

トータルの副十三の和音は、内在する三全音が複音程に引き延ばされるという事を前提にして、その三全音が後続和音への進行感（ドミナント・モーション）を稀薄する事に起因するという解釈を述べた事があったと思います。そして、今回はリディアン・トータルという和音を例に挙げて語ってみようかと思ひます。つまりは下属音を根音とする十三の和音（＝全音階の総合）という風に構築すれば自ずと生ずる訳です。

マルセル・ビッチュ著『調性和声概要』

それと平行して、マルセル・ビッチュが自著『調性和声概要』にて紹介される、メジャー 7th コードに増九度を附与した和音を私が最初に見た時、「こうしたコードを体得する為にはどの様に向き合ってみるべきか!？」という風に思ったものでした。無論、こうした「珍しい」類のコードをモノにしたいからこそ私自身色々思案するのでありますが、何分も頭を痛める必要はなくある程度は類推可能でもある訳です。仮にその和音を F Δ 7 (# 9) と表わした時（※実際に『調性和声概要』でもこの様に例示される）、ドビュッシーのペレアス和音の断片の様に見る事もできれば、イ短調 = Am の調域での属和音の導音欲求で生ずる変化音を用いた物であるという事でもある訳で、この様な推察は誰もが、和音に関する知識と経験を活かせば同様に類推は可能であります。

その上で私は、F メジャー 7th に附与される増九度という音脈を、もっと手軽に用いる為には（＝少なくともジャズ・シーンに於て応用する方策）どうすれば良いのか!？ という事から考えてみる事にした訳です。そこには、投影法を長和音に応用する事から始めたという訳です。

例えばそれで、C 音を根音とするリディアン・トータルという副十三の和音を形成するとしましょう。和音構成音は C Δ 7(9, # 11, 13) という風に示す事が出来ます。この和音の構成音の音程関係を半音の数で表わすと下から「4 : 3 : 4 : 3 : 4 : 3」という構造になっている点も見逃せない側面があるのですが、それを次の様に、C 音を対称軸として下方に「鏡像」を作ってみると次の様な譜例になりますし、音程関係も「3 : 4 : 3 : 4 : 3 : 4」と反転する事にもなる訳です。

ミラー・コード

その上で今度は、譜例にも小さく例示している様に、夫々の調域を確認してもらう事にしましょう。こうして互いに鏡像関係を作った時の調域は「三全音」の調域の関係になる訳です。即ちそれは、リディアン・トータルという基底の和音に対して投影させた鏡像の和音を類推すると、自ずと三全音の関係にある調域のドリアン・トータルを生ずるという事を見出し、その鏡像となる音脈はドリアン・トータルから見れば三全音関係の調域のリディアン・トータルを対照させる事ができる訳で、ドミナント・モーションという、後続の和音が見え透いた響きを作ってしまう「属七」和音の力などを借りずとも、音脈の使い方次第で「三全音」を内在させるならば、それは半音階を駆使し乍ら「不協和→協和」という進行感の道を通る事と変わらない訳であります。その上で、リディアン・トータルから見た時の「カウンター・ノート」となる音の出現というのは、鏡像となるドリアン・トータルの変化記号を充てた音を確認していただければお判りになるかと思ひますが、A ♭ · D ♭ · B ♭ · G ♭ · E ♭ 音という音を、C Δ 7(9, # 11, 13) にて呼び込む音脈として用いる事が可能にもなる訳です。勿論それらを忍ばせる為にはフレージングの為の訓練を積む必要があるとは思ひますが、こうした異端とも思える音脈は投影法で生じている物なのです。



そうすると「E ♭ 音」というのは「D #」の異名同音でもある訳ですが、こうした音脈を拾って来れる因果関係を投影法で導いているという所が重要なのでありまして、複音程側にある完全音程の暈滯「以外」に用いる事の出来るカウンター・ノートの音脈はこの様に広がっている訳であります。

こうした音を鏝めたフレージングであるという事を、あらためて先のデモに投影していただければ、通常モード嵌当からは得られない音を易々と使っている理由がお判りになるかと思ひます。

加えて、私がこうした投影法を利用できたのは、マルセル・ビッ

チュウの『調性和声概要』やパーセクティ『20世紀の和声法』が貢献してくれた事も大きかったのですが、それらに加え、シェーンベルク『Theory of Harmony』、A・イーグルフィールド・ハル著『近代和声の説明と応用』が大いに貢献してくれた事は言うまでもありません。また、それに加えてウェイン・ショーターのアルバム『Speak No Evil』収録の「Fee-Fi-Fo-Fum」の曲冒頭に出て来る（2つ目のコード）に出て来る、ハービー・ハンコックが弾くミラー・コードが助けになって呉れた事も大きな要因でありました。

このミラー・コードは次の様に、短い断片のデモを作りましたが、譜例通りにこの様に示す事が出来る訳です。解釈としては、上声部のコード C7(# 9) というコードのオミット 7、即ち七度省略をした上で、赤色の弧線で示した音同士が鏡像としての音脈として使っている訳でありまして、これを無理矢理コードで示すと、譜例上で表わしている様に「C add b 9、b 10 / F」という風に、見馴れないコード体系で表わしている訳です。

https://www.youtube.com/FX3I0WjCY_o

然し乍ら、マーク・レヴィンは自著『ザ・ジャズ・セオリー』に於て、このコードを「E b 7 (b 9) / F」という風に解釈してしまっている訳です。暗々裡に E b 7 の 5th 音は省略して、何故か C 音を充てる事になる訳ですが。この解釈が私にはどうしても溜飲を下げる事が出来ない訳です（※ショーター本人がこうした解釈をするのであるのなら致し方ありませんが）。

何故なら、D b 音は、9度のオルタードが「# 9 → b 9」と、実演奏では動いている訳です。その上で C 音も二度で集積し合う事になる和音と為しており、上声部の C7 (# 9) の第 3 音を対称軸とする様にして鏡像関係を下方に作り出してミラー・コードを形成しているという事を見せていないので、この様に私は語っている訳です。



ドミナント 7th コードの第 3 音は導音として使われる物でもあり、この導音から生じている音程関係というのは等音程を生じたり、等比関係にある音程構造を附与したりする事で多様な「不協和音」を生ずる事が可能です。その意味でも導音を対称軸にするのは理に適った「不協和」であるのですが、そうした点をマーク・レヴィンは語らずに、これとは全く異なる観点から括る事の出来ない例外の様に取り上げているのは採譜の上でも甘いですし、況してやこの曲はウェイン・ショーターの作曲であるにも拘らず、ハービー・ハンコックが弾いているピアノのそれをハービー・ハンコック作かの様捉えられてしまう文章で書かれている為、これを参考にするのは危険と思える訳です。

マーク・レヴィンとて、この特殊な和音が「ドミナント 7th」コードの類型にあるというのは、スクリャービン/シリングャー楽派に於ける属和音の類型としての不協和音の体系でありましようから、その体系に括られる物として見なしているのは首肯できる部分ではありますが、それは E b を根音とするドミナント 7th コードではありません。C 音を根音とした属七和音を想定すべきだったのであります。とはいえ、マーク・レヴィンや私の見解がいずれも多義的であるのも致し方ない側面でもあるので、一義的な解決として過剰に拘泥するのは無駄でもあるので、あくまでも特殊な例として理解に留めておく事が必要でありましよう。

無論、私が「Fee-Fi-Fo-Fum」を分析していた時には、マーク・レヴィンの著書など発売もされておりましたし、マーク・レヴィンの見解がこの様に異なっていると判断出来たのは相当後の事で、2017年の現在から 10 年以上も前の事です。こうした特殊な例を理解する時、そこで自身の主観に依る根拠なき規準で善し悪しを判断するかのように理解してしまう様では後々昇華させたりする事は難しくなるので多義的な解釈も柔軟に留めておくべきかと思えます。

ミラー・モード

扱て、「リディアン・トータル」のコードを今一度語る事にしましょう。これは副十三の和音ですから、この和音のトップ・ノートに更に三度音程を積みば自ずと 15 度音を生じるので、「複音程の完全音程 (= 完全十五度)」という相貌が見えて来る事になります。そこで、リディアン・トータルの根音から 15 度音

までを見てみると、折角「4:3:〜」という風に順に等比構造が見えていたのにも拘らず13～15度音程間はその法則が失われる事になってしまいます。私が能くやる「複音程の完全音程の暈滂」というのは、先ず完全十五度音をオルタレーションする事になりますから13～15度間は「長13度～減15度」という風になる為、半音の数は「2」となる事になり、等比構造から見たら崩れているのではないか！？と疑問を抱く方もおられるかもしれません。

奇しくもドリアン・トータルならばその13度～15度間の半音数は「3」となる為、「3:4:〜」という等比構造を維持する事になりますが、完全15度で「閉じた」世界観にてその音程構造が等比関係にあってもその対称構造が閉じる事自体はさしたる物ではなく、三全音が複音程に跨^{また}がった構造から、新たにマルチ・オクターヴも視野に入れる(=つまり15度で閉じない)という風に視野を拡大させる方が、より世界観を拡大する事になるでしょう。

然し乍らそうした「周期的」な構造というのは、矛盾している様ですが「調和の取れた不協和」の典型的な例でもあります。その上で更にマルチ・オクターヴという風に、オクターヴをわざと跳越するという事も併存させて見渡す事の出来る状況も視野に入れる事が可能なので、13～15度間に於て等比構造が崩れてもそれは大きな問題ではありません。複音程側にある完全音程を、基底和音には準則しつつ暈滂させれば、それは異なる性格を齎す音列を生ずる事となり1オクターヴで閉じる音列とはまた違った趣が生ずるのでオクターヴ跳越を強行しても良いのです。

不協和が進んだ社会というのは、こうした等比構造や等音程などの対称構造が顕著に現われてきます。7等分平均律など典型的な例と言えるでしょう。こうした音律の各音程も立派な「等分」平均律なのでして、等しい音程感覚で築き上げられた音律は「Cents Equal Temperament」= CET という風に表わされる物です。例えば72CETと表わせば、各音程は72セントという等音程で築き上げられる物で、しかもこれは1200セントではきっかり割り切れない螺旋音律であり、増11度音程で初めて「螺旋構造」という事になる音律でもある訳です。

このような微小音程や螺旋音律を視野に入れずとも、不協和な社会というのは音程間隔に対称構造を持つ物なのです。その対称構造というのは、短属九の場合だと根音から現われるのではなく導音から音程は短三度ずつの半音数=3が連続する構造となる訳でもあります。

先にも述べていた様に、和音というのは三度堆積を前提としている物ではありません。それならば、根音さえ決めておいて、根音から長三度上方にある音から完全四度音程の等音程を構築して行くのも立派な不協和音が生ずる訳であります。ここが短三度等音程である必要も無いのであります。こういう堆積方法は応用例の一つでしかありませんが。こうした不協和音の創出は、如何にして半音階組織の音脈を取り込んで世界観を拡大するか！？という欲求に基づいた物であり、純然たる機能相和のそれとは取扱いが大きく異なる物なのです。

ドミナント7thコードを最大限に利用する時は、その和音構成音に内含する三全音をふんだんに利用する訳ですが、ドミナント7thコード自体が卑近な響きに聴こえる様になってそれを回避する時の手段として、このような投影法を用いて調域自体を三全音関係を持たせた音組織同士を用いる、というのがフレキシブルな考え方なのです。そういう意味でドミナント7thコード以外にて「副和音」を惰性でやり過ごす事なく、リディアン・トータル or ドリアン・トータルとして見なした上で半音階の音脈をまぶす。これにて半音階的な揺さぶりは豊かになり、アウトサイドなプレイに繋げる事が可能となるのです。

Cリディアン・トータルの鏡像としてE♭ドリアン・トータルを見た様に、その逆も亦然りであります。E♭ドリアン・トータルの調域での主音はD♭にある訳ですから、これにて基となるC△7(9、#11、13)側から見て半音関係の音度(Cの半音上)の脈を用いているという事もお判りになるでしょうし、調域の主軸をドリアン・トータルの方へスリと移行して、その調域の主音=D♭を主軸にすれば、鏡像側のリディアン・トータルは半音下D♭の半音下に位置する様にも見える訳です。

このような鏡像関係に於てどのような事が成立するのかと言うと、例えば、C△7というコードにてCリディアンを想起するケースを考えてみる事にしましょう。これに対して半音階的な揺さぶりをかける為にリディアン・トータルの鏡像として虚構の側のE♭ドリアン・トータルが浮かび上がります。このE♭m13の第3音というのはG♭リディアンを開始する音ですので、鏡像関係同士でみれば減五度の関係とし

て成立し合う事となり、これを基のCから見た時の「I・bV」と見做す事が可能となります。

更に、「bV」に進行感を与える為に、この前段に下方五度進行を介在させれば自ずと「D b音」を根音とする虚構側の主音を想起する事で、結果的に「I→bII→bV」とやる事でトータルとして半音階的揺さぶりが付く訳です。この際、「Cリディアン→D bアイオニアン→G bリディアン」という風に遣れば良いという事を意味します。

この際、「bV」の後続に「bVI7」が生ずる様にしてフレージングをすれば虚構のドミナント7th側でオルタード・テンションを想起する事も可能でしょう。結果的には虚構側のドミナント7thコードのフレージングとしてそれは卑近になってしまうかもしれませんが。

加えて、これらの様にコードを想起したとしても愚直なまで「I→bII→bV」の様に進行させなくとも良いのです。Iを用いてbIIを用いたら逡巡するかの様にIに戻ってbVの脈を使ったりなど。こういう風にフレキシブルに混淆する様にして用いても構わない訳です。

次の4小節のデモは、前半2小節がCリディアンを想起し得る「C△7 (#11)」、後半2小節がE bドリアンを想起し得る「E b m9」というコードに於て、夫々「I・bII・bV」と想起しているアプローチにてフレージングしているのがお判りいただける事でしょう。余談ではありますが、本デモのトランペット・パートに施しているBus挿しのリバーブのプリ・ディレイは103ミリ秒を取って仕上げてありますので意外な程に長く取っている様に思われるかもしれませんが、実音が引き延ばされる様に且つダブって聴こえない位の減衰時の音量レベルとリバーブ音の遅延部分が重なるポイントがあるので、そこを見出していただければと思います。勿論、物理的には「遅延」が生じている訳ですから僅か乍らにダブって聴こえる事はありますが、段差が生ずる様なこだまの様に聴こえさせるのではなく、スロープを生じたサステインの圧延の様に感じる事がリバーブのプリ・ディレイの巧みな採り方であるので、そちらも併せて参考にさせていただければ幸いです。

<https://youtu.be.com/WzdrF-l4ekE>

^(#11)
C△7

E^bm9

私がこれまでブログで語っている投影法、ミラー・モード、ミラー・コードという語句には斯様なアプローチを前提に用いているのであります。リディアン・トータルとドリアン・トータルで対照させ合うのは、ミラー・コードを用いてミラー・モードを得るという事にあります。ドミナント 7th コードならば三全音代理というトライトーン・サブスティテューションは容易に行なえますが、属和音以外でのこうした半音階の音脈の呼び込みというのは、切り込む動機や揺さぶりをかける音の入り口をどのようにして突破口とするか！？ という事にヒントがあるので、副和音においてこうして利用可能となる訳であります。また、こうしたミラー・コード／ミラー・モードのアプローチは中心軸システムも視野の範疇に入るので大きなヒントとなる事でありましょう。

処が投影法の一部のアプローチを過去にも私はマイク・マイニエリのプレイなどで YouTube に挙げた物でしたが、おそらくはこうした投影法関連の理解に乏しい人からするとトンデモ扱いされるに等しい音脈を使っている様に映るのか、往々にしてダメ出しを食らう物です。ドリアン・トータル・アプローチ関連とかの動画とかも、万人には届かないのかもしれませんが（笑）。況してやアウトサイドなアプローチを逡巡するかの様な方策というのは、まるで逸脱こそが全てとばかりに、外せば何でもアリかの様に考えている様な者の戯れ言の様に受け止められてしまう様ではこちらとしても納得は行きません。とはいえ、説明するにも順序という物がありまして、単に解答を急ぐだけの様なガイドラインの羅列にはしたくはないので私のブログは遅々として進まない様な所があるのかもしれませんが。とはいえかなりじっくりと説明している筈なのですが（笑）。

<https://youtu.be.com/wOBcP8jqTsM>