

第二回：ゴーシュとカッコウとドレミファ

——ソル〈練習曲〉31-1／ミラーノ〈ファンタジアト長調〉／タルレガ〈ラグリマ〉——

現代を代表する作曲家の一人ヴィラ＝ロボス（1887～1959）は、若い頃、リオ・デ・ジャネイロの映画館で、チェロを弾いて生計をたてていた。当時は無声映画で、映画のBGMはすべて映画館つきの楽士や楽団によって行われていた。近代音楽にとって大量消費の時代、大衆との密接な関係がはじまったその一場面である。ヴィラ＝ロボスの後年の音楽技法には、映画音楽の影響が如実に認められることにもなった（実際にハリウッドで一本だけ、映画音楽を引き受けたこともある）。BGM的な「ムード」がそこでははっきりと狙われている（もちろん知的な屈折を経ているが）。

すこし遅れて、日本の映画館、当時〈活動写真館〉といわれた映画館にも、ひとりのチェロ奏者があらわれ、近代音楽と格闘することになる（まさに格闘の次元ではあった）。「セロ弾きのゴーシュ」君（ゴーシュはおそらくフランス語の *gauche*＝左手、不器用から）である。「光輝ある金星音楽団」のチェリストである彼は、みんなの足をひっぱりつづけていた。まずリズムがあわない。そしてまたなによりも「糸が合わない」、つまり音程があってない。それで楽長からこうどなられることになる。

「困るなあ。ぼくはきみにドレミファを教へてまであるひまはないんだがなあ。」

その晩おそく、「町はづれの川ばたにあるこはれた水車小屋」の我が家に帰ったゴーシュは、バケツの水をコップで汲んでごくごく飲むと、「虎みみたいな勢で」練習を始める。チェロは「ごうごうごうごう」響き続けた。この響きにさそわれて、いろいろな動物が彼を訪れる。こうして近代受容と日本古来のアニミズムが思いがけない形で「フュージョン」を起こす（それはまさに融合そのものだった）。傑作、『セロ弾きのゴーシュ』（賢治の死後1934年に発表）の世界である。

当時まだ「ドレミファ」、つまり西洋の音階は「モダン」に響いていたことがこの作品の背景にある（受容の出発点には木戸たち、〈米欧回覧〉巡視団の姿が見え隠れする）。一人の「モボ」（モダン・ボーイ）であった賢治はそのことをよく知っていた。もう一人（一羽だが）このことにつうじていた子がいる。森に棲んでいる「くわくこう鳥」だった。彼は「ドレミファをならいに」水車小屋にやってくる。場面はこういう風に始まる。

〈鳥まで来るなんて。何の用だ。〉ゴーシュが云ひました。

「音楽を教はりたいのです。」

くわくこう鳥はすまして云ひました。

ゴーシュは笑って

「音楽だと。おおまへの歌は、かくこう、かくこうといふだけじゃあないか。」

するとくわくこうが大へんまじめに

「ええ、それなんです。けれどもむづかしいですからねえ。」と云ひました。

「むづかしいもんか。おまへたちのはたくさん啼くのがひどいだけで、なきやうは何でもないじゃないか。」

「ところがそれがひどいんです。たとへばかっこうとかうなくのかっこうとかうなくのとでは聞いてみてもよほどちがふでせう。」

「ちがはないね。」

「ではあなたにはわからないんです。わたしらのなかまならかっこうと一万云へば一万みんなちがふんです。」(宮沢賢治『セロ弾きのゴーシュ』)

ここまでですでに、賢治のすばらしい観察眼(聴覚)が発揮されている。つまり「セロ」の世界には「ドレミ」があるために「一万」回弾いても、そこには同一の基準がある。同じ「ドレミ」に収斂していく。はずれば、それは「糸が合っていない」ためである。

しかしカッコウの世界では一つ一つの鳴き声が、その意味づけによって差が生まれる。音程が狂っているのではない。そうではなく個別の表現によって、そのアドホックな音が決まっていくのである。そこには同一の型はあるが(おなじ「カッコウ」)、同一の基準(音程)はない。しかしそれは鳥の鳴き声の「意味」を知らない人間には、おなじ「かっこう」に聞こえてしまう。レヴィ＝ストロースなら、ここでは「文化」と「自然」の乖離が観察されている、と言うかもしれない。言わないかもしれない。

ともかくかっこう鳥は、ドレミをならいたかった。その理由はといえば……

〈勝手だよ。そんなにわかってるなら何もおれの<sup>ところ</sup>へ来なくてもいいではないか。〉

「ところが私はドレミファを正確にやりたいんです。」

「ドレミファもくそもあるか。」

「ええ、外国に行く前にぜひ一度いるんです。」

「外国もくそもあるか。」

「先生どうかドレミファを教へてください。わたしはついてうたひますから。」(同上)

日本のカッコウはおそらく五音階で鳴くのだろう。外国に行けばおなじカッコウを七音階で歌っている——可能性はある。五音階はドレミソラが基本であるから、ドレミファのファがすでに抜けている。しかしカッコウはどうやら音階そのものを習いたかったのではない、きちんとした音階で(つまり「一万回」鳴いてもまったく同じ「カッ・コウ」になるように)鳴きたかったようなのだ。

〈うるさいなあ。そら三べんだけ弾いてやるからすんだらさっさと帰るんだぞ。〉

ゴーシュはセロを取り上げてボロンボロンと糸を合わせてドレミファソラシドとひきました。するとくわくこうはあわてて羽をばたばたしました。

「ちがひます。ちがひます。そんなんでないんです。」

「うるさいなあ。ではおまへやっごらん。」

「かうですよ。」くわくこうはからだをまへに曲げてしばらく構へてから

「かくこう」と一つなきました。

「何だい。それがドレミファかい。おまへたちには、それではドレミファも第六交響曲も同じなんだな。」

「それはちがひます。」

「どちらがふんだ。」

「むづかしいのはこれをたくさん続けたのがあるんです。」

「つまりかうだろう。」セロ弾きはまたセロをとって、かっこうかっこうかっこうかっこうかっこうとつづけてひきました。

するとくわくこうはたいへんよろこんで途中からかっこうかっこうかっこうかっこうかっこうとついでに叫びました。それももう一生けん命からだをまげていつまでも叫ぶのです。) (同上)

カッコウはどうして「一生けん命からだをまげて」喜ぶのか。それはセロが鳴らす「一万回」鳴いても同じ「カッ・コウ」は、くわくこう鳥にとっても非常に新鮮だったからだ(もともと続けて鳴く「カッ・コウ」は、変化そのもので、だから彼にとって難しいのである)。ではなぜ新鮮なのか。それは「楽音」だったからだ。彼は「文明」の産物である、「音楽」を習得しつつある。つまり近代音楽を。

「カッ・コウ」は音符では二音、おそらくソドか、あるいはファだろう。これは近代音楽の大きな基軸である、和音(属和音、下屬和音)へと連続する。カッコウ君は、ドレミファがそのまま和音世界へと通じるという、近代音楽の〈般若〉に開眼したのかもしれない。カッコウ、おそろべし。

この音階から和音への連続という点に、一つタグをつけておこう。これがギター音楽(リュート音楽から始まる)の発展にとっても本質的な意味を持っているからである。

カッコウとゴーシュに戻ると、ゴーシュは下手な奏者であるとはいっても、すでに近代音楽の基本は身につけていた。それは「モチーフの反復」という点にあらわれる。彼は意識はせずとも「かっこうかっこうかっこうかっこうかっこう」と続けて弾くことができたからである。このモチーフ反復も、近代音楽の基本文法の一つである。それはほとんど意識されないほどに常態化しているが、実は根幹的な語彙、あるいは文法の一つなのである。ここにもだからタグをつけておこう。

森外れの夜の音楽会は、再び音階のテーマ、ドレミに戻って終わる。ゴーシュはなにかが合っていないことに気がつくのである。

「ではこれっきりだよ。」

ゴーシュは弓をかまへました。くわくこうは「くっ」とひとつ息をして

「ではなるべく永くおねがひいたします。」とってまた一つおじぎをしました。

「いやになっちまふなあ。」ゴーシュはにが笑ひしながら弾きはじめました。するとくわくこうはまたまるで本気になって「かっこうかっこうかっこう」とからだをまげてじつに一生けん命叫びました。ゴーシュははじめはむしゃくしゃしてゐましたがいつまでもつづけて弾いてゐるうちにふっとこれは鳥の方がほんたうのドレミファにはまってるかなといふ気がしてきました。どうも弾けば弾くほどくわくこうのい方がいいやうな気がするのです。

「えいこんなばかなことをしてゐたらおれは鳥になってしまふんじゃないか。」とゴーシュはきいなりぴたりとセロをやめました。(同上)

これはカッコウのほう「音程」をまもっていた、ゴーシュはあいかわらず「糸が合わない」セロを弾いていたという風にまず見えるが、どうやらどうではない。糸はすでに合わせてあった(ドレミファソラシドをやる時に)。つまり「ほんたうのドレミファ」という言葉で暗示されているのは、自然音階ではないか(ゴーシュの音階は平均律である)。

これは深読みがすぎるだろうか？

少し傍証を集めておこう。

まず賢治が「セロ」を始めた(東京遊学時に)理由の一つは、亡くなった妹のトシさんがヴァイオリンをととても好んだことが関係していた。賢治はSPを相当収集していたらしいから、ともかく西洋音楽全体、近代音楽の全体は二人にとって身近な「モダン」な世界だった。そして弦楽器、特にフレットのない(固定音階のない)ヴァイオリンやチェロにとって、音階の理解は本質的であり、また初歩的でもある。つまり調性にあわせて、指の位置を微妙に変えていく必要があるということで、それはドレミファの音階がそもそも「自然音階」ではないからだった。

自然音階とはなにか。少し復習をしておけば、それはオクターブと倍音という物理現象を基礎にしている。オクターブはドと上のドの関係で、弦長の比は1対2となる。二オクターブ上は1対3、この整数倍がずっと連続していく。

弦楽器ではこの比はハーモニクスとして現れる。つまり弦長のちょうど半分の地点に軽く指をおいてはじくと、一オクターブ上の音が鳴る。ヴィラ＝ロボス前奏曲第四番中のパッセージは、それを楽曲に応用した例で、複雑に響くものの、すべて原音の一オクターブ上で鳴っており、それは物理的倍音の音楽的応用である(譜例1)。

(譜例1：ヴィラ＝ロボス〈前奏曲第四番〉ハーモニックスのパッセージ)

楽音にはこのように倍音という影がつくが、オクターブについては、ドとソの関係がもっとも顕著で、この関係は弦長では2対3となる。一本の弦を張り、弦長を五分割して、最初の二分の地点に指を置くと、開放弦をドとした場合のソの音（属音）が鳴る。物理的な倍音としても現象する（通常は人間の聴覚では捉えられない）。倍音はピタゴラスたちも知っていた物理現象で、これを元に彼らは次々と倍音を重ねる方法で、旋法（古代音階）と和声を融合させようとした。しかしこれは無理だった。オクターブ倍音は整数比（ $1/2$ 、 $1/3$ 、 $1/4$ ……）で現れるが、属音の倍音はそれとは通約できない2対3の累乗上にあらわれるからである。音階（十二音階）を出現させるのはしかし、（近似的に）属音の倍音の積み重ねの方である（ドを上へのドに重ねても音階的には何も起こらない）。それは十二音を基礎づけつつ、少しづつ歪めていく。つまり自然音階は存在する（完全な属和音を有する音階）が、それは他の主音（例えばドに対するレ）に移すと（弦長の比を変えると）、その都度設定されなす必要があるということで、これはつまり移調というのが自然にはできないということにも通じていく。

カッコウとゴーシュの音程の話に戻ると、カッコウがハ長調で「カッ・コウ＝ソ・ド」と鳴くなら、それは「第六交響曲」（おそらくベートーヴェンの〈田園〉）と調性が異なることになる。カッコウの調性はハ長調ではないかもしれないが、とにかくそれは音高の固定された自然な調であり移調を予定していないことだけは確実である。対してゴーシュは〈田園〉の、つまりヘ長調の譜面を練習していた。しかしもちろんチェロの音程は指加減で調製できるから（固定フレットでないから）、彼はすぐカッコウの調性に合わせる事ができた。

ここからが微妙で面白く、かつ音楽史にとって本質的なディテールである。

彼はどうも音があってないと感じる。カッコウの方の音程が合っている。しかしそれは「糸が合っていない」からではない。カッコウの方が「ほんたうのドレミファにはまっている」からである。つまりカッコウの「かッ・コウ」は完全な属和音（あるいは下属和音）で鳴っている。ではどうしてゴーシュはそれに合わせられないのか。指加減で合わせることができるはずではないか。

ゴーシュは合わせることができない。合わせてはいけない。それは彼が〈田園〉交響曲の練習をしているからである。

ここで賢治が「ほんたうのドレミファ」という言葉を用いていることに注目すれば、ここではおそらくトシさんとすでに話し合ったことのある、近代音楽の調性の「ほんとうでない」点、つまり「平均律」のことがその対極に連想されていたことはほぼ間違いないと思う。通常解釈ではゴーシュはここでもまだ「糸が合っていない」ことにされているが、それは賢治がわざわざこの場面の冒頭で、ゴーシュが「糸を合わせて」ドレミファソラシドとやったと述べていることにきれいに矛盾する。音は合っているのである。しかしそれは自然音階ではない。平均律である。平均律は通分できない倍音の誤差を、むりやり十二音に等分に割り振ることから生まれる。それは近似の音階であり、完全な調和（属音的倍音を含め）に至ることはない。つまりそれは文化と道具操作の所産である。

弦楽器や管長を用いる管楽器（トロンボーンなど）は、その都度の自然音階を演奏することができる。しかしそれを行うとできなくなることが一つある。それは「自然な」移調である。そしてベートーヴェンの時代には、特にまた交響曲においては、移調は完全に普通の語彙文法だった。またオーケストラには固定された音程の楽器もあるから（固定の吹穴を持つ管楽器、豎琴、ピアノを用いるならピアノ、ギターも）、たとえすべてをへ長調で通したとしても、固定音階式とそうでない楽器の間にはっきりとした音程差が生じることになる（自然音階と平均律の音程差）。そして皮肉なことだが、「交響」（響きあい）という音響現象（自然音響現象）としては、軍配があがるのはつねに自然音階の方で、平均律ではない。しかしオーケストラ員としての彼は、〈田園〉を練習する彼は、「自然音階」ではなく、「文化音階」、つまり平均律を採用するように義務づけられている。そうでなければ「文化」の次元での楽曲は、「交響」しなくなるからである。

ソロ楽器としてチェロを弾く場合、移調が起こってもその都度の自然音階をその都度構成することは可能で、わたしはそこまで耳が良くないので試したことはないが、カザルスやヤニグロのレベルでは、そうした作業を行っている可能性もある。しかし彼らも室内楽やオーケストラでチェロを弾く場合には、ゴーシュと同じく平均律を採用するしかない。そうでなければ「アンサンブル」の音程がはっきりと狂うからである（たとえば平均律調律が基本のピアノとはっきり合わなくなる）。

ピュタゴラスの七音階＝十二音理論は、近代以前で最も完成された音楽理論であり、教会音楽もそれをほとんどそのまま採択することになった。完全五度（ドとソ）によって音階を導出する際に、彼らの念頭にあったものが七音階であったこと、これも間違いない。七音階はオクターブの十二分割を基本としている、これも彼らは完全に把握していた。

復習しておく、音階の基本は全音と半音で、これは十二分割の二単位、一単位に照応する。これを全・全・半・全・全・全・半と並べると、七音階が得られる。古代音楽も、中世教会音楽も、近代音楽も、すべてこの音階を採用してきた（現代音楽の十二音階はそれを離れようとしたが、基底部の十二分割はそのままにしている）。

わたしの素朴な疑問は、この七音階はどのようにして、いつ定まったのかということである。それは自然だったのか、それとも「文化」（文明）だったのかと言い換えてもよい。なぜこうした疑問が湧くかという、十二分割を厳格に行う場合、和音（もっとも基本的な和音である属和音ソシレですら）は生成しないからである。完全五度であるソ・ドの関係（属和音の粹）の弦比は2対3であったことを思い起こそう。基本の単位はそこでは五分割である。十二の単位を2対3に近づけるには、5対7となり、なんとちょうど十二分の一、十二音階の基本単位分の誤差が生じることになる。実際の弦楽器ではこれは弦長、あるいはフレットの位置によって補正されているが（ギターではフレットが上がると間隔が順次狭まっていく）、しかしそれは近似値の世界でしかない。完璧な通分はどうしてもできないしくみになっているからである。では完璧な通分ができるように、最初から五分割した音階を設定すればどうなるのか。それは完全な和音（属和音）を鳴らす音階になるだろう（おそらく）。しかしその音階もまた移調での自然音階を保つことはできない。

この想像上の五音階は、わたしたちの、あるいは他の多くの地域に見られる五音階ではない。五音階は七音からの二音省略によって生まれる音階で、その基本はやはりオクターブの十二分割だからである（どうして五音になったかという疑問が湧くが、おそらくミとソ、ラとドの間の短三度への嗜好があったからではないかと思う。したがって五音はつねに「ものさびしく」響く）。

七という数は、「聖なる数」の一つだった。これが七音の決め手だったのではないかとわたしは漠然と感じる。つまり週の七日の設定は、すでに聖書の神の世界創造で採用されているが、その根底にはさらに古い数体系があり、どうやらそれは文明世界で（新石器革命以降の世界で）最初に計算を行った民族の一つ、シュメール人まで遡るようである。彼らは六十進法を基本としたが（一時間六十分、一分六十秒なのは彼らにまだに従っているからである）、七も基本数として知っていた。それを天文の七星に採用し、それが曜日の元となっている。

どうして七なのか。わたしはそれは六十と通分できない最初の基本数だったからではないかを感じる。つまり六十には多くの通分数が含まれ、それがどうやら計算の基礎としての優位性を獲得した理由らしいのだが（2、3、4、5、6、10、12、15、20、30）、そこには基本素数の七は含まれていないからである。つまりそれは文明「操作」を拒むことによって、聖なる数の方向へと押しやられたのではないだろうか。するとこの七星から、ピュタゴラス的な「天空の音楽」が聞こえてくる仕組みになり（シュメール人は最初にシステムティックな天文観察を行った集団でもあった）……とわたしの連想は続いていく。

これはギター音楽を通して近代を通観しようとする今のわれわれ、そしてその一場面としてゴーシュの平均律とカッコウの自然音階の齟齬を問題にしている今現在のわれわれにも、けっして迂遠な話ではない。

ギター、そしてその親族の（祖型ではないことが最近分かってきている）リュートを楽器プロパーとして観察すれば、その淵源は非常に古く、どうやらメソポタミアやヒッタイト、つまり紀元前2～3千年にまで遡ることが考古学資料によって証されている。そして興味深いことに、当時の撥弦楽器も、指押え型（チェロ、ヴァイオリン風）と固定フレット型に分かれていた。ということは……自然音階と文化音階の齟齬もすでに明らかであったか、あるいは体得されつつあったかもしれない。ウルあたりで吟遊詩人が地場のカッコウと弾きくらべをすれば、そこでも「どうやらむこうがほんとうだ」と感じたかもしれない。しかし彼らはその「ほんとうでない」音程で弾き続けたに違いない。つまり音楽はすでに文化であり、自然ではなかったから……とまたレヴィ＝ストロース先生なら言ってくれるだろう。

単純化した総括をすれば、楽音の配列こそが文化音階創出の基本であり、それは「道具」によって規定されることを本質としていた。その発音原理がすでにカッコウの声帯発音とは根本的に異なる。どのような楽器であれ、それは道具であり、音程もまた道具的に操作される。弦を張り、フレットを抑える。草を切り、それを一定の長さにして吹いてみる。すべてが文化文明と操作の帰結である。

楽器は道具であるということ。それも究極の文化—道具であるということ、そのことを忘れないようにしよう。「究極の」というのは、それは他の道具の操作対象にならない終点だからである。自己目的化している、という風に言い換えてもよい。

ルネサンス以来七音階を基本とする近代音楽は、ロマン派の時代に五音階に出会うと、また自己の領域を拡張していった（ドビュッシーたちによって）……と通常の音楽史では言われているが、もともと五音階はすでにヨーロッパのエスニック集団（ゲール族など）で常用されていた。たとえばスコットランドやアイルランドの民謡にもあきらかに五音階への傾斜が見られるものが多々ある。そして上に述べたように、五音階も七音階と同じオクターブ十二分割の原理に則っており、独自の音階というより、派生型として捉えるのが正確である。ピュタゴラスたちの時代、古典古代の時代も、中世教会の時代も、基本はすべて十二分割と七音階だった。したがってまたわたしの疑問に戻る。どうして七音なのか。十二分割なのか。五分割や三分割ではないのか（前者は属音の積み重ねに、後者はオクターブの積み重ねに適している）。

ピュタゴラスたちの十二音は、属音（2対3）の積み重ねによって近似的に得られたが、音楽史でしばしば見逃される事実は、彼らは単旋律の音楽しか知らず（ユニゾンの音楽）、和声を用いなかったということである。したがって属音を「完全」と評するのも、純理的、数学的にであって、実際の音楽的な経験に基づくものではけっしてなかった。和声は、この「完全」に基づき、教会旋法が四度、五度上の音を機械的に重ね合わせたことを一つの淵源としている（9世紀頃に成立したいわゆる〈オルガヌム〉）。しかしそれはまた一種のユニゾンであり、まだ羽の生えそろうた和声ではない。本来の和声はルネサンスの〈古典復興〉と不可分の関係にあり、それは純粹に近代音楽の現象であった。しかし彼らは（フィレンツェ・アカデミーを中心とする音楽理論家は）それをピュタゴラスによって完成された和声体系の復興としてとらえた（ルネサンスの多くの運動がこうした誤解によって出

発していた)。そしてすぐに〈不調和〉に気がつくことになる。つまり文化と自然の乖離に、とこれまでのわたしたちの分析の基調に戻って定義してもよい。

また古いこわれかけた森外れの水車小屋に戻ってみよう。そこでも文化と自然は出会い、交錯しつつ別れた。ゴーシュはカッコウの音程の方が「合っているのではないか」と感じながら、でもそう感じることで「こんなことをしていたらオレは鳥になってしまうのではないか」と気づく。彼はひたすら〈第六交響曲〉の練習をしたいのである。それは〈文化〉であり、〈自然〉ではなかった。音階は〈平均律〉であり、〈自然音階〉ではなかった。この瞬間、楽しいアニミズム的交流は終止する。カッコウもそれに気が付き、人間の文化文明の空間の危険を思い起こして、必死に脱出しようとする。窓硝子にぶつかりつづけ、ゴーシュは危ないところでそのガラスを蹴破って、カッコウの脱出を助ける。文化と自然は別れ、カッコウは自然に戻る。自然音階の本拠に。

文化音階の世界で、ゴーシュはようやく面目を施す。〈第六交響曲〉は成功し、彼はアンコールまで指名され、やけくそで「印度の虎狩」を演奏して、また喝采を浴びる。

その晩おそく水車小屋に戻った彼は、カッコウの飛び去った遠くの空をながめながらこう最後に慨嘆する。

「ああくわくこう、あのときはすまなかったなあ、おれは怒ったんぢやなかったんだ。」と云ひました。(同上)

ゴーシュは「あのとき」何を言ったかという、「出ていかんとむしって朝飯に食ってしまふぞ」と言ったのだった。文化は自然にとってあまりに分かり易い「危険」と化してしまった。カッコウは必死に逃げるしかない。

「怒ったにぢやない」という言葉の余韻が実に賢治らしいと思う。そこにはかすかに憂愁のようなものがたゆたっているが、それがつまり「オレが鳥になってしまうじゃないか」という慨嘆の対極であったことに気がつけば、賢治的な世界観における文化—自然の両極性の描像が完成すると思う。それはつまり交錯し、そして必然的に別れる(別れるべきである)そういう二元的世界であった。そしてその別れから、音楽文化もまた誕生してくる。近代音楽の基軸である平均律も誕生してくる。ゴーシュ=賢治はそのことを正しく直感している。

カッコウはしかし、もう一つゴーシュ=文化に置きみやげをしてくれたと思う。それは自然音階における和声と音階の「自然な」連関である。この連関は完璧な和音を鳴らすことのできる自然音階の方が平均律より優れていることも傍言しておこう。

簡単に言えば、カッコウは「ドレミファ」と鳴くのではなく「かっ(ソ)・こう(ド)」と鳴くということで、音階を基本にした和声をモチーフ化することによって、彼の鳴き声は定まっている。これはいささかペダンティックな定義だが、定義の妥当性は、これがほとんどすべての「自然な鳴き声=歌」に採択できることによって実証される。小鳥であれ、ゾウやウシであれ、生物の歌はすべて、楽音に似た一定の音程、音量、音色の採用によって成立している。これを「自然楽音」と定義するならば、その「楽音」はまさに自然に、音階と和声を連結しているのである(だからウシの「モーオ」もこの楽音上をグリサンド

しつつ、四度、あるいは五度上に上昇し、三度ほど下に下降する)。小鳥の鳴き声は、わたしたちにとって非常に快いが、これはわたしたちにとってだけでなく、小鳥さんたちにとってまずそうだということを忘れなければ、やはりそこでは「音選択による原・和声」が成立していると考えることができる。

このことがルネサンス以降の近代音楽にとって果たした、ある一つの本質的な基軸にまた関係してくる。そして(いささか思いがけないことに)再びゴーシュにも。より正確には彼が必死に練習した〈第六交響曲＝田園〉にも。

ルネサンスの音楽理論、そして芸術理論一般にとって示準的な役割を果たしたのは、アリストテレスの〈模倣〉理論だった。彼は〈芸術は自然を模倣する〉と端的に言い切ったのである(『詩学』)。したがって音階も、和声も、当初は実際に自然的な調和を芸術的に模倣したものだと考えられていた(この模倣理論はたとえばバッハの芸術観あたりまで大きな影響を与えていたことが知られている)。

模倣は二つのモメントを内包している。一つは二次的であること、もう一つは写像ということ。両者はもちろん密接に関連している。コピーのオリジナルに対する二次性と言えば分かりやすいだろうか。

この写像理論はルネサンスの芸術活動、文化活動の全般に深甚な影響を及ぼした。たとえば視覚芸術においてリアリズムの展開が〈自然の写実〉として始まったのも、そのことと関連している。音楽もまたつねに〈自然な調和〉を求めることになった。その結果として、あちこちで不自然、不調和に出会うことになり、写像理論、調和理路の補正を強いられることになるのだが、それはまたこのエッセイが進んでいく中で観察することにしよう。いまはこの写像理論、調和的自然の写像が、〈描写音楽〉というサブジャンルを生んだことを確認しておきたいのである。そして〈田園〉はもちろん、その最大の成果の一つだった。

〈田園〉の楽章表題は、ベートーヴェン自身がつけたもので、以下のようになっている。

第一楽章：田舎に到着したときの快活な感情の目ざめ

第二楽章：小川のほとりの情景

第三楽章：田舎の人々の楽しい集い

第四楽章：雷雨、嵐

第五楽章：牧歌 嵐のあとの悦ばしい感謝の気持ち

ベートーヴェンはこれが〈絵〉ではないことをわざわざ断っている。つまりそれは「田園風の交響曲あるいは田舎での生活の思い出であり、絵画描写というより感情の描出である。」また「固有な性格の交響曲」とも定義されている。つまりそれは、自然に内在する「調和」へのオマージュであり、賢治ならば「音楽による心象スケッチ」だと再定義しただろう。そしてそれらはすべて、アリストテレスの、より正確にはルネサンスが理解したアリストテレスの「模倣」理論に収まっている。

模倣には二次性というモメントが内在すると上で述べた。この二次性は、「優劣」の観念と容易に連結するが、この連結は必ずしもオリジナルである自然の優越を主張するもの

ではない。つまり「模倣」が自然を越えることもありうるし、実際にルネサンスの芸術批評の定番、ジャルゴンの一つは「自然すら越えた」であったことが思い合わされる。しかしそれはともかく二次的であり、別物であった。文化と自然はここでも交錯しつつ、別れる（べき）運命にあったのである。

〈第六交響曲〉を必死に練習していたゴーシュが、カッコウに出会って別れる、その交錯と乖離は、田舎の滞在にしばし心を安め、またストレスの多いウィーンの都市音楽生活に戻るベートーヴェンの「心象」とどこかで重なり合っていることが、これで予感できたと思う。音楽手法的に言えば、二人とも「平均律」とそれによって構成された「移調和音」の世界で音楽を紡いでいるわけだが、それはつねに「自然音階」と「自然和声」（カッコウのドとソ）をある種の憧憬をこめて回顧する、そういう心性の力学も働いていた。そしてこの力学も近代固有の定位現象である。ここでは詳述しないが、それはエレギアという古典ジャンルの復興を生み（再び誤解含みで）、それがまた廃墟の審美的賞賛を経て、近代的歴史意識誕生の一つの源泉となっている（ゲーテの〈ローマ悲歌〉、ピラネージの銅版画、最後にヘーゲル）。この悲歌的憂愁もまた、<sup>エレギア</sup>ゴーシュの最後の慨嘆に（第三倍音くらいに）かすかに聴き取ることができる。それは自然に憧憬しつつ、自然から別れるしかない、人類種の本初的な悲嘆であったということもできるかもしれない。

こうした本質的な、そして微妙繊細な近代音楽の中核現象を、ゴーシュとカッコウが、そして賢治自身がかすめていったこと、こういう風にファンタスティックに楽しく、しみみりとかすめていったことに、あらためて大きな驚きと安らぎを感じる。

この驚きは〈普遍的近代〉の波及力への驚きを内包していると思う。賢治の直感力（そして外国になぜか行きたいカッコウの粘り）ももちろんだが、やってくる側、渡来する側の近代音楽のシステムに内在する、こうした普遍問題を掘り起こしうる、その力にも改めて驚かされるのである。それはつまり第二革命期の人類にふさわしい、自然—文化の一大交錯を記念し、記憶する人類文化と呼ぶにふさわしい普遍現象であった。

安らぎは……安らぎは、日本のめまぐるしい（ほんとうに目が回るような、漱石が「えいやっと気合いをかけてぴょんぴょん飛んでいく」と喝破した）、余裕のない近代受容において、これほど本源的に日本的な（つまり原・アニミズム的な）、そして言葉の真の意味において本格的な近代受容が賢治において達成されていたという事実である。わたしは素直に賢治の後継者である、でありたい、自己をそこに認めることができる。そこから大きな安らぎの感情が生じる。わたしたちは西洋を模倣しているのではない。自然を模倣しようとしてあちこちでその限界にぶつかった、西洋近代の中にある普遍的モメント、人類史的モメントがこのわたしにおいても、このわたしたちにおいても働いていることを確認し、そこに文化文明の（現時点での）一元性と多様性を認めるのである。わたしたち自身も、いま、自然を模倣しようとして限界にぶつかっている。カッコウと合奏して、どこかちがうなと感じ続けている。ちがいを生むのはカッコウであり、わたしたちである。

ドレミから出発して、自然和音に至り、〈田園〉の模倣の意味を考えてきたのだった。ではこれがどうギター音楽に写像されているのか、それを最後にまとめて考えておくことにしよう。ギターに響く近代がわれわれの本来のテーマであるから、その響きにゴーシュたカッコウの体験がどう活かされているのか、それを検証してみなければならない。

まずギターのパワー、ドレミファと和音の関係を簡単に見ておこう。教則本にはよく音階と和音の終止法（カデンツ）が続けて出てくる（譜例2）。

（譜例2：ハ長調の音階とカデンツ—カルカッシの教則本より）

これはすでに平均律であるから、和音はじつは完全な共鳴は示していない（普通の聴覚ではほとんど聞き取れないが）。ともかくカッコウ君の「カッ・コウ」とも、またそれにあわせて「鳥になりかけた」ゴーシュとも、微妙なズレがある。つまりギターは自由押弦（チェロやバイオリン）の仲間ではなく、固定フレットの楽器で、その調律原理はピアノのそれに近いからである。この調弦の問題はすでにルネサンスの時代に自覚されはじめていた（平均律の最初の考え方が出てきたのもだいたいその頃である）。ともかくしかり、「カッ・コウ」という単純旋律と和声の本質的な関係は、和声的伴奏を終止するための定型カデンツ（協奏曲のカデンツァと同根だが、音楽用語としては別立てになっている）、の上声を見るとすぐにわかる。そこでは和音を構成する音から、単純な旋律が浮かびあがる仕組みになっているからである（ミファミファミ）。

これがギターの「カッ・コウ」だが、調性基音のドが省かれているのは、カルカッシ（マテオ・カルカッシ 1792～1853年）の活躍した時代がすでにロマン派の隆盛にかかっており、古典派の定型を用いることがやや気恥ずかしかったのかもしれない（あるいはおおいに新しさを気取っていたのかもしれない、よくはわからない）。ともかくカルカッシはIVのかわりにii（副和音）をさりげなく用いているが、これは初心者向けの教授法としてはわたしはどうかと思う（和音の説明をしようとしてわたしも最初間違ってしまった！）。

まだ落ち着いて古典音楽をやっていた中期のソルは、I→IV→V→Iの定型進行に何の抵抗も感じなかった。それが古典的美観の核心部の一つであることを信頼していたからだと思う。譜例3はソルの練習曲からで、はっきりと和声と音階の連関が浮かび上がるものである。



ドレミファをならったカッコウが、それを使いながら、二つ、三つの和音の間で歌いつづけると、だいたいこうなる（かどうか、すこしさだかでないが）。いずれにせよ、この和声と音階の連続性は「自然」であり、わたしたちの耳もすぐそれに馴染む。

旋律がより「カッ・コウ」に似てくる場合、それは和音構成音に接近することになる。これがドレミの旋律を和音が支える場合よりも、より一層和音との親和性が高まることはすぐに理解されるだろう。ドミソの主和音（いわゆるⅠの和音）に支えられるメロディーがソミドと続き、ファラドの下属和音（いわゆるⅣの和音）のそれが、やはりドラファと続くような場合である。これもソルに実例が多く見られ、たとえば最も単純な練習曲の一つ（作品31の一番）はそのような出だしを示す。

♩ (1) *Andante*

No.1

(譜例5：ソル〈練習曲作品31-1〉)

この明澄な単純さは、古典派音楽の神髄でもあり、古典美学の祖ヴィンケルマン（ヨハン・ヨアヒム・ヴィンケルマン1717～1768年）が別の文脈で〈高貴な単純〉（**edle Einfalt**）と定式化した最高の芸術（彼にとってそれはギリシア彫刻だったが）に照応している。同じモチーフのくりかえしにおいては、こうした単純な進行の経過句に半音階がさりげなく登場するのが、これも典型的にソル的な場面で、単純な和声に一瞬奥行きが現出することになる（同上）。

この揺らぎはつまり、「模倣」の揺らぎでもある。自然の調和を模倣する和声と、そこから導出された単純なメロディー（ほとんどモチーフに近い）が、音階の裸形の基礎である半音階へと変容すると、それを支える和声はいわば「緊張」を強いられるのである。この奥行きの手法は、バッハもしばしば用いるもので、その際、ソルと同様に力強い協和音が与えられると共に、もう一つ支えには対旋律（対位法の相手方の旋律）が与えられ、その旋律はやはり通常音階的、あるいは単純モチーフ的（例えばペダル音として）進行する。ここでは無伴奏チェロ一番のプレリュード終止部の、半音階的上昇を挙げておこう（譜例6）。

(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))

ここでもソルと根底では等質の緊張と調和的解決が生じている。調和の試練ともいえるコントラスト技法は、たんに音楽的な興味の対象としての臨界現象ではなく、「模倣」理論そのものに裏付けられていることを少し注意しておきたい。それはつまり「不調和の調和」(Discordia concors)の理論で、それはルネサンスの世界観の根底におかれたものでもあった。このことはしかし跡でまたまとめて検討することにしよう(和声法成立の全体との関わりで——◎節に予定している)。

完成された古典和声法では、ドミソのモチーフ(直接和音から導出されるモチーフ)と、ドレミファの音階的モチーフは一応分けて考えられ、前者を旋律(モチーフ的旋律)、後者を経過句(音階的経過句)とするのが通例だが、これは文法として完成された書法の定義であり、その文法規範の生成過程においては少なくとも両者は連続し、ともに和音との親和性を示している。一例としてその規範生成の最初期にあたる、ミラーノ(ジョヴァンニ・ダ・ミラーノ 1497~1543)の〈ファンタジア〉を挙げておこう。ト長調のファンタジアでは、最初に和音モチーフが示され、それは即座に音階的モチーフへと連続している(譜例7)。

Fantasia Nr. 41. Francesco da Milano

(譜例 7 : ミラーノ 〈ファンタジアト長調〉冒頭)

このよう場合、モチーフの設定は、1. 上昇下降のコントラスト、と、2. 部分または全体の反復、によって単位としての同定が進むことがよく見られる。彼のファンタジアから例を示しておこう (ファンタジアニ長調、譜例 8)

Fantasia Nr. 31 Francesco da Milano

(譜例 8 : ミラーノ 〈ファンタジアニ長調〉冒頭)

このコントラストと反復もまた、「模倣」の系であり、同時に「文化」の基本単位とも連関することに注意しておこう。「模倣」の系というのは、つまり「カッ・コウ」の系、自然に存在する調和的モナドの写像としての系である。一般に上昇するモチーフ (音階的モチーフが典型) は前進感、エネルギーな飛躍感を与え、下降するモチーフは逆に落ち着きと収束感を与えるが、ミラーノたちは、眼前の自然において、こうした前進と収束をつねに観察し、聴き取っていたことは想像に難くない。実際に風景画の祖型が誕生するのちちょうどこの頃で (ピエロ・デラ・フランチェスカの宗教画、肖像の背景など)、その風景は多くの場合、調和的色彩と構図で描かれながら、細部に「緊張」を (たとえば断崖や急流の形で) 織り込むことが定式化されているからである。

ドレミファ旋律とドミソモチーフの和声的調和力は、近代音楽の基軸の一つとして長く保たれていくことになった。それは例えばギター音楽にとっても一つの基本語彙となり、古典派の時代を超えて保持されていく。小さな、そしてかわいらしい例として、ギターレ

パートリーの定番から、タルレガ（フランシスコ・タルレガ 1852～1909）の〈ラグリマ〉（涙の意）を挙げておこう（譜例9）。

Andante 涙 F. Tarrega

（譜例9：タルレガ 〈前奏曲：ラグリマ〉）

ミファソレという音階導出の上昇モチーフは、ドシラソ（ラドレミ）というやはり音階導出の下降モチーフに無理なく連続していく。単純で穏やかな調和的技法である。

この曲の成立事情に関しては面白いエピソードが一つ残っている。1923年、ロンドン公演の折、イギリス特有の曇天続きでタルレガは軽い鬱になってしまい、それを心配した知人が、「じゃあいっそのことロンドンの鬱をテーマにして曲でも書けばいい」と勧めたというのである。真偽のほどは定かではないが、この長調部分はむしろ穏やかな晴天気分であるから、もし鬱挿話が正しいなら、「涙が出るほどのロンドンの天気」は中間部の短調によって描かれているということだろう。いずれにせよしかし、長調の主和音の響きが全曲の調和を保っている。スペインの晴天の思い出が、曇天続きのロンドンの彼を支えた、というところだろうか。それはちょうどピエロ・デラ・フランチェスカの風景において、緑と茶の基本色調の調和が全体に絵本的雰囲気を漂わせ、見る者をほっとさせることに通じている。そしてたしかに両者は、「模倣」の例証、自然的調和の芸術的達成でもある。

タルレガから音階—和声的モチーフの例をもう一つ見ておこう。〈メヌエット形式の練習曲〉がそれで、主題には上昇音階と下降音階が、これまで同様、コントラストの意識を伴って織り込まれている（譜例10）。

(譜例 10 : タルガ 〈メヌエット形式の練習曲〉)

この曲が〈ラグリマ〉よりもどこかすこし構えた、いわば「きちんとした」印象を与えるのは、このコントラスト、そして後半部に頻出する反復モチーフ（やはり音階から導出）がシンメトリカルな構造を持っているからである。それはこの〈メヌエット形式〉に規定されており、つまりメヌエットがもはや実際にはほとんど踊られなくなったこの時代（後期ロマン派の時代）には、〈メヌエット形式〉は器楽曲として抽象的に、「擬古典的に」扱われるのが常態となっていたからである（この舞曲の器乐的抽象化も重要な音楽現象で、あるから、後にまとめて扱うことにしたい）。この形式性はアットホームで個人的な情感を伴う〈ラグリマ〉とははっきりと異なる。しかしまた両者は同じ「模倣」、同じ調和の中にたゆたう、そういう近代楽曲でもあった。

さて、こうして人間文化における、その近代における「カッ・コウ」の顛末のほんの一端を観察してきたわけだが、ここでわたしたちの定位に即して、最後の自問を行ってみよう。

わたしたちは外国に行くために、こうした「知識」を必要とするのか。

これはもちろん否だろう。すでにドレミファは「知識」としては、わたしたちの常識となっている。

ではもう一歩進めて、わたしたちはこうした和声的調和に「ほんとうの自然」、そしてその人間的模倣を感じるだろうか。

さらにもう一歩進めよう。わたしたちはそこに、「わたしたちの近代」そしてそれを媒介する「普遍的近代」を感得するだろうか。

この問いがけっきょく、このエッセイのテーマということになる。

そのことはわかっていただけではないかと思う。

すべての問いに答える必要はない。本質的な問いの中に立つことがまず必要であり、重要である。蛇足だがこれにつけくわえておくとしよう。

その問いがまた次の具体的な問いを生む。

ボクはどうしてこうも下手なのか。どうやったらうまくなれるのか。

ゴーシュはそう悩んだ。そして「ごうごうごうごう」ただひたすらに一人で弾き続けることにした。

カッコウもふと悩んだ。どうして一万回の「かっこう」がみな違うのか。「かっこう」を「かっこう」たらしめる根拠、アイデアがあるのではないか。そうだ外国に行く前に、ぜひそれを学ぼう。ゴーシュさんから。こう考えて一人で（一羽で）水車小屋を訪れた。

ボクはどうしてギターがこうも下手なのか。どうやったらうまくなれるのか。

ゴーシュではないが、ホーシュくらいだったかもしれないわたし、高校一年のわたしはこう悩んだ。

カッコウ君もゴーシュ先生もいなかったわたしには一つだけ、「救いの光」があった。古本屋で手に入れた教則本である。わたしはその教則本が冒頭で堂々とうたうところの、「メソッドに従った独習」に賭けることにした。この少年のおおいなる決断はまた、近代的な、実に近代的な寸景でもあった。ありていに、みんなそうして楽器を学ぶしくみになっていたからである。教室に通おうが通うまいが、練習は一人、上達もキミしだい。それが近代音楽の大変なところでもあり、絶対的にフェアなところでもある（それはスポーツの上達にかなり似ている）。

そのことを次に考えてみることにしよう。

どうして〈方法〉が近代音楽の、そして広くは近代文化全般の根幹に導入されたのか、その全過程を足早に観察してみたいのである。

（第二回終わり）

※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3 1-1〉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