

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（中巻）

*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

上巻ではポピュラー理論の基礎の習得を目的としてアナリーゼの手法の習得を進めてきましたが、中巻ではポピュラー理論の範疇に入らないものを述べる  
ところから始めて、対位法曲のアナリーゼや無調的なもの、あるいは基礎的な  
楽式などのアナリーゼを進めていきたいと思えます。

全体的に上巻の内容に立脚したかなり高度な内容の和声的なアナリーゼにつ  
いて書かれており、上巻と合わせれば調性楽曲のほとんど全部を説明出来る内  
容になっております。その分、難しいと感じることがあるかもしれませんが、  
逆に言えば本書の上巻・中巻に書いてあることを合わせて理解出来れば調性楽  
曲のアナリーゼにおいて和声的な側面で迷うことはほとんどなくなるはずで  
す。

無調的なものは近代音楽以降内容が多岐に渡り、また現代音楽の領域に入  
ると著作権が残っているものが多いので、扱っている分野は決して多くはあり  
ませんが、旋法、十二音技法、複調、スクリャーピンの和声、平行和音など代  
表的なものは取り扱っていますのでドビュッシーやスクリャーピンなどの近代  
以降の音楽をレパートリーに持つ演奏家さんや近代音楽の作曲技法をまだ習得  
していない作曲家の方は是非取り組んで欲しいと思えます。また対位法や無  
伴奏楽曲における和声的なアナリーゼのアプローチについても述べられてい  
ます。

最後に後巻への準備的な内容として楽曲の形式アナリーゼにおける基礎的な  
内容を述べています。

本書がアナリーゼを学ばれる方のお役に立てば幸いです。

## 目次

(上巻からの続きです)

**Section 2『和声法的視点から (ポピュラー理論で解釈出来ないもの)』**

☆この Section で取り扱うもの……………	10
☆Chapter 1 ドリアのIV、エオリアの7	
■ドリアのIV、エオリアの7の基本原理……………	11
■実際の作品での使用例……………	12
【問題 26】……………	13
☆Chapter 2 借用旋律音 (旋律的借用)	
■借用旋律音の基本原理……………	14
■実際の作品での使用例……………	15
☆Chapter 3 内部変換と偶成和音	
■内部変換の基本原理……………	17
■偶成和音の基本原理……………	18
■実際の作品での使用例……………	20
【問題 27】……………	22
☆Chapter 4 主音上のVとその借用	
■主音上のVとその借用の基本原理……………	23
■実際の作品での使用例……………	24
【問題 28】……………	25
☆Chapter 5 主和音上のVのVの下方変位の根音省略の和音	
■主和音上のVのVの下方変位の根音省略の和音の基本原理……………	26
【問題 29】……………	27
☆Chapter 6 正規の解決をしない副属7	
■自由に使われるドミナントコード……………	28
【問題 30】……………	29
☆Chapter 7 複雑な非和声音を持つメロディー	
■引き延ばされた非和声音……………	30
■音を跨ぐ非和声音……………	31
【問題 31】……………	32
☆Chapter 8 ペレアス和音	
■変化和音の基本原理……………	33
■実際の作品での使用例……………	34
【問題 32】……………	36
☆Chapter 9 変化和音	
■変化和音の基本原理……………	37

■実際の作品での使用例	38
【問題 33】	39
☆Chapter 10 アポイドやノンダイアトニックの音が用いられる例	
■調的なハーモニーの理論と矛盾する	40
【問題 34】	42
☆Chapter 11 #や♭や8つ以上の調について	
■#や♭や8つ以上の調について	43
【問題 35】	45
☆Chapter12 先取和音の活用	
■偶成和音（先取和音…の極端な例	46
コラム～上行はメロマイ？下行はナチュマイ？	48
☆Chapter 13 トリスタン和声と類似する和声法	
■トリスタン和声とは	51
■トリスタン和声の発展系？	54
【問題 36】	55
☆Chapter 14 発展的なスラッシュコード	
■発展的なスラッシュコード	56
【問題 37】	57
☆Chapter 15 II-VのIIの裏	
■II-VのIIにも裏コードがある	58
☆Chapter16 エンハーモニック転換	
■エンハーモニック転換による転調領域の拡大	59
【問題 38】	60
☆Chapter 17 反復進行	
■反復進行の基本原理	61
■実際の作品の使用例	62
【問題 39】	63
コラム～和声の禁則はなぜ禁則か？	64
<b>Section 3 『長調・短調以外の曲のアナリゼ』</b>	
☆Chapter1 簡単に音楽の歴史を振り返る	68
☆Chapter2 旋法（モード）	
■旋法（モード）の基本原理	76
■実際の作品での使用例	81
【問題 40】	82

<b>コラム～アーリーミュージックを聞いてみましょう。</b>	83
☆Chapter3 スクリャーピンの中期と後期の和声	
■変化和音の自由な活用による調性の拡大	86
■神秘和音とドミナントコードへの偏愛	89
■実際の作品での使用例	90
【問題 41】	91
☆Chapter 4 十二音技法	
■十二音技法の基本原則	92
■実際の作品での使用例	94
【問題 42】	96
☆Chapter 5 複調、多調	
■複調、多調の基本原則	97
【問題 43】	99
☆Chapter 6 平行和音	
■平行和音の基本原則	100
■実際の作品での使用例	101
【問題 44】	102
<b>コラム～近代・現代音楽のアナリゼについて</b>	103
<b>Section 4 『無伴奏楽曲のアナリゼ』</b>	
☆この Section で取り扱うものについて	106
☆Chapter 1 無伴奏におけるコードの取り方	
■アルペジオと非和声音とカデンツが鍵	107
■細かく取り過ぎないようにする	108
☆Chapter 2 実例にたくさん触れる	
■参考例からやり方を学ぶ	109
【問題 45】	111
<b>コラム～どうやってアナリゼの力を付けたか</b>	112
<b>Section 5 『対位法楽曲のアナリゼ』</b>	
☆この Section で取り扱うものについて	114
☆Chapter 1 対位法の種類	
■調性確立以前の対位法	115

■調性確立後の対位法	117
■調性崩壊後の対位法	120
☆Chapter 2 対位法におけるコード判定のヒント	
■カデンツに矛盾しないようにする	121
■何処まで細かくコードをとるべきか?	122
■本当のバスはどれか?	123
■声部の還元・除去について	124
【問題 46】	127
☆Chapter 3 対位法?和声法?どっち?	
■両者の区分は曖昧	128
☆Chapter 4 対位法の作曲的な側面	
■さらなる対位法のアナリゼ	130
【問題 47】	131
コラム～古典和声とは何か?	133
<b>Section 5.5 『ここまでの理解度テスト』</b>	
☆ここまでのまとめ	135
【問題 48】	136
【問題 49】	137
【問題 50】	138
【問題 51】	141
☆アナリゼにおけるコード・和声理論まとめ	145
【予備練習】	146
コラム～和声の禁則は努力目標	147
<b>Section 6 『楽節構造と基礎的な形式』</b>	
☆この Section で取り扱うものについて	150
☆Chapter 1 楽節構造	
■楽節構造の基礎	151
■変則的楽節構造	154
■動機(部分動機)の様々な活用表記	155
☆Chapter 2 2部形式	
■2部形式の基礎と着眼点	156
■補足・序奏、終止、変則2部形式、ダイナミクスの整理、実例	159

■ リピート記号を持つ 2 部形式	161
【練習 1】	163
☆ Chapter 3 3 部形式	
■ 3 部形式の基礎と着眼点	164
■ 3 部形式のアナリゼの実例	166
■ 補足・再現しない 3 部形式	170
【練習 2】	172
☆ Chapter 4 複合 2 部形式	
■ 複合 2 形式の基礎と着眼点	174
■ 複合 2 形式のアナリゼの実例	176
【練習 3】	178
☆ Chapter 5 複合 3 部形式	
■ 複合 3 形式の基礎と着眼点	180
【練習 4】	183
☆ Chapter 6 形式のアナリゼのヒント	
■ 形式の判断基準	187
【練習 5】	193
【予備練習】	195
コラム～コードネームを振るのは時間が掛かる	196
☆ 全問題の解答	197
あとがき・後続巻に向けて	230
PDF ダウンロードに関しまして	231
あとづけ	232
* 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出来ます。 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、及び上巻の内容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/Petrucci 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くる場合がありますが、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（中巻）の目的

上巻ではポピュラー理論を土台にしてアナリーゼの基礎を習得することを中心にしていましたが、中巻では和声からの視点とポピュラーには存在しない（または極めてレアケースな）和声特有の概念をまずは学んでいきたいと思います。





Section ②

和声法の観点から

## Section 2 和声法の視点から

ポピュラー理論では扱われていない和声法特有の理論をここでは紹介しています。ポピュラー理論と被る部分は除外されています。

### この Section で取り扱うものについて

「アナリーゼで使う考え方だけ」と限定してよいのであれば、ポピュラー理論も和声法もある程度までは同じ、というよりはハーモニーに対する考え方は基本的に大同小異という風に言えるでしょう。

異なるのは作曲する時のアプローチの違いであって、アナリーゼをするためだけなら、無調性楽曲と僅かな例外を除く全ての楽曲をポピュラー理論でアナリーゼすることも不可能ではありません。

むしろ後期ロマン派や近代フランス音楽はテンションや転調が複雑なため古典和声で解釈することが逆に難しく、ポピュラー理論でコードネームを付けてO7 (b9,#11,13)、コードスケールは、コンビネーションオブディミニッシュスケールなどのように解釈した方が良い場合が多々あります。

しかしバロック音楽と古典派音楽に関しては古典和声での解釈や表記の方がすっきりした表記に出来るのでその意味では古典和声は有用であり、ポピュラーでは登場しない音使いや古典和声特有の音使いも存在しますので、

その視点でも古典和声を学ぶ事は有用です。有用と言うよりはアナリーゼの上では絶対に必要と言ってもいいかもしれません。

もし古典和声を学んだことがない方がいらっしゃるれば是非取り組んでみることをお勧めします。もちろん教科書的な古典和声を学んだだけではアナリーゼできない箇所がたくさん出てくると思いますが、クラシカルな考え方の土台を知る上では有益であり、クラシックの曲をレパートリーとする演奏家さんには必須といえますし、作曲の面では単純なハーモニーのポップスやロックのボーカル曲しか作らないのであればあまり役に立たないかもしれませんが、純粋なクラシック音楽の作曲やBGM（劇伴）を目指してらっしゃる方にとっては色々役に立つはずですよ。

この Section ではポピュラー理論と被る和声法の基本的な内容は専門書に譲り、アナリーゼの上で必要になる和声法特有の考え方などを紹介していきたいと思います。

上巻で学んだポピュラー理論と全く同じことを述べている和声法の基礎は本巻では重複になりますので述べていません。ここでは和声法特有のポピュラーにない概念のみを扱います。

## Chapter1 ドリアのIV、エオリアの7

### ■ ドリアのIV、エオリアの7の基本原理

図①

Figure 1 shows a melodic line in D minor with a G7 chord above it. To the right, three chords are shown: Dm, G, and Dm, with their corresponding scale degrees I m, IV, and I m written below them.

図②

Figure 2 shows two scales: A Aeolian scale and C Ionian scale + Aeolian 7th degree. A blue bracket under the 7th degree of the Aeolian scale is labeled "全音" (whole tone).

図③

Figure 3 shows three chords: Eb, Gm, and Bb, with their corresponding scale degrees b III, V m, and b VII written below them.

赤い音符がエオリアンの7度音です。この7度音を含む $b\text{III}$ 、 $Vm$ 、 $b\text{VII}$ を和声学ではエオリアの $\text{III}$ 、エオリア $V$ 、エオリアの $\text{VII}$ などのように呼んでいます。また非和声音やテンションコードとしてほかの和音で使用されることもあります。

ドリアのIVとエオリアの7は古典和声で教えらるる数少ない旋法由来の音使いで、これらは旋法が作曲技法の主軸であった時代の名残であると考えられます。図①のドリアのIVは短調において本来IV度のダイアトニックコードはIVmですが、ドリアンモードのIV度コードであるIVを借用するテクニックです。I m→IV→I mなどが最も典型的な進行ですが、これはメロディックマイナーのIV度コードと外見上全く同じものであり、実際の作品の中では判別が難しい場合が多々あります。その作曲家の作風や前後の流れが判断基準になりますが、アナリーゼにおいては曖昧なままでも構いません。図②と図③は（上巻でも述べ

た）エオリアの7と呼ばれるエオリアンモードの第7音を長調において借用するテクニックです（Vm）。本来長調の第7音は導音であり主音と半音関係ですが、エオリアンモードの7度音は主音と全音関係なので導音としての力を持っていません。長調の時にこのエオリアンモードの7度音を借用することでエオリアンっぽい柔らかな響きを得る事が出来るわけですが、ドリアのIVもエオリアの7も旋法的な響きを連想させるものものはや完全に長調・短調の理論の中に組み込まれてしまい、使いようによっては古めかしい響きを感じますが、古代の旋法という印象を私たちに与えない場合も多々あります。

■実際の作品での使用例

図④サン＝サーンス「動物の謝肉祭」より「水族館」冒頭

Am D/A

8

Am: I m IV

図⑤ラヴェル「クーブランの墓」より「リゴードン」冒頭

D C D B♭ G7 C B♭ C Gm7 C

C: II I II ♭VII V7 I ♭VII I Vm7 I

図④はサン＝サーンスによるドリアのIVの譜例です。短調のIVmがIV度化していますが、やはりメロディックマイナーのIV度なのかドリアのIV度なのかは前後の流れからは判別することが出来ません。しかし、いずれにしてもやや魔法的な雰囲気や調的な広がりを感じることが出来ます。ドリアのIVは魔法時代の生き残りとも考えられますのでバッハなどの作品にも見出すことができます。

図⑤はラヴェルによるエオリアの7の使用例ですが、3小節目のV度は本来長調なのでV7であるはずなのに、Vm7になっています。このGm7のシ♭はKEY-Cm、つ

まりCエオリアンの7度音を一時的に借用しているわけです。Vmが最も典型的用法ですが、エオリアンの7度音が含まれているならば広い意味で全てエオリアの7と考えることも出来るものの♭VIIなどはむしろSDMの代理と考えるべきですし、音使いによっては副属7など他の理論で説明した方が良い場合も多々あります。

またコードの構成音ではなく単にテンションとしてのみエオリアの7が登場することもあります。使用頻度としてはドリアのIVは和声に興を揃えるテクニックとして様々な曲に見出すことが出来ますが、エオリアの7は比較的珍しい音使いとなります。

**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。

1. フォーレ「ペレアスとメリザンド」より「シシリエンヌ」

2. ドビュッシー「ベルガマスク組曲」より「パスピエ」

3. ブラームス「交響曲第4番」より「第2楽章」

## Chapter 2 借用旋律音 (旋律的借用)

### ■借用旋律音の基本原理

図①

図②

図③

副属7はコードネームもコードスケールも異なるキーから借用する技ですが、借用旋律音はコードネームはそのままテンション・アポイドのみを変更してコードスケールをすり替える技です。結果的に他のキーからの借用になりますので一時的な転調という風に考えることができ特にロマン派以降の作曲家たちが好んでこれを用いています。

図①の FM7は普通に考えるならば KEY-C のIV度なのでリディアンスケールですが、ここではシをシ♭に変更してアイオニアンスケールにすり替えています。こうすることで瞬間的に KEY-F へ揺れ動いているわけですが、このような調的な広がり副属7などとは異なる雰囲気を持っていて魅力的ですし、転調のキッカケとして用いられることもあります。図②と図③も基本的には同じですが、

図②のようにダイアトニックコードに対してだけではなく SDM のような借用和音に対しても借用旋律音は度々行われます。図②の A♭は SDM の代理の♭VI度ですので、通常リディアンスケールのはずですが、ここでもアイオニアンスケールにすり替えられています。

オルタードミナントも借用旋律音の一種であり、その考えを応用している感じですね。コードネームは変更されないのが必然的に選択できるコードスケールは限られており、例えば OM7 ならアイオニアン系かリディアン系のみとなりますし、Om7 ならドリアン系かエオリアン系かフリジアン系のどれかになります。旋律に興を添える目的として用いられることが多く、ショパンやフォーレなどの後期ロマン以降には多くの例を見つけることが出来ます。

■実際の作品での使用例

図④ ショパン「マズルカ」30-2

Bm : Im      V7      Im      Vm

図⑤ フォーレ「ノクターン6番」冒頭

Db : I      III m      Vm      V7<sup>1</sup>

図⑥ ラヴェル「クーブランの墓」前奏曲冒頭

Em : Nm7<sup>3</sup>      Vm<sup>2</sup>      Nm7<sup>3</sup>      Vm<sup>1</sup>      Im      Vm

図④から図⑥のショパン、フォーレ、ラヴェルの三人は三者三様の作風を持っていますがここでは全員同じ借用旋律音の使い方をしている例を集めてみました。長調のIII mもしくは短調のVmはいずれもフリジアンスケールを用いるところですが、全員がb 9thの短9度を半音上げてエオリアン化しています。短9度の不協和を嫌い、なお且つ借用旋律音の調的な広がり響きを求めた結果このようになっているのではないかと思います。

敢えて名前を付けるならば「フリジアンのエオリアン化」とでも呼ぶべき技法ですが、これ以外にも「アイオニアンのリディアン化」や「ドリアンのフリジアン化」なども見られます。ミクソリディアンはO7が音階上に1つしかないため代替のコードがなく、またオルタードドミナントとして別枠の扱いになりますので借用旋律音とは一般に呼ばれません。

借用旋律音とは要するにコードスケールのすり替えであり、ごく短い転調と考えることが出来ます。既に述べたように広い意味ではドミナントコードのオルタード化や副属7も借用旋律音と良く似た考えですが、旋律音だけを借用するのではなく、コードネームごとノンダイアトニックに変わって和音と旋律（スケール）全部を借用するのか、コードネ

ームはそのまま旋律音だけを借用するかの違いがあります。

副属7やサブドミナントマイナーやドミナントコードのオルタード化などをコードネームを変えずに旋律だけで行うという考えであり、もっと広く考えるならクロマティックオルタレーションもある主の借用旋律音と考えることが出来ます。



国際楽譜ライブラリープロジェクト (International Music Score Library Project) は、IMSLP の略称で親しまれる主にクラシックの楽譜を無料でダウンロード出来るインターネット図書館です（青空文庫の楽譜 ver.みたいなものです）。

元々はバッハの著作権切れの楽譜を集める目的でスタートした企画ですが、既にバッハのみならず主にクラシックの世界の著作権の切れた楽譜が膨大にアップロードされています。

必ずしも信頼の出来るエディションでない場合もあり、誤植などを見つけてしまうことも実はあるのですが、その反面ベートーヴェンが直接校訂を行った歴史的に価値のあるエディションがあったり、昔は高価なファクシミリ版でしか見られなかった直筆譜の多くも IMSLP ではダウンロード出来るようになっていきます。

仮に筆者が楽器演奏者であればよほど出所がしっかりとしたエディション出ない限り演奏会などで使うのはかなり不安ですが、立ち読み感覚でちょっと見たいだけなら十分過ぎるほど優秀であり、信頼出来るエディションであればそのまま使うことも出来ます。

また自分の作品をアップロードすることも可能で、現代の作曲家の中には IMSLP で自作を公開している人もたくさんいます（かくいう筆者もそうです）

大抵は「曲名 IMSLP」で検索するとヒットしますのでご存じでない方は是非一度試してみてください。しかし演奏会や勉強などで使う際は自己責任になるので注意が必要です。楽譜もしょせん人間が作るものですからミスや誤植は避けられないため、信頼出来る楽譜出版社のものが一番安心できるというのが筆者の実感です。



## Chapter3 内部変換と偶成和音

### ■内部変換の基本原理

図①

図② ショパン「ピアノソナタ第2番」第1楽章 45小節目と同曲第2楽章 10小節目

ある和音のときに同じ根音の和音のまま  
3和音から4和音に変化したり、和音のボイ  
シングが変わることの総称を内部変換と呼び  
ます。この中でC→C/Eのように転回形の変  
化は低音位変換と呼ばれ、C→C7のように同  
じ根音のまま3和音から4和音になったりす  
るのは形態変換と呼ばれます。

実際のアナリーゼではこのような内部変換  
をすべて詳細に楽譜に書き込むのは非常に煩  
わしいので筆者は音楽的に重要だと判断した  
場合を除き楽譜に書き込みません。ディグリー  
には書いていなくても、ディグリーだけが  
情報源ではなく実際には五線譜も一緒に見て  
いますので、アナリーゼ作業を繁雑にしない

のが目的です。図②はショパンのピアノソナ  
タですが、左側はDbのコードがオープンボ  
イシングからクローズボイシングに変わって  
おり、右側のGb/Bbでは転回形が変化して  
いますが、筆者はシンプルに表記しています。  
特殊な意図がない限りこのように簡略化して  
書いてしまったほうがアナリーゼの書き込み  
を少なく出来るので時間の節約にも表記の整  
理にも繋がります。但し特に音楽的な重要な  
意味を持っていると判断した場合はこの限り  
ではありませんが、内部変換は和声学では教  
えられるもののアナリーゼではそれほど重要  
ではない内容になります。

■偶成和音の基本原理

図③

C: I | I m | V      VI | VI7 | bVII3

偶成和音はポピュラー理論の中に類似する理論が全くありません。偶成和音とは「偶然成立する和音」のことで複数の非和声音の集まりがフレーズの中で和音を構成することを言います。逆にそうでない和声の骨格を成す和音のことを固有和音と呼びます。

まず図③の C→Cm→G という流れを見て下さい。KEY=C の時に Cm が出てくるのはダイアトニックコードではありませんし、これを説明出来る副属7などの理論もありません。

この Cm はトップのメロディーの動きがミ→ミ♭→レと半音階的経過音を伴う動きの中で偶然成立している和音です。Cm は固有和音ではなく単にメロディーの経過的な動きの中で出来ている和音なのでこれを経過和音と呼んだりもします。刺繍的な動きなら刺繍和音、掛留的な動きなら掛留和音と呼びます。

次に A7→B♭→A7 の所を見て下さい。一旦 A7 に進んだあとボーシングを変更するために途中に B♭ を挟んで全体的に和音が上行しています。この B♭M7 は KEY=Am のナポリとして解釈出来ますが、明らかに固有和音として重要な位置を占めているのではなく

経過的で一時的に出て来ているに過ぎません。これはトップのメロディーだけでなく内声も一緒に2度で動いていますが、経過和音と呼ぶべき動きでしょう。もちろんすべての動きを単に2度の経過音と分析してもOKですが、明らかに経過音の集まりが和音を構成しているためにこのような場合は通常偶成和音と呼ばれます。

発生当初はこのような音使いは偶然だったかもしれないのですが、特にシューマン以降からは顕著でロマン派以降の作品は偶成和音を理解していないと説明出来ないようなフレーズも多数登場します。バッハなどの対位法的なバロック音楽もまともに全部コードネームをつけていくとアナリーゼが出来ない場合もありますので、固有和音と偶成和音を明確に分けないと和声構造を把握できない場合も多々あります。

偶成和音は響きとして魅力的なのでロマン派以降の作品では作曲家が意図的に多用するようになったのですが、わざとやっているのなら「偶然」とは呼べないかもしれないものの名称としては偶成和音と呼ばれています。

図④

① C: I IV<sup>1</sup> V VIIm

② C: I | VII | IV<sup>1</sup> | II7<sup>2</sup> | V | IV | G7 | VIIm | IIIm<sup>2</sup> |

\*C音はペダル \*G音はペダル

偶成和音は非常に厄介で人によって解釈が変わってくるものとしては最も顕著なものです。具体的にどう厄介なのかを見てみましょう。図④の上段①はI→IV→V→VIImとごく普通のフレーズですが、下段②のフレーズはそれに偶成和音を差し挟んで和声的に装飾したものです。この場合は①と②の制作の流れが明確なので固有和音と偶成和音の分類がハッキリしていますが、最初から②の譜例だけを見せられたら2小節目のD7は偶成和音というよりは固有和音のIV→II7→Vの流れに見えます。

このように偶成和音と固有和音の見分け方は単に解釈の問題であって、音楽の本質に影響しない場合があります。全く同じフレーズに対して異なる解釈がなされることがありますが、ガイドラインとしては和声進行の根幹となる大きな流れに対して単に装飾と考えられるものは偶成と考えると良いでしょう。図④であれば1小節目のB7は明らかに次のFに対して上3声が2度進行で動く経過的、刺戟的な和声です。またこのコードは副属7で

はありますが正規の解決をせず単に装飾的に使われているに過ぎないと解釈することが出来ます。その理由はこのB7がなくなっても音楽の骨格は損なわれないからです。一般的な理論で説明出来ないようなヘンテコな和音はほぼこの例に当てはまりますので、こういったケースは偶成和音と解釈して良いでしょう。但しダイアトニックコードでも3小節目のG→F→Gの動きのように偶成和音と見なす場合もあります。この部分は明らかに旋律の動きに合わせて内声を経過的に動くことで中間のFコードが作られているのであって3小節目は大きく見ればGコードのみであり、偶成和音のFがなくなっても音楽の骨格は損なわれません。4小節目のDmも同じです。

しかしこれはガイドラインであって絶対的な基準ではありません。実際にアナリーゼしていく中でこれはどちらだろう？と悩む箇所もきっと出て来ると思います。どちらで解釈しても理論的に正しければ正解です。後はフレーズの動きを見て任意に解釈しましょう。

■実際の作品での使用例

図⑤ベートーヴェン「ピアノソナタ第1番」第1楽章再現部直前

(#11)  
Gb/C      Bbm      C7/Bb      Fm/Ab

IVm ————— V7<sup>3</sup>      Im<sup>1</sup>

図⑥シューマン「子供の情景」よりトロイメライ 5小節目

F      A/C#      Dm      Fm      C/G      D7/A      G7      C7

F: I      III7<sup>1</sup>      VIm ————— V7<sup>2</sup> VI7<sup>2</sup> II7      V7

図⑦ドビュッシー「牧神の午後への前奏曲」11小節目

D      Daug      G7/D

D: I ————— IV7<sup>2</sup>      Iaug

偶成和音を無視して固有和音だけでアナリゼすることは決して無理ではありませんが、その偶成和音の使い方が慣用句的になっているもの、理論的に説明出来ないノンダイアトニックなもの、あるいは古典などにおいてカ

デンツに反するもの、あるいはそれらに属さない変則的なものなど色々なケースがあり、難しい箇所は一時的な非和声音の集合体＝偶成と考えた方がスッキリする場合も多々あります。

図⑤のベートーヴェンの例はとても変則的です。普通にコードネームを取ろうとしたら古典らしからぬ「ドレトソ」 という不思議な和音になっており混乱するでしょう。これはバスのドが次のB♭mのシトに対して倚音になっているわけですが、そのままコードネームを取ろうと思ってもうまく取れないはずです。もし1小節目にコードネームを付けたいならばG♭(#11)/C というテンションの#11がバスに来るという変則的な配置になります。加えてドとレ♭の半音ぶつかりも気になるかもしれません。この半音のぶつかりは次のB♭mで解決するのですが、#11thのドはシトが本来の音(次で解決している)、ソ♭シトレ♭=G♭という和音でこれはナポリの♭IIになります。偶成和音の考え方を知らなければ適切に解釈できない部分の1つと言えるでしょう。バスに順次下行を作り出すための偶成和音です。

図⑥のシューマンの例では譜例の3小節目で経過的にI mが登場します。これは音符の流れを見ていればわかりやすいと思いますが、アルト声部の半音階によって経過的に成立している和音と言えます。シューマンは偶成和音を偶然ではなく意図的に、興味深く活用した最初の作曲家であると言っても良いかもしれません。彼の作品には偶成の活用が非常に多く見られ、それが彼の作品に興を添えています。典型的な偶成の例をたくさん知りたければシューマンの作品を見てみると良いでしょう。偶成和音についてと限定してよいのであればフォーレもシューマンとある程度までは近い部分がありますので、フォーレからも偶成の例をたくさん見つけることができます。

図⑦のドビュッシーの例では内声の半音階

的経過音によってI augが発生しています。似たような例は多くの作曲家に見出すことが出来ますが、このように半音階的な経過音・刺繍音・倚音・逸音が使われる時に偶然に(意図的に)和音が形成され、それを作曲家が強調することが多々あります

クラシックの音楽作品から偶成和音の例を探せば枚挙に暇がないほど沢山の例を見つけることが出来ますが、偶成和音と内部変換に共通している点は1つの和音を引き伸ばしてその和音の中で小さく、また大きく響きを変化・装飾することによって和声に興を添えるという点です。この変化・装飾は本質的なものではなく、あくまで一時的な変化であり単なる装飾ですので仮になくなってしまったとしても和声の骨格そのものが崩れてしまうわけではありません。

いわば化粧やアクセサリーに相当するものですが、アナリーゼを行う際にはこの化粧やアクセサリーを取っ払った素の状態を見抜くことが大切になります。表面的な化粧やアクセサリーの方をまるで和声の本体のように取り扱ってしまうと上手くアナリーゼすることが出来ない場合が出てきますので、意味不明な和音が登場したら「これは偶成かも？」と判断し、取りあえず先へ先へとアナリーゼを進めていきましょう。そうすればその和音の意味や理論的な整合性を理解するためのヒントを得ることが出来るはずですが、偶成和音には実にたくさんのパターンがあるので屈屈を説明されただけでは十分な理解が得られないかもしれません。実例を沢山見ることが一番ですので、是非多くの作品をアナリーゼして下さい。日本の「和声～理論と実習」の偶成和音(青本)の箇所も参考になります。

**問題 27** 次の譜面にコードネームとディグリーを振って下さい。

\* どれを偶成和音と見なすかの解釈が違っててもコードネームとディグリーが正確に取れていればOKです。

1. フォーレ「ヴァイオリンソナタ第1番」

2. ベートーヴェン「ピアノソナタ第8番悲愴」より「第1楽章」

3. グラナドス「演奏会用アレグロ」

偶成和音はあくまで装飾的な意味合いを持っていますが、あまりに特徴的で巧妙なものは単なる装飾の意味を超えて一つの重要な個性になっています。シューマンやフォーレなどの偶成和音はまさにそのような感じですよ。

## Chapter4 主音上のVとその借用

### ■主音上のVとその借用の基本原則

図①

図②

C:  $\frac{V7}{I}$  I

C:  $\frac{VI7}{II}$  II<sup>m</sup>  $\frac{II7}{V}$  V I

図③ベートーヴェン「ピアノソナタ第1番」第2楽章冒頭

F: IV I<sup>2</sup> V7  $\frac{V7}{I}$  I

主音上のVは言葉通り、そのキーの主音の上でVの和音が鳴ることを指します。Vの和音は4和音化されたり、根音省略されたり、テンションが付いたり色々な形態になりますが、図①のようにVの後はIに進むのが基本であり正規の解決を行います。極めて短いペダルと考えることも出来ます。図②は主音上のVを副属7で行っている例です。副属7はI以外のダイアトニックコードを「仮のI度」と見立てて行く借用和音ですが、主音上のVの借用はその「仮のI」上でV→Iを行っているわけです。これらのケースでは馬鹿正直にコードを取ろうとすると意味不明なコードになってしまうので注意が必要です。例えば図②のA7/Dの箇所は主音上のVの借用と考

えずにそのままコードネームを付けようとするするとDmM7(9,11)&説明出来ないアポイドのシブとおかしな和音になってしまいます。2小節目のD7/GもGM7sus4(9)とコードネームを付けることが出来ませんが、なぜこの和音がKEY-Cで登場するのかという理論的な説明をすることが出来ません。これらは主音上のVとその借用を理解していないとアナリゼが困難になる部分です。最もシンプルでクラシック音楽において非常によく聞かれる慣用的なフレーズの例は図③のベートーヴェンのようにI 2→V→主音上のV→Iという進行です。この和声は借用和音やオルタードを含む様々な発展形で用いられることもあります。

■実際の作品での使用例

図④シューマン「ダヴィッド同盟」第14番26小節目

$C7^{(b9)}$   
 $A^b$      $Fm$      $E^b$      $G7$      $Cm$   
 $B^b$

$Cm: \frac{V7}{IVm^1} \quad IVm \quad bIII^2 \quad V7^1 \quad Im$

図⑤ブラームス「ピアノソナタ第3番」Piu mosso

$A7^{(b9)}$   
 $F^\#$      $D$      $A7^{(b9)}$   
 $F^\#$      $F^\#$

$G: \frac{II7}{V^1} \quad V^1 \quad \frac{II7}{V^1}$

図⑥ラフマニノフ「ヴォカリーズ」11小節目

$C^\#7$      $F^\#m$      $F^\#m7-5$   
 $A$      $A$      $A$

$E: \frac{VI7}{IIm^1} \quad IIm^1 \quad IIm7-5^1$

図④～図⑥は主音上のVの借用の実際の使用例です。まず図④のシューマンの例を見てみましょう。IVmの箇所では主音上のVの借用が登場していますが、主音（主和音）が転回形になっているのがポイントです。V7の部分ではFmの第1転回形のラBがバスになっており、その後で基本形のFmに進みます。これもそのままコードを取ろうとするとAb aug sus4(9)のような「？」なコードネームになります。転回しているため主音上のVではなく正確に表現するならば主和音の第1転回

形上のVの借用となっていますが、考え方としては転回形になっていることを除けば基本的に同じになります。

図⑤のブラームスや図⑥のラフマニノフなどにも似たような用例が見られますが、いずれも主音上のVの借用が転回形で用いられているというのがポイントになります。理屈を知らなければわからない複雑な箇所なので、アナリーゼではこの和音に該当する複雑な箇所と出会ったときは、主音上のVの借用の転回形になっていないか注意深く見て下さい。



問題 28 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. ヨハン・シュトラウス「美しく青きドナウ」

Musical score for Johann Strauss's "Schön ist das blaue Donau". The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *f* and *p*.

2. モーツァルト「弦楽四重奏第14番 (ハイドンセット)」 K387

Musical score for Mozart's "String Quartet No. 14 (Haydn Set)". The score is in G major and 3/4 time. It features four staves representing the string quartet. The key signature has one sharp (F#). The score includes dynamic markings such as *f* and *p*.

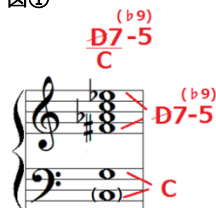
3. ベートーヴェン「ピアノソナタ第8番悲愴」より「第1楽章」

Musical score for Beethoven's "Piano Sonata No. 8 (Pathétique)". The score is in D minor and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has two flats (Bb, Eb). The score includes dynamic markings such as *sf*.

## Chapter5 主和音上のVのVの下方変位の根音省略の和音

### ■主和音上のVのVの下方変位の根音省略の和音の基本原理

図①



主和音上でII7 (VのV) の $\flat 9^{\text{th}}$ +第5音下方変位+根音省略、つまりポピュラーでいうII7の裏コードを使っています。ある種のハイブリットコードとも考えられます。下部の和音は主音と属音の場合と属音だけの場合があります。

\*根音は省略されることがあります。

図②ラヴェル「ダフニスとクロエ」第2部 KEY-A への転調部分

ラヴェルは一部例外がありますが、あくまで調性を基板にした作風を中心としています。そのような作風を主体とする作曲家の中ではラヴェルは最も複雑な音使いをする一人ですが、図①の主和音上のVのVの下方変位の根音省略の和音はその1つで、Iの和音（主音と属音のセット、もしくは根音省略で属音のみ）の上でII7 (VのV) の $\flat 9^{\text{th}}$ +第5音下方変位+根音省略=ポピュラーで言うところの裏コードが鳴っています。時には裏コードにせず普通にII/Iという形態もあります。これはある種のハイブリットコードであり、鳴っている音を1つのコードネームで解釈することが不可能な和音の1つです。前述の「主和音上のV (+その借用)」の発展形とも考える

ことが可能ですが、上のコードはテンションを含まない場合もあります。「主音上のII7の裏コード」とも言うべきこの不思議なコードはラヴェルの曲に散見されますが、ほかの作曲家ではあまり見られません。図②のダフニスとクロエではF#mの上でG#7-5( $\flat 9$ )=D7が鳴っています。ポピュラーであればD7と書いても良いかも知れませんが、異名同音をよく見るとちゃんとG#7-5=ソ#シ#レファ#で書かれており、D7のドでなく、G#7-5のシ#で書かれています。「裏コード」という名称が理解しやすいと思うので敢えてその用語を使っていますが、ラヴェルの意図としては $\flat VI7$ ではなくII7ということになります。発展的なスラッシュコードの一例です。

問題 29 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. ラヴェル 「鏡」より「道化師の朝の歌」

2. ラヴェル 「耳で聞く風景」より「ハバネラ」

3. ラヴェル 「ソナチネ」より「第2楽章」

## Chapter6 正規の解決をしない副属7

### ■自由に使われるドミナントコード

図①ムソルグスキー「展覧会の絵」より「卵の殻を付けた雛の踊り」冒頭

F : I II7-5<sup>3</sup> I II7-5<sup>4</sup> I I II7-5<sup>3</sup>

図②ラヴェル「水の戯れ」31小節目

E : III7 II7 III7 II7 III7 II7 I7 #IV7

古典以前の時代の作品は転調や半音階フレーズや偶成和音を除き、属7か副属7かに関わらず原則としてドミナントモーションはV7→IかV7→VIが基本になっています。この原則に反する進行は稀ですが、後期ロマン派以降の作曲家は前時代と違う響きを求めて、もっと別のドミナントモーションの可能性を探るようになります。特に顕著なのが3度進行や増4度の多用であり、意識的にV7→IかV7→VIを避けている作曲家もたくさんいます。図①のムソルグスキーではI→II7-5という長2度の反復になっています。図②のラヴェルではIII7→II7→III7→II7と長2度のスライドを繰り返した後に、最後はI7

→#IV7と増4度進行になっており、古典で見られるようなV7→IやV7→VIといった教科書的ドミナントモーションが登場しません。使っている和音そのものは同じなのですが、使い方が全く異なっています。V7→IやV7→VIはその響きから古典を連想させるため意識的に避けられているわけですが、後期ロマン派以降は属7も副属7も正規の進行をせず、まるでダイアトニックコードのように自由に進行することがよくあり、古典和声の教科書には載ってはいませんがそういうものと受け入れてアナリーゼするようにしましょう。正規の進行をしないケースは（ブルースなど）ポピュラー音楽にも山ほどあります。

問題 30 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. ドビュッシー 「前奏曲集第1巻」より「罍麻色の髪乙女」

Musical score for Debussy's "Les Filles du Calvaire" (Op. 4, No. 15). The score is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. It features a complex harmonic structure with a prominent secondary dominant 7th chord (V7 of V) in the middle section, marked with a *dim.* dynamic. The piece concludes with the instruction "Cédez - - //

2. チャイコフスキー 「眠れる森の美女」より「ワルツ」

Musical score for Tchaikovsky's "The Sleeping Beauty" Waltz (Op. 36, No. 18). The score is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. It features a complex harmonic structure with a prominent secondary dominant 7th chord (V7 of V) in the middle section, marked with a *piu f* dynamic. The piece concludes with a *f* dynamic.

3. フォーレ 「エレジー」

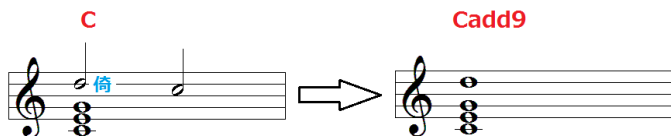
Musical score for Fauré's "Élégie" (Op. 84, No. 4). The score is in G-flat major (three flats) and 3/4 time. It features a complex harmonic structure with a prominent secondary dominant 7th chord (V7 of V) in the middle section.

古典和声の教科書では正規の進行をしない属7の和音は偶成和音と見なされることが多いですが、後期ロマンや近代に入るとほとんどダイアトニックコード同然に属7の和音は扱われるようになり、偶成和音では説明仕切れないケースが多々出て来ます。これはブルース音楽のC7⇒G7⇒F7などの属7の和音の用法と良く似ています。

## Chapter7 複雑な非和声音を持つメロディー

### ■引き伸ばされた非和声音

図①



図②マーラー交響曲第9番 第1楽章 29小節目

古典和声には図①の「全長転位（解決しない倚音などの非和声音）」という概念があり、これはポピュラーでいうところのテンションコードに相当するもので理屈のものとはとても単純です。基本的にアポイドは美しく響かないため引き伸ばされるのはテンションであることが多いのですが、時代が進むにつれて非和声音の使い方は複雑化し、もはや非和声音と呼ぶには長過ぎる複雑な用法も登場します。図②のマーラーの例では Vn1 のパートの1小節目のソ#はすぐにラに解決していますが2小節目のソ#はかなり長い時間回り道して引き伸ばされています。非和声音は一般的には長くても4分音符程度が普通ですが、

非和声音と呼ぶには変則的で長い音になっており、ソ#→ラと2度進行せず、一度下のド#や跳躍してレファソ#の後にラで解決しています。このように変則的な非和声音の場合、2小節目の Vn1 のソ#はむしろ非和声音ではなくコードトーンのように見えますが、ヴァイオラでラが鳴っていますので疑義が生じるでしょう。2小節目のファソ#は増2度で逸音とも解釈出来ますが、それでもえぐい用法です。レミファソ#ラシド#レという存在しない音階になりますのでコードスケールからのアナリーゼも不可能です。極端に引き伸ばされたクロマティックオルタレーションというのが正解なのですが変則的と言えます。

**問題 31** 次の譜面にコードネームとディグリーを振り、非和音を「経」などのように書き込んで下さい。

1. マーラー「交響曲第5番」より「第4楽章」(このコードネームだけ付けてアナリーゼして下さい)

F/C Fsus4 F

*ff breit* *Drängend* *ff* *dim. morendo* *ppp* *attacca*

2. ショパン「バルカローレ」

3. ドビュッシー「前奏曲集 第1巻」より「アナカプリの丘」

8

## Chapter8 ペレアス和音

### ■ペレアス和音の基本原則

図①ドビュッシー「ペレアスとメリザンド」冒頭

Bb6  $\frac{A}{B\flat}$     Bb6  $\frac{A}{B\flat}$  Bb6  $\frac{A}{B\flat}$

Dm:  $\flat VI6$   $\frac{V}{VI}$      $\flat VI6$   $\frac{V}{VI}$   $\flat VI6$   $\frac{V}{VI}$

ハーモニックメジャーはメジャースケールの第6音が半音下がったものです。上巻chapter16参照。

図②

B6/C                      B6/C                      Cリディアンオーグメント#2

3度堆積の元の和音                      (Eハーモニックメジャー出身)

図③

B7/C                      B7/C                      Cリディアン#2

3度堆積の元の和音                      (Eハーモニックマイナー出身)

ペレアス和音は図①ドビュッシーのオペラ「ペレアスとメリザンド」で使用されていることからその名前が付けられています。この不思議な和音は多くの音楽家によって様々な意見・見解が述べられていますが、筆者なりにこの和音が一体どのような考えに基づいて使われているのかを解説してみたいと思います。

ドビュッシーが図①で使っているペレアス和音は根音の上に長7度上のO6が乗っている形態です (B6/C)。

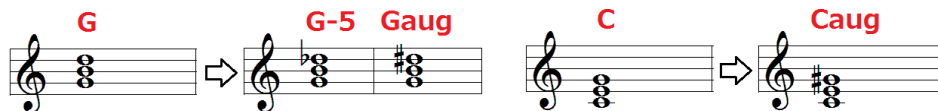
この和音の出身キーを考えると図②の中央の3度堆積の元の和音とハーモニックメジャーの6番目であるリディアンオーグメント#2スケールになります。後期ロマン派の作曲家たちは既にハーモニックメジャースケールを活用していたので、ドビュッシーは当然このコードスケールを知っていたと思いますし、ハーモニックメジャーをペアレントとしたダイアトニックコードやコードスケールを彼が使っても何も不思議ではありません。



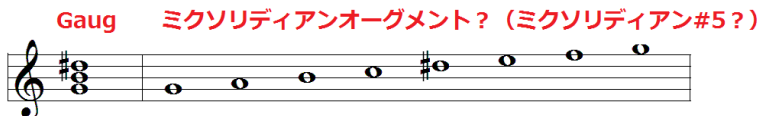
## Chapter9 変化和音とその応用

### ■変化和音の基本原理

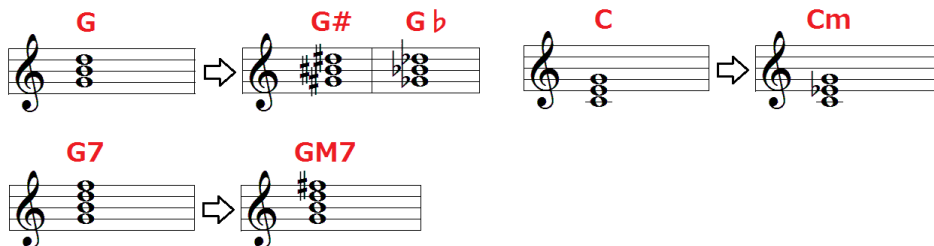
図①



図②



図③



テンションのオルタード化ではなくコード構成音を変えることでより大胆な響きの変化を得る方法を変化和音と言います。古典和声で習う変化和音は図①の主に属和音の第5音の半音上下変化か主和音の第5音の半音上への変化ですが、この和音は古典時代から現代に至るまであらゆる作曲家によって愛用されています。コードスケールを考える時にクラシック音楽では出身キーしか考えないため使われている音をそのまま並べるとポピュラー理論には存在しない音階になってしまいますが、これはそういうものとして受け入れるしかありません。どうしても名前が欲しければ図②のように自分で命名してもOKです。筆者もいくつかのコードスケールにオリジナル

の名前をつけています。

時代が下るにつれて作曲家たちはより自由な変化和音の用法を求めるようになり、図③のように和音を丸ごと半音上下させたり、第3音のみ又は第7音のみを変化させた和音を使うようになります。第5音を動かすのがOKなら第3音や第7音も同じ理屈でOKなはず、テンションもOKなはず、だったらコードを丸ごと動かしてもOKなはず、というわけです。

このような和音をアナリーゼするコツはその変化した和音の元の形を理解することです。一見変則的に見えても正体がわかれば単純であることが多いです。

■実際の作品での使用例

図④ベートーヴェン「ピアノソナタ」  
第5番第2楽章 32小節目

Chord symbols above staff:  $E_b$ ,  $E_b \text{ aug}$ ,  $A_b$ ,  $B_b 7^{(b9)}$

Chord symbols below staff:  $E_b : I$ ,  $I \text{ aug}$ ,  $IV$ ,  $V7$

図⑤シューマン「ピアノソナタ」  
第1番 ARIA10小節目

Chord symbols above staff:  $D$ ,  $D \text{ aug}$ ,  $Bm$ ,  $E7^{(b9)}$ ,  $A \text{ Aug}$

Sub-chords:  $F^\#$ ,  $D$ ,  $C^\#$ ,  $E^\#$

Chord symbols below staff:  $A : IV$ ,  $IV \text{ aug}$ ,  $II m^2$ ,  $V7$ ,  $I^2$ ,  $I^2 \text{ aug}$

図⑥ラヴェル「クープランの墓」前奏曲 63小節目

Chord symbols above staff:  $Dm$ ,  $G^\#$ ,  $Cm$ ,  $F^\#$

Chord symbols below staff:  $Dm : I m$ ,  $\#IV$ ,  $Cm : I m$ ,  $\#IV$

古典や前期ロマン派時代の変化和音はほぼ第5音の半音上下の変化に限られます。図④のベートーヴェンの例では  $I \rightarrow I \text{ aug} \rightarrow IV$  とシ♭→シ→ドと変化和音を経過的に使っています。図⑤のシューマンも同様で全体としてはシューマンはベートーヴェンよりも発展的な使い方をしていますが、フレーズに半音階を作り出すために一時的に登場するだけという意味では根本的に同じであり、ある種の偶成和音とも呼べ、ポピュラー音楽で言うところのクリシェと同じです。しかし図⑥のラヴェルの例では短調の  $I m \rightarrow IV$  (メロマイのIV)のIVがまるごと全部半音上げられ  $I m \rightarrow \#IV$  になっており、こういった用法は経過的とは呼ばず完全に独立した変化和音と言えます。

同様の例はドビュッシーやリリ・ブーランジェにも見られ、特に近代フランスでは好んで用いられるテクニックと言えるでしょう。

近・現代の音楽ではこのような変化和音はよく用いられ、根音、第3音、第5音、第7音、または和音全体は特に制限なく自由に変化して用いられます。その用法は大きく分けて2つであり、1つは半音階的フレーズを生み出すため、もう1つは調性を広げるために完全に独立した和音として表れます。古典や前期ロマンの音楽には独立した変化和音はあまり出て来ませんが、アナリーゼでどうしても理解が難しい部分があれば変化和音の可能性を疑ってみましょう。

**問題 34** 次の譜面にコードネームを振って外れた音（非和声音の処理が出来ないもの）になる箇所に☆を付けて下さい

1. ラヴェル「鏡」より「海原の小舟」

Musical score for 'The Boat on the Sea' from Debussy's 'The Mirror'. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'mf' and the instruction 'pressez' is present. The score shows a sequence of chords and melodic lines with some chromaticism.

2. ラヴェル「弦楽四重奏」第1楽章

Musical score for the first movement of Debussy's 'String Quartet'. The score is in C major and 3/4 time. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. The tempo is marked 'p' and the instruction 'pp' is present. The score shows a sequence of chords and melodic lines with some chromaticism.

3. ストラヴィンスキー「兵士の物語」より第2部第7曲「大きなコラル」

Musical score for 'The Great Chorus' from Stravinsky's 'The Soldier's Story'. The score is in 4/4 time. It features a piano accompaniment with a melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand. The tempo is marked 'p' and the instruction 'etc.' is present. The score shows a sequence of chords and melodic lines with some chromaticism.

## Chapter11 #やbや8つ以上の調について

### ■ #やbや8つ以上の調について

図①バッハ「平均律1巻」第4番フーガ

Figure 1 shows a musical score for J.S. Bach's 'The Well-Tempered Clavier, Book 1, No. 4' fugue. The score is in G major (one sharp). Above the staff, the following accidentals are listed: C#, G#, C# G#, E# D#, C#, D# G#. Below the staff, the following Roman numerals are listed: C#: I, V, I<sup>1</sup>, V<sup>2</sup>, I, II, V.

図②ドビュッシー「前奏曲集第1巻」より「野を渡る風」 16小節目

Figure 2 shows a musical score for Debussy's 'Préludes, Book 1, No. 16' 'Le vent qui traverse le champ'. The score is in F major (no sharps or flats). Above the staff, the following chords are listed: Gbm Bbb, Cb7 Eb, Gbm Bbb, Abm Eb, Gbm Bbb, Abm Eb. Below the staff, the following Roman numerals are listed: Fb: II<sup>1</sup>, V<sup>7</sup>, II m<sup>1</sup>, III m<sup>2</sup>, II m<sup>1</sup>, III m<sup>2</sup>.

実際の作品では転調や借用和音が多用されるわけですが、それらの音は#系かb系かどちらかのキーから借用しています。例えば副属7のII7はKEY-Cの時に属調(KEY-Gで#1つのキー)から借用しているわけで、D7ではファに#が付きます。同じようにSDMなら(KEY-Cmでb3つのキー)からの借用なのでAbやBbやFmなどにはKEY-Cmの調号にあるb記号が付きます。転調も同じでKEY-Cから属調に転調すれば#が1つ増えてKEY-Gになりますし、KEY-Cから同主短調に転調すればb3が増えてKEY-Cmになります。

その理屈でいくとKEY-C#の時に属調に転調したらKEY-G#になるわけですが、KEY-G#は何の調号が幾つ付くキーでしょうか？元々#が7つなので、1つ増えたら7+1=8つなわけですが、楽典で習う調号の数は#とbが7つまでです。

#系は調号のないKEY-Cから始まりファドソレラミシの順に#が増えていき、b系はシミラレソドファの順番でbが増えていきますが、古典までの作品では原則的に借用和音やごく短い転調では図①のバッハのように臨時記号で書くことが多く、完全な転調の場合は異名同音調で書き換えるのが普通でした。

図②フォーレ「ピアノ五重奏2番」1楽章冒頭

The image shows a musical score for the beginning of the first movement of Chopin's Piano Quintet No. 2. It features two staves: ALTO and PIANO. The piano part has a complex accompaniment with many chords. Red text above the staff indicates chord names: Cm/G, Gm, Fm7, EbM7, Dm7-5, Cm/Eb, and Cm/G. Green boxes highlight specific notes in the piano part, with labels '先' (ahead) and '掛' (suspension) indicating anticipatory and suspended notes respectively.

似たような例としてもう1曲例を挙げてみたいと思います。図②のフォーレのピアノ五重奏ではピアノの伴奏が多彩な先取音と掛留音によって独特の響きを作り出しています。ヴィオラのパートはそれに追従しているため分析を省略していますが、ピアノパートは図②の2小節目3拍目や3小節目2拍目はバス以外の音がすべてアンティシペーションしており、図①のシューマンの例における左手を図②のピアノパートの最低音と考えるなら基本的に行っていることは同じであるといえます。シューマンの例では図①の後半になると左手が単音ではなく和音になっても同じ事をしていますが、フォーレの場合はそうではないというのが違いでしょうか。また4小節目1・2拍目や5小節目1拍目は前の和音のバスが引き

延ばされて掛留音と音が作り出されています。先取和音、掛留和音になっている箇所は偶成和音と考えることが出来ますので、何らかのコードネームを付けることが可能です。例えば2小節目3拍目はA♭M7/G、3小節目2拍目はGm7/Fなどのようになりますが、これらは非和音が集まった結果の偶成和音なので省略しました。興味があれば自分でコードネームを付けてみるのも良いと思います。

いずれにしてもこのようにハーモニーの一部の音が先取したり掛留したりすることによって2つの和音の境目がグラデーションのような効果を生み出してフォーレ特有の不思議な響きを作り出しています。アナリーゼにおいて馬鹿正直にコードネームを取っていくだけでは理解出来ない良い例の一つと言えます。

■トリスタン和声の発展系？

図③ブルックナー「交響曲第7番」1楽章 71小節目

Figure 3 shows a piano passage from Brahms' Symphony No. 7, Op. 92, measures 71-74. The key signature is D major. The chords are annotated as follows: G, A/E, Eb7, G/D. The bass line shows a chromatic descent: G2, F#1, F1, E1, D1. The treble line features a chromatic ascent: G4, A4, Bb4, B4, C5. Dynamics include *cresc.* and *ff*. Roman numerals below the staff are: C: V7<sup>3</sup>, VI7<sup>2</sup>, bIII7, V<sup>2</sup>.

図④ブルックナー「交響曲第8番」1楽章 67小節目

Figure 4 shows a piano passage from Brahms' Symphony No. 8, Op. 93, measures 67-70. The key signature is D minor. The chords are annotated as follows: G7/F, Cm, A7, D7. The bass line shows a chromatic descent: G2, F#1, F1, E1, D1. The treble line features a chromatic ascent: G4, A4, Bb4, B4, C5. Dynamics include *molto cresc.* and *ff*. Roman numerals below the staff are: G: I7<sup>3</sup>, IVm, II7, V7.

図④R・シュトラウス「ティル・オイレンシュピーゲルの愉快ないたずら」

Figure 4R shows a piano passage from Richard Strauss' 'Til Eulenspiegel's Merry Pranks', measures 1-4. The key signature is D minor. The chords are annotated as follows: Bb/F, G#m7/F#, C/G, C#m7/G#, D7/A, Gm7/Bb, B, F#m, C#, Em. The bass line shows a chromatic descent: G2, F#1, F1, E1, D1. The treble line features a chromatic ascent: G4, A4, Bb4, B4, C5. Roman numerals below the staff are: Dm: bV<sup>2</sup>, #IVm7<sup>3</sup>, V<sup>2</sup>, VIIm7<sup>2</sup>, I7<sup>2</sup>, IVm<sup>1</sup>, #IV, IIIm, VII, IIm.

声部の半音階連結や旋律の半音階化を多用したトリスタン和声は後の作曲家に大きな影響を与えますが、ブルックナーやR・シュトラウスなどはその影響がかなり強いと言えます。図③の旋律や内声は思い切り半音階を意識していますし、図④のバスの半音階も非常に露骨です。図⑤は旋律はないものの声部の連結に半音階を多用しまくってもはや調性的

な和声連結を脱しつつあります。ノンダイアトニックコードを偶和音と解釈すれば調性と解釈出来ますが、いずれにしても和声の半音階化がもたらした独特の響きです。調性という範疇の中でこれ以上半音階化は不可能なため、もう少し後の時代になると遂には調性が崩壊します。

問題 36 次の譜面にコードネームとディグリーを振って下さい。図②の続きです。

System 1: Treble and bass clefs. Treble clef has notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef has notes F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Dynamics: *rit.*, *f*, *a tempo*, *dolce*, *p*. Marking: L.H.

System 2: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef has notes F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Dynamics: *dim.*, *p*, *sfz*, *p*. Marking: R.H.

System 3: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef has notes F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Dynamics: *p*, *cresc.*. Marking: R.H.

System 4: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef has notes F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Dynamics: *f*, *dolce*, *p*, *p*, *animato*.

System 5: Treble clef has notes G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. Bass clef has notes F#3, G3, A3, B3, C4, B3, A3, G3. Dynamics: *sfz*, *cresc.*, *sfz*, *molto cresc.*. Marking: KEY-A^

A:

## Chapter14 発展的なスラッシュコード

### ■発展的なスラッシュコード

図①フォーレ「A Clymene」Op. 58 23小節目

$G$        $D/G$        $E7/C = \text{Caug}M7sus4$  ??

$C:V$        $II/V$        $III7/I$

バスの動きはV-I

図②ブルックナー「交響曲7番」1楽章 71小節目

$G$        $Am$        $G$        $Cm$        $G7$        $Eb7$        $Db7$

$C:V$        $VIIm$        $V$        $Im$        $V7$        $bIII$

バスの動きはII-V-I

基本的に音楽の内容・構造はポピュラー音楽よりもクラシック音楽の方が複雑で高度なものが多いので、クラシック音楽にはポピュラー音楽で用いられるスラッシュコードよりも複雑なものがたくさん存在します。図①のフォーレではE/Cというコードが表れ、これはCaugM7sus4(9)と読み替えることができますが、正体はハーモニックマイナースケールのダイアトニックコードのbⅢ度(アイオニアン#5スケール)です。図②ブルックナーは大きく見ればII7→Vなのですが、相当複雑な和声になっています。II度の保属音上では様々な和音が表れて複雑な響きを演出し、

bⅡ7に進むとさらにbⅢ/bⅡという複雑なスラッシュコードになっています。これはポピュラー理論でいうところのアップー・ストラクチャーbⅡで(筆者の作曲基礎理論参照)、Db7(9,#11,13)と読み替えることも出来ます。もはやCメジャーキーのII-Vには見えなくらい変則的ですが、調性の拡大を試みた後期ロマン派らしい和声法と言えるでしょう。このようにペダル音によって複雑なスラッシュコードが生まれる場合もあります。難しく見えてもほぼすべての曲はこのように基本的な音楽原理で明らかにすることが出来ます。



問題 37 次の譜面にコードネームとディグリーを振って下さい。

\*スラッシュコードと正体がある場合は両方を書いて下さい。ペダルの場合はそのまま表記。

1. ブルックナー「弦楽五重奏」より「第3楽章」

2. フォーレ「ヴェネツィアの5つの歌曲」より「クリメーナに」

Un poco più mosso.

C:

F:  
C:

3. ドビュッシー「牧神の午後への前奏曲」

## Chapter16 エンハーモニック転換

### ■エンハーモニック転換による転調領域の拡大

図①ブラームス「ヴァイオリンソナタ第1番」第1楽章 108小節目

エンハモ転換

Chapter11の「#やbや8つ以上の調について」と似た内容になりますが、特に#やbなどの調号が多いキーにおける転調はそのまま表記することが難しい場合に度々エンハーモニック転換が行われます。図①のブラームスの例では譜例2小節目のG $\flat$ 7をF $\sharp$ 7とエンハーモニック転換することでKEY-C $\flat$ という $\flat$ 7つの調号から#系への新しい転調領域を獲得しています。G $\flat$ 7をダイアトニックコードと考えるとどうしても転調先は $\flat$ 系の調号のキーに限られてしまいますが、G $\flat$ =F $\sharp$ と読み替えることで#系の調号への転調が可能になるわけです。

また必ずしもG $\flat$ =F $\sharp$ のように既に登場している音を読み替えるわけではなく、まだ登場していない次のコードの#・ $\flat$ を入れ替え

るケースやコードネームを保持せずにコード内の幾つかの音をエンハーモニック転換してコードをすり替える場合も存在します。例えばKEY-A $\flat$ のV7 $\rightarrow$ IでE $\flat$ 7 $\rightarrow$ A $\flat$ という進行をE $\flat$ 7 $\rightarrow$ G $\sharp$ と記譜したり、F $\sharp$ (ファ $\sharp$ ラド $\sharp$ )のファ $\sharp$ =ソ $\flat$ 、ラ $\sharp$ =シ $\flat$ 、ド $\sharp$ =レ $\flat$ と読み替えて下にミ $\flat$ を加えE $\flat$ m7にコードチェンジするような場合もありますが、これもエンハーモニック転換と考えることが可能です。別段難しくも珍しくもないテクニックですが、ブラームスを始めとして後期ロマン派の作曲家に多く見られる技法です。アナリーゼでは譜面に#(または $\flat$ )がたくさん付いている状態から、突然 $\flat$ (または#)がたくさん付く状態に切り替わる箇所がありますが、音さえ読み間違えなければ特に難しいことはないはずですが。

問題 38 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「ピアノソナタ第8番悲愴」第2楽章

Musical score for the second movement of Beethoven's Piano Sonata No. 8, 'Pathétique'. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a triplet in the bass line and a *cresc.* marking in the right hand.

2. ブラームス「7つの幻想曲集」第1曲カプリッチョ

Musical score for the first piece of Brahms' Seven Fantasy Pieces. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a triplet in the bass line and a *cresc.* marking in the right hand.

Musical score for the second piece of Brahms' Seven Fantasy Pieces. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a triplet in the bass line and a *cresc.* marking in the right hand.

3. サンサーンス「物憂げなワルツ」

Musical score for Saint-Saëns' 'Melancholic Waltz'. The score is in G major and 3/4 time. It features a piano introduction with a triplet in the bass line and a *mf* marking in the right hand.

## Chapter17 反復進行

### ■反復進行の基本原則

図①パッヘルベル「3つのヴァイオリンと通奏低音のためのカノンとジーク」

D A Bm F#m G D G A

D : I V Vim III m IV I IV V

反1 反2 反3

Key-DのI-V Key-BmのI-V Key-GのI-V

図②バッハ「無伴奏フルートのためのパルティータ」より「アルマンド」

反1 反2 反3 反4

2度上 2度上 2度上 2度上

反復進行とは同じ和声の型を度数を変えながら繰り返すことです。ドイツ語ではゼクエント、英語ではシークエンスと呼ばれ単旋律の場合と和声まるごとの場合とありますが、クラシック音楽特有というわけではなく、ロックやジャズなどでもシークエンスフレーズと呼ばれるものがあるように様々なジャンルで普遍的に用いられるテクニックです。

クラシック音楽における反復進行の一般的な意味は、和声と音型そのものの反復ですが、実際には様々な実例があり、全体の正確な反復だけではなく和声や音型に変化が伴うものも存在します。

図①はおそらく世界で最も有名であろうパッヘルベルのカノンにおける反復進行です。

この曲は最初に低音の4度下進行（I—V）があり、それが3度下にずれて反復され、さらにもう1回3度下にずれて反復されます。ここではバスの動きとディグリーが反復されていますが、旋律やすべての声部が完全に反復される場合や転調を伴って反復される場合もあります。

反復される回数や変化する度数、あるいは反復の内容は曲によりけりですが、いずれにしても曲のある特定の区分やある特定の内容（大抵はバスの動きか和声そのもの）が反復されます。アナリーゼにおいては「反復されている区分と内容」「反復の回数」「反復時の度数の変化」を見分けることが出来れば OK です。

問題 39 次の譜面にコードネームとディグリーを振って下さい。反復の箇所は図③のように書くこと。

1. ベートーヴェン「ピアノソナタ第2番」第1楽章

espressivo

*f*

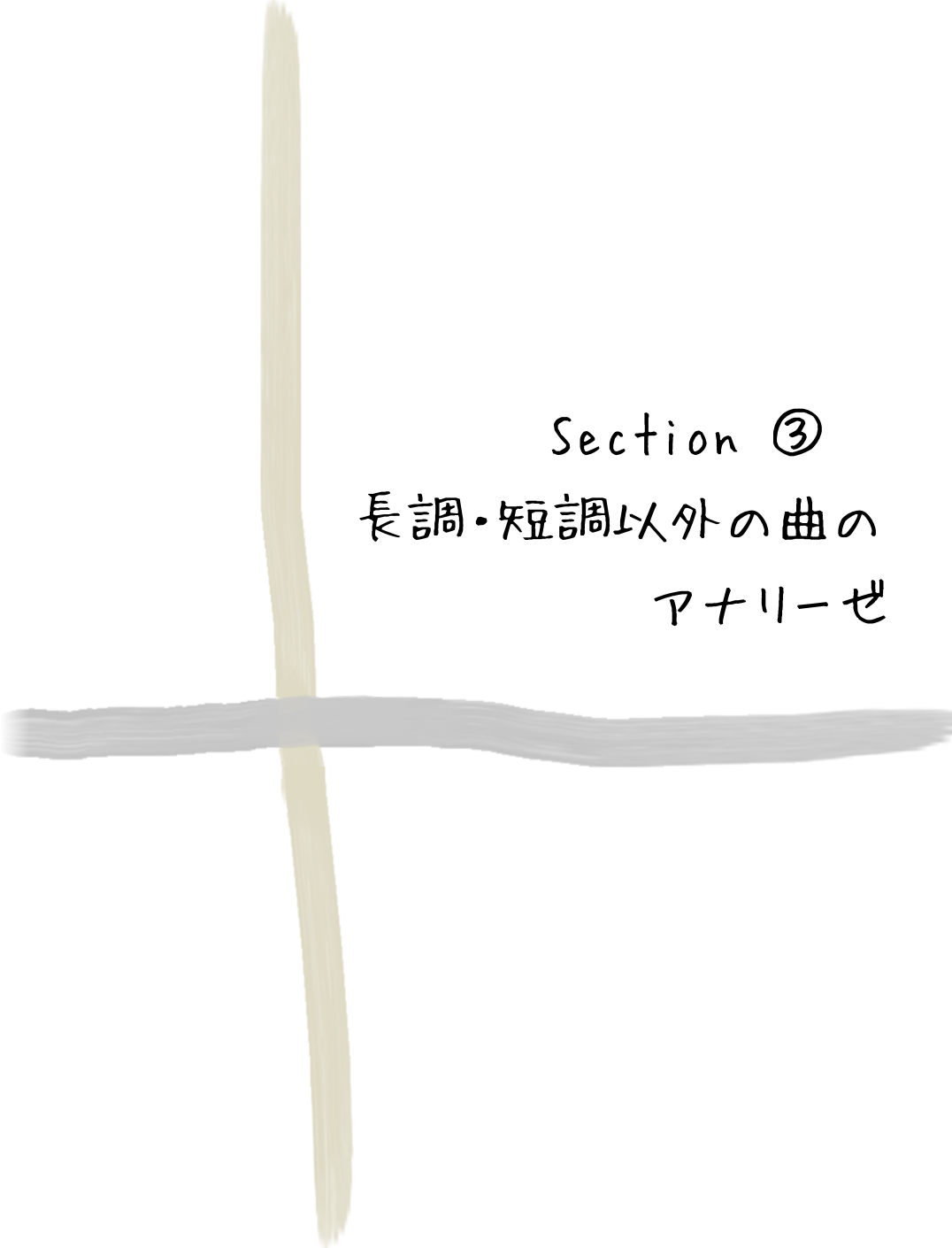
*f*

*f*

*mf*

*mf*

2. ショパン「ピアノ協奏曲第1番」第3楽章



Section ③

長調・短調以外の曲の

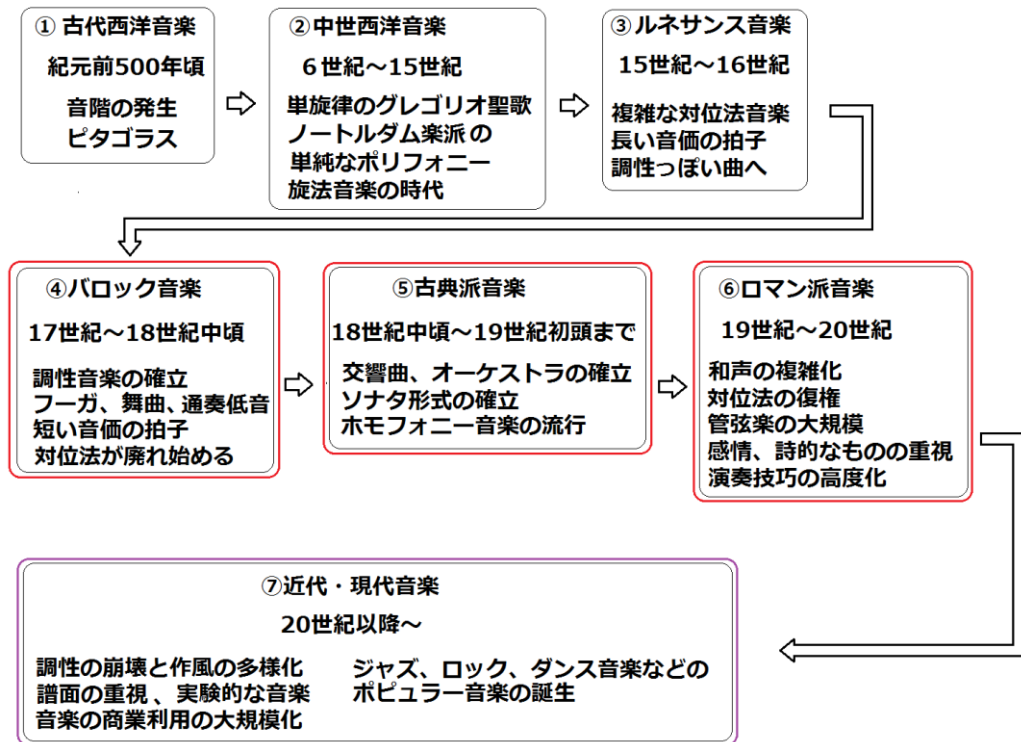
アタリゼ

## Section 3 長調・短調以外の曲のアナリゼ

ポピュラー理論でも古典和声でも解釈が出来ない長調・短調という概念を脱却した近代以降の楽曲のアナリゼについてここでは見ていきましょう。

### Chapter1 簡単に音楽の歴史を振り返る

図①



この chapter では長調・短調以外の楽曲のアナリゼについて学びますが、その前に音楽の歴史をアナリゼ的視点から大雑把に振り返ってみたいと思います。

まず約二千六百年前にピタゴラス（紀元前582年～紀元前496年生まれ）、もしくは彼の楽派の誰かが現在使用されている西洋のドレミファソラシドという音階の基本的な原理を

自然現象を参考に作り出してから、今日われわれが知る調性音楽というもの完全に確立するまで図①でいうと①～③までに相当する約二千年の時間を必要としています。

最初の①の古代西洋音楽についてはあまり詳しいことはわかっておらず、完全な形で残っているこの時代唯一の資料としては図②のセイキロスの墓碑銘が有名です。

### 【古代西洋音楽】

図② セイキロスの墓碑銘と現代の五線譜に解読された旋律、及び刻まれている献辞



C Z̄ Z̄̇ KIZ̄ Ī K̄ Ī Z̄̇ İ̄K̄ O C̄ ȪΦ̄

Ὁ σον ζῆς, φαί νου, μη δὲν ὄλ ως σὺ λυ ποῦ·

C K Z̄ İ̄ K̄ İ̄ K̄ C̄ ȪΦ̄ C K O İ̄ Z̄̇ K̄ C̄ C̄ C̄ X̄ İ̄  
πρὸς ὄλ ἰγον ἐ σπιτὸ ζῆν, τὸ τέλος ὁ χρόνος ἀπαι τεῖ.

わたしは墓石です。セイキロスがここに建てました。  
決して死ぬことのない、とこしえの思い出の印にと。

セイキロスよりエウテルペに

図③ 280年頃のキリスト教（東方諸教会）の聖歌とされる『三位一体の聖歌』の楽譜



この墓碑銘の年代は紀元前2世紀頃から紀元後1世紀頃と言われており、「完全な形で現存する」という条件においてはこれが世界最古の楽譜資料となります。楽譜と言っても現代のような五線譜は当時はまだ発明されおらず、図②の五線譜は墓碑銘に刻まれている文字譜を現代の五線譜に直したものになります。セイキロスが彼の妻であるエウテルペの墓に捧げた歌と言われていますが、歌詞まで残っており当時の音楽を知るための貴重な資料となっています。ほかにも図②のようなパピルス（古代の紙のようなもの）に記された当時のキリスト教の聖歌も残されています。

古代西洋音楽がどのようなものであったのかを知る資料は少ないのですが、ピタゴラスより155歳年下のプラトン（紀元前427年～紀元前347年）の著書である国家には「混合

リディア調や高音リディア調は悲しみを帯びており、イオニア調やリュディア調は柔弱だったり、酒宴にふさわしく、ドリス調とプリュギア調は戦士にふさわしい」などと述べられており、おそらくは単旋律の音楽であったと思われませんが、音階を元にした音楽があったことがわかります。また音楽療法の一環として正しく調弦した堅琴を精神病の患者に聞かせていたという記録も残っています。

音楽は当時の学者が習得する必要がある必須科目であり、幾何学、算術、天文学と並んで重要な学問でもありました。当初の音楽は政治や宗教と密接に結びついていてセレモニーや聖歌などが主体だったようですが、長い歴史の中で徐々に民間にも親しまれるようになっていきます。



## Chapter2 旋法（モード）曲のアナリーゼ

### ■旋法（モード）の基本原理

図①ペロタン（13世紀頃の作曲家）アヴェ・マリス・ステラ（めでたし、海の星）

The image shows a musical score for 'Ave Maria Stella' in 6/4 time. The score consists of three staves: a treble clef staff, a bass clef staff, and a grand staff. The key signature is one flat (B-flat). The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. Above the treble clef staff, there are three chord symbols: Gm, Gm Am, and Am. The melody starts on G4, moves to A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, and then descends through various intervals, including a tritone (F5 to Bb4) and a diminished fifth (Bb4 to F4).

F : II m ?  
G dor : I m

調号は♭1つですが、KEY-DmにもKEY-Fにも見えず、ソの音がトニックのように見えます。

Chapter 1で調性が確立したのはバロック時代ということを書きましたが、ではそれ以前の時代はどうやって作曲していたかといういわゆる教会旋法というスケールに基づいて音楽は作られていました。教会旋法はドリア旋法、ヒポドリア旋法、フリギア旋法、ヒポフリギア旋法…という風に8種類ありますが、そのことを踏まえて図①のペロタンのアヴェ・マリス・ステラを見てみましょう。調号は♭1つですが、最初の和音はGmで始まって4小節目の休符の一区切りのところでもGmに終止しています。ペロタンは13世紀の作曲家で時代区分としては中世西洋音楽になりますが、この曲は♭1つの調号を考慮してKEY-Fで考えるならII mで始まってII mで終止していると考えられますので普通の長調の和声進行としてはやや変則的です。これはどういう風に考えるのかというとGmはへ長調のII度と和音ですので、スケールとしてはドリアンスケールを使用していることになり、この曲はドリア旋法で書かれていると言えま

す。この時代は長調や短調を基盤とする調性が存在しないわけですが、それはすなわちドミナントモーションやカデンツやSDMや裏コードやII-Vといった調性という土台の上に存在するあらゆる技術も存在しないことを意味します。

現代の作曲家は前述の技術なしで作曲しろと言われるれば多くの作曲家は途方に暮れてしまうと思いますが、この時代の作曲家にとってはそれが当たり前であり、高度な和声法による理論体系の代わりに彼らは「対位法」という技術に基づいて作曲していました。つまり現代の我々が一般的に知る作曲法とは全く異なる視点とアプローチで音楽を作っていたわけです。

旋法による作曲法は何の旋法を使うのか？不協和音をどのように扱うか？などの様々な問題がありますが、現行の音楽理論のような高度な理論体系存在しませんので、アナリーゼも和声的なアプローチからはあまり意味の無いものになります。

図②ラヴェル「マ・メール・ロワ」より「親指小僧」



図③ドビュッシー「前奏曲集第1巻」より「野を渡る風」

これに対して近代以降に復活した旋法を活用した作曲技法はそれなりに和声やポピュラー理論を土台に考えていかないと上手くアナリーゼできない側面があります。特にドビュッシーやラヴェルなどの近代フランス音楽の作曲家に旋法の活用例が多いですが、最も単純な用法としては図②のように単旋律で旋法を用いる方法です。調号は♭3つで最後にドで終止していますので key-Cm っぽいですが、臨時記号でラに♯が付いていますからドを主音とするとドレミ♭ファソラシ♭ドというスケールになります。これは言わずもがなCドリアンモードであり、どこことなく古めかしい雰囲気があります。

図③のドビュッシーの例では調号が♭6つなので長調なら KEY-G♭、短調なら KEY-

E♭m のどちらかですが、和声の低音はシ♭であり、3小節目からのメロディーもシ♭で終止しており、まるでシ♭が中心音のようです。これは B♭フリジアンモードが活用されている例で、曲の冒頭からある程度の長いスパンでフリジアンモードが用いられています。

このような例は調性が確立してからドビュッシーが旋法を復活させるまでの間には極めてレアなので、古典派やロマン派の音楽に旋法か調性かを迷うようなケースは少ないのですが、ペダルテクニックや単旋律の場合はわかりやすいものの、近代以降の音楽には判断に迷う箇所も出てきますので、アナリーゼにおける旋法判定のガイドラインやディグリーの付け方をまとめてみましょう。

さらに前の時代にはルネサンス音楽やグレゴリオ聖歌などの土台となる音楽があり、最初まで遡ればピタゴラスの音階発見まで辿り着きます。クラシック音楽をバッハ起点ではなく、もっと古い時代まで遡る事はより音楽を包括的に理解する上で筆者個人としては意義のあることであると考えています。

初期ルネサンス音楽の作曲家たち



ジョン・ダンスタプル  
1390年頃 - 1453年



ジル・バンショワ  
1400年頃 - 1460年



ギヨーム・デュ・ファイ  
1397年頃 - 1474年

中期ルネサンス音楽の作曲家たち



ヨハネス・オケゲム  
1410年頃 - 1497年



ハインリヒ・イザーク  
1450年頃 - 1517年

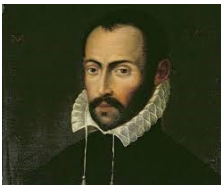


ジョスカン・デ・ブレ  
1450~55年 - 1521年



ヤーコブ・オブレヒト  
1457年 - 1458年

後期ルネサンス音楽の作曲家たち



オルランド・ディ・ラッソ  
1532年 - 1594年



ウィリアム・バード  
1532年 - 1594年



カルロ・ジェズアルド  
1543年? - 1623年



ジョヴァンニ・パレストリーナ  
1525年?-1594年

## Chapter3 スクリャービンの中期と後期の和声

### ■変化和音の自由な活用による調性の拡大

図①

#### 基本となる和声進行

#### 構成音の変化を多用する和声進行

FM7→D7→D♭M7→G7      FM7→<sup>☆</sup>F7→<sup>☆</sup>FmM7→D7-5→D♭M7→G7-5→<sup>☆</sup>Gm7-5

スクリャービンはドビュッシー、シェーンベルクと共に 20 世紀初頭の調性崩壊の口火を切った重要な作曲家と言われています。彼の初期の作品はショパンの模倣から始まり、中期・後期を通して独自の無調的な作風を確立していくのですが、ショパンの模倣的な作風からいきなり無調になったのではなくその過渡期とも呼べる和声法がありますので、無調的な作風の前に先にそちらを理解しておきましょう。そうすることで後期の無調的な作品をより容易に理解することができます。

図①は中期の作風における和声法のアイデアの 1 つを抽象的に書き出したものでこれが全てではありませんが特徴的な手法の 1 つになります。左側の「基本となる進行」は普通にポピュラー理論を理解している方であれば何の問題もない進行のはずですが、右側の「構成音の変化を多用する和声進行」は☆マークの F7、FmM7 は最初の F からの変化系で和声の豊かさを彩っています。Gm7-5 もその前の G7 からの変化で響きのニュアンスがちょっと変化しているわけですが、共通するのは何か元の和音があって、そこを起点に構成音を変化させて響きを微妙に変化させていくという点です。また右側の「構成音の変化を多用する和声進行」ではドミナントコードが下方変位されて使われています。これは通常の○7 が使い古されてきたからであり、前時代

の差違を求めているからですが、土台となる基本的なカデンツに構成音の微細な変化で和声の色彩感を生み出したり、○7-5 などの不安定な響きを好んで調性を拡大していく手法は同時代の多くの作曲家に見られる手法です。基本的に最後の Gm7-5 以外は全部 KEY-C で解釈出来ますし、最後の Gm7-5 も転調部分として扱うことが出来ますので決して無調ではないのですが、このように構成音の半音変化したダイアトニックコードや借用和音を多用すると調性という枠を飛び出してしまいような不安定な印象を受けます。

こういった手法を用いることで古典やロマンの調性的な楽曲とは異なる響きを作り出すことが出来るわけですが、あくまで土台となっているのは左側の「基本となる進行」であって言うまでも無く無調ではありません。これは「拡張された調性」と呼ぶべきでしょう。

一般的に無調と呼ばれる作品の中にはこのように土台としては調性だけれども、その用法が拡大されているので無調のように聞こえる作品は実はたくさんあったりします。ワーグナーのトリスタンとイゾルデもよく書籍などで「無調への口火を切った問題作」などと言われていますが、既に学んだ通り完璧に調整を土台にしていましてね。スクリャービンは無調以前の過渡期の作品にも目を通すことで得られるものがたくさんあります。

問題 41 次の譜面にコードネームを振って下さい。

1. スクリャーピン「ピアノソナタ第6番」(図⑤の続きです)

6  
cresc. poco  
mf

souffle mystérieux.  
p  
mf

6  
pp  
p

6  
cresc. poco  
poco

## Chapter4 十二音技法

### ■十二音技法の基本原則

図① シューンベルク「ピアノ組曲よりプレリュード op.25」

Figure 1 shows a musical score for Schumann's 'Piano Suite, Op. 25, Prelude'. The score is in 6/8 time and features various dynamic markings such as *p*, *mf*, *sf*, *pp*, *fp*, and accents. The piece is written for piano and includes a variety of rhythmic patterns and melodic lines.

図②

### 基礎音列

Figure 2 illustrates the basic 12-tone sequence. The notes are numbered 1 through 12, starting from a C major triad (C, E, G) and proceeding through the chromatic scale: C, C#, D, D#, E, E#, F, F#, G, G#, A, A#, B, B#, C.

短2↑ 短7↓ 減5↑ 完5↓ 短3↓ 完4↑ 減5↓ 長6↑ 長7↓ 短3↓ 短2↑

### 逆行系

Figure 2 illustrates the retrograde series of the 12-tone sequence. The notes are numbered 1 through 12, starting from a C major triad (C, E, G) and proceeding through the chromatic scale in reverse order: C, B, B#, A, A#, G, F#, F, E#, E, D#, D, C#.

### 反行形

Figure 2 illustrates the inverted 12-tone sequence. The notes are numbered 1 through 12, starting from a C major triad (C, E, G) and proceeding through the chromatic scale: C, B, B#, A, A#, G, F#, F, E#, E, D#, D, C#.

短2↓ 短7↑ 減5↓ 完5↑ 短3↑ 完4↓ 減5↑ 長6↓ 長7↑ 短3↑ 短2↓

### 逆反行形

Figure 2 illustrates the retrograde-inverted 12-tone sequence. The notes are numbered 1 through 12, starting from a C major triad (C, E, G) and proceeding through the chromatic scale in reverse order: C, B, B#, A, A#, G, F#, F, E#, E, D#, D, C#.

■実際の作品での使用例

図④シェーンベルク ピアノ曲 Op.33 冒頭

逆反系の完全4度上

The image shows a musical score for the beginning of Schenberg's Piano Op. 33. It consists of two staves (treble and bass clef) in 4/4 time. The score is annotated with circled numbers 1 through 4. Below the first measure, there are two rows of notes labeled '基礎音列' (Basic Tone Row). The first row is the basic tone row, and the second row is its '逆反系の完全4度上' (Inverted and raised by a perfect fourth). The score includes various musical notations such as dynamics (fp), articulation (accents), and fingerings (numbers 1-10).

実際の作品では使われている音列を探すのがまずスタートラインになります。和音で同時に鳴っている場合は別の単音で並んでいる箇所から音列を探っていく必要がありますが、図④は最初の1小節で①のように基礎音列が3つの和音として用いられています。次に②でこの3つの和音を逆反行形を完全4度上に移調したものが反復し、さらに③で3小節掛けて順番通りに旋律を奏でます。ここで始めて音列の順番がわかります。

④の3小節目の左手は基礎音列の逆行形なので基礎音列を反対から読んでいけば簡単に見つけられます。このように譜面に番号を付けていくとわかりやすいですが、慣れないうちは音列を見つけるが大変です。またこの音列は特に規則性が見られませんが、シェーンベルクは後期になると基礎音列の前半6個の音に反行形を完全5度下げたものの前半6個

の音を結合し12音を構成するなど、よりシステムティックな音列を用いるようになってきます。ロマン派までの音楽というのは作曲家の感情的・感覚的な音選択によって作られていたのですが、このように非常にシステムティックな手法によって音を選んで行くやり方は後世の音楽家に多大な影響を与えました。十二音技法音楽は特に戦後の日本のクラシック音楽界では好まれてこの分野が追求されましたが、現在はどちらかという下火になっています。

しかし個人の趣味・嗜好・感性によって美しいと思われる響きによって作られるのではなく、数学的・幾何学的・物理的な要素に従って作られていくという考え方は天体の運行、自然現象、物質の振動数などを元に作曲する音楽作品に応用されています。また弟子のベルクやウェーベルンも同じ作風で作品を多数残しています。

**問題 42** 次の譜面から使用されている音列を発見し図⑤のように書き出して譜面にも音符の番号を書き込んで下さい。

\*例外的に同じ音の反復があります。

1. シューンベルク ピアノ曲 Op.33 b

基礎音列

一十二音技法の曲は音列以外にも、構成のコンセプトやバヤ/書法や管弦楽法に興味深い点があることが多いです。  
 ごく一部の例外を除きハーモニー的にはどうしても不協和音にならざるを得ないため、それ以外の部分に工夫がなされていることが多いと言えます。  
 つまり音列を見つけるのはアナリーゼの最初の一步であって、その曲の表現したいものもや様々な書法に関心を向けることが大切になります。



## Chapter5 複調、多調

### ■複調、多調の基本原則

図①バッハ「フーガの技法」8度のカノン 60小節目



複数の調性を持つ楽曲のうち、2つの場合は複調、3つ以上の場合には多調と言います。また多調と概念は似ていますが調同士の境界線が曖昧な汎調という技法もあり、いずれにしてもこれらは1つの調性に囚われないで複数の調性を同時に取り扱っていく技法です。

古くは図①のバッハの作品に2つの調性が同時に使われているような箇所があり、右手だけの音符を見れば二短調、左手だけの音符を見ればイ短調のように見えるというある種の複調のような譜例を見つけることが出来ます。おそらくこれは偶然でバッハも複調のつ

もりで作曲したわけではないと思いますが、結果的にはそのように見えます。図②のモーツァルトの例は当時の作曲家、演奏家、写譜屋などへの揶揄を込めてという意味ですが、複数の調号を使って完全な多調表記になっています。

ショパンにも似たような例があり、こういった過去の大家の偶発的、あるいは茶目っ気による複調の用法が近代の作曲家に影響を与えた部分が多いにあると言えるでしょう。複調を多用するミヨーもバッハの図①のバッハの譜例から影響を受けたと述べています。

図②モーツァルト「音楽の冗談」フィナ



ポイントは「同時に」複数の調性が存在するという点です。どれだけ細かく転調しても同時に存在する調が1つだけならそれは転調が頻繁なだけで多調とは呼びません。

問題 43 次の譜面から使用されている調を発見し図⑥のように調を書き出して下さい。

1. ストラヴィンスキー「ペトルーシュカ」

Allegro  $\text{♩} = 76$

The score consists of two systems of piano music. The first system features a treble clef with a sixteenth-note melody and a bass clef with a sixteenth-note accompaniment. The tempo is marked 'Allegro' with a quarter note equal to 76 beats. The first measure of the bass line has a '6' above it, and the second measure has a 'crescendo' marking. The second system continues the melody and accompaniment, with a 'f' dynamic marking at the start of the first measure.

2. シマノフスキ「ピアノソナタ第3番」

The score consists of two systems of piano music in 2/4 time. The first system shows a treble clef with a melody and a bass clef with a bass line. The tempo is marked 'poco f' and 'cresc.'. The second system continues the piece, with a 'cresc.' marking in the middle of the first measure.

## Chapter 6 平行和音

### ■平行和音の基本原理

図①



図②ドビュッシー「前奏曲集第1巻」より「デルフィーの舞姫」23小節目

コードの動きだけを見ると調性がわかりませんが、旋律の動きはレファラ (Dm) →ド#ミソ# (C#m) と短3和音で、KEY-DmとKEY-C#mを連想させます。つまり旋律のみに調性的な要素があり和声付けは旋律に対して平行化されているという技法です。

「平行」と「並行」が混同されがちですので、まず用語の整理を行ってみましょう。図①のように並行とはダイアトニックによる音の動きを指します。英語では *diatonic scale motion* と呼び、C→Dm→Em→F→G→Am という和音の動きは並行進行となります。

平行は同じ和音が同じ音程を保ったまま上下することで英語では *parallel motion* と言います。C→D→E→F#→G#→A#のような動きは平行進行となります。

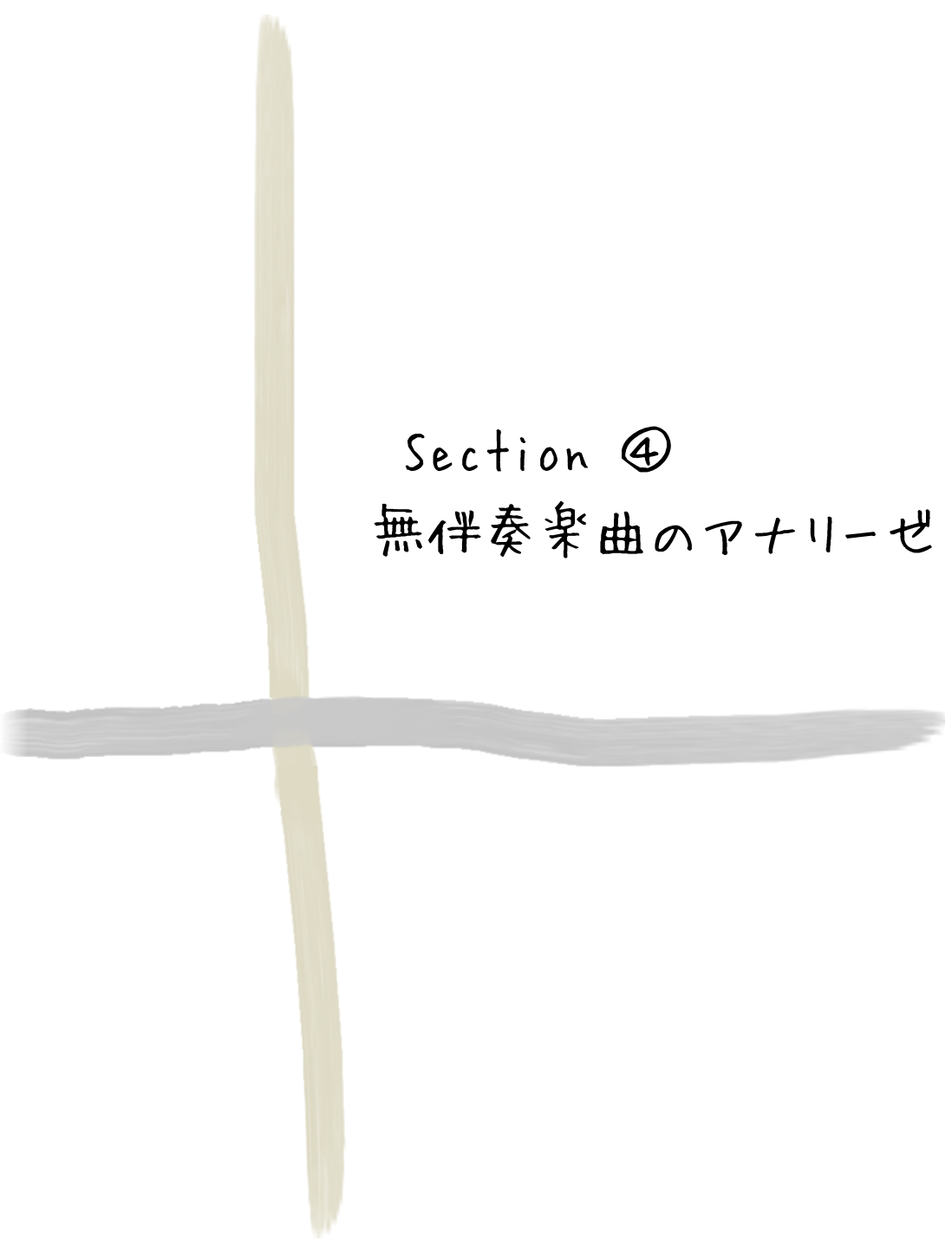
平行和音はそのままスライドして動くと調性を逸脱するような響きになるため近代以降特にドビュッシーなどによく見られる手法です。図②のコードを見てみると調性での解釈することは出来ませんが旋律の動きを見ると、レファラ (Dm) →ド#ミソ# (C#m) という動きになり、KEY-DmとKEY-C#mのトニックを連想させます。つまり旋律の音を土台

として和音が平行進行しているわけです。

この場合コードは旋律に対して「その音が第3音になる長3和音」というルールで付けられています。最初の音はレなのでレが第3音になる長3和音はBbになり、それ以外の箇所も全部同じ原理で和音が平行進行しています。

平行和音は何の和音を使ってもOKでオーグメントコードでもディミニッシュコードでも良く、「その音が第○音になる○○和音」というルールも曲に寄りけり、単に和音のみが平行スライドしていくような曲もあります。

移動する音程度数も短2度、短3度、長3度など様々な音程が用いられやコンビネーションオブディミニッシュスケールなどが用いられることもあります。一見難しく見えるものの原理としてはとても単純なものになっています。



Section ④  
無伴奏楽曲のアナリゼ

## Section 4 無伴奏楽曲のアナリーゼ

対位法楽曲のアナリーゼのための準備として無伴奏楽曲のアナリーゼ手法をここでは紹介しています。

### この Section で取り扱うものについて

図①テレマン「小品付きやさしいフーガ集」第1番



図②ドビュッシー「無伴奏フルートのためのシランクス」



図③ハイドン「交響曲 94 番」終楽章



図①のテレマンのフーガを見てみましょう。対位法楽曲ではこのように無伴奏の単旋律で楽曲が始まる 경우가多々あります。こういった単旋律は多くの場合和声を内包しており、アナリーゼする上で無視することが出来ません。また図②のドビュッシーのシランクスのように純粋に独奏楽器のための無伴奏楽曲はたくさん存在しますし、図③のハイドンの交響曲のように和声的な曲であっても一時的に単旋律になるケースは多くの曲で見られるテクニックです。そこでこの Section はほかの Section に比べると規模は小さくなりますが、

無伴奏楽曲における和声的な解釈を主眼におきつつアナリーゼの技法について学びたいと思います。また無伴奏楽曲についてあまり馴染みのない方はバッハの「無伴奏チェロ組曲」「無伴奏フルートのためのパルティータ」などのバロック時代から始めて、ヒンデミットの「無伴奏ヴァイオラ・ソナタ」やバルトークの「無伴奏ヴァイオリンソナタ」、メシヤンの「世の終わりのための四重奏曲」の「鳥たちの深遠」など近代までの有名作品を是非色々聞いてみて下さい。

## Chapter 1 無伴奏におけるコードの取り方

### ■アルペジオと非和声音とカデンツが鍵

図①バッハ「無伴奏フルートのためのパルティータ」第1番3小節目

Am E7 Am E7 Am Dm Am Dm7 E7

Am	E7	Am	E7	Am	Dm	Am	Dm7	E7
Im	V7	Im	V7	Im	IVm	Im	IVm7	V7
(T)	(D)	(T)	(D)	(T)	(S)	(T)	(S)	(D)

特にバロック時代における無伴奏楽曲、すなわち単旋律の音楽は単旋律であっても図①のように旋律自体が和声を内包していることが多いです。バッハの無伴奏フルートのためのパルティータはタイトル通りフルートが一人で延々と旋律を吹き続ける曲ですが、ちゃんと和声の流れがあり、カデンツがあり、転調もあって単旋律であるという事を除けばその和声的内容はあまり他の曲と変わらなかったりします。

図①を見る限りはとちゃんとT-D-TやT-S-D-Tになっており、単旋律だからといってほかの曲と変わる部分があるわけではありません。単旋律音楽における重要なアナリーゼのポイントは単旋律の中に隠れている和声の流れを見つけ出すことですが、基本的に各和音は「分散和音」+「非和声音」によって装飾されることによって旋律的な動きを作り出しており、それによって推測される和声の流れがカデンツに矛盾しないか？というのがアナリーゼのポイントになります。但し偶成和音の箇所はその通りに解釈します。

コード判定で難しいのは旋律が延々と続いていくので和音の変わり目がわかりにくい点ですが、和声の流れがカデンツに矛盾しない

か？(偶成和音を除けば)というコンセプトで常に楽譜を見ていくことで和音の変わり目を判断することが出来ます。取りようによっては何通りものコード付けが出来てしまうので、それらの疑義を払拭する基準が「和声=カデンツに矛盾しない解釈」というわけです。図①を見ると取ろうと思えば違うコード付けも可能ですが、まず分散和音的な動きから和音の骨格を見つけ、残りの音を非和声音で処理出来ないかどうかを考え、最後にそれらの和音の並びがカデンツに矛盾しないかどうか？で判断します。その際に全ての音を和声音と非和声音でちゃんと説明出来るように解釈しなければなりません。一つ一つの音をしっかり確認して説明出来ない音がゼロになるような解釈が成立するコード付けになるように注意しましょう。すなわち和声音以外は6種類の非和声音である「経過音」「刺繍音」「倚音」「逸音」「掛留音」「先取音」のどれかになるということです。テンションコード(和声という全長転位)もないことはないのですが、そのようなテクニックはほかに和音パートがある場合に成立するテクニックですので、単旋律の場合は和声感が曖昧になることからあまり用いられることはありません。

単旋律の和声付けはポピュラー理論がわかっても実際に行ってみると慣れないうちは難しいものです。ここではバッハの無伴奏チェロ組曲を題材として単旋律に対してどのような和声付けを行っているのかを（あくまで一例としてですが）見て頂くことでアナリーゼの指針を持ってもらうことを目的としています。

最初のうちは図①のように経過音などの非和声音も全部書き込んでみるのも良いかもしれませんが。慣れてきたらそんなことはする必要はありませんが、ちゃんとすべての音を非和声音として説明出来ることは単旋律におけるアナリーゼ絶対条件になりますので、学習段階においては必要に応じてやってみてください。

図①の頭から音を一つ一つ丁寧に見ていくことで自分でアナリーゼを行う時の参考にして欲しいのですが、人によっては「ここは別の解釈も可能なんじゃないか？」という部分があるはずです。アナリーゼにおいては常に作曲者の意図を推測し、且つ合理的であればどのように解釈しても構いません。ほかの

Section で学んだのと同じように専門家の間でも意見が分かれるのはよくあることです。

また単旋律では和声の最低音がわかりにくいことが多々あります。単純に一番下の音を取るだけでは明らかに正しくない解釈になってしまうこともあり、次の Section の「本当のバスはどれか？」でこの問題について述べていますが、単旋律音楽における（架空の）バス声部を見つけ出すことはそれほど重要ではないと本書では判断し単旋律におけるコードの転回形は敢えて無視することにしています。但しわかりやすい和声の典型的な型に当て嵌まる部分においては学習者が任意でコードのバスを設定して構いません。

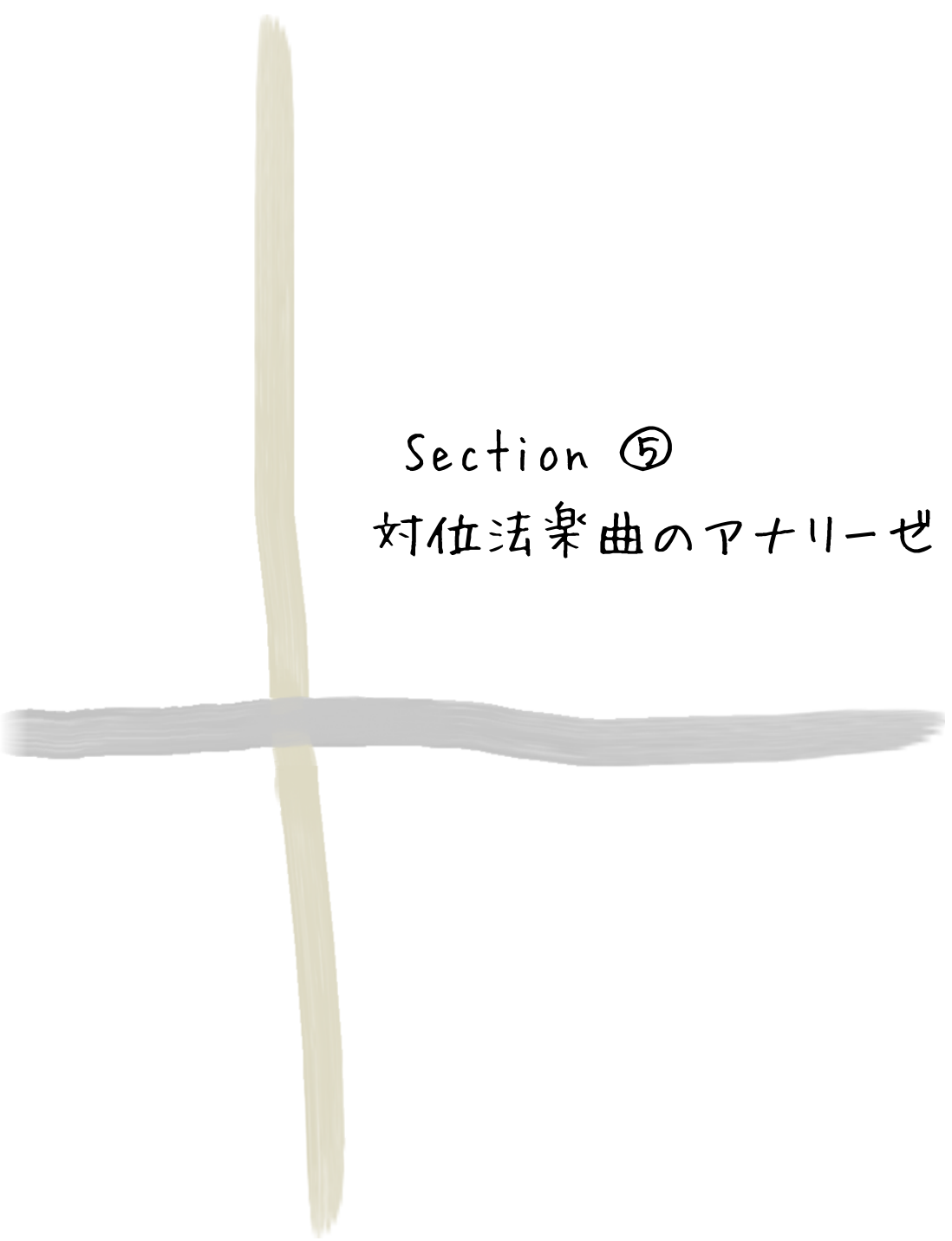
単旋律への和声付けは近代・現代の楽曲になれば話は変わってきますが、バロックや古典であればコード理論的にはそれほど難しいことはなく、単純に単旋律への和声付けへの慣れの問題となりますので、最後にバッハの無伴奏フルートのアナリーゼを自分で行って経験値を増やしてみましよう。本書以外でも自発的に取り組むこともお勧めします。

**問題 45** 次の譜面にコードネームとディグリーを付けて下さい。

バッハ「無伴奏フルートのためのパルティータ」第1番

The image shows a musical score for the first partita for flute by J.S. Bach. The score is written in treble clef with a common time signature (C). It consists of seven staves of music, each starting with a measure number: 1, 3, 6, 9, 11, 14, and 17. The music is a single melodic line with various intervals and accidentals. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is common time (C). The score ends with a double bar line and repeat dots at the end of the 18th measure.





Section ⑤  
対位法楽曲のアナリゼ

## Section 5 対位法楽曲のアナリーゼ

対位法楽曲のアナリーゼの方法をここでは紹介しています。対位法と雖も和声的な考えは十分に適応されますので、ここまでの内容の理解は重要になります。

### この Section で取り扱うものについて

図①ホモフォニー構造（旋律と伴奏）



図②ポリフォニー構造（対位的な声部書法）



まず用語の整理をしてみましょう。図①のような古典派以降の作品に多く見られる旋律と伴奏という構造はホモフォニーと呼ばれます。このスタイルでは旋律は独立し且つ全体の中で優位な位置を占めて、残りが和声伴奏を行うというスタイルであり、図①でも右手が流麗なメロディーを奏でるのを左手の和音伴奏が支えるという形になっています。いわゆるポップスやロックの歌ものなどもこのスタイルでボーカルがメロディーを歌い、ギターやベースやキーボードなどが伴奏を担当するのが一般的です。言い方を変えるとメロディーが主役で伴奏が脇役と表現することも出来ます。これに対して対位法楽曲はポリフォニーと呼ばれ図②のように旋律と伴奏ではなく、すべての声部が旋律となり、主役と脇役という区分は存在せずに全員が主役という構造になります。二千五百年あるクラシック音楽の歴史的にはポリフォニー構造の方が長く用いられ、旋律と伴奏というホモフォニー構造が台頭してくるのは音楽の歴史全体の中でずっと後ろの時代になります。ホモフォニ

ー構造の作品が一般に浸透し始めるのはバロック時代からであり、バッハは今ではバロック時代の代表的な作曲家のように扱われていますが、バッハの存命中にはホモフォニー構造の曲が流行しており、バッハは流行に逆らって古い時代のポリフォニーに固執したため時代遅れの作曲家と見做されていました。バッハはバロック時代の代表的な作曲家というよりはやや異質な存在でテレマンやヘンデルの方がよほどバロック的と言えるでしょう。

旋律と伴奏というホモフォニー構造はハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンなどに代表される古典時代に花開き、ロマン期や近現代を通して現代のポピュラー音楽にも受け継がれ、古典時代以降は一旦ポリフォニー的な手法は下火になりますが、完全に消えたわけではなく大衆の人気はなかったものの、作曲家たちの間では重要な技法と見做されてきました。現在でもポリフォニックな曲はあまり人気がないものの、作曲技法の習得としての対位法などの学習は作曲家志望の若者たちにとって非常に重要な位置を占めています。

## Chapter 1 対位法の種類

### ■調性確立以前の対位法

図①ペロタン「地上のすべての国々は」

Hucbald(840年?~930年)の理論書には既に音程の等級が記載されています。多分人類が縦の音程を明確に意識したのはこの少し前ではないかと思われます。

対位法は大きく分けて3つの種類に分けることが出来ます。アーリーミュージックと呼ばれるルネッサン期以前の調性確立前の対位法、バロックから後期ロマンまでの調性音楽で用いられた対位法、そして近代以降の調性が崩壊した後に使われる対位法です。

トニックやドミナントなどの和音の機能分類やドミナントモーションになどの和声進行などが考え出される前の時代は対位法が作曲家たちにとって唯一とも言える作曲のルールでした。そのルールの内容はそれほど多くなく最も重要なのは強拍で1度、4度、5度、8度などの協和音程を取ることでした。図①のペロタンの譜例には音程が振ってありますが、4度と5度と1度が非常に目立つはずですが、長短の3度はこの時代にはまだ不完全なものと思われて音楽の根幹を成す音程ではありませんでした。3度や6度は解決が必要な不協和と思われて☆マークの箇所のように必ず次に完全音程での解決があります。

中世西洋音楽における対位法作品にも一応コードネームを付けることが出来ますが、この時代の音楽の本質はコード進行ではなく音程度数にあるので、音程とフレーズの作られ方に注目した方が有益です。ペロタンやレオナンがこの時代の最も著名な作曲家ですが、ここからさらに遡ると多声部音楽の始まりであるオルガヌムになり、さらに技法的には単純なものになります。オルガヌムは主旋律に対して4度や5度で並行で動くハモリ的なものであり、これは最も聞き取りやすい倍音列の基音(ド)、2倍音(ド)、3倍音(ソ)、4倍音(ド)に由来していることが明白です。

耳で捉えられる自然現象をそのまま音楽制作の原理に当て嵌めているわけですが、和声的ルールらしいものは強拍に可能な限り完全8度(完全1度)、完全5度、完全4度を置くと不協和の解決であり、それ以外にルールらしいルールは存在しないのがこの時代の対位法の基本的なルールとなります。

## Chapter 2 対位法におけるコード判定のヒント

### ■カデンツに矛盾しないようにする

図①バッハ「インヴェンション」第1番

図①の左側は馬鹿正直にコードを取っていくと C→Dm→C/E という箇所が登場し、これが I—II m—I という古典和声と矛盾した進行になります。ですので図①の右側のように Dm の部分はそれぞれ非和声音として解釈するべきでしょう。こうすることで古典和声のカデンツに矛盾しないコード付けになります。

アナリーゼの基礎となるコード判定ですが、対位法楽曲は和声法と違って和音を主体としておらず旋律が音楽の中心原理にあるためコードを取る場合に今までのやり方だとしても上手く行かない場合が出て来ます。高度且つ複雑になってくると必ずしも解釈が1つとは限らない場合が出て来ますが、ここでは対位法楽曲のコード判定のヒントとなる内容を幾つか提示していきたいと思います。まず1つ目はカデンツに矛盾しないようにコード判定するという事です。図①の左側は馬鹿正直にコードを取っていくと C→Dm→C/E という箇所が登場し、これが I—II m—I という古典和声と矛盾した進行になります。ですので図①の右側のように Dm の部分はそれぞれ非和声音として解釈するべきでしょう。こうすることで古典和声のカデンツに矛盾しないコード付けになります。

もちろん実際には Dm っぽい音が鳴っているのですが、これを Dm と解釈するなら偶成和音として判断するべきではあるものの、細かい偶成をいちいち全部書いていくと楽譜が

非常に煩雑になるため、古典和声のカデンツに矛盾しないコード判定である程度スマートにしておく方が合理的と言えます。但し特徴的な、珍しい、個性的な部分はやはり正しく偶成和音と解釈するべきです。

また音が少ない場合もカデンツに矛盾しないように解釈する必要があります。2音しかない場合は C=ドミソや G7=ソシレファを完全に表現出来ない場合が出て来ますが、そういう時は必要に応じてカデンツに矛盾しないように考えます。

ただこの古典和声のカデンツに矛盾しないようにするというコンセプトが通用するのはバロック時代と古典時代、そしてロマンの初期から中期くらいまでです。時代が降るに連れて段々と古典和声のルールからはみ出すものが出て来ますので、後期ロマン派や近代音楽となるとわざと古典和声に逆らうように作品が増えこの考えが通用しない場合もありますが、原則的には古典和声を土台に考えていくのが基本となります。

■何処まで細かくコードをとるべきか？

図②バッハ「インヴェンション」第4番

F: IV V<sup>2</sup>I<sup>1</sup> IV V VIm V7<sup>1</sup>

正しいが細かすぎる

F: II m7<sup>1</sup>

V7<sup>1</sup>

II-Vですっきり

2つ目は何処まで細かくコードをとるべきか？という問題ですが、例えカデンツに矛盾しなくとも、余りに細かく取り過ぎると煩雑になるために重要と思われる骨格の和声に焦点を当てることです。この辺りはケースバイケースで任意となりますが図②をヒントとして見てみましょう。

左側は16分音符1つごとにコード判定をしています。カデンツにも矛盾せず、コード付けとしても正しいのですが、あまりにも細かすぎて煩雑です。対して右側はII m7→V7と非常にすっきりしたコード付けになっています。両方とも理論的には正しいのですが、対位法は何処でコードが変わるのがわかりにくい場合があり、また旋律を主体としているためコード付けの可能性がどうしても複数現れてしまうので、馬鹿正直に細かくコードを付けるのではなくある程度までは音楽的な解釈が必要になります。

ここで言う音楽的解釈とは「作曲者の意図を読み取る」という意味であり、どのように考えれば作曲的に合理的であるのか？どういふ意図が込められているのか？などを推測す

ることです。図②ならバッハはおそらく右側を大きな和声的な枠組みとして考えていたと推測出来ますが、たくさんやっているこの推測がある程度出来るようになってきます。

日常生活でよく知っている人のことなら○さんならこういう時に□□するという風に、その人の行動様式に通じていれば、別の部分を見た時にも推測することが出来ますが、音楽も全く同じでバッハの曲をたくさん勉強していると段々とバッハの様式・やり方・考え方などが見えてくるので最初は戸惑うことがあるかもしれませんが、段々と慣れていくはずです。

時代ごと、作曲者ごと、あるいは作曲者の時期ごとに作風が異なりますが、ミクロの視点ではなくマクロの視点で見ることも対位法では大切であり、また基礎的な和声知識が役に立つこともあります。基本的にはバロック、古典、中期のロマン辺りまではすべてのケースで「こう考えた方が古典和声として合理的である」というコンセプトで見なければ大抵のケースは大丈夫です。

図⑤ヘンデル「メサイヤ」序曲冒頭（どのくらい簡単な譜面にするかは人それぞれです。）

原曲

還元・除去したもの

図④に基本的なルールに基づいて還元・除去を行った例が図⑤です。還元・除去とは曲の単純化であり、和声の骨格を抜き出すことですが、手順としては前述の「カデンツに矛盾しない解釈」が重要になります。場合によっては楽譜からは和声音と非和声音の区別が付かないケースやどちらとも取れるという場合があり、調判定やカデンツの流れを元に和声音と非和声音を区別することが大切なポイントです。バロック、古典、中期ロマン辺りまでであればドミナントモーション（トライトーンとその解決）を中心に考えたり、調判定の上でT→S→D→Tなどを基準に考えることも重要なヒントとなります。

複雑な左側の譜例に対して経過音や刺繍音などの非和声音と重要でない和声音を除去したのが右側の譜例です。右側レベルまで単純化出来ればコード判定にも困らないはずです。

この時に一番多い失敗は非和声音を和声音と解釈してしまったり、調判定が正しく出来ないケースで、ポピュラー理論や和声の基礎的な内容を理解しているにも拘わらず、実際のアナリーゼになると躓いてしまう方が結構いらっしやいます。また回答が一つではない場合も多々ありますので、その部分も初学者を悩ませる要因になります。

解決策としてはたくさんの実例に触れることと、自分で還元・除去したものや理解出来ないものを自分よりも進歩している人に添削してもらい経験を積むことですが、どうしても上手く行かない場合は和声学の還元・除去に関する部分だけでも読んでみることをお勧めします。

実際の「芸術作品の和声」と教科書の「お受験和声」にはかなりの溝があり、教科書のみを絶対に正しいと考える場合はバッハやベートーヴェンの作品は間違いだらけの音楽ということになってしまいますが、だからと言って全く和声の教科書に載っていることが無視されてばかりかというそうではなく、やはり重要なルールとして考えて良いので、自力では上手く行かない方は和声学の教科書を紐解いてみましょう。「和声～理論と実習」第3巻の構成音の転位の箇所が特に参考になるはずです。

慣れてくると頭の中だけで出来るようになりますが、最初のうちは自分で還元・除去したものを紙に書き出してみるのも良い練習になります。次に実際に還元を行ったさらなる例を見てみましょう

**問題 46** 次の譜面にコードネームとディグリーを付けて下さい（還元・除去は任意で行って下さい）

1. バッハ「インヴェンション」第3番

図③バッハ「平均律」第6番フーガ 62小節目

\*Tenのレブは前の部分から転調して入ってくるため

つまり縦のラインで見た時にちゃんとコード判定で出来るということを土台に考えており、そこだけは絶対に崩壊しないというわけです。重要度を縦（和声法）と横（対位法）で考えるなら、全部で10とし、和声法5割・対位法5割が対位法の入り込む限度となります。図①のハイドンであれば和声法8割・対位法2割、図②のブラームスであれば和声法7割・対位法3割くらいな印象です。和声法の教科書の譜例はまさにそんな感じです。

逆に対位法の曲はあくまで横の各声部のメロディーラインを重視するので時と場合によっては和声的に「??」となってしまう部分が登場しても、あくまで横のメロディーライン（例えば主題のメロディーラインなど）を崩さずに押し切ってしまう場合です。

明らかに線的に書かれているというのが前提条件ですが、カデンツの保守や和声の充填を二次的に考え、ほかの声部と多少音がぶつかって不協和が生じて横のラインに固執するので和声法4割・対位法6割とか和声法3割・対位法7割のような配分に見える作品も存在します（但し何を以て不協和としたり、和声進行の基準としたりするかは時代や個人によって変わります）。こういう作風はかなり

少なく、大家の作曲家たちの作品の中に稀に見かけるのみとなります。

図③のバッハのフーガを見て「和声法か？対位法か？」と問われれば「バッハのフーガなら対位法でしょう」と答える方は多いのではないかと思います。たしかに非常に線的であり、対位法を優先しているように見えます。しかし和声付けはV—IやIV—II—V—Iのように和声の教科書に載っているお手本のような進行になっており、横のラインを重視しつつ、縦の響きも完璧にカデンツに準じています。横も声部が独立して対位法的に完璧、縦も和声的に充填しており完璧で、筆者はこれを和声法5割・対位法5割と見做し、丁度中間的な作風と感じます。つまり現代において対位法的な作品とは最大でも対位法5割であって、和声法が崩壊しない範疇のものを指すことが多いです。5割だと半分なのですが、5割もあれば十分対位法的であると考えるのが世の中一般の考え方のように思えます。対位法でも和声法でも同じ音楽ですので富士山を東から登っても、西から登っても、結局は頂上に到達し、両者は高いレベルでは区別しにくいものとなることが多いのも実情です。



## Chapter 4 対位法の作曲的な側面

### ■さらなる対位法のアナリーゼ

コード判定・調判定、ディグリー付けなどの和声把握が出来ることはアナリーゼの土台であり最低限の能力ですが、一步進んで主題要素や形式・構成などに目を向けることも大切です。しかしそれらの要素は対位法特有の要素ではなく、あらゆる楽曲に共通する要素ですので、ここでは述べて後ろの Section でまとめることにしました。

対位法は本書で重視している和声の把握において和声法で書かれている曲とは異なるアプローチが必要になるため、まずその手法をご紹介しましたが主題要素や形式・曲の構成などに関しては下巻で述べる予定です。

筆者がまず和声の把握を重視するのは、これが出来ないとうとうしようもないからであり、また音楽への理解を深めるための土台であると考えからですが（実際多くの作品は和声法に基づいて作られています）、実はこれはミクロの視点であって、音楽をより深く理解するためにはマクロの視点やミクロとマクロを合わせて考える中間的な視点も必要です。マクロの視点とは全体の形式や構成であり、中間的な視点とは各ブロックを構成する主題の作られ方や小節構造やある程度大きい区分での調設計です。音楽を全体として捉え相対的に理解するためにはミクロもマクロも必要ですが、まずはミクロの箇所を完璧にしてしま

いましょう。これがちゃんと出来ないミクロが集まって出来るマクロの部分に取り組むときに必ず躓いてしまいます。特に対位法的な作品の和声把握は旋律と伴奏で作られている作品に比べて明らかに難しいので、この部分が苦手な方は是非ともたくさんの経験を積んで欲しいと思います。

対位法におけるコード判定への理解がいまいちという方は最後に次ページのバッハの問題と自力でアナリーゼし、なお且つ回答と照らし合わせて少しでも経験を積むことをお勧めします。最初は上手く出来なくても段々数をこなすと上手になってきますので、本書では飽き足らない場合は好きな曲に取り組んで、誰か先生や先輩など自分より熟達している人の意見を貰うとより上達への近道となります。

アナリーゼの実際のところは本を読んだだけで出来るようになるわけではなく、どうしても自分自身で実践し経験を積む必要があります。コード理論などが（本人曰く）完璧に理解しているつもりでも、実際に様々な作品のアナリーゼに取り組むとわからない箇所が出て来て躓くというケースは珍しくありません。実践によるたくさんの経験とより上級者からの添削・アドバイスがどうしても必要になるのは演奏や作曲と同じです。

インヴェンションとシンフォニアは子供たちの教育のために書かれたものなので、かなり理路整然としておりアナリーゼに適しています。ほかの楽曲にも是非挑戦してみてください。

問題 47 次の譜面にコードネームとディグリーを付けて下さい（還元・除去は任意で行って下さい）

1. バッハ「シンフォニア」9番

The image displays a musical score for Johann Sebastian Bach's 'Symphony' No. 9, BWV 1055. The score is written in G minor, 3/4 time, and consists of four systems of two staves each. The first system begins with a piano (*p*) dynamic and includes a crescendo (*cresc.*) marking. The second system also includes a piano (*p*) dynamic. The third system includes a crescendo (*cresc.*) marking. The fourth system includes a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score features complex counterpoint with multiple voices in both hands, including sixteenth and thirty-second notes, and various rests.

## Section 5.5 ここまでの理解度テスト

ここまででコード進行理論的や和声的な内容は一区切りです。よりしっかりと基礎を補強するために理解度の確認&もう少しだけアナリーゼの練習に取り組んでみましょう。

### 🎵 ここまでのまとめ

ここまで本書をお読み下さった方はお疲れ様でした。Section 5 まででコード進行理論や和声的な内容は一区切りになり、Section 6 以降では音楽全体を捉えるためのアナリーゼ技法を学びます。譜面にコードネームを振ってその和声的な内容を理解することはアナリーゼにおいていわゆる「ミクロの視点」であり土台となるものです。そのミクロな部分が集まって音楽全体の解釈を行なおうというのがSection 6 以降の「マクロの視点」になります。

本書ではここまでで「アナリーゼ」という視点に特化して理論的な内容を述べてみましたが、作曲をなさらない方にとってはそれなりに高度なことも本書では取り扱っていますので現実問題として難しい部分もあると思いますが、本書で述べているコード進行理論や和声的な内容を理解していれば近代音楽までのほとんど作品をちゃんと和声的に解釈出来るはずです（著作権が残っている現代音楽の作品にももっと複雑な独自の理論で書かれたものがありますが、本書では著作権の都合で譜例を掲載出来ないため割愛しています）。

しかし、理論的な内容をわかっているつもりでも実際にアナリーゼに取り組むと躓いてしまうことがあることは本書で何度も述べてきました。理論がわかっているはずなのに、

実際の楽譜のアナリーゼに取り組むと上手く出来ないわけです。この問題を解決する唯一の方法はたくさん経験を積むことです。そ

のため本書では実際の作品のアナリーゼ問題を多めに設置し、多くの事例に触れて貰うことによって学習効果を高める手法を取っていますが、実際にはこれでもまだ足りないという方がいらっしゃるのではないかと思います。

人それぞれ躓くポイントは異なりますので一番良いのはどなたか先生に付いて自分の弱点を補強し、強みをさらに伸ばせるような指導をしてもらうことです。しかし様々な事情でそれが難しいという方やそこまでは求めているという方もいらっしゃると思いますので、本書ではさらにもう少しアナリーゼの実践経験を積んで頂くための譜例をご用意しました。

〇〇の場合は□□と考えるという例にたくさん触れるだけでも、実際に自分でアナリーゼを行う際の「考え方のアプローチ」として参考になるはずですが、理論がわかっているはずなのにアナリーゼで躓くほとんどの理由は音名からコードを取るのに不慣れだったり、コードの境目を間違えて解釈したり、非和声音を間違えて和声音と解釈してしまうなどの理論的理解とは無関係な基礎的な部分であることが多く、これらは沢山の経験を積む内に基礎が鍛えられていきますので、アナリーゼ初心者の方とはとにかく経験を多く積むことが大切になります。最初のうちは難しいと思うことがあるかもしれませんが、数をこなす内に段々と出来るようになってきます。

初級

問題 48 次の譜面にコードネームとディグリーを付けて下さい。

1. ブルクミュラー25の練習曲「貴婦人の乗馬」

中級

問題 49 次の譜面にコードネームとディグリーを付けて下さい。

ベートーヴェン「ピアノソナタ第8番悲愴」

Sonate N°8.

Grave.

attaca subito il Allegro.

上級

問題 50 次の譜面にコードネームとディグリーを付けて下さい。

ブルックナー「交響曲第7番」

Allegro moderato. (♩ = 68.)  
vi.

The musical score consists of five systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is three sharps (F#, C#, G#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegro moderato. (♩ = 68.)'. The instrument is 'vi.' (viola). The dynamics and markings are as follows:

- System 1: *pp* (pianissimo) in the treble staff; *mf* (mezzo-forte) in the bass staff.
- System 2: *p* (piano) in the bass staff; *poco a poco cresc.* (poco a poco crescendo) in the bass staff.
- System 3: *dim.* (diminuendo) in the bass staff.
- System 4: *pp* (pianissimo) in the bass staff; *Hr.* (Horn) in the bass staff.
- System 5: *p* (piano) in the bass staff.

First system of a musical score. The upper staff features a melodic line with a slur and a fermata. The lower staff has a rhythmic accompaniment. A dynamic marking of *ff* is present. The system concludes with a *V.* (Crescendo) marking.

Second system of a musical score. The upper staff includes a *Vl.* (Violin) part with a *dim.* (diminuendo) marking. The lower staff continues the accompaniment with a *p* (piano) dynamic. The system ends with a *pp* (pianissimo) marking.

Third system of a musical score, showing the continuation of the melodic and accompanimental lines.

Fourth system of a musical score. The upper staff features a *Kl. Hb.* (Clarinet in B-flat) part with a *pp* marking. The lower staff continues with a dense accompaniment.

Fifth system of a musical score. The upper staff continues the melodic line. The lower staff features a *dim.* (diminuendo) marking. The system concludes with a *dim.* marking.

First system of musical notation. The right hand (RH) features a melodic line with slurs and accents, starting with a *p* dynamic. The left hand (LH) has a rhythmic accompaniment with slurs and accents. A *mf* dynamic is indicated in the RH. The word *hervortretend* is written below the LH staff. A *v1* marking is present above the first measure of the RH.

Second system of musical notation. The RH continues with a melodic line, and the LH provides accompaniment. A *p* dynamic is marked in the LH. The system concludes with a *mf* dynamic in the RH.

Third system of musical notation. The RH has a melodic line with slurs and accents, marked with a *mf* dynamic. The LH has a rhythmic accompaniment with slurs and accents, marked with a *p* dynamic.

Fourth system of musical notation. The RH features a melodic line with slurs and accents, marked with a *cresc.* dynamic. The LH has a rhythmic accompaniment with slurs and accents, marked with a *p* dynamic. A *v1* marking is present above the first measure of the RH. The word *l.H.* is written below the LH staff.

Fifth system of musical notation. The RH has a melodic line with slurs and accents, marked with a *f* dynamic. The LH has a rhythmic accompaniment with slurs and accents, marked with a *mf* dynamic. The word *l.H.* is written below the LH staff. The system concludes with a *dim.* dynamic in the RH.



上級

問題 51 次の譜面にコードネームとディグリーを付けて下さい。  
 フォーレ「弦楽四重奏第1番」

**Allegro moderato** ( $\text{♩} = 76$ )

1er VIOLON

2d VIOLON

ALTO

VIOLONCELLE

Musical score system 1, featuring four staves. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The second staff has a treble clef. The third staff has an alto clef. The fourth staff has a bass clef. Dynamics include *f* and *mf*. A first ending bracket labeled '1' spans the final two measures of this system.

Musical score system 2, featuring four staves. Dynamics include *cresc.* (crescendo) in all staves. A first ending bracket labeled '1' is present at the beginning of the system.

Musical score system 3, featuring four staves. Dynamics include *f* (forte) and *dimin.* (diminuendo) in all staves.

Musical score system 4, featuring four staves. Dynamics include *meno f* (mezzo-forte) and *cantando* (cantabile) in all staves.

System 1: Four staves (Treble, Violin, Viola, Bass) in G major. The first staff has a circled '2' above it. Dynamics include *p* in the second, third, and fourth staves.

System 2: Four staves. Dynamics include *p cresc.* in the first, second, third, and fourth staves. A flat sign (*b2*) is present above the first staff in the second measure.

System 3: Four staves. Dynamics include *f* in the first, second, third, and fourth staves.

System 4: Four staves. Dynamics include *meno f* and *dim.* in the first, second, third, and fourth staves.

さて、自己採点してみてどんな感じでしたでしょうか？

「ケアレミスを除けばほぼ 100%アナリーゼ出来た」「難しい箇所は多少わからなかったけれど 80%くらいは自力で出来た」「大体半分くらいしかわからなかった」「ほとんど全部わからなかった」など色々な方がいらっしゃると思いますが、少なくともコードだけは取れるように練習して欲しいと思います。

### ほぼ満点の方へ

ほぼ 100%正解の方はおおよそコード・和声理論についての勉強はほぼ大丈夫と考えて良いと思いますので、引き続きの内容、または下巻にある別の角度からのアナリーゼの勉強を頑張ってください。興味があればもっと高度な近代フランスなどにも是非挑戦して下さい。

### 半分くらい出来た方へ

半分くらい (30%~80%くらい) 出来た方はおそらくコードは取れるけれど、ディグリーがわからない、あるいは間違っていたというケースが多いのではないかと思います。C=ドミソとわかって、その C が一体何のキーのどのディグリーなのかはわからないというのは中級者によくあることです。

その C コードは KEY-C の I、KEY-D の SDM の代理の  $b$  VII、KEY-B $b$  の副属 7 の II 7、KEY-B の V の裏コード、KEY-G の IV、etc... と言い出したらたかさんの可能性があり得るわけですが、前後の流れや調判定から正しいものを読み取っていくのはある程度の経験がどうしても必要になります。譜面から得られるテンションや前後の調の流れから可能性を取捨選択していくわけですが、言葉にすれば簡単でも実際にやってみると学習段階にある方にとっては難しいはず。

この部分で躓く方は引き続き色々な曲のアナリーゼに挑戦して経験を積みつつ、副属 7 や SDM などの理論で不明瞭な部分を復習して理解度を高めていきましょう。

### ほとんどわからなかった方へ

アナリーゼではまずコードネームが正確に取れているか？が理解度のポイントになります。例え調判定やディグリーや副属 7 などのテクニックがわからなくても「ドミソ」だったら「C」とわかれば後は副属 7 などの理論の理解度の問題となりますが、コード自体が取れない場合は様々なコードネームや調を覚え切れていない可能性もあります。＃や $b$ が増えてくると難しくなるのは誰でも同じだと思いますが、こればかりは C=ドミソ、F=ファラドなどのように少しずつ覚えていくしかありません。DTM では Scaler (Plugin Boutique 社) のようにコード補助ソフトがありますが、紙や PDF の譜面ではやはりコードや調を覚えていることが重要になり、これはアナリーゼの最低限の土台とも言えます。

市販のコードブックやスケールブックなどで基礎を復習すると共に、ブルグミュラーなどの簡単な曲から経験を積んで徐々にレベルアップを図ることをお勧めします。

## アナリーゼにおけるコード・和声理論まとめ

**問題 50** のブルックナーや**問題 51** のフォーレはブラームスやリストなどの後期ロマン派の曲をアナリーゼしたいならそのために必要な理解度を持っているかどうかの良い試金石になるはずです。**問題 50** や**問題 51** を難なくこなせる理解度を持っている方はおそらく本書を手にとって下さった時点で初心者ではなく、ある程度の音楽的素養が既にあっただけですが、本書の上巻、中巻（この本）からアナリーゼを開始した方にとっては「理論がわかっただけではアナリーゼ出来ない」という風になってしまうのが普通だと思います。

それは野球はピッチャーが投げるボールを前に打ち返せば良いという基本ルールや数学は公式を覚えればある程度までは実践に応用が可能だけれどもそれでは足りないのと同じで、ヒットやホームランをたくさん打つには相当量の練習が必要ですし、数学でも公式を覚えただけでは難しい応用問題にはすべて対応出来ないのと同じ理屈になります。

理論がわかっただけではアナリーゼが出来るようになるというのは、野球のルールさえ理解していたら誰でもメジャーリーガーになれたり、公式を暗記しただけで東大の数学の入試問題を解けると考えているのと同じです。実践をある程度積まなければ出来るようにならないのはアナリーゼでも同じで、副属 7 や SDM などの理論だけを知っていてもコードが上手く取れなかったり、調判定が出来なかったり、知っているはずの理論が実際の曲の中で出てくるとわからなかったりするのはいさゝか経験が少ない状態では普通のことと言えます。

理論的にはすべて本書で述べた内容で説明が出来ても、「譜面からコードを取るのに不慣れ」「コードの境目を間違えて解釈」「非和声音を間違えて和声音と解釈」などの理論的理解とは無関係な基礎的な部分での未熟さは経験を積むことでしか補えませんので（なので実例を本書ではたくさん掲載しています）これに関してはたくさん経験を積んでいくしかありません。

野球でも基礎練習や試合経験は絶対に必要ですし、数学でも色々な種類の問題を解いて経験を積むことは必要ですが、アナリーゼでもある程度の数や様々な曲のタイプに触れることはとても重要になります。ほかの分野と同じく最初は上手く出来なくても経験を積みればある程度は誰でも出来るようになります。

また「独学での限界」は筆者がたくさんの生徒さんをレッスンして思う点です。そもそも教科書だけでオールオーケーなら学校も塾も習い事もすべて不要なはずですが、実際にはどの分野にも先生やコーチのような指導的立場の人間がいます。自分が何処で躓いているのか？自分の弱点はどんな部分にあるのか？あるいは自力ではどうしても解けない疑問点というのは成長の途中で絶対にありますので、それらに答えてくれる指導者を探すことも大切です。あるいは自分の弱点を指摘してもらってそれを補強するような勉強方法を提示してもらうことも有益と言えるでしょう。

筆者も学生の頃はよく先生に質問した記憶がありますが、たったの1回のレッスンでも上級者に見てもらうことで飛躍的に伸びることもありますので先生を探してみるのも自分の進歩のためにはとても有益なことと言えます。

### 予備課題

なかなかコード進行理論や和声は一朝一夕では身に付かないものですし、作品によって傾向は異なりますので、色々な作曲家の作品に取り組むことがトータルで見れば自分の音楽への理解度の総合力を高める結果に繋がります。

余裕があれば下記の曲を和声的アナリーゼしてみましょう。これらは筆者の作曲レッスンでよく取り上げている曲です。とても勉強になるやりがいのある曲ばかりなので是非挑戦してみてください。

\*ここまでの内容を踏まえてコード進行理論や和声に意義のあるものを一人の作曲家に付き一曲に絞っています。

バッハの4声コラール集 (BWV.253-438)

モーツァルト「レクイエム」

ベートーヴェン「ピアノソナタ第32番ハ短調」

シューベルト「魔王」

シューマン「森の情景」

ショパン「ピアノソナタ第2番 変ロ短調」

ブラームス「ピアノソナタ第1番 ハ長調」

ドヴォルザーク「交響曲第9番」

ムソルグスキー「展覧会の絵」

フォーレ「ヴァイオリンソナタ第1番 イ長調」

フランク「ヴァイオリンソナタ イ長調」

ドビュッシー「牧神の午後への前奏曲」

ラヴェル「弦楽四重奏」

アルベニス「イベリア」

リリ・ブーランジェ「ピアノのための3つの作品」

スクリャービン「ピアノソナタ第6番」

\*管弦楽曲でもほとんどすべての曲にソロピアノにリダクションされた楽譜があります。

IMSLPで検索してみましょう。



Section ⑥

楽節構造と基礎的な形式

## Section 6 楽節構造と基礎的な形式

下巻での本格的な形式アナリーゼの土台として、まずは小規模な作品の基礎的な形式や構造に対する内容をここでは紹介しています。

### この Section で取り扱うものについて

図①

二部形式、三部形式、複合二部形式、複合三部形式、ソナタ形式、ロンド形式、ロンドソナタ形式、リトルネロ形式、フーガ形式、変奏曲、幻想曲、有節歌曲形式、通作歌曲形式、ポピュラーの形式（リフレイン形式）など様々な形式が存在します。

和声や旋律だけがアナリーゼ出来ても、ある程度の規模を持つ作品になると音楽形式に関する理解もアナリーゼには必要になります。よく知られているソナタ形式、フーガ形式、ロンド形式以外にも実際には色々な種類の音楽形式が存在し、特にソナタ形式やフーガ形式は作曲家によって中身が大きく異なり、演奏家さんにとって全体の演奏プランを立てる上では重要ですし、作曲家にとっても大切な問題になります。

二部形式、三部形式、複合二部形式、または複合三部形式、ソナタ形式、ロンド形式、ロンドソナタ形式、リトルネロ形式、フーガ形式、変奏曲、幻想曲、有節歌曲形式、通作歌曲形式、ポピュラーの形式（リフレイン形式）、その他例外の形式などたくさんの楽曲形式が存在します。形式のない楽曲は存在せず、どんなに自由に楽想が並べられていたとしても、やはりそこにはそれぞれの楽想が登場する順番というものがあつたわけで、それを出来るだけ正確に把握することがアナリーゼのポイントになります。

クラシックの作品であれ、ポピュラーの作品であれ、形式的に極端に自由なものというのは全体の割合から見れば少なく大体が既存の型に収まっています。もちろん過去のどれにも当て嵌まらない自由な形式で書かれてい

るものもありますが、多くは複数の形式の特徴をミックスしていたり、あるいは単純に個別のブロックを並べているだけで、作曲家が形式を意識して作っている限り、アナリーゼ出来ない作品はありません。

実際にはソナタ形式やロンド形式と言っても様々な内容があり、その構成は千差万別ですし、主題の作られ方も同様に様々な工夫がなされています。

漠然とした構成の情報、例えばロンドなら「A」－「B」－「A」－「C」－「A」という構成であると多くの書籍で書かれていますが、それ自体は間違っていないものの、その具体的な内容・規模・工夫・内部構成は曲によって異なり、ソナタ形式であればソナタ形式ということだけがわかっていても、実際にその中身はやはり千差万別で提示部のバランス的な構成、展開部の主題展開の行われ方、再現部での工夫、あるいは序奏や終結部とほかの部分との関係性などをちゃんと把握しなければ正しくアナリーゼすることは出来ません。

表面的な情報を知っているだけでは不十分なのがアナリーゼの実際であり、その曲を正しく理解するためには形式とその形式を構成する部分の作られ方や主題の作られ方そのものについてしっかりと理解を持つことがどうしても必要になります。



## Chapter 1 楽節構造

### ■楽節構造の基礎

図① グリーク「ペールギュント」より「ソルヴェイグの歌」大楽節（8小節）



図②



大楽節=8小節  
 小楽節=4小節  
 動機=2小節  
 部分動機=1小節  
 が基本になります。

ある程度大きい視点からの形式の把握と同時に、小さい視点からの形式の把握も重要です。例えばソナタ形式の第1主題だけを考えてみても、そこに作曲家の苦心の跡があり、工夫に満ちた構造になっていることが多々あります。どんな長大な曲も小さな部分から集まっており、それが集まって大きな規模の作品が出来上がっているわけですが、ただ無機質に並べてあるだけでなく、それぞれの部分に規則的な、有機的な、創意工夫溢れる関係性がありそれを形式と私たちは呼んでいます。

そしてその1つの部分もどんどん細分化していくとこれ以上分解できない小さな単位まで分解することが可能です。現実世界の物質の単位は分子、原子、あるいは現代の量子力学では「一次元の閉じた紐と開いた紐」が最小単位ではないか？と言われていますが、音楽の場合は大楽節、小楽節、動機、部分動機などがそれに当たり、こういった小さい部分が集まって1つの曲を構成しています。

図①の譜例を見てそれについて考えてみましょう。図①はペールギュントの「ソルヴェイグの歌」の一節で、8小節で1つのまとまりを持っています。この8小節のことを「大楽節」と呼び、音楽における重要な単位の一つになります。そしてこの8小節を歌ってみると、前半4小節と後半4小節が冒頭の僅かな差を除きほとんど同じであることがわかります。この前後の4小節をそれぞれ「小楽節（前4小節を前楽節、後ろ4小節を後楽節）」と呼び、4小節の「小楽節」が2つ集まって8小節の「大楽節」を構成します。

そしてさらに4小節の「小楽節」は図②の「<sup>ラージュエー</sup>A」と「<sup>ラージュビー</sup>B」のように前半2小節と後半2小節に分けることが可能で、さらに「A」という2小節は「<sup>ラージュエー</sup>a」という上行音型とそれを受ける「<sup>スモールビー</sup>b」という下行音型の1小節単位にまで分けることが出来ます。このように実際のフレーズは幾つかの部分が集まって構成されているわけです。

図③ 小楽節 (4小節)



図④ 動機 (2小節)



図⑤ 部分動機 (1小節ないしそれ未満)



図⑥ 部分動機の中の特徴的な部分



8小節の「大楽節」は図③の4小節の「小楽節」に分類することができ、さらに4小節の「小楽節」は図④の2小節の「動機 (AやBなど)」が2つ組み合わせられて作られています。この2小節の「動機」はさらに図⑤の1小節の「部分動機 (a)」から構成されています。さらに細分化することも可能で、図⑥のように1小節の部分動機の中で特徴的な音の動きに焦点を当てることもあります。実際には部分動機が音楽を構成する最小単位となります。図⑥のレベルまで音楽を分解するともはや何の曲だかわからなくなってしまい、その曲の個性を感じることが出来ません。例えば図⑥の左側の4度上行の動きだけを見て「これはソルヴェイグの歌だ！」と判断出来るほど個性的な動きとは言えず、同じ音程と音符の動きの曲は山ほど存在します。その曲の個性を感じられるギリギリの最小単位が部

速いテンポの場合は16小節で  
遅いテンポの場合は4小節で  
大楽節と考えることがあります。  
テンポ=120は60にとって2倍ですし、  
240は半分になるからです。

部分動機は音楽を特徴付ける  
最小の単位と考えることが  
出来ます。

分動機であるので、これが音楽を構成する最小単位と考えます。

ソルヴェイグの歌は割合分かりやすい構造をしています。実際のアナリゼではわかりにくいフレーズに出会うことも多々ありますし、何処で区切りと感じるのか？は作曲家自らがフレージングスラーを書き込んでいる場合を除けば人によって判断が分かれることも多々あります。演奏するときは何処がフレーズの分かれ目なのか？を判断することは非常に重要です。作曲する時も興味深い構造を作るために色々な曲の楽節構造を研究することは多いに価値のあることと言えます。全部が全部分かりやすい構造になっているわけではありませんが、その部分のフレーズがどういう構造で出来上がっているのかは常にアナリゼで意識しなければいけません。

■変則的楽節構造

図⑩モーツァルト「フィガロの結婚」序曲冒頭（7小節）

第1動機 第2動機  
第3動機 第4動機

図⑪ベートーヴェン「弦楽四重奏」第3番第1楽章冒頭（10小節）

第1動機 第2動機  
第3動機 第4動機

図⑫フランク「ヴァイオリンソナタ」第2楽章冒頭（10小節）

第1動機 第2動機  
第3動機 第4動機

実際の作品には例外と呼んでしまうには数が多すぎるほど変則的な小節構造を持つ曲がたくさん存在します。変則的な小節構造は通常第1動機から第4動機のどれかが拡大したり縮小することで作られています。

図⑩のモーツァルトは冒頭の第1動機が1小節減って合計で7小節の変則構造になっています。図⑪のベートーヴェンは第1動機と第3動機が拡大され、図⑫のフランクは第3動機と第4動機に拡大がされてそれぞれ10

小節と11小節になっています。このような任意の小節の増減は枚挙に暇が無くあらゆる作品に見出すことが可能ですが、どの動機が増減しているのか意見が分かれることもあります。自分でアナライズする際は常識的な音楽判断で決めてしまって構いませんが、メロディーだけでなく和声構造（カデンツや終止）や伴奏の付けられ方などが参考になる場合もありますので、迷ったらメロディー以外の要素にも着目して下さい。

## Chapter 2 2部形式

### ■ 2部形式の基礎と着眼点

図①ラフマニノフ「コレルリの主題による変奏曲」主題

#### 第1部 Andante

#### 第2部

図②

第1部 - 第2部 2つの大楽節の集まりが2部形式です。

反復なのか？対比なのか？どちらがメインでどちらが脇役か？対等なのか？などを楽譜から読み取ります。最高音の場所や強弱、リズムやビート、音数など音楽の内容からそれらを判断することが可能です。

図③ 主に編曲や演奏表現上から見た音楽的内容を検討します。

アナリーゼの一例。

第1部 シンプルな和音伴奏の上でcantabile旋律が奏でられる。半終止。

第2部 前半は第1部とほぼ同じ、最後を全終止にするために後半が変化。

この2つは反復関係にある。

図④リスト「コンソレーション」第3番

The image displays the musical score for Liszt's 'Consolation' No. 3, divided into two parts. The first part (第1部) consists of two staves of music. The first staff has chords Eb7, Ab7, Db, and Db above it, with sections A and B marked below. The second staff has chords Eb7, C7, Fm, and Fm above it, also with sections A and B marked below. The second part (第2部) consists of two staves. The first staff has chords Bb7, Ebm, Ebm, and Db above it, with sections A and B marked below. The second staff has chords Db, Eb7, Ab7, and Db above it, with sections C and D marked below. The key signature is three flats (B-flat major/C minor).

2部形式においてそれぞれがどのように作られているのかを形式的にアナリーゼするためには楽節構造や和声的な内容にも着目する必要があります。図④のリストの譜例は2部形式で主題が構成されていますが、第1部がABABという2種類の動機で前楽節と後楽節がリズム音型的に反復なのに対して、第2部はABCDとすべて違う動機が用いられ旋律に多様性があります。また7小節の不規則構造

になっており、この部分も変化を感じさせます。また和声的な着眼点も重要で借用和音や転調の有無などによって対比がもたらされることもありますし、第2部の終わりに第1部の音型が登場し、2つが密接に結びついて統一感を持つ場合もあります。2つの部分の関係性や役割は千差万別ですべての可能性をここで述べることは出来ませんが、アナリーゼするには下記の点に着目してみましょう。

- ・それぞれの部分が持つ役割と両者の関係性  
反復、対比、変奏、主従関係、etc...
- ・編曲、演奏上の特徴(レガートやスタッカート、ペダルの有無、特殊奏法etc...)
- ・動機の構成パターン(ABCDなど)や不規則小節。
- ・和声や調の広がり、借用和音や転調の有無
- ・ダイナミクスの動き、最大と最小の音量
- ・リズム・ビートの特徴。音高(最高音や最低音)や音域。
- ・その他(作曲年代や気付いたことなら何でも)

図⑨ 主に編曲や演奏表現上から見た音楽的内容を検討します。

アナリーゼの一例。

**第1部** 音階下行による滑らかで落ち着いたフレーズ。ビート感はやや緩慢。ほぼピアノ。

**第2部** 旋律のスタッカートで躍動感と左手によるビートでスピード感が生まれる。  
最後の盛り上がりでクレッシェンドしつつフォルテに到達する。

この2つは対比関係にある。

後述の複合2部形式で各部分が2つ以上の大楽節を持っている形式を解説していますが、図⑨のようにリピート記号を使った形式をどのように解釈するのかは意見が分かれます。反復には意味があって作曲家が指定しているわけですから重視するべきだという考えもありますが、その反面実際の演奏では反復記号が省略されて演奏されることも多々あります。その辺りは形式美や構成上の重要な要素として反復記号が用いられているのか、それとも単純に長さ・時間を稼ぐためだけの反復なのかによって演奏家や指揮者によって判断が分かれています。演奏においては反復記号が書いてある以上、そのように演奏するのが正しい姿なのでしょうが、正しく弾くと助長になり過ぎたり、慣例として省略するのが一般化しているものは省略される傾向にあります。

アナリーゼにおいての視点としては図⑨はリピート記号を正しく読めば「8小節×2」+「8小節×2」ですから複合2部形式になるのですが、音楽的な内容としては第1部は1括弧、2括弧があるものの違うのは結尾だけですし、第2部は単純なリピートなので新しい楽想が用いられているわけではありません。どちらかに2つ以上の大楽節があり、それらが異なる楽想であれば間違いなく複合2部形式と呼ぶべきですが、図⑨のようなリピートだらけの場合は「小節数としては複合2部形式」だけれど「楽想の内容としては単純

な2部形式」と筆者としては呼びたいと思います。(本書では1括弧、2括弧を含めてリピート記号があっても楽想の内容として2部形式なら複合2部形式とは呼ばずに2部形式扱いする場合があります)。

もちろん反復もテーマを印象づけるという意味では価値のあるものですし、せっかく作ったフレーズですから2回くらいは演奏したいという作曲者の意図もわからなくありませんが、音楽的には時代が近代に近づくほど単純な反復を嫌うようになり、印象付けたいという確信的な意味での反復も創意工夫を持つて行われるようになります。

次に図⑨の音楽的な内容をアナリーゼの練習として図⑨のように整理してみましょう。

第1部は音階下行による導入的で落ち着いたフレーズでビート感は緩慢です。クレッシェンド記号があるものの基本的にダイナミクス記号はピアノのみで全体としてはレガートフレーズ中心の滑らかな印象を持っています。第2部は旋律がド(・)ードレミーミ(・)ファソ→とスタッカートを伴って躍動感が生まれ、左手も8ビートになりスピード感が生まれます。フォルテ記号は2つも登場し、第1部と同等かそれを超える最高音も各所に見られ音の大きさと共に盛り上がりを感じさせます。大雑把に考えると第1部が導入的で第2部がメインで盛り上がる印象であり、この2つは反復関係ではなく対比関係を持っています。

**練習1** 次の曲の形式や各部分の特徴をアナリーゼしてみましょう。第1部、第2部の区分や動機にAやB、部分動機にaやbを付けて、各部分の特徴やその関係性などアナリーゼして下さい。  
ブルクミュラー25の練習曲「小さな嘆き」 \*第1部、第2部の小節数のみ巻末の解答に記載

Allegro moderato ♩ = 126

The musical score is presented in five systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a 5-measure phrase marked *p dolente*. The second system includes a *cresc.* marking. The third system features a first ending marked **1.** and a second ending marked **2.**, with dynamics *sf*, *dimin. e poco riten.*, and *p*. The fourth system has *ten.* and *cresc.* markings. The fifth system also has first and second endings, with a *p* dynamic marking.

## Chapter 3 3部形式

### ■ 3部形式の基礎と着眼点

図①ブルクミュラー25の練習曲「子供の集会」 \*単純なりピート記号を除外すれば3部形式です。

序奏 Allegro non troppo ♩=152

#### 第1部

#### 第2部

#### 第3部



■ 3部形式のアナリーゼの実例

図④ブルクミュラー25の練習曲「優しく、美しく」

第1部 第3部

KEY-F Moderato ♩ = 400

第2部

mf KEY-C (属調)

C7 (KEY-Fの属和音)

半音階とrit D. C. al Fine

3部形式のアナリーゼの基礎はそのままソナタ形式や複合3部形式などの発展的な形式のアナリーゼの準備として重要になります。規模が変わっても基本的なコンセプトが同じだからです。3部形式を見る上では「第1部の主題がどのように提示されているか?」「第2部の展開や対比はどのようにされているか?」「第3部の再現はどのように行われているか?」がそれぞれを見るべきポイントです。不規則構造の場合は小節数にも目を向けなければいけません、調、和声の動き、伴奏方法、基本的なビート感、音量、音高などがそれぞれの部分に対してどういう関係(対比・反復など)を持っているのか考えるのはchapter1の楽節構造やchapter2の2部形式と変わりはありません。3部形式においては第1部が第2部においてどのような関係性を持っているのか?と第3部の再現がどのように行われているのか?が特に重要でほかの要素に関しては2部形式の時の考えがそのまま応用出来ます。

図④のブルグミュラーにおいて実例を踏まえてアナリーゼしてみましょう。まず第1部の提示は右手に主要要素が集中し、左手は単純な和音伴奏です。音量はpかppで控えめであり、ほとんど全部が要素「x」によって形作られ要素「y」も「x」が元になっていることがリズムの点からわかります。多少副属7による調の揺らぎはありますが、基本的にはダイアトニックによる単純な進行で左手の長い音符の和音に支えられて右手が優雅にレガートで動き回るといのが第1部のコンセプトです。リピート記号がありますが、第2部になると属調であるKEY-Cに転調して始まります。属調への転調はバロック・古典における最もスタンダードな調域ですが、下屬調

や平行調や同主調などの近親調にも転調することもあります。ポイントは第1部と調的な区別があるという点で、この部分が第1部から見て大きな対比・展開になっています。全体は要素「x」と新要素「z」が活用され両者の掛け合いのような部分が目立ちます。第1部と違って「x」は右手にも左手にも登場し、ビート感も8ビートっぽくなりスピード感が現れます。これは優雅なBとの大きな対比と言えるでしょう。単純且つ短いですが「x」の主題展開も見られます。ダイナミクスもクレッシェンドやfが登場して盛り上がりを見せ、最後はリテヌートのテンポ変化や半音階が登場して、これらも第1部には存在には対比となる印象的な要素です。最後は属調のKEY-CのIが副属7化されてC7になり、これが主調のKEY-Fの属和音となってドミナントモーションして回帰します。第2部と第1部はKEY-CとKEY-Fなので調そのものがドミナントモーション関係であるとも言えますが、この関係性は古典やバロックにおいて最もスタンダードな回帰の手法です。

第3部は第1部をそのまま再現しているだけなので特筆すべきことはありません。子供向けの練習曲や小品にはD.C al Fineなどを使ったものが多いです。このような機械的再現はアナリーゼとしては単純ではありますが、「①提示」→「②展開または対比」→「③再現」という構成が音楽形式の統一感や充実に大きく寄与しています。

自分でアナリーゼする時もこのように楽譜に気になる部分を書き込み、各部分の特徴やほかの部分との関係性を言葉で説明出来るようになりましょう。それが演奏や作曲にフィードバックするための第一歩です。

図⑤ブルクミュラー25の練習曲「アヴェマリア」

KEY-A

第1部 Andantino ♩ = 100

第1動機

*p religioso*

第2部 KEY-Em 属音の短調で対比

*p* 第1動機

KEY-Bm

第3部 KEY-A 伴奏が変わる  
変則的再現

*dimin. e ritenuto pp*

*p*

終止

*dimin. e poco ritenuto*

*pp*

SDMで雰囲気柔らかく

**練習2** 次の曲の形式や各部分の特徴をアナリーゼしてみましょう。第1部、第2部の区分や動機にAやB、部分動機にaやbを付けて、各部分の特徴やその関係性などアナリーゼして下さい。  
ブルクミュラー25の練習曲「牧歌」 \* 第1部、第2部の小節数のみ巻末の解答に記載

Andantino ♩ = 66

The musical score is presented in a grand staff format with two systems of staves. The first system (measures 1-8) begins with the tempo marking 'Andantino ♩ = 66' and the dynamic 'p dolce cantabile'. The melody in the right hand is characterized by eighth-note patterns, while the left hand provides a steady accompaniment. The second system (measures 9-16) continues the melody and accompaniment, with a 'cresc.' marking in the right hand. The third system (measures 17-24) introduces a 'ten.' (tension) marking and a 'mf' dynamic in the right hand. The fourth system (measures 25-32) features a 'p dolce' dynamic and a 'cresc.' marking. The fifth system (measures 33-40) is marked 'p' and 'cresc.'. The sixth system (measures 41-48) includes 'dim.' and 'poco rall.' markings. The final system (measures 49-66) concludes with a 'pp' dynamic and a 'poco rall.' marking.

ブルクミュラー25の練習曲「きれいな流れ」

\* 第1部、第2部の小節数のみ巻末の解答に記載

Allegro vivace ♩ = 176

pp mormorendo cresc.

dimin. pp cresc.

Fine p cresc.

dim. p cresc.

cresc. dimin.

*D. C. al Fine*

## Chapter 4 複合2部形式

### ■複合2部形式の基礎と着眼点

図①シューマン「子供のためのアルバム」第16曲 最初の喪失

#### 第1部① Nicht schnell.

KEY-Em

#### 第1部②

KEY-C

#### 第2部①

KEY-Em

Etwas langsamer.

Im Tempo.

要素「x」

#### 第2部② (前楽節のみ第1部の再現)

長年バッハの曲だと思われていた有名なト長調のメヌエットですが、近年の研究ではペツォールトの作品であることが確定しています。再現という概念が完全に確立する以前の時代、つまりバロック時代の作品には2部形式の曲が多く見られ、その中でもある程度の規模を持つ複合2部形式は特にたくさん見られます。

図②のペツォールトはバロック時代の典型的な複合2部形式のスタイルでまず第1部では8小節の大楽節で主題が2回提示され、第2部では属調に転調しつつも明確な主題の回帰は存在せずにそのまま曲が終止しています。

第1部の大楽節は2回目の大楽節において下声部の動きが変化していますが、それ以外に特筆すべき点はありません。第2部は2つの大楽節を持っていて1つ目が属調に転調しています。いきなり転調しているというよりは主調から属調に徐々に転じている感じです。主題の展開という概念を大きく発達させたのはベートーヴェンであり、バロック時代にももちろん主題の展開技法というものがあったのですが、主として音型的な展開でありベートーヴェン以降に見られるような有機的な展開はバロック時代にはまだ見られません。このメヌエットではリズム的には第1部の音型と似ていますが、展開というよりはむしろ新しいエピソードを導入しているという感じで第2部は自由に作られている印象を受けます

第2部②で冒頭のフレーズに回帰はしませんが、調だけは主調に戻ってきています。これによって曲は KEY-G で統一されるわけですが、この考えが進んで調だけではなく主題も回帰するようになっていき、古典時代において3部形式による「①提示」→「②展開または対比」→「③再現」が確立するようになっていきます。

この曲における第1部と第2部の関係は調的な観点から弱い対比的な要素があり、主従関係とは言えません。しかし対比と言っても調以外に印象的な対比要素もなくこの section でたくさん譜例を引用しているブルグミュラーやシューマンと比べると大きな展開があるわけでもなく、対比においても音量、音高、密度など工夫されているような箇所は見受けられず、第1部と第2部はむしろ対等と言った方が良さそうな感じです。悪く言えば変化がないとも言えますが、これはペツォールトが未熟であるというよりは時代背景を考えれば当然のことであり、バロック時代におけるスタンダードなスタイルと考えるべきです。

もちろんバロック時代にもよく工夫された複合2部形式はありますし、ロマン期にも単純な複合2部形式は存在しますが、たくさんの色々な作品をアナリーゼすることで時代ごとの様式や特徴を理解することが大切です。

例えば江戸時代にスマホがあるわけがありませんが、  
 こういった何時代にどれくらいの進歩があったのかを知っていれば  
 アナリーゼでも当然役に立ちます。

**練習3** 次の曲の形式や各部分の特徴をアナリーゼしてみましょう。第1部、第2部の区分や動機にAやB、部分動機にaやbを付けて、各部分の特徴やその関係性などアナリーゼして下さい。  
 バッハ「管弦楽組曲第3番」第2曲（G線上のアリア）\*第1部、第2部の小節数のみ巻末の解答に記載

**AIR. Lento.**

*tenerezamente*





## Chapter 5 複合3部形式

### ■複合3部形式の基礎と着眼点

図①ブルクミュラー25の練習曲「バラード」

#### 第1部①

KEY-Cm Allegro con brio ♩ = 104

*p misterioso*  
2小節序奏

#### 第1部②(①と全く同じ)

要素「x」 要素「y」  
*sf* *p1*

#### 第1部③

*cresc.*  
*sf* *sf*

#### KEY-C 第2部①

*dolce* *cresc.*

#### 第2部②

*poco riten.* *animato*

複合3部形式はどれかの部分、もしくは3つすべての部分が複数の大楽節を持っているという点で複合2部形式と変わることはなく、従って基本的なアナリーゼにおける注意点は同じになります。違いとしては単純に規模が大きくなるため第1部の提示部分が多彩になり、第2部における展開や新しいエピソード挿入、あるいは調的な展開もバリエーションが増えることが多いです。また2部形式で見られるような最後にちよろっと冒頭の音型が出て来て終わり、というような簡単な再現ではなく、一つの部分を全部使ったしっかりとした再現がなされることが基本となります。

大楽節の数が増える分だけ、単純な8小節の羅列にならないように様々な努力が払われており、不規則小節、序奏や終結部の挿入、強弱緩急の起伏の多様化、調性による色彩の変化、明暗の対比、リズムや旋律と伴奏の構造の多彩さなど工夫が多く、それらが施された各部分同士の関係性もまた規模が大きくなる分だけ把握が難しくなりますが、最初に述べた通り多少複雑になることと規模が大きくなるだけであって、アナリーゼにおいて私たちが行うことは何も変わりません。

図①のブルグミュラーの構成について考えてみましょう。まず気分的な導入のための序奏として2小節の和音連打があります。

珍しいのは右手が伴奏で低音の左手に旋律がある点ですが、和声の変化は乏しく主和音が長く続くので序奏の気分を引きずっていると考えることも出来ます。暗く轟くような細かい音符で始まるフレーズはテンポが速いので1回の8小節だけだと物足りないですし、印象づける確信的な意味合いを持ってもう1

度同じ大楽節が繰り返されると、今度は旋律的要素が消えて和声変化とリズム的な要素を主体にした新しい部分が始まります。この2種類の大楽節は完全に主従関係になっていて、第1部③は音量的には変化があるものの、第2部への繋ぎに過ぎず音楽的にはあまり重要な要素を持っていない推移的なフレーズとなります。

第2部①と②に入ると KEY-Cm から KEY-C に転調して気分は明るくなります。第1部の要素「x」と要素「y」が活用されて優しく旋律が歌い上げられています。長いスラーを持ったゆったりとした旋律（対比として第1部は16音符で開始）や雰囲気明るさ（第1部は短調で旋律が低音にあり暗い雰囲気）、第2部②結尾の半音階（第1部はダイアトニック的）は対比として非常に効果的です。第2部③は第2部①が断片化し、崩れてしまったような不安定な感じで和声的には KEY-Cm を徐々に匂わすような音使いになっています。全体的に推移の要素が強く、これが第3部への繋ぎとしての役割を持っています。

第3部は基本的に単純な再現で工夫は何もありません。最後に第1部の冒頭の16分音符を使った印象的な音型を用いた終止が *f* から徐々に音量を弱め、音域も高くなってか細く曲を閉じます。全体を通してダイナミクスの起伏も多様であり、*con brio*（活気に満ちて）*dolce*（甘く、柔らかく）などの感情的な表現や *ritenuto*（急に遅く）や *animato*（元気よく）などのテンポの緩急に関する記号にも注意が必要です。

**練習4** 次の曲の形式や各部分の特徴をアナリーゼしてみましょう。第1部、第2部の区分や動機にAやB、部分動機にaやbを付けて、各部分の特徴やその関係性などアナリーゼして下さい。  
 ベートーヴェン「ピアノソナタ第2番第3楽章」 \*第1部、第2部の小節数のみ巻末の解答に記載

**SCHERZO.**  
**Allegretto.**

The musical score is presented in six systems, each with a piano (p) and bass staff. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The tempo is marked 'Allegretto'. The score includes various dynamics such as *p*, *f*, *ff*, *cresc.*, *rallentando*, and *a tempo*. The piece concludes with a double bar line and a final *ff* dynamic.

**Trio.**

The musical score is written for piano in 3/4 time. It consists of four systems of music, each with a treble and bass clef staff. The first system begins with a *p* dynamic and a repeat sign. The second system includes a trill (*tr*) and a *sf* dynamic. The third system features a *ff* dynamic. The fourth system concludes with a *ff* dynamic and a repeat sign. The piece is titled "Scherzo D.C." at the bottom right.

*p* *sf* *sf* *ff* *ff*

Scherzo D.C.

ショパン「3つのマズルカ」より第3番 (Op.63-3) \*第1部、第2部の小節数のみ巻末の解答に記載

Allegretto.

*p*

*mf*

*cresc.*

*f*

*dimin.*

*p*

*sotto voce*

*poco f*

*ten.*

*poco f*

The image displays three systems of musical notation for a piano piece, likely in the key of D major (two sharps) and 4/4 time. The notation is arranged in three systems, each with a treble and bass staff. The first system begins with a treble staff containing a melodic line and a bass staff with a harmonic accompaniment. Dynamics include *p* (piano) and *rit.* (ritardando). The second system continues the melodic and harmonic development, featuring a *f* (forte) dynamic in the treble and *p* in the bass. The third system shows a more complex texture with *r.H.* (right hand) and *l.H.* (left hand) markings, and a *f* dynamic. The piece concludes with a final chord in the bass staff.

## Chapter 6 形式のアナリゼのヒント

### ■形式の判断基準

ブルクミュラー25の練習曲「バルカローレ」

まず自力で形式を  
判別してみましょう!

#### Andantino quasi Allegretto ♩=72

1小節目

5小節目

10小節目

*in tempo*

*dimin. e riten.*

*p cantabile*

*leggero*

14小節目

19小節目



この Chapter では筆者が実際の作品をどのような基準で何形式であるかを判断しているのか? という手本を示すために敢えて楽譜には何も書いていません。文章と楽譜を照らし合わせて皆さんと一緒に考えてみたいと思います。文字と楽譜を照らし合わせるのが見辛い場合は、ブルクミュラー25の練習曲の楽譜

は子供向けのピアノ練習曲としてはとても有名なものなので楽譜が簡単に手に入りますし、IMSLP でも簡単にダウンロードすることが出来ます。形式の理解に対して自信のある方はこの chapter を読む前に自力で形式のアナリーゼを是非行って、答え合わせとして本文を参照してみてください。

## 図②形式アナリーゼのヒント

### 2部、3部、複合2部、複合3部の形式判断の着眼点

- ①全体を通して俯瞰し、再現があるかどうかを見ます。
- ②再現がある場合どのような再現か?を見ます。
- ③転調や主題展開の開始に着目して第1部と第2部の区切りを探します。
- ④主調の回帰と主題再現から第2部と第3部の区切りを探します(3部の場合)。
- ⑤序奏と第1部の区切りは再現や展開の有無からも判断出来ます。
- ⑥終止は第1部の再現が一通り終わった所から開始です。
- ⑦詳細なコードネームは不要ですが、大雑把な調判定のみは必要です。

①はまず全体を通して俯瞰し、再現があるかどうかを見ます。あるなら(複合)3部形式、ないなら(複合)2部形式の可能性が高くなります。

②は再現がある場合どのような再現か?を見ます。具体的には簡略化された再現か、第1部が完全に再現されているのか、あるいは伴奏や和声などが変化した変則的な再現などに注目します。第1部が完全に再現されているなら(複合)3部形式の可能性が濃厚ですが、(複合)2部形式でも簡易的な再現がある場合があります。変化を伴う工夫された再現を持つ場合は再現がそれだけ重視されているということです。大抵は(複合)3部形式です。

③は第1部と第2部の区切りを探します。ほとんどの場合、第2部の始まりは転調していたり、第1部の主題が変奏されるなどしており、比較的分かりやすいです。時には複雑

線や1括弧・2括弧のリピートマークあります。また dolce とか cantabile などの感情表現的な特別な指示が書かれている箇所は作曲家が特にその部分を重視しているという意味なのでそういった音楽用語は明確な区切り部分に書かれることが多くヒントになります。第2部は全体的に転調的になっていることも多いのも特徴です。

④は第2部と第3部の区切りは中には変則的なものがないわけでもないのですが、ほとんどの場合、主調に戻っているかどうか?第1部の主題が再現されているかどうか?で判断が出来ます。伴奏が変わっていたり、主題が一見わかりにくい形で再現される場合もありますので、そっくりそのまま再現されないケースにも注意しましょう。第3部の開始箇所が分からない場合は第1部の主題と思わしき部分のコード判定をしっかり把握しておくで見分け易くなります。

**練習5** 次の曲の形式や各部分の特徴をアナリーゼしてみましょう。第1部、第2部の区分や動機にAやB、部分動機にaやbを付けて、各部分の特徴やその関係性などアナリーゼして下さい。  
ブルクミュラー25の練習曲「貴婦人の乗馬」 \*第1部、第2部の小節数のみ巻末の解答に記載

**Allegro marziale** ♩ = 152

The first system of the musical score for 'Allegro marziale' consists of two staves. The right staff (treble clef) begins with a series of eighth notes, while the left staff (bass clef) provides a steady accompaniment of eighth notes. A dynamic marking of *p* (piano) is placed below the first measure of the left staff.

The second system continues the piece. The right staff features a melodic line with some grace notes. The left staff continues its accompaniment. A *cresc.* (crescendo) marking is placed above the right staff in the third measure, indicating a gradual increase in volume.

The third system introduces a new melodic motif in the right staff, marked with a *p* dynamic. The left staff continues with eighth-note accompaniment. A *f* (forte) marking is placed below the first measure of the left staff, and another *p* marking is placed below the second measure of the right staff.

The fourth system shows the continuation of the melodic and accompanimental lines. A *cresc.* marking is placed above the right staff in the third measure, indicating another crescendo.

The fifth system features a more complex melodic line in the right staff, including triplets and sixteenth notes. The left staff continues with a steady accompaniment. A *p delicato* (piano, delicate) marking is placed below the first measure of the left staff. The system concludes with a repeat sign and a fermata over the final measure.

8  
1 5 1 2 3 1  
1  
*cresc.*

This system shows the beginning of a piece. The right hand has a melodic line with fingerings 1, 5, 1, 2, 3, 1. The left hand has a bass line with a *cresc.* marking.

*p*

This system continues the piece with a *p* (piano) dynamic marking in the left hand.

*cresc.* *p*

This system features a *cresc.* marking in the left hand and a *p* marking in the right hand.

*cresc.* *f* *p*

This system includes *cresc.* in the left hand, *f* (forte) in the right hand, and a *p* marking at the end of the system.

*cresc.* *f*

This system shows a *cresc.* marking in the left hand and *f* in the right hand.

*cresc. assai* *ff*

This system features a *cresc. assai* (crescendo assai) marking in the left hand and *ff* (fortissimo) in the right hand.

**予備練習** ブルクミュラー25の練習曲の楽譜を手に入れて全曲の形式だけを楽譜を見て判別してみましよう。5番、8番、9番、15番、19番、20番、25番は既出、もしくは本書でまだ学んでいない形式なので除外して下さい。

\*巻末に形式が何であるのかの解答があります。

バルカローレ形式解答 序奏と終止を持つ2部形式

序奏① 1小節目～8小節目

序奏② 9小節目～12小節目

第1部 13小節目～20小節目

第2部 21小節目から31小節目（結尾が延長されている）

第3部 32小節目から39小節目

終止① 40小節目から43小節目

終止② 44小節目から47小節目

---

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（中巻）

初版 2019年3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](mailto:info@uyuu.jp)

【ホームページとブログとオンライン（skype など）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、DTM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前編をお読み頂けます。Kindle（パソコンまたはタブレット）をご購入頂くところの体験版のようにPDF版も本文内のリンクからDLして頂けます。