

音楽の共生  
—トニックを拠り所の1つとして—  
Thinking of 21st Century Music  
*On the Coexistence of Musical Differences*

金子 晋一  
KANEKO Shin-ichi

In this article an attempt is made to examine the features and essence of the following three types of music : Tonal music, Blues music, and Shamisen music.

Basically, Eastern music and Western music are very different from each other. Western tonal music primarily has a harmonic pitch and the fundamental chords are always fixed, and evenly tempered. For example, the tonic chord I (A-Major key) is always determined by Concert pitch A 440 : the number of vibrations in the sound. On the other hand, the tone at the center of Eastern Shamisen music is free-floating, with freer uses of pitches.

The first issue I focus on in this paper is the tonal music, especially of the late stage. I will discuss the fundamental chord and harmonic pitch of Wagner's *Tristan und Isolde* and Schoenberg's *Verklaerte Nacht*. I will also examine the Mode music of Olivier Messiaen and his floating pitches, as well as the Bluesy tonal music of George Gershwin, specifically *Rhapsody in Blue* and *An American in Paris* and their harmonic pitches.

The second issue focused on is Blues Music: blue tonality (Bluesy harmonic pitch) exemplified in Dizzy Gillespie's *Blue 'N' Boogie* or the chord changes in Charlie Parker's works.

Finally, I will discuss the uniqueness of Shamisen music and its tonal center such as *Hon-Choshi*, *Ni-Agari* and *San-Sagari*.

My discussion and examination are meant to search for ideas aimed at creating new

fresh music for the 21st century. I believe that an equal treatment of Western and Eastern music, and their distinctive notions of tone techniques, will play a key role in the creation of a new type of music.

## はじめに

本稿の目的は、世界を東洋西洋と呼ぶ時、東洋からは日本の三味線音楽の、西洋からはアメリカのブルース音楽とヨーロッパの調音楽（調性音楽、旋法音楽）の、それぞれの『I』（三味線音楽では『基本の音』）を、限られた資料で検証を試みることにある。Iや基本の音は、その民族<sup>※0)</sup>や歴史、思想や宗教、風土の象徴でもある。年々、増殖する音楽のカオスモス（chaosmos）<sup>※1)</sup>状況を還元し、それを音楽における『共生』『共有』を模索する時の、ささやかな手がかりの1つとしたい。それは21世紀の目標の1つといわれている人類の『共生』『共有』に対応する。

## 1. 三味線音楽

### 基本の音

歌舞伎『碁盤太平記大石妻子別れ』<sup>※2)</sup>を、2001年、晩冬の2月1日(木)、日本橋劇場にて観劇。ナレーター的な役目を巧みに果たす義太夫の竹本連中の、伝統音楽故に、あまりカオスモス化しているとは思えない演奏は、日本の伝統音楽のある部分と、西洋音楽のある部分との相似点、相違点を包含していた。

その内容を幾つか列挙すると一、

- ① 三味線の発音(音色)は、「摩り」「打ち指」や「叩き撥」「浮かし撥」<sup>※3)</sup>などの、多様な奏法で創出される。感情の襞を繊細優美に表出し得て見事。
- ② 三味線の音高は、平均律の音高とは異質。好演奏、好結果を得るために、「基本の音」(西洋音楽の主音にあたる音)が浮遊する。しかし、近年、調子笛などの普及により、平均律のように固定する動向もある。音価やリズムは小節線では区切り難い。
- ③ 三味線の調子は、三味線に張られた三本の糸の、それぞれの音の高低によって調子の種類が分かれる。次の譜例-①は、調子の種類と三本の糸の音の高さである。

譜例-①

調子	本調子	二上り	三下り	六下り	一下り	一上り

一の糸の高さを決めて、二の糸、三の糸を合わせる。

一の糸の高さは、現在の西洋音楽の音高(平均律)のように決まっていない。換言すれば、譜例の、一の糸のC音は、常に、一点イ音を440としたときの一点ハ音(261)とは限らない。譜例-①の五線表記による音程も相対音程である。実際は、現場のその時の、演奏者の声の高低、感覚などで決めることが多い。とはいえ前述のように、近年は調子笛などを使用して、音高を平均律に合わせる動向にある。

三味線の調子と、調性音楽の同主調は差異関係に思える(譜例-②)。

譜例-②

江戸時代と一部分重なり合う時代の、西洋楽器の一種にギターがある。三味線と同族楽器で撥弦楽器である。マッテオ・カルカッシ(Matteo Carcassi/1792~1853・イタリア)の教則本(溝淵浩五郎編著)<sup>\*4)</sup>で知る限り、当時のギター奏法は一、

- ① 和音やアルペジオの美しさをアポヤンドやアル・アイル奏法で創出。
  - ② スラー、グリッサンド、アッポジヤトゥーラ、ターン、トリル奏法などがある。
- 練習曲、事例作品など、全て調性音楽。『I』が明確。各拍子に則して各種の音価、リズムは小節線内で整頓されている。

## 2. ブルース音楽

### (a) 12小節

20世紀に誕生し、今世紀(21世紀)に残したい音楽の1つにブルースがある。

ブルースは奴隷解放(1863年)以前にはなかった\*<sup>5)</sup>。ブルースと呼ばれる音楽のフォーム(ここでは形式、小節数を指す)は、歌詞、その内容、時期、時代などによって何種類かが存在する。しかし1940年代以降(ビ・バップ\*<sup>6)</sup>以降)のほとんどのブルースは12小節に整理され、内容も多様化する。たとえば、メジャー・ブルース、マイナー・ブルース、コード・チェンジ等(譜例-1)。当時、12小節で構成される楽曲であれば、全て「ブルース」と呼ぶことさえあった。

#### 譜例-1

##### Major Bluesの一例

##### Minor Bluesの一例

Chord Change の一例

C<sup>6</sup> F<sup>7</sup> Am<sup>7</sup> A<sup>b7</sup> Gm<sup>7</sup> G<sup>b7</sup>  
 F<sup>6</sup> Fm(maj<sup>7</sup>) B<sup>b7</sup> F#m<sup>7</sup>(b<sup>5</sup>) F<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> E<sup>b7</sup>  
 Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> Dm<sup>7</sup> G<sup>7</sup> Em<sup>7</sup> E<sup>b7</sup> Dm<sup>7</sup> D<sup>b7</sup>

(b) ブルーノート・ペントニック

多様化の経緯を俯瞰しよう。初期のブルースは次の譜例-2の、「Work Song」の一端でも知るように、ペントニックを構築素材とする楽曲を聴くことが多い。

譜例-2

F-Penta tonic / F-Blue note Penta tonic

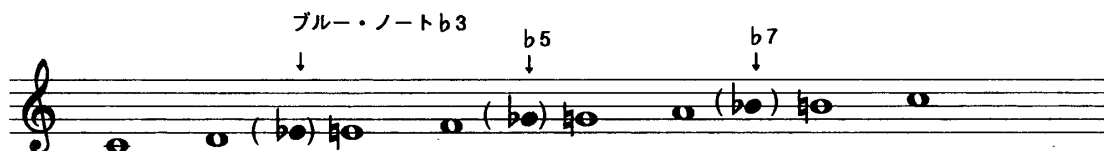
譜例-2で知るように、ペントニックという限られた音数を素材として構築するブルースの、逆に、初期のブルースを分析したらペントニックであった—の多くは、音数が多い、たとえば7音による音数(ダイアトニック・スケール等)を素材として展開・発展する種類の音楽よりも、当然、酷似性・類似性を散見する。その上、コード進行上、展開・発展にも限りがある。そこで、当時、ブルースを演奏する多くの音楽家たち、なかでもチャーリー・パーカー<sup>\*7)</sup>は、ブルースの酷似性、展開に限りある難点、ある種の行き詰まりを打開する技法の1つとして、12小節の枠に調性を取り入れる。あるいは12小節の中身を調性に置き換える、を試みる。前出の譜例-1参照。メジャー・ブルース、マイナー・ブルースの萌芽である。

(c) ブルー・ノート

ブルー・ノートを、方便上、調性音楽の長音階の第3音、第7音、第5音が臨時にb

した音、と説明することがある(譜例-3)。

### 譜例-3



勿論、この $b$ は平均律の $b$ ではない。譜例-3のように、西洋音楽の五線によるブルー・ノートの記録、記譜を採用するとすれば、四分音の記譜が適切かもしれない。しかしブルース演奏者の個性、演奏中の気分や演奏環境(ホール等)、あるいは聴衆の質(年齢、職業等)などによって、ある演奏時は、平均律の $b$ に近かったり、やや高かったり、あるいはやや低かったりする。四分音記譜によるブルー・ノートの、楽譜上の固定採用は、記譜の煩雑化になりかねない。この種の煩雑は、ブルース音楽の本質(黒人たちの歌): (自由<sup>\*8)</sup>、生活、魂、気分等)から離反する。そこで、便宜的とはいえ、譜例-3を採用するのが適切のようであり、習わしになっている。

プリペアド・ピアノ等の特殊装置を施さない、良く調律されたピアノの音で譜例-3の $b$ を聴くと、当然、平均律の半音を聴くことになる。平均率で聴くブルー・ノートの $b$ と、平均律で聴く調性音楽の $b$ は差異である。

ブルー・ノートは黒人たちの歌から創出されるが、西洋音楽の四分音は平均律から創出される。とはいえ、四分音も第1次世界大戦<sup>\*9)</sup>、第2次世界大戦中の生活体験(恐怖、不安等)から創出された音ではある。

著書『20世紀の作曲』<sup>\*10)</sup>によると一、

～フェルッチョ・ブゾーニは、1オクターヴをさらに細かく分割する可能性に注目した最初の人というわけではないが、その著書『音楽芸術の新しい美学の構想』(1907)で、全音の3分割、4分割、6分割を提案して多大な影響を与えた。～

～微分音程の試みはすでに16世紀にまでさかのぼる。～

～実際的な意味を獲得したのはアロイス・ハーバだけであった。1920年(第2弦楽四重奏)以来、彼は微分音程(4分音、3分音、6分音など)で作曲している。～

ブルー・ノートを西洋音楽の習慣で記譜する場合、臨時変化音として臨時記号を

適応する(譜例-2参照)。前述のとうり、臨時記号によるブルー・ノートの記譜は最適とは思えない。強いて長所を探すとすれば、西洋音楽理論を学習する人、学習した人、習慣とする人たちにとっては便利、ということであろうか。

(d) 楽器(ギター)

近年、弦楽器や管楽器、なかでも楽器編成上のギターの普及を無視できないことがある。普及要因の1つとして、

- ① ギターの音色。ウーベレンは 5 STÜCKE FÜR ORCHESTER で使用している。
- ② 平均律以外の音程、たとえば四分音やブルーノートなども発音可能、等を挙げることができよう。わけてもブルース音楽におけるエレキ・ギターの存在は、ブルー・ノートを発音する楽器の1つとして、必要不可欠な楽器である。エルビス・プレスリーやビートルズ以降のロック・バンド、ブルース・バンドなどは、それを立証する事例の1つとして貴重である。

(e) 7thノート

ブルー・ノートは、ブルース音楽の色彩音、性格音、装飾音であり核音である。当然、旋律や和音で散見する。I、IV、Vは、I7、IV7、V7で聴くことが多い。(譜例-4)

譜例-4

The image shows a musical staff with three chords: C7, F7, and G7. Above each chord, there is a downward arrow pointing to a specific note, labeled as the blue note. For C7, the blue note is Bb (flat 7). For F7, the blue note is Ab (flat 3). For G7, the blue note is Fb (flat 7), which is also labeled as b7=b3=#9. Below the staff, the chords are labeled as I7, IV7, and V7. The text 'C-Blues' is written below the first chord.

調性音楽の7thコードとブルース音楽の7thコードの音響、現象は、平均律で聴く限り同一である。しかし両者の7thコードの意義、目的は、それぞれ別のところにある。

ブルース音楽の7thコードの7thノート(ブルー・ノート)は、ブルース音楽そのものに機能して意義あるが、調性音楽の、第3音と減5度音程(増4度音程)を構成する7thノートは、調性に機能して意義ある。そこで、調性音楽の7thノート(短7度音)が、Major 7thノート(長7度音)に変化する例は、ごく一部の事例、たとえば経過的な使い方等を除いて未だ見聞しないが、ブルース音楽ではしばしば散見する。前述のよ

うに、ブルー・ノートを長音階の第3音、第7音、第5音が臨時に♭した音、と方便することがあるように、♭が臨時であれば、元の音(ナチュラル3th、7th、5th)に、いつでも自由に戻って不思議はない。

次の譜例は、『Full House』(SMJ - 6069 VICTOR Riverside)の第3曲目に納められている「Blue'n'Boogie」。Wes Montgomeryが演奏するギターのコピーである。譜例6小節目のC7のメロディ・ノート(B音)はMajor 7thノート。ミス・プレイではない。

譜例-5

The image shows two staves of musical notation in a key with one flat (B-flat major). The first staff contains the following chords and notes: B♭7, F7, Am7, D7. The second staff contains: Gm7, C7, F7, Gm7, C7. The notes are written in a melodic line, with some accidentals (flats and naturals) indicating blue notes.

Wes Montgomeryにとってブルー・ノートは、フラットした音、ナチュラルした音、いずれも自由にブルー・ノートである。「自由!」という意味の拠り所、背景の1つを理解する一助として、脚注<sup>\*8)</sup>を再・参照。

### 3. 調音楽(調性音楽、旋法音楽)

#### (a) 調性音楽の I / その1

ある調性の調性感は、その調性固有の音を用いることによって表出されるものであり、初期の調性作曲家の作品においてはこのような手法が広く重用されていた<sup>\*11-1)</sup>。

調性音楽の主和音、Tonicの代表であるIは、I triad(三和音)か、I major 6th、あるいはI major 7thを聴く事例が多い。Major 7thノート、Major 6thノートは、主調のダイアトニック・ノート(調性固有の音)である(譜例-6)。

譜例-6

The image shows three chords on a single staff in C-Major key. The first chord is C (I Triad). The second chord is C6 (I Major 6), with a downward arrow pointing to the 6th degree (F) labeled '↓ダイアトニック・ノート'. The third chord is Cmaj7 (I Major 7), with a downward arrow pointing to the 7th degree (B) labeled '↓ダイアトニック・ノート'.



ブルース音楽の I は I 7 を聴く事例が多い。この 7th ノートは、勿論、ブルー・ノート (前述・譜例-4 参照) である。

調性音楽の完結和音が、仮に I の場合、その I が I 7 で完結する事例を、例外があると仮定しても未だ見聞しない。実際、I 7 で完結する調性音楽があるとすれば、その音楽の意図は、調性音楽以外のところにありそうだ。たとえばブルース音楽、旋法音楽、無調音楽や劇音楽など一。

『JAZZ IMPROVISATION: THE GOAL NOTE METHOD』by SHELTON BERG./LOU FISCHER MUSIC PUBLISHING, INC. の P-25 の記述と譜例を引用しておこう(譜例-7)。

Bluesy' Tonic.

In jazz music, dominant chords do not always convey dominant function. Tunes are made to sound “bluesy” when dominant chords are used as tonics. So, in a bluesy composition, C7 might be the “I” chord in the Key of C. The function of the dominant chord is determined by its place in the progression. If the dominant chord is followed by another chord a perfect fifth down (or a perfect fourth up; i.e: G7-CMaj.7) at a point of resolution, then the chord is functioning as a dominant. But, if the dominant chord seems to be establishing its own tonality, then it is being used as a bluesy tonic. Example 5.4 depicts both functions of dominant harmony.

譜例-7

Bluesy' function

Dominant function

次の譜例-8はジョージ・ガーシュイン(George Gershwin's)の、『Rhapsody in Blue』の最終部分である。最終和音のIの直前では、Iの7thノート(ブルー・ノート)を旋律で心地よく聴くが、最終和音の『I』は三和音(Triad)を聴く。

譜例-8

Molto allargando (not too slow)

Autographed by Einstein A. Fahre 48664 Lowe and Brydone (Printers) Limited, London Chappell

次の譜例-9は、『an american in paris』の最終部分である。IはFコードの三和音を聴く。

譜例-9

The musical score is arranged in a standard orchestral format. The instruments and their parts are as follows:

- Woodwinds:** 1st & 2nd Flute (Fl.), 3rd Flute or Piccolo (Picc.), 1st & 2nd Oboe (Ob.), English Horn (E. H.), 1st Clarinet in B-flat (Cl. Bb), 2nd Clarinet in B-flat (Cl. Bb), Bass Clarinet (Bass Cl.), Bassoon (Bassoon), 1st & 2nd Horn in F (Horn F), 3rd & 4th Horn in F (Horn F), 1st & 2nd Trumpet in B-flat (Trpt. Bb), 3rd Trumpet in B-flat (Trpt. Bb), 1st & 2nd Trombone (Trb.), and 3rd Trombone/Tuba (Trb. & Tub.).
- String Section:** 1st Violin (Viol.), 2nd Violin (Viol.), Viola, Cello, and Bass.
- Percussion:** Timpani (Timp.), Snare Drum (S. D.), Cymbal (Cymb.), Bass Drum (B. D.), and Bells, Xyl. (Bells, Xyl.).
- Saxophone Section:** Eb Alto Saxophone (Eb Alto Sax.), Eb Tenor Saxophone (Eb Tenor Sax.), and Eb Baritone Saxophone (Eb Bar. Sax.).

The score is divided into three main sections by tempo markings: **Largo**, **Più mosso**, and **riten.** (ritardando). A specific measure in the woodwind section is marked with a Roman numeral 'I', indicating a chord. The score includes various musical notations such as notes, rests, dynamics, and articulation marks.

前出・譜例-8、譜例-9は、いずれも音楽の最終部分である。引用した2曲は非常にブルージーではあるが、調性音楽である。換言すれば、ブルースを取り込んだ調性音楽、と理解したい。

次の譜例は、ワグナー(R. Wagner)の『Tristan und Isolde』。Bコード(三和音)で最終する(譜例-10)。

譜例-10

The image displays a page of a musical score for Wagner's 'Tristan und Isolde', specifically Example 10. The score is arranged in a standard orchestral format with multiple staves. The instruments listed on the left are: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (C. I.), Clarinet in B-flat (Cl. b.), Bassoon (Fg.), Horn (Cor.), Trumpet (Tr.), Trombone and Tuba (Trb. e Tb.), Timpani (Timp.), Harp (Arpa), Violin I (Vl. I), Violin II (Vl. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vlc.), and Contrabass (Cb.). The score is marked with '75' at the beginning and end of the section. A 'rall. ni' (rallentando) marking is present above the woodwind staves. The woodwinds and strings play sustained chords, with some instruments marked 'pp' (pianissimo). The strings include markings for 'arco' (arco), 'div.' (divisi), and 'pizz.' (pizzicato). The score concludes with a final B chord across all instruments.

次の譜例-11はシェーンベルグ(Schoenberg)の『Verklaerte Nacht』 Opus 4。  
この曲もDコード(三和音)で最終する。

譜例-11

The musical score is presented in three systems, each with four staves. The notation is dense, with numerous slurs and dynamic markings. The final measure of the piece is marked with 'ppp' and includes the instruction 'Klang D Saite' (Klang of the D string), indicating the final chord is a D triad on the D string.

ワグナーの『Tristan und Isolde』と、シェーンベルグの『Verklaerte Nacht』を引用した所以は、いずれも西洋調性音楽末期と言われる作品の一例で、とくに『Tristan und Isolde』では、最終和音が7thコードでありそうな期待をもてる作品ではあるが、三和音(Triad)で最終する。I7では最終しない、最終出来ない。とはいえ、『Tristan und Isolde』については、主調の上属和音で最終する、とする説もある。「Zen-on Score WAGNER TRISTAN UND ISOLDE VORSPIEL ISULDES LIEBESTOD」における高木卓氏の解説を次に引用しよう。

～近代音楽の無調性の先駆的作品ともみなされるのである。シェーンベルクは、発端が調号をもたずに始まる前奏曲を、イ短調と判断したが、音楽学者ローレンツは、全編の基本調を、ホ長調と考えた。しかし、全曲をむすぶ「愛の死」は、ロ長調和音で終わるのである。ワグナーの、他の主要作品は、すべて調性が明白なのに、「トリスタン」は、上記のように調性があいまいであり、それがまたこの作品に異様な魅力を持たせているのでもあるが、この秘密の解明に努力したのは、音楽学者E・クルトであり、その考えかたの要点は、ほぼ次のとおりである。

- 1)まず、長調であるか短調であるかは、3度(テルツ)における半音の上下できま  
るが、その一方、和声における半音進行は、もともと一種の解決要求とみなす  
べきものである。
- 2)「トリスタン」は、半音進行にあふれているが、ワグナーは、上記の要求にた  
いして、たえず反対方向をとっている。すなわち和音をかさねる手法によって、  
3度(テルツ)をふたつ重ねた3和音の上に、さらに3度をいくつも重ねて7度、  
9度、11度の和音をつくりだし、こうして半音進行の必然的要求に、たえず抵  
抗をつづける。
- 3)したがって、主3和音や解決をもとめる自然感情が、すこしもみたされず、緊張  
や不安定感がたえずそそられる。すなわち、何調という和音的实在がなく、調  
性は理念的にとどまって非現実的となる。しかし、こういう非現実性は、また文  
学上のロマン主義にかような要素をも持つわけである。
- 4)こうして「トリスタン」全曲は、たえず主調をめぐる行きかたとなるが、中心調は、  
理念的ホ長調である。
- 5)前奏曲は、上記の理念的な中心調(ホ長)の下属和音(イ短)で始まり、全曲を  
むすぶ「愛の死」の終末は、同調の上属和音(ロ短)で終わる。

以上のように解明すれば、最終和音の第3音(嬰ニ)も、理念的な主音(ホ)への導音として、解決への永遠のあこがれを示唆しているということもできる。

～(略)～こうして「トリストラン」は、R・シュトラウスが、あらゆるロマン主義の終局の絶妙な作品とたたえる傑作になった。～

と記述している。

いずれにせよ、調性音楽の『I』は、理念的であれ、具体的であれ、その存在意味は広く大きい。カオスマス(chaosmos)化する音楽、プラトー\*<sup>11-2)</sup> 状態の音楽状況の未来を思うと、『I』本来の意味を問い直し、音楽学者E・クルトのワーグナー分析以降の『I』の理念、概念の解析・探求を無視できない。狭義には20世紀の最初の四半世紀に書かれた、調性後でセリー以前の音楽\*<sup>12-1)</sup> を、無調性音楽と呼ぶことがあるが、理念的な調、メシアンという浮遊する調の意義は興味深い。

音楽感性の優れた音楽家たち、たとえば、前述・引用のジョージ・ガーシュインやウエス・モンゴメリーたちは、「調性音楽のI」、「ブルース音楽のI」の使い分けを本能的に、直感的に心得ていたようにみえる。彼等の音楽的本能、直感、体験が音楽の方向を示唆する。逆に、近未来が彼等の音楽的本能、直感を啓発する。

#### (b) 調性音楽のI / その2

オリヴィエ・メシアンは、現在の12音の平均律方式に基いた旋法を展開・発展させ、20世紀の優れた音楽創作手引き書の1つ、『わが音楽語法』を残した。なかでも“移調の限られている旋法”について、～これらの旋法は、多調性なしに、同時にいくつかの調性の雰囲気にあって、作曲家は任意に、それらの調性の一つに優位をあたえることも、調的に浮遊した感じをあたえることもできる～\*<sup>12-2)</sup>、と述べている。

～調性の一つに優位をあたえる～とは、主調(I)を、どこ(何調)に置くか。

～調的に浮遊した感じをあたえること～とは、たとえば主音を意識的に、あるいは無意識的に変更するライン。譜例-11の6、7小節のように、どこから旋法が変わるか境界がはっきりしないライン。あるいは同時に2つ以上の異種調の同時存在などを指す、と考えられる。

『わが音楽語法』のなかで「リズム、旋律、和声の三つの観点から考察された」自己の語法に関するあらゆる問題を展開している\*<sup>12-3)</sup>。いずれも、調(I)を巡る思想、哲学とっていいように思える。オリヴィエ・メシアンは、それをコンテキストの1つとする音楽家であった。

譜例-11 / ボレロ

Two staves of musical notation in treble clef. The first staff shows a melodic line with a bracket above it labeled "C-Ionian" and another bracket above it labeled "G/C-Mixolydian". The second staff shows a similar melodic line, with a bracket above it labeled "C-Ionian" and another bracket above it labeled "G/C-Mixolydian". A bracket labeled "曖昧" (ambiguous) is placed under the latter part of the second staff's scale.

(c) 浮遊する調

“移調の限られている旋法”の、「第2旋法」(譜例-12)と酷似する旋法を、ジャズ理論でも見出す。コンポジット・モードの1つで、Dominant 7th Chord Typeで使用する「Combination of Diminished 7th Scale」(譜例-13)がそれである。このスケールは、メシアンがいう、～同時にいくつかの調性の雰囲気にあって～、あるいは～調的に浮遊した感じを持つ～スケールの1つである。「～調的に浮遊～」、あるいは「～いくつかの調性の雰囲気～」を観察しよう。

譜例-12

“移調の限られている旋法”の第2旋法 / 『わが音楽語法』P-97より。

Musical notation for Example 12, labeled "Mode 2,1re transposituon". It shows a scale in treble clef with various accidentals (sharps, flats, naturals) and a bracket underneath.

譜例-13

Musical notation for Example 13, labeled "Combination of diminished 7th scale". The top staff shows a scale in treble clef. Below it, two diminished 7th chords are shown in bass clef: Cdim7 and Ddim7. Arrows point from the scale to these two chords.



譜例-12は、平均律方式に基いた旋法を発展させた、と思えるスケール。

譜例-13は、異なる2つの「減7の和音」、C dim7 とDb dim7の合成で出来た、と思えるスケール。

減7の和音は、他の和音と性質を大きく異にする。『和声学』下総皖一著／音楽之友社 P-77の記述を引用しよう。

～減七の和音は所属の調性が主要三和音のように明確でないため、突然に現出させる事ができる～

減7の和音は4つの調の、根音省略のV7・b9thに置き換える事が出来る(譜例-14)。

譜例-14の、はじめに示すBdim7は、和音の構成音程が全て短3度音程に起因して、Ddim7、Fdim7、Ab dim7 に読み換え、置き換えが出来る。Bdim7を、G7(b9)の根音省略と考えると、他の減7の和音も、それぞれBb7(b9)、Db7(b9)、E7(b9)に置き換えられる。つまり、Bdim7は、G7(b9)、Bb7(b9)、Db7(b9)、E7(b9)の4つのコードの性格を包含する。その事象を拠り所に、減7の和音は4つの調性を包含したコードということになる。

Bdim7は、Bdim7前後のコードやIが不明だと、所属の調が決まらないコードである。

#### 譜例-14

in C                      in Eb                      in Gb                      in A

Bdim7   G7(b9)   Ddim7   Bb7(b9)   Fdim7   Db7(b9)   G#dim7   E7(b9)

譜例-14で知る「減七の和音」の性質を指して、～所属の調性が主要三和音のように明確でない～、と『和声学』下総皖一著では指摘、解説している。

所属の調性が明確でない異なった2つの「減七の和音」で出来る「Combination of Diminished 7th Scale」と、酷似する“移調の限られている旋法”の「第2旋法」は、当然、「～同時にいくつかの調性の雰囲気にあって～」あるいは「～調的に浮遊した感じ～」を持つ旋法となる。

次の「Combination of Diminished 7th Scale」(a)は、同時に (b) (c) (d)の雰囲気  
を包含している。換言すると、(a)は調的に浮遊する成分を包含している。

(a)

(b)

(c)

(d)

譜例-13のスケールを、チック・コリアの演奏でも散見する事がある(譜例-15・(a)、(b))。

譜例-15・(a)は『Spain』(LIGHT AS A FEATHER/Polydor PD-5525 ポリド  
ールMP-2304)より。

譜例-15・(b)は『Crystal Silence』(RETURN TO FOREVER/Polydor POCJ-2001)  
より。

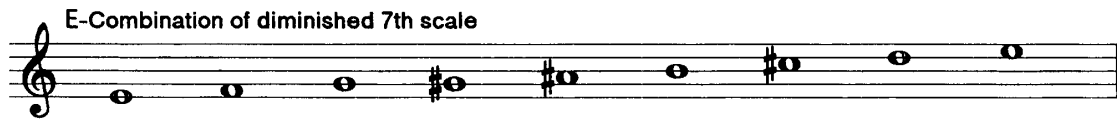
譜例-15・(a)

SPAIN by Chick Corea

A-Combination of diminished 7th scale

譜例-15・(b)

Crystal Silence by Chick Corea



譜例-15・(a)、(b)で知るように、「Combination of Diminished 7th Scale」の、使用法の第一歩は、V7で使用するのが原則的である。が、場合によっては他の機能をもつコード、たとえばII7で使用する事も充分あり得る。

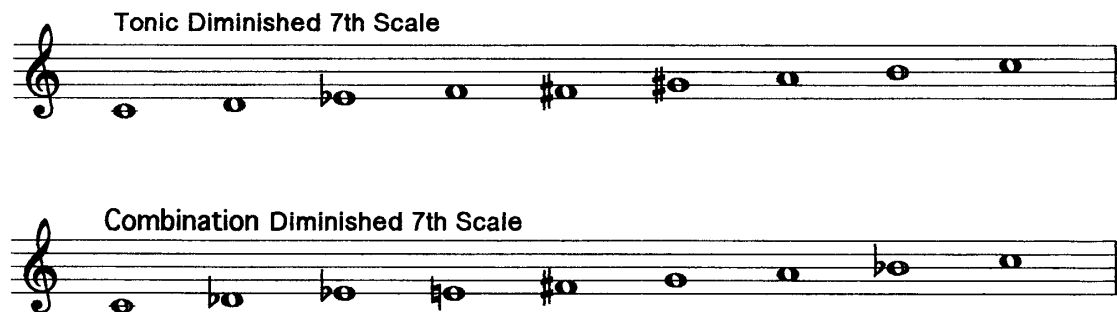
V7 で使用するのが原則的、ということは、I が不明の音楽ではVを確定、推定出来ないので使用方に困惑、支障が生じる、ということもある。

Iでもこのスケールを使うことがある。この場合、「Tonic Diminished 7th Scale」と呼んで、「Combination of Diminished 7th Scale」との混乱を避ける。

「Tonic Diminished 7th Scale」とは、次の譜例-16で知るように、全音と半音が交互に並ぶスケールである。

「Combination of Diminished 7th Scale」は、半音と全音が交互に並んでいた。

譜例-16



コード表記は、たとえばC Major Key のIであれば、C dim7 と表示する(譜例-17)。

譜例-17

ALFIE by Burt Bacharach



Bm<sup>7</sup>

(d) 旋法音楽の I

20世紀の最後半、プラトー状態の1つに子供向けの音楽がある。その音楽の1つに、『I』の無い音楽があるらしい。その音楽とは次のようなコード進行で出来ていた(譜例-18・(a)、(b))。

譜例-18・(a)

ウルトラマンダイナMBS/TBS系

1 Am(I m)      2      3 G<sup>7</sup>      4

5 D/F<sup>#</sup>(IV)      6 F      7 G      8 E

9 F      10 G      11 E<sup>7</sup>/G<sup>#</sup>(V7)      12 Am(I m)

A-minor key

13 F      14      15 G      16 E<sup>7</sup>

17 F      18 G      19 E<sup>7</sup>/G<sup>#</sup>      20 Am      Am<sup>7</sup>

21 F      22 D<sup>7</sup>/F<sup>#</sup>      23 G      24 G<sup>7</sup>

25 Cm      26 A<sup>b</sup>      27 E<sup>b</sup>      28 B<sup>b</sup>

29 Cm 30 A<sup>b</sup> 31 B<sup>b</sup> 32 B<sup>b</sup> G<sup>7</sup>/B

33 C 34 ~ 35 F G 36 Am ( I m)

A-Aeolian

譜例-18・(b)

君だけを守りたい MBS/TBS系

Tonic / A-Aeolian or A-Natural minor

1 Am ( I m) 2 F/A 3 G/A 4 Am

5 Am 6 F/A 7 G/A 8 Am

Dorian IV D(IV) 10 D Tonic 11 Am( I m) 12 Am

13 F Am/E 14 Dm Am/C 15 B<sup>7</sup> (F<sup>7</sup>) 16 G Cm ( I m) への V

C-Aeolian

17 Cm ( I m) A<sup>b</sup> 18 B<sup>b</sup> E<sup>b</sup> 19 Cm A<sup>b</sup> 20 B<sup>b</sup> Cm

21 Cm A<sup>b</sup> 22 B<sup>b</sup> E<sup>b</sup> 23 Cm A<sup>b</sup> 24 B<sup>b</sup> Cm

25 A<sup>b</sup> 26 B<sup>b</sup> 27 A<sup>b</sup> B<sup>b</sup> 28 Cm ( I m)

29 Cm 30 Eb 31 Eb 32 Gm Dm F C

33 E7 34 E7(V7) 35 Bb 36 Cm(I m)

Am (I m) への V7 C-Aeolian or C-Natural minor

『I』が無い音楽とは、前記の譜例-18・(a)、(b)のようなコード進行の音楽を指すらしい。特別にヴォイス・トレーニングを受けた体験のない、ごく普通の、一般の子供向け歌唱音楽や、話題になる歌唱音楽を俯瞰した時、『I』や『主音』が明確である音楽が多いように見える。現に、譜例-18・(a)、(b)は、前述で見たように、『I』が明確な音楽の一例である。声帯や聴覚が発達途上にある幼児や子供たちにとって、調や主音が明確な音楽で、音域は完全5度音程以内、たとえば『聖者の行進』、後述の『チャント』(譜例-19)などの歌は、憶えやすく、歌いやすくて楽しい。

前記の譜例-18・(a)、(b)を簡潔にアナライズしておきたい。

譜例-18・(a)は、前半10小節がA-Aeolian 調、あるいはA-Natural minor 調、5小節のコードはドリアのIV。IV 11、12小節は明確なA-Minor key。24、25小節も明確なC-Minor key。25~31小節は、C-Aeolian 調、あるいはC-Natural minor 調、32、33小節は明確なC-Major key。最終はA-Aeolian 調、あるいはA-Natural minor 調のI m コードで最終する。

譜例-18・(a)をみよう。

1~8小節は、A-Aeolian 調、あるいはA-Natural minor 調。『I』(Am)の根音(A音)が、8小節間最低音パートで鳴る。16、17小節はC-Minor key。17~31小節はC-Aeolian 調、あるいはC-Natural minor 調。32~34小節は1小節(I・Am)へ戻る準備。最終はC-Aeolian 調、あるいはC-Natural minor 調の『I』(Cm)。

旋法(mode)と短調(minor key)の境界がはっきりしない。ここでいう境界とは、たとえば、譜例-18・(b)の17小節の『I』(Cm)を指す。Cm は、16小節のG(V)コードからみればC-minor key(ハ短調)のI m。17小節以降をみればC-Aeolian 調、あるいはC-Natural minor 調の『I』(Cm)である。

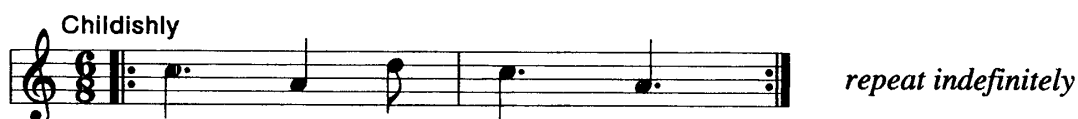
60~70年代以降のイギリス、ヨーロッパ、なかでもアメリカのポピュラー音楽作りの定番\*<sup>13)</sup>を踏襲した佳作である。

(e) 数音から成る音楽の I

何調かを問うても意味がない子供のチャントがある、という。『ポピュラー音楽の基礎理論』(ピーター・ファン＝デル＝マーヴェ著／中村とうよう訳／ミュージック・マガジン・P-121)から抜粋引用しよう。

～なじみのある例として万国共通の子供のチャントを見てみよう。この短い曲の調は何だろう。Cメジャーか、Aマイナーか。そんな質問をしても意味がない。ずっとくり返すので、特定の調にする必要がないのである。～(譜例-19)

譜例-19



本稿を、書き進めるために本稿の目的を振り返っておこう。音楽の共生を考察する手がかりの1つとして、とりあえず調音楽の一部、ブルース音楽の一部、三味線音楽の一部に限って『I』の検証を試みる、が本稿の目的である。

～何事もはっきり区別したがるのは、主に古典様式の習性で老化の産物である(『ポピュラー音楽の基礎理論』P-122～124)。という意見を知るが、この意見は、本稿の目的とは別のところにあるので、敢えて譜例-19の、『I』の検証を試みよう。

3つの音から成る譜例-19の短い音楽は、仮にC音で終止すればC音を主音とする調、A音で終止すればA音を主音とする調、D音で終止すればD音を主音とする調、の3つの調の、どれかの調、あるいは別に何かの調があるのかもしれない、が、ずっとくり返すらしい。譜例の右側にrepeat indefinitely と明記してある。Indefinitely とは、「不明に」「漫然と」、あるいは「無期限に」、という意味の副詞であるが、まさか、不明に、漫然と、無期限に、一週間も一ヶ月も一年も、地球が消滅するまで歌いつづける、という意味ではなからう。仮に1時間歌いつづけ、何音で最終するかは不問、としよう。そこにはヨーロッパの構築的音楽作法による音楽とは、明らかに別の概念の「音楽」が現出する。

西洋のクラシックの伝統では単なるくり返しを見下しがちだが、どの音楽文化でも同じ見方をするわけではない(『ポピュラー音楽の基礎理論』P-127)。

小沼純一氏が書く\*<sup>14)</sup> 次の一文をみよう。

～テリー・ライリーの『in C』は、ある意味で、曲が始まってしまったら、どこを切

り取ってもおなじひびきがする。雑な言い方をすれば、ドレミファソラシドというハ調の音階すべての音が同時になりひびき、ビートをもって渦をなしている。ひとはこの音楽をどこから聴きはじめてもいいし、やめてしまってもいい。ひとつの持続のなかに身を耳を浸して行って、そのどこもおなじようなひびきのもっとこまかいところを注視していくと、その音の運動はけって止むことはなく、むしろ曲が終わってしまっても聴き手のなかでは終わることなくつづいてゆく。～P-42～43。

上記の引用文はテリー・ライリーのミニマル・ミュージック作品『in C』についての一文である。

僅かであれ、上記・譜例-19の音楽にも散見する成分を見出す。

～ミニマル・ミュージックはいきなり本題に入る。もっと正確に言えば、そこにはフィリップ・グラスが言ったように、「始まりもなければ終わりもない」のかもしれない、なんらかの段階を踏んで音楽の「本体」に達するということはない。序奏やコーダといったものも、ほとんど意味がない。西洋型の「物語」はなく、弁証法的でもない。…(略)…

プロップやレヴィ=ストロースを参照するまでもなく、具体的な、生きている物語を抽象化しモデルをつくることはできても、逆からは生きた物語にはならないということだ。更に言うなら、物語の語り手であるとか、脱線というようなものも、ミニマル・ミュージックにはありえない。いきなり本題には入り、本題以外には存在しない。～P-275～276。

上記の意味範囲でいうと、「ミニマル・ミュージックは『本題』のみの音楽」、ということになりかねない。仮に、『本題』を『I』に置き換えると、「ミニマル・ミュージックは『I』のみの音楽」、というパラダイムが成り立ちそうである。

譜例-19の音楽を、次の譜例-20のように試みる。譜例-19をA調で演奏してみよう! C調で演奏してみたい! D調でやろう! と感じたら、感じた調で演奏すればいい。つまり、調性音楽のように調を固定しない。調性音楽とは別世界の音楽だ。仮にミニマル・ミュージックの『本題』に似るところがあるとすれば、A調で演奏した場合のA音、Do音、Re音の3つの重なる響きとウタとの一体感、一体響が『I』である。西洋音楽の、機能和声のような主従関係—トニック、ドミナント、サブドミナントはない。三味線音楽の本調子、二上がり、三下がり、六下がりもない。一体響の『I』を、太陽系宇宙を包含する銀河のパラダイム、とみたてるのは筆者のみであろうか。ささ



やかな、控えめな、しかし雄大、壮大な『I』である。

譜例-20

Childishly

repeat indefinitely

A-調

C-調

D-調

本稿に関係深い幾つかの興味ある一文を、『ポピュラー音楽の基礎理論』から引用しておこう。

下記の引用文中に出てくるトニックという楽語は、引用文中に引用されている音楽システムの楽語ではない。たとえばインド音楽におけるスルティ(Surti)分割システムでは、「Sa」がトニックに対応する楽語である<sup>\*15)</sup>。そこで、“トニックという楽語を使わない旋法”という文脈が成立する。

～ポピュラー音楽の旋法を含めて、クラシック・システムに属さない旋法を調べてみると、トニックが存在しない旋法、(インド音楽のように)トニックだけでなくほかの音もそれぞれ特別な機能を持つ旋法、特別な機能はあるがトニックはない旋法、などがある(P-121)。

～旋法同士のあいだの境界線ははっきりしており明確に区別できる、という考えは古典様式の伝統から出てきた(P-122)。

～トニックは必ずしも教科書に出てくるように固定されたものではない。非常に明確なトニックがいくつかある曲もあれば、まったくない曲もあり、その中間にも段階に応じてさまざまなタイプが存在する。アフリカ、アメリカ、イギリスの曲の多くが

そのようなどちらとも割り切れないカテゴリーに属している(P-124)。

～クラシックの訓練を受けた音楽学者にとってはきちんと確定した調こそが立脚点であり、それが崩れると方向を見失ってうろたえる(P-126)。

～インドは早くから西洋文明と様々な形で接触を持ってきたが、その音楽文化は比較的伝統的な線を守り続けてきたように思われる。一部地域でジャズ・フェスティバルが行われても、未だに西洋音楽のコンサートは希にしか行われず、放送される割合も比較的低い。エスニック・アイデンティティーを強く意識するインドにとって、西洋音楽はもともと世界に存在する音楽の一つに過ぎず、崇拜し盲目的に導入する対象ではなかったのだろう(『ユリイカ』臨時増刊〈総特集〉ワールド・ミュージック1990.VOL.22-5/青土社のP-152 (『インド音楽の多様化』小日向英俊)。

#### 4. 内在性の領野

浅田彰は、『LIFE』\*<sup>16)</sup> のプログラムで20世紀を回顧し、21世紀を次のように洞察する。

～単一の原理に基づき、単一の目的を掲げて、世界全体を説明し制御しようとする思想は、すべて失効した。

～超越的な外部を失って文字通りの全体となったこの世界－①その内在性の領野を正面から見つめ直さなければならない。

～②自己組織しながら他のシステムと相互作用のネットワークを形成し、いっそう複雑な共生系を生み出してゆく過程がみられるだろう。

上記の引用抜粋文①、②の換言を試みよう。

その内在性の領野から、三味線音楽、ブルース音楽、調音楽を抽出し、正面から見つめ直す。見つめ直す手法の1つとして、それぞれの音楽(自己組織)の象徴としての『I』『基本の音』を検証する。その検証が、相互作用のネットワークを形成し共生を生み出してゆく過程の一部になる。

#### 5. むすびにかえて

幾つかの調音楽の『I』、ブルース音楽の『I7』、そして三味線音楽の『基本の音』を、21世紀の、音楽の『共生』『共有』を生み出してゆく過程の一部として検証を試みた。限られた事例で充分検証したとは更々思っていない。とはいえ、僅かではあれ問題提起をした、という感はある。平均律を内包する西洋音楽、非平均律を内包する東洋音楽、いずれも沸点に達した20世紀であったと考える。

21世紀の音楽における『共生』『共有』は、地球の東西南北分け隔てなく、個々の音楽

の、検証の後に在る対等から現出する、と考える。

注)

- \*0) ~こうした「語り」の様式は、エーゲ海のイオニア人の間に流行していた物で、~/音楽起源論/黒沢隆朝著/音楽之友社・P-36) ~この国は諸民族の集合体であり、(略)小アジア文化を誇るリディア、フリギア人が。北方からはのちに中心勢力となったドーリア民族が侵入してくる。/音楽起源論/黒沢隆朝著/音楽之友社・P-37)
- \*1) カオスモス=カオス(混沌)、コスモス(秩序のある宇宙)、オスモーズ(浸透)の合成語。ジェイムス・ジョイスが使いはじめた。現実にはカオスとコスモスが相互に浸透の状態にある。その結果として、混乱と秩序が重なって新しいものが創造されていくと考える。絶対的な価値が存在しない時代に特有の考え方であり、時には曖昧なものを含み、境界がはっきりしない(現代用語の基礎知識2001)。
- \*2) 『仮名手本忠臣蔵』は1702年(元禄15年)に起こった赤穂浪士討ち入り事件を題材し、『太平記』の世界に仮託した最初の浄瑠璃で1748年初演(當ル平成十三年二月・歌舞伎フォーラム公演/プログラム)。
- \*3) 摩り=糸を押えた指に力を入れたまま上、又は下に移動し、その移動音を聴かせる奏法。打ち指=人差し指・中指・薬指のいずれかで必要な勘所を勢いよく打ち、そのときの打撃音を聴かせる奏法。叩き撥=撥皮の上を撥で力強く叩いて音を出す方法で、糸の振動音と撥が皮に当たる音が同時に出るので最も強く、大きな音が出る。浮かし撥=撥を振り下ろす力は叩き撥と同じ。しかしこの技法では撥皮に撥が当たらないようにする。力強さはないが澄んだきれいな音になる(三味線の手ほどき・千藤幸蔵著)。
- \*4) 改訂新版 カルカッシ・ギター教則本/溝淵浩五郎編著・全音楽譜出版社。ギター教則本の名著にフェルナンド・カルリ(1770-1842/ナポリ)、フェルナンド・ソル(/1778・スペイン)、マウロ・ジュリアーニ(1781-1829/イタリア)、ディオニシオ・アグアード(1784-1849)などがある。
- \*5) 『ユリイカ 詩と批評』1特集\*ブルース ポップスの原点へ青土社P-75より
- \*6) ①30年代から40年代初頭にかけて起こったムーヴメント。②40年代後半50年代前半におけるモダン・ジャズのこと。/『Jazz Wordジャズ語事典』(立風書房)より。
- \*7) 1920. 8. 29. カンザス・シティ生~1955没。ビ・バップの創始者と言われている。
- \*8) ~ヴァージニア州リッチモンドが北軍に攻められて陥落したときに、奴隷たちはリッチモンド市街に群がり出て、走り跳びはねながら、「奴隷の鎖がついに切れた/奴隷の鎖がついに切れた/死ぬまで神をたたえよう」とうたいまわった。ヴァージニア州ピータズバ

- ーグでは奴隷たちは奴隷解放の知らせをきいて、焚火のまわりを踊りながら、「自由、自由、ついに自由! / 神様のおかげでついに自由!」とうたった。ヴァージニア州のある農園の女性の奴隷は、自由の知らせを周囲の生きものみんなにむかってうたった～(『ユリイカ』詩と批評1「特集\*ブルース」ポップスの原点へ / 青土社・1981・P-75より)。
- \*9) 1914年6月・サラエボ事件がきっかけで第1次世界大戦勃発。1939年第2次世界大戦勃発。アロイス・ハーバが「第2弦楽四重奏」を創作した1920年は、2つの大戦の、世上不安定な狭間であったことに意をとめたい。
- \*10) 『20世紀の作曲』現代音楽の理論的展望・ヴァルター・ギーゼラー著 / 佐野光司 訳 / 音楽之友社P-39。
- \*11-1) 『音楽の様式と思想』A・シェーンベルク / 上田明訳 / 三一書房P-3。
- \*11-2) 『アンチ・オイディプス』に続く、『資本主義と分裂症』第二部として、『千のプラトー』は書かれた。書物の名前およびその中の名前ともなっているプラトー(高地)とは、ベイトソンから借りた用語で、強度の連続体の帯域をさす(現代思想の冒険者たち 25 / ドゥルーズ・ノマドロジー・篠原資明 / 講談社P-154-155)。1999年9月公演のオペラ『LIFE a ryuichi sakamoto opera 1999』(坂本龍一作品)のプログラムの中に、浅田彰との対談で坂本龍一の次のような対談が載っている。～1960年代以降、同じ土俵の上に1000年前のケルト音楽もあれば20世紀の前衛音楽もある、エスニックな音楽もあればヨーロッパ音楽もある、そういう一種のプラトー状態になったというのは、とても大きな意味がある～
- \*12-1) 『武満徹と三善晃の作曲様式』無調性と音群作法をめぐって・榎崎洋子著 / 音楽之友社P-22より。
- \*12-2) 『わが音楽語法』オリヴィエ・メシアン著 / 平尾貴四男 訳 / 教育出版株式会社 P-96より。
- \*12-3) 『メシアン』ピエレット・マリ著・矢内原伊作・広田正敏共訳 / 音楽之友社P-84。
- \*13) 尚美学園短期大学『研究紀要』第P-15～P-37参照。
- \*14) 『ミニマル・ミュージック その展開と思考』小沼純一著 / 青土社P-42～43。
- \*15) 『音楽起源論』黒沢隆朝著 / 音楽之友社P-192。
- \*16) 1999年9月公演のオペラ『LIFE a ryuichi sakamoto opera 1999』(坂本龍一作品)。記録映像とCG、世界各地から参加した出演者による歌とダンスからなる、そのパフォーマンスはインターネットをとおして世界とリアルタイムで結ばれた。20世紀が生み出したテクノロジーに支えられて、「戦争と破壊の世紀」であった20世紀へのレクイエムが、この惑星に響き渡った(アサヒグラフ9.24より)。

## 参考文献

- 千のプラトール(ジル・ドゥルーズーフェリックス・ガタリ・宇野邦一その他訳／河出書房新社)
- パラダイム再考(中山茂編著／ミネルヴァ書房)
- ミニマル・ミュージック(小沼純一著／青土社)
- ユリイカ 特集\*ブルース／青土社
- ジャズ批評20特集：チャーリー・パーカー／ビ・バップ革命(ジャズ批評社)
- 現代思想の冒険者たち25ドゥルーズ(篠原資明著／講談社)
- ブルース世界地図(鈴木啓志著／晶文社)
- 20世紀の作曲・現代音楽の理論的展望(ヴァルター・ギーゼラー佐野光司訳／音楽之友社)
- 武満徹と三善晃の作曲様式・無調性と音群作法をめぐって(榎崎洋子著／音楽之友社)
- 現代音楽の記譜(エルハルト・カルコシュカ・入野義朗訳／全音楽譜出版社)
- メシアン(ピエレット・マリ著・矢内原伊作・広田正敏共訳／音楽之友社)
- わが音楽語法(オリヴィエ・メシアン著・平尾貴四男訳／教育出版株式会社)
- ANTHOLOGY OF TWENTIETH-CENTURY MUSIC／EDITED BY ROBERT P. MORGAN
- HARPERCOLLINS COLLEGE OUTLINE MUSIC THEORY／George Thaddeus Jones
- ZAZZ IMPROVISATION : THE GOAL NOTE METHOD／SHELTON BERG
- ポピュラー音楽の基礎知識(ピーター・ファン＝デル＝マーヴェ著・中村とうよう訳／ミュージックマガジン)
- 三味線の手ほどき(千藤幸蔵著／島田音楽出版)
- 謡稽古の基本知識(三宅杭一著／絵書店刊)
- カルカッシ・ギター教則本(溝淵浩五郎著／全音楽譜出版社)
- 歌舞伎フォーラム公演・プログラム／2001・2・1、日本橋劇場
- LIFE 坂本龍一オペラ1999・プログラム／1999.9.4、5大阪城ホール、9、10、11、12日本武道館公演。