

ブルース研究(1)

YUKAWA, Arata / 湯川, 新

(出版者 / Publisher)

法政大学社会学部学会

(雑誌名 / Journal or Publication Title)

Society and labour / 社会労働研究

(巻 / Volume)

30

(号 / Number)

3・4

(開始ページ / Start Page)

27

(終了ページ / End Page)

58

(発行年 / Year)

1984-03-20

(URL)

<https://doi.org/10.15002/00006310>

ブルース研究(1)

湯川 新

1

「ブルースとは何か」、「ブルースをどう作るか」と問われたときのブルースマンたちの答は奇妙に一致している。これは一考に値する事実と思われるが、左記に二、三、その具体例を挙げておこう。

「夜、あなたが床についても寝れないで一晩中寝返りを打つ。どうしたんだらう。ブルースにとりつかれたんだ。朝、あんたが起きてベッドに腰かけていると、そこにあんたの両親、兄弟、亭主、女房、恋人か誰かがやって来たとしよう。そのとき、そいつがあんたに悪さをしたわけでもないのに、何もしゃべる気になれない。どうしたのか、ブルースにとりつかれたんだ」(ハーディ・レッドベター)(注1)

「ブルースを書くなんて勉強できるもんじゃない。ブルースは感じるものだ。ブルースは——ときには雨の日、重い霧の日に——陥こんじまう気分さ。おれがルイジアナの湿地に何時間もはいつくばっていた時味わった気分そのも

のだ」(クラレンス・ウィリアムズ)(注2)

「俺の演奏する音楽は、空気のなかから出てくるんだよ。聞えてくるのさ、いい音が。俺がうたったブルースはもとブルースでできていたんだ。俺はそれをまとめて俺自身のブルースにしたてあげる。ぶらついたり車にのってると、ブルースのほうから俺のところへやってくるのさ。俺はそれをしっかり頭のなかにしまいこんでおく。そして家に帰ったらギターをとりあげて弾くんだ」(ロバート・ビート・ウィリアムズ)(注3)

かれらは問いたいにして、ブルースの音楽言語にふれるような答えかたをしなない。かれらの発言で興味深いのは、ブルースが個人として抱えている苦境や不幸や悲しみと結びついた「気分」であって、しかもそうした「気分」が、ある意味で無造作に、自ずとブルースとして表現されてしまう、という点である(注4)。このように無造作に表現され、作られてしまう「空気のなかから出てくる」ブルースは、言葉だけが即興的に作られたもので、メロディは他人のものであるかもしれない。その逆の可能性もあろう。或いは、前の自分の曲のたんなるバリエーションかもしれない。詞のスタンザの或る部分だけがちがっているだけのことかもしれない。そういう可能性は大いにありうるが、表現在伴う労苦の方に意識が行っていない点の方が注目しに値いする。角度をかえていうと、ブルースはそうした即興的な歌の発露に適合的な音楽言語ではあるまいかということだ。この推測は二〇世紀におけるブルースの発展を省りみると、たんなる憶断とはいえない。一九二〇年代にブルースがレコード化されて以来、ブルースは黒人の音楽であると留まらず、白人の、特に六〇年代のロック音楽をつうじて、世界のポピュラー音楽の基本的語彙にまで成長をげと

たのであるが、その世界的な普及の根幹に、即興を紡ぎだすための、共通の音楽言語としてのブルースの魅力があることは誰しも否定しえないからである。

とすれば、即興に適合的なブルースの音楽言語とは何か、ということが何よりもまず解明されなくてはならない。これには次の手続きが必要であろう。まず第一、ブルースのいわば原型としてのフォーク・ブルースの音楽言語を確定すること。第二として、商品化されたブルースの音楽言語の確定。第一と第二は、歴史的な順序では必しもない。発生史的序列からすると前者が先きだが、二〇年代にあっては、後者の前者への影響が無視できないからである。むしろメディアのちがいがもたらす音楽言語への影響が大きい。なぜならば、レコードにおいては、他者と異なる独創性だとか、目前にいない不特定の大衆へ訴える通俗性が要請されてくるからである。第三として、ジャズにおけるブルースの音楽言語の確定。独創性の要請はこの分野において最も著しく、音楽言語としてブルースの持つ器楽的な可能性はモダン・ジャズにおいて極められた。第四として、五〇年代以降のポピュラー音楽におけるブルースの音楽言語の確定。

おそらくは以上の四点が解明されて始めて、多様なブルースのなかでの、ブルースなるものの同一性が、したがってまた、黒人の民俗音楽を越えて、世界のポピュラー音楽となりえた根拠の一端が明らかにされるはずである。

本稿では、その最初の課題、フォーク・ブルースにおける音楽言語の問題を、一九七八年に刊行された J. E. Tilton の *Early Downhome Blues* や八二年刊の David Evans の *Big Road Blues* を参考にしながら考えてみたい。順序としては、始めにごく一般的なブルースの音楽言語の解説を、ブルース形式、リズム、音階などの観点から行う。この解説のモデルは Rudi Blesh が *Shining Trumpet* のなかで提示して、その後 Paul Oliver や Samuel

Chartersなどのブルース史研究者たちにも踏襲されたものだ。この説明モデルは、二〇年代のポピュラー系のブルースとフォーク・ブルースをごっちゃにして作られたところがないとはいえないという点と、ブルーノートの説明が不備という難点を持つが、ブルースの音楽言語の輪郭を知るうえで便利なので、私も基本的にはこれを踏えながら、概説的な説明を行う(注5)。

次に、J・F・テイトンの研究の最大の成果、フォーク・ブルースにおけるブルーノートの解明と、旋律モデルを紹介する。ブルーノートが短調的な響きとスピーチ・メロディを形成するうえで重要な役割を果していること、更には南部のフォーク・ブルースの旋律が少数の型に集約され、個々の曲はそのヴァリエーションに帰着することも明らかにされるだろう。

最後に、フォーク・ブルースとポピュラー・ブルースのスタンザの比較をつうじて、前者における即興的なスタンザの創出の根拠を考えてみる。この点では、D・エヴァンスの業績が大変参考になった。フォーク・ブルースにおける以上のような音楽言語の検討は、「空気のなかから」次々と紡ぎだされる歌の秘密の一端を明らかにするものと思われる。

(注)

- (一) Harold Courlander, *Negro Folk Music* (Columbia University Press 1963), p. 123~124.
 (二) Frederic Ramsey, Jr. ed., *Jazzmen* (HBJ Book, 1939), p. 110~111.
 (三) Samuel Charters, *The Legacy of the Blues* (1973) [小林宏明訳『ブルースの本』六六頁。
 (四) この事実はブルース研究者のうちに注目する事実をめぐって、他とGiles Quakey, *The Devil's Music* (BBC, 1976) p. 46~p. 47 & William Ferris, *Blues From The Delta* (Anchor Books 1979), p. 41~42. などブルースマンの同様の

- 発音を紹介している。この発音をたんに顔面どおりに受けとるだけでなく、問題として把えて、ブルースマンの音楽言語における「地域的伝統」の介在という角度から接近したのが、David Evans, *Big Road Blues* (University of California, 1982)である。この本には、彼がフィールド・インタヴューで集めたそうした発音の集大成も収録されてゐる。ibid, 112~113。私の関心は事実としての、「地域的伝統」の確認よりも、即興を可能とする音楽言語の内在的特質の解明にある。
- (5) Rudi Blesh, *Shining Trumpet* (New York, 1946), Paul Oliver, "Blues to drive away the Blues", *Jazz* (Da Capo, 1959), *Samuel Charters, Country Blues* (New York, 1959).

2

ブルースの音楽言語の諸特徴を述べるにあたって、ブルースが個人の抱える困難にまつわる歌であることを改めて強調しておきたい。ブルースの誕生は二〇世紀前後であるが、この時期は、黒人奴隷解放令が施行されて三〇年ほど、相対的に自由を獲ちとりながら、経済的自立の機会に恵れず、ジムクロウ立法によって、手にしえた諸権利すら剝脱された時代である。個人の苦悩が主題化される必然性はあつたのだ。ブルースに民俗音楽に類例のない近代性が歌詞に色濃く投影されている理由は多分そこにある。歌詞は徹頭徹尾、主体の観点からえがかれる。H・W・オダムの指摘によれば、「個人が最も重要な役割を演ずる。歌手はふつう、歌詞であらわされる行動の主人公であり、相手役である。『私』と『私の』が大半の〔歌詞の〕文脈の鍵言葉である。一人称に次いで『おまえ』が目立つけれども、その場合二人称はふつうは一人称のたんなる客体にすぎないということが判ってくる。……三人称と状況は、歌手の視線を通じた形でしか存在しない」(注1)のである。歌詞の内容にかんしてはD・エヴァンスがS・E・ハイマンやJ・A・ローマックス等の業績に依拠して、その類型化を試みた。それによれば、(1)旅路や別れを語る「逃亡」であ

り、(2)それと裏腹に故郷や恋人への断ちがたい想いを基調とする「自己憐憫」であり、(3)悩みの代償としての雄大な「ほら」であり、(4)他者への「罵詈」や「猥談」であり、(5)「自嘲」である。勿論、個々の歌がそれぞれ整然とこのように分類できるというよりも、このように一括される主題が、スタンザに散在するということだろう(注2)。

歌詞は三行で一スタンザを構成し、数スタンザが歌われるが、日本流に言えば、一スタンザで一番が終る。一スタンザの内訳では、最初の二行は同じものの繰り返した。左記に具体例を二つほどあげてみる。

Well, I left Margrit, on the way back to Memphis, Tennessee.

Well, I left Margrit, on the way back to Memphis, Tennessee.

No sooner I got at the bus station, Lord the police he arrest poor me.

さて マーグリットを後にして

テネシー州メンフィスへの帰り道

さて マーグリットを後にして

テネシー州メンフィスへの帰り道

バス待合所に着いたとたん なんと

ポリスが 哀れなこの俺を逮捕した

(ウィリアム・ニューバーン 佐藤重美訳) (注3)

Some men don't like me because they say I speak my mind.

I know the mens don't like me because they say I speak my mind.

But the women crazy about me, 'cause they say I takes my time.

俺をいやがる奴がいる

俺が 思っていることを口に出すからだだよ

俺をいやがる奴がいる

俺が 思っていることを口に出すからだだよ

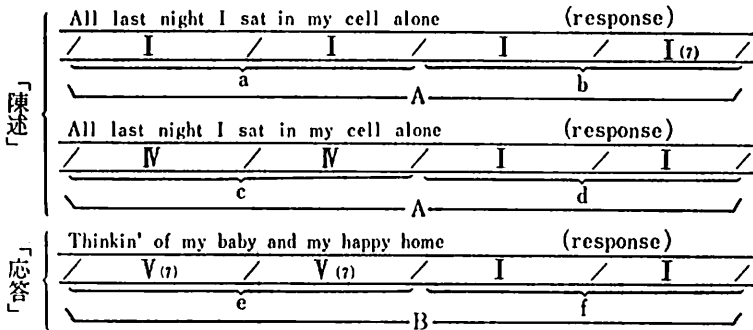
でもな 女達は俺に夢中だ

俺が 時間をかけるからときた

(チャーリー・リンカーン 佐藤重美訳)

スタンザの最初の二行と最後の行の間には詩句上或る種の論理的な関係がある。ブルース研究者たちは、これを「呼びかけ」と「応答」、或いは「陳述」と「応答」と名付けているが(注4)、最初の二行で「呼びかけ」及至「陳述」が行なわれ、最後の行がその「応答」に相当する。「応答部は陳述部を拡大し、敷衍し、正当化し、説明し、その根拠を述べるか、或いは応答部は陳述部への反論を提起することによって両者を対立の關係に設定する」(注5)。引用のスタンザを例にとつていえば、「メンフェイスへ戻る途中、バスの駅で下車したら警察につかまってしまった」というニ

第1図 12小節のブルース形式の典型的パターン



ブルース研究(一)

※I, IV, Vは和音を示し、a, b~fはフレーズの小単位、A, A, Bは大単位。

ユーボーンの詩句は前者のケースで、「卒直で男には嫌われるけれど、色事に熱心なので女にもててしまう」リンカーンの詩句は後者のケースにあてはまるだろう。

楽曲としてのブルースはこうしたスタンザの構成がそのまま反映された形式を備えている。スタンザの一行目が四小節、その繰返しが四小節、応答部の行が四小節で構成される。一行目と二行目のメロディは、詩句の同一性に対応してそっくりそのままであるのだが、和音が主和音(Ⅰ)から下属和音(Ⅳ)に移行するために、和声の対照によって「陳述」部の印象がいつそう強調される。「応答」部は、メロディを当然異にするが、同時に和音は属和音(V)を経て主和音に解決される。以上の曲の仕組みを図式化すると上図のようになるだろう(第一図)。

さて、この図式は先の記述を図式化したものにすぎないが、差異は、各行の言葉のフレーズが三小節目の前半あたりで終わっていることを示唆し、しかもA Bの和声進行の細部を明瞭にしている点である。この図式のおかげで、ブルース特有の「陳述」と「応答」の関係が詩句面のみならず音楽面において、対照のはっきりした構造

を備えていることが判明になってくる。A、次のA、Bのそれぞれの言葉の発せられない空白部は、伴奏楽器のギター、ハーモニカ、ピアノ……等々が、「陳述」にたいして「応答」的なフレーズを楽器で語る箇所なのである。つまり陳述と応答の関係は、AとBの関係にあるだけでなく、Aの中の(aとb)、Aの中の(c||aとd)、Bのなかの(eとf)の間にも設定されているのだ。この関係には和声的な裏付けもあることに留意すべきである。Aのaとbは、和声は同一の主和音であるが、次のAではc||IV、d||I、Bではe||V、f||Iという具合にきちんとした対照が用意されているのである。使われている和音は、わずか三つ、西欧のディアトニック・スケールの基本の和音で、相互の五度関係故に、別に譜面が読めずとも、直観的に相互の牽引・対立の関係が了解可能な和音である。各行の和音は主和音で終止しているから、和音進行はいわば本能的に習得可能なほどに単純きわまりない。

リズムも根本は単純明快である。四分の四拍子で、四つの拍が、ギターのベース・ラインや足踏みできちんと打たれる。だが、フレーズのラインでは、シンコペーションがいずれの拍においても起りうる。そして、正確な等拍のビートとギターのフレーズとヴォーカル・ラインの間に、ポリリズム的なリズム構造が成立するケースも相当に見受けられるが、この可能性は、ブルースというよりか、むしろ、楽器の多いジャズの領域できわめられたことは周知のとおりである。ブルースにあって、リズム的に特異な点は、言葉のシラブルのストレスの移動である。ストレスのついたシラブルが強拍部で発音されることはめずらしいのである。ブルースのリズムにかんじて総じて言えることは、しっかりと打たれるパルスを土台にして、相当に自由度がありながら(即興的な言葉の発語の条件)、パルスとの対立関係を意識したものだということだ。

以上述べてきたところからしても、ブルースが、まことに単純な項の組合せという意味で、即興に適合的でない、

譜例1 ブルースの音階

(I) (IV) (V)

しかも相当にその複雑な展開を許容する構造を備えていることが予測されるが、これらの条件だけでは、われわれが一聴してブルースと識別する基準を欠いている。例のブルーノートの問題である。

ブルーノートとは3度と7度、そして場合によっては5度のフラットした響きである(譜例1参照)。このブルーノートは、長音階の7度を使わぬ傾向と共に、既に十九世紀の宣教師たちによって黒人の民俗音楽の特色として着眼されてきたのであるが、黒人の宗教歌や労働歌が通例単旋律の音楽であるのに、ブルースは、ヨーロッパの長音階の和声進行を付帯する。このため、和声進行との関係で、ブルーノート音が或る不協和な響きをたてざるをえない。ここにブルース固有のブルーノートが生れるのである。ブルーノートは、その独得の訴求力故に、G・ガーシュインの「ラブソディ・イン・ブルー」を始めとして純音楽畑の作曲家に借用されたが、同時に研究者の好奇心をそそる課題で、謂ゆる「ブルーノート問題」をめぐる論稿が輩出したわけだが、その成果ははかばかしくない(注6)、ブルーノートの音程にはたんにフラット三度や七度や五度のみならず、今少し微妙に四分音的な音程が幾つかあることも発見された。そうした音程の表記に $\uparrow E\flat$ 、 $\uparrow E$ 、 $\uparrow G$ 、 $\uparrow B\flat$ ……等々の様々の工夫も凝らされた。ブルーノートを含めた音程の数えかた次第でブルースの音階は、七音々階にも八音々階にも、それ以上にも成り得ることになる。だが、肝腎な問題、それらの構成音の相互の関係についての議論は最終的な決着を見ていない。ブ

ルースの魅力の骨格をなす響きでありながら、不透明な問題として留まったままである。

(注)

- (1) Howard W. Odum, *The Negro and His Songs—a study of typical negro songs in the south* (Negro University press, 1925), p. 279~280. 引用のオダムの指摘はブルースのみならず宗教歌にも妥当するが、「……宗教歌よりもブルースに於いてこそ著者のように思われる」(ibid, p. 280) 特色である。
- (2) D. Evance, *ibid* p. 28.
- (3) Samuel Charters, *The Poetry of the Blues* (Oak Publication, 1963) 佐藤重美訳『ブルースの詩』一九八三、中央アーツ社、五四~五五頁、二七五頁。
- (4) ブルースにおける 'call and response' 或いは 'statement and response' は音楽上の様式としてはアフリカに由来するらしいが、本稿は起源の問題に焦点をあてていないからこゝではその発生史にたづねることができない。この起源問題の論郭は Courlander の前掲書 Bruno Nettl, *Music in Primitive Culture* (Harvard press 1977), *Folk and Traditional music of the Western Continent*, (New Jersey, 1973) ストマンチやレブス等。
- (5) Janheinz Jahn, *Neo-African Literature* (New York, 1968), p. 167.
- (6) ジャズ論の分野では Winthrop Sargant, *Jazz-hot and hybrid* (New York 1938) が、三度と五度のブルー・ノートについて、テトラコード十不安定な音という角度から考察を試み、我が山下洋輔が「ブルーノート研究(下)」(『音楽芸術』一九六九・五・六月号所収)において、小泉文夫の核音理論を手掛りにして、サージェントの理論で不備であった五度のブルーノートの説明を包含する理論モデルを提起した。ブルース研究の分野では、後に紹介するテイトンの試みが始めての説得的試みと思われる。両者のモデルを整合させる理論の提示は今後の課題である。

3

J・D・テイトンは『初期南部のブルース』(Early Downhome Blues, 1977, Illinois Univ. Press) の第三部に

譜例 1 初期南部のブルースの音階 (Tilton, *ibid.*, p. 155)

The musical notation shows a blues scale on a single staff. It is divided into four sections, each labeled with a 'complex' name and a bracket above it. The notes are represented by dots on the staff lines, with fret numbers written below them. The first section, 'F complex', contains notes at frets 365, 35, 88, 83, 6, and 201. The second section, 'G complex', contains notes at frets 90, 43, 12, 418, 166, 72, 15, 21, 275, and 34. The third section, 'B complex', contains a note at fret 108. The fourth section, 'B' complex', contains notes at frets 108, 37, 12, and 47.

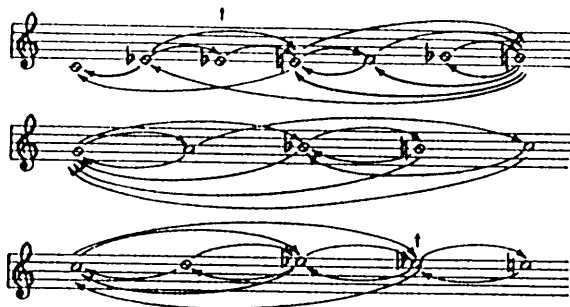
いて、一九二〇年代から三〇年代の前半にかけてレコーディングされた四四曲の南部のブルースを採譜した(注1)。記譜は音階と旋法の確定のために、最終音がC乃至C'音に帰着するように記譜されている。西洋の長音階の用語で言えば、ハ長調の調性で記譜したということだ。その第三部ではこれらを素材にして、(イ)使用された音を音高順に並べ、且つそれらの音の利用の頻度数を記入し——南部のブルース音階とその音階における重要音の確定——、更にそれらの音相互の関係——旋法の確定——を明らかにした。(ウ)次に、そうした音階と旋法が、ブルース形式のA(a、b)、A(c、d)、B(e、f)のなかで、典型的にはどのように使われているか、という点まで明らかにした。

まず(イ)の点に注目してみよう。譜例1がCからE'まで音高順に並べられた音階である。音声として使われる音域十度に則した音階であるために、前節で提示された音階よりもC'——E'分だけ広く、しかも、ブルーノート周辺の音程が細部に渡って識別されているところが特徴的である。音符の下側の数字は使用された頻度数を示す。数のカウンントに際し、音価——音の長さ——を考慮せず、つまり八分音符も四分音符も同等の資格で数えられているから、この音階から直ちにどの音が重要か判断できないが、それでも西洋の長音階と初期南部のブルース音階の差異は——そしておそらく両者の関連も——明白に見てとれる。後者では、前者におけるD音やB音が著しく少ない点と謂ゆるブルーノートの頻出である。そして、それでいながら、C、C'、E、E'、G音等の頻出が長音階との関連をほのめかす。ここまでは、従来のブルース音階にかんする知見とさし

て変らないが、独自の点は、E complex、G complex、B complex、E' complexとうえに銘うたれた音群である。これは次に述べる旋法の説明とのかかわりで重要性を持つ、音のグルーピングであり、識別なのだ。つまり同じブルーノートといえども短三度の動きを示して、長音階の和声進行でありながら、旋律線の水準では、短音階の印象を与える上で決定的な役割を果すものと、微分音的な音程のゆらめきの過程で complex 内の安定した音に牽引ひきされるブルーノートの区別を念頭に置いたものだ。この事情を詳細に説明するには、ブルースに使われた音を音高順に並べただけの音階の説明からその旋法の説明に移行する必要がある。旋法は、音階を構成する各音の相互の関係を明らかにすると共に、そのポテンシャルな利用法を規定するものだ。

旋法を見いだすにあたって、ティントンは次のような手続きを行う。まず、主として音の利用の頻度数に着眼して、同時にフレーズのなかでの音の意義に配慮しながら、音階の各音の階層性を画定する。これによって、調性の主音の C と C' 音、E complex と E' complex、ならびに G 音が最重要音と位置づけられる。それらの音群について、A、F、G complex、B complex がランクされる。以上の音程にくらべて、D、D' は重要性を持たないが、個々のフレーズの中で意義を持つケースがありうる。以上の音程のランクをもとにして、それらの各音が、どの音に後続されるかを調べてみるのである。この問題は、実際のところ、その音が個々のフレーズのなかで、どの音に先行されるかに左右されるから、断定し難い。だが、初期南部のブルースの場合、フレーズの旋律法は典型的には下向型をとること、超躍は上向において著しく、下向の場合には、その途上で complex 内のいずれかの音程で休止しながら、段階的に下向する傾向があること、更には三度を越える音程の飛躍の乏しいこと——これらの条件を加味すると、相当の正確さを持って、どの音がどの音に後続されるかという問題は特定可能なのである。これを記譜したものが譜例 2 の

譜例2 初期南部のブルースの旋法
(Titon, *ibid*, p. 161)



在しない短三度の音程が頻出するのである。

(2) 長三度への嫌悪

短三度の偏愛と裏腹に、長三度の現われかたが独特である。長三度はE—↓C、B—↓Gの音程の下がる方向にか登場しない。後者のB—↓Gの下向は、ブルース形式のBのeの部分のフレーズで、和声進行が属和音に移行する

初期南部のブルースの旋法である。音階と比べて、音の数が少いのは、微視的に見ると音程は異なるが同一の機能を演ずる音程や頻度数が少ないので無視可能なものを排除したためである。オクターブを越えてC'—E'の動きにかんしても明示されているのは、それがC—E間の諸音程とは異った特性を持っているからだ。↑Ebと↑Eb'の縦方向の小矢印は、それぞれEb、Eb'よりも高いが、E、E'に足りず、その中間の音程を指す。横方向の矢印が相互の牽引の関係を明確にするものである。われわれはティトンのこの旋法モデルから幾つかの注目すべき論点をひきだすことができる。それを列挙してみよう。(大きな矢印の—↓と—↑は音程の上向、下向を示す)。

(1) 短三度の偏愛

Eb—↓C、E—↓G、G—↓Bb、A—↓C'、C'—↑E'、C'—↑E'の音程移動にみられる如く、短三度の愛好が目立つ。ブルーノートのEb、Bb、↑E'、Ebの音の存在によって、西洋の長音階ではE—GならびにA—Cの間にしか存

時が多いとすれば、この旋法の特異性はいよいよ明瞭といえよう。

こうしてみると、和声進行が I — V — I — V — I という長調の和声進行をとりながら、ブルースが短調的な聴覚印象をわれわれに与えるのは、B音がC'音への導音的役割を全く果していない事情は当然として、旋律線において短三度の進行が多く、長三度の進行が下向きしかないからだ、ということが自ずと判ってくる。B \flat とE \flat 、E \flat のブルノートがそうした聴覚印象を与えるうえで決定的な役割を果しているのだ。ところが、G \flat のブルノートの方はそうした役割を一切演じていない。この説明にはブルノートのもうひとつの役割が明確にされなくてはならない。

(3) 微分音的ブルノート

E \flat , \uparrow E \flat , G \flat , B \flat , E' \flat , \uparrow E' \flat の横方向の矢印の動きに注目してみると、短三度の動きとは別に、四分音もしくは半音の音程でもって隣接音に移行する音程である、E \flat \downarrow \downarrow E \flat , E \flat \downarrow E, \uparrow E \flat \uparrow E, G \flat \uparrow G, B \flat \uparrow B, E' \flat \uparrow E' \flat , \uparrow E' \flat \uparrow E'の動きがある。個々のフレーズのなかでの動きを見ないと、これが安定された音へ牽引されているのか、経過音的なプロセスのなかで現出される音の動きかどうかは判定しがたい。だが、このブルノートの微細な動きが、音程の移動の不透明な会話を模したブルースに特有のスピーチ・メロディを可能としている余件ではあるまいか、という憶測は可能なのである。

(4) E complex と E' complex の機能の差異

どちらもC乃至C'音との関係において、長三度・短三度・その中間の音程を形成するが、同一の機能と共に、後者には異なった機能が幾つか見出される。E \flat , \uparrow E' \flat , E'の間の微分音的な下向の進行であり、D' \uparrow E' \flat 間の半音の進行であり、D' \downarrow C'の下向進行である。これはE'音が声域の上限であって、それ故旋律法上はフレーズの頂点に位置する

ため現出してきた差異と思われる。旋法をオクターブに採るだけでは判別しえない差異であるが、これもJ・F・イトンの創見だ。

以上、眼の止る点を列挙してみたが、何と言っても、ブルーノートの果す決定的な役割が印象的である。これが、短音階的な聴覚印象を保証すると同時に、微分音的なゆらめきをつうじて、スピーチ・メロディの支えとなっているからだ——この論点は、ここでは行いえなかったが、フレーズの具体例を重ねていずれ明示的に展開したい——。黒人たちがこうした音程のだせる(というよりか、彼らの工夫によってだせるようになったわけだが)ギターやハーモニカに拘わるのも無理はないのである。

ところで、これまでの旋法の説明からすると、一見したところ、旋法の枠が広く、ブルース旋法になじみのないわれわれには煩瑣な原則が作用しているように見える。だが、この旋法の各音が一つの曲のなかで、すべて使われるわけではなく、しかも、旋法を使って作られたメロディ自体に一定の範型があるのである。その点を次に述べるとしよう。

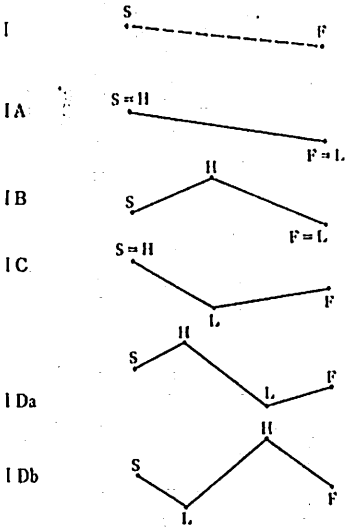
(注)

- (1) サンプリングは、同時期に録音されたブルースマンのレコードの地域的分布を大まかに反映し、しかも代表的アーティストを網羅するという基準にもとづく。カロライナやジョージア州の出身者より、ミシシッピ、テネシー州の出身者が多く、チャーリー・パットン、ブライインド・レモン・ジニファアソン、ブライインド・ウィリー・マクテル、サン・ハウス、ブライインド・ブレイク、トミー・ジョンソンにかんしては一曲以上含まれている。ちなみに四四のサンブルは以下のとおり。
- ① "Pony Blues" (Charley Patton) ② "Banty Rooster Blues" (Charley Patton) ③ "Dead Drunk Blues" (Lillian Miller)
- ④ "Stranger Blues" (Rosie Mae Moore) ⑤ "Jacksonville Blues" (Nellie Florence) ⑥ "Dupree Blues" (Willie Walker)

⑦"Early Morning Blues"(Blind Blake) ⑧"One Time Blues"(Blind Blake) ⑨"Got the Blues, Can't be satisfied"(John Hurt) ⑩"Number Three Blues"(Walter "Buddy Boy" Hawkins) ⑪"Lonesome Blues"(Tommy Johnson) take 1 ⑫"Lonesome Blues"(Tommy Johnson) take 2 ⑬"How long-How long Blues"(Leroy Carr) ⑭"Prison Bound Blues"(Leroy Carr) ⑮"Bumble Bee"(Memphis Minnie) ⑯"M. and O. Blues"(Willie Brown) ⑰"Lonesame Home Blues"(Tommy Johnson) ⑱"The Jail House Blues"(Sam Collins) ⑲"Cottonfield Blues" part 2(Garfield Akers) ⑳"Maggie Campbell Blues"(Tommy Johnson) ㉑"Whiskey Moan Blues"(Clifford Gibson) ㉒"Mean Conductor Blues"(Ed Bell) ㉓"Mama T'aint Long fo' Day"(Blind Willie MacTell) ㉔"Barbecue Blues"(Barbecue Bob) ㉕"That Will Be Alright"(Joe McCoy) ㉖"Sunshine Special"(Blind Lemon Jefferson) ㉗"Got the Blues"(Blind Lemon Jefferson) ㉘"Long Lonesome Blues"(Blind Lemon Jefferson) ㉙"44 Blues"(Roosevelt Sykes) ㉚"My Black Mama" part 1(Eddie "Son" House) ㉛"Dry Spell Blues" part 1(Eddie "Son" House) ㉜"Minglewood Blues"(Cannon's Jug Stompers) ㉝"Roll and Tumble Blues"(Hambone" Willie Newbern) ㉞"Fo' Day Blues"(Peg Leg Howell) ㉟"It Won't Be Long"(Charley Patton) ㊱"Writin' Paper Blues"(Blind Willie MacTell) ㊲"I'm So Glad I'm Twenty-one Years Old Today"(Joe Dean) ㊳"Biddle Street Blues"(Henry Spaulding) ㊴"Mistreatin' Mamma"(Walter "Furry" Lewis) ㊵"Dying Pickpocket Blues"(Nolan "Barrel House Welch" Welsh) ㊶"Bootleegging Blues"(Jim Jackson) ㊷"K. C. Moan"(Memphis Jug Band) ㊸"James Alley Blues"(Richard "Rabbi" Brown) ㊹"Yellow Girl Blues"(Alger "Texas" Alexander)

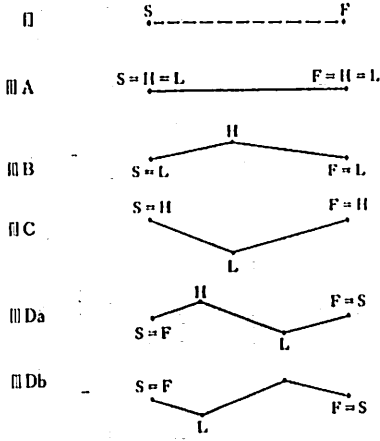
前記の旋法を素材とした旋律が、初期南部のブルースの場合、そのブルース形式に依じて、どういう輪郭を備え、実際の旋律としてどういう型を備えているのであろうか。ブルースの一行目と二行目の言葉が同じで、旋律も同じと

モデル I タイプ (S>F)
とその細分類

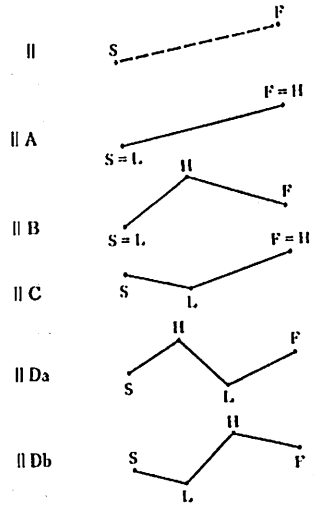


第1図 旋律の一般モデル
(Titon, *ibid*, p. 162
~163より引用)

モデル II タイプ (S=F)
とその細分類



モデル III タイプ (S<F)
とその細分類



第1表 メロディ・パターンの出現の頻度数 (Titon, *ibid.*, p. 164)

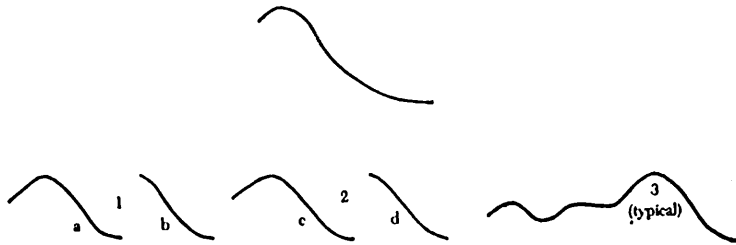
| SPECIFIC CONTOUR CASE | NUMBER OF OCCURRENCES | | | | | | | |
|-----------------------------|-----------------------|-------------|-----------|-------------|-------------|-----------|-----------|-----------------|
| | Phrase a | Phrase b | Line 1 | Phrase c | Phrase d | Line 2 | Line 3 | Whole stanza |
| IA | 10 | 18 | 8 | 12 | 20 | 7 | 6 | 3 |
| IB | 9 | 9 | 17 | 9 | 13 | 23 | 19 | 17 |
| IC | 2 | 4 | 3 | 0 | 2 | 3 | 2 | 3 |
| ID _a | 1 | 2 | 3 | 0 | 3 | 2 | 3 | 4 |
| ID _b | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 | 0 | 2 |
| IIA | 9 | 1 | 0 | 8 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| IIB | 3 | 0 | 3 | 2 | 1 | 2 | 0 | 2 |
| IIC | 0 | 0 | 0 | 2 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| IID _a | 1 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 2 | 3 |
| IID _b | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| IIIA | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| IIIB | 2 | 3 | 3 | 5 | 0 | 2 | 7 | 2 |
| IIIC | 1 | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 |
| IIID _a | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 | 1 |
| IIID _b | 0 | 0 | 1 | 0 | 0 | 0 | 0 | 0 |

ブルース研究(1)

いう程度のこととはブルースの常識で第二節で述べておいたが、その旋律がどういう型を備えているか、という点までの立ち入った分析はあくまでJ・F・ティトンの功績である。

ティトンの分析手続きは周到でそれ自体紹介に値いするほど入念なものだ。まず旋律の輪郭を、出発点(以下Sと略記)、最高点(以下Hと略記)、最低点(以下Lと略記)、最終点(以下Fと略記)の音程を項として略図化する。その主旨は次の通りだ。一般的なタイプとして、SとFの関係で、I、SがFより音程の高い型、II、SがFより低い型、III、SとFが同一の型を設定する。次いで、SからFのをほぼ四分割して、HとLがどうい順序で且つどの辺で現われるかという基準を加味して、各類型五個ずつ、総計十五の小類型を設定する。字面の説明よりも図の方が判り易いから第一図を参照して欲しい。付言すると、四分割が相称的でないのは、H、LがS、Fに合致するケース、H、Lが途上で登場する場合には音程が段階的に変化することを配慮した作図だからである。さて、こうした手続きで作成された旋律モデルの十五の類型が、ブルース形式の個々の単位と全体において、どのように分布しているかを示すもの

第2図 南部ブルースの旋律のモデル図 (Titon, *ibid*, p. 165)
スタンザ全体

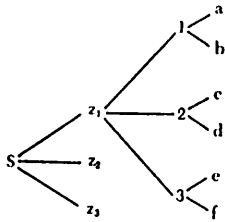


が第一表である。Phaseのaはブルース形式のAの前半二小節分、bは次の二小節分、Line 1はそれらの二小節分(a+b)を合せて見た場合、Phase cは和音が下属和音に移行する次のAの前半の二小節分、dはその次の二小節分、Line 2はそれら二小節分(c+d)を合せて見た場合である。次のLine 3がブルース形式のBに相当するが、旋律の細分的類型化が不可能なためLineを全体的にみたものである。最後のWholeはスタンザ全体としての——つまり旋律の始めから終りまで——旋律の型を想定した場合の数の分布である。数値の偏在が余りにも明白なために、ブルース形式の全体と個々の単位の旋律のモデルを作図することが可能となった。第二図がそれである。

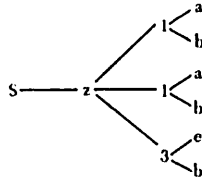
同じ歌詞を繰り返して歌うaとcの部分が同一であることは広く知られていたが、少くとも南部のブルースがこのような型において同一なことを明らかにしたことはJ・F・ティトンの卓見である。同様に、bとd、更には三行目、つまりはBの後半のfに相当する箇所もほぼ同型であることを明示したことも彼の功績である。これによって、ブルース形式は南部のブルースの場合、第二表に示すような公式に還元される。

ここから一曲のブルースには三つの種類の下向型のフレーズしかないことが判明する。言葉で歌われるフレーズでは、aとその応答に相当するeの二箇所、これに

第2表 (Titon, *ibid*, p. 165)



S = downhome blues song
 z₁, z₂, z₃, etc. = stanzas
 1-3 = lines
 a-f = phrases



器楽的な応答のフレーズbがもうひとつ加わるだけなのだ。b、d、f、つまりはbに帰着するフレーズの和音は、すべて主和音の1か1₇であることに照応して、少くともそのフレーズの末尾は、1や1₇の構成音のいずれかに帰着するという事情を加味すると、第三節で述べた旋法が、ブルース形式のなかでどのように具体化されるのか、その典型的なモデルを描くことも不可能とは言えない。実際、J・F・ティトンはこれを試みて、四四のサンプルのブルースを素材にして、譜例1の如く四つの型にモデル化した。ライン1、2は、ブルース形式のA、次のAに相当し、ライン3がBに相当する。△の印はE complex、B complex、G complexを指す。下向と上向の線を読むに際しては、旋法モデルに、三度以上の上向、四度以上の下向がなかったことと、音の相互関係を想いだしていただきたい。そうすれば、この間に幾つかの旋法音が介在することが判るだろう。Variableは、ライン3においてす

譜例 1 旋律の四つの型 (Titon, *ibid*, p. 167)

Blues family I
Lines 1 and 2
Line 3

Blues family II
Lines 1 and 2
Line 3

Blues family III
Lines 1 and 2
Line 3

Blues family IV
Lines 1 and 2
Line 3

らライン1と2のヴァリエーションにすぎないことを示す。つまり、IとIIIのタイプでは、ひとつのフレーズしかないわけだ。冒頭部が付点音符で始まるのは、メロディの切りだしが、弱拍部から始まることを示す。IVは、下の不確定音な音から G complex に行くケースである。

さて、第三節とこの第四節で紹介してきた J・D・ティトンによる旋法と旋律モデルは、あくまで四四のサンブルを素材にして経験的につくられたものである。このモデルが、フィールド・ワークをつうじて録音された数千に渡る南部のブルースに、どこまで規範として作用しているかは、今後の解明をまたなくてはならない。だが、「空気の中からは」メロディがでてくる秘密の一端は恒間見えたように思う。旋法、わずか三つのフレーズ、そして、おそらくは共有されている少数のメロディ類型である。この類型からの逸脱は独創性の問題と絡まるが、どの部分が壊されて、それでいながらブルースの同一性が保たれているか、という論点も今後の課題として残されている。ところで、これまでの記述はもっぱらブルースの一スタンザの構造の分析に集中してきた。だが、ブルースは一番だけで終わるわけではなく延々と続くのだが、その言葉もやはり「空気の中からは」やってくるのだろうか。

即興性という角度から、ブルースの詞を考えようとするとき、レコードは資料として最適とはいえない。無数の即興のワン・テイクにすぎないという事情もさることながら、根本の問題は、レコードとブルースが実際に奏される場合とはメディアが異なり、その相異が詞に投影されるという点にある（注1）。したがって、二〇年代にフィールド録音されて市場に売りだされた、南部のフォーク・ブルースにしても、そのままの実態を伝えるというよりか、市場向けの精選と加工を経てのブルースである（注2）。だが、そういう資料であつても、元来、市場向けに作成された同時代の、ヴォードヴィル系の女性歌手のブルース歌手の詞と比べると、そのライヴの実態の輪郭がわれわれにもほのかにみえてくる。

1 やくざな男に惚れたことないかい

やくざな男に惚れたことないかい

こちらがいくら尽しても

それが判らぬとっぼい男さ

2 どんな嫌味を言われても

どんな嫌味を言われても

汚なさだけが取柄な屑に

惚れたあんたは夢我夢中

3 惚れさせるまでは優しく

惚れさせるまでは可愛いがり

こちらが惚れると大変身

耐えられないほど無酷なる

4 男の気持なんて続くもんじゃない

男の気持なんて続くもんじゃない

始めのうちはちやほやしても

いずれ女は古道具

5 あたしの近所に男が十九人

あたしの近所に男が十九人

十八人はうすのろまぬけ

残った一人がやくざな男

6 蓄生 蓄生 蓄生ノ

蓄生 蓄生 蓄生ノ

あいつはあたしを犬みたいに

犬みたいに扱いやがる

(ベッシー・スミス「やくざな男のブルース」、一九二九)(注3)

1 俺は愛馬に跨って黒驃馬お伴にお出掛だ

俺は愛馬に跨って黒驃馬お伴にお出掛だ

黒驃馬の垂り手探しにお出掛けた

きつと何処かに居るだろう

2 もしもしセントラル電話局の交換台

セントラル電話局の交換台 通じないぞ

昨夜の嵐のせいで

電話線が故障しちゃったのか

3 俺は調教ずみシェトランド小馬を

ブルース研究(1)

調教ずみのシェトランド小馬を手に入れた
今、鞍を垂せたところだ
さあ手綱をひき締めよう

4 茶色の肌の女が俺の好物だ

茶色の肌の女が俺の好物だ

肌の黒い女には 黒すぎる女には

俺の体に触れて貰いたくない

5 おまえが乗る朝の列車に間に合うように

おまえが乗る朝の列車に間に合うように

一緒に出てきたけど別れるのはつらい

ブルースが雨のように俺に取付いた

6 機会があったらおまえに言いたい事がある

機会があったらおまえに言いたい事がある

おれはお前と結婚したくない

おれは唯あんたの恋人でいたいんだ

(チャーリー・パットン「愛馬のブルース」、一九二九)(注4)

筆者の試訳がどこまで原文に忠実かはさておくとして、両者を比較して、一見して明らかなのは、スタンザの相互の関係が、前者の場合首尾一貫しているのに対して、後者の場合は、個々のスタンザの意は明確だが、相互のつながりははっきりしないという点である。これは、ベッシーの詞の方は、始めから市場向けのレコードとして、不特定多数の人間にも了解可能な意になっているせいで、他方、パットンの詞は録音の際の即興という事情に由来するものだろう。パットンのスタンザの組立もでたらめとは言いきれない。レコードを消費する一般的他者としての聴衆の視点からすれば恣意的にみえるけれども、パットン自身の演奏時の心理的脈絡には忠実なようだ。ともかく女が欲しいわけで、いろいろ電話をかけ廻るが相手に通じない。で、おそらくは馬に乗って出かけるわけだが、贅沢な注文があるようだ。美人、茶色の肌の女で結婚しなくてすむ女の子……。これ以外にもいろいろ解釈は可能であろうが、きまり文句の背後に、パットンの個人的な好みというか拘わりというか、そうしたものが詞句の断片に透けてみえるようだ。如何にも演奏で遊んでいる気配も感じられる。パットンの立場からすれば、ベッシーの詞の方が、演奏時の心理との関連では恣意的だということにもなるだろう(注5)。単一のスタンザの意は明確でありながら、相互の関係にいちいち拘泥しないために、演奏者が自在に遊べる、つまり即興できるわけである。この条件があるからこそ、ベッシーの詞に見られる「万人への配慮」は欠けるとしても、自分が楽しめるのだ。

そして、この条件は自分が楽しむ条件であって、しかも、フォーク・ブルースが演奏されるメディアの側から強制

されている条件でもある。フォーク・ブルースの場合、その主たるメディアは、街路であり、祝日の集いであり、ハウス・パーティであり、街道筋のいっばい飲屋である。二〇年代では薬売りショウの前座ということもあった。スタンザの長さは、その際の客との関係で決定される。引用のバットンの詞のスタンザは六つだが、この程度の長さで終るかどうかはいちがいに決めがたい。「デルタのブルースの長さは一面では踊る人たちの熱中の度合にも因る。聴衆の反応が、或る歌が教スタンザで終ってしまうか、無限に続くかを決定する。このようにブルースが融通無礙なのは、聴衆が歌手に続けるよう促したとき、歌手が次々とヴァースを付けたしてゆけるからだ」(注6)。とすると、即興性とかかわりで、最も重要な間は、パフォーマンスの文脈の問題を別にするならば、個々のスタンザとその結合体としてのブルース詩の芸術性にあるのではなく、次々とくりだされるヴァースが何処に由来するか、という点にある。

この問いにたいしては、現在のブルース研究は大別すると二つの解の方向を示唆している。

その第一が『ビッグ・ロード・ブルース』で提示されたD・エヴァンスの解である。彼は六〇年代から七〇年代にかけて、ミシシッピ州南部ドルウー地区周辺の、現存するブルースマンのフィールド録音とインタビューを行って、それらの成果と、同地区で二〇年代から三〇年代にかけて活躍し、フィールド録音されているブルースマンのレバートリーとの比較研究を行った。前者のサンプルは、モット・ウィリス(一八九七年生)、メーガー・ジョンソン(一九〇五年生)、後者のサンプルがトミー・ジョンソン(一八九六―一九五六年)とチャーリー・バットン(一八八一―一九三四年)である。エヴァンスの比較は、スタンザのみならず、旋律、ギターの伴奏フレーズ、調弦、指使いにいたるまで、大変入念なものだが、そのすべての水準における「地域的伝統」の存在を立証するものであった。スタンザについていえば、個々人のレバートリーをたどってゆくと、異った曲にしばしば利用されるスタンザがあり、そのスタン

ザは他者の曲にもしばしば現われる。相互に引用と借用、またその変型が頻出するのである。その核心を彼は「地域の伝統」と呼ぶのである。スタンザの創出のもうひとつの大きな典拠がレコードである。レコードの詞句を個人化したり、地方化（地名をかえる）したり、複数のレコードから借用して、その結合をかえたりする方法だ。こちらの方はブルースマンのメディアを考えるのと納得の行くことで、とくにレコードの普及した今日では、聴衆との関係で、受け入れ易いやりかたなのである（注7）。

D・エヴァンスがブルースマンにおける相互の引用と借用の關係の実証を通して、「地域的伝統」の存在をまたレコードの影響を確認したとすれば、ブルース詞における常套句の頻出に着眼して、スタンザ創出の定式が存在して、それが即興的な詞句の瞬時の償出を可能にしているのではないか、こうした問題設定をしたのがJ・F・ティトンである（注8）。頻出語句にかんする彼の着眼点は三つある。①単語もしくはセンテンスにおける同義語——baby = my woman = a rder, this world = the world の類、——や同フレーズ——my gal mistreats mel = she's mistreating mama……の類、——の頻出、②足りないシラブルを補う役割を果す、埋め合せの語句としての 'ooh baby', 'said she's' などの語句、③主語のI（明示されぬ場合もある）+動詞句で成立する行——例えば、(I)got the blues reason (I)can't be satisfied——などである。彼は、①、②、③のレヴェルに渡って、言い換え可能な語句とフレーズを枚挙げたうえで、それらを少数の定式に還元したわけではない。したがって、その定式は末だ明示の段階に至っておらず、アイディアの段階にとどまる。だが、このアイディアは、矢つきばやに繰り出されるが、相互に脈絡のない単位スタンザの創出の説明にたいへん適合的なイメージである。研究者のフィールド録音まで含めると数千に達すると想定されるブルース群を素材にして、こうした定式化が可能かどうかという問題は残るが、それが可能とすれば、

その定式はD・エヴァンスが事実的に確認した相互の引用と借用の、パフォーマンスの時点での発現の根拠を解明するであろう。

以上、われわれは主として、J・F・ティトンとD・エヴァンスの業績に依拠しながら、フォーク・ブルースの音楽言語における即興の条件を、(1)旋法、(2)旋律モデル、(3)スタンザの創出と構成の三つの側面からアプローチしてきた。アーチストの個別研究によって果される独創性の検討は別にして、「空気の中からでてくる」即興的な歌声の秘密の一端は明らかにしたものと思われる。フォーク・ブルースからポピュラー・ブルースに眼を移すと、(1)、(2)、(3)のそれぞれの水準において大きな変化がうかがえる。和声進行は——IV——I——V——Iの大枠を遵守しながら、フレーズの小単位でマイナーなチェンジを行うようになり、これに対応して、旋法の各音の相互関係にいついの変化が現われてくる。他面からいえば、旋律線の動きに自由度が増したということであって、当然のことながら、少数の旋律モデルの想定は全く不可能になる。レコードではスタンザの構成が整えられてストーリー性とテーマ性が目立ってくるのだが、生演奏の次元では、スタンザの創出と構成は放棄される傾向もでてくる。言葉の音声への執着は温存されるが、意味はむしろ排除されるのだ。とすれば、このような変化のなかでのブルースの同一性とは何か、またレコードによるブルースの商品化の普及とそうした変化との関連こそが次の検討の最大の課題となると思われる。

(注)

(1) D・エヴァンスによれば、始めから商業的市場を想定してつくられた、二〇年代のポピュラー系のブルースとフィールド

第1表 五人の女性歌手のコロンビアレコードの作曲家クレジットの数 (D. Evance, *ibid*, p. 67)

| ARTIST | SELF-COMPOSED | COMPOSED BY OTHERS | NOT LISTED |
|-----------------|---------------|--------------------|-------------------|
| Ethel Waters | 6 | 50 | 7 (10 not traced) |
| Maggie Jones | 4 | 32 | 0 |
| Clara Smith | 5 | 99 | 6 |
| Martha Copeland | 1 | 25 | 0 |
| Lillian Glinn | 0 | 7 | 15 |

ブルース研究(1)

第2表 ブラインド・レモン・ジェファースンにおける作曲家、様式、伝統の位置の変化

| | 1926 | 1927 | 1928 | 1929 |
|--------------------------|--------|---------------------|-------|-------------------------------------|
| Number of blues per year | 16 | 17 | 20 | 22 |
| Composer credits | 16 BLJ | 4 BLJ 5 GP 2? | 2 BLJ | 9 BLJ 6 BLJ-Lamoore 7 Lamoore |
| | | 6 - | 18 - | |
| Thematic | 0 | 5 | 15 | 22 |
| Partly thematic | 5 | 4 | 5 | 0 |
| Nonthematic | 11 | 8 | 0 | 0 |
| Original | 0 | 6 | 15 | 21 |
| Partly traditional | 3 | 3 | 4 | 1 |
| Traditional | 13 | 8 | 1 | 0 |

(D. Evance, *ibid*, p. 77)

(2)

録音されて売り出された南部のフォーク・ブルースの詞の水準での最大の相違は、前者の詞のストーリー性とテーマ性にある。後者にストーリー性とテーマ性がないとは断定しきれないが、あるとすれば、表層というよりか深層のレヴェルに帰属する種類のものだ。別言すれば、言説の表層レヴェルにおけるストーリー性とテーマ性が商業的なポピュラー・ブルースの詞の示差的特徴をなす (D. Evance, *ibid*, p. 53~57)。このためか、このタイプにあつては、フォーク・ブルース・シンガーに通例の自作自演タイプが少い。この事情を端的に物語る資料をD・エヴァンスは提示している(第一表参照)。

(2) この言いかたは少し極端であるが、フォーク・ブルースマンのレパートリーは数が少いだけでなく重複が多い。このためそのまま録音して直ちに商品化というわけにはゆかない。この辺の製作者の苦勞についてD・エヴァンスの前掲書

は丹念に紹介しているが(D. Evans, *ibid.* p. 70~81)、何よりもブライランド・レモン・ジェファーンソンにかなする第二表のデータはその辺の事情を雄弁に示唆している。レコーディングの回数が増えるにつれて、テーマのある曲が増えて、非テーマの減少している点に目を留められたい。

(3) Chris Albertson ed., *Bessie Smith* p. 42~43(Frank Music Corp, 1975)より引用。

(4) David Evans, *ibid.* p. 147 から引用。これはパットンの一九二九年六月十四日のテイク(Parmount 12792)で、一九三四年一月三〇日のテイク(Vocalion 02680)では次のように変化する。①俺は素敵な小馬を手に入れたからシエトランド馬にはもう乗らない(×2)、俺の小馬は彼女の家につないであるよ。②ウィクスバーグに小馬が一匹、ナツチェズに俺の灰色の雌馬がもう一匹居る(×2)、素敵な小馬の方はルラ町においておこう。③俺は素敵な小馬を手に入れたから、シエトランド馬にはもう乗らない(×2)、俺は人に嫌われているのかな、ベイビー、どこにも行けないんだ。④ウィクスバーグは高い丘の上、ナツシェはこのすぐ近くだ(×2)、俺は人に嫌われているのかな、ベイビー、どこへも行けないんだ。⑤俺はここに人様の肌の茶色な娘を奪いにやって来たわけじゃない(×2)、ここに立寄っただけだから俺の茶色の娘は盗まんでくれ。⑥もしもし、セントラル電話局の交換台、通じないぞ(×2)、昨夜の嵐のせいで、電話線が故障してしまったのか(*ibid.* p. 150)。御覧のとおり、両者には同一の箇所もヴァリアントもある。パットン自身の色好みも両者を見ると明快である。が、両者のテイクの比較では、詞句の即興性ということ、即興性は或るステロタイプを随伴することに注目すべきだろう。

(5) 無論、ベッシーは常に詞をいつもそのまま歌っていたということではない。ベッシー自身はポピュラー系のブルース歌手としては異例なほど、詞の側面でも即興の才があったようだ。だが、総じてポピュラー系のブルース歌手の場合には、バンド編成の大掛りなこともあって、テンポが改密だから、即興は詞というより、メロディ・ラインのボーカリレーションに濃厚に現われる——スキヤット唱法。

(6) William Ferris, *ibid.* p. 58 また、フェリスのこの本には一九六七年から七六年までの時期における、デルタ地区のハウス・パーティにおけるブルース・ソフォーマシスの実例も幾つか収録されているが、これを読むと、即興における文脈の重要性は明らかで、とりわけ音楽言語の観点から即興の問題を考えてきた、われわれのアプローチの限界に思い至らざるをえない。

(7) D. Evans, *ibid.* p. 167~311.

(8) J. F. Tilton, *ibid.* p. 178~182.