

フォーレの作品における転調の独創性に関する考察

鶴原 勇夫

A Study About Originality of Modurations in Works by G. Faure

TSURUHARA Isao

Abstract

Gabriel Faure was a French composer who was actively engaged in the musical world in France from the 19th century to the 20th century. In the violent period of changes from the time of romanticism to the present Faure established devotedly his own idiom by excluding the old authority and new fashion of that time. The superb feature of his music is in a graceful melody and a unique progress in harmony. Because his harmony progress and modulation method were extremely unconventional at that time, Saint-Saëns, who was Faure's master, shouted, "He at last went mad!"

In this paper, I attempt to explore the special feature of Faure's harmony progress and modulation out of his works. I certainly hope that this research could prove to be access to the originality of Faure's music even a bit.

Key Word: Gabriel Faure, harmony progress, modulation

[要約]

ガブリエル・フォーレは19世紀から20世紀にかけて、フランスで活躍した作曲家である。ロマン主義の時代から現代に至る変化の激しい時代において、彼は、古い権威に頼ることなく、新しい流行に惑わされず、自己に忠実に独自の作風を築いた。彼の音楽の特色は、優美な旋律とユニークな和声進行にある。特に彼の和声進行と転調方法が、当時としてはあまりに斬新だったために、師匠であるサンサーンスが「とうとう彼は気が狂ってしまった」と叫んだくらいである。この研究はそうしたフォーレの作品の中から和声進行と転調の特色を発見することを目的としている。この研究で私が彼の音楽の独創性に少しでも近づくことが出来れば幸いである。

キーワード：ガブリエル・フォーレ、和声進行、転調、フォーレの作品における転調の独創性に関する考察

はじめに

ガブリエル・フォーレ（1845～1924、仏）は、近代フランスを代表する作曲家の一人である。彼の音楽は優美なメロディーを最大の特徴とするが、全体として地味な作曲家という印象がある。それは彼の人柄によるものでもあるだろうが、彼の持つ音楽のもう一つの側面である和声の斬新さ＝難解さによって、理解者が少ない...という側面もあるのではないだろうか。フォーレの音楽における和声の扱いには独特のものがああり、優美な旋律とともに、それが彼の音楽の個性を形成していると思われる。筆者は学生時代に初めてフォーレの作品に接した。彼の代表作といえる「レクイエム」や、ピアノ学習者に愛好されている連弾曲「ドリリー」などに、新鮮な魅力を感じたものである。その後、彼の作品の多くを耳にする機会を得たが、メロディーの美しさとともに和声進行の独特の美しさが強く印象に残っている。このたび、自分自身のこれまでの経験を整理する意味から、フォーレの作品における和声進行の魅力について、その秘密を探ってみようと思いついた。フォーレの音楽の特徴はいくつか挙げられる。メロディーの面においても、リズムの面においても、和声進行の面においても、彼の音楽は独特の魅力をはなっている。この研究においては、それらの要素の中でも和声進行におけるフォーレの特色を重点的に考察したい。そしてそれに関連があるものについては、旋律やリズムについても機会をみて触れることとする。

フォーレは、1854年（9歳）から、ニデルメイエルがパリに創設した古典宗教音楽学校に学んだ。そこで彼は、ギュスターブ・ルフエブルの「和声概論」によって、特色ある非常に柔軟な和声概念を学んだとされる。フォーレが学んだギュスターブ・ルフエブルの「和声概論」では、転調の方法として次の6つを挙げている。1、両方の調に共通する和音による方法。2、一時的な転調を数多く含む方法（和声的な反復進行など）。3、半音階的進行を含む和音同士による方法。4、エンハーモニックによる方法。5、同主張とそれに基づく借用和音による方法。6、その他

ジャン・ミシェル・ネクトゥー著「評伝フォーレ」によると、このG・ルフエブルの和声に対する考え方は、当時主流であったコンセルヴァトワールの確固とした和声体系とは相容れなかったとのことである。フォーレが当時の最も主流の音楽理論とは異なる考え方のもとに学んだということが、フォーレの和声が柔軟な個性を持つことに結びつくのかもしれない。

筆者が若い頃に学んだ和声法は、前述の比較でいえば厳格で確固とした和声体系に近いもののように思われる。したがって、学んだ環境が異なる故にフォーレの和声感覚を完全に理解できるかどうかには難しいものを感じるが、却ってより新鮮にフォーレの魅力を感じられるという側面もある。この研究での転調の方法に関する考え方は、筆者の学んだ和声理論がベースになっており、フォーレの学んだ和声理論とは必ずしも考え方の基本が同じではな

い。ジャン・ミシェル・ネクトゥー著「評伝フォーレ」等の参考資料により、多くの有益なヒントを得ているとはいえ、基本的にはあくまでも筆者の目から見た「フォーレ観」を述べているものであることを、はじめに申し添えておきたい。

1. 転調について

フォーレの音楽の考察に入る前に、簡単に「転調」に関しての基本的考え方を述べる。転調とは、1つの曲の中において、ある調から一時的に他の調へと調性移ることをいう。転調している時間の長さにはいろいろあり、短いものもあれば長いものもある。場合によってはかなり長い時間他の調へ行っている場合もあり、曲によっては（特殊な例ではあるが）元の調に戻ってこない場合すらある。長い時間といっても1曲の中でのことであるから、それほどではないが、たとえば複合3部形式の中間の部分（Trio）などは、ある程度まとまった時間、他の調に行っている「長めの転調」の例の一つといえる。この「長めの転調」は元の調の印象から離れるものである。これに対し、もっと短い時間の転調とはたとえば、1つのフレーズの中で転調してまたもとの調に戻るものなどが考えられる。この「短めの転調」を含む場合は、全体としては元の調の印象の範囲内にあるものと考えられる。

1.1. 全音階的転調～近親調への転調

「全音階的」とは、「半音階的」に対する言葉である。転調する場合には、新たな調において元の調にはない音が含まれるが、元の調にない新たな音が突如現れるようなものは「半音階的」であり、ここでいう「全音階的」とは、新たな音が現れるとしてもそれが突然ではないようなものをさす。すなわち、新たな調の新たな音が現れる時、その直前の和音が新たな調の和音でもあり元の調の和音でもあるような、「二つの調に共通した和音」であれば、「突如として現れた」とは思えない流れができる。このような共通する和音を軸に転調するものを「全音階的転調」と位置づけることとする。

ここで、全音階的転調の例を示す。

この転調では元の調と次の調との間に両方の調に共通する和音が存在する。この、共通する和音が元の調に属する和音であると同時に次の調に属する和音でもあることから、そこから次の調とみなしてその先の和声を進ませ、転調しているのである。譜例1では、和音記号を階層状に示すことで、この方法の考え方を表している。

〔譜例 01〕

a) C: I IV II a: IV V I
 b) C: I VI e: IV V H: I VI dis: IV V I

1.2. 平行調への転調

平行調とは調号を同じくする長調と短調の関係をいう。共通する和音が多いために、比較的簡単に転調が可能な関係といえる。フォーレの作品ではしばしば平行調の関係の転調が行なわれるために「長調なのか短調なのかははっきりしない」という状態が作り出される。このことをネクトゥーの著書では、調の「両義性」と言う言葉で表し、フォーレの特色の一つとしている。

1.3. 同主調への転調と、準固有和音について

同主調とは主音を同じくする長調と単調の関係をいう。調号は、嬰記号または変記号による表記で3つ分の差異がある故に、近親調と呼ばれる中では共通和音の少ない、比較的遠い関係の調と考えられる。しかしながら、長調の曲において同主短調からの和音をしばしば借用することがある。特に音階の第 音を含む 度、 度、 度の和音は、これらの和音を用いても短調に転調したという印象をあまり与えないために、元の長調の和音に準ずる物としてしばしば用いられる。これらを「準固有和音」と称するが、同主短調の 度を借用することについては、使用法に注意が必要である。

1.4. 異名同音的転換による、みなし転調

ある和音が異名同音的転換により別の和音にみなすことができる場合、その和音を軸にして（共通する和音とみなして）近親調よりもより遠い関係の調へ転調することができる。異名同音により他の和音とみなすことのできる和音として、属七の和音、減七の和音、増三和音について、解説を示す

1.4.3. 増三和音の異名同音的転換について

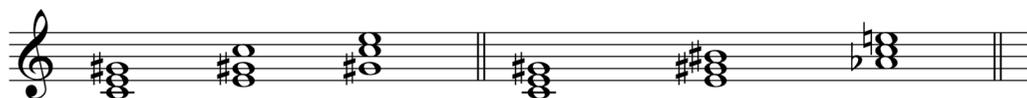
増三和音は長三度ずつ重ねられた3つの和声音からなる。そのため、転回形においても長三度ずつ重ねられた同じ構成となる。(異名同音で減4度であるものも含む)そのため、異名同音的に転換により長三度高い調あるいは長三度低い調に転調が可能となる。

増三和音からの連結例であるが、例えば長三和音に進行する連結する方法に、c)のように、一つの共通音を残して他を半音上行させるものと、d)のように、2つの音の共通音として残り1音のみを半音下行させるものがある。

[譜例 04]

a) 増三和音とその転回形

b) 3種の調に思い換える



増三和音からの進行例



ここで具体例として、グリーグのピアノ曲に見られる例を示す。

[譜例 05] 「トルルハウゲンの結婚の日」より

E. Grieg



1.5. 半音階的転調

転調する前の調と共通する和音を経ないで転調先の調の音が現れる場合は、新たに現れる音は元の調にない音が突然現れる。その新たな音は元の調にある音と半音階的關係にあるので、このような転調を「半音階的転調」と位置づけることとする。異なる調の属和音どうし

はこの半音階的連結によって用意に結びつきうるものの好例であり、ロマン派以降の多くの作曲家が用いている転調法である。しかし、属和音による半音階的連結はワグナーやフランクなどの作曲家の作品に多くの好例が見られるものの、フォーレの作品中にはさほど特色ある用法が見られないので、この研究においては半音階的転調に関しては、属和音主体のものではなく三和音主体の三度関係の連結を中心に考察したい。

2. フォーレの音楽における和声進行に関する考察

さて、いよいよフォーレの作品における転調の特色についての考察に入る。筆者の考えでは、フォーレの作品には「短めの転調」に彼らしい特色が多く発見される。彼にとっては「調性感」は重要なものだったと考えられる。調性感についてであるが、その曲が何調であるかがはっきりしている類いの音楽を「調性音楽」と称する。部分的にそれぞれ調性を持つが、常に変化して全体として何調が中心になっているかはっきりしない類いの音楽を「浮遊調性の音楽」と称する。その曲のほとんどの部分が何調であるかをはっきり感じさせることの無い類いの音楽を「無調音楽」と称する。フォーレの残した作品はおそらくすべてが「調性音楽」の範疇に入ると思われるが、楽曲の途中部分においては「浮遊調性」と位置づけたいくなるような大胆で多様な転調を見せるものも多い。それらはフォーレの音楽をきわめて個性的なものにしている。

2.1. 終止形について

終止形は調性感を決定付ける重量な要素である。17～18世紀の古典音楽～ロマン主義の音楽の時代においては、 $\text{V} \rightarrow \text{I}$ という強い進行が最も重視された。転調においても転調先の調の $\text{V} \rightarrow \text{I}$ という進行を用いるのが望ましいとされた。ロマン主義の後半から近代において、この考え方を打ち破る動きも出てきた。ワグナーによる「浮遊調性」の音楽からやがて「無調音楽」へと進むことが音楽の歴史の主流になる。フォーレはこの流れからは少し離れたところにいて、別の可能性を追求したように筆者には思われる。では、フォーレはどのようにこの $\text{V} \rightarrow \text{I}$ という強い進行による調性感覚の呪縛から逃れたのであろうか？。

2.1.1. フォーレは $\text{V} \rightarrow \text{I}$ という強い進行の終止形よりも、 $\text{V} \rightarrow \text{II}$ という変格終止を好んだ。

フォーレは、若い頃に宗教音楽学校で学んだために、教会旋法による音楽に親しんでいた。バロック以前の音楽では、古典派以後の音楽ほどには $\text{V} \rightarrow \text{I}$ という進行が必ずしも支配的ではなかった。「ドミナント」(Dominant) という「属和音」も、古典派の時代でこそ「 V 」の和音をさしているが、もっと以前の時代においては「 V 」をドミナントと称していたとも言われる。ともあれ、フォーレは $\text{V} \rightarrow \text{II}$ という、今日では「変格終止」と呼ばれる終止形に慣

れ親しむ環境にあったと思われる。

〔譜例 06〕

変格終止

The score for Example 06 consists of three measures of music in C major, 4/4 time. The first measure shows a basic progression: C4-E4-G4 (quarter), F4-A4-C5 (quarter), G4-B4 (quarter), F4-E4 (quarter), C4 (half). The second measure shows a progression including a dominant chord: C4-E4-G4 (quarter), F4-A4-C5 (quarter), G4-B4 (quarter), F4-E4 (quarter), C4 (half). The third measure shows a chromatic movement in the bass line: C4-E4-G4 (quarter), F4-A4-C5 (quarter), G4-B4 (quarter), F4-E4 (quarter), C4 (half).

基本的な形

準固有音を含む形

旋法的動きを伴う形

〔譜例 07〕「優しき歌」より

The score for Example 07 is in 3/8 time, B-flat major. The melody line starts with a quarter note G4, followed by a quarter rest, and then a quarter note G4. The piano accompaniment starts with a quarter note G4, followed by a quarter note F4, and then a quarter note G4. The piano accompaniment includes a 'pp' dynamic marking and a fermata over the final chord.

変格終止は本来は、主和音 に対しての進行であるが、主和音以外の和音、例えば属和音 に対しても、属和音に対する属和音（ドッペルドミナント）を用いる代わりに、フォーレは 変格終止（属和音に対する）を好んで用いた。

〔譜例 08〕「レクイエム」より

The score for Example 08 is in 4/4 time, B-flat major. The melody line starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then a quarter note F4. The piano accompaniment starts with a quarter note G4, followed by a quarter note F4, and then a quarter note G4. The piano accompaniment includes a 'p' dynamic marking and a fermata over the final chord.

2.1.2. 両義性について

フォーレの作品ではしばしば平行調の関係の転調が行なわれるために「長調なのか短調なのかははっきりしない」という状態が作り出される。このことをネクトゥーの著書では、調の「両義性」と言う言葉で表し、フォーレの特色の一つとしている。

曲例は多いのだが、代表作の「夢のあとに」における平行調の例を見てみよう。この曲は八短調であり、前半の終わりでいったん平行調の変ホ長調の終止を見せる、再び八短調に戻り後半はさらに別の転調を繰り返すが、終了間近になって現れる変ホの主和音がなかなか印象的である。

ここでの平行調が
印象的である

〔譜例 11〕「子守唄」より

ここでの平行調が
印象的である G.Faure

伴奏形はピアノ音型を略し、和声進行を表すのみである

2.1.3. 偽終止について

属和音から主和音への進行を完全終止と称するのに対し、属和音から 度への進行を「偽終止」と称する。フォーレの作品における偽終止の例をあげる前に、次の例を取り上げてみたい。

〔譜例 12〕「夢のあとに」より

G.Faure

この譜例の第 1 小節は変イ長調の属七の響きである。通常、変イ長調の主和音へ進行する性質を持つ。

〔譜例 13〕

ところが、実際には（〔譜例 12〕）低音は変イ長調の主和音へと進行しているのに、内声部は変ホ音を用いなくてナチュラルのホ音を用いている。あたかも正統的な主和音への進行をかたくなに拒んでいるかのようである。この作品は比較的若い頃の作品の中の代表作であるが、その後の作品において多用されるようになった「偽終止」に結びつくものを感じたので、あえて関連譜例として先行的に示した。

さて、この項の本題である「偽終止」であるが、フォーレの作品で見られるものは、長調において低音が第 5 音から長 2 度上がって第 6 音に進むものよりも、低音が第 5 音から短 2 度上がって 6 度に進むいわゆる「準固有和音」である 6 度に進むものが多い。そして、低音の進行も、標準的な根音から根音へと進む標準的なものよりは、「夢のあとに」のように低音は主音に進む例が多い。これは準固有の 6 度の第 1 転回形となる。

〔譜例 14〕 およびその転回形

a) は基本的な偽終止、b) は準固有の 6 度への偽終止、c) は低音が主音へ進行している形、d) はメロディーが主音以外に進行している形（準固有和音であるため、音階の第 3 音が通常より半音低い点に特色がある）

〔譜例 15〕「優しき歌」より

G.Faure

この譜例の1段目の終わりでこの調の属和音（B・D#・F#・A）の第1転回形に落ち着いている。そして、ピアノの次の和音は準固有の度（C・E・G）の第1転回形に進行している。

フォーレは、主和音に対する属和音の場合のみならず、属和音の属和音（ドッペルドミナント）やその他の借用属七の和音においても、この例のような偽終止（準固有の度への進行）を多く用いている。

〔譜例 16〕「バイオリンソナタ第 1 番」より

G.Faure

Example 16 shows a musical score for the first movement of the Violin Sonata No. 1 by Gabriel Fauré. It consists of two staves: a violin staff (top) and a piano staff (bottom). The key signature is one flat (B-flat major/D minor). The violin part begins with a melodic line that rises and then falls, marked with *cresc.*, *f*, and *p*. The piano part provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines, also marked with *cresc.* and *p*. A bracket is placed under the piano staff.

〔譜例 17〕連弾組曲「ドリリー」より

Example 17 is a duet for two pianos from the 'Dolly' suite. It features four staves: two for the right hand and two for the left hand. The key signature is three sharps (F# major/C# minor). The music is characterized by intricate rhythmic patterns and melodic lines. A bracket is placed under the bottom two staves.

〔譜例 18〕「夜想曲第 7 番」より

G.Faure

Example 18 is a nocturne for piano from the 'Nocturne No. 7' by Gabriel Fauré. It consists of two staves: a right hand staff (top) and a left hand staff (bottom). The key signature is three sharps (F# major/C# minor). The music is marked *sempre ff* (fortissimo). The right hand part features a complex, rhythmic melody with many accidentals and slurs. The left hand part provides a dense harmonic accompaniment. A bracket is placed under the bottom staff.

もう1例、2つの曲を比較しながら考察を試みる。

〔譜例 19〕 歌曲「ひそやかに」より

G.Faure

The musical score for Example 19 consists of a vocal line and piano accompaniment. The key signature has one flat (F major). The vocal line starts with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, C5, and D5. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand and a bass line with eighth and sixteenth notes in the left hand.

この譜例の3拍目は 度調の属七を借用し、属和音の属七へとごく普通の進行をしている。

〔譜例 20〕

和声進行のみを表す

The musical score for Example 20 shows the harmonic progression in G major. The right hand contains a vocal line with notes G, A, B, C, D. The left hand shows the corresponding chords: G major, A minor, B minor, and C major.

この 度調の属七から、準固有の 度へと進行させるならば次のようになるはずである。

〔譜例 21〕

The musical score for Example 21 shows the harmonic progression in G major. The right hand contains a vocal line with notes G, A, B, C, D. The left hand shows the corresponding chords: G major, A minor, B minor, and C major.

この、譜例 21 番で示したような和声進行をしているのが、次に示す「夜想曲第 6 番」の例である。調性が異なっているものの、旋律もかなり類似しているため、興味深い比較対象となっている。

〔譜例 22〕夜想曲第 6 番より

G.Faure

Musical score for 'Nocturne No. 6' by G. Faure. The score is in 3/2 time and three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. A bracket under the bass line indicates a specific harmonic progression.

さらに、この和声進行（準固有の 度への偽終止）の例を示す。

〔譜例 23〕「優しき歌」より

G.Faure

Musical score for 'Avec une voix' by G. Faure. The score is in 3/4 time and one sharp (F#). It features a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The score includes triplets and a forte (*f*) dynamic marking. A bracket under the bass line indicates a specific harmonic progression.

〔譜例 24〕「優しき歌」より

G.Faure

このように、その使用例がかなり多く、また使われる場所も旋律の頂点に近い場所であることが多いために、筆者はこの和声進行に出くわすたびに「フォーレっぽい進行だ！」と感じてしまうのである。そしてこの和声進行をフォーレの個性の重要な一つであると認識している。

2.2. 転調の方法について

前項までは終止形を中心に考察したが、さらに転調の方法を中心に考察を進める。「はじめに」にも述べたように、若い頃フォーレは和声進行に対する柔軟な感覚を身につけたとされる。他の調への転調についても、形に縛られず、自由に他調との間を行き来しているように見られる。

〔譜例 25〕「レクイエム」より

G.Faure

この例は、はじめ二長調であるが、次の小節は二長調ではない（おそらく変口長調）の和音を用いて、またすぐに二長調に戻っている。変口長調と思われる小節では、そこにある和

音だけでは変口長調であることが必ずしも確定できない。転調するならば転調先の調を確定させるために、転調先の調の - の終止形を用いた方が良い...という伝統的な和声理論からは、無縁の世界となっている。フォーレの作品にはこのように時間の短い転調が多く見受けられ、とても自由自在に調から調へと（蝶のように）飛び回っているような印象を受ける。彼の作品傾向は一般的な考え方と同じように「初期・中期・後期」と分類して考えることも出来るが、その中期から後期にかけて、彼の転調の自由度は発展を見せていった。特に中期の傑作とされる「優しき歌」が発表されたときには、サンサーンスが「自分の弟子は気が狂ってしまった」と叫んだとのエピソードが、ネクトゥー著「評伝フォーレ」に紹介されている。

さて、そのフォーレの自由自在な転調を私なりに考察してみたい。

2.2.1. エンハーモニック変換によるみなし転調

エンハーモニック（異名同音）転換による転調は、多くの可能性があり、多くの作曲家が試みている方法である。多くの作曲家に用いられているという意味では、この方法をフォーレの特色の一つとして容易に結論付けることはできないのであるが、この転調方法にはきわめて多くの可能性があるために、その実際の使用は一様でなく、作曲家による個性が現れやすいという面もあると思われる。

基本的な考え方は「1.4. 異名同音的転換による、みなし転調」において解説したので、ここからは、フォーレの作品に見られる実際例を元に、フォーレの独創的な転調の秘密にたどり着くべく、考察を進めたい。

2.2.1.1. 属七の和音を用いた異名同音的転換による転調例

属七の和音の異名同音的転換については、1.4.1 に解説したが、フォーレの作品例としては、既に紹介した〔譜例 16〕の最後の部分にもその例がある。ここでさらに別の例を示すとしよう。

この譜例の中では3通りの属七の和声進行が有る。a)は通常通り主和音に進行している。b)は、前項で述べた準固有の度への偽終止の形に進行している。c)が、ここでいう異名同音転換を用いた進行をしている。これは、1.4.1の解説中の〔譜例02〕のなかの、c)の2番目の形、またはd)の2番目の形に相当する。

この例は、属七の和音を用いた異名同音的変換による転調例としてあげたが、フォーレの旋律面での特長も示していると思われるので、それについては別項(2.2.1.4)にて述べる。

2.2.1.2. 減七の和音を用いた異名同音的変換による転調例

減七の和音の異名同音的転換については、1.4.2に解説したが、フォーレの作品例を示すとしよう。

〔譜例 27〕「夜想曲第 6 番」より

G.Faure

この譜例の 2 段目のはじめ、旋律が Dis（嬰二）音（前の調の変ホ音と異名同音）のところ
 がその前の部分の調（変二長調）に属する減七の和音であると同時に、異名同音により、
 次ぎにくる調（イ短調）に属する減七の和音にもなっている。変二長調から始まったメロデ
 ーが Dis 音の部分で異名同音的に橋渡しをして、次の E 音でイ短調へ、さらに次の C 音で
 へ長調へと進行している。旋律的に一段目のフレーズをなぞるように反復しながら、新たな
 調へと見事な転調をしており、円熟期における彼のピアノ曲の代表作とも言うべきこの曲の、
 最も魅惑的な箇所として注目しておきたい。

〔譜例 28〕「前奏曲第 7 番」より

G.Faure

この例でも、Dis 音のところの減七の和音を軸に転調を行っている。低音が異名同音的に
 タイで残っているとところに独特の味わいが有る。彼の最晩年の作品であり、枯淡の境地を感

ずる部分である。

〔譜例 29〕連弾組曲「ドリー」より

G.Faure

この曲も、譜例の第3小節の第1拍目の減七の和音を軸にして遠い調への転調を行っているが、やや特殊である。それは、転調後の和音の重要な低音であるE音を先行して減七の和音の部分から鳴らしてしまっているからである。この曲ではさらに第4小節目でもへ短調の属和音に突然の転調を行っており、円熟期の充実した自在の境地を感じさせる。

この例は、減七の和音を用いた異名同音的変換による転調例としてあげたが、フォーレの旋律面での特長も示していると思われるので、それについては別項(2.2.1.4)にて述べる。

〔譜例 30〕「優しき歌」より

G.Faure

この曲はホ短調で始まり、すぐに（譜例の第3小節目）減七の和音をはさんで半音高いへ短調に転調している。減七の和音を軸にすれば理論的にはあらゆる転調が可能であるが、この例は強烈である。

2.2.1.3. 増三和音を用いた異名同音的変換による転調例

増三和音の異名同音的転換については、1.4.3に解説した。そこでグリーグのピアノ曲を参考例として示したが、フォーレとの比較のためにもう一度参照してほしい（譜例05）。グリーグの曲例での転調は、同主短調の平行調へと転調しており、さほど特殊ではない。旋律も転調をしている間は共通音であるG音がメロディーの最高音に保留されているため、素直で聞きやすい転調になっている。

同じく増三和音を用いた転調でも、次に示すフォーレの作品例はかなり異なった様相を示している。調関係も長3度低い調への転調で近親調ではないし、メロディーラインで、転調後の調の音階の音を続けて奏し、その前の音階を否定しているような動きになっているため、その部分では別世界に引きずり込まれたような印象を受けるのだ。

〔譜例31〕「夜想曲第3番」より

G. Faure

この譜例の第3小節の第1拍目が、増三和音である。旋律のG音は、前の調で考えれば主音Asへ進む導音であり、Ais音は前の調ならばB（変口）音である。ここの増三和音が仮に変イ長調のままの進行をすると、次に示す〔譜例32〕のa)のようになると推測できる。しかし、実際の曲ではその和音で異名同音的にホ長調の和音と見なして、〔譜例32〕のb)のように進行しているのである。

〔譜例 32〕

Example 32 consists of two measures, labeled a) and b). Measure a) shows a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of chords in the left hand. Measure b) shows a triplet of eighth notes in the right hand and a triplet of chords in the left hand, with a key signature change indicated by a sharp sign above the staff.

この例（譜例 31）は、増三和音を用いた異名同音的変換による転調例としてあげたが、フォーレの旋律面での特長も示していると思われるので、それについては別項（2.2.1.4）にて述べる。

〔譜例 33〕「バイオリンソナタ第 2 番」より

G.Faure

Example 33 shows two systems of music. The first system features a violin part with a melodic line and a piano accompaniment with a complex, arpeggiated texture. The second system continues the same musical material, showing further development of the piano accompaniment and the violin line.

この例の始めの小節は、正しくは属和音なのであるが、増三和音を含んでおりその異名同音的変換で転調を行っているようにも考えられるので、この項の例として紹介した。

〔譜例 34〕



上例の和音構造。増三和音部分が異名同音変換をして転調していると考えられる

〔譜例 35〕「前奏曲第 8 番」より

G.Faure



(増三和音)



(増三和音)



(増三)

(増三)

最晩年のピアノ曲であるこの曲のこの部分では、増三和音を用いた異名同音的転調が 2 回出現し、それぞれが同じ転調を調を変えて反復している。

2.2.1.4. 異名同音的変換による転調例のまとめに替えて

ここまで異名同音的変換による転調例として、属七の和音、減七の和音、増三和音のそれぞれを使用した転調例を見て来たが、その中で興味深い共通点があることを発見したので、その点についてここで考察したい。

属七の和音の例としてあげた〔譜例 26〕と、減七の和音の例としてあげた〔譜例 29〕と、

増三和音の例としてあげた〔譜例 31〕とをよく見比べてみると、いずれも、旋律の頂点が元の調（転調前の調）の音階の主音へと向かっており、主音に上がりきった所で転調を果たしているのである。しかも転調先の調はいずれも元の調から見た準固有の 度にあたる調なのである。転調直前の和音がそれぞれ、属 7 の和音、減七の和音、増三和音と異なっているにもかかわらず、転調の全体の構造が同じ調関係への転調となっている。

〔譜例 36〕

矢印の箇所転調

調号は変ホ長調のままだがここは変イ長調

〔譜例26より再掲〕

〔譜例29より再掲〕

〔譜例30より再掲〕

a) 基本図

b) (属七)

c) (減七)

d) (増三)

a) は基本図。八長調の音階と、最後の主音での準固有の 度 に転調（矢印） というモデルを示している。

b) は〔譜例 26〕の例の、変イ長調の音階を示している。曲例では、直前に属七を用いていた。

c) は〔譜例 29〕の例の、変二長調の音階を示している。曲例では、直前に減七を用いていた。

d) は〔譜例 31〕の例の、変イ長調の音階を示している。曲例では、直前に増三和音を用いていた。

このような共通点を確認出来たので、この転調構造がフォーレの音楽の個性の一つだろう

と考えることが出来る。この進行が「フォーレの好んだ和声進行」の一つであることは間違いないだろう。

2.2.2. 三度関係の転調について

ここで、三度関係の調に転調する例を考察したい。長3和音から一つの音を共通音として和音を連結すると、3度関係の和音への連結がいくつかできる。つぎの、〔譜例36〕を見てみよう。

元の和音を八長調の主和音 = 1) として考える。この和音の構成音は、C、E、Gの3つなので、C、E、Gのいずれかの音を持つ和音と共通音を持つことになる。長3和音は、2) から7) までの6種類となり、短3和音は、8) から13) までの6種類が共通音を持つ和音となる。

〔譜例 37〕

1) 2) 3) 4) 5) 6) 7)

8) 9) 10) 11) 12) 13)

連結例

15) 16) 17) 18) 19)

20) 21) 22)

この中で、3) と6) については、元の調の和音であり転調の連結とはならない。2) と4) と5) と7) の4つの和音に連結したときは3度関係の転調となる。以上は長3和音への連結である。短3和音の中では、3度関係である、9) と11) については、元の調の和音であり転調の連結とはならない。連結譜例で確認すると、15) から19) は長3和音への連結であり、そのうち15) は元の調内での連結である。16) から19) は3度関係の連結だが、

そのうち、16)と17)とは共通音以外の2音がいずれも半音関係の連結をしているが、18)と19)とは長2度関係の連結を含んでいる。20)から22)は短3和音への連結例であり、そのうち20)は元の調内での連結である。21)は同主短調への連結で、準固有音としての元の調の範疇として使われることもある。22)は、半音階的でかなり遠い調への特殊な連結となっている。

2.2.2.1.

フォーレの曲例で最も注目したいのは、〔譜例37〕の、16)と17)のような、長3度異なる長三和音への連結である。

〔譜例38〕連弾組曲「ドリー」より

G.Faure

この例では、中間部に移行するところで、長3度下の長三和音への転調を行っている。旋律は共通音であるE音で前半を終え、同じE音で次の旋律を開始している。そのため素直に受け入れることの出来る連結となっている。この方法での転調は、ショパンやリスト、ブラームスといったロマン派の作曲家の作品にも多くの実例が見られ、古くはベートーベンの作品の中にも見いだされるものである。したがって、この例をフォーレの個性を表す例とすることは出来ない。同じフォーレの同じ連弾組曲の中の次の例では、調関係は、同じく長3度下の長三和音への廉潔になっているが、旋律の方が2つの和音の共通音を用いていないために、かなり異なる表情を持った転調となっている。

〔譜例 39〕連弾組曲「ドリー」より

この例の和音構造をもう一度確認すると...

〔譜例 40〕

第3拍から次の小節にかけて、共通音であるH音（口音）を旋律に用いないで、長3度下の長三和音へと進行している。このような旋律の動きはロマン主義の他の作曲家の作品でもあまり見られないもので、フォーレ独特の表現と言えるだろう。

この例の場合、和音が長三度下がるのと同じく旋律も長三度下がっているのので、試みにさらに長三度下に繰り返しを追加してみると次のようになった。

〔譜例 41〕



もっと繰り返せば...

これは、後のオリヴィエ・メシアンが考案した「転調不可能な旋法」にも通ずるものである。このように考えると、フォーレの作品には、目立たないながらもその後の世代の作曲家の表現に通ずる現代性が内包されていたとも考えることが出来る。

さて、この曲例についてもう少し考察を続けてみたい。

曲例で問題にしている転調箇所の2つの和音について考えてみると、転調前の和音は、H、Dis、F #の3つの音からなるHの長三和音だった。この中のDis音を、異名同音のE s音と考え、次のD音に対する倚音のように位置づけてはどうだろうか？。同じようにF #音は次のG音に対する倚音のように位置づけてはどうだろうか？。そのように考えると、H、Dis、F #の3つの音からなる和音が、次のG、H、Dの3つの音からなるGの長三和音に対する偶成的な「倚和音」と見ることも可能になってくる。

和音も旋律も、次のト長調の範疇に属するものとして考えると、次のようになる。

〔譜例 42〕



この譜例だけを何度も繰り返して弾いていると、本当にこれらがすべてト長調の範疇の音に感じられてくるから不思議なものである。実際の作品では前の部分がはっきりとホ長調で書かれているので、やや唐突で特異な転調に感じられた部分なのである。この辺りに、フォーレの独特な和声進行の秘密を解く鍵が潜んでいるような気がしてならない。

2.2.2.2

次の例は、属七の和音を含むので、この項でいう「三度関係の転調」に必ずしも該当しないが、前の例ときわめて関連の深い例と思われるのでここで検討してみたい。

〔譜例 43〕「バイオリンソナタ第 2 番」より

G.Faure

この例の部分の和音構造を示すと、次のようになっている。属七の和音の部分黒い譜頭で示した異名同音と考え、次の和音への倚和音と考えてはどうだろうか？。そのように考えると、前の曲例とも共通する和声感覚が感じられるのである。

〔譜例 44〕

和声進行のみを示す

〔譜例 42〕や〔譜例 44〕で示したような考え方で、転調前の和音を次の和音に対する倚和音のように考えると、その部分の旋律中に 2 つの和音の共通音を用いず、むしろ倚音から解決音へと、半音進行を含む動きを用いることが自然な方法に感じられる。実際に、後期から晩年にかけてのフォーレの作品のメロディーには、〔譜例 43〕2 小節目や 4 小節目にあるような、半音の動きを含むメロディーが多数見受けられる。次の〔譜例 45〕のチェロソナタ第 2 番、第 1 楽章の前半の終結部分に現れる旋律の動きも、半音の動きが支配的である。

ちなみにこの例でも、2.2.1.4 で解説した事柄が符合しており、興味深い。

2.2.2.3

3 度関係の転調のなかで、〔譜例 37〕の 22) のタイプに相当する例について考察する。

このタイプは、第 3 音を共通音とする長三和音と短三和音との関係である。根音が半音異なっているきわめて遠い調への転調となる。連結法は長三和音から単三和音へ移るものと、単三和音から長三和音へと移るもの、両方を行き来するものなどがある。

〔譜例 46〕連弾組曲「ドリー」より

この譜例の第 2 小節の第 3 拍が変ホの短三和音で、その次の第 3 小節が二の長三和音である。2 つの和音の共通音は変ト音 (Ges) と嬰ヘ音 (Fis) である。第 2 小節最後の F # 音は正しくは変ト音なのであるが、演奏時に楽譜が読みやすいように異名同音変換により次の F # 音と同じように表記している。この例では遠い調への転調の結果、旋律線に変口音から C

音までの全音音階が出現している点も特徴的である。

〔譜例 47〕「バイオリンソナタ第 2 番」より

G.Faure



この例では、ホの長三和音とへの短三和音とを行き来している。2つの和音の共通音は嬰ト（Gis）と変イ（As）とであり、曲例の旋律も共通音を中心に動いている。この例のこの部分は、フォーレの他の作品と比較すると、やや屈つぱく硬直した印象を受ける。この前の項（2.2.2.2）で考察したような柔軟な考え方を、ここではフォーレは考えていなかったようである。

2.3. 考察の結果

「フォーレの作品における転調の独創性に関する考察」との表題で研究に取り組んできたが、そもそも「独創性」ということを明確に論ずることは、相当に難しいことであった。なぜなら、「独創性」という言葉は、「他の人にない」という意味を含んでからである。「独創的である」ことを証明するには、「他の人にない」あるいは、「他の人にはきわめて少ない」ということを証明しなければならないが、そのようなことを証明するには、世の中のあらゆる作品を調べ上げねばならず、それは到底不可能なことである。

したがってこの研究では、方法としてフォーレの作品に「多くみられる」特色を示すことにより、フォーレの「独創性」にいくらかでも迫ることを目指したのである。文章表現がまだまだ不十分な点も感ずるが、フォーレの和声進行の特色に関しては、ある程度明らかに出来たのではないかと考えている。

終わりに「その他の特色について」

この研究を進めていく中で、フォーレの音楽には転調の独創性のほかにも「全音による増4度の開きを持つ旋律線」「長3和音における第1転回形の愛用」「半音階的な転調と同形反復」などの特色が有ることが明らかになって来た。それらはこの小論の主題である転調や和声進行との関連性を持っていると考えられるが、それらをこの小論ですべて述べてしまうことは、この小論の主題が分散し、曖昧になってしまう恐れがあるのでひとまず保留とし、こ

れらについては今後別の機会に考察を深めたい。

【参考文献】

ジャン・ミシェル・ネクトゥー著、大谷千正編訳『ガブリエル・フォーレ』新評論社刊、1990年。

ジャン・ミシェル・ネクトゥー著、大谷千正監訳『評伝フォーレ』新評論社刊、2004年。

池内友次郎ほか著『和声理論と実習』1～3 音楽之友社刊、1966年。

松平頼則著『新訂近代和声学』音楽之友社刊、1955年。

ルードウィヒ・トゥイレほか著、山根銀二ほか訳『和声学』音楽之友社刊、1954年。

Ch・ケックラン著、清水修訳『和声の変遷』音楽之友社刊、1962年。

ヴィンセント・バーシェッティ著、水野久一郎訳『20世紀の和声法』音楽之友社刊、1963年。

「新訂標準音楽辞典」音楽之友社刊、1966年。