曲の技法はそれだけで済むようなものではない。独特の四楽章構成の外的形式、それは前述の観念を表現するのに不可欠な様式であるが、念を押すように最終楽章までもアダージョに始まりアレグロで曲を閉じるのである。この楽章だけでも〈本質〉が更に〈凝縮〉されているのだ。

その点でもバルトークの最も密度の高い曲とあって良い。内容的、外的形態的に二重の意味でこれ以上に〈凝縮〉不可能な音楽、それが《弦楽器、打楽器、チェレスタのための音楽》なのだ。ここでも勿論〈拡散〉は行われている。「無機化合物の無秩序な運動→原始生命の誕生→高等生物への進化→宇宙への還元」という過程自体が、〈拡散〉を意味してはいないだろうか。

音楽表現上では、終楽章において混沌の後に躍動的なテーマがアレグロ・モルトで再現され、一挙にアンデンテにテンポは落とされ、弦楽器のトゥッティでテーマが再び弱音から強音にクレッシェンドされながら三回繰り返す。その時にテーマは段階的に大きくなって、三度目にはフォルテシモに拡大されて爽やかともいえる程に堂々と奏でられる様は、〈拡大〉、換言すると、ここでの意味での〈拡散〉と表現する以外にないのではないか。

《管弦楽のための協奏曲》でも、こうしたすべての相補的概念が総合されている。〈原始的〉〈粗野〉〈肉感性〉といった概念までもが、それぞれ、〈現代的〉〈洗練〉〈精神性〉という対立概念と総合されて、完璧な一つの世界を形作っている。

時折、姿を見せる金管楽器の旋律は、《木彫り王子》《中国の不思議な役人》では〈肉感的〉な感じを露骨に表現していたのだから、ここではほとんどコラール旋律といってもよいくらいに〈精神性〉を高められたフレーズを歌っている。

まず、冒頭の低弦が上昇していき、フルートに受け継がれ、金管がファンファーレを奏でると、混沌が徐々に収まり、低弦が音階的な六連音をくり返し、ゆっくりとアツチェレランドするのと並行して、その六連音はオーケストラ全体に拡大され、〈生命力〉豊かで堅固なテーマが始められる。ここまでの過程で、〈混沌—秩序〉〈素材—建造物〉〈凝縮—拡散〉という創造に関する諸概念が、すでに弁証法的に融合させられている。

第三楽章は典型的な〈夜の音楽〉であるが、以前のような、熱帯雨林に毒蛇がずるずると地面を這って今にもこちらを襲撃せんとするような、不気味な不安感はなく、天啓が与えられる直前の浄化された静けさに変容している上、実際に耳に届くものには荘厳な弦楽器群の旋律に金管楽器のファンファーレさえ加わっている。

全体に平穏で爽やかな気分が覆われているが、それはほとんど楽章を通じてフルート、オーボエの高音木管楽器の旋律がなだらかに流れているからだろう。ここで、弦楽器で奏でられるテーマは実にロマンティックであるとはいえ、〈シュテフィのテーマ〉のように愛を連想させるものはでなく、そうした男女間の愛を超越した、自然そのものへの大いなる〈愛〉なのだ。

終楽章は、天からの恵みに対する感謝と、〈生〉の賛歌である。音楽はソフィスティケイトされているが、誰の心にも存在する素朴な〈生〉の喜びは忘れていない。第二主題は始め短調で提示され、金管楽器による長調のファンファーレとなり、〈協奏曲〉の通り、各楽器に渡されていき、最後は歓喜の爆発に終わる。

青年期の攻撃的なバルトークを思うとき、いくら祖国を離れなければならないという外的事情があるとは云え、ここまで音楽が浄化されるとは誰人が想像し得たであろう。

円熟期にはいると、芸術家の反省的知性は、歴史を振り返り、自己の作品を振り返ることはよくあることだ。そして自分が吸収したものすべてを含んだ作品を創造する。その時、その作品では精神性が形式をはるかに上回っていることが多い。バルトークはその最も典型的な芸術家であり、若い時分は衝突しあっていた対立概念が、晩年になって弁証法的に昇華されて何の不思議があろう。

《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》の楽章名に[フーガ]とか[シャコンヌ]とかが現れてどこがおかしい。《ヴィオラ協奏曲》や、《ピアノ協奏曲第三番》の緩徐楽章には〈アダージョ・レリジョーソ〉とさえつけられるのだ。〈レリジョーソ〉の原語は *religioso* であり、*religion* とは〈宗教〉という意味なのだから。

図5. ヴィオラ協奏曲

4. CONCERTO FOR VIOLA AND ORCHESTRA Op. posth.
(1945, compiled and orchestrated from the composer's original manuscript and notes by Tibor Serly) Sz. 120

9	I. Moderato	11'37"
10	II. Adagio religioso	4'16"
11	III. Allegro vivace	4'04"

シュテフィと宗教感の相違で（当時バルトークはニーチェに傾倒していた）決裂したバルトークは、もうここにはいない。ゴッホの「宗教がどうしても必要と感じた」その宗教とは異なるだろうが、バルトークも、自身の宗教感についておそらく幾度となく思念を凝らしたに相違ない。

本質的な音楽には本質的な論議で締めくくろう。

ここまで相互補完的な概念の昇華としてバルトークについて述べてきた。さらにその本質についてみればふたたび〈破壊から創造へ〉という概念が浮かび上がってくる。本質へ本質へと探った結果である。この辺でバルトークの音楽をそろそろ〈破壊から創造への音楽〉としても良いのではないか。

そして、未来の芸術をも包含するだろう美学を定義すべき時がきたように思われる。

「美とは、人間の根源的な生の本質を想起させる、独創的な一つの表現形式である」

こんなところでいかがだろうか。こうするとバルトークの〈チェイス〉したものも見えてくる。つまり、「真の音楽の形式的音楽への還元」ということだ。〈真の音楽〉とは「人間の根源的な生の本質を想起させる」ものであり、それを表現するためには、あらゆる音響的素材を総合することが必要であり、形式を与えるためには、創造そのものの過程を音楽の中に表現する必要があった。

バルトークを、「破壊と創造の音楽家である」と位置づけたのはこのような理由による。こうして考えてみれば、第一章・第二章・第三章での逸脱とも思われそうな例示や、引用がすべてこの結論へ達するための手段であったことに納得して戴けることと思う。

バルトークという、「創造の過程を音楽に表現せざるを得なかった芸術家」を語るには、こちらもバルトーク音楽の生成過程を示す必要が是非ともあった訳だ。

今や、すべての画家、および鑑賞者は「破壊と創造の画家」ピカソを通らずには済まされないように、すべての音楽家、音楽愛好家は、「真の音楽を創りたい」「真に音楽を楽しみたい」ならバルトークを通らずには済まされないところにいる。そして、そこからが、また、真の出発点でもあるのだ。

幼児が言葉を覚えるときは、母親に教えられる。これは知性の初めはまず誰かに教えられることを示している。畢竟、言葉は語るのではなく、〈教える〉のだ。同様に対話もつまるところ〈説得〉である、というのはヴィトゲンシュタインの言語観である。この語り口を利用すれば、バルトークは音楽を〈教える〉のであり、聴衆を音楽で〈説得〉する。従って聴衆の側に「学び何かを得よう」という積極的な意志がなければバルトークとの意思の疎通は不可能になる。

バルトークの音楽に大衆受けしない作品が多いのはこのことが原因している。人は年齢に比例して学習をその分拒否するようになるのが普通だ。しかしこれだけ文明の進歩した世界に生きている我々が学習意欲を喪失したら、一体世界はどうなるのか。美術にしても文学にしてもわれわれには膨大な歴史的遺産がある。

「真実を知ろう」と思うなら学習は避けて通れない。われわれがそうした意欲を失ったなら私たちの子孫はどうなるのか。気分打ち勝つことをバルトークは〈教える〉。そして意欲したものだけが真の〈生〉に到達できるのだ。

バルトークの難しさは「生きている事実」ではなく「生きる難しさ」なのである。

後書

久しぶりにすべてを読み返してみて、論理の不明瞭な点、過剰と思われる逸脱、無意味とも思われる記述などに、実は正直なところとまどった。しかし、多少、言葉を補ったり、カナ使いを改めるだけにとどまって、原文を書いた時点の自分を尊重して書き換えることはあえてしなかった。

この論考が「新潮新人賞」でベストエイトに残りながら、なぜ主席になれなかったか、当時はわからなかったが、今、読み返してみてよくわかった。だから、書き直したいのはやまやまである。が、しかし、そのときの情熱は十分に伝わってくる。

自分で言うのもおかしいが、校正しながらも、最終章になるにつれて私自身、引き込まれてしまった(笑)。もし手を加えればもっと論旨の明確な洗練されたものになるだろうが、このときの情熱は失われてしまうかもしれない。それを恐れたのだ。

若書きにありがちなことだが、情熱がありあまって表現自体は荒削りになるという典型を自分に発見したわけだ。だからこの作品をととても愛しく思う。この情熱をいつまでも持ち続けたいと思う。したがって書き換えることはしない。

翻って今の自分を考えると、確かに老成はしたが、と同時に情熱を失いかけている。私は生の言葉より、文章に書かれた内容のほうにより感情を動かされるタイプなので、この作品を書いておいて本当に良かったと思っている。

ここには十五年前の自分がある。まだ、ワープロのディスプレイが三行しか表示されない時代に、これを打った。GEL 教室という英語教室、学習塾に出かける前の二時間を削ってこれを書いた。そのときの自分が思い出される。

たった十五年余り前のこととはとても思えない。もう二十年も経ったような気がする。この間の自分自身の内面的、対社会的変化、文明の進歩——特に IT 関係——には驚くべきものがある。

テキスト形式に出来なかった原稿がスキャナーでパソコンに取り込め、ワードで編集後、pdf ファイルに変換できる。さらにホームページ上で販売も出来る。これを書いた時点でこの過程のどこまで予測できただろう。

何一つ予測できていない。これが真の〈純粹時間持続的三次元的生成過程〉であろう(笑)。さらに今読んでみても古さを感じない。これは偏に題材としてクラシック音楽と言う普遍なものを選んだことと、それを語る語り口である〈思想〉はいつの世にもあるということだろう。ソクラテスは決して古くならない。現在に問題を投げかけてくるのである。

e-Book ですから、図版などもっと入れたかった部分もあります。しかし、絵画図版に関しては著作権が関係してくるので、安易に載せることが出来ません。絵画図版を載せることが出来れば、たとえば〈ゴッホ〉の《渦巻き》など一目瞭然になるところ、それが出来ないために言葉による説明だけになってしまいました。

その他、心残りの点も多々ありますので、何か、ご意見、ご感想がございましたら、

kawanabe@f4.dion.ne.jp

rabbit055jp@gmail.com

もしくは「雑学辞典ドットコム」からでもメールを送ってくだされば幸いです。

2008年10月26日校訂終了。

筆者：川鍋 博

発行元：雑学辞典ドットコム

定価：2,500円