琉球大学学術リポジトリ

キーボード・ハーモニーにおける練習法基礎編1

メタデータ	言語:
	出版者: 琉球大学教育学部附属教育実践総合センター
	公開日: 2016-10-20
	キーワード (Ja):
	キーワード (En):
	作成者: 村田, 昌己, Murata, Masaki
	メールアドレス:
	所属:
URL	http://hdl.handle.net/20.500.12000/35525

キーボード・ハーモニーにおける練習法 基礎編①

村田昌己[1]

— Basic training method in the Keyboard Harmony —

MASAKI Murata

0.はじめに

音楽教員にとってピアノを利用した指導は日常的に行われる。歌唱や合唱の指導が良い例であろう。また，鑑賞や合奏時にはピアノ以外で編成された楽曲をリダクションし，演奏することで音楽の構造やニュアンスを説明する場合もある。では，このような状況下で，全般的にピアノは一体何に注意して演奏することがベストとなりうるのか。それは，楽譜から読み取れる情報量が多ければ多いほど，そしてある程度の演奏テクニックが備わっていればいかなる状況にも対応しうることが可能となるだろう。

例えば，合唱時におけるピアノ使用例を考えてみると，練習段階では音程やリズム等に重点が置かれ，支えとなる伴奏，または和声構造の役割が欠落した状態に陥ることがある。本来の目的はそこではないので，単旋律の演奏をガイドとして歌うことで十分に成果は得られる。だが，出来ることならば，どういった和声を各パートが担い，支え，そして存在しているのかを響きとして見せることも大切である。すなわち、楽曲の構造を見抜き，簡略化して捉える典型的なこのアプローチは授業の随所に必要となるはずだ。

本研究は、教員に必要な教育的かつ実践的なピアノ活用法を身につけるべく，「キーボード・ハーモニー」という視点から，どういった知識，技術，そして練習が必要となるのか，16世紀ヨーロッパにおいて端を発した機能和声の仕組みを起点に，またその規則や法則を捉えなおし，さらにはその機能和声の解釈を拡張することで発展してきたポピュラー音楽理論も加えつつ，実践につながるトレーニング方法の提案を目的とする。

なお，本研究において音名，調性などの基本的な音楽用語は，ポップス系のコード理論においては英語を，それ以外は基本ドイツ語を用いることとする。

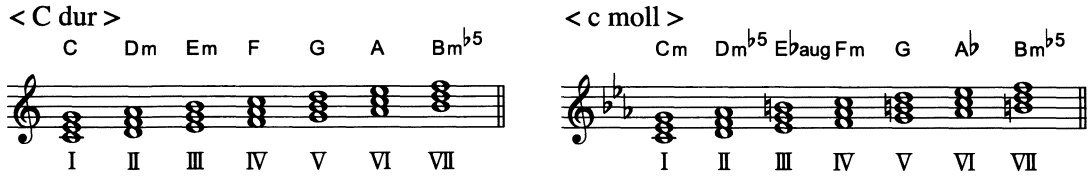
1.調性システムのメカニズム

狭義の機能和声において，調性がどのように成立しているのか，その秩序は以下の通りである。

長調，及び短調に構成される1オクターヴの音列は，西洋音楽史上，中世のグレゴリオ旋法がもととなる。中でも「イオニア旋法（長旋法）」と「エオリア旋法（短旋法）」が現在の長音階と短音階のそれにあたり，この後，作曲技法の中心となる「和声法」の体系化にもっとも適した音列として長く存在し続けることとなる。この音列上の各音を調性における固有音，すなわち，C音を主音とする長音階であれば，固有音は「C音，D音，E音，F音，G音，A音，H音」とし，また，各音に3度ずつ垂直に組み合わせた3つの音郡が「和音」となる。

[1] 琉球大学教育学部音楽教育専修 准教授

譜例 1 a)



この和音が時間軸に従い，水平に複数連結し「安定⇔不安定」という状態を様々なタイミングで繰り返しながら移動していく秩序が和声進行の原理となる。この複数の和音間による連結ルールは，まず長調・短調それぞれの音列上各３和音を３種の機能に分類する。「Tonic はⅠ度とⅥ度」，「Donimant はⅤ度」，「Sub-Dominant はⅡ度とⅣ度」である（Ⅲ度ならびにⅦ度は基礎段階では除外する）。そして，それぞれに分類された和音はカデンツの連結パターンに割り振りされ，さらに３種へと分類される。「Tonic → T」，「Dominant → D」，「Sub-Dominant → SD」とすると以下のようになる。

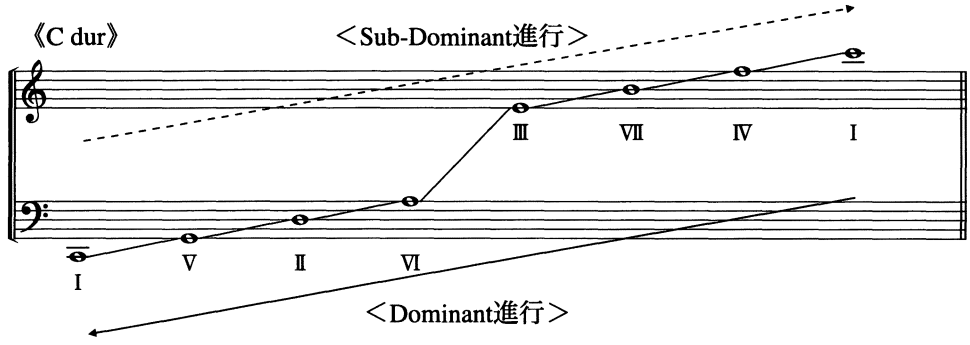
①第１カデンツ：T → D → T
②第２カデンツ：T → SD → D → T
③第３カデンツ：T → SD → T（この場合，SD はⅣ度に限る。）

このカデンツによる３種の連結パターンは，調性音楽を理解する上でとても重要であり，以下の３つのルールを理解しておく必要がある。

①主和音となる「Ⅰ度」にアクセスするためには必ず「Ⅴ度」を経由すること（例外として第３カデンツによる「Ⅳ度→Ⅰ度」がある）。
②和音の進行は同一方向を維持すること（自由気ままに連結方向を変えてはならない）。Dominant 進行（強進行）と Sub-Dominant 進行（弱進行）がこれにあたり，楽曲全体は基本的に Dominant 進行が支配する。
③最終的に「Ⅴ度」経由で「Ⅰ度」にアクセスできれば，それ以前の進行において和音移動は同一方向に限り自由なポジションへ移動可能となる。例えば，Dominant 進行の場合，Ⅰ度の和音は次の和音への選択肢が最大６つ存在し，その移動先は「Ⅳ度，Ⅶ度，Ⅲ度，Ⅵ度，Ⅱ度，Ⅴ度」のいずれへも連結が可能。

理想的にはⅤ度経由でⅠ度へ解決する「Dominant 進行」が主音への解決感が強く，調性を感じさせやすい。逆に進行する「Sub-Dominant 進行」は，Ⅰ度への解決感の欠如により不自然な印象を与える。ご承知の通りⅠ度への復帰に到っては，「導音が主音へ解決する」という和声に支えられた音列上第７音が持つ機能が重要な役割を担っているのである。

譜例 1 b)



これ以外にもⅠ度への解決をⅥ度に置き換える進行（偽終止）や，Ⅰ度への解決をⅤ度からではなく意図的にⅣ度から進入する進行（アーメン，もしくは変各終止）などがある。

以上が簡単ではあるが調性システムのメカニズムである。

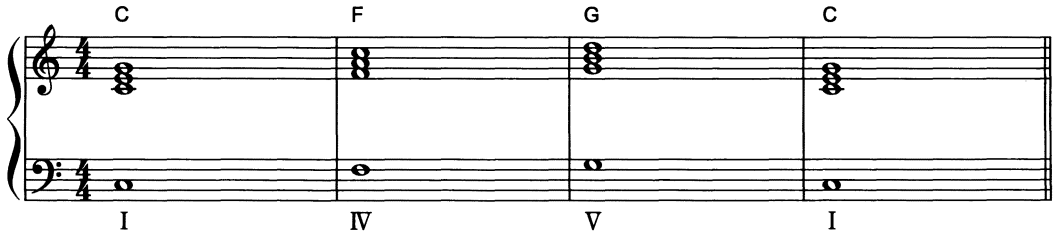
調性の支配下にある音楽を扱う事を前提とし，基礎的な連結からキーボード・ハーモニーの練習の実施にあたっては，ただ単に「弾く」事を中心とするのではなく，同時に「和声」を考えながら取り組むことが最も大切である。

2. 基礎的な Voicing（配置）

ではまず始めに，基本形に特化したポジションでカデンツにおける第２型，すなわち「Tonic → Sub-Dominant → Dominant → Tonic」（以下，各頭文字をとり T → SD → D → T と表記する）の連結による練習方法である。なお，現段階では右手の Voicing を中心に話を進めるため，Bottom Note（最低音）は基本，各コードの root（根音）のみを支えるまでに留める事とする。

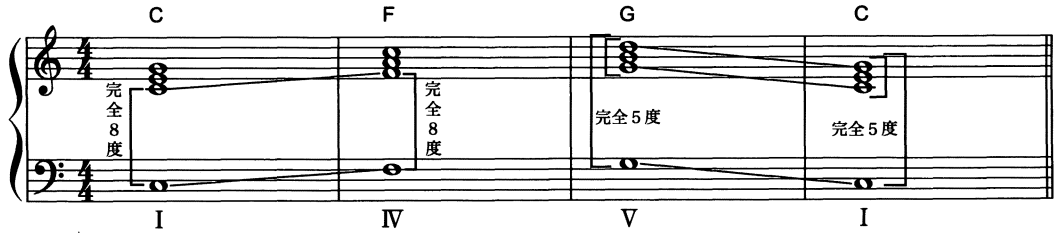
以下のコード進行を見てほしい。C Major による「C → F → G → C」という基本的な第２カデンツである。これにまず，基本形のみで音を Voicing（配置）すると以下のようになる。

譜例２）



視覚的にも，そして演奏でもすぐに気づける事だが，Top Note（最高音）の動きが Bottom Note のラインと平行に移動している。外声（Top Note と Bottom Note）が平行に，そして同方向に移動する時，場合によって完全音程が連続して存在することがある。この場合では Bottom Note の「C 音→ F 音→ G 音→ C 音」の移動と右手の Voicing の支えである「C 音」が完全８度を保ったまま移動する。この状況は和声学における「連続８度」という禁則に該当し，理論上は避けるべき進行となる。同様に，Top Note の「G 音→ C 音→ D 音→ G 音」は Bottom Note，及びその１オクターブ上の同音に対し完全５度の音程で移動しているため，こちらも「連続５度」という禁則にあたる。では，なぜ機能和声は完全音程が特定の２声部で連続的に存在することを拒否しようとするのか。その理由は「声部の独立性」と「特定声部の強調」という考え方が関わってくる。

譜例３）

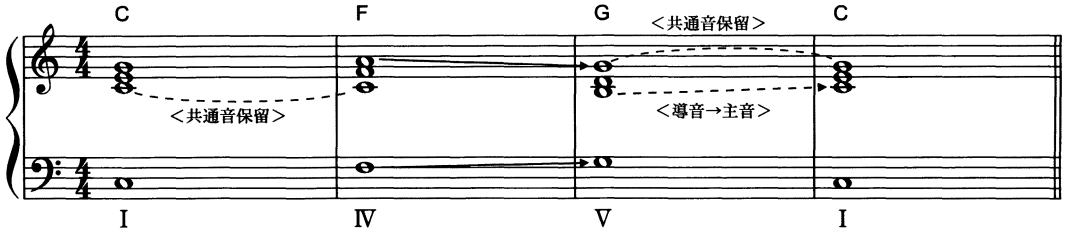


和声の基本として使用する音域は「混声四部合唱」がもととなっている。すなわち「ソプラノ・アルト・テナー・バス」である。それぞれの声部が協力し合い，そして同時にそれぞれの独立性を保ちながら，特定声部に欠落感を与えないよう細心の注意を払いながら絶妙な関係を保ち続けることが求められる。そしてもう一つ，協和音程の存在だ。ある２音間の完全音程，「完全１度，完全８度，そして完全５度」は，本質的な意味で調和，または協和している響きとして存在する。すなわち，２音あるはずの響きが互いの存在と同調し，まるで一つの声部のように存在する力，またはそれに近い効力（完全５度）を持つ事になる。これが本来持つ「響きの協和」の状況であり，絶大な存在感を表出する。それが連続して響けば当然のように４声体の均衡は崩れ，調和が乱れることにつながる。要するに目立ってしまうのだ。これを機能和声のルールは禁じている。

譜例３）では，１～２小節目で「連続８度」，そして３～４小節目では「連続５度」の指摘をしている。言うまでもなく１～２小節目に連続５度，３～４小節目に連続８度が存在しているのはお分かりになるだろう。

では，連続進行を避け，適切な配置方法はどのように導けばよいのだろうか。それは次のように連結をするとよい。ポイントは「共通音保留」，そして「Bottom Note と Top Note の進行方向」である。

譜例４）

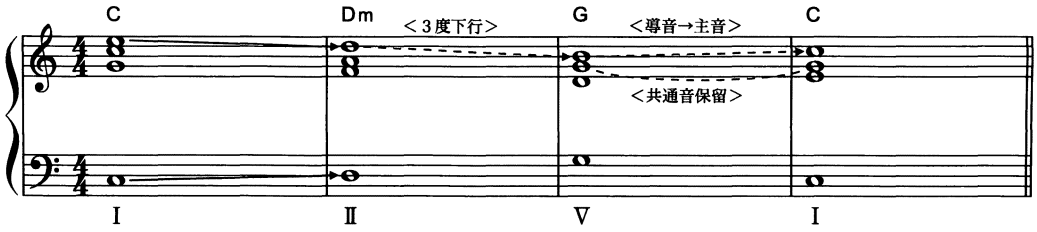


このように開始和音のポジションから移動の際，互いの構成音から共通音を保留しながら進行していくことで連続進行を回避でき，さらには Top Note の不用意な移動が無くなる。そして「F → G」の進行では，共通音保留という手段が存在しない。こういった場合、Bottom Note の進行方向に対し Top Note を逆に進行させる事で対処する。これも不用意な連続進行を回避する効果的な移動となる。（譜例４）

では，もう一つ第２カデンツの代表的なパターンである「C → Dm → G → C」を見てみよう。ポイントは「C → Dm」，それから「Dm → G」の２点となる。

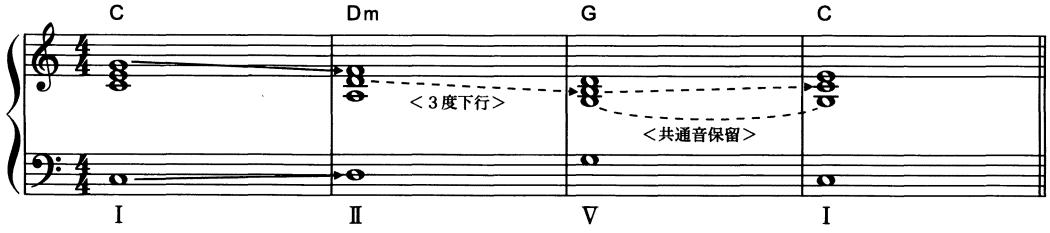
まず，「C → Dm」の進行だが，互いの構成音上に共通音が無い。前述の「F → G」と同様にこの場合は Bottom Note の進行に対して Top Note を反行する連結が適切である。そして「Dm → G」は，互いの構成音上に共通音である D 音が存在する。通常ならば保留するべきところだが，この場合は保留せず D 音を３度下行させ導音へ移動させるよう対処する。出来る事ならばこの動きを Top Note に持ってくるのがベストである。なぜならば，これで少なくとも最小単位のカデンツにおいて旋律線に「導音→主音」の解決感が得ることが出来，また曲の終結部で用いればこれに加え，終止感をも与えることが出来る。（譜例５）

譜例５）



先に挙げた「終止感」は多少損なわれるが，別な Voicing 例も挙げておく。以下の譜例６）は終止の Top Note が構成音の第３音となる。

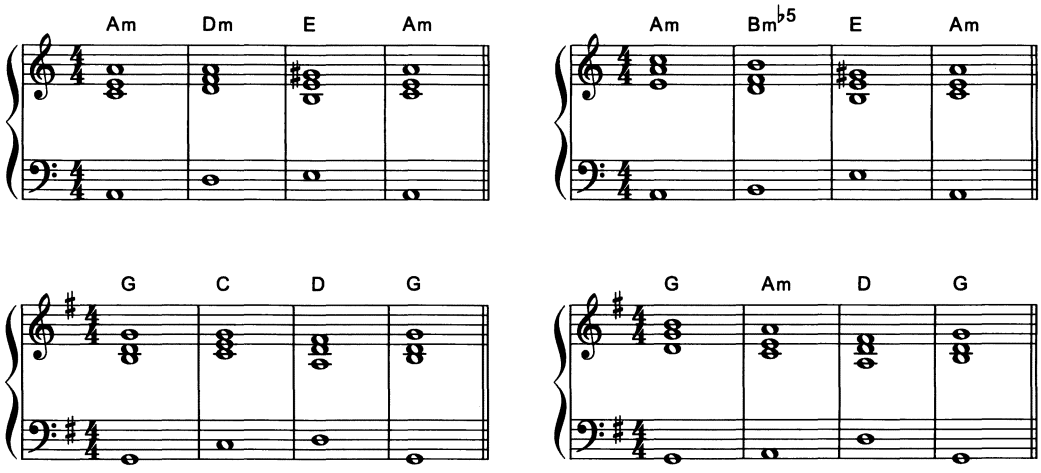
譜例６）

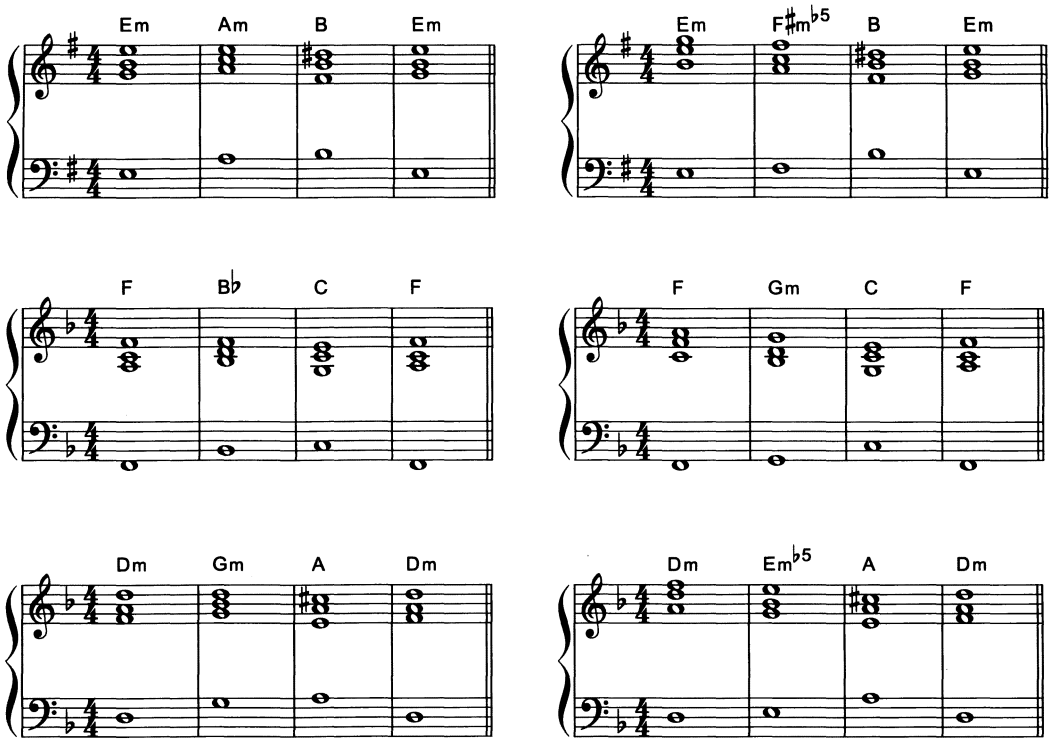


この「終わらせる響き」には説得力が求められる。そのため終止和音の I 度は，可能な限り Top Note が主音になる様注意したい。かといってすべてこのルールで対処すれば逆に不自然さを招く場合もあるので，そういった場合は第３音による Voicing でも良い。第５音での終止は現段階ではなるべく避けるように心がけてほしいが，練習として取り入れるのは良好である。

この２つの基本パターンをすべての調性で演奏し響きなるべく覚え，また身体運動としての上半身の動き，特に腕と指の移動に注意することが大切である。参考までに調号１つまでの長調・短調の譜例を以下に掲載する。

譜例７）

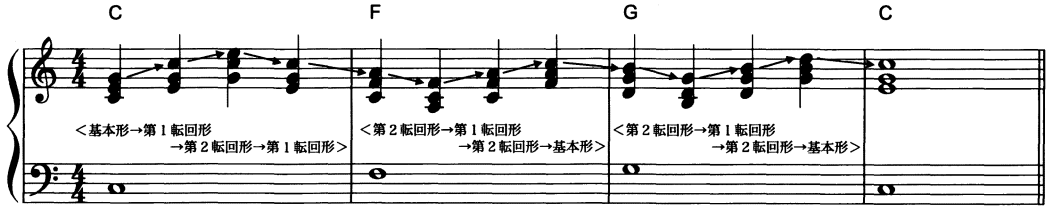




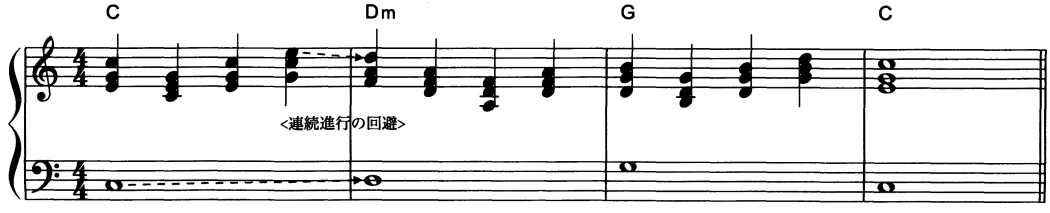
3．応用練習のアプローチ方法

上記の基本となる連結パターンをもとに，右手のポジションを転回させる練習は非常に効果的である。以下の譜例８a)，８b）をご覧頂きたい。なお，譜例８a）にガイドとして書き込んだ情報は，右手 Voicing の基本形，及び転回形がどのように変化しているかを示したものである。また，ここでもやはり Bottom Note は root を担当させ，最小限度の動きに留める。

譜例８a)



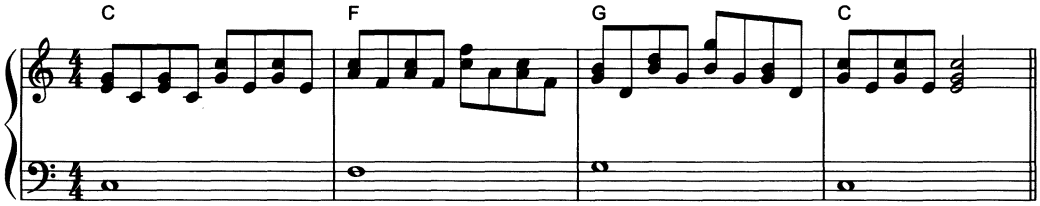
譜例８b)



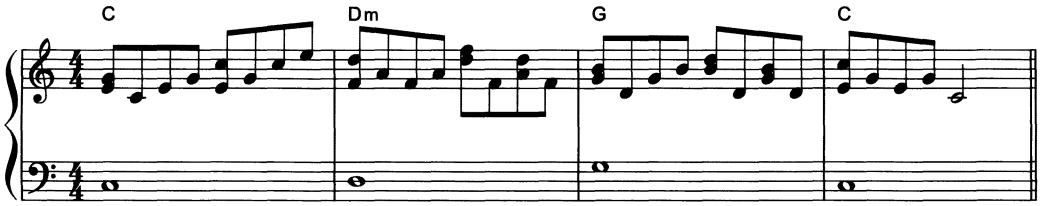
これは４分音符単位で和音を転回し，最終的にＩ度へと解決させる練習である。この場合，連結における共通音保留や連続進行の回避，そして解決進行としてのＶ→Ｉの導音処理等は多少曖昧となる。しかし，和音が切り替わるタイミングでの連続進行や，最終和音の Top Note を主音へと導くことは厳守してほしい。基本形から始めたポジションを第１転回，第２転回と移動させ，同方向へと転回させ続けるのではなく上下にアーチを描くようタイミングを見て方向転換させる。この動き方はメロディの本質にも関わる重要な動きである。そして，和音が変わるタイミングでは Top Note が一番近い構成音へと移動するようにすれば，自然な流れを形成する事が可能となる。

以下は，この転回練習のヴァリエーションである。

譜例９a）



譜例９b）



このように，発展的な練習法として和音を分散させるのも効果的であるし，その分散パターンを複数取り入れフレーズの変化を取り入れても良いだろう。

４－１．メロディと伴奏①

では次に，基本連結のルールが応用される環境を取り上げる。それは伴奏の Top Note がメロディの進行に従属的に対応する場合である。本来の「メロディと伴奏」という主従関係に近づいた状況だ。このタイプは２種類あり，メロディの移動に合わせながら伴奏の Top Note をメロディになぞっていく，そしてメロディを弾くと同時に和声を補完しながら伴奏する，といった演奏タイプである。歌う側からすると，どちらも響きとしてガイドラインを得る事が出来き，歌いやすくなる。

ここで少し話は逸れるが，この段階にくると「転位」という特性を確認，理解しておく必要がある。転位とは，すなわち非和声音が和声音へと解決をする過程のストレス要因となる音を指す。音楽に息吹を与える大事な要素の一つだ。「倚音・掛留音・経過音・刺繍音・逸音・先取音」がそれにあたる。

一般に調性音楽のメロディは和声音と非和声音の組み合わせから成り立っている。転位は和声と共に密接な関係を維持しながら，調性をはっきり示したり，時には機能和声を拡大解釈することで調性感に曖昧さを加えた独特な世界をもたせたりと，時代によって様々な姿を形成してきた。

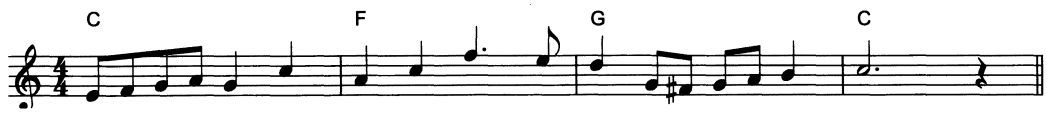
この転位を含む和声の原理が身に付けば，徐々にメロディに内在した和声を的確に見抜くことが可能となり，さらにはキーボード・ハーモニーにおける実践の助けになるだろう。

ではまず，第一段階してコード・ネームがふられた旋律に対し，伴奏をなぞらせながら Voicing する演奏を考えてみる。ここでポイントとなるのは，旋律の動きに合わせながら和音を転回させるポジション移動にある。

最初は「最適な伴奏」のポジションを導きだす過程段階のため，当然ながらメロディと伴奏とに不協が生じる箇所が出る。しかし，あえてこの不協する姿を表に出し，どのように修正するか，その修正方法も併せて考えていく。

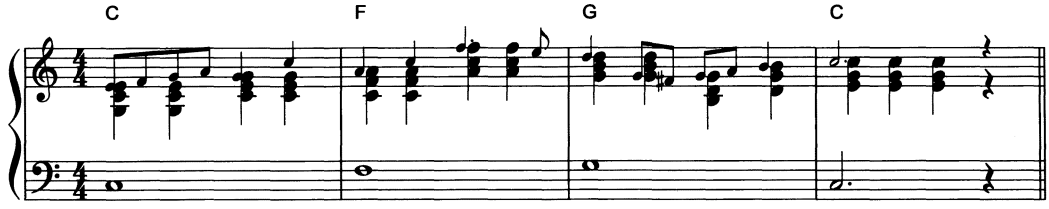
次の譜例をご覧頂きたい。

譜例１０a）



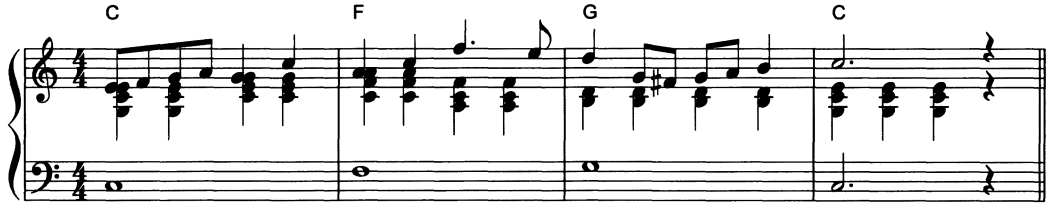
コードをもとに１拍目，３拍目をメロディに合わせつつ指定されたコードで Voicing すると以下のようになる。なお，ここからの譜例はメロディと伴奏の両方を記譜し，この２つの要素を区別するため音価サイズを変えて表記する事とする。

譜例１０b）



ここからメロディのガイド，過度な跳躍，そして重複音の削除等を考慮し調整を施すと以下のように修正が可能である。

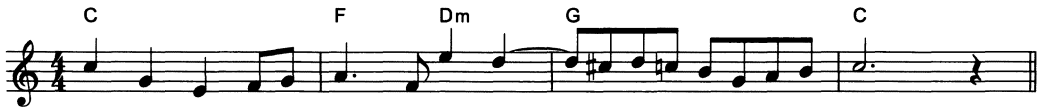
譜例１０c）



歌いだしの段階はメロディに沿い，２小節目以降はメロディと伴奏の衝突を避けつつオクターヴ下でガイドを施し，３小節目では刺繍音となる「Fis 音」に配慮している。

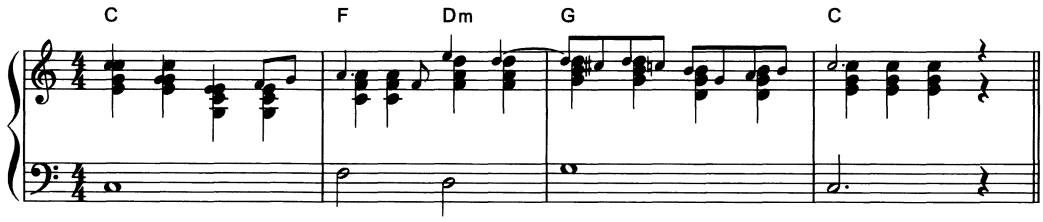
ではもう一つ別な例を挙げ修正段階の経緯を確認する。

譜例１１a）



今回も同じように１拍目及び３拍目のタイミングに合わせ，Voicingを設定し，メロディとの関係を確認する。

譜例１１b）



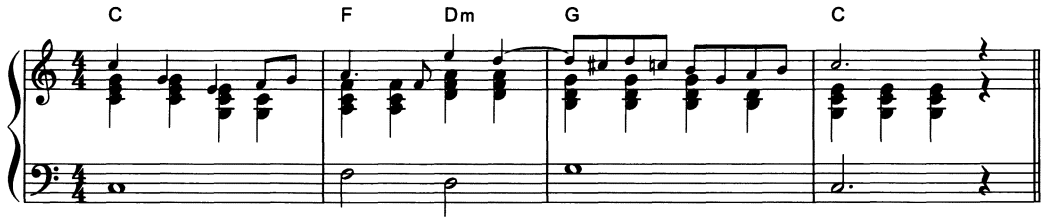
ポイントとして，まず１小節の下行跳躍に修正が必要となる。メロディの６度下行に対し，伴奏も追従する動きをとると不自然さが助長される。こういった場合，あえて支えの移動幅を少なくすると効果的である。

２小節目の３拍目，メロディのE音はDmのrootに対して倚音となる。伴奏が解決音である「D音」を同じ音域で先打ちすると，倚音のもつ解決感を著しく損なわせる。本来であればBottom NoteのD音のみにしておくのが良い。しかし，だからといってD音を安易に省くと構成音の欠如が発生し，全体のバランスを崩しかねない。そのため右手のVoicingでもD音が一番下に来るように配慮がいる。

３小節目，メロディの刺繍音（Cis音）も同様，転位の存在が伴奏によって失われない様距離を取ると良い。

以上のポイントをもとに修正した譜例が以下の通りである。

譜例１１c）



４－２．メロディと伴奏②

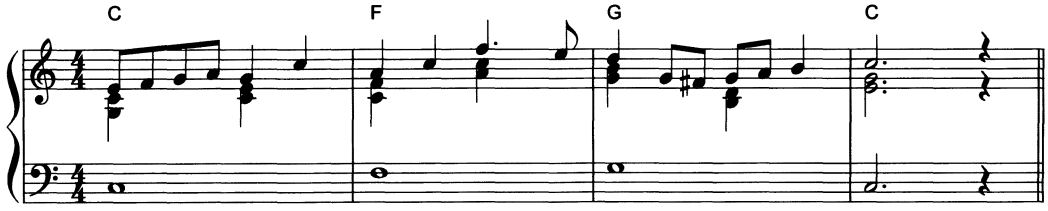
次に，旋律を弾きながら同時に伴奏もこなす演奏の練習法である。この場合，省略するVoicingがポイントとなる。和声の支えが強拍ではっきり提示できれば，それ以外の部分で和声補完の音は必ずしも必要は無く，響きとしての欠落感は感じない。実際響かなくとも，その存在を匂わせる事が出来るのである。この省略する構成音だが，第５音は省くことが出来る。厳密に言えば，すべて和音において省け

るわけではなく，「長３和音，短３和音，属７の和音，長７の和音」がこれに該当する。

そしてもう一つ，旋律と伴奏の構成音で重複音がある場合省略可能である。例えば，Bottom Note が和音構成音の根音を奏する場合，右手の Voicing は根音を省いて演奏しても構わない。しかしながら，一点注意しなければならないことがある。それは全体の響きにおける「密度」の問題だ。Bottom Note に対して右手のポジションが２オクターヴ近く，もしくはそれ以上はなれると，その瞬間全体の響きによる密度が薄くなる印象を与える。この状況は「倍音」が関係してくる。基音を元にその上へと構成される倍音列は，第３倍音辺りまでは特に「音」として補完しなくとも全体のバランスを維持できるが，第４倍音辺りまで距離が離れてしまうと，響きの中間部分に空虚感がうまれてしまい，和声としての充実感が損なわれてしまうので注意が必要である。

では，譜例１０a）をもう一度使用して，メロディと伴奏を同時にこなすための Voicing 例を以下に挙げる。なお、以下からの譜例は，右手の和声補実する音価が正しい長さを表していない。ペダルを利用したり，可能ならば２分音符のように，と誤魔化す演奏が必要となる。

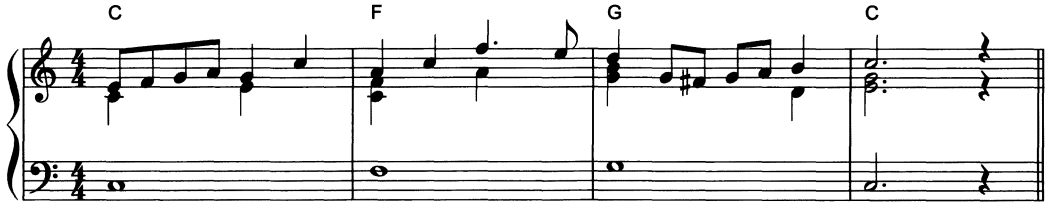
譜例１１c）



符尾を上下に２声の形で記譜された Voicing は，正確な記譜法からすると１小節目から３小節目は２拍目及び４拍目に４分休符が必要となる。が，ここではあくまで演奏ガイドとしての楽譜として解釈頂きたい。

このままでも十分通用するが，演奏面を考慮し，さらにここから構成音の省略，重複音の削除，和声音の補完タイミングを調整すると以下のようなアプローチが考えられる。

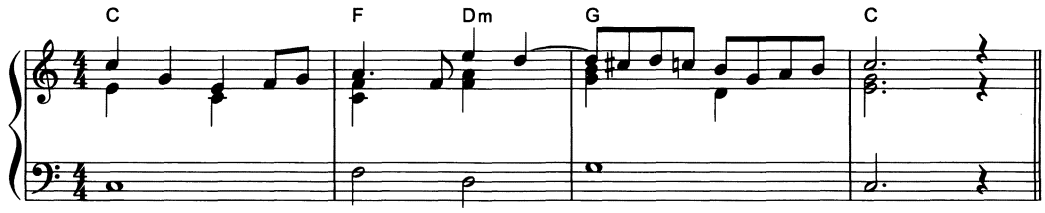
譜例１１d）



１小節目１拍目は第５音省略としてＧ音，３拍目は重複音のＣ音を削除した。２小節目は１拍目でしっかり和声を示すことで３拍目の第５音を省略，３小節目も２小節目と同様，そしてもう一つ和声音の補完タイミングを４拍目にずらした。

譜例１１a）の場合は次のような Voicing がメロディと伴奏の共存を可能にしている。

譜例１２）



5．まとめ

以上のように，基礎の段階においては感覚的な判断を一度排除し，理論的に考え，最終的な形に至るまでの流れをすべて一度楽譜に書き出した上で，実際に演奏する事でバランス感を養う必要がある。この過程を踏むことで，機能和声の秩序，響きの密度，そして自然な流れを得るための運動性などといった，音楽を再現するための基本的な要素を得る事につながるのだ。

6．今後の課題

今回詳しく触れなかったが，Bottom Note の扱いも重要である。それは不用意な転回形の使用に他ならない。和声記号や速記法としての役割であるコード・ネームは，音自体の Voicing を細かく提示する情報を持たない。しかし，ベースとなる支えの音ははっきりと示しているため安易に変更するべきではない。このバランス感覚を得るために，どういった知識を必要とし，またどういった練習に取り組めば良いか実際の楽曲も例に挙げながら説明する必要がある。

さらに，今回は伴奏の主たる要素を右手に置いたが，左手にも様々なアプローチ法が存在する。和声補完とし２音以上を担当させたり，またはアルペジオを利用し音楽の安定的な推進力をキープしたり，さらには特定のリズムを刻むことで，音楽のキャラクターを決定づけたりとそのバリエーションは多岐にわたる。

今後は，今回扱った内容を軸とし，さらに発展させ，Bottom Note の問題である「転回形和音（On Chord）の扱い方」を起点とし，次いで「7th の和音」,「Tension 系，及び変位を用いた和音」,「転位音（和声音と非和声音）」,「左手の伴奏方法」,「ポップス理論に基づく Voicing と和声進行」,「伴奏に特化した Voicing の基礎・応用」,「メロディ＋伴奏による同時演奏テクニックの基礎・応用」といった高度な内容まで扱っていきたいと思う。

【参考文献】

○芥川也寸志
1971 『音楽の基礎』（岩波新書）
○外崎幹二　島岡譲　共著
1958 『和声の原理と実習』（音楽之友社）
○島岡譲　執筆責任／他著
1998 『総合和声』（音楽之友社）