

和声進行における可能性追求の一考察

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 公開日: 2018-03-30 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 増井, 哲太郎, Masui, Tetsutaro メールアドレス: 所属:
URL	https://senzoku.repo.nii.ac.jp/records/749

This work is licensed under a Creative Commons
Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0
International License.



和声進行における可能性追求の一考察

増 井 哲太郎

Tetsutaro Masui

1 はじめに

クラシック音楽やその影響下にある音楽の和声様式を体系的にまとめた理論を和声法と呼ぶ。様式を体系化するという性質上、様々な音楽に適応した統一理論ではない。クラシック音楽に限っても、古典派から調性を感じられる近代音楽まで、一つの和声法で矛盾なく説明することはできない。つまり音楽の様式が先に起こり、それから理論が生じるため、完全な和声法というものは存在しえないのである。

日本の音楽大学で作曲科を受験し、そこに入学するためには、多くの場合島岡譲ほか『和声 理論と実習』（音楽之友社 1965）や林達也『新しい和声』（アルテスパブリッシング 2015）を深く学習する必要がある。演奏家も入学後に、全ての単元ではないにせよ、学修することが求められる。だが、クラシック音楽の和声を体系的にまとめた理論書は他にもある。数多の理論家や作曲家の手によって、時代ごとに書かれてきた。作家の有名無名を問わず、連綿と書かれ続けてきた歴史があるのだ。人口に膾炙した作曲家に限っても、フィリップ・ラモー（Jean-Philippe Rameau 1683-1764）、リムスキー＝コルサコフ（Rimsky-Korsakov 1844-1908）、アーノルド・シェーンベルク（Arnold Schoenberg 1874-1951）、パウル・ヒンデミット（Paul Hindemith 1895-1963）、オリヴィエ・メシアン（Olivier Messiaen 1908-1992）（厳密には和声法の範疇を逸脱するが、作風を鑑みて加える）と錚々たる顔ぶれである。作曲家の知名度というものを定量的に示すことは簡単ではない。だが、実作の演奏頻度と著作物の影響力は比例しない、とはいえるのかもしれない。少なくとも日本においてシェーンベルクの和声法を元に作曲科の入試問題が作られたことはないし、音楽大学で演奏家がヒンデミットの和声法を学ぶように奨励された、という話も筆者は知らない。衆に優れた作曲家が、必ずしも名理論を立てるわけではないようだ。では、理論と実践に全く因果関係はないのだろうか。和声法は演奏家が楽曲への理解を深めたり、音楽大学の作曲科に入るためのテストとしての存在価値しか無いのだろうか。

もちろんそれは間違った考えだ。確かに上に述べたように、音楽の理論は実践の後に体系化される。しかし、歴史というのは一直線に進むとは限らない。自ら実践したことを改めて振り返ることで理路が明快になる場合も多い。一例をあげれば、メシアンの移調の限られた旋法がある。ロシア国民楽派から、近代フランス音楽における、機能と声とも教会旋法とも分析できない箇所、移調の限られた旋法とい

う名前を与えた。過去の音楽を総括することがメシアン作風に大きく影響していることは論をまたない。移調に限られた旋法はごく一部に過ぎないにしろ、『我が音楽語法』が著されたのは1944年なので、詳察が省察を促した結果として、『トウンランガリラ交響曲』(1946 - 1948)や鳥のカatalog (1956 - 1958)が生み出されたといえるだろう。理論と実践が相互に影響した一例だ。

とはいえそのメシアンも天に召されてから、早25年。『我が音楽語法』も70年前の著作だ。では現在のクラシック音楽の後裔たる現代音楽の状況はどうだろう。主要なトピックは相変わらず調性音楽(機能と声にかぎらずメシアン的な旋法的和声あるいは和声の旋法的用法も含む)ではない。そのためなのか、現代音楽の作曲家が自分の創作と絡めながら、和声法やその延長上にある理論を発表することほとんどない。一方、クラシック音楽以外に目を向ければ、現在もなお多くの調性音楽が聴かれている。音楽の場合は一見して理論的に同質と思えても、芸術的価値が低いとは必ずしもいえないはずだ。ならばジャンルは違えども、音を出すことそのものを探求する現代音楽サイドから何か論考があつてしかるべきであろう。

最初に述べたように和声法はその性質上、純粋な理論として完成することがない。また、今なお和声法の領野である調性音楽は広く聴かれ更新されている。であるならば、和声法というのは歴史的な文脈を捉えた垂直方向とジャンルの垣根を越えた水平方向から、折に触れてその時代の作曲家によって考察されるべきではあるまいか。それが筆者であっても構わないはずだ。このような考えが、本研究を始める主たる動機となった。

また、作家の井上ひさしは『自家製 文章読本』(1987 新潮文庫)の結びにこんなことを書いている。「そこで この読本の唯一の教訓はこうである。伝達ではなく、表現の文章を綴ろうとなさる方は、各自、自分用の文章読本を編まれるのがよろしい、と」これを井上のユーモアや頼みととるのは容易いが、川端康成をはじめとして谷崎潤一郎、三島由紀夫、丸谷才一らがこぞって文章読本を著した歴史を踏まれば、かえって本心から書かれた一文と考えたほうが良いのかもしれない。多くの作家が文章作法を説いた文章読本の存在は、多くの作曲家が時代ごとに独自の視点で和声法を書いたこととよく似ている。だから音楽の場合も、各自が自分用の和声法を編むようになればよいと筆者は思う。つまり自らの創作活動を元に和声法を編む、そのこと自体に意義がある。

2 手 法

筆者の作品における和声法は三和音や四和音の進行を基盤にしている。そのため考察対象を三和音と四和音に絞った。楽曲に使われる和音のすべてが三和音と四和音で構成されるわけではないが、発想の発端には大きく関係している。

まず、最初の和音を決める。その後、短二度以上音程が離れた和音に移動する。この2種類の和音の連結を12音平均律の全ての音程と長三和音と長七和音(以降長和音とする)、短三和音と短七(以降短和音とする)の組み合わせを総当たりで分析していく。そして、調性、あるいは調を感じる心理上の最小単位を再検討していこう、というものである。なお記述は『和声 理論と実習』で使われる記号などを使用する。

そして、これらを設定するに際しては、異和と親和という考え方で分類していく。あくまでも西洋音楽のクラシックという狭い範囲での分類に過ぎないし、一見すると恣意的にも思える。しかし、全ての音楽を統計した上で、調性と無調の分水嶺や共和音と不協和音の国境線を定めることはおよそ不可能だ。よって、経験知や暗黙知を使って分類するしかない。また序言で著したように、拙論は多くの偉大な先駆者と同様、筆者の創作からの経験知であると同時に筆者（ないし他者）が拙論からあらためて事後的に触発され創作に活かすという、双方向性がある。

ゆえに、異和と親和という主観的に思える分類であっても考察の上では意義があるといえる。間違っているから、違和ではなく異和。ともすればドグマティックな印象を与える調和ではなく、親和。そういう趣旨でこれらの単語を使うことにした。聴取上の心理というのは習慣的なものである。だから、あくまでも仮の分類という態度をとりたい。筆者は異和を頻出させ、従来の聴取上の習慣を脱臼させることを作曲上の主眼にしている。よってその点にも注目をする。

具体的にいえば、古典派からロマン派までのホモフォニックな音楽で使われている和声を別視点から、新たに捉えなおすことを創作上の課題としている。ゆえに筆者の創作活動の埒外にある旋法は扱わない。また楽典的な分類では自然短音階だが、用法はエオリア旋法とほぼ一致するため今回は検証しない。先述したように網羅的に何もかも書き散らかすのではなく、筆者の創作的関心を反映させた検証にこそ拙論の本旨があるからだ。

3 実 践

3-1 長和音が短二度音程で長和音に移動するケース

長和音が短二度異なる和音に移動する場合を検証する。

長和音は機能และ声では長調のⅠ、Ⅳ、短調のⅡ、Ⅲ、Ⅵ、Ⅶと両調に共通のⅤとドッペルドミナント（以降DD）である。Ⅴと○Ⅶ（以降準固有和音は○をつける）とDDは三和音とする。属七、セブンスを拡張していったのがロマン派であり、筆者はそれらとは別の視点を得るため、創作活動を行っている。網羅的に考察することばかりではなく、筆者の作曲と結びつけ考察するのが、今回の研究の趣旨であるため、属七やセブンスは基本的に除外する。これを通常の機能และ声から離れて、機械的に譜例1にあてはめてみる。譜例1の最初の和音がある調のⅠだった場合、Ⅳだった場合…と度数の記号の方を変化させて調べる。そして二番目の和音が主調と同主短調、DD、ナポリとして分析できない場合はこれも除外していく。全体を一つの記号でまとめたかったので短調の和音は全て長調からの準固有和音として書く。

三

譜例1 長和音が短二度上の長和音に移動



長和音が短二度上の長和音に移動すると、Ⅰから○Ⅱ、Ⅴから○Ⅵ、DDから○Ⅲ、○Ⅱから

DDになる。Iから○-IIとVから○VIは頻出する進行（それぞれ主音からナポリへの進行、準固有のVIに進行する偽終止）で親和である。DDから○III、○-IIからDDの2つは機能的とはいえ、転調や展開を予期させるため、主調を感じさせる和声の流れでは使われにくい。ゆえに、異和だろう。例えば、実際の楽曲の中で主調を強く感じさせる和声の進行をしているとする。その時にDDから○III、-IIからDDが使われると異和を生じさせる。

もちろん、主調の引力が強い中で、最初の長和音を○III、IV、○VI、○VIIと設定した場合も異和を生じさせる。

譜例2 長和音が短二度下の長和音に移動



譜例2は記号が全て逆になり、○-IIからI、○VIからV、○IIIからDD、DDから-IIになる。譜例1のIから○-IIとVから○VIは通常の進行であったが、譜例2のように逆さまに進行すると異和になる。

譜例2-1

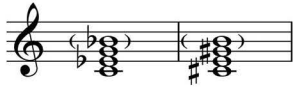


このように、起点となる和音をセブンス化（あるいは接続する和音もセブンス化）した場合、ジャーマンシックスからVへの進行になる。例えばコード理論では代理コードとして、またバルトークの中心軸システムでは、サブドミナント軸からドミナント軸へ進行している。つまりセブンス化しない、長和音が短二度下の長和音に移る運動それ自体は、多少の差があっても理論の枠内に入る、と多くの先人たちは考えたようだ。

長和音が短二度上の長和音に移動する場合は頻出する進行を感じさせる。また、長和音が短二度下の長和音に移動する場合はダイアトニックコードで考えると進行しないが、セブンス化すると変位した和音と異名同音になるし、またそうせずともこの和音の動きを広く肯定している理論もあり、大まかにいえば、親和がある動きといえよう。またこの動きが連続する場合はラヴェルやドビュッシーの平行和音を想起させ、これも現代の調性感覚でジャッジすると異和は少ないだろう。上に述べたように前後で主調の引力が強い場合や配置によっては異和がある場合も想定できる。

3-2 短和音が短二度音程で短和音に移動するケース

譜例3 短和音が短二度上の短和音に移動



譜例 3 の移動はダイアトニックコードや同主調の和声を自由に当てはめても、Ⅲから○Ⅳしかない。ただし、実際の楽曲では音楽の進行や編曲によって異和感なく聴こえる場合もある。しかし、多くのクラシックの和声法では禁則となるし、比較的規則の緩やかなポピュラー和声でも積極的に使われる進行ではない。

譜例 4 短和音が短二度下の短和音に移動



これも演奏上の効果や聴覚上の心理という意味では、譜例 3 と大きな違いはない。○ⅣからⅢも和声が進行している感じを与えることは難しい。前後に強く主調を設定しておいて、部分的に、しかも展開形を用いるなどして平行進行を避ければ、だいぶ異和は中和されるだろう。

短和音が短二度上下する譜例 3 と譜例 4 には、長和音が短二度上下する譜例 1 と譜例 2 ほどの和声法上の差異はなさそうだ。少なくとも、習慣的な異和は前者のほうが大きいことを先行の和声法が証明している。近代音楽であれば、プロコフィエフやプーランクなどは度々使う。またアンドルー・ロイド・ウェバーが音楽を手掛けたミュージカル「オペラ座の怪人」は短二度の平行進行が効果的に使われている。映画やミュージカルなど劇音楽での使用は多い。しかしこれらは、まさに異和そのものを生じさせたいがために使われているのであって、聴覚の注意を引かせる効果を狙っているのだから、経験を一般化した和声法の類からこの進行が除外されることも、逆説的にだが納得できるはずだ。

また、これに限らず電子的な処理を伴う、クラブミュージックやヒップホップなどでもたびたび使われる。機材やソフトウェアで和音を平行に移動させることが容易だからであろう。電子的な処理をあえて人間のアコースティックな演奏に取り入れる逆輸入のようなアプローチで、ポピュラー音楽に新風を吹き込もうという動きも散見されるが、いずれにせよ、異和のある和音の移動である。

3-3 長和音あるいは短和音が短二度音程で相互に異なる和音に移動するケース

譜例 5 長和音が短二度上の短和音に移動



譜例 5 は○ⅢからⅢ、○ⅥからⅥ、○-ⅡからⅡという仮の度数を与えることが可能だ。しかし、こちらも譜例 3 や譜例 4 と同じく、どの進行も和声法における定型ではない。どれも同主短調の同度数の和音に移動しているに過ぎない。クラシック音楽の和声法やコード理論では、それぞれ準固有和音、サ

ブドミナントマイナーという言葉であらわされるように、長調とその同種短調の関係は転調というより、代理和音を媒介にしている。したがって今回のように調性の最小単位を考える場合も、俎上にのせるべきだと感じた。そういった観点からいえば、譜例5は短調の準固有和音あるいはサブドミナントマイナーとして進行している。もちろんこれらは通常用いないが、譜例3、譜例4と同様ある枠内で異和を作り出す。

譜例6 短和音が短二度下の長和音に移動



譜例6は譜例5を逆行したものだ。ゆえに度数もⅢから○Ⅲ、Ⅵから○Ⅵ、Ⅱから○-Ⅱとなる。例えば譜例6-1のクリスティン・アンダーソン・ロベスとロバート・ロベスが作詞作曲を手掛けた「アナと雪の女王」(2013)の《レット・イット・ゴー》では譜例6と同じ和声進行がある。rage onの箇所だ。全体がAs durなのでⅢから○Ⅲという分析が可能である。とはいえ、サビではなく音楽を軟着陸させる効果として使われているので、これも例えばⅠからⅣなどと比べると、頻繁には使われず、異和があるといってよいのだろう。

譜例6-1 「アナと雪の女王」より「レット・イット・ゴー」から



一見すると譜例3、譜例4と同じような異和とも思えるが、譜例5、譜例6は第三音の共通音がある。これが大きな違いで、譜例6-1のように歌が第三音を保持することで異和を中和している。

譜例7 長和音が短二度下の短和音に移動



譜例7は実際の楽曲ではほとんど意識されることがないであろう進行だ。度数は○ⅢからⅡ、ⅣからⅢ、○ⅦからⅥ、○-Ⅱから○Ⅰ。とりわけⅣからⅢはダイアトニックコードの連結なので親和しやすい。また教会旋法から捉えれば、譜例7はCのリディア旋法になる。フォーレやドビュッシー、ラヴェルなど教会旋法を自らの語法として発展させたフランスの作曲家たちの作品は幅広く愛されている。その結果として親和があると考えられることはできる。

譜例 8 短和音が短二度上の長和音に移動



譜例 8 は譜例 7 の逆行である。○Ⅰから○-Ⅱ、Ⅱから○Ⅲ、ⅢからⅣ、Ⅵから○Ⅶ、となる。ここまでの譜例と同様逆行形で対になっている。

譜例 7、譜例 8 はそれ自体を抜き出すと親和している。また旋法としてⅣからⅢあるいはⅢからⅣをとらえなおせば、尚のこと滑らかにつながっている。しかし逆に作曲上で異和を生じさせなければ前後で主調を明確に示し、○ⅢからⅡ、Ⅱから○Ⅲ、○ⅦからⅥ、Ⅵから○Ⅶ、○Ⅰから○-Ⅱ、○-Ⅱから○Ⅰを使えばいい。

3-4 長和音が長二度音程で長和音に移動するケース

譜例 9 長和音が長二度音程上の長和音に移動



譜例 9 はほとんど異和を感じる余地がない。ただ両方の和音がメジャーセブンスの場合は、最初の和音の根音と二番目の和音の第七音がダイアトニックスケールからは外れるので、音楽の作り方によっては異和が生じる。だが、これもほんの少しの異和だ。度数を列挙する。Ⅰから DD、○-Ⅱから○Ⅲ、○ⅢからⅣ、ⅣからⅤ、○Ⅵから○Ⅶ、○ⅦからⅠ、となる。短二度よりもぐっと数が増える。長調の音階と短調の自然音階に短二度は二つしか含まれていない。和声短音階、旋律短音階には三つ。どの音階も長二度のほうが多く含まれている。だから、二つの和音が移動する時の音程も、長二度のほうがあればまる和音度数が増え。必然親和しやすくなるといえるだろう。

譜例 10 長和音が長二度音程下の長和音に移動

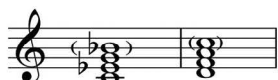


譜例 10 に対してはⅠから○Ⅶ、DD からⅠ、○Ⅲから○-Ⅱ、Ⅳから○Ⅲ、ⅤからⅣ、○Ⅶから○Ⅵの度数を振ることができる。譜例 9 と譜例 10 の違いはⅤからⅣの弱進行を含んでいることになる。どちらも親和的和音だけれども、その質に若干違いがあるといえよう。

七

3-5 短和音が長二度音程で短和音に移動するケース

譜例 11 短和音が長二度音程上の短和音に移動



翻って譜例 11 は少ない。○ⅠからⅡ、ⅡからⅢだけだ。自然短音階を含めれば、○Ⅳから○Ⅴ、○ⅤからⅥもありうるが、今回は扱わない。ⅡからⅢという頻繁には使わないダイアトニックコードの連結は譜例 7 と同様、親和の先に旋法の響きを思わせる。種類はドリア旋法だろう。もちろんそれは自然短音階を含めた場合の○Ⅳから○Ⅴ、○ⅤからⅥも同様だが、あくまで筆者の創作活動を反映させる目的も存するため、詳述は避ける。

譜例 12 短和音が長二度音程下の短和音に移動



譜例 12 は譜例 11 の逆行であるが、ほとんど両者に差はない。Ⅱから○Ⅰ、ⅢからⅡに変わるだけだ。これは譜例 7、譜例 8 の対と特徴が似ている。ともに結果的とはいえ和音の連結をミクロに取り出すと教会旋法の響きを内包している。それがため、音程の上下に異和と親和の差が生まれないといえそうだ。

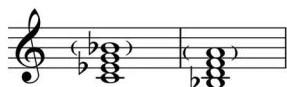
3-6 長和音あるいは短和音が長二度音程で相互に異なる和音に移動するケース

譜例 13 長和音が長二度音程上の短和音に移動



譜例 13 に充てられる度数の記号も比較的多い。音階の性質もあるし、偽終止を含んでいるのでだいぶ親和性は高い。ⅠからⅡ、○Ⅲから○Ⅳ、ⅤからⅥ、○ⅦからⅠ、DD からⅢだ。

譜例 14 短和音が長二度音程下の長和音に移動



譜例 13 の逆行形。譜例 13 同様、通常の和声進行で多く用いられる。ⅡからⅠ、○Ⅳから○Ⅲ、ⅥからⅤ、Ⅰから○Ⅶ、Ⅲから DD となる。譜例 13 と譜例 14 も、譜例 7 と譜例 8 の対、譜例 11 と譜例 12 の対と同様教会旋法が感じられても良さそうだが、あいにくイオニア旋法とエオリア旋法なので、長短調と違う響きを感じ取ることは難しい。その分、親和は高くこの連結のみでは異和を感じさせることは難しい。高次の構成音を増やさない限りは無理だろう。

譜例 15 長和音が長二度音程下の短和音に移動



今回の考察する条件では譜例 15 のスタートする長和音は長三和音のみである。なぜならば、度数が V から○IV ないし DD から○I しかないからだ。どちらの進行も、スタートする和音を四和音にすると V 7 や DD7 になってしまう。V と DD で長七和音は機能と声では使わない。次の譜例 16 の項で詳述するが、長七和音から短七和音に移動した場合は異和がおこる。

譜例 16 短和音が長二度音程上の長和音に移動



譜例 15 の逆行、譜例 16 でも同様のことがいえる。○IV から V、○I から DD の 2 種類の進行だ。

譜例 15, 16 を合わせて考察すると、V から○IV の DD から○I の対、あるいは○IV から V、○I から DD の対というのは長調と同主短調を一視同仁にしているから生じるややこしきで、すなわち譜例 15 は短調の V から IV、弱進行を、譜例 16 は頻繁にあるサブドミナントからドミナントの進行を意味していることがわかる。それほど異和は生じえないけれども、それぞれの長和音を長七和音にした場合は機能と声の引力からやや脱することができるだろう。

3-7 二度音程のまとめ

異和の大きい進行をまとめると、譜例 3、譜例 4、譜例 5、譜例 6 となる。やはり短二度音程の和声進行は非ダイアトニックコードを含みやすく、また主調から同主短調への移動が異和を生みやすい。

3-8 長和音を起点とする 3 度音程の移動

ここからは起点となる和音から長短三度離れた和音を分析する。二度の場合は逆行形で一對としたが三度の場合は起点となる和音を軸に記述するほうが、全体を見渡しやすいので、そのような分析に変更する。

譜例 17 長和音が短三度上の長和音に移動



I から○III、DD から IV、IV から○VI、○VII から○-II

譜例 18 長和音が長三度下の長和音に移動



I から○Ⅵ、DD から○Ⅶ、Ⅳから○ - Ⅱ、Ⅴから○Ⅲ

譜例 19 長和音が短三度上の短和音に移動



○ - Ⅱ からⅢ、DD から○ - Ⅳ

譜例 20 長和音が長三度下の短和音に移動



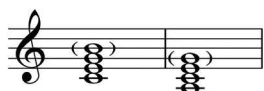
○ - Ⅱ からⅥ、○ⅥからⅢ

譜例 21 長和音が長三度上の短和音に移動



I からⅢ、○ - Ⅱから○Ⅳ、ⅣからⅥ、○Ⅵから○Ⅰ、○ⅦからⅡ、

譜例 22 長和音が短三度下の短和音に移動



I からⅥ、○Ⅲから○Ⅰ、ⅣからⅡ、ⅤからⅢ、○Ⅵから○Ⅳ、

譜例 23 長和音が長三度上の長和音に移動



○ - Ⅱ からⅣ、○ⅢからⅤ、○ⅥからⅠ、○Ⅶから DD

譜例 24 長和音が短三度下の長和音に移動



○ - II から ○ VII、○ III から I、IV から DD、○ VI から IV

三度の進行は逆行させると理解が煩雑になる。二度の場合とは違い、反行することで根音の三度の移動が和音のように見えてくる。そうすると完全な反行では、和音の性質が対にならない。譜例 17 と譜例 18 は二番目の和音がそれぞれ同主短調の III と VI につながっている。また譜例 21 と譜例 22 は二番目の和音がそれぞれ III と VI につながる。そういうふうにして、それぞれの進行を分類していくと、全体を俯瞰する上では通りがいいだろうと考えた。

もっとも親和的なのは譜例 21 と譜例 22 だろう、つづいて譜例 17 と譜例 18 がくる。譜例 22 と譜例 23 はメジャーセブンスにしなければ、借用和音として響くが譜例 17 と譜例 18 よりは異和が生まれている。もっとも異和が生じているのは譜例 19 と譜例 20 だ。これはどちらもあまり使われない和声進行で、近代音楽、劇音楽において異和の効果として使われることが多い。

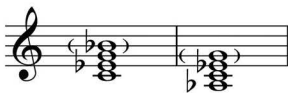
3-9 短和音を起点とする 3 度音程の移動

譜例 25 短和音が短三度上の長和音に移動



○ I から ○ III、II から IV、III から V、○ IV から ○ VI、VI から I

譜例 26 短和音が長三度下の長和音に移動



○ I から ○ VI、II から ○ VII、III から I、IV から ○ - II、VI から IV

譜例 27 短和音が短三度上の短和音に移動



II から ○ IV、VI から ○ I

譜例 28 短和音が長三度下の短和音に移動



Ⅲから○Ⅰ、Ⅵから○Ⅳ

譜例 29 短和音から長三度上の長和音



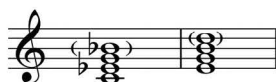
Ⅲから○Ⅵ、Ⅵから○Ⅱ

譜例 30 短和音から短三度下の長和音



Ⅲから○Ⅱ、ⅣからDD

譜例 31 短和音から長三度上の短和音



○ⅠからⅢ、○ⅣからⅥ

譜例 32 短和音から短三度下の短和音



○ⅠからⅥ、○ⅣからⅡ

長和音を起点とする三度音程の移動とは違って、異和が強い。親和といえるのは短調のⅠからⅢ、ⅠからⅥを感じさせる譜例 25 と譜例 26 だけだ。それ以外の譜例 27 ～ 32 は主調と同主短調の響きから離れており、異和がある。とりわけ譜例 29 と譜例 30 は顕著だ。譜例 27 と譜例 28、また譜例 31 と 32 は短和音と短和音の連結なので和音の平行移動と捉える、あるいはそうした側面を強調した作曲をした場合には効果的である、と同時に異和は少なくなる。一方譜例 29 と譜例 30 は長和音と短和音の連結である。こちらは短和音をはじまりとしているせいか、借用和音としての響きが少なく、また二番目の和音をメジャーセブンスとした場合にはより異和が増す。譜例 25 と譜例 26 も長和音と短和音の連結だが、前言のようにこちらは頻繁に使われる進行なので、短和音起点の場合は譜例 29、譜例 30 に最も異和がおこる。

ところで三度和声というと、プロコフィエフが多用したことで知られる。基本形のまま大胆に用いて原始的な表情を作り出したり、また同じ和音でも木管楽器を巧みにアレンジし滑稽味のあるパッセージを編んだりもする。もちろん、四和音以上の構成音の多い和音を使っているが、多くは上で挙げた和音の音程関係が使われている。

それから譜例を上げるまでも無いが、映画「スター・ウォーズ」シリーズのファンファーレをはじめ劇音楽での三度和声の使用は枚挙にいとまがない。

異和効果が最大限利用されている進行であった。

3-10 長和音が完全四度音程で長和音に移動するケース

こちらは二度音程と同じく、逆行形を一对として分類する。

譜例 33 長和音が完全四度上の長和音に移動



I から IV、DD から V、○Ⅲ から ○Ⅵ、IV から ○Ⅶ、V から I、○Ⅵ から ○- II、○Ⅶ から ○Ⅲ

譜例 34 長和音が完全四度下の長和音に移動



I から V、○- II から ○Ⅵ、○Ⅲ から ○Ⅶ、IV から I、V から I、○Ⅵ から ○Ⅲ、○Ⅶ から IV

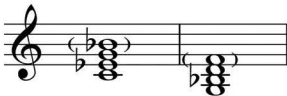
3-11 短和音が完全四度音程で短和音に移動するケース

譜例 35 短和音が完全四度上の短和音に移動



○ I から ○Ⅳ、Ⅲ から Ⅵ、Ⅵから II

譜例 36 短和音が完全四度下の短和音に移動



II から Ⅵ、Ⅲ から Ⅵ、○Ⅳ から ○ I

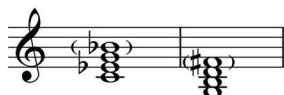
3-12 長和音あるいは短和音が完全四度音程で相互に異なる和音に移動するケース

譜例 37 長和音が完全四度上の短和音に移動



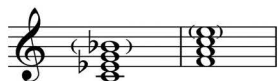
I から○IV、V から○I

譜例 38 短和音が完全四度下の長和音に移動



○I から V、○IV から I

譜例 39 短和音が完全四度上の長和音に移動



○I から IV、II から V、○IV から○VII、VI から DD

譜例 40 長和音が完全四度下の短和音に移動



DD から VI、IV から○I、V から II、○VII から○IV

四度音程の和声はほとんどが親和している。多くの和音がスケール全体に含まれているし、耳慣れたものがほとんどだ。特に譜例 33 と譜例 34 は誰もがよく知っている。あとは高次の構成音を増やすか、作曲の場合は使うスケールやモードを一工夫するしかないが、それでも異和を生じさせるのは難しいといわざるをえない。

譜例 35 と譜例 36 に関してもそれほど多く言及する必要はないかもしれない。が、例えばチャイコフスキーが西洋音楽の響きの世界とロシアの民族音楽の世界をこの進行で仲介していることを考えれば、この進行を学ぶことによって、楽曲分析の助けにはなるかもしれない。それからもちろん教会旋法としても多用できるので、作風次第でどうにでもなる進行といえる。

譜例 37 ～ 40 までも、それほど異和はない。だが、譜例の括弧内のメジャーセブンスとマイナーセブンスを使うと対斜が生まれ、スケールやモードを変えるきっかけとなる場合があるので、他の四度音程の和声に比べると異和を生む可能性は高い。

3-13 長和音が増四度音程で長和音に移動するケース

譜例 41 長和音が増四度上もしくは下の長和音



○ - II から V、DD から ○VI、V から ○ - II、○VI から DD

3-14 短和音が増四度音程で短和音に移動するケース

譜例 42 短和音が増四度上もしくは下の短和音



該当なし

3-15 長和音あるいは短和音が増四度音程で相互に異なる和音に移動するケース

譜例 43 長和音が増四度上もしくは下の短和音



○III から VI、○VI から II、○VII から III

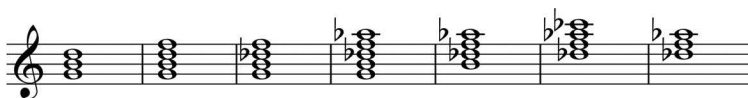
譜例 44 短和音が増四度上もしくは下の長和音



II から ○VI、III から ○VII、VI から ○III

譜例 41 をみるとわかるように、機能と声ではナボリの進行が増四度の音程関係で進行している。そのことと合わせて、譜例 45 のドッペルドミナントの変位からも増四度関係の和音を求めることができる。それらの過程を総合した結果、バルトークの中心軸システムやコード理論は増四度関係の和音は相互に代理可能と定めた。

譜例 45 ドッペルドミナントから導く増四度音程の和声の変位



上のように、長和音がその聴覚上の心理を決定していると思われる。そのため短調を含む譜例 42 ～ 44 が異和を感じやすいといえよう

4 おわりに

これらを分析した過程で得られた知見を一口で記すのは難しいが、よく見慣れている和声進行をゼロベースで改めて考察していくことが筆者の創作はもとより、後学の礎となると強く感じた。特に譜例 3、譜例 4、譜例 5、譜例 6、譜例 19、譜例 20、譜例 27 ～ 32、譜例 42 ～ 44 は調性の機能的つながりを断ちつつも、古典の作曲家と同じ和音で作曲ができることに大きな可能性をみた。もちろん近代音楽や現在の映画音楽にも類例はあるだろう。けれども、このように検証や考察された上で意識的に扱われることはまれだ。

拙論では多くの先達の和声法にならい、また小説分野における文豪らの文章読本に範をとり、筆者の創作と関連した検証を行った。自らを省みることがそのまま自らの創作活動を充実させる。このことは多くの先例からわかる。だがさらに、万人のうちの一個人を反映させてこそ公の充実にもつながるということを示せたことは、拙論のささやかな成果のひとつであろう。つまりは日頃無意識的におこなっていることを意識的に文章化するプロセスに意義があるということだ。

はじめに引用した井上にならえば、筆者に続き多くの作曲家がかつてのように個々の和声法を編むことを期待したい。

参考文献

- 島岡譲ほか 1965『和声 理論と実習 I～III』東京：音楽之友社
レヴィン, マーク／愛川篤人 2004『ザ・ジャズ・セオリー』東京：atn 出版