

〈ギターに響く近代 第二回：キーワードと楽譜〉

ゴーシュとカッコウとドレミファ

1. 日本における近代音楽の受容

- その先駆をなした小学唱歌の導入は早い
- 木戸孝允の盟友であった田中不二麿（1845～1909）を中心とする初等教育導入（『米欧回覧実記』）
- 伊沢修二（1851～1917）による最初の唱歌集は1879年（明治12年）
- 宮沢賢治（1896～1933）の近代音楽習得の前提
- クラシック熱（SPの収集、チェロの独習）、ジャズ愛好へ拡大（〈モボ〉＝モダン・ボーイとしての賢治）
- 受容の最大の記念碑としての『セロ弾きのゴーシュ』（1934年）

2. 『セロ弾きのゴーシュ』は日本近代における近代音楽受容の核心部を記録

- その中核において、もっとも固有の地場の伝統であるアニミズム的的定位と融合する（セロ弾きと森の動物たちとの音楽を通じての交流）
- それによってまた日本の近代的定位そのものも、内奥から照らし出されることになった

3. 同時代的（現代的）背景としての映画音楽

- 無声映画時代は映画館においてライブ演奏が行われていた
- ヴィラ＝ロボスも、若いころチェロを映画館で弾いて生計をたてていた
- ゴーシュは〈街の活動写真館〉の〈金星音楽団〉で〈第六交響曲〉を練習しているがうまくいかない
- 森外れの水車小屋で猛特訓 → 動物たちの訪れ

4. カッコウとドレミファ

- 近代的定位の徴表としての近代音楽、その受容

- 「外国に行きたい」カッコウは「ドレミファ」を習わなければいけないと思う
- 自然音階と自然和声 → 文化音階（七音階）と文化和声へ
- この本質的差異に関する知識は、賢治は妹のトシさんと共有していた
（自然音階と平均律の本質的差異）
- カッコウとゴーシュのセロが合わない本当の理由

3. 七音階と五音階

- 七音階と五音階は共通の音階原理から構成される
- オクターブの十二分割が基底
- 十二音（現代音楽、古典音楽の半音階技法）、七音階、五音階はすべて文化音階である≠自然音階
- 五音階は印象派以降大きな影響を与えたが、実際はヨーロッパのエスニック集団で古来用いられてきた（〈蛍の光〉→スコットランド民謡他）
- ヨーロッパの民謡のあるものが、われわれ日本人に親しみをおぼえさせる理由ともなっている
- 五音階の基本であるドレミソラはミファとシドの半音を回避している（いわゆるヨナ抜き音階）→ 半音は古典的七音階では部分的に現れることもあるが、基本的性格は変わらない
- おそらく短三度（ミソとラド）への嗜好が根底に
- 音階において、二度、短調の和音が現れる
- 五音階はしたがって「ものがなく」響く
- その原理もまた七音短調と基本的には同一である
- しかしながらやはり七音階は日本近代の出発点で「新しいもの」であった
- だからカッコウもドレミファ（ドレミではなく）を学びたいと思う
- 彼の音階は日本の五音であったはずだから、七音は長調の明るさとして感得されたはずである（賢治にとって、トシさんにとって）
- それは本来的に「前進する近代」が発する希望に満ちた響きでもあった
- この響きは、ルネサンスにおける教会旋法のドグマからの解放によって始まった（後述）
- したがって、賢治、トシさん、カッコウが直感した〈長調七音階の明るさ〉は歴史的事実としての近代長調の誕生と共振したものであることがわかる
- 音楽受容が定位共振を背景とするとき、本格化する受容史の一場面

4. 音階構成の原理

- 自然音階の原理は単音（自然楽音）の配列によって生まれる
- その配列は振動数によって連続的に生じる（連続音階、グリサンドに反映）

- 連続音列はオクターブ、完全五度（ドソ）等の倍音によって中断される（連続の離散化）
- オクターブは弦長の整数比であらわれる（二倍、三倍、四倍）
- 完全五度は3対2の分数比であらわれる

5. 自然音階は完全に調和する

- その調和の基礎は物理音の共鳴現象（倍音）である。
- 楽器においては完全倍音は、ほぼオクターブ上にのみ生じる
- 調弦、ハーモニクスによる楽曲への応用（譜例1）

譜例1：ヴィラ＝ロボス〈前奏曲第四番〉ハーモニクスのパッセージ

The image displays a musical score for guitar, divided into two main sections: Moderato and Lento. The Moderato section is marked with a tempo of Moderato and a dynamic of *mf*. It features a melodic line with triplets and a harmonic accompaniment consisting of chords and single notes, with some notes circled to highlight specific harmonics. The Lento section is marked with a tempo of Lento and a dynamic of *pp*. It features a slower melodic line and a harmonic accompaniment with chords and single notes, also with some notes circled. The score includes various musical notations such as treble clef, key signature (one sharp), time signatures (3/4, 4/4), and dynamic markings.

6. 文化音階の誕生

- 自然倍音を重ねる手法により七音階の原型が成立する
- オクターブ倍音からは基準音のオクターブ配列（ド→一点ド→二点ド以下）しか生じない
- したがってピュタゴラスたちは完全五度に注目した。

7. 完全五度の上昇列（下降列も同じ、ただしフラットが現れる）

- C (ド)、D (レ)、E (ミ)、F (ファ)、G (ソ)、A (ラ)、B (シ) とした場合、CとGが完全五度、GとD (上のレ) が完全五度、この上昇を続けると音列が得られる。
- C→G→D→A→E→B→F#→C#→G#→D#→A#→E#→B#
- B# (シの半音上) は理論的にはC (七オクターブ上のド) となり、音階的円環が完成する
- 円環に七音のすべてが現れる → 完全五度の調和が七音を基礎づける
- しかしC≠B# (C≠D b b)
- なぜなら七オクターブ上の弦長は1/2の七乗になっており、完全五度の3/2の比の七乗と通約不可能だからである (そのオクターブで十二分割したシとの間にズレが生じる)
- 別の言葉で言えば、完全五度は七音階ではオクターブが変わるたびに、新しく設定されなければならない (完全五度はオクターブの十二分の一を基数としては出現しない=離散量にするには基本単位を十二分割ではなく、五分割にしなければならない)
- 固定音階楽器は、十二音に相当するフレットの間隔を漸次狭めることで完全五度の近似値を得るが、それは近似値でしかない

8. 自然音階はオクターブ内でのみ可能となる

- その場合は五分割 (五音階ではない、等分の五音) ならば、自然な完全五度へと至る

9. 自然音階は自由押弦の弦楽器、可変管楽器、人声では可能である

- オクターブごとに完全五度を設定しなおすことができるから
- 固定式音階楽器では不可能である (フレット楽器、穴のある管楽器等)

10. どうして七音階なのか

- ピュタゴラスの音階導出以前に、古代ギリシアでは七音階が採用されていた
- 聖数としての七の起源はメソポタミア、おそらくシュメール
- シュメールの60進法は通分と計算の容易性に注目して成立
- 通分できない基数の七が聖数となる
- したがって七音の歪み (非通分性) も同根であるとも見られる
- 五音階は十二音に規定されているから、七音階と同根で、おそらく事後的に発生した (文化音階の人類史的共根性)

- いずれにせよ七音階、その基礎となるオクターブの十二分割（十二も古来聖数であった）は文化システムであって、そのごく一部が自然現象（および調和）と重なるにすぎない

1 1. 平均律により、近代和声法は始まった

- 平均律の意識もルネサンス音楽とともに目ざめた（ガリレイの父、ヴィンチェンツォの例 → 後述）
- 平均律が可能にしたのは統一的音階、和声の構成で、その原理は一つとなった
- 移調、飛躍、下降がすべて可能となる
- ただしその代償として、すべての音程に（文化音程に）誤差が含まれることになった
- そのため自然音階の愛好者も多く、最終的な決着がついたのはバッハの平均律クラヴィーア曲集（第一集1722年、第二集1742年）によってである

1 2. 近代音楽の第一歩は音階と和声法であり、それは文化音階、和声である

- いまだにすべての楽器習得の基本（ギターの例、譜例2）
- その基本は平均律である（完全な調和音階、自然和声ではない）
- 〈自然を離れることで文化は生じる〉（レヴィ＝ストロース）という基本的テーマはここでも妥当している
- ゴーシュも平均律に〈合わせよう〉とする → 〈糸が合わない〉ことのコンプレックス → 猛練習へ

譜例2：ハ長調の音階とカデンツーカーカッシの教則本より

音階
ESCALA

終止法
CADENCIA

(I → ii → V → I)

1 3. 賢治はこの自然からの文化の乖離、出会いと別れをカッコウの場面に凝縮してテーマ化した

- カッコウは同じ〈カッ・コウ〉を続けることができない

- 自然音階と自然定位はその場、その場の主体の〈歌〉(カッ・コウ)として行われる
- 状況は無限であるから、それに〈自然適応〉する歌も、無限となる(一万回やればすべて違う)
- したがってカッコウにとって、ゴーシュの〈カッコウ、カッコウ、カッコウ〉の音楽写像は非常に新鮮である(夢中になって真似をする)
- その同一モチーフの反復もまた近代音楽の基本語彙だった(ゴーシュはこれはずでに習得していた)
- 反復モチーフが自覚的に多用されるようになるのも、ルネサンス音楽においてである(→それは個我のアトム的単位化と本質連関していた→後述)
- ゴーシュはカッコウとのアンサンブルが〈合っていない〉と感じ始める
- それだけでなく、カッコウの方が正しいように感じる
- そう思うと、自分が鳥になってしまうのではないかと焦る
- ゴーシュはつまり、自然音階の正しさ(絶対的調和)と、平均律(文化音階)の齟齬を感じている
- しかし彼は文化を選択するしかない。その所産としての〈第六交響曲〉を練習しているからである
- 文化(ゴーシュ)と自然(カッコウ)は出会い、そして別れるしかない
- 末尾の詠嘆の背景(自然に対するエレギア=悲歌的感情も近代固有の現象である)

1 4. 第六交響曲(田園)における自然と文化の交錯、別れ

- 〈田園〉は賢治の愛する楽曲だった(ベートーヴェン風の散歩姿の写真等)
- 芸術と自然的調和の親近性はルネサンス以来の音楽理論の基調
- その基底にはアリストテレスの〈模倣〉(ミメシス)理論があった
- 芸術は自然の〈模倣〉であるとされる
- ベートーヴェンの〈田園〉は〈自然描写〉であるという意味で、アリストテレスルネサンスの美学の伝統上にある
- しかしそれは〈絵画〉ではなく、主観的気分の描出である
- 「シンフォニア・パストレツァ田園風の交響曲あるいは田舎での生活の想い出であり、絵画描写というより感情の描出である。」
- 賢治の意味での〈心象スケッチ〉に近い
- 都市人ベートーヴェンの自然との出会いと別れ
- しかしそこでも音階と和声の基本は平均律である
- それをゴーシュは必死に練習している
- したがって〈田園〉における自然と文化は定位心象において、音階と和声において、二度の出会いと別れを体験しているとも言える

15. 『セロ弾きのゴーシュ』とわれわれ

- 日本の近代受容が定位の基底部（近代における自然と文化の交錯）にまで到達したことを記念する作品
- 日本の近代受容は、速度に規定された余裕のない状態から開始した（漱石の言う〈えいやっと気合いをかけて、ぴょんぴょんと飛んでいく〉『現代日本の開化』）
- そのあわただしい受容の中で、こうした本質的な近代への視界も啓けていた
- われわれにとっての〈普遍的近代〉はそうした基底部への到達と不可分の関係にある（いまだに）
- われわれもいまだにゴーシュである（かもしれない）

16. カッコウがテーマ化してくれた近代音楽の基本

- 和声とメロディーの連鎖、結合 = 完全五度からのカッ・コウのモチーフ
- ギター音楽との連関

17. 和声と旋律の調和は古典派の基本語彙となっている

- 分散和音における旋律の際だたせ方（譜例3）
- 和声のニュアンスを導出する音階の活用法（譜例4）

譜例3: ソル 〈練習曲 作品31-17〉

Handwritten annotations above the first staff: u (1) ~ h. and a circled 1.

Handwritten annotations below the second staff: 0 3, 2, and 3.

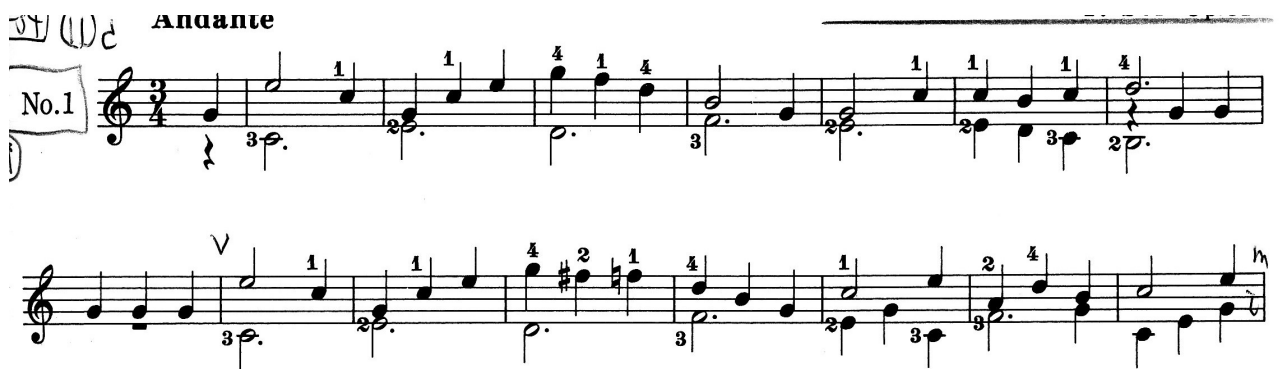
譜例4: ソル 〈練習曲作品31-17〉音階的経過句による移調の準備



18. 旋律が単純化する場合、和声と旋律の結合はより緊密になる

- 古典派における和声基音のモチーフ活用は定型化していた（ソルの例：譜例5）
- 古典美学（ヴィンケルマン）：〈高貴な単純と静謐な偉大〉の音楽的活用
= 古典派の〈カッ・コウ〉
- 和声的モチーフは、〈揺らぎ〉（半音階への移行）をも可能にする（譜例5の下降半音階の経過句）

譜例5：ソル〈練習曲作品31-1〉



譜例6：バッハ〈無伴奏チェロ第一番プレリュード〉コーダ（ギター編曲阿部保夫）

19. 〈模倣〉理論に内在する〈不調和の調和〉(Discordia concors)

- その時代的背景および定位内実は後に詳しく観察する
- 和声と和声導出の旋律モチーフの総合においても、その緊張は両義的な〈ゆらぎ〉として現出する
- その緊張を意図的に強める手段として、半音階的上昇と低音持続音(和声ペダル音)の併用がある
- 独特の調和的緊張の現出(バッハの〈無伴奏チェロ第一番プレリュード〉コーダの例: 譜例6)

20: 和声的モチーフと音階経過句は同根であった

- 古典派和声法では通常分けて説明される
- しかしそのルネサンスにおける成立期においては両者は融合していた
- 〈調和〉の〈模倣〉として、両者はともに和声から導出される
- フランチェスコ・ダ・ミラーノ(1497~1543)の例(譜例7)

譜例7: ミラーノ 〈ファンタジアト長調〉冒頭

Fantasia Nr. 41. Francesco da Milano

2 1. 和声的モチーフはやがて楽曲単位としての性格を強めた

- 上昇下降のコントラストまたは反復が（あるいは両者の併用が）この単位強化の基本的な手法である（ミラーノの例：譜例8）
- それは古典様式（対位法、ソナタ等）における〈主題〉の単位性へと連続する

譜例8：ミラーノ 〈ファンタジアニ長調〉冒頭

Fantasia Nr. 31 Francesco da Milano

2 2. 和声的モチーフ（単純メロディー）と和声の調和は長く近代音楽の基礎語彙として活用され続けた

- 〈揺らぎ〉、ダイナミズム、〈主題〉（とそれを前提とする大様式）の派生
- 単純な調和は感情表出のアットホームさを現出する手段となった（タルレガ〈ラグリマ〉の例 → ロンドンの悪天候、鬱の思い出：譜例9）
- それは擬古典派的な〈きちんとした〉様式回顧と連結されることもある（同じくタルレガ〈メヌエット形式の練習曲〉の例：譜例10）

譜例9：タルレガ 〈前奏曲：ラグリマ〉

Andante 涙 F. Tarrega

譜例 10 : タルレガ 〈メヌエット形式の練習曲〉

23. ゴーシュのもう一つの問いは持続する

- チェロやギターは難しい、どうしたらうまくなれるのか
- 近代楽器の習得は教則本、練習曲、独習を基本としている
- それは〈デカルト的方法〉と本質連関している (次回)

(第二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ソル〈練習曲31-1〉他: URL をここに貼附
- ②ミラーノ〈ファンタジアト長調〉他: URL をここに貼附
- ③タルレガ〈ラグリマ〉他: URL をここに貼附