

第5章 フォーレの『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—

『歌曲集第3集 *Le troisième recueil des Mélodies*』には、1888年から1904年までに作曲された歌曲（《祈りながら *En prière*》（1890）、連作歌曲《優しい歌 *La bonne chanson* op. 61》（1892～1894）、遺作の《‘町人貴族’のセレナード *Sérénade du Bourgeois gentilhomme*》（1893）と《メリザンドの歌 *Mélisande's song*》（1898）を除く）が20曲収められている。¹⁷⁵その中には、舞台作品の《シャイロック *Shylock* op. 57》から〈歌 *Chanson*〉と〈マドリガル *Madrigal*〉の2曲と連作歌曲の《5つの「ヴェネツィアの」歌 *Cinq mélodies ‘de Venise’* op. 58》の5曲が含まれている。フォーレは、1906年以降、《沈黙の贈り物 *Le don silencieux* op. 92》（1906）や《歌 *Chanson* op. 94》（1906）などごくわずかな歌曲を除いて、ほとんど連作歌曲しか創作しなかった。事実、『歌曲集第3集』が1908年にパリのアメル社 *Hamelte* から出版された後、晩年のフォーレが取り組んだ歌曲は、4つの連作歌曲—《イヴの歌 *La chanson d’Eve* op. 95》（1906～1910）、《閉ざされた庭 *Le jardin clos* op. 106》（1914）、《幻影 *Mirages* op. 113》（1919）と《幻想の水平線 *L’horizon chimérique* op. 118》（1921）—であった。

1890年前後から、フォーレは以前と比較してより大規模なジャンルの曲を手掛けている。とりわけ《歌曲集第3集》に所収された歌曲の作曲と並行して、フォーレの創作の中心となったのは、舞台作品—《カリギュラ *Caligula* op. 52》（1888）、《シャイロック》（1889）、《ペレアスとメリザンド *Pelléas et Mélisande* op. 80》（1898）、《プロメテ *Prométhée* op. 82》（1900）など—であった。その他に、《レクイエム *Requiem* op. 48》（187年、1887～1890年及び1900年）などの宗教曲や世俗合唱曲も比較的多く作曲された一方で、室内楽曲とピアノ曲は、『歌曲集第3集』に所収された歌曲が作曲された時期（1888～1904年）には、あまり作曲されていない。この時期に生みだされたのは、《主題と変奏 *Thème et*

¹⁷⁵ 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.

variations》(1895)、《ヴァルス・カプリス》が2曲(第3番及び第4番)、《ノクターン》が3曲(第6～8番)、《舟歌》が2曲(第5番及び第6番)及びピアノ4手連弾曲の《ドリーDolly》(1894-1896)であった。フォーレが1890年代前後に作曲した作品のレパートリーとジャンルをみれば、いかに彼が(宗教曲と世俗合唱曲も含めて)歌曲と歌のある舞台の付随音楽の作曲に力を注いでいたのかが窺い知れることだろう。

また、1890年代半ば以降、フォーレは次第に世に知られていくようになる。彼が知られた存在であったのは、もはや国民音楽協会のメンバーや音楽家仲間の間だけでなく、彼はパリのサロンにおいても評価され、徐々に公職に従事するようになったのである。¹⁷⁶1892年には、エルネスト・ギローErnest Guiraud(1837-1892)の仕事を引き継いで地方音楽院の視察官に、1896年にはマドレーヌ寺院の首席オルガニストに、ついでマスネの後を引き継いでパリ音楽院で作曲のクラスを受けもつことになった。彼の作曲クラスの生徒には、ラヴェル Maurice Ravel(1875-1937)、フローラン・シュミット Florent Schmitt(1870-1958)、シャルル・ケックラン Charles Koechlin(1867-1950)、ロジェ＝デュカス Jean Roger-Ducasse(1873-1954)やナディア・ブランジェ Nadia Boulanger(1887-1979)などがいた。(その後、1905年には、テオドール・デュボワの後任としてフォーレがパリ音楽院院長となり、音楽院の改革に取り組んだことは、よく知られている。)

『歌曲集第3集』の歌曲の歌詞については、『歌曲集第2集』に所収された歌曲にも度々みられた詩人の詩が採用されている。すなわち、ルコント・ド・リルの詩に音楽づけされた歌曲に《薔薇 La rose op. 51-4》(1890)と《消えない香り Le parfum impérissable op. 76-1》(1897)が、シルヴェストルの詩に音楽づけされた歌曲に《いちばん楽しい道 Le plus doux chemin op. 87-1》(1904)と《山鳩 Le ramier op. 87-2》(1904)がある。そして、『歌曲集第2集』の《月の光》と同様に、ヴェルレーヌの詩に音楽づけされたものとして、《憂鬱 Spleen op. 51-3》(1890)、《牢獄 Prison op. 83-1》(1894)及び、《5つの「ヴェネツィアの」歌》(1891)の全5曲—〈マンドリン Mandoline〉、〈ひそやかに En sourdine〉、〈グリーン Green〉、〈クリメーヌに A Clymène〉と〈やるせない夢心地 C'est l'extase〉—がある。その他に、『歌曲集第3集』には、サマン Albert Samain(1858-1900)やマンデス Catulle Mendès(1841-1909)の詩に音楽づけされた歌曲が含まれる。¹⁷⁷

¹⁷⁶ J.-M. Nectoux, *op. cit.*

¹⁷⁷ 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 texts by Richard Stokes, London: Guildhall School of Music & Drama and Ashgate, 2009.

最後に、『歌曲集第3集』における和声的な特徴を2つ程挙げておく。すなわち、『歌曲集第1集』と『歌曲集第2集』にも増して、七の和音の連続がよく聴かれるようになることと、V度の和音における第3音下方変位ないし第3音の省略である。

七の和音の連続については、とくに各和音構成音が属七の和音と同じ音程関係をもつ和音の連続が《涙》(第21～25小節及び第45～46小節)、《憂鬱》(第22～27小節)、《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈やるせない夢心地〉(第46～48小節)、《消えない香り》、《アルペッジョ》(第1～3小節及び第10～12小節)や《タベ》(第8～9小節)において確認することができる。これらの歌曲にみられる七の和音の連続には、多くの変位和音が含まれていることに注目しよう。例えば、《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈やるせない夢心地〉の第46～48小節では、変ニ長調で以下のような和声進行がみられる。すなわち、i7-IV7-V7-VI7-VII7-V7のように七の和音が連続して鳴らされるが、このうち、i7の和音、VI7の和音とVII7の和音は変位和音である。七の和音の連続の中に現れる変位和音では、とりわけ、第3音が上方・下方変位されることが多いために、転調したような印象や主調が不明瞭な印象をもたらし得るだろう。しかしながら、ルフエーヴルの和音記号を用いれば、このような一連の七の和音の連続を転調させることなしに解釈することができるのである。

一方、『歌曲集第3集』においても、『歌曲集第2集』と同様に、第3音が下方変位したvの和音が度々現れることは以下で述べる通りである。『歌曲集第3集』のV度の和音の使用例でより特徴的なのは、第3音(導音)が省略されたV度の和音が聴かれることである。例えば、《薔薇》の第29～35小節(譜例5.21を参照)、《5つのヴェニス》の〈クリメーヌに〉の第6～8小節(譜例5.13を参照)や《牢獄》の第15～21小節では、導音が省略されたV度の和音が現れ、I度の和音との交代を繰り返している。(〈クリメーヌに〉においてはまた、数小節後に第3音が下方変位されたV度の和音とI度の和音との交代もみられる。)

本章においても、第3音が上方変位したIIの和音やII7の和音(現代和声ではドッペル・ドミナントの和音とみなされる)やbIIの和音(現第和声ではナポリのII度と考えられる)など、ルフエーヴルの『和声論』から直接的な影響を受けた、あるいは発想されたとは考えにくい和音の使用例については言及しないことにする。また、変位和音と「半音音階の和音」以外の和音を共通和音とした共通和音による転調についても、同様の理由で本章で

は扱わないことにする。(ただし、『歌曲集第3集』においても、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た共通和音による転調もしばしば確認された。例えば、変ホ長調の《薔薇》(原調はヘ長調)の第12小節での変ホ長調から変イ長調への転調などが挙げられる。)

5.1 単旋聖歌

『歌曲集第3集』においては、教会旋法の音階で書かれた旋律に和声づけが行われている例をはっきりと確認することはできないだろう。教会音楽の響きを想起させるような例は、《憂鬱》の第9～14小節(譜例5.4を参照)や《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈やるせない夢心地〉の第9～11小節(譜例5.20を参照)で断片的にいくつか見つけられるものの、その和声語法は、調性の範囲内に完全に収まり、長・短音階と同じくダイアトニック音階である教会旋法の音階との境は、より曖昧なものになっていくように思われるのである。

一方で、フォーレの音楽語法についての言及においては、すでにしばしば指摘されてきたことではあるが、変格終止の使用が『歌曲集第3集』においても、いくつかの歌曲—《薔薇》の第14小節、《シャイロック》の〈歌〉の曲尾や〈マドリガル〉の第24～25小節—において確認された。上記の歌曲の舞台設定や詩の内容を考慮したとしても、フォーレが聴き手に教会音楽を想起させるような目的でプラガール終止を用いたとは考えにくだろう。むしろ、教会音楽を想起させる終止形を聴かせることによって、聴き手に和声的な違和感を与え、和声の色彩を豊かし、音楽的に時を越えた雰囲気表現する工夫の1つであるように感じられるのである。事実、《薔薇》の副題は、「アナクレオン風のオード *Ode anacréontique*」であるし、《シェイロック》(シェークスピアの『ヴェニス商人』から発想された)の舞台は16世紀のヴェネツィアである。

5.2 和音

5.2.1 変位和音

『歌曲集第3集』では、I度からVII度までのすべての和音の変位和音が使用されてい

る。とりわけ、頻繁に使用されているのは、III 度の変位和音と第 3 音（導音）が下方変位した v の和音である。この 2 つの変位和音は、どちらも調の確定に不安定な要素を加え、調を曖昧にし得る働きをしている。また、『歌曲集第 3 集』では、その他の変位和音も頻繁に用いられるために、フレーズの終わりでカデンツが聴こえるまでの間、フレーズ全体の調が把握しにくいことも稀ではない。

(1) III 度の変位和音の使用例

フォーレの『歌曲集』において、III 度の長三和音がしばしばみられることは、第 3 章及び第 4 章ですでに確認した通りである。とりわけ長調において第 3 音が上方変位した III の和音は、『歌曲集第 3 集』においても頻繁に使用されているばかりか、その数は『歌曲集第 2 集』にも増して多くなる。『歌曲集第 3 集』では、とりわけ III 度の変位和音が I 度の和音や V 度の和音に連結される 3 度進行が多くみられた。その他、III 度の和音から VI 度の和音への和声進行も確認された。

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

《涙 Larmes》（原調はハ短調）（1888）では、様々な III 度の和音の使用例をみることができる。第 3 音が上方変位した III の和音と第 3 音と第 5 音が上方変位した $\sharp\sharp$ の和音の変位和音ばかりでなく、「半音音階の和音」の $\sharp^{\circ}iii$ の和音や $\natural III$ の和音も使用されているのである。変口短調の《涙》（原調はハ短調）の第 1～2 小節では、2 つの i の和音（シ b - レ b - ファ）に挟まれるかたちで、長三和音の III の和音（レ b - ファ - ラ b ）と増三和音の $\sharp\sharp$ の和音（レ b - ファ - ラ \natural ）が連続して鳴らされる (i -III- $\sharp\sharp$ - i)。曲中で何度も現れるこの和音連結は、《涙》を特徴づける和声進行となっている。

また、第 1～3 小節にかけて、この i -III- $\sharp\sharp$ - i の和音進行が 2 度繰り返された後に、第 3～6 小節では、 i -III- $\sharp\sharp$ - i の 3 度進行の中にさらにニ短調の完全終止 (V- i) が挟ま込まれた和声進行が 2 度繰り返されている（譜例 5.1 を参照）。（この和音連結は、第 31～32 小節にもみられる。）冒頭部分のこのような和声進行から明らかなのは、主調の導音（ラ \natural ）は現れるものの、ドミナントの和音が 1 度も現れることなく、 i の和音と III 度の和音との 3 度進行が曲の原動力となっていることである。そして、変口短調の終止が聴かれることなしに、第 7 小節ではハ長調に転調されてしまうために、調の行方が不明瞭なまま曲が展開されていくことになる。

Molto moderato. $\text{♩} = 69$.

[1] si \flat : i III **+++** i iii **+++**
 rous nos chagrins, chacun le nô - tre, l'ne lar - me tom - be, puis u -

[3] i III \flat VII \flat iii III **+++** i III \flat VII
 (ré: V i) (ré: V

ne ait - - - tre, Toi, qui pleu-res - tu?

[6] \flat iii III **+++** vi
 ré: i) Fa: \flat ii \flat IV V₉ I

譜例 5.1 フォーレ、《涙》(変ロ短調) より第 1~8 小節 (ルフェーヴルの和音記号による)

そして、《涙》の第 3~6 小節の 4 小節は、第 17~20 小節においてロ短調に移調されて再び聴かれる。第 17~20 小節では、ロ短調に移調された歌の旋律に対して、ほぼ同様に和声づけが行われているが、**+++**の和音(レ-ファ#-ラ#)の前に \circ #iiiの和音(レ#-ファ#-ラ)がつけ加えられている。すなわち、第 17~20 小節では、ロ短調のi-III、変ホ短調のVi、ロ短調の \circ #iii-**+++**-iの和声進行が2度繰り返されるのである。また、

第 47 小節から最終小節の第 51 小節においても、変ロ短調で $i\text{-}hiii\text{-}\mathbf{V}\mathbf{7}\mathbf{7}\mathbf{7}\text{-}i\text{-}\mathbf{V}\mathbf{7}\mathbf{7}\mathbf{7}\text{-}i$ のように、III 度の変位和音と i の和音が交互に鳴らされながら、曲が閉じられる。

b) V 度の和音から連結される III 度の変位和音

III 度の和音と V 度の和音が結びついて使われる例は、《5 つの「ヴェネツィアの」歌》の〈ひそやかに〉、〈グリーン〉、〈クリメヌに *À Clymène*〉など、『歌曲集第 3 集』のいくつもの歌曲でみられた。V 度の和音から III 度の和音への和声進行（ドミナントの和音の例外的解決）は、『歌曲集第 3 集』で最も頻繁に確認された III 度の和音の使用例であるが、その他に《憂鬱 *Spleen*》（1888）と《伴奏 *Accompagnement*》（1902）では、III 度の和音が V 度の和音の前後に置かれた例がみられた。

《5 つの「ヴェネツィアの」歌》の〈グリーン〉では、第 11 小節と第 13 小節でロ短調の III の和音（レ・ファ \sharp ・ラ \flat ）がそれぞれ V の和音の直後に置かれている（V-III）。また、《薔薇 *La rose*》（1890）においても〈グリーン〉と同様に、第 9～10 小節でヘ短調の V7 の和音から III の和音への連結がみられた。

《薔薇》と〈グリーン〉の他に、《アルペッジョ *Arpège*》（1879）、〈ひそやかに〉と〈クリメヌに〉においても、変位和音の III の和音から V の和音への和声進行がみられる。これらの歌曲では、III の和音が三和音ではなく、九の和音（根音省略を含む）のかたちで使用されている。

〈ひそやかに〉の第 21～22 小節では、変ト長調の V7 の和音が III $_9$ の和音（第 5 音省略、シ \flat ・レ \flat ・ラ \flat ・ド \flat ）に連結されている。さらに、《アルペッジョ》の第 4 小節では、ホ短調の V7 の和音の後に根音が省略された III $_9$ の和音（シ \flat ・レ \flat ・ファ \flat ・ラ \flat ）が続いている。《アルペッジョ》では、V7 の和音の後に根音省略された III $_9$ の和音を置くことによって、フレーズの途中で中断する印象をもたせることなく、より軽やかな雰囲気を残しているように思われる。（譜例 5.2 を参照）

[3] mi : V7 i iv V7 III_9

[5] $\text{II}7^{(9)}$ V7

譜例 5.2 フォーレ、《アルペッジョ》より第 3～6 小節（ルフェーヴルの和音記号による）

また、ニ短調の〈クリメーヌに〉（原調はホ短調）の第 23～24 小節では、ハ短調の V7 の和音の後にドミナントの音上の III_9 の和音が一瞬聴こえた後に、根音が省略された III_9 の和音が主音上に鳴らされている。（譜例 5.3 を参照）

[20] Si \flat : IV V⁹ IV I $\bar{7}$ do : V7 II₉
V —

Un poco più mosso.

[24] III₉ Si b : V V^F IV^F vi7
 I —

譜例 5.3 フォーレ、《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈クリメーヌに〉より第20～26小節（ルフェーヴルの和音記号による）

上記では V の和音の後に III の和音が続く例をみてきたが、前述の通り、『歌曲集第3集』では V 度の和音の前後に III の和音が用いられる例もみられた。

《憂鬱》の第10～11小節では、イ短調において、第3音が下方変位された v の和音（ミ - ソ₄ - シ）を挟むかたちで III の和音（ド - ミ - ソ₄）が鳴らされている。第9～14小節のフレーズでは、第13～14小節で V の和音が鳴らされるまでイ短調の導音が現れない上に、i-III-v-III-i のように3度進行が繰り返されることによって、教会旋法のラの旋法の音階で書かれたような印象を受ける（譜例 5.4 を参照）。（第32～37小節においても、第9～14小節と同じ和声進行がみられる。）

[8] ré : V la : i III v III



[12] i ♯VII V ré : i

譜例 5.4 フォーレ、《憂鬱》より第 8～15 小節（ルフエーヴルの和音記号による）

また、《伴奏》の第 32～34 小節においても、《憂鬱》と同じように、変ハ長調の V7 の和音の前後で第 3 音が上方変位した III の和音（ミ♭ - ソ♯ - シ♭）が聴こえる（III-V7-III）。

c) VI 度の和音へ 4 度進行する III 度の変位和音

III 度の変位和音は、V 度の和音と結びついて使われる他に、4 度上行して VI 度の和音へ連結される場合もある。このような例は、《墓地で》、《消えない香り》と《5 つの「ヴェネツィアの」歌》の〈ひそやかに〉でみられた。

ハ短調の《墓地で》（原調はホ短調）の第 15～16 小節では、ハ短調の III7 の和音（ミ♭ - ソ - シ♭ - レ♭）が 4 度上行して VI の和音へ連結されている。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、この III7 の和音から VI の和音への連結は、現代和声の表記では、借用和音として V7/VI-VI のように記すこともできるだろう。（III 度の和音から VI 度の和音への 4 度進行は、第 2 章で言及した通り、ルフエーヴルの『和声論』においても推奨される和声進行の 1 つである。）しかし、ルフエーヴルは『和声論』の中で借用和音について全く言及しなかったため、ここでは III7-VI というように解釈することにする。そして、第 15～18 小節のフレーズは、この III7-VI の和音進行の後に、変位和音の III の和音と IV7 の和音（ファ - ラ♯ - ド - ミ♭）を経て、第 17 小節で完全終止に至る（III7-VI-III-IV7-V7-i）。このように変位和音を多く含んだ和声進行は、調の確定を遅らせる働きをするように思われる（譜例 5.5 を参照）。また、《消えない香り》の第 10～11 小節においても、ホ長調の III7（ソ♯ - シ♯ - レ♯ - ファ♯）の和音から vi7 の和音への 4 度進行が認められる。

dort d'un bon som-meil ver-meil, Sous le ciel ra-di-eux. Tous

[11] sol : VI ♭₉ I VI ♭₉ I

ceux qu'il a con-nus, ve-nus, — Lui font de longs a-dieux. A sa

[15] do : III⁷ VI III IV⁷ V⁷ i

譜例 5.5 フォーレ、《墓地で》より第 11～18 小節（ルフエーヴルの和音記号による）

その他、〈ひそやかに〉においても、III 度の変位和音から VI 度の和音への和声進行がみられるが、ここでは III 度の和音の前後に VI の和音が置かれている。ト短調の第 7 小節では、増三和音の **+++** の和音（シ♭ - レ - ファ♯）がおそらく V の和音の代わりに用いられている。ルフエーヴルの『和声論』においては（学校教育の課程においては）、増三和音は使用されないことになっているが、〈ひそやかに〉では歌の旋律に合わせて和声づけが行われたのと同時に、フレーズの途中で終止感を与えることなく進むために、**+++** の和音が採用されたように思われる。（譜例 5.6 を参照）

[5] Mi ♭ : vi sol : iv7 °ii7 VI **++++** VI °ii7

譜例 5.6 フォーレ、《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈ひそやかに〉より第5～7小節(ルフェーヴルの和音記号による)

d) 七の和音と九の和音の III 度の変位和音

上記では、I 度の和音から III 度の和音への 3 度進行、V 度の和音から III 度の和音への 3 度進行、そして III 度の和音から VI 度の和音への 4 度進行と関連づけられる III 度の変位和音の使用例を挙げた。次に、III 度の七の和音の変位和音及び九の和音の変位和音の使用例を見ていくことにする。

《消えない香り》では、第 3 音が上方変位したホ長調の III7 の和音(ソ♯ - シ♯ - レ♯ - ファ♯)が度々用いられている。第 4～5 小節では、部分的に全音音階で書かれた歌の旋律に対して、I-III7-II7-I のように和声づけがされ、その後 V の和音から vi の和音に解決されている。また、第 6～7 小節では、部分的に半音音階を含んだ歌の旋律に対して、II7-III7-IV7 のように七の和音が連続して和声づけされている。(ホ長調での III7-IV7 の和声進行は、第 15 小節においても確認することができる。)《消えない香り》では、歌の旋律に合わせて和声づけを行った結果、興味深いことに 2 度進行で七の和音が連続して鳴らされることとなった。

《牢獄》の第 9 小節では、変ホ短調の完全終止の直前で、III 度の長九の和音が 2 度鳴らされている。第 5 音が下方変位した III⁹ の和音(ソ♭ - シ♭ - レ♭ - ファ♭ - ラ♭)が第 10 小節のフレーズの終わりで響く V の和音の直前で、III⁹-♭II⁹-III⁹-V-i のように用いられている。2 度進行で動く長九の和音の連続は、歌の旋律に合わせて和声づけされたものであると同時に、ドミナントの和音の前に置かれるサブ・ドミナントの和音群の役割を果たしているようである。(譜例 5.7 を参照)

Un ar-bre par-dessus le toit ber-ce sa pal-me; La clo-che

[5] mi ♭ : i IV⁹ V7 i v VI⁷

dans le ciel qu'on voit Doucement tin-te, Un oi-seau sur

[9] III⁹ ♭ II⁹ III⁹ V i

譜例 5.7 フォーレ、《牢獄》より第 5～11 小節（ルフエーヴルの和音記号による）

《タベ》では、III の和音が七の和音と九の和音のかたちの両方で用いられている。第 29 小節では、嬰へ短調の III⁹ の和音（ラ - ド# - ミ♭ - ソ# - シ）が V7 の和音の直前で鳴らされている。そして、続く第 30 小節では、III⁷ の和音が嬰へ短調の主和音の後に置かれ、その後変ニ長調に転調している。第 29～30 小節の和声進行は従って、III⁹-V7-I-i-III⁷ となる。

一方、《アルペッジョ》の第 2 小節では、第 3 音が下方変位したホ短調の iii⁷ の和音（ソ - シ♭ - レ♭ - ファ）が使われている。この iii⁷ の和音は、それぞれ第 3 音が上方変位した 2 つの変位和音、IV⁷ の和音と III⁷ の和音に続いて現れ、VI⁷ の和音からホ短調の完全終止に向かっている（IV⁷-III⁷-iii⁷-VI⁷-V⁷-i）。このように、ドミナントの和音の前で七の和音が連続して鳴らされていることがわかる。（なお、同じ和声進行が第 10～12 小節においてもみられる。）また、《タベ》の第 28 小節では、第 5 音が下方変位した変ニ長調の^oiii⁷ の和音（ファ - ラ♭ - ド♭ - ミ♭）を ♭VII⁹ の和音の直前で確認することができる。（「半音音階の和音」の使用例についての項目も参照のこと）。

(2) IV 度の変位和音の使用例

『歌曲集第 3 集』では、第 3 音が上方変位した短調の IV 度の和音もまた、頻繁に確認することができた。IV の和音は、七の和音あるいは九の和音として現れることが多く、しばしば V の和音の直前に置かれている。

ハ短調の《墓地で》(原調はホ短調)では、IV7 の和音(ファ - ラ ♭ - ド - ミ ♭)が第 17 小節及び第 25 小節で鳴らされている(第 17 小節での IV7 の和音については、譜例 5.5 を参照のこと)。第 25 小節では、ハ短調の IV7 の和音が V₉ の和音に次いで鳴り、V の和音の半終止に続いている(V₉-IV7-V)。

《牢獄》においても同様に、第 3 音が上方変位した IV の和音から V の和音への和音連結がみられるが、この歌曲での IV の和音の使われ方で注目すべきなのは、IV の和音が九の和音として現れることである。歌曲の冒頭で、根音が省略された変ホ短調の IV⁹ の和音(ド ♯ - ミ ♭ - ソ ♭ - シ ♭)が i-IV⁹-V7-i の和声進行の中に現れる。(譜例 5.8 を参照)

また、第 12 小節では、同じく変ホ短調の IV⁹ の和音が偽終止の直前に置かれている(IV⁹-V7-VI)。この 2 つの IV 度の和音は、V の和音の前に置かれ、サブ・ドミナントの役割をするとともに、変ホ短調においては一瞬長調のような響きを与えている。また、《牢獄》の第 17 小節(ホ短調)及び第 20 小節(ヘ短調)では、フレーズの終わりで IV₉ の和音が基本形で鳴り響く。この 2 か所の IV₉ の和音の前では、V₉ の和音から i の和音への和音連結が確認されるにもかかわらず、V₉ の和音の第 3 音が省略されているために、導音が全く鳴らされないまま、IV₉ の和音へと至っている(V₉-i-iv-IV₉)。それ故、それぞれフレーズの終わりで鳴らされる IV₉ の和音が、前述の IV⁹ の和音の使われ方と異なることは言うまでもない。

Quasi adagio. (♩ = 60.)

Le ciel est pardessus le toit si bleu, si cal - - me,

pp.

[1] mi ♭ : i

i(7) IV⁹ V7

[5] i i(7) IV⁹ V7 i v V⁷

譜例 5.8 フォーレ、《牢獄》より第 1～8 小節（ルフエーヴルの和音記号による）

その他に、《夕べ》、《いちばん楽しい道》と《アルペッジョ》においても IV7 の和音が用いられているが、これらの歌曲では、IV7 の和音が連続して鳴らされる七の和音の一部として V7 の和音の直前に置かれている。《アルペッジョ》の IV7 の和音の例については、III 度の変位和音の使用例についての項目ですでに指摘した。）

《夕べ》では、第 8 小節において、変ホ長調の IV7 の和音（ラ♭ - ド - ミ♭ - ソ♭）が使用されている。この IV7 の和音は、第 9 小節で鳴らされる V7 の和音の直前で、I7 の和音と II7 の和音とともに、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七の和音の連続をつくり上げている（I7-II7-IV7-V7）。（譜例 5.12 を参照）

《いちばん楽しい道》においても《夕べ》と同様に、IV7 の和音を含む七の和音の連続が V7 の和音の直前に置かれている。第 5 小節では、第 3 音が上方変位したへ短調の IV7 の和音（シ♭ - レ♭ - ファ - ラ♭）を含む七の和音が II7-i7-IV7-V7 のように連結されている（譜例 5.9 を参照）。また、第 18 小節では、へ短調の完全終止の直前で IV7 の和音を聴くことができる（IV7-V7-i）。

[1] fa: i

le plus doux che-min Mè - ne à la por-te de ma bel - - le, Et,

[4] v II7 i7 IV7 V7

譜例 5.9 フォーレ、《いちばん楽しい道》より第1～6小節（ルフェーヴルの和音記号による）

(3) V 度の変位和音の使用例

『歌曲集第3集』では、『歌曲集第2集』にも増してV度の変位和音が用いられている。第3音が下方変位した v の和音は、『歌曲集第2集』においてもしばしば使用されていたが、『歌曲集第3集』において特徴的なのは、第3音と第5音が下方変位した ${}^{\circ}v$ の和音、すなわちV度の減三和音がより多く用いられていることである。なお、第3音が省略されたVの和音も『歌曲集第2集』と同様に、『歌曲集第3集』においても散見された。

a) ${}^{\circ}v$ の和音（減三和音）

減三和音の ${}^{\circ}v$ の和音は、第3音が下方変位されているために、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。この和音は、完全終止などのドミナントの和音の前にサブ・ドミナントの和音群とともに置かれることが多い。

ハ短調の《墓地で》（原調はホ短調）の第32小節では、 ${}^{\circ}v7$ の和音がVIの和音の直前に置かれている。ハ短調の ${}^{\circ}v7$ の和音（ソ - シ \flat - レ \flat - ファ）は、III7の和音（ミ \flat - ソ - シ \flat - レ \flat ）から連結されている。これらの和音を含む第26～34小節の1フレーズでは、歌の旋律に重ねるかたちでハ短調の和声づけが1拍ごとにされているが、導音が全く現れず、「半音音階の和音」や変位和音が度々現れるために、調の行方は不明瞭な印象である。（ただし、調を決定する要素は和声だけには限られない。）

変ロ短調の《涙》（原調はハ短調）の第40小節では、第3音と第5音が下方変位した変ロ短調の ${}^{\circ}v$ の和音（ファ - ラ \flat - ド \flat ）を確認することができる。 ${}^{\circ}v$ の和音は、歌の旋律に和声づけされるかたちで、第40～41小節に続くiv-V $_9$ -iの完全終止の前に置かれている（譜例5.10を参照）。

[39] si b : II7 i °v iv

[41] V₉ i

譜例 5.10 フォーレ、《涙》(変ロ短調)より第39~42小節(ルフェーヴルの和音記号による)

《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈マンドリン〉の第21小節では、ト短調の $^{\circ}v_7$ の和音(レ-ファ \sharp -ラ \flat -ド)が用いられている。〈マンドリン〉では《涙》とは反対に、ト短調の完全終止 V $_7$ -i から連結され、VI の和音へと続いている (V $_7$ -i- $^{\circ}v_7$ -VI)。(この VI の和音は、ニ短調の \flat II の和音とみなされ、ニ短調への転調の橋渡しとなっている。)

《アルペジジョ》の第9小節では、ホ短調の $^{\circ}v_7$ の和音(シ-レ \sharp -ファ \sharp -ラ)が VI-V $_7$ -i の完全終止の前で用いられている ($^{\circ}v_7$ -VI-V $_7$ -i)。なお、和声づけされる旋律は異なるものの、第30においてもホ短調の i- $^{\circ}v_7$ -VI の和音連結がみられる。

《9月の森で Dans la forêt de septembre》(1902)の第36小節においても、変ニ長調で $^{\circ}v_7$ の和音(ラ \flat -ド \flat -ミ \flat \flat -ソ \flat)を確認することができる。 $^{\circ}v_7$ の和音は、続く第37小節で V $_9$ の和音(ラ \flat -ド \sharp -ミ \flat -ソ \flat -シ \flat)から IV の和音に連結され、さらに第38小節で V $_7$ の和音へ至る ($^{\circ}v_7$ -V $_9$ -IV-V $_7$)。注目すべきなのは、 $^{\circ}v_7$ の和音から連結された V $_9$ の和音に第3音(ド \sharp)が欠けていることだろう。すなわち、第38小節で

V7 の和音が聴こえるまでの間、V 度の和音が用いられているものの、これらの 2 つの V 度の和音は、ドミナントの和音の役割を全く果たしていないのである。このような和声進行は、最終的に第 39~40 小節において変ニ長調の ii7-V7-I の完全終止へと向かっている。[°]v7 の和音を含む一連の和音連結のされ方をみると、ドミナントの和音が明確に聴こえるのを先延ばしにしている印象を受ける。(譜例 5.11 を参照)

[35] Sol : V⁹ I Ré b : [°]v7

[37] V⁹ IV V7 ii

譜例 5.11 フォーレ、《九月の森で》より第 35~38 小節 (ルフェーヴルの和音記号による)

b) v の和音

[°]v の和音は、すでに言及したように、完全終止や偽終止などのドミナントの和音の前後で用いられることが比較的多かった。その一方で、第 3 音が下方変位した v の和音の使い方を見ていくと、完全終止や偽終止の前に置かれることも多々ある一方で、I 度の和音や III 度の和音、VI 度の和音の直前に置かれている例も見られた。

《タベ》の第 5 小節では、第 3 音が下方変位した変ニ長調の v7 の和音 (ラ b - ド b - ミ b - ソ b) が V7 の和音の直前で鳴らされている。第 5~7 小節では、v7 の和音がまず単独で鳴らされ、次にトニック・ペダル上に聴こえる。そしてその後、V7 の和音から I

の和音へ解決される（譜例 5.12 を参照）。また、変ニ長調の第 25～26 小節においても、同じようにトニック・ペダル上に v9 の和音が聴こえ、次いで V7 の和音へ連結されている。

[5] Ré \flat : vi7 ii7 v7 v7 V7
I —

[7] I Mi \flat : I7 II7 IV7

譜例 5.12 フォーレ、《夕べ》より第 5～8 小節

同様に《5つの「ヴェネツィアの」歌》のニ短調の〈クリメーナに〉（原調はホ短調）においても、v の和音が完全終止の前に置かれている。ニ短調の〈クリメーナにて〉（原調はホ短調）では、第 2 小節で第 3 音が下方変位した v の和音が下行していくピアノ伴奏の旋律とともに用いられている。この v の和音は、第 3 音が上方変位した IV7 の和音（ソ - シ - ヴ - レ - ファ）に連結された後に、第 4～5 小節で完全終止に至る。このようにニ短調で i-v-IV7-V7(-i) の和音進行をする第 1～4 小節までの 4 小節間のピアノ伴奏は、曲中でもう 2 度繰り返されている（第 9～12 小節及び第 30～33 小節）。

また、〈クリメーナに〉の第 12～16 小節では、ハ長調の第 4～8 小節ですでに聞いた歌の旋律が再び繰り返されるのだが、和声づけの仕方が異なる。第 4～8 小節では、第 3 音が省略されたドミナントの和音を使用されているのに対して、第 12～16 小節では、第 3

音が下方変位したドミナントの和音が2度繰り返されているのである。(譜例5.13を参照)

[4] ré : V7 i Do : V7 I v7 I v7

[8] I ré : V7 i v IV7

[12] V7 i Do : V7 I v7 I v7

[16] vi sol : H₉ V7 VI Si b : V⁹

譜例 5.13 フォーレ、《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈クリメーナに〉(ホ短調)より第4~19小節(ルフェーヴルの和音記号による)

変ホ長調の《薔薇》(原調はヘ長調)では、第15小節で第3音が下方変位したハ短調のvの和音(ソ-シ \flat -レ)を聴くことができる。このvの和音は、第3音が上方変位したIV7の和音(ファ-ラ \natural -ド-ミ \flat)を経て偽終止へと向かっていく(v-IV7-V-VI)。また、第22小節目では、変ホ長調のvの和音(シ \flat -レ \flat -ファ)が減三和音の $^{\circ}$ iiiの和音(ソ-シ \flat -レ \flat)に前後を挟まれて、経過的に用いられている。これら2つの変位和音は、おそらく第23小節から始まる変ニ長調の準備として鳴らされているようである。すなわち、第22小節において、変位和音を用いて変ニ長調の主音レ \flat をあらかじめ聴かせておくことによって、変ホ長調から変ニ長調への転調をスムーズに運ばせているのである。

第3音が下方変位されたvの和音は、『歌曲集第3集』のいくつもの歌曲で用いられ、完全終止や偽終止の前で用いられる他にも様々な和音に連結されている。《山鳩》の第7小節では、第3音が下方変位したト長調のv7の和音がii7の和音から続き、vi7の和音に連結されている(ii7-v7-vi7)。このv7の和音は、ドミナントの和音としての機能を果たすことはなく、第9小節において \mathbb{V}^9 の和音(ファ \sharp -ラ-ド-ミ)が鳴らされるのを引き延ばす役割を果たしているようである。また、《山鳩》の曲の終わりでは、第19小節で主調であるホ短調の完全終止(V-i)が鳴らされたのを最後に、最終小節である第33小節までもはやドミナントの和音が現れることはない。ドミナントの和音の代わりに3度音が下方変位したvの和音と \mathbb{V}^9 の和音(この和音については半音音階の和音の項目を参照)が用いられているのである。

《いちばん楽しい道》の第4小節では、第3音が下方変位したヘ短調のvの和音(ド-ミ \flat -ソ)がiの和音に続いて現れ、第3音と第5音が上方変位したII7の和音(ソ-シ \natural -レ \natural -ファ、現代和声ではドッペル・ドミナントの和音と考えることができる)に連結されている。第4小節でvの和音が現れた後、第6小節のフレーズの終わりで鳴らされるV7の和音に至るまで、七の和音が連続して鳴らされている。(譜例5.9を参照)

ハ短調の《墓地で》(原調はホ短調)では、第1~4小節において、i-iv7-v-VIのように和音が連結されている。第3音が下方変位されたvの和音(ソ-シ \flat -レ)は、《墓地で》では、歌の旋律に重ねて和声づけされた第2~6小節までの5小節の中で、色彩に変化をもたらす経過的な和音として用いられている。(第2~6小節までの5小節は、第6~10小節においても全く同じように繰り返される。)また、第73小節から最終小節の第76小節では、ハ短調のiの和音とv7の和音が繰り返されながら、曲が終えられている。

《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈マンドリン〉の第7小節では、ト長調のii7の和

音に続いて第3音下方変位のv7の和音（レ-ファ♯-ラ-ド）が現れる。このv7の和音はIの和音に連結されている。〈マンドリン〉では、第9小節において嬰へ長調に転調されるまでの第1小節から第8小節までの間、ト長調の導音（ファ♯）は度々聴かれるものの、ドミナントの和音が鳴らされることはない。また、このv7の和音は、第13小節（ト長調）においても、第9小節と同様にii7の和音から連結されたかたちで聴くことができる。

《5つの「ヴェネツィアの」歌》のニ短調の〈クリメーナに〉（原調はホ短調）の第47小節においても、第3音が下方変位されたv7の和音を使用されている。イ短調のv7の和音は、VIの和音から連結され、第48小節でiの和音に進行している。導音が下方変位されたv7の和音が歌の旋律に合わせて鳴らされることによって、第46～48小節では、ラ音上のラの旋法が用いられているような印象を受ける。（譜例5.14を参照）

[45] Do : v la : V7 iv7 VI v7

[48] i

譜例 5.14 フォーレ、《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈クリメーナに〉（ニ短調）より第45～51小節（ルフェーヴルの和音記号による）

《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈ひそやかに〉の第4小節では、第3音が下方変

位した変ホ長調の v の和音 (シ \flat - レ \flat - ファ) が vi の和音の直前で用いられている。この v の和音は、I-iii-I7 (ミ \flat - ソ - シ \flat - レ \flat) の和声進行から連結されている。〈ひそやかに〉では、第5小節で vi の和音によって最初の小フレーズが閉じられ、第6小節からト短調に転調しているにもかかわらず、〈マンドリン〉と同様に曲の冒頭でドミナントの和音が現れることはない。なお、第1~5小節で聴かれた旋律と和声づけは、第33~36小節においても再度現れる。また、〈ひそやかに〉の第22小節においても、変ロ短調に転調される直前で、変ト長調の v の和音 (レ \flat - ファ \flat - ラ \flat) を聴くことができる。(譜例 5.15 を参照)

《9月の森で》の第29小節では、変ハ長調の I7 の和音 (ド \flat - ミ \flat - ソ \flat - シ \flat \flat) に続いて、第3音が下方変位した $v7$ の和音 (ソ \flat - シ \flat \flat - レ \flat - ファ \flat) が現れ、IV の和音に連結されている。変位和音の $v7$ の和音がドミナントの和音の機能をもたないことは言うまでもないが、この I7- $v7$ -IV の和声進行がドミナントの和音に連結されていることを考えると、 $v7$ の和音はドミナントの和音の前に鳴らされて、色彩に変化をもたらす働きを担っているように思われる。(なお、第31小節においても同様の和声進行がみられる。)

Andante moderato. ($\text{♩} = 63$) *dolce*

[1] Mi \flat : I iii7

[3] I iii7 ii7 I iii I7 v

[5] vi sol :

譜例 5.15 フォーレ、《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈ひそやかに〉より第1～7小節（ルフエーヴルの和音記号による）

c) その他

《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈やるせない夢心地〉の第39小節では、変ハ長調の V^{\flat} の和音（ソ \flat - シ \flat - レ \natural ）が一時的に聴こえる。この第5音が上方変位したV度の和音は、V7の和音とiiiの和音の間に挟まれて、色彩を豊かにしている（V7- V^{\flat} -iii）。

(4) VI度の変位和音の使用例

『歌曲集第3集』では、第3音が上方変位したVIの和音が、同じく第3音が上方変位したIVの和音と同様に、Vの和音の前後でしばしば聴かれる。

《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈グリーン〉の第16小節では、変ニ長調のV7の和音に続いて、第3音が上方変位したVIの和音（シ \flat - レ \natural - ファ）が鳴らされている。このVIの和音は、第17小節の終わりで再びV7の和音が聴かれるまでの間に、VIの和音から根音省略された VI° の和音（レ \natural - ファ - ラ \flat - ド）、VI7の和音（シ \flat - レ \natural - ファ - ラ \flat ）の順に変化している（譜例 5.16 を参照）。この3種類のVIの和音は、歌の旋律に合わせながら、2つのV7の和音の間で経過的に用いられている印象を受ける。また、第3音が上方変位したVI7の和音は、第34小節においても聴くことができる。ここでは、変ト長調のVI7の和音（ミ \flat - ソ \natural - シ \flat - レ \flat ）がIの和音に進行することによって、曲が終えられている。

[16] Ré b: V7 VI VI⁹ VI7 V7

譜例 5.16 フォーレ、《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈グリーン〉より第16～17小節（ルフェーヴルの和音記号による）

《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈やるせない夢心地〉においても、第3音が上方変位した変ハ長調のVIの和音（ラb - ド[♯] - ミb）が聴かれた。このVIの和音は、第29小節ではVの和音から接続され、IVの和音を経て第31小節ではフレーズの終わりに置かれている（V-VI-IV-VI）。

《タベ》では〈グリーン〉と同様に、第3音が上方変位したVIの和音がVの和音の前後で用いられている。第21～22小節では変ニ長調のVの和音とVIの和音が交互に繰り返された後に、[♯]Iの和音（レ - ファ[♯] - ラ）の進行している。1つ目のVIの和音は長九の和音（VI⁹、レ[♯] - ファ - ラb - ド）として、2つ目の和音は第3音が上方変位された七の和音（VI7、シb - レ[♯] - ファ - ラb）として、それぞれV7の和音の直後に鳴らされている。そのために、第21～22小節では、七の和音が連続している（V7-VI⁹-V7-VI7-[♯]I）。また、第27小節においても、変ニ長調のVI7の和音の使用を確認できる。

また、《シャイロック》の〈歌〉の第8～9小節（及び第33～34小節）では、変ロ長調においてIの和音（シb - レ - ファ）からVI7の和音（ソ - シ[♯] - レ - ファ）への3度進行による和音連結が2度繰り返されている（I-VI7-I-VI7）。歌の旋律（第9小節）では教会旋法の音階が想起される一方で、ピアノ伴奏ではシbとシ[♯]が交互に鳴らされているために、調が不安定になっているように思われる。

(5) VII度の変位和音の使用例

《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈やるせない夢心地〉では、変ニ長調の冒頭部分において、第3音と第5音が上方変位したVIIの和音（ド - ミ[♯] - ソ[♯]）が一瞬聴こえる（第

5小節及び第7小節)。このVIIの和音は、どちらも H^9 の和音とV7の和音に挟まれるかたちで歌の旋律に合わせながら経過的に使われ($\text{H}^9\text{-VII-V7}$)、サブ・ドミナントからドミナントへの単調な和声進行に彩りを与えている(譜例5.17を参照)。

《伴奏》においても、〈やるせない夢心地〉と同じように長調のVIIの和音がVの和音の直前で鳴らされている。第12~14小節では、iiの和音に続いて、第3音と第5音が上方変位した変ハ長調のVIIの和音(シ \flat -レ \flat -ファ \sharp)がVの和音へ連結されている(ii-VII-V)。

また、《消えない香り》の第24小節においても、第3音と第5音が上方変位されたイ長調のVII7の和音(ソ \sharp -シ \sharp -レ \sharp -ファ \sharp)がVの和音の直前に置かれている。

[1] Ré \flat :I

[4] H^9 VII V7 (VII (iii) I

譜例 5.17 フォーレ、《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈やるせない夢心地〉より第1~6小節(ルフェーヴルの和音記号による)

(6) I度の変位和音の使用例

最後に、短調でのIの和音について少し触れたい。短調の主和音を終止形において長三

和音にする方法は、ピカルディーの3度のように16世紀頃からすでに存在するので、フォーレの歌曲にこのようなI度の変位和音がみられるとしても、ルフェーヴルの『和声論』からの直接的な影響とは言えない。しかしながら、フォーレの場合は、短調の歌曲の終わりで単に完全終止を長調化しているのではない。

《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈クリメーナにて〉の終わりでは、主調であるホ短調の完全終止V7-iが第64～65小節で聴こえた後に、第66小節から最終小節では、第3音が上方変位したI₉の和音（ミ - ソ# - シ - レ - ファ）、VIの和音と[°]ii⁷の和音を経て、Iの和音で曲が終えられている（V7-i-I₉-VI-[°]ii⁷-I）。これらの和音が鳴らされる間中、トニック・ペダルが聴こえる。

《いちばん楽しい道》もまた、第3音が上方変位したIの和音で終えられている。歌の旋律がへ短調のiv7-V7-Iの完全終止（主和音は3度音が上方変位されている）で終えられた後、ピアノ伴奏においてもIの和音を用いて^bII-（[°]ii7-）Iの和声進行が繰り返されている。

また、ハ短調の《墓地で》（原調はホ短調）においては、ト短調の第11～14小節（及び第66～69小節）で鳴らされるIの和音（ソ - シ^b - レ）と同時に聞える空虚5度の響きが非常に印象的である（譜例5.5を参照）。

5.2.2 「半音音階の和音」

『歌曲集第3集』において、変位を伴った和音が『歌曲集第1集』及び『歌曲集第2集』においてよりも頻繁に使用されていることは、変位和音の使用例の多さからも窺えるところだろう。「半音音階の和音」についても、その使用例はより多様で豊富になっている。『歌曲集第3集』では、VI度の和音を除くすべての音度の「半音音階の和音」が用いられており、とくにVII度の「半音音階の和音」の使用が目立った。

(1) I度の「半音音階の和音」

《憂鬱》の第27～28小節では、「半音音階の和音」が連続して使われている。ニ短調において、^bII⁷の和音（現代和声では、ナポリのII度と考えられる）が^bIの和音に連結されているのである。もっとも、この和声進行はそれぞれ、変イ長調のV7の和音、IVの

和音とみなして一時的に転調したと考えることもできるだろう。しかし、この前後の小節（第 15～31 小節）をみていくと、どちらもしばらくの間、二短調が続いているので、ルフェーヴルの『和声論』の考え方にならって第 27～28 小節の和声を変位和音で表すことにした。

《水面を漂う花》の第 7 小節では、第 3 音が上方変位した口短調の II7 の和音（ド♯ - ミ♯ - ソ♯ - シ）に続いて、♭I の和音（シ♭ - レ - ファ♯）が聴こえる。この ♭I の和音は、V7 の和音の直前に置かれ、音の色彩に変化を与えている。（譜例 5.18 を参照）

mezzo p
Sur la mer ... voi -

sempre p

[2] si : i

cresc.
- lé - e D'un brouillard a - mer ... La Bel -

[4] VI

mf
- le est al - lé - e, La nuit, sur la

[6] II7 ♭I

[8] V7



譜例 5.18 フォーレ、《水面を漂う花》より第 2～9 小節（ルフューヴルの和音記号による）

《伴奏》の第 4 小節では、変ト長調において、 $\sharp I7$ の和音（ソ \sharp -シ \sharp -レ \sharp -ファ）が主和音である I の和音（ソ \flat -シ \flat -レ \flat ）の直前に置かれている。 $\sharp I7$ の和音は、第 1～5 小節において、I の和音、第 3 音が上方変位した III の和音（シ \flat -レ \sharp -ファ）と I の和音の順に鳴らされる 3 度進行の和声連結に色彩の変化を与えている（譜例 5.19 を参照）。第 50 小節から最終小節の第 56 小節においても同様に、変ト長調の $\sharp I$ の和音が I の和音と III の和音の交代の中で鳴らされ、第 46 小節で原調に戻って以降、ドミナントの和音が鳴らされることなく曲が終えられている。また、第 15 小節では、変ハ長調の $\sharp I$ の和音（ド \sharp -ミ \sharp -ソ \sharp ）が V の和音（ソ \flat -シ \flat -レ \flat ）から連結され、IV の和音に向かっている（V- $\sharp I$ - $\sharp I7$ - IV）。

[1] Sol \flat : I

[3] III (♯111) $\sharp I$

[5] (b) I IV (V 度上の)

譜例 5.19 フォーレ、《伴奏》より第 1~6 小節 (ルフェーヴルの和音記号による)

(2) II 度の「半音音階の和音」

変ロ短調の《涙》(原調はハ短調)の第 25~29 小節では、ホ短調の完全終止 V7-i が鳴らされた後に、 \sharp II の和音(ファ \sharp -ラ-ド)と \sharp iii の和音(ファ-ラ \flat -ド)が歌の旋律に合わせて経過的に用いられ、再びホ短調の i の和音に戻っている (V7-i- \sharp II- \sharp iii-i)。

(3) III 度の「半音音階の和音」

《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈やるせない夢心地〉の第 9~10 小節では、変ニ長調の \flat III の和音が聴こえる。この \flat III の和音(ファ \flat -ラ \flat -ド \flat)は、変ニ長調の i の和音(レ \flat -ファ \flat -ラ \flat)から接続され、I の和音(レ \flat -ファ \sharp -ラ \flat)に連結されている (i- \flat III-I)。変ニ長調の半終止で終わられていた前のフレーズとは対照的に、歌の旋律に合わせて和声づけされた I 度の和音と \flat III の和音による 3 度進行の和音連結は、和声進行の行方がより曖昧で、浮世離れした印象を残す。(譜例 5.20 を参照)

[7] Ré \flat : I H $^{\circ}$ V7 (b III) i \flat III

[10] ♭ III I (i) Mi : IV ♯⁹ vi

譜例 5.20 フォーレ、《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈やるせない夢心地〉の第7～12小節（ルフエーヴルの和音記号による）

《夕べ》では、第34小節において変ニ長調の♭IIIの和音（ファ♭ - ラ♭ - ド♭）が曲尾の完全終止の直前に置かれている。♭IIIの和音は、サブ・ドミナントの和音の代わりに用いられ、色彩に変化を与えている（♭III-I-V7-I）。

《9月の森で》の第9小節においても、変ト長調で♭IIIの和音（シ♭♭ - レ♭ - ファ♭）が用いられている。ここでは、♭IIIの和音が^oii7の和音（ラ♭ - ド♭ - ミ♭♭ - ソ♭）に挟まれるかたちで鳴らされ、Iの和音に向かっている（^oii7-♭III-^oii7-I）。

《消えない香り》の第8小節及び第16小節では、それぞれホ長調の^hIII7の和音（ソ^h - シ - レ^h - ファ^h）、^hIII₉の和音（シ - レ^h - ファ^h - ラ♭）が鳴らされる。この^hIIIの和音は、どちらも♭Iの和音（ミ♭ - ソ - シ♭）に解決されている。この^hIII-♭Iの和声進行は、現代和声では^hIIIの和音をハ短調のドミナントの和音とみなし、V7/vi-IIIのように借用和音で記すもできるだろう。しかし、この2つの^hIII-♭Iの和声進行の後には、ホ長調の完全終止 V7-I が続いていることを考慮して、ここではルフエーヴルの『和声論』の考え方に従って、ホ長調のまま和音記号をつけることにした。

変ホ長調の《薔薇》（原調はヘ長調）では、第32小節及び第36小節において、ロ長調の^hIII7の和音（レ^h - ファ^h - ラ^h - ド^h）が、第3音が省略されたVの和音（ファ^h - ド^h - ミ）の後に続いて現れる。第29小節から第38小節のロ長調の部分では、導音が省略されたVの和音が頻繁に用いられ、導音が鳴るのを避けているようである。そればかりか、^hIII7の和音の他に第3音が下方変位されたvの和音（ファ^h - ラ^h - ド^h）や第3音が上方変位したVIの和音（ソ^h - シ^h - レ^h）も使用されている。それ故、アルペッジョで

奏されるピアノ伴奏とともに、軽やかに流れていくような印象を受ける。(譜例 5.21 を参照)

feuille! Ruis-se

mf sostenuto

pp tranquillamente

[28] sol : i III7 Si : I V7 I V7

-lan-te-en-cor du flot pa-ter-nel. Quand de

[31] I V7 ♯III7 VI V7 vi V7

la mer bleu - - - e A - phro - di - te é - clo - se

pp

[34] I V7 I V7

[36] ♯III7 VI V7 vi v

[38] IV

譜例 5.21 フォーレ、《薔薇》より第 28～40 小節（ルフエーヴルの和音記号による）

(4) IV 度の「半音音階の和音」

変ロ短調の《涙》（原調はハ短調）の第 7 小節では、ヘ長調の完全終止 V₉-I の直前で \flat ii の和音（ソ \flat -シ $\flat\flat$ -レ \flat ）と \flat IV の和音（シ $\flat\flat$ -レ \flat -ファ \flat ）が用いられ、変ロ短調からヘ長調への転調を円滑に進める役割を果たしている。第 9～10 小節においても、 \flat ii- \flat IV-V₉-I の和声づけが全く同様の旋律に対して繰り返される。（譜例 5.1 を参照）

《アルペッジョ》の第 16 小節では、ト長調の \sharp IV₉ の和音（根音省略、ミ \sharp -ソ \sharp -シ-レ）が iii の和音（シ-レ-ファ \sharp ）に続いて鳴らされ、V7 の和音に接続されている（iii- \sharp IV₉-V7-IV）。ここでは、サブ・ドミナントである IV 度の和音が変位和音となって、ドミナントの和音の直前で鳴らされている。なお、 \sharp IV の和音は、第 24 小節においても同じようにト長調で使われ、「半音音階の和音」による転調を実現させている。

(5) V度の「半音音階の」和音

《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈グリーン〉の曲尾では、第31小節で主調の変ト長調に帰調するが、最終小節の第37小節までドミナントの和音が鳴ることはない。その代わりに、第32小節で $\sharp V^9$ の和音（根音省略の長九の和音、ファ \sharp -ラ \flat -ド \flat -ミ \flat)が鳴らされるのである。その後、Iの和音（ソ \flat -シ \flat -レ \flat)から第3音が上方変位したVI7の和音（ミ \flat -ソ \flat -シ \flat -レ \flat)へ進行し、Iの和音によって曲が終えられている。（譜例5.22を参照）

[31] Sol \flat : I $\sharp V^9$ I

[34] VI7 I

譜例 5.22 フォーレ、《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈グリーン〉より第31～37小節（ルフェーヴルの和音記号による）

(6) VII度の「半音音階の和音」

『歌曲集第3集』において、VII度の「半音音階の和音」は、 $\sharp VII$ 、 $\flat VII$ または $\flat vii$ の和音のかたちで用いられ、完全終止の前またはVの和音の直前に置かれることが多い。

a) ♯VII の和音

《憂鬱》の第 12 小節では、イ短調の♯VII の和音（♯ソ - シ - レ - ファ）が i-III-v-III-i の和声進行に続いて、V の和音の直前に置かれている（i-III-v-III-i-♯VII-V）。第 9 小節から第 14 小節までのフレーズに現れる v の和音については、すでに V 度の変位和音の使用例についての項目で説明した（譜例 5.4 を参照）。なお、第 32～37 小節において、第 9～14 小節と全く同じフレーズが繰り返されるため、第 35 小節においても♯VII の和音を聴くことができる。

《消えない香り》の第 18 小節においても、♯VII の和音がドミナントの和音の直前に置かれている。ト長調の第 18～20 小節では、♯VII⁷ の和音（ファ♯ - ラ - ド - ミ）は ii の和音から接続され、V7 の和音に連結されている。この V7 の和音は、導音が解決されないまま、II7 の和音から I の和音へ進み、フレーズが閉じられている（ii-♯VII⁷-V7-(♯)-II7-I）。♯VII の和音は、サブ・ドミナントの和音のように V7 の和音の直前に置かれ、色彩に変化を加える役割を果たしているように思われる。

b) ♭VII の和音

《シャイロック》の〈歌〉の第 35 小節では、変ロ長調の♭VII の和音（ラ♭ - ド - ミ♭）が聴こえる。♭VII の和音は、I の和音と第 3 音が上方変位した VI の和音（ソ - シ♯ - レ）が 3 度進行で繰り返された後に現れ、IV-♯9-I-V の半終止の前に置かれている（I-VI7-I-VI⁹-♭VII-IV-♯9-I-V）。（譜例 5.23 を参照）

同様に《9月の森で》においても、変ト長調の♭VII の和音（ファ♭ - ラ♭ - ド♭）が IV-V の半終止の前に置かれている。変ト長調の♭VII-IV-V の和音連結は、第 5～6 小節、第 22～23 小節及び第 45～46 小節においても聴くことができる。

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 one flat (B-flat major/D minor). The lyrics are: "depuis les soirs d'or — jusqu'aux matins ro_sés — Les morts ne sont ja -". The piano accompaniment is in a bass clef with the same key signature. The score consists of three measures. The first measure has a vocal line starting on G4 and a piano accompaniment starting on F4. The second measure has a vocal line starting on A4 and a piano accompaniment starting on G4. The third measure has a vocal line starting on B4 and a piano accompaniment starting on A4.

[33] Si ♭ : I VI7 I VI⁹ ♭ VII

loux, dans leur paix so - li - tai - - re, Que du mur -

[36] IV V⁹ I V7 iii IV

譜例 5.23 フォーレ、《シャイロック》の〈歌〉より第 33～38 小節（ルフェーヴルの和音記号による）

《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈ひそやかに〉の第 14 小節では、変イ短調の \flat VII7 の和音（ソ \flat -シ \flat -レ \flat -ファ \flat ）が V₉ の和音の直前に置かれている。 \flat VII7 の和音は、III の和音（ド \flat -ミ \flat -ソ \flat ）から接続され、V₉ の和音の直前で色彩に変化を加えるために鳴らされているようである。

《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈やるせない夢心地〉では、 \flat VII の和音が度々現れる。〈やるせない夢心地〉での \flat VII の和音に共通するのは、長調で用いられていることと必ずドミナントの和音の前で鳴らされていることである。第 18 小節と第 23 小節では、変ニ長調の \flat VII7 の和音（ド \flat -ミ \flat -ソ \flat -シ \flat \flat ）が V(7) の和音の直前で鳴らされる。また、第 36 小節においても同様に、変ハ長調において、 \flat VII の和音（シ \flat \flat -レ \flat -ファ \flat -ラ \flat \flat ）が ii7 の和音を挟んで V7 の和音の前に置かれている（ \flat VII-ii7-V7）。

〈ひそやかに〉と〈やるせない夢心地〉と同様に《牢獄》においても、 \flat VII7 の和音が V7 の和音の直前に置かれている。第 12～14 小節では、第 12 小節で変ホ短調の \flat VII7 の和音（レ \flat -ファ-ラ \flat -ド \flat ）が V7 の和音に接続された後に、偽終止へ向かっている（ \flat VII-V7-IV₉-V7-VI）。《牢獄》での \flat VII の和音は、第 3 音が上方変位された IV₉（ド \flat -ミ \flat -ソ \flat -シ \flat ）の和音とともに、色彩を加える働きをしているようである。

さらに、《夕べ》の第 28 小節では、変ニ長調の \flat VII の和音が根音省略された長九の和音で現れる。この \flat VII⁹ の和音（ミ \flat -ソ \flat -シ \flat \flat -レ \flat ）は、第 5 音が下方変位した $^{\circ}$ iii7 の和音（ファ-ラ \flat -ド \flat -ミ \flat ）から接続され、第 3 音が下方変位した v の和音（ラ \flat -ド \flat -ミ \flat ）に連結されている（ $^{\circ}$ iii7- \flat VII⁹-v）。このような変位和音の連続は、調性を不安定にさせると同時に転調が起りやすい環境を与えているように思われる。（譜例 5.24 を参照）

Ré b : °iii ♭VII⁹ v fa# : III⁹ V7 I i III7 Ré b : ♭ii

譜例 5.24 フォーレ、《タベ》より第 28～30 小節（ルフェーヴルの和音記号による）

c) ♭vii の和音

ハ短調の《墓地で》（原調はホ短調）では、♭vii の和音が度々用いられ、導音を鳴らすことをできる限り避けると同時に、導音が鳴らされるのを先延ばしにしているようである。♭vii の和音は、たいてい III の和音、i の和音または VI の和音に連結されている（第 5 小節、第 9 小節及び第 28～31 小節を参照）。また、《墓地で》では、前述したように第 3 音が下方変位した v の和音もしばしば使用されている。

5.3 転調

『歌曲集第 3 集』においても、『歌曲集第 1 集』で時折みられた 3 度調への転調や反復進行による転調は見かけなくなる一方で、共通和音による転調が頻繁にみられた。とくに変位和音や「半音音階の和音」を用いない共通和音による転調においても、より遠い調への転調が頻繁に行われ、より短いスパンで、そして転調方法は複雑さを増しているようである。とりわけ、エンハーモニックや「仮想和音」、第 3 音が変位された変位和音を用いた転調がより頻繁にみられるようになると同時に、円滑でありながらも大胆な転調が多くなるのである。すなわち、遠隔調への転調ばかりでなく、シャープ系の調からフラット系の調への転調（あるいはフラット系の調からシャープ系の調への転調）も実施されている。

本項目においても、第 3 章及び第 4 章と同様に、変位和音による転調、「半音音階の和音」による転調、エンハーモニックによる転調と「仮想和音」による転調を中心にみていくことにする。

5.3.1 変位和音による転調

(1) 三和音を共通和音とした転調

《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈マンドリン〉の第9小節では、第3音が上方変位したト長調のIIIの和音（シ-レ#-ファ#）を嬰へ長調のIVの和音とみなして、ト長調から嬰へ長調へ遠隔転調が行われている。ト長調と嬰へ長調の共通和音であるシ-レ#-ファ#の長三和音は、ト長調のII7の和音（ラ-ド#-ミ-ソ）から接続され、嬰へ長調では、IVの和音（=ト長調のIIIの和音）からV₉-viの偽終止へ向かっている（譜例5.25を参照）。また、第35小節においても、第9小節と同様の方法での転調がみられる。

[7] Sol : IV⁷ I⁷ ii⁷ v⁷ I⁷ ii⁷ I⁷ II⁷

[9] III

Fa#: IV V⁹ vi IV

譜例 5.25 フォーレ、《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈マンドリン〉より第7～10小節（ルフェーヴルの和音記号による）

《水面を漂う花》の第21小節では、第5音が上方変位したホ短調のiiの和音（ファ#-ラ-ド#）を介して、ニ長調へ転調している。ホ短調のiiの和音は、ニ長調のiiiの和音と共通する和音である。

[12] Ré b: I V

譜例 5.27 フォーレ、《タベ》より第9～13小節（ルフェーヴルの和音記号による）

《水面を漂う花》の第29小節では、嬰へ長調のI7の和音（ファ# - ラ# - ド# - ミ）を介してイ長調に転調している。嬰へ長調のI7の和音は、イ長調では第3音が上方変位したVI7の和音とみなすことができる。

《シャイロック》の〈マドリガル〉の第41～42小節では、第3音が上方変位したイ短調のIV₉（レ - ファ# - ラ - ド - ミb）の和音を介して、主調のへ長調へ帰調している。イ短調のIV₉の和音は、第3音が上方変位したへ長調のVI₉の和音と共通する和音である。このVI₉の和音の後には、へ長調の完全終止V7-Iが続き、さらにもう一度完全終止（II7-V7-I）を聴かせることによって、曲が終えられている。

5.3.2 「半音音階の和音」による転調

変ホ長調の《薔薇》（原調はへ長調）の第7小節では、変ホ長調のbVIの和音を変ト長調との共通和音とみなすことによって、変ホ長調から変ト長調へ転調されている。変ホ長調のbVIの和音（ドb - ミb - ソb）は、変ト長調のIVの和音と考えられる。

《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈マンドリン〉の第37小節では、嬰へ長調のIIの和音（ソ# - シ - レ#）をト長調のIの和音とみなすことによって、嬰へ長調から主調であるト長調に帰調している。（譜例 5.28 を参照）

《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈ひそやかに〉の第21小節では、第3音と第5音が上方変位された変ニ長調のVII7の和音（ド - ミ# - ソ# - シb）を変ト長調のIV7の和音とみなすことによって、変ニ長調から変ト長調へ転調している。変ト長調のIV7の和音

は V7 の和音へ連結されている。

[35] Fa#: IV V₉ vi

[37] ♭II

Sol: I vi7 iii I vi7 iii I

譜例 5.28 フォーレ、《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈マンドリン〉より第35～39小節（ルフェーヴルの和音記号による）

《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈グリーン〉の第15小節目では、変ロ長調から変ト長調（主調）への遠隔転調が「半音音階の和音」を介して行われている。第14小節の第3拍目において、第5音が上方変位した変ロ長調の \mathbb{I}_9 の和音（根音省略、ミ \sharp -ラ \flat （ソ \sharp ）-シ \flat -レ \flat ）が鳴らされた後に \flat III $_9$ の和音（レ \flat -ファ-ラ \flat -ド \flat -ミ \flat ）が続いている。この \flat III $_9$ の和音は、変ト長調の V $_9$ の和音と読みかえられ、vi の和音に解決されている。（譜例 5.29 を参照）

vent du ma-tin vient gla-cer à mon front. Souf -

[14] Si \flat : V7 vi $\text{H}\flat_9$ \flat III $_9$
 Sol \flat : V $_9$ vi7

譜例 5.29 フォーレ、〈グリーン〉より第 14～15 小節（ルフェーヴルの和音記号による）

《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈やるせない夢心地〉では、第 16 小節の第 1～2 拍でニ短調の IV の和音（ソ - シ \flat - レ）が鳴らされた後に、 \flat V7 の和音（ラ \flat - ド \flat - ミ \flat - ソ \flat ）を介して、変ニ長調へ転調されている。ニ短調の \flat V7 の和音は、変ニ長調の V7 の和音と共通する。なお、ルノルマンがフォーレの歌曲について指摘しているように、変ニ長調の V7 の和音は I の和音へ連結されてはいるものの、V7 の和音の和音構成音はそれぞれ別の声部へ進み、導音は主音に解決されていない。¹⁷⁸また、第 27 小節では、変ニ長調の \flat III の和音（ファ \flat - ラ \flat - ド \flat ）を介して変ハ長調へ転調されている。変ニ長調の \flat III の和音は、V7 の和音から連結されている（V の和音から III 度の和音への和声進行は、フォーレの『歌曲集』において頻繁にみられる 3 度進行である）。この \flat III の和音は、変ハ長調の IV の和音と共通する。そして第 45 小節では、ト長調の \flat II7 の和音（現代和声では、ナポリの II 度と考えることができる）を変ニ長調の V7 の和音と共通する和音とみなして、ト長調から変ニ長調へ遠隔転調している。

《夕べ》においても、 \flat II の和音を介して、変ホ長調から変ヘ長調への遠隔転調が行われている。第 9 小節では、変ホ長調の V7 の和音から \flat II の和音（ファ \flat - ラ \flat - ド \flat ）へ連結されている。この \flat II の和音は、変ヘ長調の I の和音とみなすことができる。（譜例 5.27 を参照）

《アルペッジョ》の第 24 小節では、ト長調の \sharp IV $_9$ の和音（長九の和音の根音省略形、

¹⁷⁸ 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 3 集』に所収された歌曲から、《墓地で》と《消えない香り》の例を挙げている。

ミ# - ソ# - シ - レ#) を介して、ト長調から嬰へ長調への遠隔転調が行われている。ト長調の I-III-I-III の3度の和声進行から続く#IV⁹の和音は、嬰へ長調ではV⁹の和音と読みかえることができる。この嬰へ長調のV⁹の和音は、Iの和音に連結されている(譜例 5.30 を参照)。

[18]

Sol : I

[21]

III

I

III

[24] #IV⁹

Fa# : V⁹

I

vi IV

譜例 5.30 フォーレ、《アルペジヨ》より第 18~26 小節 (ルフェーヴルの和音記号による)

5.3.3 エンハーモニックによる転調

《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈グリーン〉の第10～11小節では、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、変ト長調からロ短調へ転調されている。第10小節で変ト長調のフレーズがIの和音(ソ♭ - シ♭ - レ♭)によって終えられた後に、このIの和音をロ短調のVの和音(ファ♯ - ラ♯ - ド♯)と読みかえているのである。ロ短調のVの和音は、IIIの和音(レ - ファ♯ - ラ)へ連結されている。

一方、《タベ》では、2つの調に共通する変位和音を異名同音で読みかえることによって、変ニ長調から嬰へ短調への転調が行われている。第28小節の第3拍目で鳴らされる第3音が下方変位した変ニ長調のvの和音(ラ♭ - ド♭ - ミ♭)をソ♯ - シ - レ♯と読みかえ、第5音が上方変位した嬰へ短調のiiの和音(ソ♯ - シ - レ♯)とみなしている(譜例5.24を参照)。

《9月の森で》においても、異名同音による転調を確認することができる。第31小節では、変ハ長調のIVの和音(ファ♭ - ラ♭ - ド♭)をイ長調のVの和音(ミ - ソ♯ - シ)に読みかえることによって、変ハ長調からイ長調へ転調されている。(譜例5.31を参照)。

[30] Do♭ : V⁹ I⁷ v⁷ IV La : V V⁹

[33] I IV Si : V V⁹

譜例 5.31 フォーレ、《九月の森で》より第30～34小節 (ルフェーヴルの和音記号による)

5.3.4 「仮想和音」による転調

変ロ短調の《涙》（原調はハ短調）の第16～17小節では、嬰へ短調からロ短調への転調が行われている。第16小節において嬰へ短調の*i*の和音（ファ# - ラ - ド#）が聴こえた後、第16小節の第3拍目でレ - ファ# - ラ#の和音が鳴らされる。レ - ファ# - ラ#の和音を「仮想和音」とみなせば、この和音の構成音のうちレとファ#の音をそのまま残し、ラ#の音を次に鳴らされるロ短調の*i*の和音（シ - レ - ファ#）のシへの倚音と考えることができる。

《5つの「ヴェネツィアの」歌》のニ短調の〈クリメーナにて〉（原調はホ短調）の第22～23小節では、「仮想和音」を介して変ロ長調からハ短調へ転調されている。第22小節の第7～9拍目で鳴らされる変ロ長調の**I⁷**の和音（長七の和音、シ \flat - レ - ファ - ラ）のうち、レとファの音をそのまま残し、シ \flat とラの音を次の小節で鳴らされるハ短調の**V⁷**の和音（ソ - シ \flat - レ - ファ）のシ \flat とソの音への倚音とみなすことによって、転調が実現されているのである（譜例5.3を参照）。また、第49～51小節では、直前の調であるイ短調の**iii**の和音（ド - ミ - ソ#）を「仮想和音」として、嬰ハ短調への転調が行われている。この転調では、イ短調の**iii**の和音のうち、ミとソ#の音をそのまま残し、ドの音を嬰ハ短調の*i*の和音（ド# - ミ - ソ#）のド#の音への倚音とみなすことができる。（譜例5.32を参照）

The image shows a musical score for the piece 'Tons et parfums'. It features a vocal line and a piano accompaniment. The piano part includes dynamic markings such as 'cresc. molto' and 'ff'. Asterisks are placed under certain chords in the piano part to indicate the transition points discussed in the text.

[48] la : i

iii

do# : i

[52] III

IV7

III7

La : V7

b II7

譜例 5.32 フォーレ、《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈クリメーヌに〉より第48～55小節（ルフェーヴルの和音記号による）

《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈やるせない夢心地〉の第11～12小節では、第3音が下方変位した変ニ長調のiの和音（レ♭ - ファ♭ - ラ♭）を「仮想和音」とみなして、変ニ長調からホ長調へ転調している。第11小節の第3拍目で鳴らされる変ニ長調のiの和音の和音構成音のうち、レ♭とファ♭の音をそれぞれド♯とミの音に異名同音で読みかえ、ラ♭の音をホ長調のIVの和音（ラ - ド♯ - ミ）の構成音であるラの音への倚音と考えているのである（譜例 5.20 を参照）。このように、異名同音で和音構成音を読み換えることによって、フラット系の調からシャープ系の調への遠隔転調が実現されている。

同様に《アルペッジョ》においてもフラット系の調からシャープ系の調への遠隔転調が行われている。第32小節の第4～6拍で鳴らされるレ - ファ - ラ - ドの和音を「仮想和音」とみなし、変ロ長調からホ長調へ転調されている。「仮想和音」のレ - ファ - ラ - ドの和音構成音のうち、ラの音をそのまま残し、レ、ファとドの3音を、それぞれ次に鳴らされるホ長調のV7の和音（シ - レ♯ - ファ♯ - ラ）のレ♯、ファ♯とシの音への倚音とみなすことができる。（譜例 5.33 を参照）

Al - lez vi - te, l'heure est si

[31] Si \flat : I ii7 V7 iii Mi : V7

bre - ve. Quel - lir au jar - din des a -

[33] I

譜例 5.33 フォーレ、《アルペッジョ》より第 31～34 小節（ルフェーヴルの和音記号による）

5.4 和声進行

5.4.1 3 度進行

『歌曲集第 3 集』においても、III 度の和音が頻繁に使われていることは、上述の通りである。そのために、3 度の和声進行においても、III 度の和音が用いられることが多い。『歌曲集第 2 集』の分析においてもすでに指摘したが、『歌曲集第 3 集』においても同様に、V の和音から III 度の和音への 3 度進行や I 度の和音と III 度の和音の交代がとりわけ多くみられる。『歌曲集第 3 集』において興味深いのは、I 度の和音や III 度の和音が変位和音や「半音音階の和音」のかたちでも現れることである。その他に、2 度進行と 5 度連鎖による和声進行がみられる。

(1) I 度の和音と III 度の和音の交代

《憂鬱》の第 9～12 小節及び第 32～35 小節では、イ短調の i の和音と III の和音による

3度進行を確認することができる。「半音音階の和音」の使用例についての項目ですでに指摘したように、この3度進行では、第3音が下方変位されたvの和音がIIIの和音に挟まれている。この場合、i-III-v-III-iの3度の和声進行と3度音が下方変位したvの和音が用いられることによって、数小節後に鳴らされるVの和音が現れるまで、和声の面では調がはっきりしない印象を与えている。(譜例5.4を参照)

《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈マンドリン〉においても、変ロ長調のI-iii-I-iiiの3度進行が第24～25小節に現れる。Iの和音とiiiの和音の交代の後に、第25小節ではviの和音がつけ加えられ、I-iii-I-iii-vi-Iのように和音連結されている。また、第37小節から最終小節の第39小節(ト長調)では、I-vi7-iii-Iのように、I-iii-Iの和声進行のなかにviの和音が入れ込まれている。

《アルペッジョ》の第20～23小節では、ト長調のIの和音とIIIの和音の交代がみられる(I-III-I-III)。Iの和音と第3音が上方変位したIIIの和音(シ-レ#-ファ#)の3度進行は、まどろむような雰囲気を生み出す。そのうえ、ト長調であるのは第20～23小節の4小節間のみで、第24小節では「半音音階の和音」(#IV⁹)を共通和音として嬰へ長調に転調されている。(譜例5.30を参照)

その他に、《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈やるせない夢心地〉では、「半音音階の和音」を含んだ3度による和声進行がみられる。第9～11小節では、変ニ長調でi-b III-Iのように和音連結されている。第3音が下方変位したiの和音(レb-ファb-ラb)とb IIIの和音は、それぞれ変位和音と「半音音階の和音」とみなすことができる。(譜例5.20を参照)

(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

《シャイロック》の〈歌〉の第1～4小節では、変ロ長調のIの和音とiiiの和音の交代がみられる。Iの和音とiiiの和音による3度進行は、歌曲の冒頭の他に第6～7小節、第28～29小節及び第31～32小節においても確認することができる。〈歌〉の随所にみられる、この3度進行は、和声の面では和声進行の方向性が見えない一方で、ゴンドラが波上で揺れる様子が和声的に表現されているかのようである。(舞台音楽《シャイロック》の舞台は、イタリアのヴェネツィアである。)(譜例5.34を参照)

Allegretto. (100 = ♩.)

Oh! les fil -

Pédale sur chaque 1^{er} et 3^e temps.

Ped. ☆ Ped. ☆ Ped. ☆ Ped. ☆ Ped. ☆ Ped. ☆

[1] Si ♭ : I iii I iii I iii

les! Venez, les fil_les aux voix dou - ces!

Ped. ☆ Ped. ☆

[4] I IV⁷ I iii

譜例 5.34 《シャイロック》の〈歌〉より第1~6小節（ルフェーヴルの和音記号による）

《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈ひそやかに〉では、《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈マンドリン〉においても指摘したように、I-iii-I-iiiの3度進行が冒頭の第1~4小節及び第31~32小節にみられる。〈ひそやかに〉では、〈マンドリン〉と異なって、iiiの和音の代わりにiii7の和音が用いられている。さらに、変ホ長調の第1~4小節ではI-iii7-I-iii7の和声進行に続いて、ii7の和音がつけ加えられている（譜例5.15を参照）。一方、変ハ長調の第31~32小節では、I(7)-iii-I^o-iii-Iのように、減三和音のIII度の和音が含まれている。

また、《伴奏》の第1~5小節では、変ト長調においてI-III-♯I7-IのようにI度の和音とIII度の和音が交互に鳴らされている（譜例5.19を参照）。IIIの和音（シ♭-レ♭-ファ）は、第3音が上方変位した長三和音であり、♯Iの和音（ソ♯-シ♯-レ♯-ファ）は「半音音階の和音」である。

(3) V度の和音から III度の和音への3度進行

《シャイロック》の〈歌〉の第26小節では、変ロ長調のV7の和音がiiiの和音に連結し、さらにその後にV7の和音からIの和音の完全終止が続いている。ここでは、V-iiiの和声進行を完全終止の直前に置くことによって、主和音が鳴るのを遅らせているようである。一方、第14～17小節ではVの和音とiiiの和音の交代が続き、第18小節でV7の和音からviの和音への偽終止によって終わられるまで、数小節にわたって繰り返されている。このようなVの和音とiiiの和音の連結の繰り返しは『歌曲集第2集』ではみられなかった特徴である。また、この部分では、歌の旋律ではイ短調の下行音階が聴こえ（第15～16小節）、歌の旋律とピアノの伴奏が分離されて調が拮抗しているような印象を受ける。（譜例5.35を参照）

《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈ひそやかに〉においても、V-iiiの3度進行がみられた。〈ひそやかに〉の第25～26小節では、変ト長調においてV7-iii-v7-iiiのように3度進行が繰り返されている。

《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈やるせない夢心地〉においても、Vの和音からiiiの和音への3度進行が確認されることは、すでに他の項目で指摘した通りである。第48～49小節では、変ニ長調のV7の和音からiiiの和音へ進行し、その後、V7-Iの完全終止で曲が終えられている（V7-iii-V7-I）。一方、第27小節では、変ニ長調のV7の和音からbIIIの和音へ3度進行を確認することができる。（このbIIIの和音を介して、変ニ長調から変ハ長調への転調が実現されていることは、「半音音階の和音」による転調の項目においてすでに指摘した。）そして、第38～39小節では、V7の和音からiiiの和音への3度進行の間に、第5音が上方変位したドミナントの和音が一瞬聴こえることもすでに確認した。

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major/D minor). The lyrics are: "- dus. Les baisers de l'en - dus — c'est Dieu qui les or -". The piano accompaniment is in bass clef with the same key signature. The score consists of three measures. The first measure has a whole note rest for the voice and a half note for the piano. The second measure has a quarter note for the voice and a half note for the piano. The third measure has a quarter note for the voice and a half note for the piano.

[13] Fa : I

Si b : V7 iii7

iii

[16] V iii V7 iii V7 vi

譜例 5.35 フォーレ、《シャイロック》の〈歌〉より第 13～18 小節（ルフェーヴルの和音記号による）

《アルペッジョ》の第 31～32 小節においても、変ロ長調の V7-iii の 3 度進行を確認することができる（譜例 5.33 を参照）。第 32 小節では、変ロ長調の iii の和音が鳴らされた後、「仮想和音」による転調によって、変ロ長調からホ長調へ転調されている。

《伴奏》の第 25～30 小節においても同様に、変ニ長調の V7-iii の和声進行が 2 度繰り返されている。また、第 32～34 小節では、変ハ長調において第 3 音が上方変位された III の和音（ミ♭ - ソ♭ - シ♭）が V7 の和音の前後で鳴り響いている（III-V7-III）。

また、《薔薇》と《水面を漂う花》では、「半音音階の和音」を用いた 3 度進行の和音連結がみられる。変ホ長調の《薔薇》（原調はヘ長調）では、III 度の「半音音階の和音」の使用例についての項目ですでに指摘したように、V の和音から \flat III の和音への 3 度進行を第 31～32 小節及び第 35～36 小節で確認することができる。（譜例 5.21 を参照）

《水面を漂う花》では、V の和音から $\sharp\sharp$ の和音の他に、「半音音階の和音」である \flat III の和音への 3 度進行もみられた。第 8～9 小節では、ロ短調で V7 の和音から $\sharp\sharp$ の和音（レ - ファ \sharp - ラ \sharp ）へ向かい（譜例 5.18 を参照）、第 35～36 小節では、ハ長調で V7 の和音が \flat III の和音（ミ♭ - ソ - シ♭）に連結されている。

(4) その他の 3 度進行

《シャイロック》の〈歌〉の第 24～25 小節では、変ロ長調の IV の和音と vi の和音が交互に 2 度繰り返され、その後 V7 の和音から iii の和音へ連結されている。（V7 の和音から iii の和音への 3 度進行については、前項目で触れた。）また、第 8～9 小節及び第 33～34 小節で確認することのできる I の和音と VI7 の和音による 3 度進行については、すでに変位和音の使用についての項目において指摘した通りである。（譜例 5.23 を参照）

5.4.2 2度進行

《シャイロック》の〈歌〉では、しばしば2度進行がみられる。第10～13小節では、へ長調で iii-ii7-iii-vi7-iii-ii7-I のように和声が進み、ドミナントの和音が現れないまま、主和音によってフレーズが閉じられる（譜例 5.36 を参照）。第21～22小節においても、同じような2度進行がみられる。変ホ長調の iii の和音と ii7 の和音の交代が2度繰り返され、半終止でフレーズが閉じられている（iii-ii7-iii-ii7-V）。

[10] Fa : iii ii7 iii vi7 iii ii7

[13] I Si b : V7 iii7 iii

譜例 5.36 フォーレ、《シャイロック》の〈歌〉より第10～15小節（ルフェーヴルの和音記号による）

《5つの「ヴェネツィアの」歌》の〈グリーン〉の第1～3小節及び第23～25小節では、変ト長調で I-ii7- H_9 -I-II7-iii のように2度の和声進行が続いている。興味深いのは、ii7の和音（ラb-ドb-ミb-ソb）から H_9 の和音（ド \sharp -ミb-ソb-シb）への連結のように、同じII度の和音が連続して鳴らされることである（譜例 5.36 を参照）。また、〈グリーン〉では、第6小節においても同様に2度の和声進行が続く。ここでは、変ト長調で v7-vi-v7-IV-v7 のように、第3音が下方変位したvの和音が用いられ、第7小節の第2拍目においてV7の和音が響くまで、調の確定を遅らせている。

Andante con moto. (♩=69)
p animato
 Voi - ci des fruits, des fleurs, des feuil - les et des

[1] Sol ♭: I ii7 H₉ I II7

bran - ches... Et puis voi - ci mon cœur qui ne bat que pour

[3] iii

譜例 5.36 フォーレ、《5つの「ヴェネツィア」の歌》の〈グリーン〉より第1～4小節（ルフェーヴルの和音記号による）

《消えない香り》では、III度の変位和音の使用例の項目ですでに指摘した通り、全音階や半音音階で書かれた歌の旋律に対応するために、ホ長調の第4～5小節ではIII7-II7-Iのように和声づけされ、また同じくホ長調の第6～7小節ではII7-III7-IV7のように七の和音が連続して連結されている。

5.4.3 5度連鎖による和声進行

『歌曲集第3集』では、第1集及び第2集で確認したような5度連鎖の和声進行をすべて用いた歌曲の例を挙げることはできないが、5度連鎖の和声進行を部分的に用いた例を《薔薇》に見つけることができる。変ホ長調の《薔薇》（原調はへ長調）の第5～6小節では、iii-vii-II7-ii-V7のように5度進行がみられる。（譜例 5.37 を参照）

[4] Mi ♭ : iii I iii vii II7 ii V7

譜例 5.37 フォーレ、《薔薇》より第 4～6 小節（ルフューヴルの和音記号による）

まとめ

本章においても、ルフューヴルが『和声論』（1889）において考案した和音記号を用いての和声分析を試みた。『歌曲集第 3 集』においても、フォーレの歌曲の和声語法は、ルフューヴルの和声概念の範疇で解釈することが可能であり、『歌曲集第 1 集』及び『歌曲集第 2 集』よりもむしろ適合しているようである。ルフューヴルの和音記号に従えば、フォーレは、以前にも増して、変位和音と「半音音階の和音」を多く用いるようになり、また転調方法に関しても、「仮想和音」による転調方法がより採用されるようになるのである。そして、ルフューヴルの和声概念の範疇で考えなければ、歌曲の中で多用される変位和音と「半音音階の和音」を和声的に処理することは難しいだろう。ルフューヴルの『和声論』（の基礎部分）と同時代に出版されたパリ音楽院公式の和声論の考えに従うならば、変位和音が連続して何度も鳴らされる部分では、いくつかの和音ごとにごく短い転調が行われているとみなさなければならなくなるからである。

すでに記述したように、『歌曲集第 3 集』で確認することのできた変位和音と「半音音階の和音」の種類は、『歌曲集第 2 集』と比較しても格段に増加すると同時に複雑になっていく。変位和音と「半音音階の和音」は、もはや和声の色彩にアクセントを与えるために単独で使用されるのではなく、通常の和音といくつかの変位和音及び「半音音階の和音」が連続的に組み合わせられて使用されるようになるのである。たいてい、これらの変位和音や「半音音階の和音」は、完全終止や偽終止、あるいは例外的に III 度の和音に解決され

るV度の和音の直前か、あるいはV度の和音とサブ・ドミナントの和音に挟まれるように配置され、V度の和音が鳴らされるのを先延ばしさせるような印象さえ抱かせる。

第3音が上方・下方変位された変位和音がフォーレの歌曲において頻繁にみられることは、すでに第3章及び第4章においても述べてきた通りであるが、『歌曲集第3集』においても同様に、第3音が変位した和音がしばしば確認された。様々な種類の変位和音のうち、『歌曲集第3集』に特徴的なのは、第3音が上方変位したIIIの和音と第3音が下方変位したvの和音だろう。第3音が上方変位したIIIの和音については、単独でV度の和音の前後で鳴らされる他に、共通和音による転調の際の2つの調に共通する和音として用いられることもある。また、第3音が下方変位したvの和音については、『歌曲集第2集』に所収された《ある日の詩》においても頻繁に確認された和音であるが、『歌曲集第3集』では、新たにvの和音とI度の和音の交代がみられたと同時に、第3音そのもの（導音）を省略したV度の和音も多用されていた。ただし、フォーレは、V度の和音に可能な変位を試みていく中で、 $\sharp V$ 、 $\flat V$ や $\natural V$ のようなV度の「半音音階の和音」を全く用いなかった。一方、『歌曲集第3集』にみられる「半音音階の和音」の特徴については、VII度の「半音音階の和音」の使用が増加したことが挙げられるだろう。

上記のような『歌曲集第3集』における変位和音と「半音音階の和音」の使用法の特徴から見えてくることは、フォーレの歌曲においては、もはや変位和音や「半音音階の和音」が、任意の調にもともと存在する、如何なる変位記号も付加されていない和音と何ら変わる事なしに、意のままに操られているような印象を受けるということである。とりわけ、『歌曲集第3集』では、歌の旋律に重ねるように和声づけがされることが増え、その結果として様々な変位和音が連続的に使用されることとなる。しかしながら、ルフェーヴルの和音記号に従えば、如何なる転調も生じることはないのである。

和声進行の面では、全体的にIII度の和音を介した3度による和声進行の増加がみられた。とりわけ『歌曲集第3集』においては、V度の和音からIII度の和音への進行及びIII度の和音からV度の和音への3度進行や、フォーレの歌曲の冒頭でよく聴かれるI度の和音とIII度の和音の交代がさらに見かけられるようになった。

転調方法においては、「仮想和音」による転調がますます増え、フラット系からシャープ系の調への転調（あるいはシャープ系からフラット系の調への転調）やより遠い調への遠隔転調が確認された。フォーレは、第3音が変位された変位和音（三和音ばかりでなく、七の和音も含む）を共通和音とした転調や「仮想和音」による転調の手法を駆使すること

によって、おそらく、より円滑に遠隔調への転調を実現させることに成功しているようである。

このように、『歌曲集第3集』では、第3音が上方・下方変位された変位和音や「半音音階の和音」とそれらの和音の連続、Ⅴ度の和音の第3音下方変位とその省略、及び3度進行などによって、和声の面では主調の特徴が見えづらくなっていくことが確認された。しかしながら、和音構成音に付加された変位記号が多くなろうとも、フォーレの歌曲がルフェーヴルの和音記号の範囲内で和声的に解釈され得ることを考慮すれば、ルフェーヴルの和声概念は、フォーレの和声書法と重なり合う部分があると言えるだろう。

結論

本論文では、ニデルメイエル古典宗教音楽学校での音楽教育の内容に焦点を当てることによって、フォーレの和声語法のインスピレーションの源泉を探究した。第1章では、ニデルメイエル校、その創設にかかわる19世紀フランスの社会的背景及び教会音楽の状況、そしてニデルメイエル校での教育カリキュラムを検討した。続く第2章では、ニデルメイエル校で実際に用いられた単旋聖歌伴奏法と和声学の2つの教科書に言及した。すなわち、ドルティエグとニデルメイエルの共著『単旋聖歌伴奏の理論と実践』(1857)とギュスターヴ・ルフェーヴルの『和声論』(1889)である。とりわけ、ルフェーヴルの『和声論』に関しては、パリ音楽院の公式教科書として採用された同時代の3つの和声論(バザン、サヴァール、ルベール)と比較することによって、ルフェーヴルの和声論に特有な特徴を導きだした。最後に、第3章から第5章では、ルフェーヴルが考案したローマ数字による和音記号を用いて(ルフェーヴルが実際にしたのであろう和声分析を再現することによって)、フォーレの《歌曲集》全3集を和声分析した後に、第2章で導きだしたルフェーヴルの和声論に特有なくつかの特徴とフォーレの歌曲との関連について検討した。以下に各章の要点をまとめることにする。

第1章では、ニデルメイエル古典宗教音楽学校と19世紀中葉にフランスで始まる単旋聖歌の復興運動との関連に焦点を当てながら、ニデルメイエル校での音楽教育の内容について言及した。フォーレは、優れた教会オルガニストと聖歌隊指揮者を育成することを教育目標に掲げて設立されたニデルメイエル古典宗教音楽学校で9歳から20歳までの11年間(1854~1865年)を過ごし、生涯の友人となるサン＝サーンス、ウジェーヌ・ジグとアンドレ・メサジェに出会った。ニデルメイエル古典宗教音楽学校は、ナポレオン3世とパリの大司教の支援のもと、1853年にルイ・ニデルメイエルによって創設された音楽学校であり、19世紀半ばの単旋聖歌と教会音楽の復興のための運動と深く結びついていたと同時に、第二帝政下の複雑な政治と宗教の関係をまさに象徴する存在であった。なお、1840年代に始まる単旋聖歌の復興運動は、ソレームのベネディクト会修道士による単旋聖歌の歌唱法の確立と聖歌集の出版をもって20世紀初頭に頂点を迎えることと

なる。

ニデルメイエル古典宗教音楽学校の教育目標をみれば明らかであるように、この音楽学校が重点を置いていたのは、とりわけ単旋聖歌とその伴奏法の授業であり、その他、教会音楽の基礎となる対位法とフーガの授業もまた重要視されていた。それ故、パリ音楽院の教育カリキュラムとは、大きな違いがあったことは言うまでもない。とくに、2つの音楽学校のカリキュラムの相違を挙げるとすれば、それは、単旋聖歌伴奏法の他に、ニデルメイエル校では、音楽史と一般教養の授業も必修であったことだろう。また、ルフェーヴルの『和声論』を参照すれば明らかなように、ニデルメイエル校での和声学の授業内容は、パリ音楽院でのそれとはかなり異なるものであった。

パリ音楽院との最も大きな違いは、このように単旋聖歌の伴奏法と和声学の授業にあるが、この2つの授業のレジュメは教科書として、それぞれ1857年と1889年に出版され、現存している。すなわち上記の通り、ドルティエグとニデルメイエルの共著『単旋聖歌伴奏の理論と実践』とルフェーヴルの『和声論』のことである。ニデルメイエルの『単旋聖歌伴奏の理論と実践』については、彼が提示した単旋聖歌の伴奏法が、当時としてはあまりに単純な方法だとみなされたために、多かれ少なかれ批判された。ニデルメイエルは、古典的な和声学の要素（とくに導音から主音（フィナリス）への順次進行を聴かせることなど）を可能な限り排除するように配慮した結果、聖歌のメロディーの1音1音に完全三和音のみの伴奏づけする方法を提案したのである。しかしながら、批判を受けたにもかかわらず、ニデルメイエルによる単旋聖歌の伴奏法は、ニデルメイエルの後を継いでニデルメイエル校の校長を務めたルフェーヴルの教育方針によって、教え続けられることとなる。彼は、ニデルメイエルの教育理念に従い、ニデルメイエル校創設当初の教育カリキュラムを忠実に守り続けながら、学校の発展に努めたのである。一方、このようにニデルメイエルが考案した単旋聖歌伴奏法はあまり受け入れられなかった一方で、教会音楽に精通した人々や聖職者、オルガニストらとともにニデルメイエルが教会音楽を改善するために行った努力は、単旋聖歌と教会音楽復興のための会議の開催（1860）というかたちで実を結んだ。それ故、ニデルメイエル校は、ソレームのベネディクト会修道士らの活発な研究とその成果の発表の以前に、単旋聖歌の復興運動において重要な役割を果たしたようである。

ニデルメイエル校から出版されたルフェーヴルの『和声論』については、当然のことながら、パリ音楽院が公式教科書に採用した和声論との違いについて述べるべきだろう。ラ

イン河以東に由来をもつルフェーヴルの『和声論』は、19世紀フランスの和声論の変遷を考える上で、注目すべき特徴を多く備えているのである。その中でも最も大きな特徴の1つは、ルフェーヴルがドイツ語圏に起源をもつ音度理論を採用したことにある。音度理論は、和音記号の新しい表記法をもたらしたばかりでなく、和音についての考え方に根本的な変化をもたらしたのである。つまり、音度理論においては、和声はもはや各声部の動きの結果ではなく（対位法的に、各声部の隣接する2音の関係を考慮しながら和音を紡ぐのではなく）、根音バスの進行によって（垂直的に）描かれるものなのである。そのような理由で、パリ音楽院で公式に教科書として採用された和声論とルフェーヴルの『和声論』の間には、和声進行についての考え方にも相違がある。前者では、和声進行が各声部の2音間の音程関係に基づいているのに対して、後者では、和声進行の基本は5度連鎖である。興味深いのは、フランスでは、すなわちパリ音楽院では拒否されたラモーの根音バス理論がルフェーヴルの『和声論』に再び取り入れていることだろう。また、ルフェーヴルの『和声論』は、音度理論を採用したことによって、調的親和性をより意識させ、その結果として共通和音による転調手法を発展させることとなった。

2つ目の特徴としては、ルフェーヴルが作曲の実践において用いることのできる和音を増やしたことが挙げられる。彼は、より多くの属七の和音以外の七の和音及び属九の和音以外の九の和音の使用とより多くの変位和音の使用を認めるとともに、「半音音階の和音」を考え出した。とりわけ、第3音が変位されたことによって根音と第3音の間に長3度をもつ和音は、副次ドミナントの和音の概念をもたらした。（ただし、ルフェーヴルの『和声論』では、このような和音を変位和音の1つとして処理している。）ルフェーヴルの『和声論』とその他の19世紀フランスの和声論の相違のうちで最も特筆すべきことは、ドミナントの和音の解釈にある。すなわち、ルフェーヴルは、属和音の導音は予備される必要がないという理由で、属和音をもはや不協和音とは考えなかったのである。

3つ目の特徴は、ルフェーヴルがパリ音楽院の和声論ではほとんど記述されなかった転調手法（例えば、エンハーモニックによる転調についてなど）についても言及し、様々な転調手法を提案したことである。ルフェーヴルの『和声論』においては、主に共通和音による転調とエンハーモニックによる転調が推奨された。とりわけ、エンハーモニックによる転調の1つで、自然にもかかわらず大胆な遠隔転調を非常に巧みに可能にする「仮想和音」による転調方法は、ルフェーヴルの『和声論』に特有の転調手法である。

そして、最後に、ルフェーヴルの『和声論』に特有の考え方のいくつかは、調の概念を

拡大させた。ルフューヴルによれば、和音構成音への変位、すなわち変位和音と「半音音階の和音」は、常に転調を生じさせるわけではないのである。そして、ルフューヴルの転調についての概念は、パリ音楽院の和声論と比較すると、より広いのである。ルフューヴルの場合は、例え主調に属する和音以外の和音が現れようとも、短い期間でのみであれば、それは転調とはみなさなかつた。(ルフューヴルは、「真正な転調」と「一時的な転調」の2種類の転調について言及している。)

上記のように、より多様な変位和音と「半音音階の和音」の使用、これらの和音とエンハーモニックによる転調方法など、ルフューヴルの『和声論』に独特の特徴は、いくつも挙げられる。このように、ライン河以東に由来をもつ音度理論から影響を受けたルフューヴルの『和声論』は、19世紀においてドイツ語圏の和声論とも違ったように発展していったのである。

第3章から第5章では、フォーレが作曲家としてのキャリアの最も初期から取り組み続けた歌曲をルフューヴルの和音記号を用いて和声分析することによって、フォーレの和声語法とルフューヴルの『和声論』との関連を明らかにしようと試みた。とりわけ、『歌曲集第1集』の和声分析は、フォーレのごく初期の音楽語法とインスピレーションの源泉を明らかにするためにも有用だろう。フォーレは、おそらくルフューヴルの『和声論』の基礎となる部分をニデルマイエル校で学んだことだろう。この点に関しては、ウジェーヌ・ジグが残したルフューヴルの和声学についての『授業録』(1860年頃)がある程度明らかにしている。すなわち、ジグの『授業録』とルフューヴルの『和声論』の間には非常に明らかな類似がみられるのである。『授業録』には、転調手法に関する項目をはじめとするいくつかの項目が欠けているとしても、それは、ルフューヴルが『和声論』の出版(1889)の際に、1860年代以降に発展させた彼の考えや出版に際して必要だと思われたことを加筆したからである。

フォーレの『歌曲集』全3集をルフューヴルが考案した和音記号に従って和声分析した結果として、明らかになったことは、フォーレの歌曲はルフューヴルの和声論の概念の範疇で解釈することが可能であるということである。すなわち、フォーレの多くの歌曲には、『歌曲集第1集』に所収されたものから早くも、ルフューヴルの『和声論』に特有の特徴がいくつも現れるのである。すなわち、様々な種類の変位和音や「半音音階の和音」が出現したばかりでなく、それらの和音を共通和音とした共通和音による転調、「仮想和音」による転調及びエンハーモニックによる転調や5度連鎖全体による和声進行などを確認する

ことができたのである。

『歌曲集』全3集を通して、しばしば確認することができたフォーレの和声語法の特徴は以下の通りである。1つ目の特徴は、フォーレが和音の第3音の変位を様々な音度上の和音で探究したことである。フォーレの歌曲においては、和音の第3音はしばしば上方変位されて、ドミナントの和音と同じ和音構造をもつ様々な音度上の和音（三和音のみならず、七の和音と九の和音においても、ドミナントの和音と同じ和音構造をもつ和音が散見された）が生みだされた。このような和音は、現代和声で言うところのドッペル・ドミナントの和音（副次ドミナントの和音）と同様の響きをもつわけであるが、ルフェーヴルが第3音を上方変位させて作り出した和音は、II度上の和音に限らず、長調の場合はIII度上、VI度上、VII度上（VII度上で長三和音や属七の和音と同じ和音構造をもつ和音を作る場合には、当然のことながら第5音も上方変位させなければならない）においてもみられた。また、短調の場合にも同様に、II度上の和音の他に、I度上とIV度上などの長調の和音がつくられることがあった。なお、フォーレは第3音が上方変位された短調のI度の和音をピカルディーの3度と呼ぶところの曲尾での主和音の長調化とは異なるやり方で、すなわち曲中で時折用いている。これらの第3音が上方変位された和音は、その和音構造のために、現代和声では借用和音と考えられる方法と同様の方法で各構成音が次の和音に連結されることが多々ある。（ルフェーヴルは、第3音を上方変位させた七の和音を4度上方ないし5度下行させることを推奨した一方で、彼の和声論には借用和音の概念はない。それ故、このように第3音が上方変位し、属七（九）の和音と同様の和音構造をもつ和音が現れたとしても、変位和音の1つと考えることになる。）そのために、とくに第3音が上方変位した七の和音や九の和音（根音省略されることが多い）の場合、借用和音と同様の和声進行を介して転調のきっかけをつくることになる。もっとも、ルフェーヴルの場合は、変位和音を2つの調に共通する和音とする、共通和音による転調方法を紹介しているので、当然の成り行きではある。

また、フォーレが行った第3音の変位については、V度の和音の第3音下方変位についても言及すべきだろう。とくにV度の変位和音については、フォーレは第3音と第5音を下方変位させた減三和音を用いたり、第5音を上方変位させたり（例えば、《ある1日の詩》の〈永遠に〉）、あるいは第3音そのものを省略した属七の和音を用いるなど、様々な方法を試しながら探究していったように思われる。第3音が下方変位されたV度の和音は、『歌曲集第1集』の《いなくなった人》においてすでに確認することができるが、この和

音は『歌曲集第2集』及び『歌曲集第3集』において、さらに探究されることになる。このvの和音は、『いなくなった人』においてのように、自然的短音階の下行形の旋律に合わせて用いられるばかりでなく、『歌曲集第2集』の《揺りかご》や《夢の国》でのように長調でI-v-I-v-Iの様に主和音との交代がみられたり、属和音の解決を遅らさるような働きをしたりすることもある。あるいは、vの和音からIII度の和音への和音連結もみられた。

このようにフォーレの歌曲においては、和音の第3音の変位は、和声の色彩を豊かにするばかりでなく、時として転調のきっかけをつくるとともに、主調を曖昧にする働きをもし得るものであった。

2つ目の特徴は、「半音音階の和音」で解釈することのできる和音が『歌曲集』全3集を通して、頻繁にみられることである。「半音音階の和音」は、すでに第2章で述べた通り、ルフエーヴルの『和声論』に特有な和音の1つである。ルフエーヴルが考案した20の「半音音階の和音」の中には、現代和声で言うところのナポリのII度の和音も含まれている。ナポリのII度の和音は、フォーレの歌曲においても確認することができる。しかしながら、フォーレが『歌曲集』全3集では、ナポリのII度の和音(bII)に限らず、様々な音度上の「半音音階の和音」が確認されたのである。とりわけ、『歌曲集第3集』においては、すべての音度上の「半音音階の和音」をみることができた。また、この「半音音階の和音」は、ナポリのII度の和音と同様に、終止形の直前にサブ・ドミナントの和音群の中で単独で使用される他に、経過和音的に用いられることもあった。興味深いのは、「半音音階の和音」もまた、フォーレの歌曲の中では、共通和音による転調手法の2つの調に共通する和音として使われた点である。この「半音音階の和音」による転調は、調的により遠い調への転調を容易に実施することを可能にしたのである。おそらく、フォーレの作品における、自然かつ大胆な転調の要因の1つは、ここにあるように思われる。

そして、1つ目の特徴で挙げた様々な変位和音と2つの特徴で挙げた「半音音階の和音」は、次第に、色彩のアクセントとして単独で使用されるのではなく、組み合わせられて用いられるようになっていく。(この点に関しては、『歌曲集第3集』でのこれらの和音の使い方方を参照すれば明らかである。)フォーレは、このような、任意のフレーズの主調には属さない和音を多用し、主調の終止形が現れるまで調がはっきりしないような現象を引き起こしているのである。フォーレは、様々な種類の和音を意のままにすることを可能にし、その結果、歌の旋律に合わせるかたちで和声づけされているような例がより確認されるよ

うになった。このような和声づけのされ方をみれば、フォーレが少なくとも『歌曲集第3集』に所収された歌曲の作曲にあたっていた時期には、彼の発想には、旋律がまず初めにあって、その旋律に対して和声づけすることによって、ピアノ伴奏のパートをつくったと推測することもできるのではないだろうか。

フォーレの歌曲にみられる3つ目の特徴には、転調手法の多様性が挙げられるだろう。フォーレは、上記の2種類の和音を共通和音とした転調方法とともに、「仮想和音」による転調方法をはじめとするエンハーモニックによる転調をも時折用いている。これらの転調方法は、ルフエーヴルの『和声論』に特有の方法であり、調的により遠い調への転調を容易に実現させることを可能にした。そして、そればかりか、フォーレは通常の共通和音による転調においても、巧みに遠隔調への転調を実施している。フォーレは、おそらく、任意の和音に対して、ルフエーヴルが『和声論』において強調した調的親和性をもつ和音のうちで最も遠い調へ転調させようと試みたのである。

4つ目の特徴として挙げられるのは、3度による和声進行の多さだろう。フォーレの歌曲にみられる3度進行は、たいていIII度の和音を介して行われている。すなわち、I度の和音とIII度の和音の交代やIII度の和音からV度の和音への進行及びV度の和音からIII度の和音への例外的解決である。とくに、これらの3度進行は、『歌曲集第2集』及び『歌曲集第3集』において頻繁にみられた。I度の和音とIII度の和音の交代は、ピアノ伴奏のみの歌曲の冒頭でよく見られる和声進行で、《贈り物》においてのように、時折III度の和音は「半音音階の和音」（例えば、 $bIII$ ）に変化したりもしている。このような3度進行には、和声進行の行方を不明瞭にし、その結果として調の行方をはっきりさせないような働きがあるようである。例えば、III度の和音は、Vの和音からI度の和音への完全終止の主和音の代わりに用いられることがあった。また、3度による和声進行は、時として教会音楽を彷彿とさせるような効果をもつことは、すでに知られているところである。

そして最後に、フォーレの音楽語法についての先行研究の中でしばしば指摘されてきた教会旋法の音階で作曲されたような印象を与え得る要素についても触れておくべきだろう。本論文では、IV度からI度へ和声進行する変格終止についての他に、フォーレが教会旋法の音階で作曲されたとみなし得る歌の旋律にどのように和声づけを実施したのかという点についても言及した。《リディア》、《秘密》、《月の光》などの例では、教会旋法の音階を決定づける音をできる限り、歌の旋律の非和声音として聴かせたり、ドッペル・ドミナントの和音の構成音として用いたりすることによって、フォーレが調性の枠組みの中で和声づ

けをし、教会旋法の音階に含まれる要素を可能な限り、調性の枠組みの中に溶け込ませようと試みていたことが明らかであった。そして、『歌曲集第 3 集』に所収された歌曲においては、ごく断片的に教会旋法を思わせる要素がみられるために、調性と教会旋法の音階の境はさらに曖昧になっていくことになる。

このように、フォーレの作品についてしばしば指摘されてきた「曖昧さ」の要因のいくつかは、ルフェーヴルが考案した和音記号での分析を通して、さらに浮彫りされたように思われる。すなわち、頻繁に行われる和音の第 3 音の（上方・下方）変位（とくに V 度の和音の第 3 音下方変位は、調を曖昧にするのに効果的である）、3 度進行の多さ、また III 度の和音のより頻繁な使用、変位和音及び「半音音階の和音」の多様さとその頻繁な使用など、これらはすべて調の行方を不明瞭にする原因となり得るものである。（もっとも、調を確定させる要素は、当然のことながらドミナントの和音をはじめとする和声的な要素に限られるものではなく、旋律的な要素もかかわっている。）

上記の点を踏まえれば、本論文は以下のように結論づけられるだろう。第一に、ルフェーヴルの『和声論』には、調の概念の拡大がみられることが明らかである。彼の和声概念に従えば、主調には属さない変位記号の付加された和音がいくつ現れようとも、変位和音と「半音音階の和音」の範疇で解釈できる限り、転調は生じないのである。言い換えれば、ルフェーヴルの和音に関する考え方及び、転調の概念を考慮すれば、より少ない転調で作品の調構造を捉えられるということである。（ただし、ルフェーヴルの和声論にみられる調の概念の拡大は、シェンカー分析やシェーンベルクの分析にみられるな、1 つの調性 *mono-tonalité* のみで、あるいは主調からの関係を考慮して、作品全体の和声構造をみようとする試みとは異なることを強調しておく。）この点は、パリ音楽院で公式に教科書として採用された同時代の和声論とは、大きく異なる点であり、19 世紀当時としては大胆な調構造の見方であった。

第二に、ルフェーヴルの『和声論』では、パリ音楽院の和声論と比較して、各段に転調手法に関する発展がみられた。音度理論に由来する調的親和性の強調は、ルフェーヴルが考案した「半音音階の和音」やより多様な変位和音の使用とも相まって、より円滑に実施され得る多彩な転調手法を生み出した。ルフェーヴルの『和声論』において、「仮想和音」による転調方法を含むエンハーモニックによる転調がとりわけ探究されたこと、そしてエンハーモニックによる転調のさらなる可能性について言及したことは、同時代にパリ音楽

院で教えられた和声論に対して、非常に特徴的な点である。

最後に、フォーレの歌曲における和声語法は、このようにルフエーヴルによって拡大された和声概念の範疇で（すなわち、ルフエーヴルが考案した和音記号で）解釈することが可能であると同時に、フォーレの和声語法を明らかにするのに適している可能性があると言えるだろう。とりわけ、『歌曲集第 3 集』での複雑な和声は、ルフエーヴルの和声論に特有の和音と転調の考え方を採用しなければ、捉えきれないものであったことだろう。そして、このようなフォーレの和声の特徴は、フォーレの作曲家としてのキャリアのごく初期である 1860 年代から、すでにその萌芽がみられるのである。

このように、本論文では、フォーレの作曲家としてのキャリアのごく初期の歌曲から、1905 年にパリ音楽院の院長に就任する直前までの約 45 年間に作曲された 60 曲の歌曲を分析することによって、フォーレの和声語法のインスピレーションの源泉は、ルフエーヴルの『和声論』に求められる可能性があるということを明らかにした。フォーレは、ニデルマイエール校で学んだ様々な作曲の基礎と音楽的体験をもとに、独自の和声語法を徐々に発展させるとともに、ルフエーヴルの『和声論』に特有の特徴を巧みに取り込みながら、作品へと昇華させていったのである。

最後に、本論文には、いくつかの課題が残されていると考えられる。本論文では、1890 年代以降に作曲されたフォーレの連作歌曲（《優しい歌》以降の連作歌曲）と『歌曲集』全 3 集には所収されていない、いくつかの歌曲を除いた 60 曲の歌曲のみを和声分析の対象とした。それ故、フォーレの作品とルフエーヴルの『和声論』との関連性をより明確にするためには、さらにフォーレの他のジャンルの作品を本論文で採用したのと同様の方法で分析する必要があるだろう。また、19 世紀中葉以降に、どのような範囲でルフエーヴルの『和声論』が作用したのかを明確にするためには、ニデルマイエール古典宗教音楽学校を卒業した他の作曲家の作品を検討する必要があるだろう。あるいは、フォーレはルフエーヴルの『和声論』から影響を受け、彼の考えを取り入れた唯一の作曲家なのだろうか。

音楽理論の観点からは、ルフエーヴルの『和声論』と音度理論を採用したドイツ語圏の理論家の和声論との関係を検討するべきだろう。『和声論』の基礎部分は、確かにライン河以東の音度理論に基づいた和声論に由来するものであるが、本論文では、ルフエーヴルの『和声論』を 19 世紀フランスの和声論の変遷との関連の中でしか扱わなかった。音度理論を採用したライン河以東の代表的な理論家としては、例えばフォグラウ、ウェーバー

やゼヒター等を挙げることができるが、彼らの和声理論と 19 世紀にフランスで出版された和声論との影響関係を明らかにすることは、研究するに値するだろう。

謝辞

本博士論文を完成させるのにあたって、片山千佳子先生をはじめ、大角欣矢先生、土田英三郎先生、福中冬子先生には貴重な助言を賜りましたことを深く感謝申し上げます。

参考文献表

一次資料

- Bazin, François. *Cours d'harmonie théorique et pratique à l'usage des classes du Conservatoire*. 2nd ed., Paris: Escudier, [1857].
- D'Ortigue, Joseph and Louis Niedermeyer. *Traité théorique et pratique de l'accompagnement du plain chant*. Paris: Heugel, [1857].
- Fétis, François-Joseph. *Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique*. Paris: Bourgogne et Martinet, 1840.
- Fétis, François-Joseph. *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie, contenant la doctrine de la science et de l'art*. 4th ed., Paris: Brandus, 1849 [1844].
- Gigout, Eugène, « Gustave Lefèvre, Traité d'harmonie » le Cours pris en note (ca. 1860), Bibliothèque nationale de France (Département de la musique), Rés. Vmc. ms. 55 (Bob. 7943).
- Jelensperger, Daniel. *L'Harmonie au commencement du 19^e siècle et méthode pour l'étudier*. Paris: Zetter et C^{ie}, 1830.
- Lefèvre, Gustave. *Traité d'harmonie à l'usage de l'Ecole*. Paris: à l'Ecole, 1889.
- Momigny, Joseph-Jérôme. *La seule vraie théorie de la musique*. Genève: Minkoff Reprinte, 1980 [Paris, 1821].
- Reber, Henri. *Traité d'harmonie*. Paris: Colombier, 1862.
- Reicha, Antoine. *Cours de composition musicale ou Traité complet et raisonné d'harmonie pratique*. Paris: Gambaro, s.d. [1816-1818].
- Reicha, Antonine. *Traité de haute composition musicale*, vol. 1, Paris: Zetter

et Cie, 1824.

Savard, Augustin. *Cours complet d'harmonie théorique et pratique*, 2 vol.,
Paris: Maho, 1853.

樂譜資料

Fauré, Gabriel. *Vingt mélodies*, pour piano et chant, vol. 1, Paris: J.
Hamel, 1946.

Fauré, Gabriel. *Vingt mélodies*, pour piano et chant, vol. 2, Paris: J.
Hamel, 1946.

Fauré, Gabriel. *Vingt mélodies*, pour piano et chant, vol. 3, Paris: J.
Hamel, 1946.

二次資料

Bartoli, Jean-Pierre. « Le Désert de Félicien David (1844). Contribution à
l'étude de l'orientalisme dans la musique française. » Mémoire de
maîtrise, Université Paris-Sorbonne, 1981.

Bartoli, Jean-Pierre. *L'harmonie classique et romantique 1750-1900:
Éléments et évolution*. Paris: Minerve, 2001.

Bartoli, J.-P. and Nicolas Meeùs. « Harmonie et tonalité en France
(évolution). » In *Le Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*,
edited by Joël-Marie Fauquet, Paris: Fayard, 2003, pp. 564-574.

Boëllmann-Gigout, Marie-Louise. « L'École de musique classique et
religieuse. Ses maîtres, ses élèves. » In *Histoire de la musique*, edited by
Roland-Manuel, Paris: Gallimard, 1960-1963, vol. 2, pp. 841-866.
(Encyclopédie de la Pléiade)

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

Caron, Sylvain. « Écriture tonale et perspectives nouvelles de l'harmonie
fauréenne. » In *The Canadian university music review/ La Revue de
musique des universités canadiennes* 22/ 2 (2002): 48-76.

- Chailley, Jacques. « À propos de quatre mesures de l'Entführung: La renaissance de la modalité dans la musique française avant 1890. » In *Bericht über den internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress: Wien, Mozartjahr 1956, 3. bis 9. Juni*, pp. 78-91. Edited by E. Schenk. Graz-Cologne: Verlag Hermann Böhlaus, 1958.
- Chailley, Jacques. « Momigny, Maleden et l'Ecole Niedermeyer: Un épisode de la lutte entre ramistes et antiramistes. » In *Logos Musicae Festschrift für Albert Palm*, pp. 8-18.
 Edited by R. Görner. Wiesbaden: Steiner, 1982.
- Chevallier, Lucien. « Les théories harmonique. » In *L'Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, edited by Albert Lavignac and Lionel de la Laurencie, Paris: Delagrave, 1925, 2nd part, I, pp. 519-590.
- Crouch, Richard Henry. "The Nocturnes and Barcarolles for Solo Piano of Gabriel Fauré." Ph. D. diss., The Catholic University of America, 1980.
- Damschroder, David. *Thinking about Harmony: Historical Perspectives on Analysis*. Cambridge: Cambridge University Press, 2008.
- De Rohan-Csermak, H. « liturgie catholique. » In *Le Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, edited by Joël-Marie Fauquet, Paris: Fayard, 2003, pp. 707-708.
- D'Ortigue, Joseph. *La musique à l'église*. Paris: Didier et C^{ie}, 1861.
- Duchesneau, Michel. *L'avant-garde musicale à Paris de 1871-1939*. Liège: Mardaga, 1997.
- Ellis, Katharine. *Interpreting the Musical Past: Early Music in Nineteenth-Century France*, New York: Oxford University Press, 2005.
- Ellis, Katharine. "Vocal Training at the 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*, pp. 125-144. (Musical life in Europe 1600-1900: Circulation, institutions, representation, vol. 2)
 Edited by M. Fend and M. Noiray. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag,

- 2005.
- Emerson, John. A. "Plainchant, §11: Restoration and reform in the 19th century." In *Grove Music Online*. (2014年7月7日に参照)
- Fauquet, J.-M. « Reber, Napoléon-Henri. » In *Le Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, edited by Joël-Marie Fauquet, Paris: Fayard, 2003, pp. 1039-1040.
- Fauquet, J.-M. « Savard, Marie-Gabriel-Augustin. » In *Le Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, edited by Joël-Marie Fauquet, Paris: Fayard, 2003, p. 1124.
- Fauré, Gabriel. « Souvenirs. » In *La Revue musicale* no. spécial (octobre 1922): 3-9.
- Faure, Michel. *Musique et société, du second Empire aux années vingt: Autour de Saint-Saëns, Fauré, Debussy et Ravel*. Paris: Flammarion, 1985.
- Fedoroff, Y. and S. Wallon. « Choron et ses essais de réforme musicale à l'Église de la Sorbonne. » In *Logos Musicae: Festschrift für Albert Palm*, pp. 63-70.
Edited by R. Görner. Wiesbaden: Steiner, 1982.
- Ferchault, Guy and Jaqueline Gachet. "Niedermeyer, (Abraham) Louis." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., vol.17, p. 883.
- Fétis, François-Joseph. « Ortigue (Joseph-Louis D'). » In *La Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique*, 2nd ed., vol.6, pp. 380-382.
- Fétis, François-Joseph. « Niedermeyer (Louis). » In *La Biographie universelle des musiciens et Bibliographie générale de la musique*, 2nd ed., vol.6, pp. 319-321.
- Galerie, Maurice. *L'École Niedermeyer: Sa création, son but, son développement*. Paris: Éditions Margueritat, 1928.
- Gallois, Jean. *Camille Saint-Saëns*. Paris: Mardaga, 2004.

- Geay, Gérard. « *Le Traité d'harmonie de Catel.* » In *Le Conservatoire de Paris, 1795-1995. Deux cents ans de pédagogie*, pp. 227-257 and pp. 421-426.
- Edited by A. Bongrain and A. Poirier. Paris: Buchet-Chastel, 1999.
- Gervais, Françoise. *Étude comparée des langages harmoniques de Fauré et de Debussy*. Paris: Richard-Masse, 1971. (*La Revue musicale*, n° spéciaux 272-273)
- Gonnard, Henri. *La musique modale en France de Berlioz à Debussy*. Paris: Honoré Champion, 2000.
- Graham, Johnson. *Gabriel Fauré: The Songs and their Poets*, with translations of the song texts by Richard Stokes, London: Guildhall School of Music & Drama and Ashgate, 2009. (Guildhall School of Music & Drama, Research Studies 7)
- Gut, Serge. "Modalité." In *Dictionnaire de la musique*, edited by Marc Honegger, Paris: Bordas, 1976, II, Science de la musique, vol. 2, pp. 619-620.
- Hausfater, D. « Maîtrises. » In *Le Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, edited by Joël-Marie Fauquet, Paris: Fayard, 2003, p. 734.
- Hausfater, D. « Musique religieuse. » In *Le Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, edited by Joël-Marie Fauquet, Paris: Fayard, 2003, pp. 843-845.
- Hausfater, D. « Plain-chant. » In *Le Dictionnaire de la musique en France du XIX^e siècle*, edited by Joël-Marie Fauquet, Paris: Fayard, 2003, p. 978.
- Heugel, J.-L. « Joseph D'Ortigue. » In *Le Ménestrel*, 33/ 52 (Novembre 1866): 409-410.
- Heyer, Brian. "Tonality." In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., vol. 25, pp. 583-594.
- Hondré, Emmanuel. *Le conservatoire de Paris: Regards sur une institution et son histoire*. Paris: Association du Bureau des Etudiants du CNSMDP, 1995.
- Johansen, Ken. « Gabriel Fauré, un art de l'équivoque. » In *La Revue de musicologie* 85/ 1 (1999): 63-96.

- Kidd, James C. “Louis Niedermeyer’s System for Gregorian Chant Accompaniment as a Compositional Source for Gabriel Fauré.” Ph. D. diss., University of Chicago, 1973.
- Kling, H. « Le centenaire d’un compositeur suisse célèbre: Louis Niedermeyer. » In *La Rivista musicale italiana* 9 (1902): pp. 830-859.
- Kocevar, É. « Lefèvre, Victor-Gustave. » In *Le Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, edited by Joël-Marie Fauquet, Paris: Fayard, 2003, p. 676.
- Koechlin, Charles. « Les tendances de la musique moderne française. » In *L’Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, edited by Albert Lavignac and Lionel de la Laurencie, Paris: Delagrave, 1925, 2nd part, I, pp. 56-145.
- Koechlin, Charles. « L’évolution de l’harmonie: Période contemporaine depuis Bizet et César Frank jusqu’à nos jours. » In *L’Encyclopédie de la musique et dictionnaire du Conservatoire*, edited by Albert Lavignac and Lionel de la Laurencie, Paris: Delagrave, 1925, 2nd part, I, pp. 591-760.
- Kurtz, James Lawrence. “Problems of Tonal Structure in Songs of Gabriel Fauré.” Ph. D. diss., Brandeis University, 1970.
- L’Écuyer, Sylvia. “Ortigue, Joseph (Louis) d’.” In *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., vol. 18, pp. 761-762.
- Lefèvre, Gustave. « L’Ecole Niedermeyer. » In *L’Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, edited by Albert Lavignac and Lionel de la Laurencie, Paris: Delagrave, 1913-1931, 2nd part, VI, pp. 3617-3621.
- Lenormand, René. *Étude sur l’harmonie moderne*, Paris: Éditions Max Eschig, 1971.
- Lespinaud, B. « Moskowa, Joseph-Napoléon Ney, prince de la. » In *Le Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, edited by Joël-Marie Fauquet, Paris: Fayard, 2003, pp. 822-823.
- ロック、ラルフ P. 「パリ、知的な動乱の中心」 (Ralph P. Locke. “Paris: Centre of Intellectual Ferment.” 1991) 、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)

- Lueders, Kurt. « Gigout, Eugène. » In *Le Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, edited by Joël-Marie Fauquet, Paris: Fayard, 2003, p. 515.
- Meeùs, Nicolas. *Théories de la tonalité: Bibliographie commentée*. Paris: Université de Paris-Sorbonne, 1997.
- Meeùs, Nicolas. « 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*, pp. 259-268.
Edited by A. Bongrain and A. Poirier. Paris: Buchet-Chastel, 1999.
- Meeùs, N. « Théorie musicale, I. Théorie de l'harmonie. » In *Le Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, edited by Joël-Marie Fauquet, Paris: Fayard, 2003, pp. 1210-1212.
- Navien, Charles Francis. "The Harmonic Language of L'horizon chimérique by Gabriel Fauré." Ph. D. diss., University of Connecticut Publication, 1982.
- Nectoux, Jean-Michel. *Gabriel Fauré: Les voix du clair-obscur*. (1st ed., Paris: Flammarion, 1990) 2nd ed. Paris: Fayard, 2008.
- Nectoux, Michel. "Fauré, Gabriel (Urbain)." In *Grove Music Online*. (2013年10月9日参照)
- Niedermeyer, L. and Joseph d'Ortigue. « Prospectus. » In *La Maîtrise 1* (1857).
- Orledge, Robert. *Gabriel Fauré*. London: Eulenburg Books, 1979.
- Pennington, Kenneth D. "A Historical and Stylistic Study of the Mélodies of Gabriel Fauré." D. M. A., Indiana University, 1961.
- Phillips, Edward R. « Smoke, Mirrors and Prisms: Tonal Contradiction in Fauré. » In *The Music Analysis* 12/1 (March 1993): 3-24.
- Pierre, Constant. *Le Conservatoire national de musique et de déclamation: Documents historiques et administratifs*. Paris: Imprimerie nationale, 1900.

- Pistone, Danièle. *La musique en France de la Révolution à 1900*. Paris: Honoré Champion, 1979.
- Rigaudière, Marc. *La théorie musicale germanique du XIX^e siècle et l'idée de cohérence*. Paris: Société française de musicologie, 2009.
- Rober, F. « Bazin, François-Emmanuel-Joseph. » In *Le Dictionnaire de la musique en France au XIX^e siècle*, edited by Joël-Marie Fauquet, Paris: Fayard, 2003, p. 110.
- 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. 867-879. (Encyclopédie de la Pléiade)
- Tait, Robin. *The Musical Language of Gabriel Fauré*. New York: Garland, 1989. (Outstanding Dissertations in Music from British Universities)

付録 1

ウジェーヌ・ジグの『授業録』(ギュスターヴ・ルフェーヴル、『和声論』)(1860年頃)の目次¹⁷⁹

和声の定義 Déffinition de l'harmonie	1
和音 Accords	1
和音の性質 Qualité des accords	2
和音の様々な状態あるいは配置 Différents états ou position des accords	5
和音の配置 Position des accords	6
和音がもつ調的な力あるいは影響 Puissance ou influence tonale des accords	7
様々な転回形 Différents renversements des accords	11
和声進行についての注意 Remarques sur les mouvements harmoniques	13
各声部の旋律の動きについての注意 Remarques sur les mouvements mélodiques des parties	13
いくつかの和音の連結について Sur la succession de quelques accords	14
転回形の和音についての研究 Étude des accords dans leurs renversements	17
四和音 Accords de quatre sons	20
五和音 Accords de cinq sons	21
和音に付加される変更 Modifications à apporter aux accords	24 à 29

¹⁷⁹ 付録 1 は、フランス国立図書館音楽部門に所蔵されたウジェーヌ・ジグの『授業録』(ギュスターヴ・ルフェーヴル、『和声論』)(1860年頃)[レファレンス番号: Rés. Vmc. ms. 55、Bob. 7943]の目次を和訳したものである。なお、各項目の右横の数字は、ページ番号を示す。

変位（和音）についての表 Tableaux des altérations	33
変位（和音）についてのまとめ Résumé des altérations	36 à 44
導音七の和音、導音九の和音 Accords de sensible, de 7 ^e , de 9 ^e de sensible	44
諸注意 Remarques	47
和音の解決 Résolutions des accords	51
九の和音の役割 Rôle des accords de 9 ^e	52
半音音階の和音 Accords chromatiques	62
先取音について De l'anticipation	63
経過音について Des notes de passage	65
倚音について De l'appoggiature	68
分散音 Notes brisées ou girandoles	69
刺繍音ないし経過音 Broderies ou notes de passage	70
シンコペーションについて Des syncopes	71
保続ペダルについて De la pédale tenue	72
分散和音 Accords plaqués, arpégés ou brisés	73
省略音ないし重複音について Des notes supprimées ou doublées	76
2声の和声についての注意 Remarque sur l'harmonie à deux parties	77
4声の和声についての注意 Remarque sur l'harmonie à quatre parties	78
転調について De la modulation	91
一般考察 Considérations générales	92
共通調 Tons communs	92
(完全)長・短三和音のための転調 Modulations pour l'accord majeur ou mineur (parfait)	

付録 2

ギュスターヴ・ルフエーヴルの『和声論』（1889）の目次¹⁸⁰

第 1 章

和音 Accords	1
和音の様態 Modalité des accords	3
和音の機能 Fonctions des accords	6
和音の状態 État des accords	7
和音の配置 Position des accords	11
和音のもつ調的な力 Puissance tonale des accords	13
和音進行 Mouvements des accords	13

第 2 章

根音バスについて De la basse fondamentale	15
各声部の音域 Étendue des voix	17
和声進行についての注意 Remarques sur les mouvements harmoniques	20
8 度の音程について Des octaves	26
隠伏 5 度について Des quintes retardées	29
隠伏 8 度について Des octaves retardées	30
対斜について Des fausses relations	31
根音バス進行についての注意 Remarques sur les mouvements de basse fondamentale	

¹⁸⁰ 網掛けの項目は、1889 年の『和声論』の出版時に、ウジェーヌ・ジークの『授業録』から新たにつけ加えられた項目を示す。

..... 32

第3章

様々な状態の和音の連結の原則 Principes de la succession des accords dans les différents états 34

第2転回形についての規則 Règle sur le second renversement 35

両極声部の和声的な関係について Des rapports harmoniques des voix extrêmes : ソプラノ声部とバス声部 Soprano et basse 37

各声部の交差について Du croisement des parties 38

各声部の配置について De la distribution des parties 38

声部の重複について Du doublement des parties 39

第4章

四和音 Accords de quatre sons 40

七の不協和音 Accords dissonnants de septième. — 予備と解決 Préparation et résolution 42

五和音 Accords de cinq sons. — 九の不協和音 Accords dissonnants de neuvième 46

第5章

和音に付加することのできる変更 Modifications qu'on peut apporter aux accords 51

— 協和和音 Accords consonnants 51

— 不協和音 Accords dissonnants 57

七の和音の第5音上方・下方変位 Altération de la dominante des accords de septième par le dièse 59/ par le bémol 60

九の和音の第5音上方・下方変位 Altération de la dominante des accords de neuvième par le dièse 61/ par le bémol 61

まとめ Résumé 62

第 7 音と第 9 音の変位 *Altération de la septième et de la neuvième* 65

第 6 章

根音省略について *Du retranchement de la fondamentale* 70

不協和音の例外的解決 *Résolutions exceptionnelles des accords dissonnants* 72

不協和音の機能 *Fonctions des accords dissonnants* 75

第 7 章

半音音階の和音 *Accords de la gamme chromatique* 77

第 8 章

反復進行について *Des progressions* 83

反復進行の類型 *Analogies des formes des progressions* 91

第 9 章

保留（音）とそれが引き起こす掛留について *De la prolongation et des retards qu'elle produit* 93

根音バスの各進行が与える保留音の数 *Nombre de prolongations que donne chaque mouvement de basse fondamentale* 100

変位音の保留について *De la prolongation des notes altérées* 101

以下の章への前書 *Avant-propos des Chapitres suivants* 104

第 10 章

§ I. — 経過音について（第 1 部） *Des notes de passages (1^{er} Section)* 105

経過音を用いて任意の基本形の和音上で配置変換させることのできる声部数について Du	
nombre de parties que l'on peut faire avec les notes de passage sur un accord dans	
l'état direct, changeant de position	111
経過音を用いて三和音から五和音にすることのできる声部数について Du nombre de	
parties que l'on peut faire avec les notes de passage d'un accord de 3 sons allant à un	
accord de 5 sons	112
§ II. — 倚音について De l'Appogiature	112
— 倚音の型 Formes d'appogiatures	114
§ III. — 刺繍音について Des notes brodées	118
§ IV. — 倚和音と刺繍和音 Accords d'appogiatures et de broderies	119
§ V. — シンコペーションを用いた音について Des notes syncopées	122
§ VI. — 先取音について De l'anticipation	124
§ VII. — 経過音 (第 2 部) Notes de passage (2 ^e Section)	125
§ VIII. — 半音階的な経過音について Des notes de passage chromatiques	127
— 経過音と実音の組み合わせについて De la combinaison des notes de passage avec les	
notes réelles	128
§ IX. — 経過和音 Accords de passage	129

第 11 章

保続音について De la tenue	130
ペダル音について De la Pédale	131
ペダル音上に和音をつくる方法 Moyens de créer des accords sur une pédale	135

第 12 章

分散和音について Des accords plaqués, arpégés ou brisés	137
---	-----

第 13 章

§ I. — 省略可能な音について Des notes que l'on peut supprimer	140
§ II. — 重複させることのできる音について De celles que l'on peut doubler	140
§ III. — 2声の和声についての注意 Remarques sur l'harmonie à 2 parties	141
§ IV. — 4声以上の和声について Sur l'harmonie à plus de 4 parties	144

第14章

転調について De la modulation	145
転調方法 Procédés de modulation	147
— 共通和音による転調 Modulation par les accords communs	147
— 属七の和音の役割について Du rôle de l'accord de septième de dominante	150
— 第5音の上方・下方変位を伴う和音が引き起こす転調について De la modulation que déterminent les accords dont la dominante est altérée par le bémol ou par le bécarre	153
— 半音音階の和音による転調 Modulations par les accords de la gamme chromatique	156
— エンハーモニックによる転調 Modulation par l'enharmonie	157
— 共通する調 Tons communs	158
— 仮想和音 Accords supposés	159
— 異名同音による読みかえの提案 Proposition inverse	169

付録

音階システムとリズム Tonalité et Rythme. — 一般規則 Principes généraux	
音階システム Tonalité	171
リズム Rythme	172
— 旋律的リズム Rythme mélodique	173
— 和声的リズム Rythme harmonique	174

付録 3

抄訳¹⁸¹

ギュスターヴ・ルフェーヴル *Gustave Lefèvre* の『和声論 *Traité d'harmonie*』(1889)

(ページ番号なし)

また新しい和声論が出版された！

すでにと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。

私は、通常使われる数字をフォーグラー神父の流派 *l'École de l'abbé Vogler* で用いられた数字に置き換えた。私は、この知識をフォーグ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。

(ページ番号なし)

本書では、調の長短 *modalité d'un ton* を示すために、大文字と小文字を用いる。すなわち、*ut majeur* [ハ長調] と書く代わりに *Ut* とし、*ut mineur* [ハ短調] を示すためには、*ut* と書く。

¹⁸¹ 付録 3 では、本論文第 2 章で説明したルフェーヴルの『和声論』(1889) に特有な和声概念にかかわるとくに重要な部分のみを和訳した。ブラケット内の語は、本論文の著者による補足である。なお、和声の規則を説明するためにルフェーヴルが掲載した譜例、16～19 世紀の作曲家の実作品から抜粋された譜例および和声の実施課題は、付録 3 ではすべて省略した。和声の規則を説明する目的でルフェーヴルの『和声論』に挿入された譜例のいくつかについては、本論文の第 2 章を参照されたい。

p. 1

第 1 章

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。(……後略……)

和音

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] 各音はその和音の根音 *fondamentale* である。

それを和音の基音 *base* とも言う。

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

和音には、協和和音と不協和音の 2 種類の和音がある。

協和和音は、音階の任意の音と、この音から 3 度の音と 5 度の音からつくられる。この 3 音は、[任意の音上に] 積み重ねられるか、他の順番で配置される。(譜例は省略)

p. 2

不協和音には、さらにこの根音から 7 度上の音ないし 9 度上の音が含まれる。(譜例は省略)

協和和音は、その和音が鳴らされた後に、耳が他の和音を期待しないので、完全であると言われる。しかし、複数の和音が続く場合、I 度の和音は唯一、休息ないし終結の印象をもつ。

(……後略……)

p. 3

和音の長・短 *Modalité des accords*

和音の長短は、その和音の 3 度 [根音と第 3 音の間の音程] の性質によって決定される。

1° 3度が長音程である場合、その和音は長和音である（譜例は省略）

2° 3度が短音程である場合、その和音は短和音である（譜例は省略）

すなわち、以下のことに注目しよう。

1° 和声的長音階には、長和音が3つ、短和音が3つ、減5度の和音が1つ含まれる。

3つの長和音は、主音の和音、下属音の和音と属音の和音である。（譜例は省略）

3つの短和音は、上主音の和音、中音の和音と下中音 *sus-dominante* の和音である。（譜例は省略）

p. 4

減5度の和音は、導音の和音である。（譜例は省略）

この和音は、2つの短3度で構成され、その両極の音が減5度の音程をつくる。

以上の和音のそれぞれは、音階における〔主音からの〕順番を示すローマ数字によって表されることになる。このことをバスに数字をつけると言う。（譜例は省略）

2° 和声的短音階には、長和音が2つ、短和音が2つ、減5度の和音が2つ含まれる。

2つの長和音は、属音の和音と下属音の和音である。

2つの短和音は、主音の和音と下中音の和音である。

2つの減5度の和音は、上主音の和音と導音の和音である。

III度の和音は省略されることになる。

p. 5

以上の〔短音階に含まれる〕和音を次のように数字づけしよう。（譜例は省略）

長和音は大文字の数字で表され、短和音は小文字の数字で表され、そして減5度の和音は小文字の数字の左上に、減5度を示す^oをつける。減5度の和音は、例えば、^oii、^oviiのように表される。

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。すでに述べた通り、すべての事柄を混ぜこぜにする、この非常に不完全な

和声の速記術を考案したのは、16 世紀の終わりに生きたルイ・ド・ヴィアダナ Louis de Viadana である。

(……後略……)

p. 6

(……前略……)

和音の機能ないし役割

和音はそれぞれ、音階システム tonalité において 5 つの役割を果たす。

長和音は、1°長調の主音の和音、2°長調の下属音の和音、3°長調の属音の和音、4°短調の属音の和音、5°短調の上主音の和音である。(譜例は省略)

短和音は、1°短調の主音の和音、2°長調の上主音の和音、3°長調の中音の和音、4°短調の下属音の和音、5°長調の下中音の和音である。(譜例は省略)

減 5 度の和音は、1°長短調の導音の和音、2°短調の上主音の和音である。(譜例は省略)

p. 7

(……前略……)

和音の状態

上記の和音は、この通り基本形で表されている。というのも、これらの和音の根音が和声の最も低い部分にあるからである。(譜例は省略)

この低音部をバスと呼ぶ。

p. 8

任意の和音の各音は、順に最も低い音になることが可能である。第 3 音が低音部にある時、その和音は第 1 転回形であると言われ、第 5 音が低音部にある時、その和音は第 2 転回形であると言われる。(譜例は省略)

昔の学校では、5 の和音を基本形、6 の和音を第 1 転回形、4⁶ の和音を第 2 転回形としていた。

私たちは、和音を、和音をつくる音程によってではなく、機能によって名づけよう。そ

して、和音の和声的な特徴とリズム的な特徴を同時に表すことにしよう。生徒は、現代の和声がまさに親和性 *affinité* にあることを忘れてはならない。和音において音程関係しか見ないのは、単旋聖歌の旋法 *mode* に基づいた対位法の悪習に再び戻ることである。

p. 9

(譜例は省略)

和音の状態がどのようであれ、数字が変わることは決してない。(……後略……)

p. 13

和音の調的な力

任意の和音の調的な力とは、その和音の調を明確にする特性のことである。

この調的な力を最ももつ和音は、1°主音の和音、2°属音の和音、3°下属音の和音である。

なぜなら、これらの和音は、その根音がもつ調的な特徴に合致しているからである。

この根音は、調を変えることなしに変位させることはできない。

[上記の和音の] 次に来る和音は、4°上主音の和音、5°下中音の和音、6°導音の和音、7°中音の和音である。

主音の和音と下属音の和音は、その第3音が長・短音階の特徴を表す音 *note modale* であるために、音階システムと調の長・短の両方を決定づける。

上主音の和音と下中音の和音は、長調ないし短調の基本的な特徴を表す。(譜例は省略)

p. 15

第2章

根音バスについて

根音がある和音から他の和音に行くためにする動きのことを根音バスの動きと言う。

根音バスの動きには、基音が跳躍する音程の名がつけられる。すなわち、バスが3度または5度の音程を跳躍した場合、根音バスの3度の動きまたは根音バスの5度の動きと言う。

根音バスの動きには、和音と同様に、各根音バスの動きがもつリズム的な力の度合いに

よって序列がつけられる。(リズム的な力とは、各動きに特有な抑揚の力のことである。)

第1の動きは4度の動きであり、第2の動きは5度の動きであり、第3の動きは6度の動きであり、第4の動きは2度の動きであり、第5の動きは3度の動きであり、第6の動きは7度の動きである。

一続きの和音は、主音の和音から始められなければならない、属音の和音の基本形に続いて、主音の和音によってのみ、それが終わられる。この終わりのことを完全終止と呼ぶ。

p. 16

和音の根音が連結され得るのは、下行3度、下行4度、下行5度、上行6度、上行4度、上行5度によってであることを生徒に注意させること。(譜例は省略)

(……中略……)

リズムとは、私たちが了解している通り、強拍と弱拍の周期的で左右対称な連続であるだけでなく、左右対称な強勢の連続であろうとなかろうと、音階システム *tonalité* として、私たちが転調させることのできる持続期間に結びつけられた抑揚から生まれる。

あらゆる作曲には、内的リズムと外的リズムがある。内的リズムは、様々な部分に属す。一方、外的リズムは、根音バスに属する。内的リズムを調整し、端的に示すのは、外的リズムである。

(……後略……)

p. 32

iii の和音と^ovii の和音の連結についての注意

^ovii の和音は、たいてい I の和音の前後で用いられ、I の和音が後に続く。(譜例は省略)

以下の和音のより応用的な他の使い方を見てみよう。つまり、iii の和音はよく V の和音と vi の和音から連結され、よく vi の和音が後に続く。(譜例は省略)

根音バスの進行についての注意

根音バスの3度上行の動きは、如何なるリズム的な抑揚ももたないので、非常に稀にしか用いられない。(譜例は省略)

p. 33

下行する同様の動き[根音バスの 3 度下行する動き]は、反対に素晴らしい。そのリズムは、力強い。(譜例は省略)

根音バスの 2 度上行と 2 度下行の動きは、以下の和音連結においてしか用いられない。すなわち、I-ii、V-vi、^ovii-I、vi-V の根音バスの動きである。(譜例は省略)

和声リズムの研究においては、禁じられた 3 度上行の根音バスの動きは弱拍から強拍にかけて用いられること(譜例は省略)、2 度上行の根音バスの動きは強拍から弱拍にかけて用いられること(譜例は省略)、そして、この根音バスの動きは小節のどの拍であれ、2 番目の和音が抑揚をもつ場合に常に用いられていることがわかるだろう。

上述で示した通り、和音連結とリズムの連続に関する規則は、6 の和音と呼ばれる第 1 転回形の和音の上行する連続ないし下行する連続には適用することができない。このような和音の連結は、しかしながら、互いに如何なる親和性ももたない和音同士を結びつけ、その根音バスのダイアトニック音階的な進行は控えめなリズムしかもたない。(譜例は省略)

p. 40

第 4 章

四和音

七の不協和音

長音階の三和音と短音階の三和音のそれぞれの上方に 3 度の音程を加えることによって、私たちは四和音を得た。

これらの四和音は、両極の 2 音の音程が調和しないので、不協和音である。

各四和音の根音と数字は、[三和音の場合と] 変わらない。両極の 2 音によってつくられる音程を意味する 7 の *septième* という語が各四和音の根音による名称の前に置かれ、四和音の数字の右上には 7 が付加される。[和音の両極の音程の]7 度が長 7 度の場合は、数字の右上の 7 に下から上に向かう斜線を引く。各四和音の名称は以下の通りである。

主音の七の和音 *accord de septième de tonique*、上主音の七の和音 *accords de septième de sus-tonique*、中音の七の和音 *accord de septième de médiate*、下属音の七の和音 *accord de septième de sous-dominante*、属七の和音 *accord de*

septième de dominante、下中音の七の和音 accord de septième de sus-dominante、
導音の七の和音 accord de septième de sensible

長音階の主音の七の和音と下属音の七の和音、短音階の下中音の七の和音は、長七の和音で、その効果は耳障りである。

長・短音階の上主音の七の和音と属七の和音、長音階の中音の七の和音、下中音の七の和音と導音の七の和音は、短七の和音で、その効果はより穏やかである。(譜例は省略)

p. 41

七の和音は、その和音の根音から4度上ないし5度下の和音に必ず解決される。七の和音の不協和な音である第7音は、常に予備され、解決されなければならない。予備と解決の方法は、すべての七の和音に共通する。

[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。(譜例は省略)

不協和な音を予備するとは、1番目の和音でその音を協和音として聴かせることである。そして、不協和な音を解決するとは、3番目の和音でその音を2度下行させて、解決音上に至ることである。2番目の和音が不協和な音を含む和音である。(譜例は省略)

p. 43

七の和音は、その和音の後に解決和音を絶対的に呼び寄せるために、引き寄せ *appellatif* 和音と言われる。

第7音を重複させてはならない。なぜなら、その和音の解決は不可避に2つの8度を生じさせるからである。

(……中略……)

3声体では、七の和音の第5音が省略され、4声体では、同様に第5音を省略することができる。一方、第3音と主音が省略されることは決してない。主音が省略された七の和音は、協和和音となるだろう。

七の和音は、基本形および3つの転回形 [第1転回形、第2転回形と第3転回形] において、単独でまたは [他の和音と] 連続して用いられる。

IV度の長七の和音が単独で用いられた場合、その解決は関係短調への転調を明らかにす

るものである。(譜例は省略)

(……後略……)

p. 46

五和音

九の不協和音

上記の和音は、4つの3度の積み重ねで構成されている。上記の和音の両極の2音が9度の音程をつくるので、この和音を九の和音と呼ぶ。[p. 47] この9度の音程が長9度の場合、数字の右上に9が付加され、短9度の場合は、数字の右下に9が付加される。九の和音は、以下のように呼ばれる。

主音の九の和音、上主音の九の和音、中音の九の和音、下属音の九の和音、属九の和音、下中音の九の和音、導音の九の和音 (譜例は省略)

九の和音は、その和音の根音から4度上ないし5度下の和音に必ず解決される。

第7音と第9音の2つの不協和な音は、予備され、解決されなければならない。

第9音の予備と解決は、第7音のそれと同様のやり方でなされる。

予備することのできない2つの音階 [長音階と短音階] の属九の和音を除いて、不協和な音によって生みだされる九の和音は極めて耳障りであるために、[他の和音と] 連続してしか用いられない。転調を実現させる助けとして使用されない限り、単独で用いられる九の和音をみることは非常に稀である。

p. 48

(譜例は省略)

解決においては、九の和音の第5音が第9音より低音部に配置された場合、第5音の進行から生じ得る並達5度を避けなければならない。(譜例は省略)

[九の和音では、] 基本形、第1転回形、第2転回形と第3転回形の和音のみが用いられる。

4声体では、和音の第5音が省略される。

第5音がバスに置かれる第2転回形 [の九の和音] は、4声以上でしか用いることができない。なぜなら、第5音よりも高音部にあるすべての音が和音構成音であるからである。

第 4 転回形は、第 9 音が根音より下に置かれ、その解決が予備されない第 2 転回形の和音上で行われるので、用いられない。(譜例は省略)

(……後略……)

p. 49

(……前略……)

短音階の和音

$^{\circ}ii_9$ の和音と V_9 の和音は、その和声的な性質のために単独で用いられる。(譜例は省略)

p. 50

IV^9 の和音は、[他の和音と] 連続して用いられ、平行長調への一時的な転調を決定づける。(譜例は省略)

2 つの音階 [長音階と短音階] の属九の和音は、[和音の最高音と最低音の音程が] 8 度で解決されて、七の和音に変形される。(譜例は省略)

(……後略……)

p. 51

第 5 章

和音に付加することのできる変位

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。

変位は、すべての和音の第 3 音と第 5 音と、不協和音の第 7 音と第 9 音に付加される。

変位は、シャープ記号ないしフラット記号によって生じる。第 3 音と第 9 音の変位は、音階の長・短 modalité を変化させる。第 5 音と第 7 音の変位は、調性 tonalité を変化させる。(譜例は省略)

p. 52

長音階の I の和音と IV の和音の第 3 音の変位および短音階の i の和音と iv の和音の第

3 音の変位は、音階の長・短を変化させる。前者の和音は短三和音に鳴り、後者は長三和音になる。(譜例は省略)

長音階の ii の和音、iii の和音、vi の和音と^ovii の和音の第 3 音 [上方] 変位は、和音の長・短を変えるが、ほとんどその調性を変更することはない。(譜例は省略)

[第 3 音が上方変位された] II の和音、III の和音と VI の和音は、その後 4 度上ないし 5 度下の同じ調の和音を呼び寄せる。(譜例は省略)

III の和音の解決は VI の和音上に、VI の和音の解決は II の和音上で行われる。(譜例は省略)

^oVII の和音は、平行短調の V の和音に解決されるが、時に同じ [長] 音階の I の和音に解決されることもある。(譜例は省略)

[ハ長調の場合、第 3 音が下方変位した] v の和音は、へ長調の上主音の和音、あるいはその平行短調であるニ短調の下属音の和音となり、それぞれ V の和音へ連結されて解決されている。(譜例は省略)

p. 53

[第 3 音が上方変位された] 短音階の^oII の和音は、同じ音階の V の和音に解決される。(譜例は省略)

p. 54

長音階の I の和音、ii の和音と V の和音および短音階の^oii の和音と VI の和音の第 5 音のシャープ記号による [上方] 変位は、その和音に、如何なる調的な影響も及ぼさない。

長音階の IV の和音と^ovii の和音の第 5 音 [上方] 変位は、平行短調への転調を生じさせるだろう。

第 5 音が上方変位された和音を用いるためには、まず第 5 音をもとの状態で聴かせ、変位させた後に、半音上行させて解決しなければならない。一変位和音の解決は、4 度上ないし 5 度下の和音上で行われる。一この [第 5 音上方] 変位は、数字に左下から右上への斜線を引くことによって表される。この変位は、増 5 度を生じさせる。

p. 55

(譜例は省略)

iii の和音と vi の和音の第 5 音を [上方] 変位させることは、エンハーモニックが生じるために、できない。(譜例は省略)

第 5 音のフラット記号による [下方] 変位は、和音の調的な機能を完全に変化させる。第 5 音の下方変位は、第 5 音の上方変位の場合と同様に、予備され、半音下行させて解決される。解決のための和音進行は、4 度上行ないし 5 度下行である。

この [第 5 音下行] 変位は、長和音の場合、数字に左上から右下への斜線を引くことによって表され、短和音の場合、数字の左上にゼロ^oをつけることによって表される。この変位は、減 5 度を生じさせる。

p. 56

(譜例は省略)

変位によって減 3 度が生じる場合には、その和音は増六の和音として転回されなければならないだろう。第 5 音が下方変位された、 V^{\flat} の和音、 IV^{\flat} の和音、 V^{\flat} の和音と VI^{\flat} の和音の場合を見よ。

このように [下方] 変位された第 5 音は、旋法的な性質 *le caractère de modale* をもつ。つまり、下方変位された第 5 音は、短調の下中音となり、第 5 音下方変位の和音を上主音の和音に変形させるのである。

すなわち、長音階 [ここでは、ハ長調の例を出している] の [第 5 音が下行変位された] V^{\flat} の和音、 IV^{\flat} の和音と V^{\flat} の和音は、それぞれ、[上行] 変位された第 3 音をもつ変ロ長調、変ホ短調、へ短調の上主音の和音とみなされるだろう。

p. 57

長音階 [ハ長調] の $^{\circ}\text{ii}$ の和音、 $^{\circ}\text{iii}$ の和音と $^{\circ}\text{vi}$ の和音は、それぞれハ短調、ニ短調、ト短調の上主音の和音とみなされるだろう。

短音階 [ここでは、イ短調の例を出している] の $^{\circ}\text{i}$ の和音、 $^{\circ}\text{iv}$ の和音、 V^{\flat} の和音と VI^{\flat} の和音は、それぞれト短調、ハ長調、ニ短調、変ホ短調の上主音の和音とみなされるだろう。

それ故、[上記の和音では、] その和音の機能が求める解決をしなければならない。

第 5 音が下方変位されたすべての三和音は、予備と解決が行われる条件で、和音の 3 つの状態 [基本形、第 1 転回形と第 2 転回形] で用いられる。(譜例は省略)

不協和音

上記の変位は、七と九の不協和音においても実施される。(譜例は省略)

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、[p. 58] 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。

[ハ長調の場合、第3音が下方変位された] v⁷の和音は、ヘ長調の上主音の和音(この和音の第3音は、下属音の性質をもつ)ないし、その平行短調であるニ短調の下属音の和音となる。

°VII⁷の和音は、平行短調のVの和音に解決される。

九の和音の第3音変位

(譜例は省略)

II⁹の和音、III⁹の和音、v⁹の和音、VI⁹の和音と°VII⁹の和音は、II⁷の和音、III⁷の和音、v⁷の和音、VI⁷の和音と°VII⁷の和音と同様の調的親和性をもつ。

第3音が上方変位された和音の解決方法は、[根音と第9音の音程である]9度の性質によって変化される。

そのようなわけで、II⁹の和音とVI⁹の和音は、長音階の印象を与える。一方、III⁹の和音と°VII⁹の和音は、短音階の印象を与える。

第3音が上方変位された九の和音は、属九の和音の性質をもつので、予備なしで用いられ、解決される和音が属する調へ一時的に転調したような印象を与え得る。

短音階の上主音の和音の性質をもつv⁹の和音と°VII⁹の和音は、例外にしておこう。

i⁷の和音、i⁹の和音、iv⁷の和音とiv⁹の和音は、使われまいだろう。(譜例は省略)

p. 59

七の和音の第5音[上方]変位

シャープ記号による一増5度をもつ和音

(譜例は省略)

長音階の $\text{I}^{\flat 7}$ の和音、 $\text{II}^{\flat 7}$ の和音と $\text{V}^{\flat 7}$ の和音および短音階の $\text{ii}^{\flat 7}$ の和音と $\text{V}^{\flat 7}$ の和音は、その調的な機能を保持する。

長音階の $\text{IV}^{\flat 7}$ の和音と $\text{vii}^{\flat 7}$ の和音は、平行短調の印象を与える。(譜例は省略)

短音階の $\text{IV}^{\flat 7}$ の和音は、一時的に平行長調に転調する。(譜例は省略)

短音階の $\text{V}^{\flat 7}$ の和音は、同主長調を生じさせる。(譜例は省略)

p. 60

フラット記号による〔第5音下方〕変位

減5度をもつ和音

(譜例は省略)

長音階の $\text{I}^{\flat 7}$ の和音と $\text{IV}^{\flat 7}$ の和音および短音階の $\text{V}^{\flat 7}$ の和音に、第5音が下方変位されたまま、協和音程で解決をもたらすことは不可能であり、また和音構成音の統一性の欠如によって、第7音が要求する解決をもたらすことも不可能である。一和音構成音が呼び寄せる appeler 調の概念は、[根音との間に] 長音程をつくる第7音と第3音によって損なわれている。それ故、上記の和音は、脇に置いておかれることになる。長音階の $^{\circ}\text{ii}^{\flat 7}$ の和音、 $^{\circ}\text{iii}^{\flat 7}$ の和音、 $\text{V}^{\flat 7}$ の和音と $^{\circ}\text{vi}^{\flat 7}$ の和音および短音階の $^{\circ}\text{i}^{\flat 7}$ の和音、 $^{\circ}\text{iv}^{\flat 7}$ の和音と $\text{V}^{\flat 7}$ の和音は、減5度を保ったまま、協和音程で解決される。

p. 61

九の和音の第5音〔上方〕変位

シャープ記号による一増5度をもつ和音

(譜例は省略)

第5音が上方変位した九の和音は、増5度の音程をもつ七の和音と同様に解決される。

この和音では、如何なる和音構成音も省略することができないので、この和音を使う場合には4声以上でなければならない。

フラット記号による [第 5 音の下方] 変位

減 5 度をもつ和音

(譜例は省略)

長音階の $\text{V}^{\flat 7}$ の和音と $\text{IV}^{\flat 7}$ の和音および短音階の $\text{VI}^{\flat 7}$ の和音について述べられたことは、同じ音階の $\text{I}^{\flat 9}$ の和音、 $\text{IV}^{\flat 9}$ の和音と $\text{VI}^{\flat 9}$ の和音にも当てはめることができる。

p. 62

長音階の $^{\circ}\text{iii}_9$ の和音、 $^{\circ}\text{vi}_9$ の和音と V_9 の和音および短音階の V_9 の和音は、上主音の和音とみなされ得る。

長音階の $^{\circ}\text{ii}_9$ の和音、 $^{\circ}\text{iv}_9$ の和音と V_9 の和音では、[根音との間に] 長音程をつくる第 9 音が、変位音が呼び寄せる解決の様相 *modalité* と相反している。それ故、これらの和音を用いることを難しくしている。

すべての変位和音—協和和音、七の和音、九の和音の変位和音—の調的な傾向がどのようなものであれ、その解決が同じ音階に属している和音上に行われることも考慮しなければならない。変位和音の他の和音連結にどのようなものがあるのかは、転調についての章でみることにしよう。(譜例は省略)

p. 63

第 3 音と第 5 音の変位は、4 つの和音の状態 [基本形、第 1 転回形、第 2 転回形と第 3 転回形] の II^{\flat} の和音、 $\text{III}^{\flat 7}$ の和音と $\text{VI}^{\flat 7}$ の和音において、そして基本形、第 1 転回形と第 3 転回形の III_9 の和音において用いられる。これらの和音を第 1 転回形で用いる場合は、入念に [和声構成音を] 配置することによって、第 5 音と第 3 音の音程が 2 度になる。(譜例は省略)

(……後略……)

p. 65

第 7 音と第 9 音の変位

$\text{I}^{\flat 7}$ の和音と $\text{IV}^{\flat 7}$ の和音の長音程をつくる第 7 音を半音下げることによって、属七の和音

の性質をもつ和音がつくられる。この2つの和音では、調的な機能が保持される。すなわち、2つの和音は、それぞれ I^7 の和音と IV^7 の和音のまま留まるか（譜例は省略）、各和音の解決を引き寄せるように和音進行する *donner la direction de leur appellation*。この場合、この2つの和音は、本当の属七の和音とみなせる。（譜例は省略）

p. 66

（譜例は省略）

〔根音との間に〕長音程をつくる第9音は、 I^9 の和音と IV^9 の和音に付加されることがあるが、その和音の機能は変わらない。

反対に、〔根音との間に〕短音程をつくる第9音は、その和音の元々の調的な機能を失わせ、属九の和音に限定された性質をもつようになる。この場合、この〔調的な〕機能を代わりに果たす調へ転調されることになる。（譜例は省略）

第9音が半音下げられた II_9 の和音と VI_9 の和音は、その和音の解決の調的な方向を変えることなしには〔転調されることなしには〕、和音の長・短しか変更されない。（譜例は省略）

p. 77

第7章

半音音階の和音

半音音階の和声の使われ方が依然としていくつかに限定されているのは、現代の音楽においてである。過去の音楽 *art ancien* では、セバスティアン・バッハ *Sébastien Bach* の作品を除けば、1つの同じ音階の中で半音音階の和声をダイアトニック音階の和声と混ぜ合わせた例はない。

1° 半音音階の和声を用いる調がきちんと確立されており、その数と継続期間が長く続かないのであれば、調性へのその影響は、全くない。

2° 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。

3° 半音音階の和音は、しばしば必然的に他の半音音階の和音へ連結されるが、ダイアトニック音階の和音への回帰を容易にする II の和音、 III の和音、 VI の和音を使うことに

よって、[ダイアトニック音階の和声へ] 変更されるだろう。(譜例は省略)

p. 78

半音音階の和音のそれぞれを表す数字は、その根音を変位させる変化記号が数字の左に付加される。

♭II の和音、♭III の和音、♭V の和音、♭VI の和音、♭VII の和音をエンハーモニックで読みかえると、それぞれ♯I の和音、♯II の和音、♯IV の和音、♯V の和音、♯VI の和音となる。

上記の和音は、ダイアトニック音階の和音と同様に、和音の3つの状態 [基本形、第1転回形と第2転回形] で用いられる。

任意の半音音階の和音は、エンハーモニックで読みかえたその和音で置き換えることができる。

エンハーモニックで読みかえるとダイアトニック音階のIVの和音である♯IIIの和音、エンハーモニックで読みかえるとダイアトニック音階のIIIの和音である♭IVの和音、およびエンハーモニックで読みかえるとダイアトニック音階のIの和音である♯VIIの和音が欠如していることに注目しよう。

すべての半音音階の和音の中で、最も用いられたのは♭IIの和音である。(譜例は省略)

p. 145

第14章

転調について

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、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。

一般的に言って、どちらかと言えば、まず初めにシャープ系の調へ転調し、主調に戻るためには、先行する転調 [の効果] を損なわせるフラット系の調へ転調させる。

p. 146

(……前略……)

長調から出発した場合に、最も自然な転調は以下の通りである。すなわち、属調への転調、平行短調への転調、同主短調への転調、III 度調への転調 *à la médiate*、下屬調への転調である。

p. 147

短調から出発した場合に最も自然な転調となるのは、同主長調への転調、平行長調への転調、VI 度調への転調 *à la sus-dominante*、下屬調への転調である。

(……後略……)

転調手法

共通和音による転調

長和音であれ、短和音であれ、任意の和音が 5 つの調に共通することを考慮すれば、任意の和音は 5 つの調への転調の仲介役 *trait d'union* であるだろう。

例

ハ長調の I の和音、ト長調の IV の和音、ヘ長調の V の和音、ヘ短調の V の和音、ホ短調の VI の和音に共通するハ長調の [I の] 和音は、この和音の後に、転調したい調の特徴を含む和音が続きさえすれば、上記の各調で用いられる。[p. 148] [このように 5 つの調に共通する] 和音は、ある調から離れ、主調に戻るためにも使用される。(譜例は省略)

イ短調の i の和音、ト長調の ii の和音、ヘ長調の iii の和音、ホ短調の iv の和音、ハ長調の vi の和音に共通するイ短調の [i の] 和音を使うことによって、上記の調のそれぞれへ転調させることができる。(譜例は省略)

p. 149

ハ長調とイ短調に共通する [ハ長調の] $^{\circ}\text{vii}$ の和音は、イ短調に転調される。(譜例は省略)

(……後略……)

p. 150

属七の和音の役割について

モンテヴェルディーClaude Monteverde 以降の現代の音楽において非常に重要な役割を果たす属七の和音は、その和音の根音から 4 度上ないし 5 度下への転調、すなわち属七の和音が引き寄せる方向への転調を決定づける。音楽理論家によれば、調性を絶対的な方法で決めるのは、属七の和音である。彼らが言うところでは、この和音の助けなしに、転調が生じることはあり得ない。一属七の和音には、この和音が果たし得るすべての解決の役割が与えられよう。(七の和音の役割についての章と不協和音の例外的解決についての章を参照せよ。)

例

ハ長調の V^7 の和音は、ヘ長調の II^7 の和音、変ホ長調の III^7 の和音、変ロ長調の VI^7 の和音とハ短調の V^7 の和音と共通するので、ハ長調が主調の関係調であるか、転調する調の関係調であるという条件で、上記の調のそれぞれへ導く。

p. 152

反復進行による転調 *Modulation par les progressions*

反復進行は、多くのごく一時的な転調を生じさせるが、そうした転調がもたらすのは、転調したような印象のみである。(譜例は省略)

p. 156

半音音階の和音による転調

任意の半音音階の和音は、長三和音であろうと短三和音であろうと、5 つの異なる調に

共通するので、その和音を用いて、これらの 5 つの調のうちの 1 つに転調され得る。

例

ハ長調の上主音の和音であるレ♭の和音、すなわち♭IIの和音は、1° 変ニ長調のIの和音、2° 変イ長調のIVの和音、3° 変ト長調のVの和音、4° 変ト短調のVの和音と5° ヘ短調のVIの和音であり、ハ長調から上記の調のうちの1つの調への転調の結び目となる。(譜例は省略)

このような半音音階の共通和音は、出発の調では半音音階の和音であるのに対して、到着の調ではダイアトニック音階の和音であること、そして、半音音階の共通和音は、新たな調で良い和音進行がされなければならないことに注意するべきである。新たな調に従って数字づけをしてみれば、容易にこのことが理解できるだろう。(譜例は省略)

p. 157

(……前略……)

エンハーモニックによる転調

エンハーモニックには、2つの種類がある。1つは、調性に影響を及ぼすことなく、[和音構成]音を読みかえることによって、読みやすく、歌い易くする目的をもったエンハーモニックである。もう1つは、その調的な傾向にしたがって、[和音構成]音やとりわけ解決[の際の和音]を読みかえることを原則とするエンハーモニックである。

V⁷の和音、V₉の和音とH₉の和音、そして同様にV₉の和音は、和音のすべての和音の多様性を端的に示す和音であるので、最も多くの解決法を提案することのできる、最も変形に適した和音である。

(……後略……)

p. 159

仮想和音

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がで

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。

そのようなわけで、[ハ長調の] I の和音を例に挙げると（譜例は省略）、ミとソの音を実音として残し、ドの音をニ長調の^ovii の和音かロ短調の^oii の和音に属するド#の音への倚音とみなすことができるだろう。（譜例は省略）その解決は、ニ長調の I の和音かロ短調の V⁷ の和音上になされる。（譜例は省略）

同じ音の集積の他の解釈を挙げる。

ソの音を実音として残し、ミの音をエンハーモニックでファ^bの音に読みかえてミ^bの音への倚音とする。そして、ドの音をレ^bの音の倚音とみなす。（譜例は省略）

あるいは、ミの音を実音とし、ソの音をファ^xとみなしてソ#の音への倚音とする。そして、[p. 160] ドの音をシ^hの音への倚音とみなす。この音の集積は、シ^h、ミ^h、ソ# [の和音] へ向かう。（譜例は省略）

（……後略……）[長三和音の仮想和音の例の他に、短三和音、導音の和音、上主音の和音、属七の和音および減七の和音の仮想和音の例が挙げられているが、仮想和音をつくる際の手順は、原則として長三和音の場合と同様であるので、付録 3 では省略する。]

p. 168

（……前略……）

手順

仮想和音の上記のような様々な組み合わせをみつけるには、ダイアトニック音階であれ、半音音階であれ、エンハーモニックであれ、和音の各構成音が進行し得るあらゆる方向を探究し、音の集積の解釈にしたがって、これこれの調に属する新たな音の集積をつくらなければならない。

（……後略……）

p. 169

逆命題

経過音と刺繍音は、場合によっては実音とみなし得る。これらの [非和声] 音が実音から成る和音とともに生み出す音の集合は、それらの音の集合の解釈にしたがって、協和な

いし不協和な音の集積をつくり出す。(譜例は省略)

(……後略……)

p. 170

転調させるには、ある調に他の調であることを特徴づける臨時記号や和声を取り入れるだけでは不十分であり、旋律的な表現 *forme mélodique* と和声的な表現 *forme harmonique* の助けがとりわけ必要とされる。何よりもまず、音楽的な論理の助けが必要とされるのである。

(……前略……) 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、転調への広大な原野が開かれている。