

シーンであります。例えばV→IV (VI) という弱進行 (ディセプティヴ・ケーデンス) 時の対斜という物がありますが、これは機能と声たる調性感を遵守する技法ゆえの方策のひとつであります。他にも対斜は、減八度や増八度という様な音程跳躍でも生ずる物ですが、現今社会、特にヒンデミット以降の異なる音楽の位相へのアイデアやバルトーク以降の同位和音の併存など、ジャズ出現以降のこうした減八度や増八度という物は対斜そのものが特異な和声感を形成しているとも考えられる為、「対斜」とはジャズに於てどういふ物なのか!? という事をあらためて念頭に置いていただきたいのであります。無論、私が今回述べようとするのは、機能と声の範疇で和声を紹介する事ではなく、寧ろその逆を行く物なので敢えてこの様に冒頭部分で機能と声との差異を明確にする為に例示している事もあらためて念頭に置いて欲しい側面があります。

ですが、今回はジャズを視野に入れた上でフーガに於ける変応をヒントにしているだけなので、ジャズに於けるインプロヴァイズの線の運びを制限させるなど微塵も思っていないので、こうした西洋音楽の大系を紋切り型でジャズの側で受け止める必要はないので、その辺りは頭でっかちにならぬ様お願いしたい所です。

先の譜例からもお判りの様に、下声部が4拍目に於て「嬰へ (= F #)」音へ変化させられている事が変応を示すという事をあらためて念を押しておきますが、この平行四度オルガナムが示しているのは上声部がハ長調の調域を固守しつつ両声部を総合的に俯瞰した時には「平行四度を固守」する事を主眼とする為、下声部もハ長調の音組織を歌い上げる事よりも「変応」として変じられる事を強要される音のごく自然に生ずる事となります。こうなると上声部と下声部との両者をあらためて俯瞰した時には結果的にハ長調/ト長調という複調の状態であるとも呼べる訳です。

こうした「変応」は変化させられる応答という意味から生じており、更に細かく分類する処に依れば、属調の調域を利用するのを「正応」、下調の音組織を利用するものを「変応」という風になっている例もありますが、私は総じて斯様な状況を「変応」と総称しております。

茲でジャズの始原的な側面を語る事にしますが、ジャズという物も元々は、主旋律に対して平行五度/四度オルガナムを夫々強行した事に依って「ブルーノート」の出現として本位音度を低く採る様にして生じている物なのであります。これについては法政大学出版局刊ガンサー・シューラー著『初期のジャズ』に詳しいですが、ジャズという物も平行オルガナムが高じて発展して来たという背景がある訳です。

ガンサー・シューラーのジャズ論究の貢献のひとつに、ウィンスロップ・サージェントが論述しなかった「ブルー5度」が生じた論考を挙げる事ができるでしょう。

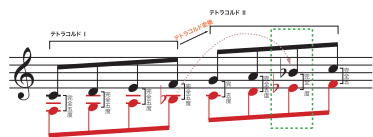
ブルー3度・7度の2音が手っ取り早く生ずる為には平行五度オルガナムを生ずる必要があります。この「手っ取り早く」というのは私が説明を端折る狙いがあるの事ではありません。上声部冒頭4音に依る「テトラコルドⅠ」に従属する平行五度オルガナムに依って「変応」が生じた「変ロ音」を上声部が素早く採り込み、それを「テトラコルドⅡ」にて上声部が「変ロ音」を用いる訳です。



この場合、上声部は徹頭徹尾ハ長調の音組織を固守したのではなく、テトラコルドが他の調へと変換した事を意味しており、実際には局所的な移旋=モード・チェンジを生んでいる訳です。

そうして上声部の「テトラコルドⅡ」に従属する下声部の完全五度平行オルガナムの声部は、完全五度音程を固守し乍ら上声部の「変ロ音」の時に自ずと「変イ音」を生じて、それらの2つの両声部を俯瞰した時にブルー3度とブルー7度に相当する半音変位オルタレーションが生じたとする訳です。

この様に上声部に対して下方に完全五度音程を平行させて《ファ-シb》を生みつつ、上声部は下声部が生じた変応を更に唄い上げ《シb-ミb》を生じさせるという事でブルー3度・7度を生んだ、という訳です。



この際、両声部では原調の音組織との「対比」をリアルタイムに体現しているのであります。この「対比」は移旋=モード・チェンジを意味する物です。

つまりそこには、長旋法・短旋法系統であるメジャー/マイナー感

として生ずる2種類の性格たる両義的な音楽作用を「対比」として体現している事になります。そうした変化をリアルタイムに感じ取って彼等(=ジャズの始原)はブルーノートが生ずる世界観を構築していた訳であります。

そこで、先の上声部と下声部が互いに生ずる事となる新たな音脈となる変応を取り込み乍ら、彼等は同時にそれら全体を俯瞰した時に意識する事になる長・短の薫りがする調性的な両義的な響きとして「シ♭-ミ♭」の2音が同時に響く和音という状況に遭遇した時、原調を強く「類推」する時は「シ♭-ミ♭」の間に「ソ♭」を意識する事になるでしょう。他方、長・短の両義的な響きをリアルタイムに感じ取ってフレキシブルにオルタレーションを施している以上、彼等は同時に「シ♭-ミ♭」の間に「ソ♭」という響きを類推する事でしょう。譜例ではこれら2音を緑の破線で囲っているのはそうした注意喚起に依る物です。

始原的なジャズに於ける黒人達の彼等は、それらの変応が生じたブルー音度の2音から「E♭△」を類推するばかりでなく「E♭m」というコードをも両義的に類推する事となり、「シ♭-ミ♭」の2音で生ずるその間に「ソ♭」ばかりでなく「ソ♭」が生じたとする説明です。これらの類推しうるコードは次の様に示す事が出来るでしょう。「E♭m」を類推してそれを実践した時初めて「ブルー5度」が生ずる訳です。

加えて、ブルー3・7度が生ずる時のテトラコルドの変換即ち「移旋」を伴っている件ですが、「テトラコルド」としては他調の4音列を拝借しているに過ぎず、ヘプタトニック(=7音列)としての特定の調性の音組織を全て充たしている状況ではないという事にも注意を払うべきです。つまり、ハ長調の音組織としても不完全、下属調=ヘ長調の音組織としても不完全であり、それらの不完全な上声部のテトラコルドI・IIに従属する平行五度オルガヌムの結果的に変口長調の音組織を充たす物の、基のハ長調の音組織が不完全であった(口音ではなく変口音を選択した)事に依って変口長調を為す音組織が偶々生じただけの事で、実際には、ハ長調の音組織を伴わせ乍ら変口長調の音組織をも複調的に採り込んでいるというのが実際の姿であると解釈する事が必要でありましょう。



ペンタコルドとテトラコルドの連結

また、西洋音楽の歴史というのは、「音階を分析」する際はヘプタトニックが持つ2組のテトラコルドで組織されるという見立ては勿論有って構わないのでありますが、「調性を分析」する際はヘプタトニックが持っているのは1組のペンタコルドの核音を共有し乍ら連結(=コンジャンクト)する別の1組のテトラコルドが調性感を伴わせているという事を別々に解釈する必要があり、決して混同してはならない部分です。私のブログ内検索にて「ペンタコルド」と検索を掛けていただければ、西洋音楽または通常の機能と声体系にて生ずる「調性」の源泉となる側面を語っている文章をあらためて確認する事が出来るかと思うので、この機会にあらためて混同を避ける意味でも目を通して欲しいと思う所です。

処で、機能と声に於ける「調性感」という物がヘプタトニックのペンタコルドとテトラコルドとの組成が起因しているという事をあらためて語ると、「ドレミファソ」と「ソラシド」という物がハ長調の源泉の姿であるとも言える訳です。これが「近親」的な転調となる場合、原調のテトラコルドがペンタコルドに転ずるのが隣接した近親性のある調性への転調を欲する動機となるのであります。

例として、「ソラシド」を「ソラシドレ」とペンタコルドに延伸させ、コンジャンクトさせて「レミファソ」と新たなテトラコルドを作れば、自ずとハ長調からト長調の音組織へと転ずる姿を確認する事が出来るでしょう。こういう事から、西洋音楽における機能と声の側面での「調性」というのは決して音階を分析する時の2組のテトラコルドとして見渡してはならず、陥穽に嵌る訳です。

基となる声部は「シ♭」を強行すれば良い物を、ブルジョーな響きの方を優先して即座に下声部の変応する音を後続の上声部でその音を選択して採り込み、「シ♭」に対する平行五度オルガヌムとして五度下方で「ミ♭」が生じ、この時の和声感として長・短の両義性を持つ音脈をも使う。これこそが、ブルーノートに於けるブルー3・5・7度が生じた端的且つ実態に則した物であり、こうした論考が広く受け止められているのであります。亦こうした論考を俟たずに我々は長・短の両義性を「ブルジョー」な響きと

してごく自然に受容し、属調方面への五度累積では決して起こらぬ下方変位性の音脈を何も小難しい事を考える事もなく体得しているのです。詳しく知りたい方はガンサー・シューラー著『初期のジャズ』（法政大学出版局）を読むべきです。

トルコ音楽というのは幾多ものテトラコルドをフレキシブルに変換し乍ら楽音を構築するもので、西洋音楽の様にペンタコルドをテトラコルドとコンジャンクトさせる様なそれとは異なる側面が見られるのが非常に興味深い所です。純正音程由来の「大全音」の204セントを9等分する九分音もオクターヴで俯瞰した時には53等分平均律に括られる物ですが、古代ギリシャが有していたオーセンティックな側面をトルコ音楽やアラブ地方に今猶このような形で西洋音楽とは「異なる」体系として残っているのは実に興味深い点でもあります。トルコ音楽やアラブ地方の特徴的な音はやはり微分音ですので、既知の体系（＝12等分平均律）に訛らせた手法に於て参考に成る事も多い事でありましょう。12等分平均律に均される前のブルーノートがどのようにジャズ／ブルースを形成していったのか！？ という事も後述するので参考になれば之幸いです。

こうして平行四度／五度オルガナムを理解して見た時、最初に挙げた平行四度オルガナムの変応で生じた「嬰へ音」（＝F#音）とて、近親性のある属調方面の音脈（＝しかも能く遭遇する類のドッペルドミナントで生ずる副次ドミナントの導音欲求で生ずる音が単なるブルー五度の異名同音ではないか！？）と思ってしまう方も居られるかと思うのです。実際にこの変応で生じている音は、変応としてではなく副次ドミナントとして能く遭遇する音脈ですし、西洋音楽に於ても二重導音が謳われる古い時代の前には8つ目の階名として組み入れようとまで論議された音こそが異名同音的に見ても我々の一般的な音楽素養から鑑みればつついこちらの嬰へ音こそがブルー五度としての異名同音（＝増四度）として現われるのではないかと錯誤してしまう物です。

『ブルー・ノート』に対する謬見

では、何故これが「錯誤」なのか。変応して嬰へ音を生じた^{いよど}と雖も、へ音由来の音はハ長調が堅持しますし、平行四度オルガナムで生じている嬰へ音はドッペルドミナントで見る嬰へ音の働きとは全く趣を異にする物であるのです。この嬰へ音はへ音と同居する為の物と理解してもらって差支えないでしょう。

つまり、平行四度オルガナムの二声間で生じている変応の音は、新たなる「8番目の音」であるのです。それまでのへ音が嬰へ音に半音上行変位というオルタレーションを生じているのではないのです。先の平行四度オルガナムに依るハ長調のヘプタトニックと属調側の音組織であるト長調のヘプタトニックが複調的に同居している状況に於て最も注目すべきは「ソ-ファ#-ファ-ミ」という半音音程の連続が隠されている事実を理解する事が最も重要な事であるのです。これをジャズ^{あそび}方面ではダブル・クロマティックの延伸として使用して、こうした新たな音脈を足掛かりにして原調を欺いて囁くのがジャズのアプローチそのものなのです。

平行五度オルガナムはブルー音度（3・5・7度）の創出に貢献し、平行四度オルガナムはダブル・クロマティックの為の創出に貢献していると理解して^{さしつか}差支えない事であります。これらの前提を踏まえて次は本題のダブル・クロマティック^{るじゆつ}について纏述する事になります。



平行オルガナムがジャズに遺した痕跡を語った後に、今度は六度進行或いは六度転調を視野に入れる事にしましょう。無論、後掲する事になる例に於ても平行オルガナムは継続して述べる事になるので、平行オルガナムの重要性は念頭に置いていただきたいと思ひます。

コード進行的に見ればそれは部分転調として見られる事もあれば弱進行として見られる事もあります。こうした六度進行が平行オルガナムと両立した時にどの様な状況を生ずるのか！？ という事が今回の最大のテーマとなる訳ですので、それを例示する為に取り上げる曲が、スタンリー・クラークのアルバム『Find Out!』収録の「Find Out!」であります。

周到に内含されるクロマティズム

1985年に発売された本アルバム『Find Out!』は、同年夏に開催されたライヴ・アンダー・ザ・スカイ'85にてスタンリー・クラークとラリー・グラハムの競演直後という事もあったのですが、この両人がアルバム参加で実現するのはスタンリー・クラークの次作『Hideaway』であり、ライヴ・アンダー来日時に於ては発売間近の時期でしょうから85年来日年でのスタンリー・クラークのアルバムにラリー・グラハムの名を見掛けないのはそういう理由もあっての事でありましょう。

扱て、85年作の『Find Out!』は盟友ギタリストであるレイモンド・ゴメスも参加しつつも、当時のトレンドであるシーケンズ&シンセ・サウンドはかなり気合いの入った感じで彩られていた為保守的なファンからは不評を買った物でもありましたが、皮肉にもこのアルバムが話題をさらっていたのは、ブルース・スプリングスティーンの「Born in the U.S.A.」のカヴァーという部分でありまして、私からすると「みんな、あんまり聴いてねえな」という観がヒシヒシ伝わって来たモノです。佳曲が多いにも拘らず、楽曲のクオリティとは裏腹に「出音」のキャラクターが保守的なファンの耳を遠ざけてしまっていたのは残念な所です。

「保守的」なファンというのも彼等の多くの実際は、音に減法五月蠅いという物ではなく、大概是「電気仕掛け」を好まない傾向があるのですが、エレキ・ギターとなると目を瞑っている様な所があります(笑)。概ねシンセサイザーや電氣的なノリ(=シーケンサー)が忌避される傾向にあるのですが、酷い保守層になると、バンド・アンサンブルにおけるハーモニー感が平易でなければならないとする様な耳の持ち主も存在したりするので、この手の人が高次なコード進行の類などそうそう拾って来れる訳もなく、この手の人達の主観に依る平易でキャッチーな感想で纏められていたりすると、意外にもこういう発言が広く支持されてしまう事など珍しくもありません。現今社会で喩えるならば、アマゾン・レビューがその役割を担っているのかもしれない(嘘)。

兎が、私左近治の耳というのは、かねてから「MIDIでDXベースを駆動出来ないものか!？」とばかりにDXベース・サウンドに心酔していた事もあって、こうしたデジアナ音がバリバリ奏でられる様な世界観を許容していた物でした。とはいえ私とてスタンリー・クラークにはバリバリとアコースティック&エレクトリック・ベースだけを弾いてほしいという思いは私も抱いてはおりました物でありましたが、『Find Out!』はスタンリー・クラークらしく佳曲揃いなのであります。

そこで今回、平行四度オルガナムの例を取り上げるに当って例示したい曲が、先の『Find Out!』収録の同名タイトル曲「Find Out!」なのであります。この曲のブリッジ部に用いられている平行四度ハーモニーに於て、平行四度オルガナムに依る変応、それに伴う和声進行間での平行四度の強行がどのような「クロマティズム」を生むのか!?! という事をあらためて感じ取って欲しい訳であります。

茲で、「Find Out!」の平行四度ハーモニーの例を見る前に今一度結論を確認しておいてほしいと思えます。その結論とは、今回の平行四度ハーモニーで生ずる「変応」から導かれる半音階の音脈は、ドッペル・ドミナントで生ずる臨時的変化で生ずる「上行」性質のあるそれとは全くの逆行となる「下行」性質を持つ物であるので、先述した、ブルー五度は、平行五度オルガナムにて「シ」に対応する「ファ#」由来ではなく「シb」に対応する「ミb」との平行四度が作った転回の五度音程内で類推される長・短両義性のハーモニーから生じた「ソb」と「ソb」での「ソb」由来である、という事がこれにてあらためて確認できるのであります。

ドッペル・ドミナントは別名ドミナントのドミナントと呼ばれる物ですから西洋音楽では「VのV度」とも呼ばれる物です。約言すれば「その属七の根音をV度と見做して下さいね」という事なので、その属七が目指すべき「I」は五度下方に在る訳です。ジャズ/ポピュラー音楽界隈で言えばII度で生ずる「II7」の第3音がF#音へと上方変位する導音欲求(Leittonbedürfnis)が現われますが、この上方変位とは明らかに異なる下方変位を確認できるという訳です。

それでは先ずYouTubeの方で「Find Out!」の原曲を確認してみましょう。当該箇所は最初、1:22~から現われます。この当該箇所を次のピアノロールで確認していただければ、平行四度のハーモニーの両声部にて半音の連続

