

第三回：ギターは難しい、でもなにかやりかたがあるはずだ

——ミラーノ〈リチェルカーレ 16番〉／ルイス・デ・ミラン〈パヴァーヌ 第三番〉／バッハ〈無伴奏チェロソナタ第一番前奏曲〉／ソル〈練習曲作品60—1～6〉

今日、ほとんどすべての近代音楽に関わる楽器には教則本があり、そして教則本には必ず〈練習曲〉が登場する。このことはしかしつねにそうだったわけではない。たとえば非常に多くの（おそらくもっとも多くの）ギターのための〈練習曲〉を作曲したソル（フェルナンド・ソル 1778～1839）自身、おそらく教則本と〈練習曲〉は体験していない。彼のギター習得は、軍事官僚だった父親からのてほどきで、ソル自身も同じキャリアを期待されていたから、本格的な音楽教育を受けたのは比較的遅めだった。それも修道院に付属する音楽院の教育である。そこでは教会音楽が中心で、ギターは私的な趣味として続けられた。つまり教則本のシステムも、〈練習曲〉もソル自身にとってはどうやら存在せず、その後、父親を早く亡くしたこともあって、音楽教育は一時期本格化するが、それにはギターは含まれていなかった。ギターは特別に近く、また私的な性格のものだった。

ソルがギターの作曲を始めたのは、1808年、ナポレオン・ボナパルトがスペインを「解放」しようとした時、つまり軍事侵略した時で、彼はすでに音楽キャリアを中断し、士官学校に入っていた（母親の薦めに従い）。ソルは抵抗運動に参加し（ゴヤがあ有名なプロパガンダ処刑図を描いた時代である）、その自分に近い私的な楽器、ギターを駆使して、ギター伴奏の抵抗歌を作曲した。慰問バンドのような組織が立ち上がり、彼はそれにも参加したらいい。しかしナポレオンの占領が新しい「王国」樹立に連続していくと、彼は他の多くのスペイン人官僚軍人同様に、「新政府」に参加することになる。したがってその政府がナポレオンの凋落とともに崩壊した時、かつての仲間であった「愛国主義者」たちからの「協力者」^{コラボラテール}に対する復讐を恐れ、亡命同然にパリに移住するしかなかった（1813年、ソルはすでに中年に達していた）。

ギターの本格的な作曲活動が始まるのはこのパリ時代である。そしてその創作活動の初期に、すでに〈練習曲集〉は登場し、一生を通じて、節目毎の作曲と出版が繰り返されている。面白いのはしかし〈練習曲〉にあてられたフランス語で、われわれが普通に親しんできた〈エチュード〉という標題は、その連作の最初と最後にだけ用いられているのである。他のものは「レッスン」、あるいは「エクササイズ」という標題で括られている。通覧してみると以下のようなになる。

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 44 : 〈二十四の漸進的な小品集 (**Vingt-quatre petites Pièces progressives**)
(※ 〈小品〉とあるが、内容はあきらかに練習曲集である)
6. 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**)

通覧すれば、作品としての〈エチュード〉(ショパンの意味での)は前半に集中し、後半に至ると教育教授への関心が中心になっていくことがわかる(いわゆる〈練習〉への傾斜)。この最後に教則本がくる。それは端的に〈ギターのメソッド〉(**Méthode pour la guitare 1830**)という標題をもっていた。この教則本は版を重ね、彼のギター教育者としての名声を確立していくことになる(同時代のアグアドやカルカッシを凌駕するものであったことが記録されている)。

整理してみると、フランス語の〈エチュード〉そのものの中に、作品(仕上がった作品)と、練習(教授のための練習)が含まれており、それは原義の〈研究〉から派生したものであったことがわかる。そしてそれはつねに〈方法〉と連結されていた(プチ・ロベールの〈エチュード〉の冒頭定義には「習得または研究のための知的方法の適用」とある)。つまり〈エチュード〉は、〈方法〉、それも〈デカルト的方法〉の系譜上にあることがわかる。一言で言えばそれは〈近代〉そのものを体現する営為でもある。

しかし面白いのは(定位現象として興味深いのは)、デカルトがあつて、はじめて練習曲や教則本があつたのではなく、どうやら〈方法〉の誕生現場は近代音楽の方が先だったようだということである。たとえば教則本の祖型が見られるのは、ルネサンス後期にまで遡り、ルイス・デ・ミラン(1500頃~1561頃:フランチェスコ・ダ・ミラーノと間違えないこと)の〈名手〉(**El Maestro**)というビウエラ曲集(1536出版)がその一つの記録となる。彼はそこで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〈メソッド〉に対する意識を認めることができる。

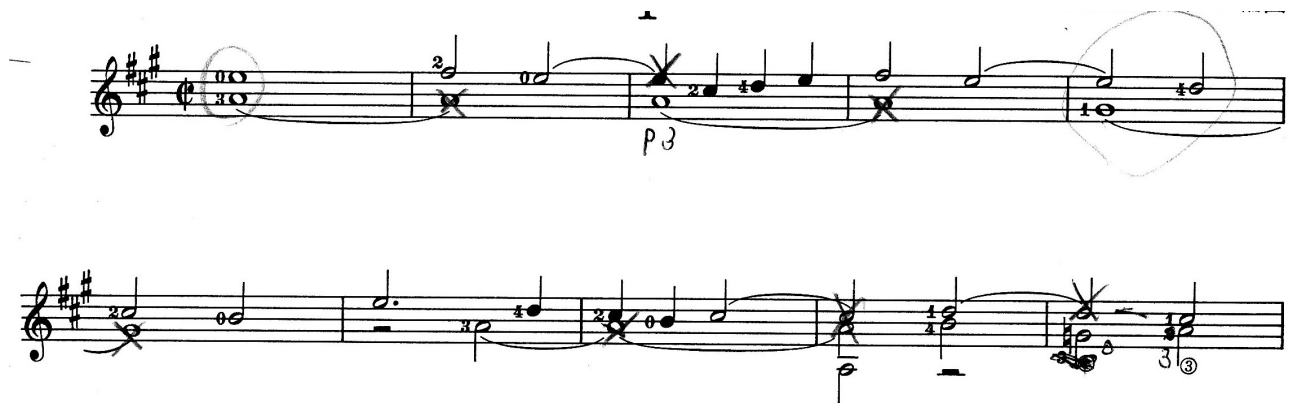
これはおそらく彼のこの曲集が、ビウエラという比較的新しい楽器(それはギターの前身にあたる楽器の一つだった)の最初期のまとまった曲集であつたことにも関係しているかもしれない。楽器は新しいが、しかし曲の形式はルネサンス(そして初期バロック)には馴染みのものだった。ファンタジアとパヴァーヌである。

このファンタジアというジャンルはすでにわたしたちは聴いている(前回:ミラーノ〈ファンタジアト長調〉)。フランチェスコ・ダ・ミラーノ(1497~1543)はリュートファンタジーの巨匠だったが、この〈幻想曲〉は近代音楽全体にとっての基本ジャンルにもなっていた。ベートーヴェンの〈合唱幻想曲〉(**Fantasie für Klavier, Chor und Orchester** 作品 80 1808年)とベルリオーズの〈幻想交響曲〉(**Symphonie**

fantastique 1830年)をあげれば足りるだろう。この二つとも、非常に〈実験的〉な曲だが、それはルネサンス期の〈ファンタジア〉にすでに見られた大きな特徴でもあった。ミラーノたちはそこで最先端の音楽書法を試すことを常としていたからである。あともう一つ、〈幻想曲〉の大きな特徴は、その私的な基本性格だった。つまり〈思いつき〉に近いといったらわかりやすいだろうか。私的な想像をはばたかせる世界、それが〈ファンタジア〉の世界で、これはやはり〈ファンタジア〉に熱中したリュート作曲家、ダウランドにも認められる特徴となっている。彼の「公的」なジャンルであった舞曲(ガリアルドやアルマン)に比べて、〈ファンタジア〉、あるいは〈ファンシー〉は「肩の力の抜けた」と評したくなるのびやかさ、自由な発想を基調としているからである。

わたしたちの連想も、いささかのびやかに、しかしあてどもなくさ迷いはじめたようだが.....

迷うついでにもう一つ、ルネサンスリュートに特徴的な新しいジャンル(当時の前衛音楽)があり、それは〈リチェルカーレ〉と総称されていた。ふたたびあのミラーノがその大家である。聴いてみると(弾いてみると)すぐその新鮮な実験精神、近代合理精神の息吹のようなものを感じ取ることができる(譜例1)



(譜例1: ミラーノ 〈リチェルカーレ 16番〉)

音階と和声の近親性が、近代音楽の構造文法の根幹にあることをすでに観察したが(ゴージュとカッコウ君に助けをかりて——前節)、その誕生の現場のようなものをここで観察することができる。さらにまた和声と対位法を連結するものが、〈根音〉(和音の基底音)のペダル音的活用であることも、誕生期の器楽対位法に特徴的である(イ長調主和音の根音Aのペダル音)。この語法はバロック期の通奏低音に継承され、そこからバッハの力強いペダル音(文字通りパイプオルガンのペダルにより演奏される最低音)の展開が見られることになる(第一節譜例◎参照)。

リチェルカーレ(Ricercare)は〈エチュード〉の〈研究〉の側面と重なり合う。それは英語のリサーチ、フランス語のレシエルシュ(recherche)と同じ言葉であるから、〈研究〉の範囲は人文と自然科学の両方をカバーすることになり、この総合性もルネサンスに特徴的であった。デカルト的合理主義との連関で言うと、厳格なデカルト的分析の大家、

マルセル・ブルーストの〈失われた時を求めて〉(À la recherche du temps perdu 1913~27)を思い起こしておくべきだろう。それは〈探求〉という名にふさわしい大作であった。そして粘り強い記憶のシステムへの固執も、この作品を一つの〈リチェルカーレ〉にしているとみてよい(近代合理主義の系譜は深く広がっている)。

〈探求〉と〈幻想〉とは密接に関連しつつ、なお活動のジャンルを分かっている。たとえばミラーノの対位法は、〈リチェルカーレ〉によって完成されていくと、〈ファンタジア〉の実に自由な展開を生むことになった。一つまた実作から例をあげておこう(譜例2)。

(譜例2:ミラーノ ファンタジアイ長調)

〈リチェルカーレ〉つまり〈探求〉の時点では、生まれ出たばかりのモチーフは、一步一步相手方を求め、和音の風光を確認しつつ進むような趣きがあり、これはシンメトリーや反復の多用に反映している。それがファンタジアでは放擲され、実に伸びやかに次々とモチーフ、和音、対旋律が出現しては消えていく。歩みは小走りになり、音楽の風光を次々と経巡る、その楽しみにひたっているのである(対位法はその完成期にこうした小走りを〈ストレッタ〉=モチーフの縮重として様式化した)。つまり.....想像力が自走する、それが〈幻想〉の世界であるから。

カントは人間の精神を知性(純粹理性)、意志(実践理性)、構想力(想像力の祖型、判断力を核心とする)に三分しつつ、彼の批判的体系を構築した。それはデカルト的合理主義の完成型であるとともに、近代前半の哲学的定位、その最大の成果でもある。それが時代の要請であり、また近代というマクロ人類史的な状況に即応した営為であったことは、こうした音楽史のディテールに見え隠れする、理性(知性)と想像力(幻想)とのからみあいに如実に認めることができる。つまり〈リチェルカーレ〉は知的探求として、〈ファンタジア〉は想像力(構想力)の自己展開として、ルネサンス音楽において芽生え、古典派に継承され、その時代にまさにカント的三律系が完成したということである。どうやら哲学を学びつつ、音楽に目ざめたあの日本の高校生は、例外ではなかったらしい。近代という時代そのものが、音楽し、哲学しつつ定位を行いつつ続けたようだからである。

しかし音楽をするには、楽器を習得しなければならない。これが難しい。しかしやりかたがあるはずだ、そういうところから今回のわたしたちの〈探索〉は出発したのだった。その〈探索〉の次の課題は、もちろん〈メソッド〉の確立である。〈方法〉意識ということ。それはいつ、どのようにして確立されたのか。

それはまず〈独習の教則〉として確立されたい。これがさしあたりの答えである。

それ以前、ルネサンス期において〈探求〉の対象となったのは、もちろん新たな音楽法であり、それはあの〈模倣〉理論、そして後述する〈不調和の調和〉理念によって推進されていた。たとえば上に述べたルイス・デ・ミランも、〈探求〉的な側面の非常に強い〈パヴァーナ〉を発表している（譜例3）。

（譜例3：ルイス・デ・ミラン 〈パヴァーナハ長調〉）

ここでは単純な主和音→属和音→下属和音→主和音（C1→CV→C1V→C1）という、これから数百年、わたしたちのこの現代までスタンダードな（そしてほとんどキッチュと化した）定型進行から、即座に対位的モチーフが生成することになる。この展開は、当時であっても非常に新鮮に、また大胆に響いたに違いない。ここでもしかし基本的な原理は、「カッ・コウ」である。つまり和音から和音的モチーフが自然に生成する、それを対位的に活用しているのである（アンダルーシアの荒地で鳴いたルネサンスのカッコウ君）。おなじミランは、和音に風土を響かせることができた。次のパヴァーナにははっきりとスペインの乾いた大地を感じ取ることができる（譜例4）。

(譜例4：ルイス・デ・ミラン 〈パヴァーヌホ短調〉)

この和音の現出する空間性は、実はミラーノ(ジョヴァンニの方)にもしばしば見られ、それは音楽書法的には〈完全五度〉によって枠づけられている(ドに対するソ、ミに対するシ等)。この形が登場するのは、古典派の和声では〈転回型〉においてであり、その第二型、ドミソならソドミの形に現れる(ソとドの間が完全四度)。これは少し専門的だが、教会旋法で常用されていた〈オルガヌム〉の並行五度がここには関与しているらしい。それはつまり、古典派の時代には「空虚」に感じられたのである。裸にドとソだけを響かせる場合、この空虚さ、つまり空間性はわたしたちも感じ取ることができる。したがって近代和声はその間にミを置くことによって(長三度の中間音を置くことによって)主和音以下を定義づけた。そして完全五度の裸形の使用を「和声語法違反」として禁止した。しかし転回型におけるその出現は許した。そうしないと和声の範囲が狭まり単調になる、というのがその理由づけだった。そしてさらに完全五度(ソと上のド)が部分的に出現する第二転回型は「不安定」であるから、その使用には注意を要する、と断りをつけた。以上の曲折は現在の標準的な古典和声法の教科書には必ず出てくる基本項目となっている。

わたしはしかしどうも順序は逆ではないかを感じる。そうした教科書的整序が行われるはるか以前に、和声的空間性に対する嗜好というものがはっきりと存在し、それが和声の転回型へと流れ込み、古典和声のある種の堅苦しさを緩和したように感じるからである。

定位哲学的に、また他の芸術ジャンル(特に視覚芸術)の近代的展開を援用すれば、ルネサンス運動の全体に、〈前進〉と、〈空間〉への嗜好を認めることは容易である(バフチンも彼の代表作においてそのことを指摘したことがある)。〈空間〉といっても、ゴシックのような垂直にのぼっていく、超越的な次元を現出する空間ではない(ステンドグラスによって幻想的に彩られたシャルトル大聖堂の空間など)。そうではなく、すっきりと三次元的に見通せる、遠近法的、幾何学的空間である。それは特に近代建築史においてははっきりとした画期を持ち、ブルネレスキ(1377~1446年)という大家を生んだ。ブラマンテやラファエロ(建築家としての)、またレオナルド(同じく建築家として)の師匠格にあたる大建築家である。少し譬喩を用いれば、ルネサンスにおけるル・コルビュジェのような存在だったと言えるだろうか(実際に彼は都市計画にも大きく関与していた)。

個人的な感慨を少しだけ入れさせてもらえば、わたしはミラーノのファンタジアにはドイツ留学の初期、マンハイムの語学研修時に出会った。それからすぐフィレンツェをしばしば訪れるようになり、それは研究テーマの設定とも連関していたのだが(テーマの一つ、ワールブルクの文化概念を知るには、彼の初期の専門であったフィレンツェ・ルネサンスを実地に知る必要があった)、ともかく現場にいくと相互に密接に連関しあった形態、芸術的形態の洪水に頭がぼんやりするほど圧倒されてしまった。その中でも大きな体験は、ブルネレスキのすっきりとした教会建築に出会った時である。その空間に包まれた時、わたしはすぐ既視感に襲われた。既聴感というべきだろうか。弾き始めたばかりのあのミラーノのすっきりと幾何学的な空間性を如実に感じたのである。この感覚は、今回久しぶりにまた彼の曲を弾いてみてもまったく変わらなかった。実にルネサンス的、フィレンツ

ェ・ルネサンス的なその響きの中に、わたしはまたブルネレスキの遠近法空間を感じていたからである。

もちろん定位哲学的には、わたし個人が問題ではなく、わたしにおける感官の組織、アイステーシスの中に射した普遍の影、それのみが問題である。

そこですぐまた客観としての実例にもどるならば、ミラーノの空間性が都市的、幾何学的であるのに対して、ミランの空間性は風土、より大きな大地の広がりをおぼわすことが特徴的である。しかしまたそれはルネサンス的空間であり、やはり遠近法的、その意味で幾何学的である。遠近法は建築内部に活用されたばかりでなく、最初期から風景画との近親性を如実に示したからである（フランチェスカの例など）。

ルネサンス芸術の空間性に対する嗜好は、続く時代に二極化していった。一つは外面化ということであり、それは建築ではファサードの平面的な〈絵〉に対する嗜好へと帰結する。同時に内部空間の明澄さは失われ、たとえば建物の内部は著しく暗くなっていった。バロックの空間、レンブラントの疑似演劇空間が始まることになる。それは宗教戦争とその後の長い荒廃に照応した、一つの〈焼け跡〉の定位表現型でもあった。もう一つの方向は、これもレンブラントによって体現されている〈内面化〉の方向である。この時代に、古典的な和声法、および対位法が完成されていくわけだが、それがすでにミラーノやミランの明るさ、また広がりをおぼわすことは容易に連想できるだろう。〈完全五度〉の空間性は、文法的に禁止されるに至ったのである。

しかし〈メソッド〉の完成にはまた、この〈内面化〉が不可欠であったことも確認できる。ミラーノやミランから、バッハをつなぐライン（だいたい1500年頃から1700年頃）に、この〈内面化された方法〉の発展、展開が深く静に進行した。楽器習得という面ではまだはっきりとした〈教則本〉は登場していなかったが、その〈方法〉はすでに近代化の基軸にそって行われつつあった。それは一言で言えば、〈独習〉である。

この〈独習〉の基軸は、この時期の（そしておそらく近代全体の）最大の音楽家であるバッハの場合にはっきりと認めることができる。

バッハ（ヨハン・ゼバスティアン・バッハ 1685～1750）の祖先は、ルターの宗教改革によって人生行路が大きく変わった人々の一人だった。十六世紀半ば、バッハの高祖父（曾祖父の父）はハンガリーあたりからルター派としての迫害を遁れ、中部ドイツに定住した人物だからである。彼はパン職人として人生を終えたが、その子息たちはすでに音楽で身を立てはじめ、楽士楽員、市の公式の楽団人、音楽監督、そしてルター派の音楽キャリアとしては最高位の大教会合唱隊長（カントール）や小邦宮廷（ドイツは中世的な四分五裂した領邦国家の集合体の姿を遅くまで保った）の音楽監督（コンツェルトマイスター）として、北部中部ドイツ中に散っていった。バッハの父はアイゼナッハ市の音楽員であり、その地方の領主宮廷の楽団にも所属していた。その父の死後彼をひきとり教育に配慮した長兄は近くのオールドゥルフという街の教会付オルガニストである。彼はまずヴァイオリン（父から）そしてオルガン（この長兄から）を習得し、まずヴァイオリニストとして、ついでオルガニストとして安定した生活に入ることができた。職業的には上昇を続け、ワイマールとケーテンの領邦宮廷の音楽長をつとめ、最後に大都市ライプチヒ

の大教会（トマス教会）のカントールに就任し、そのまま死ぬまでその位置にとどまっている。

このように、宗教改革、宗教戦争の闇を経てやや安定を取り戻したドイツにおいて、バッハの音楽キャリアはそれを代表するにふさわしいものだったが、非常に興味深いことに、彼は「正規の」音楽教育を受けていないのである。ヴァイオリン、オルガンは親族からの個人教育だった。そればかりでなく、これが真に驚かされることだが、作曲技法はすべて独学で身につけたものだった。これに関しては有名な音楽家だった（その当時はバッハ自身よりも有名だった）、カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ（1714～1788）が、「バッハ自身、自分は作曲家としては独学者に属した、とつね日頃言っていた」と証言している。バッハが作曲をしていることは周囲も知っていて、そのごく少数は楽譜出版もされていたが、大部分の作曲は教会付音楽監督としてのカンタータの作曲、またその都度の宮廷祝祭のための音楽として、上演したさきから忘れられていく仕組みになっていた。バッハは生前はなによりもオルガニスト、チェンバリストとして名声をほくし、特にその即興演奏が一種の「名人芸」としての評価を得ていたことが、同時代資料から浮かび上がってくる（彼を宮廷に呼んだあのフリードリヒ大王の言葉など）。

そればかりではなく、このオルガン、ヴァイオリンも、すでに中世的親方徒弟関係を離れ、専門のシステムが教会や音楽好きの宮廷で始まりつつあったにもかかわらず、彼は親族からのほどきのあとは、また独習のみで一流の演奏家にまで大成していく。そしてまた、これも注意にあたいするのだが、バッハ自身の教育は当時の音楽家としては破格なほど、「正統」なのである。インテリとして正統という意味で、リュツェウム（フランス語のリセと同根）という今日のギムナジウムに相当する学校（高校と大学教養課程を兼ねる）で受けた教育には、ラテン語、数学、天文、地理、哲学、神学（ルター派神学）が含まれていた。わたしたちの大学教養課程（すでに空洞化してしまったが）の遠い祖型の教育体系である。バッハ自身、非常に教育熱心で、息子たちはとうとう大学にまで行くことになった。そして彼らは音楽家としても、社会人としても堂々たる人生を歩んでいくことになる。

近代音楽の精髓を肉体化したようなバッハにして、この音楽教育の不在は非常に目立つ事実だが、ではそこに〈方法〉、〈練習〉、〈教則〉が不在のまま、〈天才〉として名演奏家、達人に経上がったかという、まったくそうではない。バッハはパガニーニでも、サラサーテでもなかった。そのことは彼の直弟子たちが知悉していた。まず才能のある息子たち、続いて才能の豊かな楽団員たちが住み込みで彼から音楽を、演奏を習う、これが「功成り名遂げて」以降のバッハの日常だった。立派な音楽家に仕上がっていった直弟子は80人を越し、彼らを通じて、バッハの〈教育的作品〉は深く静かにドイツの、そしてヨーロッパの楽界に浸透していくことになるのである。そしてバッハの〈方法〉がもっともはっきりと発揮されたのは、まさにそうした作品によってだった。

まず二番目の妻アンナ・マグダレーナのための〈音楽手帳〉があり、続いて息子たちのための〈インヴェンション〉、〈平均律〉（第一集第二集）が生まれていく。すべて独習で身につけた奏法と、作曲法を伝えるための教育素材だった。これが広がっていくと、たとえばベートーヴェンも自身対位法に熱中し、バッハを本格的に研究するずっと以前、少年

時代にすでに〈平均律〉をピアノ教程として、ピアノ教師から（バッハ派の薫陶を受けた教師から）教わることになる。ずっとあとの話だが、現代音楽にバッハへの憧憬を織り込んだあのヴィラ＝ロボスも、専門の音楽家になるずっと前、少年時代に伯母が好んで弾いていた〈平均律〉によってバッハの世界に開眼したことが伝わっている。

バッハにおける音楽独習の個人性と、その結果としての公開性、つまりヴィルトゥオオジテート（名人芸）、また作曲技法の前衛性と普遍性の齟齬はいったい何を意味しているのだろうか。その現象そのものになにかの時代性、あるいは普遍性が内在しているのだろうか。それともそれはバッハにおいて一回的に現象した特異な個性なのだろうか。

個人性と公開性の二律背反のラインにそって、バッハの人生をいまいちど眺めやると、面白いことに気づく。まず社会人としてのバッハの上昇志向のタフさである。一つの職業から転職する時、俸給は時として数倍の規模でふくれあがっている。これはたとえばカントールの場合も、通常のサラリーではなく、〈名手〉としてのサラリーであるから、通常の規模をはるかに越えるのである（彼の俸給にかんしては詳しい記録が残っている）。これは子だくさんの彼にとっては、必須のタフさだったことは分かるのだが、しかし〈純粹音楽家〉としての彼を知っているわたしたちは、やや戸惑わされることも多い。たとえばそれなりに好待遇だったワイマール公国の音楽長から、さらに待遇のよいケーテン宮廷のそれへとこっそりくらがえしようとした時は、それが発覚してきわめてまずいことになり、逮捕拘留までされている（平謝りに謝って釈放された）。あるいは最後のライブチヒの教会音楽長の時代も、カトリック教会のためのミサ（いわゆる口短調ミサ）や、〈ブランデンブルク協奏曲〉といった代表作を貴頭に献上し、名目的な肩書きを得ている。これは彼の待遇を決める市参事会にたいして、それなりの〈重み〉を得るためであったらしい等々。

しかしその一方で、音楽プロパーに関しては、完全に音楽の価値にのみ規定された、〈純粹〉そのものの姿を示す。弟子を無償でかわいがり育てたことは既に述べたが、これは師事しようとする場合も同様で、若い頃ハンブルクに行って当時北ドイツ楽派を代表していたブクステフーデ（1637～1707年）のオルガン演奏を学んだ時もそうであったし、晩年、ヘンデルに会おうとしたのも（結局果たせなかったが）、その音楽の斬新さに本当に驚嘆したからだった。

そしてその最後に、音楽的営為、特に作曲の〈純粹さ〉がやってくる。教会音楽や宮廷音楽は当時一種の〈機会音楽〉（*Gelegenheitsmusik*）であり、今風に言えば「イベント音楽」として生産消費のサイクルにきれいに乗っていた。つまり演奏され、消費され、あっという間に忘れ去られる運命にあったということで、職業音楽家としてのバッハの〈公的活動〉の大部分もこのサイクルにきれいに乗っている（受難曲ですら再発見、再演奏されるまで一世紀近い時間を要した）。しかし一つだけ、それにはまったく乗らない分野があった。それは純粹器楽曲の分野で、多くの〈無伴奏〉器楽曲が含まれることになる（無伴奏ヴァイオリン、無伴奏チェロ、無伴奏フルート、そしてリュート組曲もある意味このジャンルに属する）。鍵盤楽器の代表になりつつあったチェンバロ（ハーブシコード／クラブサン）もこれに入れてもいいだろう。

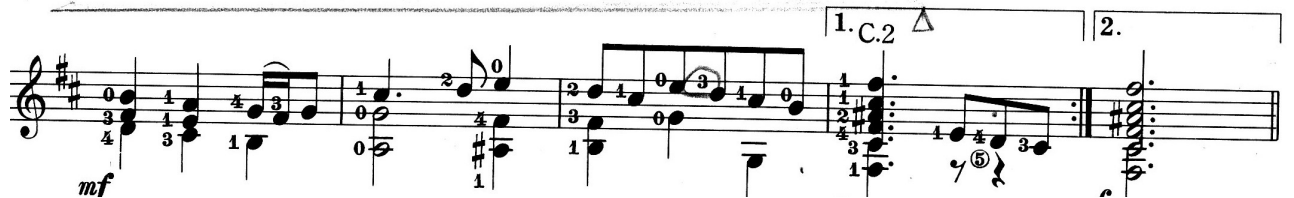
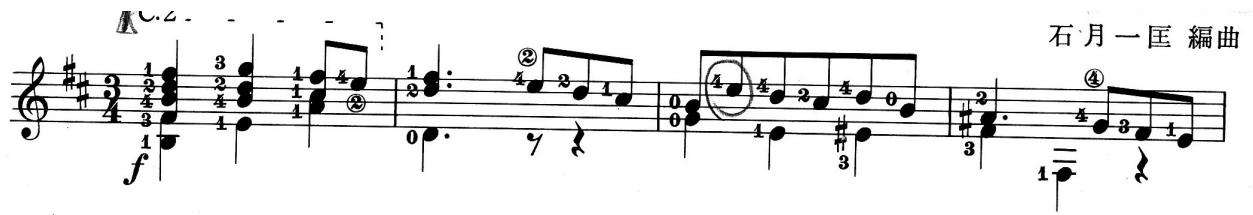
この〈純粹性〉は、まず歌曲、舞曲からの器乐的自立をうながす。これはすでにしかし彼以前に大きな潮流となっていた（すでにルネサンスに始まった運動だった）。〈組曲〉の

形式が代表的なもので、それは〈舞曲の組曲〉の意味である（〈フランス組曲〉、〈イギリス組曲〉、そして〈パルティータ〉等）。それはすでに〈踊らない舞曲〉、つまり内面の舞曲になっていた（この舞曲の内面化はまた後にまとめて扱う——第六回参照）。こうした舞曲の純粹性を啓く入り口に、〈前奏曲〉が置かれる。〈前奏曲〉はあの〈リチェルカーレ〉の後裔たちであり、そこでは方法的探求が行われるという約束事も他も保たれていた。〈組曲〉を〈前奏曲〉で始めるのも、すでにバロックの定番だった（ヴァイスの多くの組曲など）。しかし、無伴奏による純粹音楽の展開は、ほとんど彼独自のものである。そこではまた、和音と旋律の統合体としての分散和音の機能が極限にまで追求された（譜例5）。

無伴奏チェロ組曲第1番から

（譜例5：バッハ 〈無伴奏チェロ一番前奏曲〉（阿部保夫編曲））

これは〈方法〉と〈純粹〉の理念的結合、その記念碑である。そして彼はまったく何の公演、上演、演奏のあてもなく、〈純粹に〉その作曲に没頭しているのである。そこにはしかし、いかなるペダントリーも、また身構えた皮相さもない。まったくの平常心と、そして穏やかな幸福感の充溢のようなものがわたしたちを包む。それがまた短調になると、厳しい実存の淵のようなものへと連続する（譜例6）。この長調の明朗さと、短調の実存性（時として普遍宗教性に至る）という、長短のメリハリある使い分けも、彼において完成された主観表現の定式である。その大前提となる、和声の教会旋法からの最終的な独立がなされたのも、ちょうどこの時代であり、バッハはその力強い推進者の一人だった。この現象も能く見れば、中世的宗教性への復帰というよりは、逆側のルター派に内在する運動、つまり教会制度の主体化、世俗化、そして個人化と本質連関したものだだったと見るべきである（後述）。



(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〉)

この〈サラバンド〉も当時の宮廷、民間で踊られたゆったりとした三拍子の踊りだが、それをバッハは非常に好み、この曲を始めとする、多くの名曲を残している。

〈純粹さ〉、そしてそれから導出される〈純粹器楽曲〉のもう一つの系は、個別の楽器すら離れ、〈音楽そのもの〉が鳴り始めることだった。したがって、〈編曲〉への道が容易に啓けることになる。原曲においてすでに〈音楽〉は個別の楽器、その様々な制約を離脱しつつあったからである。

これもバッハ自身の〈方法〉に含まれていたことは、彼自身、積極的に自身の曲をいろいろな楽器で試し続けた（多くの編曲を残した）ことによく現れている。これは後世、クラシックギターの地位、特にコンサート楽器としての地位を上げることに腐心したタルレガやセゴビアにとっては、ほとんど予定調和的な〈福音〉のようなものだった。つまりバッハほど、ギター編曲に適した作曲家はいないからである（これはほとんど断言できる）。じっさいに、わたしもオリジナルの無伴奏も非常に好きなのだが、ギター編曲にも捨てがたい味わいがあることと実感し続けている。それはまた楽器のそれぞれの特性にも裏打ちされた音楽的事実でもある。つまりギター演奏における和音、そして分散和音の比較的な容易さ、豊かな響きといことで、これはたとえば単旋律におけるダイナミズム（クレシェンドはギター単音はできない）の減少（編曲による減少）をしっかりと補っていると感じる。バッハ自身が無伴奏ヴァイオリン、チェロを自身リュート組曲へ編曲していることも（組曲第三番、第四番）、わたしの感覚が特異ではなく、バッハ自身のそれと通じることを証していると思う。

さて、こうした孤独な〈方法〉の探求、その唯一の社会性は、その教育的価値だった。純粹器楽曲がまた、〈教育素材〉としての価値をバッハ自身にとって有していた。バッハの作曲がこうした素材を通じて広がっていったことはすでに上で述べた。

タフな上昇志向の、教育熱心な社会人と、〈純粹〉な音楽的営為、このコントラストはいったい何を意味するのだろうか。それは〈天才〉固有のタフネスと純粹さの並存だろうか。

どうやらそうではない。

それは結局、近代音楽の背景、その根底にある自我の形態にまで遡る、一つの社会現象、その意味での普遍現象ではないかと思う。

つまり、近代音楽は、近代的な自我、合理的で純粋な自我の営為であったということ。そのことがもっとも典型的に、大規模本格的に、またおそろしいほどの豊饒さを伴ってみられるのが、バッハという希有な現象であったということ。

バロック期は、デカルト的合理主義が完成し、一般化していく時期でもある。それに伴って音楽の生産消費も、中世的なそれから最後の訣別を果たすことになった。つまり……い〈演奏会〉の登場である。それが最初に定型化したのは、イギリスとドイツにおいてだった。イギリスでは〈コンサート〉という形で、市民商人を含む社会上層部に室内楽の演奏会が広がり、ドイツでは特に北部のハンザ同盟都市を中心として、〈市民のための演奏会〉とそのための組織（最初の市民オーケストラ）が組織されていく。バッハ自身、この組織に深い関わりを持っていたことが知られている。

つまり市民は、まず音楽鑑賞の主体として、純粋自我として彫琢されていった。

これは哲学の牽強附会ではない。

一つ遠い例え話をすれば、読書は古代には存在しなかった。音読のみだった。これはアウグスティヌスによって証言されている。彼はミラノに行って先輩のアムブロジウスに会った時、彼が黙って何かしているのを見た。手元には巻物、つまり本がある。アウグスティヌスはすっかり驚いてしまった。彼は黙読をしていたのだ！それは古代にはありえないことだった。書物はつねに音を出して読むものだったからである（『告白録』）。これは修辞学が諸学の王者だったことと関係している（アウグスティヌス自身、教父となる前は異教徒の修辞学教師だった）。古代社会の外面性が、中世的内面性に大転換していく、その転換期のきわめて印象深い寸景である（アウグスティヌス自身、その大転換の中心にいたわけだが）。

似た驚きを、中世の教会人、信者、そして宮廷人は近代的〈演奏会〉に対して感じたことは間違いない。特にその演奏直前の完全な沈黙に対して。〈機会音楽〉であったそれまでの音楽では、敬意賞賛は〈イベント〉に対してであって、音楽に対してではない。だから宮廷人は雑談しながらBGMとしての音楽を〈たしなみ〉としてほどほどに楽しんだし、教会で沈黙すべきはミサの儀礼や説教に対してであって、付随する音楽に対してではなかった。このことは音楽を説諭の大きな手段とした（賛美歌のシステムの活用）ルターによってまた変容していったが、そこにおいても賛美歌の前の一瞬の沈黙は、〈敬虔な沈黙〉であって、〈演奏会〉のあの絶対的沈黙とは異質である。そのことはすぐに想像できるだろう（自身キリスト教徒であれば、それはもう常識に近い体験となっているはずである。そもそも賛美歌は宗教儀礼であって、演奏会ではない）。

ここでもわたし、あの田舎の少年に登場してもらおうか。

わたしが〈コンサート〉を始めて聴いたのも、ちょうどギターに熱中しはじめた頃だった。地方交響楽団のベートーヴェンコンサート、たしか五番と六番あたりだったと思う。そして強烈に印象に残ったのは、なんと演奏ではなく（よく「ラッパ」が裏返ってしまったことを除き）、この直前の異様な沈黙だった。わたしが始めて体験するこの独特の沈黙、これにわたしはすっかり圧倒され……そして感動していたのである。

あまりに哲学的な感動だったのかどうか……いまだにわからない。

しかしそのあとの遍歴で得た知識を補填してみると、この時、何がわたしの内面において、そしてわたしの廻りの人々の内面において、起きていたのかは大体わかる。

つまり……賢治風に説明すれば、そこでわたしも、わたしのまわりの人々も、〈みんなのおのおののなかのすべて〉(『春と修羅』序)であるなにかに身構えていた、ということになるだろう。この身構えたわたし、それが〈純粹自我〉である。それは〈近代自我〉の核心部で形成されていった定位型であり、近代生活のあらゆる細部と有機的に連結されている。そしてそれがもっとも〈純粹に〉現出する場面が、この音楽公演の直前の沈黙であるということ。

近代のシステム自体が、この純粹な自我を前提としている、ということ、またあまりに哲学的に響くだろうか。ではこう言ってみよう。近代的システムのほとんどは、合理的なものとして設計されている。その設計者は合理的に考えてプランニングをし、その設計図を受けとった建築集団も合理的にふるまい。完成されたシステムの運行も合理的に行われる。少なくともその大半はそうである。するとこの合理性に対する準備修練が必要になる。もっとも一般的なものは学校教育であるが、そこではたとえば〈宿題〉が出される。〈宿題〉に向き合うわたしたちは、頼りなげに一人であり、そして沈黙している。大人に答えを聞きたいのだが、それは〈ずる〉だから我慢する。結果を見つけたり、見つけなかったりして提出し、やがて点数がかえってくると、ほっとしたり、おおいにうなだれたりする。しかしつねにまた、その結果の〈フェアネス〉にはどこか納得している(評点が公正に行われるなら)。このすべての過程が、〈みんなのおのおののなかのすべて〉、つまり妥当で、フェアで、公開された、合理性をめぐっているのである。そこではわたしたちのすべては、単位であり、モナドであり、アトムである。つまり……最小単位の〈普遍〉である。

どうして千差万別の個人が、ひとしなみに〈普遍〉に変容したのか。変容するのか。この点に近代的定位の本質と謎のすべてが宿っているといても過言ではない。したがってこの話をするわたしも、それを聞いて下さっているあなたたちも、おおいに哲学的な気分になっているはずだが……

問題があまりに普遍的であると、すぐにまた茫洋と一般化してしまうから、ぼんやりしない前に、また具体的な場面にもどって考えを続けることにしよう。

まずこの〈純粹自我〉には歴史的なチャンピオンが一人いた。〈方法〉の普遍性を最初に説いた哲人、ルネ・デカルト(1596～1650年)である。『方法叙説』(序説ではなく叙説が正しい)で説かれる〈方法〉の要諦は、四つのモメントにまとめられている。

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。

明証性は、理性によって審査される明証性であるから、このわたしのコギト以外の審判者は存在しない。これはわたしたちはすぐに首肯できる。もう一度上の譬喩を用いるなら、宿題をやる小学生ですら、問題を解くときには、この〈わたしに見えるはっきりとした感じ〉に頼っている。これは反省してみるとすぐにわかる。そしてそこに史的反省を加えると……このわたしにおいて最終確認が行われる真偽というのは、まったく新しい、すくなくとも近代になってはじめて登場した検証法だということに気付き、あらためて驚かされるのである（ちょうど中世人の黙読が、音読しか知らなかった古代人には驚きであったように）。

しかしすぐに言うておかねばならないのは、その検証法は、デカルトによって始められたのではない。近代が始まる時、それはヨーロッパでも、アジアでも、アジアの日本でも、まったくおなじ質の、〈主観的判定〉の是非が重要であるとされ、それが常態化し、常識化していくのである。そして〈われわれ〉は、この判定主体の均質な集団として現れ出る（〈みんなのおのおののなかのすべて〉を有した集団として）。

これがなぜなのかは、具体的な「近代化現象」にそった検討を必要とするだろうが、あらかじめそれは、〈近代的生産様式〉、つまり機械情報革命が可能にした、〈端末である均質なわれわれ〉の実体とどこかで本質連関しているにちがいない、そう直感することは可能である。ともかくわれわれはアトムであり、個我として理性をやどし、その理性が真偽をいま、ここのわれの眼前で判定する。その判定の是非、その責はわたし一人が追わねばならない。宿題の解答がまちがえれば、赤いバツがつく。それはもう子供でも知っている。そしてわれわれのすべては、かつてそういう子供だった。コギト・エルゴ・スム。正しく判定し（しようとし）、そして生活している。

分析もわかりやすい。これもしかし、近代がはじまってようやく〈方法化〉したやりかただった。それまでは〈本能的に〉分析していたということかもしれない。たとえば分析が顕在化するの、軍事においてだが、マラトンの戦いで、いっせいに進軍し、闘っていた重装歩兵たちは、アレクサンドロス大王の時代になると、長槍兵と騎兵の組み合わせに進化し、戦場の分析をあらかじめ行うことが習慣化していた。そして大王の得意とした、〈退却をみせかけ、追跡する敵の戦列を長く伸ばし、反転して攻撃する〉というのは、ナポレオンが得意とした、〈騎兵による中央突破、孤立した各部隊の括弧撃破〉を彷彿とさせるものがある。彷彿とさせるが、大王はまだ直感で動き、ナポレオンは自己の裡なるマニュアルによって動くところが、古代と近代の違いである。ナポレオンは十分にカルテジアン（デカルト主義者）だったと言い換えることもできる。

軍事と分析の連関をもう少し敷衍しておこう。

デカルトが最初に軍務についたのは、これも志願してだが、オランダの独立戦争だった。八十年戦争とも言われる、その戦争の末期にオラニエ公マウリッツ（1567～1625年）の軍隊に参加している。このオラニエ公は名将として知られ、強固なスペイン軍と戦うために、ばらばらの傭兵にひとしかったオランダ軍を近代化していった。その近代化の

かなめも、分析による規格化だったことが知られている。ばらばらの動作を小部分にわけ、それを教練によってたたきこむ、この方法は以降、現代にいたるまで、近代軍の基本中の基本となっている。若きデカルトが、そこからなんらかのヒントを得たことはほぼ間違いないと思う。この近代化において、兵はたんなる〈単位〉として操作補填の対象となる。ここにもアトム化した〈コギト〉の合理性と規格性が透けて見えるのではないだろうか。

〈方法〉にもどろう。

明証性は、近代的日常、そこでの〈頭の使い方〉の基本だった。それを〈哲学的真理の明証性〉へと拡張してみせた時、〈近代哲学固有の〉絶滅死がおこった。明証性を持たない言表、ドグマ、大系は、すべて〈偽〉、あるいは〈低次の真偽不明の言表〉とされたのである。こうして、人文主義、その古典礼賛のほとんどすべてが、ひとまず切り捨てられることになった。特にその核心部にあった、自然神学、オカルティズム、魔術的科学（たとえば錬金術）が捨て去られた。まだそういうあやしげな魔術に手を染める者はあとをたたなかつたが、しかしもう胸をはって、どうどうとやれる時代ではなくなった。ニュートンも錬金術に熱中したことが知られているが、それは職を失いかねない危険をおかしたものだ。錬金術師が公職についていたのがルネサンス期であるから、はっきりと時代の空気そのものが変わったのである。

しかしまたそこにおいて一貫していたものもある。それが音楽が先駆となった〈探求〉と〈方法〉の意識だった（〈リチェルカーレ〉から〈エチュード〉の系譜に流れる合理的意識）。デカルトの〈方法〉はその延長上にある集大成であり、けっして（彼がそう感じたような）大革新ではなかつた。やはり時代が彼のシステムを必要としていたのである。そしてそのシステムの検証もまた、デカルト的なコギト＝純粹自我の判断に委ねられた。

さて、それでバッハである。彼の独特の独習と教育システムは、このデカルト的〈方法〉とどう関係があるのだろうか。

それは彼の楽器習得の現場に遡れば、明らかになると思う。

そこでは彼は一人であり、孤独であり、たよりになるものは全くなかつた。孤児の彼は長兄の言うままにオルガンの鍵盤に向き合った……のではない。彼はすでに〈メソッド〉を持っていた。その〈メソッド〉はつまり、与えられた課題を分析し、操作し、つまり分解して組み立て、そして全体化する（一曲として通して演奏する）その真にデカルト的な能力である。そしてその妥当性の検証はすべて〈自己〉において行われた。つまり彼は音楽的な次元で〈純粹自我〉であった。これが彼が短期間にオルガンの大家、真の名人に経上がっていった、真の背景である。つまり……彼は〈教則本〉を自分で作りながら、同時に練習を行い、上達していったのだと言い換えてもよい。わかるように、〈独習〉で身につけた作曲技法も、まったく同じ〈自己メソッド〉をめぐって行われた。

この習得と自己教育（独習）の主体である〈自己〉の質が問題である。

バッハの場合、それは限りなく〈純粹〉に近かつた。つまり……〈みんなのおのおののなかのすべて〉であった。だからこそかれは、名人に経上がった彼は、即座に自己の体験を〈方法〉として組織し、息子たち、弟子たちを教育することができたのである。この自己修練とその結果の他者への還元もきわめてデカルト的、近代合理的な現象で、『方法叙

説』自体、そうした自己修練の記録、そしてそれ他者の〈理性〉教育へ還元しようとする公人としての意識によって貫かれているのである。いわばそれは彼の〈インヴェンション〉であり、〈平均律〉である。

上のモデルを再び使えば、オルガンを急速に習得するバッハは、つまりは〈宿題〉をする、せざるをえないわたしたちの遠くて近い大先輩だったとも言える。そこにおいてはすべては〈純粹〉で、〈客観的〉で、かつ〈沈黙裡〉に行われたからである。そこでは行為自体が自己目的化していた。それは究極の道具である、自己目的化した道具である楽器の習得にはきわめてふさわしい〈方法〉だった。

しかし対比が妥当するのはもちろんここまでで、バッハの場合、次々と自分で〈宿題〉を思いつき（重要な〈インヴェンション〉＝創意工夫のモメント）、それを解き続けたからこそ、おそろしく短期間で〈大家〉に仕上がることができたのである。

しかしパイオニアには、心酔し、私淑し、追隨する弟子信奉者が続く。これもバッハの場合の例外ではなく、近代の普遍現象である。それはやはりアトムの相互認知であって、たとえば中世的な徒弟関係ではまったくない。ここでもバッハと弟子たち、その遠い子孫としてのわたしたちバッハ愛好家とバッハをつなぐものは、〈おのおののなかのすべて〉であり、それ以外ではない。つまり両者に宿る、本来的に内在する、〈音楽理性〉の普遍的な働きが両者、天才と凡人を固く連結する。

もちろんデカルトが近代哲学史のチャンピオンであり、天才であったように、バッハもまた近代音楽史最大のチャンピオンであり、天才であった。しかしここで天才と凡人は、はっきりと、本質的に、連結されている。チャンピオンであり、天才であることは、いわば〈純度〉によって達成されており、範疇的に異なる要因はまったく介在していないからである。楽器が平均的な人間の能力にあわせて設計されているように、また思考能力の要素のすべては（デカルトの言う〈コギト〉、カントの言う〈理性〉は）わたしたちに〈天賦〉の能力として与えられているように、その意味でデカルトもバッハもルネサンス的な意味での ウオモ・ウニヴェルサーレ 普遍人であり、同時にまた近代の平均人でもある。しかしその核心部の〈純粹自我〉の純度、強度が並外れていた、そのことを彼らの思考過程と音楽過程は明白に証言している。

総括すれば、わたしたち近代人はすべて（定位において）〈純粹自我〉たるべく運命づけられており、この運命の最大の実現者たちが、デカルトであり、バッハであるということだと思ふ。つまり彼らはわたしたちのモデルであり、その作品世界はいまだにわたしたちの思考、音楽的営為の源泉となっている。

ここで日本人であること、その〈風土的独自性〉を持ち出さないほうがよい。

〈純粹自我〉に与えるべき呼称は、近代普遍人であって、その背景には真に人類史的な、種史的なマクロの状況が厳然として介在しているからである。つまり第二革命、機械情報革命の普遍性がここでも決定要因となる。日本的近代はたしかに存在し、わたしも日本に生まれた個我だが、その定型は日本という場所にはなく、第二革命の総過程によって本質規定されている。だからこそ〈純粹〉なのである。

とはいえデカルトはフランス人であり、バッハはドイツ人だった。したがってこの集団の位相において、近代文化史の個別の位相において、わたしたち日本人もその〈受容〉の

深度、範囲を試され続けることになる。フランス人デカルトに理解がとどまるのか、ドイツ人バッハに受容がとどまるのか、そこにおいて試されるのはわたしたち自身の地域性とその中に宿る普遍性であって、逆ではない。そこにはデカルトの時代性、地域性、バッハの時代性、地域性は介在していない。そもそも時代と地域を越えて発現した、デカルトとわたしの間の引力、バッハとわたし（純粹自我としてのわたし）の間の引力の源泉は、普遍性であって、地域性でも時代性でもないからである。このことをわたしは、わたしの自我の内奥（近代的内奥＝コギト的内奥）において確信している。そのようにわたしもまた形成されてきた。近代というマクロ状況の中で生きようとして、必死に〈宿題〉をする、無名の一人として、と総括できるかもしれない。

さて、ようやく本来の〈宿題〉に辿り着いた。ギターがうまくなりたいのだった。難しいギター、なにかやりかたがある。それで〈教則本〉のメソッドに辿り着いた。そこにはたしかに〈宿題〉がある。つまり〈練習曲〉がある。

わたしの〈教則本〉は、当時のオーソドックスな型に従って、最後のあたりに〈月光〉を登場させ（おおいに学習意欲を高め）、中間部はカルカッシ教則本風の音階と和音の〈砂漠〉だった（チェルニー風といったらピアノに親しんだ人にはすぐ理解できるかもしれない）。しかしそのあちこちにオアシスがあった。ソルの練習曲である。その大半は後期のもの、つまり彼が意図的に教育用に書き下ろしたものだだった。

ソルの作曲キャリア、特に練習曲をめぐるそれを見てすぐに気がつくのは、彼が〈演奏会〉から〈教室〉に下りてきた天才的演奏家にして教育者だったということである。初期の二つの練習曲集はオーソドックスに〈エチュード集〉と題されていることから予感されるように、〈作品〉としての、演奏会発表を意識した高度に音楽的な（そして高度の技法を要する）集成であって、ショパンのエチュード集に照応している。それはパリでまずプロの音楽家として自立しようとした、自立せざるをえなかった、中年を過ぎたソルの強い意志と野心を感じさせるものである。後年、同じような野心を持った一人の演奏家が、ソルの練習曲のアンソロジーを編んだ時、その大半をこの二つのプロ用の作品集から採録したのは偶然ではない。アンドレス・セゴビアの〈ソルの二十の練習曲集〉がそれで、これはいまだにプロ演奏家のレパートリー（そしてハードル）となっている。

その名人のソルが、年を経て次第に一般音楽愛好家の次元にまで下りてきてくれたのは、後世のギター愛好家としてまことに悦ばしい限りなのだが、ソル自身は分裂した気持ちだったらしい。おそらく自分の〈超絶技巧〉がこうした〈大衆化〉によって正しく評価されなくなるのではないかと感じたのかもしれない。それで最初のその教育的曲集（作品3 1番の冒頭）にはこうぶっきらぼうに記した。

「この練習曲は、楽譜が読めさえすれば誰でも弾けるものである。そのおもな目的は、学習者の左手を、正しいポジションに慣れさせることである」(ソル〈作品3 1—1への序文〉)

このそっけないコメントがつけられたのは、あの素晴らしく古典的な練習曲だから驚かされることになる（前回講座の譜例3）。さらにいちだんとそっけないコメントが、最後の時期の練習曲集、作品六十の一には添えられている。

「最初の六曲の練習曲は、たんに、どの音がどこで生み出されるかを知るための実習にすぎない」（ソル 作品60への序）

しかし優れた教育者でもあったソルは、これではいけないとすぐに反省したのかもしれない。きわめて適切な、懇切丁寧な指示が続くことになる。

「しかしながら（つまり曲は非常に簡単ではあるが——前野）、指定された運指を守っていただきたい。また押弦した指は、ほかの弦で使用する必要が生じるまで（あるいは同一弦上のより低い音、または開放弦の音を発するまで——ソル）、上げないように気をつけていただきたい。そうすることによって、学習者は知らず知らずのうちに、左手の正しいポジションを習慣として身につけることができるからである。速度が明記されていない練習曲は、はじめはゆっくりと演奏し、確実な技術を身につけていくにしたがって、だいに速さを増していくべきである」（同上）

これは現代のギター教室でもそのまま妥当する、とてもよいアドヴァイスだと思う。面白いことに、とくにこの作品六十、最後の練習曲集にはソル音楽のエッセンスのようなものが詰まっており、しかもそれは「非常に容易」（プロにとってであるが）である。ソル自身、この単純な語法を次第に楽しみ始めたような趣きがたしかにある。「枯淡」と言いすぎかもしれないが、「大家のてすさび」と呼ぶにはあまりに惜しい佳品があちこちに登場する。晩年のモーツァルトのピアノソナタや、ピアノ三重奏にみられる単純さにも少し通じているかもしれない。ほかならぬ後期のモーツァルト、特にその和声法が彼の出発点の一つでもあったから、その出発点にいまいちど戻って、穏やかに音楽の純粋な楽しみを確認していたのかもしれない。

特にその〈方法〉性が確認できるのは、ここで彼が指押さえのための実習だと言った、最初の六曲である。それはこういう風に単旋律で始まる（譜例7）。

The image shows a handwritten musical score for the first exercise of Sor's Op. 60. It consists of two staves of music in treble clef with a common time signature. The first staff begins with a circled 'No. 1' and a circled 'OK' in the left margin. The music features a sequence of notes with fingerings (1, 4, 2, 1, 3, 4) and dynamics (p, f). The second staff continues the sequence with similar fingerings and dynamics, including a repeat sign with first and second endings. The score is annotated with various markings, including a circled 'OK' and a circled 'No. 1'.

（譜例7：ソル 〈練習曲作品60-1〉）

すぐわかるようにこれは最も単純なモチーフ生成、つまり和音からの単純旋律の生成と、やはり最も単純な展開、上昇下降のコントラストが構造原理であり、和音は終止部にあらわれるにすぎない。しかしまた逆に驚かされるのは、こうして「ぜいにくを極端にこそぎおとした」形で輝くものが、たしかに古典的和声法のエッセンスだという事実である。

ここにはたしかに、最初に「楽音」に出会った時のよろこび、その「童心」が聞こえてくる。そしてそれは次の段階、よりメロディーらしいメロディーへと連続していく（譜例 8）

（譜例 8：ソル 〈練習曲作品 60-2〉）

一番と二番を比べれば、楽曲が旋律として生成するための要諦のようなものも見えてくる。その一つの基軸は、反復⇄変化の両極上にあることが確認できる。

ついでバスだけの練習曲、右手親指のための練習曲がくる。この練習曲も非常に重要な、また妥当なもので、それはギターに奥行きを与える対旋律の代表が、この低音バスの旋律だからである。付言すればフラメンコにおいてもアクセントの大部分は親指の低音演奏が受け持っている。当時はまだフラメンコはギター伴奏ではなかったが、他の民衆舞踏で用いられるギター伴奏には、こうしたプロト・フラメンコの技法はすでに広まっていたはずで、そのことを知悉していたはずのソルは、そのことも連想しつつ、なおその語法の「古典化」をはかっていることはほぼ間違いない（譜例 9）。

（譜例 9：ソル 〈練習曲作品 60-3〉）

単旋律の最後は、短調の美しい曲で、複雑な調性（ハ短調）に慣れさせることを一つの目的としている（譜例10）。

（譜例10：ソル 〈練習曲作品60-4〉）

ギターと調性の相性のことを少し注意しておく、開放弦が基音（基礎和音の根音、ド、ファ、ソ）になる場合が、楽器がもっともよく鳴ることは容易に理解できる。ホ短調とイ短調が代表的な調であり、たとえばフラメンコも（現代の調性に翻訳すれば）その多くがホ短調で演奏される。第六弦をレに下げた場合は、これにニ長調も加わる。それからもっとも遠いのがこのフラット複数系の調で（ト短調、そしてハ短調）、ソルの名曲には、開放弦志向のもの（よく鳴るホ短調、ホ長調）と同時に、共鳴が抑制されたこのフラット系のものもしばしば登場する（第二グランドソナタ、幻想曲第一番等）。

それはおそらく全体の音質を均質にする、そして移調やポジション移動をスムーズにする（音色の変化を抑える）意識とつながっているものだが、この意識自体、きわめて「古典的」であることに注意しておきたい。それはゴーシュの「かっこう、かっこう、かっこう、かっこう、かっこう」の反復の均質さに呼応するもので、つまりは「純粹音楽」の志向であるとみてまちがいない。つまり音楽はその意味で、楽器の特性を離脱しようとしているのである。この志向はバッハにおいて極端なほど拡大されていることを思い起こしておくべきかもしれない。つまり彼の代表曲はすぐ彼自身によって他の楽器に編曲されるのをつねとし、そこではあたかも「どの楽器でもよい」そういう普遍性が実現されているからである（これはギターにとっても幸運な事情で、多くのバッハ編曲のレパートリー化を可能とした）。

こうして「指が押さえられれば弾ける」単旋律の四曲だけみても、周到な教育意識、その〈メソッド〉の意識で貫かれていることがわかる。そうしていよいよ、本来の〈楽曲〉が始まる（譜例11）。

(譜例 1 1 : ソル 〈練習曲作品 6 0 - 5〉)

これはどの教則本でもそうなのだが、最初単旋律ではじまった練習は、いつかこの楽曲段階に到達する。その最も単純な構造がここには示されている。つまり基本和音（ペダル音が確立する）と、音階である。これもギター習得における〈童心〉の一場面だが、ただどどしく旋律だけを弾いていたわたしが、こうしてまがりなりにもギターのすべての弦を、すべての指を使って（ソルは薬指はまれにしか用いなかったが）鳴らす、楽器がそうして「フルパワーで」鳴りはじめる、嬉しそうに鳴り始める、その驚きと歓びは、ある意味初心者のみが「純粋に」ひたれる楽しみかもしれない。習熟が進むと、どこかしらこの原初的な歓びも減退していくが、しかしこうした段階的な練習曲に触れると、またその思い出が蘇ることになる。これもギターに限らず、すべての近代楽器の習得に内在する、無垢の、純粋な、そして普遍的な歓びではないかと思う。

さて、楽器は鳴り始めた。これで初期段階は終了したはずだが……ソルは「指さえ押さえられれば弾ける」（名手の言葉をそのままに受けとらないこと！）曲に、もう一曲加えた（譜例 1 2）。その意図はどこにあったのか。

(譜例 1 2 : ソル 〈練習曲作品 6 0 - 6〉)

ここには独特のソルの後期の和声法の特徴が「純粋に」あらわれている。もっとも単純な形に還元され、重層性が省略されつつ、ほとんど単音の分散和音に近づいている。そしてもう一つ、「反復」の基本語法も単純化されている（長めのフレーズがそのまま繰り返される）。しかしそこから響く世界は、独特に純粋であり、また近代的である。

ソルは何を言いたかったのだろうか。それはもっとも単純な技法の習得が、結局最も奥深い音楽語法においても貫かれている、ということではなかっただろうか。実際にこの六番から始まる透明な和声世界は、六十番全体を通じての基軸となっていくからである。ベートーベンの最後期のピアノソナタにも少し似ているかもしれない。そこでも単純なモチーフ進行が奥深い、エーテル的な清澄さをしばしば生んでいるからである。そしてそれは多くの場合、単純化と省略、そしてその単純なモメントの独特の「遊び」によってもたらされるものだった。

わたしはこうした後期のソルの作品、とくに単純なフレーズに、「明るい孤独」のようなものを感じるが多い。心静かに、穏やかに楽器に向き合っている。自分のためにだけ向き合っている、そういう孤独な大作曲家を感じるのである。おそらくパリのごみごみした街並みにある屋根裏部屋で、とくにこれといった装飾もなく……という風に想像は続く（心象のファンタジア）。つまりわたしは、そこに練習曲を「純粋に」楽しもうとしている自分の仲間、もう一つの「純粋自我」のできあがった姿を感得するのである。

交響曲を書き、オペラを仕上げ、バレエ音楽で成功した（ロシアの宮廷に呼ばれたこともある）ソルが、こうして最後にしんみりと向き合ったのは、彼の音楽生活のそもそもの出発点だったギターだった。デビュー当時の彼は「鬼面人を驚かす」たぐいの超絶技巧を駆使する名手だったが、ギター教師となった晩年の彼は、こうしておだやかに、一人で、純粋にギターと向き合うことができた。

わたしはそのことを非常に尊いことだと感じる。わたしのような初心者、あの田舎の少年に教材を提供してくれたからだけでなく、そこに一つの心、近代の心の実在を感じるからである。

おもえば、音楽は、特に純粋な、絶対的な、近代音楽は、こうした「こころからこころへの」伝達機能を本来的に有する、そういう独特の芸術ジャンルでもあった。そこではやはり「みんなのおのおののなかのわたし」が、その心の生々流転が響き続けるのである。ソルのこうした曲を弾いてみると、その心がたしかにそこに実在し、そしてまたいまここで、現実に生まれ出てくるのを感得することができる。

それがつまり、「方法」が実現した相互理解の「高貴な単純」でもあった。単純で明澄な、純粋な時空において、音楽の理念の時空において、二つの純粋自我は隣あい、おがたいの目をのぞきこみ、ほほえみあうことができたのである。

わたしのギターはあまり上達しなかったが、わたしは十分に幸福だった。ソルのような人間の「こころの友」になった実感だけは不思議にあったからである。

さてではここで出会った「わたし」は、屋根裏部屋の外にいる、わたしが通学バスであらう、「わたしたち」とどういった根本的な関係にあったのだろうか。

しんみりとギターと向き合ったソルも、ごみごみとした十九世紀パリの下町を歩くと、物売りや罵声や、時々はやはりうた、ばかばかしいものも、おもしろいものもある……に注意をひかれたにちがいない。ギターに熱中するわたしも、通学バスでは通勤サラリーマンに押しつぶされそうになり、時々演歌っぽいやりうたの鼻歌をきいた……かもしれない。

ではそこにあった、「わたし」の孤独と、「わたしたち」の雑踏の関係、その近代固有の齟齬感の本質はどこにあったのか、そのことを次に考えてみたい。

ギターがここでも導きの糸をあたえてくれる。

わたしの歌とかれらの、わたしたちの歌の関係はいかようなものなのか。いかようであるべきなのか。

(第三回終わり)

※今回の副教材です（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番 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