

ジャズに見られるダブル・クロマティック

華々しい半音階

ジャズというのは重畳^{ちゆうじやう}しいハーモニーとインプロヴィゼーションが醍醐味^{ちごみ}ですが、単にダイアトニック・ノート^{しやうじやう}をインプロヴァイズするだけでは卑近^{ひきん}なアプローチに過ぎず、半音階の音脈^{おんみやく}を駆使したノン・ダイアトニックの音を使う事でジャズの真価^{まか}を発揮する物です。

とはいえ全音階 (=ダイアトニック・ノート) に対して半音上下に隣接する音だけを掻い摘^{かいつま}んでダイアトニック・ノートに先行して装飾的に選択するだけならば、13度の和音を仮想的に積み上げた時に於ける上接&下接刺繍音^{ししゅうおん}という和音外音を伴わせているだけに過ぎません。無論、二重の上接&下接刺繍音を全音階に附す、という用法はジャズ界限のみならず西洋音楽界限でも存在する事でもあります。Key = Cに於てF△7コード上にて[d - des - c]とフレーズを充てたならば、[d - des]は二重の上接刺繍音となる訳^{わけ}があります。

ジャズというのは刺繍音^{ししゅうおん}だけで構築されている訳ではありません。とはいえ半音階的な「唄心^{うたこころ}」を具備^{くわいぶ}する為には和音外音に於ける刺繍音の取扱い^{とりあつかい}は、それだけでも非常に学ぶべき価値^{かち}がある物です。然し乍ら^{しか}、ジャズ界限を学ぶに当り斯うした和音外音、特に刺繍音という側面^{かた}で教える所など、まず皆無^{みな}に等しい事でありましょう(笑)。

ジャズに於ける「ダブル・クロマティック」という呼称は、少々誤解を生み易い所があるのであらためて語っておこうと思いますが、広くは半音音程が複数連続するならばそれらを「ダブル・クロマティック」と呼ぶ事は出来るものの実際にはジャズに於ける「ダブル・クロマティック」というのは単純にそういう事象のみを指すものではありません。

連続する半音音程

半音音程が連続するだけで良いのならば、Key = CにおけるC△7コード上にて[d - des - c]とやれば確かに半音音程は経過音^{けいごおん}という和音外音として連続的に存在する事になりますが、これら3音が半音音程の連続としてフレージング中に存在する事ばかりがダブル・クロマティックという物ではないのです。とはいえ能々^{よくよく}考えてみると、ハ長調に於けるトニック・メジャー上にてD-D^b-C音と連結させるのはある程度の勇気が必要となって来る事でありましょう。単なる半音の経過音として羅列させるだけでありますがメジャー7thを附与しているコードであるにも拘らず、この下行形のダブル・クロマティックはC音をやたらと重し付けしてしまう線の運びとなってしまいますのであります。それならばロ音であるh音(英名:B音)まで進めた方が綺麗ではないのか!? という道筋を選択する方が、よりジャズっぽい線の運びと為す訳です。このダブル・クロマティックが更に延長されればトリプル・クロマティックとでも呼ぶのか!? と思われる人もいるかもしれませんが、その辺りを縷述^{るじゆつ}する事に加えて、ダブル・クロマティックが更に歩を進めて延伸する様子がどういう構造であるのかという事も同時に述べて行くのが今回の主眼とする所でありま。

チャーチ・モード (=教会旋法) に於て半音音程が連続して構築されるモードはありません。チャーチ・モードを想起し乍ら半音音程が連続する様に変位している場合は、基の音組織に対して半音階の経過音が生じているという状況になる事でしょう。

他方、通常我々が想起し得るアヴェイラブル・モードに於て半音音程を連続させるという事を前提に非チャーチ・モードとなる音列に依って半音音程が連続して構築される状況に於いても、先と同様に、それは和音外音を挿入するという状況にもなります。その際、多くの場合は「経過音」である事でしょう。また、あるモチーフを反復させている様な状況でアヴェイラブル・ノートと和音外音を行き来している様な時というのは「刺繍音」である可能性もあります。西洋音楽に於ける対位法では同度由来の上下の刺繍音を忌避する事もあります。とはいえジャズに於て和音外音が経過音であるか刺繍音であるかという事は特に注意すべき事ではないのでありますが、それは、コード表記と想起し得るアヴェイラブル・モードとい

う両者の確立が為されているからであります。とはいえ、これらの刺繍音からも埒外となる音（概ね経過音）というのはジャズに於ても「多発」する物であるので、和音外音の取扱いを知っていてもその知識が混乱を来す事は無いので覚えておいて損はない事でしょう。

トライコルドの連結

扱って、それらの半音音程が連続して形成する3音は「トライコルド」とも呼ばれます。トライコルドを広汎に扱うならば単にペンタトニックからの3音の抜粋や、全音音程よりも遥かに広い音程を生じた3音列でもトライコルドと呼びますが、今回の様な半音音程の連続で成立している3音列のトライコルドというのは少々趣きが異なる類の音列でありまして、その3音列というのは状況に依っては短二度音程ばかりでなく増一度の事もあり得る事です。それはある特定の音組織（＝モード）そのものからの抜粋ではなく、音組織の一部が臨時的変化を起こした事で介在する事となる《3音列》として生じている事を本記事では「トライコルド」という風に位置づけておりますのでご注意ください。ハンガリアン・マイナー・スケールの第4～6音のトライコルドは、それぞれ物が半音音程を連続しているトライコルドの抜粋ではありますが、今回語る半音音程が連続する「トライコルド」というのは出来合いの音組織からの抜粋ではなく臨時的変化音を介在する3音列を意味する事なので、こうした側面を念頭に置いて読んでいただきたいと思います。

例えばKey = Cに於ける「G7（#9、#11）」コード上にて[es - d - cis]というフレーズが発生した場合、これらのトライコルドはG7から見た本位六度（＝長十三度の単音程への転回）は「E音」であるので、[es]は増一度下方にある音となり、esの短二度下方が[d]という風になります。同様に、[es]から見た[cis]は減三度という事になります。

トライコルドが3音列を示す物である以上、この3音列音組織が更に半音進行を連続させた場合にはダブル・クロマティックから更に1つ半音音程を重ねる状況と成り、よもやそれは「トリプル・クロマティック」とでも呼ぶに等しい事でありましょうがジャズでは通常それをトリプル・クロマティックとは呼びません。「ダブル・クロマティック」という呼称の俣で済ませるのが通例です。それはどういう事なのか！？

と言うと、トライコルドとして半音音程が連続を形成している組織が、もう一つの[オルグナイト]のトライコルド組織にまで波及した半音音程の連続を「ダブル・クロマティック」と呼ぶのであります。

つまり、[es - d - des] [c - h - b]という2組のトライコルドがあったとして、先行のトライコルドから形成される半音の連続が（少なくとも）後続のトライコルドの「C音」まで半音音程が連続する状況、つまり2組目のトライコルドに波及している半音音程のトライコルド同士の連結をダブル・クロマティックと呼ぶのであります。

因みに、2組目のトライコルドが[c - b - a]であったとしても、先行するトライコルド[es - d - des]から連続して「C音」に波及すれば、それもダブル・クロマティックであるのです。2組目のトライコルドは3音全てが半音音程ではないトライコルド組織ではないにしても、こうした状況でも2組目のトライコルドを介在する半音音程の連続である以上、ダブル・クロマティックなのであります。

では、ジャズに於てはどうしてこうした半音音程の連続が生じて、それをダブル・クロマティックと称する様になっているのか！？ という事を詳らかに説明する所など実際には殆ど無い事でしょう。楽理的な細かな部分はそれほど拘泥していないのがジャズ界限の共通認識かもしれません。但し、ガンサー・シューラー、ウィンスロップ・サージェント、エドワード・リー等の見解に準えるならば、ダブル・クロマティックが生ずる事がどういう事なのか！？ という事を深く理解する事ができますし、ダブル・クロマティックという呼称が近い将来、もっと熟慮された呼称としてこれから呼び名を変える可能性もあるかもしれません。とはいえ学び手が学ぶべきはそうした呼称に逐一拘泥する事よりも、その発生原因の側面である筈で、ダブル・クロマティックという呼称は何も、単に半音音程の連続は何も特別な恣意的操作で生まれた物ではなく、ジャズの興りとしてごく自然に誕生していた事を先ず学び取らねばなりません。その辺りを詳述する事にしましょう。

平行オルガヌムの発展

結論から言えば、ジャズに於ける「ダブル・クロマティック」が生じた背景には、平行オルガヌムおよ

び部分転調となる六度転調（六度進行）が齎した物と言えるでしょう。中でも「平行オルガナム」が意味する物として、今回は平行四度オルガナムを述べる事にしましょう。

広い意味でオルガナムというものはありとあらゆる線運びに於て厳格にその音程を主旋律に対して固守する物でもないのでありますが、非機能性和声体系に於ける平行オルガナムという物は西洋音楽の古い時代における声楽からジャズの始原に於ても、音程を固守する事でその独特の世界観を強めています。西洋音楽の旧来の平行オルガナムで顕著なのは、平行三度オルガナムとして発展していた英国のジメルやフランスのフォーブルドンを挙げる事ができますが、こうした平行オルガナムに於て音程を固守すれば、調性という側面から照らし合わせると「複調」が生じているのが如実に判ります。例えば、Cメジャー・スケールに対してEメジャー・スケールを歌わせれば（平行三度オルガナム）それが顕著に複調であるという事は、調性を理解するが故に理解できる特殊な状況である事に疑いの余地はありません。

現今社会に則した例として、あるシンセサイザーの音に対して常に完全四度のハーモニーを形成するリード音を奏したとしましょう。これは平行四度オルガナムと同様の状況であるという訳です。ギターでもピッチ・トランスポザーなどで完全四度を常に平行してハーモニーを形成するエフェクトを通して原音とミックスさせればそうした平行四度のハーモニーを得られますし、90125 イエスの超ビッグヒット曲トレヴァー・ホーンのプロデュース「ロンリー・ハート」でのトレヴァー・ラビンのギター・ソロ（YouTube 2：23～）がまさに平行四度の状況であります。



<https://youtu.be.com/7sul81Xq0Vg>

他にも、坂本龍一のソロ・アルバム『左うでの夢』収録の「Slat Dance」の平行四度ハーモニーのLFOトレモロを効かせたメロディー（YouTube 1：34～）などは実に典型的な好例であるとも言えるでしょう。

<https://youtu.be.com/kUDO489U3Lc>



調性が持つ世界観の意味

我々は通常「調性」を重視して音楽観を得て、その調性感覚も「単一」の調性機能の世界観にて器楽的な素養を養う事が殆どである為、ついつい音楽的に稀な状況を蚊帳の外に置いてしまいがちですが、実は機能性和声確立する以前の西洋音楽体系というのは、本流という大きな潮流ではないにしても複調という概念はごく普通に瀾漫していたと言われます。それは或る意味次の様に言えるでしょう。卑近な協和音程に頼らずに「固守」というのは、人間の能力が潜在的に、協和音程ばかりに欲求が支配される物ではなく多様な不協和な世界観を持つという事も容易に考える事ができます。つまり、平行オルガナムを固守する事で全音階の音組織から臨時的に嬰変の変化が生ずるのは、「調性を固守」する目的ではなく、線の運びで維持される「音程を固守」する事に依って生ずる世界観を重視するからであります。そうした複調の例は、単一の調性世界から見たら異端で特殊な例のひとつとして括られている事もあり、こちらの世界を機能性和声の取り組みと併行して学習される事も稀である事でしょう。ですから、フーガの技法を学ぶに際しての「変応」という状況が縁遠い人ほど複調の世界観というのは遠い物であるとも言えるのです。

『変応』とは!?

フーガに於ける「変応」とは、原調の音組織が変化して応唱する事です。その変化した音組織が属調の音組織と原調の音組織にて3度のハーモニーを形成していたり、或いは下属調の音組織と原調の音組織とで3度のハーモニーを形成したりなど充分に有り得る事であります。こうした状況を通常、機能性和声の方面で学ぶ事はありません。そうした「複調」の状況というのを非常に僅かな時間レベルで見れば、原調と異なる音組織を用いた応唱は、ややもすると別の調性ではなく線の誇張（＝臨時的変化）として見做し得る状況として措定する事も可能な状況も亦あります。フーガという技法を用いずともそうした音脈がサラリと出て来る事も亦同様に存在する訳であります。

こうした状況は、実はジャズに於てもジャズの発展に於てジャズはその想起しうるコードやアヴェイラブル・ノートから跳越したカウンター・ノートを繰り返す事も屡々起こり得た事であり、そのカウンター・ノートは偶発的な物ではなく、概して西洋音楽での「変応」と同様の音脈を用いた物であったりするものも是亦事実なのです。

ジャズをなんとなく漠然的に捉えて通り一遍の理論程度しか知らない人の音楽観とは概ね、和音構成音に準則し、和音構成音がヘプタトニックまでを示唆しない状況下であるのならば使用者は和音構成音を充たす近似的な音組織をアヴェイラブル・ノートとして想起し、そのアヴェイラブル・ノートに準則した演奏を心掛けて、次いで想起したそれらのコードの構成音やモードから逸脱しない様に奏する事でありましょう。その呪縛から最も解放され易い状況がドミナント 7th コード上にてオルタード・テンションをまぶす事でありましょう。それならばなぜ、ドミナント 7th コード以外の副次和音上にてオルタード・テンションに準ずる音を用いて遊ぶ事の出来る者が極端に少なくなるのか！？ その理由は実に簡単で、彼等は単にその方策を知らないからです。感覚と知識の埒外の音であるからです。

扱て、ハ長調の音組織を用いて「平行四度オルガナム」の例を形成してみましょう。主旋律に対して完全四度を固守する様に形成すれば良いのですから、茲では下方に完全四度を固守する様に下声部を次の譜例の様に形成する事にしましょう。上声部は原調でありこれを黒色で示し、下声部は完全四度音程を平行で保つ平行四度オルガナムである為、音組織としては属調となる音脈を用いる事になります。「変応」とはフーガに於て用いられる用語ですが、茲でも同様に、「変化」を強いられた特定の音を「変応」と呼んでおります。

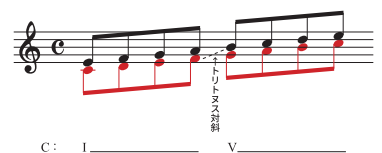
細かく分類するならばフーガに於て属調の音組織として応答する事を「正応」とも呼ぶ事があります。同様に応答する声部が下屬調の音組織として現われる際それを「変応」と呼ぶ事もあり、これまで述べている「変応」は一体どちらを指すのか！？ と戸惑う方も居られるかもしれませんが、フーガに於て旧来からの国内の呼称は、原調から変じて応答するそれその物を総合的に「変応」と呼んでいた事が昔ながらの呼び方ですので混同せぬようお願いいたします。

対位法のヒント

扱て話を本題に戻しますが、原調の音組織を用いている上声部がハ長調の音組織を順次進行して行く訳ですから、この旋律に嬰変の変化が生ずる事はありません（全音階＝ダイアトニック）。

変応に依る新たな音の創出というのは音楽的な色彩感として彩りを更に増すのでありますが、平行オルガナムではなく普通に全音階的に「3度」のハーモニーを形成するとしましょう。下声部「ドレミファソラシド」という旋律に対して並進行にて上声部「ミファソラシドレミ」と形成する事にしてみましょう。

二声部ともに前半の4音と後半の4音が異なる和音に属する旋律だと仮定しましょう。そすると下声部が「ファ」を歌う時上声部は「ラ」を歌っている訳ですから夫々が上行の並進行を進めると後続音部分で厄介な事が起きます。なぜなら下声部が「ソ」を歌うと自ずと上声部は「シ」を歌わざるを得ない状況となってしまう、先行する下声部と後続の上声部で三全音を生んでしまいます（トリトヌス対斜）。三度／六度のハーモニー形成を前提としておらずとも対位法では順次進行の音度を制限をかけます。また、通常先のような対斜を生じない様にして順次進行を進めて音度を制限するのであります。あくまで「ドレミファソラシ」という風に七度まで一気に進めるという事をせずに、という事です。



この譜例にて仮にテンポが非常に遅い場合（一般的なテンポに伴う拍節感の時価を想起してしまわない為に、この譜例では拍子記号を敢えて与えておりません）、両声部の3度音程が形成する2拍目弱勢の「ラ・ファ」は機能的に「IV」になる事も考えられます。和音機能がこのように変化して「IV→V」を形成してしまう際にも対斜が生じてしまう場合、それを回避する為には旋律線を変える必要性が生じます。その際、ファは音価を短くとり他の音度を介在する必要性が生じてくる事も考えられるのです。また、トリトヌス対斜を回避すべしとされるシーンは、和音機能が疎外される様な