

というルートから本位六度までのダブル・クロマティックを生じさせて「ごく自然」に経過音として忍ばせているだけに見えるかもしれません。西洋音楽的に和音外音を照らし合わせてもE音は経過音です。

然し乍ら、このドミナント7thコード上にて経過音乍らも根音と短七度の間にダブル・クロマティックを形成するというそれは、結果的に半音階の音脈を持ち込んでいる状況である訳なので、基底和音に随伴する複音程の完全音程たる完全十五度音がオルタレーションを起こしてF $\flat$ 音と同義(=異名同音)であるE音は、ブルース・マイナーが長・短の両義的性格を持っている事に依る長旋律側の第3音でもある為、減八度としては表わさずに、カウンター・ノートではあるものの敢えてこの様に表記しているのです。その上で譜例のF7での2拍目の拍頭ではF音と三全音を為す堆積関係のH音(口音)が現われます。これも、基底和音(F $\Delta$ )に随伴する複音程の完全音程=完全十一度がオルタレーションして現われた音脈という風に考える事が出来るのです。

茲から、コード表記および拍数と共に音の出現順に附与している番号で当該箇所を説明していきたいと思えます。

2拍目の最後にA $\flat$ 音も赤丸で示しているのは、F音の三全音として対蹠として現われたH音の中心軸システムで生ずる第二対蹠線(短三度関係で現われる)の脈として、三全音H音の「続き」としてアウトサイドとなる音を継続して登場させている訳です。無論そのA $\flat$ 音はF7上のオルタード・テンションであるG $\sharp$ 音の同義音程として見なされるオルタード・テンションでもある訳ですが、H音との短三度音程関係を詳らかにする為には茲がG $\sharp$ 音であってはならない訳です。そうした配慮からこの様に表記しているのであります。

加えて、F7に於ける3~4拍目での12~15番目の音というのは[c-h-b]というダブル・クロマティックとなるトライコルドが半音でコンジャンクトして次のトライコルド組織(或いは他の音組織)に接続しているので結果的にA音に対して半音で接続して[c-h-b-a]というダブル・クロマティックの連続が生ずる訳です。こうした異なるトライコルドの連結というものはF7コード上の冒頭での[f-e-esd]も同様なのであります。但し、半音で連結されるダブル・クロマティックに依るトライコルド構造というのは現時点の理解に於てはそれほど重要視する必要もないかと思えます。重要な事は、通常想起しうるヘプタトニックのモードにて(F7コード上ならばFミクソリディアン等)、そのヘプタトニックは調性を嘯っていたとしても某しかのトータル・センターを想起して得られる物ですから局所的には「ダイアトニック」が生ずる事となります。Fミクソリディアンを想起したとなれば[f-g-a-b-c-d-es]がダイアトニックとなる訳ですので、この全音階組織に対して「どの音程を半音で砕くか!？」というアプローチを企図する事がダブル・クロマティックの始まりなのであります。

これを単に、全音階として想起してさえすればコードに準則する線を弾く事になるであろうし、誰からも外しただのと誹りを受ける事もないでしょうが、ジャズの実際には決して失敗とは思われぬ事のない音の外し方を身に付けて奏する事がナンボであります。そういう意味に於て、全音階の音組織を半音階で「砕く」という行為が必然的にダブル・クロマティックとなり、ダブル・クロマティックを複数連結させる事に依って全音階に準則した時にはなかつた半音階の情緒を持たせた線の運びを演出する事と成り得るのであります。

こうしたダブル・クロマティック過程で生ずるカウンター・ノート(=和音外音でありアヴェイラブル・ノートでもない音)を後続のダイアトニック・ノートに対する装飾的な前打音という風に解釈する向きもあります。参考になるのは濱瀬元彦著『チャーリー・パーカーの技法』であります。私の場合は、このようなカウンター・ノートでも結果的には基底の和音に随伴する完全音程の暈滯と解釈している訳ですが、その「装飾」的な行為は「揺さぶり」である訳で、大きな違いなどありません。その装飾的な揺さぶりは結果的には「クリシェ」と呼ぶ事の出来る物です。ポピュラー音楽の多くは単なる半音や全音階に準えた下行フレーズなどで「クリシェ」と呼ぶ事が多いですが、コードやモード・スケールからも脈絡の無いカウンター・ノートの出現は総じてクリシェと呼ぶ事の出来る物です。こうした線の創出はウォーキング・ベースに於ても活用される物であります。無論、その「クリシェ」が意味する物は、一見脈絡の稀薄な音をキッカケにして揺さぶっているカウンター・ノートの事なのであります。

そうしてF7の4拍目から次の小節にかけて青色で表わしている17~19番目の[fis-a-g]という3音が

ありますが、その内最初の2音 [fis - a] は、後続のコード「C7( # 9)」に依拠する先行音という風に解釈しております。先行音となる最初のF #音は青色の特殊な和音外音で示している通り先行下接刺繡音となるのでありますが、「C7( # 9)」からすれば増十一度( # 11th)の音を使用している事になる訳です。その直後のA音も先行上接刺繡音という扱いで、「C7( # 9)」から見た本位十三度( ♯ 13th)の音を用いている事になります。

その後、「C7( # 9)」でのG音からはD音をペダルにし乍ら大局的にトップ・ノートを [g - fis - f - e] という風に下行させる揺さぶりを図っているのは明白です。この時に、経過的に [fis - f] という風に増十一度と本位十一度と動く所が絶妙なのでありますが、それをもう一度上行で30番のG音まで引っ張り、[d - c] 間をダブル・クロマティックで [d - cis - c] として、そのトライコルドを半音コンジャンクトで [d - cis - c - h] まで繋ぎ、最後のA音は変格経過音となる訳です。然し乍らこのA音は、本テーマでの当該同一箇所ではコードがA7( ♭ 9、13)なのでありまして、ソロ部分ではこのコードに対してベースがA音ではなくB ♭音を弾く事によって、進行の少ないライトーン・サブスティテューション (=三全音代理) として見做して(※「A7aug/B ♭」と遣る事でライトーンは全く共有されている様に) コードを変化させたG ♭ Δ / B ♭に過ぎないという事も今一度念頭に置いてもらいたい部分であります。

この様に、ジャズ／ポピュラー音楽形式に依るアヴェイラブル・ノートだけで見ると、非和声音たる和音外音の働きは単に使用可能な音として詳らかな音の性格が埋没してしまう物ですが、こうして西洋音楽側での分析を知ると、アウトサイドなアプローチとして現われている和音外音がどのような性格を振舞っているのかという事が明らかになる物でもあるので、己の好きな楽曲を分析する時など時間を忘れて没頭するのも宜しいのではないかと思います。

扱って、「C7( # 9)」コード上でも現われた、根音の半音下に相当するH音がこのコードでも使われました。単に経過的なダブル・クロマティックとして聞き流してしまいかねないかもしれませんが、偶々現われている訳ではないという事が前段のコード「F7」に於いても根音の半音下に相当する音を用いている訳ですから、これは明確な意図を持ったアプローチであるという事があらためてお判りになるかと思えます。

根音の半音下と見なしたその音は譜例上でも根音からの長七度相当として見やすく配慮しているものの、これは実際には、基底和音に随伴する複音程側の完全音程の暈滯なので、減十五度それを単音程に転回しての減八度相当と解釈すべき音でもあるのです。

通常、ドミナント7thコードの類型ならば、臆面も無く長七度相当の音を使う事は避けられるものです。あったとしても上行的なフレーズに於て、短七度→根音という全音の間をスムーズに半音でダブル・クロマティックにしてみたという事くらいでしょう。無論、ジャズ界限でなくともドミナント7thコード上で長七度相当の音が現われる様な例というのは少なくはないのですが、余程の線の強さがなければ、その線の誇張はおかしく聴こえてしまいがちなので避ける傾向が強いのであります。その線の誇張としてフレーズが成立しているような性格を帯びている物が概して例外を許容する様に響く訳です。

## 属音の半音下にある下接刺繡音

例えば楽聖ベートーヴェンの「エリーゼのために」で現われる冒頭のD #音というのは、属音は [e] にある訳でE音がVである訳ですが、下接刺繡音となるD #音を生じつつ、その装飾の後に正位のD音が生ずるのであります。このフレーズを解体すればE音に揺さぶりをかけたいが為にD #音を用いている訳です。その後の正位のD音はE音の装飾の為の音ではない脈絡である事は一聴してお判りになるかと思えます。加えて、「エリーゼのために」の冒頭の主音までの一節は9音で構成されていますが、装飾的な振る舞いを極力排除した上でシェンカー分析の様に旋律の骨格のみを分析するならば、あの一節は「属音・上中音・主音(譜例中、赤色で示したホ・ハ・イ音)」の3音の骨格から、その後200年経過しても今猶聴き手の記憶に残る旋律を纏っている事があらためてお判りいただけるかと思えます。たったの3音からあの様に拡大ができると言っても過言ではないのです。

ただ、こうした例が「普遍的」となってしまった事で、音楽界の凡ゆるシーンにて、こうした例が浸透している事で属和音上でのみなし長七度あるいは減八度相当の音脈が脳裡に「欲求」として迂り込んで来る事はあるかもしれません。全ての例がベートーヴェンの影響とまでは言いませんが、こうした先例を暗々

裡に肯定している事で斯様な例が生じているのであろうと私は信じて已みません。

ドミナント 7th コードに於て刺繍音・逸行音の様に振舞う和音外音の例を看過できぬジャズの真骨頂と読み取るか、<sup>はたまた</sup> <sup>さまつ</sup> 将又それを瑣末な状況と読み取るかに依って、分析する側が得る「ジャズ語法」というのはその後大きな差を生じてしまう事だけは間違いないでしょう。和音構成音に寄り添い乍ら和音外音がそのまま立ち立する or 親元に戻って来るかという音の振る舞いに気付く事が和音外音としての振る舞いを見付ける重要な要素なのですから、ジャズ界限で言われる「アウトサイド」のアプローチという物を詳らかに研究する事は強く慫慂したいと思わんばかり。

こうして譜例の最後のコード G b Δ / B b に於ては、このコードは本テーマの A7( b 9, 13) の変形である弱いトライトーン・サブスティテューションの同義的置換でありますから、譜例 47 番の A 音の様に逸行音が現われても、それは G b Δ から見た # 9th として振舞えるオルタード・テンションでもありますし、同義的置換前のコードの根音の余薫が現われているとも見做す事も可能なのであります。但し、同義的置換前の A7( b 9, 13) ですと、この小節内に現われる G b リディアン・スケールの第 2 音 = A b 音をこの様に使おうとするのは、強行させるスーパーインポーズの様な時ではなければ尻込みしそうな音脈であります。つまり、コードが内含する三全音には違いが生じない三全音代理にて置換させた和音であっても、このように「大きな差異」を生む訳であります。



この様に同義的置換前の A7( b 9, 13) のコードにて A b 音を使う行為は、この曲の当該箇所にて約言するならば、三全音代理に依る和音の同義的置換で得られた音脈を強行させるという観点から、ドミナント 7th コードの根音の半音下あるいは減八度の音脈を使っているという風に見立てる事も可能なのです。

ドミナント 7th コードに於いて減八度相当のクリシェ・ラインが生ずる例としてもう一つ例を挙げておきましょう。先日訃報が報じられたスティーリー・ダンのメンバーのひとりウォルター・ベッカーの 1st ソロ・アルバム『11 Tracks of Whack (邦題: 11 の心象)』収録の「Surf And / or Dir」という曲の CD タイム 5:11 に於てベッカーが流麗な運指にてベース・フィルを入れるのでありますが、この部分は私が既に YouTube にてアップしている様に、譜例のように D 音をペダルにし乍ら [g - fis - f] という下行フレーズに於て経過的に F # 音を忍ばせている事がお判りになる事でしょう。この曲で表わしている当該部分のコードは「G11」という風に表わしましたが、顕著なのは本位 4 度つまり完全四度が基底に附与される響きが重視されるコードでありまして、調号は嬰種記号 1 つの物ですが、フィナリスを G 音と採る G ミクソリディアン系統での七度が長七度より半音低くオルタレーションしたモードを全般的に使用している物であります。

<https://youtu.be.com/SFZdAC3N2ns>

一聴すれば即断可能であります、終始 G ミクソリディアンなのではなくモード・チェンジは頻繁に生じております。ラヴェルのボレロは移旋が顕著な作品であります、ベッカーが移旋を執拗に「モード」の視点にて用いるコードも二度／四度和音を視野に入れると、これほどまでに先鋭化するのだとあらためて痛感させられる事頻り。その上でベッカーの用いるこのアプローチも実際には、F Δ / G Δ というポリコードにて G Δ の側がオルタード・テンションを纏わせているという様にして [g - fis - f] というフレージングの後にスリとアプローチを変えている事がお判りいただけるかと思えます。決して G7 が使い手の都合の良い様にオルタード・テンション・ノートを纏ったり本位十一度を併用したりしている使い方ではない訳です。

扨て、この様にして「減八度」という見かけ上の根音から見た時の長七度という音をドミナント 7th コード上にて用いる「クリシェ」としての動機の例を挙げて来た訳ですが、長七度音を構成音に持つコードに於て増六度音、みかけ上は短七度音と同義となる音の取扱も今回は語っておく必要があるでしょう。そこで今回語る必要がある物として例示したいのが次の私のオリジナル作成のデモでして、こちらも早々と YouTube の方ではアップしておりました。その譜例を確認してもらい乍ら話を進める事にしましょう。

<https://youtube.com/xyW2wosnvF0>

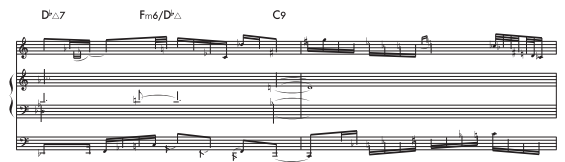
まず1小節目の「E ♭ Δ 7(9, 13)」に於て、トランペット（※実音表記）が、このコード上で臆面も無く D ♭音や本位十一度である A ♭音を使っているという所は、ある程度ジャズ／ポピュラー音楽でもアヴェイラブル・ノートを充てるモードを習得している方なら却って尻込みしかねない音である事でしょう。例え幾ら音価がこの様に短いとしても、通常ならこうしたフレージングにはならないと思います。しかも冒頭から2音目のD ♭音は、これが装飾音符の前打音として奏されてから半音下のC音に進むというフレージングならばまだ有り得るかもしれません。それとて、その装飾音はメジャー7thコードから見た短七度音相当の音なので、これを装飾音として使う事も通常ならば使わない音脈である事でしょう。然し乍らこのデモを聴いてみて、作った私がトンデモの誹りを受けるかのようなフレージングをしている様に聴こえるでしょうか!? 私が作っておいてこう言うのも何ですが、全く酷くないと思います。耳に届く音は是認しつつ、楽譜を見てみたら驚いてしまう様な音を使っているという風に思われるのではないのでしょうか。

このデモの4小節を見渡してきて気付いていただきたいのが、減八度および増八度を使っていたり、マイナー・コード上では減四度も使っていたりする物で、通常モード嵌当からすればこの様な音は使わないであろうという音脈を使っている事がお判りいただけるかと思えます。

例えば、Dm7へ進行した直後にも、それがフリジアン由来のマイナー・コードという物を匂わせるE ♭音を使い、直後には [f - ges - a] という風にダブル・クロマティックを用いつつ、2小節目の2拍目から4拍目にかけては、ダブル・クロマティックの下行フレーズに依るバップ・フレーズを忍ばせているのですが、これはDm7から見た減四度を使う事で恰も「D7」系統のアプローチと同様になっていると思われるかもしれませんが、私としてはDmに随伴する複音程の完全音程の暈滯という風にして、完全十一度相当のG音が半音低くオルタレーションする「G ♭」のダブル・クロマティックの上行形にて忍ばせて示唆し、その後にバップ・フレーズとしてダブル・クロマティックを使ってその場を凌いでいるという訳です。



3小節目のD ♭ Δ 7では、ベースが2拍目でH音の増六度を用いているのがお判りでしょう。これもダブル・クロマティックであり [h - c - des] という風に連結している事がお判りいただけるかと思えます。この増六度＝H音は、コードがポリ・コードとして「Fm6 / D ♭ Δ」という風に表わしているのは、上声部の付加六が示すD音が、下声部のD ♭音から見た増八度の音脈を和声的にも用いたという事に加え、こうした奇妙なコードを変過和音として用いつつ、上声部のコードの根音＝F音との三全音となるH音をぶつけているという意味でもあるのです。この「三全音」というのは、私が減八度や複音程側の完全音程を暈滯する重要な音脈であるという事を後ほど縷述するので念頭に置いていただきたい部分です。重要度はかなり高いです。



そうしてC9に進んだ時も、トランペットおよびベースも減八度を用いているのはお判りいただけるでしょう。然し乍らベースでは1拍目に減八度のC ♭音が生じて、3拍目にはH音を使っておりますが、3拍目はB ♭音とC音との経過音に過ぎず、1拍目の方が減八度の使い方となります。同様にトランペットも2拍目でC ♭音を使っており、4拍目でもその様に記譜しておりますが、4拍目のトランペットのフレージングは記譜こそこのように表わしているものの、まるで「Bm」（＝口短調）の音脈を使っている様にすら映るかもしれません。C9に随伴する複音程の完全音程の暈滯という風に見ていただければ、減八度を生じつつ、十一度は半音「上」への暈滯という風に見ていただければ矢張りそれが、基底となるコードから見た実質半音下の音脈を忍ばせているという事がお判りになっていただけるかと思えます。では何故私はこのように強行しているのか!? という事を説明したいと思えます。

減八度であろうが増八度であろうが、基底和音に随伴する複音程の完全音程を暈滯しようとしている意図というのはこれまでも詳述している様に、これ以上語る必要は無いでしょう。

今一度思い出していただきたいのが、過去の私のブログにおいて、リディアン・トータルとドリアン・