

ハードコア階名唱法で導くジャズ理論とギター演奏法（下）

日置寿士

## 目次（下）

### 第9章 穏やかでないキーデザイン

#### 9.1 ダイアトニック調の範囲内における穏やかでないキーデザイン

- 9.1.1 敢えて属調解釈を用いるキーデザイン～エチュード#4
- 9.1.2 敢えて同主短調解釈を用いるキーデザイン～エチュード#5
- 9.1.3 敢えて裏コード解釈を用いるキーデザイン～エチュード#6

#### 9.2 メロディックマイナー調の導入

- 9.2.1 メロディックマイナー化された5つのスケールタイプのダイアグラム
  - 9.2.1.1 設計方針
  - 9.2.1.2 メロディックマイナースケールにおけるスケールタイプ観察
- 9.2.2 メロディックマイナー調特定の条件
  - 9.2.2.1 直観的には...
  - 9.2.2.2 論理的には...
- 9.2.3 メロディックマイナーコード
- 9.2.4 7の和音に対するコード種類ごとの階名解釈可能性ver.2
- 9.2.5  $\delta$ （デルタ）化
  - 9.2.5.1  $\delta$ 化された5つのスケールタイプのダイアグラム
  - 9.2.5.2 敢えて $\delta$ キーを用いるキーデザイン～エチュード#7
  - 9.2.5.3 オルタード改め裏コード $\delta$ 化～エチュード#8
- 9.2.6  $\varepsilon$ （イプシロン）化
  - 9.2.6.1  $\varepsilon$ 化された5つのスケールタイプのダイアグラム
- 9.2.7 来たるべき穏やかでない対称性を持つキーデザインについての素描

## 第V部 ハーモナイゼーション

### 第10章 テーマメロディに対するハーモナイゼーション

#### 10.1 ソプラノ配置のアルゴリズム

- 10.1.1 既出コードに対する一般化
- 10.1.2 3つの応用問題
  - 10.1.2.1 大オープンボイス化
  - 10.1.2.2 [0転]に対するソプラノ挿げ替え
    - 10.1.2.2.1 ソプラノの第5音化
      - 10.1.2.2.1.1 (密 $\equiv$ 大) ソプラノの3度下げ
      - 10.1.2.2.1.2 (開) ソプラノの弦変更を伴う3度上げ
    - 10.1.2.2.2 正進行連結におけるソプラノの第1・5・9・13音化
  - 10.1.2.3 大オープンボイス化に対する両外声のガイドトーン化
    - 10.1.2.3.1 クローズドボイス由来の～
    - 10.1.2.3.2 オープンボイス由来の～

#### 10.2 倚音

#### 10.3 ハーモナイゼーションの実施例～『someone to watch over me』

## 第VI部 ブルース

### 第11章 ブルース固有の論理は存在しない

- 11.1 ブルースの基本コード進行
- 11.2 教会旋法改め教会調の導入
- 11.3 教会調Vの長和音化
- 11.4 ドミナントセブンスコードに対する階名解釈可能性のフルスペクトルバージョン
- 11.5 ブルーノートスケールをオッカムの剃刀にかける

### 付録(2) 第VII部 落穂拾い

### 第12章 コードボイシングによるイントロ・エンディングのメニュー

#### 12.1 エンディング

##### 12.1.1 coda0.9：延長戦～終止和音の挿げ替えを基調にして

###### 12.1.1.1 コーラス末尾4小節における大別

###### 12.1.1.1.1 循環結語タイプ

###### 12.1.1.1.1.1 最終フレーズ前半の3回繰り返し

###### 12.1.1.1.2 II-V-I結語タイプ

###### 12.1.1.1.2.1 最終フレーズあるいはその前半の3回繰り返し

###### 12.1.1.1.2.1.1 -4～-3小節目を繰り返す

###### 12.1.1.1.2.1.1.1 単に3回繰り返す

###### 12.1.1.1.2.1.1.2 2回目に転調を入れて繰り返す

###### 12.1.1.1.2.1.1.2.1 s転

###### 12.1.1.1.2.1.1.2.2 d転

###### 12.1.1.1.2.1.1.2.3 p転

###### 12.1.1.1.2.1.1.2.4 n転

###### 12.1.1.1.2.1.2 -4～-1小節目を繰り返す

###### 12.1.1.1.2.2 逆循行き

##### 12.1.2 coda1：土壇場～本coda入り

###### 12.1.2.1 2<sup>n</sup>小節で構成する正進行エンディング行き (n=1,2,3)

###### 12.1.2.1.1 T態エンディング

###### 12.1.2.1.2 d態エンディング

###### 12.1.2.1.3 p態エンディング

12.1.2.1.4 正進行エンディングにおける {2小節 (7コードバージョン, 8コードバージョン), 4小節, 8小節} と {長調 (T態, d態, p態), 短調} の直積のビジュアルライズ

###### 12.1.2.2 循環あるいはその他のバンプ行き

###### 12.1.2.3 カデンツァ行き

##### 12.1.3 coda2：大団円～出<sup>しゅつ</sup>coda

###### 12.1.3.1 短調偽終止からのエンディング

###### 12.1.3.2 終止和音によるブレイクからの...

###### 12.1.3.2.1 ベイシーエンディング

###### 12.1.3.2.2 2種のベースラインによるエンディング

12.1.3.2.3 ブルースあるいはシャンソン風リックによるエンディング

12.1.4 coda3：幕切れ〜フェルマータされた最終和音に対する...

12.1.4.1 穏やかでないキーデザイン〜主和音のD化

12.1.4.2 リハーモナイズ

12.1.4.2.1 T：ラドミソの $d\delta$ 化

12.1.4.2.2 トニックディミニッシュセブンスあるいはトニックディミニッシュメジャーセブンス  
改め主音上のD：ミサシレ $\uparrow$ 化

12.1.4.2.3 T：ドミソシのドミナントセブンスコード化

12.1.4.2.4 主音上の $P_0$ ：ミサシレ〜 $T_0$ ：ドミソシ連結

12.1.4.3 追いコード〜同主メロディックマイナー調：レ $\uparrow$ イラドエンディング

12.1.5 分岐点におけるテーマメロディ演奏に際しての提案

12.1.6 コードボイスングによるエンディングのフローチャート

12.2 イントロ

12.2.0 主な開始和音とそれに先行するキューコードとの対応表

12.2.1 4小節で構成する正進行イントロ

12.2.1.1 完全終止タイプ

12.2.1.2 半終止タイプ

12.2.2 8小節で構成する循環系=半終止タイプあるいは逆循=完全終止タイプによるイントロ

12.2.3 コーラス末尾8小節を用いたイントロ

第13章 若干の懸案事項

13.1 トニックマイナー問題

13.2 シンメトリックスケール問題

13.2.1 ホールトーンスケール

13.2.2 コンビネーションオブディミニッシュスケール

13.3 三位一体コード問題

13.4 トライトーン問題

13.5 「P：ソシレ $\uparrow$  [裏]  $\neq$ T：ミサシレ」問題

13.6 S： $\uparrow$ によってSからスケールアウトするテーマメロディを持つS：ミサシレに対する改訂案

13.7 正進行フィルイン提案

第14章 オッカムの剃刀にかけられるべき概念たち

14.1 ハーモニックマイナーパーフェクトフィフスビロー

14.2 ドミナントセブンスシャープナインスコード

14.3 アベイラブルスケール

14.4 アボイドノート

14.5 メロディックマイナーモード

14.6 セカンダリードミナント

14.7 ドミナントモーション

## 目次（上）

はじめに

### 第I部 スケール

#### 第1章 移動ド階名唱法とは何か

- 1.1 音名と階名の峻別
- 1.2 キーの2つの名前
- 1.3 ダイアトニック調
- 1.4 きらきら星論法
- 1.5 調号表の作成

#### 第2章 調関係

- 2.1 主な調関係
  - 2.1.1 主調
  - 2.1.2 平行調
  - 2.1.3 副次調～属調と下属調
  - 2.1.4 同主調
  - 2.1.5 裏のキー
  - 2.1.6 ナポリ調
- 2.2 12の調関係を記号化する～5度圏の一般化
- 2.3 「調関係×階名」対応表～調号表の一般化

#### 第3章 音程を階名で理解する

#### 第4章 階名式ギタースケール構想

- 4.1 用語
- 4.2 ダイアトニック調特定の条件
  - 4.2.1 直観的には...
  - 4.2.2 論理的には...
- 4.3 5つのスケールタイプ
  - 4.3.1 5つのダイアグラム
  - 4.3.2 「スケールタイプ×ポジション=キー」対応表
  - 4.3.3 設計方針
  - 4.3.4 スケールタイプ観察
- 4.4 転調とスケールタイプを対応させる
  - 4.4.1 ハードコア階名唱法のための4つの道具立て
    - 4.4.1.1 西塚式階名唱法
    - 4.4.1.2 階差転調ひいてはz化
    - 4.4.1.3 名残り読み
    - 4.4.1.4 5度以上の音程を書き入れる
  - 4.4.2 3種のz化メディテーション

#### 4.4.2.1 1変位

4.4.2.1.1 s化メディテーション

4.4.2.1.2 d化メディテーション

#### 4.4.2.2 2変位

4.4.2.2.1 ss化メディテーション

4.4.2.2.2 dd化メディテーション

#### 4.4.2.3 3変位

4.4.2.3.1 p化メディテーション

4.4.2.3.2 q化メディテーション

#### 4.4.2.4 4変位

4.4.2.4.1 sp化メディテーション

4.4.2.4.2 dq化メディテーション

#### 4.4.2.5 5変位

4.4.2.5.1 n化メディテーション

4.4.2.5.2 n<sup>-1</sup>化メディテーション

#### 4.4.2.6 6変位

4.4.2.6.1 r<sup>-</sup>化メディテーション

4.4.2.6.2 r<sup>+</sup>化メディテーション

#### 4.4.3 転調リゾルベント～転調に伴う変位のための

##### 4.4.3.1 1変位

4.4.3.1.1 s化リゾルベント

4.4.3.1.2 d化リゾルベント

##### 4.4.3.2 2変位

4.4.3.2.1 ss化リゾルベント

4.4.3.2.2 dd化リゾルベント

##### 4.4.3.3 3変位

4.4.3.3.1 p化リゾルベント

4.4.3.3.2 q化リゾルベント

##### 4.4.3.4 4変位

4.4.3.4.1 sp化リゾルベント

4.4.3.4.2 dq化リゾルベント

##### 4.4.3.5 5変位

4.4.3.5.1 n化リゾルベント

4.4.3.5.2 n<sup>-1</sup>化リゾルベント

##### 4.4.3.6 6変位

4.4.3.6.1 r<sup>-</sup>化リゾルベント

4.4.3.6.2 r<sup>+</sup>化リゾルベント

#### 4.5 ポジション順列

##### 4.5.1 スケールタイプピボットとしての階名

## 第II部 コード

### 第5章 階名コードネーム構想

- 5.1 ダイアトニックコード
- 5.2 3和音
- 5.3 7の和音
- 5.4 7の和音に対するコード種類ごとの階名解釈可能性ver.0.9
- 5.5 正進行による7の和音のキーグルーピング
- 5.6 12のキーにおける7の和音による正進行ver.0.9
- 5.7 短調Vの長和音化
- 5.8 ハーモニックマイナーは存在しない
- 5.9 7の和音に対するコード種類ごとの階名解釈可能性ver.1
- 5.10 12のキーにおける7の和音による正進行ver.1
- 5.11 7の和音表示推進論

### 第6章 3声体ボイシングへのいざない

#### 6.1 7の和音の基本形

- 6.1.1 6弦ベース/オープンボイシング [0転] と5弦ベース/クローズドボイシング [0転]
- 6.1.2 ガイドトーンに対する3つの押弦パターン
- 6.1.3 正進行による7の和音 [0転] のキーグルーピング
- 6.1.4 ミサシレを含むマイナーキーをデフォルトにしよう
- 6.1.5 コードあるいはその正進行連結とスケールタイプを対応させる
- 6.1.6 弦変更
- 6.1.7 理想的コードブックで書く正進行による7の和音 [0転] のキーグルーピング  
〈演習問題：z化メディテーション [0転] バージョン〉

#### 6.2 転回のコペルニクスの転回

##### 6.2.1 7の和音の転回形

- 6.2.1.1 [1転] ・ [3転]

- 6.2.1.1.1 6の和音化

- 6.2.1.1.2 2の和音化

##### 6.2.2 転回の拡張, あるいは転回=拡張

- 6.2.2.1 [4転] ・ [6転]

- 6.2.2.2 [2転] ・ [5転]

##### 6.2.3 2の和音化・6の和音化の実習

#### 6.3 ベースラインに対するハーモナイゼーション

##### 6.3.1 数字付きバス階名の導入

##### 6.3.2 ベースのため息のモチーフ化

###### 6.3.2.1 正進行のための～

- 6.3.2.1.1 1ボイシング/1コード

- 6.3.2.1.1.1 [0転] ↔ [2転] 反復

- 6.3.2.1.1.2 [3転] ↔ [1転] 反復～ベースのガイドトーン化あるいはガイドトーンのベース化

- 6.3.2.1.2 2ボイシング/1コード～オルタネートベース系

- 6.3.2.1.2.0 5度上方コード挿入法
  - 6.3.2.1.2.1 レベル1～同一コード [2転] 挿入法
  - 6.3.2.1.2.2 レベル2～副V [2転] 挿入法
  - 6.3.2.1.2.3 レベル3～副V [2転・第5音下方変位体] ≡裏コード挿入法
    - 6.3.2.1.2.3.1 レベル3.0～ある実践的なリズムパターンへの応用
    - 6.3.2.1.2.3.2 レベル3.0に対する実践的な数字付きバス階名表示
- 6.3.2.2 弱進行へのワリコミ
  - 6.3.2.2.1 同一コード [3転] 挿入法
  - 6.3.2.2.2 5度上方コード挿入法
    - 6.3.2.2.2.1 同一キー内の5度上方コード [2転] 挿入法
    - 6.3.2.2.2.2 副V [2転] あるいは [2転・下変] 挿入法
  - 6.3.2.2.3 上行形を含めた一般化
- 6.3.3 4ボイシング/1コード～ウォーキングベース系
  - 6.3.3.1 数字付きバス階名で書くハーモナイズドウォーキングベースライン
- 6.3.4 2つの補足
  - 6.3.4.1 「T<sub>0</sub>に属する任意のコード+副V」以外の5度上方コード
  - 6.3.4.2 ベースラインに対するハーモナイゼーションにおける6の和音万能定理
- 6.3.5 循環v度ペダル

## 目次 (中)

### 付録(1) 第III部 ポリメトリックリズム

#### 第7章 4拍子におけるヘミオラポリメトリック

##### 7.1 転調リゾルベントのための～

- 7.1.1 2<sup>k</sup>拍3連符の2<sup>ℓ</sup>個取り
  - 7.1.1.1 3連符の4つ取り
  - 7.1.1.2 3連符の8つ取り
  - 7.1.1.3 2拍3連符の4つ取り
  - 7.1.1.4 2拍3連符の8つ取り
  - 7.1.1.5 4拍3連符の4つ取り
- 7.1.2 2<sup>m</sup>分音符の3<sup>n</sup>個取り
  - 7.1.2.1 8分音符の3つ取り
  - 7.1.2.2 16分音符の6つ取り
- 7.1.3 付点2<sup>k</sup>分音符の内部振動する2<sup>k+1</sup>/3個割り
  - 7.1.3.1 付点4分音符の8/3個割り
  - 7.1.3.2 付点8分音符の16/3個割り
  - 7.1.3.3 付点16分音符の32/3個割り

##### 7.2 4拍ごとの正進行によってキーグルーピングされた7の和音のための～

- 7.2.1 2<sup>k</sup>拍3連符による3/2<sup>k-2</sup>つ切り
  - 7.2.1.1 2拍3連符による6つ切り
  - 7.2.1.2 4拍3連符による3つ切り

7.2.1.3 8拍3連符による3/2つ切り

7.2.1.4 禪的ポリメトリック

7.2.2 付点2<sup>k</sup>分音符による内部振動する2<sup>k+1</sup>/3個切り

7.2.2.1 付点2分音符による4/3つ切り

7.2.2.2 付点4分音符による8/3つ切り

7.2.2.2.1 8/3つ切りにおける発音点の均等割り付けがリアルには5:4割り付けへと訛る件について

7.2.2.3 付点8分音符による16/3個切り

## 第IV部 アドリブ

### 第8章 穏やかなキーデザイン

8.1 巷のリードシートをそのまま使うことはできない

8.1.1 リードシート修正のレシピ

8.1.1.1 7の和音への還元

8.1.1.2 パターナリスティックコード表示の排除

8.1.1.3 シンメトリシティを志向する

8.1.1.4 T: ミソシレ改めS: シレファラ提案

8.1.1.5 P: レファラド等改めP: ソシレファ提案

8.1.1.6 原典との齟齬がある場合

8.1.2 かくして修正されたリードシート～ディミニッシュセブンスコード残存型

8.2 キーデザインの原理

8.2.1 コードごとの設定可能なキーをもれなく列挙する

8.2.2 主調を一点張りで決めることはできない

8.2.3 転調回数を節約するようなキーを選び出す

8.2.4 ディミニッシュセブンスコード問題

8.2.4.1 ディミニッシュセブンスコードとはなにか

8.2.4.2 ディミニッシュセブンスコードをキーデザインする

8.2.4.3 ディミニッシュセブンスコードに対する穏やかなキーデザインのための公式

8.3 かくして完成された...

8.3.1 『someone to watch over me』コード×調関係譜

8.3.2 『someone to watch over me』リードシート～ディミニッシュセブンスコード消去型

8.4 テーマメロディへの階名割り当て

8.4.1 カジュアル階名唱法

8.4.2 ハードコア階名唱法ふたたび

8.5 合理的リードシート～穏やかなキーデザイン×階名コードネーム×ハードコア階名

8.5.1 合理的リードシートによる『someone to watch over me』

8.6 理想的リードシート～穏やかなキーデザイン+ {ハードコア× (バス階名+テーマメロディ階名) }  
+(range)

8.6.1 理想的リードシートによる『someone to watch over me』

8.6.2 テーマメロディ×指板対応の一般化とそのクローズアップ

8.7 アドリブのためのエチュード

**8.7.1 転調リゾルベントに則ったアウトラインを描く～エチュード#0.9**

**8.7.2 アンティシペーション化～エチュード#0.9/anticipated**

**8.7.3 ミサシレを監督する～サ入れ**

**8.7.3.1 2つのシンメトリックなアルペジオを実現する**

**8.7.3.1.1 デイミニッシュセブンスコードのアルペジオ～エチュード#1**

**8.7.3.1.2 オーギュメントトライアドのアルペジオ～エチュード#2**

**8.7.3.2 ソとサを併用する～エチュード#3**

## 第9章 穏やかでないキーデザイン

理想的リードシートに書かれた調関係とそれに伴う階名コードネームはあくまで穏やかなキーデザインに沿ったものである。しかしそもそもコードとキーは必ずしも一対一対応しているわけではないのだ。そこで本章では、コードに穏やかな解釈以外のキーを割り当てることでいわば「変化球を投げる」その論理に迫る。

### 9.1 ダイアトニック調の範囲内における穏やかでないキーデザイン

#### 9.1.1 敢えて属調解釈を用いるキーデザイン～エチュード#4

1つのコードについて複数通りのキーデザインができることを、解釈が競合する、ということにする。また特にそのうちの2つが互いに近親調\*であるとき、それらは近親競合する、ということにする。ダイアトニック調環境すなわち「7の和音に対するコード種類ごとの階名解釈可能性ver.1」において近親競合が起こる場合は次の3通りである。

- (あ) マイナーセブンスコードにおけるレファラド解釈とラドミソ解釈
- (い) メジャーセブンスコードにおけるファラドミ解釈とドミソシ解釈
- (う) マイナーセブンスコードにおけるラドミソ解釈とミソシレ解釈

導かれるキーについては、各々の後者を $T_0$ とすると前者は $D_0$ となる。そこで後者から前者への解釈乗り換えを「属調解釈」あるいは「**D化\*\***」ということにする。穏やかなキーデザインに対して#1つ分だけ「明るい」キー\*\*\*へと敢えて転調するという変化球を投げるわけである。

ここで読者は次の2点を確認せよ。

- ・  $D_0$ 側と $T_0$ 側はそれぞれ (あ) (い) (う) の順に3度離れた3つの平行和音どうしの組になっている。
- ・  $D_0$ 側はシを、 $T_0$ 側はファを含まないコードの集まりとなっている。

エチュード#1～3でラドミソ解釈してあったコードたちをレファラド解釈に、ドミソシ解釈してあったコードたちをファラドミ解釈にそれぞれすべてすげ替えたものをエチュード#4とする\*\*\*\*。エチュード#1～3にはミソシレ解釈してあったコードはもとよりない\*\*\*\*\*。

# I 4<sub>2</sub> → I #4 (1/2)

Handwritten musical score for I 4<sub>2</sub> → I #4 (1/2), featuring various rhythmic patterns and dynamics.

**Staff 1:** Labeled with a boxed 'A' and a 4/4 time signature. It shows two staves: the top staff is for the Drum (D) and the bottom for the Snare (S). The D part has notes with dynamics like  $f$  and  $p$ , and a slur. The S part has notes with dynamics like  $f$  and  $p$ , and a slur.

**Staff 2:** Shows two staves. The top staff is for the Drum (D) and the bottom for the Snare (S). The D part has notes with dynamics like  $f$  and  $p$ . The S part has notes with dynamics like  $f$  and  $p$ , and a slur.

**Staff 3:** Shows two staves. The top staff is for the Drum (D) and the bottom for the Snare (S). The D part has notes with dynamics like  $f$  and  $p$ . The S part has notes with dynamics like  $f$  and  $p$ , and a slur.

**Staff 4:** Shows two staves. The top staff is for the Snare (S) and the bottom for the Drum (D). The S part has notes with dynamics like  $f$  and  $p$ . The D part has notes with dynamics like  $f$  and  $p$ , and a slur.

**Staff 5:** Shows two staves. The top staff is for the Snare (S) and the bottom for the Drum (D). The S part has notes with dynamics like  $f$  and  $p$ . The D part has notes with dynamics like  $f$  and  $p$ , and a slur.

**Staff 6:** Labeled with '1.' and '2.'. It shows two staves. The top staff is for the Drum (D) and the bottom for the Snare (S). The D part has notes with dynamics like  $f$  and  $p$ . The S part has notes with dynamics like  $f$  and  $p$ , and a slur.

**Staff 7:** Shows two staves. The top staff is for the Drum (D) and the bottom for the Snare (S). The D part has notes with dynamics like  $f$  and  $p$ . The S part has notes with dynamics like  $f$  and  $p$ , and a slur.

I 4<sub>2</sub>-ト #4 (2/2)

Handwritten musical score for I 4<sub>2</sub>-ト #4 (2/2). The score is divided into systems, each containing staves for different instruments: T (Trumpet), P (Piano), D (Drum), and S (Saxophone). The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *~d*, *~p*, *~s*, and *~f*. Measure numbers are indicated at the beginning of each system.

**System 1:** Measures 14-19. T: (47) *~d*; P: (47) *~p*; D: (47) *~d*.

**System 2:** Measures 20-21. T: (47) *~d*; P: (47) *~p*; D: (47) *~d*.

**System 3:** Measures 22-23. T: (47) *~d*; P: (47) *~p*; D: (47) *~d*.

**System 4:** Measures 24-25. T: (47) *~d*; P: (47) *~p*; D: (47) *~d*; S: (47) *~s*. Ends with *D.C.*

**System 5:** Measures 26-27. T: (47) *~d*; P: (47) *~p*; D: (47) *~d*; S: (47) *~s*.

**System 6:** Measures 28-29. T: (47) *~d*; P: (47) *~p*; D: (47) *~d*; S: (47) *~s*.

**System 7:** Measures 30-31. T: (47) *~d*; P: (47) *~p*; D: (47) *~d*; S: (47) *~s*.

**System 8:** Measures 32-33. T: (47) *~d*; P: (47) *~p*; D: (47) *~d*; S: (47) *~s*.

I 4/2 - 1:14 / anticipated (1/2)

The image shows a handwritten musical score for guitar, consisting of seven staves of music. The title is "I 4/2 - 1:14 / anticipated (1/2)". The score is written in treble clef with a 4/2 time signature. It includes various chord voicings and techniques, with annotations such as "D:", "T:", and "S:" indicating specific voicings or techniques. The notation includes notes, rests, and slurs, with some notes marked with "nd" or "s".

Staff 1: Starts with a box labeled "A". Includes a diagram of a 4/2 time signature with notes. Annotations: D: (4/2) 7p, T: (4/2) 7p. Techniques: ~, ~d.

Staff 2: Annotations: D: (4/2) 7p, T: (4/2) 7p, S: (4/2) 7p. Techniques: ~, ~d.

Staff 3: Annotations: T: (4/2) 7p, D: (4/2) 7p, T: (4/2) 7p. Techniques: ~d, ~s.

Staff 4: Annotations: S: (4/2) 7p, T: (4/2) 7p. Techniques: ~, ~d.

Staff 5: Annotations: D: (4/2) 7p, T: (4/2) 7p. Techniques: ~d, ~s.

Staff 6: Annotations: D: (4/2) 7p, S: (4/2) 7p. Techniques: ~, ~d.

Staff 7: Annotations: D: (4/2) 7p, S: (4/2) 7p. Techniques: ~, ~d.

I 4<sub>2</sub>-b<sup>b</sup># 4 / Anticipated (2/2)

Handwritten musical score for a piece in 4/2 time, featuring a key signature of two flats and a sharp (B-flat major / D-flat minor). The score is divided into systems, with measures 117 through 214 indicated. The notation includes various rhythmic values (quarter, eighth, and sixteenth notes), rests, and dynamic markings such as *mp*, *sfz*, and *sf*. The score is marked with "T:" (Tutti) and "D:" (Dolce) sections, and includes performance instructions like "Anticipated" and "D.S." (Da Capo). The notation is written on a single staff with a treble clef and a common time signature (C), which is equivalent to 4/2 time. The score is divided into systems by vertical dashed lines. The first system starts at measure 117 and ends at measure 119. The second system starts at measure 119 and ends at measure 121. The third system starts at measure 121 and ends at measure 123. The fourth system starts at measure 123 and ends at measure 125. The fifth system starts at measure 125 and ends at measure 127. The sixth system starts at measure 127 and ends at measure 129. The seventh system starts at measure 129 and ends at measure 131. The eighth system starts at measure 131 and ends at measure 133. The ninth system starts at measure 133 and ends at measure 135. The tenth system starts at measure 135 and ends at measure 137. The eleventh system starts at measure 137 and ends at measure 139. The twelfth system starts at measure 139 and ends at measure 141. The thirteenth system starts at measure 141 and ends at measure 143. The fourteenth system starts at measure 143 and ends at measure 145. The fifteenth system starts at measure 145 and ends at measure 147. The sixteenth system starts at measure 147 and ends at measure 149. The seventeenth system starts at measure 149 and ends at measure 151. The eighteenth system starts at measure 151 and ends at measure 153. The nineteenth system starts at measure 153 and ends at measure 155. The twentieth system starts at measure 155 and ends at measure 157. The twenty-first system starts at measure 157 and ends at measure 159. The twenty-second system starts at measure 159 and ends at measure 161. The twenty-third system starts at measure 161 and ends at measure 163. The twenty-fourth system starts at measure 163 and ends at measure 165. The twenty-fifth system starts at measure 165 and ends at measure 167. The twenty-sixth system starts at measure 167 and ends at measure 169. The twenty-seventh system starts at measure 169 and ends at measure 171. The twenty-eighth system starts at measure 171 and ends at measure 173. The twenty-ninth system starts at measure 173 and ends at measure 175. The thirtieth system starts at measure 175 and ends at measure 177. The thirty-first system starts at measure 177 and ends at measure 179. The thirty-second system starts at measure 179 and ends at measure 181. The thirty-third system starts at measure 181 and ends at measure 183. The thirty-fourth system starts at measure 183 and ends at measure 185. The thirty-fifth system starts at measure 185 and ends at measure 187. The thirty-sixth system starts at measure 187 and ends at measure 189. The thirty-seventh system starts at measure 189 and ends at measure 191. The thirty-eighth system starts at measure 191 and ends at measure 193. The thirty-ninth system starts at measure 193 and ends at measure 195. The fortieth system starts at measure 195 and ends at measure 197. The forty-first system starts at measure 197 and ends at measure 199. The forty-second system starts at measure 199 and ends at measure 201. The forty-third system starts at measure 201 and ends at measure 203. The forty-fourth system starts at measure 203 and ends at measure 205. The forty-fifth system starts at measure 205 and ends at measure 207. The forty-sixth system starts at measure 207 and ends at measure 209. The forty-seventh system starts at measure 209 and ends at measure 211. The forty-eighth system starts at measure 211 and ends at measure 213. The forty-ninth system starts at measure 213 and ends at measure 214.

※cf.2.1.3.

※※転調による階名ルート音の割り当て直しを意味する任意のz化のうち、それがコード種類を変更しない、すなわち解釈が競合する場合についてはZ化と大文字化して示すことにする。

※※※私にはかつて、本項で扱った近親競合のうちとりわけ実践的な（あ）と（い）におけるD化に対して「明るいサブドミナント解釈」と命名していたのを、その用語「サブドミナント」をキーではなくコードに宛てることの気不味さに、あまつさえ「D」とは逆の頭文字「S」を持つ文字列によってそれをするものの頓珍漢な様子についていたたまれず、のちに撤回した経緯がある。とはいえその命名から連想される「トニックコードが食らうユーモラスな脱臼としてのサブドミナントコード化」的な標語はD化のインセンティブをなかなかよく表現しているし、終止感=トニックファンクションでも進行感=ドミナントファンクションでもない、浮遊感などとかろうじて表現されるサブドミナントファンクションこそはそのいわば「機能を持たないという機能」によって、反証不能なコードファンクション的言説をよく脱構築してもいよう。件の言説を一掃しているはずの本書のほんの片隅たる本注にサブドミナントファンクションが曰く付きながらもその希少なニッチを見出すことになりそうな次第である（cf.9.2.7）。

※※※エチュード#4・#5・#7におけるミサシレに対しては主に脱調性度が相対的に大きいサシレ7のシャッフルを与えておいた。ドミサ的オクターブ3分割ならぬサシレ7的4分割シンメトリーの採用というこの方針は、追々メロディックマイナー調に対して与えられるサ7ミレドのシャッフルによるオクターブ6分割的シンメトリーとのより強いコントラストを形成するインセンティブによっても支持されよう（cf.9.2.3・9.2.5.2）。

※※※※cf.8.1.1.4.

## 9.1.2 敢えて同主短調解釈を用いるキーデザイン～エチュード#5

ダイアトニック調の範囲内で調解釈が（近親でなく）競合する残りの場合は次の2通りである。

- (え) マイナーセブンスコードにおけるレファラド解釈とミソシレ解釈
- (お) ドミナントセブンスコードにおけるソシレファ解釈とミサシレ解釈

(え) は議論の都合上本項主題から外す。これについては前項 (あ) と (う) を合わせたものであり、したがって互いに2変位の解釈競合だと理論上の理解をしておけば実践的に十分であろうからだ。また 8.1.1.4 「T: ミソシレ改めS: シレファラ提案」によってミサシレの存在意義が下落している。よって本項では (お) についてのみ述べる。

(お) では前者をT<sub>0</sub>とすると後者はP<sub>0</sub>となる。そこで前者から後者への再解釈を「同主短調解釈」あるいは「P化※」とすることにする。

ところで、P化は短調Vの長和音化という「反則」によってかろうじて可能となっているのだった。このことをやや咎めるべく、私はP化に対して次のように制限を付けておきたいと思う。

「後続するコード連結においてほぼq転あるいは完全5度進行を遂げることによってのみ、P化はその反則の落とし前をつけることができるものとする」

この文を2つに分けて読み下す。

### ①後続するコード連結においてほぼq転を遂げることによって～

P化のインセンティブとは、あるハーモニー領域に対して反則・短調Vの長和音化を用いたp転的アクセントの電撃的投下を行うことであるが、ここではそれを許す1つ目の条件として、直後のコード連結におけるT<sub>0</sub>あるいはその近親調への「復調」は当然としつつ、それがp転の逆転調たるq転あるいはその副次転調によってこそなされるべきである旨を述べている。確かに、逆転調とは反則の落とし前のつけ方として如何にも相応しいと言えそうだ。そしてこの条件は、

T<sub>0</sub>またはD<sub>0</sub>またはS<sub>0</sub>に属する任意のコードが後続するT<sub>0</sub>: ソシレファこそP化可能とするに相応しい

と簡潔に表現し直せる。

### ②後続するコード連結において完全5度進行を遂げることによって～

反則・短調Vの長和音化のもうひとつの、しかし本来の落とし前のつけ方とは完全終止の形成すなわち後続和音への完全5度進行だった\*\*。そしてT<sub>0</sub>: ソシレファの完全5度下方に位置するコードは以下の8つである。

- D<sub>0</sub>: ファラドミ=T<sub>0</sub>: ドミソシ
- S<sub>0</sub>: ソシレファ=SP<sub>0</sub>: ミサシレ
- SS<sub>0</sub>: レファラド=P<sub>0</sub>: ラドミソ=SP<sub>0</sub>: ミソシレ
- N<sub>0</sub>: シレファラ

この8つのうちD<sub>0</sub>・T<sub>0</sub>・S<sub>0</sub>へとキーデザイン可能でないコードは次の5つである。

- SS<sub>0</sub>: レファラド=P<sub>0</sub>: ラドミソ=SP<sub>0</sub>: ミソシレ
- SP<sub>0</sub>: ミサシレ
- N<sub>0</sub>: シレファラ

これらのうちN<sub>0</sub>：シレファラ以外のコードについてはT<sub>0</sub>ならぬP<sub>0</sub>に近親なキーに属しているため、それらに先行するT<sub>0</sub>：ソシレファはそもそも穏やかにはP<sub>0</sub>：ミサシレ解釈されるべきだったろう。よってそれらはトリビアルにP化可能である。つまり条件②設定は実質、P化可能なT<sub>0</sub>：ソシレファの後続和音にN<sub>0</sub>：シレファラを含めるためのものだったことになろう\*\*\*。

以上のことを踏まえて、ソシレファをP化するに相応しい条件を以下のようにまとめておこう。

【T<sub>0</sub>：ソシレファをP化するに相応しい条件は、その後続和音がD<sub>0</sub>・T<sub>0</sub>・S<sub>0</sub>へとキーデザイン可能であるかまたは完全5度下方に位置することである】

P化に相応しい条件を満たさないソシレファの具体例として『someone to watch over me』19小節目P：ソシレファを見ておこう。このコードについては、それをP化したR：ミサシレから後続するD：ファラドミ=T：ドミソシへの「復調」はn転あるいはr転となり「ほぼq転」によってはそれが叶わない。またそれらの連結は完全5度進行でもない。それゆえこれはP化の落とし前がつかない例となっている。そもそも、このP：ソシレファのように、長調的曲想におけるp転的アクセント的役割をサ導入という反則なしであらかじめ担っているコードをさらにわざわざP化することによってRとしてしまうインセンティブは存在しにくいと言ってよい。

もちろん、如何なるソシレファについてもそのP化が論理的に禁じられるわけではない。私たちが課した条件があくまで「落とし前」なる任侠的用語で表現すべき審美感に基づいたものに過ぎないことは銘記しておくべきである。

エチュード#5はエチュード#4のT：ソシレファ、S：ソシレファをすべてミサシレ解釈し直したものである\*\*\*\*。エチュード#5以降の原型をエチュード#1でなくエチュード#4のバリエーションとしたのは、その後方で実施されたD化を「明るいキーデザイン」と、本節でのP化を「暗いキーデザイン」とそれぞれみなしつつキーデザインの明暗スペクトルを広く取る方針ゆえである。



I42-ト#5 (1/2)

Handwritten musical score for I42-ト#5 (1/2). The score is written on a grand staff with two staves per system. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, slurs, and dynamic markings.

**System 1:**

- Staff 1 (T):  $\text{T: } \begin{matrix} (5) \\ \text{p} \end{matrix}$ . Notes: d, d, d, d, d, d. Slurs connect (d, e, f) and (g, a, b). A fermata is over the first d.
- Staff 2 (P):  $\text{P: } \begin{matrix} (5) \\ \text{p} \end{matrix}$ . Notes: ら, ミ, シ, ミ, ら. Slurs connect (ら, ミ, シ) and (ミ, ら).

**System 2:**

- Staff 1 (P):  $\text{P: } \begin{matrix} (5) \\ \text{p} \end{matrix}$ . Notes: ト, ソ, レ. Slurs connect (ト, ソ) and (ソ, レ).
- Staff 2 (D):  $\text{D: } \begin{matrix} (5) \\ \text{p} \end{matrix}$ . Notes: ら, ミ, シ, ら, ト. Slurs connect (ら, ミ, シ) and (ら, ト).

**System 3:**

- Staff 1 (S):  $\text{S: } \begin{matrix} (5) \\ \text{p} \end{matrix}$ . Notes: ソ, レ, サ, シ, レ, ら. Slurs connect (ソ, レ, サ) and (レ, ら).
- Staff 2 (T):  $\text{T: } \begin{matrix} (5) \\ \text{p} \end{matrix}$ . Notes: シ, サ, シ, レ, ら. Slurs connect (シ, サ, シ) and (レ, ら).

**System 4:**

- Staff 1 (S):  $\text{S: } \begin{matrix} (5) \\ \text{p} \end{matrix}$ . Notes: シ, サ, シ, レ, ら. Slurs connect (シ, サ, シ) and (レ, ら).
- Staff 2 (T):  $\text{T: } \begin{matrix} (5) \\ \text{p} \end{matrix}$ . Notes: シ, サ, シ, ミ, ら. Slurs connect (シ, サ, シ) and (ミ, ら).
- Staff 2 (P):  $\text{P: } \begin{matrix} (5) \\ \text{p} \end{matrix}$ . Notes: サ, シ, レ, ら. Slurs connect (サ, シ) and (レ, ら).

**System 5:**

- Staff 1 (D):  $\text{D: } \begin{matrix} (5) \\ \text{p} \end{matrix}$ . Notes: シ, サ, シ, ミ, ら. Slurs connect (シ, サ, シ) and (ミ, ら).
- Staff 2 (P):  $\text{P: } \begin{matrix} (5) \\ \text{p} \end{matrix}$ . Notes: サ, シ, レ, ら. Slurs connect (サ, シ) and (レ, ら).

**System 6:**

- Staff 1 (D):  $\text{D: } \begin{matrix} (5) \\ \text{p} \end{matrix}$ . Notes: ら, ミ, シ, シ, ミ. Slurs connect (ら, ミ, シ) and (シ, ミ).
- Staff 2 (S):  $\text{S: } \begin{matrix} (5) \\ \text{p} \end{matrix}$ . Notes: サ, シ, レ, ら. Slurs connect (サ, シ) and (レ, ら).

**System 7:**

- Staff 1 (T):  $\text{T: } \begin{matrix} (5) \\ \text{p} \end{matrix}$ . Notes: ら, ミ, シ, ミ, ら. Slurs connect (ら, ミ, シ) and (ミ, ら).
- Staff 2 (P):  $\text{P: } \begin{matrix} (5) \\ \text{p} \end{matrix}$ . Notes: サ, シ, レ, ら. Slurs connect (サ, シ) and (レ, ら).

The score concludes with "D.C." (Da Capo) at the end of the final system.

It's - f#5/anticipated (1/2)

Handwritten musical score for a piece titled "It's - f#5/anticipated (1/2)". The score is written on a grand staff with a 4/4 time signature. It consists of six systems of music, each with a vocal line and a piano accompaniment line. The vocal line contains lyrics in Japanese: "ラ ミ シ シ ミ ラ レ", "ラ ミ シ サ シ レ", "シ サ シ レ", "ラ ミ シ", and "ラ ミ シ". The piano accompaniment features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Above the piano line, there are several dynamic markings and performance instructions: "D: (p) 7p", "T: (p) 7p", "S: (p) 7p", "P: (p) 7p", and "SP: (p) 7p". The score is marked with "1." and "2." at the beginning of the first and fourth systems, respectively. The piece concludes with a double bar line and a repeat sign.

I<sub>4</sub>-I<sub>5</sub>#5/anticipated (3/2)

Handwritten musical score for voice and piano. The score is written on six systems of staves. The top staff is for the voice (T:), and the lower staves are for the piano (P: and D:). The lyrics are written below the notes. The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The lyrics are: ら ミ シ ら ミ ラ ヨ レ サ シ レ フ シ サ シ レ フ フ シ ミ ラ サ シ レ フ ラ ミ シ ミ シ シ シ シ フ シ ミ ラ サ シ レ フ. The score ends with a double bar line and the marking 'D.S.'.

※cf.9.1.1の※※

※※cf.5.7.

※※※和声学では後続和音がディミニッシュコードである場合については完全終止とみなさないこととN<sub>0</sub>:シレアラがP<sub>0</sub>に近親でないことをこの件に相関させる議論によって異なる結論を得ることも可能だろうが、本書ではフィールドワークによる観測を優先してN<sub>0</sub>:シレアラが後続するT<sub>0</sub>:ソシレアのP化を容認する方針を取った。

※※※『someone to watch over me』にD:ソシレアはもとより存在しない、ただしそれだけに2・6小節目に現れるD:シレアラをその平行和音であるD:ソシレアとみなす、またそのうえでそのP化(巷のリードシートにはそのサシレア表示も散見されよう)や次項で扱うr化を施すインセンティブが存在するだろう。意欲ある読者はそれらを試みよ。

### 9.1.3 敢えて裏コード解釈を用いるキーデザイン～エチュード#6

【前提3】の導入が西洋音楽界全般における最大の反則なら【前提4】の導入\*はその一大部分集合たるジャズ界における最大の反則と言えよう。他の3前提に対するその文字列の偏った長さは、裏コードなる概念がそれを定義するにあたって十分なフィールドワークを経たうえでの微調整を要するほどに特殊なものであることを示している。

【前提4】後続するコード連結における転調を1変位以内にキーデザインできるかまたは後続和音へと完全5度進行する（ソシレ $\uparrow$ 、ミサシレ）を増4度あるいは減5度離れた別のソシレ $\uparrow$ へと挿げ替えるかまたは同一視することを（**r化,Qr化**）と言う。（**r化,Qr化**）以前の（ソシレ $\uparrow$ 、ミサシレ）を表コードと、（**r化,Qr化**）以後のソシレ $\uparrow$ を裏コードと呼ぶ（丸括弧で括った2種の順序対は互いに同順）。

本項ではこの【前提4】を用いた再解釈について述べる。

それに先立って**Qr化**について注釈を加えておこう。T<sub>0</sub>：ミサシレへのこの階差転調作用は、それをあらかじめQ<sub>0</sub>：ソシレ $\uparrow$ へと再解釈したのちに改めて**r化**して得たP<sub>0</sub>：ソシレ $\uparrow$ をもってT<sub>0</sub>：ミサシレの裏コードとすることを表現している。本項冒頭でフィールドワークを経たうえでの微調整云々と申し開いておいた主たるゆえんである。

ところで、（**r化,Qr化**）は互いに増4度あるいは減5度離れた2つのドミナントセブンスコードの同一視という「反則」によってかろうじて可能となっていると言える。私はこれをやや咎めるべく、（**r化,Qr化**）に対して次のように制限をかけておきたいと思う。

「後続するコード連結においてほぼ（**r転,q転**）あるいは完全5度進行改め短2度下行を遂げることによってのみ、（**r化,Qr化**）はその反則の落とし前をつけることができるものとする」

この文が含む2条件の意味内容を読み下す。

①後続するコード連結においてほぼ**r転**を遂げることによって～

この条件については、前項9.1.2中の1段落に対して「**P化**」を「（**r化,Qr化**）」に、「短調Vの長和音化」を「裏コード概念」に、「**p転**」を「（**r転,qr=p転**）」に、「**q転**」を「（**r転,q転**）」にそれぞれ置き換えて作られる次の1段落によって読み下すことができよう。

「（**r化,Qr化**）のインセンティブとは、あるハーモニー領域に対して反則・裏コード概念を用いた（**r転,qr=p転**）的アクセントの電撃的投下を行うことであるが、ここではそれを許す1つ目の条件として、直後のコード連結におけるT<sub>0</sub>あるいはその近親調への「復調」は当然としつつ、それが（**r転,qr=p転**）の逆転調たる（**r転,q転**）あるいはその副次転調によってこそなされるべきである旨を述べている。確かに、逆転調とは反則の落とし前のつけ方として如何にも相応しいと言えそうだ。そしてこの条件は、

T<sub>0</sub>またはD<sub>0</sub>またはS<sub>0</sub>に属する任意のコードが後続するT<sub>0</sub>：（ソシレ $\uparrow$ 、ミサシレ）こそ（**r化,Qr化**）可能とするに相応しい

と簡潔に表現し直せる」

②後続する連結において完全5度進行改め短2度下行を遂げることによって～

表コードからのコード連結が完全5度進行であることはすなわち裏コードからのコード連結が短2度下行になるという裏コード想定の本義を用意する。ところで、T<sub>0</sub>：ソシレ $\uparrow$ の完全5度下方に位置するコードについては前項で列挙済みであるから、ここではT<sub>0</sub>：ミサシレの完全5度下方に位置するコード

のみを列挙しよう\*\*.

- $DQ_0$  : ファラドミ= $Q_0$  : ドミソシ
- $DD_0$  : ソシレファ
- $D_0$  : レファラド= $T_0$  : ラドミソ= $S_0$  : ミソシレ
- $S_0$  : ミサシレ
- $SS_0$  : シレファラ

この8つのうち $D_0 \cdot T_0 \cdot S_0$ へとキーデザイン可能でないコードは次の4つである.

- $DQ_0$  : ファラドミ= $Q_0$  : ドミソシ
- $DD_0$  : ソシレファ
- $SS_0$  : シレファラ

これらのコードたちは $SS_0$  : シレファラを除いて $T_0$ ならぬ $Q_0$ に近親なキーに属している. よってそれらのコードに先行する $T_0$  : ミサシレはそもそも穏やかには $Q_0$  : ソシレファ解釈されるべきだったろう. よってそれらはトリビアルに $Qr=p$ 化可能である. つまり条件②設定は実質,  $Qr=p$ 化可能な $T_0$  : ミサシレの後続和音に $SS_0$  : シレファラを含めるためのものだったということになる\*\*\*.

以上のことを踏まえて, ソシレファを $r$ 化, ミサシレを $Qr$ 化可能にする条件を以下のように定めておこう.

【 $T_0$  : ソシレファを $r$ 化,  $T_0$  : ミサシレを $Qr$ 化するに相応しい条件はともに, その後続和音が $D_0 \cdot T_0 \cdot S_0$ へとキーデザイン可能であるかまたは完全5度下方に位置することである】

さて, ここで印象付けておくべきはもちろん, ソシレファを $P$ 化するに相応しい条件と (ソシレファ, ミサシレ) を ( $r$ 化,  $Qr$ 化) するに相応しい条件が互いに等しいことである. これはともに反則たる $P$ 化および ( $r$ 化,  $Qr$ 化) に対する落とし前のつけ方を互いに同型であるように想定した結果による出来レースではある. とはいえこの出来レースは, 十分なフィールドワークによってその蓋然性について観測済みであることに加え, 最終的に次の明快な定理を導くというその利点によって理論化におけるコストパフォーマンスのよさを実現する最良の方途であることを自ら十分に主張しうるだろう.

【 $T_0$  : ソシレファを $P$ 化または $T_0$  : (ソシレファ, ミサシレ) を ( $r$ 化,  $Qr$ 化) するに相応しい条件はともに, その後続和音が $D_0 \cdot T_0 \cdot S_0$ へとキーデザイン可能であるかまたは完全5度下方に位置することである】

$r$ 化に相応しい条件を満たさないソシレファの具体例としてやはり『someone to watch over me』19小節目P : ソシレファを見ておこう. このコードについては, それを $r$ 化した $Q$  : ソシレファから後続する $D$  : ファラドミ= $T$  : ドミソシへの「復調」は $dd$ 転あるいは $q$ 転となり「ほぼ $r$ 転」によってはそれが叶わない. またそれらの連結は完全5度進行でもない. それゆえこれは $r$ 化の落とし前がつかない例となっている. そもそも, ここでのP : ソシレファのように, 長調的曲想における $p$ 転的アクセント的役割を担っているコードをさらにわざわざ $r$ 化することによって $Q$ としてしまうインセンティブは存在しにくいと言ってよい.

もちろん, 如何なる (ソシレファ, ミサシレ) に対しても ( $r$ 化,  $Qr$ 化) が論理的に禁じられるわけではない. 私たちが課した条件があくまで「落とし前」なる任侠的用語で表現すべき審美感に基づいたものに過ぎないことは銘記しておくべきである.

エチュード#6はエチュード#4の19小節目P : ソシレファを除くドミナントセブンスコードをすべて裏

コード解釈し直したものである。RをR-でなくR+へと一本化しているのは、Dを表現するスケールタイプをtype(n-1)/position(x)としたときにR+を表現するスケールタイプをtype(n-1)/position(x-1)へと対応づけられることを見越した実践的な措置\*\*\*\*であって、特に本質的なことではない\*\*\*\*\*。#6以降のエチュードがanticipated版を持たない件については8.7.1中の(イ)を見よ。

I4<sub>2</sub>+ #6 (1/2)

The image displays a handwritten musical score for the piece 'I4<sub>2</sub> + #6 (1/2)'. The score is organized into several systems, each containing two staves. The notation includes notes, rests, and dynamic markings, with various scale types and positions indicated above the staves.

- System 1:** The left staff is labeled 'D:' with '(2) 7<sub>0</sub>' and '(4) 7<sub>0</sub>'. The right staff is labeled 'R:' with '(2) 7<sub>0</sub>'. A measure rest is shown between the staves.
- System 2:** The left staff is labeled 'D:' with '(2) 7<sub>0</sub>' and '(4) 7<sub>0</sub>'. The right staff is labeled 'SS:' with '(4) 7<sub>0</sub>'. The left staff also has '(4) 7<sub>0</sub>' and '(4) 7<sub>0</sub>' markings.
- System 3:** The left staff is labeled 'T:' with '(2) 7<sub>0</sub>' and '(4) 7<sub>0</sub>'. The right staff is labeled 'SP:' with '(4) 7<sub>0</sub>' and '(4) 7<sub>0</sub>'.
- System 4:** The left staff is labeled 'T:' with '(2) 7<sub>0</sub>' and '(4) 7<sub>0</sub>'. The right staff is labeled 'D:' with '(2) 7<sub>0</sub>' and '(4) 7<sub>0</sub>', and 'R:' with '(2) 7<sub>0</sub>' and '(4) 7<sub>0</sub>'.
- System 5:** The left staff is labeled 'S:' with '(4) 7<sub>0</sub>' and '(4) 7<sub>0</sub>'. The right staff is labeled 'T:' with '(2) 7<sub>0</sub>' and '(4) 7<sub>0</sub>', and 'R:' with '(2) 7<sub>0</sub>' and '(4) 7<sub>0</sub>'.
- System 6:** The left staff is labeled 'D:' with '(2) 7<sub>0</sub>' and '(4) 7<sub>0</sub>'. The right staff is labeled 'D:' with '(2) 7<sub>0</sub>' and '(4) 7<sub>0</sub>', and 'R:' with '(2) 7<sub>0</sub>' and '(4) 7<sub>0</sub>'.
- System 7:** The left staff is labeled 'D:' with '(2) 7<sub>0</sub>' and '(4) 7<sub>0</sub>'. The right staff is labeled 'S:' with '(4) 7<sub>0</sub>' and '(4) 7<sub>0</sub>', and 'N:' with '(2) 7<sub>0</sub>' and '(4) 7<sub>0</sub>'.

The notation includes notes, rests, and dynamic markings such as  $\sim n$ ,  $\sim n^+$ ,  $\sim d$ ,  $\sim sp$ ,  $\sim dg$ , and  $\sim r$ . The score is divided into two main sections, labeled '1.' and '2.', with measure numbers 5, 6, 14, and 16 indicated.

I<sub>4</sub>-ト<sup>#</sup>6 (2/2)

※cf.6.3.2.1.2.3.

※※・※※※読者は、順序対 (T<sub>0</sub>: ミサシレ, SS<sub>0</sub>: シレファラ) と 9.1.2 の条件②設定で救った順序対 (T<sub>0</sub>: ソシレファ, N<sub>0</sub>: シレファラ) によって示されるコード進行とが先行ドミナントセブンスコードに対する解釈のみを違える互いに等しいものであることを確認せよ。

※※※この曲ではすべてのRがDに隣接していることに注意せよ。

※※※※とはいえこの措置はさらに、T<sub>0</sub>δを表現するスケールタイプをtype(n)/position(x)としたときに R<sub>+0</sub>δを表現するスケールタイプをtype(n')/position(x-1)へと対応づけられることを見越してもいる。

9.2.5.1・9.2.5.3を見よ。

## 9.2 メロディックマイナー調の導入

ダイアトニックスケールの7 $\flat$ とソをともに $\sharp$ させたものをメロディックマイナースケールと言う。7 $\flat$ と短調V長和音化時に起用されるサとの間に生じる増2度といういびつな音程を長2度へと是正するのがそのインセンティブとされる。

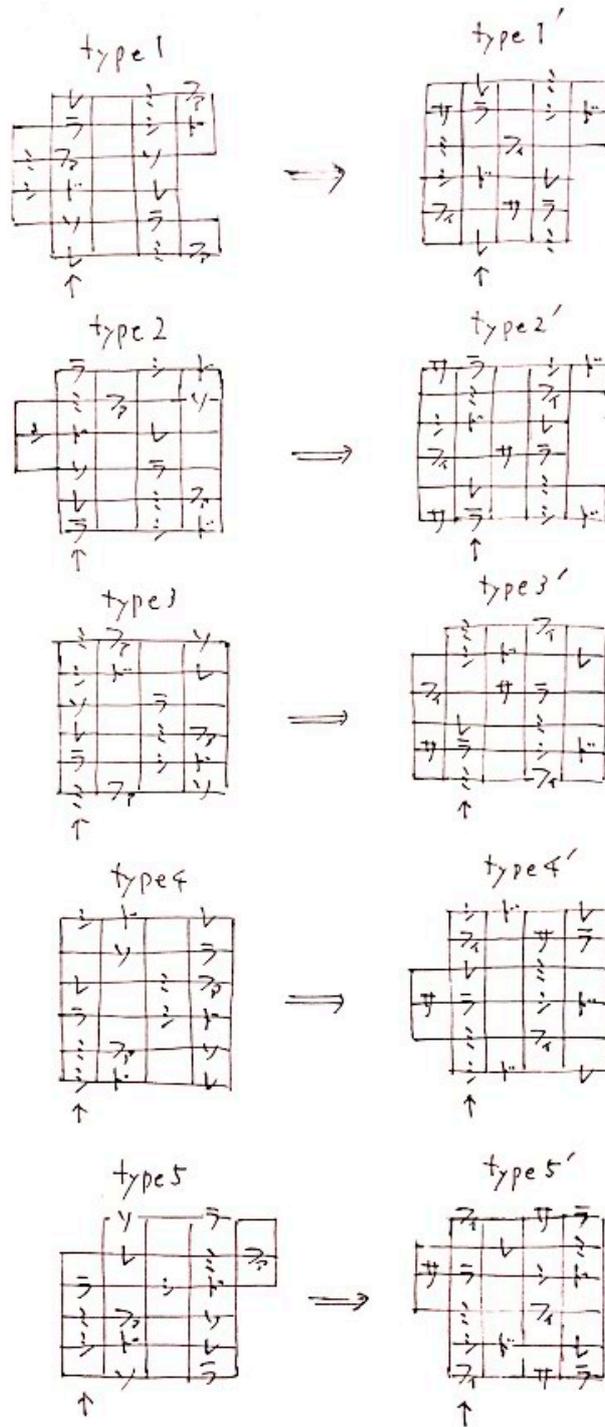
主音はラ。例えばGメロディックマイナーであればG音がラであるような階名の集合 {ラ,シ,ド,レ,ミ,7 $\flat$ ,サ} を指す。そしてこの7音でコードも作ることにすれば、それはひとつの調性システムであると言える。また、メロディックマイナーでは7 $\flat$ とソはいっさい使わない。ソとサの併用がみられる「ハーモニックマイナー」との対比に注意せよ\*。

というわけで、これまでダイアトニック調のみを想定したうえで考えをすすめてきたが、ここからは調性システムをダイアトニック調とメロディックマイナー調の2本立てによるものとする。このいささか唐突なメロディックマイナー調導入は、論理的必然性によるのではなく「現代風な」ジャズ演奏で実際によく使われているという現状追認=フィールドワークによる。とはいえこれに関する一歩踏み込んだ考察によって私たちは新奇かつ重要な副産物を得ることになるろう。

※cf.5.8.

### 9.2.1 メロディックマイナー化された5つのスケールタイプのダイアグラム

5つのスケールタイプ各々の $\text{fa}$ と $\text{so}$ をすべて $\#$ させたものを考え、そのことをスケールタイプ番号の右上付きに「' (ダッシュ)」を添えることで示す.  $\text{type}(n)'$ は $\text{type}(n)$ をメロディックマイナー化したものである、とするわけである. それに伴い、メロディックマイナー調どうしの任意の転調を $\#$ 化のように表示できるようにしておく.



### 9.2.1.1 設計方針

各々のメロディックマイナー化されたスケールタイプは次のわずか2点の方針のみで設計されている。

- ・1本の弦についてカバーするフレット数を4以内とする。ただし減4度を占めるサラシド弦についてのみ5フレット分の占有を許す。
- ・短2度であるサラ・シドはそれぞれ同一弦の隣り合うフレットに位置させる。

### 9.2.1.2 メロディックマイナースケールにおけるスケールタイプ観察

5つのメロディックマイナースケールタイプに共通する3つの規則によって運指パターンを文章化しておこう。

#### 【規則a'】

規則a'は各々の弦における階名の分布の仕方に着目したものである。すると、押弦指のパターンと割り当てられている弦名が図9.2.1.2(a)のような対応関係に収まっているのがわかる。

以下さらに観察を加えてみよう。

- ・短2度部分の運指は12と34に加えてサラシド弦における11に限られる。
- ・仮に増5度=4全音tetratoneをなすドレミフィサの中域で長3度を占めるレミフィを同一弦に並べた場合、その高音弦側にサラシド弦が位置する結果、+2のポジション移動が起こってしまう。そこでレミフィ弦を作らずレミおよびミフィで同一弦上における2音のみのグループを作ればそれぞれの高音弦側に生じるポジション移動を-1にでき、減4度をなすサラシド弦や2~3弦問題によって高音弦側に生じる+1のポジション移動を相殺しつつポジションをほぼ固定することができる。このレミ弦・ミフィ弦の押弦指使いは互いに隣り合う2本指の組み合わせを避けた臨機応変なものになる。

次の2点は4.3.4で行ったダイアトニックスケールにおける議論と同様である。

- ・弦名が5種類であることから任意の第n弦の弦名は5択となる。このことからスケールタイプ数が5となるのが直ちに導かれる。
- ・読者はここで、図9.2.1.2(a)中の階名を全部数え上げると14個となり7種の階名が各々2回ずつ現れているのを確認せよ。このことは、任意の押弦位置に任意の階名を与えたときの弾き方が2通りあり、かつその2通りしかないことを意味している。

#### 【規則a'】

押弦指パターン	弦名
1 2 4	シトレ弦
( 3 4	フィサラ弦
13, 24, 14 (12, 23, 34 6/8)	レミ弦, ミフィ弦
1 1 3 4	サラシド弦

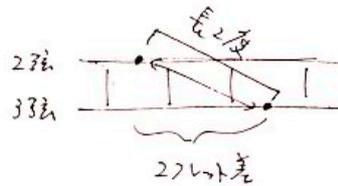
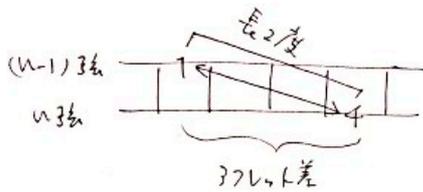
図9.2.1.2(a)

【規則b'】

すべての短2度部分を同一弦の隣り合うフレットに位置させていること、すなわち隣り合う2本の弦を跨ぐ順次進行がすべて長2度によるものであることはダイアトニックスケールの場合と同じであるから【規則b'】は2~3弦を跨ぐ階名パターンの違いを除いて4.3.4(b)の【規則b】と同じものになる。

【規則b'】

$n = 6, 5, 4, 2$



押弦指1:2-2(♯)

(3, 24, 14)

(2, 23, 34 以外)

2~3弦間を跨ぐ5つの長2度

3弦:2弦	スケールタイプ
フ:サ	1'
ラ:シ	3'
ト:レ	5'
レ:ミ	2'
ミ:ファ	4'

【規則c'】

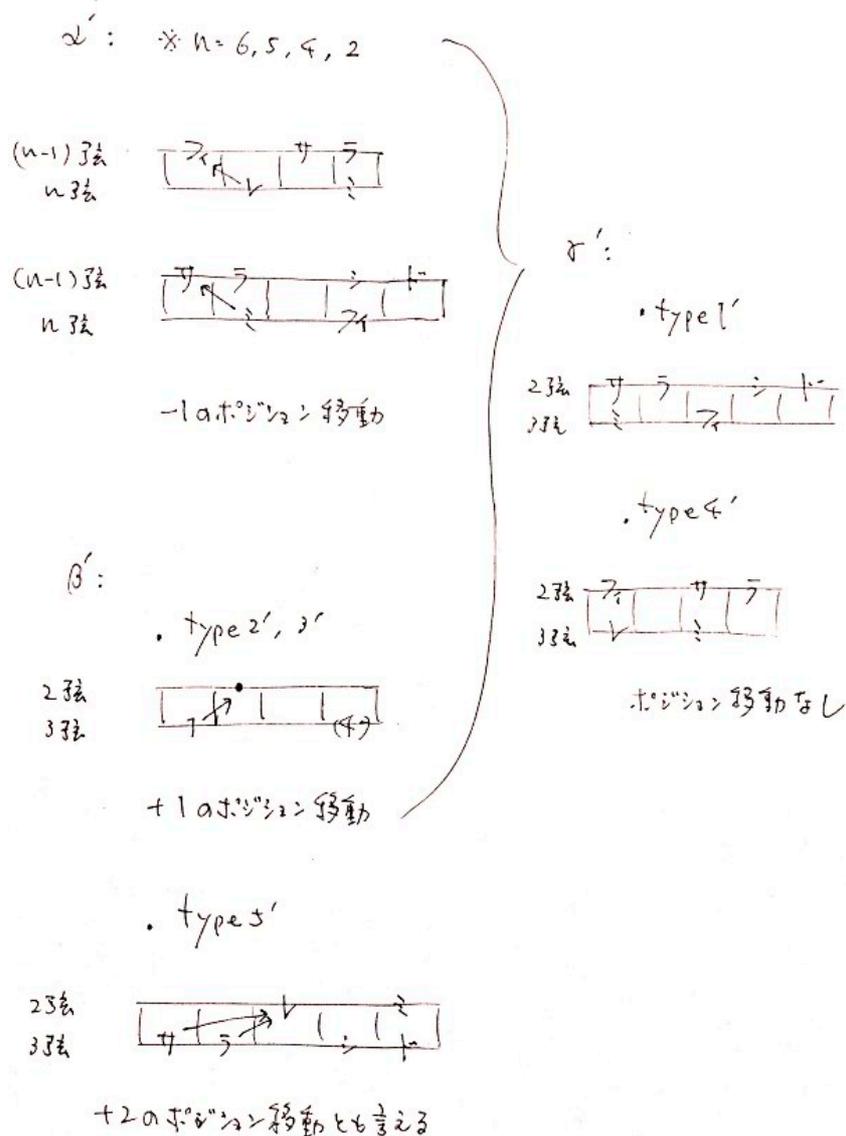
以下の3つ組の文 $\alpha'$ ・ $\beta'$ ・ $\gamma'$ のように述べることのできる規則c'は、各々のスケールタイプ内に生じる部分的なポジション移動すなわち「事実上のポジション」についてである。

$\alpha'$  : (ミ7弦,レミ弦) から見て隣り合うそれぞれの高音弦側に位置する (サラシド弦,7弦) へは事実上「-1のポジション移動」が生じる (丸括弧内は順序対) .

$\beta'$  : 3弦から見て2弦へは事実上「+1のポジション移動」が生じる. ただし同一弦上での+1のポジション移動を含むサラシド弦が3弦に位置するtype5'では2弦へのポジション移動が「+2」になるとも言える.

$\gamma'$  : ただしミ7弦が3弦に, サラシド弦が2弦に位置するtype1'では $\alpha'$ と $\beta'$ が互いに打ち消し合ってポジション移動は $\pm 0$ となる. レミ弦が3弦に, 7弦が2弦に位置するtype4'においても同様である.

【規則c'】



## 9.2.2 メロディックマイナー調特定条件

任意のメロディックマイナー調がそれであることを示すのに7音すべてを動員する必要はない。以下に示すメロディックマイナー調特定の仕方は、アドリブのためのアウトラインを描く際に有用である\*。

※cf.4.2.

### 9.2.2.1 直観的には...

任意のメロディックマイナー調に生じる4度のうち減4度は領域 {サ,ラ,シ,ド} によってのみ生じる。ゆえに減4度テトラトニックと呼ぶべきこれら階名の集合はメロディックマイナー調を特定する。

また、任意のメロディックマイナー調に生じる5度のうち増5度は領域 {ド,レ,ミ,フィ,サ} によってのみ生じる。ゆえに増5度ペンタトニックと呼ぶべきこれら階名の集合はメロディックマイナー調を特定する。

### 9.2.2.2 論理的には...

減4度が長3度でないことを、あるいは増5度が短6度でないことを示すのがメロディックマイナー調特定の最少手順となる。それは {サ+ド+α (αはサ, ド以外の階名)} の3階名によって実現する\*。

※ただし9.2.5.2での議論を見よ。

## 9.2.3 メロディックマイナーコード

メロディックマイナースケールで作った7の和音をメロディックマイナーセブンスコード、または単にメロディックマイナーコードと呼ぶことにする。

- I: ラドミサ
- II: シレフィラ
- III: ドミサシ
- IV: レフィラド
- V: ミサシレ
- VI: フィラドミ
- VII: サシレフィ

メロディックマイナーコードは5種に分岐する。うち2つの新種を定義しておこう。

- ・マイナーメジャーセブンスコード(minor major seventh chord): 根音と第7音が長7度をなすマイナーコード。
- ・メジャーセブンスオーギュメントコード(major seventh augmented chord): 根音と第7音が長7度をなすオーギュメントコード。

オーギュメントコードの定義は「根音と第5音が増5度をなすコード」である\*。

以下は階名コードネームによる列挙。

- ・マイナーメジャーセブンスコード: ラドミサ
- ・メジャーセブンスオーギュメントコード: ドミサシ
- ・ドミナントセブンスコード: レフィラド, ミサシレ (フィ)

- ・マイナーセブンスコード：シレフィラ
- ・ディミニッシュマイナーセブンスコード：フィラドミ，サシレフィ

付録的な話題ながら以下オーギュメントコードに関して少し述べる。

ドミサは「オクターブを3等分」する唯一の音程による。そしてこの特長はオーギュメントコードをルート音・第3音・第5音による3声体で用いてこそ際立つと言えよう。これはディミニッシュコードが7の和音であるディミニッシュセブンスコードすなわちサシレフィとなって初めて「オクターブを4等分」という特長を持つに至ることに対応している<sup>\*\*\*</sup>。そこで私は、そのシンメトリシティが調性システムを一定程度「宙吊り」にするとされるドミサとサシレフィを「印象主義的コード」として括っておくことを提案したいと思う<sup>\*\*\*</sup>。ただし額面上のコードとしてのドミサ...の出現自体も実際のサシレフィの4声体ボイスイングもともにやや非実践的というのは過言であるとしても少なくとも応用問題的である<sup>\*\*\*\*</sup>ことから、ものの順序としてまずそれらを「印象主義的アルペジオ」と捉えつつアドリブで用いる演習をするのがよいだろう。現に私たちが既にそうしてきたゆえんである<sup>\*\*\*\*\*</sup>。

※この定義を持つてすれば俄然想定される、オーギュメントコードをディミニッシュコードの対概念へとカテゴライズする教義の存在は巷では観測されず、先の列挙の通り「(オーギュメントメジャーセブンスならぬ)メジャーセブンスオーギュメント」あるいは「メジャーセブンス(#5)」とメジャーコードのバリエーションであるべく表現された用語が見られるばかりである。このことの主たる原因はおそらく、和声学において和音に対する「第5音の上方変位」なる操作が措定されていることによる。さて、減和音でない和音の第5音の上方変位体を増和音視するのであれば、第5音の下方変位体を減和音視できねばならないはずであろうが、前者が観測されるのに対し後者は観測されない。これは不合理である。そこで私たちが独自に採るべき合理的な方針とは、ディミニッシュコード作成に際してそうしたように、オーギュメントコードをもアプローチノートでない任意のキーの構成音だけで作成することであるはずだ。すると、増5度はドサ間でしか生じないゆえオーギュメントコードはドミサ...でしかありえないことになる(このことから直ちに、巷に見られるドミナントセブンスコードやマイナーセブンスコードへのaug表示はことごとくb13表示へとただされるべき誤りであることがわかる)。オーギュメントコードについては以上のようにその因襲的な定義については些末視しつつ音響的な特性を重視することによるディミニッシュコードとの対概念化を図るのがよいだろう。

\*\*\*cf.8.2.4.1③。

\*\*\*ここでは「印象主義的」という言葉を「先行and/or後続するコードとの有機的な関連よりもその瞬間の音響効果に価値を置く態度」というほどの意味で用いている。対義語は「古典主義的」である。

12.1.4.2.2も見よ。

\*\*\*\*ドミサ3声体はもっぱらミサシレ6の和音態・フィラドミ9の和音・レフィラド11の和音の省略体として現れることで、サシレフィ4声体とともにバックギンやとりわけハーモナイゼーションにおいて印象主義的アクセントを供給するであろう。

\*\*\*\*\*cf.8.7.3.1.

9.2.4 7の和音に対するコード種類ごとの階名解釈可能性ver.2

サシレ<sup>7</sup>を加えたダイアトニックコードとメロディックマイナーコードをすべて集めた7の和音のチャートを作り、本項題のように名付ける。それら階名コードネームをその表では敢えてルート音階名で記した。

ミサシレについては潜在的な<sup>7</sup>と<sup>9</sup>の分岐が生じるためそれらについては特に9の和音表示する必要が生じていることに注意せよ。以降、頻出するミサシレ<sup>7</sup>のほうをこれまで通りミサシレと7の和音で呼ぶことに、ミサシレ<sup>9</sup>のほうはつねに9の和音で呼ぶように決めておく。数字付きバス階名化に際しては前者<sup>7</sup>に対して後者を<sup>9</sup>と表示する。同様に、サシレ<sup>7</sup>を意味する添え数字なしのサに対してサシレ<sup>9</sup>については<sup>7</sup>と表示する\*。

本項表では競合する解釈が上から属調順に並んでいることにも注意せよ\*\*。

Rの和音が増	Rの和音が完全		Rの和音が減
	Rの和音が長	Rの和音が短	
オキメントコード	メジャーコード	マイナーコード	ディミニッシュコード
ドミサ...	ドミソ...	レソラ...	ドミソ...
	ドミソ...	ラドミ...	シレソ...
	レソラ...	シレソ...	
	ソシレ...	ミソシ...	サシレ...
	ミサシ...		

7の和音に対する階名解釈可能性 ver. 2						
Rの和音が長	Rの和音が短	Rの和音が長	Rの和音が短	Rの和音が減		
オキメントメジャーセブンス	(ドミソ)セブンス	マイナーメジャーセブンス	マイナーセブンス	ディミニッシュマイナーセブンス	ディミニッシュセブンス	
#5 ド	7 ド	9 ソ ミ ラ シ	7 ラ	レ ラ シ ミ	7 シ ラ サ	サ

\*cf.6.3.1の\*\*。

\*\*表中のラドミソとシレ<sup>7</sup>ラを括る波括弧は明暗度の拮抗を表している。

### 9.2.5 δ (デルタ) 化

ダイアトニック調の中だけで考えたときは近親調イコール副次調だったが、メロディックマイナー調まで含めて考えると新たな近親調関係が2つ生じる。図9.2.5を見よ。T<sub>0</sub>とした第2行のダイアトニックスケールのドを#させたものは第1行のメロディックマイナースケールに一致する。この第1行のキーをT<sub>0</sub>に対して「δ化した」「δキーである」などと言うことにする。

δ化において音名/階名関係がs化に準じていることは重要である。このことからδ化を「s化×メロディックマイナー化」と言うこともできる。この式に変位の様子を代入すれば、

δ化=s化×メロディックマイナー化

=T<sub>0</sub>:シの下方変位×S<sub>0</sub>:7 $\sharp$ とソの上方変位

=T<sub>0</sub>:シの下方変位×T<sub>0</sub>:チとドの上方変位 (S<sub>0</sub>:7 $\sharp$ =T<sub>0</sub>:チ, S<sub>0</sub>:ソ=T<sub>0</sub>:ドより)

=T<sub>0</sub>:ドの上方変位

となり、T<sub>0</sub>に対して $\flat$ 1個のキーたるS<sub>0</sub>がδ化により $\sharp$ 1個のキーへと「逆転」する理路を示せる。

同様にT<sub>0</sub>とした第2行のダイアトニックスケールのミを $\flat$ させたものは第3行のメロディックマイナースケールに一致する。この第3行のキーをT<sub>0</sub>に対して「ε (イプシロン) 化した」「εキーである」などと言うことにする。

ε化において音名/階名関係がp化に準じていることは重要である。このことからε化を「p化×メロディックマイナー化」と言うこともできる。この式に変位の様子を代入すれば、

ε化=p化×メロディックマイナー化

=T<sub>0</sub>:シ・ミ・ラの下方変位×P<sub>0</sub>:7 $\sharp$ とソの上方変位

=T<sub>0</sub>:シ・ミ・ラの下方変位×T<sub>0</sub>:サとチの上方変位 (P<sub>0</sub>:7 $\sharp$ =T<sub>0</sub>:サ, P<sub>0</sub>:ソ=T<sub>0</sub>:チより)

=T<sub>0</sub>:ミの下方変位

となり、T<sub>0</sub>に対して $\flat$ 3個のキーたるP<sub>0</sub>がδ化により $\flat$ 1個のキーへと「肉迫」する理路を示せる。

ちなみにこれらδ・εはともに本書独自の用語である。

私たちはこのδ・εをもつばら任意のダイアトニック調に対するオプションとしてのみ用いる。これら2つのギリシャ文字を階差転調を表現する小文字でのみ表示するゆえんである\*。

以降本項では偏って重要なδについてのみ述べ、εについては本節最終項で触れるにとどめる。

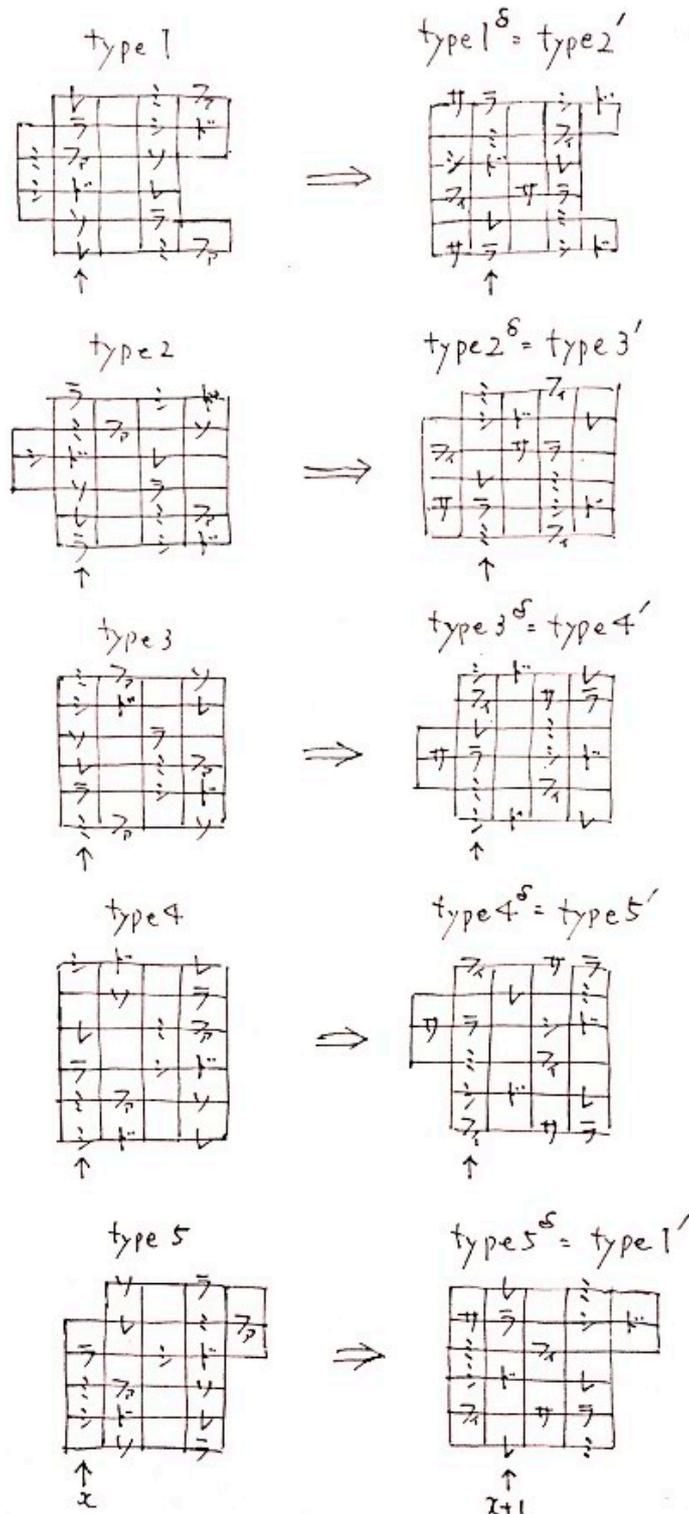
音名 階名	ド	レ	ミ	ファ	ソ	ラ	シ	ド
キー	ド	レ	ミ	ファ	ソ	ラ	シ	ド
T <sub>0</sub> δ	ド	レ	ミ	ファ	ソ	ラ	シ	ド
T <sub>0</sub>	ド	レ	ミ	ファ	ソ	ラ	シ	ド
T <sub>0</sub> ε	ド	レ	ミ	ファ	ソ	ラ	シ	ド

図9.2.5

\*この段落でなされた判断は以下の観察を踏まえている。キャラクタースティックあるいはエスニックなどと形容されるべきその半音階位置の偏在ぶりゆえ、任意のメロディックマイナー調に対する近親調関係は別の如何なるメロディックマイナー調との間にも生じず、階差転調δ<sup>-1</sup> (デルタインバースあるいは逆デルタ), ε<sup>-1</sup>で示される2つのダイアトニック調との間でしか生じない。おそらくこのことによつて、メロディックマイナー調は自身のみによる自律した調性システム世界を構成せずダイアトニック調に対して寄生的に現れるばかりとなる。

### 9.2.5.1 δ化された5つのスケールタイプのダイアグラム

9.2.1で作成した「type(n)」のダイアグラムは「type(n)」のメロディックマイナー化だった。しかし、メロディックマイナースケール使用のインセンティブのほとんどがδ化であると仮定するなら「type(n)」を「type(n-1)<sup>δ</sup> (n=2,3,4,5) またはtype(n+4)<sup>δ</sup> (n=1)」へと名付け直すことが画期的と言える。そしてその仮定は実際的である。よってそのようにスケールタイプ番号を割り当て直しておく。



### 9.2.5.2 敢えてδキーを用いるキーデザイン～エチュード#7

あるコードについて1つのダイアトニック調： $T_0$ とそのδ化であるようなキーデザインがともに可能なとき「解釈がδ競合する」と言うことにする。δ競合する場合は次の3通りである。

- (か) マイナーセブンスコードにおけるシレフィラ解釈とミソシレ解釈
- (き) ドミナントセブンスコードにおけるレフィラド解釈とソシレフィラ解釈
- (く) デイミニッシュマイナーセブンスコードにおけるフィラドミ解釈とシレフィラ解釈

各々について前者が $T_0\delta$ 、後者が $T_0$ である。読者はここで以下の2点が言えることを確認せよ。

- ・ $T_0\delta$ 側と $T_0$ 側は (か) (き) (く) の順に3度離れた3つの平行和音どうしの組になっている。
- ・ $T_0\delta$ 側はサを、 $T_0$ 側はドを含まないコードの集まりとなっている。

エチュード#4のすべてのソシレフィラ・シレフィラをδ化\*したエチュード#7を作成する。

このとき問題になるのは、メロディックマイナースケールを絡めた転調リゾルベントについてはその明快なパターンを構成することができないことである。これは、たかだか1音とはいえ互いに異なる音律であるダイアトニックスケールとメロディックマイナースケールによる交互ローテンションでは同型反復の連鎖を作れないという事情による。そこで、当該キーのみならず先行キーあるいは後続キーがメロディックマイナー調であるような領域においては、フレージングを構成する階名の選びかたの善後策として「スケールを特定する方針」を取ることにしよう\*\*。

さてしかしこの「スケールを特定する方針」は一見、転調リゾルベントのように使用する階名を一意的に決定しない\*\*\*。とはいえそうであるのはダイアトニック界とメロディックマイナー界それぞれを個別に切り分けたうえでの見識だった。そこでもうひと声、それらを抱き合わせた場合の理路を整備すれば、この方針によっても私たちのエチュードシリーズにおけるフレーズに使用すべき階名を一意的に定めうることを示そう。

4.2.2でダイアトニック調を特定する最少手順を { $\text{フ}+\text{シ}+\alpha$  ( $\alpha$ は $\text{フ}$ , $\text{シ}$ 以外の任意の階名)} の提示つまりは増4度あるいは減5度の明示であると述べることができたのは、その母集団をダイアトニック界に限定してあったからだ。しかし、ダイアトニック界の $\text{フ}$ シ間と同型である $\text{ド}$ フ間とレサ間という2種の増4度、およびダイアトニック界の $\text{シ}$ フ間とは異なる $\text{フ}$ ド間とサレ間という減5度が生じるメロディックマイナー界をも母集団に含めた場合のそれは階名集合 { $\text{ド}$ , $\text{フ}$ , $\text{シ}$ , $\text{ミ}$ } の勢揃いでなければならないということが出てくる(読者はそれを確認せよ)。この結論を受けて、#7以降のエチュード譜例ではダイアトニック調特定の方法としてシャッフル記号を伴う「 $\text{ド}$ フシミ」を用いる\*\*\*\*。読者はそれらに対して $4!=24$ 通りあるすべての置換を想定して演習せよ。

同様に9.2.2.2でメロディックマイナー調を特定する最少手順を { $\text{サ}+\text{ド}+\beta$  ( $\beta$ は $\text{サ}$ , $\text{ド}$ 以外の階名)} の提示つまりは減4度あるいは増5度の明示であると述べることができたのは、その母集団をメロディックマイナー界に限定したうえでのことだった。しかし、メロディックマイナー界の $\text{サ}$ ド間と同型である $\text{サ}$ ド間という減4度、およびメロディックマイナー界の $\text{ド}$ サ間とは異なる $\text{ド}$ サ間という増5度が生じるダイアトニック界をも母集団に含めた場合のそれは階名集合 { $\text{サ}$ , $\text{フ}$ , $\text{ミ}$ , $\text{レ}$ , $\text{ド}$ } \*\*\*\*\*の勢揃いでなければならないということが出てくる(読者はそれを確認せよ)。この結論を受けて、#7以降のエチュード譜例ではメロディックマイナー調特定の方法としてシャッフル記号を伴う「 $\text{サ}$ フミレド」を用いる。読者はそれらに対して $5!=120$ 通りあるすべての置換を想定して演習せよ。

ちなみに譜例中のδ化を含む階差転調の積について、 $\delta^{-1}$ を前項に、 $\delta$ を後項にして書いているのは転調の乗算をあらかじめダイアトニック調に還元したうえで行おうという以上の意味はなく本質的なことではない\*\*\*\*\*。

I 42 - F#7 (1/2)

The score is written in 4/4 time and consists of 16 measures, divided into two systems of 8 measures each. The key signature is one sharp (F#).

**Measure 1:** D: (1) F# (2) A (3) C# (4) E. Chord: D.

**Measure 2:** D6: (1) F# (2) A (3) C# (4) E. Chord: D6.

**Measure 3:** D: (1) F# (2) A (3) C# (4) E. Chord: D.

**Measure 4:** T: (1) F# (2) A (3) C# (4) E. Chord: T.

**Measure 5:** S: (1) F# (2) A (3) C# (4) E. Chord: S.

**Measure 6:** T: (1) F# (2) A (3) C# (4) E. Chord: T.

**Measure 7:** D6: (1) F# (2) A (3) C# (4) E. Chord: D6.

**Measure 8:** T6: (1) F# (2) A (3) C# (4) E. Chord: T6.

**Measure 9:** S6: (1) F# (2) A (3) C# (4) E. Chord: S6.

**Measure 10:** S: (1) F# (2) A (3) C# (4) E. Chord: S.

**Measure 11:** T: (1) F# (2) A (3) C# (4) E. Chord: T.

**Measure 12:** T6: (1) F# (2) A (3) C# (4) E. Chord: T6.

**Measure 13:** D6: (1) F# (2) A (3) C# (4) E. Chord: D6.

**Measure 14:** T6: (1) F# (2) A (3) C# (4) E. Chord: T6.

**Measure 15:** D: (1) F# (2) A (3) C# (4) E. Chord: D.

**Measure 16:** S: (1) F# (2) A (3) C# (4) E. Chord: S.

**Measure 17:** S6: (1) F# (2) A (3) C# (4) E. Chord: S6.

I4<sub>2</sub>-#7 (2/2)

Handwritten musical score for I4<sub>2</sub>-#7 (2/2). The score is divided into measures 17 through 31. Measure 17 shows a whole note chord T (F#7) with a fermata. Measures 18-21 show a sequence of chords: P6 (F#7), D (F#7), D6 (F#7), and T6 (F#7). Measures 22-23 show S6 (F#7) and S (F#7). Measures 24-25 show T (F#7) and T6 (F#7). Measures 26-27 show D (F#7) and S (F#7). Measures 28-29 show T (F#7) and T6 (F#7). Measure 30 shows D6 (F#7) and T6 (F#7). Measure 31 shows D (F#7) and T6 (F#7). The score includes various annotations such as 'δ', 'ss', and 'D.C.'.

※特にコードに対する「δ化」については太字化して示す。

※※この方針を当初から取る選択肢もじつはあった。しかしその相対的な簡単さゆえ、この段階での導入で十分と考え、より複雑なしかし高級な手法と言える転調リゾルベントの演習にこれまでリソースを割いてきた次第である。

※※※cf.4.2.2・9.2.2.2.

※※※※シャッフル記号の有無によってss化リゾルベントとの混同は明確に回避されるだろう。

※※※※メロディックマイナー調を特定する最少手順として勢揃いを要する階名集合がオクターブ6分割的シンメトリーを彷彿とさせることは脱構築的で面白い。9.1.1の※※※※も見よ。

※※※※※転調の積は一般に可換である。

### 9.2.5.3 オルタード改め裏コード $\delta$ 化～エチュード#8

任意のキー： $T_0$ に対して $R_0$ は一般に $\sharp$ あるいは $\flat$ が6個付く「一番遠い」キーと言える。このことは、 $R_0$ をして $T_0$ に対して $\sharp$ が多く付く「明るいキー」とも $\flat$ が多く付く「暗いキー」とも言うことができる。ここで逆説的ながら、 $R_0$ に $\sharp$ を1つ付けてやればそれを「一番暗い」キーに出来る。このことをソシレ $\gamma$ に対する再解釈において適用するのが「ソシレ $\gamma$ の $r\delta$ 化」である。

さて、このすなわち「裏コード・レフィラド解釈」から導かれるスケールは従来「オルタード」または「スーパーロクリアン」と呼ばれてきたものと同じである。しかしこれら後者の2概念はそれぞれ、

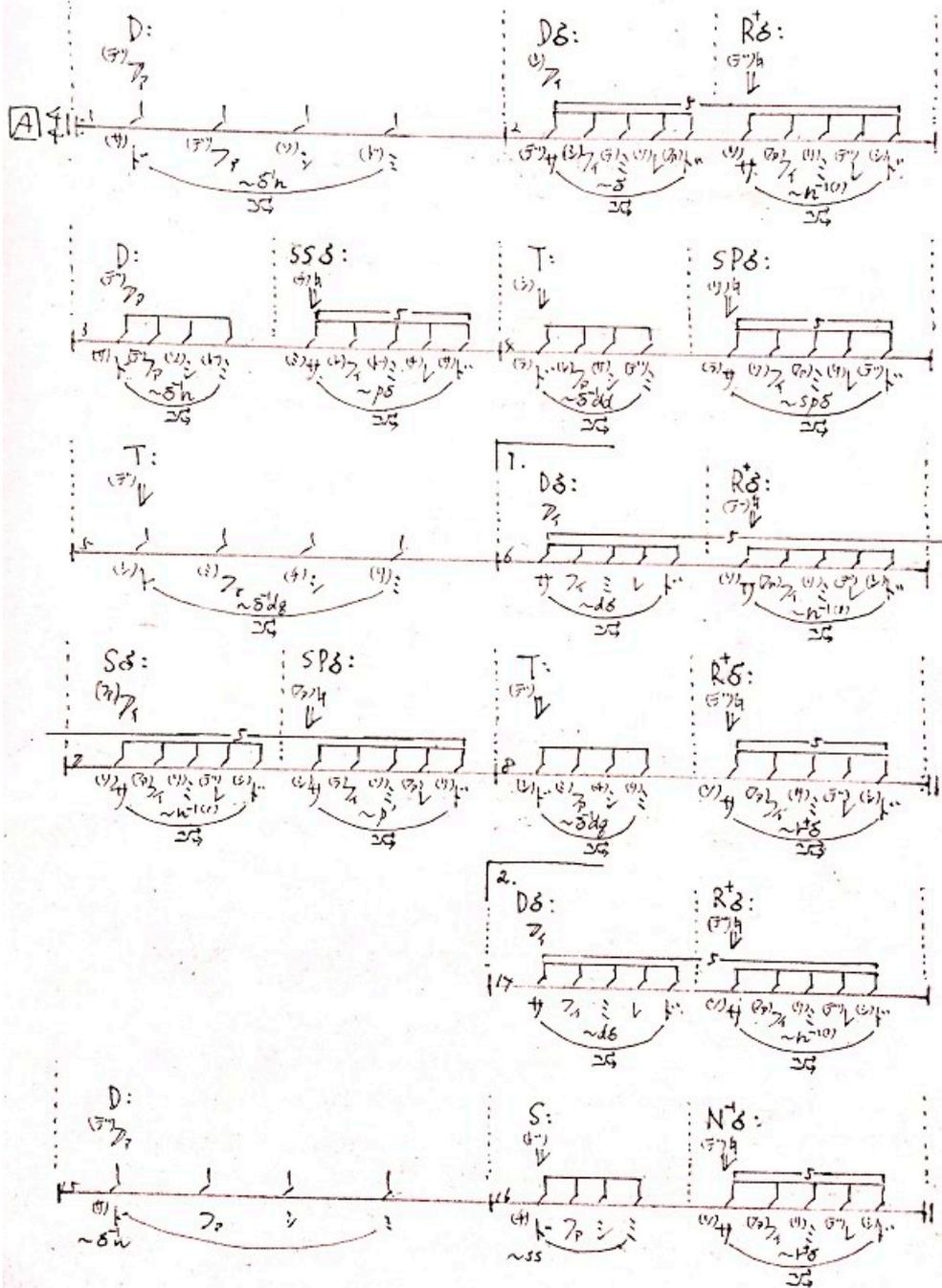
- ・オルタードの2通りの通念「ドミナントセブンスコードのコードトーン+オルタードエクステンション ( $\flat 9 \cdot \sharp 9 \cdot \sharp 11 \cdot \flat 13$ )」あるいは「ダイアトニックスケールのド以外の音すべてに $\flat$ を付けたもの」が、ともに調性システムから出てくる概念とは言い難い、それ自体新たな前提の持ち込みでなければならないような宣誓でしかないこと

- ・スーパーロクリアンの定義「主音がサであるようなメロディックマイナースケール」によって構成されるのがサシレ $\gamma$ つまりディミニッシュマイナーセブンスコードであってドミナントセブンスコードでないこと

という2つあるいは3つの難点により論理的に破綻している。そこでオルタード・スーパーロクリアンなる用語をともに破棄しつつ「裏コードのレフィラド解釈= $r\delta$ 化」と定義し直せばその合理的な説明になるというわけである。

エチュード#7中の $T\delta$ ：レフィラドと $S\delta$ ：レフィラドを $r$ 化、およびすべてのミサシレを $Qr\delta$ 化したエチュード#8\*を作成してこのエチュードシリーズを完結させよう。

I 4<sub>2</sub>-1 # 8 (1/2)



I 4<sub>2</sub>-I #8 (2/2)

The score is divided into two systems, B and J. System B (measures 17-29) includes parts for T, Ps, Ds, SSS, T8, Ps, Ss, SPS, T, and R8. System J (measures 30-32) includes parts for Ds, R8, D, SPS, T, and R8. Each part is written on a staff with notes, rests, and dynamic markings. A large slur covers measures 17-29. Measure 32 is marked 'D.C.'.

※本エチュードにおけるすべてのRをR<sup>-</sup>でなくR<sup>+</sup>としている件については9.1.3とその※※※※・※※※※※※を見よ。

### 9.2.6 $\epsilon$ (イプシロン) 化

ある1つのコードについて $T_0$ とその $\epsilon$ 化であるようなキーデザインがともに可能なことを「解釈が $\epsilon$ 競合する」と言うことにする件については既に9.2.5で触れた。その $\epsilon$ 競合する具体例は次の3通りである。

- (さ) ドミナントセブンスコードにおけるソシレファ解釈とミサシレフィ解釈
- (し) デイミニッシュマイナーセブンスコードにおけるシレファラ解釈とサシレフィ解釈
- (す) マイナーセブンスコードにおけるレファラド解釈とシレフィラ解釈

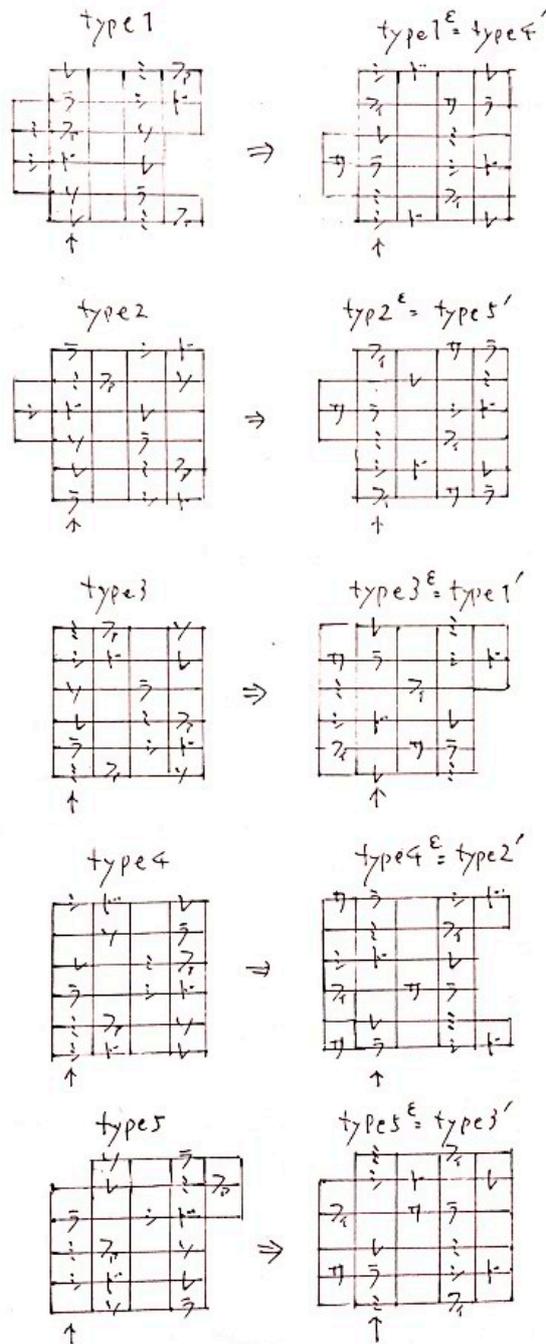
各々について前者が $T_0$ 、後者が $T_0\epsilon$ である。読者はここで以下の2点が言えることを確認せよ。

- ・  $T_0$ 側と $T_0\epsilon$ 側は (さ) (し) (す) の順に3度離れた3つの平行和音どうしの組になっている。
- ・  $T_0$ 側はミを、 $T_0\epsilon$ 側はドを含まないコードの集まりとなっている。

### 9.2.6.1 ε化された5つのスケールタイプのダイアグラム

同じ楽音に対する階名をソからミへ（前目（さ））、あるいはシからサへ（前目（し））、あるいはレからシへ（前目（す））とそれぞれ割り当て直すことはどれもp化を意味する。つまり既に9.2.5で触れたようにε化においては音名/階名関係がp化に準じている。よってtype(n')を「type(n+2)<sup>ε</sup> (n=1,2,3), type(n-3)<sup>ε</sup> (n=4,5)」へと名付け直すことができる。

「ε化」



### 9.2.7 来たるべき穏やかでない対称性を持つキーデザインについての素描

穏やかなキーデザインによるキーたちは概ね「Tに寄せて」あるためそれらは一般に狭いスペクトルに収まって分布する傾向を持つ。それに対して、穏やかでないキーデザインによる主たる効果のひとつとは、そのスペクトルをより広く取ってキーどうしの明暗コントラストを大きくすることだったわけだ。

ところで、これまで扱った、**r**化を除く\*穏やかでないキーデザインを、変位の方向性によって以下のように2つのグループに分けることができる。

#### 【方針θ】

- ・より明るいキーを選ぶインセンティブ：**D**化，**δ**化
- ・より暗いキーを選ぶインセンティブ：**P**化≒**Qr**化，**rδ**化

しかしじつは、本来含まれるべき要素がここには含まれていない。なんとなれば、その公平な分類とは次のようにほぼ完全な対称性が表れているものでなければならぬはずだからである。

#### 【方針Θ】

- ・より明るいキーを選ぶインセンティブ：**D**化，**δ**化，**Q**化，**rε**化
- ・より暗いキーを選ぶインセンティブ：**S**化，**ε**化，**P**化≒**Qr**化，**rδ**化

本書がここまで【方針θ】に限って扱ってきたのは、アメリカンスタンダード曲の大半が長調的な曲想、言い換えればハッピーエンディング的ハーモニー構造を持っており、ゆえにそれら楽曲中に遍在する長調完全終止の前半においてはその増強のためむしろ暗いキーへの転調を経るインセンティブがまざっているという観測的事実による。つまりそこでは例えばドミソシに先行するソシレファを**P**化・**rδ**化することによる「暗いキー側への大きな変位」が、後続するドミソシについては翻って**D**化による「明るいキー側への1変位」がお詠え向きになっている、云々\*\*\*。

このように【方針θ】にはコードファンクション説との親和性が見られる。そしてその「進行感は緊張感や不安定感に類縁ゆえその機能を持つコードは暗く、そうでなければ明るく」という意味を持ったこの方針はミサシレの**Q**化、ソシレファの**ε**化・**rε**化、レファラド・ファラドミ・ラドミソの**S**化を避けさせる傾向によって、とりわけ短調的な曲想についてはそのキーデザインを偏って単調なものにしてしまうという現状を生み出している。

しかしそもそも長調的な曲想の偏った多さとは、アメリカンショービジネスコンテンツ制作サイドによる予定調和的ハッピーエンディング風サウンドトラックの発注という単なる業界事情によって説明するのが尤もらしい、要は商業主義的な現象に過ぎないかもしれない\*\*\*。とすればそこで、コードファンクションという定性的かつ非対称的な概念に代えてキーの明暗度すなわち相対的な変位の数という定量的かつ対称的な概念を採用することで【方針Θ】中の【方針θ】の補集合である**Q**化・**rε**化・**S**化・**ε**化によって短調的な曲想においてもキーの明暗スペクトルを大きく取る方針を考慮するのがより合理的な態度ということになる。

本書ではこれ以上の深入りを避けて意欲ある読者へこの発展的課題を投げかけつつ、feelで定義されるが如き反証不能な概念であるコードファンクションを以上のような論法～展望によってもオッカムの剃刀にかけうることを示唆するにとどめておきたいと思う。

\***r**化をより明るいキーを選ぶ方針・より暗いキーを選ぶ方針の双方に含める手立てもあった。12.1.2.3の※を見よ。

\*\*\*cf.9.1.1の※※※。

\*\*\*例えばバッハは長調の曲と短調の曲をほぼ同数作曲しているとされる。その後者におけるメロディックマイナーとりわけミサシレのミサシレ<sub>F</sub>化=**Qε**化の多用は「短調においてより明るいキーを選

ぶ方針」の現れであるとみなせよう (cf.13.1) .

## 第V部 ハーモナイゼーション

### 第10章 テーマメロディに対するハーモナイゼーション

第6章2節で扱ったコードの転回技法とは、転回形の名前がコードの低音位の如何に拠っているように、またそれに続く3節におけるベースラインへのハーモナイズ実践に対して直接に適用可能であったように、低音位をコントロールするのがその主眼であった。

本章ではそのコード転回技法の応用問題として高音位=ソプラノをコントロールすることでメロディとコードを同時にボイシングするその論理に迫る。

#### 10.1 ソプラノ配置のアルゴリズム

テーマメロディのハーモナイゼーションにおいてはすべてのコードの代わりばなに対してそのソプラノにテーマメロディを配置したボイシングを行う必要がある。そこで本節ではソプラノに任意のコードトーンを配置する方法を一般化する。

##### 10.1.1 既出コードに対する一般化

いま任意のコードY, その上方平行和音X, 下方平行和音Zがあり, どれも第n弦 ( $n=1,2,3$ ) に最高音を配置しているとする。このとき一般に次の2つのことが言えるのだった\*。

Y [0転・開] のn弦には第3音が位置する。 ...①

Y [0転・密] のn弦には第7音が位置する。 ...②

①・②の場合についてそれぞれを2の和音化・6の和音化したとすると、以下の記述が可能になる。

【①の2の和音態】

X [3転・開] の第n弦には根音が位置する。 ...③

【①の6の和音態】

Z [1転・開] の第n弦には第5音が位置する。 ...④

【②の2の和音態】

X [3転・開] の第n弦には第5音が位置する。 ...⑤

【②の6の和音態】

Z [1転・開] の第n弦には根音が位置する。 ...⑥

さらに、同一コードの [0転・開] と [2転・密] のペア, [0転・密] と [2転・開] のペアがそれぞれガイドトーンを共有する\*\*というトリビアを踏まえつつ本章で必要な内容に絞ってまとめると以下のようになる。

- (ア) ソプラノ弦に根音が位置するのは [1転・密] と [3転・開] である。
- (イ) ソプラノ弦に第3音が位置するのは [0転・開] と [2転・密] である。
- (ウ) ソプラノ弦に第5音が位置するのは [1転・開] と [3転・密] である。
- (エ) ソプラノ弦に第7音が位置するのは [0転・密] と [2転・開] である。

これで任意のコードトーンをソプラノに配置するアルゴリズムを手に入れることができた。

\*cf. 図6.1.1・6.1.2.

\*\*同様に、同一コードの (ア) のペアと (ウ) のペアはそれぞれパワーコードを共有する。

### 10.1.2 3つの応用問題

6.1～6.2で一応網羅したはずのギターコードフォームであるが、それらに対して3つの方針、

1. 大オープンボイス化
2. [0転] に対するソプラノ挿げ替え
3. 大オープンボイスに対する両外声のガイドトーン化

による自然な応用を順に加えれば、そしてそれらを協働させれば、3声体ボイスのバリエーションを完備できる。

#### 10.1.2.1 大オープンボイス化

転回の如何を問わず、以下のボイスにおいては、他の声部を保留したまま第 $m$ 弦に配置された最低音位のみを $(m+2)$ 弦の2フレット下にある1オクターブ下の押弦位置へとトリビアルに転回することができる。

- (ア) ソプラノ弦が1弦あるいは2弦であるようなクローズドボイス
- (イ) ソプラノ弦が1弦であるようなオープンボイス

そして実際にベースのみがそのように1オクターブ下げられたボイスを大オープンボイスと呼ぼう。略記号は「(大)」とする。

ただし(イ)に対して大オープンボイス化を施したものについては、押弦が困難な例があること、最低音と内声部との音程が13あるいは14度と大きくなり過ぎる\*ことの2点によりその定式化がやや非実践的となる。よって大オープンボイス化するのは(ア)のみと定めておく。

\*実際、和声学では同一和音において高低差で隣り合う2声部間の音程をおよそ12度以内までに制限している。

#### 〈演習6〉

数字付きバス階名によって表現された以下の正進行を2通りの可能な使用弦パターン双方においてリアルイゼせよ。

a. オープンボイスと大オープンボイスの反復によって、

・オルタネートベース～レベル1

...||T<sub>0</sub>:ラ ミ | レ ラ | ソ レ | ド ソ | ♯7 ♯7 | シ ♯7 | ミ シ |      ラ ミ |  
 | レ ラ | ソ レ | ド ソ | ♯7 ♯7 | ド | シ ♯7 | ミ シ | ラ ミ | S<sub>0</sub>=T<sub>1</sub>: ミ シ ||

|| ラ...

・オルタネートベース～レベル2

...||T<sub>0</sub>:ラ S<sub>0</sub>: シ | T<sub>0</sub>:レ D<sub>0</sub>:レ | T<sub>0</sub>:ソ レ | D S<sub>0</sub>:レ | T<sub>0</sub>: ♯7 ♯7 | シ ♯7 | ミ シ |      ラ S<sub>0</sub>: シ |  
 | T<sub>0</sub>:レ D<sub>0</sub>:レ | T<sub>0</sub>:ソ      レ | D S<sub>0</sub>:レ | T<sub>0</sub>: ♯7      ♯7 | シ ♯7 | ミ シ | ラ ミ | S<sub>0</sub>=T<sub>1</sub>: ミ シ ||

||T<sub>1</sub>:ラ...

・オルタネートベース～レベル3

...||T<sub>0</sub>: ラ S<sub>0</sub>: <sup>(リ)~s/#6</sup>チ |T<sub>0</sub>: <sup>(ラ)~d</sup>レ D<sub>0</sub>: <sup>(サ)~d/#6</sup>デ |T<sub>0</sub>: <sup>(ド)~s</sup>ソ <sup>#6</sup>デ | <sup>(74)~s/#6</sup>ド S<sub>0</sub>: <sup>(ド)~d</sup>デ |T<sub>0</sub>: <sup>6</sup>ファ <sup>6</sup>ド | シD<sub>0</sub>: <sup>(77)~d/#6</sup>チ |T<sub>0</sub>: <sup>(ラ)~s/#6</sup>ミ <sup>6</sup>チ |  
 | <sup>(リ)~s/#6</sup>ラ S<sub>0</sub>: <sup>(サ)~d/#6</sup>チ |  
 |T<sub>0</sub>: <sup>(ラ)~d</sup>レ D<sub>0</sub>: <sup>(サ)~d/#6</sup>デ |T<sub>0</sub>: <sup>(ド)~s</sup>ソ <sup>#6</sup>デ | <sup>(74)~s/#6</sup>ド S<sub>0</sub>: <sup>(ド)~d</sup>デ |T<sub>0</sub>: <sup>6</sup>ファ <sup>6</sup>ド | シD<sub>0</sub>: <sup>(77)~d/#6</sup>チ |T<sub>0</sub>: <sup>(ラ)~s/#6</sup>ミ <sup>#6</sup>チ | <sup>6</sup>ラ <sup>6</sup>ミ |  
 |S<sub>0</sub>=T<sub>1</sub>: <sup>(ラ)~s/#6</sup>ミ <sup>#6</sup>チ ||

||T<sub>1</sub>: ラ...

b. 大オープンボイスイングのみによって.

・ベースのガイドトーン化

...T<sub>0</sub>: <sup>2</sup>ソ <sup>6</sup>ファ <sup>2</sup>ファ <sup>6</sup>ミ <sup>2</sup>ミ <sup>6</sup>レ <sup>2</sup>レ <sup>6</sup>ド <sup>2</sup>ド <sup>6</sup>シ <sup>2</sup>シ <sup>6</sup>ラ <sup>2</sup>ラ <sup>6</sup>サ <sup>2</sup>ソ S<sub>0</sub>=T<sub>1</sub>: <sup>(ソ)~s/2</sup>レ  
<sup>6</sup>ド <sup>2</sup>ド <sup>6</sup>シ <sup>2</sup>シ <sup>6</sup>ラ <sup>2</sup>ラ <sup>6</sup>サ <sup>2</sup>ソ <sup>6</sup>ファ <sup>2</sup>ファ <sup>6</sup>ミ <sup>2</sup>ミ <sup>6</sup>レ <sup>2</sup>レ <sup>6</sup>ド S<sub>1</sub>=T<sub>2</sub>: <sup>(テ)~s/6</sup>サ  
<sup>2</sup>ソ...

### 〈演習7〉

以下の循環コードを大オープンボイスイングのみによってリアライズせよ.

・ミクソリディア～イオニア調\*循環

S<sub>0</sub>: <sup>(ソ)~s/6</sup>レ → <sup>2</sup>レ → T<sub>0</sub>: <sup>(レ)~d/4</sup>ソ → ソ →  
 S<sub>0</sub>: <sup>(ソ)~s/6</sup>レ → ...

・ドリア～エオリア調循環

D<sub>0</sub>: <sup>(ミ)~d/6</sup>ラ → <sup>2</sup>ラ → T<sub>0</sub>: <sup>(ラ)~s/4</sup>ミ → <sup>6</sup>ミ →  
 D<sub>0</sub>: <sup>(ミ)~d/6</sup>ラ → ...

※cf.6.3.5の※※・11.2・12.1.2.2の※※※.

### 10.1.2.2 [0転] に対するソプラノ挿げ替え

以下の記述では、前項に引き続きコードの最高音を第n弦とする.

#### 10.1.2.2.1 ソプラノの第5音化

この操作のうち特に(開)に対するものによって、大オープンボイスイングにおけるもうひとつのバリエーションを得る(第2細々目).

##### 10.1.2.2.1.1 (密≒大) ソプラノの3度下げ

[0転・密≒大]のソプラノである第7音は同弦の第5音へと挿げ替えることができる. そのリアライゼーションはトライアドとなる.

##### 10.1.2.2.1.2 (開) ソプラノの弦変更を伴う3度上げ

n=2,3のとき, [0転・開]のソプラノである第3音を第(n-1)弦の第5音へと挿げ替えることができる. その結果とは事実上の大オープンボイスイング化である. ただしこれについてはその新奇さゆえ特に既出の(大)と区別すべく, (開)のソプラノを3度持ち上げて作成することをもって「raise」の頭文字rを右上に添えた「(開)※」で表す.

※やはりn=2,3のとき [0転・密]のソプラノである第7音を第(n-1)弦の第9音へ挿げ替えることによって事

実上の（開）となる「（密<sup>r</sup>）」をも指定できよう。これらいわば「raise1」のリアライゼーション実習は次細目中〈演習9〉で課す。

#### 10.1.2.2.2 正進行連結におけるソプラノの第1・5・9・13音化

ガイドトーン弦を互いに共有する〔0転・密<sup>r</sup>⇌大〕と〔0転・開〕を交互に用いた正進行連結すなわち5.5「正進行による7の和音のキーグルーピング」のソプラノに対して以下のような挿げ替えを施すことでそれらを依然としてため息のモチーフ化したまま自然に脱ガイドトーン化しうる。これらソプラノ挿げ替えはすべて同一弦上で行われる。

##### ・レベル1【エクステンションなし】

〔0転・密<sup>r</sup>⇌大〕のソプラノ=第7音を3度下行させて第5音化，〔0転・開〕のソプラノ=第3音を3度下行させて根音化\*する。

##### ・レベル2【5度上方コードの第5音保留による9の和音の自然な導出】

〔0転・密<sup>r</sup>⇌大〕のソプラノ=第7音を3度下行させて第5音化，〔0転・開〕のソプラノ=第3音を2度下行させて第9音化\*\*する。

##### ・レベル3【5度上方コードの第9音保留による13の和音の自然な導出】

〔0転・密<sup>r</sup>⇌大〕のソプラノ=第7音を2度下行させてを第13音化\*\*\*，〔0転・開〕のソプラノ=第3音を2度下行させて第9音化する。

\*・\*\*必要があればこれらを「開<sup>d</sup>（「d」はdrop1）<sup>ドロップワン</sup>）」と示せばよいだろう。本書におけるraise・dropにはともに、オクターブ転回でなく2度あるいは3度の転位を意味させていることに注意せよ。

\*\*\*ここではこれを6の和音化でなく13の和音化とみなすことで（とりわけ（大）において内声化可能な、あるいは（開<sup>r</sup>）において実際に内声化されている）第7音の潜在を意味させている。

#### 〈演習8〉

{レベル1,レベル2,レベル3} × {（密<sup>r</sup>⇌開）,（大⇌開）} の直積を可能な使用弦パターンすべてにおいてリアライズせよ。

#### 〈演習9〉

{レベル1,レベル2,レベル3} × {（密<sup>r</sup>⇌開<sup>r</sup>）} の直積を可能な使用弦パターンすべてにおいてリアライズせよ。

#### 10.1.2.3 大オープンボーイングに対する両外声のガイドトーン化

（大）すなわちクローズドボーイング由来の大オープンボーイングと（開<sup>r</sup>）すなわちオープンボーイング由来の大オープンボーイングにそれぞれ場合分けした上で以下に示すこの操作はともに本目題のように言い替えることのできるものである。その結果導かれるそれら2種の大オープンボーイングたちは互いに内声のみを違えつつ両外声を共有することになる。

##### 10.1.2.3.1 クローズドボーイング由来の～

本細目の操作は10.1.2.2.1「（密<sup>r</sup>⇌大）ソプラノの3度下げ」でのそれに準ずる。

〔3転・密〕はソプラノに第5音を持ち、かつ第3音を欠いている。よってソプラノ第5音を3度下方の第3音へと挿げ替えるインセンティブが生じている。同様に〔1転・密〕はソプラノに根音を持ち、かつ第7音を欠いている。よってソプラノ根音を2度下方の第7音へと挿げ替えるインセンティブが生じている。このとき特に前者において押弦困難なコードフォームが生じるが、大オープンボーイング化すればその場合も含めてすべて押弦容易となる。

### 〈演習10〉

数字付きバス階名によって次のように表現された（大）による正進行のソプラノをa・bそれぞれのよう  
に挿げ替えたうえで、可能な2通りの使用弦パターン双方においてリアライズせよ。

...T<sub>0</sub>:<sup>2</sup>ソ <sup>6</sup>ファ <sup>2</sup>ファ <sup>6</sup>ミ <sup>2</sup>ミ <sup>6</sup>レ <sup>2</sup>レ <sup>6</sup>ド <sup>2</sup>ド <sup>6</sup>シ <sup>2</sup>シ <sup>6</sup>ラ <sup>2</sup>ラ <sup>6</sup>サ <sup>2</sup>ソ S<sub>0</sub>=T<sub>1</sub>:<sup>(ソ)~s/2</sup>レ  
<sup>6</sup>ド <sup>2</sup>ド <sup>6</sup>シ <sup>2</sup>シ <sup>6</sup>ラ <sup>2</sup>ラ <sup>6</sup>サ <sup>2</sup>ソ <sup>6</sup>ファ <sup>2</sup>ファ <sup>6</sup>ミ <sup>2</sup>ミ <sup>6</sup>レ <sup>2</sup>レ <sup>6</sup>ド S<sub>1</sub>=T<sub>2</sub>:<sup>(テ)~s/6</sup>サ  
<sup>2</sup>ソ...

a. すべてガイドトーン化して（それを以下の如く「（ソプラノ階名）/（数字付きバス階名）」のよう  
に書くこともできよう）。

...T<sub>0</sub>:<sup>2</sup>ド/ソ <sup>6</sup>ド/ファ <sup>2</sup>シ/ファ <sup>6</sup>シ/ミ <sup>2</sup>ラ/ミ <sup>6</sup>ラ/レ <sup>2</sup>サ/レ <sup>6</sup>ソ/ド  
<sup>2</sup>ファ/ド <sup>6</sup>ファ/シ <sup>2</sup>ミ/シ <sup>6</sup>ミ/ラ <sup>2</sup>レ/ラ <sup>6</sup>レ/サ <sup>2</sup>ド/ソ S<sub>0</sub>=T<sub>1</sub>:<sup>(テ)</sup>サ/<sup>(ソ)~s/2</sup>レ

T<sub>1</sub>:<sup>6</sup>ソ/ド <sup>2</sup>ファ/ド <sup>6</sup>ファ/シ <sup>2</sup>ミ/シ <sup>6</sup>ミ/ラ <sup>2</sup>レ/ラ <sup>6</sup>レ/サ <sup>2</sup>ド/ソ  
<sup>6</sup>ド/ファ <sup>2</sup>シ/ファ <sup>6</sup>シ/ミ <sup>2</sup>ラ/ミ <sup>6</sup>ラ/レ <sup>2</sup>サ/レ <sup>6</sup>ソ/ド S<sub>1</sub>=T<sub>2</sub>:<sup>(ソ)</sup>レ/<sup>(テ)~s/6</sup>サ

T<sub>2</sub>:<sup>2</sup>ド/ソ...

b. [3転] ソプラノを第3音化， [1転] ソプラノは根音化して。

...T<sub>0</sub>:<sup>2</sup>ド/ソ <sup>6</sup>レ/ファ <sup>2</sup>シ/ファ <sup>6</sup>ド/ミ <sup>2</sup>ラ/ミ <sup>6</sup>シ/レ <sup>2</sup>サ/レ <sup>6</sup>ラ/ド  
<sup>2</sup>ファ/ド <sup>6</sup>ソ/シ <sup>2</sup>ミ/シ <sup>6</sup>ファ/ラ <sup>2</sup>レ/ラ <sup>6</sup>ミ/サ <sup>2</sup>ド/ソ S<sub>0</sub>=T<sub>1</sub>:<sup>(テ)</sup>サ/<sup>(ソ)~s/2</sup>レ

T<sub>1</sub>:<sup>6</sup>ラ/ド <sup>2</sup>ファ/ド <sup>6</sup>ソ/シ <sup>2</sup>ミ/シ <sup>6</sup>ファ/ラ <sup>2</sup>レ/ラ <sup>6</sup>ミ/サ <sup>2</sup>ド/ソ  
<sup>6</sup>レ/ファ <sup>2</sup>シ/ファ <sup>6</sup>ド/ミ <sup>2</sup>ラ/ミ <sup>6</sup>シ/レ <sup>2</sup>サ/レ <sup>6</sup>ラ/ド S<sub>1</sub>=T<sub>2</sub>:<sup>(ミ)</sup>ラ/<sup>(テ)~s/6</sup>サ

T<sub>2</sub>:<sup>2</sup>ド/ソ...

#### 10.1.2.3.2 オープンボイシング由来の～

本細目の操作は 10.1.2.2.1.2 「（開）ソプラノの弦変更を伴う3度上げ」に準ずる。

[3転・開] はソプラノに根音を持ち，かつ第3音を欠いている。よってソプラノ根音を3度上方の第3  
音へと挿げ替えるインセンティブが生じている。同様に [1転（開）] はソプラノに第5音を持ち，かつ  
第7音を欠いている。よってソプラノ第5音を3度上方の第7音へと挿げ替えるインセンティブが生じてい  
る。ただし，3度上方への挿げ替えであるこれらの操作については，挿げ替え前のソプラノ弦を第n弦，  
挿げ替え後の最高音を第(n-1)弦に配置するのが押弦にとって現実的である。要するにこれは（開）に  
対する両外声のガイドトーン化である。

### 〈演習11〉

数字付きバス階名によって前細目〈演習9〉のaのように表現された（開）による正進行のソプラノをす

べてガイドーン化したうえで、可能な2通りの使用弦パターン双方においてリアライズせよ。

### 〈演習12〉

【baroqueing】 以下のように書ける、 $T_i$ 上の $T_i: \text{ソ} \cdot \overset{\text{h}}{\text{ミ}} \cdot S_i: \text{ド}$ 以外をすべて副V化した正進行連結に対して〈演習10 (a・b)・11〉をそれぞれ同様に行え。

(これより $T_0$ )

$S_0: \text{レ}$ <small>(ソ)~s/2</small>	$D_0: \text{シ}$ <small>(テ)~dd/6</small>	$T_0: \text{ファ}$ <small>(チ)~s/2</small>	$S_0: \text{シ}$ <small>(ミ)~s/6</small>	$\overset{2}{\text{シ}}$ <small>(チ)~dd/6</small>	$D_0: \text{サ}$ <small>(ソ)~s/2</small>	$T_0: \text{レ}$ <small>(テ)~s/6</small>	$S_0: \text{サ}$ <small>(チ)~s/6</small>
$D_0: \text{ファ}$ <small>(ソ)~dd/2</small>	$T_0: \text{シ}$ <small>(ミ)~s/6</small>	$S_0: \text{ファ}$ <small>(チ)~s/2</small>	$\overset{6}{\text{ミ}}$ <small>(ミ)~dd/2</small>	$D_0: \text{レ}$ <small>(チ)~s/6</small>	$T_0: \text{サ}$ <small>(ソ)~s/2</small>	$S_0=T_1: \text{レ}$ <small>(テ)~s/6</small>	・/

(これより $S_0=T_1$ )

$S_1: \text{サ}$ <small>(テ)~s/6</small>	$D_1: \text{ファ}$ <small>(ソ)~dd/2</small>	$T_1: \text{シ}$ <small>(ミ)~s/6</small>	$S_1: \text{ファ}$ <small>(チ)~s/2</small>	$\overset{6}{\text{ミ}}$ <small>(ミ)~dd/2</small>	$D_1: \text{レ}$ <small>(チ)~s/6</small>	$T_1: \text{サ}$ <small>(ソ)~s/2</small>	$S_1: \text{レ}$ <small>(テ)~s/6</small>
$D_1: \text{シ}$ <small>(テ)~dd/6</small>	$T_1: \text{ファ}$ <small>(ソ)~s/2</small>	$S_1: \text{シ}$ <small>(ミ)~s/6</small>	$\overset{2}{\text{シ}}$ <small>(チ)~dd/6</small>	$D_1: \text{サ}$ <small>(ソ)~s/2</small>	$T_1: \text{レ}$ <small>(テ)~s/6</small>	$S_1=T_2: \text{サ}$ <small>(チ)~s/6</small>	・/

(これより $SS_0=S_1=T_2$ )

$S_2: \text{レ} \dots$   
(ソ)~s/2

## 10.2 倚音

転回技法を完備しおおせた暁に最後に残るハーモナイズ的懸案は、メロディがコードトーンでない場合の処理の仕方だろう。そのようなノンコードトーンは転位音とみなし、実際にあるいは本来は順次進行によってコードトーンに解決すべきものとして扱うことでうまく処理することができる。

転位音とは、一時的に2度離れた位置に「転じている」けれども、実際にそうなるかどうかは別として、速やかに順次進行を遂げて本来そうであるべきコードトーンへと回帰するであろうとみなされる音のことである。そのキーの構成音であるかどうかは問わない。さらにそのうち強拍の位置にある転位音を特に倚音（いおん）と呼ぶ。強拍とは4拍子の1拍目や3拍目、3拍子の1拍目のことである。

コードの代わり目は基本的に強拍に置かれるため、ハーモナイズすべき音がノンコードトーンである場合はそれを倚音扱いするようなコードを作るのがコツとなる。つまり、件の倚音が解決すべき、その2度下方あるいは2度上方に（必ず）あるコードトーン $x$ をこそ一旦ハーモナイズすると想定したうえで、 $x$ の倚音へのアドホックな挿げ替えをしてやればよい。そしてこの倚音が実際に $x$ へと解決する場合には他の声部を保続してその解決時にコードが遅れて完成するようにする。

### 10.3 ハーモナイゼーションの実施例～『someone to watch over me』

第6章の適当な部分と本章前節までに述べた内容によって、ギターによるハーモナイゼーションのメソッド化が一般性を持って成し遂げられたと言える。あとは、

- ・コードトーンの重複を避ける
- ・ベースラインの連結を有機的にする
- ・状況に応じてメロディのオクターブ転回を許す

など、審美的な面を整備しつつハーモナイゼーションを行えばよい。

図10.3に『someone to watch over me』のハーモナイゼーション実施例を数字付きバス階名を用いて示した。以下はその注意書きである。

・脱 [0転] ひいては両外声のガイドーン化に拘る方針によって頻出することになった (大) はつねに (開) および (密) と代替可能である。ただし (開) 起用に際しては上2声がおクターブ重複する可能性に注意すること。

・倚音についてはそれを意味する英単語アポジャトゥーラ (appoggiatura) の頭文字である「app.」とその解決を表す矢印を添えた。

・1小節目について、冒頭メロディであるT:ドは最低音かつ2拍目に位置することを鑑み、敢えて1拍目でなく3拍目に対してハーモナイゼーションを与えた。

・5小節目冒頭4分休符は係留へと改訂しつつ倚音化した。

・6小節目メロディの8度下行を保留へと改訂した。この処置に伴い8・24小節目からのダカーポを跨ぐメロディの音程は2度下行でなく9度下行となる。

・16小節目後半・21小節目前半・24小節目後半では内部変換を用いた。

・19小節目メロディ「シ」を倚音化しつつそれをP:  $\overset{2}{\text{7a}}$  でなくP:  $\overset{6}{\text{7a}}$  でハーモナイズしている件については13.3「三位一体コード問題」を見よ。

・ハーモナイゼーションにおける主な応用問題たる互いに緩やかな包含関係をなす以下の技法たちについては、紙幅の関係および論点を絞る観点から稿を改めるべく本書では割愛したため、本アレンジメントでも原則としてそれらの採用を見送った。

(代理コードの使用) ⊃ (副次化\*・P化・r化・Qr化の実施) ⊃ (転位音に対する5度上方コードによるハーモナイズ) ⊃ (倚音に対する係留和音≒倚和音によるハーモナイズ)

・ただし上の原則に対する例外として14・30・32小節目後半に対してP化を施した\*\*。その際コードをP:  $\overset{2}{\text{レ}}$  でなくP:  $\overset{6}{\text{レ}}$  としているのは、そこでのメロディがP:ラ・シへと限定されていることから後者にミサシレ $\overset{6}{\text{7a}}$  [3転] を意味させられることによる。

ハモタイゼーションの実施例 ~

Someone To Watch Over Me ♪

A

Handwritten musical notation for the first system of 'Someone To Watch Over Me'. The notation includes notes, rests, and annotations for Tenor (T), Drum (D), and Saxophone (S) parts. The staff is divided into measures by vertical dashed lines.

1.

Handwritten musical notation for the second system of 'Someone To Watch Over Me'. The notation includes notes, rests, and annotations for Tenor (T), Drum (D), and Saxophone (S) parts. The staff is divided into measures by vertical dashed lines.

2.

Handwritten musical notation for the third system of 'Someone To Watch Over Me'. The notation includes notes, rests, and annotations for Tenor (T), Drum (D), and Saxophone (S) parts. The staff is divided into measures by vertical dashed lines.

Handwritten musical notation for Figure 10.3, Part 1. It shows a staff with notes and rests, divided into three sections by vertical dashed lines. Above the staff, the following information is written:

- T:** (i)  $\frac{6}{7}$ ,  $\sim d$ , (開)
- P:** (ii)  $\frac{6}{7}$ ,  $\sim p$ , (開)
- D:** (iii)  $\frac{6}{7}$ ,  $\sim dg$ , (開)

The staff contains notes with stems and flags, and rests. Below the staff, the following annotations are present:

- Measure 17:  $\frac{6}{7}$  シ → ト,  $\sim d$ , app.
- Measure 18: シ → ト, app.
- Measure 19: レ → ト, app.
- Measure 20: (シ)
- Measure 21: (ii)  $\frac{6}{7}$  シ → ラ,  $\sim p$ , app.
- Measure 22: (サ)
- Measure 23: (iii)  $\frac{6}{7}$  → ラ,  $\sim dg$ , app.
- Measure 24: (レ)

Handwritten musical notation for Figure 10.3, Part 2. It shows a staff with notes and rests, divided into four sections by vertical dashed lines. Above the staff, the following information is written:

- (D):**  $\frac{2}{7}$  シ,  $\frac{6}{7}$  サ, (大): (大) (大)
- T:** (ii)  $\frac{6}{7}$ ,  $\sim s$ , (大)
- S:**  $\frac{2}{7}$  シ,  $\frac{6}{7}$  サ, (開) (開)
- T:** (iii)  $\frac{2}{7}$ ,  $\sim d$ , (開),  $\frac{6}{7}$   $\frac{2}{7}$ , (開) (大)

The staff contains notes with stems and flags, and rests. Below the staff, the following annotations are present:

- Measure 24: ラ, シ, レ
- Measure 25: (ii)  $\frac{6}{7}$  シ,  $\sim s$ , ant.
- Measure 26: サ
- Measure 27: (iii)  $\frac{2}{7}$  シ,  $\sim s$ ,  $\sim d$
- Measure 28: (レ), app.
- Measure 29: (大)
- Measure 30: D.C.

Handwritten musical notation for Figure 10.3, Part 3. It shows a staff with notes and rests, divided into several sections by vertical dashed lines. Above the staff, the following information is written:

- P:** (i)  $\frac{6}{7}$ ,  $\sim sp$ , (大)
- T:** (ii)  $\frac{6}{7}$ ,  $\sim g$ , (大)
- T.A. (D):** (iii)  $\frac{6}{7}$ ,  $\sim d$ , (大)
- T.A. (T):** (iv)  $\frac{6}{7}$ ,  $\sim s$ , (大)
- T.A. (P):** (v)  $\frac{6}{7}$ ,  $\sim p$ , (大)

The staff contains notes with stems and flags, and rests. Below the staff, the following annotations are present:

- Measure 31: ラ → シ,  $\sim sp$ , app.
- Measure 32: (ii)  $\frac{6}{7}$  ト,  $\sim g$
- Measure 33: (iii)  $\frac{6}{7}$  (ラ),  $\sim d$
- Measure 34: (iv)  $\frac{6}{7}$  (ト),  $\sim s$
- Measure 35: (v)  $\frac{6}{7}$  (ラ),  $\sim p$

図10.3

※s化とd化を合わせて副次化と呼んだ。

※※cf.12.1.2.3の※。

## 第VI部 ブルース

### 第11章 ブルース固有の論理は存在しない

#### 11.1 ブルースの基本コード進行

まず本章で扱うブルースの基本コード進行を具体的な主和音F7を中心に書いておく。

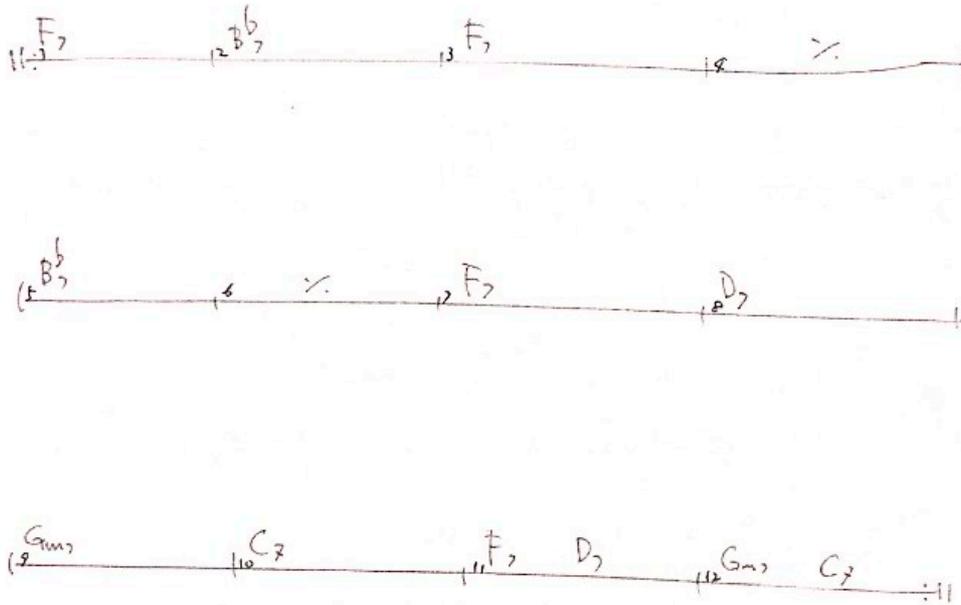


図11.1

#### 11.2 教会旋法改め教会調の導入

本書では用語「モード」に「教会旋法」でなく「教会調」を意味させることにする\*。教会調とは、ダイアトニックスケールの各々が主音であるような7つのキーのことである\*\*。

図11.2(a)は各教会調を上から「明るい順」に並べたものである。主音のドレミ順でなくこのように明るい順すなわちいわば属調順に並べておくのがキーデザイン的観点に立ったうえでの合理性である。

ちなみにロクリア調は音楽史的には存在しない。ただしこのことは議論の本質に影響しないので、ここでは敢えてロクリア調を措定することで史実的な正確さよりも教会調理解を助ける簡潔な図式がもたらされるという利点のほうをとっている。

教会調の想定には2つの利点がある。

- ・ドミソシとラドミソ以外のコードを主和音と想定できる...①
- ・「【前提3】短調Vの長和音化」の一般化ができる...②

①により、ブルースのキーを「ソシレファが主和音であるミクソリディア調」と想定することができる。

11.1本文でキー：Fとせず「主和音F7を中心に」などと持って回った言い方をしておいたのはこれを先取りしてのことだった。

そう、ブルースは長調でも短調でもない、と考えるのが肝なのである。教会調の想定によってこそ、ブルースやヨーロッパ周辺部その他のエスニックな音楽など、長調と短調だけの枠組みでは説明困難な音楽のありかたをうまく理解することができる。

さて、主調をミクソリディア調と設定したなら、それに対する調関係を考慮しつつこれまでと同じ要領でキーデザインを施せばよいだろう。その穏やかなキーデザインによる理想的コード譜は図11.2(b)のようになるだろう。続けて掲げたエチュード#9の作成方針もやはり#1~8に対するそれと寸分違わない。

というわけで、ブルースに特有の謎は最早存在しないと言ってよさそうである。ただしある1つのことを除いて。

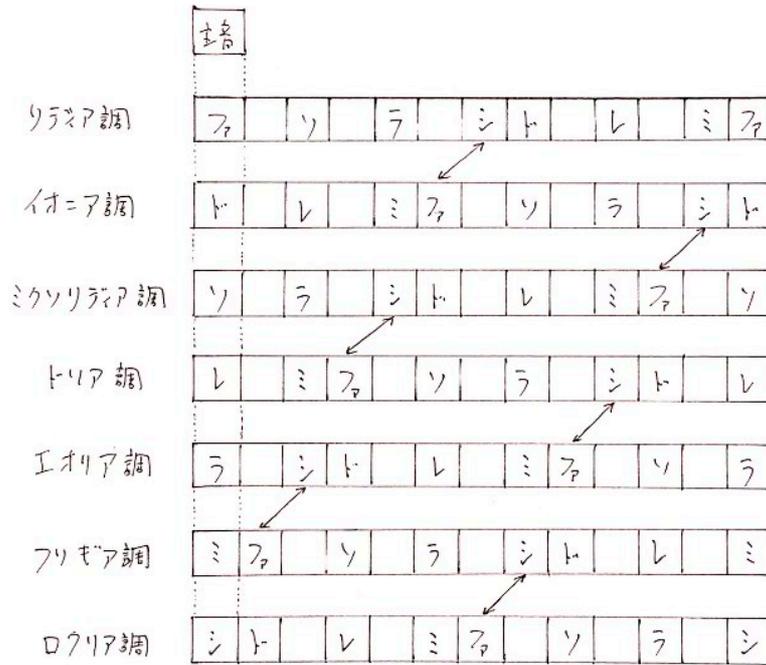


図11.2(a)

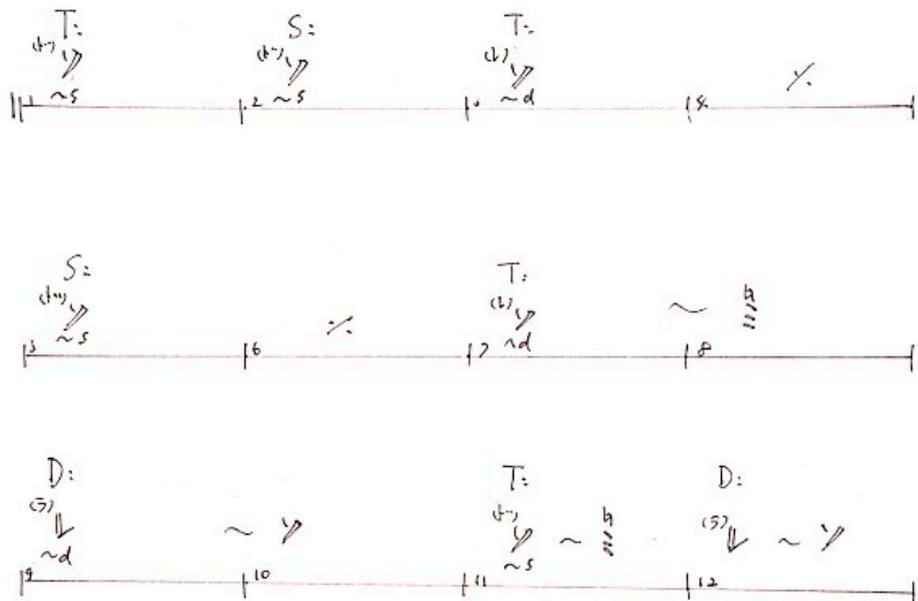


図11.2(b)

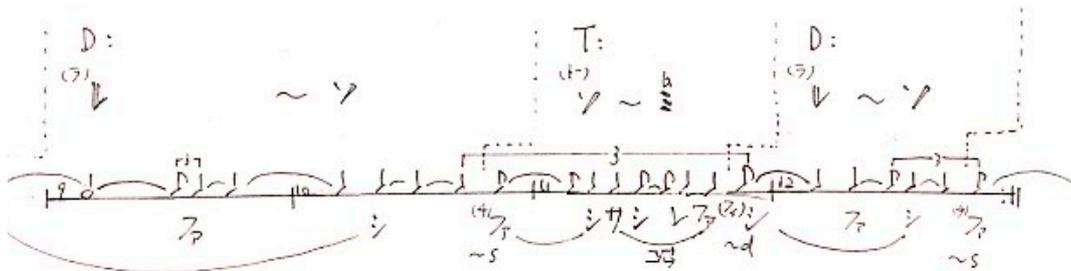
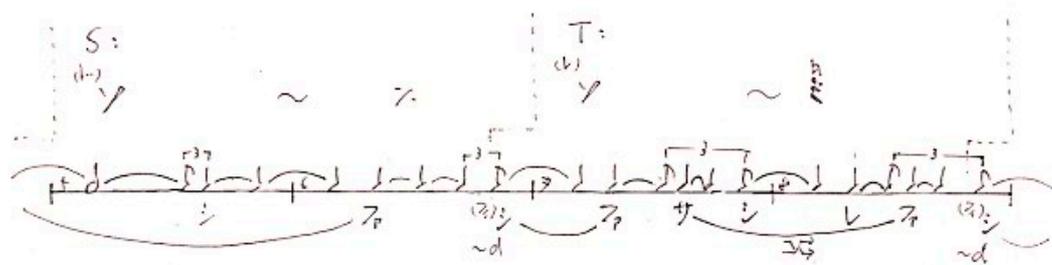
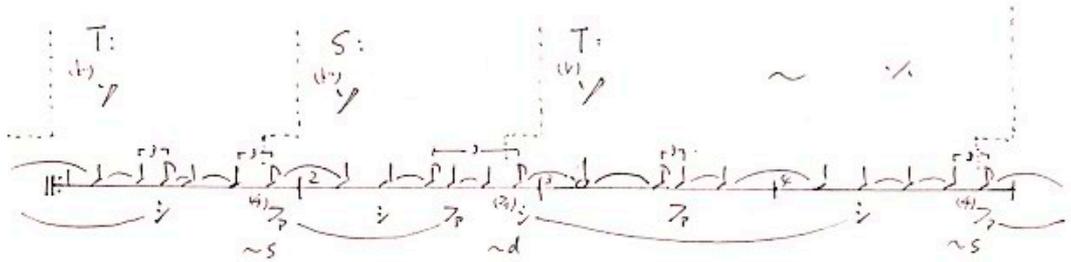
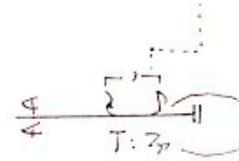
I 42 - # 9

Handwritten musical notation for the first system, measures 1-4. The staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 1 (T: (4) p) contains two eighth notes (d, d) with a slur and a fermata. Measure 2 (S: (4) p) contains three eighth notes (d, d, d) with a slur and a fermata. Measure 3 (T: (3) p) contains a quarter rest followed by a quarter note (d) with a slur and a fermata. Measure 4 (S: (4) p) contains a quarter rest followed by two eighth notes (d, d) with a slur and a fermata. Above measure 4, there is a tilde symbol (~) and a slash with a dot (/).

Handwritten musical notation for the second system, measures 5-8. Measure 5 (S: (4) p) contains a quarter rest followed by two eighth notes (d, d) with a slur and a fermata. Measure 6 (T: (4) p) contains a quarter rest followed by two eighth notes (d, d) with a slur and a fermata. Measure 7 (S: (4) p) contains a quarter rest followed by two eighth notes (d, d) with a slur and a fermata. Measure 8 (T: (3) p) contains a quarter rest followed by two eighth notes (d, d) with a slur and a fermata. Above measure 8, there is a tilde symbol (~) and a slash with a dot (/).

Handwritten musical notation for the third system, measures 9-12. Measure 9 (D: (5) p) contains a quarter rest followed by two eighth notes (d, d) with a slur and a fermata. Measure 10 (T: (4) p) contains a quarter rest followed by two eighth notes (d, d) with a slur and a fermata. Measure 11 (D: (5) p) contains a quarter rest followed by two eighth notes (d, d) with a slur and a fermata. Measure 12 (T: (3) p) contains a quarter rest followed by two eighth notes (d, d) with a slur and a fermata. Above measure 12, there is a tilde symbol (~) and a slash with a dot (/).

I ♯2 + ♯9 / anticipated



※cf.5.11の※※※.

※※私たちは「ダイアトニック教会調」を想定するがメロディックマイナー調以外の「メロディックマイナー教会調」を想定しない. なんとすれば, ラ以外のメロディックマイナースケールの各々を楽曲の主音と見なさねばならないケースは存在しないからである (cf.13.1).

### 11.3 教会調Vの長和音化

1つのことを除いて、

とりわけロック寄りの演奏スタイルにおいて、12小節を通じてドリア調が用いられるというあの事象を除いて、

ジャズ演奏にとっていわゆるロック風ブルースの重要性がどれほどのものであるかはさておき、この謎を調性システムの説明すべく少しだけ苦勞して考えてみることにそれに見合うだけの副産物がある。

まず、いわゆるブルースペンタトニックに関して、その潜在的なスケールである第6音の位置を鑑みて、それがエオリア調由来ではなくドリア調由来であることを確認しておこう。これは論理的なことではなくあくまで経験的なこととはいえ、観測されるのがエオリア調 $\tau$ ならぬドリア調 $\sigma$ の使用であることの合意は容易だろう (図11.3(a))。

さらに言えば、このいわば「ブルースドリア調」が厳密にペンタトニックでしかありえないという現実もまた存在しないように思われる。ロック風ブルース演奏におけるドリア調 $\sigma$ とミの使用はむしろデフォルトだからである。ヨナ抜きペンタトニック的教義は素人相手の方便に過ぎない。

そこで、任意のキーのブルースにおける3コードである「T：ソシレ $\tau$ ・S：ソシレ $\tau$ ・D：ソシレ $\tau$ 」上でT：ドリア調が使われることの説明として以下の理路を追ってみよう。

短調Vが長和音化したのと同じ理屈で、教会調Vにも長和音化できるものがあるとする。具体的には、短和音であるミクソリディア調Vとドリア調Vを長和音化できるとする (図11.3(b))。実際、ドリア調の曲である『greensleeves』14・30小節のメロディにはVであるラドミソの長和音化を示すドの上方変位が見られる\* (図11.3(c))。

さて、この2つの教会調Vの長和音化を許すということは、ドミナントセブンスコードの解釈可能性に、

- ・レ $\tau$ ラドミソ解釈\*\*
- ・ラデミソ解釈

を付け加えることになる。

このとき使われるスケールは、ミサシレ解釈のそれがダイアトニックスケール+サであったように、上方変位したスケール第7音をオプションにもつダイアトニックスケールであるとすべきだろう。

以上を踏まえて、次の2再解釈がともにT：ソに対して階名レを割り当てることになるのを読者は確認せよ。

- ・T：ソシレ $\tau$ に対するS：レ $\tau$ ラドミソ視
- ・D：ソシレ $\tau$ に対するS：ラデミソ視

S：ソシレ $\tau$ はもとよりT：ソにレを割り当て直すことから、これで3コードのブルースが全編T：ドリア調で演奏される事象を説明できた。

\*14・30小節のコードをともにS：ミサシレとみなすことによりドリア調Vの長和音化説をオッカムの剃刀にかける目論見は、それが事実上SよりTにより近親なキーであるSD $\delta$ =T $\delta$ に属すべきミサシレ $\tau$ であるという指摘によって、自らをオッカムの剃刀にかける蓋然性のほうが高まっているのに気付く羽目になるだろう。

\*\*メロディックマイナー調IVたるレ $\tau$ ラドミサならぬミクソリディア調レ $\tau$ ラドミソ。ルート音階名表示については頻出する前者を $\overset{\text{レ}}{\text{レ}}$ 、散発するに過ぎない後者を $\overset{\text{レ}}{\text{レ}}^{\text{レ}}$ とすべく定めておけばよいだろう。

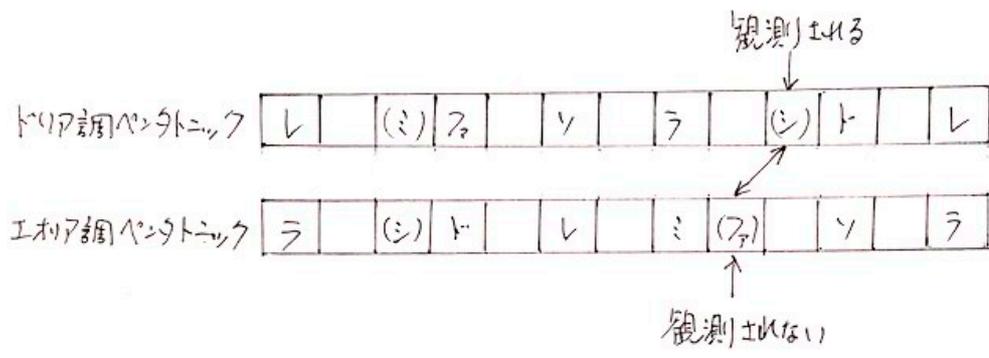


図11.3(a)

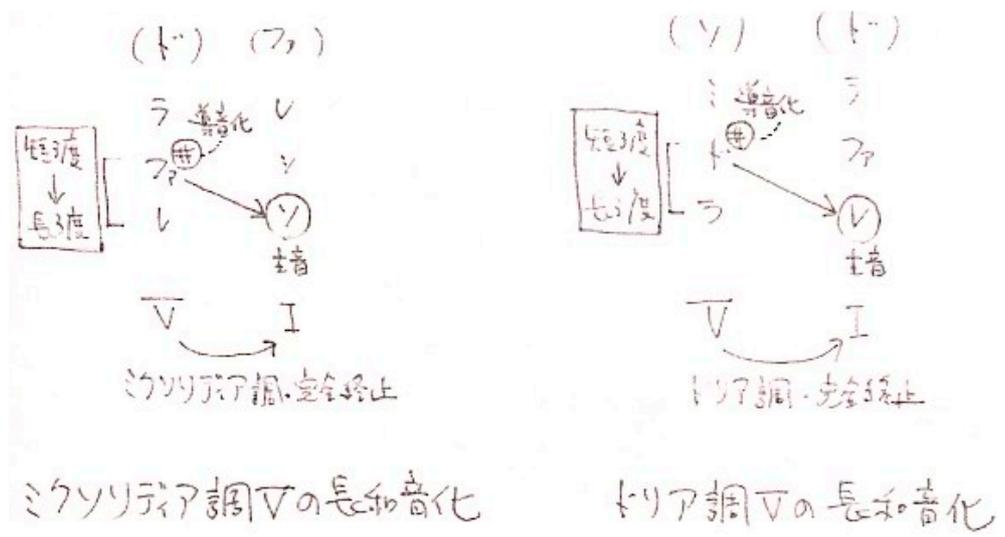


図11.3(b)



#### 11.4 ドミナントセブンスコードに対する階名解釈可能性のフルスペクトルバージョン

続いて、ロック風ならぬジャズ風ブルースの基本コード進行（図11.1）中に現れる、3コード以外のコードについてもT：ドリア調が適用可能かどうかを考える。

D：レファラドについてはS：ミソシレ視することで容易に説明がつくから、残るはT：ミサシレだけである。

これにT：ドリア調を割り当てるということはすなわちこれを「シリフィラ解釈」するというのである。しかしそのようなことが可能だろうか。そこで、

ドミナントセブンスコードに対する（レフィラドミソ解釈,ラデミソ解釈,ミサシレ解釈）は教会調Vの長和音化という援護がなければいずれもマイナーセブンスコードに対する（レファラド解釈,ラドミソ解釈,ミソシレ解釈）であるほかないものである（丸括弧で括った2種の順序組は互いに同順）。

⇒同様に、ドミナントセブンスコードに対するオルタード改め裏コードδ化\*は【前提4】の援護がなければディミニッシュマイナーセブンスコードに対するサシレフィ解釈であるほかないものであり、その反則度は、やはりディミニッシュマイナーセブンスコードに対する解釈であるシレファラ解釈をドミナントセブンスコードに流用するシリフィラ解釈と似たり寄ったりであるはずだ。

⇒実際、シリフィラ解釈はミサシレ解釈より1音暗く、裏コード・レフィラド解釈より1音明るいスケールを導く（図11.4(a)）。

⇒ドミナントセブンスコードに対するシリフィラ解釈には「長和音化されたフリギア調V」という意味付けができる\*\*。長和音化される以前の固有のVは短和音でなければならない理由は特に見当たらないから、この「減和音の長和音化」は論理的にありえないとまでは言えない。

...というように論陣を張ってみれば「ドミナントセブンスコードのシリフィラ解釈」をミサシレ解釈と裏コード・レフィラド解釈で「はさみうち」することによってその2解釈間にねじ込むという考えが浮かんでこよう。やや曲芸的とはいえおそらく唯一の抜け道であるこの論法をもってドミナントセブンスコード解釈の明暗度順次スペクトルを首尾よく充満させつつ、ブルースの基本コード進行を通じてドリア調が使われる事象をも説明しおおせたことにしよう（図11.4(b)\*\*\*）。

この「フルスペクトルバージョン」をver.2に組み込んでver.2.0をデフォルトにすべきかどうかは論理的に決まることではない。ただ、実際の演奏において、自ら発信するしないに関わらず「受け身」が取れるかどうかには価値を置いてみれば、その程度につれその蓋然性が計られることだろう。

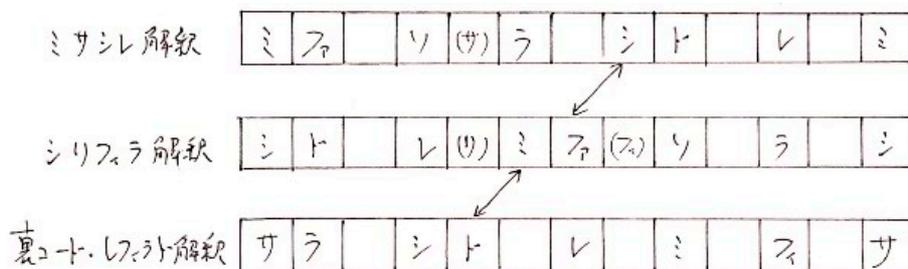


図11.4(a)

トミナトセブンスコードに対する階層解釈可能性の  
フルスペクトルバージョン

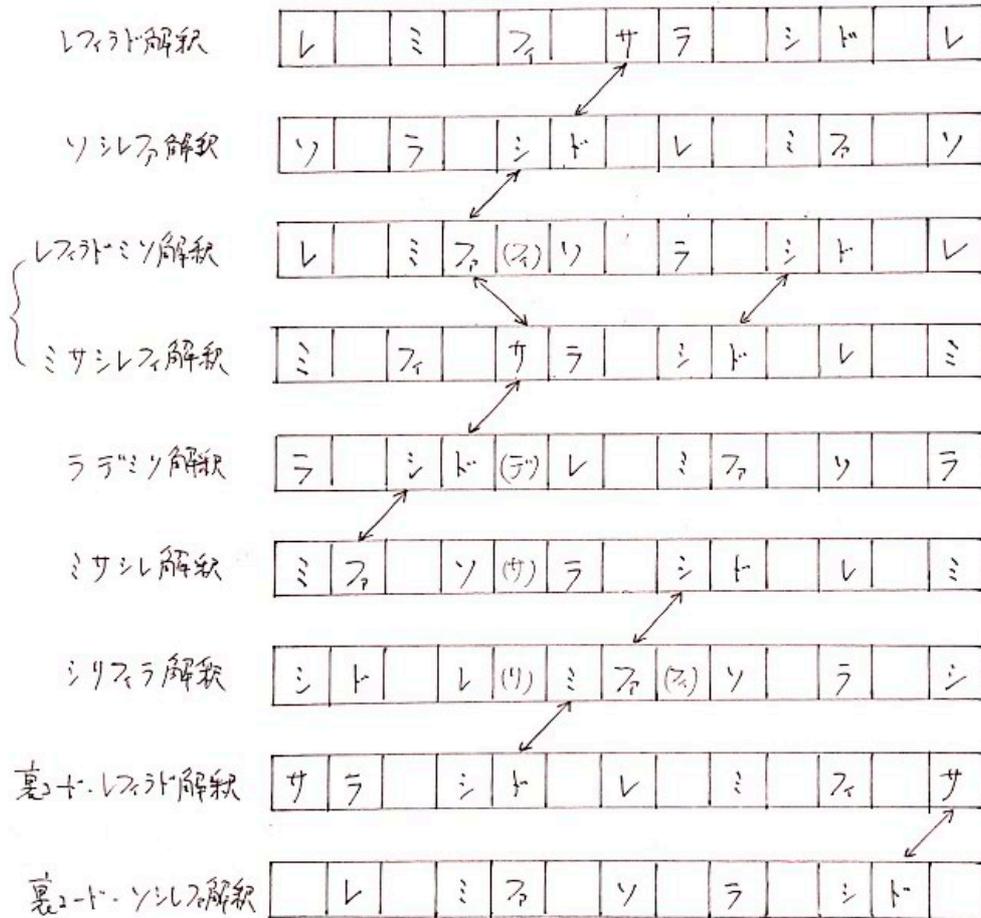


図11.4(b)

※cf.9.2.5.3.

※※フリギア調主音ミに対しては導音を♯と定めるのが対位法的定説である。と同時にそこでは、文脈こそ限定的ながらレの上方変位を俎上に上げる「導音の二重化」なる概念が扱われることがあり、よってシレファラのシリファイラ化も奇想天外とまでは言えない。ただしその導音たる♯の上方変位つまり非導音化については非学術的との論難を逃れえないかもしれない。

※※※図中のレファドミソ解釈とミサシレソ解釈を括る波括弧は明暗度の拮抗を表している。

### 11.5 ブルーノートスケールをオッカムの剃刀にかける

最後にいわゆる「ブルーノートスケール」について触れておこう。まず、しばしばブルーノートスケールの構成音に数えられる第6音（図11.5では~~dim5~~と示した）はアプローチノートであると断じておこう。この音が実際には如何なるコード構成にも関わらないという観測的事実がその強い根拠になる。よってこれはブルーノートスケールから除外される。さてそうすると、ブルースの全編ドリア調解釈も説明できていることから、ブルーノートスケールはミクソリディア調とドリア調の「重ね合わせ」であると考えたい誘惑に駆られよう（図11.5）。

しかし残念ながらこのような重ね合わせは無効である。というのは、ブルーノートスケールはコードによっては使えない音を含んでいるからである。具体的には、私たちにとってはあたりまえであるばかりか、調性システム理論に疎いであろう一部のブルース演奏家たちですらこのことを直観的に捉えているであろうように、S：ソシレファ上では「ブルーノートスケール：M3=ミクソリディア調すなわちT：シ」が使えない。このたった1つの反例はしかし理論にとっては決定的な不具合である。

ブルーノートスケールが想定無用であるのは11.3でペントトニックスケールをやはりそうみなしたときとその向きこそ逆とはいえ同じ論理による。つまり、ペントトニックスケールは音が足りず、ブルーノートスケールはときには使えないような余計な音を含んでいる。キーデザインによって割り当てられるスケールとは、使える楽音がすべて含まれ、かつそれらだけが使える、というものでなければならない。そうでなければ任意のコードに任意のスケールを割り当てることが可能になってしまうのだ。

かくして、ブルーノートスケールなる概念はオッカムの剃刀にかけられる。結局のところそれは「ブルースがミクソリディア調であること」と「T：ソシレファをS：レフィラドミソへと、T：ミサシレをS：シリフィラへと、D：レファラド～ソシレファを（なんならT：ラドミソ～レフィラドミソ解釈を経て）S：ミソシレ～ラデミソへとそれぞれ再解釈することでSへとキーデザインしうること」の2点を盲点化しつつもない交ぜにしたキメラに過ぎないというわけである。そしていまその後者として挙げた3つのコード領域こそ、ミクソリディア調とドリア調が実際にはない交ぜにされるバミュダトライアングルであったろう。

もちろん、解釈競合するキーどうしであれば重ね合わせてもよいはずだという論陣を張ることもまったくの奇想天外とまでは言えまい。ただしそれを認めることはその分だけブルーノートスケール想定のインセンティブ自体が減ずるというブーメランとなるだろう。そしていずれにせよ「S：ソシレファ上でブルーノートスケール：M3=ミクソリディア調すなわちT：シが使えない」ことに変わりはないため、少なくともブルーノートスケールの汎用性については完全に反証される。

以上の議論を持って、ブルースに調性システムだけでは説明不能であるような固有の論理は存在しないということが、そして具体的には「教会調（とそのVの長和音化）+通常のキーデザイン」で臨めばよいということが判明するのである。

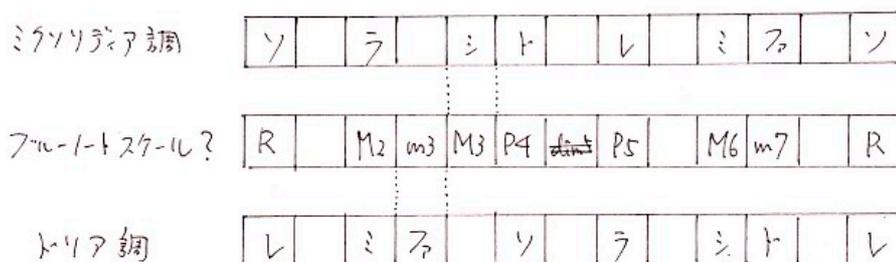


図11.5

## 付録(2) 第VII部 落穂拾い

### 第12章 コードボイシングによるイントロ・エンディングのメニュー

本章で扱う内容は論理的なことではなくひととき実践的かつ経験的な領域に属する。とはいえ、イントロやエンディングを即席にコーディネートする際においてもやはりキーをコントロールしつつ臨む方針は本編と地続きであり、その付録に相応しいものになっていると思う。

ところで、本章における以下の可能性などについては簡単のため原則としてその文中・図中での明示を割愛している。読者は適宜それらを補って考慮するとよい。

- ・T：ドミソシに対するD化
- ・D：ファラドミ、D：レファラドに対するS化
- ・T：ドミソシ=D：ファラドミに対する上方平行和音化
- ・T：ミソシレ=D：ラドミソに対する下方平行和音化
- ・T：ソシレファに対するP化，およびそれに先行するT：レファラドに対するP：シレファラへのリハーモナイズ
- ・δ化
- ・ε化

また、やはり簡単のため、主調の類別についてはイオニア調=長調とエオリア調=短調への二分にとどめ、他の教会調およびメロディックマイナー調の可能性についても割愛している。この判断は、実際には例えばブルースなどのミクソリディア調に対してはあたかもそれがイオニア調であるかのように、またメロディックマイナー調やドリア調に対してはあたかもそれがエオリア調であるかのようにそれぞれイントロ・エンディングのハーモニーを構成する顕著な傾向が観測されることによる。明暗度スペクトルにおけるミクソリディア調とドリア調の間に境界線を引いたうえで俗にリディア調・イオニア調・ミクソリディア調を長調系と、ドリア調・エオリア調・フリギア調・メロディックマイナー調を短調系と括ることもあるゆえんであろう。

#### 12.1 エンディング

楽曲の開始和音がさまざまであるのに対しその終止和音とそれに先行するハーモニー構造はより少ないパターン数に収まることから、イントロに対しエンディングの導入部と終結部もまたそうであると推測できる。よって前者でなく後者に関する記述から始めよう。

以下ではエンディングを、

- ・coda0.9：延長戦～終止和音の挿げ替えを基調にして
- ・coda1：土壇場～本coda入り
- ・coda2：大団円～出<sup>しゅつ</sup>coda
- ・coda3：幕切れ～フェルマータされた最終和音\*に対する...

の4つに腑分けしつつそのフローチャート\*\*を素描していく。

\*本節では、楽曲構造に属する終止和音に対し実演において最後に発音されるコードを最終和音と呼んでそれらを区別する。

\*\*cf.12.1.6.

##### 12.1.1 coda0.9：延長戦～終止和音の挿げ替えを基調にして

本節ではコーラス末尾4小節を順に-4小節目、-3小節目、-2小節目、-1小節目、のように示すことにする。典型的に32小節からなるスタンダード曲であれば、29小節目=-4小節目、30小節目=-3小節目、31小

節目=-2小節目, 32小節目=-1小節目, となる。

また、ほとんどの楽曲における最終音および終止和音T:Iは-2小節目冒頭に置かれることが観測されるため、以下私たちはそれを原則として論を進める。本項では特に、その終止和音T:Iの発音を回避すべくそれを挿げ替えつつ\*演奏を引き延ばすcoda0.9への即興的な入り方の典型例を示す。

codaとは一般に「個々の楽曲内容とは独立に構成される終結部分」を意味する。本項における段階では楽曲のオリジナルなコード進行が少なくとも部分的には引き続き用いられることをもってcoda番号に対して純小数を与えておく次第である。

このcoda0.9は互いに排他的な次の4択からなる。循環結語タイプとII-V-I結語タイプへの腑分けについては本項第1目(12.1.1.1)での論点を先取りしている。

- (ア) 循環結語タイプにおける-4~-3小節目の3回繰り返し (12.1.1.1.1.1)
- (イ) II-V-I結語タイプにおける-4~-3小節目の3回繰り返し (12.1.1.1.2.1.1)
- (ウ) II-V-I結語タイプにおける-4~-1小節目の3回繰り返し (12.1.1.1.2.1.2)
- (エ) II-V-I結語タイプにおける逆循行き (12.1.1.1.2.2)

\*ただし(ウ)を除く。

#### 12.1.1.1 コーラス末尾4小節における大別

コーラス末尾4小節のコード進行は大まかに次の2つのタイプとその他例外へと類別できる。

- ・循環結語タイプ
- ・II-V-I結語タイプ

紙幅の関係により本書ではこの2者のみを扱い、例外的なコーラス末尾4小節を持つ楽曲\*に対するエンディングについては稿を改めることにする。

\*そのような楽曲として、rhythm changes, there will never be another you, blue in green, foggy day, on a clear dayなどが挙げられる。

##### 12.1.1.1.1 循環結語タイプ

-4小節目から-3小節目にかけてが循環コードまたはそれに準ずるコード進行であるような末尾4小節またはその曲を循環結語タイプと呼ぶことにする。the days of wine and roses, have you met miss jones?, alone together, beautiful love, come rain or come shine, easy living, georgia on my mindなどがこのタイプに属する。

##### 12.1.1.1.1.1 最終フレーズ前半の3回繰り返し

結語タイプ如何に関わらず、スタンダード曲における最終フレーズ=結語とは原則として-5小節目末尾のアウトタクトから-2小節目冒頭の前最終音にかけて分布する。

最終フレーズはほとんどの場合、2つの部分へと腑分けすることができる。例えば『the days of wine and roses』の最終フレーズに割り当てられている歌詞は典型的にも表題文字列を含む「the days of wine and roses and you」であるが「the days of wine and roses」を前半部分へと「and you」を後半部分へと腑分けできよう。実際このように、ほとんどのスタンダード曲において、テーマメロディのフレーズと歌詞の文節は遍くよく同期している\*。また大抵の場合、最終フレーズの前半部分と後半部分それぞれからさらにそのアウトタクトを切り分けることができる。同曲ではその前半部分「the days of wine and roses」の「the」、後半部分「and you」の「and」がそれに当たる。

ところでもちろん、それら両アウトタクトが備わっていない楽曲も少なからず存在する。そのような楽曲の実演においてテーマメロディ奏者はしばしばアンティシペーションあるいはジェスチャーによるバーチャルなアウトタクトを作り出すことをする。本節を通じて両アウトタクトが備わっているという想定のもと議論を進めることができるゆえんである。

さて、最終音ひいては最終フレーズ後半への進行を回避すべく、-3小節目後半に置かれているであろう「最終フレーズ後半のアウトタクト部分」に挿げ替えて-5小節目後半に置かれているであろう「最終フレーズ前半のアウトタクト部分」が発音された刹那、最終フレーズ前半の3回繰り返しへと舵が切られることになる。この方針への主導権はテーマメロディ奏者にある。

循環結語タイプにおけるその繰り返すべきハーモニー領域は-4小節目から-3小節目にかけてとほぼ一意的に決まる。繰り返しの3回目では主にリズムの「決め」を行うことで繰り返しの繰り返しを回避しつつ続く分岐への展開を誘導するという主導権を今度はコード奏者側が行使するのがバランスのよい応手となるだろう\*\*。

Handwritten musical score diagram showing a 4-measure phrase. The top line indicates measure numbers: -4, -3, and 3X. The score is divided into four measures. The first measure (measure -4) contains chords D: F# and T: E. The second measure (measure -3) contains chords G and S: D. The third measure (measure 3X) contains chords T: D and D: D. The fourth measure (measure 3X) contains chords G and S: D. The score is labeled "to coda 1~3".

【繰り返しの3回目における「決め」の典型例】

Handwritten musical notation for a 4-measure phrase. The top line shows measure numbers: -4, -3, and 3X. The notation consists of rhythmic symbols (vertical lines with flags) and stems, indicating a specific rhythmic pattern.

※歌詞入りの楽譜を入手しておけば、この件について折に触れ参照できるだけでなく、歌詞との対応ゆえより正確なテーマメロディを把握することができる。

※※方針の分岐点のみならずアドリブを含む演奏全体を通じて、なんらかの主導権が共演者間をシンメトリカルかつ頻りに移行する状態は一般に望ましい。

### 12.1.1.1.2 II-V-I結語タイプ

-4小節目から-3小節目にかけてがT: II~Vに準ずるコード、-2小節目がT: Iであるような末尾4小節目またはその曲をII-V-I結語タイプと呼ぶことにする。第2勢力ながら少数派である先の循環結語タイプを除いた大多数のスタンダード曲がこのタイプに属する。

#### 12.1.1.1.2.1 最終フレーズあるいはその前半の3回繰り返し

12.1.1.1.1.1で述べたように、II-V-I結語タイプにおいても、スタンダード曲における最終フレーズ=結語は原則として-5小節目末尾のアウトタクトから-2小節目冒頭の最終音にかけてを占めている。

ただし、II-V-I結語タイプにおけるその繰り返すべきハーモニー領域については、-4小節目から-3小節目にかけてと、-4小節目から-1小節目にかけてとの2択へと分岐が生じる。

とはいえ、先回りして述べれば、繰り返し3回目の-4小節目から-3小節目にかけてでリズムの決めを行って繰り返しの繰り返しを回避しつつcoda1以降への展開を誘導する主導権をコード奏者側が引き受ける方針が推奨されることにおいては、II-V-I結語タイプと循環結語タイプは事情を等しくする。

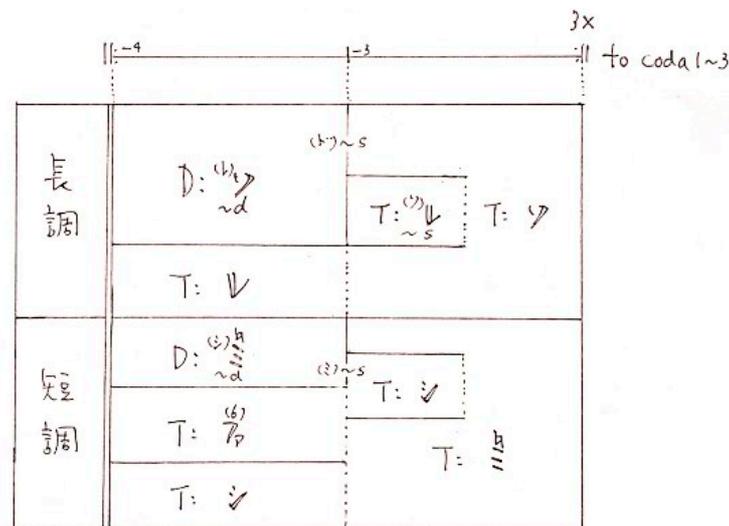
##### 12.1.1.1.2.1.1 -4~-3小節目を繰り返す

最終フレーズ後半への進行を回避すべく、-3小節目後半に置かれているであろう最終フレーズ後半のアウトタクトに挿げ替えて-5小節目後半に置かれているであろう最終フレーズ前半のアウトタクトが発音された刹那、-4~-3小節目すなわち最終フレーズ前半の繰り返しへと舵が切られたことが判明する。このことは、循環結語タイプにおける場合と同じである。

ただし、特に長調・II-V-I結語タイプにおけるこの部分の繰り返しにはこの時点でさらに2択ひいては{1+4=5} 択への分岐が生じている点が循環結語タイプの場合と異なる。

##### 12.1.1.1.2.1.1.1 単に3回繰り返す

2択の片割れはコード進行ごとそっくりそのまま繰り返す方針である。この方針は調の長短を問わずほぼ無条件で採用することができる。



### 12.1.1.1.2.1.1.2 2回目に転調を入れて繰り返す

長調・II-V-I結語タイプ※における-4~-3小節目の3回繰り返しでは繰り返しの繰り返しの繰り返しを露骨に避けるべくその2回目のコード進行に変更を加える手法がよく用いられる。それらは転調先の調関係によって主に4択へと分類できる。

※短調・II-V-I結語タイプにおける-4~-3小節目（T：シレファラ～ミサシレとしよう）の3回繰り返しのその2回目に対する例えば5度上方コード挿入法による、

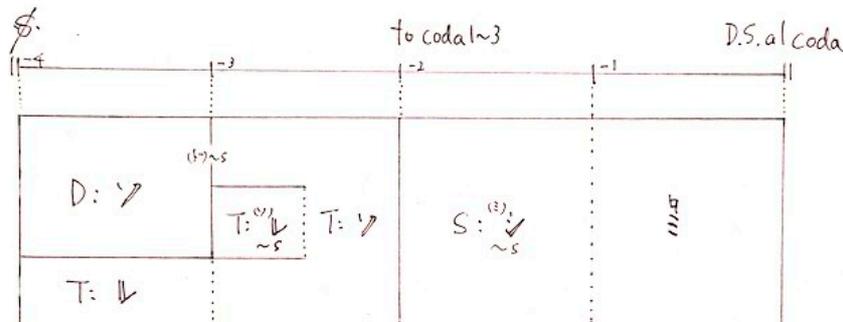
- ・T：ドミソシ～ファラドミ
- ・S：ソシレファ～ドミソシ
- ・D：ファラドミ～シレファラ

などへのコード進行変更例が観測されない理由としては、短調・最終フレーズ前半のメロディに（例えばサが用いられる蓋然性の分だけ）副次転調はもとよりT内でのコード進行変更さえをも許さない傾向があるのかもしれないこと、そもそも短調・II-V-I結語タイプのサンプルが少ないこと、という2点によって常套手段化していないという仮説が思い付かれるばかりである。そしてこれが本細々々々目で長調・II-V-I結語タイプのみを扱うゆえんである。同様の理由で、長調的曲想でありながら繰り返し対象である最終フレーズ前半の全体あるいは一部のメロディがあらかじめP化されているような楽曲群（my one and only love, prelude to a kiss, satin doll, stella by starlight, waveなど）も本細々々々目の対象外となる。ただし次細々々々目の※を見よ。

#### 12.1.1.1.2.1.1.2.1 s転

繰り返し対象である最終フレーズ前半を構成するすべての楽音がSの要素でもあれば、それらに変更を加えることなく繰り返し2回目のコード進行をS：シレファラ～ミサシレへと挿げ替えることができる

※。おそらくは繰り返し1回目と2回目を合わせた領域が逆循になるという理由によって\*\*、これは最も多用される方針となっている。その繁用されぶりは、Sでない楽音を含む繰り返しフレーズに対しても往々にして強行される風潮が蔓延しているほどであるが、その場合の舵切りはフレーズの繰り返し部分に対してSと整合するメロディへの成形=フェイクを要請する\*\*\*ものであることを認識したうえでなされねばならない。



※この条件文の前件は必要条件ではなく十分条件である。例えばstablemates, you'd be so nice to come home toの最終フレーズ前半はSでない楽音としてP：ドを含むが、それについては特にS：ミサシレに対するQr化（cf.9.1.3）による援護のもとそのままS：シレファラ～ミサシレに「乗せる」ことができる。

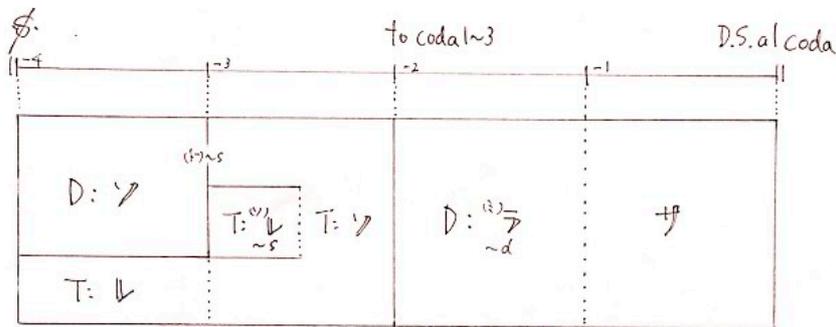
※※言い換えれば「S：シレファラがS：ミサシレの、S：ミサシレが {D：ソシレファVT：レファラド} のそ

れぞれ5度上方コードであるという理由によって」。

\*\*\*この要請に対する応答はしばしば、-2小節目S：シレファラが（-4小節目 {D：ソシレファVT：レファラド} の2度上方コードである）T：ミソシレの {ssvs} 態、-1小節目S：ミサシレが（-3小節目T：ソシレファの2度上方コードである）T：ラドミソのs態であることから、フレーズの繰り返し部分の2度上行を伴うことによってなされる。

### 12.1.1.1.2.1.1.2.2 d転

繰り返し対象である最終フレーズ前半を構成するすべての楽音がDの要素でもあり、かつ、SからスケールアウトするT：シ=D：ミを含む\*、あるいは-3小節目にS：サと短2度をなす長尺なT：レ=D：ソを含む\*\*などの理由によって、それを2回目の繰り返しであるべきS：シレファラ～ミサシレに乗せることができない、あるいはしにくい場合には、それをD：ラドミソ～サシレファとする善後策を講じるのがよい。



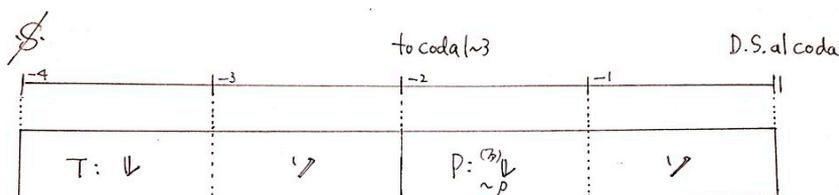
\*april in paris, everything happened to me, I should care, over the rainbow, what a diff'rence a day made など。

\*\*over the rainbow など。

### 12.1.1.1.2.1.1.2.3 p転

繰り返し対象である最終フレーズ前半がT：ファ=D：チとT：シ=S：ファをともに含む\*などの原因により素朴に副次転調させるのに相応しくない場合は、転調を入れず単に繰り返すのが原則である。

そのような場合であるか否かに関わらず、特に-4～-3小節目がTであるときに限り、すなわちその部分のコード進行がT：レファラド～ソシレファであるときに限り、その繰り返し2回目をコード進行ごとPへと移調する手段を講ずることができる。その際、繰り返すフレーズをPへと成形=フェイクするのでなく、それへと割り当てられる階名を保ったまま短3度上行させる顕著な傾向が観測される。このことを指して転調ではなく移調と言い表す次第である\*\*。



※そのような楽曲群のうち、続く段落での言及を先取りしつつ「-4~-3小節目が...T：レファラド～ソシレファである」ものに限定するなら、day by day, emily, if you could see me now, I'll close my eyes, in a sentimental mood, polka dots and moonbeams, stompin' at the savoyなどが挙げられる（in a sentimental mood, polka dots and moonbeamsについては-4~-3小節目でなく-2小節目を、if you could see me nowについては-4~-3小節目でなく-3小節目を該当部分とみなした）。

※※ただしこの移調以外に転調する方策が皆無というわけではない。以下に考察するような適当な条件のもとでは部分的にs転やd転を施すことが可能である。

まず、直前の注で挙げた楽曲群は以下のように分類できる。

・繰り返しフレーズの前半あるいは-4小節目に...

(a) T：7aを含む→if you could see me now, I'll close my eyes, polka dots and moonbeams, stompin' at the savoy

(b) T：シを含む→day by day, emily, I'll close my eyes

・繰り返しフレーズの後半あるいは-3小節目に...

(c) T：7aを含む→day by day, emily

(d) T：シを含む→emily, if you could see me now, in a sentimental mood, polka dots and moonbeams, stompin' at the savoy

繰り返しフレーズのアウフタクトはその「後半あるいは-3小節目」に含まれるとしていることに注意すれば、(a)～(d)各々における繰り返しの2回目のコードに対して以下の措置を取りさえすれば残りの部分に対してS：シレファラ～ミサシレあるいはD：ラドミソ～サシレファを割り当りことができよう。

・-4小節目に対して...

(a) D：ラドミソを避ける。

(b) S：シレファラを避ける。

・-3小節目に対して...

(c) D：サシレファを避ける。

(d) S：ミサシレを避ける。

**例1：**(a) × (b) . 繰り返しフレーズの前半にT：7aとT：シをともに含むI'll close my eyesにおける繰り返し2回目の-4小節目はT：ミソシレとする。副次転調を実現するために同-3小節目に割り当てるべきコードはD：サシレファとS：ミサシレとの2択になるが、この曲に関しては特に、その-3小節目冒頭に置かれる繰り返しフレーズ末尾のメロディであるT：レ=S：ラとS：ミサシレの間に生じる不協和を避けて前者を選ぶのがより穏やかだろう。

**例2：**(a) × (d) . 繰り返しフレーズの前半にT：7aを、同後半にT：シを含むif you could see me now, in a sentimental mood, polka dots and moonbeams, stompin' at the savoyにおける繰り返し2回目占めるハーモニー領域の前半はT：ミソシレとS：シレファラとの、同後半はD：サシレファとT：ラドミソとのそれぞれ2択になる。副次転調の片割れのみを実現する、より典型的な組み合わせはT：ミソシレ～D：サシレファとなろう。

**例3：**(b) × (c) . 繰り返しフレーズの前半にT：シを、同アウフタクトにT：7aを含むday by dayにおける繰り返し2回目の-4小節目はD：ラドミソとT：ミサシレとの、同-3小節目はT：ラドミソとS：ミサシレとのそれぞれ2択になる。副次転調の片割れのみを実現する、より典型的な組み合わせはT：ミソシレ～S：ミサシレとなろう。



12.1.1.1.2.1.2 -4~-1小節目を繰り返す

細々々目が改まったところで、再び短調も議論の対象に含める。

II-V-I結語タイプでは、最終フレーズを丸ごと3回繰り返す方針が取られることもある。とりわけ、-4~-3小節目を繰り返す方針に対してその繰り返し対象である最終フレーズ前半のメロディが副次転調させるに相応しくない場合\*にはこの蓋然性が高まる。

この方針への舵取りは、テーマメロディ奏者による最終フレーズ後半（のアウトタクト）への進入がなされた時点で-4~-3小節目の3回繰り返しへの経路を断ちつつそのまま最終音へと到達するといういわば消去法によってなされる。ただしこの退路断ちは-4~-1小節目を繰り返す方針への1択を意味せず、coda0.9・1・2各々をスキップするという選択肢をも同時にコード奏者に与えることになる。

コード奏者による-4~-1小節目を繰り返す方針への舵取りの基本的な方策とは、-2小節目~-1小節目を長調であればT：ドミソシ～S：ミサシレで、短調であればD：レファラド～シレファラで構成することである。その際これら弱進行を順次下行で埋めるハーモナイゼーションを施せば-4小節目への回帰をあらかじめよく示唆できるだろう。

-4~-1小節目を繰り返すこの方針においても、その繰り返し3回目の-4小節目から-3小節目にかけてでリズムの決めを行って繰り返しの繰り返しを回避しつつ、続くcoda1～coda3への展開を誘導する主導権をコード奏者側が引き受ける方針が推奨されることについては、-4~-3小節目を繰り返す方針を取った場合と事情を等しくする\*\*。

D.S. (1x)  
D.S al coda (2x)

to coda (2x3)

	-4		-3		-2		-1		:
長調	D: ♯	(4)~S	T: (♯) ↓ ~S	D: (4) ♯ ~d	4x6 レ♯	S: (1) ♯ ~SS			
	T: ♭		T: ♯		♯	(7)~S	S: ♯		
短調	D: ♭	(7)~S (♯)~S	T: ♯	D: (7) ♭ ~d	6 ♯	♯			
	T: (6) ♯		T: ♭	♯	(6) ♯	D: (♯) ♯ ~d			

\*cf.12.1.1.1.2.1.1.2.3~4.

\*\*cf.12.1.1.1.2.1.

### 12.1.1.1.2.2 逆循行き

本細々目では再び長調のみを対象にする。

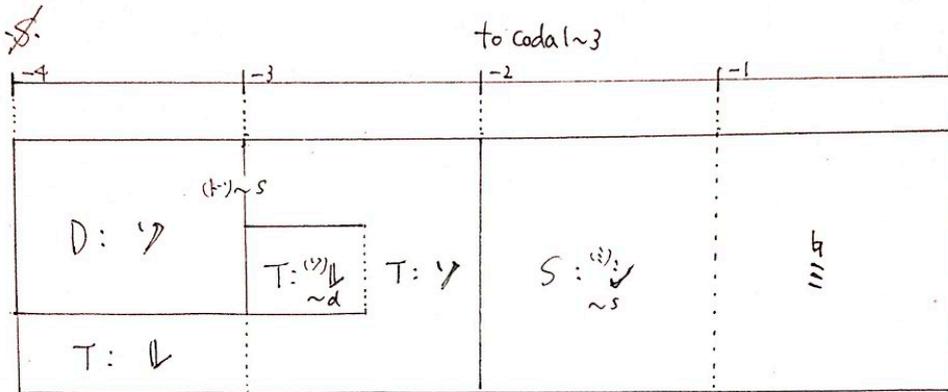
最終フレーズ後半への進行を回避すべく、-3小節目後半に置かれているであろう最終フレーズ後半のアウトタクトに挿げ替えてS上でのアドリブ\*がテーマメロディ奏者によって開始された刹那、-4小節目から-1小節目にかけてのコード進行を逆循に構成しつつ任意のx回繰り返しへと進むことが決まる。この「アドリブによる相対的に長尺なcoda」を「逆循行き」と呼ぶ。逆循行きにおいては、-4~-3小節目のコードのバリエーションに関わらず、そこをT: II~VつまりT: レファラド~ソシレファで構成するのがよい。その潮時に置かれるであろう最終フレーズの回帰\*\*が、続く coda1\*\*\*~coda3への典型的なキューとなるだろう。

\*典型的には、-2小節目に先行するアンティシペーション中にS: 7aが示されるだろう。

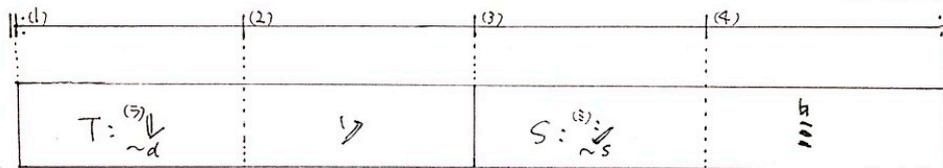
\*\*この最終回の-4~-3小節目のコード進行はオリジナルのそれへと差し戻される。

\*\*\*本書では、coda0.9に属するこの逆循行きは、coda1 (12.1.2) に属する (キ) 循環あるいはその他のバンプ行き (12.1.2.2) および (ク) カデンツァ行き (12.1.2.3) には進まないものとみなした。この判断は、比較的長尺になる傾向を持つ前者に対して素朴な延長策である後2者を後続させるのは冗長に過ぎるという経験則による。ただしこの観点からは (キ) の前者「循環」についてはその尺が6小節目と既定路線化される蓋然性により特に逆循に後続しうると言えよう (cf.12.1.2.2) .

~テ-マ部~



~アドリブ部~



### 12.1.2 coda1：土壇場～本coda入り

項が改まったところで、ここからは再び短調も議論の対象とする。

coda0.9の完遂から最終和音の発音までの橋渡しは、各々の楽曲とは無関係な、より雛形的なハーモニー構造による、いわゆる一般的な意味でのcodaによって構成されることになる。そのうちの前半をそう名付けたcoda1はその後半coda2に比べて、その尺の長さによってもメロディ奏者がアドリブする余地をより多く残すと言うことができる。coda1は互いに排他的な次の3択からなる。

(カ)  $2^n$ 小節で構成する正進行エンディング (12.1.2.1) ※

(キ) 循環あるいはその他のバンプ行き (12.1.2.2)

(ク) カデンツァ行き (12.1.2.3)

※ (カ) はさらに $n$ の値 {1,2,3} による3択からなる。また、 $2^n$ 小節で構成する正進行エンディングは $n=1,2$ のときcoda2と排他的となるため、その進入先はcoda3 (12.1.4) へと一意的に定まる。このことは、coda0.9に属する「逆循行き」との共存の可否を除いたそのトポロジーが「その他のバンプ行き」と同じであることを意味する (cf.12.1.2.2の※)。 $n=3$ のときの進入先はcoda2に属する「終止和音によるブレイクからの…」 (12.1.3.2) へと一意的に定まる。

#### 12.1.2.1 $2^n$ 小節で構成する正進行エンディング行き ( $n=1,2,3$ )

本目ではまず、フィールドワークに基づいた、本目題のための基本的なハーモニー構造を3通りの小節数に対して与える (図12.1.2.1(a))。その譜例中の音度記号はTの固有和音あるいはその一部をd化またはp化したものを表す。これら3通りの小節数についてはどれも、任意のキーの7つのコードがすべて出揃うべく $2^{n-1}$ 拍ごとに正進行で進み、 $6n+1$ 拍目で最終和音\*たるT:Iあるいはそれに準ずるコードに着地する。

続いて、これら3通りの小節数各々に対して、ある実践的かつ典型的なリズムパターンを与える (図12.1.2.1(b))。その譜例中にフレージングを表す角括弧で示したように、それぞれのリズムパターンについて以下のようにその特徴を言うことができる。

- ・ $2^1=2$ 小節による→3/8拍フレーズである
- ・ $2^2=4$ 小節による→鏡像に近いパターンが見られる
- ・ $2^3=8$ 小節による→奇数小節ごとに3/8つ切りの同型反復が見られる

それらリズムパターンの慣用性とは、各々のハーモニー領域あたりのボイシング数について、以下のようなシンメトリーが現れていることによるのかもしれない。

- ・ $2^1=2$ 小節による→IV...1, VII...1, III...1, VI...2, II...1, V...1, I...1
- ・ $2^2=4$ 小節による→IV...2, VII...2, III...2, VI...2or1, II...1, V...1, I...1
- ・ $2^3=8$ 小節による→IV...2, VII...1, III...2, VI...1, II...2, V...1, I...1

ボイシング数が8となる $2^1=2$ 小節におけるその典型的リズムパターンでは4つ目のコードを連打していることに注意せよ\*\*。

また、これら3通りの小節数にはそれぞれ以下のような行為遂行的な含みがある。

- ・ $2^1=2$ 小節による→続くcoda3すなわち最終和音までの間、テーマメロディ奏者に対してtacetを要請している。
- ・ $2^2=4$ 小節による→続くcoda3すなわち最終和音までの間、テーマメロディ奏者に対してtacetあるいは

アドリブの2択を提示している。

・ $2^3=8$ 小節による→続くcoda2中「終止和音によるブレイクからの…」までの間、テーマメロディ奏者に対してこの8小節上でのアドリブを要請している。

$2^3=8$ 小節による方針における「終止和音によるブレイクからの…」行きの風潮は「額面上7小節目の冒頭に置かれる終止和音に続く2小節分を発音行為で埋めることで本codaの小節数を2の自然数乗へと整えたい」という心理的な理由によるのだろう。ともあれ、正進行エンディングを行うに際しては、 $2^2=4$ 小節による方針がテーマメロディ奏者に対して選択肢を与える点で特に慈悲深い路線であると言えそう。

続く3細目では、正進行エンディングで敢えて行いうる転調先のその典型的な3択\*\*\*をルート音階名あるいはバス階名を用いて示す\*\*\*\*。巷ではそれらをない交ぜにして顧みない風潮の蔓延が観測されるが、テーマメロディ奏者に対するアドリブ要請可能性を鑑みるなら、その度合いに応じて恣意的な転調を慎むホスピタリティが発揮されるのがよいだろう\*\*\*\*\*。

### 正進行エンディングの基本ハーモニー構造

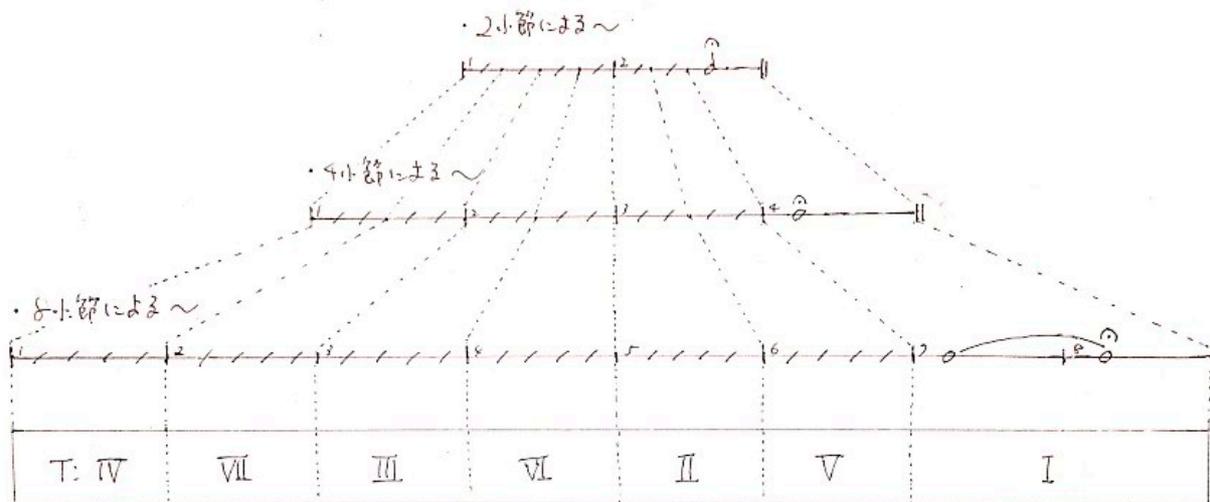


図12.1.2.1(a)

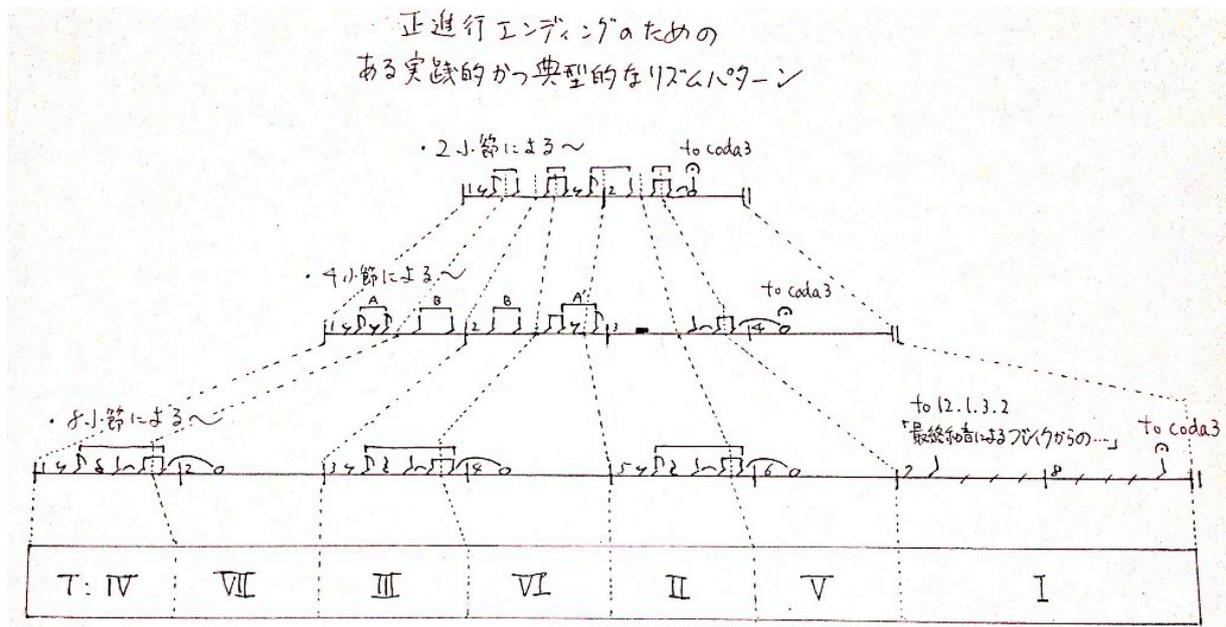


図12.1.2.1(b)

※厳密には一意的に「終止和音によるブレイクからの…」へ続くことになる $n=3$ のときは最終和音でなく終止和音。ただしこれ以降、必要がなければこの些事についていちいち断らない。

※※ $2l=2$ 小節におけるそのリズムパターンに対しては別途、ここではIVと表現した1つ目のコードの5度上方コードを冒頭に付け足して数合わせをしつつボイシング数の1への均質化を目指す方針がある。この件に関する詳細は続く3細目における転調先ごとの具体例を見よ。

※※※ただし短調の楽曲に対する正進行エンディングにおいては「T態エンディング」のみが観測される。このことへの尤もらしい説明を私は見つけていない。D・Pへの転調が観測される長調についてもまた、曲がりなりにもTとの共通和音を有するゆえそれらをピボットにした復調が可能なS・2変位・Qへの転調が観測されない理由は少なくとも論理的には判然としない。失敗が許されないエンディングの土壇場においては標準転調先 (cf.8.2.3) 以外への転調という新しいアイデアが試されにくかったのかもしれないという後者に対する仮説がかるうじて思い付かれるばかりである。12.2.1の※※も見よ。

※※※※それらのビジュアライズについては12.1.2.1.4でまとめて行う。

※※※※この観点からは、テーマメロディ奏者に対してtacetを要請する $2l=2$ 小節による正進行エンディングにおける転調先は実際ない交ぜで構わないということになるう。

### 12.1.2.1.1 T態エンディング

これは図12.1.2.1中の音度記号に対してそのままTによるルート音階名を割り当てたものになる。長調IIIに対してミソシレとミサシレのどちらを代入すべきかを定める論理は特に見当たらない。

【長調におけるT態エンディングのためのルート音階名】

T: ♯<sup>(h)</sup>ア〜シ〜ミ〜ラ〜レ〜ソ〜ド

【短調におけるT態エンディングのためのルート音階名】

T: レ〜ソ〜ド〜♯<sup>(h)</sup>ア〜シ〜ミ〜ラ

ところで、12.1.2.1の※※で触れておいた通り、2<sup>1</sup>=2小節モードに対しては別途「8コードバージョン」を考えることができる。そのためには、冒頭のコードの前方にその5度上方コードを1つ付け加えてコードの数合わせをする。

長調におけるその付け加えるべきコードの候補は次の通りである。

正進行エンディング冒頭メジャーセブンスコードへの...

(a) T: ♯<sup>(h)</sup>ラドミ解釈に対する5度上方コード=T: ドミソシ

(b) S: ドミソシ解釈に対する5度上方コード=S: ソシレ♯<sup>(h)</sup>ア

さて一般に、楽曲の額面上の終止和音であるT: ドミソシをcoda3より前にボイシングしてしまうことはいわばネタバレの様相を呈する。T: ドミソシを実際の最終和音まで取って置きにするのが筋のよいエンディングなのである\*。この観点からは (a) でなく (b) を選ぶインセンティブがある。

【長調におけるT態エンディング/8コードバージョンのためのルート音階名】

S: ソ<sup>(F)~s</sup>〜T: ♯<sup>(F)~d</sup>ア〜シ〜ミ<sup>(h)</sup>〜ラ〜レ〜ソ〜ド

短調におけるその付け加えるべきコードの候補は以下の通りである。

正進行エンディング冒頭マイナーセブンスコードへの...

(c) T: レ♯<sup>(ラ)</sup>ラド解釈に対する5度上方コード=T: ラドミソ

(d) S: ラドミソ解釈に対する5度上方コード=S: ミサシレ・ミソシレ

(e) SS♯: シレ♯<sup>(ラ)</sup>ララ解釈に対する5度上方コード=SS♯: ♯<sup>(ラ)</sup>ラドミ

(f) SS: ミソシレ解釈に対する5度上方コード=SS: シレ♯<sup>(ラ)</sup>ラ

短調における8コードバージョンに対して長調の場合と同様の考慮をすれば、その冒頭に付け加えるべきコードは少なくとも [0転] での表現に関してはドミナントセブンスコードたる (d) のS: ミサシレが相応しいということになる。

【短調におけるT態エンディング/8コードバージョンのためのルート音階名】

S: ミ<sup>(ラ)~s/h</sup>〜T: レ<sup>(ラ)~d</sup>〜ソ〜ド〜♯<sup>(h)</sup>ア〜シ〜ミ〜ラ

※この観点からは、II-V-I結語タイプに対して-4~-1小節目を繰り返す方針（12.1.1.1.2.1.2）へと舵を切るインセンティブはやや劣ると言えよう。

### 12.1.2.1.2 d態エンディング

本細目のd態エンディングと次細目のp態エンディングについては、長調のみを対象にする\*。

【再掲・長調におけるT態エンディングのためのルート音階名】

T: ♯7<sup>(h)</sup>~シ~ミ<sup>(h)</sup>~ラ~レ~ソ~ド

これらのコード各々に対してd化を施すと以下のようなになる。

D: シ<sup>(h)</sup>~ミ<sup>(h)</sup>~ラ~レ~ソ~ド~♯7<sup>(h)</sup>

T: ミソシレ=D: ラドミソ, T: ラドミソ=D: レ♯ラドゆえ、互いの3~4つ目のコードでこれらは一旦合流する。この合流によってTへと円滑に復調することができる。その様子のひとつを次のように書ける。

【d態エンディングのためのルート音階名】

D: シ<sup>(7)<sup>~d</sup></sup>~ミ<sup>(h)</sup>~ラ~レ~T: レ<sup>(7)<sup>~s</sup></sup>~ソ~ド

これに対して、

- ・D: シレ♯ラの先行和音がT: ソシレ♯であり、D: シ=T: ♯であること
- ・ミサシレおよびソシレ♯に対する [2転・下変] 化
- ・D: レ♯ラドに対するD: サシレ♯へのリハーモナイズ

を用いてd態エンディングに先行する-3小節目T: ソシレ♯から最終和音までを次のような半音階で下行するベースラインで埋めつつキー領域の2等分割を目指すのがよい構想となる。そのインセンティブの強さゆえ、d態エンディングについては一貫してルート音階名でなく数字付きバス階名表示をしておこう。

【d態エンディング/半音階で下行するベースラインのためのバス階名】

D: シ<sup>(7)<sup>~d</sup></sup>~チ<sup>(#6)</sup>~ラ~サ~T: レ<sup>(7)<sup>~s</sup></sup>~デ<sup>(#6)</sup>~ド

2<sup>1</sup>=2小節モードにおける8コードバージョンでは、D: シレ♯ラに対する5度上方コードを付け加えつつその皮切りとする。その候補としては以下の3つがある。

d態エンディング冒頭ディミニッシュマイナーセブンスコードへの...

- (g) D<sup>δ</sup>: ♯7<sup>(h)</sup>ラドミ解釈に対する5度上方コード=D<sup>δ</sup>: ドミサシ
- (h) D: シレ♯ラ解釈に対する5度上方コード=D: ♯7<sup>(h)</sup>ラドミ
- (i) D<sup>ε</sup>: サシレ♯解釈に対する5度上方コード=D<sup>ε</sup>: レ♯7<sup>(h)</sup>ラド\*\*

いま、最終和音までT: ドミソシのボーイングを避けたいとすると、D: ♯7<sup>(h)</sup>ラドミ=T: ドミソシとな

る (h) はともかく、(g) についても第5音省略体である [0転] の起用においてはT：ドミソシとボイスシングを兼ねてしまい、また順次下行するベースラインを描く方針による [2転] の起用においてはT：ソ～Dδ：サ<sup>6</sup>が増1度上行、続くDδ：サ<sup>6</sup>～D：シ<sup>(7)～δ<sup>6</sup>-1</sup>が長2度下行となりそれを迷走させてしまう。

そこで、これら難点をともに回避する (i) すなわちDe：レフィラドをこそD：シレファラ=De：サシレフィに対する5度上方コードとするのが盤上この一手となる。

【d態エンディング / 8コードバージョン / 順次下行するベースラインのためのバス階名】

De： <sup>(ソ)～de/♯6</sup>ラ \*\*\*～D： <sup>(サ)～e<sup>♯</sup>-1 #6</sup>シ ～チ～ラ～サ～T： <sup>(ソ)～s #6</sup>レ～デ～ド\*\*\*

※cf.12.1.2.1の※※※※.

※※cf.6.3.2.1.2.3の※※※※※※, 13.3.

※※De：レフィラドの [2転] .

※※※これらバス階名の添え数字を省略せず変位如何についても明示的に書いたうえで順に並べれば以下のようになり、そのリアライゼーション/コードフォームにおけるシンメトリシティを炙り出せる。

(b3, ♯6) ～ (b3, b7) ～ (♯3, #6) ～ (b3, b7) ～  
 (b3, b b7) ～ (b3, b7) ～ (♯3, #6) ～ (♯3, ♯7)

12.1.2.1.3 p態エンディング

【再々掲・長調におけるT態エンディングのためのルート音階名】

T：ファ～シ<sup>(♯)</sup>～ミ～ラ～レ～ソ～ド

これらのコード各々に対してp化を施すと以下のようなになる。

P：レ～ソ～ド～ファ～シ<sup>♯</sup>～ミ～ラ

P：ミサシレ=T：ソシレファゆえ、互いの6つ目のコードでこれらは合流し、そのことによってTへと円滑に復調することができる。その様子のひとつを次のように書ける。

【p態エンディングのためのルート音階名】

P： <sup>(7)～p</sup>レ～ソ～ド～ <sup>(ラ)～q</sup>ファ～シ<sup>♯</sup>～ミ～T： <sup>(ラ)～q</sup>ド

2<sup>1</sup>=2小節モードにおける8コードバージョンでは、P：レファラドに対する5度上方コードを付け加えつつその皮切りとする。その候補としては以下の4つがある。

p態エンディング冒頭マイナーセブンスコードへの...

- (j) P：レファラド解釈に対する5度上方コード=P：ラドミソ
- (k) SP：ラドミソ解釈に対する5度上方コード=SP：ミサシレ・ミソシレ
- (l) Nδ：シレフィラ解釈に対する5度上方コード=Nδ：フィラドミ
- (m) N：ミソシレ解釈に対する5度上方コード=N：シレファラ

ここでは、P：ラドミソ=SP：ミソシレあるいはそれらと等しいボイスイングを避けるべきであること、S：ソシレファ=SP：ミサシレが先行キーであるTと後続キーであるP双方に対して副次調と解釈しうることなどを指摘しつつ、付け加えるのに相応しいコードを (k) SP：ミサシレと定めることができよう。

【p態エンディング/8コードバージョンのためのルート音階名】

SP： <sup>(ド)~sp/4</sup> ミ ~ <sup>(ラ)~d</sup> P： レ ~ <sup>(ミ)~d</sup> ソ ~ <sup>(シ)~d</sup> ド ~ <sup>(ソ)~d</sup> ファ ~ <sup>(シ)~d</sup> シ ~ <sup>(ミ)~d</sup> ミ ~ <sup>(ラ)~q</sup> T： <sup>(ド)~q</sup> ド

本目では紙幅の関係でd態エンディングについてのみ特に少し踏み込みつつカスタマイズされたベースラインのためのバス階名を示したが、他のすべての例に対しても読者は任意の転回を施すことができるだろう。最後にその別の一例を示して本目を切り上げることにする。

【i度ソプラノペダル\*のためのオープンボイスイングによる長調における正進的エンディング例\*\*】

D： <sup>(ラ)~d/6</sup> レ ~ <sup>(テ)~sp/6</sup> P： <sup>(ミ)~dp/4,6</sup> ファ ~ <sup>(ド)~d/6</sup> D： <sup>(ミ)~dp/4,6</sup> ド \*\*\* ~ <sup>(レ)~d/6</sup> レ ~ <sup>(テ)~sp/6</sup> P： <sup>(ミ)~dp/4,6</sup> ファ ~ <sup>(ド)~d/6</sup> ミ \*\*\*\* ~ <sup>(ラ)~q</sup> T： <sup>(ド)~q</sup> ド

\*ただし最終和音を除く。

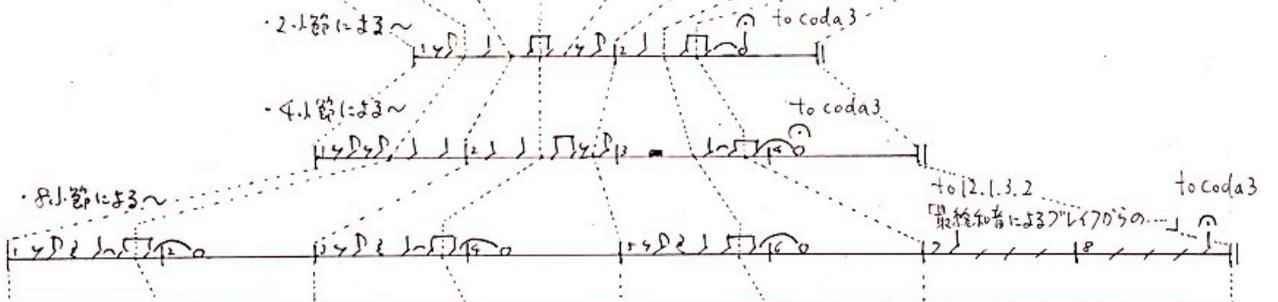
\*\*この例はベース/内声クリシェとi度ソプラノペダル双方の実現を優先すべく「転調を最小限にとどめるホスピタリティ (12.1.2.1)」を犠牲にしていることから、もっぱらコード奏者によるピックアップ用となろう。

\*\*\*添え数字「4,6」を持つ「46 (しらく) の和音」にはそのバス階名の4度上方にルート音を持つ3和音の [2転] を意味させられる。

\*\*\*\*「4の和音」については6.3.5の※を見よ。

12.1.2.1.4 正進行エンディングにおける {2小節 (7コードバージョン, 8コードバージョン), 4小節, 8小節} と {長調 (T態, d態, p態), 短調} の直積のビジュアライズ

8 コード バージョン	長調	T態	S: $\overset{4}{\sim} \overset{7}{\sim}$	T: $\overset{4}{\sim} \overset{7}{\sim}$	シ	$\overset{6}{\sim}$	ア	T: $\downarrow$	ソ	
	調	d態	D: $\overset{6}{\sim} \overset{9}{\sim}$	D: $\overset{6}{\sim} \overset{9}{\sim}$	チ	ア	サ $\overset{5}{\sim}$	T: $\downarrow$	$\overset{6}{\sim}$	T: ト
		p態	SP: $\overset{6}{\sim} \overset{9}{\sim}$	P: $\overset{6}{\sim} \overset{9}{\sim}$	ソ	ト	ア	シ	$\overset{6}{\sim}$	$\overset{6}{\sim}$
	短調	S: $\overset{6}{\sim} \overset{9}{\sim}$	T: $\overset{6}{\sim} \overset{9}{\sim}$	ソ	ト	ア	シ	$\overset{6}{\sim}$	ア	



長 調	T態	T: $\overset{6}{\sim}$	シ	$\overset{6}{\sim}$	ア	T: $\downarrow$	ソ	T: ト
	d態	D: $\overset{6}{\sim} \overset{9}{\sim}$	チ	ア	サ $\overset{5}{\sim}$	T: $\downarrow$	$\overset{6}{\sim}$	
	p態	P: $\overset{6}{\sim} \overset{9}{\sim}$	ソ	ト	ア	シ	$\overset{6}{\sim}$	
短調	T: $\downarrow$	ソ	ト	ア	シ	$\overset{6}{\sim}$	ア	

### 12.1.2.2 循環あるいはその他のバンプ行き

目が改まったところで、ここからは再び短調も議論の対象とする。

codalでは、coda0.9での最終フレーズ3回繰り返しの有無に関わらず、-2小節目から-1小節目にあたる部分の繰り返しによってcoda2またはcoda3までの猶予を作り出すべく、正進行エンディングとはまた別の方針を取りうる。このとき、その繰り返されるコード進行は主にコード奏者の主導によって即興的に選択され、かたやテーマメロディ奏者はそれに沿ってアドリブすべく誘導されることになる\*。そのコード進行は以下の2系統へと大別される。

- ・循環コード系...循環コードあるいはそれに準ずるコード進行。v度ベースペダル\*\*\*化したうえで3回繰り返し=6小節へと小節数が既定路線化される蓋然性がより高い。図12.1.2.2ではv度ベースペダルを表現する数字付きバス階名を示した。
- ・その他のバンプ系...長調ではT：ドミソシと主にS方面のコード、短調ではT：ラドミソ=D：レファラドとD：ソシレファ\*\*\*などとの往復。テーマメロディ=アドリブ奏者による、coda2またはcoda3へのキューが出るまで任意の2x小節が繰り返される蓋然性がより高い。

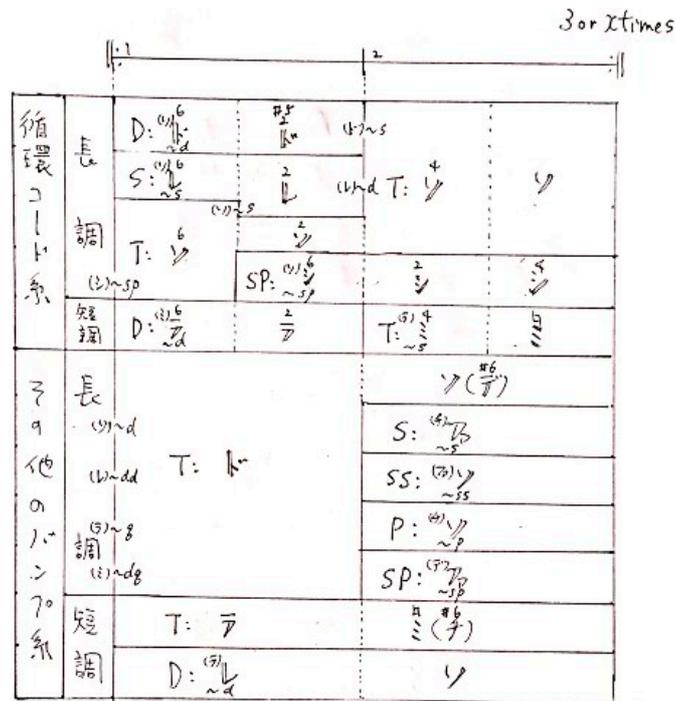


図12.1.2.2

\*本書では、このアドリブによって比較的長尺になる傾向を持つとりわけ「その他のバンプ行き」について、coda0.9に属する「逆循」およびcoda2と排他的であるとし、その後coda3 (12.1.4) への一本道を進むものとした (cf.12.1.1.1.2.2の\*\*\*).

\*\*\*cf.6.3.5.

\*\*\*これを「ドリア調T：レファラドとソシレファとの往復」とも表現しうるが、指示するものは同じである。ともあれ短調系におけるこのバンプの繁用性に対しては、長調バンプにおけるT：ドミソシの片割れたるコードの転調先がS方面へと偏る傾向へのカウンターあるいは balancer という説明を与えるのが的を射ているかもしれない (cf.9.2.7・10.1.2.1の〈演習7〉)。

### 12.1.2.3 カデンツァ行き

coda0.9を経たか否かに関わらず、最終和音に先行する-3小節目冒頭におけるフェルマータされたT：Vおよびそのコード上でのテンポルバートによるアドリブをカデンツァと言う。カデンツァにおいてはそのT：Vに対する穏やかな解釈に対してしばしば**P**化あるいは（**r**化、**Qr**化）あるいは**rδ**化を施す、すなわち「暗い」キーによる悲劇的サウンド\*を志向する風潮が観測される。

カデンツァへの進入および続くcoda2あるいはcoda3へのキューのどちらもテーマメロディ奏者の主導による。

※これら3つの穏やかでない解釈をまとめてこの際「悲劇化」と呼べるようにしておこう。r化を暗いキーに含めることの是非については**9.2.5.3**・**9.2.7**とその※を見よ。

### 12.1.3 coda2 : 大団円<sup>しゅつ</sup>〜 出 coda

終止和音の定位置である-2小節目の最終回へと実際に進入\*しゅつ最後の猶予期間をなすcoda2は次の互いに排他的な2択からなる.

- (サ) 短調偽終止からのエンディング (12.1.3.1)
- (シ) 終止和音によるブレイクからの... (12.1.3.2)

※この点については2<sup>n</sup>小節で構成する正進行エンディングも同様ではあるが、排他性よりも任意の場合における選択肢を優先的に考慮しつつ構成した本フローチャートではそれを異なるクラスであるcoda1へと分類することになった.

#### 12.1.3.1 短調偽終止からのエンディング

本目では実践上の理由により長調の楽曲のみを想定して述べる. その後本目末尾の (d) にてこの限定を解く手筈である.

コード連結「V→VI」を一般に偽終止と呼ぶ. 短調偽終止とはよって具体的にはミサシレ→ファラドミ連結を指すことになる. これを踏まえて短調偽終止からのエンディングを次のように定義する.

「楽曲の本コード and/or coda0.9 and/or カデンツァ」における-3小節目T : ソシレ<sup>7</sup>アに続けて終止和音が位置すべき-2小節目冒頭にT : ドミソシならぬP : ファラドミを置き, ひいてはしばしば同小節後半にSP : ファラドミをも挿入してcoda3へと進入すること.

以下の4点への注意を促しておこう.

- (a) P : ファラドミ領域およびSP : ファラドミ領域は, テーマメロディ奏者がその上で行うであろうアドリブにおけるテンポルバート如何およびコードチェンジを促すキューに応じてしばしばフェルマータされる.
- (b) P : ファラドミ上に乗せることになるテーマメロディの最終音はT : レorソorド=P : シorミorラ (同順) であるのが望ましい\*.
- (c) 以下の再解釈がありうるだろう. P : ファラドミに対するS化. 続く最終和音T : ドミソシに対するD化\*\*.
- (d) 変位=劇的效果が小さいゆえであろうその頻度も低いとはいえ, 短調の楽曲に対しても短調偽終止エンディングは用いられる. 定義文に以下の変更を施せ. ソシレ<sup>7</sup>ア→ミサシレ, ドミソシ→ラドミソ, P→T, SP→S.

※cf.4.4.2.3.1.

※※cf.12.1.4.1.

#### 12.1.3.2 終止和音によるブレイクからの...

ともにcoda1の要素である「2<sup>n</sup>小節で構成する正進行エンディング (n=1,2)」および「循環あるいはその他のバンプ行き」以外のすべてのcodaあるいはcodaなしからの-2小節目冒頭進入時にT : Iのスタックカートされたボイスンクによってブレイクし, その直後に3種のクリシェによってcoda3の冒頭すなわち最終和音を導く. この方針は次の3系統に分類できる.

- ・ベイシーエンディング
- ・2種のベースラインによるエンディング

- ・ブルース風リックによるエンディング

これら3種のクリシェはいずれも基本的に-2小節目1拍目から-1小節目の4拍目最終和音直前までの領域において行われる。

### 12.1.3.2.1 ベイシーエンディング

俗に言うベイシーエンディングでは、その冒頭および末尾のT：Iを除いてi度ソプラノペダルが多用される。

その長調バージョンにおける冒頭および末尾のT：D以外の具体的なリアライゼーションのバリエーションについては、

- ・T：レ→D：<sup>(リ)~d</sup>サ →T：<sup>(ラ)~s/6</sup>ミ
- ・T：<sup>6</sup>7ア→D：<sup>(7i)~d/4,6</sup>シ →T：<sup>(ド)~s/4,6</sup>ソ
- ・T：<sup>6</sup>ラ→D：<sup>(ラ)~d/6</sup>レ →T：<sup>(レ)~s</sup>ラ,

のような数字付きバス階名によって表現することができよう。ただしこれらのそれぞれ3つ目のリアライゼーションおよび末尾のT：Dについて、図12.1.3.2.1ではそのD態を示して復調を省いた\*。

ほとんど観測されない短調に対するベイシーエンディングも実効的だろう。その冒頭および末尾のT：ラ以外の具体的なリアライゼーションのバリエーションは、

- ・T：シ→D：<sup>(ド)~s/#2</sup>7ア →T：<sup>(7i)~s/6</sup>ド
- ・T：レ→D：<sup>(リ)~d</sup>7ア →T：<sup>(ラ)~s/4,6</sup>ミ
- ・T：<sup>6</sup>7ア→D：<sup>(7i)~d/4,6</sup>シ →T：<sup>(ド)~s/2</sup>ソ

と表現できる。図12.1.3.2.1ではやはりこれらのそれぞれ3つ目のリアライゼーションおよび末尾のT：ラに代えてそのD態を示した。

to coda 3

調性	ソプラノ	バス
長調	T: ド	T: ド
	D: <sup>(リ)サ</sup> レ	D: <sup>(リ)サ</sup> レ
	D: <sup>(7i)シ</sup> ソ	D: <sup>(7i)シ</sup> ソ
短調	T: ラ	T: ラ
	D: <sup>(7i)レ</sup> レ	D: <sup>(7i)レ</sup> レ
	D: <sup>(7i)シ</sup> ソ	D: <sup>(7i)シ</sup> ソ

図12.1.3.2.1

\*cf.12.1.4.1.

### 12.1.3.2.2 2種のベースラインによるエンディング

2種への分類とは次のようなものである。

- ・上行型
- ・下行型

前者はエリントンエンディングと呼ばれることもあるようだ。後者に対するニックネームは観測されない。また、やはり観測されない双方の短調に対する適用も実効的である。

ベースラインが主眼である本細目譜例はそれゆえ当然、数字付きバス階名によって示されている\*。

長調	上行型	T: $\text{K}^{\flat}$	S: $\text{S: } \overset{(1)}{\text{S}} \overset{(4)}{\text{S}} \overset{(6)}{\text{S}} \sim \overset{(5)}{\text{S}}$	$\overset{(6)}{\text{K}^{\flat}}$	D: $\text{D: } \overset{(1)}{\text{D}} \overset{(5)}{\text{D}} \overset{(6)}{\text{D}} \sim \overset{(dd)}{\text{D}}$	T: $\overset{(6)}{\text{T}} \overset{(7)}{\text{T}} \overset{(5)}{\text{T}} \sim \overset{(6)}{\text{T}}$	$\overset{6}{7}$	$\overset{6}{7}$	$\text{K}^{\flat}$
	下行型	T: $\text{K}^{\flat}$	S: $\text{S: } \overset{(4)}{\text{S}} \overset{(2)}{\text{S}} \overset{(7)}{\text{S}} \sim \overset{(5)}{\text{S}}$	$\overset{6}{\text{K}^{\flat}}$	P: $\text{P: } \overset{(1)}{\text{P}} \overset{(2)}{\text{P}} \overset{(7)}{\text{P}} \sim \overset{(5)}{\text{P}}$	$\overset{(1)}{\text{T}} \sim \overset{(8)}{\text{T}}$			$\text{K}^{\flat}$
短調	上行型	T: $\text{A}^{\flat}$	S: $\text{S: } \overset{(6)}{\text{S}} \overset{(7)}{\text{S}} \overset{(4)}{\text{S}} \sim \overset{(5)}{\text{S}}$	T: $\text{T: } \overset{(6)}{\text{T}} \overset{(7)}{\text{T}} \sim \overset{(d)}{\text{T}}$	D: $\text{D: } \overset{(1)}{\text{D}} \overset{(7)}{\text{D}} \overset{(6)}{\text{D}} \sim \overset{(d)}{\text{D}}$	T: $\overset{(6)}{\text{T}} \overset{(7)}{\text{T}} \overset{(5)}{\text{T}} \sim \overset{(6)}{\text{T}}$	$\overset{6}{7}$	$\overset{6}{7}$	$\text{A}^{\flat}$
	下行型	T: $\text{A}^{\flat}$	S: $\text{S: } \overset{(1)}{\text{S}} \overset{(2)}{\text{S}} \overset{(7)}{\text{S}} \sim \overset{(5)}{\text{S}}$	D: $\text{D: } \overset{(5)}{\text{D}} \overset{(7)}{\text{D}} \overset{(6)}{\text{D}} \sim \overset{(dd)}{\text{D}}$	T: $\text{T: } \overset{(1)}{\text{T}} \overset{(2)}{\text{T}} \overset{(7)}{\text{T}} \sim \overset{(5)}{\text{T}}$	$\overset{6}{7}$	$\overset{6}{7}$	$\text{A}^{\flat}$	

このエンディングについては「2<sup>2</sup>=4小節で構成する正進行エンディングにおける実践的かつ典型的なリズムパターン (12.1.2.1)」をそのまま用いるバリエーションが存在する。ただしそれはcoda1「2<sup>3</sup>=8小節で構成する正進行エンディング」と排他的となるだろう\*\*。

長調	上行型	T: $\text{K}^{\flat}$	S: $\text{S: } \overset{(1)}{\text{S}} \overset{(4)}{\text{S}} \overset{(6)}{\text{S}} \sim \overset{(5)}{\text{S}}$	$\overset{6}{\text{K}^{\flat}}$	D: $\text{D: } \overset{(1)}{\text{D}} \overset{(5)}{\text{D}} \overset{(6)}{\text{D}} \sim \overset{(dd)}{\text{D}}$	$\overset{(6)}{\text{T}} \overset{(7)}{\text{T}} \overset{(5)}{\text{T}} \sim \overset{(6)}{\text{T}}$	$\overset{\#6}{7}$		$\text{K}^{\flat}$
	下行型	T: $\text{K}^{\flat}$	S: $\text{S: } \overset{(4)}{\text{S}} \overset{(2)}{\text{S}} \overset{(7)}{\text{S}} \sim \overset{(5)}{\text{S}}$	$\overset{6}{\text{K}^{\flat}}$	P: $\text{P: } \overset{(1)}{\text{P}} \overset{(2)}{\text{P}} \overset{(7)}{\text{P}} \sim \overset{(5)}{\text{P}}$	$\overset{(1)}{\text{T}} \sim \overset{(8)}{\text{T}}$			$\text{K}^{\flat}$
短調	上行型	T: $\text{A}^{\flat}$	S: $\text{S: } \overset{(6)}{\text{S}} \overset{(7)}{\text{S}} \overset{(4)}{\text{S}} \sim \overset{(5)}{\text{S}}$	T: $\text{T: } \overset{(6)}{\text{T}} \overset{(7)}{\text{T}} \sim \overset{(d)}{\text{T}}$	D: $\text{D: } \overset{(1)}{\text{D}} \overset{(7)}{\text{D}} \overset{(6)}{\text{D}} \sim \overset{(d)}{\text{D}}$	$\overset{(6)}{\text{T}} \overset{(7)}{\text{T}} \overset{(5)}{\text{T}} \sim \overset{(6)}{\text{T}}$	$\overset{6}{7}$	$\overset{6}{7}$	$\text{A}^{\flat}$
	下行型	T: $\text{A}^{\flat}$	S: $\text{S: } \overset{(1)}{\text{S}} \overset{(2)}{\text{S}} \overset{(7)}{\text{S}} \sim \overset{(5)}{\text{S}}$	D: $\text{D: } \overset{(5)}{\text{D}} \overset{(7)}{\text{D}} \overset{(6)}{\text{D}} \sim \overset{(dd)}{\text{D}}$	T: $\text{T: } \overset{(1)}{\text{T}} \overset{(2)}{\text{T}} \overset{(7)}{\text{T}} \sim \overset{(5)}{\text{T}}$	$\overset{6}{7}$	$\overset{6}{7}$	$\text{A}^{\flat}$	

\*それらのうち下行型に現れる2の和音については、同じバス階名の6の和音へのリ・リアライズが可能である。読者はこの操作が一般に9の和音化を意味することを確認せよ。また、添え数字およびそれに付加された変位記号への丸括弧の有無や選言に対する説明を与えよ。

\*\*n=1,2であるような「2<sup>n</sup>小節で構成する正進行エンディング」の場合についてはそもそもcoda2全体と排他的である (cf.12.1.2の\*・12.1.6, 12.1.3の\*も見よ)。

### 12.1.3.2.3 ブルースあるいはシャンソン風リックによるエンディング

これはバイシーエンディングおよび2種のベースラインによるエンディングと共有するその領域を本細目題名通りのリックで埋める手法である。長調楽曲に対してはミクソリディアand/orドリア調による、短調楽曲に対してはメロディックマイナーand/orドリアand/orエオリア調によるフレージングを行う。図12.1.3.2.3はそのほんの一例である。

・長調

SS:  $\begin{matrix} \text{♭2} \\ \text{♭3} \\ \text{♭4} \\ \text{♭5} \\ \text{♭6} \end{matrix}$

S:  $\begin{matrix} \text{♭2} \\ \text{♭3} \\ \text{♭4} \\ \text{♭5} \\ \text{♭6} \end{matrix}$

SS:  $\begin{matrix} \text{♭2} \\ \text{♭3} \\ \text{♭4} \\ \text{♭5} \\ \text{♭6} \end{matrix}$

SS:  $\begin{matrix} \text{♭2} \\ \text{♭3} \\ \text{♭4} \\ \text{♭5} \\ \text{♭6} \end{matrix}$  (1)  $\begin{matrix} \text{♭2} \\ \text{♭3} \\ \text{♭4} \\ \text{♭5} \\ \text{♭6} \end{matrix}$  (2)  $\begin{matrix} \text{♭2} \\ \text{♭3} \\ \text{♭4} \\ \text{♭5} \\ \text{♭6} \end{matrix}$  (L 6.1)

・短調

T:  $\begin{matrix} \text{♭2} \\ \text{♭3} \end{matrix}$

DS:  $\begin{matrix} \text{♭6} \\ \text{♭7} \end{matrix}$

to coda 3

DS:  $\begin{matrix} \text{♭6} \\ \text{♭7} \end{matrix}$

♭2, ♭3, ♭4, ♭5, ♭6, ♭7, ♭2, ♭3

図12.1.3.2.3

### 12.1.4 coda3：幕切れ～フェルマータされた最終和音に対する...

ついに最終和音に到達する。多くの場合それはフェルマータされ、以下の処置が施される。

(タ) 穏やかでないキーデザイン～主和音のD化 (12.1.4.1)

(チ) リハーモナイズ (12.1.4.2)

また、最終和音に続けてコードが追加されることがある。

(ツ) 追いコード～同主メロディックマイナー調：レフィラドエンディング (12.1.4.3)

以下の可能性についてはその本項目での記述を割愛している。

- ・最終和音がスタッカートで奏されそのままfineとなる可能性。
- ・追いコードに続けて最終和音が回帰する可能性。この場合の追いコードを「追いコード【甲】」、そのままfineとなる場合のそれを「追いコード【乙】」と区別したうえで互いに排他的とする。エンディングのフローチャート (12.1.6) ではループを用いた唯一の表現となっている。ただしもちろんそのループ回数は0あるいは1の2択である。

#### 12.1.4.1 穏やかでないキーデザイン～主和音のD化

終止での浮遊感を醸す風潮が強く見られるジャズ演奏において、リハーモナイズされないT：Iに対するD化は常套手段である。次の2つがその具体例である。

- ・長調におけるT：ドミソシに対するD：ファラドミ解釈。リディア調化とも言えよう。
- ・短調におけるT：ラドミソに対するD：レファラド解釈。ドリア調化とも言えよう。

その舵取りはテーマメロディ奏者の主導によって、もっぱらT：7<sub>I</sub>=D：シの強調によって行われる。

#### 12.1.4.2 リハーモナイズ

最終和音T：Iに対するリハーモナイズは、おそらく復調の不要ゆえ、楽曲内の他コードに対するそれに比べて有意に高い頻度で実施されうる。この方針は次の4系統に分類できる。

(短調における)

- ・T：ラドミソのdδ化 (12.1.4.2.1)

(以下長調における)

- ・トニックディミニッシュセブンスあるいはトニックディミニッシュメジャーセブンス改め主音上のD：ミサシレ化 (12.1.4.2.2)
- ・T：ドミソシのドミナントセブンスコード化 (12.1.4.2.3)
- ・主音上のP<sub>0</sub>：ミサシレ～T<sub>0</sub>：ドミソシ連結 (12.1.4.2.4)

その舵取り如何はコード奏者とテーマメロディ奏者のうちどちらかが一刹那先着あるいは後着することによる阿吽の呼吸による。ただし一般に、単音によるアドリブ開始音がキーひいてはリハーモナイズ方針を特定するとは限らない一方コードの発音は瞬時にそれを特定するため、その分だけリハーモナイズへの主導権はややコード奏者側に偏って備わっていると言えよう。

#### 12.1.4.2.1 T：ラドミソのdδ化

「δ化=s転×メロディックマイナー化\*」の両辺にdを掛ければ「dδ化=メロディックマイナー化」となるからT：ラドミソのdδ化はそのラドミサ視とも言える。この件に関するより詳細な説明については13.1「トニックマイナー問題」を見よ。

※cf.9.2.5.

#### 12.1.4.2.2 トニックディミニッシュセブンスあるいはトニックディミニッシュメジャーセブンス改め主音上のD：ミサシレ7<sup>♯</sup>化

「主音=根音であるようなディミニッシュセブンスコード」を意味しているのであろう、巷では文字列「セブンス」を不当に省略されつつ流通しているトニックディミニッシュなる用語は、その存在自体によってディミニッシュセブンスコードに対する理解を妨げる要因の一端となっている。もし主音がサであるならばその瞬間のキーは穏やかならざることに長調ではDQ、短調ではNとなってしまう\*。

トニックディミニッシュセブンスについては、T：ドミソシに対するD：ミサシレ [4転] およびT：ラドミソに対するD：ミサシレ [3転] へのリハーモナイズとして一般化されるべき、よく流行あるいは定着している一手法の俗称であるというのが最もよい説明になるだろう。

また、この説明を踏まえて最大限斟酌した「トニックディミニッシュメジャーセブンス」の心とは次のようなものになるだろう。

長調におけるD：サシレ7<sup>♯</sup> [3転] のレをミに挿げ替えたものつまりD：ミサシレ7<sup>♯</sup> [4転] を設えることにより、ベース音であるD：7<sup>♯</sup>=T：ド上にその短2度下方のメジャートライアドであるD：ミサシを乗せた印象主義的コード\*\*。

ただしもちろん、ベース音ではあってもルート音でない7<sup>♯</sup>と上声部ミがなす音程をコードネームに用いるのは正規のやり方ではない。いずれにせよ調性システム内でディミニッシュメジャーセブンスなるコードを構成することはできないため、それはあくまで俗称でしかありえない。

短調におけるトニックディミニッシュセブンスについては、それに対する穏やかな解釈によればそのベース音はD：レであるからその長7度上方に和音を配置することはできず、少なくとも同解釈においてはトニックディミニッシュメジャーセブンスの仮設的なボーイングすらそもそも不可能である。その次善策たる印象主義コード化とは、D：ミサシレ [3転] へのリハーモナイズによってベース音であるD：レ上にその長2度上方のメジャートライアドであるD：ミサシを乗せることであるだろう。

※cf.8.2.4項。

\*\*\*cf.9.2.3の\*\*\*。

#### 12.1.4.2.3 T：ドミソシのドミナントセブンスコード化

表題の通りメジャーセブンスコードであるT：ドミソシを同じ楽音をルート音に持つドミナントセブンスコードであるS：ソシレ7<sup>♯</sup>へとリハーモナイズすなわちs化する。このS：ソシレ7<sup>♯</sup>に対するさらなる再解釈およびそのリアライゼーション実施はほぼ標準オプションと言え、そのバリエーションを各々のインセンティブとともに以下のように列挙できる。

(ア) δ化。その結果としてのSδ：レ7<sup>♯</sup>ラド化には、ベース音「Sδ：レ」の上声部として11の和音化によるオーギュメントトライアド「Sδ：ドミサ」をリアライズすることによるアップペーストラクチャートライアド化=印象主義的コード化を施すインセンティブが見出される。

(イ) ドミナントセブンスシャープナインスコード化\*すなわちとりわけ...

(イ-1) **S**化<sup>\*\*</sup>. その結果としての長和音化されたミクソリディア調V化すなわちSS:レ7イラドミソ化<sup>\*\*\*</sup>は, SS:7<sup>ア</sup>の付加によって...

(イ-1-1) 「ジミヘンコード化<sup>\*\*\*\*</sup>」インセンティブが見出される.

(イ-1-2) その[1転]のベース音「SS:7<sup>イ</sup>」の上声部としてメジャートライアド「SS:7<sup>ア</sup>ラド」をリアライズすることによるアップーストラクチャードトライアド化=印象主義的コード化を施すインセンティブが見出される.

(イ-2) **rδ**化すなわちN-1δ:サシレ7<sup>イ</sup><sup>\*\*\*\*\*</sup>へのリハーモナイズ. 悲劇化<sup>\*\*\*\*\*</sup>インセンティブが見出される.

(ウ) **r**化. **n<sup>-1</sup>**化インセンティブが見出される.

※cf.14.2.

※※ 「S」が大文字であることに注意せよ. cf.9.1.1の※※.

※※※cf.11.3・14.2の①.

※※※※この俗語についてはもちろん余談として用いたに過ぎない.

※※※※※cf.14.2の②.

※※※※※cf.12.1.2.3の※.

#### 12.1.4.2.4 主音上のP<sub>0</sub>：ミサシレ～T<sub>0</sub>：ドミソシ連結

和声学ではその全体像の前半部分だけに言及しつつ「主音上のV」と呼び習わされている手法の後半部分をも補足しつつ本書風にパラフレーズしたのが本細目題である。具体的には次のような文がこれについてのよい説明になるだろう。

##### 【長調の場合】

本来最終和音が置かれるべきタイミングにおいてT：ソシレ<sup>7</sup>を「[5転]化」かつ「P化\*」しつつ主に比較的短いフェルマータをかけてボーシングしたのちすみやかにそれをT：ドミソシ [0転] へと「解決」する手法。

短調における「主音上のT：ミサシレ～ラドミソ連結」に対しては上の文のほぼ全体にp化を作用させたうえで一文を補足した次の説明文を与えることができる。

##### 【短調の場合】

本来最終和音が置かれるべきタイミングにおいてT：ミサシレを「[5転]化」しつつ主に比較的短いフェルマータをかけてボーシングしたのちすみやかにそれをT：ラドミソ [0転] へと「解決」する手法。ただし図12.1.4.2.4ではバロック～古典派の音楽に散見されるT：ラドミソ [0転] に対するq化を<sup>あしら</sup>配った\*\*\*。

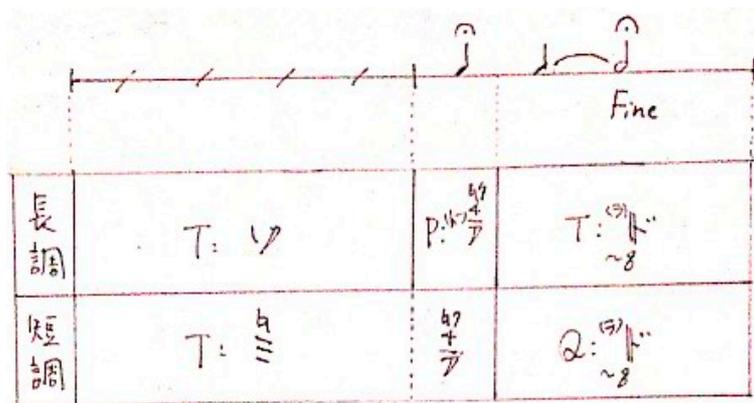


図12.1.4.2.4\*\*\*

\*あるいはしばしば悲劇化 (cf.12.1.2.3の※)。このことは主音上のP<sub>0</sub>：ミサシレが「遅れてきたカデンツァ」たることをも意味しよう。

\*\*バロック趣味へのやや偏った踏み込みを見せつつこのいわゆる「ピカルディ終止」を既定路線とみなすことで長調・短調双方の場合をまとめて表現すべく本細目題中の調関係を表す大文字アルファベットに添え数字 (cf.4.4.1.2の※) を与えた次第である。

\*\*\*主音上のP<sub>0</sub>：ミサシレの先行和音はT<sub>0</sub>：ソシレ<sup>7</sup>かP<sub>0</sub>：ミサシレのいずれかでなければならないとまでは言えまいが、そうであることと本細目への進入がなされる蓋然性とは強い正の相関関係にあるだろう (図12.1.4.2.4でそう表現した次第だ)。私はこの件についてこうして本注で触れることで満足しつつ、また主音上のP<sub>0</sub>：ミサシレに先行するcoda如何についてはそれがなんであれ大目に見つつ本細目を本目「フェルマータされた最終和音に対するリハーモナイズ」に含めることによって12.1.6「エンディングのフローチャート」の簡単さを支援する方針を取った。

### 12.1.4.3 追いコード～同主メロディックマイナー調：レフィラドエンディング

追いコードとは、最終和音のボーシングに続けて長調ではPδ=Te：レフィラドを、短調ではDδ：レフィラドを、すなわちともに完全5度下方あるいは完全4度上方のドミナントセブンスコードを追加してボーシングするエンディング手法に対する独自の命名である。デフォルトであるそのままFineとなる場合（追いコード【乙】）と、稀ながら回帰する最終和音が後続する場合（追いコード【甲】）がある。以下に追いコードに関する経験則をいくつか挙げる。

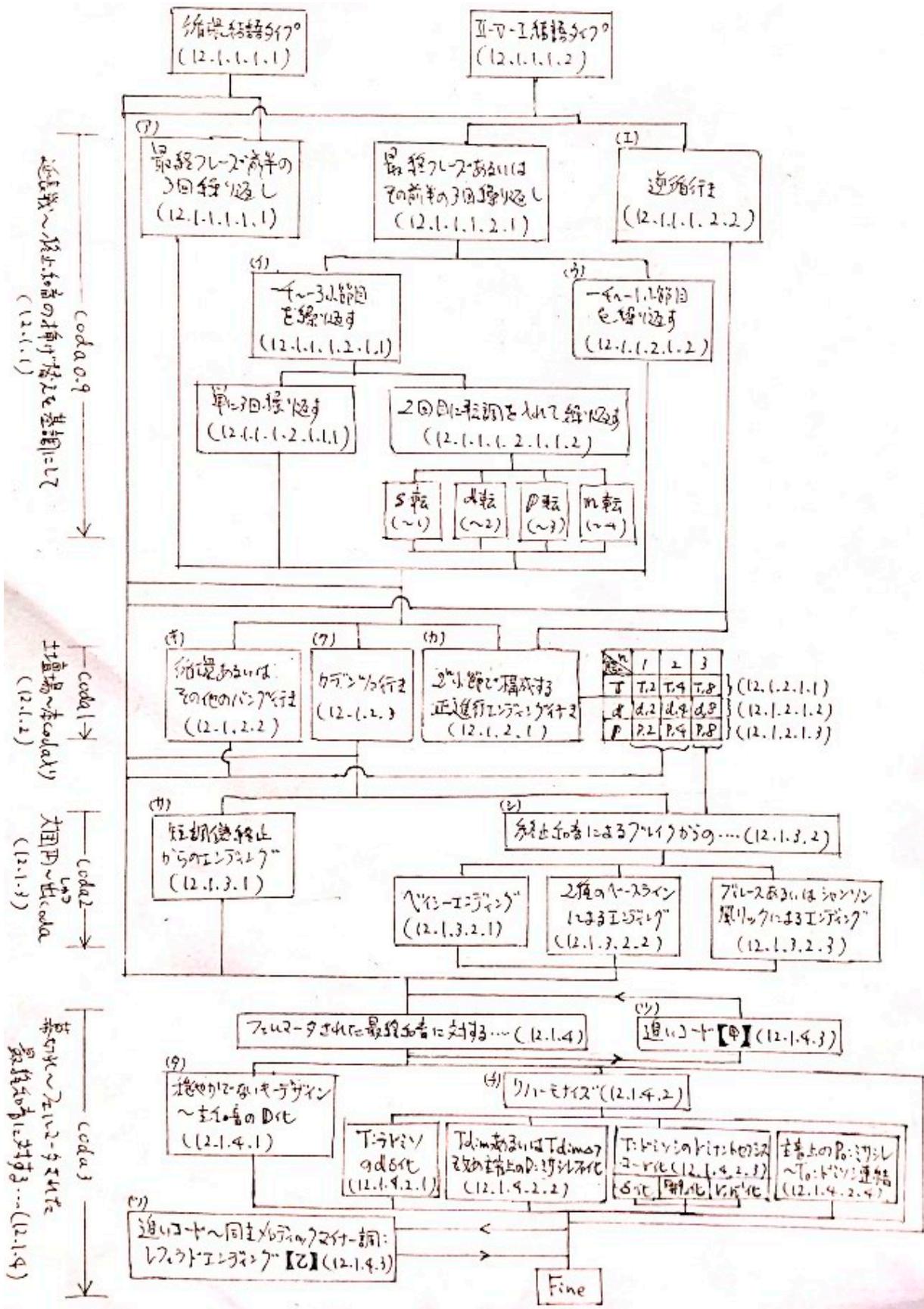
- ・追いコードはテーマメロディ奏者がその上で行うであろうアドリブによるキューに応じてしばしばフェルマータされうる。
- ・最終和音が回帰するパターンでは、追いコード【甲】に先行する1度目のそれに対しては穏やかな解釈を、追いコード【甲】に後続する2度目のそれに対しては主音上のD：ミサシレファ化などのリハーモナイズを実施してキーに変化をつけるのが典型的な方針と言える。
- ・短調における追いコードからの最終和音回帰はほとんど観察されない。
- ・追いコードに関する和声学的な出自は特に見つからない。

### 12.1.5 分岐点におけるテーマメロディ演奏に際しての提案

新たなcodaへの展開における主導権の所在に関わらず、テーマメロディ奏者はその皮切り=指標であるようなフレーズとりわけその開始音に対して1/2または1/3拍分のアンティシペイトを施すことでコード奏者に対する一刹那早いキューを出すようにするとよい。

楽曲の終止音についてもまた、特にそれが新たなcodaへの展開の皮切り=指標であるか否かに関わらず、やはり同様のアンティシペイトを施すことでコード奏者に対して一刹那早く「引導を渡す」ようにするとよい。

12.1.6 コードボイシングによるエンディングのフローチャート



## 12.2 イントロ

前節冒頭で述べた通り楽曲の開始和音は終止和音に比べてそのバリエーションが豊富である。とはいえイントロの典型的なパターンについてはエンディングでの技法を流用しうる次の4つにほぼ限られる。

- ・4小節で構成する正進行イントロ (12.2.1)
- ・8小節で構成する (逆) 循環あるいはその他のバンプによるイントロ (12.2.2)
- ・コーラス末尾8小節を用いたイントロ (12.2.3)

本節ではイントロ $k$ 小節を順に1'小節目, 2'小節目, ...,  $k'$ 小節目, のように示し,  $k'$ 小節目をキューコードと呼ぶ。

また, 長調・短調の判別とは本来, 終止和音如何によってなされるものであるが, 本節図ではもっぱらエンディングにおけるその腑分けとの整合性に鑑み, 特に以下のように表す。

- ・完全終止タイプ\*では...

キューコードあるいはその先行コードがT: ドミソシ→長調

キューコードあるいはその先行コードがT: ラドミソ→短調

- ・半終止タイプ\*\*では...

キューコードがT: ソシレ $\uparrow$ あるいはP: ミサシレ→長調

キューコードがT: ミサシレ→短調

※cf.12.2.1.1.

※※cf.12.2.1.2.

### 12.2.0 主な開始和音とそれに先行するキューコードとの対応表

合理的でなく経験的であることにかけては右に出る箇所が本書の他の部分に見当たらないと言えるほど、この対応表には他の様々なバリエーションがありうる。おそらく、任意の開始和音に相応しいキューコードを対応させるための単純に一般化された規則は存在しない。よってここではあくまでその無難な具体例が掲げられているに過ぎないことに留意されたい。

また本節では簡単のため、特に開始和音に対する教会調化およびメロディックマイナー調化の可能性についてはその明示を割愛している。読者は適宜それらを補って考慮すること。

主な キューコード 開始和音		完全終止タイプ				半終止タイプ	
		S:		T:			
		ミサシレ	ソシレ またはP態	ラトミソ	トミソシ	ミサシレ	ソシレ またはP態
D:	ミサシレ			○		○	
	ソシレ	○					
	シレラ				○		
T:	シレラ			○		○	
	レラト	○					
	ラトミ		○				
	ラトミソ					○	
	トミソシ						○
	ミサシレ			○		○	
P:	ソシレ				○		△
	シレラ	○				△	△
	レラト		○			△	△
	ラトミ				○		○

図12.2.0

### 12.2.1 4小節で構成する正進行イントロ

イントロでは、2<sup>n</sup>小節で構成する正進行エンディング行き (12.1.2.1) のnに対してもつぱら2を代入したものをを用いる。エンディングにおける用法との違いは、キューコード如何が楽曲の開始和音如何に依存すること、具体的には主に開始和音の5度上方コード\*をキューコードとすべくその末尾のハーモニー構造・リズム構造に対して微調整を施すことである\*\*、以下ではその大まかな分類を試みる。

\*5度上方コードの選択においては、テーマメロディのアウトタクト如何によって限定がかかる場合がある。次目のautumn leavesに関する記述を見よ。ただし図12.2.0などでは簡単のため典型例のみを示し特例群については度外視した。

\*\*終止和音は長調・短調の判別

一方、もつぱら長調に対してd化・p化を施しうる点においてはエンディングと事情を同じくする。

12.1.2.1の\*\*\*を見よ。

#### 12.2.1.1 完全終止タイプ

冒頭からキューコードたるT：ドミソシあるいはT：ラドミソまでを任意のキーのコード7つの勢揃い\*かつ正進行によって一巡させるべく構成したイントロを完全終止タイプと呼ぼう。1'小節目から3'小節目までは各2拍分ずつを、4'小節目は4拍分を額面上の各々のコード領域とするのがその典型的な内訳だ\*\*。また (T：ドミソシ, T：ラドミソ) 領域である4'小節目の後半をそれぞれのs化である (S：ソシレフ, S：ミサシレ) へと挿げ替えつつ8つ目のコードとして配置したのも次目の半終止タイプでなく本目の完全終止タイプに含める (丸括弧で括った2種の順序対は互いに同順)。

主なキューコード～

・S：ミサシレ

対象開始和音...D：ソシレフ (ex.if I were a bell), T：レフアラド (多数), P：シレフアラ (ex.I love you) など。

ただし例えばT：レフアラド開始曲であるautumn leavesはテーマメロディのアウトタクトにT：シを持つためS：ミサシレはそのキューコードに相応しくない。このような場合には「穏やかな」5度上方コードであるT：ラドミソをキューに用いるなどの対策を講じるのがよい。

・S：ソシレフ

対象開始和音...T：フアラドミ (ex.just friends), P：レフアラド (ex.all of you\*\*\*)

ただし開始和音P：レフアラドに対するキューコードとしてのS：ソシレフは事実上P化される\*\*\*\*。

・T：ラドミソ

対象開始和音...D：ミサシレ (ex.jordu), T：シレフアラ (ex.beautiful love), T：ミサシレ (ex.caravan) など。

・T：ドミソシ

対象開始和音...D：シレフアラ (ex.stella by starlight), P：ソシレフ (ex.all of you\*\*\*\*\*), P：フアラドミ (ex.night and day) など。

4小節で構成する正進行イントロ～完全終止タイプ°

長調	T態	T: F <sub>7</sub>	シ	(4)ミ	ラ								D: <sup>(2)</sup> シ ~d	P: <sup>(4)</sup> ソ ~p	P: <sup>(4)</sup> ラ ~p
	d態	D: <sup>(4)</sup> ソ ~d	ラ	サ	ソ	T: D							S: <sup>(4)</sup> ソ ~s	T: <sup>(4)</sup> ラ ~d	
	P態	P: <sup>(4)</sup> ラ ~p	ソ	ト	F <sub>7</sub>	シ	ミ	(5)ラ					SP: <sup>(4)</sup> ミ ~sp	P: <sup>(5)</sup> ラ ~d	
短調		T: D	ソ	ト	F <sub>7</sub>	シ	ミ	ラ					S: <sup>(7)</sup> ミ ~s		
													D: <sup>(5)</sup> ソ ~d	T: <sup>(7)</sup> ラ ~d	P: <sup>(5)</sup> ラ ~ss

図12.2.1.1

※任意のコードに対するd化やp化を施す際も副次固有和音や準固有和音を固有和音と対応させることでほぼこう表現できよう。

※※4'小節目の2拍目以降については図12.2.1.1に示した典型的な譜割りを鑑みつつ、開始和音・アウトタクトに応じたハーモナイズドベースラインあるいはtacetへと適宜詠えよ。

※※※・※※※※『all of you』のみならずcole porter的「P開始曲」はいずれも開始和音にいわゆる「方言がある」傾向が顕著な楽曲群をなす。図12.2.0では平行和音順に整列させたそれら4つの準固有和音たちをハーモニー構造的に峻別する必要こそなかれ、ノーアレンジ状況でイントロを与える際にはそうも言っていられまい。その善後策はT:ドミソシによる完全終止あるいはT:ソシレラによる半終止をキューとすることである(図12.2.0では△で示した)。この2処方箋は、まったくトリビアルなことであるが、準固有和音に限らずほとんどすべての開始和音に対してオールマイティーに実効的である。半終止については次目を見よ。

※※※※ここで主なキューコードにSP:ミサシレを含めずに、また図12.2.0でもS:ソシレラ欄に対して「またはそのP態」と追記するにとどめたのは、その先行和音についてはキューコードがS:ソシレラである場合と同じくP:ラドミソでなくT:ドミソシとすべきであること、ひいてはそれに先行する正進行全体についてもキューコード・S:ソシレラを導く場合のそれにならうべきであることによる。ただしその正進行全体を明示した図12.2.1.1ではキューコード・SP:ミサシレをも明示した。次目の※も見よ。

12.2.1.2 半終止タイプ

ソシレファあるいはミサシレによる段落の末尾を一般に半終止と言う。それに因んでT：ミサシレあるいはT：ソシレファをキューコードとする正進行イントロを本目題のように区分する。イントロの冒頭からキューコードまでを任意のキーのコード6つの正進行によって構成する。1'小節目から2'小節目までは2拍分ずつを、3'小節目と4'小節目は4拍分を各々のコード領域とするのがその典型的な内訳だ。その細、3'小節目には4ボイスングを与えるのがよい。図12.2.1.2では全休符を割り当てた4'小節目については、開始和音・アウトタクト如何によって適当なハーモナイズドベースラインを与えるのがよい。

主なキューコード～

- T：ミサシレ

対象開始和音...D：ミサシレ， T：シレファラ， T：ラドミソ， T：ミサシレなど。

- T：ソシレファ

対象開始和音...T：ドミソシ， P：ファラドミなど。

ただし開始和音P：ファラドミに対するキューコードとしてのT：ソシレファは事実上P化される\*。

4'小節目については開始和音・アウトタクト如何によって適当なハーモナイズドベースラインで埋めるのがよい。

4'小節目で構成する正進行イントロ～半終止タイプ

	1	2	3	4	キューコード	開始和音				
長調	T 態	T: ♯7	シ	(h) ミ	ラ	↓	ミ	ソ	ソ	T: ド
	d 態	D: (2) シ	チ	ラ	サ (1)~s	↓	ト	シ	(1)~p	(1) s
	P 態	P: (2) ↓	ソ	ト	ラ	シ	ト	シ	ソ	P: ♯7
短調	T: ♭7	ソ	ト	ラ	シ	ト	シ	ソ	ソ	D: (2) ♯, T: シ・ラ・ミ

図12.2.1.2

※完全終止タイプにおけるS：ソシレファのP態がそれに先立つ正進行のp態をも一旦Tへと着地させるべくその先行和音にT：ドミソシを持つ一方、半終止タイプにおける正進行のp態はTに属するコードを含まないことによってキューコード・T：ソシレファをアドホックにでなくP化しているようにもみなせよう。よって本目では主なキューコードとしてP：ミサシレを掲げる方針もありえ、実際に図12.2.1.2ではそれを明示した。ただし本文ではソシレファに対するアドホックなP化の遍在性および正進行イントロ・エンディングにおけるt・d・pの3態に対するこれまでの扱いとの整合性を鑑みた分類を行った。前目の※※※※も見よ。

12.2.2 8小節で構成する循環系=半終止タイプあるいは逆循=完全終止タイプによるイントロ

本項・次項においてもその主なキューコードを前項と共有するものとする。このとき、12.1.2.2で挙げた「循環コード系」が8'小節目にレファラド～ソシレファあるいはシレファラ～ミサシレを割り当てることから、前項における半終止タイプにカテゴリズされることは明らかであろう。また同「その他のバンプ系」のうち、

- ・T: ド<sup>#6</sup>～ソ (デ)
- ・T: ラ<sup>#6</sup>～ミ (チ)

はそもそも、

- ・T: ド<sup>(ラ)～s</sup>～S: ミ<sup>(ラ)～d</sup>～T: レ<sup>(ラ)～d</sup>～ソ
- ・D: レ<sup>(ラ)～d</sup>～シ<sup>(ミ)～s</sup>～T: シ<sup>(ミ)～s</sup>～ミ<sup>h</sup>,

のそれぞれ原型というべきものであるからそれらは循環コード系と同一視しうる\*。

一方「逆循コード系」すなわち上の循環コード系に対して-2小節目と-1小節目を置換したものが8'小節目にT: ドミソシあるいはT: ラドミソを割り当てることによって前項における完全終止タイプにカテゴリズされることもやはり明らかであろう。ただしその他のバンプ系に対するこの置換は概してレアケースであると判断してその図示を割愛した。

図12.2.2(a)・(b)では以上のことを踏まえ、エンディングにおける循環あるいは逆循v度ペダルに比べてやや定型化する蓋然性の高いリズムパターンの一例とともにそのイントロバージョンを示した。また、特に循環コード系イントロの7'～8'小節目に対して、オルタネートベース/レベル3によるハーモナイズドベースライン\*\*\*を与えた。

8小節で構成する循環系=半終止タイプによるイントロ

系統	長調	短調	7'小節目	8'小節目	9'小節目	10'小節目	11'小節目	12'小節目	13'小節目	14'小節目	
循環コード系	長調	D: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \end{matrix}$	S: $\begin{matrix} \text{7} \\ \text{5} \\ \text{4} \end{matrix}$	T: $\begin{matrix} \text{4} \\ \text{5} \end{matrix}$	ソ	T: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \end{matrix}$	S: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \end{matrix}$	T: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \end{matrix}$	D: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \\ \text{4} \end{matrix}$	T: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \end{matrix}$	T: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \end{matrix}$
	短調	D: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \end{matrix}$	SP: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \\ \text{4} \end{matrix}$	T: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \end{matrix}$	シ	T: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \end{matrix}$	D: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \\ \text{4} \end{matrix}$	T: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \end{matrix}$	D: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \\ \text{4} \end{matrix}$	T: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \end{matrix}$	D: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \\ \text{4} \end{matrix}$ , T: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \end{matrix}$
その他のバンプ系	長調	T: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \end{matrix}$	ソ(デ)	S: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \end{matrix}$	T: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \end{matrix}$	S: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \end{matrix}$	T: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \end{matrix}$	D: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \\ \text{4} \end{matrix}$	T: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \end{matrix}$	T: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \end{matrix}$	T: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \end{matrix}$
	短調	T: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \end{matrix}$	シ(チ)	SS: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \end{matrix}$	T: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \end{matrix}$	P: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \end{matrix}$	SP: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \\ \text{4} \end{matrix}$	T: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \end{matrix}$	D: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \\ \text{4} \end{matrix}$	T: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \end{matrix}$	D: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \\ \text{4} \end{matrix}$ , T: $\begin{matrix} \text{6} \\ \text{7} \\ \text{5} \end{matrix}$

図12.2.2(a)

8小節で構成する逆循=完全終止タイプによるイントロ

図12.2.2(b)

※本項図ではT: ド<sup>#6</sup>~ソ (デ) のソ (デ) をS: ♯7<sup>(チ)~s</sup>, SS: ソ<sup>(77)~ss</sup>, P: ソ<sup>(チ)~p</sup>, SP: ♯7<sup>(デ)~sp</sup>に挿げ替えたバンプ他をも含めて図12.1.2.2との対応に拘った。

※※12.1.2.2で挙げたもうひとつのバンプであるD: レ~ソは実際には変終止タイプへとカテゴライズされる。これをイントロに用いる際は「完全終止タイプでないこと」つまり「奇数小節目にT: ドミソシあるいはT: ラドミソが割り当てられること」を重視しつつ半終止タイプと同様に扱えばよいだろう。

※※※これらは適宜レベル3.0化されるだろう。

### 12.2.3 コーラス末尾8小節を用いたイントロ

コーラスの-8小節目から-3小節目にかけてハーモナイズしたテーマメロディを演奏する。これはルバートでも構わない。-2小節目からは前々項「4小節で構成する正進行イントロ」や前項「8小節で構成する循環系=半終止タイプあるいは逆循=完全終止タイプによるイントロ」に入る。これらはインテンポでなければならない。

## 第13章 若干の懸案事項

### 13.1 トニックマイナー問題

本編で推奨した7の和音体系への統一には唯一の懸案事項がある。筆者が独自に「トニックマイナー問題」と呼ぶものがそれである。トニックマイナーとは主調が短調系\*と認識される楽曲の主和音の俗称である。この問題は、そのような楽曲が実際には、

メロディックマイナー調...①

ドリア調...②

エオリア調...③

フリギア調...④

の4種へと分岐するという観測的事実に対応するコード表記法が未整備であること、あるいはそうであらざるをえないことを指す。

さて、上の4キーにおけるそれぞれの主和音は、

ラドミサ (マイナーメジャーセブンスコード) ...①

レファラド (マイナーセブンスコード) ...②

ラドミソ (マイナーセブンスコード) ...③

ミソシレ (マイナーセブンスコード) ...④

である。また、主和音としてはマイナーシックスコードの表示も散見される。このコードは、

- ・ラドミフ
- ・レファラシ
- ・シレフイサ

という3通りの解釈可能性がある\*\*。これらは7の和音ならぬ6の和音であり【前提2】に抵触する。とはいえラドミフは①へと、レファラシは②へと7の和音化させようと斟酌すればマイナーシックスコードをメロディックマイナー調またはドリア調の主和音と認められる。ただしシレフイサについては、それをシレフイラ視することはすなわち「ドリアン (b2) 調あるいはフリジアン (#6) 調」なるキー\*\*\*\*を想定することになるが、そのようなメロディックマイナー教会調を私たちは想定しないのだった\*\*\*\*。

以上のことをまとめると次のようになる。

- ①メロディックマイナー調の主和音：マイナーメジャーセブンスコードまたはマイナーシックスコード
- ②ドリア調の主和音：マイナーシックスコードまたはマイナーセブンスコード
- ③エオリア調の主和音：マイナーセブンスコード
- ④フリギア調の主和音：マイナーセブンスコード

すると、トニックマイナー問題に対する整備とは以下の2通りになろう。

方針1：トニックマイナーに限り3和音表示をするのがよい。

方針2：トニックマイナーについてはマイナートライアド・マイナーメジャーセブンスコード・マイナーシックスコード・マイナーセブンスコード表示の如何を真に受けず、メロディックマイナー調・ドリア調・エオリア調・フリギア調を融通無碍に想定し、自在にキーデザインを施すのがよい。

この2択におけるポイントは「キーデザインする側の視点に立っているかどうか」である。方針1はコード表示者にとっての方針でしかありえないゆえ役に立たない。よって方針2が採用される\*\*\*\*\*。読者はここに至ってあらためて、巷のコードネームとは...こう言ってよければほとんど精神分析的に...解読すべき症例でしかありえないことを本書が一貫して示唆してきたことを確認するとよいだろう。

※12章冒頭文を見よ。

※※cf.13.3.

※※※cf.14.5.

※※※※cf.9.2.5の※・11.2の※※.

※※※※コード表示者にとっては、理想的リードシートにおけるルート音階名表示こそがトニックマイナー問題に対するソフィスティケートされた解決策たりえよう。

## 13.2 シンメトリックスケール問題

### 13.2.1 ホールトーンスケール

1オクターブ12音をなんらかの均等な仕方で分割して作るスケールをシンメトリックスケールと言う。構成音各々のキャラクターが消滅に向かうことにより、そのサウンドは調性システムからの離脱という意味を帯びる。

このことに関連して【前提4】すなわち裏コードの導入に調性システムの瓦解が組み込まれている件を見てみよう。

いま、あるソシレファ上にスケール「ドレミ」があるとする。次にそのソシレファをr化したスケールから再び「ドレミ」を取り出す。そしてこのr化を矢継ぎ早に繰り返すことを考える。すると互いにRである2つのドレミを組み合わせることができ、それらは「ホールトーンスケール」となる。これを「ドレミ・ホールトーン」としよう (図13.2.1(a))。

同じことを「ファソラ」「ソラシ」あるいは「ファソラシ」でも行うことができる。こちらを「ファソラシ・ホールトーン」としよう (図13.2.1(b))。

さてこれらのことから次の2つが言える。

- ・ソシレファ上では異なる2種のホールトーン、すなわち「ドレミ・ホールトーン」「ファソラシ・ホールトーン」のいずれも使用可能である。...①
- ・①の帰結として、ソシレファ上では12音すべて、すなわちクロマチックスケールが使用可能である。...②

如何に従来教義と異なろうとも、また感覚が許容しまいと、特に裏コードを認めるならこれらのことは論理的必然となる\*。

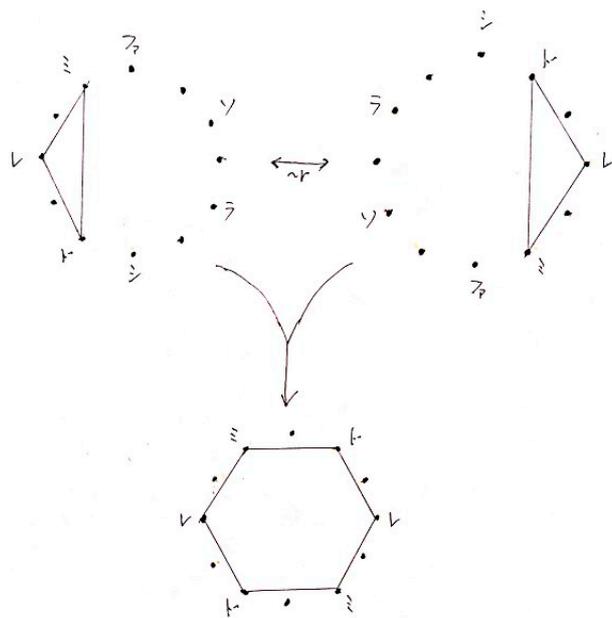


図13.2.1(a)

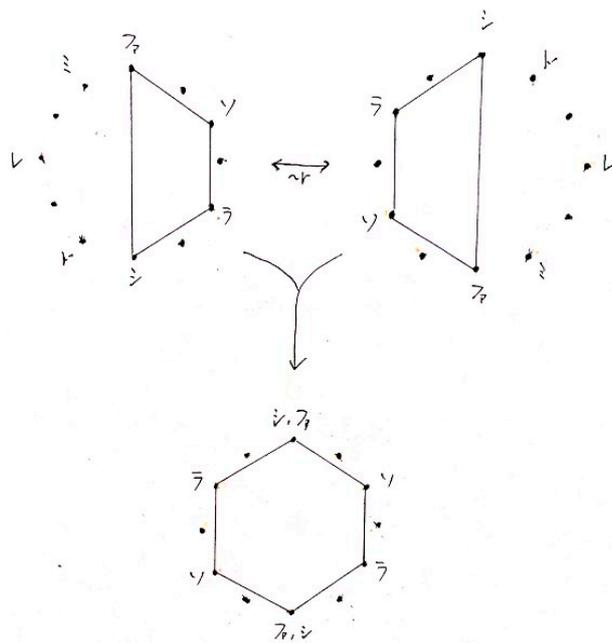


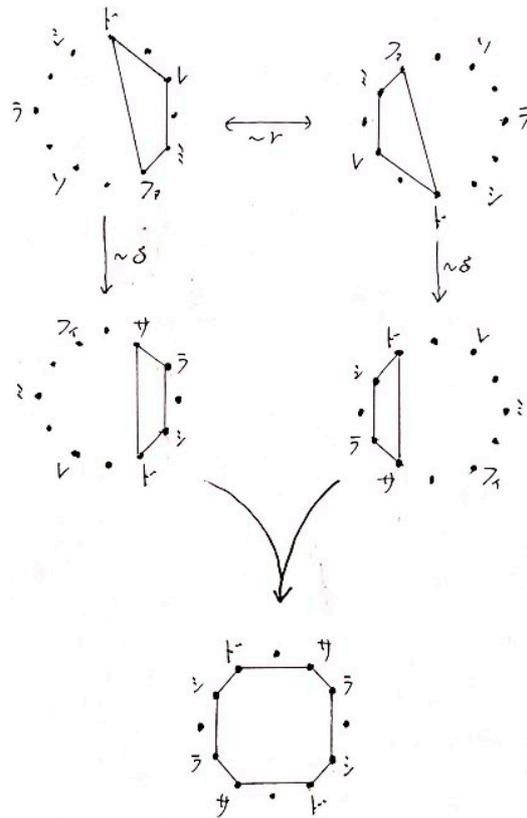
図13.2.1(b)

※ただし次項の\*\*を見よ.

### 13.2.2 コンビネーションオブディミニッシュスケール

前項同様、今度はソシレファ上にスケール「ドレミファ」を取ってやはり矢継ぎ早に繰り返してr化する。そこへさらにδ化を施せば対称的な2つの「サラシド」を得る。そしてこれらを組み合わせると「コンビネーションオブディミニッシュスケール」となる。r化とδ化は可換である\*。図9.3.2ではδ化を先に施した様子を示した。

「コンディミ」には3種類があり、任意のドミナントセブンスコードに対してそれらのうちどれを割り当てるかについては、rδ化・Qrδ化を用いたこの論法によるのがよい。とはいえ、前項②の通りドミナントセブンスコード上でクロマチックスケールが使えることとはすなわち「何でもアリ」を帰結していることと同義であるから3種のコンディミのどれもそれに飲み込まれる形でトリビアルにインサイドとなる\*\*。



※9.2.5.2の※※※※※※。

※※本節の議論は背理法として読むことが可能である。つまり、ここでの推論については正しくなされているとして、とりわけ怪しそうな仮定「矢継ぎ早に繰り返してr化する」を偽とみなせばドミナントセブンスコード上での脱調性を制限しうる。

### 13.3 三位一体コード問題

これは、じつは同じコードを、

ミサシレ $\neq$ ドミナントセブンスコードの9の和音の根音省略体...①

ディミニッシュマイナーセブンスコード...②

マイナーシックスコード...③

の3通りに表示しうることが盲点となりがちだという問題である。①～③それぞれを階名コードネームで書き下してみればそれらが互いに同じコードであると見て取れよう。

レ $\neq$ ラドミ, ヌシレ $\neq$ アラ, ミサシレ $\neq$ イ...①

ラ $\neq$ ラドミ, シレ $\neq$ アラ, サシレ $\neq$ イ...②

ラドミ $\neq$ イ, レ $\neq$ アラシ, シレ $\neq$ イサ...③

このことを別の言い方で表せば次のようになる。

$X9=Ym7^{(b5)}=Zm6$ を満たす音名 (X, Y, Z) の順序組が存在し、それに割り当てられる階名の順序組は適当なキーの、

(レ,ラ,イ) \*, (ソ,シ,レ) \*\*, (ミ,サ,シ) \*\*\*

という3通りになる。

読者は\*\*に対して\*が $\delta$ キー, \*\*\*が $\epsilon$ キーとなることを確認せよ。

### 13.4 トライトーン問題

トライトーンの定義「3全音」を音程で表現すれば「増4度」となる。すなわちトライトーンは、

- ・ $\text{F}\sharp\text{ソラシ}$
- ・ $\text{ドレミ}\text{F}\sharp$
- ・ $\text{レミ}\text{F}\sharp\text{サ}$

の3種のみになる。

巷では減5度との混同がはなはだしいのでここで言及しておく次第。

### 13.5 「P: ソシレ $\neq$ [裏] $\neq$ T: ミサシレ」問題

【前提4】に潜ませた微調整により、T: ミサシレを $\mathbf{Qr}$ 化してP: ソシレ $\neq$ 視することはできても、P: ソシレ $\neq$ を $\mathbf{r}$ 化してT: ミサシレ視することはできない。P: ソシレ $\neq$ のTへの無闇な還元を回避しているわけである。

ただし、後続和音への連結が短2度下行であることなどによりパターンリスティックに裏コード表示がなされていると判断しうる場合においてはその限りでない。

### 13.6 S: $\text{F}\sharp$ によってSからスケールアウトするテーマメロディを持つS: ミサシレに対する改訂案

以下に挙げるのはS: ミサシレ上にテーマメロディS:  $\text{F}\sharp$ が割り当てられている箇所である\*。

- ・『georgia on my mind』の5小節目後半
- ・『all of me』の28小節目

- ・『in a sentimental mood』の6小節目
- ・『I'll close my eyes』の15小節目後半
- ・『emily』の28・32小節目
- ・『my melancholy baby』の6小節目後半
- ・『fly me to the moon』の12小節目
- ・『have you met miss jones?』の29小節目後半
- ・『I didn't know what time it was』の33小節目後半
- ・『I-o-v-e』の29小節目後半

...

これらS：フィについては以下の5対処法が挙げられる。経験的かつ大まかながら実践的な順に示す。

- (ア) S：ミサシレに対するD：サシレ<sup>7</sup>へのリハーモナイズを施したうえでのD：ミ視。
- (イ) S：ミサシレに対するD $\delta$ 化すなわちT $\delta$ ：ミサシレ<sup>7</sup>視をしたうえでのT $\delta$ ：フィ視。
- (ウ) S：ミサシレに対するD化すなわちT：ラデミソ視をしたうえでのT：シ視\*\*。
- (エ) S：ミサシレに対するd化すなわちT：ラドミソへのリハーモナイズを施したうえでのT：シ視。
- (オ) アプローチノート視。

S：ミサシレにはT：レ<sup>(7)</sup>アラドが後続する蓋然性が非常に高い\*\*\*ことを鑑みて、D：サ<sup>(7)</sup>→T：レという増1度進行を実現させる方針（ア）を筆頭に挙げた。

類似の案件としては『myfunnyvalentine』の14小節目の4拍目S：ミサシレ上のS：デが思い付かれる。拙劣に割り当てられたこのS：ミサシレに対するD：サシレ<sup>7</sup>への改訂とそのうえでのS：デ改めD：シ視は「キーへの考察」によるならほとんど論理的必然である。

※リフレインがある場合については2回目以降の小節番号を省略した。

※※方針（ウ）の一般化は「S：ミサシレに対するその他の長和音化された教会調V視」であるが、本節の案件への別解となるD：レ<sup>7</sup>アラドミソ視は「再解釈の穏やかさ」においてT：ラデミソ視に劣る。残る教会調V視たるSS：シリ<sup>7</sup>アラ視はS：フィをインサイドにしない。

※※※実際、本文で挙げた箇所のうち『emily』32小節目を除くすべての場合でT：レ<sup>7</sup>アラドが後続する。

### 13.7 正進行フィルイン提案

以下に挙げる楽曲たちは-2小節目に終止和音T：ドミソシを、開始和音にT：ラドミソを持つ。そのターンアラウンドについては-1小節目にT：シレ<sup>7</sup>アラ～ミサシレが想定されているのが通例だが、-2小節目後半にT：<sup>7</sup>アラドミを挿入すれば、終止和音から開始和音までのコード進行をすべて正進行連結へと詠えられる。

all the things you are, you'd be so nice to come home to, airegin, my funny valentine, fly me to the moon, if I should lose you, in a sentimental mood, ...

また、これら楽曲のうちaireginについては19小節目後半に、fly me to the moon, in a sentimental moodについては15小節目後半にT：<sup>7</sup>アラドミをそれぞれ挿入すれば、リフレインによって2小節目後に回帰する開始和音までのコード進行をすべて正進行連結へと詠えられる。

さらに同様に、以下に挙げる楽曲たちは開始和音にT：ドミソシを、その後続和音にT：シレ<sup>7</sup>アラ～

ミサシレを持つ。よって、開始和音に後続する次の箇所にT：7♯ラドミを挿入すれば、冒頭からのコード進行をひとしきり正進行連結へと詠えられる。

- I'll close my eyes, there will never be another you, bluesette, ...の2小節目.
- blues for alice, confirmation, georgia on my mind, come rain or come shine, ...の1小節目後半.

## 14章 オッカムの剃刀にかけられるべき概念たち

新理論を述べた著書にとって、従来理論の欠点を指摘することによるエレガンスの低減はできることならそれ自体オッカムの剃刀にかけたいがそうもいかない必要経費である。ここではせめてそれを最小限に抑えるべく、本編で言及されなかった主な従来概念を数個挙げるにとどめつつその棄却理由をごく簡単に示す。

### 14.1 ハーモニックマイナーパーフェクトフィフスビロー

読み下せば「(ドミナントセブンスコードの根音の)完全5度下方の音を主音とするハーモニックマイナースケール」となるこの「hmp5th↓」は、私たちがミサシレ解釈というときに指すスケールからソを取り去ったものと同じである。ソの扱いに関連するハーモニックマイナースケール想定の非合理性についてはすでに5.8で述べた。

この概念のもうひとつの拙さはその名前で、あらかじめ短調Vであると論点先取を行っているはずのコードに対して、その根音の完全5度下方の音を主音とするスケールを適用するというあたりまえのことをわざわざ言っているのが何とも奇妙である。

ソが抜けていること、ウマカララクバ的重ね言葉であること。

ハーモニックマイナーパーフェクトフィフスビローなる概念はこの2つの落ち度によってオッカムの剃刀にかけられる。それはミサシレ解釈によるキーと言い直されるのがよい。

### 14.2 ドミナントセブンスシャープナインスコード

#9すなわち増9度は7<sup>♯</sup>サ間にしか生じないので、このエクステンションをもつコードは7<sup>♯</sup>ラドミサのみである。7<sup>♯</sup>ラドミサの現実性はともかく、巷に散見されるドミナントセブンスコードに対するシャープナインス付加は調性システム的に間違っている。それを真に受けてはならない。

とはいえその救済策について一考したところで罰は当たるまい。実際それは本編のよい復習にもなるから掻い摘んでおこう\*。それは以下の2通りに分けられる。

#### ①長和音化された教会調V説

増9度を短3度と読み替えたうえで、

- ・レ7<sup>♯</sup>イラド+7<sup>♯</sup>
- ・ラデミソ+ド
- ・ミサシレ+ソ
- ・シリ7<sup>♯</sup>イラ+レ (+7<sup>♯</sup>)

のうちのどれかであると斟酌する。つまりところこれは#9表示を無視して7の和音に還元する方針である。

#### ②サシレ7<sup>♯</sup>説

サシレ7<sup>♯</sup>の第11音ドをシ<sup>♯</sup>と敢えて誤読してやれるならば、第3音を長短2種揃えることができる。このイカサマを穩便に取り計らうことは取りも直さず「ドミナントセブンスコードに対する素朴なオルタード=スーパーロクリアン教唆」というパターンリズムを斟酌することと同値であることを読者は確認せよ。

\*cf.12.1.4.2.3 (イ)。

### 14.3 アベイラブルスケール

これはスケール名をモード名に変換することでコードの根音を冠にして呼びたいというアンチョコ定位の概念である。さてアンチョコ的風潮を蔓延させるだけならいざ知らず、従来の教則本の類におけ

るアベイラブルスケール表示はことごとくひどく恣意的であるため、可能なキーを実際に列挙し損ねるという2次災害、その結果著者・読者もろとも調関係に対して盲目化するという3次災害の併発をも遍く引き起こしている。この利用不可能な概念の跋扈こそはジャズ理論界におけるキー的思考を妨げてきた元凶であると言っても過言ではない。

#### 14.4 アボイドノート

もっぱら審美的な判断の押しつけに過ぎないこの概念の擁護はまったく不可能である。というのも、アボイドノートとされる音は半音階や3全音の片割れであり、よって避けるべきどころかむしろ強調されるべき特徴音だからである。これは自らが回避されるべきという他はない、ほとんど最悪の概念である。

#### 14.5 メロディックマイナーモード

ダイアトニック調とのあいだでないと近親調関係を持たないメロディックマイナー調は、それゆえダイアトニック調に対して寄生的に出現する他はないと言えるのだった\*。

実際、メロディックマイナー調とみなすべきコードはほぼ単独で、あるいはせいぜいメロディックマイナー循環\*\*の島としてのみ現れる。私たちが先にダイアトニック教会調のようにメロディックマイナー教会調を想定しないゆえんである。よってメロディックマイナー調においてはラ以外を主音に設定する必要はない。

ところで、現存するメロディックマイナーモード名はダイアトニックモード名からの変位によって表現されている。例によって明るい順に並べてみよう。

- ・リディアン (#5)
- ・リディアン (b7)
- ・メロディックマイナー
- ・ミクソリディアン (b6)
- ・ドリアン (b2)
- ・エオリアン (b5) またはロクリアン (#2)
- ・スーパーロクリアンすなわちロクリアン (b4)

リディアン (#5) (リディアンオーギュメントとも言う) とロクリアン (#2) 以外のメロディックマイナーモードが「ナントカbいくつ」とダイアトニックモードからの下方変位で表現されており、それら多数派は私たちの理論でいうε化に対応している\*\*\*。このことはメロディックマイナーモード名命名者・使用者がδ化について少なくとも過小評価していることを示しており、当概念不要論を補強するだろう。

※cf.9.2.5の※

※※コード進行「ラドミサ→フィラドミ→シレフィラ→ミサシレフィ」あるいはこの繰り返しのこと。cf.6.3.5の※※。

※※※ちなみに「ナントカ#いくつ」すなわちδ化に対応するメロディックマイナーモード名命名をするなら明るい順に以下のようなになる。

- ・リディアン (#5)
- ・ミクソリディアン (#4)
- ・ドリアン (#7)
- ・エオリアン (#3)
- ・フリジアン (#6)

- ・ロクリアン (#2)
- ・イオニアン (#1)

#### 14.6 セカンダリードミナント

セカンダリーすなわち副次調\*は重要な概念であるがそれを言う際にドミナントであることを特別視せねばならない論理は存在しない。この用語はドミナントセブンスコードを不当に重視することで他の種類のコードに対する考察すなわちキーデザインを度外視する風潮を蔓延させる一因となっている。

用語「セカンダリー」にしても実践的にはDかSかを明確にせねばならず、セカンダリー、と言っただけでは何かを分析したことにはならない。そもそも、DであるかまたはSであると判明することなくセカンダリーと言える理路は存在しない。このわざわざ後退したカテゴライズに対して修辭的な用途以外の意義を見出すことは困難である。

任意のz化というよく一般化された概念を整備しおおせた私たちにとって、不足（セカンダリー）と余計（ドミナント）のキメラであるこの見かけだけは何とも大仰な概念の連呼はほとんど失笑を誘う。

※巷では往々にしてこの辞書的な意味すら認識され損ねているのが観測されることについてはここでは大目に見ている。

#### 14.7 ドミナントモーション

和声学における完全終止の紛らわしい言い換えであるこの用語は {T: ソシレ<sup>7</sup>ア, P: ミサシレ} と {T: ドミソシ, P: ラドミソ} の直積で表される4通りのコード進行という具体的な列挙によってその恣意的かつファンクシヨンの尾鱗ごと消去してしまうのがよい。