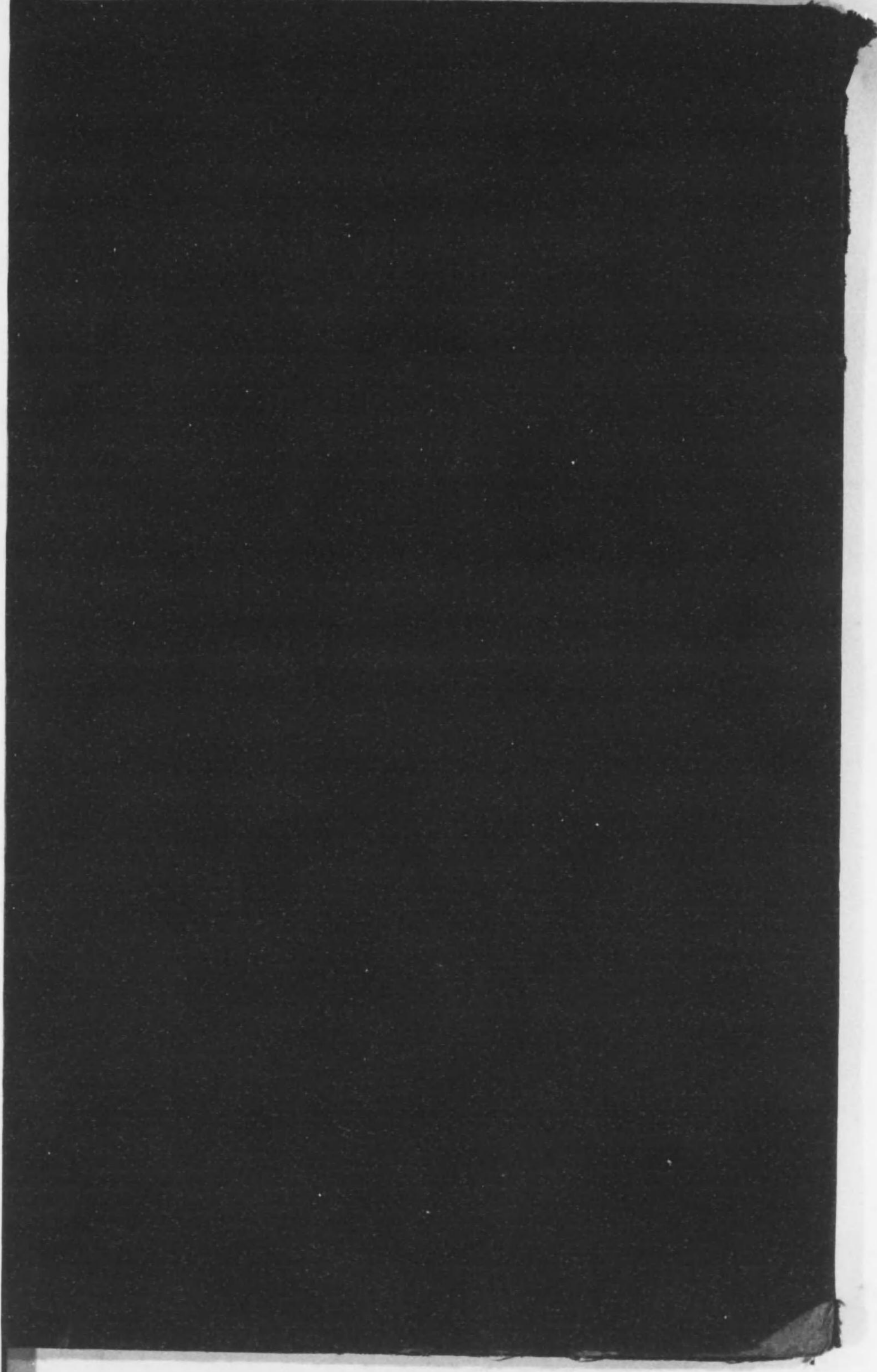




始



音樂理論講義

門馬直衛

383

150

音樂理論講義

衛直馬門著



東京敬文館出版

序 文

和聲學と對位法學とは總ての音樂理論の基礎をなすから、音樂愛好者及び専門的研究者が是等に精通しなければならないことは云ふを俟たない。然るに此等の二つの學が綜合的に講述された著作は、從來の日本に全くなかつた。之が爲めに不便を痛感したのは、獨り音樂理論教授者としての編者のみでない。編者が淺學不才をも顧みず敢て本書を上梓することにしたのは、此の不便を除去して日本の音樂研究界に幾分でも貢獻したい微意に出たに他ならない。

本書は素より編者の拙い創見を主張する爲めにでなくて、實際的な智識と技巧とを初學者に供する爲めに書かれた。編者は本書を草するに當り、從來の日本に殆ど行はれてゐない、然し最も科學的と信じられるリイマン及びその一派に依つて主張される和聲二元主義に基づかないで、モリスの一元主義的な小著『實際的和聲及び對位法の基礎』を参考にした。同書は音樂理論の初歩的研究者にとつて、特に一元主義が盛行する日本のやうな國に於いて、極めて有益な教科書兼參考書であるが、その出版が新しい爲めか、日本で餘り知られてゐない。編者は之を半ば翻譯し、半ば書き直し、更に多くの増補(特に第一編の全部その他)を加へ、訂正し、改編し、他の著書その他よりの例題と練習問題とを引用して、茲に本書を成した。編者の貧弱な創見は、本書中にも隨所に見出されるに相違ないが、それに関しては特に彼の著作(例へば、『音樂概論』、『和聲學概論』

及び『對位法概論』等)を参照されることが望ましい。

本書のやうな小冊子が、極めて廣範な和聲學と對位法學との全範圍に亘ることを得ないのは、全く明かである。本書は最小な範圍に最も基礎的な内容を盛りとうとするに過ぎない。本書に於ける和聲學は専ら全音階的和聲のみに關し(但し和聲外の音の場合には半音階的技巧にも及ぶ)、對位法學は三聲部の單對位法までしか及ばない。それ丈の範圍に於いて、本書が教科書として及び獨習書として、學習者に役立つことを編者は信じてゐる。若し本書以上に進んで研究しやうとする篤學者があるならば——本書が此の種の篤學者を一人でも刺戟することが出来れば、編者は喜ぶ——編者は彼等に夫々の部門に關する編者の専門的な著作をすすめたい。

本書は作曲法の基礎を教示する爲めに書かれたが、實際的作曲の細部に關する注意を目的としない。従つてそれは實際的作曲に於いて重要視される四聲部以外の和聲、和聲の分割と裝飾及び樂器の爲めの伴奏作曲に就いて特に章を設けない。然し四聲部以下の和聲は本書の第十九章以下に於いてより有效な對位法的取扱ひ方として、和聲の分割と裝飾とは全卷に亘つて和聲外の音と共に相當に重要視されてゐる。且つ本書は、多くの和聲學の著作と同様に聲樂的であるばかりでなくて、更にまた器樂(特にピアノ)的でもある。それ故に此の小冊子も、實際的作曲に或る程度まで直接に役立つであらう。

本書はその目的上、讀者の興味ある又は安易な通讀を志さない。それ故に本書は、餘りに通俗的に平易化された、然し冗漫な説話を

より科學的又はより體系的と考へられる説明及び配列と同様に、避けた。本書に就て學習者は最初から最後まで順次に、且つ個々の語句にも個々の音符にも注意して精讀學習されむことを望む。

本書は便宜上三編に分けられてゐる。第一編の緒論は、之に續く第二編の和聲學及び第三編の對位法學に進む者に必要な全くの初歩的智識を講述する。編者の他の著作その他に依つて既に入門的智識を有し、第二編及びそれ以下に容易に進み得る者は、此の第一編を必ずしも讀む必要を見ないであらう。また實際的研究に當つて和聲學と對位法學とを明確に區別すべきでないと主張する者は、本書の第七章までを學習した後に第八章と第十六章とを、次に第九章と第十七章とを同時に學習し、斯く學習を進めることも出来る。

舊來の和聲學及び對位法學に於いて一般的に採用されてゐた數示低聲部(Figured Bass)は、本書に於いて基礎として取られてゐない。何故かと云ふに、編者は音樂理論教授者としての經驗から之を必ずしも有用と認めないし、之が編者の抱擁する和音理論に適合しないからである(上記引用の拙著參照)。然し從來の慣用の結果として、數示低聲部が知られてゐなければならぬ場合も少なくないし、之を知ることは實際上便利でもあるから、編者はその原則をモリスの著に從つて附録第一に説明した。

本書はその根本方針上個々の規則に就いての理由を説明する餘地を有しない。それに関しては、上に引用された編者の著作を參照されむことを望む。但し並行八度及び並行五度の規則に關しては、モリスの著に從つて、附録第二に説明されてゐる。また編者はリイマ

ン、プステア、クレールその他の近代的な學者と共に、所謂隠伏並行を禁止すべき重大な理由を見出し得ないが、本書に於いて、その目的の爲めに、受験者及びその他の舊來の學說に従ふのが都合がいゝ讀者のことも、充分に考へた。

音楽の研究者に、特に受験者と作曲志望者とに對して何等かの參考になり、簡単な作曲及び樂曲の解剖に役立つ、一般的音楽愛好者に多少の専門的な智識を供し、より深い研究を刺戟することが出来れば、本書はその目的を達したことになる。そして編者は此の點に多少の自信を持つてゐる。

最後に、本書の上梓に當り、校正その他の雜務を進んで引受けてくれた門下毛藤ミヨに對して編者は衷心からの謝意を表する。

一九二九年

編者識

附記—

本書は數年前に、恐らく一九二六年に成立し、一九二七年に出版される筈であつたが、事情は之の公刊を今まで延引した。既に今年春に出版されるまでになつても、私の怠慢は之の校正進行に多少の遲滞を來した。本書の計畫を窺知して私に寄せられた未見の讀者諸兄姉からの激勵と期待とに對して私は、とにもかくにも、今歳分報ゆることが出来たのを喜ぶ。

(一九二九年七月 編者再識)

凡例

1. 本書は音楽理論の基礎たる和聲學と對位法學との大要を教へ、その取扱ひ方の初步技巧を興へる爲めに書かれた。
2. 本書は學校又はその他の教授所に於ける教科書として用ひられることも出来るし、獨習用としても役立つやうに編作されてゐる。
3. 本書を教科書として用ふる場合に、教授者は前後を参照して必要と利便とに應じて任意に適宜の順序を取つてよろしい。但し教授者が練習問題を自由に増してよろしいのは勿論であるが、之を減ずることは避けられたい。何故なら、それ等の問題は本書の目的上最も必要なものみに過ぎないからである。
4. 本書を獨習の爲めに用ふる者は少くとも本書に納められた總ての問題の解答を自ら考案しなければならない。解答は説明文を精讀し且つ引用例を参照すれば容易に考へられる筈である。
5. 本書は實際的目的の爲めに科學的乃至系統的な敘述と配列とを努めて避け、實際的效果を擧げること特に意を用ひた。
6. 本書は論文でも物語でもない。本書を使用する者は總てを耳に訴へて判定し、耳を訓練することに努めなければならない。先づ耳に聞かないことは一音符をも書いてならない。總ての引用樂譜は必ず音にして聞かなければならない。説明文の眞意は實際の音として了解されなければならない。あらゆる練習問題の解答は書かれた後に實際の音として自ら試みられなければならない。

7. 本書は編、章及び項を通巻して用ひ、節を章別とした。説明文中に括弧を以つて記された数字は、特別な明記がない限り、常に項を指す。編、章、節、頁及び引用例題(Ex.)が指される場合には、夫々明記されてゐる。

8. 本書中の良術語は成る可く従來の慣用例に従ふが、より適當と思はれる新語に改められたものもある。音楽の理論及び特にその技巧が術學的な用語によりもより多く實際に關することは忘れられてならない。

9. 本書中に示された歐文術語は、特に止むを得ない場合を除いて、總て英語の慣用に従ふ。之は進んで英文の理論書を翻き、又は少ともその問題を試みやうとする者の爲めに記されたに他ならない。

目 次

第一編 緒 論

第一章 音 程(3)

第一節 音 程(3)

第二節 音程の轉回(9)

第三節 音階の音程(10)

第四節 音程の協和(21)

第二章 和 音(21)

第一節 和 音(21)

第二節 三和音(23)

第三節 四和音と五和音(28)

第四節 和音の變化(31)

第五節 和音の關係(34)

第三章 旋律と和聲(36)

第一節 聲 部(36)

第二節 旋律の進行(39)

第三節 複聲部の進行(44)

第四節 和音の進行(48)

第五節 旋律の構造(55)

第二編 和 聲 學

第四章 三和音(69)

第一節	根位置形式	(69)
第五章	三和音の第一轉回	(77)
第六章	和聲の附け方	(83)
第七章	一音對數音	(94)
第八章	四六の和音と屬七の和音	(101)
第一節	静止法的四六の和音(IcとVc)	(101)
第二節	經過的の四六の和音	(104)
第三節	屬七の和音(根位置)	(104)
第九章	繫 留	(109)
第一節	繫 留	(109)
第二節	繫留の重複	(113)
第三節	裝飾的解決	(114)
第十章	屬七の轉回	(119)
第十一章	和聲外の音	(123)
第一節	強聲經過音	(123)
第二節	倚 音	(125)
第三節	變化音	(126)
第四節	先行音	(127)
第十二章	轉 調	(132)
第一節	轉 調	(132)
第二節	轉調の配置	(138)
第十三章	保 續 音	(146)

第十四章	副七の和音	(155)
第一節	根位置	(155)
第二節	轉 回	(157)
第三節	短 調	(158)
第十五章	屬九の和音	(164)
第一節	屬長九度	(164)
第二節	屬短九度	(165)
第十六章	總 練 習	(171)
第三編	對位法學	
第十七章	旋律と律動	(179)
第一節	緒 論	(179)
第二節	嚴格對位法の種類	(181)
第三節	旋 律	(182)
第四節	律 動	(184)
第十八章	和聲的構造	(188)
第一節	音 程	(188)
第二節	解 決	(188)
第三節	並 行	(190)
第十九章	複合對位法	(196)
第一節	原 則	(196)
第二節	靜 止 法	(196)
第三節	經 過 音	(198)

第四節	模倣	……………	(199)
第二十章	三聲部對位法	……………	(205)
第二十一章	三拍子の對位法	……………	(213)
第二十二章	自由對位法の概要	……………	(220)
第二十三章	自由對位法の繋留	……………	(226)
第二十四章	自由な二聲部の結合	……………	(233)
第一節	概説	……………	(233)
第二節	單純拍子に於ける和聲の數	……………	(233)
第三節	複合拍子に於ける和聲の數	……………	(236)
第四節	經過音	……………	(238)
第二十五章	三聲部の自由對位法	……………	(244)
第一節	概要	……………	(244)
第二節	繋留	……………	(244)
第三節	經過音	……………	(247)

附 錄

第二十六章	低聲部の數示法	……………	(257)
第二十七章	並行の禁則	……………	(261)

第一編

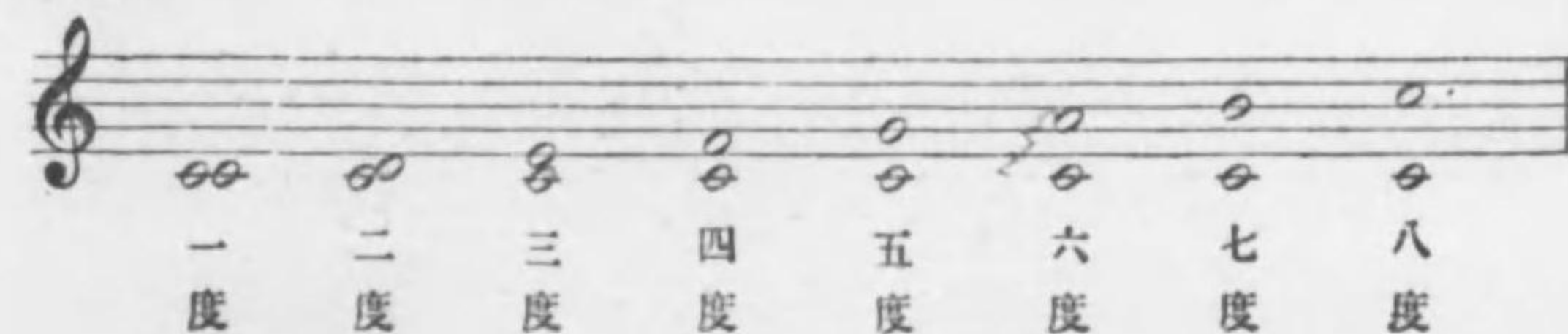
緒 論

第一章 音程

第一節 音程

1. 二個の音の高さの差は音程 (Interval.) と云はれる。音程は音程をなす兩音を含む五線上の度(換言すれば、音名の數)に依つて普通に下から上方に數へられる。例へば、 \dot{a} — \dot{b} は二度、 \dot{a} — \dot{c} は三度、 \dot{a} — \dot{e} は五度、 \dot{a} — \dot{a} は八度と云はれる。

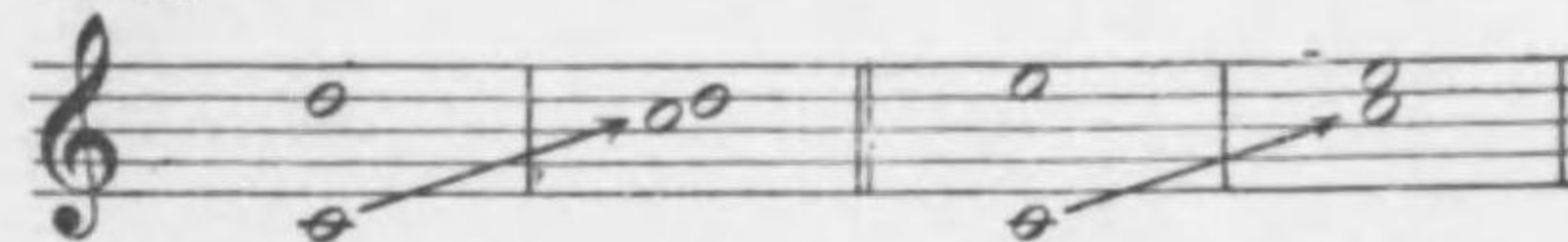
Ex. 1.



2. 音程は上から下方に數へられることもある。斯くの如き場合の音程は下音程と云ふ。之に對して普通の音程は上音程として區別されることもある。

3. 普通に用ひられる音程は八度以内のものである。九度又はそれ以上に亘るものは普通に低い音を八度上げて計つたものとして、即ち九度は二度、十度は三度として、取扱はれる [18以下参照]。

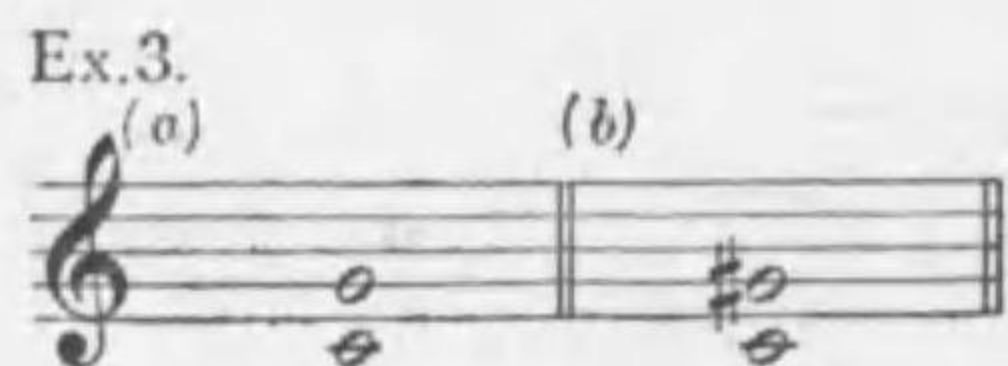
Ex. 2.



斯くの如き音程は複合音程と云ふ。之に對して八度以内のものは

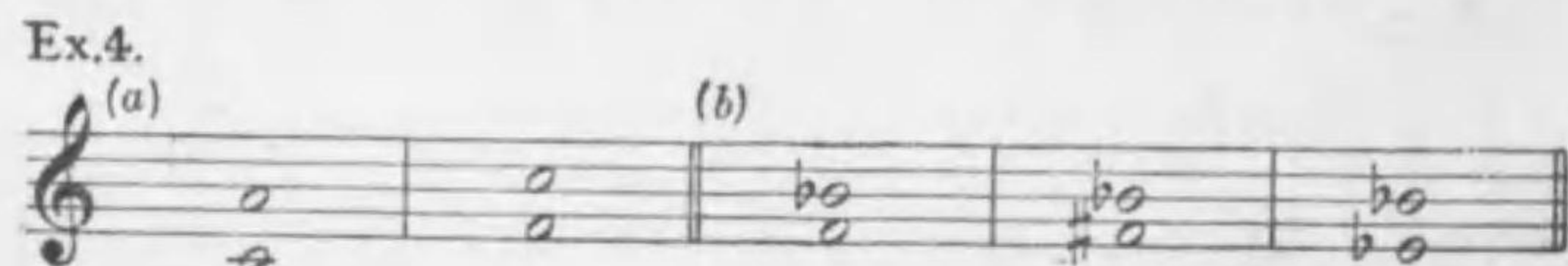
單純音程として區別されることがある。

4. 音程は度に依つて呼ばれる度名の外に性質に依る性質名をも有する。例へば、同じく五度である \dot{c} — \dot{g} と \dot{c} — $\dot{g}\flat$ とを區別して前者を完全五度(a)、後者を増五度(b)と云ふ如きはそれである。



此の兩音程が甚しく異なり、完全五度は完全に協和し増五度がそうでないのは、各の音程が含有する半音の数が異なるからである。即ち完全五度には七つの半音(\dot{c} — $\dot{c}\sharp$ 、 $\dot{c}\sharp$ — \dot{d} 、 \dot{d} — $\dot{d}\sharp$ 、 $\dot{d}\sharp$ — \dot{e} 、 \dot{e} — $\dot{e}\sharp$ 、 $\dot{e}\sharp$ — \dot{f} 、 \dot{f} — \dot{g})があるが、増五度には八つの半音(更に \dot{g} — $\dot{g}\sharp$ を増す)がある。換言すれば、音程はそれが含有する半音の數に依つて種々の性質を持つ。

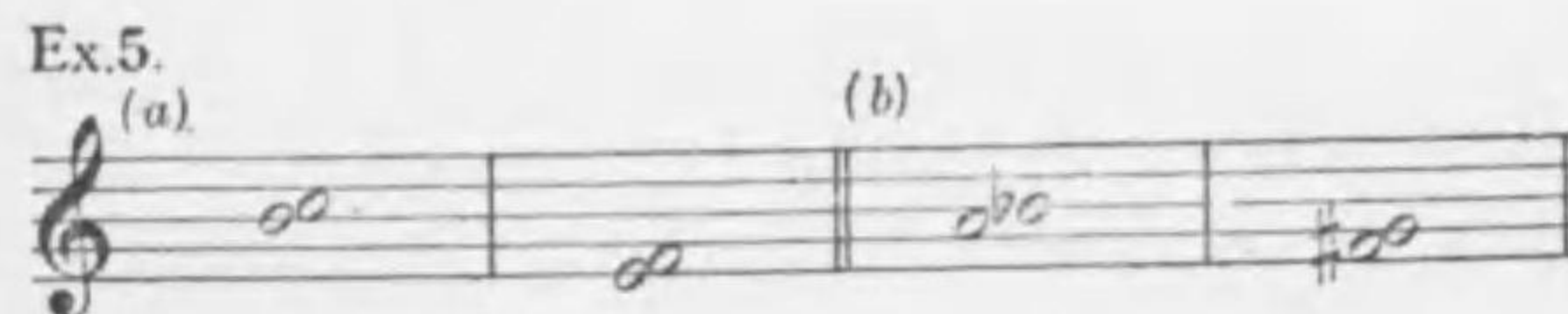
5. 本位音のみの間の音程は本位音程と云ひ、全音階〔21.〕にのみ起るから全音階的音程とも云ふ(a)。之に反して變化音と本位音との間又は變化音相互の間は變化音程又は半音階的音程と云ふ(b)。



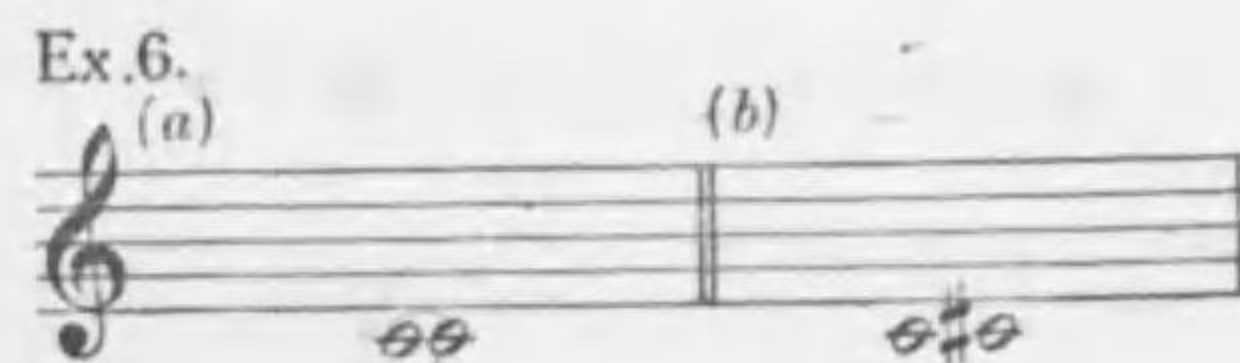
6. 事實上最も小さい音程は二度である。そして二度の音程でも、唯だ一つの半音を含むに過ぎないものは最も小さい。之を半音程と云ひ、二つの半音を含む全音程と區別する。

〔注意〕 全音程〔6.〕と全音階的音程〔5.〕とは全く異なる。

7. 半音程には變化記號を用ふるものと用ひないものとの二種がある。前者は變化半音程(又は半音階的半音程)(b)、後者は本位(又は全音階的)半音程(a)と云ふ。



8. 一度は全く半音を有しない時に完全一度と云ひ(a)、一つの半音を有する時に増一度(b)と云ふ。



9. 四度と五度とは、各が含有する半音の数が夫々五及び七の時に、完全音程であり、その半音の数を一個ずつ増して六及び八とした時に、増音程である。そして完全四度及び完全五度から夫々一つの半音を減じてその数を四及び六とした時に、各は減音程である。



10. 二度と六度とは、各が含有する半音の数が夫々二及び九の時に長音程、三及び十の時に増音程、一及び八の時に短音程である。

Ex.8.

A. (a) 長二度 (b) 増二度 (c) 短二度

B. (a) 長六度 (b) 増六度 (c) 短六度

11. 三度と七度とは、各が含有する半音の数が夫々四及び十一の時に長音程、三及び十の時に短音程、二及び九の時に減音程である。

Ex.9.

A. (a) 長三度 (b) 短三度 (c) 減三度

B. (a) 長七度 (b) 短七度 (c) 減七度

12. 八度は十二の半音を含有する時に完全八度と云ふ。ふ——ふはその例である。

13. 純理論から云へば總ての音程は増又は減にされること出来る筈であるが、實際上そう爲され得るのは次の三種に限る。

- (a) 増音程になされるものは二度と六度。
- (b) 減音程になされるものは三度と七度。
- (c) 増音程にも減音程にもされるものは四度と五度。

完全(Perfect.)音程は一度、四度、五度及び八度。

長(Major)音程は二度、三度、六度及び七度。

増(Augmented)及び減(Diminished.)の音程は上述の通りである。

14. 普通に用ひられる音程を表にして示せば次の通りである。

度	一	二	三	四	五	六	七	八
性質	完全	短長	増減	短長	完全	増減	短長	完全
の半音数	なし	一	二	三	四	五	六	七
質	高い音	嬰ニ	嬰ニ	重ニ	嬰ニ	嬰ニ	嬰ニ	重ニ
例	ハ	ハ	ハ	ハ	ハ	ハ	ハ	ハ

15. 音程の正確な名稱を見出すには、先づその度数を數へ、次にそれが含有する半音の數を見る。例へば、次の

Ex.10.

(a)

(b)

(a) の音程は、ニからへまでで三度(ニ——ホ——へ)であり、三つの半音を含有するから(ニ——嬰ニ、嬰ニ——ホ及びホ——へ)短三度である。

(b) の音程は、四度(イ——ロ——ハ——ニ)であつて、六つの半音(イ——嬰イ、嬰イ——ロ、ロ——ハ、ハ——嬰ニ及びニ——嬰

ニ)を含有するから増四度である。

(注意) 音程の正確な名稱は之を音階に比較すれば容易に知られる〔31.〕。

16. 長三度と減四度とは共に四つの半音を有し、有鍵楽器に於いて全く同一である。然し音程として計られる時に両者は異なる。前者は三度で後者は四度であるから、混用されてならない。従つて音程の名稱上異なるハ——ホとハ——變へとを事實上同一な音程として取扱つてならない。増一度と短二度、長二度と減三度、増二度と短三度、増四度と減五度、増五度と短六度、長六度と減七度及び増六度と短七度との關係も亦そうである。是等は夫々同音異符 (Enharmonic.) 音程と云ふ。之は有鍵楽器に於いて事實上同一であるが音程の名稱を異にすると云ふ意味である。

17. 練習第一。

次のAの各の音程の名稱を指示する。Bの上に完全五度をなす音符を、Cの上に短六度をなす音符を、Dの上に減五度をなす音符を、そしてEの上に増四度をなす音符を夫々加へる。

Ex.11.

第二節 音程の轉回

18. 音程の低い音を八度上げることは音程の轉回 (Inversion.) と云ふ。

Ex.12.

19. 音程が轉回されるとその度は常に變化するが、その性質は變化することもしないこともある。

(a) 轉回音程の度は常に原音程の度数を九から差引いた差である。例へば、三度は轉回して六度となり (9-3=6)、四度は五度となる (9-4=5)。

Ex.13.

之を表にすれば次の通りである。

原音程.....1 2 3 4 5 6 7 8

轉回音程.....8 7 6 5 4 3 2 1

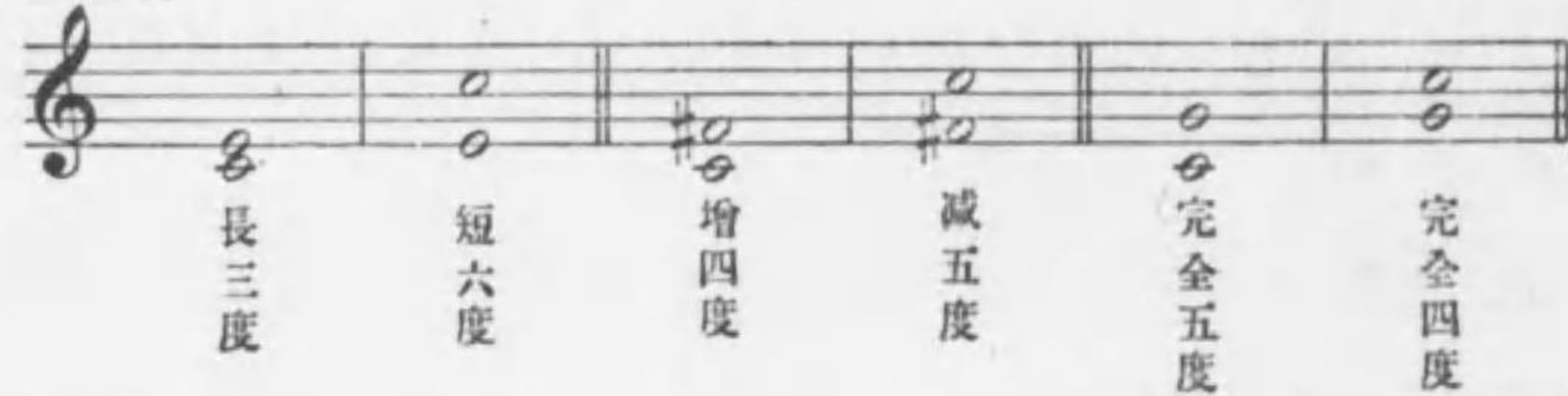
(b) 轉回音程の性質は次の通りである。

長音程は 轉回されると 短音程になり、
短音程は 轉回されると 長音程になり、

減音程は 轉回されると 増音程になるが、
 完全音程は 轉回されても 完全音程である。

従つて、例へば、長三度は轉回に依つて短六度になり、増四度は減五度、完全五度は完全四度になる。

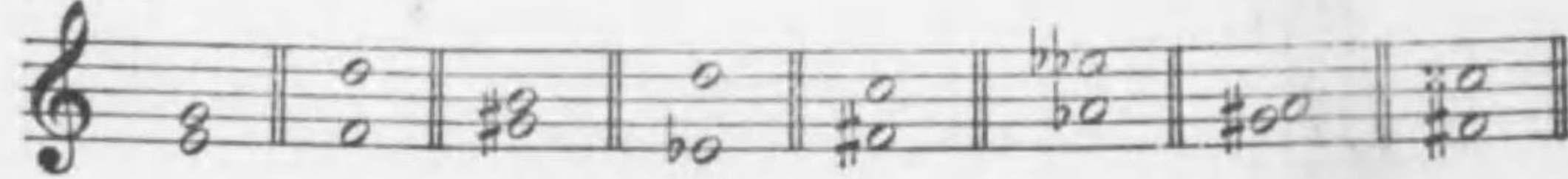
Ex.14.



20. 練習第二。

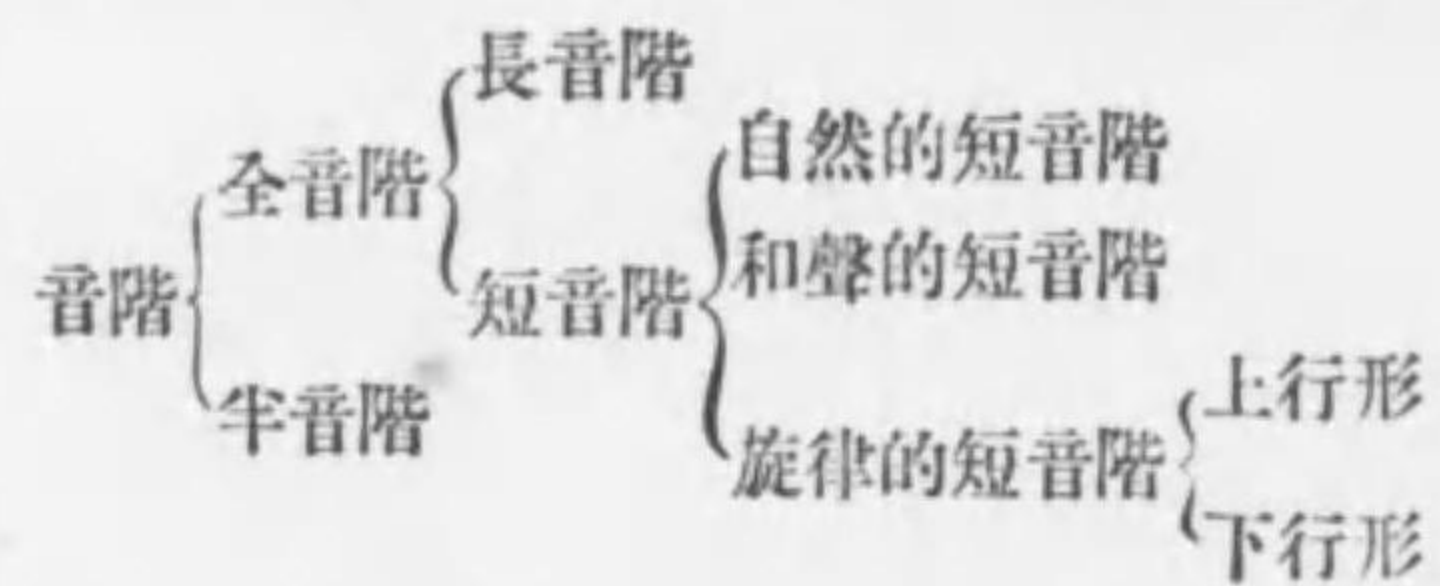
次の音程の名稱を擧げる。次に各の音程を轉回して、得られた音程の名稱を擧げる。

Ex.15.



第三節 音階の音程

21. 音階 (Scale.) は音樂に用ひられる音の階段的な配列であつて、その最も普通に用ひられるものゝ種類は次の通りである。



その各の構造は次の通りである。(音階の各度音をローマ數字を以

つて、全音は横線二本、半音は一本、増二度は三本を以つて示す。)

(A) 全音階

(a) 長音階

I=II=III-IV-V=VI=VII-I

(b) 自然的短音階

I=II-III=IV-V-VI=VII-I

(c) 和聲的短音階

I=II-III=VI=V-VI=VII-I

(d) 旋律的短音階

(上行形) I=II-III=VI=V=VI=VII-I

(下行形) I=VII=VI-V=IV=III-II=I

(B) 半音階

I-II-III-IV-V-VI-VII-VIII-IX-X-XI-XII

22. 全音階の各度音の名稱は次の通りである。

I は基音 (Tonic.) 又は主音又は主調音 (Key-note.)、

II は上基音 (Supertonic.)、

III は中音 (Mediant.)、

IV は下 (又は次) 屬音 (Subdominant.)、

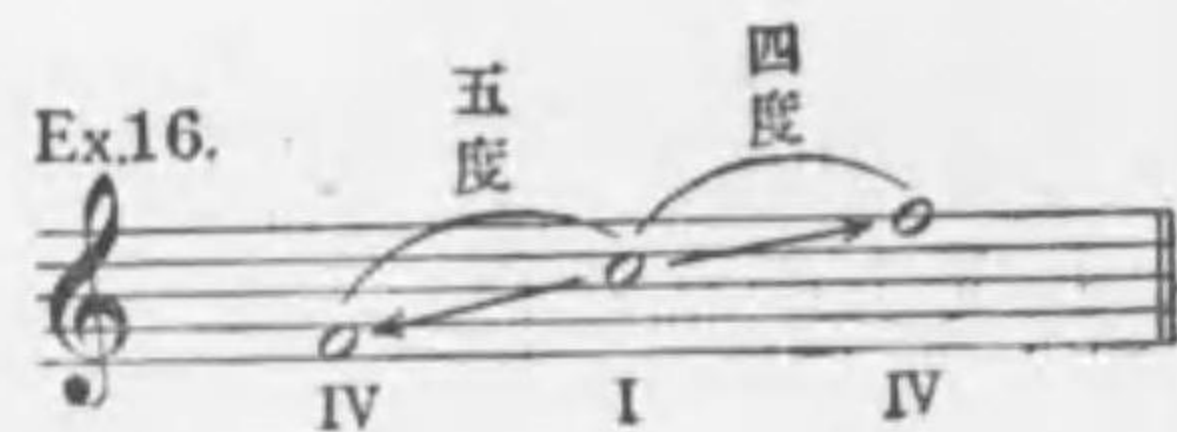
V は屬音 (Dominant.)、

VI は下中音 (Submediant.)、

VII 導音 (Leading-note; Leading-tone.) 又は下半音 (Subsemitonium.)。

基音又は主音は音階の基礎となる主要音の意味である。主調音は

調の主要な音の意味である。上基音は基音の上の音の意味である。属音は音階の構成上重要な音であるが、而も基音が有するやうな獨立的な性質よりも寧ろ基音に屬する性質が強いから、斯く名づけられる。下屬音は属音の下（五度の下の四度）の音と云ふ意味でなく、下の属音（下のV）、即ち轉回の理に依れば、四度の音の意味である。



次属音は、属音に次いで重要で且つ属音の性質を有する音であるから斯く呼ばれる。中音は基音と属音との中間にあるから斯く呼ばれる。下中音は、下屬音が属音に對するやうに、下の中音即ち下のⅢ（即ち轉回の理に依れば六度）の音と云ふ意味である。



導音はその上の基音（Ⅷ即ち $\dot{1}$ ）に導く力が特に強い音の意味である。V-VI-VIIと進んで止まる時には不満足であつて、VIIから更にⅧに進む傾向があるのを知るであらう。下半音はその上の基音に對して半音なるが故に呼ばれる名稱である。

23. 長音階の各度音は基音から数へれば長及び完全の二種の音程

をなす。即ちIからⅡ、Ⅲ、Ⅵ及びⅦは夫々長であり、Ⅳ、Ⅴ及びⅧ($\dot{1}$)は完全である。

Ⅱ Ⅲ Ⅳ Ⅴ Ⅵ Ⅶ $\dot{1}$
長二度、長三度、完全四度、完全五度、長六度、長七度、完全八度。

24. 和聲的短音階の各度音は基音から次の音程をなす。

Ⅱ Ⅲ Ⅳ Ⅴ Ⅵ Ⅶ $\dot{1}$
長二度、短三度、完全四度、完全五度、短六度、長七度、完全八度。

旋律的短音階（上行形）の各度音は基音から次の音程をなす。

Ⅱ Ⅲ Ⅳ Ⅴ Ⅵ Ⅶ $\dot{1}$
長二度、短三度、完全四度、完全五度、長六度、長七度、完全八度。

25. 長短何れを問はず、嬰種音階に於いて調記號としての嬰記號が附される順序は、

へ ハ ト ニ イ ホ ロ

であつて、その各の音程は完全五度上又は轉回に依つて完全四度下である。變種音階に於いて調記號としての變記號が附される順序は、嬰記號の場合と正反對に、

ロ ホ イ ニ ト ハ へ

であつて、その各の音程は完全四度上又は轉回して完全五度下である。従つて音階に於いて調記號が附される順序は次のやうに示されることが出来る。

嬰種→へ ハ ト ニ イ ホ ロ←變種

26. 總ての長音階にはそれよりも短三度下に關係（又は並行）短音階がある。此の關係短音階はそれの短三度上の關係長音階と同じ調記號を有する。

Ex.18.

短三度 関係長音階
 関係短音階 短三度

換言すれば、相互に關係する長短兩音階の調記號は同一である。但し和聲的及び旋律的の兩短音階は更に臨時記號を（VII 又は VI と VII とに）有する。

27. 長短兩音階の調記號、その名稱及び基音（白符頭は長音階の、黒符頭は短音階の基音である）は次の通りである。

Ex.19.

ハイ トホ ニロ イ嬰 ホ嬰 ロ嬰 嬰ニ 嬰ハ 嬰イ
 長短 長短 長短 長短 長短 長短 長短 長短 長短

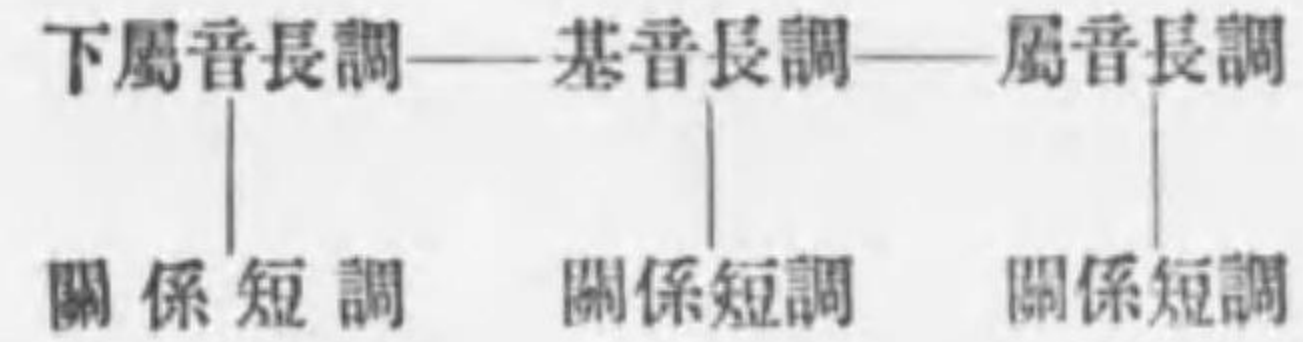
ヘニ 變ト 變ハ 變イ 變ニ 變ト 變ハ
 長短 長短 長短 長短 長短 長短 長短

28. 同一の音名を基音とする長短兩音階は相互に同基音階又は基音階と云ふ。例へば、ハ長調音階とハ短調音階とは之である。

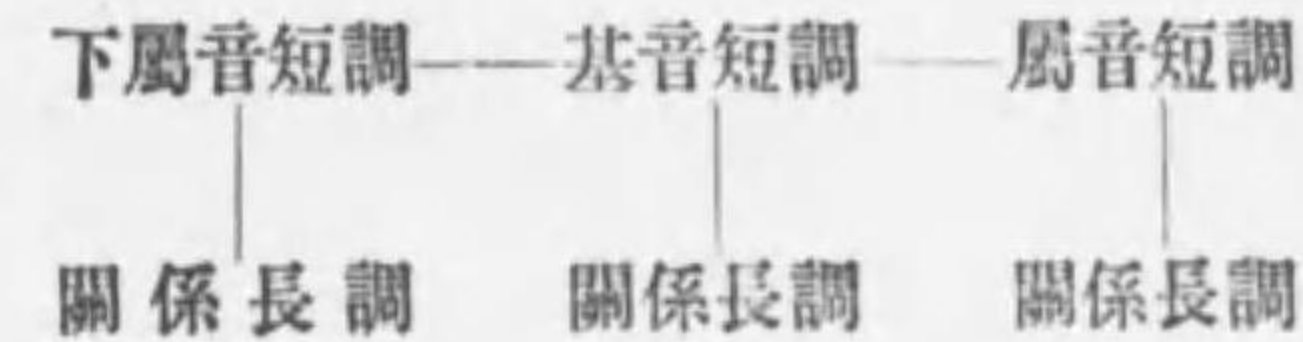
29. 全く又は殆んど全く同じ音から成る二つ又はそれ以上の音階

の調は相互に附屬調又は關聯調と云ふ。關聯調は次の通りである。

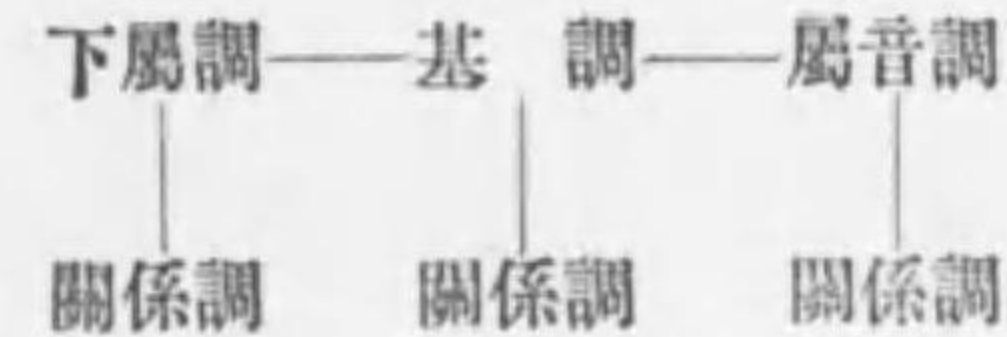
(長 調)



(短 調)



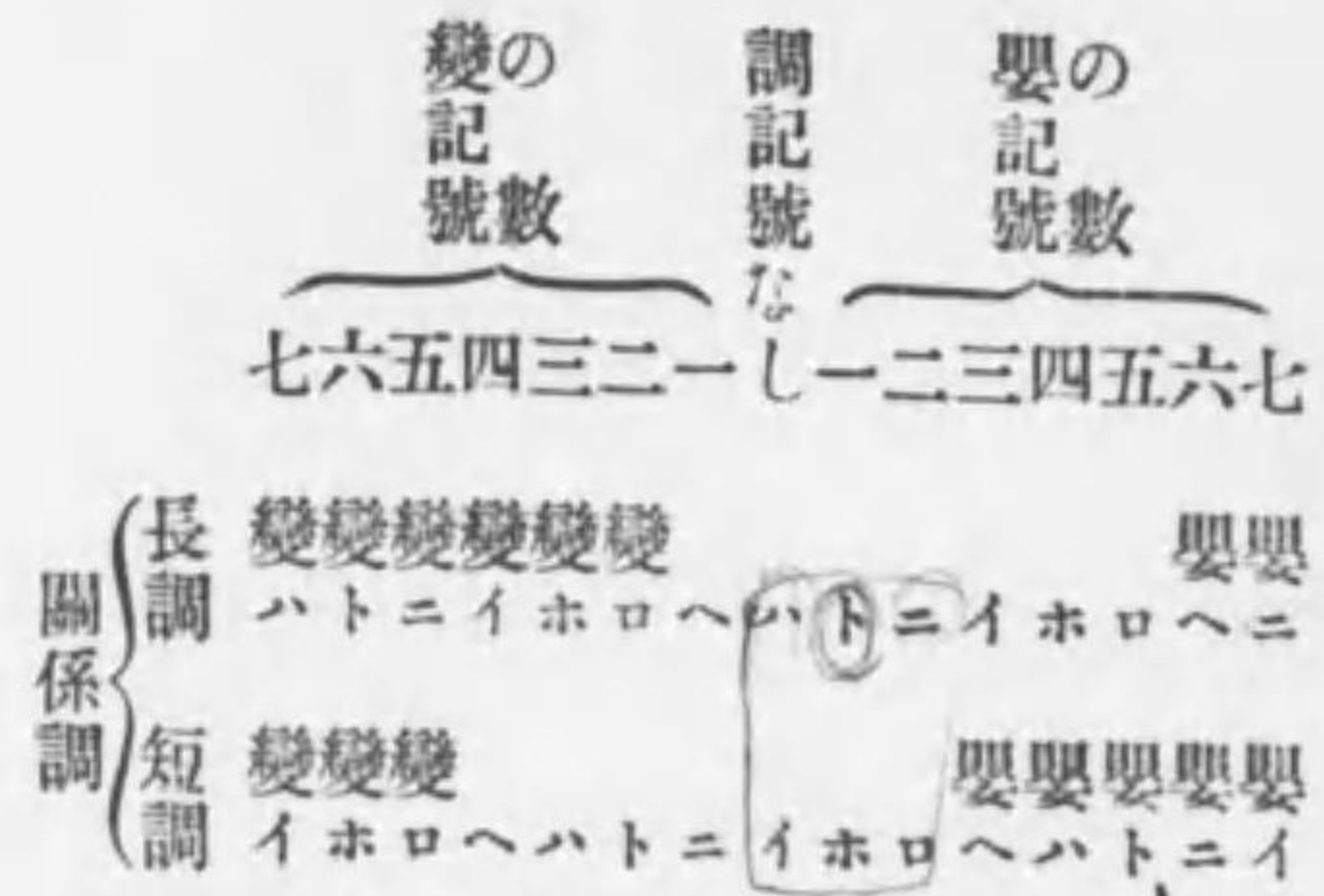
即ち一つの調の關聯調は、長短を問はず、その關係（長又は短）調、屬音調とその關係調、及び下屬音調とその關係調である。



そして此等の各の調の調記號は同一であるか、若しくは唯だ一つの變化記號の變化（多いか少いか）かである。従つて調記號が同じである又は之に用ひられた變化記號の差が一つである二つ又はそれ以上の調は相互に關聯調であると云へる。

30. 關聯調の關係は次の表に於いて相隣る（左右と上又は下とその左右と）六つの調である。

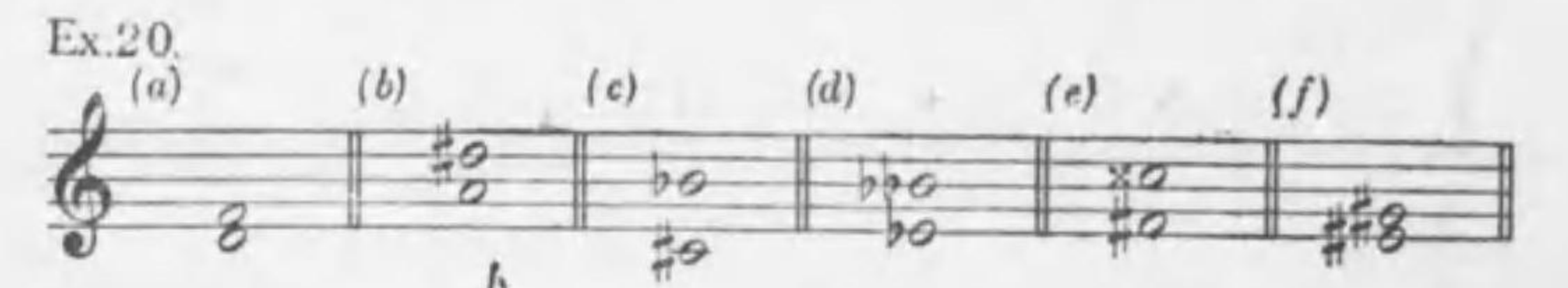
Handwritten notes and diagrams at the bottom of the page, including a scale diagram and some illegible text.



例へば、ト長調の關聯調はハ長調、ニ長調、イ短調、ホ短調及びロ短調であり、ト短調のはハ短、ニ短、變ホ長、變ロ長及びヘ長の各調である。

[注意] 同基音調 [28.] をも附屬調に數へられることが出来る。

31. 音程の低い音を基音とする音階に比較すれば、その音程の正しい名稱は容易に見出される [1. 23.]。例へば、



(a) はニを基音とする長音階に比較される。此の音階にニ—嬰へはあるが、ニ—へはない。ニ—嬰へは長三度であるから、それよりも一つの半音小さいニ—へは短三度である。

(b) はイの長音階に比較される。イ—ニは完全四度であるから、イ—嬰ニは増四度である。

(c) は嬰ハの長音階に比較される。嬰ハ—嬰ロは長七度であるから、それよりも半音二つ少しい嬰ハ—變ロは減七度である。

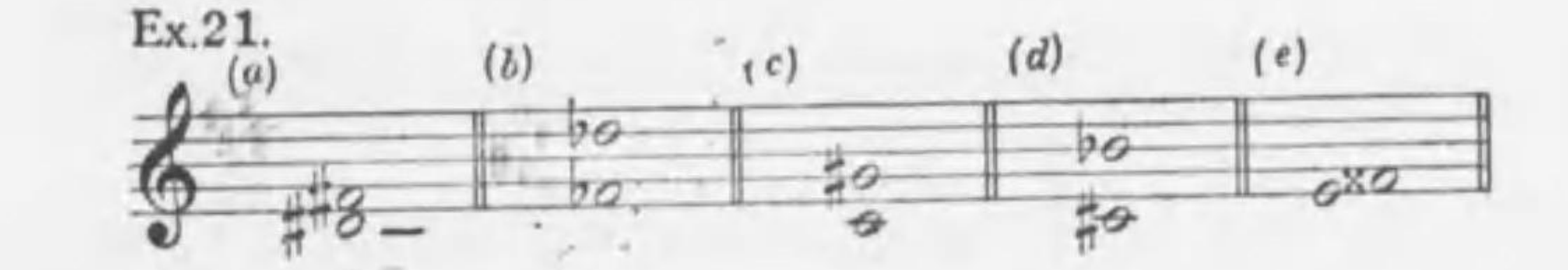
(d) は變ホの長音階に比較される。變ホ—變ロは完全五度であ

るから、變ホ—重變ロは減五度である。

(e) は嬰への長音階に比較される。嬰へ—嬰ハは完全五度であるから、嬰へ—重嬰ハは増五度である。

(f) は比較されるべき音階(嬰ホの長音階)がないから、特にホの長音階に比較される。ホ—嬰トは長三度であるから、嬰ホ—嬰トは短三度である。

32. 音程が屬する音階又は調は、調記號と之に用ひられる變化記號の順序とに依つて知られる [25.]。例へば、次例の中で、



(a) が嬰種音階に屬することは明かである。此の音程の嬰記號はへとニとにある。然るに音階に嬰記號が附けられる順序は、へに第一次で、ニに第四次である。それ故に此の音程は四個の嬰記號を有する音階即ちホの長音階に屬する。然し之は四個以上の嬰記號を有する音階、例へば、ロ、嬰へ及び嬰ハの長音階にも起り得ること勿論である。また嬰ニはホの和聲的短音階の半音上げられた七度とも見られることが出来るから、此の音程はホの短音階にも屬することが出来る。

(b) は變種音階に屬する。變記號はニとへとにある。然るに變記號が附される順序は、ロ、ホ、イ、ニ、ト、ハ、へである。それ故に此の音程は、へが變音であるから、七個の變記號を有する變ハの長音階又はその關係短音階にのみ屬する。

(e) の嬰トの嬰記號は、第三次に加へられるのであるから、此の音程を含む音階は、一見、三個の嬰記號を有するイの長音階のやうである。然し第二次に嬰音となるべきハは此の音程に於いて本位である。それ故に嬰トは此の場合にイの短音階の半音上げられた七度と見られなければならない。即ち此の音程はイの短音階に屬する。尙ほ、此の音程は増五度であつて、總ての和聲的短音階の中音の上起る。例へば、次の通りである。

Ex.22. (a) ニ短 (b) ト短 (c) 嬰ト短 (d) ハ短

(d) は變ロから推して、一見、長音階に屬するやうである。然し嬰ハはへの長音階にない。それ故に此の音は、短音階に於いて上げられた七度と見られなければならない。即ち求められる音階はへの長音階の關係短音階であるニの短音階である。

(e) の重嬰記號は調記號になることがなく、常に嬰種短音階の上げられた七度に附せられるに過ぎない。従つて基音はその半音上にある筈であるから、求められる音階は嬰トの短音階である。

33. 變ニと嬰ハ、變トと嬰へ、變ハとロの各の兩音階は、その調記號を異にし、樂譜上の調子に於いて一度の差があるが、有鍵樂器上で全く同一である。斯くの如きものは相互に同音異符音階 (Enharmonic Scale.) と云ふ [16参照]。

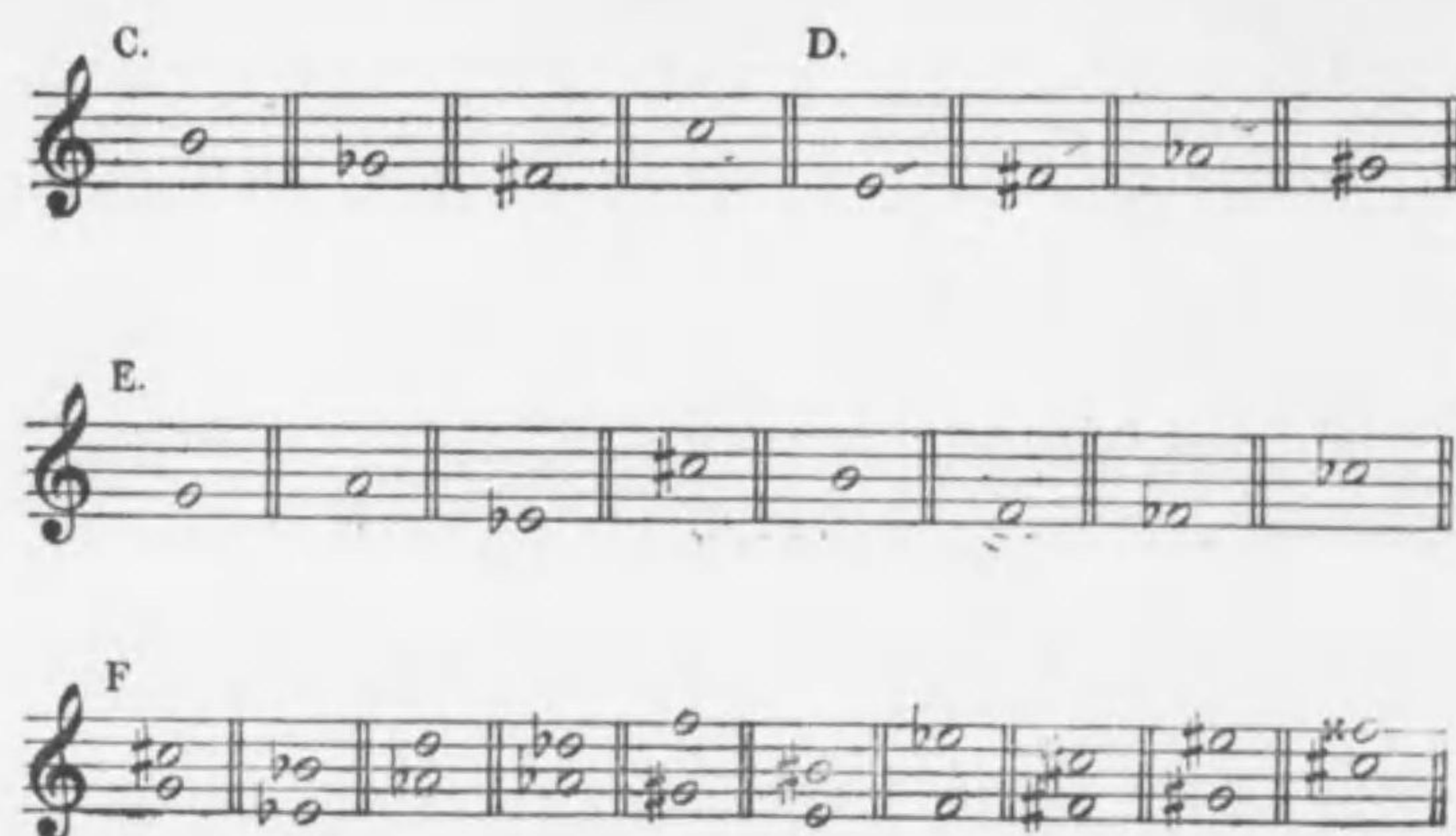
34. 練習第三。

次の A の各の音程の名稱を指示する。B をも同様に取扱ふ。次に

B の各の音符の一つを同音異符的に變化して、再び音程の名稱を指示する。C の各の音符の上に増二度の、D の各の音符の上二に減七度の音符を加へる。E の各の音符の上に減五度の、下に減三度の音符を加へる。F の各の音程が屬する音階の名稱を擧げる。

Ex.23.

B.



第四節 音程の協和

35. 同時に發音して調和的、満足的な一音として聞かれ、安定的な力を有する音程は協和 (Consonant.) 音程と云ひ、之れに反して、不調和的、不満足的で且つ不安定的な力を有するものは不協和 (Dissonant.) 音程と云ふ。完全一度 (同音)、完全八度、完全四度、完全五度、長と短との六度、長と短との三度は協和音程であり、長と短との二度及び七度、總ての増減の音程は不協和である。但し完全四度は不協和として取扱はれることも少くない [88.]。

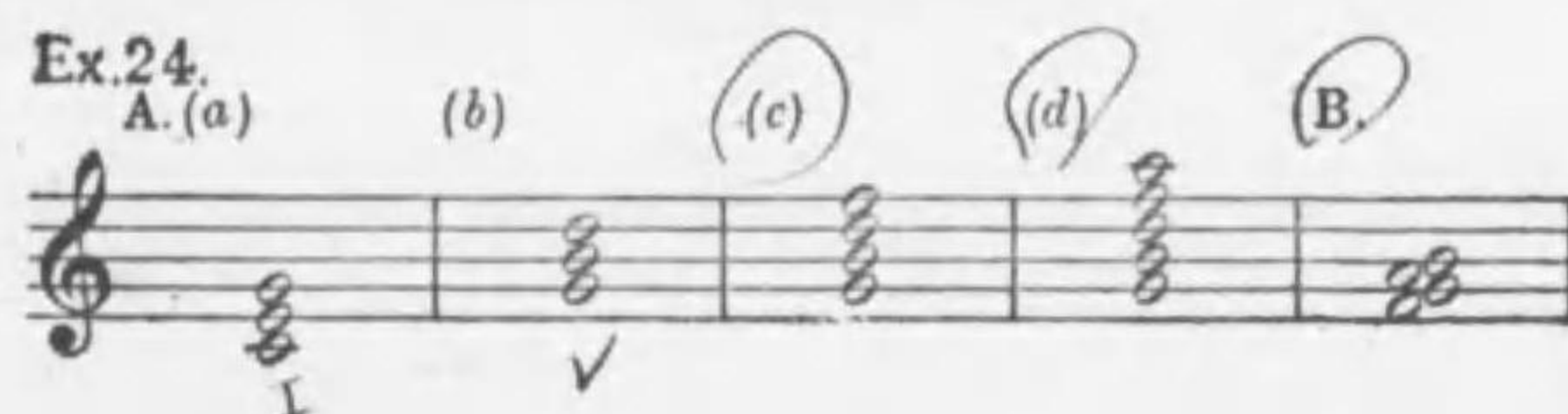
36. 練習第四。

練習第一の A、同第二、同第三の A、B及び F の各の音程に就いて、協和と不協和とを區別する。

第二章 和音

第一節 和音

37. 高さを異にする數個の音を同時的に結合したものは和音 (又は和絃) (Chord.) と云ふ。然し和聲學上の嚴格な意味に於いては、高さを異にする數個の音が相互に三度の音程を以つて同時的に結合したもののみを和音と云ふ。従つて下圖の



A の四個の音結合は和聲學上の和音であるが、B はそうでない。但し和聲學上の和音でも轉回又はその他に依つて [第二章第四節参照] 一見三度以外の音程も含むやうに見えることもある。然しその原形は常に三度の音程を保つ。

38. 多くの和音を連続 (之を和音の進行と云ふ) させたものは和聲 (Harmony.) である。本書は和聲學上の和音のみを取扱ふが故に、單に和音と云つて和聲上の和音のみを意味する。

39. 三個の音から成る和音は三和音 (上例の (a) 及び (b))、四個の音から成るものは四和音又は七度和音 (最低音と最高音とが七度をなす) (上例の (c))、そして五個の音から成るものは五和音又は九度和音 (最低音と最高音とが九度をなす) (上例の (d)) と云

ふ。

40. 協和音程のみを含む和音は協和音と云ひ（上例の (a) 及び (b)）、不協和音程をも含むものは不協和音と云ふ。前者はよく協和して安定的な一音として聞かれるが、後者はよく協和しないで不安定の感を與へる。例へば、下例(Ex.25)の(a)をなす三個の音程(最低音と中央の音との間の、最低音と最高音との間の及び中央の音と最高の音との間の音程)は、夫々長三度(♭—♮)、完全五度(♭—♮)及び短三度(♮—♮)であつて、何れも協和音程であるから、此の和音は協和音である。之に反して(b)は、その音程が二つの短三度(♮—♮及び♮—♮)と不協和な減五度(♮—♮)とであるから、不協和音である。

Ex.25.

短三度
長三度
完全五度

短三度
短三度
減五度

41. 和音の基礎となる最低音は根音と云ふ。その上の音は第三度音(又は三度)、次は第五度音(又は五度)、次は第七度音(又は七度)と云ふ。根音は常に和音の基礎となる。之に依つて和音の性質は決定され、之に依つて和音は呼ばれる。然し之は必ずしも常に最低にあるに限らない。之が轉回に依つて上方にあることも少くない

[57以下、112以下その他]。

第二節 三和音

42. 三和音は根音の上に三度と五度とを重ねて作られる。之は長短各種の音階の各度音を根音としてそれの上に構成されることが出来る。そして之に従つて各の和音は音階各度の名稱〔22.〕を附して呼ばれる。但し基音、屬音等の音の字は省略されることが多い。三和音は普通にその根音がある音階の各度音を示すローマ數字に依つて記される。

Ex.26. ハ 長調

I	II	III	IV	V	VI	VII
基(音)三和音	上基(音)三和音	中音三和音	下屬(音)三和音	屬(音)三和音	下中音三和音	導音三和音

Ex.27. イ 短調 和聲的

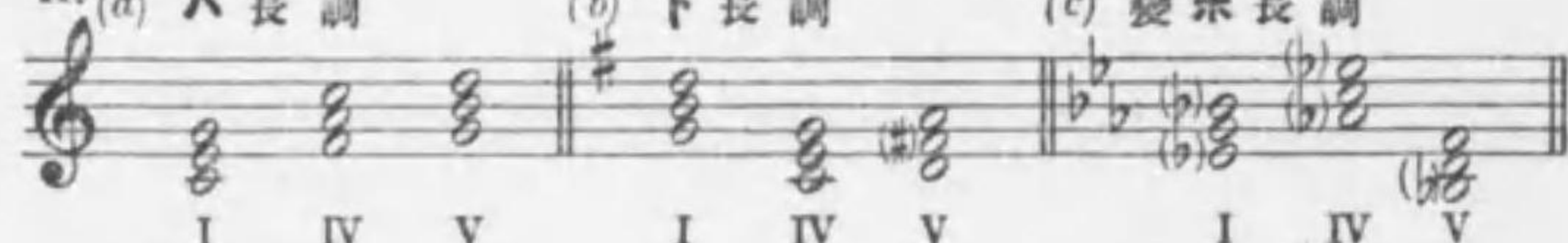
I	II	III	IV	V	VI	VII
基(音)三和音	上基(音)三和音	中音三和音	下屬(音)三和音	屬(音)三和音	下中音三和音	導音三和音

43. 三和音は、それが含有する音程の種類に依つて、長、短、減及び増の四種に分けられる。

- (a) 長三和音は、 $\dot{\text{ハ}}-\dot{\text{ホ}}-\dot{\text{ト}}$ のやうに、長三度 ($\dot{\text{ハ}}-\dot{\text{ホ}}$) の上に短三度 ($\dot{\text{ホ}}-\dot{\text{ト}}$) を重ねて之を完全五度 ($\dot{\text{ハ}}-\dot{\text{ト}}$) を以つて締めたものであつて、長調の I、IV 及び V、並びに短調の V 及び VII は之である。

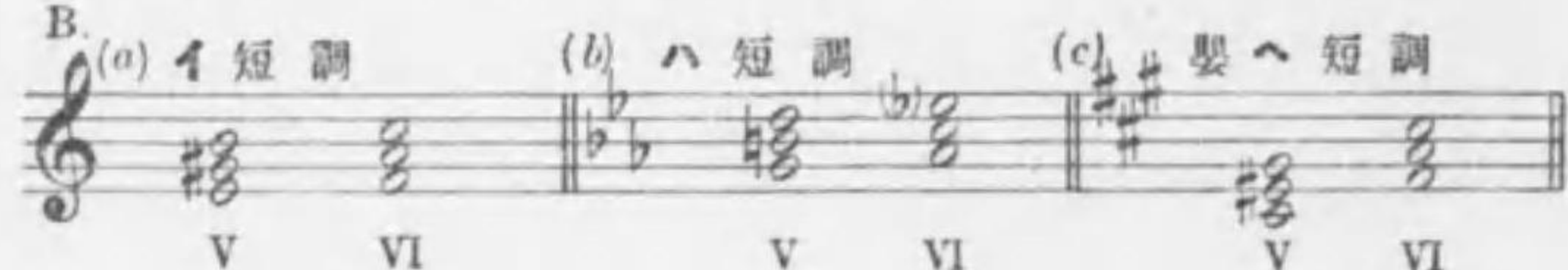
Ex.28.

A. (a) ハ長調 (b) ト長調 (c) 變ホ長調



I IV V I IV V I IV V

B. (a) イ短調 (b) ハ短調 (c) 嬰ヘ短調



V VI V VI V VI

- (b) 短三和音は、 $\dot{\text{ニ}}-\dot{\text{ヘ}}-\dot{\text{イ}}$ のやうに、短三度 ($\dot{\text{ニ}}-\dot{\text{ヘ}}$) の上に長三度 ($\dot{\text{ヘ}}-\dot{\text{イ}}$) を重ねて之を完全五度 ($\dot{\text{ニ}}-\dot{\text{イ}}$) を以つて締めたものであつて、長調の II、III 及び VI、並びに短調の I 及び IV は之である。

Ex.29.

A. (a) ハ長調 (b) ニ長調 (c) 變ホ長調



II III VI II III VI II III VI

B. (a) イ短調 (b) ホ短調 (c) ハ短調 (d) 嬰ト短調



IV I IV I IV I IV

- (c) 減三和音は、 $\dot{\text{ロ}}-\dot{\text{ニ}}-\dot{\text{ヘ}}$ のやうに、二個の短三度 ($\dot{\text{ロ}}-\dot{\text{ニ}}$ 及び $\dot{\text{ニ}}-\dot{\text{ヘ}}$) を重ねて之を減五度 ($\dot{\text{ロ}}-\dot{\text{ヘ}}$) を以つて締めたものであつて、長調の VII、短調の II 及び VII は之である。

Ex.30 I

A. (a) ハ長調 (b) ト長調 (c) 變イ長調 (d) ホ長調



VII VII VII VII

B. (a) イ短調 (b) ト短調 (c) 嬰ヘ短調



II VII II VII II VII

- (d) 増三和音は、 $\dot{\text{ハ}}-\dot{\text{ホ}}-\dot{\text{嬰ト}}$ のやうに、二個の長三度 ($\dot{\text{ハ}}-\dot{\text{ホ}}$ 及び $\dot{\text{ホ}}-\dot{\text{嬰ト}}$) を重ねて之を増五度 ($\dot{\text{ハ}}-\dot{\text{嬰ト}}$) を以つて締めたものであつて、短調の III は之である。

Ex.31.

(a) イ短調 (b) ホ短調 (c) ハ短調



III III III

44. 長三和音と短三和音とは三度音程の配列を異にするけれども、完全五度を有することに於いて共通する。それ故に此等の二種の三和音は完全 (長又は短の) 三和音とも云ふ。そして是等は、最も普通に用ひられるから、普通 (Common.) (長又は短の) 和絃とも云ふ。即ち普通和音は長短二種の三度と完全五度とから成り、長三度の上に短三度を重ねると長和音となり、反対に短三度の上に長三度を重ねると短和音となる。何れの場合に於いても是等は協和音程の

みを含むから協和音である。協和音は普通和音のみであつて他の總ての和音は不協和音である。

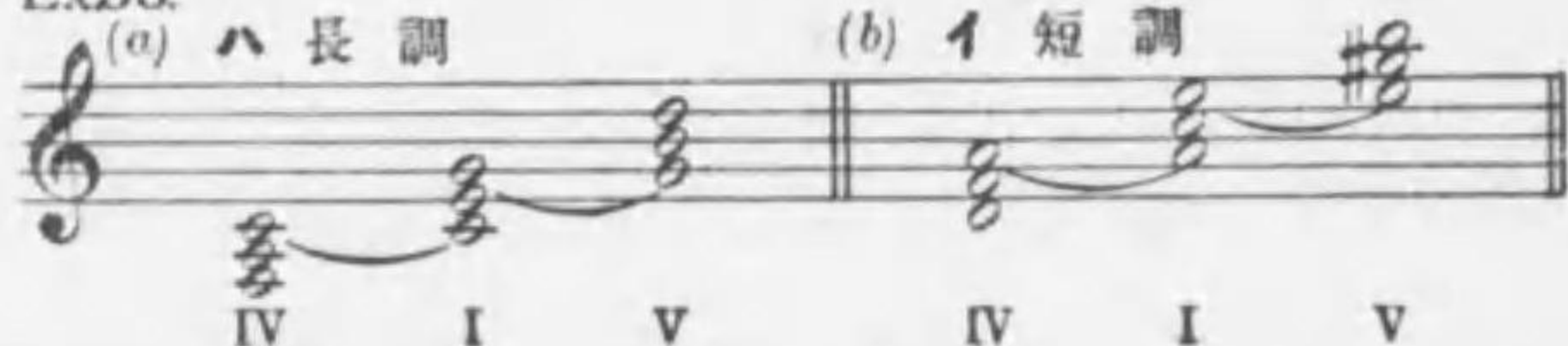
45. 長短兩音階を通じて屬三和音 (V) は常に長三和音であり、導音三和音 (VII) は常に減三和音である。従つて同基音長短兩音階の V と VII とは夫々常に同じである。

Ex.32.



46. 長短兩音階を通じて基和音、屬和音及び下屬の和音は最も重要で最も屢々用ひられる。音階は此等の三つの和音を以つて構成される。それ故に是等は基礎和音と云はれることがある。

Ex.33.



47. [注意]

和音を示す文字は學者に依つて色々に異つて用ひられる。本書に示されるのは専らモリスの原著に従ふ。ヤダスゾーン (S. Jadasohn: *Lehrbuch der Harmonie*)、プラウト (E. Prout: *Harmony, Its Theory and Practice*) 等は、三和音の性質の差異に従つてそれを示す文字をも違はせてゐる。即ち長三和音はローマ数字の大文字を以つて、短三和音は小文字を以つて、減三和音は小文字の右肩に^oを附して、そして増三和音は大文字の右肩に[']を附して示される。此の

方法に従へば、長短兩種の音階の各度の上の三和音は、夫々次のやうになる。

長 調—I, ii, iii, IV, V, vi, vii.^o

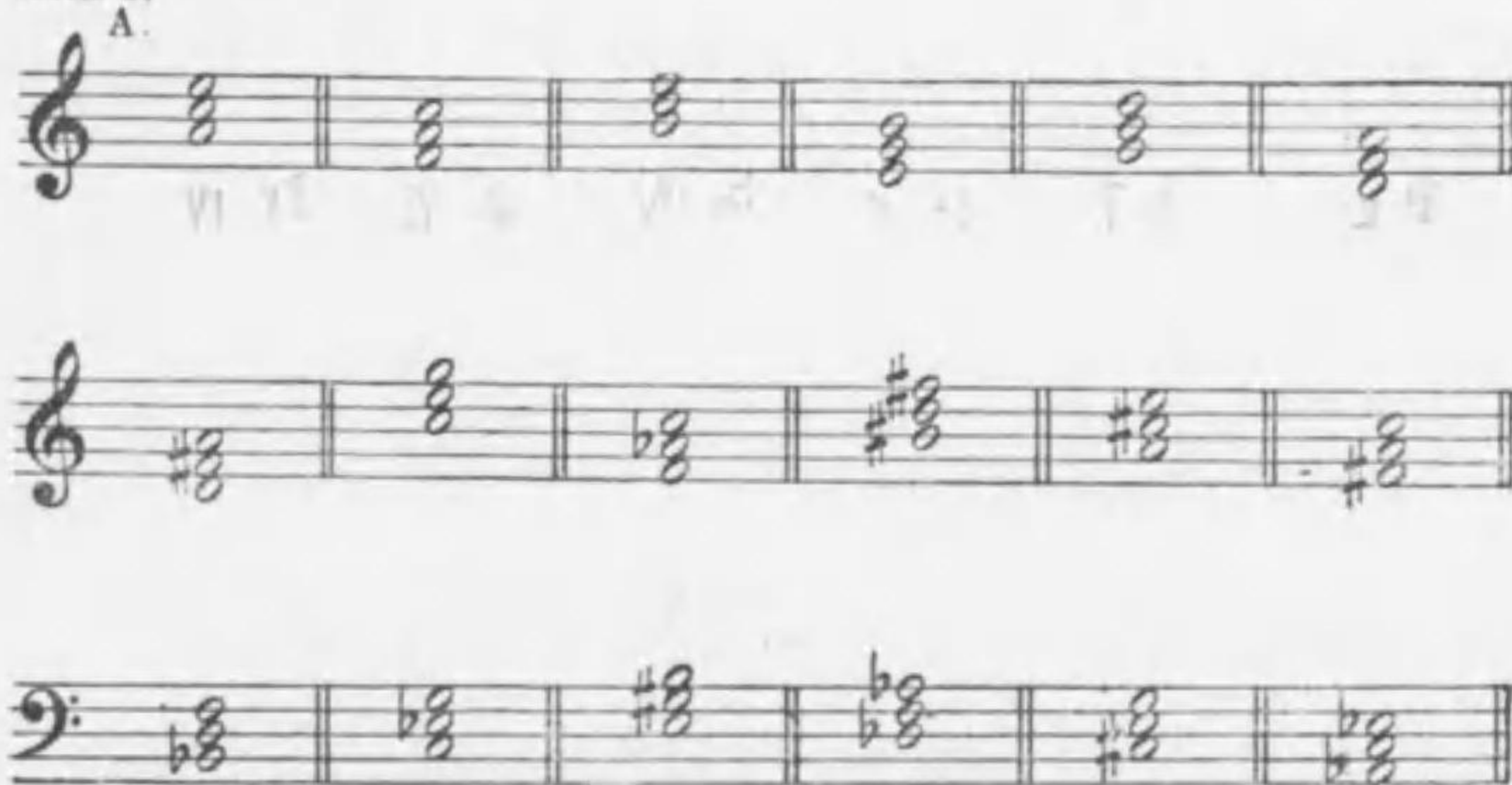
短 調—i, ii^o, III', iv, V, VI, vii.^o

リイマン (H. Riemann: *Handbuch der Harmonielehre. Handbuch der Harmonie und Modulationslehre.*) は I を T (Tonika. の略)、IV を S (Subdominante)、そして V を D (Dominante) [22参照]を以つて示す。此等の方法に就いては、拙者『音楽概論』、同『和聲學概要』及びその他に詳しく説明されてあるから参照されることを望む。本書は、初學者にとつて最も簡單で且つ最も便利と考へられるモリスの原著の方法に従ふ。此の方法はイギリスでもドイツでも最近に割合に盛に用ひられてゐるらしい。

48. 練習第五。

次の A の各の三和音の下にローマ数字の記號を附し、その名稱を書く。B の各の上に長三和音を、C の各の上に短三和音を、D の各の上に減三和音を、E の各の上に減三和音を作る。F の各の上に所要の三和音を作る。

Ex.34.



B.

C.

D.

E.

F. 長 長 短 減 長 減

長 短 短 短 長 減

長 短 減 短 短 長

第三節 四和音と五和音

49. 和音が三度に基くと云ふ原則〔42.〕に従つて三和音の上に更に三度を加ふれば四和音又は七度和音（又は略して七の和音）が出

来る。之は不協和音程（七度）を含むから不協和音である。

50. 七度和音は長短兩調の音階の各度音の上に構成されることが出来る。そして之は三和音の場合のローマ数字の右下に7の算用数字を附して示される。

Ex.35.

I₇ II₇ III₇ IV₇ V₇ VI₇ VII₇

I₇ II₇ III₇ IV₇ V₇ VI₇ VII₇

51. 七度和音には六つの音程がある。その音程の結合方法に従つて此の和音は七種に分けられる。之を表に示せば次の通りである。

第一種——長三和音に長七度を加へたもの。

長調の I₇ 及び IV_7 、短調の VI_7 。（長三度、短三度及び長三度を重ね合せ、二つの完全五度を交叉させて、全部を長七度が締める。）

第二種——短三和音に短七度を加へたもの。

長調の II₇、III₇ 並に VI_7 、及び短調の IV_7 。（短三度、長三度及び短三度を重ね合せ、二つの完全五度を交叉させて、全部を短七度が締める。）

第三種——長三和音に短七度を加へたもの。

長短兩調に於ける V_7 。（長三度、短三度及び短三度を重ね合せ、完全五度と減五度とを交叉させて、全部を短七

度が締める。)

第四種——短三和音に長七度を加へたもの。

短調のI₇。(短三度、長三度及び長三度を重ね合せ、完全五度と増五度とを交叉させ、全部を長七度が締める。)

第五種——減三和音に短七度を加へたもの。

長調のVII₇及び短調のII₇。(短三度、短三度及び長三度を重ね合せ、減五度と完全五度とを交叉させて、全部を短七度が締める。)

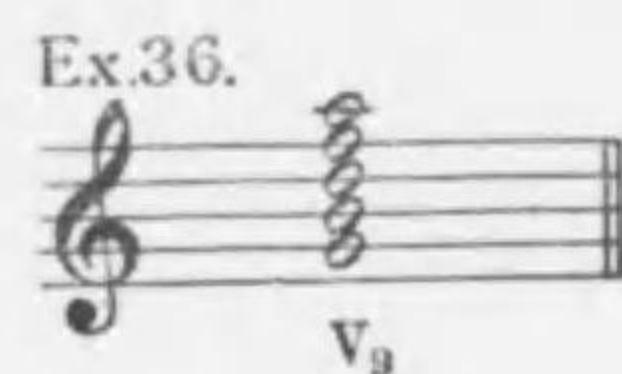
第六種——増三和音に長七度を加へたもの。

短調のIII₇。(長三度、長三度及び短三度を重ね合せ、増五度と完全五度とを交叉させて、全部を長七度が締める。)

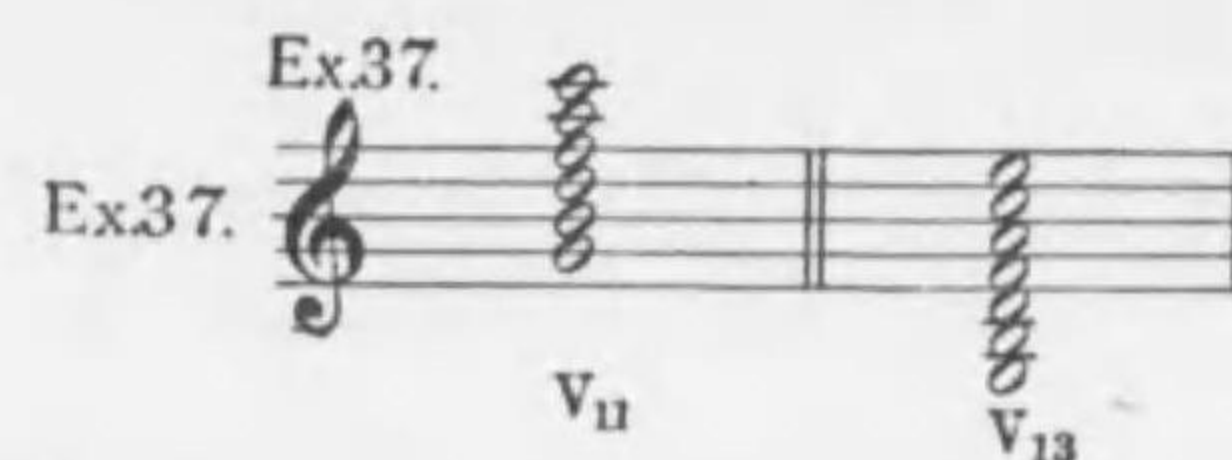
第七種——減三和音に減七度を加へたもの。

短調のVII₇。(三つの短三度を重ね合せ、二つの減五度を交叉させて、全部を減七度が締める。)

52. 七度和音の上に更に三度を加へれば**五和音**(九度和音又は九の和音)が出来る。之は不協和音程(七度と九度と)を含むから不協和音である。最も普通に用ひられる九度和音は**屬音九度和音**(屬九の和音)(V⁹)である。



53. 九度和音と同様にして**十一度和音**、**十三度和音**等も構成されることが出来る。

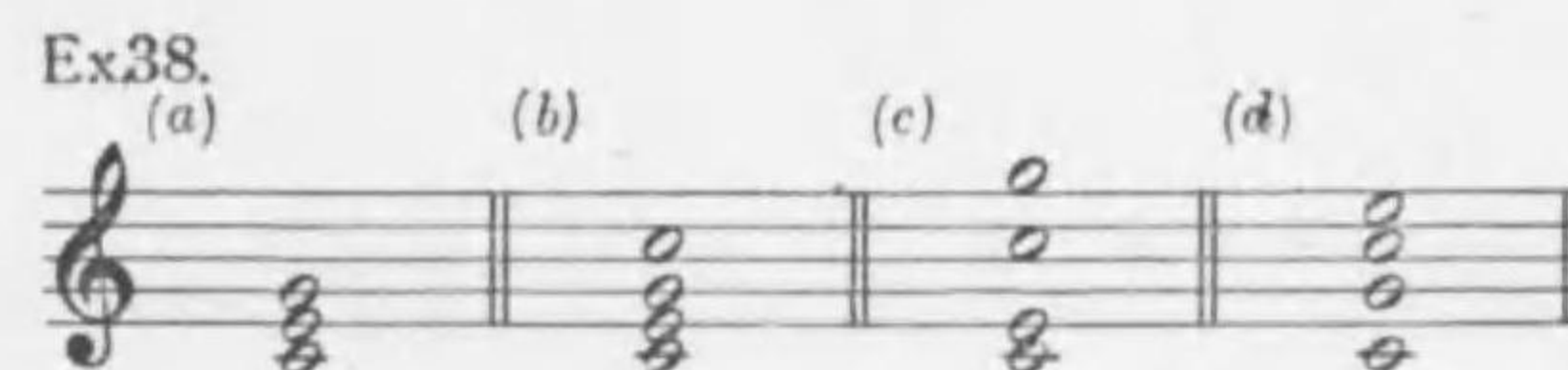


54. 練習第六。

練習第五の問題のAの上に本位の七度を加へ、斯くて出来た和絃の名稱を挙げ、且つその各の構造を分析する。次に同じ問題のB以下の音の上に、夫々七種の七度和絃を別々に構成する。

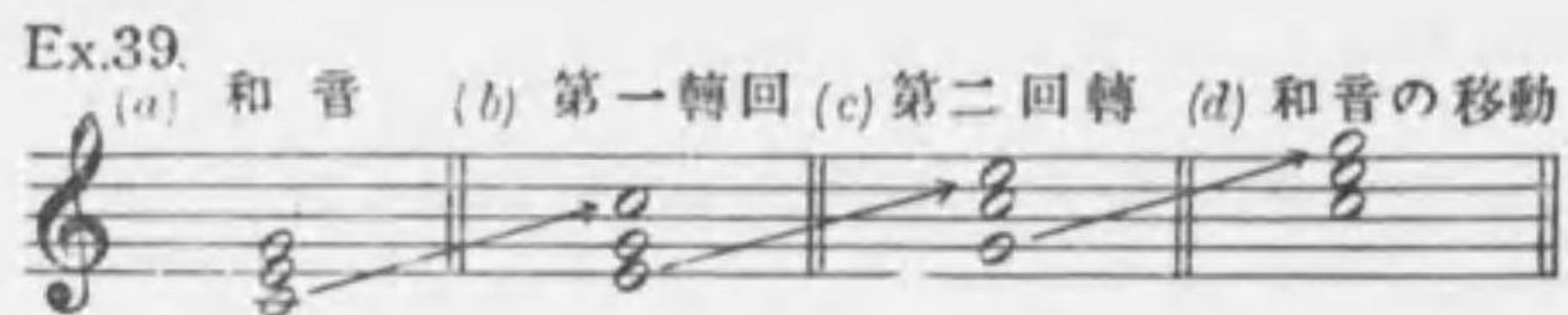
第四節 和音の變化

55. 和音を實際の樂曲に用ふるには之を**變化**させなければならぬことが少くない。例へば、下例はハの上の三和音(ハ調のI)であるが、各の外見は異なる。之は和音が變化されたからに他ならない。



56. 和音の變化には**轉回**(Inversion.)、**重複**(Doubling.)及び**省略**(Omission.)がある。

57. 和音の**轉回**とは和音をなす一つ又はそれ以上の音の轉回である[上例(c)]。轉回され得る回数は和音を構成する音の數より一を差引いた差である。即ち三和音は二回(3-1=2)、七度和音は三回(4-1=3)、九度和音は四回(5-1=4)、夫々轉回されることが出来る。



58. 和音の轉回は根音の位置を變へる(轉回する)。根音の位置を變へると和音の性質は變化する。然し根音の位置を變へない限り、他の音の位置が變化されても和音の本質は變らない。

59. 轉回されない和音は原形式(又は直接形式若しくは根音形式)の和音と云ひ、轉回したものは轉回(第一、第二等の)和音と云ふ〔上例 Ex. 39. 參照〕。

60. 三和音の第一轉回(原形式を示すローマ数字の右にbの字を附して記す)にあつて、最低音と根音(最高音)とは六度の音程をなす。第二轉回(原形式を示すローマ数字の右にcの字を附して記す)にあつても最低音と最高音とは六度をなすが、最低音と根音(中間音)とは四度をなす。従つて第一轉回は六度和音(又は六の和音)(原和音を示すローマ数字の右に6の算用数字を附し又は單に6を以つて記す)、第二轉回は四六の和音(和音の音程が常に下にあるものから計られることに注意すべきである)(ローマ数字の右に $\frac{6}{4}$ を附し又は單に $\frac{6}{4}$ を以つて記す)と云はれることもある。



61. 七度和音の第一轉回(原和音を示すローマ数字にbを附して

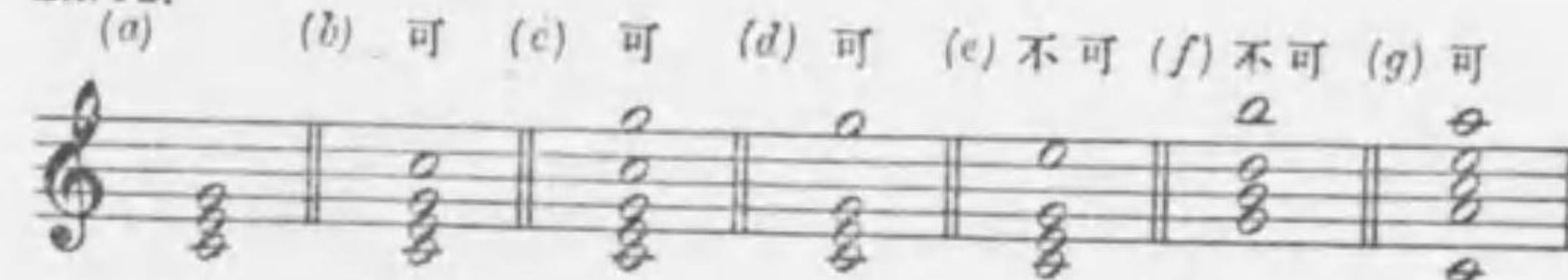
示す)は、最低音と最高音(根音)とが六度、最低音と第七度音(下から第三の音)とが五度をなすから、五度の和音($\frac{6}{5}$)とも云ふ。第二轉回(cを附して記す)は、その最低音と根音(下から第三の音)とが四度、最低音と第七度音(下から第二の音)とが三度をなすから、三四の和音($\frac{4}{3}$)とも云ひ、第三轉回(dを附する)は、その最低音と根音(第二の音)とが二度、最低音と第三度音(第三の音)とが四度をなすから、二四の和音($\frac{4}{2}$)又は略して二の和音(2)とも云ふ。

Ex.41.



62. 和音の重複は和音をなす一つ又はそれ以上の音の重複(八度の音を加へること)である。三和音を重複するには根音を重複するのが最もよく、五度は之に次ぐ。短三和音の三度は重複されることもあるが、長三和音の三度は重複されてならない。導音の重複は常によろしくない〔但し110の(b)參照〕。

Ex.42.



63. 和音の省略は和音をなす一つ又はそれ以上の音の省略である。之は省略に依つて和音の特性を失ふやうな音でなくて、和音の特質上余り重要でない音に就いて行はれるべきである。例へば、普

通和音に於いて省略に最も適するのは五度である。根音と三度音とは省略されない。

Ex.43.

(a) (b) 可 (c) 可 (d) 不可 (e) 不可 (f) 不可

64. 和音をなす數個の音は和音として同時的に發音するのではなくて、分解されて連続的に配列されることもある。斯くの如き方法は和音の分解(又は分割若しくは分離) (Figuring.) と云ひ、斯くて得られたものは分解(又は分割若しくは分離) (Figured; Broken.) 和音と云ふ。例へば、下例の B ((a) — (d)) は A の分離和音である。

Ex.44.

A. B. (a) (b)

(c) (d) etc.

第五節 和音の關聯

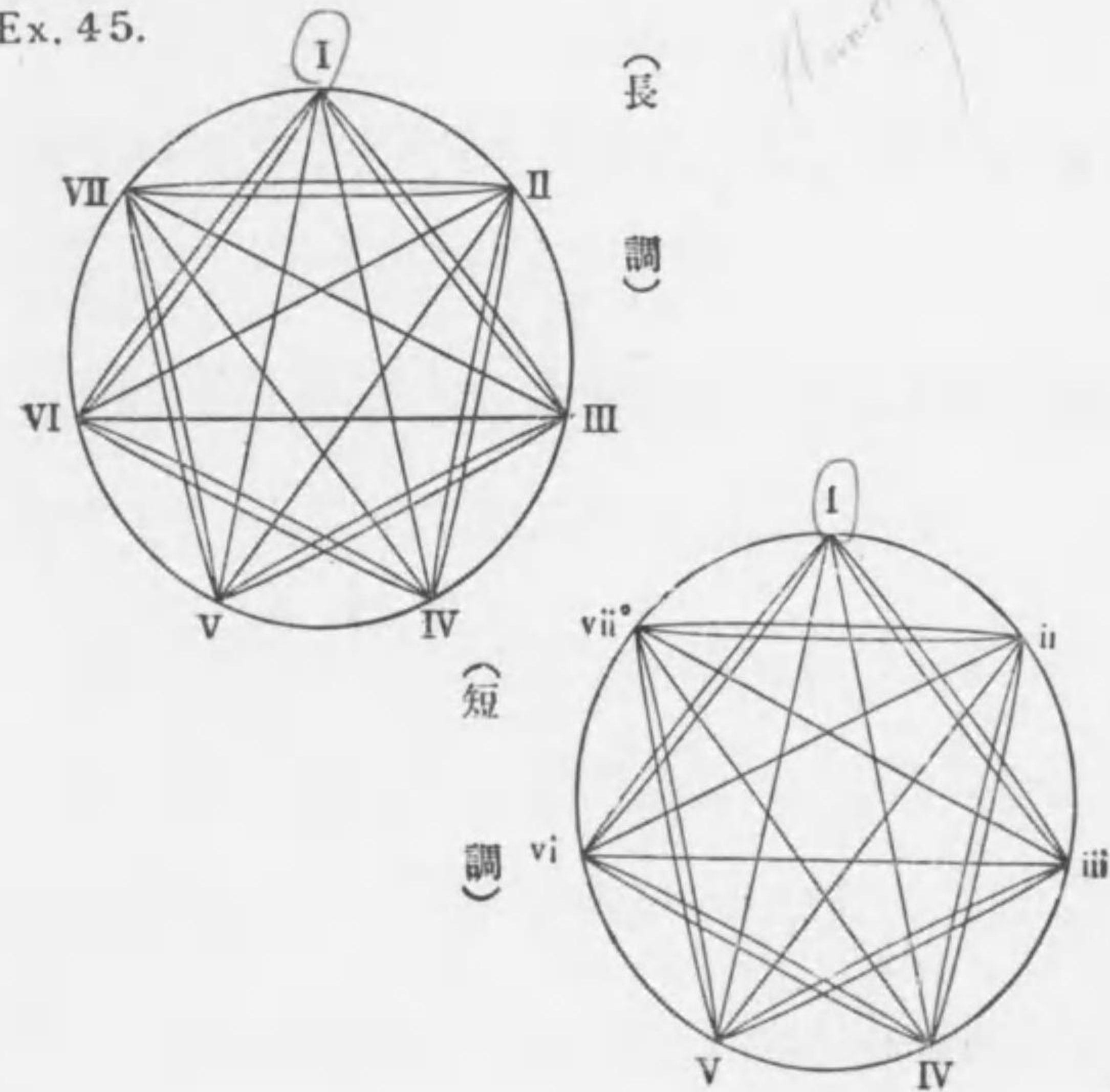
65. 二つの音を共有する二つの和音は相互に復關聯和音と云はれる。例へば、總て調の $I \begin{pmatrix} 5 \\ 3 \\ 1 \end{pmatrix}$ 、 $III \begin{pmatrix} 7 \\ 5 \\ 3 \end{pmatrix}$ 、 $V \begin{pmatrix} 2 \\ 7 \\ 5 \end{pmatrix}$ 、 $VII \begin{pmatrix} 4 \\ 2 \\ 7 \end{pmatrix}$ 、 $II \begin{pmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{pmatrix}$ 、 $IV \begin{pmatrix} 1 \\ 6 \\ 4 \end{pmatrix}$ 、 $VI \begin{pmatrix} 3 \\ 1 \\ 6 \end{pmatrix}$ 、 $I \begin{pmatrix} 5 \\ 3 \\ 1 \end{pmatrix}$ の相隣る二つの三和音は、夫々二つの音を共有にする(上記の算用數字は音階の度である)。斯くの如き三和音の根音は三度の音程を保つて圓形をなす [EX.45の二本の直線参照]。

66. 一つの音を共有する二つの和音は單關聯和音と云ふ。例へば總て調の $I \begin{pmatrix} 5 \\ 3 \\ 1 \end{pmatrix}$ 、 $V \begin{pmatrix} 2 \\ 7 \\ 5 \end{pmatrix}$ 、 $II \begin{pmatrix} 6 \\ 4 \\ 2 \end{pmatrix}$ 、 $VII \begin{pmatrix} 4 \\ 2 \\ 7 \end{pmatrix}$ 、 $III \begin{pmatrix} 7 \\ 5 \\ 3 \end{pmatrix}$ 、 $VII \begin{pmatrix} 4 \\ 2 \\ 7 \end{pmatrix}$ 、 $IV \begin{pmatrix} 1 \\ 6 \\ 4 \end{pmatrix}$ 、 $I \begin{pmatrix} 5 \\ 3 \\ 1 \end{pmatrix}$ の相隣る二つの三和音は夫々一つの音を共通にする。斯くの如き三和音の根音は相互に五度の音程を保つて圓形をなす [下例、一本の直線参照]。

67. 根音が相互に二度の音程をなす二つの三和音には共通音がない。

68. 三和音の關聯を表にして示せば次の通りである。一本の線は單關聯を、二本のは復關聯を示す。

Ex. 45.

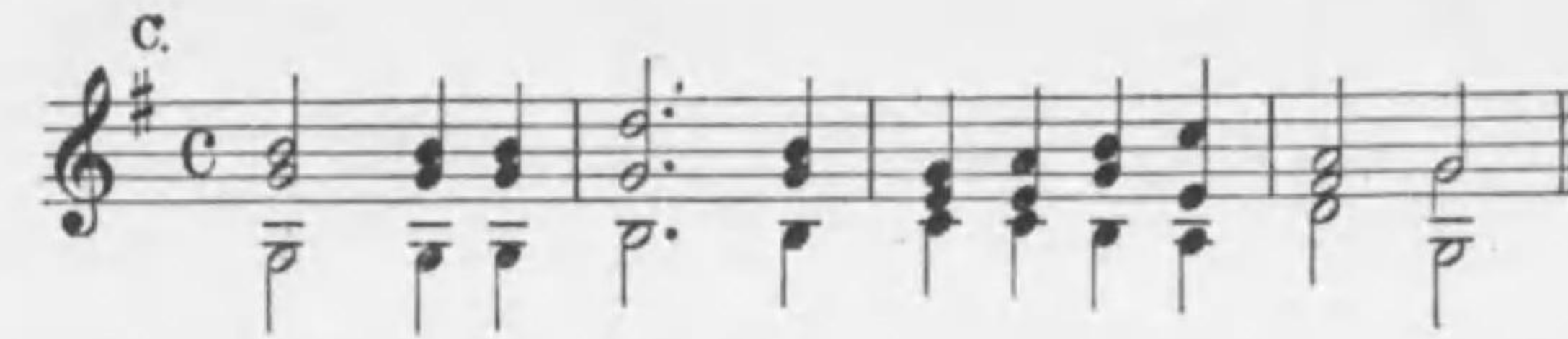
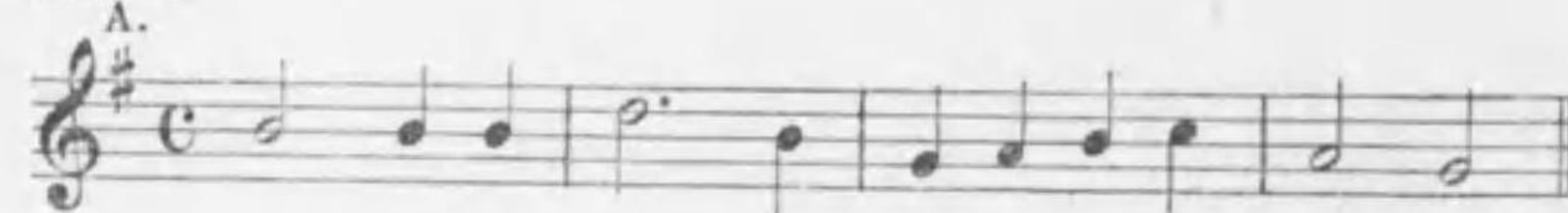


第三章 旋律と和聲

第一節 聲部

69. 一個の樂器又は一人の歌者に依つて演出される旋律は聲部 (Part; Voice.) と云はれる。そして樂曲が二個の聲部を有する時に、之は二聲部的樂曲と云ひ、三個の聲部を有する時に、三聲部的樂曲、四個の時に、四聲部的樂曲と云ふ。オルガン又はピアノのやうな樂器にあつては、四聲部又は五聲部の樂曲をも一人で演奏することが出来るけれども、その時にも四つの旋律を有する樂曲は四聲部的、五つの樂曲は五聲部的と云ふ。此の聲部と云ふのは旋律を指すのであるが、和聲學は之を和音をなす音として見る。即ち和音をなす音は夫々一つの聲部をなすと考へて取扱はれる。例へば、三個の音から成る和音を用ふる樂曲は三聲部的と云ひ、四個の音から成るものは四聲部的と云ふ。同一の旋律及び和聲的基礎を有する樂曲を聲部の數を異にして書けば次のやうになる。

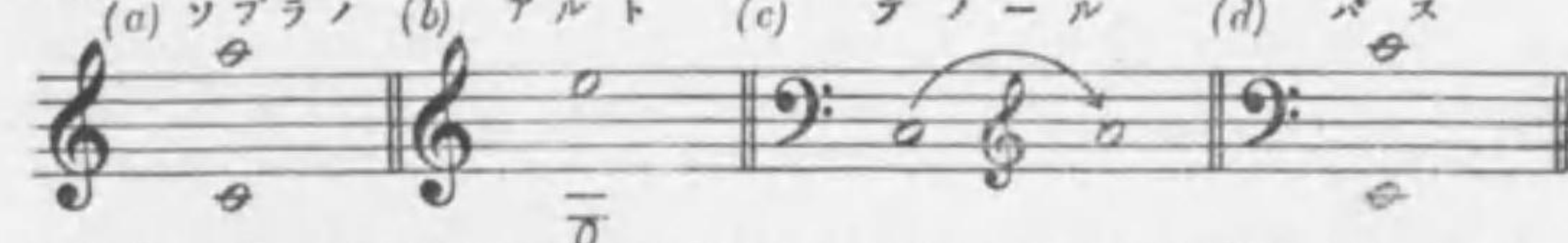
Ex. 46.



〔注意〕 上例の A は一聲部的旋律、B は二聲部的、C は三聲部的、そして D は四聲部的樂曲である。

70. 和聲の練習は慣習的に常に四聲部に於いて行はれる。四聲部和聲の場合の各の聲部は、低い方から云へば、バス(ベース)(Bass.) (低音、低聲部)、テノール (Tenor.) (保音、保聲部)、アルト (Alto.) (高音、高聲部、中聲部等) 及びソプラノ (Soprano.) (最高音、最高聲部、高聲部) である。その普通の音域は次の通りである。

Ex. 47.



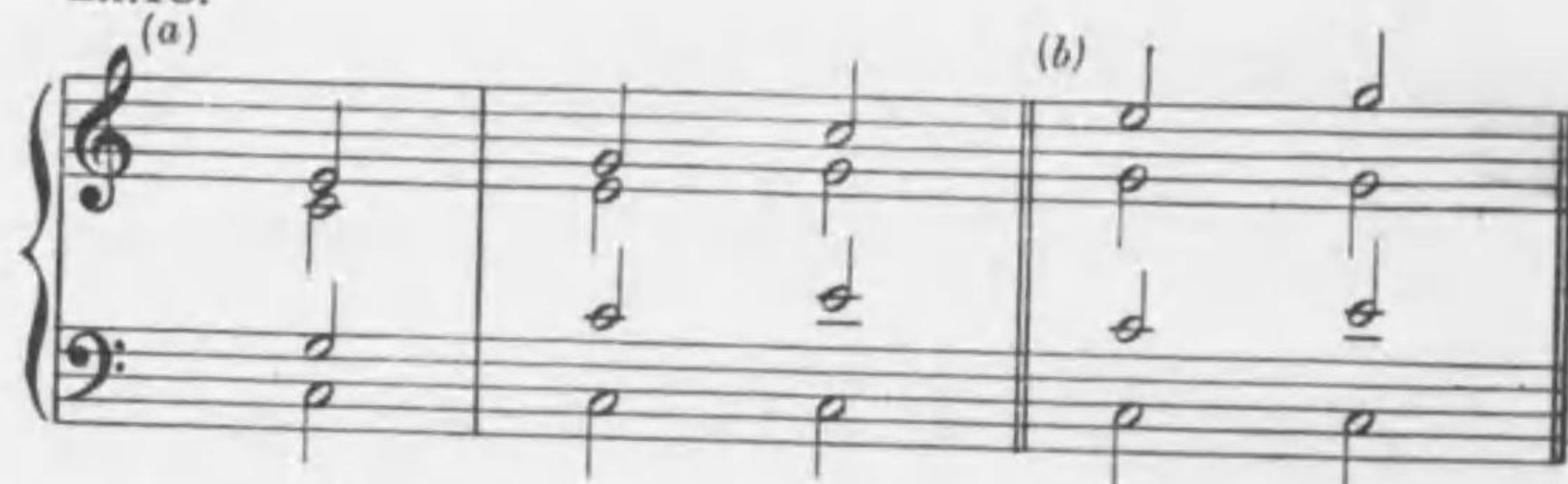
〔注意〕 和聲は普通に聲樂(混聲合唱)の爲めに書かれるとして四聲部で練習される。

71. 三和音を四聲部和聲に用ふるには之を重複しなければならない [62.]。五和音を之に用ふるには省略しなければならない [63.]。上例 [Ex. 47.] の B は三和音のみの四聲部和聲である。三和音も省略と重複とが同時に行はれることもあり、四和音も亦そうである。

72. 四聲部和聲に於ける和音の三個の上聲部が相互に接近して

ある（大体に於いて八度以内にある）時に、その和聲は密接和聲と云ひ（a）、反対に各の聲部が離れてゐる時に開放和聲と云ふ（b）。普通に前者は強大な表出に適し、主として男聲又は女聲のみの合唱に用ひられ、後者は優和な表現に適し、専ら混聲合唱に用ひられる。

Ex.48.

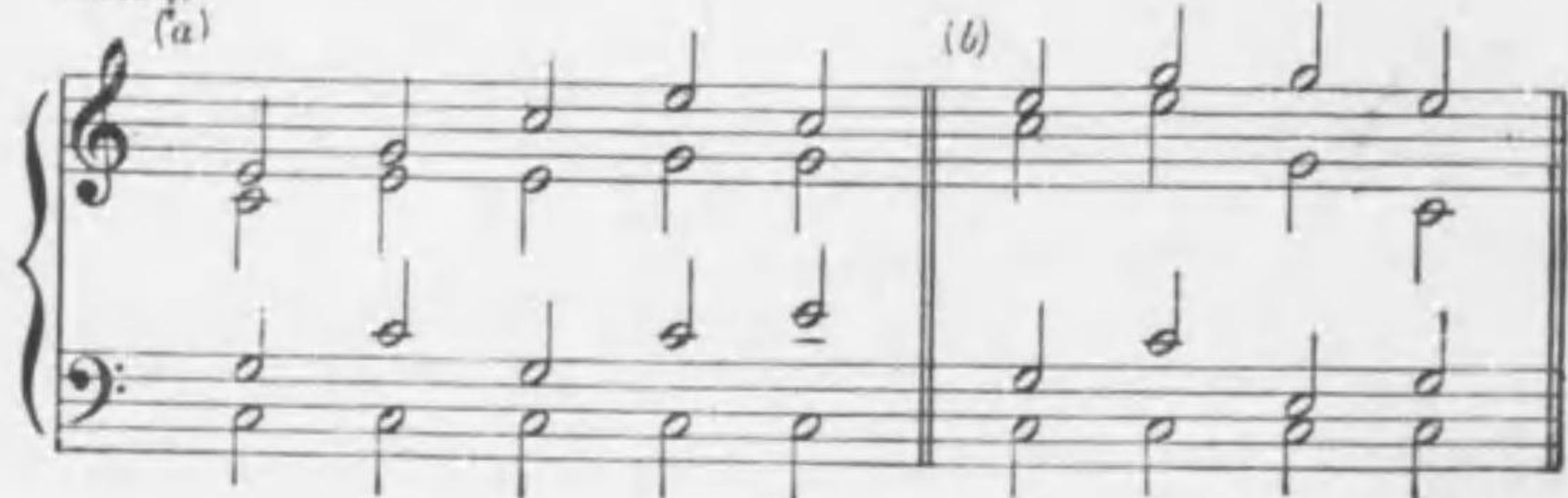


73. 四聲部和聲を書くに次の點は注意されなければならない。

(a) 各の聲部はその普通の音域を越えてならない。

(b) 各の和音の各の音の相互の距離は出来るだけ相互に同等に保たなければならない。一方に於いて各の聲部が接近してゐるのに他方に於いて甚しく離れてゐるのはよろしくない。總ての聲部の音を同等な距離に保つことが出来ない時には、最も廣い音程（八度又はそれ以上のものも用ひられる）は、成るべくバスとテノールとの間に置かれるべきである。原則として大きい音程は低く、小さいものは上に置かれる。

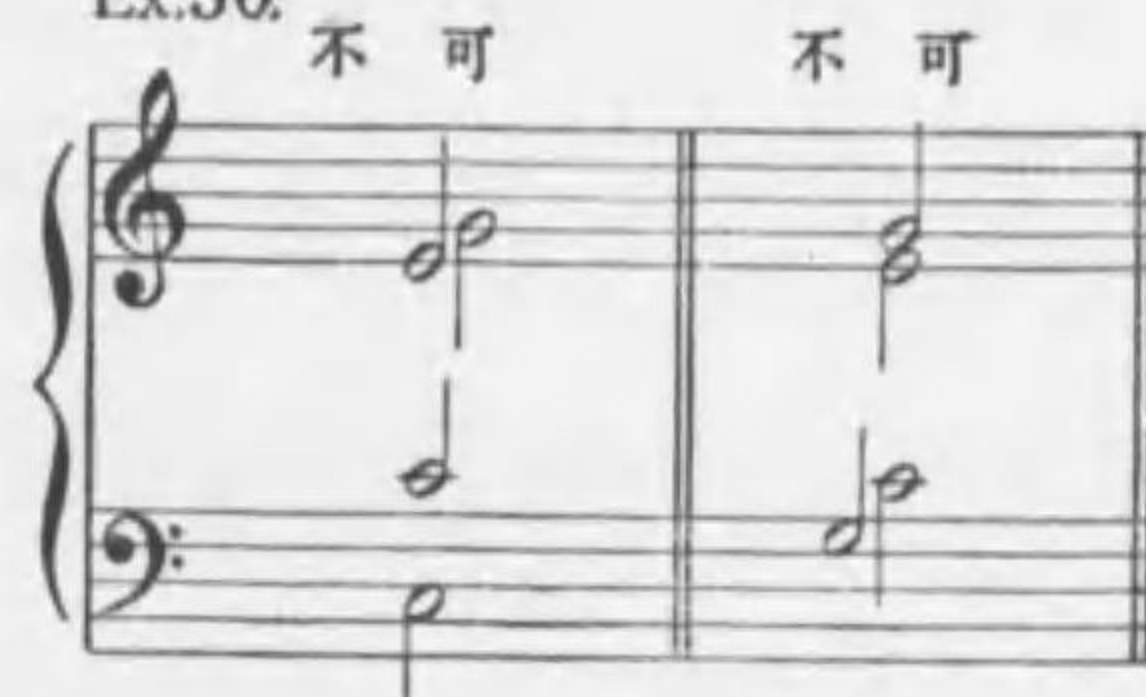
Ex.49.



(c) 各の聲部の明確性を保示する爲めに各の聲部の音符は獨立的な符尾と鈞とを有することが多い〔上例参照〕。

(d) 一つの聲部の音は同じ和音をなすそれよりも高い他の聲部の音の上に又はそれよりも低い他の聲部の音の下に出でならない。

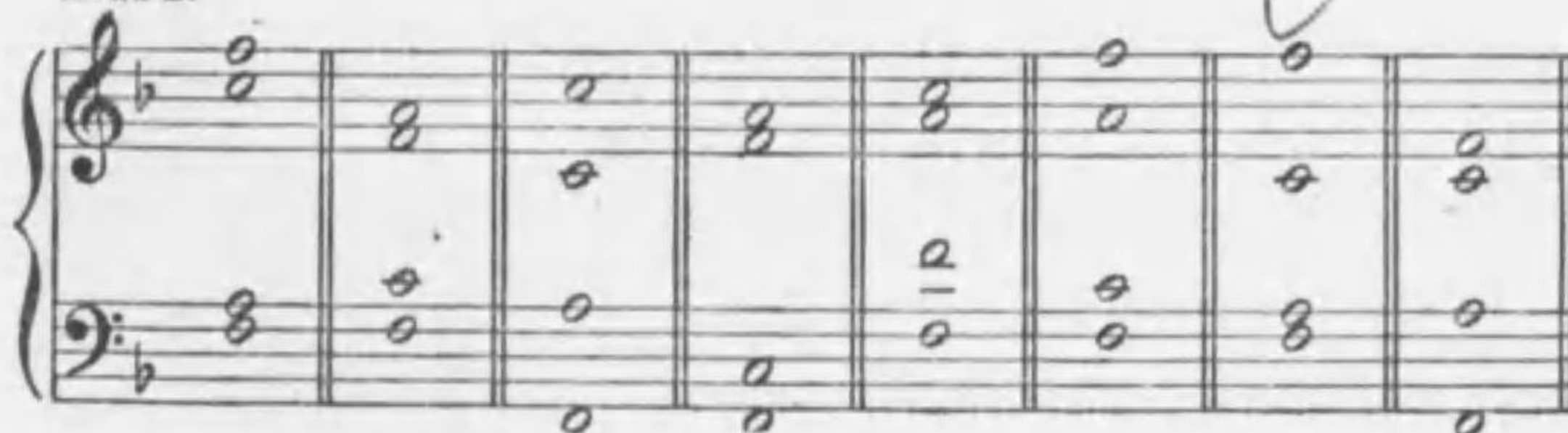
Ex.50.



74. 練習第七。

次の聲部の配置に誤があつたら之を訂正する。

Ex.51.



第二節 旋律の進行

75. 和音の進行は之をなす各の聲部の進行である。數個の聲部の同時的進行は對位法 (Counterpoint.) と云ふ。

76. 旋律の進行の方向は三種に分けられることが出来る。一は上行（高い音への進行）、一は下行（低い音への進行）、一は反復進行

(上行も下行もしないで同じ高さの音を連続する進行)である。

Ex.52.

77. 旋律の上行又は下行は相隣る(二度の)上又は下の音に進む接續進行と三度又はそれ以上の上又は下の音に進む飛躍進行とに分けられることが出来る。

Ex.53.

[注意] 上記の Ex.52 と Ex.53 とは単に旋律進行の方向と方法とを示すに過ぎない。上記引用の旋律に事實上進行しない死點(*の印のある個所)があることは注意されなければならない。

78. 旋律は普通に(特に和聲練習に於ける各聲部をなす場合に)[240. 参照] 接續進行するが最もよろしい。聲部は無用な飛躍をしてならない。接續進行が不可能の時には、成るべく小さい飛躍を用ふるがよい。但し變化の爲めに飛躍も相當に用ひなければならない。

(a) 八度の飛躍はよろしいが、成るべくソプラノ又はバスに於いて之を用ひ、その後で直ちにその音程以内の音に接續進行をするがよい。八度以上の飛躍は避けられるべきである。

(b) 七度の飛躍は成るべく避けられるべきであるが、短七度の飛

躍は、その後で直ちにその音程以内の音に進む時に、許される。長七度のは避けられるべきである。

Ex.54.

(c) 増音程の進行は避けられるべきである。

Ex.55.

(d) 減音程の進行はなるべく避け、之を用ふる時にはその後で直ちにその音程以内の音に進行させなければならない。

Ex.56.

(e) 同一の方向に二回以上の飛躍をした後には、同じ方向の強勢の音に進まない方がよい。

Ex.57.

(f) 基礎和音[46.]をなす音の間の飛躍はよろしい。

Ex.58.

(a) 可 (b) 可 (c) 可

I V IV

(g) 三度又はそれ以上の飛躍の後に再び同方向への飛躍をしない方がいゝ。

Ex.59

(a) 不可 (b) 不可 (c) 可 (d) 可

但し和音(特にI、V及びIV)をなす音に對するものは例外である。

Ex.60.

(a) 可 (b)

I IV

79. 基三和音(1)をなす音(1、3及び5)は旋律上静止の力を有し、その他(2、4及び7、即ちV₇の5以外の音又はVIIの音)は不静止(即ち運動)の力を有する。そして後者は最も近い前者に進む自然的傾向がある。基音の静止の力は最も強い。

Ex.61.

(a) 7 1 (b) 6 5 (c) 4 3 又は 4 5 (d) 2 1 又は 2 3

[注意] 上例に於ける音符の上の数字は音階の度を示し、黒い音符は和音を示す。

80. 練習第八。

次のAの旋律及びバスの誤を正す。Bに基づいて音程を自由に選

擇して旋律及びバスを、ハ長調、ロ短調、變ロ長調、變イ長調及び嬰へ短調に於いて、夫々別々に作る。次に自ら自由な旋律をなるべく多くの調に於いて別々に書く。但し旋律の最終音は必ず基音でなければならない。

Ex.62

A.

1.

2.

3.


4.

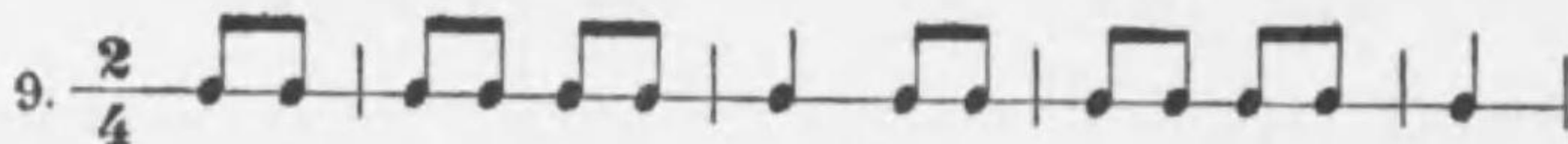
5.


6.

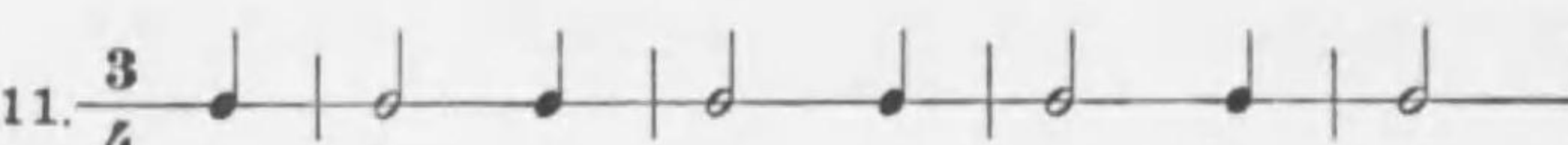
B.

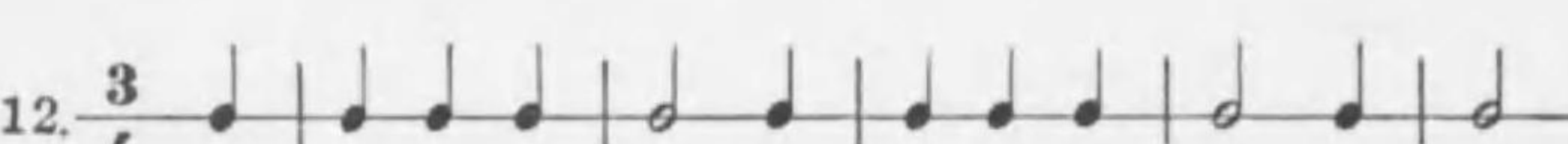
7.

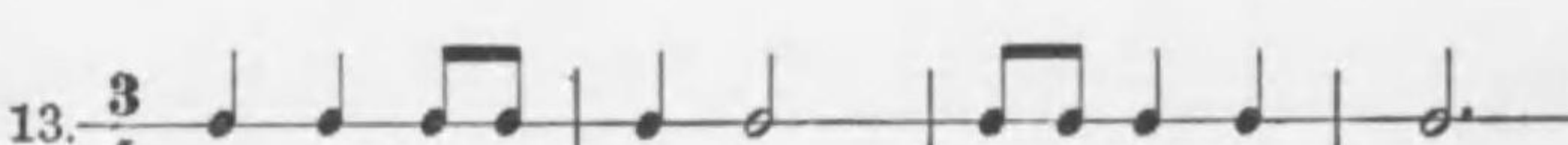
8. 


9. $\frac{2}{4}$ 


10. $\frac{2}{4}$ 

11. $\frac{3}{4}$ 

12. $\frac{3}{4}$ 

13. $\frac{3}{4}$ 

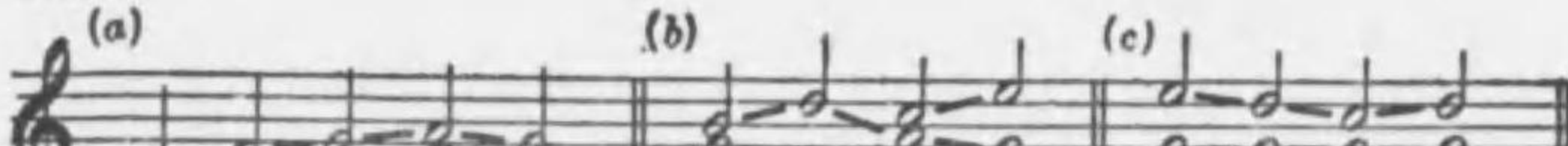
14. $\frac{3}{4}$ 

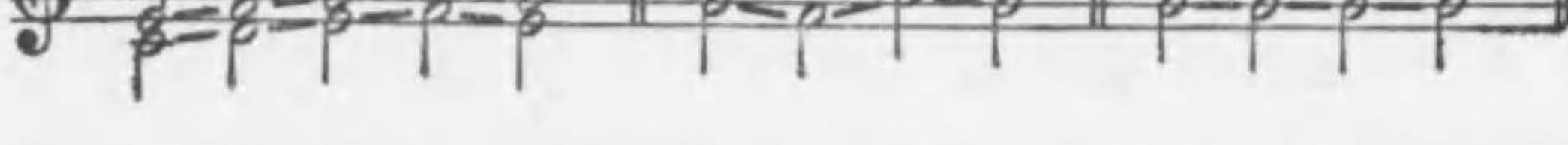
15. $\frac{6}{8}$ 

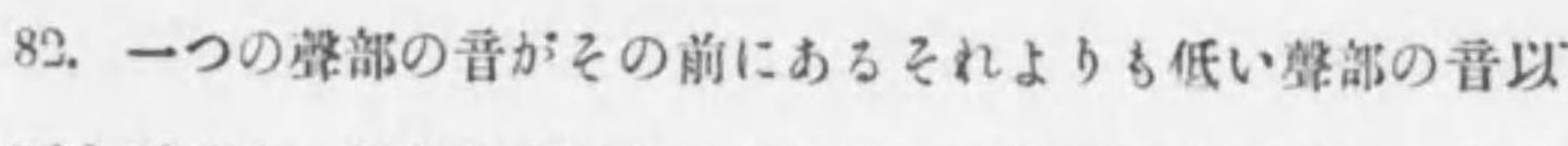
第三節 複聲部の進行

81. 複聲部の進行には三種の方法がある。一は**並行**(二つの聲部が同じ方向に進む)^(a)、一は**反行**(二つの聲部が對互に反對の方向に進む)^(b)、一は**斜行**(一つ聲部は反復進行し他は上行又は下行する)^(c)である。

Ex.63.

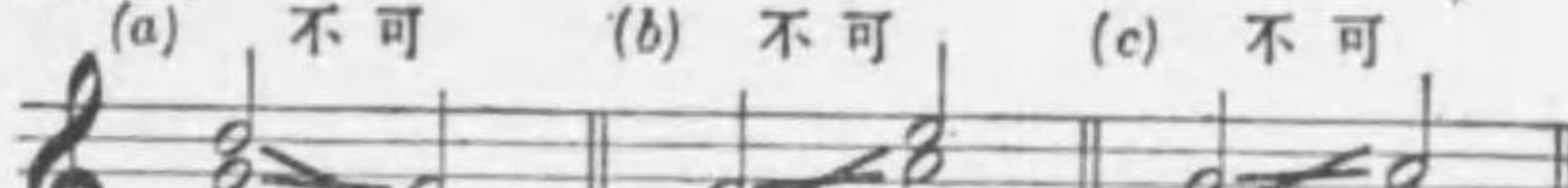
(a) 

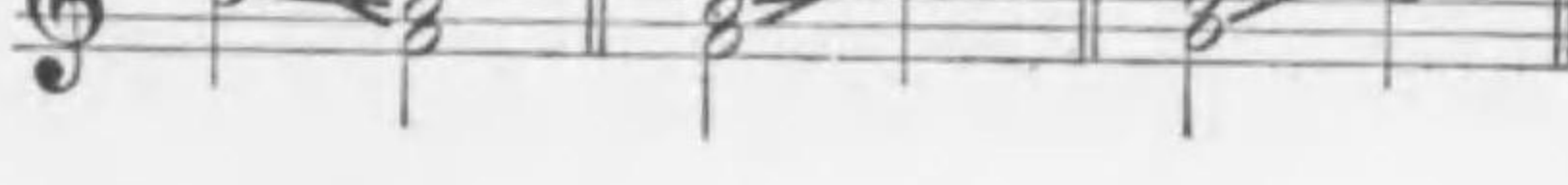
(b) 

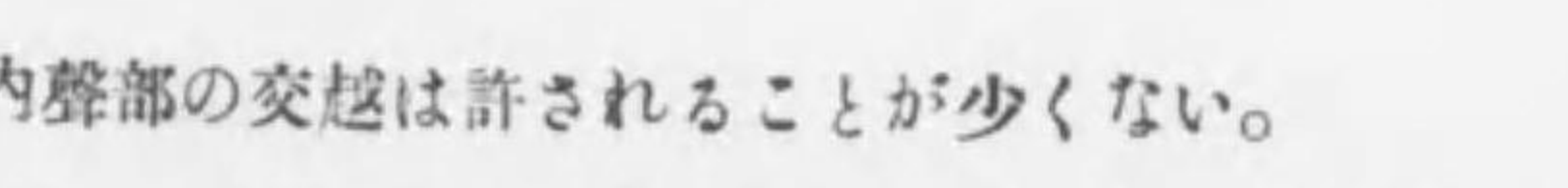
(c) 

82. 一つの聲部の音とその前にあるそれよりも低い聲部の音以下に下り又は高い聲部の音以上に上ることは聲部の交越と云ふ〔73の(d)参照〕。聲部はなるべく交越しないやうに(特に内聲部と外聲部とに於いて)注意されなければならない。

Ex.64.

(a) 不可 

(b) 不可 

(c) 不可 

但し内聲部の交越は許されることが少くない。

83. 二つの聲部が完全五度の音程を保ち乍ら並行進行することは禁止される。此の規則は**並行(又は連続)五度の禁則**と云ふ〔その理由に就いては附録第二十七章参照〕。例へば、下例に於ける三つの和音の最高聲部と最低聲部とは完全五度の音程を保つて並行進行するから、此の進行は不可である。

Ex.65.

不可 

完全五度 

完全五度 

84. 二つの聲部が完全八度(又は完全同音)の音程を保ち乍ら並行進行することは禁止される。此の規則は**並行(又は連続)八度の**

禁則と云ふ〔その理由に就いては附録第二十七章参照〕。



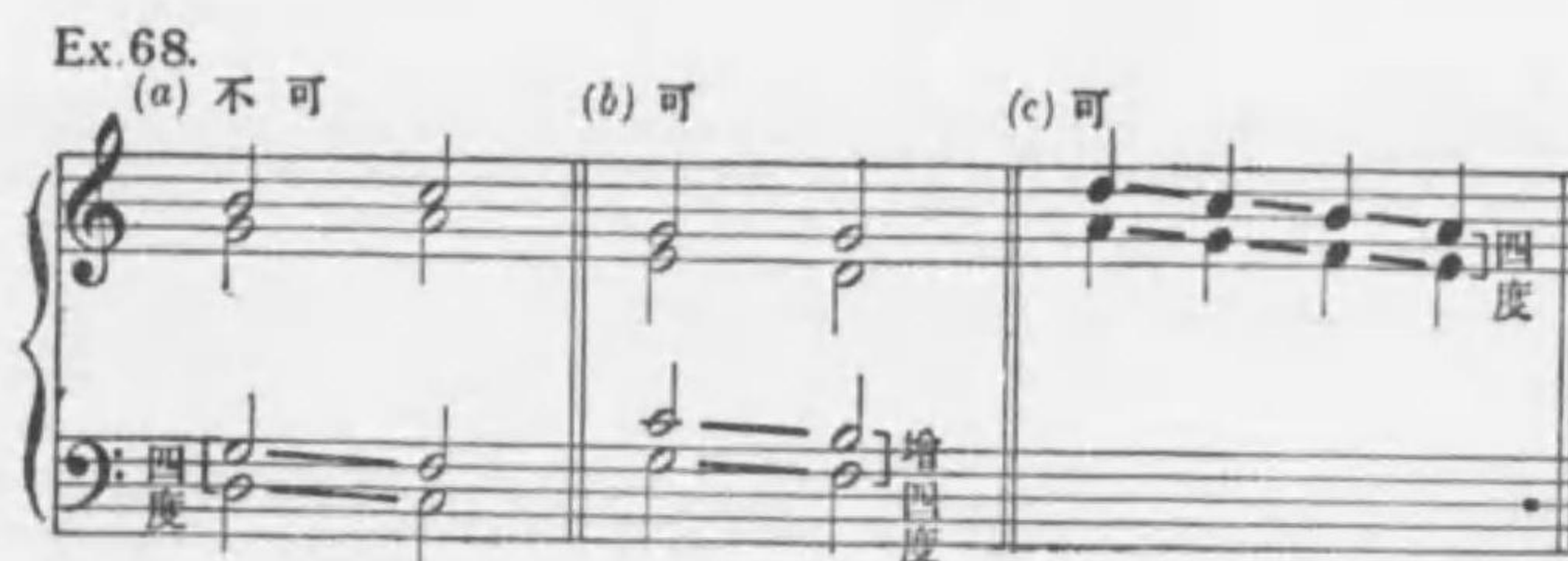
85. 二つの聲部が完全八度又は完全五度に並行する時には、明示されないけれども並行五度又は並行八度と同様な効果が生ずる。例へば、次例 (a) に於いてソプラノはイからニに進み、バスはへからトに進む。然るにソプラノの進行は $\dot{\text{イ}}$ 及び $\dot{\text{ニ}}$ を含むと見られるから、その中の $\dot{\text{ハ}}$ — $\dot{\text{ニ}}$ の進行はバスの へ — ト に對して連続五度の効果を起すことになる。同様にして (b) に於いてソプラノの $\dot{\text{ホ}}$ — $\dot{\text{ハ}}$ の中の $\dot{\text{ロ}}$ — $\dot{\text{ハ}}$ はバスの い — ハ の中 ろ — ハ と並行八度をなすものと見られる。斯くの如き進行は隠伏並行 (五度又は八度の) 進行と云ふ。



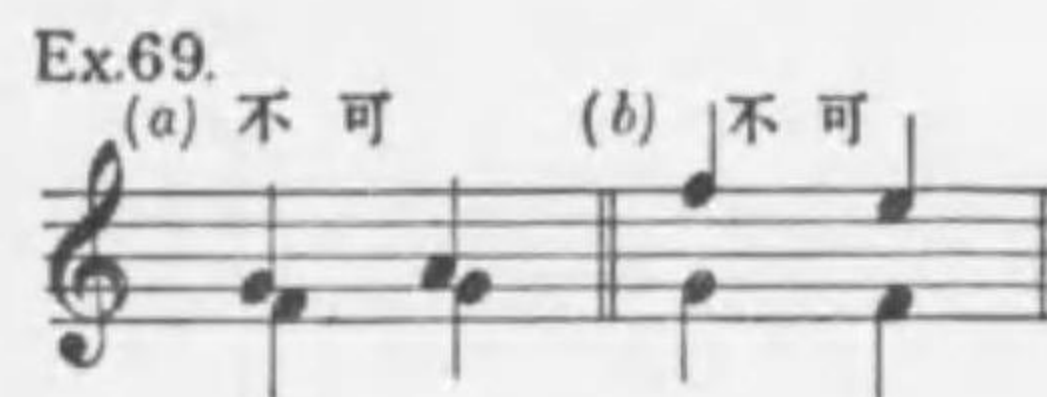
外聲部の間隠伏並行は従来禁止されたが〔上例参照〕、今日の多くの和聲學は之を禁止すべき理由を認めない〔拙著『和聲學概論』参照〕。

86. バスと完全四度の並行進行することは出来るだけ避けられな

ければならない (a)。但し第二の四度が増四度の時は此の限りでない (b)。また二つの上聲部の並行四度は差支ない (c)。



87. 二つの聲部は不協和音程 (例へば、二度又は七度) の並行をしてならない。



88. 普通和音の構成部分として二つの上聲部の間にある完全四度は協和音程であるが、ソプラノ又はアルトとバスとの間にあるものは特別な注意を必要とするから、初學者は之を不協和音程と見る方が安全である [35.]。

89. 練習第九。

次の旋律 (1)、複聲部の進行 (2) 及び樂曲 (3-4) に誤があるならば之を訂正する。



2. (a) (b) (c) (d)

(e) (f) (g)

3.

4.

第四節 和音の進行

90. 和音の進行は原則として最も自然的で且つ圓滑でなければならない。之が爲めに和音は相互に關聯する地の和音に進行するのが最も便利である。然し和聲には變化もなければならぬから、相互に關聯する和音のみを常に用ふることも出来ない。

(a) 和音が之を構成する音を共通にする他の和音〔第二章第五節参照〕に進行する時に共通音は同一の聲部に置かれる方がよろしい。

Ex.71.

(a) (b) (c)

I V I IV I VI

(b) 二つの連続する和音に共通音がない場合には、各の聲部は新しい和音の中の最も近い音に進むがよろしい。そして此の場合に並行八度又は並行五度は生じ易いから、之を避ける爲めに、第一の和音で完全五度又は完全八度をなす二つの音は成る可く反行すべきである。

Ex.72.

(a) (b)

完全八度 完全五度 V VI VI V

91. 不協和音は協和音に進行する。之を不協和音の解決と云ふ。例へば、屬七は不協和音であるから解決されなければならない。

Ex.73.

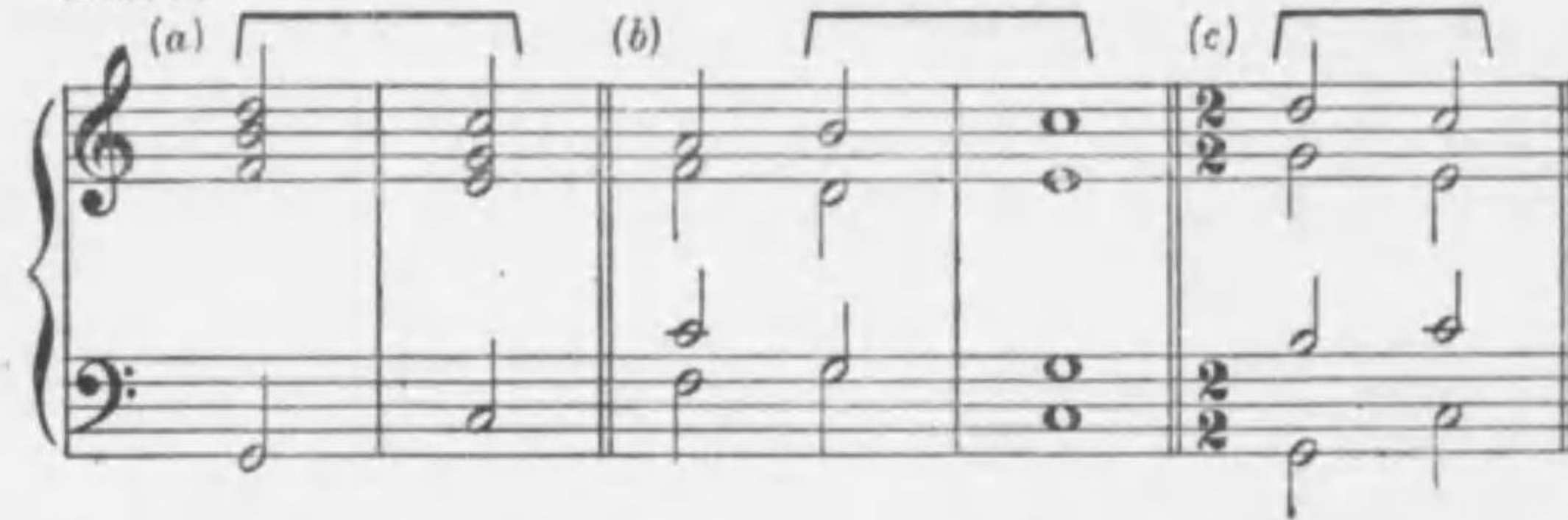
(a) (b)

92. [注意] 不協和音にはその前に協和音を要するものもある。不協和音の前に特に豫め聞かされる協和音はその準備と云ふ。屬七、減七及び経過音 [8の(b)] 以外の不協和音は普通に準備を必要とする。

93. 楽曲の最終又は一部の終末は特殊な和音の進行を用ひて終止又は静止の感を起す。此の進行は静止法(又は終止法)(Cadence.)と云ふ。静止法は原則として二つの和音から成り、その構成上から完全、變格、不完全、半、中斷、轉回等の各種に分けられる。

(a) 完全静止法又は正格静止法はV又はV₇からIに進行し(V—I又はV₇—I)、完全に終止する感を起すから、總ての楽曲の最後に用ひられる。

Ex. 74.



完全静止法はそのIが強拍部に、V又はV₇が弱拍部に當る時に[上例の(a)及び(b)]その効果を特に發揮する。之を男性静止法と云ふ。之に反してIが弱拍に當る時[上例の(c)]に静止の力は弱い。之を女性静止法と云ふ。

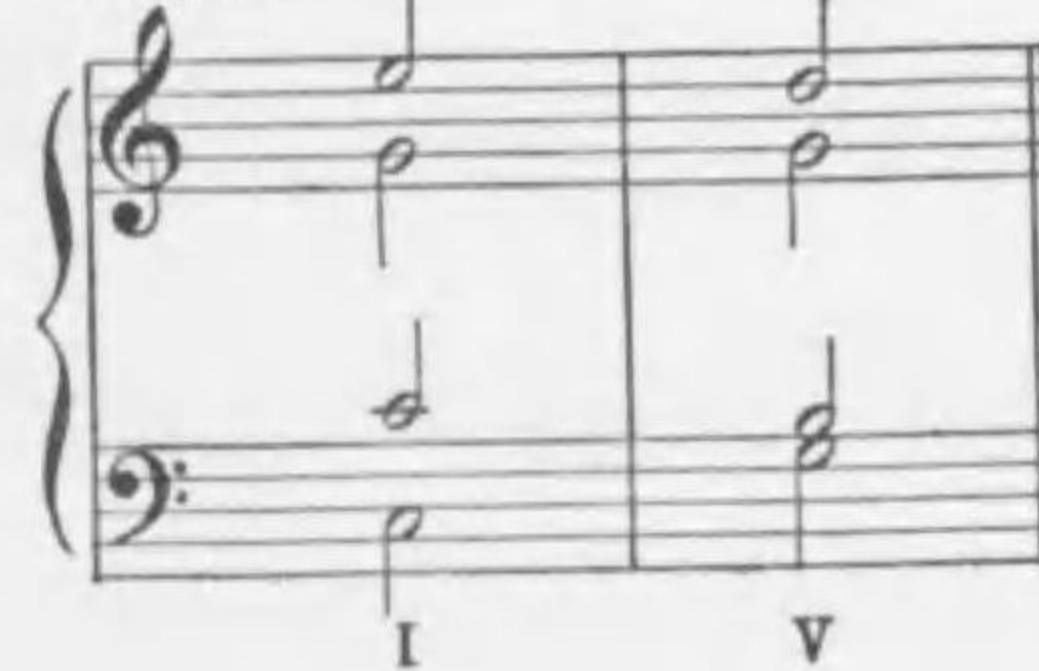
(b) 變格静止法(IV—I)は主として完全静止法の後に附加して(讚美歌のアーメンの多くはその例である)又は楽曲の中途に用ひられる。

Ex. 75.



(c) 半静止法又は不完全静止法(I—V、又はVI—V、II—V等)は楽曲の終末又は一部の段落に用ひられる。

Ex. 76.



[注意] 静止法の名稱は必ずしも一定してゐない。特に變格静止法 [93(b)] を不完全静止法 [93(c)] と同様と呼ぶ者は少くない。

(d) 中斷(詐欺)静止法(V—VIその他)は楽曲の中途に用ひられる。

Ex. 77.



[注意] 中斷静止法を構成する場合に、重複の規則 [62. 71] にも拘はらず、三度が重複されることは少くない。上例に於いても三度は重複されてゐる。之は聲部に於ける大きい飛躍を避け、且つ並行五度又は八度を避ける [83. 84] 爲めに、多くの場合に止

むを得ない。

(e) 轉回靜止法 (Vb—I 又は V—Ib) は完全靜止法をなす和音の一つが轉回したものであつて、主として樂曲の終末に用ひられる。

Ex.78.

(a) (b)

Vb I V Ib

94. 樂曲の最後に用ひられる唯一の靜止法は完全靜止法であつて、その他は専ら樂曲の中途に用ひられるに過ぎない。それ故に完全靜止法は終末靜止法とも云ひ、之に對してその他の靜止法は中間靜止法とも云ふ。

95. 完全及び中斷の靜止法に於ける導音は、特に外聲部に於いて、基音に上行するのが自然的である。内聲部に於いて導音は、それの上の聲部が基音に接續的に下行する時に、五度及び六度に夫々下行してもよろしい。

Ex.79.

(a) (b)

V I V VI

96. 樂曲の調は變化の爲めに樂曲の中途に於いて他に轉化されることが多い。之を轉調 (Modulation.) と云ふ。轉調には關聯調に對して行はれる自然的轉調、不關聯調に對して行はれる不關聯轉調及び同音異符調に對して行はれる同音轉調に分けられることが出来る。そして不關聯調は關聯調を仲介として順次的に行はれる漸進轉調と直ちに不關聯調に達する突然轉調との二種に分けられることが出来る。本書は専ら自然的轉調のみを取扱ふ。

97. 轉調の長さは一定しない。僅かに一二小節に過ぎないで直ちに元來の調に歸り又は更に他の調に變ずるものもあり、また數小節乃至數十小節に及び新調を明立する (特に新調の靜止法を用ひて) ももある。短くて一時的な轉調は假轉調又は變調、長くて決定的なものは終局的 (又は決定的) 轉調と云ふこともある。次に終局的轉調の二三の例を示す。Aは三和音に依るハ長調から (a) ト長調への及び (b) ヘ長調への轉調、Bは三和音に依るハ短調から (a) 變ハ長調への及び (b) ト短調への轉調であり、Cは屬七和音に依るハ長調から (a) ト (長及び短) 調への、(b) ヘ (長及び短) 調への及び (c) イ (長及び短) 調への轉調である。

Ex.80.

A. (a) (b)

B. (a) (b)

C. (a) (b) (c)

98. 楽曲に用ひられる音は必ずしも常に和音をなす音のみに限らない。和音をなさない音（之を和音外の音又は和絃外の音と云ふ）も亦少からず用ひられる。その主なるものは次の通りである。

(a) 補助音は和音の二度上又は下に動く音である。次例に於いて*の記號を有するものは之である。



[注意] 和音外の音の細別に就いて學者の意見は極めて區々である。シエーンベルヒ (Arnold Schönberg, 1874-) の『和聲學』(Harmonielehre.)は之を認めない。多くの學者は之に反對する。然し個々の和音外の音に關する學者の意見は同じでない。補助音を變化音と云ふ者もあり、それ等の兩者を區別する者もある。プラウト (E. Proutot; Harmony, p. 134.) は次例の*印を有するものを特に變化音 (Changing note.) として補助音と區別する。

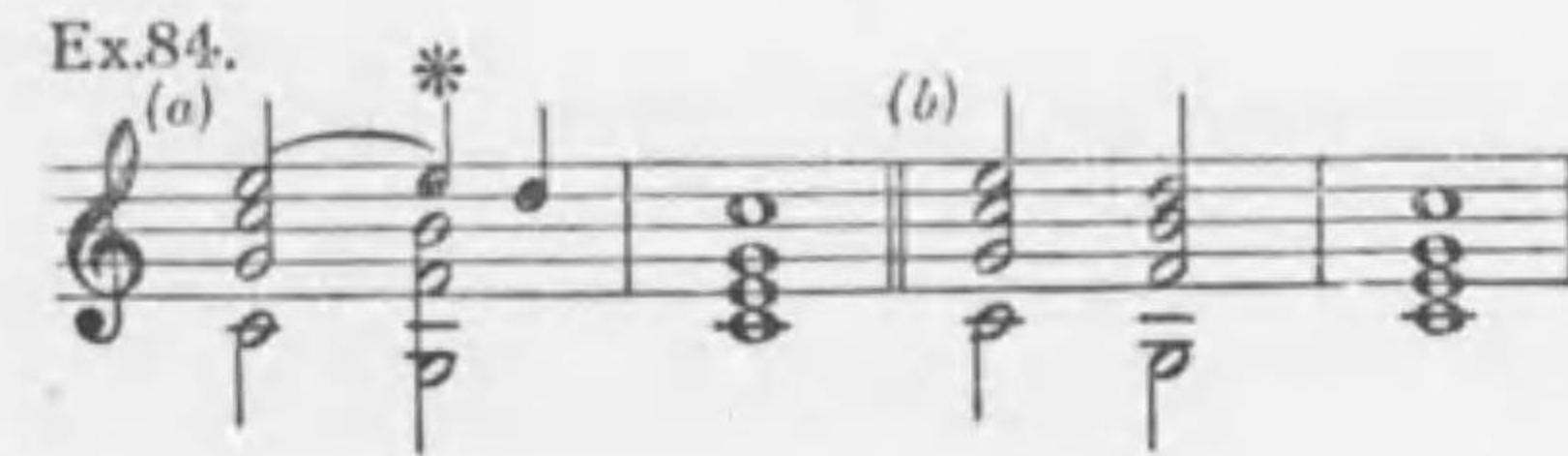


(b) 経過音は一つの和聲音と同じ又は他の和音の異なる和聲音との間にある和音外の音であつて、普通に和聲音と接續進行をする。次例に於いて*記號を有するものは之である（何れも同一の和音の異なる音の間にあるものを示す）。



[注意] 此の通説に従へば、経過音は一つの和聲音から出て同じ和音の他の音に音階的に経過する音であり、補助音は一つの和聲音から出て、その上又は下に進んだ後に再び最初の和聲音に歸る。然し此の區別は必ずしも常に行はれない。本書に於いて便利上兩者は合して経過音として説明されることが少くない。

(c) 繋留音は一つの和音の音を之を含まない次の和音にまで延長結合させたものである。次例の(a)に於いて*を有するものは之である [(145.) 以下]。



[注意] 繋留音の前にある之と同じ高さの音は豫備音 (91.) と云ひ、繋留音の後の和聲音は解決音 (91. 92.) と云ふ。繋留音は普通に豫備と解決とを要する。上例の(a)を繋留を用ひずに和聲音から和聲音に直ちに進行させると(b)のやうになる。

(d) 先行音は次に來るべき和音の音をその和音に先行させたものである [(177.)]。

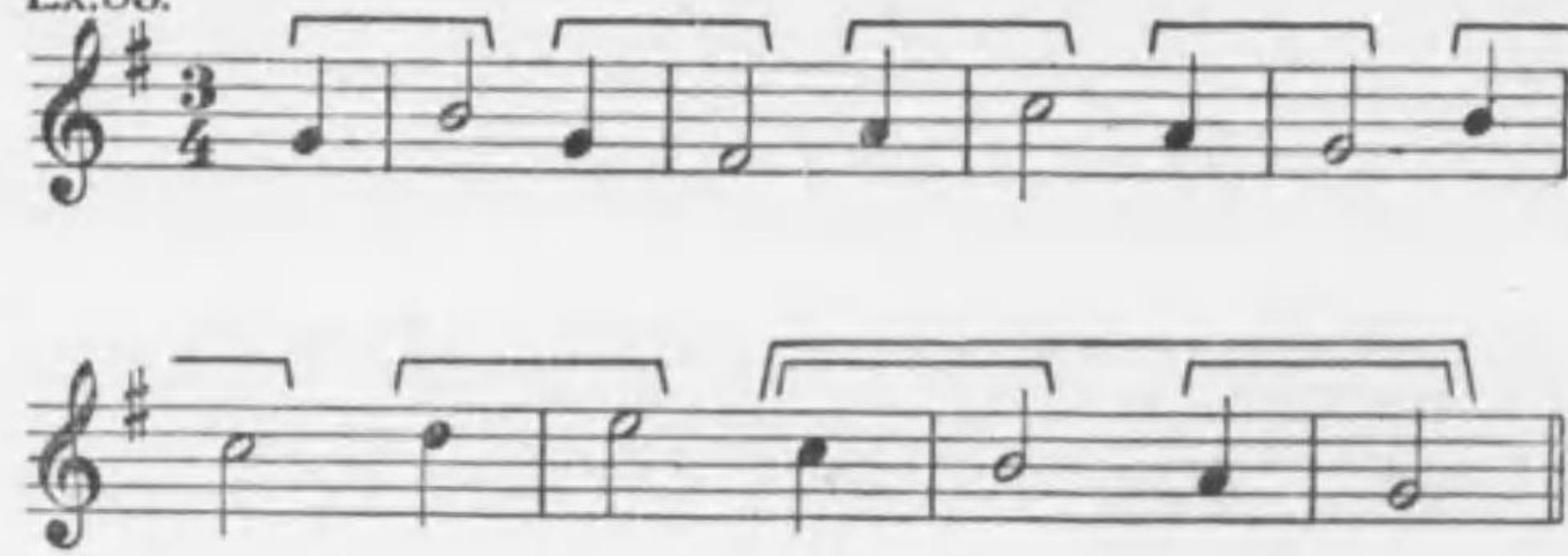
(e) 保続音は和音の進行中に和聲に關係なく延長されて長く同度に保たれた音である。保続音として普通に用ひられるものは基音又は屬音若しくは是等兩者である。保続音は多くの場合にバスに用ひられるが、その他の聲部に用ひられることも少くない。

第五節 旋律の構造

99. 音楽の運動を支配するのは律動又は節奏 (Rhythm.) である。

100. 旋律の最も小さい獨立的な構成要素は動機 (Motive.) である。

Ex.85.



101. 動機は弱勢音(上拍音)に始まつて強勢音(下拍音)に終る。之は人間の心理的必然の要求である。然し多くの動機は必ずしも常に上拍音に始まると限らない。斯くの如き場合には不完全動機が用ひられてゐる。例へば、次例のAは不完全動機(不完全な括弧で示す)を有する。之を完全動機から成るものに改めればBのやうに成るであらう。

Ex.86.

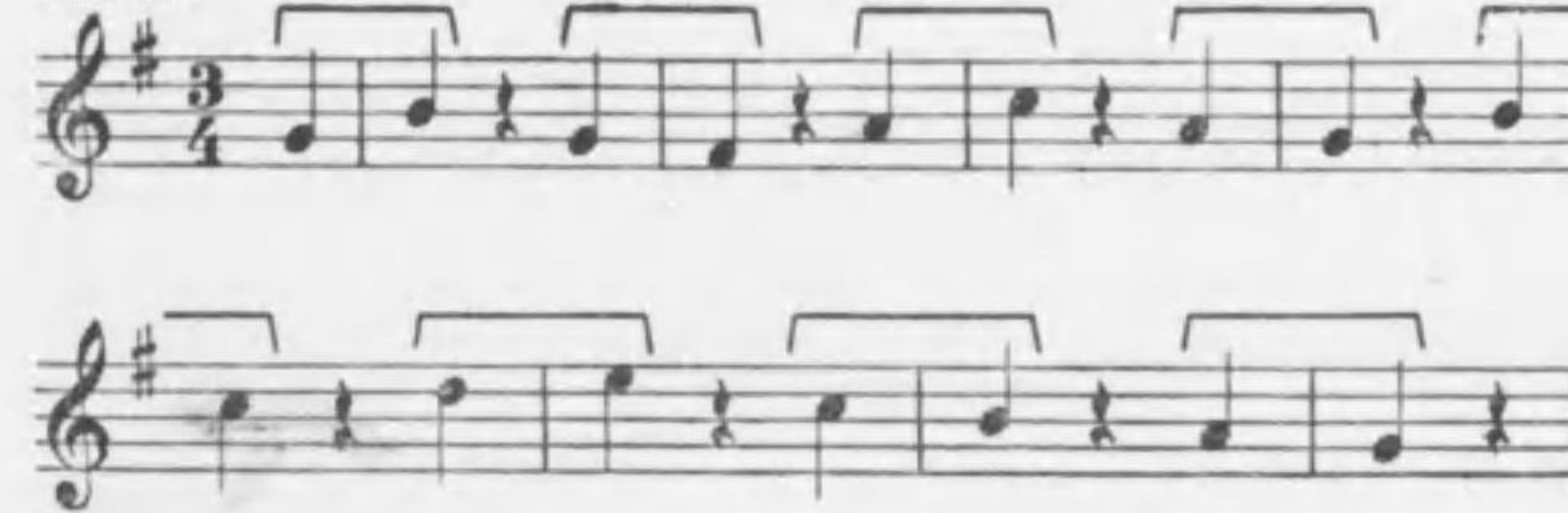


Ex.86.



〔注意〕 動機は休止符を用ふることも少くない。

Ex.87.



102. 動機原型は弱勢音と強勢音との結合であり、縦線は此の動機原型の弱勢音と強勢音とを區別するに他ならないから、一小節には本來的に一つ以上の強勢音がない。一小節に二つ又はそれ以上の強勢音があるのは、その楽曲の小節の附し方が不正であるか又は動機が種々に變化されてゐる結果かに他ならない。

〔注意〕 本書に述べられた動機論は主としてリイマン(Hugo Riemann.)〔47.〕の説に基づく編者の説であつて、舊來の説と反對的に異なる。詳しくは拙著『音楽概論』、

同『音楽理論』、同『音楽形式論』及び同『作曲學』等参照。

103. 動機から旋律を構成するには動機を展開する。その最も主要な方法は次の通りである。

(a) 反復 (Repetition.)。動機をそのままに反復して使用する。次例の (1)。

(b) 連進又は摸進 (Sequence.)。動機を度を異にして反復する。音程は變ることもあり、變らないこともある。次例の (2)。

(c) 變奏 (Variation.)。動機の音程、音符の長短等の増大、減少その他である。之には色々な方法がある。次例の (3) はその二三の例を示すに過ぎない。

(d) 新動機の使用。次例の (4)。

Ex.88.

(a) (1) (1) (1) (4)

(b) (1) (1) (3)

(c) (2) (2) (4)

(d) (2) (2) (2) (2) (2)

(e) (2) (2) (3)

104. 正規的な旋律にあつて、原則として、二つの動機は中節 (Section.) をなし、二つの中節は大節 (樂節) (Phrase.) を、二つの大節は章 (Period; Sentence.) をなす。

Ex.89.

動機 動機 動機 動機 動機 動機 動機 動機

中節 中節 中節 中節

大節 大節

章

105. 楽曲の和聲は多種多様であるが、次の諸點は注意されなければならない。

(a) 章の最終音は常に基音である。之はその章が完全静止法を以つて終り、獨立的な存在をなすが爲めである。此の基音が強勢部に當る時に、その章は男性終止を爲すと云ひ、反對に基音が弱勢部に當る時に、女性終止をなすと云ふ。そして旋律に於いて終止をなす (之に相當する和聲に於いて静止方が用ひられる) 部分は、旋律の静止法と云ふ。之は普通に V 又は V_7 と I とをなす音の連続、特に 5 (又は 7、若しくは 2 又は 4) — 1 の二つの音から成る。

(b) 第一の大節の終りの和音は普通に中間静止法 (特に不完全静止法) である。従つて旋律の此の部分には之をなす音が用ひられる。

(c) 旋律の最初の音は不定であるが、多くの場合に I (強勢部に始まる場合) 又は V (弱勢部に始まる場合) をなす音である。そ

して V が用ひられる時には、普通に之に直ちに I は續けられる。
之は I を以つて先づ楽曲の調性を決定するが爲めである。

106. 然し楽曲の構造は必ずしも常に正規的と限らない。不正規的な章の構成は無限に多様であるが、その中の二三の例を次に示す。

- A. 章の短縮。
- B. 章の延長。
- C. 不正規的樂節の使用。

Ex. 90. Haydn, Sonata, C

A (a)

Mozart, "Il Seraglio"

Mozart, "Veilchen"

Clementi, Sonate

(d)

Beethoven, Sonate, XII

B. (a)

Mozart, "Don Juan"

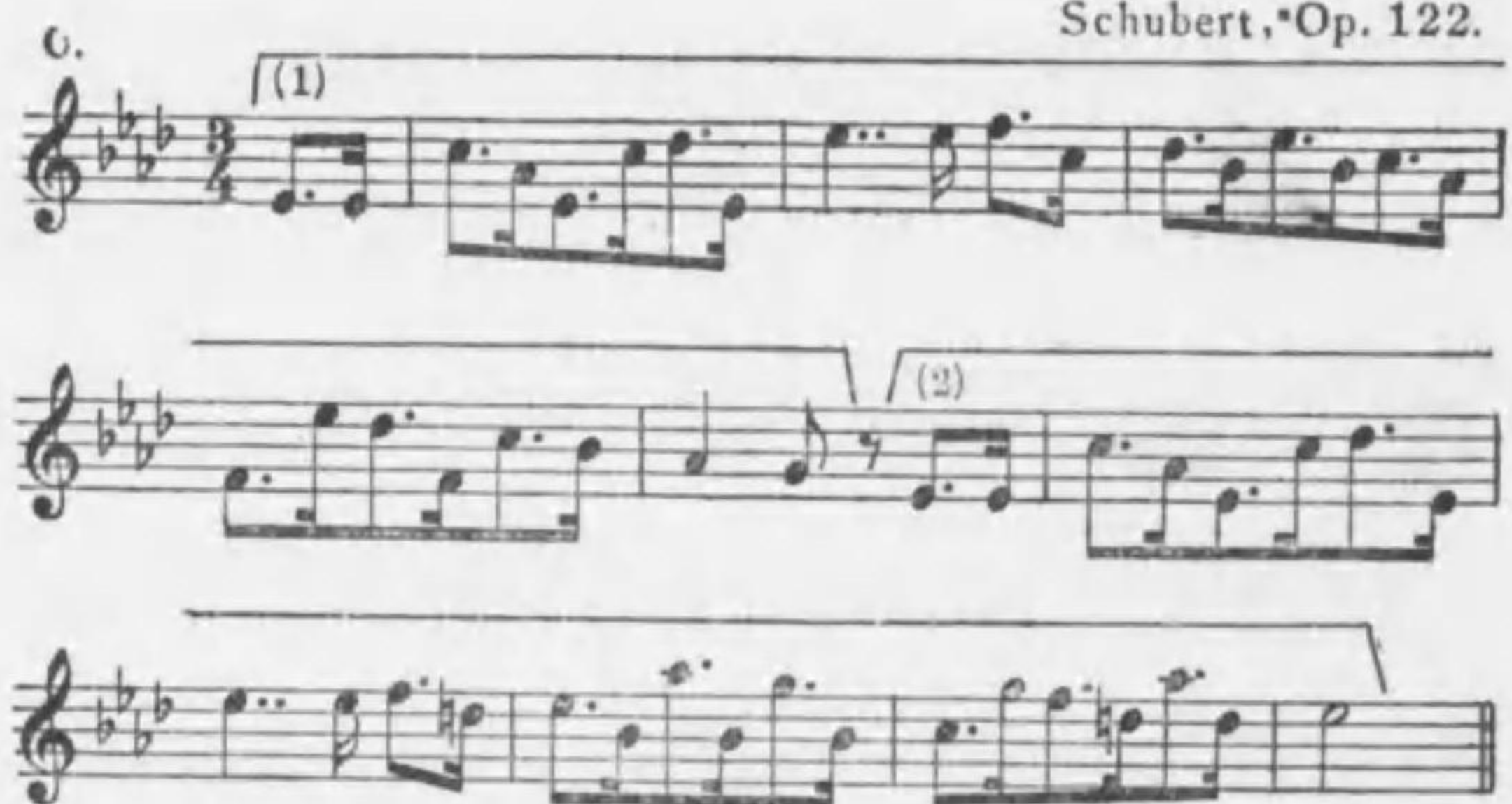
Haydn, Sonata, E

(c)

(d)

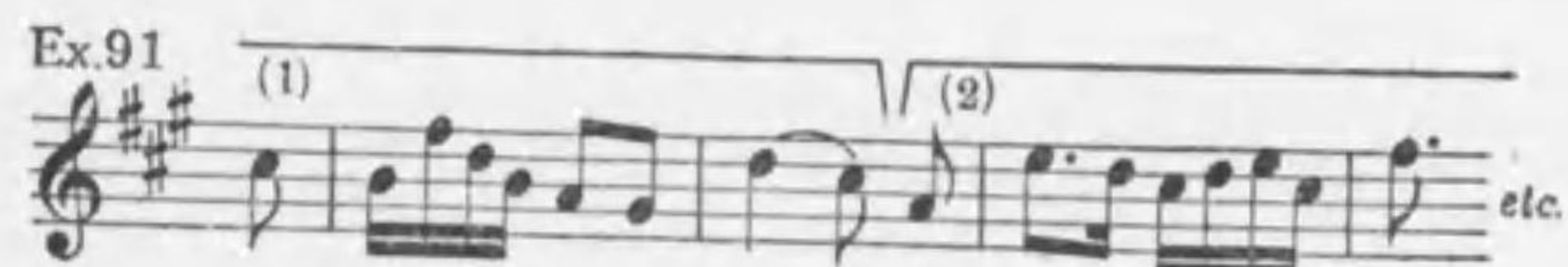


Schubert, *Op. 122.



上例の中で A の (a) は交越に依る章の短縮を示す。之は (1) — (4) の四つの大節から成る二つの章であるが、第一章は (2) の終りにある複縦線を越してゐる。之に對して (3) は (2) が終つた後でなくて、それが終わらないのに始まつて、第八小節の第一の音符を (2) と共有する。即ち (2) と (3) との兩節は交越してゐる。その結果として全体で十六小節を有する筈である二つの章は十五小節に短縮されてゐる。

A の (b) は八小節の章の第一第二の兩大節が交越して七小節に短縮されてゐる例を示す。交越の點は (1) に依つて示されてゐる。若し交越が行はれてゐないやうに書かれれば、兩大節の結合點は次のやうにでもなるべきであらう。



A の (c) は小節の省略に依る短縮の例である。第二大節は三小節であつて、一小節を省略してゐる。

A の (d) も同様に小節の省略に依る短縮の例であるが、此の場合には各の大節の始めから一小節が省略されて、全体で六小節の章をなしてゐる (3+3=6)。(3) と (4) とは中節である。

B の (a) は靜止法の反復に依る章の延長の例を示す。(1) の大節は正規的である。之に對して (2) の大節が * の所で終れば、全体は正規的な八小節の章をなす筈である。然し楽曲は * の所で終らない。何故なら、茲には中斷靜止法があるからである。そして楽曲はその二小節後の完全靜止法を以つて終る。即ち此の章は、第二大節の靜止法の部分の反復 ((3) と (4)) に依つて、十小節に延長されてゐる ($4 + \widetilde{4} + 2 = 10$)。

B の (b) も (a) と同様に $4 + \widetilde{4} + 2 = 10$ の構造をなす。然しその反復された部分 ((1) に對する (2)) は多少異なり、且つ (1) に於ける * の所には轉回靜止法が用ひられてゐる。

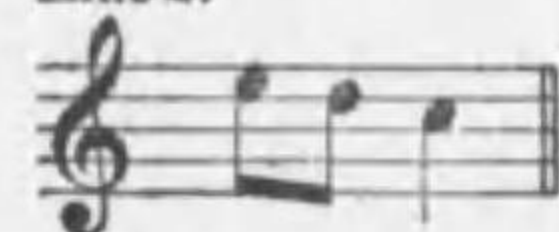
B の (c) はそれの一部 (1) を自由な連進 [103. (b)] に依つて (2)、

延長された例である。*は大節の終りを示す。

(4+2(+2)+2=10)。

Bの(d)は静止法の音符の延長(2)に依る章の延長の例である。*は第一大節の終末を示す。第二大節の第二小節(1)から判断すれば、(2)の正規的終末は恐らく次のやうになるべきであらう。

Ex.92.



斯くの如くにすれば、楽曲は正規的な八小節の章となる。然し作曲者は此の場合に各の音符價值を倍にして、(2)のやうに終らせ、4+5=9の構成とした。

Bの(e)は2(序)+4+2+4=12の構造の例である。(4)の静止法は(5)に於いて自由な連進[103.(b)]を以て反復されてゐる。(1)は序であつて、之に續く本來の旋律に對して真正な結合を有しない。

Cは五小節の節の例である。此の他にも二小節單位のもの(英國々歌)、三小節單位のものその他も多く見出される。

107. 練習第十。

シュウマンの『若い者の爲めの曲集』作品十六番の第十三號及び第四十三號、ベートーヴェンの第四、第十七及び第十二のソナータのスケルツォの最後の章、メンデルスゾーンの『無詞歌』の第一、第四、第八、第十一及び第二十三の各號、ベートーヴェンの第十七ソナータのアダージョの主題、シュウマンの『森の情景』の第十一號、ベ

ートヴェーエンの第七ソナータのメヌエット、シュウベルトの第一ソナータのロンド等を解剖し、その後に自ら出来る丈け多くの調に於いてバスとソプラノとを作曲する。

108. 楽曲の大節を孤線その他に依つて明示することは分節法(Phrasing)と云ふ。之は演奏上極めて重要であるばかりでなくて[拙著『音楽分節法』及び同『律動學講話』參照]、和聲學上及び對位法學上にも重要である。何故なら、既に述べられたやうに、旋律の構造、特にその和聲的構造は、之に依つて明かになり、従つて静止法その他の用法は確定されるからである。分節法を用ふる場合に、和聲に注意すれば、その方法は容易になる。何故なら、大節の終末には静止法、特に中間静止法が用ひられてゐるからである。

Ex.93.



然し事實上和聲を見ることなしに、旋律のみから之を想像して、楽曲に分節法を行ふことも亦、可能である。そして此の方法は實際上、特に和聲學研究者にとつて、必要である。その要領は、既に述べられた旋律の構造に依つて全く明かな筈であるが、次にその大體を記す。

(a) 楽曲は普通に四小節から成る[104.]。但し二小節(中節)が

樂節のやうに取扱はれて之に獨立的な孤線が附されることも少くない。何れにすべきかは、その場合に應じて異なるが、普通に拍子と小節の長さとは標準となる。例へば、八分の三拍子のものは四小節に分節されることが多く、四分の四拍子のものは二小節に分節されることが少くない。

(b) 三小節が單位となることも、二小節又は四小節が單位となることよりも非常に少いと云へ、よく見られる[106のc]。

(c) 全樂曲をなす單位は普通に對稱的で均衡を保つてゐる。即ち最も普通の場合に於いて、四小節の單位に對稱して、全体で八小節をなす。

(d) 然し不正規的な構造をなす樂曲も亦少くない。例へば、4+4+2又は3+2 3+2等のやうにして十小節をなす樂曲も多い。

(e) 樂曲は上拍を以つて始まることもあり、下拍を以つて始まることもあるが、何れの場合を問はず、普通に（必ずしも常にでないが）單位の初めは似てゐる。即ち上拍に始まる樂曲の單位は多くの場合に上拍に始まる。

此の要領の實際の適用は、練習第十一及び第十二の問題中に見られる。學習者はそれ等を研究した上で、今までに擧げられた總ての旋律に自ら分節法を施して見るがいゝ。

第二編

和聲學

第四章 三和音

第一節 根位置形式

109. 長短兩種音階の三和音を四聲部和聲に用ふるには、是等を重複しなければならない〔71.〕。是等を取扱ふに當つて既に述べられた多くの原則は従はれなければならない〔62. 72. 73. 第三章第三節以下〕。その他の點に於いて注意されるべきことは次の通りである。

○A、長調の場合

(a) III の取扱ひは特別な注意を必要とする。初學者は先づ之を之に關聯ある和音〔65.以下〕、特に I、V 及び VI の間にのみ用ふことにすればよろしい。

(b) II—III、III—VI 及びその逆の進行は、必ずしも常に満足的でないが、一定の位置に於いてはよろしい。その判定は音樂的才能に依るべきである。

(c) VII の使用は初學者に困難である。何故なら、之は減五度を含むからに他ならない。但し VII^b は自由に用ひられることが出来る〔111.〕。

B、短調の場合

(a) 短調の音階には和聲的なものと旋律的なものとの二種がある。和聲的短音階の和音は既に述べられた通りであるが〔42以下〕、旋律的短音階の場合は次の通りである。

(上行形)

(下行形)

(b) 和聲的短音階の和音の使用は制限がある。Ⅱ、Ⅲ及びⅦは不完全五度の爲めに使用が困難である。Ⅳ—ⅤとⅤ—Ⅳとは常に正しく且つ有効な進行であるが、その他は初學者に困難である。

(c) 旋律的短音階の場合は割合に自由である。イ短調に例をとつて云へば、嬰へ又は本位へ、嬰ト又は本位トを自由に選ぶことが出来るから、Ⅱ、Ⅲ及びⅦは構成される。但し之には次の制限がある。

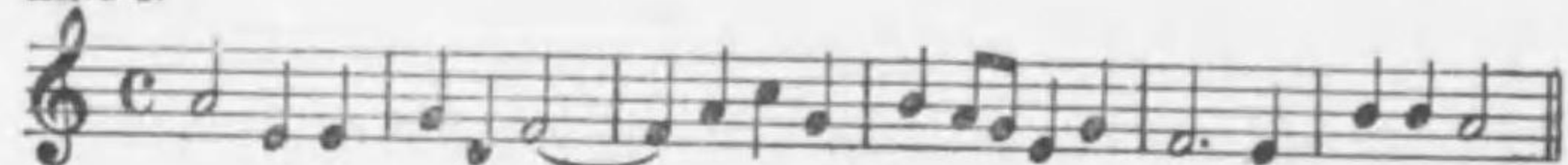
(1) 嬰へは同一の聲部に於いて直ちに嬰トに續く時にのみ用ひられる。そうでないと調の不明確が結果する恐がある。それ故に初學者はⅡをⅡ—Ⅴに於いてのみ用ふる方が安全である。

(2) 嬰トは靜止法の構成に必要である。

(3) 同一の聲部は本位トから嬰トに又はその逆に半音階的に進行してならない。

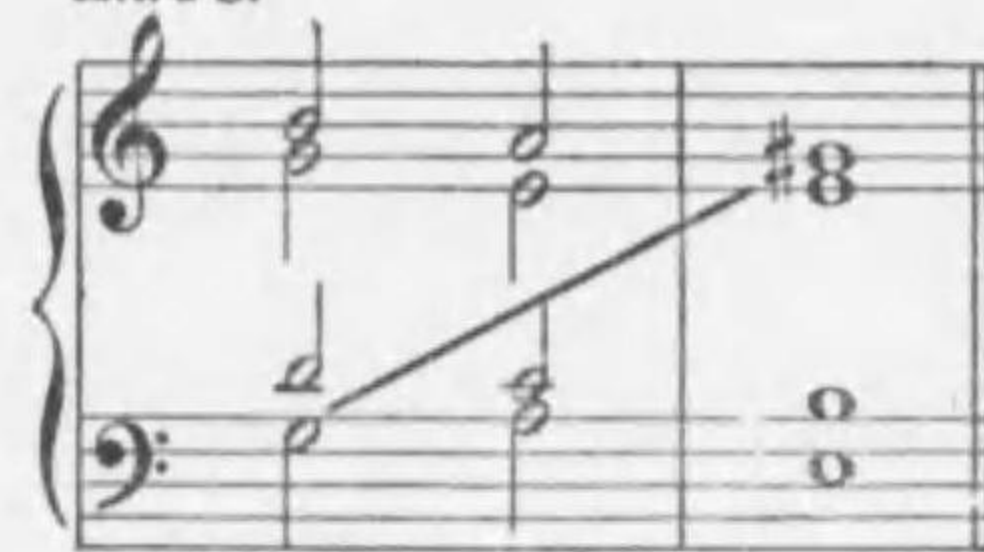
此等の場合を除いて本位トはイ短調音階の本質的音即ち和聲音として考へられ、自由に使用されてよろしい。特に嬰トが非旋律的な音程を作るやうな旋律の場合にそうである。次例に於いてトの代りに嬰トが用ひられると、結果はよろしくない。

Ex.94.



(c) 嬰トと本位トとを異なる聲部に於いて接近して用ふるが爲めに起る誤關係 (False Relation.) [265頁参照]は普通に悪くない。

Ex.95.

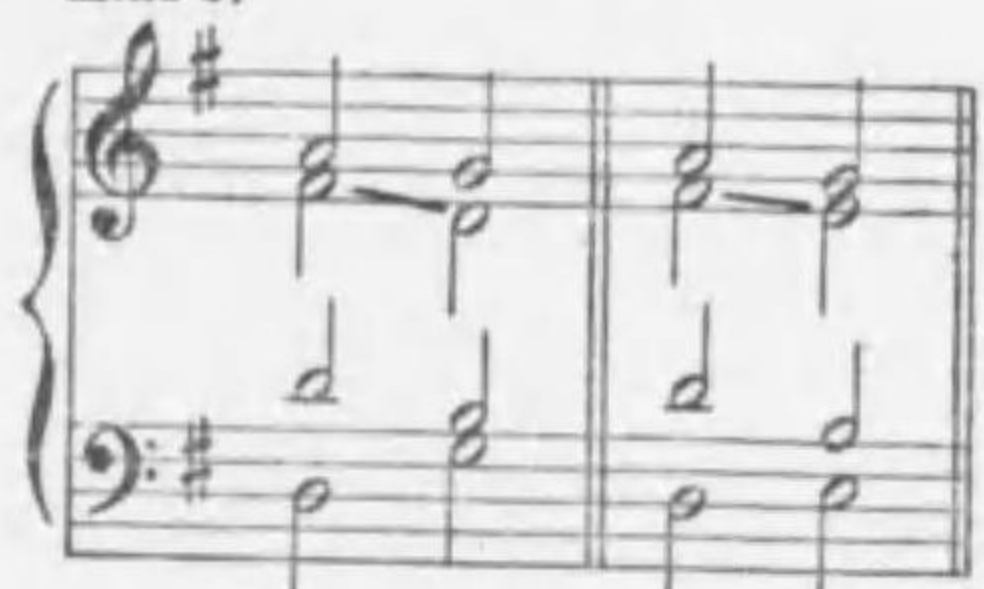


(d) イ短調音階の嬰へと嬰ト、本位へと本位トに關して茲に述べられたことは、云ふまでもなく、一般的な原則の例示であつて、同じことが總ての短音階の六度音と七度音とに適用されることは云ふまでもない。

110. 靜止法の構成に次の諸點は注意されなければならない。

(a) 完全靜止法及び中斷靜止法に於いて、導音は、特に外聲部に於いて、基音に上行するのが最も自然的である。内聲部に於ける導音は、その上の聲部が基音に接續的下行をする時に、五度又は六度に下行してもよろしい。

Ex.96.



(b) 中斷靜止法の構成に於いて三度は重複されること [62] が少くない。之は飛躍及び連續の規則 [75以下] 上止むを得ない。下例の最後の和音参照。

(c) 三和音の靜止法 (長調及び短調) の例。

Ex.97.

長調

A. (a) 完全 (b) 變格 (c) 不完全 (d) 中斷

短調

B. (a) 完全 (b) 變格 (c) 不完全 (d) 中斷

111. 練習第十一。

(a)、完全及び變格の兩種の靜止法をへ長、♯長、嬰へ長、變ロ長、變イ長及び＝長の各調に於いて作る。(b)、不完全及び中斷の兩種の靜止法を＝長、嬰へ長、變♯長、變イ長、ロ長、變＝長及びイ長の各調に於いて作る。(c)、完全及び變格の兩種の靜止法をイ短、ハ短、♯短、ト短、變ロ短及び嬰ハ短の各調に於いて作る。(d)不完全及び中斷の兩種の靜止法をロ短、＝短、♯短、嬰ト短、變♯短及び嬰へ短の各調に於いて作る。(e)、次の問題の中で1—5及び13—17に夫々二つの中聲部を、6—12及び18—24に三つの上部を加へて、夫々を四聲部和聲にする。バスの音符の上の音名文字は、示された個所に用ひられるべきソプラノの音を示す。バスのみと與へられてゐる時には、全体として、先づソプラノを考へて

後に中聲部を滿す方がよろしい。尙ほ、概して云へば、二つの外聲部が同時に飛躍するのはよろしくない。特に同方向に對する飛躍は避けられなければならない。勿論、之が行はれても悪い結果を起さないこともある。然し之を連續して用ふると、和聲的斷續性は弱められる。五度と八度とは特に斯くの如くにして近づかれてならない。

Ex.98.

5.

6. (變口)

7. (嬰卜)

8. (1)

9.

10. (卜)

11. (八)

12. (1)

13.

14.

15.

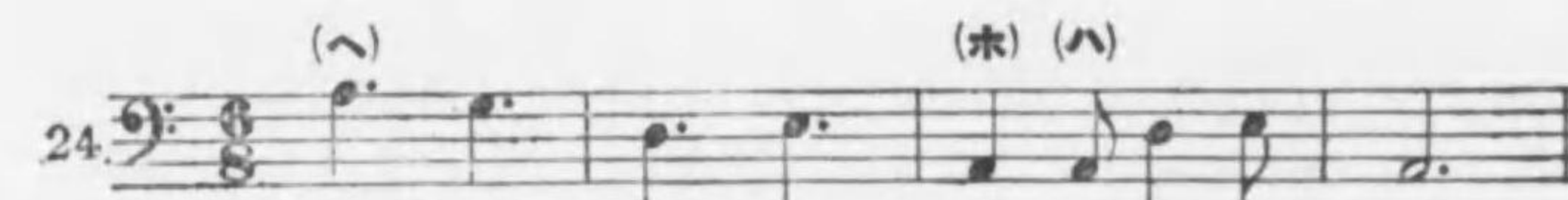
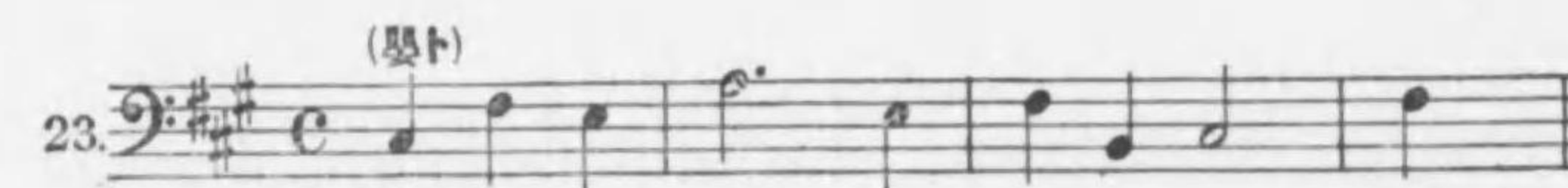
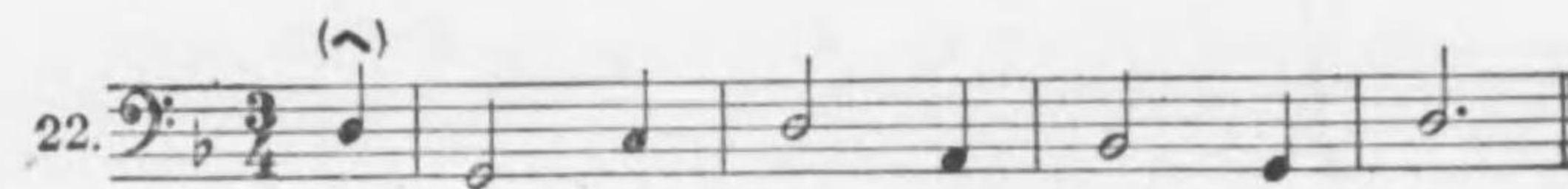
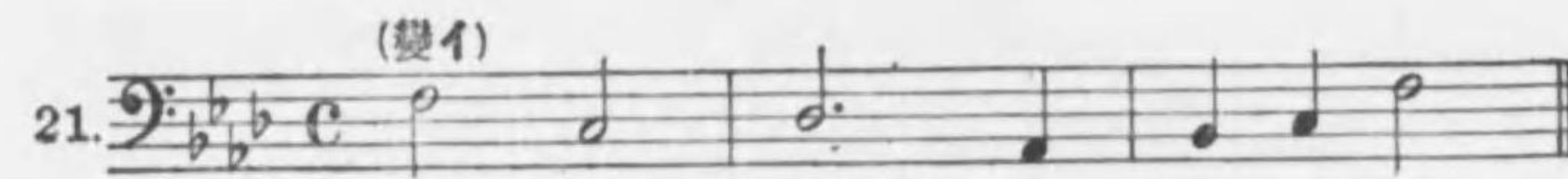
16.

17.

18. (變口)

19. (嬰口)

20. (口)



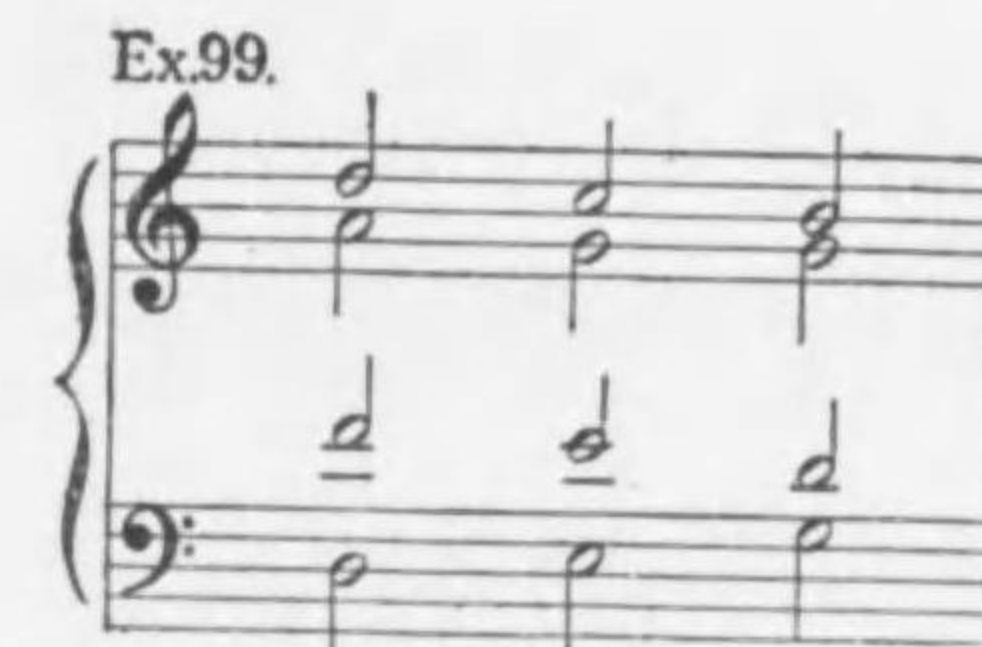
第五章 三和音の第一轉回

112. 三和音の第一轉回(六の和音)は根音を轉回して作られ〔5 5以下〕。第四章に擧げられた總ての和音の第一轉回是用ひられる。長調音階の VII、和聲的短音階の II と VII とは、根位置に於いてよりも第一轉回として用ひられることが多く〔109. のAとB〕且つその使用は簡便で効果がある。

113. 重複には次の諸點を注意しなければならない。

(a) II⁶ と VII⁶ とは最低音の六度音よりもバス又は三度音を重複し、その他はバスよりも三度音又は六度音を重複する〔62〕。

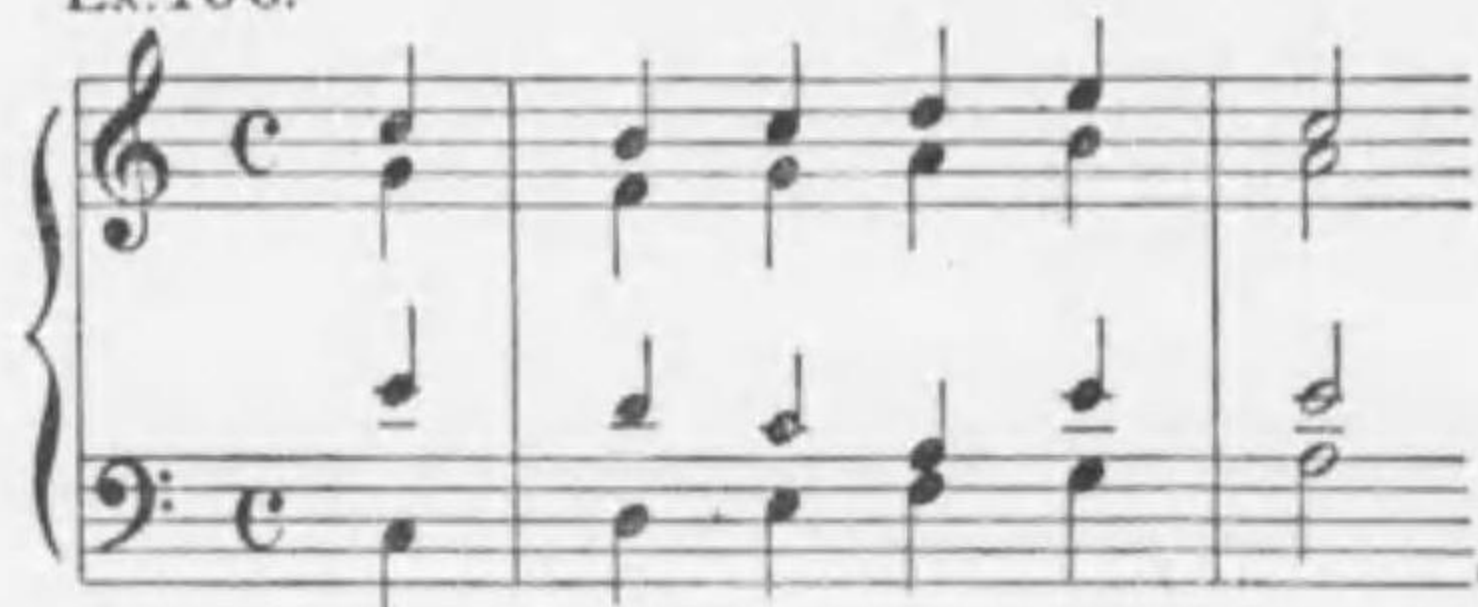
(b) 但し次のやうな場合は例外である。



此の例に於ける中央の和音のホの重複は、テノールの圓滑な接續進行の爲めに許される。

(b) 連續する六の和音のバスが接續進行をする時に、各の和音の同じ音を重複すれば並行八度が起る。斯くの如き場合には三度と六度とを交互に重複する。

Ex.100.



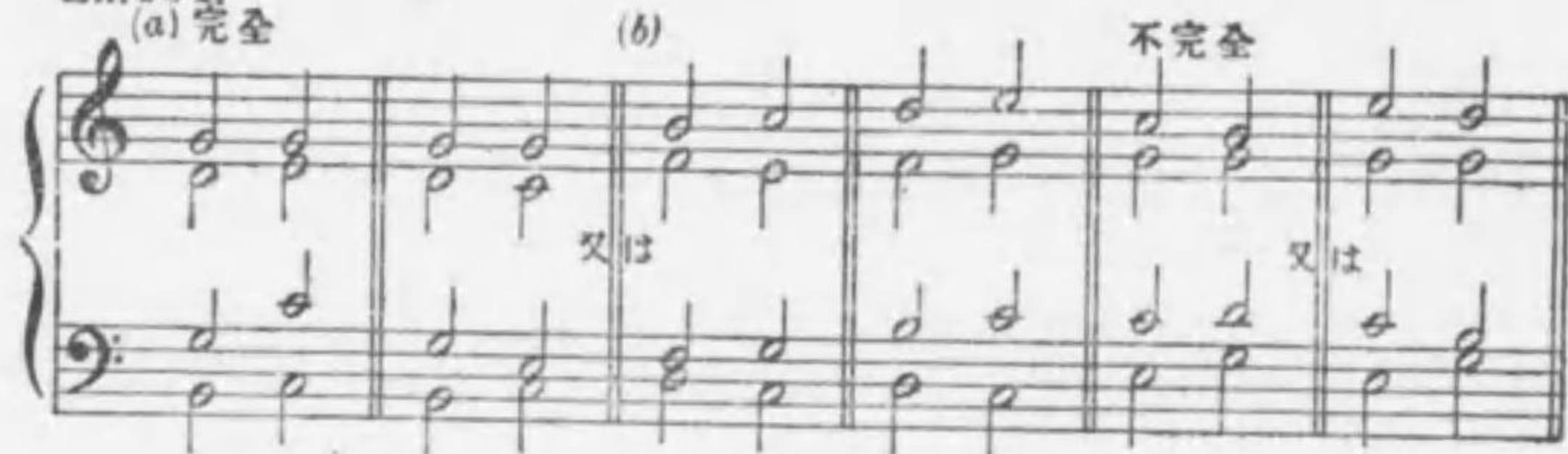
114. 練習第十二。

ニ長、イ長、變ロ長、變ホ長、ホ短、嬰ハ短、ニ短及びヘ短の各調に於いて、各の音階の總ての度に於いて六の和音を配置する。但し總ての音階に於ける配置を異なるやうにする。

115. 三和音の原形式は普通に余りに安定的であるから、之に變化を與へる一つ的手段として第一轉回は有効である。之の使用に就いて次の諸點は注意されるべきである。

(a) 終局的及び中間の靜止法に根位置形式の代りに用ふる。その一例を次に示す。

Ex.101.



但し終局的靜止法は、兩和音の根位置を用ふる時に、その終末の感を最も強くする。

(b) 二つの外聲部が六の和音に飛躍し又は之から飛躍するのはよろしくない。但し少くとも一つの音を共通に有する根位置和音に

對して又は之から行ふ飛躍はよろしい。然し之も成るべく避け、そして用ふる時には反行するがよろしい。之は既に述べられたやうに、根位置の場合にも注意されるべきである。

116. 練習第十三

次のソプラノとバスと(1—5及び14—17)に内聲部を加へ、バス(6—13及び18—25)に三つの上聲部を加へて、總てを四聲部和聲にする。但し分節記號がない問題には、先づ自ら分節記號を加へる。14以下は短調であり、それ以外は長調である。

Ex.102.



4.

5.

6. (A)

7. (1)

8. (b)

9. (□)

10. (二)

11. (A)

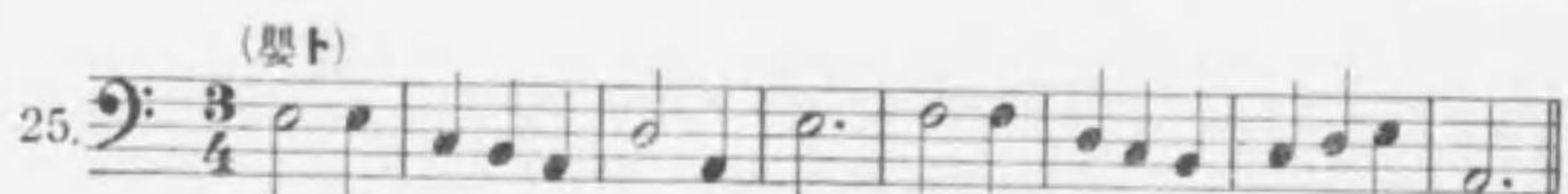
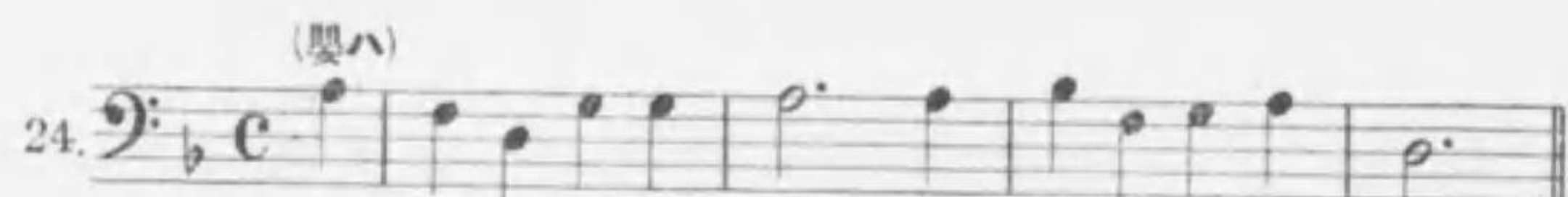
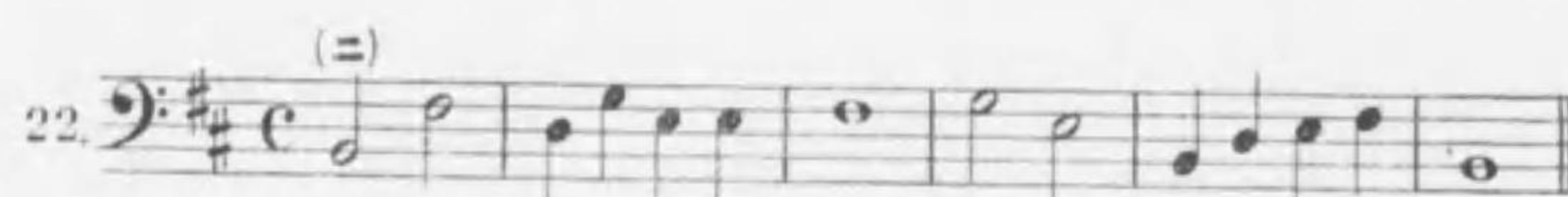
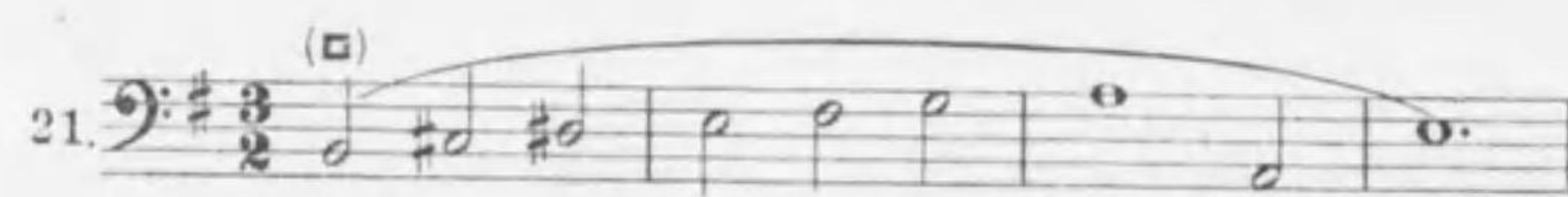
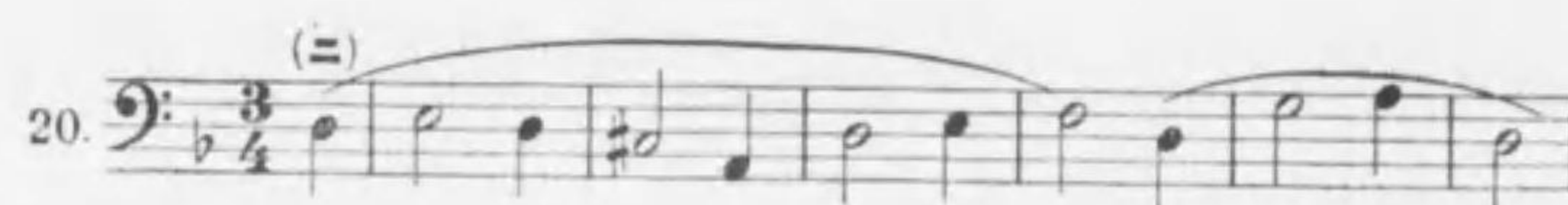
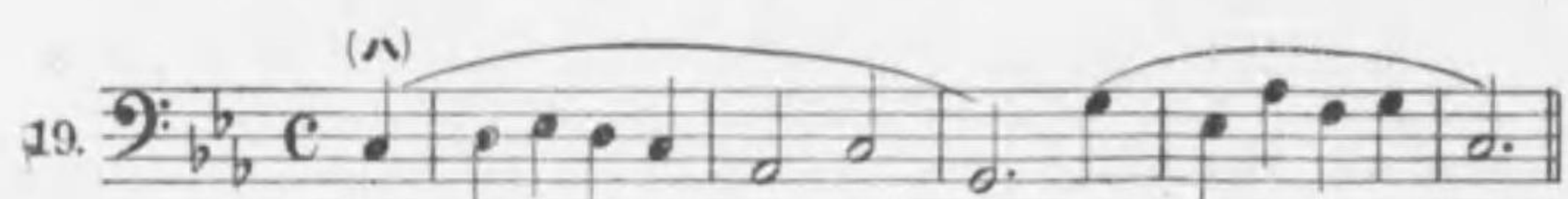
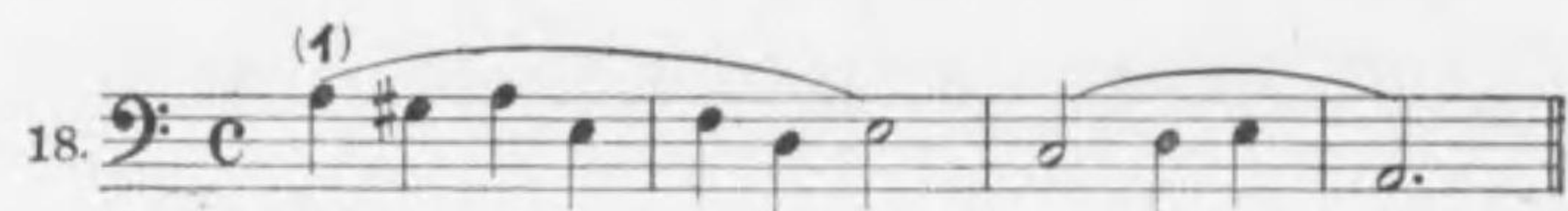
12.

13.

14.

15.

16.



第六章 和聲の付け方

117. 旋律に和聲を付けるには先づバスを見出し、次にバスから順次に上の聲部を充すのが便利である。茲には今まで述べられた和音を以つて簡単な旋律に和聲を付ける方法を説く。

118. バスには旋律音の八度、五度、三度又は六度を用ふるのが最も安全であるから、初學者は先づ是等以外を使用しないがいゝ。

119. 旋律音は種々の和音の根音、第三度音、第五度音又は第六度音として種々に考へられるから、従つて種々に和聲を付けることが出来る。此等の種々の和音から適當なものを選出することは音樂的天分を要すること勿論であるが、大体の法則はある。

(a) 旋律の最後には静止法が用ひられる [93.]。此の静止法は最も普通に完全静止法である [93の(a)]。それ故に最後の二つの音符は容易に決定される。

(b) 旋律が分節されてない時には、分節法を加へて [108]、中間静止法の位置を決定する。

(c) 中間静止法は最も普通に半静止法であるが、その他の静止法が用ひられることもある。

(d) 旋律の最初の和音は普通に I (特に Ia) である。特に強拍に始まる旋律の場合にそうである。但し弱拍に始まる旋律の最初には V が用ひられることも多い。此の時には V に I を續けるのが普通である。V—I に於ける少くとも一つの和音は根位置である方がよろしい。

(e) 二つの外聲部が同時に飛躍する効果はよくないことが多い。特に同方向の進行（並行）に於いてそうである。但し例外もある [115. (b)]。

(f) バスはソプラノから甚しく離れてならない。普通に十五度以内がよろしく、之以上に亘るのは稀である。二十度は極限である。

(g) 變化の爲めに斜行及び反行の進行は適用に用ひなければならない。

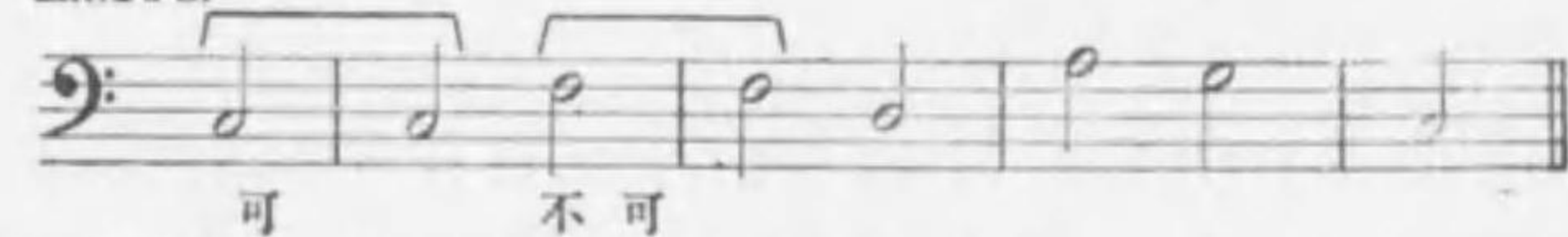
(h) バスに於ける音符の反復に依つて斜行進行が起される時には、此の種の反復は弱—強に於けるよりも強—弱に於ける方が、より効果がある。

(i) バスは全体として一定の秩序と對稱とを保たなければならない。換言すれば、之は既に述べられたよい聲部書法の基本原則 [73. 77. 81以下] に従はなければならない。

(j) 静止法の場合を除いて、I と V とは根位置に於いて用ひられない方がよい。特に弱拍に於いてそうである。

(k) 同じ和音は弱—強に於いて用ひられてならない。但し樂句の最初に於ては差支ない。その他の場合には悪い効果を出す。

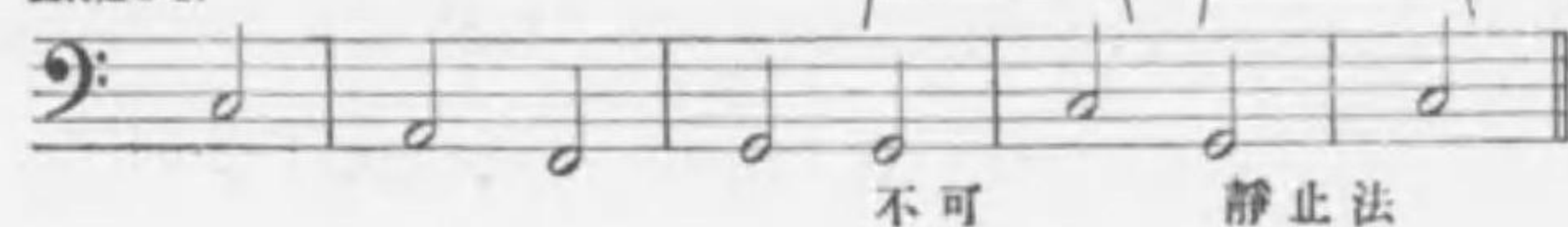
Ex.103.



(l) 静止法の前には之と同じ和音の進行を先行させてならない。

但し樂句の最初に於いては差支ない。

Ex.104.



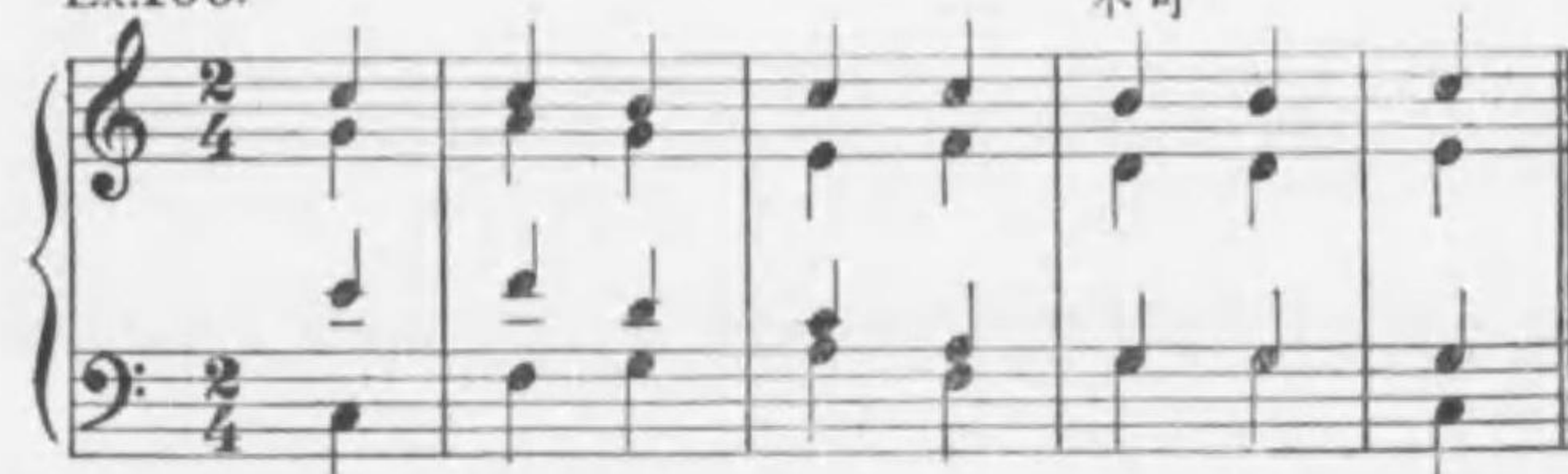
(m) 完全静止法の前強拍に Ia を用ひてならない。

Ex.105.



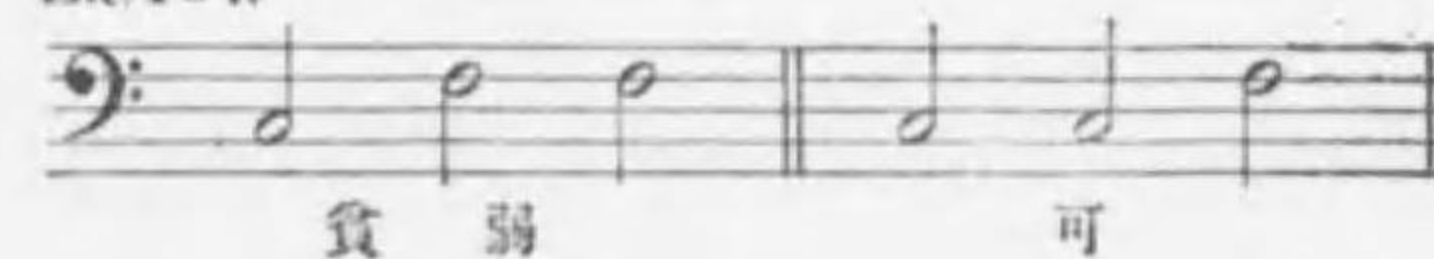
(n) 完全静止法の Va の前に同じ Va を用ひてならない。

Ex.106.



(o) 三拍子に於いて二つの異なる和音が強拍と之に續く弱拍とに用ひられる時に、後の和音は原則として、之に續く第二の弱拍に於いて反復されてならない。

Ex.107.



120. 和聲を附ける實例として次の旋律に四聲部和聲を附ける方法を示す。

Ex.108.



音符の上の數字は便宜上附された音符の番號である。此の八音符の旋律には中間静止がない。唯一の静止法は終局的（完全）静止法

である。従つてバスの最後の二音は決定してゐる筈である。また1のイに対しては、云ふまでもなく、VでなくてIが用ひられるから、バスの最初の音がへであることは明かである。その他の音は個別的にでなくて樂節全体の上から総合的に考へられる方が賢明である。先づ變ロ—イの連続(3—4、5—6)は、注意されないと單調な不結果を起すであらう。第二のイ(6)に対してバスにへを用ふる(I)と、8のへに近く同じ音が反復されることになり、之に續く静止法の効力を弱める。ニを用ふれば連続五度が起る。ハを用ふればバスの音を弱から強に反復して律動的に悪くなる。残るのはイのみである。そして之は、その前の變ロから考へて、IVとしてよりも[109の(a)]、Iとして考へられる方が安全である。5の變ロに対してホは不完全五度を起すから許されない。残るのはニとトであるが、トの方が次のイに対して都合がよろしい。之を樂譜に示せば次のやうになる。

Ex.109.

1 2 3 4 5 6 7 8
I II Ib V I

上例のバスに於けるト—イ—ハの進行は八度上げられることも出来そうであるが、そうするとバスとして余りに高過ぎて、内聲部の余地(特に静止法に対して)は失はれる。それ故に低いバスを用ふる方が最も安全である。従つて5のバスに達するには4から

突然に下行の大飛躍をするよりも2以下から下行して順次に5のトに達するがよろしい。2はイに上行しないでホかハかに下行する。3のバス音はニでなければならない。何故なら、ホは不完全五度を起し、變ロはその前のイに対して連続五度を起し、バスのホに対して三音關係を生じ、トはそれ自身に於いてよろしいが5のトの効果を弱めることになるからである。そして全体として1—2—3のバスを上述のやうにへ—ホ—ニとすれば最も満足的な結果は得られる。残るのは4である。之に対するバスとしてへ、イ、ニ及びハは可能である。へを用ふれば平凡な結果となるのみならず、高いへは之に續くトに対して不自然な進行(七度の飛躍)となり、低いへはその前のニからへへの進行を困難にする。イはそれ自体としてよろしい筈であるが、IIIaでなくてIbとして和聲づけられるべきであるから[109の(a)]、6の和音を先行することにより、和聲を單調にする。ハは5に対して不結果を生ずる。従つてニは最もよろしい。之を用ふれば最もよい和聲が得られる。バスに於ける同一の音符の反復は、それが強勢音から弱勢音に対して行はれる時及び余りは屢々行はれ又は特に目立つ効果を起さない時に、却つていゝ効果を生ずる。今の場合に此等の條件は充され、立派な効果を生ずる。従つ

Ex.110.

1 2 3 4 5 6 7 8

て全体の和聲は上のやうにでもなるであらう。

121. [注意]

上例に於いて和聲化の方法は分析的に詳しく説明されてゐるけれども、實際として、與へられた旋律に對して簡単な、然し立派なバスを見出すことは、和聲的感覚を相當に有する者にとつて、それ程に困難でない。

122. 旋律に和聲を附する 更に他の例として次の幾分長い旋律に和聲を附ける方法を簡単に説明しやう。

Ex.111. 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

此の旋律には分節記號がない。然し構造（四分の四拍子で上拍に始まる四小節）は 8 に於ける中間静止法を暗示する。そして 8 が V の一つの音をなし、7 が I の一つの音をなすから 7—8 に不完全静止法を用ふべきことは殆んど確定的である。終末の静止法は變格のでなくて完全なのである。残りの音は次の通りである。

1 には I が不可能であるから V のホを用ふる。

2 は嬰へ又はニよりも嬰ハ又はイとして I を明示する方がよろしい。何れでもよろしいが假に嬰ハを取る。

3 及び 4 はロ—イ。之は接續的に旋律と反行して基音に達するから最も論理的である。

5 は嬰ハ（イは平凡、嬰トは余り低く、ホは不可——兩外聲部に於いて飛躍に依る八度）。

6 はニ（ロは既に用ひられるから、新らしいニの方がよろしい）。

嬰トは不可能。嬰へは可能であるがニよりも弱い）。

7 のイと 8 のホとは既定。

9 は嬰ト。 }
 10 はイ。 } 此等の六つの音は全体として極めて均衡のとれた
 11 はホ。 } バスの順序的排列であるから、之以外にも和聲は
 12 は嬰へ。 } 充分に考へられるけれども、茲にはそれを考へる
 13 は嬰ハ。 } ことなしに直ちに此等の六つの音を用ふる。

14 はニ。

15 のホと 16 のイとは既定。

Ex.112.

[注意] 上例に於ける中間聲部は決して十分に立派だと考へられないが、和聲學の原則を重んずる關係上初學者に止むを得ない。後に對位法も學習されるやうになれば、中間聲部は更に満足的に書かれるであらう。尙ほ上例の旋律に對して他の和聲も考へられることは云ふまでもない。

123. 短調旋律の最後の和音には短三度の代りに長三度を用ひてもよろしい。古い作曲者は之を好んだ。斯の如き場合の三度はピカルデイ三度（佛、Tierce de Picardie.）と云ふ。

Ex.113.

(a) イ短調 (b) ハ短調

124. 練習第十四。

次に示される長調の(1—8及び17—21)及び短調の(9—16及び22—26)旋律に和聲を附する。但し17以下には分節記號がないから、先づ之を附けなければならない。

Ex.114.

15. 

16. 

17. 

18. 

19. 

20. 

21. 

22. 

23. 

24. 

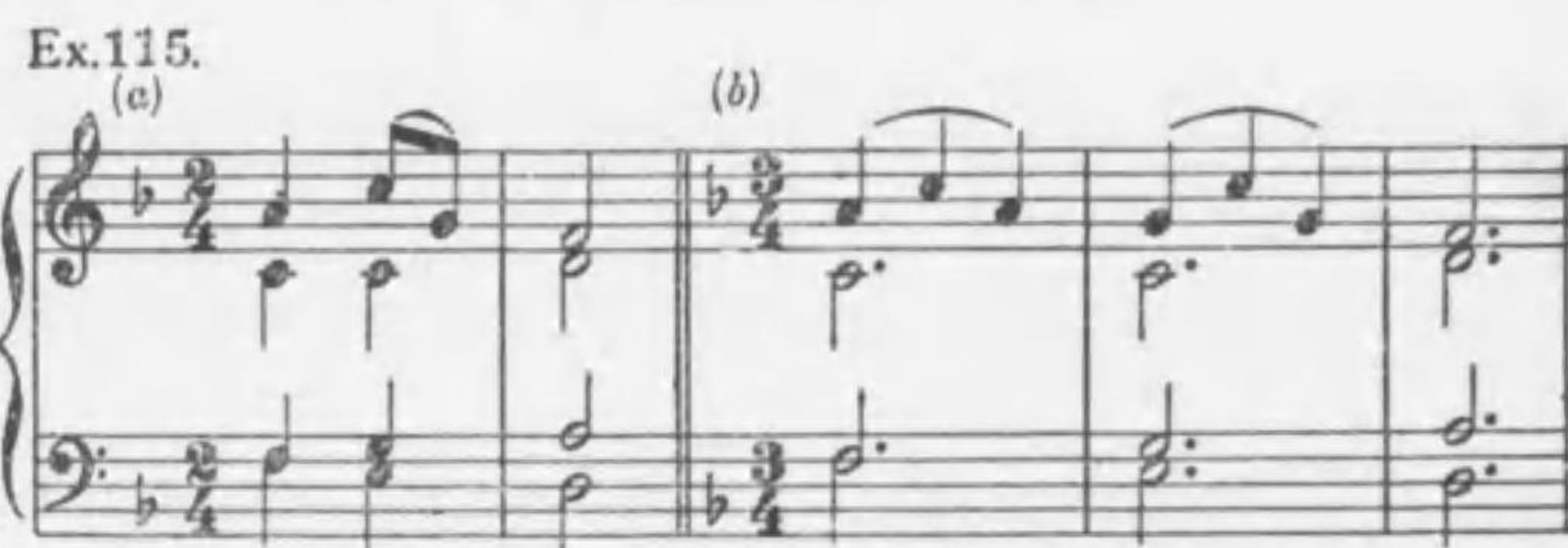
25. 

26. 

第七章 一音對數音

125. 和聲は一つの音に對する一つの音のみに限らず、一つの音に對して數個の音を以つて書かれることも少くない。斯く如き場合に一つの音に對する數個の音は、同時に一つの和音をなすこともあり、和聲外の音〔98.〕をなすこともある。

126. 一つの和音を構成する二つ又はそれ以上の音を分解して〔64.〕その和音と合成するのは常によろしい。

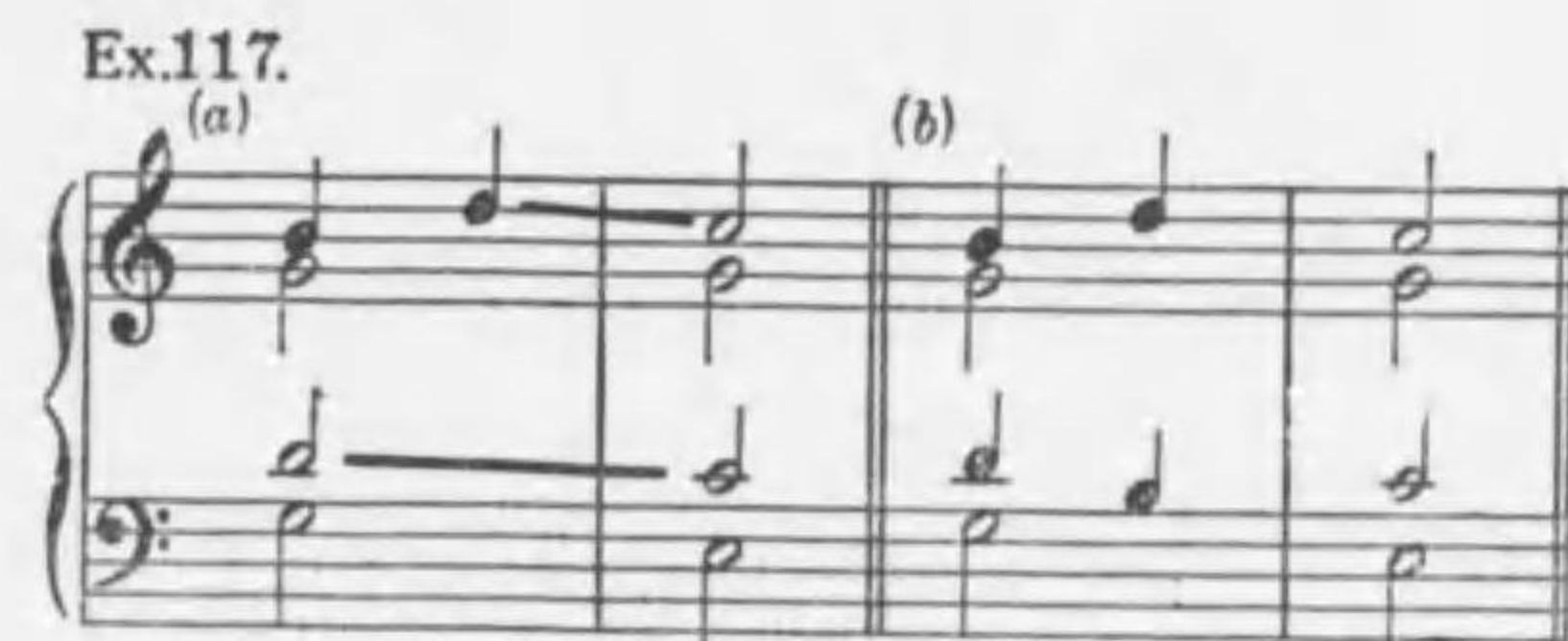


上例に於いて最上の唯だ一つの聲部のみは分解されたが、同様なことは他の一つ又はそれ以上の聲部に於いても起ることが出来る。



斯くの如き場合に特に並行の禁則は注意されなければならない。一つの聲部に於ける位置の變化は、他の聲部の一つに於ける同様な

變化をも必要とすることが少くない。



上例の(a)は不可、(b)のやうに改めらるべきである。

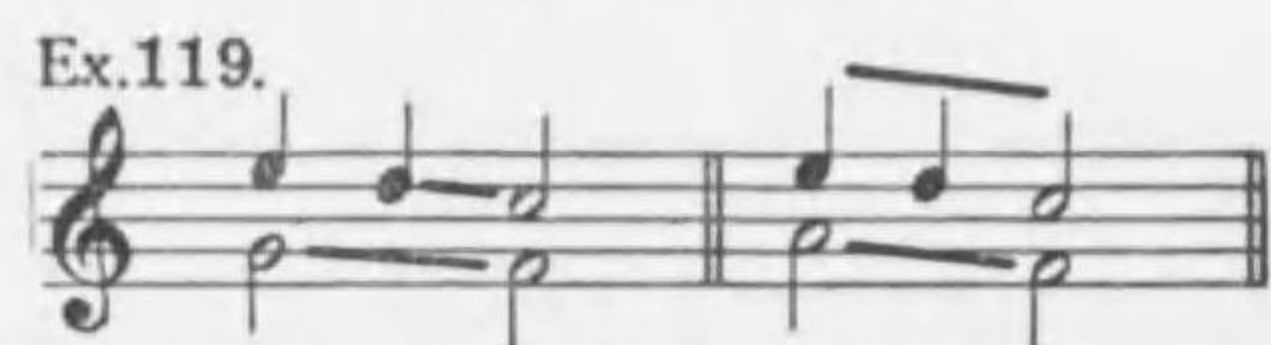
127. 一つの音に對する數個の音は和聲外の音(經過音)であつてもよろしい。經過音は〔98の(b)〕新しい音に進行しても又はそれが出發した音に歸つてもよく、和聲はその間に變化することもあり、變化しないこともある。



128. 經過音に就いて注意されるべきことは次の通りである。

- (1) 經過音は(初學者にとつて)全音階的でなければならない。
- (2) 經過音に對しての及び之からの進行は接續的でなければならない。
- (3) 經過音は總ての聲部に於いて自由に用ひられることが出来るし、また自由に用ひられなければならない。
- (4) 經過音を使用する場合にも並行の禁則は尊重されなければな

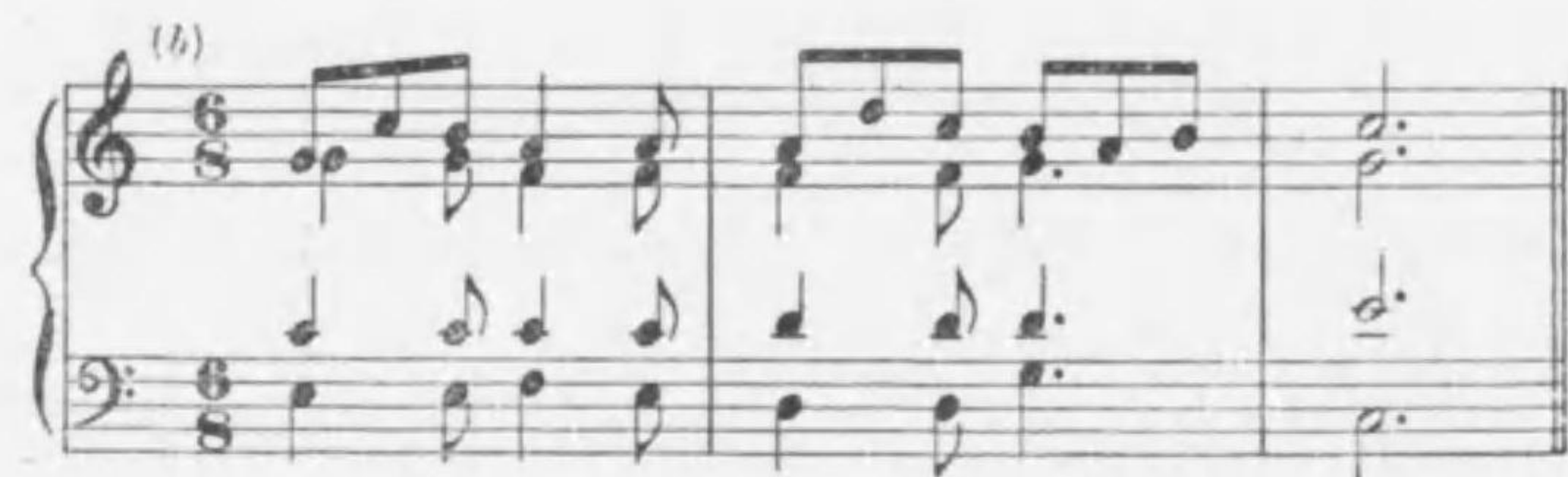
らない。次の例は共に傳統的に許されない。



129. それ自体として不満足的な和聲の進行は、経過音の附加に依つても、多くの場合に、正しくならない。此の點に關して既に述べられた注意 [119. 特にその(c)-(g)] は忘れられてならない。例へば、次例は何れもよろしくない。



130. 和聲は、経過音と共に二回響かせられてもよい。次例の(a)



は明かに圓滑であり、(b) は明かに力強く生氣がある。

〔注意〕 何れの點まで (b) の方法を用ふべきかは経験と氣質と耳に依つて決定される。

131. 経過音は何れの聲部に依つても三度又は六度に於いて若しくは三度と六度とに於いて同時に重複されてもよろしい。但し三度と六度とに於ける同時の重複は、余り屢々用ひられない方がいい。之を用ふるには、三つの上聲部のみに於いてし、低聲部は不動に停止されなければならない (a)。四度と六度とも三つの上聲部に於いて同様に取扱はれることが出来る (b)。



132. 上述のやうな重複は、唯だ密接和聲に於いて且つ(初學者にとつて)それが最初の和聲音に歸る時にのみ、有効である。連續前進する経過音は六度又は三度で重複されるがよろしい(八度又は同音も反行的に経過する時によろしい)。



133. 總ての經過音は常に接續的に繼續的に前進し又は接續的に復歸しなければならず、來るべき和聲の前驅をなして在るがまゝに止まることが出来ない。此の效果は重複された經過音の一つが進行して他がしない場合に特に悪い。

Ex.124.

(a) 不可 (b) 甚可

134. 和聲的及び和聲外の音を用ひて一つの音に對して數個の音を以つて和聲づける場合には、各の聲部に對するそれ等の適當な分配に注意しなければならない。次例は之を示す。

Ex.125.

135. 練習第十五。

A. 次の和聲 (a) の各の聲部に適當な和聲的及び和聲外の音を入れて、之を () のやうにして裝飾する。

Ex.126.

(a)

(b)

B. 次のバス及びソプラノに和聲の分解及び和聲外の音を用ひて和聲を附する。分解音及び經過音は、與へられた聲部にばかりでなくて、新に書かれるべき聲部にも適當に用ひられなければならない。

Ex.127

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

〔注意〕

第十六章を読み始めてもよるしい。そしてその練習を二三行つてもよるしい。學習者は、此の程度まで進んだ以上、和聲と位法とを同時に研究して進む方が効果多いであらう。

第八章 四六の和音と屬七の和音

第一節 静止法的四六の和音(IcとVc)

136. 四六の和音（三和音の第二轉回）に於いて元來の三和音の五度はバスとなり、他の二つの音は $\begin{smallmatrix} 6 \\ 4 \end{smallmatrix}$ と云ふ名稱の通りに）之の上方に四度と六度とをなす〔60.〕。此の和音の取扱に於いて注意されるべきことは次の通りである。

(a) 四六の和音の四度は不協和であつて、常に接續的に下行して解決される。之は決して重複されない。そうでないと連續八度は結果する。

(b) 四六の和音に於いて重複される唯一の音は普通にバスの音である。

(c) 今までに述べられた總ての和音の第二轉回は可能であるが、最も普通に用ひられるのはVc、次にIcである。VIIcは不可、その他は可能であるが、余り用ひられない。

(d) Vc及びIcは同じバスの上の根和音に解決する。換言すれば、バスは反復（停止）し、四度は接續下行して解決する（六度は普通に之と共に接續下行する）。但しVcの場合に屬七〔本章第三節参照〕も立派な解決和音である。



(バスは、云ふまでもなく、保持されても、反復されても、若しくは上又は下に八度の飛躍をしてもよろしい)。

(e) 此の和音には豫備の必要がないが、バスには根位置に於ける和音以外から飛躍して達せられてならないし、それ自体の六の和音(第一轉回)から以外に他の六の和音から接續的にのみ進行される。



(f) 四六の和音は不協和音(四度を含む) [35.88.] であるから、一般の不協和音と同様に、その解決の和音よりも強い拍勢を要する。之は強拍部に出されて弱拍部で解決されるのが最もよろしい。若し弱拍部に出されるならば、之はその拍以内で解決される

がいゝ。



137. 四六の和音は主として静止的個所に用ひられる。此の時の和音は静止的四六の和音と云ふ。静止的四六を用ふる場合に、バスは、基音又は属音に停止する時に、特に効果がある。旋律がその終末に於いて 8 から 7 に又は 3 から 2 に下行する場合には、静止的四六の和音を用ふるがいゝ。例へば、次例に於いて



(a) の半静止法及び (b) の完全静止法に此の $\frac{6}{4}$ の和音を用ふる。その用法はよく注意されなければならない。斯くの如く、此の和音は静止に用ふる時にのみ真に有用である。



第二節 經過的四六の和音

138. 四六の和音は經過音的に用ひられることも出来る。その時の經過的 $\frac{6}{4}$ は強勢部にも弱勢部にも用ひられるが、兩外聲部は常に連續的に且つなるべく反對方向に進行しなければならない。

Ex.133.

〔注意〕 上例は、理想的な和聲としてでなくて、單に經過的 $\frac{6}{4}$ が小節内の種々の個所に於いて相當な効果を以つて用ひられる方法を示す爲めに、擧げられたに過ぎない。然し之は絶對的に必要な和音でないから、之の用法に困難を感じる者は、之を全く用ひなくてもよろしい。

第三節 属七の和音(根位置)

139. 属七の和音 (V_7) (V_7^a は特にその根位置を示す) [50. 61.] は、四聲部に書かれる場合に、既に述べられた原則に従ふ [73.]。然し之は四和音であるから、四聲部和聲に於いて重複される必要がない。然し根音を重複して五度を省略することが便宜のことも少なくない。次例の (a) はそれ自體によろしいが、(b) は更によろしい。

Ex.134.

140. 属七は($\frac{6}{4}$ と同様に)豫備される必要がない。その解決に關する主要なる規則は次の通りである。

(a) 七度は一度下行する(若し内聲部にある時には、屢々停止してもよろしい。下例 (b) 参照)。

(b) 三度(導音)は基音に上行する傾向があるけれども、それが最上聲部にある時の他は、必ずしも此の傾向に従ふ必要がない [94.]。

(c) パスは (1) 四度の上行又は (2) 一度上行する時に、五度の下行をする。

141. (d) 属七は完全及び中間靜止法の變化を供する。

Ex.135.

〔注意〕 上例の (b) は餘り濫用されてならない。

142. 属七の和音は靜止法に種々な變化を與へるものとして有用

であるが、その他の點に關して、轉調の場合を除き（轉調に於いて之は極めて必要である）、大して重要でもない。

143. 属七を半静止法に於いて V_a に代用することは、特にその和音が少しでも長く保持される時に、よろしくないことが多い。若しその和音が唯だ一拍だけ保持されるに過ぎない時には、次に來るべき和音が I_a 又は VI_a である時に限り、 V の代りに V_a^2 を代用することが出来る。次例に於いて

Ex.136. (a)

(b)

(a) に於ける属七は可能である。(b) の効果は全く弱い。概して、休止の力を示すものとしての此の和音は全く價値がない。

144. 練習第十六。

次のバス及びソプラノに和聲を附ける。但し 1—8 に經過音を用ひない。9 以下は裝飾された旋律である。

Ex.137.

9. 

10. 

11. 

12. 

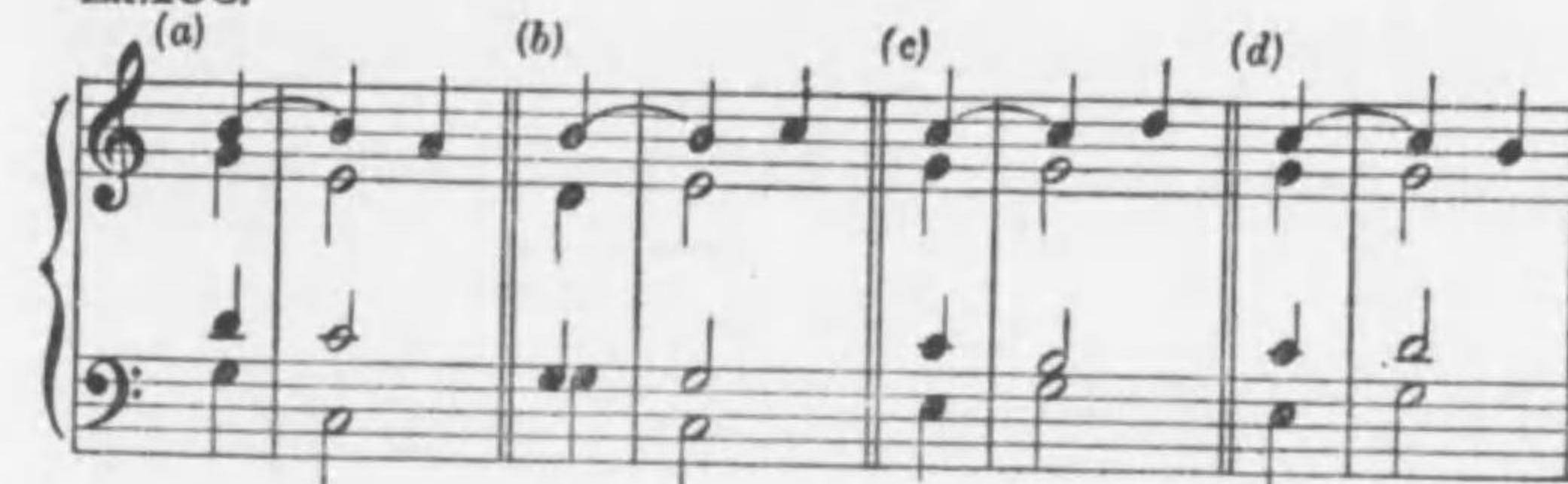
第九章 繋留

第一節 繋留

145. 和音をなす音は他の聲部がその音を次の和音に於いて出すまで、延長保持される、即ち繋留されることがある〔97の(c)〕その音は新しい和音の一部をなすこともあり、なさないこともある。新和音の一部をなす場合に之は繋留協和音であつて、何等特別な説明を要しない。新和音の一部をなさない場合（普通に所謂繋留音）は不協和音であつて、解決を必要とする。

146. 繋留音の解決は新和音に於けるその和聲音に 接續的に上行又は下行する。概して下行はよろしい。但し進行が半音の時は例外である。下例の (a) と (b) とはよろしいが (c) と (d) とはよろしくない。

Ex.138.



147. [注意]

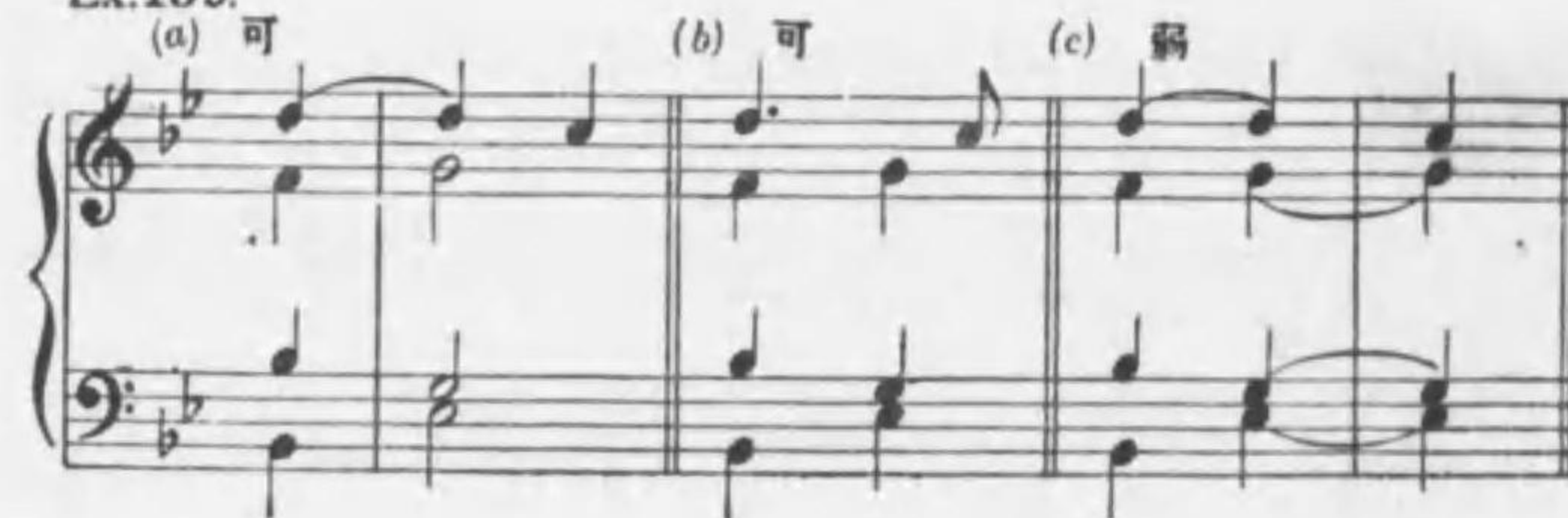
上行解決は延引(Ritardation)と云はれることがある。然し之と普通の解決とを區別する特別な必要は茲にない。

148. 繋留に就いて次の點は注意されなければならない。

(a) 此の不協和音にはその解決よりも強い勢律が當てられなけ

ればならない。若し豫備の和音が強拍部に來て、不協和音が次の弱拍部に來る時には、不協和音はその弱拍部内で解決されなければならない〔既に第八章第一節に於いて四六の和音に就いて述べられたこと〔136の(f) 参照〕〕。

Ex.139.



上例の (a) と (b) とは共によろしいが、(c) の効果は弱い。尙ほ (b) に就いては下文 (b) 参照。

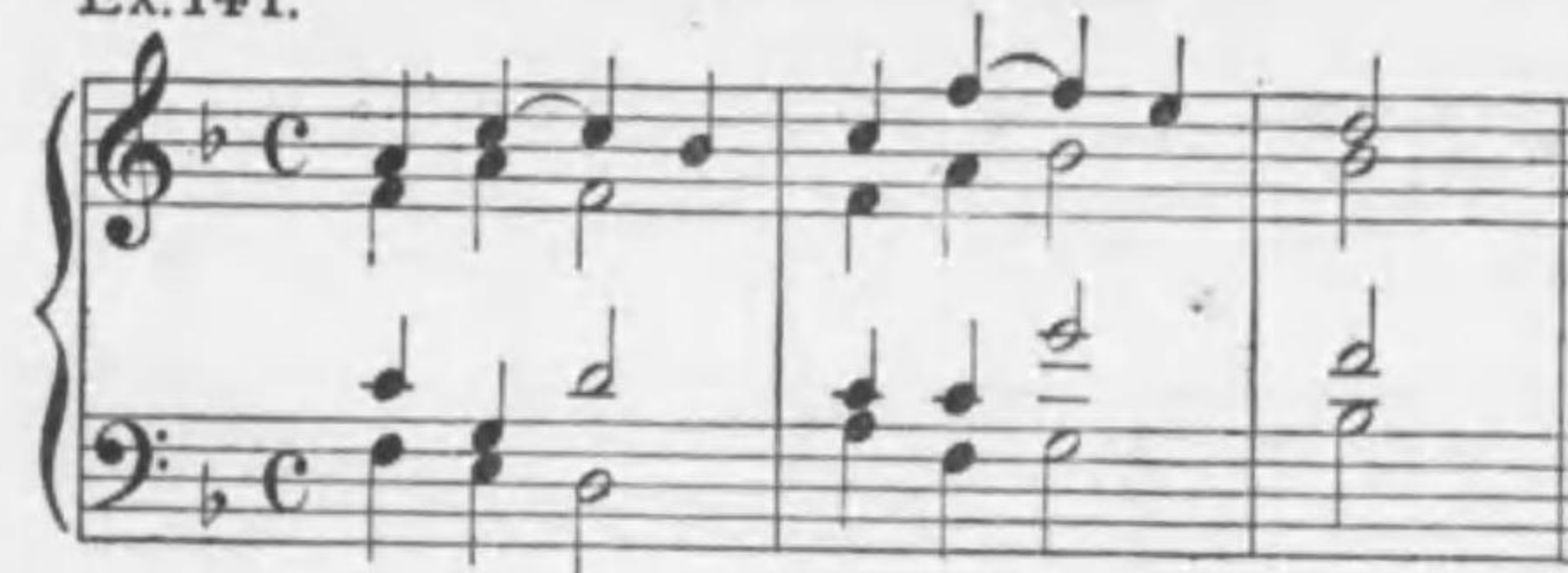
(b) 豫備と解決とが行はれるべき不協和音は、その進行を示す連結線なしに符點のみを用ひることもある。之も繋留の一種であつて、上例の (b) はその一例である。若し之に連結線を用ふるとすれば、和聲は粗雑になる。次のやうな樂句に和聲を附する場合に、初學者は現れない切分法を實際に連結線を附した切分法を以

Ex.140.



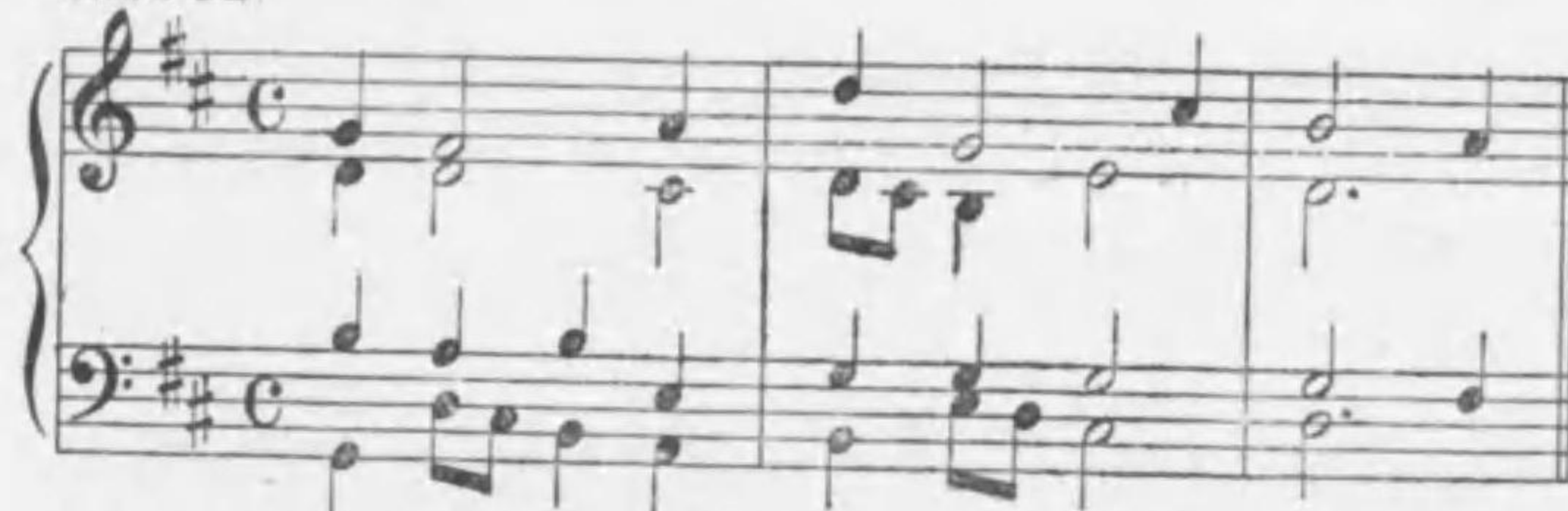
つて書かれたものとして取扱ふがよろしい。従つて和聲は次の如くなるであらう。

Ex.141.



上例の各小節に於ける切分音符は接續進行をするから、繋留不協和音として取扱はれることが出来る。若し之が飛躍する時には、云ふまでもなく、繋留協和音として取扱はれる。或は交互的に二つの異なる和音を第三拍と第四拍とに用ひてもよろしい。此等の二つの交互使用は次の例の第二及び第一の小節に示される。

Ex.142



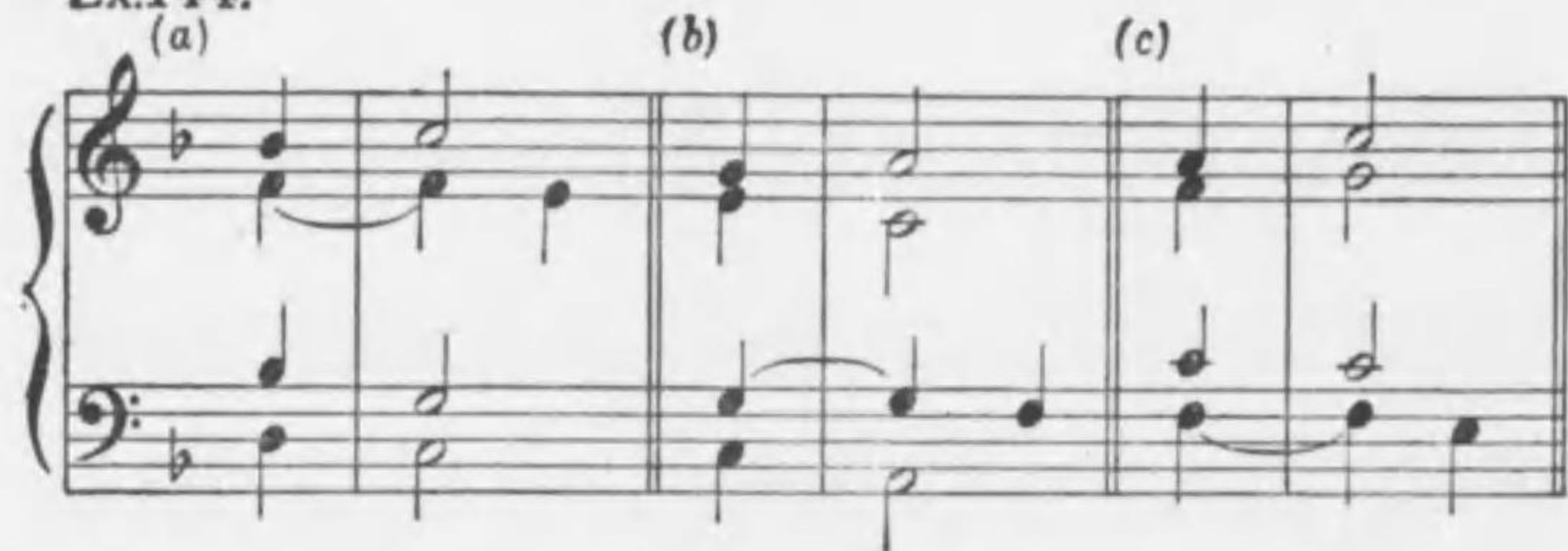
(c) 此の不協和音の解決音は、バスに於ける以外に、重複されない方がよろしい。次例の (a) はよろしく、(b) の効果は (c) のよりも圓滑である。

Ex.143.



149. 繋留は最高聲部に於けると同様にその他の聲部に於いても自由に用ひられてよろしく、且つ用ひられるべきである。

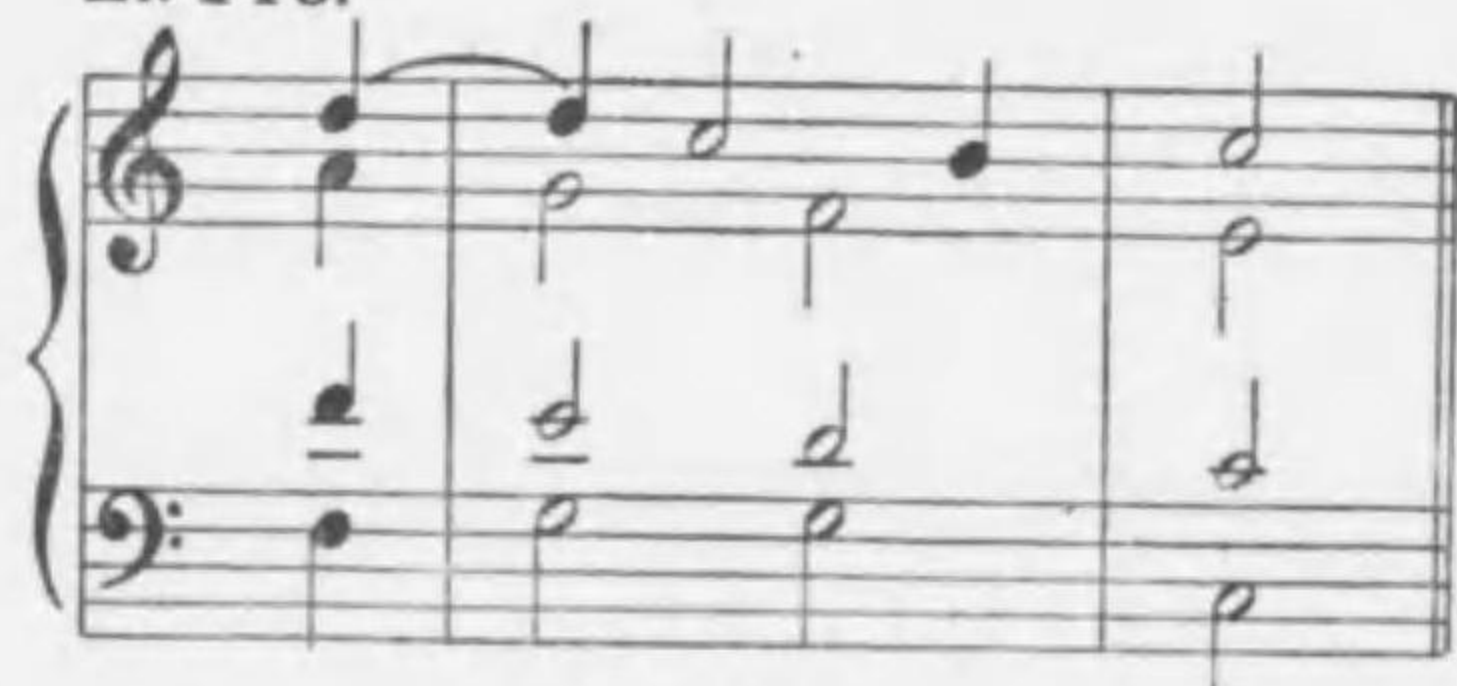
Ex.144.



150. 不協和な音は必ずしも常に實際的に連結されなければならないと限らない。却つて之を二回響かせるのがよろしいことも少くない。此の場合にも不協和音の取扱ひは少しも影響されない。連続線のある繋留不協和音は常に紙上でよく見られるが、音符が二回響かされることは事實上の演奏に於いて、特に音を保持する力が弱いピアノのやうな樂器に於いて、効果がある。

151. 解決和音は必ずしも普通和音と限らない。それは四六又は七の和音でも同様によろしい。

Ex 145.



152. 繋留不協和音も並行の規則を守らなければならない。但し繋留協和音は例外である。

Ex 146.



153. [注意]

舊來の規則に従つて、『繋留がなくても不正な進行は之がある時にも眞様に不正である』との理由から、上記の(b)のやうなものをも(a)のやうなものと同様に否認する頑迷な教師又は試験官もある。音樂の價値は實際の音の效果に依つて判定されるべきであるが、法律的試験官に注意するの一時の方便として止むをないことが多いであらう。

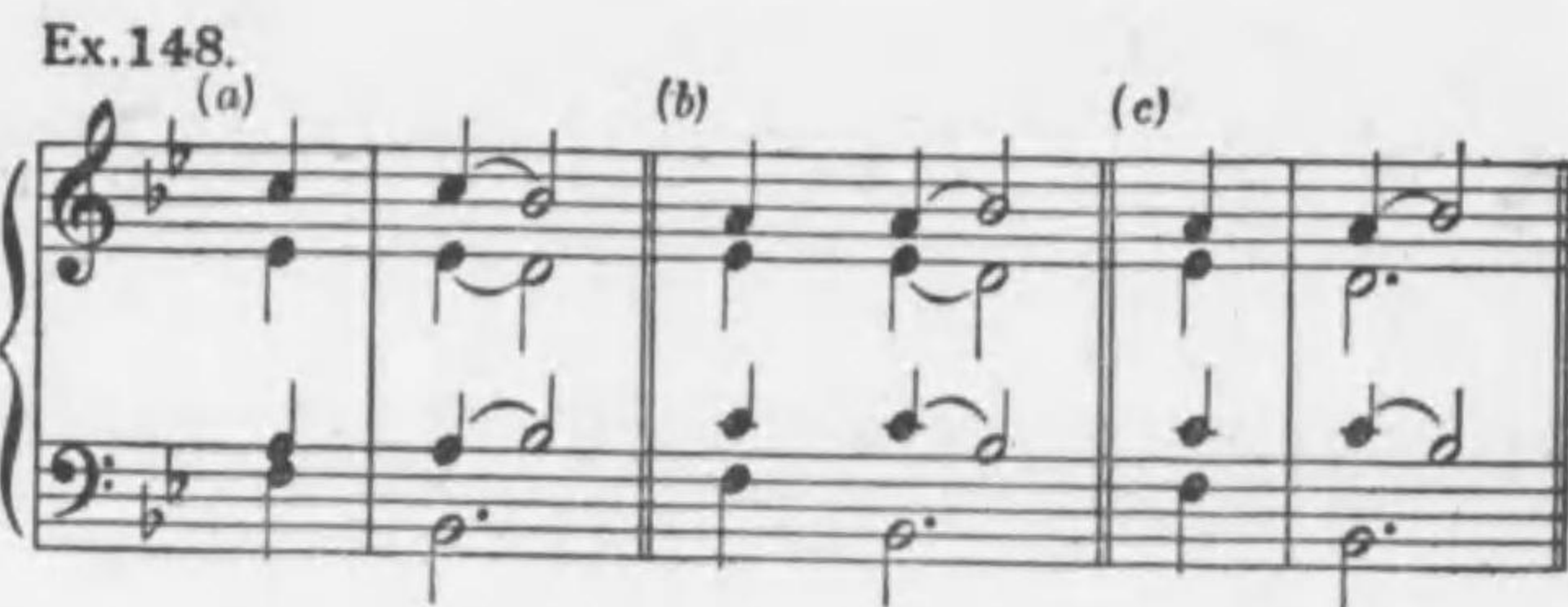
第二節 繋留の重複

154. 繋留が三度と六度とで重複されることは少くない。

Ex.147.

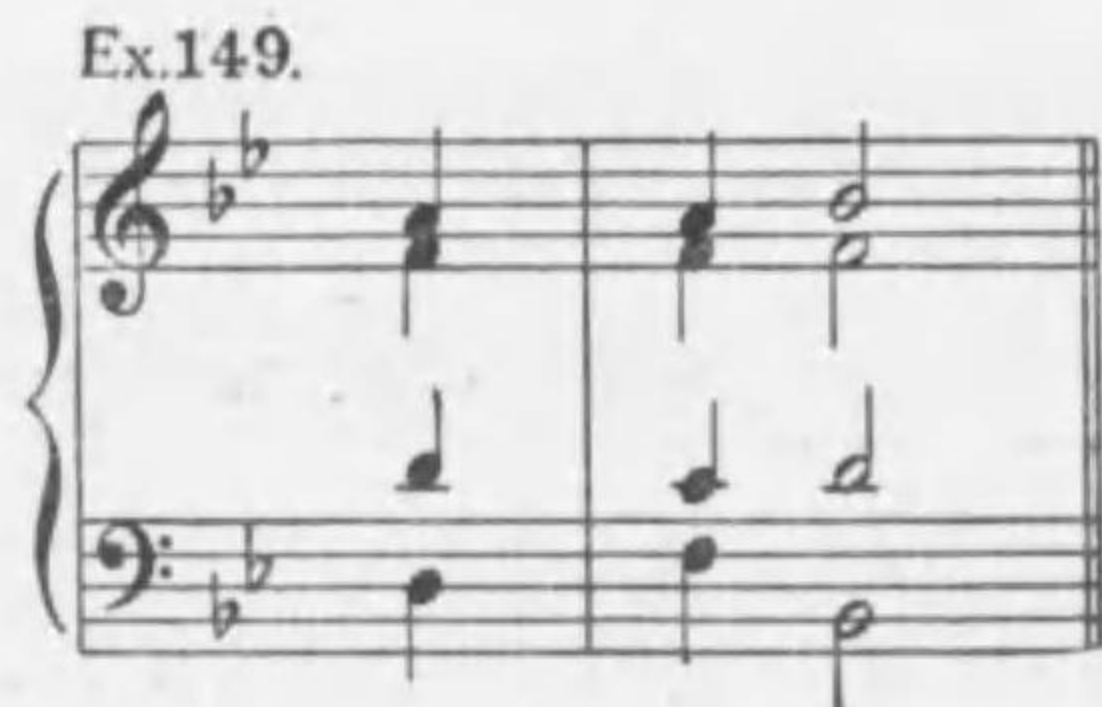


155. 屬和音の三つの上聲部の繋留は静止法に於いて非常に屢々用ひられる。その効果は唯だ二つのみが繋留される時よりも遙かに強く、常によろしい。



上例の(a)と(b)とは共に貧弱な(c)よりもよろしい。

〔注意〕 旋律が上例に於けるやうに静止法に於いて終る時に、之に直ちに正しい和聲を附けるのは困難である。初學者は恐らく次の如きものを作るであらう。



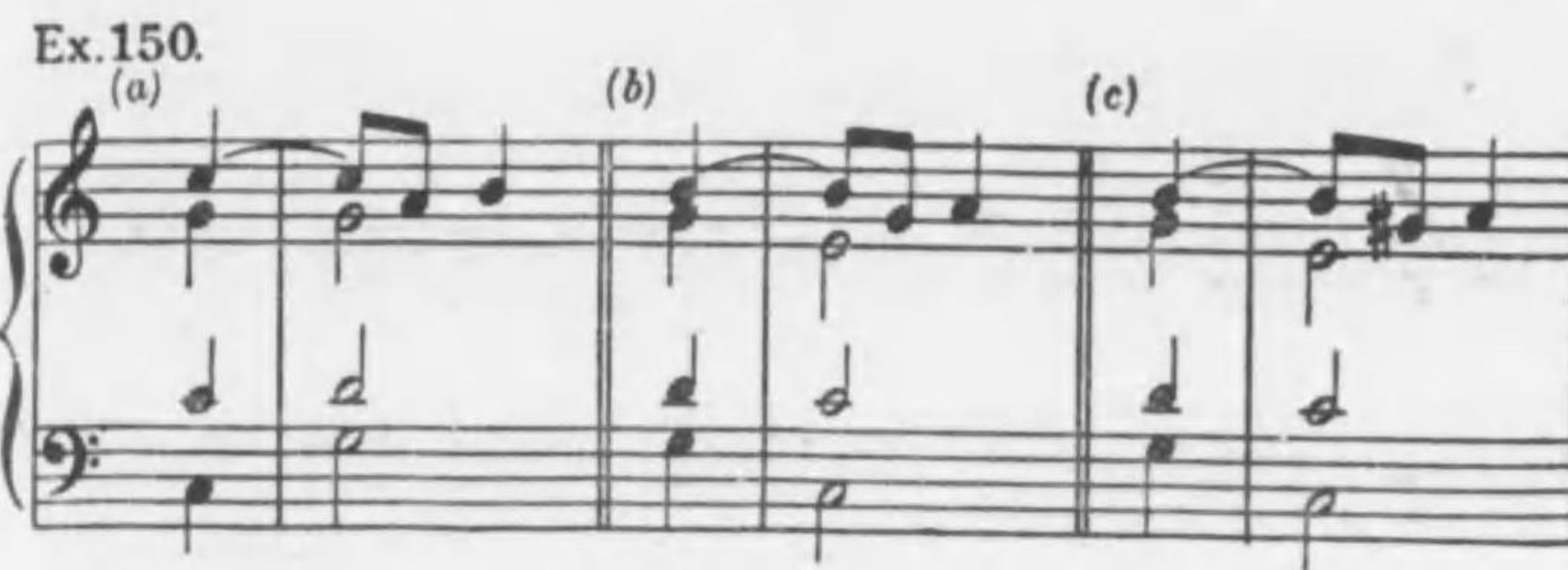
156. バス以外の聲部が如何に動くにせよ、バスが殆んど常にその静止音に強拍に於いて達しなければならないことは、決して忘れられてならない。

第三節 裝飾的解決

157. 不協和音は裝飾的に解決させることが出来る。

A、下行解決

(1) 不協和の音は三度下行して後に解決音に接續的上行してもよろしい。



〔注意〕 一音の上行は屢々中間音の半音階的變化に依つて半音の上行に代へられることがある。上例(c)は之を示す。

(2) 不協和の音はまた一度の上行の後に三度の下行をして解決音に達してもよろしい。



(3) また不協和の音は解決和音の最も近い中間音に下行してもよろしい。



B、上行解決

之は三度の上行の後に一度の下行をする解決である。

Ex.153.



158. 斯くの如き簡単な裝飾法から更に複雑な解決は考へられる。

Ex.154.



159. 解決の中途に於いて和音の配置を變化させ (a)、又は根位置を第一轉回には又はその反對に變化させることさへも、便利なきが少くない。

Ex.155.



160. 練習第十七。

次のソプラノ及びバスに和聲を附する。バスに和聲を附する場合に、バスに示されてある個所以外に、外聲部及び中聲部にも、繋留

を自由にふる。

Ex. 156.

8. Bass clef, C major, C7 chord resolving to F major.

9. Treble clef, C major, C7 chord resolving to F major.

10. Treble clef, C major, C7 chord resolving to F major.

11. Treble clef, C major, C7 chord resolving to F major.

12. Treble clef, C major, C7 chord resolving to F major.

第十章 屬七の轉回

161. 屬七の三つの轉回 (V_b7 、 V_c7 及び V_d7 又は $\frac{6}{5}$ 、 $\frac{4}{3}$ 及び $\frac{4}{2}$) [61.]の解決は、バスが四度又は五度の進行をしないで接續進行をする他に、原則として、その根位置のそれと同じである [140.]。即ち七度は尙ほ接續下行し、導音は尙ほ上行するのが普通である。

Ex.157.

(a) $\frac{6}{5}$ resolution: $V_b7 \rightarrow V_c7$

(b) $\frac{4}{3}$ resolution: $V_c7 \rightarrow V_d7$

(c) $\frac{4}{2}$ resolution: $V_d7 \rightarrow V_e7$

(d) $\frac{4}{2}$ resolution: $V_e7 \rightarrow V_f7$

又は

(a) 但し第二轉回 ($\frac{4}{3}$) に於ける七度は下行の代りに上行してもよろしい。尙ほ上例は、言ふまでもなく、總て完全靜止法の變形である。同様に V_b7 と V_c7 とは中斷靜止法の變形を供する。然し V_d7 はそうでない。

Ex.158.

(a) $V_b7 \rightarrow V_c7$

(b) $V_c7 \rightarrow V_d7$

(c) $V_d7 \rightarrow V_e7$

(b) 例外として七度は停止してよろしい (下例の (a) 及び (b) 同様に解決は基音に行く前にその近接位置に行つてもよろしい (c))。

3. Bass clef, 6/8 time, key of B-flat major. Asterisks on notes G4, A4, and B4.

4. Bass clef, common time, key of D major. Asterisks on notes G4 and A4.

5. Treble clef, 6/8 time, key of D major. Asterisks on notes G4 and A4.

6. Treble clef, 2/4 time, key of B-flat major. Asterisks on notes G4 and A4.

7. Treble clef, common time, key of D major. Asterisks on notes G4 and A4.

8. Treble clef, 6/4 time, key of D major. Asterisks on notes G4 and A4.

第十一章 和聲外の音

第一節 強勢經過音

167. 經過音は、假令それが不協和でも、接續的に接近され且つ達ざけられる時に、拍の間（無拍勢部）に用ひられてよろしい〔第七章〕。之と同じ條件を以つて之は拍勢部に於いても用ひられることが出来る。その時に之は強勢經過音と云はれる。次例は同一の樂句に非強勢經過音を以つて(a)及び強勢經過音を以つて(b)二様に和聲付けられたものを示す。

Ex. 163.

(a) Non-accented passing tone.

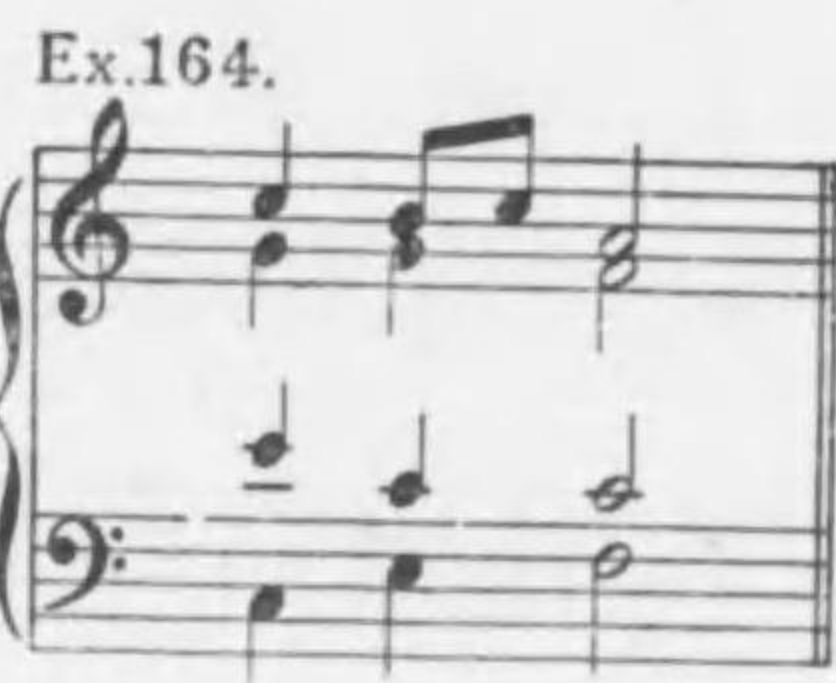
(b) Accented passing tone, marked with double asterisks (**).

上例に於いて*の記號を以つて示された個所に於けるソプラノとアルトとの間の並行五度は、音樂的に不快でない。之のやうに強勢和聲外不協和音の使用に依つて起される總ての連續五度も亦同様である。

168. [注意]

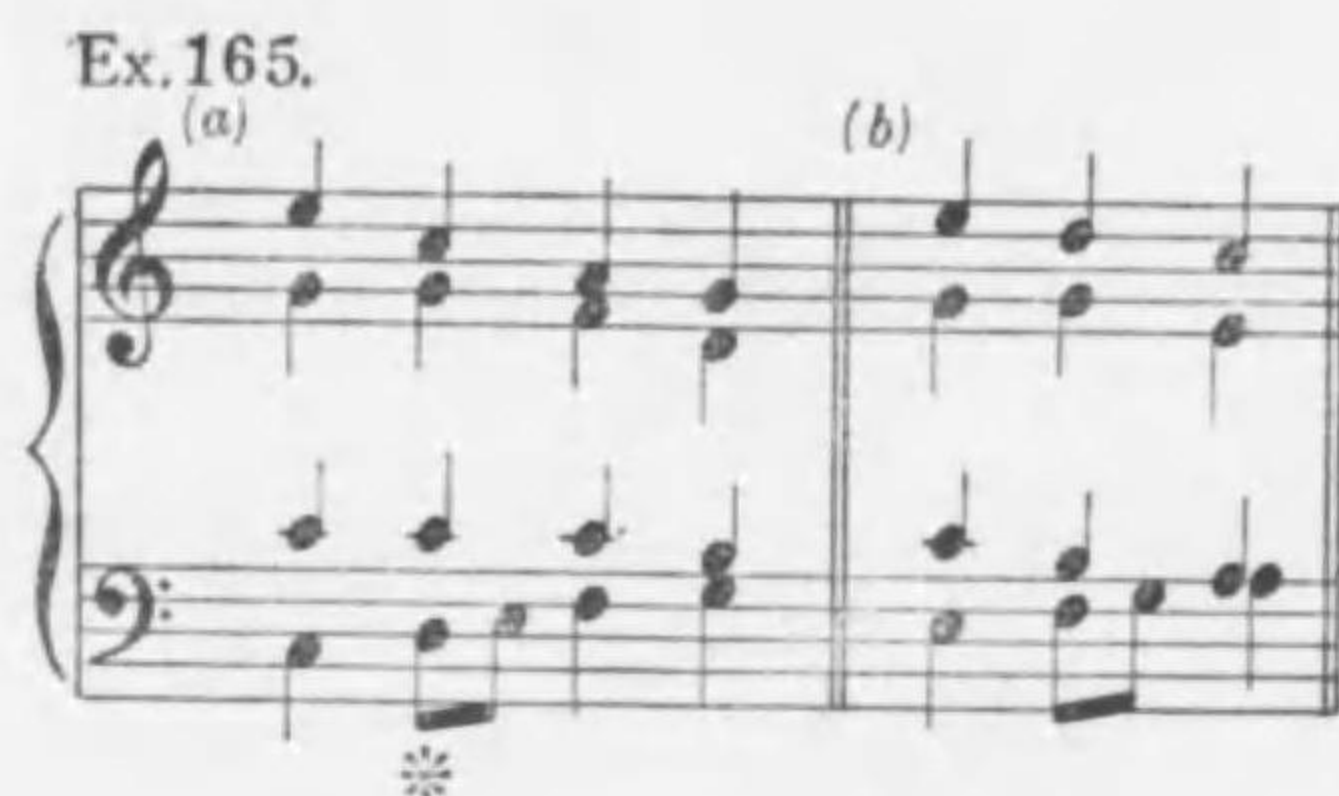
和聲を耳に依つてよりも寧ろ傳統的規則と眼とに依つて判斷する頑迷な教師や試験官があることは忘れられてならない。而も彼等はバッハの如き大家に多くの例外を許すのである。

169. 強勢経過音は總ての聲部に自由に用ひられることが出来る。然し繋留の場合のやうに、此の場合にも一般に不協和音が経過して行く音を重複しないがよろしい。



〔注意〕 上行経過音の場合は例外である。上例はテノールに於けるハがなければ、効果がない。

170. 上行経過音は概して解決が半音に依る時により多くの効果がある。然し不協和音がバスにある時は例外である。此の時には一全音の上行進行が却つて屢々効果がある。



〔注意〕 不協和の音を他の音に対して普通の和聲的關係以外に置くのは最もよろしい。上例に於いて(b)が効果がないのは、記された結合が偶々屬七の親しみある轉回であつて、異なる解決を要求するからである。

第二節 倚音

171. 奇音は強勢経過音によく似てゐる。次例の(a)は之である。云ふまでもなく、之は特に舊時代の作曲者に依つて(b)のやうに書かれた。



(a) 倚音からの進行は、強勢経過音からの場合のやうに、接續的であるが、之に對する進行は必ずしも接續的たるを要しない。



(b) 倚音は上方に解決することも出来る。此の場合に用ひられる音程は半音である。そして必要な場合には倚音を半音階的に上げる。



169. [注意]

二つの接近してゐる音が単一の和音を以つて和聲づけられ、その中の第二の音の次に飛躍が行はれる時に、その音は和聲音でなければならない。そして第一音は強勢不協和音として取扱はれなければならない。

第三節 變化音

172. 二つの和聲外の音は三度の音程を保つて二つの同一の和聲音の間に入れられ、その兩和聲音に對して兩和聲外音が接續的に反對方向に進行する時には、之を變化音 (Changing note.) と云ふ。



173. [注意]

和聲外の音の種別に關して學者の説は一致してゐない。本書に示されたのはモリスの著に従ふ。之はイギリス系の學者の多くが用ふる説明である。ドイツ系の學者の多くは之と異なる説をとる (拙著『和聲學概論』及び『音樂概論』参照)。ドイツ系學者の多くは和聲外の音を次の四種に分ける。

- 一、罅留音 (Vorhalt.) [97の(c), 145以下]。
- 二、經過音 (Durchgang.) (非強經過音) [127以下]。
- 三、變化音 (Wechselnote.) (一つの和聲音から接續的に上行又は下行した後に再び同一の和聲音に歸るもの) [98の(a)]。
- 四、先行音 (Vorausnahme.) [98の(d), 177以下]。

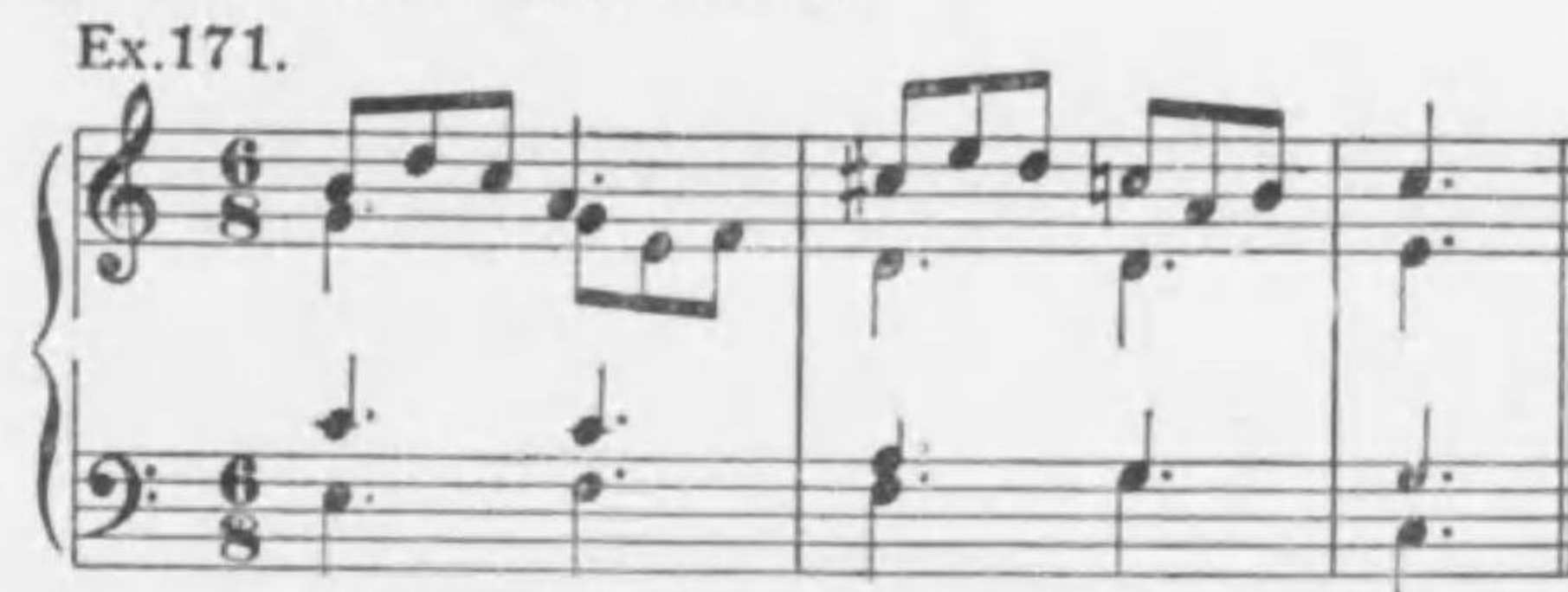
學習者の主要問題は和聲外の音の名稱にでなくて實際的取扱ひにある。本書はモリスの説に従ふことにした。

174. 變化音の取扱ひ方を次に示す。



175. 變化音相互の音程が長三度である時には、之をなす低い音を半音上げて相互の音程を短三度にしてもよろしい [上例参照]。然し之は一般的に強制されるべきでなくて、各個の場合に耳に依つて判定されるべきである。

176. 變化音の前の和聲音は省略されることも出来る。此の場合に變化音の第一音は和聲音となる。



第四節 先行音

177. 先行音 (Anticipation.) は次に來るべき和音の中の音が之に先立つて出されたものである。



178. 先行音を用ふれば和聲を附けるに非常に便利になる。例へば、次の旋律の十六分音符の各の對は二つの異なる方法で取扱はれ



ることが出来る。

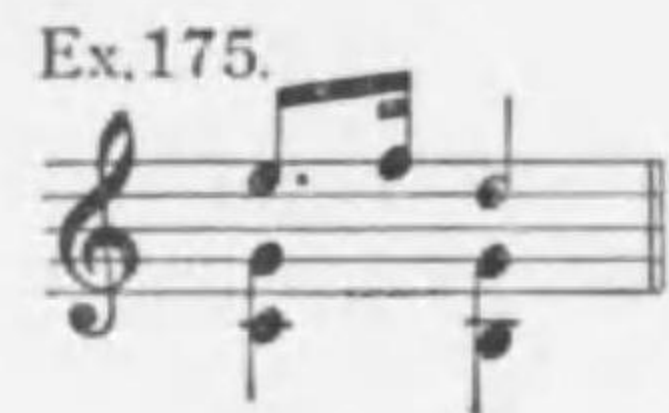
(a) 第一の音を倚音とし第二のを和聲音としてもよろしい〔下例の (a)、(b) 及び (c)〕。

(b) 第一の音を和聲音とし第二のを先行音としてもよろしい〔(b)〕。



179. 先行音は普通に餘り長い音符價值を有せず、且つソプラノに於いてのみ用ひられるべきである。

180. 自由經過音は二度の上行と之に續く三度の下行とに依つて用ひられることも出来る。



是等の音符價值も亦短くなくてはならないが、是等はソプラノのみならず總ての聲部に於いても用ひられることが出来る。



先行音が主として有用なのは、此種の音圖（音型）（動機）に於いて及び靜止法に於いてである。

181. 練習第二十。

次の旋律（1—14）に和聲を附ける。但し和聲外音を隨所に用ふる（6の如きは小節に二つの和音のみを用ふる）。



5.  

6.  

7.  

8.  

9.  

10.  

11.  

12.

13.  

14.  

第十二章 轉 調

第一節 轉 調

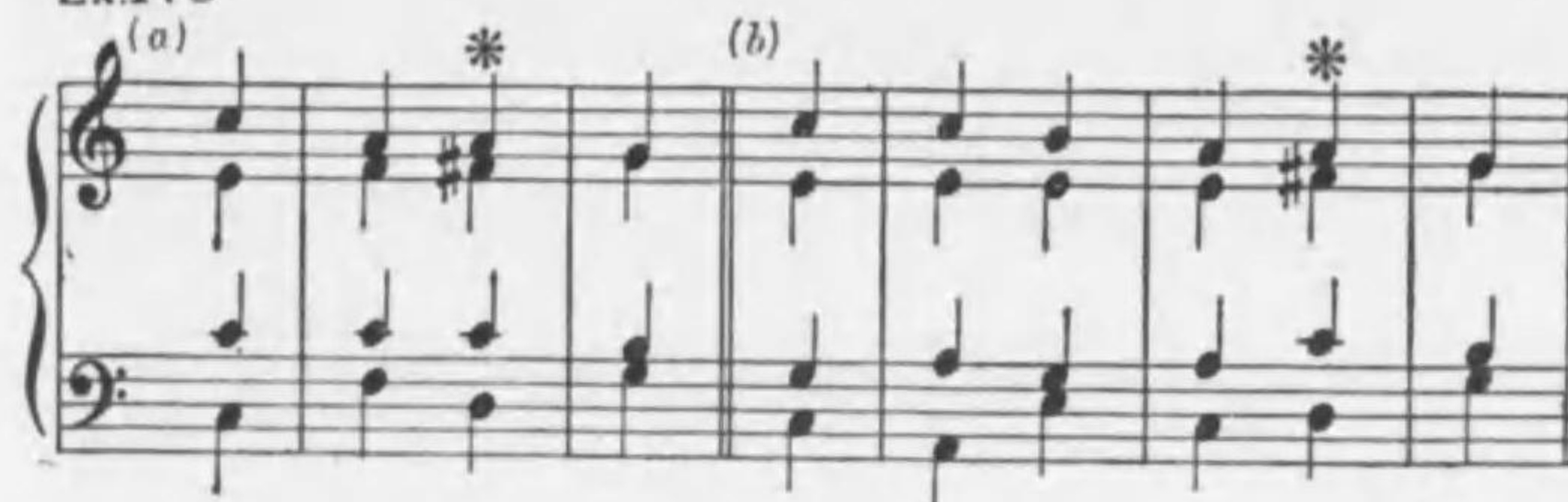
182. 轉調[95.96]に於いて新調を宜明するには普通にその調の基和音と屬和音とを出すことが必要である。

183. 調の中心は云ふまでもなく基和音にある(それ故に轉調は基和音の變轉とも云はれることが出来る)。然し調の特性を明示するのは四度と七度との兩音である。例へば、ト長調に於いて七度の嬰へは調がハ調又はヘ調若しくはそれ以外の變調でないことを證する。然るに四度の本位ハは調がニ調又はその他の嬰調でないことを證する。従つて残るのはト調のみである。之の關係短調も考へられるやうであるが、之が決定される爲めには嬰ニが必要である。斯くの如くにして轉調には屬七及びその轉回と VII^b とが重要である。

[注意] 本書は専ら關聯調に對する初歩轉調のみを講述し、不關聯調に對するもの及び同音轉調に及ばない。關聯調轉調の詳細な説明、その他の多くの種類の轉調に關する講述は拙著『和聲學講話』及び『和聲學概論』を参照されたい。編者の編作『和聲學教本』には轉調に關する多くの實例と練習問題とがある。以下説明される關聯調(附屬調)に關しては本書第一編第三章[96]参照。

184. 關聯調に轉入するには先づその屬和音を考へる。そして之に新調の I を續ければその調は確立される。次に一例としてハ長調からト長調への轉調の實例を示す。

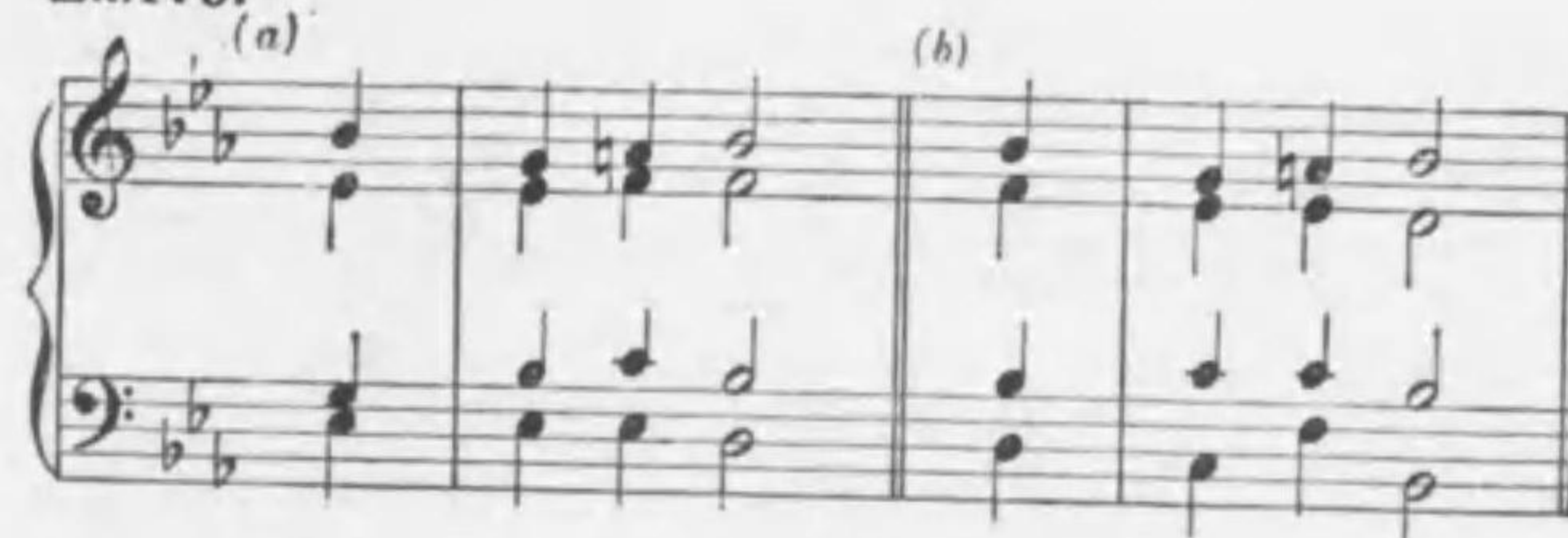
Ex.178



上例の(a)に於ける轉調和音(*の記號を有する)(V₇)の前の和音は舊調のIVである。之は新調にない。然るに(b)の轉調和音の前の三つの和音はハ調でもト調でもあり得る。斯くの如き新舊兩調に通ずる和音(中介和音)を用ふる轉調は漸進轉調と云ひ、(b)のやうに之を用ひないものは突然轉調と云はれることがある。何れを用ふべきかは、各個の場合に應じて實際的效果に依つて決定されるべきである。

185. 轉調に用ひられる屬和音及び之に接近する基和音は、必ずしも常に根位置であることを要しない。例へば、下例の(a)及び(b)は共に變ロの新調を確立する。

Ex.179.



186. 轉調が特に著しい靜止的位置(例へば、樂節又は章の終末)に起る時に、完全又は不完全の充分に正統的な轉調靜止法がより適

當であることは勿論である。然しその他の場合には、上例の (a) に於けるやうに轉回和音に依る轉調がより多くの効果を發揮するであらう。何故なら、餘りに多くの決定的靜止法は樂曲の進行を重からしめるに對して、(a) の如きは軽い靜止法的効果を出すに過ぎないからである。

187. 總ての關聯轉調は、唯だ一つの例外を除いて (下記注意參照)、舊調の基和音に直ちに新調の屬和音を連續して立派な効果を擧げることがある。次例の A は斯くの如くにして行はれたハ長調からの、B はイ短調からの突然轉調を示す。

Ex.181.

A. (a) イ短調 (b) ト長調 (c) ヘ長調 (d) ニ短調

B. (a) ハ長調 (b) ホ短調 (c) ト長調

(d) ニ短調 (e) ヘ長調

188. [注意]

上述の唯一の例外は長調からその屬音の關聯短調(例へばハ長調からホ短調)への轉調である。此の場合に新調の屬和音に舊調の基音からよりも中音和音、屬和音又は次屬和音から達する方がよるしい。

Ex.181.

189. 基調の基和音以外の中介和音に依る漸進轉調は、勿論、上記の他の轉調にも可能であり、時に却つて立派な効果を出すことがある。唯だ次の點は注意されなければならない。

(a) 總ての聲部は平易圓滑に且つ自然的に進行し、不正な飛躍及び増又は減の音程を避けなければならない。

(b) 音が半音階的に變化される時には、此の變化は同じ聲部に於いて起されなければならない(上例の (a) 及び (b) に於けるやうに)。そうでないと誤關係は起る。

(c) 若し斯くの如くにして變化されるべき音が第一の和音に於いて重複される時には、半音階的變化は兩聲部に於いて爲される必要もなく、その効果もない。斯くの如き場合には最も粗雜な並行八度が起るであらう。一つの聲部が規則に従ふ限り、總てはよろしい [上例の (a) 參照]。

190. 屬和音(三和音及び四和音) は長短兩調に於いて同じであつ

て、同基音調への轉調は此の和音に依つて容易に行はれる。

191. 練習第二十一。

第181例に示されたやうにして簡単な和絃を以つて次の轉調を書く。

へ長調からハ長調へ。ト長調からホ短調へ。ニ長調から嬰へ短調へ。ニ長調からト長調へ。ト長調からイ短調へ。ホ短調からト長調へ。ホ短調からロ短調へ。ロ短調からイ長調へ。ロ短長からホ短調へ。ホ短調からハ長調へ。

次のソプラノ及びバスに轉調を用ひて和聲を附ける。但し各の問題は新調の完全静止法を以つて終る。1—9、10—14 及び 15—18 に夫々に異なる轉調を用ふる。

Ex. 182.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

14.

15.

16. Bass clef, 8 measures.

17. Bass clef, 8 measures.

18. Bass clef, 8 measures.

19. Treble clef, 8 measures. Markings: ト短 (first 4 measures), ハ長 (last 4 measures).

20. Treble clef, 8 measures. Markings: 變口長 (first 4 measures), ト短 (last 4 measures).

21. Bass clef, 8 measures.

22. Bass clef, 8 measures.

23. Bass clef, 8 measures.

24. Bass clef, 8 measures.

第二節 轉調の配置

192. 轉調は樂曲に變化を與へる手段であるが〔96.〕、樂曲には變化と同時に統一もなければならぬから、轉調は無制限に行はれる

べきでなく、之を行ふには樂曲の統一と變化とを破らないやうに注意しなければならない。先づ基調は轉調の爲めに失はれてならない。換言すれば、樂曲の最初と最後とは常に基調でなければならない。そして轉調は基調の位置を取つてもならない。例へば、八小節の樂節〔104.〕に於いて、轉調が第二小節から屬調に對して行はれ、新調が樂節の終末の前まで保持されてゐるとすれば、屬調は聽者の心に於いて基調の位置を取り、終末靜止法に於ける基調への歸還は次屬調への新轉調として感じられるであらう。眞の基調には自身を主張する機會が與へられなければならないのである。

193. 轉調する樂曲に於いて基調の充分な主張は、基調への屢々の歸還又はその暗示に依つても行はれること勿論であるが、更に多くの調の對立使用に依つても行はれることが出来る。第一の方法に關して特に注意されるべきこともないが〔184以下〕、第二の對立に依る場合には、概して、方方に於いて屬調と其の關係調とが、他方に於いて次屬調とが最も、極對をなす。例へば、上記の八小節の樂節に於いて屬調への轉調が第二小節に於いて行はれたとすれば、此の新調を餘り長く續けることなく、假りに第五小節に於いて更に次屬調に譲る。斯くの如くにすれば最終に於ける基調への歸還は恐らく新調への轉調として感じられることなく本當の歸還の效果を出すであらう。斯くの如くにして屬調と次屬調とを巧に對立させる時には、基調がなくても基調が主張されると同一の效果を容易に擧げることが出来るであらう。

194. 次屬調は多くの場合に於いて去られるよりも入れられる方が

容易であり、効果がある。楽曲の長短を問はず此の調が後半部まで出されないがよろしいと云ふ傳統的の規則には理由がある。但し此の時にも餘りに之を主張することは統一を破る結果となる恐がある。斯くの如き場合には、上述の對立の方法に依つて、例へば、終末の前に屬調和聲に觸れることに依つて、統一と均衡とは保持されるであらう。

Ex.183.

上例に於ける最後の前のニ長調への一觸は、ハ調とイ短との長い變轉にも拘はらず、基調のト長調の再立を確定的ならしめる。

195. 轉調を以つて和聲を附けるに次の諸點に注意すれば便利である。

(a) 與へられた聲部の初めに臨時記號がある時には、轉調を避ける工夫を考へなければならぬ。楽曲は最初から轉調すべきでない。

Ex.184.

(b) 第二及びそれ以下の樂節には、變化記號が明示されてゐなくても、轉調は必要である。

Ex.185. b

(c) 旋律に反復 [103の(a)] がある時には、各の反復部分に異なる調の和聲を用ふるがよろしい。

Ex.186.

196. 練習第二十二。

次の旋律及びバス(1—22)に適當な轉調を用ひて和聲を附ける。問題中の 1—12 (A—B) は簡單なバスと旋律、それ以下は多少複雑に裝飾された旋律である。

Ex.187.

1.

2.

3.

4.

5.

6.

7.

8.

9.

10.

11.

12.

13.

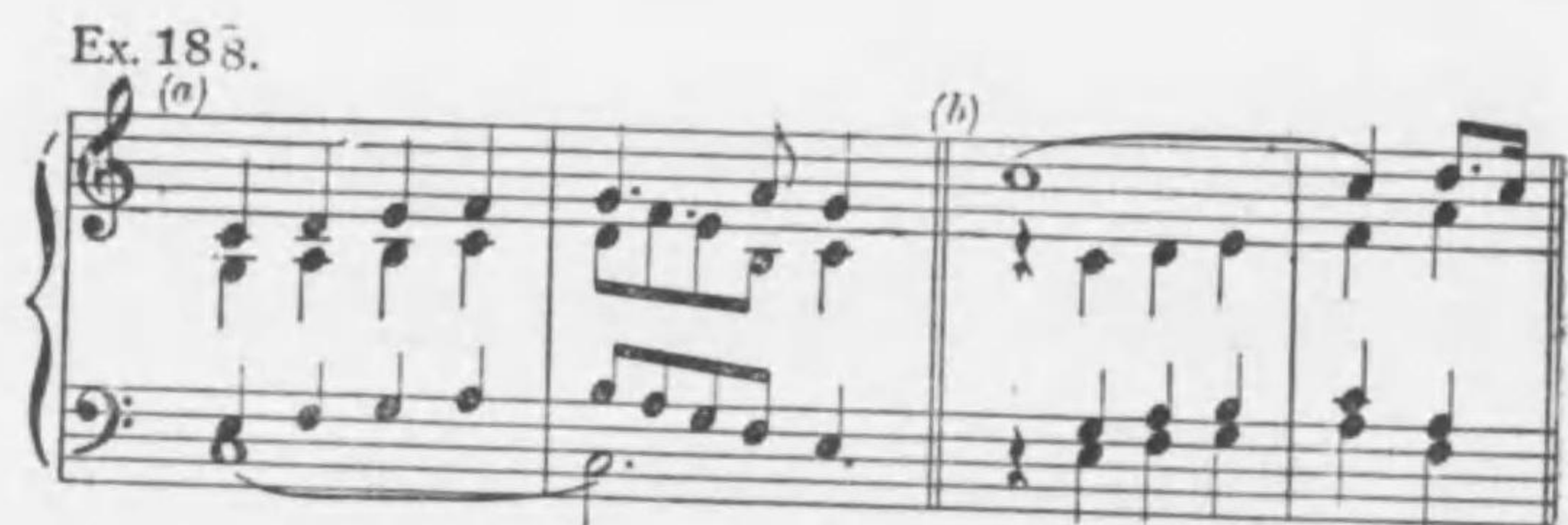
14.

Musical score for page 144, measures 15-19. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 15 is in 2/4 time. Measure 16 is in common time (C). Measure 17 is in common time (C). Measure 18 is in 12/8 time. Measure 19 is in common time (C). Annotations include 'ニ長' (Ninaga) and 'イ短' (Igan) above the staff in measure 17, and '變口' (Henkou) above the staff in measure 19.

Musical score for page 145, measures 20-22. The score is written in treble clef with a key signature of one sharp (F#). Measure 20 is in 3/4 time. Measure 21 is in 3/4 time. Measure 22 is in 3/4 time. Annotations include '(短)' (Gan) above the staff in measure 21, and '(變口)' (Henkou) and '(變木)' (Henki) above the staff in measure 22.

第十三章 保 績 音

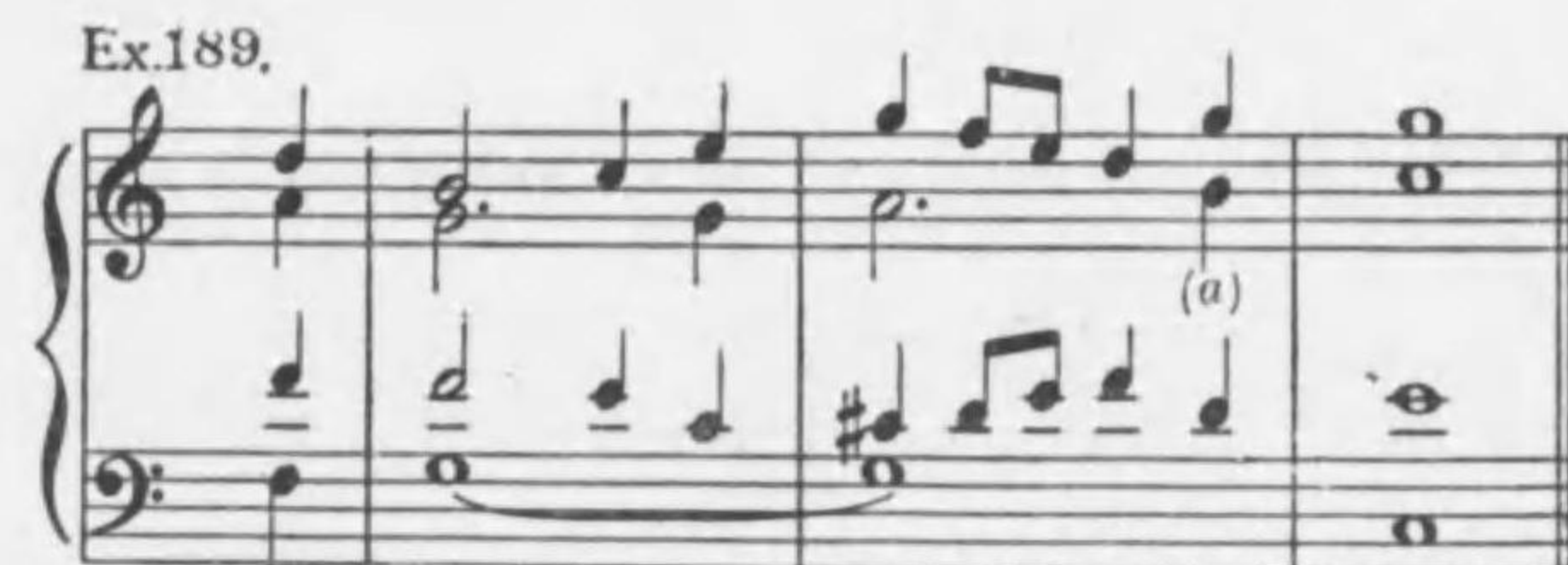
197. 和音の進行に關せず、その和音の構成部分をなす又はなさず保績される音は、保績音 (Pedal; Pedal point.) と云はれる。之はバスにあることもあり (a)、上聲部にあることもある (b)。何れの場合を問はず、その上又は下の最初と最後この和音は保績音を含まなければならない。



198. バスに用ひられる保績音に關して次の諸點は注意されなければならない。

- (a) 保績音に屬音又は基音のみを用ふる。若し兩者を同時に用ふる時には、屬音を先づ用ふるがよろしい。
- (b) 最初の和音のバスを根音又は五度に取りの方が初學者に都合がいゝ。
- (c) 保績音は小節の第一拍に始まる。
- (d) 保績音のすぐ上の音は本當のバスとして取扱はれる。但し保績音が和音の根音、三度又は五度をなす時は此の限りでない。例

へば、次例の (a) に於いて根音の五度は他の和音の轉回から飛躍されるが、保績音は根音そのものである。



199. 保績音の上の轉調は多くの場合に有効である。特に次の轉調は有効である。

- A、長調に於ける屬保績音の上では、
 - (a) 上基音短調、
 - (b) 基音短調、
 - (c) 下屬音長調又は短調、
 - (d) 屬長調、
 - (e) 下中短調。
- B、短調に於ける屬保績音の上では、
 - (a) 基長調、
 - (b) 下屬短調、
 - (c) 屬長調又は短調、
- C、長調に於ける基保績音の上では、
 - (a) 上基短調、
 - (b) 下屬長調又は短調、
 - (c) 關係短調。

D、短調に於ける基保續音の上では、

下屬短調。

次に此等の各の一例を示す。

Ex.190.

Ex.191.

200. 保續音の上の轉調に關して次の點は注意されるべきである。

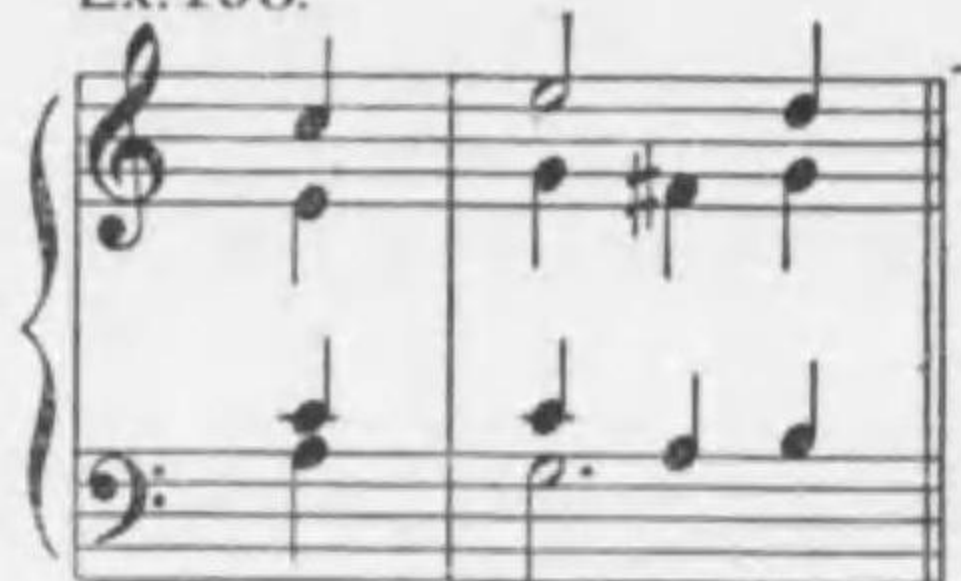
- (a) 基調への歸還は保續音が終る前に行はれなければならない。
- (b) 多數の轉調を用ひてもよろしい。

Ex.192.

201. 短小な保續音は次の場合に有効である。

- (a) 旋律の最初に。
- (b) 半靜止法のバスに。

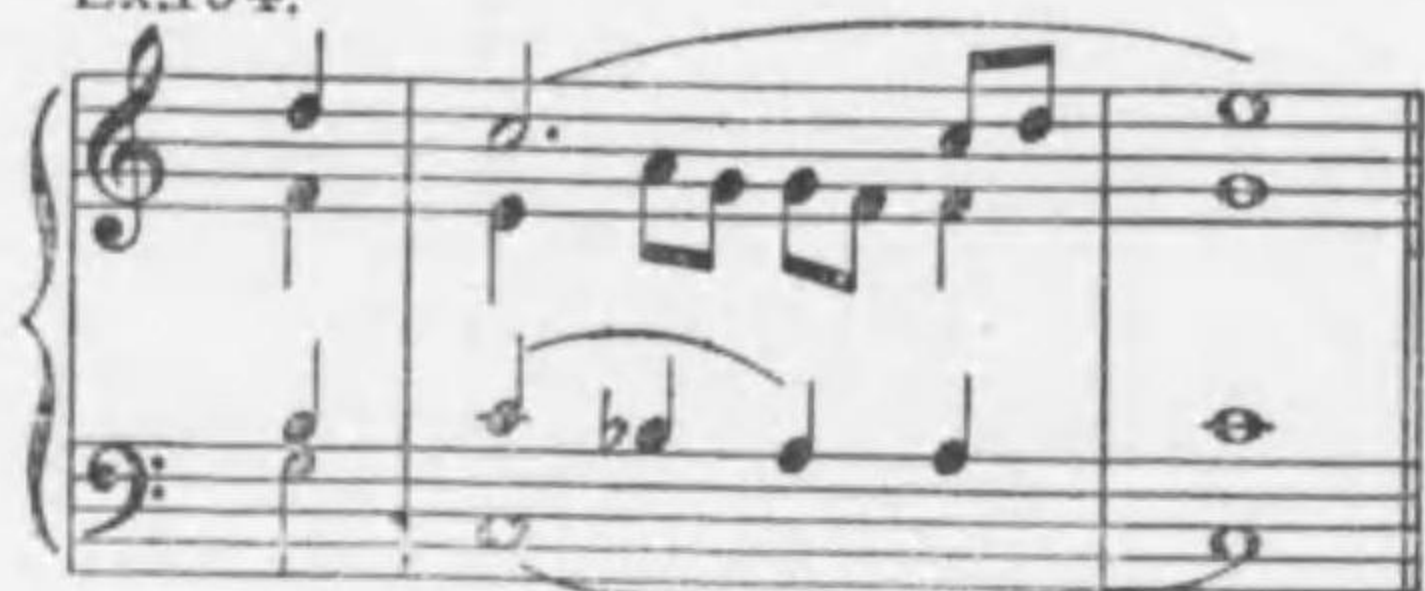
Ex.193.



(c) 完全静止法の最後の前の小節に〔上記 Ex.192 のAの (a)、(e) 及び (e)〕。

(d) 完全静止法の變格的延長に。

Ex.194.



202. 延長された属音保続音は三部形式に於ける 第三部への接近として、最後の楽節の延長として及びカノンその他の結尾として効果があり、延長された基音保続音は主として結尾に（特に属音保長音に續いて）用ひられる。

203. バス以外の聲部に用ひられる保続音（轉回保続音）の場合には、バスの場合に許されるべき不協和音も甚しい不協和音の爲めに許されないことが少くない。例へば、次の (a) 如きは餘りに不協和である。

Ex.195.

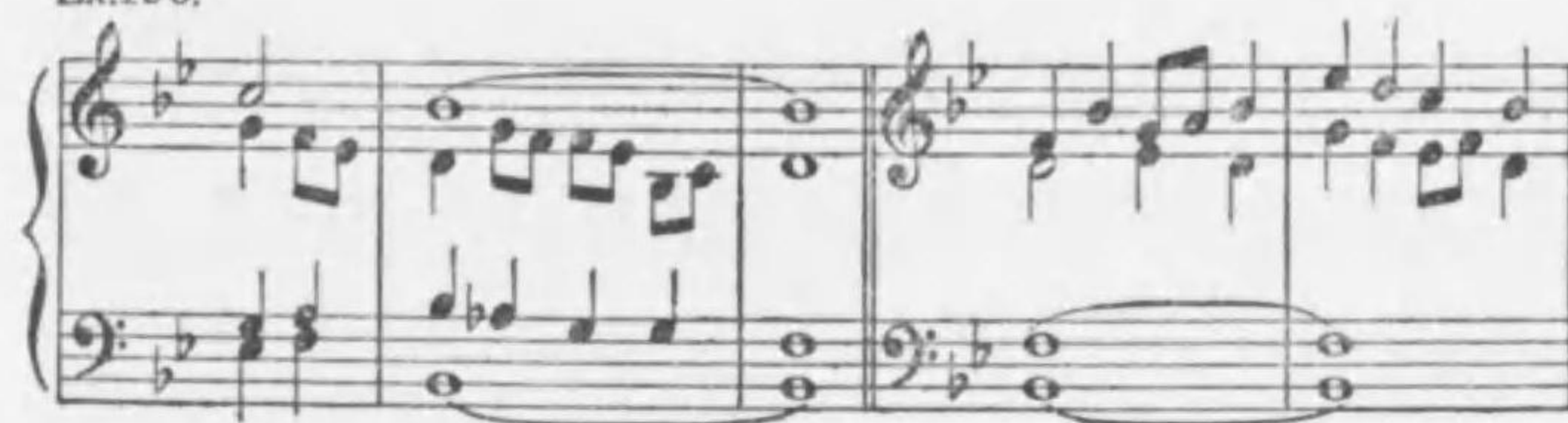


従つて轉回保続音が一部をなさない結合は和聲外の音として取扱はれるべきである (b)。

204. 轉回保続音は旋律の最初〔Ex.195 の(b)〕、結尾及び終末等に用ひられる。之は必ずしも強拍部に始らなくともよろしい。

205. 轉回保続音とバスのそれとを同時に用ひ (a) 又はバスに基音と属音との二つの音を同時に保続音として用ふる (b) ことも出来る。但し後者の場合には普通に属音を上置く。

Ex.196.



206. 練習第二十三。

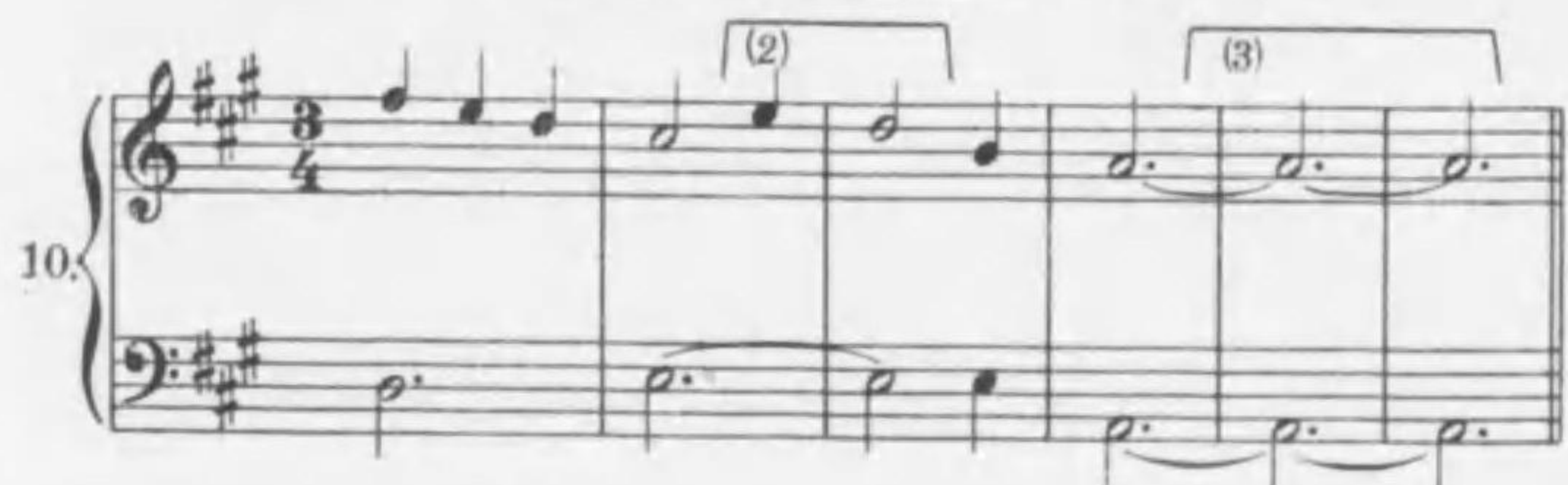
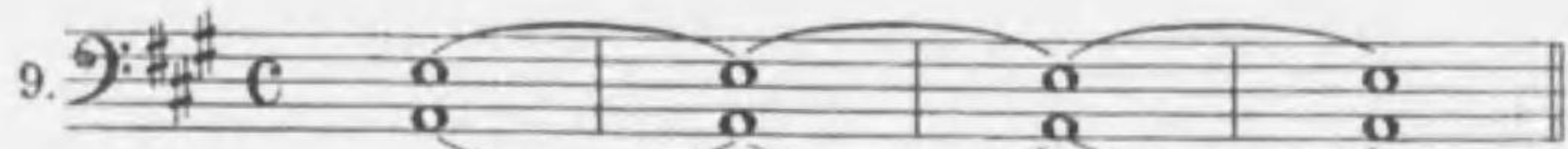
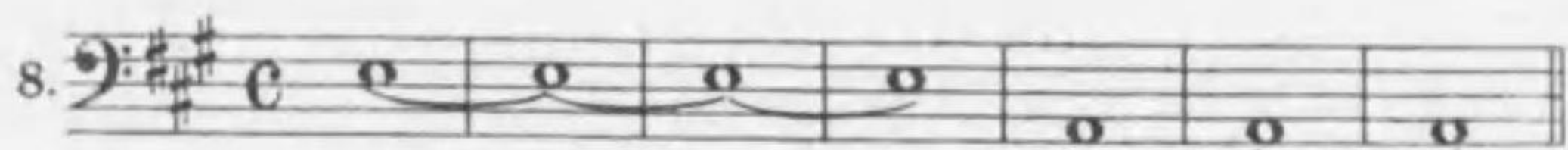
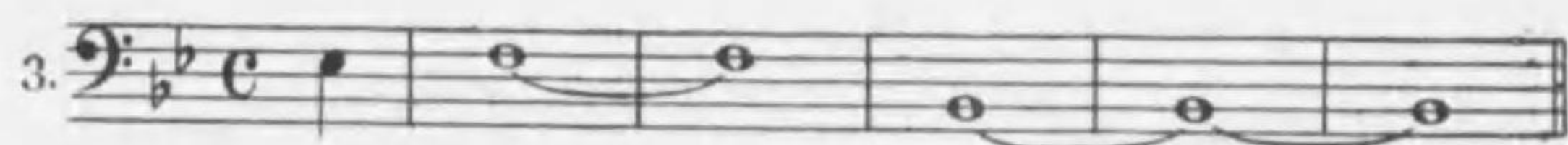
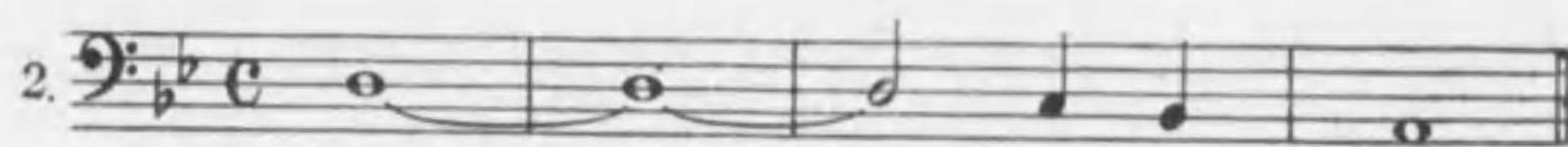
次のバス (1—9) 及びソプラノ (11—15) を和聲化する。1—2 は章の最初の楽節として取扱はれるべきである。1 の (1) に於いて保続音の上で属調に轉ずる。3—4 の上の三つの聲部は必ずしも轉調を要しないが、5—8 の上に夫々轉調を行ふ。即ち 5 に於いては先づ、(a)、變ロ長調からハ短調に轉じて後に元來の調

に歸り、(b)、變 \square 長調から變 \square 短調に轉じて後に歸り、(c)、變 \circ 長調に轉じて後に歸り、(d)、 \sim 長調に轉じて後に歸り、そして同様に(e)、 \square 短調に轉じて歸る。6 に於いては變 \square 短調から、夫々、(a)、變 \circ 短調に、及び(b)、 \sim 長調に轉じて、夫々再び變 \square 短調に歸る。7 に於いては變 \square 長調から、夫々、(a)、 \circ 短調に、(b) 變 \circ 短調に、及び(c)、 \square 短調に轉じて後に、夫々、元來の調に歸る。8 に於いては、屬保續音の上に於いて \square 短調及び嬰 \sim 短調に轉じて後に歸り、基保續音の上に於いて \sim 短調に轉じて後に歸る。9 にソプラノとアルトとを適當に加へる。10 に中聲部を加へて、之を章の終りとし取扱ふ。(2) に於いて \square 短調に轉じ、(3) に變格的延長を用ふる。11—12 を樂曲の初めとして、13 を樂曲の終りとして、夫々適當に和聲化する。14—15 に於ける音符の下の横線(—)が附された部分に基保續音を、波線(~~~~)の部分に屬轉回保續音を、點線(……)の部分に屬保續音を、斷線(----)の部分に基轉回保續音を用ふる。但し 15 をバルカローレとして、保續音に特殊な律動、例へば、次のやうなものを、用ふるのも面白いであらう。

Ex.197.



Ex.198.



12. 

13. 

14. 

15. 

第十四章 副七の和音

第一節 根 位 置

207. 七度の全音階的和音は音階の屬音の上にもみでなくて總ての度の上に形成されることが出来る〔49-52〕。是等は(VII⁷を除いて)全く唯だ一つの調にのみ屬すのでない。例へば、ト長調に於けるII⁷はハ長のVI⁷又はヘ調のIII⁷とも見られ得る。従つて、その機能も屬七の場合と異なる。是等は副七の和音と云ふ。

208. 副七の實際的取扱ひ方は屬七のそれと同様である。即ち七度は下行し、バスは一度又は四度の上行(又は轉回によつて五度の下行)をする傾向がある。

Ex. 199 (a) (b) (c)



II⁷ IV⁷ VI⁷

209. 副七は普通に豫備される。上例の各はその例であつて、七度の不協和の音はその前の和音に於いて先づ協和音として出されてゐる。然し總ての副七が必ずしも常に斯くの如く豫備されなければならないと云ふ必要はない。概して總ての派の近代音楽は、是等の接近と是等からの去行とを全く自由に行ひ、古典的用法は是等を豫備する。初學者は経験を十分に積むまで古典的用法に従ふのが安全で

ある。

210. 副七の解決は協和音に對してばかりでなくて、それ自体に解決を要する他の七度和音に對して行はれることもある。上例の (c) はその一例であつて、之は屬七の轉回に解決してゐる。斯くの如き七度の七度に對する解決は全く屢々用ひられる。七度の連鎖は次の如くに形成されることも出来る。



211. 副七に於いても亦、屬七に於けるやうに、便宜上五度が省略され、根音が重複されることがある〔上例参照〕。尙ほ上記の組は幾分平凡であるから、餘り多く用ひられてならない。

212. $\frac{7}{5}$ 、 $\frac{6}{3}$ の同一のバスに於ける解決は全く正しく、屢々用ひられる。



第二節 轉回

213. 總ての副七は、屬七と同様に、夫々三つの可能な轉回を有する。それ等はまた同様に夫々 $\frac{6}{5}$ 、 $\frac{4}{3}$ 及び $\frac{4}{2}$ と數示される。此等の轉回の適當な用法に就いて、特別な規則はないが、初學者は次の點に注意すべきである。

- (a) 七度そのものは豫備されるのが安全である。
- (b) 七度は尙ほ接續的に下行して解決し又は變化されることなしに止まる傾向がある。
- (c) 外聲部に於ける接續進行又は進行の欠如は、常に統一と安定を起し、そうでなければ耳に不快である多くの不協和音をも許す。

214. 次の例は此等の和音の最も安全な用法と解決とを示す。

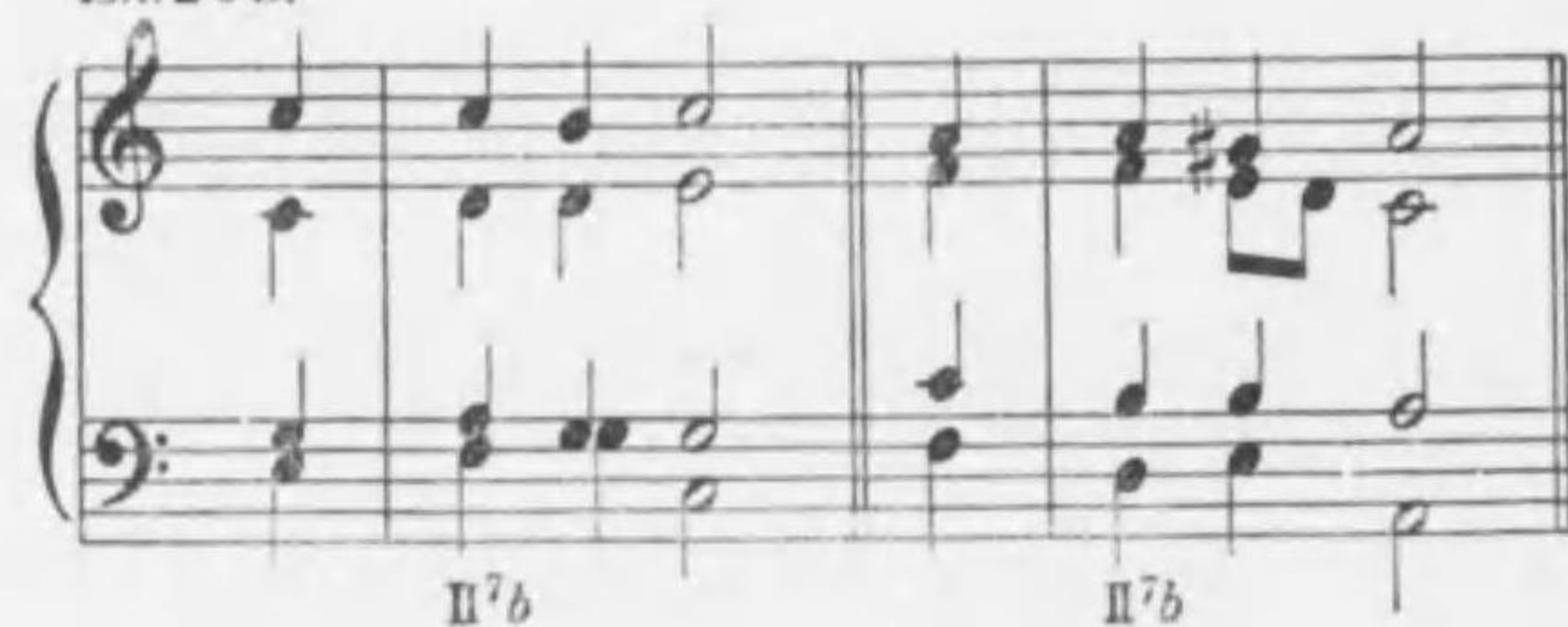


215. 副七の特殊な和音の特別な用法に關して次の諸點は注意されるべきである。

- (a) $\text{II}\bar{6}$ の和音(普通に附加六度の和音として知られる)は、長調に於いても短調に於いても、完全靜止法に對する接近和音として多

く用ひられる。

Ex.203.



(b) VII⁷ は總ての位置に於いて、新調に於いて考へられれば、轉調に極めて便利である。

Ex.204.



〔注意〕 云ふまでもなく、上例に於いて、説明の爲めに和音は意識的に過用されてゐる。

第三節 短調

216. 短調に於ける副七の取扱ひ方は原則に於いて長調の場合と變らない。然し短音階が上行形と下行形とを異にする結果として、總ての和音に二つの形式があることは注意されるべきである。

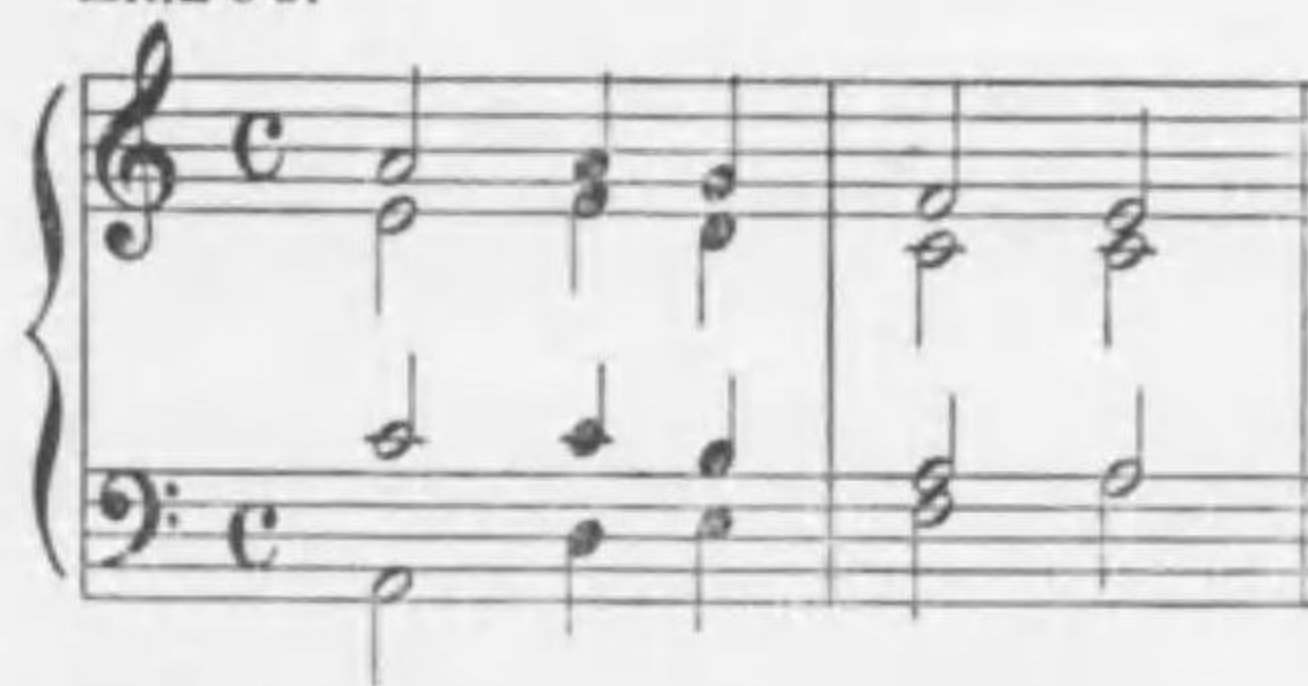
Ex.205



217. II⁷、IV⁷ 及び VI⁷ の第二の形式 (即ち嬰へを有するもの) 直ちに嬰トを有する和音に依つて、特に (必ずしもその必要はないが) 同じ聲部にあるものに依つて續かれる時にのみ、用ひられることが出来る。此の規則は旋律的短音階に於ける調の不明を防止する爲めの一般的原則に従ふ。

218. 嬰トを有する V⁷ は云ふまでもなくイ短調の屬七であつて、靜止法的樂句に用ひなければならぬ。その他の場合には本位トを用ふのが安全である。

Ex.206.



219. 嬰トの上の VII⁷ は減七の和音 [51.] をなす。此の和音は普通に理論上屬短九の轉回として取扱はれる。屬九の和音に就いては次章に詳述される。

220. I⁷ と III⁷ との第二形式は、音に長七度のみならず増五度 (ハ——嬰ト) をも含むが故に、不協和の程度が著しい。それ故に是等の取扱は特に注意を要する。次の二點は注意されなければならない。

- (a) I⁷ に於ける嬰七度は下行せず半音の上行で解決されるべきである。III⁷ の増五度も亦同じである。
- (b) 轉回を配置するには、根音を七度の上に置かないがよろしい。

次のような位置は極めて粗雑である。

Ex. 207.

221. 是等を巧みに用ふるには経験に待たなければならない。次にそれが安全に用ひられることが出来る二三の方法を示す。

Ex. 208.

222. 練習第二十四。

長短の總ての調に於ける上記の和音とそれの總ての轉回とを出来るだけ多くの異なる配置に於いて示す。

223. 練習第二十五。

次のバスと旋律と (1—14) に夫々和聲を附ける。1—8 のバ

と旋律とは簡單であつて、轉調を用ふる必要がなく、和聲外の音を殆んど用ひなくてよろしい。* の記號が附された個所には七度を用ふべきである。何れの七度及びその何れの位置を用ふべきかを學習者は自ら選定しなければならない。9 及び以下の旋律は多少複雑で長い。* の記號が附された個所に七度を用ふべきであるが、その七度は元來の調のものである必要がない。14 に於ける (a) の * の所には和聲音が用ひられるべきであるが、和音の殘部は強聲部に來

Ex. 209.

7. 

8. 

9. 

10. 

11. 

12. 

13. 

14. 

15. 

16. 

13. 

14. 

15. 

16. 

17. 

18. 

19. 

20. 

第十五章 屬九の和音

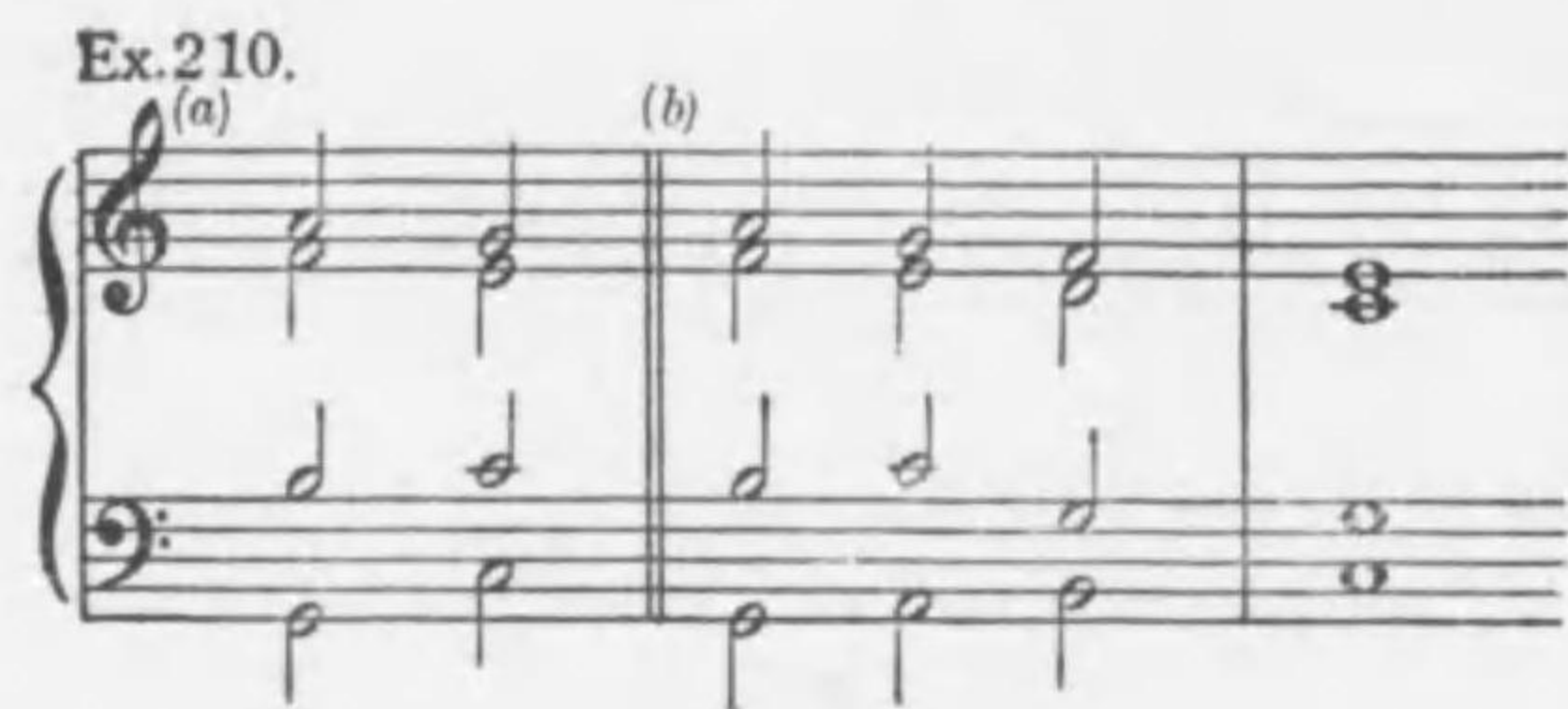
第一節 屬長九度

224. 屬七の上に長三度を加へれば、屬長九度の和音が出来る [52.]。

225. 屬長九の厳格な使用法に關して次の傳統的な規則は注意されなければならない。

- (a) 四聲部作成には五度が省略される。
- (b) 九度と七度とは共に三度をなして下行して解決される。
- (c) パスは一度の上行又は四度の上行(又は五度の下行)をする。
- (d) 九度の音は殆んど常に最上聲部に置かれる。残りの音は自由である。

例へば、ハ長調に於いて次のやうなものは典型的である。



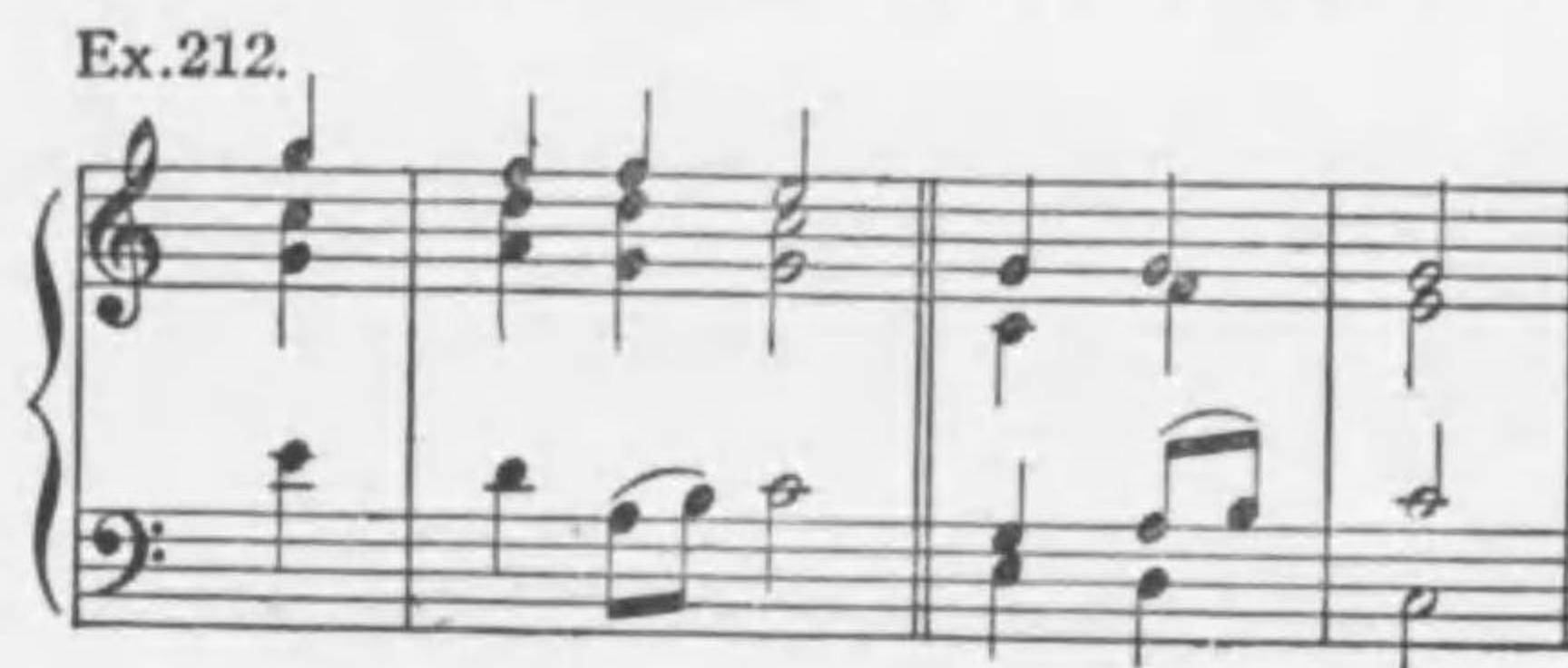
226. 九度は事實上常に強勢經過音として取扱はれ、上方又は下方に解決し、パスは變化しない。此の點に關して、次の注意は重要である。

- (1) 九度は必ずしも和音の最上にあるを要しない。
- (2) 若し九度が上方に解決する時には、和音の三度は省略され(重複を避ける爲めに)、五度が之に代る。

次のやうな進行は説明を要しない程によく知られてゐる。



227. 屬長九の轉回に於ける根音は普通に省略されて、和音は事實上 VII⁷ として取扱はれる [第十三章]。次のやうな進行は極めて屢々用ひられるが、此の場合のイの音を眞の九度としてよりも寧ろ倚



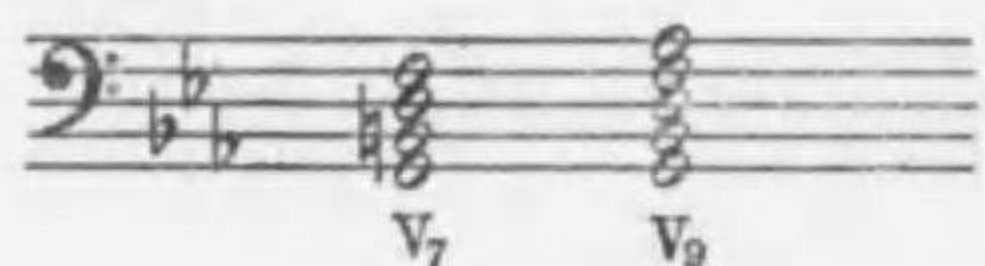
音として見るのは、簡單である。

第二節 屬短九度

228. 屬短九の和音は長調に於ける半音階的和音としても用ひられることが出来るが、本書は半音階的和音を取扱はないから(半音階的和音としての取扱ひ方は拙著『和聲學講話』及び『和聲學教本』

に就いて研究されたい)、茲には短調に於いてのみ起る和音として考へられなければならない。

Ex.213.



229. 長九度のやうに短九度も亦、和音として又は倚音として取扱はれることが出来る。何れの場合に於いても、長和音に就いて述べられた總ての規則はそのまゝ、茲にも適用される。唯だ二つの點のみは特に注意されなければならない。

(a) それの根位置に於ける九度としての和聲音としての使用に於いて、バスは尚ほ一度又は四度の上行をしてもよろしい。そして前者の場合に六度の何れの形式も可能である。

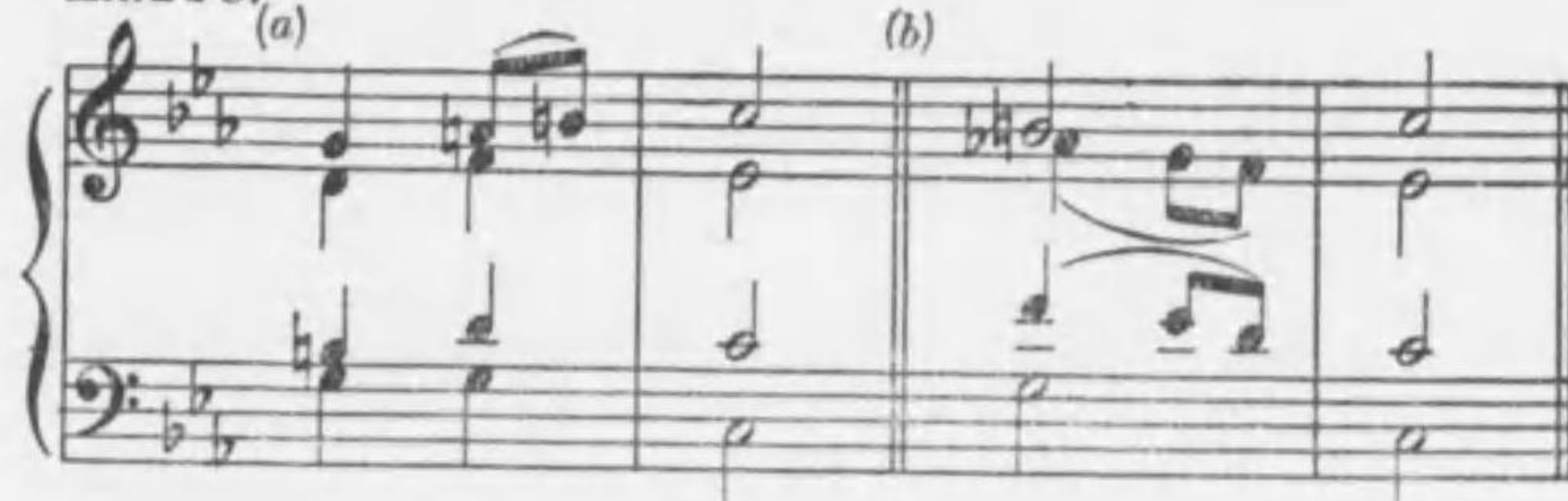
Ex.214.



上例の(b)に於ける變イ——本位イの誤關係は全く差支ないが、本位イがその次に直ちに、上例に於けるやうに、本位ロに續く時にのみ用ひられることが出来ることは勿論である。

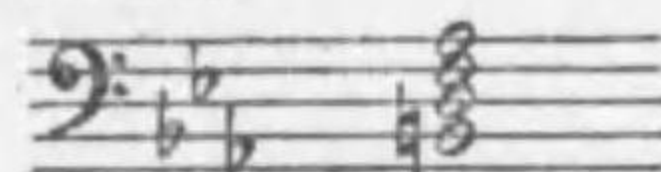
(b) 倚音として用ひられる時には、變九度は下方にのみ解決する。それが上行するには先づ半音上げられなければならない。

Ex.215.



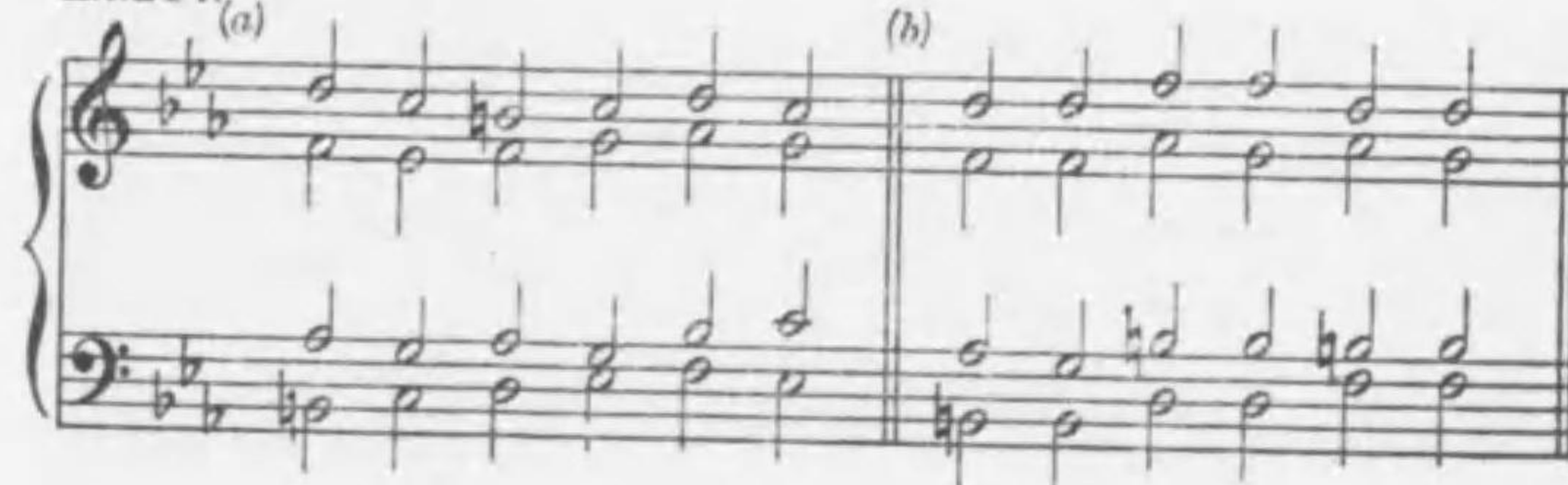
230. 属短九の轉回は、根音が省略されて、減七の和音として取扱はれる。

Ex.216.



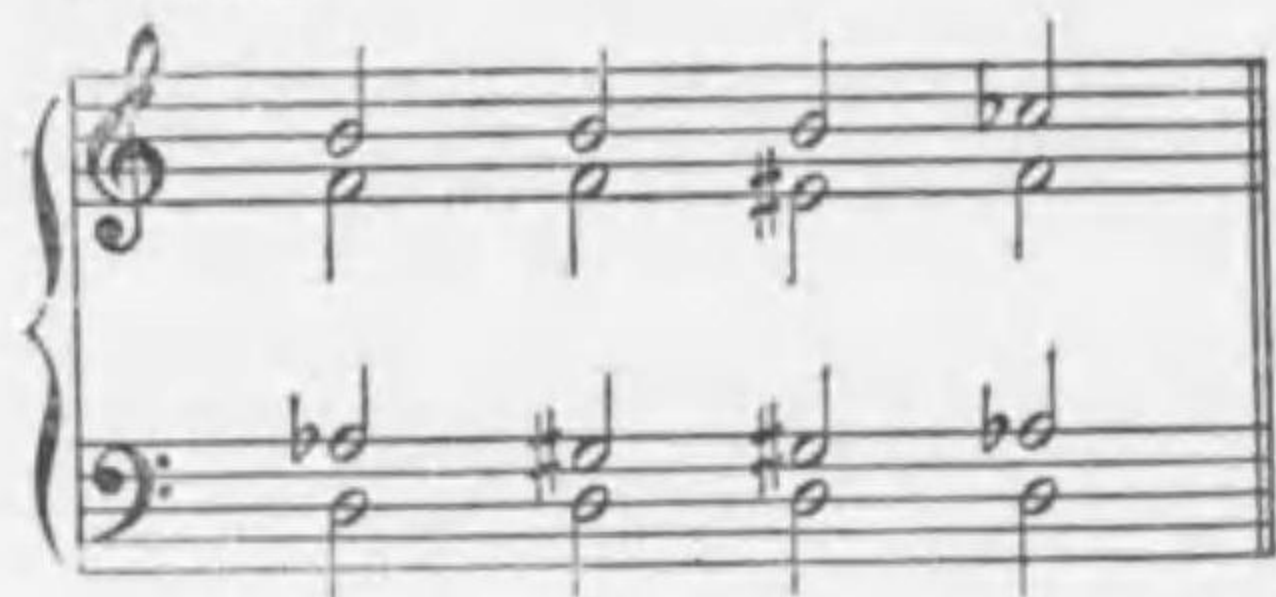
233. 此の和音の全音階的解決は、何れの位置に於ける場合にも、和音の七度(即ち想像上の根音からの九度)を下方に解決し、和音のバス(即ち想像上の根音からの三度)を上方に解し(a)又はそのまゝ止まらせて(b)、之を行ふ。

Ex.217.



232. 複雑な轉調にあつて減七の和音は、その異名同符的可能的爲めに、重要である。次の例に於いて、四つの和音は、合同異符で

Ex.218.



全く同じである。即ち、茲にある變化（變イから嬰へ、嬰ホからへ等々）は半音以下のものであるから、實際上の目的の爲めに無視されることが出来る。然し是等は、全音階的に云へば、ハ短、イ短、嬰へ短、又は嬰ホ短の音階に起ることが出来る。そして長い間の聯想に依つて是等は殆んどハ長、イ長、嬰へ長及び變ホ長に於いて全音階的のものとして考へられることが出来る。それ故に此の和音に一つの調に於いて接近し同音異符的に他の異なる調で去るのは極めて容易である。そして従つて比較的遠い調への轉調も容易に行はれる。而も是等は可能の上基音の外見をも有するに於いておやである。然し本書は之に就いて詳述しない〔之に關する詳しいことは上記〔228.〕の著書參照〕。

231. 練習第二十六。

次のバス及びソプラノに和聲を附ける。*の記號がある所には減七を用ふる。尙ほ多くの練習問題は拙著『和聲學教本』にある。

Ex.219.



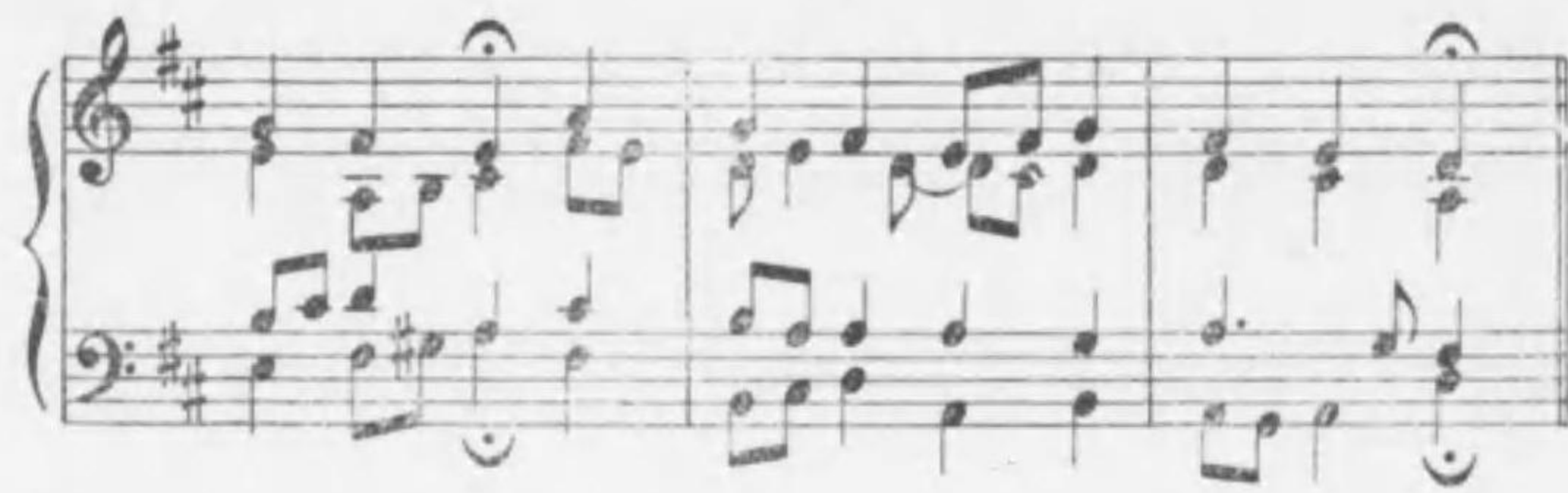
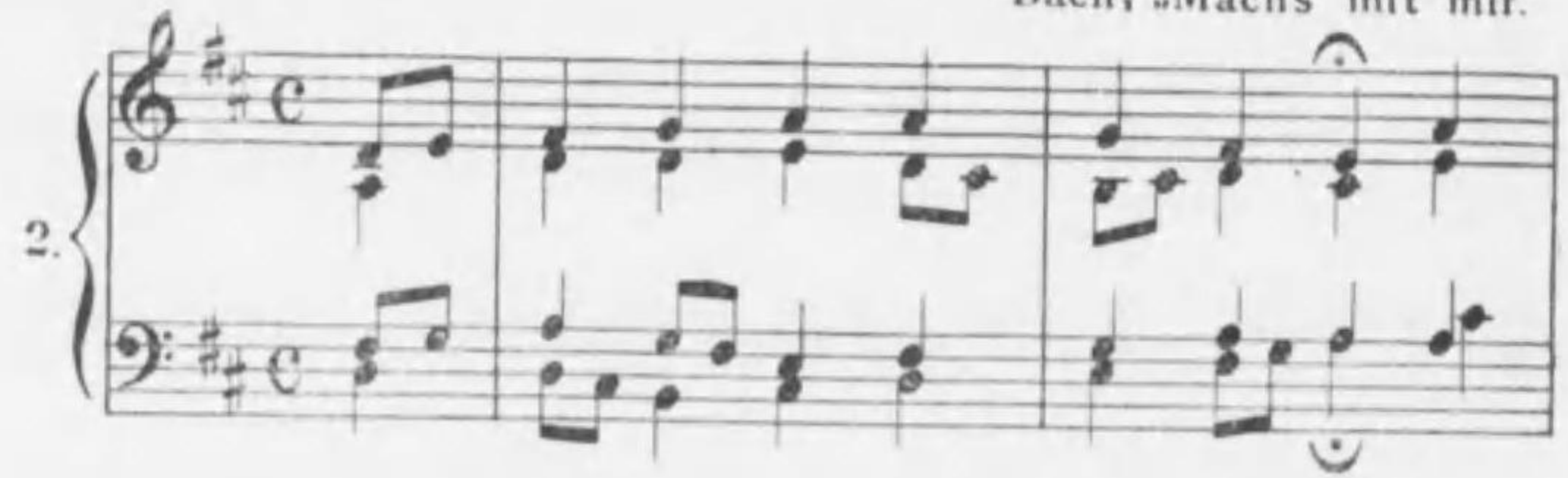
第十六章 總練習

234. 以上を以つて本書の和聲編は終る。第三編に進む前に下に示されたバツハの作品から取られた二例に就いて、その和聲の美、構成の興味及び静止法の變化を研究し、練習問題〔Ex. 221〕に今までに學習された總ての技巧を應用して和聲を附ける。

Ex. 220.

Bach, „Ach Bleib bei uns.“

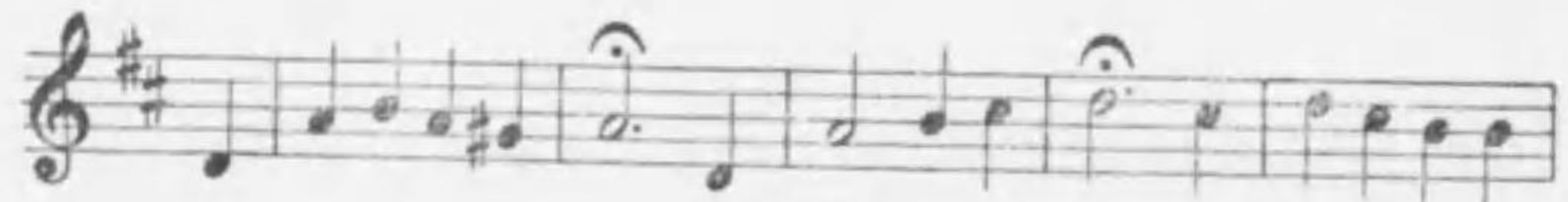
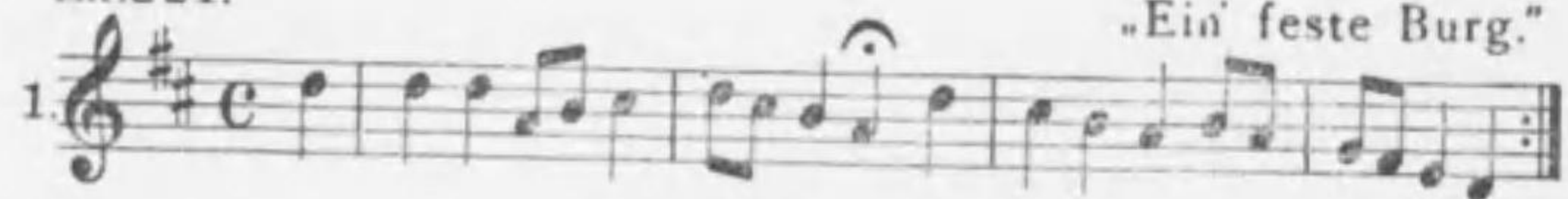
Bach, „Mach's mit mir.”



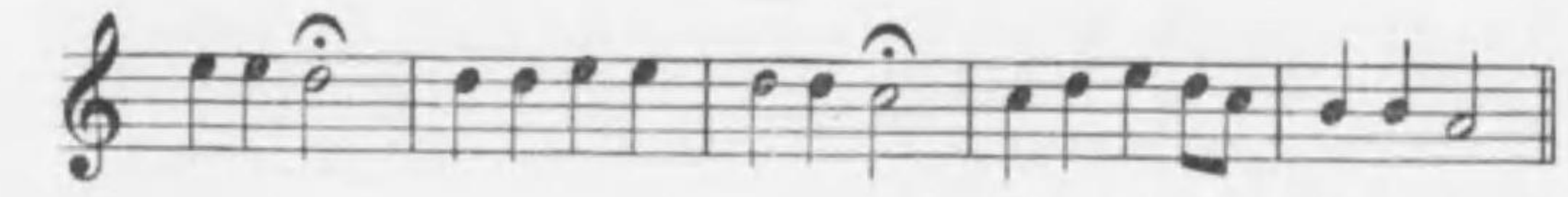
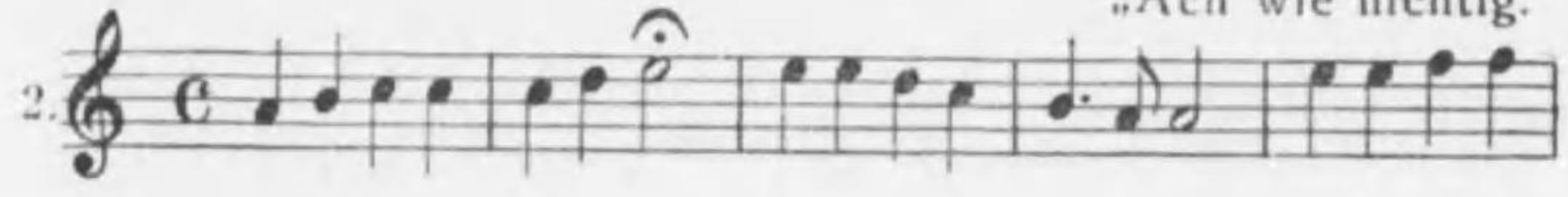
練習第二十七。

Ex. 221.

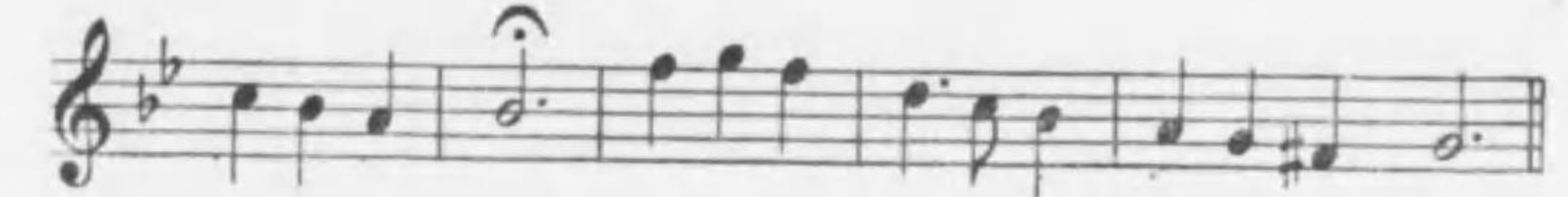
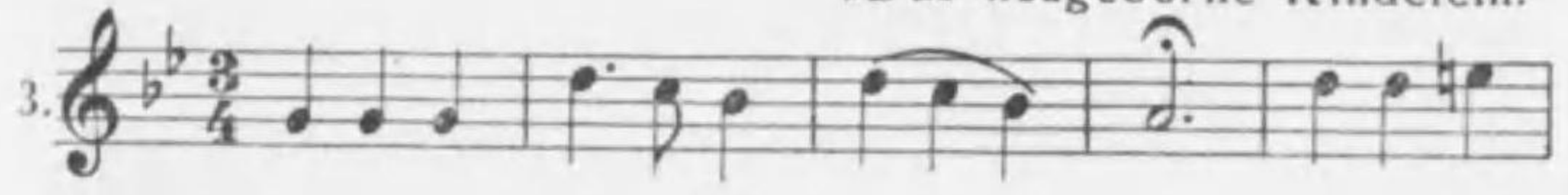
„Ein feste Burg.”



„Ach wie nichtig.”



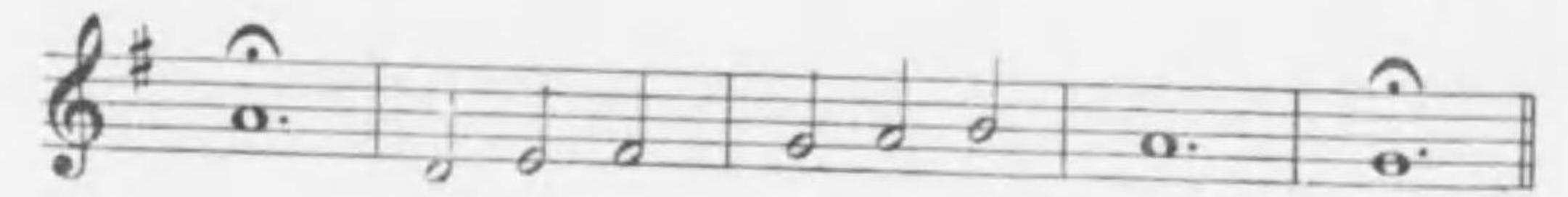
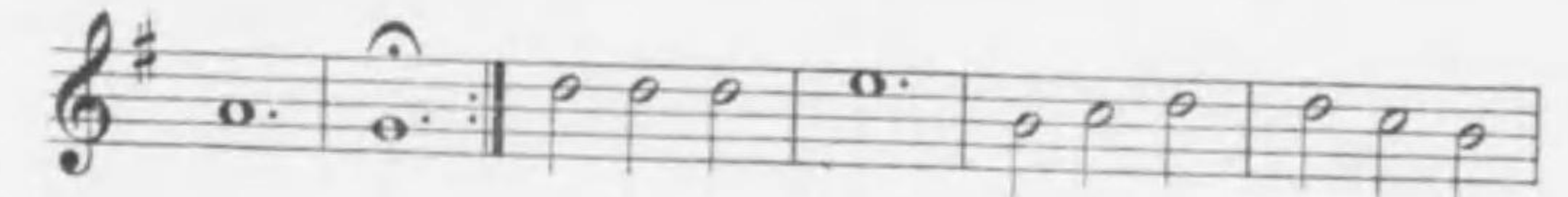
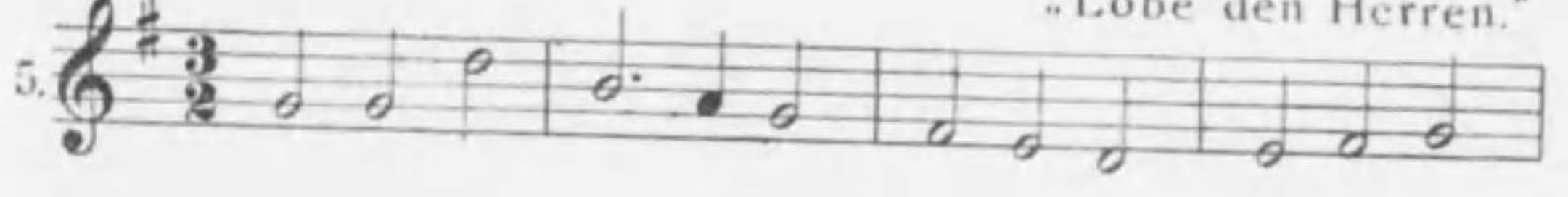
„Das neugeborne Kindelein.”

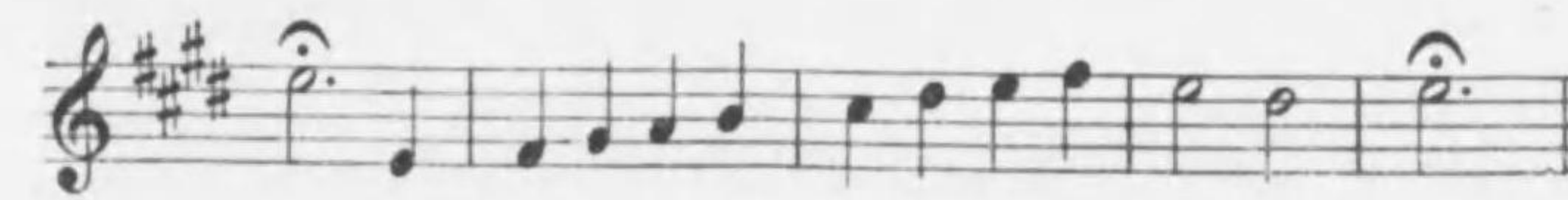
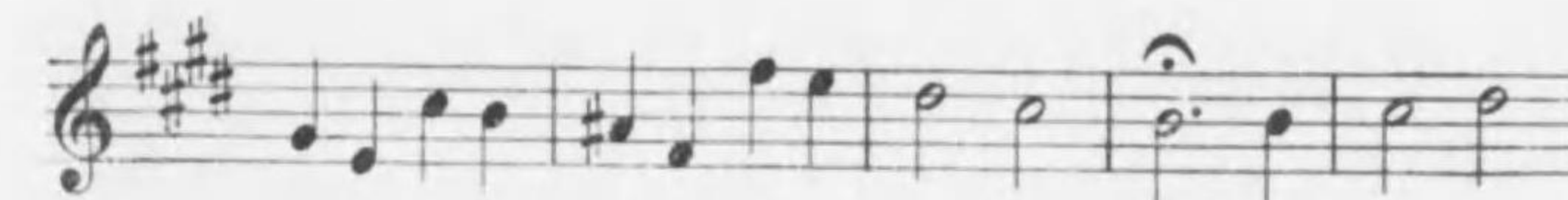
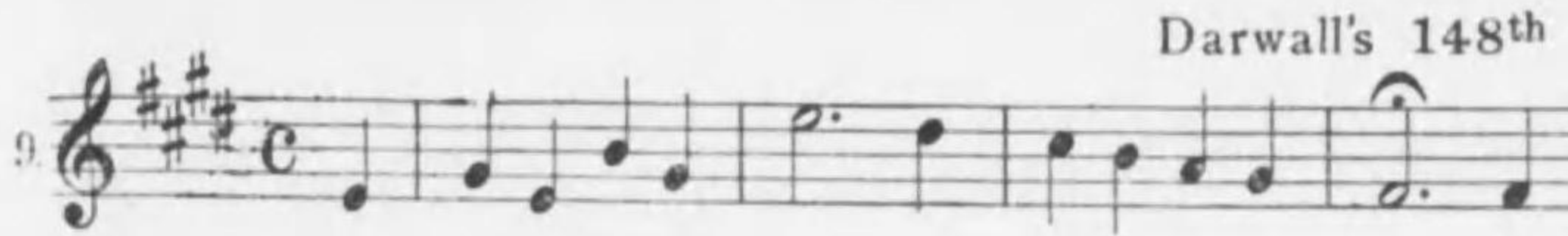
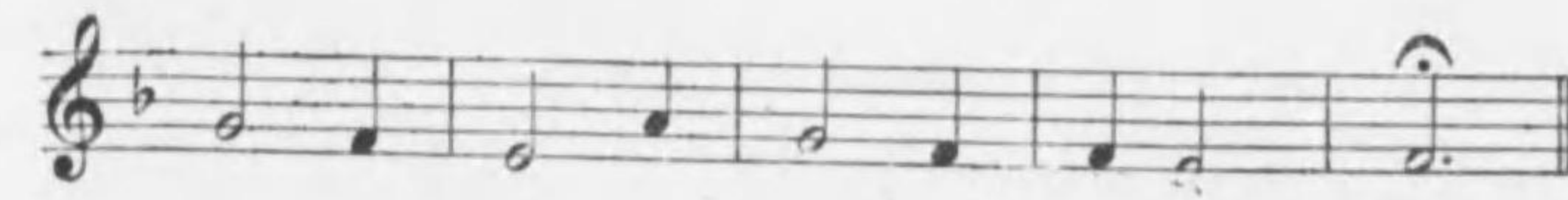
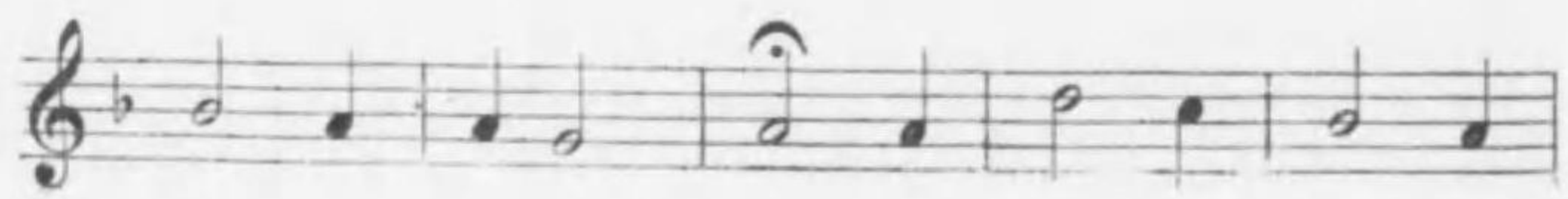
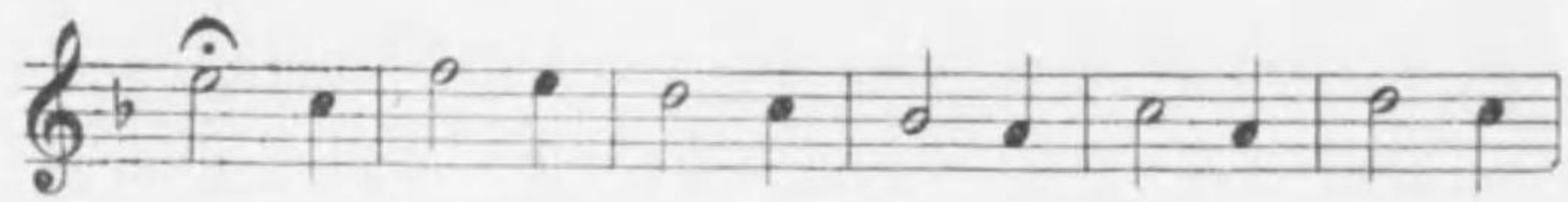
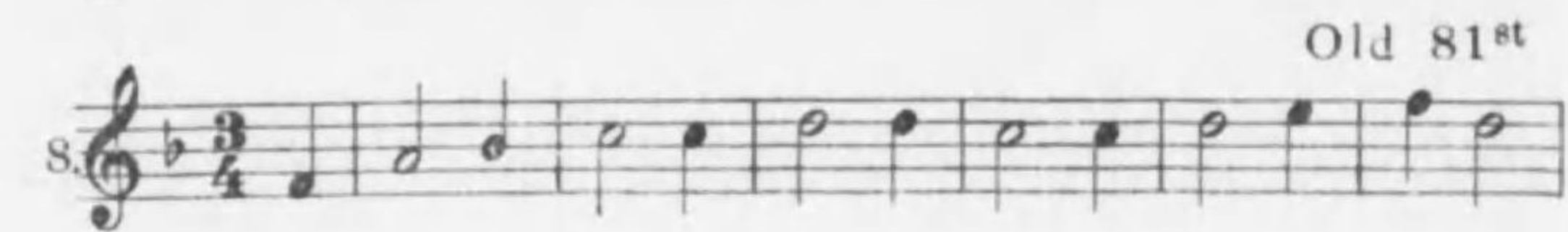
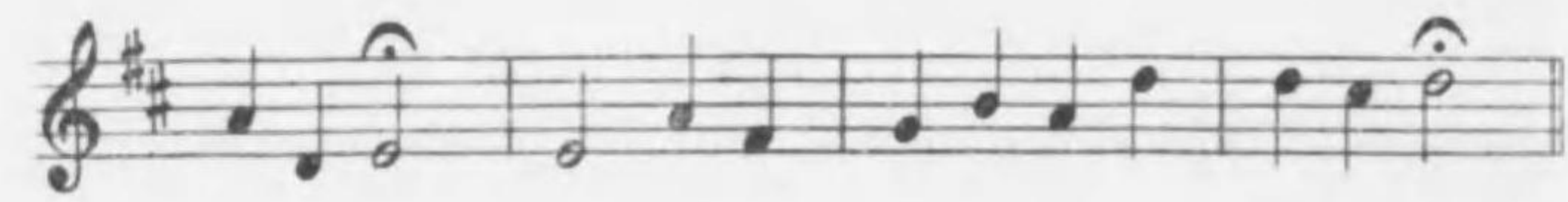
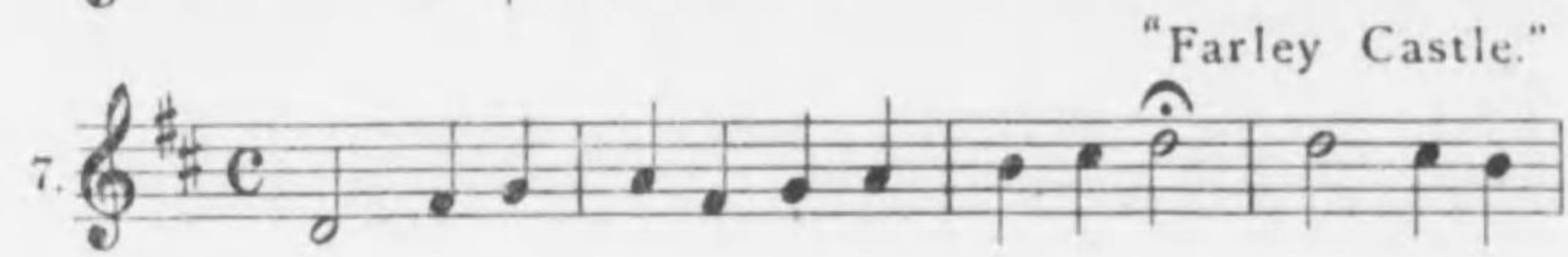
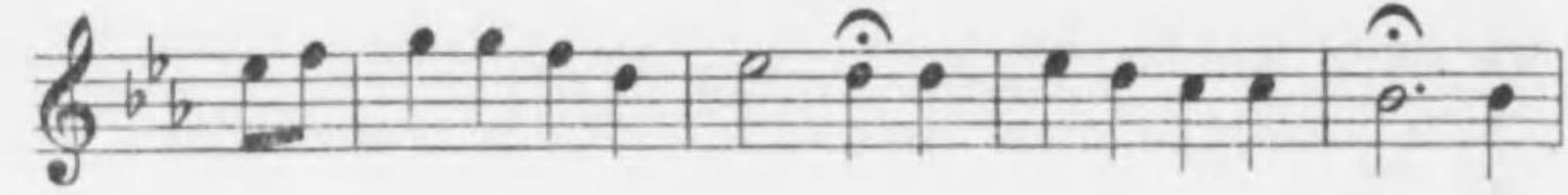
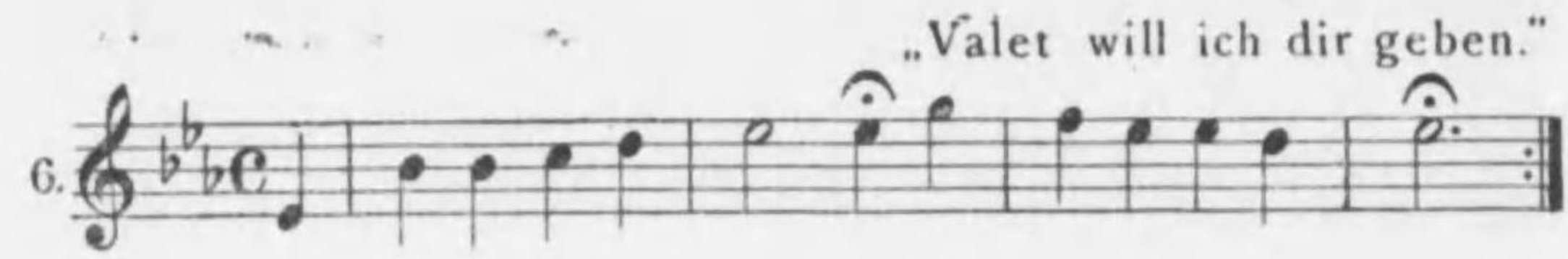


„Old Hundredth.”



„Lobe den Herren.”





第三編

對位法學

第十七章 旋律と律動

第一節 緒論

235. 和聲と對位法とは二個の全然別なものでなくて、寧ろ同一のものゝ二つの異なる觀察である。樂曲を和絃の連續として見るのは、和聲的の觀方である。同じものを多くの旋律を重ね合せたものと觀るのは、對位法的觀方である。和聲に於いては、云はゞ前者の方面が、對位法に於いては、云はゞ後者の方面が、主勢を保つ。

236. 對位法は普通に嚴格のと自由のとに別けられる。然し此の區別は相對的である。即ち、(a) 嚴格對位法は純正聲樂復音樂の偉大な初期の代表者達の原則と方法に基づく。その代表者達の中ではパレストリイナ (Palestrina, 1526-1594.) は一般的に最も有名である。

(b) 自由對位法はその後の器樂及び聲樂の技巧に基づく。その技巧は大バツハ (Johann Sebastian Bach, 1685-1750.) に於いて最初の頂點に達したが、その後もハイドン (Josef Haydn, 1732-1809.)、モーツァルト (Wolfgang Amadeus Mozart, 1756-1791.)、ベートヴェン (Ludwig van Beethoven, 1770-1827.) を經てヴァーグナー (Richard Wagner, 1813-1883.) やブラームス (Johannes Brahms, 1833-1897.) 等及びその後の代表的大家達の中にも、その流れが見出される。

237. [注意]

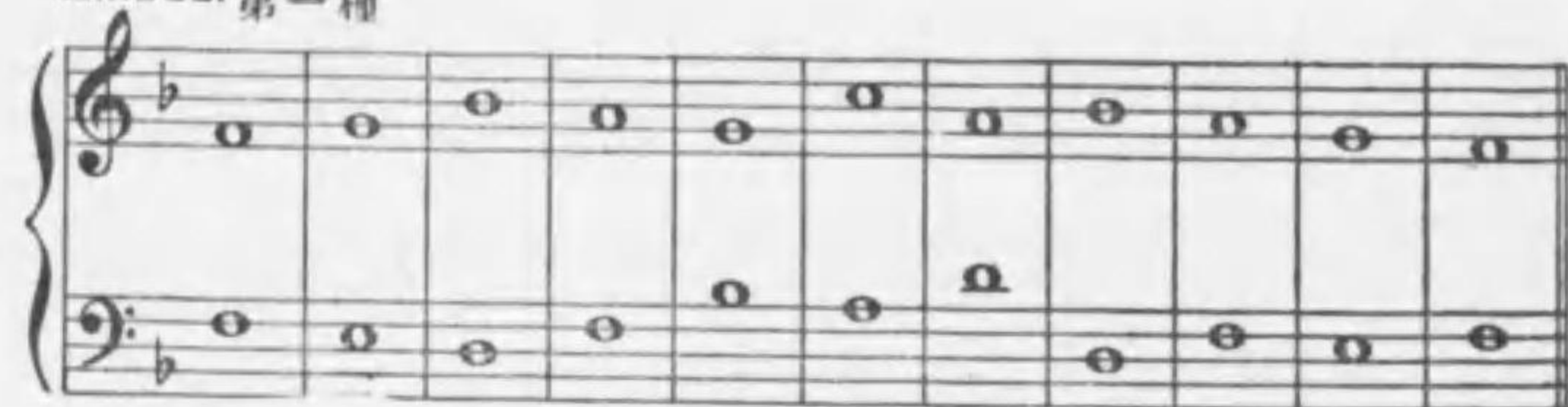
本書に於いて厳格對位法の爲めに設けられた規則はバレストトイナの研究から、そして自由對位法の爲めのそれはバツハの研究から、夫々得られたと考へられてよるしい。新しく對位法は、隨意な規則と禁則との單なる街學的な體系としてゐなくて、音樂の歴史に於ける二つの偉大な時代の代表者の技巧の研究として、重要である。

本書は先づ厳格對位法から始めて自由對位法に及ぶ。そして本章は對位法練習の基礎となるべき律動と節奏とに就いて説く。

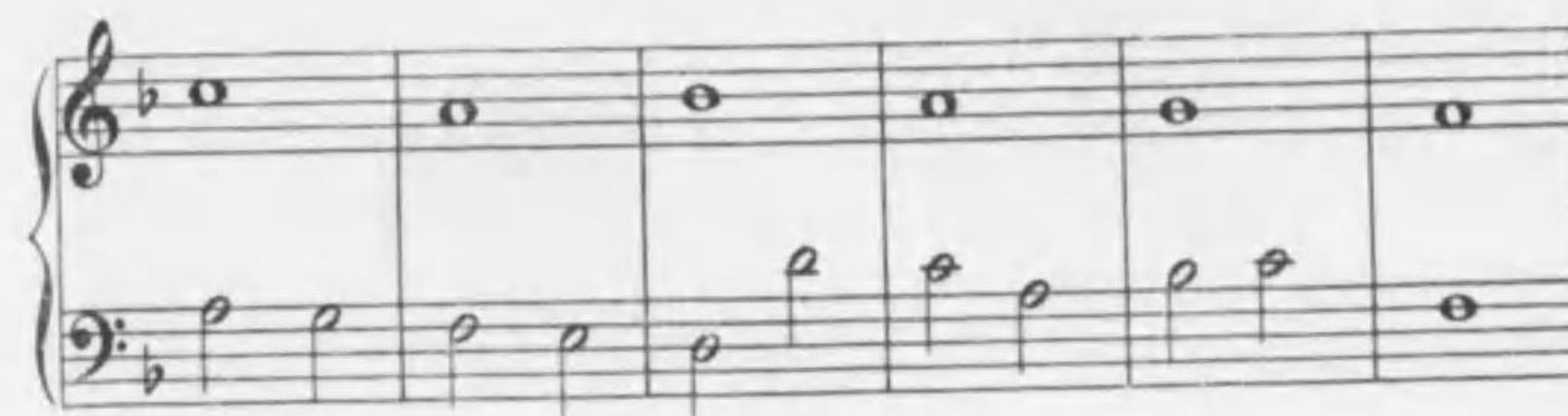
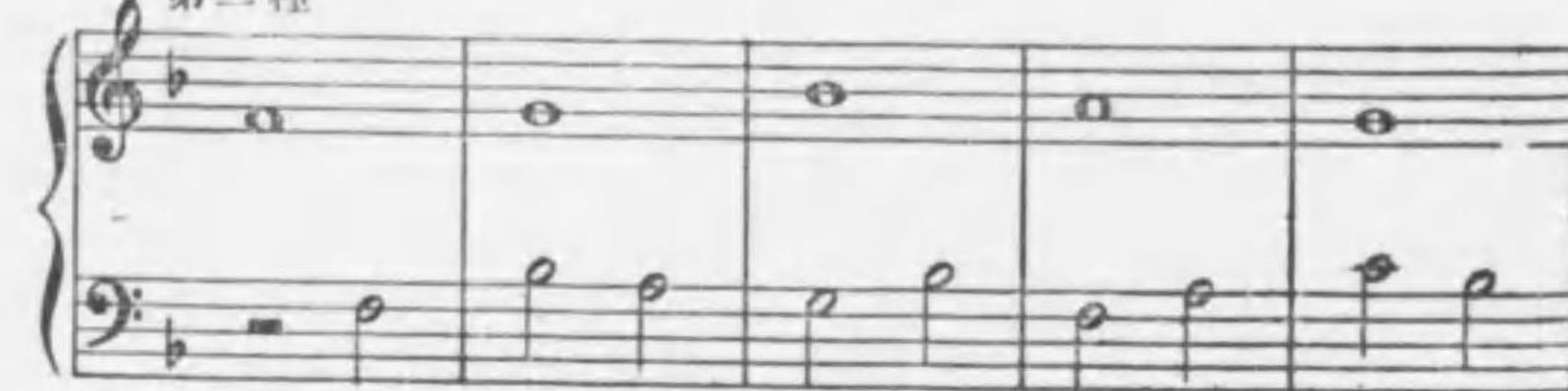
第二節 嚴格對位法の種類

238. 嚴格對位法は普通に五種に分けられて説明される。第一種は一音符對一音符（普通に全音符對全音符として説明される）、第二種は一音符對二音符（全音符對二分音符二個）、第三種は一音符對四音符（全音符對四分音符四個）、第四種は切分對位法とも云はれ、一音符對切分法を用ひた音符二個（全音符對二分音符二個の切分法）、そして第五種符は華飾又は複合對位法とも云ひ、第一種以下第四種までを混用したものである。

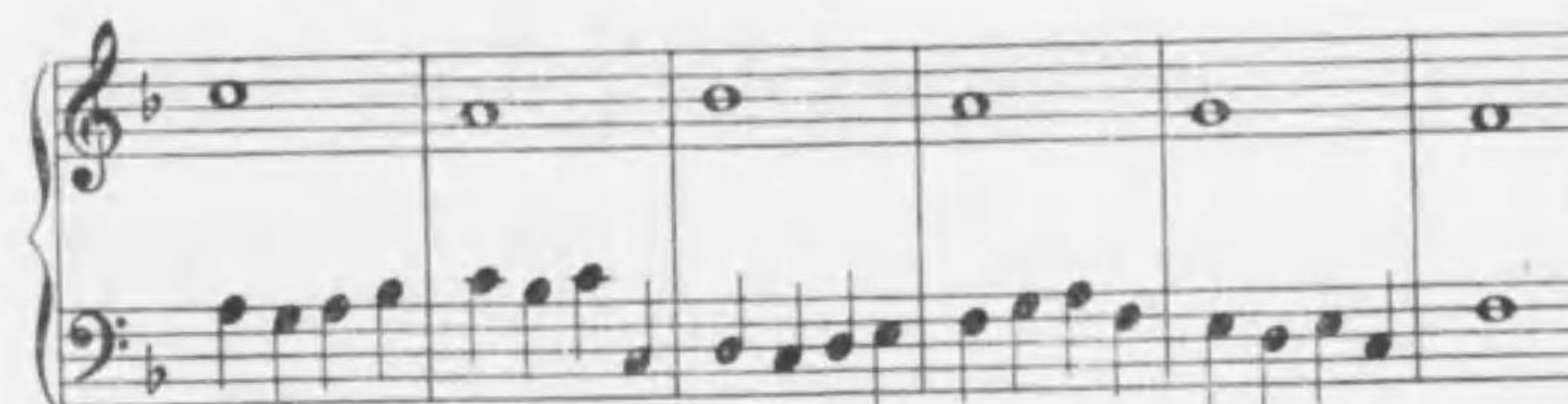
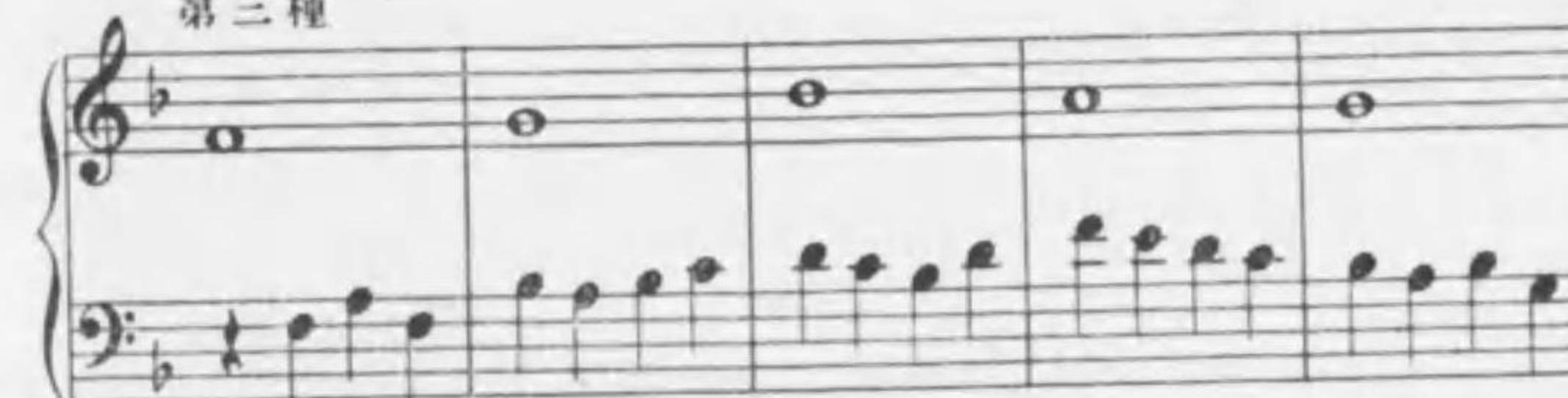
Ex. 222. 第一種



第二種



第三種



第四種

