

〈ギターに響く近代第三回：キーワードと楽譜〉

ギターは難しい、でもなにかやりかたがあるはずだ

1. 近代的定位の根幹である〈方法〉(メソッドとシステム構築)の生成史

- 個我の自立 → 自律の必要性 → 理性的定位へ＝普遍的合理主義の淵源
- デカルト(1596～1650)による〈方法〉意識の集大成
- デカルト的合理主義は近代(現代前半も)の根本的定義原理となった
- 近代哲学に限定されない(デカルト参照はフッサール、サルトルまで持続)
- 哲学的定義においても、合理主義が基底で、ロマン派的非合理主義、実存主義はそれの否定的展開である(闘うものは相手によって本質規定される——ニーチェ)
- 合理主義は機械情報革命(特にその前半部の機械革命)に必要なシステム構築の大原理となった
- 機械システム、生産システムのみならず、制度、教育、自己形成、思考そのものの原理となる
- 江戸蘭学はその一つの系であり、維新明治の制度改革の核心部を担った(勝海舟も福沢諭吉も蘭学的合理主義から出発した)
- 〈方法〉は個我を〈純粹自我〉として再構築する → 〈方法〉そのものが普遍的、純粹、合理的なものとして指定されるからである
- 〈純粹自我〉は〈コギト〉する理性によって、すべてのアトムと連結される
- 近代的〈共同性〉構築の大原理
- 近代音楽の共同性(聴衆、教育)もこの原理によって貫徹されることになった

2. 近代音楽にとっての〈方法〉確立は二つの方向で開始された

- 〈研究〉的方法 → ルネサンス・リュートにおける〈リチェルカーレ〉・〈ファンタジア〉のジャンル確立
- 後の前奏曲、幻想曲、練習曲へ
- 〈教育〉的方法(自己教育→他者教育) → 発表曲の教則本的配置、指示(ルイス・デ・ミランの例——後述) → 練習曲、教則本へ
- この二つの方向は、十九世紀の〈エチュード〉によって総合された

- 〈エチュード〉には研究（→その結果としての作品）と文字通りの練習の二つの意味が共存している
- ショパンの場合は研究→作品の面が優越する
- ギター教育においては、後者の練習の側面が基本となる
- ソルの場合はこの二つの方向が共存していた

### 3. ソルの〈エチュード〉の二面性

- 生涯を通じて〈エチュード〉と関わった

- ① 作品 6 : 〈十二のエチュード第一集〉 (**Douze études 1er livre**)
- ② 作品 29 : 〈十二のエチュード第二集〉 (**Douze études 2e livre**)
- ③ 作品 31 : 〈漸進的な二十四のレッスン集：非常に容易、運指付き〉  
(**Vingt-quatre leçons progressives; très faciles et doigtées**)
- ④ 作品 35 : 〈二十四の練習〉 (**Vingt-quatre Exercices**)
- ⑤ 作品 60 : 〈ギター習得へのイントロダクション〉  
(**Introduction à l'étude de la guitare**)

- 作曲様式の変遷のみならず、彼のギターに対する基本的な向き合い方の変化もそこには反映している
- 技量を誇る名手の演奏家から優れた教育者へ
- 彼自身のギター習得はおそらく独習であった（趣味人としての父親のてほどきから→音楽教育は教会付属の音楽院で開始、ギターは不在）

### 3. 近代楽器習得の基本は教則本と独習である（教師は親方一家元的支配者であることをやめ合理的なアドバイザー役となった）

- 名手が、自らの独習の経験を教則本と練習曲に結実させることは、近代ギター習得の基本となった
- それ以外の楽器の場合も、〈方法〉を基軸とした独習が基本となる
- 中世までの親方徒弟的楽器習得においては、〈方法〉はほとんど公開されないことに注意（秘伝となる）
- セゴビア他の現代名手による〈マスタークラス〉は、プロ演奏者向けの閉じた上級コースであるという面では、中世的親方徒弟関係に似た要素を（秘伝伝授的要素を）残存させているが、それでも多くの場合〈メソッド〉は〈上級者向け教則本〉として公開される（最近では **You Tube** による公開も進んでいる）
- この公開性は近代合理主義、理性による個我の連結と本質に関連している
- ギターは難しい、しかし上達の〈方法〉はあった！

#### 4. ルネサンス・リュートにおける〈方法〉の萌芽

- 〈探求〉(リチェルカーレ)の開始 → ジャンル確立へ
- フランチェスコ・ダ・ミラーノ(1497~1543)の場合
- 和声法、対位法の実験、様式の確立が〈リチェルカーレ〉という新しいジャンルによって行われた(譜例1)
- 和声構成音(根音)のペダル音的活用 → 対位法と和声法の総合
- 前奏曲、エチュードの祖型となった

譜例1: ミラーノ 〈リチェルカーレ 16番〉

The image shows two staves of musical notation for Francesco da Milano's 'Ricercar 16'. The music is written in G major (one sharp) and common time. The first staff contains the first six measures, and the second staff contains the remaining six measures. The notation includes various rhythmic values (minims, crotchets, quavers), accidentals, and articulation marks. There are handwritten annotations: a circled '00' in the first measure of the first staff, a circled '10' in the sixth measure of the first staff, and a circled '3' in the sixth measure of the second staff. A 'p3' marking is present under the third measure of the first staff. A small '1' is written above the first measure of the first staff. A circled '3' is written below the sixth measure of the second staff.

#### 5. 合理主義と想像力は両立する

- 合理的探索は想像力の飛翔を助ける(飛翔の〈方法〉を獲得する)
- ルネサンス・リュートにおける〈ファンタジア〉ジャンルの確立
- ミラーノの場合
- 〈リチェルカーレ〉で合理的に確立された語法が、自由な展開と結合され、音楽的想像力の飛躍を可能としている(譜例2)
- 〈ファンタジア〉はルネサンス・リュートの基本ジャンルとなった(ダウランド他)
- 古典派においても〈幻想曲〉は論理的なソナタ形式を補填する重要なジャンルとなった(ソルはソナタと共に多くの幻想曲を残した)
- ベートーヴェンは〈合唱〉に至る実験(交響曲への声楽の導入)を〈合唱幻想曲〉(1808年)において行った
- ベルリオーズは交響曲と幻想曲を合体させた→〈幻想交響曲〉(1830年)
- 哲学的定位としてはカント的三律系が、デカルト的二元論の限界を解決した(理性、実践、構想力=想像力の人間普遍的三律系)
- ここでも近代哲学と近代音楽は密接に関連している

譜例2: ミラーノ ファンタジアイ長調

6. 〈研究〉と〈想像（幻想）〉はルネサンス期を通じて基本的なジャンル原理（そのエネルギー源）となった

- ルネサンスから始まる舞曲の器楽化においても、両者は結合される
- ルイス・デ・ミラン（1500頃～1561頃）のパヴァーヌ連作の場合
- パヴァーヌ三番（まだ調性の確立は未成熟であることにも注意）の場合は、主和音の上声そのまま旋律を形成し、それがすぐ対位的展開へと連続する（譜例3）
- 実験と想像力の連結

譜例3: ルイス・デ・ミラン 〈パヴァーヌ 3番〉

7. 実験的和声としての完全五度、その空間性

- ドミソの主和音の中間音ミを抜くと、完全五度が実現する（ドソ）
- 和声の出発点（ピュタゴラスの七音階導出も完全五度が基本だった——前回講座）であるにもかかわらず、古典的和声法では禁止された（主和音の第二転回

- 型を除き→その場合も〈この語法は非常に不安定であるから、扱いに注意〉とコメントが付く)
- 〈うつろに響く〉がその理由である（現在の音大教科書でもこの否定的評価は踏襲されている）
  - しかしこの和声はルネサンスでは非常に好まれた
  - 空間性の現出がその理由であるらしい
  - ミラーノにも頻出する完全五度（譜例1、譜例2）は遠近法空間の見通しのきく広がりを感じさせる
  - ルネサンス建築におけるフィリッポ・ブルネレスキ（1377～1446）の果たした指導的役割と平行
  - 都市的、幾何学的空間
  - ルイス・デ・ミランはこの空間性をイベリアの風土、その荒涼たる広がり表現に転用した（譜例4）
  - しかしその広がりはやはり遠近法的である（根底において合理的に構成されている）
  - ミラーノの実験精神は最初の〈教則〉システムを生んだ
  - 〈名手〉（El Maestro）と題されたビウエラ曲集（1536出版）において、曲の配列を難易度の低い容易なものから、漸進的に難易度の高いものに向けて並べた。それだけでなく曲ごとに演奏のテンポを指示している（出版楽譜でテンポが指示された最初期の例）
  - ここにははっきりと、〈教則本的メソッド〉に対する意識を認めることができる。

譜例4：ルイス・デ・ミラン 〈パヴァーヌ 2番〉

## 8. ルネサンス的定位の合理的前進性とルネサンス音楽の空間性

- ルネサンス的定位は、近代化の正の側面としての合理的前進性を備えていた（＝世俗的、世界内の漸進性、バフチンのラブレール研究参照）
- その音楽的表現が、完全五度の多用による音楽空間の現出であったと考えることができる

## 9. ルネサンス音楽の明朗な空間性は、宗教改革、反宗教改革と宗教戦争の大混乱の中で失われていった

- バロックは求心的な内面性と、闇、そこに指すドラマチックな光の世界である
- レンブラントにおける光と闇、内面性
- ひとつの焼け跡の定位風光
- その同じ焼け跡から、デカルト的合理主義は生まれた
- ルネサンス的合理主義は、その際、実存の陰影と求心性を獲得した
- これがバッハにおける〈絶対的方法〉探求の背景となる

## 10. バッハにおける〈方法〉の探求

- ヨーハン・ゼバスティアン・バッハ（1685～1750）はバロック期のドイツを代表する音楽家であるばかりでなく、近代音楽最大の音楽家の一人である
- 彼の音楽的営為は、標準的、典型的な側面と、非常に特異な側面を兼ね備えていた
- その両面性を媒介し、総合したものはバロック期の〈常識〉となりつつあった、近代的合理主義（デカルト主義）、とりわけその〈方法性〉、〈システム性〉である
- バッハはもっとも〈方法〉的な（メソディカルな）音楽家の一人である
- その〈方法〉は、自己修練（独習）の方法、作曲技法の方法性（〈フーガの技法〉）、そして教育の方法に分岐しつつ、統合されている
- その統合の主体は、デカルトの意味での〈純粹自我〉である。
- その〈純粹性〉は器楽曲を中心とした（無伴奏を根幹とする）〈絶対音楽〉の理念に結実した
- バッハの作品は〈純粹自我〉の〈方法性〉によって貫徹された、巨大な〈システム〉である
- 近代における音楽の大聖堂
- その大聖堂が示す〈聖性〉は、ルターによって始められた宗教の内面化、個人化、此岸化（その意味での世俗化）の音楽における帰結だった（ルター、デカルト、バッハの近代的個我としての系譜性を確認すること）

## 1 1. バッハの人生およびキャリアの背景

- バッハ一族は五世代をかけて中部、北部ドイツに広がった音楽家一族だった
- その祖先は十五世紀後半に東ヨーロッパから宗教的迫害をおそれ（ルター派に対する）、亡命したことが知られている
- 当時、ルター派の地域における音楽家の最高位は、小邦宮廷の音楽長（コンツェルトマイスター）と、大教会の合唱隊監督（カントール）であった
- バッハはその二つの頂点を経巡った、当時としては最も成功したキャリアを持つ音楽家の一人だった
- ワイマール宮廷、ケーテン宮廷の音楽長、最後がライプチヒ大教会の合唱隊監督（大家族を養い、息子達を大学に送り、80人以上の弟子を育てた）
- バッハ自身もキャリア的成功に大きな関心を持ち続けた（二重契約で逮捕拘留された逸話など）
- タフネスと純粋さ（音楽家としての純粋さ）の同居した不思議なペルソナ
- その生前の名声は演奏家としてのものだった（パイプオルガンの名手、即興演奏の名手としてドイツ中に知られていた）
- キャリアの出発も、教会ヴァイオリニスト、ついで教会オルガニストとしてである
- 作曲家としての活動は、ほとんど〈機会音楽〉（**Gelegenheitsmusik**）＝イベント音楽としてのそれであり、毎週、あるいは隔週にカンタータ（世俗、教会の両方）を作曲し、訓練し、上演するといったたぐいのものだった。
- しかしルネサンス期、バロック期の音楽の大半はやはりイベント音楽で、その面では彼も例外だったわけではない
- その多くの楽曲は（これも当時の通例だが）、上演した先から忘れられる運命にあり、大曲受難曲ですら、再演されたのは19世紀に入ってからである
- フェリックス・メンデルスゾーンがバッハ再発見の中心にいた（1829年マタイ受難曲を短縮版で再演）

## 1 2. バッハの特異性、典型性

- バッハの音楽習得において際だつのは独習のモメントである
- ヴァイオリンもオルガンも、親族から最初のとほどきは受けたが、大部分は独習で一流の技量に達した（そこには多くの技術的革新も含まれていた → 楽器そのものの革新も含む）
- バッハの教育は音楽教育ではなく普通教育（ギムナジウム相当）で、人文的教養をまず身につけた（ラテン語、数学、地理、哲学、神学等）
- その後も普通教育に関心を持ち続け、音楽家として成功することになった息子たちを大学にまず送っている（これは当時としてはかなり例外的）

- 作曲もおどろくことに独学だった → 息子カール・フィリップ・エマヌエルの証言
- バッハの純粋器楽曲の多くは、教育的な素材として構想された（〈インヴェンションとシンフォニア〉他）
- それが彼が育てた多くの弟子によって深く静かに広まっていったことが、バッハ再発見へと通じた
- 近代音楽を〈イベント音楽〉から〈絶対音楽〉に転換していったのは、まさに彼の孤独裡の営為である
- 音楽の純粹化はしかし、デカルト的プラン（すべての人間的営為の方法化、システム化）にあらかじめ予定され内包されていたものだとも言える
- 作曲家バッハはしたがって、〈純粋音楽家〉としての最大の存在となった

### 1 3. バッハにおける〈絶対音楽〉の探求

- バッハの器楽曲は教育的素材として個別の楽器の〈練習曲〉の側面を持っていた
- それは器楽の伴奏楽器からの自立の流れの上に乗っていた（ルネサンス以来）
- この自立運動は多くの場合、舞曲の器楽曲化と軌を一にしていた
- バッハの場合もしたがって、〈組曲〉（舞曲の組曲）がその純粋器楽曲作曲の定番となった（フランス組曲、イギリス組曲、パルティータ等）
- 純粋器楽曲の探求は、当時としても珍しい〈無伴奏楽器〉の自立へと至った
- 無伴奏楽曲は、バッハの絶対音楽の到達点であり、その音楽書法のエッセンスが詰まっている
- 組曲の初頭にはバロックの形式にならって〈前奏曲〉が置かれることが多く、そこではルネサンスの〈リチェルカーレ〉以来の音楽的実験とその成果の呈示を観察することができる
- 分散和音の総合機能の探求（無伴奏チェロ第一前奏曲——譜例5）
- 長調の明朗さは、短調において時として実存的宗教性へと至る（譜例6）
- この長短のメリハリある使い分けは、近代的主観表現の定型として、ちょうどこのころ登場し、バッハはその最初の大成者である
- 宗教性の普遍化、内面化はルターの改革と本質連関していることに注意（単純な中世的宗教性への復帰ではなく、逆側の近代的主観化）

**譜例5**： バッハ 〈無伴奏チェロ第一前奏曲〉（阿部保夫編曲）

無伴奏チェロ組曲第1番から

譜例6 : バッハ 無伴奏ヴァイオリンパルティータ第一番〈サラバンド〉

石月一匡 編曲

14. バッハの純粋音楽探究は、近代的自我の本質（その純粋性、方法性）と連関している

- それはデカルト的な意味での〈純粋自我〉の営為である
- これはバッハにおいてもっとも典型的に現象したものだが、もともと近代音楽の展開事態に内在した大きな趨勢でもあった
- たとえば器楽の独立もその一つの場面である
- リュート音楽もバロックにいたり、著しく内面化へむかった
- 主観的感情表出に向けた多くのジャンルの創出（特に変奏曲）
- 〈純粋自我〉の共同性構築は、〈市民聴衆〉の創出へと向かった
- バッハ自身、そうした市民音楽への参加も試みている

→ それはわれわれの〈コンサート〉観賞の先駆でもあった

#### 15. 〈コンサート〉と純粹自我

- 〈コンサート〉における〈傾聴〉は、近代以前には存在しなかった音楽享受の形である
- 近代以前においては（そしてルネサンス、バロックの大半においても）音楽は〈機会音楽〉＝イベント音楽であったから、参加者の関心の中心はイベントであって、音楽はその添え物に過ぎなかった（BGM的消費のサイクル）
- それが近代にいたり、〈純粹音楽〉の〈傾聴〉へと転換したのは、〈聴衆〉という新しい共同体（市民的文化共同体）が誕生したからである
- 〈聴衆〉は普遍化されたアトム（純粹自我）の横並びの紐帯から生まれる、理念的な共同体である
- この〈聴衆〉への参加は、名を持った、地位と家庭を持った個我を抽象化し、純粹化する
- この純粹自我への変容は、〈傾聴〉への導入である、〈コンサート〉の開始時、その独特の沈黙（共同体験的沈黙）にいまだに感得することができる
- 近代音楽以前、こうした純粹自我の沈黙体験は存在しなかった（純粹自我はマクロ時代の産物であり、それ以前には存在しえなかった——実存は普遍的現象であるが、個我、純粹自我はそうではなく、近代現象である）
- 〈読書の沈黙〉の現象とある意味、パラレルなマクロ時代現象である
- 音読しか知らなかった古典古代は、中世的〈読書＝黙読〉を知らなかった
- 教父アンブロジーウスが聖書を黙読しているのを見た、修辞学教師アウグスティヌスの驚き（『告白』）

#### 16. 〈純粹自我〉の基本構造（デカルト『方法叙説』）

- 近代のシステム構築の全体が〈純粹自我〉の論理性を必須としていた
- それを明確に最初に対自化（言語化）したのがルネ・デカルト（1596～1650）である
- その要諦は

- ① 主観的明証性：明証的に真であると認められるものの他は真ではない。明証性はわたしのところにあらわれる（わたしの理性によって審判される——前野）。
- ② 分析：問題をできうるかぎり多くの、解決可能な小部分に分割すること。
- ③ 操作手順：思考を単純なものから、複雑なものへと少しずつ前進させること。もしそうした手順に対応する順序が対象には存在しないとしても、わたしは順序を仮定しながら進む。

④全体的検証：結論に達する前に、とりこぼしのないように、まず部分について枚挙の完全性を調べ、つぎに全体についても精査すること。

- これはそのまま楽器習得のメソッドに適用可能である
- それは楽器の方法的習得が、〈純粹自我〉によってなされる、論理的活動の一つの場面だからである
- その教育的祖型は、近代初等教育の〈練習〉の活用、つまり〈宿題〉の活用に見いだすことができる
- 〈宿題〉に向き合うわたしたちは、一人であり、論理的でなければならず、評価の〈フェアネス〉を信じる、〈純粹自我〉の卵である
- 大人になると、〈宿題〉は〈仕事の課題〉となる
- 課題と課題解決なしの近現代的活動は存在しない
- これもまた〈純粹自我〉（〈純粹自我化〉）が近代構築の基底部に埋め込まれていた（いる）ことを明証的に示している

17. わたしたちの〈宿題〉への回帰 = ギターはどうしたらうまくなるのか

- 教則本、練習曲、独習と論理的アドヴァイス
- 楽器習得にはげむわたしたちも、それぞれが、〈純粹自我〉として楽器に向き合っている（向き合うことを期待されている）

18. ソルの〈宿題〉提出法 = 近代的楽器習得の範例の一つ

- 単純から複雑へ
- 分解し組み立て、チェックする
- それはまず、つねに、自分ひとりで行う  
= デカルト的四原則の貫徹がここでも見られる
- 教師の登場は、仕上がりのチェック（デカルト第四公準）に際してのみ

19. 〈練習〉の範例としての作品60（一番～六番まで）

- 定型化した近代教則本は多くの場合小さな砂漠となった  
（バイエル、チェルニー、カルカッシ等々）
- その原因はおそらくシステム自体の自走、機械的反復にある  
（近現代の〈課題〉解決の多くの場面でこの陳腐化は生じる）
- 方法的システムの機械的自走は近代固有の病理現象かもしれない
- 楽器習得を苦痛の場と化してしまう、なんとか教室のおけいごとと、子供たちの受難
- その中で〈純粹さ〉の初心を忘れないことが大切

- 〈純粹さ〉を忘れない教育素材も存在する
- 教則本のオアシスとしてのソルの〈練習曲〉
- それは名手であるソルが、自己の独習法を普遍的習得法として一般化し、純粹化したからである
- 名手としてのソルは、簡単な素材の呈示に若干の抵抗も感じていた（序言のそっけなさに反映）
- しかし彼自身、その単純な書法に次第に熱中していった（作品60の練習曲集には彼が後年到達した和声法の真髓が示されることになった）

〈ソル作品60による、ギター習得の開始法〉

- ①まず和声導出の単旋律メロディーを示す（譜例7）
- ②次にこのメロディーを反復モチーフとして展開てみせる（譜例8）
- ③さらに低音の和音基音、あるいは対位旋律、あるいはペダル音演奏のため、親指のみでメロディーを練習する→伴奏楽器としてのギターの定型を和声法的な意図で拡張（譜例9）
- ④複雑な調性メロディーの展開、短調の実存性の呈示（譜例10）
- ⑤和声的楽曲の開始 → 分散和音的総合の序（上声、中声、低音の揃い踏み）  
→ 学習者は楽器をフルに鳴らす喜びを知る（譜例11）
- ⑥和声、対位法への序 → 単純な作曲法による、和声の広がり、奥行き呈示（これが後期ソルの真骨頂でもある——譜例12）

譜例7：ソル 〈練習曲作品60-1〉

譜例8：ソル 〈練習曲作品60-2〉

①⑤  
No. 2  
a-7 (ok)

譜例 9 : ソル 〈練習曲作品 60-3〉

No. 3  
(all p!)

譜例 10 : ソル 〈練習曲作品 60-4〉

No. 4

譜例 11 : ソル 〈練習曲作品 60-5〉

No. 5  
(ok)

譜例 1 2 : ソル 〈練習曲作品 6 0—6〉

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'No. 6'. It is written on two staves in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and fingerings. There are several handwritten annotations: a circled 'D' at the top left, a circled 'B' below it, a circled 'U' at the bottom left, and a circled 'K' below that. The piece ends with a 'Fine' marking at the bottom right.

2 0. 〈練習〉は、そのつど、原初的な〈純粹自我〉の心の風光（定位的心性の風光）を生成する

- 方法的な楽器習得はありふれた近現代の光景であり、同時に近代的自我の本質をその都度証してくれる
- こころが、もうひとつのこころの、純粹な生成に、いま、ここで立ち会うという奇蹟
- これが内的共同性（音楽教養的共同性）をその都度アクチュアルに覚醒する
- 楽器習得の初心は、結局は近代音楽の初心、近代的自我の初心そのものと重なり合う
- そのように、バッハ、ソルもまた楽器を〈純粹に〉習得した
- 天才と凡人は、〈純粹な初心〉において、かたく、普遍的に結合される
- 近代音楽（と近代哲学）のみで起こる不思議な奇蹟

2 1. 楽器の習得を始めた、幸福な〈純粹自我〉に残された問題

- アトムとなった、〈純粹自我〉となった、〈わたし〉と〈わたしたち〉の新たな関係、その本質はどこにあるのか
- 〈わたしの歌〉は〈かられの歌〉にまず取り巻かれる
- その基本状況は近代音楽の出発点から存在した
- 二つの歌（個我の歌、集団の歌）の齟齬と重合を観察する必要がある（次回）

（第三回キーワード一覧終わり）

※今回の副教材（講座で扱った楽曲の通し演奏）。

- ①ミラーノ〈リチェルカーレイ長調〉他：URL をここに貼附
- ②ルイス・デ・ミラン〈パヴァーヌハ長調〉他：URL をここに貼附
- ③バッハ〈無伴奏チェロソナタ第一前奏曲〉他：URL をここに貼附
- ④ソル〈練習曲作品60—1～6〉：URL をここに貼附