

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

大迫 知佳子*

The supertonic seventh chord in F. –J. Fétis’ theory of harmony

OSAKO Chikako

abstract

François-Joseph Fétis (1784-1871), a well-known Belgian music theorist in the 19th century, formed his influential harmonic theory out of a critique of the theories claimed by his predecessors and contemporary thinkers.

Both of his two major essays on harmony, *Esquisse de l’histoire de l’harmonie considérée comme art et comme science systématique*, and *Traité complet de la théorie et de la pratique de l’harmonie*, include his theory about the generative process of the supertonic seventh chord, and he insisted that the chord is a derivative form born from the inverted dominant seventh chord, combined with the ‘modification’ process, i.e., alteration of the constituent notes of a chord by substituting with or prolonging of the note(s) from the preceding chord in a harmonic progression. Furthermore, he severely criticized the theories of J. –P. Rameau and C. –S. Catel. Close reading of Fétis’ arguments on this point reveals that there were at least three different explanations regarding this chord that coexisted in 19th century Europe.

This brief study summarizes these three explanations of the supertonic seventh chord, claimed by Fétis, Rameau, and Catel respectively, through analysis of Fétis’ own arguments in his two major works mentioned above.

Keywords : music theory, harmony, François-Joseph Fétis, the supertonic seventh chord

1. 序

19世紀の音楽理論家であるフランソワ＝ジョゼフ・フェティス（François-Joseph Fétis 1784-1871）は、生涯を通じて、和声理論への探求心と、自身の理論に対する信念、そしてその信念に基づき、他の理論への批判的な視点を失わなかった。

フェティスは生涯において、著作や、フェティス自身が創刊した *La Revue musicale* 『音楽雑誌』、公開講義等、様々なところで自身の和声理論を発表している。その中で特に、出版された著作に目を向けると、1840年に、パリで、友人達のために50部のみ出版された *Esquisse de l’histoire de l’harmonie considérée comme art et comme science systématique* 『芸術及び体系的な科学として考えられた和声の歴史概要』（以下、『歴史概要』）と、1844年に同じくパリで出版された *Traité complet de la théorie et de la pratique de l’harmonie* 『和声の理論と実践の総論』（以下、『総論』）の2冊を、和声理論に関する彼の最も体系的な著作と位置づけることができる。前者の『歴史概要』は過去の理論家の理論を通して、後者の『総論』は自身の理論を中心にして、和声理論を包括的にまとめた著作という性質をもっている。そして、『総論』は、出版された著作の中で、フェティスがひとつの著作の

キーワード：音楽理論、和声、フランソワ＝ジョゼフ・フェティス、II度音上の7の和音

*平成17年度生 比較社会文化学専攻

一貫した主題として、自身の和声理論について扱った、最後の著作でもある。

これら2冊の和声理論書の中で、フェティスは、弦分割や音響物理学によらないメタフィジックな和声の発生構造を基礎として、音階音度、諸音程、諸和音のそれぞれの性質と生成構造を説明している。加えて、フェティスは、彼自身の理論に従って、自分の理論とは異なる他の理論家達の諸理論を批判している。その批判は、音程や和音の呼び方から、和音の生成構造まで多岐に渡るが、中でもフェティスが拘ったもののひとつに、II度音上の7の和音の生成構造がある。フェティスの理論におけるII度音上の7の和音の生成構造は、同時代の理論家達の諸理論における構造と異なっており、更に、フェティスが生まれた19世紀のフランスで浸透していた諸理論において、この和音の生成構造に関する認識が一定ではなかったということがフェティスの記述から窺える。

そこで本稿では、先の2冊の理論書にみられるフェティスのII度音上の7の和音の生成構造を整理し、この和音を巡る他の理論家の理論に対するフェティスの議論について考察する¹。

2. II度音上の7の和音を巡るフェティスの批判

フェティスは、『総論』において、次のように述べている。

La réunion des deux genres de modifications, dans les accords dissonants naturels, n'ayant pas été aperçue par les harmonistes, les accords artificiels, qui en sont le produit, ont donné la torture aux auteurs d'une multitude de systèmes concernant la science de l'harmonie. Quelques-uns d'entre eux ont considéré l'accord de septième mineure avec tierce mineure, par exemple, comme un accord fondamental, composé de tierce mineure, quinte juste et septième mineure, et lui ont donné pour renversement les autres modifications de l'accord de septième de dominante et de ses dérivés, les disposant dans l'ordre suivant, et . . .

諸自然不協和音におけるmodificationの2つの種類の組み合わせは、和声家達によって理解されず、その所産である人工的な諸和音は、和声の科学に関する多くのシステムの発明者達へ耐えがたい苦しみを与えた。彼らのうちの幾人かは、例えば、短3度を伴った短7の和音を、短3度・完全5度・短7度で構成されたひとつの基本和音と見做し、この和音〔短3度を伴った短7の和音〕に、 V_7 の和音とその派生形の、別の諸modificationを、転回として与えた。そして、それらを次の順序で配列した (Fétis 1844: 79-80)。

この引用から、フェティスは、II度音上の7和音の生成構造が和声家によって正確に、つまり、フェティスの認識どおりに理解されておらず、和声システムの発明者達を悩ませたと考えていたことが読み取れる。

また、この引用には、II度音上の7の和音の生成構造についてのフェティスの見解も含まれている。つまり、幾人かの理論家達は、II度音上の7の和音を基本和音とみなし、転回させたということが読み取れる。さらに、自然不協和音における2種類のmodificationの組み合わせによってこの和音が生じることが説明されている。この2つの見解の意味を明確にするために、フェティスの理論におけるII度音上の7の和音の生成構造について以下に詳述する。

3. フェティスの理論におけるII度音上の7の和音の生成構造

フェティスの理論においては、もともと単独で存在する2種、合計5つの自然和音がある。この自然和音とは、4つの完全和音(譜例1a)と、 V_7 の和音(譜例1b)である。完全和音は通常、音階の第1・4・5度音上と、条件付きで第6度音上にしか存在し得ない。つまり、第2・3・7度音上の完全和音は通常、自然和音として存在しないということである²。そしてこれ以外の和音は、すべてこの2種類の自然和音から生じるといふ生成の構造を持っている。

まず、自然和音を転回することによってその他の自然和音が生まれる(譜例1c)。そして、この自然和音が、

譜例1 フェティスの理論における自然和音

a. 単独で存在する自然協和音 / 完全和音 (大迫作成、以下同様)



b. 単独で存在する自然不協和音 / V_7 の和音



c. 2つの自然和音から派生するその他の自然和音の例 (和音名はフェティスによる)

I度音上の完全和音の転回形 V_7 の和音の転回形



modificationとフェティスが呼ぶ、置換、延長(掛留)、変位という変化を受けることによって、自然和音以外の和音が生まれる。フェティスはこれを人工的な和音とみなした。つまり、II度音上の7の和音は、人工的な和音とされる。

人工的な和音であるII度音上の7の和音は、当然単独では存在できず、自然和音にmodificationを加えて初めて生成される。先ほどの引用において、II度音上の7の和音は、2種類のmodificationが組み合わされた人工的な和音であると説明されていた。この2つとは、置換と、延長というmodificationの組み合わせを指す。まずはこれらのmodificationがどのような変化を指すのかを説明しよう。

置換は、 V_7 の和音にのみ適用される。即ち、置換とは、 V_7 の和音の、根音とオクターヴで重複された音階上の属音、つまり上の方のソ音を、下中音、つまりラ音に「置換する substituer」操作を指す。この置換によってできる和音が V_9 の和音(ソ、シ、レ、ファ、ラ)である(譜例2)。

譜例2 V_7 の和音の属音→下中音への置換



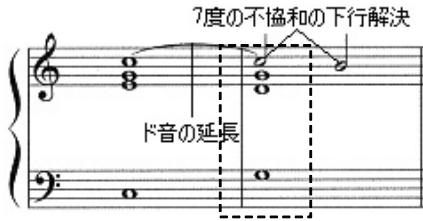
そして、延長(掛留)は、2つ以上の和音の進行において、先行の和音の構成音のうちの一つ又は複数の音を、タイによって延長することで、後続の和音の本来の構成音の到来を遅らせることを指す。フェティスによれば、2つの和音間において、下行進行するすべての構成音は、延長をすることができる(譜例3a)。なぜ下行進行に限られるかという、自然和音の構成音のほとんどの延長は不協和音程を作るからである。フェティスの理論において、不協和音程は必ず下行して解決すべきという規則があるため、延長によってできた不協和音程も必ず下行解決されなければならないのである。

反対に、上行進行するほとんどの構成音は、延長を持つことができない。なぜならば、後続する和音にできた不協和音程を、下行して解決する事が出来ないからだ(譜例3b)。従って、上行進行の場合は不協和音程を生みださない延長のみが許される。ただし、導音の延長による主音の遅れという上行解決は、例外的に望ましいと

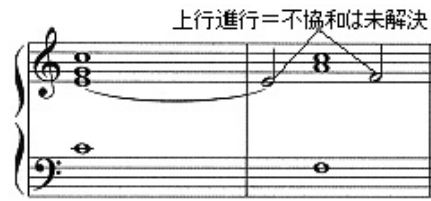
フェティスは主張している。この時、2つの和音間に延長の所産としてできる和音が、延長というmodificationを経て生成された和音であるというわけだ（譜例3aの点線で囲んだ部分）。

譜例3 延長

a. I度音上の完全和音のド音の延長



b. 許容されない延長（後続が上行進行）



以上を踏まえて、人工的な和音であるII度音上の7の和音の具体的な生成の構造について説明する。まず、 V_7 の和音の転回によって、「導音6の和音 accord de sixte sensible」(V_7 の和音の第2転回形)が生成される。これが譜例4aの点線で囲んだ部分である。「導音6の和音」は、自然和音なので、同じ自然和音であるIII度音上の6の和音から「導音6の和音」への進行は譜例4aのように通常の和声進行になる。この「導音6の和音」に、先のmodificationのうち置換を適用すると、「5・導音6の和音 accord de quinte et (de) sixte sensible」(V_9 の和音の第2転回形)が生成される。これが譜例4bの点線で囲んだ部分である。譜例4bの進行では、「導音6の和音」のソプラノ声部のソ音が、ラ音に置換されていることが分かる。そして、譜例4cのように、II度音上の7の和音の7度音程、つまり、ド音を含む6の和音から、この「5・導音6の和音」への進行で、ド音を延長すると、初めて、II度音上の7の和音が生成される。

譜例4 II度音上の7の和音の生成（Fétis 1844: 78を参考に作成：和音名はフェティスによる）



このような生成構造を持つII度音上の7の和音は、当然転回をすることもできない。転回形を導くためには、もととなる自然和音、つまり、 V_7 の和音を転回させ、先ほどと同様に置換をし、延長をしなければならない。

4. 他の理論家の理論への批判

フェティスは、このII度音上の7の和音の間違った和声システムの例として、ラモー（Jean- Philippe Rameau 1683-1764）とカテル（Charles-Simon Catel 1773-1830）の理論を挙げている。ラモーの理論は、1800年代の最初期まで、パリ音楽院の和声クラスで教えられており、フェティスもレ（Jean-Baptiste Rey）のクラスにおいてラモーの教義に従って和声理論を学んだ。その後1801年5月5日にカテルの *Traité d'harmonie* 『和声論』がパリ音楽院の公認テキストとして認められ（Nichols 1978: 19）、フランスでは、ラモーの理論とカテルの理論との間で盛んに論争が行われたようである。

4-1. ラモーのII度音上の7の和音へのフェティスの批判

まず、ラモーの理論について、フェティスは次のように述べている。

Par exemple, l'accord de septième mineure avec tierce mineure, écueil éternel de tous les faux systèmes d'harmonie, cet accord, dis-je, qu'on appelle communément *accord de septième du second degré*, parce qu'il se fait sur la deuxième note d'un ton majeur (*ré, fa, la, ut*), il ne pouvait le faire naître de l'accord parfait mineur de cette deuxième note, parce qu'il savait très bien que, dans le système de la tonalité moderne, cet accord n'appartient pas à la note dont il s'agit ; il fut donc obligé de prendre, pour l'origine de cet *accord de la septième mineure avec tierce mineure*, l'accord parfait mineur du sixième degré (*la, ut, mi*), . . .

例えば、短3度を伴った短7の和音は、すべての間違っただけの和声システムの永遠の障害物であるが、この和音（レ、ファ、ラ、ド）は、長音階の第2度音上に作られるので、一般に「II度音上の7の和音」と呼ばれるが、彼 [ラモー] はこのII度音上の完全短和音からはそれ [つまりII度音上の7の和音] を生じさせることはできなかった。なぜならば、現代の調性システムにおいては、この [完全短] 和音は問題の [第2度] 音には属さないということ、彼はとても良く知っていたからだ。それ故、彼はVI度音上の完全短和音（ラ、ド、ミ）を、この「短3度を伴った短7の和音」の由来とみなさざるを得なかった（Fétis 1840: 68）。

つまり、フェティスは、ラモーが、II度音上の完全短和音は存在し得ないということを理解していたものの、同様のVI度音上の完全短和音からII度音上の7の和音を生成したことを問題視していることがこの引用から読み取れる。実際のラモーのII度音上の7の和音の生成構造は次の通りである。

Traité de l'harmonie: Réduite à ses principes naturels『自然的諸原理に帰された和声論』において、ラモーは短7の和音の生成構造に、次の2通りの説明を与えている。まずひとつ目は、完全5度音程と短3度音程の比例計算から生成する方法である。ラモーは、弦の和声的分割が、3つの主要な協和音程、つまり完全5度音程と2つの3度音程を生むと考えた。この2つの3度音程が完全和音を作るとラモーは説明している。即ち、長3度音程の比4:5と短3度音程の比5:6から、2つの完全和音、つまり、20:25:30（4:5:6）比の完全長和音と20:24:30（10:12:15）比の完全短和音が生じる。そして、完全5度音程の比2:3に、短3度音程の比5:6を重ねる比例計算によって、10:12:15:18比の短7の和音が生じるというわけである。

これをより単純化した説明として、ラモーは、3度音程の重ね合わせによる生成方法に関しても言及している。上記引用でフェティスが言及しているのは、こちらの説明に関するものである。すなわち、完全和音を形成するために、ひとつの3度音程を、別の3度音程へ重ね合わせるという説明のしかたである。この時、完全長和音の根音下に短3度音程を付加するか、完全短和音の最上音の上に短3度音程を付加することで、短7の和音が生じると彼は説明している。

さらに、ラモーのII度音上の7の和音は、その和声進行において特別な役割を果たした。フェティスは次のように述べている。

Mais, attendu l'identité parfaite de cet accord avec celui de quinte et sixte dérivé de la septième mineure du second degré, qu'il désigne sous le nom de *grande sixte*, il lui donna aussi celui d'*accord de double emploi*, et supposa que lorsqu'il fait sa résolution sur l'accord parfait de la dominante, il est accord de *grande sixte*, et dérivé de l'accord de septième mineure, . . .

しかし、II度音上の短7の和音から派生した56の和音 [II度音上の7の和音の第1転回形] ——彼 [ラモー] はこれを「大6」と呼ぶが——、と、この [IV度音上の付加6] の和音の完全な同一性ゆえに、彼はそれを、「二重用法の和音」とも名づけ、それが、属音の完全和音上で解決するとき、それは「大6」の和音であり、短7の和音から派生したものであると推論した（Fétis 1840: 69-70）。

これは、ラモーの有名な二重用法³に対するフェティスの批判である。

譜例5 ラモアの理論における二重用法 (Fétis 1840: 69-70を参考に大迫作成)

II度音上の7の和音の第1転回形 IV度音上の付加6の和音

ラモアは、和声進行において、同じ構成音ファ・ラ・ド・レを持つ和音に、主音に進行するIV度音上の付加6の和音と、属音に進行するII度音上の7の和音の第1転回形という、2つの意味を持たせたとフェティスは理解していた(譜例5)。これが、和音の「二重用法」である。この理論は、II度音上の7の和音の転回形を認識するものである。しかしII度音上の7の和音は、フェティスの理論においてはmodification和音(人工的な和音)であり、従ってそれを転回させ、第1転回形を作るという概念は、フェティスの理論にはなかった。

4-2. カテルのII度音上の7の和音へのフェティスの批判

次に、カテルの理論について見てみることにしよう。フェティスはカテルの理論について、次のように述べている。

mais l'obstacle contre lequel étaient venues échouer d'autres théories précédentes, vient encore se représenter dans celle de Catel, et conduit à un naufrage semblable. Cet obstacle est, comme on le pense bien, l'accord de septième mineure du second degré, et les harmonies qui en dérivent. . . cet accord existe donc, pour lui, sur le second degré de la gamme, quoique ce ne soit point celui qu'on y place, dans la détermination de la tonalité moderne. Selon lui, dans la succession de cet accord parfait à celui de la tonique, si cette tonique se prolonge, elle produit l'accord de septième dont il s'agit. Mais plusieurs difficultés se présentent ici : 1° L'accord parfait mineur du second degré n'appartient point à la tonalité, tandis que la prolongation qui produit l'accord de septième est tonale.

しかし、これまでの諸理論を座礁させてきた障壁は、カテルの理論の中に依然として現れ、同じような難破に導く。この障壁は、もちろん、II度音上の短7の和音と、そこから派生する諸和声である。(略) それ故、この[完全]和音は、彼にとって、音階の第2度音上に存在する。現代の調性の決定においてはそこに置かれる和音ではないにもかかわらず。彼によると、この完全和音の主音上の完全和音との連続の中で、もしこの主音が延長されれば、問題の[II度音上の]7の和音を生み出す。しかしいくつもの困難が、ここに現れる。(1.) II度音上の完全短和音は調性に全く属していないのに、7の和音を生じる延長は調的である(Fétis 1840: 152)。

Catel, qui avait bien vu que l'accord de septième n'est pas fondamental, et qu'il provient d'une prolongation, s'est égaré quand il a cherché le mécanisme harmonique de la formation de cet accord. Suivant lui, l'accord de septième mineure provient d'une prolongation de la tonique sur un accord parfait du second degré. . . Mais l'accord parfait n'appartient pas au second degré dans notre tonalité ; mais toute note prolongée qui produit une dissonance représente une autre note naturelle d'un accord ; note qu'on doit retrouver en supprimant la prolongation, et qui doit être une consonnance. La prolongation, dont parle Catel, ne se fait donc pas sur un accord parfait, mais

導音6の和音」(V₉の和音の第2転回形)がある。しかし、「5・導音6の和音」は自然和音ではなく、置換の所産である。したがって、この延長は、II度音上の完全和音(通常短和音)への延長ではなく、置換の所産である和音への延長であるという認識が必要である。よってどちらの場合もフェティスの理論にはそぐわないとフェティスは主張しているのである⁷。

5. まとめ

II度音上の短7の和音は、19世紀の西洋音楽実践においては頻繁に使用された和音である。その一方で、理論的な側面から見ると、当時フランスに流通していた理論書において、II度音上の7の和音の生成原理には、様々な異なった説明付けがなされていた。ラモーは、短3度比と完全5度比から、また、完全長和音の根音下に、短3度を付加するか、完全短和音の最上音の上に短3度を付加することで、この和音を生成した。カテルは、長調においては、ド音を含む通常和音から、II度音上の通常短和音への進行において、ド音を延長することでこの和音を生成した。短調では同じ操作が通常不完全和音において行われた。そして、フェティスは、このどちらの説をも批判し、V₇の和音の転回に置換をしたものと、自然協和音からの延長の組み合わせによって、この和音を生成した。つまり、実践においてはごく当たり前に用いられていたこの和音について、音楽院で使用されていた和声法教科書においても、通説となるような合理的・説得的な説明が確立されていなかったということが、これまでの論から窺えるのである。

冒頭で、筆者は、フェティスが2冊の和声理論書の中で、弦分割や音響物理学によらない和声の発生構造を基礎として、音階音度、諸音程、諸和音のそれぞれの性質と生成構造を説明していると述べた。今回取り上げた3つの理論において、II度音上の7の和音の生成構造が異なっているということは繰り返し述べている通りであるが、この和音を生成するための基礎的な和音、つまり、一番基礎となる同じ完全和音やV₇の和音の生成の原理でさえも、各理論においては異なっているということにも、注目すべきである。この主題についての議論は、今後に機会を譲る。

註

1. これ以降に使用するド、レ、ミ等の階名は、すべて移動階名とする。
2. この理由の詳細については大迫 2010を参照のこと。
3. ラモーの二重用法の問題については、坂部 1994に詳しく論じられている。
4. フェティスは、ここで、「56の和音 accord de quinte et sixte」と述べている。56の和音は、Fétis 1844: 80の記述において、II度音上の7の和音の第1転回形を意味している。II度音上の7の和音の第1転回形は、シ音を含まないため、添えられた譜例と併せて考えると、この「56の和音」は「5・導音6の和音」の書き間違えであると推測できる。
5. 字数の関係で短調におけるこの和音の生成についてここでは詳述できないが、短調において、カテルはこの和音の生成方法にもうひとつ別の説明、つまり長調の導音上の7の和音の平行短調での使用という観点からの説明を与えている。
6. この著作は、Catel 1802の英語翻訳版である(題字の書かれたページに、“From the English copy”とある。この元の翻訳が誰の手によるのかは不明である)。原著はベルギー王立図書館内フェティスコレクション等に所蔵されているが、閲覧する機会を得ていない。同著作の、入手できた英語翻訳版を比較検討し、ここではその中で1番出版年の古いものを用いた。これら複数の翻訳版の存在は、カテルの理論の普及を示している。
7. ただしカテルはこの延長を、既に完結した和音への挿入的な延長と捉え、解決は、この完結した和音に後続する和音でなされると考えていた。従ってこの和音への延長に関しては、フェティスが考える延長と、カテルのそれとは根本的に異なっていることが分かる。

主要参考文献

- 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: Imprimerie du Conservatoire.]
- Fétis, François-Joseph. 1840. *Esquisse de l'histoire de l'harmonie considérée comme art et comme science systématique*. Paris: Bourgoigne

et Martinet.

———. 1844. *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* (2^e ed.). Paris: M. Schlesinger.

Nichols, Robert Shelton. 1978. *François-Joseph Fétis and the theory of tonalité*. Ann Arbor, Michigan: UMI. [1971. Ph. D. Dissertation. Ann Arbor, Michigan: University of Michigan.]

Rameau, Jean-Philippe. 1965. *Traité de l'harmonie: Facsimile of the 1722 Paris edition*. New York: Broude Brothers.

大迫知佳子 2010 「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。

坂部由紀子 1994 『ラモアの和声理論における二重用法の問題』東京藝術大学修士論文。