

機能と声における V から IV への進行

Progressions from V to IV in Functional Harmony

西尾 洋¹NISHIO Yo¹

[キーワード Keywords] 機能と声、和声進行、ドミナント、サブドミナント
 [所属 Institution] ¹岐阜大学教育学部 (Faculty of Education, Gifu University)

[要旨 Abstract] 機能と声に基づく和声理論は、V から IV への進行をおおむね禁じているか推奨していない。しかしながら機能と声に則って書かれた作品には一定の条件のもとでこれが散見される。本研究が明らかにした一定の条件とは、IV の和音が偶成和音（刺繍和音や経過和音）として V のあとに用いられること、その場合に対斜を避ける工夫がしばしばなされること、第1転回形が偽終止に用いられること、の3点である。

1. 研究の背景と方法

フーゴー・リーマン Hugo Riemann (1849-1919) による機能と声の原理に則った一般的な和声理論では、通常 V は IV に進行しない。V はドミナント、IV はサブドミナントに位置づけられ、ドミナントはトニックに進行する機能を持つとされるためである。しかし機能と声に基づいて作曲された調性音楽においては、理論に反して V が IV に進む事例が例外というには憚られる程度に存在する。作曲理論は作曲の実践と呼応する関係にあり、実践から理論が抽出され、その理論が以降の実践を支配していく。以上のことを鑑みると本研究で取り扱う事例は特殊であり、一定の説明が必要である。

本研究は和声理論の言説を概観したあと、実際の作品にみられる V から IV への進行を取り上げ、理論と実践の関係を明らかにするものである。文献は主としてリーマン以降の和声法の教科書とし、作品は機能と声 completion した後期バロックから、機能と声からの逸脱がまだ限定的であったロマン派の中期までを中心に取り扱った。

2. 機能と声の定義

リーマンはカデンツ（終止形）に基づく和声分析のために、和音の機能を記号化した機能記号 (Funktionsbezeichnung) を考案した²。これは T (トニック)、S (サブドミナント)、D (ドミナント) の3つの基本機能を表す文字と、いくつかの副次的な機能を示す文字や記号等を組み合わせたものである。和音の「機能」を明確に示すこの記号は、和声学習の主たる目的が楽曲分析である場合に有効である³。

ある特定の調に限定されることのない機能記号が、こんにち楽曲分析のあらゆる要求にこたえるものではないとしても、和声の授業が求めるものを音度記号 (Stufenbezeichnung) より的確に満たしている。

² 完全な形で紹介されたもっとも古いものは *Vereinfachte Harmonielehre* (1893)。

³ 現在の日本では主にウェーバー式の音度記号を用いた和声学習がなされているが、たとえば「I はトニックの機能をもつ」というように機能についてもあわせて考慮するため、リーマンの機能と声の考え自体は広く浸透しているといえる（これは海外でもともとそのように使われており、日本がそれを「輸入」したにすぎない）。しかしその目的は、楽曲分析よりも書法の学習やソルフェージュ（鍵盤和声）に重心を置くことが多い。

機能記号はカデンツと結びついた和声の動きをわかりやすい方法で明らかにしている⁴。(Riemann 1995, 2:88)

機能記号が明らかにしている「カデンツと結びついた和声の動き」の最たるものはDからTへの進行である。ジャン＝フィリップ・ラモー Jean-Philippe Rameau (1683-1764) は、バスにおいて下行する5度の動きを「基礎低音」のなかに多く見出し、和声進行の根幹として説明した。

属音と呼ばれるのは完全カデンツを形成するバス声部の二つの音のうち最初の音である。なぜならこの音はいつも必ず最終音に先行し、それゆえにこの最終音を支配するからだ。(ラモー 2018, 69)

のちにコッホ Heinrich Christoph Koch やウェーバー Gottfried Weber らによって主調の属和音から主和音へ進むものとそれ以外のものが区別され、最終的にリーマンによってもっぱら主調の属和音がDと表記されるようになった (Riemann 1995, 1:331)。

ラモー以来、調性音楽をまとめる理論体系の根幹は、このようにDの位置づけを明確にすることで整えられてきた。フリギア旋法が消滅し、その他の旋法が長旋法と短旋法に収斂されながら存続したことの背景にも、Dの存在があった。島岡譲 (1926-2021) は「**調性の確立には次の3つの条件——即ち、T・Dを中心とする機能原理の確立、長・短2旋法の確立、主調性の確立**という3条件」があるとしている (1998, 430)。

以上を総合すると、機能和声によって説明される調性音楽ではDからTへ解決する⁵という動きがその構造を支配しており、またそれが調性音楽の重要な表象であるということが出来る。

3. 和声理論におけるVからIVへの進行の扱い

前節により、VはIやVIといったT機能を持つ和音へ進行すべきものであるとあって差し支えない。ここでは和声教科書におけるIVやVの扱いを比較する。

この和音[註：Vのこと]は[……]トニック三和音へ解決させなければならない。(チャイコフスキー 2022, 40)

第IV階級の確定和弦を第V階級の確定和弦の前に置いて、其の反対V-IVを作らない。(リムスキー＝コルサコフ 1953, 23)

I・IV・Vの3和音は、VからIVへの進行以外のすべての連結が用いられる。(外崎 1974, 10)

IVはしばしばVに関係づけられる。すなわち、それはVの直前に置かれてVの働きを助ける。このような働きはD₂ (第2ドミナント) 機能とよばれる。すなわちIVはあるときにはS和音としてTに関係づけられあるときにはD₂和音としてDに関係づけられる。(外崎 1958, 33)

Cadance⁶は時代と共に次第にその重要性を加え、Rameau [1683-1764] の伝統以来、音楽はカダンスの法則に準拠して作曲され、カダンスの連鎖によって構成されるに至ったという事が出来るだろう。(松

⁴ 執筆者による訳。

⁵ ダールハウスはドミナント和音 (属和音) とドミナント調 (属調) の役割の違いについて次のように指摘している。"... the force of a harmonic model is not independent of the formal level on which it appears. The cadence I-IV-V-I, taken as a sequence of chords, cannot be reversed to form I-V-IV-I without some loss of effect; yet as an arrangement of keys, a harmonic outline for an entire movement, the reversed form is commoner than the original." (NG 2001, 864)

⁶ 松平がここで述べているカダンスはT-S-D-Tとその変形、そしてT-S-Tのことである。

平 1995, 221)

原則としてS和音はD和音の前に置かれることになっているものの、それを逆にしたV-IVも可能ではある⁷。(Dachs-Söhner 1953, 1:13)

以上にみるように、機能と声理論においては、IV-Vの連結が逆転するのは稀であることが自明の前提⁸となっている。その傍らで次の言及は興味深い。

次の連結は、すでに述べたように3全音の対斜を生じる。両外声部間においてそれが生じることは避けるべきである。(デュボワ 1978, 50)

譜例1

伝統的に、V-IV、の進行においてはIVの和音はIV₆の形で用いられる。(シェーンベルク 1982, 19)

4. 作品におけるVからIVへの進行

4.1 刺繍和音または経過和音としてのIV

譜例2 ショパン《ピアノ協奏曲》第2番へ短調より第1楽章(第131-133小節) (作曲者による2台ピアノ版)

2つのフレーズの区切りで、VからIを順次進行でなだらかにつなぐにあたり、IVの第1転回形とVの第1転回形を経ている。

⁷ ただし原著では脚註でつぎのように述べて、D-Sの連結をことさらに推奨しているわけではない。「このV-IVの連結はなかなづく教会旋法による和声にみられる。一般にD和音はTへの解決を求める(V-I)。たとえV-IVの連結において導音が解決していたとしても、解決音はS和音の第5音にすぎないのである」(本文、脚註ともに執筆による訳)

⁸ まさにこのことを明示し、T-S-TにおけるSと区別しようとしたのが外崎らのD₂という表記である。

譜例3 イザーク《インスブルックよ、さようなら》(第15-19小節)

wo ich im E - - - - - lend bin,
 wo ich im E - - - - - lend bin,
 8 wo ich im E - - - - - lend bin,
 wo ich im E - lend, im E - lend bin,

ルネサンスの作品であるが引用した。第18小節でVからIVの第1転回形に入るものの、すぐさまVに戻ってIで全終止をしている。減5度の対斜は内声にあるためさほど目立たない。

譜例4 ムファット《オルガニストのための曲集》より〈トッカータ〉第3番(第51-53小節)

第51小節でVからII⁷の第2転回形(ラモー風にいえばIVの付加六の第1転回形)⁹に入り、次の小節でIの第2転回形を経て属和音に戻ってIに到達する。II⁷の不協和音程を構成する二音の予備がされていないのは、この和音がIの第2転回形とともに偶成和音であり、一時的な揺れ動きだからである。IIはIVの和音とはいちおう区別されるが、ここでは機能的に同一であり、VからIVの第1転回形への用法に準じていると考えることができる。

4.2 フォーブルドンとしてのIV

譜例5 ハイドン《ピアノソナタ》第52番変ホ長調(Hob. XVI:52)第1楽章(第33-34小節)

和声的にはVの第1転回形からIVの第1転回形に入るといえるが、六の和音の平行(フォーブルドン)と考えたほうがわかりやすい。導音(下主音)がバスにあるため、対斜は増4度ではなく減5度である。

⁹ これをVIとみることもできる。しかしVIが出現するのはトリルの最後のターンにおける一瞬であり、前後の流れからみても一時的に発生した七の和音として解釈したほうが適切である。

4.3 半終止に続くIV

譜例6 ベートーヴェン《ピアノソナタ》第12番（作品26）（第3-6小節）



前楽節が半終止したあと、IVの第1転回形に入る。第5-6小節はバスから6度上の音程がつねに平行で動くフォーブルドンを形成しており、和声の機能は希薄である。

4.4 偽終止としてのIV

譜例7 ヘンデル《セルセ》より〈懐かしい木陰〉（第39-44小節）

第44小節の偽終止における第2ヴァイオリンが繋留的な倚音から入るため、対斜が生じていない。

譜例8 ヘンデル《合奏協奏曲》（作品6-1、HWV319）より第3曲〈アダージョ〉（第36-42小節）

終止形において、V7からいったんIV7の基本形に揺れ動いてからIの第2転回形に進んでいる。しかし各声部を線的にみるならば、いくつかの声部が刺繍音や経過音として一時的に揺れ動いた結果発生している偶成和音であり、大きな流れでは属和音に留まっているといえる。

譜例 12 譜例 11 の和声構造を簡略化したもの



そう考えればバスとテノールが7度で連続していることも、それぞれの声部が線的には自然な論理に従った結果の一時的な仮の姿であって、全体としては問題ない。

譜例 13 ムファット《オルガニストのための曲集》より〈トッカータ〉第1番（第24-27小節）



第24小節後半で属七の和音に入り、第27小節で全終止にいたる流れのなかで、第25小節後半においていったんIV7の基本形に刺繍音のように揺れ動いているさまは、上例のヘンデルと同じである。

4.6 全終止における主音上の経過的倚和音としてのIV

譜例 14 バッハ《平均律クラヴィーア曲集》第1巻第1番〈フーガ〉（第26-27小節）



全終止における一時的な弱進行としてのVからIVの例。

譜例 15 ブラームス《ドイツ・レクイエム》第1曲〈祝福されるのは悲しむ人々 Selig sind, die da Leid tragen〉
(第59-63小節) (ピアノ伴奏版)

Freu - den ern - ten.
Freu - den ern - ten.
ern - ten, mit Freu - den ern - ten.
mit Freudenern - ten, mit Freu - den ern - ten.

dimin. *str. p*

全終止において倚音が一時的にIVを形作っている。V7を用いているのでデュボワが指摘している増4度の対斜が起こっていない。

譜例 16 プッチーニ《トゥーランドット》第3幕よりアリア〈誰も寝てはならぬ〉
(第27-31小節) (ピアノ伴奏版)

stel - le! tra - mon - ta - te, stel - le! Al - Pal - ha - vin - de - rò! Vin - ce - rò! Vin - ce - rò!
poco rit. *cresc. molto* *p* *cresc. molto* *poco allarg.* *atempo affrett. rall.*

この例ではフェルマータを介したゆるやかな間合いがあるため、対斜の衝撃が緩和されている。

4.7 その他

譜例 17 モーツァルト《レクイエム》第1曲〈キリエ〉 (第1-5小節) (プリスラーによるピアノ独奏版)

Adagio.

第4-5小節の受け渡し部分だけを切り取れば、イ短調のVからIVへの進行¹⁰になっている。第5小節第1拍のバスのホ音を保続し、それ以外は楽譜どおりとする進行 (VからVI7の第3転回形) は技法としてよく用いられるが、ここではバスが下がっており一時的な弱進行が発生している。その結果、嬰ト・ニ音間に対斜がみられる。

¹⁰ 第5小節でハ長調に転じていると考えれば、この2和音の間に機能の連関は見出されない。転調の場合において機能は断絶しうるからである。しかし転調の時点をどこに設定するかにかかわらず、この和音連結は通常の用法の範囲外である。

譜例 18 ワーグナー《トリスタンとイゾルデ》より第3幕〈イゾルデの愛の死〉（第171-173小節）
（エドウィン・ルメアによるオルガン編曲版）

あたかもT-S-D-TカデンツのDまでと、T-S-TカデンツのS以降が合体したかのようなフレーズで、Tへの解決に向けたDの緊張感が醸成され、その力はSによってさらに増幅されながら解決している¹¹。

5. 結び

これまでの観察から、機能と声理論におけるVからIVへの進行に関する扱いは以下のように総括できる。

- (1) Vは原則としてIVの基本形には進まない。
- (2) 刺繍和音としてのIVへの一時的な進行は可能である。この場合、IVはただちにVへ復帰する。
- (3) VはIVの第1転回形（短調の場合はドリアのIVの第1転回形）に進み、さらにV(7)の第1転回形を経てIにいたることができる（経過和音）¹²。
- (4) フォーブルドン形成するVの第1転回形からIVの第1転回形への進行（つまり上記（3）の逆行）は、フォーブルドン自体が経過的な書法のため問題ない。
- (5) IVの第1転回形を偽終止に用いることができる。このときVの内声にある根音が保留されて7-6の繋留を作ることが多い。

(2)と(3)は偶成和音である。(4)は一般には偶成和音とは考えないが和音の機能を有さないことが多い。

総じて、VからIVへの進行では増4度の対斜の強調¹³を避けているようである¹⁴。しかしここで浮上するのは、IVからVへの「正規の」進行においても同種の対斜が発生しうることについて理論や実践はどのような立場を取るのかという疑問である。これは、カデンツによる主和音の確定が和声フレーズの最重要課題であり、その目的を達する流れのなかで対斜の比重が小さいために許容される¹⁵、と考えられる。冒頭で設定した様式の範疇を逸脱した説明ではあるが、フリギア旋法のいくつかの終止において、ペヌルティマのファとウルティマ(!)のシの間に生ずる対斜が問題とされてこなかったことが想起される。また各声部の音価

¹¹ 譜例15、16では全終止と変終止が融合し、フレーズを閉じる動きのなかでSがいわば軟着陸の役割を負っていた。一方で譜例17は終止ではなくむしろSがフレーズの頂点を作ろうとしている。

¹² VからIVの第1転回形への連結は、理論が想定するよりもかなり頻繁に用いられており、たとえば通奏低音の「オクターヴの規則 (Oktavregel)」においてはむしろそれが推奨されてきた。

¹³ IVが基本形だとバスが対斜に関与するために強調される。対位法や和声法の禁則は外声が絡む事象に適用されるものが一定数ある。

¹⁴ ただしこの対斜自体は禁則というほどのものではない。16世紀にはこの対斜が含まれるVからIVへの終止形が少なからず用いられていた。ルネサンス時代には調性がまだ十全に確立していなかったため、カデンツが確定するのは主和音ではなく、終止音が含まれる完全音程（ただし低音4度を除く）か長三和音であった。この終止は調性が確立するバロック時代に入って徐々に消滅していった。もし対斜の忌避がそれほどまでに重要であるならば、IVからVでフレーズを閉じる半終止は、本文で触れたフリギア終止とならんで大きな問題となっていたはずである。

¹⁵ 減七の和音では直前の和音との間で対斜が許容されることも、同じような状況である。

が1対1の和声書法と異なり、ルネサンスからバロック時代のIVからVの連結においてはVの第3音はIVから繋留されて一時的に四の和音を形成することが多く、対斜は結果的とはいえ避けられてきた(譜例3)。

以上から、機能和声においてVからIVへの進行は必ずしも不可能ではないことが明らかになった。しかしこの進行は他の一般的なものと同等に扱われているわけではない。IVからVへの進行と比較すれば出現の頻度は低く、同格のものとして捉えることは難しい。上記(2)から(4)にみるように機能を持たない一時的な響きのゆれの次元での扱いは、厳密な意味での和声進行とは異なるからである。偶成和音の考え方は、大枠として和声理論が示す基本原理に従ったうえで、和音の連結に多少の変化を加えるにすぎないからである。(5)についてはヘンデルがとりわけよく用いているが、他の作曲家も同じような頻度で使っているわけではないので、理論として一般化されうるかどうかは理論家の立場によって変わる。

そのように考えると、和声理論がこの和声進行を推奨しないことは不適切であるとはいえない。そのうえで、一見すると規則に反するように思われるこれらの進行を許容するような和声理論の工夫¹⁶を今後検討する余地はあるように思われる。

略記

NG = *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

引用・参考文献

Dachs, Michael. Söhner, Paul. 1953. *Harmonielehre*. Band 1. Kösel-Verlag

Dahlhaus, Carl. 2001. "Harmony" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. 2nd ed., edited by Stanley Sadie and John Tyrrel. New York: Oxford University Press.

Riemann, Hugo. 1995. „Dominant“, „Funktionsbezeichnung.“ In *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. Bd.1(A-D), 2(E-K). Mainz: Schott.

島岡譲 1998 『総合和声』 東京：音楽之友社

シェーンベルク、アルノルト 1998 『新版 和声法 和声の構造的諸機能』 上田昭(訳) 東京：音楽之友社

チャイコフスキー、ピョートル・イリイチ 2022 『実践的和声学習の手引き』 山本明尚(訳) 東京：音楽之友社

外崎幹二、島岡譲 1958 『和声の原理と実習』 東京：音楽之友社

外崎幹二 1974 『和声の分析』 東京：音楽之友社

松平頼暁 1995 『新訂 近代和声学』 東京：音楽之友社

リムスキー＝コルサコフ、ニコライ 1953 『和声法要義』 (A) 本文 東京：音楽之友社

(令和6年1月10日受理)

¹⁶ たとえば倚和音から入るDをIの第2転回形と表記した場合、先行和音がIIであれば一時的にIIからIへの進行が生じているかのようにみえる。しかしこれは偶成和音でありTの機能は有していないという理解のもとに、偶成和音記号ではなく、あたかも通常の和声進行であるかのように表記されることになっている。