

アルバム「燐光」によせて

扱て、私は今回ユニヴェル・ゼロの新作「Phosphorescent Dreams」（邦題：『燐光』）に関して色々と言いたいと思うのですが、楽理的側面に関して語らなければ私らしくもないと思うので、学究的と言いますか、「楽究」的に語っていこうかと思えます。メンバー・チェンジや楽器構成等色々変更があるようですが、ユニヴェル・ゼロは抑もそうした変更は昔からあるので頓着しない事にします。そんな側面ばかりを大きなファクターとして作品と対峙してしまうと作品の本質に向き合えなくなる恐れがあるので特にこのバンドは注意が必要です。先入観を持たず持つほどこの人達の器乐的側面の深部は見抜けなくなるので、メンバー&楽器構成の変更をネガティブ要素として捉えてしまわない事が肝要です。



ベルギー 白耳義の音楽

ベルギーという国がどういう風に関わり合いを持っているのかという事をリスパクトの念も込めて語っておく事に。プログレ界隈で言えば直ぐに思い付くのがマルク・オランダやらで、アクサク・マブール、COSなどは近い人脈となりますが、私が^{しょうよう}慈愆したい人物ウィム・メルテンの名は絶対に忘れてほしくはない人物でありまして、この人は現代音楽および西洋音楽やミニマリズム、プログレッシヴ・ロック界隈など多岐に互る造詣の深さを持った重要人物で、日本では細川周平訳で装幀を細野晴臣が手掛けた『アメリカンミニマル・ミュージック』という名著は音楽を志す人全ての方に目を通してほしい音楽書の一つであります。「ミニマル」という言葉は一部のシーンではかなり通った名称であり、今やそれはややもすると安っぽさすら感じてしまう人もいるかもしれませんが、それこそテクノ系列方面に近視眼的に目を向けてしまいかねないものかもしれませんが、「調性の断片」を使う事で人々の音楽への傾倒を統制しようとした物がそもそもミニマリズムの走りなのでありまして、その調性の断片も、調性ありきのための物ではなく稀薄な調性感の演出の為でもあったという所に起因するのがミニマリズムと

いうのも忘れてはならない重要な要素の一つなのです。

ペンタトニック・スケールとて「調性の断片」であり「調性の残滓^{ざんし}」の姿でもあると同時に完全五度音程累乗の断片であるのですが、確定に至らない姿から発展を遂げるといのは今作のユニヴェル・ゼロにもそういった手法を見付ける事が出来ます。それを単純に「ミニマリズム」と形容してしまうと、無智で近視眼的理解に及ぶ者は、ユニヴェル・ゼロはおろかプログレに対しても正しく目を向けない懼れ^{おそ}があるため、表現には悉く慮^{おもんばか}っているのでありますが、誤謬^{ごびゅう}を正すには良い機会でもありましようから、そうした側面を払拭していきながら、界限への理解を深めるための「レコメン」をこのように繰り広げているのであります。

そして、ウィム・メルテンは先の自著に述べているように、例えばカーヴド・エアというバンドはなにゆえそのバンド名なのか！？それはテリー・ライリーの作品「A Rainbow in Curved Air」に影響を受けたからに外ならず、ライリー自身はカールハイツ・シュトックハウゼンに影響されたものでもあり、そのシュトックハウゼンの門下にあったのが後のカンのホルガー・チューカイだった事を付け加えれば、プログレの人脈相関図が判り易くなるでしょう。先のライリーに影響を受けたのはデイヴィッド・アレン然り、ソフト・マシーン然り、さらにはサード・イヤール・バンドまでもが影響されただから恐れ入るものです。サード・イヤール・バンドの欲しがる「脈絡」というものも、調性の断片の姿であるのだろうと容易に推察に及びます。

余談ですが、嘗て1981～82年のサントリーウィスキー「角」のCMに三宅一生が出演していたBGMにホルガー・チューカイの「Persian Love」が使われた事がありました。この作品が当時知られる理由は他にもあり、当時のYMOが企画するオムニバス・アルバムにスネークマン・ショー争反対」というアルバムに先のチューカイの「Persian Love」が収録されており（邦題で知られておりますが正ジャン・ラヴ」となるのでンダがプレリユードのフルモデル・チェンジを行ない、そのCM曲にラヴェルの「ボレロ」が使われた事はあまりにも有名。その当時からすれば「ボレロ」は初演から半世紀ほどの年月しか経ていないにも拘らず荘厳さと優美さを備えて聴衆の耳に届くのは作品の普遍的な素晴らしさを投影しているものであり、そのラヴェルの若き時代はフォーレとベリオ（！）に師事していたのだから恐れ入るばかり。しかもラヴェルはそん



なアカデミックな教育とは別に、サティやシャブリエとも交流があったのだから是亦恐れ入ります。そんなラヴェルが複調の美しさを見せ付けて呉れる「水の戯れ」は知っておかなくてはならないマストな曲の一つですが、同時に茲にサティ等の名前が出るのは、やはり「反復」という處を語りたいが故の事であります。

反復とは！？

そんな「ミニマリズム」は現今社会に於て先述の様に、言葉こそ陳腐化してしまっている感否めないものの（皮相浅薄なハウス／テクノ界限だけでのぼせ上がっている連中が自身のシンプルな音楽をもっと別な言葉で語りたいだけの欲情の起こりが陳腐化を招いているだけに過ぎないのが真相）、核心部分であるのは抑もが「反復」という事が命題なのでありまして、例えばキルケゴールの「反復」という作品もある様に、反復というものは哲学性を孕んだものであり、メーテルリンクがやはりベルギーであるという事を思えば、ベルギーという国を音楽的に近しく感じる事が出来るのではないのでしょうか。そもそもメーテルリンクの文学的的作品に音楽的色彩を投影させたのが当時の音楽であり、『ペレアスとメリザンド』はフォーレ、ドビュッシー、シベリウス、シェーンベルク等の多くの作曲家の題材とされており、特に、ドビュッシーの『ペレアスとメリザンド』に用いられているバイトーナル・コード（＝複調和音）のひとつである、2組のメジャー・トライアド同士が長七度間隔で併存する和音は美しい響きの一つとも言えるでしょう。こうした複調和音はユニヴェル・ゼロの今作でも非常に興味深い物を堪能することができるのです。さらにベルギー現代音楽シーンに目を向けると、そこにはアンリ・プスール（プスール）という重要人物がおりますが、やはりプスールの作品「Caractères」の反復性は看過できないものでして、この曲の楽譜を一度でもお目にかかる事を慫慂します。

それらの〈^{むづか}難し〉系音楽に少しでも興味を抱いてもらいたい、プログレに関して興味を持ったけれどもプログレ界の御三家や大御所程度しか手を伸ばせず、ついつい無駄な投資を避けたいが為に尻込みしてしまい、自身のプログレッシヴな好奇心をもっと有効に働かせたい人は多いのでありましようが、音楽との向き合い方とやらは概して自身の「偏向具合」が禍いするのが常であるのです。とはいえ、私が率直に感ずる事は、確かにライリーの人間的相関関係に〈難しさ〉は具わるかもしれませんが、音楽的に難解かということと全くそんな風には感じることはなく、難解な側面をなにゆえあそまで削ぎ落とせるのか？という事に大きな魅

力を備えているという部分に対して尊敬の念を禁じ得ない事であります。

故に、難しい脈絡をスポイルさせて耳にしてみたり、買って損をしたなどと考えに及んだりしてしまう事も珍しくないかもしれませんが、ハッキリ言っておきましょう。殊更音楽の学究的側面や高次の楽理的側面を追求したい方や、難解な和声感覚を養ったり、自身が少しでも器楽的素養を持っていて更に高めようとしたのであればユニヴェル・ゼロの様な音楽を脳裏に焼き付けることを慫慂します。こうした鋭さと厳しさのある楽音を如何にして聴取の心を捉えるか！？そうした脈絡の作り方はやはり能く判っていらっしゃる、と感服せざるを得ないので、アルバム1曲目から最後まで私の集中力を殺ぐ事などなく難解な音を随所に鏤めて呉れておりました。

コンサート・ピッチの重要性

本題に戻しましょう。ユニヴェル・ゼロのアルバム「燐光」の基準ピッチは442Hzなので（一部に440Hzも使い分けておりそれについては詳述）、総じて明澄さを増した印象を受けるのでありますが、例えばそうした音律社会に440Hz準拠で律された楽器や440Hz準拠における四分音や八分音を視野に入れ乍らの「併存」を実現させると、結果的に両者の440Hzと442Hzは凡そ8セントの差を生じているので、そこに八分音を加えると、六分音に極力近い音（ $25 + 8 = 33$ セント）をも得られるようになります。こうした心憎い曲の設計を見受ける事ができるのもユニヴェル・ゼロの音楽所以であるからでありましょう。こうした難解な脈絡をも抒情的に聴かせる細部への配慮が行き届いた作品に聴者はあらためて敬服の意を表す必要があると思います。また、こうした高次の音を堪能できる事を喜ばなくてはなりません。

Shaking Hats (Daniel Denis) 9'43"

1 曲目「Shaking Hats」、冒頭のピアノの9/8拍子のリフは「3・2・4」という八分音符のパルス（※パルスとはリズムの背景に定期的に映ずる格子の事で電子的な意味でのパルスや矩形のそれとは違います）で刻まれるモノですが、ハットのオープンを聴けば4拍子系（4/4 + 1/8 拍子）の拍頭を意識させているため、ポリリズムな要素が強まっているリフでなかなか良く決まっているのではないのでしょうか。私はついついバルトークのミクロコスモス第113番「ブルガリアン・リズム」をも追懐してしまったりするのですが、別にそれはパクリとかオマージュという物とは全く別次元の物で、複雑経路の脈絡についつい拘泥^{こうでい}してしまう事で同属の音楽作品を映じてしまうという、そんな意味での「追懐」。記憶に固着化させて呉れるなかなか極上のリフです。

半音階の唄心

2分33秒付近からのギター・リードのそれはまるで、アート・ベアーズの、あのフューチャリスト（=未来派、嘗て第一次大戦前後に『未来派』という諷に言われたそれは、調性感は稀薄で既成の楽器構成に留まらないアプローチにて構築された音楽の事で総じて難解な響き）の音がする「Truth」のギターを髣髴とさせる様な、〈半音階はこうやって歌え！〉と言われているかのような心憎いフレージングで、こうした横の線が充溢したギタリストの感性というのは非常に深く首肯したくなるモノです。



半音階という世界を積極的に利用するのはジャズとて同様なのですが、ジャズの場合は背景の和音とそれに伴う逸脱感の為の方法論が陳腐化してしまっている為、ジャズのフレージングとは異なる半音階的情緒を歌い上げるかのように組み立てる「横の線」というのは、現今のどんな音楽ジャンルでも必須となる脈絡だと私は感じております。ポピュラー音楽界とて調性外の音の脈絡のための方法論が形骸化してしまっているような昨今、こうした手の込んだ半音階（ただの半音階のスケールライクな羅列とな全く異にするという意）は実に深い思いに耽ることができるであります。

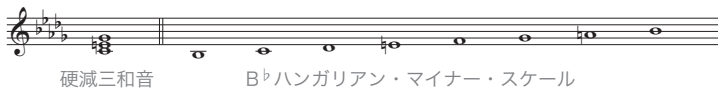
この場面でのギター・リードの脈絡の為として背景に存する音は、ベース・パートにはへ短調を映ずる事の出来るf音、和音はc音を根音とする硬減三和音（c、e、fis）であり、この便宜上「e音」という音は注意する必要があるので回りくど

い表記を充てるならば硬減三和音に対してディグリー表記にて表した方が「e音」の属性というものが能く理解できる筈です。つまり、この「e音」は、短調のIV度の音がジプシー調という変化にて半音上がった「#IV」という解釈が必要なので注意が必要と述べているのです。

硬減三和音の成立に必要な理解として通常それは短調のII度を想起するのですが、その短調という姿とやらもジプシー調に「発酵」を伴う変形が起こっているため、自ずと変口音(=B♭)を主音とするハンガリアン・マイナー・スケールを想起していただくと、短調のIV度は半音上がって#IVとなるので、E♭音がシャープしている事で、本位e音と表記してしまうと四度がシャープしている事がスポイルされた表記になりかねないのであります。幹音重視である記譜法の基礎において、こうした理解の惰性が単に「本位e音」という風に理解に及んでしまう事で、それが「#IV」の姿を遮蔽してしまうのはいけないと私は感じているので、殊更茲では凝視し乍ら声高に語っているのでありますね。繰り返すようですが本位四度(完全四度)が半音上がった増四度と認識してもらいたいが故に態と私はこういう風に語っているのであります。これに関してはルートウイヒ・トゥイレ著山根銀二・渡鏡子訳『和声学』201頁fig. 224-a.b.の例を確認すると更に理解を深められると思います。

そうしてさらにex.1の譜例を見て頂くと能く理解できると思いますが、譜例左にはc音を根音とする硬減三和音を、その硬減和音が出来る音階が譜例右に図示されるB♭ハンガリアン・マイナー・スケールというジプシー調となる音列を見出す事ができ、ジプシー調と^{いふ}雖も、短音階の「発酵」の姿であるため調所屬的には変種記号5つの変口短調(=B♭マイナー)を想起する事が可能となる訳であります。

ex. 1



加えて、へ音=f音を主音とする(ベースはへ短調を暗示している)短調と四度上の調域である変口短調との複調感という綺麗な完全四度同士の調域の併存は、対位的アプローチはないものの対位的解釈から得られているアプローチなのは間違いありません。しかも、ギターのリード音はベースのf音とはトリトヌス

(=三全音) 関係にある ces (= C ♭) から入って来ます。ギターはこの音選びが実に心憎いのでありますが、その心憎さというのは次の ex.2 の調所属を图示した物からお判りいただける事でありましょう。

ex. 2

多調＝ポリ・トナリティー

ex.2 は結論から言えば 3 種類の近親的な調性関係にある最大 3 種類の調性を併存させた「多調」を示唆しております。上

段ピアノ・パートは変口短調、下段のベース・パートはへ短調、そこで中段のギター・パートはというと当初は変種記号 7 つの変イ短調から入って来ますが、直後に変イ長調へ「移旋」します。この移旋は同じ音形に拠って特定の音 ces 音と c 音を弾き分けているのではないもので、調的性格も全貌を見せているので「転調」とは呼ばない方が適切であります。無論、移旋が醸し出す情緒は「静的な転調」であります。そもそも孰れも調性を完全には固着化したものではないので「モード・チェンジ」という解釈で充分なのであります。少なくとも ces 音と c 音を弾き分けつつ、他の調性との融合感を壊さぬような音で奏されているのは実に絶妙な音選びでありましょう。

お気付きとは思いますが、ギターが変イ短調→変イ長調と転じた時、下声部のベースとのへ短調との平行調同士の珍しい併存を見る事ができます。通常殆どのケースでは平行長調と平行短調は、夫々を明示的にしない限りは静的に同質化してしまうものですが、こうした併存から感じ取れる事は、先に変イ短調系統の呈示があるからが故の事ですね。曲が始まったばかりだということに非常に隔々まで配慮された設計となっているのは、やはり伊達ではありません。

調域が完全四度／完全五度関係にあるのが何故「対位法」的の脈絡であるのか！？という事は、後に詳述します。

三全音＝トリトヌス

3分16秒からのピアノはトリトヌスを使いつつ耳に厳しいであろう短二度の苦み走った響きを醸し出しつつ 3 全音が 4 全音に広がったり、2 全音、全音という風に収斂させて行くそれには全音音階の断片の香りを見付ける様になるので、そうした複数の全音音程の対比を、全音音程ばかりでなく半音階にて結び付けているのが心憎い演出です。つまり、全音音程の単なる羅列ならば全音音階 (=ホー

ル・トーン・スケール)ばかりの脈絡を羅列しかねませんが、その線に対して半音階のアプローチの音を和声的にぶつけているので、異なる布切れを半音階というボタンで留めている様なモノとして捉えてほしい表現なのであります。奇しくもジェントル・ジャイアントの「Way Of Life」のCパターンも追懐してしまう様な所はありますが、それらは決してオマージュではなく、西洋音楽の近現代作品やプログレ界隈を知って来た人間が温かみを覚える複雑経路の脈、と形容すれば判り易いでしょうか。そしてオーギュメント・サウンド (=増三和音)の香りが鏤められた世界はリストのファウスト交響曲はもとより私はメシヤンのトゥーランガリラ交響曲の第三楽章を追懐してしまい、悦に耽る事の出来るシンパシーの合致に思わず「ニヤリ」としてしまうのですが、この一連の運びが見事で、難解な響きの聴かせ方が実に巧みなのでありますね。

巧みなオクターヴ・ユニゾン

ギターとのオクターヴ・ユニゾン (coll' 8va = コロクターヴァ)の部分は、その重厚に仕上げられた音に荘厳さを感じてしまう高潮点でありますね。非常に能く計算されております。また、各楽器の音像の分離感が素晴らしく、ディストーションを効かせたギターでも他のパートを妨げない分離感があるのは、昔のCD黎明期の録り方では考えられない位、録音の進化も感じますね。昔は潰れちゃうんですよね (笑)。ギターの倍音が他の同相 (左右のパノラマ位置象られる音の同一の位置の意)に位置する楽器の染色しちゃう感じの音像が古い音源にあったりするんですね。CD黎明期の再リマスター化を急いでもらいたいモノです。そもそもこの同相で生ずる飽和感の回避は音圧上げ至上主義の反省から得られた方法論の一つだったりもするのですが、良い時代になりました (笑)。

バルトーク・ピチカート

そうして曲冒頭の**主題に戻って**今度は二声でハモるわけですが、この結句は非常に見事ですね。こうした繋がりは色々参考になる事が多いのではないのでしょうか。で、その直後ベースがまるで「スラップ」の様なブル音を奏する場面があるのですが、これは「バルトーク・ピチカート」と言ってあげると良いでしょう。因にバルトーク・ピチカートというのはポピュラー音楽界ではあまり馴染みが無いかもかもしれませんが、エレクトリック・ギターのハーフ・トーンを生かした空間的サウンドでも 80年代はバルトーク・ピチカートの後にスラーで繋げて行くよ

うなクリーン・サウンドを随所に聴く事が出来たものですので、そうした奏法をスラップ・ベースの知識を源泉としてしまわぬ様「バルトーク・ピチカート」という正しい知識を身につけて欲しいと願わんばかりです。ピチカートそのものの発案者はモンテヴェルディです、ハイ。ラリー・グラハムじゃないですよ（笑）。ジャコ・パストリアスのフラジオレット・ハーモニクスも 20 世紀初頭からの西洋音楽の特殊奏法ブームに則った物に端を発していたのかもしれませんが。

圧巻の複調和音

最後の**後奏ピアノ**部分はエニドの「Fool」つばさやチック・コリアの「Prelude to the Rumble」の複調感をついつい追懐するのですが、茲で登場する複調和音は

IN THE REGION OF THE SUMMER STARS
THE END



要注目であり、筆舌に盡くし難い程素晴しく圧巻の世界観です。二短調 (= Dm) を基に、変口長調や変口短調、果てには二短調と二長調の併存の複調感を醸し出したりしていますが、そこに下記 ex.3 の様な素晴らしい複調和音が清澄な程に響き渡ります。この卒倒観をも伴う綺麗な色彩感はピンク・フロイドが好きな人なら雑踏も欲するかもしれません。そうしたピンク・フロイドの方法論に能くある現世との錯綜した世界観とは異にして楽音だけでこの世界観を表現しているのは素晴らしいです。



この複調和音は、下声部に d-moll (Dm) 上声部に cis hyper-minor (C#mM7) という和音で形成されており、独名で表現するならば下から「d・f・a・cis・e・gis・his」と成っております、下声部に DmM7、上声部に Eaug と見立てる事も可能ではありますが、譜例に図示したように各和音の音程構造を見ていただきたいのであります。

ex. 3

C#mM7
Dm

すると、数字は半音の数を示したものであるので、半音数が「3 : 4 : 4 : 3 : 4 : 4」という等比構造を齎

す等比音程和音という対称構造を見付ける事が出来るのであります。この等比構造はシェーンベルクの著書『Harmonielehre』にて語られておりますが、過去日本国内で『Harmonielehre』が翻訳されたのは山根銀二著の『和声学第 1 巻』が

『Harmonielehre』の冒頭部分を翻訳したモノとして留まっているのみで、上田昭著の『和声法』および『和声法 新版』は『Harmonielehre』からの翻訳ではなく『Structural Function of Harmony』からの翻訳である事は呉々もお間違え無い様お願いしたい所です。過去、私のブログでシェーンベルクの「和声法」と述べているのは『Harmonielehre』の事を差している意味なのですが、三一書房刊上田昭著『音楽の様式と思想』では十二音技法を学ぶには最上の著書ではあるものの、等比和音は詳述されておらず、カワイ楽譜出版刊中村太郎訳『作曲法入門』でも勿論見付ける事ができません。

奇しくも松平頼則著『近代和声学』に於ては原著『Harmonielehre』の傍証を取り上げていて、等比和音に於ては端的に理解できる著書の一つであるかもしれません。シェーンベルクの『Harmonielehre』は現在 IMSLP にて EU 圏外であれば原訳版を無料にてダウンロード可能となっているのですが、英語版では University of California Press, 『Theory of Harmony』が『Harmonielehre』の全貌ですので、山根銀二の出版した「さわり」の部分もあらためて確認する事ができることでしょう。

等比音程にみる均齊構造

シェーンベルクのそれを引き合いに出したとはいえ、先の「Shaking Hats」での複調和音はかなり抒情的で、どちらかというバルトーク風に聴こえるかもしれません。しかし、この複調和音の構造そのものは希代の作曲家にも見られない美しさを備えている事をもっと重視しなくてはいけない所でしょう。この複調和音に見られる対称構造は「3 : 4 : 4 : 3 : 4 : 4」に包含される2番目の数字からの『4 : 4 : 3 : 4 : 4』が一組の対称構造という風に見立てることが出来るであります。するとこの5組の音程の最下音に d 音が出現して「3 : 4 : 4 : 3 : 4 : 4」を生む、という事は、それを鏡像的に見立てたら、仮想的にさらに上方に3半音を作って his の短三度上方 dis 音を見出す事も理論的に拡大解釈可能な脈絡であります。

現今の図書にてこの等比音程に関して詳細に論述されているのは、先頃カワイさんの子会社となった全音楽譜出版社刊エルネ・レンドヴァイ著『バルトークの作曲技法』および『音のシンメトリー』であるので、シェーンベルクのそれよりも和声的情緒が理解し易いかと思います。

左近治のブログ内検索にて不協和音やら均齊・対称・シンメトリカルなどの語句を検索してもらえればあらためて判るかと思いますが、短調の世界は変化に富

んだ形式が進み、情緒深い「不協和」の世界が充実し、それがやがては不協和音同士の充実を生む様になります。概ねリストやワーグナーの頃だと完全に確立されたと言っても過言ではありません。勿論こうした対称構造を見るようになったのは和声的発展以降の音律が平均律化した事も挙げられるのですが、更にそうした数字の魔力めいた方に人々が魅了される理由に、19世紀後半から20世紀初頭にかけて持て囃されたのはダーウィンの『進化論』と、当時のゲーテ生誕100周年であり、その『色彩論』がムーヴメントだったのであります。それらから得られる「神秘性」というものは、自然科学の数学的要素が齎すシンクロニシティと共に、音楽と色彩はそもそも絵画という芸術とシンクロしていたため、そこに「共感覚」＝「色聴」という側面も流行し、そこで半音階的社会的の枠組みは一気に花開くようになるのを更に後押ししたのは産業の発達と電力の発達だったのです。

そうした産業の成達は建築にも「均齊化」が独特の構成主義を生むようになり、ここにモホイ＝ナジも音楽と結び付いたりするようになり、バウハウス建築と具体音楽（ミュージック・コンクレート）が結び付き、その後クセナキスはメシアンメシアンの助言に依って均齊化と十二音主義の先鋭が結び付くのであります。無論、それと並行してケルン派と呼ばれるシュトックハウゼンが「直観音楽」を視野に入れたオクターヴを跳越する純正1:5の音程比を25等分する直線平均律法を導入し乍らの総音程音列を駆使して、従来の音律では決して得られない音をも駆使しつつ、音色部分の倍音を制御するという世界初の試みとなる「音色の作曲」を『習作II』にて実現し、シェーンベルクが実現し得なかった「音色旋律」という、スペクトル変化に依る「動機」をも演出したのでありまして、そうした難解な音はこのようにして一旦結実するようになるのであります。そうした要素がセリエルという側面を除けばユニヴェル・ゼロの今作にて凝縮されているという事を述べたかったのであります。

2 オクターヴに跨がる音階

そのような音楽的歴史の背景を以てしても、先の「Shaking Hats」の複調和音は新しい使われ方なのであるという事を声高に語っておきたかったのでこうして力瘤ちからこぶを蓄えて述べているのですが、先の複調和音はそれそのものが7音の構造なので、羅列すればヘプタトニック（＝7音列）を生む事になります。しかし、この音列は何等かの非常に珍しい名称が付けられた音列であるかもしれませんが（私も念のためWolframで検索してみました）、その界限でも市民権を得られる様な名称は得られず、何等かの断片もしくは異なる調域のテトラコルドの混合と見立

てた方が理解を妨げないかと思ひます。然し、異なる調域のテトラコルド同士であつても、この混合がヘプタトニックとしてあまり知られていない類のモノになるのは、ふた組のテトラコルドを準備すれば自ずと判りますが、どちらか一方のテトラコルドが増四度になるので、テトラコルドに増四度を含む時は、単オクターヴで音列組織を収束させない様、一旦オクターヴ相を跳び越して2オクターヴ音階を形成するようにした方がより良くなる為、単オクターヴにて語られてしまうヘプタトニックに無理矢理当て嵌める必要がなくなるのです。この辺りはパーシケッティ著の『20世紀の和声法』に詳しい事でもありますので、孰れはパーシケッティを詳述する際には再度このユニヴェル・ゼロの「Shaking Hats」を引き合ひに語ろうかと思ひます。

というのも、「テトラコルド」の重要な見立てというのは先の「3 : 4 : 4 : 3 : 4 : 4」という音程比に照らして見ると興味深い事が浮き彫りになるからが故の私の「暗喩」なのですが、例えば能く知られる「ハーフ・ディミニッシュ」というタイプの和音の「音程比」は「3 : 3 : 4」というタイプです。然し、ハーフ・ディミニッシュというコードは西洋音楽でのトリスタン和音とも同一視する事「も」可能ではありますが、こればかりではありません。ジャン＝ジャック・ナティエは自著『音楽記号学』に於て33人の希代の作曲家の「トリスタン和音」の属性を語っており、トリスタン和音を現今のポピュラー音楽と同様に扱ひとして括っているのはたった一人ヤダスゾーンしか居ないのですが、興味のある方は本著を手取るべきであります。

トリトヌスとトリスタン和音

ナティエの『音楽記号学』から学び取らなくてはならない事は、トリスタン和音は「不等四度」という解釈が必要であるという事なのです。本著では不等四度という語句は用いられておりません。この不等な「四度」にテトラコルドを当て嵌め、そのテトラコルドの「いびつさ」は、単一の調性に収まらない複調&多調を視野に入れる必要があるので、複調&多調さきかげの魁となるのも「トリスタン和音」なのであります。

トリスタン和音というのは先述の様に作曲家に依つて色んな解釈があり、ウィキペディアが全てではありません(笑)。仮にトリスタン和音を不等四度として見立てると、全ての音程を態々四度として見る事になるので次の様になります(普く人口に膾炙されたトリスタン和音への理解とは違つたので注意)。

増4度——減4度——完全4度

これらの不等な「四度」音程に対して、教会旋法の類では得られないテトラコルドを当て嵌め乍ら混成させて行くと、非常に複雑且つ多様に利用可能であるコンポジットな音列を生むことが出来る訳です。

ところが現今のジャズなどどうです！？ハーフ・ディミニッシュから得られる不等四度からテトラコルドをインポーズする事など皆無に等しいアプローチです。せいぜいメロディック・マイナー・モードで得られるダイアトニック・コード組織で得られるハーフ・ディミニッシュ上の長九度音の起こりを有り難がってパット・メセニーの様な世界観を構築してジャズ・ロックにも近い世界観を形容している位が関の山じゃないでしょうか。過去にも触れたように「impose」と使っているのはシェーンベルクの「Theory of Harmony」(= Harmonielehre) でありまして、濱瀬元彦の『ブルーノートと調性』が発端ではありませんので、あらためて注意が必要です。

つまり、茲で取り上げた音楽的背景が「Shaking Hats」の形容する響きに全て詰まっている、という事を言いたいのであります。複調和音がどういうテトラコルドを生む為のものなのか！？という事を繙くと、「3:4:4:3:4:4」という音程比に対して、たとえば私自身がトリスタン和音の不等四度の解釈をもってアプローチした場合、「3:4:4:3:4:4」に現れる3番目と4番目の音程比「4:3」の「4」の方に半音のクサビを入れて「砕く」のです。すると「1:3:3:3」を生じるので、残りの方に生ずる「残滓」となる5 & 6番目の音程「4:4」と連結させると「1:3:3:4:4」と連結させる事ができ、ここにハーフ・ディミニッシュの断片である「3:3:4」を作ることが可能となりますね。こうして「逸脱」する事で新たな脈絡を作る事にも繋がるのです。

ハーフ・ディミニッシュを「トリスタン和音」という風に理解を昇華するならば、トリスタン和音から生ずる音程を不等四度と見なし、その不等な四度から多くのテトラコルドを想起するだけで、これだけで多様な世界観を生ずるのであります。

ジャズに不足しているハーフ・ディミニッシュ和音に対するアプローチは先の様なアプローチ(=テトラコルドへの昇華)であり、一般的なジャズが音を逸脱するにあたってその方法論というのは誰かのフレー징の模倣や、ハーフ・ディミニッシュを生ずる単純なモード・スケールの想起に依って近親的な調を「嘯く」程度のアプローチをインスタントに吸収してしまうだけで、このような、自分自身を「もう一つの複調」という風に見立てる人は極めて稀です。これをする人はランディ・ブレッカーの音使いです。弟マイケルではありません。マイケル・ブレッカーは対位法的解釈で音形に揺さぶりを掛けます。

対位法的解釈とは！？

扨て、そこで「Shaking Hats」の複調和音を例に「対位法的解釈」を見ると、次のex.4に見られるような事が判ります。

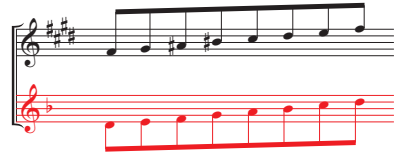
譜例 ex.4 では下の調域に二短調 (Dm)、上の調域に嬰ハ短調 (C#m) を色分けして図示しております。但し上声部の嬰ハ短調は、旋律的短音階つまりメロディック・マイナーを前提にする必要があるため、調所属はC#mであっても、VI度とVII度がそれぞれ半音上がって臨時記号を伴わせているのでありまして、調所属の意図と臨時記号の意図はきちんと理解する必要があります。

それらの異なる調域の音を併存させつつ、簡単に3度でハモラせるとすると、この譜例の様な音並びを形成する事となります。下声部Dmに倣う形でハモリを形成させると、上声部ではC#メロディック・マイナー・スケールの4度音から開始される事となります。フーガやフガート、異なる調域を使ってカノン形成する時に「四度／五度」の調域を使って織り成すのは、こうした事に起因するからなのです。これが「対位法的解釈」の重要な一つなのです。

これを二短調視点での世界から見れば、上声部の音は完全に「アウトサイド」な使い方なんです。複調感が曲として露になっている場合にはこうして複調感を実感出来ませんが、複調感が稀薄な處からその脈絡を呼び込むのは音楽的素養が稀薄であればあるほど難しいモノでありましょう。しかし、複調感を常に念頭に置いた見渡しが出来るのであれば、横の線の誇張としてだけで複調感を演出することが可能となるのです。パット・メセニーは、モードが変わる2拍前からアウトタクトとして先取りして、横の線を誇張させて揺さぶりをかけてきます（結果的にアウトサイドになる）。

そんなわけで、西洋音楽からジャズまでの、こうした重要な事実がユニヴェル・ゼロの「Shaking Hats」という、たった1曲に先述のノウハウに通ずる世界観が凝縮されているという事をお判りいただけたかと思いますが、いかがでしたでしょうか。あと6曲ありますね。順次色々語って参りますが、前フリでこれだけ語れば後は楽に語れるので、シンプルに語っていかうかと思ひます（笑）。とはいえ、まだまだ微分音の実例もあつたりするので、ユニヴェル・ゼロの世界観、おそるべし。

ex. 4

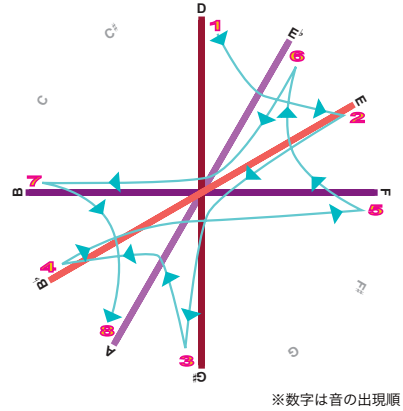


Vocation (Kurt Budé) 4'46"

耳に優しい複調

2曲目「Vocation」のイントロのミニマル風にも聴こえる(8+7)/8拍子のピアノのリフ。これは4組のトリトヌス(=三全音)を用いて各組のトリトヌスを横の線で「紡いで」いるフレーズなのであります。4組のトリトヌスから生まれる8つの音はex.5の半音階を円形にした図にも見られるように異なる2組の「ペントトニックの断片」を見付ける事が出来るのですが、ex.6の四度圏の図を見てもらえれば、左右にペントトニックの断片となる2組の4音グループを見出すことが出来るので、それらをあらためてペントトニックの断片と容易に見付けることが出来るでしょう。

ex.5



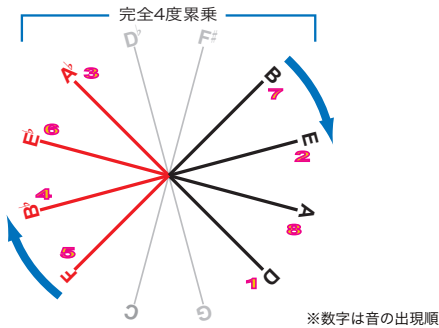
こちらのex.6の赤と黒のグループで示している2組の4音列の組合わせが、冒頭の複調感をもたらす主題である、という事があらためて理解に及ぶかと思

います。そうした2組の4音列を対称的に見ると、自ずと四度圏という構造を見る事ができます。つまり、完全四度累乗の内の断片の姿という形を見出すことが出来るのであります。

半音階というのは半音(=短2度)という音程を11回繰り返せばそれだけでも確かに得られますが、完全5度

や完全4度を11回積み上げても半音階は得られます。半音階を「唄う」という事は、半音音程以外の脈絡を以てして、別の音程を用いた構築をする事で、半音音程とやらを別の音程を使って奏する事が可能となります。例えばsus4やセヴンスsus4というコードは4thや5th音、7th音と根音に二度音程を形成するように、完全四度音程の更なる重畳は結果的に二度音程がひしめき合う構造体となります。そのひしめき合った姿が「半音階」の成れの果てであり、成れの果てに行き着かない過程で他の音程を使っていると考えれば、多様な旋律運びという事が自ずと理解できることでありましょう。しかもトリトヌスを強調しつつ、ペントトニックの

ex.6



断片という耳に優しい脈絡を^{ほの}仄かに感じさせつつ、こうした難しい局面を聴かせるのでありますから、こうした音楽的語法にはただただ感服することしきりなのです。難しい脈絡を「何故こうも削ぎ落とせられるのか!？」と考えさせて呉れます。

4つのトリトヌス

あらためてそれらの図から確認できるそれらの直線で結ばれているのはトリトヌスつまり三全音の音程でして、それらが4組あるのですが「Vocation」のこの特徴的なミニマル風でもある複調のメロディは、茲で見られる数字の順にて主題が運ばれている事が判ります。その旋律を図示するために各数字をまるで指揮棒の軌跡の様に曲線で結んでいるのは、“2つの調的断片から伴う複調”と“4つのトリトヌス”という特徴的な側面を伝えたいからであります。トリトヌスという、通常ならば非常に耳に厳しく響くであろう、そんな脈絡が4つも現れる音をこれほど端的に表現できてしまう事に私は感服させられていたという訳です。このような複雑な世界観を「歌う」様に構築しているのは、それこそが感性の証でありますし、本来なら難しい音運びにしていまいかねない脈絡をこの様にして歌い上げてしまう程の素養（経験）が備わっているが故の事であります。一般的なポピュラー音楽ばかり耳にしていれば、複調の世界観などそうそう耳にしない事でありましょう。ある程度器楽的素養はある筈なのに、自身の手にする音楽になかなか「邂逅」が訪れない理由に、自身の器楽的素養が実際の経験とは異なって足踏みしてしまっている時に起こり得るモノでもあります。そんな時、プログレ界隈ですら複調を扱う作品は少ない方なのにユニヴェル・ゼロを選択したとなれば、それは本当に邂逅と呼ぶに相応しいモノでありましょう。私がこうして楽曲を分析していても、この高次な世界を存分に語りたくなるという気分の横溢加減を確認していただければ、私とていまだにユニヴェル・ゼロに対して新たな発見をして興奮しているという事をご理解いただければ今作品の価値の高さをあらためて理解していただけるのではないかと信じてやみません。

ペントトニックの断片

これらのペントトニックの断片を用いているが故にミニマル風にも聴こえるのですが、そのような反復が耳に優しく飛び込もうともどこか複雑な脈を感じるのは、前述のようにもう一つのペントトニックの断片を複調的に用いているが故に

シンプル且つ複雑にも聴こえるという物になっているのです。

四度圏を五度音程方向の累乗として見れば、その方向を五度圏（今回は反時計回りが五度圏）として見立てる事が可能でして、五度音程の3つ連続の堆積という所がペンタトニック要素を高める、つまり深い情緒を齎す要因となっているのです。とはいえペンタトニックというのは情緒深い音並びであるくせに、調性に関しては確定に至らない茫洋とした側面を持っているのもあらためて音楽の深みと面白味を感じさせて呉れる事なのでありますが、ペンタトニックの断片としてもうひとつ知られている「ペンタトニック・ユニット」というのは、五度音程累乗において起点の音から3番目の音程を省いた物をペンタトニック・ユニットと呼ぶので、今回のようにペンタトニックの断片であっても、ある音を起点にした時に「3番目の五度音程累乗」が出現するという事はペンタトニック・ユニットではない、という事を同時に意味します。ペンタトニックというのは五度音程を4回累乗させて構築されるわけですが、仮にc音からg音に向けて完全五度を4回累乗させると c→g→d→a→e という音を導く事になりますが、3番目の五度音程累乗を省くという事はa音を省略するとなり、起点の音のVI度の音つまりこれはrelativeな音を省略するという事を意味するのがペンタトニック・ユニットであるという事も付け加えておきましょう。

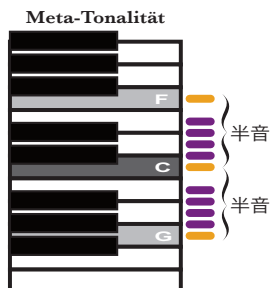
メタ・トーナリティーの示唆

今回、こうして「四度圏」として見立てているのは理由があります。ex.6のように二つのペンタトニックの断片というものを、そもそも「メタ・トーナリティーの断片」として見立てると、「Vocation」をヒントに半音階的に発展させていく方向が見えると思います。メタ・トーナリティーというのはある音を起点にそれぞれ鏡像的に（円形に喩えれば時計回りと反時計回りそれぞれに等しく完全四度累積）完全四度を累乗させるもので、そこから「11音」を得る社会的枠組みの事で、1956年にクロード・バリフが調的情緒と十二音的情緒の双方を取り込むものとして体系化された方法論であります。しかし、メタ・トーナリティーでは、基音となる音のトリトヌス関係にある音を排除するので、今回の「Vocation」の様にトリトヌスを強く押し出す横の線は、メタ・トーナリティーから得られるそれとは別の、複調感の世界を醸し出しているという事があらためてお判りになるかと思えます。

メタ・トーナリティーとは、四度圏の円の内から1つだけ四度の「^{かんげき}間隙」を作っ

て11音の世界に成っている物だと理解すればよろしいでしょう。切れ目が入っている状態です。その四度圏を半音の連続として見立てると、例えばc音を中心音とするとc、g、f音という核音を生じますが、cの下方4度にg、上方4度にfが生じ、それらの4度音程の間は半音で埋めつくされている（fとgだけが全音）という状態に成るという事が判ると思います。それがex.7の図であらためて

ex.7



お判りかと思います。ただしこの鍵盤を見立てたメタ・トナーリティーの中心音はc音にあるものの、これがそっくりそのまま「Vocation」の中心音とするというのではないので注意が必要です。

「Vocation」はメタ・トナーリティーを目指して形成されている訳ではありませんが、メタ・トナーリティーという世界観を想起する方が理解し易いというのは曲中盤以降のギター・リードの音選びを聴けば容易に理解に及ぶかと思えます。一見無関係の様に思えるかもしれませんが、私の意図がお判りいただけるかと思えます。通常の「ドレミファソラシド」の様な世界ではトリトヌスはたった1つしか出て来ないのです。つまり、これがフツアの音楽なんです。トリトヌスが4つも冒頭から現れるような「文脈」を、耳には難解さという物を感じさせぬようなそれこそ「ミニマル」風な断片を複調として用いている。これらのさり気ない脈絡の運びが絶妙だからこそ、本当はそれらは半音階もしくはメタ・トナーリティーの断片であるかもしれませんよ、という事を言いたいのが私の意図する事なのです。出て来る音よりも私の言葉の方が難しくなってしまうのがもどかしいですね。音の方が難しい筈であるにも拘らず。

中心音はいずこへ！？

曲中盤以降のギターのリードでの音選びを聴けばB♭音に中心音を置いた（＝スケール・トニック）物だという事は理解に及びます。色んなスケール（音階）を移旋させて奏されている様に聴こえるかと思えます。スパニッシュ風に聴こえたり、ナポリタン風に聴こえたり、ドリア調、自然短音階を示唆する♭6thは使う、短三度はあるし、減四度（※メジャー3rdと異名同音）は出て来るし、減五度も出て来るという音選びなのでありますがa音は出て来ないのはお判りかと思えます。

半音階の内、1つの音が無い状況はメタ・トナーリティーの11音列に等しくなります。メタ・トナーリティーというのは中心音の対蹠となる（つまり中心音

からのトリトヌス) 音を省略したものなので、a 音の三全音関係となる音は「es」 (=E ♭) となるので、メタ・トーナリティー視点だと中心音は E ♭であり、スケール・トニックが B ♭の世界だという事がお判りになるかと思います。

スーパー・ロクリアンとメジャー・ロクリアンの混合とは

ところが、先の ex.5 と 6 で図示していたモノには a 音がありました。ハイ、ミニマル風のリフには確かに a 音を使っております。すると a 音の対蹠となる es 音を中心音とするのは違うのではないか！？という風に考えてしまうかもしれません。ところがこの a 音は曲冒頭リフ (8 + 7) / 8 拍子に於ける「8/8 拍子」では八分音符のパルスの最後の 8 番目に使われる音ではあるものの「7/8 拍子」では端折られる音でもあったのです。この曲中盤以降のピアノは B ♭スーパー・ロクリアン・スケール風なミニマル風なリフに対して、ギターは色んなスケールを移旋させているかのように聴こえるかもしれません。全体的には下記に示される譜例 ex.8 に見られる様な B ♭スーパー・ロクリアン・スケールと B ♭メジャー・ロクリアン・スケールの混合というように聴こえると思います。このような世界観において「半音階」と見てしまうのはあまりにザックリとしてしまうので、要所要所での断片を撮み取った考えでないとして総体を俯瞰することは出来ません。とはいえ、メタ・トーナリティーをも示唆させておいて半音階を曲全体にて駆使しているのは見事な世界観であり、ギターの音選びの絶妙さが調情的情緒を巧みに演出している点も見逃せないモノであり、ギターの視点からだけでも十分に教材と成り得るお手本のような曲のひとつではないかと思われれます。

ex. 8



Très Affables (Daniel Denis) 7'29"

複調と微分音

3曲目「Tre's Affables」の基準ピッチはそれまでと違って440Hzにて律されており、注目すべきは曲冒頭から下声部ハ長調、上声部ロ長調を示唆する、これはドビュッシーが『ペレアスとメリザンド』にて用いた2つの長三和音が長七度音程離れているバイトーナルで用いられる調域の使い方で、ピアノのフレーズはex.9の例に見られる様なc-dur (C △) と h-dur (B △) の和音の構成音から得られる分散フレーズの混合となるため、非常に味わい深い複調を見ることができます。

ex. 9



※ 赤い音符はハ長調の、黒い音符はロ長調の脈絡

基準ピッチ 440Hz の理由^{フケ}

それまでの曲が442Hzにて律されていたのに対して440Hzで律される音から入るとするのが最大のポイントで、この曲の6分30秒の所のパーカッシヴなチャイムに依る微分音が入って来る所があり、その部分に用いられている楽器群によって生ずる幾多の微分音の設計に依拠したコンサート・ピッチ (=基準ピッチ) だという事を念頭に置く必要があります。とはいえ、所謂「ペレアス」の脈 (※ペレアス和音を生ずる為の脈絡という意) をこのようにして呈示して呉れるのは聴取者の多くに親切なものでして、3年程前にポピュラー界隈ではマイケル・フランスのアルバム『Time Together』収録の「Summer in New York」で使われた事がありましたが、ジャズやボッサ系方面が使うそれとは趣向が異なる感じに聴こえるのは大変興味深いです。また、歪んだエレクトリック・ギターの音が荘厳さに加えて産業的な「^{あつ}壓」を感じさせて呉れる為、産業のパワーが齎す形而上学的な目に見えぬ大いなる力が横溢した音を感じずる事が出来、非常に喜ばしいことです。

ペレアス和音の調域

また、**ギター**の主題が入って来た時には、冒頭の B △ / C △ という主従関係のグループの更に下方に D △ が加わる演出ですので、調域の主従関係は B △ / C △ / D △ という風に成るのも注目すべき所です。これらの調域の音を全て垂直上の一本の和音として鳴らされているものではないものの、和声的な意味で和音を表せば、分数のさらに分数コード的な表記という風にも見出す事が可能となります。

元々ピアノのイントロで現れていたペレアスのリフは、Dメジャーのアップパー・ストラクチャー的素材を投影していた姿なのだという所も素晴らしい演出であります。ある意味では、ペレアス和音の脈にも慣れた聴取を「良い意味で」裏切ってくれる訳です。ペレアス和音として聴いてしまうB△/C△の示唆に対して聴者はc音に錨を落とそうとするのですから、そこを態わざと蹂躪じゅうりんするかのようにd音に錨を落とすことを是とする脈が現れるのが、「してやられた！」という（これまた良い意味で）心地良さを抱いてしまうのであります。

そのペレアスを髣髴させる複調に対して更に複調感を持続させている訳ではありません。D調（Dミクソリディアン）を基本として、当初のB△/C△で生じていた音をD調での共通音とミクソリディアンからは逸脱する移旋を醸し出す「誇張」として弾かれるようになるのです。曲冒頭の「これぞ複調！」という風には聴かせていない事は一聴してお判りになることかと思えます。

そしてギターの主題が入って来る時（ベースとのユニゾン）はDミクソリディアンを感じさせるギターの主題が重なって来るので、ギターの主題の調号は嬰種調号2つの二長調系で第七音を本位c音に下げた形で表記するのが調域の表し方としては最も良い解釈であり、つまり、調域としてはハ長調・二長調・ロ長調が併存する多調を演出する事となっていますが、それを3つの調性の多調という風には聴かせず、Dミクソリディアン「系統」の旋法にて、当初目立っていたハ長調とロ長調系統の特性的な音をまぶしつつD調→C調→B♭調→C調（それぞれはミクソリディアン系統：系統とするのは移旋を忍ばせている事に依る）と移調されて行き乍らギターとベースのユニゾンで木々の萌芽を待つかのように展開されていきます。

追行句の発想から得られるもの

先のペレアス和声の脈絡として見出せる調域ロ長調/ハ長調（=B△/C△）に対して、更に別の調域二長調（=D△）を併存させようと企図した場合の事を考えてみましょう。後続として現れる二長調という立ち居振る舞いは、前段階で呈示される調性に対して「別個の調性」である事は確かなのですから、B△という布の端切れとC△という端切れに対してD△という糸で紡ぐという手法を採用した場合、これは対位法的枠組みであれば三つ目の調域の脈絡を使って刺繍音的に繋げる事が往々にあるものでして、私のブログでも過去にGG（=ジェントル・ジャイアント）のアルバム「Interview」収録の「Design」の曲中盤の四声のアカペラのフーガの技法（=フーガより仰々しくないフガートという意味合いの方が

より正確)で述べた、4番目に現れる追行句(=対位法での先行句に対する音形)がその刺繍音という役割を担っているワケです。

一方、ジャズの視点のモード・ジャズの視点で見ると、異なる調域同士の共通音を探り乍ら、共通しない音を積極的に用い乍ら別個の脈絡を探るという手法もあり、先の対位法的な刺繍音として紡ぐやり方とモード・ジャズ的な別個のモードを想起してプレイするというのは少々異なるものの、異なる脈絡を得られるという点では同じであります。但し、モード・ジャズというのは本来「旋法的」であるならば調性の香りを強く押し出す、和声的な勾配を使う必要は無くてもいい筈なのであります。

本位 11 度音 = ナチュラル 11th 音

調性感を意味する和声的な勾配という言葉が意味するのは、例えばドミナント 7th からトニックへ解決する時に最も強く意識する事となります。仮にドミナント 7th 上で本位 11 度音を使ってしまうと、この本位十一度は四度進行での解決先となるトニックのルート(=根音)を先取りしている事になるので、これだと勾配が付けられません。しかしこれは調的な揺さぶりと、3 度音程で構成される種々の和音の響きの性質を生かして勾配の力を使う方法であり、旋法的(=モーダル)な時には、3 度音程で積み上げられる和音の仕来りでの調的な勾配を使う必要性は稀薄になるのです。ところが大抵のジャズはモード・ジャズをやろうとしても、和音の持つキャラクターを欲しがったりしてしまい、和音のカラーの方が強く出てしまい、折角のモードの雰囲気は稀薄になっていたりするジャズも少なくはありません。

つまり、モード・ジャズならば本位十一度の音を臆することなく使用していいはずなのですが、ジャズの場合は和声的な勾配の牽引力を巧みにつかって永久機関の様に II-V-I というような「勾配」を延々と続けることで縁遠い調性を拝借することで半音階の脈絡を得ようとする方法論の方が情緒としても判り易くなるため、モード・ジャズの在り方そのものを難しく感じてしまうジャズマンも少なくはないので、本位十一度の音を「アヴォイド」としてしか見なくなってしまうのであります。

「不協和音」の再確認

今一度「不協和音」の世界観が強化された事を思い出して見ると、ドミナントの

処に複調的に別の調性由来のドミナント和音が「併存」する事で得られたのがそもそも複調と不協和音や複調和音の始まりです。そこを繙くと、和声的な音並びに対称・均齊構造が見て取れたり（短属九というドミナント7thコード+短9度の和音は根音を除けば短3度の等音程に依る4つの音、つまり減七の和音の分散形を見る事ができ是は均齊・対称性そのものの姿）します。つまりドミナント7thコードの和音というのはそのような複調的な社会をつなぎ止める「ボタン」のように異なる社会をつなぎ止めたり、時には紡いだりしていた事が発展していたのでありまして、ジャズ的な解釈では本位十一度をアヴォイドと位置付け本位十一度を忌避しますが、これは次のコードに進行するために勾配を附けたいが為の行為に過ぎず、喩えるならば、ちりとりになかなか入らない屑をうまいこと床の歪な面にそって散らすようなもので、行き場は単一の他の調性に行くという、つまり隣の部屋へ屑を追いやってただけの事で、隣の部屋では又新たに屑を他へ追いやる事を延々繰り返す事と同様になってしまうのです。

そこで複調・多調の世界では、たかだか一つの調性のためだけの勾配など使わずに複数の調性を真摯に受け止め本位十一度を受け止めた時、一方向しか向かなかった光の方向が多角的に向くように拡大されるのであります。先の、モーダル（旋法的）な線を使えば本位十一度など抑も臆する必要がないのですから、複調をも紡ぐ3番目の線の在り方、というものを理解されれば、ジャズのインプロヴィゼーションはもとより、複調・多調の世界を存分に味わうことができるワケです。

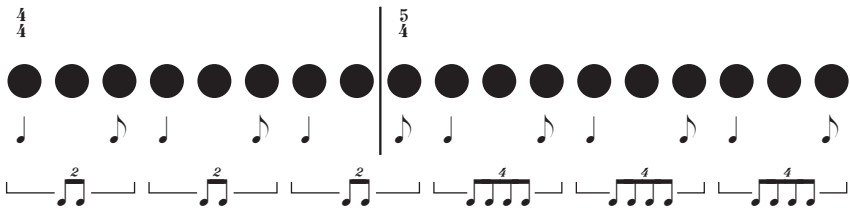
「Tre's Affables」では、3番目の調域を、先行2つの複調を紡ぐのではなく、共通音を呑み込んでD調へ収斂させようとする技法の方ですが、この脈の別の使い方というのが今茲で説明している刺繍音的アプローチ或いはモーダルな3番目の「複調」の線を出して行くかという事なのであります。マイルス・デイヴィスが脈絡の稀薄な音を出したりするのは、他の奏者に共通音を使わせて、自分が別の脈絡なのだという事を誇示しているのでありますね。ステージでは他の奏者を睥睨しつつも、それは音楽に対して真摯に直視しているが故の行動なのであります。また、ウェイン・ショーターが臆する事もなく本位十一度を使ったりするのは、和声的な勾配の「布」は、時にその布の方向が変わるだけで、糸が織り合いくなくなってしまうのでありますね。ですから和声的にはジャズ／ポピュラー界限でも解釈に難しくなる表記となる音が存在したりするようになるのです。この様な凡ゆるジャンルを「十把一絡げ」に語る事ができてしまうのは、ユニヴェル・ゼロの音楽性があまりにも多様であるが故の事なのであります。換言すれば、ユニヴェル・ゼロを聴いてきちんと理解すれば、この手の音楽的素養が得られるという事も同時に意味するのであります。

パルスのギミック

扱って本題に戻りましょう。そして直後**ドラムが8分のビート〈(4 + 5) / 4 拍子**〉を刻んで**バス・クラリネットが入って来る所**はF調へと転調しますが、この雰囲気は昨年発売されたライフサインズの「Carousel」を追懐しました。ライフサインズに木管楽器など無いにも拘らず。おそらく多くのロック・ファンはこの部分の展開は非常に親しみ易い部分かと思います。ユーロ・ロックの真髄を感じ取る速めのビートのそれに気持ちが漲って来るのではないのでしょうか。ドラムのリフがなんとなくピップ・パイルっぽさを感じるのも、プログレ・ファンの食いつき処を計算されての設計なのではないでしょうかね！？でも、おそらく本曲が、カンタベリー系のファンには一番心を鷲掴みにする曲ではないかと思います。ハットフィールド&ザ・ノースで言えば間違い無く「Mumps」的位置付けとなるのは本曲でありましょう。

そして**4分12秒過ぎ**のピアノのプレイは、背景の8分音符の3つ分のパルスあたかを恰も1拍3連符と読み替える事に依って8分音符3つのパルスに対しての4連符と2連符を弾き分けるというギミックが施されているので、その鮮やかな技巧の前には、まるで異なるビートやルバートにも聴こえさせるかもしれません。(4 + 5) / 4 拍子に対して 3/8 拍子で木管に揺さぶりを掛けられ、そこに8分音符3つ分のパルスをピアノが2・4連符で奏するこの例を図示すれば ex.10 のように

ex. 10



なりますので、原曲はこの図通りの符割ではないものの感じは充分掴めるかと思います。この興味深いパルスのギミックは、GG (ジェントル・ジャイアント) の「Schooldays」の中盤を追懐させて呉れました。日本の若きプログレ諸君にはこういう世界観、トコトン吸収して欲しいですね。その後もピアノが移旋を伴いながら美しい複調の世界を聴かせて呉れるのです。

不協和音とは、字義ばかり頓着してしまうと俄にネガティブな印象すら想起し

てしまいがちですが、不協和音とやらに自身の感性が合致した時に味わう「屈服」感というのは本当に深い耽溺に浸る事の出来るモノでして、不協和音への屈服を知らされるからこそ音楽への欲求は高まってやまないのかもしれませんが。こうした複雑な脈を如何にして楽に屈服させるか！？という巧みさをまざまざと見せ付けて呉れるユニヴェル・ゼロのみなさんの努力と感性に「服従」させられます。

その後再度F調のブリッジに戻り、6分30秒には^{いよいよ}微分音のチャイムが登場します。チャイムは次の譜例 ex.11 に示すように5回鳴りますが、それぞれ音は異なります。チャイムは1回ずつ単発の白玉ですが、譜例の方では微分音表記に依る臨時記号の並びが仰々しくなってしまうため横に分散させて掲載しております

ex. 11

Coda 'Très Affables'

← 幹音からの音程差 (cents)

すのでご容赦を。尚、茲での微分音記号に用いている記号は私が普段使うものとは若干異なった表記であるのですが、多くの方が共通理解を得やすい情報の出自から理解度を強める事に配慮して、日本語版ウィキペディアに倣った形で表記しておりますので、従来の私のブログでの表記とは若干異なる点は御注意いただきたい部分でもあります。

譜例中の赤色の数字が示しているのは幹音から何セント離れているかを示す数値であります。幹音というのは五線上にて臨時記号が不要な音の事であり、鍵盤であれば白鍵を意味するものです。その幹音から何セント離れているかを示しているのです。

特に ex.11 での1小節目に見られる「-133 セント」で示している微分音記号は珍しいと思うので語っておきますが、これは「自然七度」を意味するモノであります。自然七度では、おそらくギタリストが最も理解し易い類の材料として、ジェフ・ベックのアルバム『Wired』収録の「蒼き風」の2回目のギター・ソロにて6弦E弦の自然ハーモニクスだけを使って奏する4番目の音が、自然七度なのです。「蒼き風」のキーはEなので、あの4番目の自然ハーモニクスはd音にほぼ近い音なのですが、平均律ではd音から-33セント低い音なのです。それほど低くても音痴に感じないのは七度付近の音であるからでしょう。あれが5度や3

度付近だともっと敏感に感じると思います。

まあ、こうした小ネタを挟む事で自然七度をお判りいただけたかと思いますが、自然七度を一部ではこのような数字の「7」がひっくり返った様な表記をする事があるのです。幹音の七度音程というのは長七度なので、長七度音程から自然七度を数えると「-133 セント」低い事となります。ジェフ・ベックの「蒼き風」は短七度からの計算なので「-33 セント」と述べているので混同されぬ様ご注意ください。

これらの微分音を「駆使」したチャイムの音に感ずるのは、自然七度に加えて、四分音、六分音、八分音（全音の4・6・8等分割）を確認する事が出来るのですが、注目すべきは六分音の存在です。この六分音は、冒頭で語った440Hzと442の基準ピッチの差で生ずる「約8セント」が、八分音に加わる事に依拠する微分音として現れているのです。これで、コンサート・ピッチの違いの秘密がお判りいただけたかと思いますが、このチャイムを単なるSEの様に当てずっぽうで聴いてしまわない様に語る理由に、その微分音の齎して呉れる美しさを伝えたい事に加え、アーティストの努力を見過ぎてはいけないという思いから声高に語っているのです。

プログレ方面、特にレコメン系にて微分音を巧みに使っている例としてお勧めしておきたい曲は Massacre の「Killing Time」でのギターに依る主題は、2本のギターがオーバー・ダブされていて、一方のギター・トラックの方は1四分音ずらして律されて録られているので非常に多様な音社会が形成されて好材料の一つであります。

因みに5発目のチャイムの音は、微分音起因に依る音の揺らぎから、まるで「カネヨン〜♪（古っ!）」と唄っているかの様に感じてしまった私ですが、六分音の美しさを最も明澄にしかも判り易く理解し易い箇所であろうと思いますので、是非とも耳を澄まして聴いていただきたいと思わんばかり。

Rêve Mécanique (Kurt Budé) 12'30"

4 曲目「Rève Mécanique」(邦題:「機械的な夢」)は**曲冒頭**から古楽の世界観を演出して実に抒情性に富んだものですが、ハーディー・ガーディーらしき音のそれに殊更ととさら民俗的な情緒を感じ取ってしまうのは決して私だけではないでしょう。サード・イヤール・バンドやジミー・ペイジの世界観が好きな方なら間違いなくこのような世界観は好まれるでありましょう。前述のハーディー・ガーディーの線に絡むようにフレットレス・ベースが時折ポルタメントに依るモルデントを噛ませて来るのですが、フレットレスである事をこのモルデントに依って強く意識させられる独特の音に加えてピッチ感覚の素晴しさにはあらためて感服することしきり。そういえばこういう古楽風な世界観、ミック・カーンも好きだったなあとあらためて追懐するところであります。

抒情的なそれは次の譜例 ex.11 の様に、中心音 g 音はト短調 (= Gm) の雰囲気を感じさせているものの、この短調の香りに「発酵」を伴わせるため、上声部の

ex. 11

The image shows a musical staff in G minor (one flat) with four chords. The first chord is G2 (G), labeled 'ジプシー調の #IV度' (Gypsy mode #IV degree). The second chord is G#2 (G#), labeled 'ドリア調のシャープ・サブメディアント (♯VI度)' (Dorian mode sharp submediant #VI degree). The third chord is Gb2 (Gb), labeled '上声部がサブメディアント (♭VI度) の時の' (When the upper voice is submediant (bVI degree)). The fourth chord is G2 (G), labeled '下声部のシャープ・メディアント化 (短3度→長3度化)' (Lower voice sharp mediantization (minor 3rd → major 3rd)).

ハーディー・ガーディーと思しき音に対し譜例の様に下声部で変化を伴わせ、それに伴い上声部でもドリア調と自然短音階の脈絡であるサブメディアント (= ♭6th ※短調でのメディアントは主音から短六度、長調での主音からの短六度はフラット・サブメディアントと呼ぶので注意) を使いつつメリハリを付与しているのが能く判ると思います。非常にシンプルに、誰もが聴き易いであろうこのような器楽的脈絡にも情緒的側面では「発酵」を伴わせている所が心憎い所です。

私がこうして「発酵」と呼ぶ理由に、エルネー・レンドヴァイが自著『音のシンメトリー』にて、短調の七度(※導音化していない七度=下主音と呼ぶ)を導音化させる事を「調性の発酵」と実に含蓄に富んだ表現に倣ったモノであります。私の意図する発酵具合は更に進んでおり、ジプシー調をもたらす #4 度然り、ドリア調に伴う本位 6 度然り、そのような局所的な調性の揺さぶりを発酵と呼んでいるのです。

なお、先の譜例 ex.11 の下声部に口音（B 音）が出現するそれに、本来調域がト短調であればここは変口音（= B b）である筈ですが、主音から数えた時の音程が短三度から長三度に変化するので、このように注釈を設けております。時として短調に現れる長三度への変化は、同主調（ト長調）への脈絡だけではなく、「減四度」としての変化を伴う場合もあるので注意が必要です。私が先述にスーパー・ロクリアンやメジャー・ロクリアンという減四度を伴う音階を取り上げていたのは、それらの用法と本曲との対比の為なのでもあります。

タッピングに依る一連のリフ

それにしても、冒頭から奏されているグリッサンドに依るスラーのそれは、クリーン・サウンドのギターでのタッピングに依るものでしょうか！？ こういうタッピングのフレーズを聴くとついついチャップマン・スティックも映じてしまうのですが、指の腹で複数の音を押し弦した時のタッピングの音というのは少々独特で、スティックだと更に明確になるのですが、タッピングした瞬間の指板に響き渡る「ピターン！」という感じの音が能く出ているので、プレーン弦のタッピングについつい耳を奪われてしまいます。そういえば、この曲は 440Hz で律されている様ですね。

扱て、曲が進み **2分24秒** 辺りから、ト短調の脈を「崩し」にかかるようにして異なる線がぶつけられます。**2分45秒** のシーン・チェンジでは「ロ長調」の断片による線にて複調感を演出しますので、その逸脱感に卒倒してしまいそうですが、gis - h - cis - dis（G# - B - C# - D#）という音の脈は、完全五度累積で得られるペンタトニックの「2 抜き」の断片を使っております。つまり、起点となる h 音から完全五度累積を企てると、h - fis - cis - gis - dis という 5 音列を生みますが、茲での 2 番目の音「fis = F#」を省いたものをペンタトニックの断片として、ト短調の脈にぶつけているという訳なのです。「ロ長調」の断片としたのは、起点となる主音を判り易くしただけの事で、もしかすると平行短調側である嬰ト短調の脈の意図があつてのことかもしれません。そうすると、基の調域であるト短調との半音セパレート状態の複調を生むので、ドビュッシーの「ペレアスとメリザンド」やストラヴィンスキーの「春の祭典」などでも半音違いの調域の導入は重宝されていたこともあり、ペレアス和音の調域を使っていた事も考えると、方法論として共通のものが茲にもあると考えてよさそうです。

3分10秒 からの、一転して静寂さを伴うシーンはとても美しく、ここは 3 つの調性を伴う多調を演出しております。調域は次の ex.12 に見られる様に、下に嬰

へ短調、その上にハ短調、さらに最上部に二音を主音とするリディア調＝イ長調です。

イ長調と嬰へ短調は平行調同士だから3つの調性ではないのではなかろうかと考える方もおられるかと思うんですが、この3つ目の「イ長調」を伴う調域が「リディア調」である所が厄介であり、心憎い演出なのですね。ちなみに、こうした多調となる脈絡を用いて（他の調域を使って）、先行句・追行句という絡み合うカノン（＝輪唱）の様な楽句を作ると、仰々しさを伴わせない姿であれば、それはフガートと呼ぶに相応しいモノでもあります。

フーガというのも他調の脈絡を使って対位法を用いて築き上げる様式なので

ex. 12

The image shows three staves of musical notation. The top staff is labeled 'D Lydian (Region of 'A Major')' and contains a sequence of notes: D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The middle staff is labeled 'C Minor' and contains a sequence of notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4. The bottom staff is labeled 'F# Major' and contains a sequence of notes: F#4, G4, A4, B4, C5, D5, E5.

ですが、この様式成立には多くの決まり事があって、それに準ずる形でフーガと比較すると小ぢんまりとした形式で済ませる様なものを「フガート」と呼ぶと理解して差し支えないでしょう。ですので、茲で現れる多調

的なシーンはフガートと呼ぶに相応しい部分なのであります。西洋音楽に馴染みの薄い人からすればフーガやフガートはおろか対位法的手法にも縁遠いかもしれませんが、対位法的手法は横の線の誇張によって易々と基調となる原調の性格を逸脱していくモノなので、そういう意味ではジャズよりも簡単に逸脱していったりするのです。しかし西洋音楽のポピュラーな所では、そればかりだと客足が遠のくのもあって、判り易い楽曲を演目に用意し乍ら本当は難しい所の音楽もきちんと披露しているのであります。

先の静寂なシーン・チェンジ部では直後にソプラノ・サクソフォンが絡んで来てDリディア調（トータル・センター＝A）に対してAリディアン・オーギュメントというゆさぶりを与える事によって、Dリディア調に対しても揺さぶりをかけて移旋するかのようにして曲想を玩びます。このような、人間がどこかに腰を据えたいであろう調性への落ち着きに浸らせないようにして「不安」を演出させるかのようなそれは見事であります。ex.13ではDリディアンとAリディアン・オーギュメントを併存させるとどのようになるのかという事を図示しております。

次に示す譜例 ex.13の上声部がAリディアン・オーギュメントであります。赤色の音符が示している様に、これらの音をソプラノ・サクソフォンが使う特徴的な音なのであります。

ex. 13



調性とは

これらの曲想が、一般的な曲想（＝単一の調性に収まる音楽）と決定的に違う所は、一つの調性に対して媚を売らない様に振る舞っているかのようにも聴こえる筈です。調性に「媚を売る」という言葉の意味は、仮にメロディ・センスが全く皆無であっても調性に遵守されてさえいれば偶然にもメロディアスな音脈を見つけて来るかもしれませんが、調性に媚を売らないという事は、もっと複雑な音脈の冒険があるとも言い換える事ができるのです。複調・多調においては「調性の残り香」という側面も利用しなくてはならない部分です。ですからユニヴェル・ゼロも調性の残り香を巧みに利用しつつ、色んな香りを仕掛けています。単一の調性に拘泥するだけでは決して得られない至福の喜びがそこには必ずある筈です。

調性と対極にある無調音楽の世界があります。その十二音を駆使した「技法」には、作者の思惑を離れるかのような十二音への「統率」があるため、一部の人は、

〈一旦飼い主の手を離れる様な作業を作曲と言えるのか！？〉

とも批判された事も珍しくありません。然し乍ら「作曲」とは次の様にも言えるのです。

〈調性に遵守するだけの音並びを選択する事を作曲と言えるのだろうか！？〉

つまり、半音階の各音が序列の無い等しい振る舞いを意識しても作曲ではないと咎めを受け、調性を遵守した音並びを選択しているだけでも作曲ではないと咎めを受けるのであります。どちらも同じ所に行き着いているので、私ならば何も調性を遵守するばかりの社会よりも、もっと多くの複雑な音社会の方に注目した

いのであります。つまり、両者の世界が同じ所に行き着いている以上、協和の社会と不協和の社会は結局は同質のフェーズに収まるのが奇しくも音社会における哲学的な側面でもありましょう。こうした事を考えると、ユニヴェル・ゼロの音楽がどれだけ深みを覚えるか、という事をあらためてご理解いただけるかと思うのであります。

聴^{やが}てソプラノ・サキソフォンとギターとの16分音符フレーズに依るカノンが収束した時に訪れる主題Aへの回帰は、調性への回帰という^{くつろ}寛ぎを齎して呉れる展開であります。そしてトゥッティの直後の**7分00秒**ジャストの所で曲はまた変貌を遂げるのですが、なんとなくナショナル・ヘルスの「Binocular」を追懐してしまいました。その後のベースのダブル・ストップの音価の取り方は非常に巧い押弦ですね。雑な押弦の箇所がひとつもないのが素晴らしいです。そうして主題へと再度展開するのですが、ギターのタッピングは奇しくも曲エンディングの方が一番判り易いのかもかもしれません。抒情性の充溢に仄かに逸脱する他の声部、脈の追い方の呈示をされているかのようでもありますね。

古楽の様な雰囲気とエレクトリック・ギターの折衷は新旧^{こんごう}混淆とした所に絶妙なマッチングの妙を覚えるのであります。曲中、エレクトロ／ヘヴィネスを感じ取れるそれに、古楽とは裏腹の「産業」の香りを感じ、自然界に突如として現れる巨大な文明^{たんそく}に歎息するかのようなシーンに、黄昏を見るような気分にも感じるのは決して私だけではないでしょう。

Les Voleurs d'Ombre (Daniel Denis) 9'57"

悩ましい拍子構造

5曲目の「Les Voleurs d'Ombre」(邦題:「影泥棒」)。コンサート・ピッチは442Hzで律されております。私の周囲ではこの曲の拍子を「9/8拍子」と取ろうとする者もおりましたが、私はその9つのパルスをも3/4拍子×3という風に解釈します。記譜上において3/4拍子形式にすると小節数が増えて縦線だらけになってしまいますが、その後のビート・チェンジの存在を考慮すればやはり3/4拍子解釈の方が譜面にした時もスムーズだと思われまふ。9/8拍子を倍化の3/4×3小節解釈として見做すという事はその「倍化」がアラ・プレーヴェを思わせるかもしれませんが、この場合はアラ・プレーヴェとは呼ばない所に注意が必要です。

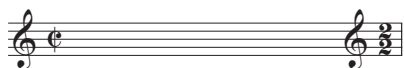
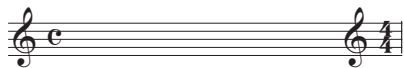
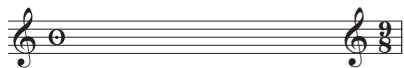
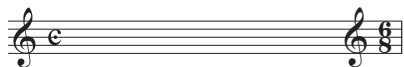
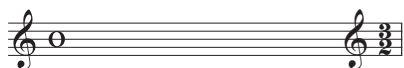
Alla Breve という解釈

この機会に触れておきますが、抑も「アラ・プレーヴェ」という表記は、多くの場合2/2拍子表記に見られます。2/2拍子を記号化された拍子記号で表すと「♩」という表記にならぬ4/4拍子の記号表記の「♩」と記され、そこに数学的な理解を無理矢理当て嵌めてしまうと「約分」と同様に解釈してしまふがちで、どちらの表記でも同様だと解釈する人がおりますがそれは間違いです。

4/4拍子として表記されていた楽譜を符割はそのまます拍子記号だけを2/2拍子に変更した場合、譜読みを倍化する必要性が生じます。つまりそれが意味する事は、結果的に曲の倍テンポとして奏する必要があるのだから、同じ曲で同じ符割であるにも拘らずテンポを倍にした様に聴こえる様になります。アラ・プレーヴェ表記が意味する事は、4/4表記での八分音符の符割はそのまます拍子記号だけが2/2になってしまうと、先の八分音符の符割は4/4拍子の16分音符と同じ速さになるのです。アラ・プレーヴェ表記の3/2拍子の物理的な長さは通常の3/4拍子と同じ速さになるのですが、記譜上の音価は1:2の音価になるのです。然し、人に依っては8分音符に聴こえる符割(9/8拍子)を3/4拍子に変化させただけでは記譜上の符割にアラ・プレーヴェの解釈は起こりませんので注意が必要です。私が本曲を解釈する場合は先の9つのパルスを3/4拍子を基にした×3小節という訳ですから、テンポ表記の数字が倍化する表記となり、アラ・プレーヴェとは異なるので注意が必要です。仮に3/2拍子としたとしても3/2拍子には四分音符のパルスが12個作ってしまうので9個に収まらなくもなりますし抑も拍頭の置き方の解釈すら違ふます。それでも中には9/8拍子解釈の方がスムーズだという方もいらっしゃるでしょうが今回の私の見解では3/4を基本として本曲を語って

いきますので御注意ください。尚余談ではありますが、先に述べた 9/8 拍子の記号表記型の拍子記号を図示すれば次の ex.14 中段の様になります。普段見慣れない様な記号表記も併せて載せてあるので知的好奇心が高められればこれ幸いです。私が楽理的側面をこのように語る理由は、ユニヴェル・ゼロの音楽に敬意を表するが故の事であります。

ex. 14



い様な記号表記も併せて載せてあるので知的好奇心が高められればこれ幸いです。私が楽理的側面をこのように語る理由は、ユニヴェル・ゼロの音楽に敬意を表するが故の事であります。

静的な移調の後の複調

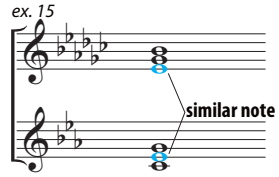
冒頭のへ調のナポリタンな方面の演出で是又調的な抒情性が高い方向の曲なのですが、ナポリタンという所がミソですね。つまり、本来ならへ短調(= Fm)を感じるのではありませんが♭Ⅱとして2度音を「囁く」ので、G♭リディアン・メジャー 7th 系統の音がのっけから登場するのでありますね。しかし

その直後 **0分17秒**にはドリア調方面の本位Ⅳ度となる二短調(= Dm)へと移調し、二短調とそのナポリタンな♭Ⅱ度つまり E♭とを移ろわせてきます。同様に今度はト調(= ト短調)とそのナポリタンな脈絡へとまた移調するのが **0分27秒**での事。これらは全てスタティック(=静的)に行なわれるので、調性における主要三和音の機能を経由しての転調ではないので非常に虚ろな性格を齎します。しかしその静的な動機であるが故に腰を据えたい欲求は重低音という音そのものに興味を向けられるのは計算づくの事でありましょう。

そして0分36秒にてハ短調に帰結します。このハ短調こそが錨の落としどころなのでしょう。とはいえ三全音のfis音(= F#)を忍ばせて来るのはやはり一筋縄ではいきません。

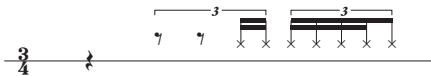
少し尖ったジャズ方面で稀に見掛ける手法としてのそれは短調の世界に於て主音から三全音にある音を強調する時、原調から短三度上の調域の短調を示唆するという仮想的な複調を想起した上でバイトーナル・コード(=複調和音)を使う事があります。つまり、Cマイナーという短三和音にF#音を付加させようと企図すると仮定した場合、ハ短調と変ホ短調(CmとE♭m)の併存を想起するという手法があります。

「Les Voleurs d'Ombre」の先の部分に於いてハ短調と変ホ短調の複調を次の ex.15 の様に想起するのでありますが、変ホ短調側の姿は少しだけ曖昧なのです。その理由は、ハ短調に対して変ホ短調を映すための強い手掛かりとして背景には変口音 (= B ♭ 音) が欲しいのですが、和声的には使わないで横の線として使っているので虚ろな世界観としての暗喩めいた印象を抱くように作られているのです。



2分57秒にはドラムのハイハットが実に細かい符割のプレイを聴かせてくれます。次の ex.16 の譜例では、私が冒頭から語っているようにこの曲のパルスのそれを四分音符と感じているので、恐らく一部の人からすれば、この符割の更に半分の細かさ、つまり1拍12連符相当の符割を想起した方が宜しいかもしれません。

ex. 16



ジャズ的アプローチ想起の陥穽 かんせい

その後も **3分33秒**からの一連の脈の固執した線はキング・クリムゾンの反復の姿すら投影してしまうのでありまして非常に好きな部分です。この部分に私が拘泥する理由に、2組の増三和音 (G ♭ aug と A ♭ aug の二組) によるポリ・コードに加え、そこにソプラノ・サクソフォンが別の脈絡 (as、g、fis 音の辺りを半音階的な移ろいで奏する) を奏しているのが絶妙なのです。先の G ♭ aug と A ♭ aug という二組の増三和音というのはこれらをオルタード・ドミナント 7th 類のコードとして見る事は可能ではあります。和音そのものは「G ♭ 7 (9、#11)」として見立てる事は可能ではあるものの、前述にあるように、ソプラノ・サクソフォンが g 音をも奏しているのは、ドミナント 7th コードから見たら本位九度音と短九度音を併存させる結果になり、和音表記の体としては面目が保てない状況に陥ります。こういう所がポピュラー形式の和音表記の限界なのですが、ジャズ/ポピュラー界限に多い問題点は、こうした和音表記の流儀を優先して器楽的な仕来りの方を流儀側に丸め込んでしまおうとする所にあるのでして、結果的にこうした多様な音楽に対して、拘っていた和音表記の流儀がいとも簡単に通用しなくなってしまう矛盾に遭遇する様な頃には、楽理的な背景など無視して単なる「例外」として理解する無責任な行動に出してしまうのであります。コードの流儀にそれほどまでに遵守するのであれば、もっとシンプルにポリ・コード的解釈を採用するだけで、複調的な視野に依る音楽的素養が深まる筈なのにそれをしないの

は、結果的にジャズでの多くのコード進行は和音が生ずる勾配を得て単一の調性にガッチリと局所的に収まっている事を是としているからなんですね。和声的には単一の調性を雁字搦めにしているのですが、そこに馬鹿正直に旋法をあてはめてしまうと、マイナー・キーを自然短音階で奏するようなベタなほどのプレイはさすがに彼等も忌避せざるを得ない事に薄々感ずる事でしょう。和声的には雁字搦めに、その雁字搦めを背景にしつつ横の線は別のモード想起で嘯く、というのがジャズでの調所属の想起でしかないのですね。換言すれば、複数の調の解釈の為に彼等の使う和音が邪魔をしている事に気付かない人があまりにも多いのが現状なのです。和音の構成音からすれば、先のポリ・コードと、オルタード・ドミナント類の音など等しいにも拘らず。

そうした事を考えると、先のソプラノ・サクソフォンが経過音的ではなく、便宜的に表記する「G ♭ 7 (9, #11)」コード上にて ♭ 9th の音を使う脈絡など、ジャズ的な発想だと先ず間違いなく理解できないでしょう。少なくとも複調・多調の事を理解していない限りは。こうした音を使うためには、オルタード的に変化した音と本位音を併存し得るアプローチが為されているか！？若しくは少なくともドミナント 7th 上にて本位十一度のアプローチが為されているか否か！？という所で、「コイツは複調・多調を理解している or not」という事を容易に理解できるのです。

通常の和声的な勾配において本位十一度を使おうものなら、それこそ渾沌とした世界になるのは彼等の調的な耳の方がおそらく判るでありましょう(笑)。それを理解するためには複調・多調の脈絡を理解することであり、こうしたユニヴェル・ゼロの音楽を深く吟味するだけで、全く異なるジャンルと雖も昇華する事が出来るのであります。

ひとたび図示するならば、右の ex.17 の譜例の様に分けられた2組の増三和音に依るポリ・

ex. 17

The image shows a musical staff with a treble clef. The notes are G, Bb, and Eb. Above the staff, there are chord symbols: A:aug, G:aug, and Soprano Saxophone. The notes are color-coded: G is red, Bb is blue, and Eb is blue. There are arrows pointing from the blue notes to the 'Soprano Saxophone' label.

コードに加えて、青色のソプラノ・サクソフォンの線とやらの3つの構造がお判りいただけたかと思いますが、これら7つの音、和声的に全部白玉で奏しても美しく色彩的に響く音に聴こえる筈です。勿論、こうした音に少しは耳に馴染んでいるという器楽的素養を備えていれば理解に容易くなるだけでありまして、素養に乏しくてもユニヴェル・ゼロの様な音楽が聴者を鍛え上げて呉れるでしょう。

その後展開も進んでいき、**4分48秒**のシーン・チェンジと直後の**4分56秒**の静寂な部分ではやはり何処となくクリムゾンの「Red」を追懐させて呉れる感じ

です。6分19秒でのシーン・チェンジでの拍子はそれまでの私の解釈で表すならば、パルスが(3+3+2+2+3) / 4拍子(※分母の4拍子を8と捉える人も居ると思うので再び念を押してこの様に注意喚起をしております)の一連のリフも見事な脈運びで、プログレ・ファンには堪らない変拍子であります。若干テンポがリタルダンドとなると思いきや更に**6分47秒**からのクラリネットの半音階的な旋律のそれにはヒンデミットのクラリネット・ソナタを追懐させて呉れるかのような美しさがあります。とはいえ背景はヘヴィネスを備えた世界観というのもチェンバー・ロックたる所以である事は今更乍ら無粋な事であります。**7分49秒**辺りから徐々にテンポ・アップしてきますが、その後ビート・チェンジとして(6+7) / 8拍子のリフが姿を表して来るのが**8分43秒**からの展開でして、総じてユニゾンだったのがギターが徐々にユニゾンを逸れてゼクヴェンツ(=同じ音形を用い乍ら音高を変えたり移旋したりする技法)を奏する場面にはギタリスト視点として教材と成り得る部分ではないかと思えます。このような「逸脱感」は学ぶべき事が多いだろうと思えます。

アロイス・ハーバ依拠の微分音!?

そして最後のフェルマータ部の和声は八分音と十二分音の2種類の微分音が用いられており、これらの音によって齎される非常に特徴ある音のそれはまるで、水墨画にブラック・ライトを当てたかのような絶妙な色彩感の背景に墨痕淋漓とした背景を伴う様な世界観に対峙することとなり、私は魂を射抜かれたかのような思いです。非常に素晴らしい。和声は次のex.18の様に記譜できます。

水色の音は十二分音でありまして、この微分音表記はアロイス・ハーバの表記

ex. 18

に倣ったものでありまして、この様な表記を国内刊行物ではエルハルト・カルコシュカ著の『現代音楽の記譜』にて詳述されておりますので、それを参考にしたものです。因みに茲での微分音表記は1十二分音(=約16.7セント)低いという事を示す表記であります。

さらにもう一方の微分音である八分音表記の方はピンク色で図示される音であ

りまして、これは1八分音（＝25セント）低い事を示します。何の音から25セント低いのかというと fis 音、つまり F# 音から25セント低い音を示す事となるのであります。

記譜法の不文律

微分音表記というのは取扱いが多くなればなるほど実感する事があります。それは、微分音用の臨時記号というのは

幹音>変化記号>微分音記号

という風な視覚的優位性の序列を生んでしまうのであります。変化記号や微分音とて眞面目に扱おうとしてはおらず等しく見ている筈にも拘らず、広汎に互って知られている記譜法そのものの五線譜や臨時記号やらの取扱いは全て調性や幹音の為に構築されたものでありまして、そこからの流儀によって本来ならば調号が無い状況が視覚的に最も優位性が高いであろう状況を、他の調号が与えられる作品に対しても同じ様に理解をしなければならぬという規則を修得する必要があり、この壁を一旦乗り越えた力を備えた読譜力を必要とする不文律が存在します。その不文律の上に更に不文律がのしかかるような物として微分音表記の弊害に遭遇してしまうのであります。

付け加えるなら c 音よりも25セント低い音と h 音より75セント高い音は異名同音であり音そのものは同じなのであります。c と h のどちらに依拠するものかどうかが無関係な状況というのもあつたりするのであります。場合によっては表記した時の記され方の視覚的な煩わしさを回避するために一方の異名同音が忌避されるケースも多々生じるのであります。このような不文律が多く存在してしまうため、一部では半音階のみならず微分音社会でもピッチ・クラスといって音そのものに数字を充てるという方法も採られている処があるのですが、それを修得するより従来の記譜法の形式の方がやはり簡単だという人もおり、不文律というのは常に同居しているのであります。同じ音ではあっても誤謬とは異なる解釈の相違が生まれるので、それらの解釈を俯瞰できない立場の人は一方ばかりを是としてしまいがちになり正しい理解の普及も頓挫させたりしかねないので、こういう方面を学ぶ際には常に不文律とうまくやっついていかないといけない側面があるという事をあらためて知っておいていただくと助かります。尚、念のため、アロイス・ハーバが十二分音の記譜をどのように表記しているのかという例は次の

ex.19にて確認できます。

ex. 19

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat. Above the staff, a series of intervals in cents are indicated above each note. The intervals are: -6/12, -5/12, -4/12, -3/12, -2/12, -1/12, 0, +1/12, +2/12, +3/12, +4/12, +5/12, +6/12, +7/12, +8/12, +9/12, +10/12, +11/12, +12/12. The notes themselves are half notes, and the key signature changes from one flat to one sharp after the 0 interval.

コンサート・ピッチの意味するもの

扱て、冒頭でも語っていたように本曲のコンサート・ピッチは 442Hz で律されており、その音律の中で八分音があると、440Hz とのピッチでは特定の音に 33 セントとなる自然七度に非常に近い脈絡を得られる事を語った事は記憶に新しい所と思われまして、本曲のこちらのフェルマータ部では 440Hz 準拠で律された音は用いられていない様なのでありますが、先の fis 音より 25 セント低い音は、440Hz 様に律された物にて自然七度由来の音を使っている可能性がある事だけは明示しておきたい所です。クラシックのコンサートではこのような微分音を使うようなシーンではなくとも楽器の持ち替えというのは珍しくない事なので、念のためにそういう可能性がある、という事を語っておく事に。

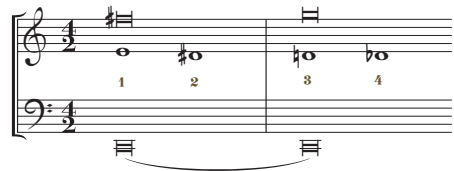
何はともあれ、この豊かな色彩感溢れる和声をユニヴェル・ゼロから呈示され耳にできる事を真つ先えっけんに悦ぶべきであらうと思います。コンサートともなれば、それは「謁見」とも呼ぶに相応しいのかもしれませんが。

L'Espoir Perdu (Kurt Budé) 5'25"

6 曲目「L'Espoir Perdu」（邦題：「絶望の淵」）は、確かに邦題の通り、陰鬱な雰囲気醸し出す壮麗さを備えた悲哀さを映するのでありますが、奏者の個人的な感傷など反映させてはならぬであろうそんな楽音の管楽器の律された音達が、爾餘一切の哭泣を済度してあます處がないほどに感じ取れる様な世界観を映し出して呉れるという実に情緒深い曲であります。

特に **2分46秒** のリディアン・サウンドを感じるそれは、硬減三和音とも見立てる事ができ、オルガンのクリシェが調性を仄かに虚ろに立ち居振る舞いを振わせている所に、どこか人間がむせび泣く様な感情を投影させるのであります。次の ex.19 を確認してもらえれば判りますが、オルガンのクリシェによって総体的な和声的意味合いが変化するのが判るかと思えます。ex.19 譜例中の数字の 1 番は硬減三和音ですが、ジプシー調の II 度という解釈での硬減三和音を想起すると、B ♭ を主音とする方へ脈絡を拡大する事も可能です。ところが、2 番のオルガンのクリシェによって「発酵化」されていた硬減三和音が通常の短音階の II 度と同様の響きになるのです（減三和音＝ディミニッシュ・トライアドの響き）。そしてベースは c 音を掛留し続けているの、上声部の 2 声が d と g 音へと音が運ばれる 3 番の所へ進むと、和声的な意味合いはガラリと様相を変えてくるのであります。これは完全

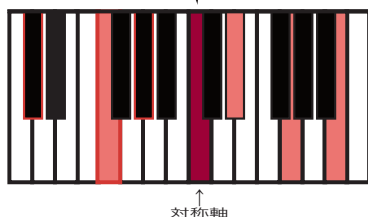
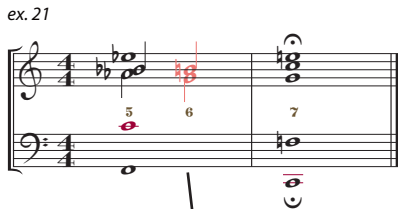
ex. 20



に、いわば分数コード的な響きでありますし、もう一つの解釈ならば 3 度音のない sus2 コードと解釈することもできるでしょう。その直後 4 番の所ではオルガンが d → des とクリシェを続けるので、和声的には下から c、des、g という音が生じる事になり、これは短属九の根音と最高音を夫々たすきがけのよう^{それぞれ}にして音を入れ換える手法の一つである和音の「倒置」をさせ、結果的に c 音の 3 度ベースを得るという姿 (c、es、ges、bes、des) と解釈する事が出来、全体としては短調系統の II 度を遊ぶようにして虚ろな雰囲気醸し出している事が判ります。しかし、この短調系統の II 度から次へは調的な勾配は伴わせず三全音進行させていくので全体的には嬰へ短調を映ずる脈へ進み、さらに不安を誇張させるようにしているのです。しかし、硬減三和音を齎す響きと、その後の三全音進行というのは、聴いていて更なる緊張を強られるかのような鞭を入れられるかのような覚醒を伴わせて呉れるので、和声的な方面からメリハリを付けられている事をまざまざと実感させられます。

そうして一番最後のフェルマータ部の和声進行は瞠目すべき点が幾つかありま

すので次の ex.21 の様に図示することにしましょう。譜例中の数字「5・6・7」盤それぞれに番号が振ってあるので順にそれから語ることにしましょう。尚、先の譜例では 4/2 拍子表記だったのが「いつの間にか」分母が変わって 4/4 拍子表記としているのは、曲のパルス感をこの時点で変化させているという表れで、意図したものであります。これは 2/4 拍子から感じるリズムの惰性感を決して許さなかったテンポの抑揚の直後の「ビート・チェンジ」をいつの間にか変化させているという私の推察に依るものです。



譜例中の 5 番の和音は Fm7(11) という和音として見立てる事が可能ではありませんが、内声の b 音 (= B b 音) と as 音 (= A b 音) を除けば他は掛留しているので、6 番目の和声として便宜的には「CmM7 (on F)」と表記せざるを得ない解釈となります。マイナー・メジャー 7th 系の和音は能く鏡像音程の形を呼び込む和音体系として成立しやすいので、この場合仮想的に c 音を対称の軸として見立てると、CmM7 という和音を構成する音の鏡像形が下に仮想的に見立てる事ができます。ex.21 下部の鍵盤の図ではそれら鏡像音程で得られる音の内の f 音のみ、実際の脈絡としてしか使っておりませんが、鏡像音程の脈絡として想起すれば、緋色に縁取られた as、des 音も脈絡として使うことの出来る可能性を持った音であるという事を図示しておきました。茲での as、des 音の脈絡は本曲とは無関係ではあるものの、見立て方としてはこのバンドを理解するのに必要な「文脈」でもあるので、丁度良い機会だと思い併せて掲載しておく事にしました。

そうして 7 番の和音のフェルマータで曲の最後を意味しているのですが、C メジャー・トライアドではありません。能々見ると C メジャー・トライアドに対して本来ならアヴォイドとされる f 音が付加されております。

これは奇しくも山下邦男著『坂本龍一の音楽』内にて語られている様に、トニック・メジャーのコードに本位四度音を付加した和音を「イーノ・コード」と呼んでおります。イーノの意味するのは勿論ブライアン・イーノの事ですが、坂本龍一が端的に述べております。「機能和声に捉われぬ感性だからこそこの音に気付く」と。

この用法とは異なる物の、シャルル・ケクランは自著『和声の変遷』116 ~ 117

頁にてビゼーの『カルメン』を例に、トリトヌスの対斜を包含してしまうV→IVの連結(h→f音)を〈阻碍終止〉という清水脩の訳にて語っているのでありますが、つまり是とて永らく禁忌とされていた進行であるわけで、仕来りや様式からの逸脱した脈絡の呈示の為に工夫を凝らしている過去の例を思えば、是も又新たな「形式」の為の呈示なのであるという事と言えるのでありまして、私はこうした新たな呈示は、新しいから好きなのでもなく、体系・権威・歴史を壊すというものを是としているのではなく、単に耳や脳が欲している音だから好むので受け容れるという姿勢を取っております。自分自身の感覚が欲しているのに過去の体系の冒涇であろうとしても、それにて嗜好が易々と変わる訳ではない、寧ろ余計に好むというものでありまして、特殊な例として過去の西洋音楽史にも珍しいことではないのだという事を述べているのでありますね。こうした前例があれば、特殊な例に身じろぎする事なく大手を振ってユニヴェル・ゼロの作品を礼讃できるではありませんか！

話を本題に戻して、先のトニック・メジャーに本位四度音を付加するというその感性を坂本は冒涇する様に述べているのではなく寧ろ敬意のこもった羨望の思いで述べられているのです。西洋音楽をこっぴどくやった人間からすれば、こうした感性が身に付くのは確かに難しい事でありましょう。泳げたり自転車に乗れる人を何の障害もなくリセットしてしまう様に感じてしまう程であるかもしれません。リチャード・バルビエリも奇しくもこういう感性を持った一人であると言えるでしょう。とはいえ、ユニヴェル・ゼロのこの用い方は機能はんぱく和声に対する反駁であるという事は、これまでの多くの音楽技法を鑑みれば推察するに容易いでありましょう。計算づくでこのように楽音を設計しているのであります。

このようなコードはユーロ・ロックやプログレ界隈を聴いていれば珍しくもない用法でもあります。私からすれば、ユニヴェル・ゼロとてこうした反駁は展開しないのではないか！？と勝手に思ってしまったので、いわゆる機能はんぱく和声方面での体系とは異なる技法の導入を用いた事に驚くばかりであります。しかもベースを聴けば、譜例の直前ではh音を奏している為、h→f→cという風に音を運ぶという、三全音進行→五度進行→解決としているのですから恐れ入るばかりです。機能はんぱく和声的に見れば有り得ない様な進行です。しかしそれを具現化している所が亦、二重の驚きであるのですね。素晴らしい設計に天晴れです。

Phosphorescent Dream (Daniel Denis) 12'43"

本アルバム最後を飾る7曲目「Phosphorescent Dream」(邦題:「燐光」)はアルバム・タイトル曲であります。コンサート・ピッチは442Hz。この邦題は原題通りの直訳であり、その「燐光」の意味が齎すものとして、これまでの色彩感溢れる特徴的な和声や、複調・多調の充満した音脈を耳にして来たならば、アルバム・タイトルに対してあらためて深く首肯し得るものだと痛感させられます。

微小二度

冒頭の不可思議な C#6sus2 の和音から得られる音に3度音が含まれない為、実に空虚な味わいから得られますが、トップノートの dis 音和外音となる脈絡への d 音へ下行しつつも他の音は掛留したままなので、是亦特徴的な響きです。それはおそらく C# △の上に A# △を想起し得る断片の姿であるのかもしれませんが、和音の体の確定をする必要は無く、そういう可能性も孕んだゆとりのある解釈をしておかなくてはならないのが、確定には至ってはいない楽曲形式の理解に必要な姿勢であります。つまり、受け手にある程度の知識の余裕が無いといけないのですが、確かな下支えも無しに全てを受け止めるにしても、脆弱な知識の前には恐らくほぼ全ての規格外の音を目の前にした場合、知識の拠り所が無ければ単に音に対して狼狽するだけになりかねないので注意が必要です。その狼狽が自身の知識の脆弱さが由来となっていようと、人間というのは自分自身が可愛いものであるため、知識が乏しければ乏しいほど自分を責める事はしません。故に、下支えを得た状況においては、確定には至らない難解な脈絡に対して愚直に受け止めつつも、そこには複数の解釈を伴わせる事が可能にしておいた方が混乱を防ぐ事が出来るものだと私は信じてやみません。ですから先にも述べた様に、十把

ex. 22



一絡げとなる凡ゆる側面を博引旁証とし乍ら詳述してあります。

扨て、冒頭からイントロが進み、ギターが半音階的なフレージングを施しつつ直後「微小二度」と思しき、鋭い

二度を鳴らす所がありますが、これは全体の和声としては次の ex.22 の様に示す事ができます。

ex.22 に示す赤色の音部分がギターの奏する音なのですが、特に注意したいのが単なる半音ぶつけではなく半音よりも僅かに狭い音程幅の微小音程を使っていると思われ、おそらくこの演出の為に特定の弦を僅かにスコルダトゥーラ(変則チューニング)を施しているのだと思われますが、全体的にもクラスター(ト

ン・クラスター＝二度音程の塊＝音塊）が形成されており、耳に鋭く厳しく響くのであります。但し、「うなり」とは通常ならば半音（＝短二度音程）の方が鋭くうなりの回数が強く、半音の幅をさらに微分的に狭めるとうなりは軽減していくので、うなりが若干和らいだ鋭さを持つ物として実際には知覚されているのです。私がここに八分音に依拠した音として判断しているのは、短二度のうなりよりも若干和らいでいるからであります。十二分音の可能性もあるとはいえ、それだともう少し唸りが鋭く速くなるので、八分音辺りではないかと睨んでおります。五分音由来の十分音、果ては2九分音という可能性もありますが、それ等の差はあまりに僅かであるためどこかで近い所を落とすどころにしなければならぬので、八分音と解釈させていただきます。



更に微分音を意識させて呉れる場面が **2分**

34秒からのベースのダブル・ストップに依る音なのですが、特に **2分40秒**のダブル・ストップは特に解り易い「うなり」が出て来るのが顕著なので微分音に耳慣れない方も強く意識させられる筈です。茲で用いられているのは、gis音とgis音より1八分音低い（25セント低い）音との重音で生じている物なのです。こうしたベースのダブル・ストップに依る微分音を聴くと追憶してしまうのが、PdP（＝ピッキオ・ダル・ポッツォ）の同名アルバム・タイトル収録「Seppia」でのダブル・ストップであります。非常に難解な音脈を駆使する背景には、やはりそうした世界を熟知する人達が使う音楽語法であるが故の事でありましょ。微分音とは単に平均律から逸れた音ではなく、時に色彩的でコヒーレントな^{にじ}滲みを齎すものであるのでありまして、そうした仄かな姿を『燐光』は、成程。確かに今作のアルバム・タイトルに相応しい表現です。

ベースがローCの音にてハ短調域を感じさせて呉れており（ここでもbII度であるナポリタンの音を使う移旋の音脈が現れます）、新たな曲の幕開けを待つように焦燥感を抑え込むかのような、苦しみを堪えるような展開も暗喩に富んでいる展開です。**5分08秒**辺りからのクラリネットの移旋の音脈もハ調域での重厚な音を背景にしている点は調性外の音の脈絡を得るためのとても良い教材となると思います。物理的には一般的なポピュラー音楽と比較すれば長尺の曲であるのにそれほどの長さを感じないのは、拍節感が稀薄であるにも拘らずその世界観に伴う和声付けや調性外の音を伴う移旋の音脈の豊富さ故に、いつの間にか時間が流れているという事をあらためて実感するのではないかと思います。一般的なポピュラー音楽というのは一定の律動（特にドラム）とそれに伴うビート数の惰性感と

小節数が大体の時間の尺度を聴者に感じさせてしまいます。そうすると先の読みやすいビートに対しての先入観から、惰性を伴って聴かれてしまう事が往々にしてある訳ですが、緊張感のある音脈というのは決して惰性を許さないのです。音の脈絡に気付く人であればあるこそ惹き込まれるのです。

7分07秒からのドラム・サウンドの上下の分離感は驚きです。また他の楽器との分離感も見事です。ドラムの左右のパノラマ感を鎮めている音像が、それまでの荘厳なステレオ感との対比でもあって息を呑む様なビートの出現でもあります。442Hzに合ったc音のオクターヴ違いの鈴（リン）の音がよくあった物だとも感心させられ乍ら彼等の音のそれに憧憬を見るのですが、ふと気が付くとその時点で曲は**9分台**を過ぎているのでありますが前述の様に、物理的な時間の長さを感じることは稀薄であります。

主導全音音階 (Leading Whole-Tone Scale)

10分57秒からのコーダ部は最高潮点が最後まで隆々と奏されます。この部分で用いられている音階は、主導全音音階（＝導音付き全音音階：Leading Whole-Tone Scale）として括る事が可能な物で、ヴィンセント・パーシケッティ著『20世紀の和声法』にも取り上げられているものです。

本曲での主導全音音階はas音（＝A♭）を主音とする想起が望ましく、つまり次の例 ex.23に見られるように、as音を主音として得られる主導全音音階のモードに依る物だという事が判ります。

ex.23



A♭ Leading Whole-Tone Scale

全音音階（＝ホールトーン・スケール）は、オクターヴを均等に6分割して得られるもので、主導全音音階はさらに一部の全音を砕かれた半音階組織の為の断片です。半音階というものは亦オクターヴを均等に12等分した世界でありまして、対称・均齊構造という物が不協和の世界には必ず見られる様になるという示現を最後まで見せ付けられ、高次の音世界はこうして静かに暗喩めいて幕を閉じるのでありました。ユニヴェル・ゼロの『燐光』、その音楽の果てしなき高次の世界感にあらためて感服するばかり。（了）

（文＝左近治）