

和声読本

一ノ瀬武志 著

はしがき

第一部 和声の読み方

- 1) 基本形
- 2) 和音の配置
- 3) 各調の読み方
- 4) 調の判定
- 5) 上三声のつなぎ方
- 6) 第一転回(六の和音)
- 7) 第二転回(四六の和音)
- 8) 機能理論
- 9) 連結原理
- 10) 倚和音
- 11) 属七・属九
- 12) 属七の転回形
- 13) 導七・減七
- 14) 進行規制音
- 15) 副七
- 16) 変質和音
- 17) 同主短調の借用
- 18) 変終止用法
- 19) 反復進行
- 20) ダブルドミナント
- 21) 借用ドミナント V
- 22) 借用ドミナント VII
- 23) 転調

- 24) 同音接続
- 25) 分散音
- 26) 和音外音
- 27) 偶成
- 28) 保続
- 29) 主題と模倣
- 30) 禁則について

第二部 コンコーネの和音分析

- 第1番
- 第2番
- 第3番
- 第4番
- 第5番
- 第6番
- 第7番
- 第8番
- 第9番
- 第10番
- 楽式について

付録 簡易伴奏のつけ方

付録 和声課題集

おわりに

作曲法サポートページ

<http://www.vector.co.jp/authors/VA007711/><http://www5d.biglobe.ne.jp/~sak/>

「実習のない、読むだけの和声学書があればいいのに」と願う人も多いと思います。無理な話だと思うのですが、あえて本書では「読む」という点にこだわって書いてみました。考えてみれば、和声を「読む」ことは、非常に大切な実践的な学問だと思います。

(1)たとえば指揮者は、あらかじめスコアを読んで、分析してから指揮をするものです。指揮者はただ棒を振るだけで、なぜ尊敬されるかといえば、誰よりも曲を勉強している人だから尊敬されるのです。有名な指揮者でなくても、学校の先生でも、一応ハーモニーくらいは分析してから指揮をすべきでしょう。

(2)ピアノを弾く人はどうでしょう。ただ楽譜のとおり弾く人と、ハーモニーを分析して弾く人では、曲の解釈が違ってくると思います。曲の解釈などというと、なにか哲学的で、精神的なことと思われるかもしれませんが、実はそうではなく、楽譜をきちんと読み取る力こそが、曲の解釈につながるのです。

(3)作曲を志す人はどうでしょう。もちろん和声学や対位法を学ぶことも大事ですが、それにも増して、巨匠たちが残した名作に触れることが大事です。巨匠から学ぶといっても、ただ曲を聞いたり、楽譜を見たりするだけでは話になりません。自らの手で楽譜を読み解き、分析してみて、初めて血肉となるのです。

この世には、星の数ほどの曲があります。どんな曲でも読み解くことができる実力をつけたいところですが、それは無理な話ですから、本書では一応「コンコーネ練習曲を読み解くことができるレベル」を想定して書いてみました。なぜコンコーネかと申しますと、

- (1)どんな田舎の楽器店でも「コンコーネ五十番練習曲・中声用」くらいは置いてあるだろう。
- (2)古典和声から適度に外れており、初歩の人が乗り越えるにはちょうど良いレベルである。
- (3)コンコーネ程度の曲を、まともに分析できないようでは、ほかの曲の分析は無理である。
- (4)逆に、コンコーネを分析できる実力があれば、どんな曲でも分析に挑戦できるはずである。
- (5)コンコーネ練習曲は、伴奏書法の宝庫であり、その分析は実践的な学問になりうる。

本書が、みなさんのお役に立てば光栄です。

2007年 筆者

第一部 和声の読み方

本書では、ドイツ音名を使います。こんにちでは英語音名を使ったほうが便利だと思うのですが、ここでは従来の日本の伝統に逆らわずに、ドイツ音名を使うことにします。



ドイツ音名の特徴は、B と H があることです。昔はシの音を「柔らかいb音」と「硬いb音」に区別していました。それで硬いb音のほうは、「b」のように書いたのです。これがいつしかナチュラルの記号「b」になり、また「h」の形になったらしいのです。

それから、音程の数え方を知っておく必要があります。同じ音を1度と数え、あとは2度、3度、4度・・・と数えてゆけばよいのです。



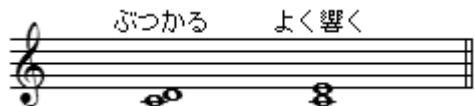
さらに、長音程・短音程・増音程・減音程・完全音程という区別もありますが、今すぐには知る必要はないでしょう。それから、オクターブ以内のものを単音程、オクターブを超えるものを複音程と言いますが、それも今は知らなくてよいと思います。

ある音から、次の音へ進むことを「進行」といい、音程を使って数えます。このうち2度上行・2度下行を、特に「順次進行」と呼びます。



1) 基本形

となりあう音、たとえばドとレを重ねたときには、音がぶつかります。いっぽう、ドとミを重ねたときには、よく響きます。



つまり、ひとつとびに音を重ねると、よい響きの和音生まれるのです。このように作られた和音を「三和音」といいます。



次の図は、ハ長調(C:)の音階に、三和音を書いたものです。ローマ数字は、それぞれ I 度、II 度、III 度・・・というように「度」をつけて読むのです。



このなかで、主和音・下屬和音・属和音は「主要三和音」と呼ばれ、最もよく使われます。ほかのものは「副三和音」と呼ばれ、ときどき使われます。



ではさっそく、和声を読んでみましょう。すぐ下に答えが書いてありますから、確かめながら読んでみて下さい。



C: I V I IV | II V VI | IV II V I | VI IV I

今度は少し音符の書き方が違いますが、これも読んでみましょう。鉛筆で和音記号を書き込んでみて下さい。答えは後にあります。

以後は、すべてこの書き方で和声を示します。上の段に2声、下の段に2声を書いてあって、ピアノなどでは弾きづらいかもしれませんが、すぐに慣れると思いますので、ぜひ自分の手で弾いてみることをお勧めします。

さて、和音の構成音は、下から根音・第3音・第5音と呼ばれます。

和音がどのように配置されていても、最低音が根音ならば「基本形」と呼ばれます。

これらは、すべて基本形。

なお、三和音の基本形は「五の和音」と呼ばれます。なぜなら、バスから第5音までの音程が、5度だからです。特に必要な場合には、和音記号に「5」を添えて書くこともあります。

解答

1. C: I IV I V | VI IV V | I IV V VI | II V I
2. C: I VII I VI | IV II V | VI IV II V | I IV | I

2) 和音の配置

和音の配置について考えるときには、まず「バス」と「上三声」に分けてみると良いのです。



基本形の上三声は、「密集配置」か「開離配置」にするのが、最もよく響きます。また、前後のつながりの都合で、「重音配置」が使われることがあります。

○密集配置

上三声を、集めて鳴らすことです。和音を構成する3つの音が上三声にそろっています。



○開離配置

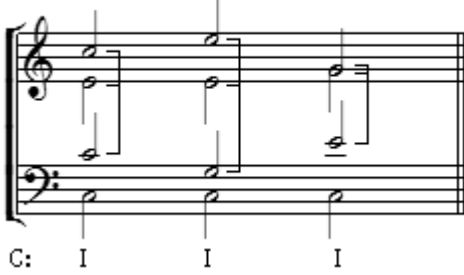
上三声の、音と音のあいだに、すき間があることです。やはり和音を構成する3つの音が上三声にそろっています。



○重音配置

上三声に、音の重複があることです。何らかの事情があるときだけ、使われるのであって、やたらに使うものではありません。

根音重複 第3音重複 第5音重複



基本形に限り、第5音が省略されることがあります。いっぽう、第3音の欠如は、響きが貧弱になってしまうので、いけません。

第5音省略(可)



基本形は第5音がなくてもよく響く。

第3音欠如(禁)



響きが貧弱になってしまう。

VII の根音は「導音」といって、重複してはいけないとされています。そこで上三声は、導音を含まない重音配置にする必要があります。



次の例は、配置を分析してみたものです。密集から開離へ、開離から密集へ進むときは、あいだに重音配置をはさむことが多いのです。



では、次の和声を読んで、配置も分析してみてください。

3.

4.

ところで、上三声の音のすき間は、オクターブまでを限度とし、それ以上離れてはいけいといわれています。響きの充足感が損なわれるからです。いっぽう、バスとのすき間は、オクターブを超えてもまったく問題ありません。

離れすぎ

問題なし

解答

3. C: I IV V | VI VII I | V VI IV II | V I | IV | I
 密密密 | 重重開 | 開重密密 | 密重 | 開 | 開

4. C: I V VI IV | I IV V | I VII I IV | II V I
 開開重開 | 開開開 | 開重密密 | 密密密

3) 各調の読み方

次に示すのはハ長調(C:)、ドイツ語で C dur の音階です。「主音・下屬音・屬音・導音」という呼び名は、ぜひおぼえておきたいところです。

C: 第1度音 (主音) 第2度音 第3度音 第4度音 (下屬音) 第5度音 (屬音) 第6度音 第7度音 (導音)

次に示すのはハ短調(c:)、ドイツ語で c moll の音階です。ハ長調は大文字で C: と示しますが、ハ短調は小文字で c: と示すのです。さて、ハ長調と比べて、どんな違いがあるでしょうか。

c: 第1度音 (主音) 第2度音 第3度音 第4度音 (下屬音) 第5度音 (屬音) 第6度音 第7度音

ひとつは、調号が違います。フラットが3つ付いているでしょう。もうひとつの違いは、導音がないことです。以上の2点をのぞけば、ハ長調とハ短調は、同じように和音を読んでゆくことができるのです。

ハ短調(c:)の和音を示しましょう。導音がないので、臨時記号で半音上げて、人工的に導音を作ってやる必要があるのです。

c: I II III IV V VI VII
主和音 下屬和音 屬和音

では、次の和声を読んでみて下さい。

5.

ハ長調・ハ短調だけでなく、どんな調でも読めるようにしておかなければなりません。これが、和声の勉強で乗り越えるべき最初の関門だと思います。

たとえば、二長調(D:)の音階と和音を見てみましょう。ハ長調(C:)と比べると、すべての音が、ひとつずつずれているのが分かると思います。

D: 主音 下屬音 屬音 導音
D: I II III IV V VI VII

では、次の和声を読んでみましょう。頭の中で、音をずらしながら読まなければならないので、最初は抵抗があるかも知れません。しかし、誰もが通る道ですから、嫌がらずに読んでみて下さい。

6.

次は二短調(d:)です。読んでみて下さい。

7.

ハ長調(C:)とハ短調(c:), 二長調(D:)と二短調(d:)のような関係を、「同主調」と言います。同主調を比べてみると、V と VII をのぞいて、和音の種類が違ってくるのが分かります。これが長調・短調の感じの違いになっているのです。

	長三和音	短三和音	短三和音	長三和音	長三和音	短三和音	減三和音
C:	I	II	III	IV	V	VI	VII

	短三和音	減三和音	増三和音	短三和音	長三和音	長三和音	減三和音
c:	I	II	III	IV	V	VI	VII

なお、長三和音・短三和音・増三和音・減三和音の4種類を、記号で書き分ける人もいますが、本書ではみな同じように I, II, III, ... という記号で表記しています。

解答

5. c: I V VI IV | I IV V | I VII I VI | II V I
 6. D: I IV I VI | IV V VI | II V I IV | II V I
 7. d: I VII I VI | IV II V | I VI IV V | VI IV | I

4) 調の判定

では、どうやって調を判定するかです。一番簡単なのは、曲の最後の和音が I ですから、それを見れば何調かが分かります。

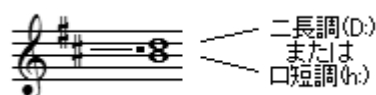
次の例は、最後の I がファ・ラ・ドの和音ですから、ヘ長調(F:)であると判定できます。



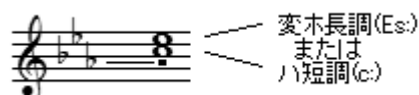
次の例は、最後の I がミ・ソ・シの和音ですから、ホ短調(e:)であると判定できるわけです。



調号を見て判定する方法も、知っておきましょう。シャープの調では、「右端のシャープに対して、隣接するように2つの音符を書いたとき、上が長調の主音、下が短調の主音」になります。主音が分かれば、何調か判定できるわけです。



フラットの調では、「右端のフラットに対して、三和音を書くつもりで音符を書いたとき、上が長調の主音、下が短調の主音」になります。



では、いくつか和声を示しますので、読んでみて下さい。



10.

解答

8. G: I VI IV II | V VI | IV II V I | IV V I | IV | I

9. fis: I V I IV | II V | VI IV II V | I

10. Es: I V I | IV V | VI | IV II V | I VII I | II V | I

5) 上三声のつなぎ方

和声学では、各声部の独立性を、何よりも大切にします。したがって、次のようなものは良くないとされるのです。4つの声部が平行移動しているでしょう。

C: I II III

このような動きは、近代的な試みとしては行われますが、古典和声にはありえないのです。「連続8度」や「連続5度」の禁則があるからです。

連続8度

C: I II III (禁)

連続5度

C: I II III (禁)

次の例は、音を置き換えることで、連続8度・連続5度を避けています。

置き換え 置き換え 置き換え

C: I II III

実際の曲では、こうやって連続を避けている例をたくさん見かけますが、和声学では「間接8度」や「間接5度」といって、やはり禁じています。

間接8度

C: I — II — III —

間接5度

C: I — II — III —

結局のところ、和声学と作曲は別のものなのです。和声学は厳格に学び、作曲は自由に行う、というのが本当のところ。ですから、「連続8度や連続5度の規則は、和声学の実習のためだけにある」のだと思ってください。

では、連続8度・連続5度を避けるため、常にびくびくしながら和声の実習をするのかといえば、そうではなく、具体的には次の4項目を心がけるのです。

<上三声の基本的なつなぎ方>

(1)共通音を保ち、ほかは最寄の音へ進ませる。ただし II → V の場合、あえて共通音を保たず上三声を下行させることが多い。

C: I V IV II II V

(練習)

C: I V I I V I I IV I VI IV II II V I II V I

(2)共通音がなければ、バスに対して上三声をすべて反行させる。ただし V → VI の場合、導音は主音に向かう。

C: I II IV V V VI

(練習)

C: I II I II IV V IV V V VI V VI

(3)重音配置からの進行は、跳躍のチャンスである。また II へ進むときも、跳躍できることが多い。連続8度・連続5度を避けつつ自己責任で進行させる。

C: VI IV VII I IV II

(練習)

C: VI IV VI IV VII I VII I VI II I II

(4)曲尾では、最高声部が主音で終わるようにする。そのために、あえて共通音を保たないことがある。その場合も、導音は主音に向かう。

C: V I V I V I

(練習)

C: I V I I V I I V I I V I

結局、和声学は頭でおぼえても駄目で、熟練が必要なのですが、どんな熟練者でも、心がけているのはこの4つくらいだと思います。

解答例

C: I V I I V I I IV I VI IV II II V I II V I

C: I II I II IV V IV V V VI V VI

C: VI IV VI IV VII I VII I VI II I II

C: I V I I V I I V I I V I

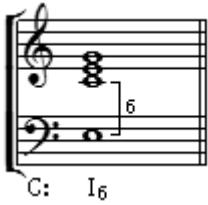
6) 第一転回(六の和音)

和音がどのように配置されていても、最低音が第3音ならば「第一転回」といいます。

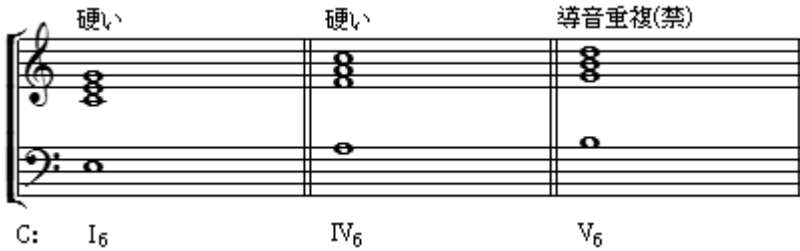
第3音 第3音 第3音

これらは、すべて第一転回。

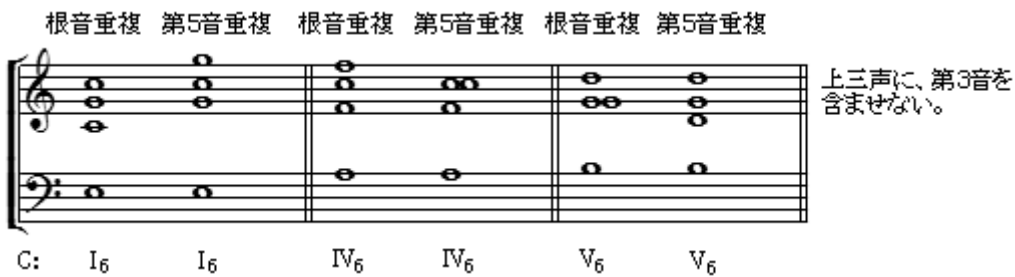
三和音の第一転回は、「六の和音」と呼ばれます。なぜなら、バスから根音までの音程が、6度だからです。六の和音は、基本形とは違った、柔らかい響きが得られます。



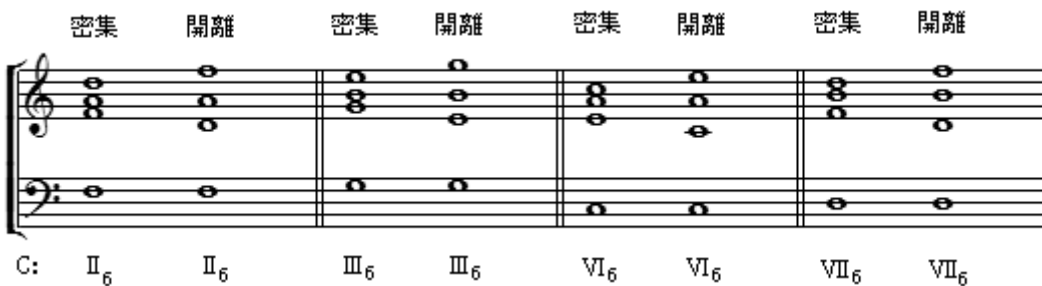
ただし主要三和音は、第3音を重複すると、やや硬い響きになります。特に V₆ の場合、導音重複で硬くて鋭い響きになるので禁じられています。



そこで主要三和音の場合は、上三声に第3音を含まないように、重音配置にすることが好まれます。根音を重複しても、第5音を重複してもよいのです。



副三和音の場合は、上三声に第3音が含まれても、まったく問題ありません。ですので、普通の密集配置や開離配置でよいのです。(もちろん重音配置でも間違いではありません)



では、次の和声を読んでみて下さい。



12.

13.

解答

11. C: I V₆ I V | I_ε IV₆ V | I₆ VII₆ I I₆ | II₆ V I

12. B: I I_ε II₆ V | I₆ V₆ I | IV₆ II₆ VII₆ I | II₅ V I

13. a: I V₆ I | V | I_ε II₆ V | VI | IV₆ I IV₆ | II₆ V | I

7) 第二転回(四六の和音)

和音がどのように配置されていても、最低音が第5音ならば「第二転回」といいます。

これらは、すべて第二転回。

三和音の第二転回は、「四六の和音」と呼ばれます。バスからの音程が4度や6度の音で構成されているからです。

四六の和音は、主要三和音で使われるのが普通で、副三和音ではあまり使いません。配置は、普通の密集配置や開離配置でよいのです。

密集 開離 密集 開離 密集 開離

C: I₄⁶ I₄⁶ IV₄⁶ IV₄⁶ V₄⁶ V₄⁶

四六の和音は、れっきとした不協和音です。決して単独で使われることはなく、協和音のあいだに挟むように使われます。

○保続用法

バスが保続する形で、2つの和音にはさんで使う方法です。

C: I IV₄⁶ I V I₄⁶ V

○経過用法

バスが順次進行する形で、2つの和音にはさんで使う方法です。

C: I V₄⁶ I₆ I₆ V₄⁶ I IV I₄⁶ IV₆ IV₆ I₄⁶ IV

では、次の和声を読んでみて下さい。

14.

15.

16.

解答

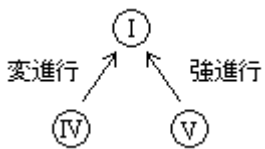
14. C: I IV⁶₄ I V⁶₄ | I₆ V⁶₄ I | IV₆ I⁶₄ IV V | I IV⁶₄ I

15. D: I V⁶₄ I₆ | V⁶₄ I V_E | I V | VI | IV₆ I⁶₄ IV | II₆ V | I IV⁶₄ | I

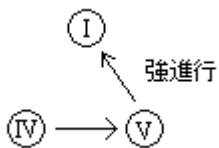
16. e: I₅ V⁶₄ I II₆ | V I⁶₄ V | VI IV I⁶₄ IV₅ | V I | IV⁶₄ | I

8) 機能理論

V → I を「強進行」、IV → I を「変進行」と言います。次の図は、主和音 I を中心にして、和声が振り子のように揺れ動くありさまを示しています。



ただし、いつでも振り子のように揺れるだけでは退屈です。ときには IV から V に回って強進行するという“大振り”もあるのです。



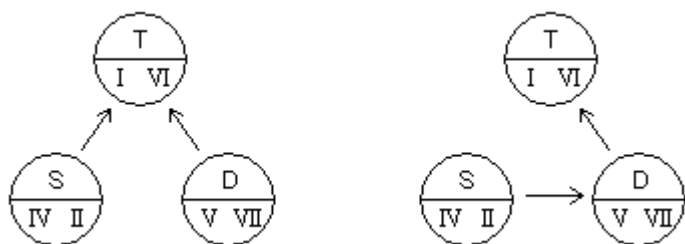
例を見てみましょう。チクタクと振り子が揺れ、最後に大振りで締めくくる、という様子が分かります。

C: I V⁶₄ → I₆ V₆ → I IV⁶₄ → I IV₆ → I V₆ → I IV → V → I
 振り子 振り子 振り子 振り子 振り子 大振り

このときの I, IV, V の機能を、それぞれトニック(T)、サブドミナント(S)、ドミナント(D)と言います。和声とは、T を中心に振り子のように揺れ動いたり、大振りしたりするものだ、と言えるのです。



主要三和音ばかりでなく、たまには副三和音も使ってみたいわけです。VI はトニック、II はサブドミナント、VII はドミナントの機能になります。一覧表にして示しておきましょう。



III には T と D の機能があるのだが、古典和声ではあまり使わない。

VI には T と S の機能があるのだが、混乱をさけるため、ここでは T に分類しておく。

それでは例を見てみましょう。同じ機能が続く場合には「ー」が書いてあります。

C: I V₆ I I₆ I₆ V VI IV II VII₆ I I₆ V I IV₄ I
 T D T - S D T S - D T S D T S T
 振り子 大振り 大振り 大振り 振り子

次の和声を読んで、さらに機能で分析してみてください。

17.

18.

解答

17. c: I I₆ VII₆ I₆ | V I₄[♯] V | I₆ VI IV II | V I | VI IV | I
 T - D T | D T D | T - S - | D T | - S | T

18. F: I V₄[♯] I₆ V₄[♯] | I II₆ V | VI IV V I₆ | IV V I
 T D T D | T S D | T S D T | S D T

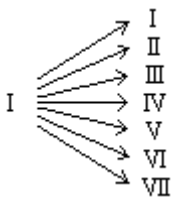
9) 連結原理

「連結原理」とは、和音と和音が、どのようにつながるかを説明したものです。さきの「機能理論」とともに、和声のしくみを読み解く鍵です。

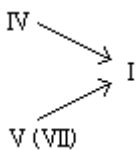
- 【原理1】主和音からは、いかなる和音へも進むことができる。
- 【原理2】主和音へは、強進行か変進行で到達しなければならない。
- 【原理3】根音の動きは、4度上行・2度上行・3度下行が優れている。
- 【原理4】終止構造を作らなければならない。

順に見てゆきましょう。

【原理1】主和音からは、いかなる和音へも進むことができる。



【原理2】主和音へは、強進行か変進行で到達しなければならない。



【原理3】根音の動きは、4度上行・2度上行・3度下行が優れている。

4度上行の例 (優)

C: II → V IV → VII VI → II

2度上行の例 (優)

C: IV → V V → VI VI → VII

3度下行の例 (優)

C: VI → IV IV → II II → VII

これらの逆、たとえば次のような動きは、あまり使われないのです。進行感が弱いので「弱進行」とも呼ばれます。

4度下行 2度下行 3度上行

弱進行の例
(あまり使われない)

C: V → II V → IV II → IV

また、強進行と変進行を比べたとき、強進行は4度上行、変進行は4度下行です。したがって、強進行のほうが優位であると言えるのです。

強進行 変進行

強進行のほうが優位であり、
変進行よりも多く使われる。

C: V → I IV → I

4度上行 4度下行

【原理4】終止構造を作らなければならない。

「終止」とは、もともとは曲の最後の部分のことを指す言葉なのですが、和声では、曲の途中の節々にも「終止」が現れます。音の動きが、いくぶん緩やかになった場所が、終止になります。次の4種類に大別できます。

- (1)全終止： V → I による終止。代わりに VII → I も用いられる。
- (2)半終止： V による終止。
- (3)偽終止： V → VI による終止。
- (4)変終止： IV → I による終止。アーメン終止とも呼ばれる。

「全」 「半」 「偽」 「変」

C: I V → I IV I V I₆ IV I V → VI IV → I

次の和声を読んで、さらに終止を分析してみてください。

19.

20.

全終止で、V も I も基本形で、最高声部が主音で終わるものを、特に「完全終止」といい、曲の最後に好んで使われます。それ以外の全終止を「不完全終止」と呼んで区別することもあります。

不完全終止 不完全終止 完全終止

「全」 「全」 「全」

G: I V₄⁶ I₆ IV₆ V₆ I IV I V VI II₆ V I
ともに基本形

解答

19. cis: I IV₄⁶ I [変] | V₄⁶ I₆ V [半] | I₅ I II V | I [全] IV | I [変]
20. G: I IV V [半] | I V VI [偽] | IV II V I₆ | IV V I [全]

10) 倚和音

I₄⁶ は、倚和音(いわおん)として使われることがあります。倚和音とは「自立していない、寄りかかる和音」という意味で、必ず I₄⁶ → V という形で現れます。

G: I₄⁶ V I₄⁶ V

倚和音は、終止の前に非常によく現れます。例を見ましょう。

G: I V₄⁶ I₆ IV₆ I₄⁶ V I₆ I IV II₆ I₄⁶ V I

倚和音の I_4^6 はトニック(T)ではなく、V の機能であるドミナント(D)と見なされます。 I_4^6 は機能的に自立していないのです。

C: I VII₆ → I₆ IV₆ → I₄⁶ → V → VI IV → II₆ → I₄⁶ → V → I IV₄ → I

T D T S D - T S - D - T S T

振り子 大振り 大振り 振り子

連結原理では、倚和音 I_4^6 の根音は I ではなく V と見なされます。たとえば II → I_4^6 は2度下行ではなく、4度上行と見なされるのです。

C: II → I₄⁶ → V

4度上行

次の和声を読んで、機能も分析してみてください。

解答

21. A: I V₅ I IV₆ | I₄⁶ V [半] | I₆ I IV II₆ | I₄⁶ V I [全]
T D T S | D - | T - S - | D - T

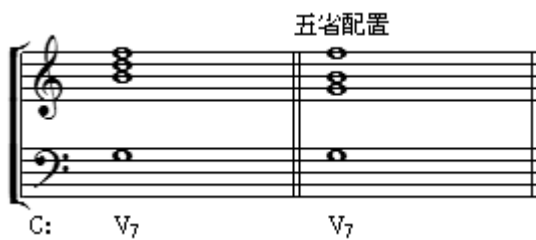
22. h: I₅ V₄⁶ | I I₆ IV | I₄⁶ V | VI [偽] | II₆ I₄⁶ V | I [全] IV₄⁶ | I [変]
T D | T - S | D - | T | S D - | T S | T

11) 属七・属九

属和音 V に第7音を加えた和音は「属七」と呼ばれ、さらに第9音を加えた和音は、「属九」と呼ばれます。



属七は、四つの音を過不足なく鳴らせばよいのですが、基本形に限り、第5音を省略することができます。これを「五省配置」と呼ぶことにします。



属九を四声で鳴らすには、第5音を省略するしかありません。



次の和声を読んでみてください。



属七や属九は、不協和音なので半終止には適しません。半終止には、三和音の V や V₆ がよいのです。

C: V₇ (不適切)

解答

23. C: I V₇ I I₆ | V₇ VI [偽] | IV V₉ I IV | I₄[♯] V₇ I [全]

24. g: I V₉ I IV₅ | I₄[♯] V₇ VI [偽] | VII₆ I V₇ I | II₆ V₇ I [全]

12) 属七の転回形

属七には、基本形、第一転回、第二転回、第三転回があり、それぞれ「七の和音」「五六の和音」「三四の和音」「二の和音」と呼ばれます。

C: V₇ V₅⁶ V₃⁴ V₂

基本形は五省配置にすることがありますが、転回形は、常に四つの音を過不足なく鳴らせば良いです。

C: V₇ V₅⁶ V₃⁴ V₂

C: V₇

次の和声を読んでみて下さい。第3音がバスなら V₅⁶、第5音がバスなら V₃⁴、第7音がバスなら V₂ と、ここで丸暗記してしまうのが良いでしょう。

25.

26.

27.

属九にも基本形、第一転回、第二転回、第三転回があり、次のように数字が付けられますが、実際には転回形はあまり使われません。また、第四転回は使用できません。

C: V_9 $V_{\frac{6}{5}}^7$ $V_{\frac{6}{4}}^6$ $V_{\frac{4}{2}}^3$ 使用不可

解答

25. C: I $V_{\frac{6}{5}}^6$ I V_2 | I₆ $V_{\frac{4}{3}}^4$ I [全] | IV V_2 I₆ II₆ | I₄⁶ V_7 I [全]

26. E: I $V_{\frac{5}{3}}^3$ I | $V_{\frac{4}{3}}^4$ I₆ V_2 | I₆ $V_{\frac{4}{3}}^4$ I | V_6 [半] | I V_9 I | II_e I₄⁶ V_7 | VI [偽] IV | I [変]

27. d: I V_2 I₆ $V_{\frac{6}{5}}^6$ | I V_2 I_e [全] | $V_{\frac{4}{3}}^4$ I $V_{\frac{4}{3}}^4$ I₆ | II₆ V_7 I [全]

13) 導七・減七

VII は導和音と呼ばれます。長調の VII に第7音が付くと「導七」、短調の VII に第7音が付くと「減七」になります。

Two musical staves showing chord diagrams. The left staff is in C major (C:) and shows a dominant seventh chord (VII) and a dominant seventh flat nine chord (VII₇). The right staff is in C minor (c:) and shows a dominant seventh chord (VII) and a diminished seventh chord (VII₇). Above the chords are the labels '導七' (dominant seventh) and '減七' (diminished seventh).

基本形、第一転回、第二転回、第三転回があります。数字の付け方は、属七とまったく同じです。

Musical notation for the first, second, and third inversions of the dominant seventh chord in C major. The chords are labeled VII₇, VII₅⁶, VII₃⁴, and VII₂.

Musical notation for a forbidden five-note configuration of the dominant seventh chord in C major. The chord is labeled VII₇ and marked with a circled 'X' and the word '(禁)'. A note is circled in red. The text next to it says '五音配置は導音重複になる。' (Five-note configuration results in a double leading tone).

次の和音を読んでみてください。

Musical notation for exercise 28, showing a sequence of chords in C major. The exercise is in 4/4 time and consists of four measures. The chords are: C major, F major, C major, and F major.

Musical notation for exercise 29, showing a sequence of chords in D major. The exercise is in 4/4 time and consists of four measures. The chords are: D major, G major, D major, and G major.

Musical notation for exercise 30, showing a sequence of chords in Bb major. The exercise is in 3/4 time and consists of four measures. The chords are: Bb major, Eb major, Bb major, and Eb major.

ちなみに、VII は属七の根音を省略したものと解釈する人も多いです。同様に、VII₇ は属九の根音を省略したものと解釈する人も多いです。そこで VII という記号を使わない人もいます。

C: V₇ V₇の根音省略形 V₉ V₉の根音省略形

解答

28. C: I VII[♯]₂ I₆ VII[♯]₄ | I₆ V[♯]₄ I [全] | VII₇ I II₆ V₇ | I IV[♯]₄ I [変]
 29. fis: I VII[♯]₂ I₆ II₆ | I[♯]₄ V₇ VI [偽] | VII₂ I[♯]₄ VII[♯]₄ I₆ | II₆ V₇ I [全]
 30. g: I VII₇ I | V [半] | VI VII[♯]₄ I₆ | VII[♯]₂ I₆ II₆ | I[♯]₄ V₇ | I [全]

14) 進行規制音

これまでに出てきた、ドミナント(D)の和音を、まとめて示しておきましょう。

C: V 属和音 V₇ 属七 V₉ 属九 VII 導和音 VII₇ 導七
 c: V 属和音 V₇ 属七 V₉ 属九 VII 導和音 VII₇ 減七

すべてのドミナント和音に共通して言えることですが、導音は主音に進むべき音です。このように動きが規制される音を「進行規制音」と言います。

C: V VII

第7音・第9音は「付加音」と呼ばれ、根音に対して不協和を成す音です。これらは順次下行によって解決しなければなりません。これらも進行規制音です。

C: V₇ VII₇ V₉

導和音の第5音は減5度で、根音に対して不協和を成す音です。これも、弱い進行規制音だと思ってください。やたらに跳躍せずに、順次進行するのが望ましいのです。

C: VII VII₇

次に、ハ長調(C:)のさまざまなドミナント和音を挙げましたので、進行させてみてください。中には連続8度・連続5度の危険も含まれているので、注意しましょう。

ところで、進行規制音は、ほかの声部に置き換えることができます。このときは、進行規制音から跳躍進行してよいのです。

置き換え

C: V₇ ——— V₇ ———

解答例

C: V₇ I V₇ I V₅⁶ I V₃⁴ I V₃⁴ I₆ V₂ I₆ V I₆

C: V₉ I VII₆ I VII₆ I₆ VII₇ I VII₅⁶ I₆ VII₃⁴ I₆ VII₂ I₄⁶

15) 副七

本書では、属七・導七・減七以外を「副七」と呼ぶことにします。

C: I₇ II₇ III₇ IV₇ V₇ VI₇

基本形、第一転回、第二転回、第三転回があり、数字のつけ方は属七などと一緒にです。ここでは II₇ を例にして示しましょう。

C: II₇ II₅⁶ II₃⁴ II₂

C: II₇ 五省配置

副七の中で、最も使用頻度の高いのは II₇、次いで IV₇ で、ほかのものは時々見かける程度です。次の和声を読んでみてください。

31.

32.

33.

副七には導音はありませんが、第7音は進行規制音です。ただし属七と違い、副七の第7音は、前の和音から「予備」すべきとされています。



やむをえず正しい進行ができない場合も、決して跳躍はせず、保留した後に解決するのが良いのです。



なお、副七の第7音は予備すべき音なので、ほかの声部に置き換えることができません。属七とは微妙に扱いが違うのです。

解答

31. C: I II₇ V₇ VI | II₆⁶ VII₃⁴ I₆ [全] | II₇ VII₆⁶ I_F I | IV₇ V₇ I [全]
 32. A_s: I II₂ V₆⁶ I | IV₆ II₃⁴ V [半] | I IV₆⁶ V₆ I | II₆⁶ V₇ I [全]
 33. h: I IV II₇ | V [半] | I₆ IV₂ V₃⁴ | I II₇ | I₄⁶ V₇ | I [全]

16) 変質和音

変質和音をどういう記号で示すか、人によってさまざまだと思いますが、本書では、先人たちが残した和声学書の中から、具合のよい記号を選んで使うことにします。

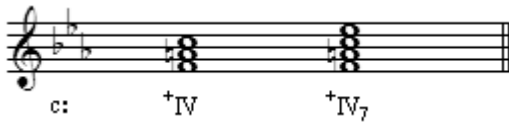
<ピカルディーの3>

短調の終止の I は、第3音を半音上げることがあります。これを「ピカルディーの3」と言い、おもに変終止で使われます。本書では + を付けて示すので、「プラスI度」と読めば良いでしょう。



<ドリアの6>

短調の IV は、第3音を半音上げることがあります。この半音上がった音は、教会旋法の一つである「ドリア旋法」の第6度音にあたるので、「ドリアの6」と呼ばれます。



和音記号は「プラスⅣ度」「プラスⅣ度の七」と読めば良いでしょう。なお + の記号は、フランス和声では導音を示す記号として使われています。+IV₇ は、第3音が導音のようにになっている属七の形、と見ても良いでしょう。

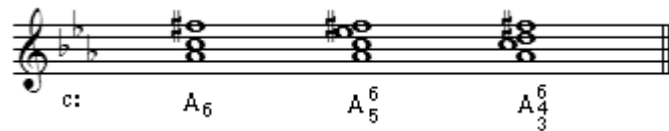
<ナポリの6>

短調の II₆ は、根音が半音下がる場合があります。これを「ナポリの6」と言います。本書では、N₆ という記号を使います。



<増六諸和音>

短調の第6度音の上に、増6度音程を含む和音を使うことがあります。古くは「イタリーの6」「ドイツの6」「フランスの6」と呼ばれてきましたが、本書では、これらを「増六諸和音」と総称します。



本書では Augment (ドイツ語で「増加」の意味) の頭文字をとって、A と書くことにします。それぞれの和音記号は「増六」「増五六」「増三四六」と読みます。

増六諸和音の機能はサブドミナント(S)です。根音が何か考える必要はなく、ただドミナント(D)へ進むものとおぼえれば良いでしょう。

次の和声を読んでみてください。



36.

<増五の和音>

第5音を半音上げて使うことがあります。特に長調の I, IV, V に多いのですが、本書では ` を左上がりに付けて示すことにします。

C: I IV V V₇

変質和音は、まだほかに、いくらでも考えられますが、古典和声の範囲内では、以上を知っていれば充分だと思います。なお、変質音はいずれも進行規制音であり、半音上がった音はさらに上行し、半音下がった音はさらに下行するのを原則とします。

減3度進行
(順次下行と見なす)

c: +IV₇ N₆ A₆ C: I

やむをえず正しい進行ができない場合も、決して跳躍はせず、とどまって半音進行するのが良いのです。

c: A₆ V₇ I

逆に、半音進行がほかの声部にまたがると「対斜」といって、避けるべきとされています。

c: A₆ V₇ I

対斜(禁)

今後、借用和音や転調など、臨時記号が数多く出てきますが、対斜はやはり避けるべきとされています。(対斜が許される場合については、後の「禁則について」を参照してください。)

解答

34. c: I ⁺IV₂ VII₆ I | IV₆ A₅ V [半] | I₆ IV N₆ V₇ | I IV₄⁶ ⁺I [変]
35. d: I V₄⁶ I₆ N₆ | I₄⁶ V [半] | I₆ ⁺IV₅⁶ VII I | A₃⁶ V₇ I [全] | VI IV | ⁺I [変]
36. e: I IV₆ A₅⁶ | I₄⁶ V | I ⁺IV₇ V₇ | VI [偽] | N₆ I₄⁶ V₇ | I [全] IV₄⁶ | ⁺I [変]

17) 同主短調の借用

短調の和音を、長調で使うことがあります。おもに、第6度音(ハ短調でいうところのラ♭)を含むものが、好んで使われます。つまり II、IV、VI がよく使われるのです。

c: I II III IV V VI VII
↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
C: °II °IV °VI

本書では、これらを「モル諸和音」と言います。モルはドイツ語で短調を表す *moll* のことです。本書では、和音記号に ° を付けて示します。「モル II 度」「モル IV 度」「モル VI 度」と読めばよいでしょう。

第6度音を含むものとしては、次のものもあります。

C: °V₉ °II₇ °IV₇ °VII₇ °N₆ °A₆ °A₅⁶ °A₄⁶

次の和声を読んでみて下さい。

37.

38.

39.

モル諸和音は、いったん使ったら使い続けるのが良いのです。途中で放棄すると、違和感を感じさせます。

C: I °IV °II V I (良)

C: I °IV II V I (違和感)

なお、モル諸和音で臨時記号の付く音は、変質音ではなく、借用音です。したがって必ずしも進行規制音ではありません。混同しないようにしてください。

解答

37. C: I °V₉ I °IV₆ | I₄[♯] V I₅ [全] | °II₇ V₃[♯] I °A₆ | I₄[♯] V₇ I [全] | °IV₄[♯] | I [変]

38. F: I °IV₄[♯] I °VII₇ | I V₇ VI [偽] | II₃[♯] A₆[♯] I₄[♯] V₇ | °VI [偽] °IV | I [変]

39. G: I °N₆ V | I₆ [全] | °IV₆ °II₆ | °VII₇ I °A₃[♯] | I₄[♯] V₇ | °VI [偽] | °IV | I [変]

18) 変終止用法

変終止は、通常は IV → I ですが、代わりに次のようなものが使われることがあります。これは II や VII の特別な用法です。

C: II₆ → I II₅[♯] → I VII₃[♯] → I

これら II_6 、 II_5^6 、 VII_3^4 は、いずれもバスが下屬音なので、IV の感じがすると思います。

C: II_6 II_5^6 VII_3^4

モル諸和音にして使われることも多いです。

C: $^\circ\text{II}_6$ $^\circ\text{II}_5^6$ $^\circ\text{VII}_3^4$

増六諸和音にして、使われることもあります。和音記号は、A を使って示しましょう。(A は、根音が何か考えなくてよい記号だからです)

C: A_6 A_5^6 A_3^6

増六諸和音を、モル諸和音にして使われることもあります。

C: $^\circ A_6$ $^\circ A_5^6$ $^\circ A_3^6$

次の和声を読んでみて下さい。変終止の曲尾は、最高声部が必ずしも主音で終わらないことがあります。

VI は、通常はトニック(T)の機能ですが、サブドミナント(S)の機能もあります。そこで、VI を変進行に使うことが、まれにあります。



C: VI → I₆
S T

解答

C: I IV I₄[♯] V₇ | I °II₆ | I [変]

Des: I I₆ IV₅ V₇ | I °II₆[♯] | I [変]

A: I °IV₆ I₄[♯] V₇ | I °VII₃[♯] | I [変]

19) 反復進行

反復進行とは、ひと組の和音進行を、下方または上方にずらして反復するものです。まずは下にずらしてゆく例。



C: I IV VII III VI II V I

上にずらしてゆく例。



C: I IV II V III VI IV VII

通常の和声と違い、反復進行では III が普通に使われます。反復進行中の III や VII に含まれる第7度音は、導音ではありません。したがって進行規制の必要はなく、また重複も問題ありません。

導音を含まない 導音 導音を含まない

C: III V VII

短調では、導音を含まない、短調本来の III や V や VII を使います。本書では、特に必要のない限り、これまでどおりの和音記号で示します。

導音を含まない 導音を含まない 導音を含まない

C: III V VII

ただし、反復進行中でも導音を含む V を使うことがあります。

導音

C: I → IV → VII → III → VI → II → V → I

次の和声を読んでみて下さい。

40.

41.

今度は七の和音による反復進行です。読んでみて下さい。

42.

43.

なお、反復進行は、ただ同じ形を保ちながら流れてゆくだけの進行ですから、機能理論で分析する必要はありません。T、S、D に当てはめて進行を考える必要はないのです。

解答

40. B: I V₆ I IV₆ | VII III₆ VI II₆ | V I₆ II₇ V₇ | I [全]
 41. a: I V VI III | IV I II₇ V₇ | I [全] II₆ | ⁺I [変]
 42. Es: I II₇ V₇ I₇ | IV₇ VII₇ III₇ VI₇ | II₇ V₇ I II₆ | I₄⁶ V₇ I [全]
 43. d: I IV₃⁴ VII₇ III₃⁴ | VI₇ II₃⁴ V₇ I₃⁴ | IV₇ VII₃⁴ I₆ II₆ | I₄⁶ V₇ I [全]

20) ダブルドミナント

ドミナントに対するドミナントのことを、「ダブルドミナント(ドッペルドミナンテ)」と言います。機能理論では、D を2つ重ねた記号を使うことが多いです。

C: D_{DD} → D → T

和音記号は V を2つ重ねた記号を使うことが多いです。本書では、コンピュータで書く都合上、V を横に並べた記号を使い、「V度V度」と呼ぶことにします。

C: vV → V → I

さまざまな形があります。

C: vV vV₆ vV₄⁶ vV₇ vV₅⁶ vV₃⁴ vV₂ vV₉

では、次の和声を読んでみて下さい。

44.

45.

46.

いっぽう、サブドミナントに対するサブドミナントは「ダブルサブドミナント」と言い、機能理論では S を2つ重ねた記号を使います。この和音は、近代的な試みとして使われることはありますが、古典和声ではほとんど使われません。

C: S → S → T

C: ivIV → IV → I

解答

44. C: I vV₂ V₆⁵ I | IV vV₆⁵ V [半] | VI vV₃⁴ V I₆ | vV₉ V₇ I [全]

45. F: I VI vV₆ V₂ | I₆ vV₇ V [半] | VI IV I₆ IV₆ | vV₉ V₇ I [全]

46. A: I₆ vV₇ V₃⁴ I | V₆ vV₄⁵ V [半] | I I₆ IV₆ vV₃⁴ | I₆⁵ V₇ I [全]

21) 借用ドミナント V

ダブルドミナントの考え方をおし進めれば、II に対するドミナント、III に対するドミナント、IV に対するドミナント…など、さまざまなドミナントがありえます。これらを「借用ドミナント」と総称します。

I に対する属七が V_7 でした。同様に、II に対する属七を II_7 、III に対する属七を III_7 …などと表記し、それぞれ「II度V度の七」「III度V度の七」…などと呼びます。ただし長調には VI_7 がありません。



C: $V_7 \rightarrow I$ $II_7 \rightarrow II$ $III_7 \rightarrow III$ $IV_7 \rightarrow IV$ $vV_7 \rightarrow V$ $VI_7 \rightarrow VI$ $\times \rightarrow VII$

属七だけでなく属九の形もあります。



C: $V_9 \rightarrow I$ $II_9 \rightarrow II$ $III_9 \rightarrow III$ $IV_9 \rightarrow IV$ $vV_9 \rightarrow V$ $VI_9 \rightarrow VI$ $\times \rightarrow VII$

長三和音(I、IV、V)に対する属九は長九度になり、短三和音(II、III、VI)に対する属九は短九度になるのです。ただし、モル諸和音にすれば、すべてを短九度にすることが可能です。



C: $^{\flat}V_9 \rightarrow I$ $II_9 \rightarrow II$ $III_9 \rightarrow III$ $IV_9 \rightarrow IV$ $v^{\flat}V_9 \rightarrow V$ $VI_9 \rightarrow VI$ $\times \rightarrow VII$

分析の例を示しましょう。T→S→D→T…と続くふつうの機能の下に、小さな D → T が組み込まれている様子が見分かります。



C: I IV_5^6 II vV_7 V_7 vV_5^6 VI II_3^4 vV_3^4 I_4^5 V_2 IV_5^6 IV II_5^6 I
T S D T S D - S - T
D → T D → T D → T D → T D → T

上の例の2小節目・4小節目は、偽終止に分析してあります。広義では、ドミナントから主和音へ向かわない終止を、すべて偽終止と呼んでよいのです。なお、2小節目の V_7 の導音は置き換えられて、3小節目の V_2 の導音は半音変化して、それぞれ導音の性質を失っているのが分かります。

それでは次の和声を読んでみて下さい。

47.

48.

短調では、導音を含まない「短調本来の和音」に対する属七を考えるのです。短調には $\text{m}V_7$ がありません。

c: $V_7 \rightarrow I$ $\times \rightarrow II$ $\text{m}V_7 \rightarrow III$ $\text{m}V_7 \rightarrow IV$ $\text{m}V_7 \rightarrow V$ $\text{m}V_7 \rightarrow VI$ $\text{m}V_7 \rightarrow VII$

属九の形も示しましょう。

c: $V_9 \rightarrow I$ $\times \rightarrow II$ $\text{m}V_9 \rightarrow III$ $\text{m}V_9 \rightarrow IV$ $\text{m}V_9 \rightarrow V$ $\text{m}V_9 \rightarrow VI$ $\text{m}V_9 \rightarrow VII$

次の和声を読んでみて下さい。

49.

50.

なお、ドミナントが V → I と進まずに V → VI と進むことがあるように、借用ドミナントが本来の強進行をしない場合が、ときどき見られます。これを「借用ドミナントの V → VI 用法」と呼びたいと思います。

本来の用法 V → VI 用法 本来の用法 V → VI 用法

C: $vV_7 \rightarrow VI$ $vV_7 \rightarrow IV$ C: $IV_7 \rightarrow IV$ $IV_7 \rightarrow II$

解答

47. C: I vV_7 VI vV_7 | V IV_7 IV III_7 | III II_7 II V_7 | I IV_7 I [変]
 48. D: I vV_7 VI vV_7 | I_7 V_7 VI [偽] | IV_2 II_6 V_2 I₅ | II_6 V_2 IV_7 [偽] | IV IV | I [変]
 49. c: I vV_7 VII vV_7 | VI vV_7 V IV_7 | IV A_3^6 I_7 V_2 | IV_7 [偽] ^+IV II_7 | ^+I [変]
 50. g: I_6 V_7 I IV_2 | IV_6 V_9 I [全] | IV_6 vV_7 I_7 V_2 | IV_7 [偽] IV | ^+I [変]

22) 借用ドミナント VII

I に対する導和音が VII でした。同様に、II に対する導和音を II_7 、III に対する導和音を III_7 … などと表記し、それぞれ「II 度 VII 度」「III 度 VII 度」…などと呼びます。

C: VII → I II_7 → II III_7 → III IV_7 → IV $vVII_7$ → V VI_7 → VI X → VII

導七・減七の形も示しておきましょう。

C: VII₇ → I II_7 → II III_7 → III IV_7 → IV $vVII_7$ → V VI_7 → VI X → VII

長三和音(I、IV、V)に対しては導七になり、短三和音(II、III、VI)に対しては減七になるのです。ただし、モル諸和音にすれば、すべてを減七にすることが可能です。

C: $^{\circ}VII_7$ → I II_7 → II III_7 → III IV_7 → IV $vVII_7$ → V VI_7 → VI X → VII

分析の例を示しましょう。T→S→D→T…と続くふつうの機能の下に、小さな D → T が組み込まれている様子が見えます。

C: I $\overset{\circ}{\text{v}}\text{VII}_7$ II $\overset{\circ}{\text{v}}\text{VII}_2$ V_3^4 I V_6 I $\overset{\circ}{\text{v}}\text{VII}_6$ V_7 $\overset{\circ}{\text{v}}\text{VII}_7$ VI $\overset{\circ}{\text{v}}\text{VII}_7$ $\overset{\circ}{\text{IV}}$ I

T S D T D T D T S T

D→T D→T D→T D→T

それでは次の和声を読んでみて下さい。最もよく使われるのは $\overset{\circ}{\text{v}}\text{VII}_7$ で、あとは $\overset{\circ}{\text{II}}\text{VII}_7$ 、 $\overset{\circ}{\text{IV}}\text{VII}_7$ 、 $\overset{\circ}{\text{VI}}\text{VII}_7$ がときどき使われる程度です。

51.

52.

短調では、導音を含まない「短調本来の和音」に対する導和音を考えるのです。

c: VII → I x → II $\overset{\circ}{\text{m}}\text{VII} \rightarrow \text{III}$ $\overset{\circ}{\text{n}}\text{VII} \rightarrow \text{IV}$ $\overset{\circ}{\text{v}}\text{VII} \rightarrow \text{V}$ $\overset{\circ}{\text{vi}}\text{VII} \rightarrow \text{VI}$ $\overset{\circ}{\text{vii}}\text{VII} \rightarrow \text{VII}$

導七・減七の形も示しておきましょう。

c: $\overset{\circ}{\text{VII}}_7 \rightarrow \text{I}$ x → II $\overset{\circ}{\text{m}}\text{VII}_7 \rightarrow \text{III}$ $\overset{\circ}{\text{n}}\text{VII}_7 \rightarrow \text{IV}$ $\overset{\circ}{\text{v}}\text{VII}_7 \rightarrow \text{V}$ $\overset{\circ}{\text{vi}}\text{VII}_7 \rightarrow \text{VI}$ $\overset{\circ}{\text{vii}}\text{VII}_7 \rightarrow \text{VII}$

次の和声を読んでみて下さい。最もよく使われるのは $vVII_7$ で、あとは $IVVII_7$ がときどき使われる程度です。

53.

54.

解答

51. C: I IV₆ $vVII_5$ | V [半] | I $^{\circ}vVII_3^{\sharp}$ V₆[♯] | I $^{\circ}vVII_6^{\flat}$ | I₄[♯] V₇ | I [全]
 52. C: I $vVII_3^{\sharp}$ V₆ [半] | V₇ $vVII_7$ VI [偽] | $IIVII_3^{\sharp}$ II₆ I₄[♯] V₇ | I [全] $^{\circ}IVVII_7$ $^{\circ}IV$ | I [変]
 53. a: I IV $vVII_7$ V | I $vVII_6^{\flat}$ V₆ [半] | I VII₇ I $vVII_6$ | I₄[♯] V₇ I [全]
 54. b: I V₄[♯] I₆ $IVVII_7$ | IV V₂ I₆ [全] | $vVII_2$ V₃[♯] I $vVII_3^{\sharp}$ | V₆ V₇ I [全]

23) 転調

転調を読み解くのに必要なのは、以下の2点です。

- ・どこへ転調するか(転調先)
- ・いつ転調するか(転調位置)

<転調先>

転調先は、近親調のことが多いです。近親調とは、調号の違いが1つ以内の調のことで、簡単に言えば「それぞれの三和音を主和音に見立てた調」です。

ハ長調(C:)の近親調

C: I II III IV V VI VII
 ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
 I 調 II 調 III 調 IV 調 V 調 VI 調
 C: I d: I e: I F: I G: I a: I

ハ短調(c:)の近親調

c: I II III IV V VI VII
↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓ ↓
I 調 III 調 IV 調 V 調 VI 調 VII 調
c: I Es: I f: I g: I As: I B: I

これらは「主調・下屬調・屬調」と、その「平行調」と呼ばれることもあります。

<長調> 主調 (I 調) 下屬調 (IV 調) 屬調 (V 調)
↓ ↓ ↓
平行調 (VI 調) 平行調 (II 調) 平行調 (III 調)

<短調> 主調 (I 調) 下屬調 (IV 調) 屬調 (V 調)
↓ ↓ ↓
平行調 (III 調) 平行調 (VI 調) 平行調 (VII 調)

近親調ではない遠い調を、遠隔調と言います。遠隔調は、まれにしか使われません。

<転調位置>

転調位置は、全終止後・半終止後であることが多いです。

「全」 「半」
G: I IV V₇ I d: V₅⁶ I V₇ I C: I V₅⁶ I V a: V₅⁶ I V₇ I
(II 調) (VI 調)

ただし、半終止では I や VI を経てから転調することも多いです。

「半」 「半」
C: I V₅⁶ I V I₆ G: I₄⁶ V₇ I C: I V₅⁶ I V VI e: I₄⁶ V₇ I
(V 調) (III 調)

次の和声を読んでみて下さい。

55.

Musical score for exercise 55, measures 1-4, 4/4 time signature. The score is written for piano in treble and bass clefs. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. The bass line consists of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

Musical score for exercise 55, measures 5-8, 4/4 time signature. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. The bass line consists of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

56.

Musical score for exercise 56, measures 1-4, 4/4 time signature. The key signature is two flats (Bb, Eb). The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, F5, Eb5, D5, C5, Bb4, A4, G4. The bass line consists of quarter notes: G2, A2, Bb2, C3, D3, Eb3, F3, G3, F3, Eb3, D3, C3, Bb2, A2, G2.

Musical score for exercise 56, measures 5-8, 4/4 time signature. The key signature is two flats (Bb, Eb). The melody in the treble clef consists of quarter notes: G4, A4, Bb4, C5, D5, Eb5, F5, G5, F5, Eb5, D5, C5, Bb4, A4, G4. The bass line consists of quarter notes: G2, A2, Bb2, C3, D3, Eb3, F3, G3, F3, Eb3, D3, C3, Bb2, A2, G2.

57.

Musical score for exercise 57, measures 1-4, 6/8 time signature. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. The bass line consists of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

Musical score for exercise 57, measures 5-8, 6/8 time signature. The key signature is one sharp (F#). The melody in the treble clef consists of eighth notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F#5, G5, F#5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. The bass line consists of eighth notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F#3, G3, F#3, E3, D3, C3, B2, A2, G2.

解答

55. C: I V⁶₄ I V⁶₄ | I₆ II₆ V [半] | I₆ G: VII₆ I II₆ | I⁶₄ V₇ I [全] |
 d: VII₇ I VII⁶₅ I₆ | VII₇ I V [半] | I C: VII⁴₃ I₆ II₇ | I⁶₄ V₇ I [全]
56. B: I V⁶₄ I₆ V⁶₅ | I IV V [半] | I₆ Es: V⁶₅ I II₆ | I⁶₄ V₇ I [全]
 g: V₉ I VII₇ I | V⁴₃ I V [半] | I₆ B: VII⁴₃ I₆ II₇ | I⁶₄ V₇ I [全]
57. a: I V₇ VI VII⁴₃ | I₆ V⁶₄ I V [半] | C: I V₆ I IV | II₇ I⁶₄ V₇ I [全]
 G: VII₆ I V₆ [半] | I e: V⁶₅ I V [半] | I a: V₂ I₆ V⁶₄ I | II⁶₅ V₇ I [全]

24) 同音接続

これまでの本書の例は、1和音ごとに四声すべてを打音していました。

C: I₆ V⁶₄ I I₆ II₆ V₇ I

同音を1音符にまとめたり、タイでつなぐと、より優美な書法になります。この書法を「同音接続」と言います。

C: I₆ V⁶₄ I I₆ II₆ V₇ I

次の和声を読んでみて下さい。

58.

59.

60.

終止のあとは、あえてタイでつながないことが多いです。たとえば次の例は、半終止のあと、ソの音をタイでつないでないのが分かると思います。

C: I I₆ IV IV₆ I₆ I V 「半」 ↑ 「全」

I₆ I II₆ II₇ I₄ V₇ I

タイについての規則ですが、「短い音+長い音」のタイは避けるべきとされています。また、書き直したときに「短い音+長い音」のタイになる付点音符も避けるべきです。

(良) (良) (不良)

短 長

解答

58. C: I I₆ IV IV₆ | I₆ I V [半] | I₆ I II₆ II₇ | I₄ V₇ I [全]

59. G: I₆ I V₃⁴ V₆⁶ | I IV₆ V [半] | I₆ I V₃² I V₇ | VI [偽] IV I [変]

60. f: I I₅ I | V [半] | I I₆ I | V₆ [半] | I I₆ | V₃⁴ V₆⁶ V₇ | I [全] IV₄⁶ + I [変]

25) 分散音

和音の構成音を跳び歩く音を「分散音」と言います。

分散音 分散音

C: I IV V I C: I IV V I

分散音では、一時的に「離隔」や「欠如」が許されます。

離隔(許) 第3音欠如(許)

C: I IV₆ I IV

ただし、進行規制音は、欠如によって消滅するわけではありません。分散音をはさんで、正しく進むべきです。あるいは、進行規制音を他の声部に置き換えるべきです。

(良) 置き換え(良)

C: V₇ I V₇ V₅⁶ I

分散音で、進行規制音を重複するのはいけません。重複を避けるためには、置き換えをすればよいのです。

導音重複(禁) (良)

C: V₇ I C: V₇ I

第7音重複(禁) (良)

C: V₇ I C: V₇ V₅⁶ I

次の和声を読んでみて下さい。

バスに分散音や置き換えがある場合、数字を付け直さずに横棒を引いて、同じ和音が続いていることを示す場合があります。

C: I — V₃⁴ — I —

解答

C: I V⁶₅ I V₂ | I₆ V⁶₄ I [全] | IV IV₆ I₅ II₇ | I⁶₄ V₇ I [全]
 e: I IV₃ | V V₆ [半] | I IV | V I [全] | IV⁶₄ | ⁺I [変]

26) 和音外音

和音に含まれない音を「和音外音」、略して「外音」と言います。本書では、外音に x をつけて示します。

<経過音>

経過音(けいかおん)は、なめらかにつなぐものです。経過音は連続することもあります。

C: I V I I

<刺繍音>

刺繍音(ししゅうおん)は、上下に揺れるように使うものです。下向きの刺繍音は、半音上がることが多いです。刺繍音は連続することもあります。

C: I I I I

なお、刺繍音を解決せずに同音連打すると、先取音(せんしゅうおん)になり、刺繍音を解決せずに他の音へ進むと、逸音(いつおん)になります。

C: I IV I V

<倚音>

倚音(いおん)は、予備なくぶつけるものです。倚音は一種のアクセントをもっており、拍点に現れることが多く、しばしば長めの音で用いられます。下向きの倚音は、半音上がることが多いです。倚音は連続することもあります。

C: I I I I

まれに、倚音の解決を分散音で飾ることがあります。また、倚音の解決が次の和音でおこなわれることがあります。

C: I I IV

<掛留音>

倚音をタイで予備すると、掛留音(けいりゅうおん)になります。掛留音は、ふつうは下行解決するものです。掛留音の解決を分散音で飾ることがあります。

C: I I I I

掛留音を、切分音符や付点音符で使うことがあります。どこが掛留音か分かりにくい場合は、タイに書き直してみるとはっきりします。

C: V7 I V7 I

以上、それぞれの外音について見てきましたが、外音は複合することがあります。また、外音に対する外音を使うことがあります。

経過音と倚音の複合 倚音に対する刺繍音

C: I I

外音は内声やバスにも現れます。特に、最高声部の音が伸びているときに、「合いの手」を入れるように使うことが多いです。

C: I IV V I₆ V₃⁴ I

それでは次の和声を読み、外音には x を付けてみて下さい。

解答

B: I V₂ I₆ V₃⁴ I V₇ VI 「偽」 IV II₇ I₄⁶ V₇ I 「全」

a: I V₄⁶ I₆ V₂ I₆ vV₉ V 「半」 I₆ V₃⁴ I II₅⁶ I₄⁶ V₇ I 「全」

d: I₆ V₄⁶ I V 「半」 I V₄⁶ I₆ II₇ I₄⁶ V₇ VI 「偽」 IV +I 「変」

27) 偶成

外音を使った結果、和音が成立しているように見ることがあります。これを「偶成和音」と言い、本書では和音記号にカッコを付けて示します。

C: I (IV₄[♯]) I I (I₇) I I (II₂) I I (m[♯]VI₂) I

上の例では、最初の IV₄[♯] は良いとして、他のものは、通常では考えられない進行になっているのが分かります。

- I₇ は、進行規制音の扱いがおかしい。
- II₂ は、弱進行をしている。
- m[♯]VI₂ は、用法のおかしい借用ドミナント。

偶成和音の中で、わりと多用されるのは減和音(減三・減七)です。これらは、何らかの VII と分析できるのですが、たとえば m[♯]VI₂ なのに II へ進まない、m[♯]VI₂ なのに III へ進まない、という現象が見られます。よって、分析が非常に厄介なものと言えるでしょう。

C: I (m[♯]VI₂) I IV (m[♯]VI₂) IV (m[♯]VI₅[♯]) V₇ I

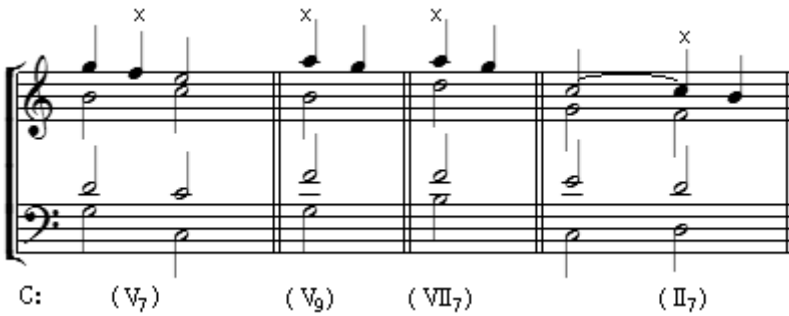
そこで初歩の人は、偶成と思われる“分析しがたい減和音”を、すべてΔ(デルタ)で分析してもよいことにしておきましょう。デルタは Diminish または Dominant の頭文字を、ギリシャ文字で表したのだと思ってください。

C: I (Δ) I IV (Δ) IV (Δ) V₇ I

次の和声を読んでみて下さい。通常では考えられない和音を、偶成和音としてカッコつきで分析すればよいのです。初歩の人は減和音にΔを使ってもかまいません。



ところで、属七の第7音は、経過音が独立したものと見なすことができます。属九の第9音、導七の第7音は、倚音と見なすことができます。副七の第7音は、掛留音と見なすことができます。これが進行規制音の正体なのです。



解答

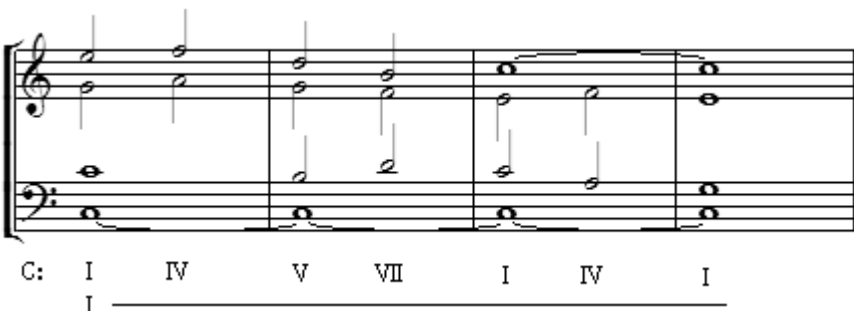
C: I (III^{VI}II₂) I I₆ | (VII^{IV}) IV V | (III^{VI}II₇) I₆ (IV₇) II₆ | (II^{VI}III₇) V₇ I
 B: I (II₇) I₆ | VII^{IV} (III) VII^{IV} | (IV^{IV}) I | (II^{VI}III₇) V V₂ | I₆ (III^{VI}II₇) I₆ | IV (VI^{VI}II₂) IV | (III₆) V V₇ | (II₂) I

△を使った解答

C: I (Δ) I I₆ | (Δ) IV V | (Δ) I₆ (IV₇) II₆ | (Δ) V₇ I
 B: I (II₇) I₆ | VII^{IV} (III) VII^{IV} | (IV^{IV}) I | (Δ) V V₂ | I₆ (Δ) I₆ | IV (Δ) IV | (III₆) V V₇ | (II₂) I

28) 保続

複数の和音にわたって持続する音を「保続音」と言います。一般に保続音は、バスに現れることが多く、ペダルポイント、オルガンポイント、オルゲルプンクトとも呼ばれます。本書では、通常の和音記号の下に、保続音を線で引いて示します。主音(I)か属音(V)が多いです。



保続音上の和音記号の数字は、原則としてつけなくてよいです。ただ、七の和音には、転回形に関係なく 7 をつけておけばよいです。

C: I V₇ I IV I vV₇ V

V

保続音のバスは、上三声と関係して和音を成すこともあれば、上三声とは無関係な外音を成すこともあります。それでは次の和声を読んでみて下さい。

終止付近に、ごく短い保続音が現れることがあります。これは「倚和音」であり、 I_4^6 はその一種だと言えます。

C: I V (I₄⁶) (I₄⁶) I V₇ VII I

V

「半」 「全」

解答

A: I V₄⁶ I₆ II₆ vVII₇ V I I VII I V I V₇ VII I IV I

e: I V₅⁶ I IV A₆ I IV I V I V₇ I V₇ I V — V₇ I IV₄⁶ +I

29) 主題と模倣

主題や模倣といえばフーガなどが思い浮かびますが、和声では、おおむね次のような部分に分けて考えればよいと思います。

- ・反復模倣
- ・階梯模倣
- ・転回模倣
- ・終止形
- ・再現

主題や模倣を使った和声では、四つの声部が飛び回るので、離隔や交叉がかなり自由に用いられます。また、休符もよく使われます。

<反復模倣>

反復模倣とは、その名のとおりに、反復進行に現れる模倣です。ひとつの主題を、二つの声部でかみ合わせて反復することが多いです。

C: I₆ IV VII₆ III VI₆ II V₆ I

七の和音で反復模倣をする場合は、主題も模倣も、第7音に割り当てられることが多いです。

C: I₇ IV₇ VII₇ III₇ VI₇ II₇ V₇ I₇

<階梯模倣>

階梯(かいてい)模倣は、ひとつの主題を順に重ねてゆく模倣です。5度関係あるいは4度関係で、重ねてゆくことが多いです。

C: I V₂ I₆ V₇ I

下の声部から順に、あるいは上の声部から順に重ねてゆくことが多いのですが、しかし曲の途中では、自由な順番で重ねてゆくこともあります。

C: I₄ V₇ I IV₆ V I₆

<転回模倣>

転回模倣は、別名「組み合わせ模倣」とも呼ばれ、二つの主題を上下転回して組み合わせるものです。たとえば次のバスは、AとBの主題と見なすことができます。

A B

このAとBは、上下転回して組み合わせることができます。

C: I V₂ I₆ V₅⁶ I

そのまま組み合わせるのではなく、V調に移調して組み合わせる場合もあります。

C: I VII₆ I₆ IV G: I VII I IV₆

<終止形>

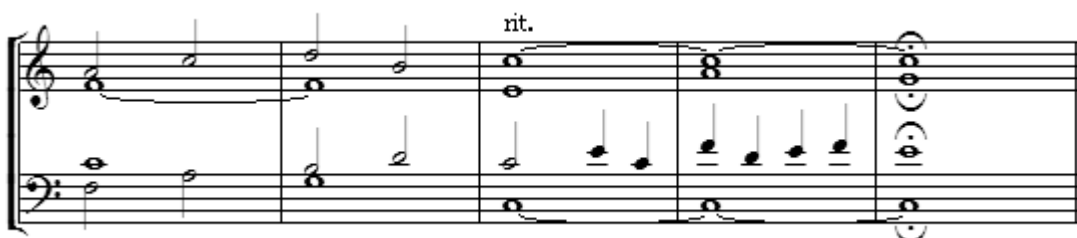
反復模倣も階梯模倣も転回模倣も、いつまでも永遠に続けるわけにはいかないので、「終止形」によって収束させるのが普通です。普通の「S→D→T」の終止形が多く、さらに変終止(S→T)が付くこともあり、保続音が現れることもあります。

<再現>

再現とは、曲の最初の主題を、曲の終わり付近で再び鳴らすことです。

それでは次の和声を読んでみて下さい。和音記号を書き、外音に x を付けて、どんな模倣が使われているか、読み取るのです。

Allegro moderato



上の例の最後は、五声になっています。響きを補うために、このように一時的に声部を増やすことは、まれに見られます。

解答

Allegro moderato
 転回模倣 反復模倣

C: I I₆ V₂ I₆ I V₅⁶ I x IV₅⁶

VII₂ III₅⁶ VI₂ II₅⁶ V₂ I₅⁶

終止形 (S-D-T) 再現 nit.

IV IV₆ V₇ I「全」 II₅⁶ I「変」

Vivace 階梯模倣 反復模倣

G: I x IV₆ V₆ I IV₃⁴ VII₇

階梯模倣

III₃⁴ VI₇ II₃⁴ V₇ I IV₆ V x

終止形 (S-D-T)

I_6 IV_6 I_4^6 V_7 I 「全」 I

30) 禁則について

和声学の禁則は、実習のためのものですから、あまり本書では扱ってきませんでした。こういう禁則があるということくらいは、知っておいてください。人によって見解が違うとは思いますが、ここでは大きく十七条にまとめてみました。

[1] 増音程進行を禁ず。

(ただし増1度進行はよい。倚音に達するものはよい。反復進行中はよい。)

増4度 増2度 (禁)

[2] 7度進行を禁ず。

(ただし減7度進行はよい。倚音に達するものはよい。分散音としての7度進行はよい。)

(禁)

[3] 複音程進行を禁ず。

(禁)

[4] 上三声の離隔を禁ず。オクターブまでを限度とせよ。

(ただし、分散音による離隔がありうる。最高声部は旋律的必要によって離隔がありうる。)

離隔 離隔 (禁)

[5] 第3音の欠如を禁ず。

(ただし、分散音による一時的な欠如はありうる。)

C: I

[6] 導音・付加音・変質音の重複を禁ず。

C: V₇ V₇ c: A₆

[7] 導音・付加音・変質音からの跳躍を禁ず。

(ただし、置き換えや分散音や倚音によって跳躍することがある。最高声部の導音が6度上行することがある。)

C: V₇ I V₇ I c: A₆ V

[8] 連続1度・8度・5度を禁ず。

(減5度に達する連続5度は問題ない。同一和音内の連続5度は一方が減5度ならよい。倚音に達する連続5度はよい。)

[9] 連続1度・8度・5度は、反行のものも原則として禁ず。

(ただし、反行連続8度は曲尾の外声に現れることがある。反行連続5度は内声で許されることがある。)

[10] 連続1度・8度は、倚音を挟むものも禁ず。

(連続5度は、倚音を挟めば許される。)



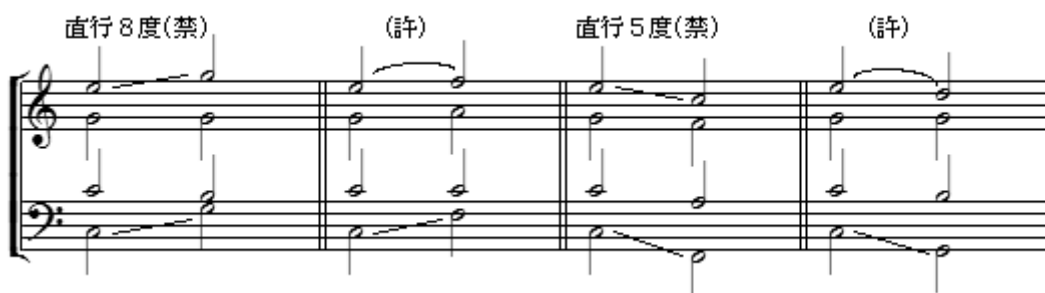
[11] 直行1度を禁ず。

(ただし、V → I でバスと導音に生じる直行1度は許されてよい。)



[12] 直行8度・5度は、外声で禁ず。ただし最高声部が順次進行なら許す。

(減5度に達する直行5度は問題ない。IV₆ → V の半終止に生じる外声の直行5度は許されてよい。同一和音内での直行8度・5度は許されてよい。)



[13] 間接1度・8度・5度は、直行で和音の変わり目に達するものを禁ず。

(ただし、間接5度は斜行になるならよい。)



[14] 不協和の解決を、3度下行で直行重複してはならない。

[15] 不協和を1度へ解決してはならない。
 (ただし、経過音が1度へ解決することはある。)

[16] 倚音・掛留音の上方に、解決音を置いてはならない。

[17] 対斜を避けよ。

(ただし N6 → V に生じる対斜と、減七・増六諸和音に達する対斜、バスの導音に達する対斜は、許されてよい。)

特に [12] 直行8度・5度と [13] 間接1度・8度・5度については、異論が多いところだと思いますので、この規則が絶対ではないことを承知しておいて下さい。

第二部 コンコーネの和音分析

「コンコーネ五十番練習曲・中声用」を分析してゆきます。と言っても、十曲程度を分析すれば、十分な勉強になるでしょうから、五十曲すべての掲載はしません。

楽譜を買ってきて、自分の手で分析してから、本書を“答え合わせ”に使っても良いですし、逆に本書を一読してから、自分の手で分析しなおしてみるのも良いでしょう。一番大切なのは、「和声学と実際の曲の違いを、分析によって体験的に学ぶこと」だと思います。そもそも分析というものは、人によって結果が異なる場合が多いものですから、とりあえず自分の信じるとおりに分析してみるものが、勉強のはじまりなのです。

さて、これまで見てきた和声の例とは違い、コンコーネ練習曲は「メロディー + 伴奏」というスタイルで書かれています。伴奏には、さまざまな形がありますが、次のように大別して考えるとよいでしょう。

○のばし

和音を伸ばして弾くことです。白玉弾きとも呼ばれます。右手の白玉音符に対して、左手は黒玉音符で刻むことも多いです。



○きざみ

和音でリズムを刻むことです。休符を伴うこともあります。



○ばらし

和音をばらして弾くことです。いわゆる分散和音、アルペジオのことです。実にさまざまなばらし方があり、休符を伴うこともあります。



きざみとばらしが一緒になった形もあります。「分散刻み」とでも呼ぶことにしましょう。



○なぞり

メロディーをなぞるように弾くことです。ただなぞるだけでなく、分散刻みの中でメロディーをなぞることもあります。



第1番

冒頭に、いきなり第3音重複・導音重複があるように見ますが、これはピアノで弾くときに、白い音符の音を保って弾くように、という指示だと思えばよいでしょう。細かく I_6 I V_6 V と分析してもよいのですが、ここでは大きく I_6 — V_6 — と分析してみました。

C: I_6 — V_6 — I — IV VII I

I — V_6 I — wV_6 VI rV_2 II_6 I_4 — V

ここまでの伴奏は、右手でメロディーをなぞるような書き方になっています。第2小節の x は VII₆ の導音省略、第4小節の x は V₇ の導音省略、と分析することもできますが、短い音符ですので、外音としておくのが妥当でしょう。

次に中間部ですが、左手は保続音、右手はメロディーをなぞるのをやめ、和音を弾いています。

第9小節の冒頭は、第3音欠如になっています。和声学では明らかに禁則にひっかかりますが、実際の作曲では、属七の導音欠如は、わりと普通に見られるものです。

次は再現部です。最初の部分に比べると、第21小節から少し旋律や和声が変化しています。

9

D: I ——— V₅⁶ ——— G: V₂ ——— I₆ ———

13

G: V₂ ——— I₆ ——— V₅⁶ ——— I ———

17

a: V₇ ——— I ——— VII₆ ——— I₆ D: °VII₇ ——— I ———
G: ♯VII₇ ——— V ———

再現部です。

21

G: ——— I ——— V₅⁶ ——— V₅⁶ ——— I ———

25

II V7 II I₄⁶ V₇ I

第3番

A B ♯(コーダ) という二部形式です。ただし A 自体が二部形式、B 自体も二部形式を成しており、こういうものを「複合二部形式」といいます。

まず A の部分です。8小節+8小節の2部形式になっています。第1小節の「ファ」は、あえて経過音と分析しました。もしこれが V₇ の第7音だとすると、下行解決すべきだからです。

1

C: I (V₇) I V₇ I

5

V₅⁶ I V₅⁶ I V V₃⁴ I V

9

I (V₇) I IVV₅⁶ IV

13

vVII₇ I₄⁶ V₇ I

伴奏の右手は、いわゆる「分散刻み」の形です。メロディーをなぞったり、なぞらなかつたりしています。

次に B の部分です。やはり8小節+8小節の二部形式になっています。メロディーが少しずつ高くなっていて、盛り上がりゆくように書かれています。さらに第 25 小節に平行短調(a:)が現れて、感情が切なく高まります。

17

V (VI₇) 導音から跳躍 I₆ V₆ I

21

V₇ I₄⁶ V₇ I₆ V₆ I

25

a: V_5^6 — I — V_7 — I

29

C: II_5^6 — I_4^6 — V_7 — I

コーダ(結尾)です。高まった感情を少し冷まして、落ち着いて終われるように、コーダを付けたのでしよう。

33

\overline{IV} — $\overset{\circ}{IV}$ — \overline{I} — \overline{V} — \overline{I}

37

\overline{IV} — $\overset{\circ}{IV}$ — \overline{I} — \overline{V} — \overline{I} — \overline{I}

第4番

A B ♯の複合二部形式です。

まず A の部分です。8小節+8小節の二部形式になっています。伴奏は「分散刻み」の形で、おおむねメロディーをなぞっていますが、なぞっていない所もあります。

1

F: I (V₇) I

5

V₅⁶ I V

9

I₆ V₆ I C: V₃⁴

13

I₆ I₄⁶ V₇ I

B の部分です。これも8小節+8小節の二部形式になっています。伴奏は、八分休符をともなう「刻み伴奏」です。第17小節・第21小節の IVII_6 は、偶成和音の減和音(Δ)と分析しても良いと思います。

17

F: (IVII_6) V_2 V_5^6 I

21

(IVII_6) V_2 V_5^6 I

25

IV_7 II A_3^6 V V_7 I

29

II_6 vVII_7 I_4^6 V_7 I

ここに露骨な連続8度がありますが、もし第31小節のバスの「ド」がオクターブ高ければ、まったく問題ないところです。

コーダです。B のメロディーを保続音に乗せて振り返りつつ、締めくくっています。

33

37

第5番

A B A' の三部形式です。ただし再現部に戻る前に、準備のような部分が挿入されています。本書では、そのような部分を「再現準備」と呼びたいと思います。全曲を通して、流麗な三連符による分散伴奏です。

1

5

中間部です。転調が何度かおこなわれています。

9

I B: V_2 I_6 V_5^6 I

13

I g: V_3^4 I V_4^6 I_6 C: $^{\circ}VII_7$ I

ここから再現準備です。中間部でいろいろ転調で飛び回ったあと、そろそろ帰りのしたくをしよう、という部分だと思って下さい。属調の保続音が現れて、再現部へつながってゆきます。

17

$A_4^6/3$ I $vVII_3^4$ $^{\circ}II_6$ I

21

V_7 I $vVII_3^4$ $^{\circ}II_6$ I F: V_7

再現部です。

25

I V₇ d: I IV₆ V

29

F: II V₇ II I₄⁶ V₇ I

第6番

再現準備をともなう A B A' の三部形式です。A 自体が二部形式、B 自体も二部形式を成しており、「複合三部形式」と呼ぶことができます。刻み伴奏が重苦しく全曲をつらぬいています。

1

a: I V₃⁴ I₆ I

5

V₆ A₄⁶₃ V vVII₇ V

9

I V₃⁴ I₆ I

13

根欠

I₄⁶ V₇ I

中間部です。へ長調(F:) に転調しており、それまでの重苦しい感じから、少し変化が感じられます。

17

I F: V₃⁴ I V₇ I

21

V₇ I

25

I₆ I₆ IV I₆ V₃⁴ V₇ V₇ I

29

I₆ I₆ IV I₆ V₃⁴ V₇ I

第 27 小節・第 31 小節の掛留音が、伴奏とぶつかっています。こういう掛留音の使い方は和声学では禁じられていますが、実際の作曲では、短い音符でのメロディーと伴奏のぶつかりは、それほど苦には感じられません。

再現準備です。属音の保続音が現れます。第 37 小節・第 39 小節の掛留音が、やはり伴奏とぶつかっています。

33

I I a: IV₆ A₆ V I V

37

I V₇

41

I vVII7 V

再現部です。同主長調で再現されています。

45

A: I V₃⁴ I₆ mVII₅⁶

49

II₆ V₇ I

コーダの部分です。バスは保続音でつらぬかれており、メロディーは動きが少なく、平静に帰して終わる感じです。偶成和音(Δ)が多用されています。

53

IV I IV (mVII₂) I (mVII₂) I

57

3欠

V₇ (II VII) V₇ I

61

IV I IV (III VII₂) I (III VII₂) I

65

3欠

V₇ (II VII) V₇ I

第7番

A B A' ♯の三部形式です。流麗な三連符の分散和音の伴奏が、全曲をつらぬいています。

1

F: I IV₇ II V₇ I

5

I vV_3^4 VI C: I_4^6 V_7 I

中間部です。第9小節・第13小節の rVII_3^4 は偶成和音(Δ)と考えてよいでしょう。

9

F: V_7 (rVII_3^4) V_7 f: I $vVII_7$ V

13

F: V_7 (rVII_3^4) V_7 V_2 I_6 V_5^6 I vV_3^4 V V_7

再現部です。第20小節の保続音からは、コーダと考えてよいです。

17

I vV_7 VI I_4^6 V_7 I V_7

21

I V₇ I V₇ I V₇ I

第8番

A ♯ B ♯の複合二部形式です。A も B もそれぞれが二部形式になっており、それぞれにコーダが付いているのが変則的です。

まずは A の部分です。伴奏は、メロディーをなぞったり、なぞらなかつたりしています。

1

B: I VI IV I

5

V₅⁶ I vV₃⁴ V (V)

9

I VI IV I vV7

13

IV vV₅⁶ I₄⁶ V₇ I

ここから A に対するコーダだと考えられます。同じメロディーの単純な反復が、コーダの特徴のひとつです。このような、曲中に現れるコーダ的な部分を、「小結尾」と呼ぶことがあります。

17

I V₅⁶ V₇ I

21

I V₅⁶ V₇ I

ここからが B の部分です。わざと増2度音程を含むメロディーが書かれています。一般に増音程の旋律は、禁則にひっかかりますが、このような下行する音形の中で、強引に増2度で強行突破する例は、ときどき見かけます。

25

増2度 x

I c: $A\frac{6}{4}_3$ V (VI_2) V₇ I

29

増2度 x

I d: $A\frac{6}{4}_3$ V (VI_2) V I

33

B: V₂ I₆ V_{5/6} I

37

II₆ I_{4/6} V₇ I

B に対するコーダです。

41

第9番

A B A' の三部形式です。ただし最初の A が二部形式になっているようです。これも、複合三部形式と言ってよいと思います。

まず A の前半です。流麗な三連符による分散伴奏です。

1

F: I V₅⁶ I IV^V₂ II₆ II^V₅⁶ II

5

V₇^V I $\overset{\circ}{V}$ II₇ V

A の後半です。刻み伴奏になって、少し元気になる感じで、なんだか思い直して再出発するような印象を受けます。

9

I V_3^4 V_7 I

13

I wV_3^4 VI II_6 I_4^6 V_7 I

中間部、つまり B です。休符が多く、断片的な感じであっさりと書かれています。第 17 小節の rVII は、半音変化によってできた、偶成和音(Δ)と見ればよいでしょう。

17

C: I (rVII) V_3^4 V_6 V_6 I

21

I_6 I_6 IV I_4^6 V_7 I

再現部です。

25

F: I V₅⁶ I IVV₂ II₆ II V₅⁶ II

29

V₇ V₂ I₆ IV₇ II V I

第10番

A B ♯の二部形式です。A の部分がやや長くて12小節になっています。

1

As: I V₃⁴

5

V₅⁶ V₇ (V₇) I

9

IV₄⁶ I V₅⁶ I V I₄⁶ V₇ I₄⁶ V

B の部分です。

13

V₂ I₆ V₅⁶ I

17

V₂ I₆ V₇ I IVV₂

コーダです。

21

IV₆ A₅⁶ I₄⁶ V₇ I IVV₂

25

IV₆ — A₅⁶ — I₄⁶ — V₇ — I

29

楽式について

本書は和声の分析を中心にしていますが、楽式(曲の形式)の分析についても、少しまとめておきたいと思います。

- 再現があるものは A B A の三部形式、
- 再現がないものは A B の二部形式であることが多い。

A — B — A — 三部形式
 A — B — 二部形式

- A も B も、長さは8小節が普通である。ただし 12 小節くらいに延長されることもある。
- 長さが 16 小節になるときは、それ自体が二部形式になっていることが多い。
- そのように、内部に形式を抱えているものを、複合三部形式・複合二部形式と呼ぶ。

A — — B — — A — — 複合三部形式の例
 A — — B — — 複合二部形式の例

- 再現の前に、再現準備が現れることがある。
- 再現準備には、属音の保続音(オルゲルポイント)が現れることが多い。

A — — B — — 再現準備 — A — —

○曲尾に、コーダ(♯)が現れることがある。まれに曲中に現れることもある。

○コーダには、主音の保続音が現れることが多い。また、単純な反復が現れることが多い。

A ——— B ——— A ——— ♯ ———
A ——— B ——— ♯ ———

以上のような、二部形式・三部形式などを「基礎楽式」と言います。基礎楽式より大規模なものは「応用楽式」と言って、ロンド形式、ソナタ形式、変奏曲形式、フーガ形式などがあります。ちなみに、コンコーネ練習曲には、変奏曲形式の曲も含まれています。(第 31 番、第 49 番)

付録 簡易伴奏の付け方

筆者は教師を勤める中で、伴奏譜のない歌に、その場で伴奏を付けることを長年やってきました。その経験を書いてみたいと思います。

- ・歌のメロディーは、順次進行が多い。
- ・順次進行とは、すなわち音階である。
- ・よって、音階に和声を付けて弾く練習をしておけば、たいていの歌の伴奏ができる。

たとえば、次に示すのはハ長調(C:)の音階です。



これに、次のように和声を付けることができるでしょう。伴奏用の和声は、ふつうの和声とは違い、あまり禁則にはこだわりません。連続8度・5度や、進行規制音の違反などは、それほど問題にならないのです。

C: I V I IV I IV V₇ I

これを弾けるようにしておく、メロディーにその場で和声をつけることが、ある程度できるようになります。メロディーが、

- ドならば I
- レならば V
- ミならば I
- ファならば IV
- ソならば I
- ラならば IV
- シならば V₇

・・・というルールが、何度も繰り返して弾くうちに、体にしみつくからです。次のメロディーを例にしましょう。日本で最も有名な唱歌のひとつです。

「ふるさと」岡野貞一 作曲

原則として1小節に1和音を付けるのですが、不都合なところは1小節に2和音を付けます。マルを付けた音です。



第1小節はドだから I、第2小節はレだから V、というように付けてゆくと、次のようになります。



どうでしょうか。そんなに間違った和声にはならないでしょう。というよりも、じゅうぶん実用になる方法だと思います。次のように、「ばらし伴奏」や「きざみ伴奏」にすることもできます。メロディーの動きを考えずに伴奏できるので、こちらのほうが楽です。



以上のようなやり方は便利ですが、少々乱暴なような気もします。いつでもドなら I、レなら V、というルールで押し通すのは、無理があるからです。そこで、いづらか改良したのが次のような音階です。



たとえば次のように和声を付けて弾く練習をします。

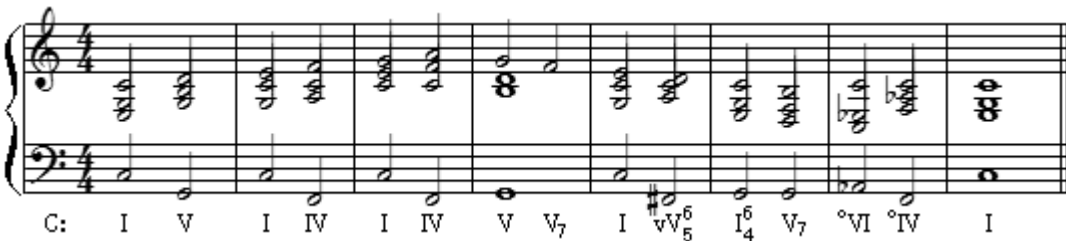


- メロディーが、
 ドならば I か I[♯] か IV
 レならば V か II₆
 ミならば I
 ファならば IV か V₇
 ソならば I か V
 ラならば IV
 シならば V₇

これで、和声づけの可能性が、わずかですが広がるはず。この音階のよいところは、短調でも同様に和声づけができることです。



弾いているうちに、いろいろ工夫を加えたいくなるはず。たとえばダブルドミナントや、モル諸和音を使ってみたり、



ナポリの6や、ピカルディーの3を使ってみたり、

C: I V I IV I IV V V₇ I N₆ I₄⁶ V₇ I II₅⁶ +I

以上のように、ひとあじ加えることができるでしょう。こういった工夫は終止付近に多いので、「終止には作曲家の個性が表れる」とさえ言われています。

さらには「きざみ」にしてみたり、

C: I V I IV I IV V V₇ I II₆ I₄⁶ V₇ I IV I

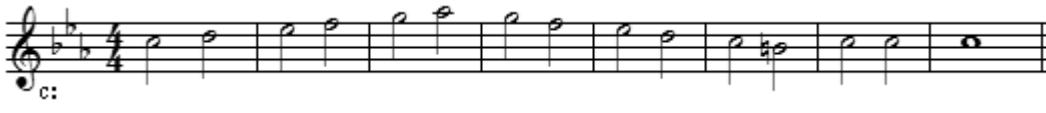
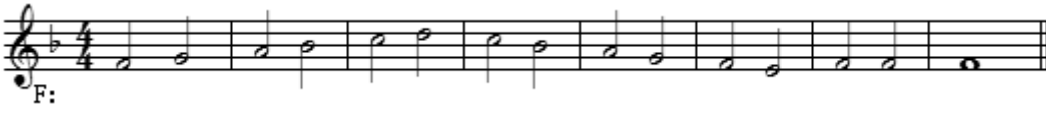
外音を入れてみたり、

C: I V I IV I IV V V₇ I II₆ I₄⁶ V₇ I IV I

弾き込むほどに、いろいろやってみたくなるでしょう。そうやって、普段から自分を鍛えておくことが大切だと思います。

24のすべての調で弾けるようにしておけばベストですが、しかし、そんなに音階ばかり弾いても詰まらないですから、せいぜいハ長調の近親調(C: d: e: F: G: a:)と、変口長調(B:)、ハ短調(c:)くらいを弾けるようにしておけば、じゅうぶんではないでしょうか。

C:
d:



人間ですから、得意な調・苦手な調があつて良いのです。ある程度マスターしたら、簡単な唱歌などで、伴奏づけの実際の経験を積んで下さい。

ここに挙げた60題は、「数字つき低音」といって、数字をヒントにして和声を組み立ててゆくものです。その昔、体系的な和声学がなかった時代には、みなこれで和声を学んだのだと思われます。かつての巨匠・大作曲家たちも、みなこの道を通ったのでありましょう。

たとえば次のような数字から、何の和音か知るには、どうしたらよいでしょうか。



- ・数字なし、あるいは奇数(5, 7, 9)だけのときは、バスそのものが根音。
- ・そのほかの場合、
 - 6 があればバスの6度上の音が根音。
 - 4 があればバスの4度上の音が根音。
 - 2 があればバスの2度上の音が根音になります。

数字なし、または奇数の場合 6を含む場合 4を含む場合 2を含む場合



いま、黒い点で示したのが根音です。これで、何度の和音か判明するのです。

数字なし、または奇数の場合 6を含む場合 4を含む場合 2を含む場合



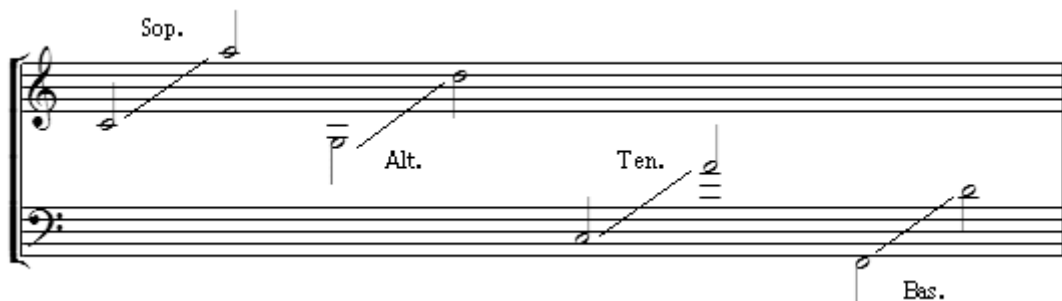
みなさんも五線ノートを用意して、自分の手で課題を解いてみてください。和声の正解はひとつではありません。禁則に反しない限り、どのように和声を書いても正解です。しかし、正しく書くだけでなく、美しく書くことが大事ですから、創意と工夫をいつでも忘れずに、取り組んでいただきたいと思います。

課題の番号は、本書の「第一部 和声の読み方」の譜例番号に対応しています。ですから、実施例を見たい人は、本書の第一部を見て下さい。

和声課題の実習は4声でおこなわれ、上からソプラノ、アルト、テノール、バス、と呼ばれます。



それぞれの声部は、おおむね次の音域から外れないように書いてください。



曲頭の数字は上三声の配置を示しており、たとえばハ長調(C:)で $\begin{matrix} 8 \\ 3 \end{matrix}$ ならば、ソプラノに「ド」、アルトに「ソ」、テノールに「ミ」を配置する、という意味です。ふたつ目の音からは数字が付いていないので、前後のつながりで適切に配置してください。



さまざまな調による出題です。数字なしの臨時記号は 3 に付いていると思ってください。短調の導音を示していることが多いです。



6. 

7. 

8. 

9. 

10. 

六の和音を含む出題です。バスから数えて6度上の音が、根音になります。

11. 

12. 

13. 

四六の和音を含む出題です。バスから数えて4度上の音が、根音になります。

14. 

15. 

16. 

基本形・六の和音・四六の和音が適度に混じった出題です。

17. 

18. 

19. 

20. 

21. 

22. 

属七・属九を含む出題です。

23. 

24. 

五六の和音はバスから数えて6度上の音が根音、三四の和音はバスから数えて4度上の音が根音、二の和音はバスから数えて2度上の音が根音になります。

25. 

26. 

短調の属七は、導音を示すため、二の和音に #4 が、三四の和音に #6 が付きます。わずらわしいですが慣れてください。

27. 

導七・減七を含む出題です。

28. 

29. 

30. 

副七を含む出題です。

31. 

32. 

33. 

変質和音を含む出題です。変質音は臨時記号で示されています。

34. 

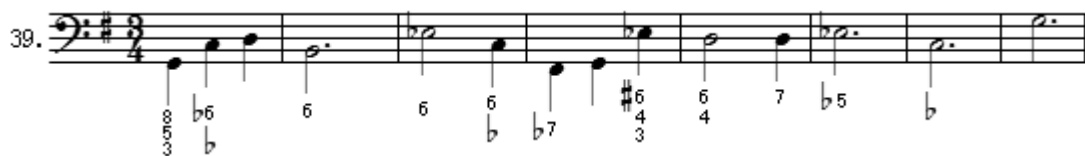
35. 

36. 

同主短調の借用を含む出題です。

37. 

38. 

39. 

反復進行を含む出題です。

40. 

41. 

42. 

43. 

ダブルドミナントを含む出題です。

44. 

45. 

46. 

借用ドミナント V を含む出題です。(難しいので、とばしても良いです)

47.

48.

49.

50.

借用ドミナント VII を含む出題です。(難しいので、とばしても良いです)

51.

52.

53.

54.

転調を含む出題です。

55.

56.

57.

同音接続を含む出題です。

58.

59.

60.

数字つき低音にはいろんな流儀があり、増音程や減音程の数字に斜線をつけたり、導音に + をつける人もいますが、本書では採用しませんでした。

おわりに

ふつうの和声学書は、課題を解きながら読み進むようになっていますが、しかし解いた課題が合っているか間違っているか、見てくれる指導者が近くにいないと、ひとりで読み進むのは難しいと思います。

そこで本書は、近くに指導者がいなくても、ひとりで読み進むことができるように願って、書いてみました。和声を読むことに重点を置き、コンコーネの作品で理論と実際の違いを体験できるようにし、禁則についてはあまり細かく触れず、和声課題は思い切って巻末の付録にしてみました。記述はできるだけ簡潔で、必要十分なものとなるよう配慮したつもりです。どうかご活用ください。

さて、和声学とは、学びあうものだと思っています。生徒は指導者に学び、指導者は生徒の解答に学びます。教え方が良いか悪いか、生徒の解答に表れるからです。できることなら、和声を学びたいというみなさんには、筆者のところに来てもらって、直接お教えできればよいのですが、あるいは筆者自身が出向いて行ってもよいのですが、なかなかそれは難しく、今はこうやって本書をみなさんにお届けするのが精一杯なのであります。

わせいどくほん
和声読本

2007年4月30日 初版

2007年6月30日 第二版

著者 一ノ瀬 武志