

フーゴー・リーマンも、こうした下屬音の存在を縦にして論駁すれば思弁的な下方倍音列の存在とやらが「もう一つの位相」として容易く認められたでありましょうが、単にこうして容易く論駁できなかった事だけをふりかざして、下方倍音列をオカルト扱いするのはそれこそ莫迦げた行為なのであります。

特定の音「メセー」の下部五度として完全音程が備わるには、それを転回すれば根音と498セントにある音となります。他方、メセーの上部五度として完全音程が備わるには、それを転回した時には根音から702セントの距離にある事が容易にお判りになる事でしょう。これらの2音間の転回されたセント数は「204セント」という、一般的には「大全音」と呼ばれている物でして、この大全音を9等分したトルコ音楽の九分音のマカームにも脈々と伝わっている物です。このようにトルコの九分音は「204セント」を9等分した物である訳で、決して200セントを9等分した物ではないという所にも注意を払う必要がありまして、中東諸国ではこのトルコ音楽を発祥とする九分音の影響を持合わせ乍ら、ペルシア地方やエジプトというトルコとは別の地域では半音を更に半分とする四分音も取り込まれ、四分音とは別に四分音より僅かに異なる微小音程の音が併存していたりするのも特徴だったりするのです。

こうした「下屬音」の存在があったからこそ、調性も培われたのでありまして、微分音の規範も今猶脈々と続いている訳でありまして、単に自然倍音列という一方の「位相」では下屬音が一向に現われる事が無いのに、それを踏まえないのはおかしな側面であったりもするのです。これらの件を勘案してディミトリ・レヴィディスの「潜在倍音」と呼ばれた「もうひとつの位相」という物を改めて見てみる事にしましょう。

次の譜例は、黒色の倍音列はハ音を基音として第11次倍音まで並べた物です。他方、赤色の倍音列は等しく完全五度下方にある倍音列でヘ音を基音としております。これら2種の倍音列は「2つの位相」を示している訳で、これらを俯瞰した時に初めて、黒色側では下屬音の存在を見出す事に繋がる訳です。ディミトリ・レヴィディスの潜在倍音という見渡しは、古代ギリシャ時代の大全音列にも準則した物であり、その上で調性構造を鑑みての下屬音の存在を棄却する事が出来ない為のもう一つの位相を見出す訳であります。

レヴィディスが最も声高に語る部分は、この「潜在倍音」から生じた第7次倍音が、黒色のプライマリー倍音列の基音(=ハ音)から見た時との「短三度」という風に映る事で自然倍音列では隣接し合う低次の倍音列からは決して得られない短和音の構造を見出すという風に述べている物です。

こうした「もう一つの位相」を視野に入れた時というのは、ヘ音を基音に採った時の第5次倍音は、上方の自然倍音列では現われない長六度相当の音がこの様に低次に現われる訳でして、潜在倍音という考えと下方倍音列の思弁的な領域というのは下屬音を視野に入れると途端に棄却する理由が見出せなくなってしまう因果関係を持っている物なのです。



2つの音の位相を獲得して「調性」を確立した先には、全音階を跳越し半音階の音脈を求める様になる物です。そう

して基底和音に準えつつも、そこに随伴する高次の完全音程を変ずるという事で音楽を変容するという状況は、全音階に随伴する形で半音階の音脈を呼び込むという事になり、臆ては全音階を司っている主音・属音の立ち居振る舞いを暈そうとする事に近くなって来ます。こうした過程で半音階の音脈を取り込んで行くとどのように耳に響くのか!? という事が明示的になるケースというのは「ブルース」社会が最も顕著に表わしてくれる事でありましょう。調性的に言えば長・短の世界が併存しているのかの様な世界観に近い訳です。

## ブルース／ジャズにおける下方変位

ブルースの持つ下方変位というのはジャズの始原と同様です。ジャズとブルースに楽理的な差はありません。ジャズ



というのはその後際限のない転調をも取り込んで行った訳ですが、ブルースというのは主音と属音の位置は明確でありつつも、それに伴う和声はドミナント7th 或いは更に変位させてマイナー7th あるいはーフ・ディミニッシュなどと和声的色彩を強めつつ、後続和音への下方五度進行よりも一つ一つのコードを色彩的に「重く」旋律を彩る為に用いられ、局所的にはその和音構成音の為に、基の主音・属音が変化されてしまう事が顕著です。無論ジャズとてこれは同様なのですが、ジャズは結果的にその場に長く基の調に居座る事が少なく元に戻って来る事はあるものの、ブルースは原調の余薫を強調しつつ暈す事がある為、局所的には主音・属音が逸している事はあります。然し、こうした状況は実際には部分転調なので、原調に固執する見立ては必ずしも必要としないのであります。

## 掛留が寄与した和声の発展

勿論、西洋音楽界隈とて特に主和音から、主和音の第5音が上方変位して増和音になりながら付加六度に行くシーンも考え得るでしょうし、増和音の時点では属音という存在が音組織からは無くなっておりませんが、こういう例外もあるにはあります。とはいえ、「調性」という物をきちんと考えた時に、少なくとも主音・属音という物を看過してはいけなないのであって、これを暈滲している状況を原調に準えた見方は野暮なのであります。幾ら原調の余薫を記憶の中で固執しようとも。この「記憶の中の固執」というのも音楽的にはそれが「目に見えぬ掛留」となる事はありますが、これは作者が曲を構築する為に必要な「動機」であり、物理的な音価で生ずる掛留とは異なる物です。こうした「動機」が音楽社会に新たな色彩を構築する上で結果的に「掛留」を必要とする事も亦ありますが、原調の記憶を固執するばかりに目に見えぬ音を「掛留」とは言いません。但し、和声の発展に寄与して来たのは「掛留」なのであり、それは《物理的な音価の延長》《残響》《記憶》の含意となっている事は疑いの余地もありません。

嘗ても或る莫迦な者が主和音の後続に進行するコードが「 $\flat$ VI7」（構成音は[ラ $\flat$ ・ド・ミ $\flat$ ・ソ $\flat$ ]）にて調性とやらをトンデモな自説にて語っていた事がありましたが、こうした副次ドミナントに於て原調の属音は叛かれており、楽理的な意味では副次和音の後続が部分転調であろうとも転調先を決定する事になりますが、こういう例では最早この副次和音の時点で暗々裡に転調は確定している事と同様になる訳です。原調が叛かれている以上、茲で調判定をするべき状況です。原調が叛かれているにも拘らず西洋音楽に於いても「仕方なく」原調を指定するシーンはあります。特に「和声」を学ぶ人からすればそうしたシーンも目の当たりにしている事でしょう。しかし、原調の主音・属音が叛かれた状況が和声的に備わっている場合、調判定は一義的な解答が妥当ではない場合もあるという風に理解しておく事も必要かもしれません。少なくとも、原調の主音・属音のどちらかが暈滲されるだけで調性は揺らぐ物です。2音とも暈滲された状況であるならば疑いなく原調は喪失していると考えべきです。

私のブログに於てはブルースを語るに際して、その基調が長旋法系統を強く押し出している際はブルース・メジャーと呼び、基調を短旋法系統を強く押し出している時はブルース・マイナーと呼んで区別しております。いずれにせよ両者ともに長旋法・短旋法系統の両義性が生ずる様に響く物ですが、先述した様にブルースの場合はフィナリス（＝主音）という位置を明確に据えて原調を嘯いているにも拘らず原調のフィナリスを強固に余薫として残しつつ曲を展開するので、ジャズのそれが原調を維持せず（維持する事もあるが）に転調を重ねていく物とは異なる世界観を持つ物です。

例えば、私が先頃アップしたブログ記事『投影法に見る長属九』に於てジェフ・ベックのアルバム『There And Back』収録の「Star Cycle」のブルース進行を語っておりましたが、あの曲のコード進行は「 $\flat$ III7」を介させる事で調性を暈滲しつつ、且つ全体的には「IとIV」（＝I7とIV7）を行き来してドミナントを經由しない構造となっていて、それらを俯瞰すれば「I・ $\flat$ III・IV」の音度を行き来してありまして、それは決して「VI7・I7・II7」という風には見ない訳です。何故ならば、平行短調を「VI」とはせずこれを「Im」と捉えたとしても、「Im」がブルース化して同主調の長旋法の薫香を纏う限り、それは長・短の両義性を伴う事になるので結果的には平行短調として見立てたとしても「I7・ $\flat$ III7・IV7」となってしまうのである、という事ですね。

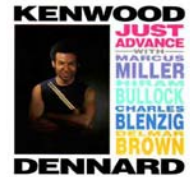


「Star Cycle」に於て、ブルースのみならずモード・チェンジ感が最も発揮されるのは、「b III 7」時に於てそのコードの短七度音が、音度・I度から見た時の「b II」即ちナポリタンの音を得る事でモード・チェンジ感が発揮される訳ですが、「b III」時には局所（部分）転調の様にして聴かせているので、Fメジャー・ブルースとDブルース・マイナー（コードはD7であるものの、ピカルディの3度の様なモーダル・インターチェンジを起こす感じを踏まえて基調はマイナー系であると解釈。しかしこの平行短調側のVIはあくまでも「VI」であり、「I m」とは見ない所を注意すべき点）を行き来している様に感ずる物です。

では、ブルースの曲想からのクロマティシズムを顕著に表わす曲を新たに挙げる事にしましょう。これはYouTubeの方では既にアップしておりますが、1992年に発売となったケンウッド・デナードのソロ・アルバム『Just Advance』収録の「Just Blues」でのハイラム・ブロックのギター・ソロを模したデモを参考に解説する事となります。

[https://www.youtube.com/CzaiD\\_O8QiY](https://www.youtube.com/CzaiD_O8QiY)

この曲はマーカス・ミラーも全編参加しており話題をさらった物でしたが、当時の毎夏好例のジャズの祭典「Select ライヴ・アンダー・ザ・スカイ」（※ Select が意味するのは日本たばこ産業の銘柄のひとつマイルド・セブン・セレクトを模した物）は92年を最後に終わってしまった事を思えば、ジャズ界も斜陽を迎えた事を思わせます。92年時にもマーカス・ミラーは来日しておりますが、前年の91年にF-bassを持参した時の演奏の方が凡ゆる面で価値は高かった事でしょう。こうして夏フェスはジャズではなく90年代末にはフジ・ロック・フェスティバルなどが継承して行く事になるのですが、90年代初頭の音楽シーンは兎にも角にもアナクロニカルなサウンドが席卷（せっけん）しており、ベース・サウンドだけ取ってみても世はスラップ・ベース・サウンドが徐々に忌避（きひ）されて来てアナクロニカルなサウンド志向が強くなっていた時代でした。



それに加えケンウッド・デナードという、ドラムのプレイ面は凡庸（ぼんよう）であるにも拘らず、斜陽になりつつある往時の売れっ子アーティストを起用する嗅覚が甚だしく鋭いとまで擲揄（やぶ）される程で、死没する直前のジャコ・パストリアスを起用する事となった「ナイト・フード」は別な意味で有名でもあつたりします。先のアルバム『Just Advance』における「斜陽」の筆頭となる人物はハイラム・ブロックではなく悲しい哉マーカス・ミラーの方なのですけれどもね。

マーカス・ミラー側から見れば、ソロ・アルバム『The Sun Don't Lie』のリリース辺りの頃で、当時のBS-NHKで放映されていたデヴィッド・サンボーンがホストを務める往年の名音楽番組『Night Music』が放送されていた後の事でもあつたので、マーカス・サウンドが古めかしくなりつつある時代の変遷期に、ハイエナの様にお嗅覚の鋭いケンウッド・デナードが起用したこのアルバムには皮肉にも、スロー・テンポ・ヴァージョンでのマーカスのスラップに依る『Teen Town』も収録されていたりする物で意外にも聴き所はあるのですが、凡庸なドラミングは単に等拍性のあるビートさえ叩いていれば他に一切迷惑をかけて済むであろうに、要所要所で余計な色気を見せては場を乱す様なドラムのフィルのそれには今猶（いまなお）辟易（ひきや）してしまふ物です。但し、この頃は91年のライヴ・アンダー・ザ・スカイで来日した時のマーカス・ミラーがF-bassのベースを披露した事で、一部のベーシストの間では77年Fender JBの神通力の効力が失せてしまった頃でもあり、特に私の周囲でもレイラ・ハサウェイの「Somethin'」でのマーカス・ミラーのプレイとそれに伴うベース・リフが聴かせるF-bassの素晴らしい音色キャラクターは絶妙だったと評判で、これにてFender JBの魔力が一気に解けるかの様に、「あの音はF-bassだったのだな」と議論を醸す様にもなつた物でした。

特に、マーカス・ミラーがF-bassを使用しているであろうと推測される曲およびアルバムは以下の通り。

「See Me」 / Luther Vandross

<https://youtu.be/IeToweqFd2g>



『Inside You』(アルバム全般 YouTube 「Chalk It All Up」) / Richard Tee  
<https://youtu.be.com/JQ103YP8vgk>

『Healing the Wounds』(アルバム全般) / The Crusaders

『Festival』(アルバム全般 YouTube 「Night Rhythms」) / Lee Ritenour  
<https://youtu.be.com/-OaJnnh6wWM>

『Ashes To Ashes』(アルバム全般 YouTube 「Born To Be Bad」) / Joe Sample 等  
<https://youtu.be.com/iGg1QLlaHEM>

©1992 all rights reserved Big World Music, Inc.  
 P.O. Box 128, 315 Empire Boulevard, Brooklyn, New York 11205 Phone/fax (718) 531-1730

この様にマークス・ミラー関連の話題を長々と述べてしまいましたが、注目すべきはハイラム・ブロックの演奏の方です。特に「Just Blues」に於けるハイラムの特筆すべき部分のアプローチは、私が既に採譜して YouTube の方でもアップしている物で、その抜萃部分を詳らかに纏述する事にしますので、そこで用いられているアプローチがどのように「完全音程を暈滯」しているのかという事も併せて理解されたいと思います。

ソロ部分のコード進行は次の通り

- C7( # 9) × 4 小節→
- F7 × 2 小節→
- C7 ( # 9) →
- G ♭ Δ / B ♭ → ※本テーマ部の茲の箇所は A7( ♭ 9、13)
- Dm7 →
- G7 →
- B ♭ 69 × 2 小節

という風なコード進行なのでありますが、私が既に YouTube の方で先行アップしていたデモ動画では、本テーマ部のコード進行をそのままハイラムのギター・ソロ部に投影させてしまっていた為、現在ではその誤った方の動画は削除しております。また、F7の後続和音は当初「Cm7」としていたのですが、「C7( # 9)」でブルース・マイナーを強調するという解釈にしてあらためて表記しておきました。

このような注意すべき前提を踏まえた上で、ハイラムのギター・ソロに於て最も特筆すべき箇所を YouTube のデモ動画をあらためて用いて解説するのでありますが、基本的には曲のキーは「Cブルース・マイナー」としてあります。無論、長・短の両義性を伴っているのでC音をフィナリスとしているブルースというのが精確な捉え方なのですが、同主調短調のマイナー感の法を強く出しつつ、ピカルディーの3度の響きを醸し出しているという風に捉えてみても、マイナー側がやや強い両義性のある響きという風に捉える事が出来るだろうと信じて已みません。

扱て、そこで漸くハイラムのギター・ソロ (デモ動画の方では GR ギター・シンセ・サウンドで模倣) での特徴的なアプローチを語る事にしますが、最初に念頭に置いてもらいたいのが池内友次郎に倣う形での和音外音の略称です。今回はこれらの略称から譜例にて扱われない和音外音もありますが、一応列挙したので、ジャズ・コードの体系やアヴェイラブル・ノートの想起とも異なる解釈を併記しておこうと思います。

F7にて生ずる「減八度」の音脈、即ち F ♭ 音が生ずるのを見ていただきたいのですが、譜例の方では F ♭ 音ではなく E 音と示しております。それは、Cブルース・マイナーという前提にてフィナリスをC音に採る時の3度音に両義的に現われる長三度の余薫としての意図を表わしているのです。確かに、F7のアヴェイラブル・ノート・スケールを想起すれば E 音は埒外となるカウンター・ノートではありますが、F音