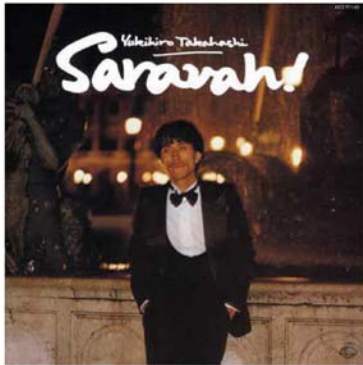


坂本龍一の演奏に見られるポリ・メトリックとノート・イネガル考察



先日私が YouTube にアップロードした動画は、坂本龍一がシンセを弾く「Elastic Dummy」のソロ部分の抜粋を譜例と併せて披露していた物でありまして、本曲オリジナルは高橋ユキヒロ（カタカナ時代）の1st ソロ・アルバム『Saravah!』収録の物からの模倣であります。1978年発売のアルバムであり乍ら今猶色褪せる事の無い充実した和声感を堪能できる物でありまして、そんな坂本龍一の《ブレ YMO》時代とも呼べるもう一つの節目である、リリィ&バイバイ・セッション・バンドというものもある物ですが、つい先日リリィが肺ガンで逝去したというニュースが飛び込んで来たのは記憶に新しい所であります。殊に世俗音楽方面にて顕著

なのは音色面にてやたらと時流に乗った装飾を施した場合、月日が経過する毎にその時流に乗った音は陳腐化してしまいいつしか耳に届く事すらも遠ざけてしまう物ですが、他方、そうした音色面の時流には乗らずにオーセンティックな音作りに終始して楽曲本体部分に手の込んだアレンジを施している物というのは錆び付かないというのも皮肉な側面であります。

人間というものは概して己が健康・健全であるほど自身の加齢や健康には無頓着である物ですが、ひとたびそれらを喪失すると途端に脆さが露わになってしまい、無力である様をまざまざと味わわされてしまうという酷な側面を見せつけられてしまう物でもありまして、人間の形体とは異なり音楽という姿が月日を経ても不変であればあるほど、生身の人間の脆さを痛感させられる事頻りです。音楽の産出・創出とは、先の様な「脆さ」を見せる人間から創られるのでありますが、疾病や加齢の前にはあまりに無力であるのが実に慚愧に堪えぬ側面がある物です。脆さを抱えている人間とて、脆さを見せぬ時というのは強靱なまでの力が漲る様にして横溢する姿を音として耳に届けてくれる物です。

器乐的習熟能力に於いて「脆さ」を招いてしまうのは、往々にして無知・未経験に伴う理解不足であります。楽音に対しては調性の音組織に倣う様に従順であることは固より、音高そのものよりも唄が随伴させる「歌詞」という言葉が音楽を理解させる動機であったりと、旋律に耽溺する前に歌詞の文語面に耽溺してしまうという側面を見せるのはそうした理解不足や未習熟に依る所が非常に大きなウェイトを占めている物です。概して「卑近」な音運びの旋律や和声感、及び聴き取りやすい拍節構造などを好んだりするのも特徴のひとつであると言えるでしょう。

今回、坂本龍一の演奏例を引き合いにして語るのは、「ポリ・メトリック」という構造についての事であるのですが、ややもすると一般には耳慣れないこの語句に関して約言するならば、ひと塊のリズム構造である「尺」に対して、その等しい尺に別個の異なる符割を強制的に充てる例の事があります。更に端的に言えば、《左手で三角を書き乍ら右手で四角を書く》様な物、とっていただければイメージを抱きやすい事でありましょう。

坂本龍一の演奏に関しては、聴き手の凡庸な器乐的な能力に均して解釈してしまってはならない部分が隠されているので、こうした側面を徹底的に分析する前に、その特徴的な部分を理解する上で必要となる様な前提を幾つか語っておこうかと思えます。

音符は表象でありメタファーでもある

例えば、楽曲の背景にあるメイン・ビートがシャッフルであるにも拘らず、ある楽器パートが2連符や4連符構造のリズムを強制的に固守する様なシーンを表わした左記 ex.1 の譜例の原型では、

ex. 1

無い演奏をする事が「通例」となっている物です。ですから、原型の譜例というのは ex.1 の「正」の譜例に見られる様に解釈して奏する事が望ましい物となるのです。処が、スウィング表記を深掘りして解釈し過ぎてしまい、ex.1 の「誤」で示した 2 小節目 1 拍目の様に、4 つの 16 分音符をも 8 分のスウィングがそのまま細分化させて、ニュー・ジャック・スウィングにあった様なハネた 16 分音符だと解釈してしまう人も稀に存在したりする物であります。然し乍らこうした不文律や暗黙のルールというのは現今のジャズ／ポピュラー界隈だけの事ではなくて、旧くは大バウハ (J.S. バウハ) の頃から顕在化していたのでもあったのです。

次の譜例 ex.2 の様な F・ショパンの『幻想即興曲』の左手の 3 連に対して右手の 16 分音符 (= 右手パートはいわば 4 連構造) などはポリ・メトリックを示す最たる例の一つであります。今回私が示した譜例は偶々この様に左手パートの連桁総てに 3 連音符を明示しておりますが、西洋音楽の通例は、こうした連音符は初めに現われる小節の拍頭だけ記して後は略記化する事が多く、本来在るべき歴時の中に記したパルスが詰まっている or 広がっているかでそれが連音符なのか単なる連桁なのか判断材料となる事もあります。8 分音符が 2 拍というパルスで書かれるとすれば、その 2 拍内に 8 分音符が通常ならば 4 つ書かれるのでありますが、この歴時を示す物理的な楽譜上の距離の中に、連音符の記載無しに 6 つの音が詰まって書かれていたとしたら、それは 1 拍 3 連が 2 組あって、それぞれの連音符同士の連桁が繋がっていて連符の数字が略記となっているのだと解釈するというのも通例である訳です。

ex. 2

F. Chopin Op. 66

記譜法の慣例

処が、時代を遡って中世にはどのような「通例」があったのかというと、3 拍子系統の記譜の通例と 2 拍子系統の記譜の通例がそれぞれ罷り通っていた事もあって一義的な解釈ができないという不文律を生じました。例えばそれらの 3 拍子系統と 2 拍子系統の記譜慣例化の実際が、楽曲演奏の

多様化に伴って表記面を便宜的に対応させるという二重の慣例化が横行していた訳です。西洋音楽の旧くからの記譜法に於けるリズム構造の慣例というのは、青島広志氏も自著『究極の楽典』76
 * 79頁に於いて、分母の異なる混合拍子に於ける「1拍の歴時の長さ」という観念という物を詳細に取り上げていて呉れているので是非とも手に取って読んでもらいたいと思う訳ですが、約言すれば次の様に語る事ができます。

拍子とは2拍子体系か3拍子体系に括られます。3拍子というのはテンポを速めると3つのパルスが一組の連なりに聞こえる様になり、その1組を複数欲する様になります。此所での欲求は人間が常に拍を「1・1・1・1……」と算えるよりも、少なくとも「1・2・1・2・1・2……」という風に採る方が簡便的であるからに外ありません。つまり、3拍子はテンポを速めると1拍3連を伴せた2拍子構造に聞こえるという風に変化するというのがリズムの基本的な楽典であります。しかし、連符表記という物は初期の段階では一般的ではなく、それらは概ね6/8・9/8・12/8拍子（これらは夫々順に2・3・4拍子体系）という風に体系化していた訳です。ですから6/8拍子は、パルスそのものは6拍子であろうともこれは「2拍子体系」の物である事を示すのです。

西洋音楽の記譜をめぐって理解する上で重要な事は、例えば混合拍子において「分母の異なる」拍子である変拍子を用いる事があった場合、それを次の譜例 ex.4 の様に例示してみますが、

ex.3

ex.3 原型は1小節毎に3/4拍子と6/8拍子が順に変るという慣例的な表記です。しかし当時の実際の演奏解釈の例を見れば瞭然ですが、6/8拍子の小節は実際には現今の記譜解釈に依る1拍3連と同様の歴時で演奏される事を意味するのです。

それは ex.4 に見られる拍子変更にも同様で、4/4拍子から12/8拍子へ変更される時に「L'istesso tempo」と注釈が振られるのは「1拍の長さが同じ」という事を意味しているのですが、現今社会に於て、この「1拍の長さ」という事を理解するのが肝となるのでこの辺りをもう少し詳述する事にしましょう。「L'istesso tempo」に音符の歴時の注釈を振った事で判り易いと思いますが、「先行小節の四分音符の歴時=後続小節の付点四分音符の歴時」という事を意味している物で、旧くはこうした解釈から立脚していた物だったのです。

ex.4

何故そうした解釈だったのかというと、6/8拍子というのは八分音符のパルスが6つある6拍子ではあるものの、これは結果的には「2拍子」に括られる

リズム体系でありまして、3/4拍子のテンポを速めると3音の連なりが一組と聞こえる事でそのひと纏まりを1拍子と採る様に解釈すると、これは結果的に3/8拍子という解釈になる訳です。そのまとまりが連なる事で6/8拍子を形成してしまう訳で、仮に基の3/4拍子が3小節単位の拍節構造を持つ楽曲でしたら、この曲のテンポを速めれば9/8拍子として聞く事も可能でありましょうが、概して3/4拍子のテンポを速めると6/8拍子系統になるというのは先述の通りこうした所以であります。

加えて、旧くの記譜体系というのは、先の譜例 ex.4 の様に見られる拍子構造が3/4と6/8を交互に入れ替えようとも、「小節」から捉えてみれば3/4拍子は小節を3分割しているに過ぎず、他方6/8拍子は小節を2分割している構造として、小節体系を保つ事に主眼を置いている為に、小節を3分割しようが2分割しようが「拍」は同じ歴時だと見なされる訳です。即ち、ex.4が意味する物は、後続の12/8拍子の各連桁（8分音符3つ）は先行小節の1拍と同じ歴時となる（同じ物理的

時間) という風に理解される物なのであります。

現今の記譜法は注釈が与えられない限りは「音符の歴時」こそが主体にあるため、それこそプログラム界隈にあるあらゆる拍子が混淆とする変拍子の楽曲に於ては、こうした古典由来の解釈とは異なり、音符の歴時そのものが主体であり、西洋音楽としてこの様に变化して来ているのですが、このような記譜の不文律というのは大バッハ、C.P.E. バッハの頃でもごく普通に存在し、連符の記譜がこうした側面を中和させてきた物でもあるでしょう。旧来の記譜法では、付点音符の解釈ですら記譜通りには行かない解釈もあったので、3連符由来のスウィング感を出しているのに付点音符で示されたりなども珍しくは無いのが実状だったのであります。

例えば次の ex.5 のコレッリの例を見れば、連符たる音形を下声部の4拍子が下支えするかの様に異なる拍子記号が上下に与えられてはいるものの、下声部の4/4拍子は本来は ex.5 の最下部に記した付点を付した表記として然るべき物であります。楽譜編集ソフトに於いてこうした例を「再現」するとなると、通常の編集とは異なる作業が禍いしたり、時には好奇心を高めてくれたりもする物ですが、記譜に於ける慣例と不文律という歴史を鑑みつつ、現今社会の記譜の在り方と、それらをどのように拝戴して己が用いるべきスタイルはどういう記譜に準拠した物であるのか、という事を明確に知っておく必要がありますし、こうし

た処に多義性を具備記譜スタイルに自身うのは言う迄もありて音楽を理解せねば現今の音楽社会にを貫いて記譜すべきで書くべきか否かとシーンは必ずある事「ジャズ・ワルツ」ともののテンポが若干

ex.5

The image shows two musical staves. The top staff is in treble clef with a 12/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with a 4/4 time signature. A green arrow points from the 4/4 time signature to a 12/8 time signature below it.

ておかないと、新旧異なるの無学さが打ち拉がれてしまますので細心の注意を払ならないのであります。

於いても、シャッフル表記か、それとも12/8拍子体系いう事で作者本人が葛藤するでしょう。殊にジャズ方面の呼ばれるそれは、3拍子その速い為、その3つの連なりが

1つの拍子という拍節感を持っている事も珍しくありません。処がビル・エヴァンスなどは3つ一組のバスの連なりに対してヘミオラを施すように2連符や4連符を充てて奏する事もありますし、ジャズ・ワルツの場合はとても多様な拍節構造という物を見出す事が出来る物です。

小節主体と音符主体

扱て、現在の記譜法は小節主体ではなく、音符主体であります。ですから分母の異なる拍子へ転じたとしても、音符の音価こそが物理的な時間が絶対的であるため、よほどの注釈や特定のスタイルを狙った物でない限りは、音符主体で読む事が適切な例でありましょうが、その対象がどういう物であるかという事は留意しておく必要があるかと思ひます。

先の、旧来の分母が異なる拍子へ点ずる時の「Listesso tempo」が指し示す、「先行小節の1拍＝後続小節の1拍」という概念は、こうした言葉の注釈よりも、音符の歴時をイコールで示した方が更に判り易いという側面もあって、現在でもメトリック・インターチェンジの際には使われる事も多々有ります。

例えば、嘗て私がジェントル・ジャイアント (以下 GG) のアルバム『Three Friends』収録の「Schooldays」を語った時には「メトリック・インターチェンジ」という名称そのものまでは明示せずに語っていた物でしたが、語る順序があつての事なので、過去の記事も新しい記事も同一視して欲しくはないので注意が必要なのですが、先の曲「Schooldays」の中盤では、先行するテンポ構造の8分音符5つ分のバスの後続の非常にゆっくりとしたテンポに点ずる部分のその1拍が、等し

い歴時となっている訳で、これはメトリック・インターチェンジとなるのです。テンポがゆっくりとなった時の1拍5連ひとつのバルスが、後続の元のテンポに戻る時の八分音符に等しくなる物なので、興味のある方は是非とも聴いてみると宜しいでしょう。

亦、先日私が Twitter で呟いていた、8分音符のバルスに対しての2拍7連音符の拍節構造というのも、異なるバルス構造が「絡み合う」様にして時間を横切る事となるので、スピード感が増す様に聞こえる事もあるかと思えます。同様に、次の ex.6 の3声部の例を見れば更に瞭然ですが、拍頭を除けば各声部が同時に鳴る事は無く音符が舐めき合う様にして耳に届く事になる訳で、そのスピード感たるや錚々たる物となる事でしょう。



尚、余談ですが、先日私が Twitter にて呟いた内容に、Google の CM にて井上陽水の「夢の中へ」

ex. 7



をカバーする曲のテンポと拍節感を耳にして私の脳裡には8分音符と2拍7連が交錯し合うというポリ・メトリック構造を映じたという物がありました。これも次の ex.7 に見られる様にポリ・メトリックという異なる拍節構造を同時に押し込めるという事を表わす典型的な例であります。

ベートーヴェン前後

これらの様な銜いの要素をふんだんに含んだポリ・メトリックという技法には、演奏する人も聴く側も異なるビートを同時に把握していなければ、己が体現した事のない符割や拍節感を即断する事は難儀する事でありましょう。こうした拍節感の体得の重要性を語る事を目的としているのが今回の記事の主旨であるのは勿論、楽譜の歴史からすると、記譜における符割のそれと実際に奏する物とは異なる解釈をする必要があるという記譜が横行していた時代もあったりするの亦是音楽の歴史なのであります。そうした「不文律」を踏まえつつ、共通理解に依ってやり過ごしてきた時代があった訳ですが、これは時代を経えようと当時の解釈が現代のそれとは乖離する事も起り得る訳であります。ですので、古い楽譜を見てそのまま現代の解釈で奏してしまう事はなるべく避けなければいけないのですが、一般的にはベートーヴェンの前後で記譜は大きく変わる物と謂われます。ベートーヴェン以後ならば概ね現今社会に近くなって来るという訳であります。

そうした不文律は旧き音楽社会のみならず、現在でもシーンに依っては慣習的に横行してまいります。ベートーヴェン以前は疎か大バッハの時代でも音楽の歴史から見れば然程古い時代ではなく、普遍的に取扱っている事で、昔の不文律も今猶再現しているシーンなど珍しくありませんし、当時の音楽的解釈を深く洞察する事が不可避である以上は、不文律も相容れない様では己の主観に依って音楽解釈を大きく歪めてしまう可能性が高くなる訳ですから、顰に倣うのは至極当然とも謂えるでしょう。

口承が背景にあった音符の歴時

記譜法の歴史からすれば 1000 年も前に、音高は指定されようとも音価（歴時）の部分は記譜されずこちらは口承だった訳ですので、リズム面には某かの「慣例」が横行する様になったのは自然な流れであった事でしょう。それゆえに、現今社会における「数学的」な程に正確な音符の解釈は、場合によっては当時の演奏解釈を再現しない事となってしまう、これがジレンマとなる訳です。大

バッハの頃ですら先述にあるリズム面の慣例となっていた不文律は存在し、C.P.E. バッハもそれを受け継ぐという不文律は往々にしてある物です。単に年月の隔たりで見れば太古の昔に思える時代のそれも音楽的な世界から鑑みれば大バッハの時代など然程遠い時代ではないにも拘らず（※実際には遠い昔の時代であるにせよ、大バッハの残した功績が時間を縮めてしまうという意味でもあります）、過去の慣例を現今社会特に音楽に於て同列視する事だけは避けねばならない事でもあります。

何はともあれ、現今の音楽教育というのは、それが義務教育課程であれば猶の事、旧来の記譜の慣例を最初に学ぶ事はしない訳であります。専門教育の課程に於いて旧来の記譜や慣例を習得する訳でありまして、音楽を専門に習わなかった人からすれば、一般的に目に触れる物を是認し、目に触れない物を否認する傾向が強くなる為に、目につきにくい物ほど猜疑の目を向けられ易い物でもあるため人に拠っては肩身の狭い思いをする人もおられるかもしれませぬ。が、しかし、音楽に於ける慣例や不文律の歴史というのは世俗音楽界限にある連中こそ本来なら深く知る必要があると思え、己の狭量な知識がいつしか音楽観をも歪めてしまい、後に続く者に覆轍を踏ませる事が往々にして起こるのは今に始まった事ではありません。

付点をわざと長く読んだり、逆付点の後続音は、その次の後続音まで律儀に目一杯の音価で繋がる事は稀なので休符を附したりなど、色んな演奏解釈があった中で、ノート・イネガルなどもそうした体系で生じていた訳であります。

そうすると、一義的に読む事の出来ない楽譜から多くの揺さぶりをかけた解釈が必要になる事もある訳でして、こうした読譜と演奏の実際に於て読み手（奏者）はバリエーションが増える事を意味する訳です。そうした時を経れば音楽的な「糧」を得るのでありまして、単に楽譜を愚直な迄に紋切り型に読む事だけの人とは音楽的な意味でも大きな差があると言える訳です。こういう側面を理解した上で、楽譜に提示されるだけの紋切り型&一義的解釈で済ませるばかりではなく、楽譜の表記から深部を読み取ろうとする能力を身に付ける事も重要となる訳です。現今の楽譜の読み方ばかりに飲み込まれてしまうだけの読譜能力だけでは陥穽に陥る事もしばしばである、という風に捉えて欲しいのです。

多様化するリズム

扱て、漸く本題となる訳ですが、冒頭で例示する「Elastic Dummy」という曲を用いて私が今回表わしている部分で特に声高に語りたい部分というのが、YouTube にアップした譜例の 2 小節目に記した、単声部で書いているにも拘らず上声部に 5 連符を用いて同一拍の下声部に 4 連符を充てている部分。これが、ポリ・メトリックたる大きな特長を挙げている部分なのですが、私の記譜のみならず本曲の演奏が、こうして記譜して然るべき非常に味わいのある演奏であるからこそこの様に取り上げているのであります。勿論今回は坂本龍一のみならず世俗音楽界限の曲を紹介し乍ら、そうしたリズム面の重要性をあらためて触れようとしているのであります。

結論から言えば先の「Elastic Dummy」の当該部分というのは、8 分音符のリズムを感じ乍らそれに飲まれない様に 1 拍 5 連を刻むリズムで奏する、というのが最大のポイントなのです。故に、その「飲み込まれない」為の重し付けとして、上声部と下声部に分けた音符で表わした訳なのですが、その辺りは順に説明して行きますのでご容赦を。

扱て一般的な音楽シーンに於て（※西洋音楽界限とは別のシーンという意）、よほど熟知していない限りはノート・イネガルや前述の様なポリ・メトリック構造に関して学ぶ事は稀だと思います。音楽教育の側面から鑑みれば、音符の音価こそが主体であって然るべきですから学ぶ順序が違うのは先述にある通りです。

俗間に於てはそれくらい取扱われる事が少ないであろう、そうした例から学ぶ事は多いので私はこの様に述べている訳ですが、我々はひとたび楽器演奏の熟達度を増す毎に、簡便的な記譜とい

う物に対して「深読み」をする様になります。それは演奏解釈の為の深読みでもある訳ですが、殆どの場合楽曲における記譜というのは「均されて」書かれていますのでありますが、細かな表現が記譜という大枠に埋没させられてしまっているケースなど多々ある物です。テンポが均一なシーケンサーを母体にして演奏するのは稀な例であり、多くの人間的な実演というものは呼吸感や揺れなど多くの装飾的な表情を纏う物でありまして、そこに醍醐味という物が生じます。

西洋音楽だけに限らずとも世俗音楽界隈とて、ひとたび誰かが或る楽曲のカヴァー演奏をしたとして、オリジナルを深く堪能する人からすれば演奏の違いなどは峻別が可能に違いを即座に聴き分け吟味する事でありましょう。概ねオリジナルを超越する様な演奏に遭遇しないのも大きな特徴かと思えます。そうした違いというのは、譜面《ふづら》上には表われない異なる人が弾く事の演奏の揺れや表現の違いが差異感となって表れるのは至極当然の事ですが、この至極当然という部分が楽譜では均されて記譜される事が大半なのであります。まあ、ブライアン・ファーニホウの様な奏者の独自解釈を許さぬかの様に厳格な記譜というものも存在する訳ですが、ファーニホウの様に極端ではなくとも、平常とは異なる様な形で見掛ける様な記譜というのは往々にして作者が多義的な解釈を許容せず細かく指定している場合が考えられる物で、こうしたケースもそう珍しくはない物です。

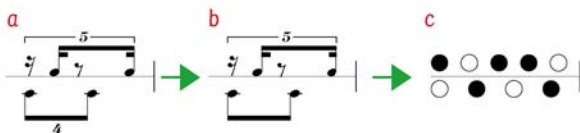
何度も言う様ですが 1000 年前に記譜法が始まり、そこでは音高は示しても音価を示さなかったのが最初期。一つの音に対しての装飾的な技法は口承だった訳ですから、後に続く者は大変だったかと思えます。無論我々も亦、そうした先蹤を知らず識らずの内に利用して来た上で最後尾に続く者たちと謂えるのでありましょうが。

記譜法という物は、譜面そのものは簡便的に書かれ乍らも楽譜の読み手（＝奏者）がそこに「重み付け」を行なって演奏するという方が音楽史に於ては過去に遡るほど、奏者の解釈に重きを置いた物でもあったのです。ターン、モルデントやブラルトリラーと呼ばれる記号など最たる物ですが、それらの様な演奏記号が多用される背景には、楽譜を読み取る奏者が奏者毎に微妙に異なるのを許容していたのは、旧くは作者の地位よりも奏者の地位が高かった事もひとつの要因である事でしょう。ある程度の共通認識としては具備し乍らも、各人が備えている呼吸感や脈拍が全く同じ訳ではない様にそこから個性が生じます。それに随伴する様にして物理的な速度の違いや音量の違いなどが生じて来る様にもなる訳です。

こうした演奏上の「慣習」を通り一遍学んでも、多くの人は紋切り型な理解や一義的な捉え方をしてしまうものです。また、そうした短絡的な理解に陥らない人でも、簡便的な記譜ありきで、実演にて己が異なる解釈の重し付けを行なう、というスタンスを採る人も居ます。色んな人を対象にしつつ、それらの人になるべく「共通理解」で収まる様に書いてあるのが楽譜の大枠の姿であると謂えるでしょう。然し乍ら今回は、「共通理解」に埋没してはいけない楽譜の捉え方を主旨としているのであります。

そうした前提を踏まえた上で、「Elastic Dummy」の当該部分を語る事にしますが、それが次の ex.8 に見られるリズム構造となります。私が YouTube にて表わした当該部分の符割の構造は ex.8a の物で、上声部はアタマ抜ききの 5 連符に対して下声部は「4 連符」としておりますが、この 4 連符

ex. 8



自体には特別な意味は然程持たせてはならず、実際には連符表記を外した 8 分音符の連符と何ら変わりない物として解釈可能な物です。とはいえ、ex.8b の様に下声部に連符表記を無くしてしまうと、上の 5 連符に釣られた上での「重し付

けのある8分音符」という風に錯誤してもらいたくない為に態々4連符として振ったのであります。その4連符とて実際には音の数は「2連符」なのですから何故2連符表記にしなかったのだ！？と思われるかもしれませんが、2連符表記としてしまうと、上声部の1拍5連に対して恰も半分の歴時の2拍5連が由来となっている処のバルス2つ分だと錯誤されても困るので、《16分音符のバルス4つ分の4連符》なのだと、当てこすりの様に態々書いている訳です。

無論、拍に対してきちんと間隔が整列されている様にして書かれていれば、連符の数字がなくとも何となくは伝わる物なので、前後の音符の「拍」をきちんと確認していれば、2拍5連やら他の連符に錯誤する事は無いとは思いますが、読み手の器楽的経験まで勘案した場合、器楽的経験の浅い人にも咀嚼して表わす様にして明記しているのが下声部にある4連符という表記を附した理由であります。加えて、揺れ幅の大きい多義的な解釈を許容したく無いが為の表記なのでもあるのです。

上下二声部に表わして書いたその発音構造をバルス状にして表わしたのが ex.8c の例であります。白丸が発音を表わす物ですので、視覚的に見ると上下共に先の例の様なバルス構造となっている訳です。こうして図示されている様に、拍頭こそは上下揃っているのは至極当然であります。下声部の2つ目の発音部は、上声部のバルス3・4個目の間にあるという事を示すのですから、仮に上声部の5連符のリズムがヨレて、下声部の8分音符に等しい歴時に「吸着」してしまう様な演奏になると、自ずと上声部の5連符観というのは失われる訳ですし、同様に、下声部2つ目の発音部が上声部5連符のリズムに吸着する様な事があれば、下声部の折角の律動観は喪失する訳です。

ポリ・メトリックで得られる律動観の最大の醍醐味というのは、他の律動観に埋没しない事が肝要となるので、演奏者からしてみれば、他の伴奏を耳にし乍ら二種のメトリック構造を意識する事が必要となる訳です。例えば1拍子毎にクリックの鳴るメトロノームに対して16分音符を奏するというのは、1つのリズムに対して別の1種のリズムを奏するだけで済む訳ですが、1つのリズム構造というのはこの場合「小節」こそが総てであり、1つの観念に対して別の「2種」のリズムを奏さなければポリ・メトリックというのは実現しない訳なのです。

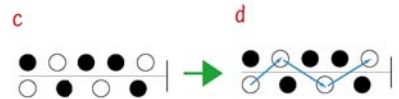
他人の演奏に対して埋没する事なく自身の別種の律動を強行するのも難しい事ですが、それを一人でやってのけるという事は殊更難しいという事があらためて理解できる事でしょう。ですから、F. ショパンの「幻想即興曲」の左手3連に対して右手の16分音符というのが難しいというのもそうした所以であります。

但し、右手と左手という神経経路が別の物であっても、夫々が別の律動を奏するというにはある程度強化されるとそうしたリズム感の体得は決して不可能な事ではありません。むしろ、連続した卑近なリズムを利き手に遣らせて、脳の深部を経由せずに最短経路で「乍らのリズム」を出すかの様な感じで演奏し乍ら、もう一つの手で他のメトリックを刻むという感覚で奏する方が巧く行くかと思えます。そういう面から鑑みると、坂本龍一がこの「Elastic Dummy」での当該部分を両手で弾いているのかどうかは知る由もありませんが、これを片手で弾き切る事も難しい事ではないでしょう。然し乍ら、このポリ・メトリック感（8分音符のリズムを奏で乍ら1拍5連を刻む感覚）を片手で演出していたとしたら、それはもっと高次な事をやってのけている（両手の方が楽）という事を同時に知っておく必要があるかと思えます。

「Elastic Dummy」のシンセ・ソロは、それこそハーブのフレーズに似た跳躍をシンセに投影させているのであろうと思いますが、その「ハーブ感」を態と見せているのが、今回私が譜例で表わした連符の構造でもある訳です。ですから連符鉤もクランク状の鉤を態々振って、左右の手の感じを出しているのですが、実際に坂本龍一がこの様に両手で演奏しているとは私は思いません。おそらく片手でやってのけているとは思いますが、唯、狙いとしてハーブ感の演出と8分音符のバルス忘却の彼方に葬らない感じを常に意識する為に、1拍5連が上声部に現われようと常に8分音符を

意識している事を指し示す為の、上下の声部に分けた表記だという事を理解してもらいたい訳です。

また、次の例のバルス構造に見られる「白丸」こそが発音する部分であるので、ex.8d が図示するように水色の矢印を追う様にして奏してほしいという事があらためてお判りになるかと思えます。4連構造と5連構造であるリズム構造の折衷感を伴う、凸凹感を備えた歪つなりズムであるとしても、それは単にミスに依って生じた不均等なりズムなのではなく、高次なりズム感に依って形成されたリズムなので、これこそがまさにノート・イネガルという技法の象徴的な姿なのであります。無論、このようなポリ・メトリック感が聴き手に備わっていなければ、単に不揃いなリズムという風に感得してしまうのは致し方ない事でありましょう。何故なら、音楽的体系は身の丈に合った物しか味わう事ができないからです。また、机上の理論を学んだだけに依る思弁にて体得を実現できる物でもないのが器楽的習熟であります。学問を突き詰めて、それこそ象牙の塔にて思弁的に追究しようとも、本を読むだけで楽器が弾ける様になる訳ではありませんし、音楽の技法を学ぶ上でも思弁だけでは到達し得ない側面をあらためて実感し乍ら音楽を傾聴してもらいたい物です。



8分音符を刻み乍ら1拍5連というのは確かに大変難しい物ですし、シャッフルを刻み乍ら16分音符を刻むという事も大変だというのはお判りになるかと思えます。5連符というリズムの体得は、実際には色々な演奏にて確認する事はできるのですが、肝心の楽譜の側が5連符を反映させる事なく表記してしまっているのです、そのような楽譜を愚直に読んでしまう人のリズム感が本来のリズムを忘れてしまって、原曲をきちんと反映していない方の楽譜に捉われ過ぎてしまっているという例も少なくはないのです。そうしたリズムの難しい方に重きを置いて演奏をしてしまうと、ポリ・メトリック感を演出する必要があるシーンに於て注力する方のリズムに己が屈伏するという事になる訳でありまして、こうした状況は単に己の拙劣たる部分が高次のハードルを飛び越える事が出来ずに卑近な所に収まってしまっているという事を同時に意味する事となります。とはいえ自分可愛さに甘んじて、こうした体得をせずには等閑にしてしまう連中も存在する訳です。概ね技量や知識も拙劣なのにプライドばかりが高い人は失敗を怖れるがあまりにこうした処に甘んじてしまう人も少なくはないようですが、自身が到達できぬ領域を知る事が出来る訳もなく、本来なら耳にした音を自身の能力に均してしまう事になる訳ですから、茲での例に置き換えるならば、5連符の体得が出来なかった者が5連符を耳にしても某かの別のリズム体系だと勝手に解釈してしまうという、己の拙劣さに丸め込まれてしまっている事にも気付かぬ陥穽に陥る様になる訳です。

5連符の、そのバルス5つ分総てのバルスを発音させるという連なりで奏するならば然程難しい物ではないでしょう。特に「五指」が備わっていれば、それに伴う運指を平滑に1拍に押し込めれば良いのですからこれに関しては特に難しい物ではないでしょう。

5連符のリズムに於ては過去にも色々語って来たので今改めて詳述する事は避けますが、もっと多様な5連符の体得がなければ、本来の5連符の深みを知る事は出来ないでありましょう。例えば5連符とはいえ5つのバルスの歴時が1:4の音形の場合、実際には後発の「4」は5連符のバルス4つ分の音価なのでから2音があるものに過ぎません。それは5連符で示される多様なリズムのひとつとなるのありまして、先の譜例 ex.8 で示した「Elastic Dummy」のシンセ・ソロの当該部のアタマ抜き5連符は最たるモノです。例えば5連符というリズムの体得の前に他の卑近なりズムに飲み込まれてしまう様な感覚しか持たせていない様な人であれば、このようなアタマ抜き5連符を意識するという事は到底無理筋であると思ふ訳です。飲み込まれない様に5連符を意識しながらも、所謂「卑近」というか、誰もが脳裡に映じ易い4分音符のそれこそ4 on the floor 系統のキック4つ打ちや、8分音符のフレーズなどを念頭に置き乍ら他のリズムを奏するという事は難易度の

高い物だという事をあらためて知った上で、5連符の体得の次に、ポリ・メトリック感のある別種のリズムを己の独力で奏するというのはあらためて注目すべきと私は述べたいのであります。

イネガルにある、5連符のルレのリズム（←詳細を知りたい方はブログ内検索を）の感じを体得したければ、細野晴臣のソロ・アルバム『泰安洋行』収録の「蝶々 San」の林立夫のドラム・フレーズが参考になるでしょうし、また、こうしたルレのリズムは聴き手や採譜者によってはそれを「3連符系統のシャッフル」として判断してしまう様な事も考えられる為、シャッフル系統のリズムとて易々と楽譜を信じてはいけないうシーンなど往々にしてある物です。3連のシャッフルとて場合に依っては付点音符（＝付点8分音符＋16分音符という、16分音符のバルス3：1の構造）で表記されてしまっている楽譜すら遭遇する事など珍しくもありませんので。

シャッフルのスウィング感や平滑した8分音符などが混在する様な演奏というのは西洋音楽界限では多い物です。こうした由来はやはり、楽譜表記の揺れや多様な「歪つ感」を備える様な表現力を求められた歴史的背景が一因となっているのでありましようが、ジャズ／ポピュラー音楽界限における、徹頭徹尾シャッフル表記を許容できる様な音楽が実際には少ないというのが実状であると思います。

例えば、アニメ「巨人の星」のオープニング・テーマ曲など最たる例だと思うのですが、本曲の原譜は扱置き私が採譜するならば、この曲はシャッフル表記（＝つまり平滑した8分音符の連桁が実際には3連符2：1の注釈付きの指定）をせずに、平時の3連音符をそのままに、3連符主体に依るスウィング感を主体にして表記しようと企図する事でありましよう。しかし、この曲の歌唱部は実際には非常に多様な符割で表わす必要があると私は感ずるのですが、主体となる伴奏が3連のスウィング感が主なので、3連符主体か12/8拍子で書く人が大半でありましよう。3連符主体の表記として前提に仮定した場合、例えば次に記す「血の汗流せ 涙を拭くな」という歌唱部分では、概ね次の譜例 ex.8 の様に「均して」表記してしまう事でありましようし、恐らく多くの読み手の方も、この表記を否定する事なく受け入れる事と思います。

然し乍ら、この「血の汗流せ 涙を拭くな」という歌唱部分の実際の演奏を採譜するとなると、次の ex.9 の方が、より適切な表記になるのであります。これは YouTube で譜例をアップロードできる様に敢えて初音ミクに唄わせた簡易的なデモにしていますが、楽譜の方が重要な意味を持って居りますので、初音ミクの方はどうでもよいのでその辺りはご容赦願いたいと思います（笑）。

扱て、YouTube で確認できる ex.9 ですが、5連符の1：4のバルス構造や、16分音符1：3のスコッチ・スナップである「逆付点」の形、3連符の1：2のバルス構造など多様に混在しているのがお判りいただける事でしょう。これらのバルス構造は細くなる程、音と音の物理的な時間が「詰まる」訳ですので、「涙を拭くな」の「ナミ」の部分は、少々歌詞の言葉に重みを与えない様なリズムで採り乍ら、直後の「拭くな」の「フク」の部分では5連符の1：4バルス構造を用いる為、その詰まった感が「吐き捨てる」様な感が演出されるのがお判りいただけるでしょうか。吐き捨てたい感じと、中庸であり乍ら若干詰まる感じ、或いはゆったりと3連を乗る感じという使い分けが生じているのでありまして、ex.9b の様に、平滑な3連スウィングを基として理解してしまっ

ex.9b



際の演奏もこうした簡易的な記譜通りに済ませてしまったら実に味気ない演奏になってしまい、表現が活かされなくなってしまいます。

「巨人の星」のオープニング曲であれば大概の人なら知っているような曲ですし、深く曲を聴いた事がなくとも、日本語の実際の多様なリズムと唄が表現している多様な言葉のリズムの振れ具合を我々は曲の「個性」として初めて曲と遭遇した時から無意識にその「個性」を感じ取っている筈なのです。その「個性」を実演奏通りに記譜するとなると、ex.9の譜例の方がex.9bよりも遥かに近い物となる訳です。曲を深く知っている人からすれば、何も「巨人の星」であろうとなかろうと、簡易的な音符を愚直に演奏しただけの演奏からは却って「違和」を感じることが多く、それ故オリジナルの良さや価値が高まるのであります。



然し乍ら、西洋音楽というのはある意味では「カバー」曲が数えきれぬ程「再現」される訳です。それが世俗音楽のそれとは違って「やっぱりオリジナル（初演）に勝るモノはない」という風を感じる事が極めて少ないのは、楽譜の皮相的な部分からは感ずる事のできない楽曲の築き上げた歴史的な側面を忘れる事なく細部に亘って演奏解釈を突き詰めているからこそ、後世まで残るのであります。尚、余談ではありますが、ex.9bに用いている連符鉤の括り方は世俗音楽形式で、ex.9の連符鉤の括り方は西洋音楽系統のそれだという処も感じ取っていただきたい部分ではあります。

5連符を伴うポリ・メトリックの話題をこうして語ったついでに折角なので、8分音符や16分音符のビートを意識し乍ら5連符を体得する上で好例となる楽曲をレコメンドしておきましょう。今から丁度30年前になる1986年に発売されたフィッシュボーンのアльバム『In Your Face』収録の「Knock It」を聴いてもらう事としましょう。YouTubeにもアップされていたのでそれを参考にしていただきたいのですが、冒頭のドラムのフィルイン直後のスラップによるベース・リフの1小節目1拍目は5連符のバルス4:1のサムピングとブルであります。直後の2拍目は付点16分音符のサムピングとブルを経て2拍目の八分ウラという風になっているのです。

このベース・リフ冒頭1小節目1拍目は、終始5連符で奏している訳ではなく、更に弾みを付けた様にハネた16分やら16分3連スウィング形のものやら、とにかく重し付けをして奏している事だけは判ります。付点部分として聴かせたい音をとりわけ音価を長く採ろうとしているのは明白であり、その後の2拍目の拍頭が現われる時までの音価の短さというのは「吐き捨て」観が備わる感じがあるのは恐らく日本人だろうと外国人だろうと似た感覚を持っているのだと思います。然し乍ら本曲とて、楽譜にて通例的な表記を施した場合は、九分九厘、付点8分と16分音符による符割で表記される事でありましょう。

そうした簡便的な「大人の事情」を予測しうる状況を、学び取る側がそれに対して杓子定規に甘んじてしまうだけではいけないと思います。勿論、間違いではないのですから与えられる情報や知識の全てを信用するなど迄は言いませんが、実演とは一義的ではないという事を思い知った上で、ほんの少しでも疑ってかかったり斜に構えるだけでも知識の獲得には幅が備わる訳です。勿論きちんと身に付くのは身の丈に則した物なのですが、少々背伸びをして得た知識が、能力を手繰り寄せる様に向上させてくれる事も往々にしてある訳です。音楽を学ぶ上で、多義的な側面はとことん比較し乍ら深く突き詰めて行く事が重要な事なのであります。

ポリ・メトリックの様な複雑なリズム体系など、それまで知覚の外にあったかの様な人からす

れば全くの埒外の音楽的感覚である筈で、人に依ってはその余りの乖離的な状況を嘲弄するかの様に忌避するかもしれませんが。とはいえこうした埒外とも思える様な側面を体得する事が何故重要なのか！？ という事を最後に語っておく事にしましょう。

声楽を除いて、我々は楽器を取扱う訳ですから、身体とは別の、それこそ「埒外」の物体を用いて演奏する訳です。そんな物体を携える以前など、我々は二足歩行もままならず、身体が邪魔とも思ってしまうかの様に己の思う様に物事が巧く運ばないのをどうにか周囲の大人がサポートしてくれている状況から手足を意のままに操れる様になり、音楽面ではその後楽器の習得がある訳です。無論これらの多くは身体的ハンディキャップを抱えていない事が前提となる例ではありますが。

扱って、そこで身体的ハンディキャップを抱える後天的なジレンマのひとつの例を取り上げてみましょう。例えば交通事故で体の一部を無くしてしまった人の例ですが、そうした人達は、無くしてしまった部分の痛みを感じる夢を見たり、痛みの錯誤として現われる事が往々にしてある様です。壊死したり欠損したりした部位はすでに機能しないにも拘らず。

例えば、ドラマーなど顕著だと思いますが、スティック（棒）に意志を持たせるかの様に、身体の一部かの様にまさに「人馬一体」の様に操る人がおりますが、こうした人達も、人体の外にある外部の物体を一体化させた意志を持たせているからが故の「一体化」なのであって、人間の意志というのは不思議な物で、本来無い物に意味を持たせる事で、何らかの意味やメッセージの隠喩（ニメタファー）として持たせるのが顕著なのでありまして、その顕著な例が芸術なのであります。ですから、5連符が埒外だった人からすればそれを体得する事で、従来は見過ごしていた「空っぽ」と思っていた空間に多くの意味を持っている or 持たせる事に気付くのです。

体得をしてしまうと「意味のある」行動として反映されて来るので、意味の有る物が既知の物と強化されて更に発展する様になるのです。これは律動方面ばかりでなく音高でもそうなのですが、与えられた尺度だけで甘んじてしまう様な人には、多くの「意味」を見出せない処に収まってしまいう物でもあるのです。少なくともそうならぬ様に音楽を探究するには、多義的な側面を追究する事が必要なのでありまして、卑近な方面に甘んじてしまう人には見える物が少ないでしょうし見過ごしている事も多くあるのが実態なのであります。こういう陥穽が矮小な感性として築き上げられぬ様に精進しなくてはならないのだとあらためて思うのであります。

ですから、埒外と思える様な所に音を見出す、観ずる、それを認識する前に提供する側はきちんと音を出して届けてくれている訳です。埒外と思っていた律動が決して単なる歪つて失敗例かの様な演奏ではないという事を改めて認識できる様に精進しなくてはならないのであります。