

第十回：世界そのものが輝く時

——バッハ〈サラバンド（リュート組曲二番）〉／ソル〈練習曲ホ長調〉——

近代音楽における調性の確立、そして長短の機能分化を、マクロの近代的定位との関係で考える場合、再度その出発点における〈個我の自己解放〉の中核的モメントに注意する必要があると思う。ブルクハルトはそれを〈中世的夢幻からの覚醒〉ととらえたのだった（第四回）。さらにその個の自立は、個人同士の相互認知による文化共同体の（近代的）進展を含意している。「近代的」という限定をつけたのは、もちろん文化共同体は近代以前、中世においても、古代においても、それ以前においても持続的に存在していたが、それらは当該のマクロ時代に規定された構造を持っており、したがって「近代的」ではなかった、個の相互是認のモメントが欠如していたという意味である。

近代的文化共同体の核心部は、アトム化された個我の自己組織化によって形成されており、それは〈方法〉、〈合理性〉、そして〈内面化〉といった範疇的な特性を保持していた。これらはすべて〈普遍的近代〉の現実態であり、つまりは、〈機械情報革命〉下における、個我と共同体の新しい関係を指し示している。それは種史の劃期の一つ（第二革命）であるから、共同性のすべての位相を巻き込む。つまり文化のみでなく、国家、宗教をもまきこむ。ここで再びブルクハルトを参照するならば、彼は歴史の原動力を〈三つの^{ポテンツ}潜勢力の相互規定〉としてとらえた。〈三つの潜勢力〉とはすなわち、国家、宗教、文化であり、範疇的な歴史形成力はこの三つに限定される。しかしその相互規定関係は無限に近い多様性、変転を示す。このブルクハルトの歴史原理論は、歴史記述の実践を通じて獲得されたものだった。彼の関心は〈大過渡期〉にあり、まず古典古代からキリスト教中世への一大過渡が『コンスタンティヌス大帝の時代』（1853年）に結実し、さらにその中世から近世近代への移行の出発点が『イタリア・ルネサンスの文化』（1860年）にまとめられる。それは彼自身の〈教養世界＝文化共同体〉の淵源であるばかりでなく、ちょうど彼の時代に進行していた〈国民国家〉の懐胎期でもあった。途中で阻害されてしまったものの、〈国民〉理念の成立も、ルネサンス期のイタリアがもっとも早かったのである。

この〈相互規定〉をわれわれの文脈で応用してみると、調性および長短分岐の定位的背景が見え始めると思う。つまり〈方法〉、〈合理性〉、〈内面化〉は最初文化的営為において覚醒する。ルネサンス芸術家たちの営為がそれであり、その音楽方面をわれわれも折りにふれて観察してきた。そしてこの特性はすぐに国家制度、宗教制度に反照する。中世国家は解体期にはいっており、新しい制度原理が求められていたが、それはやはりこの文化共

同体から流入した、新しい近代的理念に沿って自己組織化を始める（もっとも初期の例はダンテの理想国家、そしてマキャヴェリの君主国家論）。宗教における〈方法〉は、聖書文献学から始まり、近代語への翻訳の道をひらいた。そして個人化、内面化、その意味での合理化が始まる。すべてルターが説得力を持って体現した近代性だった。それは宗教性に新たなアトム性、モナド性を導入する。音楽もちろんこの流れに沿って、宗教制度の核心部に流れこむ。ルターの賛美歌からコラールの制度化、そしてバッハまでの爆発的に豊穡な近代音楽の沃土がこうして現出する。

これで近代的定位の構造がすべて尽くされたわけではない。その地盤というものが別にある。その一つは焼け跡→実存の定常項だった。すでに述べたように、実存は共同体崩壊の関数のようなものであり、超時代的に出現する。それは人間のDNAに埋め込まれた〈個人性〉の極限であり、その極限は〈共同性〉の脆弱化、あるいは全面的崩壊によって必然的に出現する。人間は個としての拠り所しか持たない状態では、つねに〈たまたまそこにいる存在〉、すなわち実存である。われわれの焼け跡がそうした実存の土壌であり、わたしを含め、わたしたちの世代の個我感（孤立感）の内奥を規定したことはすでに述べた。この実存感覚は、つねに当該の焼け跡と結合した〈時代感覚〉であることはすぐに了解される。

少し距離を置けば（自己固有の実存状況から距離を置けば）、焼け跡は種史の、特に文明時代に入ってから種史の定常項であり、〈実存〉そのものもまた、超時代的範疇（人間の基本条件）であることがわかる。焼け跡を穏やかに言い直せば、それは過渡期である。するとすぐ、〈大過渡期〉である道具系の革命が、そうした共同性の崩壊と再編、それに伴う〈実存〉および、〈実存状況〉の出現と潜勢化をつねにともなっていたらというマクロの直感を持つことができる。そして実際に人類史はそれを実証している。〈第一革命＝農耕牧畜革命〉において、共同性の再編は、最初に同型の古代国家へと収斂し（税制の均一化、軍制の独占による王権の発生）、続いて世界宗教への志向性をもつ宗教制度が伸長した。そこにおいてもっとも実存性を長く保持したのは、国家権力の当事者ではなく、宗教的実存であった。これは実存と普遍の相互規定の最初の事例である。

〈第二革命＝機械情報革命〉は、眼前でいままさに進行中である。そのちょうど半ばをわれわれは〈史的観照〉の対象とすることができる。しかし〈観照〉の静謐は、直近の混乱と揺り戻しによって、不可能となった。中世的とも言いかねるような専制への傾斜が復活した以上、近代的価値観、そのシステムもまたアクチュアルな個我と共同体の問題として、総閲覧され、総参照され、総活用されねばならない。本講座の問題意識もそこから出発したことはすでに何度も繰り返してきた。ギターのかそけくも美しい響きに近代を、その価値を聴き取ろうとするわれわれの心は、焼け跡を含意しはじめた状況の圧によって研ぎ澄まされ、実存化しはじめている。すなわち、普遍を求めはじめている。さしあたりは脅かされた近代的価値の普遍を。それがどの程度まで普遍であったのか、まだ普遍性を主張しうるのかを。そしてそれは進行中の〈第二革命〉に内在するはずの普遍性、われわれ人類種にとっての普遍性への視界を啓くべきである。

〈実存〉の意識が覚醒しなければ、〈普遍〉は実現されない。これも人類種の定常項であり、おそらく大革命に内在する規定力そのものでもある。大過渡期が状況をつねに改新

し、動揺を常態化することから、実存から普遍への大きな運動が生じる、それが大規範を生む。第一革命の普遍的帰結は〈世界宗教〉だった。文明ははじめて〈世界〉と同定されたのである（それ以前には厳密な意味では人類に〈世界〉は存在しなかった。自然環境、そして社会環境があったのみである）。

では〈第二革命〉が不断の動揺と改変、確信によって覚醒させた〈実存〉は、どういう〈普遍〉をめざすのだろうか。めざしているのだろうか。それがまさに種史にとっての焦眉の問題、自己理解の頂門の一針である。そしてそれはまだ全貌を見せていない。われわれはまさにいまその渦中にいる、そういう実存であるからである。

しかし〈群盲象〉ではどうやらない。革命の前半部（機械革命）の定位成果はすでにわれわれの血肉と化している。つまりそれが〈方法〉、〈合理性〉、〈内面化〉という標語で特徴づけられる、われわれ近代人の、モナドとしての姿である。

ではそのモナドは、〈実存〉として、どういう〈普遍〉をめざしてきたのか。これも前半部が終わった以上、もうわれわれには常識であるはずだが……どうやらそうでないことと、今現在の大混乱はやはり本質連関しているのかもしれない。つまりわれわれはいまだに真の近代人になりきれていないのかもしれない……だとすれば……

とわたしの哲学的夢想は続く。しかしここいらでやめておこう。

もう答えを出しておく。わたしなりの暫定的な解答だが、当座の役には立つと思う。つまりほのぐらい迷路があちこちに見えてきた、この講座をひとまずしめくくる、そのための概念用具の確認ということである。

近代は〈実存〉を生む宿命にあった。それは近代が大変革時代だったからである。そして〈実存〉は自分に見合った〈普遍〉を志向する。これはいつの時代の、どの集団の人類もそうであり、近代人も例外ではない。しかしその〈普遍〉はもちろん近代の実存に本質規定されており、〈一つの普遍〉として理解されねばならない。人類種固有の絶対的普遍ではなく、マクロ時代の中の人類種の選んだ、一つの〈普遍〉ということである。ではそれはどういう〈普遍〉だったのか。

それは〈内的世界の自己創出〉として一義的に概念化可能ではないかと思う。近代においてもっとも目立つ現象の一つが、自然科学の爆発的展開だとすれば、その出発点にはデカルト座標、つまり空間的位置の関数表現（定量化に通じる）がある。それは科学史の常識だが、よく抜け落ちるのはそれも〈内的世界〉だということである。今風に言えば〈仮想現実ヴァーチャル・リアリティ〉ということになるのだろうが、この命名法は内化⇄外化の弁証法をほぼ完全に覆い隠してしまうので、われわれ定位哲学の文脈ではまったく役に立たないどころか、視界を覆い隠してしまう（ジャロン・ラニエがこの言葉を創出した時、そこには〈外的現実への働きかけ〉のモメントがまだ存在していたことを注意しておきたい）。それに〈現実〉は〈世界〉ではない。デカルト座標が目指したのは一元的な世界の包括であって、部分的現実の関数化ではなかった。したがってやはり〈内的世界〉なのである。そしてそれを自己創出しようとするところに、近代の実存のファウスト性がある。その創出の要が〈方法〉であり、〈合理的プラン〉であると言え、これまでにわたしたちが観察してきた近代的個我の特性が重なり始めることが理解できると思う。

さてこれを音楽に翻訳してみよう。〈内的音楽場の自己創出〉となるはずである。その〈方法〉は？もちろん〈和声〉と〈対位法〉（それに楽器演奏法、歌唱法）である。ようやくわたしたちのテーマと合体してくれた！哲学よ、なんじはなんとまた迂遠なことか！

という慨嘆はわたしも時折持つのだが、しかしこの慨嘆はまた〈賛嘆〉でもあることを忘れないようにしたい。哲学は概念思考だから、概念思考特有の〈明視の距離〉を保とうとする。それがこうした時として〈浮き世離れした〉浮遊を要することにもなる。しかしこの浮遊、概念ドローンの空中散歩とでも言える浮遊によって啓ける視界、それが事柄の眼目であり、哲学的方法のつねに目指すところでもある。

つまり実存と普遍の対概念を取り上げたことは、わたしたちが聴き取ろうとしている〈近代の響き〉にも無縁ではない。それどころか本質連関している。それはつまり、バッハに確認したあの独特な実存的響きを、近代音楽全体の文脈の中でどう理解すべきか、という個別の問題にもつながってくる。

デカルト座標のモデルによって、〈内的世界の自己創出〉が、作曲家、演奏者、そして観賞者がそこで出会う〈音楽場〉そのものの内的性格、方法的組織、合理性と本質連関していることはすぐに理解できる。さらにもう一つの重要な契機も共通している。それは〈全一性〉である。これは〈全体的一元性〉と言い換えることもできる（一元性はもちろん二元性の対立項である）。この契機が通常は隠されてしまうのは、それは〈世界〉そのものの最も中核的な特性だからである。したがって〈世界〉を通常は問題にせず生きている（対自化せず即自的に生きている）われわれも、この点を見逃すことが多い。しかしわれわれは端的に〈世界内存在〉（ハイデガー）であり、〈世界の全一性〉につねに支えられて生き、考え、行動する、そういう存在でもある。〈世界〉はこの〈場〉にしか、存在しない。〈世界〉としては。このあたりまえの事実の持つ奥行きは非常に深い。それがまたそこで響く〈音楽〉の深みでもある。音楽も、特に近代音楽は、そのつどこうした〈全一的世界〉を〈音楽場〉として自己創出するからである。そこにまた実存の響きと、〈受難〉の響きの重なり合い、そして分岐を認識するためのメルクマール、内的モメントも介在している。

ようやくバッハに戻ってきた。もう前置きはやめて、いよいよ彼が〈音楽場〉にもちこんだ内的宗教性の問題に接近しよう。それがキリスト教的中世の近代への持ち込みなのか、あるいはルター派固有の〈音楽による福音〉なのか、あるいは少し別のものなのかを考えてみなければならない。〈受難〉の響きはあの舞曲の内面化、器楽独立化とまた関係しており、それはほぼすべて〈サラバンド〉の形式をとる。ゆったりとした三拍子の舞曲である。リュート組曲第二番の〈サラバンド〉が示準となるだろう（譜例1）。

譜例 1 : バッハ 〈サラバンド〉 (リュート組曲第二番) 冒頭

主題は短調 (イ短調) 主音の周辺をゆるやかに上下するのみの、実に単純な断片的なものだが、それが上声とバスで繰り返される、そのことのみで〈場〉と〈構造〉が現出する。そしてその〈場〉の中を纏綿する音階的旋律が上下することになる。規定され創出された〈場〉がまずあり、そこを主情的な歩みが上下するという、この順序が大切である。つまりそれは〈ドラマ〉における、〈場〉と〈登場人物〉にあたる客観的構造性を備えている。これがこの曲にまず〈ドラマ性〉を感じる一つの要因で、もう一つの要因はゆったりした三拍子 (それが舞曲系統であることは冒頭の符点で暗示される) で、それがまたバッハが〈サラバンド〉に深い愛着を示した根本の原因ともなっている。それはつまり〈受難の歩み〉の象徴なのである。〈受難曲〉では、三拍子のアリアに〈主の受難〉に対する直截な感情移入を示すものが多い。四拍子の場合も、やはりゆったりとした旋律の上下がしっかりと和声に支えられており、〈主の受難の歩み〉はそこでは象徴的な方向に昇華されている。〈マタイ受難曲〉から中核部のコラールをあげておこう (譜例 2)。

これが一つの〈内的世界の創出〉であり、また短調的求心性の範例であることはまちがいない。しかしそれはどの程度、〈信仰世界〉なのだろうか。あるいは別様に言えば、バッハのこうした曲に、キリスト教徒でないわたしたちも感動するとすれば、わたしたちはいったい何に感動しているのだろうか。

バッハの宗教性は、正統ルター派の寛容な（リベラルな）系譜上にあった。彼は哲学、神学を学んだ教養人であったし、教会カントールと世俗の宮廷を行き来した成功した社会人でもあった。その宗教性がルター以来の〈信仰の主體的内面化〉の潮流に包含されるものであること、このことも疑いない。ではバッハはその宗教音楽において、しばしば言われるように〈第五福音書〉を書いたのだろうか。つまり新たな福音を告知したのだろうか。わたしは、それはそうであったし、そうでなかったと感じる。つまり近代的キリスト者にとっては、バッハの宗教性、その強力な求心性の呈示は一つの拠り所となった（あくまで外からの観察だが）。しかしその外に立つ人間、わたしのような、そしてまた多くの〈異教徒〉にとっての〈福音〉は、近代における宗教性そのものの可能性であり、それが近代的実存と本質連関している（しうる）という直感を与えてくれたことではないかと思う。ごく平易に表現すれば、〈宗教性一般〉（近代における）がバッハによって覚醒される、そのことに内的な強い歓びを感じる、それがバッハ体験の、特にその宗教曲鑑賞の内実ではないかと思う。

視点を少し高くおいて、近代音楽全般における宗教性の発露を概観してみると、そこでしばしば出会う〈真正の宗教性〉とその音楽表現への感動は、やはりこの一般性に則っていることが確認できる。ベートーヴェンの〈ミサ・ソレムニス〉や、モーツァルトの〈レクイエム〉の例がすぐに思い起こされるが、これほどの大曲ではなくとも、やはり宗教曲というジャンルは近代音楽に欠かせないものであり、それはあるいは〈異教徒〉にとって特にそうかもしれないとすら感じられる、そういう一般的な位相というものがたしかに介在している。そしてそれは、その感動が深ければ深いほど、つねに〈実存〉の共振のようなものを生む。

これはバッハの場合極めて強く、おそらくその〈受難曲〉と〈ロ短調ミサ〉において最大値に達するが、〈ミサ〉がバッハの信仰世界（ルター派の信仰世界）にとって外的なものであったことを思い出しておくのは無駄ではないだろう。冒頭の〈キリエ エレイソン〉で響く、世界そのものが震撼しているような感覚は、おそらくやはり実存的共振と無縁ではなく、それは〈宗教一般〉、すくなくとも〈キリスト教一般〉からの響きであることを実感するからである。これは〈ミサ・ソレムニス〉にも、モーツァルトの〈レクイエム〉にも言えることで、そこで彼らにおける〈カトリック信仰の内実〉を問う音楽学者がいるとすれば、その問いの提出の仕方だけで、その学者の音楽理解度が低いことを知ることができる。そうわたしは確信する。一般性、普遍性においてこそ、彼らの宗教表現はもっとも求心的な力を発揮するからである。そしてその力は確実に〈異教徒〉の内面に達する。そしてそれがまた、彼らにおける宗教性の内実ではなかったのかとも推測する。

この推測の根拠は、定位における基本現象、実存と普遍希求の本質連関である。もう一つ根拠があり、それは〈音楽場〉そのものの内面性、全一性ということで、これは近代固有の現象であることは繰り返してきた。〈世界宗教〉の時代にもどるなら（その残響の中

でわたしたちはいまだに自己の宗教性を確認しているわけだが)、〈中心〉と〈周縁〉の関係、つまり〈信仰集団〉と〈異教徒〉の関係にはつねにこの実存—普遍的の倍音が響いていた。異教徒の入信によって、周縁からの参加によって、中心は確立され拡大していく。これが根本の力学だからである。

その拡大はしかし、近代以前では〈音楽場〉を介して行われることは稀だった。教会音楽や仏教の典礼音楽を考えればすぐわかるように、それは入信後の儀礼であり、そして外的なものである。内的な意志疎通は言語を介して、つまり説教を介して行われるのが基本だった。したがって異教徒のわたしたちに、バッハの宗教的内面世界がこのように迫り来ること、そのことそのものが近代固有の現象なのである。普遍的であり、かつ時代固有である。

この内的な相互理解、それも核心部における(世界と救済の観念をめぐる)意志疎通の根拠は、端的に〈内的世界の遍在〉である。つまり〈内的世界〉の全一性ということ。

再びブルクハルトのあの〈覚醒〉モデルにもどるならば、中世的夢幻は一つの全一性だった。その意味で唯一の〈世界〉だった。しかしそれは外的世界であり、そして権力(王権、帝権)と教会に独占された世界でもあった。一般人はその〈住人〉、あるいは〈臣民〉、あるいは〈信者〉にすぎなかったのである。「すぎなかった」とはいえ、その帰属構造は(外的に)強固で、したがってその集団での規範を守るかぎり、社会生活は円滑に行われていた。この帰属の紐帯があらゆる場面で解体することから近世は始まる。そしてそれはヨーロッパに限らず、日本中世の末期にもおこった、真に「グローバル」な現実であったこと、そのことも指摘してきた。個我が覚醒し、実存の感覚が蘇る。いまここに、たまたま一人でいる、そのわたしの感覚。その剥離、離脱の真の動因は、道具系の「断続平衡的」大進化であり、社会組織が内部からその道具系の進展によって突き破られ、ずたずたにされていったからだった。このこともすぐに直感できる(われわれの日常のあらゆるディテールがこの解体と再組織化を記憶している)。

国家も教会も内部崩壊しつつあった。そして再編へと向かった。近代固有の再編、それはアトム共同性として概念化できる。国家は臣民の平準化を経て(絶対主義期)、「国民」理念を基盤とすることを選ぶ(国民国家の誕生)。文化共同体は「純粋自我」の共同体として、これもあらゆる場面でその平準化と規格化をすすめた。その運動の推進はつねに〈方法〉と〈合理性〉をともなして行われた。宗教も同様で、それはアトム化した生活主体にふさわしいものへと再編されていく。ルターは中世的禁欲ではなく近世的生活を選び、そして聖書を生活の言葉に翻訳した。その個人化した内面性に彼の賛美歌が響く。

このすべての過程は、アトムにおいて、そして新たな共同性において、何をめざしていたのだろうか。それは解体した制度の再編だろうか。それもあるが、それだけではない。個我のエートスの改新だろうか。それもあるが、それだけではない。それは〈世界〉自体を回復する試みだったと総括できる。かつて夢幻の統一性と全一性は、権力と教会に寡占された〈世界〉のゆめまぼろしだった。〈住人〉から見て、〈信者〉から見てそうだった。信仰の要となるはずの〈聖書〉ですら、かれらの読めない難しい文語で書かれていた。仏教も例外ではない。一遍上人の〈仮名法語〉以前には、仏教語の説教は民衆には理解不可能だった。しかしその外的な〈世界〉はやはり全一であり、唯一であり、そのようなもの

としての統一性を保っていた。だからこそ民衆もまた、理解できないなりに、彼らの生きる生活世界に〈信頼〉を寄せることができたのである。

この状況が一変し、個が虚空に放り出されることから近世、近代は出発する。個我はしかし急速に〈方法〉と〈合理性〉を身につけ、あらたな世界の獲得へと向かう。その獲得の形式は〈自己創出〉であり、その〈場〉は〈内面〉であった。こうして近代固有の定位形式〈内的世界の自己創出〉が始まることになる。その営為は根本的に、かつ原初的に文化的なものである（国家制度、宗教制度の支持が当初はまったくないという意味でも）。その文化的内的世界には、かつての外的権力の体験世界、そして外的宗教制度の経験世界もまた包含されることになった。少なくとも文明の誕生以来、〈歴史〉はブルクハルトの言うようにつねにこの三つの〈潜勢力〉のからみあいが存在しているからである。したがって内面的であることを本性とする近代文化もまた、国家を内化し、宗教を内化する。音楽は、近代音楽は、この総過程の正確な写像であり、また象徴である。したがってそこでは儀礼音楽と宗教音楽が再度、〈音楽場〉において伸長をはじめ。これがつまりバッハ、モーツァルト、ベートーヴェンの〈宗教音楽〉の実相である。そしてこの実相はまた、長短という音楽的に最重要の分岐にも射影する。〈世界〉の全一性からして、宗教体験の全体性からして、それは必然の過程である。

再びバッハに即してみるならば、同じ〈サラバンド〉が長短で（極端に）分岐した表現を生んでいることが確認できる。これをかれの〈内的世界の自己創出〉およびその全一性の方向で観察してみよう。チェロ組曲第六番の〈サラバンド〉が典型例である（譜例3）。

譜例4：バッハ〈サラバンド〉（チェロ組曲第六番）冒頭

これが同じ〈サラバンド〉かと驚かされる。明朗で充実し、幸福感にあふれ、安定している。明るい音響が隅々まで広がっていく感じは、ゲーテが長調の源泉に見た〈外延的拡張〉のエネルギーを如実に感じさせる。世界そのものがみずみずしく輝きわたっているような、そういうすがすがしい感覚。

しかしやはりこれは〈サラバンド〉である。ゆったりとした符点（二分音符に対する四分音符）は舞曲起源のものであるし、バスのしっかりしたステップは上声の流れをしっかりと支え続けている。しかしまたそれは固有の対旋律を構成することはない（対旋律の登場はずっと遅れて起こる）。和声の充実とそのたしかな歩みが曲想の中核に置かれている。つまりその世界呈示の方法は、対位法的であるよりは、和声的である。しかしすぐに断り

をつけないといけないのは、その和声は古典派の和声ではない。それはバスのしっかりとした根音としての機能が、やはりバロックのそれだからである。そしてまた上声をよく聴くとわかるのだが、そこにはそこはかとなく〈コラール〉のあのゆったりとした上下動が響いている。ではこれは宗教的な世界の充実感を歌うものだろうか。

どうやらそうではない。〈受難曲〉を再び参照してみるとわかるのだが、〈受難〉の苦悩に対比されるのは〈法悦〉で、それはしばしば躍り上がるようなリズムの曲想（もちろん長調の）を生み出す（〈マニフィカート〉が典型）。こうしたゆったりとした充足感はむしろ稀なのである。これは逆の類推をも生む。コラールの長調のものには、当初からこの穏やかな充足感が漂う。それはあるいはルターの〈法悦〉ではなく、〈生活の充足〉のような感覚の表現ではなかったのだろうか。そしてそのようなものとして、信徒の共感を呼んだのではないだろうか。バッハの長調コラールの中にも、こうした方向での名曲は多い（〈主よ、人の望みの喜びよ〉BWV 147番、〈目覚めよと呼ぶ声が聞こえ〉BWV 645番等）。それもまた穏やかな充足、あるいはこうした世界そのものの明朗な安定を歌うもので、はげしく歓喜する〈法悦〉ではない。

〈サラバンド〉の後半部では、和声的安定の枠内で、興味深い対位法が展開する。その担い手は、ソルが愛好したあの〈並行六度〉である。コーダの部分をあげておこう（譜例5）。

譜例5：バッハ上掲曲、並行六度によるコーダ

この六度は、中間部で転調の導入の役割も担っている（イ長調、イ短調）。この晴れ間とかげりも、ソル、あるいはロマン派の和声使用の先取りのような位相をも示すが、その場合にもやはり支配的なバスの支えによって、不安定さは出現しない。むしろ一つの溪流が陰に入り、日向を流れ、木漏れ日を楽しみ、しかし全体として一つの清流であるように、ここにおいても流れの清澄さ、明朗さは終始一貫して保たれている。それは流れではあるが、あのソルの〈葬送行進曲〉で見られたような、〈回想〉を軸とした時間現象ではない。

いわば規範的な風景のように、それは流れであり、そして無時間的なのである。六度の運動は、光に寄り添う影のような二重であり、一つである運動感を与える。その運動もまた規範的であり、その意味で無時間的である。

この無時間性のモメントを少しだけ強調しておこう。それはこの〈サラバンド〉の世界が何を全体として表現しているかという中核的な問題と連関しているからである。

その解答を試みる前に、こうした明朗な、無時間的な充足が、何を可能にするかを見ておきたい。それはこの〈サラバンド〉に続く〈ガヴオット〉が明かしてくれる（譜例6）。

譜例6：バッハ〈ガヴオット1〉（チェロ組曲第六番）冒頭

この曲は、バッハの〈組曲〉が全体として〈舞曲の内面化＝抽象化〉をかなり強い強度で示すのに対して、はっきりと〈踊れる舞曲〉である（実際に踊ったかどうかは別として）。それはまた〈ガヴオット2〉が、あの〈メヌエット〉の〈トリオ〉の役割を果たしていることから窺える。そこに響くのは〈鄙の踊り〉そのものである（譜例7）。

譜例7：バッハ〈ガヴオット2〉（チェロ組曲第六番）冒頭

鄙の楽しい踊りは、バグパイプ風のペダル音によっても強調されている。ペダル音はバッハにとっては、対位法と和声法の一つの総合の手段として定型化しているが、ここにはそうした〈高尚な〉意図はまったく見えない。それは田舎の踊りそのものであり、だから

こそまたバッハ的世界の複雑さの中で、不思議に単純な世界の異化効果を発揮する（譜例8）。

The image shows three staves of musical notation for a piece in G major, 2/4 time. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music consists of eighth and sixteenth notes with various fingerings (1, 2, 3, 4) and articulation marks. Above the first staff, there is a 'C.2' marking and circled numbers 1 and 2. The second staff continues the melodic line with similar notation. The third staff concludes the piece with a final cadence, marked with a 'sf' (sforzando) dynamic and a fermata-like symbol.

譜例8：バッハ〈ガヴオット2〉上掲曲、バグパイプ風のペダル音パッセージ

この舞踏世界はまた、無時間的であることに注意しよう。それは〈アルカディア〉の、つまりルネサンス以来の〈理想郷〉のトposをそこはかとなく響かせる。ではあの〈サラバンド〉も〈アルカディア〉の方向で理解すべきだろうか。そこにもたしかに明朗さと充足が横溢している。しかしそれは〈踊る幸せな人々〉の方向での無時間性ではない。流れはより純粹で抽象的である（舞曲のリズムは再び残響のみとなっている）。

バッハの〈組曲〉は、一般的に前奏曲によって導入され、〈内的舞曲〉を配列する構造をとる。最後の舞曲は多くの場合、拍子の早いジグである。そこでの配列では〈サラバンド〉は中間部に置かれることが、これも定型化している。したがって全体は急緩急の三部構造をとる。しかしもちろんこれは〈拍子と速度〉から見ての構成で、音楽的、意味的内実によるものではない。

バッハの〈組曲〉も、バロック期の定型組曲も、曲の集成はまず〈列挙と網羅〉であった。できるだけ多くのジャンルの踊りを集めることが集成の雰囲気、まさに〈組もの〉の雰囲気を保つ。しかしそれだけでは満足できない段階にまで、当時の先進的音楽家の意識は進んでいた。したがってその意識に相応する〈探求〉的な序が置かれる。これからはじまる組曲の音楽的方向付けを〈前奏曲〉が担うのである。さらに詳しく見ると、組曲の統一感には調性、長短が大きく関与していたことがわかる。バッハの場合は特に調性の統一が行き届いており、長短のコントラストは、同一舞曲の三部形式でのみ行われるのが通常である（ヴァイオリン組曲には例外がある）。基本的には導入された音楽的な情緒を、連続して活かすことで、内容としての統一感が自ら実現されることになる。その中でまた、

特に連続性が強い組み合わせも出てくる。そしてこの〈サラバンド〉と〈ガヴョット〉二曲がまさにその実例となる。

ではその連続性の基軸は何なのだろうか。

すでに規範性、無時間性のモメントは抽出しておいた。しかしこれはルネサンス以来、特に長調、それも〈イオニア式〉のハ長調に内在するモメントであり、ソルのハ長調にもこの方向が色濃く見られることも確認した（第八回）。この二曲の連続性は、より特殊に意味的なものであることを直感する。ではそれは何なのか。

別の角度から、今度はコントラストをなす対を組み合わせてみよう。〈サラバンド〉はすでに二曲、短調のものを検証した。実存的な響きのもの（チェロ組曲第五番）と、宗教的なもの（リュート組曲第二番）である。ではこの二曲とコントラストをなすのはどちらか。

組み合わせてみると、どちらもコントラストとして成立することがわかる（少なくともわたしの耳にはそう響く）。しかしその〈意味づけ〉が根本的に異なっている。短調の〈受難〉と長調の明朗な無時間性のコントラストは、つまりは〈聖俗〉のコントラストであり、明朗さは生活世界の安定として、〈信仰によって保たれる明朗さ〉として理解されることになる。

すると亀裂が走る。

長調の〈サラバンド〉はその方向での理解が可能である。コラーレ的な穏やかに上下する旋律テーマもそれを支持するかもしれない。しかし〈アルカディア〉、その無垢な、憂いを知らない民衆世界は〈異教〉を本源とする。それはどうしても二元論を基本とする超越宗教である（創造主の神が世界を超越し、世界外に立つという意味での超越）キリスト教に馴染まない。片方のコントラストは〈信仰の明暗〉として位置づけ可能だが、そこからは無垢の民衆的舞踏の世界が抜け落ちる。

これはすでにわれわれが見た現象でもあった。あの〈メヌエット〉の都鄙弁証法である。それはコントラストだったが、徹頭徹尾〈世俗的〉なものだった。ルイ十四世とリュリの出発点からしてそうだった。踊る宮廷と、踊らない教会は、そこでは互いに背をそむけあっていた。そしてそれは実際に、近代的〈政教分離〉の原風景の一つだったのである。バッハもちろん周縁の集団の音楽家として（遅れたドイツの政情を背景とする音楽家として）このことを知悉していた。〈メヌエット〉の作曲はしたがって、私的な、教育的なものにとどまり、〈サラバンド〉とはちがって、宗教曲の核心部に登場することはまずない。

そうすると一度確認した、あのホ短調メヌエットの〈深み〉がまた一つの証左となる（第七回）。それは求心的な主情性を突発的に示すが、その方向は宗教的、受難的なものではなかった。それは〈プロト・実存的〉と名づけうる、そういう求心性である。そしてすぐわかるように、この求心性は、この〈ガヴョット〉と不思議になじむ。もちろんガヴョット1にあのメヌエットの情調を付加すれば、曲想はほとんどまったく変わってしまうだろうが、それでもやはり曲として成立することが納得できるのである。このことは何を意味しているのだろうか。

それはこういうことではないかと思う。長調の〈サラバンド〉は音楽において、そしてバッハの意識（定位意識）において、二面性を持っている。それは信仰の証しとして理解

することもできれば、また世俗的なこの世界そのものの明朗さとして理解することもできる。前者はあの〈受難〉のサラバンドと対をなして、バッハにおける〈信仰世界〉の全一性を現成する。後者は〈ガヴォット〉のアルカディア的無時間性へと連続し、その二つながら、〈実存の響き〉とコントラストをなしつつ、両者で全一的な一つの世界を創出する。

そしてそれが近代的世界の内的な写像である。

これは観念操作に見えてそうではない。

まず〈実存の響き〉は無時間的なものであり、生活時間にも、歴史時間にも関与しない。これは分かると思う。主情性が求心化する時、ある識閾以上では時間感覚が失われるということは、われわれの心の生活で普通に起こっている。それを思い起こせば、あの不思議な〈サラバンド〉のめまいのする感覚の一つの原因が、やはり時間性の喪失であることが納得できると思う。それは無時間的だが、しかし規範的ではなく、一回的であり、おそらくあまりに（バッハ自身にとっても）個人的である。そこからブラックホールに呑み込まれるような眩惑感が生じる。そしてこの眩惑感、無時間性において、長調サラバンドとアルカディア的舞踏世界の連続体と連結され、強いコントラストを形成するのである。その規範性において、また一義的な明朗さにおいて。その全体が、近代のアトム的モナドが知悉する〈世界〉の写像となる。それは写像としての〈内的世界〉である。

こうして見ると、短調サラバンドよりも、むしろ長調サラバンドの果たした中核的な定位機能、近代人バッハにとっての定位機能が透けて見えると思う。つまりそれは両義的であり、信仰世界と世俗世界を媒介するハブの役割を果たしているのである。バッハは確固とした信仰をもった、しかし同時にタフに世俗を生き抜いた近代人だった。それは近代人として例外ではなく、むしろ典型である。ただその明暗の起伏が彼の場合には、ほぼ最大値に達している。このエネルギーの圧によって、再び近代固有の、定位全体にとって珠玉の意味を持つ、核心現象が生じた。それは〈超越の世界内への持ち込み〉であると概念化できる。長調サラバンドにおいて達成されたのは、全一の世界に対する信頼であり、その信頼には〈信仰〉が不可欠だった。その不可欠の〈信仰〉は〈受難〉との対比において生活世界にもたらされたのである。それは一つの離れ業であり、また功業でもあった。つまりそれは、〈世界内超越〉という矛盾した定位中核の発生の現場でもあった。

われわれはいま、近代においても可能だった（ほぼ唯一の）宗教性の誕生の現場を確認している。

それは〈理神論〉として体系化されることになる、合理的であり同時に聖性に満ちた世界の理解、そしてその写像の自己創出の〈方法〉である。

バッハは一見〈理神論〉の、通常の啓蒙的明るさからは遠い人に見える。しかしひとたびその音楽世界の無限の展開力、おそろしいほどの豊穡の全体を概観するならば、そこにおいてこうした強力に内面的な、合理的な、方法的な定位核なしにはその構造体を維持することはおそらくできないことも了解されるのである。〈理神論〉は内面に超越の中心を置くという意味で、近代的内面化の頂点であり、王冠である。しかしそれは啓蒙期の明るい光に照らされるうちに、その原初的宗教性を失い、悪い意味での「合理化」に墮してしまいうことが、これも通例になってしまった（ジョン・ロックをめぐる理神論論争など）。しかしカントの〈実践理性〉とその中核をなす〈範疇的命令〉（定言命法、これはあまり

いい訳ではないが)もまた、〈理神論〉の哲学化の一場面であったことに気づけば、その近代的定位についての必然性も直感できると思う。したがってバッハの音楽的営為を支えた理神的核心部を、カントへと連続させてみると、その〈世界内的超越〉の深い本質的な意義もようやく明るみに出てくるように感じるのである。

種史としての第二革命が、近代人に迫ったのは、根本的な、全体的な、自己と世界(人間世界)の革新、改変だった。そこにおいては、それまでの人間経験のすべてが、新たな位置、新たな意味を持つ必要があった。その根本の動因は、虚空に放り出された実存が体験する、〈根源的な無意味〉と、〈根本的な中心喪失〉である(ニーチェの定義した〈デカダンス〉状況)。全体としての世界、その全一性をこそ回復しなければならない。この全体性希求は、近代音楽においては長短の両極性とその統合として、〈書法〉の課題となった。しかし〈書法〉が実現するのは、〈第二の世界〉である以上、それは最終的にはその〈内的世界〉の意図性、全体性として評価されることになる。誰よりもその創出に携わる芸術家の問題となる。そこにまたバッハの力業の意味もある。

彼は〈サラバンド〉の同じリズムに、受難と世界の輝きの両方を、長短に分岐し、しかし再統一されるべきものとして聴き取ることができたのだ。それこそが、実存の眩惑感を解消し補償する根源的な定位を実現するからである。世界内において超越を確保すること、この生活世界においてこそ現成する、特異な聖性の意味を確認することがその課題であった。それはルターの課題でもあり、こうして宗教の改革と、その音楽的写像は一致することになるのである。そしてその一致に、われわれもまた近代人としての心の原風景を確認することができる。われわれもまた現世において、世俗において、中心を、超越を求め存在であるから。

その場合、超越とは現世の否定ではなく、〈内超越〉としての肯定となる。それは現世そのものに聖性の輝きを賦与するのである。

この〈世界内超越〉の定位内実は、近代的定位全体の流れの中で位置づける必要があるだろう。われわれの今現在の課題は、ギターの響きの中に近代の価値体系、その本質を聴き取ることであったから、その〈内超越〉の響きがたしかにバッハの〈サラバンド〉に確認できたことでひとまず満足すべきだと思う。

最後に確認したいのは、こうした響きがバッハにおいてのみ確認できるものか、それとも地下水脈のような系譜性を有していたかという点である。

それは容易に確認できる。ほかならぬソルが、そうした〈内超越〉の響きにこだわり、それを実作の構造化の原理として活用しているからである。つまり彼は彼独自の、そして近代人に固有の〈理神論的超越〉を曲想に持ち込もうとしたのだ。

作品の〈練習曲〉がその実例であり、この曲には〈宗教的祈りの情感を込めて〉という指示が付されている(譜例9)。



譜例 9 : ソル 〈練習曲ホ長調〉 作品 31-23 冒頭

ここでも充実した和音と、それを支える力強いバスが安定した音楽場を構成している。バッハの〈サラバンド〉(長調)と同一の構造だが、バッハはそれを対位法から和声法への歩み寄りとして実現し、ソルは逆に和声法にバスの対位法を自覚的に導入するという逆側からの中点への接近を示す。しかし実現される世界は等質の〈内的世界の全一性〉であり、その中核には〈内超越〉のハブが置かれている。すなわち〈宗教的祈り〉が。その祈りの感情は、特にコーダの転調を含む和声の微細なゆらぎによって表現される(譜例 10)。これもまたバッハが、光と影の対位法を包む和声の枠として活用した手法でもあった。



譜例 10 : ソル 〈練習曲ホ長調〉 作品 31-23 コーダ

共通点はこれだけではない。バッハの〈内的世界〉の確立は、そこでの〈舞踏的アルカディア〉を導入したが、ソルの場合も同様に、この〈祈り〉は、軽快な舞曲調の練習曲で閉じられる。

Op. 31-24

Allegretto moderato

No.13

譜例 1 1 : ソル 〈練習曲ホ長調〉 作品 3 1 - 2 4 冒頭

この練習曲は符点と並んで、ソルにおいて〈内的舞曲〉を導入することの多い、八分の六拍子をとっており、聴いてすぐわかるように〈童心〉にあふれた、そしてその意味で時間性を超越した世界を展開する。それはあきらかにまた〈アルカディア〉の系譜上にある。だれしも幼少時に体験したことのある、あのまもられた明朗な世界、〈童心の遊びの世界〉への回帰である。二曲の連続性は調性と、また音楽的情緒の連続によって明らかである。ここにはやはりバッハと同一の志向性、世界の確保、そしてその中での無垢の歓びという近代固有の〈内的無時間性〉への志向性が顕れ出ていると思う。それはつまり、〈法則のもとでの自由〉と同義であり、同型である。それがまた〈理神論〉の保証する〈内的世界の全一性〉の特性でもあった。

ソルからもう一曲、同様の宗教的敬虔が明朗に表現された曲をあげておこう。同じ三十一番の練習曲集に収録された名作である（譜例 1 2）。

F. Sor Op.31

Andante

No.13

譜例 1 2 : ソル 〈練習曲ハ長調〉 作品 3 1 - 1 3 冒頭

ここでは冒頭主和音から意図的に上声（ソ）が省かれることで、それは自然に六度の並行パッセージへと移行する。同じ並行六度をバッハも用いていたが、こちらは純正に和声的であり、一つの穏やかな光に包まれている（影がよりそうことはない）。ただ流れはすぐに始まる。その流れは対位法によるものではなく、分散和音から発するものである（譜例13）。

譜例13：ソル〈練習曲ハ長調〉 作品31-13 分散和音の開始部

ソルにおいて、分散和音が音楽的総合の核心的な役割を担うことは、この講座が〈月光〉の回顧から出発して以来の、わたしたちの観察と検証の基軸の一つだった。その意味がここで十全に明かされていると思う。つまり和声は世界の場であり、そこに出入りする旋律は個我の写像である。それが溶融し、また分岐し、そしてまた溶融する。これがソルの離心的感覚が適確にとらえた〈あるべき世界とわたしの関係〉だった。

この曲も、快活な味わいの練習曲に連続している（譜例14）。舞曲的性格は弱起にかすかに反響しているだけだが、それが単純な和声による〈童心の遊び〉であることはまちがいない。やはりここでも、明朗で全一な内的世界の確保が、アルカディア的な喜び、遊びと連結されている。

譜例14：ソル〈練習曲ト長調〉 作品31-14 冒頭

ソルがフリーメーソンであったかどうかは、調べてみても分からなかったが、わたしにはこうした〈理神論〉を基底とする穏やかな遊び心は、フリーメーソンの世界にきわめて近いように感じる。そこでも音楽が積極的に使われていたことは、メーソン会員だったこ

ともあるベートーヴェンやモーツァルトの作品に漂う、やはり〈世界そのものの輝き〉としか言い様のない、全一な世界表現に表れている。それはまた〈メヌエット〉と啓蒙の世界の後継者たち、その心の風光でもあった（残念ながら革命の時代には、フリーメイソンに対する偏見も広がっていった）。

〈童心〉と〈自然〉の連関を一瞥しておけば、〈内的世界〉が全一であることと、〈自然〉がそこに、全一的に、全体的に投影していることは同義である。ここでまたあの〈芸術は自然の模倣である〉という、ルネサンス人が感激したアリストテレスの定義を思い出すならば、それはまた一つの誤解であったことに気づかされる。つまり〈模倣〉の原語は〈ミメシス〉で、それは〈所作〉を意味するからである。アリストテレスが考えていたのは演劇（ギリシア悲劇、喜劇）や、彫刻における〈自然な所作の模倣〉だった。それは外的な写像だったのである。それをルネサンス人は音楽に適用し、また芸術一般の意義に拡張解釈した。つまり〈不調和の調和〉の意味内実の方向に。

それはたしかに一つの誤解なのだが、またマクロの時代に規定された必然でもあった。古代においてはアトムは存在せず、自由民と奴隷の外的な二分法が存在するのみだった。自由民と奴隷の徴表もまた外的なものである。近代においては個我はすべてアトムの方向へと離脱し、アトムとして新しい共同関係に入る（市民として、国民として、教養人、文化人として）。その場合、共同性の抽象的紐帯は、〈自然〉でなければならない。それは〈理想としての自然〉であり、〈内的自然〉に他ならないことに気づけば、共同性の新たな獲得と、〈内的世界の自己創出〉は同義であることも了解できる。アリストテレスの模倣理論は、その全一性の基軸のみを形態面で残し、内実近代的に換骨奪胎されたのである。その成果の一つとして、われわれはバッハやソルの〈世界の写像〉、すなわち〈自然であろうとする内的定位世界の写像〉に出会うことになる。

もう一つ注意しておくべきことは、その〈全一性〉が内的に実現される場合、それは〈座標〉に接近するということである。自分の位置を知るための座標。しかし自然科学の座標ではない。その応用型としての、あるいは根源としての、〈心の位置〉を知るための座標世界である。その座標世界を内的に実現するためには、それは全一でなければならない。定位はつねに全体の中での自己定位であり、そして定位する主体に対する世界はただ一つであるから。内的に全一な世界を創出するとは、つまり外的な現実世界に対する〈マップ〉を持つことに他ならない。再びそれは物理的な位置座標ではなく、それも含んだ〈心のマップ〉であることを強調しておこう。それはいわば、ユクスキュルが言う生物（動物）全体に共通するマップ、〈対世界〉の人間版でもある（このことはいつか展開したいテーマだが、今回はタグづけだけにとどめておこう）。

ともあれソルの理神論的世界に、たしかに分散和音の総合、その和声と旋律の総合が働いていることを確認して、われわれの短い旅路の円環も閉じることになる。これが近代的定位、そしてその音楽的写像の一つの頂点である。それは規範の世界、〈法則のもとでの自由〉を現出した世界でもあった。同じ規範と自由が大きく脅かされはじめた今、その生成と実現のすべての過程をわれわれは再び想起し、再び内的に獲得しなければならない。そのことをわたしは確信している。

その確信の一部でも、実作の響きを通じて、あなたがたの心に届けば、この講座の目的は達せられたことになるだろう。

近代的規範は歴史過程としても、古典派によって実現され、そして再びロマン主義の進展の中で自己崩壊の過程に入った。その過程の背景にある定位が〈普遍〉をふたたび〈実存〉の側へと偏差させたとすれば、その総過程もまた近代後半の現実態として想起の対象とされねばならない。

それが次なる課題として自覚されることになる。

しかし本講座の企図は、近代的価値の確認、その定位的頂点と現実態の確認であってみれば、ひとまずこれで講座としての結構は整ったことになるだろう。またわたしのギターから新たな認識の響きが覚醒することを期待しつつ、最終回を終えることにしたい。

(第十回最終回終わり)