

楽曲分析（アナリーゼ）のやり方
～演奏家と作曲家と指導者・
教育者のために（上巻）

*Music analysis guide for
Composer and player*



井原恒平著
Kouhei HARA

体験版をダウンロード頂き有難う御座います。
体験版では性質上予告なくページがジャンプしている箇所があります。

はじめに

「楽曲分析（アナリーゼ）のやり方～演奏家と作曲家と指導者・教育者のために」は楽器演奏者や作曲家志望の方が自力であらゆる作品のアナリーゼを出来るようになるために必要な知識と技術を上巻・下巻、そして作曲家別の別巻を持ってお伝えすることを目的としています（上・中・下になるかもしれません）。

筆者は作曲レッスンでもよくクラシック作品やポピュラー音楽のアナリーゼを課題として出しており、楽器演奏者の方からアナリーゼのレッスンのご希望を頂くことも多いのですが、クラシックのバロック、古典、前期ロマンといった比較的単純な作品でもアナリーゼに困る方は多く、後期ロマンや近代フランスになるとお手上げという方も珍しくありません。

また和声法の習得における Chalan や Fauchet などの課題も基本的に楽譜主体なので自力でフランス和声の技法をアナリーゼしなければならないのですが、やはりアナリーゼが苦手な方は相当苦戦してしまいます。

クラシックではなくポップスのヒットソングでもコード進行がちゃんと理解出来ない方もいらっしゃいます。

そこで誰の何の曲を見てもその和声、構成、作曲技法などが理解出来るように譜面を読む能力を身につけるために、あるいは筆者は演奏家ではありませんが、演奏家の方にもアナリーゼのやり方を習得して頂くための一助になればと思い本書を執筆させて頂きました。

本書がアナリーゼを学びたい方のお役に立てば幸いです。

- ・本書は基礎習得のための上巻（本巻）・後続巻が存在します。
- ・上巻ではアナリーゼの土台をポピュラー理論の視点から主にハーモニー付いて学びます。
- ・後続巻ではポピュラー理論では説明出来ない和声法特有のもの、対位法的なもの、調性を逸脱したもの、そして作曲技法的な視点からのアナリーゼを取り扱います。
- ・また別巻として個別の作曲家の作品に焦点を当てて作品全体のアナリーゼに取り組みます。

目次

Section 0 『アナリーゼの前に』

☆アナリーゼの目的と目標	10
☆クラシック、劇伴 (BGM)、ボーカル曲はすべて同じ	11
☆和声法と対位法とポピュラー理論について	12
☆理論がわかるだけでは駄目	13

Section 1 『ポピュラー理論の視点から』

☆Chapter 1 度数と音程	15
【問題 1】	17
☆Chapter 2 調と音階	18
■メジャースケール	19
■マイナースケール	20
【問題 2】	24
コラム～スケールやコードは覚えなくて良い？	25
☆Chapter 3 各種コード	26
■3和音 (Triad)	26
■4和音 (Tetrad)	27
☆Chapter 4 コードに関する補足	
■転回形について	29
■add コード	29
■sus4 コード	30
■アルペジオ (分散和音)	30
【問題 3】	31
【問題 4】	31
☆Chapter 5 ディグリーネームとダイアトニックコード	
■ディグリーについて	33
■メジャースケール上のダイアトニックコード	33
■マイナースケール上のダイアトニックコード	34
■アナリーゼにおけるディグリーについて (筆者の表記)	36
☆Chapter 6 非和声音について	
■6種類の非和声音	37
■非和声音における様々なルール	39

☆Chapter 7 アナリゼ練習①コード判定と非和声音	
■まずコードを判定する	41
【問題5】	44
☆Chapter 8 機能和声とカデンツ	
■カデンツについて	46
■メジャースケールにおける各コードの機能	47
■マイナースケールにおける各コードの機能	48
■実際の作品におけるカデンツ	50
【問題6】	53
☆Chapter 9 強進行と弱進行	54
コラム～強進行と弱進行についてももう少し	57
☆Chapter 10 コードスケール	
■コードスケールを学ぶ前に	60
■メジャーキーにおけるコードスケール	60
■マイナーキーにおけるコードスケール	64
【問題7】	70
☆Chapter 11 テンションのアナリゼについて	
■テンションとアボイドについて	71
■メジャーキーのダイアトニックコードのコードスケール	72
■マイナーキーのダイアトニックコードのコードスケール	74
■メロディーやコードにおけるテンションの活用の実例	78
【問題8】	82
☆Chapter 12 ドミナントコードの様々な形態その①	
■終止の基礎	83
■テンション伴わないドミナントコードの形態の種類	85
☆Chapter 13 ドミナントコードの様々な形態その②	
■オルタードを含むテンションコードの形態について	89
・ミクソリディアンスケール (メジャーキーの5番目のスケール)	
・HMP5Bスケール (ハーモニックマイナーの5番目のスケール)	
・スパニッシュ8スケール (HMP5B+#9thのスケール)	
・ミクソリディアン♭6スケール (メロディックマイナーの5番目のスケール)	
・ホールトーンスケール (出身キーなし)	
・リディアンドミナントスケール (メロディックマイナーの4番目のスケール)	
・コンビネーションオブディミニッシュスケール (出身キーなし)	
・オルタードスケール (メロディックマイナーの7番目のスケール)	

■ドミナント系スケールまとめ その①	107
【問題 9】	108
☆Chapter 14 ここまでのまとめ①～アナリーゼの基礎的な土台	
■まずコードネームが取れるか?	109
【問題 10】	109
■調判定とディグリーはセットです	110
【問題 11】	111
■コードスケールの判定	113
【練習課題】	116
☆Chapter 15 ここまでのまとめ②～コードネームの付け方について	
■何処まで細かくコード付けすれば良い?	117
☆Chapter 16 コードスケールの補遺	
■クラシック音楽とドミナント系コードスケールの関係	120
■ハーモニックメジャースケール（和声的長音階）について	121
・ミクソリディアント 2 スケール（ハーモニックメジャーの 5 番目のスケール）	
■ポピュラー理論に該当するものがないドミナント系コードスケール	124
☆Chapter 17 実際のアナリーゼでのコードやスケール判定のヒント	
■実際のアナリーゼでの注意点①音が少なくてわからない時	125
■実際のアナリーゼでの注意点②音が多すぎてわからない時	127
☆Chapter 18 セカンダリー・ドミナント	
■セカンダリー・ドミナントの基本原理	129
■実際の作品での使用例	130
【問題 12】	132
コラム～異名同音は正しく書かれるか?	133
☆Chapter 19 II-VとIの第2転回形について	
■II-Vは最もスタンダードは進行です	135
【問題 13】	136
☆Chapter 20 サブドミナントマイナー	
■サブドミナントマイナーの基本原理	137
■実際の作品での使用例	140
【問題 14】	141

☆Chapter 21	II—VのIIの変化型とセカンダリー・ドミナントのII—VのII	
	■II—VのIIの変化	142
☆Chapter 22	サブスティテュート・ドミナント&第5音の下方変位	
	■サブスティテュート・ドミナントの基本原理	144
	■実際の作品での使用例	145
	【問題 15】	147
☆Chapter 23	ナボリの和音	
	■ナボリの和音の基本原理	148
	■実際の作品での使用例	149
	【問題 16】	151
☆Chapter 24	ディミニッシュ	
	■ディミニッシュの基本原理	152
	■実際の作品での使用例	154
	【問題 17】	156
☆Chapter 25	sus4	
	■sus4の基本原理①	157
	■sus4の基本原理②	159
	■実際の作品での使用例	160
	【問題 18】	161
☆Chapter 26	ペダル音	
	■ペダル音の基本原理	162
	■オスティナートの基本原理	163
	■実際の作品での使用例	164
	【問題 19】	166
☆Chapter 27	ブルーノートとブルース的な発想	
	■ブルーノートの基本原理	167
	■ブルース進行	169
	【問題 20】	170
☆Chapter 28	アッパー・ストラクチャーとスラッシュコード	
	■アッパー・ストラクチャーとスラッシュコードの基本原理	171
	【問題 21】	174
☆Chapter 29	メロディックマイナー	
	■メロディックマイナーのコードスケールとダイアトニックコード	175
	■実際の作品での使用例	177
	【問題 22】	176

☆Chapter 30	ハーモニックマイナー	
■	ハーモニックマイナーのコードスケールとダイアトニックコード	180
■	実際の作品での使用例	181
【問題 23】		183
コラム	～和声法と対位法はどうやって生まれたか?①	184
☆Chapter 31	転調	
■	転調部分のアナリゼの基礎	186
【問題 24】		191
【問題 25】		192
■	転調の調域	193
■	ある程度長いスパンで考える	194
コラム	～和声法と対位法はどうやって生まれたか?②	195
☆Chapter 32	ここまでの総復習	196
☆Chapter 33	アナリゼに迷うようなケース	199
☆Chapter 34	作曲家志望の方へのアドバイス	201
☆Chapter 35	スタイル分析と個別作品の分析	202
☆	全問題の解答	203
	あとがき・後続巻に向けて	226
	PDF ダウンロードに関しまして	228

*本書は巻末の URL より PDF 版をダウンロードして頂くことができます。
文字検索やレイアウトなどの都合で PDF が良い方はご利用下さい。

本書における約束事

- ・基本的にポピュラーの最低限の楽典レベルの知識を前提に書かれています。
- ・アナリーゼ記号や理解を容易にするためにすべての楽譜に対して予告なく速度記号、スラー、強弱記号、指番号などを削除していることがあります。
- ・楽譜の多くは IMSLP/Petrucchi Music Library の著作権フリーの楽譜を利用しております。
- ・原則的に和音はアルファベットで Cm、G と表記し、単音はドレミファソラシと表記し、調は KEY-C や C : などのように表記します。

練習問題について

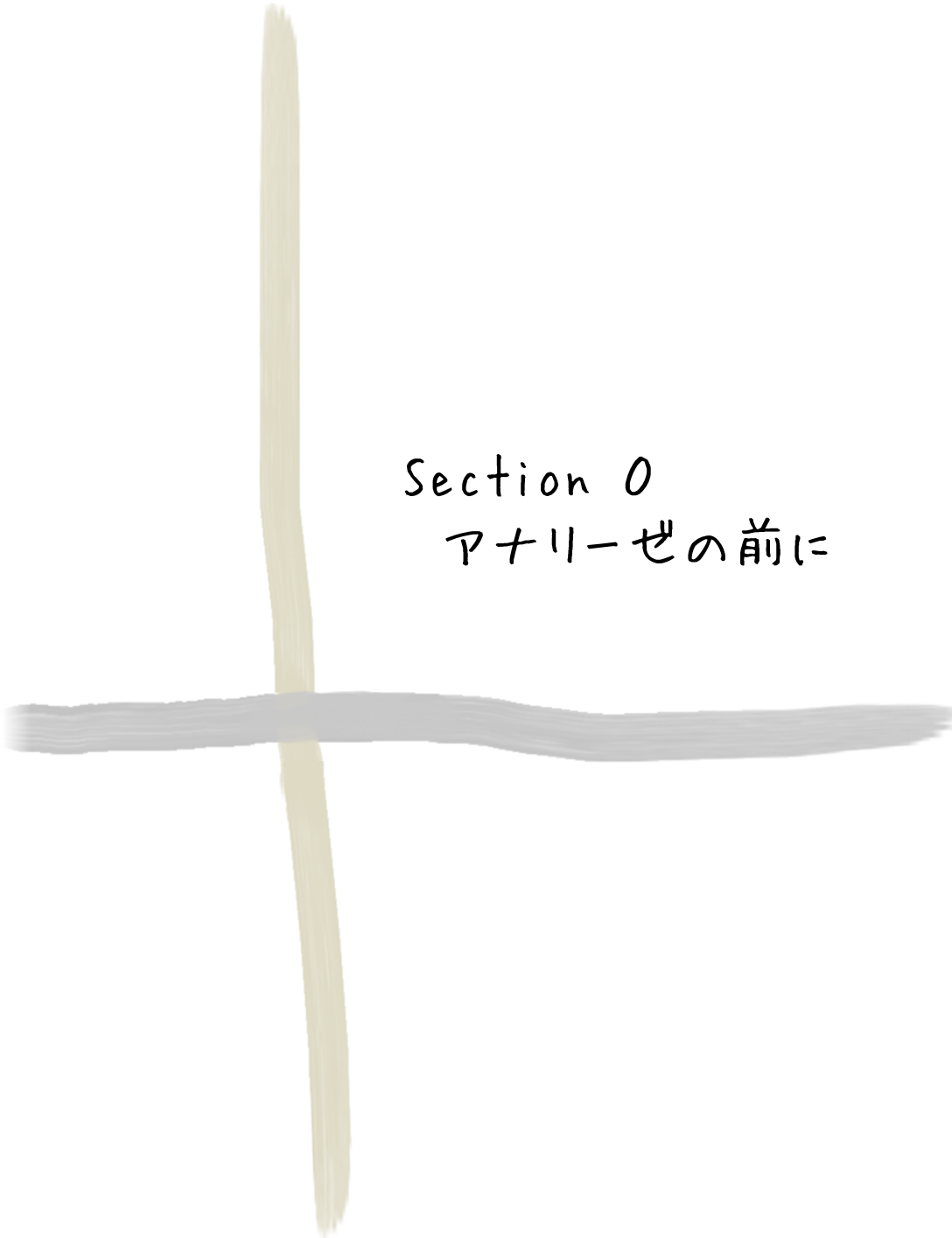
本書には随所に学んだ内容を確認するための実際の作品をアナリーゼする練習問題が付いており、巻末に解答が掲載されています。アナリーゼはある種の解釈問題的な部分があり、高度で複雑な譜例になると人によって解釈の仕方が違ってきます場合がありますが、学んだことを確認するために是非挑戦してみてください。

本書（上巻）の目的

アナリーゼの本は世の中にたくさんというほどではないかもしれませんが、それなりの数は存在します。そして、それぞれの本が特定の読者層や目的を持っているわけですが、本書（上巻）の目的とする所は読者がバロックから近代に居たるまでの調性作品における和声的な理解をポピュラー理論の視点から習得するところにあります。

もう少し砕けた言い方をすると何かの楽譜を見て、コードネームやその原理的なことを理解するというミクロの視点をまず得て（これがすべての土台です）、そしてそれを土台に音楽全体を深く理解するためのマクロな視点を得るためです。

様々な作品を理解するための重要な基礎であり、それを土台とした感覚と知性を通してその作品の価値を見出すことが出来ると筆者は考えています。作曲家にとっては誰かの作品の和声的特徴を模倣または否定する際にも多いに役立つでしょう。



Section 0

ア+リーゼの前に

Section 0 アナリーゼの前に

アナリーゼの前に目的や目標、アナリーゼにおける和声法や対位法などの意義について考えてみましょう。

㊦アナリーゼの目的と目標

アナリーゼそれ自体が目的であるという方はいない、もしくはいても極めて少数派であると思います。大抵は作曲家や演奏家が自分のために、あるいはそのどちらかの方が教育・指導するために必要とされる場合がほとんどで、アナリーゼすること自体が最終的な目標であるという方は少数派なはずです。つまり立場や求めるものが人それぞれ違うために何処までの深いアナリーゼを求めるかはかなり変わってくるはずであり、当然求める結果に応じて取り組み方も変わってくるかと思えます。本書は複数巻に及ぶ予定ですが最終的な目標とするところは「誰の何の曲を見ても自分なりにアナリーゼ出来るようになる」ことです。もちろん一朝一夕にはいかないかもしれませんが、遠くない未来にたゆまぬ努力がそれを可能にすることでしょう。

また演奏家が求めるアナリーゼと作曲家が求めるアナリーゼの内容も両者は隔たりがあると思えますが、基本的には音楽の内容を理解するという意味においては自分自身の作曲作品で応用するという目的では作曲家視点の方がより深く内容を把握する必要があり、演奏家視点では作曲家の意図や表現したいものを楽譜から読み取り、それをどう自身の演奏にフィードバックしていくかがポイントになると思います。こうした立場の違いから当然アプローチは変わってくると思いますが、ある程度のレベルまではその道は共通ですし、両者に求められる技術にそう差違があるわけではありません。

筆者は立場としては作曲側の人間ですので、作曲側の立場+演奏家へのアドバイスというスタイルで本書を綴って行ければと考えています。アナリーゼだけが出来ても、それを自分の作曲であれ、演奏であれ表現に活かすことが出来なければ十分であるとは言えませんが、そういった高いレベルでの精神的表現以前にアナリーゼ自体が出来ない方が多いのもまた実情です。アナリーゼと言えれば難しい言葉に思えますが、要は音楽の内容を理解したり作曲家の表現したいものを読み取ったりする能力に過ぎず、これにはある程度の知識や技術が必要になりますが、本書ではこの部分の習得にまずは力を入れていく予定です。演奏でも作曲でも技術だけでは駄目ですが、技術すらないのはそれ以前の問題です。技術のなさを感情論や精神論でカバー出来ないのが作曲であり、演奏ですから、技術をしっかりと習得した上で自分なりの表現が出来るようにするための土台としてアナリーゼは存在すると考えましょう。筆者は作曲側の立場なので作曲家志望の学生さんに厳しいことを言わせて頂くなら、アナリーゼは出来て当然ですし、また出来なければ高いレベルに達するのは極めて難しいので、学習段階のなるべく早いうちにアナリーゼの技術を習得してしましましょう。絶対必要であり作曲を続ける限り永遠に役に立つ能力です。プロの作曲家はみな程度の差はあれ高いアナリーゼ能力を持っているのが普通です。

クラシック、劇伴 (BGM)、ボーカル曲はすべて同じ

クラシックの芸術作品からポップス、ロックなどのボーカル曲、あるいはゲーム、アニメ、映画、テレビドラマなどの BGM など様々な音楽がありますが、これらはみな同じ音楽であり、ジャンルや難易度の差はあれどもアナリーゼすることである程度の特徴を掴むことができます。

演奏家さんにとってアナリーゼの主目的は主に自分で演奏する曲になってくると思いますが、作曲家にとっては自分が作る種類の音楽が常に対象になってくるので、人によってはクラシック作品はもちろん、ボーカル曲や BGM 系の楽曲も当然アナリーゼ対象になります。基本的には楽譜が出ている曲がアナリーゼ対象になりますが、耳コピーしたり、ネットで MIDI データを探したりすることもあります。

いずれにしても良いお手本を求めるのは分野を問わず同じことで、その良いお手本を真似出来る土台が作曲家にとってのアナリーゼになります。例えば BGM では宮廷、お金持ちのお嬢様のようなテーマではバロック風やロマン派風のクラシカルな曲が流れることが多いですが、こういった曲は実際のバッハ等の作品を作曲家がアナリーゼして技術習得し、クラシカルな雰囲気が出るように作っています。

ゼロから生み出しているわけではありません。音楽製作のお仕事ではリファレンス

曲 (クライアントさんのイメージに近い曲) があり、ボーカル曲のコンペなどではお題がある場合がほとんどで、与えられた曲の特徴を素早くアナリーゼ (把握) して近いイメージの曲を作ることが求められるため (しかもスピーディーに)、アナリーゼ能力は必須となります。仕事で音楽を作っている作曲家は多くの場合、自分の好きな曲を自由気ままに作っているわけではありませんので、単純な作曲能力だけでなく、様々な音楽ジャンルに対する把握能力も多いに必要です。

演奏家さんにとってもその曲の演奏のイメージやコンセプトを組み立てていくのに、全体の構成や使われている技法、作曲家の意図などをスムーズに把握出来れば多いに役立つはずです。

漠然と淡々と機械的に演奏するのではなく、ちゃんと全体の構造や各部分の表現にイメージを持てれば、自分の演奏を時間軸上で上手く組み立てて、なお且つ各部分での表現も自分なりの解釈を持って演奏に臨むことが出来るはずです。こういった能力は少なくともないよりはあった方が絶対的に有利でしょう。

誰の何の曲であれ、音楽である以上はすべて等しくアナリーゼが可能であり、自分の音楽活動に活かすために是非種々のアナリーゼ技法を読者のみなさんに習得して欲しく思います。

和声法と対位法とポピュラー理論について

アナリーゼにおける「和声法」「対位法」「ポピュラー理論」の3つの立ち位置を考えてみましょう。

まず和声法ですが、「和声」という言葉が何を意味しているかが問題になります。一般的に和声という言葉が指すものは「古典和声」を指すことが多く、日本では和声～理論と実習（赤・黄・青）が有名で、この本はバロックから初期～中期ロマン派音楽までのアナリーゼに役に立ちます。それ以降になると作曲家によっては和声～理論と実習で禁則扱いされていたり、説明出来ないような音使いが増えてフォーレ以降の近代フランスの時代に入るとお手上げという感じです。ショパンあたりでも和声～理論と実習で禁則扱われる音使いが登場します。当然スクリャーピン、シューベルト、バルトークやメシアンなども言うまでもなく通用しません。

しかし近現代の音楽において和声～理論と実習で語られるような古典和声が全くの無駄かということそんなことはなく、やはりクラシックですとどれだけ発展的に見えても古典和声に立脚している作品も多く、例えば古典や前期ロマンあたりがレパートリーの中心で、後期ロマンや近代フランスも扱うようなクラシックのピアニストなら古典和声はどう考えても学んでおいた方が良いでしょう。ただ和声～理論と実習は基本的に作曲家志望の受験生向けに書かれているものであり、アナリーゼ目的の演奏家さんにとっては課題を解く必要はないような気もしますし、今はほかにもたくさんの和声学を学べる本がありますので、これから和声学を勉強なさる方は理論を

中心に語っている本などをお読みになると宜しいかと思います。

次に対位法に関してですが、これも対位法という言葉の意味を「美しい協和を持った多声部書法の習得」という意味で使うなら、いわゆる厳格対位法の類いはアナリーゼという視点からは全く不要になります。バッハ以前から現代に至るまで対位法がどのように発展・変遷してきたのかを語る歴史的な読み物としての対位法の本は教養や音楽史観を養うのに役立ち、そういった歴史的な作曲技法の発展・変遷への理解はアナリーゼで役立つこともあります。対位法の課題を解くような技術的訓練はアナリーゼにはまず不要です。

最後にポピュラー理論ですが、クラシックの全ての歴史を通して、あるいはポピュラーに分類されるポップス、ロック、ジャズなどをアナリーゼするのにこれは絶対に必要になりますので、必ず習得している必要があります。一口にポピュラー理論といってもライトなものではなく、筆者の別著・作曲基礎理論で扱っているような全体を網羅し、高度なものを含む書籍が望ましいです。フォーレ、ラヴェル、ドビュッシーあたりの時代の作品には現代のジャズで使われる高度な理論と全く同じ内容の音使いがたくさん出て来ますので、後期ロマン派以降の和声法を理解する上で、古典和声でカバー出来ない範囲をカバーするためにもポピュラー理論の習得が必須であり、これがないと難しい曲に登場する高度な音使いを理解する取っ掛かりがなくなってしまいます。

ポピュラー理論と
多少の和声の理解が
あればOKです。

理論がわかるだけでは駄目

ポピュラー理論や和声法を学んだ方でも実際のアナリーゼになるとどれだけ出来るかは千差万別で、単純な副属7・裏コード・SDMなども理論書や課題の中の整理された譜面であれば理解出来ても実際の作品の中で登場する複雑で応用的な形になると苦戦する方がたくさんいらっしゃいます。本当にポピュラー理論と和声法が理解出来ていれば調性で書かれた音楽に理解出来ない箇所は存在せず、パッサカリアからドビュッシー、ラヴェル辺りまでの作品ならばすべて理解出来るはずですが（旋法や全音階はポピュラー理論に入ります）。もっと言うなら古典和声を土台としている発展的なスクリービンのような作風もポピュラー理論や和声法を土台に理解を進めることが出来ます。

内容としてはそれよりも比較的単純になる現代のボーカル曲やBGM系の楽曲も同じでわからないことは本来ないはずですが。

しかし実際にアナリーゼに取り組むとわからない部分が出てくることが多いのがほとんどの方の実情であり、筆者が専門学校で生徒さんを教えていた時や個人レッスンで見ている生徒さんもやはりそういった方はたくさんいました。

これは筆者自身もかつてはそうだったのですが、足りないものが2つあるということの意味しています。1つは単純にポピュラー理論や和声法が十分に理解出来ていないというケースで、これに関しては教科書での独学や

師事している先生の元で勉強していれば解決することが出来ます。

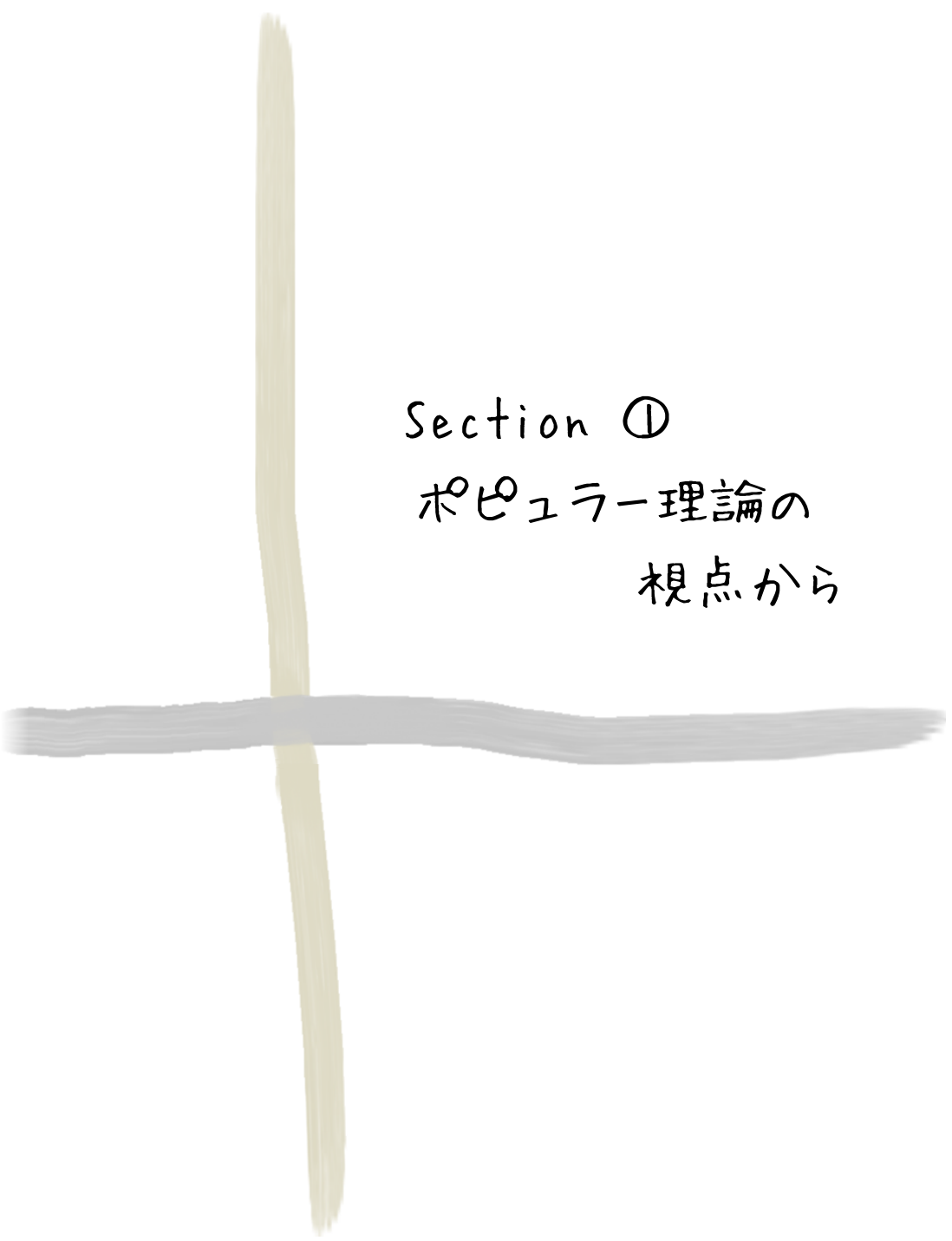
もう1つは単純にアナリーゼの経験で実際の作品をたくさんアナリーゼすることで得られる様々なノウハウが足りていない、あるいはアナリーゼのやり方、技法、考え方がわからないというケースです。実際は両方のケースが重なっている場合が多いものの、特に後者のケースが多く、筆者の個人レッスンで生徒さんが分からない箇所を質問してくださるのですが、「説明すれば分かる、しかし自分一人では理解できない」ということがほとんどだったりします。

アナリーゼに関しては基礎的なポピュラー理論や和声法の理解の土台が重要なのは言うまでもありませんが、たくさん数をこなし、経験を積まないと上達しない部分があるのも事実です。本書では基礎的な理論の習得（または復習）とともに、実践的なアナリーゼの譜例をたくさん取り上げていきますが、実際の作品には様々な技法、考え方があり、いろいろなケースに対応するためには場数を踏むしかないという部分も存在します。

逆に言えば場数を踏めば段々と楽になってきますので、難しいからと言ってすぐに諦めずに本書でたくさんの実例に触れて欲しく思います。基礎的なポピュラー理論や和声法に関する理解があればアナリーゼは必ず出来るようになります。

理論の理解 + 経験 = アナリーゼの理解力

たくさん経験を積みれば誰でも出来るようになります。



Section ①

ポピュラー理論の

視点から

Section 1 ポピュラー理論の視点から

アナリーゼで必要になるポピュラー理論をここでは紹介しています。ポピュラー理論でポップス、ロックに限らずクラシック作品もアナリーゼすることが出来ます。

Chapter 1 度数と音程

度数と音程はアナリーゼで必要になる理論の基礎になる部分で2音間の音の距離を表す用語です。メロディーやコードのアナリーゼで度々登場しますので完璧にしておきましょう。まず「度数」という考え方があり、これはド→レなら「ドレ」で2度、ド→ファなら

ド¹レ²ミ³ファ⁴で4度という風に指折り音名に沿って数えます(図①)。実際には#やbが付くことがあります。例えばド#→ソbでもド¹#レ²ミ³ファ⁴ソ⁵bで5度と数えて、#やbが付いたからと言って度数が変わるわけではないので注意して下さい。

図①



しかしド→ソb、ド→ソ、ド→ソ#のように実際には異なる音を鳴らす場合は、すべて音の響きが異なり、これをすべて5度と呼ぶだけでは不完全なので「音程」という概念が必要になります。

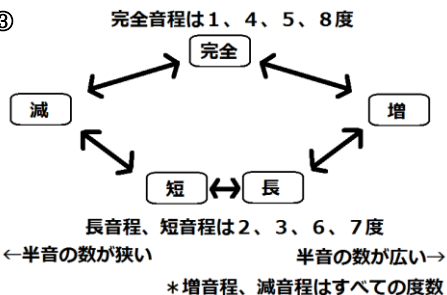
音程には「完全音程」「長音程」「短音程」「増音程」「減音程」の5種類が存在し、完全5度、長3度、増4度などの名称で呼ばれます。(重増音程、重減音程というものもあります)

それぞれの度数に存在する音程は決まっており、まず完全音程は1度、4度、5度、8度のみ存在します。次に長音程と短音程ですが、これは2度、3度、6度、7度のみ存在しています。前述の度数以外には存在しないので、完全3度や長5度などの音程があり得ないことに注意して下さい。増音程と減音程はすべての度数に存在しまとめると図②のようになります。

図②

- ・完全音程……………1度、4度、5度、8度
- ・長音程、短音程……………2度、3度、6度、7度
- ・増音程、減音程……………すべての度数
- *長4度や完全6度のような音程は存在しないので注意!!

図③



図③はそれぞれの音程に対して半音の数が増えたり、減ったりした場合に変化する名称のまとめ図です。例えば半音7個の5度は完全5度と決まっていますが、半音が1つ増えて半音8個の5度になった場合、図③では音程の幅が1つ広がりますので右側に移動し増5度になります。

同じように半音4個の3度は長3度と決まっていますが、半音が1つ減れば短3度、さらにもう1つ減れば減3度という風に音程名が変わっていきます(図④)。逆に長3度から半音が1つ増えれば増3度という名称になります。ほかの度数でも考え方は同じです。

図④

長3度 (半音4個) 短3度 (半音3個) 増3度 (半音5個) 減3度 (半音2個)

すべての音程名と半音の数は決まっております、それを暗記する必要があるのですが、筆者お勧めの覚え方はドレミファソラシドのメジャースケールに沿う方法で、1度(ド→ド)、4度(ド→ファ)、5度(ド→ソ)、8度(ド→ド)はすべて完全音程になり、それ以外の2→レ)、3度(ド→ミ)、6度(ド→ラ)、7度

(ド→シ)、は長音程になるという覚え方です。1度、4度、5度、8度=完全音程、2度、3度、6度、7度=長音程というわけですね。これなら暗記する必要もなく(暗記した方が良いでしょう)、わからなくなったらいつでも自分で鍵盤の数を数えて確認することが出来ます。

図⑤

長2度 (半音2個) 長3度 (半音4個) 完全4度 (半音5個) 完全5度 (半音7個) 長6度 (半音9個) 長7度 (半音11個)

半音の数は0スタートで数えて、ド→ミならドド[♯]レレ[♯]ミのように数えます。最初の音を1と数えないように注意して下さい。基本的には完全5度=半音7個のように暗記推奨ですが、それぞれの音程の半音の数がわからなくなったら、図⑤のようにドレミファソ

ラシドのドを基準にして、数えればOKです。最初の内は数えながらでも慣れてくるとすぐにわかるようになります。

音程は様々な作曲技法で主要なテーマとして用いられ、テンションコードの理解に必ず必要になる重要ポイントです。

問題1 次の実際の曲中に登場する四角内の音程を答えて下さい（調号に注意）。

1. モーツァルト「ピアノソナタ K.576」

2. バッハ「音楽の捧げ物」

3. ブラームス 3つの間奏曲

4. ショパン「英雄ポロネーズ」

5. ドビュッシー「野を渡る風」

6. バルトーク「ハンガリー農民の歌による即興曲」

音程はアナリーゼにおいてコードやメロディーを理解するための最も基本的な土台です。完璧に理解しておきましょう。

Chapter 2 調と音階

アナリーゼを習得したい方は12種類すべてメジャースケールとマイナースケール（3種類）をしっかりと覚えている必要があります。筆者の別著である作曲基礎理論を学んで下さった方をご存知かと思いますが、音楽理論習得の7割～8割はこのメジャースケールとマイナースケールを覚えているかどうかで

決まり、筆者の知りうる限り音楽理論を難しいと仰る方のほぼ全員がメジャースケールとマイナースケールの習得を怠っています。

まずお手元に鍵盤を用意するか、出来なければ心の中に鍵盤を思い浮かべて次の問題に挑戦してみてください。

1. G♭メジャースケールの音名をドレミで答えて下さい。
2. E♭メロディックマイナースケールの音名をドレミで答えて下さい。
3. A♯ハーモニックマイナースケールの音名をドレミで答えて下さい。
4. ♯6個のメジャーキーは何ですか？調名と音階をドレミで答えて下さい。
5. ♭5個のマイナーキーは何ですか？調名と音階をドレミで答えて下さい。
6. レ♯が6番目になるメロディックマイナースケールは何ですか？
7. ファのダブルシャープが6番目になるメロディックマイナースケールは何ですか？
8. Cメジャースケールから半音ずつ上がって、C♯メジャー、Dメジャー、……のように12種類のメジャースケールを鍵盤で弾くか、音名で答えて下さい。
(異名同調はどちらかでOK)。
9. Aメロディックマイナースケールから半音ずつ下がって、A♭メロディックマイナー、Gメロディックマイナー、……のように12種類のメロディックマイナースケールを鍵盤を弾くか、音名を答えて下さい。(異名同調はどちらかでOK)。

解答は後述のスケール一覧で自分で見つけてみましょう。メジャースケールとマイナースケールを覚えている方にとってはどうということのない簡単な問題のはずです。おそらくこれが難なく出来る方は既にポピュラー理論や器楽演奏にある程度までの理解をお持ちでしょうし、理論の勉強をしたことがないという方でも習得は容易であると予測出来ます。逆にメジャースケールとマイナースケールに難のある方はポピュラー理論や和声のある程

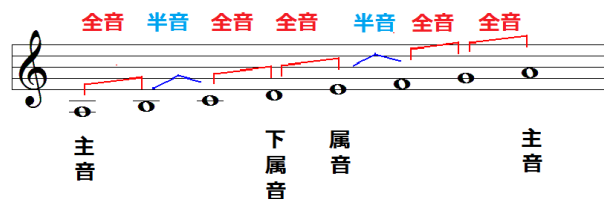
度わかっているつもりでも、アナリーゼには苦戦するはず。なぜなら自分がよく理解していない調の曲を上手くアナリーゼ出来るはずもなく、作曲なさる方であればスケールすらまともにわからないキーがあるということは、普段そのキーで全く作曲していないということを意味しています。日本語におけるひらがな、英語におけるアルファベットと同じでこればかりは覚えるしかありません。1つ1つ確実に覚えていきましょう。

■メジャースケール

メジャースケールは1種類、マイナースケールにはナチュラルマイナー、ハーモニックマイナー、メロディックマイナーの3種類があり、実際はほかにも特殊なスケールがあるものの、ほとんどの音楽はこの4種類のスケールによって構成されています。実際の作品は色々な調で書かれているためすべてのスケ

ールを覚える必要があるわけですが、異名同調を除けばドからシまでのそれぞれの12種類の鍵盤から始まる12種類のメジャースケールとマイナースケールが存在することになり、調性の作品であればこれらのどれかで実際の作品は作られています。

図① メジャースケールの構成



図②

Cメジャースケール Gメジャースケール Dメジャースケール

Aメジャースケール Eメジャースケール Bメジャースケール

F#メジャースケール C#メジャースケール

図③ #系の調号はファドソレラミシの順番で#が一つずつ増えていきます。

Key-C Key-G Key-D Key-A Key-E Key-B Key-F # Key-C #

図④

Figure 4 displays eight major scales on a single treble clef staff. Each scale is labeled above its corresponding musical notation:

- Cメジャースケール (C Major Scale)
- Fメジャースケール (F Major Scale)
- B \flat メジャースケール (B-flat Major Scale)
- E \flat メジャースケール (E-flat Major Scale)
- A \flat メジャースケール (A-flat Major Scale)
- D \flat メジャースケール (D-flat Major Scale)
- G \flat メジャースケール (G-flat Major Scale)
- C \flat メジャースケール (C-flat Major Scale)

図⑤ \flat 系の調号はシミラレソドファの順番で \flat が一つずつ増えていきます。

Figure 5 shows the key signatures for eight keys, labeled above the staff: Key-C, Key-F, Key-B \flat , Key-E \flat , Key-A \flat , Key-D \flat , Key-G \flat , and Key-C \flat . The notation shows the placement of flat symbols on the staff lines for both the treble and bass clefs.

図②～図⑤は \sharp 系と \flat 系のメジャースケール一覧です。覚える際に必ずしも楽器が鍵盤である必要はありませんが、ピアノは音名と鍵盤の位置が一致しやすいので鍵盤を弾きながら音名を口に出す、あるいは歌いながらの弾くのがベストです。

また \sharp や \flat の数と調の名前が一致しなければいけません。 \sharp 4個ならKEY-E、 \flat 6個ならKEY-G \flat のように覚える必要もあります。そして、アナリーゼにとってはこれが1番重要なのですが、ミが3番目になるメジャース

ケールはKEY-Cのように、どの音は何番目になるのかわかるくらいに慣れる必要があります。これは後述のコードスケールで必要になる知識ですが、実際のアナリーゼではレが2番目になるメジャースケールは何か？のような見地から曲を見ていくことが多々ありますので、しっかり覚えてください。覚えるコツは何度でも鍵盤で弾くことです。

覚え切れないという方は100回でも200回でも鍵盤で音名を言いながら弾いてみましょう。

メジャーとマイナーのスケールをうる覚えの方は例えこのためだけに時間を割いてもしっかり練習しておきましょう。アナリーゼには絶対必要です。

■マイナースケール

マイナースケールはメジャースケールと違い全部で3種類存在します(図⑦～⑨)。初学者にとってヒントになる覚え方としてナチュラルマイナースケールはメジャースケールの6番目からの並び替えと同じになりますので、最初のうちはそのように覚えても構いません。

KEY-C のドレミファソラシドであれば6番目のラからスタートしてラシドレミファソラにすればAナチュラルマイナースケールの完成です。ナチュラルマイナースケールの7番目が半音高められたハーモニックマイナー

スケール(図⑧)と6番目と7番目が半音高められたメロディックマイナースケール(図⑨)はナチュラルマイナースケールの派生形とも言えるべきスケールですので、まずはナチュラルマイナースケールをしっかりと覚えて、その変化形としてハーモニックとメロディックの両マイナースケールを覚えましょう。

これは調判定やコードスケールを探すのに必要でアナリーゼで度外視出来ない絶対に必要な内容なので、苦手でも頑張っただけで欲しい部分です。

図⑦

ナチュラルマイナースケール

全音 半音 全音 全音 半音 全音 全音

主音 下属音 属音 主音

図⑧

ハーモニックマイナースケール

全音 半音 全音 全音 半音 増2度 半音

主音 下属音 属音 導音 主音

図⑨

メロディックマイナースケール

全音 半音 全音 全音 全音 全音 半音

主音 下属音 属音 導音 主音

クラシック音楽ではマイナースケールは上行するときはメロディックマイナー、下行するときはナチュラルマイナーのように教えている教科書もありますが、確かにそういう傾向はあるものの、絶対的にそうだと言い切ることは出来ません。バッハが下行でメロディックマイナーを使っている箇所はたくさんあ

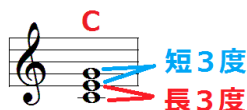
りますし、モーツァルトが下行でハーモニックマイナーを使っている箇所もたくさんあります。また時代が進むとそういった原則は崩れてもっと自由に使われるようになり、ポピュラーではなおさら自由ですので、それぞれを独立したスケールとして覚えるようにしましょう。

Chapter 3 各種コード

スケール同様にコードネームがしっかり判別出来ることもアナリーゼでは極めて重要な基礎能力です。コードネームは1900年代初頭にアメリカで発生したジャズ音楽のミュージシャンであるジェリー・ロール・モートン、もしくはファーディ・グロウフェによって考案されたと言われていますが、考案されてから百年ほどしか経っておらず、構成音とその表記も全世界共通にはなっていません。特にジャズ系とポップス系では多に差違が見られますが、ここではコードネームの勉強と本書において使用するコードネームの表記をまとめたいと思います。

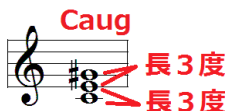
■ 3和音 (Triad)

メジャー・トライアド
(長3和音)



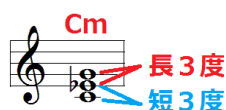
根音から長3度、短3度と積み重ねた和音です。Cが根音の場合は「Cメジャー」と呼び、C、Cmaj、などの様々な書かれ方をしますが、本書では根音の大文字英名のみで記します。明るい感じのする和音です。

オーグメント・トライアド
(増3和音)



根音から長3度、長3度と積み重ねた和音です。Cが根音の場合は「Cオーグメント」と呼び、Caug、C+, C+5などの様々な書かれ方をしますが、本書では根音の大文字英名+「aug」で記します。

マイナー・トライアド
(短3和音)



根音から短3度、長3度と積み重ねた和音です。Cが根音の場合は「Cマイナー」と呼び、Cm、C-、などの様々な書かれ方をしますが、本書では根音の大文字英名+「m」で記します。暗い感じのする和音です。

ディミニッシュ・トライアド
(減3和音)



根音から短3度、短3度と積み重ねた和音です。この和音は書物やジャンルによって呼び方が異なることが多く、Cが根音の場合に「Cディミニッシュ」や「Cマイナーフラットファイブ」などと呼ばれ、Cdim、Cm-5などの様々な書かれ方をしますが、本書では根音の大文字英名+「m-5」（マイナーフラットファイブ）で記します。

■ 4 和音 (Tetrad)

3 和音にもう 1 つ音を加えたものが 4 和音となります。一部の和声の書籍などでは 5 和音という用語も見られますが、一般的には 4 和音までを和音とし、それ以上の音はテンションと考えることが多いです。

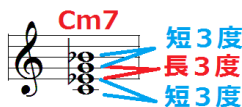
メジャー・セブンスコード
(長 7 の和音)

長 3 和音に長 7 度の音を加わった和音です。C が根音の場合は「C メジャーセブンス」と呼び、CM7、C△7、C△、Cmaj7 などの様々な書かれ方をしますが、本書では根音の大文字英名 + 「M7」で記します。

セブンスコード
(属 7 の和音)

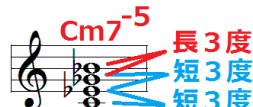
長 3 和音に短 7 度の音を加わった和音です。C が根音の場合は「C セブンス」と呼び、C7 のように書かれます。本書では根音の大文字英名 + 「7」で記します。

三全音を持つ調性音楽で非常に重要なコードになります。

マイナー・セブンスコード
(短 7 の和音)

短 3 和音に短 7 度の音を加わった和音です。C が根音の場合は「C マイナーセブンス」と呼び、Cm7、C-7 などの様々な書かれ方をしますが、本書では根音の大文字英名 + 「m7」で記します。

マイナー・セブンス・フラットファイブコード (減 5 短 7 の和音)



減 3 和音に短 7 度の音を加わった和音です。この和音は書物やジャンルによって呼び方が異なることが多く、C が根音の場合は「C マイナー・セブンス・フラットファイブ」や「C ハーフディミニッシュ (主にジャズ)」と呼び、Cm7-5、Cm7b5、Cφ などの様々な書かれ方をしますが、本書では根音の大文字英名 + 「m7-5」で記します。

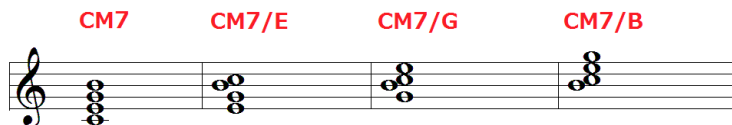
Chapter 4 コードに関する補足

■転回形について

実際の作曲では和音を自由に転回させることが出来ます。転回させた時は一番下の音が何なのかを明確に表すために分数での表記や C on C のような表記が用いられます。分数コ

ード、オンコード、スラッシュコードなどの様々な呼び名があります(図①)。本書では分数という名称を用います(日本では分数コードという名称が一般的です)。

図①



ほかに CM7 on E や $\frac{\text{CM7}}{\text{E}}$ のような表記があります。

図①では CM7 の様々な転回が書かれていますが、基本になっているのは根音が一番下になっている 4 和音で、その場合は分数表記は必要ないのですが、根音以外の音が一番下になるときは一番下の音を大文字英名で分母に書き表します。また CM7 on E のように書くこともあります。

基本的には分数の分母は構成音のどれかになります。つまり CM7 であればドミソシ

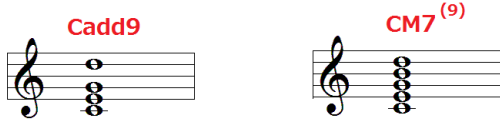
のどれかが分母になりえるので CM7、CM7/E、CM7/G、CM7/B の 4 つの可能性しかないわけですが、より高度なアップー・ストラクチャーなどの理論になると和音の構成音以外の音が分母になることがあります。また複雑な理論を用いた楽曲では演奏者に対して分かりやすい表記にする目的で一見不合理な C/C# などの表記が用いられることもあります。

■add コード

add (アド) とは「加える」という意味で、通常のトライアドに対して特定の音を加えた形を表すときに用いられます。最も一般的なのは次ページ図②の add9 で 9 度の音をトライアドに加えたものですが add11 や add13 などの表記もポピュラー系の理論書では稀に見

られます。混同されやすい Cadd9 と CM7(9) ですが、add コードはあくまでトライアドに対してテンションを加えるものであって、次ページ図②の右側のように 4 和音にテンションを加える場合は括弧付きで CM7(9) のように表記します。

図②

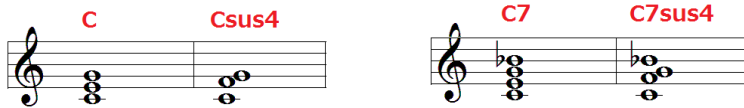


■sus4 コード

sus (サス) は *suspended* の略で洋服のサスペンダーのサスですが、音楽では「掛留」という意味で使われます。sus4 コードが最も一般的で、図③の長3和音と属7の和音の第3音が半音上がった和音として用いられます。

本来は一時的に掛留された音であり、sus4の音は第3音に進む(解決する)ものなのですが、現代では本来の掛留という意味を超えて、独立した和音として用いられることも多いです。

図③



ほかにも実際の作品ではほとんど用いられない珍しい幾つかのコードが存在しますが、それらは理論上は存在するけれども実際の作品ではほとんど見かけることがないため現時点では省略しています。

ここまででテンションを用いた和音を除く一通りの和音を紹介しましたが、すべてCコードを基本に紹介しています。しかし実際の

アナリーゼでは根音がC以外になっても即座に和音がわかるようになる必要があります。音程を数えて見つけたり、常にコードブックを片手にしながらだったり、基準となる和音からズラして見つけたりするのも駄目ではないのですが、C=ドミソ、G=ソシレという風に即座に出てくるレベルになれるようになるべく覚えてしまいましょう。

■アルペジオ (分散和音)

ポピュラーの世界ではアルペジオという名称が一般的ですが、実際の作品では和音の音を分散して鳴らすことも多々あります(次ページ図④)。アルペジオになっているとコードチェンジの区切りが判別しにくいこともありますが、アナリーゼではそれを見分けていかなければなりませんし、自分でペダリングを決

める場合はコードチェンジだけでなく、コード内の微妙な音の動きやメロディーとの関係で音が濁らないように正確に見分けていく必要があります。時には広いオクターブに及んだり、後述のテンションや非和声音や非和声音を伴うこともあります。

図④

Figure 4 shows a piano accompaniment score. The right hand plays a melodic line with eighth notes and rests, marked with *p* and *legato*. The left hand plays a bass line with chords. The first measure is labeled with a red **C** chord, and the second measure is labeled with a red **Dm7/C** chord. The time signature is common time (C).

問題3 五線譜からコードネームを判定して下さい。分数コードも正確に表記して下さい。

Four blank musical staves are provided for chord identification. Above each staff is a pair of parentheses: () () () (). The staves contain the following chords from left to right:

- Staff 1: C major triad (C4, E4, G4) in 4/4 time.
- Staff 2: D minor triad (D4, F4, A4) in 4/4 time.
- Staff 3: D minor 7th chord (D4, F4, A4, C5) in 4/4 time.
- Staff 4: D minor 7th chord with a suspended 4th (D4, F4, A4, B4) in 4/4 time.

問題4 次の譜例の上にコードネームを付けて下さい (分数や4和音も正確に)。

1. ショパン「ポロネーズ第11番 ト短調 遺作」

The score for Chopin's Polonaise No. 11 is in 3/4 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The first measure is marked with *f*. The piece is in a 3/4 time signature.

2. ブルクミュラー25の練習曲「アヴェマリア」

The score for Bach's 'Ave Maria' exercise is in 3/4 time and A major. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The first measure is marked with *p religioso*. The piece is in a 3/4 time signature.

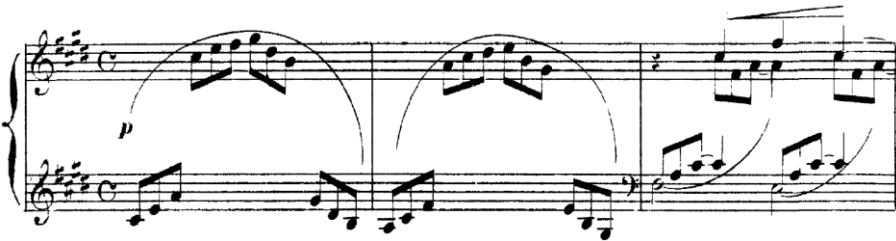
3. コレリ 「ヴァイオリン・ソナタ第1番」 チェンバロパートのみ



4. バッハ 「平均率クラヴィア曲集 第1巻 第1番より前奏曲」



5. ドビュッシー 「2つのアラバスク 第1番」



Chapter 5 ディグリーネームとダイアトニックコード

■ディグリーについて

ダイアトニックとは「音階上の」とか「その調の」という意味ですのでダイアトニックコードは音階上の和音、またはその調の和音という意味になります。近現代の特殊な作品を除き基本的にほとんどの音楽は調性で書かれていますので、メジャースケールやマイナースケール上に構成される和音がアナリーゼする上で重要になります。

そしてそのダイアトニックコードを理解するために必要な概念がディグリーネームという音程関係を表すローマ数字になります(図①)。

IIIという数字は長3度、Vという数字は完

全5度を表すなど主音からの音程関係を簡略化した数字と考えて下さい。基本的に1度、4度、5度には完全音程が存在しますが、変化記号の付かないI、IV、Vはそれぞれ完全1度、完全4度、完全5度を表し、2度、3度、6度、7度には長音程、短音程が存在しますが、変化記号が付かずにローマ数字だけの場合はすべて長音程になります。つまりIIIなら長3度、VIなら長6度といった具合です。

♭IIIの場合はIII=長3度から半音が1つ減りますので短3度、#IVの場合はIV=完全4度から半音1つ増えますので増4度ということになります。

図①

I = 完全1度	III = 長3度	♭VI = 短6度
#I = 増1度	IV = 完全4度	VI = 長6度
♭II = 短2度	#IV = 増4度	♭VII = 短7度
II = 長2度	V = 完全5度	VII = 長7度
♭III = 短3度	♭V = 減5度	

■メジャースケール上のダイアトニックコード

図② Cメジャースケール上の3和音のダイアトニックコード

C Dm Em F G Am Bm-5

I II m III m IV V VI m VII m-5

図③ Cメジャースケール上の4和音のダイアトニックコード

CM7 Dm7 Em7 FM7 G7 Am7 Bm7-5

I M7 II m7 III m7 IV M7 V7 VI m7 VII m7-5

図②、図③はKEY-Cのメジャースケール上における3和音と4和音のダイアトニックコードです。重要なのはコードネームよりもディグリーネームでKEY-C上ではIとIVとVがメジャーコードになり、IIとIIIとVIがマイナーコードになります。VIIのみVII m 7-5というコードシンボルになります。

つまり3和音ならI、II m 、III m 、IV、V、VI m 、VII m -5となります。4和音の場合はIM7、II m 7、III m 7、IVM7、V7、VI m 7、VII m 7-5というディグリーになり、これがメジャーキーにおける最も重要なコードになります。この3和音と4和音のディグリーは空で言えるように暗記してしましましょう。

■マイナースケール上のダイアトニックコード

図④ A ナチュラルマイナー上の3和音のダイアトニックコード

Am Bm-5 C Dm Em F G

Im II m-5 ♭III IVm Vm ♭VI ♭VII

図⑤ A ナチュラルマイナー上の4和音のダイアトニックコード

Am7 Bm7-5 CM7 Dm7 Em7 FM7 G7

Im7 II m7-5 ♭III M7 IVm7 Vm7 ♭VI M7 ♭VII7

ナチュラルマイナースケールはメジャースケールを6番目から並び替えたものと全く同じですので、ダイアトニックコードもそれと同じ関係になります。Cメジャースケール上のダイアトニックコードをAmから並び替えればAナチュラルマイナースケール上のダイアトニックコードになります。

但し主和音であるImからの音程関係はメジャースケールの時と違いますので3和音であればIm、II m -5、♭III、IV m 、V m 、♭VI、♭VII(図④)、4和音であればIm7、II m 7-5、♭III M 7、IV m 7、V m 7、♭VI M 7、♭VII7(図⑤)となります。こちらも暗記してしまいま

で何度でも順番に口ずさんでみましょう。ナチュラルマイナースケール上ではV度のコードがV m 7ですが、頻繁にV7化されることがあります。特にクラシック音楽ではその傾向が強く一時的にハーモニックマイナー上のV7の和音を使用していることとなります。使用される和音はハーモニックマイナー上のV度(図⑥と図⑦)だけではなく、ほかの度数やメロディックマイナースケールの和音(図⑧と図⑨)も度々用いられますので、それらのダイアトニックコードも知っておく必要があります。

■アナリーゼにおけるディグリーについて (筆者の表記)

本書におけるディグリーとコードの表記についてここで述べておきたいと思います。既に学んだようにコードの下には常にディグリーネームを書き込んでいきます(図①)。ディグリーが書ける=調判定が出来ているということになりますが、曲の冒頭、または転調などの調の変わり目では「C:」のように調が何であるかを明確にします。ハ長調なら「C:」、イ短調なら「Am:」のように表記します。

次に和音の転回形ですが、第1転回形、第2転回形、第3転回形は図②のようにそれぞれディグリーの右上にやや小さい文字で数字を書き込むことで表しています。これは日本の「和声～理論と実習」における表記ですが、ポピュラー理論のディグリーには転回形を簡易的に表記する記号がないため流用したいと思います。これは筆者の書籍独自の表記なのでご注意ください。

図①

Figure 1 shows four chords in C major on a treble clef staff in 4/4 time. The chords are C, F, G, and C. Below each chord, the Roman numeral is written in blue: C:I, IV, V, and I. Above each chord, the letter name is written in red: C, F, G, and C.

図②

Figure 2 shows four G7 chords in different inversions on a treble clef staff in 4/4 time. The chords are G7, G7/B, G7/D, and G7/F. Below each chord, the Roman numeral is written in blue: V7, V7¹, V7², and V7³. Above each chord, the letter name is written in red: G7, G7/B, G7/D, and G7/F.

本書ではポピュラー理論のディグリー表記と和声～理論と実習で使う転回形表記を混ぜた表記を用いています。

Chapter 6 非和声音について

■ 6種類の非和声音

ほとんどの場合、和声音＝コードの音のみでメロディーが作られていることはなく、大抵はコード以外の音＝非和声音（ノンコードトーン）を含んでいます。非和声音は厳密にはテンションとアボイドに分けられますが、ここではアナリーゼの学習を円滑に進めるために先に非和声音の種類について学びたいと思います。

まず大切なことはすべての非和声音は2度

の順次進行のみに適応されるルールであるということです。音が跳躍する動きは基本的に後述の経過音などにはならないことを覚えておいて下さい。まず図①の経過音ですが、これは和声音同士の間をジャンプせず階段状に進む音を指します。6種類ある非和声音の中で最もスタンダードなものと言えます。図②の刺繍音は和声音の音から和声音以外の音に2度で進んでまた戻ってくる音です。

図① 経過音



2度で和声音同士を経過的に繋ぐ非和声音を経過音と呼びます。非和声音は必ず2度である必要があります。

音符の下の「・」赤い点は和声音マークです。非和声音の使い方は作曲家ごとに個性がありかなり違いがあります。

図② 刺繍音



和声音から2度で離れてまた戻ってくる音を刺繍音と呼びます。

次に図③と図④ですが、図③の倚音は前置きなく突然登場し、その後2度進行ですぐ上か下の和声音に進む音です。「前置きなく」とは曲頭の場合、倚音の前が休符の場合、または倚音の前の音符が3度以上の跳躍をしている場合を指します。

図④の逸音は和声音から2度で離れて戻って来ない音です。逸音の後は必ず3度以上の跳躍や休符になります。仮に元の音に戻ってくるのであれば、刺繍音扱いになることがわかるでしょうか？

図③ 倚音



非和声音が前置きなく登場し、その後2度で和声音に進む音を倚音と呼びます。

図④ 逸音



和声音から2度で離れていって、もう戻って来ない音を逸音と呼びます。逸音の後は必ず3度以上の跳躍や休符になります。

倚音は開始音のない
経過音とも言え、
逸音は戻ってこない
刺繍音とも言えます。

図⑤の先取音は次の和音設定の和声音が前のまだ和音設定のうち先取りされて鳴らされる音です。図⑤では1小節目のCでラが鳴らされていますが、これは2小節目のAmの和声音が先取りされて鳴らされている音になります。クラシックの作品では例外がよくありますが、原則的に先取

音と次の和声音は同じ音になります。

図⑥の掛留音は先取音の逆で次の和音設定になってもまだ前の和音設定の音が残っていて、その後は2度で和声音に進む音を指します。タイで繋がれることが多いですが、タイがなくても掛留音扱いになります。

図⑤ 先取音 (せんしゅおん)



次の和音設定の和声音を先取りして鳴らす音を先取音と呼びます。先取音と次の和声音はなるべく同じ音が望ましいです。

先取音は原則先取される音と
次の音は同じ音になります。
掛留音はタイで伸ばされない
場合も掛留音になりえます。

図⑥ 掛留音



前の和声音がタイを使って引き伸ばされ、次の和音設定に入ったら2度で和声音に解決する音を掛留音と呼びます。

図⑮



図⑮と図⑯は複数の非和声音が連続して使用される例です。こういったケースは複数の解釈が可能になる場合がよくあります。例えば図⑮は中央に逸音と倚音と書かれていますが、和声音であるドからレ→レと揺れて、また和声音であるドに戻っていますので2重刺

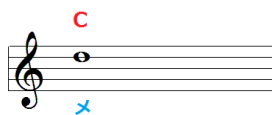
図⑯



織音と考えることも出来ます。

理論的に正しく解釈出来ればどちらで解釈しても構いません。どちらも正解になります。図⑯のように異なる非和声音が3つ以上多用されるケースもありますが、1つ1つ確実に判断していきましょう。

図⑰



メロディックテンション。
テンションが和声音として扱われる。

図⑰は和声学では「全長転位」と呼ばれる音で、本書ではメロディックテンションと呼ぶ音です。C=ドミソの中にはレはありませんが、この音はテンションと呼ばれる音なので非和声音としての処理をせずに、度々和声音のように扱われることがあります。

前述の通り厳密には非和声音はテンションとアポイドに分けることが出来るのですが、テンションは理論上は和音の音ではないものの実際にはほとんど和音の音のように使われることが多く、これをメロディックテンションと呼んで音符の下に「メ」と表記します。

図⑱



図⑲



図⑱と図⑲はノンダイアトニックの音を使った非和声音の用法でクロマチックオルタレーション(略してCA)と呼ばれる音使いです。ノンダイアトニックの音も刺織音などの非和

声音として扱われることが多いのですが、特に難しいことはなくダイアトニックの音同様に経過音や刺織音として処理していけばOKです。

Chapter 7 アナリーゼ練習①コード判定と非和声音

■まずコードを判定する

実際のアナリーゼでまず行うのはメロディーの分析でも、調判定でもなくコード判定からスタートします。もちろん転調のない単純な曲では調判定をするまでもなく見ただけでわかってしまうようなケースも多々ありますが、複雑な借用和音や推移的な転調部分では「調がわからない...」ということが多く、そ

んな時はまずコードネームを振っていきます。コードネームを振る際に注意が必要なのは、どれが和声音でどれが非和声音かを見分けることです。基本的には和声音が骨格となっており、非和声音が装飾的な扱いを受けていることが多いので（違うケースもあります）、最初のうちはそれを目安に考えていきましょう。

図① プルクミュラー25の練習曲「素直な心」（非和声音のみ青文字で表記しています。）

The image shows a musical score for a piano exercise. The top staff is the melody in treble clef, marked with a piano 'p' dynamic. The bottom staff shows the left hand accompaniment with chords. Above the staff, the chords are labeled C, F/C, C, C. Below the staff, the chords are labeled C: I, IV², I, I. The melody has blue '経' (non-harmonic) notes under the first two measures.

ピアノ曲の最も基本的なスタイルは左手でコード伴奏を行い右手でメロディーを弾くという方法ですが、この種のタイプはコードを判定するのが1番簡単です。図①では左手が鳴らしているコードがそのままコードネームになります。調号はシャープやフラットがなくコード進行も単純ですので見てそのままKEY-Cであることがわかります。

そして次にメロディーのアナリーゼですが、本書ではアナリーゼを煩雑にしないためにコード判定が3和音でも4和音でも常に4和音のコードトーンを和声音と考えるようにしています。つまりコードが3和音のCでも4和

音のCM7でも常にドミソシをコードトーンと考えます。コードトーンであれば下には何も書かず、非和声音であれば「経」「刺」「倚」「逸」「先」「掛」のように非和声音の頭文字を書いていきます。カタカナで「経過＝カ」「刺繍＝シ」「倚＝イ」「逸＝ツ」「先取＝セ」「掛留＝ケ」と書くこともありますし、英語で書かれることもあります。自分の書きやすい方法で構いません。およそこのような方法でアナリーゼを進めていくのが最低限の基本となります。

コードは3和音で4和音でも常に4和音の音をコードトーンと
考えてメロディーを分析します。
CでもCM7でもドミソシが
メロディー分析の土台になります。

図② ブルクミュラー25の練習曲「清らかな小川」

① 調号と実際の調が違う。

② 同じコードでバスが動いている。

③ 2拍で1つのコードと考える。

図②のようにコードがアルペジオになると多少判定がしにくくなりますが、やること自体は同じです。音の動きをよく見てしっかりコードを読み取りましょう。ここではポイントが3つあります。

まず図②の①の部分ですが調号と実際の調が違うというケースです。クラシックの作品では転調しても調号を書き換えずに臨時記号だけで済ましてしまう場合が多々あり、これがアナリーゼの初学者が悩む部分の1つになると思います。

コツというほどではありませんが調号があってもなくても無関係に調性というものを把握していくという姿勢と臨時記号が出てきたら常に転調かも？と疑うことです。これには慣れが必要だと思います。(臨時記号が出てくる箇所はCAを除き実際厳密には転調です。)

次に②ですが同じコードの中でバスがどんどん入れ替わっていく場合の表記の問題です。筆者がここではA7/Eのみを書いています、より正確に書くのであれば1拍ごとに、A7/E→A/C#→Aと書くべきでしょう。しかしそのような表記を行うと譜面がどんどん煩雑にな

り、またあまり意味のない行為でもありますので、小節の変わり目やよほど特殊でそれが重要だと思われるケースを除き、筆者は行いません。

コードが同じなのにバスだけが入れ替わる場合は「①そのコードの最初のバスの音を書く」、「②最終的にゴールにたどり着く音を書く」、「③作曲家が意図したであろう真のバスの音を書く」の3パターンがあり得ますが、細かく書かないのであればどれを取っても良いと思います。バスの動きが明らかに装飾である場合は③の作曲家の意図したバスをアナリーゼできるのが理想です。また③はある程度長いスパンでコード判定を行う必要がある場合もあります。3小節目3拍目だけを見ると導音であるD#がありませんが、4拍目になるとバスに現れます。常にそのコードの頭の部分で全ての音が鳴らされるわけではありませんし、数拍、ないし数小節に渡って長いスパンでスコアを見ないと何のコード判定できない場合もあります。この点は2小節目の②の部分でも実は同じなので確認してみましょう。

前ページ図④と図⑤のような単旋律も実際の曲にはたくさんできますが、このような部分には本来コードを付ける必要がないと思われるものの、大抵は作曲家自身が何らかのコードを想定してそれに基づいて旋律が作られていることが多いです。

多くの場合アルペジオっぽくなっているか、そうでなくても何かのコードを連想させる動きになっており、図④はKEY=Dmで主音から属音に向かって上行し、また戻ってくるという動きをしていますが、明らかにKEY=Dmのスケールの上行・下行を繰り返しているだけなのでコードはDmと判定できます。

図⑤は第5音から始まっており、経過音も使われていますがA♭のアルペジオを連想させるようなフレーズです。このような場合も単旋律ではありますがコード判定を行うことが出来ます。

特にバッハに代表されるようなバロック時代やモーツァルトやベートーベンに代表されるような古典時代の作品には単旋律であってもコードを判定できるようなフレーズが多いので、そのような場合はコード判定を行った方がアナリーゼがスムーズに進むので行うのが無難です。

図⑥ ブルクミュラー25の練習曲「別れ」

弱起 (アウフタクト)

アウフタクト (弱起) と呼ばれるフレーズの頭が飛び出している部分に関しては、コード判定をしてもしなくてもどちらでも構いません。明らかに何かのコードのアルペジオになっている場合や繰り返し部分からコードが判定できる場合がありますので、そのような場合はコードを書き込んでもいいと思います

が、わからない場合は何も書かなくても構いません。図⑥のような場合だと判定が難しいです (敢えて言うならA)、無理にコード判定する意味もあまりありません。さて、ここまでの内容を踏まえて簡単な曲を1曲通してアナリーゼしてみましょう。

問題5 次のブルクミュラー25の練習曲「優しい花」の上にコードネーム、下にディグリーを付けて下さい。経過音などの非和声音の分析もすべて書き込んで下さい。

Moderato ♩ = 152

p delicato

D:

dimin. e poco riten. *mf*

転調

A:

dimin. e poco rall. *p delicato*

in tempo

転調

D:

dimin. e poco riten.

Chapter 8 機能と和声とカデンツ

■カデンツについて

機能と和声という言葉は音楽の本で良く見かけますが、これはそれぞれのダイアトニックコードに「トニック」や「ドミナント」や「サブドミナント」という機能を割り当てて和声（コード進行）を作っていく考え方を指します。この考え方を土台にバッハ以降の調性音楽は理論が構築されていきました。

和音の機能には図①のように3種類あり主音を意味するトニック、支配するという意味のドミナント、そしてサブ（補助）のドミナントであるサブドミナントの3つに分けることが出来ます。これら3種類に分類された和音を図②のカデンツという順番に沿って並べ

るという方法が長年採用され、近代以降の調性を逸脱した特殊な音楽以外は今でもこの方法によって和声（コード進行）が作られており、バロック音楽からロマン派音楽までのあらゆる作品にこの手法を見出すことが出来ます。

またよく音楽の教科書には図②の3つのカデンツが載っていますが、ポピュラー音楽では図③の【T】→【D】→【S】→【T】という筆者が4つ目のカデンツとして分類した進行もよく見受けられます。これはブルース由来の進行であり、洋楽やフォークソングなどでよく聞かれる響きです。

図①

・トニック (Tonic)

その調性の中で中心的な要素を持つ機能であり、安定感を持っています。

・ドミナント (Dominant)

不安定な響きを持っており、常にトニックに向かおうとする性質があります。

・サブドミナント (SubDominant)

トニックとドミナントを彩る補助的な機能です。

トニックとドミナントは作曲において必須とも言える機能ですが、

サブドミナントはなくても成立する反面、ないと彩り欠けるといった印象を与えます。

図②

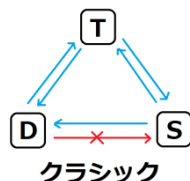
1. T → D → T
2. T → S → D → T
3. T → S → T

図③

4. T → D → S → T ?

* D → S の進行はクラシックの機能と和声ではあまり用いられない

図④



【T】→【D】→【S】→【T】という進行のポイントは【D】→【S】という進行です。これはドミナントモーションという倍音の原理に基づく音の動きと合致しない進行であり長年クラシック音楽の世界では避けられてきました。楽典や音楽理論の本でも図②の3つの進行しか載っておらず【D】→【S】という進行に関しては全く触れてない本もたくさん存在します。バッハ、ヘンデル、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンなどの作品に

【D】→【S】という進行が全くないわけではありませんが、基本的には使わないという趣旨で作品が作られています。

しかしアメリカ大陸に奴隷として連れてこられた黒人たちが作り出したブルース音楽では白人たちのクラシック音楽ではあまり用いられなかった【D】→【S】という進行は問題なく受け入れられ、その流れを汲む音楽、すなわちポップス、ロック、ジャズなどでも【D】→【S】という進行は普遍的に使われています。

■メジャースケールにおける各コードの機能

図⑤

C C6 CM7 Dm Dm7 Em Em7 F FM7 F6 G G7 Am Am7 Bm⁵ Bm7⁻⁵

I I6 IM7 II_m II_m7 III_m III_m7 IV IVM7 IV6 V V7 VI_m VI_m7 VII_m⁻⁵ VII_m7⁻⁵

T S T S D T D

* 赤い【T】【D】【S】は主要3和音、黒い【T】【D】【S】は副3和音（代理和音）。

肝心のどの和音がどの機能に分類されるか？ですが、メジャーキーとマイナーキーに共通するのはI度がトニック、IV度がサブドミナント、V度がドミナントであるということです。これを主要3和音と呼び、残りの和音は代理和音と呼ばれ、構成音がどれだけ主要3和音に似ているか？で機能が振り分けられています。

例えば図⑤のKEY-CではIのC（ドミン）とVI_mのAm（ラドミ）のドミが共通していますので、AmはCの代理として使えるコードという風に考えます。IV6のF6（ファラド

レ）はそのままII_m7であるDm7（レファラド）と音を転回させれば全く同じ構成音になります。

これらの和音の機能分類はこういうものとして長年使われて来ましたのでアナリーゼにおいても受け入れて欲しいのですが、マイナーキーにも同じように機能の分類（次ページ図⑥）がもちろん存在します。マイナーキーは3種類のスケールが存在するため使える和音はメジャーキーよりも多いですが、そのすべてを機能と和声として論ずるのは実は難しい問題だったりします。

■実際の作品におけるカデンツ

図⑨ゴセック「ガヴオット」

D A7 D A7/C# D A

D: I V7 I V7¹ I V
[T] [D] [T] [D] [T] [D]

図⑨のゴセックの「ガヴオット」のように単純な印象を与える曲は【T】と【D】の反復の繰り返しであることが多く、このカデンツは音楽における最も単純な和声（コード進行）と言うことが出来ます。トニックは調の始まりと終わりの音、中心の音として安定した性質を持ち、ドミナントは中心音以外の音であり、O7ではトライトーンを持っているが故に不安定な性質を持ちます。つまり【T】→【D】→【T】という進行はそのまま【安定】→【不安定】→【安定】と言うことができ、クラシック音楽におけるバロック、古典、ロマン初期、あるいは民謡などの音楽はトニックで開始し、

トニックで終わる曲がほとんどです。このドミナントがトニックに向かう進行は倍音という物理現象に即した進行に基づくため極めて自然、且つ強烈なためこれが音楽の和声（コード進行）の最小単位となっています。

図⑩はドミナントを使わずにサブドミナントとトニックによって進行を作っている例です。ドミナント→トニックという進行は固い、強いなどの印象を聞き手に与えますが、サブドミナント→トニックは別名アーメン終止とも呼ばれ、柔らかい、弱い、優しい印象を得ることができます。この曲では意図的にドミナントが避けられているため、そのような柔らかい印象を得ることに成功しています。

図⑩ フランク「プレリュード、コラール、そしてフーガ」のコラール部分

Cm Cm A^b A^bM7 Fm Cm Dm7⁻⁵
B^b G E^b

Cm: [T] [S] [T] [S] [T]

このようにロマン派以降の作品には敢えてドミナントモーションを避けて柔らかな印象を得ている作品がたくさんあります。少々乱暴な表現になりますが、ベートーヴェンなどに代表されるようなドミナント→トニックという（後述の強進行）ドミナントモーションに基づく進行は男性的であり、アーメン終止

と呼ばれるサブドミナント→トニックのような（後述の弱進行）ドミナントを伴わない進行は女性的といえるかもしれません。

しかし実際の作品では作曲者が特に意識した場合のみに意図的にドミナントが排除されたり、サブドミナントが排除されることが多く、3つの機能は入り乱れて自由に使われている場合がほとんどです。

図⑩ ブルクミュラー25の練習曲「優しい花」

The musical score for 'Gentle Flower' (Op. 25, No. 25) by Burgmüller is shown in two systems. The first system consists of four measures with chords D, A7, D, and A7. The second system consists of four measures with chords D, Bm7, Em7, A, D/F#, and D. The score includes fingering numbers, dynamics like 'p delicato', and articulation marks like 'trill' and 'accents'.

既に課題として登場した図⑩のブルクミュラー25の練習曲「優しい花」を振り返ってみましょう。ディグリーネームの下に和音の機能が書いてありますが、【T】→【D】→【T】→【D】と2回サブドミナントを使わずにシンプルに和音交代した後、最後にサブドミナントを伴って【T】→【S】→【D】→【T】という風に多少の装飾を伴って8小節を完結させています。

同じ機能の異なるコードが続くときは図⑩の下段のように横線を引いて一つの機能と見

なすのが普通ですが、小節の変わり目や視認性の問題などのために敢えて【T】【T】と並べて表記することがあっても構いません。

このような和音の機能分類による進行は転調や借用和音がなく、単純なダイアトニックコードで出来ている曲のみにおいて正確にアナリーゼ出来るものですが、【D】→【T】や【S】→【T】のもたらす効果を意識して作曲家が使い分けたり、演奏家がニュアンスを弾き分けたりするのは有益なことです。

問題6 次のベートーヴェン「ピアノソナタ第1番冒頭」の上にコードネーム、下にディグリーを付けて下さい。【T】【S】【D】の機能分類をすべて書き込んで下さい。

ヒント!

アナリーゼにおける機能分類の解釈は原則的に複雑な転調や借用和音を伴わない場合、またはその曲が機能と声で書かれている場合にのみ通用します。要するに比較的単純な曲にしか通用しないという意味なのですが、後述の副属7やサブドミナントマイナーなど他のキーからの借用和音が増えてきたり、部分転調が盛んになると【T】【S】【D】の機能分類で解釈することが出来なくなります。無理やり出来ないわけでもありませんが、それをやってもあまり意味のない行為だったりもします。

ポピュラー音楽の歌ものではクラシック音楽と比較してそこまで複雑なコード進行は使われませんので機能分類によるアナリーゼは有効ですが、クラシック音楽における後期ロマン派の作曲家たちの作品には機能で分類することにあまり意味を感じない作品がたくさん存在します。そもそも歴史的には機能分類による和音連結に可能性の限界を感じて新しい作曲技法が徐々に開発されて来ましたので、概ねバロック、古典、初期～中期くらいのロマン派音楽あたりまで通用する解釈方法だと思って下さい。

Chapter 9 強進行と弱進行

和声（コード）進行には強進行と呼ばれるものと弱進行と呼ばれるものの2種類のタイプがあります。強進行を流れの良い進行などと説明する理論書もありますが、これは強進行が倍音という物理現象に沿った自然な流れを持っているという意味であって決して弱進行の響きが悪いわけではなく、むしろその両者のキャラクターの違いをアナリーゼでは明確に理解することで作曲や演奏に応用していくべきです。

基本的に強進行は一般的な音楽のスタンダードなものとして扱われることが多く、クラシックのバロック音楽から初期のロマン派ま

では強進行に基づく音楽が非常に多いです。

それに対して弱進行はロマン派中期以降に作曲家たちがその魅力を生かした作品を生み出すようになり、またポピュラーの世界ではブルースやフォークソング、あるいはその流れをくむ洋楽のロックなどの音楽ジャンルで弱進行の魅力ある響きを聞くことが出来ます。

図①と図②は青文字のディグリーネームはメジャーキーの例です。多くの作品の和声（コード進行）が強進行なのか、弱進行なのかを調べる事はアナリーゼにおいてその響きの秘密を探るポイントの1つになります。

図① 長調でのディグリーネームで考えています。

強進行

- ・コードのルートが4度上行する $V \rightarrow I$ 、 $I \rightarrow IV$ 、 $II m \rightarrow V$ 、 $VI m \rightarrow II m$ 、 $III m \rightarrow VI m$
- ・コードのルートが3度下行する $V \rightarrow III m$ 、 $VI m \rightarrow IV$ 、 $I \rightarrow VI m$ 、 $IV \rightarrow II m$ 、
- ・コードのルートが2度上行する $V \rightarrow VI m$ 、 $III m \rightarrow IV$ 、 $I \rightarrow II m$ 、 $IV \rightarrow V$ 、 $II m \rightarrow III m$
- ・I からVのコードへ5度上行する $I \rightarrow V$

*メジャーにおける $III m \rightarrow I$ のように同じ機能同士への進行は強進行に当てはまらない。

* $VI m 7-5$ は減5の和音のために、除外されることが多い。

図②

弱進行

- ・コードのルートが5度上行する $II m \rightarrow VI m$ 、 $V \rightarrow II m$ 、 $VI m \rightarrow III m$ 、 $IV \rightarrow I$
 - ・コードのルートが3度上行する $II m \rightarrow IV$ 、 $III m \rightarrow V$ 、 $IV \rightarrow VI m$
 - ・コードのルートが2度下行する $II m \rightarrow I$ 、 $IV \rightarrow III m$ 、 $V \rightarrow IV$ 、 $VI m \rightarrow V$
- * $I \rightarrow V$ は5度上行でも強進行になる。

図③

C G/B Am Dm G
I V¹ VI^m II^{m2} V

最低音が2度ずつ下がるので弱進行に見えますが、根音の動きはすべて強進行になります。

間違えやすいのが最低音の動きと根音の動きを混同してしまう点です。2度下行は弱進行なので、図③は最低音の動きを見ると2度ずつ下行していくため一見弱進行のように見えますが、各コードの根音の動きはド→ソの4度上行、ソ→ラの2度上行、ラ→レの4度上行、レ→ソの4度上行とすべて強進行です。最低音の動きではなくて、コードのアルファ

ベット、もしくはディグリーネームの数字の動きで判断するのがポイントです。図③はすべて強進行ですが、日本のポップスやロックでよく用いられるコード進行であり、作曲家が意識して強進行を避けている曲やブルースやフォークソング以外のボーカル曲では全体的に強進行が好まれる傾向にあります。まずベートーヴェンの作品を見てみましょう。

図④ベートーヴェン「ピアノソナタ第3番」2楽章

E B7/A E/G# B7/F# E/B G#D# E/A F#m/D# B7/A E/G# B7/F# E/A F#m/A B
I V7³ I¹ V7² I¹V¹ II^{m1}V V7³ I¹V7² II^{m1} V
強 強 強 強 強 強 強 強 強 強 強 強 強

図④はベートーヴェンのピアノソナタ第3番の2楽章ですが、コードの動きを追っていくとすべて強進行のみになっています。特にクラシックの古典派音楽は強進行を好む傾向にあり、全体的な比重を見ると圧倒的に強進行が好んで用いられています。

「強」という文字が入っていますが、名前の通り力強い印象を与えるのが強進行で特に4度上行は強進行の中でもドミナントモーションという自然現象に基づく進行なため、とりわけ強い進行感を感じさせます。これに対し

て弱進行は強進行に比べて柔らかい、優しい感じを持つものが多く意図的に弱進行を意識して作られたフレーズは特にそのような印象を与えるものが多々あります。

弱進行は古典派時代はほとんど省みられませんでした。16世紀～17世紀初頭のマドリガルやカンタータ（どちらも多声楽曲）では重宝されましたし、前述の通りロマン期に入ると作曲家がこの魅力的な進行に着目して作曲を行うように徐々に増えていきます。

🎵 Chapter 10 コードスケール

■コードスケールを学ぶ前に

本書を書くに差し当たりアナリーゼにおいてコードスケールを扱うかどうか？という問題に関しては悩みました。その理由はコードスケールは音楽作品の理解に必須であるものかなり難しく専門的な内容であるからです。

作曲家が作った音楽作品をアナリーゼすることは、すなわちその作品を作った作曲家と同じ目線に立つ、あるいは同じ思考回路を持つという意味合いがある程度あります。

作曲家がアナリーゼを行う場合、例えばバッハ、ベートーヴェン、ブラームス、ドビュッシーなどの作曲技法を理解して自分でも応用出来るという事は大いに意味がありますが、演奏家にとっては作品の演奏に必要な解釈を求めるといった意味合いが強いのでどこまで音楽の作られ方を深く知るべきなのか？というのは大きな問題だと思います。

演奏家が作曲家の作品を理解するのに作曲家の目線になって作品に向き合うというのは演奏家にとって意義があることと信じたいで

すが、果たして何処までの効能があるのかは未知数です。

一部の方を除いて、現代の多くの演奏家にとって軽視されている音楽に対する高水準の理解が果たしてどこまで必要なのかというのは筆者にとって大いに迷うところではありませんが、本書の目的は誰の何の曲でもアナリーゼ出来るようになるための土台を提供することであり、また読者の方も演奏家さんに限定しているわけではないので、やはりなるべく細かく述べることにしました。作曲家の方には作曲に必要であるという理由から是が非でも頑張ったく思います（作曲基礎理論では作曲という見地からかなり詳しく述べています）、演奏家の方にとって難しく感じる場合は本書に登場するコードスケールに関する部分は理解があやふやなままでもある程度までのアナリーゼは可能なので必要に応じて読み飛ばす部分があっても構いません。

■メジャーキーにおけるコードスケール

作曲においてコードスケールというのはそのコードにおいて使える、または使われているスケールを意味しています。ある和音が使われているとき、メロディーを作るには自由に好きな音を好きなだけ無分別に使って良いわけではなく、調性という音組織に基づく使

用可能な音とそうでない音は実は明確に分類されています。その体系的な理屈をコードスケールと呼ぶわけですが、作曲家がどのコードスケールを選択しているか？という問題はそのままその音楽作品の理解や作品の個性に深く繋がっています。

まず最も基礎的なことから始めましょう。コードスケールの名称は中世の教会旋法（チャーチ・モード）から取られているものが多く、ポピュラー理論のコードスケールの概念は教会旋法の考え方をそのまま世襲している

ものがたくさんあります。メジャーキーのコードスケールを簡単に見つけ出す方法はメジャースケールのそれぞれの音を転回させて考えれば簡単に各コードスケールを見つけ出すことが出来ます。

図①



メジャースケールの○番目からスタートするという風に考えるととても簡単にコードスケールを見つけることが出来ます。

主音	アイオニアン
第2音	ドリアン
第3音	フリジアン
第4音	リディアン
第5音	ミクソリディアン
第6音	エオリアン
第7音	ロクリアン

- ・メジャースケールの主音からスタートするスケールはアイオニアンスケール
- ・メジャースケールの第2音からスタートするスケールはドリアンスケール、
- ・メジャースケールの第3音からスタートするスケールはフリジアンスケール、
- ・メジャースケールの第4音からスタートするスケールはリディアンスケール、
- ・メジャースケールの第5音からスタートするスケールはミクソリディアンスケール、
- ・メジャースケールの第6音からスタートするスケールはエオリアンスケール
- ・メジャースケールの第7音からスタートするスケールはロクリアンスケール

図①は最も基本的なコードスケールの名称一覧です。アドフリミエロのように各スケール名の頭文字並べて覚えてしまうのも良いでしょう。これがアナリーゼにおけるコードスケールの最低限の基礎になります（要暗記）。この中のアイオニアンスケールはメジャースケールと全く同じものであり、エオリアンスケールはナチュラルマイナースケールと全く同じものであることも付け加えておきます。

それぞれのコードスケールの見つけ方・考え方は非常に簡単で仮にドリアンならば「メジャースケールの第2音からスタートするスケール」ですので、Cメジャースケールの「¹ド²レ³ミ⁴ファ⁵ソ⁶ラ⁷シ」を2番目のレから並び替えて「レミファソラシドレ」とすればDドリアンスケールの完成です。メジャースケールさえ覚えていればそれほど難しい内容ではありません。

もう1つ考えてみましょう。例えばリディアンならリディアンという名称そのものがメジャースケールの4番目という意味になりますので、その音が4番目になるメジャースケールを見つければ良いのです。例えばEリディアンスケールならミの音が4番目になるメ

ジャースケールはBメジャースケールになります。すべては音楽の基礎中の基礎であるメジャースケールマイナースケールを覚えているか？に懸っています（ちゃんと覚えていますか？）。では実際にどういう風にアナリーゼに必要なものかを見てみましょう。

図②モーツァルト「ピアノソナタ第12番 KV.332」冒頭

図②の2小節目に注目してください。F7のコードの時にモーツァルトはミ♭を伴奏に加えています、この音は調号のKEY-Fには存在しない音です。このような音使いはモーツァルトに限らずありとあらゆる作曲家に山ほど見出すことができます、こ

れを理解するためにコードスケールが必要になります。この部分はF7というコードであり、ファを主音とするスケールをモーツァルトは使用しているということになりますが、図③のように考えることができます。

図③

調号のシ♭に加えてミも♭する調の出身の音を使っているということになります。

元々KEY-Fでシは♭していますが、これに加えてミも♭しています。シとミに♭が付く調が何かわかりますか？KEY-B♭ですね。つまり2小節目は一瞬だけKEY-B♭から音を借りてきていることになります。基本的には転調と同じなのですが、これはあまりにも一瞬なのでこういったコード1つや2つの場合は

転調と呼ばずに借用和音と呼びます。いずれにしてもほかの調へ揺らいでいるわけですが、元の調から見てどれくらい遠い、またはどんな関係性の調からレンタルしている音なのか？を知ることはアナリーゼにおいて大切になります。こうしてその部分が持っている調的な関係性を知ることが出来ます。

図12



主音	メロディックマイナー
第2音	ドリアン♭2
第3音	リディアンオーグメント
第4音	リディアンドミナント
第5音	ミクソリディアン♭6
第6音	ロクリアン#2
第7音	オルタード

- ・メロディックマイナーの主音からスタートするスケールはメロディックマイナースケール、
- ・メロディックマイナーの第2音からスタートするスケールはドリアン♭2スケール、
- ・メロディックマイナーの第3音からスタートするスケールはリディアンオーグメントスケール
- ・メロディックマイナーの第4音からスタートするスケールはリディアンドミナントスケール、
- ・メロディックマイナーの第5音からスタートするスケールはミクソリディアン♭6スケール、
- ・メロディックマイナーの第6音からスタートするスケールはロクリアン#2スケール、
- ・メロディックマイナーの第7音からスタートするスケールはオルタードスケール

メロディックマイナーは通常のポピュラー理論とかなり親和性があり、作曲をなさる方であれば名前を一度は聞いたことがあるスケールがたくさんあるのではないかと思います。この点がハーモニックマイナーとの最大の違いで、メロディックマイナーはクラシック音楽やポピュラー音楽の歴史の発達とともに多くの作曲家たちによって活用されて来ました。

ハーモニックマイナー同様にこれらすべてが市民権を得ているとは言い難いですが、よく使われるものとしてはリディアンオーグメントスケールを除く全てのコードスケールはアナリゼをしていると汎用的に登場しますので是非覚えて欲しいと思います。

見つけ方は今まで同様で例えばC#ロクリアン#2スケールであれば、ロクリアン#2と

いう名称がメロディックマイナーの6番目を意味しますのでC#=ド#が6番目になるメロディックマイナーはEメロディックマイナーになり、ミ¹フ²ア³#ソ⁴ラ⁵シ⁶ド⁷#レ⁶#を6番目のド#から並び替えるとド#レ#ミ¹フ²ア³#ソ⁴ラ⁵シ⁶でC#ロクリアン#2スケールになります。

結局これもマイナースケールをちゃんと覚えていてかどうか?が最大の焦点になります。コードスケールの名称としては初めて勉強する方にとっては知らない名前かもしれませんが、これは1つ1つ覚えていくしかありません。しかしメジャースケールとマイナースケールは作曲や演奏の初心者がおそらくほとんど最初に習う内容であって、これは基礎中の基礎とも言えます。うる覚えの方は是非頑張って覚えて下さい。

図13 ドビュッシー「牧神の午後への前奏曲」45小節目

B♭7 B♭7sus4 B♭7

C: bVII7 bVII7sus4 bVII7

A♭メロディックマイナー

B♭ドリアン♭2

ドビュッシーはメロディックマイナーの2番目であるドリアン♭2をO7sus4で活用しています。

図13ドビュッシーは牧神の午後への前奏曲の本人によるピアノ連弾譜です。部分抜粋なので調性が判別しにくいかもしれませんが、 $bVII7sus4$ の箇所注目して下さい。この部分はドミナントセブンスコードがsus化されて使われているわけですが、シ♭のバスを含めて鳴っている音を整理するとラ♭シ♭ド♭レ♭ミ♭ファツというスケールが出来上がります。これはA♭メロディックマイナースケールですね(ちゃんとマイナースケールを覚えていますか?)。そして2番目のシ♭がバスなのでメロディックマイナーの2番目から始まるドリアン♭2スケールが借用されているということになります。こういったメロディックマイナーの活用は同世代のラヴェルにもありますし、やや発展的なものに分類されますが、現代のジャズ、ポピュラーでもよく見られます。ハーモニックマイナーと違ってメロディックマイナーの各種スケールはほかのたくさんの音楽理論と親和性がありますので、こういった箇所を見つけるのはハーモニック

マイナーに比べると容易く、比率もかなり高いと言えます。

メロディックマイナーもハーモニックマイナーもダイアトニックのIかVで(あるいは稀にそれ以外の度数のコードで)単純にスケールとしてのみ登場するのであれば既にバッハの時代から見出すことが出来ますが、ドビュッシーが $bVII$ のコードでドリアン♭2を他調から借用して用いているようにメロディックマイナーを(ハーモニックマイナーも)積極的に自分の作品の和声に組み込んで、それを前面に押し出していくような使い方をするのはやはりロマン派の作曲家たちの時代まで待たねばなりません。真の意味でそれらが開花するのは後期ロマン派や近代フランス音楽においてであり、メロディックマイナーに関しては多に理解しておく必要があります。難しく思える部分があるかもしれませんが、結局は単にメジャーとマイナーのスケールを覚えているかどうかを土台に、調号の数や位置から調判定しているだけに過ぎません。

このように作曲家が元の調以外から単音、または和音をレンタルしてくるテクニックは時代が現代に近づくほど発展的になっていきます。バッハの時代は近親調（元の調からかなり近い調）からしか音を借りてくることはありませんでしたが、古典派音楽、ロマン派音楽、近代音楽になって行くに連れ、借用の量は増え、借りてくる先も近親調ではなく遠隔調に拡大されていきます。近親調の定義を属調、下屬調、平行調、同主短調の4つと考えるなら残り19個の調をまとめて遠隔調と呼ぶわけですが、これにも＃や♭の数によって序列があり、時代が下るほど遠くからレンタルしてくるようになります。

例えば **KEY-C** で純粋にドレミファソラシドしか出てこない、黒鍵を全く使用しない、転調もしない単純な曲であればアナリーゼに困る事はあまりないと思いますが、ある程度

高度な曲には臨時記号がたくさん登場しますし、転調することも珍しくありません。

この時に調号の数から調判定ができないとアナリーゼ自体が難解になってきます。メジャーキーとナチュラルマイナーキーだけではなく、ハーモニックマイナーやメロディックマイナーについても述べましたが、常に今自分が作っている（弾いている）曲の調が一体何なのか？を理解している事はアナリーゼでも作曲でも最低限の基礎となります。

またその時、属している調の事を「出身キー」あるいは「ペアレント」と呼びます。例えば **D** ドリアンであれば **KEY-C** の2番目からのスケールですので、これを **D** ドリアンの出身キーは **KEY-C**、または **D** ドリアンのペアレントは **KEY-C** である、などのように表現します。つまり調判定のことでありますが、この部分はとても大切なポイントになりますのでいくつか問題を解いてみましょう。

問題 7 次のコードスケールの名前を出身キーを見つけて括弧内に書き込んで下さい。

Three musical staves are shown, each containing three measures of music. Each measure is enclosed in empty parentheses for labeling. The scales are: 1. C major (C-D-E-F-G-A-B-C), 2. D Dorian (D-E-F-G-A-B-C), 3. E Phrygian (E-F-G-A-B-C-D).

Chapter 11 テンションのアナリゼについて

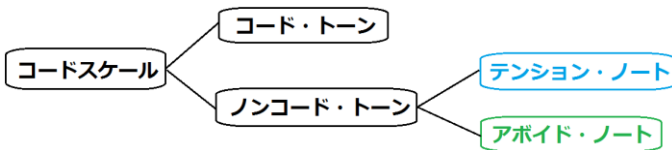
■テンションとアボイドについて

アイオニアンスケールやドリアンスケールなどの各種コードスケールは基本的にメジャースケールと3種類のマイナースケールの並び替えなので7音構成となりますが、それら7つの音はコードトーン（和声音）とノンコードトーン（非和声音）に分けることが出来ます（図①）。ノンコードトーンはさらにテンションとアボイドに分類することが可能なのですが、実際のアナリゼでは作曲の見地からは必須の内容ではあるものの、演奏の見地からのアナリゼだとこれも必要かどうかの判断は人によって別れる部分だと思います。

筆者がこれを取り上げる理由は、既に似たようなことを述べましたが、ロマン派以降の曲をアナリゼしようと思うとテンションを含むコード（テンションコード）が出てきたり、メロディーもテンションの知識がないと正しくアナリゼ出来ない複雑なものが登場

するからです。基本的にすべてのコードスケールの中の音は図②のように「コードトーン」「テンション」「アボイド」の3種類に分類することができ、このうちコードトーン＝コードの構成音はメロディーや伴奏において基本的に無条件で使える音ですが、経過音や刺繍音などのように特定のルールに基づかないと使用出来ないアボイドと違い、テンションはコードトーンではないものの時代が現代に近づくに連れて次第にコードトーンと感覚的に協和関係にあると見なされるようになり、メロディーや伴奏でコードトーンと同様の扱いを受けるようになります。理論的にはノンコードトーンであっても、実際の使用においてはほとんどコードトーンと同様に扱われるためこの部分を明確にしておくことがアナリゼではとても重要になります。

図①



図②

CM7

9th

付加6

アボイド・ノート

テンション・ノート

コードトーン

図③

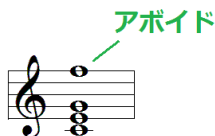


コードトーンとテンションまたはアポイドの音は必ず隣り合っているわけですが、テンションとアポイドの基本的な見分け方は調べたい音のすぐ下の音（鍵盤なら左側）の音に対して全音ならテンション、半音ならアポイドという方法が最も簡単な方法になります（例外あり）。

例えば KEY-C で Em7 (III m7) ならミソシレがコードトーンであり、残りのファラドがノンコードトーンなのでファラドがテンションもしくはアポイドに分類されます。このときファはすぐ下のミの音に対して半音なのでアポイド、ラはすぐ下のソに対して全音なのでテンション、ドはすぐ下の音のシに対して半音なのでアポイドです。例外はありますが、原則的にこの見分け方が一番簡単です。

図③のようにテンションは複音程（オクターブ以上の音程）で表記するのが基本で CM7 = ドミソシにレが入る場合は 9th（長9度）のように表します。レの音はすぐ下のドと全音なのでテンションになりますが、図④のようにファの音はすぐ下のミの音に対して半音

図④



なのでアポイドになり、この時に図⑤のように複音程で短9度が出来ているのがアポイド（避けるべき音）の要因になります。

この短9度はいわゆる「音がぶつかっている」、または「音が当たっている」と言われる原因になる音程でかなり厳しい音程です。是非鍵盤でこの音程を自分で弾いて聴いてみてください。音楽の世界では昔は増4度のことを悪魔の音程と呼んで忌み嫌ってきましたが、調性の確立とドミナントモーションの一般化によって増4度はむしろ積極的にコード内に取り入れられるようになりました。近現代ではメロディーでも使われるほど市民権を得ていますので、もはや増4度は悪魔の音程とは呼べないでしょう。

現代における悪魔の音程はむしろこの短9度というべきです。図④のような短9度を前面に押し出すような譜例は無調的な作品には存在しますが、調性音楽においてはこれらの厳しい音程を露骨に強調するような音使いは基本的に避けられています。

図⑤



■メジャーキーのダイアトニックコードのコードスケール

それでは KEY-C を例にメジャーキーのダイアトニックコードのコードスケールから見ていきましょう。それぞれのディグリーにおいて音構成が違うのと基本的な

原則があるためテンションの位置や名前や例外などがいくつかありますが、それらを簡単にまとめてみたいと思います。次ページ図⑥を見て下さい。

図⑥ メジャーキーのダイアトニックコードのコードスケール

CM7 (I M7) Cアイオニアン
9th AV 6th

Dm7 (II m7) Dドリアン
9th 11th AV

Em7 (III m7) Eフリジアン
AV 11th AV

FM7 (IV M7) Fリディアン
9th #11th 6th

G7 (V7) Gミクソリディアン
9th AV 13th

Bm7⁵ (VII m7⁵) Bロクリアン
AV 11th b13th

- ① テンションはすべて複音程で表し、数字は主音からの音程を表している。
- ② メジャーキーのⅠ度とⅣ度、つまりアイオニアンとリディアンにのみ付加6の和音（シックスコード）が存在する（ほかの度数にはない）。
- ③ ドリアンの第6音のみすぐ下の音と全音だが例外的にアポイド扱いになること。

各コードスケールのテンションとアポイドの構成は図⑥の通りになります。そして①～③で大事なことを簡条書きにしてみました。

まず①ですが、テンションはここに掲載されていない一部の例外を除き 9th、11th、13th、つまり主音から9度、11度、13度の3種類です。これらはそれぞれのコードスケールの音程関係によって 11th は#11th になったり、13th はb13th になったりします。

例えばDドリリアンの第4音は11thですが、リディアン第4音は#11thです。これは単純にレ→ソは完全4度なのでオクターブをプラスした複音程で数えると完全11度ですが、ファ→シは増4度だから複音程に直すと増11度だからです。単に音程の問題です。単音程で $\overset{1}{レ}\overset{2}{ミ}\overset{3}{ファ}\overset{4}{ソ}$ =4度は複音程で $(\overset{1}{レ}\overset{2}{ミ}\overset{3}{ファ})$

$\overset{5}{ラ}\overset{6}{ド}\overset{7}{レ}\overset{8}{ミ}\overset{9}{ファ}\overset{10}{ソ}\overset{11}{ラ}$ で11度になります。オクターブ違いですが両者は同じものです。

ミクソリディアン第6音とロクリアン第6音もなぜ13thとb13thなのか自分で音程を数えてみましょう。単に音程の問題に過ぎませんので簡単に納得出来るはずですよ。

次に②のメジャーキーのⅠ度とⅣ度のみ付加6の和音が存在するというのはそのままの意味で、Ⅰ度のアイオニアンとⅣ度のリディアンにはO6というコードが存在します。

KEY-CならC6やF6になるわけですが、これはミクソリディアンなどのほかのコードスケールには存在しません。Ⅰ度とⅣ度以外の第6音はすべて13thとテンション扱いになります。つまりKEY-CでG6やDm6のようなコードは出て来ません。

■メロディーやコードにおけるテンションの活用の実例

コードの中にテンションが組み込まれているものをテンションコードと呼び、メロディーの中で非和声音と解釈出来ないテンションをメロディックテンションと呼びます。テンションは本来非和声音なのですが、アポイドと違い時代が下るに連れて作曲家たちにとって感覚的な協和音程（基礎和音）と見なされるようになり、コードやメロディーでコードトーン同様に使われるようになります。

では実例を踏まえてテンションとアポイドの実際の活用例について見ていきましょう。図⑥はラヴェルのマ・メール・ロワの一節ですが、2小節目、3小節目のC7(9)とAm7(9)に注目して下さい。まず左手のコード伴奏ですが、「9」という数字が書いてある音は9thのテンションです。テンションが経過音などの非和声音の処理を行わずに完全にコードトーン同様に用いられていますが、これをテンションコードと呼びます。アポイドではこういったことは出来ませんが、テンションのこういった伴奏での活用法はロマン派以降に多用されるようになります。

メロディーにおいても同じで図⑥の2小節

目の「テ」と書いてある箇所に注目して下さい。この音は入って来る時にラ→レとジャンプして到達し、出て行くときもレ→ソとジャンプして出てきます。非和声音はすべてに2度のみですので、このレを経過音や刺繍音と見なすことは出来ず、ノンコードトーンが非和声音処理なしで使われていることとなります。こういった音の使い方は本来コードトーンのみ可能な処理で、アポイドでこれを行ったら単に外れている音になりますが、テンションはロマン派以降の作曲家にとって感覚的な協和音程となっていきましたのでこのようにノンコードトーンであるテンションがコードトーンと同様に使われているわけです。本書ではアナリゼの際に原則今までの経過をなどの非和声音の名称を用いますが、このように非和声音でアナリゼすることができない箇所は「テ」と表記します。

こういった曲をアナリゼする際にはテンションの知識がどうしても必要であり、またコードトーンと同様にテンションの種類で調判定が出来る場合も多々ありますのでとても重要になります。

図⑥ラヴェル「マ・メール・ロワより美女と野獣の対話」9小節目

数学的な話ではなく、
感覚としてその作曲家・
作品の基礎となる和音を
「基礎和音」と呼びます。
ラヴェルはテンション入りの
和音を基礎和音にしています。

図⑦バッハ「平均律第1巻 第4番プレリュード」3小節目と「第5番プレリュード」最後

Figure 7 shows two musical excerpts. The left excerpt is from the 4th Prelude of the Well-Tempered Clavier, Book 1, by J.S. Bach. It features a G#7 chord (B#) resolving to a C#m chord. The right excerpt is from the 5th Prelude, also by J.S. Bach. It features a Ddim chord (E7 with a b9) resolving to an Asus4 chord, which then moves to an A7 chord and finally a D chord. The right score also includes dynamics like sf and p.

アナリゼする時の理解の手助けになりますので、ここでちょっと寄り道してテンションがどのように作曲の中に組み込まれてきたかの歴史的経緯を簡単に見てみましょう。

まずバッハの時代においてテンションは完全に非和声音処理をして用いられるものでした。図⑦の左側の譜例では図⑥のラヴェルの譜例のようにテンションの9度が入っていますが、これは刺繍音として解釈することが出来ます。これはバッハがラヴェルと違い9度の音(9thでもb9thでも)を解決が必要な不協和音程と見なしていたということを意味します。

図⑦の右側のように解決しない9度の音が用いられることもありますが、この場合は根

音が抜けてディミニッシュコードになっており、解決なしで根音と9度の音が同時に鳴ることはありません。根音と9度の音が同時になる場合は必ず非和声音として9度の音は処理されます。(コードやディグリーに付いているスラッシュは根音の省略という意味ですが、次の「ドミナントコードの様々な形態」で詳しく解説しています。)

9thでもb9thでも同じですが、9度の音が感覚的な協和音程として市民権を得るのはロマン期でおそらくシューマンが解決しない、またはしていない同然の9度の和音を図⑧のように自分の個性として前面に押し出して使い始めた最初の作曲家ではないかと思えます。

図⑧シューマン交響曲「第1番 第1楽章」展開部冒頭

Figure 8 shows the beginning of the development section of the first movement of Schumann's Symphony No. 1. It features a G7 chord (b9) resolving to a C chord. The score includes dynamics like sf and a first ending bracket.

前ページ図⑧では♭9thのテンションと根音が同居しているのがバロックや古典の時代の作曲家との最大の違いです。元々9度のテンションは和声学では早くからコードトーンのようなものとして属9の和音のように5和音扱いされてきましたが、このように根音と9thが同居すると9度音程が生まれてしまうものの、理論上は不協和音程であっても感覚上は協和音程と見なされて時代とともに使用されるようになっていきます。

但しこれは「ドミナントコードのみ」にお

ける「9度のみ」という2つの条件が重なる時だけであり、テンションが制限なく自由に使われるようになったわけではありません。

シューマンより後の時代の作品として図⑨のブラームスと図⑩のチャイコフスキーの作品を見てみましょう。チャイコフスキーの方はC7(9)というテンションコードですし、ブラームスの方は一応逸音と取れなくもないですが、非和声音処理するには音価が長過ぎますし、完全に9度の音を和声音として扱っているかのような音使いになっています。

図⑨ブラームス「ヴァイオリンソナタ第1番第1楽章」19小節目

Chord symbols above the staff: $D7^{(9)}$, $D7^{(b9)}$, $\frac{D7^{(b9)}}{C}$, $\frac{G}{B}$, $\frac{D7}{A}$

Chord symbols below the staff: $G: V7$, $V7$, $V7^3$, I^1 , $V7^2$

図⑩チャイコフスキー「くるみ割り人形より序曲」冒頭

Chord symbols above the staff: Bb , $\frac{Eb}{Bb}$, Bb , $\frac{C7}{Bb}$, $\frac{Cm7}{Bb}$, Bb , $\frac{Bb7}{Ab}$, $\frac{Eb}{G}$, Bb , $\frac{Cm7}{Eb}$, $\frac{C7^{(9)}}{F}$

Chord symbols below the staff: $Bb: I$, IV^2 , I , II^3 , $IIIm7^3$, I , $I7^3$, IV^1 , I , $IIIm7^1$, II , V

問題8 次のフレーズの上にコードネーム、下に調とディグリーとコードスケールを書いて下さい。

1. ドビュッシー「ベルガマスク組曲」月の光

pp con sordina

2. ドビュッシー「ヴァイオリンソナタ」

pp dolce sostenuto

p dolce espress.

3. フォーレ「シシリエンヌ」(ペレアスとメリザンドより)

p sempre.

Chapter 12 ドミナントコードの様々な形態 その①

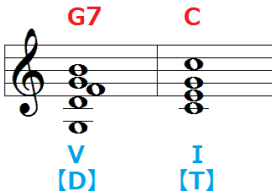
■終止の基礎

アナリーゼする上で重要な内容はたくさんありますが、とりわけ「終止」呼ばれる和声的な種々の定型とそれを引き起こすドミナントコードの様々な形態は多くの場合、作曲家の個性に繋がり、またアナリーゼする上でも重要なヒントとなるものです。ここではまず終止形について学びたいと思いますが、最も基本的な完全終止、不完全終止、変終止（ま

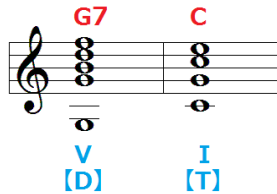
たはサブドミナント終止、アーメン終止）、半終止などを見てみましょう。終止という言葉は複数の意味で使われますが、ここではV7→Iなどの短い和声的単位を表す用語として使用しています。

この終止部分だけを切り取って曲を聞いても誰の曲かわかるほど大作曲家は自分の個性を明確に確立しています。

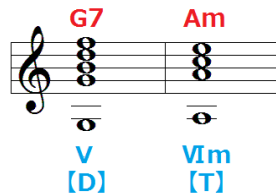
図① 完全終止



図② 不完全終止



図③ 偽終止



図①は完全終止と呼ばれる曲の最後、または曲中でも一度完全に区切りをつける部分で効果的に用いられる強い終止感を伴うものです。この響きを聞くと人間は不安定なもの（V7）が安定した（Iに向う）印象を持ち、1つの音楽的なフレーズが終了したように感じます。

これはトライトーンと呼ばれる増4度音（または減5度音程）が解決することで得られるのですが、完全に終わった感じはトップの音（メロディー）が主音に進んだ時のみ得られます。それ以外だと図②の不完全終止のように同じV7→Iでも一応は解決して

いるけれど完全な終わったとまでは言えない、という印象を人に与えます。

完全な終止感を与えないという意味では図③の偽終止も似たような効果を持っています。偽終止はV7がI以外のトニック機能を持つコードに進むことを指す用語ですが、V7→VI mと進むとトライトーンの解決はあっても曲の終止感は得られません。古い本だと詐欺終止などと書かれていることもあります。終わると見せかけて一旦偽終止して肩すかしを聴き手に食らわす方法はバッハから現代のポピュラー音楽まであらゆる音楽ジャンルで聴くことができます。

図⑦ショパンワルツ7番 Op.64-2 31小節目 図⑧ブラームピアノソナタ第1番第1楽章 14小節目

G# C#m G#7 C#m
E F#

C#m: V Im¹ V7³ Im

F D7-5 Gsus4 D7 G7
A A^b F#

C:IV II7-5² Vsus4 II 7¹ V 7

図⑦はショパンワルツ7番ですが、3つ目のコードはV7であるG#7の根音省略形態です。ポピュラーのコードネームの場合、鳴っている音をそのまま書いてシ#レ#ファ#ですのでB#m-5と書くのですが、本書では和声学の表記のように正体を書いた方がアナリーゼとしては分かりやすいという観点から、そのコードが元々ドミナントコードであれば正体を書くことを推奨したいと思います。

G#7/F#は次のC#mに進むV7→Imという進行が正体ですのでVII^m-5→Imと書くよりは本来の形であるV7→Imと書いた方がわかりやすいはずです。根音省略形態はコードネームとディグリーにスラッシュが入りますので注意して下さい。

次に第5音の下方変位ですが、これは非常によく用いられる形態です。図⑧のブラームスのピアノソナタを見てみましょう。

図⑧ではV7ではなくII7ですが、その調の純正のVに限らず、登場する○7というコードシンボルであればすべて同じようにあらゆる形態のドミナントコードが作曲者の好みに

応じて扱われます(詳しくは後述)。ブラームスはここではD7-5/A^bといういわゆるイタリアの6と呼ばれる和音を使っていますが(ほかにもフランスの6、ドイツの6なんてのもあります)、これは○7-5の第2転回形になります。半音下げられた第5音がバスの半音下行を作っていますが、このようにバスの順次進行の動きを作り出すために使われることが多いものの、実際には特に理由なく用いられることも多々あります。

同じ理屈でV^{aug}、V7^{aug}のように第5音が半音上がっているコードも存在します。これは上方変位と呼ばれる形態で下方変位とともにクラシック、ポピュラーを問わず使用されるコードですが、頻度としては下方変位の方が圧倒的に多く上方変位はあまり見かけません。

上方変位と下方変位は用いるのに理論的な根拠は必要なく、この響きが好きだからという理由で第5音は半音上がられたり、下げられたりしますので単にドミナントコードの形態の一種であると思って下さい。

🎵 Chapter 13 ドミナントコードの様々な形態 その②

■オルタードを含むテンションコードの形態について

既に述べたようにドミナントコードはあらゆる種類のコードの中で最も多様性があり、より発展的でより多彩な響き響きを求めるために、あるいは作曲家がオリジナルの響きを求めるが故に歴史の中で大きな発達を遂げました。「メロディーやコードにおけるテンションの活用の実例」で述べたように、ドミナントコードには歴史の流れと共に徐々にテンションが加えられていき、バロック時代はドミナントコードにおいて9thのテンションは必ず経過音などの非和声音処理がなされ、そうでないときは根音を省略して、(瞬間的にはあったかもしれませんが)決して根音と9thの9度音程を非和声音処理なしで強調するような響きは用いられませんでした。

しかしシューマンは根音と9thを同時に鳴らし、むしろ9度音程をそれまでにない自分の和声法の特徴として使い、後の作曲家たちもそれに追従していき、近代フランス音楽の時代になると11th(ドミナントでは#11thです。後述)や13thも用いられるようになり、さらにテンションの付加はドミナントに留まらずトニックやサブドミナントにも及ぶようになり音楽はどんどん自由になっていきます。

ここではそれらの詳細をもう少し詳しく述べて、オルタード化と呼ばれるテンションの半音変化によって生まれるドミナントコードの用法をより明確にし、アナリーゼに必要な知識を述べていきたいと思います。

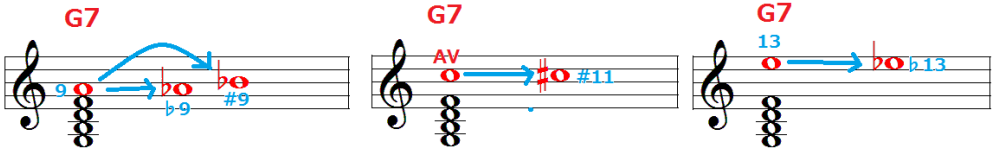
オルタード(Altered)とは「変化」という意味の英語です。過去形ですから正確にはオルタードテンションは「変化した(された)テンション」という意味ですが、これは一体どういうことなのか?というたとえば図①のように9th(ラ)のテンションであれば、それを半音下げて♭9th(ラ♭)にしてしまうような行為をオルタード化と呼び、「このテンションはオルタード化されている」のように表現します。

原則的にドミナントの基本コードスケールであるミクソリディアンを基本に考えていくのですが、この♭9thのラ♭はKEY-Cには存在しない音であり、刺繍音などの瞬間的な非和声音でもありませんので、ほかのキーから借用しているということになります。この借用のバリエーションは最も単純なものからスタートし、時代と共により遠い調から、そしてより複雑な借り方に変化していきます。

図①

9thはナチュラルテンション、
♭9thはオルタードテンション。

図②

9thは**b 9th**と**# 9th**に変化アボイド (11th) は
11thに変化13thは**b 13th**に変化

メジャーキーのV度は通常ミクソリディアンですが、ミクソリディアンのテンションとアボイド構成は9th、アボイド (sus4)、13thです。このうち図②のように9thは#9thとb9thに、アボイド (sus4)は#11thに、13thはb13thに変化可能です。

なぜ9thには#9thとb9thがあるのに、アボイド (sus4)にはb11thがなく、13thには#13thがないのかというと、アボイド (sus4)を半音下げると第3音と同じになり、13thを半音上げると第7音と同じになってしまうからです。

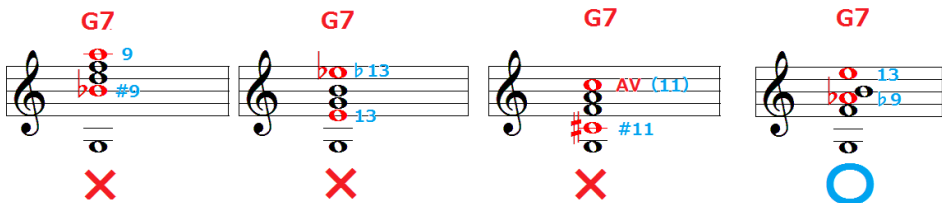
このように元のナチュラルテンション（またはアボイド）が変化 (Alterd) して生まれた#9th、b9th、#11th、b13thをオルタードテンションと呼びます。

この時に注意して欲しいのが図③のように同じ度数のナチュラルテンションとオルタードテンションは決して同時に使われることが

ないということです。実際の作品で同時に使われているように見えても、それは1小節に複数回のコードチェンジが行われているからであり、原則的には両者が同居することはありません。あくまで同じ度数のですから図③の右端の譜例のように度数の異なる9thと13thのような場合は片方がオルタードテンションで、もう片方がナチュラルテンションということはよくあり得ますし、稀にb9thと#9thのオルタードテンション同士が同居することもあり得ます。

このルールを覚えておけばきっとアナリーゼでも役に立つでしょう。このルールは今日のように音楽理論が非常に進歩した現代でも破られていません。もはやドミナントという概念すらない無調性の作品を除けば、クラシックの作曲家たちは誰も破りませんでしたし、現代のジャズなどのポピュラーでもやはり破られていません。

図③



9thと#9thが同居 13thとb13thが同居 11thと#11thが同居 9thと13thなど度数の異なるテンションはナチュラルとオルタードが同居してもOKです。

図④

図④はナチュラルテンションとオルタードテンションを織り交ぜた様々なドミナントコードの形態です。色々な種類がありますが、これらすべてがそれぞれの出身キーを持っています。こういったテンションを変化させるテクニックは主にクラシックのロマン期の中

頃から近代に掛けて発展をしたテクニックであり、百年以上遅れてジャズ音楽においても同じ内容が発展し、それらが整理されたものが現代の私たちが知るいわゆる音楽理論となります。それでは1つずつ実例を踏まえて見ていきましょう。

■ミクソリディアンスケール（メジャーキーの5番目のスケール）

図⑤

図⑥ハイドン「ソナタ第42番 Hob.XVI-27 第3楽章」45小節目

ミクソリディアンに関してはメジャーキーのダイアトニック（その調の音階上の音という意味）なので説明の必要がないかもしれませんが。最もよく使われるスケールで変化記号も付かないナチュラルテンションのみのコードになります。テンション・アボイドの構成が9th、アボイド、13thがミクソリディアンの特徴です。○7(9)、○7(13)、○7(9,13)がよく使われるコードシンボルになります。

■HMP5B スケール (ハーモニックマイナーの5番目のスケール)

図⑦

図⑧ ベートーヴェン「ピアノソナタ第8番悲愴第3楽章」58小節目

Cm : V
GHMP5B
(Cハーモニックマイナー出身)

マイナーキーで用いられる最も基本的なスケールは HMP5B スケールです。既に学んだ通り、HMP5B は **H**armonic **M**inor **S**cale **P**erfect **5**th **B**elow の略で、ハーモニックマイナーの5番目のスケールであり、バロック期以降のクラシック音楽はマイナーキーにおいて導音を伴うことが基本ですので、マイナーキーのV7はほとんどすべてこのスケールになっています。テンション・アポイドの構成が $\flat 9$ th、アポイド、 $\flat 13$ thがHMP5Bの特徴です。 $\circ 7(\flat 9)$ 、 $\circ 7(\flat 13)$ 、 $\circ 7(\flat 9, \flat 13)$ がよく使われるコードシンボルになります。

コードスケールの判定=調判定なのですが、常にすべての音が出揃っている分かりやすい譜例ばかりとは限りません。後述の「実際のアナリゼでのコードやスケール判定のヒント」で詳しく述べていますが、そうでないことの方が圧倒的に多く、特にクラシック作品のアナリゼにおいてHMP5Bはよく用いられるので難しい・疑義が生じるケースについていくつか補足しておきたいと思います。

まず音が届かない場合で、HMP5Bを決定付けるのは $\flat 9$ th、アポイド、 $\flat 13$ thという3つのテンション・アポイドの構成です。これが出揃うことでHMP5Bが確定するのですが、実際の作品では都合良くこの3つの音すべてが存在しないことが多々あります。

しかしクラシック作品ではHMP5Bを確定させるすべての音が存在せず1つか、2つのみでもHMP5Bと判断出来る材料が少しでもあるなら、原則HMP5Bと考えるべきです。

本書ではスケールの紹介とともに可能な限り実際の作品での譜例を参照していますが、ご自身でアナリーゼする際にも楽譜の音から使われているスケールや出身キーを判別していくこととなります。その時にスケールの記憶があやふやだとアナリーゼそのものが難しくなるのでしっかりと覚えておく必要があります。

しかしながらホールトンスケールと COD スケールを除けば結局はメジャーキーとマイナーキーのスケールの転回に過ぎないため、□□スケールの○番目が△△という名前である（メジャースケールの5番目がミクソリディアンであるなど）ということは本書で初めて知った内容かもしれませんが、メジャーキーとマイナーキーをちゃんと覚えている人にとっては名称だけの問題であって、実際はそれほど難しい内容ではないと思います。この部分に難を感じる方はメジャーキーとマイナーキーの基本スケールをしっかりと覚えましょう。特に作曲家志望の方はこれが出来ない本書の譜例の説明で登場するような曲の音使いは出来ないこととなりますので、しっかりと頑張ってください。

問題 9 次のコードスケールの名前と出身キーを見つけて括弧内に書き込んで下さい。

() () ()

() () ()

【実際にのコードスケールの見つけ方のヒント】

実際の作品では教科書のようにスケールのすべての音が並んで登場することは少なく、確実に○○スケールと判定する証拠が明確にならない場合の方が多いです。その場合の原則的なルールは大体次のようなものになります。

- ① 登場しない音は原則的にダイアトニックであると考えろ。
- ② テンションによる判定が出来ない場合は長調はミクソリディアン、短調はHMP58と考えろ。
- ③ 絞きれない場合は複数の可能性があっても良い。
- ④ #9thのないスパ8はHMP58と考えろ。

🎵 Chapter 14 ここまでのまとめ～アナリーゼの基礎的な土台

■まずコードネームが取れるか？

ある程度のアナリーゼを行うための内容を学ぶことが出来たので、ここまでのまとめを行っていきましょう。もし苦手な部分が見つければその部分を重点的に復習することでアナリーゼの上達を見込めます。

第1に必要なことは「コードネームが取れるか？」ということです。単純なものならともかく音が完全に出揃っていないかったり、#や♭がたくさん付いていたり、テンションを

含んでいたり、転回形になっていたり、非和声音やクロマティックオルタレーションを伴っていたりすると難しくなってきます。

まずは調判定が出来なくてもとりあえずコードネームやテンション構成を正確に把握することが第1歩となります。言い換えると単純に楽譜がちゃんと読めているか？ということです。下記の譜面にコードネームを付けてみましょう。

問題 10 次の譜面にコードネームを振って下さい。

アルベニス「イベリア冒頭」

まず調号は♭が7つですので **KEY-C♭**か、**KEY-A♭m**です。しかし臨時記号がいくつも表れて複雑になっており、さらにクロマティックオルタレーションも存在します。単純にコードを付けるだけでも複雑になればなるほど初学者には難しくなりますが、まずこの点に難を感じる方は単純にコードネームを暗記しているのかどうか？がチェックポイントです。例えば次のコードネームの構成音を **C=ド**ミソのように言えるでしょうか？

「**G♭M7**」「**D♯M7**」「**C♭m7-5**」のそれぞれをドレミで答えてみましょう。スラスラ答えられない場合はコードネームに対する暗記

を復習する必要があります。スラスラ答えられるのに上のアルベニスの譜例にコードネームが付けられない場合は転回形になると混乱したり、非和声音やクロマティックオルタレーションとコードトーンの区別が付けられなかったりするケースが考えられます。倚音や経過音までコードトーンと考えたと正確にコードネームが取れないので、幾つかの音を非和声音として処理することで合理的な解釈が可能かどうかを何通りか考えてみる必要があります。譜面に「**R**」「**3**」「**5**」「**7**」や「**♭9th**」などのメモ書きを入れるのも有効です。

■調判定とディグリーはセットです

次に大事になるのはディグリーを付けることです。これは調が何であるのかが理解出来ることとセットであり、調判定が出来る＝ディグリーが付けられるということになります。

現実問題として調判定を行うには後述の副属7やサブドミナントマイナーなどの各種テクニックや転調への理解がないと難しい部分がありますが、基礎となるのは#やbの位置と数から調を割り出す単純なものであり、これはメジャースケールとマイナースケールを

覚えているか？という単純な音楽の基礎的知識に直結します。

例えばコードネームだけ「C」と取ることが出来ても、それがKEY-CのIなのか、KEY-GのIVなのか、KEY-FのVなのかを理解するにはキーが何であるのか？をちゃんと理解出来なければいけません。これがコードネームがちゃんと取れる方にとっての次のチェックポイントになります。

図①ブルックナー「交響曲 8 番」第 1

楽章 61 小節目

The musical score consists of three systems of piano and violin parts. The first system shows a complex texture with triplets in both hands. The second system includes dynamic markings: *molto cresc.*, *ff*, and *molto ritenuto* (with a tempo change to $\text{♩} = \text{♩}$). The third system includes *a tempo*, *p*, and a *Fag.* (Bassoon) entry. The score is written in a key with two flats and a common time signature.

図③フォーレ「ヴァイオリンソナタ」第1楽章の終結部分

図③のフォーレのような曲中に臨時記号が登場するフレーズにはコードスケールのアナリーゼが非常に有効になります。まず1小節目のB7ですが、KEY-AではII度はII m のほずですがドミナント化されています。これは後述する副属7というテクニックですが、コードスケールはドミナント系のどれかであること、テンションに9 th が使われていること、第5音があることというヒントを楽譜から得ることができます。

実際の作品におけるコードスケールの判定は教科書のようにすべての音が順番に並んでいるわけではありませんので断片的な情報で判断しなければならないことの方が圧倒的に

多くなりますが、ナチュラルの9 th があり、第5音もありますので、「ドミナント系スケールまとめ その①」の実際のコードスケール見つけ方ヒントで述べたようにこの場合は最もスタンダードなミクソリディアンであると考えられるべきでしょう。リディアンドミナントやミクソリディアン $b6$ の可能性もありますが、このようなケースでは既に述べた通り原則ミクソリディアンと考えます。ホールトーンもテンションの9 th だけ考えれば当て嵌まりますが、第5音があるのでホールトーンは除外されます。このように判別していくことが出来ます。

興味深いのが図②の4小節目からのV M7sus4です。普通ドミナントコードはV7であるはずですがフォーレはVM7に加えてsus4化しています。鳴っている音をそのまま抽出するとピアノが弾いている音階のミファ#ラシド#レ#となり、「ドミナント系スケールまとめ その①」の実際のコードスケール見つけ方ヒントで述べたように登場しない音は原則ダイアトニックであると考えますのでソはソ#であると考えたとミファ#ソ#ラシド#レ#＝E アイオニアンスケールになります。

EアイオニアンはKEY-Eの1番目のスケールですからこの部分は一時的にKEY-E転調している（短いスパンなので転調とは言わず借用和音と言います）ということになります。KEY-Eは元のKEY-Aから見ると属調ですが、ドミナントの領域から音をレンタルしていることになり、こういった理解の積み重ねがその作曲家の和声の特徴を掴むということに繋がっていきます。

このように曲中で出てくる臨時記号の多くは一時的にほかのキーからの借用である場合が多く、その出身キーを明確にすることによってその作曲家の和声的なテクニックを知るヒントになります。転調やクロマティックオルタレーション部分におけるテクニックとしても臨時記号は出てきますが、いずれにして

もノンダイアトニックの音を全て完全に説明出来るようになるというのはアナリーゼにおいて極めて重要なことであり、そのための方法として最も有効なのがコードスケール判定になります。コードスケール判定については後述の「実際のアナリーゼでのコードやスケール判定のヒント」でもう少し詳しく述べています。

ドリアンであればメジャーキーの2番目（もしくはナチュラルマイナーの4番目）、リディアンドミナントであればメロディックマイナーの4番目、HMP5Bならハーモニックマイナーの5番目、etc…、のように判明したコードスケールから出身キーがわかるので、コードスケールがわかる＝出身キーがわかるわけです。これが出来るようになるとアナリーゼの半分以上は習得出来たことになり、和声的、理論的な側面からの音楽の理解は極めて容易になるはずで、そしてその土台となるのが、コードネームがわかることとすべてのメジャースケールとマイナースケールを覚えておくことです。

基礎的なことこそが実は最も重要ですので、この部分に難を感じる方はコードネームやメジャースケールとマイナースケールをしっかりと覚えるようにしてください。

ここまでの基礎まとめ

- ①コードネームとその構成音を覚えている。
- ②すべてのメジャースケールとマイナースケールを覚えている。

この2つが最も重要な基礎になります。
 当たり前のことのように思いますが意外と覚えきれていない方が多く、
 基礎があやふやなのでアナリーゼもうまくできないというケースに陥ってしまいがちです。
 しっかり覚えましょう!!

練習課題

・Cメジャースケールの音名を口で言いながら鍵盤で弾いて下さい。それが出来たら半音ずつ移調してすべてのキーで弾いて下さい。異名同調 (KEY-D \flat と KEY-C# など) は両方とも行って下さい。

・Aマイナースケール (ナチュラルマイナー) の音名を口で言いながら鍵盤で弾いて下さい。それが出来たら半音ずつ移調してすべてのキーで弾いて下さい。異名同調 (KEY-A \flat m と KEY-G#m など) は両方とも行って下さい。

* ハーモニックマイナーとメロディックマイナーでも同じことをしてください。

・KEY-C の3和音と4和音ダイアトニックコードのコードネームを C (CM7)、Dm (Dm7)、Em (Em7) …、と口で言いながら同時に鍵盤でそのコードを弾いて下さい。それが出来たら半音ずつ移調してすべてのキーで弾いて下さい。異名同調 (KEY-D \flat と KEY-C# など) は両方とも行って下さい。

・KEY-Am の3和音と4和音ダイアトニックコードのコードネームを Am、Bm-5、C、と口で言いながら同時に鍵盤でそのコードを弾いて下さい。それが出来たら半音ずつ移調してすべてのキーで弾いて下さい。異名同調 (KEY-A \flat m と KEY-G#m など) は両方とも行って下さい。

* ハーモニックマイナーとメロディックマイナーでも同じことをしてください。

・C、Cm、Caug、Cm-5、Csus4、C6、Cm6、CM7、C7、Cm7、CmM7、Cdim、CaugM7 の順番で音名を口で言いながら鍵盤で弾いて下さい。

・上の練習が出来たら根音を C#、D、D# と半音ずつ移調して同じことをして下さい。異名同音 (D# と E \flat など) は両方とも行って下さい。

・C7 を左手で弾いて右手で C7 における 9th、 \flat 9th、#9th、#11th、13th、 \flat 13th のテンションの音名を口で言いながら鍵盤で弾いて下さい。

・上の練習が出来たら根音を C、C#、D と半音ずつ移調して同じことをして下さい。異名同音 (D# と E \flat など) は両方とも行って下さい。

* すべての練習が一人で出来るようになったら誰かにランダムで問題を出してもらうのも有効です。

Chapter 15 ここまでのまとめ～コードネームの付け方について

■何処まで細かくコード付けすれば良い？

ポピュラー音楽の多くはコード進行のチェンジがわかりやすいものが多く、1小節に1回または半小節に1回であることがほとんどです。このような場合は何処でコードが切り替わっているのか迷う事はほとんどありません。そもそもポピュラー音楽の楽譜にはコードネームが予め付いていることが多いです。

問題となるのはコードネームが付いていない楽譜でチェンジが複雑な場合です。そのようなケースにおける考え方をここでは考察してみたいと思います。この内容は後続巻の「偶成和音」も大きく関わってきますので、内容を読み進めて行く中でそちらも参照してみてください。まずは極端な例を考えてみます。

図①

Bm7-5/A E7 /G# Am

Am: II m7-5 V7 I m

図②

Dm Bm7-5 Dm7 G#dim Dm

図①のコードの流れは KEY-Am で II m7-5—V7—I m です。倚音や刺繍音や掛留音がありますが、別段何の変哲もないフレーズのはずです。しかし1小節目の Bm7-5 の部分はよくよく非和声音の動きをみるとちゃんと美しく響くように非和声音の動きが考えら

れています。

1小節目の音をかなり細かくコード付けしたのが図②です。全体で見れば Bm7-5 なのですが細かく見るとこのようにコード付けをすることも理屈としては可能です。もちろん計算して作ってあります。

これはいわゆる偶成和音という和声法のテクニックですが、様々な音楽でこのようにコード付けを何処まで細かくやったらいいのか？と迷う場面は出て来ます。これに関しては確定的な指針や理論があるわけでもありません。あくまでアナリーゼにおいて自分がわかりやすいようにコードを取ればそれで OK なのですが、筆者からのアドバイスとしては「①作曲者の意図を考える」「②原則的にカデンツに矛盾しないようにコード付けをする」「③あまり細かく非和声音をコードトーンと解釈し過ぎない」「④しかし明らかに意図的な部分（特徴的な偶成和音など）はコードトーンと解釈すべき」といった感じです。③と④が矛盾するようであり、またその線引きも難しいのですが、マクロの視点で見れば図①のようでありミクロの視点で見れば図②になるので、どちらでコード付けをするのかは結

局アナリーゼする人の裁量によって変わってきます。

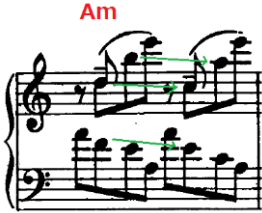
このケースでは筆者は図①のように書きますが心の中では図②であることをちゃんと理解して楽譜を読んでいます。実際にはあまりに特徴的であり、格好良い・お洒落な例を見つければその部分だけコードをつけたり、メモ書きを入れたりしますが、基本的にはあまり細かく取り過ぎると書き込みが煩雑になりますのでコード進行として原則的にカデンツに矛盾しないようにというコンセプトの元で、作曲者の意図なるべく反映するように書き込んでいるのが実情です。明確な答えがあるわけではありませんが、あまり大雑把過ぎても駄目ですし、逆に細かすぎても煩雑です。理想としては作曲者としての意図を理解しつつ、細かい非和声音の動きによって生まれる和音の響きもしっかり理解した上でスマートにコード付けをしていく感じでしようか。

図③ブラームス「ピアノソナタ1番」第1楽章62小節目

図③の1小節目では Bm7-5(11)→Am という風にコード付けをしています。これはたしかに鳴っている音をそのまま書く場合はその通りではあるものの、筆者にはブラームスの意図はもっと別の箇所にあるように思えま

す。すなわち Bm7-5(11)のミの音以外の構成音はすべて次の Am への倚音であり倚音が集まっている形態に過ぎないという風に見えます (II m6 の第6音はアポイドですが、便宜上 Dm6 と表記しています)。

図④



図③の1小節目を倚音として解釈しているのが図④です。右手ではシ→ラ&レ→ドという倚音があり、左手はファ→ミという倚音があります。アルペジオ化されているのでわかりにくいですが、これがおそらくブラームスの意図するところであり、このように解釈した方がVI m →II m 6→V7という風にVI→II→Vと完全4度上行の和声進行として綺麗に決まります。そもそもミの音は軸音として保留されているように見えますので、ミ音はB $\text{m}7$ における11thというよりはAmの第5音に見えます。

しかし見かけ上はB $\text{m}7-5(11)$ と書いても間違っているわけではありません。諸々を考慮した上で筆者の判断ではこうであるというだけでB $\text{m}7-5(11)$ と書いたら絶対に駄目のか？と問われれば絶対に駄目ということはないように思えます。しかし機械的に鳴っている音にコードネームを付けるのではなく人間的な音楽の解釈としては図④と取るべきでしょう。

こういった問題はケースバイケースでなかなか難しい部分がありますが、コード付けをどのように楽譜に書き込むか？よりも一番大事なのは図①や図③の楽譜を見て非和声音の

動きから図②や図④の響きが意図されているということに気付ける音楽に対する理解度の事です。

ちゃんとわかっているならばどのように書き込むかはそれほど問題ではありません。こういった響きは偶然生まれているわけではなくちゃんと作曲者が意図してやっている場合がほとんどであり、和声学を学ばれたことのある方はご自身で偶成和音のフレーズを書く場合は必ず意識して行っているはずで、要は作曲者の意図を読み取ることが大切であるということなのですが、それでも疑義が生じる場合は多々あり、その当りはケースバイケースで判断していけば良いという感じです。

ちゃんと楽譜が読めて作曲者の意図が理解出来ているならばあまり難しく考える必要はありません。本書には問題がたくさん付いています。筆者の解答と異なるコード付けがしてあっても音の動きをちゃんと理解した上でそのコードを付けているなら(理解しているけれど敢えて大雑把に解釈した、あるいは敢えて意図があつて細かく解釈したなど)それでOKなのです。

Chapter 16 コードスケールの補遺

■クラシック音楽とドミナント系コードスケールの関係

さらに発展的な内容に進む前に本書で取り扱っているポピュラー理論のコードスケールという考え方とクラシック作品のアナリゼとの関係を考えてみましょう。本書では原則ポピュラー理論とクラシックの和声法をミックスしてあらゆる楽曲のアナリゼを試みていますが、ベースとなっているのはポピュラー理論です。そしてポピュラー理論でクラシックの楽曲を正しくアナリゼ出来るのか？ということに関して疑問をお持ちの方もいらっしゃるかもしれませんので、ここでその点を明確にしていましましょう。

まずクラシック音楽の和声法や対位法にコードスケールという概念は存在しません。コードスケールという概念はポピュラー音楽のもので、しかしクラシック音楽では常に借用和音の出身キーを明確にすることで結果的にコードスケール理論と全く同じ考え方をしており、これは調性が確立したバッハの時代から高度化しただけであって考え方そのものは今でも全く変わっていません。

作曲でもアナリゼでも「ディグリーがわかる」＝「調判定が出来ている」＝「使える音（コードスケール）がわかる」はイコールであり、名前やアプローチが多少違うだけで考え方は全く同じです。例えば KEY-C の時に IV の和音では F リディアンを用いるというのがポピュラー理論の考えですが、和声法では F リディアンという名称は登場しないものの、KEY-C と調判定が出来ており、IV の和音とわ

かっているなら KEY-C のドレミファソラシドを 4 番目のファから初めてファソラシドレミファという音階ということの意味するので、結局は同じことになります。

そもそもポピュラーもクラシックも同じ音楽であり、同じようにメロディーがあり、コードがあり、リズムがあり、何より同じドレミファソラシドで出来ています。ポピュラー理論も和声法も富士山を東側から登るか、西側からという違いはありますが、結局同じ山を登っているわけですから、多少の考え方の差はあれど実際にはほとんど同じものです。

そしてこの点がとても重要なのですが、和声法という言葉を用いるとき一般的には古典和声を指すことが多く、和声の理論書は古典和声を取り扱っていることがほとんどです。ロマン派や近代音楽の和声法を取り扱っている本もないわけではありませんが、古典和声のように体系化された理論で説明している本はなく、(和書には) 譜例の抜粋や簡単な説明だけの理論書が多いのが現状で、ロマン派や近代音楽の和声法を学ぶための体系的な和声の教科書は存在しないのが現状です。

もちろん一部の才能ある方たちは実際の作品を聴いたり楽譜を見たりするだけで、教科書などなくても理解出来るようになるのかもしれませんが、そういった方はごく少数でありほとんどの方は何か教科書やガイドブック的なものが欲しいのではないかと思います。

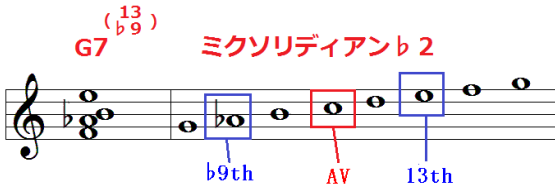
ポピュラー系ではあまりメジャーな理論ではありませんが、ハーモニックメジャースケール（和声的長音階）というスケールが存在します。このスケールはハーモニックマイナーのメジャー版とも言うべき内容で前ページ図①のようにメジャースケールの第6音が半音下がって第7音との間に増2度が出来ているのに、第3音は長3度になっているという

不思議なスケールになります。

近代の作品では不可思議な雰囲気のある作品で稀に使用されるコードスケールですが、この中で特に重要になるのかV度のミクソリディアン♭2スケールでクラシック音楽の中にはこのスケールであると解釈すべきフレーズがたくさん登場します。

■ミクソリディアン♭2スケール（ハーモニックメジャーの5番目のスケール）

図③



図④ブルクミュラー25の練習曲「子供の集會」

ミクソリディアン♭2スケールを学ぶ前に少しだけ復習をしてみましょう。前述のオルタード系ドミナントの中で $\circ 7(\flat 9, 13)$ で使えるコードスケールは何か覚えていませんか？正式な理論としてはCODスケールになります（スパ8♯6は除く）。汎用的なポピュラー理論では $\circ 7(\flat 9, 13)$ で使えるコードスケールは

CODスケールだけになりますので、 $\circ 7(\flat 9, 13)$ というコードシンボルであれば通常CODスケールと解釈するのですが、実際には図④のブルクミュラーの子供の集會のように $\circ 7(\flat 9, 13)$ でもsus4の音（アポイド）がありミクソリディアン♭2の第2音がフラットしているだけのフレーズもたくさん登場します。

図④のブルクミュラーの子供の集会ではコードスケール判定に必要な音がすべて出揃っていますので、迷うことはありませんが、CODスケールとミクソリディアン $\flat 2$ スケールとの差違となる第4音(sus4か $\#11$ thか)や $\#9$ thが登場しないフレーズの場合はどうアナリーゼすべきか解釈に困ることがあります。こういったケースはかなりアナリーゼで遭遇しますが、その場合はCODともミクソリディアン $\flat 2$ ともどちらとも解釈が可能ではあるものの、前後の流れや時代背景などを考えて解釈しましょう。この部分はわざわざ補遺として述べているのはクラシックでは本来コードスケールという考え方が存在せずに、ただ単にドミナントコードの第2音だけを同主短調から借用している音使いとして和声学では処理されるため(いわゆる準固有和音のV9の和音)、ポピュラーの理論で解釈するとどうしてもハーモニックメジャースケールという珍しいスケールを導入しないと説明が困難だからです。

しかしロマン期以降の作曲家は明らかにこのコードスケールを知っており、メンデスゾーンやリスト、あるいは近代フランスのドビュッシーなどにもハーモニックメジャーの音使いが見られますので、やはり幅広く様々な曲をアナリーゼする上では必要な知識になってきます。図⑤のドビュッシーのダンスの場合はコードが $A\flat m M7$ の部分で $A\flat$ リディアン $\flat 3$ というハーモニックのメジャーの4番目のスケールが登場しますが、出身キーは $E\flat$ ハーモニックメジャーであり、すべての音を確認すると $M\flat$ ファソラ \flat シ \flat ド \flat レという $E\flat$ メジャースケールの第6音が半音下がったスケールになっています。ポピュラーの見地からだと比較的珍しいスケールではありますが、クラシック音楽の作品では比較的登場しますし、現代のBGM的な作品でも稀に見られるスケールですのでは是非しっかりと覚えて下さい。特に作曲志望の方でまだこのスケールで曲を作ったことがないという方は挑戦してみたく思います。

図⑤ドビュッシー「ダンス」調号が $\flat 3$ になった箇所から9小節目

$A\flat m M7$

$E\flat : IVm$

$A\flat$ リディアン $\flat 3$ スケール

($E\flat$ ハーモニックメジャー出身)

■ポピュラー理論に該当するものがないドミナント系コードスケール

図⑥

ドミナントコードの第5音を半音上下に変化させるものが最も一般的な変化和音です。
特に制限なく自由に使うことができます。

図⑦

Gaug ミクソリディアンオーグメント? (ミクソリディアン#5?)

変化和音にどうしてもコードスケールを当てはめなければ変化前のコードスケールの音に対して、変化した音を差し替えればOKです。上のコードスケールはミクソリディアンの第5音を半音上に変化させたものですが、既存の理論にないスケールですので名前はがありません。

どうしても名前を付けたいなら自分で自由に名前を付けてもOKです。

ドミナントコードの第5音が半音上下した「上方変位」または「下方変位」のドミナントコードはクラシック作品では比較的良く聞かれるコードです。特に下方変位は古典派のトレードマークとも言うべき増6の和音を作り出すための必須の音ですが、この時に使われるコードスケールには筆者の知りうる限り名称が付いていません。例えば上方変位の場合、図⑦のように Gaug コードになりますので第5音のレが#します。この音はミ♭と異名同音でテンションでは♭13thと同じ音になりますが、♯13thであるミの音は別にあり

ますので、♭13thではなく♯5thになります。この時の出身キーは一体何でしょうか?「ソラシドレミファソ」からレだけが#になるキーを考えなければなりません、結論から言うとポピュラー理論には存在しません。一番近いのはD→レ#の増2度を持つEハーモニックマイナーですが、ファが♯のため異なります。便宜上筆者はドミナントコードの上方変位であるソラシドレ#ミファというコードスケールを「ミクソリディアン#5」、逆に下方変位のソラシドレ♭ミファを「ミクソリディアン♭5」と命名して呼んでいます。

🎵 Chapter 17 実際のアナリゼでのコードやスケール判定のヒント

■実際のアナリゼでの注意点①音が少なくてわからない時

実際にアナリゼする場合の注意点を幾つか考えてみましょう。理論学習における教科書ではスケールに沿って音は隙間なく並べられていますが、既に述べたように実際の作品では音の数が足りなくてそのスケールが何であるかを決定する材料が足りない場合も多々あります。実に様々なケースが考えられますが音が足りなくて絞り込み切れない場合は原則的にダイアトニックに1番近いものを判断するというのが最もスタンダードな考え方です。またその作曲者の全体的な傾向やその曲の他の似たような部分も大いに参考になりますし、時代背景的なことも参考になります。

例えば後期ロマン派の時代に多用されるようになったコンビネーションオブディミニッシュスケールのような特殊スケールが、バロック時代を生きたバッハの作品に登場するわけがありません。

平安時代に使われていたスマートフォンが京都で発見されたというニュースを聞いたなら「そんなわけがない、それはおかしい」と誰もが思いますが、アナリゼにおいてもその時代における音楽的な常識、傾向、修辞法が存在し、それにそぐわないものは原則的にアナリゼの解釈としては避けて考えるべきです。

図①

図①を見て下さい。仮にこれがバッハの作品だったとしましょう。バッハの時代の和声法はロマン派以降のように発達していなかったという時代的な背景があります。Amの部分もEの部分もファが登場しないため、Aメロディックマイナー出身なのかAハーモニックマイナー出身なのかが判別できません。しかしバッハはこのような場合かなりの高確率でハーモニックマイナーを使っています。

図②

メロディックマイナーの場合もありますが、この場合はAmの箇所はハーモニックマイナー、Eの箇所はEHMP5Bと取るのが妥当でしょう（バッハの時代にコードスケールはなく、バッハもそのように考えていたわけありませんが…）。このように音が足りない部分はそれ以外の常識で補っていくわけです。次に図②も見てみます。これは現代のサントラ楽曲だったと仮定しましょう。

既に一度登場した図⑩のモーツァルトのようにクロマティックオルタレーション（以下CA）の音が多くなると、どれがダイアトニックでどれがCAなのがわかりにくくなりますが、CAにおける一番確実な判定方法はそれが半音階であるということです。ドミナントセブンスコードにおいて7thとM7thの両方の音がある場合は必ずどちらかがCAになるわけですが、大抵の場合は臨時記号の音のほうがCAであることが多いです。

図⑩では9thと♭9thの両方が登場しますので、これもナチュラルテンションとオルタードテンションは同居しないという基本原則に反するわけですが、この場合もどちらか片方がCAということになります。譜例の最初に9thが4分音符で使われており、最後の音階下行も9thなので、普通に考えれば中間のレ♯→ミ→ミ♯という半音階の動きからミ♯（ファ）はCAと考えるのが妥当です。ただクラシック音楽に限定するならば、前述のようにコードスケールという考え方をしていないため、無理にコードスケールに当てはめて考える必要はないかもしれません。こういった考え方は現代に生きる作曲家が現代人なりの考えで彼らの音楽を把握し、また応用するための1つのアプローチに過ぎません。

またほかのケースでは図⑪のようにコードチェンジが細かいために正確な和声分析が出来ないこともあります。バスがD♯→レ→レ♯ミと半音階が4音連なっていますが、これはCAではなくちゃんとした和声進行となります。自分に理解出来ないからといってなんでもCAと解釈してしまうのは早計です。

図⑫のように転調を含む部分も必然的に前後の調両方の音が登場するために和声の把握が難しくなる場合があります。転調に関しては後述していますが、音が多くて和声（コード進行）的なアナリーゼが上手く行かない場合はCAが多い場合、コードチェンジ（テンション含む）が頻繁な場合、転調している場合が最も多いケースです。また理論的な勉強が不十分なうちは単純な基礎的理論でアナリーゼ出来る部分で躓いてしまうこともあるかもしれません。アナリーゼをしっかりと出来るようになるためにはまず一通りの音楽理論に目を通しておく必要があります。またかなりレアケースとして楽譜が間違っているというケースも存在します。出版社の人も人間ですからミスを犯す可能性はゼロではありません。しかし大抵の場合は自分の理解力不足からアナリーゼ出来ない場合がほとんどですので、楽譜のミスを疑うのは最後の最後の最後です。

図⑫ベートーヴェン「交響曲第7番」第2楽章 11小節目

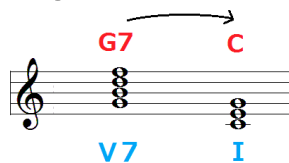
C B Bm E7/B A Am

Em: ♭VI V Am: II m V7² + I I m

Chapter 18 セカンダリー・ドミナント

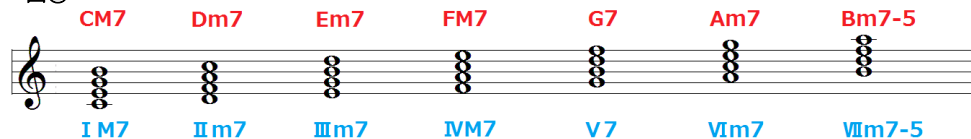
■セカンダリー・ドミナントの基本原理

図①



ドミナントセブンスコードが完全4度上行するのが
ドミナントモーション。
ドミナントのコードがトニックのコードに向かうのが基本。

図②



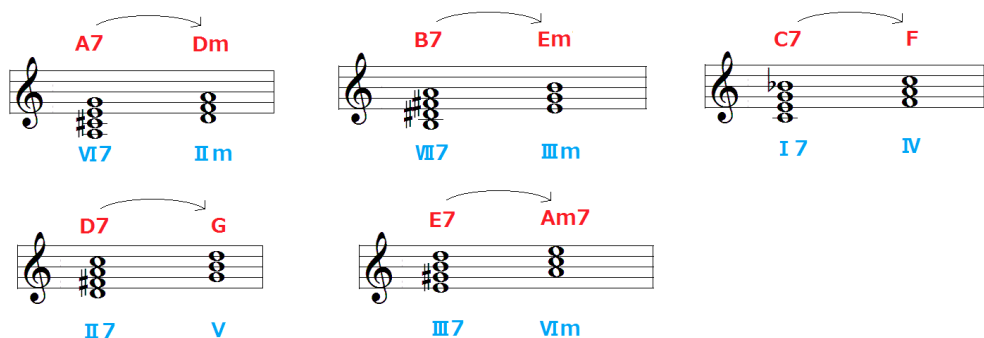
セカンダリー・ドミナントは日本語では副属7（以下この呼称を用います）とも呼ばれています。図①のようなドミナントモーションとは本来そのキーのV7→Iにだけあるものであり、従ってドミナントセブンスコードもそのキーに1つしか存在しないわけですが、I以外のダイアトニックコードに対してもドミナントモーションすることで生み出される進行が副属7です。

図②はKEY-Cにおけるダイアトニックコード一覧ですが、この中でVII m7-5以外のコードはそれぞれを主和音とするトニックとなりえ

ます。例えばII m7であるDm7ならKEY-CのII m7であると同時にKEY-DmのI m7とも考えることが出来るわけですが、このDm7をKEY-Dmのトニックと考えるならばA7→Dmというドミナントモーションを作ることが出来ます。

V7であるG7はドミナントセブンスコードですが、3和音ではGとしてKEY-GのIと考えることが出来ますので、図③のようにBm7-5であるVII m7-5以外のコードに対してのドミナントモーションはすべてKEY-Cにおいて使うことが出来るわけです。

図③



問題 12 次の譜面にコードネームとディグリーを振って下さい。

1. ウェーバー 「魔弾の射手」より前奏曲

2. シューマン 「子供の情景」より「喧嘩する子供」

3. バッハ 「平均率クラヴィーア曲集 第1巻 第1番より前奏曲」

コラム～異名同音は正しく書かれているか？

異名同音が正しく書かれているかどうかはアナリーゼ上で大きな問題となります。「正しい」という言葉の定義はそれぞれではあるものの、ここでは「音楽理論上の正しさ」と考えてみましょう。クラシック音楽以外のジャンルでは多くの場合異名同音は正しく書かれますが、クラシック音楽では様々な理由によって異名同音が正しく書かれていない場合も珍しくありません。

もちろん無意味にそのようになっているのではなく作曲家なりに意図があってそのようにされている場合がほとんどですが、ここではそのことについて考えてみましょう。

たいてい異名同音が正しく書かれていない場合は以下の5つに分類することができます。「①音の上行、ないし下行フレーズを重視して異名同音を正しく書かない」「②タイなどで繋がれていてどうしようもない」「③ダブルシャープやダブルフラットの読みにくさを避けるため、敢えて正しく書かない」「④転調部分における前後の調の関係の都合」「⑤特に意味がよくわからない」の5つです。

まず①ですが、音が上がって行くときは#、下がっていく時はbで書かれることが多く副属7などの場合でもケースによっては正しく表記されていない場合があります。例えばD#とEbは鍵盤上では同じ音ですが、弦楽器のフレットレスタイプや声楽では厳密には違う音と見なされます。同じ音でも導音かそうでないかによって少し高めになったりならなかったりします。

次に②ですが、同じ音が異なるコードによって異名同音としてタイで繋がれる場合です。A7のD#とEb7のEbは実質同じ音ですが、表記が異なります。この音がタイで繋がれて両者のコード間で持続する場合はどちらかのコードに合わせて#またはbが用いられます。しかし音楽理論上はD#とEbを分けて書くべきなので、D#とEbをタイでつないでいる楽譜も見受けられます。

③のダブルシャープやダブルフラットの読みにくさを避けるためというのはそのままの意味で、Dのダブルシャープと書かれるよりもレと書かれている方が読みやすいという理由から度々そのように書かれます。特に#やbの多い調号でよく見受けられます。

④は転調を頻繁に繰り返していたり、調設定があやふやになっている部分に多く、理論上どうとでも取れる場合です。後期ロマン派以降のクラシック音楽ではこのように作られている部分が多々あり、複数の解釈が成り立つ場合は作曲家が任意で異名同音を選んでいきます。

いずれにしてもそもそも楽譜というのは演奏者視点で書かれるべきものであり、演奏者にとって便宜を図る事が最優先されるべきです。別の言い方をすると作曲家視点から見た音楽理論的な正しさというのは二の次という解釈もありということであり、事実多くの作曲家が音楽理論的な正しさよりも演奏者にとっての楽譜の見やすさを重視していることは多々ありますので、アナリーゼの際にはそのことを飲み込んでから楽譜に向う必要があります。

Chapter 19 II-VとIの第2転回形について

■II-Vは最もスタンダードは進行です

図①モーツァルト「ピアノソナタ第11番」主題

Figure 1 shows a musical score for Mozart's Piano Sonata No. 11. The score is in G major (one sharp). The first measure has a fortissimo (*f*) dynamic and a chord of Bm over D. The second measure has a piano (*p*) dynamic and a chord of A over E. The third measure has a chord of E7. The fourth measure has a chord of A. Below the score, the progression is labeled as A:II m¹ I² V7 I.

図②ベートーヴェン「ピアノソナタ第2番」2楽章

Figure 2 shows a musical score for Beethoven's Piano Sonata No. 2. The score is in F major (one flat). The first measure has a chord of C7sus4. The second measure has a chord of C7. Below the score, the progression is labeled as F: V7sus4 V7.

根音が完全4度上行するドミナントモーションが滑らかに聞こえるのは物理現象に即しているからですが、ドミナントモーション元のコード(V7)へ対しても同じく根音が完全4度上行して入ってくるII-Vという和声進行はバッハの時代から多くの作曲家に好んで用いられてきました。特に図①のII mの第1転回形→Iの第2転回形→V7→Iという進行は古典和声においてあらゆる作品に見られるお約束とも言える流れであり、和声の教科書ではVの前のII度コードの第1転回形を「最適配置」などと呼んでいます。

Vの前のII度のコードは必ずしも第1転回形ばかりとは限らず、基本形だったり、4和音化されていたり、あるいはIIではなくIVやそれ以外のコードであることが多いですが、和音の機能としてサブドミナント→ドミナント→トニックという流れは共通しています。

Iの第2転回形はV sus4と構成音がよく似

ていますが、図②のようにIの第2転回形の代わりにV sus4(またはV7sus4)が用いられることも多く、両者はほとんど同じ音楽的効果を持っています。Iの第2転回形とV sus4の比率は時代が下るに連れてどんどんV sus4が多くなり、現代のポピュラーではほぼすべてV sus4になっています。

Iの第2転回形であれ、V7(V sus4)であれ、その前にII度のコードを配置する手法をII-Vと筆者はまとめて呼んでいます。ダイアトニックコードのII-Vであれ、副属7のII-Vであれ、あらゆる作品に登場する最も流れの良い和声進行としてアナリーゼでよく登場しますので覚えておきましょう。

ポップスやジャズでは極めて多く登場しますし、転調の呼び水に使われたり、様々なキーのII-Vを連続して作られた和声進行などもたくさん存在し、あらゆる曲で活用されています。

問題 13 次の譜面にコードネームとディグリーを振って下さい。

1. ベートーヴェン「ピアノソナタ 10番」第2楽章

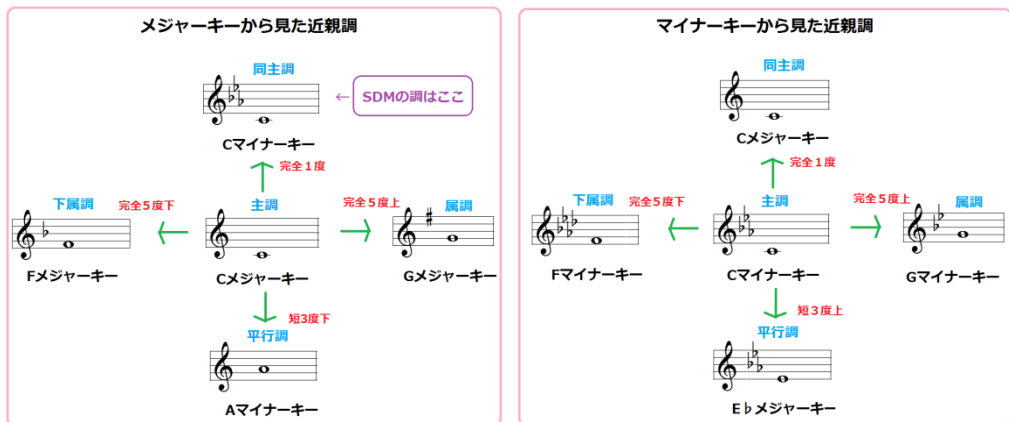
2. ブラームス「9つの歌曲」より「Erinnerung」

3. モーツァルト「レクイエム」より「怒りの日」

Chapter 20 サブドミナントマイナー

■サブドミナントマイナーの基本原則

図①



図②

Fm Fm7 Fm6 FmM7

IIm IIm7 IIm6 IImM7

Dm-5 Dm7-5 A♭ A♭M7 A♭6 B♭ B♭7

IIm-5 IIm7-5 ♭VI ♭VIIM7 ♭VI6 ♭VII ♭VII7

本書では同主短調に存在するサブドミナントの機能を持つものをSDMの代理コードとしています。

* 理論書によってはII7の裏コードである♭VI7やナポリの和音の♭II7もSDMの代理としているものもあります。

サブドミナントマイナーとはメジャーキーの時にマイナーキーのサブドミナントの機能を借用するテクニックです。図①のようにKEY-CとKEY-Cmの関係を同主調と呼びますが、KEY-Cの和声進行の中でKEY-Cmのサブドミナントの機能を持つコードを用いるテクニックです。これも副属7と同様に瞬間的な転調とみなすことができますが、ほとん

どの場合コード1つか2つのみですので、転調とは見なさずにサブドミナントマイナーと呼ばれます。類似する理論にクラシック和声では準固有和音と呼ばれるものがあり、こちらは同主短調のII度、IV度、V度、♭VI度のサブドミナントとドミナントの機能を借用するテクニックでサブドミナントマイナーとよく似ていますが厳密には異なります。

■実際の作品での使用例

図⑥ルモアース「子供のための
50の練習曲」9番最後

Figure 6 shows a musical score for a piano piece. The top staff has three chords: Fm (with a fermata), G7/F, and C/E. The bottom staff has three chords: C:IVm, V7³, and I¹. The piece is marked with a piano (p) dynamic and a fermata over the first chord.

後期ロマンから近代音楽の時代に入ると借用先がハーモニックマイナーやメロディックマイナーにも広がっていきます。これはポピュラーではあまり使われない手法です。

図⑥のルモアースのように単純に同主短調のサブドミナント機能のコード（代理含む）を借用するのが最も基本的な使い方、この用法はバロック時代から現代に至るまで、ジャンルを問わず見出すことが出来ます。一般の理論書に載っていない内容としては後期ロマン派や近代音楽になるとサブドミナントマイナーの借用先としてハーモニックマイナーやメロディックマイナーが用いられることが挙げられますが、特にフォーレ、ドビュッシー、ラヴェルなどの近代フランスの作曲家たちによく見られます。図⑦のドビュッシーの譜例では F#m7 の時にシ#の音が登場しており、これは次のド#への半音階的経過音（CA）として考えることもできますが、むしろシ#のほうが 32 分音符で一瞬しか表れずシ#の

図⑦ドビュッシー「牧神の午後への前奏曲」59 小節目

Figure 7 shows a musical score for a piano piece. The top staff has two chords: F#m7^(#11) and B7⁽⁹⁾. The bottom staff has two chords: C#:IVm and bVII7. The piece is marked with a piano (p) dynamic and a fermata over the first chord.

C# : IVm b VII7
F#ドリアン#4スケール
(C#ハーモニックマイナー出身)

方が重要な音のように見えます。F#m (IVm) が4番目になるマイナーキーはKEY-C#mですが、シが#しているのでC#ハーモニックマイナーであることがわかります。

コードスケールはドリアン#4スケールですが、この種の音使いはやや高度ではあるものの、アナリーゼしているとたまに出て来ますので覚えておきましょう。当時の作曲家が「ドリアン#4」という名称を知っていたはずはありませんが「ハーモニックマイナーの4番目」という理解で使っているとしか思えない例はほかにも散見されます。同じようにハーモニックマイナーの4番目以外の借用もありますので、メロディックマイナーやハーモニックマイナーへの理解も大切になってきます。

問題 14 次の譜面にコードネームとディグリーを振って下さい。

1. ドリゴ「Serenatina veneziana all'antica」

mf dim. e rall. a tempo p

un poco cresc. rall. dim. col canto a tempo

2. スーザ「星条旗よ永遠なれ」

3. チャイコフスキー「くるみ割り人形」より「葦笛の踊り」

f

Chapter 21 II-VのIIの変化型と副属7のII-VのII

■ II-VのIIの変化

図①

Diagram 1 shows two musical staves. The left staff shows a Dm7 chord (II m7) and a G7 chord (V7). The right staff shows a Dm7-5 chord (II m7-5) and a G7 chord (V7). An arrow points from the left staff to the right staff, indicating the change from the standard II m7 to the II m7-5 form.

Om7をOm7-5に変化させている。
ドリアンのロクリアン化

図②

Diagram 2 shows two musical staves. The left staff shows a Bm7-5 chord (VII m7-5) and an E7 chord (III 7). The right staff shows a Bm7 chord (VII m7) and an E7 chord (III 7). An arrow points from the left staff to the right staff, indicating the change from the Bm7-5 form to the standard Bm7 form.

Om7-5をOm7に変化させている。
ロクリアンのドリアン化

II-Vという進行はジャンルを問わず多くの音楽ジャンルで使用され、また理論書などでも多に取り沙汰される内容ですが、既に学んだようにVの方はオルタードミナントを始めとして実に多種多様な変化があり得ます。そして同様にIIの方もいくつかの変化がありますので、ここでその基本を学んでおきましょう。図①はメジャーキーにおけるII m7-V7のII m7がII m7-5に変化しており、これはII度のサブドミナントマイナー化と考えることができます。

図②は逆にII m7-5-V7のII m7-5がII m7に変化していて、これはまだ学んでいませんがメロディックマイナーのII度と考えることができます。

II m7とII m7-5が自由に入れ替わることはよく見られ、特に転調と考えずに両者はいつでも自由に入れ替えて使われます。つまりいつでも自由にドリアンをロクリアン化したり、ロクリアンをドリアン化して良いというわけです。

そしてこれは副属7のII-Vにおいても同様に行われ、その場合のII度コードは原則的にはそのキーの本来の所属のものが選ばれますが、作曲家の好みによってII m7とII m7-5は自由に入れ替えられて、時にはコードスケールにも様々な応用が用いられることがあります。

図③

CM7 F#m7⁻⁵ B7 Em

C: IM7 #IVm7⁻⁵ VII7 IIIm

図③のはKEY-CにおけるIII_mに対しての副属7のII-Vです。III_mはKEY-Emからの借用ですのでII-VのIIもF#m7-5になるのが一般的ですが、図④のようにF#m7として登場する場合があります。このように副属7であってもII-VのIIはいつでも自由にII_m7とII_m7-5が入れ替えられて使われ、また転調とは見なされず解釈されることが多いです。

F#m7-5→B7→Em という流れだけを取り出して見ると普通に考えるならばKEY-Emですが、これはあくまではKEY-Cにおいて副属7とそのII-Vとして登場しているF#m7-5→B7→Emであって、KEY-Emの曲中に登場する進行ではないと見なされるのがその理由です。

副属7やそのII-Vは理屈の上では転調ではあるのですが、そのスパンが極めて短いこと、そして副属7やそのII-Vはその和声進行に名前が冠されるほど音楽の世界で市民権を得た進行なので、アナリーゼや作曲する上では転調とは一般的に見なされません。

しかし、あまりにもそのスパンが長かったり、進行が複雑になってくると転調と見なされる場合も出て来ます。先ほどの例な

図④

CM7 F#m7 B7 Em

C: IM7 #IVm7 VII7 IIIm

らKEY-CにおいてC→F#m7-5→B7→Emは副属7のII-Vと解釈されて転調扱いされないことが多いですが、これがII_m7-5-V7ではなくIV-VやIV-II_m7-5-V7のようになってくると話が変わってきます。II-Vという言葉はよく使われますが、IV-Vという言葉はあまり使われずII-Vほど市民権を得ていないからなのですが、II-VであろうがIV-Vであろうが理屈の上では転調ですので、あとは解釈の問題に過ぎません。

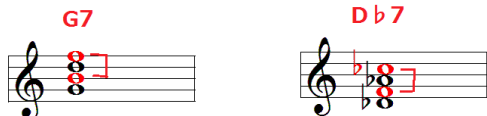
アナリーゼにおいては「ほんの一瞬だから転調なしで主調のままディグリーを書こう」とか「これはスパンが長いし、II-Vではなくもっと複雑な進行（IV-II_m7-V7）だから転調として解釈しよう」などのようにケースバイケースの判断になってきます。

一般的にはほかのキーからの借用であり理屈の上では転調であっても転調と見なされないのは副属7、サブドミナントマイナー、オルタード化など「名前が付いているテクニック」に限られており、それ以外は転調と解釈されることが多く、難しいケースに関しては解釈のさじ加減次第というのが筆者の認識です。

Chapter 22 サブスティテュート・ドミナント&第5音の下方変位

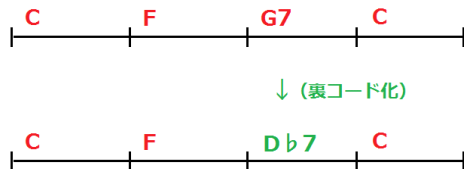
■サブスティテュート・ドミナントの基本原理

図①

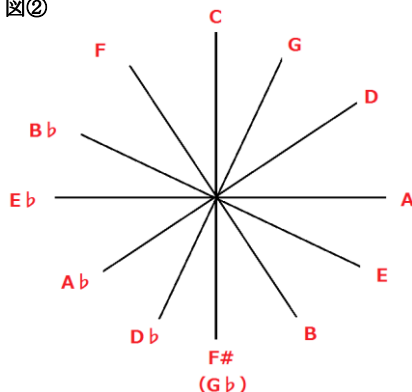


ファとシが3全音 ファとド♭(シ)が3全音

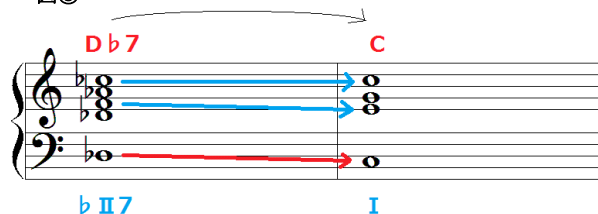
G7とD♭7は同じ3全音を持っているので、双方は代理として用いることが出来る。



図②



図③



青線は3全音の解決。

赤線は根音同士の進行。半音下に進む。

サブスティテュート (substitute) とは代理という意味で日本では置換ドミナント、あるいはもっと砕けた言い方で裏コードという呼び方が普及しています。ドミナントセブンスコードの心臓部とも言えるトライトーンは図①のようにG7であれば「シ」「ファ」のトライトーンと同じ「ド♭＝シ」「ファ」のトライトーンを持っているD♭7と差し替えることが出来ます。「同じトライトーンを持っている」＝「同じ仕事出来る」ということであり、曲中でG7の代わりにD♭7を使っても(その逆もあり)図③のように同じトライトーンの

解決が発生するためドミナントモーションになります。

この2つはいつでも差し替え可能な代理関係にあり、図②のように時計の針の絵で書くと丁度裏側にあるためポピュラー理論では裏コードと呼んでいます。G(1時)とD♭(7時)のように裏側にあるコードはいつでも代理として使えるわけですが、この2つは減5度(または増4度)関係になっているのでアナリーゼでは音程関係から探すことが多いです。複雑な異名同音で書かれることもしばしばあります。

問題 15 次の譜面にコードネームとディグリーを振って下さい。

1. リスト「Paraphrase on Verdi's Rigoletto」

Musical score for Liszt's "Paraphrase on Verdi's Rigoletto". The score is in G major and 3/4 time. It features a complex piano accompaniment with many chords. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand has a rhythmic accompaniment with many chords. The score includes dynamic markings such as *pp* and *appassionato*.

2. ベートーヴェン「奇想曲的なハンガリー風のロンド (失われた小銭への怒り)」

Musical score for Beethoven's "Hungarian Rondo". The score is in G major and 3/4 time. It features a simple piano accompaniment with many chords. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand has a rhythmic accompaniment with many chords. The score includes dynamic markings such as *ten.*, *dimin.*, and *poco ritard.*

3. ブルックナー「交響曲7番」

Musical score for Bruckner's "Symphony No. 7". The score is in G major and 3/4 time. It features a simple piano accompaniment with many chords. The right hand has a melodic line with some grace notes. The left hand has a rhythmic accompaniment with many chords. The score includes dynamic markings such as *pp* and *mf breit*.

裏コード、もしくはO7-5系の和音は異名同音が正しく書かれないことが度々あります。

その場合はなぜそう書かれているのか?の理由を探してみましょう。

裏コードのコードスケールは一般的にはリディアンドミナントですが実際には多種多様なものが使われることが多く、やはり構成音からスケール判定をしていくこととなります。

Chapter 23 ナボリの和音

■ナボリの和音の基本原理

図①

Key - Cm

マイナーキーにおけるII m-5の根音が半音下に変化した和音がナボリの和音です。

第3音と根音が6度なのでナボリの6度と呼ばれる(最も良く使われる形)

図②

図④

図③



ナボリの和音は17世紀のイタリアのナポリ地方(図③のあたり)の作曲家がこの和音をオペラで多用したことが名前の由来とされていますが、実際にこのノンダイアトニックのコードがどのようにして生まれたのかはよくわかりません。旋法(モード)時代のフリジアンの名残とも、同主短調の下属和音調からの借用とも、図①のようにマイナーキーのII m-5の減5度(トライトーン)を嫌ったゆえの変化和音とも、あるいはIVmの第5

音の上方変位とも言われており、昔のことなので諸説ある中でどれが本当の由来なのかはわかりません。ディグリーとしては♭IIまたは♭II M7であり、サブドミナントの機能を持っています。使用されるコードスケールはリディアンスケールになります。

ナボリの和音は好んで多用する作曲家とそうでない作曲家がいるものの、バロック時代から一定の席を和声進行の中に占めており、時代とともにその用法は発展してきました。

元々はマイナーキーで使われることが多く、その用法にもお決まりの型があり、図②のように、3和音の形態であること、第1転回形で用いられることが多いこと、次にVコードに進むことなど一定の型がありました、時

代と共にほかのダイアトニックコードのように自由に用いられるようになり、4和音で用いられ、自由な転回形や進行先が選ばれるようになっていきます。転調のきっかけに使われることもしばしばあります。

■実際の作品での使用例

図④バッハ「インベンション13番」23小節目

Am: I m¹ bII¹ V7¹

図⑤ベートーヴェン「ピアノソナタ14番月光」冒頭

C#m: bVI bII¹ V7

図⑥フォーレ「弦楽四重奏第2番」冒頭

Em: V7² I m¹ bII¹ bIII sus4 Vm²

ナボリの和音は時代と共にその使い方が自由化していき、転調のきっかけとして応用されることも多々あります。ポピュラーでもよく用いられます。

図④のバッハの例は和声法の教科書に登場する「第1転回形」「進行先はV」「3和音で使用」という条件を満たす最もスタンダードなものです。古典時代に入っても基本的には

それに準じた使い方がなされますが、⑤のベートーヴェンもバッハと同じ用法です。しかしこの時代から段々とナボリの用法は自由になっていきます。

問題 16 次の譜面にコードネームとディグリーを振って下さい。

1. ベートーヴェン「ピアノソナタ 8 番悲愴」第 3 楽章

Musical score for the third movement of Beethoven's Piano Sonata No. 8, 'The "Pathétique"'. The score shows the right and left hands. The right hand has a melodic line with triplets and slurs. The left hand has a bass line with chords and slurs. Dynamics markings include *bd*, *m*, *ff*, and *fff*.

2. ラヴェル「水の戯れ」

Musical score for Maurice Ravel's 'Jeux d'eau'. The score shows the right and left hands. The right hand has a complex melodic line with slurs and fingerings (8, 1, 6, 8). The left hand has a bass line with chords and slurs.

3. モーツァルト「魔笛」より「なんと魔法の音は強いことか」

Musical score for Mozart's 'The Magic Flute', 'How powerful is the sound of magic!'. The score shows the right and left hands. The right hand has a melodic line with slurs and a fermata. The left hand has a bass line with chords and slurs.

Chapter 24 デイミニッシュ

■デイミニッシュの基本原則

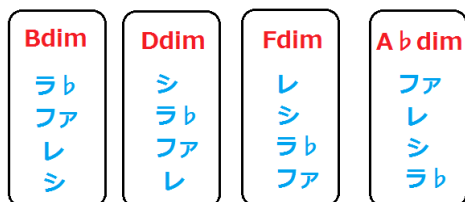
図①



O7 (b9) の根音を省略するとデイミニッシュになります。
 デイミニッシュの正体はドミナントコードです。

デイミニッシュコードの
 長3度下に音を加えると
 O7 (b9) の形になり、正体がわかる。

図②



短3度のみで構成されるデイミニッシュコードは
 どの音を一番下にしても
 Bdim、Ddim、Fdim、A b dimと名前は変わるが、
 音自体は全く同じになる。
 つまり転回しても転回したことになりません。
 * 異名同音は省略する。

図③



黒い音符がBdimのシレファラb、赤い音符は正体を現すドミナントセブンスの根音。(異名同音あり)
 Bdimは同時に、G7(b9)、Bb7(b9)、Db7(b9)、E7(b9)という4つのO7(b9)という
 正体を持っています。

デイミニッシュコードはすべて短3度のみで構成される不思議なコードで、アナリーゼにおいては多くの場合、デイミニッシュコードは見かけ上のコードであり正体が別に存在します。デイミニッシュコードは本来ダイアトニックコードには存在しませんが(ハーモニックマイナーでは登場します)、図①のように構成音の一番下の音に長3度の音を加えると正体がわかるようになります。シレファラ

bという Bdim は G7(b9)の根音が省略された形というわけですね。つまり Bdim→C は G7(b9)→C のドミナントモーションと同じことになります。アナリーゼではデイミニッシュコードは常に正体のドミナントセブンスコードを探る必要があり、コードネームも見かけ上のデイミニッシュではなく正体のO7を書くことが度々あります。そして図②、図③のような不思議な特性も持っています。

現代音楽の時代になるとディミニッシュコードを○7(b9)の根音省略形態と考えるのではなく、○dim というコードそのものが本体で使われているケースも登場します。その場合のコードスケールは前ページ図⑤のディミニッシュスケールでこのスケールでフレーズが作られているケースも稀に見られます。このスケールは使いようによっては非常に美し

くも、あるいは不気味な感じにも出来るため現代の劇伴 (BGM) ではよく使われています。特徴としてはディミニッシュコードの構成音に対してすべて全音上のテンションが付加される点で、テンション構成が 9th、11th、13th、M7 という珍しい構成になっています。特に M7 がテンション扱いなのが面白い点です。

■実際の作品での使用例

図⑥ヘンデル「メサイア」よりアリア「主は羊飼いのようにその群れを養い」

Figure 6 shows a musical score snippet with the following chord progressions and functions:

- Chord 1: $A^{\flat} \dim$ (with $(b9)$ and $(G7)$ above it) → Function: $C:V7^4$
- Chord 2: $G7$ → Function: V
- Chord 3: $\frac{C}{G} G7$ → Function: I^2V7
- Chord 4: $\frac{C}{G}$ → Function: I^2
- Chord 5: $G7$ → Function: $V7$
- Chord 6: $C \frac{Fm}{C} C$ → Function: $I \text{ Im}^2 I$

図⑦ベートーヴェン「ピアノソナタ 32 番」第 1 楽章冒頭

Figure 7 shows a musical score snippet with the following chord progressions and functions:

- Chord 1: $F\# \dim$ (with $(b9)$ and $(D7)$ above it) → Function: $Cm:\text{II}7^4$
- Chord 2: G → Function: V
- Chord 3: Cm → Function: $I m$

問題 17 次の譜面にコードネームとディグリーを振って下さい。

*コードネームとディグリーはOdimではなく正体も考えてみましょう。表記は解説部分の図⑥～⑨のように書いて下さい。

1. グリーク 「パールギュント」より「山の魔王の宮殿にて」

2. シューマン 「アベック変奏曲」

3. フランク 「ヴァイオリンソナタ」

Chapter 25 sus4

■ sus4 の基本原理①

図①

Key - C

あまり用いない。

アイオニアンスケール系

ミクソリディアンスケール系

sus4コードはアイオニアン系とミクソリディアン系のメジャーコードのみに存在します。
I M7sus4は後述の主音上のVとして用いられることが多いです。

図②

Key - Am

あまり用いない。

アイオニアンスケール系

ミクソリディアンスケール系

マイナーキーではV m7をV7にするので、
V7のドミナントコードをsus4化できる。
Vmのままでは当然sus4はありません。

sus4コードのsusとはsuspendedの略で「吊るされた」という意味です。音楽的な説明ではアイオニアン系スケールとミクソリディアン系スケールに属するメジャー・トライアドの第3音が一時的に半音上に吊られて変化したコードを指します。

筆者がよく生徒さんから「マイナーコードにsus4はないのか?」「フリジアンやリディアンのようなほかのコードスケールにsus4はないのか?」と質問を受けますが、

一般的な音楽理論としては存在しません。

特によく用いられるのがV sus4 (V7 sus4)であり、バロック時代から現代に至るまであらゆる作品に見出すことが出来ます。既に「II - VとIの第2転回形について」で学びましたが、クラシック音楽ではIの第2転回形もV sus4とほぼ同様の効果として使われてきました。またCM7sus4は後述の主音上のVになりますが、コードネームとしてはほとんど見かけません。

図③ バッハ「平均率1巻」1番のプレリュード

I の第 2 転回系も同じですが、I sus4 → I や V7sus4 → V7 という音の動きを利用してそのコードを引っ張ったり、メロディックな動きを作り出したするのが最も基本的な用法で図③のバッハの譜例ではドミナントの機能を引っ張るために I 2 → V7sus4 → V7 と 3 種類のコードを並べています。こうすることで 1 回の V だけで終わるよりも似た響きの微細な変化で間を持たせることが可能になり、これに類似する方法で sus4 が用いられている例は極めて多数存在します。また昨今のポピュラー音楽では sus4 の美しい響きを好むあまり、V sus4 → V のように元の形に戻らずに一時的変化であるはずの sus4 がそのまま次のコードへ進むことも珍しくありません。

またよく誤解されるのは図④のように、例えば Csus4 のならドファソがコードトーンになり、第 3 音のミがアポイドになると思われる点です。C の時はミがコードトーンでファがアポイド、Csus4 の時は逆でファがコードトーンでミがアポイドになるということですが、これはなぜか日本の音楽界に広がる根強い誤解で、実際には図⑤のように sus4 時の第 3 音はテンション 10th 扱いになります。ミが下でファが上だと短 9 度が発生しアポイド扱いになりますが、ファが下でミが上の場合は長 7 度音程ですので、理論的な意味での協和音程ではないものの、M7 コード同様にコードで用いられる美しい響きとして実際の作品では使われています。

図④

図⑤

問題 18 次の譜面にコードネームとディグリーを振って下さい。

1. プッチーニ「蝶々夫人」より「ある晴れた日に」

ri - - zon, And then..... the ship ap - pear - ing.....

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a soprano clef with a key signature of two flats (B-flat major/D minor) and a 4/4 time signature. The lyrics are "ri - - zon, And then..... the ship ap - pear - ing.....". The piano accompaniment is in a grand staff (treble and bass clefs) with the same key signature and time signature. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and chords in the treble.

2. ショパン「ノクターン嬰ハ短調 遺作」

tr
poco rit.
p

The image shows a musical score for Chopin's Nocturne in E-flat major, Op. 9, No. 3. It is in a grand staff with a key signature of two flats and a 3/4 time signature. The score includes a trill (tr) and a piano (p) dynamic marking. The tempo marking is "poco rit.". The piece features a flowing eighth-note accompaniment in the bass and a melodic line in the treble.

3. ラフ「カヴァティーナ」

p

The image shows a musical score for Liszt's Cavatina, Op. 10, No. 3. It is in a grand staff with a key signature of two sharps (D major/B minor) and a common time signature. The score includes a piano (p) dynamic marking. The piece features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a melodic line in the treble.

Chapter 26 ペダル音とオスティナート

■ ペダル音の基本原理

図①

Figure 1 shows a bass line with a sustained pedal point (C) under a chord progression of C, D7, Fm, and C. The pedal point is indicated by a green box and a green line connecting the notes across the four measures.

図②

Figure 2 shows a bass line with a sustained pedal point (C) under a chord progression of C, AbM7, Fm(9), Dm7-5(11), G, Am7, and G. The pedal point is indicated by a blue box and a blue line connecting the notes across the seven measures.

図③

Figure 3 shows a treble clef with a melody of eighth notes over a bass line with a sustained pedal point (C) and chords G/B and Bb. The melody consists of eighth notes in groups of three, with the bass line providing a steady accompaniment.

ペダル音または保属音はオルガン演奏の足鍵盤がその起源と言われていますが、図①のように最低音において同じ音を保属し、上の和声に移り変わっていく手法です。保属される音はほとんどの場合、その調の主音か属音ですが、それ以外の音が用いられたり、ある音が保属されたまま転調したりと実際の作品における用法は多種多様です。

また保属される音はバス声部に限らず図②のようにソプラノ声部だったり、またはアルトやテノール声部だったりする場合もあり、1音ではなく2音や3音で何らかのコードを

構成する保属音ならぬ保属和音で作られている楽曲や図③のように保属される音が多少装飾されたり、トリルになっているケースも存在します。

いずれにしても共通するのは「(多少装飾されても) 同じ音のある一定の長さにおいて続ける」ということで、これは一曲全部から1小節未満まで実に様々です。バス声部でペダルが用いられている場合は、ペダルが続いている間はそのバスが主音であればIのコード、属音であればVのコードが続いていると考え、アナリーゼしていきます。

■オスティナートの基本原理

図④

図⑤

オスティナートは「執拗な」、あるいは「頑固な」という意味で、同じ音型をひたすら反復するテクニックを指します。図④ではトップのメロディーがコードが移り変わっても執拗に同じ音型に固執し、図⑤は低音のコードパターンがひたすら反復します。このような技法で作られている作品は枚挙に暇がなく、古くはバロック以前のルネサンス時代から近代・現代音楽に至るまで膨大に存在します。作曲的には応用の幅の広い技術ではありますが、アナリーゼという視点からは「オスティナートの部分を発見すること」と「和声分析」が出来れば事足ります。

和声的な、旋律的な、あるいはリズム的な反復がポイントであり、バロック時代の変奏曲の土台になったり、ロマン派において子守歌などの敢えて単純な楽曲で活用されていま

す。近現代になると、曲中の様々な部分で活用されるようになり、古典時代やロマンの時代には下火だったオスティナート技法は再び作曲家たちに活用されるようになります。民族音楽でもペダル音と共に用いられます。

またペダル音は通常単音であるのが基本ですが、シンメトリックに装飾されたペダル音はオスティナートと区別が付きにくい場合があります。実際中間的などちらとも取れるような使い方をされていることもあります。アナリーゼの上ではあまり重要ではありませんので、アナリーゼしやすい方で解釈してOKです。両者を見分けるポイントとしてはオスティナートは原則音型の厳格な反復に拘り、保属音は装飾が不規則だったり時にはオクターブが変わったりしても、その音が保属していれば保属音として考える点です。

問題 19 次の譜面にコードネームとディグリーを振って下さい。

1. サラサーテ「ツィゴイネルワイゼン」

2. ブラームス「交響曲第1番」

Un poco sostenuto

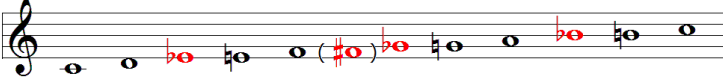
Str.u. *f* *espress.*
Bl.

3. フランク「前奏曲、コラールとフーガ」

Chapter 27 ブルーノートとブルース的な発想

■ ブルーノートの基本原理

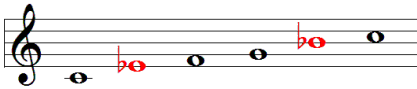
図①



メジャースケールにブルーノートを加えたもの。赤い音符がブルーノート。
b 5音は# 4音で書かれることが多々あります。

図②

ブルースペンタトニックスケール



ブルースペンタトニックスケールにb 5音を足したもの



クラシック音楽の作品では近代以降の作品に限られますが、ジャズ・ポップス・ロックなどで、またポピュラー音楽ではブルース(英語発音はブルーズ[blú:z])的な発想に基づくメロディーの作り方やコード進行を持った作品がたくさん存在します。これらは通常の音楽理論のみで対応することが出来ず、ブルース特有の考え方をしないと正しくアナリーゼすることは出来ません。

まずブルース最大の特徴とも呼ばれるブルーノートについて見てみましょう。ブルースの名前の由来は気分がブルー(憂鬱)のブルーですが、過酷な肉体労働や奴隷としての境遇を嘆いた黒人ブルースマンたちがブルースを歌うときに精神的・肉体的疲労から正確な音程まで音が上がりきらずに少し低くなってしまったのが由来であるという説があります。

本当のところはわかりませんが KEY-C で第3音のミの音を歌うべき部分で、ミbに近い音(本当のブルーノートは正確な平均律ではないと言われています)を歌っている内に、それがほかの楽器(ギターやピアノなど)でも模倣されるようになり、牽いてはブルースという音楽ジャンルの特徴的な音使いになったというのがよく聞かれる話ですが、なにしろ1800年代後半のことですので、正確な記録が残っておらずソースの多くが伝聞に過ぎないため事実であるかどうかはわかりません。

この下げられた第3音の原理が第5音や第7音にも当てはめられて現代では図②のブルース系スケールはジャズやロックでのリフやアドリブにおける土台になったり、ボーカル曲を始めとするあらゆるメロディーで活用されています。

図③ ラヴェル「ヴァイオリンソナタ」第2楽章「Blues」17小節目

Figure 3 shows a musical score for the 17th measure of the second movement of Maurice Ravel's Violin Sonata. The key signature is B-flat major. The melody in the violin part includes a blue note (b3) and a blue 7th (b7). The piano accompaniment consists of chords and arpeggiated figures.

Ab:I

図④ ガーシュイン「ラプソディー・イン・ブルー」冒頭

Figure 4 shows the beginning of 'Rhapsody in Blue' by George Gershwin. The key signature is B-flat major. The piano introduction features blue notes (b3, b5, b7) and blue 7th chords (b7, b13). The score includes a piano introduction with blue notes and chords.

Bb:I -V7

I

IV7 IVm7 I

ブルーノートと鍵盤上を同じ音使い（厳密には違う）は半音階的な倚音や経過音として古典や前期ロマンの音楽作品にも発見することが出来ますが、はっきりとブルーノートとして使われるようになるのは時系列を考えれば、当然近代に入ってからになります。ブルースという音楽ジャンルが生まれたのが1800年代後半であり、ブルースというジャンルが有名になってクラシックの作曲家たちが興味を持ち始めるのは1900年頃ですので、図③の「ブルース」の副題を持つラヴェルのヴァイオリンソナタ第2楽章（1922年～1927年）やガーシュインのラプソディー・イン・ブ

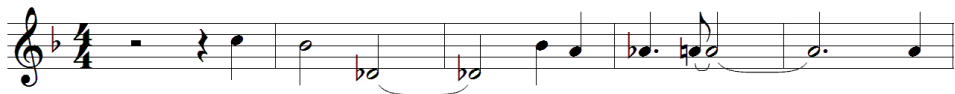
ルー（1924年）などがクラシック音楽にジャズやブルースの語法が組み込まれるようになった黎明期の作品と言えるでしょう。

図③や図④の作品の中にはブルーノートであるb3音、b5音、b7音がふんだんに盛り込まれていて譜面からも音からもブルースを連想させます。これらの音は完全にブルース由来と考えることが出来ますが、ブルース誕生以前の古典やロマン派の作曲家たちのクラシック作品に見られる同様の音程は、アナリーゼするときはブルーノートとは考えずに単に非和声音と考えましょう。

問題 20 次の譜例のブルーノートを丸で囲み、またディグリーを付けて下さい。

1. コール・ポーター「I LOVE YOU」

Gm7-5 C7^(b9) F D7



2. ビリー・ストレイホーン「Take the 'A' Train」

Dm7 G C



3. 創作

G^b G^b C^b C^b



クロマティックオルタレーションのように結果的にブルーノートと
 同じ音になっているという状態を除けばクラシックの譜例には
 ブルーノートはブルース・ジャズ趣味の曲を除き数は少ないです。
 代わりにブルース、ジャズ、ロック、ポップスなどのポピュラー音楽には
 数限りなくブルーノートは存在し、全くブルースと関係ない曲調の
 アイドルソングなどにもブルーノートは見つけることができます。
 ブルーノートでしか説明出来ない音がポピュラーにはたくさんあります。

Chapter 28 アッパー・ストラクチャーとスラッシュコード

■アッパー・ストラクチャーとスラッシュコードの基本原理

図①

スラッシュコード (分子和音・分母単音) スラッシュコード (分母・分子ともに和音) アッパー・ストラクチャー (UST) (3全音上のトライアド)

図②

普通のテンションコード。
1つのコードの色しか持っていない。

USTは分母と分子で異なるコードが
鳴ることにより2つの色が存在し、
分離感・浮遊感がある。

アッパー・ストラクチャー・トライアド (Upper Structure Triad) とはトライトーン上のトライアドによって形成されるハイブリットコードです。ジャズ系の音楽専門書では図①の右側のように下部 (ロウアー・ストラクチャー) にトライトーンがあり、上部 (アッパー・ストラクチャー) にメジャーかマイナーのトライアドが乗っているものと解説されていますが、日本では図①の左と中央のように分母と関係のない和音が上部で鳴っていたら例え上部和音が4和音であってもアッパー・ストラクチャー・トライアドと呼ぶ人もいます (トライアドは3和音という意味なので4和音というのはいない)。筆者として

はそれは誤解と定義させて頂き、トライトーン上のトライアドでないハイブリットコードはすべてスラッシュコードとして本書では扱っていきたいと思います。どちらも分母と分子で違うコードネームを連想させる複雑な和音です。このように複雑なテンションコードが形成されることによって和音の下部と上部でまるで2種類の和音が鳴っているかのようなボーシングはロマン派の中期あたりからクラシックの世界では使われるようになり、現代のポップス、ロック、ジャズ音楽ではスラッシュコードはもはや特殊なテクニックでもなんでもなく当たり前のように様々な曲に登場するようになっています。

問題 21 次の譜面にコードネームとディグリーを振って下さい。

*コードネームはスラッシュ表記と正体の両方を書き、ディグリー正体のみを書きましょう。

1. ドビュッシー「牧神の午後への前奏曲」

2. ラヴェル「ラヴェル 亡き王女のためのパヴァーヌ」

Gm :

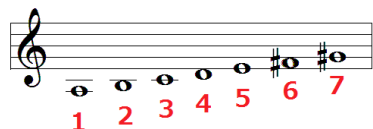
Chapter 29 メロディックマイナー

■メロディックマイナーのコー

ドスケールとダイアトニックコード

図①

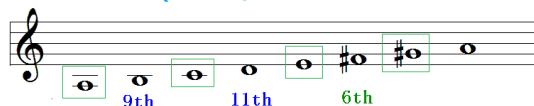
Aメロディックマイナースケール



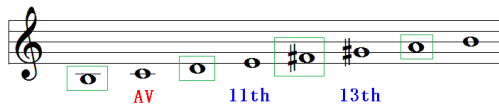
主音	メロディックマイナー	第5音	ミクソリディアン♭6
第2音	ドリアン♭2	第6音	ロクリアン#2
第3音	リディアンオーグメント	第7音	オルタード
第4音	リディアンドミナント		

図② Aメロディックマイナー上の各種
コードスケール

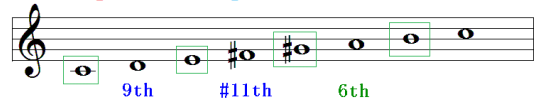
AmM7 (I mM7) メロディックマイナー



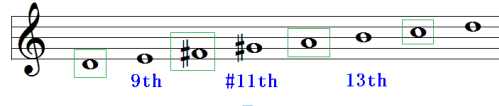
Bm7 (II m7) ドリアン♭2 *1



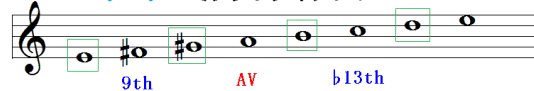
CaugM7 (♭III augM7) リディアンオーグメント



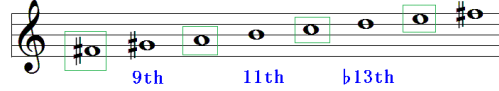
D7 (IV7) リディアンドミナント



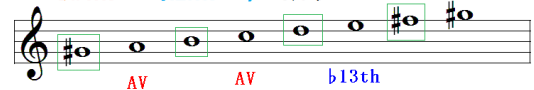
E7 (V7) ミクソリディアン♭6



F#m7⁻⁵ (VI m7⁻⁵) ロクリアン#2



G#m7⁻⁵ (VII m7⁻⁵) オルタード *2



*1 ドリアン♭2はドミナントで使う場合とサブドミナントで使う場合で解釈を変えています。

*2 オルタードも4和音のダイアトニックで解釈するとドミナント時の解釈が通用しなくなるので、ここではダイアトニックのオルタードとしての解釈が書いてあります。

■実際の作品での使用例

図④ドビュッシー「弦楽四重奏」冒頭

Gm GmM7 Gm7 Gm6

Gm: I m I mM7 I m7 I m6

図⑤ブラームス「ピアノソナタ1番」冒頭

D G Gm Bb

C: II7 V Gm: I m Bb: I

図⑥フランク「ヴァイオリンソナタ」第2楽章冒頭

Dm G7/F A7/E^(b9)

D: I m IV7³ V7²

メロディックマイナースケールは KEY-Cm で考えると「ドレミ♭ファソラシド」となり C メジャースケールの「ドレミファソラシド」ほとんど同じです。別の表現をするならばメロディックマイナーは極めて長調に近い短調と呼ぶことができ、例えばファから初めてファソラシドレというメロディーがあった場合、唯一の違いであるミ♭が登場しないわけですから C メロディックマイナーなのか C メジャースケールなのかを音から判断することは出来ませんし、また耳で聴いた印象としても長調と短調の間のような響きになります。こ

のような不思議な特性は後期ロマン派たちの作曲家によって通常の長調と短調を脱する技法の1つとして模索されました。

図④のドビュッシーの弦楽四重奏では I m から内声に半音階がありますが、I mM7 や I m6 などメロディックマイナー固有のダイアトニックコードがあり、ドビュッシーがメロディックマイナーを意識していたことがわかります。ドビュッシーは通常の長調と短調を脱却するために様々な技法を用いていますが、メロディックマイナーもその一つとして活用しています。

問題 22 次の譜面にコードネームとディグリーを振って下さい。

*メロディックマイナー出身のものはコードスケールも書いて下さい。

1. ラフマニノフ「ヴォカリーズ」

Musical score for Rachmaninoff's 'Vocalise'. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of three staves: a single treble clef staff at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) below. The melody is in the treble clef staff, and the accompaniment is in the grand staff. A dynamic marking of *mf* is present in the second measure of the grand staff.

2. ドビュッシー「弦楽四重奏」

Musical score for Debussy's 'Quatuor'. The score is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The score features a *ff* dynamic marking at the beginning. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above it in the first measure of the treble staff.

3. ラヴェル「弦楽四重奏」

Musical score for Ravel's 'Quatuor'. The score is in B-flat major (two flats) and 3/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The score features a *sempre pp* dynamic marking at the beginning. Performance instructions include *expressif et en dehors* and *express.* with dotted lines pointing to specific passages in the treble staff.

Am :

Chapter 30 ハーモニックマイナー

■ ハーモニックマイナーのコードスケールとダイアトニックコード

図①

Aハーモニックマイナースケール



主音 ハーモニックマイナー 第5音 HMP 5 B
 第2音 ロクリアン $\sharp 6$ 第6音 リディアン $\sharp 2$
 第3音 アイオニアン $\sharp 5$ 第7音 スーパーロクリアン $\flat 7$
 第4音 ドリアン $\sharp 4$

図② Aハーモニックマイナー上の各種コードスケール

<p>AmM7 (ImM7) Aハーモニックマイナー</p>	<p>Bm7-5 (IIm7⁻⁵) ロクリアン$\sharp 6$</p>
<p>CaugM7 (bIIIaugM7) アイオニアン$\sharp 5$</p>	<p>Dm7 (IVm7) ドリアン$\sharp 4$</p>
<p>E7 (V7) HMP5B</p>	<p>Fm7 (bVI m7) リディアン$\sharp 2$</p>
<p>G#dim (VII dim) スーパーロクリアン$\flat 7$</p>	

図③ Aメロディックマイナー上の4和音のダイアトニックコード

AmM7	Bm7-5	CaugM7	Dm7	E7	Fm7	G#dim
I mM7	II m7-5	b III augM7	IV m7	V7	b VI m7	VII dim

図⑥ラフマニノフ「ピアノ協奏曲2番」2楽章スコアマーク25の箇所

The image shows a musical score for Rachmaninoff's Piano Concerto No. 2, 2nd movement, measure 25. The score is in E minor (E: b II¹). The right hand has a chord marked F/A with a #9 above it. The left hand has notes marked #9 and #11. The score is in 2/4 time and features a 9th degree harmonic minor scale.

I度のハーモニックマイナースケールとV度のHMP5Bの使用例は枚挙に暇がありませんので、それ以外のものに着目してみましょう。図④のラヴェルの弦楽四重奏では短調のbVI度でリディアン#2スケールが使われています。ナチュラルマイナーであれば普通のリディアンスケールですが、9thであるソに#が付いており、これはハーモニックマイナー出身のbVI度であることがわかります。用法としては後続巻の偶成和音（次の和音に対する倚和音）ですが、音使いとしてはハーモニックマイナーです。

図⑤のスクリャービンのエチュードでは短調のIVmでドリアン#4スケールが使われています。これも普通のドリアンスケールならばナチュラルの11thですがここではシ#になって#11thになってハーモニックマイナースケール出身の音使いであることがわかります。これが偶成和音などでは説明できない正真正銘のハーモニックマイナースケールの用法であると言えるでしょう。

図⑥のラフマニノフのピアノ協奏曲2番ではナポリの和音に対してリディアン#2スケールが用いられています。ナポリの和音では既に学んだ通りリディアンスケールを用いるのが一般的な音使いですが、ラフマニノフはハーモニックマイナー出身のリディアン#2スケールを使っています。使い方としては完全にハーモニックマイナーですが、#9thのソ#はラに対する倚音と考えることも出来るものの、ソのナチュラルは全く出てこないため響きとしては完全なハーモニックマイナーになります。

他にもサブドミナントマイナーの箇所ですんだようにIVmの借用では本来ドリアンスケールを使うのが一般的なのですが、フォーレやドビュッシーにはサブドミナントマイナーでハーモニックマイナーから借用和音を用いる例などがあり、絶対数としては少ないものの後期ロマン派や近代音楽以降の作品には少なからず登場し、現代の劇伴（BGM）では割とよく聞く音使いでもあります。

問題 23 次の譜面にコードネームとディグリーを振って下さい。

*ハーモニックマイナー出身のものはコードスケールも書いて下さい。

1. ブルックナー「弦楽五重奏」

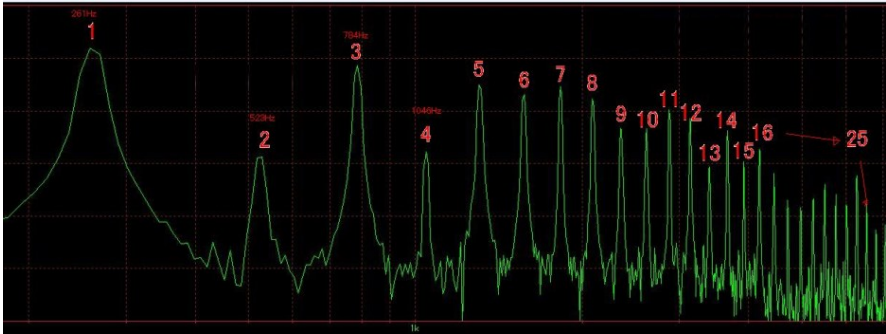
B♭m:

2. ドビュッシー「牧神の午後への前奏曲」

E:

コラム～和声法と対位法はどうやって生まれたか？

コラムの「弱進行と強進行についてもう少し」で登場した倍音ですが、今回はこの倍音を鍵に和声法と対位法がどうやって生まれたかを考察してみましょう。既に述べたようにある音を鳴らすとその整数倍の比率の音が同時に上部に発生するという現象を倍音と呼びます。



上のスペクトラム画像はクラリネットのもので、たまにクラリネットは偶数倍音が出ていないなどと書かれている書物を見かけますが、実際には2倍音と4倍音が少ないだけで出ていないわけではありませんし、6倍音以上の偶数倍音は明確に出ています。このように倍音の出方には楽器ごとの個性があり、人間がたやすく楽器の種類を聞き分けることができる要因の1つになっています。人間の声もAさんとBさんでは声質が異なりますが、それは含まれている倍音の量や分布によって人間は違いを聴き分けているわけです。

これは自然現象ですので人間が出したり止めたりすることはできませんし（シンセサイザーは別ですが）、訓練された耳を持つ方には容易にこれらの音を聴き分けることができます。音の種類によっては訓練されていない耳でもかなりはっきり聞こえることもあります。

さて、前置きはここまでにして古代の人たちがどうやって和音を作ったのかということについて考えてみましょう。古代の人たちは石造りの教会などのよく響く場所で賛美歌を歌うときに（あるいは楽器を弾くときに）自分たちがドの音を歌っているはずなのに、なぜか残響からソ（3倍音）やミ（5倍音）の音が聞こえることに気付いて不思議に思ったはずで（当時は天使の声などと呼ばれていました）。おそらく人類はこうにして倍音を知り得たのだと思いますが、そのうち元の声と美しく響き合い、うっすらと聞こえる3度や5度の音を元の音と一緒に歌い始めました。これが和音の始まりではないか？とも言われています。少なくとも二千年以上前のことなのでこの推測が妥当であるかどうかはわかりませんが、1つの推測としては正当性があると思われます。

Chapter 31 転調

■ 転調部分のアナリゼの基礎

図①

普通のII-Vと副属7
Key-C

CM7 F#m7⁻⁵ B7 Em

IM7 #IVm7⁻⁵ VII7 III^m

Cアイオニアン F#ロクリアン BHMP5B Eフリジアン
(Cメジャー出身) (ENM出身) (EHM出身) (Cメジャー出身)

転調している

Key-C Key-E^m

CM7 F#m7⁻⁵ B7 Em

IM7 II^m7⁻⁵ V7 I^m

Cアイオニアン F#ロクリアン BHMP5B Eエオリアン
(Cメジャー出身) (ENM出身) (EHM出身) (ENM出身)

図②

先行調 Key-C

Key-C

C Dm/F G Am7

離脱和音

後続調 Key-F

Key-F

B^b C7 F Dm7

転入和音

図③

Key-C

Key-F

C G Em F Gm/B^b C F

C:I V III^m F:I (IV) II^m V I

図④

Key-D^mKey-E^bm

B^b C7 Am7 Dm7 C^b D^b B^bm Ebm

D^m:bVI bVII V^m Im7 E^bm:bVI bVII V^m Im7

図⑤

Key-C Key-F

C G GM7 A D

C:I V D:IVM7 V I

図⑥

Key-C Key-Am Key-G

C F G7 Am Dm E7 Am C D7 G

C:I IV V7 VIm Am:IVm V7 Im G:IV V7 I

[D] [T] [D] [T]

図⑤は種類としては突然転調に近いものですが、声部進行に半音階を含むため半音階的転調と呼ばれるパターンです。1つ以上の音が半音階で結ばれるため遠隔調であっても先行調と後続調に関連性を見出すことが出来ます。これは定調的転調と突然転調の中間的な性質を持っていると言えるでしょう。

他にもクラシック作品には特徴的な転調パターンがたくさんあり、個性的な名前を持つものも存在しますが、究極的には定調的転調と突然転調に分類することが可能で、その中間に半音階的転調のような両者の中間的な要素を持っている転調パターンが存在します。転調パターンの種類に関してはあくまでアナリーゼの上では転調箇所とその手法さえわかれば十分ですので、定調的転調と突然転調の2つを主眼にアナリーゼしていきましょう。

次に問題になるのが調の変わり目の中間部分のアナリーゼです。これに関しては実際の作品をアナリーゼする際に実に様々な解釈が存在しますが、図⑥のように前後の調の中間にある共通するダイアトニックコードは【D】→【T】のカデンツのセットを目安に原則的に後続調に属すると考えます。

3小節目のDmは先行調のKEY-Cと後続調のKEY-Amの両方にとってダイアトニックコードですが、このように共通するダイアトニックコードは常に後続調に属すると考えるのでDmは後続調のKEY-Amの所屬と考え、Dmの部分からKEY-Amにアナリーゼしていると解釈します。その後のCも同じで先行調のKEY-Amと後続調のKEY-Gに共通するCは後続調に属すると解釈します。

図⑦ベートーヴェン「ピアノソナタ 14番月光」冒頭

ベートーヴェンの月光の転調パターンをアナリーゼしてみましょう。冒頭は **KEY-C#m** で開始していますが、8・9小節目で **KEY-E** の $I^2 \rightarrow V7 \rightarrow I$ があり、**KEY-E** で終止しています。どこから転調が始まっていると解釈すればよいのか？に関しては既に述べた通り前後の調の中間にある共通するダイアトニックコードは **[D] → [T]** のカデンツのセットを目安に後続調に属すると考えるので7小節目の **F#m** は後続調の **KEY-E** の所屬と考えます。実際の作品ではこのように解りやすい例ばかりでなく、**[D] → [T]** のカデンツが存在し

なかったり、調の変わり目が非常に紛らわしいなど複雑なパターンが多く2つ以上の解釈が可能な場合も少なくありません。

高度で複雑な曲になってくると専門家の間でも意見が分かれることがよくありますが、あくまで「解釈が出来ない」ではなく、「複数の解釈が出来る」ですので、その場合は自分なりに正しいと思う方で解釈してもらって構いません。正解を知るには作曲者本人に質問するしか方法はなく、理論的には複数通りの正解が存在する場合も多々あります。

問題 24 図⑦の例に習って下記の曲をアナリーゼして下さい。

ベートーヴェン「ピアノソナタ2番」第3楽章

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass clef staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system includes markings for *cresc.*, *f*, *p*, and *cresc.*. The third system features *ff* and *p*. The fourth system includes a trill (*tr*) and *p*. The fifth system is a short phrase starting with *p*.

問題 25 図⑦の例に習って下記の曲をアナリーゼして下さい。

ベートーヴェン「交響曲7番」第2楽章

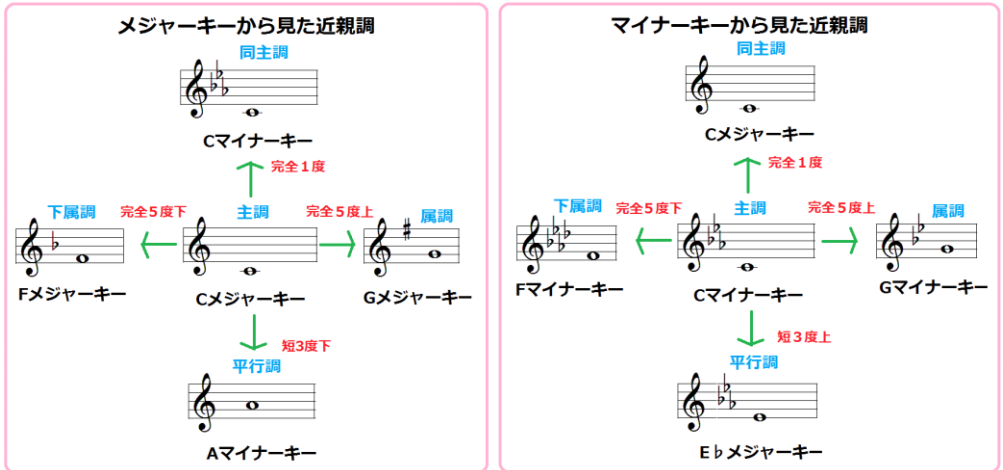
短いスパンで連続して頻繁に転調が起こったり、経過的に一瞬だけ異なる調の借用和音が登場した時にどう判断するかは人それぞれです。ですので人によってアナリーゼの解釈が異なる場合も出て来ますが、筆者はなるべくシンプルに、そして統一された1つの調で解釈出来るようにアナリーゼすることを推奨します。

また調判定をするときにコードネームだけでなく、使われている非和声音も重要なヒントになります。非和声音を見る時は純粋にコードスケールのテンションないしアポイドであるのか、あるいはただのクロマティックオルタレーションであるのかを見分けることが大切です。これが上手く出来ないと調判定で困るケースが出て来てしまうでしょう。

慣れないうちはなかなか難しいかもしれませんが、筆者が知りうる限り、無調性の近代・現代楽曲以外はすべての音に明確な理論的解釈をすることが出来ます。少なくともドビュッシーやラヴェルまでの近代フランスまでは調性と旋法と幾分かの例外（ホールのーンや変化和音など）で説明することが可能で、誤もわからず適当に使われていることというのは無いはず。大作曲家たちは常に自分の音楽に対して明確な考えを持っていたはずであり、また音楽はそうでなければいけないはず。自分がアナリーゼして分からないから大作曲家が適当なことをしているというケースはおそらくゼロであり、近代フランスまでの音楽であれば色々頭をひねってまずは和声的な側面の作曲家の意図を汲み取ってみましょう。和声だけが全てではありませんが、アナリーゼを始める上での重要な土台であるのでしっかり取り組んでください。どうしてもわからなければ誰かに質問するというのも1つの方法です。

■ 転調の調域

図⑩



転調の調域について考えてみましょう。図⑩は近親調の関係図と呼ばれる最も基礎的な調関係を表す相関図です。まずの左側の長調の場合ですが、同じ主音の短調を同主短調と呼び、同じ調号の短調を平行調と呼び、属音（第5音）上に出来る調を属調、下屬音（第4音）上に出来る調を下屬調と呼びます。

右側の短調の場合は同じ主音の長調を同主長調と呼び、同じ調号の長調を平行調と呼び、属音上に出来る調を属調、下屬音上に出来る調を下屬調と呼びます。注意しなければならないのは元の調が長調の場合は属調・下屬調も長調のままであり、元の調が短調の場合は属調・下屬調も短調になる点です。よく間違えられるので注意しましょう。

近親調というのは元のキーから見て非常に近い関係性の調であり、音楽の歴史における転調技術は近親調の転調から始まります。これは自分から見たら親兄弟姉妹子供のような関係であり、地理的な見地から言えばすぐ

隣にある都道府県のような存在です。調的にも非常に近く、#、bの変化が少ないため、良く言えば滑らかで自然な転調が可能であり、悪く言えば平凡で変化の少ない転調であると言えます。

これに対するのが遠隔調という文字通り遠い調域で多くの音楽理論書では近親調以外の調をすべて遠隔調と呼んでいます。実際は遠隔調の中にも近い遠いがありますが、アナリーゼではそこまで必要とはされないと思います。バロック、古典、ロマン、近代と時代や現代に近づくにつれて転調の調域は拡大し、近代音楽には地球の反対側まで一瞬で行ってまたすぐに戻ってくるような非常に遠い調への転調も見られます。和声の高度化に伴って転調パターンも複雑化していきますが、どんな関係性の調に転調しているかをしっかり把握することもアナリーゼでは大切になります。

■ある程度長いスパンで考える

図③シューマン 「森の情景」より第1曲「森の入り口」

KEY-B \flat B \flat F B \flat

KEY-Cm F7 D7^(b9) C Am7-5 D7^(b9) C Am7-5 Fm/A \flat G7sus4 G7

1 B \flat : I V I I II7 V I V

9 Cm: IV7 II7³ VIIm7-5 II7³ VIIm7-5 Nm¹ V7sus4 V7

13 Cm Ab Im bVI

KEY-Cmになってからは転調の断層感(雰囲気に変化する感じ)を和らげるため調が確定してしまうトニック(I m)を避けています。少なくとも9小節目から5小節目間は見ないとKEY-Cmであると確定出来ません。ある程度長いスパンで楽譜を見ないと調判定出来ない場合は多々あります。

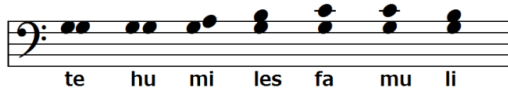
コードネームを取ったり、副属7などの理論的解釈が出来るようになった方が次にぶつかる壁は調判定です。上のシューマンの譜例では最終的に KEY-Cm に転調するのですが、KEY-Cm であることを確定する I m はなかなか登場せずにドミナントコードとサブドミナントだけで4小節間は意図的に調を不明瞭にしているのです。9~12小節目だけを見て明確な調判定をすることが出来ません。13小節目で初めて Cm(I m) が登場しますが、実際やればこの続きをもっと見て確実に KEY-Cm になったことを確認して初め判定が出来るはずで、9小節のから F7→D7→Am7-5→D7→Am7-5→…と順番にコードを辿っていくと、

KEY-Cm にも見えますが、KEY-Gm とも取れますし、見ようによっては KEY-C と考えることも出来ないことはありません。このように次の転調先へ迂回して転調するテクニックは多くの作品に見られますが、こういった場合はコードネームをつけることが出来てもディグリーを確定出来ないため、分からない箇所は飛ばしてどんどん次へ次へと譜面を読み進めていきます。そのうちに確実に調を判定できる部分が出てきますので、「転調の中間部は後続調に属する」という考えを元に調を確定出来なかった部分は後からディグリーを書き込んでいけば OK です。

コラム～和声法と対位法はどうやって生まれたか？②

倍音を聞き取ることが和音や多声部書法の原点ではないか？と同タイトルの①で述べましたが、もう少し歴史的なことに關しても突っ込んでみましょう。筆者の知りうる限り作曲者がわかる多声部書法の最初の作品は十世紀頃の僧侶フックバルドが書いた「音楽概要 *Musica enchiriadis*」に登場するオルガヌムです。オルガヌムとはポリフォニーの初期の技法を指す用語であり、初期のものはある旋律に完全5度上、完全4度上の旋律を重ねて歌う単純な合唱であったと言われていいます。

これがある程度発展すると5度上、4度上だけでなく自由な動きをするようになり対旋律の概念が生まれます。



Musica enchiriadis (895年刊) と登場するオルガヌムの譜例

上の譜例は「音楽概要 *Musica enchiriadis*」のもので、2つの声部が異なる動きをしており、この時代には単純ではあるものの2声部書法という概念があったことがわかります。これより前の明確な記録となると単旋律のグレゴリオ聖歌になりますが、グレゴリオ聖歌は当時のグレゴリウス1世（在位 590～604）が編纂を命じた、あるいは当時ヨーロッパに存在したカロリング朝（フランク王国の王朝で 751年～987年までであった王朝）がローマやガリア（現在のフランス・ベルギー・スイス・オランダ・ドイツの一部周辺）などに伝わるキリスト教やユダヤ教の詩篇唱や賛歌などの曲を集めたものと言われていいますので、声部書法がいつ頃生まれたのかを大体推定することが出来ます（この辺りは資料が乏しいことから学説が定まっておらず明確なことは断言しづらいです）。

いずれにしても単純なものから始まったオルガヌムが高度化するのには12世紀頃のノートルダム楽派やサン・マルシャン楽派によってであり、レオナンやペロタンなどが代表的な作曲家です。この時代になると旋法による立派な多声部書法が確立されており、対位法による作曲技法が完全に確立しています。縦の響きも4声部書法で完全に和音が存在しますが、厳密に今日の我々が連想するような和音進行が意識されるようになるのはもっとずっと後のルネサンスやバロック時代まで待たねばなりません。

🎵 Chapter 32 ここまでの総復習

ここまでの内容の総復習として実際の作品をある程度長いスパンでアナリーゼしてみましょう。クラシックの作品は長大な曲が多いので、全曲行うには紙面の関係で難しいですが（別冊で行うつもりです）、ここまでの内容をしっかり理解なさっている方は「ポピュラーの理論で多くのクラシック楽曲はアナリーゼ出来る」ことをわかって頂けたはずです。和声法と言い、ポピュラー理論と言い、結局は全く同じ音楽の理屈を別の角度から説明しているに過ぎないので、8～9割くらいはポ

ピュラー理論で調性のクラシックの曲をアナリーゼ出来ます。

ポピュラー理論でクラシックの曲をアナリーゼ出来るということはジャズやロックやポップスなどクラシック音楽よりも理論的に単純であることが多い作品（ジャズは結構難しいのがありますが）をアナリーゼするのは容易いはずですが。和声特有の内容を知らないでアナリーゼ出来ないものは後続巻に譲り、ここではここまでの総復習として下記の曲に挑戦してみましょう。

問題 26 次の譜面にコードネームとディグリーを振って下さい。

ベートーヴェン「ピアノソナタ 8番」

2. ドビュッシー「月の光」

pp *con sordina*

3. ショパン「幻想即興曲」

Musical score for Chopin's "Fantasy Impromptu" (Op. 39, No. 2). The score is presented in five systems, each with a grand staff (treble and bass clefs). The key signature has one sharp (F major). The time signature is 3/4. The score includes various dynamics such as piano (*p*), forte (*f*), and crescendo (*cresc.*), as well as articulation like slurs and accents. Fingerings are indicated with numbers 1-5. The piece features a characteristic "raindrop" motif in the right hand and a steady eighth-note accompaniment in the left hand.

Chapter 33 アナリーゼに迷うようなケース

図①ブラームス「3つの間奏曲第2番」冒頭

図①のブラームス「3つの間奏曲」2番の出だしを見てみましょう。何処か騒りのあるロマンチックな感じの曲ですが、冒頭の部分の $A b 7?$ $F 7?$ と書いてある部分のコード判定が難しいです。この曲は $KEY-B b m$ なので2つ目の $B b m/D b$ に対して正規のドミナントモーションと考えるのもありですが、 $V 7 \rightarrow I m$ と考えると $F 7$ の根音の省略に加えて導音の第3音が欠落していることとなります。

$A b 7$ とも考えられ、この場合も根音省略形態ですが $KEY-D b$ の $V \rightarrow VI m$ という偽終止とも考えられます。ブラームス自身がこの曲を「変ロ長調」と言っているので、普通に考えれば $KEY-B b m$ ですが、だからと言ってこの曲の中に転調が存在せず、すべてを $KEY-B b m$ と解釈しなければならないわけではありません。平行調で開始することがよくあるように冒頭は $KEY-D b$ から開始しているとも考えることも可能です。

クラシックの古典和声の見地ではこういった場合は導音や第7音などの限定進行音（次に進む音が決まっている音）が省略さ

れるのは禁則とされていますが、ブラームスは古典派の作曲家ではなく彼の和声法は後期ロマン派そのものです。

このようにどちらとも取れるようなケースやさらに複雑で判断に困るようなケースは実際の作品のアナリーゼをしていると出会うことがあり、自分の判断を確定する証拠がない曖昧であやふやなケースは可能性を絞り込むことしか出来ません。このようなケースは多くの場合、作曲家によって意図的に作り出されることが多く、100%完璧にアナリーゼで追い込む必要もありません（出来ません）ので、複数の解釈が可能という部分というアナリーゼになります。

あやふやさや曖昧さは一種の効果であり、全部が全部 100%明瞭になっているわけではないので、可能であれば作曲者本人にどういうつもりかを質問するのが一番ですが、作曲者が既にこの世にいない場合は、ほかの曲から傾向を統計的に取ってみたい（これは大切です）、あるいは想像に任せるしかありません。

🎵 Chapter 34 作曲家志望の方へのアドバイス

本書をお読み下さる方はおそらく作曲家、または演奏家志望の方であり、特に作曲家の方はプロというよりは学生の方や学生以外でも勉強中・修行中の方が多いのではないかと思います。

本書では著作権の都合でポップスやロックの曲のアナリゼを行っておりませんが、本書に登場するようなクラシックの曲をアナリゼ出来るようになればポピュラー音楽において苦戦することはないはずですので、クラシック以外の曲のアナリゼでも本書の内容は大きく役に立つはずです。

音楽がどうやって作られているかを完璧に把握することは、それを再現・真似出来るという意味でもあり、アナリゼ技術は作曲家にとって極めて有益な技術であると言えます。特に BGM 系の劇伴音楽を作る場合にはあらゆるジャンルとシーンの楽曲を作らなければならないため工作上必須の能力とも言えるでしょう。本書では主にハーモニー的な側面からのみに焦点を当てているので、リズムや形式やミキシングやマスタリングの手法と言った様々な音楽の側面に触れていないため限られた視点にはなりますが、ハーモニーは音楽における極めて複雑かつ重要な要素ですので学習段階にある方はなるべく早くこういったことを完璧に理解出来るようになっておくことを強くお勧めします。

つまりそれが誰の曲であっても「なぜこの和音が出てくるの?」「どうしてここでもがが付くの?」というような疑問を完全に

ゼロにしてしまい、何でもかんでも理解出来るようにしておきましょうということです。音楽はハーモニーだけで成り立っているわけではなく、上記のことが完璧に出来たとしても、それはたくさんある音楽の要素の中の1つであり、ほかにも勉強するべきことはたくさんあるからです。さらには勉強も大切ですが、もっと大切なのは実際に自分で作品をたくさん作って様々な経験を蓄積することであり、それこそが作曲家の本分と言えましょう。

実際に作曲を仕事にする上で問題となるのは「アナリゼすら出来ない曲を自分で作ることは出来ない」ということです。○○のような曲を作ってくれと依頼を受けても、何がどうなっているのかすら理解出来ないのであれば雰囲気や真似ることは出来ません。自分でも作れる＝それについて理解しているということであり、実際の作曲依頼では自由に作って良いケースは少なく、BGM 系の劇伴音楽ではあくまでもシーンやストーリーに沿った音楽でなければならないため、既存曲の雰囲気を真似ていくというケースがほとんどです。そのためにはどうしてもある程度のアナリゼ技術が必要になります。

さらに厳しい言い方をすれば職業レベルであれば「技術はあって当たり前」の世界であり、アナリゼ能力くらいは持って当然と言っても良いかもしれません。これは前提条件であり、必要なものではありませんが、芸術の本質はそういった表面的な知識や技術ではないはずです。なるべく早い段階で知識や技術的な問題は解決していた方が絶対に有利ですので、しっかり勉強に励んで下さい。

🎵 Chapter 35 スタイル分析と個別作品の分析

アナリーゼの焦点を何処に当てるのか？と考えるときにまず個別の作品にのみ焦点を当てるのが一般的です。これは例えば演奏家が自分の演奏する作品に理解を持ちたいと考えた時に、当然取り組む作品を個別に勉強するわけですが、この方法だとその曲のみの和声や形式、理念や作曲技法などを理解することが出来るだけでその作曲家全体の傾向を捉えることは出来ません。

もちろん演奏家が取り組む作品に対して明確な理解を得るためにその曲に焦点を当てることは必要なことですが、どの曲もある作曲家の一時期における一作品に過ぎず、その曲だけで一人の作曲家の和声的側面や対位法的側面、また形式や作曲技法などを全体的な傾向を理解することは出来ません。

そのためにはスタイル分析という概念が必要になります。つまり個別分析をたくさん繰り返すことでその作曲家がよく使う手法を統計的にピックアップしてその作曲家らしさの秘密が何処にあるのかを理論的にまとめていくわけです。

バッハ、ヘンデル、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン、シューベルト、シューマン、ブラームス、ブルックナー、ショパン、リスト、ドビュッシー、ラヴェル、スクリャーピン、ストラヴィンスキー、チャイコフスキー、ラフマニノフ、バルトークなどの音楽を聴いた時に、知らない曲でも明確に誰の作品なのかがはっきりと判別出来たり、ある作品からその作曲家らしさを明確な個性として感じる場合があります。

モーツァルトの作品を聞けば「モーツァルトっぽい」と感じるわけですが、ではなぜモーツァルトっぽいと感じるのか？その理由を明確にするために特徴的だと自分が感じる和声構造を分析し、統計的に蓄積していくことで作曲家の特徴を理解することが出来ます。

その作曲家らしいと感じる部分を抜き出して、和声的に分析したり、たくさんの作品の中からどのくらいの頻度で使われているのかを統計を取っていきます。統計と言っても数学的に厳密に行う必要はなく、大雑把なもので「モーツァルトってこういうのが多い」程度で十分です。逆に敢えてその作曲家が避けている手法にも注目することも必要です。特定の音楽的な印象は敢えて一定の技法を排除することで得られるものもありますので、やはりこれについても同じく統計を取っていきます。「モーツァルトならこれは絶対にやらない」といった感じでしょうか。

その過程でその作曲家の和声法や対位法や形式や作曲技法に関する理解は深まるでしょうし、作曲家であれば自分の作品の中で応用することも出来るようになるでしょう。技術習得としては極めて有益であり、過去の作曲家たちを否定・模倣するにも、まず「理解」がなければどうしようもないわけですから、そのためにアナリーゼ能力はとても役に立つはずです。個別作品のアナリーゼをたくさん行い、その作曲家像を捉えることがそのままその作曲家のスタイルのアナリーゼになってくるわけです。好きな、または嫌いな作曲家の曲を模倣または否定したい方は是非たくさんの曲のアナリーゼに挑戦してみてください。

あとがき・後続巻に向けて

本書を書こうと思ったきっかけは筆者の WEB や在宅での個人レッスンで思いのほか演奏家さんにアナリゼを求められることが多かったことと、作曲家志望の生徒さんの理解度を高めるための手助けをするための本があった方が良く感じたからです。

自分では音楽理論をちゃんとわかっているつもりでも実際の作品に触れるとわからない箇所がたくさんあるということは、実は理解が不十分であるということになるのですが、存外こういった方は多く、その理解度の低さは残念なことに自分が作曲作品のレベルの低さや音楽解釈の程度に繋がってしまいます。

また演奏家の方も最近はまだ感覚的に弾くだけではなく、音楽に対してより深い理解を持ちたいという気持ちから作曲家視点で音楽を見据えて勉強する方が徐々に増えてきました。

作曲家視点からの音楽への理解がどのように演奏にフィードバックされるのかは程度問題であり、また演奏家ではない私には伺いしれない部分がありますが、普通に考えれば音楽に対して深い理解を持つことが演奏に役立ちこそすれ邪魔になるというのは考えにくいので、きっと意義のあることだと思われます。

本巻（上巻）ではポピュラー理論に基づいてアナリゼの説明を行いました。後続巻では和声法でない解釈出来ないもの、対位的なもの、長調・短調を逸脱した作曲技法によって作られている作品のアナリゼに取り組む予定です。ポピュラー理論だけでは説明出来ないものやポピュラーには存在しない概念がクラシックの和声法には存在し、実際にそれが使われている作品も多数存在します。

どうか本書が音楽を学ぶ方のお役に立ちますように。

2018年6月26日

誤字脱字、または画像のミスに関しまして

再三に渡りチェックを行っておりますが、すべての工程を一人で行っているため本文中に誤字脱字や画像のミスがあるかもしれません。その場合はミスの箇所をメールにてご連絡頂ければ修正済みものお送りいたします。

Mail address info@uyuu.jp

楽曲分析（アナリーゼ）のやり方
～演奏家と作曲家と指導者・教育者のために（上巻）

初版 2018年6月26日発行

著者 井原 恒平

この本に関するご意見・ご感想

【メール】

Address info@uyuu.jp

【ホームページとブログとオンラインまたは在宅レッスン】

URL <http://uyuu.jp/>

Blog <https://ameblo.jp/pierottlunaire>

レッスン <http://uyuu.jp/lesson.html>

作編曲、アナリーゼなどの個人レッスンをWEBまたは在宅で行っております。

- * 本書の内容の無断転載、複製などは固くお断りします。
- * 本書の著作権はすべて著者に帰属します。個人的に利用する場合を除き、無断での複製・配信・販売・配布は禁止します。

体験版をお読み頂きまして有難う御座いました。製品版ではページ欠落なしで全編をお読み頂けます。Kindle（パソコンまたはタブレット）をご購入頂くとこの体験版のようにPDF版も本文内のリンクからDLして頂けます。