

和音の機能性について

磯塚 一 誠

The function of chords.

はじめに

現代の作曲家は、作品を書くに当って何物からも束縛されず、全く自由に自己表現をしようとしている。その手段として気に入ればミュージックコンクレートでもよし、無調主義でも、さらに前衛手法でもかまわない。新しい時代への過渡期には、様々の表現手段が試行錯誤されていくものである。しかし、18、19世紀の音楽は、古い伝統の中に育ってきたある法則の下で書かれた。その法則とは、一つの和音が中心となる調性音楽であり、その和声法である。これが謂る三和音音楽でシェーンベルクが出現するまで何人もここから脱け出すことはできなかった。そして、これを前提とし、その中で多くの作曲家達が自分の語法を発見すべく努めてきた。この和声法の基盤は、一つの調に含まれる各和音の機能性にある。即ち、調性とリズムの中で個々の和音が特定の和音に結合しようとする力性である。この小論は、各和音がどのような役目と機能性をもっているか、又、用い方について古典和声的角度から述べてみたものである。

主和音〔I〕

調性を決定づける重要な和音であり、楽曲の冒頭と最終和音にはほとんど使われる。(ロマン派以後の作品には主和音で終わらない楽曲が多々ある。例えば、ショパンのへ長調のバラードは、三度調で終わっている。)

主和音は属和音から導き出されるのが普通で、この強力な連結に向って音楽は流れると云っても過言ではない。つまり音というものは、水が低い方へ流れるのと同じく、常にある解決音へと志向するものである。不協和音から協和音、緊張音から弛緩音へであり、それらの相互作用によって音楽は成立するのである。これが音楽の原理である。言い変えると、緊張した属和音から安定した主和音への解決の為に、様々な音と和音があると言えよう。(ベートーベン「第五交響曲」一楽章の提示部124小節までの和音連結は、属和音→主和音が大部分である。)しかし、この連結はフレーズ途中で用いると一種の終止感を与え、そこが音楽の断点に陥りがちになることや、全終止の直前に現われると終止感を混乱させることにもなりかねないので、その扱いは慎重を要する。

特に、主和音の根音(主音)がメロディーとバスにある時が最も終止感が高まるのでフレーズ途中や全終止の前に出す時は、メロディーが主音、又は属音であればバスは三度音、メロディーに三度音をおけばバスは主音というように、外声間が3度か6度音程になるようにするのが普通である。そうでなければ、メロディーとバスの旋律線が各々順次進行で反行し、その途中に主音をぶつかるべきである。

三和音の第二転回形(四六の和音)は特定の条件でしか用いられない。経過和音的に用いる経過の四六、バス保続の四六、終止の四六の三種類である。Iの経過の四六は、IVとIV₆の間に現われるが実際の楽曲中には多くは見られない。又、バス保続の四六はVとVの中間に現われる。そして終止の四六は終止形の際に属和音の前提として用いられ、バスと根音が完全4度になるので一種の倚音的、不協和音的に扱われる。古来より、1度、完全5度、8度と共に完全4度は協和音程とされているが、バスとの関係においては特殊になるので3度音程に解決を要する。特にこの四六の用い方で重要なのは、ソナタ形式の再現部の開始和音として用いることである。大部分のソナタは、Iの基本形で再現部の主題を提示するのであるが、ロマン派以後の音楽に時々見うけられる。そもそもIの四六は幅広い響きであり、調性決定してしまう性格を備えている。従って、展開部の終りが複雑な転調を行って調性が不安定な時に、Iの四六を用いて再現部突入という手段が選らばれる。そうして混沌とした調性を一挙に安定したものに確立させてしまうのである。尚、四六の直前は増六の和音をおくのが習慣である。(譜例1)は、チャイコフスキー「第四交響曲」一楽章である。

副七の和音は、いずれかの音が倍音に含まない人工的和音なので、第7音となる音は常に前の和音から準備されなければならないのが原則である。従って、I₇の和音の第7音はそれを含む属和音から導き出されなければならない。I₇は独立性をもった和音として扱われず、反復進行の過程において用いられるだけである。又、短調のI₇は、第7音は常に2度下行という規則によると増2度下行になるため、掛留、倚音の時の偶成和音とし

(譜例 1)

8va
string.
w.w. Brass.
Bass. *fff*
増六
16/4

か現れない。

(譜例 2)

〔II〕

IVと同じ働きをするので機能的には下屬和声である。屬和音又は、終止の四六に先がけて現われ、平凡なIVよりもII、それも第一転回形が最も好まれる。(特に短調のIIは減三和音なので基本形は用いない。)

IIは、全音階的転調を行う際の有力な和音である。この転調は、ある調の和音を他の調性の下屬和声と共通和音に思い直して転調する技法である。ある和音が短三和音ならば、それは新しい長調のIIとみなす訳で、近親調への転調の多くはこの方法が一般的である。

その他II₇の和音の形としての用法は、変終止に用いることがある。変終止は下屬音→主音がバスの動きにて終止するので、IIを用いる場合第一転回にしてバスの動きを確保するのが原則である。

II₇の第7音は主音となるので、連結や使用方法も三和音よりも多彩になってくる。例えば、IIからIへの連

V I II₇($\frac{6}{5}$) I

結は禁則であるが、の和音になると主音を保続することにより容易に連結可能になる。用途は、普通に終止の四六に結びつく他、Vの代用和音にもなり得る。メロディー、レーソに対してV→Iが普通の和声付けになるが、II₇→Iとすることも可能になる。(譜例2) このことは、V→Iのあまりに強力な連結ゆえ平凡さに陥りがちな音楽をより色彩的に高める大きな役割となる。実際

(譜例 3)

Allegro
p
ritard. - cresc.
1 2 3 4
1 4 2 5
1 6/5

の作品では楽曲やフレーズの冒頭で主和音の中間に II₇ がおかれることがしばしばある。

第7音は共通音のある I, IV, VI から保続してくるのが原則であるが、この和音は属和音へ直接動向しつつ強力に作用し、独立性の高い性格をもつので副七ながらも時々準備なしに古典派時代から用いられている。ベートーベンは、ピアノソナタ作品31, No.3の冒頭に用いて、幻想風な作品としている。(譜例3)

II₇の基本型と転回形との間には、さほど異なる用法の差はないが、短調の時、下屬調への全音階転調の際に

(譜例 4)

a : I₆ II₇ I₆/₄ V₇
e : IV₆

基本形にするのは、モーツァルト、ブラームスらが盛んに行っている。それは、バスにある II₇ の根音が下屬調の特徴音になるからで、転調する時は、早く新しい調を確保してしまうという狙いであろう。(譜例4)

〔III〕

この和音は機能的にはっきりしない和音で、古典時代にはほとんど用いられなかった。それも色彩を欲する時に使用されたのが経過的に現われるだけであって、次の和音は、II, IV, VIに連結されていた。ベートーベンはIIIを、意表をつく使い方を時々しており、第三交響曲の一楽章、9小節でIIIの四六を使いVに連結している。当時の和声法では例のない箇所である。(譜例5) いくら三和音スタイルの音楽といえども実際作品を書く場合には、様々の法則からいくらか自由になるのであるが、そこで大作曲家でさえ完全な過失を犯すこともあれば、天才的タッチといえる箇所もある。いづれにせよ、その作品の価値が減じる訳ではなく、むしろ何故そうしたのか興味を抱かせてくれるのである。

機能連結が古い感覚になってしまった近代では盛んにIIIを用いるようになった。特に印象派時代は多くの面で

(譜例 5)

Vn. V.C. III ₆/₄ V

(譜例 6)

I₆ II₇ I₆/₄ III₆

古典的因襲から脱け出そうとした時代であり、新しいスタイルの音楽を開拓しようとした時であった。しかし、それでも猶、先輩の守ってきた伝統や習慣の上に立ち、それらを変容し自由に振舞ったにすぎず、一種の雰囲気壊さない為に様々の工夫を行っているのである。その一端がⅢの多用であり、これは教会旋法 (mode) による作曲法との関係が大きい。次の例は、ラベル「ソナチネ」の第2主題である。古典和声法では半終止はVと決っていたものをⅢをおいている (譜例6)

下屬和音 [IV]

(譜例7)

The image shows a musical score for a piano piece, likely a sonata movement. It is in G minor (two flats) and 2/4 time. The tempo is marked 'Allegro'. The score consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a melodic line with several slurs and fingerings (2, 4, 5, 2, 4, 5, 2, 4, 5, 4). There are 'ten.' markings above the staff. The bass staff has a harmonic accompaniment with chords and fingerings (2, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 3, 1, 2, 3, 4, 3, 2, 4, 1, 3, 2, 4, 1, 2, 3, 4). Dynamics include 'f', 'sf', 'p', and 'cresc.'. The piece ends with a fermata over the final chord.

属和音 [V]

Iと共に楽曲中最も多く使用される重要な和音で、V→Iの通常解決の他に、Iに連結さない例外解決も多様性を帯び、そこに様々な転調手法を含んでいる。又、7の和音の中で属七のみは不協和音でありながら刺激のない響きを有し、第3音と7音の減5度(増4度)がIに解決した時の充足感が大きいためにVは三和音のみよりも7の和音にして用いる方が好まれる。尤も楽音の一つの音は倍音関係で常に属七の響きを内在するものであって、その性質を利用し遠い調への転調も可能である。例えば、プロコフィエフはバイオリン協奏曲の中でト短調の導音fisを長く保続し、それが属音となるロ短調への急激な転調を行っている。

又、属音が主音へ解決しようとする力を利用して音楽を創る天才はベートーベンであった。彼のソナタの展開部終りは属音を長く保続させ、ある期待が高まったところで主題を現わす手法がしばしばとられている。それを端的に表わしているのが「第五交響曲」の三楽章から四楽章への経過部である。バスが属音に落ちついてから24小節にも渡ってそれを保続し、音量も増していき、やっと待ちに待ったあの輝しい勝利の主題が全奏で力強く現

機能的にはⅡと同様で、全音階的転調手法の際に原調と新しい調性との鎖の役目をし、又、属和音の前提になる和音である。変終止では、Ⅱ、Ⅱ₇よりも多く使われ、宗教音楽や交響曲(ブラームス「第四交響曲」一楽章)など、あらゆる音楽に見い出される。又、楽曲の開始和音としては近代音楽にしばしばあるが、古典時代にも稀ではあるが用いられている。ベートーベン「第四ピアノ協奏曲」や「第一交響曲」(ハ長調Ⅳの副属和音から開始)があり、楽曲の冒頭ではないが主題の開始音として、ピアノソナタ作品81-a「告别」が掲げられる。(譜例7)

われるのである。それは、彼の哲学と作曲法が見事に一致したところである。

属七の通常解決

(a) 基本形

次にくるIは基本形又は四六の和音(バス保続の四六)で第一転回はありえない。何故ならば属七の第7音と根音が共にIの第3音に下行するのは和声法上初歩的な禁則だからである。メロディーによって属七の転回形を決めるのが一般であるが、基本形の時は属七に含まれるすべての音がおかれる。しかし、[I]の項でも述べた様にその扱いは慎重を期さなくてはならない。

(b) 第一転回形

あらゆる作家が属七の第7音がメロディーにある時この転回を用いている。バスが導音であるから次のIは基本形になるのは当然であり、属七に含まれる減5度が外声間で3度音程に解決するのが好む為である。

(c) 第二転回形

この転回はバスに第5音がおかれるので属七の中で最も不安定な和音になり、言い変えると最も柔い響きをもっている。この性質を利用することにより楽曲に大きな

柔軟性を与えることができる。特に長い *cresc.* は好んでこの転回を使うものである。しかし、古典派時代の作品では一般に経過的にしか使われていない。近代音楽に入って、フォーレ、ドビッシーなどがその特性を生かした用法をし、新しい転調法も多く生まれた。例えば、I に解決せず別の調の属七の第二転回に直接結びつけるなどである。

I に連結される時、I は基本形と第一転回の二通りが

考えられ、前者のメロディーは長音階で云々とファ→ミが多くおかれてきた。又、属音がメロディーにある時は勿論どんな転回でもよく用いられる。第一転回への連結は基本形へよりも秀れた使い方である。三和音の第一転回は三度音をバス以外の声部におくのを避ける為、この連結の時は第7音が限定音にもかかわらず2度上行するのが特徴になる。(譜例8)はベートーベンのピアノソナタ作品7である。

(譜例 8)

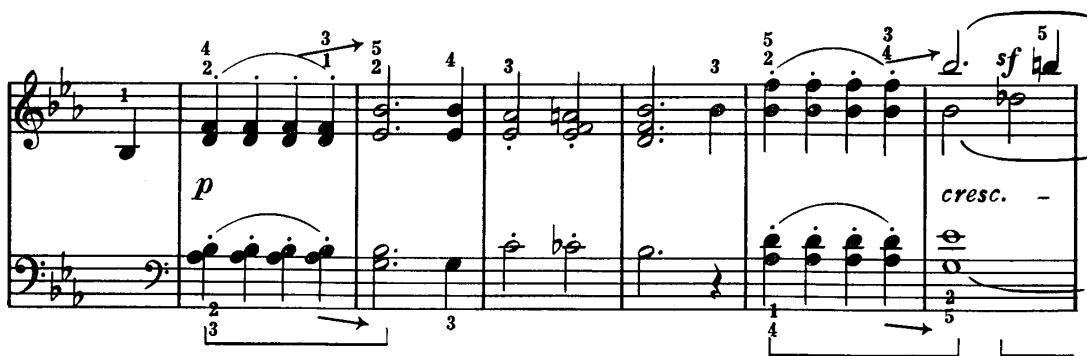


(d) 第三転回形

バスは第7音であるからIは第一転回形である。このバスの短2度下行の動きはメロディーを4度上行させるエネルギーをもっており、時には導音さえも主音に至ら

ず6度上行させる。逆を云えばメロディーが跳躍進行をしている場合、この転回を用いると和声法とメロディーが自然になるのである。(譜例9)はベートーベンのピアノソナタ作品13「悲愴」三楽章である。

(譜例 9)



属七の例外解決

(a) 属七→IV

三和音の属和音からIVへ連結するのは弱進行なので和声法許されないが、属七になると第7音が共通音になるのでしばしば用いられた。(譜例10-1)

(b) 属七→属七

属七の第3音(導音)が2度上行せず短2度下行しIV調の属七になる。これはバロック時代から近代までのあらゆる作品に多く見られる転調手法である。(譜例10-

2)

解決すべき導音と第7音のいずれか、又は両方が保続される。(譜例10-3)

第7音が増一度上行する。(譜例10-4)

(c) 属七→II₇

属七の3, 5音が半音下行し、IV調のII₇になる。(譜例10-5)

属七の3, 7音が半音下行し、II調のII₇になる。(譜例10-6)

(譜例10)

属七の5, 7音が半音下行し, VII調のII₇になる。
(譜例10-7)

その他の属七の用法で, 短調の終止に再して平行調の属七の第2転回が使われることがある。その場合, メロ

ディーは長2度上行(自然導音)し, バスは4度下行の変終止を行うことになり, Iは長三和音にする。(譜例11)は, ドヴォルザーク「新世界」四楽章である。

(譜例11)

尚, 属和音の特殊なものとして旋律短音階の下行型による短三和音がある。近代音楽にみられ第7音を附加す

ることもあり得る。例えば, ドビッシー「ピアノの為に」プレリュードの終止はこれを使っている。

属九の和音

近代になって多く使用され出したもので属七の和音に長九度(長調における属九)短九度(短調における属九)を附加したもので、解決は主和音に向って行われる。(フランクのバイオリンソナタは属九より開始されている。)属九はいつでも根音(属音)を省略して用いることが可能で短調のそれを行ったものが減七の和音である。これは異名同音的に見ると四つの調性に属す為、転調に利用されることが多い。ベートーベンはこの減七を偏愛し、且つ大胆に使っており、このことが彼独特の音楽語法の一因になっている。

〔Ⅵ〕

属和音から連結される際、主和音の代理として用いられる(偽終止)のと、全音階的転調の時、下屬和声の機能をもつ場合の2種類が大きな特徴である。偽終止は、Ⅴ、Ⅵ共に基本形でなければならず、複数の終止形が近接している時に全終止と使い分けると楽曲に変化を与えてよい。

Ⅵ₇は、ⅤとⅤ₆の中間に經過的に用いられる他あまり使用されない。

〔Ⅶ〕

Ⅶは属七の根音(属音)を省略したものと同じで機能的にはドミナンテである。減三和音なので經過的、非独

立的に扱われる。Ⅶのバス音が属七のそれと同じの時、機能性も使われ方も何ら変わることはない。つまり、Ⅶの基本形は属七の第一転回、Ⅶの第1転回は属七の第2転回というふうに対応していく。Ⅶ₇は属九の根音省略形であり扱いも同様である。

〔変化和音〕

(a) 増六

増六の和音とは、増六(属七と同じ響きである)増四三、増六五の三つの和音の総称である。Ⅱの四三から終止の四六へ連結する際各声部が半音進行する時の組み合わせによって増六の和音が生まれ、従って機能的には下屬和声である。(譜例12)特に増六五から属和音へ連結された時に生じる平行5度はモーツァルト5度と呼ばれ、しばしば用いられた。これは各声部の半音進行が滑かに属和音へ落ち着き、結合度も高い為、モーツァルトが好んで用いたのでこの呼び名があり、現在の和声学でもこの禁則を解いている。そもそも、科学のように理論が先に立ち、それから実践、応用への道を歩むのとは反対の立場が音楽理論である。耳に受け入れられたものが習慣となり理論体系化されるのである。それも理論が発達すれば音楽的内容まで豊かになるというものでもなく、飽くまで様式の秩序であり、作品を比較する為の尺度でしかないのである。

(譜例12)

原型

II₄/₃ I₆/₄ 増₄/₃ 増₆/₅ V IV 増6

(b) 準固有和音

長音階の六度音を半音下げた音を含む和音で、同主調の下屬和声からの借用和音である。従って機能も同じであり、色彩を求める時に使用する。(譜例13-1)

(c) ドッペルドミナント

やはりⅡの四三から終止の四六へ連結する際に生じる和音である。種類は、三和音、属七、長属九、短属九、

それと各根音省略形がある。(譜例13-2)この和音から開始される曲は非常に珍しく、ベートーベンのピアノソナタ作品111ではドッペルドミナントの短属九の根音省略(減七)で開始されている。

(d) ナポリ

下屬和音の第5音が変化したものと考えられ、実質は主音の短2度上の長三和音である。終止の際にⅠの四

(譜例13)

(13-1) (13-2) (13-3)

12/8 準固 12/8 D Des V - I C:N6 → V

六、Vに結びつく用い方が一般的であるが、異名同音的転調にもしばしば使われる。それは、遠くへ転調して主音の短2度上の調性へ落ち着いたところでその主和音をナポリと見なし原調へ復帰させるのである。(譜例13-3) 普通、第一転回にして用いるが近代では属七、長七

などの形にして使うこともある。又、この和音は減七と共にベートーベンの好んだものであり、これによる色彩の変化を強調した作品が彼の中期以後に現われる。「熱情」で行っている、主題を直ちにナポリの和音でくり返す手法は全く漸新なものである。(譜例14)

(譜例14)

Allegro assai

12/8 *pp* 1 3 5 4 15 2 4 1 3 2 4 2 4 3 4 1 2 4 5 3

尚、この和音で開始された楽曲は、ショパンのト短調のバラードに見られる。(譜例15)

この他、変化和音として長三和音(属七も含む)の第5音が増1度上行あるいは下行したのもあればシジュ-和音的なものもある。

変化和音は声部がクロマチックに動く時に生じる和音で、それにより音の進む方向がよりはっきりする為、和音の連結も非常に滑らかになる。と同時に、そこに様々な色合いが生じ楽曲がより色彩を帯びてくるのである。

(譜例15)

The musical score is for a piece titled "Largo" in B-flat major, 4/4 time. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The tempo is marked "Largo". The piece begins with a "pesante" marking. The treble staff contains a melodic line with various intervals and a final cadence. The bass staff contains a supporting line with a similar rhythmic pattern. Fingering numbers (1-5) are indicated above and below notes. A "dim." (diminuendo) marking is present in the latter part of the piece. Below the staves, there are rhythmic symbols: a series of eighth notes and a final asterisk-like symbol.

あ と が き

作曲家は自分の精神的欲求と、それを具体化する表現手段のテクニックをいつも追求し続けている。その為に伝統やパターンを破ることもしばしばである。しかし大作曲家と言われる人々は作曲法や様式がいくら変わっても音楽の原理だけは不変であることを知っていた人々である。

音が時間と共に垂直、あるいは水平に存在する限りそれらの結合度は決して同一でない。強力に作用するものもあれば反発し合うものもある。そこから、その結果と

しての緊張感だとか安定感などの心象が起り、それが積極的に音楽に係ろうとする原動力となるのだ。大作曲家の作品とはその辺りを本能的、又は計算で以って書かれているものであり、作品をより理解する為に充分留意すべき点である。そしてこれは単に和音連結のみならず、和音と休符、第一主題と副主題、各楽章間の関係など総てに渡って言えることである。

音楽とは、一つの個性が、静と動、混沌と統一、緊張と緩弛の中に表われたものだと言えるのではないだろうか。