

コンベンショナル・コース理論書

〈改訂版〉



アン・スクール・オブ・コンテンポラリー・ミュージック

第I章 序

§ 1. 音に関する基礎的知識

- 1) 音の基本的な要素は、高さ、音色、大きさである。高さは周波数——サイクル(C.P.S)又はヘルツ(Hz)で、大きさはデシベル(dB)であらわされる。^{※1}音色は波形にほぼ対応するが、数量的な表示単位はない。^{※2}

我々が取り扱うメロディーやハーモニーは、音の高さの変化と結合の理論であるといえよう。

- 2) 倍音 音は一般に規則的な周波数構造をもっている。たとえば 64 Hz の C 音は、次のような周波数を含む。

320 384 448 512 576 640 704 768 832 896 960 1024

64 128 192 256 320 384 448 512 576 640 704 768 832 896 960 1024

5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

64 128 192 256 320 384 448 512 576 640 704 768 832 896 960 1024

3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

基音 2次倍音 3次倍音

※1 人の耳に音として感じられる範囲は、(個人差はあるが) 16 ~ 16,000 Hz、0 ~ 160 dB と云われている。

※2 正確には倍音構造のちがいが音色を左右する。倍音構造とは、倍音相互間の、相対的なレベル(強さ)の関係である。たとえば

弦楽器: n次倍音が基音の $\frac{1}{n}$ のレベルとなっている。

クラリネット低音域: 偶数次倍音がなく、奇数次のみ $\frac{1}{n}$ 。

フルート: 偶数次倍音がなく、奇数次のみ $\frac{1}{n^2}$ 。

—— というように音響学的に明らかにされている。

§ 2. 音階に関する基礎的知識

- 1) インターバル 2音間の距離は、インターバル (Interval - 音程) と呼ばれ、両者の周波数が単純な整数比に近づくほど、混合する度合 (協和度と呼ぶ) が増す。

周波数 $A \text{ Hz}$ の音と、周波数 $B \text{ Hz}$ の音を比較したとき、

$A : B = 1 : 1$ であるならば、この両者は同じ高さの音としてとらえられる。このような関係をユニゾン (Unison — 同度) と云う。

$A : B = 1 : 2$ であるならば、この両者は混合してあたかも一音のように聞こえるが、よく検討すれば、異った平面上の同一の音としてとらえられるだろう。これをオクターヴ (Octave — 八度) と云う。

$A : B = 2 : 3$ のときも両者はよく協和する。これを完全五度 (Perfect 5th) と呼ぶ。これは異なる2音間のオクターヴを除く最も協和的な音程である。

以下我々がこれ以後用いる音程の呼び方と周波数比を掲げる。

音程	名称 ※1	略記	※2 周波数比	セント (平均率の単位) 半音=100セント	平均率 との差 (セント)
	同 度 Unison (完全1度)	Unis. (P1)	1:1	0	± 0
	短 2 度 Minor 2nd	m2	15:16	112	+12
	長 2 度 Major 2nd	M2	8:9	204	+ 4
	短 3 度 Minor 3rd	m3	5:6	316	+16
	長 3 度 Major 3rd	M3	4:5	386	+14
	完全4度 Perfect 4th	P4	3:4	498	- 2
	三全音 Tritone (増4度) (又は減5度)	+4 (又は°5)	45:64	590	-10
	完全5度 Perfect 5th	P5	2:3	702	+ 2
	短 6 度 Minor 6th	m6	5:8	814	+14
	長 6 度 Major 6th	M6	3:5	884	-16
	短 7 度 Minor 7th	m7	9:16	996	- 4
	長 7 度 Major 7th	M7	8:15	1088	-12
	完全8度 Octave	8ve (P8)	1:2	1200	± 0

※1 古典的名称によると、たとえば短6度は増5度とも呼ばれるが、ここでは省略する。

※2 これは純正律に於ける比率である。

2) 転回 異なる周波数をもつ A B 2 音のうち、低い方の周波数を 2 倍 (オクターヴ上げる) 又は高い方を $\frac{1}{2}$ (オクターヴ下げる) することを、転回 (Inversion) と云う。各音程は転回すると次のようになる。

$8^{ve} \leftrightarrow \text{Unis}$ 、 $M 7 \leftrightarrow m 2$ 、 $m 7 \leftrightarrow M 2$ 、 $M 6 \leftrightarrow m 3$ 、 $m 6 \leftrightarrow M 3$ 、
 $P 5 \leftrightarrow P 4$ 、 $\text{Tritone} \leftrightarrow \text{Tritone}$ 。

3) 純正律音階 任意の音から完全五度ずつ上に 5 個、下に 1 個の音を取り、1 オクターヴの中にならべると、音階が得られる。

これは自然音階、ピタゴラスの音階、純正律音階など、いろいろな呼び名を持っているが、最も一般的には (自然的) 長音階、Major Diatonic Scale と云われる音階である。

(Hz) 42.66 64 96 144 216 324 486

64 72 81 85.33 96 108 121.5 128

8:9 9:10 15:16 8:9 9:10 8:9 15:16

この音階は、濁りのない、協和度の高い構成音を持つという利点があるが、図にみるとおり、全音 (Major 2nd) に 2 種類のインターバルがあり、従って転調するとききわめて不都合な事態が生じる欠点がある。

4) 平均率 それ故、音楽の発達(ヨーロッパ諸国に於ける)にともない、自由な転調への欲求(主にクラヴィコードの)によって、オクターヴを12等分する方法が用いられるようになった。これは、純正律を少しずつ歪めて半音を等しくするもので、今日のピアノ・チューニングに於ては、前表のような差を生じている。

オルガン、ピアノ等のチューニングは平均律でなされている一方、弦楽合奏等では自然に純正律をとっていることが多い。弦楽器の奏者は、平均率楽器と合奏するとき、アジャストしなければならない。

平均率に於ける半音の周波数比は $1 : \sqrt[12]{2}$ 、近似値 84 : 89 又は 101 : 107 である。

練習問題 (1)

① 次の音程の名称を書け。

② 次の音程の音を指示に従って書き加えよ。

例) M7↑ 答) 1) P4↑ 2) M7↓ 3) +4↑ 4) m2↑

③ ピアノ又はギターで次の音程を弾き、音の表情を観察せよ。



④ 次の音程の転回形の名稱を書け。

1) M^{III} 2) M^{II} 3) m^{III} 4) M^{IV} 5) m^{IV}

6) m^{II} 7) M^{IV} 8) m^{III} 9) M^{IV} 10) m^{IV}

Handwritten notes: M^{III} , M^{II} , m^{III} , M^{IV} , m^{IV} , M^{IV} , m^{IV} , M^{IV} , m^{IV} , M^{IV} , m^{IV} .

⑤ 次の倍音列をもつ基音は何か。

1) C^{II} 2) C^{III} 3) C^{IV}

Handwritten notes: C^{II} , C^{III} , C^{IV} .

⑥ 次の音を基音とする第13次倍音までを記せ。

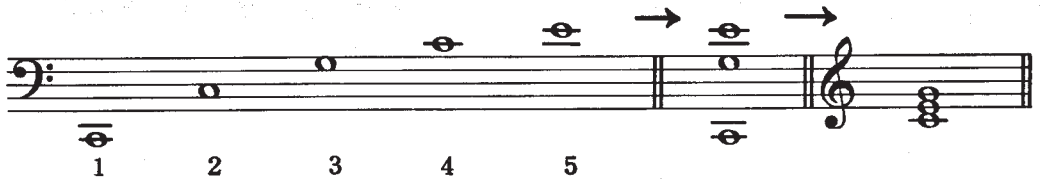
1) C^{I} 2) C^{II} 3) C^{III}

Handwritten notes: C^{I} , C^{II} , C^{III} .

§ 3. 和音に関する基礎的知識

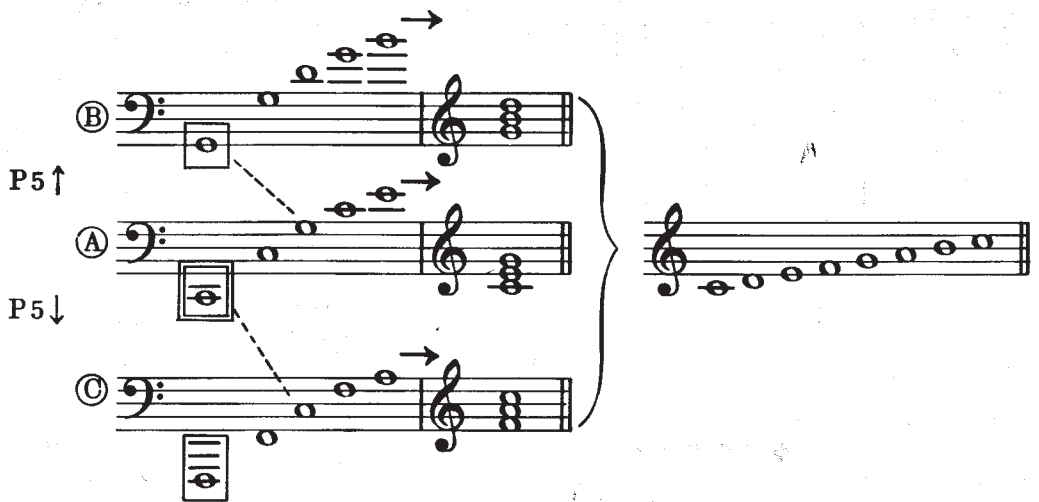
1) 長三和音(Major Triad)

長三和音は、倍音列を第5次倍音までたどれば得られる。即ち最も結合力の強い和音であると云うことが出来る。



2) 主要三和音

ある音から上下に5度ずつはなれた音を基音としてそれぞれ長三和音を作ったならば、これらの三個の長三和音は互に近親関係にあり、従って結合力も強い。またこの三者からMajor Scaleのすべての構成音を得ることが出来る。このような関係のコードを主要三和音と呼び、それぞれ、**Ⓐ**—Tonic **Ⓑ**—Dominant, **Ⓒ**—Sub-dominant と呼ぶ。



3) 三全音 (Tritone)

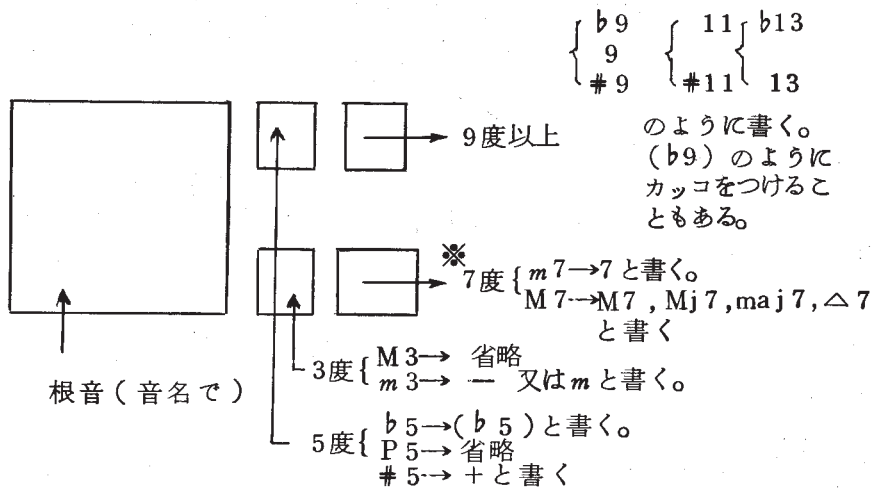
複雑な比率の音程が、より単純な比率の音程に変化すると、ある安定感（又は終止感）が生じる。

Major Scale に於ては、最も複雑な比率の音程である Tritone をなす 2 音が、半音ずつ離れて minor 6th になるときに生じる安定感が最大である。従ってこの音程を含むコードは最大の傾斜（安定感を生じたい要求）をもっている。



4) コード・シンボル (コード・ネーム)

コード・シンボルは、三度の堆積による和音をあらわす表記法で、次のように書かれる。



* ここに 6 と書かれているときは、7 度のかわりに M6 の音をあらわす。

○基本的なコードのタイプ

1. I Chord (ワン・コード) C, C-, CM7, C6, C-M7, C-6等
2. minor 7th chord (マイナー・セブンス・コード) C-7 等
3. Dom 7th chord (ドミナント・セブンス・コード) C7 等
4. minor 7th b5 chord (マイナーセブンス・フラットファイブ・コード) C-7等 (b5)
5. Diminished chord (ディミニッシュト・コード) C°7 等
(1° m3° b5° ♭7° からなるコード)
6. Augmented chord (オギュメント・コード) C+ C+7 等
(1° M3° #5°)

例 1.

Example 1 shows six chords on a treble clef staff:

1. C
2. C-
3. CM7
4. C6
5. C-M7
6. C-6

Below this, another set of six chords is shown:

2. C-7
3. C7
4. C-(b5)
5. C°7
6. C+
- C+7

○転回したコードをあらわすには、分数コードを用いる。分母はコードの最低音となる。

主に3度、5度、稀に7度が低音になる。9度以上のものは特別な場合にしか用いられない。

Example 2 shows two C-7 chords on a treble clef staff:

1. C-7 (with C as the bass note)
2. C-7/Eb (with Eb as the bass note)

The bass clef staff shows the bass notes: C and Eb.

5) コード・トーンとノン・コード・トーン

メロディーにコードづけをするとき、ある音をコード・トーンと考えるかノン・コード・トーンとするかによって、当然その場所のハーモニーが変化してくる。そこに与えられるサウンドの可能性を検討する場合の一つの重要な鍵となる。

コードは、Up Tempo $\frac{4}{4}$ の曲であれば1小節にほぼ2個、Slow Tempoで1拍に1個位変化するのが通常の最も小さな単位と考えて良いだろう。またメロディーがシンコペートしていないかぎり、コードはOn Beatで変化する。従って次のようなことがいえる。

- ① コード・トーン：旋律中、重要な位置を占めると判断されるものはすべてコード・トーンと考える。即ち2拍以上の音価をもつか、強拍にある1拍の音。弱拍にあって次の強拍とタイで連結しているか、次の強拍が休止符であるとき。

(勿論その他の音でも、コード・トーンになり得る)

例

C.T.
(Chord Tone)

- ② ノン・コード・トーン：コード・トーン以外の音、即ち一般に弱拍にあって、音価の小さいものだが、例外もある。次のようなものが考えられる。

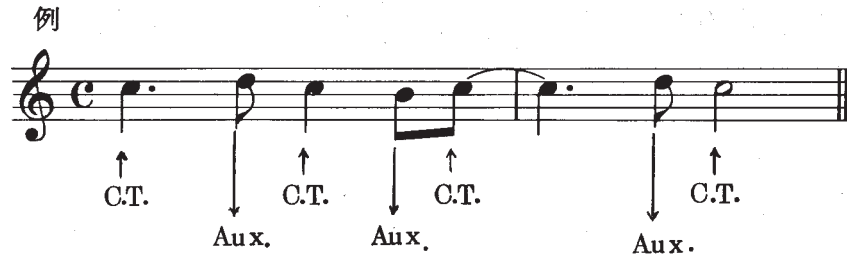
① 経過音 (Passing note)

高さの異なった2つのChord Toneの間を音階的(あるいは半音階的)につなぎ合わせる音。

例 F(又はD-7)

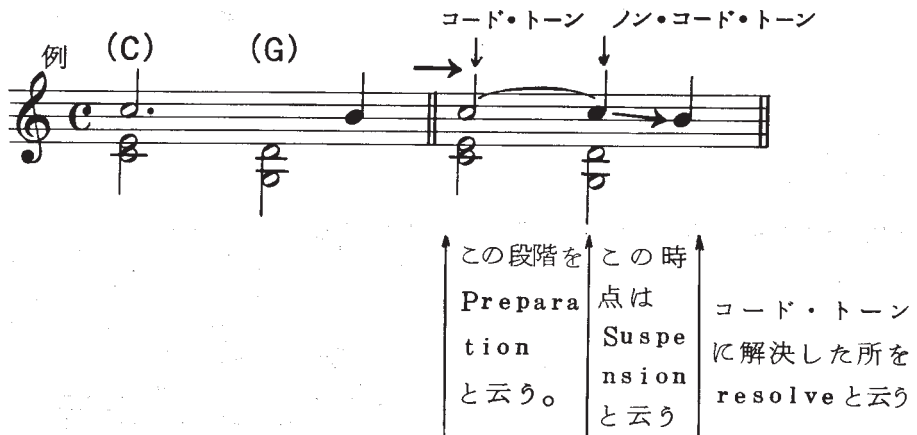
C.T. P.T. C.T. P.T. P.T. C.T.
(Passing Tone)

- ⑥ 補助音 (Auxiliary note) ☆刺繍音 (Broderie) とも言う。
ある C.T. から 2 度上又は下へ移行したのち、再びもとの C.T. へもどる音、



- けいりゅうおん
⑦ 掛留音 (Suspension)

当初 C.T. であったものが、次のコードまで持続されて Non C.T. となりさらに 2 度下行 (上行もある) して C.T. に解決する音。



- いおん
⑧ 倚音 (Appoggiatura)

☆転過音 (Changing note)

☆予備なしの掛留。(Unprepared suspension) とも言う。

C.T. の 2 度上 (または下) の音からいきなり始まる音。



⑥ 先行音 (Anticipation) ☆先取音とも言う。

次のコードの C.T. が前のコードで先に現われるもの。

タイで結ばれた先行音は、コード全体も OFF-beat に移行する。



⑦ 逸音 (Escaping note)

CT から 2 度 上行 (あるいは下行) して次の音に跳躍進行する音。



⑧ 自由音 (Free note)

例外的なもので、いままでに述べたどの種類にも属さない音。



⑨ アプローチ・ノート (Approach note)

半音、又は、全音で、上あるいは下から Chord Tone に向って Approach (接近) する。

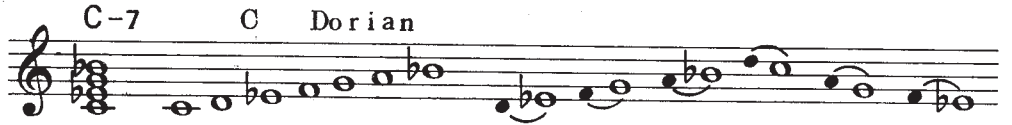
8 分音符、またはそれより短い音符 (Medium Tempo)

(まれに 4 分音符も含まれるが速い Tempo でも 4 分音符より長くなることはない。これより長い音符の場合は Non Chord Tone として分類する。)

Approach Noteの種類

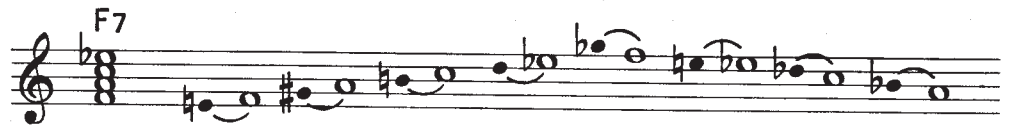
1) Scalewise Approach

Scale の C T 以外の音を C.T. に向って Approach する。



2) Chromatic Approach

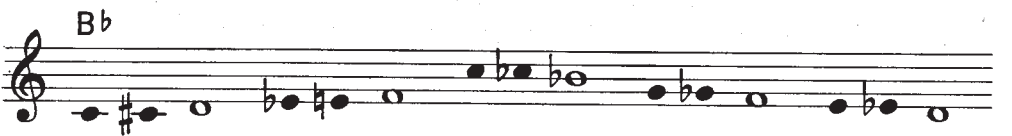
C T に向って半音で Approach する。



3) Delayed Resolve Approach



4) Double Chromatic Approach



① 持続音 (Pedal Point 又は Organ Point)

Chord の進行中 I 音又は V 音が、Chord の変化にかかわらず、長く持続される時、この音を持続音という。

ON GREEN DOLPHIN STREET

BY THE TIME I GET TO PHOENIX

SOMEDAY MY PRINCE WILL COME

以上のうち、殆んどのものが実際にあらわれるが、コードが拡大する（テンション・ノートが認められる — テンションの項参照 — ）に従い、ノン・コード・トーン扱いではなくなってくる場合が多い。

練習問題 (2)

① 次の音をコード・ネームであらわせ。

1) 2) 3) 4) 5)
 6) 7) 8) 9) 10)
 11) 12) 13) 14) 15)
 16) 17) 18) 19) 20)
 21) 22) 23) 24) 25)

注) 複数の答が出ることもある。

② 次のコード・ネームのコード・トーンを書け。

1) $E_{-7}^{(b5)}$ 2) F^+_{Δ} 3) A_{bM7} 4) $G_{7}^{(\#11)}$ 5) $D^{\circ 7}$
 6) $B_{b-7}^{(9)}$ 7) $F^{\#-7}_{(b5)}$ 8) $\frac{A_{b7}}{E_{b}}$ 9) $\frac{B-7}{D}$ 10) $E-M7^{(9)}$

③メロディーに付けられているコードに従い、コード・トーンとノン・コード・トーン（及びその名称）の区別をすべての音に関して書きなさい。

1) Med. CM7 G7 F G F

2) Med. Slow Eb C-7 F-7 Bb+7 EbM7⁹

3) Med. CM7 D-7 FM7 E-7

④次のメロディーには、どのコードをつけることが出来るか。一つずつ対応させなさい。

1) i) D-7^(b5) ii) D-7 iii) CM7 iv) FM7

a) b) c) d)

2) i) C-M7 ii) C-7 iii) C-7^(b5) iv) D7 v) G7

a) b) c)

d) e)

3) i) A7 ii) BbM7 iii) D-7 iv) DM7 v) G7

a) b) c)

d) e)

⑤ 選択出来るコードネームが次のようなとき、下のメロディーに少なくとも3通りのコードを考えなさい。


- 1) E^bM7, F-7, G-7, A^bM7, C-7

Med.



- 2) E-7, B-7, GM7, A-7, C-6

Slow.



- 3) CM7, FM7, E-7, F^(b5)-M7, A7, A-7

fast



第Ⅱ章 モード

Mode —— 中世教会旋法 —— は、今日の長音階 (Major Scale) と短音階 (Minor Scale) に統合されて消滅したが、近年再び注目されるようになった。ジャズ・イディオムに於ては、1960年代後半から一つの潮流を成している。

モードが消滅した主な理由は、和声的、旋律的な終止感の不完全さにある。即ち Tritone がモードの主和音以外の和音への傾斜を強要することになるので、主和音の存在感が稀薄になり、同時に導音 (半音上昇してモードの軸音—後述—に至ることの出来る音) の欠如が旋律の安定感を損ねているのである。

しかし逆の見方をすれば、その点にこそモードの特色があり、安定感のある音楽に飽きた耳には、新鮮に聞こえたのであろう。

§ 1. モーダル・メロディー

モードには、次の七種類がある。これらを適宜移調すると一つの Major Scale に集約することが出来る。云いかえれば、七種のモードは Major Scale の転回形になっている。

アイオニアン (Ionian)



ドリアン (Dorian)



フリジアン (Phrygian)



リディアン(Lydian)



ミクソリディアン(Mixolydian)



エオリアン(Aeolian)



ロクリアン(Locrian)

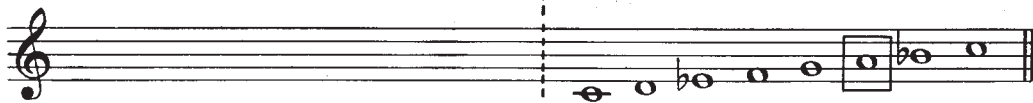


特性音：モードは、第三音が主音から長三度のものと、短三度のものにわけられる。前者をMajor系モード、後者をMinor系モードと呼ぶことにしよう。Major系はIonian, Lydian, Mixolydian, Minor系はDorian, Phrygian, Aeolian, Locrianである。そして、それぞれ類似の(主音を同じくする)Major Scale, Minor Scaleと異なった音を持っている。これを特性音(Characteristic Note)と云い、モードの識別には欠かせない音である。

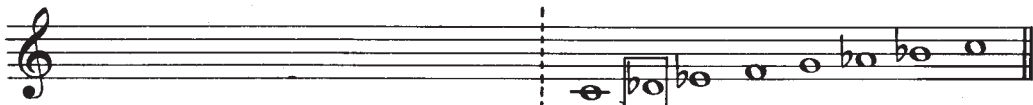
Ionian



Dorian



Phrygian



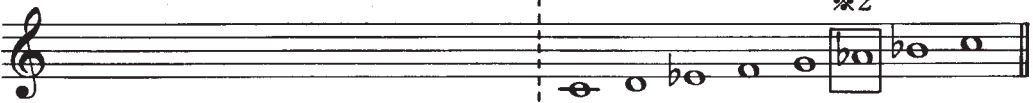
Lydian



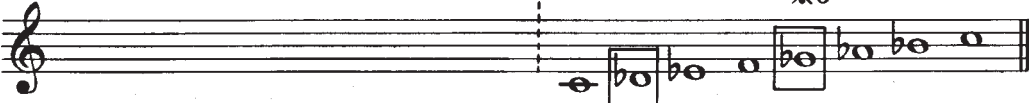
Mixolydian



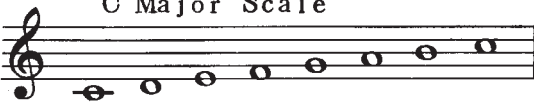
Aeolian



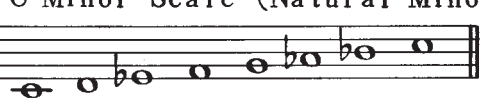
Locrian



cf. C Major Scale



C Minor Scale (Natural Minor)



※ Lydian との差異

※ 2 Dorian との差異

※ 3 Phrygian との差異

軸音：モードの第一音を中心音（ Tonal Center ）又は軸音（ Axis ）と云う。

さて、モードを使ってメロディーを作るときは、それぞれのモードのもつ色彩が生かされていなければならない。そのために、次のような点に留意することが必要である。

① Major Scaleへの傾斜を排除する。

もし無秩序に音を羅列したならば、水が低い所へ流入するように、一番安定しているMajor Scaleに接近してしまうだろう。それを防止するために、Major Scaleを示唆するような音の動きを、注意深く避けねばならない。



② 軸音を常に意識する。

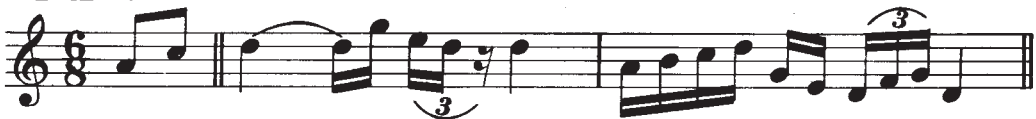
同様の理由で、軸音がメロディー中一番多くあらわれるようにするか、合計した音価が最長になるようにする。

メロディーが軸音で終わることを、この段階では必ず守る。

E Axis



D Axis



- ③ メロディック・ケーデンス(旋律の終止)を、軸音への回帰で安定させる。
導音を持つ Ionian , Lydian 以外は、軸音へ4度下から、又は5度上から進入するのが最も安定し、次に2度上又は下からという形が安定している。

D Axis



- ④ Major系, Minor 系の区別を明確に。→ 3度の使用云々
⑤ 早い時期にすべての構成音を呈示することを心がける。
⑥ 一般に、分散和音をなすメロディーは要注意。とくに Tritone を含むものは不可。→ Melody が 3度、6度の場合。
⑦ 特性音は、Tritone の一方なので、多用することは Tritone を含むコード (Dominant 7th) を暗示する危険性をもつ。

例題

例 1) D Dorian



2) E Phrygian



3) F Lydian



4) G Mixolydian.
Med. fast



5) A Aeolian
Slow



6) B Locrian
Med.



練習問題 (3)

① 次のモードを書け。

- 1) E^b Lydian 2) C[#] Locrian 3) A^b Mixolydian
4) B Phrygian

② 次のメロディーの軸音、特性音はどれか。

1) Slow



2) Med



3) Med fast




③ 次のメロディーの、指定された場所に臨時記号が必要ならば記入せよ。

1) (i) D Dorian (ii) D Aeolian (iii) D Phrygian



2) (i) A Lydian (ii) A Dorian (iii) A Phrygian (iv) A Mixolydian



④ 次の指定に従って、短いメロディーを書け。

- (a) C Dorian $\frac{4}{4}$, Medium Tempo
- (b) A Phrygian $\frac{4}{4}$, Slow
- (c) B \flat Lydian $\frac{6}{8}$, Medium fast.

§ 2. モーダル・ハーモニー (1)

モーダル・メロディーに対して、メロディーと同じモードを構成要素とするモーダル・ハーモニーが適用される。たとえば、C Major Scale に集約される各モード、C Ionian, D Dorian, E Phrygian, F Lydian, G Mixolydian, A Aeolian, B Locrian, には、次の7つのコードを考えることができる。

	I ^{M7}	II-7	III-7	IV ^{M7}	V7	VI-7	VII-7 ^(b5)
--	-----------------	------	-------	------------------	----	------	-----------------------

<C Major> C^{M7} D-7 E-7 F^{M7} G7 A-7 B-7^(b5)

C Ionian	I	II	III	IV	V	VI	VII
D Dorian	VII	I	II	III	IV	V	VI
E Phrygian	VI	VII	I	II	III	IV	V
F Lydian	V	VI	VII	I	II	III	IV
G Mixolydian	IV	V	VI	VII	I	II	III
A Aeolian	III	IV	V	VI	VII	I	II
B Locrian	II	III	IV	V	VI	VII	I

このうち、Tritone を含むコード (V7, VII^(b5)) は、前節で述べたように Major Scale (ここでは C Major) への傾斜をもつので除外し、V7 を使用したいときは、V^{sus4} とするか、V (Triad 形) とする。又、VII^(b5) に関しては、Locrian I 以外で使用することは避け、Locrian I では、特殊な Voicing のものを使用するが、このことは後述 Voicing の項を参照されたい。

Major Scale に主要三和音 (Tonic, Dominant, Subdominant) があるように、各モードにも主になる和音が存在する。それは、主和音と、(Major Scale に於ける Dominant に相当するもので) 特性音を含む Major 又は Minor Triad である。これを第1類と云い、他の、減三和音をのぞくものを第2類と呼ぶ。

第1類 (Primary Triads)

主和音及び特性音を含む Major Minor Triad

第2類 (Secondary Triads)

第1類及び Dim Triad 以外のもの

たとえば

Dorian	: Primary	I . II . IV
	Secondary	III . V . VII
Lydian	: Primary	I . II . VII
	Secondary	III . V . VI
Mixolydian	: Primary	I . V . VII
	Secondary	II . IV . VI
Phrygian Locrrian	: Primary	I . II . VII
	Secondary	III . IV . VI
D Dorianならば	Primary	D - . E - . G
	Secondary	F . A - . C
F Lydianならば	Primary	F . G . E -
	Secondary	A - . C . D -
G Mixolydianならば	Primary	G . D - . F
	Secondary	A - . C . E -
B Phrygian Locrrian	Primary	B ^(b5) - . C . A - F
	Secondary	D - . E - . G

となる。第一類のみで簡潔にモードの特性を表現することも出来るが(ポップスなどに多い)第2類の適切な混入も必要である。

これらのコードを連結させる場合、良い連結であるかどうかの絶対的基準はない。ただ根音の進行 (Root Motion) がすべて 3度や6度になっている というような一方的な状態は好ましくない。いつも、慎重にピアノやギターでコード進行を検討するようしていれば、これらは容易に回避出来るようになる。

一応、どんなコードにでも進むことは出来るが、ケーデンス（この場合は主和音への回帰）は次のようなものが適切であろう。

Ionian	Dorian	Phrygian	Lydian	Mixolydian	Aeolian	Locrian
V I	V I		V I	V I	V I	
IV I	IV I	IV I		IV I	IV I	IV I
IV V I	IV V I	II I	II I	IV V I	IV V I	
II V I	II V I	VII I	VII I	II I	VII I	VII I
	VII I	II VII I	II VII I	II V I		VII II I
	II VII I	VII II I	VII II I	VII I		II VII I
	VII II I			II VII I		
				VII II I		

また、単調さを回避するために、転回形による対位的なルートモーションを作ることも有効である。

1) E Phrygian

E^- A^- F_{M7} D^- E^- E^-7 A^- F_{M7} D^-7 E^-

$(\frac{A^-}{E})$ $(\frac{E^-7}{D})$ $(\frac{A^-}{C})$

2) F Lydian

F_{M7} G F E^- D^-7 E^- A^- C_{M7} F

$(\frac{F}{A})$ $(\frac{E^-}{B})$ $(\frac{D^-7}{C})$ $(\frac{E^-}{B})$ $(\frac{C_{M7}}{G})$

さらにMajor系Modeに於けるminor chordの長期にわたる連続や、その逆の状況は、避けるべきだろう。

☆ 今後、モーダル・メロディーを、単旋律でなく、ハーモニーを伴っていると考えるときは、モードの構成音をすべて呈示している必要はなく、メロディック・ケーデンスも3度、又は5度（稀に7度）で終止しても良い。ただし、その時、ハーモニーの方でこれを補完すること。

さて、ハーモニー（ここではコード進行）を考えるには、次のようなプロセスを経る。（上達するに従ってそのうちのいくつかは瞬間的に出来るようになるようになっていけばいけない。）

- ① まず、メロディック・ケーデンスを検討し、ハーモニック・ケーデンスと一致させるべきポイントを定める。
- ② コード・トーンとなるべき音、ノン・コード・トーンとなるべき音を定める。（何通りかの可能性のあることもある。）
- ③ 考えうる幾通りかの進行を吟味して、一つにしぼる。

例 1



プロセス①; メロディック
ケージデンス

プロセス②; コード・トーン
とノン・コード
トーンの識別

プロセス③; ②の条件を満
たすコード

プロセス④; 上から一通り
を整理する
たとえば

		ここは前後関係により 流動的			ここはハーモニック ケージデンスを一致さ せる	
C.T	C.T.P.T.C.T.C.T	C.T. C.T.AUXC.T.C.T. (C.T)	C.T. C.T. C.T.C.T.P.T.C.T. C.T.A.P.P.C.T.P.T.	C.T.		
D ⁻⁷ E ⁻⁷ G	D ⁻⁷ / F _{M7} / A ⁻⁷ / (CM ₇)	D ⁻⁷ / E ⁻⁷ / G	E ⁻⁷ / F _{M7} / A ⁻⁷ / CM ₇ / CM ₇	D ⁻⁷ / E ⁻⁷ / G	D ⁻⁷ / E ⁻⁷ / G	D ⁻⁷ / E ⁻⁷ / F _{M7}
D ⁻⁷	F _{M7}	E ⁻⁷	A ⁻⁷	D ⁻⁷	E ⁻⁷	D-

①～③のプロセスは、実際には暗算のように瞬時に頭の中で行われなければならない。
いちいち書きつけているようでは役に立たない。

このような可能性もある。

D ⁻⁷	E ⁻⁷	F _{M7}	D ⁻⁷	E ⁻⁷	F _{M7}	D ⁻⁷	E ⁻⁷	F _{M7}	E ⁻⁷	D-
-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	-----------------	----

例2 メロディーの軸音が、モードの軸音と異なっている点に注意。



(プロセス①, ②省略)

プロセス	FM7 /	FM7 /	FM7 /	FM7 /	G /	FM7 /	FM7 /	G /	FM7
③	A-7 /	G /	A-7 /	A-7 /	A-7 /	A 7 /	A-7 /	D-7 /	
	CM7 /	A-7 /	CM7 /	(CM7) /	CM7 /	CM7 /	CM7 /		
	E-7 /	CM7 /	E-7 /	D-7 /	E-7 /	D-7 /	E-7 /		
		D-7 /				E-7 /			
		E-7 /							
プロセス	FM7 /	G /	FM7 /	A-7 /	E-7 /	A-7 /	I	V	I
④							FM7 /	C /	FM7

注) ここでのプロセス②は、Suspension, Anticipationを考えるとよい。

例3 次のメロディーには、三音しか使われていないので、幾つかのモードになり得る余地を残している。




即ち、Fを軸音とするモードで、 $\sharp 5$ th, $\flat 7$ thを持つものを考えてみると、
① F Mixolydian ② F Dorian, ③ F Aeolian, ④ F Phrygian 四通り
がある。

① F Mixolydian




F G-7 × B_bM7 C-7 D-7 E_bM7
(F7sus4)

② F Dorian




F-7 G-7 A_bM7 × C-7 × E_bM7
(B_b)

③ F Aeolian



F-7 × A_bM7 B_b-7 C-7 D_bM7 ×
(E_b)

④ F Phrygian



F- G_bM7 × B_b-7 × D_bM7 E_b-7
(A_b)

これらのそれぞれで、コード進行を作ってみると、

① F Mixolydian



F E_b F D-7 C-7 E_b B_bM7 F

② F Dorian



F- C-7 F- A_bM7 G-7 F-

③ F Aeolian



F- C-7 F-7 B_b-7 C-7 A_bM7 B_b-7 F-

④ F Phrygian



F- E_b-7 F- G_bM7 F- E_b-7 B_b-7 F-

練習問題 (4)

- ① 例3にならって、次のメロディーにコード付けをするならば、どのような可能性があるだろうか。

1) PHRYGIAN - DORIAN
A Aeolian

2) C DOR Mixo,
PhR, Aeol,

- ② 次のメロディーにコードを付け、さらに転回形の使用によってより興味深いルート・モーションとなるように検討せよ。

1) D Phrygian

2) C Lydian

§ 3. モーダル・ハーモニー (2)

限定されたコード付けから起こる単調さをカバーするために、前節で述べた転回形の使用の他に、コード・トーンに新たにいくつかの音を認める。云わば、準コード・トーンと呼べるような音を認定する方法がある。新しく付け加えられる音は、9度、11度のレベルにあるもので、勿論モードの構成メンバーである。これらの音は、**< Tension Note >**と呼ばれ、古典的な考え方では、より協和的な音程へと解決させることが要求されたが、これを未解決のまま持続することで、一種のテンション(緊張感)をコードに与えるのである。

例1

♭11thから3rdへの解決 ♭9thから1stへの解決

例2

D Dorian

このメロディーに、Tension を認めないでコードをつけると、

E-7 ///
FM7
A-7 ⇒ E-7 となるが
CM7

のように考えれば2拍づつの進行とすると、

(Susp. → Resolve)

<table border="0"> <tr><td>E-7</td><td>D-7</td></tr> <tr><td>FM7</td><td></td></tr> <tr><td>A-7 ⇒</td><td>G</td></tr> <tr><td>CM7</td><td></td></tr> </table>	E-7	D-7	FM7		A-7 ⇒	G	CM7		の組合せしかないが
E-7	D-7								
FM7									
A-7 ⇒	G								
CM7									

Tension Note を認めると

<table border="0"> <tr><td>D-7</td><td>→</td><td>CM7</td></tr> <tr><td>CM7</td><td>→</td><td>A-7</td></tr> </table>	D-7	→	CM7	CM7	→	A-7	のような進行も可能となる。
D-7	→	CM7					
CM7	→	A-7					

Tension Note はコードの種類と機能によって異なるので次の表を参照すること。

Tension

Chord

Ionian	I	II	III	IV	V	VI	X
Dorian	VII	I	II	III	IV	V	X
Phrygian	VI	VII	I	II	III	IV	X
Lydian	V	VI	VII	I	II	III	X
Mixolydian	IV	V	VI	VII	I	II	X
Aeolian	III	IV	V	VI	VII	I	X
Locrian	II	III	IV	V	VI	VII	I

練習問題 (5)

① Tension Note を書きなさい。

例) C Lydian G Aeolian F# Mixolydian Eb Lydian

CM7 D-7 G#-7 G-7

4) B Dorian 13 5) Bb Mixolydian 11 6) D Phrygian 9 11

DM7 G-7 G-7

②次のメロディーの矢印の部分がTension Note となるように、コードをつけよ。

例) D Dorian

1) C Phrygian

2) G Lydian

3) C Dorian

☆モードの略記：各モードの名称は、次のように略記すると便利である。

Ionian — Ion.

Phrygian — Ph.

Aeolian — Ae.

Dorian — Dor.

Lydian — Lyd.

Locrian — Loc.

Mixo-lydian — Mixo.

§ 4. ジャズに於ける実用的なモーダル・テクニク

いわゆるモーダル・ジャズでは、比較的長い期間（たとえばMedium Tempoで8小節以上にわたって）を一種類のモードでインプロヴァイズすることが多い。その際の、コード楽器のバック・グラウンド（バックキング）、ベースライン、ソロ等について、若干の考察を試みよう。

1) バッキング

シンプルな進行で、モードの性格を明確に呈示することを試みるのは非常に有効である。第1類コードのみで、目的の大半は達せられる。主和音への回帰、特性音を含むコードの使用、等に留意することは、モーダル・ハーモニーの項と全く同じである。

たとえば、E ph.は、E-7とFM7のくりかえし、G Mixo.はG^{sus4}とFM7のくりかえしなどで、充分明確に表示することができる。

以下にそれらの例を掲げる。

D Dorian

E Phrygian

F Lydian

G Mixolydian

A Aeolian

A-7 E-7 A-7 D-7 C

2) ベースライン

モーダル・メロディーの作法と原理的には同様であると考えて良い。

即ち、軸音への回帰を強調すること、Major Scale への傾斜を排除すること、等であるが特性音を使うことに必ずしもこだわる必要はない。(ただし、バックイングが十分にそれを満たしている限り。)

分散和音的なものよりも、スケールワイズに動くラインの方が良いだろう。その中に、七度や九度の跳躍を混入することは、非常に新鮮な感じを与える。

ベースラインがコード楽器の進行と一致しなければならないという理由はどこにもないが、常にソロ奏者やバックイング担当者がどのような状況を作り出しているかに注意すること。そして、それにどう対応すれば最も良い結果が得られるかを考えること。

D Dorian

E Phrygian

バックイングを考えるときのように、シンプルでコードプログレッションを想定して、それをもとにラインを作ってゆく方法もある。

G Mixolydian

G Fm7 G Fm7 etc.

3) ソロ

バックグラウンドが適切であれば、ソロ奏者は軸音や特性音を特に意識せず、モードの構成音を自由に駆使することは、原則的に全く差支えない。しかし、モードという枠組みがある以上、その色彩を無視してしまえば、結果は単なる混沌でしかない。それ故、初期の段階では、常にモーダル・メロディーを考えるときのように、モードの特質を入念に彫琢することを心がけるべきであろう。

七個の音を自由に操作して、意のままにドリアンからロクリアンに至る色彩変化をあらわせるようになってから、次のようなことを試みてみよ。

①主和音の Tension Note を軸音とするメロディー・ライン

E Phrygian



②四度、二度、七度の多用による無機的なライン。(四度に関する考察は、Voicing の項参照)

D Dorian



練習問題 (6)

次のバックグラウンドで、インプロヴィゼーションを試みよ。

1) D Dorian / Med. Bounce Tempo

Musical notation for D Dorian in treble and bass clefs. The treble clef staff shows a whole rest followed by a dotted quarter note chord (F#4, A4, C5) and a quarter note chord (D4, F#4, A4). The bass clef staff shows a whole rest followed by a dotted quarter note chord (D3, F#3, A3) and a quarter note chord (D3, F#3, A3). A wavy line indicates improvisation.

Bass line for D Dorian in bass clef, showing a sequence of notes: D3, E3, F#3, G3, A3, B3, C4, D4. A wavy line indicates improvisation.

2) F Mixolydian / Med. 8 best

Musical notation for F Mixolydian in treble and bass clefs. The treble clef staff shows a whole rest followed by a dotted quarter note chord (A4, C5, E5) and a quarter note chord (F4, A4, C5). The bass clef staff shows a whole rest followed by a dotted quarter note chord (D3, F3, A3) and a quarter note chord (D3, F3, A3). A wavy line indicates improvisation.

Bass line for F Mixolydian in bass clef, showing a sequence of notes: D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4, D4. A wavy line indicates improvisation.

3) E Phrygian / Med. Slow 8 beat

The first system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains two measures of chords: the first measure has a G major triad (G-B-D) and an E major triad (E-G-B) stacked vertically; the second measure has a G major triad (G-B-D) and an E major triad (E-G-B) stacked vertically. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains two measures of a melodic line: the first measure starts on G2 and moves up stepwise to B2, D3, and E3; the second measure starts on E3 and moves up stepwise to G3, B3, and D4. A wavy arrow points to the right from the end of the first system.

The second system consists of one staff in bass clef with a common time signature (C). It contains three measures of a melodic line: the first measure starts on E3 and moves up stepwise to G3, B3, and D4; the second and third measures are empty staves. A wavy arrow points to the right from the end of the second system.

4) C Lydian / Slow

The first system consists of two staves. The top staff is in treble clef with a common time signature (C). It contains two measures of a melodic line: the first measure starts on C4 and moves up stepwise to D4, E4, F#4, and G4; the second measure starts on G4 and moves up stepwise to A4, B4, C5, and D5. The bottom staff is in bass clef with a common time signature (C). It contains two measures of chords: the first measure has a C major triad (C-E-G) and an F# major triad (F#-A-C) stacked vertically; the second measure is an empty staff. A wavy arrow points to the right from the end of the first system.

The second system consists of one staff in bass clef with a common time signature (C). It contains two measures of a melodic line: the first measure starts on C4 and moves up stepwise to E4, G4, and A4; the second measure starts on A4 and moves up stepwise to C5, E4, and G4. A wavy arrow points to the right from the end of the second system.

第Ⅲ章 コード・プログレッション

この章では、主としてジャズ・イディオムに於ける調性音楽にあらわれる和音の機能的分析を通じて、和音の連結及び配置の方法を知り、インプロヴァイズ、アレンジングに至るための基礎的な考え方を学ぶ。

§ 1 ダイアトニック・コード

ダイアトニック・スケールの各音の上に作られたコードをダイアトニック・コードと云う。

C Major Scale 上に;

A musical staff in treble clef showing seven diatonic chords for the C Major scale. The chords are: I-M7 (C major 7), II-7 (D minor 7), III-7 (E minor 7), IV-M7 (F major 7), V7 (G dominant 7), VI-7 (A minor 7), and VII-7(b5) (B minor 7 flat 5). Each chord is represented by a vertical stack of notes on the staff.

C minor Scale 上に;

Melodic Minor

A musical staff in treble clef showing seven diatonic chords for the C Melodic Minor scale. The chords are: I-M7 (C major 7), II-7 (D minor 7), bIII+M7 (E major 7), IV7 (F dominant 7), V7 (G dominant 7), VI-7(b5) (A minor 7 flat 5), and VII-7(b5) (B minor 7 flat 5). Each chord is represented by a vertical stack of notes on the staff.

Natural Minor

A musical staff in treble clef showing seven diatonic chords for the C Natural Minor scale. The chords are: I-7 (C minor 7), II-7(b5) (D minor 7 flat 5), bIII-M7 (E minor 7), IV-7 (F minor 7), V-7 (G minor 7), bVI-M7 (A minor 7), and bVII7 (B minor 7). Each chord is represented by a vertical stack of notes on the staff.

Harmonic Minor

A musical staff in treble clef showing seven diatonic chords for the C Harmonic Minor scale. The chords are: I-M7 (C major 7), II-7(b5) (D minor 7 flat 5), bIII+M7 (E major 7), IV-7 (F minor 7), V7 (G dominant 7), bVI-M7 (A minor 7), and VIIo7 (B half-diminished 7). Each chord is represented by a vertical stack of notes on the staff.

第 I 章で述べたように、ダイアトニック・スケール (Major、Minor) は主音を中心に安定的であり、従って和声的にも主和音を中心とする一つの系を形成していると考えられる。*

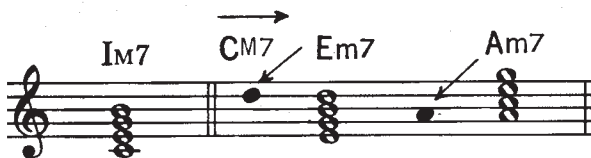
これを調性 (Tonality) と云い、19世紀頃の古典的西欧音楽や、今日の大衆音楽 (ポップス、フォーク、ロック、ジャズ etc) の大部分はこの自然的性質を容認した所謂調性音楽である。

* あるスケールに包括されるダイアトニック・コード群に対して、スケール外の音を含むコードを、ノン・ダイアトニック・コード群として区別する。

調性音楽にあっては、各和音はその属する調に対して独自の働きを持っており、これを和声の調的機能と云う。

各和音は、転回、音の附加或は削除によって、他の和音と同等のサウンドを持つようになる。このような手続きを<コードの置換 - Chord Substitution>と云う。

1)



2)



3)



第I章で述べたように、ダイアトニック・スケール (Major、Minor) は主音を中心に安定的であり、従って和声的にも主和音を中心とする一つの系を形成していると考えられる。*

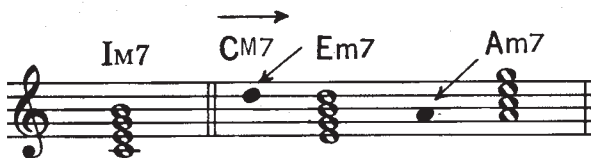
これを調性 (Tonality) と云い、19世紀頃の古典的西欧音楽や、今日の大衆音楽 (ポップス、フォーク、ロック、ジャズ etc) の大部分はこの自然的性質を容認した所謂調性音楽である。

* あるスケールに包括されるダイアトニック・コード群に対して、スケール外の音を含むコードを、ノン・ダイアトニック・コード群として区別する。

調性音楽にあっては、各和音はその属する調に対して独自の働きを持っており、これを和声の調的機能と云う。

各和音は、転回、音の附加或は削除によって、他の和音と同等のサウンドを持つようになる。このような手続きを<コードの置換 - Chord Substitution>と云う。

1)



2)



3)



置換の可能な和音は、相互に共通した機能をもっていると考えられ、例えば、ダイアトニック・コードは、次のような機能群に大別される。

表 1.

機能 \ スケール	Major	Minor
Tonic	I III-7 VI-7 (I6, IM7)	I- bIII ^M 7 VI-7 ^(b5) (I-M7, I-7) (bIII ⁺ M7)
Dominant	V7 VII-7 ^(b5)	V7 V-7 VII ^o 7 VII-7 ^(b5)
Subdominant	IV ^M 7 II-7	IV7 II-7
Subdominant minor		IV-7 II-7 ^(b5) bVI ^M 7 bVII7

§ 2 ドミナント・コードとケーデンス

【1】ドミナント・コードの置換

第II章で意識的に除外されていたドミナント系のコードが、調性音楽にあっては最も安定したケーデンスを作り出す。

即ち、Tritone をなす2音が進行して Major、minor 3rd 又は Major、minor 6th になる（解決する）とき、3度又は6度をなす音の一方が中心音であるために、回帰が最も強く感じられるのである。

コードにあてはめてみると、次の2通りが考えられる。

1) G7 C 2) Db7 C 1') G7 Cm 2') Db7 Cm

ここでは次のことに注目したい。

i) Tritone を形成している 2 音 B、F が、1)、1') では G 7 の 3°、7° に相当し、2)、2') では逆に 7°、3° に相当すること。※1

ii) 根音の進行が 1) では P 4 (完全四度) 上行だが、2) では m 2 (半音一短二度) 下行であること。

1)、1') が正規の Dominant → Tonic であるのに対し、2)、2') の場合をその置換と考え D^b7 を G 7 の代理ドミナント (Substitute Dominant) と云う。

<ドミナント・モーション>

いま、1) のように Tritone が解決したとき、一音を加えて同じように 3°、7° の Tritone を作れば、そこに新しい傾斜が生じる。これをさらに解決させるには、やはり 2 通りの場合を考えることが出来る。

The musical notation consists of two systems. The first system shows a sequence of chords: G7, C7, F. The second system shows: G7, C7, B. The bass line shows the root notes of these chords: G, C, F, G, C, B. Arrows indicate the movement of notes between adjacent chords, showing how the Tritone (B and F) in G7 resolves to the Tritone (C and F) in C7, and so on.

これを順次くりかえして行くならば ※2、次のようになるだろう。これをドミナント・モーションと呼んでいる。

The diagram shows a sequence of chords: G7 → C7 → F7 → B^b7 → E^b7 → A^b7 → D^b7 → G^b7 → B7 → E7 → A7 → D7 → G7. Below this, a second sequence is shown: D^b7 → G^b7 → B7 → E7 → A7 → D7 → G7 → C7 → F7 → B^b7 → E^b7 → A^b7 → D^b7. Arrows connect the chords in a zig-zag pattern between the two rows, illustrating the continuous chain of dominant chords.

※1. 1° 3° 7° の三音でコードの姿がほぼあらわされることから、この三音のサウンドを、基本的コード・サウンドと云う。

※2. このような連鎖は、もはや Tritone が順次解決して行くというより、未解決の連続としてとらえられる。

G7 C7 F7 B \flat 7 E \flat 7

【2】ドミナント・ケーデンス

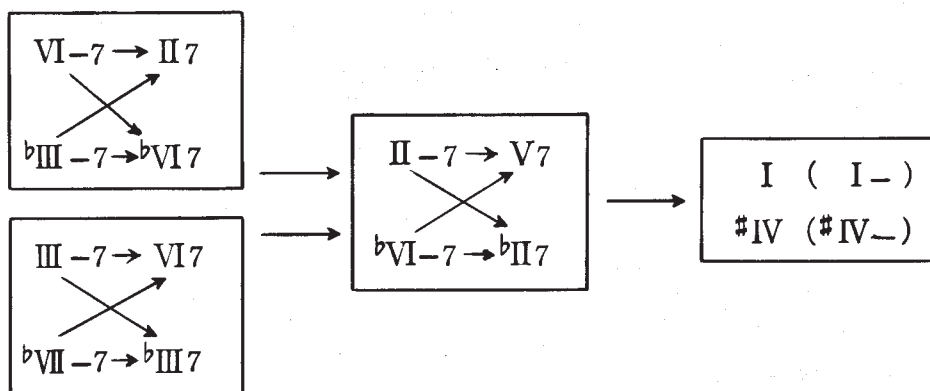
ドミナント・コードを経由してトニックに至るケーデンスをドミナント・ケーデンスと呼び、 II-7-V7-I に代表される。

一般に SD-SDM-D-T 、 SD-D-T 、 SDM-D-T のように連結されていることが多い。

II-7-V7 はあたかも一個の熟語のように使われており、ほとんど単独のコードとして取り扱おう。

ドミナント・モーションに II-7-V7 形を用い、コード置換を考えた場合、次のようになる。これらの連結も、実際の楽曲中に多用されている。

表 2



§ 3 セコンダリー・ドミナント

ドミナント・コードの解決要求力は、主和音への回帰に利用されるばかりでなく、他のダイアトニック・コードを一時的に強調するためにも使われる。

各ダイアトニック・コードを仮の主和音とする V_7 及びその代理である bII_7 (又は $II-7-V_7$ $bVI-7-bII_7$) を、主調の V_7 と区別して第二級ドミナント(セコンダリー・ドミナント)と呼んでいる。

即ち、例を Major Diatonic Scale にとれば、

セコンダリー・ドミナント	VI_7	VII_7	I_7	II_7	III_7	$\sharp IV_7$
	↓	↓	↓	↓	↓	↓ ^(b5)
仮トニックとなるコード	$II-7$	$III-7$	IV_M7	V_7	$VI-7$	$VII-7$

となる。さらに

代理セコンダリー・ドミナント	$bIII_7$	IV_7	bV_7	bVI_7	$bVII_7$	I_7
	↓	↓	↓	↓	↓	↓ ^(b5)
仮トニック	$II-7$	$III-7$	IV_M7	V_7	$VI-7$	$VII-7$

マイナースケール上に得られる次のコードにも、それぞれセコンダリー・ドミナントを考えることが出来る。

セコンダリー・ドミナント	VI_7	$bVII_7$	I_7	II_7	$bIII_7$	IV_7
	↓ ^(b5)	↓	↓	↓	↓	↓
仮トニック	$II-7$	$bIII_M7$	$IV-7$	$V-7$	bVI_M7	$bVII_7$

セコンダリー・ドミナントも当然 $II-7-V_7$ 形をとる場合が多いが、原則として、仮トニックがマイナー系ときは $II-7-V_7^{(b5)(b9)}$ となる。しかし、メジャー系であっても $II-7-V_7^{(b5)(b9)}$ となる場合もしばしば見られる。

★コード・アナライズ ① Here there and everywhere
② My fanny Valentine.

§ 4 サブドミナント，サブドミナント・マイナー系の置換
としてあらわれるノン・ダイアトニックコード

【1】サブドミナント系

① VII7

- i) IV^M7 が Blues Feeling により IV7 に変化した場合の置換として。

- ii) ②の #VI^(b5) から I へ行く際に II-V の形としてあらわれる。

② #IV-7^(b5)

- i) I^M7 が Blues Feeling により Tonic Diminish に変化した場合の置換として。

(後に VII7 をともなうこともある)

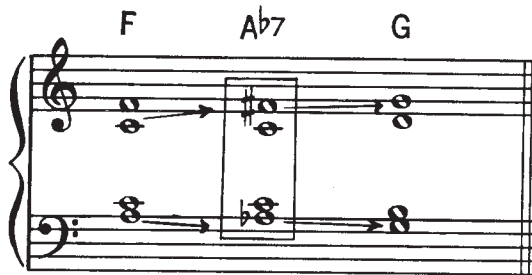
- ii) #IV-7^(b5)—VII7 のようにあらわれる場合もある。

【2】サブドミナント・マイナー系

- ① $\flat\Pi M7 - IV-7$ に附加音を補足した形。



- ② $IV - \flat VI7 - V$ を結ぶクロマティック線上にあらわれた形。



§ 5 機能別コード分類表

前節までのコードを、セコンダリー・ドミナントをのぞいて機能別に分類してみよう。

表 3.

機能 スケール	SD	SDM	D	T
Major	IV _M 7 II-7		V7 VII-7(b5)	I(6)(M7) III-7 VI-7
Minor	IV7 II-7	IV-7 II-7 ^(b5) (IV-6) bVI _M 7 bVII7	V7 V-7 VII _o 7 VII-7(b5)	I-(M7)(7)(6) bIII _M 7(bIII _M ⁺ 7) VI-7(b5)
Non-diatonic	IV7 VII7 #IV-7(b5)	bII _M 7 bVI7	bII7	

練習問題：この表を、次のトータル・センターについて、コードネームに置き換えて記憶すること。

- ① C ② F ③ B^b ④ E^b ⑤ G ⑥ D

§ 6 パッシング・ディミニッシュ・コードとその置換

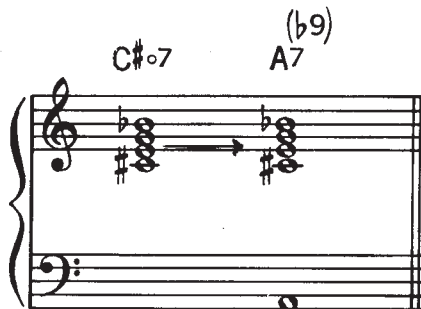
2つのダイアトニックコードの間に、主として根音を半音で移行させるために置かれる減三和音を、パッシング・ディミニッシュと云い、次のようなタイプがある。

- 1) $I - \#I_7 - II_7$ ※ $(\frac{6}{3}) - 3$ 度を Root とする転回形
- 2) $II_7 - \#II_7 - III_7$ ($\frac{6}{4}$) - 5度を Root とする転回形
- 3) $IV - \#IV_7 \curvearrowright I(\frac{6}{4})^*$
V
- 4) $V - \#V_7 - VI_7$
- 5) $I(\frac{6}{3}) \curvearrowright \flat III_7 - II_7$
III₇

これらのディミニッシュ・コードに対する置換は以下のようになる。

- 1) $\#I_7 \rightarrow \overset{(b5)}{III_7} \overset{(b9)}{VI_7}$
- 2) $\#II_7 \rightarrow \overset{(b5)}{\#IV_7} \overset{(b9)}{VII_7}$
- 3) $\#IV_7 \rightarrow \overset{(b5)}{\#IV_7} \overset{(b9)}{VII_7}$ ($I \frac{6}{4}$ へ進行する場合)
 $\#IV_7 \rightarrow \overset{(b5)}{VI_7} \overset{(b9)}{II_7}$ (V へ進行する場合)
- 4) $\#V_7 \rightarrow \overset{(b5)}{VII_7} \overset{(b9)}{III_7}$
- 5) $\flat III_7 \rightarrow \overset{(b5)}{\#IV_7} \overset{(b9)}{VII_7}$
 $\quad \quad \quad \searrow \quad \quad \quad \swarrow$
 $\quad \quad \quad \overset{(b5)}{VI_7} \quad \overset{(b9)}{II_7}$

置換の方法は、他のコードの場合と同様である。



§ 7 コード・アナライズ

コードの連結状況を機能的に分析することを、コード・アナライズと云う。これは、楽曲の和声的構造を、把握するために欠くことの出来ない作業であり、インプロヴァイズ、アレンジ等の基本となるものであるから、瞬間的に、新しい曲に対しても、正確なアナライズが出来るようになる迄、繰返し練習を積むべきである。

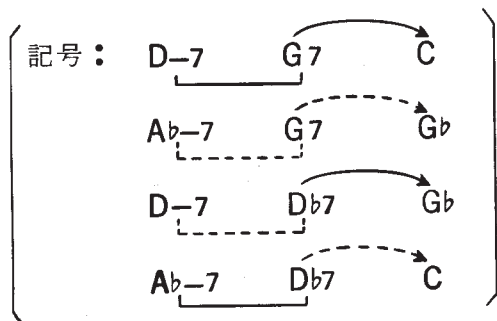
【1】コード・アナライズのプロセス

- ① 調の決定：楽曲は通常、いくつかの調性圏にわけられる。これをケーデンス・ダイアトニック・コード等から察知する。〔記号： $\boxed{E\flat}$ $\boxed{D-}$ etc〕
- ② コード機能の決定：次に個々のコードについて機能を決定する。最終ケーデンスから逆行して行くのが一般的方法。

(a) ドミナント・ケーデンス

II-7 V7 及びその置換型を表記する。

↓
 本調のII-V
 Cadenceか
 は逆行する



のように表記する。矢印は Tritone が解決しているときに、その終着点と、Dominant chordを結ぶ。

(b) サブドミナント・サブドミナントマイナー

各コードをローマ数字であらわし、さらにSD、SDM、を表記する。

- ③ 二重機能の表記：調性の接点では、両方の性質を具えたコードがいくつか出現することがある。これらをピヴォット・コードと云う。

C II-7 III-7 IV_M7

A V-7 \flat VI_M7

例題 1

T SD T SD T SD SDM
 B \flat M7 E \flat M7 D-7 C-7 B \flat M7 E7 E \flat M7 A \flat 7

B \flat	I	IV _M 7	III-7	II-7	I	\flat V7	IV _M 7	\flat VI7
-----------	---	-------------------	-------	------	---	------------	-------------------	-------------

T T T
 D-7 G7 C-7 B7 B \flat M7 F7

III-7	\flat II7	I	V7
-------	-------------	---	----

SD SDM T T
 E-7 (b5) E \flat -6 D-7 D \flat 7 C-7 F7 B \flat

#IV-7 (b5)	IV-6	III-7	\flat III \circ 7	I
------------	------	-------	-----------------------	---

例題 2

T SD T
 B-7 A-7 G^M7 C^M7 E-7 B7 → E-7 (※) C7

[G] III-7 II-7 I IV^M7 VI-7 I

[E] I V7

D SDM SDM SD SDM SDM
 B-7 F[#]-7 F7 → E- C^M7 F^M7 D-7 F-7 B^b7

V-7 I ^bVI^M7 ^bII^M7 IV-7 ^bVII7

[C] IV^M7 II-7

SDM SDM T
 A^bm7 D^bm7 C^M7

^bVI^M7 ^bII^M7 I

例題 3

T SD T D T SD (※) →
 A-7 A^b7 A-7 B^b7 C F7 A^b7 → G7

[A] I- VII7 I- ^bII7 ^bIII

[C] I IV7

D^b7 → C G-7 D A^b7 (b5) D7 → G-7 SD
 I I ^bII7 I F-7

[G] [E^b] III-7 II-7

T SD T
 E^bm7 B-7 E7 → E^bm7 A^bm7 E^bm7


I I IV^M7 I

※ ^bII7 と考えて、SDMとしてもよい。

【2】 比較的多い特殊用法

① 疑似終止 Deceptive Cadence

ドミナントがトニックの代理コード及びその変化和音に進行する場合を云う。

(記号:  又は D.C.)

(i) $V_7 \xrightarrow{\text{D.C.}} III-7 \quad VI_7 \mid II-7 \quad V_7 \mid$

(ii) $V_7 \xrightarrow{\text{D.C.}} III-7^{(b5)} \quad VI_7 \mid II-7 \quad V_7 \mid$ (III-7 の変化和音)

(iii) $V_7 \xrightarrow{\text{D.C.}} III_7 \quad VI_7 \mid II-7 \quad V_7 \mid$ (III-7 の変化和音)

(iv) $V_7 \xrightarrow{\text{D.C.}} \flat VII_7 \quad VI_7 \mid II-7 \quad V_7 \mid$ (III₇ の置換)

(v) $V_7 \xrightarrow{\text{D.C.}} \flat VI_{M7} \mid I$

(vi) $V_7 \xrightarrow{\text{D.C.}} \flat II_{M7} \mid I \mid$

本来のDOM7thから、SDMへ行く進行を DECEPTIVE CADENCEの一種とする。一時保留された形は＝偽終止と考へる。

(v)(vi)について: SD-D-T 又は SDM-D-T が普通にあらわれる形で、D-SD、SDM はスムーズな流れとは云えないがこの場合は、解決を一時保留した形で最終的にはTに進行する。ENDINGによく出現する。

例題 4

F-7 Bb7 G-7 Gb7 F-7 E7 Eb Eo7 F-7 Bb7
 III-7 bIIIo7 II-7 I #Io7
 Bb-7 Eb7 A-7 D7 Ab-7 Db7 T G-7 C7
 bVII7 III-7
 SD SDM SDM T
 F-7/Ab-7 Db7 G-7 C7 C-7 F7 B-7 E7
 II-7 bVII7 III-7
 Eb

② ライン・クリシェ Line Cliche

コードが何小節かにわたって変化せず、内声（時にはメロディーや、転回形としての低音になることもある）が一定のパターンで変化している場合がある。

(i) 5 — #5 — 6 — b6 — 5 (I , I- に多い)

(ii) 5 — #5 — 6 — b7 — (Maj7 — 1) (I , I- に多い)

I — I-#5 — I-6 — I-7 — $\begin{matrix} \swarrow bVI7 - V7 - I- \\ \searrow II-7(b5) \\ IV-7 \end{matrix}$
 I — I#5 — I6 — I7 — IV

(iii) 1 — Maj7 — b7 — 6 — b6 — 5 (I- に多い)

(iv) 1 — Maj7 — b7 — $\frac{6}{1} - b7 - \frac{6}{3}$ (II- に多い)

(v) 5 — 6 — M7 — 6

ラインクリシェは、下のようにラインを明示する。

T				SD	SDM	D
C	C(#5)	C6	C7	F	A \flat 7	G7

				IV	\flat VI7	V7
--	--	--	--	----	-------------	----

また、変化している声部をもとにして、異なったコードがつけられている場合もある。

II- — II-M7 — II-7 — II-6
 VII-7^(b5) — VII-7^(b5) — VII-6^(b5) \rightarrow VII \circ 7
 III7 — VI-

Dm	DmM7	Dm7	Bm7 ^(b5) (Dm6)	Bm7 ^(b5) (B \circ 7)	E7	Am
----	------	-----	------------------------------	--------------------------------------	----	----

③ 非機能的進行 Non Functional Progression

3度、6度の進行(多くはTriad形)によるもので、調的機能は稀薄になる。

[記号：N.F.]

┌N.F.┐┌N.F.┐		SD	T	SD	T	
C	E \flat	G \flat	A \flat	G-7	F-7	E \flat M7

			IV	III-7	II-7	I
--	--	--	----	-------	------	---

E \flat

┌N.F.┐┌N.F.┐		SDM	T	
G \flat M7	A \flat M7	F \flat M7	D \flat 7	E \flat

		\flat VII7	I
--	--	--------------	---

④ その他の特殊形

- (i) II₇— I : II₇— #II_{o7}— I(⁶/₃) のパッシングディミニッシュの欠落又は II₇— V₇— I のセコンダリー・ドミナントのみ残留。

Musical notation for example (i) showing chord progressions D7, D#_{o7}, C(⁶/₃), D7, G7, C. The notation includes piano accompaniment for both treble and bass clefs. Ellipses are drawn around the D#_{o7} and G7 chords to highlight their relationship to the surrounding chords.

- (ii) III₇— IV :

Musical notation for example (ii) showing chord progressions C, C⁺, F, C, E7, Am. The notation includes piano accompaniment for both treble and bass clefs. The text "又は C" is placed above the second C chord, and "Am の変形," is placed above the Am chord.

アナライズに際して：

このような場合は、ローマ数字のみで良いだろう。

§ 8 コード・プログレッションのフォーミュラ

コードの連結に、いくつかの定石とも云うべきものがある。実際の楽曲の中から、例をあげつつ列記してみよう。

1)

I II₇ II₋₇ V₇ I

2)

I VII^(b5)₋₇ III₇ VI₋₇ II₇ V₋₇ I₇ IV

3)

I_{Δ7} I₋₇ IV₇ bVII_{Δ7} bVII₋₇ bIII₇ bVI_{Δ7}

4)

I_{Δ7} #IV₋₇ VII₇ bVII_{Δ7} III₋₇ VI₇ bVI_{Δ7}

5)

II₋₇ V₇ I_{Δ7} I₋₇ IV₇ bVII_{Δ7}

bVII₋₇ bIII₇ bVI_{Δ7}

6)

I₇ IV_{Δ7} II₇ V₇

7)

V-7	I7	IV Δ 7	VI-7	II7	II-7	V7
-----	----	---------------	------	-----	------	----

8)

I7	IV-	b VII7	b III Δ 7	V7
----	-----	----------	--------------------	----

9)

V ^(b5) -7	I7	IV-	IV ^(b5) -7	b VII7	b III Δ 7	II ^(b5) -7 V7
----------------------	----	-----	-----------------------	----------	--------------------	--------------------------

10)

II-7	V7	I Δ 7	IV Δ 7	(VII ^(b5) -7)	III7	VI-)
(IV-7)	b VII7	b III Δ 7)	b VI Δ 7	II ^(b5) -7	V7	I-

↑
↓

上段はMajor Key から見た場合，下段はMinor Key から見た場合

第Ⅳ章 コードスケールとその応用

コードシンボルによって我々は1°、3°、5°、7°、(9°)のようにコード・トーンを規定することが出来るが、コードトーンとコードトーンを結ぶ音(パッシング・トーン)を知ることは出来ない。

パッシング・トーンが明確でなければ、メロディーを作ることも、インプロヴァイズすることも不可能である。たとえば、いまD-7というコードがあり、コードトーンAから、コードトーンCへ進行するのに、A—B \sharp —Cとするか、A—B \flat —Cが正しいのかという問題が生じたとき、どのように判断すべきか。

これは、コードの機能、即ちそのコードがどのような調性の中で、どのような役割を果しているか、が明らかになることによって解決するのである。

即ち、もしD-7がC Majorの調性圏に属していてII-7として機能しているのであれば、C Majorのダイアトニック・コード群の一員として当然B \sharp をパッシング・トーンに持つ筈であり、もしF Majorの調性圏に属しているVI-7として機能していれば、F Majorスケールを考えてB \flat を経過すべきであるという結論を得ることが出来る。



コードトーンとパッシング・トーンを総合して得られるスケールをコードスケールと呼ぶ。

コードアナライズは云わばコードスケールを知るための基礎作業であり、コードスケールはジャズ・イディオム(ロック、ポップスも含む)に於ける音楽構築の重要な一要素なのである。

§ 1 コード・スケール

【1】 メイジャー・ダイアトニック・コードのコード・スケール

一般に、あるコードのコード・スケールは、そのコードのコード・トーンと、そのコードの属している調のスケール・ノートのうちからパッシング・トーンとして選択されたいくつかの音とで出来ている。(ただし、Dom 7th 型はこれにあてはまらない場合が多い。)

たとえば、E-7 は

E-7 のコードスケール

のようになる。

メイジャー・ダイアトニック・コードのコード・スケールは、第Ⅱ章の各モードに一致する。

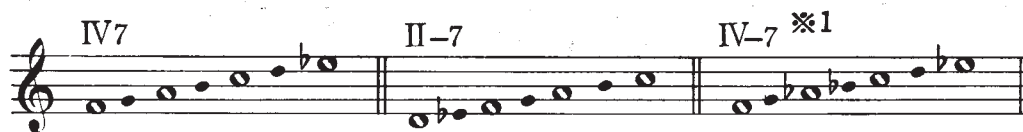
C Major を例にとると、次のようになる。



【2】マイナー・ダイアトニック・コードのコード・スケール

C Minor を例にとると、以下のようなになる。

(表 3 参照)





このコードはハーモニック・マイナーにもあらわれ、従って3° - 4° 間が増二度のものも考えられるが、メロディーの要素としてのコードスケールでは使われない。

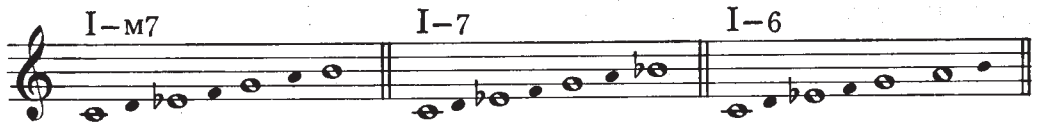
ただし、 $bVII7$ はメジャー・キーの中にあらわれることも多く、その場合は、



となる。

また、 $I-$ には、次の3つの場合がある。

三種のマイナー・スケールにはないが、実際にはこの形 - Dorian - が多用される。



時に次のようなものもあらわれる。



$VII^{\circ}7$ には、第7音と第1音との間の増二度を補うために、次の8音スケールを用いる。



Functional - Diminish
(機能的ディミニッシュ)

【3】ノン・ダイアトニック・コードのコード・スケール

IV7 (Lydian b7)	VII7 (Altered Dominant)
#IV7(b5) (Locrian)	bII7M7 (Lydian b7)
bVI7 (Lydian b7)	bII7 (Lydian b7)

【4】ドミナント、セコンダリー・ドミナント・コードのコード・スケール

トニック、仮トニックへの傾斜をより強くするために、ドミナント・コードには、しばしば9th、11th、13thなどの音が附加される。これらは状況に応じて、b9th、#9th、#11th、b13thのように変化する。従って、そこに適用するコード・スケールも変化しなければならない。

即ち、ドミナント・コードは、2つ以上のコード・スケールを考えられる場合も生じてくる。

一般的なスケールは、次のようなものである。例をG7にとると、

Mixolydian (ミクソリディアン)
(略記 Mixo)

Lydian b7 (リディアン・フラット・セブン)
(略記 Lyd. b7)

Altered Dominant (オルタード・ドミナント)
(略記 Alt)

Harmonic Minor Perfect 5th Below
(ハーモニック・マイナー・5度下)
(略記 H-P5↓)

これらのスケールについて、次のような概念が成立する。

- ① V7 : すべてのスケールをとり得る。
- ② sub V7 : Lyd b7、(それ自体すでに置換が行われており、さらに b9、b13、等を加えると、V7 → I の要求が強くなってしまう。)

③ セコンダリー・ドミナント

(i) 仮トニックが Major のとき、

: Lyd b7

(ii) 仮トニックが Minor のとき、

: Alt. Dom、又は H-P5↓

ただし、仮トニックの機能により、変化する場合がある。

④ セコンダリー・ドミナントに付随する II-7^(b5)、II-7

(i) II-7 : Dorian

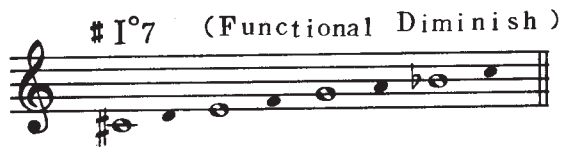
(ii) II-7^(b5) : ② 仮トニックが Major のとき

II-7^(b5)

⑥ 仮トニックが Minor のとき

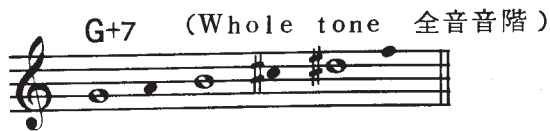
【5】ディミニッシュ・コードのコード・スケール

Ⅶ°7と同様、8音のスケールを適用する。



【6】オギュメント・コードのコード・スケール

次のような、6音のスケールを適用する。



注(1) ビヴォット・コードは、両方の調性を兼ね具えているので、どちらのスケールを選ぶかはその時の状況、主としてメロディック・ラインによって判断する。

(2) ドミナント・コード系のスケールの選択も、メロディーを基準にして行う。ただし、インプロヴァイズの段階では、自由である。

§ 2 テンション

第Ⅱ章のモーダル・ハーモニーの項で述べたように、各コードは、準コード・トーンとして扱われるテンション・ノートを持っている。

テンション・ノートは、ドミナント7th型コードをのぞいて、すべてコード・スケールに含まれている。従って、コード・スケールを知れば、テンションは自動的に得られるのであるが、いくつかの音が、次のような理由でテンション・ノートとして使用されない場合がある。

- ① コード・トーンとの間にb9thのインターバルを生じるもの。

(b9thインターバルは、非常に不協和度が高く、調性的音楽の中では、ドミナント系以外で使われることが少い。しかし、今世紀に入ってから現代音楽の分野では、他の音程と同等に扱われているので、ジャズ・イディオムに属する音楽でも、早晚変化が見られるだろう。)

例外として、

Maj 7	コードにおける	M7	—	1
Dom 7	“	1	—	b9
minor 7 ^(b5)	“	b11	—	b5

が認められている。

- ② コード・トーンとの間に+4thのインターバルを生じて、コード機能が変化する恐れのあるもの。(たとえば、Ⅱ-7で6thの音は、3度のコード・トーンと+4thのインターバルになり、SDサウンドを失って、V7と同等のドミナント機能を持つようになる。)







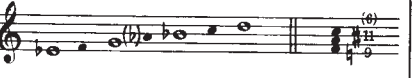



以上のような理由で使用されない音を、コード・スケールの禁止音—アヴォイド・ノートと呼んでいる。(これらの音も、1970年代以降の、機能的性格を脱したジャズに於ては、他のスケール・ノートと同等に扱われている。)

多くの場合、アヴォイド・ノートは、モードに於ける特性音と一致している。



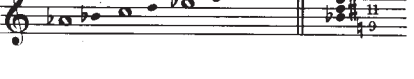

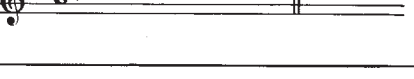



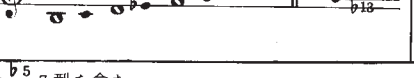
次に掲げるのは、トータル・センターをCにとった機能的コード群に対するコード・スケール、テンション一覧表である。

表 4.

〔第I類〕一般のMajor, Minor ダイアトニック・コード

コード	機能	コードスケール名	コードスケール	テンション	備考
IM7	T	Ionian			
I- (I-6 ₂) (I-7) (I-M7)	T	Tonic Minor			
II-7	SD	Dorian			
		Dorian b2			Minor Key で稀に使われる
(b5) II-7	SDM	Locrian			Minor Key での II-V 型に
		Locrian #2			Major Key での II-V 型に
bIII M7 (bIII6)	T	Ionian 又は Lydian			
III-7	T	Phrygian			
IVM7	SD	Lydian			
IV-7 (IV-6)	SDM	Dorian			

※

コード	機能	コードスケール名	コードスケールテンション	備考
IV7	SD	Lydian b7		
V-7	D	Phrygian		ModalなMinor Keyで
bVI ^M 7	SDM	Lydian		
VI-7	T	Aeolian		
VI ^(b5) -7	T	Locrian		
bVII7	SDM	Lydian b7		Major Key のとき
		Mixolydian		Minor Key のとき
VII ^(b5) -7	D	Locrian		
VII ^o 7	D	Functional Diminish		






※ セコンダリー、ドミナントに連結した b^5 -7型を含む

〔第Ⅱ類〕 ドミナント及びセコンダリー・ドミナント

コード	機能	コードスケール名	コードスケール	テンション	備考
V7	D	Mixolydian		$\sharp 13$ $\sharp 11$ $\flat 9$	V7 ^{SUS4} のとき3度に代りコード・トーンとなる
		Altered Dominant (Alt.)		$\flat 13$ $\sharp 11$ $\flat 9$	
		Harmonic Minor Perfect 5th (H-P5↓) Below		$\flat 13$ $\sharp 11$ $\flat 9$	増二度の補充
$\flat \text{II}7$	D	Lydian $\flat 7$		$\sharp 13$ $\sharp 11$ $\flat 9$	
$\text{II}7$ in Major	sec.D	Lydian $\flat 7$		$\sharp 13$ $\sharp 11$ $\flat 9$	Alt. のように使う場合セコンダリー・ドミナントでMajor系コードを仮トニックとするもの
		Mixolydian		$\sharp 13$ $\flat 9$	上のもののうち、特にMaj7系を仮トニックとするものに使われることが多い
$\text{II}7$ in Minor	sec.D	Alt.		$\flat 13$ $\sharp 11$ $\flat 9$	セコンダリー・ドミナントでMinor系コードを仮トニックとするもの
		H-P5↓		$\flat 13$ $\sharp 11$ $\flat 9$	増二度の補充
$\flat \text{VI}7$	sec.D	Lydian $\flat 7$		$\flat 13$ $\sharp 11$ $\flat 9$	上記2つの $\text{II}7$ の代理として

ホールのスケール

〔第Ⅲ類〕 ノン・ダイアトニック・コード

コード	機能	コードスケール名	コードスケール	テンション	備考
\flat II ^M 7	SDM	Lydian		$\sharp 13$ $\sharp 11$ $\flat 9$	
IV7	SD	Lydian $\flat 7$		$\sharp 13$ $\sharp 11$ $\flat 9$	IV ^M 7の变化和音としてあらわれる場合
		Bluesy Pentatonic		$\sharp 11$ $\flat 9$	とくにブルース的なメロディー・ラインのとき
\sharp IV ^(b5) -7	SD	Locrian		$\flat 13$ $\flat 11$	
\flat VI7	SDM	Lydian $\flat 7$		$\sharp 13$ $\sharp 11$ $\flat 9$	
VII7	SD	Alt.		$\flat 13$ $\flat 11$ $\flat 9$	

〔第Ⅳ類〕 特殊型

I ^o 7	T	Tonic-Diminish		$\flat 13$ $\flat 11$ $\flat 9$	
I7	T	Bluesy Penta-tonic		$\sharp 11$ $\flat 9$	

例題 1. 次の曲のコード・アナライズをし、コード・スケールを記せ。

a)

C
T
I
T
VI-7
SD
II-7
D
V7

C
Am7
Dm7
G7

Ion. Aeol. Dor. Mixo.

T
I
T
VI-7
SD
II-7
D
V7

C
Am7
Dm7
G7

Ion. Aeol. Dor. Mixo.

T
I
SD
II-7
T
III-7
T
VI-7

C
Dm7
1. Em7
Am7

Ion. Dor. Phry. Aeol.

D VII-7 (b5) Sec. Dom III7 T VI-7

Bm7(b5) E7 Am Am7

Line Cliche'

Detailed description: A musical staff in treble clef showing a sequence of notes: G4, A4, B4, C5. Above the staff, a bracket groups the first two notes (G, A) under the label 'D VII-7 (b5)'. A second bracket groups the next two notes (B, C) under 'Sec. Dom III7'. An arrow points from the 'Sec. Dom' label to the label 'T VI-7' above the final note (C). Below the staff, the chords Bm7(b5), E7, Am, and Am7 are aligned with the notes. To the right, a 'Line Cliche'' is shown on a separate staff with notes G4, A4, B4, C5.

Loc. H-P5↓ Aeol.

Detailed description: A musical staff showing three scale patterns. The first is labeled 'Loc.' and consists of notes G4, A4, B4, C5. The second is labeled 'H-P5↓' and consists of notes G4, F#4, E4, D4. The third is labeled 'Aeol.' and consists of notes G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5.

SD VII7 Sec. Dom E VII7 I- Em Em7

F#m7(b5) B7

Line Cliche'

Detailed description: A musical staff in treble clef showing notes: G4, A4, B4, C5. Above the staff, a bracket groups the first two notes (G, A) under 'SD VII7'. A second bracket groups the next two notes (B, C) under 'Sec. Dom E VII7'. An arrow points from the 'Sec. Dom' label to the label 'I- Em' above the final note (C). Below the staff, the chords F#m7(b5), B7, Em, and Em7 are aligned with the notes. To the right, a 'Line Cliche'' is shown on a separate staff with notes G4, A4, B4, C5.

Loc. H-P5↓ Tonic Minor

Detailed description: A musical staff showing three scale patterns. The first is labeled 'Loc.' and consists of notes G4, A4, B4, C5. The second is labeled 'H-P5↓' and consists of notes G4, F#4, E4, D4. The third is labeled 'Tonic Minor' and consists of notes G4, F4, E4, D4.

Em6 Sec Dom C VI7 SD II-7 SDM(b5) II-7

A7 Dm7 Dm7(b5)

Detailed description: A musical staff in treble clef showing notes: G4, A4, B4, C5. Above the staff, a bracket groups the first two notes (G, A) under 'Em6'. A second bracket groups the next two notes (B, C) under 'Sec Dom C VI7'. An arrow points from the 'Sec Dom' label to the label 'SD II-7' above the final note (C). Below the staff, the chords A7, Dm7, and Dm7(b5) are aligned with the notes. To the right, a 'SDM(b5) II-7' is shown on a separate staff with notes G4, F#4, E4, D4.

Dor. H-P5↓ Dor. Loc #2

Detailed description: A musical staff showing four scale patterns. The first is labeled 'Dor.' and consists of notes G4, A4, B4, C5. The second is labeled 'H-P5↓' and consists of notes G4, F#4, E4, D4. The third is labeled 'Dor.' and consists of notes G4, A4, B4, C5. The fourth is labeled 'Loc #2' and consists of notes G4, F4, E4, D4.

D	D	of Sec. Dom	Sec. Dom
V7sus4	V7	II -7	I7
G7sus4	G7	2. Gm7	C7

Mixo.	Dor.	Mixo.
-------	------	-------

SD	SDM	SDM
IVM7	IV-7	bVII7
Fm7	Fm7	Bb7

Lyd.	Dor.	Lyd. b7
------	------	---------

T	T	SD	SDM
III-7	VI-7	#IV-7(b5)	IV-6
Em7	Am7	F#m7(b5)	Fm6

Phry.	Aeol.	Loc.	Dor.
-------	-------	------	------

T III-7 Em7 T VI-7 Am7 Sec. Dom II7 D7

Phry. Aeol. Lyd. b.7

SD II-7 T III-7 Pedal Point SD VI-7 D V7

Dm7/G Em7/G FM7/G G7

Dor. Phry. Lyd. Alt.

T I C

Ion.

T

はじめは確実を期するために、**VI-7**のように両方を書くのが良いだろう。

慣れて来たら、どちらか片方で良いと思う。

コードスケールも、いちいちこのように書かず、スケール名だけでも良い。

解釈上の参考を次に記す。

- ① **G7** は次が **C** に解決しているので、**Mixo, Alt** いずれも使えたと早合点しないこと。
メロディーが、3拍目に **C** に止まっているので、ここは **Mixo** である。
- ② 本来ならば転調せず、**III-7** なのだが、メロディーが **F#** であることと、前の小節にラインクリシェの **F#** があることで、この前後3小節間の **F#** の印象が強いので、このように解釈した。
- ③ ここは、当然 G7^{sus4} と書きあらわされ、前の **D7** が解決して来るのだが **D-7-E-7-F_M7** の形を明確にするために、このように表記した。

b)

T
I
FM7

sec. Dom.

II7
G7



Ion.

Lyd. ^{b7th.}



SD

D

II-7

bII7

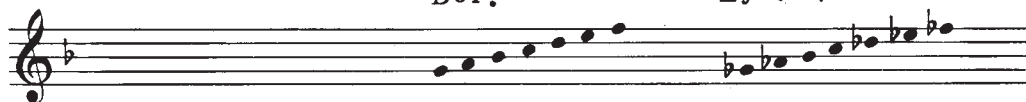
Gm7

Gb7



Dor.

Lyd. ^{b7}



T

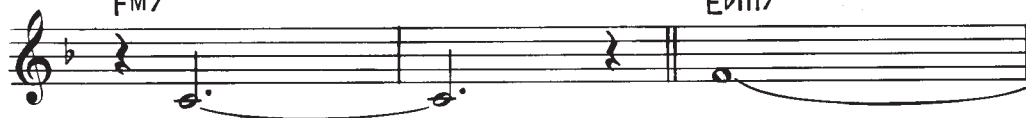
I

FM7

SD

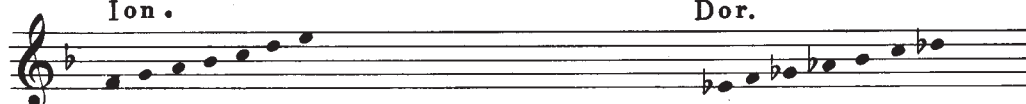
II-7

Ebm7



Ion.

Dor.

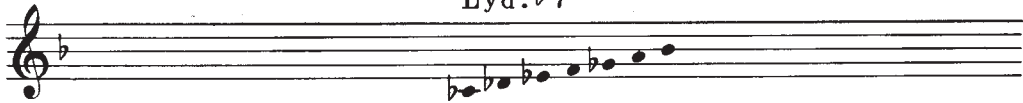


SDM
bVII7

Cb7



Lyd. b7



SD
E II-7
F#m7

SDM
bVII7
D7



Dor.

Lyd. b7



SD
F II-7
Gm7



Dor.



SDM
bVII7
Eb7

T
III-7
Am7

Lyd. b7

Phry.

sec.Dom VI7

SD II-7

D V7

D7 Gm7 C7

Alt.

Dor.

Alt.

註①

ここから 12 小節間は、4 小節ずつ同じメロディーが異なった調性でくり返されている。

それぞれ、Tonicが出て来ないので見失いがちだが、よく検討してほしいところである。

c)

C Lyd I

CM7



Lyd.



D
V
G
B

T
I
C

D
V
G
B



Ion.

Lyd.

Ion.



SD D T
C II-7 V7 I
Dm7 G7 CM7

T
C Lyd I
CM7



Dor.

Mixo

Ion.

Lyd.



G I
C V
 SD II- Am
 T VI- Em

Ion. Dor. Aeol.

SD II- Am / T VI- Em sec. Dom IV7 C7 T III- Bm

Dor. Aeol. Lyd^{b7} Phry.

SDM VII7 F7 SD D II-7
 (G) VI- Em7

Lyd.^{b7} Aeol. Dor.

SDM IV- Gm T I DM7 SDM IV-7 Fm7

C

Dor. Ion. Dor.

SDM bVII7 Bb7 T I C

Lyd. b7 Ion.

註① ここを **G** として、**IVM7** から始まっていると考えることもできるが、この方が長くトータル・センターを同一に維持できるので、曲を大きくつかむ上に良いだろう。

② **C Lydian** と、**G Ionian** のビヴォットと考えた。

③ **G** と **D** のビヴォット。

例題 2. 次のメロディーにコードネームを付け、コード・アナライズをせよ。

a)

① 1～3小節目前半とそれ以降とで調性に明らかな変化がある。

②

前半

後半

の系統だろうと予想される、もしそうならば **C** , **B^b** でコードづけを
やってみる。

③ それぞれの調性圏で、メロディックケーデンスは、3小節目の **G** 音と6
小節目の **G** 音であることに注目し、ここに Tonic 系のコードを置いて
みる。

解答例 1.

$$\begin{array}{ccccccc} \boxed{C} & & & & \boxed{B^b} & & \boxed{G} \\ \parallel & D-7 & G7 & | & D-7 & G7 & | & C & F7 & | & B^b & | & A-7 & D7 & | & G- & | & G- & \parallel \end{array}$$

解答例 2.

$$\begin{array}{cccccccccccccccc} \boxed{C} & & & & \boxed{B^b} & & & & & & & & \boxed{G} & & & & & & & & \\ T & SD & T & SD & T & & T & SD & \text{Sec} & T & SDM & & T & & & & & & & & \\ \parallel & C & D-7 & | & E-7 & Fm7 & | & E-7/C-7 & F7 & | & B^b & G-7 & | & C-7 & D7 & | & G-7 & E^b m7 & | & A^b 7 & G- & \parallel \end{array}$$

b)

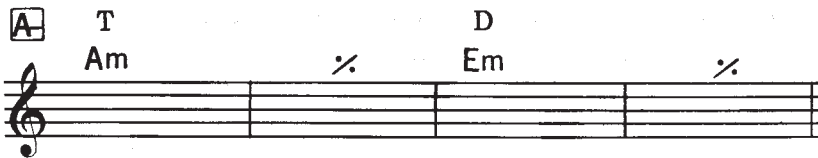


A) ① 全体を一つの調性で考える場合、メロディーにあらわれないスケールノートを決定する。



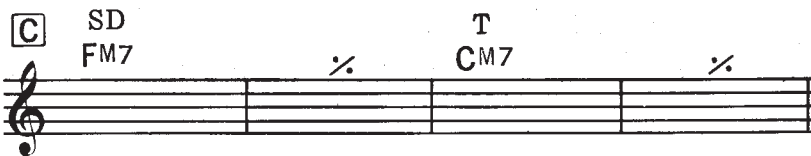
② メロディーの示唆の通りマイナー系のコードづけをするか、又はメジャー系にするかを決定する。たとえば

マイナー系ならば



を基本とし

メジャー系ならば



が基本となる

B) ① 全体を、メロディーの変化の通り、2つの調性で考えると

1 ~ 2 小節

3 ~ 4 小節

などが考えられる。

② そして、マイナー系ならば、ほぼ(A)と同様だが、メイジャー系だと、

F	SD	T	C	T	SD
	BbM7	FM7		CM7	FM7

なども考えられる。

C) これらを混合して種を考える。それぞれのサウンドをよく吟味すること。

解答例 1)

C
 || T T SD T SD T SD T ||
 || A-7 E-7 | D-7 CM7 | FM7 E-7 | D-7 CM7 ||

解答例 2)

F SD T SD T **C** T SD D T ||
 || B \flat M7 A-7 | G-7 FM7 | E-7 D-7 | G7 CM7 ||

解答例 3)

A T SDM D T **E** T SDM D T ||
 || A-7 FM7 | B \flat 7 A-7 | E-7 CM7 | F7 E-7 ||

解答例 4)

A T SD T D T D T D ||
 || A-7 D7 | A-7 B \flat 7 | A-7 E7 | A-7 E7 ||

D) コードづけを終了したならば、かならずメロディーをアナライズし、テンション、コード・トーン、ノン・コード・トーン等を確認すること。

練習問題 1. 次のコード・プログレッションのコード・アナライズをし、すべてのテンションを記せ。

G-7 C7 B^b-7 E^b7 F^M7 G-7 A-7 D7

^(b5) B-7/B^b-7 E^b7 A- / A^b-7 D^b7 G-7/C7 B^b7 ^(b5) E-7 A7 D

B^b D^b7 C-7 F7 D-7 D^b7 C-7 B7 B^b-7 E^b7

D-7 G7 C-7 ^(b5) D-7 G7 C-7 E^bM7 A^b7 B^b

練習問題 2. 次の曲のコード・アナライズをし、コード・スケールを記せ。

a)

E^b Cm7 Fm7 / B^b7 B^o7 Cm7 A^bM7

Dm7^(b5) / Gm7 C7 Fm7 / B^b7 G7 Cm

1. Fm7 B^b7 Gm7 C7 Fm7 B^b7 2. Fm7 B^b7

E^b / Am7^(b5) D7 Gm Am7^(b5) D7

Gm Am7^(b5) D7 Gm7

C7 Fm7 FmM7 Fm7 B^b7

b)

Ab A7 Ab/ Bbm7 Ab/C
Gm7(b5) C7 Fm Gb7
Fm Eb Dm7(b5) G7
Bbm7 Gb7 1.Ab
Bbm7 C7 Fm FmM7 Fm7 Fm6
Bbm7 Eb7 2.Ab Gb7
F7 Bbm7
Eb7sus4 / / Eb7 Ab

第V章 ヴォイシング

コードスケールを構成している音から垂直な関係、即ち和声(ハーモニー)を作ることをヴォイシングと云う。

機能の等しいコード、つまり同じコードスケールであっても、適用されるヴォイシング・テクニックによって全く異なるサウンドを作り出すことが出来る。

ここでもう一度スケールについて確認しておこう。

コードスケールは、

- (1) コードネームによって指定された音——コード・トーン

1° 3° 5° 7°

- (2) コード・トーンを連結する音——パッシング・トーン(又はノン・コード・トーン)

これはコードの機能によって#、b、が附加される。

2° 4° 6°
(9°) (11°) (13°)

—— この両者を加え合わせたものであり、

さらに、(2)については、コードの機能によって準コード・トーンとも云うべきテンション・ノートとしての役割りを果たすことの出来るものがある。

逆に云えば、(2)の中に、テンション・ノートとして使われない音が一個乃至二個ある。これが禁止音、——アヴォイド・ノート——と呼ばれるものである。

但し、ドミナント・コード群には複数のコードスケールが考えられ、スケール外テンションが用いられることもある。

以上のことのなかで、ヴォイシングに際して特に留意すべき点は、テンション及びアヴォイド・ノートである。

これらは、テンション・チャートにまとめられてあるが、コードアナライズ → コードスケールの適用 → ヴォイシング の三段階を、テンション・チャートを参照せずに瞬時に行えるようにしておくことが要求される。

和声は、3音から12音まで考えることが出来るが、この章では最も使用頻度

の高い4音～6音の和声としてヴォイシングすることを学ぶ。

和声が、実際のサウンドとして存在するためには、楽器や声などによらなければならないのは当然であるが、そこに音色、音域、など楽器法に関する問題が関係してくるので、今は、ヴォイシングされたコードはピアノ、ギター、オルガン等のコード楽器で演奏されるものと限定しておく。

<ヴォイシングに際しての一般的注意>

【1】機能的下限 ロー・インターバル・リミット (Low Interval Limit)

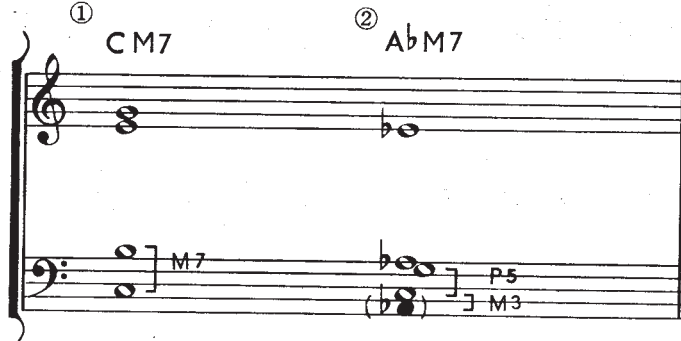
すべての音程は、(使用される楽器によって多少の差はあるが)、低音域になるに従い、次第に正しい音程として聞きとることが困難となる。即ち、コードとしてのサウンドの明瞭さを欠く。いくぶんかの安全率を含んでいるが、次表より低い所では、特殊な効果を意図する他は使わぬこと。

M7 m7 M6 +5 P5 +4 P4 M3 m3 M2



最下音がコードネームの根音でないときには、さらに下方に根音を想定し、その根音と最下音との音程をも判定すること。

例:



①では、M7が下限を越えていないので、コードとしての明瞭度はOKである。

②では、P5は限度内であるが、最下音CはA^bM7の根音ではないので、さらに下方にA^bを想定すると、このM3の音程は下限を越えている。従っ

* Rootの省略 → Bass noteがこれを受け持つので、⁻⁹²⁻的voicingに於て、省略可能なことが多い。

てこのヴォイシングでは、A^bM7としての明瞭なサウンドを期待出来ない。

◦ Low Interval Limit の例外 → DIMINISHED CHORD となる

Dom 7 で b9、b5 } → SUBSTITUTE DoM7th とする

min 7
min 7(b5) } で ♯4 } が最下音になったときは適用しない。
下方に根音と想定せず、その音を
新たな根音とし、L、E.L.を考へる。

Ⅱ-Vと
有った時は
VのBassカ
先行する形。

【2】コードスケールの禁止音 — Avoid Note —

アヴォイド・ノートはヴォイシングしてはならない。ただし、モーダル・ハーモニーの中で、トニックを形成するとき、Phrygian (Lydian), Mixolydian, Locrian では、むしろ積極的に使用する傾向がある。

- Ionian _____ 4°
- Dorian _____ 6°
- Phrygian _____ b2° (b6°)
- Lydian _____ なし
- Mixolydian _____ 4°
- Mixolydian Sus4 — 3°
- Aeolian _____ b6°
- Locrian _____ b2° (b6)
- H-P5 ↓ _____ 4°
- Alt. dom _____ なし
- Lyd b7 _____ なし

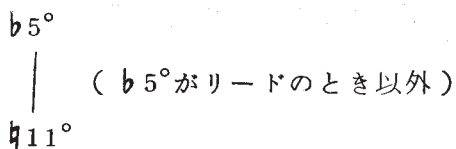
【3】 b9 th

b9 th のインターバルは特に意図した時以外は避けるようにする。この先鋭的なサウンドは、しばしば和声を混濁させる。

ただし次の場合は良しとされている。

Dom 7 に於ける	b9°	→ 不協和 sound 解決 及び、-7 解決の DoM7th b9.
	1°	
	1°	
Maj 7 に於ける	-M7	→ chord sound の 転回形
	M7°	

min 7(b5)に於ける



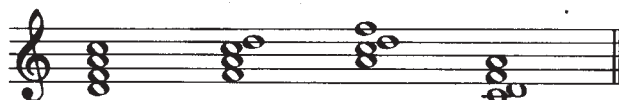
§ 1 三度のヴォイシング Voicing by 3rd

コードネームは本来三度和声を記号化したものであるから、この方法によるヴォイシングが最も忠実なコードサウンドとなる。

【1】密集四声(4 Way Close)と変化型

a) 4 Way Close ① コード・トーンを順次積み重ねる。

D-7



② リード・ノートが与えられているときは、下方へ。

* lead 2nd voice
から2度下
形成する場合

D-7



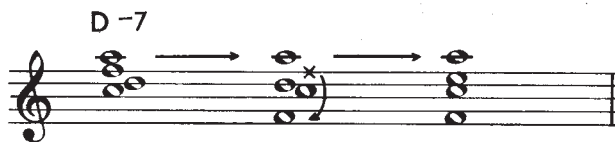
③ リード・ノートがテンションの時は、最初のコード・トーンを飛ばして。

D-7



b) 変化型 I — Drop 2 —

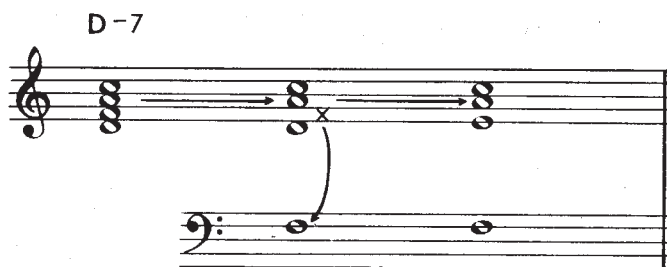
a) のようにヴォイスンクした後 第2声をオクターヴ下げ、次に新しい第2声(もとの第3声)を(可能ならば)テンション・ノートにする。



c) 変化型 II — Drop 3 —

上部2声が3度のときにのみ使用。

a) のようにヴォイスンクした後 第三声をオクターヴ下げ、新しい第3声にテンションが可能ならば適用する。



d) 変化型 III — Drop 2 & 4 —

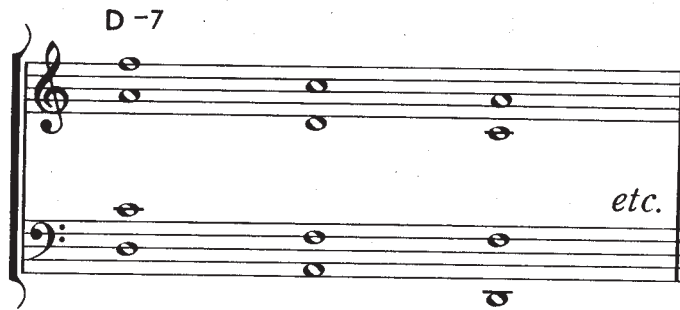
a) のようにヴォイスンクした後、第二、四声をオクターヴ下げ、新しい第2声にテンションが可能ならば適用する。



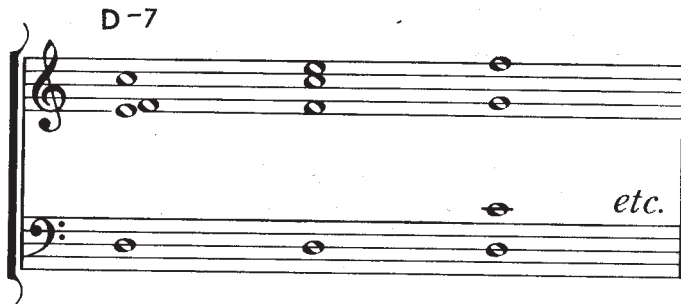
【2】開離四声(4 Way Spread)

- ① コードネームに指定された四声を、そのまま開離位置で用いる。一般に1°
又は5°を最下声に置く。

(1~2~3声間は6~7°以上は開かないように。
3~4声はオクターヴ以上離れても良い。)



- ② 基本的コードサウンド(1° 3° 7°)にテンションを加えた形。



註) 分数コードは、分母にあたる音を最下声に持って来る。

Lead と 2nd
voice + ♯ と ♯3.

練習問題 1. 次のコードを指定の方法でヴォイシングせよ。

(内に示してある Key でコード機能を判定すること)

1) 4W.Cl.

Musical notation for exercise 1, 4W.Cl. The key signature is one sharp (F#). The notation shows a sequence of chords: G, A-7, G, EbM7, Ab, Bb7, F# (b5), G#-7, F, D7. The G chord is boxed. The EbM7 chord has a handwritten 'L' and a circled 'o' below it. The F# (b5) chord has a circled 'o' above it. The G#-7 chord has a circled 'o' above it. The F chord has a circled 'o' above it. The D7 chord has a circled 'o' above it. The notation is written on a grand staff with treble and bass clefs.

2) D2

Musical notation for exercise 2, D2. The key signature is one sharp (F#). The notation shows a sequence of chords: A- (b5), B-7, B-, C7, Eb, EM7, Bb-, Bb7, E, Bb- (b5). The A- (b5) chord is boxed. The B-7 chord is boxed. The B- chord is boxed. The Bb- chord is boxed. The E chord is boxed. The Bb- (b5) chord is boxed. The notation is written on a grand staff with treble and bass clefs.

3) D3

Musical notation for exercise 3, D3. The key signature is two flats (Bb, Eb). The notation shows a sequence of chords: F-, C7, G, Db7, B, CM7. The F- chord is boxed. The G chord is boxed. The B chord is boxed. The notation is written on a grand staff with treble and bass clefs.

4) D2 & 4

Musical notation for exercise 4, D2 & 4. The key signature is two flats (Bb, Eb). The notation shows a sequence of chords: Bb, Ab7, C-, G-7, A, D-7. The Bb chord is boxed. The C- chord is boxed. The A chord is boxed. The notation is written on a grand staff with treble and bass clefs.

5) 4WSp

Handwritten musical score for guitar, consisting of two staves (treble and bass clef) and a series of chords above the treble staff. The key signature is C major (one sharp). The time signature is 4/4. The score is divided into measures by vertical bar lines. The chords are: C# (measure 1), B7 (measure 2), F (measure 3), D-7 (measure 4), Eb (measure 5), B7 (measure 6), F- (measure 7), B7 (measure 8), E- (measure 9), F#7 (measure 10), Bb (measure 11), C7/Bb (measure 12), D- (measure 13), and A7/G (measure 14). The treble staff contains notes and rests, with some notes marked with accidentals. The bass staff contains notes and rests, with some notes marked with accidentals. The tablature is written below the notes in the treble staff, using numbers 0-5 and symbols like # and b. The chords are written in boxes above the treble staff.

§ 2 四度のヴォイシング Voicing by 4 th

三度和声があくまでもコードの機能を保持するために基本的コードサウンドを重視したのに対し、この方法では、コードスケールのすべての音を同等にとり扱うために、ある程度の機能と声からの離脱が可能になった。ただし、まだ調性に対する感覚は濃厚なので、アヴォイド・ノート（Avoid Note）を積極的に解禁するに至ってはいない。

完全四度、増四度をなすように、コードスケール内音を配列する。時に三度音程を一個所持つこともある。b9は禁止。

異なるコードで、同一のヴォイシングとなることがある。

D-7

(F6) (CM7) (A-7) (A-7)
(A-7)

例：

CM7 CM7 (IV)

C- (Tonic) *Tonic on C- (Aeolian) *Tonic on C- (Phrygian)

This block shows three different voicings for the C- chord. The first is the standard Tonic voicing. The second is labeled '*Tonic on C- (Aeolian)' and features a lowered 7th degree. The third is labeled '*Tonic on C- (Phrygian)' and features a lowered 2nd degree. Each voicing is shown in both treble and bass clefs.

C7 (sus 4)

This block shows several voicings for the C7 (sus 4) chord. The notes are C, G, C, F, C, G. The bass line shows various voicings, including one with a sharp sign (F#) and another with a flat sign (Fb), followed by 'etc.'.

(b5) C-7 (in Major)

This block shows several voicings for the C-7 (in Major) chord, which includes a lowered 5th degree (Fb). The notes are C, Bb, Fb, C, Bb, F. The bass line shows various voicings, including one with a sharp sign (F#) and another with a flat sign (Fb), followed by 'etc.'.

(b5) C-7 (in Minior)

This block shows several voicings for the C-7 (in Minior) chord, which includes a lowered 5th degree (Fb). The notes are C, Bb, Fb, C, Bb, F. The bass line shows various voicings, including one with a sharp sign (F#) and another with a flat sign (Fb), followed by 'etc.'.

b9 は、テンションではないが、b5-
b9-b13-b3という完全4度の形
が得られるために、実際にはよく使
われている。

ex) C-7 がいい

練習問題 2. 次のコードを4度形でヴォイシングせよ。

5 voice

Chords in the first system: E_b , $F-7$, $B-$ (SUS 4), $B7$, G_b , E_b7 , B_b , G_b7 , $A-$ (B_bM7)

Chords in the second system: E_b , $A-7$ ($b5$), $E-$ ($\#$), $E-6$, A ($\#$), $C\#7$, A_b , $G-7$ ($b5$), $C-$ ($\#$), $F\#7$

Annotations: $\rightarrow 5$ (treble clef), $\rightarrow 9$ (bass clef)

§ 3 上部三和音つきヴォイスング (Upper Structure Triad)

基部に基本的コードサウンド1°3°7°、上部に根音の異なる長三和音又は短三和音を持った二重構造のコード。

上部の三和音が、基部とは別の求心力を感じさせるために、独特の巾のあるサウンドを生じる。

- (i) 基部と上部に重複する音があっても良い。重複を好まない時には、基部に5°を持って来ることも出来る。
- (ii) 上部と基部の間のb9は、避けるようにする。
- (iii) 上部三和音は、テンションとコード・トーンの組合せによって作られるが稀にコードスケール外音が使われることもある。
- (iv) 上部三和音は、すべての転回形が可能である。
- (v) 六声でサウンドが一応完了するが、五声の場合は基部の1°を省くのが良いだろう。四声では不完全であるのであまり使われなない。

例：

CM7 CM7 (IV) C- C- Tonic on Phrygian

V V- III- V II III- VI- VII- V- bVII II- bII

Tonic on C-Aeolian C-7 (II-7) C-7 (III-7) C-7 (VI-7)

bVI IV- II- V- bVII IV- bVI bVII V-

練習問題 3. 次のコードに、可能なすべての上部三和音を考えよ。

Handwritten notes above the staff: $LD^{\flat}ALh$, 4 , 7 , 6

Chords: A_{-} , $F7$, D , $E_{\flat}7$, A_{\flat} , $C7$, A_{\flat} , G_{-} , $A_{\flat}M7_{\flat}$

Handwritten notes below the staff: $F_{\Delta} G_{\Delta} C_{-} \Delta, D_{-} \Delta$, $D_{-} \Delta E_{-} \Delta G_{\Delta} E_{\Delta}$, $F_{\Delta} B_{\Delta} C_{-} \Delta E_{\Delta} G_{-} \Delta$, $C_{\Delta} C_{-} \Delta$

Handwritten notes above the staff: 1 , 2 , 4

Chords: F , $B_{-7}^{(\flat 5)}$, C , E_{-7} , C_{-} , $E_{\flat}M7$, E , $AM7$

Handwritten notes below the staff: $D_{-} \Delta$, G_{Δ} , $E_{\Delta} G_{\Delta} B_{\Delta} C_{-} \Delta$

§ 4 ハイブリッド・ヴォイシング— Hybrid Voicing —

コードスケールから、音程の不協和度を基準にして音を選び出すことによって単純なものから、最も厚味のあるものまで、コードのサウンドを自由にコントロールすることが出来る。§ 1 ~ § 3 までも、この考え方の一部分に過ぎないと云えよう。

音程の不協和度は、次のように規定される。

不協和度	名 称	音 程
0	Consonance	M3. -3. M6. -6.
1	Mild Dissonance	+4. P4. P5.
2	Dissonance	M2. -7.
3	Sharp Dissonance	-2. M7. ($\flat 9$)

(これは聴覚による分類で、必ずしも振動数の差によるものではない。
+4などは、物理的には最も不協和な部類に入る。)

コードを、シンプルなサウンドにするには、各声部の音程が不協和度の低いものが多くなるように構成すれば良い。逆に、厚いサウンドにするには、各声部間に不協和度の高い音程が多くなるように設定すべきである。

たとえば、次の2つのコードを比較すると、

①

D-7	不協和度 0	1	2	3
	(3)	(2)	(1)	(0)

② D-7 不協和度 0 1 2 3

(2) (2) (1) (1)

②の方が、①よりも厚いサウンドとなることがわかる。

<ハイブリッド・ヴォイスイングの注意事項>

- 1) 機能的下限、アヴォイド・ノート、 $b9$ に関する事項はすべて適用される。
- 2) ヴォイスイングの結果、機能の異なる他のコードサウンド(特にシンプルな形での)になることを避ける。

例:

D-7

D-7のヴォイスイングで次のような結果になった。

これはまぎれもなくA-7、C₆のサウンドとなる。

II-7はSDであり、A-7、C₆はTである。従って、このヴォイスイングは不適當。

例:

D-7

D-7のヴォイスイングで次のような結果になった。これはF[#]M7である。

ただし、D-7、F[#]M7ともにSDであるから、この場合は、許される。

しかし、一般に、ハイブリッド・ヴォイスイングは最大不協和度を得るの

に有効な方法なので、上のような事態は起らないようにしたい。

3) 不協和度を高めるために音を重複することはさしつかえない。

A-7 FM7 *etc.*

Musical notation showing two chords: A-7 and FM7. The A-7 chord is shown in the treble clef with notes A, C, E, and G. The FM7 chord is shown in the bass clef with notes F, A, C, and E. The notation includes stems and beams for the notes.

4) $\flat 5$ 、 $\sharp 5$ を同時に持つことを避ける / Lydian をのぞく。

C7

Musical notation for the C7 chord. The treble clef shows notes C, E, G, and Bb. The bass clef shows notes C, E, G, and B. A large triangle is drawn between the two staves, indicating the interval between the Bb in the treble and the B in the bass.

5) $\sharp 5$ 、 $\flat 5$ を同時に持つことを避ける / Tonic Minor 及び $\text{III}-7$ (Phrygian) をのぞく。

G7 (H-P5↓)

Musical notation for the G7 (H-P5↓) chord. The treble clef shows notes G, Bb, D, and F. The bass clef shows notes G, Bb, D, and F. A large triangle is drawn between the two staves, indicating the interval between the Bb in the treble and the Bb in the bass.

練習問題 4. 次のコードを、4声でハイブリッド・ヴォイシングせよ。

3, 1, 0, 1, 3, 1, 0, 1, 1, 3, 0, 2 3, 1, 1, 0, 1, 2 0, 1, 3, 2, 1, 1, 1 3, 0, 0, 2, 1, 1

B \flat A7 B \flat F \sharp -7 F E \flat -7 E \flat F7 \uparrow D \flat DM7

C A \flat M7 E E7 A C \sharp -7 G C-7 F D7

1, 1, 0, 3, 0, 2 1, 1, 2, 3, 1, 0 3, 1, 0, 0, 3, 1 3, 1, 1, 0, 1, 2

⑦ ⑧ ⑥ ⑧

0, 1, 1, 2, 0, 2

§ 5 メロディック・ラインへの応用

<Melodic Lineへの応用>

以上の各種Voicingの方法は、そのままMelodic Lineとして活用できる。

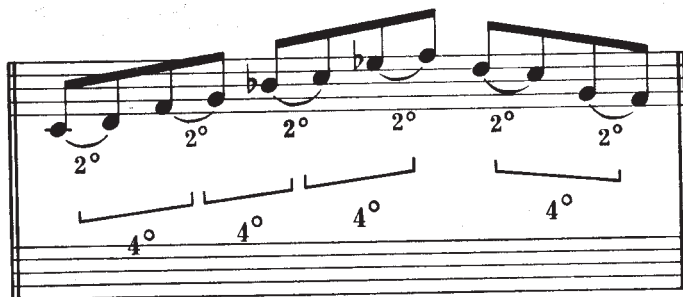
以下のいくつかの例をひいておく。

- ① 四度和声： 四度音程の多用、2度の附加音付きの四度音程、パターンのくり返しなどが考えられる。

C -7(II-7)



The image shows a musical staff with a treble clef and a bass clef. The treble clef staff contains a melodic line starting with a whole note chord (C-7) and followed by a series of eighth notes. The bass clef staff contains a bass line starting with a whole note chord (II-7) and followed by a series of eighth notes. The notes in the treble clef are: C4, B3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The notes in the bass clef are: F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1.



The image shows a musical staff with a treble clef and a bass clef. The treble clef staff contains a melodic line starting with a whole note chord (C-7) and followed by a series of eighth notes. The bass clef staff contains a bass line starting with a whole note chord (II-7) and followed by a series of eighth notes. The notes in the treble clef are: C4, B3, Bb3, A3, G3, F3, E3, D3, C3. The notes in the bass clef are: F2, E2, D2, C2, B1, A1, G1, F1, E1, D1, C1. Brackets below the staff indicate intervals: 2° between C4 and B3, B3 and Bb3, Bb3 and A3, A3 and G3, G3 and F3, F3 and E3, E3 and D3, D3 and C3. Brackets below the staff indicate intervals: 4° between C4 and F2, F2 and E2, E2 and D2, D2 and C2, C2 and B1, B1 and A1, A1 and G1, G1 and F1, F1 and E1, E1 and D1, D1 and C1.

C-7 (II-7)

- ② 上部三和音つきコード： 上部三和音の独立性を強調する。音域、音色などの変化もあわせて考える。

G7

G7

FM7

Musical notation for FM7. The piece is in F major. The first measure shows the FM7 chord in the treble clef. The second measure has a whole rest in the treble and a descending eighth-note line in the bass: F4, E4, D4, C4. The third measure has a whole rest in the treble and an ascending eighth-note line in the bass: C4, D4, E4, F4. The fourth measure has a whole rest in the treble and a descending eighth-note line in the bass: F4, E4, D4, C4. The fifth measure has a whole rest in the treble and an ascending eighth-note line in the bass: C4, D4, E4, F4. The sixth measure has a whole rest in the treble and a descending eighth-note line in the bass: F4, E4, D4, C4. The seventh measure has a whole rest in the treble and an ascending eighth-note line in the bass: C4, D4, E4, F4. The eighth measure has a whole rest in the treble and a descending eighth-note line in the bass: F4, E4, D4, C4.

C7

Musical notation for C7. The piece is in C major. The first measure shows the C7 chord in the treble clef. The second measure has a whole rest in the treble and a descending eighth-note line in the bass: C4, B3, A3, G3. The third measure has a whole rest in the treble and an ascending eighth-note line in the bass: G3, A3, B3, C4. The fourth measure has a whole rest in the treble and a descending eighth-note line in the bass: C4, B3, A3, G3. The fifth measure has a whole rest in the treble and an ascending eighth-note line in the bass: G3, A3, B3, C4. The sixth measure has a whole rest in the treble and a descending eighth-note line in the bass: C4, B3, A3, G3. The seventh measure has a whole rest in the treble and an ascending eighth-note line in the bass: G3, A3, B3, C4. The eighth measure has a whole rest in the treble and a descending eighth-note line in the bass: C4, B3, A3, G3.

この様に、和声的概念は、ただちに旋律に応用することが出来る。単音楽器の奏者であるからと云って、和声的概念が欠如していることは致命的である。また、コード楽器奏者は時として線的概念が希薄になる傾向が多いが、これも、バッハのインヴェンションを例に出すまでもなく、音楽を一面的にしてしまうことになる。

単純に縦と横の関係として割り切ってしまう習慣から脱して、流動的な思考法によって、各自の音楽を巾広いものにするよう努力すべきである。