

の半音階を見越した物とも違うので混同せぬようご理解されたし。

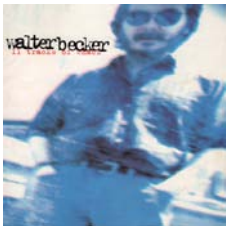
こうした「複音程の完全音程を揺さぶる」という手法はなかなかピンと来ない方も居られる事でしょう。そこで今回例示したいのはスティリー・ダンのアルバム『幻想の摩天楼』収録の「Green Earrings (邦題: 緑のイヤリング)」なのでありますが、この曲はウォルター・ベッカーつぼさが強く表れている曲のひとつだと思いますが、勿論、こうした「ベッカーつぼさ」を認識できる様になったのはベッカーの初ソロ・アルバム『11の心象』がリリースされてからの事となるので、当時などベッカーつぼさなど微塵も感じずに唯々フェイゲンばかりを信奉していた皮相浅薄な好事家の一人に過ぎなかった私でありました。



ウォルター・ベッカーは先頃逝去となったのは記憶に新しい所です、これにてフェイゲンとベッカー2人でのスティリー・ダンの活動は絶たれてしまう事となった訳ですが、類稀なる和声感覚を有していた方ただだけにこの度の訃報は実に悔やまれます。

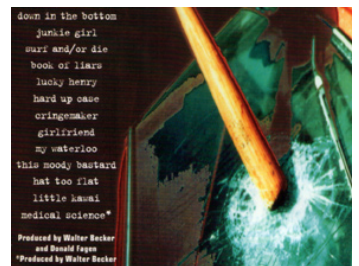
扱って、「Green Earring」のスタジオ・ヴァージョンの中盤ギター・ソロ (バーナード・パーディーに依るハイハットのオカズのブレイクが冴え渡る直後) はエリオット・ランドールに依るプレイですが、茲ではFm9が3小節に亘って続いてE ♭ Δ 9へ進行するのですが、茲で執拗な迄に「持続」させておきながら揺さぶりをかけようとするのはベッカーは得意とする技法のひとつのようです。特に、アヴェイラブル・ノートからも外れる音脈となるカウンター・ノートを用いるのが真骨頂とする所でありましょう。こうしたベッカー独特の「癖」を私は、ベッカーの初ソロ・アルバム『11の心象』収録の日本盤ボーナス・トラック「Medical Science」を聴くまではそれがベッカー独特の物だとは判りませんでした。

これにより、『11の心象』発売前年に発売されたフェイゲンのソロ・アルバム『Kamakiriad』収録「Tomorrow's Girls」でのギター・ソロ B ♭ m7上にて用いられるカウンター・ノート (減四度) を臆する事

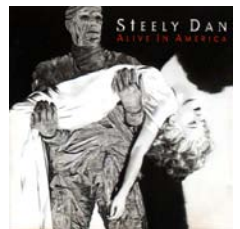


なく用いて来る答を見出し、私はその後ウォルター・ベッカーの「複調感」に深く酔いしれ遵奉する様になったのでありました。

そこで肝心の「Green Earring」の3小節「も」続く「Fm9」というコード進行には実は秘密が隠されています。スティリー・ダンのライブ盤『Alive in America』での「Green Earring」ではドリュージングのギター・ソロの当該箇所ではFm9が同様に続いてE ♭ Δ 9に進行する際、和声的な変更は無いもののプラス隊の経過和音とドリュージングのフレーズは恰もFm9を「II」と見立てた時の「II - V - I」進行の様に聴かせているのがお判りだと思います。



Fm9というコードをFm13と見立てたとするならば、このコードは総和音であると共に「Fm9 -> B ♭ 7」という風に下方五度進行によって介在し得る過程の属和音を棄却して後続のE ♭ Δ 9に進もうとしている事と同様なのです。無論、他にもこうした暈滂の用法としては、過程の属七和音の薫りを嫌った上で「II on V」という分数コード／オンコードの形を採って導入する事もあります。然しそれとて、ベースは「V」に主軸を持たせて暈滂させる訳ですが、ベースには「II」の音度に主軸を持たせたままコード表記は「Fm9」でありつつも実際には13度および15度まで和音想起を拡張させてカウンター・ノートを得ようとする試みがあるのは明白なのであります。



スタジオ版「Green Earrings」ではエリオット・ランドールに依るマルチ・オクターヴの音脈が聴かれないのは、それが無くとも全体を通して良いプレイだったからでありましょう。

では、「Green Earrings」の当該箇所 (Fm9) が続く所に於て、マルチ・オクターヴ由来のカウンター・ノートを忍ばせたらどうなるのか!? という事を考えてみる事にしましょうか。少なくともFm13の更に3度上部の15度音は減十五度を用い、完全十一度は増十一度という風に仮想的に見立てる訳です。する

とこれは、Fm9 上に於て「Gm」と「Eaug」という和音を併存させた状況として分解して見立てる事が可能なので、嘗て YouTube にアップした私の「Green Earrings」のデモはそういう狙いがあるのの説明だった訳ですね。2 パターン用意しているのは、単にカウンター・ノートがソロ・パートしか弾いていない物と、カウンター・ノート由来のポリ・コード「Gm」と「Eaug」を明示的にリハーモナイズ的に経過和音で挿入した物という風に分けてアップしていた訳です。

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

処がこういう方策もまったく識らぬ物からすれば私のこうした説明などトンデモ扱いしてしまうだけですから、途端に嘲弄のダメ・マークにポイントが付く訳ですね。こうした莫迦共の嘲弄は投影法を説明したアリスタ・オールスターズの「Rocks」のマイク・マイニエリのソロ解説でも同様で、意図を全く読み取れぬ莫迦共がダメ出しをしているのが滑稽であります。

<https://youtu.be.com/wOBCP8jqTsM>

先の「Green Earrings」でのギター・ソロでの「Fm9」を「Fm13」まで見立てて更に 15 度音を積み上げたとした場合、この総和音には全音階の全ての音度 [I ・ II ・ III ・ IV ・ V ・ VI ・ VII] のダイアトニック・コードを包含している事になる為、偶々根音を「II」とする副十三の和音であっても、そこには凡ゆるファンクションのコードが詰まっているのでありますが、この副十三の和音が唯一機能和声的で無いのは、閉塞状況にあるという所です。つまり、トニック／ドミナント／サブドミナントの機能を総じて含んでいる状況であると。この閉塞状況がコード進行を動的にはせず「静的」にするのであるならば、そこに分数コードおよびオンコードの状況と等しいシーンがたったひとつのコードが示すのであります。

先述した様に、通常のシーンでの分数コード／オンコードというのは概してドミナント機能を量滲して卑近な進行感を欺いてみたり斜に構えたりする和声的な響きを持たせて音楽的な彩りに変化を与えようとする物です。このような、副十三の和音から感じられるのは、ドミナントもトニックも量滲しているという状況であると思えば判り易いかもかもしれません。無論、完全にドミナントやトニックの機能を喪失させてしまうのではなく、おぼろに感じる「ひょうぼう標榜」としての立ち位置は必要である訳でして、その上で副十三の和音の立ち居振る舞いを利用して、機能和声の枠組みを強く希釈させた所に乗じて半音階の音脈を持ち込むのであります。この半音階が必要とされる最たる要因は、主音・属音・下屬音を叛く様にすれば半音階としての「筋」はより強固な物になります。無論、その後には不完全協和音程という壁が待ち構え、セリエルの世界では単に半音階を羅列しただけでは音程が齎す情緒に依って調性が滲み出てしまう可能性もある為この辺りの「詰め」が必要なのでありますが、今回用いる半音階の音脈はそこまで厳格な物でなくとも良いのです。ですから、基底の和音という物はそのままだに、その和音に随伴する上音にある完全音程を操作すれば半音階の脈を採用し乍らのアプローチを採る事が可能となるのです。

随伴する完全音程

コードの音度を [1・3・5・7・9・11・13・15] という音度にある様に羅列してみましょう。茲から「複音程にある完全音程」というのは [11・15] 度である訳ですから、基底和音に随伴し乍ら複音程にある完全音程を操作する音度となる事が容易にお判りいただける事でしょう。加えて、今度は自然倍音列に於いて見渡す事の出来る「随伴する完全音程」とは、完全五度に類する音度を除けば、基音に随伴する [2・4・8・16・32……] 次倍音が完全音程として「随伴」している事がお判りいただけるでしょう。

8 ～ 16 次倍音のオクターヴの相貌はそれに内含する形で 9 ～ 15 次倍音を矢張り「随伴」しているのです。但し絶対完全音程＝オクターヴよりは弱い形で随伴はしております。とはいえ、これらのオクターヴ相が高次になればなるほど、引き連れる倍音は自ずと多くなり、音脈としての倍音は増える事になります。絶対完全音程という物とて、きんぽう近傍の振動数＝倍音の因果関係は決して無ではありません。コヒーレントな形で非常に近い音程差であればそれはやがて「吸着」する様に牽引力が備わって行く事でしょうが、これは「導音」の働きと見なしうる物でもあります。

また、ウォルター・ベッカーの意図というのは、ある特定のコードが長い音価で奏されている時、カウ

ンター・ノートを出現する事を是とする状況を敢えて作っていると云っても過言ではないでしょう。その長い音価の状況を楽理的に見ればそれは「掛留」に収まる物であり、この掛留から変位・転位という事がジャズ／ポピュラー音楽のみならず、西洋音楽に於ても世俗音楽のそれよりも遙かに高度に変化していたからこそ、こうした高次の側面に於いてフーガに依る変応やマルチ・オクターヴの視点は切っても切り離せない物になる訳です。その辺の一般的な書店に陳列されている様なボンクラでも読み通せる類の音楽理論書で扱っているなフィールドでは到底扱え切れない側面を語っているという事も同時に理解されたい物です。

斯様な状況に於て「調性を揺さぶる」という風に考えてみると、シンプルな和音体系の断片となりつつ、その和音に附随する線が想起され易いアヴェイラブル・ノートとは異なるカウンター・ノートが附されていたりするのがウォルター・ベッカーのソロ・アルバム『11の心象』収録の「Medical Science」と言えるでしょう。

和音はなぜ3度音程堆積を前提としているのか!?

3度音程で堆積されるコードというのは大概の物は体系化されておりますが、その例外となる物の中にもコード・シンボルを持たぬ体系化は西洋音楽にはある物です。以前にも取り上げた諸井三郎の変化三和音などは顕著な例外の体系とも言えるでしょう。こうしたコードの体系というのは必ずしも「3度音程である事」が重要なのではないのです。では何故和音は3度堆積が主流となったのか!?! という疑問に対してジャズ／ポピュラー音楽界隈にて瞬時に答えられる方はどれほど居らっしゃるでしょうか。大半の人達は、元々の体系がそうだったから、という理由で顰に倣いつつ属和音に附与されるオルタード・テンションを玩んでいるのが関の山程度ではないでしょうか。

和音というのは3度音程ありきではないのです。自然倍音列に於ける低次に随伴する倍音列に長三和音を内含する構造の比率を持つからです。即ちそれは「4:5:6」の振動比なのであり、隣接し合う振動比こそが音の分子構造的な「強い力」を持つが故に、短和音を示す振動比はこのように隣接し合う風には表れず常に議論されて来た訳ですが、振動比が隣接し合わなくとも、突如飛び込んで来る「埒外」となる音程比への記憶は基底となる「4:5:6」に揺さぶりをかけて来る訳ですね。そこから音程を操作する「変形」の欲求が生ずる様になる訳です。長三和音の第3音を半音低める様な欲求は、「4:5:6」が相似形となって「8:10:12」の相貌と為した時にはこの音程比は最早隣接し合っていない訳ですね。少なくとも内含する音程比「9:11」も視野に入る事が思弁的にも明らかになります。こうして隣接し合わなくなった和音は他の近傍の音の影響を輪我々の欲求や使用可能な音脈として忍び寄って来るのであります。こうした音程比の相似形を更に進める事に依って、より高次の音脈を容易く受け入れる事となり、高次のオクターヴ相貌を聴取する人間の記憶が、基底の和音に附与したり変化させたりという欲求に生まれ変わる物なのであります。ですので、高次のオクターヴ相は近傍の振動の影響を受けると私が語っていたのはこういう事を意味する物なのです。

また、上方倍音列に短和音を表わす音程比が隣接して表れないからといって、単にその理由で調性の強い牽引力を語るのは野暮な事です。上方倍音列をどれほど探ろうと、下属音が現われる訳はないのですから(※極力近い音はある物の、それは完全音程ではない)野暮なのです(笑)。下属音の存在を見渡すには思弁的に下方倍音列を見渡す事で成立する訳ですから、我々の「音への欲求」というのは、上方倍音列からの経験と共にその相似形を持ち込んで変形しているのだという事がお判りになる事でしょう。16次倍音までの相貌を聴取した時の経験が暗々裡に15次倍音という近傍の音程比へも感覚が注力する事で、この聴取の経験はフレキシブルに他の基底和音に附与されたり変形の材料の音脈へと培われるのであります。15次倍音は16次を半音低める欲求になるのかもしれない。その半音を低めるという欲求の興りに乗じて[1・2・4・8]次倍音を半音低める音脈として置換されれば、「ド・ミ・ソ」と聴いていた和音を「シ・ミ・ソ」と変形する欲求に置換される事など感覚が強化される事は自明ですし、基底和音を「ド・ミ・ソ」として聴き乍ら変形先が「8」の振動数を半音低くするという欲求に置換されれば「シ・ミ・ソ」も同時に聴く事ともなり、これにて「ド・ミ・ソ・シ」というメジャー7thコードの響きを体得する事実として表わさ

れる訳であります。

音程比の相貌を拡大して聴く事の出来ないという事を強く意識する必要はありません。器楽的素養に伴う感覚の強化如何によって構築される聴き方ですので、感覚が強化されない時期にはどうしても低次の音程比 [4 : 5 : 6] を [8 : 10 : 12] や [16 : 20 : 24] の様には聴く事が出来ない物なのです。基底の牽引力に負けてしまっている状況ですから、耳に入って来る音も脳がスポイルする訳です。こうした感覚を強化するには器楽的な修練を積む必要がある訳です。元々音の聴取能力が秀でた人ならば4歳辺りから確実に捉え方が違う物ですが、特に音楽に興味を示さずとも時を経て漸く聴取能力が高まって齢〈よわい〉40～50の辺りに高次な響きを耽溺とする様になるのは、その人が養うべき音楽感覚の習得スピードで感覚が培われただけの事です。早い人はその能力が培われるのが非常に早いだけの事です。

楽音に於ける2つの『位相』

古代ギリシア時代には特定の音の五度上方にある音を「上属音」、特定の音の五度下方にある音を「下属音」と決めた上で「大完全音列＝シュステーマ・トレイオン」を構築した訳です。今日日A音が中心とするのもこの「特定の音」がA音故の事です。処が上方倍音列を見るだけでは下属音など一向に現われてくれません(笑)。もし周囲に「下方倍音列などトンデモなオカルトででっ上げだ！」などと抜かす輩が居たとしたらそんな輩には、「上方倍音列に下属音を死ぬ迄探し続けろ」と言って遣るだけで良いのです。徒勞に終わる事も識らずに探し出したら底抜けの莫迦でありましょうし、下属音の存在を視野に入れる為にも下方倍音列という思弁の領域とされるだけの事なので、上方倍音列ばかり無視していたら下属音の存在すら認めぬ矛盾を曝け出してしまっただけなのであります。寧ろ現今社会では主音や属音の位置すら卑近で量滂される時代なのに、そこまで調性にぶら下がっているだけの感覚など相当御目出度いと思うのであります。読み手の皆さんはどうお感じになられる事でありましょうか。こうした側面を鑑みれば、楽音は少なくとも2つの異なる位相を持っている事は明々白々なのであります。それゆえ複調的な欲求も起り得る。だからこそ早期の時代から変格旋法も存在した訳でして、それこそ変格旋法の方が優勢だったさえ言われている位なのです。

この「2つの位相」に関しては、ディミトリ・レヴィディスを過去にも取り上げた事でご存知かと思いますが、疑り深い人というのは普段あまり耳にしない様な事を容易く信じようとはせず、概して主観の規準で是非かを決めようとする向きがあります。その上で平易であると肯定しがちになり、難解であると否定しがちになる物です。倍音列に於てなぜその音列には下属音、つまり完全四度に位置する音が現われないのか！？ という事に疑問を持った方はおられないでしょうかね。主音を倍音の基音とした時など勿論下属音は出現しませんし、高次倍音に非常に近似的な音が現われてもそれは「完全音程」ではありません。

同様に、属音を基音と採った時の倍音列は第7次倍音を下属音と見なしようかの様に「強弁」する事は可能でしょうが、第7次倍音というのは「純正音程」ではあっても「完全音程」ではないのです。つまり、下属音という完全音程として見なしようが無いのです。

これらの事実から今一度古代ギリシャ時代を振り返ってみましょう。先人は特定の音の五度上の音「上属音」と同様に、特定の音の五度下の音である「下属音」を用い「大完全音列＝シュステーマ・トレイオン」を形成したのであります。ここに、上部五度の音が現われる位相と下部五度の音が現われる2つの位相を用いている事をいつの間にか自然倍音列を方る時には上部にあった位相に含まれる基音＝根音と、それに随伴する完全音程＝属音・主音の累積しか見ずに、本来ならば下属音を擁する「もう一つ」の位相を併存して倍音列を想起するのが妥当なのであります。こうした観点で触れられる文献が少なく、いつしか過去の体系の顰に倣っていけば問題ないかの様に声を大にして語る事が少なくなっているだけの事であり、本来は、下属音の存在さえきちんと認めて異なる音の位相を視野に入れると自然の摂理とやがあまりに目から鱗となる程の灯台下暗しの観点であった事に気付かされるだけの事で気付いている人も気付いていない人もこれらに関してあまり論じないだけの事で、上方にある自然倍音列の位相の側だけ論じてしまっている人は、科学の黎明期の時代からも脱していない旧来の規範に準則しているだけの狭隘なる知識で倍音に向き合っているだけでしかないのです。