

フランソワ＝ジョゼフ・フェティスの和声理論における導音上の7の和音

大 迫 知佳子

(本講座大学院博士課程前期修了 / お茶の水女子大学大学院博士課程後期修了)

The Seventh Chord on Leading-tone in F. -J. Fétis' Theory of Harmony

Chikako OSAKO

abstract

“*Qu'est-ce que la tonalité?*” is the question raised by François-Joseph Fétis (1784-1871), a highly influential Belgian music theorist in the 19th century, in the several his theoretical works. As an answer the question, he defined “*La tonalité se forme de la collection des rapports nécessaires, successifs ou simultanés, des sons de la gamme*”. He systematized diverse elements of harmony and rhythm under this concept of *tonalité*. Further to this, he was harshly critical of the major theories of tonality and harmony claimed by his predecessors and contemporary thinkers.

This brief study is focusing on the different explanations of the seventh chord on leading-tone, claimed by Fétis and Charles-Simon Catel (1773-1830) through analysis of Fétis' own arguments in his *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie*. This analysis reveals that Fétis explained the process of chord generation consistently in relation to a major or minor scale, while Catel regarded chord as mere aggregation of tones independent of scale. Fétis' arguments seem to suggest the differences not only between their explanations about the chord generation, but also between their concepts of tonality itself.

1. 序

「調性とは何か? *Qu'est-ce que la tonalité?*」という問いは、フランソワ＝ジョゼフ・フェティス (François-Joseph Fétis 1784-1871) が生涯に渡り複数の著書の中で発した問いである。そして、フェティスは、その答えを自分の理論の基礎として常に持ち続けた。すなわち、フェティスはこの答えとして示した調性概念下で、彼の調性・和声・リズムの理論を組織的に体系化したのである。

フェティスが、これらの理論を最終的な完結した理論と位置付け、他の理論家達の諸理論を様々な著述において批判したということはこれまでに繰り返し論じてきた¹⁾。これは、フェティスが論争という手段を通して、自分の理論を一貫して主張し続けたということを意味している。

本稿は、彼の理論的な批判の中でシャルル＝シモン・カテル (Charles-Simon Catel 1773-1830) の導音上の7の和音を巡るフェティスの議論に焦点を当てている。この和音を巡るフェティスの主張には、2人の理論家の当該和音を説明する手続きの単純な相違だけでなく、フェティスとカテルにおける調性概念の相違が窺える。以下、フェティスの和声理論に関する出版された最後の著書である *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* 『和声の理論と実践の総論』(1844年パリで初版出版。以下、『総論』) に見られるフェティスの議論を元に、フェティスとカテルの導音上の7の和音に対する説明と、そこから窺える調性概念に関して考察を行う。

2. フェティスの「調性 tonalité」

冒頭に示した「調性とは何か？」という問いに対する『総論』における答えは次の通りである。

La tonalité se forme de la collection des rapports nécessaires, successifs ou simultanés, des sons de la gamme.

調性は、音階の諸音間に必然的に見られる継起的および同時的な関係の集合から形成される (Fétis 1844: 22)。

フェティスの理論において調性を形成する「音階」には、①教会旋法、②長短音階、③西洋以外の諸民族における音階の3つが含まれる。このうち上記の定義に見られる、フェティスの和声理論と関連する音階は、②の長短音階である。この長短音階に基づく調性をフェティスは「現代の調性 la tonalité moderne」と呼んだ。そして彼は、長短音階の各音や各音程が固有の性質を持つと考えた。この性質とは、①安定感 (le sentiment de repos) を与える、②安定感を与えない、③解決への引力を持つ、という3つである。解決への引力を持つ音は、安定の音へ引きつけられる方向性を持つ。そして、この固有の性質は、音階音に関しては、各音階ごとに音階音の並びに従って決定されている。すなわち、ひとつの音階において第1度音は安定感を与える、第2度音は与えないというように性質が定まっており、いわゆるハ調の長音階で考えると、ド²音が安定の音、レ音が安定ではない音となる。これをニ調の長音階で考えると、レ音が安定の音、ミ音は安定ではない音である。そして、フェティスの理論においては、この音階音や音程の固有の性質に従って和音が説明される。故に彼の理論における和音は、必ずひとつの音階内で考えられるものである³。さらに言えば、長短音階音や音程の固有の性質と冒頭に挙げた定義を勘案すると、ひとつの音階の諸音の持つ固有の性質とその性質に支配された諸和音の構成原理、そして、固有の性質に基づく音 (和声) の方向性の諸原理から形成されるものが、「現代の調性」におけるひとつの「調性」であると言える。

その上、この「調性」には長調と短調における区別があった。少し時代は遡るが、例えば1834年の著書に付した用語辞典の中で、フェティスは「調性」という項目に以下のような説明を付している。

Propriété constitutive des tons et des modes qui, dans la musique moderne, résulte, quant au ton, du rapport de la note sensible avec le quatrième degré, et, quant au mode, de la nature de la tierce et de la sixte de la tonique.

[ハ長調等の] 諸調と [長短の] 諸調の特性で、現代音楽において、調に関しては、「導音」と第4度音の関係から、「[長短] 調」に関しては「主音」上の3・6度の性質から生じる (Fétis 1834: 391-2: 原文括弧部分筆者省略)。

この引用から、現代音楽における調性 (いわゆる「現代の調性」) の中でも、フェティスは調に関する調性と長短に関する調性を分けて考えていたことが分かる。従って、調性は異なる長短12種の各音階に基づくということになる。

3. 導音上の7の和音をめぐる議論

3-1. フェティスの理論におけるハ長調の「シレファラ」と、イ短調の「シレファラ」

フェティスの理論においては、導音上の7の和音は「導音7の和音 accord de septième de sensible」と呼ばれる。フェティスは、先に説明した音階音や音程の性質に従って、2種、合計5種類の自然和音を規定した。この自然和音とは、完全和音とV₇の和音であり、元々単独で存在する。その他の和音は、すべ

てこの自然和音から、転回、あるいは modification（和音に関する modification は、①延長、②置換、③変位）という和声的な操作を通して生成される。それでは実際に、フェティスの導音7の和音の生成構造をハ長調を例にとり説明しよう。

フェティスの理論においては、ハ長調の導音7の和音は次の手続きによって生成される。すなわち、元々単独で存在するV₇の和音を転回し、「短5・6の和音 accord de quinte mineure et sixte」（V₇の和音の第1転回形）を生成する。これに置換という modification を適用する。置換とは、V₇の和音の重複された根音（属音）の上の方の音を下中音へ「置換」する操作をさす。この方法で「導音7の和音」が生成される（次項表1、譜例2を参照）。

一方、例えばハ長調の平行短調における同じ導音上の7の和音は、「減7の和音 accord de septième diminuée」と呼ばれる。これは、イ短調の導音（ソ音）上に形成され、先ほどの短5・6の和音へ短調での置換（置換された下中音を半音下げる）によって生成される。

さらに、長調の導音7の和音と同じ「構成音」を持つ平行短調のシ、レ、ファ、ラの和音は、フェティスの理論においてはイ短調の、II度音上の7の和音である。なぜならば、ハ長調においてはシ音は導音であるが、イ短調においてはシ音は第2度音であるからだ。II度音上の7の和音の生成構造については、大迫 2010b で詳しく述べたのでここでは繰り返さないが、この和音はV₇の和音の転回形に置換、延長を行うことで生成される。参考までにこの和音の生成方法を譜例1に示す。

つまりフェティスの理論においては、同じシ、レ、ファ、ラの音を持つ和音であっても、それが基づく音階により、異なった手続きによって生成される全く別の種類の和音となる。なぜならば、繰り返し述べているように、基づく音階が異なるとその各音階音の持つ固有の性質が異なるからだ。ここでは、これから論じるカテルの理論との関連性からハ長調とイ短調を例にとったが、無論この他の調においても、その根音となる音階音度の性質によって同じ構成音を持つ和音の意味するところが異なるということになる。

譜例1 フェティスの理論における短調のシレファラの和音の生成（Fétis 1844: 78 を参考に大迫作成：和音名はフェティスによる）

The diagram illustrates the derivation of the minor 7 chord in a minor key through three stages:

- a. 導音6の和音 (Natural 6 chord):** Shows the natural 6 chord (Si, Re, Fa, La) in a minor key.
- b. 5・導音6の和音 (+置換):** Shows the result of substituting the upper note (Si) with the lower note (Re), creating a minor 5-6 chord.
- c. II度音上の7の和音 (+延長):** Shows the result of extending the chord (adding the 7th degree, Si) to the previous stage.

Additional annotations include:

- 「自然和音」 (Natural chord) for the first stage.
- 「+置換」 (Substitution) for the second stage.
- 「+延長」 (Extension) for the third stage.
- 「+置換と延長の組み合わせ」 (Combination of substitution and extension) for the final stage.

3-2. カテルの理論におけるハ長調の「シレファラ」と、イ短調の「シレファラ」

一方、カテルの理論においては、この和音を巡る音階との関係性がフェティスの理論と少し異なっている。実際の和音の説明に移る前に、フェティスが、カテルの導音上の7の和音について批判を加えている箇所の検討から始めよう。

Le premier de ces faits est l'erreur de Catel et de plusieurs autres harmonistes qui ont fait de l'accord de neuvième de la dominante et de celui de septième de sensible deux accords fondamentaux différents, ayant chacun leurs dérivés par le renversement. Ces auteurs de traités d'harmonie n'ont pas vu que l'accord de septième de sensible, celui de quinte et sixte sensible et celui de triton avec tierce, sont les modifications des accords dissonants naturels à quatre voix, par la substitution, . . .

これらの諸事のうち、ひとつ目は、カテルと複数の和声学者達が V_7 の和音と導音 7 の和音を、転回によってそれぞれの派生形を持つ異なった 2 つの基本和音にしたという誤りである。和声論のこれらの著者達は、導音 7 の和音、5・導音 6 の和音、三全音と [長] 3 の和音が 4 声体における、諸自然不協和音の置換による modification であるということを理解していなかった (Fétis 1844: 52)。

フェティスの理論における和音名はフェティス独特のものである。引用中の和音の関係性をより分かりやすく示すために、各和音のフェティスにおける和音名およびその和音の現代の和声学における和音名、そしてフェティスの理論におけるこれらの和音の生成方法を以下表 1 にまとめた。そして、表 1 における V_7 の和音の転回形とその置換和音との関係性を譜例 2 に示した。譜例 2 では、譜例中各 1, 2, 3 という番号でくくられた 2 小節のうち、前の小節がもとの V_7 の和音の転回形、後の小節がそこから生成された置換和音である。

つまりフェティスの理論においては V_7 の和音やその転回形への置換という同じ操作で生み出される modification 和音 (人工的な和音)、すなわち、 V_9 の和音、導音 7 の和音、5・導音 6 の和音、三全音と長 3 の和音のうち、 V_9 の和音と導音 7 の和音が、カテルの理論においてはそれぞれ別の基本和音として見做されていることを上記引用でフェティスは問題視しているのである。

表 1 フェティスの理論における属和音 (Fétis 1844 を参考に大迫作成)

フェティスの理論における和音名	現代和声学における和音名	フェティスの理論における和音の生成方法
V_7 の和音	V_7 の和音	元々単独で存在する
短 5・6 の和音	V_7 の和音の第 1 転回形	V_7 の和音の第 1 転回
導音 6 の和音	V_7 の和音の第 2 転回形	V_7 の和音の第 2 転回
三全音の和音	V_7 の和音の第 3 転回形	V_7 の和音の第 3 転回
V_9 の和音	長調の V_9 の和音	V_7 の和音+置換
導音 7 の和音	長調の V_9 の和音の第 1 転回形	短 5・6 の和音+置換
5・導音 6 の和音	長調の V_9 の和音の第 2 転回形	導音 6 の和音+置換
三全音と長 3 の和音	長調の V_9 の和音の第 3 転回形	三全音の和音+置換
短 V_9 の和音	短調の V_9 の和音	V_7 の和音+短調での置換
減 7 の和音	短調の V_9 の和音の第 1 転回形	短 5・6 の和音 +短調での置換
短 5 導音 6 の和音	短調の V_9 の和音の第 2 転回形	導音 6 の和音 +短調での置換
三全音と短 3 の和音	短調の V_9 の和音の第 3 転回形	三全音の和音 +短調での置換

- * 置換された音は長調では必ず上声部に置かれる必要がある。短調ではその必要はない。
- * 長調では、置換音と導音間は 7 度の距離が必要。
- * 長短調ともに、第 5 度音と置換音は 9 度の距離が必要。

譜例 2 フェティスの理論における V_7 の和音の転回形と、その長調の置換和音との関係性 (Fétis 1844: 48)

Accord de quinte et de sixte sensible. Accord de septième de sensible. Accord de sixte sensible.

1. 2.

Même accord que le précédent avec la note substituée.

Accord de quinte et de sixte sensible. Accord de triton. Accord de triton et tierce majeure.

1. 2. 3.

Même accord que le précédent avec la note substituée. Même accord que le précédent avec la note substituée (?).

表1において、この V_7 の和音と導音7の和音に網掛けを付した。表1からもわかるように、フェティスの理論においては、 V_7 の和音は V_7 の和音+置換、導音7の和音は短5・6の和音+置換から生成され、基本和音(自然和音)ではない。従って、各和音を基本和音としたそれぞれの転回形は存在し得ない。一方カテルはこれらの和音を基本和音として扱っているため、それぞれの転回形が存在する。つまり、フェティスの理論では同じ和音の転回形と置換から生じる和音が、カテルの理論ではそれぞれ別の転回形を持つということである。さらに言うなれば、カテルの理論に従えば、これらの和音の転回形においてそれぞれに含まれる下中音(ラ音)が上声部にない配置、つまり、下中音が導音より下に配置される形もあり得る⁴。フェティスの理論においては、置換された下中音は特に長調で上声部におかれ、導音と7度の距離になければならないため、このカテルの転回形に含まれる配置はフェティスの理論とは相容れない。

それでは、カテルの *Traité d'harmonie* 『和声論』に見られる長調における導音上の7の和音と、短調における同じ構成音を持つ和音について実際に見てみることにする。カテルは、長調の導音上の7の和音を「不完全7、あるいは、短7と偽5(の和音)」と呼び、長調におけるこの和音の使用と短調における同じ「構成音」を持つ和音の使用を分けて明示している。ひとつ結論を先取りしてしまえば、カテルの理論においては、この同じ構成音を持つ和音は、長調においても短調においても同じ「不完全7、あるいは、短7と偽5(の和音)」と見做されている。

まず長調において、カテルは(ハ)長調の「不完全7、あるいは、短7と偽5(の和音)」(シ、レ、ファ、ラ)を基本和音と見做し、その第1転回形を「大6の和音」、第2転回形を「三全音と長3の和音」、第3転回形を「2の和音」と呼んだ (Catel 1832: 27-29)。

さらにカテルは、この同じ7の和音は長調にはもっぱら属さず、(各平行)短調の第2度音上において予備なしで用いることができると考えた。しかし同和音の第3転回形(短調)は予備を必要とする。従ってこの「不完全7、あるいは、短7と偽5(の和音)」(の7度音程)は、第7度音上の通常不完全和音(ハ長調・イ短調のシ、レ、ファ)への7度音程の延長の結果生じるともカテルは考えた。そのためこれを「混合7度(の和音)」と呼ぶとカテルは述べている (Catel 1832: 32)。この理論についてフェティスは次のような議論をしている。

Mais si cet accord est le produit d'une prolongation, son emploi sans préparation n'est donc pas admissible ; et s'il n'a pas la même origine que l'accord artificiel de septième de sensible, il n'est donc pas le même, et l'idée d'un *accord mixte*, appartenant à deux tons et à deux modes différents, est donc absolument fausse!

しかし、もしこの和音が延長の所産であるならば、それ故に予備なしでの使用は認められない。そして、もしそれが導音7の人工的な和音と同じ源を持たなかったら、故にそれは「導音7の和音」と同じものではなく、「混合和音」の観念は異なった2つの調と「長短」調に属しており、故に完全に誤

りである！ (Fétis 1844: 84)

つまり、フェティスはまずカテルの2通りの説明のうち、この和音が通常不完全和音の延長の所産である場合、「不完全7、あるいは、短7と偽5(の和音)」の基本和音が、短調で予備無しに進行できることがそれに矛盾すると考えた。さらに、もし独立した基本和音としての導音上の7の和音とその転回形という発生構造でこの和音を考える場合、それは予備なしで進行できる独立した基本和音であり、人工的な手続き、つまり予備という手続きを取った和音と同一の和音であるとはいえないといっているのである。

その上、カテルのこの和音を巡る議論からも分かるように、カテルは同じ構成音を持つ和音を一方は長調で他方は短調で考え、結果として、構成音が同じ和音を長調においても短調においても同一の種類の和音と見做している。つまり、ひとつの和音の構造に2通りの説明がなされているという点、そして、それにもかかわらず、それらを長短調における同一の和音と見做している点で、導音上の7の和音を巡るカテルの理論はフェティスの理論とは異なっているということがこの引用から窺えるのである。

4. 考察

フェティスの理論において、導音上にできる7の和音である長調の導音7の和音、短調の減7の和音は、 V_7 の和音の第1転回形への置換から説明された。そして、イ短調における、ハ長調の導音7の和音と同じ構成音の和音(シ、レ、ファ、ラ)は、 V_7 の和音の第2転回形への置換と延長の組み合わせから説明された。つまり、フェティスにおいては、これは導音7の和音ではなくII度音上の7の和音であった。フェティスの理論においては、和音は根音(音階音)の性質によってその構成方法と性質が定められているので、長調と平行短調において同じ構成音の和音が同一の和音であるということはありません。

一方、カテルの理論においては、ハ長調の導音上にできる7の和音(シ、レ、ファ、ラ)は、その構造に対する2通りの説明を持つにも関わらず、ハ長調においてもイ短調においても同じ「不完全7、あるいは、短7と偽5(の和音)」であった。カテルは短調においてこの和音が「第2度音上にできる」という認識はしているが、同じ構成音を持つ長短調における同一の和音と見做している。

このことから、フェティスは厳密に、彼が1844年に定義したところのひとつの調性を形成する音階内で、加えて、長短音階内でそれぞれの和音を考え、一方カテルは、長短調、音階音という認識を持ちつつもフェティスほどの厳格性をもってこれらの音階や調性には縛られず、各和音を独立した音の凝集とみなしていたと考えることができる。実際カテルの『和声論』には、調性に関する記述を見つけることができない。

フェティスの『総論』、カテルの『和声論』が出版された19世紀(前期)のフランスは、諸理論家の理論を巡って盛んな論争が行われた時期である⁵。また、音楽的文脈における「調性」という言葉の最初期の使用は、ショロンとファヨルの *Dictionnaire historique des musiciens*『音楽家の歴史辞典』(1810-11)の中でのことである(Simms 1975: 119, Ceulemans 1990: 123, Christensen 1996: 38)。

研究者達は、カテルとフェティスという2人の理論家の理論の類似性を指摘することによってフェティスの理論の独創性を否定してきた。しかし、ここまで見てきた導音上の7の和音を巡るカテルの考え方やフェティスの考え方の相違から、フェティスはより「調性」というものの枠組みの中で、ひとつの和音を音階音との関連において考えたということが明らかである。

フェティスは当時音楽の世界で一般的にその概念が認識されるようになった「調性」という言葉を定義づけ、その調性の枠組みの中ですべての音と和音を体系化した。導音上の7の和音を巡る議論からは、19世紀フランスの理論におけるこの和音の生成構造の多様性だけではなく、フェティスの調性概念下で考えられた和声体系という独創性を見ることができると考える。

註

1. 拙論、大迫 2007、大迫 2010a 及び大迫 2010b を参照のこと。
2. これ以降の音名は、イタリア語音名の日本語音写訳を用いることとする。また、音名は、文脈によってそれを移動としても固定としても用いる。どちらの意味で用いるかに関しては、各箇所において混乱が生じないように表現する。
3. 従って、フェティスの理論においては、例えば現代の用語で「ドッペル・ドミナント」と言われている和音の認識の仕方は存在しない。彼の和声体系の中では、ハ長調のドッペル・ドミナント（レ、#ファ、ラ）はなく、これはト長調のⅤ度音上の完全和音であるという認識である。
4. 一方、ライヒャ（Antoine Reicha 1770-1836）は、同じ導音 7 の和音について、それがⅤ₉の和音と同じ源を持つということをよく理解していたとフェティスは述べている。（Fétis 1844: 53）。
5. フェティスは、自分がパリ音楽院に入学した 1800 年頃、ラモーの *Traité de l'harmonie: Réduite à ses principes naturels* 『自然的諸原理に帰された和声論』とカテルの『和声論』の間で論争が行われていたこと、そして 1819 年頃出版するはずだった自身の *Traité d'harmonie* 『和声論』を、カテルの『和声論』との論争を避けるために出版しなかったことを Fétis 1862 で述べている。

引用文献

- Catel, Charles-Simon. 1832. *A treatise on harmony, written and composed for the use of the pupils at the Royal Conservatoire of music, in Paris*. Mason, Lowell (ed.). Boston: J. Loring. [1802. *Traité d'harmonie*. Paris: Impr. du Conservatoire.]
- Ceulemans, Anne-Emmanuelle. 1990. “Fétis et les rapports entre l'harmonie et la mélodie,” *Revue belge de musicologie*. 44: 123-131.
- Christensen, Thomas. 1996. “Fétis and emerging tonal consciousness,” in *Music theory in the age of Romanticism*. Bent, Ian (ed.). Cambridge: Cambridge University Press: 37-56.
- Fétis, François-Joseph. 1844. *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* (2^eed.). Paris: M. Schlesinger.
- . 1862. “Fétis (François-Joseph),” in *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique* (2^e ed.). Paris: Firmin-Didot: 3: 226-239.
- 大迫知佳子 2007 「フェティスの和声理論に関する一考察 —*Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique*を中心に—」お茶の水女子大学大学院人間文化創成科学研究科『人間文化創成科学論叢』第 10 巻: 177-185。
- 2010a 「Fétis, François-Joseph の和声理論とその二面性について」『音楽学』第 56 巻 1 号: 14-25。
- 2010b 「フランソワ＝ジョゼフ・フェティスの和声理論におけるⅡ度音上の 7 の和音」お茶の水女子大学大学院人間文化創成科学研究科『人間文化創成科学論叢』第 13 巻: 29-37。
- Simms, Bryan. 1975. “Choron, Fétis, and the theory of tonality,” *Journal of music theory*. 19 (1): 112-138.