

ガチムチ音楽理論講座 コード編 v0.12a

bell

目次

予備事項	5
この資料で使う記号について	5
この資料で扱う内容について	6
第1章 音階と和音	7
1.1 音名と音程	7
1.2 音階	10
1.3 旋法と音階	11
1.4 調と旋法	12
1.5 調の音階	12
1.6 和音の構成音と名前	13
1.7 和音の表記法	14
第2章 長音階・短音階上の三和音	17
2.1 三和音と主要三和音	17
2.2 機能と声と主要三和音	18
2.3 副三和音の機能	19
2.4 偽属和音	22
第3章 7thコード, 6thコード	23
3.1 7thコードの種類	23
3.2 属七の和音, ドミナント7thコード	24
3.3 導音上の7thコード (VII ^ø 7, VII ^{dim} 7)	25
3.4 その他の7thコード	25
3.5 6thコード	26
第4章 終止・カデンツ (ケーデンス)	28
4.1 終止	28
4.2 正格終止	28
4.3 プラガル (変格) 終止	29
4.4 偽終止	29
4.5 半終止	30
4.6 フリギア終止	30
第5章 ノンダイアトニックコード	31
5.1 半音階的和声	31
5.2 同主短調からの借用和音	32
5.3 近親調からの借用和音	33
5.4 他旋法からの借用	34

5.5	拡張されたドミナント 7th の代理コード	34
5.6	ナポリの六	35
5.7	増六の和音	35
5.8	増 5 度・減 5 度を含む和音の利用	36
5.9	半音階的経過和音 (chromatic passing chord)	36
5.10	ディミニッシュ 7 の挿入 (passing diminished chord)	37
5.11	それ以外のノンダイアトニックコード	37
第 6 章	ハーモナイズ——旋律と和声音, 非和声音	38
6.1	非和声音の概観	38
6.2	ポピュラー音楽などでの非和声音の取り扱い方	38
6.3	和声理論と実習での取り扱い方	39
6.4	古典的な和声法での取り扱い方	40
6.5	非和声音の実用——旋律に対しての和声付け	43
第 7 章	リハーモナイズ——コード進行の分割と代理	45
7.1	セカンダリードミナントの挿入, 代理	45
7.2	ツーファイブ進行	45
7.3	ドミナント 7th と偽終止進行の拡張	45
7.4	ドミナント 7th と裏コード	46
第 8 章	テンション・コードとテンション・ノートの概説	47
8.1	テンション・コードとテンション・ノート	47
8.2	テンション・ノート	47
第 9 章	転調	50
9.1	転調の種類	50
9.2	転調の方法概論	51
9.3	直接転調	51
9.4	共通和音を用いた転調	51
9.5	ドミナント 7th を用いた転調	54
第 10 章	最低音が根音以外の和音	55
10.1	オンコード	55
10.2	オンコードの古典的用法——転回形としてのオンコード	55
10.3	オンコードの発展的用法——非和音構成音を最低音に配置する和音	56
第 11 章	補遺	57
11.1	sus4 コード	57
11.2	パワーコード, 空虚五度の和音	57
11.3	クリシェ	57
11.4	オルガンポイント	58
11.5	3 度堆積ではない和音	58
11.6	進んだ内容	59
11.7	注意	59

付録	60
更新履歴	60
To Do	60
索引	61
参考文献	63


予備事項

この資料で使う記号について

各コードを以下の記号で示すこととする。例は根音が C の時。

- 長三和音; メジャートライアド; Major triad
C
- 短三和音; マイナートライアド; Minor triad
Cm
- 減三和音; デイミニッシュトライアド; Diminished triad(Minor flat 5th)
Cdim
- 増三和音; オグメンテッドトライアド; Augmented triad(Major sharp 5th)
Caug
- 長七の和音; メジャー 7th コード; Major 7th chord
CM7
- 短七の和音; マイナー 7th コード; Minor 7th chord
Cm7
- マイナーメジャー 7th コード; Minor Major 7th chord
CmM7
- 付加六の和音; メジャー 6th コード; Major 6th chord
C6
- 付加六の和音; マイナー 6th コード; Minor 6th chord
Cm6
- 属七の和音; ドミナント 7th コード; Dominant 7th chord
C7
- 半減七 (導七) の和音; ハーフデイミニッシュ (マイナー 7th フラット 5); Half diminished 7th(Minor 7th flat 5th)
Cø7
- 減七の和音; デイミニッシュ 7th; Diminished 7th
Cdim7
- サスペンデット 4th(サス 4); Suspended 4th
Csus4

1 C Cm Cdim Caug CM7 Cm7 CmM7 C6 Cm6 C7 Cø7 Cdim7 Csus4



この資料で扱う内容について

この資料では古典的な機能と声とをベースにして、コード進行についてのある程度の解説をすることを目的としています。そのため、転回形の説明は第 10 章までしていませんし、声部進行についての解説は省略されています。前者については重要度を鑑みての判断であり、後者はアレンジの一環で学習すべきという判断です。

この資料に書かれていることに全く誤りがないということはおそらくないので、自身で必ず別の資料を用いて確認すべきだと思います。

第 1 章

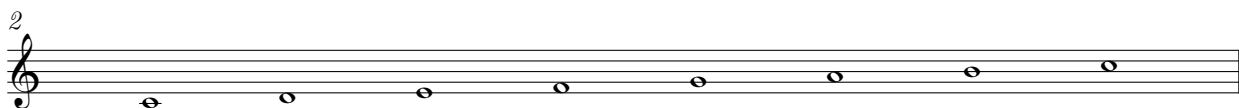
音階と和音

この章に書いていることのすべては基本的に十分な考察を経ていないので、他の章と比べて一般的な語の定義と異なる定義を用いている可能性があります。信頼性の高い定義については楽典を参考にするなどしてください。

1.1 音名と音程

1.1.1 音名

変化記号がつかない音、あるいは本位記号 (b) がつく音を自然音とか幹音と呼びます。幹音はその音高によって次のように呼びます。

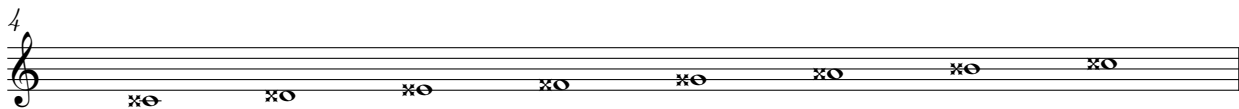


日本語	ハ	ニ	ホ	ヘ	ト	イ	ロ	ハ
英語	C	D	E	F	G	A	B	C
ドイツ語	C	D	E	F	G	A	H	C

また変化記号 (#, x, b, bb) がつく音を派生音と呼び、次のように呼びます。



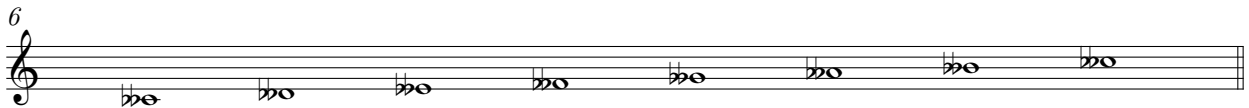
日本語	嬰ハ	嬰ニ	嬰ホ	嬰ヘ	嬰ト	嬰イ	嬰ロ	嬰ハ
英語	C Sharp	D Sharp	E Sharp	F Sharp	G Sharp	A Sharp	B Sharp	C Sharp
ドイツ語	Cis	Dis	Eis	Fis	Gis	Ais	His	Cis



日本語	重嬰ハ	重嬰ニ	重嬰ホ	重嬰ヘ	重嬰ト	重嬰イ	重嬰ロ	重嬰ハ
英語	C Double Sharp	D Double Sharp	E Double Sharp	F Double Sharp	G Double Sharp	A Double Sharp	B Double Sharp	C Double Sharp
ドイツ語	Cisis	Disis	Eisis	Fisis	Gisis	Aisis	Hisis	Cisis



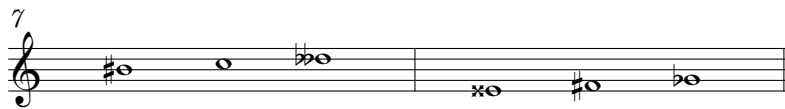
日本語	変ハ	変ニ	変ホ	変ヘ	変ト	変イ	変ロ	変ハ
英語	C Flat	D Flat	E Flat	F Flat	G Flat	A Flat	B Flat	C Flat
ドイツ語	Ces	Des	Es	Fes	Ges	As	B	Ces



日本語	重変ハ	重変ニ	重変ホ	重変ヘ	重変ト	重変イ	重変ロ	重変ハ
英語	C Double Flat	D Double Flat	E Double Flat	F Double Flat	G Double Flat	A Double Flat	B Double Flat	C Double Flat
ドイツ語	Ceses	Deses	Eses	Feses	Geses	Ases	Bes, Heses	Ces

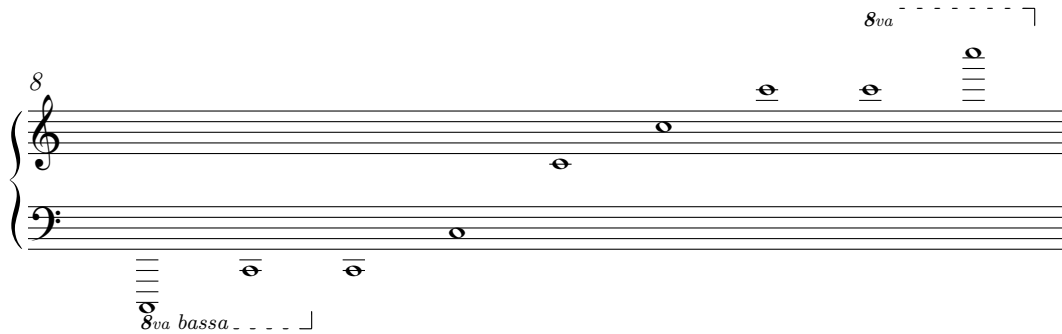
この呼び方を音名と言います。音がオクターブ違う場合にも同じ音名になります。これはオクターブ違う音が、音の高さは違って同じ音として聴かれることが多いということによります。

任意の音名は通常いくつかの別の音名に変化記号をつけたもので読み替えることができます。例えば、C という音は同時に B[♯]であり D[♭]であると言えます。また、F[♯]という音は同時に E[×]、A[♭]であると言えます。このように、ある音名で表される音を別の音名で読み替えることをエンハーモニック転換と言います。



[余談] ピアノロール上で作曲する場合、通常エンハーモニック転換の必要性などは感じられないかもしれませんが、実際に和音の響きは音名の読み方にかかわらず(独立に聴いた場合は)一つに決まるはずですから、それはあながち間違いではないようにも思われます。しかし、このような転換はおおよそ前後の関係から必要とされることがあります。作曲者が意図して変化記号をつける場合——例えば各声の進行を明示しようとする場合などには、このエンハーモニック転換は必要不可欠のものとなります。その意図を正確に読み解くためには、エンハーモニック転換についての理解が必要になるでしょう。

音のオクターブの指定はいくつかの方法があります。



MIDI NOTE NUMBER	12	24	36	48	60	72	84	96	108
国際式 (科学ピッチ記法)	C0	C1	C2	C3	C4	C5	C6	C7	C8
ドイツ式	C ₂	C ₁	C	c	c ¹	c ²	c ³	c ⁴	c ⁵

[注意] 国際式では中央ハ (Center C) を C4 と表しますが、ヤマハなど一部の会社ではこれを C3 として、それぞれ 1 ずつ小さい番号を使うことがあります。

この資料では基本的に英語音名を用います。

1.1.2 音程

2つの音があるときに、その高さの隔たりを音程と呼びます。特に同時に鳴っている2音の音程は和声的音程や垂直音程と呼び、順番に鳴る2音の音程は旋律的音程や水平音程と呼びます。

ある音ともう一つの音があるとき、その幹音同士が何個の幹音にまたがっているかを数字で表して音程を表すことがあります。この表示を度数と言って、幹音が同じ2音であれば1度または同度音程と呼びます。

音程がオクターブ (完全8度) 以内であるときはこの音程を単音程と呼び、増8度以上の場合は複音程と呼びます。

音程は度数と2音を隔てる半音数によって名称が決まります。それぞれ半音数が少ないものから次のようになります。

- 1, 4, 5, 8度 重減, 減, 完全, 増, 重増
- 2, 3, 6, 7度 重減, 減, 短, 長, 増, 重増

Cの音から見た上方の各幹音の音程は全て長音程または完全音程でありCの音から見た下方の各幹音の音程は全て短音程または完全音程であって、これよりも音程が狭いか広いかで名称を変えることで音程を確認することができます。

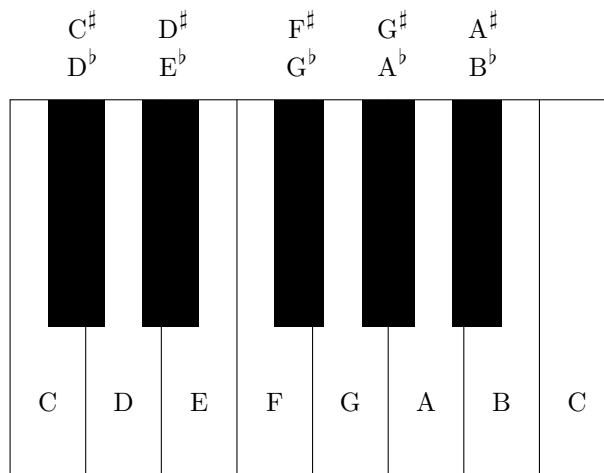
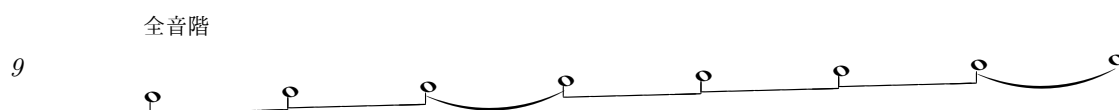


図 1.1 ピアノ鍵盤

1.2 音階

1 オクターブの間にいくつかの構成音を持つ音列のことを音階(Scale)といいます。この構成音の数によって5音階(Pentatonic Scale)・6音階(Hexatonic Scale)・7音階(Heptatonic Scale)などと種類分けされます。相互間の音程関係のみを規定する(つまり基準音などというものは規定しない)音階を特に基本音階あるいは階名音階と呼ぶことにします。これに対して、ある基準音を規定して、そこからの音程関係を規定する音階を旋法音階と呼ぶことにします。また、ある旋法音階がある基本音階と同じ音程関係を持つときにこの旋法音階はその基本音階に属すると呼ぶことにします。

7音基本音階のうち、次に示すような音程構造を持つ基本音階を全音階といいます。ここで鉤括弧は全音、丸括弧は半音音程を意味します。



基本音階には基準音というものがありませんから、これはまた任意の音を基準に並べ替えても同様に全音階と呼ばれます。

全音階からは7つの旋法音階を考えることができます。これは教会旋法から名前をとってイオニア音階、ドリア音階、フリギア音階、リディア音階、ミクソリディア音階、エオリア音階、ロクリア音階と呼ぶことができます。



調性音楽(後述)の時代においては全音階類に属する旋法音階として自然的長音階・自然的短音階(それぞれイオニア音階・エオリア音階と一致)と、これらに半音変化を加えて得られる和声的長音階・和声的短音階、和声的音階で生じる増2度音程を補整した旋律的長音階・旋律的短音階が考えられました*1。和声的長・短音階や旋律的長・短音階は全音階類には属しない音階です。

*1 なお多くの文献で和声的長音階はおよそ存在しないものとして扱われている。和声的短音階ほど必要性がない、なくても十分な説明ができるなどの理由であろう。ただしこれなしでIVmM7の説明をするのはやや骨であるため、この資料では取り扱うことにする。

12

自然的長音階	和声的長音階	旋律的長音階
自然的短音階	和声的短音階	旋律的短音階

[余談] 旋律的音階について、一般には上行形・下行形で音列が変わるというように書かれていることが多いです; 即ち旋律的長音階は上行形が自然的長音階と一致し、旋律的短音階は下行形が自然的短音階と一致するというように。ただ個人的にはそれは長旋法・短旋法という形式のほうに含まれるのではないかな~などとも思ったりします。つまり、独立して存在しうる音階としては上行・下行の変化というのは考えなくてもいいのではと思うのです。

ロマン派後期以降になると、これらの7音音階以外の人工的につくられた*2音階や、民族音楽に由来した音階が用いられることがあります。前者の例としては全音音階(Wholetone scale)やディミニッシュドスケール(Diminished scale), また後者の例としてはハンガリアン・ジプシースケールなどがあります。これらは一般的な和声では基本の音階となることはほぼないですが、より発展した考え方をする場合では有用かもしれません。

13

全音音階	ディミニッシュドスケール	ハンガリアン・ジプシースケール
------	--------------	-----------------

1.3 旋法と音階

旋法とは、有限または無限個数の構成音をもち、終止音(finális)をもち、種々の慣用語法を持つものと考えられます。例えばグレゴリア教会旋法は次のような旋法を持ちます。

14

ドリア旋法	ヒポドリア旋法
フリギア旋法	ヒポフリギア旋法
リディア旋法	ヒポリディア旋法
ミクソリディア旋法	ヒポミクソリディア旋法
エオリア旋法	ヒポエオリア旋法
イオニア旋法	ヒポイオニア旋法

*2 という用語があるのですが、その意味するところは旧来の調的音楽の基礎をなす音階とは異なり「あえてそのような既存のものとは異なる音階を使う」ということなのではないかと思えます。

自然長音階や自然短音階を基本的な旋法音階*3として持つ旋法を長旋法や短旋法と呼ぶことにします。一般的に長調や短調と呼ばれるものは、つまりこの長旋法や短旋法を意味として包含していると思ってください。

[余談] ここから、結局長旋法と短旋法を分ける要素は音階の第三音の音程のみであるということが分かります。

1.4 調と旋法

旋法音階の基準音の音高を指定するとき、この音高の名前を用いて(音高名)調とすることができます。そして旋法として特に長旋法や短旋法を用いるときは長調や短調というように呼び表す習慣になっています; 例えば J.S. バッハの「小フーガ」ト短調というように。これはつまり、短旋法をト音(G音)を基準として用いるということを表すものです。

以下では「調の～」というときには「長旋法の～」あるいは「短旋法の～」を意味するものと思ってください。結局のところバロック末期から古典派の時代、そしてロマン派の時代に機能和声が崩壊するまで常にメインであり続けた旋法は長旋法・短旋法であり、そして私たちがいまよく聴く曲のほとんどがこれらの旋法に立脚しているので、この長短旋法上で多くのことを考えることになるからです。

1.5 調の音階

長調あるいは短調において、調の最初の音から順に

- 1 番目の音を「主音」(tonic)
- 2 番目の音を「上主音」(supertonic)
- 3 番目の音を「(上)中音」(mediant)
- 4 番目の音を「下属音」(subdominant)
- 5 番目の音を「(上)属音」(dominant)
- 6 番目の音を「下中音」(submediant)
- 長調の 7 番目の音を「導音」(leading tone)
- 短調の 7 番目の音を「下主音」(subtonic)

と呼びます。

導音は主音の半音下であることを条件とするから、短調の 7 番目の音は導音と呼ぶにはふさわしくなく subtonic(和訳するならば下主音)と呼ばれるようです。ただし短調の第七音を半音上げて主音と半音音程を成すときは導音と呼びます。

15 主音 上主音 (上)中音 下属音 (上)属音 下中音 導音 主音

16 主音 上主音 (上)中音 下属音 (上)属音 下中音 下主音 主音

この名称のつけられ方は、次のような表し方をするとその意味するところが明確になります。上(下)属音は主音の完全5度上(下)の音であることを、上(下)中音は主音と上(下)属音のちょうど真ん中の音であることを、そして上(下)主音は主音の上(下)にあることを表しています。また、下主音が主音と半音関係にあるときは主音を導いて終止することから導音と呼ばれます。

*3 和声的・旋法的音階はこれに半音変化が生じたものであるから、これは応用的な旋法音階であると考えられる。



この資料では、長調の主音からの相対的な音高をそれぞれ Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do, ..., のように、また短調の主音からの相対的な音高をそれぞれ, La, Si, Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, ..., のように階名表示で表すことにします。また臨時記号がつく場合は♯および♭を用いて Sol♯や La♭のように表すことにします。

1.6 和音の構成音と名前

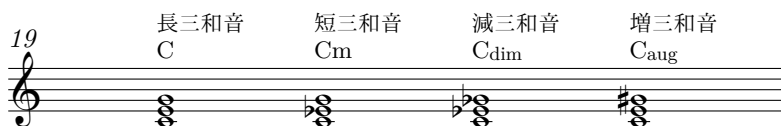
和音(コード)とは、2つ以上の異なる音高をもつ音が同時に鳴ったときの一種の混合音のことを言います。コード理論では3つ以上の異なる音高を持つ和音を主に扱います。また和声とは和音を時間的単位として連結していったもののことを言います。すなわち和音とは和声の最も小さな時間的断片とすることができます。

和音について、特に3度ごとに堆積したものを主に扱うこととなります。ある音の上に3度高い音と、さらにその上に3度高い音を加えた和音を、三和音またはトライアドといいます。このうち、最初の音を根音といい、3度上の音を第三音、さらに3度上の音を第五音といいます。



長調または短調上に作られる三和音は第2章で見えるように、根音と第三音および根音と第五音の音程関係によって4つに分けられます。それぞれは次に示すように呼ばれます。

- 長三和音(Major Triad) 長3度と完全5度からなる
- 短三和音(Minor Triad) 短3度と完全5度からなる
- 減三和音(Diminished Triad) 短3度と減5度からなる
- 増三和音(Augmented Triad) 長3度と増5度からなる



長三和音と短三和音は根音と第五音の音程関係がともに完全5度ですが、根音と第三音の音程関係がそれぞれ長3度と短3度というように異なります。そのためこの2つの和音については第三音が和音の性格を決める音として、第五音が響きを強化する音として働いていると考えられます。

減三和音と増三和音は根音と第三音の音程関係を見ると短3度および長3度になっていて、ここを見ると短三和音・長三和音と変わりません。しかし根音と第五音の音程関係を見ると、減三和音は減5度・増三和音は増5度というように完全音程にはなっていません。そのためこの2つの和音については第五音が和音の性格を決める音として、第三音が響きを強化する音として働いていると考えられます。

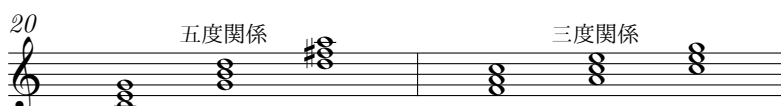
長・短三和音は和音を構成する音がそれぞれ協和音程を成しています。それに対し減・増三和音はその内部に不協和音程を成しています。そのため長・短三和音を協和和音、及び減・増三和音を不協和和音と呼びます。協和和音はそれ単体で安定した響きを持ちますが、不協和和音は単体では不安定であり安定した協和和音に進む傾向があります*4。

*4 なお、この安定・不安定という感覚は時代により変化していくことがある。例えば七の和音(第3章参照)は古典派の時代には不協和和音とし

増三和音は、その隣り合う構成音がすべて等しい音程になっています。そのためエンハーモニック転換することで他の調の増三和音と解釈しなおすことが可能になります (9.4.3 参照)。

ある長調または短調の上に構成される和音を、その調の主音と根音の間の音程に従ってローマ数字で表し、それに短三和音であれば m を、減三和音であれば dim を、増三和音であれば aug を付して表すことにします。また、同様の方法で根音の音名そのものに各種記号を付して表すこともあります。前者の表記法を度数表記法、後者の表記法をコードシンボル表記法と呼ぶことにします。

一つ以上の音を互いに共有する協和三和音は近親関係にあるといいます。ある協和三和音に対して、その和音の第五音を根音として持つ協和三和音およびその和音の根音を第五音として持つ協和三和音の関係を五度関係あるいは五度近親性と言います。また、その和音の第三音と第五音をそれぞれ根音と第三音として持つ協和三和音およびその和音の根音と第三音をそれぞれ第三音と第五音として持つ協和三和音の関係を三度関係あるいは三度近親性と言います。



1.7 和音の表記法

ある和音を表すには通常いくつかの表記法が存在します。ここでは表記法の詳細には立ち入らないで、概要を説明するにとどめます。

数字付低音による方法

これは通奏低音時代から用いられた表記で、最低音とそこからの音程を使用して和音を表すものです。フランス式とドイツ式があります。



譜例左の数字付低音で表される和音 (の一例) は右のようになります。実際には最高音が変化したりということがあります。

この方法で表した場合はその和音の機能が分かりにくいという難点がある一方で、最低音と数字だけで和音を記述できるという長所があります。そのため通奏低音の習慣が廃れた後もメモとして使われたり、あるいは和声実習で用いられました。現在ではフランスの和声学習で用いられているようです*5。

ローマ数字によってあらわす方法

ローマ数字によって和音をあらわす方法はいくつかに分けることができます。基本となるのは、その和音の根音が調の主音の何度上であるかをローマ数字で表すということです。そのうえで、

1. 最低音を譜面で示し、数字付低音を併用して和音形態を示す。
2. 数字付低音で付記される数字をローマ数字の右隣につけることで和音の形態を表す。

て取り扱われることが多かったものの、今ではそのような特殊な配慮を要しないことが多い。

*5 たとえばフランス系の和声を参考に行っていると思われる「新しい和声」(林 達也 著、アルテスパブリッシング) ではフランス式数字付低音を採用しています。

3. 転回形を表す数字を右下に, 付加音を表す数字を右上につけ, その他の形態変化を記号を付けて表す.
4. コード・シンボルで使われる記号を用いて和音の形態を表し, 最低音はオンコード (10 参照) の形式で表す. また, ローマ数字は原則として長調での音度を基本にして, それに嬰変化および変変化を加える形をとる.

などの種類が分かります. またこれに合わせて, 短三和音であれば小文字で表し, 減5度を持つならば左上に丸を付けて表すなどの変化もあります. この中で, 2番目に上げたものは日本国内で刊行された和声書に多く見られる記法で, 3番目に上げたものはいわゆる藝大和声 [12, 13, 14] に見られる記法です. また4番目に上げたものはポピュラー音楽の分析でよく使われる記法と言えます. この資料で使用する度数表記法は4番目に上げたものと一致します.

22

The musical notation shows a sequence of chords in a grand staff. The bass line contains notes that correspond to the Roman numeral symbols below. The symbols are: I, I, I, I, I₆, I₄⁶, I, I₁, I₂, I, I/III, I/V.

この方法で表す場合は, 調の中の和音の機能が分かりやすいという長所があります. 他方で調性が頻繁に変わると表記が煩雑になる, 流派により表記が異なるなどの難点もあります.

調の中の名称であらわす方法

ドイツ系の和声書で用いられる記法で, 和音を T, S, D 及び平行三和音^{*6}を表す P, 対和音^{*7}を表す G を和音記号として使って表すものです. 最低音は表記された音名からの音度を用いて和音記号の下または右下に表し, 変化音や付加音, 旋律的变化は右に示します. また短三和音であれば小文字で表します.

23

The musical notation shows three chords in a grand staff. The symbols below are: T, T₃, T₅.

この方法はローマ数字による方法と同様に調内での和音の機能が分かりやすく, また旋律的变化を記述できるという長所がありますが, 記号を付けるのが容易ではなく (ある程度の多様性がある一意に選べるとは限らない), また使用している人が少なく資料が少ないという難点があります.

コード・シンボルであらわす方法

ポピュラー音楽の譜面で主に用いられる記法で, 和音の根音を英語音名で表し和音の形態を種々の記号を附記することで表すものです. 最低音が根音と異なる場合にはオンコード (10 参照) の表記を用います.

24

The musical notation shows three chords in a grand staff. The symbols below are: C, C/E, C/G.

*6 Parallelklang(独) の訳. その和音を主和音とする調の平行調の主和音.

*7 Gegenparallelklang(独) の訳. 平行三和音と反対方向に3度移した三和音.

この方法は実際に鳴らす和音が明らかに示されるため演奏に便利であるという長所があります。ただし和音の機能は明示的ではないので、機能と声の分析としてはやや不向きな面もあります。

第2章

長音階・短音階上の三和音

2.1 三和音と主要三和音

コード進行の基本の要素となるのは長音階・短音階上に出来る三和音です。この三和音をダイアトニックコードと言います*8。

基本的には長調の曲では自然的長音階 (Natural Major Scale) を主に使って、稀に和声的長音階 (Harmonic Major Scale) ・ごく稀に旋律的長音階 (Melodic Major Scale) に基づくコードが使われます。短調の曲では自然的短音階 (Natural Minor Scale) や和声的短音階 (Harmonic Minor Scale) のほか、場合によって旋律的短音階 (Melodic Minor Scale) に基づくコードが使われます。以下に自然的長音階、和声的長音階、旋律的長音階、自然的短音階、和声的短音階、旋律的短音階上に構成されるコードを示します。

自然的長音階上の三和音
25 C Dm Em F G Am Bdim



和声的長音階上の三和音
26 C Ddim Em Fm G A^baug Bdim



旋律的長音階上の三和音
27 C Ddim Edim Fm Gm A^baug B^b



自然的短音階上の三和音
28 Cm Ddim E^b Fm Gm A^b B^b



和声的短音階上の三和音
29 Cm Ddim E^baug Fm G A^b Bdim



旋律的短音階上の三和音
30 Cm Dm E^baug F G Adim Bdim



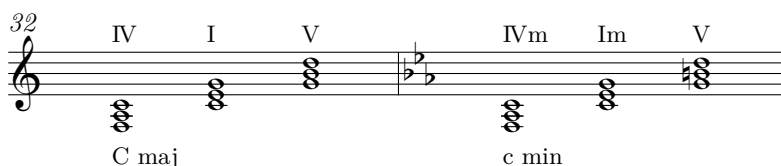
また、この中でも主音、下属音および上属音上に作られる三和音はそれぞれ主和音(tonic chord)、下属和音(subdominant chord)

*8 和声的音階は全音階 (ダイアトニック音階) ではないからこの音階の上に行ける三度堆積和音をはたしてダイアトニックコードと呼んでいいのかわからないという疑問がある (英語版 Wikipedia でも書き手により異なるというような現状が述べられている)。ただポピュラー系の本では一絡げにしていることも多いので、ここでもその慣習に従っておく。

nant chord) および上属和音または属和音(dominant chord) と呼ばれます。またこれらは総称して主要三和音と呼ばれる、調性を確立させる重要な和音です。長調では I, IV, V が、短調では Im, IVm, V*⁹がこれに当たります。



主要三和音は主和音を中心とした五度関係を構成しています。このことから、主和音と上属和音、主和音と下属和音の間には一つの共通音があり、上属和音と下属和音の間には共通音がないことが分かります。またこの主要三和音にその調の全ての音階構成音(ただし長調においては自然的長音階、短調においては和声的短音階)が出現していることが分かります。



以下では断りがない限りは自然的音階および和声的音階の和音について見ていきます*¹⁰。

2.2 機能と声と主要三和音

2.2.1 機能と声

コード進行において、ただ野放図に接続すれば起承転結を感じられない進行になることもあります。機能と声とは各コードがその調内での役割を持っているという考え方で、この機能を考慮してつなぐことで起承転結を得ようというものです。

機能と声において、コードの機能は次の三つに分けられます。

- トニック=T
トニックは安定した響きを持ち、このコードへ進行することで調性を確立させることができます。
- ドミナント=D
ドミナントはトニックへ進行することで安定をもたらします。特にドミナント 7th のコードは不安定で、強い向心力を持ちます
- サブドミナント=S
サブドミナントはドミナントを導く準備としての働きを持ちます。また、トニックへの弱い向心力を持ちます。

先に述べた I(m), IV(m), V が重要な和音である理由はこれによります。すなわち、それぞれの和音が T, S, D の機能を持つからです。

一般的に T はどのコードへも進行します。安定しているところから、不安定なところへ進むため、自由度が高いのです。S は D を準備するほか、T への弱い向心力を使って T へと進行することがあります。D は T への強い向心力を持つため、かつてはあまり S へ進行することはありませんでした。しかし現在では使われることも多々あります。

[余談] というのがいわゆる古典派の音楽から導き出された規則なわけですが、当然これがどの時代のどの音楽にも適

*⁹ 上属和音はその特徴を導音に持っている。そのため、Sol を持つ Vm ではなく Sol を半音上げて Sol[#]にした V を用いる。逆に言えばこのような処置をした結果、和声的短音階が発生するといえる。

*¹⁰ 旋律的音階とはまさしく旋律の流れが要求してできた音階であるから、一部の特殊な場合を除いて和音について考えるときの基盤としては向かないと考えられる。たぶん。

用できるというわけではないです。例えばルネサンス以前の音楽においては調性機能によるものではないシステムの下に曲が紡がれたわけですし、あるいはロマン派以降においてはこの機能性はしばしば弱体化され、その結果として移ろいゆく変化を得ることもあります。そしてそれ以降機能性の弱体化が進んだことで、調性の崩壊が起きたことは周知のことと思います。

しかしだからと言って機能と和声が現代の商業音楽の全てにも適用できないものであるかと言えば、そうではないと言えるでしょう。一部不適切な部分があるにしても、それでも多くの部分を解析するには十分有用であるはずで、重要なのは「機能と和声は音楽の不変の公理である」と勘違いしてはいけないということです。

2.2.2 カデンツ (ケーデンス)

トニックコード、ドミナントコード、サブドミナントコード (以下 T, D, S) は次のように連結する可能性を考えることができます。

1. T—D
2. T—S
3. D—T
4. S—T
5. S—D
6. D—S

このうち古典的にあまり見られない進行は D—S のみ^{*11}であり、その他は通常に使用されます。

The image shows a musical score for a sequence of chords. The chords are labeled as C, G, C, F, G, C, F, C, F, G, G, F. The notation is in treble and bass clefs, with chord symbols above the notes. The sequence starts with a treble clef and a bass clef. The chords are: C (C4, E4, G4), G (B2, D3, F3), C (C4, E4, G4), F (C4, E4, F4), G (B2, D3, F3), C (C4, E4, G4), F (C4, E4, F4), C (C4, E4, G4), F (C4, E4, F4), G (B2, D3, F3), G (B2, D3, F3), F (C4, E4, F4). The sequence is marked with a '33' at the beginning and a 'まれ' (rare) above the final two chords.

[余談] トニック、ドミナント、ドミナントトニック、単純ドミナント、サブドミナントという語は J. P. Rameau の著作においてはそれぞれ三和音の根音、七の和音の根音、属七の和音の根音、その他の七の和音の根音、付加六の和音 (第 3 章) の根音を指すようです。そしてドミナントは必ず次の和音の根音へ 5 度下行 (4 度上行) し、サブドミナントは必ず次の和音の根音へ 5 度上行 (4 度下行) すると定めています。

また調の根音としてのトニック、ドミナントトニック、サブドミナントという語で現在の主音、属音、下属音に相当する音を表しています。調のドミナントトニックは常に属七の和音を、サブドミナントは常に付加六の和音を支えるもので、トニックを含めたこれらによって旋律に対して根音バス (今で言う和声付け) が可能であると述べています。また調のサブドミナントからドミナントトニックへの進行はそのままではできないので、サブドミナントの和音の転回により、上主音上の七の和音 (Rameau 風に言うと単純ドミナント) と考えて適用すると述べています (サブドミナントの和音の二重用法)。

2.3 副三和音の機能

主要三和音以外のダイアトニックコードを副三和音と言います。これらの和音は独立した機能を持つのではなく、主要三和音と関係づけられてそれらの変形として扱われます。つまりトニック・ドミナント・サブドミナントの三つの機

^{*11} ただし D と S のどちらかが、その前後の和音の修飾となっている場合にはしばしば用いられることがある。その場合であっても、どちらも基本形の配置であることは三和音の時にはほぼなく、転回形がどちらかあるいは双方に現れ、経過的または掛留的用法を形作る。

能のみが本来的なものであり、副三和音は主要三和音を代理するのを本態とするといえます。主要三和音を代理した和音は、一般に代理コードと呼ばれます。

34 自然的長音階

VIIm I IIIIm IIIIm V VIIdim IIIm IV VIIm

和声的長音階

\flat VIaug I IIIIm IIIIm V VIIdim IIIm IVm \flat VIaug

35 自然的短音階

\flat VI Im \flat III \flat III Vm \flat VII IIIm IVm \flat VI

和声的短音階

\flat VI Im \flat IIIaug \flat IIIaug V VIIdim IIIm IVm \flat VI

2.3.1 長調における副三和音

IIIm の和音

この和音は IV と下三度関係の和音です。そのためこの和音はサブドミナントコードの代理の役割を果たすと言えるでしょう。

IIIIm の和音

この和音は V の下三度関係の和音であり、I の上三度関係の和音です。そのためこの和音は、第一にはドミナントコードの代理として、第二にはトニックコードの代理としての役割を果たすと言えるでしょう。

トニックコードの代理として用いられるとき、この和音に含まれる Si は調の主音への導音としての性質を持ちません。というのは、この場合の IIIIm は I/III の根音が下方転過したのものとして見なされるからです。他方、ドミナントコードの代理として用いられる場合に Si は調の主音への導音となります。

IVm の和音

この和音は和声的長音階に由来するもので、調の上属音への下行導音 (La^b) を持ちます。この和音は IV と同様にサブドミナントとしての性質を持ちます。

\flat VIaug の和音

この和音は増三和音であり、和声的長音階で見られます。共通音の関係から I と同様にトニックの性質を持つと考えるのは不適切です。なぜならこの和音は不協和和音であり、カデンツの最後に来て区切りを形作るトニックとして使用することはできないからです。そのため、共通音の関係からは IVm の持つサブドミナントの代理の性質を持つといえます。

VI_m の和音

この和音は I の下三度関係の和音であり、IV の上三度関係の和音です。そのためこの和音は、第一にはトニックコードの代理として、第二にはサブドミナントコードの代理としての役割を果たすと言えるでしょう

VII_{dim} の和音

この和音に限っては他の自然的長音階での副次和音と異なり、減三和音となっています。古典和声においてはこの和音は V₇(第 3 章参照) の根音省略とみなされ、それをもってドミナントコードの代理としての役割を果たすと考えています*12。ただしこの和音も、Bach 以前には(六の和音の形で)協和和音として見なされていたようです。

2.3.2 短調における副三和音

II_{dim} の和音

この和音は長調での VII_{dim} と同じように減三和音となっています。この和音もやはり共通音の関係からサブドミナントコードの代理の役割を果たすと言えるでしょう。

^bIII, ^bIII_{aug} の和音

^bIII は V_m の下三度関係の和音であり、I_m の上三度関係の和音であるものの、調の主音への上行導音を持たないためにドミナントとしての性質は弱く、そのためこの和音はトニックコードの代理としての役割を果たすと言えるでしょう

対して^bIII_{aug}は増三和音を構成していて、調の属音及び上行導音をその中に持つことからドミナントコードの代理としての役割を持ちます。

V_m の和音

この和音は自然的短音階に由来するもので、通常調性音楽で使われる V と違い調の主音への上行導音(Sol[♯])を持ちません。そのため、この和音はドミナントとしての性質は弱いといえます。

この和音が調性音楽で用いられるのはもっぱら Sol[♯]—Fa[♯](—Mi) という(V では不可能な)下行形の旋律線への和声付けにほぼ限られます。この例は Bach のコラールに見られるものの、実例はおよそ少ないといえるでしょう。このとき、和音は V_m—IV_m/^bVI となることが多いようです。

^bVI の和音

この和音は I_m の下三度関係の和音であり、IV_m の上三度関係の和音です。そのためこの和音は、第一にはトニックコードの代理として、第二にはサブドミナントコードの代理としての役割を果たすと言えるでしょう

^bVII の和音

この和音は V_m の上三度関係の和音です。この和音は V_m と同様に調の主音への上行導音を持たないため、ドミナントとしての性質は弱いといえます。ただし平行長調(第 9 章)の上属和音であるため、その影響でドミナント的に響くことはあります。

平行長調の上属和音と区別されるとき、この和音の根音は下行します。これは短旋法における Sol[♯]の音が通常下行して Fa[♯]へ進むのを本態とするからです*13。

[余談] バルトークの中心軸システム(11.6.1)を参考にすれば、根音が短3度上下及び減5・増4度上下にある和音はそれぞれ代理する関係にあると考えることができます。この考えで行けば^bIII, ^bV(♯IV), VIを根音とする和音はTであ

*12 これは芸大和声においてV₇と表される用法と同様です。

*13 逆に言えば調性音楽の範囲を外れた場合には上行することもあり得るでしょう。

る I を、II, \flat VI, VII を根音とする和音は S である IV を、 \flat II, III, \flat VII を根音とする和音は D である V をそれぞれ代理する関係にあると言えます。

2.4 偽属和音

例えば I—II \flat m—V—I のようなコード進行があった時、II \flat m—V は最低音 (= 根音) が V 調の属音—主音という動きと同様になっています。また I—IV—V—I のようなコード進行では I—IV において最低音が IV 調の属音—主音という動きと同様になっています。このような関係にあるとき、前にある和音は後ろに続く和音の偽属和音の機能を持つといいます。

重要なことには、偽属和音から後続する和音は必ず協和和音である必要があります。例えば長調での VII \dim への偽属和音というのは存在しません。これは VII \dim を主和音とする調というものが存在しないからです。

[余談] ところで、この例では最低音 = 根音が 5 度下降・4 度上行する例を上げましたが、ここが転回形の和音が絡んできたときにどのようなようになるのかが今ひとつ分かりません。つまり III \flat m/V—VI \flat m/I のような場合 (根音、最低音共に 5 度下行・4 度上行だが転回形) はどうなのか、II \flat m/IV—V, III \flat m/V—VI \flat m のような場合 (根音が 5 度下行・4 度上行) はどうなのか、あるいは III \flat m/V—IV/I のような場合 (最低音が 5 度下行・4 度上行) はどうなのか、ちょっとよく分かりません。

第3章

7th コード, 6th コード

三和音に7度の音を加えた和音を七の和音または7thコードと言います。また、三和音に長6度の音を加えたものを付加六度の和音または6thコードと言います。

古典和声においてはこれらの和音は不協和和音であるために曲尾で用いることは普通ありませんが、ロマン派・印象派以降からは協和和音と同様の扱いをされることがあります。

3.1 7th コードの種類

自然的長音階
36 CM7 Dm7 Em7 Fm7 G7 Am7 B \emptyset 7

和声的長音階
37 CM7 D \emptyset 7 Em7 FmM7 G7 A \flat augM7 Bdim7

旋律的長音階
38 CM7 D \emptyset 7 E \emptyset 7 FmM7 Gm7 A \flat augM7 B \flat 7

自然的短音階
39 Cm7 D \emptyset 7 E \flat M7 Fm7 Gm7 A \flat M7 B \flat 7

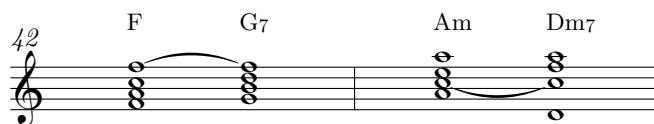
和声的短音階
40 CmM7 D \emptyset 7 E \flat augM7 Fm7 G7 A \flat M7 Bdim7

旋律的短音階
41 CmM7 Dm7 E \flat augM7 F7 G7 A \emptyset 7 B \emptyset 7

ダイアトニックコードの7thコードは三和音の構成音と第七音の音高によって次のように分けられます。

種類	名称		自然的長調	和声的長調	自然的短調	和声的短調
長三和音 + 長7度	長七の和音	M7	I _M 7, IV _M 7	I _M 7	^b III _M 7, ^b VI _M 7	^b VI _M 7
長三和音 + 短7度		7	V ₇	V ₇	^b VII ₇	V ₇
短三和音 + 長7度		mM7		IV _m M7		I _m M7
短三和音 + 短7度	短七の和音	m7	II _m 7, III _m 7, VI _m 7	III _m 7	I _m 7, IV _m 7, V _m 7	IV _m 7
減三和音 + 短7度	半減七の和音	ø7	VIIø7	IIø7	IIø7	IIø7
減三和音 + 減7度	減七の和音	dim7		VII _{dim} 7		VII _{dim} 7
増三和音 + 長7度		augM7		VI _{aug} M7		^b III _{aug} M7

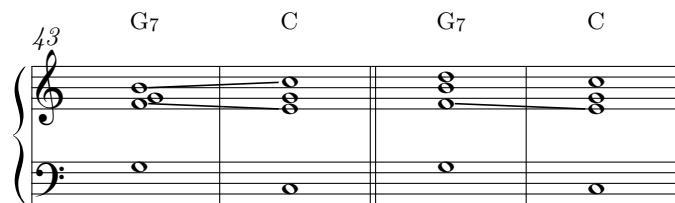
7th コードの第七音は根音との間に不協和音程を成します。そのため、古い様式ではこの第七音あるいは根音のどちらかを前の和音から保って引き込むということがなされます。これを予備と言いますが、実際には古典派時代あたりから既にかなり自由となっていると思われまます；例えば、予備が同一声部ではなかったり、あるいは予備を必要としなかったりということがあります*14。



3.2 属七の和音, ドミナント 7th コード

7th コードの中でも、V₇は頻繁に用いられる和音です。この和音はダイアトニックコードの中ではドミナント上の7th コードにのみ見られるので、この構造（つまり長三和音 + 短7度）を持つ四和音を総じてドミナント7thコード(Dominant 7th chord)あるいは属七の和音と呼ぶことがあります。また、この和音は長調と短調の両方で同じ形で現れます。

この和音は第三音と第七音に減5度音程を構築します。この音程は通常不安定なものであり、解決を要する音程であると説明されます。通常はこの解決は第三音を半音上行、第七音を半音下行させ長3度音程にすることで実現します。ただし第三音は最上声でない場合に下行することもあります。



ただしこの減5度の解決はバロック時代から使われていて一種の古臭い響きがするものですから、時代が下るとともに解決をしない、あるいは直接同じ声部で解決するのではなく別の声部で解決音を鳴らすなどの処置をするようになります。

[余談] ドミナント7thコードはバロック後期からロマン派前期に至るまでよく使われた和音であり、この和音を使用することで激しい転調を促したり、半音階的和声の萌芽となる進行の基礎を築いたといっても過言ではないと思います。それほどまでの存在感ゆえに、この構造の和音を一緒にドミナント7thコードと呼ぶようになってしまったのでしょう。

*14 属7の和音については古典期から既に、それ以外の七の和音もロマン派に入るところには予備が不要なことが多いです。

3.3 導音上の 7th コード (VII \emptyset 7, VII \dim 7)

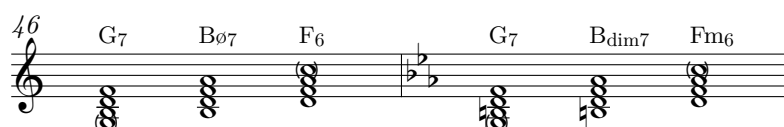
長調の導音上の 7th コードはしばしば導七の和音と呼ばれます。この和音は VII \dim 7が V $_7$ の根音省略と見なされるように、V $_9$ (第 8 章)の根音省略と見なされて I(m) へと進行することがあります。



短調の導音上の 7th コードは減七の和音を構成します。この和音も長調の導音上の和音と同様の方法で用いることができます。V $_7^{-9}$ の根音省略と見なすのも同様です。



ただしこれらの和音がドミナント^(b)9th コードの根音省略として見なされるのは、省略されない形の和音が使われるシューマン以降(すなわち 19 世紀以降)であり、それ以前はドミナントとサブドミナントの混合であると認識されるべきである [2] ようです。



減七の和音は、その隣り合う構成音がすべて等しい音程になっています。そのためエンハーモニック転換することで他の調の減七の和音と解釈しなおすことが可能になります (9.4.3 参照)。

3.4 その他の 7th コード

ドミナント 7th 以外の 7th コードは通常色彩的な変化を得るために用いられます。

第七音と根音を作る 2 度音程については注意する必要があります。次の例では 2 小節目はピアノのトップノートである B がメロディの C と短 2 度音程を構成し、鋭い不協和となります。3 小節目は B の音を内声に持っているため多少は不協和が誤魔化されますが、避けるのが基本的には良いとされます。他方、第七音と根音が長 2 度音程である場合は幾分か不協和の度合いが穏やかになります。

47 C CM7 CM7 CM7

Vln.

Pf.

3.5 6th コード

48 自然的長音階 C₆ Dm₆ F₆ G₆

49 和声的長音階 D_{ø6} Fm₆ G₆

50 旋律的長音階 Fm₆ Gm₆ A^b₆ B^b₆

51 自然的短音階 E^b₆ Fm₆ A^b₆ B^b₆

52 和声的短音階 D_{ø6} Fm₆ A^b₆

53 旋律的短音階 Cm₆ Dm₆ F₆

6th コードは 7th コードとは違い 3 度堆積の和音ではなくなっているため、特に「付加」六度の和音と呼びます。この種の和音は特に下属音上に構成されることが多い他、主音や上属音上において解決を要さない用法で用いられることがあります。

この和音においては第五音が掛留により予備されるのが本態ですが、根音または第三音の予備でも可とすることがあります。第六音の予備は不要です。

不協和音程の解決をする場合、第六音は通常上行することが多いです。この進行の結果、2.2.2 の余談で示したように 5 度上方・4 度下方への進行となることが多いです。

54 C F6 C

55 Cm Fm6 Cm

6th コードは構成音を転回することで 7th コードと見ることもできます。特に下属音上に構成される 6th コードは転回した場合、上属和音への偽属和音となります。このように 6th コードは多義的に解釈されることがあります (2.2.2 参照).

56 F6 Dm7

57 Fm6 Dø7

第 4 章

終止・カデンツ (ケーデンス)

4.1 終止

古典的な楽曲の最後では必ず*¹⁵, 曲のひと段落するところではしばしば, 特殊な和音連結が行われます。これを終止(独 Kadenz, Schluss, 英 cadence) といいます。終止には大別して次の 5 形式があります。

- 正格終止
- プラガル (変格) 終止
- 偽終止
- 半終止
- フリギア終止

終止のうち, その最後の和音が強拍に来るものを男性終止, それ以外の拍に来るものを女性終止といいます。男性終止と女性終止の差は, 正格終止における場合に顕著であり, それ以外の終止では差はほとんどありません。

正格終止では男性終止が原則的なもので, 終止感が決定的です。対して女性終止では幾分与える印象がやわらかで, 後に含みを持つ印象を与えます。そのため, 主に緩やかな楽章の終止で用いられることが多いです。またリズムミク的な曲でも, ポロネーズは必ず女性終止を用いてこれが特徴になっています。

なお短調において, 曲尾の終止和音としてのトニックコードが第三音を半音上げた長三和音になることがあります。この長三和音は特にピカルディの三度と呼ばれ, クラシックに限らずよく見られるものです。

4.2 正格終止

正格終止は S—D—T という原型をもちます。ただし, T は VI_m などで代理されることはありません (これは第 4.4 章で述べる偽終止に相当します)。T とは異なり, S や D では他の和音で代理されたりします。

この形の前に偽終止を挟むものは二重終止と呼ばれるもので, 一種の念入りの終止感を与えます。

正格終止の簡略型として S を省いた V₇—I(m) の連結が用いられることがあります。これは V₇ の第七音が調のサブドミナントであることを利用したものです。

正格終止での S は, D を強調するために D に対するドミナント 7th コードを代わりに使用することがあります (5.3 参照)。

*¹⁵ ロマン派以降の楽曲においては終止に伴う解決を行わずに曲を終えることも少なくない。

58 F G C G G₇ C D₇ G C

59 F_m G C(m) G G₇ C(m) D₇ G C(m)

4.3 プラガル (変格) 終止

プラガル終止(または変格終止)はS—Tによる終止で、一種敬虔な、柔らかい印象を与えます。原則的には長調でのみ用いられ、短調ではあまり効果的ではないとされます。そのため、短調で使用するときには最後のI(m)の第三音を半音上げて長三和音にして終わらせるということが多いです。

短調のTであるImが長三和音に変えられることが多いのに対して、長調のSは調の下中音(つまりIVなら第三音、IIなら第五音)を半音下げた形を用いることがあります。この結果、和声的長調におけるようなIV_m(またはII_{dim})—Iという進行を得ますが、この変化により下主音は属音へ半音下行してより一層なめらかな連結になります。

60 F C F_m C F_m C

4.4 偽終止

正格終止でTに代理和音を使用する場合、これを特に偽終止(deceptive cadence)といいます^{*16}。長調においては以下ようになります。

61 G₇ C G₇ A_m G₇ E_m

正格終止 偽終止

短調においては以下ようになります。

^{*16} 厳密には終止構造を持っている必要がありますが、そうでない場合にもポピュラー音楽では用いられることがある。

62 G₇ Cm G₇ A^b G₇ E^b

正格終止 偽終止 まれ

4.5 半終止

曲が一段落するところで V に落ち着くものはすべて半終止といいます。

63 C F₆ C/G F/A Am₆ G Am

半終止

4.6 フリギア終止

教会旋法 (1.3 参照) のフリギア旋法特有の終止形を応用するものです。これは形としては $IV_m - {}^bVII_m / {}^bII - I$ というもので、通常の正格終止などに見られる主音への上行導音を欠く代わりに、半音下へ変化した上主音が主音への下行導音として働きます。

64 F_m B^b_m/D^b C

第5章

ノンダイアトニックコード

ダイアトニックコードだけでも十分に色鮮やかな曲を書くことは可能です。しかし、ここに示すダイアトニックコードではない和音——ノンダイアトニックコードを用いることで、更に色彩溢れる響きを得ることが可能になります。

ノンダイアトニックコードを接続するにあたって変質音が発生しますが、その変質音による半音進行が複声部にまたがっていることを対斜あるいは錯誤対立といいます。これを避ける場合、同一声部に半音関係を持つ必要があります。鍵盤和声においては、近い音が半音関係を持たない時に遠い音が変質音を持つことを避ける必要があります。

65

C	F	Fm ₆	G	C
---	---	-----------------	---	---

対斜が生じる例。二小節目のソプラノのA音と第三小節のアルトのA^b音に生じている。

66

C	F	Fm ₆	G	C
---	---	-----------------	---	---

対斜が生じない例。

以下では、簡単に概要を示してからよく使われるものについて示すことにします。

5.1 半音階的和声

ノンダイアトニックコードは、あるダイアトニックコードの構成音一つまたはそれ以上を半音変化させたものとして考えることができます。このように和音を捉えるとき、その和音を変位和音や変化和音、変質和音といいます*17。また半音変化された音を変位音や変化音、変質音といいます。この節については機能และ声法 [7] を参考としています。

[余談] 調法則の支配下にある和声組織では、半音階的關係が導入されても組織の根本には何ら影響を及ぼしません。半音階性は全音階に対する色付けとして起こってきたからです。しかし後期ロマン派の和声法による半音階性の発達は調法則への危機を招いて無調性へと発展していき、和声の機能は弛緩・混合・消滅します。ここに至ればもはや機能และ声法の扱う範囲ではなくなります。

半音階性の始まりは教会旋法の変化音(ムジカ・フィクタ)に見ることができます。つまり、上行導音を持たないドリア・フリギア・ミクソリディア・エオリアで第七音に行われるような半音上行です。この変化音は主音への上行導音を形成します。この変化は最初は旋律的なものでしたが、それにとどまらず和声的な変化にまで及びました。これは和声の音階に加えられた操作に通じるものがあります。

変化音は主として導音的欲求に基づくことは先に述べましたが、しかし単に色彩的な変化を受けた音として取り扱われる場合もあります。それは例えば短調においてドリア旋法に由来する^b6度を使用する場合などです。

*17 変位和音は和声 理論と実習 [12, 13, 14] および音楽の理論と実習 [9, 10, 11], 変化和音は大和声学教程 [21] や和声学 (下総)[22] など, 変質和音は近代和声学 [20] での呼び方。

5.1.1 導音と変化音及び変化和音

導音には上行と下行が存在しますが、このうち自然的長音階の第七音と自然的短音階の第六音はどちらも自然的音階に含まれるので自然的導音と呼ばれます。他方、それ以外の半音変化によって得られる導音は技巧的導音と呼ばれ、長調と短調で異なります。この二種類の導音機能を自然的長音階及び自然的短音階に用いると次のようになります。



[注意] 白い音符は全音階上の音であり、黒塗りの音符は半音階的な音である。

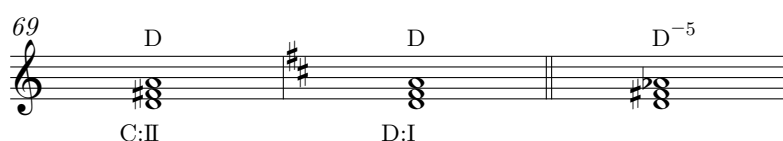
一つの音が変わることで新たにつくられる和音は7つあって、三和音及び七の和音の構成音のどれかに変化音が入るものです。

原音が上行したときは上行変化、下行した時は下行変化といいます。また、このような変化音を含む和音を総称して変化和音とか半音階的和音、クロマチック和音といいます。一和音中の変化は当然一つに限らず変化音が二つ以上のいわゆる複合変化もあって、またこの場合には上行のみや下行のみ、あるいは両者の混合する場合もあります。

5.1.2 相対的变化和音と絶対的变化和音

変化和音は相対的变化和音と絶対的变化和音の二つに分けられます。相対的变化和音は、ある調では変化和音であると捉えられるが、別の調ではダイアトニックコードであるような調が存在する和音のことを指します。例えばC Major調でのDという和音は、C Major上では変化和音ですがD Major上ではダイアトニックコードです。そのためこの和音は相対的变化和音であるといえます。

絶対的变化和音は相対的变化和音と異なり、どの調であってもダイアトニックコードとはなりえない和音のことを指します。例えばD⁻⁵(Dm⁻⁵=Ddimではない)という和音はどの調でもダイアトニックコードとはなりえません。そのためこの和音は絶対的变化和音であるといえます。



絶対的变化和音の特徴として、その内部に減3度または増3度音程が存在していることが挙げられます。減3度音程は短3度音程の下音を上行変化するか上音を下行変化することで作られ、増3度音程は長3度音程の下音を下行変化するか上音を上行変化することで作られます。これらはどちらも全音階には含まれない音程関係であり、まさしく絶対的变化音を性格づける音といえます。

5.2 同主短調からの借用和音

長調において、同主短調(英:Parallel Key, 独:Varianttonart)のコードを用いることができます。特にサブドミナントのコードで用いられることが多く(というより、Iで用いればそれは最早転調であり、またVは短調でも通常同じコー

ドであるからですが), サブドミナントマイナーと呼ばれます*18。この一度同主短調のコードを用いたなら I か V へ到達するまで使い続けるのがよいとされます。

同主短調のコードは次に示すものになります。

70 Cm Ddim E^b Fm A^b B^b

71 Cm7 Dø7 E^bM7 Fm7 A^bM7 B^b7

72 CmM7 FmM7 A^baug7

同主短調からの借用和音の一例。Dø7 は C Minor での IIø7。

73 C F Dø7 G7 C

5.3 近親調からの借用和音

近親調のダイアトニックコードを用いることができます。ここで近親調とは

- 主調の平行調 (英:Relative Key, 独:Paralleltonart)
- 属調 (英:Dominant Key)
- 属調の平行調
- 下屬調 (英:Subdominant Key)
- 下屬調の平行調

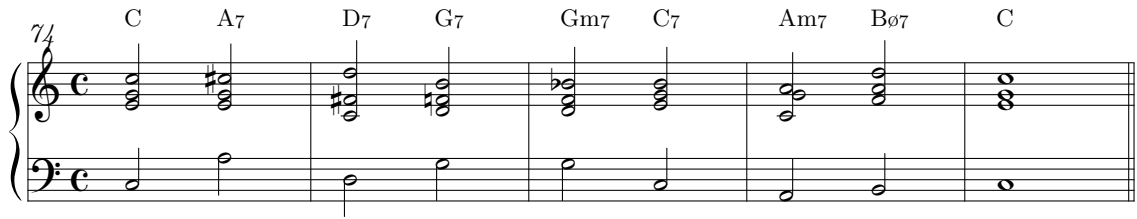
のことを指します。

また、近親調の同主短調からの借用和音というものも考えることが可能です。ここでの注意点は前項と同様です。

実際にはドミナント 7th の借用が多く使われています。このようなドミナント 7th をセカンダリードミナントと呼ぶことがあります。

近親調からの借用和音の一例。ここに見られるように、ドミナント 7th の借用が多く使われる。

*18 IVm や II_{dim}は和声的長音階の和音を長調のダイアトニックコードと認めるならばこのように呼ぶことはないが、通例そのようにはせずサブドミナントマイナーとして扱う。



5.4 他旋法からの借用

同じ主音上の教会旋法やその他のスケールに基づいたコードを使用することが可能であると考えられます。特によく用いられるものを次に示します。

- ドリアの IV₍₇₎

ドリア旋法上に構成される IV₍₇₎のコードです。主に短調にて用いられ、旋律的短音階を表現できる他、Faの音を持つコードと連結させてVへの半音階的進行をすることも可能です。

- エオリアの V_{m(7)}

エオリア旋法上に構成される V_{m(7)}のコードです。主に短調にて用いられ、Imへと進行(エオリア終止)することが多いです。エオリア終止は導音の半音上行がなく、弱い解決であることが特徴です。

- リディアの II₍₇₎

リディア旋法上に構成される II₍₇₎のコードです。主に長調にて用いられます。

- ブルーノートを含んだ IV₇

長調における IV₇は、ドリアの IV₇を借用したものとも解釈することができますが、ブルースの影響を受けた近現代以降の曲であれば第七音としてブルーノート^{*19}としての Mi^bを含むと考えることもできます。

この種のブルーノートを含む和音は当然他にも考えることができ、長調上の I に Si^bを加えて I₇^{*20}や同主短調(5.2 参照)の^bVI に Sol^bを加えて^bVI₇(これは増五六の和音のエンハーモニック転換と考えることもできる)などがあります。



この種の和音は、その変化音を装飾的なもの(つまり導音的欲求を持たないもの)であるとみることが多いようです。

5.5 拡張されたドミナント 7th の代理コード

ドミナント 7th のコードは、その特徴が第三音と第七音の間に構成される減5度音程(トライトーンと言います)に表れます。逆に言えば、この減5度音程があるほかのコードも、このドミナント 7th コードを代理できると言えます。このような特性を持つコードの例を以下に示します。

^{*19} ブルース特有の節回しで、第三音、第五音、第七音がやや低められることがある。ブルーノートというのはこの低められた音のことを指す。厳密には半音まで下げられることはないようだが、通例半音下の音で表されることが多い。

^{*20} この場合通例トニックと考えるようである。つまりこの和音で偽終止することが可能になる。

V₇と共通したトライトーンを持つコードの中で、特に^bII₇の使用が顕著です。これを俗に裏コードと呼ぶこともあります。当然ながら、この代理はほかのドミナント 7th にも適用できます。

V₇とこの和音の関係には、V へのセカンダリドミナントである II₇と増五六の和音 (5.7 参照) のエンハーモニック転換である^bVI₇ の関係に似たものがあります。

5.6 ナポリの六

ナポリの六は短調で用いられ、古典和声記号では -II₆、ディグリーネームで^bII/IV と表記される*21コードです。古典和声では転回形を用いることが多いですが、現代の曲中では単純に^bII を用いることも多いです。主にサブドミナントとしての性質を持ちます。

[余談] ナポリの六という名称は、ナポリ歌劇楽派の主要な代表者である Alessandro Scarlatti の和声法に特に性格的であるということからイギリスでその名を得たと言われています。

この和音は (表記上は確かに上主音上の三和音である様に見えるものの) 実際のところ下屬和音の第五音の上方変化であると考えられます。そのため、この和音を V につなげるときに Si^bと Si[♮]の間に生じる対斜は特段効果の悪いものとしては認識されないようです。

この和音はまた、下屬調の下中音上の和音としても考えることができます。そのため転調の手段として用いられることもあります。つまり、ある調の長三和音を別の調のナポリの六として見ることで、調を変更することができます (第 9 章参照)。

5.7 増六の和音

増六の和音は短調で用いられ、フランスの六、ドイツの六、イタリアの六といわれる種類があります。それぞれ古典和声記号では IV_{♯6}, IV₅^{♯6}, II₃^{♯6}、ディグリーネームでは^bVI₇(omit 5), ^bVI₇, ^bVI₇⁺¹¹ と表記されます*22。これらは V(7)を導く機能を持っています。

*21 この種の表記については第 10 章参照。

*22 コードに対して Fa[♯]=Sol^bという異名同音変換を用いているので、厳密にはこの表記は正しくない。より正しく表記するとすればそれぞれ^bVI₆(omit 5), ^bVI₆, ^bVI₆⁺¹¹ となるが、実用的ではないと考えられる。逆に言えばこのエンハーモニック性によってドミナント 7th コードの進行の拡張 (つまり VI₇^b—V という半音下行の進行) がなされると考えることも可能である。

78

C min A^b₇ G A^b₇ G A^b₇+11 G

c: IV^{#6} V IV^{#6}₅ V II^{#6}_{4/3} V

Faを半音下行させ、Re[#]を半音上行させるのが基本ですが、この半音上行させられたRe[#]を色彩的変化と捉えてこれを本位に戻すことでV₇を得ることもあります。

79

C min A^b₇ G₇ A^b₇ G₇ A^b₇+11 G₇

c: IV^{#6} V₇ IV^{#6}₅ V₇ II^{#6}_{4/3} V₇

[余談] この和音について増6度という音程をもつ転回形をベースに話す理由は、増6度を転回した減3度を普通は長2度として聴いてしまいやすいので、その場合減3度音程の間に存在するはずの短2度音程の音への解決が十分に達せられないと感じられることになるからです。それに対し増6度音程はこのような作用が少ないので、主としてこの転回形を用いるようになったと言えます。

5.8 増5度・減5度を含む和音の利用

前のコードの完全5度音を半音変化させて、次のコードの構成音へと滑らかに半音進行させるようにする和音が使われることがあります。

80

C C^{aug} F C C⁽⁻⁵⁾ Dm

5.9 半音階的経過和音 (chromatic passing chord)

前のコードと次のコードが同種のコードで全音間隔の上行・下行の時、この中間に半音で連続して進行する同種のコードを置くことが可能です。この和音を半音階的経過和音といいます。この和音は、前の和音の構成音がすべて半音上行・下行変化したものであると考えることができます。

81

Dm D[#]m Em Em E^bm Dm

5.10 ディミニッシュ 7 の挿入 (passing diminished chord)

長 2 度で順次進行しているコード進行の間に、ディミニッシュ 7th コードを挿入して、ルート音に滑らかな半音進行を作ることがあります。このディミニッシュ 7th コードをパッシング・ディミニッシュ・コード(Passing diminished chord) と呼びます。

- 上行形への適用

長 2 度上行している形に適用した場合、進行先のコードへ完全 4 度上行するドミナント 7th コードの代理と考えることができます。

- 下降形への適用

マイナー (7th) コードへ長 2 度下行する形に適用した場合、進行先のコードのドミナント 7th コードの代理であることが多いです。この場合、マイナー 7th コードは完全 4 度上のドミナント 7th コードへ進行して II_m7 — V₇ 進行を形成することが多いです。

82

Dm D[#]dim Em Em E^bdim Dm

5.11 それ以外のノンダイアトニックコード

原理的には当然次のような和音を考えることができます。

83

このような場合も、基本的には変化の方向へ進ませるのを本態とします。ただしこれらの変化も装飾的なものとして扱う場合はそのようにはしないことがあります。

第 6 章

ハーモナイズ——旋律と和声音, 非和声音

[注意] 非和声音の取り扱い方は様々です。次に示すのはポピュラー音楽などでの取り扱い方 [8], 和声理論と実習 [12, 13, 14] での取り扱い方, 古典的な和声法 [22, 23, 18] での取り扱い方ですが, どれが正しい・間違っているというのではないと言えます。これらの違いは観点であったり主義主張の違いであるということが出来るでしょう。

6.1 非和声音の概観

和音を構成する音を和声音や和音構成音, それ以外の音を非和声音や和声外音といいます。

6.2 ポピュラー音楽などでの非和声音の取り扱い方

一般に旋律には和声音と非和声音が用いられています。また, 非和声音はさらにテンション・ノート (第 8 章参照) とアプローチ・ノートに分けられます。

旋律において, 和声音は独立して自由に用いることが可能です。また, テンション・ノートは和声音とほぼ同様に扱われ独立して用いることが可能です。他方で, アプローチ・ノートは前後どちらかの和声音およびテンション・ノートに関係がある必要があります。この関係性によってアプローチ・ノートは分類されます。

- Scalewise Approach Note 後続する和声音およびテンション・ノートへ, 音階に沿って進行するアプローチ・ノート
- Chromatic Approach Note 後続する和声音およびテンション・ノートへ, 半音階的に進行するアプローチ・ノート
- Double Chromatic Approach Note 後続する和声音およびテンション・ノートへ, 半音階的に進行する 2 つ連続したアプローチ・ノート
- Double Approach Note(Delayed Resolve) 後続する和声音およびテンション・ノートへ, それぞれが反対方向から進行する 2 つ連続したアプローチ・ノート

The image shows two musical staves illustrating different types of approach notes. The first staff, labeled 'Scalewise Approach', shows a treble clef with a 4/4 time signature and a C chord symbol. It features three measures of music where notes approach the target chord tones from the scale. The second staff, labeled 'Chromatic Approach', also shows a treble clef with a 4/4 time signature and a C chord symbol. It features three measures of music where notes approach the target chord tones chromatically. A '注' (Note) is placed below the second staff.

[注意] Scalewise Approach Note でありかつ Chromatic Approach Note である。

Double Chromatic Approach

Double Approach

6.3 和声 理論と実習での取り扱い方

6.3.1 構成音の転位

非和声音は、隣接した和音構成音を上方または下方に移したものとして解釈することがあります。このとき、移された非和声音を転位音といい、和音構成音から非和声音に移すことを転位といいます ([14], p111.)。また転位音に対し本来の和音構成音の音高位置を定位といい、定位にある音を定位音といいます。

上方への転位を上方転位、下方への転位を下方転位といい、上方転位した転位音を上方転位音、下方転位した転位音を下方転位音といいます。構成音の定位を 1, 3, 5, ..., と表し、上方転位音を $\hat{1}, \hat{3}, \hat{5}, \dots$ 、下方転位音を $\underset{\sim}{1}, \underset{\sim}{3}, \underset{\sim}{5}, \dots$ 、と表します。

1つの和音の内部において、転位音を含む最小のまとまりの中で転位音が前部にあれば、その転位音を前部転位音、後部にあれば後部転位音といいます。

[注意] 1小節の長さは等しい歴時の2または3個の音符に等分することができる。この2または3個の音符は時間秩序の上でまとまりのある1群(音符のまとまり)をなしている。音符のまとまりの中で第1の音符を前部、第2・3の音符を後部という。また音符のまとまりの中の任意の1音についても等しい歴時の音符に分けられ、それらだけでまとまりを作る。以上のことが和声 理論と実習 III [14] で述べられている。

前部転位音 後部転位音

6.3.2 転位音の解決

転位音が後続する定位音(場合によっては後続定位音の前部転位音)へ進む一定の進行を転位音の解決といい、後続定位音を転位音の解決音といいます。転位音の解決は4種に分けられ、

- 復元解決 原位音への順次進行
- 経過解決 原位と逆方向への順次進行
- 保留解決 転位音と同一音高の後続音への保留
- 過復元解決 原位と同方向への3度進行

といいます。またこれらの解決をする転位音をそれぞれ復元解決音、経過解決音、保留解決音、過復元解決音といいます。

前部転位音は常に復元解決します。前部原位を持つ後部転位音は場合に応じ4種の解決をします。前部原位を持たない後部転位音は原則として復元解決をしますが、下方転位根音($\underset{\sim}{1}$)・上方転位第五音($\hat{5}$)に限り経過解決も可能です。

ある種の転位音は転位によって生じる進行の形態的特徴により次の名称を持ちます。

- 刺繍音 前部原位を持つ・後部復元転位音

- 経過音 前部原位を持つ・後部経過転位音
- 倚音 和音交代点で出現する前部復元転位音
 - 後部倚音 前部原位を持たない・後部復元転位音
 - 刺繍的倚音 先行音が原位である倚音
 - 経過的倚音 先行音が原位と逆方向の隣接音である倚音
- 掛留音 和音交代点・前の和声音と同じ音で結合された(タイで結ばれた)転位音
- 先取音 保留転位音
- 逸音 過復元転位音

6.4 古典的な和声法での取り扱い方

古典的な和声法 [22, 23, 18] では非和声音を次のように分類します。

- 補助音 弱拍上の順次解決する非和声音
- 経過音 弱拍上の経過解決する非和声音
- 倚音 強拍上の順次解決する非和声音
- 掛留音 先行和音から残された非和声音
- 先取音 後続和音から先取した非和声音
- 逸音 弱拍上の順次進行で入り跳躍復元解決する非和声音

6.4.1 補助音 (仏:broderie, 英:auxiliary note)

弱拍上の順次解決する非和声音を補助音といいます。補助音は前後の和声音が同じ時には刺繍音といい、異なる場合には後部倚音といいます。

89 刺繍音
C C C C C C

90 後部倚音
C C C C C C

音階上で解決音の全音下方向の補助音はしばしば半音上げられて、半音階的進行を構成します。

91 C 全音階的 C 半音階的

6.4.2 経過音 (仏:note de passage, 英:passing tone)

二つの異なる音高の和声音の間に、順次進行或いは半音階的進行でつなぐように加えられる非和声音を経過音といいます。

92 C C C C C C

93 C 全音階的 C 半音階的

6.4.3 倚音 (英仏:appoggiature)

強拍に現れ順次進行で解決する非和声音を倚音といいます。音階上で全音下方向の倚音はしばしば半音上げられて、半音階的進行を構成します。

94 C C C C C C

95 C 全音階的 C 半音階的

6.4.4 掛留音 (仏:retard, 英:suspention)

前の和音の和声音で、2度上または下に解決する非和声音を掛留音といいます。

96 C G C G C F C G C F C F

The musical notation for measure 96 shows a sequence of six chords: C, G, C, G, C, F, C, G, C, F, C, F. The melody consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The bass line consists of chords: C4, G2, C4, G2, C4, F2, C4, G2, C4, F2, C4, F2.

6.4.5 先取音 (英仏:anticipation)

和声の変わり目に、次の和音の和声音となるよう加えられる非和声音を先取音といいます。非和声音への進入は順次・跳躍共にあり得ます。

97 C G C G C F C G C F C F

The musical notation for measure 97 shows a sequence of six chords: C, G, C, G, C, F, C, G, C, F, C, F. The melody consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The bass line consists of chords: C4, G2, C4, G2, C4, F2, C4, G2, C4, F2, C4, F2. There are 'x' marks above the notes C4, G4, C4, G4, C4, F4, C4, G4, C4, F4, C4, F4, indicating anticipation.

6.4.6 逸音 (échappée, 英:escape tone)

二つの異なる音高の和声音の間に、前の和声音から2度上或いは下への順次進行をして次の和声音に反対方向の跳躍進行をするような非和声音を逸音といいます。音階上で全音下方向の逸音はしばしば半音上げられて、半音階的進行を構成します。

98 C C C C C C

The musical notation for measure 98 shows a sequence of six chords: C, C, C, C, C, C. The melody consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The bass line consists of chords: C4, C4, C4, C4, C4, C4. There are 'x' marks above the notes D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, indicating escape tones.

99 C 全音階的 C 半音階的

The musical notation for measure 99 shows two chords: C, C. The melody consists of quarter notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4. The bass line consists of chords: C4, C4. The first chord is labeled 'C 全音階的' and the second is labeled 'C 半音階的'.

6.5 非和声音の実用——旋律に対しての和声付け

ある旋律に対してどの和音をつけるべきかというのは一つの大きな課題であると言えます。そこで解決すべき問題は次の3つであると言えます。

- 和音交代のリズム
- 旋律構成音の分類——和声音と非和声音
- 付ける和音の選択

6.5.1 和音交代のリズム

どの程度の頻度で和音を交代するかというのはまず考慮すべき問題です。同一和音が長く続く場合と、すぐさま和音が交代するのでは受ける印象が大きく変わるからです。多くの場合はジャンルごとによって和音交代の頻度が変わるので、それを参考にする必要があります。

6.5.2 旋律構成音の分類

ある旋律に対してコードを付けるとき、旋律を和声音と非和声音に分類して適切なコードを選ぶ際の指標にすることが可能です。分類するときに注目すべき点は次のようになります。

- アクセントの有無 音符のまとまりの中で前部にあたりアクセントとなる音は、倚音か掛留音である場合を除き和声音であることが多い。音価が長かったりシンコペーションしている音はアクセントとなりやすい。
- 前後の進行 前後共に跳躍進行している場合は和声音であることが多い。対してどちらかが順次進行である場合は補助音・経過音・逸音などである可能性がある。

以下に、簡単な旋律とコード付け及び非和声音の解釈の例を挙げます。

100

101 C F G C G C

102 Dm G7 Em Am Dm7G7 C

103 FM7 CM7/E Dm7 Em7 FM7 CM7/E G7/D C

104 B^b Gm7 C7 A7 Dm7 D^b7 C_{sus4} C

6.5.3 付ける和音の選択

1つの旋律に通常複数の和音進行をつけることが可能です。その中で最適と思われるような進行を選ぶ必要があります。

第7章

リハーモナイズ——コード進行の分割と代理

ここまでで主要なコードを見てきました。またメロディにコード進行をつける方法を見ました。このつけられたコード進行を変更することをリハーモナイズ(Reharmonize)といいます。これを実際の曲にどう応用していくかを見ていきます。

7.1 セカンダリードミノナントの挿入, 代理

通常のダイアトニックコードから作られたコード進行に、セカンダリードミノナントを挿入してみます。

Example 7.1 shows two musical staves illustrating chord progressions with secondary dominants. The first staff (measures 105-109) shows a progression: C (measure 105), F (measure 106), Dm7 (measure 107), G7 (measure 108), and C (measure 109). The second staff (measures 110-114) shows a progression: C (measure 110), C7 (measure 111), F (measure 112), A7 (measure 113), Dm (measure 114), D7 (measure 115), G7 (measure 116), and C (measure 117). The bass line in both staves consists of whole notes.

こうして挿入されたドミナント 7th は、次のコードを主和音とする調の V₇と見ることができます。

7.2 ツーファイブ進行

ドミナント 7th コードを、完全 4 度下のマイナー 7th コードを用いて II_m7(または II_ø7)—V₇という形に分解することが多々あります。このような進行を俗に「ツーファイブ進行」と呼びます。

Example 7.2 shows a musical staff illustrating a two-five progression. The progression is: C (measure 107), Gm7 C7 (measure 108), F (measure 109), Eø7 A7 (measure 110), Dm (measure 111), Am7 D7 (measure 112), G7 (measure 113), and C (measure 114). The bass line consists of quarter notes.

7.3 ドミナント 7th と偽終止進行の拡張

先ほどは V₇ の借用を、V₇—I(m) となるようにしか用いませんでした。実際には偽終止の形となるようにドミナント 7th を配することができます。

108 C E7 F F7 Dm7 D7 G7 C

7.4 ドミナント 7th と裏コード

ドミナント 7th は裏コードで代理することが可能です。

109 C G^b7 F B7 Dm7 D7 D^b7 C

第 8 章

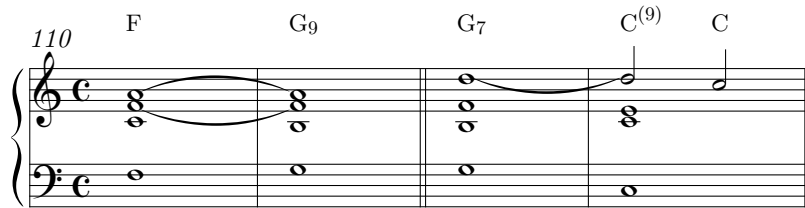
テンション・コードとテンション・ノートの概説

[余談] ここではテンション・コードについての詳細には立ち入りません。テンション・ノートの選定には Available Note Scale や Avoid Note の考え方が用いられますが、これらの事項はコードという事項とは少し離れた内容になると考えています。そのためこの資料ではこれらについては立ち入らずにテンション・コードについて概説します。Available Note Scale や Avoid Note などの音階や音列に関係する事項については、また別の機会に解説するつもりです*23。

8.1 テンション・コードとテンション・ノート

コードを構成する基本的な三和音 (或いは四和音) に更に 9 度以上の音を構成音として加えた和音をテンション・コードと言います。また、テンション・コードにするにあたって加えた構成音をテンション・ノート、または単にテンションと言います。

テンション・ノートは、元々は前の和音の構成音を掛留した、あるいは予備なしの掛留による非和声音であったと考えることができます。これが緊張感を高めるので、これを構成音として加えるようになりテンション・コードとなりました。



テンション・コードについて、この資料では以下のように表すこととします。

- テンションが三和音に加えられるときは、テンション・ノートを $I^{(9, +11)}$ のように括弧に入れて表記する。
- テンションが 7th コードに加えられるときは、以下のようにする。
 1. $\flat 9$ th を含む場合は I_{M9} , I_{m9} , I_9 , I_{mM9} というように 7 の表記を略する。また、 $\flat 9$ th と $\flat 11$ th が加えられているときは 9 の表記を略する。 $\flat 9$ th, $\flat 11$ th, $\flat 13$ th が加えられているときは 11 の表記も略する。
 2. それ以外の場合は、上の規則で表現した後に上付き添字で I_{M9}^{13} のように表記する

8.2 テンション・ノート

テンションをコードに加えることで、より複雑な響きを与えることができます。一般にテンションを加えるにあたっての注意事項は次のように言われます。

- 基本となるコード構成音の短 9 度上の音は、極めて不協和度が高くテンションとして用いることはできない。但

*23 できるといいなあ。

しドミナント 7th のコードの $\flat 9$ を除く。

- テンションを加える際のボイスイングについて、できる限り上声におき、またテンション・ノートの2度下のコード構成音は一オクターブは下にあるのがよい。

第一項目について、これはドミナント 7th コード自体が内部に減5度音程を持っていて不安定であることから、多少不協和度が高まっても問題ないという発想のようです。

第二項目について、これは前述したとおりテンション・ノートが元々は非和声音であり、主に下方解決を要する音であったことの名残と言えます。現在は必ずしもそうする必要はないとは言えませんが、テンション・ノートの上に初めてテンション・ノートの2度下のコード構成音が出てくるのは一般に良い効果を持ちません。

この注意事項から、次のような例が導けます。

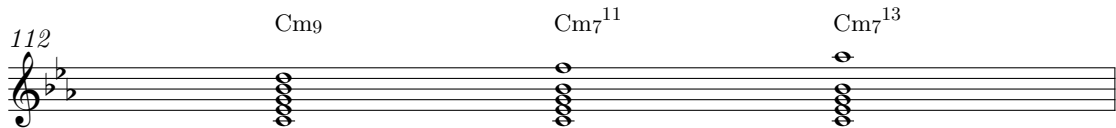
- メジャー 7th コード

メジャー 7th コードには通常 9th, $\sharp 11$ th, 13th をテンションとして加えることができます。 $\flat 9$ th, 11th, $\flat 13$ th は構成音の半音上であって避けられます。また、 $\sharp 9$ th は加えることは可能ですが使用されることは少ないです。これは対応するスケールが一般的ではないことと関係します。



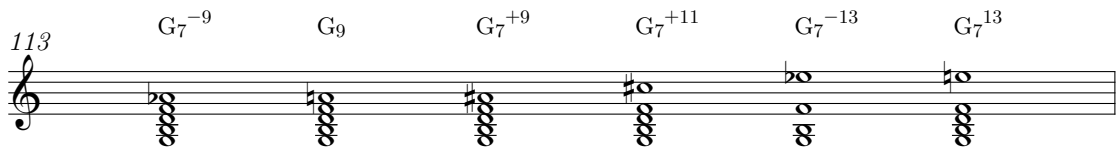
- マイナー 7th コード

マイナー 7th コードには通常 9th, 11th, 13th をテンションとして加えることができます。 $\flat 9$ th, $\flat 13$ th は構成音の半音上であって避けられます。また、 $\sharp 9$ th はエンハーモニック転換して $\flat 3$ rdであり、コードの構成音の異名同音です。 $\sharp 11$ th は加えることは可能ですが使用されることは少ないです。これは対応するスケールが一般的ではないことと関係します。



- ドミナント 7th コード

ドミナント 7th コードには通常 $\flat 9$ th, 9th, $\sharp 9$ th, $\sharp 11$ th, $\flat 13$ th, 13th をテンションとして加えることができます。11th は構成音の半音上であって避けられます。 $\flat 9$ th と 9th と $\sharp 9$ th, $\flat 13$ th と 13th は基本的に共存しません。 $\flat 13$ th がテンション・ノートとして加えられるとき、基本的にコードの第五音は省略されます。



- ハーフディミニッシュ 7th コード

ハーフディミニッシュ 7th コードには通常 9th, 11th をテンションとして加えることができます。 $\flat 9$ th は構成音の半音上であって避けられます。 $\flat 13$ th, $\sharp 13$ th は加えることは可能ですが、実際にはあまり使用されません。また、 $\sharp 9$ th, $\sharp 11$ th はそれぞれエンハーモニック転換して $\flat 3$ rd, $\flat 5$ th であり、コードの構成音の異名同音です。

114

B₀₉ B₀₇¹¹

Detailed description: This musical notation shows two chords on a single staff. The first chord is B₀₉, represented by a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a chord symbol with a subscript 0. The second chord is B₀₇¹¹, represented by a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a chord symbol with a subscript 0 and a superscript 11.

テンションを多数加えると、単一の楽器ではボイスが苦しくなります。そのため、コードの構成音が省略されたボイスがしばしば行われます。この時まず省略されるのは第五音で、また他にベースを担当する楽器がいる際は根音も省略したボイスがなされます。

115

C_{M9}¹³ F_{M9}¹³ A₇^{b13} G₇⁻¹³ C_{M9}

Key

Bass

Detailed description: This musical notation shows five chords across five measures. The chords are: C_{M9}¹³, F_{M9}¹³, A₇^{b13}, G₇⁻¹³, and C_{M9}. The notation is split into two parts: 'Key' (treble clef) and 'Bass' (bass clef). The 'Key' part shows the upper voices of the chords, and the 'Bass' part shows the root notes. The bass line consists of single notes on a bass clef staff.

第9章

転調

転調とはある調からある調へ移行することであり、これには調の中心となる主和音を変更することが必要であるといえます。転調前の調と転調後の調をそれぞれ出発調、目的調といいます。

転調の際に現れる問題として、出発調と目的調の親疎関係があります。この関係は出発調から最も近い近親調とそうでない遠隔調の2つに調を分けます。

近親調は元の調での自然音階に因ったダイアトニックコードで、dimを除く各コードを主和音とする調のことを指します。例えば長調であれば II_m 調や IV 調などのことを指し、短調であれば^bIII 調や V_m 調のことを指します。遠隔調はそれ以外の調のことを指しますが、この中でも元の調との遠近というものを考えることが可能です。例えば出発調のダイアトニックコードが目的調のダイアトニックコードにもなっているとき、これらの調の距離はそうでない調同士よりも近いといえるでしょう。しかしこの親疎関係は近親調と遠隔調の間のもものと比べると副次的なものといえるでしょう。

図.9.1 に示す五度圏を用いると、ある調の近親調はその付近に現れることが分かります。

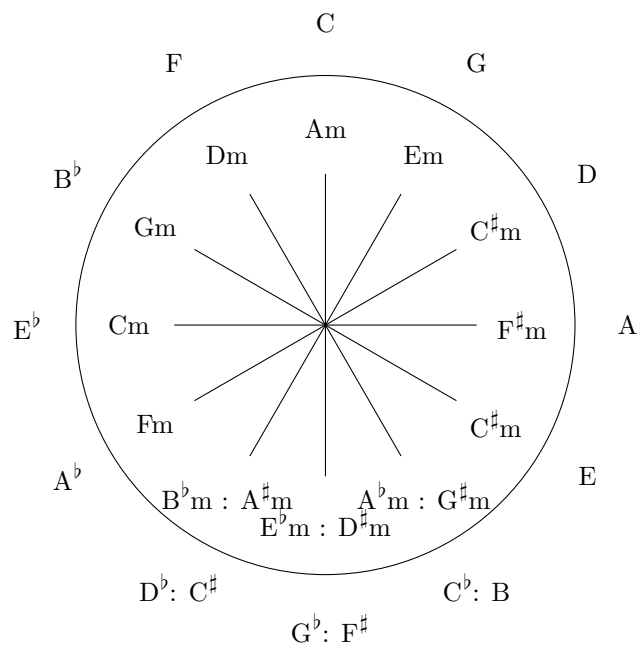


図 9.1 五度圏

9.1 転調の種類

転調するとき、目的調へ1回の転調のみで到達するものを直接転調といい、目的調までに複数の調を経由して転調するものを間接転調といいます。また間接転調の際に間に挟まれる調を経過調といい、この経過調を速やかに移行する間接転調を経過転調といいます。

9.2 転調の方法概論

転調の方法はいくつかの種類分けが可能です。

- 直接転調

出発調のコードから目的調のコードへ直接進行するものです。シンプルな分、調の関係によっては違和感を生じることがあります。

- 共通和音を用いた転調

出発調と目的調での共通和音を使い、その機能を転換して転調するものです。この共通和音のことをピボットコード(pivot chord, common chord)と言います。

- ドミナント 7th を用いた転調

基本的には直接転調と同じですが、転調する際に目的調の $V_{(7)}-I_{(m)}$ という進行をすることでより転調を印象付けるものです。更にこのドミナント 7th コードも $II_{m7}-V_7$ に分割したりすることが可能です。

9.3 直接転調

直接転調はポピュラーソングにおいてはサビ前の全音あるいは半音上がる転調のように使われることが多いものです。これについて理論的な裏付けをすることはあまり意味を持たないことです。というのは、この種の転調はそのあからさまな音域上昇を目的としたものが多く、色彩変化の域にとどまりうるということが理由に挙げられます。

[余談] 別に統計を取ったとかではないのですが、このような転調が行われるのはトニックによって終止された直後であったりドミナントからそのまま目的調のドミナントへ進むことが多いような気がします。

また時に和音を移高させることで和音進行を作ることがあります。このとき各和音毎に直接転調しているとも考えられることも出来ます。

9.4 共通和音を用いた転調

共通和音を用いた転調は古典的な楽曲にもよく見られるもので、重要な技法のひとつと言えます。共通和音を用いた転調は次の三種類に分けることができます

- (半音変化を伴わない) ダイアトニックコードを共通和音とする近親調または遠隔調への転調
- 半音変化を伴う和音を共通和音とする転調
- エンハーモニック転換を伴う転調

共通和音を用いた転調では多くの場合、共通和音の出発調での機能と目的調での機能を転換する必要があります。この機能の転換を転調の作用と言い、共通和音に目的調の終止形をつけることで達成されます。

[余談] 目的調の終止形をつけることで機能の転換が達成される理由として、 $T \cdot D \cdot S$ の 3 つの和音を使用することで調の構成音がすべて使用されるということが挙げられます。つまり、終止形をつけることによって完全にその調へ移行したとはっきり示されるのです。ただし実際には S が省略され、目的調の属七の和音 V_7 が使用されることがあります。これは D の属七の和音が目的調の上・下属音をもち、一つの調に通常一つしか現れないことから調を確定することが可能になるためです。

共通和音が目的調でどのような機能を持つかにより、転調の作用がどのように構成されるかが変わります。

- 共通和音が目的調での T またはその代理

- 共通和音が目的調での S またはその代理
- 共通和音が目的調での D またはその代理

1 番目の場合、共通和音が T またはその代理ですから、そのあとに目的調での終止形をつける必要があります。つまり、共通和音と目的調の S, D, T の 3 つの和音によって転調が完了します。

2 番目の場合、共通和音が S またはその代理ですから、そのあとに目的調での D—T をつなげて終止形を作ればよいです。つまり、共通和音と目的調の D, T の 3 つの和音によって転調が完了します。

3 番目の場合、共通和音が D またはその代理ですから、そのあとに目的調での T をつなげればよいです。これは、D から S へとつなげることは通常できないからです。しかしこの場合 S が終止形に含まれないので不完全なものとなります。これを解消するために、通常 D の後に目的調の属七の和音 V₇を挟むことが行われます。この方法による場合、この転調は一種の省略形と見ることができます。この省略形による転調は速やかに行うことができるので、特に経過転調に好まれます。

9.4.1 ダイアトニックコードを共通和音とする近親調または遠隔調への転調

ある長三和音は、複数の調に属するという事は容易に分かるとおもいます。例えば C というコードがあったときには次の可能性があります。

- C Maj の I, A min の^bIII
- G Maj の IV, E min の^bVI
- F Maj の V, D min の^bVII
- F min の V

この内、G Maj および E min から見た F Maj および D min, またその逆は互いに遠隔調の関係になっています。また F min という調はその他の調と遠隔調の関係になっています。

同様にして Cm というコードは

- C min の Im, E^bMaj の VI_m
- G min の IV_m, B^bMaj の II_m
- F min の V_m, A^bMaj の III_m
- G Maj の IV_m

という可能性があります。ただし V_m については上行導音を持たないため、調を確定させる作用に乏しく使用されるのはまれなようです。

C_{dim}というコードは

- D^bMaj の VII_{dim}, B^bmin の II_{dim}
- (D^bmin の VII_{dim})
- B^bMaj の II_{dim}

として、C_{aug}というコードは

- A min の III_{aug}
- E Maj の^bVI_{aug}

として考えられます*24

116
 C:I
 Am:^bIII
 G:IV
 Em:^bVI
 F:V
 Dm:^bVII
 Fm:V

117
 Cm:Im
 E^b:VI_m
 Gm:IV_m
 B^b:II_m
 Fm:V_m
 A^b:III_m
 G:IV_m

118
 D^b:VII_{dim}
 B^b_m:II_{dim}
 B^b:II_{dim}

119
 Am:^bIII_{aug}
 E^b:VI_{aug}

これらを共通和音として転調に用いることができます。

9.4.2 半音変化を伴う和音を共通和音とする転調

半音変化を伴う和音を頻繁に使うと、時に調性が不安定になることがあります。これはこの種の和音が時に他調の雰囲気を表すからであると言えます。通常このように導入された他調の雰囲気は原調の終止形によって取り払われるものですが、原調ではなくその新しい調に終止することで転調を行うことが可能になります。この種の転調を半音階的転調とか、クロマチック転調と呼びます

これは出発調においてノンダイアトニックコードで目的調においてダイアトニックコードという形でもよいですし、その逆、またはどちらの調においてもノンダイアトニックコードであるということも可能です。

120
 C F G C/E Dm B^b₇ E^b_m

9.4.3 エンハーモニック転換を伴う転調

エンハーモニック転換を伴う転調とは、共通和音の構成音の全てあるいは一部に対してエンハーモニック転換を行うものです。

全ての構成音にエンハーモニック転換を行う例

全ての構成音にエンハーモニック転換を行う例は少ないと言えます。先に上げた D^bMaj 調での C_{dim}と C[#]_{min} 調での B[#]_{dim}は 1 つの例といえます。

*24 括弧書きしたものについては、通常使われる調ではないという理由がある。エンハーモニック転換をすれば D^bmin は C[#]min であり、普通に使われる調になるが、それについてはエンハーモニック転換を伴う転調の項で扱う。

121

Cdim B[#]dim

D^b:VIIdim C[#]:VIIdim

一部の構成音にエンハーモニック転換を行う例

一部の構成音にエンハーモニック転換を行う和音の特に重要な例として、減七の和音や増三和音、増三四六の和音（あるいはエンハーモニック転換して \bigcirc_7^b ）があげられます。これらは隣り合う構成音間の音程に対称性があります。例えば減七の和音は半音3つ分の間隔で、増三和音は半音4つ分の間隔で各構成音が存在しています。また増三四六の和音は半音4つ分と半音2つ分の繰り返しとなっています。この対称性は容易に響きを保ったまま転換することを可能にします。

122 G[#]dim7 = Bdim7 = Ddim7 = Fdim7 = A^bdim7 = G[#]dim7

123 A^baug = C^{aug} = E^{aug} = G[#]aug = A^baug

124 F^b7 = C^b7 = B^b7

9.5 ドミナント 7th を用いた転調

ドミナント 7th を用いた転調は直接転調の発展版と言えるもので、多少無理のある調へ進んでも違和感を少なくすることができます。これはまた、半音変化を伴う和音を共通和音とする転調と言えなくもないですが、そのように解釈するよりもこちらのほうが実践的であると考えられます。

ドミナント 7th によって転調した先で、さらにドミナント 7th を用いて連続で転調することが可能です。次は最も極端な例と言えるでしょう。

125 B₇ E₇ A₇ D₇ G₇ C₇ F₇ B^b₇ E^b₇ A^b₇ D^b₇ G^b₇ C^b₇ = B₇

この場合、各和音で次の和音の根音を主音とする調に転調していると考えられます。

第 10 章

最低音が根音以外の和音

10.1 オンコード

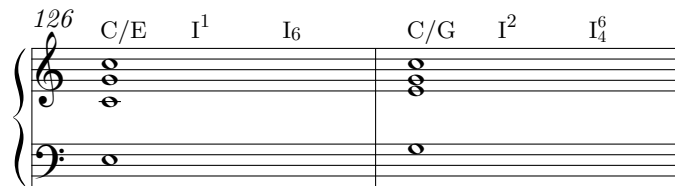
ポップスでは和音の最低音が根音であることが多いです*25。他方、クラシックの四重奏などはマクロにも最低音が和音の第三音や第五音、第七音などであることがあります。もちろんこの種の和音配置はポップスで全く見られないわけではなく、しばしば響きの変化を求めめるためや前後のつながりを滑らかにするために使用されることがあります。

このように和音の最低音が根音ではない場合、上に乗る和音を ○、最低音を △ として ○/△ や ○on△ というような記号を用いて表記します。このような表し方をする和音を オンコード と呼びます。

10.2 オンコードの古典的用法——転回形としてのオンコード

古典派時代には、この種の和音はある和音の転回としての用法が主であったといえるでしょう。和音の転回とはつまり、根音以外の和音構成音を最低音に配置するものです。

三和音であれば最低音に第三音あるいは第五音が来る可能性があります。古典和声では、それぞれの場合を 第一転回形、第二転回形 と呼びます。あるいは最低音と上部に構成される音程の関係から 六の和音、四六の和音 と呼ぶこともあります*26。



[余談] 古典和声において、第一転回形は基本形と同様に自由に使うことができますが、第二転回形は使用に制限がかかるとすることが多いです。この使用の可能性は次のように言うことができます。

1. 同一和音の、最低音に変化するものとして用いる。
2. 最低音が音階的に上行・下行するように、経過的に用いる。
3. 倚和音として用いる (つまり上部の構成音が後続する和音に倚和音として接続すると解釈できるようにする)。
4. 2つの同じ和音の間に用いる。

このような制限がかかるのは最低音と上部構成音の間に完全4度の音程が生じることによります。この完全4度は通常 (音響的には協和音程であるにもかかわらず) 意識の中において不協和を感じさせる音程となることが多いといえます。そのために独立和音として生じることはまれであると言えます。

1番目の用法においては第二転回形の和音が純粋に転回形の和音として見られているといえます。三和音の完全5度の転回として完全4度を聴くことは容易ではないため、明確に転回形の和音として聴かせる場合にはこのように最低音はその和音の第五音であって、根音として聴かれることのないような配慮を要します。これを除く用法は三和音の転回形として発生したものではなく、それ以外の経緯で発生したものです。そして、その中で最低音は見かけ上の三和音の第五音としてではなく、見かけ上の三和音ではない和音の根音あるいは第三音として聴かれます。

2番目の用法はアクセントのない部分で用いられるもので、これは和音が変わる、あるいは同一和音の転回形の変

*25 ベースが細かく動く曲やウォーキングベースの場合、ミクロには常に最低音が根音であるとは限りませんが、しかしその場合にも根音以外の音は装飾であってマクロには最低音は根音であると考えることが可能です。

*26 前者の表現は「和声 理論と実習」に代表される島岡謙氏の表記法であり、後者は数字付き低音から派生した表記法である。

化に際してその構成音から構成音への跳躍を段階的な進行で埋めることによって生じる偶成的な和音と言えます。当然この用法の和音は四六の和音のみではなく六の和音でも生じます

3番目の用法はアクセントのある部分で見られるもので、これは後続する三和音の第三音、第五音が上方転過したも
 のとして、あるいは時に第三音が上方転過した六の和音として聴かれます。この場合の最低音は紛れもなく根音、または第三音であって、第五音ではないといえます。通常この最低音は後続和音へ解決されるまで留まりますが、後続和音で別の和音構成音へ跳躍することもあります。この用法による和音は2番目の用法と同様に偶成的な和音と言えます。

4番目の用法は2番目の用法と似ているもので、これは第三音と第五音が上方転過された和音が基本形の和音に挟まれている、あるいは第五音が上方転過された和音が六の和音に挟まれている、と考えることができます。この場合もやはり偶成的な和音と言えます。

以上に述べたものはおよそ独立和音としてではなく偶成和音として用いられていると言えるでしょう。この四六の和音の制限はしかし後期ロマン派以降には緩和されて、この低音との完全4度を解決することなく使用すること、また四六の和音を連続するなどの用法も見られるようになります。

七の和音であれば最低音に第三音、第五音または第七音が来る可能性があります。古典和声では、それぞれの場合を第一転回形、第二転回形、第三転回形と呼びます。あるいは最低音と上部に構成される音程の関係から五六の和音、三四六の和音または三四の和音、二の和音と呼ぶこともあります。

127

G₇/B V₇¹ V₅⁶ G₇/D V₇² V₃⁴ G₇/F V₇³ V₂

10.3 オンコードの発展的用法——非和音構成音を最低音に配置する和音

非和音構成音をコードの最低音に置くことで和音の響きを変える用法があります。このうち、実際には7thコードや6thコードと見ることができるもの——例えばC/B^bやC/Aなど——を除いたものについて考えてみます。

特によく見られるものとしてはIV/VやII_m7/Vなどがあります。これらはどちらもV₇sus4系列のコードとして見ることができます*27。ただし原義としてはむしろV₁₁で第3音と第5音が省略されたものとして見る方が適切なのかもしれません。どちらにせよ、ドミナント7thの持つ5度下行進行を示唆する雰囲気が第3音の省略によって緩和されることが重要であると言えます。

128

G₉sus4^(omit 5) G₉sus4

F/G D_m7/G

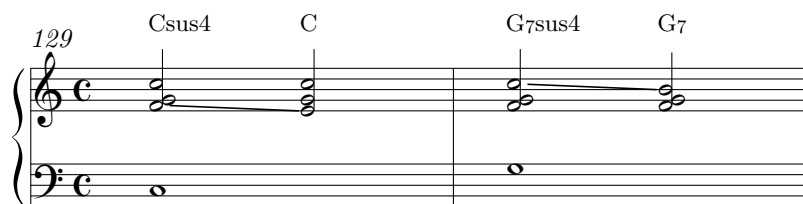
*27 個人的にはsus4表記よりも¹¹, omit³の方が適切であるように思いますが。

第 11 章

補遺

11.1 sus4 コード

sus4 コードは通常の長短三和音と異なり、第三音を含まず代わりに完全 4 度音を構成音に持ちます。そのため和音の長短が確定せず、結果的に浮遊感の強い響きとなります。sus4 コードは一般的には同じ根音を持つ長短三和音に解決します。また第五音から堆積し直すと、第五音を根音とする 7sus4 コードとなるので、これも同様に解決させることができます。



sus4 コードを第五音から堆積し直したものは、第五音を根音として完全 4 度音程で 3 音堆積したのとも考えることができます。

[余談] sus4 の sus は suspended という単語から来ています。この suspended の原義は「掛留された」というところであり、この第 4 音がまさしく前の和音から掛留して入ってきて第 3 音へと解決するというを示唆しています。掛留の用法は元々下方解決を前提としましたが、Bach の時代には緩められて、上方解決も見られるようになりました。そこから sus2(これは長 2 度の音を構成音に持つ) という表記も生まれるわけです。

11.2 パワーコード、空虚五度の和音

長・短三和音から第三音を省略した和音をパワーコードや空虚五度の和音と言います。一般的には \circ_5 で表すことが多いです。この和音は三和音と比べて響きが単純であることから、古典的には独立の和音として用いられることは少ないです。

この和音は平行オルガヌムで見られるほか、ロックギターのリフでしばしば用いられます。ロックギターのリフで使われる場合にはこれを転回した和音や、第五音に半音変化を加えたものが用いられることもあります。



11.3 クリシェ

ある停滞したコード進行の中で、半音的或いは音階的に変化する変質音をクリシェと言います。また、通常のコード進行中でも同様な旋律をもつ場合にもクリシェといわれます。

131

C C_{aug} C₆ C₇ C C/B C/B^b C/A C G/B C₇/B^b F/A

11.4 オルガンポイント

コード進行の中で、常にある高さの音を鳴らすようにするものをオルガンポイントといいます。特に最低音または最高音での用法が見られます。

最低音で用いられるパターンとしては、調の主音あるいは属音であることが多いです。これらは特に「トニックペダル」、「ドミナントペダル」と呼ばれます。これらのペダルが用いられているときは、上部に構成される和音によらずトニック及びドミナントの機能を持つと考えます。

最高音で用いられるときは、多くの場合コードの構成音またはテンション・ノートとして用いられます。

132

C F/C D/C G/C F/G C/G Dm/GG₇ C_M9 F_M7¹³ Dm G₇

11.5 3度堆積ではない和音

近代以降では3度で積み重ねる以外に、4度や5度、2度などの音程で音を積み重ねて和音を構成することがあります。この種の和音は3度で堆積した和音とは異なる響きを持ちます。

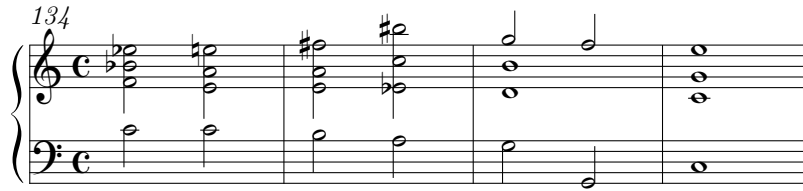
11.5.1 4度、5度の堆積和音

完全4度または完全5度の堆積による和音は、11.1に示したように3度堆積の和音へ解決する和音として使われる場合には3度堆積和音のシステムの範疇にとどまっていると言えます。他方でそのような解決を伴わない独立した和音として使われるときには、これらの和音は3度堆積和音 (Tertian Chord) の省略としてではなく完全4度の堆積による和音 (Quartal Chord) あるいは完全5度の堆積による和音 (Quintal Chord) として認識されます。この種の和音はまた転回形も作ることができ、その場合にはこの2種の和音は同じ形になるかあるいは混合して現れます。

133

これらの和音はまた、構成音に半音変化を加えることがあります。その場合にはまた異なる響きが得られます。

普通の三和音と組み合わせる使用することが可能です。その場合には半音変化などを組み合わせ、既存の体系に見られる解決とは異なるように進行させるとよいでしょう。



11.5.2 2度の堆積和音

2度音程の堆積による和音 (Secundal chord) もまた独立の和音として使われうるものです。この和音はまたクラスター和音 (Cluster chord) と呼ばれます。特に短2度音程を作る2音は鋭い響きを持ち、時に打楽器的な使われ方をします。

11.6 進んだ内容

次に示すものは現代の作曲方法、或いは音楽解析方法の名称になります。興味があれば各自研究してください。

11.6.1 中心軸システム (Axis system)

11.6.2 十二音技法 (Dodecaphony)

11.6.3 Serial Music

11.6.4 Pitch Class

11.6.5 Tonnetz

11.6.6 Neo-Riemannian Theory

11.6.7 Schenkerian Theory

11.7 注意

近代以降の和声は、もはやその時代に見られる一般的な語法という立場から、個々人の発想する素材であることが多くなっていきます。そしてそれはまた抽象化が必ずしも可能ではなくなるということとも考えられます。

もっとも——抽象化が可能だという考えが適切なのかということにも考えを巡らせる必要はあります。例えば C, E, G という構成音からなる和音が基本形かつ密集形態で存在するとき、この和音は確かに C Maj トライアドとして認識されるでしょう。しかし、それがピアノの最低音付近で構成されるときと中央ド付近で構成されるとき、あるいは最高音あたりで構成されるときでは耳に聞こえる感覚は確かに異なるものになるでしょう。果たしてこれらの和音を、音の高さという情報を捨象して分析するのが常に適切でしょうか？ (もっとも音の高さという情報は多くの場合、水平音程関係が保たれる限りは捨象していい情報とおもってもいいのですが)

また、時に和音が掛留を伴ったり変化音を伴うことで特徴的な響きが得られることがあります。この種の和音の用法は作曲者に特性的な部分であり、捨象された理論骨子だけを学んでも得られない部分です。抽象化された理論から具体的な作品を作るには、やはり多くの曲を聴き、分析することが必要だといえます。

付録

更新履歴

v0.12a

- レイアウトミスの修正

v0.12

- コード編加筆修正
 - 第 6 章の細分化
 - 和音の表記法の追加

v0.11

- L^AT_EX 版組方法の変更
- コード編加筆修正

v0.10

- コード完成

To Do

- 譜例の充実
- 内容の整理および精査
- 3 度近親性と転調の関係
- UST, 分数コードの章
- 時代ごとの和声技法の概観
- 非機能的な和音の接続

索引

6th コード, 21
7th コード, 21

dominant chord, 16

finalis, 9

Passing diminished chord, 36

Scale, 8
subdominant chord, 16

tonic chord, 15

イオニア音階, 8
イタリアの六, 35

裏コード, 34

エオリア音階, 8
遠隔調, 51
エンハーモニック転換, 6

音階, 8
オンコード, 56
音名, 6

解決, 39
解決音, 39
階名音階, 8
下行変化, 31
下屬和音, 15
過復元解決, 39
過復元解決音, 39
下方転位, 39
下方転位音, 39
幹音, 5
間接転調, 51

技巧的導音, 31
偽終止, 28
偽屬和音, 20
機能 and 声, 16
基本音階, 8
共通和音, 52
協和和音, 12
近親関係, 12
近親調, 51

空虚五度の和音, 58
クロマチック転調, 54
クロマチック和音, 31

経過音, 41
経過解決, 39
経過解決音, 39
経過調, 51
経過転調, 51
減三和音, 11
減七の和音, 23

後部倚音, 40
後部転位音, 39
コード, 11
五度関係, 12

五度近親性, 12
五度圏, 51
五六の和音, 57
根音, 11

錯誤対立, 30
三四の和音, 57
三四六の和音, 57
三度関係, 12
三度近親性, 12
三和音, 11

刺繍音, 40
自然音, 5
自然的短音階, 9
自然的長音階, 9
自然的導音, 31
終止, 26
終止音, 9
出発調, 51
主要三和音, 16
主和音, 15
上行変化, 31
上屬和音, 16
上方転位, 39
上方転位音, 39
女性終止, 26
四六の和音, 56

垂直音程, 7
水平音程, 7

正格終止, 26
セカンダリードミナント, 32
絶対的変化和音, 31
全音階, 8
前部転位音, 39
旋法音階, 8
旋律的音程, 7
旋律的短音階, 9
旋律的長音階, 9

増三和音, 11
相対的変化和音, 31
増六の和音, 35
属七の和音, 22
属和音, 16

ダイアトニックコード, 15
第一転回形, 56, 57
第五音, 11
第三音, 11
第三転回形, 57
対斜, 30
第二転回形, 56, 57
代理コード, 18
単音程, 7
短三和音, 11
男性終止, 26
短旋法, 10
短調, 10

長三和音, 11
長旋法, 10
長調, 10

直接転調, 51

定位, 39

定位音, 39

転位, 39

転位音, 39

テンション, 48

テンション・コード, 48

テンション・ノート, 48

転調の作用, 52

ドイツの六, 35

導七の和音, 23

度数, 7

ドミナント 7th コード, 22

トライアド, 11

ドリア音階, 8

七の和音, 21

二重終止, 26

二の和音, 57

ノンダイアトニックコード, 30

派生音, 5

パッシング・ディミニッシュ・コード, 36

パワーコード, 58

半音階的経過和音, 36

半音階的転調, 54

半音階的和音, 31

半終止, 28

ピカルディの三度, 26

ピボットコード, 52

非和声音, 38

付加六度の和音, 21

不協和和音, 12

複音程, 7

復元解決, 39

復元解決音, 39

副三和音, 18

ブラガル終止, 27

フランスの六, 35

フリギア音階, 8

変位音, 30

変位和音, 30

変化音, 30

変格終止, 27

変化和音, 30, 31

変質音, 30

変質和音, 30

補助音, 40

保留解決, 39

保留解決音, 39

ミクソリディア音階, 8

目的調, 51

リディア音階, 8

リハーモナイズ, 46

六の和音, 56

ロクリア音階, 8

和音, 11

和音構成音, 38

和声, 11

和声音, 38

和声外音, 38

和声的音程, 7

和声的短音階, 9

和声的長音階, 9

参考文献

- [1] Jean Le Rond d'Alembert. ラモー氏の原理に基づく音楽理論と実践の基礎. 春秋社, 初版第1刷, 2012.
- [2] Diether de la Motte. 大作曲家の和声. シンフォニア, 第2刷, 1980.
- [3] Ernő Lendvai. バルトークの作曲技法. 全音楽譜出版社, 第4版, 1981.
- [4] Ludwig Thuille and Rudolf Louis. 和声学. 音楽之友社, 第2刷, 1954.
- [5] 物部一郎. 創作和声 (理論と実習). 音楽之友社, 第12刷, 1985.
- [6] 青島広志. 究極の楽典. 全音楽譜出版社, 第1版第4刷, 2009.
- [7] 諸井三郎. 機能と声法. 音楽之友社, 第4版通算第6刷, 1964.
- [8] 矢萩秀明. 改訂版 これで征服! ロックギター音楽理論. ヤマハミュージックメディア, 初版, 2010.
- [9] 島岡譲. 音楽の理論と実習, 第1巻. 音楽之友社, 初版, 1982.
- [10] 島岡譲. 音楽の理論と実習, 第2巻. 音楽之友社, 初版, 1983.
- [11] 島岡譲. 音楽の理論と実習, 第3巻. 音楽之友社, 初版, 1984.
- [12] 島岡譲 (執筆責任). 和声 理論と実習, 第1巻. 音楽之友社, 第71刷, 1964.
- [13] 島岡譲 (執筆責任). 和声 理論と実習, 第2巻. 音楽之友社, 第71刷, 1965.
- [14] 島岡譲 (執筆責任). 和声 理論と実習, 第3巻. 音楽之友社, 第26刷, 1967.
- [15] 小山大宣. *JAZZ THEORY WORKSHOP*, 初級編. 武蔵野音楽学院, 1980.
- [16] 小山大宣. *JAZZ THEORY WORKSHOP*, 中・上級編. 武蔵野音楽学院, 1980.
- [17] 藤井貞泰. 実用ジャズ講座, 1 理論編. リットーミュージック, 1976.
- [18] 菊池有恒. 楽典. 音楽之友社, 第1版第4刷, 1988.
- [19] 北川祐. 実用ジャズ講座, 2 アレンジ編. リットーミュージック, 第2版, 1991.
- [20] 松平頼則. 新訂 近代和声学. 音楽之友社, 新訂第13刷, 1998.
- [21] 長谷川良夫. 大和声学教程. 音楽之友社, 第1刷, 1952.
- [22] 下総皖一. 和声学. 音楽之友社, 第21刷, 1948.
- [23] 下総皖一. 標準 和声学. 音楽之友社, 第15刷, 1975.