『ギターに響く近代』

（Echo of Modernity in Guitar Music）

〈ギターに響く近代第四回：キーワードと楽譜〉

はやりうたとわたしだけの歌

１．ルネサンスのはやり歌＝シャンソンの流行

→　リュート伴奏からのリュート独奏曲の成立

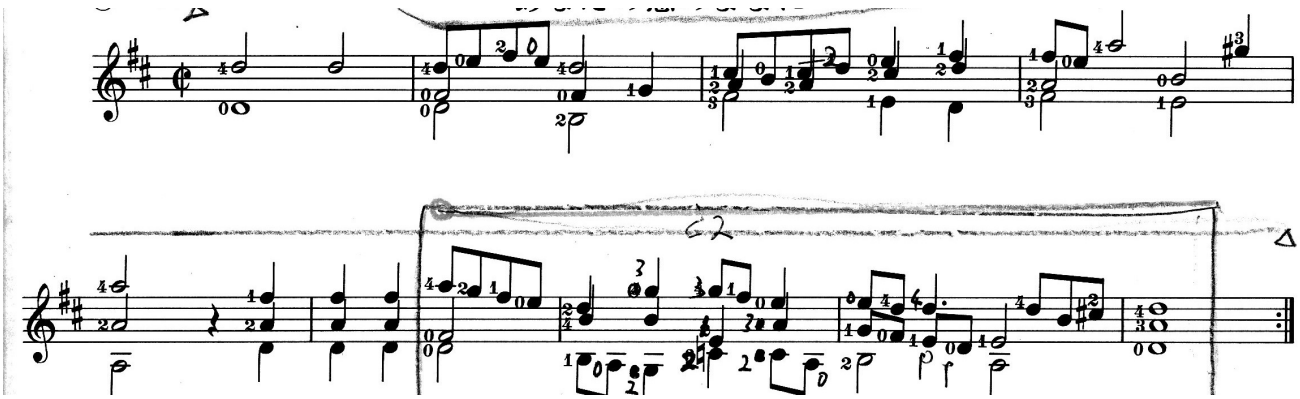
→　ノイジードラー（１５０８～１５６３）の場合（譜例１）

→　〈お気に召すまま〉（**nach willen dein**）の歌詞、旋律は中世末の宮廷恋愛（騎士風恋愛）を歌う吟遊詩人（トルバドゥール／トルベール）の伝統を受け継いでいる

〈もしもあなたの前に立てるなら
もしもあなたにまことを誓いつつ
ただひとり立てるなら
それはこの地上での至福
そしてわたしのすべてを
あなたのために捧げつくすことができるなら〉

→　しかしそれが歌われたのはルネサンスドイツの大都市、ニュルンベルクにおいてであり、聴衆は騎士ではなく、貴婦人でもなく、市民と庶民である

譜例１：ノイジードラー〈お気に召すまま〉



２．シャンソンの流行はプロト機械革命としての活版印刷術を活用していた

→　ハンス・ノイジードラーはリュート演奏家であり、また八冊のリュート曲集を出版する楽譜出版業者でもあった
→　同じくフランスのアテニャン（ピエール・アテニャン１４９４～１５５１頃）は、１５００曲のシャンソンを楽譜付きで出版し、王室御用達となった
→　ピース楽譜出版の祖（＝はしっこいルネサンス的起業家）

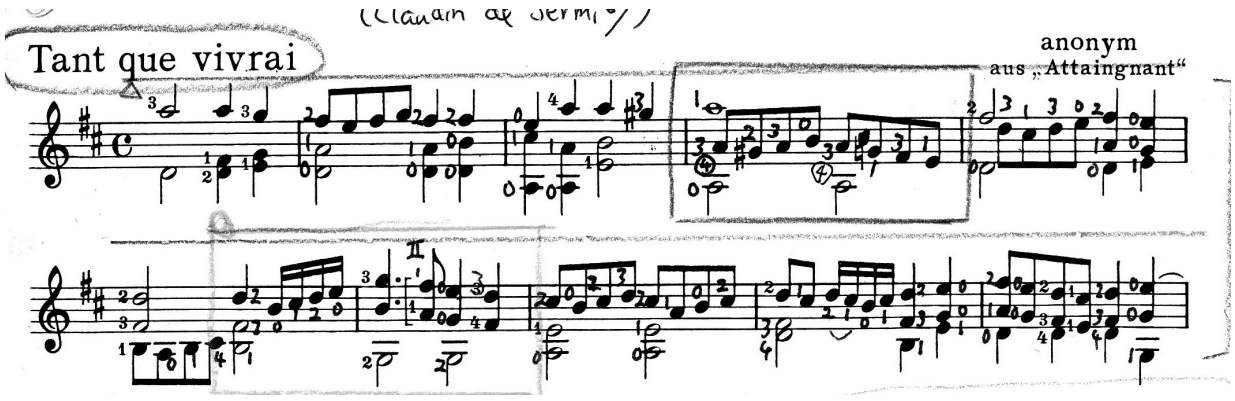
３．シャンソンではひたすらに〈愛〉が歌われたが、背景はすでに宮廷ではなく巷間だった

→　〈生きている限り〉（クレマン・マロ歌詞／クローダン・ド・セルミジ曲）には〈はなざかりのいまの世〉が歌われる（→中世的定型からの明確な離脱）

〈おはなざかりの、このいまの世に生きているかぎり
ぼくはあのちからづよい　愛の神に仕えることにしよう
げんじつに　しゃべりちらして　うたでも
なかよしのわおんもじゃらじゃら
のべつまくなし　くたびれちまうよ
でも朝がくると　ぴんぴんすっきり
だってあんなかわいい子に　くびったけなんだし〉

→　その猥雑な都市的活気は、ヴィヨン、ラブレーに通ずる

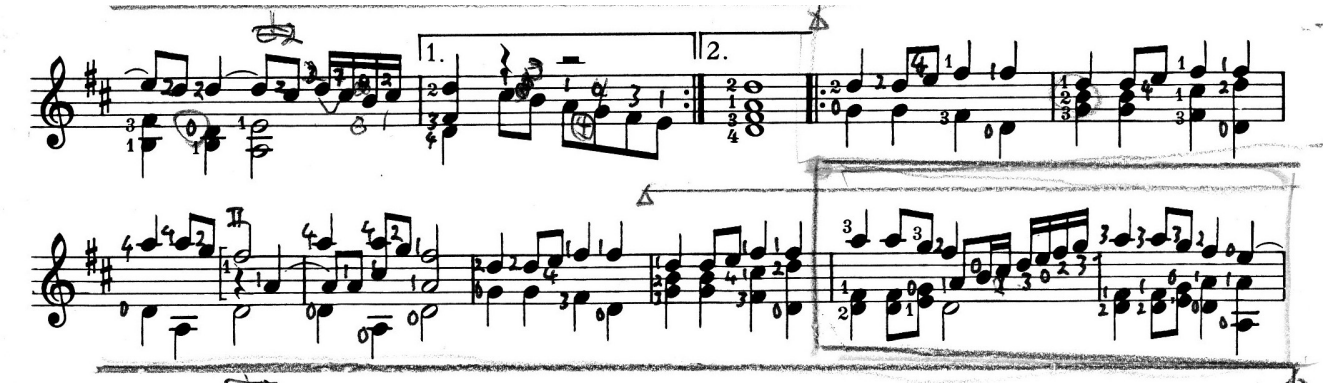
譜例２：アテニャン〈生きているかぎり〉



４．シャンソンの作曲法は、前衛性と屈折した古雅（中世的古雅）の混淆を示す

→ セルミジの作曲法にはルネサンス的前衛性が反映している（譜例３）
→ 変則的下属音の完全五度（ドソ、ソレではなくファド）はの空間性が、反復部では近代和音的三音構成（ファラド）に変容している
→ われわれの耳もその特異な〈新しい古雅〉に敏感に反応する（古めかしく、またどこか新しい）
→ ルネサンス的フュージョン＝〈不調和の調和〉の一場面

譜例３：セルミジ（アテニャン）〈生きているかぎり〉後半冒頭



５．同じ頃イギリスでは民謡の替え歌が盛んに行われていた

→ これも伝統的古雅と現代的猥雑の混淆と見ることができる
→ ポリフォニーの発展もこうした世俗と聖性、伝統と現在の共時的混淆と無縁ではなかった（ホイジンガ『中世の秋』中のフランドル・シャンソンに対する指摘）
→ パロディは〈遅い時代〉の徴表だとブルクハルトは総括した（『イタリア・ルネサンスの文化』）
→ イギリスのこの時期の民謡パロディはルネサンスが爛熟したのではなく、おそらく初期ルネッサンスにおいて残存していた中世的都市文化が爛熟したのである
→ 〈グリーン・スリーブズ〉の例（譜例４）
→ メロディは真正の古い民謡出自、歌詞はしかしはやりうたの〈上書き〉によって失われた
→ そのルネサンス期の歌詞は、〈シャンソン〉（イギリス版シャンソン）であり、猥雑な暗示を多く含む

〈ああ愛するひとよ、あなたは残酷だ
つれなくわたしを　そでにした
こころからあなたをしたい

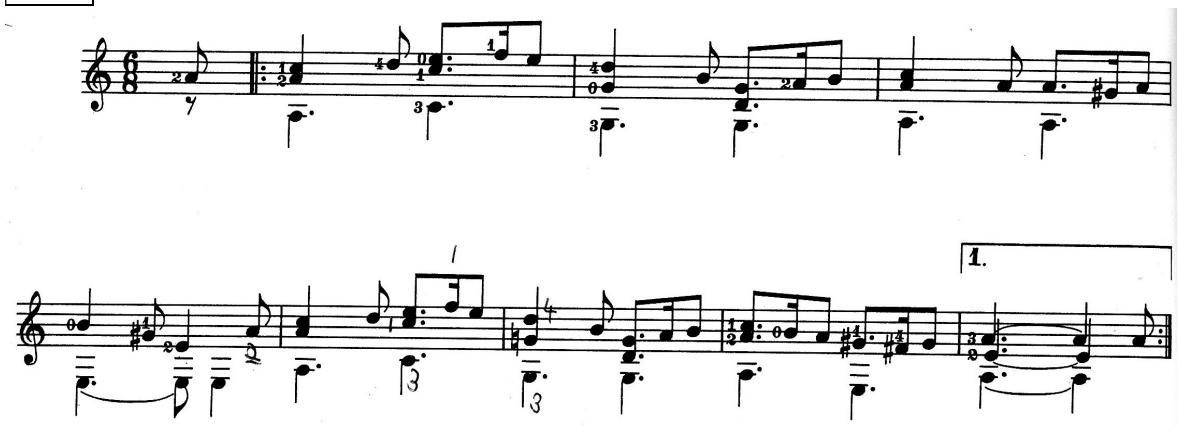
そばにいるだけで幸せだったわたしを

緑の袖の　よろこび
緑の袖の　たのしみ
緑の袖は　こころの黄金
緑の袖の　わたしのレイディ〉

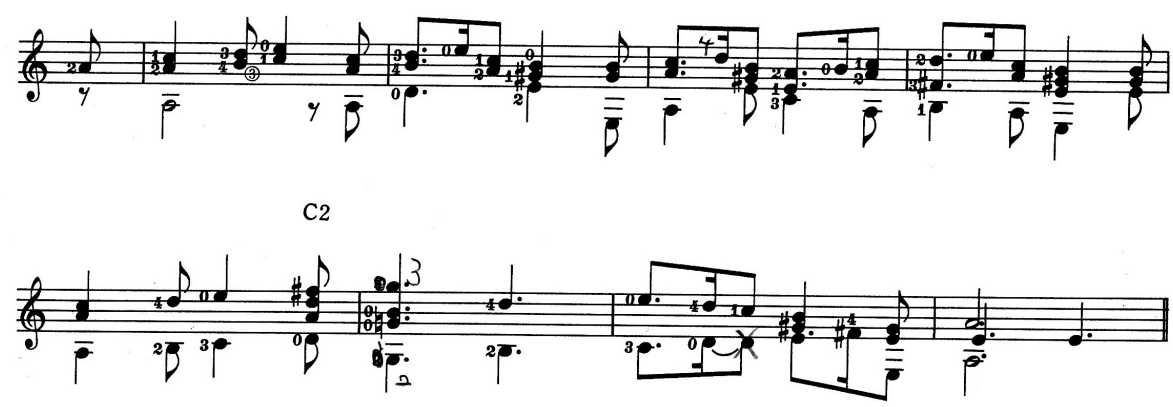
→　この曲をリュート器楽曲としたフランシス・カッティングの関心は伝統にも現在にも組みしない純粋に音楽的なもので、彼は民謡メロディーに器楽変奏を付け加えた（譜例５：最初期の器楽変奏曲の例）

→　この〈純粋な〉探求も、ルネサンスにおいて始まった方法と実験の萌芽である

譜例４：カッティング〈グリーン・スリーブズ〉冒頭



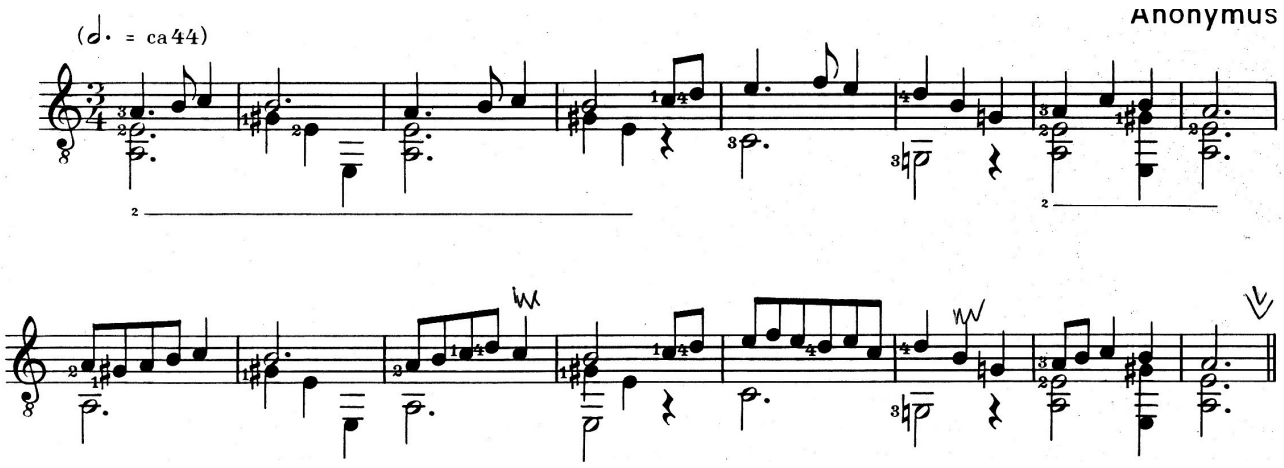
譜例５：カッティング　〈グリーン・スリーブズ〉変奏部冒頭



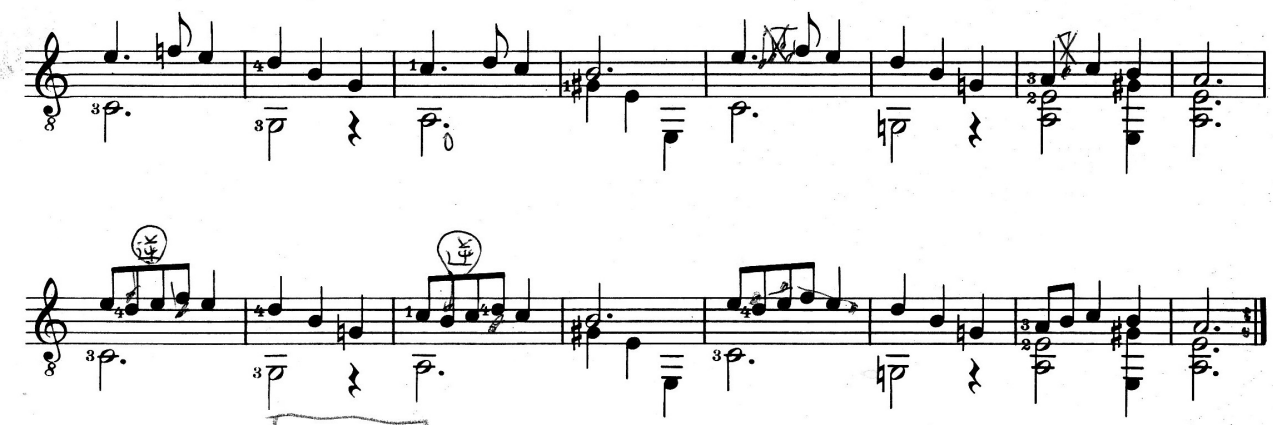
６．民謡パロディと器楽曲の自立は並行現象だった

→　〈パッキントンの小池〉の例（譜例６）
→　エリザベス女王の寵臣のアネクドートがシャンソンとなった
→　それが民謡の原曲と結合された（〈グリーン・スリーブズ〉と同じ過程）
→　カッティングはそれをリュート独奏曲に編曲した（これも〈グリーン・スリーブズ〉と同じ（譜例６）
→　今回はしかし独立した独立した変奏曲ではなく、即興的な修飾を行った
→　その手法はしかしバロック期に定型化する装飾音の技法（転過音）を先取りするものである（譜例７）

譜例６：カッティング〈パッキントンの小池〉冒頭



譜例７：フランシス・カッティング〈パッキントンの小池〉終止部変奏パッセージ



７．民謡パロディ編曲から即興的変奏へ

→　民謡パロディのリュート編曲が、多くの前衛的実験の場となった

→　その根本の原因はは何なのか
→　あるいは替え歌のわかりやすいクリシェー性が、編曲者をメロディーのみに集中させたのか
→　あるいはメロディーの単一性が、さまざまな言葉を生むエネルギー源であり、また音楽的変容を生むことにもなるのか
→　いずれにせよ初期変奏はリュート独奏の〈間のつなぎ〉として始まった
→　同一のメロディーの繰り返しは歌詞がないばあいは退屈
→　メロディー自体の変容を必要とする
→　現代のライブ演奏においても、間をつなぐのは定型化した即興的修飾である（〈クイーン〉の名手、ブライアン・メイのライブ演奏など）

８．メロディーの単一性と歌詞の多型性

→　民謡そのものがこの相反する両極の結合である
→　国歌の場合はメロディーが民謡風であっても、歌詞は単一のものに収斂することが定例
→　ニーチェの解釈
→　音楽はディオニュソス的芸術　＋　歌詞（言語芸術）はアポロ的
→　カオス的エネルギー　＋　造形的一回性、明瞭
→　音楽（メロディー）はその都度、あたらしい形（歌詞）を生み出す

９．逆のケースはありうるか？（単一の歌詞と多型的メロディー）

→　単一のテーマ（言語化できるテーマ）と多くのメロディーの結合はありうるし、むしろ〈はやりうた〉の常態
→　しかしその場合の歌は、〈わたしたちの歌〉ではなく、〈わたしの歌〉に接近する
→　そのメロディーに一回的な歌詞をつけるなら、〈シンガー・ソングライター〉の祖型が誕生する

１０．ルネサンスの〈わたしの歌〉をうたう〈シンガー・ソングライター〉

→　ジョン・ダウランドはそのような歌曲作曲家だった
→　彼はさらに自曲のリュート独奏編曲も行った
→　こうして歌曲としての〈流れよわが涙〉とリュート独奏曲としての〈涙のパヴァーヌ〉が並行して生まれた
→　聴衆と作曲者の相互理解は〈トポス〉の流布、了解の容易性によってのみ生まれる

→　メロディーと歌詞が既知のものである民謡編曲、および民謡パロディ編曲との差異（カッティングとダウランドの差異）

１１．トポス共有はルネサンス的世界観の共有によって果たされた

→　〈運命〉と〈メランコリー〉が代表的な世界観トポス
→　二つとも、ダウランド歌曲の定番中の定番となっている

１２．トポスの共有が名曲誕生の大前提だった

→　ダウランドの〈運命　わがかたき〉は、トポス、メロディ、歌詞の三つが共有されている
→　メロディは民謡であり、歌詞は民謡パロディ

〈運命はわがかたき　なぜにかくもわたしを憎しみの目で見るのか
なぜになんじの温情は　おもくるしくものしかかるのか
なぜにかくも　わがいたみはいやましにつのるのか
わがよろこびを　すたれものにふりすて〉（〈運命　わがかたき〉）

→　歌詞は〈機会詩〉であり、公的な挽歌（芸術パトロンであった貴顕の死を悼むもの）
→　バロック的に大仰なアカデミック修辞に終始し、主体の感情はお留守のままに留まる（駄作そのもの）
→　編曲のみがダウランドだが、そこに彼は彼なりの〈私的運命観〉を織り込むことができた（譜例８）
→　下降モチーフによる〈運命的転落〉の心象スケッチ化（譜例９）
→　転落と上昇の努力の葛藤　→　コーダの完成度（譜例１０）
→　根本にはパロディ歌詞ではなく、民謡メロディの素朴さとダウランドの感性の共振がある

１３．トポスの共通理解を促したのは音楽の力だった

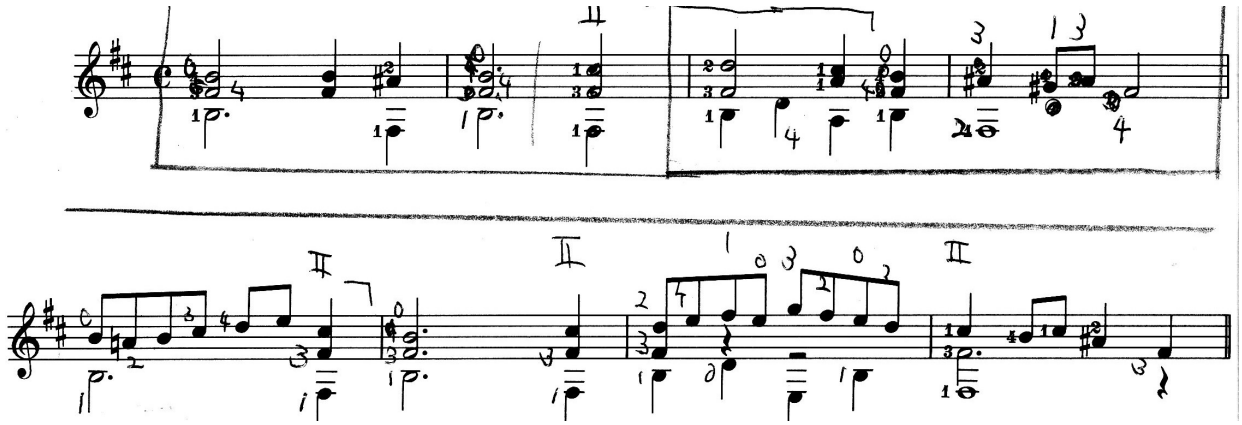
→　目ざめた個我の主観性が、音楽の内面的な力と共振した
→　シェイクスピア『十二夜』における音楽礼賛

〈もしも音楽が　愛の糧ならば
さあ始めてくれ　もううんざりするほど
おぼれて　あじわって　聴く気もなくなるまで
ああ　その響きだ　もう一度

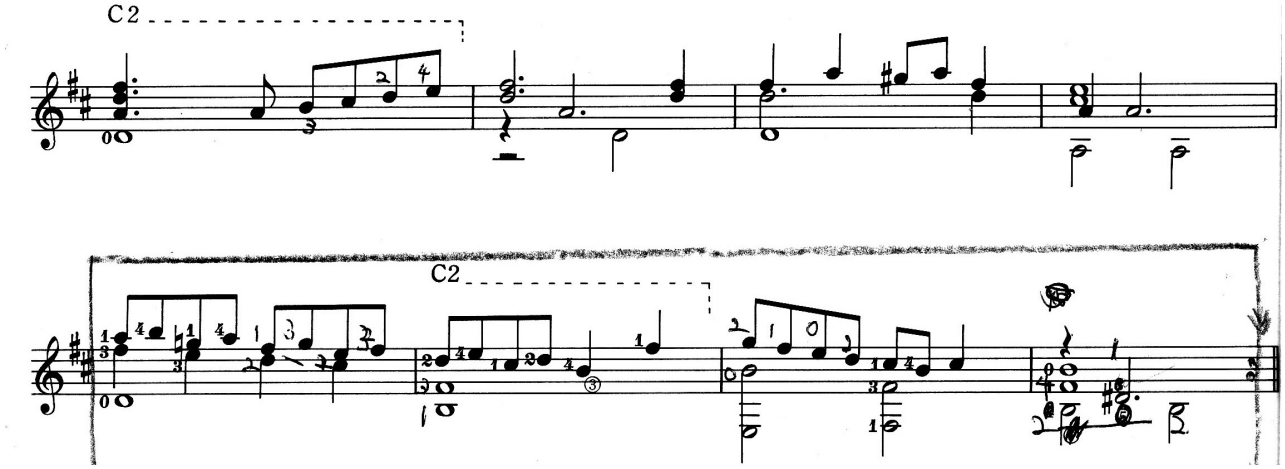
もう死にたくなるくらいに　ひっそりと死んでいくその響き
その甘い響きは　スミレ咲き誇る川辺の土手を越えてくる
あのそよ風がもたらす香りのようだ〉
（シェイクスピア『十二夜』）

→　音楽の主観的呪縛力は、ロマン派で再びテーマ化されることになる
→　ダウランドの〈運命　わがかたき〉の楽曲としての成功は、音楽の主観性、それを信じた作曲家の力、そして聴衆との（同時代聴衆との）〈運命〉トポスの共有がある

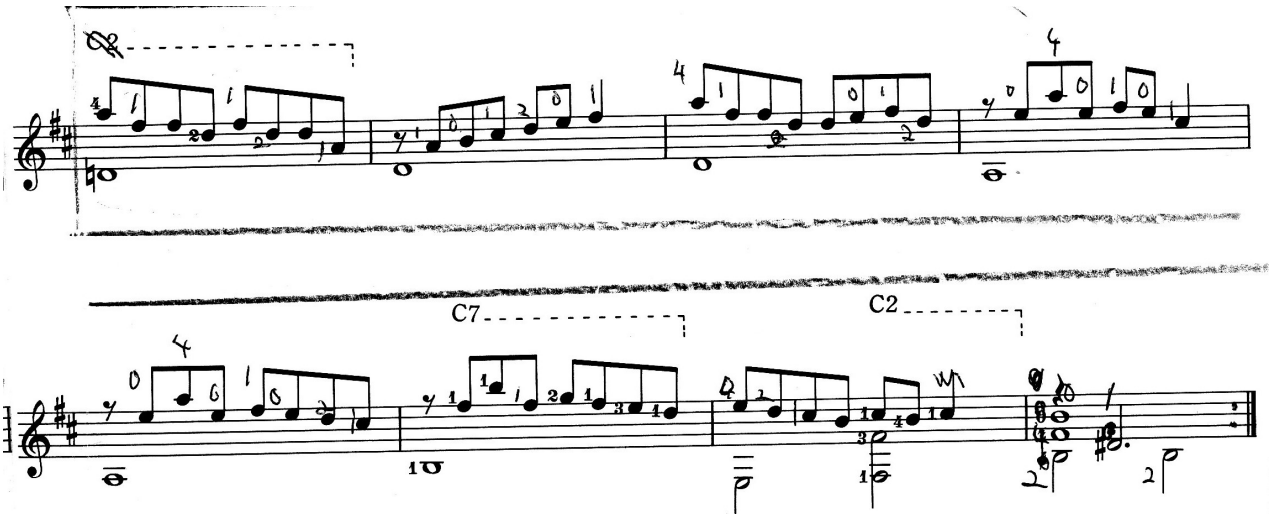
譜例８：ダウランド　〈運命、わがかたき〉冒頭



譜例９：ダウランド〈運命、わがかたき〉転落のモチーフ



譜例１０：ダウランド〈運命、わがかたき〉コーダ



１４．〈フォルトゥーナ〉は時代のアイコンだった

→ エリザベス一世（１５３３～１６０３）の実母は断頭台に果てた（アン・ブリーンの処刑１５３６年)。処刑を命令したのは実父（ヘンリー八世）である
→ 女王自身が〈運命の申し子〉だった
→ エリザベス女王の顧問であったジョン・ディー（１５２７～１６０８頃）は錬金術師、占星術師だった　→　これは例外ではなくむしろ定型
→ 合理主義が台頭するルネサンス期には、同時に非・合理の権化である占星術が大流行した（ワールブルクのライフワーク）
→ 不安定な時代の徴表　＋　古典復興に伴う古代的運命観の復活（誤解含みで）＋　疑似科学的なシステム構築の魔力＝疑似科学の呪縛力
→ 同様の疑似科学的システム性は錬金術にも如実に認めることができる
→ 錬金術の〈方法的探求〉は合理主義の一つの系であり、錬金術と近代科学は重なりあう部分が多かった（ニュートンはいまだに錬金術を信じ実践していた）

１５．ダウランドの人生も〈運命の浮沈〉のすぐそばで過ぎた

→ ジョン・ダウランド（１５６３～１６２６）の出自は不明（ロンドン生まれ）
→ アイルランド（ダブリン）出自説もあるが、これはカトリック改宗の事実からの逆算かもしれない（しかし素朴な民謡メロディーへの接近にはケルト的心性を感じることもたしか)
→ いずれにせよイギリスは当時カトリック教会と仇敵の関係にあり、ダウランドは改宗のために大きなハンディキャップを負うことになった（国教会の成立もアン・ブリーンの結婚欲求と不可分の関係にあった）

→　エリザベス女王の宮廷リュート奏者になろうとして失敗、デンマーク宮廷に勤めるはめに（在任中、イギリスのスパイを兼ねていた　→　コウモリ的なキャリア　→　浮沈のはげしさは常態化）

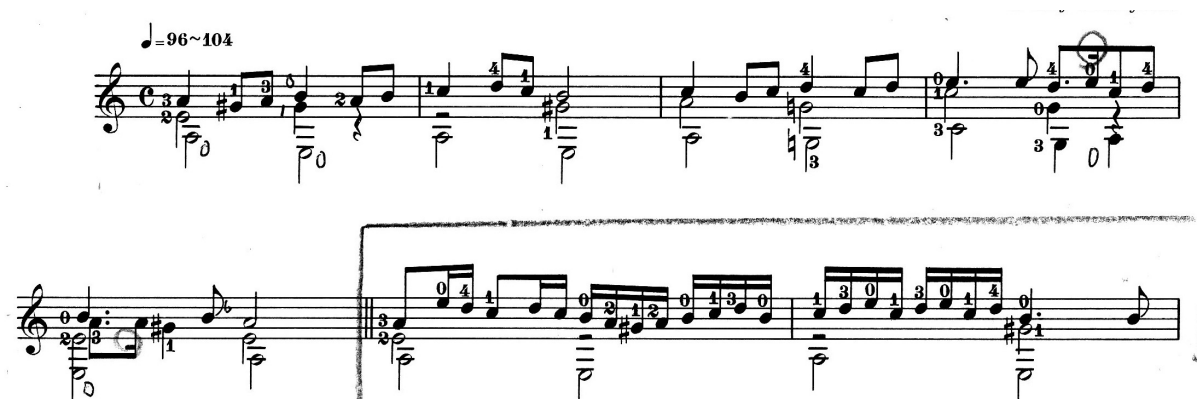
１６．ダウランド自作自演の〈運命の嘆き〉

→　〈もしもある日〉（譜例１１）
→　ダウランドの歌詞は〈運命〉トポスの個人化を示している（公的挽歌との比較）

〈もしもある日　ある月　ある年
かげりのないよろこびが　甘き訪れをつげるなら
一晩も　一時ですら　嘆き苦しみから　解き放ってくれるなら
運命よ　名誉よ　美と青春よ
しおれていく　はなびらたちよ
みのほどしらずのよろこび　しつこい愛の言葉
影のまた影　すぎさり　とびさり
たのしみは　はかなき玩具のごとく
ひとをたぶらかす　むなしき思い
ただのひとときも　そのいぶきには
まことのいのちは　やどらぬもの〉
（ダウランド　〈もしもある日〉）

→　より自由度の高い、同一の〈運命の浮沈〉テーマの展開をめざした〈もしもある日〉は音楽的な堂々巡りに至り、成功しているとはいえない

譜例１１：ダウランド〈もしもある日〉



１７．ダウランドの〈わたしの歌〉の失敗の原因

→　その根本の原因は主観的感情内容を盛る〈形式〉の欠如である
→　タルレガの時代（後期ロマン派の時代）には、個人的主観性を盛ることのできる音楽形式はすでに出揃っていた（前奏曲、即興曲、綺想曲、無題の小品他　→　前奏曲的小品〈ラグリマ〉の成功例等）
→　その自由形式がダウランドの時代にはまだ存在しなかった
→　存在していたのはトポスの共有と、音楽の主観性、内面性との共振のみ
→　民謡パロディによって歌詞とメロディを共有すれば、この形式の不在は目立たなくなる
→　〈もしもある日〉は実験的な自由形式であり、ダウランド自身の個人的感情を歌ったため、この不在が顕在化することになった

１８．ルネサンス期にも〈わたしの歌〉を歌う可能性は存在した

→　それは舞曲からの形式借用によって可能となった
→　舞曲は器楽舞曲として独立する過程で、内面化を実現していた
→　〈踊らない舞曲〉の誕生
→　この内面化が、主観的な〈涙〉の器であることを可能にした
→　こうしてダウランドの究極の〈わたしの歌〉である〈涙のパヴァーヌ〉が成立する
→　涙しつつ踊っているのは〈純粋自我〉（誕生したばかりの）である

１９．踊らない舞曲の誕生と、音楽の絶対化、純粋化は並行した近代現象である

→　その具体的な過程を次回以降検証することにする

（第四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 ノイジードラー〈お気に召すまま〉他
② カッティング〈グリーン・スリーブズ〉他
③ ダウランド〈運命　わがかたき〉他