

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 —

大 迫 知佳子

FÉTIS, François-Joseph's Theory of Harmony :

*Focusing on Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art
et comme science systématique*

OSAKO Chikako

abstract

The *Esquisse de l'histoire de l'harmonie, considérée comme art et comme science systématique* of FÉTIS, François-Joseph (1784-1871), published in Paris in 1840, was highly evaluated as an excellent history research on musical theory. This work outlines the theories of Franco of Cologne, Rameau, Jean-Philippe (1683-1764), Euler, Leonhard (1707-1783) and many other theorists, and includes Fétis' own criticism against them.

The aim of this study is to bring out Fétis' original ideas about harmony and its theory through an analysis of his criticism towards other theories in the *Esquisse*. It seems that his criticism represents his fundamental attitude towards the concept of harmony.

Close examination reveals that Fétis showed three fundamental concepts as his own harmonic theory. Firstly, he classified consonance and dissonance in his own way. Secondly, he harshly criticized the way of explaining harmony only by overtone theories or mathematics. And thirdly, he suggested four stages of tonality: 〈unitonique〉, 〈ordre transitonique〉, 〈ordre pluritonique〉 and 〈ordre omnitonique〉.

Keywords : music history, music theory, harmony, FÉTIS, François-Joseph

はじめに

フェティス (FÉTIS, François-Joseph : 1784-1871, 以下 Fétis) は、19世紀のベルギーの音楽理論家であり、調性 (tonalité) という用語を音楽の世界に持ち込んだ人として知られている。彼は、歴史的に音楽理論を研究することで、独特の調性と和声の発展理論を形成した。

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 *Esquisse*) は、1840年パリで出版された (私家版)。この著作について SHIRLAW は、「和声理論と和声体系の真の歴史」(SHIRLAW 1917 : vii) と評した。また CHRISTENSEN は、Fétis が音楽理論の歴史に関して若い頃から行ってきた研究が、「*Esquisse* の出版で頂点に

キーワード : 音楽史、音楽理論、和声、フェティス

*平成17年度生 比較社会文化学専攻

達した」(CHRISTENSEN 1996 : 42) と述べ、ARLIN は *Esquisse* から読みとれる Fétis の和声理論を、「和声の歴史の中で最も重要な概念上にある」と位置づけている (ARLIN 1994 : x)。

しかし、本書は単なる和声理論の歴史書ではない。なぜならその内容は 13 世紀の Franconis de Colonia から、19 世紀の Choron, Alexandre-Étienne (1771-1834) までの和声理論の概要とそれに対する Fétis の意見を示すものであり、Fétis の各理論への批判的な記述は、彼自身の和声理論への基本的な姿勢を具現していると考えられるからである。*Esquisse* から読みとれる Fétis の姿勢は、以下の 3 つにまとめることができるだろう。すなわち、(1) 協和・不協和の分類の独自性、(2) 数学・自然科学などから導き出される和声理論への否定的な立場、(3) 4 つの調性のシステムと、それに伴う転調の理論である。

本稿は、*Esquisse* に要約されるこの 3 つの姿勢を、Fétis が言及した歴史上の和声理論とそれに対する彼の批判的な記述から抽出し、Fétis の和声概念を明らかにしようとするものである。

音程の協和・不協和の分類について

Fétis は 11 世紀後期¹ を「芸術 (art) の始まりの時代」と規定し、この時代の 2 音間の和声²、中でも diaphonie 以降のものを和声 (harmonie) としての最初の要素と考えた。そして 2 音間の和声が完全な和音³ に発展し、和音の進行が規則的になって、連続八度、連続五度、連続一度が禁止される過程を、和声の発展の過程とみなした。

Esquisse における主要な主題の 1 つは、音程の協和と不協和の分類についてである。ARLIN は、*Esquisse* の英訳の序文の中で、「Fétis は、自分の分類法において通常音程の分類法との関わりを絶った」と述べている (ARLIN 1994 : xxv)。Fétis は、Consonnance parfaite (完全協和)・Consonnance imparfaite (不完全協和)・Consonnance mixte (混合協和)・Consonnance appellative (名目上の協和) という 4 種類の協和と、Dissonance tonale (調的不協和)・Dissonance attractive variable (♯や♭により変化し引きつけられる不協和) という 2 種類の不協和を定義した。完全協和は完全五度・完全八度で、不完全協和は、長短三・六度、混合協和は完全四度、名目上の協和は長四度 (増四度) と短五度 (減五度)⁴ を指す。調的不協和は長短二・七・九度、♯や♭により変化する引きつけられる不協和は増二度・増三度・増五度・増六度・増八度・減三度・減四度・減七度・減八度音程であると分類している (FÉTIS 1844 : 9-11)。

Esquisse 中での音程の分類に関する Fétis の批判の、もっとも分かりやすい例として、Franco, Marchettus de Padua, Johannes de Muris の 3 人についての記述を挙げることができるだろう。特に Fétis は、彼らの長二度、長短六度、そして四度音程の分類に対して批判を展開した。

Franco は *Ars cantus mensurabilis* で、二音間の音程を次のように分類したと Fétis は述べている。まず大きく分けて協和と不協和の 2 つがあり、協和をさらに完全協和、不完全協和、中協和の 3 つに分けた。完全協和は、一度・八度を、不完全協和は長短三度を、そして中協和は四度と五度を指す。また不協和も、完全不協和、不完全不協和の 2 つに分けられ、完全不協和は短二度・三全音すなわち長四度・長短七度を、不完全不協和は長短六度を指している⁵。そして彼の協和音程・不協和音程に関する分類は、その後 2 世紀もの間受け継がれ続けていったと Fétis は述べている。

Marchettus de Padua⁶ は、四度音程について Franco と意見をやや異にした。Fétis によれば、彼は四度音程を協和として捉えてはいたが、それだけではなく、「神聖な協和」でもあると主張した。そして世界が常に 4 つの要素でできていることをその理由として挙げている。例えば一年には四季があり、世界には 4 つの悪があり、福音書は 4 書からできているので、これを音楽に適用すると、四度音程は神聖でなければならない。

Fétis は Franco の長二度、長短六度、四度の分類に対して、「これらの原理は恣意的なものであり、間違っている。」(FÉTIS 1840 : 6) と強く主張している。Franco の長二度・長短六度について、Fétis は、長二度は短二度と同様な不協和 (= 完全不協和) に、長短六度は協和に分類されるべきであると反論した。その理由を、「なぜならば、長短六度音程は解決を必要とせず、耳に対して協和の感覚しか与えないから」(*ibid.*) であると説明している。これは、Fétis の音程の分類の根拠となる、「安定感」ということに関連した批判であると考えられるだろう。先に述べた Fétis の 4 つの協和の分類は、「安定感」を与えるか否かという観点から決定されている。Fétis は、

完全協和が、「安定感」を与え、「終止の協和」となりうるのに対し、不完全協和は、音階の長短を明確にするが、安定感を与えることはないと考えた。混合協和は安定感を持たないという点で完全協和ではないが、不協和のように解決を必要としないので協和に分類される。名目上の協和は、協和を呼び起こすものであり、その性質上、協和として扱われている⁷。つまり、長短六度は、安定感を与えるわけではないが、音階の長短を明確にし、解決を必要としないという点で、不協和ではないと主張したのであると推測できる。

具体的な分類について言及した二・六度音程と違って、Fétisは四度音程について、「協和に分類されている完全四度については、別のところで激しい議論を見ることができるだろう。」(*ibid.*)と述べるにとどまり、不協和に分類されるべきか、協和に分類されるべきかということについてははっきりとした言及を避けた。しかし、Marchettusの「神聖な協和」については、「人はこれらが、和声の最悪の音程から神聖な協和を作るための奇妙な理由付けだと認めるに違いない」(*ibid.*: 10)との激しい批判がなされており、理論そのものではなく、Marchettus自身に対しても「彼の欠点は、簡潔さではなく詳述の行き過ぎにより(理論を)不明瞭にするところである」(*ibid.*: 9)と示している。この批判には、Fétisが音楽外のものを音楽理論へ適応することを快く思っていないかったということの片鱗をも窺うことができる。

14世紀になると、四度音程は完全協和とは見なされなくなり、Johannes de Murisの理論では、完全協和が完全一度・完全五度・完全八度、不完全協和が長短三度・長六度として分類される⁸。これらの分類に関して、Fétisは「すべての芸術家がこの分類に同意するだろう」(*ibid.*: 17)と、肯定の意を示した。しかし、依然として長六度音程が「不完全協和」であることについては、不満を述べている。彼は、「長六度が改正されるアイデアを見るだろうし、この音程は協和の中の自然な場所におかれるだろう。」(*ibid.*)と述べている。しかし、Fétisの分類でも長六度は不完全協和に分類されているため、彼がなぜここで短六度ではなく、長六度の分類について異を唱えたのかということは不明である。

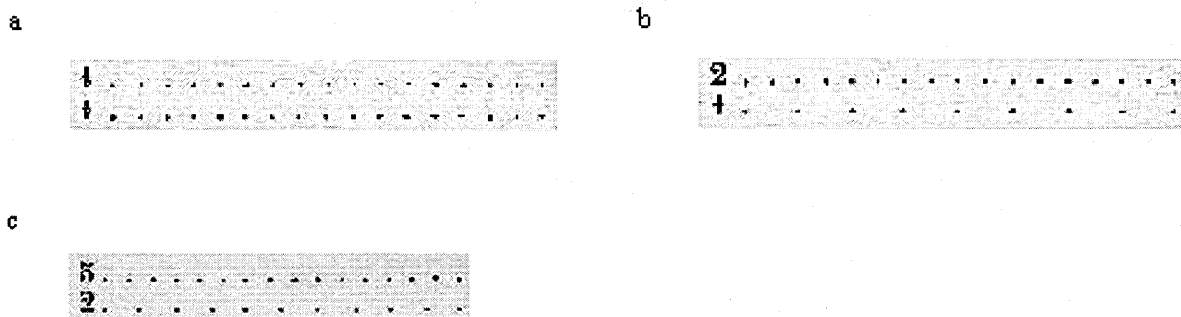
数学・自然科学から導き出される和声理論への否定的な立場 数学的な協和・不協和と完全和音

*Esquisse*での各理論への観察をもとに、Fétisは、1726年のRameau, Jean-Philippe (1683-1764)の、*Nouveau système de musique théorique* (『音楽理論の新体系』)の出版後、和声の実践の理論的な基礎を探究することが、18世紀の音楽家や哲学者の任務であるという傾向が広まったと考えた。そしてその探究を行った最初の人物は、Euler, Leonhard (1707-1783)⁹であると述べている。Eulerの理論の出発点は、「音楽は、心がそれと知らずに計算している、無意識の隠れた算術的営みである¹⁰」というLeibniz, Gottfried Wilhelm (1646-1716)の原理であり、それは音楽への、数学的アプローチであった。

Eulerの理論についてFétisは、音程の〈快適さの段階〉、数学的な完全和音、和音のつながりにおける近親性をめぐる問題、そして〈音楽のジャンル〉に関して具体的に説明と批判を加えている。しかし、彼はこれらをめぐるEulerの記述の一部を引用・説明し批判を加えているだけであり、その理論を支えている数式などへの言及は一切なされていない。

Eulerは、より心地よい音は、たやすく理解できる単純な比率でなければならないという考えに従って、音程間の振動数比を用いて、それを視覚化し、振動数比の単純さをもとに音程の〈快適さの段階〉というものを定めた。Fétisは、このEulerの理論を、数学的な見地からではなく、知覚が心に与える一致の感覚という側面を強調して具体的に説明している。Eulerは各音程の振動数の比を、2つの点を用いて視覚化した。例えばユニゾンの振動数比は1:1であり、この場合、2つの点が等しくならんでいる(譜例1 a)。このように2つの点が完全に一致するものは「2つの音の振動が、完璧に対応する点よりなる2つの線であるという印象を、我々の知覚に与えるものが、我々の心におこる」(*ibid.*: 75)が、これに対してオクターブの振動数比は、2:1, 4:1…であり(譜例1 b)、「心に秩序の感覚を与えるが、全く同じという感じは与えない」(*ibid.*)。そして5度の振動数比である3:2(譜例1 c)は、「既に、耳に無秩序を与えている」(*ibid.*)。

譜例 1 : 振動数比の視覚化¹¹ (*ibid.* : 75-76)



このようにして Euler はユニゾンを〈快適さ〉の第 1 段階に、オクターブを〈快適さ〉の第 2 段階においた。同様に二度音程、三度音程、四度音程、五度音程等の諸音程をそれぞれ振動数比の単純性をもとに、以下の〈快適さの段階〉に割り当てた (表 1)。このうち長短三度と (完全) 四度、長二度、短六度の分類に対して、Fétis は次のように反論した。

ここで、1 つの問題が現れた。それは、数比の単純性に基づいた音の集合の快適さの理論に対する、最も根本的に破壊的なものと思われる。そしてそれは明らかに、芸術の規則に抵触していることを示している。耳への聴こえ方を訊ねられたそれぞれの音楽家は、長三度が、そして比率が 6:5 であり、Euler のシステムでは〈快適さ (の段階)〉が 8 段階である短三度でさえ、(完全) 四度よりもよりよい感覚を与えると宣言するだろう。このことは対位法や単純な二声体の作曲における、2 つの音の最も良い合一 (= 音程) のなかでは、三度が認められており、四度を排除するだろうという規則を導く。

これは数の比率に基づいた〈快適さの段階〉による 2 音の合一の分類に見つけられる唯一の不自然なものではない。なぜなら Euler は、(快適さの) 第 8 段階におかれ、6:5 の比で表される短三度だけではなく、周知の通り、不協和である長二度 [9:8]、そして短六度 [8:5] も第 8 段階に入れているからである (*ibid.* : 76-77)。〈() 部は筆者加筆。[] 部は Fétis 註。〉

表 1 : Euler による〈快適さの段階〉(EULER 1968 を元に大迫作成)

〈快適さの段階〉	音程 (振動数比) の例	〈快適さの段階〉	音程 (振動数比) の例
1	ユニゾン (1 : 1)	7	長三度 (4 : 5) 長六度 (3 : 5)
2	第 1 オクターブ (1 : 2)	8	短三度 (5 : 6) 大全音 (長二度) (8 : 9) 短六度 (5 : 8)
3	第 2 オクターブ (1 : 4)	9	短七度 (5 : 9) 自然七度 (4 : 7)
4	完全五度 (2 : 3)	10	長七度 (8 : 15) 小全音 (9 : 10)
5	完全四度 (3 : 4)		
6			

確かに Euler によれば、〈快適さ〉の 5 段階に完全四度が、7 段階に長三度が、8 段階に短三度・長二度・短六度が分類されている。Fétis の分類では、長短三度・短六度は不完全協和、完全四度は混合協和、そして長二度は調的不協和になる。Euler は、これに反論して (と Fétis はいっているが)、この段階においては、〈快適さ〉の数字が大きい方が不協和音程、小さい方が協和音程として、ある程度分類されていると述べた。そしてそれ故、協和音程である長三度は第 7 段階に、不協和音程である長二度は第 8 段階に分類されているのであるということ、しかし第 8 段階には短三度・短六度が含まれるため、不協和音程が第 8 段階から始まるわけではないことを示した。Fétis は当然これに対して「長二度の汚い不協和と短三度・短六度がなぜ同じ段階に入れられるのか。」(*ibid.*

:79) とその弱点を指摘した。

これに加えて Euler は、2音以上からなる和音の〈快適さ〉についても言及している。彼が考える完全和音は、明らかに音楽家達の考えるそれとは異なっていた。例えば Rameau がモノコードの分割から完全和音を得たのに対し、Euler の完全和音は数学的な考えに拠っている。すなわち彼は、1つの和音に、1つ以上の音を追加したときにその比の冪指数が増加し、〈快適さの段階〉が上がる（＝比が複雑になる）もの、つまりこれ以上音を付け加えることができない和音を完全和音とみなした。それは、1: 2: 3: 6 比で表される和音である。その冪指数は6であり、これに1つ以上の音を付加すると、冪指数は増加してしまう。Euler が 1: 2: 3: 6 の中で完全和音を構成したのは、そこに4や5の比を加えることによって、つまり音楽家の考える完全和音に必要な比を加えることによって、比が複雑になること、和音が〈快適さ〉から遠ざかることを避けたかったのではないかと Fétis は推測した。そして「Euler の〈快適さの段階〉は、耳に心地よいことによる2つの音の単純なハーモニーに関して既にとっても高度に満たされていたので、はっきりした音として聞こえる3つや4つの音のハーモニーは、彼にとっての耳に容認しがたい当惑と同じように心の当惑をもたらすものだ¹²。」(ibid.: 85) と皮肉を述べている。そして結局、それは「音楽的なセンス」による、「真の完全和音の構成にアプローチすることが許されていない」(ibid.) と、音楽の不在を指摘した。

最後に Fétis はこのようにまとめている。

ここで私は、ラモーにつづいて最初に生みだされたこのシステム（＝ Euler の理論：筆者註）の分析をやめねばならない。その著者の高名な名前にもかかわらず、それは認められないままにされ、今日に至るまで一人の音楽家も、芸術の理論を研究主題にした音楽家の一人でさえも、それを知らず、あるいは理解できない、と私はそう断言できると思う。(中略) 多くの他の困難な主題を支配する偉大な精神の完全な失望は、音楽理論に数学を使用することの非難に対する深刻な主題を提供している (ibid.: 91-92)。

彼はここでもやはり、音楽理論へ音楽外のものに適用することへの批判を見せている。しかし、理論の説明がそうであったように、Euler のシステムがどのような数学的な根拠に基づいているのか、そしてその根拠によりかに音程の協和・不協和が分類され、完全和音が規定されているのかということも考慮した批判ではない。あくまでも Euler に対する Fétis の批判は、示された理論そのものへの自分の感覚的判断に基づいて展開されている。これは、*Esquisse* 全体の記述においていえることであり、その記述が「客観的なものではない。」(ARLIN: 1994: xxxviii) と評される所以である。しかしこのことが反対に Fétis の強い個性を具現しているものとも考えることができるだろう。

倍音列と等差的音列

18世紀のフランスで広く用いられていた Rameau の教義、すなわち Fétis のいうところの数と自然現象が和声と結びつくというシステムは、Fétis にとって理解できず、しばしば矛盾しているものであったようである。*Esquisse* においても、彼は Rameau の理論に対して、いくつかの根本的な批判を加えている。その背景の1つには、Fétis の調性 (tonalité) への考え方があるものと推察できる。彼は、調性 (tonalité) を決定する主要な要素は、音階であり、和音は音階に基づいて作られるものであると考えていた。従って Rameau のような「三度の重ね合わせによる和音の発生の教義」(ibid.: 72) は、Fétis の考える調性の確立とは相容れなかったのである。

この点で、音程の発生に対して用いられてきた倍音列 (progression harmonique) と、等差的音列 (progression arithmétique) を刷新した人物として Fétis は Levens をあげて賞賛し、その考えを受け継いだ Ballière de Laisement, Charles-Louis-Denis (1729-1800) の理論と比較した。

倍音列は、モノコードを一定の比で分割して得られる等比的な音列である (譜例 2 a)。Rameau はモノコードの弦の6回分割、つまり倍音列の最初の6番目の音 (譜例 2 a ①から⑥) までをもって、分割の結果現れた完全和音を自分の理論の基礎として据えたということはいうまでもない。これとは反対に等差的音列は弦の長さを2倍・3倍にして得られる音列のことである (譜例 2 b)。Levens は、それまで用いられてきた倍音列の最初の6番

目まで（譜例 2 a ①から⑥）の音列ではなく、最初の 10 番目まで（譜例 2 a ①から⑩）の音列を自分の理論の基礎として用いた。そしてそこに 4 度音が含まれないことに問題意識を持ち、それが「完全な音階」（*ibid.*: 103）を生じ得ないと考えたので、倍音列の 10 番目（譜例 2 a ①から⑩）をもって音列を下降させ、10 番目までの倍音列とちょうど対称形になるように等差的音列を付加した（譜例 2 a, b）。

譜例 2 : Fétis が示した倍音列と等差的音列 (*ibid.*: 104)

a. 倍音列

①	②	③	④	⑤	⑥	⑦	⑧	⑨	⑩
ut	ut	sol	ut	mi	sol,	si bém.,	ut,	ré,	mi.
1,	1/2,	1/3,	1/4,	1/5,	1/6,	1/7,	1/8,	1/9,	1/10.

b. 等差的音列

⑪	⑫	⑬	⑭	⑮	⑯	⑰	⑱	⑲	⑳
ut,	ut,	fa,	ut,	la bém.,	fa,	ré,	ut,	si bém.,	la bém.
1,	2,	3,	4,	5,	6,	7,	8,	9,	10.

しかし次の 3 つの欠点が、Levens のシステムを「基礎からくずしている」（*ibid.*: 104-105）と Fétis は批判を加えた。その欠点とは、理論がいかなる調性の確立にも対応していないこと、音程の比が様々なオクターブに対応していないこと、そして最終的に間違った感覚が、耳を傷つけることであると Fétis は述べている（*ibid.*: 105）。

しかしこれらの困難さは、Levens を思いとどまらせることなく、それに妨げられずに、倍音列をもって主音上の短七度を伴う和音 [ut, mi, sol, si bémol] を作っている。もっともその七度音を作る音は、その調にはないようだが。属七和音 [sol, si, ré, fa] についても、この最後の音 (fa) は、倍音列の最初の 10 音（譜例 2 a）に存在せず、そして彼が置き換えたもの (fa) は、その調の真の四度ではないということが忘れられている。5-6 の和音 [fa, la, ut, ré] も、最初の 2 音が、倍音列の最初の 10 音にはない。最後に、倍音列によれば属七和音について、このドミナントの三度音 (si bémol) は 本当の導音よりも低い音になる形なのである (*ibid.*)。〈下線・() は筆者が加筆。[] 部は Fétis 註。〉

つまり、倍音列の 10 番目まで（譜例 2 a）に等差的音列（譜例 2 b）を付加することで、「完全な音階」を見つけたとしてもその音が低ければ、その音が耳を傷つけ、調性を確立することはできないと彼は考えたのであろう。さらに Fétis は、この考えを受け継ぎ、倍音列の最初の 13 番目までを用いた Ballière を、「我々は一見して後者 (Ballière : 筆者註) は有能な音楽家ではなく、良く教育された数学者であるということが分かるだろう。」(*ibid.*) と評している。

Fétis は、以上のような Rameau 以降のシステムは、Roussier, Pierre-Joseph (1716/17-1792) によって終わりを告げたと述べている。そして Roussier の理論への説明と批判により、この問題をまとめた。

Fétis は Roussier を、増六和音の使用法を予見したとして評価している。しかし、彼が採用した 12 項の幾何学的な三倍進行 (progression triple)¹³ によって、Roussier は、和声的な比のリアリティを否定し、想像の中に理論を求め、現代のすべての音楽をこのやり方でやり直す必要性を主張したと Fétis は考えた。

最終的に、彼はたくさんのところで、現代のすべての音楽をやり直す必要性を主張した。まるで芸術はそのようなプロセスによって作られ得て、まるで音階の形が恣意的な数比においてよりも高度な法則によって決められるのではないかのよう。まるでこのシステムの中で数が仮説的な価値でしかないものではないかのよう！結局、数によって実際に表される事実は、

これらの数が音響体の諸次元の表現、すなわち、結果的な響きの音程の測定がそこからもたらされる振動数であると信じられる。しかし、芸術と科学の基準にしようとしている三倍進行の法則は、もしそれが宇宙システムや古代暦で断言された類比でないのなら、何処に見出し得るのだろうか？我々が打ち立てようとするのは真の科学か、それとも役立たずの浮世離れた理論なのか？我々は音楽家ではないのか、それとも一種のグノーシス派、つまり新たなるイルミナーティを形作ろうとするのか (*ibid.* : 114-115) ?

以上の記述からは、Fétis が自然、数学、そして世界や宇宙に関する理論を音楽理論に取り入れることに批判的な姿勢を示していることを読みとることができる。そしてその中に、音程の分類や調性への考え方も表出されているが、批判の対象である理論が生まれた時代や思想の背景は考慮されることがない。理論自体を共時的に読み、それに対して自分の理論との相違から批判を加えるこの姿勢には、他を受け入れない彼の信念が窺える。

4つの調性のシステムと、それに伴う転調

Fétis は、*Esquisse* の中で、自分の調性への考え方と、独自の調性と転調のシステムを示している。以下にそれを概観してみよう。

彼は調性を古い調性 (*ancienne tonalité*) と現代の調性 (*tonalité moderne*) に区分し、現代の調性は三全音に存在すると信じていた。協和的な転調を導かず、三全音のない単旋聖歌の時代の音楽は古い調性に基づいて作られており、Fétis はこれを〈*unitonique* (単調性的システム)〉と名付けた。〈*unitonique*〉は、彼によれば調性の第1段階であるが、16世紀末 Monteverdi, Claudio (1567-1643) が属七和音、すなわち三全音を含む和音を用いるまで続いた。

その証拠として、Fétis は Monteverdi の五声のマドリガーレを挙げている (譜例 3)。

譜例 3: “Stracciami pur il core” 72-80 小節

The image shows a musical score for the madrigal "Stracciami pur il core" by Claudio Monteverdi, measures 72-80. The score is written for a single voice part and a basso continuo part. The lyrics are: "crude - le Non può mo - rir d'a - mor al - ma fe - de - al - - ma". The score shows a modulation from G major to D major in the final measure, which is circled in red. The lyrics are: "crude - le Non può mo - rir d'a - mor al - ma fe - de - al - - ma".

この譜例の第8小節にある完全五度と長三度を伴った七度に関してFétisは「現代の調性の起源と考えられるべき重要な刷新である」(*ibid.* : 35) と評価した。ここでは、faに#が付けられ、ré音を根音とするト調の属七和音が示されている。この和音のうち、導音であるト調の第七度音 (f dièse) はト調の主音 (sol) に、ト調の第四度音 (ut) は、同じ調の第三度音 (si) に解決している。

Monteverdi に始まったと彼が考えていた、属7和音の使用とそれに付随した転調が存在する段階を、Fétis は、〈*ordre transitonique* (移行調性的システム)〉と名付けた。加えて、彼は、属7和音を、単独で調性を決定できる「自然不協和」と呼び、予備音を必要とする他の不協和、すなわち「人工的な不協和」と区別していた¹⁴。そして属7和音の使用とそれに伴う転調において、予備音なしの属7の使用を、真の現代の調性とみなしたようである。Monteverdiはこの意味でも現代の調性の発明者であった。つまり、FétisはMonteverdiがマドリガーレ

第5巻の中で予備音なしに属七和音・属九和音を用いていることを指摘しているのである。この属七和音の存在について Fétis は、「4度音と7度音の間の和声に確立された関係は、現代の調性の構成原理を確立した。」(ibid.: 37) と断言し、理論家の中で、それを認識していなかったもの達を批判している。

〈ordre transitonique〉は17世紀にかけて発展し、三全音による現代の調性と真の転調の最初的手段を作り出したと Fétis は述べている。彼によって、17世紀後期に現れた転調の次の段階のはじまりとして見なされたものは、協和音の自然音程の上方・下方変位に伴う異名同音の使用であった。最初の変位は六度音によってもたらされた。*Esquisse* で Fétis が挙げた例により説明すると、イ短調の六度音上の6の和音 (fa, la, ré) は、上方変位で増6の和音 (fa, la, ré dièse) になり得、これは7の和音 (fa, la, mi bémol) に置き換えることができる。7の和音はドミナントとなり、変口調という調性を決定するというやりかたである。変位と異名同音による転調の可能性の広がりの結果を、Fétis は〈ordre pluritonique (複調性的システム)〉と名付けた。〈ordre pluritonique〉は、18世紀後期から、和音の配置の入れ替えの使用とともに Mozart, Weber などにより拡大され、最終的に調性と転調の最後の段階となる〈ordre omnitonique (全調性的システム)〉に辿り着く。

前述した3つのシステムをふまえて、Fétis は転調に繋がる和音の変化を、置きかえ、上方・下方変位、音の引き延ばしの種類に分け、それらの自然和音の多様な変化により、様々なやり方であらゆる調に解決できるという〈ordre omnitonique〉を規定した。これは後に Riemann, Hugo (1849-1919) によって批判されることとなるが、Liszt, Franz (1811-1886) に賞賛され、「20世紀初期の調性の崩壊を予見した考え方である」とも評価されている (ARLIN: 1994: xxxvii)。Fétis は *Esquisse* の中で〈ordre omnitonique〉については多くを語っていない。しかし、転調につながる和音の変化による調性の崩壊を牽制する言葉で論が締めくくられており、調性の崩壊を予見すると共にそれを危惧していたことを窺うことができる。

結語

Esquisse に見られる Fétis の記述は、彼の和声理論への3つの姿勢を具体的に説明していた。そしてこれらの姿勢は、独立して示されているわけではなく、それぞれが繰り返し相互に関連して記述の中に現れており、その和声理論への考え方が一貫していることを窺うことができる。

Fétis の一貫した姿勢を支えるものは、彼の持つ調性 (tonalité) の概念であった。故に Fétis は、彼の言うところの tonalité moderne における長短音階に基づかない、いかなる数学的な理論も受け入れることはできなかったし、調性 (tonalité) に基づかない音程の分類を認めることもできなかった。さらに、彼は、歴史的に和声理論を考察し、調性 (tonalité) そのものを分類するうちに、1つの事実に辿り着いた。つまり、音楽が、転調を導かない時代から、1つの中心音をもつという状態にまでの発展を遂げるという事実である。

Fétis は、自身が生きた時代様式に従って形成された感性をもって、過去の音楽を研究することで、和声を科学的に解明し、20世紀の理論における無調へと繋がる道を開いたのである。

註

1. Fétis は、Franco の *Ars cantus mensurabilis* が著された時期を指しているが、彼は Franco の生きた世紀を、11世紀後期から12世紀であると主張しているため、このような記述になっている。
2. ここでいう和声とは、ALAIN のいうところの、「音程の和声」であろう。ALAIN は、今日考えられている和声の概念が、かなり最近になってきた物であるとし、音程の和声 (中世) と、和音の和声 (古典音楽時代) を分けている。
3. Fétis は *Esquisse* の中で、「完全な和音」とは三度音程と五度音程からできる和音と、三度音程と六度音程からできる和音であると述べており、これらの和音を「完全な和声」とも表現している。
4. Fétis は、自身が著した、19世紀のフランスにおける数少ない和声学の入門書である *Manuel des compositeurs, directeurs de musique, chefs d'orchestre et de musique militaire* の和声の基本事項の説明においても増四度音程を quarte majeure (長四度音程)、減五度音程を quinte mineure (短五度音程) と呼んでいる。その理由については、FÉTIS 1844: 7 を参照のこと。
5. Fétis はこのように理解していたようだが、Franco は *Ars cantus mensurabilis* の中で、短六度と長七度を完全不協和に、長六度と短七度を不完全不協和に分類している。また、Fétis は Franco の長二度の分類について批判を加えたにもかかわらず、その分類を

明記していない。Francoは長二度を不完全不協和に分類している (STRUNK 1950: 153)。

6. Marchettusの理論については、*Lucidarium*を元に論が進められている。
7. Fétisは、名目上の協和である長四度と短五度の、導音がトニックを導き、四度音が一般的に三度を導くという特徴が、著しく調的であるため、名目上の協和は、不協和ではないと説明している (FÉTIS 1844: 9)。
8. Fétisはこの分類について「なぜ短六度がこのカテゴリーに含まれないのかということは分からない」と述べている。Murisは、別の著作で、短六度を不協和に分類したが、最終的には長六度や長短三度と同じ不完全協和とみなしている (SHIRLAW 1917: 2)。
9. Eulerの理論は、*Tentamen novae theoriae musicae*に基づいて分析されている。
10. “Musica est exercitium arithmeticae occultum nescientis se numerare animi” (NEUBAUER 1986: 174)
11. この譜例は、FétisがEulerのものを参考にして示したものである。
12. Eulerが2つ以上の音から成る和音についても言及していたのにも関わらず、Fétisがこのような皮肉を述べたのは、音楽家の考える和音の分類や完全和音と、数学者が考えるそれとがかけ離れており、音楽家であるFétisはそれを理解しがたいものと考えているからであるということが、周辺のFétisの記述から伺える。
13. 三倍進行とは比が1: 3ずつ続く (1: 3: 9: 27: 81…) 音列で、Roussierはプラトンの『ティマイオス』からこのアイデアを得たとFétisは述べている。Roussierは、曜日に振り分けられた7つの惑星、つまりSaturneからVénusまでが (音階) 音に割り当てられるという考え方をもとにして、音列の始まりの音を決定した。
14. Fétisは、和音の分類に際して、自然不協和と人工的な不協和を混同したものとしてHeinichen, Johann David (1683-1729) やBoyvin, Jacques (1653-1706)等を挙げ、激しく非難している。

引用文献

- ALAIN, Olivier 1965 *L'Harmonie*, Paris: Presses universitaires de France.
 [永富, 正之; 二宮, 正之共訳 1969 アラン, オリヴィエ 『和声の歴史』 東京: 白水社.]
- ARLIN, Mary Irene 1994a *Esquisse de l'histoire de l'harmonie: An english-language translation of the François-Joseph Fétis history of harmony*, New York: Pendragon Press.
 ———— 1994b “Introduction”, in ARLIN: ix-xli.
- BENT, Ian (ed.) 1996 *Music theory in the age of Romanticism*, Cambridge; New York: Cambridge University Press.
- CHRISTENSEN, Thomas 1996 “Fétis and emerging tonal consciousness”, in BENT: 37-56.
- EULER, Leonhard 1968 *Tentamen novae theoriae musicae*, New York: Broude Brothers.
- FÉTIS, François-Joseph 1840 *Esquisse de l'histoire de l'harmonie considérée comme art et comme science systématique*, Paris: Bourgogne et Martinet.
 ———— 1844 *Traité complet de la théorie et de la pratique de l'harmonie* (2e éd.), Paris: M. Schlesinger.
 ———— s. d. *Manuel des compositeurs, directeurs de musique, chefs d'orchestre et de musique militaire*, Bruxelles: Nacher.
- KOSAR, Anthony Jay 1984 *François-Joseph Fétis' theory of chromaticism and early Nineteenth-Century music*, Ph. D. dissertation, Columbus, Ohio: Ohio State University.
- NEUBAUER, John 1986 *The emancipation of music from language*, New Haven and London: Yale University Press.
- SHIRLAW, Matthew 1971 *The theory of harmony*, London: Novello.
- SMITH, Charles Samuel 1960 *Leonhard Euler's Tentamen novae theoriae musicae*, Ph. D. dissertation, Bloomington, Indiana: Indiana University.
- STRUNK, Oliver 1950 *Source readings in music history: From classical antiquity through the Romantic Era*, New York: Norton.

引用楽譜

- MONTEVERDI, Claudio s. d. *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, MALIPIERO, G. Francesco (ed.), Wien: Universal Edition: 3.

(2008年1月11日受理)