

# オーネット・コールマンのハーモロディクス、その起源と発想

## ―運指・実音・名という視点から―

はじめに

オーネット・コールマン（1930―）は、アメリカ・テキサス州出身のジャズ・ミュージシャンである。彼は、一九五〇年代のほとんどをロサンゼルスで過ごし、そこで演奏活動を行っていた。一九五九年、彼が二十九歳のときに、ニューヨークへ移り住み、その街のジャズ・クラブ、ファイブ・スポットと専属契約をかかわす。彼がそこで演奏活動を開始すると、ニューヨークのジャズ界に一大センセーションが巻き起こった。このセンセーションは、単純に称賛だけがあつたのではなく、コールマンの演奏スタイル―一般的にフリー・ジャズと呼ばれるスタイル―に対する拒絶や否定をも含んでおり、所謂「オーネット・コールマン論争」と呼ばれている。

さらに、一九七二年、コールマンは、「ハーモロディクス」なるものを提唱する。「ハーモロディクス」とは、コールマンによれば、彼の演奏と作曲のための音楽理論である。<sup>1</sup> それ以後、彼は、インタ

ビュー等で、再三にわたってハーモロディクスについて言及してきた。彼はその中で、ハーモロディクスという理論を体系的にまとめたものを書籍として公刊するとの発言を繰り返ししてきた。しかしながら、書籍は未だ公にされることなく、半ば秘教化されたまま現在に至っている。

このような状況のため、我々は、コールマンや彼の共演者による断片的な発言から、ハーモロディクスを理解するより他ない。いくつかの先行研究が、奏者の発言に基づいて、この謎めいた音楽理論の本質を明らかにしようとしてきた。<sup>2</sup> 本稿もまた、コールマンや彼の共演者たちの発言を根拠にし、ハーモロディクスを明らかにするというアプローチをとる。

しかし、本稿は、これまでの先行研究が十分にハーモロディクスを理解してきたとは考えない。その理解の不十分さは、コールマンがハーモロディクスを着想するに至るきっかけを捉えきれていない

佐々木 優

ことに起因する、と本稿では考える。

本稿は、コールマンがハーモロディクスを着想するに至るきっかけとなった二つのエピソードを取り上げる。そして、そのエピソードを、運指・実音・名という三つの項を導入し考察する。特に、運指という問題は、かつてガンサー・シユラーが、「技術的に言うと、コールマンは、耳によるのと同じ程度、『彼の指から』演奏を行っている」と、その重要性を仄めかしてはいたにもかかわらず、これまで注意を払われることがなかった。しかし、本稿は、この運指という問題こそコールマンがハーモロディクスを着想するきっかけとなったと考える。

以上の考察を通して、ハーモロディクスという発想の起源を明らかにすることが、本稿の目的である。

### 1. ハーモロディクスはどこからきたのか

#### 「運指の一致」という発想

コールマンは、自らがハーモロディクスを着想するに至るきっかけについて語っている。

「私がテナー・サククスで演奏していた事をアルト・サククスで演奏する時、全く調を変える必要がない、と私は思った。テナー

で演奏した事がアルトでも使える・・・なぜならば、テナーとアルトは主音が一致しているからである。私が現在ハーモロディクスと呼んでいるものに出会ったのは、このときがはじめてである」。

“the things that I was playing on the tenor, when I played the alto I thought I didn't have to change keys: The things I played on tenor worked on alto...I mean, because the tenor is the tonic of the alto - that's when I first started getting into harmonolodics, as I call it now.”<sup>14)</sup>

コールマンは、現在に至るまで、アルト・サククスを主に演奏してきた。しかし、10代後半の彼は、仕事の都合で、1946年から1949年にかけて、テナー・サククスを吹いていたことがあった。先の引用は、演奏する楽器をテナー・サククスから再びアルト・サククスに戻した時のことを、コールマンが回想したものである。

テナー・サククスから再びアルト・サククスに演奏する楽器を戻したことが、ハーモロディクスを着想するきっかけとなった、とコールマンは語る。そこで、我々は、「テナー・サククスで演奏していた事をアルト・サククスで演奏する時、全く調を変える必要がない」というコールマンの主張の意味するところを考えてみたい。この主張は、一見とても不可解に思えるからだ。しかし、この主張を考察

する前に、テナー・サククスとアルト・サククスとの関係性について、基本的なことを抑えておこう。

【譜例1】はテナー・サククスとアルト・サククスとの関係性を、運指・実音・名という視点から整理したものである。

移調楽器は、サククスなどの管楽器に多く見られる。テナー・サククスとアルト・サククスは、楽器の大きさが異なるため、基音が異なる。しかし、両者は、楽器の基本構造（どこにどのような部品がついているか、など）が同じである。例えば、テナー・サククスの基音はB $\flat$ で、アルト・サククスの基音はE $\flat$ だが、それぞれの基音を出すときの運指は共に同じである。（テナー・サククスが実音のB $\flat$ を出すとき

【譜例1】

きの運指とアルト・サククスがE $\flat$ を出すときの運指のポジションと呼称が同じであることを、【譜例1】で確認できる。

最初に移調楽器を手にして音楽を学ぶ人にとっては、その楽器の基音をCとして学ぶというケースが多い。例えば、B $\flat$ 管（テナー・サククスなど）の場合は、実音のB $\flat$ を出す運指をCと呼び、E $\flat$ 管（アルト・サククスなど）の場合は、実音のE $\flat$ を出す運指をCと呼ぶ、というのが一般的である。

基音を基準に運指に名をつける理由の一つとして、楽器の持ち替えの際の利便性を挙げることができる。アルト・サククスとテナー・サククスのような基本構造が同じ楽器同士は、一人の奏者が持ち替えて演奏をするケースがある。その際、実音と対応させて運指に名がつけられるよりも、基音を出す運指をCと呼び、そこを参照点に各運指に名をあてるほうが、奏者は持ち替えて演奏するときに勝手が良い。

しかし、基音を基準に運指に名を当てる結果として、「実音の名」と「運指の名」とが一致しないという事態が生じる。この「実音の名」と「運指の名」の間のずれ方は、各移調楽器がどのような基音を持っているかによって異なる。例えば、テナー・サククスの場合、「実音の名」と「運指の名」とは、長二度（短七度）のずれとなるが、アルト・サククスの場合、長六度（短三度）のずれとなる。

以上の移調楽器に関する基礎知識を踏まえ、「テナー・サククス

で演奏していた事をアルト・サククスで演奏する時、全く調を変える必要がない」というコールマンの主張の意味するところを考察しよう。まず、「私がテナー・サククスで演奏していた事」を「私がテナー・サククスで演奏していた実音」と解釈し【譜例2】を使って考えてみよう。

今、下段に書かれた音階をコールマンがテナー・サククスで演奏していた事（フレーズ）だとしよう。これと同じ事（フレーズ）を、テナー・サククスではなくアルト・サククスで出そうと思えば、アルト・サククスの運指は右側中段のようでなければならない。この場合、テナーはD調で演奏されているのに対し（左側上段）、アルトはA調で演奏されることになる（右側上段）。つまり、「テナー・サク

テナー・サククス

アルト・サククス

運指

実音

【譜例2】

クスで演奏していた実音をアルト・サククスで演奏する時」、コールマンは調を変える必要がある。したがって、「全く調を変える必要がない」というコールマンの発言は、「演奏していた事」を「演奏していた実音」と理解する限りでは、辻褄が合わないこととなる。しかし、ここで、「調を変える必要がない」というコールマンの主張の理由となっている「テナーとアルトは主音が一致している」という発言に注目しよう。こちらの発言にもわかには理解しがたい。しかし、テナー・サククスとアルト・サククスで一致しているものとしてまず思いつくのは、各楽器の運指である。では、「テナーで演奏した事がアルトでも使える・・・なぜならば、テナーとアルトは主音が一致しているからである」というコールマンの発言を、「テナーとアルトでは運指が一致しているがゆえに、テナーで演奏していた事がアルトでも使える」と理解するならば、どういうことになるであろうか。

再度、【譜例1】を見てほしい。【譜例1】では、テナー・サククスとアルト・サククスの運指は同じになっている。そして、テナー・サククスの演奏もアルト・サククスの演奏も、ともに、その楽器にとつてのC調で演奏されている。このように考えると、確かに、「全く調を変える必要がない」。また、テナー・サククスとアルト・サククスは楽器の基本構造が同じなので、確かに「テナーで演奏した運指がアルトでも使える」。このように、「演奏していた事」を「演奏

していた「運指」と理解すると、コールマンの発言は辻褃が合う。以上から、テナー・サククスからアルト・サククスへ演奏する楽器を持ち替えたときにコールマンが発見したのは、テナー・サククスとアルト・サククスの間での「運指の一致」であったということができる。

「移調楽器と非移調楽器を混在させる」という手法

続いて、我々は、「運指の一致」が、いかにしてハーモロディクスへとつながっていくのかをみたい。我々は、運指の一致に関連する発言を、『アメリカの空』のライナー・ノーツの中に見出すことができる。コールマンは、一九七二年に、ロンドン・シンフォニー交響楽団とともに『アメリカの空』という作品を録音した。このレコードのライナー・ノーツには、コールマン自身が書いたテキストが含まれている。ハーモロディクスという言葉は、このテキストの中で初めて登場する。その中に、以下の文章がある。

「進行は、調の束縛が無く書かれてある。また、それらの進行は、同じ音程をもちいる移調楽器と非移調楽器を、みな一緒に混在させることを利用する」

“The movements are written free of key and use the total collective blending of the transposed and non-transposed

instruments using the same intervals.<sup>(47)</sup>

コールマンの説明、「同じ音程をもちいる移調楽器と非移調楽器を、みな一緒に混在させる」という点に関して、ウィルソンは、「移調楽器と非移調楽器に同じ譜面を読ませること」とより簡潔に定義している。<sup>(8)</sup>【譜例3】は、この手法のメカニズムを、運指・実音・名という視点から整理したものである。

左側に書かれている記譜音を、テナー・サククスとアルト・サククスとピアノで、それぞれ演奏したとしよう。その場合、互いに異なる実音が、右側のように鳴り響く。このようにして演奏されると、別々の調が同時に存在することとなる。<sup>(9)</sup>この場合、B♭調・E♭調・C調で

The diagram illustrates the concept of 'same intervals' across different instruments. It shows three staves of music: Tenor Saxophone (テナー・サククス), Alto Saxophone (アルト・サククス), and Piano (ピアノ). Above the Tenor and Alto saxophone staves are diagrams of the instruments with fingerings (運指) labeled C, D, E, F, G, A, B. The Piano staff has a keyboard diagram with notes C, D, E, F, G, A, B. To the left, a notation example (記譜音) shows a sequence of notes on a staff. Arrows indicate that the same sequence of notes is played on the different instruments, resulting in different actual notes (実音) due to the instruments' different ranges and transpositions.

【譜例3】

構成される多調となる。このような多調は、コールマンが作曲するテーマ部に比較的早い時期からみられ、彼の作曲上の特徴の一つとして指摘されている<sup>10)</sup>。

ここで注目したいのは、基音の違い、また移調楽器・非移調楽器の違いはあるが、三つの楽器はすべて記譜音上のCをその楽器におけるCと捉えて演奏していることである。【譜例1】で確認したのは、コールマンがテナー・サククスからアルト・サククスに持ち替えたとき、継時の関係において運指の一致が見られた、ということであった。一方、【譜例3】では、同時の関係において運指の一致が見られる。つまり、テナー・サククスからアルト・サククスに持ち替えたときに気がついた「運指の一致」という発想が、この手法において応用されているのである。

「運指上のユニゾン」か「実音上のユニゾン」か

さらに理解を深めるために、今度は、【譜例2】も同様に同時の関係に置き換えてみよう。【譜例2】を同時の関係に置き換えたものが、【譜例4】である。

【譜例4】は、いわゆるユニゾンという事態と同じことをあらわしている。ユニゾンとは、異なる楽器で同一の音高を同時に演奏することを言う。【譜例4】のケースでは、三つの楽器はすべて、実音上、右側の音を演奏している。右側のメロディーを、テナー・サク

クスとアルト・サククスで演奏しようと思えば、各楽器における運指は【譜例4】中央のようになり、各々の楽器のために楽譜は、【譜例4】左側のように、移調して書きなおさなければいけない。

次に、【譜例3】と【譜例4】を比較してみよう。【譜例3】の「同じ音程をもちいる移調楽器と非移調楽器を、みな一緒に混在させる」という手法においては、運指の一致が見られ、それに応じて実音の多様が見られる。対して、【譜例4】のユニゾンにおいては、実音の一致が見られ、それに応じて運指の多様が見られる。両者は互いに反転した関係にある。つまり、コールマンの手法は、一般的なユニゾンをあべこべにしたものだ

記譜音

運指

テナー・サククス

アルト・サククス

ピアノ

実音

D E F# G A B C#

A B C# D E F# G#

C D E F G A B

【譜例4】

言える。

再度【譜例3】をみよう。ここでは三つの楽器において同時の関係における運指の一致が見られた。実音上の一致をユニゾンと言っているのであるから、この運指上の一致をユニゾンといっているわけであろう。「移調楽器と非移調楽器を混在させる」という手法は、つまるところ、運指上のユニゾンであり、この運指上のユニゾンは、実音でなく運指を中心に音楽を捉えると言う発想から生じるものである。以上から、コールマンのハーモロディクスの源泉には、「指で考える」というアイデアがある、と言うことができる。

## 2. コールマンの誤解とハーモロディクス

コールマンの「誤解」とそこから発見された「理解」―音は多面的に捉えうる

一章で扱った移調楽器のエピソードのほかに、のちにハーモロディクスへとつながるとされるエピソードがある。それは、コールマンが犯していた名についての勘違いのエピソードである。評論家ジョン・リトワイラーとのインタビューで、コールマンは、自らの勘違いについて、次のように語っている。

「本に書いてあったのだが、A B C D E F Gというアルファベッ

トの最初の七文字が、音楽でもおなじだと思っていた。だから、私がサククスで吹いていた私のCは、Aであった」。

“I remember thinking, as the book said, the first seven letters of the alphabet were the first seven letters of music, ABCDEFG. So I thought my C that I was playing on the saxophone was A, like that, right?”<sup>[1]</sup>

この箇所は、のちにハーモロディクスを着想するきっかけとなったエピソードゆえ、何度も引用され参照されてきた。しかし、本稿は、この勘違いの真相は、これまで正しく理解されてこなかったと考える<sup>[2]</sup>。そこで、本章では、この勘違いを、再び運指・実音・名という視点から考えてみたい。

【譜例5】は、読譜に関するコールマンの勘違いを運指・実音・名という視点から整理したものである。

一般的に、管楽器奏者は、各運指（指使い）に対して、名を当てる。例えば、アルト・サククスを演奏する者は、【譜例1】最上段の運指（指使い）に対して、それぞれC D E F G A Bと名を当てる。しかし、引用文から察するに、コールマンは、これらの運指に対して、A B C D E F Gという名を当てていたことになる。「私がサククスで吹いていた私のCは、Aであった」という発言は、【譜例1】に照らし合わせると、「一般的にCという名で呼ばれている運指を、

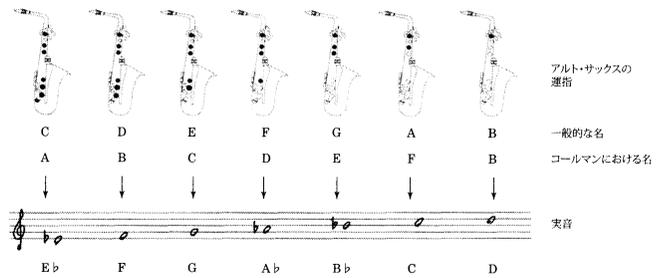
Aという名で呼んでいた」と、という意味に理解できる。このように、コールマンは、運指と名の対応関係に関して誤解をしていた。

しかしながら、コールマンは、先の引用に続けて、次のように言う。

「私は後に、E♭管のアルト・サククスというだけの理由で、このようなこと「CがAであること」が起きたのだと気がついた。Cを演奏する時に、それはAである。だから、私はある意味で正しかったし、ある意味で間違っていた。つまり、実音という意味では、私は正しかった」。

「Later on I found that it did exist thataway only because the E-flat alto, when you play C natural, it is A. So I was right in one way and wrong in another - I mean, sound, I was right.<sup>(13)</sup>

(※「」内は、筆者による補足)



【譜例5】

先ほど見たとおり、コールマンは、運指の名に関して誤解をしていた。しかし、ここで、「私はある意味で正しかったし、ある意味では間違っていた。つまり、実音という意味では、私は正しかった」と言っている。コールマンの「実音という意味では、正しかった」という主張は、何を根拠に言われているのであろうか。

一章で確認した移調楽器のメカニズムをもとに、コールマンの「実音」という意味では、正しかった」という主張を次のように理解できる。「運指上のCを運指上のAと言ったら間違いであるが、実音上のCを運指上のAと言うのは、アルト・サククスの場合には、正しい」と。移調楽器を使用する際には、一つの鳴り響く音の現象に対して、「実音の名」と「運指の名」という二重の名付けがなされる。そのため、同一レベル上では成り立たないC=Aという等式が、レベルを異にする際に成り立つことがある。例えば、「運指のCは運指のAである」という等式は成立しないが、「実音のCは運指のAである」という等式は成立するのである。

コールマンは、先の引用に続けて、次のように言っている。

「その後、私は、何故こんなことが起きるのか、その理由を分析し始めた。今日、ますます理解を深めているのは、厳密な論理で設計されたすべてのことは、何かあるものに対してのみ当てはまるに過ぎない、ということである。何かがなされる方法は一つで

はない。言い換えると、あなたが楽器を手にし、手に取った楽器を自己表現のための方法だと思えば、あなたの楽器が、自らにとっての法則となる」

“Then I started analyzing why it exists thataway, and to this very day I realize more and more that all things that are designed with a strict logic only apply against something : It is not the only way it's done. In other words, if you take an instrument and you happen to feel it a way you can express yourself, it becomes its own law.”<sup>(12)</sup>

コールマンの発言の意味を理解するために、440 Hzの周波数を持つ音について考えてみよう。440 Hzの周波数を持つ音は、実音上はAと理解される。しかし、アルト・サククスを通して見た場合、それはF#と理解される。440 Hz ≡ Aというのは、実音という面からみた場合に当てはまるに過ぎない。そのため、実音を中心にした音楽の理解も成立し得るし、運指を中心にした音楽の理解も成立しうる。

また、440 Hzの音を出す方法の一つではないともいえる。ピアノのAという名でよばれる鍵盤を弾いて、440 Hzの音を出すこともある。アルト・サククスのようなE<sub>b</sub>の移調楽器の運指上のF#を用いて、440 Hzの音を出すこともある。その意味で、「あなたの

楽器が、自らにとっての法則となる」ということもできよう。

この発言においては、コールマンは、音はそもそも多重化されていると、理解しているのである。運指の音は見かけの音であって実際に鳴る実音だけが本当の音である、とコールマンは理解しない。ある一つの音の現象は、運指という視点から捉えることも、実音という視点から捉えることも可能である。ある一つの音の現象は、ピアノ奏者とサククス奏者で捉え方が異なる。ここでコールマンが見たことは、音は多面的に捉えうる、という事実であった、と言うことができよう。

1章においては、コールマンの「運指を中心に考える」という発想を見た。ここに本章で明らかになった「音を多面的に捉える」という発想が加わる。このことがハーモロディクスに深みを持たせたように思う。つまり、「音を多面的に捉える」という発想が、「運指を中心に考える」という発想を相対化し、「様々なものが中心となりうる」という発想へと発展した、と考えられるのである。そのことを示す例として、「移調楽器と非移調楽器を混在させる」という方法以外のものを見ておこう。

#### キーによる転調

以下の引用は、1960年代前半に共演していたベース奏者のジミー・ギャリソンの発言である。

「その理論では、Cのような音を捉えることが、欠かせない。Cは、C調におけるトニック「一度」だ。A♭調においてなら、長三度だ。F調においてなら、完全五度だ。B♭調においてなら、長9度だ。あらゆる音符が、全範囲にわたる音符の一部分であることを知るならば、今言ったような仕方でも、考えられるようになる」。

“integral part of it is that you take a note like C : C can be the tonic of [Key] C; it can be the major third of [Key] A flat; it can be the fifth of [Key] F; it can be the ninth of [Key] B flat. Knowing that any note can be a part of a whole spectrum of notes, you train yourself to think in that manner and as a result you come up with melodies you didn't know existed.”<sup>15</sup>

(※「」内は発表者が補足)。

ギャリソンの発言内にある、音符 (note) という言葉には、二通りの意味がある。すなわち、実音 (sounding note) を意味する場合と、記譜上の記号 (written note) を意味する場合がある。しかしここでは話の便宜上、音符という言葉をも、実音の意味に限定して用いる。

【譜例6】を見てほしい。

これは、ギャリソンの発言内容を、図示したものである。実音のCが、左から、C調、A♭調、F調、B♭調の中で、順に捉えられ

ている。C調における主音は、Cである。したがって、実音のCは、主音Cと完全一度の関係にある。A♭調における主音は、A♭である。したがって、実音のCは、主音A♭と長三度の関係にある。F調における主音は、Fである。したがって、実音のCは、主音Fと完全五度の関係にある。以下同様、実音のCは、すべての調において、その調の主音との音程関係を変化させる。

ギャリソンが述べている手法は、任意の実音を選び、その音と主音との音程関係を変更することによって、主音の位置を動かし、転調を引き起こす、というものである。この手法は、コールマンの共演者の間では「キーによる転調 “Modulation through keys” とよばれている。<sup>16</sup>

一般的には、まずキーないし主音が固定され、それとの音程関係から、任意の実音の調性における位置づけが決まる。しかし、「キーによる転調」の場合は、任意の実音が選ばれ、その音符の調性における位置づけが変更され、それとの音程関係から、逆算的に、キーないし主音の位置が決まる

【譜例6】

のである。つまり、この手法においては、実音が中心におかれ、それが、様々な音程関係の中で捉えられることで、多様な調が生じることとなる。

まとめよう。コールマンが、テナー・サククスからアルト・サククスへ演奏する楽器を変更した際、運指の一致ということの発見を通して、運指を中心に音楽を捉えると言う理解が形成された。さらに、運指につけるべき名前を間違っていたという経験から、ある一つの音の現象は、様々な視点から捉えることが可能であり、しかもそれはどちらかが間違いというのではなく、捉え方は多重化しているということに気がついた。ここから、中心をどこに置くのか(対象をどこに設定するのか)ということと、視点をどこに置くのか(対象をどこに設定するのか)ということと、様々な方法が生じるということになった。例えば、運指を中心に据え、同じ運指を用いて、様々な移調楽器で演奏し、多様な実音を生むと言う手法。例えば、実音を中心に据え、同じ実音を様々な音度の中で捉え、多様な調を生むと言う手法。本稿で見た組み合わせ以外にも、この条件を満たすものパターンは考えることができるであろう。このように、ハーモロディクスという方法は、多中心化と多重化という発想に基づいて構造化されている、と結論付けることができる。

## 結び

本稿は、ハーモロディクスという方法論の起源を明らかにすることを目的とし、議論を展開してきた。そのために、ハーモロディクスを着想するに至るきっかけとなった二つのエピソードを取り上げ、運指・実音・名という視点から考察した。

1章では、コールマンがテナー・サククスからアルト・サククスへ演奏する楽器を持ち替えたときのエピソードを取り上げた。そこでは、楽器を持ち替えた際に「運指の一致」というものが発見され、この発想が後に「移調楽器と非移調楽器を混在させる」という手法へとつながっていくことを確認した。また、その手法は、運指を中心に考えるという発想から導かれたものであることを明らかにした。

2章では、コールマンが名に関して犯していた勘違いのエピソードを取り上げた。そこでは、コールマンがその勘違いを通して、ある一つの音の現象は、多面的に捉えうるということを見出したことを確認した。さらに、「音を多面的に捉える」という発想が、「運指を中心に考える」という発想を相対化し、「様々なものが中心となりうる」という発想へと発展したということとを、「キーによる転調」という手法を例に考えた。

以上の考察から、ハーモロディクスという方法の根底には、以上二つのエピソードから導かれた多中心化と多重化という発想が存す

る、と結論付けた。これ以後、この根底にある発想への理解を基礎とし、さらに深くハーモロイクスを考察することができよう。

これまでコールマンが演奏してきた音楽また作曲してきた作品に見られる実際に見られる特徴、つまり各奏者における経時的な多調性および奏者間の同時的な多調性は、このような発想とそこから生じる独自の手法に基づいて実現されていると考えられる。今後は、こうした方法論が実際どのように演奏に生かされているのか、具体的な演奏を取り上げて検証する必要があるだろう。また、本稿の視点の一つとして取り上げた「名」——つまり、あるものを中心にさえ、また自らが媒介となつて多様な文脈へと接続される「名」の問題を、さらに深めて考えていく必要がある。しかし、これらの課題は、稿を改め、取り組むこととする。

註

- (1) Ornette Coleman, liner notes for *Body Meta*. Harmolodic/Verve. 314 531 916-2, 1978.
- (2) 例え<sup>14</sup> Litweiler, John, *Ornette Coleman: A Harmolodic Life*. Da Capo Press, 1994. Wilson, Peter Niklas, *Ornette Coleman: His Life and Music*. Berkeley Hills Books, 1999. 53, 57.
- (3) Schuller, Gunther, s.v. "Coleman, Ornette." *The New Grove Dictionary of Jazz*, vol.1, ed. Kernfeld, Barry, 2002, p.481.
- (4) Litweiler, 1994, p.39.
- (5) 基音とは、振動体の基本振動数にあたる音を意味する。
- (6) 例え<sup>15</sup>、テナー・サクソスで実音のB♭を出すときの運指をB♭で、

アルト・サクソスで実音のE♭を出すときの運指をE♭としたならば、同じ運指に二つの名がつくことになって、持ち替えるときに煩雑になる。

- (7) Coleman, 1972, p.5.
- (8) Wilson, 1999, pp.75-76.
- (9) 例え<sup>14</sup> "Lonely Woman" (in *The Shapes of Jazz to Come*, Atlantic, SD-1317, 1959.) や "Embraceable You" (in *This is Our Music*, Atlantic, SD-1353, 1960.) など。
- (10) 例え<sup>14</sup> Barry Kernfeld, s.v. "Harmolodic theory." *The New Grove Dictionary of Jazz*, vol.2, 2002, 53.
- (11) Litweiler, 1994, p.25.
- (12) 「私は後に、E♭管のアルト・サクソスというだけの理由で、このようなこと[CがAであること]が起きたのだと気がついた。C♯を演奏する時に、それはAである。"Later on I found that it did exist thataway only because the E-flat alto, when you play C natural, it is [concert] A [transposed]." というコールマンの発言に、リトワイラーは "[concert] A [transposed] という注記をつけている。リトワイラーは "concert] A" と述べているので、"A" を実音のAと理解していると言えよう。しかし、"when you play C natural" の "C natural" を運指上のC♯と考えた場合、実音はE♭となり、整合性が取れない。また、"when you play C natural" のC♯をコールマンが間違つて名づけていた運指上のC♯（つまり本来の運指上のE）と考えた場合、実音はGとなり、やはり整合性が取れない。"のように、リトワイラーの補足のラインナップ、この箇所を理解するべし、一般的な楽典と辻褄が合わないだけではない。" コールマンの発言の中ですら辻褄が合わない。したがって、"when you play C natural" の補足を"when you play C natural [as sound with an E-flat alto sax], it [=the sound C] is A [on the fingering of the E-flat alto]." としておくべき。
- (13) *ibid.*
- (14) Litweiler, 1994, p.25.
- (15) Nolan, Herb, "Jimmy Garrison-Bassist in the Front Line", *Down*

- Beat*, June 6, 1974, 18 and 41).
- (16) Iverson, Ethan. 'Charlie Haden Interview,' in *Do the Math*, <http://dothemath.typepad.com/dtm/interview-with-charlie-haden.html>, (confirmed on 17th April 2011).
- (17) 例えは、本稿で挙げた手法とは別の手法として、ハーモロディック・モテューレーションという手法を挙げることもできる。この手法は、『アメリカの空』ライナーノーツの中で、「調を変えることなく、音域のなかで転調するラビ」(Coleman, 1972, p.5)とコールマンによって説明されている。簡潔にいうと、五線譜上の同一の位置にある音符を中心とし、それを様々な音部記号の中で読み、多様な音名を生み出す、という手法である。
- (18) コールマンにおける多調性を指摘した研究としては、Schuller, Gunther. *A Collection of the Composition of Ornette Coleman*. MJQ Music Inc. 1961 & Wilson, 1999 等がある。

(おゆき・まさし)／京都精華大学)