

第一回：焼け跡団塊と近代の窓としてのギター

——ソル〈月光〉／ヴィラ＝ロボス〈前奏曲第三番〉——

こんなときに古いギターを持ち出してどうしようというのだ、こんな大騒ぎの、大混乱のときに、そんなにしみりと、そんなに小さな楽器を……という皮肉な声もどこかでした。

でもわたしはギターを持ち出した。そして弾き始めた。ほんとうに久しぶりに。声は聞こえ続けた……こういう風にすこしハスに構えて……

もう終わったんだろ？ったく。そういうことは。せいしゅん、だったんだろ？ったく。あきれよな。〈月光〉にひたって、〈禁じられた遊び〉を誰かさんに弾いてみせて、〈アルハンブラの思い出〉に少しチャレンジして、それも誰かさんに弾いてみせて、あとはそう〈アラビア風奇想曲〉がキミの持ち曲だったっけ、ずいぶんあちこちで弾いてたよな。それから一人になってヴィラ＝ロボスの前奏曲、夜中の都庁広場でひいたり、代々木の公園や渋谷道玄坂で弾いたりした、でもなにもなかっただろ。キミの内面においても、都市の外側においても、なにもなかった。実に空しかった。そうだろ？

そうだよ、でもそのむなしさが東京のむなしさ、バブルの東洋現代都市のむなしさにはみょうに似合ってた。だから夜の町で、夜の町を詠うヴィラ＝ロボスを弾きたくなった。でもバブルがおわりはじめると、それすらなくなった。みんなむなしく、浅く、わかりやすく不機嫌になった……だからだんだん弾くのをやめた。

じゃなにをいまさら。

そのむなしさの全体が、全過程が、みょうにボクという逸脱気味の人間には似合ってたことを思い出したからかな。それもむなしなりに、ひとつの、孤立した、近代だったかもしれない……現代そのものでありながら……どこか近代だった……古雅に近代風だった……デカルト風に森を歩いていた……かもしれない……批判期に入る前のカント……懐疑と闇の時代……ヴィラ＝ロボスとソル、バッハとダウランド……あのバーデン・パウエルもバッハが好きだった……

そう、その意味じゃいまも空しい。ひとりさみしく、ポロン、ポロン、ああむなし……

いや、そうじゃないかもしれない。

そうじゃない？

そう、状況がこれだけ空しい大騒ぎをはじめると、ひとりで向き合うギターはかえってしみりしりとなつかしく響く。ピアノじゃこうはいかない。ひとりで弾くならなんといつてもギターだよ。あらためてそう思う……

せいしゅんの懐かしさかい？

いや、きんだいそのものの懐かしさ.....かもしれない。近代的個我はいずれにせよ、ひとりだった。徹底的にひとりだった.....逸脱していたのはボクだけじゃない.....近代のころそのものが、虚空をさまよいつづけていた.....そしてボクたちまできた.....

なるほど、いまはそういう虚空の、純粹の、孤独でみんなの、きんだい、めちゃくちゃだもんな。平和憲法もがらあき、戦争しないはずの国の軍事費はうなぎのぼり、親分どもの没義道な恫喝と戦争と、鳥獣戯画にぴったりなくらいの〈指導者〉たちと.....

焼け跡と.....街が焼き焦げていく.....

そう.....焼け跡.....キミの、ボクの父母が一瞬で消え去りかけたその焼け跡.....原爆の影.....

(しばし沈黙)

そういえばキミのそのせいしゅんのギターも、焼け跡っぽいところがあった。〈内化された原爆の子〉か.....精確な定義だね.....

そう、そういうことをふと思い出して.....また弾き始めたのかもしれない。近代の価値体系の全体、それがこの小さな楽器のどこかにまだ宿っている、そういう気がして.....

それをまるまる掘り起こすなら、気宇は壮大.....

技量は伴わず.....

しかし言葉は出てくる.....キミは言葉の専門家だからな。ギターよりはうまい。すこしだけ.....

だから言葉で.....勝手を知ってる概念で、つたない技量を補えば、あるいは.....

あるいは近代の総体を、その内奥のころを、ここに呼び覚ませるかもしれない.....おおきんだいの地霊よ、なんじのまことの声をお聴かせよ、はらわたにしみとおるその深き声を、か.....ファウストの招魂儀礼みたいだな。

そういうところはたしかにある。キミもずいぶん亡霊っぽいしな。

キミって言って、オレはおまえの影だよ。そのつどの話し相手さ。それ以上でも以下でもない。

わかってるよ、そしてボクはキミの影.....かもしれない。それ以上でも以下でもない。

じゃ仲良くてくてくいこうか、このぼんやりと空しいがいねんの薄明の中を、記号の廃墟の中を.....

うん、そうするとしよう.....で、せつかくの廃墟巡りだから、一つお願いがあるんだ。

さっそくかい。

うん、ボクはほら、いちおう哲学者ってことになってて、哲学者っていうのは、難しい話、厳密な、精確な話しかしないっていう相場だから.....どうもこういう、ていぎもできない、あやふやな場所では、とまどうばかりで.....

わかったよ、ぐだぐだしたさんまんきわまりないおしゃべりをやってるのは、オレってことだな。概念の影としてのおしゃべり、ひたすらのおしゃべり、ああ冥府よ、かつて生きしもの影よ.....か。ま、いいよ、オレおしゃべり大好きだし。

うん、それで、あとひとつ.....

もう言わないでいいよ。わかったよ。影らしくしてくれっていうんだろ。だれかわからないくらいにアイデンティティなくしてさ。マイナンバーももらえないくらいにぼーっとして。

あ、ナンバーはボクがもらうから……

で、おしゃべりの方向は？

だれかわからない、もろもろの、みんなの、ボクのなかのみんなの、そういう気分で……近代人らしく、繊細で、神経質で、大胆で、メランコリックに、絶望的に、ねあかに、行動的に、理性的に、天空なる星辰と裡なる道徳律におののきをおぼえつつ……

ああ、わかったよ、つまりきんだいのところそのものってやつだな。みんなのなかのきんだい、それをオレがかたる、キミもかたる、ただひたすらにかたる……

そう、近代の心が、ああでもない、こうでもないと言いながら、ここまできた。この記号の廃墟にまできた、その中でさまようこのボクたちまで……そして現代になった……

そしてときどき現代ギターも弾いた、かなりへたくそに、しかしどこかオリジナルに……廃墟の吟遊詩人っぽく……ああ、そのとき東京都庁も、すでに一つの廃墟であった……とかさ……

うん、まあ……そのこともまとめて思い出したいんだ。

つまり、いかにして〈ひとはほんらいあるところの自己になるか〉だね。

そう、ボクはその面ではいまだに彼の弟子らしいから……

わかった、じゃ近代のところが、なぜキミのせいしゅんに聞こえてきたか、ギターや、そう本の洪水、それも出版したての翻訳本の山々を通じて聞こえてきたか、そのことからいっしょに思い出すとしようや。

感謝するよ。

自分の影にかんしゃするのはキミくらいだろうな。礼儀正しい男だ。

その方面ではちょっと自信があるよ。じゃ、はじめてみようか……

というふうに、わたしたちの、わたしの、薄明の中の旅は始まった。近代の心を、その残響をギターという魔法の小箱の中に聴き取る、その旅が……

思い出してみると、ともかくギターはすでにそこにあった。そしてみんな弾いていた。夢中に、敬虔に、浅薄に、なんとなく、狙いを持って……これがわたしの時代、焼け跡団塊の世代といわれた世代の特徴だった。

わたしは高校一年の時に、父から入学祝いに何が欲しいかきかれ、すぐにギターだと答えた。父が買ってくれたのはヤマハの入門用ギターで五千円くらいだったと記憶している。すぐに古本屋に行き、使い古した教則本を買って独習を始めた。当時はギターブームでNHKもギター教室を放映していたのでそれも時々見るようにしていた。このあともわたしのギターはすべて独習で、教室に通ったことがないし、誰かから教わったこともない（ただ大学の寮の先輩で一人素晴らしくうまい人がいたので、一年ほどアドバイスを時々受けていた）。ソルの〈月光〉も、当時のクラシックギターブームの定番中の定番で、だい

たいどの入門教則本も、最後の方にこの曲が登場する仕組みになっていた。分散和音から旋律が時々浮かび上がる、静かなとても美しい曲である（譜例1）

（譜例1：フェルナンド・ソル〈練習曲作品35-22（月光）〉）

わたしは楽譜はすぐに読めた。学校での知識だけでなく、子供の頃、ごく短期間ヴァイオリンを習ったことがあったので、その時の知識がまだ残っていたからだ。このヴァイオリンは親の気まぐれのような形で始まり、月謝が払えなくなってすぐにやめてしまうという、まったくたわいなくも悲しいエピソードだったが、教室の待合室にいる間、となりの教室で上級のお兄さんが弾いていた曲がずっと頭に鳴り続けた（あとでバッハの無伴奏一番だとわかった）。これだけがギター独習の前提で、わたしの家庭は戦後焼け跡派、〈文化住宅〉（初期のコンクリート・アパート）居住勤労家庭の標準通り、音楽だけでなく、およそ中産的な余裕、文化的たしなみからはほど遠いものだった。しかしそれでも、本格近代はずかに広がり、その真正の響きはわたしたちのすぐそばまでやってきていたことが、今はよく分かる。ギターブームはあきらかにその波の、はっきりとした、最後のあたりに現れた〈社会現象〉だった。

日本近代の全体の中に、このわたしたちの世代のギターブーム、そして〈月光〉、やがてバッハに憧れたわたしを置いてみると、それは全面的な中断のあとの再開、受容の再開であったことがわかる。つまり焼け跡による中断ということで、日本の近代文化は一度ほとんどタブラ・ラサに近いところまで消失しかけた、そしてそれが接ぎ木されはじめたのが、やはりこの頃（六十年代から七十年代）だった。そしてそれは、いまではまったく考えられないほどの、じつに旺盛な翻訳活動と軌を一にしていた。つまりわたしにおける哲学の出発は、この翻訳の洪水、その大波に乗っていたということである（代表的な叢書は中央公論の〈世界の名著〉だった。この叢書にはいまだに賞賛に値する古典的な労作が多々含まれている）。わたしはこの波に乗って、大学に入ったばかりの兄が自慢するニーチェ、ブルクハルトの新訳をこっそりのぞき、のめりこむことになった。それから十数年後、ドイツでこの二人の文化概念の比較で（あとワールブルクを加え）博士論文をまとめることになったのも、その淵源ははっきりとここにある。つまり戦後に復活した、〈教養志向〉の波が、田舎の高校生であったわたしにまで確実に到達したということである。

すこし一般化しておこう。

〈教養志向〉も近代的心性の大きな特性だった。ブルクハルトによれば、それはルネサンス盛期の〈宮廷人のたしなみ〉にまで遡る（カスティリオーネの『廷臣論』を代表とする）。教養人は音楽をたしなむことが必須だった（声楽とできればリュート、つまりギターの親族に親しむことが望ましい）。古典語に通じ、他国の文化に理解を示し、美術や詩に造詣が深く、芸術家や貴顕の友を持つ……つまり〈人文的教養〉の祖型ができたのも、近代が発祥した、イタリア・ルネサンスにおいてだった。日本の旧帝大のシステムは、プロイセンドイツの教育理想を継いでおり、その中核にはフンボルト兄弟の〈自己形成（Bildung）〉理念がある。それはゲーテたちの世代から受け継いだ、香りの高い文化遺産であり、その淵源はまたルネサンスまで遡る。と見れば、大学の教養課程でブルクハルトの新訳を知り、それを弟であるわたしに自慢する兄もまた、この〈近代的定位〉の大きな波の小さな、辺境の一場面であったということもできる。

ルネサンスからバロックにいたる流れは、制度史的には、中世的小邦から絶対主義領邦国家への展開期に照応し、ちょうどこの時期が近代哲学の前半の隆盛と重なる（ピーコ、フィチーノたちから、デカルトを経てカントまで）。傍言すれば、このことはわたしたち日本人にとって非常にアクチュアルな問題、近代憲政史の本質の理解にとっても重要な意味を持つ。つまり憲政とはまず〈国民国家〉の憲章としての憲法理念の生成を前提とするわけだが、そのルーツは〈革命〉（フランス革命、アメリカ革命）にではなく、むしろその敵対者としてイメージされることの多い、絶対主義期にあったということである。それは法治理念の最初の完成者がカントであり、国際法の父がグローティウスであるという事実が立証している（二人とも絶対主義期に人となった）。〈革命〉は憲政を確立すると同時に、それを激しく破壊することも行っており、この二面性が特に十九世紀には陰に陽に働き続けることになる。

なにを言っているのかというと、ルネサンスからバロックへの流れは、日本前近代にも確実に存在し、それは安土桃山期の文化的隆盛（琳派、茶道、華道、初期歌舞伎等々）によくあらわれており、尾形光琳や俵屋宗達、本阿弥光悦や千利休が大教養人としての、ルネサンス人としての一面を持っていたことを忘れてはならないということでもある。つまりわたしたちにはわたしたちの〈人士としての教養〉理念のようなものが、その時代までは、たしかにあった。

しかしそれは、江戸幕藩体制という、集権的封建制という、形容矛盾的体制によって沈滞し、抑圧されてしまった。かわって増殖したのが家元制度の嫉視分断である。

これはえらく茫洋とした近代論に見えるかもしれないが、そうではない。ギターにも大いに関係している。つまり……琴や三味線のことで、これに琵琶を加えると、ギター（そしてリュート）の親族たちは、日本の前近代の音楽文化の中核をなしていた。しかし三味線からはダウランドやソルは生まれなかった。琴からはバッハやベートーヴェンは生まれなかった。それは荻生徂徠や本居宣長が、デカルトやカントでないのと同様である。

これは〈日本固有の近代〉を証すものではない。そうではなく、まさにその逆に、〈普遍的近代〉の日本における抑圧を示すものである。

〈普遍的近代〉とは、定位史としてみれば、人類史の普遍的過程の一場面であり、それ以上でも以下でもない。それは〈機械情報革命〉の前半部、機械革命を生産下部構造的実体として持つ（われわれはいま、その後半部、情報革命のまっただなかにある）。これは人類史の第二革命であり、第一革命（新石器革命＝農耕牧畜革命）に呼応する、種としての人類の必然である。

何が種としての人類の必然なのか。

道具系の不断の自己進化（システム進化）が人類種の本質をそのつど規定していくという、その必然性である。道具を離れて、人間は存在しない。存在しえない（文明とはある識閥を越えた道具全体のメガシステムに他ならない）。

〈普遍的近代〉、つまり種史としてのマクロ時代区分は、たまたまルネサンスの西欧で始まったが、日本はほぼ踵を接してその過程に入っていた（十六世紀半ばには）。したがって、楽器としてみれば近親のギター／リュートと、琴／三味線が、同じ〈近代の心〉を持つ可能性はその時点でははっきりあったとわたしは考える。しかし残念ながらそうはならなかった。

近代的定位の特性は、わりとわかりやすく概念化できる。それは主体のアトム化であり、純粹化（純粹自我化）であり、この近代的主体は、経験（世界内経験）とシステムへの強い志向性を持つに至った。つまりそれはデカルトの意味での〈方法的〉個我である。この個我への独立が始まったのが、まさにイタリア・ルネサンスにおいてだった（ブルクハルトの定式化した、〈個人の覚醒〉、〈世界と人間の発見〉）。リュート、そしてギターからいまだに聞こえてくるのは、まさにこの新しく覚醒した個我の定位心性である。

そしてそれは、琴、三味線からは、まったく聞こえてこない。完全に欠如している。

琴、三味線をおとしめているのではない。津軽三味線のような、素晴らしくエスニックな媒体もある（それはフラメンコに十分匹敵する）。しかしそれは、〈近代的心性〉を響かせる、そういう楽器へは発展しなかったということである。楽器が発展しなかったというよりは、それを弾く人間、江戸人が近代人になりきれなかった、と言うのが正確な言い方だろう。

日本の近代受容はもちろん維新期から本格化した。そこにはつねに〈借り物の近代〉と〈われわれ本来の伝統〉の確執、その二元性が見え隠れしていた。これは歴史の必然であって、何かの、誰かの責任ではない。

一つ近い例を示そう。わたしの母方の祖父は成功した企業家で、なかなかの教養人だった（啄木と漱石を愛し、最新の経済書を買って求め、英語を仕事では駆使しつつ、私的には和歌、茶道をたしなんだ）。祖母は田舎のお嬢さんだったにもかかわらず、東京で洋風の大学教育を受けた（共立女子）。つまりわりと典型といえる〈大正ブルジョワジー〉の担い手だったが、二人で楽しんだのは、尺八と琴の合奏だった。〈西洋音楽〉はごくまれにしか聴かなかったようである。つまり……ハイブリッドな近代受容において、祖父祖母の世界は、漱石タイプの〈東洋的文人〉の描像に大体収まるものであったと言えるだろう。わたしはこれも小さな〈歴史の必然〉であったと思う。借り物の鹿鳴館が挫折した時、なにかしら同時に、集团的定位の振り子は逆側に、〈江戸〉、あるいは〈東洋〉の方向に振れ戻ったのだ。

このわたしたちのハイブリッドの近代は、大戦に至って〈近代の超克〉を唱えつつ（亀井他）、翼賛体制に呑み込まれ、その結果として、原爆と焼け跡がひとまずすべてを白紙に戻した。

この白紙が、われわれ現代日本、そしてその制度的中核にある〈平和憲法〉と、〈経済立国〉（いわゆる55年体制）の直接の前提である。その荒野には近代も、中世もなかった。おそらく律令制崩壊期の古代末期に少し似たアナキーが広がっていたのだと思う。

ともかく無一物になった。

わたしの四人の祖父母のうち、三人は庄屋名主の出自である。しかし焼け出された父母は、新居を温泉宿の二階の間借りから始めた（父はよく「ミカン箱一つが家具だった」と笑いながら回顧した）。勤労報酬以外には、文字通り、無一物だった。そしてこれも典型であり、まったく例外ではない。

われわれが今現在、回顧し、総合しなければならないのは、このタブラ・ラサ化が招いた、「第二の近代受容」の一回的な個性、特性ではないかと思う。そしてその純粹さと無垢において、それは絶対的に正の、絶対的にポジティブな特性だった。わたしがいまこのエッセイを始めたのも、このことをはっきりと確認しておきたいという欲求と不可分の関係にある。そしてその特性は……意外なことに（わたしにとっても意外だったが）、ギター音楽（淵源はリュート音楽）が保持し続けた近代的基軸ときれいに重なりあっている（リュートはこの意味で、〈古楽器〉ではない、このことはまた後に述べる機会があるだろう）。

つまりまずアトム化ということ。純粹に個我として、一人で向き合う楽器が、ギターだということ。

つぎに最も普遍的なルールということ。これはドレミファのルールであり、また教則本のルールである。それは本質的に「独習」の世界だった。わたし一人が例外ではなく、むしろそれが近代楽器習得の王道でもあった。「教室」や「師事」はそれを補填するものでしかない。これは琴、三味線、琵琶の「家元的師事」の対極にある。家元伝授の非公開性と、公開的教則本の不在が、江戸的音楽文化の根本にある。それはつまりいまだに、否定的な位相において、「中世的」である。

近代音楽の本質的な方法性、システム性については、また機会を改めて論じてみることにしたい（第三節他）。

ギター音楽（そして一般に近代音楽）の第三の、最後の特性は、自由ということである。それはつまり、個我としての「わたし」の表現となりうる、わたしのこころの、そのつどの振幅、浮沈、陰影を写像する、そういう自由である。

この自己表現の自由は、およそ楽器を手にするわれわれ現代人にとっては当たり前の常識のようになっているが、しかしそれは近代以前には当たり前でも、常識でもなかったことを忘れてはならない。家元的音楽の窒息的な堅苦しきのなかには、この「不自由」が確実に残存していることを考えてみるとよい。もちろんマクロ時代区分の中での「音楽の常識」の基底部には、「人間の音楽」の普遍性というものがある。それはたとえば「楽音」の普遍性（音程、音量、音色）といった物理的普遍性を背景として、いくつかの範疇を形成していく。この範疇的事実はもちろん、家元的音楽にも（それがまがりなりにも音楽である限りにおいて）内在している。このことはまた分析の対象となるべきだが、いまはと

もかく、「時代の音楽」というものが確実にあって、戦後団塊世代のギターブームにおいて響いたものは、まさにこの「近代の心」であったことを確認しておきたいのである。

もう一言、重要な要因を付け加えておこう。

それは（失敗した）「西洋受容」のやり直しではなかった。

つまりそこに響いていたものは、「普遍的近代」の定位心性だった。その本質は、「法則のもとでの自由」である。

ギター音楽、われわれの世代が熱中した響きの根底には、アトムと、ルールと自由があった。

これは国民国家における、アトムとしての国民、ルールとしての法治、人権としての市民的自由に照応している。

これは語呂合わせではなく、牽強付会でもなく、本質的照応である。

もう一つ、とても近いわかりやすい例をあげておこう。

近代スポーツの本質も、アトムからなる社会、競技を支配するルール、競技の創意工夫を可能にする個人の自由（ルールのもとでの自由）である。

本質的に生起しているのは、ただ一つの現象、われわれ人類が機械情報革命という第二革命（新石器革命を第一革命として）に入ったということである。その現象に呼応するわれわれの現在地（定位的現在地）が、アトム、ルール、自由なのである。

憲政史はその一つの歴史的事実である。これを回顧し反省することで、われわれは近代的価値の核心部を再把握することができる。

近代音楽史はその一つの歴史的事実である。これを回顧し反省することで、われわれは自己定位の中核部に近代的心性を再獲得することができる。

近代スポーツは、もう一つの歴史的事実である。これを回顧し、反省することで、われわれは前近代的「専制」からの自己解放を果たすことができる。そして近代的体制の崩壊が、なぜつねにスポーツ文化の退落を生むのかというその必然性を理解することも可能となる（ロシアで常態化したドーピングシステムなど。それは低劣な〈ずる〉であり、基本ルールの破壊である）。

これだけで、もうすでにこのエッセイのテーマのすべてともいえるのだが……ともかく具体的な検証が大切だから、テーゼはテーゼとして、またギターブームの現場に戻ってみることにしよう。

ギターブームと前後して、西欧文化の「目玉」が日本を訪れ始めた、たとえば〈ミロのビーナス〉（1964年）、あるいは〈モナリザ〉（1974年）。これは日本だけではなく、たとえば〈モナリザ〉がアメリカに行ったのは、意外なことになり遅く（1962年）、これはジャクリーヌ・ケネディがパリを訪れた際に米仏親善のまさに〈目玉〉として提案したことに由来しているらしい。ともかくこの〈目玉文化財〉の来訪は、話題性のみでなく、ある種の渴望の表現でもあった。アメリカはともかく、日本の場合、そこには確実に戦後焼け跡との対比があった。焼け跡とは外来文化の白紙化を意味するだけでなく、自己固有の文化を含め、ともかくあらゆる文化構造体の白紙化を意味していたからである。したがって〈本物〉への渴望は広く深い欲求となった。この文脈上に、たとえば〈本物の音



楽家)の公演もある(1951年のメニューイン公演など)。こうした〈目玉〉体験の特徴は、すぐわかるように、ある種の同時性が生むカオスだった。つまり脈絡もなく、ひたすら〈最高〉のものが求められ、来訪し、長蛇の列、すし詰めの公会堂に結果する仕組みになっていた。

そうした背景の上に、ギターブームの波がやってきた。それは〈目玉〉の連続とは根本的に異なる特性を三つつ持っていた。

まず主体的ということ。

次に持続的であるということ。

主体的にお金を払うのは〈ミロのビーナス〉に対しても同じだが、それは〈観賞〉の受け身性を出ることはない(一部の選良批評家を除いて)。それに対して、ギターに対する出費は主体的な「習得」を前提としている。そしてそれは持続的、継続的な経験世界を可能とする(おそらく一生ギターを弾き続けるだろうわたしも、そのささやかな「生き証人」かもしれない)。

そして最後に、システムティックであるということ。これは具体的には、習得のシステム性(教則本他)と、その根底にある音楽構造のシステム性(和声法、音楽形式一般)へと連続する。このシステム性はまた、通時的な系譜性の把握を可能(音楽史的な楽曲の把握)にした。それはよく整序された近代経験の全体への視界を可能とした。沈潜すれば、そこには秩序しかない。混乱やカオスはどこにも存在しなかった。そしてまさにこの位相での音楽経験が、近代音楽と近代的定位一般を媒介するものでもある。

簡単に言えば、ギターを習得することそのことがそのまま、われわれの「本格的」近代体験たりえた。これはヴァイオリン、ピアノでももちろんいいのだが、音楽史的事実として、もっとも連続的に、このシステム性を証言するものは、ピアノ音楽よりもむしろ、比較的マイナー視されがちなギター音楽なのである(リュート音楽を含めた場合の、という断りはつくが)。そのこともまたこのエッセイで折に触れ実証していくことにしよう。

アングルを少し移動して観察すれば、戦後焼け跡団塊におけるギター体験の根底には二つの普遍性が介在していたことが確認できる。一つは〈普遍的近代〉の響きであり、もう一つは、より根底的な〈普遍的音楽〉の響きである。これは難しいことを言っているわけではなく、ともかく〈本物の響き〉がしたということで、これはわたしが安い、一番安いくらいのギターを手にした、そして古本教則本の第一頁の楽譜を鳴らした、その瞬間に感じたものでもある。それは砂漠を歩いていた人が、突然オアシスにたどり着いた、そうした本源的な喜びであった。楽音そのものの与える、人間本来の喜びである。

しかしここからはもちろん苦難の道りとなる。どうしてああいう風に弾けないのか、どうしてボクの楽器はこんなに「いい子」なのに(のびのび響きたがっているのに)、ビシャビシャと失敗ばかりするのか、つまりどうしてボクはこんなに「下手」なのか。

こうして初心者はずでに教則本の闇の中から、「方法」と「システム」の近代を望み見ることになる。つまりそれは、また一つの砂漠にもなりかねないほどのはるかな道りなのだが.....でも砂漠ではない。そこにはつねに「人間的に可能な修練」が見え隠れするからである(カントが奥ゆかしく〈可能的経験〉といった範囲での)。つまり近代とはやはり、「人間中心」の時代であって、家元中心の時代ではないらしい.....

これが当時のわたしの感じ方であり、これはおそらく世代の感じ方（ギター音楽に対する感じ方）であったと思うのだが、ある程度長く歩き続けた旅人としては、この出発点の一次的な幸福、幸運は否めない事実（歴史的事実）だと感じる。つまりわたしたちは、ごく単純に、「さら」であり、「無垢」であったということだ。焼け跡とはつまり、心のさらちを広げた、そういう役割も、特に戦後の第一世代であるわたしたちにおいて、確実に果たしていたらしいからである。わたしたちは定位において、無垢で、純粹で、世間知らずで、そしてなにかに激しく憧れる、そういう世代だった。そのなにかを、わたしは、いまのわたしは、「近代の心」であったと再定義したい。そしてその心の響きを最初に伝えてくれたものが、まさにギター音楽であり、教則本であり、その最後近くに登場するソルの〈月光〉であった。これはまさにわたしたちの世代にのみ恵まれた、歴史的僥倖だった。そのことがいまはよく分かる。

もう一つの普遍に至る道は、もちろん哲学だった。そしてわたしたちの世代は、明治がつねにそうであったように、すべてをひとまず〈判断停止〉して客観視しようとする、しかし定位価値を認めたものにはなりふりかまわず沈潜し、熱中する、そういうなかなか哲学的な世代でもあった。準拠規範の欠如、あるいは希薄さが、自然にそうした〈熱く醒めた〉定位心性を涵養していたことは間違いない。

こうしてわたしは、ギターを習得しようとして苦勞する、ひとりの哲学青年となった。この意味で、わたしはつまりは世代と時代の典型の一人ではなかったかと思う（典型であったはずのわたしの人生行路は、なぜか逸脱に継ぐ逸脱となってしまったが）。ともかく〈普遍〉において音楽と、哲学と、そして近代の本質とに触れることは、やはり幸福な事態であったと思う。そのどこにも隷従、模倣の要素はないからである。わたしが聴いたのは、わたしたちが弾こうとしたのは、〈ギター音楽それ自体〉であって、〈西洋音楽〉ではなかった。逆に〈西洋音楽〉の中にまどろむ普遍が、わたしたちの心に届いたである。それはデカルトやカントの場合もまったく同じだった。江戸にデカルトやカントがいなかった一つの大きな代償として、カントやデカルトの普遍性を検証する、自己の心において検証しようとするわたしたちの心は、すでに十分に普遍的であった。そのことが今はよく分かる。つまりそれは鹿鳴館の対極にあり、おそらく〈紅露〉の対極にもあった。一つの普遍を志向しなかった死んだ伝統など、いったいこのわたしの実存において何の意味があるのか、そうどこかで（かなり傲岸に）胸を張る自分がいつもいた。プラトン哲学の普遍に親しむルネサンスの廷臣たちが、次第に心に近づく分、江戸幕藩的抑圧とその延々たる繰り返しは、不定形の〈過去〉の混沌へと沈んでいく……

ギター音楽の普遍性、あるいはそれは〈普遍的にギター音楽を聴き取ろうとしたわたしの志向性〉でもあるかもしれないが、ともかく、当時すでに聞こえていた〈普遍的近代の響き〉を、〈月光〉とあと一つ、近代というよりは現代だが、ヴィラ＝ロボスの〈前奏曲〉に即して、具体的に抽出しておくことにしよう。両者ともに、音楽の規範文法としては、和声法の一場面である、〈分散和音〉を構造化の原理としている。

この〈分散和音〉の無限の増殖と変容は、ギター音楽に限らず、近代音楽がそもそもの出発点から有する、つまりルネサンス期から顕れる、大きな構造的特性なのだが、手法と

して、ギターに最も適したものであることも間違いない。ギターは六弦を四本の指（小指の使用は稀）で奏することによって、つねに和音から分散和音への移行が容易にできるからである。そしてそれは二つの要因を持つ。一つは和声であり、一つは旋律である。

こう言えば、なんだ音楽の基本要素ではないかと思われるだろうが、一つ注意書がある。この二つが密接にからみあったもの、それが分散和音なのである。そこでは和声の背景と、旋律の前景がつねに力学的な緊張関係に入り、そして統合、総合される（その可能性が存在する）。これはルネサンスも、バロックも、古典派（たとえばソル）もまったく同様に、構造化の大きな原理とした基本力学となる。

ソルの例をあげるならば、まず旋律伴奏的な和音が分散し修飾的に纏綿する場合がある（譜例2）。

（譜例2：ソル 〈練習曲 作品3 1-7〉）

ソルの場合、和声は非常にニュアンスに富むので（彼の出発点の一つは後期のモーツァルトだった）、伴奏の域を超え、それ自体としての〈個性〉を持つことがしばしばある（引用部の後半もその例）。しかしその場合も、旋律のラインは比較的明瞭に保たれる。このラインはしかし、民謡などに見られる長いフレーズではなく、短い、和音由来の〈モチーフ〉であることによって、当初から和音との近親性を持つ。つまりそれは〈歌と伴奏〉の二元性をその意味で離脱し、有機的一体感を志向する。この近親性は、〈月光〉の一つの祖型となった練習曲ではっきりと観察することができる（譜例3）。

(譜例3：ソル 〈練習曲 作品31-18〉)

この和音と旋律の近親性は、〈月光〉においては、ほとんど一つに溶け合っている。つまりそこでは分散和音の色彩が、旋律の単純な輪郭を覆い隠し始めているということである(譜例1)。これは演奏の際の一種の〈ゆらぎ〉を生む。旋律を際立たせるか、和声の色彩を強調して、個別の分散和音にその都度の旋律ラインを埋没させるかは、演奏家に任される余地が生じ、実際にソル自身、このゆらぎを楽しんでいるような趣きがある。

おなじ揺らぎは、現代ギターの代表的な作曲家、ヴィラ=ロボスの場合にも如実に認めることができる。〈前奏曲三番〉は、彼がしばしば行う、〈バッハへのオマージュ〉の一面面だが、そこでは単純なバッハ風のパッセージの中から(これは広義の分散和音を構造原理としている)、美しい、そしてじつに単純な下降メロディーがその都度浮かび上がり、また和音に埋没する。あきらかにこの二元性の力学を構造化、音楽的経験のエッセンスとしていることがわかるのである(譜例4)。

The image shows a musical score for guitar, Example 4, by Villa-Lobos. The score is in G major and 4/4 time. It features a melodic line with various ornaments and a harmonic accompaniment. The tempo is marked 'Molto adagio e (dolorido)' and 'f espressivo'. There are several circled notes and markings, including 'rit.' and 'rall.'.

(譜例4：ヴィラ=ロボス 〈前奏曲第三番〉)

ヴィラ=ロボスの場合、この旋律の出現と消滅は、次の和音への移行の序ともなっていることが特徴的である(主和音ラドミに支えられたドシラソファ → レファラド=短七和音)。つまり旋律が和音の中に埋没する逆側の運動として、新たな和音を旋律自体が予告し、浮かび上がらせる機能も持つ。

和音と旋律の二元性が、和音であり旋律でもありうる分散和音によって総合的に統一される過程は、ヴィラ=ロボスのオマージュ対象、構造的モデルとなったバッハに如実に認めることができる。彼の場合、旋律のモチーフ性は顕著であり、しかしまたその断片性が和音の指定機能を強めていることも観察される(譜例5)。通常〈経過句〉と解釈されることの多いモチーフの音階性は、実は和音の先取りに他ならない。



(譜例5：バッハ〈リュートのための前奏曲〉)

こうした例はバッハには頻出し、しかもそれぞれ一回的な個性を持っていることが彼の世界の和声的、旋律的豊饒の背景となっている。

このことは定位写像としての近代音楽が果たした、真に本質的な機能を証していると思う。

つまりどうして旋律の豊饒さ、その無限の「個性」が、背景としての、「音楽場」としての和声の豊饒さと連結されるのか、その根底にある近代的心性の志向そのものが、バッハの場合ほど純粋に、爆発的に現象する例はないということである。一言で言えば、彼の分散和音のパターンとその個性は、唯一無二の万華鏡の変容を示し続ける。そしてそのことをまさにヴィラ＝ロボスは想起し、みずからの定位写像のモデルとして採択している。

どうしてこういう絶対音楽的な、純粋音楽的な手法が、主体の定位そのものの写像たりうるのか。音楽は絶対的に音楽であり、わたしはわたしとして、この生活世界、歌なき世界に向き合っているのではないか。両者には本質連関はないのではないか。

この本質的な問題は、旋律と伴奏和声の果たす普遍音楽的な、そしてまた定位内面的な機能に注目すれば氷解する。

つまりメロディーとは、つねに、主体の音楽的写像、それも定位行為の音響的写像なのである。そしてそれはまさに生活世界において証される。これは近代に限らない、音楽という表現ジャンルの固有の特性、範疇的特性である。

つまり音楽とは、その根底において、生活主体の歌だからである。

このことは人間を越えて、生物学的な根底を持つ。

すべての歌う生物主体は、生活主体であり、まさに生活世界で歌い、この世界における自己の位置を主張し、確認する。彼らはこのことを熟知している。この意味で、歌とは、定位の原体験である。

小鳥が繁殖期に、あるいは子育て期に様々な鳴き方をするのは、コミュニケーションのためではない。それは自己定位の、自己表出の表現型であり、それが同時に、〈自己表出している個体〉、〈生活世界における自己の位置を確認している個体〉としてのコミュニケーション機能を果たすのである。そうでなければ、歌は必要ない。たとえば所作、あるいは軽いさえずりで十分だろう。

つまり歌う個体とは、世界において（環境世界において）、断定的に、一次的に、自己定位する個体である。

したがって、歌う人は、つねにメロディーに、断定的に、一次的に、自己を（自己の生活志向性そのものを）重ね合わせる。生活感情を歌うことによって、歌が〈彼〉、または〈彼女〉そのものとなるのである。この記号である能記音への自己同化が、それのみが、〈所記音＝意味音〉を生む（それはかつてわたしが、有意味化を再定義した〈実念化〉の本質的な一場面である——『言語記号系と主体』参照）。

翻って、近代音楽における和声の拡充は（以下で観察するが）、教会的世界からの自己解放と不可分の関係にあった。それはつまり〈世俗世界＝生活世界〉の表現であった。したがってその和声を背景として纏綿するメロディーは、〈世界内存在〉である近代人の自己表現となる（これは後に詳しく観察する）。いまここでは、ともかくバッハによって範例的に完成された分散和音の爆発的展開が、まさにこの〈この眼前の生活世界におけるわたし〉の表現に最も適した音楽構造体であったという、そのことを認めておきたいのである。そしてそれがまさに、モーツァルトやベートーベンがバッハ的対位法に熱中した理由であり、その熱中がヴィラ＝ロボスやバーデン・パウエルにまで引き継がれていった根本の原因でもある。このオマーージュの系譜は確実に近代的、現代的定位そのものの本質によって根拠づけられている。

バッハの分散和音に纏綿するメロディーこそ、〈世界と人間の発見〉の音楽的表現そのものであるということ。

したがって彼は、受難曲や宗教的カンタータにおいて、この溶融の手法を抑制することをつねとした。そこでは和声そのものが神的世界を（それは力強い分散和音によって表現されることもあるのだが）、メロディーはむしろ装飾的に（オブリガートの）その世界に向き合い、敬虔に、あるいは受難を悲嘆し、あるいは喜びに満ちた讃歌を捧げる（〈主よ、人の望みの歓びよ〉など）。これはルターの賛美歌の精神でもあった。ここではバッハは彼の正統の後継者として振る舞う。その世界は、絶対的に、二元論的である。〈世界内的溶融〉はどこにもない。あるのは絶対的対立と、その乖離に対する詠嘆悲嘆である。神の恩寵のみが、この絶対的乖離を媒介し、和解させる。それはまさにアウグスティヌスの三位一体の精神でもあった。しかしまたその神学は、まさに近代音楽的構造体であることによって、普遍的な、人間普遍的な定位神学へと変貌する（このことはまた後に検討してみよう）。

わたしのギターがバッハにまでかろうじて進んだ頃、大きなバッハ体験がやってきた。グールドの最初のゴールドベルク変奏曲である。そのレコードをわたしはもうすり切れるほど聞き続け、続いてパルティータ、イギリス組曲、フランス組曲、インヴェンション、平均律へと進んだ（平均律のみはなぜか通して聴くことができなかった）。

わたしは普遍的近代の爆発のただなかでいた。

実際のヨーロッパを見た時、もうすでに大切なものは見終えた、聴き終えたようにどこかで感じていたのは、無理もなかったのかもしれない。

近代音楽こそは、彼らが生んだ、もっとも普遍的な定位写像であり、そのエッセンスを、団塊の、心にまだ焼け跡を持つ、田舎の高校生は、食欲に、実に食欲に摂取し続けていたからである。

これがソルとバッハ、そしてギターがわたしに教えてくれた近代だった。

普遍的近代は、〈世界内存在〉としての〈調和〉を本能的に志向する、といまはテーゼ化できる。あの田舎の青年は、そのことを本能的に知っていた。そして彼のまわりには、何一つ、現実的に、本格的なものは存在しなかった。そこには〈経済立国〉の必然的な所産としての、雑然たる生活の集積と、不定形の生活のための離合集散と、〈形のない風景〉しかなかった。

しかし彼の内面は、はちきれんばかりに豊穡であり、本格的なもの、普遍的なものへの憧憬にあふれかえっていた。

そのことがまた、後のわたしの人生経路の逸脱の遠因となったのかもしれない。

しかしともかくわたしは、この田舎の青年は、幸福であった。考えられないほどの幸福に自分が見舞われていることを知っていた。

こうしてわたしはソルを弾き、バッハを弾き、ニーチェを読み、デカルト、カントへと進んだ。

これが若き日のわたしの自画像であり、そこにも一つの時代と世代を認めることができるのだろう。

ではこの幸福の行方はどこにあったのか。ひるがえってその先駆者（近代人としての）は、系譜的先駆型はあったのかなかったのか、そのことを次に考えてみよう。

（第一回終わり）

※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。