

- その初心にもどる必然性
- アメリカの憲政危機、ウクライナの国民国家としての危機、そして日本における現代的憲政の行方を近代そのものの危機としてとらえつつ、ギターを響かせてみる
- そこに近代の魂はまだ宿っているのか、その魂は何を語るのか
- 招魂儀礼としての本講座

4. ギターと総体としての近代の相性のよさ（本質連関）

- 撥弦楽器の普遍的流布（琵琶、琴、三味線、ウード他）
- その中で、ギターの先輩格にあたるリュートと共に、近代は響き始めた（イタリア・ルネサンス）
- リュートもギターも〈民衆文化の遠心的伝播⇔文化洗練の求心性〉の弁証法を内在させることによって、近代的心性の陰影、その総体を記録することに成功した（早く階層的固定が起こったピアノ、ヴァイオリンにはこの往復運動が希薄だった→ジャズとロックの時代まで）
- 親しみやすく、難しい楽器
- 名手とその技量に対する尊崇、認知 → ダウランドからブライアン・メイまで持続
- 難しさを克服する〈方法〉（教則）の展開も早かった（遅くとも盛期ルネサンスから）
- 難しく、親しみやすいギターの習得を通じて、わたしたちの世代は近代文化の根底にある〈方法〉に出会った（本講座第三回でテーマ化の予定）

5. ギターにはしかし、より古い、普遍的なルーツもある

- 撥弦楽器の起源は非常に古く、紀元前三千年紀のメソポタミアにはすでに出現している（考古学的資料）
- 当時すでに自由押弦タイプ（ウードタイプ）と固定フレット式（リュート・ギタータイプ）に分化していたらしい
- 通常は、ギターの祖型であるリュートを中近東と結びつけてルーツ解説は終わるが、実際はより古い。
- おそらく声楽→管楽器（草笛）という展開と共に、声楽伴奏としての弦楽器（弓の撥弦、豎琴）は原初的な楽器の一つだったのではない
- この伴奏楽器としての古さは、たとえば楽器の打楽器化（リズム楽器化）に認めることができる。フラメンコ、ロックンロールにおける、打楽器的奏法等

6. 近代楽器としてのギターは、リュートの近代化（ルネサンス化）から始まった

- ルネサンス・リュートはすでに近代楽器である（その意味で古楽器ではない）
- それはルネサンス音楽全般が、すでに近代音楽を開始していたこととパラレルだった（教会音楽のドグマからの自己解放——後述）
- それは近代的個の主観的感情の最初の表現媒体となった
- そこにおいては、民衆文化と宮廷的洗練の活発な往来が見られた（ミラーノ、ガリレイ、ダウランド等々）
- ダウランドはたとえば最初の〈シンガー・ソングライター〉であった（代表作〈流れよわが涙〉等）
- そうした近代初頭の個我の主観性表出に対し、われわれはいまだに〈共通の近代〉を感得することができる
- 同じ展開は残念ながら江戸期の撥弦楽器（琴、三味線、琵琶）には起こらなかった。

7. 〈近代の響き〉が江戸の撥弦楽器にはまったくしない、その根本の理由はなにか

- 表現における個我の主観表出、内面性、方法性の欠如（全面的欠如）
- 演奏者、奏法の家元的束縛（封建的束縛）
- 安土桃山期は日本のルネサンスとあってよい、総合文化の時代だった
- それが幕藩体制の開始とともに抑圧され、民衆的エネルギーは潜行した
- わたしたちと伝統の関係は、屈折し、ねじれた
- ダウランドに近代的心性を聴き取るわれわれは、義太夫の素晴らしさにも感動することができる
- しかし義太夫には江戸的屈折の〈人情〉が結晶し、化石化している。そこから日本近代は生まれなかった。大久保や西郷や木戸は義太夫の〈人情〉を参照しつつ、維新を行うことはできなかった。志士としての彼らの心象においては近代音楽そのものが存在しなかった。木戸たちが近代音楽の導入に意欲的になったのは、小学唱歌の大きな教育的意義をアメリカで知った折である（『米欧回覧』中の記載）。そのことの意味
- 本講座と〈日本における近代的定位の根源〉との本質連関もそこにある
- 近代の総体に向き直りつつ、われわれ自身の近代、その出発と挫折（焼け跡によるひとまずのタブラ・ラサ化）の意味を考えること
- 総体として、わたしたちと、アメリカの現在の大混乱と、ウクライナの奮闘と、ロシアの専制的体制の極端な腐敗を、一つの横並びの定位現象として把握し、解析すること
- そのための一つの糸口として、総体としてのギター音楽にしばし耳を傾ける意味（本講座の企図）

8. 近代を総体的に把握するための基本テーゼは一つのみである

- 人類は道具系によって自己規定する種である
- その道具系は定向的に自己組織化を続ける
- 人類は世代ごとの継承の断絶を負うが、本来的に記憶を持たない道具系はこのハンディがない（組織化の自走）
- 道具系の断続平衡は、二度の大革命を生んだ
- 第一革命（新石器革命＝農耕牧畜革命）はマクロの時代区分としての古代、中世の下部構造のみでなく、定位の中核部を構造化し、規定した
- 第二革命（機械情報革命）による、人類の自己規定は現在進行中である
- 近代とはその前半部、機械生産革命の次代である。
- この基本性格は、究極の道具である楽器をも巻き込んだ

9. 近代楽器の自己進化は、機械革命の系である

- 楽器進化が機械進化の一つの系として起こるのが、近代音楽の下部構造的特徴である
- ピアノが典型例（ベートーヴェンの〈ハンマークラヴィーア〉に対する歓び、スタインウェイが果たした機械化の示準性等）
- リュート、ギターにもこの進展を如実に認めることができる
- リュートの場合、あまりの大型化によって演奏困難になり、鍵盤楽器に〈王座〉を譲った（バロック・リュートの展開）
- 近代ギターの基本型ができたのは早い（ルネサンス末期、スペイン）、演奏会ギターの基本型の定着は遅く、タルレガ、セゴビアの時代である（セゴビアによるハウザーモデルの開拓、ナイロン弦の採用等）

10. 楽器進化と音楽書法の相互連関

- 撥弦楽器はもともと和楽器として優れていた（和音を一度に複数の弦を打弦することによって、容易に実現する）
- 近代音楽の和声的側面はリュート、ギターによって十全に表現できた
- これに中途から分散和音加わる
- 分散和音も近代音楽の基本的語法となり、そしてリュート、ギターに非常に適していた
- 古典派分散和音は〈月光〉の構造原理となっている
- 〈月光〉のこの範例性は、その原理を持たない日本の伝統楽器（琴、琵琶、三味線）との対比として、わたしたちの耳に達した。
- それは新鮮で、かつシステムを予感させるものだった
- そのシステムの習得は、わたしたちにおける近代再獲得の一場面でもあった（〈月光〉の範例性）

1 1. 分散和音の近代音楽にとっての中核的位置

- 和声法の確立にともなって、声楽的旋律と伴奏和音との分離が生じた
- 同時にまた旋律の器楽化（器楽独奏化）が始まった
- それは近代音楽がはたした基本的定位機能としての、内面化と連関している
- 歌は器楽の旋律として内面化された（後述）
- 器楽における新たな総合（メロディーと和音の総合）が必須となる
- この総合の基本書法として分散和音が発展した（ルネサンス盛期から）

1 2. 分散和音における旋律と和声の総合

- その根底には個我と場（世界）の総合（の可能性）が見え隠れする（後述）
- いずれにせよその大前提は生物における歌と共有する、主体と旋律の自己同定関係だった
- この総合は分散和音における、旋律を意識するのか、和声を意識するのかという演奏と鑑賞の幅を生む
- ソルにおいてもこの振幅ははっきりと確認できる

1 3. 分散和音が旋律と和声に分化する場合

- 歌曲の伴奏の基本型を保っている
- 上声を人声が受け持てば、カントリーやフォーク・ギターの伴奏原理と同じ
- 歌曲伴奏が頻繁に行われたルネサンス・リュートにおいて、この祖型はすでに発現していた
- その型を器楽曲としての独立の際に、楽器のみがひきうけることになった
- こうした曲の追体験において、近代的な〈歌〉の内面性を感得できる
- 近代全般における〈内面化〉の意味を考える端緒

譜例 2：ソル 〈練習曲 作品 3 1-7〉

The musical score consists of two staves. The first staff is in treble clef, G major (one sharp), and 2/4 time. It starts with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 2/4 time signature. The melody is written with various ornaments and dynamics like 'm', 'p', and 'f'. The second staff continues the melody with similar ornaments and dynamics. The piece concludes with a final cadence.

1 4. 分散和音における旋律部の和声への溶融

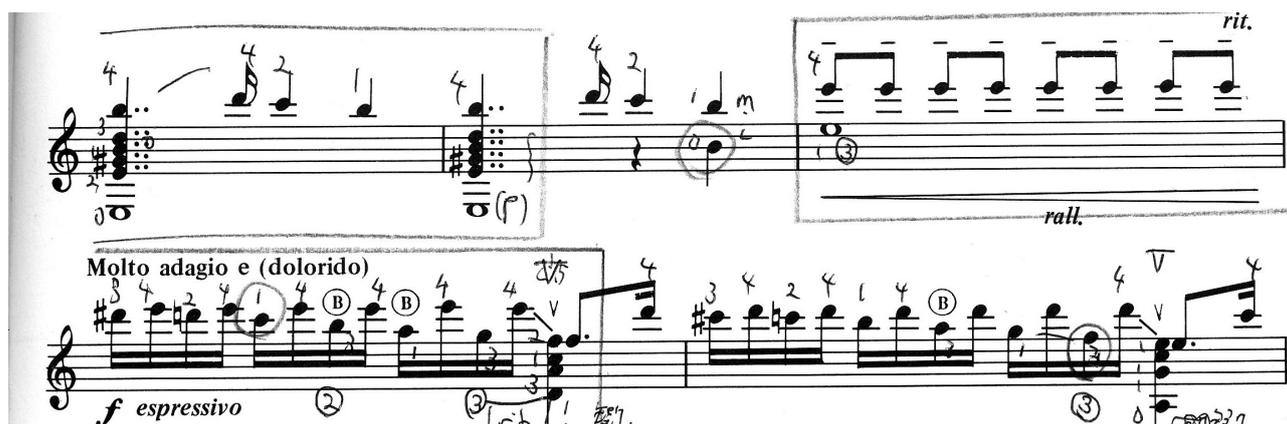
- これは和声（分散和音構成における和声）の核心部の主観化とパラレルの現象
- ニュアンスに富む和声場が成立すると、主体の写像としての旋律はその場に入り込むようになる（主体と世界の関係の変化 → 近代和声論の定位哲学的再検討が必要）
- ソルの場合、月光の試作品となった31-18ですでにその傾向は発現している（これを延長したところに〈月光〉が生まれた）
- 小品であり、またマイナーな音楽書法に見えるが、そこで起きていることは近代的定位の全体にとっての中核現象（内面化とそれに見合った音楽場=音楽世界創出）と関連している

譜例3：ソル 〈練習曲 作品31-18〉

1 5. 分散和音における旋律と和声の分離⇔溶融の弁証法は、現代ギターにおいても継承されている（譜例4）

- ヴィラ=ロボス（1887～1959）の例（前奏曲第三番）
- 彼はそれをバッハの分散和音書法へのオマージュとして行った
- 上方ペダル音（逆ペダル音）と半音階、音階の連続が広義の分散和音を構成する
- 浮かび上がる下降メロディー（下降音階）の方向性
- そのメロディーが次の和音を模索する
- このメロディーによる和音模索も近代音楽に見え隠れする基本語法となっている
- ここにも主体の世界における自己定位の写像（音響写像）を認めることができる

譜例4：ヴィラ=ロボス 〈前奏曲第三番〉



16. バッハにおける分散和音技法の範例性

- そこにおいても、分散から定方向の旋律が浮かびあがる
- その断片的旋律の機能も（ヴィラ＝ロボス同様）次の和音の模索、決定である（譜例5）

楽譜5： バッハ〈リュートのための前奏曲〉



17. 分散和音の豊穡と曲折は、近代音楽の中核部でおきた定位写像現象の一つである（対位法、和声法、変奏曲やソナタ形式も、その写像のトポスとして機能した）

- それは主体（個我）と場（音楽場）の本質的な関係とその都度表現している
- 観賞主体（聴くわたしたち）は、その主体一場の相互浸潤を追体験する（追体験して賛同同化したり、反発嫌悪したりする）
- この音楽のもつ定位的アクチュアリティーも、近代音楽に固有の現象である
- その根底には、主体と音楽の根本的な連関がある

18. 近代音楽はどのように近代的定位の写像（音響写像）となりえたのか

- 音楽は根本的に生活主体の定位表出である
- それは生活主体の歌である
- この現象は、生物学的基底を持つ（歌う主体としての小鳥等）

19. 歌う主体とは、環境世界において、一次的に、自己定位する主体である

- 歌が同時に定位行動である
- それは小鳥も、歌う人間もまったく変わりはない
- ただ近代において歌う人間にとっての森（環境世界）は、巨大な道具系としての近代世界であったということ
- そのことがまたリュート音楽、ギター音楽の響き（定位心性の響き）につねに影響を与え続けた。
- 小鳥の歌にそのつどの森を聴くことができるように、わたしたちは、近代音楽に、〈近代〉という範疇的な生活世界を聴き取ることができる。

20. 歌は究極の記号行為であり、その本質は実念化である（前野『言語記号系と主体』）

- 生活感情を歌うとき、歌が彼または彼女となる（実念化された主体）
- 歌が響く場が主体にとっての〈世界〉である
- 近代音楽が響いたのは、近代世界であった（このあたりまえの現象の深い意味）

21. このマクロ定位行動としての近代音楽を、通時的にギター音楽に聴き取ることが本講座の課題となる

- 音楽史と定位哲学の総合が目指されることになる

（第一回キーワード一覧終わり）

※この講座は以下のギター演奏（前野）を副教材としています（講座で扱った楽曲の通し演奏です）。御一聴いただければさいわいです。

- ① ソル〈月光〉他：<https://youtu.be/cU-6pFpW0A0>
- ② ヴィラ＝ロボス〈前奏曲第三番〉他：来週末にアップします。