

# ジャズ／ブルースの6度

ジャズ／ポピュラー音楽界限にて用いられる和音表記の体系はバークリーの体系だというのは広く知られる所であります。無論、こうした体系化に関わった人達にまで目を向けるとなると、和音 (= chord) 表記から得られる直喩的な響きとは距離を置く知識となってしまう事もあり、直喩的である「音」を求める人からすると学識的な側面が理解を遠ざけてしまう事など往々にしてある物ですが、そうした側面を成る可くスポイルさせない為にも今回あらためてそうした側面の理解の重要性を語って行き乍ら話題を進めて行こうかと思えます。

抑も、バークリーのコード体系に一役買ったのがソ連から亡命したシリナー。スクリャービン楽派なのでありますが、神秘和音でも知られるそのスクリャービンの謂わんとする物は、不協和音に存立する三全音の齎す器楽的色彩なのであります。

三全音を含めば結果的にそれは属和音および属和音の機能を持つ和音の響きに体系化する事になるのですが、多くの人は次の様な理解をぞんざいにしてしまう嫌いがあるのであらためて附言する事にしましょう。属和音の属和音たる色彩というのは、主音に対して属音の位置 (=つまり完全五度の位置) として聞く事で、自然倍音列の合致と、協和／不協和のバランスが「不協和」へと合致する事で、その和音の後続に対して「協和」を欲する (=落ち着きを求めようとする) 事で「初めて」属和音の機能が強化される、という風に理解する必要がある訳です。

更に約言するならば、ドミナント7thコードたる《長三和音+短七度》という構造の和音あるいはこれを基底和音たる上音としてテンション・ノートを纏っている物も含めて、それを「属音以外の位置」で聞くと、これは「色彩」的に粉飾された和音として響く事もありますし、部分的には他調へ転調した様にも耳にできる訳です。ドミナント7thコードを「属音の位置で聴く」事が属和音たるドミナント・コードの振る舞いという訳ですが、それ以外の音程位置で聴けば性格も情感も変わって当然な訳です。

## 属和音と自然倍音列

属和音の「重力」とは、和音構成音が自然倍音列と合致する事で強化される訳であります。倍音はその構成音が正弦波でなければ自然法則に則った倍音列を含んでいる状況にあるのだから、その「強化」という側面は腑に落ちる自然摂理とも呼ぶ事ができるでしょう。(※各倍音の強弱や分布は変わります。どんな音も一様に2～x次の自然倍音列を同じ音量・分布で持っているという訳ではないので、机上の空論や思弁的に倍音を捉えている人には注意が必要)

例えば八長調で「ド」の音を1音鳴らした時。ドの音を根音とした時の1のダイアトニック・コードとなる四和音は「ド・ミ・ソ・シ」で構成される訳で、ドを鳴らした時に生じている筈の自然倍音列とは本来なら喧嘩をし合っている様な状態であるものの、こういう実際は、音響作用は本来の和音を実体を壊そうとしてまで音

響部分を露にしようとは耳にしないのであります。和音の実体が音響作用と合致する時、それが属音の位置で属和音を捉えるという事でドミナントとしての力が発揮される、という事を意味しているのです。

## 属音の位置とはなにか

この様な、属和音を属音の位置（※《属音の位置》が意味する事は、主音に対して完全五度に位置する音程にて聴かれる音という意味）で耳にする時の妙を端的に説明していたのは、私の知る限り小倉朗著『現代音楽を語る』（岩波新書）であり、現今社会から見れば相当古い時代からの金言とも云える訳でして、ドミナント7thコードが何故他のコードとは趣きが異なる性質を持っているのか！？という事を深く掘り下げて学ぶとこうした数々の側面を深く知る事ができる訳であります。ところが、協和／不協和というあまりにも耳の知覚ポテンシャルが精確な為に、労せずして協和感という物を感じ取る事ができる凡庸な人間からすると、そうした知覚の成り立ちをアレコレ考える前に早く音を出して音楽という動作やシーンに酔狂したい為、勉強に等しい方面を軽視してしまうという訳でありまして、本来必要であった知識を得る事もなく音楽をやって来た人間が己の音楽観を語る時に臆断で粉飾しようとしてしまう訳です。誰が聞いても嘘っぱちだと判らない様に言葉のポキャブラリーで真相を丸め込めて己の言葉の表現力で粉飾しようとしてしまう訳です。実際の音楽的無知をさらけ出す事は自尊心が許さないからこそ粉飾を伴う様になって来る訳です。往々にしてまともに音楽に向き合わなかった物の悲嘆というべき末路を示している時でもある訳です。

もう一つ附言しておきたい事があります。それは属和音と副和音という対照し合う関係。これらは非常に重要な対照関係であるにも拘らず、殊にジャズ／ポピュラー音楽の間でも言葉が古めかしく聞こえてしまうせいか避けられる様な感すらあり、そちら境界の音楽書でも詳密に語っている物を見掛けなくなり久しい物です。2014年か15年辺りのNHKでナベサダさん（＝渡辺貞夫氏）がインタビューにてインタビュアーの女性に対して楽理的な話になりそうになり、

「属七と副七、わかります？（インタビュアーは首を横に振る）」

という遣り取りがあった物でしたが、現今社会では往々にしてこういう物でしょう。ナベサダさんは属七と副七の重要性を理解されておられるからこそ両者の部分を反故にしない訳です。

## 副和音とは何か

扱て、属和音以外の全音階の和音群を「副和音」と言います。ここにコード種（メジャー／マイナー／オーギュメント／ディミニッシュ etc.）は関係なく、属和音以外の和音を「総称」している所に「副和音」という特別な事情にて呼ばれる名称だという事がわかります。この「属和音・副和音」の関係が判ると、現今の音楽社会

では、予見とやらが基だしく見通す事のできる属和音→主和音という進行感の忌避(＝暈滯)や、副和音の重畳しい活用或いは副和音もの暈滯という手法が大いに活用される事になっている訳です。特に調性を見渡す事が容易である属和音は避けられ副和音を活用するという事が重要でして、これは何も世俗音楽だけの事ではなく西洋音楽でも勿論調性感を背く例は幾らでもある訳ですが、器楽的な感性に未習熟な者が音を思弁的にしか捉えず(紙の上でしか実態を捉えようとしない)、言葉が実態とそぐわない為に肝心な音を体得せぬまま調性感すら無知蒙昧となってしまっていて、機能和声の和声感をもまともに体得していない人というのが余りにも多く存在してしまっている事に嘆息せざるを得ない現状なのであります。

機能和声にて整備されている用例は非常に厳格な物です。而してそれが時には学び手にしてみれば、まるで物理や数学の様な一義的な物として他の解釈をも許さないかの様に理解してしまいがちですが、物理法則や数学のそれとは異なり音楽の「用例」に於て一義的な公式の様なものなど存在する方が却って少ない物なのです。処が「暗記」をする事が知識を多く掠め取る事ができるとばかりに暗記ばかりを是としてしまうのは音楽を学ぶにあたって好ましい物ではありません。音楽というのは「欺く」方面に殊更多数生まれるので、従順な音楽を「暗記」してしまっているだけでは欺いた方面の解釈に即断する事が難しくなり途端に知識の停滞を起こしてしまうのであります。基本をみっちりやって覚える事は勿論重要ですが、その「みっちり」は暗記の為にあるのではなく、咀嚼と反芻を重ねて、自身の耳と体で時間を数十倍に引き延ばして体得するのが音楽を学ぶ重要な事であるのです。自身が音楽に対して少なくとも5万時間程向き合った時には、時の流れよりも更に速く音楽的判断が可能になっている事でしょうし、そうした経験に裏打ちされた時でも、咀嚼と反芻を重ねて音楽を学ぶという事は重要なのであります。CDやレコードから流れて来る音楽の実時間と同様のリアルタイムの生活を満喫する事に安堵しているだけでは音楽的に習熟が足りぬと謂わざるを得ません。音楽の体得とはそういう物です。音楽の物理現象を科学的に分析するのであればそこには一義的な解は多く存在する事でしょうが、それを知る事と楽理面で整備されている体系のそれとは異なる分野の事であり、音楽の物理的側面での新たな発見に依って調性感すらひっくり返る様な事が起こる事は無いでしょう(笑)。そうした分野の一義的解釈の存在をそのまま器楽的方面に持って来てもスンナリとフィードバックされるという訳でもありません。自然倍音列だけに則った音楽ばかりが是認されてしまうのならば、あらゆる音にドミナント7thコードを纏わせれば良いのかというと、それをやったら愚の骨頂でしか無いでしょう。

## ジャズにおける和音体系の整備

では今一度シリンガーの話題にまで遡る事にしましょう。スクリャーピンの楽派であったシリンガーがアメリカに亡命し、そこでシリンガーの薫陶を受けたニコラス・スロニムスキーがその後本格的にパークリーでのジャズ和音体系化を熟成させた訳であります。

三全音を包含するタイプの和音はドミナント7thコード以外にもメジャー7thコー

ドを基底とする#11thや、マイナー7th、マイナー・メジャー7thコードを基底とする和音に於ても同様に根音と増十一度にて三全音を作る訳でして、マイナー7thコードに於て#11thを附与する和音に関してはA・イグルフィールド・ハル著『近代和声の説明と応用』に触れない限りはそうそうお目にかかる事はないであります。また、三全音を含むという事が何もドミナント7thコードの特権ではないのでありまして、その上で和音を体系化したヒンデミット著『作曲の手引』巻末の和音規定表など大いに参考になる事でありましょう。

## 隣接しない整数比優位のジレンマ

スクリャーピン楽派に通底している事は、不協和音における「粉飾」であります。言わばこれはジャズ界ではオルタード・テンションを纏わせた属和音の体系の一つの側面と理解する事もできる訳ですが、「不協和」というのは何を以て不協和なのかというと、耳内で2音以上の音程に依る「震え」が著しい現象である事を「不協和」としている訳です。不協和な感覚に慣れてしまった物はこうした感覚に痴鈍化してしまった訳では決してありません（笑）。「不協和」を物理現象から鑑みると、協和関係にある様な低次の整数比（＝隣接し合う簡単な整数比。1：2、2：3、3：4 etc.）とは異なり、簡単ではない整数同士の比率やまたは非整数次などに依って齎されている音程なので、それが「不協和」であるという風に定義されている物であります。実際の等分平均律に依る調律ならば整数比同士の協和関係を耳にする事の方が稀な現象でありますし、隣接し合う低次の整数比<2:3>は、隣接し合わない<1:3>に協和性では劣ります。これはオイラーが指摘している特殊な例であります。音楽の体系が築き上げた和声学の世界では<2：3>も<1：3>も同様に扱う（※低位の音がオクターヴ違いである事に注意）のが慣例です。西洋音楽を厳格に取扱った人でもこのオイラーの指摘を知る人はそう多くないのも現状ではあります。また、対位法の世界では完全十二度にて構築される対位法の体系があったりもします。今回それらを語るのにはテーマにそぐわないので取扱いませんが、厳格な仕来りの西洋音楽界であっても科学方面からの指摘に背いたり、或いは別の体系では準えていたりするという、ある意味ではダブル・スタンダードな側面を垣間みる事は往々にしてある事です。

簡単な整数比同士ではない比率として「整数比」な訳ですから、厳密にはこうした音程比も「純正音程」な訳です。一部の調律の純正律とは異なる比率が生じていようが、整数比であればそれは「純正音程」なのであります。純正という事を調律以外の部分で耳にする事が少ないのに、それを字義から崇高に価値付けしてしまって純正律の世界をよもや辿り着かねばならない神秘的な世界の極致かの様に錯誤してしまっている人も居るので御目出度いといしか言いようがありませんが、ハリー・パーチなどはあらゆる純正音程を巧緻に整列させて、整列させた各音の音程は不等分であるものの、それを43音階として整列させたりしています。パーチの示したこうした純正音程の整列に依って最も眼前に明らかになるのは、我々が通常の音律で認識している協和／不協和という物がグラフィカルに明らかになっている訳であります。例えば、パーチは「一本足の花嫁」と称されるグラフィカルの図版を以て協和

／不協和を示した訳です。

そこであらためて気になるのは、その「一本足の花嫁」としてグラフィカルに例示しているそれが協和／不協和の強度を示す物としても、こうした図版が音楽的なイメージとはなかなか一致しないのでピンと来ないまま理解を等閑にしている人は少なくない事でしょう。「一本足の花嫁」が示している図版が「対称形」となっているのは、その図がオクターヴを半分に折り返している事を示している訳です。つまり、三全音音程（増四度／減五度）で折り返している訳で、完全五度に相当する曲線はピークが急に止む訳であります。

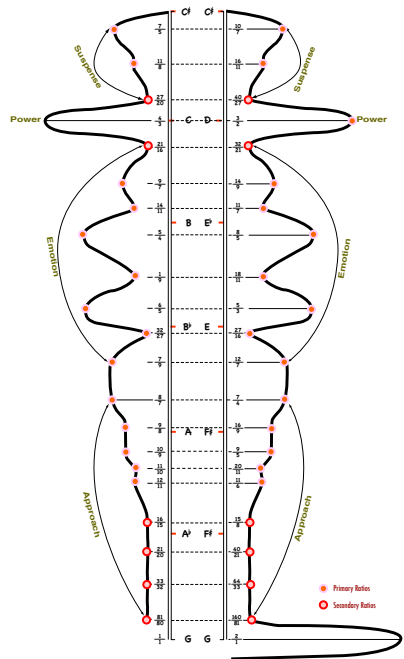
この様に協和／不協和を図形的な曲線で見ると、短二度というのは非常に不協和であるという事を示している事があらためて理解できる事でしょう。因みに短二度を微小音程的に「完全一度」の方へ少しずつ近寄せた場合協和具合はどうかというと、調弦／調律と同じ現象が起きて来ます。つまり、音程が迫って寄り添ってくる為、うなりが段々少なくなって来て柔和になって来るのであります。それでうなりが消えれば完全一度というユニゾンが生ずる訳であります。短二度から100セントの旅をして来て音程という物をあらためて詳らかに調べると、短二度の「鋭さ」という物をあらためて実感する事でしょう。それくらい短二度は「不協和」だという事が判るのです。

短二度が長二度方面へ微小音程的に拡大する時も、完全一度と比してそのうなりの消失具合は雲泥の差がありますが、うなり自体は遅くなるので不協和度は若干弱まる、という事です。

こうして《協和／不協和》を語る事で、つつい体系に甘んじてしまい易い我々はあらためて音楽の始原性の重要性に気付かされる事など多々あります。概して体系は通底している根幹を量してしまいがちであります。そこであらためてジャズ／ポピュラー音楽界隈が整備したコード表記を例に語ってみましょう。

## ジャズ・コード表記体系のジレンマ

所謂バークリー・メソッドたる方面にて整備されたコード表記の体系というのを鑑みた時、それらは四和音、五和音、六和音……という風に、副和音以外では13度音まで積まれた属十三の和音を見たりする事もあるでしょうし、副十三の和音をバークリー体系で見える事があるのは少ない事であるでしょう。また、こうした体系



を学んだ時には八長調域にてEm7に九度音を附与する場合、八長調域での本位音程は短九度になってしまいます。

概してフリジアンを想起して欲しい時のマイナー・コードは四和音だとフリジアン相当である可きモード想起のそれがコード表記上からだけでは捉えにくい事があるため、9th音の有無にて判断する際は、フリジアンである可き箇所か「ドリアンまたはエオリアン」で済まされる体系なのかと判断しうる材料が乏しい時には事前にそれを綿密に理解し合うものです。

それは同時に、基底の和音の響きを疎外するので疎外しない方の長九度をマイナー9th系統のコードに靡かせて奏する、という体系を「いつしか」覚える事になっている訳です。マイナー・コードの九度音が付与される場合は長九度である事が是認されている為、フリジアン・モードを想起して欲しい部分で長九度を附与する様では目も当てられません。「いつしか」としているのは、そこに深い説明もないままに、和音体系の流儀に迫られ、並行してその和音の響きを体得した時には「確かにマイナー7thに短九度を附与すれば響きが疎外されている」という事を体得する事で、それ以上の説明は不要とばかりに詳述される事なく語られて行く嫌いがあるのです。併しチック・コリアは自身のチック・コリア・エレクトリック・バンドの2ndアルバム『Light Years』収録の「Flamingo」にてこうしたコードを使う訳です。勿論その際の表記はIII m7に短九度が附与される物ではなく、V7にスラッシュ・コードとしての分数表記で「V7/III」というコードを使っている訳です。


属和音で13度音まで積み上げている状況以外で、副和音では13度まで積み上げる前に、所謂「アヴォイド・ノート」が生ずる事を、コード体系の方から我々は知らされるのでありまして、アヴォイド・ノートをきっちりと説明する所は意外に少ないのも確かです。一般的には

「和音構成音から想起されるアヴェイラブル・スケールの中の和音外音であるテンションとしても（それはポピュラー・コード表記体系に入らない）用いる事のできない音」

という風に説明される物ですが、実質的にはトライトーンの包含を避ける事に立脚している訳です。つまりは、副和音はトライトーンの包含を避けて呉れよ、という事です。とはいえ〈OM7(#11)〉〈OM9(#11)〉などではご覧の様に、副和音の中に根音と増十一度で三全音(=トライトーン)を形成しているのにこれはどうして良いのか! ? という風になってしまい、先前提のトライトーンの包含という説明の存立を脅かしかねない側面があるのです。

私のブログでも述べて来ておりますが、ドリアン/リディアン・トータルと為す全音階の総合ではトライトーンが複音程に跨がる為、その三全音は単音程での「重力」よりも他の音程の力に晒される為、音響的に用いるには充分である為アヴォイドにはならないという事を述べておりますが、これも実際には《協和/不協和》に立脚しているが故の解釈なのです。そこであらためて《協和/不協和》という事を見つめ直してみますが、トライトーン(=三全音、トリトヌス etc.) というのを思弁的に整数比で示すと〈5:7〉〈7:10〉の事でありませう。こうした整数比として

見ただけでもそれらの整数比は整数だから綺麗なのではなくて、単純な整数が隣接していないからこそ、また約分を困難とする比率であるからこそ「不協和」なのがあります。

処が〈5:7〉〈7:10〉が複音程となった時の〈5:14〉〈7:20〉音程比である〈14〉〈20〉は、それが存在する前に下支えされる他の音程に依って新たなる地位を得る訳です。その「地位」とは、何故その場所にそうした音が存在するのかという確固たる理由を得たという風に理解してもらいたい訳です。突拍子もない音程は〈他の音程（他の不完全協和音程）〉に依って下支えされている為決して脈絡の無い音ではない、という訳です。

## 下屬音上の和音

リディアン・クロマティック・コンセプトでもその名を知られるジョージ・ラッセルは、長調のⅣ度を根音とする和音を上方に3度ずつ堆積させていった時、その和音が結果的にFM7（9、#11、13）という十一度音をノン・ダイアトニックのテンション・ノートを用いる副十三和音を形成した場合、この和音は響きを損ねていない。しかも調域は八長調ではなくト長調の調域である音の構成音を用いている。この関係性を基に、彼は八長調の重心はト長調にあるという風にしてリディアン・クロマティック・コンセプトという独自の論究を展開するのであります。

ジョージ・ラッセルの言葉に対して確かな知識に乏しい者からすると、自然摂理に訴えかけて来る様な説得力がある様に感じられる物です。私はこれまでブログ上で何度もジョージ・ラッセルのそれには反旗を翻しておりますが、それらは私の主観に依って断罪しているのではなく、音楽面での謬見を抱えている事でジョージ・ラッセルが真実に見えてしまうだけの事なのです。次の様に話題を変えれば首肯したく人は多くなると思います。例えば、

ブルース／ジャズに用いられる和音で顕著なドミナント7thコードを属和音としてばかりでなく主和音・下屬和音としても聴く感覚の時のフィナリスを注視する事が肝要である。

フィナリスというのは、旋法的社会における「中心音」の意味ですから、喩えるならばDマイナーというキーをDドリアンで奏する時のフィナリスはD音であるが故の「嘯き」なのであります。先述した様に、属和音を属音の位置で聴く事が属和音としての重力は倍音列のそれらと合致する事に依って調性感のコントラストが更に明確になる訳ですが、この言葉の裏を返せば属和音を属音の位置で聴かない状況、というのもある訳です。ブルースで発展したブルー・ノート（＝ブルー3・5・7度）を使う際、自ずと半音階に均された時にそれらのブルー・ノートを纏った和音の一部にはドミナント7thコードを属和音としてではなく主和音や下屬和音として奏される事が増えて行った訳でして、私は何も、「ドミナント7thコードは属和音として聴け！」とばかりに愆憑して已まない立場に固執しているという考えなど全く無いのでありまして、寧ろ、ドミナント7thコードを属音以外の音程位置で聴く事を

是認している立場ですから、そうしたフィナリスの振る舞いを判っているからこそ、ジョージ・ラッセルのそれは余りに当然の事であって失笑が漏れてしまうレベルに映ってしまうのであります。

こうした件を鑑みてあらためてジョージ・ラッセルの先の言葉を振り返ると、「属調の調域を中心音として聴く」。リディアン・クロマティック・コンセプトというのは、言葉の上では結果的にこうして言い換えるのと同じ事なのです。本当は、属調側にある音の属和音（※八長調から見た時のト長調での属和音＝D7由来の和音）が多彩なオルタレーションを起こしている（筈）の音組織の因果関係をD7の時にしか用いないという様な事ではなく、それをモードとして使っているだけの事なのです。多種多様なリディアン類の変化的な音階は、実際にはオルタレーションから生じた音組織をリディアンの因果関係として持込んでいるだけの事です。

オルタレーションというのは何もジャズ界限の特権ではないのですが、コード体系を覚えると目に飛び込んで来るドミナント7thコードには豊富に用いられるオルタード・テンションというのが最たる例。コード体系の側から見ればドミナント7thコードの時にこれだけ豊富に用いられる事のできる音を、「音組織として竝べて、ドミナントばかりではなく、トニックやサブドミナントの時にも使ったかどうか？」という事を提示しているのがジョージ・ラッセルのそれと同様の事なのです。極言するなら、「Gオルタード・スケールの音組織をドミナントばかりではなくてトニックやサブドミナントで使ったら音に変化が付く」という事の裏返しな訳です。ジョージ・ラッセルは、それを「リディアン・クロマティック・コンセプト」という大言壮語に依ってある意味では成功したのかもしれませんが、この体系には謬見に依って立脚している物なのです。

## 調性を直視せず

彼の云う様に「八長調の重心はト長調にある」のなら、それは「属調を属調として聴かない」のであるのですから、「属和音を主和音」で聴く事と同様になってしまいます。それならば八長調を属調として聴かれるへ長調は、「へ長調の重心は八長調にある」という事になるので、真の八長調とはト長調？あるいはへ長調？と矛盾する事になってしまうのです。

ならば、ブルース/ジャズで頻繁に起こる、〈主和音がドミナント7thコード〉の状況に於てCミクソリディアン（＝Cのブルース・メジャー）でのC7コードは、下屬調の属和音（Key＝FでのC7）を奏している事と何ら変わりありません。これは属調を中心音として聴く事と全く同様です。Key＝Fの属調がCである訳で、調域として捉えた時、これはジョージ・ラッセルの謂う「八長調の重心はト長調にある」という調域が高直しているだけの状況である事と全く変わりありません。ただ一つ違うのは、ドミナント7thコードでの粉飾 or 属和音以外での粉飾という違いであるだけの事なのです。

ジョージ・ラッセルの謂わんとする事は、属和音以外での音楽的粉飾なのですから、単なるその程度の事をよもやドラえもんに出て来るジャイアンがのび太を騙すかの様な「この5円玉は表がウラに、裏がオモテに刻印されている大変貴重な5円玉だ」



という状況をついつい投影してしまう訳であります（笑）。

つまり、学び手が気付かなくてはならない重要な側面は「属和音以外のシーンでの音楽的粉飾」である事があらためて判ります。ジョージ・ラッセルのリディアン・クロマティック・コンセプトは単にこの方法論である訳です。然し乍らジョージ・ラッセルが抱えている音楽的謬見を鵜呑みにしてしまってはいけません。なぜなら

- Dマイナー（＝ニ短調）をDドリアン〈調域＝Cメジャー〉で嘯く時
- Cメジャー（＝ハ長調）をCリディアン〈調域＝Gメジャー〉で嘯く時
- Cメジャー（＝ハ長調）をCミクソリディアン〈調域＝Fメジャー〉で嘯く時

これらは、本来の調性をそのように正視しない捉え方で聴く（本来の調性の主音を主音として聴かずして他の音を中心音＝フィナリスとして聴く）からこそ音楽的な嘯きなのであり、本来の調性のVを属音として聴かないが故に起こる、中心音の捉え方を変える事で起こる事な訳です。モーリス・ラヴェルの「ボレロ」がどれだけ「移旋」に伴う音組織を練り上げているのかにもはや言葉は要らないでしょう。こういう事は私は予々述べている訳ですが、文章を読む取前に文章量が禍いして理解に届かぬ人は多いのでありますね。勿論私は計算づくなのであります。

## アヴォイド・ノート in depth

扱て、そこで「アヴォイド・ノート」に今一度話題を移す事にしましょう。アヴォイド・ノートというのは先述した通りでもあるのですが、それは結果的に「トライトーンを含む事になってしまうから」なのですが、これは言い換えれば、「属和音以外でトライトーンを含んでしまうから」という事の言い換えにもなる訳です。処が、機能と声社会に於けるカデンツを重視しないシーンであるならば、ドミナント7thコードをVとして聴かない例があると示したばかりなので賢明な方ならもうお判りでしょうが、アヴォイドとはカデンツとして振舞うべき姿を自身の和音が踏み躪らない姿を維持する、という事なのであります。

例えばC△というメジャー・トライアドにf音が加わった特殊な和音の状況があったとします。f音はアヴォイドです。基の和音を疏外しています（※この疏外の理由は後述）。もっと謂えば、C△が仮にC△7という和音を基にしてf音を附与すると、完全にトライトーン [f-h] を包含してしまい、

「アナタ、この和音は他の和音機能を踏み躪ってますよ！」

と誹りを受けかねないコードになる為、アヴォイドなのです。

もっと謂うと、本来「アヴォイド」というのは「不協和」に立脚している事なのです。不協和というのは先述した通り短二度が非常に強いのですから、これが不協和の極点であるとも謂える訳です。先頃刊行された近藤秀秋著『音楽の原理』（アルテスパブリッシング刊）に於て氏は、現今ジャズ／ポピュラー音楽に於けるアヴォ

イド・ノートについて目から鱗が落ちる程詳述しております。それまでの他の理論書にある様な、どこか腑に落ちないアヴォイド・ノートへの浅い洞察から説明されるそれには、音への謬見と無知が蔓延っている所にジャズの「体系」だけが乗っかって来てしまっているだけというのが横行していたのが実際なのです。前述の『音楽の原理』の405頁を読めば謬見は払拭されるほど詳述されておりますし、その前段で書かれる短二度に於ても深く首肯し得る理解となる事でありましょう。また、書籍を読むに当たって重要な事の一つに、本文を重視するのは勿論ですが脚注はそれ以上に熟読してもらいたい訳です。どんな書籍に於ても脚注や出典の豊富な物が宝となるのでありまして、特に『音楽の原理』という本は、ジャズ/ポピュラー界限にて蔓延る謬見を払拭するに余りある良著ですので一読され度し。

## ドリアン6th

更にもう一言附言しておく、例えばドリアンの第6音は旋法の特性音であり乍らアヴォイド・ノートとして取扱われるのは、そのスケール音を和声的に用いた時に、不協和の原点である三全音の包含となってしまうからでありますね。これは基底の和音と短二度を形成していないのにアヴォイドと扱われている側面があるのは「古い慣習」での例であり、新しい慣習では短三和音を基底に持つ長六度または長十三度音の附与をアヴォイドとしない所もあるのです。それは慣習が「新・旧」であるという事に学び手が服従するのも結構ですが、体系に服従する前に知っておく側面があるのです。それは、「旧」で遵守すべくアヴォイドの仕来りは、カデンツを重視するという言わば機能と和声方面を重視する進行感を演出する際でのアヴォイドの取扱いです。他方、「新」の方でのアヴォイドの仕来りというのはアヴォイドではない、という理解ですからマイナー・コード上では自ずと附加6度またはマイナー13thとして用いられる様になる訳ですが、これらのコードに於いて特に後者のマイナー13thという副十三の和音に於ては機能と和声の仕来りとは異なる旋法的和声での仕来りに準ずるとい側面がある訳です。これらの使い分けに依って初めて両者の「両義性」を読み取る訳であって、マイナー・コード上でのアヴォイドは決して一義的ではないし、それと同様にドリアン・モードで生じたドリアンの特性音である第6音が和声的に6thまたは13thとして用いられるシーンがあるとすれば、それが機能と和声的に用いられてしまえば変な取扱いではありますが、コード進行が機能と和声的ではない旋法的和声または弱進行であるならばそれで充分なのであります。

## 副十三の和音

無論、非機能と和声的な心得として重要な事は、背景の和声においてアヴェイラブル・ノートとして示唆される音は、特に副十三の和音となるマイナー・コードは自ずと三全音を包含しているので、これらをさりげなく使わないと属七系統の和音から発展される和音を単に転回させている和音の響きと変わりなくなるという、機能的和声の世界観に連れて行かれる(=それだけ重力が強い)事になるので、結果的に避けるのであるならアヴォイドであるという風に片付けているだけの事で、これ

らの両義性をきちんと理解しておかなくてはなりません。また、こうした方法論は器楽的な心得と共に、こうして文字にしている事を直ぐに体現可能な状態である人が初めて理解可能な事なのであって、和音体得もままならぬ単に理論習得ばかりを急いでしまって、私のこの言葉を読めばジャズ的な語法や和音の体得も読み終わった時には会得していると錯誤してしまう様ではどんな音楽理論を読んでも肥やしになる事はありません。ドラえもんの暗記パンが現実の物になっているならまだしも、音楽的な響きを脳裡で暗誦・視唱できるならまだしも、そうした人ではない人が文字を読んだだけで体得できるかの様に思ってしまった人は残念乍ら未来永劫体得する事はできない事でしょう。

芥川也寸志の時代であればアヴォイド・ノートは属七の包含を暗々裡に意味する事なのです。正直な所、シリナー／スロニムスキーの体系＝即ちパークリー・メソッドのコード体系もこの時代と同時代の理解なのであります。その上で、「不協和」という物を突き詰めて来て「短二度」という強烈な不協和が聳える様になった訳です。とはいえ短二度が長七度に転回したからといって同様の不協和というのは、主音と短二度を形成した時に初めて強烈になるのであって、長七度音程は、それが根音との間で形成されている過程に於て長七度を長三度下方で下支えしている五度音もあれば、長七度を完全五度下方で支えている三度音もある訳です。「下支え」というのはこういう事の意味なのです。つまり、複音程である「短九度」というのも、知らず識らずの内に他の音程の介在が「下支え」という風に成立する脈絡を持っている訳です。「複音程」というのが是亦大事な訳です。

## 協和が協和感を、不協和が不協和感を弱める

そこで今度は「協和」について附言しておく、かのレオンハルト・オイラーは、音程比  $[2:3]$  と  $[1:3]$  では、後者の音程比の方が隣接していない音程比なものにも拘らず、こちらの方がうなりが少なく明澄感が高いと証明した訳です。これは科学的論考の発達に依って齎された、協和の世界に於けるオクターヴ同一の崩壊でもある訳です。 $[2:3]$  = 完全五度、 $[1:3]$  = 完全十二度（完全八度＋完全五度）の両者は単音程か複音程かの違いであるものの、「完全音程」である根幹をも揺るがしかねないこうした自然摂理の矛盾を説いて見せた訳です。無論、これに音楽が直ぐに従順になる筈はなく、これは瓊末な例外として取扱って舊來の体系を育み、機能と声の世界観を崩壊させずに守りつつ、他方で調性は崩壊し乍ら音楽は欺く響きへと発展したのですから、音楽の方法論として実際には多義的な訳です。無論、厳格な音楽教育方面では機能と声という音楽の根幹たる部分を徹底して教育してから不協和の部分を覚えていくのである訳ですが、謬見に陥る人はこちらの機能と声的枠組みばかりを是認しようとしてしまいがちですし、音楽的素養は浅いのに不協和音の体得が先じた人は、機能と声のそれが予見に従順すぎて忌避してしまうという側面から、両者は相容れない水と油の様な関係により音楽的信念の対立すら起こすのが現実ですが、両者に共通しているのは片方の側面ばかりを是認している偏見から生じた物であり、音楽的感性がどちらかに靡き過ぎて偏ってしまっているからなのです。バランス良く配合されていけば好都合なのですが、主観を匙加

減に依って薄められる様に思えてしまうのですから易々と受け止められないのでありましょう。この固執に「謬見」がまとわりつくのが実際なのです。実際には己の偏見との闘いなのです。偏見が失せて両義的に俯瞰できる様になった時が音楽的両義性の確立を得た時と言っても過言ではないでしょう。

そこで再び「協和」について附言する事にしましょう。機能と声社会が構築してきた世界観では「自然摂理」に裏打ちされた組織で体系が整備されて来たという長い歴史を背景に持っている所があります。協和関係に於ても、単純な整数比が隣接し合う音程という所から立脚しているのでありまして、音程比〈1:2〉は絶対完全音程であり、〈2:3〉は完全五度音程であり、以降は〈3:4〉＝完全四度、〈4:5〉＝純正長三度……という風になっている訳です。自然倍音列における標榜と為すべき各倍音には完全四度や短三度は生じませんが、音程比となると完全四度は低次にも出て来ますし、長六度が短三度の転回音程として〈3:5〉に現われているのであります。

## 不協和音程への知覚

このような所に我々が協和音程を聴取するにあたり、それがあまりにむさ苦しい程に予見が可能である事を背いて正視しない様に音を捉える時、それを協和ではなく、音と音との音程を紡ぐ様にして [tone equal temperament] を生み出す傾向がある事をあらためて痛感させられるのです。

例えば十二等分平均律というのは「不等分」平均律全盛だった時代から更に「熟成」を重ねて来た訳です



が、全ての音程が「等音程」である所が「不協和の極致」とも謂える訳です。不協和に対して感覚が熟成されると、その

音程幅を等しく積もうとする欲求を生ずるのは、器乐的習熟を高める程に実感する物です。極言すれば7TETと呼ばれる音律はオクターヴを7等分しているが故の事で、既知の12等分律での半音階には収まらない微小音程を伴う音律ではあるものの、その名が示すとおり [7 tone equal temperament] というのは2の7乗根cents equal temperamentである訳です。つまり各音程が等しいという等音程という事です。

茲に大変興味深い尚美学園大学の紀要論文を紹介したいと思います、これは7等分平均律がドリアンに近似するという論考でありまして、アフリカ民族の持つ音感がジャズのドリアンへの嘯きにも投影し得るという多くの示唆が書かれている物で、ジャズ境界はこうした側面をも始原的部分を今一度拝観して従来の和音体系を見直した上でのフィードバックと新たな挑戦が求められているのではないかと私は思います。今となっては時既に遅しという部分も捨てきれないのでありますが、何れにしても、ジャズは体系に溺れた音が横行する様になってしまっただけでは衰退の道を辿っているのは明らかで、何百年も前の音楽を今猶奏し続けても誹りを受け

る事の無い西洋音楽は、やはり凡ゆる音に意味がある訳で、ジャズのそれとて本来なら意味あるインプロヴィゼーションの塊であるのに、それを示す時に臆断と主観に依って塗り固められた言葉で言いくめられているだけでは発展しようが無いのは至極当然とも謂える訳です。ですから、ジョージ・ラッセルの言葉に酔狂する輩は概して己が無知・無学である、或いは特定の部分に謬見を蔓延らせてしまっているが故に歪曲してしまう物なのであります。

(坪口昌尚美学園大学芸術情報学部音楽表現学科尚美学園大学芸術情報学部紀要 6, 71-87, 2004-12-31 アフリカ音楽分析：ジャズのルーツとしてのポリリズムと音律 (音楽表現学科特集号) <http://ci.nii.ac.jp/naid/110006667538>)

不協和音程に耳が肥えると、その音程関係の重畳に音脈を求める様に知覚が働くというのは先述した通り。約言すれば微かな音の違いに鋭敏になる訳です。我々が調弦したりする時など、その微かな音程の差を容易に知覚する事ができます。これは聴覚が正常であれば誰も備えている感覚であり、これを備えているからこそ不協和な音に対しても鋭敏になる訳です。不協和音程の体得を苦手とするのは単に習熟が浅いだけの事であり、反復を重ねて行く事で不協和音程の体得は身に付く物ですし同様に協和音への知覚に決別するのではなく、協和音に対しても更に鋭敏になるという事を附言しておきましょう。

## 不協和社会の不思議な対称構造

ドリアンという音列びは、その音程関係はフィナリスを中心にして上下に対称構造となっています。こうした対称性というのが不協和音程の等音程構造の対称性とも相性が能くなるのか、概して対称的な構造というのは不協和の世界に結び付くものです。先の論文も、アフリカ民族の鋭敏な耳が、7等分平均律の等音程への鋭敏な感覚のそれとドリアンの対称構造が夫々近傍値となっている様に捉える事も可能とするのは単なる偶然でもないと言えてでしょう。何故なら、ドリアンという物は元々は短調がその姿であった訳ですから。

ジャズ/ポピュラー音楽体系から音楽を学んだ人からすれば、それこそ短調は自然短音階こそが原始的な姿であると信じ込み、その後和声的短音階、旋律的短音階という風に変化したかのように謬見を伴わせますが、今から1000年も昔の時代はドリア調こそが短調であり、短調がまず自然短音階となったのは16世紀になってからです。終止はピカルディー終止。これは、「属音」の為の下行導音として六度が短六度であるべし、という風に変化したからが故の事なのです。主音と属音の関係があらためて判りますが、主音と属音がこれだけ幅を利かせるという事が、「調性感覚の予見」との裏返しでもある訳です。つまり、主音と属音を暈す(=暈滯)所に不協和の世界が拡がるという事の裏返しでもある訳です。

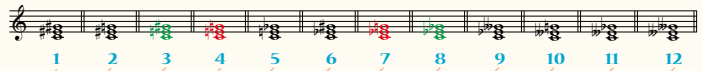
例に挙げた、舊來の世界を熟知するという事がスポイルされていると、ジャズ/ポピュラー界限しか知らぬ謬見だらけの人間は「自然短音階・和声的短音階・旋律的短音階」の体系そのものには嘘は無い所を振りかざして、自然短音階こそがオーセンティックな姿だと強弁して已まない人が出て来る訳ですね。何の裏打ちも無い

のですが短音階の体系自体には嘘は無いので、自然短音階の字義と出自の更に古い体系までは遡らずに強弁してしまう。すると、ここに憶説が入り込んでしまう様になりかねず、ジャズ／ポピュラーに起こり易い謬見というのは、横から容喙しようにもなかなか言い出せない様な地位にまで上り詰めた人の謬見や憶説に対して是正できなかった物が俗説として育ってしまうのも問題を抱えている一つの側面でもあります。

こうした点をきちんと指摘しようとするとは今度は「ジャズなんてえのは禁酒法時代ですらも法に逆らって華やかに成長を遂げた文化なのだからコチラが従順になるなんてえイケ好かねえ事してもあかんめえ」などと居直ってしまって、己の音楽的な無学・浅学ぶりを開き直ってしまう輩も居る。これは単に、ジャズの不道德な側面を論って己の不道德ぶりを他者に強要している論理を欠いた姿であるだけの話なのですが、この居直りを「捉える側の好意」に依って「なあなあ」にしておくと、その強弁が事実として成立してしまうので強弁を揮う連中はこれに甘んじてしまう訳です。正当な知識を獲得する前に強弁してしまえば自身の「有り体」は一応その場凌ぎであるにせよ確保できる事に等しい訳ですから。但し、こういうのを長く続けていればいる程その時の振る舞いは時が経つ程に「恥」が大きく膨らんでしまい、結局は自身の首を絞める事になりかねないのが関の山でもあるのですけれどもね。概して己の不勉強さを指摘されて居直る連中というのは、それまで体得した体系を口実にして己を咎める事ができない方便として「そんな事云われてもこちとら毎日おマンマ食ってんだよ」などと居直るのですが、音楽よりも己の自尊心可愛さで保身の為の方便として居直るという事に過ぎない姿に気付いていない訳です。

ロックというのも体制や政治的な反抗というカウンター・カルチャーから生じている筈なのに、そこに政治的利用されてしまうとすると、金が欲しいアーティストは政治に屈伏する事に等しい訳ですね。聴衆の前では悪態を付いて粗暴に振るまい乍らクライアントやパトロンには媚び諂って四方八方に頭下げている様なロックな連中などどこが格好良いのでありましょうか！？（笑）

音楽理論の体系を学ぶに際して特にジャズ／ポピュラー方面での体系にて整備されている和音種というのは、整然と体系化されているが故に、体得が難しいタイプの和音でも体系として容易にアクセスする事は可能です。勿論和音の「体得」の前に和音種として知っておくのは単なる「暗記」でしかないのですが、往々にしてジャズで用いられる和音というのは、単純な響きをも「曇滃」して不協和に響かせる事を是とする為、和音の響きの体得を難しくする物です。なにせその手の和音の響きというのは理論書や教本を読んだ程度で会得出来る物では到底ありませんし、譜例をふんだんに用意しようともそれを奏でて体得しようとする人すら多くないのが現状なのであります。ただでさえ実際に奏するという事を踏まえる人が少ない所に、ただでさえ響きが重畳しい和音を字面ばかり追ってしまって肝心の和音の体得のできない人が理論書の本文とは乖離する現実に翻弄されて迷妄に陥るからこそ「音楽理論は難しい」と決め込んでしまう人が少なくないのが実際です。ジャズ／ポピュラーで体系化されているコード表記のルールというのは、西洋音楽界限にて事細かく分類されている類の和音種では省略されている物が多かったです。とはい



二重増三和音

増完全三和音

増三和音

長三和音

硬減三和音

短増三和音

短三和音

減三和音

短過減三和音

減完全三和音

二重減三和音

減過減三和音

えそれらの省かれている和音のタイプはオルタレーションによって変化した和音です。和音の体系として組み入れずに体系が整備されたのが実状なのです。

## 普遍和音の変化三和音

過去にも諸井三郎の変化三和音を掲載した事がありました。再掲する6番の「短増三和音」など、いわば [augmented 5th minor chord] である為、短三度+増五度の和音なのであります。処がヴィンセント・パーシケッティとなるとその和音を和音体系としては組み入れずに自著『20世紀の和声法』では分類されていたりする訳です（後に詳述）。和音というのは、たった2音に依る音でも単音ではないので和音として分類されます。単音が潤沢な倍音を持っていてもそれは厳密には和音ではありませんが、倍音が著しくそれも非整数次ではなく整数次が共鳴的に鳴らされる場合は「和音」として感じ取られるシーンもあるでしょうが、単音には違いありません。和音というのは、先のような2音の場合でも、某かの三和音またはそれを超える音で構成されている和音の抜萃という風に類推されている物でありまして、仮にへ音と二音の長六度が鳴ったとしても、そこには「完全音程を伴って転回位置から基本形を類推される和音の一部」という風にして聴かれる訳です。ですからへ音と二音の間には完全音程など無い訳ですから、へ音を基に類推される完全音程＝八音 or 変口音と、二音から類推されるイ音 or ト音からの抜萃という風に類推される物

なのです。ですからへ音と二音の2音による和音は「B ♭ Δ or Dm」を先に類推するのであり、八音とト音を「和音構成音であるべし」と選択した時にはトライアドの形は類推できず（八・二・へ音および二・へ・ト音）という事になり、この場合は先の変化三和音を適用するのではなく、四和音からの抜萃の音脈が近いという近親性を持っている事になる訳です。

というのも、西洋音楽での和音分類にも減三和音、増三和音はありますが、これらは変化和音であり、普遍和音として分類される「長三和音・短三和音」こそが正当な和音であり、その他の和音種は普遍和音からの変化形に過ぎないというスタンスを採るので、変化三和音をコードサフィックスとして体系化に組み込むよりも、このようにしてシンプルに分類している事が本来は正当な音楽教育課程に於ける必要な理解なのです。

だからといってパークリーに做ったコード体系が本当の意味でこれ以上の整備をする必要がないのか！？といえばそこには未整備な部分があると思います。四度和音などは最たる物です。四度和音とて完全四度等音程や不等四度に依る堆積などありますが、和声体系として四度和音を取り上げているのはシェーンベルクやヴィシネグラツキーなどを例に挙げる事ができるでしょうが、西洋音楽界の人がジャズ／ポピュラー界隈のコード表記体系を整備する事など畑違いである事に疑いは無いものの、ジャズ／ポピュラー界隈は今一度、西洋音楽界の先蹤から学び取り乍ら新たな整備が必要なのではないかと思う事頻りです。

## 微かな音の変化

私のブログでは幾度となく触れておりますが、マイケル・ブレッカーとて本人は明言していない物の、生前は中立音程をふんだんに忍ばせたインプロヴィゼーションを随所で聴かせており、採譜者の殆どがそうした実演を12等分平均律の耳で均して採ってしまっている所にも問題がある訳ですが、ジャズの重畳しい豊かな和声感が、ホーン隊の大所帯ではなく鍵盤奏者の手を借りる事が、ジャズの閉塞的状况をさらに深刻な物にしているのだと信じてやみません。鍵盤奏者側の新たな音世界への活用と、既存の体系に拘らない柔軟な対応を持つ理解力と耳。これが現今のジャズに求められるべき所ではないかと信じて已みません。

扱て、ジャズの和音の響きはなにゆえそれほどまで重畳しく不協和を目指すのか！？という事をあらためて語りますが、先述にもある通り、和音を奏した時の根音と第5音というのは特に顕著なのでありまして、何が顕著かと云えば、響きの予見があまりに「卑近」である訳です。その響きはまるで、

「俺とお前の仲じゃないか。水臭い」

と喩える事ができる程に卑近なのであります。ですからジャズは根音と第5音の持つ卑近な響きの小っ恥ずかしさを回避しようと、それらの音に二度の音を「衝突」させる訳です。その衝突が量かしとなり「量滂」となる訳ですが、二度音程がまわり付く事になるので響きは「生硬」な物となります。いわゆる「硬い」と呼ばれ



る響きですね。人によって（＝和声的習熟の甘い）はその生硬な響きを「汚い」だとか「濁り」とかと形容する事がありますが、ジャズの生硬な響きというのは茲に本質がある訳です。大局的に和音を俯瞰してみれば、完全音程に坐す音＝根音・第5音に対して2度音程の音を附与している訳です。

そうすると、先ず最初に五度音に附与されるのは六度音です。四度ではないのです。然し乍らこの六度音は厳密に云えば十三度音なのです。和声的に、そこに七度音の存在がなく六度音が附与されている状況であってもそれはジャズのシーンの中には、七度があつての十三度という解釈になる事も多くあります。

例えば次のデモを聴いていただければお判りかと思いますが、ギターのリフは6th音を強調し乍ら和声的には七度を示唆する音は入って来ない状態でデモは継続されます。併せて後掲の譜例を参照の上で話題を進めますが、コードが3小節目からD△に移って4小節目に入りベース・パートが半音階にて〈fis - g - gis - a〉とフレージングするまでは、このキーAメジャーのブルースの七度が「gisではなくgである必要性」という物は本来ならありません。然し乍ら、先行のトニックであるA△でのギター・リフをこのように奏すれば、この時の七度音はAメジャーの音階固有音であるgisではなく、半音下方にオルタレーションされるブルー7度つまり「g音」を暗々裡に求められる事が殆どのケースである事でしょう。このリフでのこうした曲の形式でgis音を弾いた日には、背後からシンバルがスライサーとして喉元に飛んで来る位バンド内からも罵倒され、後世まで悪罵の声を挙げられる事でありましょう（笑）。因みにD△のコード上にてベースが「g音」を奏する時、モードが初めてAミクソリディアン系統である事を確定する訳ですが、その後のgisは音階固有音の導音ではなくて「経過音」である解釈となる事は同時に理解して欲しい所です。D△上に於けるc音という7th音を意識する事も重要ですが、それと並行してモードの第7音＝g音への意識をD△上ではアヴォイドであってもそれを極点に輝く星の標榜として見つめる事が重要なのであります。

## ブルースが暗々裡に示すもの

こうした例から判る様にブルース／ジャズは、暗々裡に7度音に依る響きの「硬さ」を求めているのでありまして、キー＝Aのブルースというモードでのアンサンブルに於てそこにモードの第7音の存在がなくとも、アヴェイラブル・ノートの為の示唆として「モード」を奏者が想起可能な様に、今回の例ではAミクソリディアンを中心として挙げているのであります。そして、そのAミクソリディアンというモードをもオルタレーション可能とする近親的モードを想起して「ブルース」たる音の粉飾が賑やかになるのであります。

今回のデモ曲が示すコード表記はA△から始まり、ギター・リフが6th音を強調しているからといってA6を示す必要はないですし（このシーンでコード表記をA6と表記しようがA7と表記しても構いませんし、A7(13)と表記してもそれは可能である策の一つであつて、和音表記に対して一義的な解釈など今回の例では存在しない）、そうした状況なら調号も嬰記号×3のイ長調を示すのであるならば7度音は本来のgisであつて然るべきではないのか！？というのは、体系に溺れただけの正当

A

Guitar

Organ

Bass

D

Gt.

Org.

Bs.

A

Synth

Gt.

Org.

Bs.

D

Syn.

Gt.

Org.

Bs.

F9

Cm7 D<sup>b</sup>Δ7 C7<sup>[on E]</sup> B<sup>b</sup>7 A6

Synth

Gt.

Org.

Bs.

な「お坊っちゃま&お嬢様流儀」を持ち込んで頭が固くなっている状況にしかすぎず、このようなデモのシーンではお行儀悪く振舞っても誹りを受けないブルースの仕来りなので、7度はgis音ではなくg音としてオルタレーションさせて存分にAをフィナリスとする響きで以て遊んで欲しいシーンな訳です。

9小節目以降は赤色がリードとして引っ張る旋律であり、その線に対してセクショナル・ハーモニーで埋めているという状況であります。コード表記が示している通り、想起する和音は、そのハーモニック・リズムに相当する位置にてコード表記を示しているのですが、セクショナル・ハーモニーというのは旋律に対して漸次ハーモニーを形成している為、一見するとすべての音が和音状態である為、コード表記が示す和音構成音とは全く異なる和音外音が経過的に連結される様に見えるかと思えます。セクショナル・ハーモニーの場合、先行する和音が後続への和音へと「コード表記が移る間」というのは、その先行する和音のアヴェイラブル・スケールとなるモードに依って経過音を準える事が肝要となります。Cメジャーに於てトニックであるC△をCリディアンで嘯いた時のセクショナル・ハーモニー形成をするという前提で線を運ぶには、特性音であるfis音を経過的に忍び込ませる事でモードを維持する、という手法が採られます。また、複雑なセクショナル・ハーモニーでは、コード・チェンジの経過内にて、多義的なモード・チェンジを忍ばせて、それぞれ対位法の変応が起こるかの様にしてコード進行の経過中に特性音を用いたり、用いなかったり、或いはモードに準えるべき他の音が変位したりする事が生じたりする事もあります。先の例に準ずるならば、CメジャーをCリディアンで嘯いている過程に於てfis音を使ったと思えば経過中の他の声部がfisを使おうとする所でfに変位したり（Cリディアン・モードであるにも拘らず）という、そうしたモードから外れたカウンター・ラインを得る事もあります。

とはいえ、セクショナル・ハーモニーというのは属十三・副十三の和音を使っている、若しくは四和音以上の五和音・六和音の並進行と同様にまで発展する事ができる訳で、基本的には並進行にて形成される訳であります。西洋音楽に於ける対斜、増二度、増一度、重増一度の取扱いというのは臆する事なく用いられる物です（概ねオルタード・テンションを伴わせた時に遭遇する事になる）。西洋音楽の形式で構築した場合、ジャズに耳慣れた人からすれば矢張りアカデミックで予見の楽な感じになりやすい物ですが、経過音が経過和音として成立している状況な為、コード表記までを変える程でもない局所的なハーモニーという風に柔軟に捉える事も重要です。もしも曲の物理的なスピードが半分になったというのならセクショナル・ハーモニーで起こる経過的なハーモニーは、物理的な音価が長くなる事で、別種の和音が弱進行として聴かれる様な事が往々にして起こる事になる訳でもあります。

8小節目最後の、後続小節の移勢（シンコペーション）されたハーモニーである「F9」は、私が想起しているこのコードのハーモニーをきちんと準えて、潤沢な長い音価で以て奏されている状況であります。10小節目の「B♭7」が登場する迄に存在する幾つかの和音というのは、F9からの機能和声的な進行とは脈絡が稀薄な弱進行にて進行プロセスが含まれているという事が判るかと思えます。

これは、セクショナル・ハーモニーを形成する上で、コード表記を与えるべく音

価と弱進行的価値を持った稍強力なハーモニーであるが故に、これらの様にF9とB♭7の間に「Cm7 -> D♭△7 -> C7 (on E)」が経過的に忍び込んでいるという証明でもあるのです。

## 不完全和音

この「Cm7」というコード表記に於て実際に奏してみると、Cm13の9度音オミットとなる不完全和音（※不完全和音とは三度堆積に依る和音にて基底和音となる普遍和音を除く一部の三度が省略されている状況の和音を指す。Cadd9というのも七度音の無い不完全和音として西洋音楽では括られる事になり、Cm7(11)というのも九度音が省略された不完全和音として括られる事になる）であるので、臆面もなくa音やf音が実際には附与されている形になる訳ですが、この線を生み出しているリードとなる線が偶々13th音方向を強く打ち出すが故のハーモニー形成なのであります。つまり、茲での13th音というのは、根音から見たときにやや悲し気に見えるリラティヴな状況と同等であり、6th音との取扱いに酷似する訳ですが、七度音が附与されている為それは6thではなく13thである訳です。

## 調性の2つの泊まり木

扱て、根音のリラティヴに相当する音の存在。これを和音としてではなく音階で見た場合、判り易いのは平行調同士の関係でありましょう。長音階のリラティヴに相当する第6音は平行短調の主音でもあります。プチシルマのCMソングというのは長調であるのにリラティヴの下中音にすぐに泊まり木を求めめるかの様に「着地」してしまいます。まるで年寄りが、腰を上げたかと思えばすぐに座り出してしまうかの様にすら思える程です。この、平行短調の主音に足を止めたそれを決して「平行短調への転調」とは云う事はできません。

なぜなら転調というのはカデンツの各機能の和音を經由して「結句（解決）」をして一連の動作を終えて転調の仕来りを俟つ物であり、これらを經由しなければ転調は単に暗喩めいた部分転調・中間転調にすぎず不完全なままであるため、平行調の転調というのは単に、イオニアとエオリアの様に、長音階の中に二つのフィナリスを押し進めた物が「長調・短調」という世界観を発展させたのであります。一つの旋法に二つのフィナリスがあるというのは日本旋法では特に重要な物であり、主音と同等の中心音が複数ある、という点を踏まえる事で、単にリラティヴに歩を止めた様な状況を「転調」と呼ぶ訳にはいかないのです。とはいえ、平行調に歩を止めるだけの状況に対して巧い語句嵌当が存在する訳でもないのです。併しこうした側面は、「フィナリス」という中心音の存在を把握する事で平行調の転調などと易々と口にしなくなる物でもあるのです。フィナリスが複数生ずる旋法的な世界観というのはオルフ・シュールベルクの著書など大変参考になる事でありましょう。

余談ですが、10小節目の移勢部（9小節の終り）の譜例最上段は3連符であり、他のパートはシャッフル表記における8分連桁なので、実際にはこれらのシンクペーションは物理的に同じ位置にあるのですが、簡便的にシャッフル表記の楽譜流

儀に甘んじてしまうと、こうして移勢がズレて表記されてしまうのは吾乍ら忸怩たる想いを抱いて居ります。Finaleでは拍図表を用いて数値を細かく編集して見かけ上の位置を細かく編集する事ができるのですが、それを私が取えてしなかったのは、シャッフル（スウィング）表記の慣例である「2つの8分音符による連桁の連結の実際は4分3連と8分3連とのスウィングである」というあの慣例で記される楽譜というのは市販の物でもこの様な「ズレ」を生じて表記されている物ばかりであります。私の詰めが甘いのではなく、こうした慣例に歯がゆさを感じている事を今回こうした記事を機会に語るのも良いだろうと思い、つつい話題を脱線させてしまった訳です。

これを機会にYouTubeにもアップしていたハイハットの音に依る5連符や7連符のスウィングや後打音の様にも聴かせるそれらの「揺れ具合」というのをあらためて確認してみてください。

## 下方五度進行を<sup>そむ</sup>叛くドミナント7thコード

先の示したコード進行に於て、大局的には「F9→B♭7」という下方五度進行の方が「正当な」進行であるのですが、そのプロセス中には経過的で脈絡の稀薄な弱進行を介在させているという事をあらためて注目していただきたい訳でして、ジャズというのは、或るコード進行間に於てその進行が調性的な意味合いから鑑みて脈絡の稀薄な弱進行があったとしても、それに対して整合性を持たせる様にして「II→V」進行を忍ばせて細分化する事が能くあります。例えばKey=Gに於けるC7→Em7（※IV7→VI♭7）というコード進行でのブルース的な薫りは、逐次現われるコード・サウンドが醸し出すだけで、線的な方面では平行短調側に着地しようとしている為ブルース的な脈絡が稀薄（謂うなれば愚直で卑近な線運びの部類）な訳ですが、都度現われるコードはドミナント7thコードなので、それらの後続の和音というのは調性的な意味合いからは遠隔的な物なのですが、この進行に整合性を持たせる為にC7の後続のEm7に対して下方五度進行の整合性を持たせる為にB7やF7を介在させる訳です。

すると〈C7→B7→Em7〉or〈C7→F7→Em7〉という風に細分化される事になります。また、新たに「ドミナント7th」コードを創出したのですから、ドミナント7thコードはその前段に完全五度下方の副七＝マイナー7thコードというコードとの「セット」という風に見做す事も可能なので、先ほど例示したプロセス中に新たに創出した各ドミナント7thコードの前段に更にマイナー7thコードを介在させる事も可能となるのです。すると、「F7」はB7の三全音代理（＝トライトーン・サブスティテューション）で変換させた物であったので

〈C7→F♯m7→B7→Em7〉or〈C7→F♯m7→F7→Em7〉

という風にした方がより弾みが付く訳です。「F7」に対して下方五度進行のマイ

ナー7thを愚直に介在させれば

〈C7 -> Cm7 -> F7 -> Em7〉

という新たな解釈にもなる訳ですが、先行するC7の引力を後続のCm7が同位和音あるいは下屬調への転調感を醸し出す為、どこか生煮え感を仲介させてしまう様な響きを介在させ、進行感は動的ではなくなり、Em7の直前で三全音代理が発生して突飛な感じになりすぎる為、こちらは方策としての可能性を思弁的に提示する事はあっても例としてはそれほど好ましい物ではありません（※これを良しとする人があっても構わないものの）。

これらの件であらためて声高に語っておきたい事は、こうしたジャズ／ブルースに於ける「附与された」ブルー音度、特にブルー七度が附与された時に生ずるドミナント7thコードというのは、それが後続和音に対して動的な解決を演出するドミナント・モーションの物とは異なる、和声を垂直的に見た時の生硬な響きだけを求めた音響的色彩に依って彩られたドミナント7thコードが用いられる時のコード進行というのは、ツーファイブ進行に見られる動的な下方五度進行ではなく、応用的に弱進行が分解・解体されたりして細分化していく事がある訳です。ジャズはそのコード進行解釈を細分化し、さらに物理的な演奏速度を奏者が速めない事には、次のコードの到来がある訳です。その刹那のプロセスに於て目紛しい程の音をちりばめて、細かなコード進行の中をかいくぐるインプロヴィゼーションを見せる訳です。

その際、ブルー七度に相当する音がアンサンブルに現われていない状況でも、ジャズ／ブルースに見られる楽音の「薫香」から暗々裡にブルー七度の存在を胸に抱いて奏する事もある訳です。その際、そこにブルー七度たる長七度から下方変位された音（＝必ずしも短七度ばかりではなく微分音による中立音程の場合もある。しかしピアノ・アンサンブルが重視されるならばそれは半音階に均される事になる）が無い状況である6度の音は、暗々裡に七度を想起しているので実際には13th音という役割になるのです。

## ブルー・ノートの誕生

ブルー・ノートというのは、本来変位される形ではない長音階の音組織の本位音度たる7度・3度（長七度・長三度）が「微小音程」的に（つまり半音よりも小さい微分音）下方変位（オルタレーション）した所から発生したという風に分析されて来て居り、そこに更に本位五度（＝完全五度）も同様にオルタレーションを起こす様に变化していった物で、そのオルタレーションの過程にて微小音程は半音階に「吸着」せられ、やがてはそれほど多くの時を俟たずに微小音程という本位音度からの近傍値は半音階という本位音度の半音下の音に均されて行ったというのがブルース／ジャズの起りという訳です。併しジャズでは総じてオルタレーションたる変化和音が下方変位する訳でもありませんが、上方変位よりは頻発します。これはジャズの初期の平行四度オルガナムを語る時に詳述します。

また、和声的には響きの生硬さ——これは往々にして〈響きの硬さ〉とも称される——を求められるようになるのですが、畢竟するにブルース/ジャズにおける響きの硬さを求めるという欲求は、都度遭遇する和音に対して「根音」と「五度音」に対して、暗々裡に響きが卑近な程に判ってしまうそれを「暈滯」するかの様に暈して用いたのが始まりである訳です。根音が何の暈滯もなく響くという事は、赤裸々なトライアドの姿である根音が恥ずかし気も無く愚直に根音を響かせる事でもあり、この卑近さを解消する様にして2度音をぶつける事で「根音+七度」という二度音程のぶつかり具合によって生硬な響きが出来上がった訳であります。

同様に、トライアドに含有される五度音の卑近さを解消する様にして二度音程を「ぶつける」事で、「五度音+六度音」という音に依って生硬さが生じた訳であります。然し乍ら、この六度音は単なる付加六度という物ではなく「13th音」としての役割をほぼ同時に求められて行くかの様に発展するのであります。

また、先述の様にアンサンブルにブルー七度が無い状況での便宜的な6th音（＝実際は13th的振る舞い）は、ひとたびそれを聴けばリラティヴにある音が齎す何処かもの悲し気な「暗さ」を伴い、基の長和音を直視しない仄暗さがある物です。それに加えて5度音を愚直に直視しないという響きをも同時に感ずる訳です。

## 6thと13thとの違い

13th音を随所に感じ乍ら、13thを「下支え」する音というのは概して9th音であります。11thを飛び越して能く使われる物で、「sixth add ninth」というタイプで「○69」という風な表記にて基底和音はメジャーおよびマイナーに対して附与されるタイプです。メジャーコードに附与される6&9の場合は、これは等音程構造の四度和音とも見做す事のできる物であります。マイナー6add9の方は不等四度という扱いと見做す事にもなる訳です。とはいえ私は付加六の和音という物を一義的に「四度和音」に属する物として決定づけようと読み手の方々に慫慂する物ではなく、四度和音とて集積し合えば二度和音に収斂しますし、他方、四度を転回すれば五度和音と見做す事も可能ですし、嘗ての日本和声を整備しようと試みられた箕作秋吉、早坂文雄やらの名を松平頼則著『近代和声学』や厚生音楽全集にて貴重な文章を見つけた事ができるもので、そうした先蹤を拝戴しつつ旋法的な仕来りの和声観という物を使い手となる己の無知がそれらの先蹤を無視してしまうのではなく、鑿に倣う事がなくとも先人の轍を見つけた時にはそれを改変したり脚色したりしてはいけないので、そこを踏み外す事なく取扱わねばならないと思っている訳です。少なくとも今こうして付加六の和音を取り上げている事によって、特にメジャー6thコードに於ける構成音の各音程が等音程である対称性が「不協和」の特徴的な色彩の末に起こる現象とも言える訳ですから、そうした点をあらためて実感し乍らこうした和音を吟味して欲しいと願わんばかりです。

## スティーリー・ダンに学ぶ

私が思う、9thと13th音との妙味を探る事のできる好例となる曲はスティーリー・

ダン（以下SD）のアルバム『Aja（彩）』収録の「Black Cow」のAメロのグリッサンドを伴せたギター・リフを挙げます。

今回用意したデモは譜例を確認可能な様に YouTube にアップしている訳ですが、譜例がデモ演奏の一部となっている点にご容赦下さい（笑）。譜例を作成する事自体は私が作業する上で問題が無いのですが、その譜例を適切な解像度で動画に充てるという変換が私にとっては非常に厄介な作業であるため譜例が途中までとなっている訳です（笑）。とはいえ左ch.から聞こえるエレキ・ギターに依るコード・リフは、注力しなくても判る位にミックスしておりますので是非聴いてみて欲しいと思います。このリフが、9th と 13th を活かしたリフであるというのを吟味していただけるかと思います。「Black Cow」は曲の冒頭のキーはCのブルース・メジャーと言って差支えないでしょう。次のヴァースではAメジャーに転じますが、その唐突さというものはあまり感じないと思います。

この曲はおそらくドナルド・フェイゲンのカラーが強く出ていると思われる曲調ですが、デモでは用意しておりませんが、原曲の冒頭のクラビネットとベースに依るリフは9度と13度音を強調している所に加えて唄メロが入って来ても当初はアンサンブルが稀薄ですから、C音をフィナリスという風に聴くには一定以上のブルースやジャズで耳を慣らす必要があるかと思えます。嘗ては私の周囲にも、キーが掴めない、つまりは中心音としてのC音の振る舞いが弱く感じるので調性の立ち位置が判らないという状態で聴かざるを得ないという者は意外に多かったので、茲でもこうして注意喚起しておく事にしました。

とはいえ、そのフィナリスたるC音が小火けているのがSDのお二方の狙いなのでして、これは明らかに主音（C7の根音）と属音（C7の第5音）を暈滂するが故の「暈かし」な訳です。しかも曲冒頭では唄が入る直前で、ギターがコードを奏するまではB $\flat$ 音が現われないのですが、C音が中心音という風に耳に馴染めば、アンサンブルにB $\flat$ 音が無くとも暗々裡に欲求としてB $\flat$ 音を脳裡に映じたりすると思えます。これは、6thとしては扱わずに13thとして振舞わせる為に必要な知識です。こういう時というのは「空虚な七度」の存在がどういう示唆があるのか（＝長音階の導音たる本位音度の長七度なのか或いはブルー七度化した短七度のどちらを想起するのか！？という意）という事を鑑みた上でコード表記を慎重に充てるべきだと強調しておかなければなりません。

今回の私が創った「Black Cow」のデモでは、原曲のボーカル・パートをハモンド・オルガンにして高音域に移高させつつ、多くの部分をセクショナル・ハーモニーで埋めつつ、時折スペクトラムに音を装飾しております。デモ冒頭の「In the corner」の「corner」部分では高音域に「田園」を持って来てしまったかの様に嗤笑される方もおられるでしょうが（※ベートーヴェンの「田園」に顕著なヴォイシングを自虐的に揶揄している私流の諧諷）、原曲ではこの部分に、非常に長い残響のプレート・リバープ且つ低域が巧妙にカットされて「corner」の「ner」がスーツと際限なく伸びて行く様に聞こえる残響の「パワー」を私がスペクトラム的に形容したという訳です。残響という物も非常に細かなスパンで見れば、アンサンブルの音にある低次の倍音列が残って行く事で残響になる訳です。つまり、長い残響というのはそれだけ低次の倍音列を耳に響かせている事と同様なのです。ですが、通常はその低次



の倍音列がエネルギーを潤沢に持ってしまおうと原音を混濁させてしまう訳です。ですから多くの残響テクニックというのはBusルーティングにてBus側に挿したリバーブにLPFを噛ませる訳です。低域が要らないという事は前述の通りです。但し、リバーブの音に「飽和感」が欲しい時というのはリバーブの前段にてEQの中音域をブーストさせながら前段ではLPFを噛ませず後段にてLPFでリバーブの低域部をカットしたりなど、色んな方法論はある物です。スプリング・リバーブとて媒質中の幾多もの往復が残響を作るのでありまして、空気中のそれとは全く異なる音の速さ(海とて深い方が速く進む)であって、媒質の密度が高いと進み方が速い訳です。海の場合水の重量でそれが決定される訳ですが、浅い所と深い所では温度も密度も異なる為伝わり方が異なる訳ですね。

因みに今回のデモにてメロディ・トラック用のオルガンとプラス用のリバーブは全く同じです。プリ・ディレイは87ミリ秒取っています。「そんなに長いの!？」と思われるかもしれませんが、リバーブ成分を原音に対して大きめにミックスしてしまえば音の遅れというのは顕著に判る様な長さに相当するものの、音の遅れ・ズレとして認識させない「埋もれる」音量の交差するポイントが必ずあるので、そこが一つのリバーブ・ミックス・レベルの適正値の基準点であると言えるでしょう。但し、オルガン・パートにエコー感を模しているのはヤマハのE-1010を模したショート・エコーを挿しているからです。

話題がエフェクト方面に脱線したものの、「Black Cow」に見られる一部のアンサンブルには7th音がなくともそこに附与される6th音に相当する音は13thであり、そこにはモード解釈的な意味合いとしてコード表記にて7thコードを示す事で、暗々裡にブルー七度化しているモードの示唆を同時に表わしているという重要な解釈をするシーンがあるという事を、与える側も受ける側も念頭に置いておく必要があるという事を言いたかった訳です。

## 渡辺香津美に学ぶ

例えば嘗て、ギター・マガジン誌上にて採譜者の橋本眞秀氏が渡辺香津美のアルバム『Mobo Splash』収録の「十六夜」の或る特定部分をして「興味深い」解釈で以て取り上げていた事があります。私からすると、氏のその和音の解釈は誤りであると捉えており、今回YouTubeのデモの方で用意している譜例動画の方では論駁する意味でも私が修正して表記しているのですが、抑も氏の解釈はギター・パートのみでコードを採っていてそれで話を進めてしまっているという点が特徴的でもあるので、その辺りを念頭に置いた上で私の解説をお読み下さい。

曲冒頭から2つ目のコード《Adim△7(on B)》は、私が今回「このように表記すべし」としているコードでして、当時のギター・マガジンではこれを《G#7(9)》という風に充てているのであります。ギター・パートだけでコードを採るのでしたらこれでも良いかもしれませんが、然し乍ら私が今回ベース・パートも附与してコードを鑑みた時、それが〈G#〉某(なにかし)系統のコードというのは不適當であると私は解釈しているのです。無論、誌上には載せられていない所の話で、仮に氏が渡辺香津美氏と直接遣り取りをして、そのコードが《G#7(9)》という風に本人

の確認を取った上での事でしたら、ベースのグレッグ・リーがカウンター・ラインを刻んでいる事となるのですが、カウンター・ラインと解釈するにはポリ・コード上を横断する様な動きをしておりますし、グレッグ・リーのそれは、E△風の音脈をを使いつつ、E△という和音の薫りが下にこびりつかない様にして四度(=A音)で巧みに暈滲している様にして、後続の《C#m add9》に順次進行でB音(独名=h音)を挟んでいる様にしている訳ですが、E△の分散フレーズとして丸々現われておらず〈e-h-fis〉という〈完全五度—完全五度〉という重畳で結んでいるのがお判りいただけるかと思います。ですからここは、グレッグ・リーがE△系統の音ではない解釈と読むべきなのです。これは、オン・コードとして「on B」という、主体の和音Adim△7の根音を暈滲させる狙いと、旋法的和声の側面を含ませる事で、先行のe音はh音の装飾なのです。h音が和声的な薫りを示唆するフレーズングをしない様に下方五度で曇らせてから入っている訳です(という解釈)。ですから、茲はどうしても腰を据えたいくなるのはB音(=h音)なのでして、それが後続和音への順次進行への経過音ではなく、オン・コードたる最低音の本丸だった、というのが私の解釈なのです。亦なにより、この当該部分を和声的に耳にした時、最低音がE音よりもB音としての方が際立って聴こえるというのも一つの特徴であるとも言えます。そして《Adim△7(on B)》というコードをオルタード・テンションを纏ったドミナント7thコードの断片として見立てると《B7(b9,13)》という風にも解体する事ができる訳でして、ベース・パートがこのコード上での暈滲から始まらずにコードに従順に弾いていないのはE音を臆面もなく弾く所に、これは素直にB7系統のドミナント7thコードを奏している類の物ではないという事が判る訳です。

ドミナント7thコードの根音から見た本位十一度(=完全十一度)に位置する音というのが臆面も無く現われる状況というのは、それが暈滲状態、すなわち三全音をどこかで包含しようともドミナント・モーションをしないタイプの進行である事に疑いの余地はありません。すると、それが機能和声的な下方五度進行或いはそれに準ずる三全音代理(=トライトーン・サブシュティテューション)の類では無い状況という事を確認する事になるので自ずと、

- 旋法的和声進行
- 垂直的に和声的粉飾を纏っただけのドミナント7thコードの類型
- ポリ・コード(分数コードまたはオン・コード)

という状況であるとして見越した上で奏するのが賢明であるのです。《Adim△7(on B)》というコードを《B7(b9,13)》として見立てる事は容易です。そのコード表記の体系から、多くの人は後者の取りこぼしの様に感ずる事でありましようが、コードの体系が事実を歪めてはいけけないと思うのです。コード表記の体系というのは極めて稀な状況のコードを指し示す必要になる時こそ混乱を生じる物です。そうした混乱に殆どの状況において及ばずに済むのは、機能和声的で安易な方法論に安堵する状況であるならば、こうした稀で例外とも言える状況に遭遇する事は無い事でしょう。そうした稀なケースだからこそ余計に疑ってかかるべきですし、そうし

た強固な体系にも易々と甘受できない状況だからこそこのように注視しているのです。

私が今回解釈した当該コード部はお判りいただけたかと思いますが、橋本氏が嘗て誌上で解説している「G # 7(9)」というのは、その表記自体が先ず《G # 7 (b 9)》の表記ミスである可能性を指摘できます。但しこれが仮に《G # 7 (b 9)》と意図したかった物だったとしても、先述の様にベース・パートのフレージングを鑑みると矢張りG #を根音とするコード由来ではない事の可能性を更に強めてしまう事になるのです。しかも、ベースはどちらかというとうE音を奏している(A音を暈滯させる為の敢えてのE音)為、G #をリラティブに追う音脈から生ずるコードになってしまいますし、E音を根音とする類のコードにした時、《G # 7 (b 9)》のb 9th音である=a音は、E音から見た本位十一度となる為、これまた和音の種類としては閉塞する状況となって、コード体系に雁字搦めになってしまうと和音の種類すらままならぬ状況となります。往々にしてこういう場合はポリ・コード(分数コードやオン・小コードも含)の状況の可能性が高いと言う事が出来る訳です。尤も、非常に稀な例ではドミナント・# 9thコードにて本位十一度音を奏でるウェイン・ショーターのアルバム『Atlantis』収録の「The Last Silk Hat」というのもありますが、ショーターのそれも、コード表記の体系に屈伏ありきで曲を書いているのではなく、そうした稀な状況というのは所謂機能と和声的なカデンツを経由するコード体系とは異なる音楽観から生ずるポリ・コード観から創出される物であると私は分析するのでありまして、今回私が敢えて先の様な奇異なコード表記を充てているのはこれらの理由があつての事なのです。

## 日本旋法のフィナリス

渡辺香津美の旋法性の打ち出し方というのは実に顕著でありまして、時にはその「旋法性」を作る動機がまるで「わらべ歌」をも感じてしまいそうな程にベッタベタなペントニックから組み立てる事もありますが、そのペントニックとして凡庸な者が使えばフィナリスを多義的に使えない物ですが、渡辺香津美の場合は曲中に於てフィナリスの二義的(或いは多義的)に活用を変じるのが巧いです。唯、その動機が時にはあまりに露骨すぎてジャズの匂いを感じさせない所もあって、一部のジャズ・ファンからはジャズらしくないなどと酷評されたりする嫌いもあったりするのですが、フィナリスを変じる、という所が顕著である事を今一度詳しく語っておくとしましょう。

例えば、俗間能く知られる「ヨナ(4・7)抜き」音階という物がありまして、これに顕著な謬見というのは日本独特の節回しという風に捉えられる物ですが、実は歴史はとても浅くまだまだ130年位しか経っていない物で、ヨナ抜き音階というのは西洋から入り込んで来た顕著な音だとして小泉文夫は断じております。ヨナ抜き音階というのはそうした俗名が示す通り、長音階の第4・7音を省略している五音音階なのでありますが、つまりはヘブタニックの音組織から「半音」を無くす事でもある訳です。トライトーンとなる音が無くとも「線の運び」だけで調性感を醸し出そうとする線の強さがある訳です。とはいえ、長音階とて第4音から完全五

度音程を上方に累乗して数えれば、f - c - g - d - a - e - h という風に長音階は完全五度の累積で構築されている事をあらためて確認できるのでありますが、前述の完全五度累積の両端がトライトーンすなわち「ヨナ (4・7)」なのでもあります。

トライトーンを省こうとも調性感を出そうとする線の強さというのは、概ねコード進行は不要なのです。ドローン状態で節回しを吟詠していたりとか、それで辻褃が合ってしまう様な節回しを可能とする訳です。

処が日本ではヨナ抜き音階よりも更に古い古来の音階に於ても、同一の音階上に中心音（主音という風に振舞える重力）が2つある多義的な節回しを使いこなしていたのであります。そうした背景の中でヨナ抜き音階よりも更に古い伝統的な日本の線運びという物が普遍的に存在していた訳です。因みに、「演歌」というのも実は歴史はヨナ抜き音階の様に新しい物で、演歌が和の心などと形容される物もありますが、音楽学という史実をきちんと振り返る方面から分析されると、実際には謬見を蔓延らせてしまっているという事をあらためて認識できる物でもあります。

扱って、五音音階であるペンタトニックを眺める以前に、7音列であるヘプタトニックを眺めてみてもお判りなのですが、例えば長音階との主音と属音の関係をあらためて確認してみますが、あまりにも当然で莫迦げている様に思われるかもしれませんが、主音から上方に属音へ辿って行く時と、主音から下方に属音を辿る時とでは情緒が異なるのは、それらは音程が異なる音程（完全五度と完全四度）であるからでありまして、上方に辿る時と下方に辿る時それぞれ二度音程ずつ順次進行していかなくとも、我々はその主音と属音の立ち居振る舞いから「調性感」を感じ取っているので、音階全ての音を充たさずとも調性の暗示を感じ取っている為、上方に属音を辿る時の過程にある音を暗々裡に感じ取っている（レ・ミ・ファの存在を暗々裡に映ずる）訳であり、同様に下方に属音を辿る時も属音まで存在する筈の全音階「シ・ラ」を暗々裡に存在を認めている訳であります。

その際、上方と下方に夫々辿る時というのは、音程は「転回すれば同じ」であるとは雖も、実際には辿る音の数が異なるので、情緒が異なるのです。その情緒の異なる感じというのは、次のデモを聴けば直ぐにお判りになる事でしょう。

このデモ曲は、嘗て渡辺香津美がリットーミュージックの教則ビデオの中にて譜例も何も与える事なく単に流れの中でギターを爪弾き乍ら語っていた物ですが、氏が強調したいのは、譜例にも示した様に1小節目と2小節目の「ソ」の音がオクターヴ移高しているだけの音形としては同じ物にも拘らず聴こえ方が変わる、という事を示している訳です。それに合わせて、このオクターヴ移高後には3小節目の様な節回しを欲求として持つという事を、非常に平易な言葉で述べているのです。私はそれを耳にして4小節目の様に終止したくなるという欲求をさらに譜例に附加して

Moderato

これらは何れもト音であり、一見すると単なるオクターヴ移高にしか聴こえないが、節回しを耳にすれば一瞬にして前後の節回しの情緒が異なる性質という事が判る。

いるのですが、このような情緒はおそらく日本人なら誰もが自然だと思ふ節回しではないかと思えます。

茲で注意したいのが、オクターヴ移高という物が単にオクターヴの高い低いだけではなく、それ以上に別の情感を脳裡に映ずる事なのであります。1小節目の節の動機としては、ラの音が最初に鳴らされる物の、ドが中心音にあるかの様な明瞭な感じを以て振舞う様に聴こえるのは、属音を5つ目の音の「止まり木」として聴くからだと推測できるのです。他方、ソの音を2小節目ではオクターヴ下に移高させます。たったこれだけで、1小節目の最初のラよりも全音下方に廻り込む様にして背後に言った事で、1小節目の「余薫」としてフィナリスがスリとラからドへ変わったドの「四度下方」にソの存在が移った事で、それまでの余薫が齎していた5つ目の音として暗々裡に感じている調性感覚が、4つ目の音へと転じる事で、両者の節回しは異なる情緒として耳に届く訳です。これらの各小節の異なる「ゆさぶり」が3小節目の全く異なる動機を欲し、その後更に終止感として4小節目の様な節回しで結句としたい欲求が起こるのであります。

つまり、単なるペンタトニックであろうとも中心音の取り方で、上方と下方では経由する音の数が異なる事で調性の重心の捉え得方が変わるので、情緒のゆさぶりが「メリとハリ」を生み出そうとする訳です。この音楽的な「二義的」要素が生まれるのはとても重要な事として、例えば「明と暗」との関係とか雌雄関係、静と動、長と短、悲嘆と歓喜など、多くの二義的要素が音楽を形成すると同時に、音の節回しの為の揺さぶりの動機にも繋がっている事が判る訳です。こうした二義的な世界というのは「有無」という二義的な世界についても同様である訳で、先頃上梓された近藤秀秋著『音楽の原理』（アルテスパブリッシング刊）の冒頭は、こうした側面を痛切に語っている訳です。単に音楽理論の豆知識みたいな体系を辞書を引くかの様にしてアクセスしたい者は答ばかりを急いでしまって、こうした側面に注意を払わなかったりする事が往々にしてあるので注意したい所です。

## リップス／マイヤーの法則

リップス／マイヤーの法則にしたって同様なのです。リップス／マイヤーの法則を取り上げるまでもなく、例えば、たった2音の異なる音高が夫々有った場合、中心音はどちらに作用するか！？という事をご存知でしょうか。音高が高い方が中心音となる地位を与えられる訳ですが、こうした件はリップス／マイヤーの法則に学ぶよりも先述したオルフ・シュールベルクの著書『オルフ・シュールベルク理論とその実際』（全音音楽出版社刊）など大変参考になる事でしょう。

リップス／マイヤーの法則 (Lipps-Meyer Law) に関してはGoogleで検索しようとも日本語で詳しいのは私のブログ位しか現状ではヒットしないと思うので、懐疑的な方からすればソースに乏しい物かもしれませんが（それなら私のブログに目を通す必要はないのだが）、Wikipediaの英語版で先の英名を検索すればすぐにヒットするでしょうし、協和的な音程関係に情緒が靡こうとする音響知覚を精確に捉えた物であるのです。リップス／マイヤーの法則というのは私のブログ当該記事にて端

的に説明しているものでこれ以上の説明は要らないと思うのですが、つまり、優位にある2の倍数となる振動数をフィナリスと捉える優位性を持っている訳です。調性的な源泉でもある訳です。因みに著名な所では、カール・ダールハウスが "Studies on the Origin of Harmonic Tonality" にて論述しております。

無論、特殊な環境下に於ては協和感よりも不協和感の方の知覚を育むという人達も居ます。所謂民族音楽界隈にて往々にして持っているバックグラウンドですが、ジャズというのは例えば長音階に対して平行四度を付与したりする訳です。これは平行オルガヌムと全く同様の事なのですが、長音階に平行四度オルガヌムを唄う場合、ファを唄う時に「シ♭」を生ずる訳です。この平行四度というのも厳密な完全四度ではなく微小音程的に高いのですが、半音階に均されるまでの間に増四度や重増四度で採る様な事があったのかもしれませんが。少なくとも平均律の増四度よりも微小音程的に低い音として彼らはごく普通に使いこなしていた事でしょう。ドミナントに進行する時のサブドミナントであるIVを微小音程的に高く採る、という方法なども顕著な例として知られています。

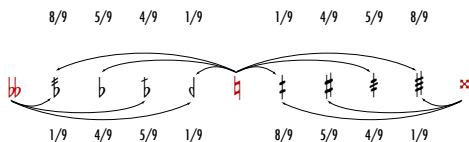
平行4度オルガヌム

平行5度オルガヌム



## ジャズの平行オルガヌム

ドから始まる音列に対して四度上方の平行オルガヌムに対して、五度の平行オルガヌムを下方に唄うとしましょう。その際、ファを唄う時は副旋律としてシ♭を唄う事になりますが、それで順次進行していった時に歌唱者が可変的な音「シ♭」を選択した時、下方にある副旋律は「ミ♭」を唄う訳です。こうして音組織が「可変的」に変ずる事で多様化が進み、そこで和音を附与する際に、3度堆積和音のトライアドだけでは和音の持つ根音と完全五度が余りに仰々しいので生硬な響きとなる為、6度・7度の附与が為されたというのがジャズの歴史なのです。



平行オルガヌムというのは、こうした民族的な側面にて世界各地では随所に存在していた物で、アフリカ出身の黒人は何ら関与していない所でも平行3度/6度オルガヌムとかも存在していた位です。旧くは英国のジメルやフランスのフォーブルドンなどが良い例です。

また、上行と下行にて可変的に音階を変えるというのはトルコに於ける九分音もあります。その九分音の最も特徴的な物とするのは、全音音程の感覚が上行と下行に於て、それらの折半する丁度半分という標榜にある「半音」とは異なる微分音の

間隙（かんげき）の捉え方を変える事もあります。以前にも私のブログにて九分音を掲載した事もありましたが、今回この機会にあらためて九分音に対して附言しておきましょう。図版で示す九分音の他に、表記が充てられていない「エクシク・バキエ（狭いバキエ）」という3単位九分音（= 3/9音）という物が存在するというのも知っておいて欲しい微小音程関連の知識です。

#### Látpipa scale



スウェーデンのロートピーパと呼ばれる音階は四分音に相当する微分音を上行と下行とでも使い分けていたりしています。この様に、「厳格」な西洋音楽の体系とは異なる体系で独特の進化を遂げていた民族的な音楽観というのは看過出来ない側面を持っており、ジャズはそうしたアフリカ民族が持っていた可動的な音の変化に依って生ずる音の粉飾を、民族音楽特有の物とは異なるアンサンブルの和声的装飾として進化した訳です。西洋音楽とて多彩な「不協和音」が属和音として体系が進み、それがスクリヤーピンの楽派となれば、不協和の源泉となる音の体系を図ってジャズ音楽教育の体系としてフィードバックされて整備が進んだというのはパークリーが貢献した一つの側面でもあった事でしょう。

### 微小音程の実例

然し乍ら、ジャズ本来の「可動的」な音というのは、以降それが半音階的に均されてしまった物であるに過ぎず、当初はそれが微小音程であったという所は非常に大事で、マイケル・ブレッカーを今あらためて採譜してみると、コードに対して中立音程を用いていた事はあらためて瞠目すべき事実である訳です。私が予々ブログで取り上げている例だけでもマイク・マイニエリの「I'm Sorry」での七度音の中立音程、ドナルド・フェイゲンの「愛しのマキシム」では六度も中立音程で採っている箇所がある訳です。マイルス・デイヴィスですら「Tomaas」にて四分音を忍ばせていたりする訳です。これらの音を聴き手が勝手に半音階として均して捉えてしまうのは歪曲するにも甚だしい行為である訳でして、音に精確に向き合うならば、自身の都合の良い音楽環境に準えて歪曲すべきではないと思う訳です。ジャズの微小音程的な部分が均されて行ったのはピアノが関与した事は間違いない事でしょう。

グスタフ・マーラーは生前、「不等分平均律」が無くなっていくそれを歎息していたというのは有名な逸話ですが、「不等分」であり「平均律」である事も亦、音律を捉える上で重要な事です。ジャズの場合では不等分平均律の調律とは異なる、「調律が必要な」ピアノで奏される事もあった訳で、それをホンキー・トック・ピアノとして有り難がった位です。綺麗なホンキー・トックは3本のピアノ線を、一本はきちんと整え残り2本をそれぞれ最大4セントを目安にして同じ幅で上下に振るとというのが「あてこすり」的に綺麗なホンキー・トックですが、実際には±2セント位が限度だと思います。和音が汚くなっていくので。

和音が生硬である為の音というのは、基底和音（≒茲では普遍和音という長・短のトライアドの意味であり、基底和音は属七・副七を指す場合もある）に於ける根

音と第5音に対して2度音を附与する事で二度という、和音重畳では衝突とも言える近い音程にて音程が曇らされ混濁し不協和度を強めた訳ですが、卑近な響きに背いて不協和音を好む人達から後に重用される様にまで体系化されたのがジャズの和音なのです。

## ジャズ由来のコード体系化の功罪

そうしたジャズ/ポピュラーのコード表記の際には長・短の普遍和音以外に増・減の和音が体系化され、硬減三和音やその他の変化三和音は体系から選ばれる事はなく、sus4が例外的に使われる様に整備されていった訳です。

マーク・レヴィンの著書には体系外のコードも多く取り上げておりますが、全方面で市民権を得る様な体系化にまで貢献しているかというところまでの地位は得ていないと思います。とはいえ、ジャズ関連の音楽理論書としては一部ではマスターピースともされる本ですから参考にするべき所はあります。とはいえ和声的短音階の第5音と第6音との間の音程が「短三度」としてしまっている様ではいけませんけれどもね（笑）。増二度とすべき所を短三度。ジャズ/ポピュラー方面というのは著者の謬見を時には温かく見守って、反駁などせずに読み取る事も必要な手段ではあります。何せ、音楽に対して悪意は無いのだから。悪意が無いからと甘んじて謬見を、その後の読み手が副次的に汎く敷衍する事だけは避けねばならないのですから。

## 不協和な完全音程＝完全四度

茲で今一度平行四度オルガナムを振り返る事にしましょう。何故四度音程で採ろうとするのか！？という事ですが、あらためて論ずる必要はない程に完全四度というのは自然倍音列では生じない物です。但し、他の倍音列間との音程として完全四度は完全五度の端切れという、完全五度音程を更に覆う高次の倍音列との補正音程としての標榜で現われる訳です。つまり、倍音としてではなく「音程比」という比率に存在する訳です。短三度音程とて転回する長六度音程が補正音程としての更にある完全八度を暗々裡にあるからこそ転回が可能であり、その音程比によって「不協和」とされる音程を生んで来ているという唯それだけの事なのです。なぜかと言うと、協和する音程というのは倍音に現われる事でその協和を聴く訳ですが、不協和を聴く時というのは倍音として現われる協和の強度を察知するよりも、音程比で聞こうとするからです。「不完全協和」音程と言われる長三度・短三度の場合、短三度の方が協和度が更に弱いのです。然し乍ら、果たして平均律の長三度はピタゴラス律長三度よりも協和度は弱く純正律長三度が最強なのでしょうか！？もしも純正長三度から僅か乍らでもズレよう物なら人々はそれよりも僅かに異なる高低の音ですら忌避したでありましょうし、短三度など使おうともしない事でしょう（笑）。ピタゴリアンの長三度で採る事など、長三度の明澄度を強める為にわざと強調して弾く事など、不等分平均律の社会の時代は疎か現今社会でも珍しくありません。純正律の長三度というのは低次の整数比で示されるだけのことであって、ピタゴリア



ン長三度とて高次な整数比による純正音程であります。「純正」とひとたび目にすれば莫迦の一つ覚えかのように純正律だけを視野に入れてしまい、その字義からは実際の振る舞い以上の価値を不適切に与えているという錯誤した連中は今猶多いものです。

ピアノのフラジオレットとて「近傍値」の振動比が共鳴させて生ずる訳ですからね。音楽と言うのは、或る標榜を共通理念としている所で近傍値を奏している事が殆どのケースなのです。電子楽器ならまだしも。近傍値がどこにあってもイヤ、という曖昧な基準でしたら、アンサンブルは微小音程の差異に気付かずに際限なくチューニングが変化していつてしまう事でしょう。特に和音に満ちあふれた現今社会では完全五度音程を伴った和音が殆どですし、セカンダリー・ドミナントの出現も珍しくはないでしょう。都度生ずる和音の響きの5度音の純正さに拘泥するあまりに、そのズレを際限なく繰返していけば、いつの間にかアンサンブルのピッチは際限なく変わって行っている事でしょう。シントニック・コンマやピタゴラス・コンマよりも遥かに大きいズレを気付かずに逐次和音の協和感だけを頼っていたら、楽曲を奏する前に調弦もままならない筈です（笑）。

こういう事から、不協和の音程というのは、微かな音程変化に対しても研ぎ澄まされた感覚で捉えていないと吟味できない物であるのです。故に、完全音程の地位を持つ完全四度というのは完全音程であり乍ら不協和音程なのです。無論それが不協和であるのは、音程が作り上げる所の差音も影響しているのですが、差音に関しては今声高に述べる事でもないので詳述は避けませんが、不協和の音程を吟味するという事は、音程比に対して非常に敏感であるが故に存在している訳です。また、不協和の世界というのは音の対称性という物が顕著になって来る物です。ドリアンというモードの音列びが上に順次進行させても下に順次進行させても「全 - 半 - 全 - 全 - 全 - 半 - 全」という「しんぶんし」や「山本山」状態な訳です（笑）。長音階にしても短音階にしても、その音列というのは、主音（フィナリス）と属音を見渡した時に見ても対称性が無い状態である訳です。しかし、この非対称性というのが、単純な音列びに対して「そろそろ半音が欲しい所」という風な欲求にゆさぶりが掛かっているので、自然的な感じがするのです。自然ではないながらも「どことなく普段と違う」感じという物が音楽の醍醐味であり、それは或る意味で音楽的な世界の「欺き」でもあるのです。

## 自然的短音階の背景

西洋音楽界では和声体系化される中世の頃までは、短調というのはドリリアで奏する事が「当然」とも言える程に広まっていたのでありました。和声体系が進む様になってから、「属音に対しての下行導音を用いるべし」という風になり変わり、第6音はドリリアの6ではなく短六度に「変化」した訳です。単にエオリアと自然短音階が一緒だから、自然短音階の方が普遍的で自然なのだというのは思い込み過ぎず、西洋音楽界ではドリリアを優先させていたのであり、その名残から調号の嬰変双方の記号が表題の調性と異なる例がある訳です。ト短調と書いてあるのに譜面の調号では変種記号1つの調号であるとか。これはGドリリアンがへ短調の音組織として用足

りからの表記であり、この場合のト短調=Gドリアンである訳です。その後自然短音階と変化し、和声的短音階→旋律的短音階という風に年月を経てドリア調の復活、ジブシー調の到来、20世紀になりエオリア調が生ずるといふ風に理解すれば宜しいかと思ひます。

## 支配力への叛撥

ジャズというものは微小音程的に当初はオルタレーションをしていたのですが、それが西洋音楽界隈の体系に均されていってしまうのは、ピアノ・アンサンブルを中心にしていけば至極当然でもあった訳ですね。すると、属音に進行する前の下属音が微小音程的に高められていたのはリディアンへと欲求が均されていってしまう訳です。そうすると長音階組織はリディアンとして囁く方が手っ取り早いのか！？という状況が一つ育つ事になります。このたった一つの世界観を錯誤しているのがジョージ・ラッセルのリディアン・クロマティック・コンセプトなのです。

他方、ジャズの平行四度/五度オルガヌムにもあった様に、下属音に対して下方五度を採れば必ずと音階の組織の第7音はシ→シbを生ずる訳です。すると、長音階組織から見ればミクソリディアンに囁いている状況も更に一つの例として生まれる訳です。こちらの史実の方がジャズの誕生としては当然の事であるのにも拘らず、ジョージ・ラッセルは先の例の方を、西洋音楽界隈に於ける属調側の音脈を求める「ペンタコルド/テトラコルド」に依る音組織の成立を全く知らないが故に、CM7(9、#11、13)というコードは綺麗に響き、これは八長調の組織でなくト長調の組織なので、八長調の重心はト長調にあると強弁する訳です。

「下属音を根音とする全音階の総合たる副十三の和音は綺麗に響くね」

♩ この状況とジョージ・ラッセルの弁とは何ら変わらないのですから、下属音上の副十三をフィナリスとして聴いている事となんら違いは無い訳です。それならへ長調の時のトニックにて副十三和音を弾いて「f-a-c-e-g-h-d」と弾いた時の和音《FM7(9、#11、13)》の組織は八長調の世界なんです、八長調は一体どちらの調に重心があるの！？という矛盾を曝け出すのに、一部の人はこの矛盾に気付かない。これはもはや音楽云々を語る以前の論理の世界です。言葉をきちんと理解できるかできないか！？という、そういう問題です。

## 調性の重心とは何処に!?

先ほど述べたジャズの歴史に於ける平行四度/五度オルガヌムの件を今一度思い返してもらいたいです。平行オルガヌムに依って生ずる音脈は属調方面ではなく下属調の方面を累積するのです。所謂、属調への近親調の音脈を辿る事は「完全五度→完全五度→……」という累乗から、属調を辿って五度圏を巡るのですが、下属調の方面を累積する事は「八長調→へ長調→変口長調→……」という累乗の訳ですから、下属音をフィナリスと捉えた時の全音階の総合の副十三の和音は「恰も」音

響的には五度上方の調域の音脈の様に見えて、本当の調域は下屬調方面の音を辿っている訳ですね。つまりこれは、属音を属音として聴かない、主音の立場が他の音としてフィナリスの立場を変える事で、属音上の属和音の地位を低める様にして聴いているからこそ下屬音の振る舞いが増しているという事が言えるのです。属音を

5va-----

↑  
ドミナント7thコードを主和音として聴く時のフィナリスの位置 (※この場合、譜例の上方倍音列は各音等しく完全五度下方に移高される事となる)  
↑  
ドミナント7thコードを主和音として聴く時の調域の主音

主音とするモードはミクソリディアンである訳で、これは属音を属音として聴かない最たる例であります。加えて、属調の調域を用いて属調の下屬音をフィナリスとして用いる時というのは、八長調であるCメジャーをCリディアンとして嘯いている事と何ら変わりありませんし、八長調にて平行四度オルガナムで唄ったらB♭音が生じて、そのB♭音が生じた事でその下屬調の調域を更に五度下方で平行五度オルガナムを唄ったら変口長調の調域を得た、という事と同様なのであります。

つまり、下屬調方面に五度圏を辿るという事は、下方倍音列で得られる音脈とも合致する訳です。何故かと言いますと、抑も下方倍音列を皮相的理解で以て謬見に陥っている人が少なくありませんが、元来は、音階の音列びである「全 - 全 - 半 - 全 - 全 - 全 - 半」という長音階の上行形と等しい並びを「下行形」にその対称性を適用する事から始まっている訳です。下行形で

「全 - 全 - 半 - 全 - 全 - 全 - 半」という列びを生ずるのは、長音階ではフリギアの下形となる訳です。つまり八長調での「ミで始まりミで終る下行形」というのが長音階に見られる対称性の始まりな訳です。

## 示唆に富む「対称形」

エドモン・コステールが音の親和性を数値化していたりする体系がありますが、あれは元々オイラーにヒントを得ている処があります。とはいえコステール曰く、八長調の重心は「e」にあるというのは、こうした対称性からもお判りの様に、重心がそこにある事は疑いの無い事であるのはお判りかと思えます。なにしろ音列び自体は「同一」な訳ですから。ですから、下方倍音列はヴァンサン＝ダンディー著『作曲法講義』の例にもある様に、次の様にC音の上行形に対してE音の下行形から端を発している訳です。同様の下行形の音列びが、へ短調でのへ音から下行形として「全 - 全 - 半 - 全 - 全 - 全 - 半」という風に順次に音を辿る時、これは八短調と等しく「鏡像」となる為、茲ばかりが下方倍音列の終着点とばかりにクローズアップされてしまい、一部の者からは「八長調弾きながらへ短調が共鳴するワケねーだる、バーカ」みたいな風にまで悪罵の声を挙げられてしまう訳ですが、音脈がへ短調方面にあるという事自体には何の問題もないのでして、寧ろこうした音脈が五度

圏を下方に辿る延長線上にあると言う事こそが、その後の「不協和」の世界の発達に於て深い示唆がある例証のひとつとも言えるでしょう。

況してや、「不協和」である事には先にも挙げた様に「音程」に対して鋭敏になる側面を秘めているのですから、上方倍音列として生ずる音を標榜として感覚が先行するばかりでなく、倍音間で齎される「音程」に鋭敏になる事も同様に受け止めなくてはならないのが音楽の不協和への理解の第一歩であると断言できる事でしょう。

鋭敏に研ぎ澄まされた感覚は、音程の等長性（等音程の累乗など）、対称性の構造を作り出す様になるという訳で、対称構造というのは不協和な世界に多く見受けられる様に、こうした「音程比」やらに感覚が鋭敏になる訳ですね。等長性や対称性という意味では、減七の和音の分散に依る短三度等音程など最たる例である訳でして、そのような世界観を経由しての「協和」というのは、メリハリというコントラストが一層強調された世界観だという事を念頭に置けば、不協和音を取扱う事に臆する事など何も無いと思う訳です。

処が音楽の習熟が甘い者は、字面でしか不協和を知る事が出来ず、例示された通りに和音を聴いた所で、甘みが好きな子供に無理矢理ビールや山葵漬を味わせている様なモノで、旨さを伝えてしまう前に「不味い」と捉えられてしまう訳ですね。感覚が鋭敏にならないと（＝音楽的習熟能力が向上しないと）そうした響きを体現しても「体得」できないのが、和声感の体得を難しくさせてしまっている側面ではないかと思う訳です。ジャズにしたって体系は整備されている訳で、紋切り型な理解で済ませるのであるならば方法論だけで面白みの無いジャズ程度ならごくフツーツに奏する事は出来る訳です。然し乍らジャズというのは「和音の粉飾」こそが最大の醍醐味なので、重畳しい和声に耳慣れない人からすれば混濁した音の塊な訳です。まだ、ディストーションを利かせただけの単純な和音の方が耳に優しい訳ですね（笑）。そうしたジャズの世界での和音の響きそのものの「生硬」さが体得を難しくしているだけの事なのですが、和声感覚の習熟というのは一朝一夕では行きませんから多くの経験を必要とします。単なる反復が功を奏する事もありますが、其処には咀嚼と反芻を重ねてナンボだと思う訳です。然し乍ら、いつ美味しく味わえるかの見通しも立たぬ過程で生硬な和音を聴き続ける事は苦痛である事でしょう。とはいえ誰もがその苦痛を味わい、いつしかそれを「耽溺」にしている訳です。茲に到達できぬ半可通が、よもや音楽理論などと軽々しく語ってしまう事すら本来なら看過出来ない物であるのですが、己の主観の果てのボヤキがネットやSNSで注目される時代ですから、まるで市民権を得たかの様にして、体得すら出来なかつた者が易々と生硬な和音を汚いなどと揶揄する権利等毛頭ないと思う訳あります。

## 不協和音の敷衍

そういえば、ホワイトスネイクにスティーヴ・ヴァイが参加した事があった物でしたが、アルバム『Slip of the Tongue』収録の「The Deeper The Love」という曲は、私にとってはSDの「Black Cow」のサビに似た部分を投影している所がありまして（笑）、中でもヴァイのギター・ソロでメジャー7thと9thを強調するフレージング

のそれには、ハード・ロック界に於けるヴァイの音楽観の強かな挑戦を感じたモノでした。パワー・コード一辺倒のロック界にあってのメジャー7thや9thですからね。茲から数年も経たぬ内に7th音の使い方が巧みなロック界隈の音はエクストリーム、Dizzy Mizz Lizzy、ニルヴァーナなどで耳にする事が出来た物でありました。俄にロック界でも「生硬な響き」の萌芽を垣間見た様な感すら覚えたモノです。

生硬な響きである不協和な音というのは、不協和という物が作り出している音程に鋭敏になるが故の耽溺であるという事は先にも述べた通り。その「特定の不協和な音程」を一つの「尺度」として為す時、その尺度を等方に重畳（累積）していった場合、どういう事が考えられるでしょうか！？先述した様に減七和音の分散は短三度等音程である訳で、これも不完全協和音程の低位にある短三度の協和度の累積である事に疑いの余地はありません。また、完全四度を累積して行ってそれを単音程に転回させて行けば結果的に二度音程による集積という風にもなり、そうなると長二度等音程の集積となり、更に四度の累積を重ねて単音程に転回させれば半音の集積という風に、二度音程の音塊＝トーン・クラスターを生ずる様にもなる訳です。

また、12等分平均律に括られない等音程というのも最たる物で、例えば5等分平均律や7等分平均律という例を挙げるだけでも、それらの微小音程を伴った等音程に依る音律体系は、いわば各音程間に鋭敏になっているが故の成立なのであり、そこには既知の音律の「属音」という支配的な立ち居振る舞いはないのであります。あくまでも属音に近い近傍値が微小音程的にあるという事である訳です。

## 等分平均律

音律の体系では等分平均律を英名では略語にて「EDO」「TET」というのがありますが、これらの表記はいずれも「等分」平均律の事を意味しています。他方「CET」という略語もあるのですが、これは「cents equal temperament」の略でして、「等音程」平均律と訳した方が適切でありましょう。このCETの音律というのは概して完全五度は疎か絶対完全音程である完全八度を跨いでいたりする事が多々有るので、オクターヴ回帰しない螺旋音律としても知られる「直線平均律法」という linear temperament も茲に括られる事になります。単純なセント数または有理数であれば良いのですが、複雑な等音程平均律体系は平方根という事も多いので、そういう意味では思弁的に、7シントニック・コンマを11等分した平均律というのも考え出す事は可能なのです。これはCETそのものなのである訳です。

7等分平均律はオクターヴ回帰する平均律のタイプに属する物ですが、次の譜例に示す様に、主音以外のそれは所謂半音階のどれにも靡かぬ微小音程であり、半音階から見渡した時の某かの近傍値として微小音程的に隔てている音律体系となる訳です。坪口昌恭氏に依る尚美学園大学芸術情報学部紀要論文では、これはドリアンの近傍値という風に見立てて論究しているのであります。凡ゆるアフリカ民族が7等分平均律を活用して西洋音楽体系のドリアンに均されたという風に錯誤するのではなく、そこには、属音への強固なまでの標榜を希薄にし、等音程の重畳にて対称構造を持つ不協和な音に耽るという音楽社会のシンクロニシティ的側面が顕著に表わしている論究なのであります。

(坪口昌恭尚美学園大学芸術情報学部音楽表現学科尚美学園大学芸術情報学部紀要 6, 71-87, 2004-12-31 アフリカ音楽分析: ジャズのルーツとしてのポリリズムと音律 (音楽表現学科特集号) <http://ci.nii.ac.jp/naid/110006667538>)

不協和な音社会に鋭敏な耳と、その不思議な対象構造の関連性。そして練りに練られた西洋の音律における「ドリア旋法」が持つ対称性夫々が、ジャズのそれが体現している事は、短調をドリアンとして囁くそれと、微小音程的オルタレーションだったブルー・ノートのそれをも示唆している訳です。ウィンスロップ・サージェントやガンサー・シューラー等とは違った趣きのある捉え方で腑に落ちる物です。7等分平均律で生ずる微分音をサジタルで表わしてみると先の様に表わす事も可能です。こうした微小音程のヘプタトニックも、主音から順次上行の形と、オクターヴ上の主音から順次下行の形のそれは、171.43セントの近傍値で「等しく」対称形となっている所にも注意してもらいたい訳です。

畢竟するに、ドリアンというモードの音列びも上行と下行とでは対称形を生じます。また、不協和な複雑な音の社会では対称性という構造が顕著に現われる物でもあり、下方倍音列が伴っている対称性という構造も亦対象構造であり鏡像であるという事を踏まえると、短調が如何にして逐次変化音を伴わせながら「粉飾」を重ねて来たのが判ります。そうしたプロセス中に概してドミナントや主音上にて減七の分散が現われたりしたのでありますから。

## フーガに見る変応

ジャズ/ブルースでの平行四度/五度のオルガナムで生ずるオルタレーションを今一度確認する時、それを西洋音楽界限にて対照すると、対位法におけるフーガの書法の一つである「変応」という技法が、西洋音楽界限では線の動きが原調の三全音の箇所では変位を起こすのは対斜を避けるが故の巧妙な変化である訳ですが、その変応というのは、ジャズ/ポピュラー界限でのモード奏法に置き換える事は到底できぬ物です。リディア調かと思いきやまた原調を用いた線が出て来たり、ミクソリディアの線も生まれたりなど、こうした局面というのは、ジャズ/ポピュラー界限に於てはジェントル・ジャイアントのアルバム『Interview』収録の「Design」を聴けば直ぐにそれが判りいただける事でしょう。

## 微小音程の知覚

扱て、多彩な「オルタレーション」という変化というのは、それぞれものが半音階的に変化するばかりでなく、微小音程的变化も含んだ上での「変位」を表わしている物です。そうした微小音程には無自覚に、我々は調性体系を甘受している訳ですが、例えば五度圏に於て属調方面の転調を際限なく繰返していった場合、転調の際に純正音程ばかりで採ってしまうと、属調への転調1回毎に2セント弱弱してしまう訳ですが、この手の微小音程に無頓着であるが為に、累積していった時にやっと大きなズレに気が付くというのは単なる詭弁でしかありません。微小音程に気付

かないのであれば調弦すら出来ませんし、シントニック・コンマもズレた世界でもきつと許容していた事でしょう（笑）。

アロイス・ハーバの四分音律（＝24EDO）の特徴的な側面のひとつに、24EDOでの「五度圏」というのは完全五度の累積ではなく中立五度で調域が変わるのであるのが興味深い所です。12等分平均律の五度圏というのは700セントずつ変わっていく訳ですが、ハーバの四分音律というのは650セントずつ採って24個の調性を一周するのです。

先行の和音の根音を後続和音の上音へ取り込む、という和音進行の大原則を、24EDOにて体現してみましょうか。その際アンサンブルに附与する和音は原始的な普遍和音ではなく、勿論不協和音での進行なので機能声的進歩感を出す程でもありませんが、次の様なサンプルを聴いてみる事にしましょう。これについては後ほどあらためて解説するので、音そのものに多少の違和感はあるけど、それほど強い忌避を覚える程の物でもなく受け入れる事が可能な感じには聴こえてくれていると信じて已みません（笑）。

この様に話を進めて行く上で、主音と完全五度関係にある「属音」という位置を少しずつ量したり、叛いたりという風にも或る意味では捉える事が出来るかもしれませんが。調性感という物は基本的には主音に対する属音が鎮座しており、それらの二つをどのような角度から見るかによって音楽の情感が変わる物であります。主音が絶対なのではなく属音が絶対であるという風に捉えると良いと思います。何故なら先にも述べた様に、倍音を含んだ音であるならば、単音を八長調で奏した時の「ド」にも上方倍音列には調性から大きく外れた第7倍音やらも実際には倍音として含んでいる訳です（ピアノは意図的にフェルトがピアノ線に当る位置を調整して第7～第9次倍音が如実に出ない様にしています）。「レ」を鳴らせば純正長三度の音を含んでいる訳で、ダイアトニック・コードから見ればD音を根音とするコードはマイナー種であって然るべきですが、倍音構造上としてはメジャーに相当する稍低めのF#を含んでいる訳です。ですが、調性というのはそうした属音以外にも一様にして同様の倍音列が均されようとも瑣末な現象として脳が棄却している様なもので、「属音を属音として聴く」つまり、主音から完全五度隔てた音は自然倍音列と合致する時に「属音」の権威を与えられるという事であり、属音にそうした因果関係があるのです。

## 予見を避ける音楽の例証

とはいえ、非機能的と言える和声の社会では、予見の容易い属音が「見え見え」の状態を忌避する事もあります。その「水臭さ」とも形容し得る世界感を量したりする事で生硬な響きを求められる様にもなったというのも先述の通り。

4 8 12 16 20 24 3 6 9 12 15 18  
3 6 9 12 15 18 1 2 3 4 5 6

五度を叛く事で五度を微小音程的に叛く事もあれば、五度ではなく「四度」を使う事もある訳です。アフリカ特定の民族が上方に平行四度のオルガヌム

を唄った事の何が凄いのか！？という事を今一度詳しく語ってみると、これまで示した物の含意をあらためて深く吟味出来る事でしょう。

完全四度音程は、ヒンデミットも音程根音に於て上方の音が優位にあるとしてしています。マックス・ヴェーバーも同様に上方の音を優位としている訳ですが、例えば完全四度音程と完全五度音程ではどちらに優位性があるか！？という事は次の譜例にて直ぐにお判りいただけるでしょう。

譜例左は下声部に対して上方に完全四度を採っており、各声部は夫々自然倍音列の基音～第6次倍音までを表わしています。然し乍ら完全四度音程側を下声部と同列の整数比で表わす事が出来ない為、上方にある完全四度の側の基音を「4」と見做した時、下声部は「3」から開始されるという風に見做して対照させる事にしましょう。すると、リップス／マイヤーの法則を茲であらためて確認する事が可能となるのですが、音程的に優位なのは「2のn乗」が生ずる音列側に「調的な重力」を生ずる事でもあるので、自ずと完全四度の側は上方音列が優位にある事がお判りになるかと思えます。

他方、譜例右の完全五度で採る音列の側の上声部というのは、その基音は、下声部が1である時、3から整数倍させた物でしかないので、上声部の倍音列の数字を見てみると「2のn乗」という整理された数字は現われる事はなく、優位的になるのは下声部になるという事があらためてお判りになるかと思えます。

## 平行五度／四度オルガヌムの真髓

これらを踏まえると、アフリカの一部の民族が上方に完全四度平行オルガヌムで採るという事が、基にある声部を如何にして高次な物として捉えているのか、という事が良く判ります。単純に倍音列を列べても基の音列を3倍に見立てなければ現われない音脈なので、極言すれば、八長調の音組織を聴き乍ら完全四度平行オルガヌムにてへ長調を強行させる複調を何食わぬ顔をして平然と唄い上げている事に変わりないので、こうした事実を受け止め、あらためて完全四度の音脈を作り上げるという事が、単に上方に備わる倍音の因果関係ではなく、自身の音（＝任意の音から完全四度離れたターゲット・ノート）の振る舞いの正当性の為、基の音の「比率」という基準を変える（変えざるを得ない）という見方こそが、音程に対して感覚を鋭敏にしている表れであると言えるのであります。

音程を鋭敏に捉えるという事に加え、協和感として強く伴わせる完全音程／不完全協和音程に対する「暈滯」という側面も、協和音を量して聴いて、不協和音を鋭敏に聴くという風に人間の思考が先鋭化するからこそ生ずる世界観なのであります。処が、和声的感覚が未習熟であるにも拘らず、音の体得の経験が浅い（または無い）ままにして本だけを読み漁って響きを得ようとするのは無理難題である事でしょう。また、紙に書いただけの音を脳裡に描ける能力を持つ人は、和声的感覚の体得などとくに備えている筈であり、和音体得云々で苦悩していたりはしない事でしょう。

そこで西洋音楽にて重視される協和／不協和という物をざっくりとジャズ／ポピュラー界限と対照させる場合、ジャズでのセクショナル・ハーモニーを対位法と対照させると如実に露になります。



セクショナル・ハーモニーの醍醐味は並進行に依る重畳しいハーモニーです。モード・スケールに準えた音組織でハーモニーを形成しますが、一つ一つの音に対して和音状態となっただけでは、それらは細かなコード進行となっているのではなく、一定の拍または一定の小節区間内で俯瞰した場合、最高音程として13度の和音を分解して形成している様な物になるのです。

他方、対位法の場合は3度のハーモニーを形成しての並進行というのは避けられます。なぜなら三度で積まれる二声部にて長三度音程が連続する際（この時点で長三度音程＝二全音）、次に全音音程で順次進行すれば自ずと次の音程で三全音を形成する為、前後の音にて対斜が起こります。これを避ける様にして巧みに変応させる手段もありますが、ヘクサコルドで留めたりという風にも形成されたりするので、そういう意味ではジャズのセクショナルのそれは非常に柔軟に、過程の不協和／協和を扱っている訳ですが、大抵のケースはジャズでは不協和であり、「協和」が齎す物は、調性感を強く感じるドミナントまたはトニック感の要素が強いシーンの時であり、それらのシーンですら実際には和音としてはかなり粉飾して重畳しいコードに仕立てているので、響きは生硬なのです。基本的に対位法の場合、最小の二声で如何にして発展させるかという事が基本にあるのですが、先のジャズの原始的なその平行四度オルガナムにも音脈としては相通ずる所もあるのですが、音脈として共通する部分と、両者の異なる部分という物がどういう物かを臆げ乍らに読んでいた人はこうしてお判りになったかと思えます。

## 不協和の知覚

例えば、SDのメンバーの一人ドナルド・フェイゲンのソロ・アルバム『The Nightfly』収録の「Maxine」のAメロ冒頭のコードは《C #m7 (b5)》というハーフ・ディミニッシュですから、この和音自体が既に三全音を包含している事は明々白々である訳でして、その上コーラスのラインはセクショナルで組まれている（徹頭徹尾セクショナルで組んでいる訳ではない）のでありまして、よもや予見の楽な協和感の世界からすればその取扱いこそが異端でしょうが、ジャズ・ハーモニーとは得てしてこういう物です。不協和の次には必ず協和があるという風に、直ぐに息切れを起こして羽を休めたいかの様に音楽を聴いてしまっている事こそが習熟に甘いと謂わざるを得ません。

また、ハーフ・ディミニッシュが不協和音で有り乍らも後続和音が「協和の標榜」と為すべく物でもないのがジャズ系統のハーモニーの醍醐味であり、「Maxine」の後続和音はC9（#11）という風に、ジャズのコード進行というのはなかなか協和音という物が現われないのも特徴の一つです。勿論、そうした響きの中に協和感を示す「線」となる音は存在しているのですけれどもね。単にコード種を覚えるだけで手一杯で肝心の響きを体得していない人の場合、いざこうした生硬なハーモニーが形成されると、耳の能力も形成されていないでしょうから、音楽の線と音を読み取れぬまま、単に響きが生硬で混濁しただけの音と捉えてしまいがちで、況してや己の未習熟な能力を棚上げして音楽の方面を断罪するというのは能く見掛ける物でもあります。

## トリスタン和音の多義的解釈

ハーフ・ディミニッシュにしても、それを単にハーフ・ディミニッシュという型という和音としてだけ見立ててしまうと、世俗音楽界隈しか知らぬ者が皮相的にトリスタン和音と見做しかねないとてもない近視眼的理解であるのですが、実はトリスタン和音というのはジャン＝ジャック・ナティエ著『音楽記号学』でも取り上げられる訳ですが、希代の大家33人に依る33様の和音解釈を取り上げている大変貴重な資料でもあります。3度音程の堆積として単音程に転回してしまえばそれこそ世俗音楽界隈の体系であるハーフ・ディミニッシュに過ぎないそれが何故それほど解釈があるのか！？という、それは「不協和」に対しての解釈ひとつを採っても同じ様に捉えていないからであります。こういう側面を鑑みても音楽とは協和／不協和という二義的な構造に別ける事は難しい物である訳です。誰もが思い浮かべる共通認識としての標榜（＝概ねそれは調性にある主音と属音）を直視するという世界観で作品を構築しているならば、音楽的な答が一義的に見えてしまうような世界感でも充分というシーンはあるでしょうが、音楽というのは決して一義的ではないという事が、不協和音という物を巧緻に活用する事であらためて能く判る物でもあるのです。

## 付加六ふたたび

次の話題は属音を暈滯する策としての付加六度です。以前に6thコードの取扱い方を取り上げた時、その上行限定進行音に関してみっちり指摘しましたが、西洋音楽にて付加六度が出来た背景というのを茲で少しだけ補足して語っておきますが、嘗てジャン＝フィリップ・ラモーがIV→Iへの進行に対して整合性を持たせる為でもあったのです。シャイエはその後（この時点で20世紀後半です）ラモーは何故附加四度を体系化しなかったのだらうと歎息するのでありますが、西洋音楽界隈ではその後ラモーの門下にあったダランベールがラモーと袂別し反旗を翻してルソー等に寄り添った独自の和声論（ラモーの解釈を棄却する様に）を唱えたりもしていますが、その後時代はどちらを選んだかと謂えば言うに及ばず。ラモーの体系にもひと手間加えたい方法論は西洋音楽の側でも醸成されていたのです。マルセル・ピッチュ著『調性和声概要』に掲載される下屬和音上の《長三和音＋長七＋増九》という和音が平然と紹介されていたりしますし、A・イーグルフィールド・ハル著『近代和声の説明と応用』に於て、短和音を基底に持ち乍ら11th音が#11thという（もちろん完全五度音を「普遍和音」として包含している）和音は、根音と増11度にて単音程に転回すれば三全音を形成する物の、これが示唆しているのは三全音を包含しつつもそれを属和音として聴かない事を読み取らねばいけない訳です。

属和音に属するタイプではない型の和音にて三全音を包含するタイプの和音種はヒンデミット著『作曲の手引』の和音規定表にて紹介されています。この和音規定表の中でとても目を瞠るべき物は「短二度と長七度を含む和音」という物が平然と載せられている事です。これは短二度という強い不協和を示すそれを世俗音楽流に

見れば「アヴォイド・ノート」を含有する和音と言っても差支えないのです。アヴォイドという物が「不協和」である事のそれを理解していれば（普遍和音の構成音に対して上方に短二度を形成する）、アヴォイドというそれその物の取扱いに尻込みしなくなったり、或いはきっちり踏まえた上で協和／不協和をきっちり扱う事が出来る様になる訳です。

こうした事を鑑みれば、ドリアンの6度は何故アヴォイドなのか！？という疑問を抱く人がいるかと思えます。一部の界限では律儀にマイナーコード上にて生ずる副十三和音としてのナチュラル13thをアヴォイドとする所があるのは、結果的にそれが「トライトーン」を含む事になるという事で、「副和音のクセして属和音含んでどーすんだ！」というスタンスの為に排除される訳です。無論、ドリアンの6度がアヴォイドというのもそれと同様で、ツーファイブを示唆し易い状況を生むからなのですね。愚直に機能和声としての下方五度進行感を演出したいのならば、副和音にて早々と属和音の薫りを醸し出すのは避けるべきですが、非機能的な旋法的な和声や、ドミナント・コードが出て来たにも拘らず下方五度進行はおるか全音代理も起こさず六度進行したりするケースも珍しくない中でドリアンの6thを莫迦の一つ覚えの様に和声的に避けるというのは愚の骨頂でもある訳です。また、そうした「差異」が判らない人ならば、アヴォイドを愚直に扱って実際にはツーファイブ感が露になってしまっている事すらもフレーズから自覚できない者の音とか、習熟に甘い者が多くの体系だけを机上で思弁的に知ってしまっただけの尻込みしている様な類のいずれかなのであって、その手の連中が、下方五度進行を薫らせずにアヴォイド・ノートを聴かせるなど到底出来やしないのです(笑)。ですから私は、オルタード・テンションを纏ったドミナント7thコード上にて自身が臆面もなく本位十一度（ナチュラル11th）音を奏するウェイン・ショーターの「The Last Silk Hat」を読み手の皆さんにおすすめる訳です。サブドミナントのコード上でドミナントの薫りを出してしまったり（なぜならアヴォイド・ノートを使ったから）、ドミナントのコード上でトニックの薫りを出してしまっただけから（なぜならこれもアヴォイド・ノートを使ったから）薫って来る和音というのは、進行感が稀薄な状態になる訳です。

## 十三度の和音の果てに

八長調域のDm7(on G)なんていうのは最たる物でしょう。ドミナントをドミナントらしく聴こえさせない。すると、13度の和音を用いた時、それは属和音だけの特権だったのが副和音でも副十三として使われる事が普通にあるのです。そうすると、セクショナル・ハーモニーを形成させる時、仮に先行するフレーズに偶々和音状に「1・3・5・7」（←お判りとは思いますがこれらの数字は度数です）が四声で積まれていたとしましょう。これが次のフレーズとして順次進行すれば四声は「2・4・6・1（＝9・11・13・15）」と進むのですから、四声が順次進行している時点で「十三度の和音を解体」している状況でもある訳です。それが平行進行しているとも見做す事も出来る状況でもある訳です。ですからセクショナル・ハーモニーを語った所で私が13度の和音を取り上げていたのはこうした示唆を後に示すが故の意図であった訳なのです。

そういう意味では13度の和音は「II→V→I」を一即多にしている姿であるとも言えます。しかし13度の和音という仰々しい和音を使わずとも、例えばワンコードで延々と繰り返している時のアンサンブルというのは、背景の和声がシンプルだとしても、それらのフレーズの過程で生じているのは13度の和音の解体と同じ事でもあるのです。それを和音進行として聴かせず、進行感を「堪えて」一発感を維持している訳です。ただし、ワン・コードとは雖も、リフが極めて明瞭かつ唄い上げている様なフレーズの時、そのリフの過程には「和音進行感」を与えても良さそうなフレージングなど、ロック、ファンク、ソウル、ジャズ、フュージョン、プログレなど凡ゆるシーンでそうした感じを聴いた事があるかと思います。これは謂わば、「線の強さは和音を逸脱する」という状況と見做す事も可能なのです。和音外音を複雑に取扱っている状況です。仮にワン・コードで背景の和音が「トライアド」だったとしましょうか（笑）。その際、和音外音としてフレーズ的に11度に相当する音をオルタレーションさせて「#11th」にした。併し他のフレージングで同じワン・コードであり乍ら次は本位11度音を使ってみせたりなど、そうした複雑な変位というのは楽理的な説明は難しくとも経験した人は多いのではないかと思いますけれどもね。こうした使い分けは、和音外音を複雑に取扱っている事の実際でもある訳です。

## 不完全和音について

扱って、13度音までを堆積する和音の重畳しいそれは「不完全和音」という形にて形成すれば和音としては幾分重厚さの影を潜めて淡く響く様にする事もできますが、世俗音楽界限にて「不完全和音」という名称に拘っている方面は恐らく無いでありましょう。通常、和音が上方に3度累積を求めて堆積して行く際、7度を抜かして9度や11度があるといった風には形成しないのが西洋音楽での和音体系としての型です。その上で3度堆積の一部の3度音程がスポイルされている状況の和音を「不完全和音」と体系づけるのです。そうした件を鑑みた場合、世俗音楽界限でのコード種である「●add9」というのは7th音の無い不完全和音という風に括られる物でありますし、「●m7(11)」というのも9th音の無い不完全和音状態である訳です。「●7(9、13)」という類のコード種も、11度音の無い不完全和音として括られる物です。

パワー・コードは五度音程を採っている時は或る意味では「空虚五度」とも言える状況ではありますが、パワー・コードを弾いていたとしても他の旋律が3度を補っている状況のアンサンブルの方が多いでしょうから、西洋音楽界限での「空虚五度」とはまた違いますし、基底に備わる普遍和音が「空虚」となった不完全和音というのは、そういう意味では「II m7/V」或いは「IV6/V」の型で能く見受けられる様な物も最低音から探ればその様に解釈する事も可能でしょう。

13度の和音が現われる場合（不完全和音ではない）、その際ダイアトニック・トータル（＝全音階の総合＝総和音）状態であるが故に、進行というものは閉塞させてワン・コード感に転ずる様な状況を作る事にも貢献するでしょうが、各声部のリフ

形成に変化が求められるでしょうし、線の在り方を問われるのか、それともピアノやらが和音を稼ぐ事に他のパートが甘受するのか！？という色んな策があるでしょうが、少なくとも、13thコードが存在し得る為のリフ形成というのは基底和音ばかりに拘ったフレージングをする様では目も当てられません。

## 副十三の和音

13thコードをそれほど進行の閉塞感もなくスナリと溶け込ませる事に貢献するのは、11度を抜いた「●7 (9, 13)」というタイプの型が和声的な相性が良いのであります。何故なら、五度和音(根音・5th・9th・13th)に対して《3rd・7th》というもう1組の「別系統」の五度音程が組み合わさり、それが根音を2度で暈滲する(=すなわち七度音を附与する)状態であるため、五度音程の重畳の明澄感に僅かに二度がぶら下がっている様な状況である為、和声的には疎外感の少ない暈滲とある程度重畳しい響きとなる訳です。「もう1組の五度音程」が何故別系統であるかということ、3・7という間に11が入れば、「3・7・11・R・5・9・13」という風に綺麗に五度の重畳が見られる訳ですが、「11」が無い事で寸断する訳です。或る意味では裁ち切る場所があるからこそ、進行の閉塞感を伴わせない響きを得られるとも言えるでしょう。

とはいえ、ジョージ・ラッセルですら「美しい」といった、下屬音上で生ずる副十三即ち、「●△7 (9, #11, 13)」という物を見ても進行の閉塞感を伴わないのは音響的に整って響くからであります。基底和音に対して短二度上方に備わる音が皆無ですから、このコードはアヴォイドが無い訳です。リディアン・トータルと同様に、ドリアン・トータルも同様なのです。但し、界限ではドリアンの6度をアヴォイドとする所があるので、マイナー13thとしても用いない(※マイナー・メジャー7thコードを基底としている時の13thは有り)とする所もある訳ですが、先に述べた様に、トライトーンの包含云々でアヴォイドというのは実際には古い考えでもありません。無論、易々とドミナント感を演出する様なフレージングしか出来ない様な人がアヴォイドを易々と使ってはいけません(笑)。以前にも述べている様に、トライトーンが複音程に引き延ばされる副十三の和音というのはリディアン・トータルとドリアン・トータルしか無いのです。オクターヴ同一性とやらを視野に入れれば、トライトーンが単音程だろうと複音程だろうと、アヴォイドを使わぬ方向にて準えた方が多くのケースでは巧くやり過ごせる事でありましょう。然し乍ら、オクターヴの同一性というのは、低次の整数比が隣接した音程比として現われている状況と見做す事が前提なのであって、オイラーが発見している様に、実際は2:3の音程比よりも1:3の音程比の方がうなりが少ない明澄感の高い音程比を形成するので、前提が崩壊する訳です。

すると、複音程というのは多くの音脈の影響を受ける訳でもあるので、間口を広く構えて多くの音脈を吸い込む様な物かのように考える事もできる訳です。すると、三全音が単なる三全音ではなく、色彩的&音響的にだけ振る舞い下方五度進行の稀薄なドミナント7thコード、或いはドミナント7thコードとしては体系化されていない三全音を含む副和音の類などを視野に入れ乍ら用いる事も可能となる訳です。

勿論気をつけなければならないのは、ドミナント感を易々と映じ易いフレージングをしてしまわない事に尽きる訳ですが。

## 協和の夜明け

アヴォイド・ノートが何たるや！？という事を今一度振り返れば、アヴォイド・ノートたる音を包含しつつも和声的に用いられる稀な例というのは存在します。♭6th付加のコードは最たる物です。それは実際には♭6thたる音が根音となる和音の第3転回形なのではないか！？という声もある訳ですが、この様なレア・ケースなコードを見るのはSDのアルバム『Aja (彩)』収録の「Deacon Blues」のイントロが顕著であります。短二度を不協和と捉える限り、基底和音に対して短二度が形成される音をアヴォイドとするならば♭6thの付加は実際にはアヴォイドという事になるでしょう。併し、体系的にはこれを是認している所もあり、如何にしてコード体系が曖昧であり「多勢に無勢」という側面もあるのかという事がお判りになります。その手のレア・ケースの和音種でしたらマーク・レヴィンが「The Jazz Theory」にて取り上げておりますし、山下邦彦がゲイリー・パートンにインタビューした時の遣り取りに依れば、ゲイリー・パートン曰く「そのコードを敢えて表現するならばエオリアン・マイナーと言えは通じるのではないか」という私見を述べたという例もあります。

ジャズの世界に於いても既知のコード体系に雁字搦めになったコード種を用いている訳ではないという事です。見かけ上短七度と長七度が混在している例などもある訳なので、アヴォイドとは、鋭く強い不協和音程たる短二度形成が基底と共に形成されてしまう事であるという風にきっちりと語っている近藤秀秋著『音楽の原理』というのはあらためて、協和／不協和を非常に深く捉えているが故の内容である事

The image displays a musical score for the piano accompaniment of "Deacon Blues". It is written in 8/8 time and features a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into two systems. The first system shows a chord progression from E $\Delta$ 7 to D $\flat$ 9. The second system shows a progression from C $\Delta$ 7 to Fm7 (with a flat sign above the 7). The piano part consists of chords in the right hand and a complex bass line in the left hand, which includes triplets and a quintuplet. The bass line starts with a triplet of eighth notes (G2, F2, E2) and continues with various rhythmic patterns, including a quintuplet of eighth notes (G2, F2, E2, D2, C2) in the final measure.

をあらためて思い知らされるのであります。

## 楽曲使用例として

例えば、私が早々と YouTube にアップロードしていた次のデモ演奏でのベースで弾かれるフレーズというのは、コード進行的にはキーがE♭で《I Δ → ♭VII → ♭VI → V / II》という風になっているのと同様なのです。コード・サフィックスは今敢えて載せませんでした、コード進行のたまかな体系というのを伝えたいが故に、度数の側を明確に書いておけば充分だろうという考えから省略したのです。アース・ウィンド&ファイアーのアルバム『黙示録』収録の「In The Stone」の進行と大きな意味では同じです。また「♭VI → ♭VII → I Δ」という風に逆行すると、SDのアルバム『Countdown to Ecstasy』収録の「King of the World」のイントロと同様という風にもなる訳ですが、曲調というのは全く異なる物になるのですから不思議な物です。

私が用意したデモは8/8という拍子で捉えている為、多くの人は一つのコード・チェンジを2小節として聴きたいかもしれませんが、その辺りをご勘弁を。最初の1小節目の《E♭ Δ7 (9、13)》のコード・ヴォイシングを見てもらえればお判りですが、左手は5th音を暈滯させる様に6th (= 13th)をぶつけています。混濁の度を強めるのではないかとと思われるでしょうが、[E♭ - B♭] [G - D] という2組の五度音程に対して上下に二度音程となる [C - F] を充てているのです。これらの音程が明澄感を保たせているのであります。

処で、私がこのデモ曲で解説したいのは3~4小節目にて時折弾かれるアウトサイドなフレーズなので、それらをきちんと説明したいと思うのですが、譜例3小節の6拍目のG♭音は当初YouTubeにアップしていた譜例の方ではGとなっていたのを訂正しておきました。とはいえ、C♭を根音とするC♭ Δ7 (9、#11、13)の増十一度=Fである可きなのに、なぜ私はそこで本位十一度たるナチュラル11thを強行しているのかと言うと、このF♭音は直後のE♭音の下行導音たる役割で採っており、加えてこれがフレットレス・ベースならばF♭音は中立音程で採ろうと企図している物です。その際（微小音程を企図する時）記譜上のF♭音はF♭より50セント低い音或いはFより66セント程低い音で「訛らそう」としている物です。とはいえフレットドに於てそれを演出するのではなく、単なるE♭に対して下行導音をF♭として強行させる場合、単音程に転回した時の [E♭ - F♭ - F] という犇めき合いは、これらの集積した音が「下行」への動力を強めるのもあり、私はさらに暈滯させているという狙った音なのです。リディアン系統の響きを本位11度の音が経過的に遣って来て、さもミス・トーンの様にも映るかもしれませんが、実際にはE♭への下行導音的にフレーズさせているので、これがリディアンではなくC♭メジャーを強行させていても然程変には聴こえないと思います。その上で後続の8拍目ではリディアンたる音使いでメリハリを付けている訳です。

## 微小音程からの回答

では、中立音程を用いてどれほどメリットがあるのか！？と思われるかもしれませんが、12等分平均律の耳から聴けば間違いなく「音痴」な音なのですから。然し乍ら、少なくとも半音階に対して鋭敏な聴き方を体得する様になると不思議と微小音程の捉え方にも鋭敏になる物です。それは、音痴な音に寛容になるのではなく鋭敏になっているが故の狙いなのです。感覚が鈍磨している訳ではないのです。おそらく大概の人は、短二度やらも鋭い不協和だからこそ微小音程とて音痴でつまらぬ音だろうと捉えてしまう事でしょう。では先に挙げた24EDOのサンプルはどの様な物でしたでしょうか。先の四分音を用いたコード進行は譜例としては次の様になります。

集積した音符が見せる譜面〈ふづら〉からは感じが異なるのが微分音の柔和な作用の面白い所です。短二度という音程が如何に「鋭い」不協和なのかがあらためて能く判ると思います。こうした事に託つけて次のサンプルでは冒頭にて四分音を用いつつ、初音ミクが唄う最初の音はデフォルトで1単位六分音低い事に乗じてこのようなデモ曲を作った訳です。恐らくは微小音程に対する「音痴」な感じは稀薄で、妙に虚ろな観を備えている様に聴こえる様でしたら作り手の側としても一安心です。唄メロ部の最初のコードは、Am9 (b5) というハーフ・ディミニッシュトadd 9 でもある訳ですが、中立13度を附与しているのは9度音と13度音との和声的な親和性を考慮しての事です。

微小音程の「着地感」という物はなんとなくお判りいただけたかと思いますが、少なくとも四分音 (=クォーター・トーン) を用いてその着地感を巧妙に聴かせている顕著な例が、マイケル・ブレッカーが奏するマイク・マイニエリの「I'm Sorry」では以前にもブログで取り上げたのでお判りかと思いますが、マイニエリのソロ・アルバムであるスタジオ版およびブルー・モントルーのライブのプレイ何れも同様の四分音でプレイしているので、あらためて耳にしてみたいと思います。

## アウトサイドの音脈

あらためて先のデモの解説に戻りますが、4小節目の《Fm7 (on B b)》にて、私が想起しているのはB b 13に他ありません。とはいえB bの属十三を単に想起しているというよりも、オルタード・テンションを纏わせたB b 13を想起しつつも、以前にもやったチック・コリアの「King Cockroach」のアプローチと同様のドリアン・トータルでの新たな三全音の脈を用いているのと同様なのですが、このコード《Fm7 (on B b)》のB b音とF音に対して三全音を作ると[C b - F b]を見出す事が出来る訳です。それを《Bm7 (on E)》と見るか、《E13》と見た上で、虚構のこのコードには9th音をオルタレーションさせずに対応させて、相当する「G b = F #」を忍ばせつつ、7~8拍目でのアプローチは基のコードに戻っている訳です。

通常、ジャズの世界に於ては三全音代理を行なう際、それが例えば八長調の調域にてG7がありそのドミナント7thをD b7として代理させた時、実は導音と下屬音がすり替わっている事は忘却の彼方にしているのがジャズでもあります。その矛盾を巧く中和させるのが、代理として応答させた虚構の調域の9度をオルタレーショ



ンさせない様に「堪える」のが賢明なのです。その際、三全音代理として想起しうるドミナント7thコードを、メロディック・マイナー・モード上のIV度と読み替えると、D♭7での9thをオルタレーションさせずにE♭音が生じたり、虚構のモード側の本位音度が基の三全音代理前の調域と巧みに手を取り合いモードの道を逸れずにアプローチできるのは初歩中の初歩の事であります。この読み替えが可能としているのは、メロディック・マイナー・モードのIV度上に生ずるドミナント7thコードは、下方五度進行を行なえる事のできない閉塞した(鎮座した)ドミナント7thコードとして捉える事ができるが故の読み替えでもあるのです。

加えて、《Fm7 (on B♭)》というコードを「B♭13」と想起した場合の三全音は「D-G♭」です。この組に対応する三全音代理として読み替える事とも同等なのです。嬰二短調・変ホ短調の脈で強行させる事も可能なのです。こうした捉え方は調域さえ合致していればE♭エオリアンと読もうがFロクリアンと読もうがB♭フリジアンと読もうが、奏者の見渡しとして都合の良い所でモード・スケールの基準を見渡すのは自由であり、結果的にはリディアン・クロマティックというのはそうした見渡しを変えているだけで肝心のジョージ・ラッセルが下属音を下属音として捉えない事の意味を理解していない所から始まっているという、たったそれだけの事なのです。武満徹とて高次の上方倍音列の因果性を踏まえて、好意的にジョージ・ラッセルの実行に敬意を表しているだけの事で、武満徹のそれがリディアン・クロマティック・コンセプトのアプローチを採っている訳ではなく、或る意味では武満徹はリディアン・クロマティック・コンセプトの日本語版上梓に際してその立場を利用されてしまっているだけと言えるでしょう。

## 粉飾のための三全音想起

三全音代理というもので対象構造を好意的に解釈して、虚構の異度をトライトーンに読み替えるを際限なく捉える事も可能です。なぜならそれは、ドミナントをドミナントとして見ない、畢竟するにそれは属音を属音として捉えない事の読み替えでもあるのですから。

そうすると、三全音代理として想起し得る側のドミナント7th側での「本位音度」は積極的に使っても良いという事を意味しますし、ドミナント7thコード上にて本位十一度を使うという事は、「裏の世界」が実像として見えている時とも読み替える事が出来る訳です。裏の世界で弾みを付けてしまったら「裏」へ転調している事と同じになってしまうのですが、転ずる前に同時に使っているという風に捉えた方が宜しいでしょうか。転調の場合は裏表が結局は明瞭になりますが、転調を施さない様なそれを形容するとすれば裏と表がねじれてリンクし合っているメビウスの輪みたいな物とも考える事が可能でありましょう。

## マーク・キングに学ぶ

では最後に、13thではなく付加六度たる6th音の、本来「あるべき姿」として取り上げるべく例を挙げておきましょう。それがLevel 42のライブ・アルバム『Physical

Presence』という2枚組CDに収録されている「Love Games」の本題前のベース・ソロです。こちらのデモは早々とYouTubeの方にアップしていたので、ブログ連動用と称しておき乍らなかなかブログの方がアップされないと思っていた方もいらっしゃると思うのですが、今こうして漸く解説が出来るのであるので、口角泡を飛ばすかの様に懇懇して語って行きたいかと思えます。

扱って、機能和声的用法での厳格な付加六度の在り方というのは上行限定進行音ばかりでなく内声に配する事は無理ですし、色々禁則がありますが、6thを根音に転回して「●m7」という風にリラティヴ側として聴かせない意図がある以上、6thたる音というのは、6thの低位にある5th音のある位置に進行しようとするればそれは他の和音構成音の音を後続で「掛留」する事に等しいので、5th音の場所の無い所に進むには上行にベクトルが向くというのも至極当然とも言える訳です。

但しジャズ／ブルースなどその後の世俗音楽界隈というのは6thコードのヴォイスリングは自由度は高いですし、況してや西洋音楽界隈でのその多くは、IVからIに進行する為のいささか「方便」でもある訳でして、世俗音楽の場合はそれが6th音という七度の無い世界であっても、暗々裡に七度の存在を認め乍ら七度を使わぬ様になっているケースが多々有るとするのは冒頭から述べて来た通り。故に、トニックにて付加六を附与したり（基底がメジャー／マイナー問わず）、大胆な部分転調的な借用和音として用いる時に6th音を附与されたりする例外的な使用も実はある物です。とはいえ、前述の「5thの無い所に音を進める」という推進力は、6thコードを如何様に転回しても5thの直喩的な響きと、極めて強固な余薫が掛留として強い示唆を生む事になりかねないので、6th音という振る舞いはやはり上行に強いベクトルがあって然るべきという風に私は口角泡を飛ばす様にあらためて強調したい所があります。

2016年の秋口だったでしょうか。ジャズ・ピアニストの上原ひろみがCMにて「きらきら星」を変装してトニックに解決する際に6th音を附与していた例を確認したのは、トニックとして一旦解決しているそれは何も誹りを受ける事はありませんし、付加六から始まる作品とて実際にはある位です。

そこでLevel 42の「Love Games」のベース・ソロを取り上げる事の最大の意味は、六度進行を伴わせ且つ6thコードの6th音の上行のベクトルを鞏固に感じ取る事の出来る例であるからなのです。

## 美しいV→IV進行

このベース・ソロの過程にて2箇所ほど非凡な部分があるのでそれらを取り上げたいのですが、基本的にはこのベース・ソロの冒頭というのはEのブルース・メジャー系統で遊んでいる訳ですが、要所要所ではEのワン・コードでは収める事が出来ず、基本的にはメジャー・コードの平行進行を忍ばせつつ、「E音」というフィナリスを感じさせつつ巧みに線を運んでいる訳です。

例えばデモの冒頭はトニックE△から直ぐにbVII(D△)に平行進行しますが、単にEのブルース・メジャーからマトリクスに和音を巧みに「メジャー・コード」

を手繰り寄せて、ベースの線に対して単純にE音のドローン（＝保続低音）とならぬ様に巧みに粉飾している訳です。そこで非凡なのはデモ0：07～0：08にて「V→IV」（B△→A△）という弱進行が現われます。つまり、ドミナントからサブドミナントへ「強行」させる弱進行ですが、そのサブドミナントから再度Vを経由せずにフィナリス（＝主音）たるE音へ着地する様に線を巧緻に運んでいるのがお判りいただける事でしょう。

## 華麗なる6th

更に非凡な点がもう一つ。茲が6thコードの使い方の巧みなポイントなのですが、デモの方でも譜例に変わる所での0：27秒に相当する「F6」というコードの部分が非常に良く出来た物なのです。

特筆すべきは、コード・サフィックスとしては充てられない先行和音「A△」から見た時の6th音＝F#音から順次下行してF6の6th音に「着地」している部分。つまり、先行するA△上でのF#音が直ぐにF#という「F△」という和音上にて自身は付加六を奏し、上行限定進行たる脈を示唆するかの様にして、線が3連符として示す箇所にて[e - f - e]という風にプラルトリラーとして装飾されD音に加工してから、本位のE音へと順次進行する様にしてD音まで装飾をさせているという線運びのそれというのが実に理に適った物でもあるのです。

F6というコードはEのキーで見た時の「bVI」で生ずる「bVI6」と見做しうる物です。しかしその直前に、マーク・キングはA△（＝下屬和音）上でその和音の6th音＝F#音を奏しているのですからG音に行ってもおかしくはないでしょう。しかしそれは、E音を軸としての「ターン」という装飾的な音で生じさせているので、茲で唐突に「F6」が現われ、この唐突な遠隔的な方で「正視」する。つまり上行させる訳ですね。これが、ジャズ/クロスオーバーに耳慣れた者からするととても溜飲を下げざるを得ない物でもあり同時に耽溺に浸る事もできる、実に能く練られた進行だと思ふ訳です。こうした巧みな6th音の使い方という側面を、単にベース・ソロという風にして看過してしまうのは余りに勿体無い例だと思ふ訳です。私がベースを弾くからベースを憑依しているのではなく、どんな楽器の演奏にせよこのアプローチは見事なお手本と言える例でありましょう。

## ブルースの果てに

今回は、ジャズ/ブルースの6度の使い方のそれが、根音と五度音を暈滯する物として生じている事に加え、11度音以外の音は下方変位というオルタレーションとしての体系がジャズでは整備されているという事をあらためて知る事になるうかと思ひます（ブルー三度、ブルー五度、ブルー七度、短九度、増十一度、短十三度）。

つまり、これらの体系に該当しない物として減四度、減八度などを挙げる事が出来るのですが、減四度は実際にはSDのアルバム『うそつきケイティ』収録の「Black Friday」にて用いられる事は以前にも触れましたし、あらためて解説する事は避け

ますが、減八度＝減十五度とも見做し得る音脈というのは可能性を秘めている物ですが、短七度と根音とで「克ち合う」それを如何使いこなすか、実際には使われている物でもあります。こうした事を踏まえて「暈滯」とは何か!? 「不協和」とは何か!? という事をあらためて念頭に置いた上で、協和感という物はどうして生じているのかという問題を払拭できると思うのです。そうした上では協和という物を痛切に感ずるには、協和感だけに甘んじてしまっはいけない訳です。しかも「不協和」の捉え方とて、アヴォイドの立ち居振る舞いが示す様に、マイナー・コードにおける13thのそれが実際にはアヴォイドではないのにシーンに依ってはアヴォイドとして括る所もまだある訳です。SDの名曲のひとつ「Deacon Blues」のイントロには♭6th付与が出て来るという事は基底和音に対して短二度を形成している音程を持っている事であるというのにも拘らず、ある体系ではこれを是認していたりとする矛盾もある訳です。

更には、短六度の付与ではなく普遍和音の五度音の上方変位として（つまり増五度となる増音程）となる変位三和音として括る体系もある訳です。諸井三郎の変化三和音では、長三度と短三度を持ちつつ五度音が増五度という和音は夫々、前者は自ずと「増三和音」であり、後者は「短増三和音」と括られるのですが、パーシケッティ著『20世紀の和声法』ではマイナー3rdを基底にした完全五度の和音を体系化していなかったりして、西洋音楽界隈でも実はこうしたジレンマはある物なのです。

現状でも、アヴォイドの取扱いのデファクト・スタンダードが併存している状況を鑑みれば、アヴォイドを一義的な物として「マイナー・コードの13thはアヴォイドではない」と声高に語っても、一部の体系ではそれを認めようとはしないでしょう。それは「協和」感に強く立脚しているポジションである事は容易に推察できる事です。とはいえ「不協和感」から対照すると、マイナー・コード上の13th音というのはそれほど強く疎外している物でもなく、寧ろ他の方面では是認されているマイナー・コードの短六度付与の方がよっぽどアヴォイドだったりするのです。

そもそも、ゲイリー・パートンが便宜的に読んだ「エオリアン・マイナー」たるマイナー・トライアドに短六度が付与されている型という物を是認しようとしているのは、短六度というのは決して、ドリアン6th（＝長六度）の付与が短三度音とで全音を生じないという事にも立脚しているのですが、このポジションは「協和感」や「機能 and 和声」的な体系に強く準える類の感覚でありますから、それならば実際には♭VI度を根音とする和音の四和音の第三転回形の読み替えであるからこそ協和的に響いているだけであり、マイナー・コードに対して短六度を付与しようとするればそれは基底和音に対して短二度を形成している状況として看做せばそれこそがアヴォイドであるのは当然なのです。

すなわち、アヴォイドと拘っている側面にて「どちらでもない」という状況が生まれているにも拘らず、解釈のジレンマから、本来共有しうる「安全地帯」を共有しようとするせずに尻込みしている様な状況が、そうしたジレンマを生んでいるという訳です。

分数コードも多く蔓延る現今社会にて、ドミナント・コードの扱いは暈滯されている事が多々有る状況であると言えます。属音として聴く判り易い不協和が避けられ易い状況である訳です。他方、副和音の不協和が進化している訳です。協和感が

そのままが良いのならば協和の世界はそのままであれば良いのですが、副和音の不協和の発達はいずれ主和音の立ち居振る舞いも不協和の粉飾を受けるでしょうから（現にジャズ／ブルースの17など最たる例）、不協和の取扱いという物に事細かく対応すべきだと私は感じます。つまり、短二度が最も鋭い不協和なのだ。

協和の世界でも2：3の振動比よりも1：3という低次の整数比が隣接していない方がより協和であるという事をオイラーが証明している様に、協和の世界でも実際にはジレンマがあるのです。それならば、5：7という隣接していない低次の整数比、これは三全音であり、12等分平均律社会の三全音としてそれらの整数比の近傍値にすぎないからこそ、これらの整数比を標榜として基準として見做す事が可能な訳ですが、5：7とは、それほど不協和なのでしょうか。結局は整数比なのです。おそらくこれとてかなり「低次」に位置する整数比です。

しかも、リディアン・トータル、ドリアン・トータルは5：14であり7：20です。これらの音程比の中には多くの音程比が存在しうる示唆に富んでいます。複音程に跨った三全音、果して短二度よりも不協和として簡単に扱ってしまっても良いのだろうか、と私はあらためて疑問に感ずるのであります。

## 音楽のダブル・スタンダード

シーンに依って取扱いの違う和音種やアヴォイドの取扱いなど、それらは決して一義的ではない。音楽とは一冊の理論書で理解を完結してしまう様な事はあってはなりませんし、任意の対象に比較考察を重ねて検討していくのが研究の基本ですから、音楽の便利帳の様にひとつの理論書などに甘んじてしまうのは大変危険な事です。物理の法則や数学の公式の様に、答えは一義的な社会ではないのですから、学び手はある程度柔軟に構えなくてはなりません。その上で、「不協和」という物をもう少し柔軟に捉える必要があるかと思う事頻りです。

## ドリアンはジャズのものではない

例えば、短調とて本来はドリアンが正当な使われ方だったのです。それが自然短音階として使われる様になったのは和声概念が成立してからの事であります。それは何故か！？カデンツを形成する際に和音進行が「属和音」に向う時、属音に対する下行導音として短六度を形成したかったが故の事です。これがドリアン6th→短六度を持つ自然短音階への変遷なのでして、ジャズはマイナーをドリアンとして囁く新しい音楽だと錯誤してはいけません。太古の昔から西洋音楽での短調はドリアこそが短調だったのですから。こうした側面に謬見を備えてしまっていると、自然短音階こそが字義からも始原的に感じてしまいかねない訳ですね。すると、短六度という物がより古い物として錯誤する事になり、より古い方が「協和感」が鞏固であると判断しかねない危険性すら孕んでいる訳です。

ドリアンの方が古くて正当性がある！？と疑念を持つ人は、少なくとも渡鏡子先生の名を探して調べてみれば直ぐにお判りになる事でしょう。または山根銀二と共訳のトゥイレ著『和声学』にも多くのヒントがある事でしょう。ドリアは男性的

であり、リディアは女性的である、という体系も西洋音楽界にはあります。ドリアやリディアの音の何處に雌雄関係があるのか！？と文句を付ける者があるとすれば、それは音楽の何處に感情の源泉があるのだと楯突く者と変わりありません。音楽を聴いた上で情念が作用するのは、その当人の協和／不協和感覚のメリハリこそが源泉です。短和音を聴いて「悲しい」「暗い」と感ずるのは長調や長和音の世界からの対比が齎しているだけの事であり、その言葉は多くの体系がこれまで生んで来た「共通認識」にしか過ぎず、短調の曲で短和音ばかり聴いていれば誰もが涙するというスイッチを楽音が持っている訳ではないでしょうに（笑）。

「短音程」というのは、その意味でも不協和を作り出す事に寄与していると言えるでしょう。短二度・短三度・短六度・短七度という音程が全ての短音階ですが、これを全て網羅する音列はフリジアンです。幹音を列挙しホ音をフィナリスとする際、それはEフリジアンではありますが、完全音度たる完全八度／五度／四度を除けば総じて他は短音程なのです。

では、E音を基に八長調の調域にて三度堆積の和音を形成した場合、三和音の場合はEm、四和音の場合はEm7を得る事になります。この和音構成音に対する和音外音 [2・4・6] 度のうち、「4」＝完全四度になるのでこれを除外すると、基底とする和音に対して「短二度」を形成する事になるのでこれらが「アヴォイド」なのです。

とはいえ短六度に関してはフリジアンでなくともナチュラル・マイナー・スケール（＝エオリアン）での第6音で生ずる物で、転回してしまえば長三度という不完全「協和」音程。そこに謬見が伴って♭6thをアヴォイドとしない処がある、と言いたい訳です。こうした「ダブル・スタンダード」が罷り通っているのが現実なので、ドリアン6thばかりがアヴォイドというのも本当なら一義的に否定は出来ないものなのです。寧ろ三全音よりも短二度の方がアヴォイドたる誹りを受けて已む無しなのですから。

こうした事を踏まえようとも、ごくごく一般的な世俗音楽界限の「なんちゃって」系の理論書を目にした所で到底理解に及ばぬ様な事は私は書いて来ております。つまり、それらの本を何冊買っても得られない様な必要な事を出来る限り列挙できる様にして述べて来ております。その手の本を何冊買っても溜飲を下げる事のできない輩が臆想してよもやネット掲示板やらしか行き場が無くなり烏合の衆がどれほど集ろうが、無知無能が三本の矢とはならぬ事など彼等がかねてより証明しているのでありますが、それに気付かぬまま、旨味のある餌を求めてネットばかりに頼っている様では愚の骨頂なのでもあります。アヴォイドひとつ取っても、今回の私のブログ位の事を知っておくのは最低限の知識であるという事を述べておきましょう。