

副科音楽科目における楽曲分析

— 還元分析法に関する — 考察

早 川 純 子

Music Analysis for Non-Music Majors
: an Inquiry on Reductive Analysis
HAYAKAWA Junko

キーワード：還元分析 シェンカー ガールディン 副科音楽

概要：本研究では、楽譜を単純化して音楽の基礎構造を読みとろうとするシェンカー理論に基づいた還元分析を、副科学生がピアノ実技の表現力向上のために応用できるような方法として提示する。還元分析とは、楽譜を複数の階層へと段階的に単純化（還元）して音楽の基本的な構造を明らかにし、和声的・旋律的に重要な音、およびそれらの諸関係を視覚化して把握しようとする分析法である。和声的な縦の関係と旋律的な横の関係を踏まえながら各音の重要度を判断し、どの音がどの音とどう関係しているか記号を用いて関係性を示す分析法は容易ではないが、楽曲をより深く理解し、表現力に生かすためには有効な分析手段だと言える。

はじめに

教員養成学部音楽科目では、鍵盤楽器をはじめとした器楽演奏や歌唱の実技能力の習得が重視される。特にピアノ実技の基礎においては、楽譜を正確に再現することが求められる。同様に重要なのは、楽譜の行間を読んで、楽譜に明記されていない、あるいは記号化されえない作曲家の意図、ないし意味内容を把握して表現し演奏に生かすことである。では、楽譜にはない指示をどう読みとっていけば良いのか。ピアノ暦の長い学習者は、各々の経験から楽譜を楽式に基づいて、またさらにフレーズごとに分節し、それらの単位のなかでどこを強調し主張すべきなのかを考え、音の前後関係から各音の処理の仕方を自然に身につけることができるかもしれない。それは、旋律線の音型や和声進行などの知識が活用される場合もあるだろう。しかし、音楽を専門としない副科学生の多くは、ピアノ経験があっても楽譜上の音符を音という響きに変換し、強弱記号や楽語などに従って音楽を再現する以上のことを行うのは難しいかもしれない。副科であればそれで充分とも言えるが、表現力を向上させるためには楽譜を深く読みこむ

ことも必要である。そのためには、楽曲分析が有効である。楽曲分析は、楽式、和声進行、対位法などの観点から楽譜を分析する手法である。そして、楽曲の構成や音の縦と横の関係といったそれらの観点を総合的に含み楽譜を単純化してその基礎構造を明らかにする分析法を還元分析という。本研究では、副科学生のピアノ実技の表現力を向上させることを目的に、一見楽譜上からは見えてこない楽譜の土台となる構造を明らかにする還元分析法を、副科学生が応用することを想定して提示する。還元分析によって楽譜は単純化され、音楽の基礎構造が浮かび上がる。その主要な音符からなる還元分析の楽譜によって、音楽の骨格が明らかとなり、そのことを把握することで音楽の理解は深められ、表現力の向上につながっていくと考えられる。

第1章 還元分析 (reductive analysis) と和声

第1節 還元分析とは

還元分析法は、シェンカー理論（Schenkerian Theory）が基になっているが、特に北米での音

楽学の文脈では楽曲分析法として一般的に用いられる分析手法である。日本では、大学での専門教育において一般化されているわけではないが、専門家によるシェンカー理論の先行研究については散見される。音楽学の分野における近年の論文では、西田による音楽解釈学のなかでシェンカー理論の位置づけをおこなった研究（西田2009）やシェンカーとハルムの旋律線概念を比較考察した研究（西田2009）、また木村によるシェンカー理論における自由の概念について追究した研究（木村 2004）やゲーテの思想をシェンカー理論のなかに読みとる研究（木村 2003）が挙げられる。いずれも、シェンカー理論を支える彼自身の音楽思想や理念を主題にした美学的な論考であり、シェンカー理論の実践的な分析手法を論じたものではない。音楽学以外の研究では、例えばコンピューターサイエンスの分野で、還元分析法を機械化する試みも行われている（例えば、居福他2008、有我他2008）。音楽教育の分野では、還元分析法を教育に生かそうという試みは管見する限り行われていない。

本研究では、音楽を専門に学ぶ学習者に向けて書かれたロバート・ガールディン（Robert Gauldin）による1997年『調性音楽における和声の実践』（*Harmonic Practice in Tonal Music*）で示された還元分析法を基に、副科学生が応用できる形での分析手順を提示したい。

ガールディンは、還元分析は旋律と和声の相互関係を明らかにする効果的な分析手法であり、楽曲を構成するそれぞれのフレーズないしパッセージがどのように作動し機能しているかが明らかになることから、演奏を行う上で必要かつ基礎的情報となると述べている（Gauldin 1997：157）。還元分析によって、一見しただけでは見えてこない楽譜の基調をなす構造が明らかになる。そして、その成果は特に北米の音楽学者や音楽学習者、そしてプロの演奏家によって楽曲のより深い理解に活用されているのである。

第2節 和音と和声進行

還元分析には、和声に関する知識が不可欠である。そこでまず、和声の基本を確認したい。和声

とは、調性音楽における和音の秩序だった連結を意味する。その和声作曲技法の基礎となったのは、18世紀初期から20世紀初頭にかけての西洋古典芸術音楽においてであり、バッハやヘンデルの後期バロック、続いてハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンなどの古典派、最後に、シューベルト、シューマン、ワーグナー、ブラームス、チャイコフスキーなどを含むロマン派の時代にあたる。

和声を構成する個々の和音には様々な機能があることから、機能和声とも呼ばれる。様々な機能をもつ和音の組み合わせ、あるいは関係によって曲は構成されるが、音楽の機能的な考え方は、リーマン（H. Riemann 1849-1919）により提起された。これは、調性音楽における諸和音は、個々に独立したものではなく、互いに有機的な関係をもって成り立つものであるという考え方である。リーマンは、調を決定するのは後述する主要三和音であり、あらゆる和音は主要三和音との関連において組み立てられる、という機能และ声の理論を確立した。一定の音を主音としてその中止音に対して他の諸音が従属的な関係となる体系としての調性は、私たちが普段親しんでいるクラシック音楽の形成基盤となる音楽の秩序である。

機能และ声に基づく音楽は、まず主和音で始まり、同じ調の主和音で終わる。この意味で、一つの曲とは曲を開始する主和音が旋律的にも和声的にも拡大・展開され、引き伸ばされたものであるとも言える。つまり、各楽曲はこの主和音が様々な形で展開しながら形成される。その形成過程は、対位法的な旋律線と和声に大きく関わっている（Gauldin 1997：98）。

和音の機能には、トニック（T）、ドミナント（D）、サブドミナント（SD）の3種類がある。これらの機能、つまり固有の響きないし性格は表1のように分類できる。

名称・主要な和音		機能（働き）・性格
トニック（Tonic）	I：主和音	安定、曲の始まりと終わり
ドミナント（Dominant）	V：属和音	不安定、緊張、Tに向かう
サブドミナント（Subdominant）	IV：下属和音	情緒的、叙情感、開放感、あいまい、TにもDにも進む

表1 主要三和音の機能

3度の積み重ねによってできた和音を三和音と呼ぶが、音階の各音上に作られる三和音のうち、上記の機能が強く表れた和音が、次の3つである。1度上の主和音（I）がトニック、5度上の属和音（V）がドミナント、4度上の下属和音（IV）がサブドミナントの機能をもつ。この3種類の和音が3つそれぞれの機能を強力に表す重要な役割をもつものとして主要三和音と呼ばれる。

調性音楽では、主要三和音の中でも特に主和音と属和音が基礎的な和音となる。主和音は長調では長三和音（メジャーコード）となり短調では短三和音（マイナーコード）となるが、属和音は長調でも短調でも長三和音となるという違いがある。また、属和音の第三音は、主音に進もう（2度上行）とする強い性格をもち、導音と呼ばれる。前述したように、トニックである主和音とドミナントである属和音は正反対の性格をもち、後者が前者に進もうという強い傾向がある。これを属和音の「解決」とも言う（池内 1964：71）。

カデンツとは、和音の結合による終止形、つまり楽曲や楽章の終止を表す旋律や和声進行の定型を意味する。言語の文法でいう構文に近い。カデンツには3つの型があり、芸大和声では第1型 $T \rightarrow D \rightarrow T$ 、第2型 $T \rightarrow S \rightarrow D \rightarrow T$ 、第3型 $T \rightarrow S \rightarrow T$ と分類されている（池内 1964：38）。

主和音と属和音の主要な和音がカデンツを構成する場合、全終止の場合 $I \rightarrow V \rightarrow I$ となり、上記の分類では第1型となる。半終止の場合は $I \rightarrow V$ となる。

これから論じる還元分析では、曲頭の主和音と曲尾のカデンツの和声進行が重要な要素となる。

第2章 還元分析の方法

第1節 和声音と非和声音

還元分析を始める前に、分析上の重要な観点となる和声音と非和声音、そしてカデンツについて確認しておきたい。譜例1では、4小節全てが主和音で構成されている。そのなかで、1小節目と2小節目の1拍目にかけての上声部は主和音の構成音であるC（根音）-E（第3音）-G（第5音）が、G-C-Eという順番で分散和音（アルペジオ）の形で現れる。これらは、主和音の構成音の

アルペジオでの提示である。次に2小節目から3小節目の1拍目にかけては、上声部はE-D-Cと順次進行している。そして、主和音の構成音のなかで2小節目の2拍目のD音だけが非和声音となっている。この場合、D音を経過音（passing tone）と呼ぶ。経過音は、ある和音構成音から、3度間隔の別の和音構成音へつなぐときに、間にはいる非和声音を指す。また、3小節目から終止音にかけては、C-H-Cと動いている。このうち和声音は両側のC音であり、その間のH音が非和声音である。このように、ある和音構成音から、非和声音に順次進行して動き、また元の音に戻る非和声音を刺しゅう音（neighboring tone）と呼ぶ。

譜例 1



第2節 主要三和音（基本形）の還元分析

ガールディンは、音楽のフレーズを分析するのに、「声部書法の還元」（voice-leading reductions）が最も効果的であると主張する（Gauldin 1997：103）。音楽の還元分析とは、楽譜上で構造的に重要な音だけを抽出して簡約化するものである。還元分析の生みの親は、ハインリヒ・シェンカー H.Schenker (1868-1935) だが、ガールディンも他の音楽理論家同様、シェンカーの分析手法を用いて還元分析を行っている。シェンカーは楽譜を、前景（Vordergrund; foreground）、中景（Mittelgrund; middleground）、後景（Hintergrund; background）という3つの階層に分けて、段階的に主要な音に還元（単純化）して構造的に重要な音、およびそれらの諸関係を把握しようとした。ガールディンも、シェンカーの還元分析によって表面的な旋律的・和声的装飾を取って単純化することで、音楽の基本的な骨格ないし枠組みを浮き彫りにし、音楽構造を合理的に把握しようとする。

先述したように、本論考ではシェンカー理論に基づいたガールディンの還元分析手法を辿り、副科学生への指導へ生かす試みを行う。

各楽曲は主和音で開始されるが、例えばハ長調である場合、そのソプラノ声部の音は主和音の構成音のうちC(8)かG(5)かE(3)となるが、いずれにせよ終止音の一つ前の音D(2)、そして終止音C(1)へと順次下行する傾向にある¹。低声部(バス声部)は通常、C(1)からG(5)を経て最後のC(1)へとアルペジオで上行する。譜例2に見るように、I-V-Iの進行となる。ガールディンが用いる譜例の多くは、上声部が3→2→1のようにトニックへ順次下行し、この下行型に該当する音符には桁をつけて関連を示している。

還元分析は、楽譜上の音の集合体から重要な音を特定し抽出することで、演奏実践にも生かそうとするものである。主要な和音の構成音からソプラノ声部とバス声部の各音に着目し抽出していくことは、基本的な声部進行を明確に把握することにつながる。基本となる和声進行は各和音の和音記号をローマ数字で示す。このように還元分析により単純化し、また記号化することにより構造的に重要な和声と旋律の枠組みを簡単に把握することができる。

譜例2



ガールディンは、以下の手順で還元分析手法を提示している。難解と言われるシェンカー分析に比べると分かりやすい。

- (1) 特に曲頭の和音と二つのカデンツの和音に注意しながら和声分析し、ローマ数字によって和音記号を記していく。
- (2) 非和声音を○で囲み、各声部における和音構成音を明確にする。
- (3) 次に、大譜表にバス声部における非和声音

を除いた和音構成音を下部の五線譜に記譜する。全ての重要なバス音には下向きの棒²を付ける。この還元譜に、和声分析した和音記号をローマ数字で記す。

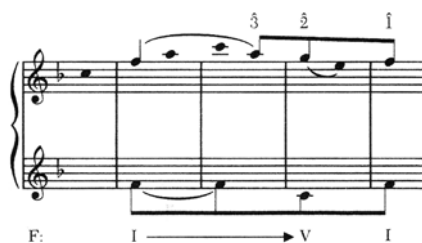
- (4) 上部の五線譜では、(3)と同様の方法でソプラノ声部の還元分析を行う。この場合、全ての重要なソプラノ音には上向きの棒を付ける。ソプラノ声部には同じ和声でも複数の和音構成音が現れることがあるため、旋律線を構成する主要な音の中から特定しなければならない。多くの場合、順次進行の音型を残しておくが良い。
- (5) スラーや桁を使って、他の部分の様々な音高の音とを結びつけ、関連を示す。(以降の章で随時説明されている)(前掲書: 104)

ガールディンは、ハイドンのピアノソナタ Hnb.16-9、第3楽章の一部を挙げ、還元分析を行っている。

譜例3 ハイドン《ピアノソナタ》へ長調 Hob.16-9 第3楽章



譜例4 ハイドン還元譜



最初に、元の楽譜である譜例3を確認する。この曲は、へ長調、四分の二拍子である。まず、手順(1)に従い和声分析により大譜表の下部にI-V-Iと和音記号が記されている。次に手順

¹括弧内の数字は音度を表す。

²四分音符(♪)や八分音符(♪)などにつく縦棒の部分は、「棒」や「符尾」、または「符幹」と呼ばれる。本研究では「棒」という名称を用いる。

(2) では、非和声音に○がつけられている。5つの音全てが経過音である。次に還元譜である譜例3で、手順(3)以降を確認する。手順(3)でバス声部の和声音のうち根音だけが抽出され、重要な音であるためその音には下向きの棒が付けられている。その下には、合わせて和音記号(I)が記されている。ソプラノ声部では、和声音の中でも旋律線となる主要な音が抽出され、主和音の根音となる最初のFには主要な音であるため上向きに棒が付けられている。また、A(3) - G(2) - F(1)は、順次進行の音型となるため残されており、上向きの棒が付けられ、さらにI - V - Iの進行を示すものとして、桁で結ばれている。同様に、対応するバスのF - C - FもI - V - Iの進行を示すため、桁で結ばれている。1小節目と2小節目のF - A - C - Aは主和音のアルペジオになっており、同じ和音の構成音であるためスラーで結ばれている(手順(5))。冒頭のC音には棒が付けられていないが何故か、と問われているものの、答えは明確にされていない。おそらく、和声音であるが倚音(appoggiatura)であるため主要音とは見なされず棒が付かなかったのだと考えられる。3小節目のGとEは、唯一ドミナントを示すものであり、属和音の構成音としてスラーで結ばれている。

次に、ロッシーニの《ウィリアムテル序曲》からの抜粋が例に挙げられている。

譜例5 ロッシーニ《ウィリアムテル序曲》



譜例6 ロッシーニ還元譜



この序曲は、曲中でホ長調に転調し、拍子が四分の二拍子になって Allegro vivace へと速度が変わる部分からの抜粋である。最も有名な部分

だ。譜例4の和音記号で記されている通り、主和音から属和音(I - V)へと進行している。冒頭3小節目強の部分はIの和音であり、構成音であるE、Gis、Hが殆どを占めているなか、○のついたFisだけが非和声音(経過音)となっている。バス声部はIの和音構成音のうち根音だけが各小節目で残され、下向きの棒がついたうえ、スラーでつながっている。次のVの和音ではその構成音のうち根音のHが残され、下向きの棒がつきIの根音と桁で結ばれている。ソプラノ声部では、Iの和音の構成音であるH、E、Gisが残され、1小節目と3小節目と同様に現れる。また、Vの和音ではFis、Dis、Hという和音構成音のみが出てくる。それぞれ、3つの音はスラーでつながっているが、それにより同一和音の構成音だということが分かる。ソプラノ声部の場合、Iの和音の中ではHとGisに旋律線のうえでも重要な音を示す上向きの棒がつけられている。ソプラノ声部のGis(3) - Gis(3) - Fis(2)の順次進行(下降)型には音価とともに桁が付けられ、結びつけられている。

ガールディンによると、ハイドンの譜例3、4と異なるのは、拡張された主和音(I)が異なる取り扱い方をしている点だという。異なるのは、ハイドンの例が基本形でのアルペジオであったのに対し、ロッシーニの例は第1転回形でのアルペジオである点だ。スラーでつながったH(5) - E(1) - Gis(3)の次には、2度音が現れ、半終止となっている。

以上は、和声的にも旋律的にも単純な楽譜を用いた還元分析であった。以上のように、還元分析には既存の音楽記号を用いて各音の役割や関係性を示す。以下は、ガールディンのまとめた還元分析に用いる記号についての解説である。簡潔で分かりやすく、還元分析の際に便利なマニュアルと言える。

- ・主和音とカデンツ(終止形)の全ての構成音には棒をつける。ソプラノ声部(大譜表の上部)では上向きの棒を、バス声部(大譜表の下部)では下向きの棒となる。
- ・ソプラノ声部の主和音(トニック)のアルペジオでは、最初と最後の音に棒をつけ、スラーで結ぶ。

- ・ 属和音（ドミナント）のアルペジオでは最初の音に棒をつけ、各構成音をスラーで結ぶ。
- ・ 属和音（ドミナント）のなかでも、アウフタクト（上拍）の音には棒をつけない。
- ・ 外声部で、重要な声部進行には棒のついた音を桁で結ぶ。例えば、ソプラノの3度音－2度音－1度音の進行。バスでは、1度音－5度音－1度音の進行である。（前掲書：106）

第3節 主要な和音と装飾的な和音の区別

これまで、曲の冒頭の主和音とそれに続くカデンツの還元分析法について見てきた。ガールディンは、次にフレーズの内部について分析を行う。まず、フレーズのなかでどの和音が主要で一次的な機能（essential or *primary function*）を持ち、どの和音が装飾的で二次的な機能（embellishing or *secondary function*）を持つのが特定される（前掲書：107）。どちらの機能を持つのかは、そのフレーズの文脈に依るところもあるが、一定の法則性も確認できる。ガールディンは、さしあたってカデンツであれ、フレーズのなかであれ、基本形の主和音を主要な和音と見なす。したがって、そのバスの音（根音）には棒がつけられる（譜例7）。

譜例7



最後の属和音（V）は、譜例7のフレーズの到達点であるが、それに先立つ二つの属和音とは機能が異なっている。後者は、ソプラノ声部にある非和声音、つまり経過音であるD音と刺しゅう音であるH音から分かるように、それぞれ装飾的な和音（embellishing or *linear chords*）となる。これらの和音を、ガールディンは「協和音である」経過和音、ないし刺しゅう音（“consonant” passing or neighboring chords）と呼んでいる。

この和音は、同じフレーズ内のトニック（主和音）を延長させる機能をもつとしている。したがって、これまで見てきたI→Vの和声進行は、I－（V）－I－（V）－I－Vへと拡大されたこととなる。括弧のVは、主和音（I）を装飾し延長させる装飾和音ということになる。大きな和声進行の枠組みとしては、最初のIと最後のVが、前者から後者へ向けて矢印で結ばれていることから分かるように、このフレーズは最初のIから最後のVへの進行から成ると言える。

譜例8



譜例8は譜例7の還元分析譜になるが、ソプラノ声部とバス声部で棒がついていない音が装飾和音である。確認してきたように、外声部の主要な音には棒がつけられている。カデンツのVの和音には棒がつき、装飾和音のVの和音には棒がついていない。上声部における大きな枠組みとしての3－2の進行には桁がつき、結びつけられている。

次に、ガールディンは二つの譜例を示し、還元分析を行っている（譜例9）。元の楽譜では非和声音に○がつけられている。

譜例9



譜例9のA.では、各小節には二つの和音があ

る。B.の還元分析譜には、カデンツのVの和音だけが主要なドミナントであり、他のVの和音はソプラノ声部で見ると装飾的な役割を担っていることが分かる。すなわち、最初のVのソプラノ音はC-H-Cの進行のなかで、Hの音であり、刺しゅう音である。次のVの和音上のソプラノ音はC-D-Eの進行のなかで、Dの音となり、これは経過音である。したがって、A.では、これら装飾的なVの和音を括弧に入れることとなる。

譜例9のC.では、各小節の和音は一つずつである。1小節目には、○で囲まれた非和音が連続している。2小節目の属和音は1小節目の主和音の延長であるため、譜例8のD.の還元分析譜の2小節目においてはこのD音とH音の属和音構成音には棒がつけられていない。上声部は、最終的に属和音の半終止に至るまで、拡大されたIの和音のなかでG-C-Eのアルペジオを形成している。注目すべきは、このトニックのアルペジオが連続的に現れるのではなく、装飾的なVが間に入り込んでいることだ。1小節目のC音と3小節目のC音に棒がつけられているのは、前者がアルペジオの最後の音であり、後者がアルペジオの最初の音だからとされている。したがって、ドミナントの取り扱いに関しては、それが主要な和音なのか、装飾的な和音なのかを見極める必要がある。

次に、ガールディンは旋律線から対位的に各声部の進行に配慮した四声体の楽譜を作る作業を行う。

譜例10 フォスター《おお、スザンナ》



譜例11



譜例12



譜例10がオリジナルの旋律で、譜例11が旋律の主要な音から判断しバス声部が作られている。譜例12では、外声部を基にして和音構成音や非和音を加えた形で内声部が書かれている。

第4節 属七の和音の還元分析

ここでは、属七の和音を還元する場合の基準について確認する。属七の和音とは、長三和音に根音から短7度上の音を加えた和音であり、三度音程を四つ積み重ねた四和音である。属七の和音がカデンツにおいて主要な音となるのか、あるいはフレーズ内トニックの延長として装飾的な役割をもつのか、見極めるためには、属七の和音とその前後の和音との関係を考慮しなければならない。ガールディンは、譜例13のシューベルトのワルツを抜粋して解説する。

譜例13 シューベルト《ワルツ》ロ短調 作品18の6



譜例13の原曲で確認すると、属七の和音は2小節目と3小節目の3拍目に現れる。2小節目の上声部Cis音は、属七の和音の第5音に当たるが、この音は、1小節目のH音と3小節目のD音をつなぐ経過音としての役割をもっている（H-Cis-D）ため、この属七は装飾的な和音と見なすことができる。したがって、還元分析譜では棒がつけられていない。他方、次の属七の和音はやはりCis音だが、カデンツを構成するドミナントで主

要な和音と見なされるため、棒がつけられている。還元譜では、最後のカデンツの上声部がオクターブ下げられている。和音の連結が見やすくなるように、こうした処理が可能だ。上声部はさらに2声に分かれると考えられる。Fis音の連続部分と、還元譜に浮かび上がっているようにH - Cis - D - Cis - Hの順次進行の部分である。ガールディンは、後者を真のメロディと見なす。さらに、この二つの旋律線が区別されるように、還元譜では前者が上向きの棒を、後者では下向きの棒がつけられている。

このように、ソプラノ声部にせよバス声部にせよ、同一声部の中でさらに二つの異なる声部が確認できる場合、それぞれの声部には向きの異なる棒をつける。このケースに限っては、ソプラノの主要な音に上向きの棒と、バスのそれには下向きの棒をつけるというルールを考慮する必要はない(前掲書: 128-29)。

次に、ガールディンはハイドンの弦楽四重奏曲(譜例14)を例に挙げて、還元分析における二つの問題点を指摘している。まず、上声部の旋律線の音域が広いこと。そして、フレージングつまりフレーズの区切り方である。これにより、二通りの解釈ができてしまうのだ。まず、最初の問題を解決するためには、譜例13での処理と同様オクターブ移動させる方法がある。次の問題については、より適したフレージングを行うために、二通りの異なるフレーズ構造を考慮する必要が生じるが、ガールディンはこれをメリットだとしている。一見すると、この曲をまず4小節ずつに区切ろうとするだろう。最初の4小節は、Iの和音からVの和音への進行である。冒頭のアウトタクトG音は、主和音の第3音になるが、この音は38小節目のAs音、つまり属七の和音の第7音へとつながっている。また、還元譜では35小節目と36小節目の主和音のアルペジオは棒がつけられ、スラーで結びつけられている。38小節目のAs音は、40小節目では1オクターブ下がっているが、この音は、最後の2小節のカデンツG - F - Es (I - V - I) への順次下降型へと向かっている。

譜例14 ハイドン《弦楽四重奏曲》作品33の2 「冗談」

次に、ガールディンは二つの潜在的な分析の難しさについて触れる。第一に、最初のフレーズとした部分は属七の和音で終わるが、その第7音(As音)はソプラノ声部にあるという点だ。このことは半終止では殆どあり得ない。半終止は基本型のVの和音であることが原則である。第二に、このパッセージの速度は速く、かなり短い4小節のフレーズになってしまう点だ。譜例14の還元譜では、旋律線の装飾音や非和声音が全て取り除かれ、声部進行の主要な音だけが残されている。このように、表面的な還元分析を楽曲(楽譜)の「前景」(foreground)と呼ぶ。ガールディンの行う還元分析の殆どは、この「前景」分析である。

もし、この抜粋曲を8小節のフレーズと見なせば、38小節目と40小節目にまたがるAs音(4)は大きく捉えると3 - 4 - 3 (G - As - G)となり、刺しゅう音的動きであるとして装飾的な属七の和音と見なすことになる。この動きは、譜例15で示されている通りソプラノ声部における3 - (4) - 3 - 2 - 1となる。

譜例15

ガールディンによれば、この3-4-3という刺しゅう音的進行は、ごく一般的な広範囲にわたる装飾として、多くの楽曲に見られるという。譜例15のソプラノ声部では、二つの声部へとさらに分割できることが、棒の向きによって示されている。つまり、G-Asという上部のライン（G音に上向きの棒）、そしてEs-Dという下部のライン（Es音に下向きの棒）に分けられるのである。譜例15は、譜例14の「前景」レベルをより単純化したものである。この還元分析を楽曲（楽譜）の「中景」（middle ground）と呼ぶ。これら「前景」「中景」という二つのレベルは、還元分析のなかで重要な階層となる。このように楽譜を階層化し分析する手法、そしてこれらの名称は先述したシェンカー理論が基となっている。

第5節 主和音の第1転回形の取り扱い

これまで、バス声部については主和音（I）と属和音（V）について触れられてきたが、次にガールディンは主和音の第1転回形（芸大和声ではI¹、ガールディンの記号ではI⁶）の還元分析上の処理について言及する。第1転回形では、第3音が最低音になる。そうすると、譜例16のように経過音や刺しゅう音が入りやすくなる。

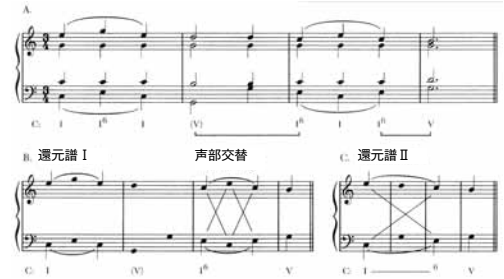
譜例 16



ガールディンは、主和音の第1転回形が二つの基本的な形態を取ると論じる。一つ目は、I-I¹-I、ないしI¹-I-I¹という主和音のアルペジオの形態である。この場合、第1転回形の音には棒をつけない。二つ目は、譜例17A→そしてその還元譜BのようにVの和音へ向かう場合、またVからIへ進む場合だが、その場合跳躍が少なく済む。そして、バス音のI¹には棒がつけられる。譜例17A、3小節目の外声部を見ると、ソプラノ声部とバス声部ではそれぞれ1度音と3度音の交代が起こっている（voice change）。つまり同小節において、ソプラノの1拍目E音は次

の2拍目にバスに現れ、バスの1拍目C音は2拍目でソプラノにcoming、ということである。これは、同じ和音が連続している場合や、I-(V)-Iのように装飾的な属七の和音が入る場合に生じる。このパッセージは、譜例17Cのように、さらに単純化されるとする。このように、2小節目のVの和音は経過的な装飾和音と見なされている。

譜例 17



声部交代の際の規則を追加すれば、以下のようになる。基本形と第1転回形が連続している場合、最低音の根音と第3音はアルペジオになるが、第3音を含めそれぞれに棒をつけ、スラーで結ぶ。また、根音-第3音-根音という進行の場合、第3音には棒をつけず、両側の根音に棒をつけて、第3音を通過して根音どうしをスラーでつなげる。

第6節 属和音を延長する経過的機能としての主和音（基本形と第1転回形）

これまで、主和音を延長する機能をもつものとして属和音と属七の和音を見てきた。属和音が連続する場合、一方が装飾的な（二次的）役割を主要な属和音に対して担う場合もある。また、属和音を装飾するのが主和音の基本形や第1転回形である場合もある。その場合、装飾的な機能をもつと見なされる和音には棒をつけない。譜例18はその例である。

譜例 18



次に挙げる例は、装飾的な属和音と主和音の第1転回形の例である。まず、和声進行を把握するために、非和声音を○で囲み、ローマ数字で和音記号を記す。1、2、4小節目のA音からは、属和音の印象を受ける。この抜粋曲は、主和音の延長で始まり、その間に3つ以上の装飾的な属和音を含みながら、カデンツの属和音へとつながる。譜例20は、譜例19の外声部を「前景」レベルに分析した還元譜である。主和音の構成音、および主要な二つの属和音には棒がつけられ、装飾的な属和音には棒はつかない。

譜例19 パーセル《トランペット・チューン》 ニ長調



譜例20



譜例21は「中景」レベルの分析だが、装飾的な属和音は省略されている。全体的な和声進行が、ソプラノ声部にみる(A) - Fis - Eの音による(5) - 3 - 2の音型になっていることが分かる。譜例20の3小節目のFis音が、譜例21ではオクターブ違いで入れ替えられているが、前後の小節との関連が明確である。3、4小節目の主和音の第1転回形は主和音のアルベジオであるため、どちらにも棒はつけられていない。

譜例21



第7節 属和音の転回形

ガールディンは、ここまで和声分析に極めて重要である外声部（ソプラノ声部とバス声部）の還

元分析法についてシェンカー理論に基づいて論じてきた。ソプラノ声部は主要な旋律線を表し、バス声部は和声進行の基礎部分を構成する。これまでは、主和音の基本形とその第1転回形、そして属和音と属七の和音の基本形について確認してきた。ガールディンは次に、属七の和音の転回形(第1転回形、第2転回形、第3転回形)について言及する。まず、属和音および属七の和音の第3音(導音)³と第5音は、2度上行して主和音の根音と第3音へとそれぞれ進む。第7音がバスに置かれた第3転回形では、第7音は2度下行して主和音の第3音に進む。ただし、属和音や属七の和音の基本形とは異なり、ガールディンの扱う属七の和音の転回形は装飾的な和音として、対位的なつまり経過音、ないし刺しゅう音的和音として機能する。

ガールディンは、ベートーヴェンのピアノソナタ作品10の第2楽章の冒頭を例にする。

譜例22



これまでの分析手順と同様、まずローマ数字で和音記号を記し、非和声音には○をつけて区別してきた。しかし、この場合全ての和音が等しく重要である点がこれまでの譜例とは異なっている。ガールディンは、音の縦の関係だけを追究するのではなく、外声部の旋律についても充分考慮する必要を強調する。

譜例23



³ただし、属七の和音が全終止に至る場合、第5音は必ず2度下行し、Iの最終和音は第5音が省略された形となる。(池内 1964 : 75)

譜例23のソプラノ声部1、2小節目の刺しゅう音的なAs-B-Asの動きは、続く3、4小節目ではB-C-Bと、2度違いで同様に刺しゅう音的な動きをしている。前者のAs-B-Asは最初の主和音を装飾する動きであり、後者のB-C-Bは最初の属和音を装飾する働きをもつ。1小節目と3小節目の和音は、どちらも「トニック」的な和音であるが、機能は異なっている。譜例23Bの中景分析で見ると、棒のついた最初の音は主要で構造的な和音であり、次の音には棒がつかず、機能は異なることが示されている。中景分析では、延長されたIの和音がソプラノ声部ではAs音で示され、B音のドミナントを経由してCのトニックへと至る様子が簡潔に表わされている。真ん中の経過音的な属和音は棒のつかない装飾であるが旋律線を表している。

属七の転回形和音は、トニックを様々な形で装飾する。ガーレディンは、転回形の含まれる進行では、埋め込まれた進行（embedded motion）に関する規則を示している。つまり、同じ声部のなかでさらに声部が分かれる場合、それぞれの旋律線には向きの異なる棒とスラーをつけること、そして装飾的な和音の構成音がアルペジオで表されている場合、それらをスラーでつなげるがどの音にも棒はつけないことである。

これまでの分析上の規則に基づいて、ガーレディンはベートーヴェンのピアノソナタ作品110の第1楽章の冒頭を二つの階層に還元している（譜例25）。

譜例24

ガーレディンの分析手順は以下の通りである。

- 1.はじめに、全ての非和声音を○で囲む。この3小節の譜例中には非和声音は存在しない。次に、

構造的に必要な和音（多くはIの和音、その第1転回形、あるいはカデンツのVの和音）と、装飾的な和音（多くはドミナントの転回形）を区別しながら、和音記号を記入する。そして、譜例25Aのように装飾的な和音の和音記号を括弧に入れて区別する。後から外声部の和声進行に依拠しながら和声分析の微調整をすることになる。

- 2.バスの基礎的なラインを抽出する。主要な音には棒をつけるが、装飾的な音、例えば経過音、刺しゅう音、また不完全刺しゅう音（incomplete neighboring tone）には棒をつけない。譜例25Bのように、これらの動きを表すためにスラーをつける。
- 3.同様の処理をソプラノのラインについても行う。しかし、少し注意が必要だ。外声部の二つの声部につけた和声分析は矛盾が無いようにしなければならない。そして、譜例14Cのように声部交代がある場合は示す必要がある。
- 4.最後に、譜例14Dのようにさらに還元分析を行う必要がないか確認する。全体的な声部進行は、10度音程のなかでIの和音の基本形から属七の和音の第2転回形を経て、Iの和音の第1転回形へと至っていることが分かる。

第3章 副科音楽で扱う楽曲の還元分析

第1章 バイエル楽曲分析

これまでは、フレーズ二つ程度の長さについての分析手法であった。次にガーレディンは、ベートーヴェンのピアノソナタ作品2-1からメヌエットとトリオを取り上げ、楽章全体の分析手法について解説している。さらには、変化音の多用された楽曲、また転調や増音程など複雑な和音を含む楽曲の分析法を取り上げている。しかし、本研究では教員養成学部での副科学生を対象とし、同学生がピアノ曲をより良く理解するための還元分析を行うことが目的であるため、これまで見てきた分析手法で充分対応できる。つまり、副科音楽で学生が取り組むピアノ楽譜は、主要和音や属七の和音などで構成されたシンプルな和声進行による楽曲が多い。したがって、ここからは多くの養成校の学生がピアノ実技で学習することになる

バイエル⁴の楽曲を対象として実際に分析を行ってみたい。難易度を3段階に分けて、それぞれ1曲ずつ選曲した。各曲は、それぞれ拍子が異なり、最後は転調を含む楽曲である。

(1) バイエル16番：ハ長調、四分の二拍子

16番は、16小節の短い楽曲である。バス声部(左手)は、ソプラノ声部(右手)に対しての伴奏というよりも、両者是对位法的な関係で成り立っている。曲の構成としては、真ん中の8小節目に複縦線が引かれていることから、大きく2つに分けられることが分かる。さらに、上声部の右手パートには4小節ごとにスラーがつけられ、全体として4つに分割可能である。また、それぞれA-B-A'という構成になっている。○で囲まれた音符は非和声音であり、括弧に入った和音記号は装飾的な和音である。

譜例25 「バイエル16番」原曲



この曲を前景と中景のレベルに還元分析すると以下ようになる。装飾的な和音は、2箇所認められる。一つ目は2小節目のVの和音、そして二つ目は10小節目のIの和音である。曲全体はI-V-Iのカデンツの連続で構成されている。全体としては、A-B-A'という構成に対応する形で、I-V-Iという「後景」を形作っていると言える。

⁴多くの幼稚園や保育園、また自治体による登録試験では、バイエルを就職試験でのピアノの課題曲としていることが今なお多い。そのことから、養成校ではバイエルをピアノ実技の教本として用いているのが現状である。

譜例26 「バイエル16番」還元譜



(2) バイエル59番：ハ長調、八分の三拍子

次に分析する59番は、16番の倍の32小節からなる楽曲である。ここでは、最初の16小節を分析するが、全体としては、A-B-A'という構成になっている。最初の16小節がAの部分に当たる。音数も増え順次進行が増えているため、16番に比べると非和声音も多くなっている。この曲も主和音と属和音の繰り返しから構成されている。複縦線までは全体として、3小節目と11小節目のVの和音を装飾的と見なして、I (1~4) - V (5~6) - I (7~12) - V (13~14) - I (15~16) という和声進行となる(括弧内は小節数)。

譜例27 「バイエル59番」原曲(抜粋)



譜例28 「バイエル59番」還元譜



(3) バイエル80番：ニ長調、四分の三拍子

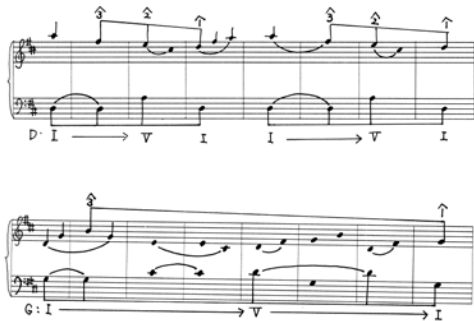
この曲は、24小節でA-B-Aの8小節ずつに分かれた形式である。最初と最後のAは同一のため、後者は割愛する。この曲の特徴として、Bの中間部は下屬調であるト長調に転調し、既に分析した2曲とは異なりサブドミナントであるIVの和音が中間部に一箇所現れる。装飾的な和音と見なしたのは、この11小節目のIVの和音と14小節目のIの和音である。その結果、全体としては、ニ長調のAの部分、I (1～2) - V (3) - I (4～6) - V (7) - I (8)、ト長調のBの部分（中間部）がI (8～12) - V (13～15) - I (16)の構成となる（括弧内は小節数）。

譜例29 「バイエル80番」原曲（抜粋）



譜例30のように、転調した2段目の還元譜は和声進行がI-V-Iになっているが、上声部ではVの和音に対応する2度音、つまりVの和音の第5音は省略されている。

譜例30 「バイエル80番」還元譜



以上のように、バイエルの楽曲から難易度別に3曲選び還元分析を行った。各曲は、難易度に拘らず、Iの和音とVの和音、すなわちトニックとドミナントの連続から構成され、楽曲を大きく捉

えると、さらにI-V-Iというシェンカー理論でいう「後景」に単純化されることも分かる。

おわりに

本研究では、楽譜を単純化して音楽の基礎構造を読みとろうとする還元分析を、副科学生がピアノ実技の表現力向上のために応用できるような方法として提示することを目的とした。第1章では、還元分析の概要をまとめるとともに、分析の前提となる和声やカデンツの概念について確認した。第2章では、還元分析の具体的な方法について、音楽理論家ガールディンのテキストを参考に、和音の種類に応じた分析基準を提示した。第3章では、副科学生の教本であるバイエルの楽曲について実際に還元分析を実施した。

先述したように、還元分析には和声の知識が必須である。筆者が担当する音楽科目のなかでは、楽典や保育表現の授業で和声について学習する。後者については、保育現場で応用するための簡易伴奏法を学ぶが、そのためには和声の知識が肝要となる。そこでは、簡易伴奏で必要となる主要三和音や属七の和音を習得する。したがって、学生にとっては第3章で実施したバイエルの楽曲を還元分析するための知識は一応得られることになっている。還元分析でまず必要なのは、縦の関係である音の集積から和声音を特定することだ。そして、旋律的な横の関係を考慮してその音の必要度を判断し、記号を用いて関係性を示す。さらに、それらには主要な和音と装飾的で経過的な和音を区別するといった判断も関わってくる。一つ一つの音が主要か否か、また前後のどの音とどう関係しているかという判断は、主要三和音や属七の和音をやっと理解したところの副科学生には難しく感じられるだろう。

副科学生への授業内容として還元分析法を応用するとすれば、上述したような判断基準の複雑さに配慮する必要がある。したがって、まず還元分析基準のなかでも理解しやすい、和声音と非和声音の区別や和音構成音の特定などを実施させて、旋律的な横のつながりや和音そのものの必要度合いなどの煩雑な部分については、教員が補助的に説明を加える必要があるだろう。本研究では、シェ

ンカー理論に基づいたガールディンによる還元分析法の一部を副科学生が応用することを前提に提示してきた。音楽の専門家やその学習者にとっても決して簡単な分析法とは言えないが、楽曲をより深く理解し、実技表現力に生かすためには有効な分析手段だと言える。次の課題としては、授業のなかで実際に分析法を指示して学生に還元分析を実施してもらい、その実態や課題を調査したいと考えている。

Tonal Music. W.W.Norton & Company.

参考文献

- 有我英将・伊藤健一郎、2008年「MusicXMLを利用した還元譜生成システムの開発」、『情報処理学会第70回全国大会』 pp.2・457-2・458
- 居福修寛・水谷哲也・鈴木達生・七澤尚資・安江梓、2008年、「生成音楽理論分析システムのための和声分析」、『情報処理学会第70回全国大会』 pp.2・487-2・488
- 木村直弘「ハインリヒ・シェンカーの音楽理論における「自由」の概念について」2004年、『岩手大学教育学部研究年報』第63巻 pp.29-49
——2003年、「音楽における「傑作」のモノフォルギー——ハインリヒ・シェンカーの音楽理論におけるゲーテ自然学の反照——」『モルフォロギア』(25) pp77-99
- 西田紘子、2009年、「ハインリヒ・シェンカーの「音楽内的」解釈学——ヘルマン・クレッチュマーとヴィルヘルム・ディルタイの解釈学との比較を通じて——」『美学』第60巻2号(235号) pp.30-43
——2009年、「A.ハルムとH.シェンカーの旋律線概念とその分析実践」『音楽学』54(1) pp.61-74
- Beyer, Ferdinand. 1995.『全訳バイエルピアノ教則本』(*Vorschule im Klavierspiel* Op.101)、東京：全音楽譜出版社
- Cadwallader, Allen & Gagne, David. 1998. *Analysin of Tonal Music : A Schenkerian Approach*. Oxford University Press. (邦訳：2013年、『調性音楽のシェンカー分析』角倉一郎 訳、音楽之友社)
- Gauldin, Robert. 1997. *Harmonic Practice in*