

第九回：長調と短調

——ソル〈練習曲ロ短調〉／タルレガ〈エンデチャ・オレムス〉／バッハ〈サラバンド（チェロ組曲五番）〉——

〈ソルフェージュ〉という音楽の基礎訓練がある。現在でも音楽専門教育の柱の一つとされているが、初見で楽譜を読み取り、歌いあるいは演奏する能力というほどの理解でよいと思う。その場合、楽譜は音名（CDE...あるいはハニホ.....）または階名（ドレミ.....）を用いるオプションがある。ソルが教則本を書いていた時代（1830年前後）、ちょうどこの方式が変わり始めていた。両者を統合して、すべてをドレミと変音（嬰および変）で一義的かつ一元的に決めてしまおうという運動で、これが優勢になりはじめていたことがソルの記述から窺える。これは現在では〈固定ド〉といわれている方式で、それ以前の音名と階名を区別するやりかたは、調性ごとにドが移動する（ハ長調はハと重なり、ト長調のドはト音である等々）ので〈移動ド〉と呼ばれる。ソルの練習曲を用いて例示してみよう（譜例1）。

譜例1：ソル〈練習曲ロ短調〉31-4 冒頭

〈固定ド〉で主旋律を読譜すると、〈レレレドファ ファミレドシファ〉となる。読譜者はハ長調のドレミを意識し、それに調性記号の嬰音を二カ所（ドとファに）付け加えることになる。この読譜の長所は音名も変音も一義的で、さらに瞬間的に音程差を認識できることである（バスのシとレは十度等、繰り返し登場すると暗記できる）。短所は調性が調性記号によってしか認識できないことである。たとえばロ短調の主和音、属和音がどの組み合わせかは瞬間的にはわからず、別個の訓練を必要とする。

〈移動ド〉で読譜してみよう。これがソルの読譜形式である（わたしもそれにしたがっている）。主旋律は〈ミミミミレソ ソファミレドソ〉となる。読譜はハ長調（イ短調）のそれを音程移動させるだけでよい。この読譜の長所はメロディーと和音の同一性を瞬間的に同定できることである。一小節目のバスはロ音、つまりロ短調の主音ラであり、次のバスはドであるから、この小節の和音はラドミの主和音であることがすぐにわかる。これは〈固定ド〉ではそうはいかず、シ→レの進行にロ短調主音はシであるという観念操作を加え、ようやくそれが主和音であるという認識に至る。メロディーの同一性の場合も同様で、たとえば後半の冒頭の旋律は（移動ドでは）〈ミミミミファソ ララソファファソラシ〉となるが、これが主旋律の変奏であるだけでなく、どこに変化が加わっているかも一目でわかるから、その変化に即した和声の変容も自然に類推できることになる（レファラの下属和音への進行等）。再び〈固定ド〉ではこの同一性と変容への認識には、もう一段観念操作を外挿しなければならない。

ソルはこの〈同一性の喪失〉を〈固定ド〉方式に認め、自分たちが馴染んできた〈移動ド〉方式の落日を惜んでいる（『方法』中のコメント）。

現在の音楽専門教育では両者はいまだに並存しており、優劣の議論は折りにふれ続けられているようだ。おそらく〈固定ド〉における音名の一義性の優先は、半音や半音的和声が増出するようになるロマン派後期の開始とどこかで重なり合ったのではないかとわたしは思う。特に半音階和声が瞬間的転調なのか、それとも主調内の特殊な和声なのかは専門家でも判断に迷うものがあるから、調性に関係なく、それがたとえば嬰ド上の九の第二転回型、のように一義的に定義できれば、音は出せるし（楽器を用いて）それ以上は悩まないでいいことになる。そしてこちらの方向の一義性は、やがて十二音階の複雑極まりない和声体系を、やはり〈一義的に〉包含し始めることも容易に想像できる。

したがってやはり、ソルが惜しんだ〈移動ド〉から〈固定ド〉への移行は、近代音楽のマクロの趨勢と連動したものだっただろう。つまり古典派的和声体系が頂点に達し、それが拡大しつつ自己崩壊へと向かう、そういう端境期の時代である。しかしそういう調性そのものが複雑化し曖昧になっていく時代において、ほぼ唯一貫徹していた和声法の基本があった。それは長短の分岐である。そしてそれは多くの場合、短調の複雑化、肥大化を伴っていた。いわゆる主情的ロマン主義の拡大と深化である。それがどうしてそういう過程を辿ったかは別個の考察を必要とするだろうが、いまここではとにかくルネサンス以来の調性の確立が、長短の両極性の確立において極まったこと、そしてそれは古典派的普遍システムの自壊が始まって、そうとう長い間構造化の骨格、その文法として機能し続けたことを確認しておきたいのである。

ソルの場合も、彼の〈ロマン主義的主情性〉が認められるのは、多くの場合短調においてだった。上の小品に響く個性、孤独な情感もその一例だが、彼の場合は主情性にいつもより大きな範疇の孤独感、運命観のようなものが響いていることが特徴的であり、その一般化への方向性は、あのハ長調の愛好に見られた普遍性、一般性にどこか通じるものがある。一言で言ってその主観は構造化され、一般化が可能である。例としてもう一つ、短調の単純な練習曲をあげておこう（譜例2）。

譜例 2 : ソル 〈練習曲ホ短調〉 作品 60-14

ソルの場合、短調においてもかなりはっきりとした使い分けの意識が働いており、このホ短調はその中でもっとも〈一般性〉への方向がはっきりと顕れる調性でもあった（開放弦がよく響くこととどこかで関係していると思う）。〈月光〉および上掲の練習曲に採用されたロ短調はそれよりもやや抽象化が進み、また求心性が増してくるような趣きがあるが、やはりそこでも主情性は一般化されていると思う。しかしそれはやはり主観的であり、たとえばバッハの特に短調前奏曲に見られる、確固とした構造的客観性とはわけて考えるべきものである。しかしまたそれは、タルレガたち〈純粹な〉ロマン派における短調の使用が（前奏曲）の客観性は別として）きわめて個人的、主情的なものとなることとも、やはり別個の世界を展開する。つまりそれは客観と主情の中間に位置する、一般性をともなう〈アトム〉の世界であると定義できるかもしれない。

わたしたちは、近代音楽の、そしてそれと連動するより大きな近代的定位の基本的趨勢として、内面化の問題に繰り返し出会ってきた（歌曲と舞曲の器楽独立化に伴う内面化等）。その文脈ではソルの中間的位置（内面化における中間性）もなにか示唆的だが、それはしかしすべて短調という調性の領域でおきる、その意味では一元的な現象であったことも認識しておかねばならない。こうした主観化に向かう趨勢は、長調では起こらない。あるいは起きにくい。長調での古典派の主観性はバガテルやスケルツォの〈諧謔〉の方向に向かう。このこともまとめて考えると面白いと思うが、それはともかく〈内面化〉（ではない主観化）なので、ここではひとまず取りのけておくことにしよう。

そもそも調性は普遍的に均等に確立されたはずだった。すくなくともそれがシステム化の大成者、〈平均律〉におけるバッハの意識である。そこではしたがって、長短も均等に均一に登場し、十二の長調に十二の短調が照応している。それがどうしてこうした不均等に辿り着いたのだろうか。あるいはそれは不均等ではなく、不調和ではなく、やはりどこかにバランスと調和が隠されているのだろうか。短調が肥大したように、長調も肥大し複雑化、高次構造化し、結局短調世界と均等なバランスを保ったのだろうか。

量的にはどうやらそうではない。交響曲の名曲に限っても、長短のバランスが保たれているのはベートーヴェンあたりまでで、それ以降は圧倒的に短調の名曲が増える。ブラームスが唯一バランスを保ったのは（短調二曲、長調二曲）、彼が〈擬古典的〉であったことと無関係ではない。ベートーヴェンにしても、最後の第九は四楽章中三楽章が短調の出

だしを持っている。しかしそれはまた結局頌歌の大歓喜、長調の二重フーガにおいてきわまる。バランスはこの場合、量的ではなく、質的に保たれる。意味的と言ってもよい。

これがおそらく、定向的に主観化していく短調に対する、長調のとったバランス機能、そのモデルかもしれない。陰影は主観の暗さに対する、何かによって回復されるということ。

この予感を保ったまま、ふたたびソルの段階、そしてそのあとの展開における短調の主観的構造化の問題を考えてみよう。

これは音楽文法的には一つの逸脱でもある。というのは古典派の文法では、長調の普遍性が強調され、短調はその副次的な影だとされることが普通である。和声法の教科書を一瞥すればわかるが、今現在でも短調の（特に和声における）〈不完全さ〉は専門家の間ではジャルゴンになっている。たとえばあの〈導音〉の偏頗さ（上昇においてあらわれ、下降においては消える）、また主音に照応する副和音が一カ所、または二カ所欠如すること等々がその根拠となる。しかしその文法を作っていく音楽家たちが、ひそかに、個人的に熱中したのはまず短調のニュアンスの方だった！すくなくとも彼らは〈均等〉に熱中している。したがって量的にもほぼ半々となる印象をもつ、古典派盛期において、といことだが。ソルもこの例となる。一種の公私の分岐のようなものがここには介在しているのかもしれない。しかしソルはそうではない。ベートーヴェンもそうではない。彼らの短調の〈柄〉は大きいから、私的と言うのははばかれる。したがって一般的な音楽家において、そうであった、私的な短調と公的な長調が使い分けられていたというのが正確な言い方だろう。

いまいちど調性の確立期にもどってみよう。あの〈導音〉が大活躍をはじめのあたりである。それはまた今回の冒頭にあげた〈ソルフエージュ〉の問題とも連動している。つまりソルフィエという動詞型が現れるのは〈プチ・ロベール〉によると十三世紀で、これは教会対位法が大きく進展した時期と重なっている。つまり音楽が複雑化し、演奏には楽譜が用いられ、したがって読譜能力が演奏者、歌手には求められたという連関がわかる。おそらくしかしこの読譜の行為が一般化したのは、それに続く〈シャンソン〉の時代だろう。楽譜そのものの需要が高まり、演奏者、歌手がどんどん増えていくのが、この中世末の世俗歌謡の時代だからである。そしてそれがそのままルネサンスの歌謡世界につながることはすでに観察しておいた。アテナンという楽譜出版社が大成功した、あの話である。〈愛の神に仕える〉ことを決心した若者の歌も思い出しておこう（セルミジ／マロ〈生きている限り〉）。そこではともかく、〈拍手喝采〉がめざされた。そのために曲を〈聞きやすく〉磨いていく。教会旋法の堅苦しさは〈導音〉によって大いに和らげられる。それがまた調性や転調の世界へとつながっていく。

この大道楽士たちにしばらく注意してみると、彼らの調音の苦労がわかりはじめる。これがまたなかなか面白い。リュートは複弦楽器で、上の五弦は二本のガットが張られており、調弦に大変苦労したことは前に述べた。そればかりでなく、フレットも移動できるため、それも調製が必要である。したがって〈リュート奏者の人生の半分は調弦に費やされる〉という冗談が生まれる。こうした背景を起き、さらにぶらっと集まるさまざまな楽器の奏者、そして彼らの力量にはなほだしい差があっただろうことを想像すると、その〈調性〉のアバウトさ、正確には〈アド・ホック性〉というものも容易に理解できると思う。

つまり今風に言えば、彼らの音程はその都度の開きがあり、したがって調性の色合いも一定しなかつたらしいということである。これは〈旋法〉にとってはまだ有利であったこともわしかである。つまり旋法は一つ一つ個性のある音階なので、それを保てば、主音の音程差はそれほど〈響かない〉仕組みになっていたからである。

しかしこれを逆側から、つまり始まっている近世、近代の側から見ると、非常に面白いことに気づく。つまり彼らは〈同一性〉の経験を重ねていた、という風に一般化できる。音程が違い、その都度の合奏をする時、しかし音楽は同じであるはずである（そうでなければ拍手は起きない）。するとすぐわかることだが、プロト・調性とでも言うべき曖昧な音程差の中で、メロディーとリズムの同一性を必死に保とうとすると、自然に〈どうやっても結局同じだな〉という感覚が芽生える（はずである）。つまり……調性以前の調性体験がここで積み重ねられることになる。つまり……彼らは〈移動ド〉の信奉者だった！

といって彼ら大道楽士、〈おお、おんみ貴婦人よ〉、か、〈ボクの好きなかわいいあの子〉か、あるいは両方かの歌を歌う彼らが、ソルフエージュの試験に受かったかどうかは別として（おそらくみな落第しただろう）、彼らはそのソルフエージュシステムの確立に向かう、その出発点、浮動する主音の間を必死に泳いでいた。そのことだけはまちがいない。

するとここですでに長短の初期形態が登場することになる。〈導音〉の活用によって均一化されていく〈旋法〉において、すでに長短は出現しはじめていた。ドから始まるイオニア旋法と、ラから始まるエオリア旋法である。そのうちイオニア旋法に関しては、あの旋法の大家グラエリアーヌスが、十六世紀の半ばにおいて、〈現行の音楽の大半はイオニア旋法で書かれている〉と証言したのだった。しかしルネサンス曲に少し親しむと、ここでも〈均等〉のイメージを持つ。つまり長調と短調が均等に分布しており、名曲も均等であるという実感。したがってやはりエオリア旋法を基体とする〈短調〉は、すでに確立されつつあった、長調と均等に確立されつつあったことはほぼ確実であると思う。実際に例示しておいたこの時期の作品、ナルヴァエスとミランの作品も調性で判断すれば、既に明確に短調の方向を指し示している。そして両者ともになかなかの名曲である（第八回）。しかしなぜか短調は日陰者だった。特に近代和声が確立期に入ってからにはそうだった。このアンバランス、実践と理論のアンバランスをどう理解すればいいのだろうか。

その確立期、いよいよ短調の〈不完全さ〉が和声的に露呈露見しはじめる時期に、長短の同等性を説いた人物がいた（「しいたげられた短調にも音楽の権利を！」とは言わなかったようだが）。彼は専門の音楽家ではない。しかしひとかどの人物、それも芸術全般におそろしく通じた大人物である。彼の言葉がどのていどわれわれにも説得力を持つか、試してみてもいいように思うので、少し寄り道をしてみよう。

その大人物、慧眼の芸術理解者とはゲーテである（ヨハン・ヴォルフガング・ゲーテ 1749～1832）。なんだ、彼かとにやっと笑って肩をすくめるあなたは、ゲーテのことをよく知っている。ふうん、ゲーテなんだ、という一般的な反応をしめすあなたは、偏見がないぶん、わたしにはこころづよい味方……かもしれない。

つまりゲーテは芸術のほとんどは理解したが、唯一音楽だけはあまりわからなかった、という意見もあるわけで、それは彼が〈耳の人〉であるよりは、〈目の人〉（大きな目だっ

た)であることとも関係している。関係しているように受けとられてきた。しかしどうやらそうではない。そのことをこれから説明してみたいのである。

晩年のゲーテは視覚芸術の原理論として、〈色彩論〉に取り組んでいた。それはニュートンの自然科学的色彩論(スペクトル論)に対抗意識を持つものであり、しかし結局その方面では「失敗した」と評される。しかし全体として「人間にとっての色彩」が彼の眼目であった以上、その面ではいまだに高く評価する専門家も多い(芸術論への前段階として、色彩心理学として)。そのゲーテは色彩論をまとめあげた1810年に、もう一つの芸術原理論を構想した。それが〈音響論〉(Tonlehre)である。

これには前史があり、ゲーテは長く音楽原理論に関心があったのだが、それが大きく前進したのは知人の音楽家との論争によってだった。まさに長調、短調の異質性、均質性が論争の対象となったのである。1808年のことで、論争の相手方は専門の音楽家、ツェルターという人物だった(Karl Friedrich Zelter 1758~1832)。

ツェルターはベルリンの石工の親方の子に生まれ、自身も石工として建築に携わったのち、音楽に転じた少し風変わりな人物だが、大成したのちは、プロイセンの音楽教育システム全波の構築に大きな功績のあった人物である。ゲーテとほぼ同世代人で、知り合ったのは中年以降だが、気質があっただけでなく、ゲーテが〈きみ、ぼく〉(duzen)の親友づきあいを続けた数少ない一人だった。その彼にゲーテは長年の疑問をぶつける。「短調の曲はどうして悲しげ(wehmuetig)なのか」と。ツェルターはおそらくその質問の素朴にあっけにとられただろうが、しかしはっきりとは答えられなかった。そして「短調は長調に従属するもので、それ自体の存在はあやふやである」とだけ言った。ゲーテはすぐそこにまた疑問を向ける。「長調と短調は同じ音楽ではないか、それは人間が時には明朗になったり、時には悲しくなったりすることに基礎を持つのではないか」と。

しろうとの疑問は、時としておそろしく本質をついていることがある。そしてたしかにゲーテは何の楽器も弾けない、また歌も得意ではない素人だった。ツェルターは押しも押されぬ大教育家であり、理論家である。しかしこの疑問はまさに近代和声論の核心部をつくものだった。そしてツェルターの回答は、〈公式理論〉に則ったものだったのである。

和声法の確立の過程で、長調の〈完全性〉と、短調の〈不完全性〉が浮かび上がってきた(と専門家は考えた)。短調の和声は完全に整合的には説明できない(二つの導音がつねに問題を引き起こした)。したがってそれは〈副次的〉であると総括された。ゲーテはツェルターの答えに納得せず、自身音楽を「深く考える」ことにした。それが二年後に構想が(のみが)まとまった、〈音響論〉の出発点である。

ゲーテはしかし音楽、および音楽家とまったく無縁だったわけではない。それどころか彼の創作世界にはつねに音楽があった。つまり詩作を通じてである。彼のわかりやすい民謡調の詩は、特に母音の響きが豊かで歌唱に適しており(音読するとすぐにわかる)、また心象の連鎖も民衆的でわかりやすいものが多く、当初から歌曲テキストとして非常に好まれた。モーツァルトしかり、ベートーヴェンしかり、シューベルトしかり。そうした自作の音楽作品化を通じて、彼は心情の明暗と、詩句の明暗、そして音楽の明暗(長短)との間にある種の類比関係を見いだしていたことは想像に難くない。そこから「長調はどう

して明るいのか、短調はどうして暗いのか」という原理的な疑問が生じる。つまり長調の明るさは、音楽的にどのように構成されるのか、短調の暗さは音楽的にどのように構成されるのか、そしてその音楽書法の基礎となる音響はどのような本質を持っているのか、これが根本の疑問だった。

ここからがゲーテの総合的天才性が発揮される場所である。彼は長短の同等性を人間の心情の明暗の同等性に類比することだけでは満足せず、それを音響本来の〈両極性〉（ポラリテート、彼の世界観の根底にある理念でもある）としてとらえた。そしてそれを（なんと！）あのライプニッツの〈モナド論〉と融合させるのである。そしてこの音響そのもののモナド性（両極的モナド性）が、〈主観〉と〈客観〉を媒介する時、そこに長短の明暗が生じると考えた。

ここでさらに一つのアイデアをゲーテは得た。別の音楽家との対話で、長三度と短三度の対比を知る。そして〈完全五度〉において、この二つが積み上げられていることも。それは光に寄り添う影のようなものかもしれないとその音楽家は言う。これはあきらかにゲーテの〈色彩論〉を意識した物言いでもあった。ゲーテは喜んでこのアイデアに飛びつく。そして長三度の〈延長性〉を、短三度の〈緊縮性〉と対比させるに至る。

ここからがさらに面白い。ゲーテはその〈緊縮性〉（短調を構成する短三度の）を、〈中心へ向かう求心性〉であると再定義するのである。それに対して、〈延長性〉は〈周縁へと向かう拡大の志向性〉であるとされる。これは見事な定義ではないかと思う。実際に短調のルネサンス以来の展開は、内面的求心性の強化を基軸としていたし、長調の明朗さの背景には〈世界の拡大〉のような志向性が見え隠れするからである（この求心と遠心の問題は次回、最終回での概観を予定している）。そして最後にゲーテ的総合の真骨頂、〈共感覚〉が登場する。短調の〈憂わしげな〉^{ゲーテ}情感は、色彩の〈マイナス面〉を体現する、青、紫がかもした基本的情感と対比される。長調の〈生き生きとした〉情感は、色彩の〈プラス面〉である、黄、橙が与える情感と一致するとされる。

ゲーテの〈音響論〉における長短二元論、その両極性の解釈は、古典派和声論に大きな影響を与えることは結局なかった。しかしすでに述べたように、実作において、近代音楽の実作においてつねに基軸となっていた長短の等資格の、同等の音楽場の構成力とその本質は見事に説明しえていると思う。つまりやはり求心と遠心なのである。この説得力のある両極性から見ると、近代和声楽の長調優越論は、和声構成の細部に拘泥した、いかにも偏頗なものに感じられてくる。つまりそれは実作にも、わたしたちの心性の基本的な構造にも即しているとは思えないからである。

ここではあるいは〈平均律〉の歪みのようなものが、深いところで作用しているのかもしれない。ゲーテの〈音響モナド〉は自然の側にある（あのカッコウ君の側に）。そこから人間の心性に響く。長短のコントラストを伴って。対して〈和声体系〉は、特に近代のそれは〈平均律〉を前提とする以上、文化の側にある（ゴージュの側に）。文化の内部から、文化的存在としての人間に響く。すると人間的な自然のある部分が（自然和音のような部分が）抜け落ちてしまう仕組みになっているのかもしれない。わたしは（わたしの心情の自然において）そう感じる。そう感じる時、おそらくわたしもゲーテの徒である。自然と文化の調和的媒介が彼のライフワークだった。それにふさわしい音楽があるとすれば、

それは心情の明暗、求心と遠心を等資格に是認するものでなければならない。わたしもそう感じる。そして音楽史の理論面ではなく、まさに実践面がそれを実証していると思う。

その実証を次回に行いたいのだが、その前に、短調的求心性の一つの可能性として、主観の実存化という現象を見ておきたい。これは長短双方に見られたあの一般的客観化の対極に位置するもので、特に後期ロマン派から現代にかけて、多くの作曲家が参加する大テーマとなる。それを調性確立の崩壊としてではなく、むしろ調性の根底にある長短の両極性、短調に内在する求心性の自然な展開として考えてみたいのである。

ソルにすでにこうした実存性への傾斜はかいまみえる。それは亡命者の孤独感のようなものからしみ出てくる心情の求心性で、これまでに見た彼の短調作品の多くがこうした倍音を伴っている。しかしこれもすでに述べたことだが、彼の場合はその主観性にまた〈共同主観性〉の広がりのようなものが見られることで、たとえば孤独感ということなら、〈十九世紀都市人の孤独〉のようなものへの広がりがどこかで響きあう。そしてまたこれも特徴的なことだが、長短のコントラストが一曲の中で用いられる場合、短調の求心性が長調の明朗さに影を落とすという現象、つまり古典派の和声論を逆転するような現象もおり見られる。そのもっとも単純な例として、イ短調の練習曲を見てみよう（譜例3）。

譜例3：ソル〈練習曲イ短調〉作品31-2 冒頭

これは和声出自のモチーフを、音階の上昇と下降のパッセージで受けとるといふ、ある意味定型に則った単純な練習曲だが、そこにそこはかとなく〈都市的孤独〉が漂う。たとえば同じような曲をもしジュリアーニやカルリ、カルカッシがかいたとして（大量にかいたが！）、そうはならないだろう。それは確実である。主観的だが、まだ構造的なものをたもっており、主情的、個人的ではない。その意味で偶有的実存の一手手前で止まっている。面白いのはしかし、この主観性が長調部分に〈伝染〉することである（譜例4）。



譜例 4 : ソル〈練習曲イ短調〉作品 3 1-2 後半部冒頭

長調であるからそれなりに明朗なのだが、それは音程的、和音的な動きの少なさによって、どこか〈限界つきの〉明朗さとなる。そしてこの限界にまた主観の枠づけのようなものをかすかに感じる。これはたとえばハ長調の〈範例的客観性〉を現出する世界との比較において（前回参照）はっきりと浮かびあがる。

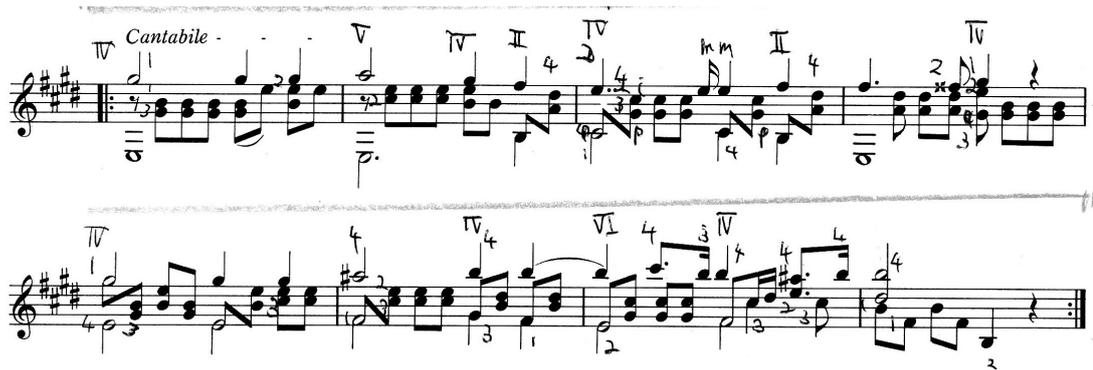
ソルの短調、その求心性にそって、もう少し観察を続けてみよう。同じような短調の求心性に長調が引っ張られる例として、作品 5 9 の〈悲歌幻想曲〉の〈葬送行進曲〉がその例となる（譜例 5）。



譜例 5 : ソル〈悲歌幻想曲〉作品 5 9 より 〈葬送行進曲〉冒頭

この曲はソル後期を代表する名作で、〈葬送〉も〈悲歌〉も愛弟子の死を悼んでのものだった。彼が教えていたギターの子（名門の婦人）が産褥で急逝したのである。強い主情的な哀悼が、〈挽歌〉という公的な枠内での均衡を保っていることが、〈葬送〉の冒頭部にもにじみ出ている。特に符点のリズムが、野辺送りですら実際に使われたかもしれないブラズバンドのゆっくり揺れるようなリズムを連想させて見事である。

この行進曲は三部構成（それにコーダがつく）で、中間部は長調なのだが、典型的な〈哀悼の長調〉の雰囲気醸し出す（譜例 6）。

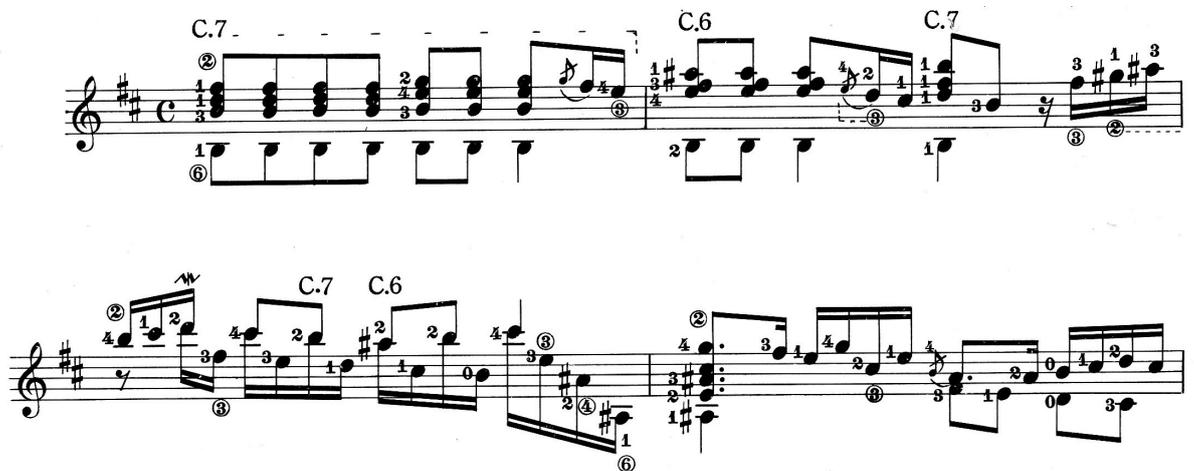


譜例6：ソル〈悲歌幻想曲〉作品59より〈葬送行進曲〉の長調中間部

これはおそらく愛弟子との過ぎ去りし日の交歓、その小春日和の思い出を歌ったものだろう。繊細な和声表現がその主情性を強め、もはやソルの長調に特有の規範性、普遍性、無時間性は完全に姿を消している。哀悼における思い出が発する、強い時間性（それこそが悲歌の感情を生むわけだが）がすべての和声を浸潤している。

短調は〈挽歌〉の形式において、主情的求心性と客観的儀礼性を兼ね備えることはすぐに想像できる。したがってやはりこのソルの〈挽歌〉においても両者の調停調和は存在するわけだが、それはしかしはっきりと主情的悲歌の基調にひたされるという形をとる。つまりやはり個人的な関係において、ソルは愛弟子の死を悼んでいるわけである。

〈挽歌〉はバロックにおいて〈トンボー〉（墓の意）という特殊な献呈曲のジャンルを生んでいた。あのダウランドが編曲した〈フォーチュン、わがかたき〉の原曲も古来の民謡に上書きをしたパロディで、それは芸術パトロントンボーの死を悼む（かなり凡庸な）詩句であったことも一瞥しておいた（第四回）。その系譜上にあるこのバロック挽歌はしかし、詩句のない純粋な器楽曲で、そして立派に羽のはえそろうた形式性を示す。バロック・リュートの大家、シルヴィウス・ヴァイス（1687～1750）の代表作、〈ロジー伯の挽歌〉の例を見ておこう。冒頭はロ短調主和音のゆったりとした呈示に始まり、それが分散和音を伴う上昇と下降の印象的なパッセージへと連続する（譜例7）。



譜例7：シルヴィウス・ヴァイス〈ロジー伯の挽歌〉冒頭

バロックは対位法が非常に発達した時代だが、ヴァイスはそれを用いつつも、こうした〈和声の主情表現〉にも卓越したセンスを示した。それをよく示す提示部である。これがしかし中間の展開部においては、より〈ロマン的〉と言いたくなる主情性を示すことになる（譜例8）。

譜例8：シルヴィウス・ヴァイス〈ロジー伯の挽歌〉 中間部

この転落を思わせるパッセージは、ダウランドが〈フォーチュン〉で巧みに用いた三度下降（第四回参照）の発展型の趣きがあり、三度と四度の混淆によるリズムが非常時巧みに感情のたゆたいと、全体の気落ち、落胆のようなものを表現しえている。やはりこれは挽歌だと実感させられるパッセージである。

しかしこれはまだ〈都市的孤独〉でも〈実存性〉そのものの表現でもない。それも一聴して実感できる事実である。つまりそれは〈挽歌〉の公的な枠組みに則った、主観の表現であるということ。そこにまたそこはかたない宮廷調の気品のようなものも漂うことになる。それはおそらくソルの挽歌が主情的でありながら、なお市民的デューラム（作法）の枠組みに収まることと同一の系譜上にある。つまり短調的求心性が中心のブラックホールに転落しないための、〈外延〉の構造的、社会的、外的な、その意味で客観的な構造的性が介入して、全体を主客の、求心と遠心のバランス上に保っていると言い換えてもよい。

この主客のバランス、求心的主情と遠心的社会性のバランスが定向的に失われていくのがロマン主義、後期ロマン主義の時代だったと総括できるだろう。ではそこにおいて短調の求心性はどういう姿を見せていたのか。

タルレガの例を見てみよう。

〈アデリータ〉はよく知られた小品の名曲で、〈マズルカ〉の形式をとっているが、舞曲性はきわめて希薄になり、かわって主情的な悲しみが充満している（譜例9）。

って一聴してすぐ有機的な緊密感、明暗の情念的な連続性を感じるようになる。つまりそれは典型的に〈ロマン派〉的な小品の世界を現出する。

The image shows two systems of musical notation for a guitar piece. The first system starts with a treble clef and a key signature of two sharps (F# and C#). It features a series of chords and melodic lines with dynamics like *f*, *p*, *a*, *m*, and *i*. Chord numbers C.4, C.9, and C.7 are indicated. The second system continues with dynamics *a tempo*, *p*, *molto ten*, *f*, and *p rit*. Chord numbers C.8, C.4, C.2, and C.1 are shown. The piece concludes with a *un poco rit* marking.

譜例 1 1 : タルレガ 〈アデリータ〉 長調中間部

タルレガの短調における求心性は、一つの頂点へと至る。死の直前に作曲された〈前奏曲エンデチャ・オレムス〉(哀悼と祈り)がそれで、〈哀悼〉はおそらく迫り来る自己の死を予感した〈自己挽歌〉の意味だろう。ここでも上昇と下降のテーマは中断され、非常に印象的な断片性が、嗚咽するような悲嘆の感情を伝えている(譜例 1 2)。

The image shows three systems of musical notation for a guitar piece in a minor key. The first system starts with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). It features a series of chords and melodic lines with dynamics like *f* and *rit*. Chord numbers C.7 and C.5 are indicated. The second system continues with dynamics *rit* and *f*. Chord numbers C.5 and C.8 are shown. The third system concludes with dynamics *rit* and *f*. Chord numbers C.10 and C.8 are shown.

譜例 1 2 : タルレガ 〈エンデチャ・オレムス〉 冒頭

自己挽歌の求心性は、タルレガの後、現代ギターにおいても名曲を生んだ。バリオスの最期の作品、〈最期のトレモロ〉がそれで、それには〈神の恩寵を想いつつ〉という副題が付されている。短調の求心性が主情性を悲嘆へと向ける時、挽歌、そして自己挽歌が登場するという過程は、一つの必然であり、それはおそらくいまだに根源的なエネルギーを

持っているのだろう。近代的主観性のある部分が均質であるかぎりにおいて。つまりそれが〈モナド的求心性〉を示す限りにおいて。

こうした求心性が実存そのものの風光を示す、極限の例として、バッハの〈サラバンド〉(チェロ組曲第五番、リュート組曲第三番)をあげておこう(譜例13)。



譜例13：バッハ〈サラバンド〉チェロ組曲第五番 冒頭

非常に単純な分散和音の上昇下降型から、言葉にすることの非常に難しい、裸形の転落感のようなものが聴く者に迫ってくる。パターンとしては上昇であるのに、なにか徒労感のようなものがつきまとうのは、それが入れ子のように、下降を受け止める上昇と、それを無化する低音の響きによって逆側の動きが生じ続けるからである。そしてその緊張は、逆転して(上昇における下降として)繰り返される。

こうした逆転やパターンの漸層法は、バッハの対位法における常套であることは、バッハ愛好家ならすぐ気がつく事実だが、しかしその定型からこうしためまいのするような転落感が生じる、その音楽書法としての根拠はきわめて見極めにくいものである。しかしそれは確固として存在する。つまりそれは〈構造化された実存〉の求心性のようなものをたしかに示している。そしてそれはわたしにとっても、あの高校生にとっても、非常に印象深い、忘れがたい経験となった。バッハの心性の内奥にわだかまるあるものが、裸形でわたしに迫り来る、そういう感じ。

それは一つは時代現象だったのかもしれない。ベルイマンの〈叫びとささやき〉を見た時(たしか大学生のころだったが)、そしてこの曲が突然ハイライト部分に登場した時、それを、つまり〈時代的共振〉のようなものはっきりと感じた。彼もまた実存的テーマの補強に、この作品だけでなくバッハの求心的表現を使うことが定型化していることにも気がついた(わたしは当時、ベルイマンのいくつかの映画を暗記して頭でフィルムを回せるほど心酔していた)。

この表現が、また他の実存的求心性の表現が、バッハにおいてはまさに〈偶有的〉であることにも注意しておこう。前にメヌエットの小品(ホ短調)において、こうした求心的感情が突然顔を出すことにも注意しておいた(第七回)。この〈サラバンド〉の場合も同様で、後述するが、バッハにとってサラバンドは長短の分岐を象徴するような意味づけを帯びた最重要のジャンルである。そして短調的求心性は、多くの場合〈受難曲〉に通じる

宗教性を帯びている。すでに挙げたヴァイオリンパルティータ一番の例もその方向の実例で（第三回参照）、そこにおいては宗教性はまだ潜勢的であるものの、その主観性は独特に抑制されており（その意味で客観化が進んでおり）、この〈サラバンド〉の突然の転落感の逆側に位置している。したがってこの実存性の突発自体、やはり〈偶有的〉であったと結論できる。

哲学的に簡単に整理しておけば、主観性は客観性と対になっており、近代的な定位の両極性を形成する。その文脈でわれわれも近代音楽における求心⇄遠心の両極性を、長短の両極性の構築の上に確認してきたのだった。しかし主観性は、超時代的な側面をも有し、その場合は個が存在の〈たまたまそこにいる〉実感が顕在化する。つまり〈偶有的存在〉ということで、〈実存〉という用語（九鬼周造が最初に用いた）も、その〈現実の偶然性〉（〈偶然性の問題〉は九鬼の最大の仕事だった）と本質連関している。そしてその場合、実存＝偶有性に対立する定位概念は、もはや客観ではなく、〈普遍〉である（この概念を最初に用いた中世スコラもそう理解していた）。

いま主観から実存への系譜を少しだけ回顧しておくのは、現代におけるバッハ・ルネサンスと、この極めて求心的な響きが覚醒する実存の感覚とがやはり本質連関していると思うからで、その意味である高校生も、そしてベルイマンですら例外ではなく、一つの時代の徴表を体現していたということである。

このことを確認すると、さらにバッハにおける裸形の実存表現の突発というものが、たしかに近代的な定位、そしてその一場面としての近代音楽の展開にとって、〈偶然的〉ではなく、一つの必然であったことも了解されるのである。つまり今現在のわたしたちの課題から言えば、ギターに響いていたのはまず近代だが、その倍音には〈普遍〉も、〈実存〉も含まれていたということになる（したがって、実現できるかどうかはまったくわからないが、本講座はもともと三部構成で構想されており、〈ギターに響く近代〉には、必然的に、〈ギターに響く普遍〉、そして〈ギターに響く実存〉が続かねばならない、そのことはあらかじめ言っておいていいだろう）。

わたし個人の来歴を少しだけ述べさせてもらえば、わたしはデカルトもカントもヘーゲルもごちゃまぜに読んで、あるていどまで理解できたわりと早くに実感した人間で、しかし哲学と哲学研究の出発点は実存主義だった（ニーチェ、ハイデガー、そしてサルトルと続く）。それもまた当時の〈哲学青年〉のタイプの一つだったのだろうが、個人的な実感としては焼け跡団塊における、〈不定形のカオス〉の現実感がきわめて強かったことが、そうした最初の遍歴の型を生んだことがわかる。つまりどこを見ても〈形のない風景〉（とわたしが後年名づけた）しかなかった、浅い戦後復興期に確固とした構造性を求めるとすれば、それは自己の偶有性そのものの中にしかなかったということである。

長じて哲学遍歴を近代、中世、古代へと拡張する中で、つまりより客観的、学問的な冷静さを身につけはじめた中で実感したのは、〈実存〉の思いがけない遍在性、超時代性だった。つまりそれぞれの時代には、それぞれの時代の定位構造を根底から破壊する焼け跡がり、それに〈団塊〉的な浅い復興が続き、わたしのような、ベルイマンのような人間をきまった数だけ生み続けてきたにちがいない、そういう実感である。そうした実感からふりかえると、ギターに近代を聴き取りながら、なおかつ現代の実存の倍音にも惹きつけら

れていた（たとえばヴィラ＝ロボスの前奏曲の世界）ことも、例外的に個人的ではなく、一つの音楽経験のパターンであり、自己定位のパターンではなかったかと（今は）思う。そして今現在も、逆に、近代の定位とその価値を確信し始めたわたしの中にも、〈実存〉の感覚、その生々しい感覚は生き続けている。それはおそらくあの高校生とは逆に、〈近い過去のカオス〉と隣接するのではなく、〈近い未来のカオス〉の到来、襲来に対する危惧と一体化しているのだろう。

その意味でまた、バッハにおける〈実存感覚の突発〉は一つの大きなヒントになるのかもしれない。彼の時代もけっして焼け跡の過去、そして到来の予感と無縁ではなかったからである。ともかくわたしは、高校生としてこの曲を最初に聴いたわたしも、ベルイマンの使用法に共感したわたしも、そしてこの講座のためにこの曲を弾き直したわたしも、そのことを実感している。バッハにおいても、それなりに安定した近代的定位の奥底に響く、実存的なブラックホールにいた世界が広がっていた、そのことをこの曲の不思議な響きにわたしは実感し続けている。

ではバッハは転落し続けたのか。

そうではない、彼にははっきりとした対重があった。

それは〈受難〉の対重である。短調の底知れない求心性は再びそこで客観的、共同主観的な構造性を再獲得することになる。そしてそれは〈世界〉そのものの再獲得へと連続していったのだった。

本講座の最後として、近代に響く実存的倍音、それを再び近代へと掬い取った音楽的営為を概観し、そのわれわれにとっての意味を考えてみることにしよう。

（第九回終わり）

※今回の副教材です（講座で扱った楽曲の通し演奏）。

- ①ソル〈練習曲ロ短調〉他：URL をここに貼附
- ②タルレガ〈エンデチャ・オレムス〉他：URL をここに貼附
- ③バッハ〈サラバンド（チェロ組曲五番）〉他：URL をここに貼附