

第四回：はやりうたとわたしだけの歌

—ノイジードラー〈お気に召すまま〉／カッティング〈グリーンスリーブズ〉／ダウランド〈運命 わがかたき〉—

わたしたちのまわりに、いつもポップス＝はやりうたがあったように、そしていまもあるように、ルネサンスにも非常に多くのはやりうた＝シャンソンがあった。シャンソンはいまのポップスの中では、フランスのやや古めかしい流行歌を指すが（ピアフ、モンタンなど）、もともとは中世末からルネサンス時代に確立された世俗流行歌を意味した（世俗というのは教会で歌ってはならないということ）。その元には中世の宮廷吟遊詩人（トルベール、トロヴァドゥール）の歌があり、彼らの伴奏楽器の代表はリュート、つまりギターの大先輩だった。したがってまた最初の器楽曲（純粋器楽曲）は、リュートだけのシャンソン編曲が始めることになる。これもルネサンス固有の現象であり、近代初頭の巷の音楽風景である。

ここまでを簡単な序として、ともかく一曲聴いてみよう。〈お気に召すまま〉(nach willen dein) という当時非常にはやったらしい歌のリュート編曲（をギターに翻案したもの）である（譜例1）。

(譜例1：ノイジードラー〈お気に召すまま〉)

独特にみやびな響きがするのは、まず歌詞が古風な愛の詩だからである。最初の方（この譜のあたり）を意識すると以下ようになる。

く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)

この雅びさは、上で少し述べた中世末期の吟遊詩人の伝統を直接の源泉としていて、そこでは〈騎士風恋愛〉が定番中の定番だった。つまりここでもひざまづくのは騎士であり、相手は貴婦人の一人、たとえば馬上槍試合でさりげなくスカーフかなにかを渡す、〈意中の人〉というふうに妄想……ではなく想像は続くことになる。

しかしやはり妄想かもしれない。よく憶えているのだが、とうじのわたし、どこかの街で酒樽づくりの徒弟かなにかをやっていたわたしがこの曲を聴くのは、仕事のあとの楽しいな〈一杯〉のおりで、そこにはきたないどっしりした木のテーブルの上の重い、泡立ちの悪いドイツ・ビールがあったことを思い出すからである（現在のわたしの歴史的妄想だが）。

つまりこの曲はドイツの街で（ニュルンベルクという大都市）、それもごく普通の街角で響いていたことがわかっているのである。吟遊詩人はまだいたが、それは小さな宮廷の〈御用達〉組と、お祭りの時にあらわれるプロ（ハンス・ザックスの仲間たち）に限られ、とても街の安酒場に顔を出すことはなかったか。つまり、これはやはりポップスだったのだ。

なにかしらここではない、ずっとむこうのどこかで、こういうすごくいいことが起きている……みたいだ（ここでなければ、かならずわたしは幸せになれる、とのたまった詩人もいたっけ）。その夢を歌うのは、ありふれた安リュートをかなでる、流しの楽士だ……

庶民の上流に対する憧れをそこはかとなく感じさせる、そういう古雅さ。これもルネサンスの、そして近代初頭のありふれた光景でもある。

リュート編曲を行ったのは、ハンス・ノイジードラー（**Hans Neusidler** 1508～1563年）という子沢山のリュートの親方で、こうしたはやりうたの編曲をつぎつぎと出版しておおいに成功した。八冊も出している。彼の名前は、ルネサンスリュートに親しみ始めると、あちこちで出会うが、この曲のようにあてやかなものから、庶民的なダンス、イタリア風からドイツ風、ブルグンド、フランス風まで、なんでもありの「てんこもり」（といまの若者なら言うだろう）である。この少し猥雑な活気も、ルネサンス音楽の特徴で、つまりはポップスという観念でとらえるのがやはりぴったりあっていると思う。

ポップスはいつもあい、あい、あい、これは高校一年生のわたしにも、いささかむずがゆく（しかし内心おおいに関心のある？）、わかりやすい世界だった。フランスはパリの徒弟だったとうじのわたしにとっても（あれ？今度はフランス？）まったくそうで、仲間は酒樽を木槌でたたき仕事でもこういう曲を鼻歌で歌っていた。それでわたしもとても好きになった（譜例2）。

(clanain de vermi /)

Tant que vivrai anonym  
aus „Attaignant“

(譜例 2 : アテナン <生きているかぎり>)

このアテナン (Pierre Attaignant 1494~1551頃) というのは、楽譜の出版元で、シャンソンの楽譜で大儲けした男である (最後には王室御用達にまで成り上がった)。彼の成功の大元はグーテンベルク、つまり活版印刷術で、彼はそれを楽譜に活用したのである (当時のめざとい企業家、ジョブズかマスクのような顔をしていたかもしれない)。楽譜だけでなく歌詞もつけた。一曲ごとのピースであるからどこにも持っていけ、どこでも歌って弾くことができた。つまり街の楽士にとっては必須のアイテムとなったわけだ。

そう、あのニュルンベルクのリュートの親方、ノイジードラーの成功を助けたのもグーテンベルクで、おなじ活版印刷はまた大量の宗教改革、反宗教改革のパンフレット、その洪水を支える (ハイテク) でもあった。わたしも当時、酒場でそういう「危ない」挿絵つきパンフを見たことがある (その一枚ではルター先生の肩に小さな悪魔がとまって耳元でささやいていた→のちにワールブルクが論文で紹介し、わたしも博論の参考にした)。

しかしともかく、とてもいい曲だ。仲間が楽譜を見せてくれた。そこにはこういう歌詞があった。

〈おなはざかりの、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 ぴんぴんすつきり  
 だってあんなかわいい子に くびったけなんだし〉

(クレマン・マロ <生きている限り>)

歌詞はすこし.....いまふうかもしれないが、ともかく元気な若者だった当時のわたしにはたいへんにアピールした.....かどうか。

学者風に少し気取ってみると、ここにはルネサンスの世俗性の一つのルーツがかいまみえる。つまり〈愛の神〉と〈それに仕える〉という定型で、これはノイジードラーのはやり詩同様に、騎士風恋愛、みやびな中世宮廷恋愛へと遡行する.....のだが.....しかしそれはもう見せかけで、ともかく時代は変わった。とても〈いきがよく〉なった。若者は〈い

まの世)に生きる。そしていまはもうお花盛り、かわいい子はめじろおし、さあしごとあけたら街に出てみようよ……とわたしの仲間がさそったかどうか……

少し若者風すぎて、おちついた老年を迎えているわたしには(ん?)きはずかしくないことはないが、かの破天荒なラブレーの翻訳を「孜々として」続けられた渡辺一夫先生のひそみに倣い、人文主義風にまとめるならば、この活気こそが、やはり〈近代誕生〉の活気なのだと評したい。ヴィヨンやラブレーに特徴的な言葉の猥雑ないきのよさが、ここでもはっきりと見られるからである。

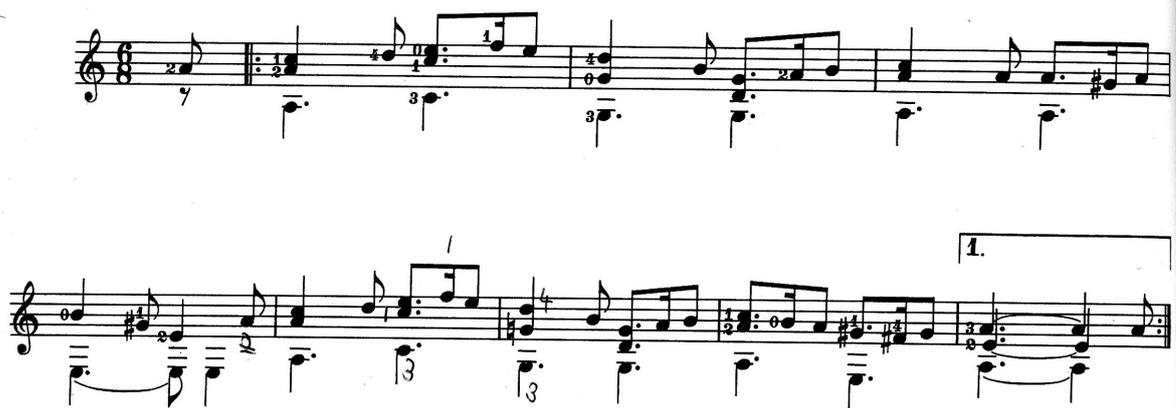
この中世風回顧(定型のみの)と、現代の活気のコントラストは、クローダン・ド・セルミジ(1490頃~1562頃)の作曲にもきれいに反映している。古風な逆行モチーフは、〈じゃらじゃらのわおん〉としては最先端の五度→八度→十度の進行を示し、それをさらに中間音で補い(古典派的和声の萌芽)やがてダイナミックなモチーフ、上昇音階のモチーフへと連続する(譜例3)



(譜例3 :セルミジ (アテナヤン) 〈生きているかぎり〉 後半冒頭)

歌い爪弾くことは中世の吟遊詩人もやっていたが、マロの楽士は〈なかおしのわおん〉(accords)を知っている(この言葉はちょうどルネサンスあたりから和音を意味するようになったが、もともとは〈約束〉というほどの意味だから、恋人同士の口約束も響かせている)。つまりシャンソンはすでに多声音楽に進化していて、その〈やくそくごとの調和〉(accords)が聞かせどころだったからである。セルミジとマロはつまり〈先端ポップス〉の寵児でもあった。

そう、やはり歌といえ、ロンドンの酒場も思い出す(あちこちで飲んでたヒトだ!)。酒樽の徒弟職人だったわたしは、ドーバーを越えて親方の樽を売り込みにいった。そこでロンドンの仲間から安酒場に誘われる。またはやりうたでおおいに盛り上がるかと思ったら……なんだかしんみりこんなのをやった(譜例4)。



(譜例4：カッティング〈グリーン・スリーブズ〉冒頭)

楽譜に歌詞もあったんで、ちょっとのぞいたら、こんな変なのだった。

〈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  
そばにいた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〉

それでその仲間は「袖が緑になったわけ知ってる、きれいなおベベに草がべったりついちゃってさ」ってささやいてくすくす笑うんだ。それでまた、「上には青空、ね、わかるだろ？ 青空みながら、よろこび、たのしみ、ね？」っていいながら、ボクに抱きつく真似までする。「上には青空……青空みるのボクもすきだけど……わからないよ」って答えたら、肩をすくめた。そしたらカウンターのおむこうの酒樽みたいに太ったおかみが、「ワハハ」って笑って「うぶだねえ」って、まるでかわいい子犬でも見るみたいにボクを見るんでまいっちゃまったよ。きっとなんかあっち方面の隠語だろうね。それはわかった。

それからその仲間は、すごく真面目な顔になって、「あの王様がさ、アン・ブリーンに近づいたときも、窓の下でこの歌うたってた。野原にいこうよって。で、そでにしたわけ、わかるだろ？ブリーン嬢だって、いいとこのお嬢さんだしさ。でもそのうらみつらみがたまりにたまって……」ってささやいて、自分の首をちょんって斬ってみせた。ボクぞっとしたよ。あの処刑のことだってわかったからね（エリザベス女王の母、アン・ブリーンの処刑は1536年）。こんなやばいところに長居はできないって思ったから、仲間が勧めたそのグローブ座とかのしばいも見ないままにしたよ。シェイクスピアって男のあたり

しばいらしいんだけどね。かっこいい王子のチャンバラが最後にあたりして、すごくはでな芝居らしいんだけど.....ちょっと惜しかったかな.....

若者は『ハムレット』は見逃してしまったが、リュート編曲の〈グリーン・スリーブズ〉は全部聞いて帰った。彼が特に気に入ったのは、終わったと思った曲に先がまだあったあたりだ（譜例5）。

The image shows two staves of musical notation. The top staff is a treble clef with a 4/4 time signature. It features a complex rhythmic pattern with many beamed notes and rests, including some with '7' and '9' above them. The bottom staff is a bass clef with a 4/4 time signature, showing a simpler accompaniment with notes and rests, including some with '2', '3', and '0' below them. The two staves are connected by a brace on the left. Below the staves, the text 'C2' is centered.

（譜例5：カッティング 〈グリーン・スリーブズ〉変奏部冒頭）

これが近代的変奏曲の誕生現場の一つである。たんなるメロディーの装飾を越えて、リズムや和声も変化していくが、その変容はまだ「歌の同一性」の範囲にとどまっている。つまりバロック期の和声的変奏曲（シャコンヌやパッサカリア）は、このずっとまだ先にある。しかしともかくメロディー主体の変容ははじまった（それは自我主体の変容を写像するものでもあった——このことはいつかまた詳しく観察してみたい）。

さて、若者が酒場で聞いたその噂が気になるが、それはながくささやかれていたらしい。つまりあのヘンリー八世が（すぐ隣にいるような言い方で悪いが）〈おおいひめ〉だったアン・ブーリンに近づくためにこの曲を使ったという噂で、それどころか彼自身がこの曲を作曲したというヴァージョンまでである。もう一つ、この曲に出てくる〈レイディ〉や、〈女王〉は.....そう、江戸風に言えば、吉原源氏名風のアリεύジョンもあつたらしい（こうしたどうでもいい「伝統」が、なぜかすぐにわかってしまうことにうんざりするわたしたち）。すると王様を〈そで〉にしたブーリン嬢のプライドの方に、〈近代〉を認めたくなくなる。

わたしは（ルネサンス学者としてのわたしは）〈上には青空、袖には草の色〉の含意の方がやはりルネサンス・シャンソン風だと思う。マロやセルミジ、ヴィヨンやラブレーの活気につながるからで、その活気はむこうふうの〈吉原〉にはもちろんない。〈レイディ〉や〈女王様〉はどこかバロック風に暗く、あるいは江戸風にたわいなく、わざとらしくなっている。もちろんヘンリー八世はイギリスで最初に〈絶対主義〉を志向した君主でもあった。ご先祖の五世（王子ハル）もファルスタッフといっしょに〈あいまいや〉で騒いでいたことを思い出すから（『ヘンリー四世』）、やはりロンドン・吉原かもしれない。その意味で彼はルネサンスを越えている。おそらく暗く悪い方向へ.....

曲としては、明るく陽気なセルミジたちの世界に比べて、〈グリーン・スリーブズ〉はその歌詞の同時代性（パロディ的ロマンス）にもかかわらず、古風に民謡風でその意味で保守的である。これには理由があって、実際にこの時代には（イギリスのルネサンス期初頭には）民謡の替え歌が頻繁に行われていた。この〈グリーン・スリーブズ〉もその一つで、民謡のメロディはとても古いもので、おそらく民謡の歌詞もあったところに、この作者未詳の替え歌が登場し、〈はやり歌〉となったことで、元々の歌詞は忘れ去られてしまったのではないかと思う。一種の〈上書き〉である（この推測の証左は、同様の成立事情を示す他の民謡パロディにおいても、元の歌詞は多くの場合もう失われてわからないからである）。

パロディの流行は〈遅い文化〉の徴表だと、かつてブルクハルトは述べたことがある（『イタリア・ルネサンスの文化』）。だとすればルネサンス初期のイギリスにおいて常態化した民謡パロディは、〈遅い時代のルネサンス〉ではなく、むしろ〈遅い時代の中世〉（＝中世の秋）の徴表だったのではないかと思う。対位法の一つのルーツも、意外なことに、〈パロディ〉にあったらしい。つまり教会的に厳粛なモチーフを、世俗の〈色恋〉にそのまま使うという、半ば冒瀆的な転用に〈面白さ〉を見いだしたらしいのだ（ホイジンガの『中世の秋』の指摘）。だとすれば、その猥雑さにおいて、やはり中世的パロディとルネサンス的パロディは同根の都市文化であったのかもしれない。いずれにせよ、〈グリーン・スリーブズ〉における古雅な民謡メロディと猥雑なシャンソン風替え歌の混淆は、ホイジンガがデュファイやジャヌカンの生きの良い対位法に聴き取った〈冒瀆に近い活気〉が見られると思う。しかし面白いことに、リュート編曲を行ったカッティングは、そうした混淆の猥雑さよりも、古雅なメロディーそのものに〈純粋な〉関心を示しているように感じる。彼はそのメロディーに、最初期の変奏曲を付け加えているからである。これは真面目な〈リチュエルカーレ〉の精神であって、どこにもパロディはない。パロディしようにも、彼は最先端にいて、笑う対象はまだ存在しないからである。

変奏曲というジャンルもまた近代音楽に固有の、根幹的なジャンルの一つだった。いつかこの大ジャンルも通観してみたいのだが、ともかくいまはそれがリュートの歌曲編曲、特に民謡、あるいは民謡の替え歌（〈グリーン・スリーブズ〉もその例）として始まったことに注意しておこう。たとえば、聞いたかどうかははっきりとは憶えていないのだが、このころロンドンですごく流行っていた小唄には、やはりリュート編曲がすぐ続いてこちらにも大いにはやった。〈パッキントンの小池<sup>パウンド</sup>〉という曲である（譜例6）

(d. = ca 44)

## (譜例6：カッティング〈パッキントンの小池〉冒頭)

このメロディーの歌詞として残されている民謡風のバラードは、やはり民謡パロディで、エリザベス女王の寵臣（寵臣の多い女王様だ）ジョン・パッキントン卿（1549～1625年）が水泳が得意で、ウェストミンスターからグリニッジまでは小池のようなものと豪語した逸話に拠っているらしい（歌詞は探したがみつからなかった）。同じメロディーが、清教徒革命の時代になると王党派だか清教徒だかのプロパガンダの替え歌に使われたり、あるいは断頭台でのはやし歌につかわれたり（あぶない話だ）、いろいろだったらしい。ともかくリュート編曲はカッティング、あの〈グリーン・スリープス〉の編曲者と同一である。そしてここでも変奏曲の祖型が用いられている。それは後に和声法で転過音（*nota cambiata*）と呼ばれた音階的装飾の定型で、バロック期の装飾音にもしばしば登場する（譜例7）。

## (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)

初期変奏曲とリュート編曲の関係に少し注意しておきたいのは、この単純な装飾が、編曲固有の〈場つなぎ〉として現れたという事情である。つまりそれは民謡、あるいははやりうたをリュート独奏用に編曲するという時代のトレンドそのものに関係しており、そこ

で大衆はやはりうたのメロディーを楽器だけで聴きたいと思う反面、楽器だけではやはり物足りないと感じたらしいことである。そこで奏者は技巧を駆使して、同じメロディーを装飾的に繰り返す。するとまた眠気のさしていた聴衆は「それきた」と眠気をさまし、拍手喝采を贈ることになる。つまり何を言っているかという、こうした〈ライブ〉の熱気が器楽ソロの誕生を助け、名手の技巧傾斜をつよめ、そして最後にこのカッティングのような初期変奏の実験を生んだということである。

たとえばこれは現代の〈ライブ〉でも頻繁に見られる現象で、たとえばロックバンド〈クイーン〉の有名なギタリスト、ブライアン・メイ（1947～）はわたしも本物の天才だと思うのだが、パフォーマンスはレコードよりもライブが圧倒的に優れている。即興的なパッセージによるメロディーの修飾が滾々と湧き出るため、それはカッティング時代のリュート奏者と本質的には変わりのない即興性だと思う。

再び、エリザベス朝の水泳自慢の寵臣にもどるならば、カッティングかその周辺がバラードを〈ヒット〉させたとき、メロディーは実際の民謡からとられていた可能性が高い。ではどうして次々と替え歌が同じメロディーにのって流布したかという、これも現代のポップスと似通った力学が働いていると思う。つまり〈ヒット〉の力というか……一度はやった歌は、歌詞よりもむしろメロディーの力で流布し、記憶されるということである。これは坂本九の〈上を向いて歩こう〉が、歌詞の意味がわからないまま〈スキヤキ・ソング〉としてアメリカで大ヒットしたことにも通じている。もちろんヒット曲の換骨奪胎的翻案は〈エンタメ〉では定番となっていた（いる?）。こうした現象も、すでにルネサンスの〈ヒット〉曲に見られ、それがまたリュートという、バンド楽器の遠い先輩の編曲に特に顕著に見られるという事情も、やはり〈ひとつづきの近代〉というマクロの時代現象を証左する事実であると思う。

もう少しだけ原理論的な観察を続けると、この歌詞の変容と、メロディーの定常性をもっともはっきりと証言するのは、民謡自体であると考えてまちがいない。つまり歌詞の〈一番〉〈二番〉ということで、同一のメロディーが一つの歌詞に結合されるのはむしろきわめて稀だからである。この点が、たとえばより規模の大きな集団歌唱である〈国歌〉とはっきり異なる。面白いのはわが〈君が代〉の場合で、まだ国歌でなかった時代（祝祭歌だった時代）には、小学唱歌風に二番、三番があったのに、国歌として用いられるやいなや、単一の歌詞に固定されてしまった。詳しく調べたことはないが、おそらく他の国の国家も同様ではないかと思う。二番以下の歌詞はたとえあっても、ほとんど歌われないのではないか。

では民謡においてどうして歌詞がくりかえされるのか。それは、歌詞をいろいろと聴きたいというより、根本のメロディーの方に原因があるのではないかとわたしは思う。つまり、メロディーが印象的である場合、聴衆は、あるいはそれを歌っている民衆は一度だけでは物足りなく感じる。そこで同じような歌詞の続きで、同じメロディーを聴く、あるいは歌うことを好んだのではないか。すると同じ力学で、器楽ソロによる即興、装飾、変奏が生まれてくる過程も理解できる。この場合、歌詞はすでに消えているから、メロディーのみに聴衆の注意は集中する。したがって同じメロディーをえんえんと繰り返すわけにはいかなくなり、〈変化〉が求められることになる。変化さえつければ、同じメロディーが

いつまでも聴衆を楽しませる。演奏者も自分の名人芸をアピールし続けることができる。それが即興、装飾、変奏の根源ではないか。

いま述べたことは、十九世紀の先端的音楽理論と少し関係している。その中でもっともオリジナルな民謡論は、若きニーチェの芸術理論書『悲劇の誕生』（1874年）に展開されており、そこで民謡の歌詞の繰り返しは、〈音楽の根源現象〉の一つだと説明されている。つまり音楽芸術はすべての芸術ジャンルの中でもっとも根源的であるとされる。根源的であり、生産力が絶倫なのである。それはディオニュソス的＝カオス的芸術であるのに対し、歌詞は言語芸術だから二次的なアポロ的＝了解可能的芸術であるとされる。アポロ的な芸術は視覚芸術のようにきちんと見える形に収まりかえっており、その分渾沌の力は弱い。するとその音楽の力により、副次的な言語は〈いくらでも、次から次に生まれてくる〉仕組みになるというのである。だから民謡の歌詞は二番、三番と続いていく（同書）。

これはかなりおおざっぱで、また少し乱暴な物言いだが、やはりニーチェならではの実地の経験に支えられた直感を拠り所としていると思う（彼は詩人であり、音楽家であった）。つまり民謡という普遍的な、しかしマイナーなジャンルが、どうしてルネサンスの初期から盛期に指標的かつ指導的なジャンルとなり、特にリュート奏者はその装飾的展開からさまざまな近代音楽的経験を積み重ねていったのか、その根本のところにはメロディーの力、より正確には〈やはり歌の力〉があったと考えてみたいのである。

カッティングの例を再び見ておくと、一見素朴に見える民謡メロディーの伴奏（和音伴奏）には再びルネサンス期の和声志向、完全五度への志向が見られる（冒頭の低音ラは直接ミに連結される、しばらくするとソとレのオクターブを越えた連結）。この冒頭部がどこかひなびた、またのびやかな印象を自然に与えるのは、古典派で禁止されたこの語法によるところが大きい。そしてそれはミラーノたちの〈リチェルカーレ〉の精神が確定した前衛的手法であった。

では逆のことは起こりうるだろうか。つまり同一の歌詞が、いろいろなメロディーを生んでいくということ。

これはあまりない話に見える。

では少しだけ思考実験的に拡張してみよう。歌詞が非常に印象的な場合はどうだろう。それがああるテーマ、あるトピック（トポス）をめぐっている場合はどうだろう。こう問題をたてなおすと、こんどは逆に大いにありうるように思えてくる。つまりポップスはあの田舎の高校生、そしてパリの徒弟が感じたように、あい、あい、あいの世界だからである。しかしこれはまた少しテーマが大きすぎるかもしれない。小鳥さんも、あい、を歌うのだった。では……ルネサンス固有の歌詞、テーマのようなものはないだろうか。繰り返し歌われ、演奏されたテーマ。

これははっきりと存在する。

一つは涙。おお、流れよわが涙（ダウランド）……

これも広すぎるとすぐクレームがつくかもしれない。酒はなみだか、ためいきか……

それで制限が必要になる。

ダウランドたちがひたすらに酔ったのは、〈ひとり酒場で飲む酒〉にではなく、〈憂愁の涙〉にだった。メランコリーということ。それが詩人であり、奏者であることの第一の特徴だった。特徴というより、資格とってよいかもかもしれない。

そしてもう一つ、運命ということ。運命にうちひしがれ、憂鬱に涙する。これでルネサンスの貴公子、貴人、芸術家、芸術愛好家たちの完全な自画像が成立する。ここではたしかにトポスが無限のメロディーを生んでいくのである。

その最初期の一つは、他ならぬダウランドの〈運命、わがかたき〉に記録されている（譜例8）。



（譜例8：ダウランド 〈運命、わがかたき〉冒頭）

この歌もカッティングの前の〈パッキントンの小池〉同様に、当時のはやりうたのリユート編曲であり、同時にそのはやりうたはまた古くからあるメロディーにつけられたものだった。ともかく同時代の歌詞はこういう風にはじまる。

〈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とか  
 なぜになんじの愛顧は 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〉）

こうした古雅で〈由緒正しい〉詩語と修辞は、そもそも民謡にはあまりふさわしくないが、それはこの歌詞が芸術パトロンを悼む、正式の挽歌の意味合いを持っていたからだった（運命があんなに素晴らしい人をわたしたちから奪った、という嘆き）。しかしメロディーは古来の民謡で、どこかそうした正式の調子には適わない、〈ボクの運命、いつもひどいし〉みたいな軽みがある。それはダウランドも自覚的に活用していると思う。つまり歌詞は重く、メロディーは親しみやすい。

しかし重苦しい言葉にもかかわらず、テーマは分かり易いものだった。当時の人々にとってということである。これには王侯貴顕も、庶民も、すべて含まれていた。たとえば上下の差なく、タロット・カードや占いに熱中したのもこの時代で、それはまずなによりも

時代の不安定さ、それに巻き込まれる人々の人生の浮沈があまりに大きいからだった。エリザベス女王の顧問の一人、ジョン・ディー（1527～1608頃）は有名な錬金術師で占星術に通じていたが、ラスプーチン型のわか聖者、香具師ではなく、本格的な、システムティックな、真摯な魔術師だった。ルネサンスにおいては、科学と魔術はまだ混淆状態にあったことを証す一人である（ニュートンですらまだ錬金術に熱中していたことを考え合わせると、錬金術や占星術のもつ、プロト・近代的な側面が確実に見えてくる。それも一つの〈探求〉の体系だった）。

〈運命〉とのかかわりで言うと、断頭台に果てた母を持つエリザベス女王のような人が、〈フォルトゥーナの輪〉に特に敏感だったことは想像に難くない。そして女王は典型であって、例外ではなかった。ディーが真剣に星回りが告げる王国の〈運命〉を明かす、それに耳を傾けることが彼女の治世の一つの基軸ともなっていた。

そういう時代であるから、エリザベス女王の宮廷音楽士（第一リュート奏者）になろうとしたダウランド（ジョン・ダウランド 1563頃～1626）が、〈フォーチュン〉に無関心でいられなかったのも当たり前だったかもしれない。実際、彼は「運悪く」宮廷での就職に失敗し、デンマークくんだりまで出かけるはめになる（そこの宮廷の楽団長になった）。

彼の出自にはわからないことが多く、どうやらロンドン生まれだが、ダブリン（アイルランド）とのつながりもあったらしい。ために彼がアイルランド人だったと主張する学者もいる。これは彼がフランス滞在中にカトリックに改宗したこととも関わっているかもしれない。いないかもしれない。いずれにせよ、腕前は一流で貴顕のパトロンにも恵まれた彼は、青年時代はともかく、それ以降はあまり貧困に苦しむような人生ではなかった。同時代的評価も一貫して高止まりしており、むしろかなり成功したくちである。にもかかわらず、やはり人生の浮沈は、彼もつねひごろ感じ続けたに違いない。たとえばそれは、彼ががっぽってリュート曲を捧げた貴顕の首が、ぼろりと翌年には飛んでいる……というようなことでも強まったに違いない（代表格は第二代エセックス伯ロバート・デヴァルー 1566～1601、寵臣同士の争いに敗れ、大逆罪で処刑）。

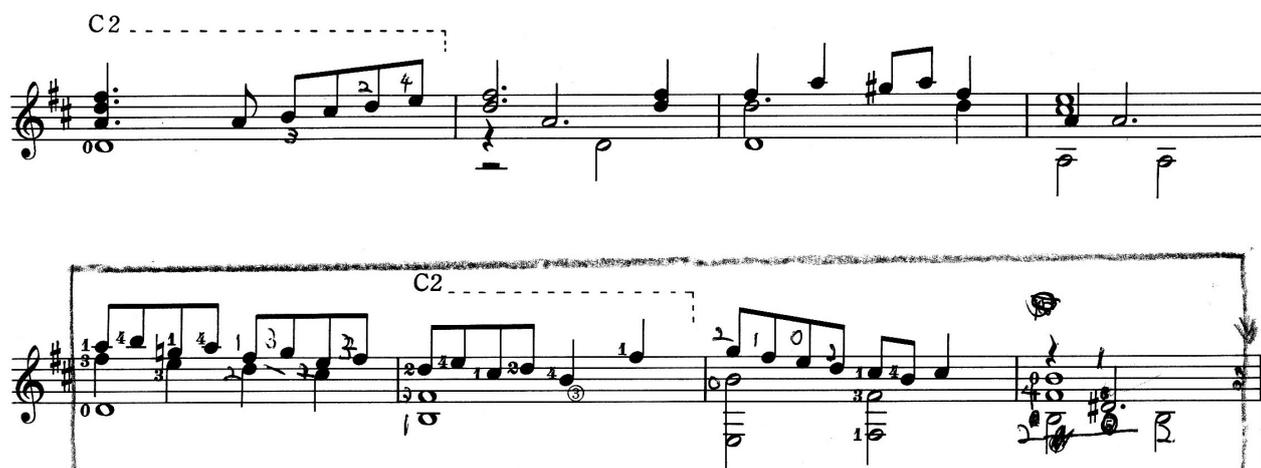
ルネサンス的の心性と、〈フォルトゥーナ〉つまり運命観、運命決定論（その最大のパラダイムは占星術）との関わりは複雑かつダイナミックで、わたしも長く観察を続けてきたが（わたしの先生のワールブルクのライフワークの一つがルネサンスの占星術だった）、いまのわたしたちのテーマである、近代的定位全般との関わりで言うと、1. 個我的誕生、2. 古典古代的世界観の復興、3. 時代の不安定、という三つのモメントを持っていたことが重要である。つまり中世から近世初期にかけて、あらゆる社会組織が改編、再編される中で、組織から放り出された個人はあまりに弱く、人生の浮沈にさらされたということである。そこに〈本格的に運命的であった〉（はずの）古典古代の文芸復興が重なった。

これはたとえば、近代を合理主義と等置する単純な理解からは、了解不能となる。ルネサンスの進行と、オカルティズムの繁茂は、まったくの比例関係にあるからである。しかし彼らにおける合理主義の理解にとって本質的なことは、合理と非合理、論理とオカルティズムが彼らの心性において、まさに一つのアマルガムになっているという事実である。その意味でそれは中世への転落ではなく、むしろ最初の近代現象の一つであった。明るい

論理と、暗い星回りは、彼らの内奥において、分かちがたく一つにからみあっているのである。

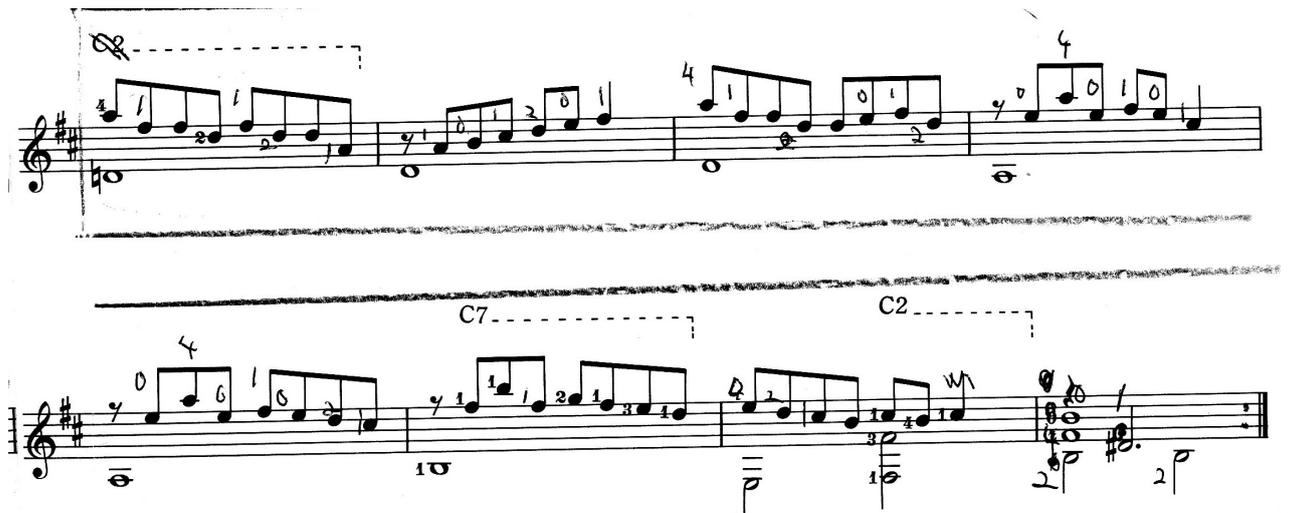
しかし彼らは中世人とちがい、〈わたしの運命〉に固執する、その意味でやはりアトム化がすすんだ個我であった。そしてその探求の方法は、方法的であり、システマティックであった。つまり「疑似」科学的であった。それが中世的運命観（多くは救済史、あるいは地場の文脈で言えば末世観）に規定された集団的、範疇的運命観との本質的差異である。そしてここにまた音楽、新興の音楽語彙とジャンルが参加してきた。つまり〈運命に嘆く〉詩人、楽人、聴衆の緊密な連携、相互理解の誕生である。それはある意味で、近代的〈公衆〉誕生の一場面でもあった。〈運命〉は貴賤を問わない、しかしそれはつねに〈ボク〉一人の運命である、と言ったらわかりやすいだろうか、分かりにくいだろうか。ともかくルネサンス人は、そういうふうに自分の人生を観ていた、そこからこの〈フォーチュン、わがかたき〉のような、親しみやすく、またよくわからないところもある、ひたすらの耽溺の姿が生まれてくるのである。

〈フォーチュン〉におけるダウランドの音楽書法を検討してみると、この合理、非合理のからみあいそのものが明確に音楽化されていることに気づく。音響の論理的明澄さは、カッティング以上だが（再び完全五度への傾斜）、そのモチーフは著しく即興的で、また有機的である（つまり幾何学的にシンメトリカルではない）。例えば、ハイライトの一つである、転過音（上述したテクニック）を用いたフレーズは、もはや装飾的パッセージを越えて広がり、一つの〈下降〉を表すテーマ表現となっている。もちろん〈運命の転落〉とみてまず間違いないだろう（譜面9）。



(譜面9：ダウランド〈運命、わがかたき〉転落のモチーフ)

同じ方向での〈転落〉は、コーダにおいては下降が音階ではなく、三度跳躍であることによって、その転落感が強調される。それがまたよたよたと弱々しく上昇しようとする音階モチーフを伴うため、はっきりと〈運命に抗するわたしの無力〉のようなものが現出している。きわめてダウランド的な、またきわめてルネサンス的運命観に裏打ちされた見事な楽句である（譜面10）。



(譜面10:ダウランド〈運命、わがかたき〉コーダ)

これはわかりやすく、また完成された表現であり、聴衆はじっと聞き入ったに違いない。そこに彼ら自身の運命の浮沈を感じ取ったからである。それは一つの〈心象スケッチ〉であり、またそのスケッチのテーマに聴衆の人生観が共振している〈彼ら自身の運命観〉によって、即座に了解可能な、共感可能な〈嘆き〉の共有が生じたことがわかる。

こう心性の〈交響〉をモデル化し、言語化してみると、この音楽家と聴衆の固い独特の連結が、近代固有のものであることによりやく気づかされるだろう。それはつまりあの独特の〈沈黙〉、純粹自我が生成するあの沈黙とけっして無縁ではない、そういう緊密な相互理解だった。それは〈聴衆〉の誕生の現場の一つである。

実際に音楽が、特に最新の同時代音楽がそのように受容されたことを示す記録は多く残されている。音楽の近さ、心に染みいる近さそのものが、エリザベス朝詩壇を代表とするルネサンス詩学の基軸の一つとなり、多くの印象的な詩句を生んでいったからである。たとえば『十二夜』の次のような慨嘆。

〈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』)

このあとすぐ公爵は、「もういい、前ほどよくはない」と言って演奏をやめさせ、音楽と恋愛感情の、その抑制の利かない突発性そのものを嘆く。この主観性と突発性は、それはそれで近代的音楽と個我の大きなテーマである不可知性、制御の不可能として、ロマン

派の時代にまた大きくテーマ化されることになるのだが（音楽のみならず、文学、哲学を含め）、その出発点であるここでは、いまだに「自然の調和」の影が射していることが特徴的である（快い音楽が、土手に咲くスマレの香りを思わせる）。いずれにせよ、音楽の直接性、「心」に切り込む力を見事に捉えた詩句であり、ダウランドとシェイクスピアがたしかに同時代人として、「フォルトゥーナと音楽」に向き合っていたことを証す慨嘆であると思う。

こうした主観化、内面化に近代音楽の進展も密接に関係していた。というよりむしろ、その内面化、主観化を推進する大きな力であると考えられるべきだろう。それでその一つの基軸となった民謡の活用だが、これに関して、わたしたちはこれまで、1. 器楽編曲の自立（リュート編曲）、2. メロディーの装飾的延長、3. 作曲技法の有機的展開、を通して観察してきた。またその大元の民謡自体、著しく「個性」を増していたことも見逃せない。つまり替え歌の多さということで、これはつまり民謡自体が「ポップス」的なアド・ホック性をその都度与えられていたという風に観ることもできる。

その逆側に、まったくあたらしい歌が登場する。ボクのためのボクだけの歌。ここまで来ると、あと一步でダウランドの代表作、〈流れよわが涙〉（〈古式の、涙をもよおすパヴァーナ〉という副題を持つ）の世界が始まるのだが、その直前までを観察しておこう。〈もしもある日〉が良い例となる（譜例11）。



（譜例11：ダウランド〈もしもある日〉）

これはリュート歌曲として作曲されたものを、あらためてリュート独奏用に編曲したもので、つまりダウランド自身が民謡作家と編曲者を兼ねているような、あるいは今風に言えば、〈シンガー・ソングライター〉が、アンコール用の独奏曲をあらかじめ用意しておくような趣きがある。その元の小唄だが、ダウランドの歌詞はこう始まる。

〈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  
 一晚も 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〉)

この曲はまったく私的な性格のもので、しかしまた時代の常識である〈運命の浮沈〉と  
きれいに重ねあわされている。即興的であり、ラプソディックだが……どこかまた纏綿と  
始まりも終わりもない。それがまた〈ボクの運命〉を終わりもなく嘆く主観の写像、その  
〈心象スケッチ〉に成功しているとも言えるのだが……ダウランド自身はどうやらこの作  
品のできに満足できなかったようである(同じような自由構想での作品はとても少ない)。  
作品は十分に前衛的なのだが、どこか何かが足りない。それはわたしたちも、かすかに感  
じ取ることができる。

何が足りないのか。

ボクのぼんやりしたもののおもいを盛る、はっきりとした形のうつわ、つまり明確な音楽  
形式がなかったからではないかと思う。

問いをこういう風に立て直してみるとよい。たとえば十九世紀末の作曲家であったタル  
レガが、同じような〈人生の浮沈〉をテーマに、私的な、きわめて私的な曲を作りたいと  
思った場合、このダウランドのようなある意味頭もお尻もない纏綿に終止しただろうか。

そうはしなかったと思う。かれは前奏曲、綺想曲、あるいは即興曲のスタイルで、こう  
した感情を音楽としてまとめることができただろう。それでもびたりとした形式がないな  
ら、自由形式の〈小品〉としてしまえばよい。彼自身もまんざらではないと満足できるだ  
ろうし、聴衆も満足する。たとえばいまだに〈前奏曲〉だとタルレガがわざわざ断った、  
小品〈ラグリマ〉がそのように弾かれているように。

つまり、タルレガの時点で、成熟した爛熟したロマン主義は、主観的感情の相当部分(す  
べてではないが)をカバーすることができた。聴衆も自らの音楽経験からして、即座に彼  
が何を言いたいのかを理解できた。

その相互理解の前提が、まだダウランドの時代には存在しなかった。トポスは、「運命」  
のトポスははっきりと存在する。しかし主観的感情描出のジャンルはまだない。それはこ  
れからようやく生まれていく、そういう時代だったからである(確立しつつあった〈ファ  
ンタジア〉はあくまで音楽的幻想であることに注意)。したがって、カッティグの〈グリ  
ーン・スリーブズ〉や、またダウランド自身の〈運命、わがかたき〉の方がはるかに理解、  
観賞が容易だった。それが分かり易い〈民謡〉、そしてそこから派生した〈はやり歌〉の  
形式に則っていたからである。いわばまだ、(フリースタイルでの)シンガー・ソングラ  
イターの時代は訪れていなかったのである。したがってダウランド自身、もっとも私的な、  
そしてその意味でせっぱつまったテーマである〈ボクの運命〉を音楽表現とすることがで  
きなかつた。望んだ程度にはできなかつた。

同じような齟齬は、彼の〈ファンタジア〉が大きく展開しはじめ、ほとんど後世のソナタのような相貌を帯び始める時にも観察されるのだが、そこでもやはり形式の不在ということが大きく響いているように感じる（にもかかわらず、大規模器楽曲を予感させるところがまた彼の天才たるゆえんでもあるのだが）。

しかしでは、彼の歌曲（リュート伴奏付歌曲）の成功はどう考えればよいのだろうか。他人の歌詞であれ、自身の歌詞であれ、彼は感情をこめて、同時代の共感を呼び覚ましつつ作曲することができた。そしてそれを誕生しつつあった〈コンソート〉の公演形式に乗せることにも成功した。それは最初の室内楽であり、最初の市民的音楽会、社会格差を平準化する音楽愛好家の集まりであることはすでに述べた。そこで〈出自不明の〉ダウランドが活躍する、その必然性、親和性もよく理解できる。だとすれば彼はやはり最初の〈シンガー・ソングライター〉ではなかったのか。

そうだった。と言ってよいと思う。彼の代表作、〈流れよわが涙〉他の歌曲の流布と古典レパートリーとしての息の長さがそれを証している。しかし一つ大きな条件があった。それは〈舞曲〉としての形式を有する、そういう特異な歌曲だったのである。たとえば〈流れよわが涙〉は、当時やや古風に感じられつつあった〈パヴァーヌ〉の形式で書かれた。そしてそれらは、ほとんど、踊られない舞曲として構想されているのである。踊るための舞曲は別に彼のヒットジャンルとして確立されており、多くの名作が残されている。しかし同時にこうした歌曲、運命やメランコリーを主題とした歌曲は、〈踊られない舞曲〉（もちろん古楽再現においてはこの垣根ははらわれ、〈実演〉されることも多いが）として構想されている。そのことをどう理解すればよいのか。

アングルを一般化して、また満員バスで通学するあの田舎の高校生に戻るなら、現代ポップスの音量がまず爆発する時代でもあった。ロックンロールや初期ディスコミュージックの時代である。もちろんブギウギやツイストもあった。それはかなり読書や勉強の邪魔になるので、彼はあまり好きではなかったかもしれないが、ともかくそういう時代で、クラスメートもそちらの方面に〈はまった〉子はいくらでもいた。そして彼はそろそろダウランドが好きになり、〈涙のパヴァーヌ〉への挑戦も始めていた。〈パヴァーヌ〉がなにかしら古めかしい〈踊り〉であることは知っていても、ほとんど何のイメージも持たなかった（どう踊られていたかはまったく気にしなかった）。これは彼の〈歴史意識〉の不足というよりは、ダウランドの音楽がそういう風に響いていた（いまも響いている）からではないかと思う。

つまりそれは、内面の踊り、ボクのこころの踊りに変容している。

だからこそ、その踊りの形式で、ボクの運命、ボクの憂鬱を嘆くことができたのだ……とその高校生が感じたかどうかはあまりわからないが、ともかくそれが正しい音楽史的理解だったようである。

そしてこのこと、舞曲の内面化ということも、近代音楽の大きな特徴の一つであった。

内面化はどこで起こったのか。

純粹自我において起こった。

だからこそあの高校生も、〈純粹に〉ダウランドにひたることができた。ダウランド自身が〈純粹に〉生成してくるその響きに浸っていたからである。おそらく時としてあの公爵のように土手から薫るスマレの匂いを感じつつ……

そしてそれもまた普遍的に近代的な光景であった。そうした内面化とそれによって啓ける大きな可能性に接したのはダウランドだけではなかったからである。彼はその最初の一人だった。もっとも完成された内面化の時期に、バッハがきた。彼の代表作の多くは舞曲の組曲の姿をとっている。そしてそれもまた踊られない、内面の舞踏、こころの踊りである。同じように、ソルもメヌエットやワルツを書いた。タルレガも、グラナドスも、ヴィラ＝ロボスも……いや、ヴィラ＝ロボスの音楽は、再び踊りはじめるためのものだったかもしれない……

この興味深い舞曲の内化と再度の外化の全過程を、つぎに通覧してみることにしよう。どうして近代音楽は踊らなくなったのか（そして現代音楽はまた踊るようになったのか）。

（第四回終わり）

※今回の副教材（講座で扱った楽曲の通し演奏と解説）

- ① 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