

ガブリエル・フォーレの歌曲における和声語法

——ギュスターヴ・ルフェーヴルの『和声論』（1889）との関連を中心に——

学籍番号 2309910

木内麻理子

目次

序文	1
第1章 ニデルメイエル古典宗教音楽学校とその教育	10
1.1 古典宗教音楽学校の設立	10
1.1.1 教会音楽復興の歴史的な文脈—フランス革命から第二帝政まで—	11
1.1.2 古典宗教音楽学校の創設と設立までの過程	16
1.2 古典宗教音楽学校における音楽教育	20
1.2.1 教育カリキュラム	21
1.2.2 古典宗教音楽学校から出版された教育書と機関誌	25
1.3 ガブリエル・フォーレと古典宗教音楽学校	27
まとめ	29
第2章 ギュスターヴ・ルフエーヴルの『和声論』(1889)と19世紀フランスのその他の和声論	31
2.1 19世紀のフランスにおける和声論	31
2.1.1 パリ音楽院で用いられた和声論	32
2.1.2 和音	35
2.1.2.1 協和和音	36
2.1.2.2 不協和音	37
a) サヴァールの場合	38
b) バザンの場合	38
c) ルベールの場合	39
2.1.2.3 変位和音	40
a) サヴァールの場合	41
b) バザンの場合	43
c) ルベールの場合	44
2.1.3 和声進行	46
2.1.3.1 不協和音の和声進行(解決)	48
2.1.3.2 変位音を伴う和音の和声進行	50
2.1.4 転調	50
a) バザンとサヴァールの場合	50
b) ルベールの場合	55
2.2 ギュスターヴ・ルフエーヴルの『和声論』(1889)とニデルメイエル校の授業で使われたその他の教科書	60
2.2.1 ギュスターヴ・ルフエーヴルの『和声論』(1889)	60
2.2.2 和音	63
2.2.2.1 協和和音	64
2.2.2.2 不協和音	64
2.2.2.3 変位和音	66
2.2.2.4 「半音音階の和音 accord de la gamme chromatique」	68

2.2.3 根音バス	71
2.2.4 和音記号	73
2.2.5 和声進行	75
2.2.5.1 不協和音の和声進行 (解決)	76
2.2.5.2 変位和音の和声進行	78
2.2.6 転調	79
2.2.6.1 共通和音による転調	82
2.2.6.2 反復進行による転調	83
2.2.6.3 エンハーモニックによる転調	84
2.2.7 ウジェーヌ・ジグによる『授業録』(ギュスターヴ・ルフエーヴル、『和声論』(ca. 1860))	85
2.2.8 ジョゼフ・ドルティエーグとルイ・ニデルメイエルによる『単旋聖歌伴奏の理論と実践』(1857)	87
2.2.8.1 単旋聖歌の伴奏方法	91
まとめ	96

第3章 『歌曲集第1集』の分析—ルフエーヴルの和音記号に基づく和声分析— 100

3.1 単旋聖歌	102
3.2 和音	108
3.2.1 「半音音階の和音」	109
3.2.2 変位和音	112
3.3 和声進行	118
3.3.1 III度の和音の使用—完全終止の直前に置かれたIII度の和音とVI度の和音からIII度の和音への連結—	118
3.3.2 5度連鎖	121
3.3.3 下行2度による和声進行	123
3.4 転調	124
3.4.1 3度調への転調	124
3.4.2 「半音音階の和音」による転調	128
3.4.3 変位和音による転調	129
3.4.4 エンハーモニックによる転調	131
3.4.5 反復進行 progressions harmoniques による転調	133
まとめ	136

第4章 『歌曲集第2集』の分析—ルフエーヴルの和音記号に基づく和声分析— 139

4.1 単旋聖歌	142
4.2 和音	146
4.2.1 変位和音の使用	146
III度の変位和音の使用例	146
IV度の変位和音の使用例	149
V度の変位和音の使用例	150
VI度の変位和音の使用例	156
4.2.2 「半音音階の和音」の使用例	157
4.3 転調	161
4.3.1 共通和音による転調	161
4.3.1.1 変位和音による転調	162

4.3.1.2 「半音音階の和音」による転調	165
4.3.2 エンハーモニックによる転調	167
4.3.3 「仮想和音」による転調	168
4.4 和声進行	171
4.4.1 5度連鎖による進行	171
4.4.2 3度による進行	172
V の和音から III の和音への連結	172
III 度の和音から V の和音への連結	175
I 度の和音と III 度の和音の交代	176
まとめ	177
第5章 『歌曲集 第3集』の分析—ルフェーヴルの和音記号に基づく和声分析—	180
5.1 単旋聖歌	183
5.2 和音	183
5.2.1 変位和音	183
(1) III 度の変位和音の使用例	184
a) I 度の和音との3度進行の中に現れる III 度の変位和音	184
b) V 度の和音から連結される III 度の変位和音	186
c) VI 度の和音へ4度進行する III 度の変位和音	189
d) 七の和音と九の和音の III 度の変位和音	191
(2) IV 度の変位和音の使用例	193
(3) V 度の変位和音の使用例	195
a) °v の和音 (減三和音)	195
b) v の和音	197
c) その他	203
(4) VI 度の変位和音の使用例	203
(5) VII 度の変位和音の使用例	204
(6) I 度の変位和音の使用例	205
5.2.2 「半音音階の和音」	206
(1) I 度の「半音音階の和音」	206
(2) II 度の「半音音階の和音」	209
(3) III 度の「半音音階の和音」	209
(4) IV 度の「半音音階の和音」	212
(5) V 度の「半音音階の」和音	213
(6) VII 度の「半音音階の和音」	213
a) ♯VII の和音	214
b) ♭VII の和音	214
c) ♭vii の和音	216
5.3 転調	216
5.3.1 変位和音による転調	217
(1) 三和音を共通和音とした転調	217
(2) 七の和音及び九の和音を共通和音とした転調	218
5.3.2 「半音音階の和音」による転調	220
5.3.3 エンハーモニックによる転調	224
5.3.4 「仮想和音」による転調	225
5.4 和声進行	227
5.4.1 3度進行	227

(1) I 度の和音と III 度の和音の交代	227
(2) 歌曲の冒頭に現れる I 度の和音と III 度の和音による 3 度進行	228
(3) V 度の和音から III 度の和音への 3 度進行	230
(4) その他の 3 度進行	231
5.4.2 2 度進行	232
5.4.3 5 度連鎖による和声進行	233
まとめ	234
結論	237
参考文献表	248
付録	
付録 1 ウジェーヌ・ジーク『授業録』(ギュスターヴ・ルフエーヴル、『和声論』(1860 年頃)の目次	256
付録 2 ギュスターヴ・ルフエーヴル『和声論』(1889)の目次	258
付録 3 抄訳ギュスターヴ・ルフエーヴル『和声論』(1889)	263

序文

フォーレ Gabriel Fauré (1845-1924) は、生涯にわたり、自身の作品やその作曲法について語ることは、ほとんどなかった。サン＝サーンス Camille Saint-Saëns (1835-1921) との往復書簡や他の作曲家の友人や音楽仲間との書簡のやり取り¹、音楽雑誌に掲載された文章²などをみても、フォーレは、自分自身の楽曲についてはほとんど記述していないのである。³また、パリ音楽院で和声学や作曲のクラスを受けもった同時代の作曲家たちが和声論などの作曲に関する著書を出版したのに対して、フォーレは、作曲論に関する著書を執筆したわけでもない。フォーレの音楽語法は古典的な作曲語法の枠にとらわれない独特なものであるにもかかわらず、このようにフォーレ自身が自らの音楽語法について何ら記述を残さずにいたことは、彼の音楽語法を解説することを難しくしている。事実、フォーレの作品を「古典的な調性」の枠組みの中で分析することは、例え 19 世紀の音楽語法の言葉づかいや統辞法が 18 世紀終わりのものに基づいており、この 2 世紀の間には音楽語法の面で大きな断絶がなかったとしても、必ずしも容易ではない。このフォーレの音楽語法を分析することの難しさは、フォーレ研究者が彼の音楽的な特徴を表現しようとする時にしばしば使う「曖昧さ *ambiguïté/ équivoque*」という言葉に象徴されているように思われる。フランソワーズ・ジェルヴェ (1971) は、フォーレの音楽語法の「曖昧さ *équivoque*」

¹ フォーレの書簡は、書簡集としてまとめられ、出版されている。作曲家との往復書簡集としては、例えば以下の著書が挙げられる。

Fauré, Gabriel. *Correspondance (1862-1924)*, edited by J.-M. Nectoux, Paris: Flammarion, 1980 (Collection Harmonique; 1); Saint-Saëns, Camille-Gabriel Fauré. *Correspondance. Soixante ans d'amitié (1862-1921)*, edited by J.-M. Nectoux, Paris: Association des amis de Gabriel Fauré, 1971.

² フォーレは、親交の深かったメサジェ André Messager (1853-19) やジューグ Eugène Gigout (1844-1925) 等についての記事や、ニデルメイエル古典宗教音楽学校での思い出を綴った文章を音楽雑誌に残している。

cf. Fauré, Gabriel. « Souvenirs. » In *La Revue musicale* no. spécial (octobre 1922): 3-9.

³ ただし、フォーレが息子のフィリップに宛てた手紙の中で、舞台音楽《カリギュラ *Caligula*》(1888) の《舞踏曲 *Air de danse*》の主題について述べているのは、よく知られている。

J.-M. Nectoux, *Gabriel Fauré: Les voix du clair-obscur*, 2nd ed., (Paris: Fayard, 2008), pp. 307-308.

について以下のように述べている。

フォーレの（音楽）言語では、あらゆるものが、相対する要素の両立、すなわち各分野で曖昧さにまで至る両立の影響のもとに、配置されることになる。そして、この曖昧さは、フォーレの言語の要素をカテゴリーごとに区別することをとりわけデリケートなものにするのである。というのも、この曖昧さは、調性においてばかりでなく、調性と旋法性との関連においても、非和声音の分野においても、そして和音の機能においても、絶えず生みだされるので、各素材を別個に研究することが不可能であるからである。⁴（括弧内の語は筆者による）

また、フォーレの書簡や作曲のスケッチ等の資料収集とその調査に基づいて伝記的な側面からフォーレの作曲家像を明らかにしたネクトゥー（2001）は、フォーレの音楽語法について、以下のように述べている。

フォーレの音楽様式は継続的に発展していったにもかかわらず、いくつかの特徴が彼の音楽のほとんどすべてを特徴づけている。フォーレに特有の特徴の多くは、和声と調性を操ることに由来している。フォーレは、調性の感覚を完全に壊すことなく、守られるべき限界が何であるのかを直観的に確かに配慮することによって、調性の制約から解放されたのである。⁵

すなわち、ジェルヴェやネクトゥーが述べたように、フォーレの作品では時折、2 つ以

⁴ F. Gervais, *Étude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy* (Paris: Richard-Masse, 1971), p. 19.

« Tout, dans le langage de Fauré, sera placé sous le signe de la conciliation d'éléments opposés, conciliation qui ira, en chaque domaine, jusqu'à l'équivoque — et qui rendra particulièrement délicate la classification des éléments du langage fauréen par catégories. Il n'est pas possible, en effet, d'étudier tout à fait séparément chaque matière, l'équivoque se produisant à tout moment, non seulement dans la tonalité, mais dans les rapports de celle-ci avec la modalité, dans le domaine des notes étrangères à l'harmonie ainsi que dans les fonctions des accords. »

⁵ J.-M. Nectoux, "Gabriel, Fauré (Urbain)," in *Grove Music Online*.

"In spite of Fauré's continuous stylistic development, certain traits characterize nearly all his music. Much of his individuality comes from his handling of harmony and tonality. Without completely destroying the sense of tonality, and with a sure intuitive awareness of what limits ought to be retained, he freed himself from its restrictions."

上の音楽的な要素が混在するために、捉えどころのない、「曖昧さ」とでも言うべき現象が生じるのである。事実、フォーレの作品は、「古典的な調性」の範疇で作曲されていたとしても、先行研究でしばしば指摘されてきたように、教会旋法の音階から借用されたと考えられる要素や変格終止などが一瞬顔をみせるのである。そればかりでなく、フォーレの非和声音を操る巧みさは、2 つ以上の調の間を揺れ動く印象を与え得るような、調性をはっきりとしない場面を時折、生み出すことにもなった。その他、フォーレの作品において、自然かつ大胆な転調が実現されていることも、注目されるべき特徴の1つであろう。ところで、このようなフォーレの音楽作品に特有かつ、頻繁に観察できるような音楽表現は、フォーレの独自の発想によるものだろうか。それとも、これらの音楽表現は、既存の音楽素材の知的な集積のなだらうか。もし、フォーレに特有の音楽表現のインスピレーションの源が既存の音楽素材にあるとするなら、それは何に由来するのだろうか。本論文の出発点は、このような問題提起に由来するものである。

本論文は、それ故、フォーレの和声語法を、ニデルメイエル古典宗教音楽学校 *École de la musique classique et religieuse* で行われた音楽教育—とくにギュスターヴ・ルフェーヴル *Gustave Lefèvre* (1831-1910) の『和声論 *Traité d'harmonie*』(1889)—に注目することによって、その関連性を明らかにし、フォーレの和声語法のインスピレーションの源についての仮説を立てる試みである。とりわけ本論文では、従来のフォーレの音楽語法に関する研究の多くがニデルメイエル校での音楽教育との関連を示唆してきたにもかかわらず、具体性に乏しく、その音楽教育の特殊性(例えば、単旋聖歌とその伴奏法の授業など)に注目したにすぎなかった点に鑑みて、ニデルメイエル校で実際に使われた教科書の内容とその特徴を詳細に検討する。

なお、本論文では、便宜的に、「調性 *tonalité*」を狭義において17～20世紀初頭の「高尚な音楽 *musique savante*」で慣習的に使われた音楽語法と定義し、⁶さらに狭義において、1750～1850年頃の音楽語法を「古典的な調性 *tonalité classique*」と呼ぶ。そして、音階内にヒエラルキーをもつすべての音楽を「調性音楽 *musique tonale*」とみなし、本論文ではとくに17～20世紀の長調または短調で書かれた音楽を「調性音楽」と呼ぶことにする。一方で、「旋法性 *modalité*」には、中世音楽の旋法性、インド音楽の旋法性やアラビア音楽の旋法性といったように、いくつもの語意が考えられるが、本論文では、「旋法性」を旋

⁶ B. Heyer, "Tonality," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., vol. 25, p. 583.

律システムの機能と定義することにする。「調性」と「旋法性」の 2 つの語については、多くの考え方や議論があり、唯一絶対的な語意を設定することは、現段階では困難だと考えるのが通例である。）

フォーレの和声語法についての先行研究⁷⁾には、常に調性と旋法法の 2 つの軸がある。多くの研究がフォーレの作品における旋法性を強調し、その大半は、ニデルメイエル古典宗教音楽学校でフォーレが受けた音楽教育に、その要因を帰そうとする嫌いがある。ニデルメイエル古典宗教音楽学校は、教会オルガニストと聖歌隊指導者を育成することを目的とした音楽学校で単旋聖歌が重要な教科であったからである。フォーレは、実際にニデルメイエル校で 11 年間 (1854~1865 年) を過ごし、作曲ばかりでなく、単旋聖歌とその伴奏法及び 15~18 世紀の教会音楽についても学んでいる。フォーレ作品の旋法的な要素の起源をニデルメイエル校での音楽教育に見出そうとする研究の中には、ジョゼフ・ドルティエグ Joseph d'Ortigue (1802-1866) とルイ・ニデルメイエル Louis Niedermeyer (1802-1861) の『単旋聖歌伴奏の理論と実践 *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*』(1857) にしばしば言及するものもある。『単旋聖歌伴奏の理論と実践』は、ニデルメイエル校で行われた単旋聖歌の伴奏法の授業のレジューメが出版されたものである。確かに、フォーレが受けた教育カリキュラムは、同時代の名の知れた多くの作曲家たちがパリ音楽院で受けた音楽教育とは、一線を画するものであった。しかしながら、この単旋聖歌の伴奏法が 19 世紀当時の音楽書法とは似つかない、非常に簡潔な方法であった点を考慮すれば、フォーレの作品と『単旋聖歌伴奏の理論と実践』で推奨された伴奏法との関係を証明することは、困難なように思われる。また、フォーレの旋法性に焦点を当てた先行研究の中には、『単旋聖歌伴奏の理論と実践』ばかりでなく、

⁷⁾ フォーレの音楽語法についての代表的な研究には、以下の研究が挙げられる。

Caron, Sylvain. « Écriture tonale et perspectives nouvelles de l'harmonie faurénienne. » In *The Canadian university music review/ La Revue de musique des universités canadiennes* 22/ 2 (2002): 48-76; Crouch, Richard Henry. "The Nocturnes and Barcarolles for Solo Piano of Gabriel Fauré." Ph. D. diss., The Catholic University of America, 1980; Gervais, Françoise. *Étude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy*. Paris: Richard-Masse, 1971. (*La Revue musicale*, n° spéciaux 272-273); Kurtz, James Lawrence. "Problems of Tonal Structure in Songs of Gabriel Fauré." Ph. D. diss., Brandeis University, 1970; Navien, Charles Francis. "The Harmonic Language of L'horizon chimérique by Gabriel Fauré." Ph. D. diss., University of Connecticut Publication, 1982; Orledge, Robert. *Gabriel Fauré*. London: Eulenburg Books, 1979; Phillips, Edward R. "Smoke, Mirrors and Prisms: Tonal Contradiction in Fauré." In *The Music Analysis* 12/ 1 (March 1993): 3-24; Tait, Robin. *The Musical Language of Gabriel Fauré*. New York: Garland, 1989.

ニデルメイエル校の和声学の授業内容をまとめたギュスターヴ・ルフェーヴル Gustave Lefèvre (1831-1910) の『和声論 *Traité d'harmonie*』(1889) を参照しているものもある。そのような例には、フォーレの音楽語法についての先行研究の中でも最も代表的なもの1つであるロビン・テイトの博士論文(1989) を挙げることができるだろう。テイトは、論文中で、フォーレの旋法性とルフェーヴルの『和声論』との関係を明らかにしようと試みた。彼の試みは、残念ながら、ニデルメイエル校で使われた2つの教科書の単なる言及に過ぎず、フォーレの作品との相互作用を見出せずに終わっている。ルフェーヴルの『和声論』は、調性に基ついた理論であるので、テイトの言及が不十分なものになったのは当然の結果である。(ただし、ルフェーヴルの『和声論』には、和声学的に新たな視点が多く含まれている。)

フォーレの作品における旋法性の起源をニデルメイエル校での教育に見出すことは、例えフォーレが音楽学校で単旋聖歌と教会音楽に親しんでいたことが明らかであっても、それ故、容易ではない。オーリッジ(1979) は、以下のように述べている。

フォーレは、何よりもまず和声をつける人 *harmonist* であり、フランソワーズ・ジェルヴェがフォーレとドビュッシーの和声語法に関する彼女の優れた比較研究(1971, p. 19) の中で指摘しているように、フォーレは「旋法性と調性を、それらが独特で完全に調和した言語をつくり上げるような密接な融合の中に再び結合させた。」この言語では、旋律は、和声から「切り離されえず」、和声から「発せられる一種のもの」である。それこそがフォーレの語法における和声の存在理由 *raison d'être* である。おそらく、フォーレの作品においては、旋法的な要素があまりにも強調されてきたが、ニデルメイエルが教えた単旋聖歌の伴奏法に由来する重要な影響を否定することはできない。しかし、ニデルメイエルが自身の自由な作曲において、如何なる旋法的な和声の形跡も残さなかったにもかかわらず、フォーレは、旋法を用いて調性システムに活力を与え、強化した。彼の成熟期の作品には、様々な度合で、旋法の形跡に満ちている。⁸

⁸ R. Orledge, *op. cit.*, p. 237.

“Fauré was first and foremost a harmonist and, as Françoise Gervais points out in her excellent comparative study of the harmonic languages of Fauré and Debussy (1971, p. 19), he ‘reunited modality and tonality in such an intimate fusion that they formed a unique and perfectly homogeneous language’. In this language, melody was ‘inseparable’, and a ‘sort of emanation’ from the harmony, its *raison d'être*. Perhaps too much stress has been

一方で、調性に重点を置いた先行研究では、例え旋法的な要素や教会旋法以外の様々な音楽素材（例えば、半音階主義、全音音階、七の和音の連続やほとんど探究されていない様々な種類の和音など）を指摘することができようとも、フォーレの音楽は、常に調性の枠組みの中で作曲されているという態度が取られている。すなわち、このような研究では、フォーレは、既存の様々な音楽素材を独自の方法で組み合わせたと考えられているのである。このような傾向は、とりわけシェンカー分析によって、フォーレの和声語法の特徴を抽出しようと試みたアメリカの研究にみられる。代表的な研究に、それぞれ 13 曲ずつあるピアノのための《ノクターン Nocturnes pour piano》と《舟歌 Barcarolles pour piano》を分析したクラウチ Crouch (1980) の研究、歌曲《贈り物 Les présents op. 46-1》(1887) と連作歌曲《優しい歌 La bonne chanson》(1892-1894) から〈あけぼのが広がっているから Puisque l'aube grandit op. 61-2〉の2つの歌曲を扱ったクルツ Kurtz (1970) の研究、連作歌曲《幻想の水平線 L'horizon chimérique op. 118》(1921) についてのネイヴィアン Navien (1982) の研究とフィリップス Phillips (1993) の研究の4つがある。彼らは、曲全体の和声進行を上手く見せた一方で、古典的な調性の枠組みの中で説明するのが容易ではない重要な要素を見逃した可能性がある。ただし、シェンカー理論が和音進行を描く唯一の方法ではない。

最も注目すべき研究は、ジェルヴェ (1971) とカロン (2002) のものと思われる。ジェルヴェの研究は、フォーレの和声と調性についての「考え方 *façon de penser*」を探究するためにルフェーヴルの『和声論』に初めて言及した点で、依然として重要である。彼女は、フォーレの作品群全体を様々な視点から分析することによって、彼の和声語法の特徴を見せようとした。彼女が扱った作品は膨大であり、とくにフォーレがしばしば用いた種々の変位和音に注目して、多くの譜例を見せながら彼の和声的な特徴を明らかにした。しかしながら、ルフェーヴルの『和声論』についての歴史的背景への言及は、残念ながら不十分である。その上、彼女は、「半音音階の和音 *accords de la gamme chromatique*」や「仮想和音 *accords supposés*」などのルフェーヴルの重要な概念をよく理解していないように思

laid upon the modal element in Fauré's compositions, but the significant influence derived from Niedermeyer's teaching of the accompaniment to plainchant cannot be denied. But, whereas Niedermeyer left no traces of modal harmony in his own free compositions, Fauré used the modes to revitalize and strengthen the tonal system, and his mature works all contain modal traces to varying degrees.”

られる。「半音音階の和音」は、単に半音音階の各音度上につくられた和音とみなしているし、「仮想和音」については、非和声音から実音への変容あるいは実音から非和声音の変容としてしか捉えられていない。このように、ジェルヴェによるフォーレの作品とルフエーヴルの『和声論』との比較は、上記に示した問題のある見方に基づいているのである。一方、カロンの研究は、フォーレの作品における和声解釈にいくつかの新たな視点をもたらした。すなわち、彼は論文中で、曖昧さ *l'équivoque*、自律的な旋法性 *la modalité autonome*、和声ゼクエンツ *la sequence harmonique*、III度の和声 *l'harmonie des médiantes*、機能的な半音階主義 *le chromatisme des fonctions* と指向的な対位法 *le contrepoint directionnel* の6つの注目すべき特徴を挙げた。この論文は、フォーレのピアノのための《ノクターン》全13曲の純粋な和声分析に基づいたものであり、フォーレの受けた音楽教育については全く考慮していない。しかしながら、カロンが指摘したいくつかの特徴は、ルフエーヴルの『和声論』においてもみられるように思われる。

上記に挙げた先行研究には、3つの特徴があることがわかる。1つ目の特徴には、先行研究では、フォーレの1870年代後半以降の作品が分析される傾向にあり、初期の作品（大半が歌曲である）がほとんど扱われていないということが挙げられる。そして、2つ目の特徴には、多くの研究がニデルマイエール校で使われた教科書に言及しているとしても、フォーレの作品とルフエーヴルの『和声論』との関係については十分に検討されていないということが挙げられる。確かに、フォーレがニデルマイエール校の生徒であった期間（1854～1865）とルフエーヴルの『和声論』が出版された年（1889）の間には、時期的な差があることを考慮すれば、フォーレの作品と『和声論』とを結びつけるのが難しいことは、容易に想像できるだろう。その上、通常、和声論（和声学の教科書）は作曲の基礎であることを考えれば、フォーレの作品と彼の受けた音楽教育との影響関係を見いだすことも難しいと考えるのが当然であろう。しかしながら、ルフエーヴルの和声論に関するウジェーヌ・ジグ *Eugène Gigout* (1844-1925) による『授業録 *Cours pris en note* (*Gustave Lefèvre, Traité d'harmonie*)』(1860年頃)が、この時期的な差を埋めることになる。この『授業録』は、フランス国立図書館の音楽部門に所蔵されている。最後に、3つ目の特徴としては、先行研究では、ルフエーヴルの『和声論』そのものについての詳細な記述が欠けている傾向があることが挙げられる。この和声論は、より実践的な側面をもっていると同時に、音楽理論的な視点から検討されるに値する理論である。それ故、ルフエーヴルの『和声論』をより詳細に研究し、『和声論』とフォーレの作品とを比較検討す

る余地が十分残されているように思われる。

音楽理論の面では、ルフューヴルの『和声論』は、19世紀のフランスにおける和声論の変遷の視点からみて、特筆すべき特徴をいくつももっている。『和声論』は、フランスにおいて初めてライン河以東に由来する音度理論を採用した和声論である。とりわけ、ルフューヴルが採用したローマ数字による和音の表記法は、重要な役割を果たしている。すなわち、ローマ数字による和音記号とアラビア数字で和音を表す方法との間には、和声の考え方において非常に大きな違いがあるからである。その他にも、ルフューヴルは、同時代の和声論と比較して、和声的に新しい視点をいくつも取り入れた。とくに、変位和音と「半音音階の和音」についての彼の考え方は、調性の概念を拡大させるのに役立ったし、また、彼の提案した転調の手法は独特なものであった。

上記の先行研究に鑑みて、本論文では、ルフューヴルの『和声論』とフォーレの『歌曲集 *Mémoires*』全3集との影響関係を明らかにすることを目的とする。フォーレが生涯で残した作品のジャンルは、歌曲（メロディー）、世俗歌曲、宗教曲やピアノのための作品から室内楽曲やオーケストラ作品、舞台音楽の付随音楽に至るまで多岐にわたる。その中でも、フォーレが最も多く作曲したのは、歌曲であり、彼は、作曲家としてのキャリアのごく初期から亡くなる数年前まで（1861～1921年まで）、生涯にわたって絶えず歌曲の創作にあたった。その数は、『歌曲集』全3集に所収された60曲の他に、消失した歌曲が1曲、連作歌曲が7作品（《ある日の詩 *Poème d'un jour* op. 21》と《5つの「ヴェネツィアの」歌 *Cinq mélodies 'de Venise'* op. 58》は、それぞれ『歌曲集第2集』と『歌曲集第3集』に収められた）、そして『歌曲集』に所収されなかった歌曲が8曲あり、これらの歌曲を合計すると約100曲に上る。その他に、遺作が2曲（舞台作品の《町人貴族 *Bourgeois gentilhomme*》と《ペレアスとメリザンド *Pelléas et Mélisande* op. 80》からの抜粋）とパリ音楽院のための初見視唱曲（1906～1916）が数曲残されている。⁹それ故、フォーレの和声語法とその変遷と発展を最も初期からたどるには、歌曲を分析することが相応しい。とくに、『歌曲集第1集』には、フォーレの初期の作品が多く所収されている。ただし、『歌曲集第3集』の出版後の1908年以降は、1曲の歌曲を除いて、連作歌曲しか創作されていない。《優しい歌 *Bonne chanson* op. 61》（1892-1894）以降の連作歌曲においては、連作歌曲中のテーマとなる旋律が設定され、その旋律が連作歌曲のいくつかの歌曲で繰り返

⁹ J.-M. Nectoux, *op. cit.*, in *Grove Music Online*.
フォーレの項目の作品目録を参照のこと。

し現れるようになるため、和声的な側面からだけでなく、形式的な側面等からも検討する必要がある。それ故、本論文では、フォーレが 1961～1904 年までに作曲した全 60 曲の歌曲とルフューヴルの『和声論』との関連をみていくことにとどめる。

本論文は、全 5 章で構成される。第 1 章では、ニデルメイエル古典宗教音楽学校に関する歴史的脈絡と教育カリキュラムの特徴に焦点を当て、ニデルメイエル校の創設に至るまでの過程、第二帝政下の音楽の歴史的脈絡、及びニデルメイエル校で使われた教科書等を概観する。第 2 章では、ルフューヴルの『和声論』(1889) が構想された時期を 1860 年代前半とみなして、この『和声論』を同時代にパリ音楽院で公式教科書として用いられた和声論と比較し、『和声論』に特有の特徴を導き出す。なお、1860 年前後にパリ音楽院の和声学の教科書として採用されていたのは、サヴァール Augustin Savard (1814-1881) の『和声の理論と実践に関する完全講義 Cours complet d'harmonie théorique et pratique』(1853)、バザン François Bazin (1816-1878) の『和声の理論と実践に関する講義 Cours d'harmonie théorique et pratique à l'usage des classes du Conservatoire』(1857) とルベール Henri Reber (1807-1880) の『和声論 Traité d'harmonie』(1862) の 3 冊である。また、現存するニデルメイエル校で使用された教科書として、ウジェーヌ・ジークの『授業録 (ギュスターヴ・ルフューヴル、『和声論』)』(ca. 1860) と『単旋聖歌伴奏の理論と実践』(1857) についても言及する。さらに、ルフューヴルの『和声論』とジークの『授業録』との相違についても触れる。第 3 章から第 5 章では、ルフューヴルの考案した和音記号に従って、フォーレの『歌曲集』全 3 集を和声分析し、第 2 章で抽出した『和声論』の特徴とフォーレの歌曲とを比較する。なお、フォーレの『歌曲集』全 3 集の分析においては、ルフューヴルがしたであろう和声分析を再現することによって、『歌曲集』とルフューヴルの『和声論』との関連を明らかにすることを本論文の目的としていることを考慮して、できるだけ多くの様々な譜例を掲載し、ルフューヴルの和音記号の使用法を示したつもりである。

第1章 ニデルメイエル古典宗教音楽学校とその教育

1.1 古典宗教音楽学校の設立

古典宗教音楽学校 *École de musique classique et religieuse* は、パリの大司教 *archevêque de Paris* とナポレオン 3 世 *Napoléon III, Charles Louis Napoléon Bonaparte* (1808-1873) の支援のもとに、作曲家・音楽教育家のルイ・ニデルメイエル *Louis Niedermeyer* (1802-1861) が第二帝政下 (1852-1870) の 1853 年に設立した音楽学校である。¹⁰優れた教会オルガニストと聖歌隊指揮者の育成を目的とした、この音楽学校の創設は、教会音楽の復興 *restauration de la musique d'église* と深く結びついている。教会音楽の復興は、1801 年にピウス 7 世 *Pius VII* (1742-1823) とナポレオン 1 世 *Napoléon I, Napoléon Bonaparte* (1769-1821) の間で政教条約 *Concordat* が結ばれた後、1810 年代にはすでに始まっていた。1812 年にメトリーズ *maîtrise* の再編成に取り組んだアレクサンドル・ショロン *Alexandre-Étienne Choron* (1771-1834) は、この復興運動の先駆者の 1 人として挙げられるだろう。彼は、単旋聖歌だけでなく 16~18 世紀の音楽をも教える音楽学校を開校した。しかしながら、19 世紀前半中続いた度重なる政体の変化が、教会音楽の復興の進みを遅々たるものとした。教会音楽の復興運動は、時おり中断を余儀なくされたのである。

音楽家の育成については 1795 年以降パリ音楽院で行われ、すでに確固としたものでありながら、ナポレオン 3 世が第二帝政下で新たな音楽学校の創設を認めたのは、ニデルメイエルの考えが彼の政策に近かったからである。ナポレオン 3 世は、「グレゴリオ聖歌とキリスト教の精神を介して、フランスを伝統的な社会秩序に深く導く」¹¹ことを試みた。

¹⁰ 本章の 19 世紀前後のフランスの音楽社会背景及び教会についての記述は、主に以下の文献の情報に基づく。

Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle, edited by J.-M. Fauquet. (Paris: Fayard, 2003); J. A. Emerson, "Plainchant," in *Grove Music Online*, 2001.

ラルフ・ロック「パリ、知的な動乱の中心」、西原稔監訳『ロマン主義と革命の時代』 東京：音楽之友社、1997 年、42~97 頁。(西洋の音楽と社会；7、初期ロマン派)

¹¹ F. Michel, *Musique et société, du Second Empire aux années vingt: autour de*

彼は、ローマ・カトリシズムの価値を認め、単旋聖歌を重要な遺産とみなしていたのである。一方、ニデルメイエルは、ショロンの仕事を引き継いで、教会音楽を改善することを望んでいた。そのような理由で、フランスでは政教分離（ライシテ）法 *loi de laïcité* が 1905 年に適用されるまで、政治の力がカトリック教会に大きく影響することとなり、¹² ナポレオン 3 世は、それを上手く利用したのであった。ニデルメイエル古典宗教音楽学校の設立は、まさに第二帝政下の政治の産物の 1 つであった。

1.1.1 教会音楽復興の歴史的な文脈—フランス革命から第二帝政まで—

フランス革命 *Révolution française* (1789-1799) は、政体のみならず音楽の領域にも大きな変化をもたらした。革命以前に多くの人々を惹きつけた演奏会は、1790 年代初めの革命政府によって、シャペル・ロワイヤル *Chapelle royale* やオペラ座などの閉鎖とともに、徐々に廃止されていった。また、コンセール・スピリチュエル *Concert spirituel* も 1791 年にその活動を中止した。革命政府は、これらの演奏会が大衆には合わないものだと考えていたのである。音楽の領域における最も過激な変化の 1 つは、カトリック教会において行われた。革命政府は、貴族たちが所有していた多くの礼拝堂とオルガンを、彼らが国を離れた際に破壊したのである。革命以前には 400 以上あった教会付属のメトリーズもまた、閉鎖された。重要な小教区 *paroisse* に 1 つの割合で存在していたメトリーズでは、単旋聖歌、オルガン、合唱とフランス語の読み書きが子供たちに教えられていた。¹³ 上記のような革命政府の政策の結果、1801 年にナポレオン 1 世とピウス 7 世の間で政教条約が締結されるまでの 10 年以上、宗教音楽をもちや耳にすることはなかった。このような状況は、教会音楽に真の断絶をもたらした。¹⁴

1790 年代に支配的であった音楽のジャンルは、主に革命歌、吹奏楽のための音楽と革命祭典のための音楽であった。1793 年、ベルナール・サレット *Bernard Sarrette* (1765-1858)

Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel (Paris: Flammarion, 1985), p. 23.

« ramener la France profonde à l'ordre social traditionnel par l'intermédiaire du chant grégorien et de la morale chrétienne. »

¹² D. Hausfater, « Maîtrises, » in *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, p. 734.

¹³ G. Lefèvre, « L'École de musique classique Niedermeyer, » in *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, 2^e partie, vol. VI, p. 3617.

¹⁴ Y. Fédoroff and S. Wallon, « Choron et ses essais de réforme musicale à l'Église de la Sorbonne, » in *Logos Musicae: Festschrift für Albert Palm*, edited by R. Görner. (Wiesbaden: Steiner, 1982), p. 63.

は、軍楽隊の未来の音楽家を育成するために音楽学校を設立した。革命祭典を執り行うために、吹奏楽奏者が必要だったのである。そして2年後の1795年、現在のパリ音楽院の前身となる音楽学校 *Conservatoire de musique et de déclamation* が開校された。

政教条約の締結後、教会音楽の復興は、第一帝政下（1804-1814）で行われたカトリック教会の再建とともに、徐々に始まった。ナポレオン1世は、まず初めにシャペル・ロワイヤルの再建（1804）に取り組み、カトリック教会との関係の改善を試みた。そして、歴代の宗教大臣 *ministre des Cultes*（1905年の政教分離以前の宗教大臣）は、メトリーズを再建し、大聖堂に助成金をだした。他方、ショロンは、1812年に祝典と宗教式典の指導者 *directeur des fêtes et des cérémonies religieuses* に任命され、メトリーズの再編成に従事し、その後の1817年に、聖歌隊の指導者の育成を目的とした初等歌唱学校 *École primaire de chant* を創設した。¹⁵政府もまた、王政復古の下で1820年代からこの音楽学校を助成した。ショロンが初等歌唱学校で実現された教会音楽を復興させるための活動は、彼の後継者たちの1つのモデルとなった。

初等歌唱学校では、様々な活動を生徒に課した。彼らには、毎週日曜日にソルボンヌの礼拝堂で行われるミサ¹⁶に音楽で参加することや、初等歌唱学校が企画した公開演奏会（1826-1831）の際には、16～19世紀の声楽曲を演奏することが義務付けられていた。この公開演奏会は、生徒たちの訓練のために、初等歌唱学校のコンサート・ホールで毎月2回行われていた。大好評を博した公開演奏会では、アレグリ *Gregorio Allegri*（1582-1652）やパレストリーナ *Giovanni Pierluigi da Palestrina*（ca. 1525-1594）の声楽曲など、システイーナ礼拝堂 *Chapelle Sixtine* のレパートリーの何曲かを含む様々な声楽曲を聴くこ

¹⁵ ダニエル・ピストンヌによれば、ショロンの音楽学校の名称は、政体の変化に合わせて、王立歌唱専門学校 *École royale et spéciale de chant*（1820）、王立宗教音楽院 *Institution royale de musique religieuse*（1825）、そして王立古典音楽院 *Institution royale de musique classique*（1830）のように変化した。

D. Pistone, *La musique en France de la Révolution à 1900* (Paris: Honoré Champion, 1979), p. 40.

また、ショロンの音楽学校のカリキュラムについては、以下の文献に詳しい。エリスは、パリ音楽院の声楽科とショロンの音楽学校のカリキュラムの違いを比較・検討している。

K. Ellis, "Vocal training at the Paris Conservatoire and the choir schools of Alexandre-Étienne Choron: debates, rivalries, and consequences," in *Musical Education in Europe (1770-1914): Compositional, Institutional, and Political Challenges*. (Berlin: BWV Berliner Wissenschafts-Verlag, 2005), pp. 125-144.

¹⁶ ソルボンヌの礼拝堂でのショロンの活動については、以下の文献を参照のこと。

Y. Fédoroff and S. Wallon, « Choron et ses essais de réforme musicale à l'Église de la Sorbonne, » in *Logos Musicae: Festschrift für Albert Palm*, edited by R. Görner. (Wiesbaden: Steiner, 1982), pp. 63-70.

とができた。その他、ハイドン Joseph Haydn (1732-1809)、モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)、ケルビーニ Luigi Cherubini (1760-1842)、ベルリオーズ Hector Berlioz (1803-1869) らの声楽曲を聴くこともできた。¹⁷この時代、これらの作品のいくつかは、パリでは知られていなかった。キャサリーン・エリス Katharine Ellis によれば、このような演奏会の目的は、博物館のように「あらゆる時代の傑作を保存する」ことであった。¹⁸

初等歌唱学校は、1834年にショロンの死とともに閉鎖されることとなった。七月王政(1830-1848)の下で、初等歌唱学校への助成金が減額され、1832年にはついに打切られたのである。¹⁹しかしながら、単旋聖歌と宗教音楽についての探究は、ここでやめられたわけではなかった。

教会音楽の復興については、2つの軸があるように思われる。すなわち、ローマ典礼へ回帰するための単旋聖歌の研究と過去の「傑作」の探究の2つである。フランス革命以前、音楽の中心は常に教会と礼拝堂にあったために、後者の過去の「傑作」の探究は、過去のあまり知られていない音楽を紹介すること、または復活させることを目的とした演奏会としばしば結びついてきた。後に古典宗教音楽学校を創設することとなるニデルメイエルもまた、この時代に16～19世紀の声楽曲の演奏会を数多く企画していた。

1843年にニデルメイエルは、ネイ元帥 Maréchal Ney の息子のモスクワ公 prince de la Moskowa (1803-1857)²⁰とともに古典声楽演奏協会 Société des concerts de musique vocale et classique (1843-1846) を設立した。サント＝セシル・ホール salle Sainte-Cécile で行われた古典声楽演奏協会の演奏会²¹の際には、16～19世紀の声楽曲の広大なレパートリーがアマチュア歌手によって、より正確に言えば、多くの上流階級の女性たちによって歌われた。²²演奏会プログラムには、例えばイタリアの宗教作品の他、ラッスス Orlandus Lassus (ca. 1532-1594) やジャスカン Clément Janequin (ca. 1473-ca. 1560) を含むフ

¹⁷ K. Ellis, *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France* (Oxford and New York: Oxford University Press, 2005), pp. 26-27.

¹⁸ *Ibid.*, p. 6.

“conserve the masterpieces of all ages”

¹⁹ D. Hausfater, « Maîtrises, » *op. cit.*

²⁰ モスクワ公と古典声楽演奏協会については、以下の著書に詳しい。

R. Campos, *La Renaissance introuvable ? Entre curiosité et militantisme : la Société des concerts de musique vocale religieuse et classique du prince de la Moskowa (1843-1846)* (Paris: Klincksieck, 2000).

²¹ H. Kling, « Le centenaire d'un compositeur suisse célèbre : Louis Niedermeyer, » *Rivista musicale italiana* 9 (1902): 841.

²² K. Ellis, *op. cit.*, p. 31.

ランドル楽派の作品ばかりでなく、パレストリーナ、ヘンデル Georg Friedrich Händel (1685-1759) やハイドンの作品も含まれていた。演奏会で歌われるために集められた、これらの声楽作品は、1845年に全11巻の選集として出版された。²³ニデルメイエルは、この選集の校訂に熱心に取り組んだ。

このような演奏会プログラムは、ショロンの演奏会プログラムと類似している。しかしながら、エリスが強調しているように、この演奏協会は、教皇権至上主義 *ultramontanisme* によって支配されていた。2人の協会設立者は、ともにローマの聖チェチリア協会 *Société Sainte-Cécile* のメンバーであったからである。²⁴その上、この演奏協会の目的は、声楽曲を公に紹介するこののみならず、教会音楽を復興させることであった。²⁵

古典声楽演奏協会の演奏会は、複数の協力者とともに大成功を収めた。興味深いのは、協力者のうちの何人かが、ルイ・ディーチュ Louis Dietsch (1808-1865) のように、ニデルメイエル校で後に教えることになるということである。その他の協力者たちは、アドリアン・ド・ラ・ファージュ Adrien de La Fage (1805-1862) やモレロ神父 Abbé Morelot のように、単旋聖歌の研究に携わった。また、古典声楽演奏協会の協力者の1人であったアドルフ・アダン Adolphe Adam (1803-1856) は、この協会の演奏会批評を雑誌『フランス・ミュージカル *France musicale*』(1837-1870) に掲載した。

あまり知られていない作品を紹介する演奏会に関しては、フェティスが1832年以降に企画した一連の「歴史的演奏会 *concert historique*」に言及するべきだろう。パリ音楽院で行われたこの演奏会のコンセプトは、ショロンやニデルメイエルのものとは異なる。すなわち、フェティスの演奏会のコンセプトとは、過去の音楽を年代順に紹介することであった。演奏会は、毎回、レクチャー・コンサートの形式で行われた。聴衆は、フェティスが選んだテーマに沿って選択した作品を聴くのであった。オペラの歴史、16世紀の音楽、17世紀の音楽のようなテーマで演奏会は催された。²⁶

一方、単旋聖歌についての専門的な研究は、フランスのカトリック教会がローマ典礼への回帰の必要性を徐々に認識し始めた1840年以降についに始められた。²⁷もともと、ショ

²³ H. Kling, *op. cit.*, p. 841; M.-L. Boëllmann-Gigout, « L'École de musique classique et religieuse. Ses maîtres, ses élèves, » in *Encyclopédie de la Pléiade*, Histoire de la musique, vol. 2, p. 842.

²⁴ K. Ellis, *op. cit.*, pp. 31-32.

²⁵ *Ibid.*, p. 31.

²⁶ *Ibid.*, p. 22.

²⁷ J. A. Emerson, "plainchant," in *Grove Music Online*, 2001.

ロンは、『ローマ教会の聖歌をフランスのあらゆる教会において再確立する必要性についての考察 *Considérations sur la nécessité de rétablir le chant de l'Église de Rome dans toutes les églises de l'Empire français*』(1811)において、1810年代初めにすでにローマ典礼への回帰の必要性を主調していた。多くの学識者がどの版の単旋聖歌集を教会で採用すべきかという問題について議論を戦わせた。ある者は、トレントの公会議 *Concile de Trente* (1545-1563)の後に、アネリオ Felice Anerio (?-1614) とソリアーノ Francesco Suriano (?-1621)によって編集された聖歌集『グラドゥアーレ *Graduale... iuxta ritum sacrosanctae romanae ecclesiae cum cantu Pauli V Pont. Max. Iussu reformation... ex typographica Medicaea*』(1614/1615)を称賛した。またある者は、クスマケル Edmond de Coussemaker (1805-1876)、フェリックス・ダンジュー Félix Danjou (1812-1866) やド・ラ・ファージュのように、ネウマ譜を解読して中世の単旋聖歌を再現しようと試みた。クスマケルの『中世音楽史 *Histoire de l'harmonie au Moyen Âge*』(1852) とジョゼフ・ドルティーグの『単旋聖歌の典礼、歴史と理論 *Dictionnaire liturgique, historique et théorique de plain-chant*』(1853)は、グレゴリオ聖歌の研究においてとりわけ重要な役割を果たした。クスマケルは、中世のネウマ譜についての研究方法を確立し、ドルティーグは、単旋聖歌についての初めての事典をつくり上げた。単旋聖歌の復興運動は、19世紀後半以降、ヨーロッパに広がっていった。

ソレーム Solesmes のベネディクト会修道士によるグレゴリオ聖歌の改革が19世紀の中葉以降に始まったことも言及しないわけにはいかない。彼らは、独自のやり方で中世のネウマ譜を研究し、20世紀初頭に単旋聖歌の歌唱法を確立した。19世紀の終わりには、ジョゼフ・ポティエ神父 Abbé Joseph Pothier (1835-1923)による『伝統に則ったグレゴリオ聖歌 *Les mélodies grégoriennes d'après la tradition*』(1880) や『グラドゥアーレ *Liber gradualis*』(1883)を初めとして、複数の著作が出版された。そして、彼らの研究は、『キリアーレ *Kyriale seu ordinarium missae*』(1905)、『グラドゥアーレ *Graduale sacrosanctae romanae ecclesiae*』(1908) と『アンティフォナーレ *Antiphonale sacrosanctae romanae ecclesiae*』(1912)の3冊をもって頂点に達した。

このように、古典宗教音楽学校の設立は、教会音楽の復興運動の一環を成していたことがわかる。確かに、ソレームのベネディクト会修道士たちは、19世紀後半に展開された単旋聖歌の復興に最も重要な役割を果たした。しかしながら、19世紀の中葉に行われた単旋聖歌の研究もまた注目に値するだろう。前述した単旋聖歌の探究者のうちの何人かは、後

にニデルメイエールの音楽学校で教鞭を取ることとなる。

1.1.2 古典宗教音楽学校の創設と設立までの過程

15～18世紀の音楽に親しんでいたニデルメイエールは、メトリーズの不足を補うために音楽学校を設立することを考えていた。第一帝政の終わりから王政復古までの間、歴代の宗教大臣たちは、メトリーズの再建を推進していたが、彼らの努力は依然として不十分であった。

ニデルメイエールは、どのような音楽教育を受けた人物なのだろうか？古典宗教音楽学校の設立の過程を記述する前に、彼のキャリアについて知ることが適切だろう。

ルイ・ニデルメイエール Louis Niedermeyer (1802-1861) は、スイスのニヨン Nyon に生まれた。²⁸彼の一族は、バイエルン Bavière 出身のプロテスタントの家系で、フランスに渡った後に、宗教的な理由でスイスに移住した。ニデルメイエールは、ロマンス《湖 Le Lac》で知られた作曲家であるが、いくつかのオペラや宗教曲を含む多くの声楽曲を書いた。そして1850年代以降は、教会音楽の復興に専心した。

父親から音楽の手ほどきを受けた後に、ニデルメイエールは、自身の音楽の素養に磨きをかけるべく、ウィーン、ローマとナポリに赴いた。ウィーンでは、ピアノをモシュレス Ignaz Moscheles (1794-1870) のもとで、そして作曲をフェルスター Emanuel Aloys Förster (1748-1823) のもとで学んだ。次に、ローマとナポリを訪れたニデルメイエールは、ローマ教皇領礼拝堂 chapelle pontificale の聖歌隊指揮者であったフィオラヴァンティ Valentino Fioravanti (1799-1877) とザングレツリ Niccolò Antonio Zingarelli (1752-1837) のもとで、16～17世紀のイタリアの声楽曲の様式に親しんだ。これらのレパートリーは、この時代、フランスでは知られていなかったもので、イタリアでの経験が1840年代以降の彼の活動を導いたと考えることもできるだろう。すなわち、古典声楽演奏協会の設立

²⁸ ルイ・ニデルメイエールの経歴については、以下の文献を参照した。G. Ferchault and J. Gachet, “Niedermeyer, (Abraham) Louis,” in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., vol. 17, p. 883; F.-J. Fétis, « Niedermeyer (Louis), » in *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2nd ed., vol. 6, pp. 319-321; M. Galerne, *L'École Niedermeyer : sa création, son but, son développement* (Paris: Margueritat, 1928); H. Kling, « Le centenaire d'un compositeur suisse célèbre : Louis Niedermeyer, » *Rivista musicale italiana* 9 (1902) : 830-859; G. Lefèvre, « L'École Niedermeyer, » in *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, 2^e partie, vol. VI, pp. 3617-3621.

(1843)、声楽曲の選集の出版(1845)と古典宗教音楽学校の設立にかかわることである。しかしながら、ニデルメイエルは、作曲家としてのキャリアの最初から宗教音楽に興味を示したわけではなかった。彼は、ナポリでロッシーニと出会い、ロッシーニの勧めで、初めてのオペラ《イル・レオ・ペル・アモーレ *Il reo per amore*》(1820)を書いた。このオペラは、いくらかの成功を収めた。

《湖》の大成功は、彼が作曲家としてパリで生きる道を切り開いた。《湖》の後に作曲された複数のロマンスといくつかのオペラは、パリで初演され、オペラ《ラ・カーサ・ネル・ボスコ *La Casa nel Bosco*》(1828)、《ストラデッラ *Stradella*》(1837)と《メアリー・スチュアート *Marie Stuart*》(1844)で成功を収めた。《メアリー・スチュアート》では、レジオン・ドヌール勲章が授与された。しかしながら、オペラ《フロンドの乱 *La Fronde*》(1853)での失敗の後、ニデルメイエルはオペラを書くことを完全にやめ、教会音楽の改善と宗教曲の作曲に打ち込むようになった。彼の宗教曲の代表的なものに、《荘厳ミサ曲 *Messe solennelle*》(1860)が挙げられる。

古典宗教音楽学校の創設は、ニデルメイエルにとって容易な計画ではなかった。ニデルメイエル自身、プロテスタントの家系の出であったし、すでにパリ音楽院が音楽機関として確固たる位置を占めていたからである。²⁹それ故、ニデルメイエルは、聖歌隊指揮者になるために必要なことすべてを教える学校の必要性を認識させ、理想的な音楽教育を実現させるためには、対策を立てなければならなかった。彼はまず、パリの大司教のシブール猥下 *Monseigneur Sibour* の賛同を得て、公教育・宗教大臣 *ministre de l'Instruction publique et des Cultes* のフォルトゥル *Hippolyte Fortoul* (1811-1856) に宛てて、以下のように陳情書を書いた。

猥下、

礼拝の荘厳さにまばゆいばかりの輝きを加える宗教音楽は、古来の伝統に起因する聖なる性質が失われてしまいました。この凋落は、とりわけ [教会音楽を] 専門とする学校がなく、教会が劇場に聖歌隊、聖歌隊指揮者と作曲家を求めなければならぬ状態に今日追いやられていることに原因があると言わなければなりません。

宗教芸術を愛するすべての人と同様に、猥下、あなたは真の宗教音楽とそのため

²⁹ M.-L. Boëllmann-Gigout, *op. cit.*, p. 845.

に育成された芸術家を我々の聖堂に与えるためのいかなる試みも未だなされていないことに間違いなく心を痛められておられることでしょう。ニデルメイエールは、以下の通り、大成功すると思われる試みに取りかかったところです。聖歌、対位法、フーガと 16、17、18 世紀の大音楽家たちの傑作の研究することによって、メトリーズと我々の大聖堂の礼拝堂を構成するための、ほんの子供たちの合唱隊から作曲家までのあらゆる芸術家を用意する学校をパリに設立するのです。

単旋聖歌は、宗教音楽の基礎であります。この学校において特別に考慮された対象となることでしょう。その演奏は、今では習慣的に歌われるがままで、不完全な効果しか発揮されていません。単旋聖歌の荘厳で宗教的な性質は、現在の和声に結びつけられることによって失われていますが、そのような単旋聖歌の性質が起因するのは、聖歌に固有の音階システム *tonalité* であるということが忘れられているようです。16 世紀の大音楽家の研究は、このあまり知られていない真実への注意を促すのに有効でしょう。アカペラ合唱のために書かれた彼らの作品は、その主題の大部分が単旋聖歌から借用されており、主題が与える音階システムの展開は決して単旋聖歌自体のそれから遠くありません。

すでにこの考えは、パリの大司教と主任司祭から理解を得て奨励されました。猊下、私はこの考えがあなたからも賛同を得られますよう、願っております。

ニデルメイエールの音楽機関は、パリの最も美しい地区の 1 つに位置しております。生徒たちの道徳教育と宗教教育、生徒たちの普段の監督は、サン＝ルイ＝ダンタン教会の聖職者に託されます。それから生徒たちは、必要に応じて、読み書き、フランス語、歴史、地理などの文芸に適した教育を受けるでしょう。算数とラテン語、イタリア語とドイツ語の初歩も教えられますでしょう。

本学校のカリキュラムの主要な目的となる芸術的な学習には、音楽の初歩、ソルフェージュ、歌唱、合唱 *chant simultané*、単旋聖歌、オルガン、伴奏あるいは通奏低音、和声、対位法、フーガ、管弦楽法と音楽史が含まれています。共通科目の他に、生徒たちはそれぞれ、個人の資質が必要とする個人レッスンを毎日受けるでしょう。

このような授業とレッスンのために、ニデルメイエールは、高名なショロンの学

校を卒業した最も評判の良い芸術家の中から選んだ教師を何名か確保しました。³⁰

教育カリキュラムが詳しく説明されたこの陳情書は、ニデルメイエルが音楽学校での教育についての、すなわち教会音楽の復興についての具体的なイメージをすでに固めていたことを如実に示している。古典宗教音楽学校での教育カリキュラムを見れば、パリ音楽院でのそれとの違いが明らかにわかることだろう。グランド・オペラによって浸食された教会音楽を改善するためには、ニデルメイエルは、単旋聖歌についての詳細な研究と教

³⁰ M. Galerne, *L'École Niedermeyer : sa création, son but, son développement* (Paris: Margueritat, 1928), pp. 31-32.

« Monseigneur,

La musique religieuse, qui ajoute un si grand éclat aux solennités du culte, a perdu le caractère sacré que lui assignaient ses antiques traditions. Il faut surtout attribuer cette décadence à l'absence d'écoles spéciales et à l'obligation où l'Église est aujourd'hui réduite de demander au théâtre ses chanteurs, ses maîtres de chapelle et ses compositeurs.

Comme tous les amis de l'art religieux, vous aurez assurément regretté, Monseigneur, qu'aucune tentative n'ait été faite encore pour doter nos sanctuaires d'une véritable musique sacrée et d'artistes élevés et formés pour elle. Cet essai, que j'espère voir couronné d'un plein succès, M. NIEDERMEYER vient de l'entreprendre en fondant à Paris une École où seront préparés par l'étude de chant, du contrepoint, de la fugue et des chefs-d'œuvre des grands maîtres des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, tous les artistes destinés à composer les maîtrises et les chapelles de nos cathédrales, depuis le simple enfant de chœur jusqu'au compositeur.

Le plain-chant, base de la musique religieuse, sera, dans cette École, l'objet d'un soin particulier. Son exécution, maintenant abandonnée à la routine, ne prosuit que des effets incomplets. On semble oublier que c'est à sa tonalité propre que le plain-chant doit ce caractère grave et religieux qu'on lui fait perdre en l'associant à l'harmonie moderne. L'étude des grands maîtres du XVI^e siècle ramènera utilement l'attention sur cette vérité méconnue. Dans leurs œuvres écrites pour les voix seules. La plupart des sujets sont empruntés au plain-chant, et la tonalité des développements qu'ils leur donnent ne s'éloigne jamais de celle du plain-chant lui-même.

Déjà ces idées ont été comprises et encouragées par Monseigneur l'Archevêque et par MM. Les Curés de Paris. J'espère, Monseigneur, qu'elles auront également votre approbation.

L'institution de M. NIEDERMEYER est situé dans un des plus beaux quartiers de Paris. L'instruction morale et religieuse des élèves, leur surveillance habituelle, seront confiées au clergé de Saint-Louis-d'Antin. Ils recevront, en outre, un enseignement littéraire mesuré à leurs besoins, et qui comprendra la lecture, l'écriture, la langue française, l'histoire, la géographie. On leur apprendra aussi l'arithmétique et les éléments du latin, de l'italien et de l'allemand.

Les études artistiques, qui font l'objet principal du programme de l'établissement, embrasseront les éléments de la musique, le solfège, le chant, le chant simultané, le plain-chant, l'orgue, l'accompagnement ou basse chiffrée, l'harmonie, le contre-point, la fugue, l'instrumentation et l'histoire de la musique. Outre les cours suivis en commun, chaque élève recevra tous les jours les leçons individuelles que nécessitera sa vocation particulière.

Pour ces cours et pour ces leçons, M. NIEDERMEYER s'est adjoint des professeurs choisis parmi les artistes les plus renommés sortis de la célèbre école de Choron. [...] »

養をもった聖歌隊指揮者の育成が必要不可欠な役割を果たすと考えている。この時代、宗教音楽の状況は混沌としていた。19世紀の前半、宗教音楽はあたかも劇音楽やオペラのように演奏される傾向にあり、それがカトリック教会にとっては心配の種であった。³¹

それ故、ニデルメイエルは、まず初めに16～18世紀のポリフォニー音楽を教会音楽の1つのモデルと考え、対位法とフーガの授業に重きを置くことにした（この立場は、後に雑誌『メトリーズ *Maitrise*』において、より明らかになる）。その上、ニデルメイエルは、教会音楽と近代の音楽 *musique moderne* を区別するために、「単旋聖歌の荘厳で宗教的な性質」をもつ、教会音楽に特有の音階システム *tonalité* を探究する必要性を強調している。この考え方は、おそらくニデルメイエル独自のものであり、数年後に出版された『単旋聖歌伴奏の理論と実践』（1857）のコンセプトにもかかわっている。次に、彼は、聖歌隊指揮者の育成を目的とした学校を立てることの必要性を説いた。彼によれば、宗教音楽が衰退しつつある理由は、メトリーズのような教会音楽を専門とした学校の不足だけではなく、教会音楽の分野を受けもつ聖歌隊指揮者の知識の欠如にあるという。それ故、この困難な状況を打開するためには、最も高いレベルで生徒たちを教育する必要があるとニデルメイエルは考えたようである。

このようにして、ニデルメイエルは公教育・宗教大臣とナポレオン3世を説得することに成功した。ニデルメイエルの友人の1人である、モスクワ公もまたナポレオン3世を説得し、彼の計画が実現するように手助けした。そして、第二帝政政府は、ニデルメイエルが陳情書で要求したのと同じように、古典宗教音楽学校に助成金と毎年の手当を出すことを決定した（ニデルメイエルは、公教育・宗教大臣に宛てた陳情書の最後に、政府からの助成金を求めている）。1853年11月28日のナポレオン3世の勅令によって、12月1日、古典宗教音楽学校はついに30数人の生徒とともに開校した。³²古典宗教音楽学校は、パリのヌーヴ＝サン＝ジョルジュ通り *rue Neuve-Saint-Georges*（今日では、17区のプロマンタン通り *rue Fromentin*）に建てられた。

1.2 古典宗教音楽学校における音楽教育

³¹ L. Niedermeyer et J. d'Ortigue, *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant* (Paris: Heugel, s.d. [1857]), Introduction.

³² M.-L. Boëllmann-Gigout, *op. cit.*, p. 846.

ニデルメイエル校での音楽教育は、いくつかの観点で特徴的であった。この寄宿学校は、政府からの助成金を受けていたにもかかわらず、教育カリキュラムを自由に決めることができた。生徒たちの面倒は、サン＝ルイ＝ダンタン Saint-Louis-d'Antin 教会の聖職者がみた。入学を望むすべてのひとを受け入れるために、入学試験は行わなかったが、多岐にわたる教育カリキュラムには、レベルの高い教師が配置された。³³

ルフェーヴルによれば、設立者の目的は、「宗教音楽の基礎である単旋聖歌と 15 世紀、16 世紀、17 世紀と 18 世紀の規範となる作曲家の作品を掘り下げて研究することで、聖歌隊指揮者とオルガニストを育成する」³⁴ことであった。単旋聖歌の伴奏法が最も重要な科目の 1 つであったことは言うまでもない。事実、ニデルメイエルが自らこの授業を受けもった。³⁵作曲、オルガンと単旋聖歌の伴奏法の 3 つの 1 等賞が開校からわずか 1 年後の 1854 年の法令によってつくられたことから窺えるように、オルガンと作曲もまた、重要な科目であった。その上、年度の最後に行われる試験の際には、生徒は学校外の審査員の前で演奏しなければならず、修了証書を発行するのもその審査員であった。³⁶このようにして、古典宗教音楽学校は修了証書の公正性を保っていたのである。

1.2.1 教育カリキュラム

古典宗教音楽学校の教育カリキュラムは、宗教教育、一般教育と音楽教育の 3 つの軸に従って組み立てられていた。ニデルメイエルが教養のある聖歌隊指揮者を望んでいたように、ニデルメイエルの音楽学校では、音楽教育だけでなく、一般教養もまた大切な位置を占めていた。

一般教育には、フランス語とフランス文学、歴史と地理、科学の諸知識とラテン語が含まれていた。これらの科目は、大学の教師によって教えられていた。必要に応じて、生徒たちは、ドイツ語とイタリア語も学び、それらは聖職者によって教えられていた。³⁷

音楽教育には、ソルフェージュ、歌唱、合奏、単旋聖歌とその伴奏法、ピアノ、オルガ

³³ *Ibid.*, p. 846.

³⁴ G. Lefèvre, *op. cit.*, p. 3617.

« former des maîtres de chapelle et des organistes par une étude approfondie du plain-chant, base de la musique religieuse, et des maîtres classiques des XV^e, XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles. »

³⁵ M.-L. Boëllmann-Gigout, *op. cit.*, p. 846.

³⁶ *Ibid.*, p. 846.

³⁷ G. Lefèvre, *op. cit.*, p. 3618.

ン、対位法、フーガ、作曲、実践和声、伴奏法、即興、音楽史が含まれていた。³⁸後の 20 世紀の初めには、ヴァイオリンとネウマ譜による歌唱 *chant neumatique* が追加された。³⁹これらの授業はすべて、ルイ・ディーチュ、クレモン・ロレ Clément Loret (1833-1909)、サン＝サーンス Camille Saint-Saëns (1835-1921) など卓越した音楽家に託されていた。⁴⁰後に、古典宗教音楽学校の卒業生であるウジェーヌ・ジググ Eugène Gigout (1844-1925)、アンドレ・メサジェ André Messager (1853-1929)、そして一時的にフォーレも授業を受けもった。古典宗教音楽学校の校長であったニデルメイエルもまた、「独唱か斉唱 *chant simultané* のクラス、彼の手引書による単旋聖歌の授業、作曲のクラスとピアノの上級科」⁴¹を受けもった。ボエルマン＝ジググ Marie-Louise Boëllmann-Gigout によれば、ニデルメイエルの方針に従って、ピアノは古典宗教音楽学校で最も重きを置いた科目の 1 つであったという。ニデルメイエルは、ピアノを弾けることが若い音楽家たちがより良い生計を立てることの助けになると判断していたのである。⁴²

古典宗教音楽学校についての回想の中で、フォーレは、斉唱、ピアノとオルガンのクラスについて次のように証言している。

古典宗教音楽学校の生徒募集（のやり方）は、あらゆる年齢の生徒を集めると私は述べた。そのような訳で、合唱 *chant simultané* のクラスをつくることができたのである。斉唱のクラスでの訓練は、厳密にパレストリーナ、ヴィットリア、オルランド・ラッソなどの作品、あるいはバッハとヘンデルの作品の演奏に割り当てられた。……（中略）……

ピアノの授業のカリキュラムには、クラヴサン奏者たちの作品とともに、バッハ、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン、ウェーバー、メンデルスゾーンの作品が含まれていた。また、オルガンのカリキュラムには、18 世紀のフランスのオルガニストの作品とともに、バッハ、ヘンデル、ボエリ、メンデルスゾーンの商品が含まれていた。（メンデルスゾーンのオルガン曲は、とりわけ傑出している。）⁴³

³⁸ *Ibid.*, p. 3618.

³⁹ *Ibid.*, p. 3620.

⁴⁰ M.-L. Boëllmann-Gigout, *op. cit.*, p. 846.

⁴¹ *Ibid.*, p. 846.

⁴² *Ibid.*, p. 846.

⁴³ G. Fauré, « Souvenirs, » *La Revue musicale*, n° spécial (octobre 1922): 7.

« J'ai dit que le recrutement de l'École réunissait des élèves de tout âge. Ainsi avait-on pu créer un cours de Chant simultané dont les exercices étaient strictement consacrés à

この教育プログラムをニデルメイエールの陳情書と比較してみると、古典宗教音楽学校での教育プログラムについてのニデルメイエールの考えは、即興が音楽教育の軸に追加されたことを除いて、一貫していることに気がつく。合唱のカリキュラムは、まさに学校の教育目標に一致している。その上、ニデルメイエールは、ショロンの学校の卒業生の中から教師を選んだ。例えば、ルイ・ディーチュが挙げられるが、彼は、ニデルメイエールの死後、一時的に古典宗教音楽学校の校長の職に就いた。

教育カリキュラムについての特徴は、パリ音楽院のそれとの比較によって、明らかになるだろう。まず、古典宗教音楽学校とパリ音楽院の2つの音楽機関の間には、ピアノの教育において大きな違いがある。古典宗教音楽学校が主にドイツ語圏の過去の作曲家の作品に取り組んだのに対して、パリ音楽院では、1850年代にアンリ・エルツ Henri Herz (1803-1888) のコンチェルトやアドルフ・アダン Adolphe Adam の作品が研究されていた。⁴⁴すなわち、前者では過去の作品のレパートリー（その一部は当時あまり知られていなかった）を弾きこなさなければならなかった一方で、後者ではその当時に作曲された作品を弾くことが求められた。この時期、例えばバッハ Johann-Sebastian Bach の作品は、音楽の専門家にしか知られていなかった。古典宗教音楽学校で弾かれていたレパートリーのいくらかは、パリ音楽院では教えられていなかったのである。

次に注目に値するのは、古典宗教音楽学校では、設立当初から音楽史の授業が行われていたことである。パリ音楽院では、音楽史のクラスが開講されたのは1871年以降のことであった。ブルゴー＝デュクドレイ Louis-Albert Bourgault-Ducoudray (1840-1910) が1878年から1908年まで音楽史の授業を熱心に受けもった。⁴⁵パリ音楽院の教師であったフェティスが「歴史的演奏会」を1830年代以降に行い、そこで音楽の歴史を認識させていたとしても、すべての生徒が音楽史の授業を受講し始めたのは、20世紀初めのことにすぎなかった。

最後に、普仏戦争の後、1872年から1884年まで古典宗教音楽学校で行われた声楽曲の

l'exécution des œuvres de Palestrina, de Vittoria, d'Orlando Lasso, etc., ou de Bach et de Haendel. [...]»

« Le programme des études pour le piano comprenait, avec les clavecinistes, Bach, Haydn, Mozart, Beethoven, Weber, Mendelssohn ; pour l'orgue, avec les organistes français du XVIII^e siècle, Bach, Haendel, Boëly, Mendelssohn. (Les œuvres d'orgue de ce dernier sont particulièrement remarquables.) »

⁴⁴ *Ibid.*, p. 7.

⁴⁵ D. Pistone, *op. cit.*, p. 37.

演奏会について触れたい。1872年、古典宗教音楽学校の第3代校長で『和声論 *Traité d'harmonie*』（1889）の著者であるギュスターヴ・ルフェーヴルは、古典声楽協会 *Société de musique vocale classique* を設立し、ショロン、ニデルメイエルとモスクワ公が開催していたような演奏会を再び行った。⁴⁶1月から6月の間、月に2度企画された演奏会では、パレストリーナやアレグリの宗教曲の他に、世俗歌曲も聴くことができた。この点は、先駆者たちの演奏会シリーズと異なるところである。というのも、ルフェーヴルは教皇権至上主義に基づいた教会音楽の復興を考えていたわけではなかったからである。

古典声楽協会の合唱団は、募集で集めた学校の生徒と協会のメンバーの60人で構成された。協会のメンバーの中には、上流階級のものや聖職者も含まれていた。⁴⁷必要に応じて、プロの声楽家がソリストとして合唱に加わることもあった。この演奏会は、サント・シャペル *Sainte-Chapelle* でシステーナ教会のミサを聴かせる復活祭前の聖週間の月曜日 *Lundi saint* を除いて、通常は古典宗教音楽学校かアンリ・エルツホール *Salle Henri Herz* で行われた。⁴⁸また、生徒による合唱団は、1878年の万国博覧会の際にトロカデロ宮殿 *Trocadéro* で何回かコンサートを行った。⁴⁹

エリスによれば、これらの演奏会の批評は、ほとんど新聞記事にはならなかったという。あったとしても、非常に小さな記事であった。⁵⁰しかしながら、こういった演奏会が行われたのは、1870年代から1880年代にかけてはニデルメイエル校においてだけであった。それ故、こうした活動は、シャルル・ボルド *Charles Bordes*（1863-1909）がサン＝ジェルヴェ *Saint-Gervais* 教会で演奏会を行う以前には、過去の音楽の復活という文脈において重要な役割を果たしたのである。

このように、古典宗教音楽学校の教育カリキュラムは未来の聖歌隊指揮者の育成のために十分に組織されたものであり、その点でパリ音楽院のカリキュラムとは一線を画していたということがわかるだろう。しかしながら、この2つの音楽家養成機関の教育カリキュラムが異なるにもかかわらず、ニデルメイエル校の多くの卒業生が後のフランス音楽界を牽引していくことになるのは、興味深いところである。

⁴⁶ M. Galerne, *op. cit.*, pp. 54-55.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 56.

⁴⁸ G. Lefèvre, *op. cit.*, p. 3619.

⁴⁹ M. Galerne, *op. cit.*, p. 57.

⁵⁰ K. Ellis, *op. cit.*, p. 97.

1.2.2 古典宗教音楽学校から出版された教育書と機関誌

古典宗教音楽学校での教育内容は、長い間ほとんど変わらなかったようである。2つの授業の概説書が出版された。すなわち、ニデルメイエルとドルティエグの共著『単旋聖歌の理論と実践 *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*』がルポ社 E. Repos から 1857 年に出版された他、ルフェーヴルの『和声論』が 1889 年に古典宗教音楽学校から出版された。この 2 冊の概説書については、第 2 章で詳説することにする。この 2 冊の他には、2 つの機関誌が出版されている。すなわち、『メトリーズ *Maîtrise*』(1857-1861) がウジェル社 Heugel から、『新メトリーズ *Nouvelle Maîtrise*』(1900-1906) が古典宗教音楽学校から出版された。

ドルティエグと共同でニデルメイエルによって始められた『メトリーズ』は、教会音楽の復興に関する活動において、おそらく重要な機関誌であった。『メトリーズ』は、この復興運動についての考えを周知させ、おそらく彼らが考案した単旋聖歌の伴奏法に注意を惹きつけるのに貢献した。音楽史家であったドルティエグは、王立図書館 *Bibliothèque royale* において音楽に関連したマニュスクリプトの研究に従事したことがあった (1837 年)。前述したように、ドルティエグはこの仕事を基に単旋聖歌に関する重要な事典を出版したのであった (1853 年)。彼はまた雑誌『メネストレル *Ménestrel*』の編集長を務めた (1864-1866 年)。⁵¹

月に 1 度発行された『メトリーズ』は、四つ折り版で、8 ページにわたるテキストと歌曲とオルガン曲がそれぞれ 3 曲ずつ掲載されていた。テキストは、ニデルメイエルとドルティエグの他、クスマケル、ステファン・モレロ *Stéphen Morelot*、ジョルジュ・シュミット *George Schmitt* などの博識者によって執筆された。雑誌に掲載された 6 曲の作品は、古典的な作品ばかりでなく、同時代に作曲された作品も含まれていた。例えば、パレストリーナ、オルランド・ド・ラッスス、ヴィットリア、モーツァルト、バッハ、ヘンデル、ロッシーニ、マイヤベーア *Giacomo Meyerbeer* (1791-1864)、アレヴィ *Fromental Halévy* (1799-1862)、オーベール *François Auber* (1782-1871)、グノー *Charles Gounod* (1818-1893)、ニデルメイエルなどの作品が掲載された。⁵²

⁵¹ S. L'Écuyer, "Ortigue, Joseph (Louis) d'," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., vol. 18, p. 762.

⁵² G. Lefèvre, *op. cit.*, p. 3619; H. Kling, *op. cit.*, p. 854.

この雑誌の創刊の目的は、初刊の序文に表明されている。

我々は、教会音楽の利益になることのみを取り上げた機関誌を創刊する。教会音楽とは、聖堂に鳴り響くあらゆるメロディー、すなわち宗教音楽、単旋聖歌、パイプオルガンの調べことである。単旋聖歌については、グレゴリウス 1 世のことを、宗教音楽については、パレストリーナのことを、そしてパイプオルガンについては、J. S. バッハのことを記述しよう。……（中略）……

我々は、典礼、グレゴリオ聖歌と教会音楽の確かな伝統を保つためにパリの教会で、フランスのすべての教会で、そして海外の教会で試みられるあらゆることを知らせるように努めよう。我々は、(教会音楽が) 良い方向に向かうことや教会の精神に符号することがすべての地点で直ちに知られ、模倣され、繰り返されるように、この雑誌がすべての聖堂から立ちのぼる調べの忠実なこだまのようであらんことを切に願っている。……（中略）……この雑誌は、批評や議論をするためのものではなく、何よりもまず、(教会音楽の) 基礎を打ち立て、(それを) 教化し、普及させるためのものなのである。⁵³

ニデルマイエールによって執筆されたこの文章からは、彼がパレストリーナとヨハン＝セバスティアン・バッハ、そして単旋聖歌を特別視していたことがわかる。19 世紀の後半において、パレストリーナは理想化される傾向にあった。

『メトリーズ』の中で最も注目すべきであるのは、ドルティエグが単旋聖歌と教会音楽復興のための会議 *Congrès pour la restauration du plain-chant et de la musique d'église* の開催 (1860) を呼びかけたことである。1860 年の 11 月 27 日から 12 月 1 日の 5 日間

⁵³ L. Niedermeyer and J. d'Ortigue, « Prospectus, » *La Maîtrise*, n°1 (1857).

« Nous fondons un journal uniquement consacré aux intérêts de la musique d'église. Par musique d'église, nous entendons tous les chants qui retentissent dans le sanctuaire : musique sacrée, plain-chant, orgue. Pour le plain-chant nous disons saint Grégoire ; pour la musique sacrée, nous disons Palestrina ; pour l'orgue, nous disons J. S. Bach. [...] »

Nous nous efforcerons de signaler tout ce que l'on tente pour le maintien des saines traditions liturgiques, grégoriennes et musicales, et dans les églises de Paris, et dans toutes celles de France et de l'étranger. Nous voudrions que notre journal fût comme l'écho fidèle des accents qui s'élèvent de tous les sanctuaires, pour que tout ce qui se fait de bien, de conforme à l'esprit de l'Église, fût à l'instant connu, imité, répété sur tous les points. [...] Cette œuvre de n'est pas une œuvre de critique et de dispute : c'est avant tout une œuvre de fondation, d'édification et de propagation. »

にわたってパリのサン＝シュルピス Saint-Sulpice 教会で開催されたこの会議は、聖職者の代表者の多くが集まり、教会音楽について議論を交わした初めての会議であった。議長は、オルレアン Orléans の教会の参事会員 chanoine であったヴィクトール・ペルティエ神父 Abbé Victor Pelletier が務め、副議長にはドルティエグ、ド・ラ・ファージュとフランソワ・ブノワ François Benoist (1794-1878) の3人が就いた。会議の開催についての知らせは、1859年の6月15日号において初めて掲載され、その後も何回か会議参加への呼びかけが行われた。会議の詳細な進展とパリの大司教と司教に提出された会議の報告書は、1861年の2月15日号に掲載されている。また、この報告書については、ドルティエグの記事をまとめた『教会の音楽 La Musique à l'église』(1861)にも掲載されている。⁵⁴この会議の後の1861年3月15日、『メトリーズ』の出版は中断された。

『メトリーズ』は、2人の創刊者の教会音楽についての考えを広めることから始まったが、ニデルメイエルが編集から降りた(1859年の3月15日号で知らされている)後には、単旋聖歌と教会音楽復興のための会議への参加の呼びかけのために雑誌記事が充てられた。そして、雑誌に掲載されていた6曲の作品は、たいてい同時代の作品となった。例えば、テオドール・デュボワ Théodore Dubois (1837-1924) やエミール・デュラン Émile Durand (1830-1903) の作品が掲載された。雑誌の目的は、最初の2年の間に変化してしまった。このことは、ニデルメイエルが『メトリーズ』を去った理由の1つと考えられるかもしれない。

もう1つの雑誌『新メトリーズ』は、ルフェーヴルの指揮のもとで、古典宗教音楽学校の関心事を主張するために1900年に創刊され、1906年まで出版されたようである。⁵⁵ルフェーヴルは、40年以上前にニデルメイエルによって創刊された『メトリーズ』を復刊させることを考えていた。この時期には、ニデルメイエルの生誕100周年(1902年)と古典宗教音楽学校の創立50周年(1903年)が控えていた。

1.3 ガブリエル・フォーレと古典宗教音楽学校

⁵⁴ J. d'Ortigue, *La musique à l'église* (Paris: Didier et Cie, 1861), pp. 409-420 et pp. 469-473.

⁵⁵ 『新メトリーズ *Maîtrise, organe des intérêts de l'École de musique classique, fondée par Niedermeyer en 1853*』(1900年の12月から1906年の6月まで発刊されていたようである)は、フランス国立図書館の音楽部門 *département de Musique de la Bibliothèque nationale de France* に所蔵されているが、現在は閲覧不可となっている。

もっともらしい逸話によれば、フランス南西部のアリエージュ Ariège 県のパミエ Pamiers を訪れていたニデルメイエルが、当時 8 歳であったフォーレが教会で即興するのを聴いて、彼に古典宗教音楽学校で勉強することを勧めたのだという。⁵⁶この小話の真偽は定かではないが、フォーレが開校したばかりの古典宗教音楽学校に入学したのは 1854 年のことであった。フォーレは、9 歳から 20 歳までの 10 年間以上（1854 年の 10 月から 1865 年の 7 月まで）を古典宗教音楽学校で過ごし、⁵⁷生涯の友人となるウジェーヌ・ジグ、カミーユ・サン＝サーンスと後にアンドレ・メサジェと出会うこととなった。フォーレは、メサジェと共同で《ヴィレルヴィルの漁師のミサ Messe des pêcheurs de Villerville》（1882）と《パイロイトの思い出 Souvenirs de Bayreuth》（1888）を作曲している。

フォーレは、オルガンをクレモン・ロレに、和声をルイ・ディーチュに、対位法とフーガをグザヴィエ・ヴァッケンテラー Xavier Wackenthaler に師事し、ピアノ、単旋聖歌と作曲をニデルメイエルから学んだ。⁵⁸ニデルメイエルの死後は、サン＝サーンスのピアノのクラスに加わった。フォーレは、サン＝サーンスからと同じように、和声の授業を受けもっていたルフェーヴルからも影響を受けたようである。その上、教会音楽だけではなく、同時代の作品やオペラを勉強する機会もあったようであった。サン＝サーンスがピアノのクラスで同時代の作品を教えたことは、知られている。しかし、古典宗教音楽学校の生徒たちは、オペラの総譜もみていたようなのである。フォーレは、古典宗教音楽学校での日々を以下のように回想している。

音楽？音楽は、我々に染みわたっていた。我々は、（音楽の）湯船につかるようにそこで[古典宗教音楽学校で]生活していたのだ。音楽は全身の毛穴を通して入り込んできた。休み時間、外が寒かったり雨が降ったりすると中庭ではしゃぎ回るのをやめて、学習室では多くの生徒がピアノのまわりに集まって、グルックやモーツァルト、メイユール、ウェーバーのオペラを読みふける姿が見られたものだった。しかし、劇音楽は、正確に言えば我々の勉強の目的ではなかったもので、この「気晴らし」は休み時間にしか認められていなかった。⁵⁹

⁵⁶ M.-L. Boëllmann-Gigout, *op. cit.*, p. 857.

⁵⁷ J.-M. Nectoux, “Fauré, Gabriel (Urbain),” in *Grove Music Online*.

⁵⁸ *Ibid.*

⁵⁹ G. Fauré, *op. cit.*, p. 6.

« La musique? nous en étions imprégnés, nous y [à l'École] vivions comme dans un bain, elle nous pénétrait par tous les pores. Lorsqu'aux heures de récréation le froid ou la pluie

古典宗教音楽学校で過ごした日々、フォーレはメロディーを7曲、宗教声楽曲を2曲とピアノのための作品を5曲—例えば、《蝶と花 La papillon et la fleur》、《5月 Mai》、《愛の夢 Rêve d'amour》、《いまここに Puisqu'ici-bas》、《ジャン・ラシーヌの雅歌 Cantique de Jean Racine》、《3つの歌詞のないロマンス Trois romances sans paroles》（後にピアノ4手連弾用に編曲される）、《庭での歌 La chanson dans le jardin》（後に《ドリーDolly》の〈揺りかご Berceuse〉となる）—を作曲している。そのうちの7曲は、未出版あるいは散逸してしまっている。また、フォーレは1865年に《ジャン・ラシーヌの雅歌 op. 11》で作曲の1等賞を、その他フーガ、対位法、ソルフェージュ、和声、ピアノと文学でも賞を取っている。

古典宗教音楽学校がスイスのローザンヌ Lausanne に疎開していた1870年、フォーレは、ルフェーヴルの求めに応じて一時的に学校に戻って作曲を教えた。その後、パリ音楽院の院長になったフォーレは、ジグをオルガンの教授としてパリ音楽院に迎えた。彼は、古典宗教音楽学校で、オルガンと単旋聖歌の伴奏法を長年教えていた。

まとめ

本章では、フォーレが古典宗教音楽学校で受けた音楽教育の内容を明らかにするために、主に初期の古典音楽学校について記述した。卒業生たちの証言によると、学校の教育カリキュラムは、フォーレが卒業した後もほとんど変わらなかったようである。⁶⁰実際のところ、ジグは、ニデルメイエルを考えを継承するかたちで、単旋聖歌伴奏法を教え、ルフェーヴルは退職するまで和声の授業を受けもっていた。古典宗教音楽学校は、教会の聖歌隊指揮者を育成する一方で、後に知られることとなる多くの作曲家を輩出した。古典宗教音楽学校の卒業生には、例えばエドモン・オドラン Edmond Audran (1842-1901)、レオン・ボエルマン Léon Boëllmann (1862-1897)、アンリ・エクスペール Henry Expert (1863-1952)、後に古典宗教音楽学校の第4代校長となるアルベール・ペリルー Albert

nous privait de nous ébattre dans la cour, on aurait pu voir, dans les salles d'étude, nombre d'entre nous groupés autour d'un piano et fort absorbés par la lecture d'un opéra de Gluck, ou de Mozart, ou de Méhul, ou de Weber. Mais comme la musique dramatique n'était pas précisément le but de nos études, cette « distraction » ne nous était permise que dans ces moments-là. »

⁶⁰ G. Lefèvre, *op. cit.*, pp. 3620-3621.

Périlhou (1846-1936)、クロード・テラス Claude Terrasse (1867-1923)、フォーレ、ジーク、メサジェなどがある。⁶¹また、モーリス・ル・ブシェ Maurice Le Boucher (1882-1964) とアンリ・ビュセ Henri Busser (1872-1973) のように、ローマ賞を受賞するものもいた (それぞれ、1906年と1893年)。

古典宗教音楽学校は、より広い土地を求めて何度も移転した。1869年には、エリゼ・デ・ボザールのパッサージュ passage de l'Élysée-des-Beaux-Arts へ、1895年にはブローニュ Boulogne へ、そして1922年にはパリ郊外のイシー・セヌ Issy Seine へと移ったのである。1908年、古典宗教音楽学校は公式にニデルメイエル校 École Niedermeyer と学校名を変更した。

ニデルメイエル校は、ニデルメイエールの努力によって、聖歌隊指揮者を育成するという最初の使命を十分に果たしたと言えるだろう。ニデルメイエルは、彼の人生の後半を教会音楽の改善に捧げたのである。彼は、聖職者、貴族と識者の協力のもと、音楽学校創設の計画を入念に立てて、それを実現させた。教会音楽についてのニデルメイエールの考えは、常に一貫したものであった。たとえ彼の単旋聖歌伴奏法はあまり受け入れられなかったとしても、⁶²ニデルメイエールの情熱的な活動が教会音楽復興の分野において、多くの結果を残したことを否定することはできない。彼は独自のやり方で単旋聖歌を徹底的に探究したのである。

ルフェーヴルは、ニデルメイエールの教育理念を忠実に守り続けた。彼は時にニデルメイエルが行った教会音楽に関する活動を引き継ごうとし、ポリフォニー音楽の演奏会を再開したり、雑誌『新メトリーズ』を発行したりした。ニデルメイエル校は、ルフェーヴルとニデルメイエル家の運営のもとで、発展していった。しかしながら、1905年に政教分離法の成立は、おそらく学校の運営に打撃を与えることとなった。ニデルメイエル校は、フランス革命以前のメトリーズに準えられていたために、1910年に政府からの助成金が打ち切られてしまったのである。⁶³ニデルメイエル校の発展は、ついに政治の変遷と切り離すことはできなかった。

⁶¹ D. Pistone, *op. cit.*, p. 43.

⁶² M.-L. Boëllmann-Gigout, *op. cit.*, pp. 847-848.

⁶³ G. Lefèvre, *op. cit.*, p. 3621.

第 2 章 ギュスターヴ・ルフェーヴルの『和声論』(1889) と 19 世紀フランスのその他の和声論

2.1 19 世紀のフランスにおける和声論

フランスでは、19 世紀を通して多くの和声論が出版されたが、その多くは音楽教育と深く結びついていた。⁶⁴多くの音楽理論家が和声学に関する本を出版し、その著書の中で独自の考えを発展させていった。そして同様に、対位法やフーガといった作曲を学ぶための伝統的な作曲技法についての本も出版された。パリ音楽院の設立(1795)は、とりわけこのような傾向を促した。⁶⁵パリ音楽院では、各科目に共通する教科書を 1 冊採用することによって、クラス間の教育の質を確保し、テクニックの均一性を求めたのである。⁶⁶シャルル＝シモン・カテル Charles-Simon Catel (1773-1830) の『和声論 *Traité d'harmonie*』(1802) は、パリ音楽院の和声学の教科書として初めて公式に採用された。カテルの和声論は、オーギュスタン・サヴァール Augustin Savard (1814-1881) の『和声の理論と実践についての完全講義 *Cours complet d'harmonie théorique et pratique*』(1853) が出版されるまでの間、フランスにおける和声学の教科書のモデルとして、大きな影響力をもった。⁶⁷

19 世紀の初頭から中葉までの間、フランスの理論家たちは、和音の生成についての問題に取り組み、和音の性質を見分けて、完全協和和音と不完全協和和音の 2 つに区別する傾向にあった。フランスの理論家たちは、ラモー Jean-Philippe Rameau (1683-1764) の理論を部分的に取り入れた。彼らは、ラモーの「根音バス *basse fondamentale*」による和音進行を否定した一方で、彼の「音響体 *corps sonore*」と「和音の転回 *renversement des*

⁶⁴ J.-P. Bartoli and N. Meeùs, « Harmonie et tonalité en France (évolution) » and « Théorie musicale, » in *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, pp. 564-574 and pp. 1210-1212.

⁶⁵ *Ibid.*

⁶⁶ K. Ellis, “Vocal training at the Paris Conservatoire and the choir schools of Alexandre-Étienne Choron: debates, rivalries, and consequences,” *op. cit.*, p. 127.

⁶⁷ L. Chevaillier, « Les théories harmoniques, » in *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, 2^e partie, vol. I, p. 572.

accords」についての考えを巧みに利用したのである。ラモールの和声原理を支持する者がまだいたにも拘わらず、ラモール理論とは一線を画したカテルの和声論がパリ音楽院で採用されたことは、フランスにおける和声理論の方向を決定的に導くことになった。⁶⁸

ラモールの根音バス理論は、ダランベール Jean le Rond D'Alembert (1717-1783) の『ラモール氏による理論的・実践的音楽の基礎 *Éléments de musique théorique et pratique, suivant les principes de M. Rameau*』(1752)⁶⁹を通して、18世紀後半のフランスで広く普及していた。その上、ドイツ語圏の理論家たちも、マールブルク Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795)⁷⁰を介して、18世紀中にラモールの根音バス理論に触れることができた。ライン河以東 *Outre-Rhin* では、根音バスの概念が音度理論 *la théorie des degrés* (*la Stufentheorie*)と機能理論 *la théorie des fonctions* の発展に重要な役割を果たした。一方、根音バス理論を否定したフランスでは、和音とは複数の旋律の動き *conduite des voix* の結果であるという対位法的な考えへ至った。そのために、和声論を著したフランスの理論家たちは、根音バスの動きによって和声進行を説明することができるとは考えなかった。その結果、数字つき和声が長い間フランスで用いられることとなる。その上、リーマン Hugo Riemann (1849-1919) のような、19世紀の終わりの理論家を除いて、ドイツ語圏の和声論はフランス語に翻訳されることがなかったので、19世紀のフランスの理論とドイツ語圏の理論との関連はあまり見当たらない。⁷¹

2.1.1 パリ音楽院で用いられた和声論

パリ音楽院の和声学の公式な教科書として、どの和声論を採用するのかをめぐって、激しい議論が行われたことは、よく知られている。1801年、パリ音楽院では、各クラスに共

⁶⁸ *Ibid.*, p. 562.

⁶⁹ ダランベールは、1762年に『ラモール氏の原理に基づく音楽の諸要素の理論と実践』(1752)の要約版として、『ラモール氏による理論的・実践的音楽の基礎：新版 *Éléments de musique théorique et pratique suivant les principes de M. Rameau, éclaircis, développés et simplifiés. Nouvelle édition, revue, corrigée & considérablement augmentée*』を新たに出版した。

⁷⁰ マールブルクは、1752年に出版されたダランベールの『ラモール氏の原理に基づく音楽の諸要素の理論と実践』をドイツ語に翻訳した。

F. W. Marpurg, *Systematische Einleitung in die musikalische Tonkunst, nach den Lehrsätzen des Herrn Rameau* (Leipzig: Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1757).

⁷¹ M. Rigaudière, *La théorie musicale germanique du XIX^e siècle et l'idée de cohérence* (Paris: Société française de musicologie, 2009), p. 13.

通の教科書をつくり上げるために、教授たちで構成された特別委員会が設置された。⁷²委員会は、3つの和声学の体系を調査した。すなわち、カテル、ジャン＝バティスト・レイ Jean-Baptiste Rey (1734-1810) と著者不明の和声論⁷³である。カテルの『和声論』が最終的に選ばれたのは、彼が論争を巧みに避け、ラモアの根音バス理論の問題について明確な態度を示していなかったからである。

19世紀のフランスで出版された和声論のリストとパリ音楽院の教師のリストを比較すると、和声学の教科書の多くがパリ音楽院で作曲、和声、対位法あるいはフーガを教えていた教師たちによって書かれたものであることに気がつく。これらの和声論のうち、いくつかは後にパリ音楽院の和声学の教科書として採用された。カテルの和声論の後に採用されたのは、サヴァール (1853)、フランソワ・バザン François Bazin (1857)、アンリ・ルベール Henri Reber (1862)、エミール・デュラン Émile Durand (1882)、テオドール・デュボワ Théodore Dubois (1921) らの和声論であった。しかし、和声学が教えられたのは、パリ音楽院でのみではない。優秀な教会オルガニストと音楽家の育成を目指したニデルマイエール校 (1853年創設) においても、和声のレッスンは行われていた。

ニデルマイエールの後継者で和声学を教えたギュスターヴ・ルフューヴルは、1889年に『和声論 *Traité d'harmonie à l'usage des cours de l'École*』を出版した。この和声論は、音度理論を採用したところに特徴がある。ルフューヴルは、ライン河以東の理論家たちと同様に、ローマ数字で和音記号を書くことを提案し、根音バスの概念を採用した。注目すべきことは、この和声論が完成してから長い間出版されなかったことであろう。『和声論』の序文によれば、ルフューヴルは出版の少なくとも20年前にはすでに自分自身の考えをまとめていたようである。すなわち、1860年代のことであった。この点については、ニデルマイエール校の卒業生であるウジェーヌ・ジグの『授業録』(ギュスターヴ・ルフューヴル、『和声論』、1860年頃)がある程度証明している。『和声論』と『授業録』の2つの

⁷² N. Meeùs, « Théories françaises de l'harmonie et de la tonalité au XIX^e siècle, » in *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995. Deux cents ans de pédagogie*, edited by A. Bongrain and A. Poirier. (Paris: Buchet-Chastel, 1999), p. 259.

ニコラ・メーウスによると、この特別委員会は、カテルとジャン＝バティスト・レイを含め、ケルビーニ、ゴセック、ルシュールやメイユールなどの以下の14人のメンバーで構成された。Henri-Montan Berton, Charles-Simon Catel, Luigi Cherubini, André-Frédéric Eler, Nicolas-Étienne Framery, François-Joseph Gossec, Bernard-Germain de Lacépède, Honoré Langlé, Jean-François Lesueur, Jean-Paul-Égide Martini, Étienne-Nicolas Méhul, (?) Prony, Jean-Baptiste Rey, Jean-Joseph Rodolphe.

⁷³ *Ibid.*, p. 259.

メーウスは、第3の和声論がラングレ Honoré Langlé のものであったと推測している。

ヴァージョンには、内容に非常に多くの共通点がみられるからである。それ故、ルフューヴルの『和声論』の理論の基礎が築かれたのは、1860年代まで遡れると考えるも良さそうである。(『授業録』については、本章の第2部で記述する。)

本章では、ルフューヴルの『和声論』について詳述する前に、同時代にパリ音楽院で教えられていた和声学の教科書を参照したい。上記のようなルフューヴルの『和声論』の出版までの事情を鑑みて、1860年代前後に出版されたパリ音楽院公式の和声学の教科書を検討するのが相応しいだろう。すなわち、サヴァールの『和声の理論と実践についての完全講義 Cours complet d'harmonie théorique et pratique』(1853)⁷⁴、バザンの『和声の理論と実践についての講義 Cours d'harmonie théorique et pratique à l'usage des classes du Conservatoire』(1857)⁷⁵とルベールの『和声論 Traité d'harmonie』(1862)⁷⁶の3

⁷⁴ サヴァール Marie-Gabriel-Augustin Savard (1814-1881) は、1841年以降補助教員として、パリ音楽院で教え始め、その後、ソルフェージュ (1850～1866年) と和声学 (1866～1881年) のクラスを受けもった。彼の『和声の理論と実践についての完全講義 Cours complet d'harmonie théorique et pratique』(1853) は、1851年にパリ音楽院公式の和声学の教科書に認められた。1851年10月27日付のパリ音楽院の音楽研究委員会 Comité des études musicales du Conservatoire の報告書によると、委員会は、オーベール、アレヴィやアドルフ・アダンなどの以下のメンバーで構成された。すなわち、Daniel-François-Esprit Auber, Édouard Monnais, Jacques-Fromental Halevy, Adolphe Adam, Ambroise Thomas, Louis Perrot, Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman, Louis-Antoine-Eléonore Ponchard, Narcisse Girard の9人である。

⁷⁵ バザン François Bazin (1816-1878) は、1840年にローマ賞を受賞した後に、パリ音楽院で和声学 (1849～1871年) と作曲 (1871～1878年) を教えた。彼は、オルフェオン Orphéon のための合唱曲を数多く提供した作曲家でもある。彼の『パリ音楽院のクラスで使われた和声の理論と実践についての講義 Cours d'harmonie théorique et pratique à l'usage des classes du Conservatoire』(1857) は、1857年にパリ音楽院公式の和声学の教科書に採用された。1857年8月1日付の音楽研究委員会の報告書によると、委員会は、オーベール、マイヤベーア、アレヴィなどの以下のメンバーで構成された。すなわち、Daniel-François-Esprit Auber, Giacomo Meyerbeer, Michele Enrico Carafa, Jacques-Fromental Halevy, Ambroise Thomas, L. Leborne, Jean-Delphin Alard, (?) Prumier, Lambert Joseph Massart, Jacques-François Gallay, Gustave Vogt, Jean-Georges Kastner の12人である。

⁷⁶ ルベール Henri Reber (1807-1880) は、パリ音楽院で和声学 (1851～1862年) と作曲 (1862～1880年) を教えた。彼の『和声論』(1862) は、1862年にパリ音楽院公式の和声学の教科書に採用され、20世紀に至るまで版を重ねた。1889年には、パリ音楽院の教授であったテオドール・デュボワによって、和声課題を増やした『H. ルベールの和声論を補足するための注釈と研究 Notes et études d'harmonie pour servir de supplément au traité de H. Reber, édition complétée et augmentée d'exercices à réaliser』が出版された。デュボワ自身も、1921年に『和声論 Traité d'harmonie』がパリ音楽院公式の教科書として採用され、出版された。パリ音楽院の音楽研究委員会の1862年4月26日付の報告書によると、ルベールの『和声論』のために開かれた委員会は、オーベールやアンブロワーズ・トマをはじめとする以下のメンバーで構成された。すなわち、Daniel-François-Esprit Auber, Michele Enrico Carafa, Ambroise Thomas, Jean-Georges Kastner, Gustave Vogt, Jacques-François Gallay, Charles Dancla, (?) Prumier の8人である。

つの和声学の教科書を検討する。パリ音楽院の和声学の教科書との比較は、ルフェーヴルの『和声論』の特徴をより鮮明に浮き上がらせることになるだろう。

2.1.2 和音

サヴァール、バザンとルベールの3人の理論家の和声論の記述方法に共通するのは、第1部で協和和音について述べた後に、第2部で不協和音について説明していることである。上記の和声論では、協和和音について記述された第1部に、和声進行や転調方法などの和声を学習する上で必要となるすべての規則の説明が含まれている。(一方、ルフェーヴルの『和声論』では、すべての種類の和音の説明を終えた後に、転調方法についての項目が全体の最後に置かれている。) 和音を協和和音と不協和音に大別することは、啓蒙主義時代に議論された和音の生成についての考え方を継承することが19世紀になってもなお、理論家たちにとっておそらく重要な意味をもっていたことを示唆している。バザンとルベールは、協和和音の説明を始める前に、和音という言葉の定義をすることから始めた。バザンは、「和声とは、諸音を同時に組み合わせる技法である。同時に鳴るいくつかの音の様々な組み合わせを和音という」⁷⁷と定義した。一方、ルベールは、「和音という語は、複数の異なる音が同時に鳴ることを意味するのが通例である」と定義し、さらに「すべての和音の根源は、同じ音階に属し、3度の音程関係で重ねられた3音、4音ないし5音の異なる音の集合である」⁷⁸と述べた。この2人の理論家に対して、サヴァールは、和声学を自然科学と結びつけようとし、ラモー理論の「音響体」をより強く意識した発想をしている。⁷⁹彼

⁷⁷ F. Bazin, *Cours d'harmonie théorique et pratique à l'usage des classes du Conservatoire* (Paris: Escudier, s.d. [1857]), p. 1.

« L'harmonie est l'art de combiner les sons simultanément. Les diverses combinaisons simultanées des sons se nomment Accord. »

⁷⁸ H. Reber, *Traité d'harmonie* (Paris: Colombier, 1862), p. 7.

« § 11. Le mot ACCORD, dans son acception générale, signifie : l'émission simultanée de plusieurs sons différents.

§ 12. La conclusion primitive de tout accord consiste dans un ensemble de trois, de quatre ou de cinq sons différents appartenant tous à une même gamme et superposés en intervalles de tierces. [...] »

⁷⁹ 事実、サヴァールは、19世紀に至るまでの和声の歴史についての記述の中で、ラモーを特別視して以下のように述べている。

「この(ラモー以前の)混沌とした状態を初めて打開した栄誉は、ラモーに取って置かれた。1722年、彼は新しい理論に基づいた和声論を出版し、その理論体系を精密科学の中に位置づけようとさえ試みた。(括弧内の語は筆者による。)」

« À Rameau était réservée la gloire de débrouiller le premier ce chaos. En 1722, il fit

は、和声について以下のように述べている。

音楽は、旋律と和声の 2 つの異なる要素によって形成される。

旋律とは、連続する諸音の結びつきである。

和声とは、同時に鳴らされる諸音の結びつきであり、すなわち、和声は複数の音を 1 度に聴かせることを目的としている。

人は、創造するのではなく、自然が与えた要素を配置するだけである。それ故、旋律と、ある点までは和声が想像の分野に属するものだとしても、旋律と和声はどちらも、原則として自然の要素である。

自然は、どのような音楽的要素を与えたのか？それは、唯一、音響体 *corps sonore* の響きである。⁸⁰

サヴァールは、「和音」という語の定義はしなかったものの、「和声」という言葉を使って、先の 2 人と同様に、和音が同時に鳴らされる複数の音の鳴り響きであることを示した。

このように、3 人の理論家の和音（和声）の意味するところには、特段の違いはない。彼らは、次に協和和音と不協和音をそれぞれ下位分類して説明した後、変位和音やその他の和音についての説明を加えた。

2.1.2.1 協和和音

協和和音に含まれる和音の種類が、協和音程の 3 度の積み重ねのみで構成される長三和音、短三和音と減三和音の 3 種類であることは、3 つの和声論に共通している。ただし、ルベールは、減三和音について、不協和音程の減 5 度が聴こえるために、不完全な和音と

paraître un traité d'harmonie fondé sur une théorie nouvelle ; il chercha même à placer son système au rang des sciences exactes. »

A. Savard, *Cours complet d'harmonie théorique et pratique* (Paris: Maho, 1853), p. 19.

⁸⁰ A. Savard, *Cours complet d'harmonie théorique et pratique* (Paris: Maho, 1853), p. 23.

« La Musique est formée de deux éléments distincts : la Mélodie et l'Harmonie.

La Mélodie est l'union successive des sons.

L'Harmonie est l'union simultanée des sons, c'est-à-dire qu'elle a pour objet d'en faire entendre plusieurs à la fois.

L'homme ne crée pas ; il met seulement en œuvre les éléments que lui fournit la nature. Ainsi donc, quoique la Mélodie, et même jusqu'à un certain point l'Harmonie, soient du domaine de l'imagination, l'une et l'autre ont cependant pour principe un élément naturel.

Quel élément musical fournit la nature ? Un seul : la résonance du corps sonore. »

考えられると述べている。⁸¹そして、彼らは、それぞれ協和和音が長・短音階の何度の和音にあたるのかを書きだし、短音階の III 度の和音（例えば、イ短調の III 度の和音は、ド - ミ - ソ#である）を省略した。短音階の III 度の和音は、根音と第 5 音の間に増 5 度の不協和音程が生じるために、学校教育の課程では使われない和音とみなされた。

サヴァールは、三和音の説明においてもラモー理論の「音響体」を用いた。

最も簡潔で最も完全な和音は、自然によって直ちに与えられる。その和音は、音響体の響きによって与えられた 3 音から構成される。

これらの音を 1 音 1 音見ていくと、この和音が根音、長 3 度と完全 5 度で構成されていることがわかる。

このように構成されたすべての和音を長三和音と呼ぶ。⁸²

上記の長三和音の説明と同様に、短三和音と減三和音についても記述された。サヴァールは、これらの「音響体」から発生する 3 種類の協和和音のうち、長三和音が最も自然な和音であり、減三和音が最も人工的な和音であると考えた。

2.1.2.2 不協和音

不協和音に含まれる和音が七の和音と九の和音であることは、3 人の理論家の間で一致している一方で、具体的にどの和音のことを指すのかは、理論家によって様々である。彼らは、根音と第 7 音ないし第 9 音の間の音程が不協和であることから、この 2 つの種類の

⁸¹ H. Reber, *op. cit.*, p. 9.

「3 種類目の和音（減三和音を指す）については、その減 5 度が和音を不協和にするとしても、その和音は不協和とは考えられない。なぜなら、減三和音が本来言うところの不協和音の規則に従っていないからである。減三和音は、不協和音というよりむしろ、不完全な和音である。混合和音あるいは中立和音と言うことも時折ある。」

« Quant à l'accord de 3^e espèce, quoique sa quinte diminuée le rende dissonant, il n'est pas considéré comme tel, parce qu'il n'est pas soumis aux lois qui régissent les accords dissonants proprement dits ; il est plutôt un accord imparfait qu'un accord dissonant ; on l'appelle aussi quelquefois accord *mixte*, ou bien accord *neutre* ; [...] »

⁸² A. Savard, *op. cit.*, p. 41.

« Origine. 1 L'accord le plus simple et le plus parfait est donné immédiatement par la nature. Il se compose de trois sons fournis par la résonnance d'un corps sonore.

Constitution. 2 En rapprochant ces notes l'une de l'autre on trouve que **Cet accord est composé d'un son fondamental, de la tierce majeure et de la quinte juste de ce son.**

Tout accord ainsi composé, se nomme : *Accord parfait majeur.* »

和音を不協和音とみなした。

a) サヴァールの場合

サヴァールは、不協和音を「自然な不協和音 accord dissonant naturel」と「人為的な不協和音 accord dissonant artificiel」の2つに区別した。

上記で述べられたばかりのこと (§ 304) によれば、不協和音を2つの種類に分けなければならないことがわかる。

1 つ目の種類には、その不協和な響きが調の特徴を明らかにする和音が含まれ、それらの和音は予備される必要がない。このような不協和音は、自然な不協和音と呼ばれるだろう…… (中略) ……

2 つ目の種類に含まれる和音では、不協和な響きは、全く人為的である。これらの和音は、協和音程の保留と掛留から生じ、予備する必要がある。⁸³

「自然な不協和音」に含まれるのは、属七の和音、属九の和音と導音七の和音 accord de septième de sensible 及び、主音上の属七の和音 accord de septième de dominante placé sur la tonique、属九の和音と導音七の和音 (例えば、主音上の導音七の和音は、ハ長調の場合、ド - シ - レ - ファ - ラの和音を指す) である。サヴァールは、主音上の七の和音を11の和音 accord de onzième、主音上の九の和音と導七の和音を13の和音とも呼んでいる。これらの主音上の和音は、バザンの和声論においても用いられた。サヴァールが『和声の理論と実践についての完全講義』(1853) をバザンに献呈していることからわかるように、⁸⁴彼らは友人であると同時に、バザンはサヴァールの教師であった。それ故、バザンとサヴァールの間には共通の不協和音についての考え方があることは、不思議なことではない。このように、サヴァールの不協和音には、事実上、V度上の七の和音及び九の和

⁸³ *Ibid.*, p. 135.

« 307 On voit d'après ce qui vient d'être dit ci-dessus (§ 304) que les accords dissonants devront se trouver partagés en deux classes.

La première comprendra ceux dans lesquels la dissonance vient préciser le caractère tonal et n'a pas besoin d'être préparée. Ces dissonances pourraient être appelées *naturelles* [...]

Dans les accords formant la seconde classe, la dissonance est purement artificielle : elle résulte d'une prolongation ou du retard d'un intervalle consonnant et elle exige une *préparation*. »

⁸⁴ *Ibid.*, p. 1.

音以外の和音が含まれていないことがわかるだろう。(導音七の和音は、現代の和声では、属九の和音の根音省略形と考えられる。)

一方、「人為的な不協和音」には、保留あるいは掛留によって生みだされる七の和音と九の和音のみが分類された。

b) バザンの場合

バザンは、サヴァールのように不協和音を分類することはせずに、極めて簡潔な不協和音の定義をした。バザンによれば、「不協和音とは、和音の中に不協和音程が含まれる和音」⁸⁵であり、具体的には、長・短調の属七の和音と属九の和音、短調の減七の和音（ここでは、短調の導音七の和音を指す）及び、主音上に構成された、いくつかの和音を指している。

主音上の四和音 *accord de quatre sons sur-tonique* には、主音上の属七の和音、導音七の和音（長調のみで用いられる）と減七の和音（短調の導音七の和音を指す）が含まれるが、バザンによれば、これらの和音の転回形は稀にしか用いられないと言う。(なお、「主音上の *sur-tonique*」という単語を使うことはバザン独自であり、通常使われない。ここでは、サヴァールの言う「主音上の *sur la tonique*」と同様の意味で使われている。) また、九の和音については、長・短調の属九の和音の他に、主音上の属九の和音が用いられるが、これらの和音の転回形もまた稀にしか用いられないとバザンは述べた。

サヴァールとバザンの不協和音についての違いは、バザンが「人為的な不協和音」と長調で導音七の和音を用いなかったことのみである。いずれにしても、不協和音の定義は、ルベールとルフェーヴルに比べれば狭いものであった。サヴァールとバザンの不協和音の定義によれば、属七の和音と導音七の和音以外の七の和音は、(少なくとも) 学校教育の課程で許容されなかったのである。

c) ルベールの場合

一方で、ルベールは、先の2人の理論家に比べると、より多くの七の和音を使用することを認めている。ルベールの和声論では、不協和音が以下のように、より広く定義された。

⁸⁵ F. Bazin, *op. cit.*, p. 71.

« On appelle Accords dissonnants, les accords dans lesquels on trouve des intervalles dissonnants. »

3音より多くの和音構成音で構成されたすべての和音は、不協和音と呼ばれる。和音の基本形において、第4番目の音は根音とともに7度の音程をつくる。第5番目の音は、根音とともに9度の音程をつくる。七の和音と九の和音と呼ばれるのは、それ故である。⁸⁶

そしてルベールは、これらの不協和音をいくつかの種類に分類した。七の和音は、属七の和音、短七の和音、減七の和音と長七の和音の4種類に分類された。この分類法は、アントン・ライヒャ Anton Reicha (1770-1836) の理論に遡る。⁸⁷第1の種類は属七の和音は、ルベールによれば、すべての不協和音の中で最も穏やかな和音だと言う。第2の種類は短七の和音と第3の種類は減七の和音では、長・短調のII度の七の和音（例えば、ハ長調のII度の七の和音レ-ファ-ラ-ドやイ短調のII度の和音シ-レ-ファ-ラ）がしばしば用いられるために、2度の七の和音 *accord de septième de seconde* とルベールは呼んでいる。ルベールによれば、属七の和音、2度の七の和音と第2の種類は2つの和音（すなわち、長調のIII度の短七の和音とVI度の短七の和音）を除いて、残りの七の和音は、順次進行以外では通常使われず、また短調のI度、III度及びVII度の七の和音も増音程ないし減音程が生じるために用いられない。そして、すべての七の和音の第2転回形も認められなかった。このように、ルベールの和声論においても、七の和音の不協和音の使用は依然として限られていたことがわかる。

九の和音の使用は、さらに限定され、長調の属九の和音と短調の属九の和音の2種類の和音のみが使用することができた。しかしながら、驚くべきことは、ルベールが根音省略形の属九の和音の第4転回形の使用を認めたことである。彼によれば、根音を省略しない形での属九の和音の第4転回形が用いられないのは、根音の下に第9音を置くことができないからであった。

2.1.2.3 変位和音

⁸⁶ H. Reber, *op. cit.*, p. 70.

« § 173. Tout accord formé de plus de trois sons constitutives (*sic*) est appelé DISSONANT. Dans l'état direct de l'accord la quatrième note forme avec la note fondamentale un intervalle de *septième*: , la cinquième note un intervalle de *neuvième*: ; de là les dénominations d'ACCORDS DE SEPTIÈME et d'ACCORDS DE NEUVIÈME. »

⁸⁷ A.-E. Ceulemans and N. Meeùs, *Théories de la tonalité: bibliographie commentée* (Paris: Université de Paris-Sorbonne, 1997), p. 134.

サヴァール、バザン、ルベールの3人の理論家は、調性を変化させることなく用いることができる和音として、変位和音 *accord altéré* ou *accord avec l'altération* を導入した。彼らによれば、これらの和音は、任意の和音の和音構成音に臨時記号を1つ以上付加することによって得られる。ただし、変位記号によって変更を加えることのできる和音の種類や変位記号を付加することのできる和音構成音は、理論家によっては非常に限定されたものであった。とりわけ和音の第3音と根音への変位については、パリ音楽院の和声論では、慎重な態度が取られ、転調のきっかけをつくる可能性のある和音ができる限り排除されている。すべての和音構成音を変位させることができると考えたルフェーヴルの変位和音の定義との違いは、明らかであろう。

a) サヴァールの場合

サヴァールは、「自然な不協和音」と「人為的な不協和音」に続く第3の不協和音として、変位記号とペダル音を用いた新たな音の集積 *agrégation* を挙げている。変位和音を協和和音と不協和音のどちらにも分類しなかったバザンとルベールとは異なり、サヴァールは、変位和音を不協和音の中に位置づけた。サヴァールの和声論では、変位 *altération* は以下のように定義された。

この技巧（変位記号を指す）は、任意の和音の和音構成音の1音ないし複数の音を変位させるものである。

ある音を変位させるとは、この音を半音上げたり、下げたりすることである。

変位音は、変位の方向にしたがって、ダイアトニック音階の半音上か半音下に解決されなければならない。……（中略）……

半音階的なジャンルの方法でもたらされる変位は、必ずしも調性の変化を引き起こすわけではない。⁸⁸

⁸⁸ A. Savard, *op. cit.*, p. 216.

« 480 Cet artifice consiste à *altérer* une ou plusieurs notes intégrantes d'un accord.

481 Altérer une note, c'est élever ou abaisser cette note d'un demi-ton chromatique.

482 La note altérée doit se résoudre à un demi-ton diatonique au-dessus ou au-dessous, suivant le sens de l'altération. [...]

486 L'altération résultant de l'emploi du genre chromatique n'entraîne pas nécessairement

そして、サヴァールは、変位には、和声的な *harmonique* 変位と旋律的な *mélodique* 変位の 2 種類があると述べた。

変位は、和声的であり得る。この場合、変位は和音の 1 つの和音構成音に付加され、これから扱うことになる新たな音の集積が作り出される。

あるいは、変位は、全く旋律的であり得る。変位はこの場合、和音構成音と経過音とが判然としないまま、付加される。

旋律的な種類にのみ属する変位は、速いスピードで過ぎていくのが通例であり、付随する和声の配置の中で、変位を気にとめることはない。⁸⁹

サヴァールは、変位和音についての一覧表を作成して、様々な種類の和音がどのように変位される可能性があるのか、そしてどのように変位和音が連結されるのかを具体的に示した。(さらに、和音の種類別に解説もしている。) それによると、変位記号が作り出されるのは、和音の基本形だけでなく転回形においても可能で、変位音の直前には必ず、変位される前の(臨時記号なしの)音が鳴らされて準備されていることがわかる。

サヴァールが変位させることが可能だと考えたのは、以下の和音である。すなわち、第 5 音の変位については、長三和音の第 5 音上方・下方変位、短三和音の第 5 音下方変位、減三和音の第 5 音下方変位、属七の和音の第 5 音上方・下方変位と属九の和音の第 5 音上方変位(基本形のみ)である。第 3 音の変位については、減三和音の第 3 音上方・下方変位と属七の和音の第 3 音下方変位、根音省略形の長属九の和音の第 3 音上方・下方変位(第 2 転回形では用いられない)、根音省略形の短属九の和音の第 3 音上方変位(非常に耳障りであるので、第 1 転回形の和音で用いられ、長三和音に解決されることが推奨される。第 2~4 転回形については、耳障りすぎると述べている。)、根音省略形の短属九の和音の第 3

le changement de la tonalité. »

⁸⁹ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 217.

« 487 L'altération peut être *harmonique*. Dans ce cas elle porte sur une note intégrante de l'accord et forme les nouvelles agrégations dont nous allons nous occuper.

488 Ou, elle est purement *mélodique*, et s'applique alors indistinctement aux notes intégrantes et aux notes de passage.

489 Les altérations qui appartiennent exclusivement au genre *mélodique* passent ordinairement avec rapidité, et on n'en tient pas compte dans la formation de l'harmonie accompagnement. »

音下方変位である。そして、根音の変位については、短三和音の根音上方・下方変位を挙げた。

このように、サヴァールは、バザンとルベールと比較して、より多くの変位和音の使用を可能にしている。ただし、サヴァールの考えた九の和音の変位は、実際のところ、すべて根音省略形の九の和音であり、減七の和音である。減七の和音の変位については、バザンとルベールも認めている。おそらくサヴァールは、変位させることが可能なすべての和音の例を挙げた一方で、バザンとルベールは、転調のきっかけをつくる可能性が最も少なく、経過音的に用いることのできる変位和音を推奨しているようである。すなわち、第 3 音の変位については、転調の可能性を考慮して、バザンとルベールは非常に慎重な態度を取っているのである。

b) バザンの場合

バザンは、協和和音と不協和音とは別に、掛留（音）を伴う和音 *accord avec retard*、保留（音）を伴う和音 *accord avec prolongation* と変位（音）を伴う和音 *accord avec altération* の 3 種類の和音を紹介した。（彼によれば、掛留音を伴う和音と保留音を伴う和音は、協和和音と不協和音と同じように、和音連結され、転調されなければならない。）

バザンは、変位音を伴う和音の用法を実際に見せる前に、変位について以下のように説明した。彼によれば、変位とは、ある和音の和音構成音に臨時記号をつけることによって生じる変更であった。

和音を構成する諸音は、変位と呼ばれる変更をされ得る。この変更とは、和音の性質を変えることなしに、変位させたい音を、 \sharp ないし \flat によって半音上げたり、 \flat ないし \sharp によって半音下げたりすることである。⁹⁰

このようにして、バザンは完全三和音だけでなく、属七の和音、減七の和音とそれらの

⁹⁰ F. Bazin, *op. cit.*, p. 239.

« Les notes qui composent les accords peuvent subir une modification que l'on nomme altération. Cette modification, qui ne change pas leur nature, consiste à hausser d'un demi-ton chromatique par le \sharp ou le \flat , ou à baisser d'un demi-ton chromatique par le \flat ou le \sharp , la note que l'on veut altérer. »

転回形の和音を変位させた。彼によれば、変位音が順次進行で解決されるという条件で、1つの和音につき2つないし3つの音を同時に変位させることができるという。彼は、非常に多くの変位和音の使用例を見せた一方で、変位和音の連結について具体的に解説することはなかった。しかしながら、これらの譜例を眺めると、バザンが頻繁に変位させているのは和音の第5音であり、変位音を経過音のように用いていることに気づく。譜例によれば、長三和音の場合に認められるのは、根音の上方変位及び第5音の上方・下方変位であり、短三和音の場合には、根音の上方変位と第5音の上方変位である。ただし、減三和音の場合、第3音が変位されている。また、属七の和音では、第5音への上方・下方変位がみられる。

c) ルベールの場合

ルベールは、変位和音が和声に色彩を与えるものであると考えていたとしても、彼の変位和音の定義は、バザンのそれと同様に限定されたものであった。ルベールの和声論では、変位和音は以下のように定義された。

和音の調的な構造とダイアトニック音階の構造に従って、長3度と完全5度をもつ和音において、上行ないし下行する半音階的な変化によって変位されたすべての和音を変位和音という。⁹¹

この変位和音の定義をみれば、協和和音であろうと不協和和音であろうと、ルベールが長三和音の構造をもつ和音の変位しか認めていないことがわかるだろう。彼は、短三和音の根音変位を除いて、第5音の変位しか認めず、その他のすべての音の集積 *agrégation* を許容できないものと考えた。第5音の変位については、特に以下のように述べている。

長3度の音程をもつ和音において、第5音の変位は、(各音階の) 本来の音 *notes*

⁹¹ H. Reber, *op. cit.*, p. 101.

« § 267. DÉFINITION DES ACCORDS ALTÉRÉS. On entend par ACCORDS ALTÉRÉS, tous ceux dont la tierce est majeur et dont la quinte, de juste qu'elle devrait être selon la constitution tonale et diatonique de ces accords, a été altérée par le fait d'un changement chromatique soit ascendant soit descendant. »

naturelles によって構成されるすべての和音とは異なる、新たなカテゴリーの和音を生み出す。このような和音が本章の様々な項で述べられるいくつかの条件のもとで発せられるのであれば、その効果は、不協和な響きであろうと、耳が許容するものである。このような種類の和音は、和声を非常に豊かにし、これらの和音のみで、真の変位和音をつくり出す。⁹²

ルベールによれば、第 5 音の上方変位が最も頻繁に用いられる和音は、長音階の I 度と V 度の和音であった。長三和音の I 度の和音と V 度の和音の他に、具体的には、I 度の七の和音とその転回形の和音、属七の和音、根音省略形の属七の和音とその転回形の和音、属九の和音、根音省略形の属九の和音とその転回形の和音（第 4 転回形を含む）が挙げられた。そして、短属九の和音の第 5 音上方変位も認められた。一方、第 5 音の下方変位が最も頻繁に用いられるのは、長・短調の V 度の和音で、とりわけ属七の和音と根音省略形の短属九の和音（減七の和音）であった。その他、長音階の I 度の和音の第 5 音上方変位も認められた。ルベールは、転調を引き起こす可能性のある和音は、非常に稀にしか用いられないと主張し、第 5 音が上方変位したいくつかの和音では、転調する傾向があると強調した。ルベールの和声論において、第 3 音の変位が認められないのは、転調のきっかけを生じさせる可能性があるからだろう。（例えば、短七の和音の第 3 音を上方変位させると、属七の和音と同様の音程構造をもつ和音が出来上がり、転調ない借用和音としてごく一時的な転調をすることが可能になる。この方法は、ルフェーヴルの和声論で用いられた。）また、根音省略された属九の和音であっても、第 5 音が下方変位された和音は、非常に耳障りであるとルベールは述べて、この和音を用いる場合は増 6 度の音程を聴かせる第 2 転回形での使用を推奨した。

最後に、ルベールは、根音の変位について簡潔に述べた。彼によれば、例外的に短三和音での根音下方変位が用いられることがあるが、それは常に旋律的の性質をもち、経過音のように用いられると説明した。

⁹² *Ibid.*, *op. cit.*, p. 101.

« § 268. Cette altération de la *quinte*, dans les accords à *tierce majeure*, fait naître une nouvelle catégorie d'accords différant de tous ceux qui sont constitués par les notes naturelles de la gamme, et dont l'effet, quoique dissonant, est accepté par l'oreille lorsque ces accords sont présentés dans de certaines conditions exposées dans les divers articles de ce chapitre. Ces sortes d'accords, qui enrichissent considérablement l'harmonie, forment, à eux seuls, les véritables accords altérés ; [...] »

2.1.3 和声進行

パリ音楽院の3人の理論家の和声論をみれば、彼らが和声とは各声部の動きの結果であるという対位法的な考えに支配されていたことは、明らかである。バザンは、以下のように述べている。

進行 *mouvement* とは、ある音から他の音への漸進的な歩みである。

進行には、旋律的な進行と和声的な進行の 2 種類がある。旋律的な進行 *mouvement mélodique* は、ある音から他の音への連結によって形成され、和声的な進行 *mouvement harmonique* は、複数の旋律の動きが同時に集まることによって形成される。……（中略）……

和声的な進行をつくり上げる旋律の様々な動きは、声部と呼ばれる。⁹³

上記の記述は、まさにバザンが対位法的な考え方で和声を捉えていたことを示す好例であろう。さらに彼は、「旋律的な進行は常に自然で容易でなければならない」⁹⁴と述べて、同じ声部内の、隣り合う 2 音間の連結は、6 度以内の音程、オクターヴないし半音であることが望ましいと具体的に協和音程を挙げながら説明した。（ただし、短調での増 2 度の動きは許容された。）各声部の旋律的の動きについては、ルベールとサヴァールの和声論においても概ねバザンと同様の内容が述べられた。ルベールは、以下のように記述している。

個別に切り離されたと考えられる各声部には、容易に歌える旋律的な音程しか含まれるべきではない。そのためには、以下の規則に従おう。

第 1 の規則 すべての減音程ないし増音程の旋律的な音程は、オクターヴを除いて、

⁹³ F. Bazin, *op. cit.*, p. 22.

« Le mouvement c'est la marche progressive d'un son à un autre son.

Il y a deux sortes de mouvement : le mouvement mélodique et le mouvement harmonique. Le mouvement mélodique est formé par la succession d'un son à un autre son, et le mouvement harmonique par la réunion simultanée de plusieurs mouvements mélodiques. [...]

Les divers mouvements mélodiques formant un mouvement harmonique prennent le nom de partie. [...] »

⁹⁴ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 23.

« Le mouvement mélodique doit toujours être naturel et facile dans une succession d'accords. [...] »

短 6 度よりも広いすべての音程と同様に禁止される。⁹⁵

また、サヴァールは、各声部の旋律的な動きについて、以下のように述べた。ただし、サヴァールの和声論では、下行する時にのみ、減 5 度が許容された。

学校教育で習う声楽の様式では、長 2 度、短 2 度、長 3 度、短 3 度、完全 4 度、完全 5 度と完全 8 度が認められる。

短 6 度の跳躍は、慎重にしか用いられるべきでない。

その他のすべての音程は、歌うことがあまりに難しいので禁じられている。……（中略）……

各声部で、音と音との連結が容易で自然になるように、気をつけて諸音を互いに連結させなければならない。⁹⁶

しかしながら、パリ音楽院の 3 人の理論家が各声部の隣り合う 2 音間の音程関係のみを考えて、和声を実施していたわけではない。もっとも、バザンは、上記で引用したように旋律的な進行と和声的な進行について述べた以外に、協和和音の和声進行について詳細に記述することはなかったが、少なくとも彼らは、不協和音の好ましい和声進行の説明部分では、和音の根音バス進行の概念を一部で取り入れている。

ルベールとサヴァールは、協和和音の推奨される和声進行を、2 つの和音の根音の跳躍を音程で示すことによって示した。ルベールは、連結される 2 つの和音の根音間の音程を 3 つのカテゴリーに分けて、推奨される和声進行について説明した。最も好ましい和声進行は、3 度下行、4 度下行と 5 度下行（及び 6 度上行、5 度上行と 4 度上行）で和音が連

⁹⁵ H. Reber, *op. cit.*, p. 13.

« § 41. Chaque partie, envisagée isolément, ne doit contenir que des intervalles mélodiques faciles d'intonation. À cet effet on se conformera aux règles suivantes :

§ 42. PREMIÈRE RÈGLE. Tout intervalle mélodique soit *diminué*, soit *augmenté*, est proscrit, ainsi que tout intervalle plus grand que *la sixte mineure*, l'octave exceptée. »

⁹⁶ A. Savard., *op. cit.*, p. 56 et 65.

« 81 Dans le style vocal scolastique, les seuls intervalles mélodiques de *seconde* et *tierce*, *majeures* et *mineures*, de *quarte*, de *quinte* et d'*octave justes*, sont admis.

82 Le saut de *sixte mineure* ne doit être employé qu'avec réserve.

83 Tous les autres intervalles sont prohibés comme donnant une intonation trop difficile. [...]

136 On doit avoir soin d'enchaîner les sons l'un à l'autre, de manière à former dans chaque partie une succession mélodique facile et naturelle. »

結されることであった。次いで、2度上行と2度下行が推奨された。これらの好ましい和声進行については、協和和音にも不協和音にも適用された。

一方、サヴァールは、ルベールとは異なり、好ましい和声進行が準拠する理由を述べた後に、適切な和声進行を和音の種類とその転回形ごとに詳細に説明した。サヴァールは、和声進行においてもやはり、自然科学的な説明を加えようと試みた。

和音同士の連結が自然で耳に快いものであるためには、隣り合う和音の間にいくつかの類似する関係 *liens de parenté* がなければならない。

このような関係は、音階システム *tonalité* を生み出す諸音の生成あるいは、和音の構成音に含まれる要素の同一性に由来する。⁹⁷

サヴァールの言うところの「音階システムを生み出す諸音の生成」とは、自然倍音列による諸音の発生であり、「類似する関係（親戚関係）*lien de parenté*」とは、和音構成音に複数の共通音が含まれていることと5度連鎖 *la succession de quintes justes* であった。自然倍音列において、オクターヴに次いで形成される音程が完全5度であることから、彼は5度の音程に重きを置き、その和声進行を推奨したのである。

彼によれば、長調の完全三和音（基本形の場合）からは、常に跳躍進行で完全5度、完全4度、長3度、短3度あるいは長6度か短6度で次の和音に連結するのが良いとされた。ただし、減三和音（すなわち、導音の和音）の場合は、主音の和音に順次進行することも認められた。一方、短調の場合の和声進行は、属音の和音から下属音の和音に進まない限り（弱進行）、長調の場合と同様であった。

2.1.3.1 不協和音の和声進行（解決）

不協和音の和声進行については、水平的な（対位法的な）動きと垂直的な（和声的な）動きの2つの動きが常にある。不協和音の解決についても、3人の理論家の考え方は一致

⁹⁷ A. Savard, *op. cit.*, p. 47.

« 33 Pour qu'une succession d'accords soit naturelle et agréable, il faut qu'entre les accords mis en contact, il existe quelques liens de parenté.

34 Ces rapports proviennent soit de la génération des sons qui a donné naissance à la tonalité, (Introduction page 24) ; soit de l'identité des éléments qui entrent dans la composition des accords. »

している。すなわち、属七の和音及び属九の和音の第3音（導音）を2度上行して主音へ進行させ、第7音と第9音を2度下行させることによって、主音の和音へ連結させるのである。この不協和音の解決を3人の理論家は、「自然な解決 *résolution naturelle*」と呼び、最も理想的な解決法だと述べた。（導音七の和音の場合も同様に、導音を2度上行させ、第5音と第7音を2度下行させる。）ただし、不協和音が解決されるのは、主音の和音ばかりでなく、例えば下中音の和音（VI度の和音）に解決されること（偽終止）も認められている。バザンの場合は、「主音上の属七の和音、属九の和音と導音七の和音」の解決が主音の和音に限られていた一方で、転回形の属七の和音では、主音の和音と下中音の和音の他に、中音の和音（III度の和音）へ解決することも提案している。

ルベールの場合は、バザンとサヴァールと同様の方法で不協和音を解決させることを推奨した一方で、彼の不協和音の解決についての記述は、2人の理論家に比べれば、より垂直的である。彼は、不協和音の第7音及び第9音は予備されるべきであり、不協和音は4度上行ないし5度下行させなければならないと述べている。さらに、I度の和音とVI度の和音への解決の他にIV度の和音への解決も認めた。（ルベールの場合は、和音を音度で呼ぶことが比較的多い。）そしてルベールは、最後に不協和音の予備について以下のような指摘をしている。

根音に属音をもつ和音は、長・短調において、唯一この規則の例外となる。（**何人かの理論家は、音響体の共振によって形成される不協和音を自然な不協和音と呼び、そういう理由で、不協和音の予備を求めている。そして、予備が必要な不協和音を人工的な不協和音と呼んだ。）⁹⁸

この記述は、まさしくサヴァールの不協和音の定義に一致するものであり（前述したサヴァールの不協和音の定義を参照のこと）、ルベールがサヴァールの和声論を参照していたことが窺えるものである。不協和音について、サヴァールと同じように考えていた理論家が他にいたとしても、ルベールが1851年から1862年までパリ音楽院で和声を教えていた

⁹⁸ H. Reber, *op. cit.*, p. 71.

« § 180. EXCEPTION. Les accords ayant pour fondamentale la dominante, dans les deux modes, font, seuls, exception à cette règle (** Quelques théoriciens appellent *dissonances naturelles* celles qui sont formées par la vibration du corps sonore, et qui, par cette raison, n'exigent point de préparation ; et *dissonances artificielles* celles dont la préparation est nécessaire.). »

(その後 1862 年から 1880 年までは作曲のクラスを受けもった)ことを考慮すれば、彼は、和声を教えるために当時公式の教科書になったばかりのサヴァールの和声論を読んでいたはずであろう。

2.1.3.2 変位音を伴う和音の和声進行

変位和音の和声進行については、3 人の理論家はほとんど説明しなかった。とりわけ、バザンは、変位音を伴う和音については説明したものの、譜例を多く見せるのみで、どのように和音を連結させるべきかについては記述しなかった。バザンやルベールに比べて、より多くの変位和音が使用可能だと考えたサヴァールもまた、変位和音の和音連結についての記述は少ない。彼が指摘したのは、増 6 の和音 *accord de sixte augmentée* が不協和音の解決のように、次の和音に連結されるべきであることのみであった。また、ルベールは、変位和音の変位音を順次進行させ、不協和音の解決のように 4 度上行ないし 5 度下行させるのが好ましいと述べた。

2.1.4 転調

バザン、サヴァールとルベールの 3 人は、2 つの調の間での変位記号の変化が最も少ない隣接調 *tons voisins* への転調を推奨し、それ以外の調への転調をすべて遠隔転調とみなした。バザンとサヴァールの転調の定義及び転調方法は、言葉づかいの違いを除けば、ほとんど同様のものではあった。一方で、ルベールの転調の考え方には、部分的にライン河以東の理論に由来すると思われる影響が垣間見える。

a) バザンとサヴァールの場合

バザンは、まず初めに転調を「ある調から他の調への移行である」⁹⁹と簡潔に定義した。サヴァールも同様に以下のように転調の定義をしている。

⁹⁹ F. Bazin, *op. cit.*, p. 36.
« La modulation est le passage d'un ton à un autre. »

……（前略）……音楽言語が創造される。しかしながら、音楽言語は、同じ調性の狭い範囲内に長い間、閉じ込められれば、単調なものになるだろう。

この短所を避けるために、主調、すなわち曲が提示され、締め括られるべきである調は、違う調に一時的に置き換えられる。

ある調から他の調へのこのような移行を転調と呼ぶ。¹⁰⁰

そして彼ら 2 人は、転調を隣接調への転調と遠隔調への転調の 2 つに区別した。サヴァールの場合は、この 2 種類の転調をそれぞれ「関係調すなわち同質な調への転調 *modulation aux tons relatifs ou homogènes*」と「遠隔調すなわち異質な調への転調 *modulation aux tons éloignés ou hétérogènes*」と呼んだ。サヴァールは、2 つの調の音階構成の中に共通する音が多いほど、調的に近い関係にあると考え、最も調的に近い 5 つの調を「関係調 *tons relatifs*」と名づけた。同じくバザンも、2 つの調の間での変位記号の変化が 1 つないし 2 つのみの 5 つの調を「隣接調」と呼んだ。「隣接調」ないし「関係調」に含まれる 5 つの調は、例えばハ長調の場合、ニ短調、ホ短調、ヘ長調、ト長調とイ短調になる。このように 5 つの調が調的に最も近い関係にあることは、バザン、サヴァールとルベールの 3 人に一致した考え方であるが、サヴァールはルベールと同様に、この 5 つの「関係調」をさらに 2 つに分類している。ハ長調の場合を例にとると、サヴァールは、ヘ長調、ト長調とイ短調を「直接的な関係調 *tons relatifs directs*」に、ニ短調とホ短調の残りの 2 調を「間接的な関係調 *tons relatifs indirects*」に分類した。（なお、イ短調の「関係調」は、ハ長調、ニ短調とホ短調が「直接的な関係調」、ヘ長調とト長調が「間接的な関係調」となる。）

ところで、3 人の理論家の考える「隣接調」ないし「関係調」には、同主調が含まれていないことに気づくだろう。2 つの調の音階構成音が 1 音しか違わないにもかかわらず、彼らは、同主調を調的に近いとは、考えなかった。彼らは、同主調への転調を「（長旋法から短旋法への、あるいは短旋法から長旋法への）旋法の変更 *changement de mode*」とみ

¹⁰⁰ A. Savard, *op. cit.*, p. 92.

« 223 [...] Le langage musical est créé ; mais il deviendrait monotone s'il était longtemps renfermé dans le cercle restreint d'une même tonalité.

224 Pour éviter cet inconvénient on substitue passagèrement à la tonalité principale, c'est-à-dire à celle dans laquelle le morceau est exposé et doit être conclu, une tonalité différente.

Cette transition d'une tonalité à une autre s'appelle *modulation*. »

なし、遠隔転調に分類していたのである。

隣接調への転調を行うためにバザンとサヴァールの2人の理論家がまず初めに提案した方法は、突然に新たな調へ入り、新しい調に特徴的な和音を直ちに聴かせる方法であった。(ただし、サヴァールの関係調への転調の譜例を見ると、先行する調は必ず完全終止で終えられている。)バザンは、次のように述べている。

転調を行うためには、転調したい調に属する和音を聴かせなければならない。その和音の構成要素には、離れた調とはよそ者の音があるだろう。転調を決定づけるこのよそ者の音は、ほとんどいつも転調先の調の導音か下属音である。逆に言えば、転調は、離れる調の導音が変位されることによって、決定づけられる。¹⁰¹

バザンがこれ以上、隣接調への転調方法について述べなかった一方で、サヴァールは、この他に2つの調に共通する和音を介して「関係調」に転調させる方法についても言及した。彼は、2つの調に共通する和音を「混合和音 accord mixte」と呼び、この和音を用いた転調方法を使えば、穏やかに転調させることができると述べた。

…… (前略) ……これらの混合和音は、後に続かれる終止形によってしか、それらの真の意味をもたらさない。そのような理由で、混合和音は、非常に穏やかな移行をつくり出すのである。事実、この方法によって、しばらくの間宙ぶらりんになった耳は、先行する調がいわば溶け込んでいった新しい調に少しずつ導かれるということがわかる。

転調の秘訣は、和音の複数の機能、すなわち、様々な音階と和音との共通点を知ることにある。

いずれにしても、(ある調から他の調への)移行が耳障りでなく、つじつまが合わないものでないためには、転調を行うための接点をもつ和音が(2つの調の)和音の間に何らかの親和性 *affinité* をもつべきであるということをつけ加えておこう。

¹⁰¹ F. Bazin, *op. cit.*, p. 36.

« Pour opérer la modulation, il faut faire entendre un accord, appartenant au ton où l'on veut aller, dans la composition duquel se trouvera une note étrangère au ton que l'on veut quitter. Cette note étrangère qui détermine la modulation est presque toujours la note sensible ou la sous-dominante du ton où l'on va. Dans le cas contraire, la modulation est déterminée par la note sensible altérée du ton que l'on quitte. »

(括弧内の語は、筆者による。) ¹⁰²

このようにサヴァールは、2つの調に共通する和音を用いた「関係調」への全音階的転調を推奨した。(ただし、バザンは、遠隔調への転調方法の説明の中では、この転調方法に言及している。)

遠隔調への転調方法については、バザンとサヴァールは4つの方法を提案した。すなわち、同主調への転調、2つの調に共通する和音を介した転調、いくつかの転調を経て遠隔調へ転調する方法とエンハーモニックによる転調の4つである。

すでに述べた通り、同主調への転調は、同じ主音をもつ長調から短調への、あるいは短調から長調への転調であり、彼らの言葉を借りれば、旋法の変更 *changement de mode* であった。この転調方法は、主音の和音の第3音が変位されることによって生じるものである。2つの調に共通する和音を介した転調については、サヴァールはすでに「関係調」への転調方法の説明の中で触れているが、遠隔転調においても、「混合和音」を用いた転調の方法は変わらないと述べている。この転調方法を「初めに確立された音階とは別の音階に属すると推測される和音の曖昧さによる転調 *modulation par l'équivoque d'un accord que l'on peut supposer appartenir à une autre gamme que celle où il a été d'abord établi*」と名づけたバザンもまた、「この転調は、1度に複数の音階に属することのできる和音の曖昧さによって、行われる」¹⁰³と述べて、共通和音による転調方法を紹介した。ただし、バザンは、ルフェーヴルのように1つの和音が5つの調に属していると述べることや、これらの5つの調の調的親和性 *affinité tonale* を強調することは決してしなかった。また、バザンとサヴァールが言及した共通和音による転調では、必ずダイアトニック音階で構成された調に属する和音の間でしか転調は起こらない(ルフェーヴルの共通和音による転調

¹⁰² A. Savard, *op. cit.*, p. 96.

« 244 [...] Ces accords mixtes n'acquièrent leur véritable signification que par la cadence dont ils sont suivis et ils forment ainsi une transition très douce. On comprend en effet que par ce moyen, l'oreille tenue en suspens pendant quelque temps, est insensiblement initiée au nouveau ton dans lequel la tonalité antécédente est venue pour ainsi dire se fondre.

245 C'est dans la connaissance des fonctions multiples des accords, c'est-à-dire de leurs rapports avec les différentes gammes, que réside le secret de la modulation.

246 Ajoutons que dans tous les cas, les accords mis en contact pour opérer la modulation doivent avoir entre eux quelque affinité, si on ne veut pas que la transition soit dure ou incohérente. »

¹⁰³ F. Bazin, *op. cit.*, p. 38.

« Cette modulation s'opère par l'équivoque d'un accord pouvant appartenir à la fois à plusieurs gammes. »

については、本章の後半を参照のこと)。第 3 番目に挙げた、いくつかの調への転調を経由して遠隔調へ転調する方法については、バザンが「いくつかの転調を介した転調 modulation par des modulations intermédiaires」と名づけたのに対して、サヴァールは、「複合転調 modulation composée」と呼んだ。この転調では、上記で述べた「隣接調」への転調、同主調への転調及び共通和音による転調を駆使して、転調させたい遠隔調まで進むという方法が取られた。サヴァールは、この転調方法について以下のように説明している。

2 つの調の間にあまりにもつながりがないために、この 2 つの調と何らかの共通点をもつ和音を見つけられない時、あるいは、規則通りに行われていようとも、ある調から他の調への移行が穏やかで自然であるためには、その転調があまりにも唐突であるような場合やあまりにも短いような場合には、複数の仲介和音を用いる。実際には、このような移ろい行く転調が多かれ少なかれ際立っていようと、展開されていようとも、1 度転調させる代わりに、複数回転調させるのである。

このような種類の転調を複合転調と言う。…… (中略) ……

複合転調は、より唐突でなく、より穏やかで、より色彩に富むので、即座に起こる転調よりも好まれることがしばしばである。¹⁰⁴

最後に、エンハーモニックによる転調は、「オルガンやピアノのような、いくつかの楽器で同じ響きが生じるある音から他の音への移行」¹⁰⁵によって起こる。すなわち、ある和音や音を異名同音で読みかえることによって、他の調に属する和音に見たてるのである。バザンによれば、エンハーモニックによる転調は、属七の和音、減七の和音と増 6 の和音を

¹⁰⁴ A. Savard, *op. cit.*, pp. 106-107.

« 264 Quand deux tons sont tellement étrangers l'un à l'autre qu'on ne peut trouver un accord ayant quelque rapport avec les deux, ou lorsque la modulation quoique régulièrement opérée, serait cependant trop brusque ou trop écourtée pour que la transition d'un ton à l'autre soit douce et naturelle, on emploie alors plusieurs accords intermédiaires. C'est en réalité faire plusieurs modulations au lieu d'une seule, bien que ces modulations transitoires soient plus ou moins accusées plus ou moins développées.

Ces sortes de modulations se nomment : *modulations composées (sic)*. [...]

265 Souvent la modulation composée est préférable à la modulation immédiate comme étant moins brusque, plus douce et plus riche que cette dernière. »

¹⁰⁵ F. Bazin, *op. cit.*, p. 303.

« On appelle enharmonie le passage d'une note à une autre produisant sur certains instruments comme l'orgue et le piano, le même son. »

介して頻繁に起こり、またより遠い調への転調を可能にするという。バザンが、転調を実現させるには、新しい調の下属音か導音を含む和音を鳴らすことで十分であると考えていたことを考慮すれば、属和音は、属七の和音や属九の和音とともに、彼にとって、転調に最も好ましい和音の 1 つであったと考えられるだろう。(事実、バザンによる転調の譜例をみると、属和音からその主和音への和音進行を頻繁にみることができる。) また、サヴァールも、エンハーモニックによる転調では、一見したところ非常に遠い調に容易に転調させることができると述べている。

このように、バザンとサヴァールの和声論では、様々な転調方法が提示され、無理なく、滑らかに転調させる方法がより和声的な面から探究されていた。一方、ルベールの転調の概念をみると、各声部の隣り合う音と音との対位的なつながりをより重視しているように思われる。

b) ルベールの場合

ルベールは、主に「関係調 *tons relatifs*」、すなわち隣接調 *tons voisins* への転調を推奨した。彼が最も自然かつ穏やかな転調だと考えていたのは、共通する音がより多く含まれる調への転調であった。しかしながら、ルベールの和声論では、2 つの調に共通する和音を介して行われる共通和音による転調方法は、提案されなかった。「関係調」への転調の他に、ルベールが言及したのは、遠隔調 *tons éloignés* への転調、エンハーモニックを用いた転調、及び旋法の変更 *changement de mode* である。ルベールは、転調について以下のよう
に定義している。

転調という言葉は、単に調の変更を意味するのではない。転調には、ある調から他の調へ移る手段によって生じる過渡的な段階も含まれている。…… (中略) ……

他の和音に対して、元の調とは異なる音階システム *tonalité* で構成された新たな和声的な関係を直ちに確立させるには、和音構成音のうちの 1 音を変位させることによって、これらの和音のうちの何れかの和音を変容させることで十分である。¹⁰⁶

¹⁰⁶ H. Reber, *op. cit.*, pp. 43-44.

« § 120. Le terme MODULATION ne veut pas simplement dire *changement de ton*, il sous-entend aussi une transition par le moyen de laquelle on passe d'un ton à un autre [...].
§ 121. [...] il suffit de faire subir une transformation à n'importe lequel de ces accords en

上記の転調についての定義に従えば、主調の音階に含まれない音（非和声音）が1音ないし複数現れる度に毎度、転調が起こるということになる。しかしながら、ルベールの考える転調の概念は、より複雑なものであるように思われる。ルベールによれば、転調を決める要素のうちで最も重要なものの1つは、終止形であり、たとえフレーズに複数の非和声音が含まれようと、新たな調の終止形が現れなければ、そのフレーズで転調が生じたとはみなさないのである。このようなフレーズでは、ルベールは、「一時的な転調 *modulation passagère*」が起こったと考え、そのフレーズに含まれる和音を「借用和音 *accord emprunté*」と呼んだ。

転調においては、(各音階に) 特徴的な音の影響がどうであれ、新たな調は、概して終止形の助けによってしか、実際には確立されない。ところで、フレーズの流れの中では、目標に定められた調に落ち着く前に、1つの調ないし複数の調にさえ触れることが頻繁にある。そのフレーズ全体は、いくつかの一時的な転調が含まれていたとしても、主調を保持することさえできる。…… (中略) ……

あるフレーズでは、支配的で決定づけられた調があろうとも、その調にはない1つないし複数の和音すら含まれることがあるが、そのような和音が調の一体性を壊すことは全くない。¹⁰⁷

ルベールの言う「借用和音」は、副次ドミナントを意味しているようには思われない。この「借用和音」は、たとえ導音が主音に解決されているとしても、常に4度上行ないし5度下行して主音の和音に解決されているわけではないからである。事実、「借用和音」の

altérant une de ses notes constitutives, pour qu'aussitôt cette transformation établisse, à l'égard des autres accords, des rapports harmoniques nouveaux, constituant une tonalité différente de la première. »

¹⁰⁷ *Ibid.*, *op. cit.*, p. 56.

« § 142. Quelle que soit l'influence des notes caractéristiques dans les modulations, un nouveau ton n'est, en général, réellement affermi qu'à l'aide d'une cadence. Or, dans le courant d'une phrase on ne fait souvent qu'effleurer un ton, ou même plusieurs tons, avant de se fixer à celui qu'on s'est proposé pour but ; l'ensemble de la phrase peut même conserver sa tonalité tout en contenant des *modulations passagères* [...].

§ 143. Une phrase, ayant une tonalité prédominante et déterminée, peut contenir un accord ou même plusieurs accords étrangers et qui ne détruisent nullement l'unité tonale [...]. »

譜例を確認すると、V度の和音からIV度の和音への連結やIV度の和音からIII度の和音への連結がみられる。それ故、ルベールの和声論での「借用和音」は、私たちが今日呼んでいるところの借用和音とは異なるのである。その上、ルベールは、2つのフレーズの間で調が変更されたとしても、それを転調とはみなさなかった。

ルベールが推奨する方法で転調させるためには、「関係調」と呼ばれる調を理解しなければならない。彼は、バザンやサヴァールと同様に、2つの調の間で1つないし2つの変位記号の変化しかならない5つの調を「関係調」と呼んだ。ルベールの場合、例えば、ハ長調の「関係調」は、「第1級の関係調 *tons relatifs de première classe*」と呼ばれるイ短調、へ長調とト長調と「第2級の関係調 *tons relatifs de deuxième classe*」と呼ばれるニ短調とホ短調の5つの調である。また、バザンとサヴァールと同様に、同主調を「関係調」とはみなさず、ある調からその同主調への転調を「単なる長旋法と短旋法の交換である」¹⁰⁸と述べた。

ルベールが提案した転調方法は、比較的簡潔である。その方法は、まず転調させたい調の導音をもつ和音を選び、そして新たな調の和音に解決させるというものであった。ルベールは、以下のように述べている。

VII度を除いて、どの音度上でも原調を離れることができる。そして、VII度（の和音）を除き、（ある調の音階に）特徴的な音を含むどの音度（の和音）からでも、新しい調に入ることができる。¹⁰⁹（括弧内の語は、筆者による。）

¹⁰⁸ H. Reber, *op. cit.*, pp. 57-58.

「……（前略）……しかしながら、遠隔調と呼ばれるものの中には、原調と共通する音と和音が非常に多いので、第3級の関係調と呼べるかもしれない調がいくつかある。例えば、ハ長調とハ短調のように、同じ主音をもつ2つの調がそのようなものである。これら2つの調は、とりわけ属音が共通であるために、非常に近親性があるので、多くの場合で互いに置き換えることができる。このような調の置き換えは、転調でさえなく、単なる長旋法と短旋法の交換である。」

« § 147. [...] Cependant, parmi les tons appelés éloignés, il en est plusieurs dont la communauté de notes et d'accords avec le ton primitif est si grande qu'on pourrait les appeler *relatifs de troisième classe* ; tels sont les deux modes ayant une même tonique, (**) p. EX. *Ut* majeur et *Ut* mineur ; il est évident que ces deux sont tellement parents, surtout à cause de leur *dominante* commune, qu'on peut, en beaucoup de circonstances, les substituer l'un à l'autre, ce qui ne constitue même pas une modulation, mais un simple *échange de mode*. [...] »

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 48.

« § 134. [...] on peut quitter le ton primitif sur n'importe quel degré, sauf le 7^e ; et l'on peut entrer dans le nouveau ton par chacun des degrés contenant la note caractéristique, sauf 7^e (*sic*). »

これらの転調を実現させるための規則を読むと、ルベールの転調についての考え方がかなり対位的であることに気づく。ルベールは、何よりもまず、「すべての半音階的な変化は、旋律的に、すなわち1つの同じ声部内で行われるべきである」¹¹⁰と主張し、対斜への注意を促した。そして、各声部で、できる限り順次進行すること、すなわち半音階的転調が勧められた。ルベールは、以下のように記述している。

あらゆる種類の音楽作品の美しさに全く必要不可欠である各声部の旋律的な動きは、とりわけ転調において重要である。一般原則として、1つないし複数の声部が歌うのが困難な旋律的な音程で演奏される場合、……（中略）……その転調が良くない効果をもつことは、明らかだろう。¹¹¹

これらの規則に従って転調させると、導音は自然に主音へ進行することになるだろう。そのような理由で、転調についての章で、導音から主音への連結について、これ以上言及されることはない。

ルベールの和声論では、他の転調方法が提案されることはほとんどなかった。「関係調」すなわち隣接調への転調を除いて、ルベールは、同主調への転調を含むその他すべての転調を遠隔転調とみなした。エンハーモニックによる転調については、「エンハーモニックの音程は、声楽や平均律で調律されない楽器の演奏の際に、言いよどみが起こり、また（音程の）正確さにも欠ける」¹¹²のために、慎重に用いられるべきだと言及したのみである。また、ルベールは、減七の和音をエンハーモニックで読みかえれば、複数の遠隔調への転調が可能になると指摘した一方で、減七の和音の例外的な解決法を用いたこの転調方法を、当時の音楽語法の濫用であるともみなした。

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 44.

« § 124. PREMIÈRE RÈGLE. Tout changement chromatique doit s'effectuer mélodiquement, c'est-à-dire dans une seule et même partie : [...] »

¹¹¹ *Ibid.*, p. 46.

« N. B. La conduite mélodique des parties, si indispensable à la beauté de toute espèce de composition musicale, est importante surtout dans les modulations ; on peut établir, en principe général, que lorsqu'une ou plusieurs parties exécutent des intervalles mélodiques difficiles d'intonation [...], la modulation est d'un mauvais effet. »

¹¹² *Ibid.*, p. 58.

« § 150. [...] l'intervalle enharmonique provoque souvent l'hésitation et le défaut de justesse dans l'exécution vocale ou dans celle des instruments non tempérés. »

最後に、ルベールと彼の師のうちの1人であったダニエル・ヤーレンスペルジェ Daniel Jelesperger (1797-1831)¹¹³の転調概念の相違について指摘したい。2人の間での違いの1つは、転調の定義にある。ヤーレンスペルジェは、以下のように転調を定義している。

転調は、新しい調がかなり完全な方法で確立され、先行した調の音階システム tonalité (印象) を全く忘れさせる時に、完全な転調と呼ばれるだろう。この効果は、何らかの終止形が新しい調で鳴らされるか、そこにしばらくの間とどまる際に、生じる。1つないしいくつかの和音が鳴るのみで、終止形が鳴らされることもなく、他の調に一時的にしか触れない転調は、不完全な転調 *demi-modulation* と呼ばれるだろう。¹¹⁴

ヤーレンスペルジェの転調の定義は、どちらかと言えば、ルフューヴルやモミニー Joseph-Jérôme Momigny (1762-1842) のそれによく類似している。(ルフューヴルとモミニーの転調の定義については、本章の後半で説明する。) 彼らもまた、転調を2つの種類に区別した。その上、ヤーレンスペルジェの説明する隣接調には、ルベールやバザン、サヴァールとは異なり、同主調が含まれていた。ルベールは、ヤーレンスペルジェの理論

¹¹³ ルベールは、自身の『和声論』(1862)が部分的に、彼の師の1人であったヤーレンスペルジェ Daniel Jelesperger (1797-1831) の和声論に恩恵を受けていることを『和声論』の「序文 *Avant-propos*」で告白している。ルベールによれば、ヤーレンスペルジェから影響を受けたのは、主に変位和音の一覧表での一般的な和音配置であった。

ヤーレンスペルジェは、アルザス地方のミュルーズ Mulhouse の出身で、パリ音楽院でライヒャの和声クラスと対位法クラスの復習教師 *répétiteur* を務めていた。彼は、『19世紀初め以降の和声とその和声を研究するための方法 *L'Harmonie au commencement du dix-neuvième siècle et méthode pour l'étudier*』という題で、1830年に和声論を出版している。『和声論』の序文に書かれたルベールの証言によれば、ヤーレンスペルジェの和声論が当時あまり知られていなかったのは、彼の早すぎる死のためだけでなく、パリ音楽院の教授たちが彼の新しい和音記譜法を認めなかったからだという。事実、ヤーレンスペルジェは、音度理論を採用し、和音記号をアラビア数字で記譜した。(例えば、V度の和音の代わりに「5度の和音」というように記譜している。) そればかりか、彼はルフューヴルと同じように、任意の和音が5つの調に属すると述べ、2つの調に共通する和音を用いた転調を転調方法の1つとして提案した。

¹¹⁴ D. Jelesperger, *L'Harmonie au commencement du dix-neuvième siècle et méthode pour l'étudier* (Paris: Zetter et Cie, 1830), p. 40.

« § 80. La modulation sera appelée *entière* quand un nouveau ton s'établit d'une manière assez complète (*sic*) pour effacer tout à fait la tonalité (l'impression) du ton qui a précédé. Cet effet a lieu lorsqu'on fait une cadence quelconque dans le nouveau ton (f. 74, 76a, 77a), ou qu'on y reste quelque tems (*sic*) (f. 75). On appellera *demi-modulation*, celle où l'on ne touche à un autre ton que passagèrement, avec un ou quelques accords seulement, et sans y faire de cadence (f. 76b, 77b). »

を部分的に取り入れながら、彼の転調についての考えを発展させていった一方で、音度理論のように、パリ音楽院の教授たちが認めなかった概念を巧みに避けたように思われる。

(ルベールは、転調を2つの種類に分けなかったものの、彼の転調の定義をみれば、転調について考え方自体は部分的にヤーレンスペルジェらに類似している。)そして、彼の和声理論では、転調についての考え方に限らず、他の項目においても、アラビア数字で和音構成音間の音程を表す和音記譜法に由来する対位法的な考え方が依然として優位にある。

2.2 ギュスターヴ・ルフェーヴルの『和声論』(1889)とニデルマイエール校の授業で使われたその他の教科書

2.2.1 ギュスターヴ・ルフェーヴルの『和声論』(1889)

ルフェーヴルの『和声論』は、彼がニデルマイエール校に赴任して以来(1859)、和声学のクラスで教えていた内容をまとめたものである。彼は、1910年に退職するまで和声学の授業を受けもっていたので、『和声論』が提示した和声の一般規則と転調方法は、長期的に生徒たちに影響力をもっていた。前述したように、ルフェーヴルがニデルマイエール校に赴任した時期(1859)と『和声論』を出版した時期(1889)の間には、ずれがある。しかし、『和声論』の序文によれば、ルフェーヴルが和声学についての考えを少なくとも出版の20年前にはすでに大方固めていたことがわかる。

また新しい和声論が出版された！

すでにとっても多くの和声論があり、当然のことながら有名なものもある！

このような反論を、私は20年もの間自分自身にしてきた。今日、私が教え子たちの度重なる懇願に負けるのは、すでにほとんどすべて知られているけれども違ったやり方で説明されているいくつかの原則に私が与えようと努めた簡潔な表現形式が、興味深く、優れた音楽家を育成するために絶対的に必要な学習を容易にし得るだろうと説得されたからである。¹¹⁵

¹¹⁵ G. Lefèvre, *Traité d'harmonie à l'usage des cours de l'École* (Paris: à l'École, 1889), « Préface ».

全 181 ページからなる『和声論』は、14 の章と「音階システムとリズム：一般原理 *La tonalité et le rythme : principes généraux*」と題された付録で構成されている。この『和声論』を見れば、多くのページを様々な転調方法の説明に割いていること、そして和声の規則を説明するために多くの譜例が挿入されていることに気づくだろう。ニデルメイエル、サン＝サーンス、ロッシーニやフェリシアン・ダヴィッド *Félicien David* (1810-1876) の作品を含む、16～19 世紀までの作品から引用された豊富な譜例は、ルフェーヴルの広範な知識と示すとともに、「オルガニストと聖歌隊指揮者を育成するために、単旋聖歌と 15～18 世紀の大作曲家の古典的な作品を深く探究する」¹¹⁶というニデルメイエル校の教育理念の特徴とも合致するものである。このような譜例の引用は、ルフェーヴルの理論を正当化し、和声学の基礎が必ずしも机上の問題ではなく、音楽実践と結びついていることを示している。実際に、ルフェーヴルは、「上記の原則に従ってバス声部をつくり、それを実施しなさい。」¹¹⁷というように、『和声論』の中で常に自分の方法で課題を実施することを求めている。ニデルメイエル校の教育の自由さと音楽実践重視の姿勢がうかがわれる例である。

ルフェーヴルは、『和声論』を他の理論家たちと同様に、和声の定義をすることから書き始めた。ルフェーヴルによれば、「和声とは、音階システム *tonalité* とリズムの規則にしたがって、諸音の集合あるいは結合をつくり出す学問である。」¹¹⁸この定義を読めば、ルフェーヴルがもはや（対位的に、あるいは水平に）和音を複数の旋律の動きの結果とは捉えず、和音を構成する音の垂直的な関係を強調していることがわかる。もっとも、この和声の定義は、ニデルメイエル校の教育理念、すなわち学校が推奨した 16 世紀終わり

« Encore un nouveau Traité d'harmonie!

Il y en a déjà tant et de si justement célèbres !

Cette objection, je me la suis faite à moi-même pendant vingt ans. Si je cède aujourd'hui aux instances réitérées de mes anciens élèves, c'est parce que je me laisse persuader que la forme succincte que j'ai taché (*sic*) de donner à des principes, presque tous déjà connus mais différemment exposés, pourra faciliter une étude intéressante et absolument nécessaire pour former de bons musiciens. »

¹¹⁶ G. Lefèvre, « L'École de musique classique Niedermeyer, » *op. cit.*, p. 3617.

« explorer à fond le plain-chant et les œuvres des grands maîtres classiques des XV^e au XVIII^e siècles pour la formation des organistes et des maîtres de chapelle »

¹¹⁷ G. Lefèvre, *Traité d'harmonie à l'usage des cours de l'École*, *op. cit.*, p. 35.

« Créer des basses d'après ces principes et les réaliser. »

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 1.

« L'harmonie est la science de la formation des agrégations ou réunion des sons selon les lois de la tonalité et du rythme. »

の音楽家たちの作曲の原則とは、逆説的ではある。

音楽理論的な視点からみて『和声論』の最も注目に値する点は、ルフェーヴルがライン河以東の理論家たちの理論書から着想された音度理論を取り入れたことだろう。

私は、通常使われる数字をフォークラー神父の流派 l'École de l'abbé Vogler で用いられた数字に置き換えた。私は、この知識をフォークラー神父の優れた弟子の 1 人で、私の尊敬する師であるピエール・ド・マルダンから教わった。ド・マルダンは、学識のある教師で、フランスで幾人もの作曲家を育てた。彼の弟子の中で最も著名なのは、カミーユ・サン＝サーンス氏である。¹¹⁹

ルフェーヴルは、『和声論』の中で、和音を記すために、和音の最低音からの音程を表すアラビア数字の代わりにローマ数字を用いた。そして、彼は、フランスにローマ数字による和音の記譜法を持ち込んだのは、マルダン Pierre Maleden (ca 1806-?)¹²⁰であることを強調している。しかし、マルダンについての資料はほとんど残っておらず、フォークラー神父、マルダンとルフェーヴルの 3 人の関係を明らかにすることは容易ではない。¹²¹こ

¹¹⁹ *Ibid.*, « Préface ».

« J'ai substitué aux chiffres ordinairement usités, ceux employés dans l'École de l'abbé Vogler. J'en dois la connaissance à un de ses meilleurs élèves, Pierre de Maleden, mon Maître vénéré, le savant professeur auquel la France doit plusieurs compositeurs, dont le plus illustre est M. Camille Saint-Saëns. »

¹²⁰ マルダンに関する資料は、ほとんど残されていないために、彼の生涯についてはよく知られていない。また、音楽事典にその名が掲載されることも少ない。

ジョエル＝マリー・フォケによると、マルダン Pierre Maleden (ca 1806-?) は、パリでフェティスのもとで学んだ後に、ダルムシュタット Darmstadt に赴き、ゴットフリート・ウェーバー Gottfried Weber のもとで音楽（とくに J. S. バッハの音楽）を学んだ人物で、帰郷した後に、故郷のリモージュ Limoges で音楽学校を建てた。その成功によって、マルダンは、1841 年からパリに定住し、サン＝サーンスなどの多くの作曲家を育てたとされる。彼は、以下の 3 冊の教則本を残している。

Introduction d'une revue des études et de l'enseignement musical (1841)

Les Sept Clés rendues faciles [...] (1843)

Du contrepoint et de son enseignement, considérés en eux-mêmes et dans leurs rapports aux études de la composition musicale (1844)

J.-M. Fauquet, « Maleden, » in *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, p. 734.

cf. J. Chailley, « Momigny, Maleden et l'École Niedermeyer : un épisode de la lutte entre ramistes et antiramistes, » in *Logos Musicae: Festschrift für Albert Palm*, edited by R. Görner. (Wiesbaden: Steiner, 1982), pp. 8-18.

¹²¹ この点については、以下の文献を参照のこと。

J. Chailley, « Momigny, Maleden et l'École Niedermeyer : un épisode de la lutte entre ramistes et antiramistes, » in *Logos Musicae: Festschrift für Albert Palm*, edited by R. Görner. (Wiesbaden: Steiner, 1982), pp. 8-18.

の点については、従って本論文では扱わないことにする。

また、『和声論』では、調の概念の拡大がみられる。ルフューヴルは、独自のやり方で、転調せずに用いることのできる様々な和音を考案した。例えば、彼は「半音音階の和音 *les accords de la gamme chromatique*」やパリ音楽院の教師であった作曲家・理論家たちよりも多くの種類の変位和音を考案した。そして、彼が提案するエンハーモニックによる転調方法の1つである「仮想和音 *les accords supposés*」による転調は、とりわけ検討するに値するだろう。以下では、『和声論』の内容を和音、根音バス、和音記号、和音進行、転調の項目に分けて記述していくことにする。

2.2.2 和音

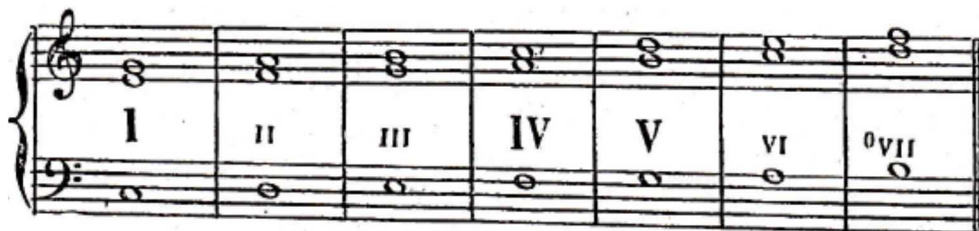
ルフューヴルは、「和音とは、諸音の集合のことである。……（中略）……2つあるいは複数の音によってつくられる音の集合が調的親和性 *affinité tonale* で結びつけられる度に毎度和音が生みだされる」¹²²と定義した。すなわち、和音とは、長音階であれ、短音階であれ、ダイアトニック音階の各音上に重ねられた2つあるいは複数の音からなる音の集合であると考えたのである。和音についての定義をした後に、ルフューヴルは先の理論家たちと同様に、和音を協和和音と不協和音の2つの種類の和音に区別した。彼によれば、協和和音とは、任意の音階の各音上に重ねられた2つの3度で構成された3音からなる和音のことを指した。そして、不協和音を任意の音階の各音上に7度あるいは9度の音程を含むすべての和音（すなわち、七の和音と九の和音を指す）と考えた。協和和音と不協和音の分類は、19世紀前半の理論家たちにとって重要な問題の1つであった。それにも拘わらず、ルフューヴルは、モノコルドの分割や自然倍音列の話題に触れることもなく、非常に簡潔に2つの種類の和音を定義したのである。その代わりに、彼はトニックの和音、ドミナントの和音とサブ・ドミナントの和音が最も強い「調的な力 *puissance tonale*」をもつと述べた。「調的な力」とは、彼によれば、各和音が音階システム *tonalité* に及ぼす力のことである。これらの3つの和音は、調を決定するのに必要不可欠であるために、特別に扱われるのである。

¹²² G. Lefèvre, *Traité d'harmonie à l'usage des cours de l'École*, op. cit., p. 1.
« Les agrégations de sons ont reçu le nom d'accord. [...] Il y a accord toutes les fois que l'agrégation formée de deux ou plusieurs sons unis entr'eux des affinités tonales. »

協和和音と不協和音の他に、ルフエーヴルは変位和音と「半音音階の和音」の2種類の和音を提案した。この2種類の和音は、『和声論』において、協和和音・不協和音のどちらにも属していない。

2.2.2.1 協和和音

ルフエーヴルは、各和音の性質について詳細な説明を加えている。ルフエーヴルによれば、協和和音には、長三和音、短三和音と減三和音の3つがあり、各和音は、長3度と完全5度、短3度と完全5度、短3度と減5度の音程で構成されている。『和声論』では、増5度の音程を含む短調のIII度の和音（例えば、イ短調のIII度の和音は、ド-ミ-ソ#となる）は用いられない。そのような理由で、長調には、長三和音が3つ、短三和音が3つと減三和音が1つ含まれる（譜例2.1を参照）。一方、短調には、長三和音、短三和音と減三和音がそれぞれ2つずつ含まれる（譜例2.2を参照）。このように和音の構造を把握することは、とくに変位和音をつくる上で、ルフエーヴルにとっては必要不可欠であった。



譜例 2.1 長調の三和音（ハ長調）、ルフエーヴルの『和声論』の4ページより抜粋



譜例 2.2 短調の三和音（イ短調）、ルフエーヴルの『和声論』の5ページより抜粋

2.2.2.2 不協和音

ルフエーヴルは、ダイアトニック音階の各音上に3度を3つ重ねることによって、七の

和音をつくり、この七の和音にさらに3度を1つ積み重ねることで九の和音を得た。そして、両極の2音（根音と第7音、または根音と第9音）の音程の性質にしたがって、長・短の2種類の和音（長七の和音と短七の和音、長九の和音と短九の和音）に下位分類した。『和声論』では、増音程が生じる短調のいくつかの七の和音と九の和音は、用いられない。短調の七の和音の場合はI度の和音とIII度の和音が用いられず、短調の九の和音の場合にはII度、IV度とV度の和音しか使用されない（譜例 2.3 及び譜例 2.4 を参照）。その上、九の和音の転回形は両極の2音の音程が耳障りであるために、稀にしか用いられないとルフェーヴルは述べている。

Gamme majeure

Gamme mineure

The image shows two musical staves. The top staff is titled 'Gamme majeure' and shows seven chords: I7, ii7, iii7, IV7, V7, vi7, and vii7. The bottom staff is titled 'Gamme mineure' and shows seven chords: i7, ii7, iii7, iv7, V7, VI7, and vii7. In the minor scale staff, the first three chords (i7, ii7, iii7) and the last two chords (VI7, vii7) are crossed out with large 'X' marks, indicating they are not used according to the text.

譜例 2.3 長・短調の七の和音、ルフェーヴルの『和声論』の41ページより抜粋

Accords de neuvième — Gamme majeure

Gamme mineure

The image shows two musical staves. The top staff is titled 'Accords de neuvième — Gamme majeure' and shows seven 9th chords: I⁹, ii⁹, iii⁹, IV⁹, V⁹, vi⁹, and vii⁹. The bottom staff is titled 'Gamme mineure' and shows four 9th chords: ii⁹, iv⁹, V⁹, and vii⁹. The first and last chords (ii⁹ and vii⁹) are crossed out with large 'X' marks, indicating they are not used.

譜例 2.4 長・短調の九の和音、ルフェーヴルの『和声論』の47ページより抜粋

前述したように、ルフェーヴルは両極の2音の音程が協和音程ではない四和音と五和音を不協和音とみなした。しかしながら、興味深いことに彼は、属七の和音と属九の和音をもはや不協和音と捉えていない。

(長・短) 2 つの音階の属七の和音は、協和和音と考えられるだろう。なぜなら、これらの和音は、唯一第 7 音を準備することのできない和音だからである。しかし、これらの和音の解決方法は、(他の七の和音と) 同様である。¹²³ (括弧内の語は、筆者による。)

属七の和音についてのこの考え方は、ルフェーヴルが七の和音を不協和音に分類している点で逆説的であるとしても、パリ音楽院で同時代に教えられた和声論とは異なる点である。(ただし、サヴァールは、前述したように、第 7 音の予備を必要としない属七の和音と属九の和音を「自然な不協和音」と分類した。) しかしながら、属七の和音の解決方法は、他の不協和音のそれと全く変わらない。

2.2.2.3 変位和音

ルフェーヴルは、「協和和音であれ、不協和音であれ、すべての和音は、和音構成音に変化記号を加えることによって変位され得る」¹²⁴と述べて、ダイアトニック音階の音上のすべての和音は、和音構成音に 1 つないし 2 つの臨時記号を付加することによって、転調せずに和音の性質を変えられることを主張した。すなわち、ルフェーヴルは第 5 音だけでなく、すべての和音構成音 (すなわち、根音、第 3 音、第 7 音及び第 9 音を含む) に変化記号を加えることが可能であると考えたのである。この点は、前述したバザンやルベールの考えと異なる点である (彼らは、主に第 5 音の変位について言及した)。さらにルフェーヴルは、第 3 音が変位した和音と第 5 音が変位した和音は、和音の性質 (長和音ないし短和音) を変えるだけで、例えその中のいくつかの変位和音が調性を変化させるきっかけになり得るとしても、転調が生じることはないことを強調した。第 7 音や第 9 音が変位した和音についても、同様である。

¹²³ *Ibid.*, p. 41.

« L'accord de septième de dominante des deux modes peut être considéré comme consonnant (*sic*), parce qu'il est le seul de ces accords dont on peut ne pas préparer la septième ; mais sa marche résolutive est la même. »

¹²⁴ *Ibid.*, p. 51.

« Tout accord consonnant (*sic*) ou dissonnant (*sic*) peut être modifié par les altérations que l'on fait subir aux sons qui le composent. »

『和声論』の変位和音についての記述の中で、最も驚くべきことは、ルフェーヴルが第3音を変位させることによって、副次ドミナントの和音 *accord de dominante secondaire* のように変位和音を扱う方法を考案したことである。短七の和音は、第3音を上方変位させることによって、属七の和音と同じ性質をもつと主張したのである。例えば、ハ長調のIII度の七の和音（ミ - ソ - シ - レ）は、第3音が上方変位すると長七の和音（ミ - ソ# - シ - レ）となり、イ短調の属七の和音とみなすこともできるだろう。実際のところ、ルフェーヴルは、このような和音をドミナントの和音のように、予備することなく用いて、5度上ないし4度下の和音に解決させることを推奨している。第3音が上方変位し、属九の和音と同じ性質をもつ和音についても、同様である。

第3音が上方変位した七の和音及び九の和音の和音進行をみると、これらの和音の動き方が借用和音と同じであることに気がつくだろう。ルフェーヴルは、これらの和音が一時的に転調したような印象を与えることを認めている。

II⁷、III⁷、VI⁷の和音は、属七の和音をつくるのと同じ音程関係で、和音構成音の各音が構成されているので、属七の和音と同様の性質をもつ。—それ故、これらの和音は、予備なしで用いられ、それらが解決される和音が属する調へ、つかの間の転調をしたような印象を引き起こす力をもつ。¹²⁵

興味深いのは、ルフェーヴルが『和声論』において、言わば副次ドミナントの和音を変位和音の1つとして扱い、転調を引き起こすとは考えていないことである。この意味で、ルフェーヴルはより広い調の概念をもっていたと言えるだろう。

ところで、ライン河以東でドッペル・ドミナント *Zwischen Dominante* という概念で説明されるこの和音の配置法に言及したのは、ルフェーヴルが初めてではない。同じ考え方は、すでにライヒャの和声論においても見られる。もっとも、ライヒャもルフェーヴルと同様に、この和音を「副次ドミナントの和音」とは呼んでいない。

ライヒャは、『作曲講義あるいは完全で理論に基づいた実践和声論 *Cours de composition*

¹²⁵ *Ibid.*, pp. 57-58.

« Les accords II⁷, III⁷, VI⁷, étant composés d'intervalles de même nature que ceux qui forment l'accord de septième dominante (*sic*), possèdent les qualités de cet accord. – Ils peuvent donc être employés sans préparation, et ont la faculté de déterminer une impression fugitive de modulation dans le ton de l'accord sur lequel ils se résolvent. »

musicale ou *Traité complet et raisonné d'harmonie pratique*] (1816-1818) の一時的な転調についての記述の中で、副次ドミナントの和音の使用について譜例を交えながら、以下のように説明した。

8°) 絶えず転調し、調を変えることはできない。それどころか、多くの場合は、1つの同じ音階の中で(曲を)終わりにするべきである。しかし、同じ調に残ったまま、その調の関係調への一時的な短い転調をいくつか用いることはできる。¹²⁶(括弧内の語は、筆者による。)

ライヒャが述べた「関係調 *ton relatif*」とは、例えばハ長調の場合、以下の5つの調のことを指している。すなわち、ニ短調、ホ短調、ヘ長調、ト長調とイ短調のことである。彼は、複数の短い転調を含むハ長調の10小節からなる一節を示した。この節は、ハ長調からニ短調、ハ長調、ヘ長調、ト長調、イ短調、ニ短調を経てハ長調で終えられている。これらの「関係調」への短い転調を現代の和声記号で表すと以下のようなになる。ハ長調：I-V9/ii-ii-V7-I-V7/IV-IV-I-V7/V-V-I-V7/vi-vi-V9/ii-ii-I-V-I。和声記号をみれば、この和声進行がまさに副次ドミナントの和音の使われ方と一致していることに気づくだろう。そして、ルフエーヴルならば、この一節を違ったやり方で以下のように和音記号をつけるだろう。ハ長調：I-V₉-ii-V7-I-I7-IV-I-II7-V-I-III7-vi-V₉-ii-I-V-I。彼が『和声論』の中で提案した和音記号では、ライヒャの述べた「関係調への一時的な短い転調」も変位和音ですべて記すことができる。(ルフエーヴルが提案した和音記号については、本章の2.2.4で述べる。)

確かに、19世紀の音楽実践においては、副次ドミナントの和音の多くの使用例をみることが出来る。フォーレの『歌曲集』においても、副次ドミナントが用いられている。しかし、音楽理論の分野では、興味深いことに、ライン河以東に起源をもつ概念がルフエーヴルによって全く異なる方法で表されていることを確認することができる。

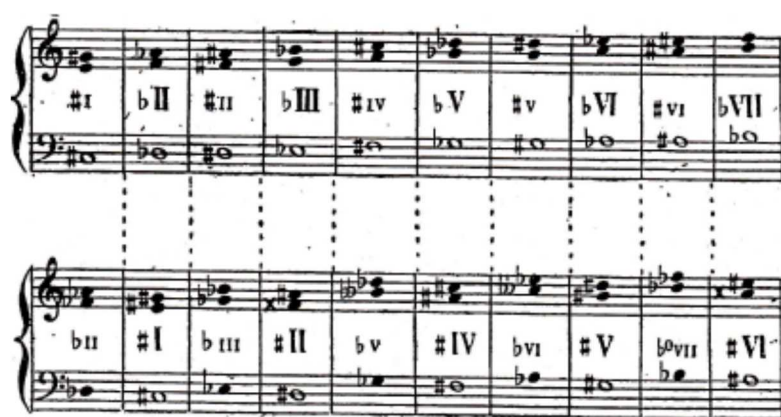
2.2.2.4 「半音音階の和音 accord de la gamme chromatique」

¹²⁶ A. Reicha, *Cours de composition musicale ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique* (Paris: Gambaro, s.d. [1816-1818]), p. 62.

« 8°) On ne peut pas sans cesse moduler et changer de Ton ; il faut au contraire s'arrêter souvent dans une même gamme ; mais tout en restant dans un même Ton on peut employer de petites modulations passagères dans les Tons relatifs du mode où l'on se trouve. »

ルフェーヴルは、既存の調性システムを変えることなく、それに組み入れることのできる、変位和音とは別の種類の和音を考え出した。ヨハン＝セバスティアン・バッハを除いて、ダイアトニック音階と半音音階を融合させた人物は誰もいないと、彼は言い張った。シュヴェリエ Lucien Chevaillier もまた、「半音階的な和声を認める、彼の（ルフェーヴルの）半音階主義の理論は、おそらくより独創的なものであろう」¹²⁷と「半音音階の和音」について言及している。

ハ長調を例に「半音音階の和音」をみることにしよう。ルフェーヴルは、まずピアノの鍵盤の黒鍵上に、それを根音として、長三和音と短三和音を5つずつ作り、そしてこの10の三和音をそれぞれ異名同音で読みかえた。このようにして、20の「半音音階の和音」がえられることになる。（譜例 2.5 を参照のこと。）ルフェーヴルの規則によれば、調性に影響を及ぼすことなしに、「半音音階の和音は、それと同じ和音がダイアトニック音階上に置かれるのが相応しいところではどこでも使用される。」¹²⁸



Gamme enharmonique de la précédente.

譜例 2.5 「半音音階の和音」、ルフェーヴル、『和声論』の 77 ページより抜粋

現代の和声で言うところのナポリの II 度は、まさしくこの「半音音階の和音」の理論に当てはまると言えるだろう。ルフェーヴルも、18 世紀ウィーンの作曲家の例を挙げて、ナポリの II 度の和音（ルフェーヴルの和音記号では bII と記す）がすでに 18 世紀に音楽実

¹²⁷ L.Chevaillier, *op. cit.*, p. 575.

« sa théorie du chromatisme, admettant une harmonie chromatique, serait peut-être plus originale. »

¹²⁸ G. Lefèvre, *Traité d'harmonie à l'usage des cours de l'École*, *op. cit.*, p. 77.

« on peut en [les accords de la gamme chromatique] faire usage partout où l'on placerait convenablement le même accord diatonique »

践で用いられていたことを認めている。しかし、これ以外の「半音音階の和音」を転調させることなしに用いることは、『和声論』出版当時のフランスでは非常に大胆な試みであった。

ルフェーヴルが『和声論』に挿入した「半音音階の和音」についての多くの譜例は、彼の調概念がより広範であったことをよく示している。ベートーヴェンの《ピアノ・ソナタ第 27 番 op. 90》の抜粋の分析は、その良い例である。ルフェーヴルは、その抜粋例を転調なしに和音記号づけし、「この曲のロ短調で起こる一時的な転調 modulation incidente で、ベートーヴェンは VI⁷ の和音から \sharp II の和音へ解決させた」¹²⁹とコメントした。（譜例 2.6 を参照のこと。なお、ルフェーヴルの言うところの「一時的な転調」については、本章の 2.2.6 で記述する。）19 世紀当時の通常の和声論においては、この部分の調性は、ロ短調からハ長調へ転調され、ロ短調に回帰していると考え、以下のように和音記号をつけるだろう。ロ短調：i - ハ長調：V-I - ロ短調：V⁹-V-i。



譜例 2.6 ベートーヴェン、《ピアノ・ソナタ第 27 番》、ルフェーヴルの『和声論』の 78 ページより抜粋

また、ルフェーヴルはロッシーニのオペラ《ギヨーム・テル Guillaume Tell》での \flat II の和音（ナポリの II 度の和音）の例を示している。（譜例 2.7 を参照のこと。）

¹²⁹ *Ibid.*, p. 78.

« Dans la modulation incidente en si^b mineur de ce morceau, Beethoven a employé \sharp II résolution de VI⁷. »

ROSSINI, 1792—1868. — GUILLAUME TELL.

trom-pons l'es-pérance ho-mi-ci - de trom-

-pons l'es-pérance homi-ci - de

譜例 2.7 ロッシーニ、《ギヨーム・テル》、ルフェーヴルの『和声論』の 78～79 ページより抜粋

ルフェーヴルの《ギヨーム・テル》の抜粋への和音記号のつけ方もまた、彼の調概念の広さを示す例と言えるだろう。19 世紀当時の他の和声論であれば、 bII の和音の出現を転調とみなし、また $H7$ の和音（根音が省略されたハ長調の七の和音、ファ# - ラード）を V 度調からの借用和音（副次ドミナントの和音）と考えることだろう。

このように、「半音音階の和音」を用いれば、より自由な和声進行とより色彩豊かな響きが可能になることがわかる。「半音音階の和音」は、ルフェーヴルの『和声論』における新しさの 1 つと言えるだろう。

2.2.3 根音バス

前述したように、ラモアの根音バス理論は、パリ音楽院で教える和声学の教科書の内容としては拒否されたために、フランスでは受け入れられなかった。しかしながら、ルフェーヴルの『和声論』では、根音バス理論が和音進行を表すのに重要な役割を果たしている。和音の定義をした後に、ルフェーヴルは、任意の和音の最も低い音を根音あるいは基音と呼んだ。

和音とは、諸音の集合のことである。

長音階および短音階上の各音が 1 つの和音をもち、(音階上の) 各音がその和音の根音である。

それを和音の基音とも言う。(括弧内の語は著者による)¹³⁰

次に、ルフェーヴルは、音階上の各和音に数字づけし、名をつけた。例えば、ハ長調のト音上に積み重ねられた三和音(ソ・シ・レ)をV度の和音とし、「属音の和音 accord de dominante」と呼んだのである。ローマ数字による和音記号は、和音の動き方(和音進行)を見せるだけでなく、各和音の特徴を把握させることも可能にするものである。そしてルフェーヴルは、和音の性質を表すために、和音の記し方を細かく定め、調的親和性 *affinité tonale* を強調した。彼によれば、各和音には 5 つの「機能 *fonction*」ないし「役割 *rôle*」があると言う。すなわち、任意の 1 つの和音は、4 つの調に属しているというのである。例えば、ハ長調の主和音は、ト長調の下属音の和音(IV)、ヘ長調の属音の和音(V)、ヘ短調の属音の和音(V)とホ短調の下中音の和音(VI)と共通する和音である。この考え方は、彼が説明した共通和音による転調の考え方に多いに役立っている。

ところで、ルフェーヴルは、「根音バス」という表現をラモー理論に言及することなしに使い始め、和音進行を説明するためにこの考え方を『和声論』に取り入れている。彼がラモー理論を知っていたかどうかは、これ以上の説明がないのでわからない。しかし、興味深いことに、彼は和音進行を「ある和音から他の和音へ行くために根音バスがつくる動きのことを、根音バスの動きと言う」¹³¹というように説明しているのである。

最後にルフェーヴルは、2 つの根音バスの間の音程関係を、「(和声)リズムの力 *puissance rythmique*」にしたがって、分類した。最も強い力をもつ音程は、完全終止の音程関係である(上行)4度である。そして、4度に続いて強い力をもつのは、5度と6度で、最も弱いのは7度であった。

¹³⁰ *Ibid.*, p. 1.

« Les agrégations de sons ont reçu le nom d'accord.

Chaque note de la gamme majeure, chaque note de la gamme mineure, porte un accord et elle en est la fondamentale.

On dit aussi qu'elle en est la base. »

¹³¹ *Ibid.*, p. 15.

« On nomme mouvement de basse fondamentale, le mouvement que fait la fondamentale pour aller d'un accord à un autre. »

2.2.4 和音記号

ローマ数字で和音を記す表記法は、ルフェーヴルにとって、自身の和声理論を納得させるために無くてはならないものであった。彼は、和音を細かく分類し、和音の性質を表すために様々な記号を考え出した。『和声論』では、その効用が以下のように強調されて述べられている。

数字は、ここでは、抽象概念ではない。数字が音階システムと調の長・短の特徴 *qualités tonales et modales* とともに表すのは、和音であるということを生徒に思い起こさせる教訓的な存在なのである。

かつての学校で用いられたアラビア数字は、現代の学校でも変わることなく使用されているが、当時の理論によれば、通奏低音を伴奏するための音程を表すのみで、和音を表すものではない。¹³²

ルフェーヴルは、まず初めに長和音と短和音を区別した。『和声論』では、長和音は大文字のローマ数字で、短和音は小文字のローマ数字で表された。そして、減5度の音程をもつ和音の場合、減5度を表すために「小さなゼロ *petit zéro*」(°) がローマ数字の左上につけられた。例えば、ハ長調の導音の三和音(シ-レ-ファ)は、°viiのように表された。なお、和音の数字つけの方法は、和音が基本形であろうと転回形であろうと変化しない。

七の和音の場合は、ローマ数字の右上にアラビア数字の7がつけ加えられた。長七の和音を表す場合には、7の数字に斜線(/)が加えられる。そして、ローマ数字の右側にアラビア数字の9をつけると九の和音を表すことができる。長九の和音の場合は、9の数字が右上に、短九の和音の場合には右下に9の数字が置かれた。そして、変位和音の場合、第5音上方変位を表すのには、ローマ数字に左下から右上への斜線(/)が、第5音下方変位を表すのには、左上から右下への斜線(\)が引かれた。(なお、第3音の変位は、ローマ数字を大文字化あるいは小文字化によって、表せる。例えば、ハ長調のI度の和音

¹³² *Ibid.*, p. 5.

« Le chiffre n'est pas ici une abstraction ; c'est un être moral qui doit rapplerer à l'élève l'accord qu'il représente avec ses qualités tonales et modales.

Les chiffres arabes employés par les anciennes écoles, conservés par les écoles modernes, ne représentent, selon les théories d'alors, que les intervalles dont on doit accompagner la basse, et non pas les accords. »

の第3音が下方変位すると、短三和音になるのでiと記す。また、根音が変位した和音を表す場合は、「半音音階の和音」の表記法と前述した記号を用いる。)最後に、「半音音階の和音」は、ローマ数字の左にシャープ(♯)ないしフラット(b)を加える。(和音の表記法については、下記の図表2.1を参照のこと。)以降、本論文での楽曲分析では、ルフェーヴルの『和声論』と同様の方法で、和音記号をつけることにする。

このように、ルフェーヴルは、ローマ数字を使うことによって、和音のあらゆる情報が含まれた和音表記法を考案した。ローマ数字による和音表記は、彼にとって和音の性質と和声進行を表すだけでなく、調的親和性 *affinité tonale* を意識させるものであった。

和音の種類	和音の表記方法	和音の表記例 (ハ長調の場合)	フランスの伝統的な数字表記	現代アメリカでの和音表記
長三和音 Accord parfait majeur	大文字のローマ数字	I, IV, V, II (レ-ファ♯-ラ)	5	I, IV, V, II
短三和音 Accord parfait mineur	小文字のローマ数字	ii, iii, vi	5	ii, iii, vi
減三和音 Accord diminué	ローマ数字の左上に「°」をつける	°vii	5	vii°
長七の和音 Accord de septième majeur	大文字のローマ数字の右上に「7」を加える	I ⁷ , IV ⁷	7	I7, IV7
短七の和音 Accord de septième mineur	小文字のローマ数字の右上に「7」を加える	ii7, iii7, vi7	7	ii7, iii7, vi7
属七の和音 Accord de septième de dominante	大文字のローマ数字の右上に「7」を加える	V7	7 +	V7
長九の和音 Accord de neuvième majeur	大文字のローマ数字の右上に「9」を加える	I ⁹ , IV ⁹	9	I9, IV9

短九の和音 Accord de neuvième mineur	小文字のローマ数字の右下に「9」を加える	ii9, iii9, vi9	9	ii9, iii9, vi9
属九の和音 Accord de neuvième de dominante	大文字のローマ数字の右上に「9」を加える	V ⁹	9 +	V ⁹
第5音上方変位 第5音下方変位 Accord avec l'altération de la dominante	ローマ数字に斜線「/」を引く	$\frac{V}{\#}$ (ド-ミ-ソ#) $\frac{V}{\flat}$ (ド-ミ-ソ♭)	#5 ♭5	
根音省略 Accord sans fundamental	ローマ数字に水平に線「—」を引く	\underline{V}^9 (シ-レ-ファ-ラ)		
半音音階の和音 Accord de la gamme chromatique	ローマ数字の左横に変位記号(♯、♭、♯)を加える	#i (ド#-ミ-ソ#) ♭III (ミ♭-ソ-シ♭)		
その他の和音	上記の記号の組み合わせによる	$\frac{\#}{\flat}V^9$ (ファ#-ラ♭-ド-ミ♭)		
和音の転回形	ローマ数字の上に「・」を加える	\dot{I} (第1転回形) \dot{IV} (第2転回形)	6 4 ⁶	

図表 2.1 ルフェーヴルが『和声論』において提案した和音記号とその使用例

2.2.5 和声進行

ルフェーヴルは、下行3度、4度と5度と上行6度、4度、5度による根音バスの進行を推奨した。『和声論』では、上行及び下行2度の和声進行が認められたが、以下の4つの和声進行に制限された。すなわち、I-ii、V-vi、^ovii-Iとvi-Vの4つの動きである。しか

しながら、第1転回形の和音による上行ないし下行2度の連続は、許容された。第1転回形の和音による下行2度の連続は、例えばフォーレの『歌曲集 第1集』の《いなくなった人 L'Absent》(1871)にみられる。(これについては、第4章で記述する。) これらの規則の他に、ルフエーヴルは、III度の和音とVII度の和音の使い方に言及している。彼によれば、III度の和音は、V度ないしVI度の和音の後に置かれ、VI度の和音がそれに続くのが良いと述べた(長調の場合、V-iii-viあるいはvi-iii-vi)。そしてVII度の和音については、前後にI度の和音を置くのが良いと述べた(長調の場合、I^o-vii-I)。

2.2.5.1 不協和音の和声進行(解決)

ルフエーヴルによれば、すべての七の和音は、不協和音程をつくり出す第7音を予備し、(七の和音の根音から)4度上行ないし5度下行する和音に解決されなければならない。九の和音の解決についても同様に、不協和音程をつくり出す第7音と第9音を予備し、4度上ないし5度下の和音に解決されなければならない。

興味深いことに、ルフエーヴルは、不協和音の予備と解決の規則に則って、すべての七の和音を一続きに連結させ、その譜例を掲載した(七の和音の基本形、第1転回形、第2転回及び第3転回形の4種類の和音連結表がある)。この七の和音の連結表をみれば、5度連鎖による和声進行が展開されていることに気がつくだろう。(譜例2.8及び譜例2.9を参照のこと。)



譜例 2.8 七の和音の連結

1^{er} renversement

譜例 2.9 七の和音の第 1 転回形の連結

ルフェーヴルは、『和声論』において 5 度連鎖による和声進行を強調しているように思われる。ドミナントの和音がしばしばトニックの和音に解決されることを考えれば、多くの和声論において、4 度上行ないし 5 度下行による和声進行が頻繁にみられることは、決して珍しくない。『和声論』の場合は、ライン河以東の、5 度連鎖に基づく音度理論から影響を受けているのだから、なお更のことである。しかしながら、ルフェーヴルは、不協和音の和声進行を説明するのに 5 度連鎖による和音進行を見せたのである。

また、5 度連鎖による和声進行の譜例は、「半音音階の和音」についての記述にもみられる。ルフェーヴルは、ヨハン＝セバスティアン・バッハの《オルガンのためのフーガ Fugue pour orgue》の〈幻想曲 ト短調 Fantaisie en sol mineur〉の抜粋に和音記号を以下のようにつけている。(譜例 2.10 を参照のこと。)

S. BACH. — *Fantaisie de la FUGUE en sol mineur.*

譜例 2.10 バッハ、《オルガンのためのフーガ》より〈幻想曲〉、ルフェーヴルの『和声論』の 80 ページより抜粋

2.2.5.2 変位和声の和音進行

変位和音の和音進行は、不協和和音の和音進行（解決）と比較するとかなり複雑である。ルフェーヴルは、変位和音を自由に使えるように、和音連結の定型（定石）を定めた。短三和音が第3音の変位によって長三和音になった場合、その和音は、根音から4度上ないし5度下の和音へ進む。例えば、第3音が上方変位し、長三和音になったハ長調のIIの和音（レ - ファ# - ラ）、IIIの和音（ミ - ソ# - シ）とVIの和音（ラ - ド# - ミ）は、規則にしたがって、それぞれII-V、III-vi、VI-iiのように和音が連結される。（なお、第3音が上方変位した七の和音の場合も同様に和音連結される。）ただし、第3音が上方変位した導音の七の和音の場合は、例外的に主音の和音に進行するか、または平行短調 *relatif mineur* のV度の和音へ進む。すなわち、ハ長調のVII度の七の和音を例に挙げると、第3音が上方変位された[°]VII⁷の和音（シ - レ# - ファ - ラ）は、Iの和音（ド - ミ - ソ）へ連結されるか、イ短調のVの和音（ミ - ソ - シ）へ接続されるのである。一方、長三和音が第3音の変位によって短三和音になった場合は、転調し得る。例えば、第3音が下方変位して短三和音になったハ長調のvの和音（ソ - シb - レ）は、ハ長調のiiの和音あるいはニ短調のivの和音とみなし、それぞれのV度の和音へ連結することができる。（なお、第3音が下方変位された七の和音の場合も、短三和音の場合と同じように和音連結される。）そして最後に、導音の七の和音（減七の和音）の第3音と第5音が上方変位された場合、この和音の和音構成音のそれぞれが、属七の和音と同じ音程関係をもつので、ドミナントの和音と同じように解決されることになる。

ルフェーヴルは、第5音が変位した和音については、以下のように和音進行することを提案した。すなわち、第5音が（上方・下方）変位された和音が鳴らされた後に、変位記号なしの和音を聴かせ、（その和音の根音から）4度上ないし5度下の和音へ解決されるのである。第5音が（上方・下方）変位された七の和音の場合も、三和音の場合と同様である。変位和音の中には、他の調と共通する和音とみなされて、転調のきっかけになり得る和音もあるが、ルフェーヴルの場合は、エンハーモニーで読みかえられるような和音が変位和音として用いられることはなかった。

『和声論』では、第7音が（上方・下方）変位した七の和音もまた、三和音の変位和音と同様の方法で用いることができる。また、七の和音と九の和音の場合には、変位記号を第3音と第5音の2つの音につけることも認められている。（譜例2.11を参照）

Résumé

The image shows two systems of musical notation, each with three staves. The top system is titled "Altérations de l'accord-majeur" and the bottom system is titled "Altérations de l'accord mineur".

Altérations de l'accord-majeur (Major Chord Alterations):

- Staff 1: I, I, † IV, † IV, †Sib V7 I, †Sib V7 I
- Staff 2: †7 IV, †7, †7 IV, †7, †7 Sib V7 I, †7 Sib V7 I
- Staff 3: I⁹, I⁹, † IV, †, †Sib V7 I, †Sib V7 I

Altérations de l'accord mineur (Minor Chord Alterations):

- Staff 1: †† II V, †† V7, †† V, †† V, †† V
- Staff 2: ††7 V7, ††7 V, ††7 V7, ††7 V, ††7 V, ††7 V
- Staff 3: ††9 V, ††9 V, ††9 V7, ††9, ††9 V, ††9 V

譜例 2.11 ルフェーヴルによる変位和音の和声進行の例、ルフェーヴルの『和声論』の 62 ページから抜粋

2.2.6 転調

ルフェーヴルは、『和声論』の中で、主に共通和音とエンハーモニックを用いた様々な転調方法を提案した。転調についての記述には、ルフェーヴル独自の和声についての考え方の特徴の1つが現れている。彼は、転調には2種類のものがあり、転調の概念には旋法を変えること *changement de mode* (『和声論』では、以下で引用した通り、長調から同主短調あるいは短調から同主長調へ転調することを指す) も含まれると考えた。

転調するとは、旋法 *mode* を変えることである。それだけでなく、この言葉は、ある調から他の調へ移ることも意味する。

旋法を変えるとは、同じ調 *même ton* に残ったまま、長調から短調へ行くことであり、短調から長調へ行くことである。ある調から他の調へ移るとは、主音を変えて、他の音階へ入ることである。

それ故、旋法を変えなくとも、主音を変えることができる。すなわち、主音が変わった時に、転調が起こるのである。

転調は、真正でも一時的でもあり得る。とりわけ転調の性格とその期間によって、主調が損なわれている場合、その転調は真正である。転調の性格が主調に依存しており、その期間も短い場合、その転調は一時的である。¹³³

上記の引用を読めば、ルフューヴルの転調の意味する範疇が、19世紀の他の理論家たちよりも広いということに気がつくだろう。19世紀の理論家たちは、1つないし複数の変位記号が現れて、和音構成音を変更させる度に転調が起こると考えていた。ところで、このように調の概念の拡大を主張し、転調に序列をつけたのは、ルフューヴルだけではない。ジャック・シャイエ Jacques Chailley は、ルフューヴルと特にモミニエの転調についての考え方の類似を指摘している。¹³⁴モミニエもまた、転調には2つの種類があると考えた。すなわち、積極的な転調 *modulation positive* と消極的なあるいは「つかの間の」転調 *modulation négative ou « fugitive »* の2つである。

消極的な転調は、副次的な調のように、つかの間で従属的である。積極的な転調は、主調のように、より長い期間続き、他の調を従属させる。

残りのすべての音がこの積極的な転調（ここではハ長調への転調を指す）に従属

¹³³ G. Lefèvre, *Traité d'harmonie à l'usage des cours de l'École*, *op. cit.*, p. 145.

« Moduler signifie changer de mode ; mais on entend aussi par ce mot le passage d'un ton dans un autre ton.

Changer de mode, c'est, en restant dans le même ton, aller du majeur au mineur et réciproquement. Passer d'un ton dans un autre, c'est changer de tonique, entrer dans une autre gamme.

On peut donc changer de tonique sans changer de mode. Il y a donc modulation quand il y a changement de tonique.

La modulation peut être réelle ou insidente. Elle est réelle quand, par sa nature surtout et par sa durée, elle détruit le ton principal. Elle est insidente quand elle dépend du ton principal et qu'elle n'a qu'une courte durée. »

¹³⁴ J. Chailley, « Momigny, Maleden et l'École Niedermeyer : un épisode de la lutte entre ramistes et antiramistes, » in *Logos Musicae: Festschrift für Albert Palm*, edited by R. Görner. (Wiesbaden: Steiner, 1982), pp. 8-18.

されるためには、二行詩 *distique*（ここでは 2 つのフレーズから成る譜例を指す）が極めて重要な地点でハ長調の主音と属音を示すことで十分である。¹³⁵（括弧内の語は筆者による。）

ルフェーヴルとモミニーの転調の定義には、確かに類似点がみられるが、前述したように、ダニエル・ヤーレンスペルジェの転調の定義とも似ているように思われる。2 種類の転調の名前のつけ方は異なるものの、3 人の和声論にはいくつかの共通点がある。ここでは、2 つの共通点を挙げるに止めておくと、1 つは、ルフェーヴル、モミニーとヤーレンスペルジェの 3 人は、変位記号が現れたとしても、ごく短い期間であれば、それを他の調への完全な転調とはみなしていないことである。もう 1 つは、これらの和声論がライン河以東の理論から影響を受けていると考えられることである。¹³⁶それ故、ルフェーヴルの理論がモミニーの理論とのみ、共通点をもつのかどうかは定かではなく、同時代に書かれたドイツ語圏の他の和声論とも比較する必要があるかもしれない。

転調の定義づけを終えると、ルフェーヴルは、他の理論家たちと同様に、最も近い調（現代和声での近親調とは異なる）への転調を推奨した。主調が長調の場合、最も自然な転調は、V 度調、平行短調、同主短調、III 度調と IV 度調への転調であった。一方、主調が短調の場合は、平行長調、同主長調、VI 度調と IV 度調へ転調するのが良いとされた。パリ音楽院の 3 人の理論家と異なるのは、ルフェーヴルが同主調をも隣接調 *ton voisin* とみなしたことであった。

ルフェーヴルが提案した転調方法は、共通和音による転調、反復進行による転調 *modulation par les progressions harmoniques* とエンハーモニックによる転調の 3 つのカテゴリーに分けられる。『和声論』では、2 つの調に共通する和音による転調とエンハーモニックによる転調が、ルフェーヴル独自のやり方で築き上げられた。一方で、パリ音楽院の 3 人の理論家は、このような転調方法をあまり発展させず、ほとんど説明もしなかった。その上、反復進行による転調については全く言及しなかったのである。

¹³⁵ J.-J. Momigny, *La seule vraie théorie de la musique* (Genève: Minkoff, 1980 [Paris: 1821]), p. 87.

« La négative est fugitive et subordonnée, comme accessoire. La positive est d'une durée plus longue et subordonne les autres à elle-même, comme principale. Il suffit que dans ses points cardinaux un *distique* présente la Tonique ou la Dominante d'*UT* pour que tout le reste soit subordonné à cette Modulation positive. »

¹³⁶ D. Pistone, *op. cit.*, pp. 55-56.

2.2.6.1 共通和音による転調

共通和音を使った転調方法の中で最も独創的なのは、ルフューヴルが変位和音と「半音音階の和音」を、協和・不協和和音と同じように、2つの調に共通する和音として用いたことだろう。変位和音と「半音音階の和音」は、転調方法に関する彼の理論の中に完全に取り込まれ、自然に転調させるための方法を数多く生み出した。ルフューヴルが強調した、複数の調のあいだでの調的親和性 *affinité tonale* は、「半音音階の和音」にも適用された。ルフューヴルは、和音の構造（和音構成音の各音の音程関係）を巧みに利用したのである。すでに述べたように、変位和音の中には、転調のきっかけを生み出す和音もあれば、ごく一時的に転調したような印象をもたらす和音もある。ルフューヴルは、任意の変位和音を、同じ和音構造をもつ他の調の和音として捉え直すことによって、近親調へばかりでなく遠隔調への転調をも実現させたのである。

共通和音による転調を実施するにあたっては、以下の和音がとくに重要視された。すなわち、5つの調に属する完全三和音、第3音の変位によって属七の和音と同じ和音構造をもつ七の和音（長音階の場合、 V^7 の和音と同じ和音構造であるのは、 II^7 、 III^7 と VI^7 の和音である）、減5度をもつ協和和音及び不協和和音（すなわち、減三和音と減七の和音を指す）と「半音音階の和音」である。ルフューヴルは、「半音音階の和音」もまた、5つの調に属すると考えた。そして、属七の和音と同じ和音構造をもつ七の和音については、変位和音の和声進行についての記述でみた通り、（その和音の根音から）4度上ないし5度下の和音に解決された。このような七の和音の解決方法は、まさに今日で言うところの借用和音に相当するものである。（ただし、ルフューヴルの『和声論』では、和音を他の調から借用してくるという発想はない。）このように、ルフューヴルは、上記の和音を用いて、より遠い調への多くの転調を可能にしたと同時に、変位音を非和声音とは全く考えていないことがわかるだろう。

以下では、ルフューヴル自身が実際につくった共通和音による転調の譜例を示し、和音記号をつけてみることにする。（譜例 2.12 を参照）

BEETHOVEN. — LE CHRIST AUX OLIVIERS.

d'Ut en fa #

譜例 2.13 ベートーヴェン、《オリーブ山のキリスト》、ルフェーヴルの『和声論』の 152 ページより抜粋

2.2.6.3. エンハーモニックによる転調

ルフェーヴルは、エンハーモニックを用いた 2 種類の転調方法を提案した。『和声論』では、まず初めに、エンハーモニックで読みかえることによって、容易に他の和音へ変化させることができる和音として、以下の和音が紹介された。すなわち、 V^7 の和音（ハ長調の場合、ソ - シ - レ - ファ）、 V_9 の和音（ハ長調の場合、シ - レ - ファ - ラ♭）と H_9 の和音（ハ長調の場合、ファ♯ - ラ - ド - ミ♭）の 3 つの和音である。先に挙げたパリ音楽院の理論家たちとは違って、ルフェーヴルは、減七の和音がエンハーモニックによって最も変化させやすい和音であるということには言及せず、減七の和音の効果については考察しなかった。（もっとも、ルフェーヴルが推奨した V_9 の和音と H_9 の和音は、事実上、減七の和音ではあるけれど。）

次に、ルフェーヴルは、「仮想和音 accord supposé」を用いた新たな転調方法を紹介した。彼は、和音の解釈を人為的に変えることを提案した。

長 3 度をもつ和音であれ、短 3 度をもつ和音であれ、任意の協和和音ないし不協和音が実音 notes réelles と人為的な音 notes artificielles から構成されていると仮定すると、我々が望むように和声解釈することのできる、協和ないし不協和な音の集積をつくることのできる。そして、その音の集積は、我々の解釈の仕方にしたがっ

て解決される。¹³⁸

「仮想和音」とは、エンハーモニック、和音構成音を本来とは違うように解釈すること、あるいはその両方を組み合わせることによって、操作された和音のことを指す。ルフエーヴルは、時として非和声音を和音構成音とみなした。(また、逆に和音構成音を非和声音とみなすこともあった。)¹³⁸「仮想和音」を想定し、解決させるプロセスは、非常に複雑である。『和声論』では、何種類もの和音の解釈及び解決の方法が詳細に説明されている。例えば、ルフエーヴルは、ハ長調の ii の和音を例に以下のような転調方法を提案した。まず、ii の和音 (レ - ファ - ラ) をエンハーモニックでレ - ミ# - ラと読みかえる。次に、レとミ# の 2 音をそれぞれ次の和音の和音構成音であるド#の音とファ#の和音の倚音と考える。最後に、レ - ミ# - ラの音の集積 (すなわち、「仮想和音」) をド# - ファ# - ラの和音に解決させる。以上のようなプロセスを経れば、ハ長調から嬰へ短調ないしイ長調への転調が実現されることになるのである。

ルフエーヴルは、多様な転調方法を数多くの譜例を交えて説明したにもかかわらず、彼の転調への考え方は、依然として発展途上であったようである。『和声論』の転調についての記述では、依然として、新たな転調方法が確立される可能性が示唆されている。ルフエーヴルは、「依然としてほとんど探究されていないエンハーモニックの分野には、転調への広大なフィールドが開かれている」¹³⁹と述べて、転調についての章の記述を終えている。

2.2.7 ウジェーヌ・ジグによる『授業録』(ギュスターヴ・ルフエーヴル、『和声論』)(ca. 1860)

ルフエーヴルの『和声論』には、前述した通り、もう 1 つのヴァージョンがある。すなわち、ニデルマイエールの古典宗教音楽学校で教育を受けたオルガニストのウジェーヌ・

¹³⁸ *Ibid.*, p. 159.

« Si l'on suppose qu'un accord consonnant (*sic*) ou qu'un accord dissonnant (*sic*), majeur ou mineur, est un composé de notes réelles et de notes artificielles, on formera des agrégations consonnantes ou dissonnantes, auxquelles on donnera telle interprétation harmonique que l'on voudra, et une résolution conforme à cette interprétation. »

¹³⁹ *Ibid.*, p. 170.

« Le domaine de l'enharmonie, encore peu exploré, est un vaste champ ouvert à la modulation. »

このような言葉が、フォーレの自由な発想による転調への道を開くこととなった。

ジーク¹⁴⁰が和声学の授業中に取ったノート『授業録 Cours pris en note (Gustave Lefèvre, *Traité d'harmonie*)』¹⁴¹である。ニデルメイエル校で学んだ後に、ジークは教師として学校に残った。この『授業録』は、古典宗教音楽学校の初期に行われていた和声学の授業についての詳細を知る上で、非常に貴重な資料であるだけでなく、ルフェーヴルの考えが凝縮されているものである。

未出版の『授業録』は、白紙のノートに書かれたジーク直筆の原稿で、94 ページからなる。表紙の内側には、彼のフルネームが自筆されている。ジークがいつルフェーヴルの和声学の授業のノートを取ったのは、日付が全くはいつていないため、正確にはわからない。しかしながら、ジークが古典宗教音楽学校の生徒であったのは、1857年から1863年までであること、そしてルフェーヴルが学校に着任したのが1859年であることを考え合わせると、ジークが『授業録』のノートを取った時期は1860年頃まで遡ることができる。時折、『授業録』のごく短い2小節程度の譜例で、ローマ数字による和音記号のつけ間違いがみられる。(前述した通り、和音記号をローマ数字で表すことは、当時のフランスでは一般的ではなかったので、おそらくジークもそれに慣れていなかったのだろう。)

ジークの『授業録』(ギュスターヴ・ルフェーヴル、『和声論』)とルフェーヴルの『和声論』を比較すると、ルフェーヴルが『和声論』の出版の際に、多くの内容をつけ加えたことがわかる(付録1. ルフェーヴルの『和声論』(1889)の目次と付録2. ジークの『授業録』(1860年頃)の目次を参照)。例えば、和声学についての補足的な説明、16~18世紀の作曲家の作品からの譜例(ジークの『授業録』には、譜例がほとんどないので、ルフェーヴルがどの程度、実際の作品を例に挙げて和声の規則を説明していたのかはわからない)、和声の規則をより詳細に説明するための譜例、そして、実施課題が追加されている。そして、和声の規則を説明する順序はほとんど変えられておらず、時折、全く同様の文章、譜

¹⁴⁰ ウジェーヌ・ジーク Eugène Gigout (1844-1925)は、ナンシーNancy 出身のオルガニスト兼作曲家である。1857年から1863年までニデルメイエル古典宗教音楽学校において、主にサン＝サーンスとクレモン・ロレのもとで学び、在学中の1862年の10月からソルフェージュと単旋聖歌(伴奏法)を教え始めた。その後、作曲法 *écriture* の授業も担当することになる。その傍ら、1863年以降亡くなるまで、サン＝オーギュスタン教会のオルガニストを務めた。また、1885年には、オルガンと単旋聖歌を学ぶための私立学校を創設し、翌年より政府からの助成金を得ている。1911年には、アレクサンドル・ギルマン Alexandre Guilmant (1837-1911) の後を引き継いで、パリ音楽院でオルガンのクラスをもった。作曲家としては、メロディーやモテット、ピアノやハルモニウムのための作品を残している。

¹⁴¹ ジークの『授業録』(ギュスターヴ・ルフェーヴル、『和声論』)(ca. 1860)は、フランス国立図書館の音楽部門にマイクロフィルムで所蔵されている(レファレンス番号: Rés. Vmc. ms. 55、フィルム番号: Bob. 7943)。

例や実施課題もみられる。このことは、ルフューヴルが古典宗教音楽学校に着任して以来、同じやり方で和声学を生徒に教え続けたことを示している。それ故、『和声論』の核となる部分は、ルフューヴルの教師としてのキャリアの初期から変わらなかったと言えるだろう。

その一方で、ジークの『授業録』には、多くの抜け落ちもある。すなわち、ルフューヴルは、和声学の授業で、協和和音と不協和音の区別、転回形の和音の和音記号、各声部の音域や隠伏 5 度や対斜等の禁則事項などを教えなかったようである。『和声論』の出版にあたって、彼がとりわけ声楽曲を作曲する際に必要となる対位法の注意事項をつけ加えていることは特筆に値する。これらの注意事項は、ソルフェージュや対位法の授業ですでに教えられていたと考えることもできるだろうが、『和声論』では、声楽曲の作曲に必要な事柄がすべて追加され、補われた。

『和声論』と『授業録』の最も大きな違いは、ルフューヴルが転調についての項目を大幅に書き加えていることである。とりわけルフューヴル独自の転調方法である反復進行による転調、エンハーモニックによる転調と「仮想和音」による転調の 3 つの転調方法に関する項目は、『和声論』の出版の際に加筆されたものである。このような転調の項目での違いは、『和声論』の序文の言葉と『授業録』の内容に従えば、ルフューヴルの考えが 1860 年代に発展していったことを物語っている。(ルフューヴルは、『和声論』の内容が出版の 20 年前、すなわち 1869 年以前に完成したことを序文で示している。) フォーレは、ジークやメサジェと同様に、1860 年辺りに古典宗教音楽学校の生徒であった。このことを考慮に入れれば、彼らが新しい転調の方法について、ルフューヴルや他の生徒たちと議論を交わした可能性もあるし、また、ルフューヴル独自の転調方法が彼らの議論の結果であった可能性もある。それ故、フォーレが 1889 年以前の作品でこれらの転調方法を上手く利用していたとしても驚くべきことではないだろう。

2.2.8 ジョゼフ・ドルティエーグとルイ・ニデルメイエルによる『単旋聖歌伴奏の理論と実践』(1857)

『単旋聖歌伴奏の理論と実践』は、古典宗教音楽学校の単旋聖歌の伴奏法の授業で教えられていた内容をまとめたものである。単旋聖歌の伴奏法は、ニデルメイエル校で最も

重要な科目の1つであった。ルフェーヴルの証言によれば、¹⁴²このような単旋聖歌の伴奏法を考案したのは、古典宗教音楽学校の創立者で作曲家のニデルメイエルであり、音楽批評家で『単旋聖歌の典礼、歴史と理論』（1853）の編集者であるドルティエグは、『単旋聖歌伴奏の理論と実践』の執筆を手助けしたのみだと言う。実際、ドルティエグは、その序文において、ニデルメイエルに彼の新しい単旋聖歌の伴奏法を受け入れるよう、説得されたのだと告白している。

ニデルメイエルは、協和音程のみで構成される完全三和音だけを用いて、単旋聖歌に和音づけをするという伴奏法を思いついた。彼の伴奏法は、聖歌の1音1音に和音づけする点で、当時の聖歌伴奏法の習慣とは異なる特殊なものであった。19世紀には、単旋聖歌をオルガンで対位的に、またはフォブルドン *faux-bourdon* で伴奏するのが習慣であった。¹⁴³

単旋聖歌は、その聖歌が書かれた音階（すなわち、教会旋法の音階）の範囲内で和音づけが行われるべきであるとニデルメイエルは考えていた。それを実現させるために、彼は、教会旋法の各音階に特徴的な音を可能な限り強調すると同時に、調性音楽の印象を与える導音から主音への進行を避ける聖歌の伴奏法を探究した。そして、彼は、教会旋法の各音階の終止形の定型を定めた。

ところで、ニデルメイエルの単旋聖歌の伴奏法は、容易に受け入れられたわけではなかった。例えば、サン＝サーンスのような古典宗教音楽学校の同僚でさえ、その伴奏法を批判したのである。¹⁴⁴フェティスは、ニデルメイエルの聖歌伴奏法を『音楽家総伝

¹⁴² G. Lefèvre, « L'École de musique classique Niedermeyer, » *op. cit.*, p. 3619.

¹⁴³ D. Hausfater, « Plain-chant, » in *Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, p. 978.

¹⁴⁴ M.-L., Boëllmann-Gigout, *op. cit.*, pp. 847-848.

1861年から1865年まで古典宗教音楽学校でピアノを教えていたカミーユ・サン＝サーンス（1835-1921）は、ニデルメイエルの単旋聖歌の伴奏法を次のように批判した。

「この伴奏方法には、当然のことながらたいへん反対があった。あらゆる種類の非難が容赦なく浴びせられた。それでもやはり、見たところ解けない問題を解決するための最も巧妙で理にかなった方法であることに変わりはないだろう。」

« Ce système a été naturellement très contesté ; les attaques de toutes sortes ne lui ont pas été épargnées. Il n'en demeura pas moins le plus ingénieux et le plus rationnel pour résoudre une question en apparence insoluble. »

また、フォーレは以下のように回想している。

「ニデルメイエルは、（単旋聖歌の）1音1音に伴奏づけしたことで非難された。しかし、彼の著書が出版された時の1856年、単旋聖歌が至る所で非常にゆっくりと同じ音価で歌われていたということは、考慮されないのである。ところで、ニデルメイエルが求めていたこととは、どのように演奏されようとも、聖歌の和声づけがかつての教会の音階 [教会旋法] に基づいていることであった。」（括弧内の語は、筆者による。）

『Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique』の中で激しく非難した。

この伴奏論[『単旋聖歌伴奏の理論と実践』]は、単旋聖歌の音階システム *tonalité du plain-chant* に和声づけした点で、完全に誤りを犯している。……（中略）……卓越した芸術家の過ち、この本は、オルガニストを残念極まりない道に進ませることしかできないだろう。プロテスタントの家系に生まれたので、ニデルメイエルは、彼が企てた仕事をするには、単旋聖歌の真の伝統をあまりにも知らなかったのである。¹⁴⁵

フェティスは、ニデルメイエルの伴奏法を、2つの異なる音階を混同するやり方だと考えた。その上、彼には、この伴奏法があまりに単純であるだけでなく、カトリック教会の慣習からは程遠いように思えたのである。

『単旋聖歌伴奏の理論と実践』は、2つの側面をもつ。1つは、古典宗教音楽学校の教科書という側面であった。ニデルメイエル校の卒業生は、オルガニストや聖歌隊指揮者になって、多かれ少なかれ、この伴奏法を実践したことだろう。その一方で、『単旋聖歌伴奏の理論と実践』を検討するにあたって、グレゴリオ聖歌の改革との関連性を無視することはできないだろう。この本の出版は、19世紀に起こった教会音楽と単旋聖歌の復興のための運動 *mouvement pour la restauration de la musique d'église et le plain-chant* の一連の活動の中で、1つの象徴的な出来事であった。事実、ドルティエグは、『単旋聖歌伴奏の理論と実践』の序文において、フランス革命によって引き起こされた断絶の後に起こった教会音楽の惨憺たる状況を嘆き、単旋聖歌の復興を目指す意向を表している。この序文は、ドルティエグの宣言文でもあった。

« On a fait grief à Niedermeyer de son accompagnement note contre note ; mais on ne tient pas compte qu'à l'apparition de son ouvrage, en 1856, on chantait, partout, le plain-chant très lentement, à notes égales : or ce que Niedermeyer demandait, c'était que l'harmonisation du chant d'église, quel que soit le mode d'exécution, fût basée sur les anciennes gammes ecclésiastiques. »

¹⁴⁵ F.-J. Fétis, « Niedermeyer (Louis), » in *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, 2nd ed., vol. 6, p. 320.

« Ce traité d'accompagnement est complètement erroné au point de vue de l'application de l'harmonie à la tonalité du plain-chant. [...] Erreur d'un artiste distingué, cet ouvrage ne pourrait qu'entraîner les organistes dans une voie déplorable. Né protestant, Niedermeyer ne connaissait pas assez la véritable tradition du plain-chant pour le travail qu'il avait entrepris. »

この分厚い本の序文で、私の胸の叫びを告白しよう。単旋聖歌は死にかけている！教会の音階システム *tonalité ecclésiastique* は死んだ！すなわち、世間を支配する劇場的な趣味が私たちの知性と心から単旋聖歌の感覚と精神 *le sens et l'esprit du plain-chant* を追い出したのである。それは、世俗音楽が私たちの耳から単旋聖歌を追い出したのと同じようにであった。信仰の厚い信徒、(教会音楽の)趣味を解する人々 *gens de goût*、聖職者たちを無気力状態から奮起させるために、私は、苦悩、不安、そればかりか警告の叫び声をあげていた。私は、単旋聖歌が死んだも同然だと表明していた一方で、それにもかかわらず、それを救おうとしていたのである。そこに矛盾はあっただろうか？ええ、と私は言われた。それ故、私は、単旋聖歌は死んだも同然だと書きながら、それと同時に、同じ筆で私の仕事の残りすべてを削除しなければならなかったのである！…… (中略) ……

単旋聖歌に実施される何らかの和声づけや伴奏方法を認めることへの私の嫌気がどんなものであろうとも、私は、グレゴリオ聖歌の音階システム *tonalité grégorienne* を最も危機にさらさない方法と教会における世俗芸術の完全なる氾濫の間で、損害を避け、少なくとも宗教芸術を下り坂で引き止め、一言で言えば時間稼ぎをする必要はないと自分に言い聞かせた。¹⁴⁶

1857年に『単旋聖歌伴奏の理論と実践』の第1版が出版された後に、ジークによって伴奏例集がつけ加えられた第2版が1878年に出された。この第2版は、グッドリッチ

¹⁴⁶ L. Niedermeyer and J. d'Ortigue, *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant* (Paris: Heugel, s.d. [1857]), pp. 13-14.

« Voilà que dans la préface de ce gros livre, je laisse échapper ce cri de ma poitrine : Le plain-chant se meurt ! La tonalité ecclésiastique est morte ! Ce qui voulait dire : Le goût théâtral qui nous domine a chassé de notre intelligence et de nos cœurs le sens et l'esprit du plain-chant, comme les accents mondains l'ont chassé de nos oreilles. Cri de douleur, cri d'angoisse, mais aussi cri d'alarme, car je voulais réveiller les fidèles, les gens de goût, le clergé, de leur engourdissement. Et néanmoins, tandis que, d'un côté, je déclarais mort le plain-chant, de l'autre, j'essayais de le sauver. Y avait-il là contradiction ? -Oui, me dit-on.- Il fallait donc, en même temps que j'écrivais : Le plain-chant est mort, il fallait biffer du même trait de plume tout le reste de mon travail ! [...]

Quelles que fussent mes répugnances à admettre un système quelconque d'harmonie ou d'accompagnement appliqué au plain-chant, je me dis qu'entre le système qui mettait le moins en péril la tonalité grégorienne et le débordement complet de l'art mondain dans l'Église, il n'y avait pas à conjurer le mal, du moins retenir l'art sacré sur la pente, en un mot gagner du temps. »

Wallace Goodrich によって英訳され、1905 年にイギリスで出版されている。¹⁴⁷

『単旋聖歌伴奏の理論と実践』は、2 部立ての 93 ページから成る。第 1 部は、教会旋法とその歴史の説明に割かれた。一方、第 2 部では、単旋聖歌の伴奏法が、各教会旋法の音階ごとに譜例を交えて紹介された。

2.2.8.1 単旋聖歌の伴奏方法

ニデルメイユールの単旋聖歌の伴奏法は、以下の 6 つの原則に基づいている。

- 1° 各旋法において、その音階を構成する音のみを用いること。
- 2° 各旋法において、ドミナントの和音とフィナリスの和音を頻繁に用いること。
- 3° 各旋法の終止形にふさわしい和声づけの定型のみを用いること。
- 4° 完全三和音とその第 1 転回形を除くすべての和音は、単旋聖歌の伴奏から排除しなければならない。
- 5° 単旋聖歌の旋律を支配する規則は、伴奏を担う各声部において遵守されるべきである。
- 6° 単旋聖歌は、本来旋律であるので、その聖歌が複数声部で歌われようと、あるいは、ただ単にユニゾンで歌われ、オルガンで伴奏されようと、常に最上声部に置かれるべきである。¹⁴⁸

¹⁴⁷ L. Niedermeyer and J. d'Ortigue, *Gregorian Accompaniment: a Theoretical and Practical Treatise upon, the Accompaniment of Plainsong*, Revised and Translated by Wallace Goodrich (New York: Novello, 1905).

¹⁴⁸ L. Niedermeyer and J. d'Ortigue, *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*, *op. cit.*, pp. 35-38.

« 1° L'emploi exclusif, dans chaque mode, des sons de l'échelle.

2° L'emploi fréquent dans chaque mode des accords déterminés par la finale et la dominante.

3° L'emploi exclusif des formules harmoniques qui conviennent aux cadences de chaque mode.

4° Tout accord, autre que l'accord parfait et son premier dérivé, devra être exclu de l'accompagnement du plain-chant.

5° Les lois qui régissent la mélodie du plain-chant doivent être observées dans chacune des parties dont se compose son accompagnement.

6° Le plain-chant, étant essentiellement une mélodie, doit toujours être placé à la partie supérieure, que ce plain-chant soit chanté à plusieurs parties, ou qu'il soit simplement chanté à l'unisson et accompagné par l'orgue. »

ニデルメイエルは、単旋聖歌の旋律と各旋法を特徴づける音をあらゆる手段を使って強調しようと試みた。興味深いのは、和声のソプラノ課題のように、彼が単旋聖歌を常に最上声部に置いたことである。彼はもはや単旋聖歌を定旋律 *cantus firmus* とは考えず、その旋律をはっきりと聴こえるようにした。その上、『単旋聖歌伴奏の理論と実践』が推奨する伴奏法では、七の和音（九の和音も）は決して用いられなかった。ニデルメイエルによれば、属七の和音は、調性音楽、すなわち現代の音楽を象徴する和音であるからである。とりわけ彼は、導音から主音への解決が聴こえる調性音楽の終止形によって、単旋聖歌の伴奏を終わらせる当時のオルガニストを非難した。¹⁴⁹

ニデルメイエルは、第一に、教会旋法の音階の各音上に三和音をつくった。そして、各音階を特徴づけるフィナリスの和音とドミナントの和音の重要性を強調した。フィナリスの和音は、各旋法のフィナリスの音上に重ねられた三和音であり、ドミナントの和音は、各旋法のドミナントの音上に重ねられた三和音である。この2種類の和音は、どの教会旋法の単旋聖歌が歌われているのかがすぐにわかるように、聖歌の旋律の始めで用いられることが推奨された。次に、ニデルメイエルは、教会旋法の各音階に好ましい開始和音を提示した。各音階の開始和音は、たいてい、フィナリスの和音か中音の和音であったが、可能な限り、フィナリスの和音で始めることが求められた。そして最後に、ニデルメイエルは、教会旋法の各音階にそれぞれふさわしい終止形の定型をいくつか提示し、これらの定型を聖歌の途中であっても頻繁に聴かせることを提案した。（各教会旋法の正格旋法と変格旋法の終止形の定型は同様である。）『単旋聖歌伴奏の理論と実践』では、教会旋法の各音階の単旋聖歌の伴奏は、常に以上のように行われた。それ故、トリトヌス（三全音）を避けるために唯一許容されるシ♭の音を除いて、単旋聖歌の伴奏に変位記号が現れることはない。

ニデルメイエルは、第1旋法（レの旋法）と第2旋法の混合旋法で書かれた《怒りの日》の伴奏づけの例を挙げている。（第1旋法と第2旋法の終止形の定型と《怒りの日》の伴奏例については、譜例 2.14 及び譜例 2.15 を参照）なお、ニデルメイエルの伴奏法における《怒りの日》の単旋聖歌を特徴づける和音は、以下の通りである。すなわち、第1旋法のフィナリスの和音（レ - ファ - ラ）、第1旋法のドミナントの和音（ラ - ド - ミ）、第2旋法のフィナリスの和音（レ - ファ - ラ）及び第2旋法のドミナントの和音（ファ - ラ - ド）である。

¹⁴⁹ *Ibid.*, p. 37.

MODE MIXTE.

(1^{er} et 2^{me})

DIES IRÆ.

1^{er} VERSET

Dies iræ dies il-la Solvet se-clum in fa-vil-la

2^e v^t Quantus de même que le 1^{er} Verset.

3^e v^t Tuba mirum spargens sonum Persepulera regionum

4^e v^t Mors stupebit de même que le 3^e v^t

5^e v^t Li-ber d'acri plus pre-fa-tu-r

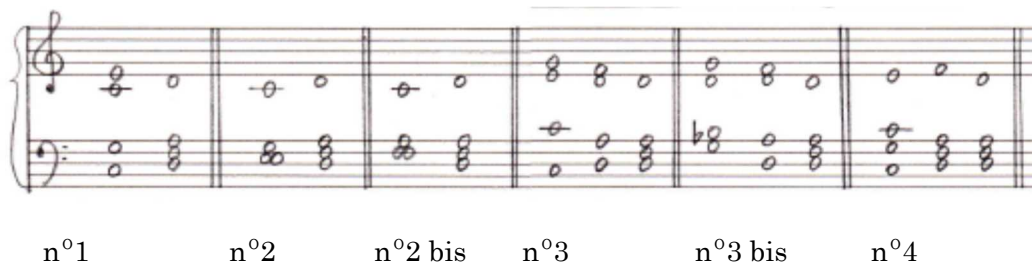
In-quototum conti-ne-tur Unde mundus judi-cetur

Un-de mun-das ju-di-ce-tur

(1) ou autrement avec le tritus evité.

* 楕円で囲まれた和音は第1旋法と第2旋法のフィナリスの和音を、大文字のDは第1旋法のドミナントの和音を、小文字のdは第2旋法のドミナントの和音をそれぞれ表している。また、四角で囲まれた和音及び[]のついた和音は、第1旋法及び第2旋法の終止形の定期を示している。

譜例 2.14 《怒りの日》の伴奏例、ドルティエグとニデルマイエールによる『単旋聖歌伴奏の理論と実践』の53ページより抜粋（書き込みは筆者による）



譜例 2.15 第 1 旋法と第 2 旋法の終止形の 4 つの定型、ドルティエグとニデルメイエルによる『単旋聖歌伴奏の理論と実践』の 45～48 ページより転写

譜例が示すように、《怒りの日》の伴奏は、ニデルメイエルの 6 つの原則にしたがって、フィナリスの和音（レ - ファ - ラ）から開始されている。第 2 唱句を除いて、各唱句がフィナリスの和音で始まり、そればかりか各唱句の途中においても、何度もこの和音が使われている。そして、すべての唱句の終わりで、第 1 旋法と第 2 旋法に共通する終止形の定型のいずれかが用いられている。この終止形の定型は、ドミナントの和音（第 1 旋法の場合は、ラ - ド - ミ、第 2 旋法の場合は、ファ - ラ - ドの和音になる）と同様に、唱句の半ばにもみられる。

このようにして、ニデルメイエルは、調性音楽の特徴である導音から主音への解決を排除した単旋聖歌の伴奏法を完成させた。この伴奏法は、規則が明確である点で、オルガニストが比較的实践しやすい方法であるように思われる。一方で、この伴奏法は、伝統的なローマ典礼にも、パレストリーナの時代の作曲にも似つかないものである。ニデルメイエルの単旋聖歌の伴奏法への考え方は、むしろアンリ・ゴナールが叙述しようとした「和声づけされた旋法性 *modalité harmonique*」に近いように思われる。¹⁵⁰その上、ニデルメイエルは、単旋聖歌の抑揚、リズムや歌詞を全く考慮しなかった。確かに、教会音楽の改善に情熱を注いだニデルメイエルとドルティエグは、ソレームのベネディクト会修道士らが単旋聖歌の改革を行う以前の重要な革新者であった。しかしながら、彼らは、19 世紀において単旋聖歌の伴奏法に新たな解釈を生み出すこととなった。

最後に、『単旋聖歌伴奏の理論と実践』の第 1 部に記述された「調性 *tonalité*」と「旋法

¹⁵⁰ ゴナールの「和声づけされた旋法性」については、以下の著書を参考のこと。

H. Gonnard, *La musique modale en France de Berlioz à Debussy* (Paris: Honoré Champion, 2000).

性 modalité」の特筆すべき概念について触れておこう。「調性」という概念は、文脈に応じて様々な意味を内包するために、定義することが非常に難しい。ニデルメイエルとドルティエグは、以下のように定義している。

調性 tonalité とは、前述したように構成された、旋法の音階の作用と組み合わせから耳に生じる音楽的な事柄全体である。

旋法性 modalité とは、旋法の各音階に特有の要素から生じる特徴的な表現、とりわけフィナリスの音とドミナントの音の働きと半音が占める位置によって決定づけられる表現である。¹⁵¹

ニデルメイエルの「調性」の概念は、今日で言うところの 18 世紀の古典的な「調性」と同義語である狭義の意味での「調性」よりも広いということに気がつくだろう。彼の「調性」概念は、部分的に「旋法性」の概念と重なっている。事実、ネイヴィアンはフォーレの《幻想の水平線 L'Horizon chimérique》についての博士論文において、フォーレが旋法的な要素を調性音楽の範囲内に取り込んでいることを考慮して、この「調性」の概念が彼の書法と結びついている可能性を示唆している。¹⁵²

その上、「調性」は、19 世紀の初頭に誕生し、19 世紀の間中に変容した概念である。ヘイヤーによれば、この言葉を初めて使ったのはショロンであった。¹⁵³1810 年に出版された事典において、彼は西洋音楽の「調性」を「古い調性 tonalité antique」と「現代の調性 tonalité moderne」の 2 つのカテゴリーに区別した。カスティル＝ブラーズ Castil-Blaze もまた、彼の事典の中に「調性」という語を掲載した。後に、フェティスは、1830 年代から 1840 年代の著書において、形而上で「調性」の概念を発展させた。彼は、西洋音楽の歴史の文脈で、「調性」を 4 つのカテゴリーに分類した。「調性」の概念は、19 世紀の理論家と音楽家に対して強い影響力をもったフェティスを通して、普及していった。それ故、

¹⁵¹ L. Niedermeyer and J. d'Ortigue, *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain-chant*, op. cit., p. 32.

« La tonalité est l'ensemble des faits musicaux, tel qu'il résulte pour l'oreille du jeu et de la combinaison des échelles modales, constituées ainsi que nous l'avons dit.

La modalité est l'expression caractéristique résultant des éléments particuliers de chaque échelle modale, expression déterminée surtout par l'action de la finale et de la dominante, et par la place qu'occupent les demi-tons. »

¹⁵² C.-F. Navien, op. cit.

¹⁵³ B. Heyer, "Tonality," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., vol. 25, p. 583.

ニデルマイエールとドルティエグが「調性」と「旋法性」の概念について熟考し、それを読者に知らせるのは、至極当然のことである。

まとめ

本章では、ルフェーヴルが『和声論』（1889）の理論的な基礎を築いた時期を少なくとも 1860 年代まで遡れると仮定することによって、パリ音楽院で用いられた同時代の 3 つの和声論—サヴァール（1853）、バザン（1857）とルベール（1862）の和声論—とルフェーヴルの『和声論』とを比較し、その特徴を明らかにすることを目指した。これらの 4 つの和声論を読み比べると、当然のことながら多くの相違点がみられた。パリ音楽院公式の和声学の教科書 3 冊が対位法的な考え方に基づいているのに対して、ルフェーヴルの『和声論』では音度理論が採用されているのだから、双方の間に根本的な違いがあることは、言うまでもない。しかしながら、パリ音楽院の 3 冊の教科書の間でさえ、不協和音の低位分類法や転調方法では、とりわけ意見の相違があった。

パリ音楽院で採用された 3 つの和声論は、いずれにしても、和声とは各声部の動きの結果であるという 19 世紀前半の伝統的な考え方に支配されていた。バザンは、不協和音の解決を除いて、和声進行について説明することが全くなかったために、彼の和声論では、各声部で隣り合う 2 音が許容される音程関係に従ってそれぞれ結ばれ、その結果、和音が水平に連結されていくこととなった。ルベールも同様に、各声部で自然に歌うことができるような旋律的な動きをするように主張し、ほとんど和声進行については言及しなかった。このような理由で、この 2 つの和声論の始めでは、学校教育の範疇で実践できる音程についての説明が常に強調して行われていたのである。そしてサヴァールは、ラモアの「音響体」への執着をみせたものの、彼の「根音バス理論」を踏襲したわけではなく、結局のところ、対位法的な視点から和音が連結されていく点では、バザンとルベールの和声論と相違ない。

パリ音楽院の 3 つの和声論の間での大きな違いの 1 つは、学校教育の課程で教えられる和声学の中で用いることのできる不協和音についての考え方にある。バザンは、「主音上の和音」をいくつかの不協和音の範疇に含めた一方で、彼の不協和音の区分自体は、より限定されたものであった。事実、短調で不協和音として認められたのは、属七の和音、属九の和音と減七の和音のみであった。ルベールは、ライヒャと同様に、七の和音を 4 種類に分

類し、属七及び属九の和音と減七の和音以外の七の和音と九の和音をいくつか紹介した。とりわけ、ルベールが言及したのは、II度の七の和音であった。その上、ルベールは、根音が省略された属九の和音の第4転回形を用いた。サヴァールは、不協和音を「自然な不協和音」と「人為的な不協和音」に区別した点で、バザンとルベールとは異なるが、彼の不協和音についての考え方には、バザンと共通する点が多々あった。このように、不協和音の概念とその使用については、当時、学校教育の範疇では依然として限定されたものであったと言えるだろう。

3つの和声論の間でのもう1つの大きな相違は、転調方法にみられる。パリ音楽院の3人の理論家は、全く同じ方法で、転調を隣接調への転調と遠隔調への転調の2種類に分けたものの、遠隔転調への転調方法については、バザンとサヴァールの2人とルベールの間で異なる。ルベールが「関係調への転調」を除いて、ほとんど他の転調方法を認めなかったのに対して、バザンとサヴァールは、遠隔調へ転調する4つの方法を提案した。ルベールの『和声論』の転調に関する記述について、パリ音楽院の音楽研究委員会の報告書が「転調に割り当てられた章は、新鮮で、創意に富んだ着眼点に満ちている」¹⁵⁴と述べたのは、おそらくこの点にあったのだろう。

一方、音度理論からの影響を受けたルフェーヴルの『和声論』では、「根音バス」の概念が取り入れられたばかりでなく、和音の構造を把握し、調的親和性を強調する目的で、より詳細なローマ数字による和音表記法も考案された。ルフェーヴルの『和声論』では、上記に挙げたパリ音楽院の3つの和声論と比較すると、より多くの種類の和音と転調方法が実践可能であった。ルフェーヴルは、「半音音階の和音」を考案したのに加えて、既存の和音のより多様な使い方を許容したのである。彼は、属七の和音と属九の和音をもはや、不協和音とはみなさず、より多くの七の和音と九の和音が使用可能であると考えた。和音構成音への変位もより多くの場合で認められた。ルフェーヴルの『和声論』に特有の和音の中でも注目に値するのは、第3音を変位させた七の和音の使用であろう。短七の和音の第3音が上方変位された場合、その変位和音は、属七の和音と全く同じ音程構造をもつ和音であると解釈できることになる。その上、ルフェーヴルによれば、このように第3音を変位された七の和音は、属七の和音と同じように4度上行ないし5度下行して解決されるの

¹⁵⁴ H. Reber, *op. cit.*, « Rapport du Comité des études musicales du Conservatoire sur le TRAITÉ D'HARMONIE de M. REBER ». « Le Chapitre consacré aux *modulations* est rempli d'aperçus neufs et ingénieux. »

である。このような和音の配置は、前述したように、すでにライヒャの和声論の中にみられるが、興味深いことにルフェーヴルは、このような七の和音を変位和音の1つとしか考えなかった。

また、ルフェーヴルは、新たな転調方法を探究に勤しんだ。とりわけ、彼が注力したのは、パリ音楽院の3人の理論家がほとんど踏み込んだ記述をしなかったエンハーモニックによる転調の可能性についてであった。エンハーモニック転調の他に注目すべきことは、ルフェーヴルの提案した共通和音による転調の巧みさであろう。彼は、調的親和性を強調し、変位和音と「半音音階の和音」を含むすべての種類の和音を2つの調に共通する和音とみなして、共通和音による転調を行った。そして、より多様な和音を用いるために、下行5度の根音バス進行に基づく和音連結の定型が和音に応じて確立された。

ところで、この下行5度による和音の進行は、ルフェーヴルの『和声論』において重要な役割を果たしている。彼は、4度上行ないし5度下行による和声進行をドミナント和音の解決においてだけでなく、変位和音のいくつかにおいても推奨した。事実、『和声論』では、前述したように、すべての属七の和音の予備と解決を表す一連の和音連結表が掲載されているのである。この一連の和音は、5度連鎖による和音の連結でもあった。

5度連鎖は、音度理論の和音連結のモデルである。音頭理論が18世紀の後半以降、とりわけフォグラー神父 *abbé Vogler* (1749-1814)、ゴットフリート・ウェーバー *Gottfried Weber* (1779-1839) とシモン・ゼヒター *Simon Sechter* (1788-1867) の3人の理論家によって発展したことは、よく知られている。ラモー理論を踏襲したゼヒターは、根音バスの下行5度の動き、すなわち *vii-iii-vi-ii-V-I-IV* を調性音楽における和音連結の原型であると考えた。¹⁵⁵この和音連結のモデルは、まさにルフェーヴルの『和声論』にみられる。

このように、ルフェーヴルの『和声論』と同時代のパリ音楽院の和声論とを比較すると、ルフェーヴルの『和声論』には、以下の特徴があると言えるだろう。すなわち、実践可能な和音の増加、「半音音階の和音」といくつかの変位和音の考案、新しい転調方法の探究(特にエンハーモニックによる転調についての探究)、5度の根音の動きに基づく和音進行を特徴として挙げることができる。ルフェーヴルの『和声論』には、このように新しい要素と伝統的な要素の両方が含まれていることに気づく。ルフェーヴルは、一方では、「半音音階の和音」とより多様な変位和音を発想し、調の概念の拡大をもたらした。これらの彼が考

¹⁵⁵ J.-P. Bartoli, *L'harmonie classique et romantique, 1750-1900 : éléments et évolution* (Paris: Minerve, 2001), pp. 27-28.

案した和音は、たとえ転調の可能性を孕んでいたとしても、転調することなしに用いることができたのである。とりわけ「半音音階の和音」を転調することなしに使用することは、ルフェーヴル以前に非常に拡大した調の概念化を行ったモミニーの理論を除けば、当時としては大胆であった。もう一方で、ルフェーヴルは、古典的と考えられる5度下行による和音進行を常に主張した。そして、これらの要素の他に、ルフェーヴルが提案した多様な変位和音や共通和音による転調方法を考慮すれば、この『和声論』には自由な様式による書法からの要素がより多く含まれていることがわかるだろう。

最後に、『単旋聖歌伴奏の理論と実践』について言及しておく。ニデルメイユールとドルティエグが考えだした単旋聖歌の伴奏法は、三和音しか用いない点で非常に簡潔な方法であった。しかしながら、彼らが推奨した各旋法の終止形の定型は、導音から主音への解決を徹底的に回避させた結果、現代の音階システムを巧妙に避けることに成功していると言えるだろう。

第3章 『歌曲集第1集』の分析

—ルフェーヴルの和音記号に基づく分析—

第2章では、ニデルメイエル古典宗教音楽学校で用いられた和声学と単旋聖歌の伴奏法の2つの教科書、及び未出版のウジェーヌ・ジグの自筆原稿（ギュスターヴ・ルフェーヴル、『和声論』）の3つの資料を通して、フォーレが受けたニデルメイエル校での音楽教育について検討した。そして、ルフェーヴルの『和声論』をパリ音楽院で使われていた同時代の3つの和声論と比較することによって、その特徴を明らかにした。ルフェーヴルの『和声論』に特有であるのは、「半音音階の和音」、変位和音のより拡大された使われ方、5度による和音進行（5度連鎖）や共通和音やエンハーモニックを用いた様々な転調方法であろう。たとえニデルメイエル校での作曲に関する教育内容がフォーレに特段の影響を与えなかったとしても、フォーレの作品には、ルフェーヴルの『和声論』に特徴的な上記の要素がみられる。また、フォーレは、様々な音楽素材をニデルメイエル校での授業からだけでなく、その他からも学んだと考えるのが自然だろう。先行研究では、とりわけフォーレの作品の旋法的な要素を強調し、それをニデルメイエル校での音楽教育（優れた教会オルガニストと聖歌隊指揮者の育成を目的とした教育）によるものだと主張する嫌いがある。一方で、フォーレの作品とニデルメイエル校で用いられた教科書との関係に注目する音楽学者は少ない。本章以降では、ルフェーヴルが考案したローマ数字による和音記号の表記法を実際に用いて『歌曲集』全3集を和声分析し、その相互作用を確認することを目的とする。

フォーレの『歌曲集第1集 Premier recueil de Mélodies』（1879）には、1861年から1878年の間に作曲された20曲の歌曲（例外的に、第20曲の《降誕祭 Noël》は1885年に作曲されたものである）が収められている。¹⁵⁶フォーレが作曲家としてのキャリアを始めたのは、歌曲の作曲によってであった。彼は、生涯、歌曲の作曲を続け、それぞれ20

¹⁵⁶ ジャン＝ミシェル・ネクトゥーによれば、全3集からなるフォーレの『歌曲集』の番号付は、第3集が出版された1908年に行われたものである。
J.-M. Nectoux, *op. cit.*

曲ずつ収められた歌曲集を3冊出版した。全3巻にわたる『歌曲集』が出版されたのは、それぞれ1879年、1897年、1908年のことであった。フォーレの初期の歌曲には、様々な様式がみられる。例えば、第1集に収められた《蝶と花 *Le papillon et la fleur*》(1861)、《五月 *Mai*》(1862)と《愛の夢 *Rêve d'amour*》(1864)の3曲の歌曲が作曲された当時、フォーレはまだニデルメイエル校の学生であった。サン＝サーンスが1861年にピアノの教師としてニデルメイエル校に赴任し、シューマン *Robert Schmann* (1810-1856) やリスト *Franz Liszt* (1811-1886)、ヴァーグナー *Richard Wagner* (1813-1883) の作品を授業内で紹介していたことを考慮すれば、フォーレは、上記の3曲を作曲した時期に、すでに彼らの作品を知っていた可能性があるし、また、様々な音楽知識を習得する最中であつたと考えられるだろう。

国民音楽協会の設立 *Société nationale de musique* (1871) は、作曲家としてのキャリアを始めたばかりであつたフォーレにとって、1つの重要な出来事であつたと考えられる。彼は、サン＝サーンス、フランク *César Franck* (1822-1890)、マスネ *Jules Massenet* (1842-1912)らとともに、国民音楽協会の設立メンバーの1人であつた。『歌曲集第1集』に収められた半分以上の歌曲が国民音楽協会で演奏され、そのうちの何曲かは、国民音楽協会の演奏会で初演された。¹⁵⁷国民音楽協会での活動は、フォーレに彼の初期の歌曲や室内楽作品を紹介する機会を幾度となく与え、結果として彼の作曲家としてのキャリアを導いていくこととなった。彼が生涯に作曲したオペラは、《ペネロプ *Pénélope*》(1907-1913)の1作品のみである。

ヴァーグナーのオペラに関心を抱いたフォーレは、1870年代の終わりに、ヴァーグナーのオペラを観劇するために何度か海外まで足を運んでいる。しかしながら、ネクトゥーによれば、フォーレは唯一同時代の作曲家たちの間でヴァーグナーの音楽語法に影響を受けなかった作曲家であつた。¹⁵⁸このように、フォーレは、『歌曲集第1集』を作曲した時期に、ニデルエール校で受けた音楽教育を生かしつつ、様々な音楽活動から発想を得ることで、独自の書法をつくり上げていったと考えられる。それ故、とくに『歌曲集第1集』の分析は、フォーレが受けた音楽教育と彼の作曲語法との関連性を探究するのに相応しいだろう。

¹⁵⁷ M. Duchesneau, *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939* (Liège: Mardaga, 1997), «Annexe1».

¹⁵⁸ J.-M. Nectoux, *op. cit.*

『歌曲集第1集』の音楽的な特徴を挙げるとすれば、歌曲の各節で同じ旋律が同様の伴奏で繰り返されることが多く、和声リズムが比較的速い傾向にあると言える。フォーレは、歌曲の調性を強調するためなのか、旋律を主音ペダルで始めることが頻繁にあった。また、歌曲の広範囲で三和音が用いられた一方で、「半音音階の和音」や変位和音も定期的にみられた。

『歌曲集第1集』をみれば、すぐにフォーレ特有の「曖昧さ *équivoque*」を見いだすことができるだろう。ピアノ伴奏には、半音音階や全音音階が表面には出ないかたちで、部分的に用いられることが多々ある。また、いくつかの歌曲では、導音の欠如（《トスカーナのセレナーデ *Sérénade Toscane*》、《秋の歌 *Chant d'automne*》、《水のほとりで *Au bord de l'eau*》、《身代金 *La rançon*》）、導音が他声部で解決されること（《トスカーナのセレナーデ》、《漁師の歌 *La chanson du pêcheur*》）や七の和音の連続（《秋の歌》）などの調性を不安定にし得る要素がみられるが、それがまたフォーレの音楽語法を特徴づけている。¹⁵⁹

以下では、フォーレがニデルメイエル校での音楽教育から発想を得たと考えられる次の要素を通して、その相互作用を確認したい。すなわち、単旋聖歌、様々な和音、和声進行と転調の手法である。

3.1 単旋聖歌

ルコント・ド・リル *Leconte de Lisle* (1818-1894) の詩の一編に音楽づけされた《リディア *Lydia*》(1870) は、主調がヘ長調であるにもかかわらず、部分的にヘ音上の「リディア旋法」(ファの旋法)の音階で作曲されている。フォーレは、第1節の半分(第1～10小節)をリディア旋法の音階で巧みに伴奏づけした。すなわち、彼はヘ音上のリディア旋法の音階で書かれたことを表すシ[♯]の音を、経過音や和音構成音の一部として曲の中に取り入れたのである。事実、シ[♯]の音は、ドッペル・ドミナントの和音の和音構成音として使われているばかりか(第4小節)、次の和音への倚音としても用いられている(第10小節)。また、経過音としてのシ[♯]が第5小節、第7小節及び第9小節に現れる一方で、常にシ[♭]の音がそれに続いている(第6小節及び第8小節)。第6小節では、ヘ長調の完全終止が2度繰り返され、主調が強調される。このようなシ[♯]とシ[♭]の音の交代は、この歌曲

¹⁵⁹ R. Lenormand, *Étude sur l'harmonie moderne* (Paris: Éditions Max Eschig, 1971 [1913]), pp. 21-31.

があくまでもへ長調で作曲されているのであり、へ音上のリディア旋法の音階で書かれたとは厳密には言えないということを表している。フォーレは、旋法的な要素をへ長調の伴奏の中に巧みに溶け込ませたのである。(譜例 3.1 を参照)

Andante. *p*
Ly - di - a sur les

Andante.
sempre dolce.
Ped. *

[1] Fa: I

roses joun - es Et sur ton col frais et si blanc, Roule é

[4] V_7^3/V I la: V_7 I Fa: V_7^1 I V_7 I

- tin - ce - laut L'or flu - i - de que tu dé - nou - es:

[8] V_7^1 I IV VI I² V_9^1/V V

譜例 3.1 フォーレ、《リディア》(1870?) より第1~10小節

ところで、《リディア》における歌の旋律の伴奏法をみると、ドルティーグとニデルメイエールの『単旋聖歌伴奏の理論と実践』（1857）で推奨された伴奏法の規則のいくつかに類似しているように思われる。フォーレは、この歌曲の調がはっきりとわかるように配慮しているようである。彼は、主音の和音（あるいはフィナリスの和音）を曲の冒頭の3小節で繰り返し鳴らすことによって、この歌曲が書かれた音階を特定させるだけでなく、曲尾の第37小節以降のピアノ伴奏では、シ♯の音を伴ったファの旋法の音階を聴かせているのである（シ♯の音は、シ♭の可動音 *degré mobile* と考えられる）。（譜例 3.2 を参照）その上、《リディア》の歌の旋律は、ほとんど1音ごとに和音づけが行われ、とりわけ第1節では、1つの属九の和音と完全終止（第13～14小節）を除いて、基本形の和音しか用いられていないのである。ただし、時折鳴らされる属七の和音が《リディア》の主調を確立させる役割を果たしている。

譜例 3.2 フォーレ、《リディア》より第33～41小節

また、『歌曲集第1集』では、フォーレが単旋聖歌から発想を得たのではないかと考えられる他の特徴をみることもできる。すなわち、長・短調の曖昧さである。フォーレは、調の決定に際して時折、曖昧な態度を取っている。任意の長調とその平行短調とを区別す

るのは、通常、導音である。(もつとも、調を見分ける際の特徴音となるのは、導音だけではない。) しかしながら、導音が現れなければ、これらの 2 つの調を見分けることは、たいてい容易でない。同様に、この関係性は正格旋法と変格旋法の区別にも言えることである。教会旋法の特徴音の 1 つであるドミナント音は、単旋聖歌の終わり方と同様に、2 つの旋法を見分ける際に重要な役割を果たしている。

フォーレは、いくつかの歌曲で、部分的に導音を全く聴かせず、2 つの調の間を揺れ動く印象を与えた。例えば、《五月》の第 19~22 小節では、ト短調の導音であるファ#の音もヘ長調の導音であるミの音も現れることがない。仮に、この部分がヘ長調であるとすれば、歌の旋律ではファの音が強調されていながら、第 23 小節で主音の和音が現れるまでの間、調性は不安定になる。そして、もしこの部分をト短調と考えたならば、ト短調の導音ファ#の代わりにファの音が聴こえるために、この部分は旋法的な印象(ト音上の「エオリア旋法」の音階)を与え得る。また、この部分の根音バスの 3 度進行(ヘ長調の場合は ii-IV-ii の和声進行に、ト短調の場合は i-III-i の和声進行になる)は、調の不安定さをもたらす一因になっているだろう。(譜例 3.3 を参照)

[18] Sol : V	sol : i	III
	Fa : ii	IV

[21]	sol : i	°i7	i7	♯VII
	Fa : ii	°ii7	ii7	I

譜例 3.3 フォーレ、《五月》(1862) より第 18~23 小節 (ルフエーヴルの和音記号による)

そして、《トスカーナのセレナード》(1878?) では、フォーレがおそらく単旋聖歌から発想を得たと思われるもう 1 つの種類の調の曖昧さがみられる。フォーレは、《トスカーナのセレナード》の第 1 節を短調で書き始めたにもかかわらず、部分的に同主長調の属七の和音から主音の和音への解決を組み入れている (第 3~4 小節)。すなわち、変ロ短調で始まる曲の中に、変ニ長調の完全終止が現れるのである。しかしながら、フォーレは、変ニ長調の完全終止のすぐ後に、主調である変ロ短調の終止を聴かせた (第 4~5 小節)。このような変ロ短調と変ニ長調の 2 つの調の交代は、完全終止の繰り返しによって主調のロ短調が確立される第 10 小節までの間に、短いスパンで何度かみられた。(譜例 3.4 を参照) このような表現方法は、ドルティーグとニデルメイエルが確立した混合旋法の単旋聖歌の伴奏法を思い起こさせるものである。(本論文第 2 章の譜例 2.14 を参照)

Andante con moto quasi Allegretto.

Andante con moto quasi Allegretto. *p*

Andante con moto quasi Allegretto. (Poesie Toscano)

p e legg.

Ped. * Ped *

[1] si b : i

toi que berce un rêve enchanteur. Tu dors tranquille en ton lit so-li-
 ta - che donna il pa - sa - to - sta - Abs - tu - tel let - to senza penza -

Ped * Ped *

[3] i VI b VII7 III si b : i V7 i VI IV7
 (Ré b : V7 I)

- tai - re, É - veil - le - toi, regar - de le chanteur, Es -
 meu - tu. Ris - vei - qu'ah un pou - lo - no - à sen - ti - vai - Tu

Ped *

[6] Ré b : ii7 V7 I V7 vi iii si b : i
 (si b : iv7) (Ré b : vi)

譜例 3.4 フォーレ、《トスカーナのセレナード》より第1~8小節（ルフェーヴルの和音記号による）

3.2 和音

『歌曲集第1集』では、ルフェーヴルの『和声論』の和音記号を介して解釈できる和音が多くみられた。事実、ルフェーヴルの和音記号を用いて和声分析することによって、様々な種類の「半音音階の和音」や変位和音が使われていることに気づく。ルフェーヴルの調の概念が拡大された考え方に従えば、このような和音の使用は、和声解釈の可能性を広げるものである。(前節では、2通りの和声解釈が可能になる例を挙げたばかりである。)

モミニーを除けば、19世紀の音楽理論家の中で、ルフェーヴルのように調の概念の拡大を試みた理論家はいなかった。モミニーは、『唯一真の音楽理論 *La seule vraie théorie de la musique*』(1821)において、拡大された調の概念を発表した。彼は、『唯一真の音楽理論』の中で、まず初めに、調とは「1つの同じ主音の従属関係において、自然によって位置づけられたすべての音である」¹⁶⁰と定義した。次に彼は、各調にはダイアトニック音階、半音音階、エンハーモニック音階の3種類の諸音 *cordes* (*hauteurs*) があると述べた。すなわち、モミニーの理論に従えば、1つの調には、ダイアトニック音階の7音及びそれらの変位音と異名同音の合計27の音が含まれていることになる。¹⁶¹このような調の概念は、より少ない転調での作品の和声分析を可能にするものである。(譜例3.5を参照)

EN UT NATUREL MAJEUR .

The image shows two staves of musical notation. The top staff is titled 'EN UT NATUREL MAJEUR .' and contains 17 notes. The notes are grouped into three sections: 'Les sept cordes diatoniques.' (notes 1-7), 'Les cinq chromatiques.' (notes 8-12), and 'Les cinq enharmoniques.' (notes 13-17). The bottom staff also contains 17 notes, grouped into three sections: '7 diatoniques.' (notes 1-7), '5 chromatiques.' (notes 8-12), and '5 enharmoniques.' (notes 13-17). The notes are numbered 1 through 17 below each staff.

譜例 3.5 モミニー、『唯一真の音楽理論』の10ページより抜粋

¹⁶⁰ J.-J. Momigny, *op. cit.*, p.9.

« la population entière des sons, places, par la nature, sous la dépendance d'une même Tonique »

¹⁶¹ *Ibid.*, pp. 9-10.

3.2.1 「半音音階の和音」

ルフェーヴルが異名同音の和音を含む 20 の「半音音階の和音」を考案したことは、第 2 章の後半ですでに記述した。この「半音音階の和音」は、『歌曲集第 1 集』のいくつかの歌曲で確認することができる。フォーレが好んで用いたのは、現代和声ではナポリの II 度と考えられる ♭II の和音（ハ長調の場合、レ♭ - ファ - ラ♭）であった。とりわけ各節の終わりにみられる ♭II の和音（例えば、♭II-V-I のような和声進行において）は、すでにバロック時代以降の作品によくみられる。¹⁶²しかしながら、フォーレが用いた「半音音階の和音」は、♭II の和音ばかりではない。彼は、♭II の和音の他に、『歌曲集第 1 集』では #III の和音、♭III の和音、♭iv の和音や ♭VI の和音などの様々な「半音音階の和音」をルフェーヴルの提案した方法に従って使っている。これらの和音は、とりわけ属七の和音の直前に置かれる傾向にあり、歌曲により豊かで多彩な響きをもたらしたと同時に、共通和音による転調を実現させるための仲介和音となった。《愛の夢》、《シルヴィー Sylvie》（1878）と《賛歌 Hymne》（1870）では、「半音音階の和音」が属七の和音へ連結されている。

《愛の夢》（1864）の第 22 小節と第 46 小節では、変ホ長調の ♭iv の和音（ラ♭ - ド♭ - ミ♭）が完全終止の直前で用いられている。この ♭iv の和音は、ii の和音と完全終止 (V7-I) の間で、経過音のように鳴らされている (ii-♭iv-V7-I)。（譜例 3.6 を参照）

The image shows a musical score for the song 'L'Amour' (愛の夢) by Frédéric Chopin. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line is written in a treble clef with a key signature of one flat (B-flat major/D minor) and a time signature of 3/4. The lyrics are: 'J'en veux faire le chemin où ton pied se pose.' The piano accompaniment is written in a grand staff with two flats (B-flat major/D minor) and a time signature of 3/4. It includes dynamic markings like *p* and *p*, and tempo markings like *rall* and *a Tempo*. The score is divided into measures, with some measures containing multiple chords.

[21] Mi♭:ii (♭iv) V7 I V7 I

譜例 3.6 フォーレ、《愛の夢》より第 21～24 小節（ルフェーヴルの和音記号による）

¹⁶² J.-P. Bartoli, *op. cit.*, p. 112.

また、《シルヴィ》(1878)では、ハ短調の \flat IIの和音(レ \flat -ファ-ラ \flat)がivの和音の後に続いてアルペッジョで鳴らされている。ナポリの和音と考えられるこの \flat IIの和音は、属七の和音に連結され、歌曲に色彩を与えている(第54~55小節、iv- \flat II-V7)。

《賛歌》(1870)では、第43~44小節でト長調の \flat VIの和音(ミ \flat -ソ-シ \flat)が聴こえる。ト長調の \flat VIの和音は、ホ長調のドミナントの和音に続いて、半音音階的に転調されている。この「半音音階の和音」の後には、第1節の最後にまで及ぶ非常に長い完全終止(V7-Iの和音連結が複数回繰り返されている)が続いている(\flat VI-V7-I)。

《降誕祭》(1885)では、変イ長調の属七の和音と \flat IIIの和音(ド \flat -ミ \flat -ソ \flat)の交代がみられる。属七の和音から \flat IIIの和音への和音連結は、第11~15小節の間に2度繰り返され、その後に変イ長調の完全終止に至る(第17~18小節)。 \flat IIIの和音を含む第11~18小節の和声リズムは比較的遅く、冒頭から第10小節までの部分と対照的である。属七の和音から \flat IIIの和音への例外的な解決は、楽しそうな雰囲気醸し出す一助になっているようである。

《秋の歌 Chant d'automne》(1871年頃)の第57小節から最終小節では、イ長調の \sharp IIIの和音(ド \sharp -ミ \sharp -ソ \sharp)が幾度か現れる。この和音は、第3音が変位されたことによって、この部分の主調であるイ長調に対して異質な響きをもたらしている。(《秋の歌》は、イ短調で始まるがイ長調で終えられている。)すなわち、主調であるイ長調の音階の第5音が半音上方変位されたために、 \sharp IIIの和音は、主調の音階とは全く異なる印象を与え得るのである。また、第66小節では、 \sharp IIIの和音が1フレーズを終わらせる和音としてドッペル・ドミナントの和音(II⁹)に続いて用いられている。(譜例3.7を参照)

Lento ma non troppo.
Une double croche pour une croche du M^e précédent.

[57]

La : V7

I

ii7

dolcissimo.

J'ai - me, de vos longs

[59] ii vi V V7 I ii7

yeux. la lu - miè - re ver - dà - tre.

[61] ii #III vi IV7 V V7

Dou - ce beau - té!

[63] H⁹ V II IV

[65] I II⁹ #III

[67] #III

譜例 3.7 フォーレ、《秋の歌》より第 56～67 小節（ルフエーヴルの和音記号による）

ところで、ルフエーヴルが#IIIの和音と和声づけをするだろうこの和音は、現代和声では、副次ドミナントの和音と解釈されるのが通例であることをつけ加えておかなければならない。副次ドミナントの和音は、19世紀においてすでによく使われる和音であった。とりわけ、シューマンやメンデルスゾーン Felix Mendelssohn (1809-1847) の作品においては、頻繁に副次ドミナントの和音がみられる。

3.2.2 変位和音

『歌曲集第1集』では、和音構成音の第5音ばかりでなく、根音、第3音及び第7音が上方・下方変位した、あらゆる種類の変位和音がみられる。しかしながら、ルフエーヴル

の変位和音と今日で言うところのそれとの違いに留意しなければならない。第2章ですでにみた通り、ルフューヴルは、任意の和音の和音構成音のすべての音を変位させることを認めているのである。それ故、彼の変位和音の定義に従えば、現代和声では副次ドミナントの和音と考えられる和音も含めて、和音構成音の何らかの音を変位されたすべての和音を変位和音とみなすことになる。事実、『歌曲集第1集』にみられた「変位和音」の半分以上がいわゆるドッペル・ドミナントの和音であった。ルフューヴルの和音表記では、これらの和音はII、II₇、II₉（ハ長調の場合、レ - ファ# - ラ）のように、ごく簡潔に表される。（また、副次ドミナントの場合は、例えば《秋の歌》で言及した通り、#IIIの和音のように「半音音階の和音」で表されることもある。）それ故、このようなルフューヴルの和音表記法に従えば、転調したとみなされるのを比較的容易に回避できるようである。ただし、副次ドミナントの和音や借用和音は、実際の作品では19世紀当時にはすでに用いられていた。

一方で、ライヒャやルベールのように、第2章で挙げたすべての音楽理論家が彼らの和声論の中で言及したのは、主に第5音が変位した変位和音とその用法についてであった。彼らは、ルフューヴルとは異なり、第3音の変位については決して説明しなかった。第5音が変位した和音もまた、シューマンやリストの作品にみられるように、19世紀以降には実際の作品で用いられていた。¹⁶³事実、フォーレの『歌曲集第1集』においても、第5音が変位した和音を複数聴くことができる。それ故、副次ドミナントの和音や第5音が変位した和音を『歌曲集』の中に見つけても、これらの「変位和音」の使用がルフューヴルの『和声論』から発想されたものであるとは、明確には言えない。本項で言及すべきなのは、とりわけ短3度の変位をもつ和音ということになるだろう。

ルフューヴルの『和声論』に由来する、フォーレの変位和音の使い方を検討する前に、第5音変位の和音についても確認しておくことにしよう。『歌曲集第1集』では、第5音の下方変位を伴ったII度の七の和音(⁰ii7)がよく見られる。例えば、《蝶と花》(第16、第36及び第56小節)、《五月》(第22及び第55小節)、《リディア》(第17小節)や《いなくなった人 L'absent》(1871)(第24小節)が挙げられる。この⁰ii7の和音(ハ長調の場合、レ - ファ - ラb - ド)は、《リディア》と《いなくなった人》では、すぐに主音の和音に解決されている。一方で、《五月》では、主音の和音に到達する前に変位なしのII度の和音が加えられている(第22小節をハ長調とみなした場合、⁰ii7-ii7-I)。(譜例3.3)そ

¹⁶³ *Ibid.*, pp. 74-78.

して、《蝶と花》では、 $^{\circ}ii7$ の和音は完全終止の直前に置かれている ($^{\circ}ii7-V7-I$)。

興味深いのは、いくつかの変位和音が教会旋法を想起させるような部分で用いられていることである。《リディア》の第 17 小節（及び第 35 小節）では、 $^{\circ}ii7$ の和音が教会旋法を想起させる歌の旋律につけられている。

また、《リディア》の各節の終わり（第 18 小節及び第 36 小節）では、第 3 音が下方変位されたへ長調の iv の和音（シ \flat -レ \flat -ファ）が完全終止（第 18~19 小節及び第 36~37 小節）の直前に置かれた。この iv の和音は、前の小節の歌の旋律に呼応するピアノ伴奏の内声の旋律に合わせて和音づけがされている。この部分を純粋に調性の立場から見れば、へ長調とへ短調が混合されているように思われる。一方で、旋法的な見方をすれば、下行するファの音階の第 7 音と第 6 音を可動音 *degré mobile* として扱ったことになる。それ故、短 3 度をもつ iv の和音は、教会旋法を思い起させる部分とへ長調の完全終止を結び役割をしているのである。（譜例 3.8 及び譜例 3.2 を参照）

[15] Fa : vi V I ii V7 I $^{\circ}ii7$ I

[18] iv V7 I

譜例 3.8 フォーレ、《リディア》第 15~21 小節（ルフェーヴルの和音記号による）

そして、《降誕祭》では、減5度をもつ $^{\circ}iii$ の和音が教会旋法を想起させる部分の和声づけにみられる(第36~42小節)。フォーレは、この変位和音を含む一連の和音を部分的に、ルフェーヴルの『和声論』の規則に従って連結させている(第40~41小節)。この変位和音は、変位される前の元の和音に続き、4度上の和音に解決されているのである。すなわち、この部分は、変イ長調で $iii^{\circ}iii$ (ド-ミ♭-ソ♭)-VIのように和音連結された。

第3音の変位を伴う和音に関しては、V度の和音が使われることがフォーレの『歌曲集第1集』では、しばしばあった。このような第3音(すなわち導音)が下方変位されたV度の和音は、もはやドミナントの和音としての機能を果たさないことは言うまでもない。このようなV度の変位和音の使用は、それ故、時として調の曖昧さを生じさせることになる。

《いなくなった人》(1871)では、第3音が下方変位したV度の和音が連続する下行2度の和声進行の中で頻繁に現れる。このV度の変位和音は、例えば、《いなくなった人》の冒頭において、主調のドミナント和音が2度繰り返された後に聴くことができる(第4小節及び第7~8小節)。第3音が下方変位したV度の和音は、もはやドミナント和音とは考えられず、結果として第4~9小節までの間にドミナント和音が現れることはない。また、フォーレは、この和音を用いながら、主調であるイ短調の自然的短音階の下行形を強調して聴かせている。(譜例3.9を参照)(このような自然的短音階の下行形は、フェリシアン・ダヴィッドが交響詩《砂漠 Le Désert》(1844)の中で用いている。¹⁶⁴)

Andante sostenuto.

[1] la: $\dot{V}I$ \dot{V} $\dot{V}I$ \dot{V} $\dot{V}I$

¹⁶⁴ J.-P. Bartoli, *Le Désert de Félicien David (1844). Contribution à l'étude de l'orientalisme dans la musique française*, mémoire de maîtrise (Paris-Sorbonne, 1981).

cre - scen ³ *do* *mf*

- tiers où l'herbe se ba - lan - ce, Val - lons, côteaux, bois cheve - lus, Pour -

Ped. ☆

[4] v iv III iv III °ii i v

- quoi ce deuil et ce si - len - ce?

cre - scen *do* *f*

Ped. ☆

[8] i v i V i V7 i

譜例 3.9 フォーレ、《いなくなった人》より第1～11小節（ルフェーヴルの和音記号による）

また、フォーレの『歌曲集第1集』の中では、第3音を下方変位させたV度の三和音ばかりでなく、七の和音も《トスカーナのセレナード》、《水のほとり》と《身代金》の3曲で用いられている。《トスカーナのセレナード》では、短3度をもつV度の七の和音が2度現れる。ロ短調のv7の和音（ファ-ラ♭-ド-ミ♭）がまず第12小節で聴こえ、次いで第14小節では、変ホ短調のv7の和音（シ♭-レ♭-ファ-ラ♭）が聴こえる。この2つの和音は、どちらもそれぞれの完全終止の後に鳴らされ（第12小節及び第14小節の属七の和音の導音は、どちらも他の声部に解決されている）、その後には第3音下方変位無しのドミナントの和音が続いている。第12～14小節では、このように第3音が下方変位された七の和音が用いられることによって、和声的に停滞した印象を聴くものに与えて

いるように思われる。(譜例 3.10 を参照)

ela - ve de tes yeux. — dans la nuit clai - re! — E -
ser - ra clos, par toi, — fu au point bi - men - to! — Re -

[9] si b: V i V i Fa: V I iv

veil - le - toi mon â - me, ma pensé - e, Entends ma voix par la bri -
- ve - gliati, mo - do - mi na ten - po, mi a - ra Re - ce - gliati, mo - do - mi na

[12] si b: V7 i v7 V9 V7 mi b: V7 i v7

- se em - porté - e, Entends ma voix chanter!
E te po, mi a - ra. E te po, mi a - ra

[15] °ii7 V7 i IV si b: i

譜例 3.10 フォーレ、《トスカーナのセレナード》より第 9～17 小節（ルフェーヴルの和音記号による）

《水のほとり》(1875) では、短 3 度を伴った V 度の七の和音が嬰ハ短調において、ほとんど同様の和声進行で 4 度現れる。初めの 3 度は、必ず VI 度の和音から連結され、完全終止に至っている（第 4、第 8 及び第 16 小節、和声進行は、嬰ハ短調で VI-v7-V7-i となる）。そして 4 度目もまた、VI 度の和音に続いて鳴らされるが、この v7 の和音の後

には III の和音と iv の和音が続き、さらにその後で完全終止へ連結されている。《水のほとりで》では、フォーレがこの v7 の変和音を和声に色彩を加えるための一種の和音として利用していることが窺える。

また、《身代金》(1871) の第 57 小節においても、ニ短調の v7 の和音（ラ - ド[♯] - ミ - ソ）が用いられた。この v7 の和音は、ニ短調の完全終止（第 54～55 小節）の後に現れ、前後を第 3 音が上方変位した IV の和音に挟まれている。その上、第 59 小節でニ短調の属九の和音（根音省略形）が聴こえるまで、如何なる特徴音も数小節間現れない。フォーレは、このようにして調の曖昧さをつくりだすのに成功している。

3.3 和声進行

フォーレの『歌曲集第 1 集』では、七の和音の連続（例えば、《秋の歌》の第 7～8 小節）やドミナント和音の例外的な解決（例えば、同じく《秋の歌》の第 62～63 小節では、イ長調の V-II の和声進行がみられる）がみられる一方で、彼の根音バスの進行のさせ方は、4 度上行（例えば、ドミナント和音から主和音への進行に相当する）に基づいている。事実、フォーレは、和声の規則に従って、フレーズの終わりには必ず完全終止を聴かせ、その曲の調性を強調するかのように、完全終止を繰り返さえしているのである。フォーレの『歌曲集第 1 集』の和声進行の特徴を挙げるとすれば、三和音同士の和音連結の多さや III 度の和音が頻繁に現れることだろう。

『歌曲集第 1 集』では、III 度の和音が変位されることなしに以下のように使用される傾向がみられる。すなわち、フォーレは、III 度の和音を (1) 完全終止の直前で、(2) VI 度の和音の後で (vi-iii)、(3) 5 度連鎖の和音進行において、または (4) 2 度下行による和音進行の中で用いることが多い。このような III 度の和音の使用法は、和声進行が平凡になるのを避けるとともに、フォーレ独自の和声進行を生みだしている。

3.3.1 III 度の和音の使用—完全終止の直前に置かれた III 度の和音と VI 度の和音から III 度の和音への連結—

III 度の和音が完全終止の直前に置かれた例は、『歌曲集第 1 集』の 4 曲に見られた。《僧院の廃墟で Dans les ruines d'une abbaye》(1866 年頃) と《トスカーナのセレナード》

(1878年?)では、各節の終わりで主調の完全終止の直前に III 度の和音が置かれている。《僧院の廃墟で》の第 32~35 小節及び第 64~67 小節では、イ長調で I-Ṿ-vi の和声進行(ローマ数字による和音記号上の「・」は、ルフェーヴルの『和声論』では和音の第 1 転回形を表す)に続いて、iii-V-I のように和音が連結されている。一方、《トスカーナのセレナーデ》の第 20~21 小節及び第 40~41 小節では、変ロ短調で III-V7-I の和声進行がみられる。この小節の前では、いくつかの調の完全終止の和声進行が繰り返されながら転調が起きている(譜例 3.10 を参照)。そのような理由で、フォーレは、同様の和声進行を避けて、III 度の和音から完全終止への和声進行を選択したように思われる。(譜例 3.11 を参照)

dim

Entends ma voix pleurer, dans la rosée.
L'été sera cantant, comme le diable.

Ped. * Ped. * Ped. * Ped. *

[18] si b: °ii7 V7 VI7 III V7

mf

Sous ta fenêtre en vain ma voix ex-
Non pos- sa pù, non pos- sa pù - can-
sempre doler.

Ped. * Ped. * Ped. *

[21] i

譜例 3.11 フォーレ、《トスカーナのセレナーデ》より第 18~23 小節 (ルフェーヴルの和音記号による)

また、《降誕祭》の第 2 節の終わり (第 34~35 小節) においても、変イ長調の iii-V7-I

の同様の和声進行を確認することができる。ただし、上記の2つの歌曲とは少しばかり異なる。《降誕祭》では、第1節と第2節が最後の2小節を除いて、全く同じ歌の旋律とピアノ伴奏が繰り返されるが、フォーレは、第1節の終わりでは、変イ長調でIV-V(7)-Iのように和音を連結させた(第17~18小節)のに対して、第2節の終わりでは、変イ長調のIV-vi-iii-V7-Iのように和音を連結させて、和声の色彩を変化させた。

そして最後に、ハ短調の《夢のあとに *Après un rêve*》(1877)の曲尾においても、フォーレは、III-V7-iの和声進行を用いている(第44~45小節)。この和声進行は、前後をハ短調の完全終止に挟まれている(すなわち、ハ短調でV7-i-III-V7-i-V7-iの和声進行になる)。

一方、VI度の和音からIII度の和音への和音連結の例については、《五月》と《トスカーナのセレナード》を挙げておこう。《五月》の第7~8小節では、ト長調のvi-iiiの和音連結が並行6度 *sixte parallèle* で行われている。そして、このiiiの和音は、その後H⁹の和音(ト長調の場合、根音が省略されたド#-ミ-ソ-シの長九の和音になる)へ連結される。(譜例3.12を参照)

[7] Sol : vi iii H⁹ iii V7

譜例 3.12 フォーレ、《五月》より第7~10小節(ルフェーヴルの和音記号による)

また、《トスカーナのセレナード》の第7~8小節においても、変ニ長調のvi-iiiの和声進行がみられる。この和声進行は、変ニ長調の完全終止と属七の和音から接続されて、新たな調(変口短調)へと至る。(譜例3.4を参照)

3.3.2 5度連鎖

第2章においてすでに言及したように、5度連鎖による和声進行は、音度理論における和声進行の基礎であるが、ルフューヴルの『和声論』においても重要な役割を果たしていた。ルフューヴルは、不協和音を解決させるために4度上行ないし5度下行の和音進行を採用したばかりでなく、他の和音においても、この和音進行を推奨した。ただし、5度連鎖による和声進行は、シューマンやメンデルスゾーンの世界にみられるように、すでに19世紀には非常によく用いられた和音連結の方法であった。つまり、もしフォーレが5度連鎖による和声進行を当時にはすでによく知られたやり方で用いていたのだとすれば、それはルフューヴルの『和声論』からの影響とは言えないだろう。

『歌曲集第1集』では、《五月》と《水のほとりで》の2曲で5度連鎖による和声進行が確認された。《五月》では、フォーレは、5度連鎖による和音連結の一部を19世紀によくあるやり方で用いた一方で、《水のほとりで》では、5度連鎖による和音連結のすべての和音を聴かせた。

《五月》の第16～18小節（及び第49～51小節）では、三和音の基本形での5度連鎖による和音連結がみられる。フォーレは、ニ長調の5度連鎖による和声連結の一部(vi-ii-V-I)をト長調からト短調への転調を実現させるために取り入れた。5度連鎖によるパッセージを挿入することによって、フォーレは、和声に色彩を加えるとともに、ト長調からト短調への同主調への転調が唐突になるのを巧みに避けたのである。(譜例3.13を参照)

The image shows a musical score for the song "Les larges clairs de lune au bord des flots dorés". It consists of three staves: a vocal line and two piano accompaniment staves. The vocal line has the lyrics "Les larges clairs de lune au bord des flots dorés". The piano accompaniment features a 5-degree chain progression: I (C major) - vi (F major) - ii (D minor) - V (G major). The progression is marked with a bracket and the Roman numerals I, vi, ii, V. The key signature is one sharp (F#), indicating D major or B minor. The time signature is 4/4. The score includes dynamic markings like *mf* and *f*, and phrasing slurs.

[15] Ré: I vi ii V

[18] I sol : i

譜例 3.13 フォーレ、《五月》より第 15～20 小節（ルフエーヴルの和音記号による）

一方で、《水のほとり》の第 38～42 小節では、嬰ハ長調の 5 度連鎖による和音連結全体が巧みに取り入れられている。すなわち、第 38～42 小節の和声進行は、嬰ハ長調で I-IV7- \sharp vii- \sharp iii7- \sharp VI7- \sharp II \sharp -V7-I (\sharp II \sharp の和音は、ルフエーヴルの和音記号では長七の和音を表す) となる。(譜例 3.14 を参照) ルフエーヴルの『和声論』の和音記号の表記法に従えば、この部分では転調が起きていないことになる。

[37] Do \sharp : V7 I IV7 \sharp vii7 \sharp iii7

[40] ♯VI7 ♯II⁷ V7 I V7

譜例 3.14 フォーレ、《水のほとり》より第 37～43 小節（ルフェーヴルの和音記号による）

3.3.3 下行 2 度による和声進行

ルフェーヴルの『和声論』では、すべての和音を第一転回形で用いることを条件に、根音バスの下行 2 度の進行が許容された。フォーレは、《いなくなった人》において、まさにこの規則に従って、和音を下行 2 度で連結させている。《いなくなった人》は、とりわけ空虚 5 度の連続と下行 2 度による和音連結の連続によって特徴づけられる歌曲であるが、このような特徴は、歌曲名が示す通り、軽く、虚しい印象を与え得る。（譜例 3.9 を参照）

《いなくなった人》の第 1 節では、下行 2 度による和声進行が続き、この部分の和声進行の大部分を占めている。事実、この歌曲のピアノ伴奏は、イ短調の VI 度の和音の第一転回形で開始され、冒頭で VI-V の 2 度下行による和音連結が 2 度繰り返された後に、歌の旋律が入る。第 3～7 小節の歌のパートの始まりにおいても、第一転回形の和音が下行 2 度の根音進行で連結され続けている（この部分の和声進行は、イ短調で、VI-v-iv-III に次いで iv-III-°ii-i となる）。その上、この和声進行で興味深いのは、すでに指摘した通り、V 度の和音の第 3 音（導音）が下方変位されているために、もはやドミナントの和音としての機能を果たしていないということである。第 4～8 小節までの間、V 度の和音の第 3 音は、常に半音下方変位されたままである。そのために、この部分の調性は不確かなものとなり得る（譜例 3.9 を参照）。また、歌曲の冒頭で確認した下行 2 度の和声進行は、ニ短調の第 2 節の冒頭（第 16～23 小節）及び主調であるイ短調の第 3 節の冒頭（第 47～60 小節）においても同様にみられる。

このような根音バスの進行は、より自由な和声進行が増加していたとしても、19世紀後半にしては特殊であった。《いなくなった人》では、属九の和音が1度も用いられず、属七の和音の使用も限られたものであった（主に各節の終わりの完全終止で用いられた）ために、歌曲の大部分で三和音の連結が続いた。そのために、和声進行は特別なものにならざるを得なかったのだが、《いなくなった人》は、フォーレの和声進行の特徴を表す1つの良い例と言えるかもしれない。

3.4 転調

『歌曲集第1集』では、大半の歌曲で、2つの調に共通する和音を用いて転調させる転調手法が用いられていた。この転調手法は、ルフエーヴルの『和声論』において非常に推奨された一方で、同時代のパリ音楽院の和声論では、あまり言及されていなかった。しかしながら、この転調方法は、この時期の音楽実践においては、すでによく用いられていた。フォーレの歌曲の中での共通和音による転調法で注目すべきなのは、彼がダイアトニック音階に属する和音だけでなく、変位和音や「半音音階の和音」をも2つの調に共通する和音として転調に利用したことだろう。このような転調方法は、ルフエーヴルの『和声論』で提案された方法に非常に近い。

共通和音による転調方法の他には、フォーレは、エンハーモニックによる転調と反復進行による転調を用いている。『歌曲集第1集』の全20曲のうち、エンハーモニックによる転調が行われているのは1曲のみであったが、反復進行による転調は4曲で確認することができた。エンハーモニックによる転調では、フォーレは、ルフエーヴルの『和声論』で紹介された「仮想和音」を用いた転調方法を取り入れている。ただし、『和声論』の「仮想和音」についての項目は、1889年の出版の際に書き加えられた部分であるので、フォーレがこの転調手法を『和声論』を介して知ったのかどうかは、わからないままである。

3.4.1 3度調への転調

『歌曲集第1集』では、より遠い調への転調がみられる一方で、フォーレは、多くの場合で近親調への転調を行っている。すなわち、V度調、IV度調、平行調及び同主調への転調がしばしば行われている。この点に関して思い起こしておかなければならないのは、ル

フェーヴルが同主調への転調を、調的に近い特徴をもつ調への転調として、推奨していたのに対して、パリ音楽院の理論家たちは、第2章ですでに言及した通り、同主調への転調を単に旋法の変更、すなわち遠隔調への転調とみなしていたことである。(彼らは、遠隔調よりも「隣接調ないし関係調」への転調を推奨した。) フォーレの転調手法は、時間を下るとともに、より頻繁で複雑なものへとようになっていく。

フォーレの転調手法の特徴の1つに挙げられるのは、III度調へ頻繁に転調することだろう。この転調手法は、19世紀に特徴的なものである。¹⁶⁵フォーレは、以下に挙げる『歌曲集第1集』の複数の歌曲で、比較的短いスパンでのIII度調へ転調を行っている。III度調への転調は、時折、半音階的転調ないし共通和音による転調法によってもたらされた。

《トスカーナのセレナード》の第6～8小節（及び第26～28小節）では、平行長調への転調がみられた。すでに言及したように、主調である変ロ短調からニ長調への転調が行われた後、直ちにまた変ロ短調に戻っている。(譜例3.4を参照)

《水夫たち *Les matelots*》(1870年頃)と《独りぼっち *Seule!*》(1871)においても、フォーレは《トスカーナのセレナード》と同様の手法で転調を行っている。これらの歌曲では、III度調を介して遠隔調への転調が実現されているのである。その上、どちらの歌曲においても、冒頭のフレーズが連続してIII度調でもう1度同じように繰り返されている。

《水夫たち》の場合、主調である変ホ長調がIII度調のト短調を介して、へ長調へ至っている。ト短調からへ長調への転調の際には、共通和音による転調の手法が取られた(第11小節)。(譜例3.15を参照)一方、《独りぼっち》では、主調であるホ短調がト短調を経て、ニ短調へ転調している(第7～10小節)。

¹⁶⁵ J.-P. Bartoli, *op. cit.*, pp. 167-170.

Tempo animato quasi Allegro. *mf*

Tempo animato quasi Allegro.

p

Ped à chaque mesure.
Pedal on each bar

[1] Mi b : I

Nous allons voya - geant. En - vi - rou - nant le mon - de

[5] V7 I sol : i iv
pu *o* - - - *a* - - -

Dun silla - ge d'ar - gent. Des î - les de la Son - - de.

pu *o* - - - *a* - - -

[9] V7 i Fa : ii V7
(sol : i)

譜例 3.15 フォーレ、《水夫たち》より第1～12小節（ルフェーヴルの和音記号による）

《秋の歌》の第41～42小節では、ハ長調からホ短調へのIII度調への転調がみられる。ホ短調のパッセージは、ハ長調の完全終止に続いて現れるのだが、このハ長調の完全終止ではドミナントの和音の導音が他の声部で解決されている。

変ホ長調の《愛の夢》では、第3節でのIII度調への転調を除いて、転調は行われていない。第3節の第65～67小節では、歌曲が単調になるのを避けるために、変ホ長調からト短調への転調が行われているようである。この転調は、変ホ長調とト短調に共通する和音を介してもたらされるが、半音階的転調によって直ちに主調へ回帰している。(譜例3.16を参照)

[62] Mi b : IV V7 I sol : iv V₉

[68] V7 Mi b : V₉ V7 vi

譜例 3.16 フォーレ、《愛の夢》より第62～70小節 (ルフェーヴルの和音記号による)

《この世では Ici-bas!》(1874年?)の第1節と第2節の終わり(第8～9小節及び第16～17小節)では、ニ長調から嬰へ短調への転調が2つ調に共通する和音を介して行われている。《この世では》の各節では、短いスパンでの転調が繰り返された。例えば、フォ

ーレは、第1節の第1～10小節の間に、嬰へ短調からホ長調とニ長調の2つの調を経て、また嬰へ短調に回帰している。

最後に、変イ長調の《降誕祭》の第1節（第1～18小節）では、ハ短調への転調が繰り返し行われていることを指摘しておく。第1節では、この2つの調の交代が何度かみられる。

3.4.2 「半音音階の和音」による転調

フォーレは、《漁師の歌》において、「半音音階の和音」をも転調させるための道具として用いた。《漁師の歌》の第13～14小節及び第45～46小節では、変ロ短調のVIの和音（ソ \flat -シ \flat -レ \flat ）をへ短調の \flat IIの和音とみなすことによって、変ロ短調からへ短調への転調が行われている（譜例3.17を参照）。第10～14小節のアルペッジョで奏されるピアノ伴奏では、変位音を伴った並行3度の動きが繰り返され、変ロ短調への移行がほめかされている。このような動きは、和声進行にへ短調から変ロ短調への転調という予期しない和音連結をもたらした。より古典的な和声進行を取るならば、第11～12小節で \forall^9 -VIの和音連結の代わりにV-iのように和音連結させ、変ロ短調へ行くことなしに、へ短調のままII-V-iの完全終止へと至ることだろう。

[11] fa : \flat vi \forall^9 VI (!) \forall^7 si \flat : \forall^9 VI
fa : \flat II

Musical score for the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a common time signature. The lyrics are "S'en aller sur la mer!". The piano accompaniment is in bass clef and features a prominent triplet pattern in the right hand and a similar pattern in the left hand. Pedal markings are present in the left hand. The score is marked with a piano (*p*) dynamic.

[14] fa : \sharp_9 V7 i

譜例 3.17 フォーレ、《漁師の歌》より第 11~16 小節（ルフェーヴルの和音記号による）

3.4.3 変位和音による転調

《水のほとりて》の第 25 小節では、嬰ハ短調の II7 の和音（レ \sharp -ファ x-ラ \sharp -ド \sharp ）を介して、嬰ト短調から嬰ハ短調へ転調されている。この II7 の和音は、和音構成音の音程構造をみれば、いわゆるドッペル・ドミナントの和音とみなすこともできるだろう。しかしながらフォーレは、この七の変位和音を嬰ト短調の属七の和音として再解釈した（譜例 3.18 を参照）。

Musical score for the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of two sharps (F-sharp and C-sharp) and a common time signature. The lyrics are "_bau - me — S'en em - bau - mer. En - tendre au". The piano accompaniment is in bass clef and features a steady accompaniment pattern. The score is marked with a piano (*p*) dynamic and a *dolce* marking. The piano part also includes a *sempre p* marking.

[16] do \sharp : III7 VI \sharp II7 V7 i Mi : vi
(do \sharp : i —

pied du saule où l'eau mur_mu_re — L'eau mur_mu_rer, Ne pas sen_

[19] ii I ii V7 I sol#:i
do#:i —)

_tir tant que ce rê_ve du _ re — Le temps du _

[23] °ii i °ii V7
(Mi:I —) do#:II7

rer, Mais n'apport_tant de pas_sion pro_fou_de _

[26] do#:V °ii V

譜例 3.18 フォーレ、《水のほとりで》より第 23～28 小節（ルフェーヴルの和音記号による）

3.4.4 エンハーモニックによる転調

第2章で言及したように、エンハーモニックによる転調方法は、ルフューヴルの『和声論』では、新たな転調方法として、その可能性が探究された一方で、パリ音楽院の理論家たちはあまり言及しなかった転調手法であった。

《いなくなった人》において、フォーレは、「仮想和音」を用いてロ短調から変ホ長調へ転調させている(第38～39小節)。フォーレは、第38小節にみられるロ短調の音の集積、レ# - ファ# - ラ# - シを以下のような再解釈を試みた。すなわち、これらの4音のうち、まずレ#とラ#の2音をそれぞれ異名同音でミ♭とシ♭に読みかえ、そして残りのファ#とシの2音をそれぞれ第39小節に現れるソとシ♭への倚音とみなしたのである。また、第29～50小節にみられる歌の旋律とピアノ伴奏のかけ合いが、この転調の一助となっていることに気づく。「仮想和音」による転調の際に、ピアノ伴奏は直前の歌の旋律を減4度上(長3度上)で模倣しているのである(第37～39小節)。このようにして、フォーレは、遠隔調への「大胆な」転調を自然に実現させている(譜例3.19を参照)。

Un poco più mosso.
mf

Ped. ☆

[28]

Do : I

II7

- gis! « Pour - quoi fai - re ? »

p

P

[31] si : VI

(Do : V)

La mai - son est vide à pré -

Ped. ☆

[34] i

VI

- sent! » En - fant qui

poco a poco cresc

poco a poco cresc

Ped. ☆

[37] I

Mi ♭ : I

譜例 3.19 フォーレ、《いなくなった人》より第 28~39 小節 (ルフェーヴルの和音記号による)

3.4.5 反復進行 progressions harmoniques による転調

ルフェーヴルを除いて、第2章で挙げた3人の理論家のうち、誰ひとりとして反復進行による転調に言及したものはいなかった。一方で、ルフェーヴルは、反復進行によって転調がもたらされ得ると考えた。フォーレは、『歌曲集第1集』において、主に原調へ回帰させる際に反復進行による転調を利用している。

《秋の歌》の第19～26小節では、2小節の小さなモチーフが3度繰り返された後に、ホ短調の完全終止に到達している。ここでは、反復進行を通して、ト長調からホ短調へ転調されているのである。そして、この部分では、ホ短調に至った後に、ホ短調と主調であるイ短調に共通する和音を介して、さらに原調に回帰されている（譜例3.20を参照）。また、この反復進行が行われている部分では、ピアノ伴奏をみると、ドミナント和音の導音が歌のパートで解決されていることに気づく。このようなドミナント和音の解決法は、ルノルマンが指摘しているように、フォーレと同時代の作曲家たちの和声語法の特徴の1つである。¹⁶⁶

mf cresc.

Jeu - tends déjà tom - ber. a - vec un choc - fu.

[19] Sol : I la : iv V7 si : iv

¹⁶⁶ R. Lenormand, *op. cit.*, pp. 21-31.

- nè - bre, Le bois refo_n_tis_sant sur le pu_

[22] V7 i mi : iv V iv

- vé des cours. J'é - con - te en

[25] V7 i

譜例 3.20 フォーレ、《秋の歌》より第 19～27 小節（ルフェーヴルの和音記号による）

反復進行による転調は、《身代金》の第 34～42 小節においてもみられる。第 29 小節から始まるハ長調は第 34～42 小節の反復進行を経て、ト長調に転調されているのである。（《身代金》はハ短調で始まるが、第 29 小節以降、この歌曲の主調は、同主長調のハ長調に取って代わられている。）この反復進行のパスセージでは、反復進行のモチーフ自体に転調が含まれているために、複数の調を経て転調が実現されている。（譜例 3.21 を参照）

Un poco più mosso.

Un poco più mosso.

Pédale à chaque mesure.

[31] Do : I V7 I Fa : V7 I

[35] [V7 I ré : V7 i] [Sol : V7

poco a poco. *f*

sans Pédale. Ped

[40] I mi : V7 i] Sol : V7 I

譜例 3.21 フォーレ、《身代金》より第 31～43 小節（ルフェーヴルの和音記号による）

また、《蝶と花》においても、反復進行による和声進行が採用されている。ただし、《蝶と花》での反復進行は、和声進行が多少変形されている点と転調のために用いられたのではない（《蝶と花》の調性は、常にハ長調である）点で、上記の歌曲での使用例とは異なる。第 5～8 小節に現れる反復進行は、むしろ、歌曲を推し進めるような働きをする動きとして、曲中で何度も用いられている（例えば、第 18～21 小節、第 25～28 小節などでみられる）。この反復進行の根音バスの進行は、ハ長調の I-V7-I、イ短調の V7-VI、次いでニ短調の $\text{V}_9\text{-i}$ のように連結され、常にハ長調の完全終止に戻っている（反復進行の和声進行は、ルフューヴルの和音記号表記法による）。このようにしてフォーレは、ドミナント和音から主和音への和音連結が主として用いられた《蝶と花》において、和声づけが単調になるのを回避しているように思われる。

最後に、《独りぼっち》では、完全な反復進行ではないが、同じモチーフを繰り返すことによって転調が行われている例を挙げておく。ホ短調のモチーフ（第 3～6 小節）がト短調でもう一度繰り返される（第 7～10 小節）ことによって、ホ短調が III 度調のト短調を経て、ニ短調に転調されているのである。

このように、反復進行による転調は、歌曲の和声づけに彩りを与えるとともに、より遠い調への転調を可能にしている。

まとめ

本章では、フォーレの『歌曲集第 1 集』に収められた歌曲をルフューヴルの考案した和音記号を用いて分析することによって（ルフューヴルがしたであろう和声づけを再現することによって）、フォーレの和声書法と彼がニデルメイエル古典宗教音楽学校で受けた音楽教育との相互作用を確認することに努めた。前述したように、『歌曲集第 1 集』では、ルフューヴルの『和声論』に特有な「半音音階の和音」や第 3 音上方・下方変位の和音がみられるばかりでなく、「半音音階の和音」や様々な変位和音、「仮想和音」を共通和音とした転調方法を『歌曲集第 1 集』の和声分析に取り入れられることを考慮すれば、フォーレの作品は、おそらくルフューヴルの和声学に関する考え方の範疇で解釈できると言えるだろう。『歌曲集第 1 集』の全 20 曲の中には、フォーレがニデルメイエル古典宗教音楽学校での教育、とりわけルフューヴルの『和声論』から発想を得たと考えられる要素が多く現れた歌曲もあった。そして、このような要素を、フォーレがニデルメイエル校の学

生であった時分に作曲した3つの歌曲においてだけでなく、卒業した後に書かれた歌曲においても確認できたことは、興味深い点である。

ルフューヴルの和音記号による和声分析の結果が示すのは、ルフューヴルが拡大した調の概念がフォーレの調性言語に適しているということである。とりわけ、「半音音階の和音」とルフューヴルの定義した変位和音は、フォーレの作品を拡大された調性の範囲内で解釈するのに役立っている。

ナポリのII度を除いた「半音音階の和音」及び、とりわけ第3音が上方・下方変位された変位和音は、『歌曲集第1集』において頻繁に使用された。これらのルフューヴルの『和声論』に特有の和音は、より少ない転調で作品を解釈することができると同時に、複数の解釈を生み出す一方で、フォーレの歌曲に豊かな色彩感と調の曖昧さをもたらした。例えば、『水のほとり』では、ルフューヴルの和音記号を用いることによって、5度連鎖による一続きの和音連結を含む1パッセージを転調なしで解釈することができた（譜例3.14を参照）。

一方で、フォーレは、「半音音階の和音」と変位和音を介した転調（共通和音による転調）を行っている。これらの和音の使用は、より自然でより円滑な転調を実現させるものである。その他、『歌曲集第1集』では、より滑らかに調的により遠い調へ転調させるために、「半音音階の和音」と変位和音を異名同音で読みかえることに加えて、「仮想和音」が巧みに用いられた。フォーレがしばしば大胆な方法で転調を行った理由の1つは、このように、ルフューヴルの拡大された調の概念で説明がつかうだろう。

ところで、ルフューヴルの和声の考え方が垣間見られるのは、フォーレの歌曲における和音の使用法ばかりではない。それは、和声進行においても確認できるのである。『歌曲集第1集』では、4度下行、3度上行及び2度下行による根音バスの動きがより頻繁にみられるのである（これらの根音進行は、19世紀の中葉では依然として控えめにしか行われていない）。とりわけ、2度下行の根音バス進行に支配された『いなくなった人』は、フォーレの和声進行の独自性を示す1例であった（譜例3.9を参照）。

最後に、『歌曲集第1集』にみられる旋法的な要素について言及しておく。いくつかの歌曲では、断片的に教会旋法の印象をもたらす部分が時折みられた。『リディア』において、フォーレは、ドルティエグとニデルメイエールの『単旋聖歌伴奏の理論と実践』で推奨された伴奏方法に近いやり方で、教会旋法の音階で書かれた印象をもたらす歌の旋律に和声づけを行っていた（譜例3.1を参照）。

このように、ルフェーヴルによって拡大された調の概念がフォーレの調性語法に適合するという事実から考えられることは、ニデルマイエール校での音楽教育に起因し得る音楽素材のいくつかを、フォーレが彼の作曲家としてのキャリアの初期に使用し続けたばかりでなく、さらにそれを発展させていったということである。フォーレは、これらの音楽素材を自身の和声語法の中に、巧みに取り込んでいったのである。

第4章 『歌曲集第2集』の分析

—ルフェーヴルの和音記号に基づく和声分析—

フォーレの『歌曲集 第2集 *Le deuxième recueil des Mélodies*』は、1878年から1887年までの約10年間に作曲された20の歌曲を一冊にまとめるかたちで、パリのアメル社 Hamelle から1897年に出版されたものである。¹⁶⁷この歌曲集には、初めての連作歌曲《ある日の詩 *Poème d'un jour op. 21*》(1878)の全3曲〈出会い *Rencontre*〉、〈永久に *Toujours!*〉、〈別れ *Adieu*〉が収められている他、例外的に、《舟歌 *Barcarolle op. 7-3*》(1873)と《祈りながら *En prière*》(1890、作品番号なし)の2曲が含まれている。

1877年以降、パリのマドレーヌ教会 *Église de Madoleine* で楽長を務めていたフォーレ(1896~1905年までは、オルガニスト)は、日々の様々な仕事の傍ら、創作活動に勤しんだ。¹⁶⁸そのために、彼の創作活動は主に休暇中に集中して行われることを余儀なくされた(例えば、作品番号39の4曲のうち、《あけぼの *Aurore op. 39-1*》、《捨てられた花 *Fleur jetée op. 39-2*》と《夢の国 *Le pays des rêves op. 39-3*》の3曲は、1884年の5月20日から30日のわずか10日間で仕上げられた。また、《イスパハンの薔薇 *Les roses d'Ispahan op. 39-4*》は、同年の6月に作曲されている)。¹⁶⁹このように短期間に作曲された歌曲のなかには、興味深いことに、時折、和声的に似通った特徴を挙げることができる。例えば、《夢の国》、《捨てられた花》と《イスパハンの薔薇》では、共通して第3音が下方変位したV度の七の和音(v7)が使われている。また、《夢の国》と《イスパハンの薔薇》では、I度の和音とIII度の和音が交互に繰り返される和声進行が共通してみられる。

歌曲の創作が中心であった、フォーレの作曲家としてのキャリアの初期(1860年代から1870年代前半頃)に比べると、1878~1887年に作曲された作品のジャンルは、宗教曲や聖俗合唱曲からオーケストラ作品—《ヴァイオリン協奏曲 *Violin concerto op. 14*》(1878

¹⁶⁷ ジャン=ミシェル・ネクトゥーによれば、全3集からなるフォーレの『歌曲集』の番号付は、第3集が出版された1908年に行われたものである。

J.-M. Nectoux, *op. cit.*

¹⁶⁸ J.-M. Nectoux, *Idem.*

¹⁶⁹ *Idem.*

～1879) や《交響曲 *Symphony op. 40*》(1884) まで、より多岐にわたる。歌曲の創作と並行して、《ピアノ四重奏第 1 番 *Piano Quartet op. 15*》(1876～1883)、《エレジー *Elégie op. 24*》(1880) や《ピアノ四重奏第 2 番 *Piano Quartet op. 45*》(1885～1886) などの室内楽作品が数多く生みだされたことは、フォーレの創作活動における大きな変化のひとつである。室内楽作品を含む、この時期に書かれた作品の多くは、国民音楽協会で初演された。¹⁷⁰また、《ノクターン *Nocturnes*》、《即興曲 *Impromptus*》、《舟歌 *Barcarolles*》と《ヴァルス・カプリス *Valses-caprice*》のピアノ作品が作曲され始めたのも 1880 年代のことであった。(1878～1887 年までの間に、《ノクターン》の第 2～4 番、《即興曲》の第 1～3 番、《舟歌》の第 1～4 番および《ヴァルス・カプリス》の第 1～2 番が作曲された。) このように、『歌曲集第 2 集』に収録されている歌曲が作曲された時期、フォーレは歌曲、室内楽作品とピアノ曲などの比較的小規模な作品に取り組んでいた。もともと、このような創作の傾向は、国民音楽協会の活動と関係していると考えることが自然だろう。

その他、ごく私的な活動として、1880 年前後にフォーレはワーグナーのオペラ—《指輪 *Ring*》、《ターンホイザー *Tannhäuser*》、《マイスタージンガー *Die Meistersinger*》、《ローエングリン *Lohengrin*》、《トリスタンとイゾルデ *Tristan*》—を聴きに行くために、ミュンヘンやロンドンを訪れている。また、リストに 2 度目にチューリッヒで会ったのも 1882 年のことであった。

なお、『歌曲集第 2 集』に収められた歌曲の詩は、シルヴェストル *Armand Silvestre* (1837-1901) の詩に音楽づけされた歌曲が 9 曲—《旅人 *Le voyageur op. 18-2*》(1878?)、《秋 *Automne op. 18-3*》(1878)、《わたしたちの愛 *Notre amour op. 23-2*》(1879 年頃)、《秘密 *Le secret op. 23-3*》(1880～1881 年)、《愛の歌 *Chanson d'amour op. 27-1*》(1882)、《歌を教える仙女 *La fée aux chansons*》(1882)、《あけぼの》、《捨てられた花》、《夢の国》—、ルコント・ド・リル *Leconte de Lisle* (1818～1894) の詩に音楽づけされた歌曲が 2 曲—《ネル *Nell op. 18-1*》(1878)、《イスパハンの薔薇》—、ヴェルレーヌ *Paul Verlaine* (1844-1896) の詩に音楽づけされた《月の光 *Clair de lune op. 46-2*》(1887) などが含まれる。フォーレの歌曲の歌詞については、すでに先行研究があるので本章では扱わないことにする。¹⁷¹

¹⁷⁰ M. Duchesneau, *L'avant-garde musicale à Paris de 1871 à 1939* (Liège: Mardaga, 1997), «Annex 1».

¹⁷¹ フォーレの歌曲の歌詞については、以下の著書に詳しい。

Graham, Johnson. *Gabriel Fauré: The Songs and their Poets*, with translations of the song

詳細な和声分析に移る前に、『歌曲集第 2 集』における和声的な特徴について少し触れておく。『歌曲集第 2 集』に顕著にみられる和声的な特徴は、変位和音と「半音音階の和 accord de la gamme chromatique」が、『歌曲集第 1 集』と比較してより頻繁に用いられるようになることである。『歌曲集第 2 集』では、和音の第 3 音が変位（上方変位及び下方変位）された変位和音が頻繁に現れるばかりでなく、和音の第 5 音が変位（上方変位及び下方変位）された和音も認められた。『歌曲集第 2 集』における変位和音の使用法の中でも特徴的なのは、V 度の変位和音が多くみられることで、とりわけ第 3 音（導音）が下方変位した v の和音（ハ長調の場合、 v の和音の構成音は、ソ - シ♭ - レとなる）や第 3 音が省略された V 度の和音が頻出することである。（『歌曲集第 1 集』で第 3 音が下方変位された V 度の和音の現象が現れたのは、『いなくなった人 L'absent op. 5-3』（1871）の冒頭においてのみである。第 3 章の 3.2.2 変位和音についての項目を参照。）

導音が下方変位した v の和音や導音が省略された V 度の和音が、調を確定するドミナントの和音としての機能を果たさないことは、明らかである。（もっとも、調を確定させる要素は、ドミナントの和音に限らない。）それ故、このように導音が現れない V 度の和音は、色彩の変化を目的のひとつとして経過的に現れ、主和音への解決を先延ばしにし、時として調性を曖昧にし得る役割を担っているように思われる。

和声進行については、『歌曲集第 1 集』と同様、5 度連鎖による和声進行がみられる他に、3 度による和声進行を頻繁に確認することができた。より頻繁に聴くことができるのは、V の和音から III 度の和音への和音進行である。

その他の特徴としては、『歌曲集第 1 集』と同様に、七の和音の連続や隣接和音の手法 *syntaxe de notes voisines* による和音進行を挙げることができるだろう。そして、ルネ・ルノルマンが指摘しているように、フォーレの作品においては、属七の和音の各和音構成音が他の声部に解決されることが時折ある。¹⁷²『歌曲集第 2 集』では、『あけぼの』の中にこの和声的な特徴をみいだすことができた。『あけぼの』の第 5 小節及び第 6 小節のピアノ伴奏に現れる属七の和音をみると、和音構成音のそれぞれが異なる声部に解決されていることがわかる。（譜例 4.1 を参照）

texts by Richard Stokes, London: Guildhall School of Music & Drama and Ashgate, 2009. (Guildhall School of Music & Drama, Research Studies 7)

¹⁷² R. Lenormand, *Étude sur l'harmonie moderne* (Paris: Éditions Max Eschig, 1971 [1913]), pp. 21-31.

ルノルマンは、『歌曲集第 2 集』に所収された『ある日の詩』の〈別れ〉や『秘密』を例に挙げている。

本章においても第3章と同様に、ルフェーヴルが考案した和音記号に基づいて、単旋聖歌、和音、転調方法と和声進行の観点から項目別に考察したい。

Sol : iii V7 I Ré : ii7 vi V7 ii7 V7 ii7 iii V7

譜例 4.1 フォーレ、《あけぼの》より第4～6小節（ルフェーヴルの和音記号による）

4.1 単旋聖歌

『歌曲集第2集』においても、単旋聖歌を想起させる音楽的要素を確認することができる。すなわち、部分的に教会旋法の音階を借用して書かれた旋律に和声づけをしたと考えられる歌曲や変格終止が用いられている歌曲をいくつか見つけられるのである。ここでは、《秘密》、《あけぼの》と《月の光》を例に、教会旋法の音階で書かれた旋律が調性の範囲内でどのように和声づけされているのかを考察したい。

《秘密》では、変ニ音上のファの旋法（レ♭ - ミ♭ - ファ - ソ♯ - ラ♭ - シ♭ - ド - レ♭）を思わせる旋律（ソ♯が避けられている）に、単旋聖歌の伴奏づけを思い起こさせるような和声がおスティナートのように曲中で何度も繰り返される。すなわち、変ニ長調で、I-iii-vi7-V7(-I)の和音進行が基本形で変化することなく繰り返されるのである。（I-iii-viの三和音の基本形で鳴らされる和音進行は、単旋聖歌の伴奏を彷彿とさせる。）ただし、変ニ音上のファの旋法の音階であることを印象づけるソ♯の音は、歌の旋律上では、非和声音としてしか用いられていない。また、和声づけをみても、ソ♯の和音は、変ニ長調のII₉の和音（ソ♯ - シ♭ - レ♭ - ファ♭、現代和声では、根音省略されたドッペル・ドミナントの和音と解釈できる）の和音構成音として鳴らされるのみである。それ故、《秘密》では、『歌曲集第1集』の和声分析ですでに言及した《リディア》と同様、ファの旋法の音階で書かれた旋律に対して、調性の範囲内で解釈することが可能な和声づけが施されていると考え

られる。(譜例 4.2 を参照)

[1] Ré b : I iii vi7 V7 I iii vi7 V7

[5] I iii vi7 V7 I⁷ H₉ V I

[9] V7 iii V7 I iii vi7 V7 do# :

譜例 4.2 フォーレ、《秘密》より第 1～13 小節 (ルフェーヴルの和音記号による)

《月の光》¹⁷³においても、同じようにファの旋法の音階で書かれた旋律に和声づけがされている。ソ^b音上のファの旋法の音階(ソ^b - ラ^b - シ^b - ド⁴ - レ^b - ミ^b - ファ - ソ^b)で書かれた第 38～46 小節の旋律 (*Au calme clair de lune, triste et beau, Qui fait rêver les oiseaux dans les...*) に対して、フォーレは、I の和音と II⁷ の和音をアルペッジ

¹⁷³ 《月の光》の第 38～46 小節については、ゴナールが「和声づけされた旋法性 modalité harmonique」を分析するために自ら考案した理論を使って解釈している。

H. Gonnard, *La musique modale en France de Berlioz à Debussy* (Paris: Champion, 2000), pp. 170-172.

ヨで繰り返すことによって和声づけした（ここでの II7 の和音は、現代和声では、ドッペル・ドミナントの和音として表すことができる）。《月の光》が《リディア》や《秘密》と異なるのは、和音がアルペジオで奏されることによって、基本形の和音のすべての和音構成音が同時に鳴らされた場合に比べて、和声リズムが遅くなるとともに、より軽やかな印象を与え得ることである。そしてフォーレは、このファの旋法の音階で書かれた歌の旋律を第 3 音が上方変位された変ト長調の III の和音（シ♭ - レ♯ - ファ）で終えている（I-II7-I-II7-I-II7-III）。

《あけぼの》の第 7～11 小節（*Et l'aube, au loin, tendant la candeur de ses toiles*）では、ニ音上のドリア旋法の音階（レ - ミ - ファ - ソ - ラ - シ♯ - ド - レ）で書かれた旋律がニ長調のフレーズの後に突如として現れる。このフレーズでは、ドルティエグとニデルメイェールの『単旋聖歌伴奏の理論と実践』で推奨された伴奏法のように、歌の旋律のほとんど 1 音 1 音に対して、根音位の和音がつけられ、中間部では、単旋聖歌の伴奏づけを印象づけるような III 度や VII 度の和音が用いられた。（譜例 4.3 を参照）

[7] Ré : I (V7) I7 II7 v ♯VII⁷ ♯III ii ♯III ii

[10] I7 ii7 I7

Sol : V7 I (ii7) I ii7 I — V7

譜例 4.3 フォーレ、《あけぼの》の第 7～12 小節（ルフェーヴルの和音記号による）

4.2 和音

4.2.1 変位和音の使用

『歌曲集第2集』に収められた歌曲において、フォーレが主に和音の第3音と第5音を上方変位・下方変位させていることはすでに述べた。第2集では、II度の和音、III度の和音、IV度の和音、V度の和音及びVI度の和音の変位和音がしばしば確認される。II度、III度、IV度、VI度の和音は、たいてい七の和音として現れ、各和音構成音が属七の和音と同じ音程関係をもつことが多い。一方、V度の和音の変位和音で最もよく現れるかたちは、第3音が下方変位されたvの和音であった。このvの和音は、導音が欠如しているからであろう、終止形では用いられずに、フレーズの途中でしばしば確認された。(さらに、『歌曲集第2集』では、第3音すなわち導音自体が欠如した属七の和音も用いられていた。) これらの変位和音のうち、IIの和音およびII7の和音(現代和声では、ドッペル・ドミナントの和音と考えられる)は、19世紀後半には既に頻繁に使われていた和音であるので、フォーレの歌曲でそれらの和音がみられたとしても、ルフェーヴルの『和声論』からの直接的な影響とは考えられない。それ故、本章ではIII度の和音、IV度の和音とVI度の和音を中心に取り上げることにする。(なお、III度の和音については、Vの和音からIIIの和音に解決される(短調の場合)ことが多いので、和音進行の3度進行の項目においても扱うことにする。)

III度の変位和音の使用例

《捨てられた花》(1884)の第6小節では、 \flat 短調のII7の和音(現代和声では、ドッペル・ドミナントの和音と捉えられる)とiの和音に続いて、IIIの和音(ラ \flat -ド-ミ \flat)がVの和音の直前に置かれている(II7-i-III-V)。このVの和音は、第7小節において、その導音が鳴らされ、主和音に解決されている。それ故、ここでのIIIの和音は、ドミナントの和音の前に置かれたサブ・ドミナントの和音群に含まれた和音のように考えられるだろう。(なお、《捨てられた花》はA-B-A形式の歌曲なので、第34小節においても、第6小節と同じ旋律と和声づけがみられる。)(譜例4.5を参照)

Allegro.

Em - por - te ma fo - li - - e

[1] fa : i iv

Allegro.

au gré du vent Fleur en chan-tant cueil - li - - - e

[4] i II7 i III V

Allegro.

Et je - lé - e en ré - vant Em - por - te ma fo - li - - eau

[7] i La b : I

譜例 4.5 フォーレ、《捨てられた花》より第1～9小節（ルフェーヴルの和音記号による）

変口短調の《月の光》では、III の和音（レ♭ - ファ - ラ♭）が度々用いられている。歌曲の冒頭から聴こえる特徴的なピアノ伴奏において、III の和音は、変格終止の前で2度鳴らされている（第3～4小節）。そして、このIII の和音を含んだ第1～4小節までのピアノ伴奏が同じかたちのまま、曲中で何度も繰り返されるために、III の和音もまた何度も鳴らされることになる（第3～4小節の他に、第11～12小節、第28～29小節及び第32～33小節でIII の和音が聴こえる）。第1～4小節の和声づけでとくに特徴的なのは、第5小節に至るまで主調のドミナントの和音が現れず（ただし、第5～9小節では執拗に変口短調

の完全終止を繰り返している)、それどころか、第 2 小節には変ホ長調の完全終止が組み込まれていることだろう。第 3～4 小節に現れる III の和音は、それ故、主調である変ロ短調の完全終止が現れるまでの間、調の行方を明らかにせず、移ろい行くような印象を与えているように思われる。(譜例 4.4 を参照)

上記の《捨てられた花》と《月の光》では、III 度の変位和音が三和音のかたちで用いられた例を挙げたが、《ネル》と《夢の国》では、III 度の変位和音が七及び九の和音のかたちで使用された例を確認することができる。

《ネル》の第 3 小節では、根音が省略された変ト長調の III_9 の和音 (レ \flat -ファ-ラ \flat -ド \flat) を、《夢の国》の第 32 小節では、変ロ短調の $\text{III}7$ の和音 (レ \flat -ファ-ラ \flat -ド \flat) を確認することができる。(なお、《ネル》では、第 1～5 小節のフレーズが全く同様に曲中で繰り返されるので、第 3 小節の他、第 7 小節、第 11 小節及び第 30 小節においても III_9 の和音がみられる。) これらの 2 つの III 度の変位和音に共通するのは、第 3 音が上方変位されたことによって、属七 (九) の和音と全く同じ和音構造になったことである。そのために、これらの和音は、現代和声では借用和音とみなされるだろう。(《ネル》の場合は、変ト長調の $\text{V}9/\text{vi-vi}$ というように、《夢の国》の場合は、変ロ短調の $\text{V}7/\text{VI-iv}$ と表記されるだろう。) しかしながら、第 2 章ですでに言及した通り、ルフェーヴルの『和声論』では、借用和音という概念がない上に、現代の和音記譜法では借用和音と解釈できる和音についても変位和音のカテゴリーで扱われている。それ故、筆者はルフェーヴルの考えを尊重し、《ネル》と《夢の国》に現れる借用和音を III 度の変位和音と捉えることにした。このような和音の出現は、変位記号が現れるために、パリ音楽院で採用された同時代の和声論では転調のしるしとみなされるだろう。一方で、ルフェーヴルは、これらの和音を III 度の変位和音とみなし、如何なる転調も生じていないと考えることだろう。このような和音記号の記譜法の違いは、パリ音楽院の理論家とルフェーヴルとの転調の概念の相違を如実に示している。(譜例 4.6 を参照)

Andante, quasi Allegretto. $\text{♩} = 66$

Ta ro - se de pour-pre a ton

pp sempre

[1] Mi ♭ : I

clair so - leil. O Juin. é - tin - cel - le en - i -

[3] IV III_9 vi II7 I V

譜例 4.6 フォーレ、《ネル》(変ホ長調) より第 1~4 小節 (ルフェーヴルの和音記号による)

IV 度の変位和音の使用例

《わたしたちの愛》(ホ長調) の第 12 小節では、第 3 音が上方変位された嬰へ短調の IV の和音(シ - レ# - ファ#) が用いられ、第 13 小節(または第 12 小節の第 6 拍目)以降のイ長調への転調を滑らかに行う役割が果たされている(嬰へ短調の IV の和音は、第 3 音が上方変位されたイ長調の II の和音と共通する和音である)。また、第 12 小節の前後では嬰へ短調の変位音であるレ#の音と元のレ♭の音(以下の譜例では、ド#とド♭の音)が交互に鳴らされ、和声の色彩をより豊かにしている。(譜例 4.7 を参照)

sempre leggiero e legato

Notre a-mour est é - ter - nel - le, Com-me les chan-sons du ma-tin, Où

[9] Ré : I mi : iv V

nul re-gret ne se la-men - te, Où vibre un es-poir in-cer-tain; Notre a -

[11] i iv7 V i IV Sol : II
(mi : IV)

譜例 4.7 フォーレ、《わたしたちの愛》(ニ長調) より第 9～12 小節 (ルフェーヴルの和音記号による)

V 度の変位和音の使用例

『歌曲集第 2 集』のいくつかの歌曲では、第 3 音が下方変位した v の和音（ハ長調の場合、ソ - シ♭ - レ）を頻繁に聴くことができた。その他に、 v の七の和音 ($v7$) や V 度の減三和音 ($^{\circ}v$) も時折聴かれた。

《祈りながら En prière》(1880) の第 18～20 小節では、変ホ短調の第 3 音が下方変位された v の和音（シ♭ - レ♭ - ファ）が現れる。この 3 小節では、変ホ長調で奏でられた曲の初めの旋律が同主短調で繰り返されているが、和声づけのされ方が冒頭とは異なる。

（冒頭の第 2～4 小節では、変ホ長調で I-IV-V7-I の和声づけがされている。）変ホ短調の第 18～20 小節では、第 3 音（すなわち、変ホ短調の導音）が下方変位された v の和音が用いられ、III の和音（ソ♭ - シ♭ - レ♭）に連結されているのである（第 18～20 小節の和音進行は、 $i-iv-v-i-v-III$ となる。また第 20～21 小節では、この III の和音を介してへ短

調へ転調されている。変ホ短調の III の和音は、へ短調の ♭ II の和音（「半音音階の和音」と共通する和音である。（譜例 4.8 を参照）

[18] mi ♭ : i iv v i v III
fa : ♭ II

[21] ♭₉ VI(7)
Sol ♭ : V(7) I7 IV~~7~~ iii vi7

譜例 4.8 フォーレ、《祈りながら》より第 18～23 小節（ルフェーヴルの和音記号による）

フォーレが初めて作曲した連作歌曲の《ある日の詩》においては、全 3 曲を通して、V 度の変位和音がしばしば現れる。第 1 曲〈出会い〉の第 5 小節では、根音が省略され、第 3 音が下方変位された嬰ニ短調の ♭₉ の和音（ド♯ - ミ♯ - ソ♯ - シ）が現れ、長三和音の III の和音に連結されている。続いて第 10 小節においても、嬰ニ短調の ♭₉ の和音が下行していくピアノ伴奏において現れる。その後、iv の和音と III の和音を経て、第 11～12 小節で嬰ニ短調の完全終止へ至る（♭₉-VI-♭₉-iv-III-V7-i）。これらの第 3 音が下方変位された九の和音がもはやドミナントの和音としての役割を果たしていないことは明らかである。しかしながら、ドミナントの和音の機能を果たさない V 度の和音が現れるのは、前述の小節でのみではない。第 13～14 小節では、ロ長調において、V7 の和音の第 3 音自体が欠如し

た和音（ファ# - ド# - ミ）が鳴らされるのである。ただし、この和音が2度鳴らされた後に第14小節の第4拍目で導音を伴ったV7の和音を聴くことができる。このように第3音が省略されたVの和音が現れ、導音が聴かれない状況は、《ある日の詩》の第3曲〈別れ〉の第2小節及び第4小節においてもみられる。そして〈別れ〉では、この第3音が省略された属九の和音が聴かれるのみで、第1～6小節までの間に主調の導音が一度も現れないまま、ロ長調へ転調されるのである（譜例4.9を参照）。

Moderato (♩ = 72)

[1] Mi: I ii7 I IV V₉* I ii7

dolce
Com-me tout meurt vi - te, la ro - se Dé-clo - se,
sempre dolce

[4] ii7 I IV V₉* I ii7 I IV ii7

Et les frais manteaux di - a - prés Des prés; Les longs soupirs, les

[7] Si: vi

譜例 4.9 フォーレ、《ある日の詩》の〈別れ〉より第1～9小節（ルフューヴルの和音記号による）

さらに《ある日の詩》の第2曲〈永久に〉の第13～22小節では、転調を繰り返しながらVの和音と第5音が上方変位した Ψ の和音が歌の旋律に合わせて交互に鳴らされている。この2つのV度の和音の交代は、曲に色彩の変化を効果的にもたらしている印象を受ける。(譜例4.10を参照)

[10] Sol : vi I

[13] V Ψ V Ψ I

[16] Si \flat : I V Ψ V Ψ

譜例 4.10 フォーレ、《ある日の詩》の〈永遠に〉より第10～18小節（ルフェーヴルの和音記号による）

《揺りかご Les berceaux op. 23-1》(1879) や《舟歌》のように、曲名から、振り子のように左右対称の動きを繰り返すような、あるいは波の上を漂うような印象を想起させる歌曲においても、第3音が下方変位されたvの和音が度々聴かれる。《揺りかご》の第3～11小節（及び第22～25小節と第32～37小節）では、変ロ短調のvの和音（ファ-ラ b - ド）がiの和音と交代しながら、変ロ短調の自然短音階の下行形の断片をかたどった歌の旋律に和声づけされ、その後導音を伴ったVの和音に向かっている（譜例4.11を参照）。このようなvの和音の使われ方は、『歌曲集第1集』に収められた《いなくなった人》の冒頭のパッセージにもみられたが、同様に《舟歌》でも確認することができる。また、《揺りかご》の第20～21小節では、第3音と第5音が下方変位した^ovの和音が経過和音的に使われている（V₉-III-^ov-V-i）。

[3] si b: i v i v i III

[6] V7 i v i v

譜例 4.11 フォーレ、《揺りかご》より第3～8小節（ルフェーヴルの和音記号による）

さらに、《夢の国》、《イスパハンの薔薇》と《捨てられた花》の3曲では、第3音が下方変位したV度の七の和音（v7）も聴かれた。《夢の国》の第27～29小節と第57～58小節では、導音が下方変位されたv7の和音とI度の和音とが交互に響く。このv7の和音は導音をもたないので、ドミナントの和音としての機能はもはや失われ、ここでは色彩の変化のために鳴らされている。そして、第27～28小節では、I-v7-I-v7-VI7のように和音が

進行した後に、第3音が上方変位したVI7の和音を変ロ短調の属七の和音とみなし、変イ長調から変ロ短調へと向かっている。一方、第57～60小節では、I-v7-I-v7-vi7-V7-Iのように和声が進行し、曲が閉じられる。

《イスパハンの薔薇》(ニ長調)のイ短調の第55～58小節では、V₉-VIの和声進行に続いて、導音が下方変位されたv7の和音(ミ-ソ[♯]-シ-レ)が現れる。この和音はVIの和音に進み、V7によってフレーズが閉じられている。このフレーズの旋律(*Ni de céleste aromeaux roses dans leur mousse*)と和声づけに現れるソ[♯]の音は、この部分がかの間に、イ音上のラの旋法の音階(以下の譜例では、ロ音上のラの旋法の音階)から借用されているような印象を残している。(譜例4.12を参照)

[53] si : V₉ VI v7 VI

[57] V7 Mi : I iii

譜例 4.12 フォーレ、《イスパハンの薔薇》(ホ長調)より第53～60小節(ルフェーヴルの和音記号による)

また、《捨てられた花》の第38小節では、変イ長調の導音が下方変位されたv7の和音(ミ[♭]-ソ[♭]-シ[♭]-レ[♭])が用いられ、解決されないまま、隣接和音のように和音が進行し、変イ長調からイ長調へ転調されている。

VI 度の変位和音の使用例

へ長調の《歌を教える仙女》では、第 3 音が上方変位された VI の和音（レ - ファ # - ラ）が度々現れる。詩の第 1 節が終えられる第 23 小節までの間に繰り返し現れる、この VI の和音は、しばしば ii の和音に連結されている（この部分の和声進行は、以下の通り、へ長調で I-vi-VI-ii-VI-ii-VI-I-II7-V-I-V7 というようになる）。（次いでこの節は、第 24 小節以降、ニ短調で同様に繰り返されている。）このような VI の和音と ii の和音の繰り返しは、節の終わりで完全終止が現れるまでの間、気まぐれさや停滞感を感じさせ得る。

《ネル》の第 15 小節では、変ニ長調の VI7 の和音（シ♭ - レ♭ - ファ - ラ♭）が、ピアノ伴奏の半音音階的に上行する音型とともに現れる。属七の和音と同じ和音構造をもつ VI7 の和音は、II7 の和音と第 5 音が上方変位した \mathbf{V}^{\flat} の和音（ラ♭ - ド - ミ♭、ここでのミ♭は経過音的に用いられている）から接続されて、V7 の和音の直前に置かれている（II7- \mathbf{V}^{\flat} -VI7-V7）。

長調での VI7 の和音から V7 の和音への和音進行は、《イスパハンの薔薇》においても確認することができる。《イスパハンの薔薇》（ニ長調）の第 16~18 小節では、第 3 音が上方変位したニ長調の VI7 の和音（シ - レ # - ファ # - ラ）が現れる（ホ長調の以下の譜例では、VI7 の和音はド # - ミ # - ソ # - シになる）。この属七の和音と同じ和音構造をもつ VI7 の和音は、属七の和音と交互に 2 度繰り返され、その後にニ長調の完全終止に向かっている。（なお、第 1~23 小節の節は、曲中で転調することなく 3 度繰り返されるので、第 35~37 小節および第 70~72 小節においても VI7 の和音と V7 の和音の連続が聴かれる。）（譜例 4.13 を参照）

[20] Mi : VI7

V7 VI7

V7

I ii7

[24] I7 vi iii V7 I

譜例 4.13 フォーレ、《イスパハンの薔薇》（ホ長調）より第 16～23 小節（ルフェーヴルの和音記号）

最後に I 度の変位和音について触れておく。《月の光》では、第 3 音が上方変位した I の和音が時折現れる。第 17 小節では、変ロ短調の完全終止において、主和音の第 3 音が上方変位されている。この I の和音（シ♭ - レ♭ - ファ）の後には iv の和音が続き、唐突に旋律は途切れ、変ニ長調に転調している。（なお、第 17～18 小節のピアノ伴奏は、変ニ長調に転調した第 19～20 小節においても、移調されることなく全く同じように繰り返され、前者とは異なる変ニ長調での和声づけがされている。）また、第 46～49 小節では、第 50 小節で変ロ短調の完全終止に至るまでの間、変ロ短調の I の和音が執拗に^oii7 の和音（ド♭ - ミ♭ - ソ♭ - シ♭）と交互に繰り返されている。

4.2.2 「半音音階の和音」の使用例

『歌曲集第 2 集』では第 1 集と同様に、「半音音階の和音」は共通和音による転調の際にも、2つの調をつなぐ和音として用いられている（「半音音階の和音」による転調の項目を参照）。本項ではそれ故、転調とは無関係に現れる「半音音階の和音」の使用例のみを取り上げることにする。第 2 集においてよく現れるのは、III 度の和音に基づく「半音音階の和音」で、 \sharp III、 \flat III や \natural III7 の和音を確認することができる。その他、 \flat ii7 と \flat VI の和音も聴かれた。なお、 \flat II の和音については、現代和声ではナポリの II 度と捉えられる上に、19 世紀にはすでに広く使用されていたことを踏まえ、この項目では扱わないことにする。

《夜想曲 Nocturne op. 43-2》（1886）では、「半音音階の和音」が幾度となく用いられ

ている。第5小節では、変ホ長調の \flat VIの和音（ド \flat - ミ \flat - ソ \flat ）が歌の旋律に合わせるかたちで鳴らされ（歌の旋律に聴こえるレ \flat とド \flat は、可動音と考えられる）、Iの和音に進行している。次いで、変ホ長調から転調することなく、すぐに \flat IIIの和音（ソ \flat - シ \flat - レ \flat ）とIの和音が交互に鳴り響き、 \flat IIの和音（ファ \flat - ラ \flat - ド \flat ）からIの和音へと進むことによって、詩の第1節が閉じられている。第6小節以降第1節の終わりまで、ピアノ伴奏の最上声部に現れるレ \flat とソ \flat もまた可動音と捉えられる。なお、 \flat IIIとIの和音の繰り返しは、第38小節以降にもみられ、ここでは \flat IIIとIの和音の交代の後に、 \flat IIの和音から iii-I の和音連結によって曲が終えられている。（譜例 4.14 を参照）

このIの和音と \flat IIIの和音の繰り返しは、《贈り物 Les presents op. 46-1》（1887）の冒頭においても確認することができる。イ短調に転調するまでの第1～8小節までの間、 \flat 長調のIの和音と \flat IIIの和音が1小節ごとに交代することによって、調の行方は不明確になり、 \flat 長調と \flat 短調の間で揺れ動いているような雰囲気が生みだされている。また、この2つの和音の交代は、第12～14小節においても確認される。さらに、第22～25小節では、第5音が上方変位した \flat **iv** の和音（ラ \flat - ド - ミ）が \flat 長調のIの和音と交互に現れ、その後 \flat IIIの和音（ラ \flat - ド - ミ \flat ）へと進行している。

Andante. dolce
La nuit, sur le grand mys tè - re, entr'-

[1] Mi \flat : I iv

-ou - vre ses é-crins bleus: — Au - tant de fleurs sur la

[5] \flat VI I \flat III I

[9] ♭ III I ♭ III ♭ II

譜例 4.14 フォーレ、《夜想曲》より第 1～12 小節（ルフェーヴルの和音記号による）

III 度の和音は、♭ III の和音と I の和音の繰り返しの他にも、おそらく色彩の変化をもたらす目的で、「半音音階の和音」として用いられている。《旅人》の第 40 小節では、ニ長調の♯III7 の和音（ファ♯-ラ-ド♯-ミ♭）がみられる。この♯III7 の和音は、和音記号が示すように、各構成音が属七の和音と同じ音程関係をもつが、半音音階的な歌の旋律に合わせて和声づけされているために、解決されないままである。（譜例 4.15 を参照）

[34] Ré : V7 IV ♯9 II7

[40] ♯III7 la : i V7 i V7 ♯9

譜例 4.15 フォーレ、《旅人》より第 34～44 小節（ルフェーヴルの和音記号による）

また、同様に、《歌を教える仙女》の第 107～108 小節では、 へ 長調の b III の和音（ラ b - ド - ミ b）が V-I の終止形の直前に挿入され、色彩に変化を与えている。

その他、《あけぼの》の第 20 小節では、 ト 短調の $\text{b ii}7$ の和音（ラ b - ド b - ミ b - ソ b）が V-i の終止形の直前に現れる。 $\text{b ii}7$ の和音が含まれる第 15～23 小節は、冒頭の ト 長調で歌われる歌のモチーフを模倣しながら、同主短調で展開されている。この $\text{b ii}7$ の和音は、第 19 小節に現れる $\text{°v}7$ の減七の和音（レ - ファ \sharp - ラ b - ド）とともに、長調と短調とのコントラストを一層強調しているように感じられる。（譜例 4.16 を参照）

[16] sol : i $\text{°ii}7$ i

[19] $\text{°v}7$ $\text{b ii}7$

[22] V7 I ré : iv

譜例 4.16 フォーレ、《あけぼの》より第 16～24 小節（ルフェーヴルの和音記号による）

また、《ある日の詩》の第 3 曲〈別れ〉の第 7 小節及び第 25 小節では、ロ長調の vii^{b} の和音（ラ - ド \sharp - ミ）が vi の和音と IV の和音に挟まれて、経過和音的に用いられている。

4.3 転調

『歌曲集第 2 集』においても『歌曲集第 1 集』と同様に、共通和音による転調（変位和音による転調と「半音音階による転調」を含む）、エンハーモニックによる転調及び「仮想和音」による転調の例がみられた一方で、反復進行による転調の例はみられなかった。変位和音と「半音音階の和音」以外の和音を 2 つの調に共通する和音として転調する例は、《ネル》、《秋》、《ある日の詩》の〈出会い〉などで確認することができるが、この転調方法は、パリ音楽院で採用された和声論にも掲載されている上に、同時代の作品においてもしばしば使われている方法であるので、本項目では扱わないことにする。

興味深いのは、フォーレが「半音音階の和音」や変位和音を用いない共通和音による転調方法でもって、より遠い調への転調も実現させていることだろう。《秋 Automne》(1878)の第 12 小節では、嬰へ短調の VI の和音（レ - ファ \sharp - ラ）を介して、ト長調へ転調されている。ト長調の V の和音と嬰へ短調の VI の和音が共通することを利用して、この遠隔調への転調は実施されているのである。同様に、《わたしたちの愛 Notre amour》(1879 年頃)の第 30 小節においても、イ長調の V の和音を嬰ト短調の VI の和音（ミ - ソ \sharp - シ）とみなして遠隔転調が行われている。

4.3.1 共通和音による転調

ルフェーヴルの『和声論』において、共通和音による転調が変位和音や「半音音階の和音」を介しても行われていることは、すでに第 2 章で確認した通りである。共通和音による転調は、パリ音楽院で採用された和声論においても認められていたが、「半音音階の和音」と変位和音を 2 つの調に共通する和音としてみなした例は挙げられていない。従って、本項では、ルフェーヴルの『和声論』に特有だと考えられる、この 2 つの転調方法を中心に考察していくことにする。

4.3.1.1 変位和音による転調

『歌曲集第2集』では、変位和音による転調の際に、短三和音の第3音を上方変位させた和音がしばしば用いられている。とくに、短七の和音の第3音が上方変位された場合、各和音構成音が属七の和音と同じ音程関係をもつことになるので、この七の和音は転調しやすい和音となる。『歌曲集第2集』の中で最も頻繁にみられた変位和音による転調は、IIIの和音を介して行われるものであるが、その他にVIの和音やv7の和音を共通和音とみなした変位和音による転調も認められた。

《ある日の詩》の第1曲〈出会い〉では、変位和音を介した転調が多くみられる。第3小節では、ロ長調のVIの和音(ソ# - シ# - レ#)を共通和音として、嬰ハ短調に転調している。ここでは、ロ長調のviの和音の第3音を上方変位させることによって、嬰ハ短調のドミナントの和音と共通する和音が創り出された。(譜例4.17を参照)

[1] Si: I IV V7

[3] VI

do#: V ♭9 V i sol#: iv7 V i ré#: iv7

譜例 4.17 フォーレ、《ある日の詩》の〈出会い〉より第1~4小節(ルフェーヴルの和音記号による)

さらに、〈出会い〉の第7小節では、嬰ニ短調の III_9 の和音（根音省略、ラ# - ド# - ミ \flat - ソ \flat ）をロ長調の V_9 の和音（根音省略）とみなし、共通和音による転調が行われている。第19小節においても同じように、2つの調に共通する和音を転調先の調でドミナントの和音とみなす変位和音による転調がみられる。ここでは、第3音が半音上げられた嬰へ長調の II_9 の和音（根音省略、シ# - レ# - ファ# - ラ \flat ）を嬰ハ短調の V_9 の和音（根音省略）とみなして、嬰へ長調から嬰ハ短調へ転調されているのである。

このように七の和音を2つの調をつなぐ共通和音に選び転調させる方法は、〈出会い〉の他に《秋》や《夢の国》においても実施されている。《秋》の第22～23小節では、ト長調の $\text{III}7$ の和音を2つの調に共通する和音として、ト長調からイ短調への転調が行われている。イ短調の $\text{II}7$ の和音と共通する、このト長調の $\text{III}7$ の和音（シ - レ# - ファ# - ラ）は、第21小節においても聴かれる。（譜例4.18を参照）

[18] mi : V_9

VI

Sol : IV

V_9

I

$\text{II}7$

[21] I

$\text{III}7$

I

$\text{III}7$

la : $\text{II}7$

$\text{V}7$

VI

(Do : IV)

譜例 4.18 フォーレ、《秋》より第18～23小節（ルフェーヴルの和音記号による）

また、《夢の国》では、度々v7の和音を共通和音として変ロ短調から変イ長調への転調が繰り返される（第4～5小節、第8～9小節、第17～18小節、第21～22小節、第48～49小節及び、第51～52小節）。ここでは、変ロ短調のiv7の和音が変イ長調のv7の和音とみなされ、V7の和音へと続いている。

これらの上記の和音の他に、変位和音による転調の共通和音として使われているのは、IIIの和音であり、それは《わたしたちの愛》と《イスパハンの薔薇》で確認することができる。《わたしたちの愛》（ホ長調）では、第7小節及び第31小節において、嬰ト短調のIIIの和音（シ-レ#-ファ#）をロ長調のI度の和音とみなして、平行調に転調している（以下の譜例では、嬰へ短調からイ長調に転調されている）。（譜例 4.19を参照）

《イスパハンの薔薇》の第49～51小節では、ト長調のV7の和音が第3音上方変位のIIIの和音（シ-レ#-ファ#）に進行し、このIIIの和音を介して平行短調であるホ短調に転調されている。このト長調のIIIの和音は、ホ短調ではVの和音と考えられ、ホ短調の主和音iの和音に解決されている（ト長調：V7 - III - ホ長調：i）。

leggiera e legato
p
 Notre a-mourest cho - se lé-gè - re, Com-me les par-fums que le vent Prend aux

[3] Ré : I

fa# : V7

ci - mes de la fou-gè - re, Pourqu'on les res - pire en rê-vant; Notre a -

[5] i (iv) i

III (i) V

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. The lyrics are "mour est ebo - se lé - gè - - - re!". The piano accompaniment consists of a right hand with a steady eighth-note pattern and a left hand with a simple bass line. The score is divided into two systems, each with two staves.

[7] fa# : III

La: I V7 I

譜例 4.19 フォーレ、《わたしたちの愛》(ニ長調)より第3~8小節(ルフェーヴルの和音記号による)

4.3.1.2 「半音音階の和音」による転調

『歌曲集第2集』においても、「半音音階の和音」による転調が《ネル》と《贈り物》で用いられている。この2つの歌曲のなかで、転調のために用いられた和音は、 b II、 b V、 b VIと b VIIの和音である。

《ネル》(変ト長調)では、第19小節以降、主調の変ト長調に戻る第29小節までの間に、短いスパンでの転調が幾度となく繰り返されている。とりわけ第26~29小節では、「半音音階の和音」を介した転調がみられる。第26小節では、まず変イ長調の b VIIの和音(ソ b -シ b -レ b)を介して、 ヘ 長調へ転調されている。変イ長調の導音(ソ)が下方変位したソ b を根音にもつこの長三和音は、 ヘ 長調において b IIの和音(現代和声では、ナポリのII度と考えられる)と共通する。そして、第28小節では、 ヘ 長調の b VI7の和音(レ b -ファ-ラ b -ド b)を変ト長調のV7の和音とみなすことによって、主調である変ト長調へ回帰している。このV7の和音は、第29小節で変ト長調のIの和音に解決されている。このように《ネル》の第26~29小節では、「半音音階の和音」による転調を繰り返しながら(変イ長調- ヘ 長調-変ト長調)、遠隔調から主調への回帰が実現されているのである(以下の変ホ長調の譜例では、 ヘ 長調-ニ長調-変ホ長調へ転調)。(譜例4.20を参照)

《贈り物》においても、「半音音階の和音」による転調を用いて、遠隔転調が行われている。第27小節では、 ヘ 長調の b Vの和音(ド b -ミ b -ソ b)を変口短調の b IIの和音とみなして、 ヘ 長調から変口短調への転調が行われている。第27小節以降、変口短調の b IIの和音は、 $^{\circ}ii7$ の和音に接続され、さらにVの和音へ進んでいる。

[25] La ♭ : V7 I Fa : ii H₉ I IV ♭ VII
Ré : ♭ II V7

[27] I iii (°iii) vi7 ♭ VI7
Mi ♭ : V7

[29] Mi ♭ : I

譜例 4.20 フォーレ、《ネル》(変ホ長調) より第 25～30 小節 (ルフェーヴルの和音記号による)

また、《贈り物》の第 20～21 小節では、変ホ長調からへ長調への転調が変ホ長調の IV7 の和音 (ラ♭ - ド - ミ♭ - ソ♭) を介して行われている。変ホ長調の IV7 の和音は、へ長調の ♭ III7 の和音と共通する。このへ長調の ♭ III の和音は、その後 V7 - I の完全終止へ向かっている。

4.3.2 エンハーモニックによる転調

『歌曲集第2集』においても、『歌曲集第1集』と同様に、エンハーモニックによる転調がみられる。《愛の歌 Chanson d'amour op. 27-1》(1882)では、第40小節において、2つの調に共通する和音を異名同音で読みかえることによって、ホ長調からへ長調への転調が実現されている。へ長調の \flat VIの和音(レ \flat -ファ-ラ \flat)は、ホ長調では第3音が上方変位したVIの和音(ド \sharp -ミ \sharp -ソ \sharp)に読みかえることができる。(譜例4.21を参照)

[36] Ré : I Mi : V7 I vi I vi

[39] I vi I VI

Fa : \flat VI I

譜例 4.21 フォーレ、《愛の歌》より第36～42小節（ルフェーヴルの和音記号による）

また、《夢の国》においてもエンハーモニックによる転調を第37小節にみることができる。第37小節では、変ト長調のV7の和音から続くIの和音(ソ \flat -シ \flat -レ \flat)を介して嬰へ短調への転調が実現されている。変ト長調のIの和音は、第3音が上方変位した、嬰へ短調のIの和音(ファ \sharp -ラ \sharp -ド \sharp)と読みかえられる。第36小節の第3拍目か

ら第 37 小節で聴こえる変ト長調の完全終止 (V7-I) は、変ニ長調 (第 34~36 小節) から嬰へ短調へと至る遠隔転調を滑らかに行うための橋渡しとなっている。

4.3.3 「仮想和音」による転調

『歌曲集第 2 集』では、『歌曲集第 1 集』にも増して「仮想和音」による転調が用いられるようになる。《夢の国》の第 13~14 小節 (及び第 26~27 小節と第 56~57 小節) では、「仮想和音」を用いてホ短調から変イ長調へ転調されている。第 13 小節で、ホ短調の i の和音 (ミ - ソ - シ) が鳴らされた後、第 5 音が上方変位された **♯♯♯** の和音 (ソ - シ - レ♯) がエンハーモニックで読みかえられて、ソ - ド♭ - ミ♭ のように記されている。この和音を「仮想和音」として、その和音構成音のうち、ミ♭の音はそのまま留まり、ソとド♭の音をそれぞれ次の和音に含まれるラ♭とドの音への倚音と考えることによって、変イ長調の I の和音 (ラ♭ - ド - ミ♭) へ至り、転調が行われているのである。さらに、《夢の国》の第 43~44 小節では、ニ長調の iii7 の和音を「仮想和音」として、ニ長調から変ニ長調へ転調されている。第 43 小節では、ニ長調の I の和音 (レ - ファ♯ - ラ) に続き、iii7 の和音 (ファ♯ - ラ - ド♯ - ミ) が現れる。この和音をまずソ♭ - ラ - レ♭ - ミのように読みかえ、そのうちのラ、レ♭、ミの 3 音を、それぞれ次に鳴らされる変ニ長調の V7 の和音 (ラ♭ - ド♯ - ミ♭ - ソ♭) に含まれるラ♭、ド♯、ミ♭への倚音とみなし、ソ♭をそのまま残すことによって、変イ長調への転調が実現されている (譜例 4.22 を参照)。

[38]

Ré : V7

[41] I IV(7) I IV(7) I iii7

[44] Ré ♭ : V7 I vi V7

譜例 4.22 フォーレ、《夢の国》より第 38～46 小節（ルフェーヴルの和音記号による）

《イスパハンの薔薇》（ニ長調）の第 43～44 小節では、第 5 音が上方変位したニ長調の \sharp の和音（レ - ファ \sharp - ラ \sharp ）を「仮想和音」とすることによって、ニ長調からト長調へと転調されている。第 41～42 小節でニ長調の III の和音（ファ \sharp - ラ \sharp - ド \sharp ）が鳴らされた後に、5 度音上方変位の \sharp の和音が続く。シ \flat - レ - ファ \sharp と表記された、この \sharp の和音の和音構成音のうち、レとファ \sharp の音を次の和音との共通音として残し、シ \flat の音を次の和音の構成音であるラの音への倚音とみなすことによって、ト長調の V の和音が作り上げられている（以下の譜例では、ホ長調からイ長調へ転調されている）。（譜例 4.23 を参照）。

[36] Mi : V7 VI7 V7 I ii7 I7 vi

[40] iii vi7 III † La : V7

譜例 4.23 フォーレ、《イスパハンの薔薇》(ホ長調) より第 36~44 小節 (ルフェーヴルの和音記号)

《祈りながら》の第 9~10 小節 (及び第 29~30 小節) では、変ホ長調の V の和音 (シ♭ - レ - ファ) から第 5 音上方変位の $\text{V}^{\#}$ の和音 (シ♭ - レ - ファ♯) を経て、ト短調の i の和音 (ソ - シ♭ - レ) に進行し、変ホ長調からト短調への転調が行われている。この場合、 $\text{V}^{\#}$ の和音のファ♯の音がト短調の i の和音に含まれるソの音への倚音と考えられる。(譜例 4.24 を参照)

[6] Mi ♭ I IV V7 I V7 I:

[9] V $\text{V}^{\#}$ sol : i v

譜例 4.24 フォーレ、《祈りながら》より第 6~11 小節 (ルフェーヴルの和音記号による)

4.4 和声進行

4.4.1 5度連鎖による進行

『歌曲集第1集』と同様に、5度連鎖による和声進行が『歌曲集第2集』においてもみられる。《揺りかご》の第27～30小節では、変ロ短調の5度連鎖による和声進行全体が変位和音と「半音音階の和音」とともに現れる（変ロ短調：V7-I7-IV7- \flat VII7-III7-VI $^{\circ}$ ii7）。この和声進行では、転調は生じていないものの、各和音構成音の音程関係が属七の和音と同じ七の和音の連続が聴かれる。（譜例4.25を参照）

[24] si \flat : i (v) II7 V iv

[27] IV7 V7 I7 IV7 \flat VII7 III7

[30] VI $^{\circ}$ ii7 i

譜例 4.25 フォーレ、《揺りかご》より第24～33小節（ルフェーヴルの和音記号による）

また、《秋》の第12～14小節では、5度連鎖による和声進行が部分的に用いられている。ここで興味深いのは、5度連鎖の和声進行を繰り返しながら（和音はすべて基本形で鳴らされる）、共通和音による転調が行われていることである。第12～13小節でト長調の完全終止が聴かれた後に、ロ短調の半終止へ向かっているのである。第13小節に現れるト長調のIの和音は、ロ短調のVIの和音とみなすことができる（ト長調：II-V7-I=ロ短調：VI-°ii7-V）。

4.4.2 3度による進行

『歌曲集第2集』において3度進行がしばしば認められることは、すでに言及した。最も頻繁にみられるのは、Vの和音からIIIの和音及びiiiの和音への3度進行であるが、IIIの和音及びiiiの和音からVの和音への進行も時折みられる。（この時、III度の和音は、たいてい第3音が上方変位されたIIIの和音のかたちで用いられる。）その他には、Iの和音とiiiの和音の交代が歌曲の冒頭で度々みられ、調の行方を不明確にすると同時に、波間を漂うような印象を私たちに抱かせ得る。3度進行は、19世紀においては、教会旋法や過去の音楽を喚起させるために用いられることが多々あった。¹⁷⁴すでに言及したように、確かに《秘密》では、変ニ音上のリディア旋法の音階で書かれた歌の旋律に、3度進行を含むI-iii-vi7-V7-Iの和音進行が冒頭からオスティナートのように繰り返されており、Iの和音からiiiの和音への3度による和声づけが教会音楽を彷彿とさせる。（そして偶然にも、《秘密》を特徴づける、I-iii-vi7-V7-Iの和音進行が《イスパハンの薔薇》の第65～68小節にもみられる。）しかしながら、『歌曲集第2集』にみられた3度進行については、教会音楽の脈絡とは関連性がないように思われる。本項では、V-III（III-V）及びI-iiiの3度進行を中心にみていきたい。

Vの和音からIIIの和音への連結

¹⁷⁴ 19世紀のフランス音楽に関する和声的な特徴（とくに教会旋法の音階から発想されたと考えられる特徴や異国趣味）については、以下を参照されたい。

Roland-Manuel. "L'évolution de l'harmonie en France et le renouveau de 1880," In *Histoire de la musique*, edited by Roland-Manuel. Paris: Gallimard, 1960, vol. 2, pp. 867-869. (Encyclopédie de la Pléiade)

V の和音から III の和音 (及び iii の和音) への 3 度進行及び III の和音 (及び iii の和音) から V の和音への 3 度進行は、《秋》、《秘密》、《イスパハンの薔薇》等、『歌曲集第 2 集』の約 3 分の 1 の歌曲でみられた。V の和音は、三和音のかたちの他に、属七の和音や根音が省略された属九の和音のかたちで用いられることも多い。

《秋》の第 15～16 小節では、ロ短調の V_9 の和音 (根音省略、ラ# - ド# - ミ - ソ) から III の和音 (レ - ファ# - ラ) へ進行し、その後すぐにホ短調へ転調している。また、《揺りかご》の第 18～19 小節では、同じように変ロ短調の V_9 の和音から III の和音への和音進行の後に、第 21～22 小節で完全終止がみられる。

一方、《愛の歌》と《夢の国》では、V7 の和音から III の和音への連結がみられる。《愛の歌》の第 20～21 小節では、変イ長調の V7 の和音が III の和音へ進んだ後に I の和音へ連結されている。また、《夢の国》の第 31～33 小節では、変ロ短調の V7 の和音から III7 の和音 (レ♭ - ファ - ラ♭ - ド♭) へ連結された後に、iv の和音から I の和音 (シ♭ - レ♭ - ファ) へ向かっている。(譜例 4.26 を参照)

[30] si b: V_9 VI $^{\circ}ii7$ V7 III7 iv

[33] I

譜例 4.26 フォーレ、《夢の国》より第 30～34 小節 (ルフェーヴルの和音記号による)

V7 の和音及び V₉ の和音から III の和音への連結の他に、V 度の変位和音から III の和音への 3 度進行も《ある日の詩》の第 1 曲〈出会い〉では確認することができる。〈出会い〉において、様々なかたちの V 度の変位和音がみられることについては、すでに言及した。興味深いのは、これらの V 度の変位和音もまた、ドミナントの和音と同様に、III の和音及び iii の和音に連結されていることである。第 5 小節では、嬰二短調の ♯9 の和音（根音省略、第 3 音下方変位、♯ド - ミ♯ - ソ♯ - シ）から III の和音へ、第 13~14 小節では、ロ長調の第 3 音が省略された V7 の和音（ファ♯ - ド♯ - ミ）と iii の和音が交互に鳴らされ、3 度進行が繰り返されている。後者では、第 3 音が欠如した V7 の和音と iii の和音の交代の後に、第 14~15 小節でロ長調の偽終止へ至っている。（譜例 4.27 を参照）



[13] Si : iii V7 iii ii iii V7 iii V7 → vi

譜例 4.27 フォーレ、《ある日の詩》の〈出会い〉より第 13~14 小節（ルフェーヴルの和音記号による）

最後に、《秘密》では、V の和音から短三和音の iii の和音への連結がみられることを指摘しておく。第 9~11 小節、第 19~21 小節及び第 27~29 小節では、変二長調の V7 の和音が iii の和音に連結され、さらにその後に完全終止が続いている（譜例 4.28 を参照）。また、第 16~17 小節では、ホ長調の V7-iii の和音連結の後に変二長調に転調している。

[5] Ré ♭ : I iii vi7 V7 I⁷ H₉ V I

[9] V7 iii V7 I iii vi7 V7 do#: i (v)

譜例 4.28 フォーレ、《秘密》より第5～13小節（ルフェーヴルの和音記号による）

これらの V-III あるいは V-iii の和声進行からわかることは、III の和音（及び iii の和音）が完全終止や偽終止の直前でしばしば用いられていることである（例えば、V-III-V7-I）。ここでの III 度の和音は、ドミナント和音の解決和音としてというよりむしろ、V-I (i) あるいは V-VI (vi) の和音連結による終止感を和らげ、さらに完全終止や偽終止へ進むための経過的な和音の役割をしているようである。

III 度の和音から V の和音への連結

上記に示したように、V の和音から III 度の和音への 3 度進行が数多くみられた一方で、それとは逆の III 度の和音から V の和音への 3 度進行では、III 度の和音が V の和音の直前でサブ・ドミナントの和音のように用いられている。事実、《イスパハンの薔薇》、《祈りながら》と《ある日の詩》の〈出会い〉では、V7-I の完全終止の直前で III 度の和音が鳴らされている。

《イスパハンの薔薇》の第 20～22 小節（及び第 74～76 小節）では、ニ長調の vi の和音の後に iii-V-I の和音連結がみられる（譜例 4.13 を参照）。また、《祈りながら》では、ホ長調の第 32～34 小節において、IV-iii-V7-I の和音進行を、《ある日の詩》の第 1 曲〈出会い〉の第 10～11 小節では、嬰ニ短調の iv-III-V7-i の和音進行を確認することができる。

一方で、《わたしたちの愛》の第 6 小節では、嬰ト短調の i-III-V の和音進行の後に、ロ長調に転調されている。

I 度の和音と III 度の和音の交代

III 度の和音と V の和音との 3 度進行の他に、『歌曲集第 2 集』を特徴づける 3 度進行に、I 度の和音と III 度の和音が振り子のように交代する動きを繰り返す和音進行がある。このような I 度の和音と III 度の和音との 3 度進行は、たいてい曲の冒頭や詩の節と節との間の移行部分など、歌詞のついていないピアノ伴奏のみの部分に現れる。また、『歌曲集第 2 集』では、I の和音と \flat III の和音の 3 度進行のように、「半音音階による和音」を用いた 3 度による和音連結も《夜想曲》の曲中と《贈り物》の冒頭でみられた。（この 3 度進行については、すでに「半音音階の和音」の使用例の項目で触れた。）

《夢の国》の冒頭の第 1～3 小節（及び第 14～16 小節）では、振り子のように動くピアノ伴奏の左手の旋律に合わせて、変イ長調の I の和音と iii の和音の交代による和声づけが繰り返されている。この 3 度進行は、第 3 小節 10～12 拍目から第 4 小節の 1～2 拍目において変イ長調の完全終止が鳴らされるまでの数小節間に及んでいる（I-iii-I-iii-I-V-I）。（譜例 4.29 を参照）

Andante quasi allegretto.

Veux

p

[1] La \flat : I iii I iii

譜例 4.29 フォーレ、《夢の国》より第 1～2 小節（ルフェーヴルの和音記号による）

《イスパハンの薔薇》（ニ長調）においても、《夢の国》と同様に I-iii-I-iii-I の和声進行が度々みられる。第 13～15 小節（及び第 32～34 小節、第 66～67 小節）では、ニ長調の I の和音と iii の和音が交互に繰り返され、その後に七の和音の連続（VI7-V7-VI7-V7）が聴こえる。この七の和音の連続は、I の和音と iii の和音の 3 度進行のもつ穏やかな雰囲気とは対照的で、曲中に劇的な効果を与えている。また、《イスパハンの薔薇》では、曲の冒

頭部分と詩の節と節の間の移行部分で、ニ長調の I の和音と ii7 の和音が交互に鳴らされていることをつけ加えておく（以下の譜例では、ホ長調の I の和音と ii7 の和音の交代がみられる）。（譜例 4.30 を参照）

また、《夜想曲》では、「半音音階の和音」の使用例についての項目で指摘したように、変ホ長調の \flat II の和音を経て iii-I の 3 度進行によって曲が閉じられる。

Andantino. $\text{♩} = 60.$

[1] Mi: I ii7 I ii7 I ii7
I —

[6] I ii7 I ii7 I
I —

譜例 4.30 フォーレ、《イスパハンの薔薇》（ホ長調）より第 1～10 小節（ルフェーヴルの和音記号による）

まとめ

本章においても、第 3 章で行ったフォーレの『歌曲集第 1 集』の和声分析と同じように、ルフェーヴルが考案した和音記号を採用することによって、彼がしたであろう和声解釈を

再現しながら『歌曲集第2集』の和声分析を実施した。ライン河以東で発展した音度理論を採用し、様々な追加記号で和音の性質と特徴を詳細に表したルフェーヴルの和音記号は、まさに彼の考える調の範囲や転調の概念が忠実に表現されたものであるが、この和音記号による分析は、『歌曲集第2集』の全20曲の分析においても、引き続き十分に適合したと同時に、フォーレの和声的特徴をも露わにした。すなわち、フォーレの『歌曲集第2集』では、とりわけ第3音が変位した変位和音や「半音音階の和音」がしばしば現れると同時に、それらの和音を用いた転調及び「仮想和音」による転調を確認することができるのである。これらの和声的な特徴は、まさにルフェーヴルの『和声論』に帰され得るものである。そして、ルフェーヴルの和音記号を用いた和声分析がフォーレの歌曲において可能であるということは、興味深いことに、フォーレがニデルメイエル古典宗教音楽学校を卒業した後も長きにわたって、彼の和声書法の源泉の一部がニデルメイエル校での音楽教育、とりわけルフェーヴルの『和声論』にあった可能性を示している。(あるいは、耳に馴染んだ和声が無意識的に現れているのかもしれない。)

『歌曲集第1集』と比較して『歌曲集第2集』に特徴的なのは、ますます多くの種類の和音が様々な音度上で用いていることだろう。変位和音に関しては、第3音が上方変位したIIIの和音の使用が増加したと同時に、とくに第3音が上方変位した様々な音度上の七の和音と第3音が下方変位したV度の和音が『歌曲集第2集』において探究された。第3音が上方変位した和音は、三和音で用いられるというよりも、七の和音や根音が省略された九の和音のかたちで用いられることがより多くなった。とくに、第3音が上方変位された七の和音は、たいてい、属七の和音の和音構成と同じ音程関係で構成されるために、転調のきっかけをつくる和音としても作用した。また、第3音が上方変位された九の和音(根音省略されることが多い)も属九の和音の和音構成と同じ音程関係で構成されるために、現代和声においては借用和音とも解釈し得る和音連結がみられた。ただし、すでに述べた通り、例えこれらの和音が現代和声の借用和音と同様の使われ方がされていたとしても、ルフェーヴルの和声概念では変位和音の一種であって、決して借用和音とは捉えられないことを強調しておく。

また、『歌曲集第2集』では、第3音(導音)が下方変位したV度の変位和音(三和音及び七の和音のかたちで)が《ある1日の詩》、《夢の国》や《揺りかご》などの様々な歌曲でみられた。このような導音が下方変位されたV度の和音は、和声の色彩をより豊かするとともに、V度の和音の解決を先延ばし、時として調の行方を不明瞭なものにした。

「半音音階の和音」についても同様に、『歌曲集第 1 集』と比較して『歌曲集第 2 集』では、より頻繁に用いられるようになる。『歌曲集第 2 集』ではとくに III 度の和音の「半音音階の和音」がよく使用されていた。なかでも《贈り物》の冒頭や《夜想曲》において確認することのできる \flat III の和音は、主調から転調することなしに、和声に色彩やニュアンスを与えることを可能にしたと同時に、複数の調の間で揺れ動くような印象をもたらした。

そして、『歌曲集第 2 集』においては、上記の変位和音や「半音音階の和音」を 2 つの調に共通する和音として採用した転調が確認されただけでなく、「仮想和音」による転調が増加し、その結果としてより遠い調への転調がより多く実現された。とくにルフューヴルの『和声論』に特有の「仮想和音」による転調は、より自然かつより円滑に行われる転調手法でありながら、劇的に印象を変化させ、遠隔調への転調を可能にした。一方で、『歌曲集第 1 集』でみられた 3 度調への転調は減り、反復進行による転調はみられなかった。

最後に、和声進行については、3 度による和声進行が『歌曲集第 1 集』よりもより多くみられるようになった。(もともと、和声の 3 度進行は、『歌曲集第 3 集』においても引き続き、頻繁に用いられた。) とくによく確認されたのは、V 度の和音から III 度の和音への連結及び III 度の和音から V 度の和音への連結、そして I 度の和音と III 度の和音の交代であった。I 度の和音と III 度の和音の交代では、《贈り物》や《夜想曲》のように、III 度の和音が「半音音階の和音」(\flat III) であることもあった。その他に、フォーレの和音連結に特徴的な 5 度連鎖全体による和音連結が《揺りかご》においてみられた。

このように、『歌曲集第 2 集』においては、ルフューヴルの『和声論』に特有の変位和音や「半音音階の和音」が『歌曲集第 1 集』にも増して頻繁に使用され、これらの多様な和音が転調を引き起こすことなしに、和声の色彩のニュアンスに変化を与え得た。そして、このような和音の多用と 3 度進行をはじめとする和音連結の方法が、フォーレの作品における調の行方の曖昧さの一因として作用しているように思われる。