

## 「最終作品」としてのバルトーク作曲ピアノ協奏曲第 3 番

Bartók's 3rd Piano Concerto as his "Opus Ultimum"

長 野 俊 樹

Toshiki NAGANO

音楽教育講座

(平成18年 9 月29日受理)

### 1. 「最終作品」

碩学アルフレッド・アインシュタインは、「最終作品 Opus Ultimum」と題するエッセイを1937年に雑誌 "The Music Review" へ寄せた (Einstein, 1956)。これはJ.S.バッハからヴェルディまでの大作曲家12名について、生涯最後の作品もしくは最後に手がけていた作品やそれに関わる状況、その意義などを手短かに論じた文章である。

しかしこの中で、メンデルスゾーン、ショパン、シューマンの3人に関しては、他の作曲家といささか論調が異なっている。

私は「ここで」幾人もの巨匠たちを飛び越えてしまいたい。なぜなら彼らの「最終作品」は、これまで論じてきた人たちのそのように、際立った質によって特徴づけられはしなかったからである。(略) シューマンの話になると、その最終作品を論じるのは悲しみに満ちた仕事になる。その作品は彼の完全な人格崩壊前に書かれはしたが、彼の精神力と創造力がますます失われていくことだけを証明している一連の作品の最後のものなのである。ハイドンが自分の意に沿わないミューズに命じることを拒んだときに示したような、認識力も自己批判の才能もシューマンはもたなかった。メンデルスゾーンやシューマンの、そしてショパンのものでさえ、初期の作品にこそ、名声のスポットライトは当てられているのである。(Einstein, 1956: 82)

年齢とともに価値のより高い仕事を成し遂げられることがあるとすれば、それは幸福なことである。そのような生涯をおくることのできた芸術家において、最後の作品は様々な意味で意義深いも

のとなるにちがいない。しかしだからと言って、右肩上がりの発展を遂げた人間だけが高く評価されるとすれば、それは悪しき進化論になる。アインシュタインは同じ文中で次のようにも言う。

メンデルスゾーンの《夏の夜の夢》序曲や、ショパンのハ短調ソナタであれば、その作曲家に巨匠たちの間の場所を保証するには十分だろう。またシューマンがハ長調幻想曲op.17で作曲をやめていたとしても、不朽の名声の分け前を失うことはなかっただろう。(Einstein, 1956: 82)

しかし彼らの場合に最終作品を問題として取り上げるのはあまり意味がない、とアインシュタインは言いたいのである。20世紀前半に目を向ければ、ストラヴィンスキーに同様のことが言えるかもしれない。

他方、その20世紀前半において、最終作品がもっとも注目され論じられることの多かった作曲家はアルバン・ベルクとベラ・バルトークであろう。アインシュタインがこの小論を発表したのは1937年だから、ベルクがその最終作品となる《ヴァイオリン協奏曲》を完成させ、亡くなった後のことであり、彼にその気があれば、エッセイに取り上げることができないこともなかったであろう。だがバルトークの方は、まだずっと先の出来事になる。筆者としては、バルトークについてのアインシュタインの論を読みたい思いがする。なぜなら、ベルクの作品の意義と価値については以前から評価がほぼ確定している一方で、バルトークの最終作品については様々な見解があったからである。

## 2. アメリカでのバルトーク

周知の通り、バルトークはハンガリーの民族主義的作曲家であるが、その晩年はアメリカでおくられた。

1940年、バルトークはナチス・ドイツの戦禍から逃れるため、亡命の意思を固めた。同年10月8日、彼は妻とともに告別演奏会を催した後、ブダペストをあとにした。ニューヨークに到着したのは、10月29日のことである。

渡米後のバルトークの生活は恵まれたものではなかった。彼の作品はアメリカではなかなか受け容れられなかった。コロンビア大学で民俗音楽研究を行う契約を結んだが、そこからの収入は高が知れていた。バルトーク自身の高潔だが頑なな性格が、これに拍車をかけた。バルトークの窮状を見かねた友人たちはいろいろなかたちで手を差し伸べようとしたのだが、彼は理由のはっきりしない援助をことごとくはねつけたのである。

困難は金銭面だけではなかった。アメリカに移って間もない頃から、バルトークの健康状態は良くなかった。42年4月以降は、症状が一気に悪化した。医者に見せても、原因が特定できない（後に白血病と診断された）。43年初めには衰弱が激しくなり、立って歩くのもやっとという状況に陥る日が出てきた。同年1月21日、フリッツ・ライナー指揮ニューヨーク・フィルと《2台のピアノのための協奏曲》（《2台のピアノと打楽器のためのソナタ》の編曲）を初演したのが、公開で演奏した最後になった。

43年からは友人たちの尽力で、作曲の注文が舞い込むようになった。《管弦楽のための協奏曲》はクーセヴィツキーからの依頼で、43年8月～10月に作曲され、メニューヒンからの依頼による《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》が44年3月14日に完成された。名ヴァイオリ奏者プリムローズから注文された《ヴィオラ協奏曲》は、友人のティボール・シェルイが残された草稿や作曲者の指示をもとにして、バルトークの死後、補筆完成させた。《ピアノ協奏曲第3番》は45年夏に《ヴィオラ協奏曲》と平行して作曲された。ほぼ完成の段階にまで漕ぎつけることはできたものの、9月26日、バルトークは最後の17小節を余して世を去った。最後の小節の後には、ハンガリー語で「終わり」と書き入れられていた（ファセット、1973: 334）。残された17小節はティボール・シェルイが書き上げた。初演は46年2月8日、ジェルジュ・シャンドルのピアノ、ユージン・オーマンディ指揮フィラデルフィア管弦楽団で行われた。

## 3. バルトークにとっての「最終作品」

このようにバルトークが最後に携わっていたのは《ヴィオラ協奏曲》と《ピアノ協奏曲第3番》である。しかしこの2つのうち、先のアインシュタインの言う「最終作品」に当たるのは《ピアノ協奏曲第3番》の方である。

その理由はまず第一に《ヴィオラ協奏曲》は未完成作品、「トルソー」であることだ。バルトークが書き残すことができたのは、断片的なスケッチだけであり、演奏する場合にこれまで採用されることの多かった楽譜は、ティボール・シェルイがそのスケッチをもとにして組み立てたものにすぎない。またこれには別の補筆完成版もあり、バルトークの思い描いた作品像がいかなるものであったかは、推定の域を出ない。これに対して《ピアノ協奏曲第3番》の方は、最後まで作曲家自身がペンを執っていたのではないと言っても、書き残した17小節は、スコアで確認してみれば機械的な処理の、ほんのひと刷毛であることがわかる。これは「未完成」とは言えない。立派な完成品である。

第二に、この2つは全く同時期に、しかもバルトーク自身は明らかに自分の死期との競争になっていることを自覚したうえで、作曲が進められていた。しかし最終的にどちらか一方、あるいは両方とも、自分の手で完成させるのは難しいかもしれないという事態に立ち至ったとき、《ヴィオラ協奏曲》はスケッチのままで残し、《ピアノ協奏曲第3番》をできるだけ完成に近づけることの方をバルトークは選択したのである。作曲者の評価は明らかである。

## 4. 中期様式との違い

《ピアノ協奏曲第3番》に対しては批判的な評価が少なからずあった。その世界が、バルトークのもっとも典型的な中期の世界と大きく異なっているからである。

中期のバルトークの作風を特徴づけているのは、鋭い不協和音、錯綜するリズム、咆哮する金管楽器、激しく連打される打楽器、強烈なダイナミズム、強靱なエネルギーだった。それは、バーバリズムあるいは原始主義と呼ばれることもあった。

しかし《ピアノ協奏曲第3番》にはその影を認めることさえ難しい。ここに見られるのは、控えめで均整の取れた表現、洗練されたリズム、繊細な感覚であり、金管楽器や打楽器は、そもそも出番が多くないし、鳴らされても荒々しくはない。

同じピアノ協奏曲の《第1番》や《第2番》と

ピアノ・パートの書法を比較すれば、違いはより明確になる。先行する2曲では、ピアノはまるで打楽器のように扱われ、それがまたバルトークの個性であり、魅力でもあったのだ。塊のような和音や激しいリズムがフォルテで連続する独奏パートをオーケストラに対抗して鳴り響かせるために、ピアニストは全力で鍵盤に挑みかからなければならなかった。

ところが《第3番》のピアノ・パートは驚くほど簡素に書かれている。左右の手は大部分がオクターヴか3度の平行であり、複雑で構成音の多い和音になることは少なく、対位法的な箇所でも2声部にとどまる。フォルティッシモで自己主張をしたり、1人でオーケストラの向こうを張ったりすることはほとんどない。ピアニストは挑みかかるとはではなく、鍵盤と戯れているような感じでさえある。

## 5. 創造力の衰弱か

こうしたことを根拠にして《ピアノ協奏曲第3番》において、またアメリカ時代の作品をひっくり返して、そこにバルトークの創造力の衰弱やアメリカの大衆的趣味への妥協を指摘しようとする批評家や研究者は珍しくなかった。1963年に評伝を書いたピエール・シトロンでさえも、《ピアノ協奏曲第3番》は「ほとんどその作者の仕事の外に存在している。その諸傑作のあとで聞くと、この作品は、とりわけその両端楽章で、生彩のない不調和なものに思われる」(シトロン, 1969: 244)と評している。ピアニストでもあった妻ディックが、バルトークの死後、レパートリーに組み入れることができるようにと意図してこの作品は書かれた、とする見解があることから、《第1番》や《第2番》に比べて技術的にも表現的にもアグレッシヴでないことを、その意図に対するバルトークの譲歩とする考え方もいまだに見られる。(ディックとこの作品との関連については後に触れる。)

こうした批判の数々を行った批評家・研究者たちの文章の多くは既に顧みられなくなってしまっている。現在ではそれらを直接に読んでみることは難しい。しかし例えばスティーヴンスのような、バルトークのものとしては最初の包括的な評伝を書き上げた研究者が、その中で述べていることを読めば、どのような批判が存在したのかを想像することができる。

第3ピアノ協奏曲がはじめの2つより弱いと考えられうるとすれば、それはそのイディ

オムの極端な洗練が理由であるにちがいない。第1協奏曲の荒々しさや第2協奏曲のブラヴァーが欠けているにもかかわらず、それは正統的にバルトーク的な作品——彼のペンになる最後の作品である。バルトークが故意に自分の表現を単純化して、この作品がすぐに受け入れられることを保証したというのはいささかそうにない。彼は全生涯を通して自身や自分の音楽に妥協することを拒否してきたのだから。中庸の道を探ろうとすればその方が容易だと、彼にはわかっていただろうに、そのやり方は、彼が最初から拒否していたのだ。第3協奏曲はいかなる点でも先祖帰りのではない。どんな欠点があるにせよ、この作曲家が来た道を逆にたどりなおしているのだとはいえない。1904年のラプソディーの作曲家がこれを書くことができるには、彼の技術が間に横たわる作品を通して成熟している必要があった。(Stevens, 1964: 252-3)

ハンガリーの主要なバルトーク研究家の1人シヨムファイが『ニュー・グローヴ音楽事典』の中で次のように述べたのは、《ピアノ協奏曲第3番》に限らず、バルトークのアメリカ時代の作品すべてに対して、創造力の衰弱やアメリカ趣味への妥協・譲歩を見ようとする見解に対して反論を行うという意図もあったに違いない。

バルトークのアメリカでの最初の数年、1940-42年の時期は、重要なものは何も生み出さず、その結果、彼の様式的発展において自然な断絶が生じているように見えるかもしれないが、そうした移行はもっと前から始まっていたのだ。彼の音楽とその一般的な手法の際立った個性が変化したのは、《弦楽器・打楽器とチェレスタのための音楽》や《2台のピアノと打楽器のためのソナタ》を完成した後のことだった。(Lampert & Somfai, 1980: 217)

なぜなら彼は同じ文章のもう少しあとの箇所で、次のようにも言っているからである。

こうした〈譲歩〉は、評論家によっては、アメリカ風の趣味に刺激されたのだとか、自分の作品が無視されたことにバルトークが失望したことによって引き起こされたのだとか考えられてきた。しかしすでに指摘したよう

に、後期の発展は彼の亡命に先行しており、アメリカでの作品は少なすぎて、どのようなさらなる発展も示していない。(Lampert & Somfai, 1980: 218)

ショムファイが指摘したように、バルトークはアメリカへ移住した後の最初の数年間、1940-42年に全く新作を作曲していない。彼が契約するブージー・アンド・ホークス社から何度も依頼があったにもかかわらず、彼はそれをすべて断っている。このことが、創作力減退論の重要な根拠の1つになっているのである。

## 6. アメリカ移住の目的

これに関して、作曲能力ということとは全く異なる観点から、伊東信宏が興味深い論を提示している。

彼をアメリカへと駆り立てたのは、ナチスによるヨーロッパ支配であり、そして1939年の母の死であった、とよく言われる。しかし、彼がこの移住に際して、民俗音楽研究の仕事を最も重要なものと考えていたことは強調しておいてもよいだろう。彼が、アメリカ移住準備のために書いた手紙の草稿からはこのことがはっきりと読み取れる。(伊東信宏, 1997: 180. 原文は縦書きのため、年代等は漢数字であるが、拙論は横書きのため、アラビア数字で置き換えて引用している。以下引用文について同様)

この「アメリカ移住準備のために書いた手紙の草稿」には、今後の活動領域としては音楽民俗学のポストを得ることしか考えられず、大学で東欧の音楽民俗学の講義をしたり、採譜のセミナーを行ったり、ドイツの民俗音楽についての研究を行ったりというような仕事を希望していると書かれている。

また伊東は、別の箇所で次のように述べてもいる。

アメリカでのバルトークについて(略)民俗音楽研究という面に限って言えば、彼はそこで三つの作業に取り組んでいた。(略)南スラヴ民俗音楽コレクションの採譜、ヨーロッパから続けていた『ルーマニア民族音楽』の仕上げ、そして調査以来未整理だったトルコ民俗音楽の研究であった。アメリカでの最初

の2年間、彼は作曲をほとんどあきらめ、これらの研究に専念した。(伊東信宏, 1997: 189)

バルトークを論じる場合、どうしても作曲家バルトークということに重点を置きがちになることは否定できない。しかしバルトークにとって、音楽民俗学的研究は作曲に劣らず重要な、そして主要な活動分野であったはずである。そうした面に気づいてみれば、作品の生み出されない時期が続くこと＝創作力の減退とは必ずしも言えないことがわかる。その意味で、伊東の論は説得力がある。

## 7. 妻のための遺品として

《ピアノ協奏曲第3番》を、バルトークが妻ディッタのために作曲したことはほぼ間違いないようである。しかしこの「ために」ということの意味は、あまり単純ではないように思われる。

研究者の多くは、この協奏曲のピアノ・ソロが、前2作のピアノ協奏曲のそれとは異なっていること、かなり簡素であり、オーケストラと張り合うような腕力を必要とせず、端的に言えば技術的に幾分容易に書かれていることを、バルトークが妻をその独奏者として想定していたためであると考えてきた。シトロンもそうであるし(シトロン, 1969: 241-242)、例えばショムファイは次のように言う。

第3協奏曲の平易であり個人的でないピアノ様式が自然であったのは、バルトークが彼の妻のために書いた曲だからであり、ピアノとオーケストラ用の他の作品のように彼自身のために書いた作品ではないからだ。(Lampert & Somfai, 1980: 217)

しかしスティーヴンスは、「この作品がディッタ・パーストリ・バルトークのために意図され」たことは明らかだとしながらも、ピアノ書法の違いをそのことと直接的に結びつけることはしていない(Stevens, 1964: 251)。

この「妻のため」ということに関連して、ファセットは注目すべき報告をしている。バルトークが様々な医学的検査の結果、不治の病に冒されていると宣告された日の午後、彼は平然と自分の死の近いことを妻ディッタに告げようとするが、ディッタがなかなか自分の言うことに耳を傾けようといないので、こう言ったという。

それなら、君が理解できるようにやってみ

る方法がひとつだけ残っている。このことを全部楽譜に書いておこう。そうすれば君は自分なりにそれを解読できるだろう。総譜になれば、君はこれまで私の言わんとする意味を把握できなかったことはなかったからね。(ファセット, 1973: 321)

さらにファセットの報告によれば、後にディックは、この自分のために書かれる予定の作品について次のように語ったという。

ずっと長い間あたためてきた曲がほかにある。私のために書いてくれると約束したものなのよ。(略) あの人がある自分の頭の中に執拗でぐるぐると回りつづけるあの思想を私のために音楽にしようと言ったとき、ベラが本当に真面目だとはとても思えなかったわ。あのおそろしい午後のことよ。あのときあの方は、生と死についての身もすくむようなイメージを抑えかねて積み重ねていったわ。そしてそれは私の中に直接に刻みこまれたの。(略) 私のための作品を書いて欲しくないの。自分の運命に対するあの恐ろしい思想をそれに繋ぎとめるのであるなら。(ファセット, 1973: 331-334)

この発言が事実なら、「妻のため」というのは、単に女性でも弾きやすいようにピアノ・ソロの協奏曲を書く、というような単純な意味ではないことになる。もっとも、単純な書法であることや技術的に用意であることは——当たり前のことだが——作品の価値や創造力の強度とは関係がない。

## 8. 回想としての音楽作品

ともあれ、完成した実際の作品に耳を傾けると、その世界は「生と死についての身もすくむようなイメージ」とは随分異なっていることに気づく。例えば第1楽章冒頭、木の葉がそよぐような弦のトレモロに乗って、ピアノが歌い始めるところ。自然の懐からおのずと立ち上がってくるように、何とのびやかに響くことか。また第3楽章は、躍動する生命の歓びに満ちている。

《ピアノ協奏曲第3番》が、自らの死を意識し、そのことに関連して書かれた作品であることは間違いないであろう。しかしそこに盛り込まれているのは、ディックが恐れたような内容ではない。バルトークは、彼が生涯を通じて慈しんだもの、彼の創造活動を支え、彼に生きる喜びをもたらした

たものに、感謝の眼差しを向けているのだ。それは彼の創造の源泉となったものたちへの愛情に満ちた回想であり、告別であり、オードとなったのである。だからこそ、この作品は美しい。

バルトークの創造の源泉とは何か。

先ず第一に、ヨーロッパ芸術音楽の伝統、すなわち過去の偉大な作曲家たちであり、特に《ピアノ協奏曲第3番》で取り上げられているのは、J.S. バッハとモーツァルトとベートーヴェンである。モーツァルトに基づくと考えられるのは、この作品の明快な形式構成、簡潔な書法、透明なソノリティである。一方、模倣対位法的な処理がバッハを想起していることは明らかである。シトロンは、その第2楽章に現われる対位法的楽句の旋律動機とバッハの《平均律クラヴィーア曲集》第2巻第24番の前奏曲との類似を指摘している(シトロン, 1969: 243)。しかしこれらは、ストラヴィンスキーなどを代表とする新古典主義と全く異なり、皮肉まじりの、屈折したパロディー感覚と無縁である。

第2楽章の主部 *adagio religioso* は、ほぼすべての研究者が指摘している通り、ベートーヴェンの《弦楽四重奏曲第15番》第3楽章における「病が癒えた者の神に対する聖なる感謝の歌」と関連がある。ただしこの場合、「感謝」は「神」に捧げられているのではなく、彼の生涯と創造活動を支えてくれたすべてのものたちに対してであり、ベートーヴェンに対してでもある。

第二にハンガリーをはじめとする民俗音楽である。第1楽章や第3楽章の主要主題は、明らかにハンガリー的な感覚をもっているが、特定の民謡や民俗舞曲の旋律の引用でも模倣でもない。旋律だけではなく、作品全体が、間違えようもなく、ハンガリー民族の音楽を土台として作り上げられていることを示しているが、同時に全く独創的な産物でもある。バルトークは1931年に「農民音楽の新しい芸術音楽に及ぼす影響」と題された論文の中で、農民音楽に基づく作曲のレベルを3段階に分けて論じた。その第3段階は次のようなものである。

農民音楽の旋律や、あるいはその模倣物などを作品の中に使用しなくても、なおも、一人の作曲家の作品から、ちょうど農民音楽から溢れ出てくるあの生きいきとした息吹きがほとばしり出てくることです。それは、ちょうど一人の詩人が自身の母国語で完璧なまでに詩作ができるのと同じように、その作曲家が農民たちの音楽語を完全に自分のものとし

て、作曲することができた時です。言葉を変えていいますと、その作曲家にとって、農民音楽の表現法がまさに彼自身の母国語になってしまっているということです。(バルトーク, 1992: 39-40)

《ピアノ協奏曲第3番》はまさにこのようなヴェルに達している作品と言えよう。バルトークはこの成果をもって、民俗音楽への感謝としたのである。

第三に自然界である。バルトークと自然とのつながりは、〈夜の音楽〉のかたちをとる。〈夜の音楽〉とは周知の通り、1926年に発表されたピアノ作品集《戸外にて》の第4曲に初めて現われた音楽であり、その後、いくつかの作品の一部または1楽章として同系列の音楽が作曲された。それは夜の暗闇と静寂の中で草木や風、鳥などが立てる物音や囁きなど、またそれにじっと耳を傾ける作曲者の精神の有り様を表現している。

《ピアノ協奏曲第3番》の第2楽章中間部が、まさにこの〈夜の音楽〉に相当する。ステイヴンスは、この部分に引用されている鳥の声は、バルトークの静養先であるノース・カロライナのアッシュヴィルで1944年に採譜されたものだ、と言っている(Stevens, 1964: 251)。またファセットはこれについてのバルトークの発言を伝えている。

アッシュヴィルでの冬は鳥と光に充ちていたんだよ。そして、そうしたすべてのものが、私の窓の真下にある大木に群れ集っているように思えたんだ。あそこで彼らが送っている忙しい生活に私はいつも目を瞠っていた。

(略) その中の一羽が、もう葉も茂り出した枝で十分な休息をとる時がきたと決め、ちょっとした歌を囁くと、それが終わる。すると、すぐに他の何百という鳥たちが同じ衝動に駆られるように、その木が『生命の樹』そのものであると思われるほど、どの枝にもしつらえてある隠れた巣に並ぶのだ。明け方もまだ早い頃、一本一本の枝から目を覚ました鳥たちのかすかな笛の音が聞こえてくる。それはゆっくりとふくらみ、いっぱい音量となり、緑の葉の一枚一枚が、以前私が思い浮かべたことのあるどれよりも快活で生き生きとしたこのコーラスに変わるんだ。この流れるような音色は耳にだけ入るのではなく、五体に浸みこんで、特効薬のような力を及ぼすんだ。(ファセット, 1973: 341)

前に触れた伊東信宏の著作の中に掲載された1枚の写真が目を引き(伊東信宏, 1997: 183)。恐らくアメリカへの亡命の途次、大きな船の上であろう。バルトークの表情は、これからの生活への不安をたたえているというのではないし、茫然自失といった曖昧なものでもない。拒絶である。同じ船に乗り、恐らくは周りをたむろしていたであろう乗客を拒絶している。またカメラで撮影されることの拒絶ではなく、そもそもカメラで自分を撮ろうとしている人間が存在していることの拒絶である。彼についての様々な評伝やそれに類する記述を読んでいってみると、この写真にある彼の表情が、彼の性格の本質的なベクトルを象徴しているように思えてならない。

そのようなバルトークがほんとうに自分の心を開放することができた相手、それは自然ではなかったか。それも夜の闇の中から浮かび上がってくる音としての自然と、それを張りつめた緊張感をもって受けとめるバルトークの聴覚——これはバルトーク音楽がつねに備える調子の1つでもある。

バルトークがアメリカに移ってからの作品は、編曲を除けば4つある。《管弦楽のための協奏曲》《無伴奏ヴァイオリン・ソナタ》《ピアノ協奏曲第3番》と未完の《ヴィオラ協奏曲》である。このなかで〈夜の音楽〉を含んでいるのは、《ピアノ協奏曲第3番》しかない。バルトークは「最終作品」として、その中に彼の愛した自然へのオードを組み込むべく、この第2楽章中間部を作曲したと言っている間違いないであろう。

## 9. むすび

拙論の冒頭で触れたエッセイの中で、アインシュタインは最後にヴェルディについて論じ、この作曲家の「最終作品」は、時間的に最後に作曲していた4つの宗教作品ではなく、死の8年前に完成・初演された《ファルスタッフ》であるとしている。そして「《ファルスタッフ》はヴェルディのそれ以前の仕事全体の上に光を投げ戻す」と、「最終作品」としてのその意義について書く。《ファルスタッフ》というオペラ・ブッフが、《オテロ》以前にはすべてオペラ・セリアの傑作ばかりを作曲してきたヴェルディの全仕事をもつ意味を、根本的に変えることになったというのである(Einstein, 1956: 86-87)。

これに対して、バルトークの《ピアノ協奏曲第3番》が「最終作品」として「以前の仕事」——そしてこのバルトークの場合は仕事だけでなく、その仕事の源泉も含めてなのだが、そうした過去

に関わる全体に投げかけているのは、光すなわち意味の読み直しではなく、愛情に満ちた眼差しである。そうであればこそ、バルトークの作品の中ではいささか小ぶりであるこの協奏曲は、一部の

研究者や評論家から誤解を受けたことがありながらも、魅力を持ち続け、いまだにその演奏の新しい録音も絶えることがないのである。

## 引用文献

- Einstein, Alfred (1956). *Opus ultimum*. In *Essays on music* (pp.64-89). New York: Norton.
- Lampert, Vera & Somfai, László (1980). Bartók, Béla. In *The New Grove dictionary of music & musicians*, Vol. 2 (pp.197-225). London: Macmillan.
- Stevens, Halsey (1964). *The life and music of Béla Bartók*, revised ed. London: Oxford university press.
- 伊東信宏 (1997)。バルトーク 民謡を「発見」した辺境の作曲家, 中公新書。
- シトロン, ピエール (1969)。バルトーク, (永遠の音楽家 9) 白水社。(Citron, Pierre. *Bartók*. 1963)
- バルトーク, ベーラ (1992)。バルトーク音楽論集, 岩崎肇編訳, 御茶の水書房。
- ファセット, アガサ (1973)。バルトーク晩年の悲劇, 野水瑞穂訳, みすず書房。(Fassett, Agatha. *The naked face of genius – Béla Bartók's Last Years*. 1958)