

<学術論文>

ヨーロッパ近代音楽とジャズ和声における相互関係の研究

山本理人 (榊宮地楽器企画管理部)

小野貴史 信州大学教育学部芸術教育講座

キーワード：和声, ジャズ, ヨーロッパ近代音楽

1. 研究の目的

ヨーロッパ近代の芸術音楽とジャズは、それぞれ固有の音楽文化体系として考えた場合、地理的、社会的、また文化的にも相当かけ離れた関係にありながら、相互に交流し、影響し合っている。これらは各々の音楽文化を越えた普遍的な現象であるという可能性をも帯びている。

本研究の目的は、そうしたジャズ移入期におけるヨーロッパの近代芸術音楽とジャズにおける音楽構築システムの特徴認識として最も際立っている和声側面に焦点を絞り、両者の相互の歴史的影響や現象的に類似する点を分析し、両者の和声システムにおける共通する傾向を究明することである。

2. ジャズからヨーロッパ近代音楽への影響

ジャズの和声がヨーロッパ近代音楽に及ぼした影響は、主なものとしてラグタイムを基本とした初期のジャズ様式と、ブルー・ノートの使用が特徴的であるブルース、そして1910年代から20年代にかけてのダンス・バンド風の和声、及び1930年代から40年代にかけてのバップ期の和声である。以下にそれらの影響過程をラグタイム、ブルース、ダンス・バンド、バップ期の4つの項目に分類して、その要素を実例を挙げつつ分析する。

1) ラグタイム

ラグタイムは19世紀後半から20世紀への変わり目で盛んになった。もし当時ヨーロッパ大陸で活動していた近代の作曲家がジャズの影響を受けるとすれば、当然その最初期のものはこのラグタイムであったと推測できる。20世紀はじめにはシート・ミュージック¹⁾がヨーロッパ大陸にも伝わっていたので、このラグタイム様式のジャズは楽譜という印刷メディアを通して広く伝播された。パリで活躍したクロード・ドビュッシーは19世紀から20世紀初頭にかけての作曲家であり、彼の作品の中にもジャズに関する言葉がタイトルとして用いられているものがいくつか存在しているし、それらの作品には当然のことながら

¹⁾ 1896年からアメリカで出版され始めたジャズ音楽の楽譜。

ジャズの手法が取り入れられている。たとえば1906年から1908年にかけて作曲されたピアノ組曲『子供の領分』の第6曲「ゴリウォーグのケーキウォーク」を見てみよう。この曲は、人形のゴリウォーグが、アフロ・アメリカンのダンスであるケーキウォークに合わせて陽気に踊る様子を描いていると伝えられている。つまり、ケーキウォークとはダンスの一種だがドビュッシーのこの曲で判断するならばラグタイムの変種であるとして差し支えない。ラグタイムの特徴として挙げられるのは、ラグタイム・ベース（ストライド奏法とも呼ぶ）及びトロンボーン・ベースと呼ばれる伴奏型〔譜例：1〕、長・短和音の交替、経過的な半音階的進行（ワーグナーに代表される調的転換を伴う和声的半音階進行とは異なり、あくまで旋律的な次元である）、隣接音の短前打音、および隣接音を2～3個同時に発音する小さなクラスターなどである。また、終止のカデンツ定型もある。〔譜例：2〕。

〔譜例：1〕 ラグタイム・ベース及びトロンボーン・ベース伴奏型

ラグタイム・ベース（ストライド） トロンボーンタイプ・ベース

〔譜例：2〕 ラグタイムにおける終止のカデンツ定型

「ゴリウォーグのケーキウォーク」の冒頭は、トロンボーン・ベースによるオクターヴ音程のユニゾンから開始される〔譜例：3〕。ラグタイムには旋律は伴奏を問わず、こうしたオクターヴのユニゾンがしばしば出現するので、ドビュッシーはそれを模したと思われる。次に、2小節目に入ると、本来ならばハ音であるはずの変ホ長調の6度が、同主調の6度である変ハ音になっており、その後も6度が短調になったままの状態でしばらく続く。4小節目最後の和音はⅢの和音の転回形と解釈できるが、ジャズ和声の特徴的用法であるⅤの付加6の和音を意識しているのではなかろうか。続いて6小節目からの左手の音型は典型的なラグタイム・ベースである。また、この左手におけるヘ音とト音によって形成される長2度の響きはクラスター効果を想像させる。12小節ではそれまで変ハ音が支配的だったフレーズにハ音が登場し、長調の6度の印象が強くなる。しかし、15小節目で再び変ハ音になり、短調の6度の響きに近くなる。これら変ホ調の6度における変ハ音とハ音の和声上の不安定な変化は、長・短和音の交替の効果を生み出している。このように、「ゴリウォーグのケーキウォーク」にはラグタイムの手法が多く認められる。

その他、ラグタイム様式に近いジャズの影響を受けていることが確認できる作曲家、作品には代表的な例として同じくドビュッシーの『前奏曲集第1集』(1909~1910)より「ミンスレトル」や『前奏曲集第2集』(1910~1912)より「風変わりなラヴィーヌ將軍」、エリック・サティの『パレード』(1917)より「ラグタイム」、イーゴリ・ストラヴィンスキーの『ラグタイム』(1918)および『ピアノ・ラグ・ミュージック』(1919)、パウル・ヒンデミットのピアノ組曲『1922』(1922)等があり、多くの作曲家の作品に当時のジャズの流行が反映されている。もちろんこれらは、厳密な意味でのラグタイムの模倣ではないものもあり、たとえばストラヴィンスキーの作品は和声ではなくラグタイムの持つリズムや音型の特徴から創作上のヒントを得たにすぎない例もある。

〔譜例：3〕ドビュッシー『子供の領分』～「ゴリウオーグのケーキウオーク」冒頭

Allegro giusto

Ces (短6) III (V6)

オクターヴユニゾン

f *f* *più f* *fff*

5 *f* *p* *f* *p* *pp*

クラスタ+ラグタイム・ベース

10 *très net et très sec* *mf* *ff*

C (長6)

14 *p* *p* *molto*

Ces (短6)

次はジャズの特徴的要素であるブルー・ノート²⁾について述べる。この音階構成を自作に取り入れた作曲家としてモーリス・ラヴェルが挙げられる。ラヴェルの作品の中でブルー・ノートを思わせる音の構成が見られるのは『ヴァイオリン・ソナタ』(1923~1927)、『左手のためのピアノ協奏曲』(1929~1930)、『ピアノ協奏曲ト長調』(1929~1931)である。1920年代から30年代にかけて作曲されたその他の作曲家の作品や、ダリウス・ミヨーのバレエ音楽『世界の創造』(1923)以外にはあまり存在しないので、ラヴェルのこれらの作品群は希少な実例である。まず第1楽章と第3楽章にしばしば出現する半音階の同時発音の響きは、ラグタイムのクラスターに類似する。そして第1楽章44小節目の「メノ・ヴィーヴォ」から、中断していたピアノが再び登場する部分で、左手の嬰イ音と右手のイ音が本位音とブルー・ノートの関係を暗示する。また、その直後に入る変ホ管のクラリネット独奏と、それをカノン風に引き継ぐトランペットの独奏によって、ブルース音階の旋律が奏でられる〔譜例：4〕。

〔譜例：4〕 ラヴェル『ピアノ協奏曲ト長調 第1楽章 52小節～

Blue Note

The image shows a musical score for Maurice Ravel's Piano Concerto in D major, first movement, measures 52-55. The score is written for Clarinet in E-flat (Cl in Eb), Trumpet (Trp), and Piano. The piano part is shown in grand staff notation. Two specific notes in the Clarinet part are circled and labeled 'Blue Note'. The piano part features a series of chords in the right hand and bass clef, with some notes circled. The key signature is D major (one sharp) and the time signature is common time (C).

3) ダンス・バンド

1920年前後のダンス・バンドは和声様式に関してはラグタイムの和声と次章で述べる和声形態を共に引き継いでいた。そのいずれの和声フォームを使うかは、楽曲によって決められていたようである。しかし、ピアノによるラグタイムとは異なり、より編成の大きなダンス・バンドの和声はシンプルでありクラスターのような音は入らない。むしろI-VI-II-V-Iや、I-V-Iというバス・カデンツの上に乗せられる3和音、または7の和音といった単純な和声カデンツの繰り返しを行っていた〔譜例：5〕。ダリウス・ミヨーはこのラグタイム風のダンス・バンド特有の和声を『屋根の上の牛』(1918)や、『柔ら

²⁾ ブルー・ノートは多様に解釈され明確な定義はなされていないが、イオニア旋法(長音階)の第3音、第5音、第7音を半音下げた音を加えた音階と説明できる。または、マイナー・ペンタトニック・スケールにb5を加えた形であり、このときb5の音をブルー・ノート呼ぶ。

かいキャラメル』(1920)などで取り入れている。複調を追及した当時のミヨーの作風からみれば逆にこのような単純な和声を設定することは不自然であり、従って明らかにジャズのダンス・バンドを模していると考えられる。ミヨーは先に挙げたように『世界の創造』でも甚だジャズの語法を模倣しており、それらの影響を強く作品に反映させた作曲家の一人であると言えよう。

[譜例：5] ダンス・バンド風和声カデンツ

4) バップ期

バップ³⁾の流行は、ヨーロッパの芸術音楽がちょうど近代から現代へ移行する時期と重なる。この語法を援用したとりわけ重要な作曲家としてイーゴリ・ストラヴィンスキーが挙げられる。ストラヴィンスキーは前述の『ラグタイム』や『ピアノ・ラグ・ミュージック』でラグタイム様式の和声やリズム構造から影響を受けた作品を発表している。彼はまたジャズ・バンドのための作品『前奏曲』(1936~1937)、『ロシア風スケルツォ』(1944)、『エボニー協奏曲』(1945)なども書いている。ジャズ・クラリネットの名手ベニー・グッドマンからの委嘱でグッドマンのバンドのために書かれた『エボニー協奏曲』ではダンス・バンドに特徴的な3和音や7和音といった比較的単純な和声が基調となっている〔譜例：6〕。しかし、それと同時期に書かれた『三楽章の交響曲』(1942~1945)では当時最先端のジャズ語法であるバップ様式を彷彿させる、より複雑な和声が用いられている。たとえば第1楽章32小節〔譜例：7〕(作曲者本人はレンバからの影響を示唆する)(参考文献1)のピアノによるマッシヴな和声はまさにバップ様式によるヴォイスングに類似しているが、実はバップが登場する前にストラヴィンスキーはすでに『ペトルーシュカ』(1910~1911)や『春の祭典』(1911~1913)などのバレエ音楽でこういった和声音響を試みており、バップの影響とは一概に言い切ることは難しい。しかし、リズム構造や彼自身の発言からジャズの影響を強く受けていたことは否定できない。また、逆に『三楽章の交響曲』第1楽章の終止和音が長7和音(CM7)であることは単純な和声への回帰を示唆するものであり、自らもその編成のために曲を書いたダンス・バンド様式のフィードバックと見做すこともできよう。ストラヴィンスキーはロシア民謡から12音技法に至るまで、その生

³⁾ バップ=bebopとも言う。1940年代初頭に成立したとされ、理論的には原曲のコード進行を、代理和音を用いてリハーモナイズしたり、頻繁な内部転調を行うスタイル。また、テンションノートが積極的に用いられるなど、和声構造は複雑化する。

涯で様々な音楽語法を自作に取り入れたが、当時流行したジャズも彼に大きな影響を及ぼしていたことはむしろ当然のことなのかも知れない。

〔譜例：6〕 ストラヴィンスキー『エボニー協奏曲』冒頭

〔譜例：7〕 ストラヴィンスキー『三楽章の交響曲』～第1楽章 32小節～34小節

3.ヨーロッパ近代音楽からジャズへ

19世紀から1910年代までのジャズはヨーロッパ近代音楽からの影響がまず見られないと言っても差し支えない。ジャズそのものがまだ生まれたばかりのものであり、それらに付加される和声は同時代に興隆していたヨーロッパ近代音楽の影響を受けるには理論構築的にあまりに未熟であったからであろう。しかし、1920年代～1940年代になると、ジャズの和声システムは急速に発展し、ドミナント進行を中心とした機能と声理論も独自に考え出された。また、これと同時期にはジョージ・ガーシュウィン等のような、ヨーロッパ音楽（つまりクラシック）との融合を求めるような動きも一部で起こり、ジャズは徐々にヨーロッパ音楽を意識し始める。そして1950年代以降はジャズにおけるヨーロッパ近代音楽語法の影響が急激に増大した。

前章でも述べたように、1910年代から1920年代にかけてのヨーロッパ近代音楽において、ジャズの語法を取り入れることが流行したように（こういった現象を「ジャズ・フェ

ノメノン」と呼ぶ)、ジャズにおいても<クール・ジャズ>や<サード・ストリーム>といった新たな表現様式下で同様にヨーロッパ近代音楽からの語法の摂取傾向が認められるようになる。本章では、そういったヨーロッパ近代音楽からジャズが受けた影響の相互関係を、1) ヨーロッパの中世～ロマン派、2) 拡大された機能和声（後期ロマン派）、3) フランス印象主義の和声、4) 近代～現代、5) 教会旋法の5つに分けて、具体的に分析する。

1) 中世～ロマン派

ジャズの歴史は18世紀の教会音楽にまでさかのぼる。もちろんここでの教会というのは、プロテスタント教会のことであり、ジャズはその起源において既にヨーロッパの影響を受けていたことになる。その後のジャズの歴史を辿っても、ヨーロッパの楽器が導入され、それにつれジャズの演奏形態も、あるいは様式そのものも、変化を遂げて来たのである。和声についても同様で、もともとブルースには和声が無かったところへ、これらプロテスタント音楽の影響下に和声を取り入れた結果、ブルー・ノート（本位音の長3度と、ブルーの3度が衝突することによって生成される音階）特有の和声を現わすようになったのである。また、アフロ・アメリカ音楽に影響を及ぼしたのはアングロ・ケルト系が多かったらしく、ブルースの歌の和声付けに、イギリスの「ヴィクトリア朝時代の耽から派生した古いスタイル」の和声（I-II-V-Iというカデンツ定型を有する）を模した和声様式がある（参考文献2）。

こうして見ると、ジャズがヨーロッパ音楽から受けた影響は、“近代”以前から数多く見られるのである。彼らは楽器であるとか、演奏法であるとか、対位的な手法であるとかいったものと同様に、和声もまた、ヨーロッパ音楽のものをうまく吸収し、自分たちのものにしてしまったのである。ラグタイムの終止のカデンツについても、ヨーロッパ音楽の和声をそのまま取り入れ、ブルースなどの旋律に当てはめたものであろうと考えられる。デキシード・ジャズ・バンドのような、集団即興をする演奏形態を可能にしたのも、カデンツの定型を、演奏者一人一人が自然に申し合わせているからに他ならない。

1923年、フレッチャー・ヘンダーソンの始めたジャズ様式によるバンドは、ヨーロッパ的なコンセプトを持っていたということで、演奏に従来のような即興の要素を少しだけ残しながらも、全体的に統制をとるため楽団員は用意された楽譜を見ながら演奏する、という方法をとった。これは、基本的には楽譜に忠実でありながらも、部分的には即興を取り入れジャズの自由な演奏という要素を損ねないようにするものであった。この場合、あらかじめ楽譜が用意されていなければならず、そのために、編曲者が編曲することが必然となったのである。このようなことは、すでにあつたダンス・バンドでは特に珍しいことではなかったが、本格的なジャズ・バンドにおいては、恐らく初めての試みであつた。このようなヘンダーソンの楽団の登場は、およそ大きな出来事であつただろうと思われる。こうして、編曲の段階において、それまでの、時として貧弱とも言える和声構造から、ヨーロッパ音楽の充実した和声構造に近付いて行くのである。ヘンダーソンの和声付けはC6

—F7—C6—F7—F#dim〜というように、7thコードとテンションノートを含むより複雑なものによっている。

ただ、同バンドの編曲では、旋律に属和音を当てはめやすい音（例えば、長調上ではソ、シ、レ、ファ）が少ないため、その和声付けではドミナント進行をむしろ避けていたようである。これは、自分達の音楽は、旋律自体を変えてはいけなないと考えていたことに起因する。つまり、ドミナント進行が導かれて、旋律と合わないとすれば好ましくないだろうし、この問題を解決するために馴染みの旋律を変形してしまうのは、もっと賢明でないという考えだったのである。そしてドミナント進行を含んだ和声付けによって支障が出るなら、和声を変更する方がより合理的であると判断したのではないか。ここに彼らの様々な試行錯誤の痕跡を見てとることができる。

2) 拡大された機能と和声

1920年代には、フレッチャー・ヘンダーソンの楽団において、それまでよく使われてきたクラリネットに替わり、新たにサクソフォーンが使用されるようになった。このため、音色が明るくなったばかりでなく、ソプラノからベースに至るまでの幅広い音域の音を出すことが可能になったのである。このような状況で、編曲の技術とあいまって、和声的により充実して行くのである。さらに、1920年代後半、スタン・ケントンは、ジャズのシンボルであったブルースの音階よりも、ヨーロッパ音楽のディアトニック音階と、後述するガーシュウィンにも通ずる半音附的進行を好んで用いるようになった。また、ケントンは19世紀のヨーロッパ音楽の、とりわけ協奏曲の様式に近付けようと考えていたようで、ケントンがヨーロッパ音楽を強く意識していたことがうかがえる。しかし、和声自体は必ずしもヨーロッパ音楽から影響を受けたものであるとは断言できない。というのも1920年代は、様々な形で実験的なジャズが出現し、和声面でも多くのジャズの音楽家達はその方向性を摸索していた時代だったからである。

以後、第二次世界大戦の終わる1940年代まで、ジャズ和声は独白の歩みを続けて来た。そうした中、1930年代後期のプリ・バップ時代にドミナント進行が導入され、ジャズにおける機能と和声が理論化された。これは、恐らくヨーロッパ音楽からの影響と考えるよりは、ヨーロッパの人々の感覚に合わせるための手段であった、と言うべきかもしれない。ちょうど1920年代後半は商業主義音楽が人気を呼んでいた時期である。ヨーロッパの市場への進出のため、ジャズもヨーロッパ音楽へ近付ける必要があったのだらうと思われる。そして、その一要素として、ドミナント進行を取り入れ、ジャズの機能と和声を理論化し、体系化したのである。もちろん、結局はそれがジャズの音楽家達のほとんどに受け入れられ、一般的な語法となっていった。

1940年代のバップ期に至っては、不協和音を多く含むドミナント進行の定型という発想がほぼ確立されていたようで、ここにおいて、どのような旋律であっても、ドミナント進行の和声を当てはめることが可能になったかに見える程、多くのドミナント進行の定型が

考え出されていたようである。このような理論体系は、一見ヨーロッパ音楽のものを流用したかに見える。確かにそれは、機能的な解釈においてはむしろロマン主義的な和声理論のように、T、S、Dの3種類の機能に分けられており、基本的なカデンツの定型に基づいた和声進行を導くという和声理論である。しかし、不協和音を付加させる理論や、そのような不協和音を付加させた上で、各々の和音の機能的な解釈を行ったり、また本来付加されるべき機能上の和音の替わりに別の和音をあてはめる〈代理和音〉という発想に自由度をもたせるような理論体系は、ヨーロッパ音楽の和声理論とは少し異なる。実際には、ヨーロッパの近代音楽では、個々の作曲家が一人一人異なる方法を追求していたので、交流による情報交換はあっただろうが、近代和声の理論という公的な性質そのものの存在は考えにくい。従って、ジャズにおける和声体系はヨーロッパ音楽の和声理論に類似しているが、ヨーロッパ音楽の和声理論の機能の概念を借用しながらも、ジャズの様式において独自に発展した固有の和声理論であると言うこともできよう。

3) フランス印象主義の和声

1924年、ポール・ホワイトマンの企画で、ジョージ・ガーシュウィンが『ラブソディー・イン・ブルー』(1924)という、ジャズと芸術音楽の双方の様式に関する作品を発表した。この作品の和声様式は、基本的にはヨーロッパ音楽のものだと考えることができるし、また、ジャズのものだと考えることもできる。それというのもガーシュウィンは、以前から数々のポピュラー・ソングを作曲しており、そのためにヨーロッパ音楽の伝統的和声法をエドワード・キレニーから学んでいたらしいのである。

ただ、ガーシュウィンのポピュラー・ソングの代表作である『スワニー』(1919)に見られるような和声は、確かにヨーロッパ音楽のものに近いようでもあるが、実際には、ヨーロッパ音楽の和声とは少し異なり、またジャズの和声とも異なる。使われている和音は3和音や7の和音であり、これはヨーロッパ音楽とジャズとも共通するが、しばしば機能と声の進行とは言えない部分があること、ブルー・ノートが使われていないこと、旋律が教会旋法のドリア旋法を感じさせることなど、ヨーロッパ音楽とも、ジャズともつかない、アメリカのポピュラー音楽独特の和声様式である可能性が強い。

ガーシュウィンは『ラブソディー・イン・ブルー』を作曲する以前に、ブルー・ノートの用法を学び、また、さらに前から、ヨーロッパ近代音楽の作曲家や作品、および個々の手法について精通していたと伝えられている。つまり、翌年『ピアノ協奏曲へ長調』(1925)を初演するが、それは『ラブソディー・イン・ブルー』を作曲する以前から、すでに準備が進んでいたらしい。ガーシュウィンは、これらのような芸術音楽に属す作品を書く作曲家に含めて考えるべきかもしれないので、ガーシュウィンをジャズの作曲家に含めるのは問題があるかもしれない。しかし、後にジャズの音楽家、ないしはポピュラーの作曲家に、少なからず影響を与えたことも確かなので、あえてジャズの領域に含めて考えることにする。その上で、ガーシュウィンは、ジャズの作曲家としては、ヨーロッパ近代音楽の和声

から影響を受けたことが明らかに見られる好例であろう。

ジャズに関する文献を見る限り、＜クール・ジャズ＞や＜サード・ストリーム＞様式の対照として持ち出されるヨーロッパ近代音楽の様式は、最も多いのが印象主義であったことは、興味深い。クール・ジャズ時代のマイルス・デイヴィスに関しては、特に印象主義から強く影響を受けたという事実は見当たらないようだが、これに対し、サード・ストリームの流れにあったM J Qのジョン・ルイスは、ヨーロッパの近代、現代の作曲家の技法を研究していた。ルイスだけならばともかく、デイヴィスまでもがそのように言われるのは、恐らく和声の響きを追求した結果、その響きが酷似したと想像できる。マイルス・デイヴィスは、エリントン等からの和声的影響も強いが、1960年代には教会旋法を導入し、＜モーダル・ジャズ＞の先駆者となった。彼が教会旋法に着目した本当の意味は、和声進行を簡略化し旋法を基盤とすることで、ポップ期以後の複雑な和声の束縛から解放され、より自由な演奏が可能になる、という理由であったらしい。だが、教会旋法を取り入れた結果として、印象主義の響きに通じてしまったのである。もちろん、印象主義からの直接的、あるいは間接的な影響も、完全には否定できない。

4) 近代から現代へ

1940年代前半までの間に、ジャズは一方でヨーロッパとの関りをもち、影響を受けながらも、他方では、全く独自にその和声を発展させつづけてきた。特に、ヨーロッパ近代におけるジャズ・フェノメノンに匹敵する程の一大センセーションは、これまでのジャズにおいては、ほぼ見られなかったと言っても良いくらいで、そのせめてもの例外が、フランス印象派の和声からの影響なのである。この浸透性は非常に大きく、現代に至っているように思われる。

しかし、第二次世界大戦の時に、多くのジャズ音楽家達が、従軍中に軍楽隊などでヨーロッパ音楽の演奏法のトレーニングを受ける機会に恵まれ、技術的にも音楽的にも飛躍的な進歩を遂げることとなり、ジャズのその後の様々な様式の発展に、この出来事は大きく貢献したらしい。その成果は1950年代から現れ、ジャズにおいて、多調性、12音主義、無調性など、ヨーロッパ近代音楽のあらゆる様式を網羅したと解釈できるようになる。

この1950年代からの動きの中で特に触れたいのは、1940年代後期からの＜クール・ジャズ＞、そして1950年代の＜サード・ストリーム＞である。クール・ジャズは、これまでのジャズの特有のアクセントを持つ“ホット”なリズムをやめ、むしろ静かで繊細なリズムを基調とするようになったジャズの様式である。クール・ジャズは、それまでのジャズの様式とは全く異なる新しいリズムを取り入れた他に、構成、音色、和声の響きなどが重要視されるのが特徴で、また、ポリフォニーの手法を取り入れた音楽家もいる。この様式の作品と演奏は、＜スウィング＞以来のリズムでないことに原因があるのかもしれないが、従来のジャズの諸様式よりも、むしろヨーロッパ音楽に近いような印象を与える。この様式で、確かに和声的にヨーロッパ音楽に近い要素も見受けられる。和声に関しては、あく

までそれまでのジャズの集大成であるという見方もできるが、リズムや構成の要素に関しては、ヨーロッパ近代芸術音楽に倣った部分もあり、これらの総合体としての演奏、というよりはもはや“作品”と言うべきものが、漠然とヨーロッパ的なイメージを感じさせるのであろう。

1950年代初期の〈サード・ストリーム〉は、まさにジャズをヨーロッパ芸術音楽と融合させようとした試みである。この様式は、ガンザー・シュラー、レナード・バーンスタイン等が中心となったもので、伝統的なアフロ＝アメリカ音楽の諸要素と、ヨーロッパ芸術音楽の諸要素の両方を兼ね備えた様式を理想としていた。そこではヨーロッパ芸術音楽の楽器を使用したり、12音技法を取り入れるなどの試みがなされたが、あまりにヨーロッパ音楽を意識し、ヨーロッパ音楽に過剰に近付けられたことが原因で、この様式はあまり長く続けられず、やがて映画音楽やポピュラー音楽に受け継がれていったようである。その和声に関しては、音楽家の個人様式によって、一概に述べることはできないほど多種多様である。手法に関しては、ヨーロッパ芸術音楽の古典から近代以後の、ありとあらゆる様式の手法が使われたようで、モダン・ジャズ・クワルテット(MJQ)においては、アントン・ウェーベルンやオリヴィエ・メシアンの話法も試された。また、1970年代のマイルス・デイヴィスに至ってはカール＝ハインツ・シュトックハウゼンの電子音楽から示唆を受けたことを自ら語っている(参考文献3)。しかし、1950年代以降はジャズの諸様式が大いに細分化して並立したことや、ジャズの音楽家達が、ジャズという領域にありながらも、その領域にこだわらず、他の様々な音楽様式に目を向け、様々な形で融合を試みるようになったこと、ジャズ以外の分野の音楽家がジャズに介入したことなど関連し、ここにおいて、もはやヨーロッパ近代芸術音楽からの影響について、個々の例を取り上げて述べるのが困難になったほど、多様化したのである。

5) 教会旋法

1960年代後半になってから現れたジャズの様式で、中世ヨーロッパの教会旋法を取り入れた、〈モーダル・ジャズ〉がある。ヨーロッパ近代音楽において見直された教会旋法であるが、ジャズにおいても、その価値が認められたようである。先駆者である、マイルス・デイヴィスをはじめ、ジョン・コルトレーン、ビル・エヴァンス、ハービー・ハンコック等、この時代の著名なジャズ音楽家が何人か試みており、その和声における特徴は、旋法を使用しているため、ジャズにおける基本的な機能และ声ではなく、各旋法の特有の和声になることと、解決されない不協和音(例えば、4度、2度などの同時音程)の用法が現れることにある。ヨーロッパ近代音楽の、ドビュッシー、ラヴェル、ストラヴィンスキー、バルトーク等からの影響を否定することはできない。同時代に、オーネット・コールマンらのフリー・ジャズの様々な現代〈前衛〉ジャズが台頭していることを考えると、モーダル・ジャズが1960年代という遅い時期になってから起こったというのは、奇妙なことのようと思われるが、それは、バップ以降の様式での、余りにも過大に発展し過ぎた和声に対

する、反動であるという見方もあるようだ。また、ナチスによってドイツを追われアメリカ大陸に渡ったアルノルト・シェーンベルクが同地の大学で教鞭を取り、ヨーロッパの伝統的な機能と声の生成概念を教会旋法によって定義づける理論を教えた。機能と声のカデンツ定型と調性と教会旋法の誤差による和声の変形を併記するアナリゼ手法は、ジャズの音楽家たちにも大きな影響を及ぼしたと伝えられている(参考文献4)。これが〈モダール・ジャズ〉に影響を及ぼしたのかも知れない。たとえばジャズ・ミュージシャンで理論家でもあるジョージ・ラッセルがその著書『リディアン・クロマティック・コンセプト』(参考文献5)で提唱した旋法上から和声システムを分析する理論は、上のシェーンベルクによる和声生成理論の発展形であるとも考えられる。

4. 結言

ヨーロッパ近代音楽とジャズの和声側面における相互関係として、まず大きな枠組みとして把握しなければならない点は、双方ともにヨーロッパ音楽文化圏の音楽語法の派生形として発生した、ということである。つまり、ルネサンスにおけるパレストリーナ対位法様式に端を発する三度音程の蓄積による和声構造が双方ともに基盤となっている点である。従って、ヨーロッパ近代音楽もジャズもその根幹部分を同じくしつつ分岐した派生形の音楽語法と見做すべきなのだ。例として挙げた作品群を楽理的に分析した結果、ジャズではペンタトニック・スケールによるブルー・ノートやテンション・ノートのある種パターン化された典型を見ることができると、ヨーロッパ近代音楽とジャズとの間には多くの類似点を見出すことができた。また、本研究を進めるにあたって、コンテンポラリーな音楽語法としてのジャズ理論書に比べ、ヨーロッパ近代音楽とジャズとの相互関係を和声側面から分析する史的研究の少ないことに気づいた。そうした中、先行研究としては酒井創の『ガーシュウィン:《ラプソディー・イン・ブルー》について』(1999)(参考文献6)と、『ラヴェル《水の戯れ》についての考察』(2005)(参考文献7)がクラシック/ジャズ双方の視点から2つの作品に限定して詳細な和声的分析を実施しているものを挙げるができる。

ヨーロッパ音楽はおおよそ700年の年月を費やして、それまでカトリック教会で歌われていた単旋律(グレゴリオ聖歌)に和声という概念を持ち込み、世俗歌曲、器楽曲といった表現メディアの変遷を経つつ機能と声という体系化されたシステムを築き上げ、そして完成された音楽語法を自らの手で崩壊させた。本論文で中心的に言及したヨーロッパ近代音楽の時代はまさにその“崩壊”の最中なのである。一方、ジャズも単旋律のブルースをオリジンとしつつ、100年にも満たない短期間で和声側面でヨーロッパ音楽の歩んできた生成から崩壊への道程を繰り返した。これにはヨーロッパ近代音楽がジャンルを越えてジャズに大きな影響を与えたと言っても過言ではない。他方、ヨーロッパ近代音楽はジャズ・フェノメノンという一大センセーションを巻き起こし、これは音楽学領域でも避けて通れない重要なファクターとなっている。ジャズがなければヨーロッパ近代音楽はおそらく違っ

た道に進んで行ったであろう。ジャズはもちろん現代（同時代）の作曲家にも大きな影響を及ぼし続けている。武満徹はデューク・エリントンの音楽から多くのことを吸収したと明言しているし、ベルント・アロイス・ツィンマーマンは1954年に作曲されたトランペット協奏曲“Nobody knows the trouble I see”や、彼の代表作であり20世紀に書かれた最も重要な作品との評価の高いオペラ『兵士たち』（1965）でジャズ・コンボそのものを通常のオーケストラと並置させた。旧ソヴィエト連邦時代のロシアでも、ロディオン・シCHEDリンやエディソン・デニソフといった実験的作曲家たちがジャズを引用した作品を発表し世間を驚かせた。

近年、音楽におけるノンジャンル化がさらに進んでいる。もはや単なるフェノメノンとしての「影響」の域を超えて、それらの境界線を引くことすら困難な状況となっている。しかし、だからこそ、ヨーロッパ近代音楽とジャズとの相互関係をこうしてあらためて見つめることが我々には求められているのではなかろうか。

引用楽譜一覧

譜例 1, 2) ビリー・テイラー, 古屋直己訳, 『ジャズ・ピアノの歴史』 音楽之友社 (1986)

譜例 3) [http://imslp.org/wiki/Children%27s_Corner_\(Debussy,_Claude\)](http://imslp.org/wiki/Children%27s_Corner_(Debussy,_Claude))

譜例 4) Edition Durand (1932) *コンデンススコア作成: 山本理人, 楽譜浄書: 小野貴史

譜例 5) ビリー・テイラー, 古屋直己訳, 『ジャズ・ピアノの歴史』 音楽之友社 (1986)

譜例 6) E.H. Morris (1946) *コンデンススコア作成: 山本理人, 楽譜浄書: 小野貴史

譜例 7) Edition. Eulenburg (1984) *コンデンススコア作成, 楽譜浄書: 小野貴史

譜例 8) Great Composer Series ③「デューク・エリントン」; 中央アート出版 (1992) *楽譜浄書: 小野貴史

参考文献

- 1) Igor Stravinsky, Robert Craft, “Memories and Commentaries”; University of California Press (1981)
- 2) エドワード・リー, 小木曾俊夫訳『ジャズ入門』; 音楽之友社 (1986)
- 3) Miles Davis, CD “On the Corner” (1972) ライナーノート; Sony/BMG Japan
- 4) Arnold Schoenberg, “Structural Functions of Harmony”; Faber and Faber (1948) / New Edition (1999)
- 5) George Russell, “The Lydian chromatic concept of tonal organization”; Concept Publications / 4th Edition (2001), 邦訳は布施明仁・梶本芳孝訳; A T N出版 (2006)
- 6) 酒井創, 『ガーシュウィン: 《ラプソディー・イン・ブルー》について』 上越教育大学研究紀要 19号 (1) pp.123-136 (1999)
- 7) 酒井創, 『ラヴェル《水の戯れ》についての考察』 上越教育大学研究紀要 24号 (2) pp.515-530 (2005)

(2009年12月17日 受付)

(2010年3月23日 受理)