

〈ギターに響く近代第五回：キーワードと楽譜〉

踊るわたしたち、踊るかれら

1. 踊りとギター

- リュートもギターも伴奏楽器として出発した
- 歌と踊りの伴奏 → フラメンコの例
- フラメンコの成立は思ったより遅く、18世紀末頃
- ソルが生まれ育ったその頃はやっていた民衆ダンスはボレロだった
- ソルにもボレロが一曲あり、〈スペインの国民舞踊〉と副題を与えている
- 伴奏楽器から器楽独奏楽器への自立は遅れて起こった
- フラメンコの場合、フラメンコギターの自立は二十世紀前半に入ってから

2. ギター音楽も伴奏楽器からの自立を記憶している

- ソルの最初期のギター作曲は反ナポレオン侵攻をうたう〈愛国歌〉
- 彼はそこで趣味だったギターを伴奏楽器として用い、慰問団に参加した
- タルレガ(1852～1909)が最初にギターを習ったのは教会の寺男だった父からで、それはフラメンコギターだった
- 少年時代の彼は家庭の問題もあり、家出を繰り返し、いちどはジプシーの集団に遁れ、そこでフラメンコを弾いていた(正規の音楽教育は裕福な市民がパトロンについてから)

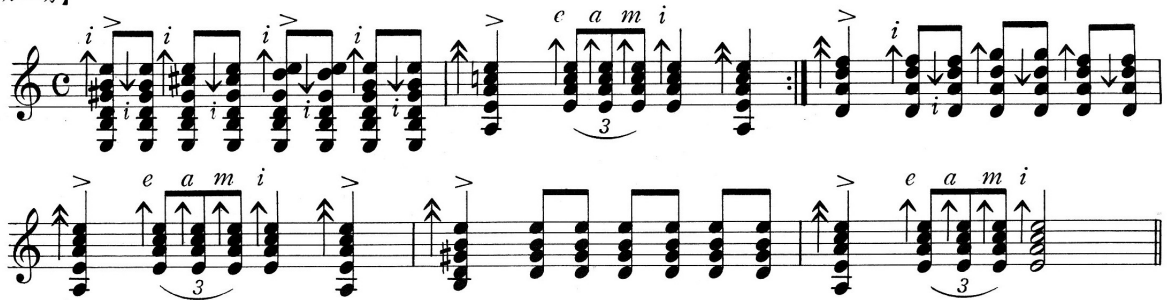
3. 伴奏楽器としてのフラメンコギターの特性

- 打楽器的側面を強調する奏法が発展した(譜例1:ラスゲアード、ゴルペ等)
- トレモロ奏法の発達はクラシックギターに大きな影響を与えた(→タルレガ〈アルハンブラの思い出〉、バリオス〈最期のトレモロ〉等)
- 打楽器奏法は音量の増大とリズムを刻むためだった
- トレモロ奏法はメロディーの強調で、それは踊りの間(ファルセータ)を受け持ったことから始まる

- ルネサンス・リュートの自立がやはり伴奏の〈間〉をつなぐためのメロディーの装飾的反復（初期変奏曲へと連続する）から始まると平行（五百年後の呼応）

譜例 1：フラメンコギターの奏法（ファルーカ）

・ルーク1



4. フラメンコギターとリュートの器乐的自立は平行

- フラメンコギターの〈曲目〉は、そのまま舞踏の形式（サブジャンル）である
- 〈ファルーカ〉、〈シギリャス〉等
- そこに奏者は即興演奏で培った自分の〈味〉を付け加えた
- サビカスのシギリャス、モンターヤのアレグリーアス等の誕生
- 踊るフラメンコは、こうして踊らない、聴くフラメンコになった
- ルネサンスリュートにおいても、器乐的自立は舞踏のジャンルを軸に行われた
- 奏者はそこに自らの即興演奏の体験をふまえ、装飾句や変奏をはじめた
- 舞曲は踊らない舞曲、耳を傾けて聴く舞曲になった
- ダウランドはそれを個性の表現（音楽的肖像）として用いた
- 〈エリザベス女王のガリアルド〉、〈パイパー大尉のガリアルド〉等（後述）
- 最期に音楽による自画像を仕上げた = 〈涙のパヴァーヌ〉、〈いつも嘆きのダウランド〉等
- それは近代音楽がはたした内面化、主観化の基本機能の一場面である
- 最後にバッハ（とバロック作曲家たち）が〈組曲〉の形式で、この〈踊らない舞曲〉を〈諸国民の舞曲〉として一般化し、総合した（〈イギリス組曲〉、〈フランス組曲〉、〈パルティータ〉の世界）
- ソル、タルレガの時代になっても、〈踊らない舞曲〉による主観表現は続いた（ソルのメヌエットとワルツ、タルレガの〈アラビア風綺想曲〉等）
- 若いヴィラ＝ロボスがストリート・バンド（ショーロスバンド）に参加した頃、この内面化の運動は転回し、再び〈踊れる踊り〉が登場した
- 現代ポップスの基調、その祖型の形成にギターも大きく参加していく（ボサノヴァ、ジャズギター、ロックギター等）

- しかしそこにおいても器楽独奏と内面化の伝統は持続した（ヴィラ＝ロボスの前奏曲、バーデンパウエルの独奏ボサノヴァ等）
- この内化⇔外化の弁証法上で、器楽楽器であり伴奏楽器であるギターから発する近代の響きに耳を傾けねばならない（全体の過程とその意味が明かされねばならない）

5. リュート音楽における伴奏と独奏

- 器乐的自立に際しても、伴奏の定型を保持することが通常である
- これもフラメンコの自立とパラレル
- バラール〈村人のブランル〉の例（譜例2）
- ロベール・バラール（1572頃～1650）は初期バロックのリュート作曲家だが、その作風はルネサンスの伝統に則っている
- リズム・パターン（低音）は実際のブランルを踏襲しつつ、それに前衛的味わいを付け加えている（完全五度ドソの反復から生まれる空間性＝ルネサンス的嗜好）
- 長調部分のコーダでは、転過音を駆使した変奏曲的フレーズが活躍（譜例3）
- この音楽的前衛性（ルネサンス的前衛性）は短調中間部において際立つ
- 舞踏曲のコントラストは、通常緩急で行われる（フラメンコもこのパターンを踏襲）
- 中世の舞踏では緩急緩の三部構成が一般的だった（十三世紀の〈トリスタンの嘆き〉等）
- ここでバラールは始めて長調→短調→長調への復帰という、長短の調性を用いたコントラストを粹として用いている
- これはメヌエットの定型コントラストの第二段階（ヴァイス、バッハ、ソル初期）に照応する（後述）
- いずれにせよその大前提は長短の調性の確立であり、それがちょうどこの時代に起こったのだった
- 短調中間部はさらに、独立した変奏曲の規模にまで膨らんでいく
- それは新しい音楽様式の到来をつげる実験でもあった（＝バロック変奏曲の先駆：譜例4）
- こうした前衛的実験の場を提供したのが、一見素朴に見える舞踏音楽の器楽独奏化だった
- そこで実験を行っているのは方法意識を兼ね備えた、システムを志向する近代的個我＝〈純粹自我〉である

譜例2：バラール〈村人のブランル〉冒頭

△

mf

C.2

譜例3：バラール〈村人のブランル〉長調パートのコーダ

mf

f

rall.

譜例4：バラール〈村人のブランル〉短調中間部

R. Ballard

mf

C.2

C.5

C.2

6. 民衆舞踊と宮廷舞踊の往来

- フラメンコはアンダルシア地方のエスニックな民衆舞踊として始まった
- それは都市部の進出によって、〈スペインの国民舞踊〉としての性格を獲得していく
- しかしその過程は複雑なイデオロギー過程でもあった（スペインにおける国民国家意識との連動や反発）
- いまだにフラメンコの〈基体集団〉は決定されていない（狭く、あるいは広く設定され直す）
- この拡大と縮小は近代の舞踏文化、その器楽化でも起きたが、その場合の決定要因はエスニック文化⇄国民文化ではなく、民衆⇄宮廷である
- 運動の始点はずねに民衆舞踊であり、それが宮廷で洗練され、再度民間に下りてくる（民衆上層が宮廷で洗練された〈文化〉を模倣し始める）という、遠心⇄求心の弁証法的過程を辿る
- 〈ガリアルド〉、〈サラバンド〉、〈パヴァーヌ〉、〈メヌエット〉、〈ガボット〉、〈ブレー〉そして〈ワルツ〉という、近代音楽を代表する舞踏ジャンルはすべてこの往復運動を示す
- 近代は民間からずねに民衆舞踊が生まれ続ける時代だった、その意味
- 日本も安土桃山時代にそれと近似した状況が生じていたことが当時の風俗画（屏風絵）から分かる
- しかしこの過程は江戸幕藩体制でほとんど完全に抑圧され、消滅した（寸断された村祭りへの復帰、めだった都市舞踊は阿国歌舞伎以来生まれなかった、その意味（日本前近代の趨勢としての）

7. 〈ブランル〉と〈サルタレッリョ〉の場合

- バラールが関与した〈ブランル〉はこの都鄙弁証法（民間と宮廷の往来）の定型の中では例外的に田舎の踊りでありつづけたが、そこには貴顕、都市人も好んで参加したことが記録されている（したがってパリっ子だったバラールも貴顕の慰みのために、この曲を作曲した）
- この鄙風（田舎風）の嗜好は、形成されつつあったバロックの〈宮廷社会〉（エリアス）の与えるストレスの裏返しであると理解できる
- したがってそれはやはり都鄙の弁証法上にあると見ることができる（プロト・メヌエット状態の鄙びた踊りが発する、宮廷人への魅力）
- サルタレッリョの場合も一見例外的で、それはすでに中世において宮廷舞踊であり、それがルネサンス期に民間で踊られ始めた
- ヴィンチェンツォ・ガリレイ（ガリレオ・ガリレイの父、リュート演奏家だった：1520～1591年）による器楽独奏化（譜例5）
- しかし宮廷が洗練する以前の原・サルタレッリョは民間舞踊であったことが容易に想像できる

- この都鄙の共通性はメロディーの共通性、差異は拍子（速度）の差異として発現する（総じて民間舞踏の方が早く、宮廷化＝洗練はつねに速度を遅くする）
- サルタレッリョの場合もそうで、民間で流行はじめると、時として非常なスピードで踊る中間部が登場した（名人ソロの誇示、普通の民衆は手拍子ではやらず→これもフラメンコに見られる定型）
- ヴィンチェンツォはバラール同様、器楽化に際して音楽的実験を行った
- 三拍子を刻む低音は完全五度を強調（ドソド）
- 踊りの広場（都市広場）の音楽的写像

譜例5：ガリレイ 〈サルタレッリョ〉

8. 踊らない踊り、踊るわたし

- 踊らず聴く舞踏において踊るわたしは〈純粹自我〉である
- それは内面の〈心の躍り〉である
- こうした純粹に内面的な踊りは、古代も中世も知らなかった
＝ 近代固有の現象である（あまりに普通になっているので通常自覚しない）

9. 集団と個の弁証法が開始する前提は、個我の自立＝アトム化だった

- その基底的大前提は機械革命の開始による、社会組織全般の根底的再編である（地球規模の、種史としての大変革であることを、一瞬も忘れないこと）
- ブルクハルトの範例的テーゼ
- イタリア・ルネサンスにおける個我の解放は、近代的個我誕生の祖型であり、それは中世的な〈集団のまどろみ〉からの自己覚醒として開始した

〈中世においては、人間の意識の両面性、つまり外界へ向かう関心と、内面の人間自身にむかう反省とは、一枚の共通のヴェールにおおわれていた。そこで夢見てい

るか、まどろんでいる、そういう状態だったのである。そのヴェールは、信仰と、子供っぽい偏執、そして妄想から織りなされていた。それを通して世界と歴史を見ると、ふしぎな色合いに染まって見えたのである。内面性はというと、中世人は自己を、種族、国民、党派、団体、家族の一員として、あるいはそのほかのなんらかの一般的な形式においてのみ、認識していた。

イタリアではじめて、このヴェールが突風によって吹き払われる。国家およびこの世のあらゆる事物一般の客観的な考察と操作意志が目覚める。さらにまた、それとならんで、主観的なものも、ちからいっぱい立ち上がる。人間は精神的な意味における個人となり、自己を個人として認識する。〉(『イタリア・ルネサンスの文化』第二部〈個人の発展〉)

- この個我の覚醒の過程と必然性は、安土桃山の状況と本質的に一致する(都市マニファクチュアの進展と、近代的職人文化の誕生、それに支えられた俵屋宗達、尾形光琳、本阿弥光悦、千利休、池坊一門等の活躍等)
- 天才的ルネサンス人(レオナルド、ミケランジェロ、ラファエロ等)の登場以前に、地球規模での普通人の個我化が生じていた(生じかけていた)という認識が大切である
- その普通人(普通のルネサンス人)が、踊る踊りを踊らない踊りへと変えていった
- 個我となった普通人は、個別の集団状況を離脱することによって、〈普遍〉への原初的な視界を(いやおうなしに獲得した)
- 徒弟親方も、拡大された流通において〈取引〉のルール、その普遍性を考え始める(中世的慣行から近代的契約への進展)
- その生活の多様化、多型化、普遍化の過程で、彼らは〈普遍人〉と近代的状況を共有することになった
- 普遍人の営為に対する尊崇の念 → 近代的公衆、聴衆、教養人の誕生
- 近代文化は普遍人(創造者)と公衆の共同作業として進展していった
- 両者は〈普遍〉によって連結された、〈純粹自我—共同体〉を構成する(〈国民〉もその本質はやはり理念的共同体である)

10. 舞踏に内在する普遍的な弁証法

- 差別化(階層化、ソロの顕在化) ⇔ 平準化
- 宮中儀礼 ⇔ 〈にわか〉(『年中行事絵巻』)
- 細分化された儀礼の窒息を遁れる後白河上皇
- 〈今様〉(『梁塵秘抄』)、カーニバル的〈にわか〉への強い関心
- サルタレッリョも宮廷から民間に再度広まったのち、カーニバルの定番舞踊となった(ヨーロッパ版の〈にわか〉)

- 近代舞踊における都鄙弁証法（民間と宮廷の往来）は、この普遍弁証法だが、さらに近代的個我の内面化、純粹自我化が重合し、近代固有の定位文化現象となった
- 民衆舞踊に内在する平準化の力学は、バロック後期の宮廷において〈民衆の友〉の君主トポス（啓蒙専制君主の一つのタイプ）を生んだ
- フランス革命前夜のロココ階級混淆的状况（『フィガロの結婚』における領主の村祭り参加等）

1 1. 他者の踊り方への関心の芽生え → かれらの踊り

- 他者集団の〈文化〉としての〈国民舞踊〉への関心へ
- ノイジードラー（ニュルンベルクのリュート奏者）の場合
- 〈イタリア舞曲〉において、そうした一般的関心をテーマ化した（譜例6）
- 中世的な響きの基調は、音楽先進国イタリアにはまったくふさわしくない
- しかしその中間部は当時のはやりである速度の速い舞曲を導入している（イタリアの先進性＝現代性の表現）
- 全体はハイブリッドであり、「誤解」（アルプスの北から見た南の「盛り上がってるらしい」状況への誤解）が垣間見える
- しかしそれは他集団に対するニュートラルな（それなりに客観的な）関心の芽生えでもあった（ジンゴイズムや差別意識はいまだ不在）

譜例6：ノイジードラー 〈イタリア舞曲〉



1 2. 逆側の関心

- アルプスの南から見ると、ドイツはどう見えたか
- イタリアで作曲された〈ドイツ風小品〉（十六世紀初頭頃）の例（譜例）
- おそらく舞曲の響きを一般化したもの（〈ドイツ舞曲〉）という標題も可能）

- 響きはイタリア的に明朗で、ドイツの重い風土はどこにもない
- これも「誤解」含みである
- しかしドイツ風の律儀さはどこかに漂う（誤解の中の正解？）

譜例 7：作曲者未詳〈ドイツ風小品〉冒頭

1 3. 誤解の交錯と標準規格の誕生

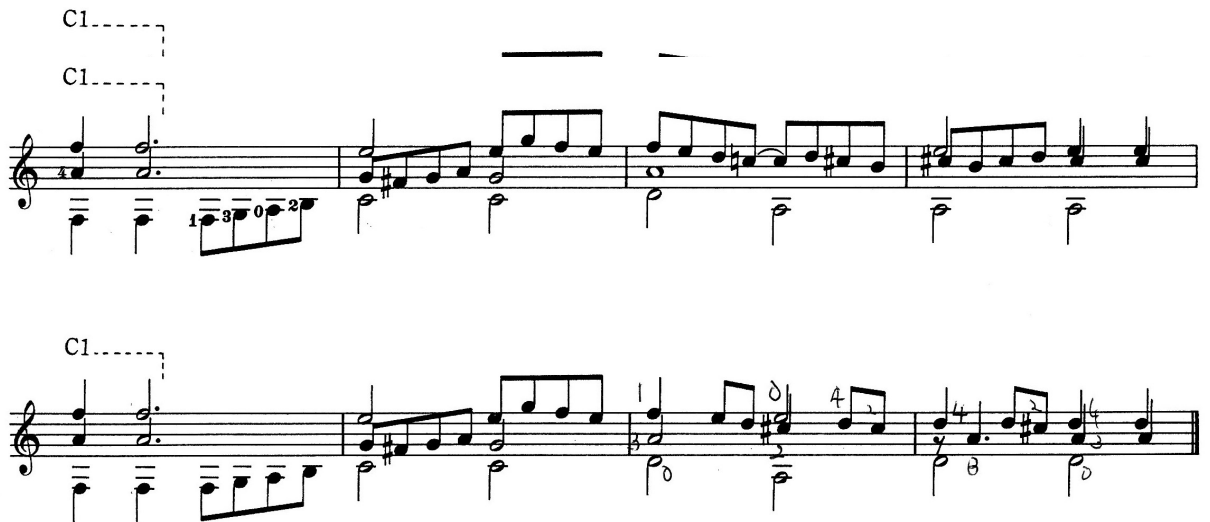
- 〈ドイツ風小品〉終止部では、古い終止法（ピカルディ終止）を用いている（譜例 8）
- 短調基調の曲を突然長調の主和音で閉じる技法
- ルネサンスリュートに馴染むと一つの古雅として親しむに至る（ダウランドにも登場する）
- 初期和声法のある種の拘束と内的に連関した〈時代の書法〉だった（後述）
- 逆に〈イタリア舞曲〉の終止部では、ピカルディ終止は避けられ、近代的な通例の終止法が採用されている（譜例 9）
- イタリアではドイツ音楽をやや古めかしく、ドイツではイタリアの音楽をやや新しく捉えていた
- それは誤解の中の正解だった
- 現実の交流が始まれば、こちらが主流になるだろう
- この観念的関心があつという間に真正の相互理解に至る例は、維新明治の志士（留学を敢行した長州五傑他）また〈お雇い外国人〉（その最良の部分）に認めることができる
- 〈かれらの踊り〉はまた、宮廷の洗練化によっても、急速に、本格的に他集団に伝播していった
- それは地方の踊りを規格化、標準化する働きも担った（舞踏の輸出入における国際貨幣的示準舞踏の洗練 → パヴァーヌ、ガリアルド、メヌエツトそしてワルツ

- その中間期の集大成としてのバッハの組曲
- その内実はすでに〈わたしたちの踊り〉となった〈かれら出自の踊り〉の一覧

譜例 8 : 作曲者未詳 〈ドイツ風小品〉



譜例 9 : ノイジードラー 〈イタリア舞曲〉 終止部



14. 示準舞踏としてのガリアルド

- ガリアルドはルネサンス盛期から後期にヨーロッパ中で非常にはやった
- 特に宮廷舞踏において、民間の雰囲気をよく伝えた示準性を示している (後のメヌエットに通じる民衆性)
- エリザベス朝で特に好まれた (エリザベス一世自身、この踊りの熱烈なファンだった)
- その器楽化の中心にはつねにダウランドがいた
- 彼の器楽化は〈踊れるガリアルド〉と、〈もう踊らないガリアルド〉に分岐

- 代表作の〈エリザベス女王のガリアルド〉は実際に踊られていたガリアルドである（女王も踊ったに違いない：譜例10）
- 実際のリユート伴奏舞曲を独奏曲化する時、ダウランドは（いつもの例にならって）音楽的実験を行う
- 緩急緩の三部ではなく、緩急の二部構成
- ルネサンス的前進感の表現
- それはコーダの充実した響きに結実した（譜例11）
- ダウランドは実験性の強い〈ファンタジア〉のコーダも、音楽的実験の場とすることが多かった
- したがってここでは示準的宮廷舞踏も、器楽化においては前衛音楽的実験の場を提供していたことがわかる

譜例10：ダウランド〈エリザベス女王のガリアルド〉冒頭

譜例11：〈エリザベス女王のガリアルド〉コーダ

15. エリザベス朝における〈かれらの踊り〉の同化

- 〈アルマンド〉(ドイツ風舞踊)の例
- ダウランドの作例は再び実演舞曲の活気を示す(譜例12)
- 〈アルマンド〉はその後地域性を払拭し、インターナショナルな舞踏となっていった
- それがたとえばバッハの〈アルマンド〉の背景にもなっている
- かれはそこで普遍的な絶対化、内面化を行うことができた(ドイツ風の回顧はほとんど影をひそめる)
- その前提がこのルネサンス宮廷での〈アルマンド〉の流行だった
- よく聴くとしかし、ドイツ風の律儀さのようなものはまだ聞こえる(特に後半部)
- つまりその意味では〈イタリア舞曲〉や〈ドイツ風小品〉の遠い末裔
- 示準舞踏としてのガリアルドとの対照性
- パヴァーヌも最後まで(その流行の最後まで)スペイン宮廷風の荘重な響きがどこかしていた(拡大された地域性)
- しかしガリアルド、メヌエットそしてワルツといった示準舞踏からはこの地域性は払拭されていった
- 宮廷文化の盛んな交流、交換、同化もルネサンス、バロック期の特徴であったことが背景にある
- それは〈国民国家〉の覚醒期であり、また国際法の懐胎期でもあった(グローティウス他)

譜例12: ダウランド 〈アルマンド〉

OU

J. Dowland

16. 音楽による肖像画

- それも舞曲の器楽化、内面化と並行して起こった
- 代表は再びダウランド
- 〈エリザベス女王のガリアルド〉もその一例だが、これはおそらく実演舞曲だったため、内面性には乏しい（跳んで跳ねる女王が目浮かぶ）
- したがって肖像化はやはり〈踊らない舞曲〉で起こった
- 〈エセックス伯のガリアルド〉、〈パイパー大尉のガリアルド〉等
- その終点に自画像としての〈涙のパヴァーヌ〉が来る
- この過程を次回通覧する

(第五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と解説）

- ① バラール 〈村人のブランル〉 他
- ② ノイジードラー 〈イタリア舞曲〉 他
- ③ ダウランド 〈エリザベス女王のガリアルド〉 他