

ガチムチ音楽理論講座 コード編 ver. 0.16

bell

2021/5/17

# 目次

目次	ii
予備事項	v
この資料で扱う内容について	v
この資料で使う記号について	v
第 1 章 音階と和音	I
1.1 音名	I
1.2 音程	3
1.3 音階	6
1.4 旋法と音階	7
1.5 調と旋法	8
1.6 長調・短調の音階	8
1.7 三和音	9
1.8 和音の表記法	II
1.9 倍音列	14
第 2 章 長音階・短音階上の三和音	15
2.1 調性内三和音 (ダイアトニック・コード)	15
2.2 主要三和音	16
2.3 機能和声	16
2.4 カデンツ (ケーデンス), 主要三和音同士の連結	18
2.5 副三和音の機能	19
2.6 偽属和音	26
第 3 章 7th コード, 6th コード	28
3.1 7th コードの種類	28
3.2 属七の和音, ドミナント 7th コード	29
3.3 導音上の 7th コード (VII <sup>ø</sup> 7, VII <sup>dim</sup> 7)	30
3.4 その他の 7th コード	31
3.5 6th コード	31
第 4 章 終止・カデンツ (ケーデンス)	33
4.1 終止	33
4.2 正格終止	33
4.3 ブラガル (変格) 終止	34
4.4 偽終止	34

4.5	半終止	35
4.6	フリギア終止	35
<b>第5章</b>	<b>ノンダイアトニック・コード</b>	<b>36</b>
5.1	対斜	36
5.2	半音階的和声	37
5.3	借用和音	38
5.4	拡張されたドミナント7thの代理コード	40
5.5	ナポリの六	41
5.6	増六の和音	41
5.7	増5度・減5度を含む和音の利用	42
5.8	半音階的経過和音 (chromatic passing chord)	43
5.9	ディミニッシュ7の挿入 (passing diminished chord)	43
5.10	それ以外のノンダイアトニック・コード	44
<b>第6章</b>	<b>ハーモナイズ——旋律と和声音, 非和声音</b>	<b>45</b>
6.1	概略	45
6.2	ポピュラー音楽などでの非和声音の取り扱い方	45
6.3	和声理論と実習での取り扱い方	46
6.4	古典的な和声法での取り扱い方	47
6.5	非和声音の実用——旋律に対しての和声付け	50
<b>第7章</b>	<b>リハーモナイズ——コード進行の分割と代理</b>	<b>52</b>
7.1	同一機能の和音間の代理	52
7.2	セカンダリー・ドミナントの挿入, 代理	52
7.3	ツーファイブ進行	52
7.4	ドミナント7thと偽終止進行の拡張	53
7.5	ドミナント7thと裏コード	53
7.6	ドミナント7thのsus4化	53
<b>第8章</b>	<b>テンション・コードとテンション・ノートの概説</b>	<b>54</b>
8.1	テンション・コードとテンション・ノート	54
8.2	テンション・ノート	54
8.3	トライトーン・サブスティチューションとテンション	56
8.4	テンション・コードとボーシング	57
<b>第9章</b>	<b>最低音が根音以外の和音</b>	<b>58</b>
9.1	オンコード	58
9.2	オンコードの古典的用法——転回形としてのオンコード	58
9.3	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	59

第 10 章	転調	61
10.1	転調と 2 つの調の間の親疎関係	61
10.2	転調の種類	61
10.3	転調の方法概論	61
10.4	直接転調	62
10.5	共通和音を用いた転調	63
10.6	ドミナント 7th を用いた転調	65
第 11 章	非機能的なハーモナイズ・リハーモナイズ	67
11.1	偶成和音の活用	67
11.2	同種和音による和声付け (constant structure)	67
11.3	ダイアトニック・コードによる和声付け	68
11.4	共通音を維持した半音階的和音による和声付け	69
11.5	上部和音構造と独立した低音をもつ和声付け	69
11.6	多重和音	70
第 12 章	補遺	71
12.1	sus4 コード	71
12.2	パワーコード, 空虚五度の和音	71
12.3	クリシェ	72
12.4	オルガンポイント	72
12.5	3 度堆積ではない和音	72
12.6	進んだ内容	73
12.7	注意	73
付録		75
	更新履歴	75
	To Do	75
索引		76
参考文献		78
	和声学関連	80
	和声学以外のクラシック関係	80
	ジャズ関連	80
	ポップス・ロック関係	81

# 予備事項

## 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学をベースにして、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 9 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。

Ver. 0.16 からいくつかの場所で機能と声学の記号を用いていますが、十分な説明がまだ付けられていません。ただ、なんとなく気持ちは分かるんじゃないかなと思うので詳細な説明を書くのはToDo リスト送りです。

この資料に書かれていることに全く誤りがないと言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るべきだと思います。

## 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。

- 三和音；トライアド
  - 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  
C<sub>m</sub>
  - 減三和音；ディミニッシュトライアド；Diminished triad(Minor flat 5th)  
C<sub>dim</sub>
  - 増三和音；オーグメンテッドトライアド；Augmented triad(Major sharp 5th)  
C<sub>aug</sub>
- 四和音；7th コード，6th コード
  - 長七の和音；メジャー 7th コード；Major 7th chord  
C<sub>M7</sub>
  - 短七の和音；マイナー 7th コード；Minor 7th chord  
C<sub>m7</sub>
  - マイナーメジャー 7th コード；Minor Major 7th chord  
C<sub>mM7</sub>
  - 付加六の和音；メジャー 6th コード；Major 6th chord  
C<sub>6</sub>
  - 付加六の和音；マイナー 6th コード；Minor 6th chord  
C<sub>m6</sub>
  - 属七の和音；ドミナント 7th コード；Dominant 7th chord  
C<sub>7</sub>

- 半減七（導七）の和音；ハーフディミニッシュ（マイナー 7th フラット 5）；

Half diminished 7th (Minor 7th flat 5th)

C $\emptyset$ 7

- 減七の和音；ディミニッシュ 7th；Diminished 7th

C<sub>dim</sub>7

- 五和音や六和音，テンションコード 第 8 章参照
- その他の和音

- サスペンデット 4th（サス 4）；Suspended 4th

C<sub>sus</sub>4

- 空虚 5 度の和音；パワーコード；Power chord

C<sub>5</sub>

1 C Cm C<sub>dim</sub> C<sub>aug</sub> C<sub>M</sub>7 C<sub>m</sub>7 C<sub>m</sub>M7 C<sub>6</sub> C<sub>m</sub>6 C<sub>7</sub> C $\emptyset$ 7 C<sub>dim</sub>7 C<sub>sus</sub>4 C<sub>5</sub>

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (Bb). Above the staff, the following chord symbols are written: 1 C Cm C<sub>dim</sub> C<sub>aug</sub> C<sub>M</sub>7 C<sub>m</sub>7 C<sub>m</sub>M7 C<sub>6</sub> C<sub>m</sub>6 C<sub>7</sub> C $\emptyset$ 7 C<sub>dim</sub>7 C<sub>sus</sub>4 C<sub>5</sub>. Below the staff, the corresponding chord voicings are shown as block chords. The first chord (C) is a C major triad. The second (Cm) is a C minor triad. The third (C<sub>dim</sub>) is a C diminished triad. The fourth (C<sub>aug</sub>) is a C augmented triad. The fifth (C<sub>M</sub>7) is a C major 7th chord. The sixth (C<sub>m</sub>7) is a C minor 7th chord. The seventh (C<sub>m</sub>M7) is a C minor major 7th chord. The eighth (C<sub>6</sub>) is a C 6th chord. The ninth (C<sub>m</sub>6) is a C minor 6th chord. The tenth (C<sub>7</sub>) is a C dominant 7th chord. The eleventh (C $\emptyset$ 7) is a C half-diminished 7th chord. The twelfth (C<sub>dim</sub>7) is a C diminished 7th chord. The thirteenth (C<sub>sus</sub>4) is a C suspended 4th chord. The fourteenth (C<sub>5</sub>) is a C power chord (C5).

# 第1章

## 音階と和音

### 1.1 音名

変化記号がつかない音, あるいは本位記号 ♮ 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.

2



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.

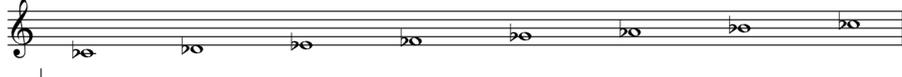
3



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	Ceses

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, 音の高さは違っても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<sup>#</sup> であり D<sup>bb</sup> であると言えます. また, F<sup>#</sup> という音は同時に E<sup>x</sup>, G<sup>b</sup> 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。

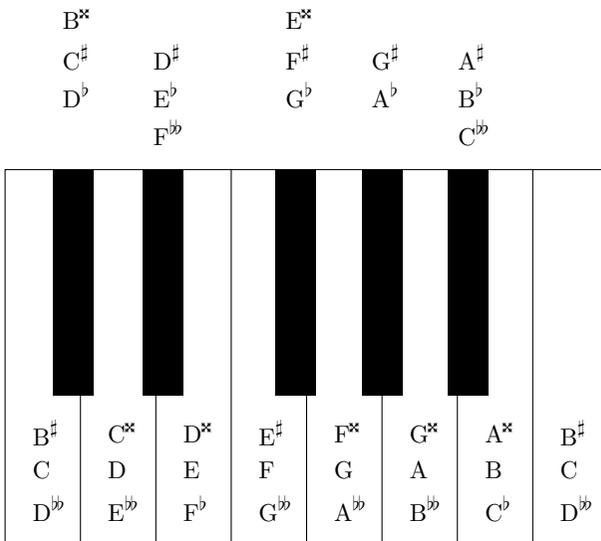
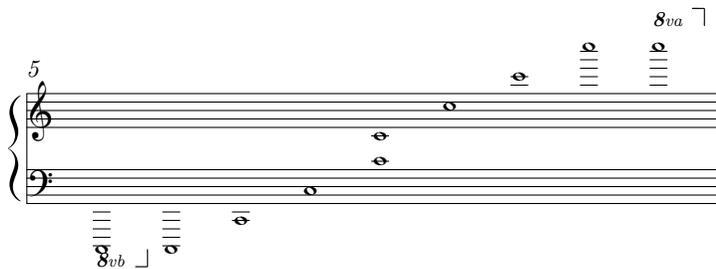


図 1.1: ピアノ鍵盤とエンハーモニック転換される各音の関係。

[余談] ピアノロール上で作曲する場合には、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ないです。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	C2	C1	C	c	c <sup>1</sup>	c <sup>2</sup>	c <sup>3</sup>	c <sup>4</sup>	c <sup>5</sup>

[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、それぞれ 1 ずつ小さい番号を使うことがある。

この資料では基本的に英語音名を用います。ただし、調を示すためにドイツ音名を用いる事があ

ります。これは和声学の慣用というのがありますが、大きくはスペースの省略のためという理由があります。

## 1.2 音程

■和声的音程と旋律的音程 音程とはある2音の音高の隔たりのことをいいます。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。



■度数 (interval number) 度数とは2音の含む幹音(変化記号を取り払った音名, C, D, ..., G, A, B)の数, あるいは五線譜上での間隔の数のことをいいます。そして同一の音名であるものを1度とか同度といい, 以下数が増えるごとに2度, 3度, ... と言います。この度数はいかなる変化記号がついても変化しません。



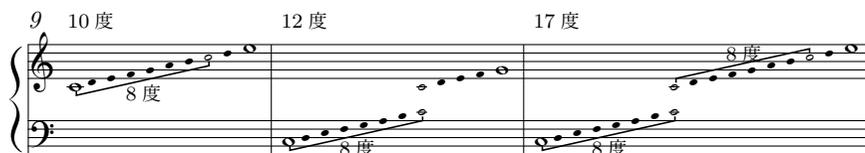
例えば(同じオクターブ内に存在する) Cと上のGの音程の度数は, この2音を含む音名(C, D, E, F, G)の数が5つであることから5度であるとわかります。またGと上のCの音程の度数は, この2音を含む音名(G, A, B, C)の数が4つであることから4度であるとわかります。



■単音程と複音程 オクターブ以下の音程を単音程, オクターブを超えるものを複音程と呼びます<sup>1)</sup>。複音程はオクターブと単音程という言い方をすることも出来ます。例えば10度はオクターブと3度であり, 12度はオクターブと5度と言い換えることができます。また17度は2オクターブ

<sup>1)</sup> ここでオクターブは「厳密に振動数の比が1:2となる音程」と定めることにする。これは半音12こ分の音程であり, また完全8度の音程である。このようにするので, 重増7度, 増8度, 重増8度は複音程として取り扱い, 減8度, 重減8度, 重減9度は単音程として取り扱う。(このようにすると重増7度の転回音程(後述)というものを考えずに済むので良いかもしれない。)このあたりの微妙な音程の取り扱いは資料によってまちまちな印象がある……。

ブと3度と言い換えることができます。



■音程の完全，長，短，減，増 (interval quality) 音程は，同じ度数であってもその含んでいる半音の数によって異なる音程であることがあります。この音程の違いは interval quality と呼ばれるもので，度数に接頭辞として完全，長，短，減，増などをつけることで示します。これを決定する方法として，その音程をなしている2音の幹音が作る音程に全音階的半音がいくつ含まれているか，そしてそこからどれだけ音程が広げられて，あるいは狭められているかに着目するというものがあります。

N.B. ここで言う全音階的半音とは e と f あるいは b と c のような，白鍵上に現れる半音のことを指す<sup>2)</sup>。

表 1.1: 幹音の度数につける接頭辞の関係

幹音同士の音程が持つ (全音階的) 半音の数

		2こ	1こ	0こ
度 数	2度, 3度		短	長
	4度, 5度	減	完全	増
	6度, 7度	短	長	

なお1度，8度，15度，...，は幹音同士の関係にあつては常に完全音程である。

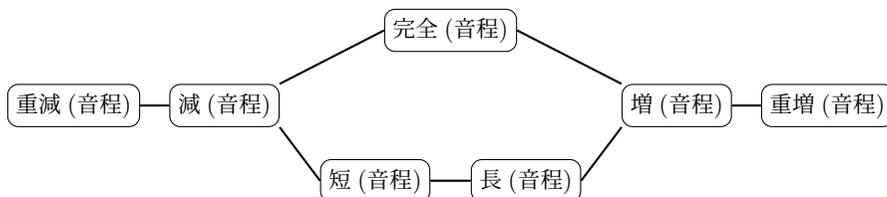


図 1.2: 接頭辞同士の関係；右に行くと半音広がり，左に行くと半音狭まる。

幹音同士の音程は表 1.1 によって interval quality を確定できます。そして，変化記号の付いた音についても幹音同士の音程をまず確定させてから図 1.2 によって実際の interval quality を確定させることができます。

例として C と上の A<sup>b</sup> の音程 (譜例 10) について見ていきましょう。それぞれの幹音は C, A ですから度数は 6 度 (C, D, E, F, G, A) と分かります。またこの中に含まれる (全音階的) 半音は e-f の 1 つですから，表 1.1 より (C と A の音程は) 長 6 度と分かります。今問題としている

<sup>2)</sup> より一般には全音階を与えたときのそれに自然に含まれる半音のことであるが，幹音のなす全音階を前提に考えればこの説明で問題がない。

C と A<sup>b</sup> は、C と A の音程よりも半音 1 つ狭いことから、図 1.2 より短 6 度であると分かります。



譜例 10: C と上の A<sup>b</sup> の音程

表 1.2: 半音の数と度数につける接頭辞の関係

半音	1度	2度	3度	4度	5度	6度	7度	8度	...
0	完全	減							
1	増	短	重減						
2	重増	長	減						
3		増	短	重減					
4		重増	長	減					
5			増	完全	重減				
6			重増	増	減	重減			
7				重増	完全	減			
8					増	短	重減		
9					重増	長	減		
10						増	短	重減	
11						重増	長	減	
12							増	完全	

表 1.2 は音程に含まれる半音の数によってどのように接頭辞がつけられるかを示しています。この方法によっても interval quality を確定させることができます。

■音程の転回 (inversion) 単音程にあつては、高い方の音程を 1 オクターブ下げる、あるいは低い方の音程を 1 オクターブ上げることによって 2 音の上下関係が変わり、別の音程になります。このような操作を音程の転回といい、また転回された音程を転回音程といいます。

元の音程と転回された音程は合成すると完全 8 度になる特徴があります。よって転回音程ともとの音程との間に図 1.3 のような関係があると分かります。



■協和音程, 不協和音程 音程のうち、すべての完全音程を完全協和音程といい、長短 3 度・6 度およびその任意数オクターブ離れた音程を不完全協和音程といいます。これらはまとめて協和音程と呼ばれます。

他方で協和音程ではない音程を不協和音程といいます。これは例えば長短 2 度・7 度や全ての減音程、増音程、重減音程、重増音程です。

8度 ↔ 1度	完全 ↔ 完全
7度 ↔ 2度	短 ↔ 長
6度 ↔ 3度	減 ↔ 増
5度 ↔ 4度	重減 ↔ 重増
(a) 度数の変換	(b) interval quality の変換

図 1.3: 元の音程と転回音程の関係

### 1.3 音階

■音階, 基本音階, 旋法音階 1 オクターブの間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 音音階 (pentatonic scale) ・ 6 音音階 (hexatonic scale) ・ 7 音音階 (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。

■全音階とそれに属する旋法音階 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。

12 全音階



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。

13 全音階

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

14 全音階

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

ある基本音階から作り出された旋法音階は, その基本音階の類に属するといえます。すなわち,

イオニア音階であったりドリア音階であったりは、それぞれ全音階類に属するということができます。

■長音階，短音階 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<sup>3)</sup>。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。



[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。

■その他の音階 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<sup>4)</sup>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階 (whole tone 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。



## 1.4 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 (finalis) 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。



<sup>3)</sup> 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 IV<sub>mm7</sub> 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。

<sup>4)</sup> という用語弊があるのだが，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う。



【注意】 □ は finalis を，白玉は支配音 confinalis あるいはドミナント dominant を表している<sup>5)</sup>。

自然長音階や自然短音階を基本的な旋法音階<sup>6)</sup>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。

## 1.5 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）調ということが出来ます。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. Bach 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と和声の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。

## 1.6 長調・短調の音階

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」または「中音」(mediant)
- 4 番目の音を「下属音」(subdominant)
- 5 番目の音を「上属音」または「属音」(dominant)

<sup>5)</sup> 正直に言えばルネサンス以前の旋法論について明るくないのでよく分からない……各自で研究してみてください。

<sup>6)</sup> 和声的・旋律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。

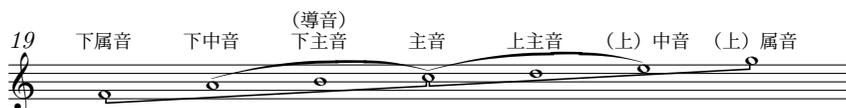
- 6 番目の音を「下中音」(submediant)
- 長調の 7 番目の音を「導音」(leading tone)
- 短調の 7 番目の音を「下主音」(subtonic)

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。



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。



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<sup>♯</sup> や La<sup>♭</sup> のように表すことにします。

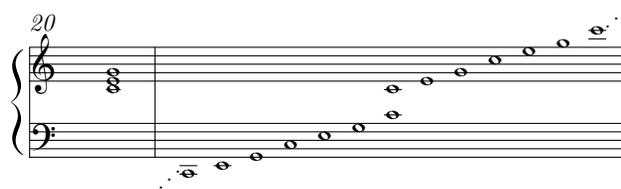
## 1.7 三和音

■和音, 和音場 和音あるいはコード (chord) 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。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。

和音の構成音を任意のオクターブに移すことで得られる音の集合を「音楽の理論と実習」では構成音列 [18, p.58] と呼んでいます。また「このような『構成音列によって支配された音高空間』を和音場またはたんに場とよぶ」 [18, p.59] とあります。

和音場とはつまるところ、ある和音について抽象化したスーパークラスであると考えられます。例えば構成音が (C4, E4, G4) という構成音からなる和音については、和音場は譜例 20

に示すようなものになります。



譜例 20: 和音と和音場

和音場は和音の広義化されたものであるとも言えます。私たちが日常的にコードネームを用いて和音を指示するとき、実際には和音場を指示していることになるのですがそれを意識することはないでしょう。また日常的に和音という場合にも多くの場合で和音場を指すことが少なくありません。そのためこの資料でも、和音という語で和音場を指示することがあります。

■三和音 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になります。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章で見ると、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 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 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。

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（10.5.3 参照）。

■協和和音と不協和和音 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あるいは完全和音、および減・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<sup>7)</sup>。

■三和音の近親関係 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えます。ある協和和音に対して、その和音の第五音を根音として持つ協和和音およびその和音の根音を第五音として持つ協和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。



## 1.8 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<sup>8)</sup>。

■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<sup>9)</sup>。



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

<sup>7)</sup> 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。

<sup>8)</sup> [注意！] この資料では少なくとも ver. 0.16 段階では数字付き低音の方法とローマ数字による方法、ドイツ機能と声表記の方法のいずれもが様々な場所で使われていて統一されていない。というのはそれぞれの部分を記述した時々によって考え方が変わり記号を選んでいたので、将来的には適当な基準で使用する記号を選択したいと思っている。ただしいずれかの方法一つに統一するのは好ましい結果はもたらさないと考えている：機能と声に立脚して論ずる箇所であればドイツ機能と声の方法で表記する方が良く、逆に非機能的な和声ではそれ以外の方法による方が適当であるだろう。

<sup>9)</sup> あいにくとフランス式については詳しくなく、ドイツ式にしてもそこまで詳しくはないので細かくどうと言うことが出来ないのだが。

ようです<sup>10)</sup>。

■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。
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（第9章参照）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。

などの種類が分かれます。またこれに加えて、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和声理論と実習 [11], [12], [13]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。この資料で使用される度数表記法は4番目に上げたものと一致します。

この方法で表す場合、今何調に属しているかが重要になります。和声学などのクラシック系の本では調の主音のドイツ音名を用い、長調であれば頭文字を大文字で、短調であれば小文字で書き表すことが多いです。ポピュラー系では調の主音の英語音名に Maj あるいは min の表記を加えるか、あるいは調の主和音で表すのが主です。

25

C:I I I C:I I<sub>6</sub> I<sub>4</sub><sup>6</sup> C:I I<sub>1</sub> I<sub>2</sub> C Maj: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、和音をトニックを表す *T*、サブドミナントを表す *S*、ドミナントを表す *D* と、平行三和音<sup>11)</sup>を表す *P* および対和音<sup>12)</sup>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、旋律的变化は右上に示します。また短三和音であれ

<sup>10)</sup> たとえばフランス系の和声を参考にしてと思われる「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る。

<sup>11)</sup> Parallelklang (独) の訳。その和音を主和音とする調の平行調の主和音。

<sup>12)</sup> Gegenklang または Gegenparallelklang (独) の訳。平行三和音と反対方向に3度移した三和音。

ば小文字で表します。

26

T T<sub>3</sub> T<sub>5</sub> S T<sub>p</sub>/S<sub>g</sub> T D<sub>p</sub>/T<sub>g</sub> D

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程度の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<sup>13)</sup>という難点があります。

■コード・シンボルであらわす方法 あるコードを、その構成を表す記号に変換して表現することがよくあります。ポピュラー音楽の譜面で主に用いられる記法で、この記号のことをコード・シンボルと言います。

コード・シンボルは例えば「C」や「E<sup>b</sup><sub>7</sub>」, 「Dm<sup>9</sup>」のように書かれます。これは「○(m, dim, aug)□△」というように、いくつかの部分から成っています。

○は、そのコードの根音を示します。先にあげた例ではCやE<sup>b</sup>, Dがこれにあたります。そして、そのコードの第三音が短3度（つまり根音から半音3つ分）であればmを続けて書きます。長3度（根音から半音4つ分）の時には何も書きません。また根音と第三音、第五音で増三和音を構成するならばaugを、減三和音を構成するならdimを書きます。

□はそのコードに第七音か第六音を加えるときに表記します。そして加える音が

- 長7度（根音から半音11こ上、あるいは半音1こ下）であればM7を、
- 短7度（根音から半音10こ上、あるいは半音2こ下）であれば単に7を、
- 長6度（根音から半音9つ上、あるいは半音3こ下）であれば6を

付記します。

△はその他の音を加えたり、あるいは第五音を半音変化させるときに表記します。例えば長9度（根音のオクターブ上からさらに上に半音2つ分）の音を加えるときは<sup>9</sup>を、また第五音を半音下げる場合には<sup>b</sup><sub>5</sub>あるいは<sup>-</sup><sub>5</sub>を付記します。

コード・シンボルは原則としてこのように表記されますが、いくつかの例外が存在します。

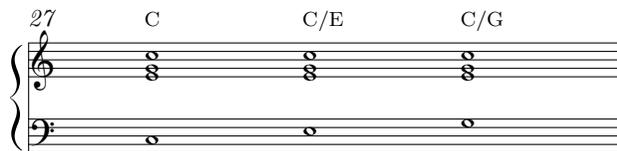
- ○m<sup>b</sup><sub>7</sub> はしばしば ○<sub>7</sub> と表記されます。
- ○dim7 は各構成音が半音3音分で構成される、減七の和音という四和音です。この和音の第七音は根音から半音9音分ですが、減7度音程とみなすため m<sup>b</sup><sub>6</sub>ではなく dim7を用います。他方で、減三和音に長6度音を付加した場合には dim7ではなく m<sup>b</sup><sub>6</sub>を用いるか、次に述べる方法で減七の和音の転回形であるように記述するべきでしょう。

ただしこの2つは平均律上ではエンハーモニック転換した上で同一視されるものですから、実用上はどちらか一方だけを用いるようにしても問題が無いということが少なくありま

<sup>13)</sup> 少なくとも私は（日本語の本の形では）大作曲家の和声 [3] でしか見たことがない。

せん。

- 和音の最低音が根音ではない音の場合には、コードシンボルの末尾に/Xのように付記して表します。例えば A/E は「A を根音とし、最低音が E である長三和音」を表します（第 9 章参照）。



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。

## 1.9 倍音列

ある振動数  $\omega_0$  の音を基準として、その振動数を整数倍した音を並べていくことで得られる音列を倍音列と呼びます。

平均律とのずれ [cent]      +2    -14 +2 -31      +4 -14 -48 +2 +40 -31 -12

28

振動数  $\omega_0$     $2\omega_0$     $3\omega_0$     $4\omega_0$     $5\omega_0$     $6\omega_0$     $7\omega_0$     $8\omega_0$     $9\omega_0$     $10\omega_0$     $11\omega_0$     $12\omega_0$     $13\omega_0$     $14\omega_0$     $15\omega_0$     $16\omega_0$

[注意] 1cent とは 1 半音を 100 等分した音程である。つまり、100cent は 1 半音に相当する音程である。

この倍音列を見ると、基音から第五倍音までで長三和音が形作られるのがわかります。この長三和音を主和音としてみれば、第三倍音として主音の次に得られる属音と、主音を第三倍音とする下属音が重要な立ち位置を占めうるのも想像できるでしょう。

## 第2章

# 長音階・短音階上の三和音

### 2.1 調性内三和音 (ダイアトニック・コード)

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。この三和音のことを調性内三和音といいます [28, p.23]。またこれを指してダイアトニック・コード (diatonic chord) と呼ぶこともあります<sup>14)</sup>。

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。譜例 29 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。

29

自然的長音階上の三和音  
C Dm Em F G Am Bdim

和声的長音階上の三和音  
C Ddim Em Fm G A<sup>b</sup>aug Bdim

旋律的長音階上の三和音  
C Ddim Edim Fm Gm A<sup>b</sup>aug B<sup>b</sup>

自然的短音階上の三和音  
Cm Ddim E<sup>b</sup> Fm Gm A<sup>b</sup> B<sup>b</sup>

和声的短音階上の三和音  
Cm Ddim E<sup>b</sup>aug Fm G A<sup>b</sup> Bdim

旋律的短音階上の三和音  
Cm Dm E<sup>b</sup>aug F G Adim Bdim

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<sup>15)</sup>。

<sup>14)</sup> 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はでき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……という疑念がある。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。

<sup>15)</sup> 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。

## 2.2 主要三和音

調性的な音楽においては、旋律は調の主音となる音を「最も安定的な、最後に落ち着くべき音」として見なしながら動くことが少なくありません。これは和音の関係においても同様であって、この場合の主音に対応するものは主音上の三和音——主和音あるいはトニック・コードまたは単にトニック (tonic, Tonika) と呼ばれるものになります。

主和音に対して最も容易に関係づけられる和音として、属音上の三和音——上属和音または属和音あるいはドミナント・コードまたは単にドミナント (dominant, Dominante)——と下属音上の三和音——下属和音あるいはサブドミナント・コードまたは単にサブドミナント (subdominant, Subdominante)——があげられます。これら3つの三和音を合わせて主要三和音といいます。長調では I, IV, V が、短調では Im, IVm, V がこれに当たります<sup>16)</sup>。

30

C F G Cm Fm G  
C: I IV V c: Im IVm V  
譜例 30: 長・短両調の主要三和音。

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。

31

C: IV I V c: IVm Im V  
譜例 31: 主要三和音の五度関係性。

## 2.3 機能 and 和声

■機能——function 主要三和音を連結することで調の7音すべてが示され、和声的に調を確定することができます。主要三和音のもつこの独自の機能のことを終止機能または単に機能 (function, Funktion) と呼びます。

■(仮) ある和音の機能が調に依存する話 全く同じ構成音からなる和音であっても、前後の和音との関係性から異なった印象を受けることがあります。例えば；

1.  $\boxed{F} \rightarrow \boxed{G} \rightarrow \boxed{C}$
2.  $\boxed{C} \rightarrow \boxed{D} \rightarrow \boxed{G}$
3.  $\boxed{B^b} \rightarrow \boxed{C} \rightarrow \boxed{F}$
4.  $\boxed{B^b m} \rightarrow \boxed{C} \rightarrow \boxed{F m}$

各例においてCという和音はそれぞれ異なる印象を持つことが多いです。これは各場合での前後の和音の関係から確定される調と和音の間に生じる関係の違い——和音の持つ機能の違いによるものです。このように、主要三和音が調内で独自の機能を持つという考え方を機能 and 和声といい

<sup>16)</sup> 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<sup>#</sup>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。

ます。

■機能の種類 機能和声において、コードの機能は次の3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との強い対照性を示し、したがってトニックへと進行することで著しく安定をもたらします。

• サブドミナント=S

サブドミナントもドミナントと同様にトニックへの対照性を示しますが、ドミナントほどに強力なトニックへの指向性は持ちません。この関係から、サブドミナントはドミナントを後続させることがあります。

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。

先の例を再掲しましょう：



この例では、C という和音はそれぞれ (in C Major) T, (in G Major) S, (in F Major) D, (in F Minor) D という機能を持っています。

N.B. ここまで見てきたように、トニック、ドミナントおよびサブドミナントという語はいくつかの文脈で異なったものを指すために使われます。

まず調性と紐付けられた音階の構成音の呼び名として使われています (1.6 参照)。ここでは和音ではなく単音である主音、属音および下属音を指していることに注意しましょう。

次に主音、属音および下属音の上に構成される主要三和音の呼び名として使われています (2.2 参照)。これは調性と紐付けられた特定の和音——主和音、属和音および下属和音を指すものとして考えることが出来ます。つまり、ある調を指定した時にはこれらが一意に決定することが出来ます。

最後にこの節を見た、機能と声において調と紐付けられた機能の呼び名として使われています。重要なことは、「ある調でトニック (ドミナント、サブドミナント) の機能を果たしている和音であればその調の主和音 (属和音、下属和音) である」とは限らないということです。後述 (2.5 参照) しますが、ある調における主要三和音以外の和音はそれ自身が独自の機能を持つのではなくこの3つの機能のいずれかを代理するとして考えます。

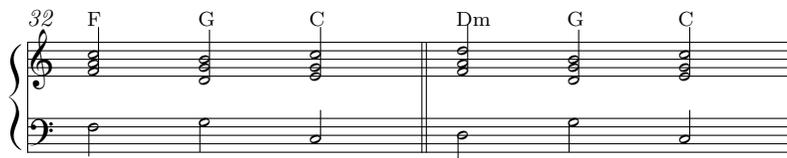
[余談] というのがいわゆる古典派の音楽から導き出された規則なわけですが、当然これがどの時代のどの音楽にも適用できるというわけではありません。例えばルネサンス以前の音楽においては調性機能によるものではないシステムの下に曲が紡がれたわけですし、あるいはロマン派以降においてはこの機能性はしばしば弱められ、その結果として移ろいゆく変化を得ることもあります。そしてそれ以降では機能性の弱体化が進んだことで、調性の崩壊が起きたことは周知のことと思います。

しかしだからと言って機能と声で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。

[余談] サブドミナントはさらに2つに分けられることがあります。1つはプレドミナントであり、ドミナントに先行する機能的意味合いを持っています。もう1つはプラガルであり、トニックに解決する機能的意

味合いを持っています。

なぜこのように分けられるのかというと、原義では「トニックへの対照としてのサブドミナント」であるサブドミナントがドミナントへ接続することへの意味付けを考えた時に、ドミナントへ先行する和音としてはIV(IVm)よりもIIm(II<sub>dim</sub>)の方がより本来的であると考えられる向きがあるからです。すなわち、根音進行が2度上行であるIV—Vの進行よりも4度上行となるII<sub>m</sub>—Vの進行の方がより本来のものであるという考え方がありえるわけです(2.4の余談や2.6も参照)。



## 2.4 カデンツ (ケーデンス), 主要三和音同士の連結

カデンツとは、わが国では普通一般に「終止」又は「終止形」と訳されて居るもので、現在市販されて居る五六種の音楽辞書を参照しても、それ以上徹底した解釈を加えたものを見ないが、これでは十分にその本質が説明されては居ない。そもそも音楽における「カデンツ」の起源は、実に第十二世紀の昔に遡るもので、その元来は様々な終止形を指したものの如くであるが、時代の推移と共に、音楽上に演じられるカデンツの役割は、次第にその重要性を増し、特にラモー (Jean Philippe Rameau 1683–1764.) 以来は、音楽はすべてカデンツの法則によって書かれ、音楽の外面的な組織は、実にカデンツの連鎖によって書かれるまでに至ったものである。以来二百年以上の長きに亘る音楽は対位法に於ても、和声法又は旋律法に於ても、カデンツがその根底を成し骨子を成したもので、カデンツとは音楽的現象なりとまで云えるに至ったのである。(作曲技法, 属 啓成 [2], p.2-3) (原文旧字体, 旧仮名遣い)

主和音, 属和音, 下屬和音 (以下  $T$ ,  $D$ ,  $S$ ) の連結について考えてみましょう。これらは次のように連結する可能性を考えることができます [16, p.22].

- |          |          |          |
|----------|----------|----------|
| 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<sup>17)</sup>であり、その他は通常に使用されます。

[余談] この6種の進行の内、 $S—D$  および  $D—S$  を除いては全て根音が5度上行(4度下行)か5度下行(4度上行)しているのが分かります。このような進行の内でも、5度上行するものは前の和音の根音の第3倍音を次の和音の根音としながらも次の和音には前の和音の根音自体は含まれないために、前の

<sup>17)</sup> 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。

和音の根音へと戻ることが耳が欲するので不完全な区切り (repos imparfait) と呼びます。また 5 度下行するものは前の和音の根音が次の和音の根音の倍音成分となって含まれるという関係から絶対的な区切り (repos absolu) と呼ばれます [10]。

以上のことからしばしば、根音が 5 度下行 (4 度上行) する進行は強進行と呼ばれて、より好ましいものであると説明されます。

[余談]  $D-T$  進行において、ドミナントからトニックへ進むこの動き (あるいはより一般化して根音が完全 5 度下行・4 度上行するような動き) をドミナント・モーションという語で表すことがあります。これは和製英語であり、この語を使った最初のもは「ジャズスタディ」(渡辺貞夫 著) であるといわれています ([http://neralt.blogspot.com/2014/09/blog-post\\_24.html](http://neralt.blogspot.com/2014/09/blog-post_24.html))。同サイトではまた、これに対応するであろう語として “Authentic cadence” や “resolution” という語を挙げています。

ここから、和声の終止構造 (カデンツ)<sup>18)</sup> というのが次のように形作られます。

このカデンツを曲全体にわたって組み合わせることで機能和声による和音連結を成すことができます。

[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. Ph. 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 風に言うところの単純ドミナント) 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)。

## 2.5 副三和音の機能

### 2.5.1 副三和音

主要三和音以外の調性内三和音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 3 つの機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。

### 2.5.2 長調における副三和音

■  $II_m$  の和音  $II_m$  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  $S$  の代理の役割を果たすといえるでしょう。

<sup>18)</sup> 節頭での引用にもあるように、カデンツという語は「終止」とか「終止形」のように訳出され、終止部分に現れる特有の和音連結 (第 4 章参照) のことを指す語であった。しかしカデンツでの和音連結の方法が楽曲全体に拡大されるに至って、カデンツという語もまた楽曲の各所で表れる和音連結の形を意味するように変化した。

35 自然的長音階

VI<sub>m</sub> I III<sub>m</sub> III<sub>m</sub> V VII<sub>dim</sub> II<sub>m</sub> IV VI<sub>m</sub>  
*T<sub>p</sub> T T<sub>g</sub> D<sub>p</sub> D  $\mathbb{D}_3^7$  S<sub>p</sub> S S<sub>g</sub>*

和声的長音階

$\flat$ VI<sub>aug</sub> I III<sub>m</sub> III<sub>m</sub> V VII<sub>dim</sub> II<sub>dim</sub> IV<sub>m</sub>  $\flat$ VI<sub>aug</sub>  
*T T<sub>g</sub> D<sub>p</sub> D  $\mathbb{D}_3^7$   $s_6$  s  $s_3^{\flat}$*

自然的短音階

$\flat$ VI I<sub>m</sub>  $\flat$ III  $\flat$ III V<sub>m</sub>  $\flat$ VII II<sub>dim</sub> IV<sub>m</sub>  $\flat$ VI  
*t<sub>G</sub> t t<sub>P</sub> d<sub>G</sub> d d<sub>P</sub>  $s_6$  s s<sub>P</sub>*

和声的短音階

$\flat$ VI I<sub>m</sub>  $\flat$ III<sub>aug</sub>  $\flat$ III<sub>aug</sub> V VII<sub>dim</sub> II<sub>dim</sub> IV<sub>m</sub>  $\flat$ VI  
*t<sub>G</sub> t  $t_3^{\flat}$   $D_6^{\flat}$  D  $\mathbb{D}_3^7$   $s_6$  s s<sub>P</sub>*

譜例 35: 長・短両調での主要三和音と副三和音の三度関係性。

Substitute for *S*

36 D<sub>m</sub> G<sub>7</sub> C D<sub>m</sub> C F D<sub>m</sub> G<sub>7</sub>

*S<sub>p</sub> D<sup>7</sup> T S<sub>p</sub> T S S<sub>p</sub> D<sup>7</sup>*

譜例 36: *S* の代理としての II<sub>m</sub>

実際には第一転回形で使うことも多いです。この場合 *S* の第五音が上方転位したもの ( $S^6$ ) として考えることもできます。

■II<sub>dim</sub> の和音 II<sub>dim</sub> は不協和和音です。共通音の関係からサブドミナント・コード *S* の代理としての役割を持つといえます。この和音はしばしばサブドミナント・マイナー (5.3.1) として認識されますが、和声的長音階から由来する物と考えることもできます。

Substitute for *S*

37 D<sub>dim</sub> G<sub>7</sub> C D<sub>dim</sub> C F D<sub>dim</sub> G<sub>7</sub>

$s_6$   $D_7$  T  $s_6$  T S  $s_6$   $D_7$

譜例 37: *S* の代理としての II<sub>dim</sub>

II<sub>m</sub> の時と同様に第一転回形で使うことも多いです。その場合には  $s^6$  として解釈されます。

■III<sub>m</sub> 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 *D* の代理として、第二にはトニック・コード *T* の代理としての役割を果たすと言えるでしょう

Substitute for *D*

38 F Em/G C F<sub>6</sub> Em/G C Em/G C F Em Am

*S* *D*<sup>6</sup> *T* *S*<sup>6</sup> *D*<sup>6</sup> *T* *D*<sup>6</sup> *T* *S* *D*<sub>p</sub> *T*<sub>p</sub>

譜例 38: *D* の代理としての III<sub>m</sub>

*D* 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。このときにはしばしば第一転回形で用いられるますが、これは結局のところ *D* の第五音が上方転位したもの (*D*<sup>6</sup>) に他なりません。ただし *T*<sub>p</sub> が後続する場合は例外的に基本形であっても *D*<sub>p</sub> として響きます。なんとすればこれは平行調でのエオリア終止が一時的に導入されたものであると捉えることが出来るからです。

Substitute for *T*

39 C Em F G Em F

*T*<sup>s</sup>  $\frac{7}{3}$  *S* *D* *T*<sub>g</sub> *S*

譜例 39: *T* の代理としての III<sub>m</sub>

*D*—*T*<sub>g</sub>—*S*なる場合は比較的 *T* の代理として聞こえます<sup>19)</sup>。一方で *T* から続けられるときには III<sub>m</sub> は  $\frac{7}{3}$  のようにとらえる方が素直なことが多いように思います。このいずれの場合でも Si は調の主音への導音としての性質を持たず、下行して La に進むのを本態とします。

■IV<sub>m</sub> の和音 この和音は和声的長音階に由来するもので、IV と同様にサブドミナントとしての性質を持ちます。変じられた La<sup>b</sup> は調の上属音への下行導音として働くことがあります。

Substitute for *S*

40 F<sub>m</sub> G<sub>7</sub> C F<sub>m</sub> C F F<sub>m</sub> G<sub>7</sub>

*s* *D* *T* *s* *T* *s* — *D*

譜例 40: *S* の代理としての IV<sub>m</sub>

この和音も II<sub>dim</sub> と同様にしばしばサブドミナント・マイナー (5.3.1) として認識されますが、和声的長音階から由来する物と考えることもできます。

■VI<sub>aug</sub> 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 IV<sub>m</sub> の持つサブドミナントの代理の性質を持つといえます。

根音 La<sup>b</sup> はそのまま下行させて Sol へ進行するのが最も自然です。

<sup>19)</sup> 一方で III<sub>m</sub> が第一転回形である場合にはバスにおかれた属音によって *D*<sup>6</sup> のように聞こえることが多いだろう。

Substitute for *T*?

4/4 a) F G A<sup>b</sup> aug Fm a') C<sup>aug</sup>/G<sup>#</sup> Am b) F A<sup>b</sup> aug/C

S D (D<sub>6</sub>) s (D<sub>3</sub><sup>6</sup>) T<sub>p</sub> S T?

譜例 41: *T* の代理としては <sup>b</sup>VI<sub>aug</sub> は働かない。

Substitute for *S*

4/2 A<sup>b</sup> aug G7 C A<sup>b</sup> aug C F/A A<sup>b</sup> aug G7

<sup>3</sup>/<sub>3</sub> D T <sup>3</sup>/<sub>3</sub> T S <sup>3</sup>/<sub>3</sub> D

譜例 42: *S* の代理としての <sup>b</sup>VI<sub>aug</sub>

■VI<sub>m</sub> 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。

Substitute for *T*

4/3 a) F G Am b) F Am/C

S D T<sub>p</sub> S T<sup>6</sup>

譜例 43: *T* の代理としての VI<sub>m</sub>

*T* の代理としての用法は特に偽終止 (4.4 参照) を構成する上で重要です。

a) で示すように、D—T<sub>p</sub> の進行では導音が 2 度下行して La へ進むことが許容されます。

Substitute for *S*

4/4 Am G7 C Am C Am F G7

S<sub>g</sub> D T S<sub>g</sub> T S<sub>g</sub> S D

譜例 44: *S* の代理としての VI<sub>m</sub>

ほとんどの場合では *T* の代理として使われて、*S* の代理として使われることは実際にはまずありません。

■VII<sub>dim</sub> の和音 この和音に限っては他の自然的長音階での副三和音と異なり、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 V<sub>7</sub> (第 3 章参照) の根音省略<sup>20)</sup>とみなされ、それをもつ

<sup>20)</sup> これは芸大和声において ♭V<sub>7</sub> と表される用法と同様である。

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<sup>21)</sup>。

Substitute for *D*

譜例 45: *D* の代理としての  $\text{VII}_{\text{dim}}$

[余談] 四声体による和声ではこの和音の基本形および四六の和音を使うことは少なく、主に六の和音の形で使用されるようです [9, p.25] [11, p.80].

[余談] ポピュラー音楽においては減三和音が長調の導音上の和音と見なされることは少なく、どちらかと言えば短調の  $\text{II}_{\text{dim}}$  として扱われることが多いように思います。もっとも統計を取ったわけではないのですが。

### 2.5.3 短調における副三和音

■  $\text{II}_{\text{dim}}$  の和音 この和音は長調での  $\text{II}_{\text{dim}}$ ,  $\text{VII}_{\text{dim}}$  と同じように減三和音となっています。この和音も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。

Substitute for *S*

譜例 46: *s* の代理としての  $\text{II}_{\text{dim}}$

長調での  $\text{II}_{\text{m}}$ ,  $\text{II}_{\text{dim}}$  の時と同様に第一転回形で使うことも多いです。その場合には  $s^6$  として解釈されます。

■  $\text{bIII}$  の和音  $\text{bIII}$  は  $\text{V}_{\text{m}}$  の下三度関係の和音であり、 $\text{I}_{\text{m}}$  の上三度関係の和音です。しかし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、平行長調のトニックでもあるため、ほとんどの場合で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。

Substitute for *D*?      Substitute for *T*

譜例 47: *D* の代理として、および *t* の代理としての  $\text{bIII}$

第五音が導音ではないので、ドミナントとしてのはたらきが弱まっていることに注意してください。*D* の代理として用いるよりも、*t* の代理として用いる方が効果が良いことが多いかもしれません。

<sup>21)</sup> 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ある [3, p.64].

■ $\flat\text{III}_{\text{aug}}$  の和音  $\flat\text{III}$  に対して  $\flat\text{III}_{\text{aug}}$  は増三和音を構成していて、調の属音およ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。トニック・コードの代理と見なさないのは長調の  $\flat\text{VI}_{\text{aug}}$  のときと同様です。

Substitute for *D*

譜例 48: *D* の代理としての  $\flat\text{III}_{\text{aug}}$

第五音が導音となっているので *D* の代理としてはたらくことができます。そのため外声での導音の下行は良い効果を持たないでしょう。第一転回形で用いられる時には  $D^6$  と捉えられるのは長調の  $\text{III}_m$  の場合と同様です。

Substitute for *T*?

譜例 49: *t* の代理としては  $\flat\text{III}_{\text{aug}}$  は働かない。

トニックとしては不適合ですが、偶成和音として現れることはあり得ます。この場合には問題なく *t* の代理として働いているように見えるでしょう——しかし実際にはここでの  $\flat\text{III}_{\text{aug}}$  は独立の和音として解釈されないので、機能について論ずること自体が不適当なのです。

■ $\text{V}_m$  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 ( $\text{Sol}^\sharp$ ) 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。

Substitute for *D*?

譜例 50: *D* の代理としての  $\text{V}_m$

第三音が導音ではないので、ドミナントとしてはたらしが弱まっていることに注意してください。 *d-t* という進行はしばしばエオリア終止と呼ばれます。これはエオリア旋法に特徴的であるということからです。

この和音が調性音楽で用いられるのはもっぱら  $\text{Sol}^\sharp\text{-Fa}^\flat(-\text{Mi})$  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 (例えば BWV 311) に見ら

譜例 51: Vm の  $d-s$  cadence.

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  $Vm-IVm/^bVI$  ( $d-s$ ) となることが多いようです。

■<sup>b</sup>VI の和音 この和音は Im の下三度関係の和音であり、IVm 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いえるでしょう

譜例 52:  $t$  の代理としての  $^bVI$

$t$  の代理としての用法は特に偽終止を構成する上で重要です。長調におけるような導音の下行進行は、a) に示す  $D-tG$  では増 2 度音程を構成してしまうので不可能です。一方で a') に示す  $d-tG$  では長 2 度音程であるから下行が可能です。

譜例 53:  $s$  の代理としての  $^bVI$

[ToDo] 書きかけ

■<sup>b</sup>VII の和音 この和音は Vm の上三度関係の和音です。この和音は Vm 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 10 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。

この和音はドミナントの代理としてというよりもむしろ平行調の  $D$  としてのように聞こえることが多いかもしれません。

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 Vm の時と同様に短旋法における  $Sol^{\natural}$  の音が通常下行して  $Fa^{\natural}$  へ進むのを本態とするからです<sup>22)</sup>。

<sup>22)</sup> 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だろう。

Substitute for *D*?

S Es: *D* *dP* *t* *Tp* *s*<sup>5</sup> *dP* *t* *dP* *t*

譜例 54: *D* の代理としての <sup>b</sup>VII

*dP* *s* *s* *D* *T*

譜例 55: <sup>b</sup>VII の *d*—*s* cadence.

■VII<sub>dim</sub> の和音 この和音は長調での VII<sub>dim</sub> と同様の取り扱いを受けます。すなわち、古典和声においてはこの和音は V<sub>7</sub> (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。

Substitute for *D*

S *F*<sub>3</sub> *t* *s* *F*<sub>7</sub> *t* *F*<sub>7</sub> *t* *D* *F*<sub>3</sub> *t*

譜例 56: *D* の代理としての VII<sub>dim</sub>

N.B. この F/A はドリアの IV と呼ばれるものです。Fm/A<sup>b</sup> では次の和音に進むときにバスが増 2 度進行してしまい良くないので、これを避けるために用いました。

[余談] バルトークの中心軸システム (12.6) を参考にすれば、根音が短 3 度上下および減 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 <sup>b</sup>III, <sup>b</sup>V(IV), VI を根音とする和音は *T* である I を, II, <sup>b</sup>VI, VII を根音とする和音は *S* である IV を, <sup>b</sup>II, III, <sup>b</sup>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。

## 2.6 偽属和音

例えば I—II<sub>m</sub>—V—I (譜例 57(a)) のようなコード進行があった時、II<sub>m</sub>—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 (譜例 57(b)) 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。

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。そのため、例えば長調での VII<sub>dim</sub> への偽属和音というのは存在しません。これは VII<sub>dim</sub> を主和音とする調というものが存在しないからです。

57 a) C Dm G C b) C F G C

I II<sub>m</sub> V I I IV V I

Detailed description: The image shows a musical score for two parts, (a) and (b). Part (a) consists of four measures with chord symbols C, Dm, G, and C. Part (b) consists of four measures with chord symbols C, F, G, and C. The score is written on a grand staff with a treble and bass clef. Roman numerals are placed below the bass line: I, II<sub>m</sub>, V, I for part (a); and I, IV, V, I for part (b). The bass line shows a melodic line with a half note in the first measure of each part, followed by a quarter note in the second measure, and a half note in the third measure.

譜例 57: a) では II<sub>m</sub> が, b) では I がそれぞれ偽属和音である.

## 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

The image displays seven types of 7th chords in two keys: C major (measures 58-59) and C minor (measures 59-60). Each type is shown in a staff with its name and chord symbols above it.

**Measure 58 (C Major):**

- 自然的長音階: C<sub>M</sub>7, D<sub>m</sub>7, E<sub>m</sub>7, F<sub>M</sub>7, G<sub>7</sub>, A<sub>m</sub>7, B<sub>ø</sub>7
- 和声的長音階: C<sub>M</sub>7, D<sub>ø</sub>7, E<sub>m</sub>7, F<sub>m</sub>M7, G<sub>7</sub>, A<sup>b</sup>augM7, B<sub>dim</sub>7
- 旋律的長音階: C<sub>7</sub>, D<sub>ø</sub>7, E<sub>ø</sub>7, F<sub>m</sub>M7, G<sub>m</sub>7, A<sup>b</sup>augM7, B<sup>b</sup><sub>7</sub>

**Measure 59 (C Minor):**

- 自然的短音階: C<sub>m</sub>7, D<sub>ø</sub>7, E<sup>b</sup><sub>M</sub>7, F<sub>m</sub>7, G<sub>m</sub>7, A<sup>b</sup><sub>M</sub>7, B<sup>b</sup><sub>7</sub>
- 和声的短音階: C<sub>m</sub>M7, D<sub>ø</sub>7, E<sup>b</sup>augM7, F<sub>m</sub>7, G<sub>7</sub>, A<sup>b</sup><sub>M</sub>7, B<sub>dim</sub>7
- 旋律的短音階: C<sub>m</sub>M7, D<sub>m</sub>7, E<sup>b</sup>augM7, F<sub>7</sub>, G<sub>7</sub>, A<sub>ø</sub>7, B<sub>ø</sub>7

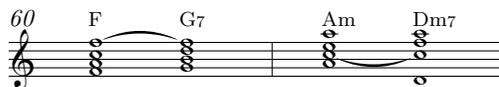
調性内三和音の7thコードは三和音の構成音と第七音の音高によって表3.1のように分けられます。

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(譜例60)。これを第七音の予備と言いますが、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れます；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<sup>23)</sup>。

<sup>23)</sup> 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。

表 3.1: 7th コードの種類

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 <sup>M</sup> 7, IV <sup>M</sup> 7	I <sup>M</sup> 7	<sup>b</sup> III <sup>M</sup> 7, <sup>b</sup> VI <sup>M</sup> 7	<sup>b</sup> VI <sup>M</sup> 7
長三和音 + 短 7 度		7	V <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>	<sup>b</sup> VII <sup>7</sup>	V <sup>7</sup>
短三和音 + 長 7 度		m <sup>M</sup> 7		IV <sup>m</sup> M7		I <sup>m</sup> M7
短三和音 + 短 7 度	短七の和音	m7	II <sup>m</sup> 7, III <sup>m</sup> 7, VI <sup>m</sup> 7	III <sup>m</sup> 7	I <sup>m</sup> 7, IV <sup>m</sup> 7, VI <sup>m</sup> 7	IV <sup>m</sup> 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 <sup>dim</sup> 7		VII <sup>dim</sup> 7
増三和音 + 長 7 度		aug <sup>M</sup> 7		VI <sup>aug</sup> M7		<sup>b</sup> III <sup>aug</sup> M7

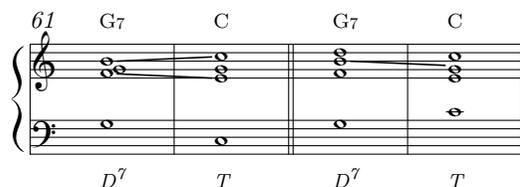


譜例 60: 第七音の予備.

### 3.2 属七の和音, ドミナント 7th コード

7th コードの中でも、V<sup>7</sup>は頻繁に用いられる和音です。この和音は調性内和音の中ではドミナント上の 7th コードにのみ見られる<sup>24)</sup>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、第七音を下行させ 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にない場合に行下することもあります（譜例 61）。



譜例 61: 属七の和音.

N.B. 属七の和音および属三和音の第三音下行を許容する根拠として、  
 「導音のこの [主音を導き出す] 性質に従い、外声にあるものは必ず上行して主音に入るか、或いは主音を耳の中で通り過ぎて跳躍上行するかしなければならぬ。内声にあるものは下行しても良い」 [5, p. 23] および  
 「トニカ三和音の五度を得るために、トニカ導音を段階的に上方へ導く代りに、三度下方へ跳躍させている。導音が内声部の一つに在ることを前提として、この自由は V—I のつながりでは常に用いられる」 [16, p. 23],  
 「それ [導音が下方へ向つて、トニカ三和音の五度に跳躍する] はトニカ三和音への関係が、単なるドミナント三和音のそれよりもずっと密接であり、確定的であるドミナント七の和音の解決では、いつそう危険のないものである」 [16, p. 74]  
 (以上、旧字体は新字体に直し、注釈を大括弧で示した) を基にしています。また導音が 3 度下行する実例

<sup>24)</sup> 自然的短調において <sup>b</sup>VII<sup>7</sup> があるが、(古典的) 調性音楽の範囲では使われないことがないので無視されている。

を BWV 269 ほか Bach のコラールに見ることが出来ます。

一方で導音は V—I では必ず主音へ上行する<sup>25)</sup>と規定するものも少なくありません。この立場は和声理論と実習 [11] や和声学 理論編 [4] などに見られます。この違いはおそらく、前者がドミナントからトニックへの連結によって示される強力な進行感と後続和音の第五音省略のない配置によって、導音の例外進行を補償できると見ていることにあるのだと私は考えています。

さて現代の音楽家たる私たちはどちらを規範とするべきでしょうか？ これは場合によりけりではあるものの、多くの場合で前者の立場をとる方が適当なことが多いと思っています。というのは、多くの場合に声部連結による導音の解決よりも和音の完全な配置によって得られる響きの充実をこそ重視すべき場面が多いと考えているからです。

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絡げにドミナント 7th コードと呼ぶようになってしまったのでしょうか。

### 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 $\dim$  が V<sub>7</sub> の根音省略と見なされるように、V<sub>9</sub> (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。

62 B $\emptyset$ 7 C B $\emptyset$ 7/D C/E

$D_3^7$   $E_3^7$

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<sub>7</sub><sup>-9</sup> の根音省略と見なすのも同様です。

63 B $\dim$ 7 Cm B $\dim$ 7/D Cm/E $\flat$

$D_3^7$   $E\flat_3^7$

[余談] ただしこれらの和音がドミナント<sup>(b)</sup>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 [3] ようです。

64 G7 B $\emptyset$ 7 F<sub>6</sub> G7 B $\dim$ 7 F $\flat$ m<sub>6</sub>

<sup>25)</sup> ただし他調属七の和音と連結する時などに導音が増1度下行する、などは許容されることがある。

このような認識はまた次のような進行を正格終止とブラガール終止の複合であるとみなすことも可能にします。すなわち、最低音の進行はブラガール終止のように下属音から主音への進行であり、それ以外の声は普通の進行をするものとして。

この種の和音は芸大和声にあっては(IV上の)付加 $\frac{6}{4}$ の和音とよばれています [12, p.91]. これはこの和音が本質的にサブドミナント機能を持つ和音であるということの意味しています。

このようなみなし方は特に減七の和音の場合に見られるものです。それは減七の和音の第七音が主和音の第五音へ半音下降することによるものです。

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 (10.5.3 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 小節目はピアノの最高音である 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き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。

### 3.5 6th コード

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場合があります。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、2.4 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 (譜例 69)。

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 (譜例 70)。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

67 自然的長音階  
 C<sub>6</sub> Dm<sub>6</sub> F<sub>6</sub> G<sub>6</sub>

和声的長音階  
 D<sub>ø6</sub> Fm<sub>6</sub> G<sub>6</sub>

旋律的長音階  
 Fm<sub>6</sub> Gm<sub>6</sub> B<sup>b</sup><sub>6</sub>

68 自然的短音階  
 E<sup>b</sup><sub>6</sub> Fm<sub>6</sub> A<sup>b</sup><sub>6</sub> B<sup>b</sup><sub>6</sub>

和声的短音階  
 D<sub>ø6</sub> Fm<sub>6</sub> A<sup>b</sup><sub>6</sub>

旋律的短音階  
 Cm<sub>6</sub> Dm<sub>6</sub> F<sub>6</sub>

69 C F<sub>6</sub> C Cm Fm<sub>6</sub> Cm

S<sup>6</sup> S<sup>6</sup>

コードは多義的に解釈されることがあります (2.4 参照).

70 F<sub>6</sub> Dm<sub>7</sub> Fm<sub>6</sub> D<sub>ø7</sub>

## 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<sup>26)</sup>、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 (authentscher Schluss, authentic cadence)
- プラガル（変格）終止 (Plagalschluss, plagal cadence)
- 偽終止 (Trugschluss, deceptive cadence)
- 半終止 (Halbschluss, half cadence)
- フリギア終止 (phrygischer Schluss, phrygian cadence)

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といい、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。またリズムミクナ曲でも、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 (authentscher Schluss, authentic cadence) は  $S-D-T$  という原型をもちます。ただし、 $T$  は  $VIm$  などで代理されることはありません（これは 4.4 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<sup>27)</sup>。

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、一種の念入りな終止感を与えます。

正格終止の簡略型として  $S$  を省いた  $V_7-I(m)$  の連結が用いられることがあります。これは  $V_7$  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

<sup>26)</sup> 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。

<sup>27)</sup> 特にサブドミナントに  $IIIm(7)/IV$  を用いるものは、属啓成氏の統計に従えば作品中のおよそ 7, 8 割を占めているという（転回しないものも少なくない）[2]。

ことがあります (5.3.2 参照).

71 F G C Dm G C G G7 C D7 G C

C: S D T Sp D T D <sup>7</sup> T D T

Fm G C(m) Ddim G C(m) G G7 C(m) D7 G C(m)

(V: D<sup>7</sup> T)

72 F C Fm C Fm C

c: s D t(T) s D t(T) D <sup>7</sup> t(T) D t(T)

(v: D<sup>7</sup> T)

### 4.3 プラガル (変格) 終止

プラガル終止 (または変格終止) (Plagalschluss, plagal cadence) 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  $Im$  の第三音を半音上げて長三和音 ( $I$ ) にして終わらせるということが多くです (もちろん原型の  $Im$  を使うこともあります)。

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  $IVm$  (または  $II_{dim}$ )— $I$  という進行を得ますが、この変化により下中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。

72 F C Fm C Fm C

C: S T C: s T c: s T

73 G7 C G7 Am G7 Em

### 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 (Trugschluss, deceptive cadence) といいます<sup>28)</sup>。長調においては以下ようになります。

73 G7 C G7 Am G7 Em

正格終止 偽終止

<sup>28)</sup> 厳密には終止構造を持っている必要があるが、そうでない場合にもポピュラー音楽ではこの語を用いることがある。

短調においては以下ようになります。

Musical score for short mode (D minor) showing chord progressions and cadence types. The score is in 7/4 time and common time (C). The chords are G7, Cm, G7, A<sup>b</sup>, G7, and E<sup>b</sup>. The cadence types are labeled as 正格終止 (Perfect Cadence), 偽終止 (Imperfect Cadence), and まれ (Rare).

## 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 (Halbschluss, half cadence) といえます。

Musical score for half cadence (Halbschluss) in C major. The score is in common time (C). The chords are C, F6, C/G, F/A, Am6, G, and Am. The cadence type is labeled as 半終止 (Half Cadence).

また、変則的ではあるものの IV 上に落ち着くものも半終止の変形であるとみなすことがあります。

## 4.6 フリギア終止

教会旋法 (1.4 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  $IVm - {}^bVII m / {}^bII - I$  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。またこの変形として、 ${}^bII - I$  という進行も考えることができます。

Musical score for Phrygian cadence in D minor. The score is in 7/6 time and common time (C). The chords are Fm, B<sup>b</sup>m/D<sup>b</sup>, C, Fm, D<sup>b</sup>, and C.

[附言] 一般にフリギア終止とは短調における  $IVm / {}^bVI - V ({}_sD)$  という半終止の形を持つ終止であると説明される。なるほど確かに多くの例で次に I(m) が続くことが見られるので確かにもっともなようにも思えるのだが、しかしどうにも私の個人的な感覚が、これを半終止であると受け取ってくれないのである。その理由として、「この終止は確かにフリギア旋法においてまぎれもなく主音へ終止するという点で、半終止というよりはむしろ正格終止やブラガル終止の仲間であるというように感じられるだろうから」ということが挙げられる。

## 第5章

# ノンダイアトニック・コード

調性内和音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、ここに示す調性内和音ではない和音——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。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 対斜

ノンダイアトニック・コードを接続するにあたって変化音が発生しますが、その変化音による半音進行が複数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。音階固有音と変化音が同一声部に保たれて順次進行している場合には対斜は成立しません。また半音変化を受けていない方の音（音階固有音）が重複されている場合は、どちらか一方が順次進行していれば対斜は成立しません。ただし同一声部であってもそれが8度の跳躍である場合には対斜と感じられます。鍵盤和声においては、同一声でなくとも半音階的半音関係を互いの和音が持つのならば対斜とはあまり感じられないといえます。

Example 77 shows a musical score with two staves. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. Above the first staff are chords F and A<sup>b</sup>. Above the second staff are chords C and A. The notes in the first staff are: F4, C4, F4, C4 for F; and F4, C4, G4, F4 for A<sup>b</sup>. The notes in the second staff are: C4, F4, C4, G4 for C; and C4, F4, C4, G4 for A. Lines connect the notes between the two staves, showing a voice crossing between the F4 in the first staff and the C4 in the second staff.

譜例 77: 対斜が生じる例.

Example 78 shows a musical score with two staves. The first staff has a treble clef and the second has a bass clef. Above the first staff are chords F and A<sup>b</sup>. Above the second staff are chords C and A. The notes in the first staff are: F4, C4, F4, C4 for F; and F4, C4, G4, F4 for A<sup>b</sup>. The notes in the second staff are: C4, F4, C4, G4 for C; and C4, F4, C4, G4 for A. Lines connect the notes between the two staves, showing no voice crossing.

譜例 78: 対斜が生じない例.

対斜はいずれか一方が誤って演奏されたかのような悪作用をもたらすことが多いです。ただし常にそうというわけではなく、幾つかの例外が存在します。

1. 変化和音が不協和和音であり、また両方の和音の間に共通音が少ないとき。特に共通音が少ないほど悪作用は減少します。
2. 協和三和音に入るようなものであっても、共通音が互いに全く存在しない場合には悪作用はあらわれません。これは例えばナポリの六 (5.5) で生じます。

## 5.2 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<sup>29)</sup>。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と声法 [9] 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に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と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・ミクソリディア・エオリアで第七音に行われるような嬰変化です<sup>30)</sup>。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、それにどまらず和声的な変化にまで及びました。これは和声的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 $\flat 6$ 度を使用する場合などです。

### 5.2.1 導音と変化音および変化和音

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および自然的短音階に用いると次のようになります。

79 自然的長音階 自然的上行導音  
自然的短音階 自然的下行導音

The image shows two musical staves. The top staff is for the natural major scale (C major), with notes C, D, E, F, G, A, B, C. The notes D, E, F, G, A, and B are marked with a white circle, while the leading tone B is marked with a black circle. The bottom staff is for the natural minor scale (C minor), with notes C, D, E, F, G, A, B, C. The notes D, E, F, G, and A are marked with a white circle, while the leading tone B is marked with a black circle.

[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によって新たに作られる和音は7つあって、三和音および七の和音の構成音のどれかに変化音が入るものです。

80 C<sup>#</sup>dim A F<sup>aug</sup> C<sup>#</sup><sub>7</sub> A<sub>7</sub> F<sup>aug</sup>M<sub>7</sub> DmM<sub>7</sub>

The image shows a musical staff with seven chords: C<sup>#</sup>dim, A, F<sup>aug</sup>, C<sup>#</sup><sub>7</sub>, A<sub>7</sub>, F<sup>aug</sup>M<sub>7</sub>, and DmM<sub>7</sub>. Each chord is represented by a vertical line with notes and accidentals.

譜例 80: C Major 上で C を上行変化させたときに新たに作られる和音。

<sup>29)</sup> 変位和音は和声理論と実習 [11, 12, 13] および音楽の理論と実習 [18, 19, 20]、変化和音は大和声学教程 [5] や和声学 (下総) [14] など、変質和音は近代和声学 [7] および和声学 (Dubois) [4] での呼び方。

<sup>30)</sup> フリギアではこの種の変化が行われず、代わりに上主音と主音の半音関係によって一種の下行導音を形成することは 4.6 で見たとおりである。

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<sup>31)</sup>。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があります。

## 5.2.2 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，別の調では調性内和音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 上では調性内和音です。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，どの調であっても調性内和音とはなりえない和音のことを指します。例えば  $D^{-5}$  ( $Dm^{-5}=D_{dim}$  のことではない) という和音はどの調でも調性内和音とはなりえません。そのためこの和音は絶対的变化和音であるといえます。

The image shows three chords on a treble clef staff. The first chord is D, labeled C:II. The second chord is D, labeled D:I. The third chord is D<sup>-5</sup>, which is a diminished triad (F, A, C).

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。

## 5.3 借用和音

### 5.3.1 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<sup>32)</sup>。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。

The image shows three groups of chords on a treble clef staff. The first group is labeled '自然的短音階' (Natural minor scale) and includes Cm, D<sub>dim</sub>, E<sup>b</sup>, Fm, Gm, A<sup>b</sup>, B<sup>b</sup>. The second group is labeled '和声的短音階' (Harmonic minor scale) and includes E<sup>b</sup><sub>aug</sub>. The third group is labeled '旋律的短音階' (Melodic minor scale) and includes A<sub>dim</sub>.

<sup>31)</sup> 和声理論と実習ではそれぞれ上方変位，下方変位と呼ぶ。また大和声学教程では嬰変化，変変化と呼ぶ（嬰種各調および変種各調における本位記号によって変化した音についてもこのように呼ぶ。すなわち例えば D major における C<sup>#</sup> は変変化音であるし，F major における B<sup>#</sup> は嬰変化音である）。

<sup>32)</sup> IV<sub>m</sub> や II<sub>dim</sub> は和声的長音階の和音を長調の調性内和音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。

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

和声的短音階  
CmM7 E $\flat$ augM7 Bdim7 F7 A $\flat$ 7

旋律的短音階

83 C F D $\flat$ 7 G7 C

譜例 83: 同主短調からの借用和音の一例。D $\flat$ 7 は C Minor での II $\flat$ 7。

### 5.3.2 近親調からの借用和音

近親調<sup>33)</sup>の調性内和音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。

8/4 C A7 D7 G7 Gm7 C7 Am7 B $\flat$ 7 C

(D $\flat$ )<sup>7</sup>N.B.1 D $\flat$ 7 D $\flat$ 7 (Sp $\flat$ 7 D $\flat$ 7) [S]<sup>N.B.2</sup> Tp $\flat$ 7 Tg $\flat$ 7

d: D $\flat$ 7 G: D $\flat$ 7 F: Sp $\flat$ 7 D $\flat$ 7

譜例 84: 近親調からの借用和音の一例。

N.B. 機能声学では目標となる和音の調での機能を丸括弧で囲んで示します (1)。目標となる和音とは異なる和音に進行することを Ellipse といい、本来の目標となる和音は角括弧で囲んで示します (2)。

実際にはドミナント 7th コードの借用が多く使われています。このように借用されたドミナント 7th コードを、一般にセカンダリー・ドミナント (secondary dominant) と呼びます。また V へのセカンダリー・ドミナントを特にダブル・ドミナント (double dominant) とかドッペルドミナンテ (Doppeldominante) と呼ぶことがあります。

### 5.3.3 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す。特によく用いられるものを次に示します。

<sup>33)</sup> 調の近親関係については 10.1 を参照。

■ドリアの IV<sub>(7)</sub> ドリア旋法上に構成される IV<sub>(7)</sub> 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<sub>m(7)</sub> エオリア旋法上に構成される V<sub>m(7)</sub> 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<sub>(7)</sub> リディア旋法上に構成される II<sub>(7)</sub> 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 IV<sub>7</sub> 長調における IV<sub>7</sub> は、ドリアの IV<sub>7</sub> を借用したものと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<sup>34)</sup>としての Mi<sup>b</sup> 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<sup>b</sup> を加えて I<sub>7</sub> としたもの<sup>35)</sup>や同主短調（5.3.1 参照）の <sup>b</sup>VI に Sol<sup>b</sup> を加えて <sup>b</sup>VI<sub>7</sub>（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。

## 5.4 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・増 4 度音程 (tritone: 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 度音程がある他のコードも、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。



V<sub>7</sub> と共通したトライトーンを持つコードの中で、特に <sup>b</sup>II<sub>7</sub> の使用が顕著です。このような代理和音を トライトーン・サブスティテューション (tritone substitution), または (俗に) 裏コード と呼ぶことがあります。当然ながら、この代理は他のドミナント 7th にも同様にして適用できます。

V<sub>7</sub> とこの和音の関係には、V へのセカンダリー・ドミナントである II<sub>7</sub> と増五六の和音（5.6 参照）のエンハーモニック転換である <sup>b</sup>VI<sub>7</sub> の関係に似たものがあります。

<sup>34)</sup> 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。

<sup>35)</sup> 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。

## 5.5 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  $\text{--II}_6$ 、ディグリーネームで  $^b\text{II}/\text{IV}$  と表記される<sup>36)</sup>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  $^b\text{II}$  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。

N.B. ここでの Des–D の対斜は問題にならない。以下の〔余談〕参照。

〔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 [16, p.211]。

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）実際のところ下属和音の第五音の上方転位であると考えられます [16, p.211]。また V との共通音がないため、この和音を V につなげるときに  $\text{Si}^b$  と  $\text{Si}^\sharp$  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。

この和音はまた下属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転調することができます（第 10 章参照）。

長調にあっても短調のナポリ六の和音を借用することがあります。またこの和音を用いてブラガール終止することもあります<sup>37)</sup>。

## 5.6 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、イタリアの六とよばれる種類があります。ディグリーネームでは  $^b\text{VI}_7(\text{omit } 5)$ 、 $^b\text{VI}_7$ 、 $^b\text{VI}_7^{+11}$  と表記されます<sup>38)</sup>。これらはいずれも V

<sup>36)</sup> この種の表記については第 9 章参照。

<sup>37)</sup> 短三和音に解決するものはあまり効果が良くないので、主に長調においてか、あるいは短調でもビカルディの三度を用いる場合にのみ使うのが良い。

<sup>38)</sup> コードに対して  $\text{Fa}^\sharp=\text{Sol}^b$  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  $^b\text{VI}_6(\text{omit } 5)$ 、 $^b\text{VI}_6$ 、 $^b\text{VI}_6^{+11}$  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  $\text{VI}_7^b-\text{V}$  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。

に向かうことがほとんどです。

89 C min

c: IV<sup>#6</sup> V IV<sup>#6</sup>/<sub>5</sub> V II<sup>#6</sup>/<sub>3</sub> V

Fa を半音下行させ、Re<sup>#</sup> を半音上行させるのが基本ですが、この上方変位した Re<sup>#</sup> を色彩的変化と捉えてこれを本位に戻すことで V<sub>7</sub> を得ることもあります。

90 C min

c: IV<sup>#6</sup> V<sub>7</sub> IV<sup>#6</sup>/<sub>5</sub> V<sub>7</sub> II<sup>#6</sup>/<sub>3</sub> V<sub>7</sub>

[余談] これらの和音は別の見方をすると II<sub>7</sub> (V へのドミナントの和音) の第五音下方変位と関係づけることができます。すなわち；

- フランスの六は II<sub>7</sub> の第五音下方変位・根音省略の第二転回形。芸大和声では  $\overset{\vee}{V}_7^2$ 。機能 and 声表記では  $\overset{\vee}{D}_7^7$ 。
- ドイツの六は II<sub>7</sub><sup>b9</sup> の第五音下方変位・根音省略の第二転回形。芸大和声では  $\overset{\vee}{V}_7^2$ 。機能 and 声表記では  $\overset{\vee}{D}_7^7$ 。
- イタリアの六は II<sub>7</sub> の第五音下方変位の第二転回形。芸大和声では  $\overset{\vee}{V}_7^2$ 。機能 and 声表記では  $\overset{\vee}{D}_7^7$ 。

[余談] この和音は通常増 6 度を持つ転回形を基本として取り扱うことが多いです。これは増 6 度の転回である減 3 度を普通は長 2 度として聴いてしまいやすく、そのように聞くと減 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感が十分ではないと感じられてしまうというのが理由です。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いえます。

## 5.7 増 5 度・減 5 度を含む和音の利用

ある和音の完全 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。

91 C Caug F C C<sup>(-5)</sup> Dm G<sub>7</sub> G<sub>aug7</sub> C

また根音の半音変化によって増5度・減5度を含む和音が生じることがあります。

92 Am A<sup>b</sup>aug G7 C C<sup>♯</sup>dim Dm

協和三和音（特に長三和音）において、第3音と第5音が半音下に変化して結果として減三和音をなすことがあります。この和音はしばしば刺繍和音あるいは倚和音として使われます。

93 C Cdim C G7 Cdim C

N.B.

N.B. 旋律形を考えれば Es や Ges ではなく Dis や Fis を用いるべきであろう。しかし和音の連結を表記する際に和音の根音を変えずその構造のみを変えたように記述することが少なくない。

## 5.8 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。

94 Dm D<sup>♯</sup>m Em Em E<sup>b</sup>m Dm

## 5.9 デイミニッシュ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、デイミニッシュ7thコードを挿入して、根音に滑らかな半音進行を作ることがあります。このデイミニッシュ7thコードをパッシング・デイミニッシュ・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<sub>m7</sub>—V<sub>7</sub> 進行を形成することが多いです。

95 Dm D<sup>#</sup>dim7B7<sup>-9</sup> Em Em E<sup>b</sup>dim7D7<sup>-9</sup> Dm

## 5.10 それ以外のノンダイアトニック・コード

原理的には当然譜例 96 のような和音を考えることができます。これは F の長三和音の第三音を嬰じたものです<sup>39)</sup>。

96

譜例 96: 長三和音の第三音を  
嬰じた和音。

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。

97

<sup>39)</sup> これを増完全和音と呼ぶこともある。これに限らず、長・短・減・増三和音のある一音を変化させて得られる絶対的変化和音についてそれぞれ呼び方がありますが、覚える必要がおおよそないので省略する。気になるならば調べると良い。

## 第6章

# ハーモナイズ——旋律と和声音，非和声音

### 6.1 概略

ある旋律に和音をつける方法は様々です。例えば旋律の1音1音に対して、それを含むような和音をつけることによっても一応可能ではありますが。しかし多くの場合はそのようなことはせず、旋律の複数音に対して1つの和音をつけるでしょう。その際、つけた和音に含まれない音が（分散和音的な旋律でもない限りは）旋律音には含まれることとなります。このような音を非和声音や和声外音といい、和音を構成する音を和声音や和音構成音といいます。

旋律に和音をつける際には旋律音のどの音を非和声音とみなすかが重要になります。この問題を解決するとき手がかりとなるのは、その旋律音が前後とどのようにつながっているか（順次進行であるか、跳躍進行であるか）や、その音が強拍・弱拍のどちらにあるのかといったことです。

この章ではまず様々な方法による非和声音の分類について述べ、その後実際に和声音・非和声音を選んで和音をつける方法について述べます。

[余談] 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 [27]、和声理論と実習 [11, 12, 13] での取り扱い方、古典的な和声法 [14, 15, 26] 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できるとでしょう。

### 6.2 ポピュラー音楽などでの非和声音の取り扱い方

■和声音と非和声音 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。

Chromatic Approach

99

注

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

■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 Chromatic Approach

100

■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。

Double Approach

101

## 6.3 和声理論と実習での取り扱い方

■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 [13, p.111]。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  $\underset{1}{1}, \underset{3}{3}, \underset{5}{5}, \dots$ 、と表します。また転位音について転位する前の定位音のことを原位音といいます。例えば  $\hat{5}$  の原位音は 5 ですし、 $\underset{3}{3}$  の原位音は 3 になります。

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 [13] で述べられている。



■**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(1)・上方転位第五音(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・内部変換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 [14, 15, 26] 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

■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。

103

刺繍音  
C × C × C × C × C × C ×

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。

104

C 全音階的 C 半音階的

■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。

105

C × C × C × C × C × × C × ×

106

C 全音階的 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

■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。

■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。

■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。

以下に、簡単な旋律とコード付けおよび非和声音の解釈の例を挙げます。

FM7 CM7/E Dm7 Em7 FM7 CM7/E G7/D C  
 (x) x x x x x x x x x x x x x x

B<sup>b</sup> Gm7 C7 A7 Dm7 D<sup>b</sup>7 Csus4 C  
 x x (x) x x x x x x x x x x

## 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 同一機能の和音間の代理

2.5 で見たように副三和音は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。このことは同一の機能を持つ和音同士で代理することを可能にしているといえます。

### 7.2 セカンダリー・ドミナントの挿入、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・ドミナントを挿入してみます。

Example 114: A musical score in C major, 4/4 time. The first system shows a simple diatonic progression: C (treble), F (bass), Dm7 (treble), G7 (bass), C (treble). The second system shows a more complex progression with substitutions: C (treble), C7 (bass), F (treble), A7 (bass), Dm (treble), D7 (bass), G7 (treble), C (bass). Below the second system, the substitutions are labeled: F: D<sup>7</sup>, d: D<sup>7</sup>, G: D<sup>7</sup>.

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 V<sub>7</sub> と見ることができます。

### 7.3 ツーフाइ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<sub>m</sub>7 (または II<sub>ø</sub>7) — V<sub>7</sub> 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「ツーフाइブ進行」と呼びます。

Example 115: A musical score in C major, 4/4 time. The first system shows a progression: C (treble), Gm7 C7 (bass), F (treble), E<sub>ø</sub>7 A7 (bass), Dm (treble), Am7 D7 (bass), G7 (treble), C (bass). Below the first system, the substitution is labeled: F: S<sub>p</sub><sup>7</sup>.

## 7.4 ドミナント 7th と偽終止進行の拡張

先ほどは V7 の借用を、V<sub>7</sub>-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。

116 C E<sub>7</sub> F F<sub>7</sub> Dm<sub>7</sub> D<sub>7</sub> G G<sub>7</sub> C

(D<sup>7</sup>) [Tp]  
S

## 7.5 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。

117 C ↔C<sub>7</sub> G<sub>7</sub><sup>b</sup> F ↔F<sub>7</sub> B<sub>7</sub> Dm<sub>7</sub> D<sub>7</sub> ↔G<sub>7</sub> D<sub>7</sub><sup>b</sup> C

## 7.6 ドミナント 7th の sus4 化

ドミナント 7th に含まれる第三音と第七音間のトライトーンを嫌って、しばしば sus4 化されることがあります。また第 9 章で示すように、IV/V や II<sub>m</sub>7/V という形をとることもあります。

118 C F Dm<sub>7</sub> G<sub>7</sub>sus<sub>4</sub> C F/G C Dm<sub>7</sub>/G C

## 第 8 章

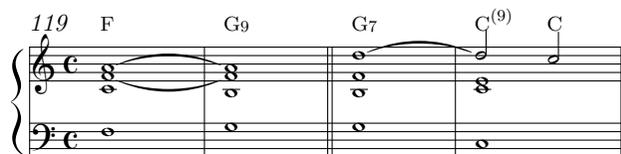
# テンション・コードとテンション・ノートの概説

【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<sup>40)</sup>。

### 8.1 テンション・コードとテンション・ノート

和音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。この音が和音の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  $Im9$ ,  $Im9$ ,  $I9$ ,  $ImM9$  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  $Im9^{13}$  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。

<sup>40)</sup> できるといいなあ。

- 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。

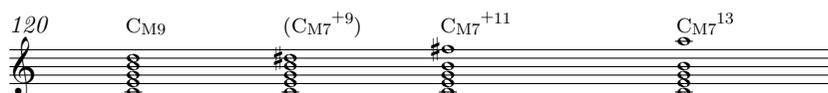
第一項目について、これはドミナント7thコード自体が内部に減5度音程を持っていて不安定であることから、多少不協和度が高まっても問題ないという発想のようです。

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があるとは言えませんが、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。

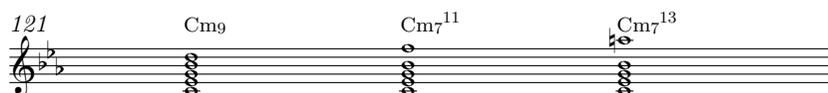
#### • メジャー 7th コード

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。



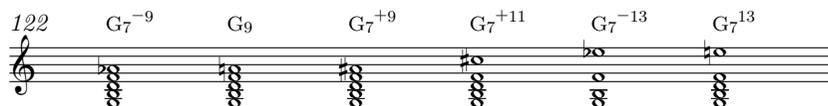
#### • マイナー 7th コード

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、 $\sharp 9\text{th}$ ,  $\sharp 11\text{th}$  はそれぞれエンハーモニック転換して  $\flat 3\text{rd}$ ,  $\flat 5\text{th}$  であり、コードの構成音の異名同音です。



テンション・ノートの中で、9th や 11th, 13th のように変位記号の付かない記号で指定されるテンションをナチュラル・テンションといい、 $\flat 9\text{th}$  や  $\sharp 9\text{th}$ ,  $\sharp 11\text{th}$ ,  $\flat 13\text{th}$  のように変位記号の付いた記号で指定されるテンションをオルタード・テンションといいます。

ジャズの文脈ではしばしばメロディの取る音が通常の和音構成音であるよりもテンション・ノートである方が「面白く」、またテンション・ノートであればナチュラル・テンションよりもオルタード・テンションの方が「より面白い」というように表現することがあります。とはいえ、それ以外の場面においては必ずしもこの文脈での「面白さ」が実際の面白さにつながるとは限らないということに注意しましょう。素朴な旋律と構成であれば、過度なテンションによる装飾は逆効果になり得るのです。

### 8.3 トライトーン・サブスティチューションとテンション

メロディがテンション・ノートを主張していない属七の和音にトライトーン・サブスティチューションを適用すると、効果的なテンション・ノートとしてメロディがはたらくことがあります。



譜例 124: C dur における属音および属音のトライトーン・サブスティチューションと各音の音程関係。

譜例 124 を見れば分かるように、「面白みのない」根音や 5th が「より面白い」 $\sharp 11\text{th}$  や  $\flat 9\text{th}$  に移っていることに、また「それなりに面白い」 $\flat 9\text{th}$  や  $\flat 6\text{th}$  (あるいは  $\flat 13\text{th}$ ) が「より面白い」 $\sharp 5\text{th}$  (あるいは  $\flat 13\text{th}$ ) や  $\sharp 9\text{th}$  に移っていることに注意しましょう。

他方で譜例 124 を右から左に見れば分かるように、「面白い」テンション・ノートは「面白みのない」音へと移されることに注意する必要があります。また 4th は  $\flat 7\text{th}$  に移り、 $\flat 7\text{th}$  と衝突して一般に良いサウンドとはなりません；逆も同様で  $\flat 7\text{th}$  は 4th に移されるので、トライトーン・サブスティチューションによってこの衝突を避けるということではできません。ただし例えば属七の和音をトライトーン・サブスティチューションで移した後に sus4 化することで 4th を和音に含め

る…… という手は可能かも知れません。

125

衝突！                      衝突！                      衝突回避！

譜例 125: トライトーン・サブスティチューションと<sup>♭</sup>7th

## 8.4 テンション・コードとボイスング

テンションを多数加えると、単一の楽器ではボイスングが苦しくなります。そのため、コードの構成音が省略されたボイスング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ングがなされます。

126

CM<sup>9</sup>1<sup>3</sup>                      FM<sup>9</sup>1<sup>3</sup>                      A<sup>b</sup>7<sup>13</sup>                      G7<sup>#9, -13</sup>                      C<sup>9</sup><sub>6</sub>

Key.

Bass

## 第9章

# 最低音が根音以外の和音

### 9.1 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<sup>41)</sup>。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ると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。

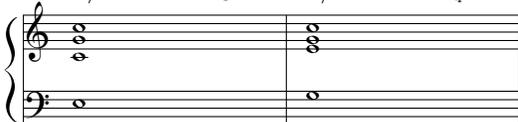
このように和音の最低音が根音ではない場合、上に乗る和音を○、最低音を□として○/□や○on□というような記号を用いて表記します。このような表し方をする和音をオンコードと呼びます。

### 9.2 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<sup>42)</sup>と呼ぶこともあります。

127 C/E I<sup>1</sup> I<sub>6</sub> C/G I<sup>2</sup> I<sub>4</sub><sup>6</sup>



[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、最低音が変わ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

<sup>41)</sup> 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らないが、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ある。

<sup>42)</sup> これらは数字付き低音から派生した表記法である。

す。これを除く用法は三和音の転回形として発生したのではなく、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。

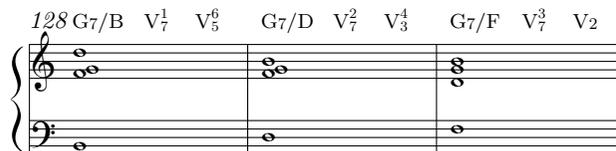
2 番目の用法はアクセントのない部分で用いられるもので、これは和音に変化する、あるいは同一和音の転回形の変化に際してその構成音から構成音への跳躍を段階的な進行で埋めることによって生じる偶成的な和音と言えます。当然この用法の和音は四六の和音のみではなく六の和音でも生じます

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、第五音が上方転位したものととして、あるいは時に第三音が上方転位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位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位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三五六の和音または五六の和音、三四六の和音または三四の和音、二四六の和音または二四の和音または二の和音と呼ぶこともあります。



[余談] 三和音の場合と異なり、七の和音についてはどの転回形についても自由に入ることが可能です<sup>43)</sup>。ただし次の和音に続く際に、第二転回形については最低音が順次進行する方が良いとされます。また前後に三和音の第二転回形がくるものは最低音との完全 4 度の連続が生じるので避けるべきとされます。

### 9.3 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出来るもの——例えば C/B<sup>b</sup> や C/A など——を除いたものについて考えてみます。このような和音を（例えば C を根音とする協和三和音に対して）作ると次のようなものになります。

- 長三和音 C/C<sup>#</sup>(C/D<sup>b</sup>), C/D, C/D<sup>#</sup>(C/E<sup>b</sup>), C/F, C/F<sup>#</sup>(C/G<sup>b</sup>)
- 短三和音 Cm/C<sup>#</sup>(Cm/D<sup>b</sup>), Cm/D, Cm/E, Cm/F, Cm/F<sup>#</sup>(Cm/G<sup>b</sup>)

特によく見られるものとしては IV/V(IVm/V) や II<sub>m</sub>7/V などがあります。これらはどちらも

<sup>43)</sup> より厳格に取り扱う場合、属七以外の七の和音の第二転回形については最低音の第五音と根音との間の完全 4 度音程に両声が入っているのを嫌い、どちらかを前の和音から保留する方がよいとされる。この立場は芸大和声 [11, 12, 13] に見られる。

V<sub>7</sub>sus<sub>4</sub> 系列のコードとして見るができます<sup>44)</sup>。ただし原義としてはむしろ V<sub>11</sub> で第3音と第5音が省略されたもの、あるいはサブドミナントとドミナントの混合した和音として<sup>45)</sup>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第3音——すなわち調の導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。

129

G<sub>9</sub>sus<sub>4</sub><sup>(omit 5)</sup>    G<sub>9</sub>sus<sub>4</sub>    F + G → F/G    Dm<sub>7</sub>/G

F/G    Dm<sub>7</sub>/G

The first system shows chords in C major: G<sub>9</sub>sus<sub>4</sub><sup>(omit 5)</sup> (F/G), G<sub>9</sub>sus<sub>4</sub> (Dm<sub>7</sub>/G), and a progression F + G → F/G (Dm<sub>7</sub>/G). The second system shows chords in F major: G<sub>7</sub><sup>-9</sup>sus<sub>4</sub><sup>(omit 5)</sup> (Fm/G), G<sub>7</sub><sup>-9</sup>sus<sub>4</sub> (D<sub>ø</sub>7/G), and a progression Fm + G → Fm/G (D<sub>ø</sub>7/G). Each system consists of two staves (treble and bass clef) with chord symbols and their corresponding chord diagrams.

その他のものはそれほど独立して用いられるというわけではなく、何らかの偶成和音としてか、あるいは独立した低音のラインを作るために用いられます。偶成和音として用いられることの多いものには V<sub>(7)</sub>/I があります。この和音は V<sub>(7)</sub>—V<sub>(7)</sub>/I—I(m) のように上部構成和音が掛留の形を作る形で用いられます。

130

G    G/C    C

The notation shows a progression of three chords: G, G/C, and C. The G and G/C chords are connected by a slur, indicating a sustained or overlapping sound. The bass line shows a steady progression of notes.

44) 個人的には sus<sub>4</sub> 表記よりも 11, omit 3 の方が適切であるように思えるが。

45) この考え方は [10] での不協和音（属七の和音および付加六の和音）についての考え方から着想を得ている。

# 第 10 章

## 転調

### 10.1 転調と 2 つの調の間の親疎関係

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的音階に因ったダイアトニック・コードで、協和三和音であるもの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<sub>m</sub> 調や IV 調などのことを指し、短調であれば<sup>b</sup>III 調や V<sub>m</sub> 調のことを指します。近親調のうち、原調と調号の変わらない調を平行調（英：relative key, 独：Paralleltonart, 仏：Tonalité relative）といいます。

遠隔調は近親調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。例えば出発調の調性内和音が目的調の調性内和音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のと比べると副次的なものといえるでしょう。

[余談] 上の説明は機能と声法 [9] に依る（芸大和声 [12, p.97] でも同様の定義である）のですが、楽典（例えば [26]）などではある調の近親調を次の各調としています。

- 平行調（英：relative key, 独：Paralleltonart, 仏：Tonalité relative）：原調と調号の変わらない調（e.g. C major key に対して A minor key）。
- 同主調（英：parallel key, 独：Varianttonart, 仏：Tonalité homonyme）：原調と同じ主音で、調の長短を変えた調（e.g. C major key に対して C minor key）。
- 属調（英：dominant key）：原調の属音を主音とする調（e.g. C major key に対して G major key）。
- 下属調（英：relative key）：原調と下属音を主音とする調（e.g. C major key に対して F major key）。

また和声学（Dubois）では調号が同一であるか違いが 1 つであるものを関係調といい、中でも音階構成音の変化記号が 1 つの違いのみであるもの<sup>46)</sup>を第 1 種、それ以外を第 2 種としています [4, p.49]。

最もこの違いは調の親疎関係をどのようにとらえるかの違いであると言えるでしょう。

図 10.1 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。

### 10.2 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。

### 10.3 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。

<sup>46)</sup> 和声学 理論編 [4] では短調において和声的短音階を前提としている。故に第 7 音は常に主音の半音下に位置している。

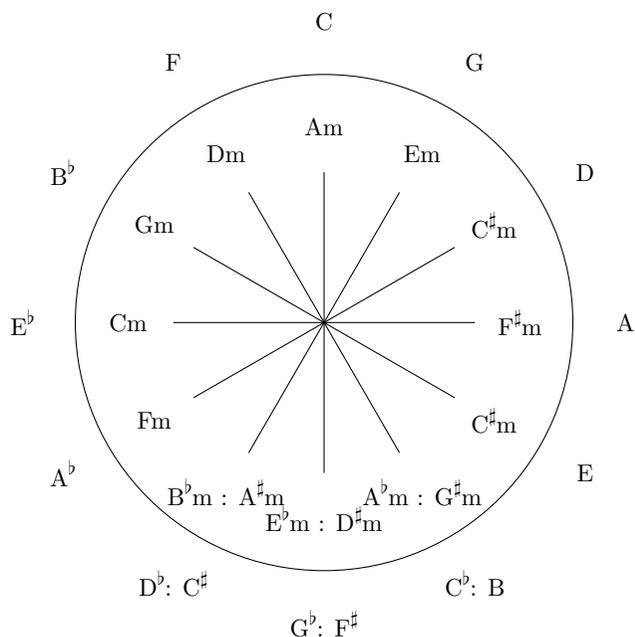


図 10.1: 五度圏

- **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  $II m_7-V_7$  に分割したりすることが可能です。

## 10.4 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考えることも出来ます。

## 10.5 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) 調性内和音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・D・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<sub>7</sub>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V<sub>7</sub>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。

### 10.5.1 調性内和音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思います。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 <sup>b</sup>III
- G Maj の IV, E min の <sup>b</sup>VI
- F Maj の V, D min の <sup>b</sup>VII
- 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<sup>b</sup>Maj の VI<sub>m</sub>
- G min の IV<sub>m</sub>, B<sup>b</sup>Maj の II<sub>m</sub>
- F min の V<sub>m</sub>, A<sup>b</sup>Maj の III<sub>m</sub>
- G Maj の IV<sub>m</sub>

という可能性があります。ただし V<sub>m</sub> 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<sub>dim</sub> というコードは

- D<sup>b</sup>Maj の VII<sub>dim</sub>, B<sup>b</sup>min の II<sub>dim</sub>
- (D<sup>b</sup>min の VII<sub>dim</sub>)
- B<sup>b</sup>Maj の II<sub>dim</sub>

として<sup>47)</sup>, C<sub>aug</sub> というコードは

- A min の III<sub>aug</sub>
- E Maj の <sup>b</sup>VI<sub>aug</sub>

として考えられます。

131

The image shows four staves of musical notation for exercise 131. Each staff contains four chords with their corresponding chord symbols written below them. The first staff is in C major and contains C:I, Am:<sup>b</sup>III, G:IV, Em:<sup>b</sup>VI, F:V, Dm:<sup>b</sup>VII, and Fm:V. The second staff is in F major and contains Cm:I<sub>m</sub>, E<sup>b</sup>:VI<sub>m</sub>, Gm:IV<sub>m</sub>, B<sup>b</sup>:II<sub>m</sub>, Fm:V<sub>m</sub>, A<sup>b</sup>:III<sub>m</sub>, and G:IV<sub>m</sub>. The third staff is in B<sup>b</sup> major and contains D<sup>b</sup>:VII<sub>dim</sub>, B<sup>b</sup>m:II<sub>dim</sub>, and B<sup>b</sup>:II<sub>dim</sub>. The fourth staff is in E<sup>b</sup> major and contains Am:<sup>b</sup>III<sub>aug</sub> and E<sup>b</sup>:VI<sub>aug</sub>.

これらを共通和音として転調に用いることができます。

## 10.5.2 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

<sup>47)</sup> 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<sup>b</sup>min は C<sup>#</sup>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。

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調性内和音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。

132 C F G C/E Dm A<sup>♭</sup>m<sub>6</sub> E<sup>♭</sup>m/B<sup>♭</sup> B<sup>♭</sup> E<sup>♭</sup>m

II<sup>m</sup> es:IV<sup>m</sup><sub>6</sub>

### 10.5.3 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<sup>♭</sup>Maj 調での C<sup>dim</sup> と C<sup>♯</sup>min 調での B<sup>♯</sup>dim は 1 つの例といえます。

133 C<sup>dim</sup> B<sup>♯</sup>dim

Des:VII<sup>dim</sup> cis:VII<sup>dim</sup>

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  $\circ_7^{b5}$ ）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義することを可能にします。

134 G<sup>♯</sup>dim<sub>7</sub> = Bdim<sub>7</sub> = Ddim<sub>7</sub> = Fdim<sub>7</sub> = A<sup>♭</sup>dim<sub>7</sub> = G<sup>♯</sup>dim<sub>7</sub>

A<sup>♭</sup>aug = C<sup>aug</sup> = E<sup>aug</sup> = G<sup>♯</sup>aug = A<sup>♭</sup>aug

F<sub>7</sub><sup>b<sub>5</sub></sup> = C<sup>♭</sup><sub>7</sub><sup>b<sub>5</sub></sup> = B<sub>7</sub><sup>b<sub>5</sub></sup>

### 10.6 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ることができ

ます。

135

A:  $D_7^9$  T H:  $D_7^7$  TG:  $D_7^9$  D Tp C:  $s^6$   $D^6$

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。

136

$B_7$   $E_7$   $A_7$   $D_7$   $G_7$   $C_7$   $F_7$   $B_7^b$   $E_7^b$   $A_7^b$   $D_7^b$   $G_7^b$   $C_7^b(=B_7)$

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 11 章

# 非機能的なハーモナイズ・リハーモナイズ

機能と声から外れた和音進行も、ある程度の理由付けが可能であれば実用に耐えうるものになります。5.7 や 5.8, 5.9 などその一例です。この種の和声は機能の効力が弱められ、また混合しているために曖昧な変化を感じさせます。

### 11.1 偶成和音の活用

機能的に良くないとされる  $D-S$  の接続であっても、どちらか（あるいはどちらも）が偶成和音として解釈されるような場合は悪作用は取り除かれます。それ以外であっても偶成和音と解釈される場合には、その和音は装飾的なものと解釈されます。

137

T |S| T D |S| D<sub>7</sub> T S D |S| T

### 11.2 同種和音による和声付け (constant structure)

メロディに対して一定の構造を持った和音をつけることで、一つの旋律を和音によって重層化したものというように聴くことができるようになります。このような手法を constant structure といいます。この手法は、通常の和声法のように反行や斜行を組み合わせたような進行をさせればたちまち声部の区別がつかなくなるであろうような複雑な和音に対して用いられることが多いですが、そうではない簡素な和音に対しても用いることが可能です。

138 (C<sup>(9)</sup><sub>sus4</sub>) (A<sub>7</sub><sup>#9</sup>)

譜例 138: add 9th sus4 コードおよび 7(<sup>#</sup>9) コードによるハーモナイズをした「かえるの合唱」。

139 C E<sup>b</sup> F G

譜例 139: この種のコード進行はバスによるマイナー・ペンタトニック・スケールのメロディを長三和音でハーモナイズしたものとしても考えられる。

次に示すのは Maurice Ravel の “Pavane pour une infante défunte” の 25 小節目からの抜粋です。26 小節の 3 拍目から 27 小節 2 拍目までにかけて、同じ構造 (□<sub>9</sub>) の和音が並進しながら使用されているのが分かります。

譜例 140: Pavane pour une infante défunte (Maurice Ravel)

この手法は複数の旋律に対して適用されることも可能です。その場合にはより複雑な響きが得られるでしょう。

### 11.3 ダイアトニック・コードによる和声付け

ダイアトニック・コード同士の接続はどのように選んでも（比較的）破綻しづらいという特徴があるため、非機能的な接続を選んでも調性を保つことが可能といえます。

全音階的なメロディの場合、その 1 音 1 音に対してダイアトニック・コードで和音をつけることによってリハーモナイズを行うことがあります。

この手法はまた拡張して三度堆積以外のダイアトニック・スケール上に構成される和音を素材に使うことができます。このような、三度堆積和音に限らない全音階的な和音による和声をしぼしば汎全音階法 (pandiatonicism) といいます。

譜例 142: 汎全音階法によるハーモナイズをされた「かえるの合唱」。

## 11.4 共通音を維持した半音階的和音による和声付け

共通音を多く持つ和音同士の連結は、機能的な和音連結とは異なった印象を与えます。例えば

143

Dm7 D<sup>b</sup>aug7 G<sup>#</sup>ø7 EM7 C<sup>#</sup>dim7 E<sup>b</sup>m7 D<sup>b</sup>7<sup>-5</sup> C G7<sup>-5</sup> C

あるいは;

144

*bis.*

E7sus4 E<sup>b</sup>M7<sup>+11</sup> D7sus4 D<sup>b</sup>M7<sup>+11</sup> C<sup>#</sup>7sus4 CM7<sup>+11</sup> FM7<sup>+11</sup> E7sus4

common tone d, a d, g, a c, g des=cis fis, h e, h e, a, h

譜例 144: 拙作「Yoru-No-Oto」の A メロから B メロ終わりにかけてのコード進行。

## 11.5 上部和音構造と独立した低音をもつ和声付け

上部で機能的・非機能的に進行するコード進行を持ちながら、メロディラインと反進行するように動く低音を持つ和音連結が使われることがあります。これを contrary motion といいます。また、これをより一般化して、上部の進行とは独立に上行・下行する低音の線が作られることがあります。

145

E<sup>b</sup>M7 Dø7 G7

E<sup>b</sup>13<sup>M7</sup> (Ddim E<sup>b</sup>m Fm A7susC7sus E<sup>b</sup>aug) D<sup>b</sup>augM7 G<sup>b</sup>M7 Dø7 G7<sup>-9</sup>

譜例 145: There is no greater love (bar 1-4) の原型 (a) と contrary motion による和声付け (b)

譜例 146 は上部旋律への和声付けを 7th sus4 コード主体で行ったもの。バスは旋律に対して反行しています。また最後の和音はエンハーモニック転換して括弧内のように解釈することもでき

ます。

The image shows a musical score for Syn.Brass and Bass. The time signature is 1/4 6/8. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The Syn.Brass part is written in a grand staff with two staves. The Bass part is written in a single staff. The score consists of four measures. Above the Syn.Brass staff, the following chords are indicated: F7sus4, E7sus4/D, C#7sus4, E7sus4/G, (F#M7+11) F7sus4/F#. The Syn.Brass part features complex rhythmic patterns with eighth and sixteenth notes, while the Bass part has a simpler, more rhythmic accompaniment.

譜例 146: 拙作「For ate 16」冒頭。

## 11.6 多重和音

2つ（またはそれ以上）の和音を結合させて新奇な響きを持つ和音を作ることがあります。これを多重和音とよびます。

この手法は当然ながらしばしば多調性 (polytonality) ・多旋法性 (polymodality) に伴って現れます。多調性にあっては個々の調的中心をあいまいにするというよりも、むしろ同時に確立させることが多いといえます。そのため、この文脈で現れる多重和音というのは、いわば複数の調の対位による結果ともいえるわけです。

この種の用法は特にそうですが、私たちが使うことができる和音というものに顕わな制約というものはないのです。しかしそれを効果よく使うということは耳の審判によるしかなく、極めて難しいことであるといえましょう。このような和音をどのように使うという指針を、どうにか与えることが出来ないものでしょうか？

その手掛かりとなるであろうものとしては、芸術一般にあって様々な形で現れる対比構造——例えば絵画にあっては色彩、図形、その意味する事柄、文芸にあっては様々な二項対立、音楽にあっては音色や旋律構造、ダイナミクス——ではないかと思います。殊に音楽は対比構造をもって示すことが多々ある芸術であるわけですから、その一環として和音の用法を考えることができるのではないかと思います<sup>48)</sup>。

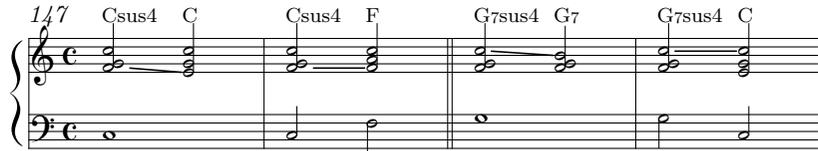
<sup>48)</sup> まあ、知らんけど。

# 第 12 章

## 補遺

### 12.1 sus4 コード

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 度を構成音に持つ和音を sus4 コードといいます。第三音を含まない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が、解決させることなく次の和音へ進行することもあります。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（あるいは解決せず次の和音へ進行させる）ことができます。



sus4 コードを第五音から堆積したものは、第五音を根音とした完全 4 度の堆積による和音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」ということであり<sup>49)</sup>、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ことを示唆しています。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。

### 12.2 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ナムで見られるほか、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。



<sup>49)</sup> ドイツ語ではこの種の和音を Quartvorhalt と呼ぶ。Vorhalt は掛留の意である。

## 12.3 クリシェ

ある停滞したコード進行の中で、半音階的あるいは音階的に変化する変化音をクリシェ (cliché) といいます。また通常のコード進行中であっても、同様な旋律をもつ場合にもクリシェといわれます。

149 C C<sup>aug</sup> C<sup>6</sup> C<sup>7</sup> C C/B C/B<sup>b</sup> C/A C G/B C<sup>7</sup>/B<sup>b</sup> F/A

## 12.4 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およ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。

150 C F/C D/C G/C F/G C/G Dm/G G<sup>7</sup> Cm<sup>9</sup> Fm<sup>7</sup><sup>13</sup> Dm G<sup>7</sup>

## 12.5 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。

■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、12.1 に示したような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。

151

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て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て、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。



■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 (cf. Menuet Antique (M. Ravel), Mikrokosmos 146. Ostinato (Béla Bartók), Arabesques for Piano (A. Tansman)).

## 12.6 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。

■中心軸システム (axis system)

■十二音技法 (dodecaphony)

■serial music

■pitch class

■Tonnetz

■neo-Riemannian theory

■Schenkerian theory

■negative harmony

## 12.7 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思っていいのですが)

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

### v0.16

- コード編加筆修正
  - 各部の表現の訂正
- レイアウトの調整

### v0.15

- コード編加筆修正
  - 非機能的なハーモナイズ・リハーモナイズの章を追加
  - sus4 コードへの用例追加
  - 近親調の説明に追加
  - 各部の表現の訂正
- 使用しているスタイルファイルなどの構成を変更（フォントのいくつかの変更のため）

### v0.14

- コード編加筆修正
  - 音程の説明の詳細化
  - ファイル構成の変更
  - 各部の表現の訂正

### v0.13

- コード編加筆修正
  - 偽属和音の余談を削除（基本形同士の時のみという確認が取れたため）
  - オンコードの章を転調の前に移動
  - 各部の表現の訂正
- 作成日を表記するように

### v0.12a

- コード編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<sup>A</sup>T<sub>E</sub>X 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
- 適切な引用記号付け
- 内容の整理および精査
- 機能と声学の記号についてのもう少し詳細な説明
- 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
- Modal な和音連結
- 副三和音のところで転位とか顕わな導音の三度下行の悪作用を挙げているのに説明していないので、これをどうにかする。

# 索引

6th コード	28	パワーコード	71
7th コード	28	ビカルディの三度	33
cliché	→ クリシェ	ピボットコード	62
constant structure	67	ブラガル終止	34
contrary motion	69	フランスの六	41
finalis	7	フリギア音階	6
pandiatonicism	→ 汎全音階法	ミクソリディア音階	6
Passing diminished chord	43	リディア音階	6
scale	6	リハーモナイズ	52
イオニア音階	6	ロクリア音階	6
イタリアの六	41	七の和音	28
エオリア音階	6	三五六の和音	59
エンハーモニック転換	2	三和音	10
オルガン・ポイント	72	三四の和音	59
オルタード・テンション	56	三四六の和音	59
オンコード	58	三度近親性	11
カデンツ	19	三度関係	11
クリシェ	72	上中音	8
クロマチック和音	38	上主音	8
クロマチック転調	64	上属和音	16
コード	9	上属音	8
コード・シンボル	13	上方変位	38
サブドミナント	16	上方転位	46
サブドミナント・コード	16	上方転位音	46
サブドミナント・マイナー	20, 21, 38	上行変化	38
セカンダリー・ドミナント	39	下中音	9
ダイアトニック・コード	15	下主音	9
ダブル・ドミナント	39	下属和音	16
テンション	54	下属調	61
テンション・コード	54	下属音	8
テンション・ノート	54	下方変位	38
ドイツの六	41	下方転位	46
ドッペルドミナント	39	下方転位音	46
トニック	16	下行変化	38
トニック・コード	16	不協和和音	11
ドミナント	16	不協和音程	5
ドミナント・コード	16	不完全協和音程	5
ドミナント 7th コード	29	中音	→ 上中音
トライアド	10	主和音	16
トライトーン・サブスティチューション	40	主要三和音	16
ドリア音階	6	主音	8
ナチュラル・テンション	56	予備	28
ノンダイアトニック・コード	36	二の和音	59
パッシング・ディミニッシュ・コード	43	二四の和音	59
		二四六の和音	59
		二重終止	33
		五六の和音	59
		五度圏	61
		五度近親性	11
		五度関係	11
		付加六度の和音	28
		代理コード	19
		保留解決	47
		保留解決音	47
		倍音列	14
		偽属和音	26

偽終止	34	旋法音階	6
全音階	6	根音	10
六の和音	58	構成音列	9
共通和音	62	機能	→ 終止機能
出発調	61	機能と和声	16
刺繍音	48	正格終止	33
前部転位音	46	水平音程	3
副三和音	19	汎全音階法	68
半終止	35	派生音	1
半音階的和音	38	減七の和音	30
半音階的經過和音	43	減三和音	10
半音階的転調	64	男性終止	33
協和和音	11	目的調	61
協和音程	5	直接転調	61
単音程	3	相対的变化和音	38
原位音	46	短三和音	10
同主調	61	短旋法	8
和声	9	短調	8
和声外音	45	空虚五度の和音	71
和声的短音階	7	第一転回形	58, 59
和声的長音階	7	第三転回形	59
和声的音程	3	第三音	10
和声音	45	第二転回形	58, 59
和音	9	第五音	10
和音場	9	終止	33
和音構成音	45	終止機能	16
四六の和音	58	終止音	7
垂直音程	3	經過解決	47
基本音階	6	經過解決音	47
場	9	經過調	61
増三和音	10	經過転調	61
増六の和音	41	經過音	48
変位和音	37	絶対的变化和音	38
変位音	37	自然的導音	37
变化和音	37, 38	自然的短音階	7
变化音	37	自然的長音階	7
変変化	38	自然音	1
変格終止	34	裏コード	40
変質和音	37	補助音	48
変質音	37	複音程	3
多重和音	70	解決	47
女性終止	33	解決音	47
嬰変化	38	調性内三和音	15
完全協和音程	5	転位	46
完全和音	→ 協和和音	転位音	46
定位	46	転回	5
定位音	46	転回音程	5
対斜	36	転調	61
導七の和音	30	転調の作用	63
導音	9	近親調	61
属七の和音	29	近親関係	11
属和音	→ 上属和音	過復元解決	47
属調	61	過復元解決音	47
属音	→ 上属音	遠隔調	61
平行調	61	錯誤対立	36
幹音	1	長三和音	10
度数	3	長旋法	8
後部倚音	48	長調	8
後部転位音	46	間接転調	61
復元解決	47	関係調	61
復元解決音	47	階名音階	6
技巧的導音	37	非和声音	45
旋律的短音階	7	音名	1
旋律的長音階	7	音階	6
旋律的音程	3		

# 参考文献

- [1] Ernő Lendvai. **バルトークの作曲技法**. 訳: 谷本 一之. 第4版. 全音楽譜出版社, 1981. ISBN: 4-11-800080-6.
- [2] 属 啓成. **作曲技法, 古典音楽の特性と近代音楽への變遷**. 初版. 三省堂, 1944.
- [3] Diether de la Motte. **大作曲家の和声**. 編: 吉田 雅夫. 訳: 滝井 敬子. 第2刷. シンフォニア, 1980.
- [4] Théodore Dubois. **和声学 理論編**. 訳: 平尾 貴四男. 初版. 創元社, 1954.
- [5] 長谷川 良夫. **大和声学教程**. 第1刷. 音楽之友社, 1952.
- [6] Wilhelm Maler. **Harmonielehre. Beitrag zur durmolltonalen**. 17th ed. F. E. C. Leuckart Verlag, 2007. ISBN: 978-3-920587-00-4.
- [7] 松平 頼則. **新訂 近代和声学. 近代及び現代の技法**. 新訂第13刷. 音楽之友社, 1998.
- [8] 物部 一郎. **創作和声 (理論と実習)**. 第12刷. 音楽之友社, 1985. ISBN: 978-4-276-10230-9.
- [9] 諸井 三郎. **機能和方法**. 第4版通算第6刷. 音楽之友社, 1964.
- [10] 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**. 訳: 関本 菜穂子 片山千佳子 安川 智子. 初版第1刷. 春秋社, 2012.
- [11] 島岡 譲 (執筆責任). **和声 理論と実習**. 第71刷. Vol. 1. 音楽之友社, 1964.
- [12] 島岡 譲 (執筆責任). **和声 理論と実習**. 第71刷. Vol. 2. 音楽之友社, 1965.
- [13] 島岡 譲 (執筆責任). **和声 理論と実習**. 第26刷. Vol. 3. 音楽之友社, 1967.
- [14] 下総 皖一. **和声学**. 第21刷. 音楽之友社, 1948.
- [15] 下総 皖一. **標準 和声学**. 第15刷. 音楽之友社, 1975.
- [16] Ludwig Thuille and Rudolf Louis. **和声学**. 訳: 山根 銀二 and 渡 鏡子. 第2刷. 音楽之友社, 1954.
- [17] 東川 清一. **旋法論. 楽理の探求**. 第1版第1刷. 春秋社, 2010.
- [18] 島岡 譲. **音楽の理論と実習**. 初版. Vol. 1. 音楽之友社, 1982. ISBN: 4276101018.
- [19] 島岡 譲. **音楽の理論と実習**. 初版. Vol. 2. 音楽之友社, 1983. ISBN: 4276101026.
- [20] 島岡 譲. **音楽の理論と実習**. 初版. Vol. 3. 音楽之友社, 1984. ISBN: 4276101034.
- [21] 藤井 貞泰. **実用ジャズ講座**. Vol. 1 理論編. リットーミュージック, 1976.
- [22] 北川 祐. **実用ジャズ講座**. 第2版. Vol. 2 アレンジ編. リットーミュージック, 1991. ISBN: 4845600129.
- [23] 小山 大宣. **JAZZ THEORY WORKSHOP**. Vol. 初級編. 武蔵野音楽学院, 1980. ISBN: 978-4-9901941-1-6.
- [24] 小山 大宣. **JAZZ THEORY WORKSHOP**. Vol. 中・上級編. 武蔵野音楽学院, 1980. ISBN: 978-4-9901941-2-3.
- [25] 青島 広志. **究極の楽典. —最高の知識を得るために.** 第1版第4刷. 全音楽譜出版社, 2009. ISBN: 9784118103525.

- [26] 菊池 有恒. 楽典. 音楽家を志す人のための. 第1版第4刷. 音楽之友社, 1988. ISBN: 4-276-10007-0.
- [27] 矢萩 秀明. これで征服! ロックギター音楽理論. ソロメイキング編. 改訂版初版. ヤマハミュージックメディア, 2010. ISBN: 9784636851823.
- [28] 清水 響. コード理論大全. リットーミュージック, 2018. ISBN: 978-4-8456-3236-7.

## 和声学関連

- [3] Diether de la Motte. **大作曲家の和声**. 編: 吉田 雅夫. 訳: 滝井 敬子. 第2刷. シンフォニア, 1980.
- [4] Théodore Dubois. **和声学 理論編**. 訳: 平尾 貴四男. 初版. 創元社, 1954.
- [5] 長谷川 良夫. **大和声学教程**. 第1刷. 音楽之友社, 1952.
- [6] Wilhelm Maler. **Harmonielehre. Beitrag zur durmolltonalen**. 17th ed. F. E. C. Leuckart Verlag, 2007. ISBN: 978-3-920587-00-4.
- [7] 松平 頼則. **新訂 近代和声学. 近代及び現代の技法**. 新訂第13刷. 音楽之友社, 1998.
- [8] 物部 一郎. **創作和声 (理論と実習)**. 第12刷. 音楽之友社, 1985. ISBN: 978-4-276-10230-9.
- [9] 諸井 三郎. **機能和方法**. 第4版通算第6刷. 音楽之友社, 1964.
- [10] 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**. 訳: 関本 菜穂子 片山千佳子 安川 智子. 初版第1刷. 春秋社, 2012.
- [11] 島岡 譲 (執筆責任). **和声 理論と実習**. 第71刷. Vol. 1. 音楽之友社, 1964.
- [12] 島岡 譲 (執筆責任). **和声 理論と実習**. 第71刷. Vol. 2. 音楽之友社, 1965.
- [13] 島岡 譲 (執筆責任). **和声 理論と実習**. 第26刷. Vol. 3. 音楽之友社, 1967.
- [14] 下総 皖一. **和声学**. 第21刷. 音楽之友社, 1948.
- [15] 下総 皖一. **標準 和声学**. 第15刷. 音楽之友社, 1975.
- [16] Ludwig Thuille and Rudolf Louis. **和声学**. 訳: 山根 銀二 and 渡 鏡子. 第2刷. 音楽之友社, 1954.

## 和声学以外のクラシック関係

- [1] Ernő Lendvai. **バルトークの作曲技法**. 訳: 谷本 一之. 第4版. 全音楽譜出版社, 1981. ISBN: 4-11-800080-6.
- [2] 属 啓成. **作曲技法. 古典音楽の特性と近代音楽への變遷**. 初版. 三省堂, 1944.
- [17] 東川 清一. **旋法論. 楽理の探求**. 第1版第1刷. 春秋社, 2010.
- [18] 島岡 譲. **音楽の理論と実習**. 初版. Vol. 1. 音楽之友社, 1982. ISBN: 4276101018.
- [19] 島岡 譲. **音楽の理論と実習**. 初版. Vol. 2. 音楽之友社, 1983. ISBN: 4276101026.
- [20] 島岡 譲. **音楽の理論と実習**. 初版. Vol. 3. 音楽之友社, 1984. ISBN: 4276101034.
- [25] 青島 広志. **究極の楽典. —最高の知識を得るために**. 第1版第4刷. 全音楽譜出版社, 2009. ISBN: 9784118103525.
- [26] 菊池 有恒. **楽典. 音楽家を志す人のための**. 第1版第4刷. 音楽之友社, 1988. ISBN: 4-276-10007-0.

## ジャズ関連

- [21] 藤井 貞泰. **実用ジャズ講座**. Vol. 1 理論編. リットーミュージック, 1976.
- [22] 北川 祐. **実用ジャズ講座**. 第2版. Vol. 2 アレンジ編. リットーミュージック, 1991. ISBN: 4845600129.

- [23] 小山 大宣. **JAZZ THEORY WORKSHOP**. Vol. 初級編. 武蔵野音楽学院, 1980. ISBN: 978-4-9901941-1-6.
- [24] 小山 大宣. **JAZZ THEORY WORKSHOP**. Vol. 中・上級編. 武蔵野音楽学院, 1980. ISBN: 978-4-9901941-2-3.

## ポップス・ロック関係

- [27] 矢萩 秀明. **これで征服! ロックギター音楽理論. ソロメイキング編**. 改訂版初版. ヤマハミュージックメディア, 2010. ISBN: 9784636851823.
- [28] 清水 響. **コード理論大全**. リットーミュージック, 2018. ISBN: 978-4-8456-3236-7.