

が生じている事がお判りになるかと思います。

<https://youtu.be.com/lxaxwgDM1N0>

今度は私が当該箇所部分を作ったデモの譜例で確認して見る事にしましょう。この「Find Out!」をへ長調／イ短調という変種記号1つの調号で解釈しているのは、冒頭の「D7」を私はFメジャー・キーの平行短調がメジャー・ブルース化した物と解釈しているからです。つまりD7を「I」と採って後続の「転調」感のある「F7」を「bIII」と採るのではなく、D7を「VI7」と解釈し、同様にF7を平行長調がオルタレーションした「I7」と解釈している訳です。

<https://youtu.be.com/8eNFXnDe64U>

斯様なブルース進行に於いては、「VI7⇌I7」or「I7⇌bIII7」という解釈を逡巡^{しゆんじゆん}させてしまう様な実例は多く起り得ます。結果的にそれらが部分転調的な「六度転調」を仄めかしている事もあり場合によって原調を堅持する事をせず解釈する事もあります。ジェフ・ベックのアルバム『There And Back』収録の「Star Cycle」の例を取っても同様に、この様なブルース進行に於ける「フィナリス」の在り方というのは解釈を悩ませる事があります。とはいえ、作者や聴き手のそれらが一義的な解釈と為す事はなく、ドミナント7thコードが齎すブルース進行に於けるフィナリスというのは多義的である事が必然でもある為、寧ろそのドミナント7thコードを特定の調性の「V7」と採らないとする解釈の方が皮肉にも重要だったりします。ですので、「Star Cycle」に於てもドミナント7thコードが恰も短三度／長六度平行進行する様な時というのも、機能^{はの}和声に於ける平行調での長・短のそれぞれを「2つのフィナリス」と見る事が出来る事を鑑みれば、「VI7⇌I7」or「I7⇌bIII7」のどちらの解釈を採択すべきか!? という議論に於ては、その成り行きを鑑みれば「VI7⇌I7」が優位性は高くなるという事は念頭に置いていただきたいと思えます。

<https://youtu.be.com/0blYKnlAnxg>

では、当該箇所の譜例を確認してみましょう。この2小節のブリッジは各拍ごとにコードを想起する必要があります。特に今回はブリッジ抜萃部分の1小節目を重視する必要があるのですが、1小節目を御覧になっていただければお判りになる様に、このコード進行はダイアトニック進行ではありません。「A b△→E b△9 (#11) /G→D b△9→Cm7」というコード進行での冒頭の「A b」これこそが「bIII」と見做し得る物であり、先行のヴァースBでのコード進行でも「A b△7→F69 add4」という風に「bIII」の音度を示唆している訳ですが、ノン・ダイアトニックであるのは明瞭であります。

このノン・ダイアトニックな音脈とて原調とは近親的な関係にある所に加えて平行四度ハーモニーで起こる「変応」が巧みに作用する事となります。原調とは雖もへ長調をFミクソリディアン風に嘯っているFブルース・メジャーですから音組織としては変ロ長調のモードで平行四度を確認した方が判り易くなります。本来「bIII」度だったA bはみなし「bVII」という風に平行四度ハーモニーのブリッジでは見る事もできます。

とはいえ、こうした音度の見方というのはブルース進行の多義性に依る物ですから前後のコード進行がノン・ダイアトニックであろうとも近親的な関係で以て見渡すと、モード・チェンジを円滑に行なえる物なのでこうして注意深く語っているのであります。加えて、このブリッジ部のコード進行でもうひとつ注意深く理解する必要のある側面を語る事にします。

「A b△→E b△9 (#11) /G→D b△9→Cm7」というコード進行は、それこそ1拍ずつコードが目紛しく変わるかの様に捉えられかねませんが、このコード進行は「1拍目→3拍目」という風に俯瞰して見てみると、そこには「A b→D b」という下方五度進行に対して揺さぶりをかけて「2拍目・4拍目」というコードを介在させている物として見ると良いでしょう。但し、「2・4拍目」で介在させたコードは、先行のコードに準則するモードで貫く事のできるモードという訳ではなく、結果的には各拍の1拍ずつモード・チェンジを見る必要はある物の、「1・3拍目」のコード進行「A b→D b」にて、トップノートの分散和音に対して「変応」が起きているという風に見る事が最も重要なのであります。

すると A ♭ は、更に、変ホ長調のⅣ度という風にして見る必要性が出て来る事でしょう。変ホ長調の音組織にて平行四度のハーモニーを形成させれば自ずと D 音に応答する平行四度は「A 音」を生じます。変ホ長調の音組織にて形成したにも拘らず「A ♭」ではなく「A ♮」を生ずる訳です。それが、譜例 2 拍目の B ♭ 音の後続で生じている「A ♮」の導出の回答です。これは、「変応」由来で生じたカウンター・ノートなのです。

直後の 3 拍目では、大局的にコード進行をみれば「A ♭ → D ♭」という下方五度進行なので、とりわけ難しい事をしているコード進行ではない筈です。但し、「A ♭ → D ♭」がメジャー・キーに於ける「Ⅰ → Ⅳ」という風に想起する事が出来ない以上、モード・チェンジを生じさせる必要があります。少なくとも「Ⅳ → ♭Ⅶ」というノン・ダイアトニック・コードを生じたアヴェイラブル・ノートが現われる体系として解釈する必要があるのですから、ノン・ダイアトニックである「♭Ⅶ」上では他調由来のモードを想起する必要があります。

すると、D ♭ というコードが、モード・チェンジ後の「Ⅰ or Ⅳ」であるかは、平行四度の応唱側（※平行四度ハーモニーの下声部）の弱勢で生ずる「G 音」が D ♭ Δ 9 をリディアン相当と「確定」する訳です。奇しくも、この「確定」が起きた時に、先行する B ♭ 音から [b - a - as - g] という、ダブル・クロマティックを生ずる訳です。トップノートは何も難しい事はしていない単なる分散フレーズであり、それに応答する平行四度のハーモニーとが結果的にこうしたダブル・クロマティックを生むという所にノン・ダイアトニックな下方五度進行を巧みに介在させる事に依りダブル・クロマティックの音脈を見出す事が出来るという訳です。

これは即ち、平行四度ハーモニーの視点を持ち合わせる事で単純なモードに準えた音なごろを羅列するのではなく、ジャズ要素をふんだんに含むダブル・クロマティックを伴わせたフレーズを創出する事が可能であるという事を物語っており、始原的なジャズの平行四度オルガナムは、結果的にこうしたクロマティズムを誘引するという事を同時に物語っているのであります。そうしたジャズっぽさのある音脈を、スタンリー・クラークはこうして見せている訳であります。実に理に合った平行四度ハーモニーであるという事があらためてお判りになる事でしょう。

こういう例を踏まえてあらためてダブル・クロマティックと平行オルガナムの妙味を吟味してみると、特に平行四度オルガナムの場合は、明示的に半音階フレーズを創出しようとしなかったにも拘らず内声と外声が巧みに絡み合せて変応を起こした音脈がダブル・クロマティックの誘引材料となっているのである訳ですから、下方五度進行の間に介在するコードを「操作」すれば、こうした半音階の音脈を巧みに導く事が可能となる訳です。またそうしたコード進行の「操作」は概して弱進行となる事が多くなる事でしょう。

即ち、出来合いの下方五度進行の中間に弱進行となる音脈のコードを挟んでみる。そうする事で新たな音脈が巧みに「接続」する事となり、この接続は平行四度オルガナムで生じた変応を用いたりする事になる訳です。こうした所から私はこれまで弱進行・六度進行の妙味などを語って来た訳です。無論、そうした新たな音脈として介在させる方策として投影法を用いたりする事も、こうした方策の為に重要な事だからこそ述べて来ていた訳です。

処が、大半の人にしてみれば「解」が俟まちっているという風にイメージする事は困難で、どちらかといえば焦燥感を抱き乍ら楽をして多くのアプローチを会得しようと企てる人が是亦大半でしょうから、見通しの利きにくい私のブログの進め方だと物事が断片的にしか見えて来ず中々真相を掴めぬままになると感じ取られる人が少なくないと思われます。但し、私は断片的に多くの方策を述べているのではなく、継続して目を通していただければそれらが徹頭徹尾 1 つの筋を見出す事が出来る筈なのですが、書き手の私が解を述べるのを全く急いでいない為、読み手の方は痺れを効かす人も居られるかもしれません。とはいえ、焦燥感を抱いて生半可な知識では結果的に何も得られないという事を私は同時に示しているのです、吟味し乍ら目を通していただければ之幸いな訳であります。

オクターヴの跳越

扱さて、平行四度オルガナムに等しい平行四度ハーモニーは、その音程＝完全四度を常に維持する事にな

る訳ですから、自ずとノン・ダイアトニックの音が充てられる訳です。何故なら「ドレミファソラシド」に対して完全四度音程を常に維持するには「ソラシドレミファ#ソ」になるというのは先にも語った様に注目すべき事です。

ジャズ的アプローチを採るに際して平行四度ハーモニーの形成が必要だと述べている訳ではないのです。その平行四度が形成する音程である完全四度は完全五度の転回でもある訳ですから、なにも和音構成音から律儀に五度下として完全四度を形成して和音外音を得てしまう様な状況ばかりを避けようとするのではなく（※和音構成音と衝突する事を拒んでの事）、背景のコード構成音との採り方に照らし合わせれば、それが四度音程であろうとも和音構成音に準則している音は生じていても当然の事です。最も注目すべきは、平行四度ハーモニーを形成する上でひとつのトナリティーではなく複数のトナリティーを視野に入れているという点なのです。

ハ長調域に於て「ファ#」が生じざるを得ない様な時は概ねドッペルドミナントの「D7→G7」という様な場合が最も顕著な例でありましょう。然し乍ら平行四度ハーモニーを視野に入れていればコード進行が先の様な進行ではなくとも、その和音が大長調域で生ずるダイアトニック・コードのひとつであり且つ、「ファ#」など、その背景のコードから見てアヴェイラブル・ノートなどではなくとも「横の線の誇張」として存分に使う事の出来る音脈となる訳です。しかもその「ファ#」は「ファ」から変化した音ではない為、基の本位音度と併存も可能であるのです。更に極言すれば、コードに準則するアヴェイラブル・ノート・スケールとは異なる体系を想起するという事に置き換えられ、そのような音脈を活用する事が重要になる訳です。C△7でF音やF#音を使い分けたり、Dm7上にてF音とG♭音を使い分けてみたり、或いはG7にてF音とF#音を併存させる様な状況があったとしたらどうでしょう！？　こういう状況を容易く受け止める為の視点としても平行四度オルガヌムの発想は必要な事であり、この視点で最も原初的な音楽の体系はフーガの変応なのであります。

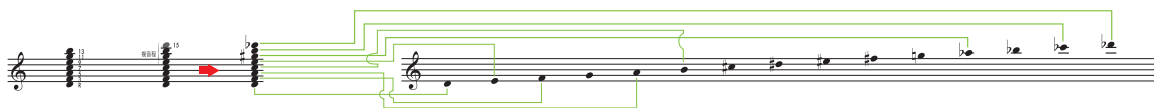
結果的に下方五度進行という機能と声的なコード進行を避けるのであるならば、和音という響きの助力は単に、旋律を更に彩る色彩程度であれば充分である訳ですし、機能と声的な進行が不要であるならば、調的な脈絡など稀薄な進行という和音の繋がりであっても充分構わない訳です。

その上で、和音進行もそれほど必要としない状況があるとすれば、それはほぼワンコードの状況と近くなる訳ですので、そうした状況に於てコードが単にトライアドや四和音であったとしても、そのような和音が進行せぬ「閉塞した状況」は総和音である13thコードと見なし得る事が可能になって来るのであります。この「閉塞」が意味する物は音楽を形成する音の響きが我々の耳に届く時には音楽の姿として破綻し音楽その物が硬直化してしまうかのような字句の事ではなく、「機能と声の規範が機能しない」という状況を意味する物なのであって決して音楽的に破綻するようなネガティブな意味で用いている訳ではないのでご注意ください。

加えて、こうした変応のジャズ方面における活用するに当たり非常に感覚の鋭敏なアーティストは、想定し得る和音を総じて「総和音」という状況を仮想的に想起した上でアプローチを拡大します。この際総和音というのは自ずとの13thコードという状況となる為、属十三の和音以外ならば副十三の和音という事を意味します。概して属十三よりも副十三として見る事の方が視野を拡大できるのであります。この際副十三の和音に必要な「見立て」があります。それが、「複音程の相貌で生ずる完全和音を变ずる」事なのです。

次の例にある様にDm13というコードを想起したとしましょう。和音構成音は「レファラドミソシ」となります。この和音構成音に於て更に完全十五度音まで見渡す事にしましょう。それは複音程側の領域でもある「完全十五度」という完全音程を欲するが故のアプローチなので「レファラドミソシレ」と見立てる事にします。余談ですが「完全八度」は単音程のオクターヴ相であります。

そこで、複音程側に存在する完全音程を抜萃する事にしましょう。先ず11th相当の「ソ」、そして15th相当の2オクターヴ上の「レ」です。感覚の秀でた人達は、これらの音を変えずる訳です。例として11thを増十一度の#11thに、15thを減十五度の♭15thへと。つまり、Dmという基底和音がドリアンを想定するコード上で#11thや♭15thたる音脈を使うという事となり、私が能く言う「減八度」というのは、こうし



た減十五度の転回によって生じた音脈の事を指しているのです。

「何故いきなり和音の見渡しの為に完全十五度などと準備する必要があるのだろうか!？」と面食らう方もおられるかもしれません。私がまず説明したいのは、耳の鋭敏な先人達がなぜ複音程の完全音程を「暈滂」して来たのか!？ という側面です。

複音程という領域は、その低次の単音程領域に下支えされている訳で、完全十五度はそれぞれ完全八度および完全一度と同等と思われるかもしれませんが、完全十五度は基底和音に随伴する完全音程のダミー・コピーであると考えれば判り易いでしょう。和音進行が機能和声的には進行しない状況というのは、それが非・機能和声的な進行であれば前後の進行関係は「静的（おおむねリラティブ）」だったりパラレル・モーションであったり、それら以外ならば部分転調的な和声的な響きを薫らせる物です。

動的な示唆＝機能^{けいりゆう}和声的な次の「予見」が無い状況において、和音進行が明確でない時のコードが響く状況というのは「掛留」が常につきまわっている様な状況と考えれば猶判り易いのですが、この「掛留」が延々に続く様な状況に於て、よもや卑近な状況を避けるかのようにして「揺さぶり」を掛けたいと企図する訳です。但し、和音の基底部に揺さぶりをかけるのではなく、複音程の領域にある音を利用して、その領域に生ずる完全音程を揺さぶるといふ風にして、そこで変じた音を新たな音脈として用いる訳です。

こうした新たな音脈は何も、新たな音脈の為に自分自身がコードを曲解して用いる為の方便ではなく、ダイアトニックが半音階に対してどのように存在しているのか!？ という事を対照させれば自ずとダイアトニック＝全音階から半音階への拡張の為の音脈を、全音階に元々存在していた和音体系を利用し乍ら拡張させる為に用いる手法と思ってもらえれば良いでしょう。

この様に半音階^{そむ}を駆使しようとして既存の全音階システムに組み入れようとする、先の様に完全音程を上手い事「叛く」必要があります。とはいえ、基底の和音＝コードのルートや第5音の完全音程を操作したりすると、別の変過和音の響きにもなってしまう為、基底の和音を保ちつつ上音を操作する訳です。するとそれは結果的に、完全音程を叛いて複音程に跨がるテトラコルド体系にて形成されるマルチ・オクターヴの発想を導入している事にもなる訳です。

ですから、先の図示した減十五度音までの和音が音列としてどのように配置できるのか!？ という事まで示しており、D音から減十五度上方のD \flat 音までのマルチ・オクターヴ音列に於て「恣意的」に異名同音で対応させて新たな音脈を呼び込むというのが先の例から判る事があります。裏を返せば、図示したマルチ・オクターヴにて用いられていない音も、使用可能である音脈でもとも言えるのです。

マルチ・オクターヴの形成

西洋音楽に於ける「調性」という物はいくつ誤解されがちですが、5音列であるペンタコルドの片側の核音を、別の4音列であるテトラコルドの片側の核音が相互に持合う事で調性が維持される音組織を形成しております。約言すれば、〈ドレミファソ〉というペンタコルドの片側の核音〈ソ〉を、テトラコルド〈ソラシド〉の片側の核音〈ソ〉が共有し乍ら持合っている訳で、近親関係にある調性に転調する時はテトラコルド部分をペンタコルドとして置換して〈ソラシドレ〉は〈レミファ \sharp ソ〉という風に際限なく繰り返す様にして転移していくのであります。

こうした機能^{けいりゆう}和声における「調性」から見ると、都合良く半音階を取り込んで行こうとするマルチ・オクターヴを視野に入れた時のテトラコルド形成というのは状況がまるで違う事があらためてお判りになるかと思えます。言い方を変えれば、半音階を好意的に取り込もうとする行為は、根音または基底の和音に随伴する完全音程を叛いて、和音の基底とする中心音やキャラクターを維持し乍ら随伴する音を変化させて、「全音階的半音階」を得ようとしているのだという事が判ります。基底和音たる根音・3度・5度を弄らずにこの和音に随伴する完全音程11度・15度が操作対象となる訳です。先の全音階的半音階とは、全音階^{よんけん}の余薫を残し乍ら半音階を組み入れる類の物で、半音階という音列の中にある音が総て等価になる類