

博士論文 付録

S. カルク＝エラートによる

『和音と調性の極性理論』

Polaristische Klang-, und Tonalitätslehre

翻訳

平成 29 年 11 月

国立音楽大学大学院音楽研究科

鈴木 茜

S. カルク＝エラートによる

『和音と調性の極性理論』

Polaristische Klang-, und Tonalitätslehre

翻訳

著者：S.カルク＝エラート

訳者：鈴木 茜

S. Karg-Elert の

『和音と調性の極性理論 *Polaristische Klang-, und Tonalitätslehre*』(1931) について

カルク＝エラートが非常に緻密な頭脳を持った理論家でもあったということ、作曲に関してその理論家としての一面が大きな影響を与えていたであろうことは、この作曲家、そして彼の作品を解釈、さらには演奏する上で極めて重要である。カルク＝エラートは、理論著作を 2 作品残しているが、その 2 作目にあたる『和音と調性の極性理論』を解釈することで、作品理解を深めることができるだろう。

この和声理論書は、A. エッティンゲン Arthur Joachim von Oettingen(1836-1920)および H.リーマン Karl Wilhelm Julius Hugo Riemann(1849-1919)らが唱えた二元的和声理論から派生した、独自の「極性和声理論」を体系化したものである。

この著作は 3 つの部分からなり、第 1 部は全体の基礎となる導入的概説部分となっている。カルク＝エラート独自の理論の前提となる、歴史的な音階、和音の成り立ち等が順を追って説明される。特に、冒頭 4 章では、ピュタゴラス、ディデュモス、ツァルリーノ、ソヴェールら、かつての著名な理論家の理論を順に取り上げ、主に協和音としての長三和音、短三和音の成り立ち、それぞれの理論の利点や相違について述べられる。その中で重要視されるのが、自然 3 度と自然 7 度の概念であり、その捉え方によってコンマ単位の音程差が生じるという考え方が、その後の章でも基本となる。

上和音、下和音の概念、音響学的な数値や計算式、記号、また和音の近親性について等、カルク＝エラートの理論に欠かせない基本事項の説明が行われ、次第にエッティンゲンやリーマンの二元的和声論との違いも明らかになっていく。後半の章では不協和音にも焦点を当て、転回形や動和音記号を用いて協和音的に解釈する方法が述べられている。最終章では、カルク＝エラート独自の機能記号が列挙され、説明がなされており、第 2 部への導入としての役割を果たしている。

第 2 部と第 3 部がこの著作の本論であり、カルク＝エラートの極性和声理論が書かれている。その前半である第 2 部は、第 1 主要部分と位置づけられている。まず主要和音としてトニカ、ドミナンテ、コントラドミナンテ（コントランテ）が挙げられ、これらが常にすべての和音の基礎となるのだが、第 2 部では特に 5 度近親（全音階）について扱い、比較的単純なドミナンテ属性（ドミナンテとコントラドミナンテの性質を持つもの）の和音を順に紹介している。つまり、1 つの調性の全音階的和音（すなわち臨時記号がつかない和音とそこから導かれる代理和音）について書かれている。具体的には、それぞれの主要和音の全音階的代理和音（平行和音と導音交換和音）や、7 度音、9 度音の付加、第 2 ドミナンテ、ナポリの 6 の和音などである。

後半では 5 度近親和音を使った転調について述べられ、ピュタゴラス的 5 度列に沿ったコンマ正確な転調の理解の重要性が説明されている。つまり、転調の道筋の問題であり、5 度真正な和音を転調手段とすることでのみ、転調は達成されるという考え方である。転調を担う和音は主要和音かその全音階的代理和音でなければならず、メディアンテやヴァリアンテを用いると目的調にはコンマの音程差が生じるのである。このコンマ正確な転調の手法として、いくつかのパターンが紹介されている。例えば 5 度近親和音を使った導入、導出和音の概念、ウルトラドミナンテの連結などがある。5 度真正な転調特有だが、5 度の進行を 1 歩、第 2 の 5 度を 2 歩、全音階的代理和音を半歩と数え、転調の距離を表す考え方も示されている。そして最終章では、補足として双子、三つ子の和音について説明されている。主要和音とその代理和音の融合形を指し、これによりさらに協和音の概念が広がるとともに、調性が次第に曖昧になっていく。

本論の後半となる第 3 部は、第 2 主要部分と位置づけられ、3 度、7 度近親（半音階）について扱う。増 4 度音程を表すトリトナンテ、半音変化を表すクロモナンテ、主要和音のすべての構成音を変化させてできる連鎖交換和音等、新しい和音や手法とその名称が次々と現れる。これらの音程関係を用いて、理論上直接並置できる和音を増やすことで調性概念を広げ、よりその枠組みは薄くなっていくのである。

この第 3 部で特に重点を置かれているのが、メディアンテである。主要和音の代理和音として、長 3 度近親であるメディアンテと反メディアンテを使うことで、転調の可能性はさらに広がり、簡単に遠隔調まで到達できる。メディアンテ手法は、特にロマン派作品の特徴であり、それらの分析に欠かせないものとされる。上長 3 度の和音との関係は、これまで第 4 ドミナンテであったわけだが、メディアンテではもとの和音から直接取ることができる。これにより、当然コンマの音程差が生じ、第 4 ドミナンテとは厳密には異なる和音になる。これまで 5 度近親を用いていた部分に、3 度近親を新たにその代理として使うことでその和声進行の持つ色彩はより豊かになり、一瞬調性を逸脱した感覚をもたらすような、表現力豊かなものとなる性質を持つのである。さらにメディアンテ和音を重ねていく、または導入として用いることで調性はさらに広がる可能性を持ち、後期ロマン派の複雑な和声法を支えていると言える。

その他、3 度音同士が同じ和音、つまり C-dur 和音と cis-moll 和音などの関係を表す 3 度同和音、同じく 7 度同和音、さらには C-dur 和音の 7 の和音と es-moll 和音の 7 の和音などの関係を表す 7 の反和音も重要である。これらの概念によって、これまで非常に遠い関係にあった和音同士が隣り合って用いられる可能性が生まれたのである。このように、第 3 部ではさまざまな新しい和音、和声法の登場により、次第に調性が崩壊していく課程が、それらの和音とともに説明され、無調の作品、不協和音を多用した多くの作品の分析も試みている。

この翻訳作業では、まず原書に忠実に、できる限りカルク＝エラートの言葉選びが尊重されるよう配慮している。この著作では、和声的な事象を全くほかの状況に例える場面があることや、彼の考えに基づく造語も多く見られることなど、独特の説明や言葉遣いが多い。これらの、カルク＝エラートらしさとも言える部分を損なうべきではないという考えから、慣用的な日本語の表現に変換することなく、その独特の感性を残したまま日本語にすることを目指している。しかしながら、それによって肝心の意味内容が正しく理解されないという懸念も生まれる。そのため、必要な部分に、訳注という形で、各ページ下部に訳者による解説を付けている。この補足説明により、多くの読者に、極性和声理論がより正確に、スムーズに理解されることを期待している。

また、この日本語訳作成作業においては、オーストラリアの研究者、H. ファブリカント Harold Fabrikant、S. テューリンガー Staffan Thuringer 両氏による英語訳、『*Sigfrid Karg-Elert's Precepts on the Polarity of Sound and Tonality*』も活用した。カルク＝エラートの独特なドイツ語表現を、英語ではどのような単語に置き換え解釈しているのか、ということを確認できたことは、大きな助力となった。

この極性和声理論を用いて作品分析をすることで、カルク＝エラート作品への理解をより深めることができるだろう。この日本語訳が、多くの演奏家の作品解釈の一助となることを願う。

凡例

この日本語訳は、ドイツ語原書そのものからではなく、2007年に書籍としてオーストラリアで刊行された英語訳（導入的解説の最後を参照）に付けられたドイツ語原文から訳したものである。このドイツ語原文は、英語版作者が原書から作成したもので、いくつか細かな誤植が存在するが、ページ割りが原書と同じで、図や特殊な記号等も原書の図版をそのまま使用しているため、これを用いて訳した。（翻訳作業自体はCD-Rom版を用いている。）誤植一覧表は省略するが、翻訳に間違いが生じないように、該当箇所は原書を確認した。原書は、ドイツのロイカルト社 F.E.C.Leuckart（当時はライプツィヒにあったが、1948年にミュンヘンに移っている。）から1931年に出版されたもので、今回確認に用いたのはアメリカ国会図書館 Library of Congress からPDFデータで受け取ったものである。

本文第2章第2節「カルク＝エラートの和声理論用語」の中で説明されている概念については省略し、ここでは翻訳に直接関わる基本的な項目のみを挙げる。

今回の翻訳では、索引は作成せず、代わりに末尾に術語対照表を付ける。

「～頁参照」といった記述は、翻訳したものの数字に書き換えている為、原書のページ数とは異なる。そのため、補足情報として、原書の目次の翻訳には原書のページ数を、カッコ書きで残してある。

目次に関して、原書で、目次のタイトルと本文中でのタイトルの言葉が一致していない箇所が複数ある。これは、それが意図的である場合を考慮し、異なったまま訳している。

ドイツ語で、 “によって強調されている単語は、日本語では「」で示している。また、ドイツ語では、機能記号や冠詞と区別するために音名を<>で囲っているが、日本語では小文字アルファベットで記すことで音名であることがすでに明白であるため、これは省略している。

原書のドイツ語にできるかぎり忠実な訳をつけるが、日本語として意味が通じにくい箇所に関しては、元の意味を損なわない程度に適宜語句を補足する。その際、他の記号と重ならないよう〔 〕を用いる。

音名は原文通りドイツ音名で記述し、日本音名は用いない。音のオクターヴ域については、カルク＝エラートはいわゆるヘルムホルツ式を使用しており、これは日本でも一般的に使われているので、原文のままアルファベットの大文字、小文字と、上付きの数字等で表す。

例えば、

C'、C、c、c¹、c² はそれぞれ「下一点は」「平仮名は」「片仮名ハ」「1点ハ」「2点ハ」を意味する。

また、音名同様、調の名前も、ドイツ語表記する。つまり、ハ長調→C-dur イ短調→a-moll 等である。この際、原文でもそうであるように、長調には大文字、短調には小文字を用いる。

「Polar」、「polaristisch」という単語について、基本的には長調（長三和音）と短調（短三和音）の対の関係性を示すため、「対極」と訳す。ただし、「polaristische Lehre」となった場合には、「対極」という言葉から、理論自体が2つあるという誤解を招く危険があるため、「極性理論」と訳す。

「Prime」という単語（その派生語「Urprime」等を含む）は、「第1度」という音程を表す他、「1度音」としてその音程の音を表す場合がある。意味内容から判断し、適宜訳し分ける。（その他の3度と3度音、5度と5度音等は、「Terz」と「Terzton」、「Quinte」と「Quintton」と原文でも書き分けがされているため、その通り訳す。）

本文中に「約1/4音」等、全音を単位とした分数の音の表記が出てくるが、これらはすべてセント値の計算を行い、小数点以下第3位までを訳注としてページ下部に記す。

「反～」とつくもの（例えば反5度など）は、通常とは反対方向にある音程を指す。つまり、長調での反5度は下方向への5度（C-durではfの音）、短調での反5度は上方向への5度（a-mollではeの音）となる。

「様式化」と訳している部分は、基本的にその前の部分で示された和声進行や新しい和音等を、実際の作品で示しているもの、または旋律のついた曲のように書きおこしているものを指す。一方、「図式化」としている箇所は、旋律を伴った曲という形式や実際の作品例ではなく、単に和声進行として楽譜に起こしたものを指す。

「gleichschwebende Temperatur」という表現を、日本語では「均一な調律法」と訳す。これは、いわゆる「12平均律」を意味するものだが、カルク＝エラートは、半音を12等分したという意味ではなく、5度音程を均一にした（ピュタゴラス・コンマをなくした）ことで12半音が均一になったという意図で用いているため、それを正確に表すためにこのように訳している。

「Zweiklang」、「Dreiklang」等、数字が音の数を表すものは、「二和音」、「三和音」というように漢数字を用いる。

「Septakkord」、「Nonakkord」、「Sextakkord」、「Quartsextakkord」等、数字が音程を表すものは、「7の和音」、「9の和音」、「6の和音」、「46の和音」というようにアラビア数字を用いる。

音度を表すものは、原文通りローマ数字を用いて「I度の和音」、「V度の和音」というように表す。

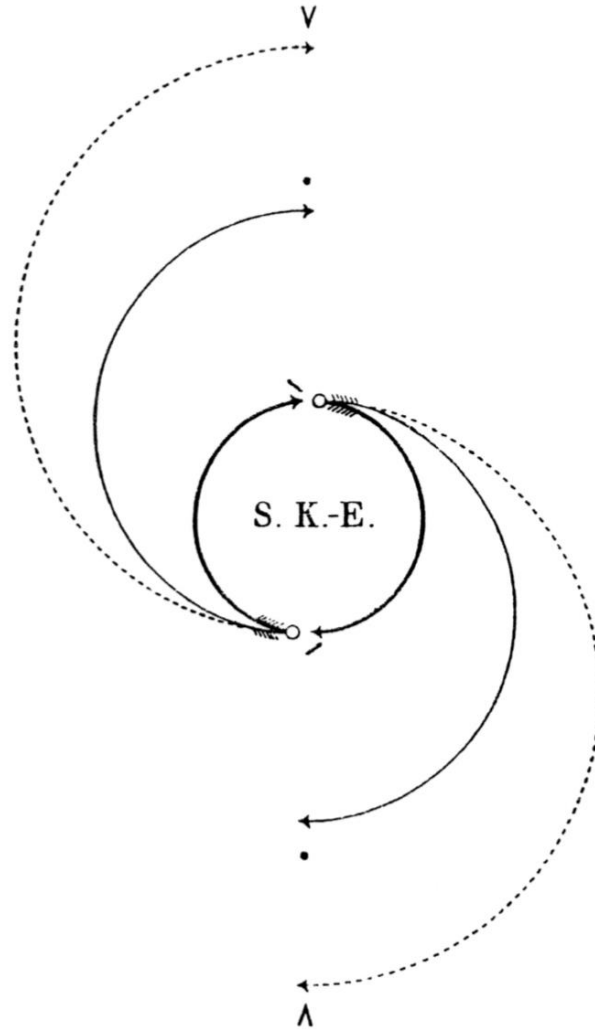
そもそも「Klang」というドイツ語は「音」、「音響」といった意味で、「和音」という訳は

通常使われないが、「Dreiklang」を「三和音」という訳は存在することから、同じように音の数を表す数字が前に付いた単語については、漢数字で同様に「～和音」とする。

特に転調の説明の際、和音の進行を図式化した線を「カーヴ Kurve」と呼んでいるが、これは一般的にイメージするような曲線ではなく、直線を使って次の調までの和音の進行を線の長さで上下の動きで表しているものである。縦軸が和音の跳躍度を表す。例えば、C-dur 和音 (T) から G-dur 和音 (D) へ、上へ進む場合を 1 の長さとする、次にその G-dur 和音 (D) から d-moll 和音 (Cp) への進行は下方向へ 2.5 の長さの直線が書かれる。横軸が拍を表すため、直線の上下の動きによって、「カーヴ」と表現されている。

譜例中の表記について、スペースの関係から、用語を省略したアルファベットで書いている部分がある。例えば、「トリトナント」は「Trit.」、「メディアント」は「Med.」、「隣接メディアント」は「Neb.Med.」、「ヴァリアント」は「Var.」、「連鎖交換和音」は「K.w.K.」などである。

和音と調性の極性理論 (和声論理学)



S.カルク＝エラート
(ライプツィヒ音楽院)

すべての国の著作権および翻訳を含むすべての権利を、
ライプツィヒの出版社、**F.E.C. Leuckart** (1782年創設) が
保有する。F.E.C.L.8438

序文

この著作は、その始まりは1900年にまで遡るが、私の生徒（A.シェーンベルクが彼の「和声法教程」に関して主張しているように）にも、私の師（彼らは当時私に対して、極めて本質的なものへの視野を大いに狭めた）にも負ってはいない。同様に、数学的算出や幾何学的形式比較も私の和声システムの根本的な成立に本源的な影響を持っていなかった。もっとも私はその後始終、音楽的比例関係と数学的（または幾何学的）比例関係の間の類似性を強調して参照させているのだが。

私のライフワークともなったこの著作に対する刺激を、むしろもっぱら、そして直観的に、生きた音楽の格別に優れた直観的原理から受けたのである。他の面からのいかなる影響もなく（訳注1）、私は30年前に、音響的出来事において明らかに2つの異なる傾向（訳注2）が効力を持ち、それらは絶え間なく相互に作用し合い、互いに影響を及ぼし合っているということを見抜いた。

長三和音と短三和音が同等の意味で自然現象であることは、自然な音響的感觉、音楽的センス、生きた和声的出来事の実事によって、簡単に証明される。しかしもっぱら実際的な倍音法（これは決して自然的事柄ではなく、単に部分的効果であり、したがって先験的に受け入れられている原始的自然意志の二次的現象である）によって裏付けられている理論は、事実、短三和音を一度のない長調ビゾナンツ $\overset{\sim}{10:12:15}$ （訳注3）として、または不自然に変形された形態（低く半音変化された長調3度！）として格下げするというをやつてのける。融合現象についての冴えない研究の成果は、生きた音楽理論にとっては全く根拠がない。なぜならこれは、音響学的、物理学的考えの上位に置かれる音楽的見識である和声法によって全く証明されていないためである。「天与の単純な振動数の比例」での指示によって長三和音の自然性を強調する（訳注4）こと（その際作品からの明白な証拠を無視して、融合可能な自然7度を非常によく隠す）を好むと、同様に「天与の単純な波長単位の比例」（訳注5）についても

（訳注1） 詳細は第1部 XV.節終わり。

（訳注2） 長調と短調、または長三和音と短三和音が相反する構造、性質を持つことを指す。

（訳注3） ビゾナンツ *Bisonanz* とは隣り合う2つの和音が連結している和音。ここでは、例えば c-e-g と g-h-d が連結した c-e-g-h-d の1度がないもの、e-g-h-(d)が短三和音であるということ。振動数比では 10:12:15。（数字の上下の音響学的記号については第1部 VII.節参照）

（訳注4） 振動数は弦の長さに反比例して、音が高くなるほど大きくなる。この原理で、振動数が2倍、3倍となっていくことで自然に現れる音列（倍音列）によって、長三和音が生じる。（第1部 IV.節参照）

（訳注5） 波長は振動数に反比例して、音が低くなるほど大きくなる。この原理で、波長が2倍、3倍となっていくことで自然に現れる音列によって、短三和音が生じる。（第1部 IV.節参照）

沈黙を通すわけにはいかない。なにしろ、波長は振動と同じように「自然的」なのである！

大抵の熱心な理論には、和声と和音間の基本的な相違のはっきりとした観念が欠けている。(私はここで、この作品の第1部、特にVIII節、XII節を参照するよう指示する。)

和音理論には、それにふさわしいものが与えられるべきだ。しかし、その本来の概念(半音変化形式、転回形、声部の重複、バス土台)^(訳注6)を和声法の領域へ持っていくべきではない。なぜなら、和声法は単に、分けられない、抽象的な和音のまとまりとその近親性に関係があるためである。^(訳注7)

この認識とそしてもう一つ。和声的、旋律的領域は、完全に異なった構造区分を示し、音階から和声システムが生じているのでも、和声システムから音階が生じているのでもない。^(訳注8)始めからこの基本的な前提が私の理論の起点を形成している。

早い時期に、私はまず和声法の自然性についての理論の中で、長調と短調間の和音の類似性を生み出す内的本質的な力が認識され、一致して評価される^(訳注9)ことが重要であると自覚した。そして、機能的本質の一致が、常に空間における見かけの対照性を生み出す^(訳注10)ということが私にとって明らかになった。

すでに述べたように、私は自身の理論の構造において、決して数学的、または幾何学的基準ではなく、純粹で素朴な経験を出発点とした。確かに私は自身の『音、和音、機能の音響学的規定 *Akustische Ton-, Klang-, und Funktionsbestimmung*』^(訳注11)で、コンマ差^(訳注12)、4重のメディアンテ近親^(訳注13)、7の反和音^(訳注14)、不協和音の多くの変化形式(減7の和音によって始まる)、およびその他多数の理由を最後まで説明し、対数を用いて裏付けたが、しかしこの現実に即した、何物にも左右されない立証は、この形態の内的本質が、生きた実践的音楽での繊細で、素朴な共感によって明らかになってようやく実現した。^(訳注15)

^(訳注6) つまり、和音自体の変化や用法。前後の和音との繋がり、機能を扱う和声法とは別のもの。

^(訳注7) 1つの単独和音のことではなく、いくつかの和音のまとまりやその関係性を扱うものが和声法。

^(訳注8) 例えばピュタゴラスの考え方では音階が自然に出来上がるが、協和音としての三和音はできない。ディデュモスの考え方では、協和音としての長三和音が自然に出来上がるが、音階はできない。(第1部I.~II.節参照)

^(訳注9) 長調も短調も同様に、自然に生じたものであると考えること。

^(訳注10) 長調と短調の関係を、基音や和音方向のみならず、和声機能に関してまで対照的な一致(つまり、長調でのドミナントはトニカの上5度和音だが、短調でのドミナントはトニカの下5度和音)と考えることで、見かけ上の完全な対照性を得られる。

^(訳注11) カルク=エラートのもう一つの理論書。1930年出版。

^(訳注12) 音程の考え方の違い(ピュタゴラス3度と自然3度など)によるわずかな音程差。第1部参照。

^(訳注13) メディアンテについては第3部13章参照。

^(訳注14) もとの和音の7度音が1度音に、1度音が7度音になる和音。長調と短調が逆になる。例えば、C-durの7の和音c-e-g-bの7の反和音は、7度音bを1度と考えた短調和音、b-ges-es-cとなる。譜例は第1部XIII.節のD.7度近親。詳細は第3部14章参照。

^(訳注15) 理論上のみの話ではなく、実際の音楽作品の中での実証を得られてようやく、こ

必然的に、当然の帰結として、私はこれまで使われてきた音楽理論の慣例との排除できない矛盾へ陥った。そして私は、自身の考え方にふさわしい、有用な新しい術語集を作ること、スローガンのようにふさわしく必要な観念連合を起こすことを余儀なくされた。私は、強制的に新しい専門用語、技術を、関心を引くように目立たせることによる子供じみたうぬぼれた意図を、その場限りの読者に不当なやり方で押し付けたくはない。

私は、教材をできる限り理解しやすいものに構成することを極限に考慮した。しかし、他方では、実質的に複雑な現象を可能な限り確実な口当たりの良さを顧慮して個人の意志で簡潔化することは正当ではないと信じていた。

表面的な素早い読者、考えることの嫌いな音楽家（ブゾーニは、思考のない感情は紛れだと言った）、興味深い最終結果のみを楽しむ享楽主義者、またその反証遂行の能力を単に事実からのみ引き出すべきだと信じる、頑固な、常に自説を正しいと主張する者は、学生たちの集中した協力を必要とするこの読み物から、好意的なめぐり合わせを遠ざけておくべきだろう。^(訳注16)

対極的システムは、20年以上の教育活動（ライプツィヒ音楽院で1919年以来導入した）^(訳注17)で、1000人を越える学生（彼らの中には、平均的な者も、並外れた才能の者もいたが、優れたものはいまや国内外でパイオニアとして活動している）に広く、四方八方へ実践的に試されている。つまり、絶え間なく増大する興味が呼び起こされ、明白な形式で、生き生きしたわかりやすさの証明がもたらされたのだ。

私は、感謝を持って、大きな捧げものをもたらししてくれ、理想的な考え方を持っていた、亡くなった私の出版者、マルティン・ザンダーMartin Sander（1930年3月14日没）をしのぶ。彼によって、多くの出版の不運の後、私のライフワークがようやく、実にすばらしい形で世に公開できるようになった。

ライプツィヒ、1930年秋

ジークフリート・カルク＝エラート

我が友、そしてかつての生徒

K. von Rudloff、P. Schenk そして E. Hennies に

価値ある協力への感謝を込めて

の理論が証明された。

^(訳注16) この理論に対して時間をかけて真摯に向き合おうとしない読者は、この理論書を読むべきではないという意。

^(訳注17) カルク＝エラートは1919年に、ライプツィヒ音楽院の作曲と理論の教師として招かれた。

目次

序文.....	II(II)
目次.....	V(IV)
作品例でのアルファベット順作者一覧.....	VII(VI)

第 1 部 全内容への基本的な導入

I. ピュタゴラス的音程算定	2(3)
II. ディデュモスの音程算定	6(5)
III. ペルシャ・アラビア的音程算定.....	10(8)
IV. 振動数による音程算定	11(9)
V. 倍音	14(11)
VI. 和音イメージによる対極性の知覚	16(11)
VII. 音響学的類型略記号	17(12)
VIII. 短調協和音の間違った解釈	26(18)
IX. コンマの区別とその機能的意義.....	29(19)
X. 音と和音の宇宙における物理学	32(21)
仮説的な響きの中心	39(26)
30 の異なる音による中心部分抜粋 (表)	47(32)
この表のアナリーゼ	49(34)
XI. 新形式、または無調の形式.....	65(45)
XII. 本質としての和声、現象としての和音.....	72(50)
XIII. (協) 和音の近親性の概要.....	74(52)
XIV. 全般での動和音と和声的対極性	79(55)
XV. 通奏低音、和音、音度、機能の記号.....	87(61)
XVI. 全般での対極的機能略記号	93(65)

この作品への補足として：

S. カルク＝エラート：『音響学から見る音と機能の規定(1000 部分からなるオクターヴ)』Verlag
Carl Rothe, Leipzig, 1930

さらに：『不協和音の革命』（準備中）

第2部

極性的解釈における和声システム

第1主部 5度近親圏[全音階]

第1章：主要和音.....	97(71)
第2章：調整されたコントランテ.....	100(73)
第3章：ドミナントとコントランテの9の和音の形式.....	104(77)
第4章：ウルトラドミナント.....	111(82)
第5章：全音階における代理.....	115(86)
第6章：不確かな三和音.....	130(99)
第7章：ナポリの6の和音.....	137(104)
第8章：主要和音の土台上のコンマ正確な転調.....	146(112)
基本方針.....	154(119)
半音階（性）についての概略（第2主部に属する）.....	172(134)
転調手段としてのコンコルダンツ.....	176(137)
ヴァリアンテのような転調.....	179(140)
ウルトラドミナント連鎖.....	181(142)
転調の章のあとがき.....	186(147)
第9章：第1主部の補足：双子と三つ子の和音.....	196(156)

第3部

第2主部 3度、7度近親圏[半音階]

第10章：教会旋法システム（部分的に第1主部に属する）.....	216(175)
第11章：メタルモーゼの転調手段としてのヴァリアンテ.....	231(188)
第12章：3度近親について全般.....	244(199)
第13章：A) メディアンテスタイル.....	250(203)
B) メディアンテの音響的、機能的特色.....	255(207)
C) コンマ差による〔調性の〕明白なずれと除去.....	256(207)
D) メタルモーゼとエンハルモーゼ.....	258(209)
E) 和声法的和音解釈.....	260(211)
F) カデンツの拡張.....	262(213)
G) メディアンテ的調性跳躍、ずらし、挿入、ゼクエンツ.....	272(221)
第14章：7の反和音（反コンコルダンツ）.....	374(309)
第15章：廃止された（分散された）調性.....	
a) 全般.....	378(312)
b) 平行的和音ずらし.....	380(313)
c) 無調複合体（導入のXIも参照）.....	388(320)
d) 自由調領域での協和音的とコンコルダンツ的和音解釈と 復調、多調への傾向.....	391(322)

作品例でのアルファベット順作者一覧

- Almagro, Lopez
235.
- Bach, Johann Sebastian: 1685-1750
117,244,557,558.
- Beethoven, Lidwig van: 1770-1827
141,157,248,559-563,565,568,570,572.
- Berlioz, Hector: 1803-1869
587,588.
- Binchois, Gilles: 約 1400-1460
228.
- Bizet, Georges: 1838-1875
386,387.
- Brahms, Johannes: 1833-1897
143-145,181,182,255,256,341,622,
624-626.
- Bridge, Frank: 1879-1941
733.
- Bruckner, Anton: 1824-1896
147,658-661.
- Chopin, Frédéric François: 1810-1849
116,160,215,252,448,449,593,595,
595,604,607-613.
- Coates, Eric: 1886-1957
734.
- Cornelius, Peter: 1824-1874
419.
- Debussy, Claude: 1862-1918
392-395,450,696,697,704-707.
- Delius, Frederick: 1862-1934
167,425.
- Dufay, Guillaume: 1397-1474
229,230
- Elgar, Edward: 1857--1934
261,681.
- Ey, Wolfgang
715.
- Fornsete, S.: 約 1240
225.
- Franck, César: 1822-1890
163.
- Frescobaldi, Girolamo: 1583-1644
243,551
- Gabrieli, Andrea: 1532 or 1533-1585
205.
- Grieg, Edward: 1843-1907
166,170,233,388-390,421,451,452.
- Grovez, Gabriel: 1879-1944
396.
- Händel, Georg Friedrich: 1685-1759
231,245,554.
- Haßler, Leo: 1564-1612
207.
- Haydn, Franz Joseph: 1732-1809
208,246.
- Juon, Paul: 1872-1940
456,457
- Karg-Elert, Sigfrid: 1877-1933
400-404,422-424,462,686,689-691,
708-713. (下記構造例も参照)
- Landini, Francesco: 約 1325-1397
226.
- Lantins, Hugo de: 活躍 1420-1430
227.
- Lasso, Orland di: 1530-1594
180.
- Liapounow, Sergei: 1859-1924
171.
- Litszt, Franz: 1811-1886
165,218,232,257,258,420,460,463,
614-620,682,683.
- Löwe, Carl: 1796-1869
592.
- Lully, Jean-Baptiste: 1632-1687
552.
- MacDowell, Edward: 1861-1908
453.

Mahler, Gustav: 1860-1911 236.	Schop, Johann: 活動 1610, 死去 1667 140.
Marx, Joseph: 1882-1964 398,399.	Schubert, Franz Peter: 1797-1828 251,495,573,575-580,5822-584,586.
Medelssohn, Felix: 1809-1847 159,656,694.	Schumann, Robert: 1810-1856 142,213,214,253,254,378C,382, 589-591.
Moteverdi, Claudio: 1567-1643 242,548,550.	Schütz, Heinrich: 1585-1672 206,553.
Mozart, Wolfgang Amadeus: 1756-1791 211,212,247,655.	Scott, Cyril: 1879-1970 426.
Moussorgsky Modest Petrovich: 1835-1881 169.	Scryabin, Alexander Nicolaievitch: 1872-1915 405,427.
Niemann, Walter: 1876-1953 168,391,714.	Sgambati, Giovanni: 1841-1914 234.
Palestrina, Giovanni Pierluigi da: 1525 or 1526-1594 179.	Strauß, Johann: 1825-1899 164,385.
Pfohl, Ferdinand: 1862-1949 454.	Strauß, Rochard: 1864-1949 677-680,684,685.
Rachmaninoff, Sergei Vassilievitch: 1873-1943 259.	(Tanzlied 14 世紀舞蹈歌) 178.
Reger, Max: 1873-1916 664-676.	Wagner, Richard: 1813-1883 110,111,118,161,162,216,217,461,496, 627-639,643-652,654,695.
Rossini, Gioacchino Antonio: 1792-1868 250.	Weber, Carl Maria von: 1786-1826 158,249.
Rubinstein, Anton Gregorovitch: 1829-1894 494.	Widor, Charles-Marie: 1844-1937 260.
Schartel, Rudolf 406.	Wolf, Hugo: 1860-1903 657,662,663.
Schönberg, Arnold: 1874-1951 397.	Woyrsch, Felix: 1860-1944 458,459.

カルク＝エラートによる、構造〔を示すための作品〕例（様式化）

87,88,133-135,172,173,177A,177B,306,307,311-315,342,343,351-371,407-418,438-447,
445,485,487,489,490,492,494,498,499,538-546,600-603,642,687,688,717-725,727-730,
737-746,750-778.

我が愛する妻に、感謝を込めて捧ぐ

Erster Teil

第 1 部

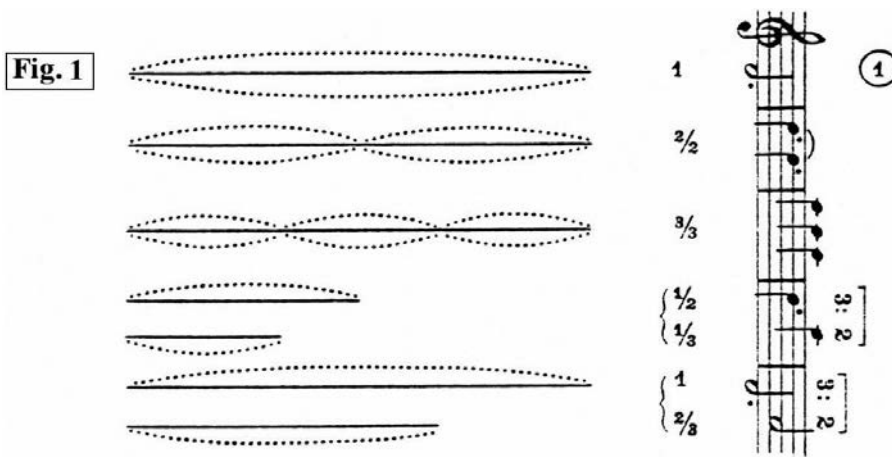
Grundlegende Einführung zum Gesamtwerk

基本的な導入
全内容への

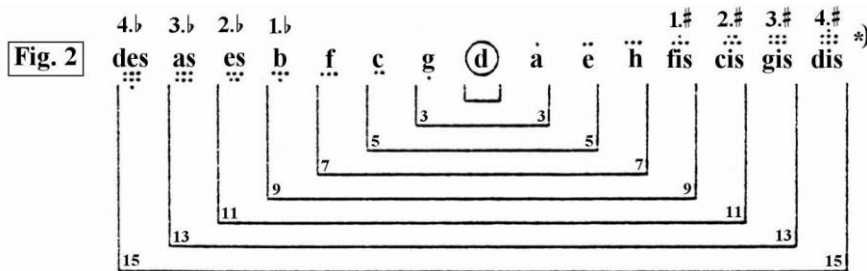
Die ideelle Reinstimmung
(Das naturgegebene Dreitypen-System)
理念上の純正音律
(天与の 3 タイプシステム)

I. Die pythagoreische Intervallenbestimmung. ピュタゴラス的音程算定

ピュタゴラス（紀元前 582 年）は、天与のオクターヴ関係を 1:1/2 という、周波＝あるいは弦の長さの比例に、そして天与の 5 度関係を 1/2:1/3 という比例に、モノコードを使って見出した。例えば、基本単位として d^1 に弦を合わせると、その結果 2 つの半分の音 d^2d^2 と 3 つの 1/3 音 $a^2a^2a^2$ ができる。それに対して 2/3 音は 1/3 音の 1 オクターヴ下である。つまり、 a^1 である。^(訳注1)



5 度の連続的な整列を通して、ピュタゴラスは無数の広がり具备了音域を手に入れた。1 オクターヴ内にすべての 5 度音がもたらされると、それに伴って絶えず進行する音程の細分化（狭くなる）が生まれる。^[3 頁の譜例②] ^(訳注2)



*)9 ページ NB 参照

^(訳注1) つまり、基音を d^1 とすると、そのオクターヴ上の d^2 は弦の長さの比において 1/2 (オクターヴのセント値=1200)、その 5 度上の a^2 は 1/3 となり、また 2/3 音は 1/3 音 a^2 の 1 オクターヴ下の a^1 になるということである。(真正 5 度のセント値=701.955、音程比 3:2)

^(訳注2) 5 度の連続から得られた音すべてが、1 オクターヴ内に存在するようにオクターヴ移動して配置すると、3 音領域では全音、7 音領域では導音、9 音領域ではクロマと、次第に生じる音程関係が狭くなっていく。こうして、7 音領域では全音階、13 音領域では半音階が出来上がる。

隅にある数字は3音領域、5音領域、7音領域などを表している。^(訳注3) 音名の下または上にある点は、私によって挿入された音響学上の数値略号であり(後に出てくる)、元の1度(根)への近親度を表している。例えば、音名の上3点は第3上5度音、音名の下4点は第4下5度音、 $\overset{\cdot}{\cdot}$ から $\overset{\cdot}{\cdot}$ へは5度4つ分の距離を示している。

前記の5度音列が、想定上の1オクターヴ[1:1/2]領域内にもたらされると：

(* = その領域での新たな登場を意味する)

②

Prinzipale(Rudiment)	
主要音 (基礎)	
Pentatonik	
ペンタトニック	
Heptatonik(Diatonik)	
ヘプタトニック (全音階)	
9-Tonbereich	
9音領域	
11-Tonbereich	
Chromatik	
11音領域 半音階	
13-Tonbereich	
Chromatik	
13音領域 半音階	
15-Tonbereich	
15音領域	

《3音領域》原始的な音列(例えばdから:d g a d)は後に和声法の中で主要和音の基音として基本的な意義を手に入れる。^(訳注4)

全音 a : g = 旋律的根本要素。

《5音領域》3音音階であらかじめ与えられた音列に2つの連続した全音が生じる。^(訳注5)

^(訳注3) つまり、隅の小さな数字は、音階上に並べた際、いくつ音が並ぶかを示している。図3を参照すると、a、gの時にはa、d、gの3つのみ、次の段階ではa、c、d、e、gとなり5音音階が出来上がる。

^(訳注4) 3音がそれぞれ主要和音(トニカ、ドミナンテ、コントラドミナンテ)の基音になる。

^(訳注5) 第2の上5度e、第2の下5度cが加わることで、c-d-eという2つの連続した全音が生じる。

つまり $c:d:e$ 。素朴なメロディーの可能性が与えられる！極めて古い音楽の原音階！（ギリシャ的、エキゾチックなペンタトニック、グレゴリア聖歌の大部分）ピュタゴラス 3 度 $\overline{c}:\overline{d}:\overline{e}$ (訳注6) は、近づけた 4 重 5 度として現れる。(訳注7)

《7 音領域》5 音音階で与えられた音列に、全音階的半音（導音）(訳注8) が現れる。音階は隙間なく（全音階的に）貫かれる。すべての全音階的旋律の基本音階！音度的に後ろへ追っていくこと (訳注9) で、すべてのギリシャ又は西洋の教会旋法が生まれる。これらのエレメントが自然に与えられるのに対し、ずらした形式 (訳注10) は人工的である。

《9 音領域》外主要音 (訳注11) への導音が加わる。つまり $a\ b$ 、 $fis\ g$ である。g と a のように、b と fis も対応する。(訳注12) 元から存在していた導音 (訳注13) と新たに加わった導音 (訳注14) 間に最初のクロマ Chroma (訳注15) が生まれる。 $\overline{b}\ \overline{h}$ 、 $\overline{f}\ \overline{fis}$ というように、主要音に向かう性質を持つ導音、逆に離れていく性質を持つクロマ (訳注16) という、はっきりとした差が現れる。

《11 音領域》半音階が発展する。しかし半音階はまだ完全ではない。なぜなら、終わりと新しい始まり $g:a$ にまだ隙間があるためである。 $\overline{cis-d-es}$ のような減 3 度程

(訳注6) 第 2 上 5 度の e と第 2 下 5 度の c のこと。カルク＝エラートの音響学的記号では 2 点で表す。

(訳注7) c と e は実際は 5 度 4 つ分の開きがあるが、それをオクターヴ移動させて 3 度音程まで近づけて考えるということ。

(訳注8) カルク＝エラートは全音階的半音と半音階的半音を区別して使っている。全音階的半音とは、言い換えれば短 2 度のことであり、また「導音」である。この半音は、全音階の中に自然に存在するもので、増 1 度を表す半音階的半音とは別物である。ここでの「導音」は「音」自体を表すものではなく、「音程」を表す用語として使われている。つまり、ここでは h-c、e-f が短 2 度の音程関係にあるため、h と f が全音階的半音、「導音」と呼ばれている。

(訳注9) 譜例では a から始まるように書かれているが、これを h から、c から、d からと開始音を変えることで、すべての教会旋法が得られる。

(訳注10) 移調したもの。

(訳注11) 3 音領域で得られた 3 つの（主要和音の）基音のうち、外側に位置する 2 つ。つまりドミナントとコントラドミナントの基音となる音のこと。ここでは g と a。

(訳注12) fig.2 でわかるように、共に第 4 の 5 度として対応関係にある。

(訳注13) 7 音領域で得られた 2 つの導音。c に対しての導音 h と、e に対しての導音 f。

(訳注14) 9 音領域で新たに加わった 2 つの導音。a に対しての導音 b と、g に対しての導音 fis。

(訳注15) この「クロマ」が、半音階的半音、つまり増 1 度を表す用語である。増 1 度は短 2 度と違い、半音階でしか現れえないため、半音階的半音と呼ばれる。「導音」同様、音自体のみならず、増 1 度という音程関係そのものを意味する場合がある。ここでの「クロマ」は、b-h、f-fis 間の増 1 度音程関係から、b と fis が h と f に対する「クロマ」になる。

(訳注16) b を例にとると、これは h に対するクロマであると同時に、a に対する導音である。よって、b は a に向かい、h は c に向かう。結果、2 つのクロマは互いに離れる性質を持つ。

はそれぞれ d に向かって進む導音ペアとみなされる。

《13 音領域》全音的隙間 (訳注17) は、2 つの交差したクロマ (訳注18) によって閉じられる。つまり $\overbrace{g \text{ : } a s} \quad \overbrace{g i s \text{ : } a}$ となる。これらはエンハルモニクの関係を作る。2 つの音の間にはおよそ $1/9$ 音の音程差がある (訳注19) (ピュタゴラス・コンマ)。導音は小さい半音 (約 $4/9$ 音=リンマ Limma)、クロマは大きい半音 (約 $5/9$ 音=アポトメ Apotome) と理解される。 (訳注20)

$$\begin{array}{c} \frac{5}{9} \qquad \frac{5}{9} \\ \overbrace{g \text{ : } a s} \quad \overbrace{g i s \text{ : } a} \\ \frac{4}{9} \qquad \frac{1}{9} \qquad \frac{4}{9} \end{array}$$

《15 音領域》エンハルモニクはさらに発展する。先にあった音に、それぞれエンハルモニクが加えられていく。↓des : cis↑、↓es : dis↑ 2重クロマ音程 des : dis (訳注21) が生まれる。大きさ=約 $1 \frac{1}{9}$ 音 (約 $5/9 \times 2$) (訳注22)

まとめ

ピュタゴラス的音域は徹底した 5 度の積み重ねで作られている。この音階はもっぱら直線的な視点で理解される。和声に圧倒されていない旋律 (訳注23) はすべて、全音階的手法か半音階的手法かはどうでもよく (訳注24)、ピュタゴラス的性質の音程評価の中にある (訳注25)。つまり、すべての全音は同じ大きさ (訳注26) であり、導音はいつも同じ狭さであり、クロマより小さい (訳注27)。つまり、 $d \text{ : } \widehat{e}s$ は小さい半音進行、 $d \text{ : } dis$ は大きい半音進行である。

(訳注17) 11 音領域で残っていた最後の全音音程。g-a 間。

(訳注18) as と gis。as は a に対するクロマ、gis は g に対するクロマ。

(訳注19) 真正 5 度を上下に 6 回積み重ねてできた as と gis のエンハルモニクは、計算上同じ音ではなく、僅かに音程差ができる。

(訳注20) g : gis、as : a はクロマ (大きい半音) であるため、ともに $5/9$ 音。g : as と gis : a は導音 (小さい半音) であるため、 $4/9$ 音。これらが交差するとき、gis : as には $1/9$ 音 (23.460 セント、音程比は $(3/2)^{12} \times (1/2)^7 = 3^{12}/2^{19} = 531441/524288$) の隙間ができる。

(訳注21) 2 つのクロマ des : d、d : dis から、二重クロマ音程 des : dis が生じる。

(訳注22) des も dis も d から離れる性質のクロマ。よって 1 音以上 (227.37 セント) の音程差がある。

(訳注23) 和声に影響されない独立した旋律。つまり、和声的な協和にとらわれる事のない、あくまで 5 度真正な音程を持った旋律。

(訳注24) その旋律が、全音階的にできている、つまり全音と短 2 度できているか、半音階的にできている、つまり増 1 度を含むかに関係なく。

(訳注25) 5 度の積み重ね、真正 5 度の連続からできた音程間隔で考えられる。

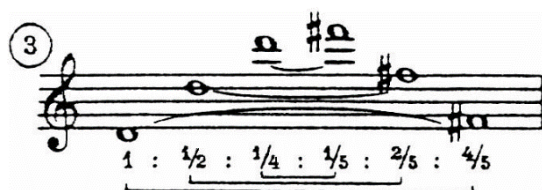
(訳注26) 真正 5 度関係からもたらされた全音は、すべて第 2 の 5 度 (d の第 2 上 5 度が e、第 2 下 5 度が c) にあたる関係。d¹ を 1 とすると、 $1/2 \div (2/3)^2 = 3^2/2^3 = 9/8 = 203.910$ セント。よってすべて同じ音程幅になる。

(訳注27) 導音=短 2 度は、常に第 5 の 5 度として現れるが、クロマ=増 1 度は第 7 の 5 度として現れる。d¹ を 1 とすると、 $1/8 \div (2/3)^5 = 3^5/2^8 = 256/243 =$ 導音 (90.224 セント)、 $1/16 \div (2/3)^7 = 3^7/2^{11} = 2187/2048 =$ クロマ (113.685 セント) となり、クロマの方が、音程差が大きいことが分かる。

II. Die didymische Intervallenbestimmung. ディデュモスの音程算定

ピュタゴラスの500年後、ディデュモス（紀元前68年）は、モノコードにおいて、天との3度関係を $1:1/5$ （訳注28）と、周波（弦の長さ）の比例に見出した。すなわちオクターヴの縮尺では $1/4:1/5=5:4$ （訳注29）である。

例えば弦を、基本単位として d^1 に合わせると、 fis^3 が $1/5$ 、 fis^2 が $2/5$ 、 fis^1 が $4/5$ が生じる。



ピュタゴラスの3度は $64/81$ （訳注30）と認められ、第4の5度音として、言うまでもなく原始的な音程の値は持たない。（5度音の5度音の5度音の5度音）（訳注31）[一方] $4/5$ としてのディデュモスの3度は第1の根（原始的値）からの自然の値である。2つの3度が比べられると、つまり、同じオクターヴ内にもたらされると、ディデュモスの3度はピュタゴラスの3度より僅かに狭いことがわかる：

Fig. 3	z.B	\bar{D}	D	d	d^1	d^2	d^3	d^4	
		1	$\frac{1}{2}$	$\frac{1}{4}$	$\frac{1}{8}$	$\frac{1}{16}$	$\frac{1}{32}$	$\frac{1}{64}$	1度とそのオクターヴ
		(\bar{D})	A	e^1	h^2			fis^4	5度の累乗
		1	$\frac{1}{3}$	$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{27}$			$\frac{1}{81}$	
		(D)	*	fis	fis^1	fis^2	fis^3	fis^4	3度のオクターヴ化
		1		$\frac{1}{5}$	$\frac{1}{10}$	$\frac{1}{20}$	$\frac{1}{40}$	$\frac{1}{80}$	

ピュタゴラスの3度とディデュモスの3度の差、つまり第4の5度と原始的3度の差は「ディデュモスのコンマ *didymisches Komma*、またはシントニック・コンマ *syntonisches*

（訳注28） 基音を1とすると、その2オクターヴと3度上の音が $1/5$ になる。

（訳注29） 最初の3度が現れる音域（2オクターヴ上）に基音をオクターヴ移動させると、その値は $1/4$ となる。よって同じオクターヴ内に存在する3度音程比は $1/4 \div 1/5$ 。整数に、直すと $5/4$ （386.313セント）。

（訳注30） ピュタゴラス3度は、 \bar{D} を基音とすると第4の5度 fis^4 の出現でできる。5度音は1度音に対して $1/3$ の比であるため、第4の5度音 fis^4 は $1/3^4=1/81$ 。一方その fis^4 の3度下になるよう D を d^4 までオクターヴ移動させると、 $1/2^6=1/64$ となり、その比は $64/81$ （407.820セント）となる。

（訳注31） 基音から直接的には取れない関係。

「Komma」と言い、その音程差は約 1/10 音に相当する。(訳注32)

〔例えば〕 F 管ホルンの 3 度として吹かれる a (F 管では e¹ と書く) は、D 管ホルンの 5 度として吹かれる a (D 管ホルンでは g¹ と書く) と 1/10 音ほど異なる。(訳注33)

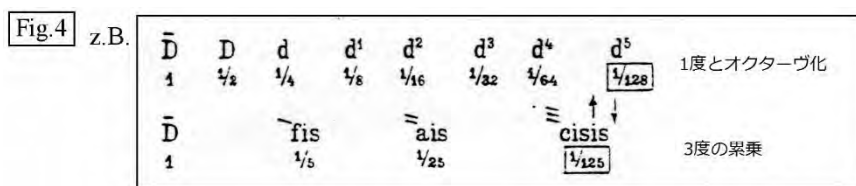
〔また、〕 ヴィオラの c 弦上のフラジオ e² は、5 度真正なヴァイオリンの開放弦で弾かれる e² より 1/10 音ほど低い。チューニングの a¹ から e² は第 1 倍音であるのに対し、フラジオの e² はもとの a¹ の第 3 下 5 度の c の自然 3 度 (訳注34) にあたる [ためである]。

ピュタゴラスの 5 度法は音階形成力がある。(第 12 の 5 度で初めてエンハルモニク的差、ピュタゴラス・コンマが現れる。) [一方] ディデュモスの 3 度法はそうではない。なぜなら第 3 の 3 度音ですでにエンハルモニクが現れるためである :

*) ges : b : d : fis : ais

*) 音響学的略記号は NB (9 頁) 参照

第 12 の 5 度は、1 度のオクターヴの繰り返しの上に約 1/9 音飛び出す。しかし第 3 の 3 度は 1 度のオクターヴの繰り返しに対して狭い 1/4 音ほど後ろに留まる。(訳注35)



この差を小ディエーシス *kleine Diësis* という。(訳注36)

ディデュモスの解釈では、cis は des より低い

gis は as より低い

dis は es より低い

などとなる。

この考え方は直感的音楽家の旋律的行動感情に絶対に矛盾する！そして事実、天成の原始

(訳注32) 図 4 のように、基音 \bar{D} を 1 とすると、ピュタゴラスのやり方では、6 オクターヴ上の d^4 (1/64) のさらに 3 度上の fis^4 が 1/81 となるのに対し、ディデュモスの方法では同じオクターヴ内に行ける fis は基音から直接とった fis (1/5) の 4 つ上の fis となり値は 1/80 となる。ここで、同じオクターヴ内の fis が 1/10 音違うことが分かる。81:80 = 21.506 セント。

(訳注33) F 管の 3 度としての a はディデュモス的、D 管の 5 度としての a はピュタゴラス的。よって F 管の aの方がわずかに低い。

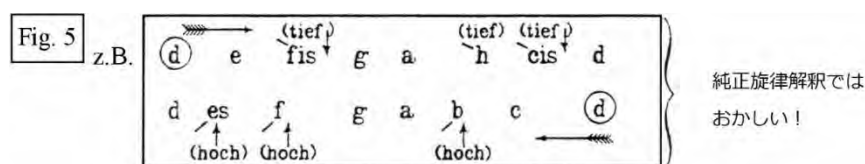
(訳注34) 真正 5 度的にとられた c 弦の自然 3 度と考えられるため、開放弦での真正 5 度の e² より低くなる。

(訳注35) 第 12 の 5 度 *cisis* は基音 \bar{D} を同じ音域にオクターヴ移動させたものより約 1/9 音高い (ピュタゴラス・コンマ)。ディデュモスの方法で取った第 3 の 3 度 *cisis* は、基音からできた d より 1/4 音 (41.058 セント、音程比 $2^7:5^3=128/125$) ほど狭い。

(訳注36) 1 度 \bar{D} をオクターヴ移動させた d^5 と、第 3 の 3 度 *cisis* との音程差。

的 3 度は全く旋律的でなく和声的音程である。(訳注37)

このことを、私の知る限り理論は今日までほとんど無視していた！ギリシャ的、数学的に方向づけられた音楽理論は、ピュタゴラスの 3 度を不協和音に含めている。この理論は、協和音と不協和音の概念が当然和声的評価であるという考え方においては正しかった。(訳注38) ディデュモスの原始的 3 度または自然的 3 度は和音感覚において疑いの余地のない協和音である。しかし音階感覚においては、広い導音、低いシャープと高いフラットを前提としているため不自然である。



* tief=低い、hoch=高い

3 度が下がることによって、真正な（長）2 度から 3 度への音程幅は 1 度から 2 度への音程幅より狭くなる。これは、導音が広がるのと同じくらい狭くなる。(訳注39)

エッティンゲンは、耐え難く、音楽的でない歌手の歌い方、〔つまり、〕目的音へ導音を音程的に無理やり近づけること、gis を as より高く歌う(!)ことなどについてしばしば話し、書いていた。私はこのような手法を明白に、直観的で音楽的だと思っていた！旋律の流れは、「大きい、または小さい全音」や「コンマの差」などを伴っては何も生み出すことはできない。私の考えでは、水平線においては、唯一ピュタゴラス学が効果を現す。(訳注40) 水平は主要和音の中心線である。(後ろ参照) (訳注41)

原始的 3 度の発見のうちに、自然は、その和声への意志を明らかにした。(訳注42)

ピュタゴラスの考え方においては、天成のものはそれ自身の上にてできた音階 (訳注43) :

(訳注37) 旋律を書く、または奏するための音程理論ではなく、和声を協和させるためのもの。

(訳注38) ピュタゴラスの考え方では 3 度は協和しないため、協和音と不協和音という概念が和声的な考え方である以上、ピュタゴラスの 3 度は不協和音であるという考え方は正しい。

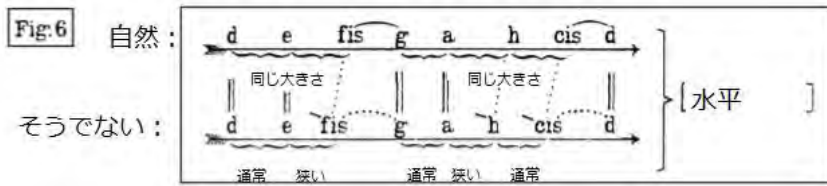
(訳注39) 導音 cis は、D-dur ドミナントの自然 3 度音に当たるため、約 1/10 音ほど低い。よって、導音-基音間の音程は通常的全音よりわずかに広い。2 度-3 度間は約 1/10 音狭く、導音-基音間は約 1/10 音広いということである。

(訳注40) 水平線、つまり音階。音階をもとにした旋律では、ピュタゴラス学のように全音幅はすべて同じであるべきである。

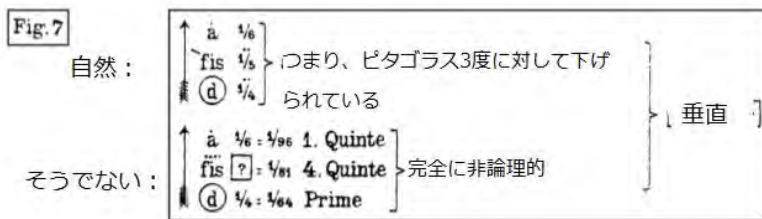
(訳注41) X 節参照。

(訳注42) これまで、旋律や平行 5 度のオルガヌムが主流であったが、自然 3 度の協和性の発見により、和声が発展していくこととなった。

(訳注43) ピュタゴラスの理論では、5 度の連続から基音の上に自然に生まれたものは音階であった。



ディデュモスの考え方では、天成のものはそれ自身の上にてできた協和音（長三和音）だったのである（訳注44）：



NB 私が点で 5 度音を印づけたように、すべての 3 度音を斜めの線によって印づけている。これはコンマ分下がっていることを具象的に表しているものである。例えば[ⓐ]を 1 度とすると、 \bar{e} 、第 2 の 3 度音 \bar{g} is、第 3 の 3 度音 \bar{h} is などである。1 度[ⓐ]とすると、その 5 度は \bar{g} 、その 3 度は \bar{h} （訳注45）、その 3 度は \bar{d} is となる。5 度化された、そして 3 度化された 3 度音（訳注46）の計算式とその概観表は 12 頁以下参照。

ピュタゴラス的、ディデュモ斯的解釈によって、天成の原始形式としての長調の協和音は明白になった。（訳注47）それに対し、短調の協和音は複雑で、長調から派生した形に見える。なぜなら、短 3 度は決して天与の原始形式ではないためである。短 3 度はピュタゴラスの計算では第 3 の 5 度と交差した 1 度との差 $\times \frac{32}{27}$ 、（訳注48）ディデュモスの計算では 3 度音と 5 度音の差 $\times \frac{6}{5}$ （訳注49）である。ここでは、タイプ概念において、低い音（**X**）が 1 度音、高い音が 3 度音ということではない。（訳注50）

（訳注44） ディデュモスの理論では、基音の上に自然に出来上がったものは協和音であった。

（訳注45） 5 度音を表す点と 3 度音の斜め線を組み合わせることも可能。

（訳注46） 基音から、3 度の 3 度として考えられた 3 度音、5 度の 3 度として考えられた 3 度音ということ。

（訳注47） ピュタゴラスの 5 度、ディデュモスの 3 度を用いると、長三和音は完全に協和する。

（訳注48） 第 3 の 5 度は $1/3^3$ で $1/27$ 、交差する基音（第 3 の 5 度の短 3 度上にある基音）は $1/2^5$ で $1/32$ 。 $1/27 \div 1/32 = 32/27(294.134 \text{ セント})$ 。

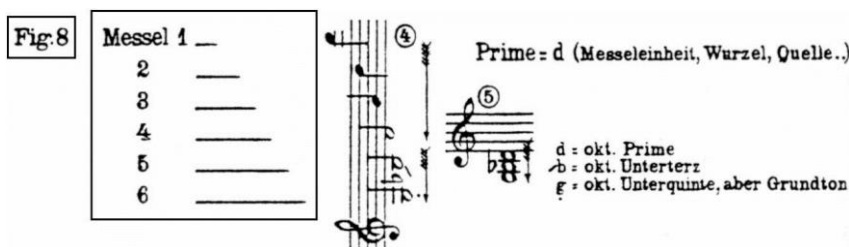
（訳注49） 自然 3 度は $1/5$ 。5 度は $1/3$ だが、3 度の短 3 度上に来るよう 1 オクターヴ移動させて $1/6$ 。 $1/5 \div 1/6 = 6/5(315.641 \text{ セント})$ 。

（訳注50） 音度のみを考えると低い音が 1 度音だが、機能的には必ずしもそうではない。例えば、ディデュモスの考え方では低い音にあたる 5 の値は 3 度音の性格を表す。

短調の協和音の問題は、単純な弦の長さの分割による算出によっては解決できないのである。

III. Die persisch-arabische Intervallenbestimmung Messel-Theorie ペルシャ、アラビア的音程算定 メッセル理論

ペルシャ、アラビア的音程算定は、短い弦尺度（メッセル）を単位として採用する。そしてメッセルの方法ではここからより低い音を決定していく。



(訳注51)

ここで自然は、はっきりとした短調協和音への意志を明らかにする。長調協和音が天与の原始様式として $1:1/3:1/5$ （または同じオクターヴ内にもたらされると $1/4:1/5:1/6$ ）と評価されると、必然的に $1:3:5$ または $4:5:6$ が短調協和音とみなされる！（訳注52）波長の掛け算における長三和音と同じように、短三和音は波長割り算においては不自然な形式である。（訳注53）

2つの形式は自然の産物である。（訳注54）これらは対極的に分類され、対照的で相反である。長三和音はミクロ的世界、短三和音はマクロ的世界と考えられる。（訳注55）

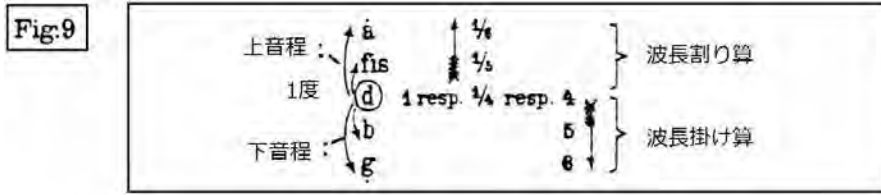
(訳注51) Prime=1度、Unterterz=下3度、Unterquinte=下5度、Grindton=基音。

(訳注52) 長三和音は基音から上へ向かって考え、その結果弦の長さは1から $1/3$ 、 $1/5$ と短くなっていくが、短三和音は基音から下へ向かって考えると現れる。fig.8のように、高い音を最も短いメッセル1とすると、下短3度が5、下5度が6と長くなっていく。これを1オクターヴ内に移動させると、 $4:5:6$ となる。

(訳注53) 長三和音はピュタゴラスやディデュモスの考え方のように弦が短くなっていくため、割り算で考えられる。これでは短三和音は導き出せない。反対に、短三和音はこのメッセルの考え方のように弦は長くなっていくため掛け算である。長三和音はこれでは導き出せない。

(訳注54) 短三和音も、長三和音から派生した形（例えば長三和音の第3音を半音低く変化させたもの）ではなく、弦の長さの比から自然に生じたものである。

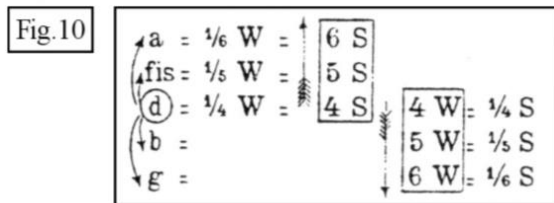
(訳注55) 長三和音は割り算で小さくなるためミクロ、短三和音は掛け算で大きくなると考えられるためマクロ。



ツァルリーノ (訳注56) は、この天成の対極性をいち早く自身の見事な著書『ハルモニア教程』 *L'istituzione di armoniche*, (私の所有物は第1原典、1558年) で指摘した。ラモーとその後継者たちの理論も、この非常に重要な発見に基づいている。

IV. Die Intervallenbestimmung durch Schwingungszahlen 振動数による音程算定

ソヴェール[*1653] (訳注57) は、振動比の現象を発見した。振動比は、波長の比に対称的に反対〔の方向〕で対応する。(訳注58)



W=波長の単位
S=振動数の単位

長さ (W) が x の弦または管は、音 y を出すが、その振動数 (S) が z である [とすると]:
W が x/2 の弦または管は、y の 1 オクターヴ上の音を出し、その S は 2z である。
W が 2x の弦または管は、y の 1 オクターヴ下の音を出し、その S は z/2 である。 等
波長が長くなればなるほど振動数は小さくなり音は低くなる。
波長が短くなればなるほど振動数は大きくなり音は高くなる。
しかし常に 2=オクターヴ数、 $\frac{3}{2}$ =5 度数、 $\frac{5}{3}$ =3 度数 (訳注59) である。

(訳注56) ジョゼッフォ・ツァルリーノ Gioseffo Zarlino (1517-1590) 16 世紀イタリアの理論家。

(訳注57) 17 世紀フランスの学者、ジョゼフ・ソヴェール Joseph Sauveur (1653-1716)

(訳注58) 波長比と振動比が反比例するということ。

(訳注59) 1 度のオクターヴは 2 の倍数=1/4,1/2,1,2,4...

5 度音のオクターヴは 3 の倍数=1/6,1/3,3,6...

例えば、CがS₁とすると、協和する3度c¹e¹に $\frac{S=4:5}{}$ が生じる。(訳注60) また、3点eがW₁であるとき、その協和する3度は $\frac{W=4:5}{}$ である。(訳注61)

The image shows a musical score with four staves. The top two staves show the first three octaves of a scale, with notes numbered 1 through 10. The bottom two staves show the fourth and fifth octaves, with notes numbered 11 through 21. Labels above the staves indicate '1. Oktave', '2. Oktave', and '3. Oktave'. Labels below the staves indicate '4. Oktave' and 'Beginn der 5. Oktave'. There are also labels for '3度', '全音', 'Halbtöne', and 'Dominante 7度'.

さらに先の、どのオクターヴ領域にも、2倍の数の部分音が含まれる：(訳注62)

1.	2.	3.	4.	5.	オクターヴ領域
1	2	4	8	16	(部分音の数)

音程は、もとの1度音から進行して遠ざかっていくことに伴って、段階的に狭くなっていく。(訳注63) それぞれの音程はそのさらに先のオクターヴの中で、不均等に分けられ再び出てく

3度音のオクターヴは5の倍数=1/5,5,10...

(訳注60) Cの2オクターヴ上のc¹e¹が協和3度関係を作るため、c¹の振動数はCの4倍、e¹はそれに対して5となる。

(訳注61) 3点e=e³が1とすると、協和する3度音程は2オクターヴ下のe¹c¹にできるため、e¹の波長はe³の4倍、それに対してc¹は5になる。

(訳注62) 第1オクターヴには根音のみ、第2オクターヴには根音のオクターヴ音と5度音の2つ、第3オクターヴには第3音を含む4つの音が含まれるように、先のオクターヴ領域では、その前のオクターヴ領域の2倍の数の音が入っている。その結果、第4オクターヴでは8つ、第5オクターヴでは16の音が含まれることとなる

(訳注63) つまり、基音から2の音まではオクターヴ、2から3までは5度、3から4までは4度と、1度音から離れていくに従い、音程が次第に狭くなっていく。

る。(訳注64) より大きい部分はもとの1度音の方に寄っており、小さい部分は離れている。(訳注65)



全音階や半音階、全音音階を、部分音列(訳注66)と関連付けて説明しようとするのは馬鹿げている。音階においては、すべての大きい音程、すべての小さい音程間の均一化が存在する(訳注67)が、部分音列ではすべての隣接する音程間の明白な区別化が存在する。例えば、全音 $7 : 8 : 9 : 10$ は非常に少しずつ半音(16のあたりで)へ、半音は気づかないうちに1/4音(32のあたりで)へ、1/4音は1/8音(64のあたりで)へ変わっていく。(訳注68)

部分音列ははっきりとした自然のひらめきとして、和音感覚で考えられる。(訳注69) それに対してピュタゴラス的音階は直線上の、純然たる旋律のための領域を形作っている。

第1オクターヴは、和音の根のみを含んでいる。第2オクターヴはまだ和声に達しない

(訳注64) 例えば、2:3の5度音程 c-g は、次のオクターヴ領域(第3オクターヴ)では 4:5:6(c¹-e¹-g¹)と分割されて、再び現れる。3:4の4度音程 g-c¹ は、第3オクターヴから第4オクターヴにかけて 6:7:8(g¹-b¹-c²)と分割されて出てくる。それぞれの音程は、次のオクターヴ領域で、新たに加わった音に分割されて再び現れるのである。

(訳注65) 不均等に分けられた音程のうち、大きい方の音程はもとの1度音に近く、小さい方の音程は遠ざかる。つまり、2つに分割された際、必ず1つ目の音程が広がる。4:5:6では4:5(c-e)が大きく、5:6(e-g)が小さい。6:7:8では6:7(g-b)が大きく、7:8(b-c)は小さい。

(訳注66) 振動数比と波長比から生じる音列。譜例6参照。

(訳注67) 例えばピュタゴラスの理論からできた音階は、大きい全音も小さい全音もすべて同じ幅と考えられる。

(訳注68) この全音関係を、半音 14:15:16:17:18:19:20、1/4音 28:29:30:31:32...、1/8音 56:57:58:59:60...と分解していくと、7:8の全音は、半音に割ると14:15:16であるが、1/4音では28:29:30:31:32となり、全音を作る半音は、28:29:30と30:31:32という4つの1/4音から出来ていることが分かる。さらに1/8音に割ると、その差ははっきりとわかり、7:8:9:10の全音が次第に狭くなること分かる。

(訳注69) 振動数比と波長比から自然に与えられたものであるため、同じ全音でも比が異なれば音程は異なる。また、自然3度や自然7度等は自然に基音と協和する素数比であり、和音に優位に考えられる。

エレメントを含む。これは退化した（ニュートラルで無調的な）和音^(訳注70)である。第3オクターヴで成熟した、そして成熟しすぎた和声形式（協和音とコンコルダンツ Konkordanz^(訳注71)）が形成される。第4オクターヴは、段階的な増大の中に超和声的エレメント（不協和音要素）を含む。部分音^{9 + 12 + 15}^(訳注72)は第1の5度音^(訳注73)の協和音を示している。つまり天成の原始的5度和音、自然ドミナントである。

それ自体としては協和音だが、第3オクターヴの協和音と一緒に鳴ると、原始的—不協和なエレメントとなる。^(訳注74)ここで不協和音形式への自然欲求が明らかになる。第4オクターヴの11と13では、はっきりとした5度の変化が見られる。これらは異なる比、11:12は広いクロマ、12:13は狭いクロマ^(訳注75)と尊重されるが、実践的に方向づけられた理論書では様式化された近似値に置き換えられる。^(訳注76)

後出： ges:g （広いクロマ）、 g:gis （狭いクロマ）
 $\text{v}:\text{u}$ $\text{u}:\text{v}$

V. Die Aliquoten 倍音

これは、音色の豊かな音の自然な上方での共鳴である。これは、さまざまなグループ分けで現れる。（最初の方の倍音のみ、偶数倍音のみ、奇数倍音のみ、比較的大きい積、抜かした積、つまり素数個の倍音のみ等。）その共鳴の性質が、まずもって主要音の音色を決定づ

^(訳注70) 第3音を含まないため、長三和音にも短三和音にもなりうる、という意味での、ニュートラルで無調的な退化した和音。和声になる前のエレメント。

^(訳注71) 自然7度、つまり短7度を持つ和音のこと。属7の和音。（VIII.節 27頁も参照）

^(訳注72) $\text{d}^2\text{-g}^2\text{-h}^2$ の音。

^(訳注73) 振動数比で3にあたる、g。

^(訳注74) ドミナントの和音 g-h-d 自体は協和音だが、第4オクターヴには第3オクターヴで現れた協和音 c-e-g-b も含まれ、2つの和音が同時に鳴ると、 b-h の不協和要素が生じる。

^(訳注75) $11:12=150.637$ セント、 $12:13=138.572$ セントであるため、12.065 セント広い。

^(訳注76) 実践に即した理論書では、gに対する同じ幅の2つのクロマと考えられ、音程差は平均化される。

ける。(豊か、なめらか、尖っている、虚ろ、鼻にかかる、かん高いなど) オルガンは倍音を「混声と合唱」として調節する。(5度 $5\ 1/3'$ 、2 $2/3'$ 、1 $1/3'$ 、3度 $3\ 1/5'$ 、1 $3/5'$ 、 $4/5'$ 、7度 $2\ 2/7'$ 、1 $1/7'$ 、Larigot、Scharf、Doublette、さまざまな性質の Mixturen と Cornette、Carillon、Cymbel など)

倍音は弦楽器、ハーブ、ツィターのフラジオで効果を現す。(訳注77) それは〔また〕木管、金管楽器のオーバーブロー (訳注78) の結果である。

倍音を協和音の自然形式の証明として考える、一部の和声理論書は、自然短調協和音を証明できないという点で、根本的に間違っている。(訳注79)

波長単位の原始価値のみから、天成の形態としての協和音を証明しようとするのは、同様に一面的だろう。つまり、これは自然的概念での長調の協和音にとっては証明にはならないだろう！ (訳注80)

長さが時間の単位によって、また時間が長さの単位によって計られないように、時間単位の中で簡単に表せる長三和音(振動位相は秒で計られる)も、長さの単位(弦や波長は長さの単位、フィートやメートルで測られる)では測られず、短三和音も時間の単位では計られない。(訳注81) しかしそこに関係の複雑な断交が生じるわけではない。(訳注82)

四和音 $\textcircled{d} \text{fis} \hat{a} \nabla c$ が天与の形式(このエレメントは S の概念、つまり振動数の数値において最初の素数の値 $\textcircled{1} : \textcircled{3} : \textcircled{5} : \textcircled{7}$ を指し示す)(訳注83) であるならば、四和音 $\textcircled{e} \text{g} \text{b} \textcircled{d}$ は理論上、同様に天与の形式(このエレメントは W の概念、つまり弦の長さの数値において同じ素数の値 $\textcircled{7} : \textcircled{5} : \textcircled{3} : \textcircled{1}$ を示す)(訳注84) なのである。

時間的に計られるか、空間的に測られるか。「式」は同じである。(訳注85)

(訳注77) 弦を指板まで押さえつけず、軽く触れる程度で弾くことで、倍音のみ(触れる位置によって倍音が異なる)が鳴る奏法であるため。

(訳注78) ハーモニクスとも言う。唇や息のコントロールで倍音を鳴らす奏法。

(訳注79) IV.節譜例⑥の倍音列でわかるように、この音列からは基音上に協和する短三和音はできない。

(訳注80) 譜例⑥の下段、波長比の音列からわかるように、この音列からは自然的(つまり基音から整数比関係に)長三和音はできない。

(訳注81) 長三和音は振動数の比から生じるため、時間的な単位を持つ。短三和音は波長の比から生じるため、長さの単位を持つ。

(訳注82) 計測単位が異なるからと言って、長三和音と短三和音が関連付けられないことはない。

(訳注83) 長調の四和音 $\textcircled{d} \text{fis} \hat{a} \nabla c$ は、振動数比では素数で表せる。つまり基音 \textcircled{d} に対し、5度音 \hat{a} は3倍の振動数、3度音 ∇c は5倍の振動数、7度音 ∇c は7倍の振動数を持つ。

(訳注84) 短調の四和音 $\textcircled{d} \text{b} \text{g} \Delta e$ は、波長比では素数で表せる。つまり、基音、 \textcircled{d} に対して、5度音 g は3倍の弦の長さ、3度音 b は5倍の弦の長さ、7度音 Δe は7倍の弦の長さを持つ。

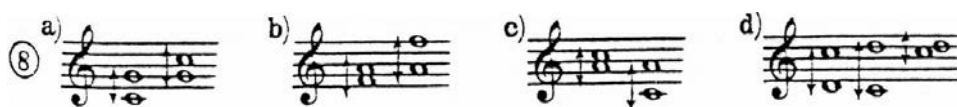
(訳注85) 単位の違いのみであって、考え方、構造は同じである。

VI. Die Empfindung der Polarität durch Harmonievorstellung 和音イメージによる対極性の知覚

数学的な知識がなくとも、和音の旋法の天成の対極性の証明は困難なくできる。そしてこの証明は、数学的値と音響学的値間の明白な関係を否定したい時にも有効である。(訳注86)

これは実際の二和音のもとでの協和音的補足音の観念的呼び寄せの問題である。(訳注87)

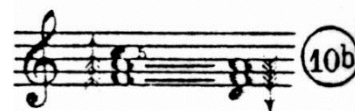
つまり、どの二和音も旋法はなく、ニュートラルでバランスのとれたものであるということである：



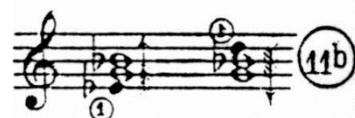
C-dur または c-moll のトニカ和音と
解釈される (3度欠如！)



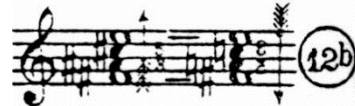
F-dur または d-moll のトニカ和音と
解釈される (5度欠如！)



Es-dur または g-moll のトニカ和音と
解釈される (1度欠如！)



Fis-dur または a-moll のトニカ和音と
解釈される (3度と5度欠如！)



B-dur または f-moll のトニカ和音と解
釈される (1度欠如！)



転回形と解釈される
a) D-dur または f-moll として
b) 基本形の C-dur または
g-moll として

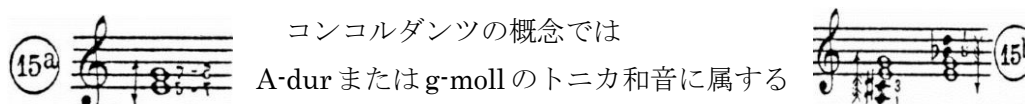


(訳注86) 数学的値と音響学的値間の明白な関係がないということも示しているということ。

(訳注87) 二和音に対して、補足される音がどのように働くかという問題である。

概略は、分けられた長3度の方を「長調の3度」、短3度の方を「短調の3度」と名付けるということである！^(訳注88) 大きい3度の方は、どれも原始形式である。^(訳注89) つまり、長三和音に属するのと同じように、短三和音にも属する。^(訳注90) (2b 参照！) 小さい方の3度は、必ず長3度音と5度音との間の音程差である。つまり、短三和音に属するのと同じように、長三和音にも属する。^(訳注91)

それに加えて、さらに狭い短3度(半音システムによって平均化されているが)も、5度音と7度音の間の音程差として存在する。^(訳注92)



すべての概念的に呼び寄せられた補足音は、実際的な二和音に対して対称的-対極的である！^(訳注93)

VII.

Die akustischen Typensigel und ihre Umrechnungsformeln

音響学的類型略記号とその換算式

5度音、3度音、7度音は比較できない固有値を持っている。これらは、同じ音高においても決して交わらない。できるだけ近づけようとする、そこにはコンマ差が生まれる。そ

^(訳注88) 付け加えられた音によってできた2つの3度のうち、広い音程のものを「長調の3度」、狭いものを「短調の3度」と名付けるということである。

^(訳注89) つまり、基音(長三和音では1度、短三和音では5度)の次につき、5:4の比を持つ自然3度。

^(訳注90) この自然3度の上に短3度で音が重ねられれば長三和音、下に重ねられれば短三和音である。

^(訳注91) C-durの長三和音では、基音Cから上自然3度音\ e と上5度音+gの差として、a-mollの短三和音では、基音Cから下自然3度音/c と下5度音-aの差として現れる。

^(訳注92) 自然7度(968.825セント)は、ピュタゴラス式の下第2の5度(996.089セント)として考えられる7度音程より約1/8音(27.264セント)低い(VII.節ライブツイヒ・コンマ参照)。よって3度音と5度音の短3度音程は315.641セントだが、5度音と7度音の短3度音程は266.870セントとなりさらに狭い短3度であることが分かる。

^(訳注93) もとの二和音に、さまざまな補足音を加わることで二種類の和音ができるが、その補足音の挿入位置は、できあがった二種類の和音を見ると視覚的には対称の形になる。そして音程関係的には対極的になる。例えば、二和音c-gにeとesが加わり、長三和音c-e-gと短三和音g-es-cができると、2つの三和音は密集基本形で対称である。音程関係で見ると、長三和音c-e-gは下から長3度、短3度となるのに対し、短三和音g-es-cは、上から長3度、短3度となっていて対極的である。

して音に当てはまることは、和音にも同じように当てはまる。(訳注94)

第4の5度音と第1の3度音は正確には異なる値を持つ。(訳注95) によって、第4ドミナントとトニカの3度も、機能値的に異なる。(訳注96)

この機能値の論理には数学的立証が必要である。しかしこれは音楽〔演奏〕の専門家に僅かなことしか伝えない。彼らにとって、次のような一方的に計られ定められた式の何が有益なのだろうか。(訳注97)

f-eの音列は、旋律的概念(訳注98)では 256:243

和音的概念(訳注99)では 16:15

コンコルダンツ(訳注100)では 21:20

直接的には〔役立つことは〕なにもない！確かに音楽的機能における数学的比の解釈の仕方によってはそうではある。しかしこの「回り道」を、私が1905年に既に見つけていた音響学的略号は回避できる。(訳注101) これは逆に、まず音楽的機能値を示す。(訳注102) そして換算によって数学的本質が明らかになる。(訳注103) これらの略号は、一般的で絶対的な値を示す目的では単独で、また特別な、相対的値を示すためには音または和音の文字に付け加えられて使われる(訳注104)：

(訳注94) 同じ音名でも、5度音としての音か、3度音としての音かでは価値が違ふ。同じ音域に換算すると、コンマ分の音程差が生じる。

(訳注95) 例えば、cから数えて第4の5度(407.820セント)と第1の3度(386.313セント)はともにe

(訳注96) 第4ドミナントとしてのe-gis-hと、トニックの3度としてのe-gis-h

(訳注97) これまでのさまざまな理論で数字の比率を知ることが、音楽家にとっては大して価値がない。

(訳注98) ピュタゴラス方式での導音音程(短2度90.224セント)の振動数比

(訳注99) eを基音cの自然3度とみなした時(111.731セント)の、振動数比

(訳注100) fを自然7度(コンコルダンツ)と考えた時(84.467セント)の、振動数比




(訳注101) このような数学的計算なしに、簡単に表すことができる。

(訳注102) その音が、和音の中で第何音にあたるかをまず示している。


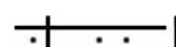
(訳注103) 印に基づいて計算することで、数値化される。

(訳注104) 単に1度音、3度音、という意味で用いる場合は記号を単独で用いる。しかし例えば、基音cに対しての3度音という意味で用いる場合には\ eと、アルファベットと共に使う。

A) 1度 (和音根)

- ・ 記号：   
- ・ 音響学的数値=1、またはそのオクターヴ化 2,4,8,16,32,64,128,256,512..





B) 5度音 (第1近親タイプ)

- ・ 記号：横線の上または音の文字の上の点=上5度 
- 横線の下または音の文字の下の点=下5度 
- ・ 音響学的数値=3 またはそのオクターヴ化 6,12,24,48..



 の場合 = $\overset{\cdot}{g}, \overset{\cdot\cdot}{d}, \overset{\cdot\cdot\cdot}{a}, \overset{\cdot\cdot\cdot}{e}$  の場合 = $\underset{\cdot}{a}, \underset{\cdot\cdot}{d}, \underset{\cdot\cdot\cdot}{g}, \underset{\cdot\cdot\cdot}{c}$

2点 = $3 \times 3 = 9$ 、3点 = $3 \times 3 \times 3 = 27$ 、4点 = $3^4 = 81$ 等





C) 3度音 (第2近親タイプ)

- ・ 記号：斜線 =  第1上3度、 第2上3度 例 e gis
- 斜線 =  第1下3度、 第2下3度 例 c as
- ・ 音響学的数値=5 またはそのオクターヴ化 10,20,40,80..

2斜線 = $5 \times 5 = 25$ またはそのオクターヴ 50,100..


 = コンマ下げる、 = コンマ上げる

D) 7度音 (第3近親タイプ)

- ・ 記号：かぎ型 (鋭角) =  上7度、例  の場合 $\overset{v}{f}$
-  下7度、例  の場合 $\underset{h}{h}$
- ・ 音響学的数値=7 またはそのオクターヴ化 14,28,56,112..

3タイプのコンビネーション

 と  に適用する。

 = 第1の5度の第1上3度、または第1上3度の第1上5度 = h

 = 第1下5度の第1下3度、または第1下3度の第1下5度 = f

↓

C-dur と a-moll におけるドミナンテ3度

音楽的概念ではこの関係様式はいわば音程の足し算である：



しかし数学的概念ではすべての同様のケース（つまり2つ以上の略号が同じ側にある）で、値の掛け算が起こる：

$$\text{つまり、}\underline{\cdot} = 3 \times 5 \text{ または } 5 \times 3 = \overset{\cdot}{15}、\overline{\cdot} = 3 \times 5 \text{ または } 5 \times 3 = \overline{15}$$

◎から f は $\overset{\cdot}{\cdot}$ と理解される。つまりドミナント 7 度 $3 \times 7 = \overset{\cdot}{21}$

◎から h は $\overline{\cdot}$ と理解される。つまりドミナント 7 度 $3 \times 7 = \overline{21}$

または、f と h は反 5 度音とも解釈される。^(訳注105) つまり (◎) $\overline{\cdot}$, (◎) $\underline{\cdot}$ ($\frac{1}{3}$ 3)

ここで、名前の同じ音間での厳密な区別の必然性が生まれる。その点、この略号は数字を避けた音楽家にも、簡単にその差を示している。^(訳注106) つまり、

f (真正 5 度) $\overset{\cdot}{\cdot}$ f (ライブツィヒ・コンマ: 約 1/8 音下げられている)

正確な計算上の解釈は次のとおりである：

$\overset{\cdot}{\cdot} = (1)/3$ 。^(訳注107) 1 の代わりに分子としてオクターヴ数が入られる。^(訳注108) この数字は分母より大きい。そうすると $4/3 = 1 \frac{1}{3}$ となる。それによって、下 12 度音程は上 4 度になった。

^(訳注109) そこで、この数字 (1 1/3) に再びオクターヴ数を掛ける。その積が比べられるべきその数字 ^(訳注110) の非常に近くに来る。数値 $\overset{\cdot}{21}$ はオクターヴ領域 16-32 に属する。^(訳注111) よって 16 が掛けられ、 $1 \frac{1}{3} \times 16 = 21 \frac{1}{3}$ となる。

$$\frac{\overset{\cdot}{\cdot}}{\times} = \frac{\overset{\cdot}{21}}{\times} \parallel \frac{\overset{\cdot}{\cdot}}{\odot} = \frac{21\frac{1}{3}}{\times}$$

21:21 1/3 となるが、分数を排除するために 3 をそれぞれに掛け、結果 63:64 となり、これがライブツィヒ・コンマの値である。

$$\begin{array}{ccc} [21 \cdot 3 =] & [21\frac{1}{3} \cdot 3 =] & \\ \boxed{63} & : & \boxed{64} = \text{ライブツィヒ・コンマ} \\ \cancel{3} & & \cancel{3} \end{array}$$

15:16 が半音であるため、30:31:32 は 1/4 音が 2 つ ^(訳注112) ということになる。さらに、31:32

^(訳注105) f は $\odot c$ の下 5 度、h は $\odot e$ の上 5 度と解釈するということ。

^(訳注106) 数字を使わなくとも簡単にその差が分かるようになっている。

^(訳注107) 下 5 度の f は $\odot c$ に対して振動数比 1/3。

^(訳注108) この 1 はもとの基音 c の数値。

^(訳注109) 1/3 は c の 12 度下の f の数値。それをまず c より上の f にするため、2 オクターヴの数値 4 を入れる。

^(訳注110) 近づけようとする第 1 の 5 度の 7 度としての $\nabla + f = 3 \times 7 = 21$

^(訳注111) 振動数比で 21 になる $\nabla + f$ は、 $\odot c$ の 4 オクターヴと 4 度上 (1 オクターヴと 5 度上の +g のさらに 2 オクターヴと 7 度上) に位置する。f をさらに 4 オクターヴ上げるため、 $2^4 = 16$ をかける。

^(訳注112) 厳密には、30:31 = 56.766 セント、31:32 = 54.964 セント。

が 1/4 音であるということは、 $62:\overset{v}{63}:64$ は 1/8 音が 2 つ (訳注113) ということになり、 $63:64$ が 1/8 音であることがわかる。

◎ をトニカの 1 度として考えると、ウルトラドミナントの 7 度 $\overset{v}{B}$ (訳注114) は $\overset{v}{c}$ になる。


しかし、この第 2 の 5 度の 7 度は数学的には $3 \times 3 \times 7 = \overset{v}{63}$ となるが、もとの ◎ を単純にその音域までオクターヴ上げていくと $\overset{v}{64!}$ になる。(訳注115)

このコンマ差がはっきりと存在することは次の中で説明されている：

ニキッシュは、エロイカ (スケルツォのトリオ) の中で、第 2 ホルンにある 7 度を常にバルブを使わず、自然倍音として演奏させた。(訳注116) ここに記された $\overset{v}{b}$ (Es ホルン=des 音) はオクターヴまたは 5 度音としてとられた b より弱く、音程も顕著に下げられる。この 7 の和音はひとつの響き (コンコルダンツ) として非常によく溶け合う。しかし、この 7 の和音にはほかの金管楽器や木管楽器の同じ幅に調整された純粋なオクターヴ音や 5 度音 (訳注117) が加わる。その結果、自然 7 度を保つことが不可能になり、通常の音程幅の第 2 下 5 度のオクターヴ上で置き換えなくてはならなくなる。つまり、金管楽器にとっては第 1 バルブ上のオクターヴ音の使用= $\overset{v}{b}$ である。(それに対して自然 7 度は自然 b) 自然 7 度は純正である！それが第 2 下 5 度で置き換えられるときのみ、これは純正ではない。聴覚の鋭い金管楽器奏者はこのことをわかっている。彼らは、伴奏付けされていないホルンの楽曲を演奏する際、または同じ音でも違う和声機能に変わる際、他の調律された楽器とアンサンブルするときとは違う 7 度を使う：

4Horn
Soli

①8



○ 自然音、下げられる $b=63$ ^v
I バルブ音、5 度真正 $b=64$..

(訳注113) 厳密には、 $62:63=27.700$ セント、 $63:64=27.264$ セント。

(訳注114) C-dur トニカのウルトラドミナントは D-dur のトニカ和音。その 7 度音は c 。

(訳注115) ウルトラドミナントの 7 度音としての $\nabla++c$ は、 $\circ c$ の 6 オクターヴ上 (1 オクターヴと 5 度上の $+g$ の、さらに 1 オクターヴと 5 度上の $++d$ の、さらに 2 オクターヴと 7 度上の $\nabla++c$) に位置する。

(訳注116) c の自然 7 度としての ∇b 。

(訳注117) オクターヴ音や 5 度音として捉えられた b 。自然 7 度より約 1/8 音高い。

二重和音の場合（ビコルダンツ）（訳注118）

4 Horn in D =64 ではなく 63 (訳注119)

4 Horn in C

2つの純正3度と純正7度は見事な柔らかい和声になる。この時、第1ホルンの上のcはただ単に第8ホルンの土台のcの2オクターヴ上を吹いているということは決してない。（訳注120）

これらの音は次のように表される。

Fig.11

© è ð b ð fis ä c̣

d.i. ① 5 3 7 9 45 27 63

和音の原型（基本形）のように、
2つの繋がったオクターヴ領域で
もたらされる。

天成の形式では、この八和音は完全に1つになる。

[レニとv v (訳注121)の絶対的な正確性が前提！]

弦楽器

20

C弦コントラバス

(訳注118) 2つの協和音が隙間なく（3度差で、または1音共有で）連なった和音。9の和音。Bikordanz。

(訳注119) 第2の下5度として-b(=64)ではなく、自然7度としての▽b(=63)

(訳注120) 第8ホルンのcは1度としての○c。しかし第1ホルンのcは自然7度としての▽c。

(訳注121) 3度\èと第2上5度の上3度\++fis、7度▽bと第2上5度の上7度▽++c。

和音の際立った働きは、



音響学的アナリゼによって簡単に説明でき、理解できる。

Fig.12

© ė ġis | © ġ ė v̇ ḃ ḋ ḣ ġis fis | © ġ ė v̇ ḃ ḋ ä̇ ė (didym. + pyth.!)
 d.i.
 ①: 5̇: 25̇ | ①: 3̇: 5̇: 7̇: 9̇: 15̇: 25̇: 45̇ | ①: 3̇: 5̇: 7̇: 9̇: 27̇: 81̇



は、倍音的考え方で、 $\tilde{e} \tilde{g} \tilde{h} \underline{5:3:15}$ (訳注122) または、オクターヴ内に揃え
 ると: $\underline{10:12:15} = \underline{6 \overset{\sim}{5} 4}$ となる。(訳注123) この下和音は、2つのケースで調和
 する。まず、上和音としては、1度をCとすると、その3度音+5度音と
 して $\tilde{e} + \tilde{g}$ があり、 \tilde{h} は、 \tilde{g} を1度とした時の3度音である。つまり、
 この和音は機能的観点ではビゾナンツである。(C-dur+Gdur-外側の音)
 (訳注124)

22

それにより、基音はCまたはGである。

23

(後の「代理和音」
参照)

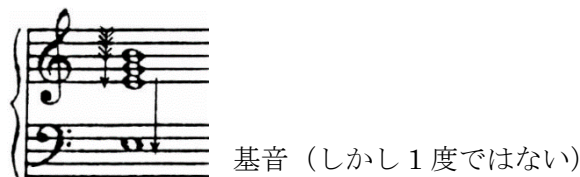
そして下和音としては単純に $\overset{\sim}{6}:\overset{\sim}{5}:\overset{\sim}{4}$ の協和音である。そして和音概念では、その協和音土

(訳注122) hは第1の5度の3度上の音であるため、\+hとなり、 $3 \times 5 = 15$ となる。

(訳注123) 一番高い音域にある\+h(基音の3オクターヴ上の音域)に合わせるため、\eは1オクターヴ上げて $5 \times 2 = 10$ 、+gは2オクターヴ上げて $3 \times 4 = 12$ となる。10:12:15は振動数比(高い音ほど数値が大きい)だが、これを弦の長さの比(低い音ほど数値が大きい)にすると、最小公倍数60が分子に置かれ、 $6:5:4$ となる。

(訳注124) C-durのトニカ和音とG-durのトニカ和音を繋げて、外側の音(C-durのトニカ和音の1度cとG-durのトニカ和音の5度d)を抜いた和音。

台をバス強化として形作る。(訳注125)



これは、他のどんな和音も代わりに用いない。逆に、場合によっては二重に代理されうる。
(後ろ参照！) (訳注126)

倍音システムでは理解できなかった多くの不協和音は、その不明瞭さを下方倍音システムによって明らかにされる：

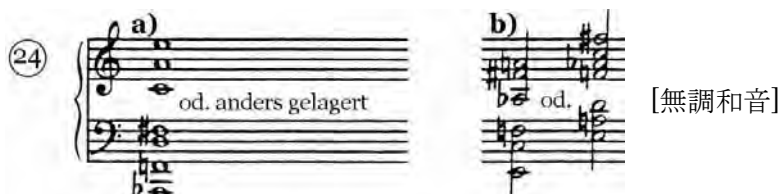


Fig.13

as f ḍ fis c ạ ⊕, d.i. $\frac{25:15:9:7:5:3}{\underline{\underline{=}}}$ ①

またはより簡単に

$\begin{matrix} \textcircled{d} & \text{fis} & \text{a} & \text{vc} & \text{e} \\ \textcircled{d} & \text{vf} & \text{vas} & \text{vc} & \end{matrix} \left\{ \begin{array}{l} \text{D 上五和音} \\ +\text{c 下四和音} \\ \text{[7度近親]} \end{array} \right.$

がドミナントとトニカの連なった近代的な印象を与える複合体と理解されるように、上記の複合体②も、短調メディアンテ (訳注127) と短調ビコルダント (訳注128) の水平音列の垂直和音 (訳注129) とみなされる。

(訳注125) 弦の長さの比 $6:5:4$ の短三和音は、長三和音の振動数比 $4:5:6$ と反比例する協和音。これは5度音が1度と考えられ、下方向へ考えられる下和音である。しかし基音は(下和音の数え方で)5度音eであり、バス声部ではeが重ねられる。

(訳注126) この短三和音を、上和音としてビゾナンツ的に捉えると、C-durのトニカ和音、G-durのトニカ和音両方の代理和音として機能する。しかし、下和音としては整数比で表せる単純な短三和音であるため、他の和音では代理されない、固有の価値を持つ。

(訳注127) 短調では、自然3度下の同旋法の和音がメディアンテ。ここではa-mollトニカメディアンテのc-as-f。

(訳注128) a-mollのコントラドミナントから見たドミナントe-c-aの9の和音。

(訳注129) 3度ずつずれて連続した2つの和音を、垂直にすべて並べ1つにした複合和音。

25

(in a-moll)

順々であろうと、同時に作用しようと、その音響学的和音値は同様に保たれる。(訳注130)

この音列では、

26

\bar{D} T TM

それぞれの和音が自立している。 $1 \overset{\vee}{3} \overset{\vee}{5} (\overset{\vee}{7})$

それに対して調性的概念では、すべての個々の音がトニカの1度（機能中心の和音根）に関係づけられるべきである。(訳注131)

$\overset{\vee}{b}$
 $\overset{\vee}{g}$
 $\overset{\vee}{e}$ = $\overset{\vee}{c}$ = $\overset{\vee}{a}$ = $\overset{\vee}{cis}$
 $\overset{\vee}{c}$ = $\overset{\vee}{a}$
 (f)

同時にすべての3つの和音が鳴ると、
 それらは音響学的値を保つ。(訳注132)

27

(f) $\overset{\vee}{c}$ $\overset{\vee}{g}$ $\overset{\vee}{b}$ $\overset{\vee}{e}$ $\overset{\vee}{a}$ $\overset{\vee}{cis}$
 1 3 9 21 15 5 25

よって、この例も実に簡単である！ $(\overset{\vee}{8}) \overset{\vee}{12} \overset{\vee}{18} \overset{\vee}{21} \overset{\vee}{30} \overset{\vee}{40} \overset{\vee}{50}$. (訳注133)

(訳注130) 順に現れる場合、それぞれの和音として考えると和音ごとの基音、3度音、5度音があるが、調性の中で相対的に考えると、すべての音の値がその調の1度との関係で決まる。よって、順に現れても、同時に複合和音として現れても、その音響学的数値は変わらない。

(訳注131) それぞれの和音に1度、5度、3度、7度音があり、その和音内では1、3、5、7がそれらの音の数値だが、すべての音はトニカ1度に関係があり、トニカ1度との関係性から導き出される音響学数値を持っているということ。具体的な数値は次の譜例27横参照。

(訳注132) F-dur トニカの1度fに基づいていたそれぞれの機能と数値。

(訳注133) $8=c^1$ とすると、 $g^1-d^2-f^2-h^2-e^4-gis^4$ となる。トニカ c-e-g+ドミナンテコンコルダ
 ンツ g-h-d-f+トニカメディアンテ e-gis-h。

VIII.

Die irrtümliche Auffassung der Mollkonsonanz, sowie der Dur-, und Mollkonkordanz im Sinne dissonanter Bildungen

不協和音形成という意味での、短調協和音および長調、短調の属 7 の和音の、間違った解釈

「天与の協和音」としての短調和音の解釈は 350 歳である^(訳注134)にもかかわらず(ツァルリーノの基礎的作品はすでに 1558 年に出版された!)、協和音としての短調和音は一般的になっていない。ラモーもまた、理論で短調和音の地位を確立することは永久にできなかった。実践の中ではすでに、長調協和音と同等の自然和音として存在していたが。通奏低音の理論は明らかに下方倍音の本質的誤解を招いた原因であった。この通奏低音の考え方というのは遠い理論の中にあるのではなく、極めて確実な実践的事柄である。それにも関わらず、1 世紀もの間「和声理論」の基本として考えられてきた。通奏低音につく印は「和音的な」速記文字である。これは、和声法や和音の近親性を表すものではなく、バス声部から、その上に重なる和音音を表しているものである。和音の旋法やそれぞれのエレメントの機能的意味を考慮に入れているものではない。^(訳注135)

[例えば、] 3 度と 5 度は 3 または 5 と書かれるか、何も書かれない。なぜなら、数字の欠如はバス声部に根音が書かれた三和音とみなされるからである。(ここではこれ以上踏み込むことはできない)

この和音音の数え方では、三和音は三和音である。半音狭くても、純正でも、長調でも短調でも同じように! 調号は自動的にこれらに差異を引き起こす:^(訳注136)



半音狭い三和音は、半音上げられた根音をもつ長三和音または半音下げられた 5 音を持つ短三和音とみなされ、短三和音は半音下げられた 3 度を持つ長三和音とみなされる!

しかし、今日まだ多くの理論家が、短三和音は半音下げられた(!!)3 度を持つ長三和音(!)と

^(訳注134) ツァルリーノが短三和音を協和音と論じてから 350 年経っている。

^(訳注135) 通奏低音記号の数字は単に何度音を重ねるかを示しているため、その和音が長三和音か、短三和音か、またその調性の中でどのような機能を持つかなどは表していない。

^(訳注136) 3、5 と書いてある場合、単に 3 度上の音、5 度上の音を重ねるという意味でしかないため、調号が何もなければ減三和音、根音にフラットがついて b となれば長三和音、5 音にシャープがつけば短三和音などとなる。これは通奏低音記号とは関係なく、調号によって変化するものである。

みなしていることは、笑うというよりむしろ泣ける！「音楽において学識がある」と思い込んでいるこれらの人々より、芸術家の方がこれに関してはよく通じている。(訳注137)

長調和音は、Sの解釈における複合体 $\textcircled{1} 3 5$ (訳注138)、または狭い基本形では $\textcircled{4} : 5 : 6$ である！(訳注139) 短調和音は同じく振動数の解釈において $4 : 4\frac{4}{5} : 6$ (訳注140) または $\textcircled{10} : \textcircled{12} : \textcircled{15}$ (訳注141) 後者の場合、音響学的数値では1度に当たるものがない。[5度音の値] 12 (つまり6か3) は1度に関連がありうるが。(訳注142) $4 : 4\frac{4}{5} : 6$ は $20/5 : 24/5 : 30/5$ と同じ。つまり $10 : 12 : 15$ になる。

さらに分子に60がもたらされる。 $\frac{60}{6} : \frac{60}{5} : \frac{60}{4} = 6 : 5 : 4$ (訳注143) このようにして、短三和音は単純な下和音を形成するもの $\overleftarrow{6 : 5 : 4}$ として、さらに長三和音の対極的な対として解釈される！

私は、属7の和音を、天成の調和形態として、コンコルダンツ **Konkordanz** と名づける。これは、倍音列の第3オクターヴ上に、狭い音域内に自然形式としてできるもの(訳注144)で、数学的原始値の天成の3つの比、つまり1:3、1:5、1:7を含んでいる。

次に続く奇数9という数字は、自然に存在する原始価値ではなく、累乗である。(訳注145) つまりここに、天与の隙間があいている。ここで、この境界の向こう側に新しいタイプ(不協和音!)を作るため、密接に関わっていたグループは断たれる。(訳注146) 自然にできたこの境界は5と7の間ではなく、7と11の間に延びている！(訳注147)

(訳注137) 芸術家、つまり実際の音楽に携わる演奏家などの方が、短三和音について正しく(長三和音が変化したものではなく、短三和音も波長の比から自然にできたものであるということ)理解している。

(訳注138) C-durのトニカ和音では基音C=1に対して、g=3、e¹=5となる。

(訳注139) 同じオクターヴで表すということ。3度音eは基音に対して2オクターヴ上、5度音に対して1オクターヴ上の音域にできるため、これに合わせるために、基音を4倍、5度音を2倍して4:5:6となる。

(訳注140) 基音と5度音の関係は長三和音と同じであるため、4:6。第3音は、5度音から考えると長3度であるため、この振動数比は4/5:1。5度音を6とすると、24/5:6=4 4/5:6となる。

(訳注141) 振動数比による倍音列で、C=1とすると、最初に現れる短三和音はe²-g²-h²であり、基音に対して\ e : +g : \ +h=5:3:15(3×5)。オクターヴを揃えて10:12:15となる。

(訳注142) 10:12:15では、10と15は共に3度音としての性格を持つため、記号から、コンマ下がつていることが分かる。しかし12は5度音であるため、音程的には真正であり、唯一1度音のようにコンマの音程差がない。

(訳注143) 4:4 4/5:6に5を掛けて分数を取り去ると、10:12:15になる。これを分数で表すと、分子がすべて60で統一され分母は6:5:4となる。ここで、分母の数値を音響学的数値に当てはめると、5度音が基音となることが分かる。

(訳注144) 第3オクターヴ上の1オクターヴ内に現れる4つの音からなる。

(訳注145) つまり++dとなるため、音響学的数値は3×3=9。

(訳注146) 7と9の間に、自然数であるかどうかの境界が発生する。この境界の向こう側に新しいタイプの和音(不協和音)が形成されるのである。

(訳注147) 従来の理論では、協和するかどうかは、5度と7度が分かれ目と考えられていたが、ここで7の和音が協和音であることを強調している。

1866年、エッティンゲン Oettingen が自身の二元的和声論の中で自然7度について一切触れず、彼の理論の継承者リーマン Riemann は7度を第2下5度の2オクターヴ上の音とみなしたため、当然、独創的でない、異議を唱えない模倣者的人々は、利用できる和声概念での天成の協和音としての7度を否定した。

クレール Krehl 教授は、ある若手の理論家に対して、自然7度^v7を、理屈抜きで、不快なくらい和声的に不自然に響くエレメントと言った。その2~3日後、この真面目な「学生」は、2つのオルガンストップ7度 $1\ 1/7'$ とエコーコルネ ($8' 2\ 2/3' 1\ 3/5'+1\ 1/7'$)、そしてホルンカルテットによって、和声的7度の「不自然な」自然さがどういものであるか、納得することができた。(訳注148) オルガン製作者は、音の高さを古い慣習に沿って、フィートによるパイプの長さの単位で決める。C=8フィートだと、第7部分は $1\ 1/7'$ フィートである。つまり、7度は調整されておらず、リーマンの言うような第2下5度を2オクターヴ上げたものではない。(訳注149) オルガン製作者は、自然7度 (Ped. 32'に対して= $4\ 4/7'$ 、16'に対して= $2\ 2/7'$ 、8'に対して= $1\ 1/7'$) を当然、協和音に数えている。つまり、純正にチューニングされ、基音と溶け合う！彼らは正しいのである！

7の和音はリーマンの理論では、 $\dot{g}\ \dot{h}\ \ddot{a}\ \sharp f$ として表現される。これは $\frac{3:15:9:(\textcircled{4})}{9}$ である。同じオクターヴ領域に換算すると $\textcircled{4}:\dot{5}:\dot{6}:7\frac{1}{2}(\textcircled{!})$ (訳注150) となる。しかし天与の形式では $1:\dot{3}:\dot{5}:\dot{7}$ または、オクターヴ換算して $\textcircled{4}:\dot{5}:\dot{6}:\dot{7}$ である。

この7と $7\ 1/9$ の音程差= $\sqrt[3]{3}$ と $\textcircled{64}$ を私はライブツィヒ・コンマと印付ける。これは約1/8音である。(訳注151)

(訳注148) クレール教授の「不自然な響き」という言葉をそのまま使い、本来は協和音として考えられる7度音の自然性をオルガンのパイプの長さで説明したということ。

(訳注149) オルガンのパイプの長さ $8:1\ 1/7'$ は、同じオクターヴ内に移動させると $2:1\ 1/7=1:4/7$ つまり $7:4=968.825$ セント。一方第2下5度 ($2/3^2$) をオクターヴ移動させたものは、 $1:9/16$ となり、 $16:9=996.089$ セントとなる。

(訳注150) 最も上の音域に位置する $\backslash+h$ は、基音Cの3オクターヴ上にある。 $\backslash+h$ の前後にそれぞれをオクターヴ移動させると、 $+g=3\times 2^2=12$ 、 $++d=9\times 2^1=18$ 、 $-f=1/3\times 2^6=21\ 1/3$ となる。 $12:15:18:21\ 1/3$ これをすべて3で割り単純な比に変換すると、 $4:5:6:7\ 1/9$ となる。

(訳注151) $996.089-968.825=27.264$ セント。

IX.

Die Komma-Unterscheidung und ihre funktionelle Bedeutung in der gleichschwebend-temperierten Stimmung

均一の調律法による音程におけるコンマの区別とその機能的意義

均一の振動に調整された音程は、すべてのコンマの差をないものにし、人工的な 12 半音領域を作る。

今や、この質問より差し迫ったものはなにもない。

「短調和音はまだ自然に存在する下和音なのか？」「7 度はまだ数値 7 なのか？」

「計測単位が決まっていないとき、数学的計算式はどの考え方で行われるのか？」

答えは、天与の形式の本質は、人工的な様式化と実践的な理由から不可欠になった妥協^(訳注152)によっては決して変わらないということである。

画家が、定規や三角定規、コンパスといった道具を使わず、それゆえ直線、角、カーブ、円が正確な幾何学的（つまり天与の）形にぴったりとは一致しなくとも、見ている人は描かれた形を本能的な感覚で感じる。彼^(訳注153)は「理想の原型の感覚の中での」近似値で満足する。

しかし、その原型をその比^(訳注154)で理解することは大切である。そうすることで、絵の「様式化された」^(訳注155)円、模様などは幾何学的な原型見本としては選ばれないだろう。^(訳注156)

つまり、とある場合には形式の「正確さ」は些細なことである。そう、全く努力に値しない。しかし別の状況ではそれが不可欠条件であったりする。

〔コンマ差のある音も〕同じものとする 12 半音システムでは不可避であるような、正確な純正形式による計算できないような誤差も、芸術家にとっては大した問題ではない。なぜなら、我々は統覚と音楽理論の能力によって、同じものとされた音程を自然に異なって感じるからである。（音心理学、選択聴、機能イメージ）^(訳注157)

^(訳注152) 人工的に様式化するためには、コンマの差をなくし、12 半音を同じものとする必要があった。また、実践的な場面（演奏）では、コンマの音程差を演奏し分けることはできない。

^(訳注153) 見ているもの。

^(訳注154) 正しい比。

^(訳注155) 正確には書かれていない。

^(訳注156) 正しい図の比を知っていれば、定規などを使わずに書いた絵の図を、それは「絵」であり、見本となるような正しい図ではないことを認識できる。

^(訳注157) 自然 3 度や自然 7 度の純正的音程と、ピュタゴラス的真正音程とのコンマ差は、12 半音システムではないものとされることが避けられない。しかしそれを自然と聞き分けている演奏家にとってはさほど大きな問題ではない。

コンマ分異なる音や和音は、確かに均一の調律法では同じものとされるが、それでもなお、その価値は違って知覚される。そのため、私の機能記号ではそれぞれ異なった印を持つ。

©に関連付けられる：

<p>29</p>	<p>5度タイプ</p> <p>T D (D) (D) (D)_x</p>	<p>主要和音の E-dur のトニカ和音 (5度真正) (訳注158)</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>代理 メディアンテの E-dur のトニカ和音 (コンマ下がる) (訳注159)</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>メディアンテの Fis-dur のトニカ和音 (コンマ下がる) (訳注160)</p> <p style="text-align: center;">↓</p> <p>主要和音の Fis-dur のトニカ和音 (5度真正) (訳注161)</p>
<p>30</p>	<p>3度タイプ</p> <p>T D_x T D_p_x T T_m_x</p>	
<p>31</p>	<p>二重3度タイプ</p> <p>C (C) (C) C_p T</p>	
<p>32</p>	<p>7度タイプ</p> <p>T D (D) T E_x T</p>	
<p>33</p>	<p>7度タイプ</p> <p>T C^l (C) T T_p (C)_x</p>	
<p>34</p>	<p>3度・7度タイプ</p> <p>T B B^M T D̄_x T</p>	
<p>35</p>	<p>7度タイプ</p> <p>T D B (B) C D̄_x T</p>	

(訳注158) トニカの第4の5度和音としての E-dur であるため、ピュタゴラス5度上に位置し、真正。

(訳注159) トニカの自然3度上和音としての E-dur であるため、音程的には1/10音(シントニック・コンマ)ほど低い。

(訳注160) ウルトラドミナンテのメディアンテとしての Fis-dur のトニカ和音であるため、5度真正な音程の自然3度上の和音となり、約1/10音低い。

(訳注161) ドミナンテとコントラドミナンテの5度移動のみで得られる Fis-dur のトニカ和

基準としてとられる 1) $\boxed{\overset{\cdot\cdot}{h}}$ (5 度音) に対して、2) $\boxed{\overset{\cdot}{h}}$ は約 1/10 音低い。3) $\boxed{\overset{\cdot\cdot\cdot}{h}}$ は約 1/5 音低く、4) $\boxed{\overset{\cdot}{h}}$ は 1/10 音高く、5) $\boxed{\overset{\cdot}{h/\wedge}}$ は 1/40 音高く、6) $\boxed{\overset{\cdot\cdot\cdot}{h/\backslash}}$ は 9/40 音低く、7) $\boxed{\overset{\vee}{h}}$ は 1/8 音低い。(訳注162)

5 度を表す点... は真正、3 度の斜線 $\overset{\cdot}{h/\wedge}$ はシントニック・コンマ (=1/10 音)、7 度のかぎ型 $\overset{\vee}{h}$ はライプツィヒ・コンマ (=1/8 音) である。

[詳細は S. Karg-Elert/ 『音、和音、機能の音響学的規定』 *Akustische Ton- Klang- und Funktionsbestimmung*. Leipzig (Verlag C. Rothe)]

音。よってピュタゴラス 5 度上にあり、5 度真正。

(訳注162) $\backslash = 1/10$ 音低い、 $/ = 1/10$ 音高い、 $\nabla = 1/8$ 音低い、 $\triangle = 1/8$ 音高い。これらを組み合わせることも可能で、6) では $\backslash 1/10$ 足す $\nabla 1/8 = 9/40$ 音低くなる。5) のように上下の組み合わせも可能。

X.

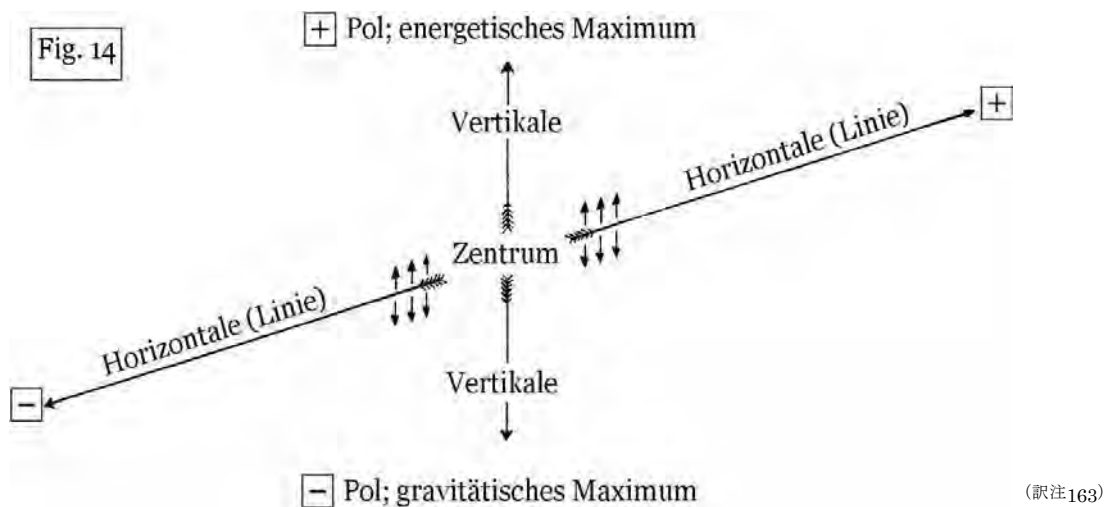
Die Kosmophysik der Töne und Klänge

音と和音の宇宙における物理学

a) Allgemeines

全般

音と和音の連なりは無限を指し示す。そこにはそれらの対極があり、音と和音の連なりは対極へ傾いている：




水平のどの点も垂直形式の中心に、(訳注164)

垂直のどの点も水平形式の中心に、(訳注165)

垂直のどの点も新しい垂直の中心(和声的積または累乗)になりうる。(訳注166)

垂直、水平方向への伸張は非常に強力である。(仮説的無限) 私たちの球状に限定された音感覚は、打ち勝ち難い障害に直面している。(訳注167)

線上の音列  は、純旋律感覚ではリンマ列である。(ピュタゴラス的導音：

(訳注163) Horizontale(Linie)=水平(線)、Vertikale=垂直、Zentrum=中心、

(訳注164) 水平は音の連なり、つまり音階的な横のラインを示す。どの音を取ってもそこから和音が出来上がる。

(訳注165) 垂直は和声的な縦の音の連なりのラインを示す。どこの音を取っても、そこから音階が生まれる。

(訳注166) 縦に連なった音のどこの音も、新たな和音の根となりうる。それはオクターヴ数をかけた積や、第2、第3の機能価値を持つ場合累乗の値を持つ。

(訳注167) 本来音域は無限に広がるものであるが、1度と8度の同一視や、原位置からのオクターヴ移動、調性概念によって、人間の聴覚は限定されている。

$\frac{es}{cis}$ は \textcircled{d} に対して狭い) しかしこのリンマは、全音進行と同様に、天与のいわゆる「原始値」

(訳注168) ではない。5度の累乗の $\frac{cis}{es}$ は5度音列に投影されることでのみ、 \textcircled{d} の近親音となる。(訳注169)

$\dots = cis$ 、 $\dots = es$ として以下に示した領域でその原位置 (訳注170) がわかる :

フラットとシャープの音がさらにそれぞれ加わることで、境界がそれぞれ12度ほど上と下に動く。(訳注171) その結果、複エンハーモニクの音程はその正しい位置では、

36 オクターヴを超えた領域で合致する。

オクターヴ制限によって、12度音列ではなく5度音列が生じる。(訳注172) つまり、原形式 $1/3:1:3/1$ の代わりに、 $2/3:1:3/2$ となる。(訳注173) この場合、固有のタイプのキャラクターは

(訳注168) 基音 d から直接取れるわけではない。

(訳注169) つまり、基音 \textcircled{d} から5度を5回上下に重ねた時にできる cis と es は \textcircled{d} の近親関係にあると言えるが、「導音」という関係性では近親関係とは言えない。

(訳注170) 5度を積み重ねていった時にそれぞれの音が現れる本来の音域。

(訳注171) シャープとフラットをさらに付け足す、つまり上へ5度上げる、または下へ5度下げるたび、12度ずつ音域が上と下に離れてく。(5度の上下追加は必ず12度差で現れる。)

(訳注172) それぞれの5度関係を1オクターヴ内で表すために、5度音をオクターヴ移動させて、5度音列になっている。

(訳注173) もとは1度に対して下5度音は振動数比で $1/3$ 、上5度は $3/1$ の比であるが、1オクターヴ下げているため、分子にオクターヴ数2を入れ、下5度は $2/3$ 、上5度は $2/3$ となる。

変わらず残る。(訳注174) (張力関係は当然、もはや同じではない) (訳注175) :

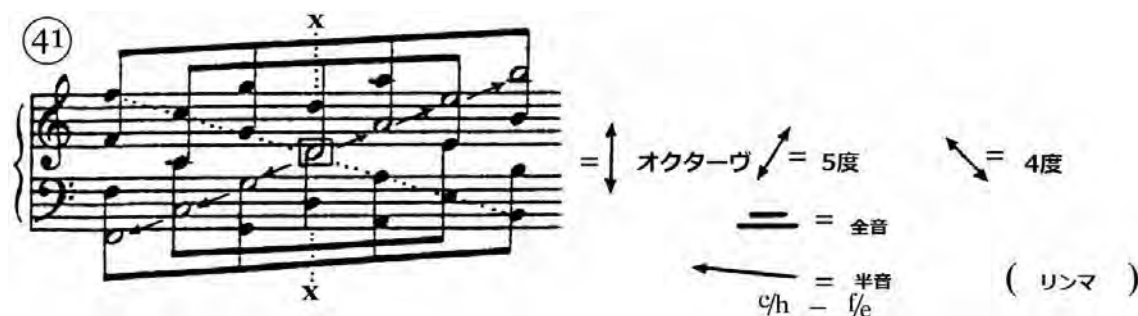


しかしこの簡潔化された形式でさえ、5度音列は我々の知覚できる音域の境界を依然越えている。(des はサブコントラオクターヴ領域(訳注176)、cis は6線上の領域(訳注177)に位置する。)

第2の5度(9度)(訳注178)も1オクターヴ変化され、1オクターヴ領域内に留まると、旋律の基本エレメントである全音が生じる。



同様に、それに続く音階の形成法も理解できる。(訳注179) (2頁の表も参照)



音階への自然的意志は明らかである。

大抵の音楽教育の場で、この元の問題が、表面上だけで、またキッチュに片付けられてしまうことは非常に残念だ：例えば、

a.) 3つの主要三和音から、旋律的領域を得る。(訳注180) その際、当然ながら広い全音と狭い

(訳注174) 基音から上下何番目の5度であるかということ。それによって基音との近親度が異なるが、オクターヴ移動によってそれが変わることはない。

(訳注175) $Od=1$ に対し、原形式では $a=1/3$ と $g=3/1$ であるが、オクターヴ移動によって $a=2/3$ 、 $g=3/2$ となり、音名は同じだが、 d に対する比は異なる。

(訳注176) 中心の c^1 から4オクターヴ下の音域。つまり C_2 。

(訳注177) 同様に4オクターヴ上の音域。

(訳注178) 基音 Od とすると、第2上5度は $++e$ 、第2下5度は $--c$ となる。

(訳注179) 5度の連なり(実際の音程差は12度)を1オクターヴ内に配置することで全音階が出来上がる。

(訳注180) トニカ、ドミナンテ、コントラドミナンテの3つの主要和音の構成音を分解して並べる。

全音、狭い長3度、広い短3度、広い導音、コンマ分短い、つまり純正ではない5度^(d̄ a)、低いシャープ、高いフラットが生じる。^(訳注181)これを、音楽的メロディストは誰も信じないが。^(訳注182)

b.) 1.3.5. || 4.6.8. | 5.7.2.度の同時作用から、和声的主要領域が作られる。^(訳注183)

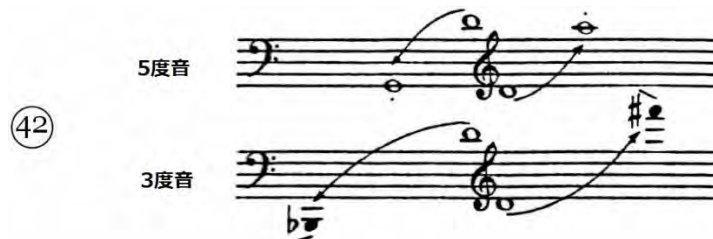
I IV V

その際、どの和音も非和声的（ピュタゴラスの）3度を伴う。音楽的ハルモニストは誰も信じないが。^(訳注184)

c.) しかし一貫した倍音列からの音階の派生は極めて厄介である。（8,9,10,11!,12,13!!, - ,15,16）^(訳注185)素人的にはもうほとんど考えられえない。

ある形態またはある領域は、あらかじめ与えられた5度の複合体に加えて、天与の原始的3度が登場することによって初めて「和声的」になる。^(訳注186)

基音から3度音程への空間的隔たりは、5度音へのそれよりかなり大きい。^(訳注187)



またも、我々は想像を絶するような空間の広がり直面するのである。④を中心音とすると、④の下和音と④の上和音は次のような形式で生じる：^(訳注188)

^(訳注181) ディデュモスの理論をもとにするため、3度がコンマ下げられる。その結果、例えば d-e 間は狭い全音、e-fis 間は広い全音、c-e 間は狭い長3度、e+g 間は広い短3度などとなる。

^(訳注182) 和声的協和を目的とした考え方からできた音階であるため、旋律感覚では不自然になる。メロディスト=美しい旋律を重視する音楽家にとっては受け入れがたい音階であるということ。

^(訳注183) 5度真正に取られた音を、縦方向に重ねる（同時作用させる）ことで、3つの主要和音が生まれる。

^(訳注184) ピュタゴラスの考え方を元にしていないため、和声的に協和しないピュタゴラス3度が含まれる。例えば、c と +++e の長3度は協和しない。ハルモニスト=和声学家にとっては受け入れがたい和音であるということ。

^(訳注185) これらは、C=1 とすると、第4オクターヴ上の、8c-9d-10e-11ges-12g-13gis-14(b)-15h-16c となる。11と13では5度音のクロマ（増1度）が現れ、fとaはもたらされない。

^(訳注186) ピュタゴラスの理論での5度とディデュモスの3度が合わさることで、1度と5度、1度と3度の両方が協和するようになる。

^(訳注187) 真正5度音は基音の12度上に現れるのに対し、自然3度音は18度上にできる。

^(訳注188) それぞれ5度音と3度音が現れる本来の位置（原位置）で表すと、このように音程が開いている。



3度音は原形式では1度から、約 $2\frac{1}{3}$ オクターヴ、7度は原形式で、さらに広く約 $2\frac{5}{6}$ オクターヴ離れている。



まさに自然和声の原形式を思い浮かべなければならないのだ！

7度は、和音を分散するとき、反転の傾向を持っている。^(訳注189) この非常に重要な発見は、確かに生きた音楽の中ではいたるところで証明されているが、私が知る限り、音楽理論はそれを完全に見落としていたに違いない。この7度を、和声的に効力を持つ固有価値としてこれまで考えてこなかったのである！

和声的考え方では ^(訳注190)

④5

(方向を変える)

$\frac{15:16}{D^x}$ ディデュモスの半音 : $\frac{15:16}{(D^x)}$ (方向が変わる)

- 広い -

aber: $\frac{21:20}{\bar{D}^x}$ ライプツィヒの半音 $\frac{21:20}{\bar{D}^x}$

- 狭い -

旋律的考え方では ^(訳注191)

$\frac{243:256}{243:256}$ $\frac{243:256}{243:256}$

ピュタゴラス的導音 (旋律的)
リンマ (均一) → 通常半音

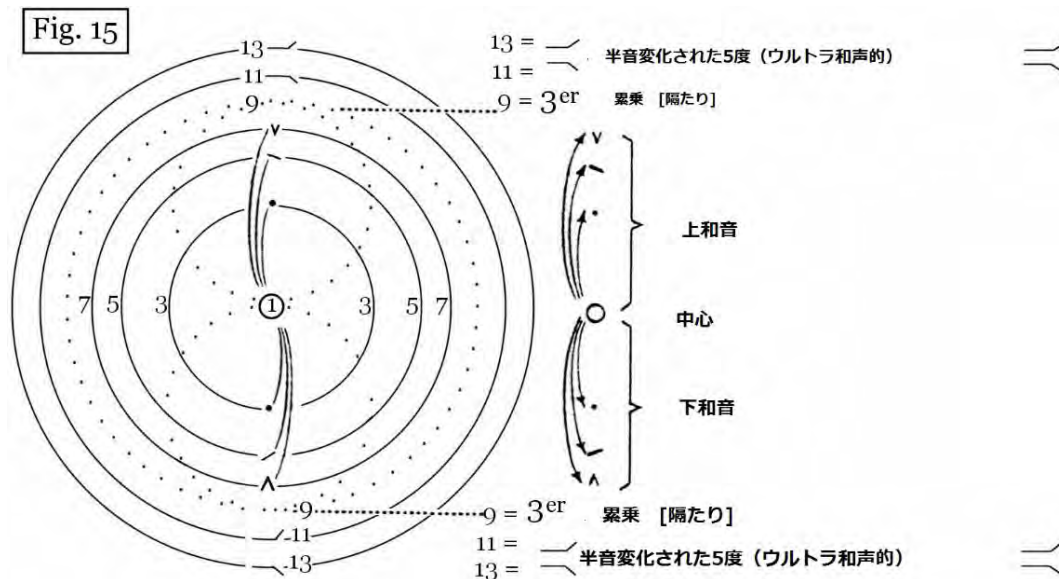
^(訳注189) 7度音は、前へ進まず、短2度下へ戻るような性質を持つ。

^(訳注190) h-cは、hを第3音と考える(属7の和音g-h-d-f)ため、和声的にはhが約1/10音低く、cとの音程差は大きくなる。一方f-eは、fを第7音と考えるため、fは約1/8音低くなり、eとの音程差は狭くなる。

^(訳注191) 旋律的(ピュタゴラス的)考え方では、双方とも導音(狭い半音=リンマ)であるため、同じ広さである。

3度は前へ（長調では↑、短調では↓）、7度は戻る。和声的には、これは正しい。どの和音も、そのドミナンテで、同じ旋法の自然5度和音を前方向へ（遠心的に）形作る。^(訳注192) どの和音も（どんな機能でも同じく）そのメディアンテにおいて、同じ旋法の自然3度和音を前方向へ（遠心的に）形作る。^(訳注193) しかしどの和音もその7の反和音^(訳注194)では、反対の旋法の自然四和音を7度上に逆の方向に（求心的に、前へ！）^(訳注195)作る。

方向転換は和声的基音と、ウルトラ和声基音価値の間の天与の隔たりによって生じている：^(訳注196)



^(訳注192) 例えば C-dur トニカでは、長調であるためドミナンテも長調の G-dur のトニカ和音。g-h-d となり、基音 c からは離れていく傾向を持つ。

^(訳注193) 例えば C-dur トニカでは、長調であるためメディアンテ（自然3度上の同じ旋法の和音）も長調 E-dur のトニカ和音。e-gis-h となり、基音 c からは離れていく傾向を持つ。

^(訳注194) もとの7の和音の7度音から、もとの和音と逆方向へとり、反対の旋法でできる和音。C-dur のトニカ和音の7の和音 c-e-g-b をもとの和音として例にとると、7度音 b を1度と考え、もとの和音と同じ音程幅で下へ重ねていき、b-ges-es-c となり、これが7の反和音となる。

^(訳注195) 1度方向へ戻っていくように。

^(訳注196) 7度までは基音から自然に取られる原始価値。しかし9度は第2の5度であり、その音響学的値は累乗で表される。そのため、この7度と9度の間に自然にできた隙間がある。

④6

○ | . | > | v | || v | v | v | ○ |
 a | fis | c | || c | f | as | ○ |
 d < | | | | > d
 ○ | . | - | ^ | || ^ | ^ | ^ | ○ |
 g | b | e | || e | h | gis | ○ |

〔5度〕 \div がその固有の5度性質を失うことなく1オクターヴ短くされるように、〔3度〕 \Rightarrow と〔7度〕 \times もそのタイプ別の性質をなくすことなくそれぞれ2オクターヴほど下げることができる。(訳注197)

④7

機能
代理の
境界

上7度の下3度＝

下3度 (b) の上7度(as)と同じ

下7度の上3度＝

上3度 (fis) の下7度 (gis) と同じ

(7の反和音) 混合形式：

d fis a c || e gis h d
 d f as c || e g b d

1つの和音のすべての機能代理は9度にあるこの隔たりを尊重している。(平行和音、導音交換和音、ヴァリアンテ、平行ヴァリアンテ、ヴァリアンテの平行和音、3度同和音、7の反和音、メディアアンテ、反メディアアンテなど。)(訳注198) メディアアンテの7の和音だけ、例外をなしているように見える。なぜなら、その7度が隔たりへ入ってしまうように見えるた

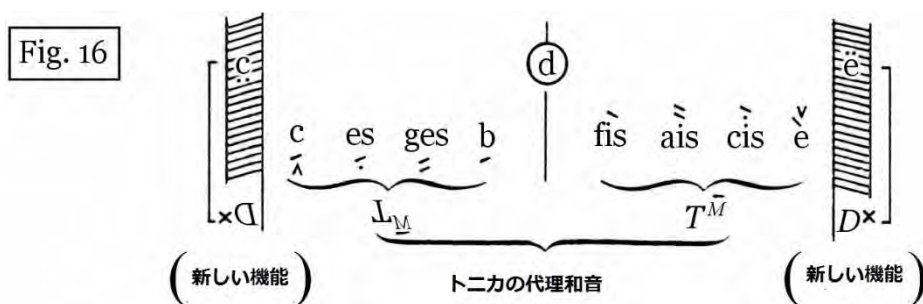
めである。(訳注199) $\begin{matrix} d & a & e \\ d & fis & a & c & e \end{matrix}$ \times しかしこれは実際事実ではない。または、すべての細かな差

(訳注197) 7の和音として記譜するため1オクターヴ内に配置されるようオクターヴ移動しても、それらがそれぞれ基音にとって5度音、3度音、7度音であることは変わりなく、コンマの音程差もそのまま残る。

(訳注198) D-durのトニカ和音を例にとると、それぞれの代理和音は次のようになる。()は7度音。平行和音(gis)-h-d-fis、導音交換和音(dis)-fis-a-cis、ヴァリアンテ(h)-d-f-a、平行ヴァリアンテ h-dis-fis-(a)、ヴァリアンテ平行 f-a-c-(es)、3度同和音(his)-dis-fis-ais、7の反和音 d-f-as-c、メディアアンテ fis-ais-cis-(e)、反メディアアンテ b-d-f-(as)

(訳注199) D-durのトニカ和音で考えると、メディアアンテの7度音のみ、9度音eに侵入しているように見える。それ以外の代理和音は、下9度c、上9度eの範囲内に収まっている

異が取り除かれた、均一に調整された調律で生じている！^(訳注200) ハイエイタス前の嫌悪は存在し続け、まさにこの例は天成の、繊細な差異の値にとつての古典的な使用例である。^(訳注201) つまり、メディアンテはシントニック 3 度に基づいている。^(訳注202) つまり第 4 の 5 度としての 3 度音より 1/10 音ほど 1 度の方へ狭められている。さらに、その 7 度は第 2 の反 5 度より 1/8 音ほどメディアンテ 1 度の方へ狭められている。^(訳注203) したがって、9 度に対してのマイナス差は 1 シントニック・コンマ+1 ライプツィヒ・コンマ=1/10+1/8=約 1/4 音ほどある。^(訳注204) 私の記号はこの差を明白に表現している。^(訳注205)



b) Das hypothetische Klangzentrum

仮説的な響きの中心

どの協和音も固有の和音根を持っている。これは、エネルギーティックの理論では 1 度として機能する。この 1 度はその和音にとっては絶対的であるが、調性の概念ではこの和音がトニカでないときは相対的な値である。^(訳注206) また、トニカ 1 度はその音階の範囲では絶対的であるが、他方またその音階の中心は、あらゆる中心の総合的中心と比べると相対的な値である。^(訳注207)

る。

^(訳注200) 12 半音を等分した平均律では、確かにこの e は 9 度音 e と同じである。

^(訳注201) 天成のコンマ差（自然 3 度のシントニック・コンマや自然 7 度のライプツィヒ・コンマなど）を厳密に考えれば、この e の値は 9 度音（第 2 の 5 度）とは異なる。

^(訳注202) メディアンテ和音は、もとの和音の自然 3 度上の和音であるため、和音全体がシントニック・コンマ分低い。

^(訳注203) fis を 1 度とした自然 7 度 e であるため、fis の第 2 下 5 度としての e より、ライプツィヒ・コンマ（約 1/8 音）分低い。

^(訳注204) 第 2 の 5 度としての 9 度と比べて、約 1/4 音低い。

^(訳注205) カルク＝エラートの記号では、メディアンテの構成音全てに自然 3 度（つまり約 1/10 音低い）を表す斜線が付き、さらに自然 7 度（つまり約 1/8 音低い）e には、それを表す V 字記号も付いている。

^(訳注206) それぞれの和音にとってはその 1 度は絶対的であるが、調性全体ではその和音がトニカでない場合、その調性にとって 1 度というわけではない。

^(訳注207) D-dur のトニカ 1 度 d は、この調では中心であるが、D-dur ではない時にも全体

C-dur と a-moll が中心調としてみなされることは明白である。 $[b \leftarrow | \rightarrow \#]$ そしてこの問題は未だかつて議論の余地があったことはなかった。しかしそうであるからには、当然のこととして2つの中心音を想定しなければならない。つまり c を長調の1度、e を短調の1度として。

しかしエッティンゲンとその従者（リーマンと他何人か）は \textcircled{c} と \textcircled{e} をまず2つの1度とみなさず、これら2つの音を中心 \textcircled{d} に関連付けている。つまり、 \textcircled{d} から〔第2下5度の〕 c \equiv 〔第2上5度の〕 e \equiv ということである！

私には理解できないような考え方である。次の4つの点で理解できない：

1. 絶対的であるべき1度が相対的9度に格下げされる。(訳注208)
2. D-dur と g-moll が中心調とみなされる。(訳注209)
3. C-dur は a-moll へ向かって (G-dur を通って) 上へ (!) 上り、a-moll は C-dur へ向かって (d-moll を通って) 下に下る。(訳注210)
4. 対極的ドミナントは、その強い性質で反発しあうのではなく、互いに向かって進む(!)。(訳注211)

48 v. Oettingen
 上9度 = 下和音! 中心!
 a-mollへ向かって上がる
 下9度 = 上和音! 中心!
 C-durへ向かって下がる

49 v. Oettingen
 向かって進む
 T D d D
 下げられたDの7度は 上げられたcの3度 にはなりえない!

の中心となるわけではない。

(訳注208) 中心調のトニカ1度である c と e は絶対的であるべきだが、d から相対的に考えることで、d の上下第2の5度となってしまう。

(訳注209) 中心音 \textcircled{d} から、上下にできる三和音が、トニカとなる音階。 \textcircled{d} の上和音は d-fis-a、下和音は d-b-g となる。

(訳注210) D を中心に考えることで、C-dur は下9度の上和音となるため、上第4の5度に a-moll のトニカ和音ができる。その逆も。

(訳注211) ドミナントはそれぞれ基音から離れていくようにできるため、長調では上向き、短調では下向きになり、カルク＝エラートの考え方では反発するが、エッティンゲンの解釈では、C-dur が a-moll より下にあるため、互いに寄ってくる。

私は理論に基づき、和声のシンボル（自然3度！）から出発し、実践的音楽に役立つような音域の中心にこれを据える：（訳注212）

S.Karg-Elert (50)

この中心3度は、私の考えでは出発点である。そこから、全和音領域が発展していく：

{ $\begin{matrix} e \\ c \end{matrix}$ が $\frac{4:5}{5:4}$ (訳注213) として与えられると、原形式は $\frac{①|||5}{5\downarrow||①}$ (訳注214)、つまり当然 $\frac{3}{3}$ (訳注215) が生じる。

つまり、 $\frac{1:3:5}{5:3:1}$ またはこう書ける。 $\frac{4:5:6}{6:5:4}$ (訳注216)

(51)

ここから、この位置から（私は今からこの本でこれを主要原位置 *prinzipale Ursprungslage* と呼ぶ）すべての水平、垂直形式が発展していく。（訳注217）

(訳注212) ヴァイオリンの最高音域の e^4 と、コントラバスの最低音域 C_1 の間の音域が実践的に作品で用いられる音域であるとし、その中心に位置する自然3度、 c^1-e^1 （また、これは中心調の中心音である）がすべての中心となる。

(訳注213) e が基音 Oe であるとき、 c は弦の長さの比で 5 、 c が基音 Oc であるとき、 e は振動数比で 5 となる。

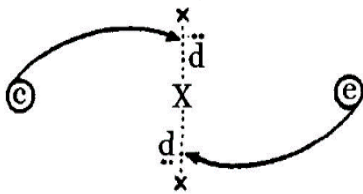
(訳注214) 自然3度音が本来生じる音域は基音から2オクターヴ上であるため、その比は $1:5$ となる。

(訳注215) 5度音の値。 $1:5$ の比の間に入るもの。

(訳注216) オクターヴ内に三和音の形になるようにオクターヴ移動させると、比は $4:5:6$ となる。 C -dur のトニカ和音の1度音と3度音が a -moll のトニカ和音の3度音と1度音に一致し、5度音のみが飛び出す形になる。

(訳注217) 譜例 52 では、長三和音と短三和音は符幹の向きで区別されている。長三和音は下付き、短三和音は上付き。中心3度に、上下に垂直方向に音を重ねることで上にはシャープ系、下にはフラット系の調の主要和音が出来上がっていく。さらに、長三和音の基音となる1度音（下付き符幹の四分音符）と短三和音の基音となる5度音（上付き符幹の四分音符）を追っていくと、それぞれ5度進行していることが分かる。これにより、水平方向に音階が作られる。

Xは数学的中心軸である。これは中心 e へ、中心 c へと同様の距離にある。 c から d までは通常の全音8:9であり、 e から d までも同様であるが、 c から e はピュタゴラス的2重全音の比率 $\frac{64}{81}$ (訳注218)ではなく、自然3度 $\frac{4}{5}$ (訳注219)である。この自然3度はシントニック・コンマ分ほど交差した2つの全音でできている。(訳注220)



2つの通常の全音-1シントニック・コンマ=1通常全音+1狭い全音=自然3度、 $\frac{64}{80}$ である。概念上のX軸は実際の音 d と d へのそれぞれ半シントニック・コンマ分の差を示している。(訳注221)

X軸は決して実際の音ではありえない。なぜなら、約 $\frac{1}{20}$ 音上や下に動かすと、中心3度も同様に一緒に動いてしまう。絶対的な音高が変わり、それに対して当然比はそのまま

(訳注218) ピュタゴラス的全音音程を2つ重ねたもの407.820セント。

(訳注219) 386.313セント。

(訳注220) c-d間はピュタゴラス的通常全音203.910セント、d-e間も同様。しかしc-e間には実際にはピュタゴラス全音2つ分より21.507セント狭い。全音の音程にはピュタゴラス式を、自然3度の音程にはディデュモス式を用いているためにこのような誤差が生まれる。よって、cからdへの全音と、eからdへの全音は、ピュタゴラス3度と自然3度の差であるシントニック・コンマ分、dではないある点で交差していることになる。

(訳注221) Oc からの全音++dと、 Oe からの全音--dの差がシントニック・コンマ分あるため、その中心に据えられた概念上のX軸からそれぞれのdまでは半シントニック・コンマである。

ある！ (訳注222)

単に心で想像されるだけのものとしての X 軸のこの解釈（これは感覚的、概念的には決してなりえない）だけが、物理学の法則に完全に一致する。

エッティンゲン、リーマン、クレールとは完全に異なって、40 頁 (Nr.④⑧、④⑨) でメモしたものより繊細な感覚にはるかに相応しい原位置を私は手に入れている。

原位置：

⑤③

a) X 軸 (概念的)。中心となる 2 つの 1 度、中心的 2 つの原始 3 度音 (訳注223)、中心的 3 度音程。

b) 中心調のトニカの原位置。

c) 中心からの第 2 遠隔音程 (+と-) (訳注224)

d) 離れる性質のドミナンテ

(2 つの) 9 の和音・原型は違う

・同名音でも役割は違う (訳注225)

e) メディアンテ 上側に E-dur、下側に f-moll (エッティンゲンと逆) (訳注226)

この C-dur と a-moll のトニカ和音の原位置から、ほかのすべての原位置を簡単に理解できる。しかし、例えば ⑤ は第 4 の 5 度としての e の音と第 1 の 3 度としての e の音、また

第 2 反 5 度音としての b と第 1 の 7 度としての b を作るため、 $\overset{\cdot}{e}$ と \bar{e} 、 \flat と \flat にはそれぞれ異なった原位置が生じる。(訳注227)

(訳注222) 仮に d を X に合わせると、その分中心音である c と e も半シントニック・コンマ分動いてしまう。そのため、絶対的であるべき中心 3 度が変わってしまう。

(訳注223) c が基音である場合、e は 3 度音、e が基音である場合、c は 3 度音である。

(訳注224) ウルトラドミナンテのこと。

(訳注225) 9 の和音で、和音の構成音が完全に一致する。しかし原型のドミナンテ自体は異なる。また、例えば g は、C-dur ドミナンテの 9 の和音では基音だが、a-moll ドミナンテの 9 の和音では 9 度音である。

(訳注226) メディアンテは、長調では自然 3 度上にできる、短調では自然 3 度下にできる同旋法の和音である。

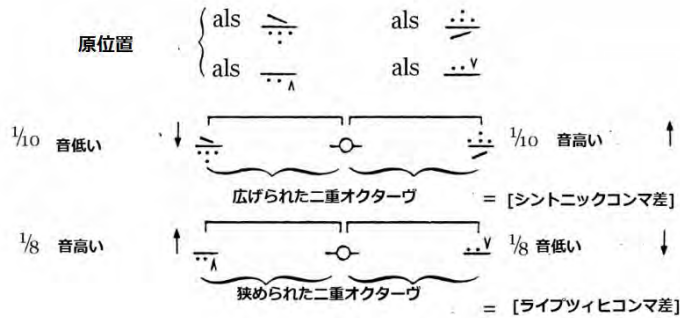
(訳注227) e を例にとると、第 1 の 3 度は c の 3 度上、第 4 の 5 度としての e は 2 オクターヴと 3 度上にくるため、譜例 53 の原位置は第 1 の 3 度としての e と基音 c との原位置であり、第 4 の 5 度としての e の原位置ではない。



狭い 2 オクターヴ音程 広い 2 オクターヴ音程

この規則に従い、ある規則ができる：

「どの音も、同名ではあっても性質が異なって、2 オクターヴの間隔で戻ってくる。」(訳注 228)：



どんな原位置も、任意にオクターヴ移動できることは明白である。

同じオクターヴ内にタイプの異なる音もたらされると、決まった、いつも変わらない音程 (訳注229) から常にごくわずかな差 (1/108 音まで。つまりピュタゴラス 5 度と調整された 5 度の差 (訳注230)) が生じる：

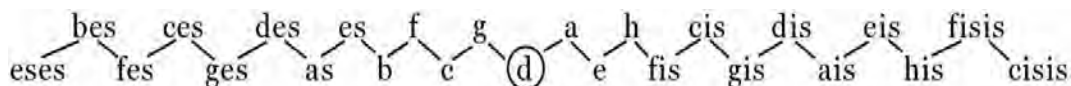
(訳注228) 原位置で考えると、同名音は 2 オクターヴの音程差で現れる。例えば、 C の自然 3 度の $\backslash e$ の 2 オクターヴ上に、 $+++e$ が生じる。これらは、機能は異なり、 $\backslash e$ は $+++e$ より約 1/10 音低い。

(訳注229) トニカ 1 度としての音程。数値 1。

(訳注230) ピュタゴラス 5 度 = 701.955 セントと等分平均律の 5 度 = 700 セントの差、1.955 セント。

①		eses = $\frac{1}{10}$ Ton 低い	cisis = $\frac{1}{10}$ Ton 高い
$\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{d}}}}$	=	$\frac{1}{10}$ Ton 低い	$\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{d}}}}$ = $\frac{1}{10}$ Ton 高い (①に比べて)
$\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{d}}}}}$	=	$\frac{1}{5}$ Ton 低い	$\overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{d}}}}}$ = $\frac{1}{5}$ Ton 高い (①に比べて)
$\overset{\vee}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{d}}}}}$	=	$\frac{1}{8}$ Ton 低い	$\overset{\vee}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{d}}}}}$ = $\frac{1}{8}$ Ton 高い (①に比べて)
$\overset{\vee}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{d}}}}}}$	=	$\frac{9}{40}$ Ton 低い	$\overset{\vee}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{d}}}}}}$ = $\frac{9}{40}$ Ton 高い (①に比べて)
$\overset{\vee}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{d}}}}}}}$	=	$\frac{1}{40}$ Ton 低い	$\overset{\vee}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{\underset{\cdot}{d}}}}}}}$ = $\frac{1}{40}$ Ton 高い (①に比べて)

これは同名の音の 11 のタイプである！〔さらに、〕 25 のさまざまな異なる音名がある：



すると、中心へのオクターヴ化によって 275 (25×11) もの實質的に異なる音高が 1 オクターヴ内に生じる！ (訳注231)

どのオクターヴにも 275 の音である...

ここで 2 つの疑問が生じる：

1. 我々の音感覚はどのくらい幅広いのか。
2. 例えば 275 音のオクターヴ部分のこのような並べたてにどんな価値があるのか。
ad1.) 半シントニック・コンマ (1/20 音) が音の動きとして知覚できる極限のものだろう。2 つの高さの違う音が一緒に鳴るとき、無条件に音域が識別能力の境界を決める。(訳注232) その差はうなりの速度によって現れる。

例えば、振動数が 1 秒間に 1296 である音 Xa と、1280 である Xb を作ると、1296-1280

=16 のうなりが 1 秒間に発生する。つまり、C[♯]の振動数に等しい！ $\frac{1296}{16} = \frac{81}{1} : \frac{1280}{16} = \frac{80}{1}$ なので、

Xa と Xb は約 1/10 音 (シントニック・コンマ) 差がある。この 2 つの音をもう一つ低いオ

クターヴで比較すると 648:640 (訳注233) となり、あとわずか 8 うねりとなる。 $\frac{648}{8} = \frac{81}{1} : \frac{640}{8} = \frac{80}{1}$

で、比としては最初のものと同じである！ (訳注234)

(訳注231) 1 オクターヴ内にすべての音が入るようにそれぞれをオクターヴ移動させたとすると、25 種類の音名に、それぞれ 11 のコンマ単位で異なる音程があるため、275 種類の音となる。

(訳注232) どの音域で聴き比べるかによって、聞き分けられる限界は変わる。

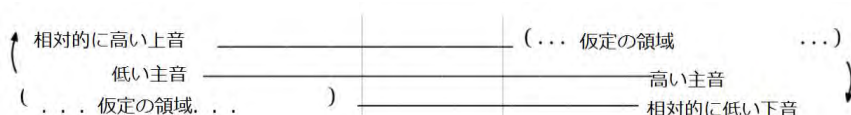
(訳注233) オクターヴ下がると、振動数は 1/2 になる。

(訳注234) 同じシントニック・コンマ分の音程差であっても、高い音域では 16 のうなりが聞こえるのに対し、オクターヴ下がるとうなりも 1/2 となり、聞き分けにくくなること

また、振動数 1260 と 1280 で作ると、層状に重なった波が 20 圧縮波を生む。^(訳注235) (1280 - 1260) $\frac{1260}{20} = \overline{63}$, $\frac{1280}{20} = \overline{64}$ となり、ライブツィヒ・コンマ (1/8 音) ほどの差である。それに対して、4 うなりしかない 2 つの低い音 (その実際の振動数は 32:36) を作ると、その 2 つの音は全音関係にあることがわかる： $\frac{32}{4} = \overline{8}$, $\frac{36}{4} = \overline{9}$ ^(訳注236) このことから、低い音域での非常に狭い音程は全く識別できないということがわかる！ ^(訳注237)

ad2.) 275 音あるオクターヴの論理的提示の価値は、決して架空のものではない。比較的短い部分内で全領域を使うケースはもちろんないが、異なった部分中心からの全領域の段階的な歩測は簡単にできる：eses は des へのリンマとして、cisis は dis へのリンマとして C-dur/a-moll に関連付けられる。^(訳注238)

eses が実践で下 3 度の下 7 度を、cisis が上 3 度の上 7 度 ^(訳注239) を形成することはほとんどないだろうが、中心からあまり離れていない主要音でメディアンテ 3 度 ^(訳注240) を作るケースは多くある。このタイプ効果の原則は、どのタイプもが全 25 音の音階を編成しないときでも、存在し続ける。^(訳注241)



和声理論的に知覚するということが我々には備わっている。つまり、信じられないほど細かく区別された純正価値を、実際の様式化を越えて、直感的に捕らえることが再度ここで強調されている。

分かる。

^(訳注235) 比較的細かなうねりであるということ。

^(訳注236) 高い音域では、約 1/8 音のライブツィヒ・コンマの音程差でも 20 ものうなりが発生するにもかかわらず、低音域では、全音分の音程差があっても、うなりはわずか 4 である。

^(訳注237) 同じ比の音程でも高音域ではうなりの数が多く判別しやすい。しかし低音域になると、例え全音ほどの音程差があってもわずかなうなりしか発生しないため、聞き分けは困難になる。

^(訳注238) 275 音すべてを、短時間に、または狭い音域で使うことはないが、それぞれを部分的に使うことで、充分利用価値はある。eses は des の導音として通常の音階に用いられる可能性があるということ。

^(訳注239) つまり、/△deses (約 9/40 音高い) と、\▽disis (約 9/40 音低い)。

^(訳注240) \ (約 1/5 音低い) または / (約 1/5 音高い) となる。これらの音が、メディアンテの第 3 音として用いられる。例えば、Fis-dur のトニカメディアンテ ais-cisis-eis など。

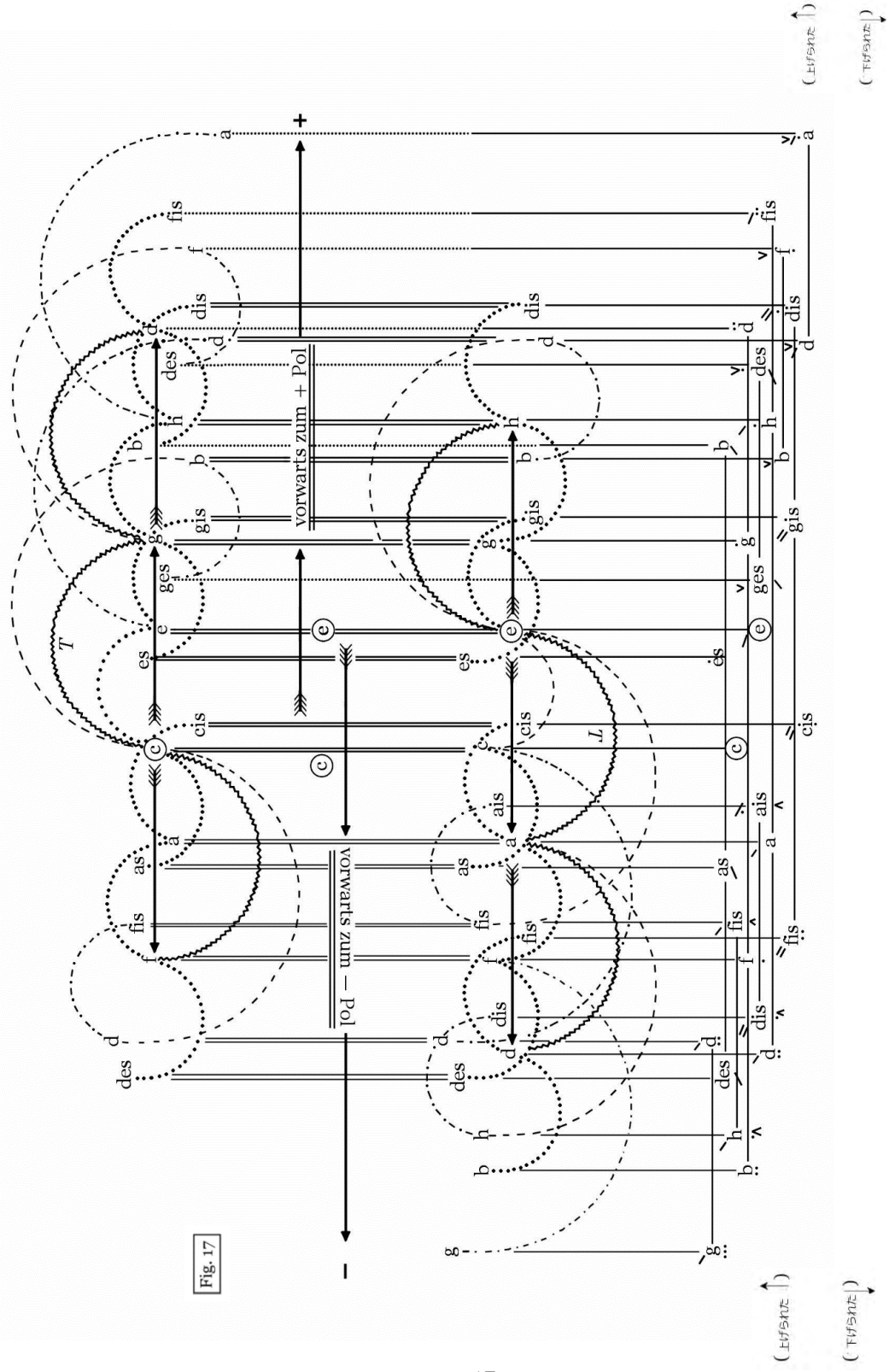
^(訳注241) 3 度音や 7 度音であるために音程が高くなったり、低くなったりするタイプ (3 度音、7 度音など) ごとの特徴は、全タイプが音名の異なる 25 音全てに存在しない場合でも (つまり 1 オクターヴに 275 種類も音が存在しなくとも)、念頭に置かれなければならない。

c.) Zentral-Ausschnitt aus dem Ton-, und klankkosmos

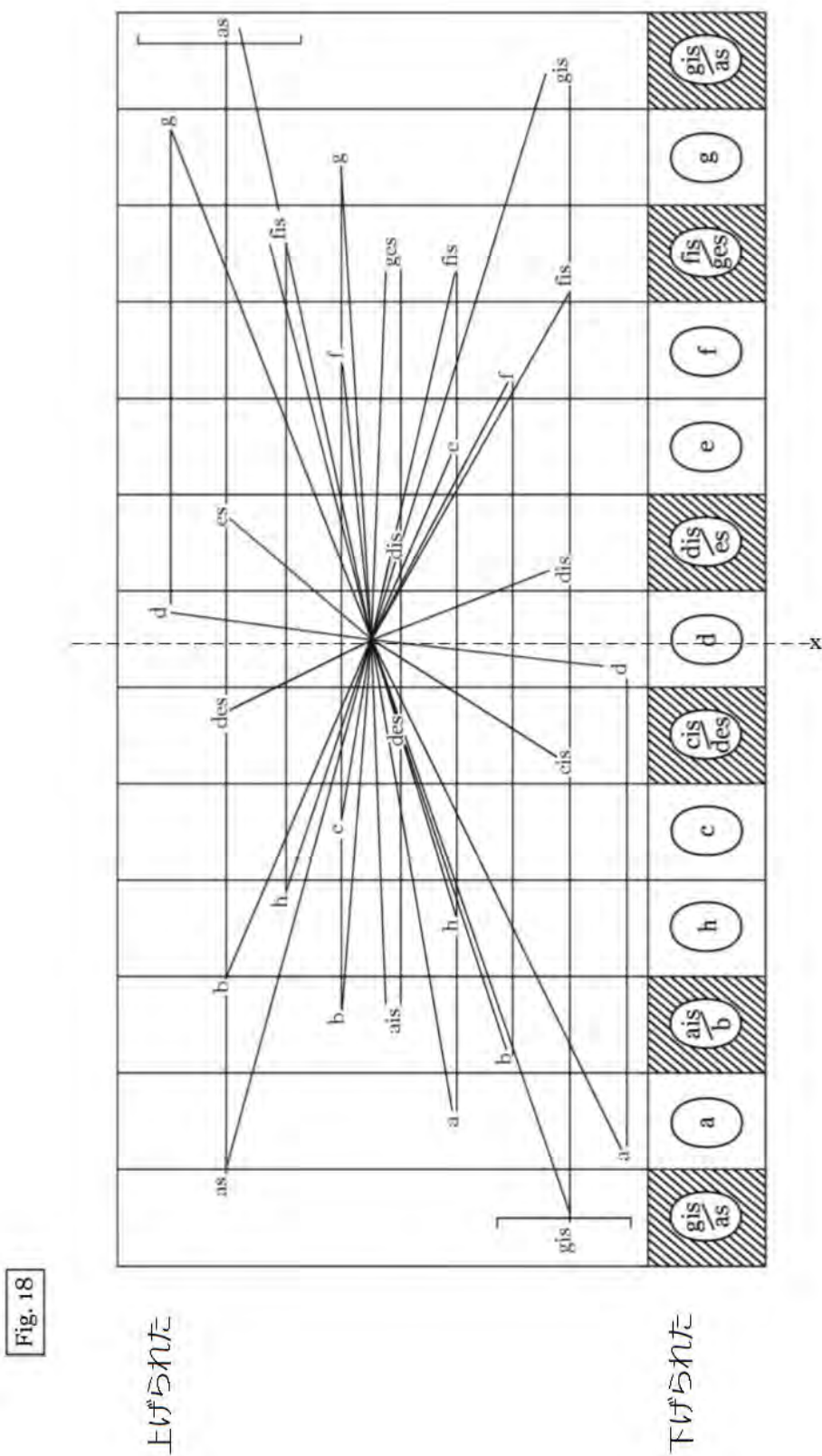
30 töniger Bereich in Reinwerten

音、和音宇宙からの中心部分抜粋

純正な値での 30 音領域



1 オクターヴ内にもたらされた 30 の純正な値と 12 平均律半音の比較



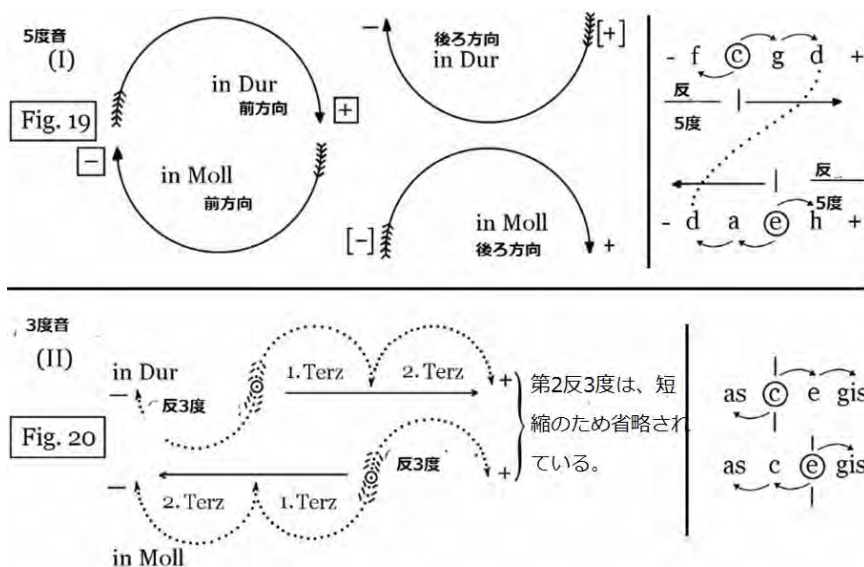
d.) Analyse.

アナリーゼ

極めて綿密な研究に対して大いに薦めたい前出の表は、前述の極性理論の要点である。そしてそれは、この本において初めて樹立されたような、音と和音の近親性、コンマ差、不協和音の値の本質的な特徴を示している。

最初の印象は混乱である。それは認める！その混乱はたくさんの網状の重なりと 3 つの異なる大きさの半円の重なりから来ている。しかしこの書き方は複雑なものではなく、アナリーゼ的にたやすくわかるものである。この表記法は、天与の音と和音の関係を記号で表している。

上のシステムは C-dur のトニカに関係しており、下のシステムは a-moll トニカに関係している。この区別は、極性理論の明白な根拠から行われている。(訳注242)

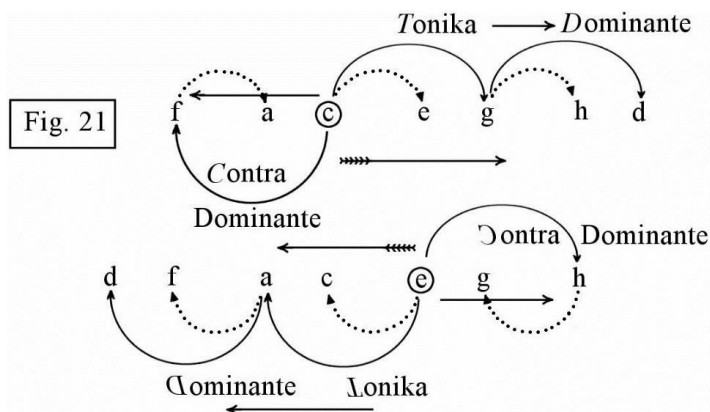


2つのタイプ (訳注243) の同時使用によって 3 つの主要和音が生じる。その際、長調↑における長調性質↑の下ドミナント↓と、短調↓における短調性質↓の上ドミナント↑は問題を持った形態であるということは非常に注目すべき点である。(訳注244)

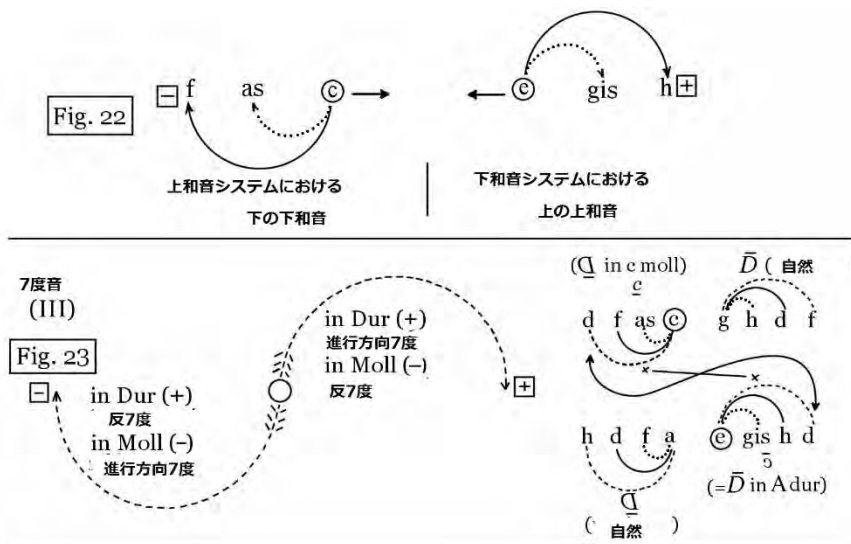
(訳注242) 長調では、基本的に和音を前方向 (上方向) へ作るため、矢印の位置、向きも、上側、右方向となる。一方、短調では基本的に和音を後ろ方向 (下方向) へ作るため、矢印の位置、向きも、下側、左方向になる。これは長調に対して短調を逆方向に考える、対極的理論に基づいたものである。

(訳注243) 5度の半円と3度の半円。

(訳注244) つまりコントラドミナント。上向き右方向の半円と下向き左方向の半円が共存している。



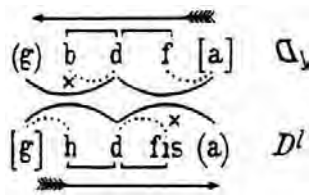
反3度が反5度に寄った時、このコントラドミナントの矛盾は「補正」される。(訳注245)
 長調の中の短調和音 (C タイプ)、短調の中の長調和音 (D) である。これが「調整された (補正) コントラドミナント」である。



典型的に人工的 (空間的でない) な概念で下と上にもたらされた代理形式：つまり平行和音 (減衰) と導音交換和音 (増大) は、不完全な5度近親(!)の二重和音とみなされる：(訳注246)

(訳注245) 長調の場合、反3度はcに対して短3度、fに対して長3度であるため、長3度を示す矢印はfから上、右方向に付く。しかしこれを反5度に寄せる、つまりasにすると、cから長3度として取れるので、下、左方向の矢印が付き、5度との方向が揃う。短調はすべて逆。

(訳注246) 円の向きが完全に一致し、さらにエネルギー方向も、下にある下向きの和音であるため、ドミナントと完全に逆になるように、作られた代理和音。
 C-dur ドミナントの平行和音は、h-g-e であり、「トニカ+ドミナントー両端の音」となる。ドミナントの導音交換和音は、fis-d-h であり、「ドミナント+第2ドミナントー両端の音」であるため、2つの和音から出来ている二重和音であり、5度近親ながら両端の音がないため不完全である。



(-形式の増大、長調性の下和音)

(+形式の増大、短調性の上和音) (訳注247)

ここで狭い調性の円が閉じる。 D^I と Q_{\setminus} は、最初の境界を越える存在である。(ウルトラドミナントの3度音) (訳注248)

ピュタゴラス・コンマ (○: オクターヴ内に持ってきた第12の5度) は巨大な音域のこの僅かな部分では当然描かれないが、(訳注249) ピュタゴラスの3度 $\left(\frac{81}{64}\right)$ は直線上の5度列で2度存在する。

$$b:d \text{ と } d:fis \quad [Q_{\setminus} : D^x, Q_x : D^I] \quad \overline{b_x : [f : c : g] : d_x} \parallel \overline{d_x : [a : e : h] : fis_x}$$

これらの音を、双方の3度音と比べると $b:d$, $d:fis$ 、シントニック・コンマ差が生まれる。(訳

注250) 同様に、 $\overset{x}{d} [a \overset{\circ}{c} e \overset{x}{g}] \overset{x}{d}$ (=1/10音ほど広くなった二重オクターヴ) (訳注251)

ライプツィヒ・コンマはさらに多く存在する:

$$\overset{x}{d} [\overset{\circ}{c} g] \overset{x}{d} \parallel \overset{x}{f} [\overset{\circ}{c} g] \overset{x}{f} \parallel \overset{x}{h} : [a : \overset{\circ}{e}] : \overset{x}{h} \parallel \overset{x}{d} [a \overset{\circ}{e}] \overset{x}{d}$$

(=1/8音ほど二重オクターヴより狭くなる) (訳注252)

(訳注247) 導音交換和音は、もとの主要和音と反対の旋法になる。しかし、この例ではドミナントとウルトラドミナントの二重和音と考えるため、和音の方向はそれらと同じになる。よって、長調でのドミナント導音交換和音は、短三和音だが上和音となり、短調では逆に長三和音だが下和音となる。

(訳注248) ドミナントの導音交換和音の5度音、つまりウルトラドミナントの3度音は、C-durを例にとると fis となり、C-dur の和声から外れる。a-moll では b となり、同様に調性外の音が現れる。

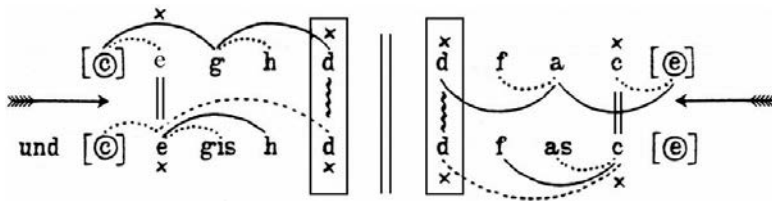
(訳注249) 1度と第12の5度のエンハルモニク的音程差が現れるにはかなりの音域を要するため、ドミナントの導音交換和音という範囲ではそれは現れない。

(訳注250) つまり、cの第2上5度d、第2下5度bとしての $b:d$ はピタゴラス3度 $64:81$ となるが、a-mollのドミナント導音交換和音の5度音と3度音としての $b:d$ は和声的3度となり、5:4であるため、シントニック・コンマ分異なる。

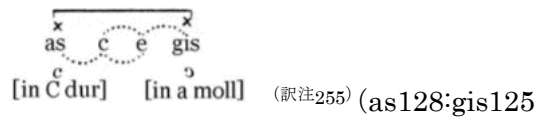
(訳注251) 上のdから、第2下5度のcを取り、その自然3度のeを決め、そのeからさらに第2下5度がdとなるが、こうしてできたdは、自然3度として考えられたeがシントニック・コンマ分低いため、単純に最初のdを2オクターヴ下げたものより約1/10音低くなる。

(訳注252) それぞれ、下7度は約1/8音高く、上7度は約1/8音低いため、オクターヴとし

さらに、複雑なライブツィヒ・コンマ差が生じる：(訳注253)

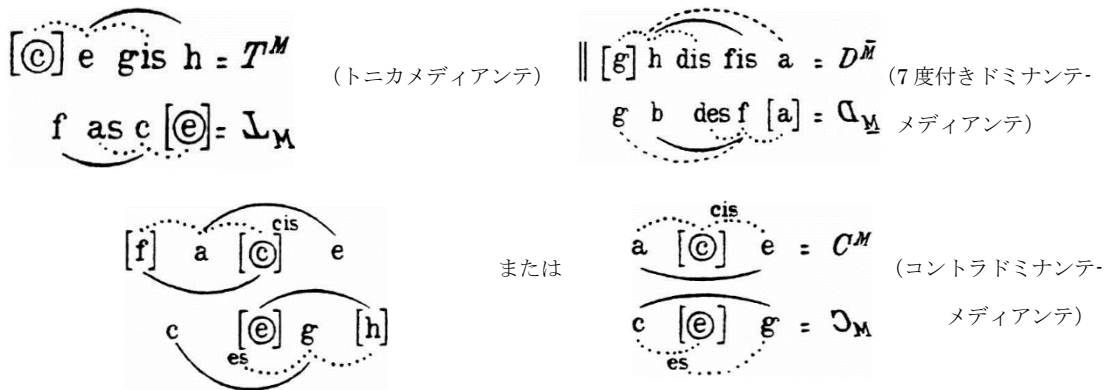


[9/40 音 = $\frac{35}{\lambda} : 36$ 部分音] (訳注254)



小ディエーシスは第3の3度音とみなされる。(訳注255) (as128:gis125
#=低い、b=高い) (訳注256)

すべての3度音は、その純正な三和音形式を両側に作ることが出来る。(訳注257) (3度の5度曲線は、活版印刷がさらに混乱しないように省かれている。)(訳注258)



同じ方法で、全主要和音の反メディアンテも理解される：

て考えた2オクターヴ分より狭くなる。

(訳注253) cの第2上5度のdと、cの上3度eのさらにその7度としてのdにできるコンマ差。c-e間3度は約1/10音、e-d間7度は約1/8音低いため、 $1/10+1/8=9/40$ となる。

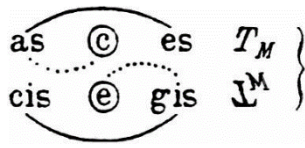
(訳注254) 約9/40音= $35:36$ の音程差は48.770セント。全音8:9は203.910セントであるため、約1/4音。

(訳注255) C-durの調整されたコントラドミナンテの3度音と、a-mollの調整されたコントラドミナンテの3度音の差。

(訳注256) $128:125=41.058$ セント。約1/5音。

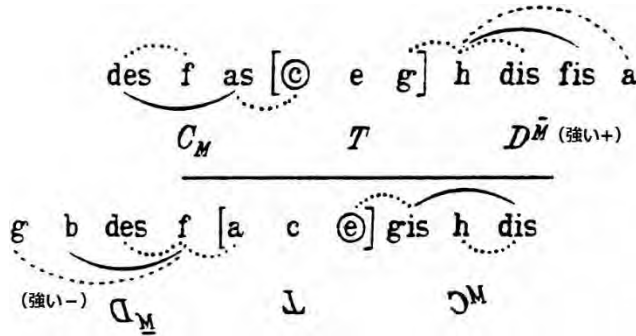
(訳注257) cを基音Ocとすると、3度音eは、上方向にe-gis-hというトニカメディアンテ(トニカの自然3度上の同旋法)の和音を作り、Ocの三和音の3度音cは下方向にトニカメディアンテc-as-fという和音を作る。3度音が、長調では上に、短調では下にそれぞれ同旋法で作る和音がメディアンテである。


(訳注258) c)の表では、さらなる混乱の印象を避けるため、3度音の上下5度への曲線が省略されている。ここの図ではそれが補われている。



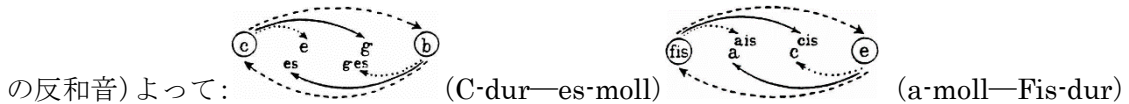
トニカ反メディアンテ
同様に $C_M D_M \parallel \mathfrak{C}^M \mathfrak{D}^M$

このように考えると、Des-dur : H-dur、gis-moll : b-moll の関係は、簡単に明らかになる :
(訳注259)



ドミナントの向こう側にウルトラドミナント Ultradominante $\mathfrak{C}^B | \mathfrak{A}^3$ がある。これらは表では書かれていない (B-dur—D-dur | g-moll—h-moll) が、B-dur と h-moll はそれぞれ \mathfrak{A} と D^I として存在する。(訳注260) ウルトラドミナントがその外メディアンテ (訳注261) を作る (Ges-dur — Fis-dur | es-moll — dis-moll)、第 2 I. と 第 1 II. 近親  の同時作用によって、es-moll—Fis-dur の和音列は閉じられる。

しかし、ウルトラ形式を使わなくとも、この結束は可能である。つまり、7 度近親に (7



(訳注262)

(訳注259) C-dur のトニカ和音をトニカと考えると、Des-dur のトニカ和音はコントラント反メディアンテ、H-dur のトニカ和音はドミナントメディアンテとなり、C-dur を中心に完全に対称をなす存在である。また、双方とも、代理和音としてはその調性で最も外側にくる和音である。

(訳注260) C-dur のドミナント導音交換和音は、a-moll のウルトラコントラドミナントと同じ和音、a-moll のドミナント導音交換和音は、C-dur のウルトラコントラドミナントと同じ和音である。

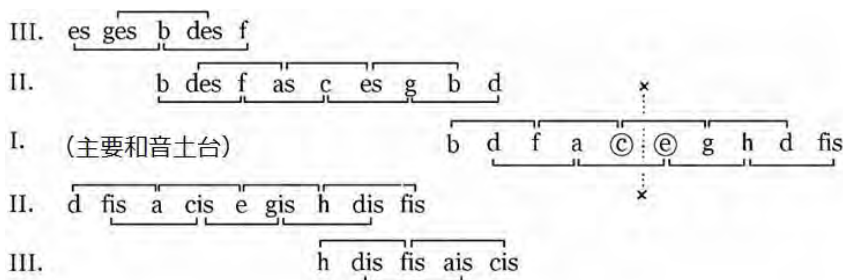
(訳注261) さらに外へ広がるメディアンテ。つまり長調のドミナントでは上 3 度のメディアンテ、コントラドミナントでは下 3 度の反メディアンテ。短調のドミナントでは下 3 度のメディアンテ、コントラドミナントでは下 3 度の反メディアンテとなる。

(訳注262) 7 の反和音を使うと、平行調のウルトラドミナントのさらに外側にある極めて遠い関係の和音も、関係付けることができる。C-dur トニカにとって、e-moll のトニカ和音は、短 3 度下の平行調の、第 2 下 5 度の、さらに自然 3 度下の和音である。a-moll トニカ

同様のことが、他のどの主要音からも有効である。(訳注263)

この表は、名前が同じでも、タイプ、つまり機能が異なる音の2~4種類の配置を示している。(訳注264) (47、48頁の Fig.18の表とも比較する) (訳注265)

1つの中心和音の近親の領域は、次のような和音列を生み出す：



主要和音の第1の5度近親、第2の3度近親、戻って帰属する7度近親。二重3度近親のさらなる追加によって列は両サイドへ延びうる：

ges-moll, Bes-dur, des-moll, Fes-dur, as-moll, Ces-dur_

ais-moll, Cis-dur, eis-moll, Gis-dur, his-moll, Dis-dur_

しかし、絶えず進行していく拡大にもかかわらず、統一的な列は全く与えられない。なぜなら、第2近親は決して第1近親と連結せず、同様に第3も第2には連結しない。確かに名前的な継続は存在するが、

・・・g b d または ・・・h d fis
 b d f・・・・ d fis a・・・・ など

しかしこれらはコンマ差を生む！

♭:♭等。その継続は、同じタイプ (I か II か III) のピュタゴラス的音列進行によってのみ作られる。

すべての「調性」を作るには (ピアニストがあまりにも簡単に想定しているように)、異なる音名が12種類では足りないことがわかる。むしろ、これに加えてピュタゴラス的の主要音根上で、その都度中心を移動することが必要になる！例えば、G-durの和音がトニカになると、そのドミナントは第II近親のD-durのトニカ和音 (つまりリーマンの解釈による主要的B-durのトニカ和音の3度和音) ではなく、G-durのトニカ和音がC-durのトニカ和音に関係あるのと同様にD-durのトニカ和音はG-durのトニカ和音につながる：(訳注266)

にとってFis-durのトニカ和音は、短3度上の平行調の、第2上5度の、さらに自然3度上の和音である。

(訳注263) ドミナント、コントラドミナントでも同様に考えられる。例えば、C-durドミナントのG-durのトニカ和音は、b-mollのトニカ和音と関係付けられうる。

(訳注264) 例えば、cはO c、/c。 dは++d、\▽d、\--dなど

(訳注265) fig.18では、水平の線の長さで、音程差をわかりやすく示している。例えば、fisの欄には、3種類の線の長さの違うfisが記されている。

(訳注266) D-durの和音は、C-durから見て、第1近親にも、第2近親にも解釈できる。

⑤6

T C Cp Cp T D D

他のすべての二重、三重の意味をもつ和音も同様にみなされる。

この表の主要な意義は、天与の不協和音を暴くことにある。半音変化された形式としての半音階的不協和音の平凡な説明は、無駄である！なぜなら、半音変化、つまり人工的に半音下げたり上げたりすることに関する疑問は本質的にはまだ解決されていないからである。(訳注267)

この表は、すべての全音階的、半音階的不協和音の明確なアナリゼを提供している。

リーマンは、「ドミナントとサブドミナントへの特徴的補足」という言葉を使っている。(訳注268) (彼の後継者はそこから「特徴的な不協和音」を作ったが)、それはこのように表される：

⑤7

Riemann : $+D^7 +S^6 \quad \circ S_{VII} \quad +D \quad \circ D_{VI} \quad \circ S_{VII}$

この記号において、相互一致的自然形式が完全に消し去られていることは、どんな偏見のない観察者にも奇異の感じを与える。なぜなら、この形式は相互に一致するのである。(訳注269)

⑤8

\bar{D}	C^\wedge	\underline{c}
\underline{D}	\bar{c}	\bar{c}

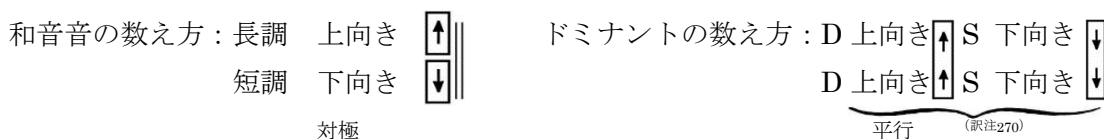
リーマンの、非常に不快感を与えるような、筋の通らないものは彼の考え方がどっちつか

(訳注267) 不協和音を、もともとある協和音の1音またはいくつかの音を半音変化させてできるものであると考えることは無意味である。この考え方では、不協和音は人工的に変化された形式であり、天与という考えはできなくなるためである。

(訳注268) リーマンの考え方では、天与の不協和音は、ドミナントとサブドミナントに特別な補足音加わったものである。

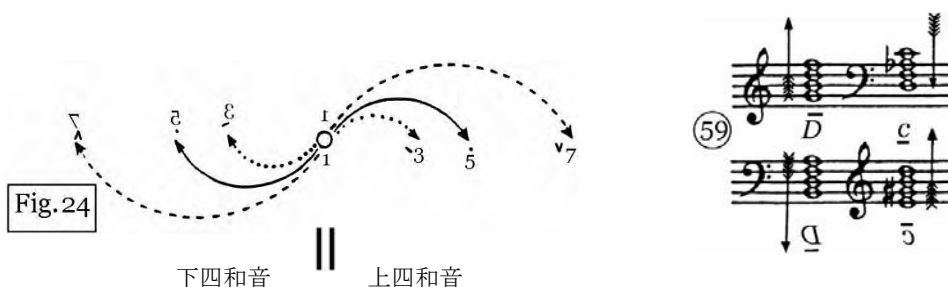
(訳注269) リーマンの記号は、そもそも考え方としてドミナントを長調も短調もトニカの上5度と考えるため、左右1番目、2番目、3番目の和音がそれぞれ対応しているように見えるが、完全ではない。一方、カルク=エラートの記号では、ドミナントとコントラドミナントが反対であるため、1番目と3番目、3番目と1番目が対応し、それぞれ完全に対極的になっていることが分かる。

ずであることに基づいている：

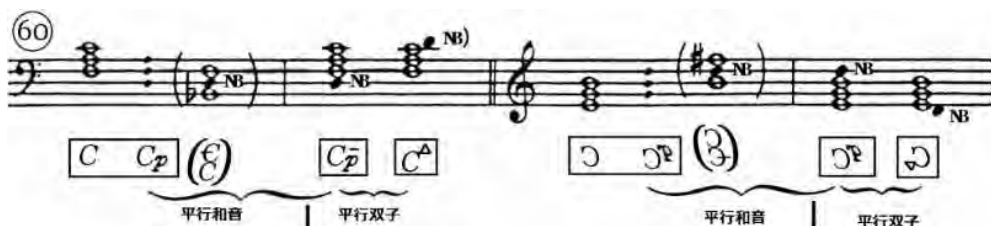


リーマンの、D+S の混合様式としての特徴的補足の説明は同様に不自然である。(訳注271)
調整されたシステムでのみ、このことは正しい。しかし、調整されたシステムには上和音も下和音もない！(訳注272)

この表は、ドミナントの 7 の和音の自然形式をはっきりさせる：(訳注273)



6 または VI の追加は、第 2 反 5 度和音のオクターヴ上げられた 3 度音とみなされ、音名は同じだが、本質的にはトニカの反 7 度とは決して同じではない(訳注274)：



(訳注270) つまり、長三和音は音程の低い方から上方向に、短三和音は音程の高い方から下方向に考えるため、対極的であるのに対し、ドミナントとサブドミナントは、長調でも短調でもドミナントは上 5 度の和音、サブドミナントは下 5 度の和音と考えるため、対極関係ではなく平行関係と言える。カルク＝エラートは、短調において、ドミナントは下 5 度、サブドミナントにあたるコントラドミナントは、上 5 度と考えるため、長調と短調が完全な対極関係になる。

(訳注271) 譜例 57 でのように、ドミナントとサブドミナントが混ざりきちんと対応しておらず、補足音の追加方法も一致しない。

(訳注272) 調整されたコントラドミナントは、短調性の長調にある和音(またはその逆)であるため、上和音とも下和音とも言えない。

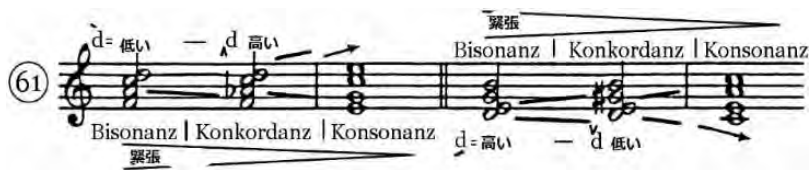
(訳注273) 7 の和音の 7 度追加でも、長三和音は上に、短三和音は下に重ねる。調整された形式は、長調でも短三和音になるため下方向、短調でも長三和音になるため上方向である。

(訳注274) C-dur コントラドミナント f-a-c の 6 度 d は、ウルトラコントラドミナント b-d-f の 3 度音をオクターヴ移動させたものとみなされる。トニカの 7 の反和音 c-as-f-d の 7 度としての d も、音名は同じだが、そこにはコンマの音程差がある。

F-dur のトニカ和音の上 6 度は C° から数えた第 2 下 5 度の 3 度音として下げられる。 $d = \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{f}}}$ | e-moll のトニカ和音の下 6 度は e から数えた第 2 上 5 度の 3 度音として上げられる。 $d = \overset{\cdot}{\underset{\cdot}{\text{g}}}$

しかし f-moll のトニカ和音では d は上げられた下 7 度となる。 $d = \overset{\circ}{\text{a}}$ | しかし E-dur のトニカ和音では、d は下げられた上 7 度となる。 $d = \overset{\vee}{\text{b}}$

常に、3 度と 7 度は反対に進む (訳注275) :



同名音 d と d の張力関係 (訳注276) を感じ取らない者は、平均律によって天成の差を平らに摩滅されている。その者にとっては、gis と as の間に当然違いはない。なぜならコンマを均一にした値を聞いているのだから。

反対も明確になる :



この表の研究から、二重価値をもつ半音化がはっきりと読み取れる。: h-b または f-fis

- a.) 5 度音は 3 度音になれる (音響学的には 24:25 \blacktriangleleft 半音上がる)
- b.) 3 度音は 7 度音になれる (音響学的には 15:14 \blacktriangleright 半音下がる)

半音変化が 3 度に関係すると、その結果短調和音から、同名の長調和音 (または逆も) が生じる。ヴァリアンテ化について論じる。



(訳注275) 譜例 61 の 2 つ目の和音から次の和音へ向かう際、f-moll のコンコルダンツ和音 c-as-f-d の 3 度音 as は下の g へ向かい、7 度音 d は上の e へ向かう。

(訳注276) 3 度音としての $\searrow d$ (つまり b-d-f と f-a-c が連結し、b が省かれたビゾナンツであるため) は約 1/10 音低く、解決の C-dur のトニカ和音に対して関係性が遠く緊張感が強い。対して f-moll コンコルダンツ (C-dur にとって調整されたコントラドミナント) の 7 度音としての ∇d は約 1/8 音高く、次の解決に向かっていく性質を持つため緊張感は弱まる。

5度音程を狭めるという意味での、1度音の半音変化は、問題のある三和音（一般的には減三和音）を生む。これにはさまざまな特有の機能がある。すべてのケースで、これは潜在的な自然四和音（コンコルダンツ）か、二重5度近親の二重和音である：（訳注277）

1.

2. または

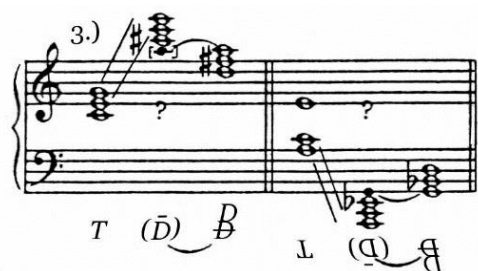
3. もっとも単純な機能値 D-dur の \bar{D} 、または g-moll の \underline{D}° は、もっとも不自然な形式である。そこにはシントニック・コンマとライプツィヒ・コンマの差が生じる。（訳注278）

短調では完全に一致する！

⑥3

（訳注277）例えば、(f)-a-c-es の減三和音は B-dur のドミナンテ f-a-c とウルトラドミナンテのヴァリアンテの g-es-c の 2 つの 5 度近親が連結し、外声を除いた二重和音である。

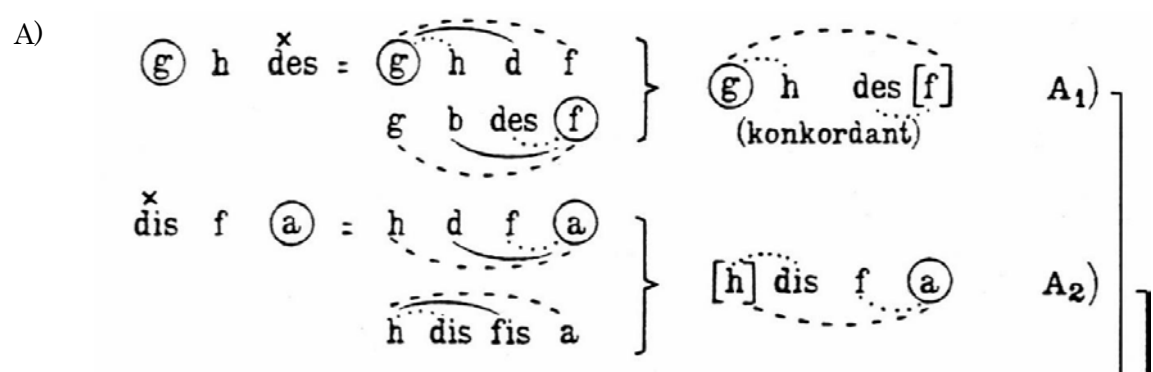
（訳注278）1 と 2 の例に対して、3 では e も g 変化するため、cis-e はもとの cis-e よりシントニック・コンマ分広くなり、g はライプツィヒ・コンマ分低くなる。



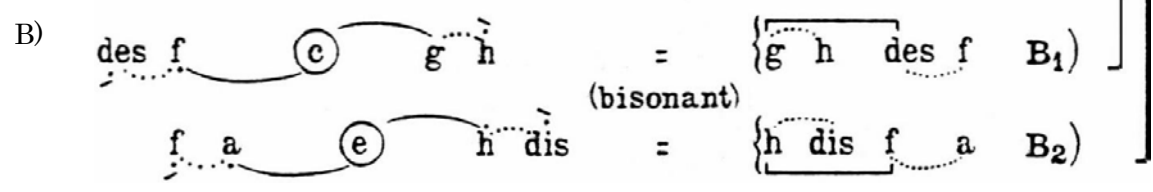
このようなコンマ差が取り除かれると、つまりあるタイプが他のタイプに変わると、メタルモーゼが生じる。(エッティンゲン理論) (訳注279)

5度と9度の広い半音変化が3度近親の結果であると、5度と9度の半音狭くなったものは、大抵7度近親に由来する。(訳注280)

表は、この形式を極めてはっきりした方法でアナリーゼしている：



しかしこの表はさらに、5度を半音狭めることはトリトヌスの3度の交差によっても成立しうると示している。(訳注281)



A) は閉じられた、B) はばらばらにされた形式！しかし、どの和音音もオクターヴ移動が可能である、つまりどの和音形式も制限なく移動でき、自然的な狭い状態も分散されうる。そ

(訳注279) 同じ音名で、コンマの音程差がある音のこと。\\-cis と \\+++cis など。
 (訳注280) 7度近親である7の反和音は、もとの和音の3度音と5度音半音下げる。
 (訳注281) Ocに対して、上5度にg、その上3度にhができる。反対に、下5度にf、その下3度にdesができる。トリトヌス3度は、増4度。つまり、g-desとh-fの2つの増4度が交差して、g-h-desという、5度音が半音下がった三和音ができる。

して和声的タイプ（性質）は変化しないままである（訳注282）（6度と交差した時も3度音は3度音タイプ）、ということが今や正しく理解されている。しかしA)とB)は、土台を移動した同じ和音の関係にあるのではなく、それぞれ異なるオリジナルタイプを描く。音響学的に、本質的な相違が存在する。そしてそれらは私の記号によって、機能的にはっきりとそれぞれの本質によって区別される。その原位置が全てを言い表している：（訳注283）

(64)

The diagram shows a musical staff with a treble clef and a bass clef. A melodic line is written in the treble clef, and a bass line is written in the bass clef. Below the staff, two chord types are shown: B and A. Chord B is represented by a bracket containing D° and C_{M° . Chord A is represented by a bracket containing \bar{D} . The notes in the staff are connected to these chord types by lines, showing their positions on the staff.

A) と B) が同じ土台上に動かされたとしても、タイプ相違は変わらずありつづける（訳注284）：

(65)

The diagram shows two musical staves, B) and A), with treble clefs. Staff B) has notes f and g with intervals 8:9 and 8:9. Staff A) has notes f and g with intervals 7:8 and 7:8. Below each staff, there are labels: D° and C_{M° for B), and \bar{D} for A). A bracket below the two staves is labeled "全音!". Below the diagram, the text "ビゾナンツ的" and "コンコルダンツ的" are written, with "全音!" centered below them.

この自然に与えられた相違が内なる聴覚に実際に存在することを、私は「鍵盤理論修士号」であるヤダスゾーン Jadassohn から説明を聞くことなく、すでに 30 年前に突き止めていた：

（訳注282） その音の機能（5度音であるか、3度音であるか等）は維持したまま、オクターヴ移動できるため、密集から乖離の形（A から B へ）になることも可能である。

（訳注283） カルク＝エラートの記号では、もとの形はAがドミナントの7の和音の5度音変化であるのに対し、Bはドミナントの5度音抜きとコントラドミナント反メディアンテの5度音抜きの二重和音である。

（訳注284） A)をB)と同じ転回形（第2転回）に書き換えても、コンコルダンツと二重和音という性質は変わらない。よって、A)のf-gは、fを自然7度と考えるためgをオクターヴ移動して7:8。一方B)は二重和音としてfを基準にその第2の5度としてgを考えると8:9となる。

66) a) コントラドミナンテタイプ

b) ドミナンテタイプ

さらに、この表は半音狭められた 7 の和音の多義的な本質を、いわゆる「短」9 の和音として認識させる。(訳注285) これは狭く変化された形式であるため、その存在は、反和音関係にある 2 つの四和音の (二次的) 7 度近親から生じる。(訳注286)

反和音関係 (antinom) での 2 つの四和音の 7 度近親 :

67) a) in a-moll

b) in a-moll

[in c-moll] [in A-dur]

同名の和音間に、コンマ差が存在する。それゆえ、これらは私によって機能的に異なって示される。

$\boxed{f a c d}$ が $\boxed{d f a c}$ 密集 または $\boxed{f a c | (g) d}$ 乖離 として、

さらに $\boxed{des f g h}$ が $\boxed{g h des f}$ 密集 または $\boxed{des f (c) | g h}$ 乖離 として

捉えられるように、半音狭い 7 の和音も、5 度近親の反形式で現れうる (訳注287) :

(訳注285) つまり、減 7 の和音の成り立ちを、短 9 の和音から説明する。

(訳注286) C-dur ドミナンテの短 9 の和音の場合、ドミナンテコンコルダンツ (上和音) と、調整されたコントラドミナンテのコンコルダンツ (下和音) が和音方向の異なる反和音であり、ドミナンテの 7 度音が調整されたコントラドミナンテの 5 度音になる 7 度近親である。

(訳注287) 減 7 の和音を機能記号で表すと、譜例 69 のように、調整されたコントラドミナンテの 5 度音変化、またはドミナンテの 1 度音変化と書くことができ、同じ構成音を持つ

⑥9

$\left\{ \frac{D}{c} \right\} [c \text{ od. } \text{D}] \left\{ \frac{c}{D} \right\} [D \text{ od. } c]$

しかしこの表はさらに多くを示している！

この表が、 \textcircled{c} に関連する 30 の音を示すと、30 和音の領域も提示する！^(訳注288) 明らかである。これは音楽的にはほとんど意味がない。次のように論じる無調伝道者たちの理論によるものと同じくらい：

半音階的音階は、12 の連続した半音の列である。これら半音は、同時に作用することができ、4 億 7 千 9 百万以上のさまざまなグループ化の可能性を持った十二和音を生み出す。

ただし！記録が大事であるなら、たった 479000000 形式の些細さなどで私は感心しない！この数は、12 の値の位置転換として生じるということが理解される。^(訳注289) 私が 275 のオリジナルの値の代わりに 30 だけを想定しても（この 30 の値は、どの普通の〔人の〕聴覚でも難なく聞き分けることができ、和声理論的に考えられるエレメントのごくわずかな部分のみを取り出したものであるが）、その位置転換によって同じように巨大な数を手に入れるのだ。^(訳注290) それと比べたら、4 3/4 億は些細なものに思える！そしてもう一つ。私が一外見上逆説的に「些細なもの」について論じる時、人々は私を正しく理解するだろう。12 の音は、この理論家たちが固有値として考えることができる最大である。第 13 音は、平均化されたシステムにおいては再び第 1 音（オクターヴ上の）である。しかし純正自然システムでは、そもそも境界はない。275 音、または 53（エッティンゲンのハルモニウム）または 30 または 12 または 7（全音階システム）または 5（ペンタトニック）は同様に無限の領域（これは純正形式で自然と明らかになる）からの切り抜きでしかない！^(訳注291)

が、記号上は全く反対の形式と言える。

^(訳注288) \textcircled{c} と \textcircled{e} を中心とした 30 の異なる値の音が表に書かれているということは、同様に和音も 30 の異なる値を持つものが存在するという事。

^(訳注289) つまり、12 の異なる半音を、さまざまな転回形で考えることにより、5 億近い和音の種類が生じる。

^(訳注290) 12 半音システムでは、異なる音の種類は 12 であるが、コンマ差まで考慮に入ると、（音名） $25 \times$ （同名のコンマ差による異音） $11 = 275$ 種類となり、そのうち 30 を抜き出したとしても、12 種類の場合の倍以上は大きい数字になる。

^(訳注291) コンマ差を正確に考慮した場合、そもそも全く同じ音は存在せず、音は無限に広がっている。よって、275 音も、ペンタトニックも、人工的にそこから切り取ったものでしかない。

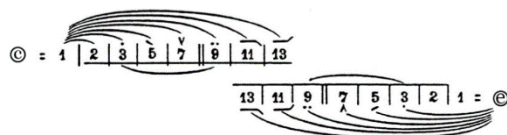
私は、12 の半音を、実利的理由から生まれ改悪された、または様式化された無数の自然エレメントの簡潔化、そして融合とみなしている。しかしその固有意志は、それでもなお、あらゆる偽装に打ち勝つ。(訳注292)

私の純正自然方法の使用は大したものではない。なぜなら、たった 3 つの基本エレメントによりどこを求めているためである。☐ \div ☐ \Rightarrow ☐ $\frac{v}{\wedge}$ さらなる部分音 $\overline{11}$ や $\overline{13}$ を私の和音分析理論に採用しようとする、オクターヴ細分化は 1/1000 区分へ上げられる！(訳注293)

私は、次の図のような、天成の統一形式（密集！）を信じている (訳注294)：



im Sinne von:



11 と 13 を $7/5$ と 25、または $11 \frac{1}{5}$ 、 $12 \frac{1}{2}$ とみなさない形式はより複雑である。(訳注295)

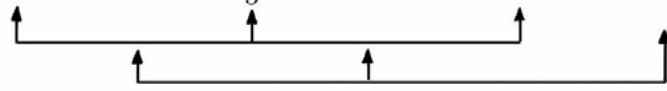
(訳注292) 実践的に用いやすいように、もともと無数にある音の種類を 12 種類にまとめ、12 半音階ですべての音を網羅したかのように様式化したということ。しかし、実際に存在するそれぞれの音のコンマ単位の性質差はなくなるわけではない。

(訳注293) つまり、3 と 5 と 7 の倍数または累乗である音のコンマ差のみを計算しているが、そこに該当しない素数値をも分析に使用しようとする、オクターヴ内の音の数は 275 種類どころか、1000 種類を越える。

(訳注294) 第 11 倍音と第 13 倍音を第 5 音の動音（変化音）とみなす。

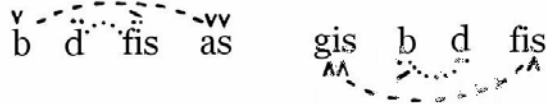
(訳注295) つまり第 11 倍音 ges を下 3 度音の上 7 度音 $= 1/5 \times 7 = 7/5$ 、第 13 倍音 gis を上 3 度音の上 3 度音 $= 5 \times 5 = 25$ 、などと 3 度、5 度、7 度の組み合わせで考えるのではなく、11、13 という固有の値として評価すると、その形式はより複雑になる。

11 und 13, als $\frac{7}{5}$ und $\frac{25}{12}$ resp. $11^{1/5}$ und $12^{1/2}$



D. i. = © ḡ è ᵇ d̄ ges gis || as ais d̄ fis c̄ ā ©

またはもっと別のもの：



類似形式のなんという内容の豊富さ！（訳注296）

（訳注296） 同じ第11音、第13音でも、どの音からどのように取るかによって、その音響学的数値は様々である。

XI.

Neu-, resp. Atonalformen

新形式または無調の形式

音楽的左翼一派の過激な指導者と私との会談（1914年）のことが考えられうる。なぜなら、それが主義上の重要性を持っているからである：

上述の芸術家は、いわゆる「新和音」は意志を持つての形態であり、「時代遅れの自然形式」(!)への明白な対立の中に存在するという考え方だった。(訳注297)「協和音は退位させられ、我々は研ぎ澄まされた不協和音、分解された全音(訳注298)をその場所に据えた。そして新和音のさらなる発展のための起点として選んだ。」(これは命令または議会の決議のように聞こえる！)

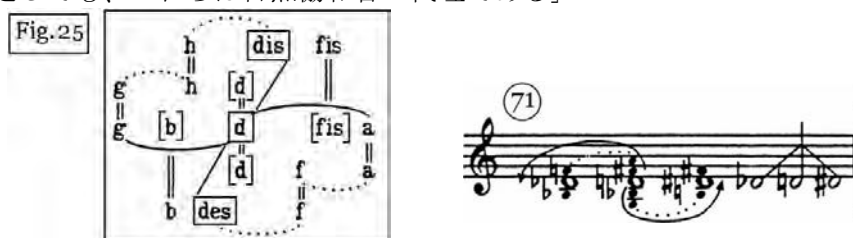
私の抗弁はこうだ。「あなたがた（地上に生まれたもの）は自然の絡み合いの網の目を逃れられると思っているのですか？あなたがたの「発見」は、常に天与の可能性からの「発見」のみだろう。」(訳注299)

過激思想者は

cis	d	dis
des	d	es

 を嘲って評価し、言う。「どこに自然和音の理論があるというのか？」

私の反論。「和音は原始的ではないが、それでは誰が自然に原始性を義務付けているのだ？(訳注300) この音が des d dis と呼ばれる (des d dis であるか、des d dis であるか des d dis であるかは全く重要ではない。なぜならその比は変わらないからである。(訳注301) と想定しても、これらは自然協和音の代理である」：



(訳注297) つまり、新和音＝不協和音は、自然に生じた協和音とは反対に、人工的に生み出されたものであるということ。

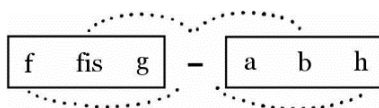
(訳注298) 半音のこと。不協和音の基本となるものとして、協和音の代わりに半音を使い始めた。

(訳注299) 不協和音も、実は天与のもので、自然に生じる可能性のあったものである。意図的に生み出したのではなく、単に、それを発見したにすぎないということ。

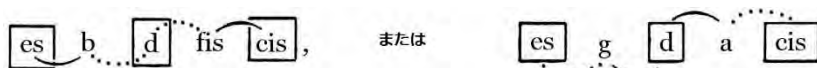
(訳注300) 基音から直接的に考えられる（5度や3度のような）関係の音ではないが、だからといって人工的であるということはない。

(訳注301) 低い音から高い音へ向かう音列 (des-d-dis) か、dを中心に左右へ伸びる音列 (des←d→dis) か、高い音から低い音へ向かう音列 (dis-d-des) かということは3音の関係に影響しない。これらが増1度（クロマ）列であるということ是不変であるためである。

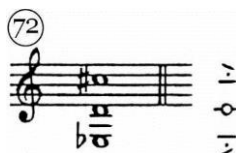
不協和的 3 半音和音は、さらに 2 つの他の 3 半音和音を呼ぶ：(訳注302)



しかし、3 つの半音を cis d es と読むとその分析はより単純である (訳注303)：

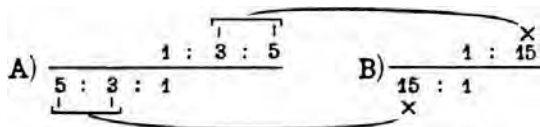


原位置はこうなる：(訳注304)

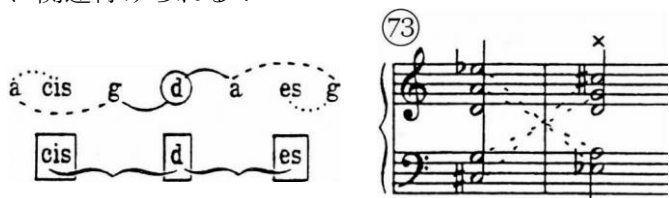


狭い半音位置は、この場合交差形式である。(訳注305)

この形式が新形式のための起点になるということを、私はすでに 1902 年に予見していた。式の代わり：1 度+5 度+3 度 つまり 1 度+5 度×3 度 (訳注306)



最終的に、cis d es の形態は、ここでしばしば引用されているドミナントの 7 の反和音近親に関連付けられる：(訳注307)



重要な無調五和音

狭い 9 度

(訳注302) des-d-dis の上下に、それぞれ長 3 度関係の音を並べると、f-fis-g、a-b-h という半音列ができる。

(訳注303) cis は、 $\circ d$ から上 3 度の上 5 度 (または上 5 度の上 3 度) $\setminus +cis$ 、es は、下 3 度の下 5 度 (または下 5 度の下 3 度) $/ -es$ である。

(訳注304) d を 1 度とみると、 $\setminus +cis$ と $/ -es$ は d を中心に対称関係になっていることがわかる。

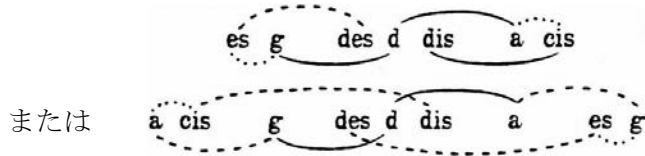
(訳注305) 密集の形態に並べると、もとの位置とは es と cis が逆になる。つまり cis-d-es

(訳注306) 音程的には足し算であるため、1 度 $\circ d$ に対して、cis、es は 5 度+3 度となるが、音響学数値は掛け算であるため、 3 (5 度音の数値) $\times 5$ (3 度音の数値) $= 15$ となる。

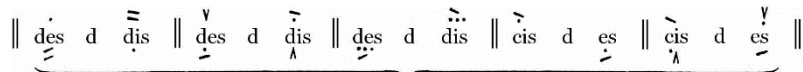
(訳注307) $\circ d$ とした時の、ドミナントの 7 の和音 a-cis-e-g と、ドミナントの 7 の反和音 g-es-c-a のそれぞれの 5 度 e と c を抜いて合わせた和音の両端 (a、g は d の上下 5 度にすでに現れているため) に es と cis が現れる。これを 4 度音程の密集位置に直すと、カルク=エラートが重要な無調五和音とする和音ができる。

これは決して芸術的な構造物ではなく、極めて細かな分化による明白な自然形式である。(訳注308) 示された3つの方法では、解釈の可能性はまだ論じ尽くされていない。(訳注309)

さらなるタイプ：(訳注310)



この5つの形式を相互に比べる：



等しく調律されたシステムでの平均化された1半音に対して、純正な値での5つのさまざまな半音！(訳注311) この表は、ようやく明確な分析的方法においても、無限の多和音への天成の発展ラインを示している(ポリゾナンツ Polysonanz は、自然に与えられた機構を破壊するようなさまざまな移動と交差によって無調和音になる)。(訳注312)

74 全音階的Plenisonanz

自然形式

分散組織体

不可解

シントニクコンマ: $\dot{d} \mid \ddot{d} \parallel \dot{d} \mid \ddot{d}$

ライプツィヒコンマ: $\dot{f} \mid \overset{v}{f} \parallel \overset{v}{h} \mid \overset{v}{h}$

コンマ差 幻想的

(訳注308) あらゆる方法で3度、5度、7度のいずれかに関連付けた自然形式。

(訳注309) 1.dの3度上の3度上の5度下の\ -disと3度下の3度下の5度上の//+des

2.dの5度上の3度上の\+cisと、5度下の3度下の/-es

3.dの第3の上5度の3度上の\+++disと、第3の下5度の3下の/---des

(訳注310) 上: dの5度上の3度下の7度下の△\+dis、5度下の3度上の7度上の▽/-

des

下: dの5度上の7度上の3度下の▽\+es、5度下の7度下の3度上の△/-cis

(訳注311) 平均律では1つの「半音」という解釈でしかないが、コンマの音程差を考慮すると、5種類もの異なる音が生まれる。ここでの純正とは、人工的に平均化していない、コンマ差に正確な値ということ。

(訳注312) コントラドミナント平行和音からドミナントのコンコルダンツまで、3度音程差で縦に連なる形式がもっとも自然に生まれる多和音形式だが、それぞれの和音が移動、連結することで、C-durに関連していた和音複合体が無調的になる。

75

自然形式

または

または

または

または

$\left\{ \begin{array}{c} D \\ T \\ C \end{array} \right\}$ — $\frac{\quad}{c}$ $\left\{ \begin{array}{c} C \\ T \\ D \end{array} \right\}$ — $\frac{\quad}{c}$

あらゆる全音階的複合体が生じる。半音階的不協和音によって代理される。(訳注313) つまり、増3和音と減7和音。後者は分散形式である。ライプツィヒ・コンマは二重に生じる。

(訳注314)

$f : f \mid d : d \parallel h : h \mid d : d \parallel$

76

自然形式 :

または

または

または

または

$\left\{ \begin{array}{c} D^1 \\ T \\ C_p \end{array} \right\}$ — $\frac{\quad}{c}$ $\left\{ \begin{array}{c} C^1 \\ T \\ D \end{array} \right\}$ — $\frac{\quad}{c}$

極度の全音階的代理 (訳注315) が現れる。二重クロマ 14:15 (広い) (訳注316) | 24:25 (狭い) (訳注317)

いわゆる増346和音は自然列に現れる (訳注318) :

77 a)

b) #g

$a s \textcircled{c} [g] d fis \parallel b d [a] \textcircled{c} gis$

(訳注313) 調整されたコントラドミナント (これはコントラドミナントに対して増1度のクロマを持つ半音階的半音変化和音) が代理することで不協和音が生じる。

(訳注314) 複体内で、長調複合体では f と d が 2 種類ずつ、短調複合体では h と d が 2 種類ずつあり、双方にライプツィヒ・コンマ差がある。

(訳注315) ドミナントの導音交換和音は、全音階的代理和音 (つまり 5 度近親の和音) の中で、最もトニカから遠い、外側に位置する和音である。よって「極度」と呼ばれる。

(訳注316) ドミナントの 7 の和音の 7 度 f と、ドミナントの導音交換和音の 5 度 fis はクロマ関係だが、f は 5 度の 7 度であるため $3 \times 7 = 21$ 、fis は 5 度の 3 度の 5 度であるため $3 \times 5 \times 3 = 45$ 。21 をオクターヴ上げて $42:45 = 14:15$ (119.442 セント)

(訳注317) 基音 c の下 3 度の as は $1/5$ 、コントラドミナントの 3 度である a は、下 5 度の上 3 度であるため $1/3 \times 5 = 5/3$ 。 $1/5 : 5/3 = 3:25$ 、as を 3 オクターヴ移動させて 8 をかけると $24:25$ (70.672 セント)

(訳注318) 第 2 上 5 度とその 3 度の自然 3 度と、基音とその下 3 度の自然 3 度をオクターヴ内に配置すると、自然 3 度+増 4 度+増 6 度の増 3 4 6 和音ができる。

自然形式：極度メディアンテ (訳注)

319)

九和音 九和音 十和音

導音的、クロマ的緊張関係はかなり強くなる。これは、和音間隔が集まって狭く現れるほど、強く作用する。例えば、核が取り除かれた際 (訳注320) :

もっとも新しい時代スタイルでよく使われる。

中心双子和音 (訳注321) がそのドミナントメディアンテペアを作ると、

自然形式
(II.タイプ)

同名の音ペアを含んだ十二和音が生じる。g̃ g̃ | ã ã (シントニック・コンマとライブツイヒ・コンマ) (訳注322)

それに対して、(表参照) 中心双子和音がドミナント7の反和音を作ると、先ほどの例に対して H-dur と g-moll の和音の位置が入れ替わるように見える (訳注323) :

(訳注319) 主要和音のメディアンテのうち、もっともトニカから遠く、外側にくるもの、つまりドミナントのメディアンテ (7の和音) とコントラドミナントの反メディアンテを極度メディアンテと呼ぶ。メディアンテについての詳細は第3部第13章。

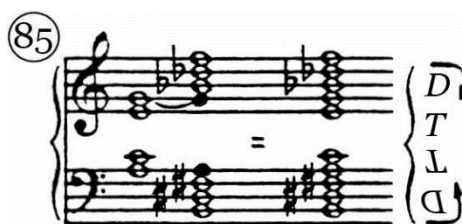
(訳注320) 核=トニカ和音やその基音が取り除かれた形式では、上の例に比べ、和音の音程関係が狭くなる。それにより、より不協和音 (導音とクロマなど) としての緊張が増す。

(訳注321) C-dur と a-moll のトニカの和音が連結した二重和音 a-c-e-g。共に c と e を含んでつながるため、双子和音と呼ばれる。

(訳注322) C-dur のドミナントメディアンテの7の和音は h-dis-fis-a となり、7度音 a は、基音の c の、上5度の3度音の7度音となるため、∇\+a (C-dur の下5度の上3度音としての a よりライブツイヒ・コンマ分低い) である。一方、a-moll のドミナントメディアンテの7の和音は f-des-b-g となり、7度音 g は、基音 a の、第3下5度の上3度音であるため、\---g (C-dur の5度音としてある g よりシントニック・コンマ分低い) となる。

(訳注323) C-dur のドミナントの7の和音は g-h-d-f であり、この反和音は f-des-b-g とな

自然形式
(III.タイプ)



十和音

H-dur のトニカ和音は、タイプ II においておよそ 1/10 音下げられる。それに対してタイプ III では約 1/8 音上げられる。^(訳注324) b-moll のトニカ和音はタイプ II では約 1/10 音上げられ、タイプ III では約 1/8 音下げられる。^(訳注325)

これはほぼ 1/4 音差に近い^(訳注326)。これは、四分音プロパガンダが始まったある時代において、もはや仮説の値として無視することはできない。^(訳注327)

非常に賞賛された半音複合体も、当然この自然形式で証明できる^(訳注328)：



比較的新しい作品は、完全にこのような和音形式と混ざっている。機械化された音度と安っぽい変化を持つ一般的な理論は、全く無力に、この形式と対峙している。^(訳注329)

る。a-moll のドミナントの 7 の和音は a-f-d-h であり、この反和音は h-dis-fis-a となる。これらを中心双子和音を挟んで連結させると、先ほどの譜例 84 とは逆に、上に g-moll のトニカ和音、下に H-dur のトニカ和音ができる。

^(訳注324) タイプ II では、H-dur のトニカ和音はドミナントの 3 度上の和音であるため、すべての構成音に \+ が付き、約 1/10 音 (シントニック・コンマ) 低い。一方、タイプ III ではドミナント (a-f-d) の下 7 度音 (h) が 1 度となるためすべての構成音に △- が付き、約 1/8 音 (ライブツィヒ・コンマ) 高い。

^(訳注325) 同様に、タイプ II では b-moll のトニカ和音はドミナント (下 5 度) の下 3 度和音であるため、すべての構成音に /- が付き、約 1/10 音高い。タイプ III では、ドミナントの 7 度音が 1 度となるため、すべての構成音に ▽+ が付き、約 1/8 音低い。

^(訳注326) $1/10 + 1/8 = 9/40$ となり、シントニック・コンマ 21.507 セント + ライブツィヒ・コンマ 27.264 セント = 48.771 セントとなる。

^(訳注327) 四分音が技法として使われるようになった時代では、この音程差は理論上だけの誤差では済まされない。

^(訳注328) これらの半音関係を含む複合体も、C-dur と a-moll のドミナントメディアンテとドミナントの 7 の反和音を使うことで自然に生じた形式として理解できる。

^(訳注329) このような不協和音を含む近代的作品は、単純な音度を用いた理論や、その派生理論では解釈できない。

次の例は、最後に引用された十和音に基づいている (訳注330) :

Leise bewegt und schillernd

交替 :

Typ III	h	dis	fis	a	c̣	ẹ	g	b	des	f		
	Q			L T			D̄					
Typ II	[g]	b	des	f	a	c̣	ẹ	g	h	dis	fis	[a]
	Q _u				L T			D̄				

このような、並外れて表現豊かな和音は明らかに、いわゆる「新形式」である。これは今世紀の 10 年代終わり頃 (訳注331) によりやく出現したが、その後すべての国でかなりはやく、一般に広まった。(その自然に与えられた存在が実践的に採用されるまえからすでに私は知っていたが)

和音形式は、それ単独ではまだ芸術を作り出さない。そのため、純正な天成の手段としてのこの形態の重視が、この手法を使った作品の是認と簡単に同一視されるわけではない。(訳注332)

しかし、これまで、慣れないものはすべて「不自然なもの」と決めつけてきたようなつまらない感情的批判にはやはり抗議しなければならない。無限の自然は誰にでも同じ大きさで現れるわけではない。

自然の領域は、直感力の度合いと共に、主観的評価の中で広がる。

宇宙は、各人に別の見かけ上の境界を備えているのだ。(訳注333)

(訳注330) タイプ II と III の十和音を用いた例。譜例 88 では、小節で II と III が入れ替わる。

(訳注331) 1910 年代。

(訳注332) この手法が自然形式と認めることと、この和音を用いた作品の評価は別物である。

(訳注333) どの程度、視野や思考を広げて解釈しようとするかによって、「自然」の定義は変わる。見慣れないものをすぐに「不自然」と決め付けるようでは、これ以上自然形式として解釈する可能性は広がらない。

XII.

Die Harmonie als Wesen, der Akkord als Erscheinung

本質としての和声、現象としての和音

和声は抽象的に解釈される。つまり、非物理的で重量がない。その具体的な現象の世界での表現形式は和音である。(訳注334)

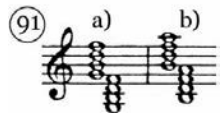
和音から、すべての物理的な形(現象)を取り除くと、和声概念(本質)だけが残る。(訳注335)

凡例：4人の兄弟たちが狭い近親の輪を作る。4兄弟の体重は例えば40、50、60、70kgである。兄弟たちは別れる。つまりそれぞれ自身の道に行く。兄弟たち(有形)は近親性の担い手である。彼らは合わせて220kgである。担い手は四方八方へ行く。しかし近親性は220kgではなく、近親性は四方八方には行かない！(訳注336)

音楽的に訳すと：この和音  はドミナント和声のシンボルである。(つまり、自然に与えられた、単純な関係で、4つの個々のエレメントが一体で分離できない従属の概念) (訳注337)



=和音の音高は変わる。和声はそのまま留まる。(訳注338)



=和音位置は上がったように見える。和声はそのまま留まる。

同じような方法で、移動形式と位置も理解できる。基本和音、3度バス和音、5度バス和音、6の和音、46の和音など。1つの和音の、狭い、広い、広がった位置。(しかし狭い、広い

(訳注334) 和声というのは、和音(またはその中の声部)の進行や機能を表す概念であり、対して和音はその1つ1つの成分、構成物であるため具体的で物理的物質である。

(訳注335) 音符をすべて取り去ると、基本形か転回形かなどの区別がなくなり、ただ和声のみ(例えばトニカかドミナントかなど)が残る。

(訳注336) 4人の兄弟はそれぞれ4和音の1音ずつを表す。狭い近親の輪は密集位置での4和音。兄弟が表すそれぞれの音は具体的であるため、重量があり、足すこともできる。しかし彼らが集まって担っているのは近親関係、つまり和声関係である。それぞれの音がさまざまな音高に変化しても、その和声自体(近親関係)は変化しない。

(訳注337) 自然からできた比率1:3:5:7の関係で、和音としては4つの音が集まってできているが、和声としては4つの音を1つずつには切り離しえない関係。

(訳注338) 譜例89のa)、b)に対して、音高は変わっているため異なる和音だが、構成音は変わらないため、和声的には同じ。

和声ではない！) (訳注339)

92

a)も b)も和音は同じ (4 6 の和音) である。しかし、和声的値は根本的に異なる。

a.)=C-dur 和声

b.)=G-dur 和声の代わり (訳注340)

よって、私はこれらの和音を機能記号

で区別する。

a.)トニカ (5度バス) b.)ドミナンテ (4 6 和音、つまり動和音 $\hat{4} \hat{6} \hat{5} \hat{3}$)

93

=xは同じ和音 (e-moll 三和音) しかし a.)は C-dur の代わり、b.)は G-dur 和声

(訳注341)

よって、2つの和音も和声概念では区別する：

a.) $T \hat{4} \hat{6}$ つまり T^I | b.) $\hat{4} \hat{6} \hat{5} \hat{3}$ D つまり D^p

和音は、具体的な音の形式。その個々のエレメント (音) は振動物質に起因し、どの物質も重さの法則のもとにある。

より重い物質は軽いものより自身を優位に置く。

より長い波長は短いものより自身を優位に置く。

つまり、より低い音 (重い物質、長い波長) は、高い音 (軽い物質、短い波長) に対して自己主張する。(価値を認められる)

基本位置での低い音 (訳注342)、または協和音の1番低い音は優勢であり、高い音に従属を強いる。それがどんな和声的値を持っていても同様に。(訳注343) 低い音は、和音的基音になる。

(訳注339) 転回形になると、和音はそのバス音や配置が変わり密集や乖離が生まれる。しかし和声は音同士的位置関係が変わっても構成音が同じ限りそのままである。

(訳注340) この例では、音高も配置も同じであるため、和音は同じであるが、進行上、和声機能が異なるため、和声は同じではない。a)はトニカ、b)はドミナンテを導入する動和音である。(動和音については XIV.節参照)

(訳注341) 前の C-dur のトニカ和音の導出和音と考えるか、後の G-dur のトニカ和音の導入和音と考えるかによって、和声機能は異なる。

(訳注342) 転回形などではなく、基本形において一番低い音。

(訳注343) 例えば、C-dur のコントラドミナンテは f-a-c であり、5度音 cはこの調性においての1度音でもあるが、コントラドミナンテの和音にとっては fの音がもっとも重要で優

これは普通バスにあり、重複を好まれる。それによって、eの下和音でのa音の強い優位性が認められる。(訳注344)

94 1/2シントニツクコンマ e下和音 和音傾向 極めて短い波長
 極めて軽いマテリアル (弦、管、舌、鐘)
 常に: 8
 極めて重いマテリアル (弦、管、舌、鐘)
 長い波長

同じ種類

しかし、エネルギーの関係は逆である。高い音は、低い音に対してより強い緊張と活動性を持つ。

従って、長三和音はエネルギーが増し、重さが減った和声シンボルである。短三和音は、重さが増して、エネルギーが減った和声シンボルである。(訳注345)

基音は、基本位置において和音の1番低い音に留まる。これは短三和音と同様、長三和音の命名者である。

C-dur-c-moll, A-dur-a-moll (同じ基礎) (訳注346)

基音はこの現象概念において「和音的1度」である。本質概念での「和声的1度」は、当然和音根で有り続ける。(訳注347)

XIII.

Generalübersicht der Klangverwandschaft

和音の近親性の概要

少なくとも1つの音が必ず共有されている和音はすべて近親関係にある。共通の和音音次第で、3度、5度、7度いずれかの近親性が生じる。近親関係は、同旋法でもあり、反対の旋法でもありうる。

位にたつ音である。

(訳注344) a-moll トニカでは和声的基音はeだが、和音的にはaが優位にある。

(訳注345) 長三和音は、上に音が重なるため、エネルギーは増すが、重さとしては軽くなっていく。短三和音は、下に音を重ねるため、エネルギーは減少していくが、重い方へ向かっていく。

(訳注346) 和音的基音は、基本形での1番低い音である。そしてその基音に基づいて和音名が決められる。C-durのトニカ和音はcが基音であるためC-durのトニカ和音、a-mollのトニカ和音はaが基音であるためa-mollのトニカ和音。よって、C-durとc-moll、A-durとa-mollは同じ基音を持つ同じ名前の異なる旋法の和音である。

(訳注347) 「和音」の基音は長調、短調共に基本位置での1番低い音であるが、「和声」では、長調の基音は1度、短調の基音は5度となる。これが和音根。

A. 1度近親 (訳注348)

a.) 同じ旋法

同じ和音-----同じ和音

b.) 反対の旋法

反和音 (訳注349)

または調整された*)コントラント

*)temperiert=調整された(後ろ参照)

95^a

95^b

96^a

96^b

B. 5度近親 (訳注350)

a.) 同じ旋法

主要和音またはドミナント

b.) 反対の旋法

一次的：ヴァリアンテ

97^a

97^b

98^a

98^b

二次的：教会ドミナント、5度同和音
←ミクソリディア的 | ドリア的→ (訳注351)

C. 3度近親 (訳注352)

a.) 同じ旋法

一次的：

メディアンテ (長3度近親) (訳注353)

99^a

99^b

100^a

100^b

二次的：

隣接メディアンテ (短3度近親) (訳注354)

(訳注348) トニカの1度が、同じく1度になる和音が1度近親。長調と短調が食い違う場合は、1度と5度も入れ替わる。

(訳注349) 基音を挟んで反対側にとった反対の旋法の和音。

(訳注350) トニカの1度が5度になる和音、もしくはトニカの5度が1度、もしくはトニカの5度が5度になる和音。

(訳注351) C-dur では b が現れ、a-moll では fis が現れることから、教会旋法的である。

(訳注352) トニカの1度が3度、3度が1度になる和音、さらに5度が3度、3度が5度、3度が3度になる和音。

(訳注353) 長調では、長3度上の同旋法の和音がメディアンテ、長3度下の同旋法の和音が反メディアンテ。短調では長3度下がメディアンテ、長3度上が反メディアンテ。

(訳注354) 長調では短3度上の同旋法の和音(メディアンテの半音下、つまり隣り)が隣接メディアンテ、短3度下の同旋法の和音が反隣接メディアンテ。短調では逆。

101^a

T Tp

102^a

T T^{mp}

103^a

T T^{mp}

b.) 反対の旋法

一次的：平行和音

二次的：導音交換和音

三次的：

3度同和音（メディアンテ平行和音）

101^b

L L^p

102^b

L L^p

103^b

L L^{mp}

D. 7度近親 (訳注355)

a.) 同じ旋法

一次的：コンコルダンテ（属七）

複雑な形式では用いられるが、

単純な形式ではウルトラドミナントによって追い出される。(訳注356)

104^a

T

104^b

L

Es-dur

二次的：

c-moll

C-dur

同様に隣接メディアンテによってより簡単に代用される。

a-moll

105^a

T_K T T^K

三次的：トリトナント

ウルトラドミナント→メディアンテと

ウルトラコントラ→反メディアンテよりかなり簡単な形式

105^b

L_A L L_A

b.) 反対の旋法

一次的：

7の反和音

(もっとも重要な7度近親) (訳注357)

106^a

T

106^b

L

二次的：ドミナント7の反和音

調整されたウルトラコントラントより単純で

ドミナントヴァリエーション平行ヴァリエーションより単純、トニカとドミナント7の和音間で

よく使われる中間和音

$T * \bar{D} | L * \underline{D}$

↓ d 下和音

三次的：5度同和音より単純

e 下和音 ↓

C 上和音 ↑

(訳注358)

D 上和音 ↑

$7=III$

$g5=c || a\bar{c}=5$

$7=III$

(訳注355) トニカの1度、3度、5度、7度が7度になりうる和音。

(訳注356) ウルトラドミナント（下第2ドミナントはb-d-f）でもっと簡単に表せる。

(訳注357) 譜例110のワーグナーの例で使われている。

(訳注358) C 上和音 c-e-g-b の7度と d 下和音 d-b-g の3度音が同じ。

四次的：7度同和音

最後の、もっとも純粋な7度近親 (訳注359) の帰結

—単純な (直接的な) 近親のもっとも外側の境界— (訳注360)

109

$\overset{\sim}{\text{his}} : \text{c} \parallel \overset{\vee\vee}{\text{e}} : \text{fes}$
 $\underset{\sim}{\text{his}} : \text{c} \parallel \text{c} : \overset{\vee\vee}{\text{fes}}$

通常線の解釈 (訳注361) に対応する
 $\text{his} = \text{c}$ より高い | $\text{fes} = \text{e}$ より低い

当然、7度近親は5度近親によってもそうであるように、3度近親によって代用されうる。(訳注362) しかしその際、「増強された方法の単純なもの」の代わりに、「原始的な方法の極めて複雑なもの」になる。(訳注363) そしてそれは非常に注目すべきである！例えば、C-dur-es-moll のつながりが考えられる！

第1形態の近親によって作られると (訳注364) : このような道筋！

es moll, Ges dur, Des- As- Es- B- F- C dur

(Cp) (C) (C) (C) (C) (C) C T

第2形態の近親は道筋を短くする。 (訳注365)

$T = \downarrow \text{C dur}$
 $t = \downarrow \text{c moll} \rightarrow \begin{cases} \text{Es dur} = D_M \text{ (od. } t^P) \\ \text{es moll} = D_m \text{ (od. } t^P) \end{cases}$

しかし、ワーグナーは、《トリスタン》(最終幕) で次の部分を書いたとき、違うものを感じ

(訳注359) 7度音が7度音となる和音であるということ。

(訳注360) C-dur トニカの平行和音の7の和音 (3度近親) e-c-a-fis の7度 fis を7度とする Gis-dur のトニカ7度が、C-dur の直接的近親 (5度近親、3度近親、7度近親) のもっとも外側となる。ここでできる his は、基音 c のエンハルモニクで、c より高くなる。

(訳注361) c よりシャープを伴ったエンハルモニク his の方が高いことは、線的=旋律的感覚において自然。

(訳注362) 7度近親の和音は、多くが5度近親 (ウルトラ形式など) や3度近親 (メディアアンテなど) で得られる和音と同じものである。

(訳注363) 近親性としては、7度近親は5度近親や3度近親より発展したものであるため「増強された方法」だが、同じ和音を5度近親や3度近親といったより「原始的な方法」で表そうとすると、非常に複雑で、トニカとの関係は遠くなるため、7度近親の和音の方が単純になる。

(訳注364) すべて5度近親の連続で C-dur から es-moll への進行を考える。

(訳注365) 3度近親のメディアアンテを用いると、経由する調の数が少なくなり、道筋は短縮される。

た、いや、書かざるを得なかった (訳注366) :

Tristan: Die Leuchte erlischt!...

110 Tristan: I - sol - de! [er stirbt] (死ぬ) (Isolde: Ha!)

なんという解釈！松明がひっくり返る、死のシンボルである。この es-moll のトニカ和音は、絶対に 7 の反和音でしかありえない。これは一般的な「和音列」や「和声関係」ではない。これはシンボルなのだ！ (訳注367) 同じ箇所は、何小節か後に繰り返される：

Isolde kam, mit Tristan (訳注368)

111 ↑

生と死 ↑ ↓

あらゆる時代と様式の作品から、見通しきれないほど多くの例が引用されえるだろう。そこで、和声と和声的出来事は解釈学 (訳注369) を呼ぶ。シンボルをどこでも、客観的に解釈する手段を持たなければいけない！

(訳注366) ワーグナーの「トリスタンとイゾルデ」のトリスタンの死の場面では、C-dur から es-moll のトニカ和音へ行くために 7 度近親を用いている。

(訳注367) 一般的に考えられる和声進行 (5 度近親や 3 度近親を用いて順に転調していくこと) にとらわれることなく、死を表現するシンボルとして突然「7 の反和音」を用いて es-moll に達している。

(訳注368) 長調性の 7 の上和音を「生」、短調性の 7 の反和音 (下和音) を「死」と表現している。

(訳注369) 西洋哲学の一つの重要な分野。理解不能な言葉や事柄を理解可能な形で表現、伝達すること。

XIV.

Die Bewegungsklänge im allgemeinen und die harmonische Polarität

動和音と和声的対極性

A) Bewegungsklänge

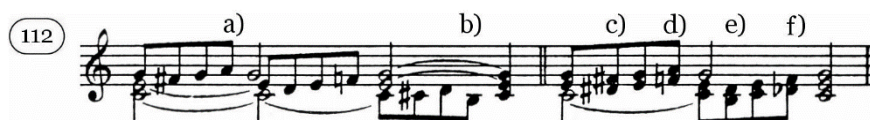
im allgemeinen

動和音

一般









和音音は、簡素化された和声概念においては、柔軟な価値と解釈される。つまり、もとの機能が破棄されることなく代用可能とみなされうる。(訳注370)

この考え方でのみ、自由に揺れ動く旋律とそれと同時に作用する多様性が存在する。つまり、ポリフォニーはより広い距離感覚で理解される。(訳注371)



a)では a-moll のトニカ和音、b)では e-moll のトニカ和音、c)では減 3 和音、d)では F-dur のトニカ和音、e)では G-dur、f)では完全でない b-moll のトニカ和音が生じる。しかしこれらはすべてこのようには解釈されず、C-dur のトニカ和音の「派生形式」とみなされる。

これらは、必要であれば、略号によって明白にされる。その和音音関係は厳密に、具象的に説明されるのである。(訳注372)

私は導音 (短 2 度) には		と		(それぞれ上と下の動き)
全音 (長 2 度) には		"		(")
クロマには		"		(")
ヒアトゥス (増 2 度) には		"		(") という記号を用いる。

つまり、全音とクロマ $\wedge + \cup$

そしてそれらが 1 度、3 度、5 度の派生だと分かる三和音または四和音の位置に書き入れた。

(訳注373)

(訳注370) 複雑な和声を用いない場合、和音音の細かな動きは、その都度和声の変化と捉えられるわけではない。もとの機能内での揺れ動きと考えられ、機能は変化しない。

(訳注371) 揺れ動くような旋律を 1 つの和声内での動きと考えることで、より長いフレーズを 1 つの機能と考えることができる。

(訳注372) 和声は変わらないが、和音音が細かな変化をする際に、導音とクロマの区別まで正確に動きを表す記号。本来の和音音に対して、どれだけ上下しているかを具象的に示す。

(訳注373) 和声機能記号を横に 3 分割して、下から 1 度、3 度、5 度 (7 度は機能記号の上) をその位置で表した。その位置に派生音記号を付けることで、和音の第何音どう変わ

113

転回形式は、基本位置で考えられる (訳注374) :

114

1つの和音音が留まってさらに同時に出るとき (訳注375)、または2方向へ出るとき (訳注376)、「分裂」(訳注377)が生じる。分裂は全音的、導音的、クロマ的、ヒアトゥスの的に現れる。これらの例では、ほとんどの動和音が独立して現れる。従って、動和音略号は機能記号文字と結び付けられなければならない。(訳注378)

より詳しい説明 :

115

a) Cはコントラドミナント*)である。=C-durでは $\left\{ \begin{matrix} c \\ a \end{matrix} \right.$ の和音である。この5度が6度(ウイーン6度)になると、このように書く。つまり $\left\{ \begin{matrix} d \\ a \\ f \end{matrix} \right.$ 。しかし5度が6度と一緒に作用(分

つたのかということを確認している。

(訳注374) 転回形で書かれているものは、基本形に直した形で考えられる。

(訳注375) a)の例。5音cは残り、さらに全音的派生dが加わる。

(訳注376) b)の例。3音dは、クロマ的派生desと全音的派生eの2方向に変化する。

(訳注377) 1つの音が2つ以上の音になることから、「分裂」。

(訳注378) 動和音記号のみでは当然和音を表すことはできないため、機能記号と一緒に記す必要がある。

裂) すると、こうなる C^{Δ} 。つまり $\overset{\Delta c+d}{\underset{a}{\bar{f}}}$

*)省略してコントランテ

b) D はドミナントである。=C-dur では $\overset{d}{\bar{h}}$ の和音。d が全音分上へ $\overset{\Delta}{\bar{c}}$ 、そしてクロマ分下へ変化すると $\overset{\Delta}{\bar{h}}$ 、同時作用ではこうなる $\overset{\Delta}{\bar{d}}$ 。D の上に横線は常に自然 7 度である。点はバス音を表す。(訳注379)

c) $\overset{g}{\bar{c}} = \overset{g}{\bar{e}} \quad \overset{h}{\bar{c}} = \overset{h}{\bar{h}} \quad \overset{c+h}{\bar{c}} \quad | \quad \overset{d}{\bar{d}} = \overset{d}{\bar{f}} \quad \text{also} \quad \overset{d}{\bar{d}} \overset{f}{\bar{f}} \quad | \quad \overset{as}{\bar{c}} \quad \text{also} \quad \overset{g+as}{\bar{c}}$

合わせると $\overset{g}{\bar{h}} \overset{as}{\bar{c}}$ 、 $\overset{\Delta}{\bar{D}}[c \times g \quad \overline{as \ h \ d \ f}]$ より簡単に表される。(訳注380)

d) 6度を伴った三和音(分裂した5度)、自然7度、導音分下がった9度 $\left(\begin{array}{c} \bar{a} \\ \bar{f} \\ \bar{d} \\ \bar{h} \\ \bar{g} \end{array} \right) \overset{g}{\bar{c}} \overset{as}{\bar{c}} \dots \overset{\Delta}{\bar{D}}$

e) a) のようだが、6度がさらに半音広く変化している。 $\overset{\Delta}{\bar{d}} \overset{\Delta}{\bar{dis}}$ (つまり c のヒアトゥス)

f) クロマ的に分裂した5度 (des & dis) と二重5度 (as & ais) を伴ったドミナント 9 の和音。

これらの例は、どんな素朴な手法でも、カデンツで終止する限り、強い不協和音は動ドミナントと理解されるということを明白に示している。(訳注381) ここでは、音度記号は全くに役に立たない。全く!

不協和的エレメントが「準備」されていたか否か、それが補助音か、経過音か、挿入か、先取か、掛留として現れるのかは、特別な差異である。これは拍節的、同時に線の旋律的な領域に関係している。(訳注382)

これらの動和音が大まかで、そしてはっきりとした効果のもとでのみ具象的に印づけられる (訳注383) ことは明白である。すべてのメリスマ形式は機能文字で顧慮されないままであ

(訳注379) 5度音の、クロマ下げた記号に点がついているため、des がバスに位置することが分かる。

(訳注380) この場合、トニカの3音省略とドミナントの1度音変化が連なった二重和音とも表せるが、トニカの派生(導入)和音とみなす方が簡単である。

(訳注381) カデンツ終止(V→I)する限り、トニカの前にどのような不協和音が来ようと、それはドミナントの派生形(動和音)として解釈される。

(訳注382) 不協和音が、強拍に置かれているか、弱拍に置かれているか。また、旋律の途中にあるか、切れ目にあるか、頂点にあるか、その手前にあるかなどによって、不協和音が持つ意味は変わる。

(訳注383) はっきりと和声が変わるときや、その和声変化がカデンツ等に影響を及ぼすときにしか、動和音として明確に印付けることはない。

る。(訳注384)

その上、ずらしの拍を伴った性急なカデンツ化は従属した動和音とみなされ、略記号文字では無視される。(訳注385)

116 [Chopin h-moll Scherzo]

△としてのみ
印づけられる。

117 J.S. Bach Wohlttemp. Kl.(I) Nr.X.

(im kleinen:)

h- Cis- h-Fis- h- Cis- Fis- h- Fis- e- Fis- e- h- Fis- e- 和音

この機能記号での動和音形式

△ (つまりh-moll) Fis-dur

(im kleinen:)

この記号での動和音形式

h- Fis-Cis-Fis-h- (D-) E- d- E- d- a- d- a- 和音

△ h-moll (D) E-dur a-moll 和音

118 R.Wagner Tristan

詳細 T : : : T : : : T | D : : : D : : : D : : : D : : : D : : : (D)

一般的 T D (i) d (i) d C

* * * 場合によっては小さなカデンツ

(訳注384) メリスマ的に和声が変わらずに旋律が動く形式では、機能記号は変わらず、和音音の変化がどの都度書き入れられることはない。

(訳注385) 拍で和音がわずかに変わるもの(ずらしとみなされる)は、その前後の和音の動形式とみなされ、機能記号としては反映されない。

B) Die Bewegungsklänge und die harm. Polarität.

動和音と和声的対極性

声部の動きの平行的模倣は、長調と短調の機能間に矛盾を生む。

119

声部の音程は厳密にコピーされている。しかし和声の類似性は問題にならない。(訳注386)

一方、半音と全音が区別されないと、動形式の有能な類似性がそこかしこに生じる。(訳注387) しかしそこかしこで、おおよその類似形式を使うという機会も断つ(訳注388) :

120

和音の概念で動形式を解釈すると、長調と短調間で音度が一致するいくつかの和音が生じる:(訳注389)

C dur:	VI	III	IV	V	IV	V ⁵	I ^{b3}
a moll:	VI	III	IV	V(Dur!)	?	?	?

しかしこれは全く表面上だけの類似である！半音階的なケースではほんの少しの類似性の

(訳注386) 音程のみを正確にコピーした場合、譜例 119 の最初の例では C-dur トニカは次で短三和音となるのに対し、a-moll トニカは次に減三和音になる。機能は、長調は平行和音になるのに対し、短調ではトニカ 7 の和音の基音省略となる。声部を平行的に模倣しても、機能は平行関係にはならない。

(訳注387) 前の例に対して、ここでは全音、半音が厳密に模倣されず、単に音度数のみがコピーされている。例えば、譜例 120 の 1 小節目では、C-dur はトニカ和音から上声のみ 6 度音に全音分変わっているため、短三和音になる。a-moll では同じく上声のみ 6 度音に変化するとそれは半音変化となり、長三和音が生じる。変化する音程は異なるが、生じる和音は先の例より類似性を持つ。

(訳注388) 例えば c) と e)、d) と f) では全音と半音を区別しないことで、上段は和音が変化しているにもかかわらず、下段は同じ和音になりうる。その場合、譜例 119 のような「おおよその類似性」= 音程のみでも厳密にコピーされている、ということも起こりえない。

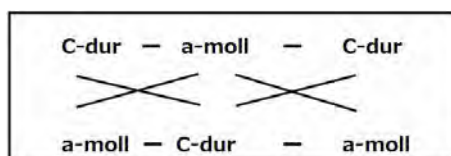
(訳注389) トニカに対しての音度数で見ると、譜例 120 の a) は共に 6 度和音、b) は 3 度和音というように、何度和音であるか、ということは一一致する。

形成も不可能である。(訳注390)

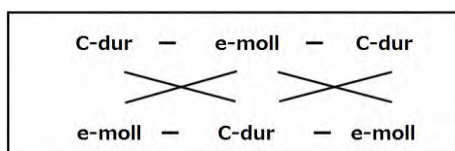
音列、長調—短調 I:VI の平行模倣の際に、音列、短調—長調 I:VI 等が生じると、旋法的対照への自然意志が明らかになる！(訳注391) 人工的に強制された類似性にもかかわらず！

しかしこの対極性への自然の意志は、上記の形式の和声的近親度合いを立証すると、よりはっきりと認識できるだろう：

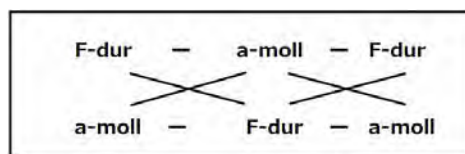
a)で長調和音をその平行和音に取り替えると、和声的模倣では、短調和音もその平行和音に取り替えるべきである。(訳注392)



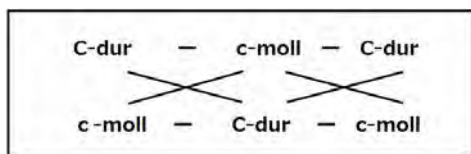
または b)で、長調和音がその導音交換和音へ進むのであれば、短調和音は同じ近親性を置くべきである。



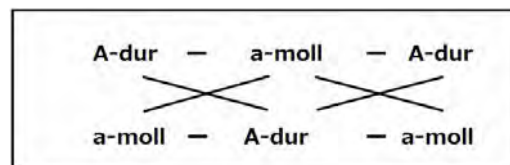
つまり



g)では、長調和音がヴァリアンテになるならば、つまり同名の短調和音になるならば、論理的には、短調和音も同じである。つまり、短調和音も同名の長調和音になる。



つまり



この近親性の相互関係を疑う音楽家はいないだろう！

しかしこの認識から、これまでの短調ドミナント解釈に対する完全な矛盾となる結論が生まれる。この結論は、これまで知られてきたすべての「和声理論」(リーマン的中间形態を含む)と完全に反対の関係にある私の全理論が立てたものである。(訳注393)

(訳注390) 全音階内の和音では、音度数が一致するが、e)以降、クロマ的半音変化によって半音階的和音が生じると、下段は度数で解釈すること自体が難しくなり、類似性は生まれない。

(訳注391) C-dur と a-moll で考えると、C-dur での長調—短調 I:VI は、c-e-g : e-c-a となる。a-moll での短調—長調 I:VI は、e-c-a : f-a-c となる。平行模倣という人工的な方法ではあるが、この場合は長調と短調の関係が和音において対称的に対応している。

(訳注392) つまり、音度や声部の動きを平行模倣するのではなく、和声関係を模倣する。長調でトニカ→平行和音(つまり短3度下がる)であれば、短調でもトニカ→平行和音(つまり短3度上がる)となる。

(訳注393) つまり、短調ではドミナントも長調とは反対になる。これまでの、「長調、短調

長調協和音と短調協和音間の対極性は、さらに効果を現す。これは、近親、つまり全音階的代理だけでなく、ドミナント（このそう、共同生産者はトニカの「代理」である）^(訳注394)も、そしてそのウルトラ近親、そしてさらに多く、つまりメディアンテ、ドミナントメディアンテ、ウルトラメディアンテ、さらにコンコルダンテ)、そして最終的には無数の不協和音もとらえる。^(訳注395) (個別の章参照！)

121

A. 長調である旋律的音列は、平行に模倣されると、短調でも極めて大きい類似性を持つ：

122

しかし旋律的平行性によって、天成の和声的対極性はその作用を妨げられる。^(訳注396)

和声的平行性のある意味人工的な強行は、補助臨時記号（ \sharp または \flat ）の使用によって即座に応じる^(訳注397)：

123

導音進行の不一致

ともにトニカの5度上の和音がドミナント」ではなく、「短調ではトニカの5度下の和音がドミナント」となる。これは、平行和音で、「長調→短3度下、短調→短3度上」と反対の関係になっていたことに由来する。

^(訳注394) ドミナントとコントラドミナントは、トニカと並ぶ主要和音であり、他の代理和音のもととなるもの。

^(訳注395) 和声の近親関係もが対極的に捉えられる。それは全音階的代理和音（平行和音や導音交換和音）からドミナント、ウルトラ形式、メディアンテに及び、最終的には不協和音までも長調と短調では対極的に理解される。詳細は第2部以降。

^(訳注396) 平行模倣された旋律に合わせた和声付けを行うと、先に示されたような和声的対極性は失われる。

^(訳注397) 和声も平行進行させるには、臨時記号を用いる必要があり、長調での導音の進行はハの字型であるのに対し、短調では平行的になってしまう。

B. 長調での和声的和音列は、対極的に模倣されると、完全に一致した対を得る (訳注398) :

124

T \bar{D} T L \bar{Q} L

導音進行の一致

しかし、この和声的対極形式は、摩擦が生じることもなく、必然的に旋律的平行性を許さない。旋律的音列が反対の動きで現れると、すべての矛盾は取り除かれる。(訳注399)

125

C-dur G-dur C-dur
T \bar{D} T
L \bar{Q} L ε ε
a-moll d-moll a-moll

私は、私自身が根本的に誤解されるかもしれないという若干の不安がある。この旋律的反転が平行的模倣より優れた「強い自然性」の利点を持っている、などということが決して言われるべきではない。全く、断じて違う！反転も平行反復も、同様に人工的模倣である。その評価は、美的観点から行われなければいけない。(訳注400)

一方が、もう一方を追放するわけではない！（主要部の多くの対極的例で比べられる！）

模倣形式は、いずれにせよ表面上のみ純正タイプを装った擬態形態である。これは必然的に何かしらの形式で内なる矛盾をもたらす。

ここで、a-moll では d-moll のトニカ和音 (IV 度) ではなく E-dur のトニカ和音 (V 度) をドミナントとする実践に対して、対極的機能記号は矛盾していると主張するものは、様にうわべだけで判断しているし、本当に非理論的だ。

もっとも単純で、しかしもっとも基本的なものを挙げると、私が a-moll において E-dur のトニカ和音を D ではなく \mathfrak{D} と名付けたことで、和声的事柄の理解を困難にしているわけではなく、助けている。「調整されたコントラドミナナンテ」の名称は、この和音が実践ではよく使われていることを排除するわけではない！しかしこの名称はこの和音が「人工的形

(訳注398) 短調に対極的に模倣されると、双方とも導音進行が同じ動きになる。

(訳注399) 譜例 122 の旋律平行模倣の和声は譜例 123 のようになり、対極的に一致しない。逆に、譜例 124 のような和声の対極的模倣に旋律をつけると、譜例 125 のように反対の動きになり平行模倣は成立しない。

(訳注400) 旋律的な模倣は、「平行」も「反対」も人工的に生み出されたもので、天与のものではない。従って、和声的対極模倣に対応するからといって旋律的「反対」の模倣が優れているというわけではなく、これは作曲における美的感覚で適宜判断されるべきである。

式]であると称している。これは、機能記号なしでも、この形式が調号（臨時記号）と食い違っているという点でそのようなものだと証明している！（訳注401）また、この「見せかけのドミナント」が全音階の中で近親を形成できないという点でも。（訳注402）

和声的エレメントが優勢であると、天成の対極形式が優位に立ち、旋律的エレメントを従属させる！（旋律化された和声法）（訳注403）

旋律的エレメントが優勢であると、線的に類似した平行形式が優位に立ち、和声的エレメントを従属させる！（和声化された旋律法）（訳注404）

XV.

Generalbaß-, Klang-, Stufen-, und Funktionsbezeichnung

通奏低音、和音、音度、機能の記号

通奏低音記号は音楽理論とは何も共有しない。これは単に伴奏者のための実践で役立つ速記文字であり、かなり素朴で、（これは一度言わなければならないが）著しく非音楽的である。数字が、バス音（これは基音ではない。基音だとすると音楽的すぎる！）から上へ機械的な数え方で音符の代わりをする。（訳注405）

今日なお実践的に使われているように、ゴットフリート・ヴェーバーGottfried Weberの和音文字による記号はまだいくらか良い：

C·G·e·H·e·D·G· が長調、短調和音に相当する。

7の和音には7（短7度）または7（長7度、つまり導音！）を付加、減3度にはo、増3度

（訳注401）調整されたコントラドミナントは、例えばC-durではf-mollの和音、a-mollではE-durの和音であり、これらはもとの調性と食い違う。調性内では決して現れえない和音であるため、人工的であり、「調整された」という名称自体がそれをよく表している。（調整されたコントラドミナントについての詳細は第2部第2章）

（訳注402）cという機能記号を使うためドミナント系の5度近親に見えるが、その調性内にはない調号を用いる和音であるため、調内＝全音階内では近親は作らない。

（訳注403）和声的には、長調と短調の間に自然に存在する対極性が重視される。長調、短調間で模倣を行う際、和声の類似性が重視されるならば、旋律もそれに伴い反対に動きを強いられる。旋律化された和声法＝和声によって旋律が生まれるということ。

（訳注404）一方、旋律の類似性を重視する場合には、長調、短調間は平行的に模倣される。それによって和声も対極的ではなく平行的にコピーされ、類似性は損なわれる。和声化された旋律法＝旋律に沿って和声が生まれるということ。

（訳注405）第VIII節でも述べられているように、通奏低音記号は音楽理論からもたらされたものではなく、実践で演奏をしやすくするためだけに用いられる、伴奏者のための記号である。数字が長三和音、短三和音等の区別をすることもなく、音度数を機械的に示すのみという点で非音楽的である。バス音に基音がある場合もあるが、そうでない場合も考えられるため、バス音は基音を表すのではなく、単に「バス声部にある音」にすぎない。

には'や+ (E.Fr.Richter) を加える等。(訳注406)

$^{\circ}h = \underline{h d f} \mid g^+ = \underline{g h dis} \mid G^7 = \underline{g h d f} \mid ^{\circ}h = \underline{h d f a} \mid u.s.f$

和音同士の内在的関係や和声的出来事のヒントは、当然のことながら認識できない。この速記文字は、せいぜい和声的事実を確認する程度だ。(訳注407) しかしこの方法は複雑な場合には役に立たない。なぜなら、この描写手段は、不協和音タイプのごくわずかな選び抜かれたものしか想定していないためである。

音度記号は、音階から出来て、どの音にも同じように三和音を作る。つまり、これは旋律的エレメントから出来て、それによって和音からの天成の和声の発展を否定する！(訳注408) そして長調で、短調での場合と同様、全音、半音列にある和音を、1つの列に繋げる。その中〔長調と短調〕で、VIII度とI度を同一視する。長調と短調は全く異種の対に見える。

短調がその人工的に上げられた導音的7度を必須価値として採用すると、このシステムは矛盾だらけになる。2つの主要短三和音I、IV、隣接長三和音VI、主要長三和音V、増三和音III+ (これは実践では、たびたび通常の長三和音に戻されるが)、そして2つの減三和音II^o、VII^oがあるためである。(訳注409) この混乱は明らかである。

しかし、あらゆる矛盾にもかかわらず、音度記号は通奏低音記号に対して非常に大きい進歩を意味している！例えばハルム Halm、トゥイレ Louis-Thuille、シュミッツ Schmitz、シェンカー Schenker などの卓越した和声理論は、音度を用いている！しかし、読んで理解する者は、あらゆる面での天成の類似性の無視に気づく。そしてそこから、長調と短調の現象の分析において、必然的に分かれた形式が生まれる。(訳注410)

例えば、ある昔の優秀な理論家は言う：

「カデンツVI (正格) は長調にとって、IVI (変格) は短調にとってより自然である。」

そこで、自然意志が非常にはっきりする。しかし、この分析は、天成の対極的一致を覆い隠

(訳注406) アルファベットに大文字と小文字による長調と短調の区別がつく他、基音も表し、さらに三和音(または四和音)の種類も示されている。

(訳注407) 和声的事実、つまりどのような和音がどのように並んでいるか、ということは確認できるが、その和音間にどのような近親関係があるか、どのように進行しているかについてはこの記号だけではわからない。

(訳注408) 音階に沿って平行的に考えられるため、和音同士の近親性や連結の関係などの和声的考え方へは発展しない。

(訳注409) 短調が和声的短音階である場合、長調とは全く異なる三和音が生じる。譜例126のように、自然的短音階の方がまだ関連性が伺える。

(訳注410) 長調と短調で異なる形式(ルール)を用いて分析を行うということ。

すような二重公式 $\mathbb{V} : \mathbb{I}^{(Dur)} \quad || \quad \mathbb{IV} : \mathbb{I}^{(Moll)}$ を使う。(訳注411)

2人目は言う。「短調では5度がしばしば長調的 (\mathbb{V}) に現れるように、長調でも4度和音はしばしば短調的 (\mathbb{IV}) に現れる。」

ここでも同様に対極的自然がはっきりと認識される。しかし、二重公式 $\mathbb{V} : \mathbb{I}^{(Moll)} \quad || \quad \mathbb{IV} : \mathbb{I}^{(Dur)}$ によって完全に覆い隠される。(訳注412)

3人目はこう言う。「ドミナント 9 の和音は平行調の短調カデンツ $\left\{ \begin{array}{c} \leftarrow \leftarrow \leftarrow \leftarrow \leftarrow \\ \text{g h d f a} \\ \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \rightarrow \end{array} \right\}$ と同様

に、平行調の長調カデンツである。(訳注413) なぜなら、C-dur にとっての g-h-d は、a-moll での d-f-a の対であるためである。」これは、認識的にはすでに完全な極性理論である。矛盾的だが、しかしこれは逆行的な音度記号 $\begin{array}{c} \mathbb{V} \\ \text{in Dur} \end{array} \left| \begin{array}{c} \mathbb{IV} \\ \text{in Moll} \end{array} \right.$ によって消し去られる。(訳注414)

そして4人目はこう言う。「どの三和音も、平行和音を下3度に形成する。」

これは完全な平行理論で、よって途方もなくナンセンスだ！それによると、C-dur のトニカ和音は平行和音として a-moll のトニカ和音を、しかし a-moll のトニカ和音は F-dur のトニカ和音 (!) (訳注415) を平行和音として作る。そして a-moll 調は cis-moll (!!) 和音 (訳注416) をドミナント平行とするのだ！

ゴットフリート・ヴェーバーを出発点とし、エッティンゲンの二元論から刺激を受け、H. リーマンは和音記号を導入した。これは明らかに中間的なものであることがわかる。(訳注417) 三和音は、その「和声的1度」(訳注418) によって示される。その横には上和音には+、下和音には○が付く。

+c=C-dur のトニカ和音 || oc=f-moll のトニカ和音 つまり c 下和音

(訳注411) 長調にとってはV度→I度のカデンツが、短調ではIV度→I度がより自然であるということから、長調のV度と短調のIV度の反対性、対極性が感じられるが、このカデンツ定型では長調、短調間の対極関係は見えず、あくまで長調ではV度→I度、短調ではIV度→I度と異なる定型であると示しているため、対極性は隠される。

(訳注412) つまりカルク=エラートの理論での調整されたコントラドミナントであり、短調V度と長調IV度が対応するという考え方は対極理論的だが、示されたカデンツ定型からは長調と短調は別のカデンツを用いると考えられる。

(訳注413) 短調ドミナントでもあり、長調ドミナントでもあるということ。この例では、a-moll ドミナント a-f-d であり、C-dur ドミナント g-h-d でもある、まさにカルク=エラートの極性理論と同じ考え方。

(訳注414) 長調のV度とその平行短調のIV度を対と捉えているため、対極的理論と言えるが、音度記号で表すと長調ではV度、短調ではIV度という矛盾は残る。

(訳注415) 長、短の区別なく、単純に音度が3度下の音の上に見える三和音が平行和音である。a-moll ではf音に調号がつかず、長三和音ができるため、F-dur のトニカ和音。

(訳注416) Cis-dur のトニカ和音？

(訳注417) ヴェーバーの和音記号と、エッティンゲンの二元的和声論の考え方を合わせたような記号である。

(訳注418) この「和声的1度」は二元的和声論による考え方での1度。つまり短三和音では5度音。

他のすべての和音音は補足音として数字の追加で示される。上和音にはアラビア数字、下和音にはラテン数字である（+と○はその後なくなる）：

g^7 (=g h d f) || av_{II} (=h d f a) || 4=上4度、 iv =短調1度の下4度

<=上げる || <=下げる 例え、 $+c^6$ =c e g ais 等。

1893年に、リーマンは『簡潔化された和声論 *Vereinfachte Harmonielehre*』を出版した。その中で、彼は和音記号をやめ、まず機能記号を取り入れた。^(訳注419)同様に、和音と和音列の本質的意義と近親的關係^(訳注420)を具体的に説明し、全和声的事象を基本形式 S、T、D に帰することを試みた。^(訳注421)この機能理論は、「和声の論理学」であり、和音分析の卓越した形式である。^(訳注422)そこには、まだ矛盾と欠陥が多く残っていたが、リーマンのこの機能文字の創作は、十分に高くは評価されていない。機能の根本的な原理を作ったことは、和声論史において偉業であり続ける。

私は 1902/1903 年にはすでに極性理論を、ツェルリーノやラモー、ごく最近や現代の大家たちの一言すらなく（つまりハウプトマン、エッティンゲン、リーマンを聞いたり読んだりしたことなく）、当時直観的に認識していた。（私は 5 年間、ある理論の大家のもとで学び、さらにハウプトマンもかつてここで学んでいたにもかかわらず！）

a-moll における E-dur のトニカ和音と C-dur における f-moll のトニカ和音間の一致、A-dur での e-moll のトニカ和音、a-moll の D-dur のトニカ和音間（または d ドリアの G-dur のトニカ和音と G ミクソリディアの d-moll のトニカ和音）の一致、総じてドリアとミクソリディア間、及びリディアとフリギア（過度に明るい長調、過度に暗い短調）間の対照的な一致が、この「感知される」類似性を明確に裏付ける手段を持っていないとも^(訳注423)、有無を言わずに自ずと心に浮かぶ。私は、「何か」が長調 V と短調 IV の間の目に見えない関係を覆い隠しているということを本能だけで感じていた。

当該の音度の一致の覆い隠しは、音度にこそある。

私は、1つの大譜表に主音の主要三和音を重ねて置く。減三和音も同様に。減三和音は垂直的比較では、特徴的なことだが対を持たない。^(訳注424)（88 頁表参照）そして私は、音度の

^(訳注419) 和音をその和音の（二元的和声論に基づく）1度の音名を用いて表すことをやめ、機能で表した。

^(訳注420) それぞれの和音の、それぞれの調での機能、役割。

^(訳注421) すべての和音を 3つの機能に関連付けて考えること。

^(訳注422) 和音を機能記号で表すことによって、その和音だけでなく、調性内での役割と他の和音との関連を記号で表現できるようになった。

^(訳注423) 長調と短調の対極性ははっきりと感じていたが、それを証明する方法はまだ見つけていなかった。

^(訳注424) 譜例 126 のように、大譜表で、長調の音階上にできる三和音と、その平行短調の音階上にできる三和音を縦に並べると、減三和音（長調では 7 度、短調では 2 度に現れる）以外は、長調で長三和音の部分は短調では短三和音、長調で短三和音の部分は短調では長三和音となり対応していることが分かる。

さらなる反進行^(訳注425)では、すべての平行和音が互いに対応するというをすぐに発見した。^(訳注426)そして、いわゆる V と IV [である]！さらに a-moll の E-dur と C-dur の f-moll のトニカ和音も同じである。ドリア的カデンツはミクソリディア的カデンツに、およびフリギアのカデンツはリディア的カデンツに対応している。^(訳注427)

しかし、当該の音の相対的な等価値に対応して、私はこれらに一致した音度数を与えた。

(訳注428)

I等：長調での音度の数え方は上向き ↗

Ⅰ等：短調での音度の数え方は下向き ↘

大きい数字：主要和音、小さい数字：副和音

横線付き数字＝長調和音、横線なし＝短調和音

この音度システム (1902/1903) は私の極性理論の胚である。極性理論はその価値を、原始的な和声理論の向こう側によく証明した。進行性の発展によってしだいに裏付けられ、ショパン、リスト、ヴァーグナー、ブルックナー、レーガー、シュトラウス、ドビュッシー、スクリャービン、シェーンベルクの和声の一般的な不可解さは、比較的単純な自然形式とみなされる。倍音学の不自然さに訴えることなく！^(訳注429)

しかし私はもし 1906 年ごろリーマンの機能理論に親しまなかったとしたら、発展の道を見つけていたかどうか大いに疑問である。

私はある感謝の気持ちから、それを認める。私にとっては一層辛いことだが、それでもなお、非常に多くの点でリーマンの理論の敵対者の一派であることを認めなければいけない。私はそれを最初の読み物で感じた。それは私に機能の本質を非常にはっきりとあきらかにしたが、それにもかかわらず多くのケースで私は反論せざるを得ない。

リーマンの種まきの成果は、私にとって機能記号の優れた音楽的値の認識にある。これは、

(訳注425) 長調と短調で音階（音度）を逆に捉えるということ。

(訳注426) 3つの主要和音間で平行和音の一致が見られる。I度同士は互いが平行和音の関係になっているのに対し、IV度とV度は反対の関係になる。つまり、長調のV度の平行和音は短調のIV度になり、長調のIV度の平行和音は短調のV度と一致する。

(訳注427) 長調V度と短調IV度の対応は、教会旋法終止にも現れる。短調のIV→Vと進むフリギア終止は、長調ではV→IVと進むリディア終止に対応している。

(訳注428) 長調と短調を逆から考えることで、平行和音の関係性（長調、短調ともにIII度とV度の関係等）、調整されたコントラドミナント等を一致した音度数で考えることができる。

(訳注429) これらの作曲家の和声の複雑さは、対極理論によって、倍音理論より簡単に理解できるようになる。

和音現象と線上に効果を現した和声的現象の内的本質を言葉で表現することができる。(訳注430) それが、「是が非でも簡略化すること」によって非生産的にならない限り。私はリーマンから直接、「導音交換和音」の概念を引き継いだ。この記号は私がかつて名付けた「反平行和音」より適切で実用的である。

この時点では、すべてが「有益である」とみなされうる。(訳注431) すべては、次の章から自ずと生じる。

その前に、リーマンのいくつかの機能記号とここで展開されたもの(訳注432)の不完全な対比。

128

導音交換

in a-moll

R: °S SvII Srx °\$ S (°S)[Sp] Sp(°D)[S] +S +Sp(°D)[+Sp] (+D)S (°SvII) S S

K-E: Q Q Q Q° Q, QM QP QP a dP QM (5) Q (Q) Q S

(訳注430) リーマンが編み出した機能記号によって、1つの和音そのものだけでなく、その和音が連なったもの、つまり和声としての関係性を説明できるようになったということ。

(訳注431) 音度の数え方、機能記号等、すべてが必要な要素であるかもしれない。

(訳注432) カルク＝エラートの極性理論に基づいた記号。

XVI.

Überleitung zum Teil

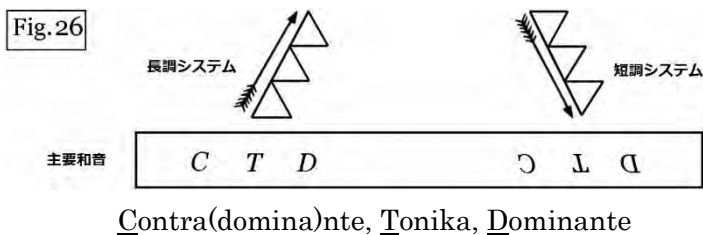
第2部への移行

Die Polaritätischen Funktionssigel im allgemeinen

全般での対極的機能略記号

私は大文字と小文字、そして左右に傾いた符号を区別する。

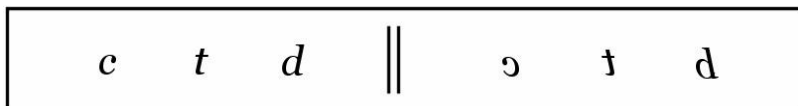
この傾きは、和音システムの方の概念で理解される。(訳注433)



大文字：長調の中の長三和音 } 和音とシステム間の調的一致
 大文字：短調の中の短三和音 }
 小文字：長調の中の短三和音 } 和音とシステム間の調的反対
 小文字：短調の中の長三和音 }

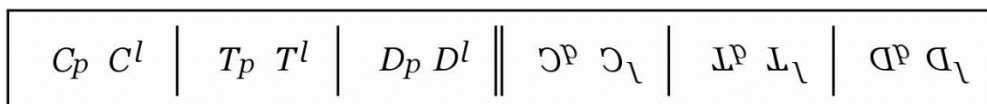
小文字が単独である場合、それはヴァリアンテである。

(長、短の変わった同名和音：F-dur-f-moll ; e-moll-E-dur)



コントランテ=トニカ=ドミナンテ=ヴァリアンテ (ev.特別な名称)

これらが主要機能文字に後置されている、または付随している場合、それはその和音の代理である。常に主要和音より3度高いか低い。



p または \mathcal{P} = 平行和音 }
 l または \mathcal{L} = 導音交換和音 } 長調の短三和音、短調の長三和音

大文字の上または下に同じものが付く場合 (長調の長三和音、短調の短三和音)

(訳注433) 長調ではコントラドミナンテ→トニカ→ドミナンテの順に上に、短調では同じ順で下に向かって和音ができるため、それぞれの方向に傾く。

$\overset{c}{\ominus}$ $\overset{B}{\ominus}$ ウルトラドミナンテ $\overset{c}{\ominus}$ $\overset{B}{\ominus}$

第2 コントランテ、または第2 ドミナンテである。第1 ドミナンテ、コントランテは飛ばされる。(線で消される)

小文字が主要和音記号の上または下に付く場合：

$\overset{d}{\ominus}$ $\overset{c}{\ominus}$	ヴァリアンテ化されたウルトラドミナンテ、 ウルトラコントランテ	$\overset{c}{\ominus}$ $\overset{d}{\ominus}$	短調での長三和音 長調での短三和音
---	------------------------------------	---	----------------------

主要和音記号への補足の大文字：

C_M C C^M T_M T T^M D_M D D^M	M=メディアンテと反メディアンテ 主要和音の長3度近親的代理和音 長調の長三和音、短調の短三和音
$\overset{c}{\ominus}^M$ $\overset{c}{\ominus}$ $\overset{c}{\ominus}_M$ $\overset{t}{\ominus}^M$ $\overset{t}{\ominus}$ $\overset{t}{\ominus}_M$ $\overset{d}{\ominus}^M$ $\overset{d}{\ominus}$ $\overset{d}{\ominus}_M$	
C_P T_P D_P $\overset{c}{\ominus}^P$ $\overset{t}{\ominus}^P$ $\overset{d}{\ominus}^P$	主要和音の短3度的代理和音 長調の長三和音、短調の短三和音

(つまり平行-ヴァリエーション)

主要和音ヴァリエーションへの補足的大文字：

c^P t^P d^P $\overset{c}{\ominus}^P$ $\overset{t}{\ominus}^P$ $\overset{d}{\ominus}^P$	ヴァリエーションの平行 (長調の長三和音、短調の短三和音)
---	-------------------------------

$D\overset{c}{\ominus}$ の上、 $\overset{c}{\ominus}D$ の下の線：自然7度と自然9度の追加

\uparrow D \bar{D} $\bar{\bar{D}}$	\downarrow $\overset{c}{\ominus}$ $\underline{\overset{c}{\ominus}}$ $\underline{\underline{\overset{c}{\ominus}}}$	\downarrow c \underline{c} $\underline{\underline{c}}$	\uparrow $\overset{c}{\ominus}$ $\bar{\overset{c}{\ominus}}$ $\bar{\bar{\overset{c}{\ominus}}}$
長調の上和音	短調の下和音	長調の下和音	短調の上和音

動和音記号：

∧ = 全音、∩ = 導音、└ = クロマ、人 = ヒアトウス

∨ = "、∪ = "、┘ = "、Y = "

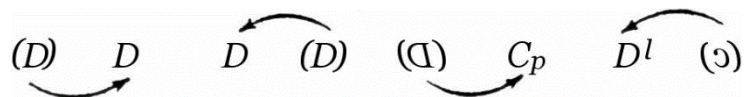
1つの和音音の代理（上または下へ出る）

C^\wedge , C^Δ , $\sim\bar{D}$, c^\cap , \bar{D} , \bar{D} , C^\wedge , C^Δ , \mathfrak{F} , $\sim\bar{D}$

0 記号：1 和音音の欠如

⋮ \mathfrak{F} ⋮, $\circ D$ ⋮, C° ⋮; ⋮ \mathfrak{F} ⋮, \mathfrak{C}° ⋮, $\circ D$ ⋮

括弧：挿入された導入、導出和音。これは調の中心ではなく、5度または3度近親に結びつく。導入としてこれらの前に、導出としてこれらの後ろに付く。



つまり C-dur だと、D-dur—G-dur | G-dur—D-dur | g-moll—d-moll | h-moll—Fis-dur のトニカ和音

短調も同様

下への曲線：前置きされた導入和音

上への曲線：後置された導出和音

Zweiter Teil

Das Harmonie-system in polarer Auffassung

Eine Entwicklungslehre der Tonalität

第2部 極性的解釈における和声システム

調性の發展的理論

Erstes Hauptstück

Quintverwandtschaft

[Diatonalität]

第1主部 5度近親圏[全音階]

第1章：主要和音

第2章：調整されたコントランテ

第3章：ドミナントとコントランテの9の和音の形式

第4章：ウルトラドミナント

第5章：全音階的代理

第6章：不確かな三和音

第7章：ナポリの6の和音

第8章：主要和音土台上のコンマ正確な転調

基本方針

半音階（性）についての概略（第2主部に属する）

転調手段としてのコンコルダンツ

ヴァリアンテのような転調

ウルトラドミナント連鎖

転調の章のあとがき

第1主部の補足

第9章：双子と三つ子の和音

1. Kapitel. Die Prinzipale 主要和音

Fig. 27

オープン、強い
トニカに対して前へ

トニカに対して後ろへ
弱い

トニカに対して前へ
オープン、強い

弱い
トニカに対して後ろへ

トニカ ドミナンテ コントランテ トニカ ドミナンテ コントランテ

3つの長三和音（5度近親）は、1つの狭い主要和音システムに集まる。（訳注1）

3つの短三和音（5度近親）は、1つの狭い主要和音システムに集まる。

中心和音はトニカ

トニカはドミナンテに向かって前へ進む。

ドミナンテは本質も外見もトニカに対して上昇である。（訳注2）ドミナンテは単独でシステムの開く面を作るため、ドミナンテだけが「コンコルダンツ化」できる。つまり、残りの2つの主要和音に矛盾することなく自然7度を形成できる。（訳注3）

トニカはコントラドミナンテに向かって後ろへ戻る

コントラドミナンテは上和音システムにおいて、下の上和音 } (訳注4) (コントラ！)
そして下和音システムにおいて上の下和音 }

(訳注1) 5度近親関係にある3つの長三和音は、1つの調性の主要和音として機能する。

(訳注2) 長調の上和音システムでは、ドミナンテは、上和音トニカの一番上の5度音から、さらに上へ上和音を形成する。長調では上和音システムでの上の上和音、短調では下和音システムの下の下和音となり、本質的にも、譜面上の見かけでもトニカに対して上昇の性質を持つ。

(訳注3) ドミナンテは自然7度もその調性内の音（コントラドミナンテの1度音）であるため、他の調から音を借りてくることなく7度和音を作れる。

(訳注4) 長調は上和音システム。基本的に和音は音程の低い方から上へ数える。コントラドミナンテはそのシステムの中での、トニカに対して下に位置する和音。しかし長調の長三和音であるため和音自体は下から考える上和音。

コントラドミナンテはシステムの弱い面を作り、かなり簡単に反対の旋法の影響を受ける。
 (訳注5)

ドミナンテが自然7度を形成すると、ドミナンテは傾向和音になる。つまり、中心音へ戻ろうとする。(訳注6) 弱いコントラドミナンテは同様に、傾向和音に対して目立つような、特徴的な異なる形式を形成しようと試みる。(訳注7) 自力ではそれはできず、そしてさらに中心音から離れるような平行和音を代理和音として呼び寄せさせる。(訳注8) しばしばこれは同時に作用し、コントラドミナンテ双子(訳注9)を形成する。この双子和音は、和音形態とその転回によって原形か派生形かを強調する。(訳注10)

Example 129: C dur and a moll chord progressions. Chords: C, C_p, C_p, C^Δ, C^Δ, D̄, C, C^p, C^p, C^p, C^p, C^p.

Example 130: A sequence of chords labeled '対極' (Antipode). Chords: C, D, C^Δ, D, C_p, D, C^Δ, D, C_p, D, C^p, D, C^p, D, C^p, D, C^p, D.

Example 132: A sequence of chords labeled '正格' (Regular) and '変格' (Irregular). Chords: C, T, D, T, C, D, C, D, T, C_p, D̄, T, C, D, C^p, D, C^p, D.

カデンツ曲線 (Cadence Curve) diagram below the examples shows the pitch contour of the bass line for each progression, with '対極' (Antipode) labels indicating specific points of contrast.

(訳注5) 特に同主調の影響を受ける。詳細は次章「調整されたコントラドミナンテ」参照。
 (訳注6) 属七の和音はトニカへ戻ろうとする力が強い。
 (訳注7) 同じくトニカへ戻ろうとする性質をもつ、自身の変化形和音を作ろうとする。
 (訳注8) 長調の長三和音は平行和音を短3度下に作るため、もともとトニカの下にあるコントラドミナンテの平行和音は、トニカからさらに離れる。
 (訳注9) コントラドミナンテとその平行和音が同時に使われる状態。C-durの場合、d-f-a-c。第2部9章「双子和音」参照。
 (訳注10) 基本形ではコントラドミナンテ平行和音のコンコルダンツ、第1転回の5音省略ではコントラドミナンテの6の和音、5音付きではコントラドミナンテの56の和音等、基本形と転回形では、通常の和音と異なり和音の種類自体が「コントラドミナンテの派生形」か「コントラドミナンテ平行和音」か、変わる。譜例129参照。

133

a) und vor al-lem Scha - den b) 同様の対極形式
 mich be-wahr in Gna - den

対極 u.s.w.

この慣用のフレーズは、数え切れないほど実践でよくある、旋律化された対極和声音列である：(訳注11)

ここでは機能一致が優勢である：

$$\left\{ \begin{array}{cccc|cccc} \text{I} & \text{IV} & \text{V} & \text{I} & \text{I} & \text{IV} & \text{V} & \text{I} \\ \parallel & \parallel & \parallel & \parallel & \parallel & \parallel & \parallel & \parallel \\ \text{T} & \text{D} & \text{Cp} & \text{C} & \text{T} & \text{D} & \text{T} & \end{array} \right\}$$

リーマンのものでは一致しない：(訳注12)
 (偽装した音度記号)

$$\left\{ \begin{array}{cccc|cccc} \circ\text{T} & \circ\text{S} & \circ\text{Dp} & \circ\text{D} & \circ\text{T} & \text{SVII} & \circ\text{T} & \\ & \times & \times & \times & & \times & & \\ +\text{T} & +\text{D} & +\text{Sp} & +\text{S} & +\text{T} & \text{D}^7 & +\text{T} & \end{array} \right\}$$

音度記号：

$$\left\{ \begin{array}{cccc|cccc} \text{I} & \text{IV} & \text{VII} & \text{V} & \text{I} & \circ\text{II}^{(1)} & \text{I} & \\ & \times & \times & \times & & \times & & \\ \text{I} & \text{V} & \text{II} & \text{IV} & \text{I} & \text{V}^7 & \text{I} & \end{array} \right\}$$

134

Herr, der du je-dem Wind be-fiehst und je-der Wel - le weisest ih - re

[同様の対極]

Bahn, eh' ei-ne Bit - te eh' ei-ne Bit - - te wir ge-tan.

(訳注11) 和声関係が前半と後半で対極的になった和音列が、旋律になるように繋げられたもの。

(訳注12) リーマンの、音度の考え方が元になった機能記号では、前後の一致はない。

u.s.w. ㄐ (同様の対極)

und der da heim-sucht der Vä-ter Mis - se - tat

(135)

対極

完全に独立してリードする旋律のもとで一致する和声的機能。(訳注13)

2. Kapitel

Die temperierten Contra(domina)nten 調整されたコントラ (ドミナ)ンテ

(136)

A、Bにおいて、機能は確定されえない。なぜなら、トニカが退化しているためである。(訳注14)

下の下和音をD、上の上和音をDとみなすのが自然である。(訳注15)

f-moll のトニカ和音は $\left\{ \begin{array}{l} \text{c-moll のトニカに} \\ \text{関係する。} \end{array} \right.$
G-dur のトニカ和音は $\left\{ \begin{array}{l} \text{C-dur のトニカに} \\ \text{関係する。} \end{array} \right.$
d-moll のトニカ和音は $\left\{ \begin{array}{l} \text{a-moll トニカに} \\ \text{関係する。} \end{array} \right.$
E-dur のトニカ和音は $\left\{ \begin{array}{l} \text{A-dur のトニカに} \\ \text{関係する。} \end{array} \right.$

そしてそれによって、すべての偶然的なbb#は幻想になる。(訳注16)

しかし C-dur には F-dur のトニカ和音[C]の代わりに f-moll のトニカ和音がある。

(訳注13) 対極的な和声機能の和音列をもとに旋律が付けられたわけではなく、旋律優位の状態で和声機能が対極的に一致しているということ。

(訳注14) 中心にあるトニカ和音は二和音になっており、この状態では長調か短調か区別できない。よって、上下2つの和音も、ドミナントかコントラドミナントか判別できない。

(訳注15) 短調では5度下にできる下和音をドミナント、長調では5度上にできる上和音をドミナントとみなす。

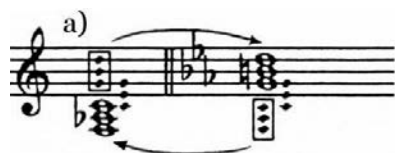
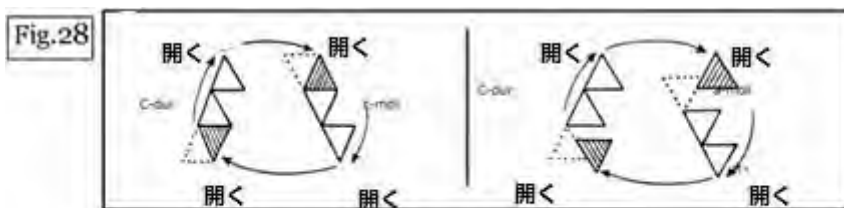
(訳注16) 譜例 136 では、下和音に対してはトニカを短調トニカ、上和音に対しては長調トニカと考えることで、調号は偶然付いたものではなくトニカに関連するものであると言える。

c-moll には g-moll のトニカ和音[D^{\flat}]の代わりに G-dur のトニカ和音がある。
 A-dur には D-dur のトニカ和音[C]の代わりに d-moll のトニカ和音がある。
 a-moll には e-moll のトニカ和音[D^{\flat}]の代わりに E-dur のトニカ和音がある。

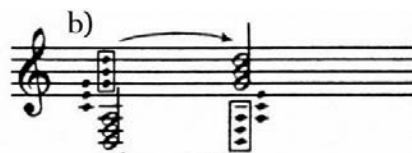
この場合、これらは完全に自然コントラドミナントのヴァリエーション化した代理和音である。
 (訳注17) これらは擬態様式を作り出す。つまり、これは自身の調でドミナントではありえない。
 (訳注18) これらはヴァリエーション調の強い面の相互的交換和音である。(訳注19) 具体的には、
 C-dur は c-moll からドミナント (f-moll のトニカ和音) を受け取る。そしてこのドミナントは弱い長三和音 (F-dur のトニカ和音) の代わりに、強い短三和音として移動し、その「ヴァリエーション」として機能する。(訳注20)

逆に、c-moll は C-dur からドミナント (G-dur) を必要とする。これは弱い短三和音 (g-moll) の代わりに強い長三和音として移動し、そのヴァリエーションとして機能する。

この調整から、私はこれらコントラドミナントヴァリエーションを「調整されたコントラント」と名付ける。強い面が、逆の調性の弱い面を排除するという点は非常に注目すべきである。このケースは、平行調のドミナントによる、コントラドミナントの代理和音化に類似している。それによってこれはコントラントパラレルになる (訳注21) :



137



(自然) D は (人工的) D^{\flat} になる。

(主要的) D は (代理) D^{\flat} になる。

(人工的) c は = (自然) C^{\flat} である。

(代理) C^{\flat} は = (主要) C^{\flat} である。

(訳注17) 譜例 136 のトニカを、上下の和音の共通のものと考え、上下にできる和音は自然にコントラドミナントのヴァリエーション (旋法変化和音) と考えることができる。

(訳注18) 例えば f-moll のトニカ和音は c-moll ではドミナントだが、C-dur においてはドミナントではない。C-dur ではコントラドミナントを装っている。

(訳注19) 弱いコントラドミナントの代わりに、同主調の強いドミナントを使うこと。

(訳注20) 短調でのドミナントは、同主長調ではコントラドミナントとなるため、コントラドミナントのヴァリエーションとして機能する。逆も同様。

(訳注21) 例えば、C-dur で考えると、平行調 a-moll のドミナントは a-f-d だが、C-dur コントラドミナントの平行和音と同じ和音であり、コントラドミナントの代理和音として使える。

調整されたコントラドミナントはトニカの反和音である。(短三和音はその1度から名付けられる！) (訳注22)

↓ c 下和音=C 上和音 ↑ || ↑ E 上和音= e 下和音 ↓ つまり **1=1** (訳注23)

これは強いタイプで開く面であるため、コンコルダンツ化する。(つまり、和音方向に自然7度を形成することに適している。) $\underline{c} \bar{5}$ (訳注24)

138 a) b)

T c \bar{D} T L Q $\bar{5}$ L

平行模倣
機能の不一致

人工的 自然的 自然的 人工的

139

対極 平行

[掛留音] 対極: [掛留音] [連結掛留音]

\underline{c} $\bar{5}$ \underline{c} \bar{D} $\bar{5}$ \underline{c} $\bar{5}$

[両性具有]

140

Soll' ich mei - nem Gott nicht sin - gen?

Joh. Schop

L c D $\bar{5}$

(訳注22) トニカ1度から逆向きにできる和音。例えば、C-dur トニカの1度cから逆向きにできる下和音はc-as-fとなり、調整されたコントラドミナントと一致する。

(訳注23) Cの上和音はc-e-gで1度音はc、cの下和音はc-as-fで1度音は同じくc。短三和音の1度音「1」は鏡文字で表されているため、このように書ける。

(訳注24) 調整されたコントラドミナントは反対の調の強いドミナントであるため、7の和音を作れる。長調では短三和音になるため、和音方向は下向き、C-durの場合c-as-f-dとなる。

141 Allegro Beethoven Sonate Op. 2 I

142 Etwas bewegt R. Schumann
Ich grol-le nicht, und wenn das Herz auch bricht.

143 Allegro J. Brahms Rhapsodie Op. 79 II

Andante

144 J. Brahms IV. Sinf.

(次章参照)

145 g-moll D-dur Joh. Brahms Verrat [Ballade]

相反

2つの例での動和音は、その関係和音と共に下9の和音を作る。(訳注25)

(訳注25) 譜例 144、145 で現れる動和音は、調整されたコントラドミナントの派生形式と

146 次章参照

T c T c

Ruhig bewegt A. Bruckner IV. Sinf.

147 (Horn) T c T

c T

3. Kapitel.

Die Nonakkordformen(Bikordanz) der Dominanten und temperierten Contra(domina)nten.

ドミナンテと調整されたコントランテの 9 の和音の形式 (ビコルダンツ)

開く面、つまり上の上和音、下の下和音 (訳注26) は、自然 7 度と同じように、自然 9 度も (真正 5 度の 5 度として) 形成する :

148 a) b)

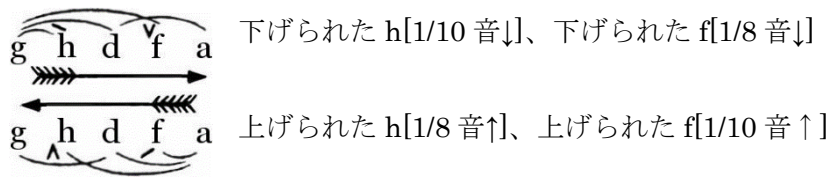
D D̄ D̄ c c̄ c̄

均一に調律されたシステムでは、上 9 の和音と下 9 の和音は区別されない。概念上はもちろんコンマ差が存在する。(訳注27)

して書かれているが、これらが同時に作用すると、9 の和音ができる。長調での調整されたコントラドミナンテは短三和音であるため、9 の和音も下方向にできる。

(訳注26) ドミナンテと調整されたコントランテのこと。長調ではトニカの上に見える上向きの和音はドミナンテ、下にできる下向きの和音は調整されたコントランテ。短調では逆。それぞれ、長調性と短調性を強く持つ開く方向の和音。

(訳注27) つまり、長調のドミナンテの 9 の和音と、平行短調のドミナンテの 9 の和音は、



あらゆる 9 の和音はしばしば 2 つの異なる形式で現れる：

- a) 1 度の省略形（不確かな四和音）（訳注28）
- b) 半音狭くした 9 度を伴った形（イタリア的 9 の和音）

149

in a-moll in C-dur in Es-dur in fis-moll と似ている

この形式の転調能力は明らかである。（ \bar{D} と a° は純正解釈において、当然メタルモーゼ的な解釈のし直しが必要になる。なぜなら、長調での自然的 9 の和音は、短調での一致する形式とは逆に位置するためである。）：（訳注29）

150

調整されたコントランテの「真正」9 度（真正 5 度のさらに真正 5 度）は、

和音感覚では自然であるが、
 調性感覚では人工的である。

(訳注30)

in C-dur(ミクソリディア的) in a-moll(ドリア的)

構成音が全く同じ和音となるため、同じ音名の音全てを同じものとみなすと同じ和音に見えるが、実際には機能に差があり、コンマの音程差が存在する。

(訳注28) 減三和音を伴う形。

(訳注29) この形式では、長調の自然的 9 の和音に対して、短調の属 7 の和音が、短調の 9 の和音に対して長調の属 7 の和音が一致し、必ず反対の旋法への転調になる。一致した和音を使って転調すると、解決した時のトニカの音域にずれが生じる。同名和音だが、原位置が異なる和音（メタルモーゼ）へ解釈しなおす必要がある。一方イタリア的 9 の和音では、長調の調整されたコントランテ 9 の和音と長調の属 7 の和音が一致するため、同旋法への転調となり、転調した際にもトニカの音域はずれない。

(訳注30) Oc から-fへ真正 5 度、-fから-bも真正 5 度であり、短三和音+長三和音となっているため、和音的には自然だが、C-dur 内での b の音はミクソリディア的であるため、人

それに対して、半音狭い9度は、

和音感覚では人工的だが、調性感覚では自然である。

(訳注31)

* { h d f as }^c || { e gis h d }^f * , a-moll の導音

h C-durの導音

2つの形式は広く使われているが、半音狭い9度を持った調整されたコントランテの方がより頻繁に用いられている。

半音狭い9度を持ち、1度を省略されたドミナントの9の和音と調整されたコントランテの9の和音は、半音狭い(減)7度を作る。(訳注32)

151

コンマ異なる類似形式

コンマ異なる類似形式

イタリア的9の和音と減7の和音については後に詳しく書かれる。

自然的9の和音：9度の位置(配置)とその1度への緊張は、その和音の特性に非常に決定的な意味を持つ。(訳注33)

152

自由調で取り替えて移動した形式で配置された9の和音列。(訳注34) 9度は↓で見分けやすくされている。

バスに長調の5度を置いた形式は、短調の9の和音とみなされうる。なぜなら、そのバスは、同時に短調ドミナントの基音を作るためである(訳注35)：

工的と言える。

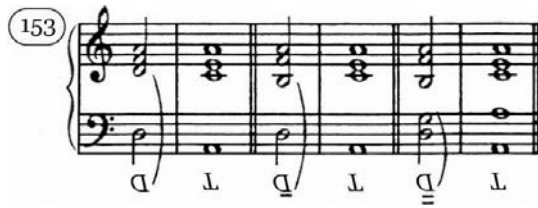
(訳注31) 反対に、-fからhは減5度となり、減三和音ができるため、和音感覚では人工的であるが、hはC-durにもとからある音であるため、調性感覚としては自然的。

(訳注32) 半音狭い9度を持ち、1度音を省略したこの2つの和音は、同じ調では同じ和音(C-durではh-d-f-as)、減7の和音を作る。

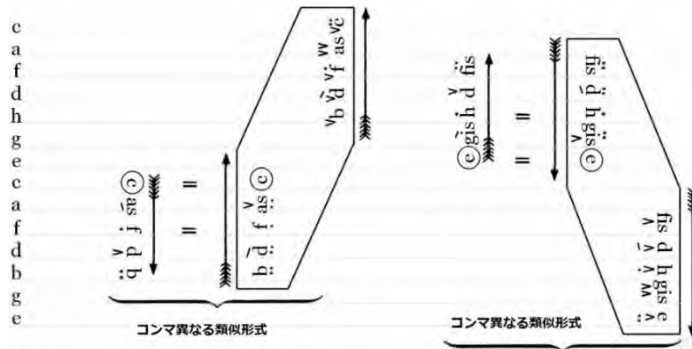
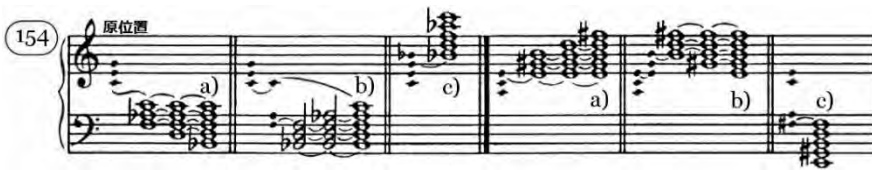
(訳注33) 和音のどこに9度を持ってくるか、つまり転回形の選択とそれによる1度との関係が、和音を特徴づける。つまり、オクターヴ移動によって全音関係となる1度と9度が、離れている時と隣り合う時では和音の響き方は変わる。

(訳注34) 9度をさまざまな位置に置いた和音列。

(訳注35) 平行調のドミナントの9の和音同士は同じ和音になる。その際、長調での5度音



調整された形式は、3度近親に属する。(後の反メディアンテのビゾナンツ参照)
しかし同時にコンマ差の類似形式は第2反5度近親と単純な7度近親も作る。(訳注36)



均一に調律された12半音システムで、この区分が弱くなったことは確かだが、その異なった傾向は潜在的にまだ尚明白である(訳注37)：



短調では対極的に一致する。このことは前説明としてのみで、すべては後の章に残しておく。

が短調での基音となる。よって、バス声部に長調ドミナントの5度音がかかる場合、短調ではバスに基音がかかることになり、短調ドミナントの9和音の基本形とも見なせる。

(訳注36) 調整されたコントラントの9の和音は、第2下5度の9の和音 b)、自然7度の9の和音 c)と音名としては同じ和音である。

(訳注37) つまり、一見同じ和音でも機能の違いによって解決時に差ができる。a)はあくまでcを基音としたC-dur内の和音であるため、解決はC-durのトニカ和音である。b)は、B-durのトニカ和音の9の和音であるため、それをドミナントと捉えれば解決はEs-durのトニカ和音となる。c)は7の反和音への解決をするため、D-durのトニカ和音へ進む。さらに、f-mollのトニカ和音と捉えるか、B-durのトニカ和音と捉えるかによって解決はdes-mollにもなりうる。

9 の和音の柔らかく、心地よく、溶けるような、感性的な性質は独特で（譜例 152 参照）、ロマン派の浸透とともに現れる。そしてもともと強い繋がりを持った「双子和音」とともに、和声的に両性具有の印象派スタイルの根本要素を形作っている。（訳注38）

156

Bikordanz | Zwilling (双子)
 混ぜる $\bar{D}\bar{C}$ | $T\bar{C} = \uparrow\downarrow\uparrow\downarrow$
 G-dur+d-moll | C-dur+a-moll

157 Andante con moto. Beethoven V. Sinf.
 (木管) \bar{D} >dolce<
 根音のない長調VII度の7度和音

158 Andante C.M. v Weber
 Cavatine aus Freischütz >dolce<
 \bar{D} \bar{D}
 9度音は掛留音

159 Mendelssohn Elias Chor Nr.5
 Barm-her - - - zig - keit, Barmher - - - zig-keit

160 Andantimo Chopin A dur Prelude Op.28
 \bar{D}

161 Wagner Parsifal Blumenmädchen
 \bar{D}

(訳注38) 双子和音（9章参照）も、隣り合う和音を連結させて（例えばコントラドミナントとその平行和音 d-f-a-c）得られる複合和音であり、これらは長調と短調の境目を曖昧にするような効果を持ち、印象派の特徴とも言える。

162 Wagner Tristan

増大していく

緊張感のある、隔離された9度和音

コントラドミナント双子

163 Allegretto. Cesar Franck Viol. Sonate

始まり!

掛留音としてのトニカ

164 Valse. Joh. Strauß An der schönen blauen Donau 双子

ドミナント9度がトニカ6度 (ウィーン6度) になる。>双子<

daß mei-ne See - - - le in Wonn' er - wacht

165 Liszt O komm im Traum

(D-bar over D) over D-bar over D

166 Andante. Grieg Notturmo Op.54

d-moll和音のよう

G-dur和音

f-moll和音のよう

B-dur和音

f over e over B over e

両性具有性 (長調?短調?または長調+短調) はこの例で特に特徴的である!

167 Fred. Delius Veilchen

T c \bar{D} T

168 W. Niemann Orchideengarten Op.76 Nr.2

\bar{D} T (c) \bar{D}

d-moll + G-dur a-moll + C dur

$\bar{D} + D$ $\bar{A} + T$ 不確かな下和音

169 a) b) Mussorgsky Lieder des Todes

L D L D L

es-mollに (自然) 関係する T c (!) T c (!) T

xまたはEs-dur (人工的)

170 Valse Grieg Op.12^{II}

L x L

171 Pesante S. Liapounow Op.11 Carillon

\bar{D} (G-dur \wedge) a-moll + D-dur

中間形態: cis-moll + Fis-dur

172 a-moll: D D D c [5 5]

D D D c [5 5]

C-dur: c c c \bar{D}

c c c \bar{D}

173

a-moll C-dur d-moll F-dur C-dur

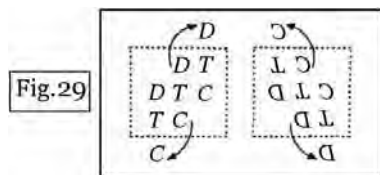
初見ではより複雑に見えるものも、対極的な9の和音の解釈では単純である！（訳注39）

4. Kapitel.

Die Ultradominanten[Nonenverwandte].

ウルトラドミナンテ[9度近親]

二重形式でトニカをドミナンテ化すると、または2つのドミナンテをトニカ化すると、自身で繋がれた三重システムが生じる：（訳注40）



狭い調性の境界を越えた和音を、ウルトラドミナンテ、ウルトラコントラ（ドミナ）ンテという。これらが単純な5度近親に前置、後置されている限り、これらは導入、導出和音とみなされる。この場合、単純な機能記号がカッコに入れられ、下の導入曲線、または上の導出曲線で、調の機能文字と繋がる。

174

D T (D) D T C (C) D a L (a) a L c (c) a

導入 導出

コントラドミナンテのドミナンテの考え方では、トニカは強く、開く面であるため、コン

（訳注39） 複雑に見えるものも、長調と短調で9の和音を対極的（上和音と下和音の概念）に捉えることで解釈できる。

（訳注40） トニカの二重ドミナンテを作る。またはドミナンテとコントラドミナンテをトニカとみなすと、もとのトニカを中心にして上下に第2ドミナンテと第2コントラドミナンテを伴った3つの和音連結ができる。

コルダント化する能力を持つ！^(訳注41) ドミナントのコントラドミナントの考え方では、トニカは弱く、閉じられた面であるため、自然四和音の臨時措置として平行双子和音を、またヴァリアンテの臨時措置として平行和音を形成する。^(訳注42) しかし、このトニカは調整（ヴァリアンテ化）されると、強く、コンコルダント化能力を持った反和音になる。^(訳注43)

175

単純な 5 度近親との関係がなくなると、ウルトラ形式は初めて明確になる。これらはドミナントの誇張形式として現れる。^(訳注44)

176

またも、ドミナントはコンコルダント化でき、コントラドミナントはヴァリアンテ化するとコンコルダント化できる。最終的に、すべての二重の強い和音はビコルダント化できる。（つまり自然五和音として現れる）^(訳注45)

^(訳注41) (D) → C となる場合、この導入和音 (D) は和音としてはトニカであるが、ドミナントの性質をもつため、7 の和音になれる。

^(訳注42) 逆に (C) → D となる場合は、和音としては同じくトニカだが、コントラドミナントの性質を持つため 7 の和音は作れない。そこで、その代わりに a-moll トニカとの同時作用でできる平行双子和音 (a-c-e-g)、平行和音 (e-c-a) を作る。

^(訳注43) (c) → D となる場合は、調整されたコントラドミナントとみなされるため、下 7 度を作ることが出来る。

^(訳注44) 前後に 5 度近親和音（ドミナントまたはコントラドミナント）ない場合。機能としてはもとの 5 度近親と同じように扱われる。

^(訳注45) ドミナントの性質を持った和音（ウルトラドミナントかウルトラコントラドミナントの

非常に面白い！

最後 2 つの例を様式化する。: 177 の h) と i)

13 世紀から 15 世紀に、ウルトラドミナントは非常によくドミナントの代理として使われていた。C-dur での B-dur のトニカ和音が $\overset{\text{C}}{\text{B}}$ として機能していたのか d^P (ミクソリディア的平行) として機能していたのか、同様に D-dur のトニカ和音が $\overset{\text{B}}{\text{D}}$ (リディア的ドミナント) と C^p のどちらで機能していたのかは、多くのケースではっきりとは決められえない。

ヴァリアンテ化和音) はすべて、7 の和音にも、9 の和音にもなりうる。

178 S'on me re - gar - de Pre - nes Tanzlied (14世紀)

T D T C T D (D) B T (D) D T

179 Palestrina Stabat mater

(このようにも解釈できる：
| ♭ d | ♭ P (D) | ♭ P d | ♭)
(in d-moll)

T C D T C d

180 Herz - al - ler - liebstes Mä - del nun lausche Mädchen lausche, wie fein, wie fein, zahm und brav
Orlando di Lasso
Landsknechts-Ständchen

T C T D T C T D T C (C) D T C
(A-dur) または (D) D C

181 Zu nehmen Preis und Ehr - re und Kraft die da Leid, Leid tra - gen
J. Brahms Requiem

a) sub. p b)

(d) D D̄ T C (C) C D C (A) Cp (F-dur) c (D) D̄ T^M

182 so fern ins fremde Land bis sie Gott, der Her - re fand.
J. Brahms Marienlieder (a cappella)

C T D T (D) D T (D) D (B) (D) (D) c-mollの調整された
(c-moll)コントラントとして機能
するため、純正な
より良い T C D T (C D) T_p G-dur主要和音ではない

(ヴァリアンテタイプ。後ろ参照)

5. Kapitel.

Die diatonalen Prinzipalsubstituten.

[Bisonanzen]

全音階における主要和音の代理 [ビゾナンツ]

隣接する 2 つの主要和音 (訳注46) が 1 つの二重和音に合体し、外縁の和音音を払いのけると、見かけ上は逆の旋法の和音が生じ、これは 2 つの主要和音の代理和音として機能する：

(訳注47)

見かけ e-moll の和音は半分 C-dur=半分 G-dur の和音である。

見かけ F-dur の和音は半分 a-moll=半分 d-moll の和音である。

この考え方では、これは不完全な二重和音 (ビゾナンツ Bisonanz) である。=3 度音+5 度音が、同時に新しい和音の 1 度音と 3 度音になる。この短三和音は、前の長三和音が下和音であると同様、上和音である。(訳注48)

$$\begin{array}{c} \overset{\cdot}{1}0 = \overset{\cdot}{1}2 = \overset{\cdot}{1}5 \quad (\overset{\cdot}{e} \quad \overset{\cdot}{g} \quad \overset{\cdot}{h}) \quad || \quad \leftarrow \leftarrow \leftarrow \leftarrow \\ \leftarrow \leftarrow \leftarrow \leftarrow \quad (\overset{\cdot}{f} \quad \overset{\cdot}{a} \quad \overset{\cdot}{c}) \quad \overset{\cdot}{1}5 = \overset{\cdot}{1}2 = \overset{\cdot}{1}0 \end{array}$$

和音方向へ、この代理和音は短 3 度で始まる。(訳注49) これは周知のごとくただ副次的な現象 (1 つの同じ根の 3 度と 5 度の音程差) である。(訳注50)

それゆえ、私はこの代理和音を小文字の機能文字で主要和音の傾斜方向 (訳注51) で現す。

(訳注46) 3 つの主要和音のうち、隣り合う関係のもの。トニカとドミナンテ、コントラドミナンテとトニカの関係など。

(訳注47) 例えば、C-dur のトニカとドミナンテが連結すると、c-e-g-h-d という五和音ができるが、これらの外側の音 c と d を取り除くと e-g-h という短三和音ができる。C-dur に対し逆の旋法となるこの e-moll のトニカ和音は、1 度音省略のトニカ代理としても、5 度音省略のドミナンテ代理としても機能することができる。

(訳注48) e-moll のトニカ和音は短三和音であるため本来下和音であるが、この場合は長調のトニカ (上和音) とドミナンテ (上和音) からでき、これらの代理ともなる和音であるため短三和音だが上和音である。同様に、a-moll での F-dur のトニカ和音は長三和音だが下和音である。

(訳注49) C-dur での e-moll は、上和音であるため、短 3 度+長 3 度となる。

(訳注50) 長三和音も短三和音も、通常 1 度と 3 度の音程幅は長 3 度となるが、だからといってこの短三和音が和音の新たな形式というわけではなく、e-g-h の場合には、もともと c という 1 度があり、それに対しての 3 度と 5 度に当たるため、1 度と 3 度間が短 3 度ではなく、3 度と 5 度間が短 3 度となる、長三和音の形態である。

(訳注51) 長調では平行和音は 3 度下にできるため下向き、導音交換和音は 3 度上にできる

pl (長調の見かけ短三和音)

p (短調の見かけ長三和音)

もとの主要和音 (訳注52) に対する関係は異なる:

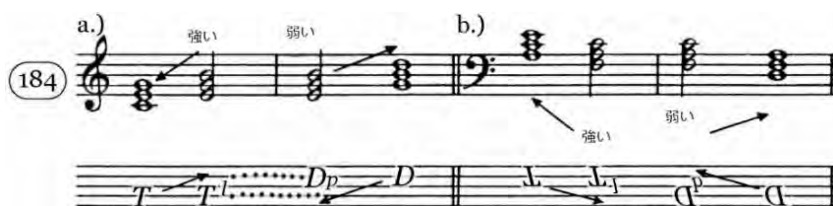
{	e-moll のトニカ和音は C-dur のトニカ和音に対して=前向き つまり 強い!	} 長 3 度近親
	e-moll のトニカ和音は G-dur のトニカ和音に対して=後ろ向き つまり 弱い!	
	F-dur のトニカ和音は a-moll のトニカ和音に対して=前向き つまり 強い!	} 長 3 度近親
	F-dur のトニカ和音は d-moll のトニカ和音に対して=後ろ向き つまり 弱い!	

強い代理和音としては導音交換和音=**l **

弱い代理和音としては平行和音=**p P**

[ある和音をその平行和音と比べると、導音交換和音は調性が調号的に常に 1 つ異なるのに対して、調性感覚では潜在的な調号の一致が見られる (訳注54)]

C-dur-a-moll=双方とも調号なし: C-dur-e-moll (1#) ↗ +強い (明るい)
 a-moll-C-dur=双方とも調号なし: a-moll-F-dur (1b) ↘ -強い (暗い)]



対極	{	長調では平行和音は主要和音の下にある。	$\begin{matrix} \uparrow F & \uparrow C & \uparrow G \\ \downarrow d & \downarrow a & \downarrow e \end{matrix} = \text{Dur Akk.}$
		導音交換和音は主要和音の上にある。	$\begin{matrix} \uparrow a & \uparrow e & \uparrow h \\ \downarrow F & \downarrow C & \downarrow G \end{matrix} = \text{Moll Akk. [弱い!]}$
		それに対して短調では平行和音は主要和音の上にある。	$\begin{matrix} \uparrow F & \uparrow C & \uparrow G \\ \downarrow d & \downarrow a & \downarrow e \end{matrix} = \text{Dur Akk. [強い!]}$
		導音交換和音は主要和音の下にある。	$\begin{matrix} \uparrow d & \uparrow a & \uparrow e \\ \downarrow B & \downarrow F & \downarrow C \end{matrix} = \text{Moll Akk. [弱い!]}$

強い主要和音の強い代理和音は、狭く定められた調性の境界を越える! (訳注55)

ため上向き。

(訳注52) この場合、トニカとドミナンテ。

(訳注53) 長調では、主要和音に対して上にできる上和音は強く、下にできる上和音は弱い。短調では逆になる。

(訳注54) 例えば C-dur のトニカ和音では、平行和音は a-moll のトニカ和音であり平行調の和音であるため当然調号はともにゼロで一致する。一方導音交換和音は e-moll のトニカ和音であるため、シャープ 1 つの調であり、調号は 1 つ増える。

(訳注55) 強い主要和音=ドミナンテ、強い代理和音=導音交換和音。長調ではもとの調より b が 1 つ、短調では # が 1 つ増える。

185

a.) トニカの平行和音は和音的にはコントラントの導音交換和音と同じ：

$$T_p = \overline{C^l} \mid \overline{\Delta^p} = \Delta^l$$

b.) トニカの導音交換和音は和音的にはドミナントの平行和音と同じ：

$$T^l = \overline{D_p} \mid \overline{\Delta_l} = \Delta^p$$

c.) 長三和音と短三和音の間には例外なく相互関係が存在する！ (訳注56)

$$T : \overline{C_p = \Delta^p} : \Delta \parallel C : \overline{D^l = \Delta_l} : \Delta \\ C_p : D = \Delta : \Delta^p$$

リーマンの理論では機能記号の不正確さがすでに差し迫った段階へ入っている。つまり、全く一致しない：

a.) に対して $+T_p = +S^-$, $\circ T_p = \text{D}$ (!!)

b.) に対して $+T^l = +D_p$, $\circ T^l = \circ S_p$ (!!)

$+T : \overbrace{+S_p = \circ D_p}^{(\text{半対極})} : \circ T \parallel \overbrace{+S : +D = \circ S}^{\text{純粋な平行}} : \circ D$ (!!!) $\parallel \overbrace{+S_p : +D = \circ S}^{\text{純粋な平行}} : \circ D_p$ (!!!) (訳注57)

186

a.) C-dur b.) d-moll a.) C-dur b.) e-moll a.) C-dur b.) e-moll

完全な相互関係

Riemann (!) (!) 全く一致しない !!!

$$+S_p +T = \circ T \circ D_p \mid +D_p +T = \circ T \circ S_p \mid +D^l +S = \circ D^l \circ S$$

(訳注56) 長調でのトニカ：コントラドミナント平行は短7度下の和音であり、短調でのコントラドミナント平行：トニカもまた短7度下の関係にある。同じ機能名の和音を反対に配置すると、長調と短調でその関係性が対応する。これを一致するような長調、短調の関係で考えると、和音が完全に同じとなる。(譜例 186)

(訳注57) 長調と短調でドミナントとサブドミナントの考え方が平行的に同じ（双方とも5度上にできる和音がドミナント、5度下にできる和音がサブドミナント）であるため、常にDとSが逆になり、対応は見られない。

和音機能の示されたような相互関係の実践的価値は、予想外の方法で転調の中で効果を現す。(訳注58) (次章参照！)

代理和音は、

a.) 主要和音間の変化和音 (訳注59) として現れる：

$T \quad T_p \quad T \parallel T \quad T^l \quad T \parallel$ 他のすべての機能でも。短調でも。

b.) カデンツの代理和音として現れる (訳注60)：

$\underline{D | T}$ の代わりに $\underline{D | T_p} \parallel \underline{D | T^l} \parallel \underline{D_p | T} \parallel \underline{D^l | T} \parallel$
 $\underline{C | T}$ の代わりに $\underline{C | T_p} \parallel \underline{C | T^l} \parallel \underline{C_p | T} \parallel \underline{C^l | T} \parallel$
 和音的=同じ、機能的=異なる (訳注61)： $D \quad \underline{D_p | T^l} \quad T \parallel C \quad \underline{C^l | T_p} \quad T \parallel$

和音的には二重5度近親、しかし機能的には単純な5度近親：(訳注62)

$D \quad \underline{D^l | T_p} \quad T \parallel C \quad \underline{C_p | T^l} \quad T$

逆：和音的には5度近親、機能的には二重5度近親：(訳注63)

$C \quad \underline{C^l | D_p} \quad D$

この結果、和音的に新しい形式が生まれる。

弱い面の弱い代理和音：強い面の強い代理和音：

機能的には二重5度近親、和音的には三重5度近親：

$C \quad \underline{C_p | D^l} \quad D$ [音のコマ差！ $\dot{\div}$ ： \ddots] (訳注64)

(訳注58) 例えば、譜例 186 の a) と b) において C-dur のコントラドミナント平行と d-moll のトニカ (とその逆も) が同じ和音になるため、これを利用して C-dur から d-moll (d-moll から C-dur) へ転調できる。

(訳注59) 同じ機能の和音の間に挟まれる形で、その和音の変化形として扱われる。

(訳注60) カデンツにおいて、単独で主要和音の代理として使われうる。

(訳注61) 構成音は同じであるため和音としては同じ和音だが、機能が異なるため、どちらの解釈で使うかによって和声進行は異なる。

(訳注62) C-dur の場合、Dl は fis-d-h、Tp は e-c-a であり、2つの和音間には5度2つ分の隔たりがある。しかし機能的にはあくまでトニカとドミナントなので5度近親。

(訳注63) 和音として見ると、C-dur の場合 Cl は e-c-a、Dp は h-g-e であり5度の差がある5度近親だが、機能的にはコントラドミナントとドミナントの関係になるため、トニカを挟んで5度2つ分の隔たりを持つ二重5度近親。

(訳注64) 機能的にはコントラドミナントとドミナントの関係であるため二重5度近親だが、和音的に見ると、Cp の a-f-d と Dl の fis-d-h となるため5度3つ分の隔たりのある三重5度近親である。共通音 d は、同名でもこのようにコマの差がある。

すべての形式は逆の音列でも！そして短調でも！

図式的

187

—変化—

T Tp T C Cp C D Dp D T T T^l T C Cl C D Dl D T

T T^p T C C^p C D D^p D T T T^l T C C^l C D D^l D T

188

和音間の主要仲介

強い代理和音 弱い代理和音

T — T^l D — D^l — B || T — T^p C — C^p — C

189

強い代理和音 弱い代理和音

T — T^l C — C^l — B || T — T^p C — C^p — C

平行的模倣（長調での連続的短調カデンツ、短調での長調カデンツ）

190

Dur (Moll) Dur (Moll) 191 Dur (Moll) Dur (Moll)

T D T^p D^p C T C^p T^p || T C T^l C^l D T D^l T^l

192

または平行和音としての導入

193

調整されたコントラントとの解決での独立した代理和音 (訳注65)

194 a)

または Dp

b)

または Qp

または Q

ナボリのカデンツ
(7章参照)

2つの代理和音がカデンツを作ると、導入和音はカッコとしても解釈されうる：(訳注66)

(訳注65) 調整されたコントラドミナントを解決に用いることで、主要和音との関係がなくとも (ともに用いなくとも)、代理和音のみが独立して現れる。

(訳注66) $Cp \rightarrow Tp$ の代理和音の連続は、 Cp を Tp の短調ドミナントと考えることで、カッコに入れて導入和音とすることもできる。

第3の5度和音の突然の発生は、コンマ差によって常に誤解される。トリプルドミナントは、隣接メディアンテとして考えられる。(訳注67)そこで、コンマの誤差が生じる。このような場合、メタルモーゼが現れる。(訳注68)これは反対の機能のコンマ異なる近似和音による、和音の代替である。(訳注69)

調性の円の締結

長調と短調の間の輪郭のぼかしが進む。

調整されたコントラドミナントは、ヴァリアンテ調間の橋を作る。それに対して、全音階的代理和音は平行調またはその隣接した近親を混ぜる。(訳注70)

c.) 代理和音のトニカ化

d-moll のトニカ和音を \mathbb{L} とすると、g-moll、a-moll、A-dur のトニカ和音はその5度近親になる。(C, C, ♭) この和音がなにかしら代理和音であっても、g-moll、a-moll、A-dur のトニ

(訳注67) C-dur で考えると、トリプルドミナントは a-cis-e の和音であるが、これは短3度近親にあたる反隣接ドミナント (短3度下の同旋法の和音、第3部参照) と同じである。

(訳注68) 同じ A-dur のトニカ和音でも、トリプルドミナントとしてか、隣接メディアンテとしてかでは性質が異なり、構成音にはコンマの音程差が生じる。このような、同名でコンマ差のある音の関係をメタルモーゼ Metharmose という。

(訳注69) 譜例 196 でのように、ウルトラドミナントのヴァリアンテ a-f-d は、コントラドミナント平行と同じ和音である。しかしこれらにはコンマの音程差が存在する。ウルトラドミナントのヴァリアンテ (++) としては5度真正だが、コントラドミナントの平行和音 (\--) としては3度和音であるため約 1/10 音低い。

(訳注70) 全音階的代理和音、つまり臨時記号を伴わない調性内の代理和音。例えば平行和音は平行調の和音を作り、導音交換和音は平行調のドミナント和音を作る。

カ和音は D 、 C 、 c に留まる。^(訳注71) しかし彼らはもはや全音階的機能ではなく、その代理和音に対する関係和音である。よって、これらはカッコに入れられ、 —— と —— によって導入、導出和音価値として印づけられる。^(訳注72)

a)

b)

同じように、C-dur と a-moll では次のようなカッコ和音が生じる ^(訳注73) :

c	A dur	E dur	H dur	Fis dur	Akk.	} in C dur 12半音システムでの 見かけ上のリングの 閉鎖
C	a moll	e moll	h moll	fis moll	Akk.	
Substituten:	Cp (d moll)	Tp od. C^{\flat} (a moll)	T^{\flat} od. Dp (e moll)	D^{\flat} (h moll)	Akk.	
D	D dur	G dur	C dur	F dur	Akk.	} in a moll
Dp	G dur	D^{\flat} od. D (C dur)	A od. D^{\flat} (F dur)	D (B dur)	Akk.	
Substituten:	C (G dur)	F dur	B dur	Es dur	Akk.	
c	e moll	f moll	b moll	es moll	Akk.	

198

短調でも同様 (対極)

これらの代理和音 Cp Tp Dp D^{\flat} D^{\flat} D^{\flat} はコンコルダンツ化できない。なぜなら、和音の方向と根が反対に現れているためである。^(訳注74) しかし、これらは5度近親の代理和音との繋が

^(訳注71) d-moll のトニカ和音がトニカであっても、主要和音の代理和音であっても、g-moll のトニカ和音が d-moll のトニカ和音に対してドミナントの関係であることは変わらない。a-moll のトニカ和音、A-dur のトニカ和音も、d-moll のトニカ和音との関係性は変わらない。

^(訳注72) 和音の関係性は変わらないが、d-moll のトニカ和音がトニカでない場合は、g-moll のトニカ和音も a-moll のトニカ和音も A-dur のトニカ和音も、ドミナント、コントラドミナント、調整されたコントラドミナントといった全音階的機能は持たない。そのため、これらの和音はカッコに入れられ、d-moll に対しての近親和音であり、調性内の機能ではないことが示される。そして d-moll のトニカ和音の導入、導出和音と考えられる。

^(訳注73) それぞれの代理和音に3つずつ導入、導出和音が考えられうる。

^(訳注74) 短三和音なのに上和音、長三和音なのに下和音であるため、和音の方向に7度は作れない。Dp の場合、h-g-e につく7度は cis でなければいけない。

りによって、ドミナント7度和音になりえる：(訳注75)

(199) a.) b.)

T^l
 D^p

(\bar{D}) D^l $\bar{D}^p = \bar{D}^l$ (\bar{D}) D^l D^p

どの任意の代理和音にも当てはまる。

コンコルダンツ化は、転調のために特別な価値を手に入れる明確な傾向である。

カッコ和音としての「不確かなビコルダンツ」も非常に魅力的である(訳注76)：

(200) a.)

$(\bar{5}_o)$ C^p $(\bar{5}_o)$ T^p $(\bar{5}_o)$ D^p $(\bar{5}_o)$ D^l

b.) c.)

$(\bar{5}_o)$ C^p $(\bar{5}_o)$ T^l $(\bar{5}_o)$ T^p $(\bar{5}_o)$ D^l T c $(\bar{5}_o)$ D^l

as
gis

対極： a.)

(201)

(\bar{c}) D^p (\bar{c}) D^l (\bar{c}) D^p (\bar{c}) D^l

b.) c.)

(\bar{c}) D^p (\bar{c}) D^l (\bar{c}) D^p (\bar{c}) D^l L o (\bar{c}) D^l

gis
as

導入された代理和音は、頻繁に現れることで著しく調性を覆い隠す。長調形式は短調形式として知覚され、変えられる。導入和音は隣接メディアンテとして解釈される。エンハルモニクな類似性が生じる、など。(訳注77)

(訳注75) D^p を D^l の導入としてカッコで用いれば、性質はドミナントとなり、5度近親和音になることができるため7度 cis も形成できる。

(訳注76) 9 の和音の1度音省略によって減三和音を含む四和音(不確かなビコルダンツ)が生まれる。

(訳注77) 「不確かな」形式の和音が導入として頻繁に使われることで、長調と短調の境目が曖昧になる他、常に半音進行が生じ、メディアンテと隣接メディアンテのような関係を

これは注目すべき兆候である：

調性は広がり、調は崩壊する。(訳注78)

d.) 代理和音の二重、連結導入

どの代理和音も、その二面的カデンツ (訳注79) を前置、または後置できる：

202

同様に他の代理和音でも有効

これらの場合、すでに短い近親転調が行われている。その転調が完全には作用しないことは、拍子的な原因にある。つまり、d-moll のトニカ和音は強拍にきているにも関わらず、重いトニカの間で、比較的軽く作用するのである。

それに対してこれは異なる (訳注80)：

203

詳細は「転調」の章で。

導入された和音が自らトニカ化する、つまり自分自身が挿入されるというケースは非常によくある：(訳注81)

例えば、a-moll のトニカ和音は Tp として宣告者 (E-dur) を置く。(訳注82) さらにこの宣告

作る。c)では、隣りあった和音に価値の異なるエンハルモニク関係が生じている。

(訳注78) 1つの調性内で使われうる和音の種類が増え、調性の概念が広がる。そしてそれによって長調と短調の差を含め、調性の違いが曖昧になり調そのものがなくなっていく。

(訳注79) 譜例 202 で、2つ続いた導入和音がどちらも Cp に関係する。

(訳注80) 前の例では、トニカが前後に配置されていたため、C-dur が強調され、d-moll のトニカ和音は代理和音に過ぎなかったが、この場合は d-moll のトニカ和音が強く打ち出されているため転調とみなすことができる。

(訳注81) 導入和音が2つ以上続くと、2つ目の導入和音は1つ目の導入和音にとってトニカである可能性があるということ。つまり、2つの導入和音の最初のもは、本来の代理和音とは関連がない和音であるということ。

(訳注82) これが代理和音に対する通常の導入和音である。a-moll のトニカ和音の調整されたコントラドミナント、E-dur のトニカ和音。

者は、先駆者 (H-dur) を先に置く。(訳注83) H-dur のトニカ和音は E-dur のトニカ和音の D だが、E-dur のトニカ和音は a-moll のトニカ和音の ♭ である。そして a-moll のトニカ和音は C-dur トニカの平行和音である。

204

a)



C | T (D) (5) | Tp (D) (D) | Cp (D) D | T

b)



5 | L (D) (c) | Lp (D) (D) | Cp 5 D | L

polar:

さらなる結果は前出のものから自ずと生じる。

作品例：

205



c.f. L Lp Cp L D 5 L

(quasi L)

A. Gabrieli (1510) Ricercare

206

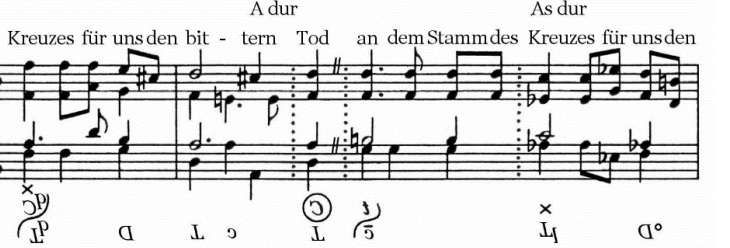
lit - test Not an dem Stamm des Kreu - zes, an dem Stamm des



L 5 (L) (c) D (D)

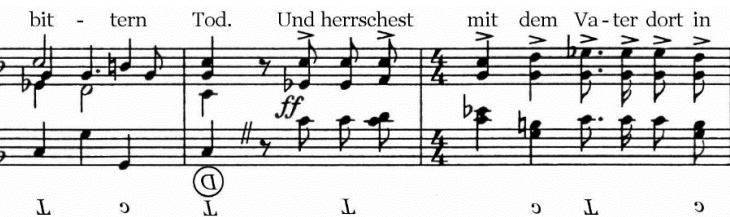
A dur As dur

Kreuzes für uns den bit - tern Tod an dem Stamm des Kreuzes für uns den



Lp D L 5 L (5) x L D°

bit - tern Tod. Und herrschest mit dem Va - ter dort in



L 5 L L 5 L 5

(訳注83) その前につく H-dur のトニカ和音は、a-moll のトニカ和音の導入である E-dur のトニカ和音の導入。E-dur のトニカ和音にとってのドミナント。

E-wigkeit und herrschest mit dem Va-ter dort in E-wigkeit

L C_p D T D T

g moll weiter

それに加えてコマ正確な転調例 g-moll-d-moll-c-moll-g-moll

(カーブ) (訳注84)

〔g-moll からみた〕 ヴァリアンテの代理和音と全音階的代理和音を比べてみよ！

A- D- G dur Akk. C- F- B- Es- As dur Akk.

(それはそうと、なんてすばらしく表現豊かな音楽なんだ！)

207 ei-gen all-zeit sein fa-la la fa-la Leo Haßler 1564 aus dem Lustgarten (Villanella)

下へ進む音度 (導入)

(V) (IV) (III) (II^o) (I)

L C_p D T D T

g-moll

208 Presto. J. Haydn Klaviersonate e-moll

e-moll L D T D G-durへ

ウィーン古典派の典型的な形式 (ステレオタイプ) : 平行調への転調手段としてのコントラドミナント平行和音。(訳注85) これはエッティンゲン、リーマン、アンハングに従うと、常にコマの誤差を意味する。なぜなら、+D⁹とoSix間を同一とみなすためである (訳注86) :

(訳注84) g-moll を中心として、コントラドミナント調 (d-moll)、ドミナント調 (c-moll) を経由する転調。カーブ進行も、中央の高さの g-moll から上下に 5 度ずつ進行している形になっている。

(訳注85) コントラドミナントの平行和音は、平行調にとってはドミナントになるため、転調手段に使える。

(訳注86) カルク=エラートの考え方では、長調と短調でドミナントの考え方が反対になるため、長調のコントラドミナント平行と短調のドミナントが一致して同じ音域の同じ和音で転調できる。しかしエッティンゲンらの考え方ではサブドミナントとドミナントの 9 の和音が音域も完全に重なった同じ和音 (譜例 209) となる。つまり、トニカの原位置がそもそもカルク=エラートとは異なり、平行調のトニカの原位置が離れている。この原位置

209

a) コンマ差 向かって進む

+T +D °T °S °S IX D⁹

エッティンゲンらによる
原位置

b)

明確に離れていく
ドミナント

原位置

$\overset{\circ}{D}$ または $\overset{Cp}{D}$ はリーマンの機能記号だと $= \overset{\circ}{Dp}$ または $\overset{+Sp}{S}$

210

K. E.:

L ° °P D T T C Cp D L

Riemann:

°T °D °Dp +D +T | +T +S +Sp °S °T

コンマの誤差 (!) (!)

Mozart Figaros Hochzeit

211

Andantino.

Nur zu flüchtig bist du ent-schwunden

T C D T T C D T

212

Oboen

T C D T

Mozart Figaros Hochzeit

ウィーン古典派の典型的なカデンツ形式 (ステレオタイプ) : ドミナントの 4 6 の和音の前の、長調でのコントラドミナントの 6 の和音。(つまり見かけ上コントラドミナントの平行和音) (訳注87)

とドミナントの考え方をもとに平行調の転調を行うと、譜例 210 のようになり、リーマンと書かれた譜例では音域が完全に異なりうまくつながらないことがわかる。
(訳注87) 譜例 211、212 参照。ドミナントの動和音として 4 6 の和音 (g-c-e) がある。つ

213 R. Schumann Op.21 Novellette

(Kadenzen)

$T_p D$ T C $C_p^$ T (5) $C_p (5)$ C_p T D T

(弱い) (強い) (弱い) (トニカ化) Kadenz

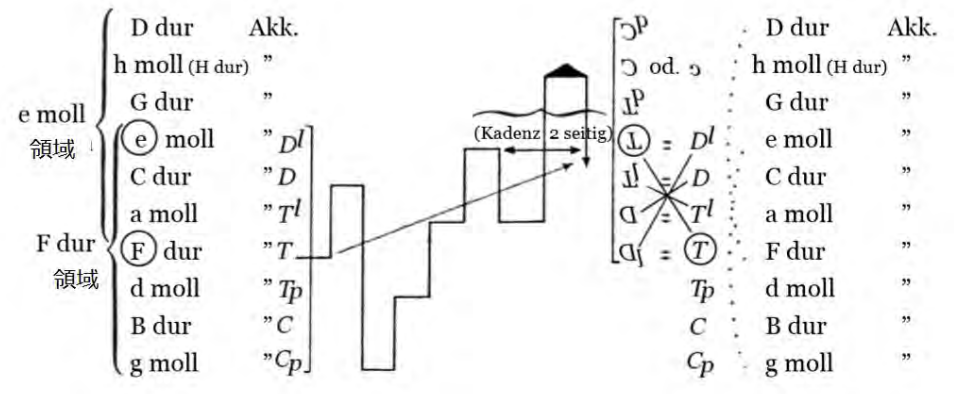
214 R. Schumann Arabeske

上っていくカーブ 転調

T D C_p T_p D_p D^l $(D \ 5)$ D^l

または C_p (\circ) (\circ) (\circ) (\circ) (\circ) (\circ)

簡単な転調（コンマ正確！）の際にも、カーブの進行は非常にはっきりとしていて模範的である：



まり、動記号は1度音をそのまま、3度音を半音上げ、5度音を全音上げるとついている。その和音の前には、コントラドミナントの6の和音が動記号で書かれている。5度音を全音上げる、つまり f-a-d となり、見かけ上はコントラドミナントの平行和音 a-f-d と同じである。

215 Fr. Chopin Prelude H-dur harm. Sequenz

C^l T^l C T C^l T^l C^l

216 R. Wagner Lohengrin Vorspiel (Schluß)

始まり

Tp T C^l C

217 R. Wagner Parsifal

T Tp C Cp || \bar{D} T

218 a) Solenne Tromp. Solo

marc.

p T $C^$ T

b) Allegro con fuoco.

c) Al-les Ver-gäng-li-che ist nur ein

T $C^$ T T T

Gleichnis, das Un-zu-läng-li-che hier wirds Er-eig-nis

Fr. Liszt Eine Faust-Symphonie

潜在的な機能の停止

\bar{C} 導音交換和音 \bar{C} トニカ7度!

全音階的代理和音のすべてのさらなる和音交換は、次の章に割り当てられている。

6. Kapitel.

Die problematische Dreiklang.

不確かな三和音

長調の 7 度と短調の 2 度の和音。減三和音。和声理論の触れてはいけないもの。この解釈の難しさは、私の考えでは、近代理論がこの和音をあまりにも簡単に表そうとしたことにある。(訳注88)

リーマン：長調では D^7 短調では V_{VII}

私の機能記号ではこうなる： D° V°

しかしこれも十分ではない。なぜなら D は和音的に D° と同じで、 V は C_p と和音的に同じなのだから、その解釈も有効でなくてはならない。(訳注89)

219

D° T°
 V° L°

短調の解釈は和音的感覚でより自然である。つまり、この形態はコンコルダンツの基音を挿入する (d-moll の d)。それゆえ、 C_p も、長調ではその基音性によって D より自然である。

(訳注90)

220

a) b) 独立形式 a) b) 独立形式
 C_p T C_p T C_p T C_p T

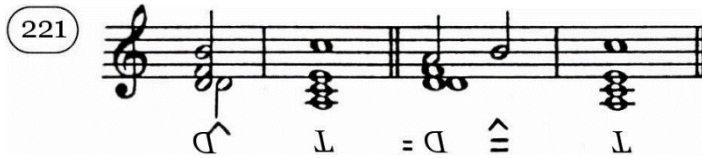
f は決して 7 度ではない！主要和音 1 度 (C_p) であると、何よりも、二重にされるべきで

(訳注88) つまり、この減三和音を解釈のしやすいドミナントの 7 の和音の 1 度音省略という形で表そうとしたということ。

(訳注89) ドミナント和音は、平行調のコントラドミナントの平行和音と和音的には同じになるため、減三和音をドミナントの派生形と捉えるならば、コントラドミナントの平行和音の派生形としても表せなければならない。

(訳注90) 長調のドミナント (G-dur のトニカ和音) で表そうとすると、基音を省略した形になるが、短調ドミナントと長調コントラドミナント平行 (d-moll のトニカ和音) では基音が含まれているため和音解釈的にはより自然である。

ある。(訳注91) それに対して短調解釈では、dは主要和音基音である。♭^oまたはより簡単に♭^o
(訳注92)



しかし f が h に対する半音変化された上 5 度と理解されると、論理的に h も f に対する半音変化された下 5 度と解釈されなければならない。これは当然正しくない。なぜなら、f は通常の上 5 度の考え方では fis が h 上和音の前提であり、下 5 度では b が f 下和音 (別名 b-moll) の前提であるためである。(訳注93) 逆に、機能概念が生じる。つまり f は上 5 度、d は上 3 度、そして h が内側に半音変化された 1 度。同様に h は下 5 度、d は下 3 度、そして f が内側に半音変化された 1 度。(訳注94)

リーマンは 1 度の半音変化の可能性に反論している。彼は、1 度が 3 度音になる、と言っている。 $\textcircled{b} \text{ d f} : \textcircled{h} \text{ d f} = \textcircled{g} \text{ h d f}$ 。それは正しいかもしれない。しかしそれが唯一の解釈であるとは限らない。(訳注95)

ピュタゴラス、ディデュモスのクロマと並んで、これまで注目されてこなかったクロマ (ライブツィヒクロマ 14:15) がある。これはすべての狭い半音変化で証明されている。(訳注96)

(訳注91) 長調の解釈でコントラドミナント平行と捉えると、これはコントラドミナントの代理和音であるため、f はもとの主要和音コントラドミナントの 1 度音であるということから、四和音で重ねて使用しても良いということ。

(訳注92) 一方、短調の解釈ではドミナントのほうがより自然であることから、d 音が基音であり、7 の和音の 1 度音省略または 1 度音の全音変化とも表すことができる。

(訳注93) f を h の上 5 度の変化と捉えようとするとき。そもそも h の上和音は H-dur のトニカ和音であり、h-dis-fis が前提である。この fis を半音変化させて f としたところで減三和音はできない。同様に、f の下和音は b-moll のトニカ和音、f-des-b であり、b を h に半音変化させても減三和音にはならない。よって、f と h をそれぞれの 5 度音の変化と捉えることは間違っている。

(訳注94) 逆に、f は B-dur のトニカ和音の 5 度音で、その 1 度音 b が h に変化したものと考えると自然と減三和音が生じる。同様に、h を fis-moll のトニカ和音の 5 度音と捉え、1 度音 fis が f に変化したと考えれば減三和音ができる。

(訳注95) B-dur のトニカ和音の 5 度音として f を捉えることは同じだが、1 度音 b が 1 度音 h に変化するのではなく、h は 3 度音になると考える。つまり G-dur のトニカ和音の 7 の和音の 1 度省略と考える。

(訳注96) 短三和音と減三和音の 1 度同士の音程差。119.442 セント。

222

つまり、B-dur のトニカ和音、h-moll のトニカ和音の代わりにこの和音がある。(1度は半音狭くなっている！)

223

Fig. 30

In Dur:		統一された機能の 下降
S.K.-E.:	<p>(D-durの 代わり)</p> <p>(B-durの 代わり)</p> <p>(h-mollの 代わり)</p>	
In Moll:		下がったり 上がったたり 留まったり
Riemann:	<p>(g-mollの 代わり)</p> <p>(B-durの 代わり)</p> <p>(h-mollの 代わり)</p>	
Riemann:		

イレギュラーなカデンツ和音が全音階化されたウルトラ形式であることがはっきりと認識される。(訳注97)

224

(訳注97) C-dur のウルトラコントラドミナントは B-dur のトニカ和音であるが、この B-dur のトニカ和音の代わりに減三和音 h-d-f が用いられる。C-dur での b 音が h になるため、調性内の音となり、全音階化される。

#とbの排除は、半音からの離脱、つまり簡略化であるように見える。しかし実際は半音階化、複雑化であるとわかる。(訳注98) 再び、そして繰り返し証明する。自然は調的な輪の締結を欲していない。(訳注99) それでも、それが人工的に無理に得られると、自然は擬態様式と不確かな形態の採用でそれに応じる。(訳注100)

そう、音度記号！これはこのような場合控えめな「慰め」である。どこに不確かな形式があるかということを示している。ゼロによって印づけているのである。(訳注101) つまり、「ここには何も合わない」という意味である。アーメン。その他の点では、論理的判断力の邪魔はしていない。

もっとも：「規則」である。「半音狭くされた音程は二重にされてはならない」、「導音は二重にしてはならない」・・・しかし実践はfもhも二重にしている。いまや規則はこうだ。「例外のない規則はない」

とんでもない！何が二重にされるか？機能は例外なく言う。「記号づけられた和音の実際の、または代理の基音」(訳注102) と：

Cp ϵ (\mathcal{D}) T^l または Dp ϵ \mathcal{F} (C) \mathcal{M} または d^p

225 S. Fornsete 1240 (Sommerkanon) Sumer is i - comen in lhude.

I. T Cp I. T 「音度」 Cp^6 II⁶ Cp^x

全曲を通して頑固に維持される よって、II度の三和音から和音的5度の脱退 Cp^x

(訳注98) ウルトラコントラドミナントからbが取り去られると、一見全音階的で単純化されたように見えるが、結局は主要和音代理のさらに派生形であり、和音形態的にも減三和音となり、複雑化していることがわかる。

(訳注99) 調性概念は自然に生まれたのではなく、作り出されたもの。

(訳注100) ウルトラ形式の動形式やヴァリアンテ（擬態）や減三和音（ドミナントの根音省略）を用いることで、1つの調性の機能記号で表すことができ、調性内に留まることができる。

(訳注101) 音度の数字の横に°が付けられる。

(訳注102) 減3和音を、ある代理和音の動和音として考えるため、その代理和音の基音。下の機能記号図で、長い線によって示されている、一番低い音。

226

Fr. Landino (1350)
Ballata

または

H. de Lantins (1400) Kanon

227

T Cp Cp^x T T C D T C Cp^x T

Gilles Binchois (1400) Ballade

228

L o₃ o₃ L o₃ o₃

Guill. Dufay (1400) Missa

229

Sopr. g フリギア
Alt c イオニア (Dur)
Ten. Es イオニア (Dur)
Bass c ドリア

L d[^] o₃ L

Guill. Dufay (1400) Missa

230

または L d[^] o₃ L

NB と書かれたすべての転換は 14～15 世紀の典型＝ドリア的試金石（ドリア 6 度）^(訳注103)

^(訳注103) 短調と比べて、6 度音が半音高い。譜例 226 の g-moll での e（短音階では es）、229 の c-moll での a（短音階では as）など。

231 G. Fr. Händel Judas Maccabäus

T D Tp (♭5) Tp (♯4) Tp (♭5)

同C: L ♭5 L ♯4 L ♭5

232 Fr. Liszt Christus >Tu es Petrus<

2 Fl. L D L D L D D

233 Edv. Grieg Op.74 Nr.1
Psalmen (a cappella)

L D L D D D D D L D

234 G. Sgambati
An die Hoffnung

T D (C) C

235 Valse lente. Lopez Almagro Suite andalus

(D) Dp (C) C

Tp Dp (C) C T c c^A D̄

236 a) Gustav Mahler III. Sinf. III. Satz Was mir die Tiere des Waldes erzählen

Clar. x

3 Tr. soli

Fag.

Vcl. pizz

Dp L Dp Dp C D Dp Dp X

b) 7度反和音 (C)

7. Kapitel.

Der n(e)apolitanische Sextakkord und seine Ableitungen.

ナポリの6の和音とその派生

もともとは短調ドミナントの動和音である。これが次第に独立した形式へと強くなった
(訳注104) :

237 (フリギア的) (解決) (単独) または

d a d a d a d a d a i

B-dur のトニカ和音は a-moll において^dと認識され、当然、その基音は b である。B-dur のトニカ和音は a-moll では常にビゾナンツである。g ^b d f a (訳注105) そして d-moll のトニカ和音の代理をする (強い 5 度近親の強い代理和音)。(訳注106) ナポリの和音はまだ自身のバス音の強調を行っていない。(訳注107)「根本では」ドミナントに留まっているのである。ドミナントが和音的 5 度の代わりに短 6 度 (導音的) を使うと、それによって記号は 6 の和音となる。(訳注108) [これと似たようなケースが、不確定な 6 の和音、古典的コントラ 6 の和音、ウィーン 6 度等にある]

238

d cp c D T

(独立した、固定された動和音)

(訳注104) 短調のドミナント和音の 1 度音を半音上へ変化させた和音であり、動形式としてセットで使われていたが、次第にそれのみで用いられるようになり、ナポリの 6 の和音として独立した。

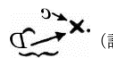
(訳注105) ドミナントとウルトラドミナントからできている二重和音。

(訳注106) a-moll のドミナントである d-moll のトニカ和音の代理和音 (動形式) として使われる。

(訳注107) 基本形にした時の一番低い音、b を二重にしていない。つまり、あくまでドミナントの動形式であるため、バス声部に置かれるのはドミナントの基音 d。

(訳注108) a-moll ドミナントの 6 度 (b ではなく h) を使う場合には、全音上げる動記号が 1 度音の位置に付くため、ナポリの形式と異なり鋭角の記号がつく。これが通常の 6 の和音である。

♭の短6度の使用によって、フリギア的要素（短調の基本音階の下げられた2度）^(訳注109)が生まれる。そして見かけ上協和音の和音（解釈は不協和音）^(訳注110)という烙印を押す。驚くべきことに、この和音は大抵補足的に作用する。つまり、この和音のすぐ後に調整されたコントラドミナントが生じる時など。従って、この和音の特徴的な魅力は和音自身にあるわけではなく、その解決への機能関係の中にある。[トリトナント^(訳注111)：二重5度和音+3度

和音=B-F-C : E] ^(訳注112) 2つの和音は複合カデンツ化された補足体を作る。 ^(訳注113)

16世紀から18世紀初めまで、ヴァリアンテによる終止^(訳注114)は短調作品にとって旋法的な伝統であったため、ナポリの複合カデンツ化は短調和音（曲の真ん中）の前でも長調和音（終止）の前でも現れる。後の、長調でのナポリのカデンツの借用は、すでに前から与えられていたものの結果として生じた。^(訳注115)

しかし、長調では短調と比べて、同じ和音列に、別の機能価値が生じる必要があることは明白である。^(訳注116)そして音度理論の支持者とそれと強く結びついているリーマンの機能理論は全く根拠がない。長調と短調カデンツ間の一致を、私の不一致に対して優位とみなしているのだ。^(訳注117)

^(訳注109) a-moll での通常の2度hの代わりに半音下げたbを使っている。

^(訳注110) 和音的にはb-d-fとなるため協和音に見える。

^(訳注111) a-moll ではナポリの6の和音はB-durのトニカ和音、調整されたコントラドミナントはE-durのトニカ和音。この音程差はトリトナント、つまり増4度である。

^(訳注112) B-dur からE-durまでは二重5度+3度、つまり上5度F-dur、さらにそのうえ5度C-dur、そしてその上3度のE-durとなる。その距離を、ナポリの6の和音を調整されたコントラドミナントの補足和音として使えば、飛躍することができる。

^(訳注113) ナポリの6の和音と調整されたコントラドミナントが2つ続くカデンツの時、それぞれが目的音に関係する複合カデンツを作る。

^(訳注114) 解決和音（またはその前）にヴァリアンテ和音（調整されたコントラドミナントなど）が置かれる終止法。

^(訳注115) 後に長調でもナポリのカデンツが使われるようになったのは、16～18世紀の短調作品での長調和音前のナポリの和音の使用の伝統に由来する。

^(訳注116) カルク＝エラートの理論では、長短調は対極関係にあるため、和音的に同じ音でも、長調と短調では機能が異なることは当然である。

^(訳注117) 音度で考えると、その記号は完全に一致する。音度に基づくリーマンの機能記号も同様。

239

論理的
価値の相違

自然的 人工的 人工的 自然的

音度 6 6^bII I 6^bII I

Riemann +D +T +D +T

[私の機能記号は逆の文字によって自動的に擬態様式に反応する] (訳注118)

ナポリの6の和音を使った表向きの転調 (訳注119) のために固定定型を作ろうとすると、このように言える：

どんな任意の三和音も6度形式で現れうる。つまり、バスは根和音の3度を引き継ぎ、全音上がる。そして新たな和音の基盤を作り、正格で次の短調または長調和音にカデンツを作る (訳注120)：

この保証付きの方法によって、レーガー的に自動的にそれぞれの目標へ進むことが出来る。つまり：

240

または a) B E a A b) G Cis fis Fis c) Fis His eis Eis

NB 1) NB 2)

この方法で、何千もの転調パターンが作られる。しかし95%はひどい結果になる。それはヴァリアンテ詐欺の手品師のようだ。この短調と長調はすでになんと怪しいことか！当然、長三和音は短三和音のヴァリアンテとして生じうる。しかし、長調は同名の短調にとっ

(訳注118) 自然的である調性内の和音（ドミナントとその動形式）と、本来その調性には存在しない人工的な和音（調整されたコントラドミナント）が機能記号によって明白に区別される。

(訳注119) ナポリの6の和音を使い調整されたコントラドミナントと共に解決へ向かうと、始まった調の平行調、または平行調のヴァリアンテ調へ事実上転調したような形になる。機能記号としては、終わりの和音をトニカと捉えることで転調として記さずに1つの調性内で表せる。

(訳注120) バス声部がもとの調（始まった調）の1度和音の3度音を引き継ぐ。例えば、譜例240のa)では始まりの調はC-durであり、2小節目でナポリの6の和音と調整されたコントラドミナントへ進む際、バス声部がC-durのトニカ和音の3度音eを受け持つ。すると、バス声部は全音上へ進み、それによって終わりの和音へ5度下がる、正格のカデンツを作る。

てそうではない。(訳注121) 単に「ヴァリエーション化」が意味されているわけではない限り。C-dur から G-dur への道は、まさに C-dur から g-moll への道に対置されている。なぜなら、C-dur 調に対して、G-dur は先鋭化、g-moll は緊張緩和として機能するためである。(訳注122)

私は、世間一般が、私より著しく自由に原位置とそのコンマ差について考えていることを知っている。しかし、論理的であるべき場所では、ようやく自由であることをやめたということも知っている。(訳注123) 自由調と無調に対して、つまり調性の向こう側、そこでは、私は原位置とコンマ差にもはや価値を認めない。なぜなら、ここでは 12 半音システムがその個性を貫き、すでにこれは意味がない。

ナポリの 6 の和音が独自の素晴らしい転調手段であるという意見がいかに表面的であるかは、これによって生じたように見えるあらゆる和音の繋がりが、和音の原機能

$$\begin{pmatrix} \text{C} & \text{od.} & \text{c} \\ \text{C}_1 & \text{od.} & \text{C}_M \end{pmatrix}$$

または

の考え方で全く同様に引き起こされているということからも明らかである。(訳注124) ただ、これらの機能がこれまでの決まった定型（基礎バス位置、7度、9度の追加）より、はるかに豊かなニュアンスをつくる可能性を提供しているだけである。(訳注125)

241

Nr. 240a 参照

または または または または

ほかの例も同様

C C_b C_b C C C

(訳注121) つまり、一時的に短三和音のヴァリエーションとして長三和音を用いることはできるが、これによって行われる短調から長調への調変化は、原位置やコンマ差により転調とは言えない。詳細は次節「コンマ正確な転調」参照。

(訳注122) この転調では、同じ和音進行で同主音の長調にも短調にも進むことが出来るが、そこには本来調変化の道筋の相違があり、同じ和音列でたどり着くものは転調とは言えない。G-dur は C-dur にとってドミナントであるため開く方向（先鋭化）、一方 g-moll は第 2 コントラドミナントの B-dur の平行調であるため閉じる方向（緊張緩和）であり、原位置は反対に位置する。

(訳注123) 和音の原位置と音程のコンマ差について、あまり厳密に考えられてこなかったが、論理的であるべき場所＝特に転調の場面など厳密に考えるべき場所では、それらが考慮されるようになったということ。

(訳注124) ナポリの和音を使って初めて繋ぐことができたように見える和音も、もとの機能からの派生、つまり動和音や代理和音として考えれば可能である。ナポリの 6 の和音は短調ではドミナントの 1 度音変化、長調では調整されたコントラドミナントの 5 度音変化として表せる。

(訳注125) ナポリの 6 の和音を使うことで、短調ドミナントは 3 度音がバス声部に来ることになり、一般的な 7 度や 9 度の形式だけでなく、調性外の 1 度音の半音上の音を使うことになる。

Mà chi me'l vi-eta ohimè sogn' o va - neggio

Cl. Monteverdi 1607 Orfeo (IV. Akt.)

242

L L₁ (5) (5) (1) D

ナボリの最も古い形式

G. Frescobaldi Fuga (sol minore)

243

a)

L (5) D D₁ 5

b)

LP D 5 L

J.S.Bach H-moll Messe Kyrie

244

D 5 L D 5 D (5) D 5 L

klagt Söh-ne Ju-das

245

Grave.

5 L D 5 イタリア風

246

Andante

J. Haydn Variationen f-moll

(減7度和音)

247

W. A. Mozart
a-moll Rondo.

248

Beethoven Op.13 Sonate pathetique

sf ナボリの6の和音の
↑ 主要和音的解釈し直しD

sf

T

249

ist's nicht Täuschung, ist's nicht Wahn?

Weber Freischütz

H-dur和音へ

Andante.

G. Rossini Overture Tell

250

4 Celi soli

C T Cp^ D T E
D D^p G o x

o → D x
T
c

Fr. Schubert Op.90^{II}

Impromptu Es-dur

251

L D o L

Prestissimo

導入

Fr. Chopin Scherzo(III) cis-moll

252

cis-moll和音 パッセージ

Cis-dur 終止

L L quasi (D) D o t

253 R. Schumann Op.14 f-moll Sonate

(D) b (D)

254 Presto R. Schumann Op.6 Davidsbündlertänze

Trä-ne rinnt mir hei-ßer hei-ßer die Wang her-ab

255 J. Brahms Op. 43^{II} Mainacht

C e T e (D) C_M D D D D T

256 J. Brahms Requiem II. Satz. 導入

b-moll B-dur C e C e T

257 Andante Fr. Liszt Notturmo (Liebestraum III.)

c D T

目的のないエンハルモーゼ (訳注126)

(訳注126) As-dur の調性されたコントラドミナントの変化としてのナポリの6の和音は des-fes-a であるはずだが、cis と e にエンハルモニク的読み替えをしている。

258 Fr. Liszt 1. Klavierkonzert

T または (D̄) - - - - - C_M D D

259 Lento S. Rachmaninoff Op.3 Nr.2 Prelude (Basso ostinato)

L P 2 3 5

260 Ch. M. Widor VIII. Sinfonie (終わり)

E - li. la - ma sa-bach-tha - ni

261 Ed. Elgar Die Apostel (Oratorium)

B-dur g-moll E-dur e-moll
ナボリ風 = 双子和音 = 二重和音

8. Kapitel. Die kommureine Modulation auf der Prinzipalbasis. 主要和音の土台上のコンマ正確な転調

実践的な実行の分野ではなく和声理論で、自然に欲された対極性の事実は、転調でのように、はっきりと姿を表す。

転調は調性の変化である。変化は、遠隔調の突然の並置を除外する。^(訳注127) よって、これは「ずらし」より正確に表される。^(訳注128)

「コンマ正確な」転調の極めて明確なイメージは、始めと終わりの調をその原位置で想像すると得られる。^(訳注129)



調号#から、 $\sharp\sharp\sharp\sharp\sharp$ へ5度的に上がる、

調号bから、 $\flat\flat\flat\flat\flat$ へ5度的に下がる。

(a⁴までの) 鍵盤上では、H-dur (5#) は緊張領域^(訳注130)の最も外側の境界、

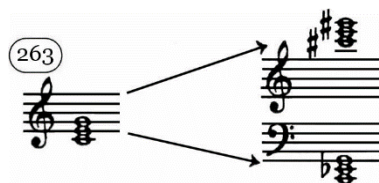
(Aまでの) " b-moll (5b) は緊張緩和領域の最も外側の境界

さらなる拡張は一致だと分かる。^(訳注131)

始めと終わりの調間の道のりは、5度の歩みで数えられる。

例えば C-dur から cis-moll = 3 1/2 (上がる)

C-dur から c-moll = 3 1/2 (下がる)^(訳注132)



半分の歩みは常に代理^(訳注133)である：

^(訳注127) あくまで「調性の変化」であるため、遠隔調が根拠なく突然現れることはない。

^(訳注128) 代理和音や動和音等による一時的な調の変化は転調ではなくずらしと考えられる。この場合原位置やコンマ差が厳密に考慮されないが、転調ではそれが正確である。

^(訳注129) コンマ正確であるためには5度音程で数えられる必要があるため、ピュタゴラスの考え方の5度ライン上での原位置に和音を置くと、その正確な距離が視覚的に得られる。

^(訳注130) つまりドミナンテの開くエネルギーを持った方向への一番外側に位置する調性。

^(訳注131) 調号が6つになると、エンハルモニクで同じ調性が現れる。

^(訳注132) C-dur から cis-moll、c-moll へはそれぞれ5度3つ分と3度1つ分離れている。

3度音程は5度の半分、1/2歩と考えられる。

^(訳注133) 5度関係は主要和音同士の関係として考えられるが、3度音程はその全音階的代

C-dur[♯]、A-dur=3[♯]、つまり 3 歩 + 離れていく代理=1/2 歩=3 1/2 歩上がる

C-dur[♯]、Es-dur=3^b、つまり 3 歩 + 離れていく代理=1/2 歩=3 1/2 歩下がる

転調 C-dur-a-moll-E-dur-Gis-dur-cis-moll または、C-dur-f-moll-G-dur-c-moll は、
両方のケースで、コンマ誤差がある。つまり cis-moll の代わりに cis-moll (訳注134) が、c-moll
の代わりに c-moll に到達し、これは終わりのトニカのもとの位置で現れる。(訳注135)

264

この代わりに
第3ドミナントの平行和音

3 1/2

T

t

起点調の
ヴァリアンテ

T^{Mp}

起点調の
3度同和音

この代わりに

3 1/2

第3ドミナントの
導音交換和音

つまり、道のりの長さを乗り越えたのではなく、再び (部分的にずらされた) 起点に戻ってきたのである。(訳注136)

Cis-dur-Ces-dur へは、c-moll、cis-moll へと同じく二重の遠い道りである。二重の大きな働きがされなければならない。(訳注137)

確かに Ces-dur、Cis-dur のトニカ和音へはすぐに到達できる：

C-dur as-moll Ges-dur Ces dur || C-dur E-dur Gis-dur Cis-dur

しかし、この Ces-dur と Cis-dur は C-dur ゾーンの中にもとのポジションを持つ：(訳注138)

265

2 コンマ分高い！

2 コンマ分低い！

しかし Ces-dur を、我々は慣用でない緊張緩和の遠い領域 (7^b↓) [極めて暗い!] と解釈する。逆に、Cis-dur は慣用でない緊張の遠い領域 (7[♯]↑) [極めて明るい!] と解釈される。(訳注139)

理和音によって得られる。つまり、平行和音、導音交換和音。

(訳注134) 最初のケースでは、原位置としては E-dur、Gis-dur と長 3 度ずつ上昇し、その下 5 度のヴァリアンテとしての cis-moll に到達するため、\\cis となる。原位置に正確な cis-moll は、5 度 3 つと 1/2 分上昇するため、+++cis であり、その音域も 2 オクターヴ異なっている。次のケースも同様で、原位置に正確な転調では、\\---c-moll となり C-dur トニカより 2 オクターヴ下に現れるが、ここでは上 5 度 G-dur の下 5 度の短調、つまりもとのトニカのヴァリアンテと解釈されているため、音域ももとのトニカと同じである。

(訳注135) C-dur トニカの原位置と同じ場所に現れる。

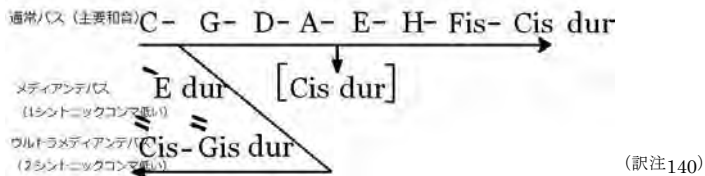
(訳注136) 3 1/2 歩上下に進んだわけではなく、起点調の派生和音に変わっただけである。

(訳注137) 同じように 2 オクターヴ離れた音域にできる調である。

(訳注138) この道のりをたどると、Ces-dur も Cis-dur も、C-dur の原位置と同じ音域で表される。コンマ正確に表すには、C-dur とは離れた音域に原位置が来なければならない。

(訳注139) コンマ正確な原位置では、Ces-dur は 7^b7 分 (つまり 5 度 7 分) 下へ下がっ

Fig. 31



これらの差別化が、純正な理論的価値しか持たないであろうことには異議を唱えない。なぜなら、実践ではコンマ価値は求められないからである。

レーガーの一義的な『転調指針 *Beitraege zur Modulationslehre*』(この中ではナポリの6の和音は度を越して多く使われている。(訳注141))を引き合いに出すと、概念上の純粋性を得ようと努力するような考えは全く持っていない。(訳注142)

しかし私には、「転調」の概念に関する間違いがしばしば存在しているように思える。転調は調性、さらに正確に解釈するなら、調を必要とする。(訳注143) しかしほとんどの場合、単なる「和声列」も「2つの調間の転調」と称される。(訳注144)

和声の動きなくして転調が実現しないことは当然である。しかしだからといってどんな一時的な転調も和声の動きも転調というわけではない。

レーガーのこの転調例は、例外なく、実践において生じた和声的出来事である。しかし、一部たりとも純正概念での「調的变化」ではない。(訳注145)

C-dur-Fis-dur-Cis-dur は和音列としては可能である。同様に C-dur-as-moll-Eses-dur など同様のもの、つまり Cis-dur-a-moll-Es-dur も。しかし、この和音連結は調的变化進行ではない！(訳注146)

つまり、a) 最初の和音の調に最後の和音の関係づけられる。または b) 最後の和音の調に最初の和音の関係づけられる。または c) 2つの和音が概念上の調的中心に関係づけられる。

た、Cis-dur は#7つ分 (つまり5度7つ分) 上へ上がった音域にできる極めて遠い調である。

(訳注140) コンマ正確に考えると、Cis-dur と Ces-dur はそれぞれ5度×7回分上または下にできる。Cis-dur を A-dur の長3度上と捉えるとシントニック・コンマ分低くなり、Gis-dur の5度下と捉えると2シントニック・コンマ分低くなる。

(訳注141) ナポリの6の和音が転調手段として使われている。

(訳注142) 原位置の一致、それによるコンマ正確性を全く考慮に入れず、誤差の生じるものも転調としている。

(訳注143) 2つの調性間の変化が転調であるため、調性が必要であるが、そもそもその部分が「調」と判断されない和音列の変化は転調とは言えない。

(訳注144) カルク=エラートが「ずらし」と表現する、代理和音や動和音、派生和音等による和声の動きも転調と解釈される。

(訳注145) レーガーの著書では、実際に作品で使われている転調例を用いているが、だからといってこれらが理論的に原位置とコンマ単位で正確な「調的变化」としての転調ではない。

(訳注146) 3度近親が用いられた調変化であるため。(C→as、Cis→aなど。)

(レーガーが一生そこから逃れられなかったリーマンの機能記号は、多くのケースで全くそれを遂行できない) これらの場合、3 つすべてのケースで、「調的变化」ではなく、拡張された調性の話である。(訳注147)

266

267

268

269

加えて Cisis-dur から ces-moll へ。(つまり C-dur から ceseses-moll への移調) (訳注148) :

270

この和声音列は例外なく理解できる。その機能進行は、後に続く章で明らかになる。(最初の 2 つの近親階級のみが効果を現す。7 度近親によって、Cisis-dur-ces-moll の最後の道筋は、さらに短くされる！ (訳注149) この音列は明らかに実践的に使える。そして作品も似たような例を多く提示している (レーガーやその模倣者の作品において)。静かなる効果

(訳注147) 始めと終わりの和音が関連付けられる、または両方が同じ 1 つの和音と関連付けられる場合、それは 1 つの調性内の和声変化であり、調性自体が変わった転調ではない。

(訳注148) この転調の開始を C-dur で考えると、転調先は ceseses-moll となる。

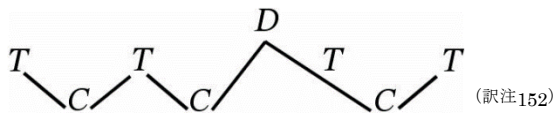
(訳注149) 最初の 2 つの近親階級、つまり 5 度近親、3 度近親のみによって転調の道筋が作られている。7 度近親を使うことで、さらに経由調を少なく目的調へ到達できる。

での特徴的な表現に関する確かさは認めるが、しかしそれは転調ではなく、中止された調性の無限の領域でのずらし、調性の屈曲、対角線上の和声の動き、入れ替え（最後の例）である。^(訳注150) この例も、多かれ少なかれ円状進行する音列の、強い半音階化された改造を保つように無秩序に振舞う。^(訳注151)

271

T C T D^b T^b C^b T

この音列もまた、もとのカデンツの部分的な代理化である。



真の転調はコンマ正確な調変化である。もとの調の調的カデンツからの道の動きである。主要和音土台上の線的発展である。

しかし、すべての引用された例は円の中で回転し、コンマ異なる派生和音（メディアンテ、ウルトラメディアンテ...）へらせん状に上昇、下降する。^(訳注153)

例（C-dur-cis-moll）は次の構造によってコンマ正確な「転調」になる。（主要和音土台上の線的進行）^(訳注154)：

272

T D (D) D^b (C) C C C

その差は、長い説明なしに、次の表で明らかになる：

^(訳注150) 調性の概念の広がり、その和声進行の自由化による、調のずらしや5度音列上の平行移動ではなく3度近親を用いた対角線的動きなどは転調とは呼べない。

^(訳注151) 円状進行＝調性的。調性で進もうとしているが、多くの和音が半音階的代理和音によって変化しているため、転調とは言えない。

^(訳注152) 譜例271の和音列は、このもとのカデンツで使われる主要和音の代理和音を用いている。

^(訳注153) 1つの調性の中で、コンマ異なる代理和音（メディアンテは長3度近親であるため、シントニック・コンマ分音程が異なる）を使って転調のように見せているだけである。

^(訳注154) 主要和音とその代理和音のみを用い、原位置で考えると5度3つと3度1つ分上昇している。

例 C-dur—cis-moll はコンマ正確、始めと終わりが同じ軌道上にある。(5度真正に遠い cis-moll)

主要和音土台

例 C-dur—cis-moll は、コンマ異なる、終わりが別の軌道上にある。(＼下げられた中心 cis-moll) (訳注155)

メディアンテ土台

主要和音土台

(=Nr.267と276)

最初の例は、離れようとする傾向を示す。道のりの終わりは遠い目標を意味する。cis-moll は始め=C-dur に対してすでにかなり緊張している。

2番目の例は、振り子の傾向を示す。道のりの終わりはクロマ的に偽った始まりとして現れる。(訳注156) この cis-moll は5度真正に遠い cis-moll に対しておよそシントニック・コンマ分下げられる。特徴的な緊張は1/10音ほど減少する。

同様に、続くすべての純粋な転調とはみなされない図式の例は理解される。

C-dur—C-dur

主要和音土台

全音階的原形式 (=Nr.271)

(訳注155) C-dur のトニカ和音を中心とする主要和音土台に対し、長3度上に位置するメディアンテを用いているため、シントニック・コンマ分下がる。前の例のような線上の進行はなく、もとの C-dur が主要和音土台上にあるのに対し、転調先の cis-moll はメディアンテ土台上にある。原位置で考えると、音域は同じになり、コンマ正確な転調のような開きはない。

(訳注156) 振り子のように上下に揺れ動く。もとの C-dur から5度的に発展してたどり着いた最初の例と違い、もとの C-dur の原位置と同じ音域にできることから、C-dur が半音変化してできた cis-moll のトニカ和音のように見える。

C-dur—cis-moll

メディアンテ土台

主要和音土台

メディアンテタイプ
276 (=Nr.267)

Diagram showing notes: fis, A, cis, E. Chords: F a C e G.

C-dur—Cis-dur

トリプルメディアンテ

ウルトラメディアンテ

メディアンテ

主要和音

トリプル = } メディアンテタイプ
ダブル = }

277 (=Nr.269)

Diagram showing notes: Ais, Fis ais, Cis, fis, A, cis, E. Chords: F a C e.

C-dur—c-moll

ウルトラメディアンテ

メディアンテ

主要和音

メディアンテ

278 (=Nr.266)

Diagram showing notes: Fis ais, Cis, D fis, A, d F a C e G, f As, c, Es.

C-dur—Ces-dur

主要和音

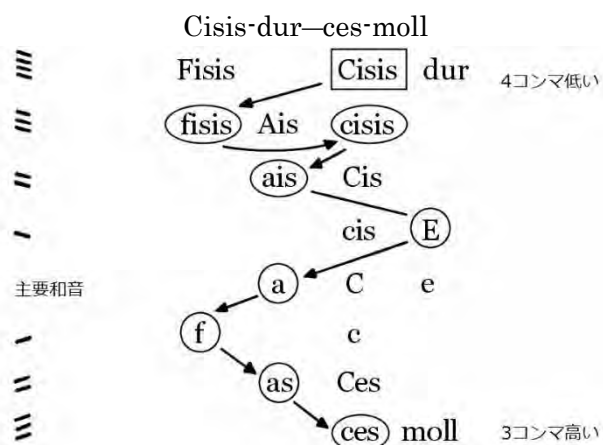
メディアンテ

ウルトラメディアンテ

メディアンテ C
主要和音 (単順な) C
メディアンテ Ces

279 (=Nr.268)

Diagram showing notes: F a C e, f As c Es, as, Ces, es.



5度タイプに対して
7コンマ差がある。(訳注157)



7度近親によってほとんどすべて置き換えられる(より単純!)

この音列の論理的繋がりの説明と、自由調の扱いの技術的構造は後の課でようやく詳しく行われる。

このような和音列の引用の目的は次のようである。: 線的和音の発展^(訳注158)と対角線上のような和音の発展^(訳注159)間の根本的な違いは、明示されるべきである。教育的観点で、純正な主要和音転調の正確な精通がいかに重要であるか、十分強くはそれを強調できない。この熟知は、転調区間の始めと終わりの緊張関係の明確なイメージを、それだけで示す。もとの C^s-dur はもとの Cⁿ-dur より一様に半音高いわけではなく、C^s-dur も一様に半音低いわけではない。両者は、最も外側の離れた緊張、緊張緩和領域に位置するのである。^(訳注160)音楽家は、距離のイメージを得、離れたゾーンには垂直のらせん状のようなものによっては到達されえないということを理解し学ぶべきである。^(訳注161)

Cⁿ-dur から cⁿ-moll へ達することは、軌道を乗り越えることとみなされるべきであり、その場所での変化(ヴァリアンテ)と同一視されない。なぜなら、cⁿ-moll のトニカ和音はかろうじてまだ調的代理和音ではないためである。^(訳注162)

^(訳注157) 長3度近親を用いることで、中心の主要和音から、長3度離れるごとに1シントニック・コンマ分の誤差が生じる。図のような道を辿ると、5度土台上での転調と7コンマ差になる。

^(訳注158) 5度音列上で発展していく形。

^(訳注159) メディアンテ等コンマ差のある和音上で発展していく形。

^(訳注160) 原位置を考えれば、それらは#とbそれぞれ7つ分、つまり5度7つ分の音程の開きがあるはずであり、半音変化とは言えない。

^(訳注161) その原位置は実際の音域的には非常に離れていて、メディアンテ、ウルトラメディアンテ等を使って近距離で得られる転調は真の転調ではないということ。

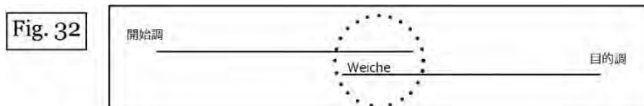
^(訳注162) Cⁿ-dur にとって cⁿ-moll のトニカ和音はトニカヴァリアンテとなるが、ヴァリアン

私は、何度となく授業でこのような実践的経験をした。この「事前指示」によって学生たちはその時間内にはっきりと転調の本質を捉えたこと、2 課ではすでにほとんど例外なく優秀な成果を手に入れたこと、つまり、複雑な課題の一部の解答がもたらされたということ。コンマ正確な主要和音転調で絶対的な確信を手に入れると、あらゆる手法を認めるという自由調の観点で何も邪魔にならない。(訳注163)

基本方針

転調の基本：

起点調は終わりの調に延びる。そして終わりの調は起点調に向かって伸びる。その和音的に同じで、しかし機能の異なる和音（和声）(訳注164) は切換点（Weiche）になる。



1. 起点調と目的調のトニカと、切換点は、可能な限り強拍に置かれる。なぜなら、このケースでのみ、その意義がはっきりと現れるためである。
2. 目的のトニカはできるだけ凌駕される。つまり、目的のトニカへ上がる場合、できる限りその上の 5 度近親 D または D^{\flat} によって導入される。目的調へ向かって下りていく場合、終わりのトニカは C または C^{\flat} (場合によっては c) によって準備されるべきである。つまり、言い換えると、トニカは後打音的に作用する。さらに別の言い方では、上昇の後には正格のカデンツ、下降の後には変格のカデンツが好まれる。その理由は単純な性質である。終わりのトニカが二面的にカデンツ化されて導入されると、低い 5 度近親は上昇の傾向において事実上、または潜在的にすでに道のり上にある。その逆も。(訳注165)

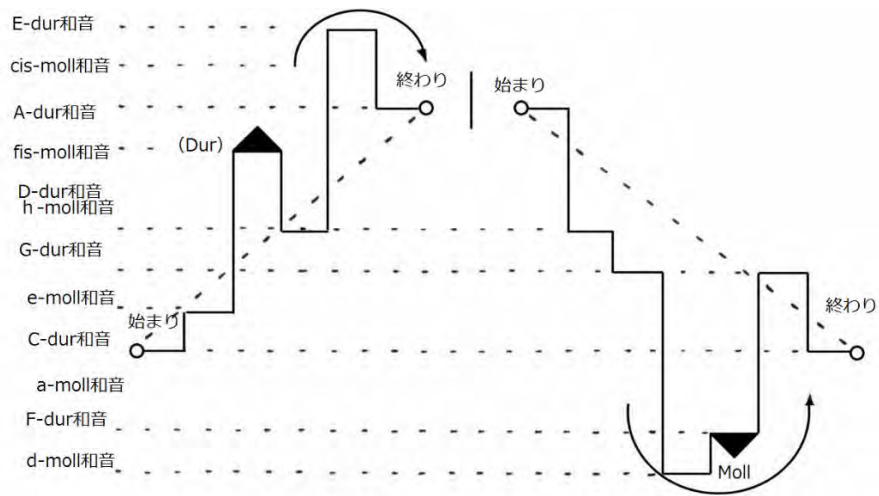
テ和音はここでは代理和音とは呼ばない。

(訳注163) これは基本的な調性音楽での転調の手法だが、自由調ではさらにさまざまな手法がとられる。しかしながら、このコンマ正確な転調をマスターしていることが、自由調で使われる他の手法の理解を妨げることはない。

(訳注164) 起点調と終わりの調の間で転調を担う和音。

(訳注165) 下図参照。C-dur から A-dur へ上がるとき、低い 5 度近親（つまりコントラドミナント）の D-dur はすでに 2 つの調間の途中に含まれている。しかし上の 5 度近親であるドミナント（E-dur のトニカ和音）はそこへ 1 度達して A-dur へ戻ることによって得られる。

+上回る



-上回る

281

T (C) Cp D T

282

T Cp E D Cp c D T

3. 遠い転調の際、切換点はできる限り取り除かれて半分の道のり上にある。^(訳注166)
4. 調整されたコントラドミナントは—さしあたり—切換点としては機能しない (コンマ誤差)。^(訳注167) その過程が同じ方法で自然コントラドミナントでも展開できる場合を除いて。その結果、調整された形式は決定的な役割を果たさない。調整されたコントラドミナントは、調整されたウルトラドミナントと解釈され直したとき、切換点として機能する。
5. 自然的運声法 (旋律的ソプラノ、明確なバスカデンツまたは線的バス!) に、もっとも大きい価値が置かれる。

迅速な理解のために、調の遠さは5度歩測で述べられる。1/2 : 離れていく代理、1 : 5度和音、1 1/2 : 5度和音と離れていく代理、2 : 二重5度...

線の上の数字=上方向、線の下の方数字=下方向

開始調の長調トニカ▲、短調トニカ▼、区間上のヴァリエーション=▲と▼

^(訳注166) すべての途中の調を経由せず、可能な限り省略されることで、目的調への道のりも短くなる。

^(訳注167) 調整されたコントラドミナントは、コントラドミナントのヴァリエーションの性質を持つ。よって、5度真正な音程に対しコンマの誤差が生じる。

第1グループ：

トニカ代理、ドミナントとその代理の調への転調

この転調は新しいものではない。ドミナントとその代理のトニカ化によって成立する。(訳注168)



C-dur から a-moll へ。つまり $\Delta_{1/2}$ (和声的半歩下降)：(訳注169)

283

2小節目の双子和音はすでに長調 $\overset{e\text{ moll}}{C\text{ dur}}$ $\overset{C\text{ dur}}{a\text{ moll}}$ の確定性を緩めている。Cp は下7度を作れない。(訳注170) (この和音は上和音のビゾナンツ $(b)df | fa(c)$ である。)(訳注171) によって h の追加によって短調コンコルダンツ $\overset{D}{C}$ になり、a-moll でカデンツをもたらす。(訳注172)

284

トニカメディアアンテがすでに a-moll を指示しているにも関わらず、トニカメディアアンテではなく、 $\overset{C}{C}$ が転調を決める。(訳注173) B-dur のトニカ和音は、a-moll の強調(上回る)として

(訳注168) トニカやドミナント、コントラドミナントの代理和音を、次の調のトニカとみなして転調するもの。または逆に、もとの調のトニカを、次の調の他の主要和音やその代理和音とみなすもの。

(訳注169) C-dur から a-moll へは短3度下がる。そのため、1/2歩の下降。

(訳注170) コントラドミナントは弱いドミナントで、さらに平行和音は弱い代理。

(訳注171) ウルトラコントラドミナントとコントラドミナントを繋げて外声を省いたもの。

(訳注172) C-dur のコントラドミナント平行和音を、a-moll のドミナント7の和音とみなすことで転調する。

(訳注173) 2小節目のトニカメディアアンテ和音を、すでに a-moll の調整されたコントラドミナントとみなすことができるため、ここで a-moll への転調がわかるが、実際に転調を決定

際立たされている。つまり、これは強い面の強い代理和音である。(訳注174)

導入のついでと同じ例：

285

△ 1/2

導入は装飾し、導入された和音を大きな意義へ押し上げる。(訳注175) しかしこれだけでは転調は引き起こせない、ということが正しく理解される。Cp C Tp T Tl と D が平行調の $\alpha \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow \downarrow$ と同じであるため、その解釈し直しは、拍節的なマーキングが関与して作用しない限りあまり説得力がない。(訳注176)

286

△ 1/2

すべての転調が対極的に置き換えられる (訳注177)：

287

△ 1/2

的にするのは3小節目のウルトラコントラドミナントのB-durのトニカ和音である。

(訳注174) a-mollにおいて、B-durのトニカ和音はドミナントの導音交換和音。強いドミナントの強い代理和音である。

(訳注175) 導入和音が次の和音の装飾的效果となり、本体の和音を強調する。

(訳注176) これらの主要和音やその代理和音は、平行調でも別の機能で全く同じ和音が存在する。そのため、どちらの調ともとれる。これらを強拍に置くことで、初めて転調の効果を得られる。

(訳注177) 機能をすべて対極的に反転させることで、C-durからa-mollへの転調は同じようにa-mollからC-durの転調へ書き換えられる。

例 284 において、 \circ と \triangle (メディアンテ的、主要和音的半音法) (訳注178) の採用によって、**a-moll** は **C-dur** からよりはっきりと区別される。(訳注179) 純正で対極的な書き換えでは、**C-dur** にとっての **f-moll** と **h-moll** の採用が生じる。(訳注180) それによって、**C-dur** は **a-moll** とより見分けが付き、一線を画す。この決定は強拍に置かれる。

288

Nr. 285a
対極

\circ \triangle \triangle \circ
 C^p (\triangle) c T^l (\triangle) D^l D c T

トニカからその平行和音への動き—また調性へも同様—は、長調でも短調でも同じように後ろへの進行である。(訳注181)

\triangle $\frac{1}{2}$ 6つのWeiche C^p C T^p T T^l D (対極)
 ∇ $\frac{1}{2}$

前に方向づけられた和声的半歩の動き $\triangle \frac{1}{2}$ $\nabla \frac{1}{2}$ は、トニカ導音交換和音、または調性へ導く。(訳注182)

\triangle $\frac{1}{2}$ 6つのWeiche C T^p T T^l D D^l
 ∇ $\frac{1}{2}$ または C

ここでナポリのカデンツが組み入れられうる。

(訳注178) **C-dur** ではこれらはメディアンテ、ウルトラコントラドミナントとみなされ、調性にはない調号を持つ、半音階要素のある和音。

(訳注179) **a-moll** の調整されたコントラドミナントである **E-dur** は、**C-dur** にとってはトニカメディアンテと関係は遠く、さらに **B-dur** のトニカ和音は **C-dur** にとってウルトラコントラドミナントになり、これも遠い。これらがともに **a-moll** の主要和音代理であることから、**a-moll** 調が際立つ。

(訳注180) **C-dur** での調整されたコントラドミナントは **f-moll** のトニカ和音、ドミナントの導音交換和音は **h-moll** のトニカ和音。

(訳注181) 上向きにとる長調では、平行和音は下にでき、下向きにとる短調では平行和音は上にできるため、いずれにせよ矢印の方向 (これは上の段の長調では3度ずつ上昇していく方向に矢印があり、短調では下降していく方向に矢印が書かれている) とは逆行する。

(図参照)

(訳注182) 矢印と同じ方向にできる和音は、導音交換和音と、その調性。

289



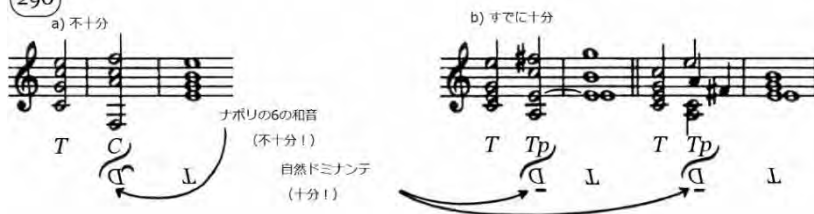
しかしこれは、どこでもそうであるように、有用な転調手段というより、すでに指定された調での特徴的ニュアンスである！（訳注183）そしてレーガーのような優れたマイスターが、小冊子を書く努力をしていることはまったく理解しがたい。その本には、ナポリの6の和音が速い転調のあらゆる窮地での助けとして賞賛されているのである。（前書き！）

彼が短調において、そのヴァリアンテ調でのように一致した使用を見つけているのか大いに疑問である。a c f=e-moll または(!)E-dur にとってナポリの6の和音。この「または」は、ヴァリアンテのナンセンスさの特徴である。（訳注184）

ナポリの6の和音は、動和音である。その解決が隠された導音的短調ドミナント掛留和音である。（私のこれに関する記号 $\overset{\curvearrowright}{D}$ または長調でのその擬態様式 $\overset{\curvearrowright}{C}$ 参照）（訳注185）これをカデンツ和音としてどれほど目立たせても、そのもとの機能 $\overset{\curvearrowright}{D}$ （または $\overset{\curvearrowright}{C}$ ）と変わらない。それゆえ、すべてのナポリの6の和音の転調の芸当は、潜在的なドミナントとみなされる。

$\overset{\curvearrowright}{D}$ は常にバランスの保たれた（後打音的） $\overset{\curvearrowright}{C}$ を必要とする。それに対して $\overset{\curvearrowright}{D}$ または $\overset{\curvearrowright}{C}$ はトニカ導入に対して単独で十分である。（訳注186）

290



ここで、重要な機能原理が認識できる。7度が代理和音へ進むと、それは7度であることをやめ、ドミナントになる。そして転調の終わりをもたらす。（短調代理に対しての）上7度は、和音を5度下げさせる。（長調代理に対しての）下7度は5度上げさせる。（訳注187）

（訳注183） ナポリの6の和音によって転調するというよりは、次の調整されたコントラドミナントによって導かれる調性を、特徴づけるエレメントの一つである。

（訳注184） 同主調への転調は、本来異なる道筋を辿るべきであり、ヴァリアンテにはコンマ差が生じるが、「または」という言葉によって、どちらも大した違いがないように書かれている。

（訳注185） この記号が、はっきりとドミナントの動和音であることを示しているが、ドミナントのようにトニカへの解決は見えず、隠されている。

（訳注186） 機能としてはドミナントとみなされるが、通常ドミナントはトニカへ直接解決出来るのに対し、ナポリの6の和音は、必ず間に調整されたコントラドミナントを必要とする。

（訳注187） 譜例 293 では、ドミナント7度はトニカ平行和音に進む。トニカ平行和音（短三

反対側のカデンツ化された対の挿入は当然免除されている。(訳注188)

291

△ $\frac{1}{2}$

× a-moll和音は、(7度によって)
e-moll和音へ上がる。

起点調でのコントラ側の強調は、起点調を終わりの調からいっそう離す。なぜなら
譜例 292 はあまりに簡単に e-moll と解釈されるためである。(訳注189)

292

△ $\frac{1}{2}$

▽ $\frac{1}{2}$ a-moll=F-dur 対極

△ $\frac{1}{2}$ L 7 L 7 (7または 9)

293

∇ $\frac{1}{2}$

× C-dur和音は (7度によって)
F-durへ下がる

和音)の上7度であるドミナントの7の和音は、解決のトニカを5度下に作る。
(訳注188) ドミナントとなることで、e-moll調での調整されたコントラドミナントの挿入は不要になる。
(訳注189) 譜例 291 でのコントラドミナントの要素が抜けると、転調ではなく、最初から単純な e-moll と解釈できる。

△ 1

例えばC-durからG-durへ

$\begin{matrix} T_p \\ C_p \end{matrix}$ $\begin{matrix} T \\ C \end{matrix}$ $\begin{matrix} T^l \\ T_p \end{matrix}$ $\begin{matrix} D \\ T \end{matrix}$ $\begin{matrix} D^l \\ T^l \end{matrix}$

294

295

C T T_p
 C C_p D T C_p T D_p T_p
 C_p \bar{D} T

296

297

C T (c) D_p
 T_p c T T T_p D_p D D^l
 T_p T D_p \bar{D} T

最後の例は、特徴的な和声半歩連鎖を示している。(訳注190) これは後にも近親転調において、または長い遠隔転調の一員として重要な役割を演じる (訳注191) :

△ 1

それに対してこれが両方向へさらに広がっていることは言うまでもない。それによって C-dur も G-dur も強化される。終わりの調は上回って現れる。(訳注192)

298

D C_p C C^l C^o T D D^l
 $[?]$ C T D_p D^l (\bar{D}) \bar{D} c c^o T \bar{D} T

(訳注190) 短3度での進行。Dp→D→Dl

(訳注191) 図のように、C-dur から G-dur まで1歩分転調する際に、半歩の連続を使って到達する手法がある。

(訳注192) つまり、C-dur は平行和音 a-moll のトニカ和音よりさらに下の領域、コントラドミナントの平行和音 d-moll 等まで、G-dur はドミナント D-dur のトニカ和音を越えてさらにウルトラドミナント A-dur のトニカ和音まで広がりうる。終わりのカデンツでは、トニカの G-dur のトニカ和音へ、ドミナントの D-dur のトニカ和音へ一度上がってから (上回って) 終止する。

2 1/2 の跳躍 (D Cp) (訳注193) は、事前の、または直接の追加的説明なく、T によって $\overset{d}{\mathbb{L}}$ として簡単に解釈される (ドリァ的)。(訳注194) C-dur エピソードが先行しない限り、D の代わりに T を使うことも可能である。(訳注195)

また $\overset{d}{\mathbb{L}}$ の前置きによって (次の例参照) d-moll のトニカ和音が \mathbb{L} と解釈されると、そして後置されたカデンツによって A-dur のトニカ和音が T と解釈されると、d-moll から A-dur のコンマ正確な転調が生じる。(訳注196) 主要和音 A-dur は、通常土台上の変化によって達成され、始めのヴァリアンテの A-dur のトニカ和音とはなんの関係もない。同様に、A-dur 調は d-moll のトニカ和音を c として採用でき、これは始めの主要 d-moll とは関係ない。(訳注197) しかし A-dur のトニカ和音は \mathbb{L} または C または $\overset{d}{\mathbb{L}}$ としても機能できる。それによって終わりの調は cis-moll、E-dur、gis-moll になりうる。(訳注198)

(訳注193) 冒頭の和声進行。D から下へ 2 と 1/2 歩 (5 度×2+3 度) が Cp 和音である。

(訳注194) d-moll として解釈することで、G-dur のトニカ和音をドミナントのヴァリアンテ、d-moll のトニカ和音をトニカとみなす。

(訳注195) C-dur と解釈するため、冒頭が D となるが、C-dur の要素が冒頭に多くなければ、G-dur のトニカ和音を T とし、T→d と解釈することもできる。

(訳注196) 主要和音とその代理和音のみで転調が達成されるためコンマ正確。

(訳注197) d-moll から調の変化として A-dur へ変わっているため、d-moll 内のある A-dur のトニカ和音と A-dur 内にある d-moll のトニカ和音はそれぞれ単に調整されたコントラドミナントであり、同名の調とは関係のない、ヴァリアンテ和音である。

(訳注198) 3 小節目の A-dur のトニカ和音を、トニカではなく他の代理和音と捉えると、下記の 3 つの転調パターンを持つ。

NB. この例は、根本的な理由からここに置かれている。これ自体は、後に議論されるグループに関する。(訳注199)

採用された方法はまったくシンプルなやり方(代理和音とドミナント)である。しかしこれは遠隔調に対して非常に適している。これはここで付随的に示されるべきだろう。

転調△ 1 (例 294-298) へ戻る。

その例が有用であると、その対極形式▽ 1 (a-moll から d-moll) も役に立つ。調整された短調カデンツの採用(訳注200)は、必須ではない。これが慣例的な理由で行われても、それによって転調的機能の対極性はまったく無効にはならない。このカデンツは、転調には関係ないのである。

D^l が L に、または D_p が G に解釈し直される。

(訳注199) 転調の可能性を示す目的で置かれているだけである。

(訳注200) 調整されたコントラドミナント(長調での短三和音)を伴ったカデンツ。

301

C-dur—h-moll a-moll—B-dur

a) b) [E-dur] [es-moll]

対極

C T T^l D^l L c L D T c T

△ 1½ = | △ ½ | 1½ | 2½ | 1½ || || ▽ 1½ = | ▽ ½ | 1½ | 2½ | 1½ ||

上回る 上回る

和声理論の大部分で示されている遠隔転調は最後の例の方法によるものである。(訳注201)

例えば、E-dur から es-moll へ、つまり C-dur から ces-moll へ。

しかし最初と最後は調整されたコントラドミナントのみである。つまり、「和音」であり、「純正な調」ではない。(訳注202) C-dur—f-moll, Des-dur, Ges-dur, ces-moll のトニカ和音は、一つの調の中にあるのである。(例：Des-dur)：(訳注203)

302

C-dur和音 ces-moll和音

(a) T^l T C (c)

つまり、Des-dur 内で C-dur のトニカ和音から ces-moll のトニカ和音へ。
調性内には C-dur と ces-moll はない。

純正な C-dur から純正な ces-moll へ転調するために、もっと大きな動きが必要である！(訳注204)

(訳注201) 短調のドミナント導音交換和音を、長調のトニカとみなす転調。またはその逆。

(訳注202) E-dur と es-moll を示すものは調整されたコントラドミナントの 1 和音のみで、E-dur と es-moll の和音列は存在しない。

(訳注203) これらの和音は、Des-dur 内での機能変化で説明できる。そのうち C-dur のトニカ和音と ces-moll のトニカ和音は調整されたコントラドミナントを導入、導出として用いることで現れる。

(訳注204) 1 つの調性内での機能変化ではなく、転調になるためにはより大きな和音列ごとの変化が必要。

△ 1½ へ、または ▽ 1½ へ = C-dur-d-mollまたは a-moll-G-dur

4つのWeiche $\begin{matrix} C_p & C & T_p & T \\ \downarrow & \downarrow & \downarrow & \downarrow \\ L & L^p & C & C^p \end{matrix}$

303

カデンツ $\bar{D} T T_p C$ $C_p \downarrow \downarrow \bar{C} \downarrow$ $T D$ $\begin{matrix} D \\ C \end{matrix} D t x$

カデンツ (コンマ差) Komma-Differenz

NB. 短調部分での長調の終止は、昔の時代はよく使われていた。しかし、D-dur のトニカ和音にもかかわらず、C-dur から（ヴァリアンテ化された終止での）d-moll への転調は維持される。

t c D L (訳注205)

304

305

San - ta Ga - bri - el - la, ich lie - be dich.

カデンツ $L C_p C^p T T^l C^p (\bar{D}) C c \bar{F}$

不備かな三和音 1½ 目的調の固定 (拡大されたカデンツ)

(訳注205) 譜例 303 A) の 2 つ目のカデンツ部分。譜例は d-moll のトニカ和音で終止しているが、D-dur のトニカ和音に置き換える終止が使われていた。しかしこれは d-moll のヴァリアンテとしての D-dur のトニカ和音であるため、D-dur ではなくあくまで d-moll としての終止である。

第2グループ：

第2、第3の5度近親の調性への転調

ドミナントペアの極端な代理和音 (訳注206) はおよそ 1 1/2 歩中心から離れている。

$$C_p \ 1\frac{1}{2} \longleftarrow T \longrightarrow 1\frac{1}{2} \ D^l$$

$$D_1 \ 1\frac{1}{2} \longleftarrow \Delta \longrightarrow 1\frac{1}{2} \ \Delta^p$$

従って、遠隔調のトニカ (訳注207) は、もはや起点調の直接的な調機能としては解釈されない。そのようなトニカは、ウルトラドミナントとそのさらなる連鎖と解釈されるべきである。



しかし、まだ二重5度近親調と三重5度近親調間の橋は存在する。(訳注208)

Fig.33

3 A dur	C _p	3 fis moll	D ₁
2 1/2 fis moll	C ₁ C	2 1/2 D dur	C _p C
2 D dur	T _p T	2 h moll	D ₁ Δ Δ ^p
0 C dur	C _p C T _p T T ^l D D ^l	0 a moll	D ₁ Δ Δ ₁ Δ Δ ^p Δ ^p
2 B dur	D _p D D ^l	2 g moll	Δ ^p Δ ^p Δ ^p
2 1/2 g moll	Δ ^p Δ ^p	2 1/2 Es dur	D D ^l
3 Es dur	D ^l	3 c moll	Δ ^p

これまでのように、和声的半歩、一步の動きによって目的に達する。(訳注209)

306

(訳注206) 単純なドミナントの機能を持つもの (ウルトラ形式を除く) の中で、トニカからもっとも離れている形式。ドミナント導音交換和音とコントラドミナント平行和音。

(訳注207) もとの調のトニカからの機能として考えられる和音 (ドミナントの導音交換和音とコントラドミナントの平行和音) 以上に離れた和音。ウルトラ形式以上の遠隔のトニカ。D-durのトニカ和音、B-durのトニカ和音等。

(訳注208) もとの調のD^lとC_pは、二重5度近親調ではそれぞれT_p、D_p、三重5度近親調ではC_p、D^lとして機能するため、その間の橋となりうる。

(訳注209) C-durのC_pをA-durのD^lとみなすことで、三重5度近親=3歩分の距離を転調できる。

ge - be - ne - dei - te du himm - li - sche Magd

[すべての機能が \downarrow に関係しているにもかかわらず、 \downarrow はそれ自身ではここでは生じない] (訳注210)

このエピソードはたしかに **G-dur** のトニカ和音で閉じられるが、**G-dur** 調にあるわけではない。**G-dur** への道は対置されているのかもしれない。(譜例 304 参照！) (訳注211)

より短い道はさらに自明である。(訳注212)

5 度近親の独占的な使用は、旋律的、またはポリフォニー的手法が中心になっていない限

り、あまりにつまらない。(訳注213) この音列 $T \quad D \quad C \quad T$ は、まったく不十分である。なぜなら、これは—それだけで自身を象徴しているが—まず **CTD** と解釈されるだろうためである。両面 (変格↑—正格↓) への凌駕は少なくとも推薦に値するかもしれない。(訳注214)

(訳注210) **c-moll** へ転調後、すべての和音を **c-moll** の機能で表すことができるため **c-moll** とみなされるが、実際にトニカである **c-moll** のトニカ和音は生じていない。

(訳注211) 譜例 304 では、**a-moll** から **G-dur** へ 1 1/2 歩上がっている。しかしここでは **a-moll** から **c-moll** へ 3 下がる途中に **G-dur** があり、全く逆の方向にある **G-dur** と言え、その道のりも対照的にできる。

(訳注212) より短い道のり=近親転調の際は、機能記号も歩数もより単純である。

(訳注213) 旋律や他の声部によって装飾が施されないと非常に単純で味気ないものになる。

(訳注214) 正格、変格両方の終止を持ちうる。

309

モデル a) 対照 b)

対極 c) 対極的対照 d)

これらの例は、素朴で、しかし実質的である。すでに述べたように、旋律的、ポリフォニック的手法によってこれらは表現を得る。機能は、それによって何ら変わらない。(訳注215)

しかし新しさも示す。対極性と並んで、さらに反対性も存在する。つまり、同じ旋法での反対の発展である。「上」は「下」になる。(訳注216) 強い面は弱い面と入れ替わる。DはCに、pはlになる。一步と半歩はそのまま留まる。当然、(主要和音からその平行和音への)短3度の半歩から、(主要和音から導音交換和音への)長3度の半歩に変わる。

それによって、反対性は、自然に欲された厳密な一致ではなく、反対の「類似性」のみを生む。(訳注217)

反対の形式は、同じ旋法の対極擬態を $\uparrow \leftarrow | \rightarrow \uparrow$ 、(訳注218) それに対して対極反対形式

は逆の旋法の平行擬態 $\begin{matrix} \rightarrow \uparrow \\ \rightarrow \downarrow \end{matrix}$ を作る。(訳注219)

際立った効果は、カーヴの進行(訳注220)または跳躍する後打(訳注221)、または一步、1 1/2 歩への拍節的な半歩変化(訳注222)によっても生じる：

(訳注215) 上声に動きのある声部が加わることで表現の可能性を得るが、機能は5度近親のみにとどまる。

(訳注216) 上5度和音のドミナントが下5度和音であるコントラドミナントになる。

(訳注217) 対極のような関係的完全な一致はなく、DとCの機能のみが反対になった類似形式になる。

(訳注218) 旋法は同じなので(長調は長調のまま)、和音の方向を表す上下の矢印は同じ向き、しかしDとCが入れ替わるため和音の進行は逆向きになる。C D T (\rightarrow)、D T C (\leftarrow)

(訳注219) 旋法は逆になるので(長調は短調に)上下の矢印は反対向きになるが、和音の進行は同じ向きになる。

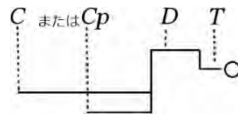
(訳注220) 直線的な進行ではなく、跳躍や後退を伴ってジグザグ状に進む様子。

(訳注221) 1機能を飛び越えて導出和音と結びつくもの。譜例310の2つ目のD-durのトニカ和音の導出和音は4つ目のA-durのトニカ和音。

(訳注222) 譜例310の3つ目の和音では、ドミナントの導音交換和音(h-mollのトニカ和音)から、導出のドミナント(A-durのトニカ和音)へ1 1/2歩進んでいるが、その間に四分音符の変化によってE-durのトニカ和音が生じ、E-dur→A-durという1歩の動きも加えられている。

310

C-dur から cis-moll への道のりは、征服されなければならない。(訳注223) 跳躍によって、目標に最速で到達される(音列跳躍が避けられなくなるケースがある)。(訳注224) 後退(訳注225)は確かに進行を遅らせるが、緩和されて働く。(訳注226) 上の例では、h-moll から gis-moll (ヴァリアンテ化されて Gis-dur) 和音までのすべての地点に立ち寄られている。しかし触れられた半歩の動き h·D·fis·A·cis·和音の代わりに、力強い前への跳躍と穏やかな後ろへの半歩が生じる。(訳注227) この曲線形式はカデンツの様式化された模倣である。(訳注228)



この音列が受け入れられるように感じると—事実そうである—、その反対、対極、反対の対極形式も使える。

(訳注223) C-dur から cis-moll までのコマ正確な転調のため、5度3つ分と3度1つ分を、5度歩、半歩によって進行されるべきである。

(訳注224) 例えば冒頭ではトニカからウルトラドミナンテへ二重5度の跳躍がある。

(訳注225) 順序通りの半歩進行ではなく、例えば D-dur から一旦 h-moll へ戻ること。

(訳注226) 跳躍による進行を和らげる効果を持つ。

(訳注227) すべての地点(和音)に触れているが、すべて半歩ずつ進行しているわけではなく、1歩半(h-moll から A-dur) や2歩(fis-moll から gis-moll) の跳躍もあれば、逆に半歩の後退(A-dur から fis-moll など)もある。

(訳注228) カデンツも、直線的に目的調へ向かうわけではなく跳躍と後退を伴ってジグザグに進む。上下への線の動きはカデンツ的の性質である。

2つの切換点がある2部分からなる小節：

【最後の例】(訳注229)

通常： C D | h A | fis Gis | cis

T C D | h A | fis Gis | cis

C Cp : T Tp

△ $3\frac{1}{2}$
つまりC-durからcis-moll

対極
▽ $3\frac{1}{2}$
a-mollからAs-dur

311

対極的機能： C D | h A | fis Gis | cis

対照：
△ $3\frac{1}{2}$
C-durからc-moll

Sarabande

312

対極的対照：
▽ $3\frac{1}{2}$
a-mollからA-dur

対極的対照：
▽ $3\frac{1}{2}$
a-mollからA-dur

313

上記の機能は一連に並べられる。(訳注230) △ $3\frac{1}{2}$ = ▽ $3\frac{1}{2}$ つまり △ 7

例えば、C-dur から cis-moll を通過して Cis-dur へ。(訳注231) または △ $3\frac{1}{2}$ = ▽ $3\frac{1}{2}$ つま

(訳注229) 譜例 310 の和音列を、C-dur→A-dur→cis-moll と2回の転調を含むものとして考えたもの。通常はC-durからcis-mollへ $3\frac{1}{2}$ 上がる(長調から上がる)。対極ではa-mollからAs-durへ $3\frac{1}{2}$ 下がる(短調から下がる)。対照ではC-durからc-mollへ $3\frac{1}{2}$ 下がる(長調から下がる)。対極の対照ではa-mollからA-durへ $3\frac{1}{2}$ 上がる(短調から上がる)。

(訳注230) それぞれの機能列を連結することが出来る。

(訳注231) 1番目と4番目の音列を並べると、C-durから $3\frac{1}{2}$ 上がってcis-mollへ、そこからさらに $3\frac{1}{2}$ 上がってCis-durへの転調の道のりが出来上がる。

り△→7、例えば C-dur から c-moll を通過して Ces-dur へ。(訳注232)

または、短調グループは a-moll から始められて、A-dur (As-dur) を通って ais-moll (as-moll) へ。(訳注233)

2つの例を足して(訳注234) : C-dur から Gis-dur へ、そして a-moll から des-moll へ。

314

Sarabande

対照的対極
対照的対極
その対極

315

これが貪欲な半音階の使い手にとってまだ十分ではないならば、このグループの配置を変えることができる。そして des-moll[8b]から Gis-dur[8#]へ、または Gis-dur から des-moll への転調が生じる。(訳注235) これは C-dur と a-moll でも始められるだろう。

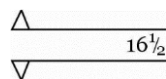
(訳注232) 3番目と2番目の音列をつなげると、C-dur から 3 1/2 下がって c-moll へ、そこからさらに 3 1/2 下がって Ces-dur へ到達する。

(訳注233) 短調でも同様に、3 1/2 上がるもの(4番目と1番目)と下がるもの(2番目と3番目)同士を足すと a-moll から ais-moll、a-moll から as-moll の転調ができる。

(訳注234) 1番目と4番目(ただし gis-moll 開始)の列で足すと、C-dur→cis-moll→gis-moll→Gis-dur となる。cis-moll と gis-moll はトニカとコントラドミナントの関係で繋がる。また、2番目+3番目(ただし Des-dur 開始)によって a-moll→As-dur→Des-dur→des-moll の転調ができる。

(訳注235) つまり、先ほどの例の進行を逆にして繋げる。C-dur→Gis-dur は Gis-dur→C-dur とし、a-moll→des-moll は des-moll→a-moll と変え、C-dur と a-moll を平行調の関係で繋ぐ。すると Gis-dur→C-dur→a-moll→des-moll という転調と des-moll→a-moll→

C-dur から geses-moll へ、 [=16 b !]



または a-moll から Disis-dur へ。 [=16#!]

これらの転調は、和音的観点でも機能的観点でも全く半音階的手法ではない。これは純正な全音階的手法であり、主要和音上の発展であり、単純な 5 度近親の単純な結果である。(訳注 236) 唯一採用されている半音階的形式は、調整されたコントラドミナントである。しかしこれは転調的出来事にまったく影響しない。なぜなら、これは「調整されて」(訳注 237) のみカデンツにある。つまり、すでに実行されたものが付随的に現れているだけである。この音列が完全にコンマ正確なのは言うまでもない。

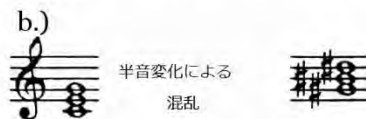
半音階 (性) についての概略

半音階が、調性を完全に根本的に破壊して以来 —若者の間では特に—、コンマ正確な転調の概念はひどく衰えた、または完全に死んだ。C-dur から Gis-dur へ転調するという課題は、もはや何の感銘も与えない。つまり、これは普通 3 つの方法で解決されるのである：

1.) メディアント法からできたもの



2.) 不協和音法からできたもの



3.) エンハルモニク法からできたもの



ad 3.) 最後の抜け目ないやつは —ある意味で— すばらしい人々である。彼らは、そっけなく、12 半音音楽の観点で、エンハルモニクから完全な結論を得る。H-dur のトニカ和音が $h \text{ (cis) } fis$ と、b-moll のトニカ和音が $b \text{ (cis) } (f)$ と記されることが彼らには許される。なぜなら、今日(!)結局は es と dis は同じで、cis と des は同じなのである。(全音和声法の見事な正書法参照!) 当然、ピアノ…など。

C-dur → Gis-dur という転調が可能になる。譜例 311 からのそれぞれの転調が 3 歩半、1 番目と 4 番目、2 番目と 3 番目を足す際にドミナント、コントラドミナントの進行をするため 1 歩、さらに 1 番目+4 番目の列と 2 番目+3 番目の列を足す際平行調進行をするため半歩。これらをすべて足すと、3 歩半 × 4 + 1 歩 × 2 + 半歩 = 16 歩半の進行になる。

(訳注 236) 主要和音とその代理和音によって転調が成り立っており、半音階的 (コンマ差をもたらず) 要素は使われない。

(訳注 237) すでに調整された状態でカデンツ内に現れるだけで、その場で転調要素になることはない。

しかし彼らには常識を言うべきだろう。G-dur が C-dur に対して、また D-dur が G-dur に対して鋭いものと解釈されるならば、Gis-dur は C-dur に対してかなりの緊張感を示すべきである... (訳注238)

ad 1.) 主要和音的、メディアンテ的値の、同名の和音と調性との間の相違 (訳注239) について、再度話されている。そしてこれは関連する章でさらに詳細に語られる...

ad 2.) 不協和音！私は確かに、これをこの本で副次的には扱っていないし、その比類ない価値は全く過小評価されていないと思うが、しかし、これは転調とは関係がない。多数から保守主義者というレッテルを貼られている (これは私にとって多くの場合全く不幸ではない) という完全な自覚と確信を持って、これを主張する。不協和音は、自身で自由調の萌芽を生む。その解決は常に多義的である。つまり、狭い調内で緊張されていないとき、その多くの反抗性は損失を受ける。この場合は、当然のことながら、転調は問題外である。なぜなら、「狭い調性から生じた」ためである。(訳注240) 今や、不協和音の反抗性が典型的な転調エレメントである (訳注241) という見解がほとんど全般を占めている。決してそんなことはない！調性観点では、不協和音は多和音である。和音 x y z の混合からできて、その意味でも機能する。(訳注242) 従って、不協和音の代わりに、協和音 x または y または z もありうるのである。(訳注243)

一つの例を付け足す。必然的に後の章を先取りする。

C-dur、A-dur、d-moll の列で、A-dur のトニカ和音が、そして C-dur、g-moll、d-moll

の列で g-moll のトニカ和音が仲介者であるとき、そこには複合形態 $\overbrace{\text{cis e}} \quad \overbrace{\text{g b}}$ もありうる。

(訳注244) しかし、A-dur のトニカ和音と g-moll のトニカ和音は転調手段では決してなく、d-moll のトニカ和音の単なる導入である。(訳注245) つまり、混合形式 (減 7 の和音) も、転調

(訳注238) Gis-dur はそのシャープの多さから C-dur に対してかなり緊張感があるべきであるが、As-dur になることでフラットの和音になり、逆に緊張が緩和される。

(訳注239) 主要和音としての Gis-dur のトニカ和音と、メディアンテとしての Gis-dur のトニカ和音にはコンマの音程差が存在する。具体的には、メディアンテは同旋法の自然 3 度 and 和音であるため、長調ではシントニック・コンマ (約 1/10 音) 分低くなる。

(訳注240) 1 つの調性内で 1 つ、またはいくつかの和音の派生和音として生じたものであるため、転調エレメントではなく、一調性内和音である。

(訳注241) 不協和音には調性感がなく、さまざまな解決和音を導くため、それを使って転調することが一般的であるということ。

(訳注242) x y z それぞれの派生和音としてそれらの機能でも使われうる。

(訳注243) そこで x y z を混ぜた不協和音を使わなくとも、協和音 x y z のいずれかを使うこともできるということ。

(訳注244) A-dur のトニカ和音と g-moll のトニカ和音の複合体 (それぞれの 1 度音欠如) が間に使われる場合もある。

(訳注245) d-moll のトニカ和音にとって、A-dur のトニカ和音は調整されたコントラドミナント、g-moll のトニカ和音はドミナント和音である。

エレメントではなく、導入エレメントである。^(訳注246)つまり、調性音楽では、すべての不協和音が導入和音なのである。これがドミナントを代理していても、和音解決間を仲介していても、それ無しでも十分理解できるのである！

単独化された不協和音の列は、自動的に調性を終結させる。従って、不協和音連鎖の後には、あらゆる任意の長調、短調和音が使用されうる。最後の不協和音と新しく入れられた協和音間に導音導入、半音導入が存在すると、関連はますますなくなる。それによって転調は、まったく実行されず、単に次のプロセスが展開される。つまり、調、または調性の突然の崩壊、無調エピソード、協和音の突然の新たな挿入（これは、その調の機能をまずさらなる発展の過程で示さなければならない）である。^(訳注247)



良くも悪くも、調的に完全に無差別に違う記譜もされうる。

そして、あらゆる無秩序な方向転換にもかかわらず、C-dur が先に有効な調性とみなされると、不協和音も超えて、そのかつての支配力、拘束力をさらに示す。意図された調性の崩壊後に現れるのは、As-dur(!)和音である。これは立派なトニカ代理 T_Mとして当然 C-dur と関係がある。つまり、多くの#、xのコストは無駄であったということだ。Gis-dur はこのようには理解されない。なぜなら、これは論理的発展プロセスから生じたものではないからである。^(訳注248)

次の例：Gis-dur のトニカ和音は、このように理解される。しかしこの和音はあまりに冴えない。G-dur のトニカ和音の場所を占拠し、その集合クロマとしても機能する。^(訳注249) [E-dur のトニカ和音=C-dur での e-moll のトニカ和音のヴァリエーション化、Gis-dur のトニカ和音=純正 E-dur での gis-moll のトニカ和音のヴァリエーション化、^(訳注250)しかし純正 e-moll、C-dur ではクロマ的にずらされた G-dur のトニカ和音]

^(訳注246) 減7の和音は不協和音であるが、A-dur のトニカ和音と g-moll のトニカ和音の複合体と考えることで、d-moll のトニカ和音の導入和音とみなすことができる。

^(訳注247) 転調は、あくまで前の調と新しい調の関係性が必要であるため、不協和音の連鎖から、突然無関係の新しい協和音が現れるケースは転調ではない。

^(訳注248) この和音が As-dur のトニカ和音と解釈されれば、それは C-dur トニカの代理（反メディアンテ）として C-dur 内の和音である。しかし Gis-dur のトニカ和音が生じるためには C-dur との関係や転調プロセスが必要であり、ここでは不協和音の連鎖によってそれが行われない。

^(訳注249) G-dur のトニカ和音のすべての音をクロマ変化させたもの。

^(訳注250) C-dur のメディアンテ E-dur のトニカ和音のメディアンテとしての Gis-dur のトニカ和音。C-dur ではトニカのメディアンテのメディアンテ和音。

318

a) T T^l D T \bar{D}

b) T T^M T^{MM} T^{Mp} \bar{D}
 または (g) T^{Mp}

和音交代がゆっくりと行われる時 (訳注251) でさえ、そのようなメディアンテ=Gis-dur は独創性を持たない。完全ではなくともまだ相当揺れ動き、ピュタゴラス土台上でたどり着いた Gis-dur ではない： (訳注252)

319

T D^l Cp T D^l Cp D T

例319

Dis-dur和音
his-moll和音

Gis-
eis-
Cis-
ais-
Fis-
dis-
H-
gis-
E-
cis-
A-
fis-
D-
h-
G-
e-
C-dur

例318b:

G-dur
e-moll E-dur
C-dur

このことは、主要和音転調の根本的な確定と防衛のためである。

(訳注251) C-dur→E-dur→Gis-dur の交代が C-dur 内の和音変化 (トニカのメディアンテとして) ではなく、転調のようにそれぞれの調が伸ばされ時間をかけて行われること。

(訳注252) 譜例 318b)の進行を、時間をかけて行っただとしても、譜例 319 のカーヴのように Gis-dur の高さまでたどり着くことはない。

転調手段としてのコンコルダンツ

7度の付加は、ドミナンテへ関わる和音（または調整されたコントラドミナンテ、これはヴァリアンテ調の借用和音である）という烙印を押す。

ドミナンテとウルトラドミナンテがいずれにしてもコンコルダンツ化し、さらにトニカに向かって進むため、これらは詳しい説明としてはここでは除外する。

コントラドミナンテは、7度の追加によって、ウルトラコントラドミナンテのドミナンテになる。これも新しいことではない。（訳注253）

320

a.) [T × C] b.) [L × C]

\bar{D} $\frac{T}{\bar{D}}$ $\frac{\bar{D}}{T}$ T \underline{L} \underline{L} \underline{L} L

コンコルダンツ化されたウルトラコントラドミナンテはより強く作用する（訳注254）：

321

a.) 和声的反復

C-dur—Es-dur
B-dur—Des-dur
=C-dur—Des-dur

b.) 対極

a-moll—fis-moll
h-moll—gis-moll
=a-moll—gis-moll

D T C \bar{D} T (C) D C

\underline{L} \underline{L} \underline{L} \underline{L} \underline{L} \underline{L} \underline{L} L

それに対して全音階的代理和音のコンコルダンツ化は、より重要である。（訳注255）

（訳注253） C-dur のコントラドミナンテに7度が付くと、ウルトラコントラドミナンテ B-dur にとってはドミナンテの7の和音となる。これを利用すると、C-dur から B-dur への転調ができる。

（訳注254） 7度を伴うことで、別の調のドミナンテの7の和音とみなされやすくなり、より転調エレメントとしての働きが強くなる。

（訳注255） 全音階的代理和音（平行和音と導音交換和音）をドミナンテの7の和音とみなすことで、より多くの調へ転調が可能になる。

322 (重要)

C-durからa-moll
e-moll
h-moll
fis-moll
cis-moll

323

C-durはA-durを通過して
Gis-durへ。(Cis-dur C)

→ = \underline{D} ↘ = \bar{D} .

すべての7度付加は、和音を後ろへ動かす。次の和音に対して、上和音は下へ進み、下和音は上へ進む。(訳注256)

もっとも重要な形式は、言うまでもなく切換点 $\boxed{\underline{Dl}}$ である。これは Δ と $2\ 1/2$ 間の仲介をする。(訳注257) 最後の和音 ($2\ 1/2$) は、7つの調機能のいずれにも変わることができる。(訳注258)

[譜例 322、④]

(訳注256) 上和音、つまり長調でのDは次の和音、例えばTへ下がる。下和音、短調でのDは次の和音、トニカへ上がる。これは、和音進行上は後ろ向きに進んでいると解釈できる。

(訳注257) 長調を、 $2\ 1/2$ 歩離れた調(和音)へ導く。C-durに対して、fis-moll。

(訳注258) 長調から $2\ 1/2$ 歩離れた和音、つまりC-durでは2歩半(第2の5度の長3度上)離れたfis-mollのトニカ和音は、7つの機能の可能性を持ち、さまざまな調への転調を可能にする。

T | D^l in G-dur | T^l in D-dur | T^p in A-dur | C^p in E-dur
 () | () in h-moll | () in fis-moll | () in cis-moll

これらのトニカがさらに 6 つの新たな調機能に評価し直されうるため、さらなる転調の可能性の豊富さが生じる：(訳注259)

324
 C-dur-dis-moll
 Δ 5 1/2
 T | D^l | C^p | D | T | L

このコンマ正確な、強い導音的転調手段が長い間自身の「特別なパンフレット」(訳注260)を見つげなかったことは非常に注目すべきである。この和音は、非常に賞賛された短調でのナポリ的和音の対極的対である。 $(D^l : T)$ (訳注261) このように、多かれ少なかれコンマが重要でないなら、それも極めて効果的な手品の余地を残す(訳注262)：

325
 [?]
 L | D^l | T | L

つまり = a-moll から bes-moll へ(訳注263)
 しかし二重コンマ差がある

この例が「ナポリ的出来事」とみなされると、長調の対は後置される必要がない(訳注264)：

(訳注259) fis-moll のトニカ和音で転調した調のトニカが、再びドミナントの導音交換和音とみなされると、自身を除く 6 つの調にさらに転調できる。

(訳注260) 転調手段としてのカデンツの定型。

(訳注261) 短調でのナポリの 6 の和音はドミナントの導音交換和音と同じである。そのため、長調でのドミナント導音交換和音は、その対極的対と言える。

(訳注262) 短調でのナポリの 6 の和音のように、コンマ差を問題としなければ、ドミナントの導音交換和音を用いた転調は、かなりさまざまな転調をもたらす。

(訳注263) 譜例の冒頭の調は dis-moll であり、転調して終わる調は es-moll である。これを開始調を a-moll とすると a-moll から bes-moll への転調と同じこととなる。

(訳注264) 譜例 325 の短調の例で、3~4 小節目がナポリのカデンツとみなされると、長調では対極的対となる機能記号は生じず、単純なドミナントカデンツとなる。

326

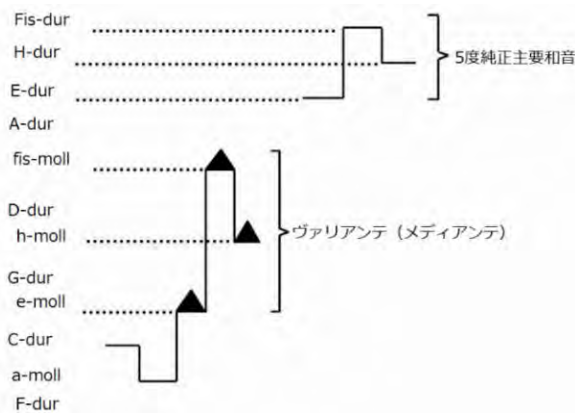
つまり C-dur から His-dur へ
しかし二重コンマ差がある

ヴァリアンテのような転調

コンマ逸脱の原因は、切換点上にヴァリアンテまたはメディアンテがあること、そして主要和音、または全音階的代理和音に変わることにある。(訳注265)

328

H-dur のトニカ和音はここでは単にヴァリアンテ化された h-moll のトニカ和音である。(訳注266)



従って、切換点 $\overset{c}{C^p}$ または $\overset{c}{C}$ または $\overset{y}{D^p}$ または $\overset{y}{D}$ もコンマ逸脱を引き起こすに違いない！(訳注

267)

(訳注265) ヴァリアンテ、メディアンテが転調部分に現れ、それを別の調の主要和音または全音階的代理和音(平行和音と導音交換和音)とみなす場合、コンマの誤差が起こる。ヴァリアンテとメディアンテは、半音階的代理和音であり、5度発展上にできた和音ではないため5度真正な和音とはコンマの音程差が存在する。

(訳注266) 終わりの H-dur のトニカ和音は、転調によってもたらされた5度真正な H-dur トニカの和音ではなく、C-dur の中のドミナントのメディアンテとしてのコンマ差のある H-dur のトニカ和音である。

(訳注267) すべて、調整されたコントラドミナント(コントラドミナントのヴァリアンテ)を主要和音やその全音階的代理和音とみなして転調しているため、コンマ差がある。

間違った原位置

間違った原位置

329

T c C T D T T c D ♭ L

間違った原位置 間違った原位置

b)

L ♭ ♭ ♭ L D T C T

そして依然、調整されたコントラドミナントは、例えば C-dur と Es-dur または c-moll 間、a-moll と fis-moll または A-dur 間を、コンマ逸脱が生じることなく仲介することができる (訳注268) :

330

a.) 通常 原位置 T c C (d) D T

b.) 通常 T c C (d) ♭ ♭ ♭

対極: c.) 通常 L ♭ ♭ ♭ L

d.) 通常 L ♭ ♭ ♭ (d) Cp T c T

a.) f-moll のトニカ和音は Cp ではなく、Es-dur でヴァリエーション化された二重ドミナント (訳注269)

b.) f-moll のトニカ和音は D ではなく、c-moll でヴァリエーション化された反平行和音のドミナント

(訳注268) つまり、調整されたコントラドミナントを、別の調のある和音の導入和音とみなすことで、5度真正な転調が保たれる。

(訳注269) 次の和音への導入和音と考えることで、調整されたコントラドミナントが直接主要和音に変わることがなく、コンマ逸脱を避ける。

- c.) E-dur のトニカ和音は、 C^{P} ではなく、fis-moll でヴァリアンテ化された二重ドミナント
 d.) E-dur のトニカ和音は、D ではなく、A-dur でヴァリアンテ化された反平行和音のドミナント

コンマ逸脱は、切換点上に 2 つの相互に相殺するヴァリアンテがあることによって予防される。(訳注270) このヴァリアンテは両方とも転調を決めない。なぜなら、a.) ヴァリアンテ化は、b.) もとの和音と同じくらい無いものと考えられるためである。(訳注271)

331

ウルトラドミナント連鎖

もっとも速い変化形式は、9度近親の連鎖が作る。(訳注272) もとのタイプはパレストリーナで探されうる。(聖母讃歌: E-dur D-dur C-dur のトニカ和音) ウルトラドミナント連鎖は、特にリスト (ダンテ・ファンタジー) で、時にプッチーニの作品でも見つかる。

狭い調性へ置かれ、そこで時折現れ、はっきりとした跳ね返りの傾向 (訳注273) を示す:

332

自由な環境では、それに対してその継続した並列が可能である (訳注274):

(訳注270) 転調の切換点に、調整されたコントラドミナントと、導入のヴァリアンテなどがあり、次の調に変わる場合。譜例 330a)では、C-dur の調整されたコントラドミナントから Es-dur のドミナント導入ヴァリアンテがあるため、相殺される。

(訳注271) 譜例 331a)ではヴァリアンテではなく元の主要和音によって転調しているが、b)では、ヴァリアンテ和音はないものとみなされている。これにより、ヴァリアンテが転調にかかわらず、正確な転調ができる。

(訳注272) ウルトラドミナントを使うことで、もっとも短い道のりで遠隔調へ転調できる。

(訳注273) 調性カデンツ内に現れる場合、ウルトラ形式が調のもっとも外側の和音になるため、必ずトニカの方へ折り返す性質を持つ。

(訳注274) 連鎖的に使うことで、12歩もの進行も可能である。

333

逆方向でも同様

(抜群の効果)

T E (E) (E) (E) (E) (E) ↓ F (F) (F) (F) (F)

転調の目的のため、最後に上回りまたは戻し（これも同様の結果になる）がもたらされる。
 (訳注275)

334

上回る

上回る

C-durからH-dur

1 | Δ 2 | 4 6 | 5

a-mollからb-moll

1 | ∇ 2 | 4 6 | 5

D T B (B) C D T ↓ G A B (B)

見ての通り、基本バスは、ピュタゴラス的全音音階を辿る。(訳注276) ウルトラドミナンテがトニカからその起点を取ると、偶数で離れたドミナンテ (2.4.6.8.10.12) (訳注277) のみが生じうる。カデンツ化された5度の戻る歩みは、偶数ではない主要和音をトニカ化させる。(最後の二重例参照) (訳注278)

二重化された5度反歩は—過度の緊張では有利に—、偶数主要和音を終止化する。

335

a)

T E (E) (E)

T (C) C T D T

Δ 2 4 | 6 8 7 | 6

対照:

b)

T B (B) (B)

T (D) D Δ T

対照: Δ 2 4 | 6 8 7 | 6 Δ

(訳注275) 正格のカデンツが置かれ、ドミナンテによって一度上げられてから、トニカへ下がる（戻る）。このカデンツによって調が確定し、転調が果たされる。

(訳注276) 基音がバス声部に置かれると、5度音列上にもたらされる音を全音音程で進む。
 c-d-e-fis。

(訳注277) つまり、第2ドミナンテ、第4ドミナンテ等。トニカのウルトラドミナンテ、さらにそのウルトラドミナンテということ。譜例334の横の図の数字はトニカからの歩数。

(訳注278) 譜例334の2つの例のように、最後にドミナンテ→トニカのカデンツが置かれると、1歩戻するため、そのトニカは最初のトニカから5歩離れた奇数関係の和音である。

連鎖が D または C (D または C) で始めると、当然目的も 5 度前か後ろに動く。(訳注279) 代理和音は望ましい変化をもたらす。代理和音は、連鎖を終わらせ、半歩前か後ろへ導く。または自身から連鎖を出すことができる。(訳注280)

336

C-dur-c-moll

337

a-moll-Cis-dur

338

C-dur-Fis-dur

Fis-dur-調整されたFis-dur

混合形式

純正

調整された

ウルトラドミナントが自身のドミナントによって追い越して導入されると、そのドミナント

(訳注279) これまでの例では導出、導入されるもとの和音もウルトラ形式だったが、それがドミナントやコントラドミナントになると、導出(入)和音も5度分ずれ、結果的に転調先の調性も5度分動く。

(訳注280) 連鎖を代理和音で置き換えることができ(譜例336の3~4小節目)、これにより5度歩で続いてきた進行に半歩が加わり転調にも影響する。また、譜例337でのように代理和音からウルトラ形式の連鎖を始めることもできる。

テはトリプルドミナンテを作る。(訳注281) これは—コンマ差上まで—反5度の3度近親(コントラドミナンテメディアンテ C^M) に似ている。しかし、これらが前へトニカに傾いている(潜在的 C から生じた結果)(訳注282) にもかかわらず、トリプルドミナンテはウルトラ形式へ折り返す。(訳注283) このコンマ下げられた C^M は、そのもとの主要和音の緊張緩和を中断しようとする。(訳注284)

それに対して、トリプルドミナンテは、その過度の緊張を軽減しようとする：

339

Fernverwandschaft 遠隔近親
Nahverwandschaft 近近親

短調では逆。
C形式としては対照、
短調では対照的対極

T D (D) (D) T C C^M

340 a)

T (D̄) B (D̄) (B) (D̄) (B)

対照 b)

T (C) c (C) (c) (C) (c)

調整された導入和音
付きも (c)

対極 c)

L (D) F (D) (F) (D) (F)

対照的対極 d)

L (c) 3 (c) (3) (c) (3)

全音階的な半音階手法または半音階的な全音階手法！(訳注285) (当然、調整されたコントラドミナンテは除外) これに加えて、非常に簡明的確な例を、ブラームスのいわゆる g-moll

(訳注281) 譜例 340 のように、ウルトラドミナンテに導入としてドミナンテがつくと、それはもとのトニカにとってはトリプルドミナンテの関係になる。

(訳注282) トニカへ向かって上がる性質を持っている。

(訳注283) ドミナンテの性質を持つため、必ずトニカの方向へ下がる。よってウルトラ形式へ下がる。

(訳注284) コントラドミナンテは本来トニカの下に位置し、弱く、緊張とは反対の方向、性質にあるが、メディアンテはこれを長3度分トニカの方へ戻す。

(訳注285) ウルトラドミナンテのドミナンテ導入(トリプルドミナンテ)によって、メディアンテ等なく、全音階的代理和音ながら半音階的領域を作り出している。5度的発展上にあるため、コンマ差もない。

ラプソディーが提供している。これは当然、後の発展でようやく、**g-moll** に帰属する。(訳注286)

286)

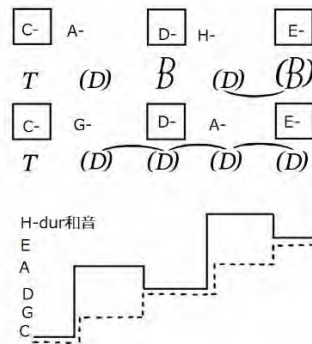
(341) Brahms, Op. 79 Rhapsodie

Es-durから
(g-moll△
からは一貫して1/2加わる)

Es-dur G-dur H-dur

メディアンテ、
コンマ差なし！
純正主要和音発展！

トリプルドミナントは、当然、単純なドミナントよりはやく目的に到達するということがない。なぜなら、これは反復するためである。(訳注287) この特有の性質は、一直線的な5度列に対してカーヴ進行にある。



次に示す2つの例は、この形式と他の以前説明された手法を混ぜている (訳注288) :

(訳注286) トリプルドミナントを導入として使うことで、本来 **Es-dur** (作品自体は **g-moll** だがこの部分では **Es-dur**。機能も歩数も **Es-dur** をトニカとしているが、**g-moll** から考えると歩数はプラス 1/2 歩となる。) とは遠い関係の和音が、メディアンテを使わずに多く現れる。

(訳注287) 前へ進み続けず、必ずウルトラドミナントへ戻る。よって階段上に進む点線の5度音列に対して、跳躍と後退を繰り返す、結果的に目的調へは同じ時間がかかる。

(訳注288) ウルトラドミナントのドミナント導入 (トリプルドミナント) と、和音を飛び越えた導入、二重導入など。

342

T (D) B (D̄) (B̄)

3 2 5 4 7 6

D (C) C (C) (C̄)

5 2 3 1 2 1

343

1 (A) (A) (5) A (A) (A) (A)

3 2 1 4 3 6

(A) (A) (A) (A) A A A 5

5 2 3 1 1 1/2

転調の章のまとめ

これまでの全章は型にはめ込まれている。私は、実際の音楽は非常に多くの自由な転調を示し、コンマの考慮はされず、とりわけ数えきれないケースで不協和音エレメントが中心を占めている、という当然の反論もよく理解している。これはすべて間違いなく正しい。これらの反論の正当性を疑おうとするなら、私は知識を持った実践的音楽家ではなく、作品から何も理解していないに違いない...

これは正しく理解されて欲しい。この章では、ただ関係の極めて素朴な近親関係（ドミナ

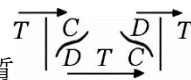
ンテタイプ) の効果を明らかにすることが大切であった。この十分な効果は、一般に想定されているより何倍も大きい。(訳注289)

示された例は、例外なく簡素である。これはしかしながら、あらゆる考えうるだけのポリフォニック的、リズム的、モチーフ的、不協和音的手法を取り入れることを邪魔しないのである。次の1つのみ、除外される。すなわち、「ヴァリアンテの価値変化」である。これが実践で大きな役割を担うことは、極めて短い道上で極めて遠い和音同士を結びつけることを期待できないということ、例えば C-H-Dis-dur (これはもとの形式 C-dur h-moll D-dur の2度のヴァリアンテ化—またはメディアンテ化—によってのみ成立する。)と同じくらい、私はよく知っている。後の章で、この和音のつながりを十分に詳しく説明している。

転調のプロセスの内なる本質(訳注290)をはっきりと提示することは、—教育的理由から—私にとって非常に大切である。

これは C-dur から As-dur への単純な転調とみなされる。これは曲線なしに、直線的に進行する(訳注291)：

344



これは確かに素朴ではないが、この例は変化のプロセスの内的本質を可能な限りはっきりと表しているため、この基本タイプから、今やビコルダント的、クロマ的、ヴァリアンテ的、メディアンテ的装飾、または代理化が問題なく受け入れられるのである。(訳注292)

345

9度和音
T (D̄) (D̄) D̄ T

346

半音変化した5度を伴う7度和音
T (C) (D̄) (D̄) D̄ T

(訳注289) ドミナントとコントラドミナント、その全音階的代理和音、そしてウルトラ形式等5度近親のみを使う転調を扱ったが、これらは単純でありながらかなり多くの調を結びつけることができる。

(訳注290) 本来転調は5度近親上で行われるものであるということ。

(訳注291) 下5度の進行のみで成り立っており、代理和音やドミナントによる上への進行がないため、直線的に進む。

(訳注292) この和声進行を C-dur→B-dur→As-dur の転調として機能付けすると5度近親の単純な形式ができあがり、その構造がはっきりと現れる。これにより、譜例 345~349 のようなさまざまな装飾的要素を加えても解釈が可能になる。

347 減7和音

概念上の土台

T C̄ (bD) (bD) D̄ Ā T

概念上の土台

348 拡張和音

T c (D) C̄ D̄ D̄ T

概念上の土台

349 強い不協和音を伴う

NB1	NB2
c 5	es 5
qes 9	bes 9
es 7	qes 7
a 3	c 3
h又はjces 5	d又はjeses 5
土台 f1	土台 as1

C F B Es () As

依然として、単純な5度下降例は識別可能な基本位置を作る。(訳注293)

そしてさらに、F-durとB-durの代わりにf-moll、b-mollが生じる。なぜなら、Es-durのトニカ和音への直線は妨害されないためである。強調:f-mollのトニカ和音は決してAs-dur

のTpではなく、 $\frac{d}{B}$ である。しかし効力は生じない一機能である:(訳注294)

350

T c (D) D T

ある意味では

ヴァリアンテの必要はない

または、F-durのトニカ和音の代わりにその反メディアンテが現れる。つまりDes-durのトニカ和音。(訳注295) B-durのトニカ和音の代わりにその7の反和音des-moll(訳注296):

(訳注293) どのような装飾がされても、5度下降する音列によってその基本形がはっきりと認識できる。

(訳注294) f-mollのトニカ和音はC-durの調整されたコントラドミナントとして生じる。b-mollのトニカ和音はその導出和音と考えられる。それによりEs-durのトニカ和音へ下降する進行が保たれる。f-mollのトニカ和音は、As-durのTp(終わりのトニカに対し下3度にできる和音)と考えると下への直線的進行が妨げられるため適切でない。トリプルドミナントのヴァリアンテと捉えることで、As-durへの下降進行ができる。

(訳注295) 反メディアンテは長調の場合長3度下の長三和音。F-durのトニカ和音に対しては、Des-durのトニカ和音となる。

(訳注296) B-durの7の和音はb-d-f-as、その反和音はas-fes-des-bとなり、des-mollのトニカ和音の7の和音となる。

351 様式化

またはさらに、F-dur、Es-dur のトニカ和音の代わりにその 3 度同和音 (Mp) (訳注297) fis-moll、e-moll のトニカ和音が生じる。それによってカデンツ化 F:B、Es:As の代わりに、連鎖交換和音 (後ろ参照) が生じる。(fis:B と e:As 和音)

352

導音	3	3	3
	e	dis	d
		∇	∇
	7	7	7
	b	a	as
			g [ges]
	ε		ε
	5	ε	5
	g	fis	f
		e	es

内的規則性!

これは、一時的には十分だろう！これらの例は、無理に手に入れたのではなく、内なる規則性のシンプルな結果、自然に与えられた和音関係からの結果として明白である。

次の章は、同じようなコンビネーションのための手段を教える。このテクニックは、厳密であるほど、より信用して確立されるだろう。そう、私は言いたい。厳格であるほど、「コンマ正確な転調」についてのこの章は入念に検討されるのである。(訳注298)

単純な転調形式のいくつかの様式化された例：

353 Semplice.

354 Molto lento.

(訳注297) 3 度同和音は、機能記号としてはメディアンテの平行和音と表せる。
 (訳注298) より複雑な転調手法を理解するためには、このコンマ正確な転調について厳密に検討し理解することが重要である。

355 *Quieto.*
quasi Vcl.
 Musical score for measures 355, featuring piano and bass staves with various dynamics and articulations.

356 *Allegro.*
 Musical score for measures 356, featuring piano and bass staves with a forte (ff) dynamic.

Musical score for measures 357-358, featuring piano and bass staves with various dynamics and articulations.

357 *con molto espresse.*
 Musical score for measures 357-358, featuring piano and bass staves with a piano (p) dynamic.

358 *Larghetto misterioso.*
 3 Violen c.s.
 Musical score for measures 358-359, featuring piano and bass staves with a pianissimo (pp) dynamic.

359 *Sarabande.*
quasi Str.-Quartett
 Musical score for measures 359-360, featuring piano and bass staves with various dynamics and articulations.

360 Ländler. (commodo) *mf*

曲線進行
Tp (C) $\sim \bar{D}$ T C^l \bar{D} \bar{D} T

361 Dörpertanz, nicht zu rasch!

類似半歩!
D T C (C) (C)
(5度歩)
C (Cl) Cp Tp Dp D^l \bar{D} T $\underline{\underline{D}}$ T

362 Rigaudon.

類似半歩!
Fagott \bar{D} T TpC Cp \bar{D}
Oboi. \bar{D}
F-dur反復のためのf-moll, Metharmose!

363 Agitato e drammatico.

慣用!

364 Valse lente.

p *sonambulo*

pp

2

1 2 1 2

1 2 3 4 5 6 7

1 2 3 4 5 6

365 Vivo burlesco

2 1/2

D T D Tp(3) C Cl D T

366 un po' tranquillo

p

chiaro

2 1/2

D Cp D T

367 Allegro pulito

tr

2 1/2

T D Tl D T 1 5

Molto sostenuto.

368

$\Delta \frac{2}{2}$

mp tenuto

T (Cp) C

アカペラスタイルのいくつかの例

Tempo giusto. Denn Dein ist das Reich und die Kraft und die

369

$\Delta \frac{3}{4}$

f

\bar{D} T C Cp E

rit. *rall.*

Dl D (D) Tl T D

Herr - lich keit. A - - men, a - - - men. A - - men.

C D T T Cp Tp (D) \bar{D} T

(Mäßig bewegt) nicht wa - gen des muß ich kla - - - -

370

$\textcircled{3}$ $\textcircled{4}$

mp *p* *intensiv*

E-dur cis-moll

Cp T C D Tp (♭) Tp = Λ

gen;

ナポリ e-mollヴァリアンテ

\textcircled{b} \textcircled{D} \textcircled{p} $\textcircled{♭}$ $\textcircled{♮}$

das hat dein' Schön-heit g'macht, die mich zu reich bedacht an gro-ßem

a-moll →

C_p (A) T_p C_p D Tλ C (C) C

D-dur (D) (D)

o wun-der - - bar er -
Adagio.

Lei - - - de

← a-moll

$\frac{D}{D}$ F-dur(リディア的) T (D) (D)

schaff - nes Weib, möcht ich doch dei - nen Dank

G ミクソリディア d

(A-dur)

T C D T

empfah'n; es steht dein min - nig-li-cher Leib in meinem

espr. mf

艶のあるテノール H-dur

(E-dur) D T

D (D) D T E(又adP) T

Hoch - - gesang vor-an san - - ta

ff

D T

D T (C) C

santa Ga-bri - el - la, ich lie - - - be dich!

pp rall. pp

Tp D C T^l (Δ \wedge) Dp C D T E-dur

fis-moll

(instrumental) Allegro brioso.

371

Δ 6

増大する歩幅の狭まり

T D D^l Cp D

T D T \bar{P}

accel. ff

Dp Tp D T

基本転調は非常にシンプルである。

C - G - h- (E-) A- (E-) H- dis- Cis- Fis

Kad. → Kad. → (Kad.) →

cis-

Δ 1 1/2 4 3 4 6 5 5/2 7 6

あらゆる刺激的で表情豊かな不協和音は単なる「動和音形式」である。これは転調的の出来事にまったく影響しない。

Ergänzung zum ersten Hauptstück.

9. Kapitel.

Zwillinge und Drillinge.

第1主部の補足

双子と三つ子の和音

すでに5章—代理和音—で言及したように、長調における全音階的短三和音と、短調における長三和音は、それぞれ2つの5度近親主要和音からなる不完全な複合体である：(訳注299)



1つまたはほかの主要和音が完全な形で現れると、「双子和音」が生じる。(訳注300)

(372)

$T + T_p = T_p$ || $C + C^l = C^l$ || $L + D_p = D_p$ || $D + D_p = D_p$

トニカー平行双子

コントランテ—導音双子

その他の主要和音双子 $C_p, T^l, D_p, D^l, | D_p, D^l, D_p, D^l$.

これらは、必ず隣の近親関係のドミナント、メディアントの全音階化されたコンコルダンツとして現れる。(訳注301)

(訳注299) 5度近親主要和音＝トニカ、ドミナント、コントランテのうち2つを繋げて、その外側の音を省いた和音。

(訳注300) 外側の2音の省略がされないと、双子の和音と呼ばれる。

(訳注301) 隣の近親関係とは、トニカにとってコントランテまたはドミナント、コントランテとドミナントにとってはトニカとなる。例えば、トニカと導音交換和音の双子和音は、コントランテのドミナント（導入和音、譜例373a）の全音階的なコンコルダンツ形態となる。

a

コンコルダンツ

373a

双子和音

もとのタイプ

polar:

対極

b

コンコルダンツ

373b

双子和音

もとのタイプ

双子和音はまず全音階的に円状に進行する (訳注302) 音度列に現れる :

374a

374b

閉じられた調性円。
(不協和音的四和音)

この機能記号の注意。NB) 1(D) D
は、その調性のドミナントのドミ
ナント = D-dur⁷ - G-dur⁷
NB) 2(D) (D) は、調性のドミナント
が次の和音の導入ドミナントで
ある。G⁷-C⁷ (訳注303)

例 374a : 人工的な円の締結は狭い調領域を生む。(訳注304) 天与の原始コンコルダンツと同じく自然発生的 5 度近親はここでは人工的に、一人工的、美的目的のために一様式化されている。(訳注305) この音列は不協和的である！どんなエネルギーも、どんな緊張も、どんな無

(訳注302) 1つの調性の円の中で進む

(訳注303) ここでのみ。通常は、導出和音も導入和音と同じように考えるため、本体の和音のドミナントとなり、G⁷→D⁷。

(訳注304) 和音成分の全てを C-dur 内に留めること。

(訳注305) C-dur にない調号を使わないよう、四和音も自然的コンコルダンツ和音ではな

愛想で男性的なキャラクターも、このような体系的でない音列にある。つまり、シュッツ、ヘンデル、バッハなど。

例 374^b：自然はすべての近親タイプの無限の連なりを作る。しかし、いかなる揺れ動きも様式化もない多部分からなる連なりの機械的な実行は、これが技法（芸術）とみなされうするには個人的な機能が少なすぎる。^(訳注306) 最初の例も、音度下降の機械的な形式だが、そこでは声部の動き（全音、半音、真正 5 度、減 5 度）^(訳注307) と機能（主要音度、副音度）^(訳注308) の絶え間なく交代する手法が生じる。つまり、自動運転はおおよそでしかない。^(訳注309) 機械的なドミナンテ列形式は、形式遊びとして、ショパンやリストのピアノ作品（装飾やそのようなもの）で頻繁に使われている。

すべての双子和音のうち、コントラドミナンテ平行双子和音が昔から最も好まれていた。

トニカー平行双子和音と、ドミナンテ平行和音は、古典派の時代にはまだ掛留音の性質を示している。 C^A と $C^{\bar{p}}$ はすでに独立した形式として自立していたにも関わらず。^(訳注310)

しかしウィーンのワルツ音楽は、19 世紀の中頃から、トニカー平行双子和音としてのトニカ（弱い面を補う！）も、鋭いトニカー導音双子和音（強い面を補う！）も、解決を行うことなく^(訳注311) はっきりと打ち出している！

く、半広い、不協和音的の四和音になっている。

^(訳注306) ここでは、音度の下降進行と異なり、上声は完全に半音進行を守り、バスは完全 5 度進行を貫いている。機能も全てが導入、導出のドミナンテであり、非常に機械的であると言えるため、これを芸術的手法とは呼べない。

^(訳注307) ソプラノ声部ではその進行が全音、半音とさまざまである。バス声部では完全 5 度と減 5 度が混ざっている。

^(訳注308) 機能的にも、I、VI、V 度の主要和音とその他の副和音が次々と交代する。

^(訳注309) 機械的なのは、音度の下降のみである。

^(訳注310) コントラドミナンテの双子和音と 6 の和音は独立したコントラドミナンテの機能として使われていたが、トニカとドミナンテの双子和音はそれぞれの機能の動形式として、それとセットでしか用いられなかった。

^(訳注311) 掛留音として使う場合は必ずトニカやドミナンテへ解決されるが、それが無い、

377

$\bar{D} \hat{1}$ $\bar{D} T^1$

この「ウィーン6度」を使って、アーノルド・シェーンベルクも自身の巨大な合唱曲、「グレの歌」で音楽界にウィーン人として名乗り出ている。この曲は、始めも終わりも長く保たれたトニカ双子和音である。(訳注312)

同じようなウィーン6度で、マーラーの「大地の歌」は終わる。(訳注313) 双子和音列の驚くべき例を、シューマンの〈恨みはしない *Ich grolle nicht*〉(訳注314) が幻想的な箇所を示している。「*Ich sah dich ja im Traume*」の箇所である。この箇所は、淡く、素朴に、色彩なく響く。色彩のなさは、長調と短調の和音の混合によって初めて生じるのである。(訳注315)

378

A)

Es c=/ g=\ c=/ Es\ As/ c=\ f=f B=

B)

G c=/ Es\ As/ c=\ f=f As\ f As= B=

Original

C)

Ich sah' dich ja im Traume und sah die Nacht in deines Herzens Raume ich sah die Schlang'

col 8^{va}

同時に	(G=)	c=	(g=)	(c=)	(Es=)	(As=)	(ES=)	(ES=)	(As=)	(c=)	(As=)	f=	(As=)	B=
	(ES=)		(ES=)	(AS=)	(ES=)	(c=)	(f=)		(AS=)		(AS=)			
つまり	(♯)	Tp	Tl	Cl	Tp	Cp	Cl	Cp	Cp	Cp	D			
			x	x	x	x	x	x	x	x				

つまり単独で使われているということ。

(訳注312) 第1部冒頭は c-es-g-b、第1部終わりは ges-b-des-f となっている。

(訳注313) 第6曲〈Der Abschied〉(終曲)の終わりは a-c-e-g である。

(訳注314) 〈詩人の恋〉第7曲。

(訳注315) 双子和音は長三和音と短三和音の混合様式であるため、明るさと暗さのキャラクターを曖昧にする。その効果によって、和音が淡く、色彩がないように響く。譜例 378 の A)、B)では双子の和音が取り除かれ、それぞれ上にできる和音をとったもの(トニカ―導音交換和音双子では導音交換和音)が A)、下の和音をとったもの(同様の和音でトニカ)が B)である。本来の双子和音を用いたものが譜例 C)である。

Es-dur の独占的解釈は当然生まれない。なぜなら Es-dur と同時に c-moll も置かれているためである。つまり c-moll での解釈も可能で、むしろ自然だろう。Es-dur ではなく、c-moll がカデンツ化されて導入され、c-moll 下和音 $\overset{d}{f} \text{ as } c$ は、Cp というより \bar{D} と解釈される。(訳注316)

つまり、C-durでは
379 (原位置)

より悪い
Cp (a c) c D T (訳注317)

リスト (普遍的なタイプ) と、彼に続くグリーグ、マクダウエル、ドビュッシー、そしてとりわけディーリアスは、形式的な双子和音スタイルを発展させた。双子和音の反復、またはステレオタイプな使用は、不確定な、輪郭のはっきりしない、漂うような、浮かぶような、乳濁した、色彩の曖昧な、印象を作る。これが印象派主義者と表現主義者に好まれたのは不思議ではない。

この性質の原因は、明白である。この形態は、はっきりした和音傾向も、はっきりした調性も持たない。(訳注318) 同時に、上和音でも、下和音でもあるのである。受動和音と能動和音、またはポジティブ和音とネガティブ和音のエネルゲティックの対照は完全に相殺されているように見える： $\downarrow \uparrow = \longleftrightarrow$

(訳注316) 下図参照。このように、Es-dur の間に c-moll がカデンツを形成して挿入されている形で解釈する。それにより、譜例 378C) で「？」となっている 4 小節目の和音は、Es-dur の Cp ではなく、c-moll のドミナントとみなされる。

(訳注317) C-dur で置き換えて考えると、a-moll を挿入することで原位置でも一致し、コンマ差が生まれない。

(訳注318) 長三和音と短三和音が組み合わせられた和音であるため、明確なキャラクターを持たず、それによって進行の決まった性質も持たない。

380 位階変更

F dur G dur C dur a moll c moll C dur G- a moll F dur C dur Akk. a moll
 d moll c moll a moll F dur C dur a moll a moll C dur

または
 $\frac{C\bar{p}}{C\bar{p}}$ $\frac{D\bar{p}}{C\bar{p}}$ $\frac{T\bar{p}}{A\bar{p}}$ $\frac{C\bar{l}}{A\bar{l}}$ $\frac{T\bar{l}}{C\bar{l}}$ $\frac{T\bar{p}}{A\bar{p}}$ $\frac{\bar{D}}{(\bar{D})}$ $\frac{C\bar{l}}{A\bar{l}}$ $\frac{T\bar{p}}{A\bar{p}}$

平行双子 導音双子

381 Tempo di Valse.

Tl ↑

382 Rob. Schumann, Arabeske

cl C^ cl C^ cl C^

導音双子和音はしばしば平行双子和音の掛留音として現れる。平行双子和音自身が掛留音 (=複和音) であるにも関わらず、導音双子和音はこれに対して関係的解決を示す。(強い→弱い不協和音) (訳注319)

383

cl Cp \bar{D} \bar{D} Tl ↑

NB NB

NB. 当然、この掛留音のためのこだわりの記号は、有益な理由からのみ選択される。

(訳注319) 平行双子和音自体も複合和音であり、主要和音へ掛留の性質を持つが、それにもかかわらず導音交換双子和音が、平行双子和音を解決和音とみなす場合がある。

印象派音楽（ドビュッシー、ラヴェル、スコット Scott、スクリャービン、ディーリアス、カルク＝エラート、シュレーカー、ニーマン）では、トニカ双子のぼやかされた終止— \hat{T} 、 T^l も—非常によく使われる。(訳注320)

終わり:

384

a) 1 b)

c) d) e) Moll: f) Moll:

\hat{T} \hat{T} \downarrow または $\downarrow P$ \downarrow \downarrow \downarrow または $\downarrow P$ $\downarrow P$ $\downarrow P$

Joh. Strauß Fledermaus

385

a) b)

Georges Bizet Carillon \hat{T}

Allegro.

386

(Eリディア: D)

(ostinato)

\hat{T} D (simile)

(訳注320) 完全に解決されない終止。C-dur での a-c-e-g、c-e-g-h など。

387 Georges Bizet, Berceuse

\bar{D} \uparrow \bar{D} \uparrow D C^Δ \bar{D} \uparrow

388 Ein Schwan, mein stil-ler
Andante. Edv. Grieg, Ein Schwan

T C^\sharp T C^\sharp T C^\sharp

389 Allegretto. Edv. Grieg, Op.47 Nr.3 Melodie

L L^P

390 Andante. Edv. Grieg, Op.57 Nr.6 Heimweh

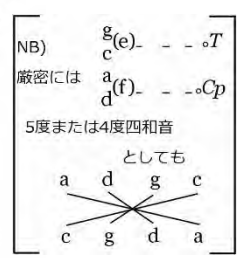
C^\sharp G C^\sharp D

e-moll 全音階的ゼクエント

391 W. Niemann, Op.76 Nr.5 Das magische Buch

C^Δ C^\sharp C^Δ C^\sharp C^\sharp D

NB) NB)



392 ^(a) Cl. Debussy, La demoiselle elue

A-dur T^{\flat} C^{\flat} $\circ\bar{D}$ $\bar{D}p$ T^{\flat} C^{\flat} $\circ\bar{D}$

^(b)

C-dur C^{\flat} C^{\flat} \uparrow C^{\flat}

^(c) Viol. Solo
Quartett, Harfe

ϵ^{\flat} D $(T \text{ } \text{ } \text{ }) = T$

T^{\flat} \uparrow D^{\flat} C^{\flat} C^{\flat}

Andantino con moto. Cl. Debussy, Ballade (1890)

393

D^{\flat} C T^{\flat} C^{\flat} $C^{\flat} \} D^{\flat}$ $C^{\flat} \} D^{\flat}$ T^{\flat}

394 Moderato. g ドリア的

T \bar{D} \bar{T} \bar{C}

Cl. Debussy, (1890), Suite bergamasque

\bar{D} T_p \bar{C} \bar{D} \bar{T} \hat{A} \bar{D}

395 Moderement anime Cl. Debussy, Pagodes [Estampes]

pp \hat{A}

\bar{A} C

396 a.) Naif, tendre et fervent b.) Gabriel Glovlez, Litanies de Jesus

\hat{A} \bar{T} \bar{T} \bar{T} C \bar{C} \bar{C} C^A \bar{D} C^A \bar{C} \bar{C} T

(Original)

A. Schönberg, Gurrelieder (Anfang)

a.) (397)

Thema marc.

掛留音
C^b C^a

A. Schönberg, Gurrelieder (Schluß)

b.)

最初のモチーフの逆

(398)

in dem Blau der Nacht

Jos. Marx,
Ein junger
Dichter...

As-dur: D^b A

sich be - - wegt

As-dur: D^b A

Jos. Marx, Albumblatt

399

(T) (Tl)

Alla Sarabanda.

S. Karg-Elert, Op.51 (17 Aphorismen)

400

T D^p T_p oD T_l C_p

C[^] D C D C_l D_p

a.) 401

J C_p J C_p C_p D

Unserer lieben
Frau
(10 poetische
Bagatellen)

b.)

A C_p A D D T_p D C[^] T_p C[^] C_p D T D C[^]

402 Still

S. Karg-Elert, Op.127 Nr.1
Heidelbilder (10 Impressionen)

↑ Tl Cb Tl ↑

403

Schön und mild. schön und mild tauchet auf des Mon-des Bild
S. Karg-Elert, Op.98 Nr.1
Abendstern (Ges. u. Orgel)

III. Man (Vox coel. 8')

II.

(双子和音列)
(7度交換和音)

D C C^A D C^A C^A C^A C^A

404

Allegro risoluto

S. Karg-Elert, Op.118
Exotische Rhapsodie

C^A D C^A D C^p D D T^l C^l

または { D } { T }
 { T } { C }

poch agitato (quasi Corni) (quasi Flag.)
pp *pp*

Fと関連 C^A D { C }
 { D }
 C^M C^A Cと関連 C^A Tp C^A
 Dp

405 Al. Scriabin, Op.56^{III} Nuances
smorzando
 C^A NB T^l NB
 上声的形成

406 Rud. Schartel, Op.20 Alraune
 (Kunsthharmonium)
ppp

407 双子和音列

C^A D^A C^A D^A C^A T^l C^l ↑
 { A= } { H= } { A= } { H= } { A= } { E= } { A= } { E dur }
 { fis } { gis } { fis } { gis } { fis } { cis } { cis } { cis }

三つ子和音

主要和音がその平行和音、導音交換和音と複合して現れると、三つ子和音が生じる (訳注321):

408
 C Cp Cl Cp D T

三つ子和音は、カデンツ内でコントラドミナンテの代理和音として最もよく現れる。どのケースでも、次にはドミナンテが続く。

(訳注321) 主要和音が上下両方の代理和音と連結した形。この例では、C-dur コントラドミナンテ f-a-c に、その平行和音 a-f-d と導音交換和音 e-c-a が連なり、d-f-a-c-e となる。

409 wie bist du schön

$D\bar{p}$ $C\bar{p}$ \bar{D} T T $C\bar{p}$ \bar{D} T $C\bar{p}$ \bar{D} T

この場合、三つ子和音は全音階化された \bar{D} [ウルトラドミナント]に見える。つまり、 $(d) D$

[ドミナントのドミナントヴァリエーション]の性質である。(訳注322) 当然、 $C\bar{p}$ と \bar{D} の間にはコンマ差が存在する(訳注323) :

$b \quad \bar{d} \quad f \quad \bar{a} \quad c \quad \bar{e} \quad g \quad \bar{h} \quad \bar{d} \quad (fis) \quad f \quad \bar{a} \quad (cis) \quad \bar{e}$

または \bar{c}
 が7度として
 (1度cに対してライ
 フツヒコンマ)

410

$C\bar{p}$ T \bar{D}

トニカ3度に対する差

(Nr.409参照)

$D\bar{p}$ (\bar{D}) \bar{D} T T (\bar{D}) \bar{D} T (\bar{D}) \bar{D} T

すべての不協和音形式のように、三つ子和音はまず動和音として現れる。5度=6度

基音=導音(訳注324)

(訳注322) C-durのドミナントのドミナント(ウルトラドミナント)はd-fis-aである。これを全音階化する(C-durの調性内の和音に変える)と、d-f-aとなり、コントラドミナントの三つ子和音と類似した和音になる。

(訳注323) コントラドミナントの三つ子和音とウルトラドミナントのヴァリエーション和音は、和音は同じだが、それぞれの音の機能は異なるためコンマ音程差があり、原位置も異なる。例えば、コントラドミナントでは下5度のfだが、ウルトラドミナントでは第3上5度aの下3度の/+++fとなり、シントニック・コンマ分高い。

(訳注324) 主要和音の基音が導音に(c→h)、5度音が6度音に(g→a)になると三つ子和音が生じる。

最もよく使われる形式は、上声に導音か3度を置くものである：

その強い5度性は、この和音をペントニック的、4度的和音形式の近くに置く。(訳注325) それによって、三つ子和音は、古い和声と新しい和声間の重要な橋とも呼ばれうる。(訳注326)

色彩的修整(色彩の追加)的な考えでは、5度和音束=4度和音束は大抵もとの協和音(訳注327)に対して距離を置いているように見える：

(訳注325) 乖離の形に直すと、5度の積み重ねでできていることが分かる。5度の連続は、入れ替えると4度の連続になる。この構成音は、ペントニック的である。
 (訳注326) 4度(または5度)の連続からできた原始的和音であると同時に、近代的な不協和音でもあり、両者を繋ぐ存在とみなされうる。
 (訳注327) 譜例415のへ音記号部分がもとの協和音、C、D、T。これに対して、その他の補足音(不協和音要素)は上声に別のまとまりとして離れて置かれている。

415 *sva*

長調の三つ子和音が短調における 5 度近親の二重主要和音と同じであると、短調の三つ子和音は長調での 5 度近親の二重主要和音と同じである (訳注328) :

416

417

418

長調、短調形式は、互いに入り混じって漂う。調性の崩壊は著しく進行する。(訳注329)

419 ei - nem rei - nen Her - zen neigst

Peter Cornelius,
a.d. Vaterunser

420 Animato

Fr. Liszt, Les cloches de Geneve

*) 動和音形式としての三つ子和音 (Cpの掛留音 = 3度音)

(訳注328) 長調のコントラドミナントの三つ子和音は、平行短調のトニカとドミナントが連なった複合和音と同じ和音になる。逆も同様。

(訳注329) 三つ子和音が長調、短調のどちらにも属する性質を持つため、これを使うことにより調性はさらに曖昧になる。

421 *Alla marcia* Edv. Grieg, Op.65
Hochzeitstag auf Trolldhaugen

C C_b

422 S. Karg-Elert, Weihnacht II (a cappella)
aus Das christliche Kirchenjahr

Soli

せくエントツ

C_p \bar{D} { \bar{D} T \bar{p} T^l } { T^l T \bar{p} \bar{D} T \bar{p} }

sein. Ei - - ja, ei - - ja,

\bar{A} \bar{T} \bar{A} \bar{T} \bar{A}

nimm hin mein Herz als Pfand

\bar{A} \bar{T} C_p \bar{D}

423 S. Karg-Elert, a.d. Sinfonischen Messe [a.d. Kyrie]

a.) solo VI. I.

4 Solo Bratschen
2 Hr.

VI. (h)

Andante

a) b)

b.)

$\frac{A}{x}$ $\frac{C}{x}$

424 fastoso

S. Karq-Elert, Op.106
Lauda Sion

aus
Cathedral
Windows
(Orgel)

x x x x

425

Fred. Delius, (1897) Springtime

rit.
p

\uparrow

426

Cyril Scott, Cavatina
(Verl. Elkins ohne Op.-Zahl)

つまり =

長調での解釈 $T^M D T [D - F - B \text{ dur}]$ 二重代理付き

短調での解釈 $\left\{ \begin{array}{l} \text{cis} \\ \text{h} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{l} \text{a-} \\ \text{d-} \\ \text{g-} \end{array} \right\} \text{Moll}$

427

Sauvage, belliqueux
Al. Scriabin, Prelude Op.59^{II}

1. トリトヌスのセクエンツ 2.

1. 2.

Es- A-dur
二重代理付き

または $\left\{ \begin{array}{l} \text{g-} \\ \text{c-} \end{array} \right\} \left\{ \begin{array}{l} \text{cis} \\ \text{fis} \end{array} \right\} \text{Moll 和音}$

Dritter Teil

Das Harmonie System im polarer Auffassung

Eine Entwicklungslehre der Tonalität

対極的解釈における和声システム

調性の発展的理論

Zweites Hauptstück

Terz- und Septverwandtschaft

[Chromatonalität]

第 2 主部 3 度、7 度近親圏[半音階]

第 10 章：教会旋法システム（部分的に第 1 主部に属する）

第 11 章：メタルモーゼ的転調手段としてのヴァリアンテ

第 12 章：3 度近親について全般

トリトナンテ

連鎖交換和音

クロモナンテ

第 13 章：A) メディアンテスタイル

B) メディアンテの音響的、機能的特色

C) コンマ差による〔調性の〕明白なずれと除去

D) メタルモーゼとエンハルモーゼ

E) 和声法的和音解釈

F) カデンツの拡張

G) メディアンテ的調性跳躍、ずらし、挿入、ゼクエンツ

第 14 章：7 の反和音

第 15 章：廃止された（分散された）調性

a) 全般

b) 平行的和音ずらし

c) 無調複合体（導入の XI も参照）

d) 自由調領域での協和音的とコンコルダンツ的和音解釈と復調、多調への傾向

10. Kapitel. Die Kirchenton-Systeme. 教会旋法システム

「ギリシャ音階」とその原形式については、それに相応しい特別な作品（とりわけ、カルク＝エラート《音楽理論の基本 *Die Grundlagen der Musiktheorie*》第1巻 Speka-Verlag）で調べることが望ましい。立ち入った討論は和声本では不要である。（訳注1）

西洋の教会旋法はギリシャ音階の名前と形式を引き継ぐが、残念ながらその名前は、既存の形式に対して思い違いを起こす。（訳注2）

教会旋法が調号なしで記されると、3つの長調性形式（C＝イオニア的、F＝リディア的、G＝ミクソリディア的）と、3つの短調性形式（d＝ドリア的、e＝フリギア的、a＝エオリア的）が生じる。長調性のものは C-dur に、短調性のものは a-moll にあてはめられる（訳注3）：



(純正な長調形式に対して増音程の)	}	リディア的 4度 <small>(訳注4)</small>
(純正な長調形式に対して短音程の)		ミクソリディア的 7度
(純正な短調形式に対して長音程の)	}	ドリア的 6度
(純正な短調形式に対して短音程の)		フリギア的 2度 について論じる。

ドリアとリディア	}	は平行調に見える	{	＝半音上がった 6+4
フリギアとミクソリディア				＝半音下がった 2+7

しかしこの解釈は、天成の対を完全に消し去る。（訳注5）

（訳注1） 和声に関する本書で、ギリシャ音階について詳しく説明する必要はない。

（訳注2） 西洋の教会旋法は、ギリシャ音階と同じ名前を用いているが、実際は全く違うものであるため混乱を招く。

（訳注3） 調号を用いず、C-dur と a-moll に臨時記号をつけて表す。

（訳注4） 長調では1度音から4度音の音程（c-f）は完全4度だが、リディア音階では増4度（d-fis）。

（訳注5） 調号が同じ＝平行的ペアであるため、対極性はない。

長調と短調の近親関係が、平行性からではなく、対極性から生じたものであるように、教会旋法も、互いの対極性を示す補足物としてのみ受け取られうる。しかしそれは、ドリアとミクソリディア間、フリギアとリディア間のみ当てはまる。(訳注6)

教会旋法の特徴的な基準は、和声的解釈では常にタイプの異なる主要和音の3度音である。(訳注7)

リディア4度	B の3度	←
ミクソリディア7度	d の3度	←
ドリア6度	d の3度	←
フリギア2度	$\flat B$ の3度	←

NB: 同名の長調と短調間で、しばしばドミナントの交換(訳注8)が行われるように $D = \flat B$ 、

$\flat D = c$ 、同名の長調と短調間では B と $\flat B$ の交換が行われることがある。短調での $B = \flat B$ 、
長調での $\flat B = \flat B$ (訳注9)

C-dur のトニカ和音 : D-dur のトニカ和音 = T : B

c-moll のトニカ和音 : D-dur のトニカ和音 = $\flat B$: $\flat B$ [リディア的4度]

a-moll のトニカ和音 : g-moll のトニカ和音 = $\flat B$: $\flat B$

A-dur のトニカ和音 : g-moll のトニカ和音 = T : $\flat B$ [フリギア的2度]

(訳注6) 主要和音を比べると、ドリアのドミナント (d-fis-a) は短調の中の長三和音、ミクソリディアのドミナント (d-b-g) は長調の中の短三和音であり、対極的關係にある。調号が同じリディアのドミナント (g-h-d) は、長調の中の長三和音であり、一致しない。

(訳注7) それぞれの教会旋法で特徴となる音(臨時記号のついた音)は、これらの主要和音の3度音にあたる。対極關係にある調同士は、同じ主要和音である。

(訳注8) 調整されたコントラドミナントのこと。

(訳注9) 短調での、同名長調のウルトラドミナントは、ウルトラコントラドミナントヴァリアンテ。長調での同名短調のウルトラドミナントは、ウルトラコントラドミナントヴァリアンテ。

Vergleichende Übersicht der reinen und gemischten System in polarer Auffassung.

対極的解釈での純正、混合システムの比較概要

a) **ポジティブ 強い**
開く
トニカ
土台
C
T
D̄
430

b) **強い ネガティブ**
開く
トニカ
土台
a
T
T
430

C もとの長調 (C イオニア的)

a もとの短調 (a エオリア的)

a) **ポジティブ 過度の強さ**
開く
トニカ 土台
T
D
D̄
431

b) **ネガティブ 過度に強い**
開く
トニカ 土台
a
D
T
431

c. **リディア**
フルト長調
極めて明るい、大げさな長調キャラクター

a. **フリギア**
フルト短調
極めて暗い、水げさな短調キャラクター

極端、深刻を浴した

432

開く ポジティブ、強い

トニカ土台

ライプツィヒコンマ

ライプツィヒコンマ

開く ポジティブ、強い

トニカ土台

開く

ネガティブ、強い

開く

ネガティブ、強い

閉鎖された C-dur

両面強い

両面された a-moll

両面強い

弱い面は、ヴァリアンテ調の強いドミナントによって代用される。

遠心的

433

ネガティブ、弱い、閉じる

トニカ土台

ライプツィヒコンマ

ライプツィヒコンマ

ネガティブ、弱い、閉じる

トニカ土台

閉まる

ポジティブ、弱い、閉じる

閉まる

ポジティブ、弱い、閉じる

C ミクソリディア
両面 弱い

強い面は、ヴァリアンテ調の弱いコントラドミナントによって代用される。

a ドリア
両面 弱い

求心的

言うまでもなく、教会旋法でも転調は行われる。つまり、移調した同じタイプ間^(訳注10)でも、異なるタイプの同じ音度または移調した種類でも。^(訳注11) 個々のタイプが純正に調性的に決して貫徹しなかった^(訳注12) ということも、関連する資料が証明している。とりわけ、短調形式はヴァリアンテで現れる。カデンツではドリアは $\overset{\circ}{D}$ の代わりに $\overset{\circ}{D}$ を、フリギアは普通 $\overset{\circ}{L}$ の代わりに $\overset{\circ}{L}$ を終止に使っている。

ウルトラ形式は—いつもではないが、非常によく—、単純ドミナントの極度の導入和音として現れる。その際、その最大の魅力は失われる。^(訳注13) $(D) D T$, $(\overset{\circ}{D}) \overset{\circ}{D} \overset{\circ}{L}$.

ミクソリディアとドリアでは、ドミナントヴァリアンテ—平行和音 d^P dp がよく一つの音列に現れる。その解釈は曖昧になり、この和音の解釈は、 $\overset{\circ}{C}$ または $\overset{\circ}{D}$ より近い関係に感じさせる。[メタルモーゼ]^(訳注14)

434

ショパン (特にマズルカ)、リスト、ブラームス、ドヴォルザーク、グリーグ、マクダウェル、ドビュッシー、シベリウス、シニガーリヤ、レスピーギ、ロシア革新派の作品において、それらのうち民族に強調された性格を打ち出しているもので、またあらゆるエキゾチック、エキゾチックのような作品で、和声法における教会旋法の明白な影響が現れている。表面的な音楽批評は、すぐに「グリーグ的和声法」というキャッチコピーを使うが。

独特な教会旋法和声法は、トニカの前典型的ドミナントの前置に存在する。^(訳注15)

ドミナントヴァリアンテは、アヘミトニッシュ *ahemitonisch* (導音なし)^(訳注16) である。これは、 $\overset{\circ}{D}$ でもそうであるように、非常によく、上声にそのクロマ化の方向へ離れる 3

(訳注10) 同じ旋法の調性的変化である転調。例：Cリディア→Gリディア等。

(訳注11) 異なる旋法間での転調。主音が同じ場合も、異なる場合も。例：Cリディア→Cミクソリディア。またはCリディア→Fミクソリディア等。

(訳注12) 1つの旋法が曲の最初から最後まで占めるということはあまりなかった。

(訳注13) 導入和音として使われるため、ウルトラ形式自体の特徴は失われ、あくまでドミナントのドミナントという役割になる。

(訳注14) この和音は、ウルトラコントラドミナントと同じ和音であるが、実際にどちらの機能を持つかということも曖昧になり、ウルトラ形式よりヴァリアンテ平行の方が近親関係に近いようにも思われる。2つの機能にはコンマ差があり、同じ音だが異なる価値を持つ、メタルモーゼである。

(訳注15) カデンツでトニカの前にくるドミナントを、ウルトラ形式、またはヴァリアンテに変える。

(訳注16) 短調の5音音階のこと。C-dur ドミナントヴァリアンテでは、hがbとなるため、導音がなくなる。

度 (訳注17) を示す。

$B : d$ および $\sharp B : d$ は、調整されたコントラドミナント (反和音) の関係 (訳注18) を作る。

それに対して、 $B : d$ および $\sharp B : d$ 間にはコンマ差がある。それでも、後に元への解釈し直しが行われれば、解釈のし直しは大いに可能である。(訳注19) 2つの間に置かれたエピソードは、「挿入形式での転調」を作る。(訳注20)

(訳注17) もとのコントラドミナントに対して、クロマ的に半音変化している3度音。つまり、 $a\text{-moll}$ のコントラドミナント $h\text{-}g\text{-}e$ に対して、 g からクロマ変化した gis を、上声に置く。通常のコントラドミナントでも、上声に3度音がよく置かれる。

(訳注18) ウルトラドミナントをトニカと考えると、ドミナントヴァリエーションが調整されたコントラドミナントの和音になる。主音 d から、上和音と下和音を作る、反和音の関係にある。

(訳注19) 後に再びもとの機能に戻すこと (ウルトラドミナントをドミナントヴァリエーションと読み替えた後、その後再びドミナントヴァリエーションをウルトラドミナントと読み替えること) が前提で、ウルトラドミナントをドミナントヴァリエーションに、またはその逆に読み替えることが出来る。

(訳注20) 2回の解釈し直しの間に置かれるエピソードは、その間のみ転調と考えられる。

437

原位置
コンマ差
バス終止
a) a c e (l)
b) c e g
(C-dur) (a-moll) (C-dur)
T B d T L d L
[コンマ上げられたa-moll] [コンマ下げられたC-dur]

解釈のし直しを諦め、導入、導出形式のみを採用することは非常に簡単である。(訳注21)

438

a) b)
T (d) Tp d T L (d) Lp d L
ドリア的導入 ミクソリディア的導入 ミクソリディア的導入 ドリア的導入

439

a) b)
T B Tp T L B Lp L
リディア的導出 フリギア的導出 フリギア的導出 リディア的導出

440

C-durグループ
a) b)
T B T D (d) D
コンマ正確

(訳注21) 解釈し直しによって短い転調とするのではなく、あくまで同じ調性内の、導入、導出和音としてカッコに入れることで、1つの調性のまま進行できる。

♩ a-mollグループ

Cp (♭) Cp Tp (d) Tp c

ずらしと反復進行（ゼクエンツ）では、独特の教会旋法カデンツ（別名、過度に鋭くされた、過度に摩滅された、過度に交差された形式のエキゾチックなキャラクター）^(訳注22) ははっきりと現れる。

441

T B T (B) D C B T

(B) (B) (B) (B) (B) (B) (B) (B)

442 a)

d T (d) B (d) (D) (d) B

^(訳注22) 平行的なずらし進行（譜例 441 の上段）や反復進行（同下段）では、長調でのウルトラドミナント（トニカとの関係は実際的にはトリプルドミナント）の導入（過度に鋭い）、短調でのウルトラドミナントの連鎖（過度に摩滅）、跳躍導入（譜例 442、過度に交差）などによってそのエキゾチックな性格が現れる。

対極:

b)

コンマ正確 d ♭ (d) ♭ (d) (♭) (d) ♭

443 Die Ton-art ist mix - o - ly - disch, die La - ge ist weit, jetzt wird sie wieder eng,
Cミクソリディア

T d T C T C D Tp d T
 d^P と似ている (コンマ差) d^P

dドリア

444 To - ni - ka und Pa - ral - lel in
 do - - ri - scher Ton-art, Va - - - ri - - ant.

♭ (D) ♭

d dp ♭ ♭ ♭ ♭ ♭
 D = ♭ (ヴァリアンテ)

eフリギア

445 Phry - gi - sche Ul - tra - do - mi - nan - - te,

♭ ♭ (D) ♭ (D) ♭ ♭

ty - pisch für den Kir - chen - stil. ^{クリティア} 446 Ly - di - sche Ul - tra - do - mi -
 nan - - - te, ^(ヴァリアンテ) welt - lich lust' - ge Har - mo - nie.

自由調、交換された、または転調された教会旋法（バッハ、ヘンデルより前のアカペラストイルのキャラクター）

447 Schönste al - ler Mai - - de, nimm die - se Leh - re an: _____

G-dur T c^p c D T (D) c D T
 (調整された) (ドリア)
 c-moll (調整された) gフリギア:

調整されたa-moll (ヴァリアンテ) d ドリア (ヴァリアンテ) F-dur
 (D-dur): D C t D C T

la la la la la la la wenn ich ohn' Ur - sach strei - te.

C (C) (♭) T_p D_p C D C D C
 d-moll (ナポリ) (♭) (♭) (♭) (♭) a-moll (ナポリ) (ヴァリアンテ)
 Cミクソリディア} d^P T d^P T

持続和声での教会旋法の効果

448 Chopin Op.68 Nr.3
 Bリディア ×トリトヌス
 5度への導音 (NB1)

449 (ヴァリアンテ) D-dur和音に関連 フリギア的2度 (NB2)

450 Cl. Debussy, Ballade(1890)
 Dドリア ドリア的6度 (NB3)

\bar{D} の音階は自身でミクソリディア的 (訳注23)

\bar{a} の音階は自身でドリア的 (NB3) (訳注24)

C の音階は自身でリディア的 (NB1) (訳注25)

\bar{c} (または \bar{c}^\flat) の音階は自身でフリギア的 (ヴァリアンテ) (NB2) (訳注26)

(訳注23) 例えば、C-dur の属七和音 g-h-d-f を g から始まる音階と考えると、3-4 音間、6-7 音間が半音になり、ミクソリディアと一致する。

(訳注24) a-moll の属七和音 a-f-d-h を d から始まる音階 (h は下 7 度音であるため) と考えると、2-3 音間、6-7 音間が半音となりドリアに一致する。

(訳注25) C-dur のコントラドミナント、f-a-c を f から始まる音階と考えると、4-5 音間、7-8 音間が半音となり、リディアに一致する。

(訳注26) a-moll のコントラドミナント、h-g-e を e から始まる音階と考えると、1-2 音間、5-6 音間が半音となり、フリギアに一致する。

451

ドリア

Edv. Grieg, Op.36
Violoncello Sonate

対極

452

ミクソリディア

(Orch. tutti)

Edv. Grieg, Op.16
Klavierkonzert

T

d

453

feroce quasi moresco

MacDowell, Op.37, Nr.3 Danse andalouse

ドリア

対極

454

Ferd. Pfohl, Strandbilder

ミクソリディア

T

d

d

455

T

d

d T

(下)

(上)

456 P. Juon, Intime Harmonien Op.30, Nr.7 (Es geht die Sage)

↓ d ↓ d ↓ d ā ↓ d

457 P. Juon, Op.30, Nr.6 (Episode)

T d T d^P d^P c [d^P = 似ている コンマ差]

持続トニカ

NB : 調整された Es ミクソリディア (短調長調) ces=c の3度
des=d の3度 (訳注27)

Her - bei kommt al - le Groß und Klein, in mei - nen Rei - gen tre - tet ein

458 有効トニカ

フリギア (純正)

Fel. Woerysch, Totentanz Op.51

(訳注27) Es-dur だが第7音の d が des に変わっているため、ミクソリディア的である。このNBの箇所ではさらに調整されたコントラドミナントが用いられており、es-cēs-as の第3音が ces。

459 Andantino

フリギア (純正)

460 Fr. Liszt, II. Rhaps. hongroise

フリギア (ヴァリアンテ)

[cis-moll]

NB.) より良い

T D⁷ T

7度反和音

[Cis-dur]

T C T

461 R. Wagner, Walküre (終わり)

462 a.) *agitato*

S. Karg-Elert, Op.118 Exotische Rhapsodie

f *robust* *p* *pp*

Gに關連付けられた
リディア的短調
時おりヴァリアンテ長調

b.) *feroce*

f *pp* *f* *pp*

T B T B

c) リディア

f *p* *p*

T B T B

c.) *prestissimo*

marc.

T D T

C リディア

D T C T D T

混合形式：

Fr. Liszt, XIII. Rhaps. hongroise

463

調整された短調=リディア

調整されたE=フリギア：

ジブシー長調	+	+	+
ジブシー短調	○	○	○

調整されたa-moll=リディア
(+ + +)

464

NB 1 NB 2

A. Rubinstein,
Lichtertanz der Bräute
aus der Oper Feramors

(NB1.) リディア 4度 (訳注28)

(NB2.) フリギア 2度 (ナポリの6の和音) (訳注29)

(訳注28) d-moll の 4度音 g が gis に変わっているためリディア的。

(訳注29) d-moll の 2度音 e が es に変わっているためフリギア的。ドミナントの 5度音が半音変化していると考えられるため、ナポリの6の和音と同じ。

11. Kapitel

Die Varianten als Modulationsmittel

[Weichen für die mediantischen Nebengleise]

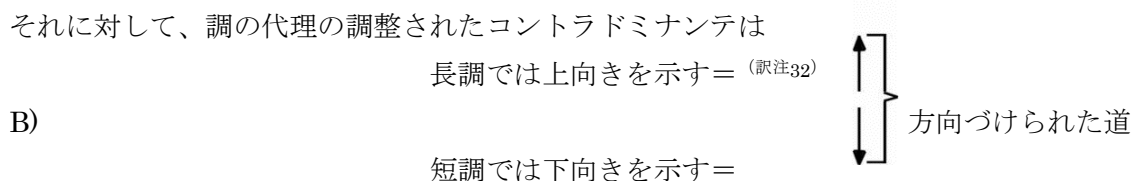
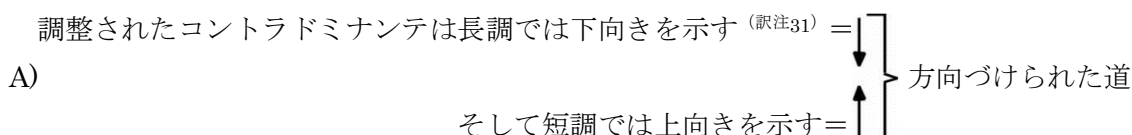
転調手段としてのヴァリアンテ
[メディアンテ的隣接軌道のための切換点]

ようやく、半音階的転調（コンマ異なる転調）のためのドアが押し開けられる。II 部第 1 部の 8 課と対照的である。

$$\begin{array}{l}
 \left\{ \begin{array}{l} \left[\frac{c}{c} \right], c, t \text{ と } d \\ \left[\frac{3}{\flat} \right], \flat, \flat \text{ と } d \end{array} \right\} \quad \text{は} \quad \left\{ \begin{array}{l} \left[\flat, \flat, \flat \right] \text{ [と } \flat \text{]} \\ \left[C, T, D \right] \text{ [と } \flat \text{]} \end{array} \right\} \quad \text{になりうる} \\
 \\
 \left\{ \begin{array}{l} \left[\frac{c}{c} \right], c, t \text{ と } d \\ \left[\frac{3}{\flat} \right], \flat, \flat \text{ と } d \end{array} \right\} \quad \text{は} \quad \left\{ \begin{array}{l} \left[C^p, T^p, T^l \text{ と } D^l \right] \\ \left[\flat^p, \flat^p, \flat^l \text{ と } \flat^l \right] \end{array} \right\} \quad \text{になりうる} \quad (\text{訳注30})
 \end{array}$$

逆も同様。どの全音階的主要和音も全音階的代理和音もヴァリアンテになりうる。

かなり頻繁に、調整されたコントラドミナント（強いヴァリアンテ）は切換点として組み込まれる。



次の図式化された例は、切換点上に調整されたコントラドミナントを据える。c または \flat の代わりに t または \flat が使われると、目的調は 5 度歩ほど近くに動く。 ^(訳注33) d または \flat の場

^(訳注30) もとの調でのヴァリアンテが、次の調では主要和音や全音階的代理和音として機能する。

^(訳注31) この調整されたコントラドミナントは、同主短調のドミナントの性質を持つため、和音自体も短調でのまま、下方向に向かう和音と考えられる。

^(訳注32) この調整されたコントラドミナントは、長調のコントラドミナントの代理和音と考えられるため、あくまで長調の性質を持つ。よって和音方向も上向きである。

^(訳注33) 譜例 470 と 譜例 472 を比較する。c を使った転調では、C-dur は b-moll へたどり

合には5度2歩ほど近くに、 c または c の場合には5度1歩ほど遠くに動く。(訳注34)

*これは5度3歩(メタルモーゼ的解釈し直しで)下へという意味。他も同様。(訳注35)

着くが、 d を使って転調すると目的調はc-mollになる。C-durから考えて、b-mollは下へ5度5歩と1/2歩、c-mollは下へ5度3歩と1/2歩となり、2歩近づいていることが分かる。

(訳注34) 譜例471と譜例473を比較する。譜例473では、 c の導出短調ドミナント、つまりウルトラコントラドミナントが転調和音となっているため、結果、目的調は5度歩近くなる。

(訳注35) C-durからEs-durへは下5度3回分離れている。線の下に数字があるものは下への進行を示す。上への進行は線の上に数字を書く。これはヴァリアンテを全音階的代理和音に解釈し直しているため、コンマ差が生じる。(メタルモーゼ的解釈し直し)

対極:

474 3 475 3/2

476 4 477 4/2

478 5 479 5/2

480 6 481 3/2

482 7

(ナポリのカデンツ)

(近い)

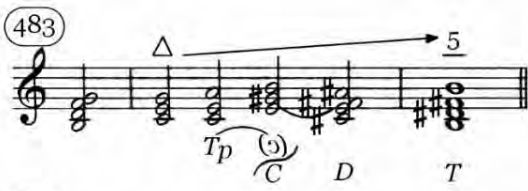
(遠い)

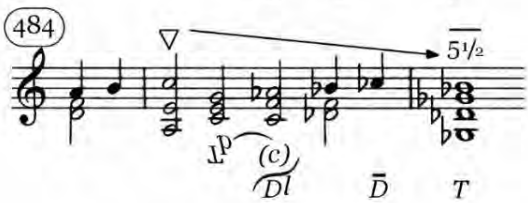
f-moll のトニカ和音は a-moll で^(c) *Ip* として、E-dur のトニカ和音は C-dur で^(c) *Ip* として機能するので、あらゆる短調例を長調へ、あらゆる長調例を短調へ移動できる (訳注36) :

(訳注36) 調整されたコントラドミナントを前の調の直接的な代理和音ではなく、トニカ平行和音 (あるいは他の和音) の導入 (あるいは導出) 和音とみなすと、さらに転調の可能

例えば $\nabla \rightarrow 5\frac{1}{2}$ (長調の始まりでの)


または $\Delta \rightarrow 6$ (短調の始まりでの)

(483) 

(484) 

1つのより大きなラインへの2つの転調グループの結合は非常に慣用的である。同じタイプは反復進行または異なる形式で並べて列にされる：(訳注37)

例えば 2度の第1長調例 $\Delta \rightarrow 3 = \Delta \rightarrow 3$ つまり $\Delta \rightarrow 6$

(485) 

対極：
(486) 

このような半音階的なずらしは、当然全音階的転調と結び付けられる。(訳注38) この混合形式は実践的に最もよく使われるタイプである。

性は広がる。
(訳注37) C-dur から Es-dur、Es-dur から Ges-dur への下へ3歩ずつの転調を連結させ、C-dur から Ges-dur への6歩の転調を達成するという。機能記号が同じ進行になるが、譜例485では、C-dur と Es-dur は反復進行をしているのに対し、Es-dur と Ges-dur は転回形が異なっている。
(訳注38) 調整されたコントラドミナントを使った半音階的転調と、主要和音とその代理和音のみを使った全音階的転調の組み合わせ。

例えば C-dur から es-moll

G-	C-	f-	B-	Es-	as-	Des-	Ges-	as-	b-	es
D	T	c	D	T	c	D	C	Cp	a	g
半音的 Cp			半音的 Cp			全音階的確定				

1つ前の例 (485) 参照 :

487

1.) 2.) 3.)

D T Cp D T Cp D

第3のモチーフグループが再び調整されたカデンツ $D T c$ を採用すると、目標はさらに先へ動かされる。(訳注39) つまり、まず ces-moll に、全音階的な転調が Bes-dur の終止で続く。

Des-	Ges-	ces-	ges-	Fes-	Bes-
D	T	c	Tp	D	T
Cp					

エンハルモニクの解釈し直しは、読み方の理由から、有利になる : (訳注40)

(ces-)	(ges-)	(Fes-)	(Bes-)
h	fis	E	A
Cp	Tp	D	T

H-dur の始まりでは、全音列が書き方上正しく、心地よく展開される : (訳注41)

(訳注39) 譜例 485 では Ges-dur で終止していたが、Ges-dur がさらに調整されたコントラドミナント (ces-moll のトニカ和音) を後置すると、それをコントラドミナント平行和音と読み替え、Bes-dur で終止する。さらに3歩下の調への転調となる。

(訳注40) ces-moll を h-moll と読み替えることで、終止も A-dur となり、フラット8つの Bes-dur からシャープ3つの簡単な A-dur と考えることができる。

(訳注41) もともとの C-dur を H-dur に置き換えて考えると、転調していった先も、複雑な

488

本調的でない

D T $\boxed{\text{Cp}}^c$ D T $\boxed{\text{Cp}}^c$ D T $\boxed{\text{Cp}}^c$ T C D T
 G- C- f- B- Es as Des Ges ces ges Eses Fes Bes
 (オリジナル) エンハルモニク (Cis Fis h fis D E A)

同様の様式化 (シヨパンの書法)

489 Animato[Fis=]

(D=) (g=) (C=) (F=) (b=) (f=)
 (Es=) (As=) 和音 1 3
 3コンマある、H-durからAs-dur
 $\boxed{\text{Cp}}^c$ — $\boxed{\text{c}}^{\text{Cp}}$ — $\boxed{\text{Cp}}^c$

(訳注42)

その対極 : ∇ — $\overset{9}{9}$ = a-moll:his-moll つまり = b-moll:cis-moll

490 Denn heut ist er - schie - nen der herr - lich - ste Tag

D L $\boxed{\text{Cp}}^c$ D L $\boxed{\text{Cp}}^c$ D L $\boxed{\text{Cp}}^c$ D L

音名を用いずに表せる。

(訳注42) 調整されたコントラドミナントを3回用いるため、3コンマ差が生じる。

全音階的代理の調整されたコントラドミナント (訳注43) は—すでに述べられたように—、転調

の可能性に関して、前方向に道を示す。(in Dur \uparrow in Moll \downarrow) (訳注44)

図式化:

拍節的
事実上の
価値

極めて弱いタイプから極めて強いタイプまでの進行を比べる。(Cp...D1)

Cp の調整されたコントラドミナントは隣接メディアンテを作る。(訳注45) (短3度近親) a)

Tp の // メディアンテを作る。(長3度近親) b)

Tl または Dp の // ゼミトナントを作る。(訳注46) (導音和音) c)

Dl の // トリトナントを作る。(訳注47) (二重短3度近親) d)

前記のタイプ繰り返し (反復) の代わりに、当然タイプ交換も生じる。(訳注48)

(訳注43) 転調の際に、全音階的代理和音に解釈し直される調整されたコントラドミナント。

(訳注44) 全音階的代理和音の解釈し直し和音と考えられるため、代理和音と同じ方向に和音方向を持つ。

(訳注45) Cp を調整されたコントラドミナントと解釈すると、それに対しての新しいトニカはもとのトニカにとっての隣接メディアンテ和音 (短3度下の同旋法の和音) となる。

(訳注46) 導音上にできる同旋法の和音。C-dur に対して H-dur のトニカ和音。

(訳注47) 増4度関係の同旋法の和音。C-dur に対して Fis-dur のトニカ和音。

(訳注48) 毎回同じ代理和音に解釈し直すのではなく、さまざまな代理和音を織り交ぜることによって当然反復以外の動きが生じる。

492 Solenne

フルックナー的
ずらしのタイプ

T Cp(x) T Tp(x) T Tl(x) T Dl(x)

a) +3 b) +4 c) +5 d) +6 = 18 (!!)

対極的対: (Nr.493と491の比較)

493

図式化:

6 a) 8 b) 10 c)

L Dp(x) L Dp(x) L Dp(x) L Dp(x)

全音 または 全音

a-moll bes-moll dis-moll es-moll

タイプ交換 a+b+c+d (譜例 492 と類似)

494

調性の境界は無限に広がる。(廃止された調性) (訳注49)

先の例で、その機能は譜例 492 の対極的対を形成するが、—そこでと同様—適した書き方 (訳注50) での展開の機会が好都合である。それに対して、a-moll 始まりは feses-moll(!) 終止和音を生むだろう。(訳注51) エンハルモニク的解釈し直しは、読み方の理由から必須になり、それによって当然近親連結の連続性はある場所で中断される。(訳注52)

ここは、かなり多くの和声理論の果実と花の一部を提供するのに適した場所である。(訳注53) つまり、あらゆる調への転調例である。しかし、こことは距離を保たれる。なぜなら、メディアンテ的变化能力の原理は前記の例から十分解説されているためである。

譜例 492 参照。

(短3度、長3度、導音、トリトヌスの調への転調)

これらのタイプのコンビネーションによってすべての考えうる可能性が生じる。

少しメモする：

長調での	● c は調的解釈し直しによって	● 下へ導く。	} } 5度真正な調性と 同一視される！
短調での	● ♭ は //	● 上へ導く。	
長調主要和音の	● (♭) は、 //	● 上へ導く。	
短調主要和音の	● (c) は、 //	● 下へ導く。	

(訳注54)

(訳注49) ヴァリアンテ和音を全音階的代理和音の導入、導出とみなすことで、1つの調性で現れうる和音がより増え、調性解釈そのものが広がる。

(訳注50) 転調していても、極端に読みにくい調性が生まれないように開始調を工夫するということ。

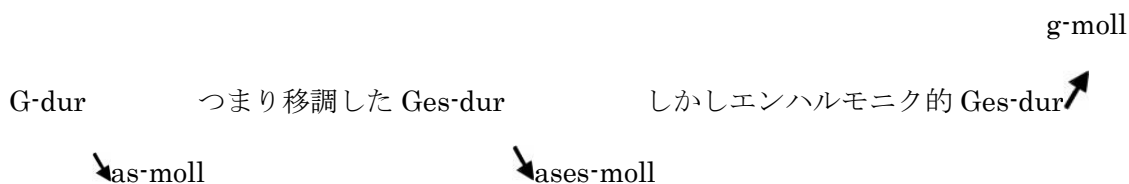
(訳注51) 譜例 494 では ais-moll から fes-moll へ転調しているが、仮に a-moll から始めると、終わりは feses-moll となり、非常に複雑になる。

(訳注52) エンハルモニク的に読み替えることで、転調の繋がりとしての近親関係はなくなる。

(訳注53) 理論の成り立ち。構造。

(訳注54) 転調によって進む方向。例えば、譜例 494 では、短調主要和音の (c) が使われて

注目すべきは、エンハーモニクの解釈し直しによって「正反対」の側に目的和音が現れることである。(訳注55) 例えば、



Schubert, Op.90 Nr.3
Impromptu
(495) a)
(もとは Ges-dur)

論理的機能記号: T c (c) T^{Mp}

しかし、この突然の飛び越し、飛び込みされた機能(訳注56)は、実際なにも意味しない。つまり、エンハーモニクの屈曲は、ここでは単に読みにくさをなくすため応急手段でしかない。その際、当然大きな妨害が生じる。つまり、和声理論上の違反である。

一般的になったG-dur版

b)

全音: T c D_p \bar{D} t

Ges-dur から g-moll への道、または G-dur から gis-moll への道は正反対である。調的 c ではなく、調的代理の (c) が道の方向を示す: (訳注57)

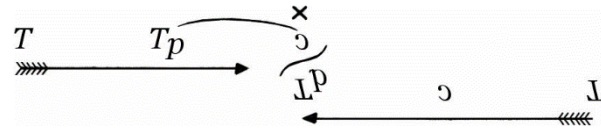
おり、始めの調から目的調へ下に向かって進む。5度真正な転調とはコンマ差があるが、同一視されている。

(訳注55) 始めの調から、上と下どちらへ向かって転調するのが、エンハーモニクで読み替えることによってまったく逆になってしまう場合があるということ。例えば、G-dur から as-moll へ転調するものの場合、開始調を Ges-dur とすると当然転調先は ases-moll となるが、これはエンハーモニクで読みやすく解釈し直すと g-moll である。しかし as-moll が G-dur に対して 8 1/2 歩下にあるため当然 ases-moll も Ges-dur に対して下に位置するが、g-moll は Ges-dur の 3 1/2 歩上への進行である。

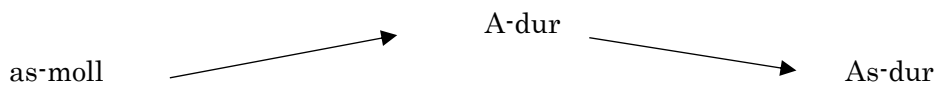
(訳注56) エンハーモニクの解釈し直しをするために調整されたコントラドミナントを導入和音として使うこと。

(訳注57) Ges-dur の調整されたコントラドミナントではなく、トニカ代理の導出和音が転調を担う。

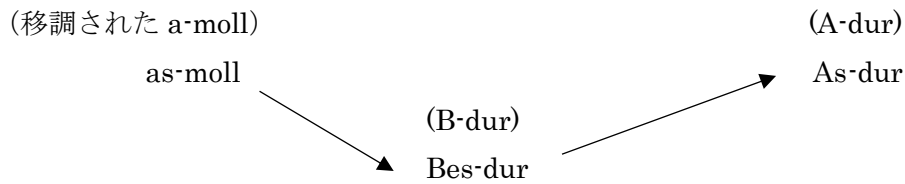
Ges-dur es-moll B-dur D-dur g-moll
 G-dur e-moll H-dur Dis-dur gis-moll



シューベルトの IV.Impromptu でのケースが似ている。ここでは、as-moll から A-dur を通って As-dur へ戻る和音列が現れる。つまり：



しかし実際、エンハルモニク的価値変化とずらしの解釈がある。意図された Bes-dur を読みやすい A-dur のトニカ和音に解釈し直しているのである。それによって和音曲線は次のように進む：(訳注58)



496

オリジナル

記譜法

記譜上正しい:	as	Ges	Ces	Ges	ces
移調:	a	G	C	G	c
機能:	\mathbb{L}	(D)	\mathbb{L}^p	(D)	\mathbb{L}

x

(訳注58) つまり、本来は as-moll→Bes-dur→As-dur と下へ降りてから上がる転調が和声理論上は正しい転調だったが、Bes-dur が読みにくいためにこれを A-dur で記譜している。すると、図のように矢印は逆方向の上がる転調を示す。

R. Wagner, Parsifal

記譜上正しい: Bes ces Ges as des as Es As

移調: B c G a d a E A

機能: C^{p} A G^{p} A D A D E A

この優れた、よく響く和音列は、対極的置き換えで非常に慣用な音列を生む：

497

T (A) T^{p} A T

C^{p} T C^{p} T D T D A

498 a)

T T^{p} (G) D (A) (A) (C) C [$\rightarrow \text{I}$]? F-dur

T T^{p} (C) C^{p} A A A D D A

{ E-dur | H-dur | dis- | ais-moll | Eis-dur }

(C-dur の代わりに) Ces-dur での始まりは、最後の解釈の正当性を証明している。この音列は、連続的に E-dur へ進む。(つまり、C-dur 始まりでの Eis-dur) (訳注59)

(訳注59) 譜例 498 a)の上段の機能記号解釈では 2 小節目の 2 番目の和音は G-dur のトニカ和音と解釈されている。このように考えると 3 小節目の機能は曖昧になり、最終的に F-dur で終止するが、下段では G-dur のトニカ和音ではなく f を eis と読むことで H-dur への転調と考えている。すると最終的には Eis-dur での終止となり、下方向への転調となる。開始を Ces-dur で考えることでこれはより明白になり、Ces-dur から E-dur へ 11 歩下の転調とわかる。

b)

p subito

T Tp C c♭ T Tl Dl T

△ 1/2 meth. 4 5 5 1/2 6 1/2 meth. 11 関連

499 对極 (ais-mollからf-mollへ)
Pesante.

L Lp C L D L

前述の区分において、和音ペアはこのように理解される。

{ C-dur : E-dur は共通の仲介者 a-moll 上で理解される a-moll : f-moll " C-dur "	=	$\begin{matrix} \times & \overbrace{T \quad Tp} & \times \\ \times & L \quad Lp & \times \end{matrix}$
	=	$\begin{matrix} \times & c & \times \\ \times & L & Lp \end{matrix}$
{ C-dur : As-dur " f-moll " a-moll : cis-moll " E-dur "	=	$\begin{matrix} \times & \circ & \times \\ \times & T & Tp \end{matrix}$
	=	$\begin{matrix} \times & t & \times \\ \times & L & Lp \end{matrix}$
{ C-dur : Es-dur " c-moll " a-moll : fis-moll " A-dur "	=	$\begin{matrix} \times & \flat & \times \\ \times & T & Tp \end{matrix}$
	=	$\begin{matrix} \times & Tp & \times \\ \times & L & t \end{matrix}$
C-dur : A-dur " a-moll " a-moll : c-moll " C-dur "	=	$\begin{matrix} \times & Lp & \times \\ \times & T & t \end{matrix}$

橋なしに、これらの和音ペアはメディアアンテ、隣接メディアアンテになる。(次の章) (訳注60)

(訳注60) 転調や導入、導出和音を用いて繋げる場合にはこのような仲介和音が考えられるが、その仲介なしに繋げる方法としてメディアアンテ関係がある。例えば C-dur のトニカ和音と E-dur のトニカ和音はトニカとトニカメディアアンテの関係、C-dur のトニカ和音と As-dur のトニカ和音はトニカとトニカ反メディアアンテの関係である。

12. Kapitel

Allgemeines über die Terzverwandten.

3 度近親について全般

前の世紀^(訳注61)の始まり以来、前述の和音ペアはより頻繁に直接的に音列に現れるようになる。(つまり、繋ぐ橋なしに)例えば、C-dur のトニカ和音==E-dur のトニカ和音が a-moll のトニカ和音との関連なく。C-dur のトニカ和音と As-dur のトニカ和音が f-moll との関連なく、など。

それゆえ、これらの和音ペアは直接お互いに関係しなくてはならない。

- a) 半音階的代理和音の観点で^(訳注62)
- b) 正格、または変格の半カデンツ化関係和音の新しい方法の観点で^(訳注63)

言及されたすべての和音ペア (243 ページ下参照) は、3 度近親である。これを、私はメディアンテとして統一する。これは 2 つの主要和音的に異なるグループを形成する。

- a) 主要和音に対して長 3 度、上または下に現れる。
- b) 主要和音に対して短 3 度、上または下に現れる。

すべてのケースで和音の旋法は同じに保たれる!^(訳注64)

(単純な)メディアンテは、その主要和音の前方向にある。(つまり、上和音の上長 3 度、または下和音の下長 3 度)^(訳注65)

それに対して反メディアンテは「反」がはっきりと示しているように、主要和音の後ろ方向にある。(つまり、上和音の下長 3 度、下和音の上長 3 度)^(訳注66)

メディアンテは強い導音交換和音のヴァリアンテである。そして 1 音 (中音=3 度) をクロマ化する。^(訳注67) それに対して反メディアンテは平行和音の 3 度同和音であり、2 音 (和音外声=1 度+5 度) をクロマ化する:^(訳注68)

^(訳注61) 19 世紀。

^(訳注62) 一方を主要和音としたときに、もう一方が半音階的代理和音となる関係。

^(訳注63) カデンツとして 2 つの和音を連続して使うことができる新しい手法。

^(訳注64) 主要和音が長三和音である場合、メディアンテ和音も長三和音、主要和音が短三和音である場合、メディアンテも短三和音である。

^(訳注65) C-dur トニカのメディアンテの場合、C-dur のトニカ和音に対して長 3 度上の同旋法和音、E-dur のトニカ和音である。a-moll トニカの場合には、長 3 度下の同旋法和音、f-moll のトニカ和音となる。

^(訳注66) C-dur トニカの反メディアンテは、C-dur のトニカ和音に対して長 3 度下の同旋法和音、As-dur のトニカ和音。a-moll トニカの反メディアンテは、a-moll のトニカ和音に対して長 3 度上の同旋法和音、cis-moll のトニカ和音である。

^(訳注67) C-dur トニカのメディアンテ E-dur のトニカ和音で考えると、導音交換和音の e-moll のトニカ和音のヴァリアンテであることがわかる。これは 3 度音 g が gis に変化したものである。

^(訳注68) C-dur トニカの反メディアンテ As-dur のトニカ和音で考えると、平行和音 a-moll

主要和音 3 度が、同旋法のメディアンテの 1 度になる。(訳注69)

主要和音 1 度が、同旋法の反メディアンテの 3 度になる。(訳注70)

隣接メディアンテの記号は、一般的なものを集めた概念として理解される。(訳注71) とりわけ、私はこのように理解する。

a) 平行ヴァリアンテ (主要和音に対して短 3 度後ろに動く)

b) ヴァリアンテ平行 (主要和音に対して短 3 度前へ動く) (訳注72)

平行ヴァリアンテは、1 音 (3 度) をクロマ化し、ヴァリアンテ平行は 2 音 (和音枠=1 度と 5 度) をクロマ化する。そして導音交換和音の 3 度同和音を作る。(訳注73)

のトニカ和音と共通の 3 度音を持つ 3 度同和音である。a が as に、e が es に変化している。

(訳注69) C-dur トニカの 3 度音 e が、トニカメディアンテ E-dur のトニカ和音の 1 度音となる。

(訳注70) C-dur トニカの 1 度音 c が、トニカ反メディアンテ As-dur のトニカ和音の 3 度音となる。

(訳注71) 特別な記号があるわけではなく、これまで用いたものを組み合わせて表す。

(訳注72) C-dur トニカの隣接メディアンテは A-dur のトニカ和音と Es-dur のトニカ和音である。これは、平行和音 a-moll のヴァリアンテ (A-dur)、ヴァリアンテ (c-moll) の平行和音 (Es-dur) と同じである。

(訳注73) C-dur トニカの平行ヴァリアンテは平行和音 a-moll のトニカ和音の c が cis となる。ヴァリアンテ平行は、導音交換和音と共通 3 度を持つ 3 度同和音であり、e が es に、h が b に変化している。

ミクソリディア的

(502)

トリア的平行

全音階で、 C^I と Tp 間、 Tl と Dp 間には和音的一致と機能的相違があるように、和音的には同じだが、機能では異なる価値を持つ。 $c^P=T_M$ $t^P=D_M$ $C^M=T_p$ $T^M=D_p$
短調でも同様。

ドミナントタイプと隣接メディアントタイプ間のメタルモーゼ的な差は、他の手法の本

質である (訳注74) : B : C_p C : d^P

そのコンマ差は、原位置の対照で明らかになる。 $B = D$ の上、 $C_p = C$ の下 (訳注75)
短調では対極的に一致する。

すべての主要和音ヴァリエーションは、反メディアントのビゾナンツ形式 (訳注76) とみなされる :

(503)

ヴァリエーション

それに対してメディアントは、ビゾナンツとして主要和音3度同和音を生む。(訳注77) (x=メディアント平行)

(訳注74) 和音的には同じ和音だが、5度真正なウルトラドミナントタイプとシントニック・コンマ異なるメディアントタイプは、メタルモーゼの解釈の基本であり本質的。

(訳注75) 原位置で比べると、ウルトラドミナントは、上にあるドミナントのさらに上に位置し、コントラドミナント平行は、下にあるコントラドミナントのさらに下に位置する。

(訳注76) 例えば、トニカのヴァリエーションは、トニカ反メディアントとドミナント反メディアントを足して外声を除いたもの。二重和音。

(訳注77) 例えば、コントラドミナントメディアントとトニカメディアントのビゾナンツ(二重和音)は、トニカの3度同和音である。

504

3度同和音

C^{Mp} T^{Mp} D^{Mp} G^{Mp} A^{Mp} C^{Mp}

C T D G A C

3度同和音は、平行和音が、同じ主要和音の反メディアンテの隣に来るときに生じる。

例えば $T^p : T^M$ または $G^p : G^M$ (訳注78)

トリトナンテ

トリトナンテは、2つのドミナントのメディアンテ的拡大 (訳注79) によって生じる。

例えば、 $Des = [F = :] G\text{-dur}$ のトニカ和音 ($C_M : D$) または $F = : (G =) H\text{-dur}$ のトニカ和音 ($C : D_M$)

短調でも対応する。(ナポリのカデンツで非常によく使われる。) (訳注80)

これは、2つのドミナントが、その互いに向かい合ったメディアンテを採用する (つまり互いに向かって進む) ときにも成立する。

$C_M : D_M$ 例えば $(F =) A = : Es = (G =) \text{dur}$ のトニカ和音。(訳注81) 短調でも一致。

最終的に、同じ主要和音の2つの隣接メディアンテも、トリトナンテ的關係を作る。

$A = [C] = Es\text{-dur}$ のトニカ和音 ($T^p : t^p$) 短調でも対応。

連鎖交換和音

第1タイプ：これは1つの和音が、その反メディアンテヴァリアンテまたはドミナントメディアンテ平行 (訳注82) と交代するとき生じる。 $C\text{-dur} : as\text{-moll}$ または $gis\text{-moll}$ のトニカ

(訳注78) トニカ平行和音 $e\text{-c-a}$ とトニカ反メディアンテ $as\text{-c-es}$ は3度同和音。

(訳注79) 2つのドミナント、つまりドミナントとコントラドミナントの片方が、メディアンテ的 (長3度) に外へ広がるとのこと。 $C\text{-dur}$ のコントラドミナント反メディアンテ $Des\text{-dur}$ のトニカ和音と、ドミナント $G\text{-dur}$ のトニカ和音は増4度関係にあるトリトナンテ。

(訳注80) ナポリのカデンツは、 $a\text{-moll}$ の場合、 $B\text{-dur}$ のトニカ和音 $\rightarrow E\text{-dur}$ のトニカ和音 $\rightarrow a\text{-moll}$ のトニカ和音と進むため、 $B\text{-E}$ 間にトリトナンテが生じる。

(訳注81) 2つのドミナント、ドミナントとコントラドミナントの、互いに向かって進むメディアンテは、コントラドミナントではメディアンテ、ドミナントでは反メディアンテである。 $C\text{-dur}$ で考えると、これは $A\text{-dur} : Es\text{-dur}$ となり、トリトナンテ関係が生じる。

(訳注82) $C\text{-dur}$ トニカの場合、 $C\text{-dur}$ のトニカ和音が、その反メディアンテ ($As\text{-dur}$) ヲ

和音。

同様の関係は同じ主要和音の反メディアンテ：導音交換和音の音列によって生じる。

As-dur のトニカ和音：e-moll のトニカ和音 (T_M : T_I) または cis-moll のトニカ和音：F-dur

のトニカ和音 (Δ^M : Δ_I) (訳注83)

この形式は簡単に覚えられる。三和音の外声音は半音外へ進む。3度は、長三和音からは短三和音が、短三和音からは長三和音が生まれるような方向へ半音分向かう。(訳注84)

(505)

F-dur cis-moll (des-moll) cis-moll (des-moll) F-dur d-moll Ges-dur

d-moll ais-moll Ges-dur d-moll Fis-dur d-moll

第2タイプ：＝トリトナント的ヴァリアンテ (根音的トリトヌス差、長三和音は短三和音に変わる) (訳注85) C-dur (d.e) fis-moll のトニカ和音、または c-moll=(d.e)Fis-dur のトニカ和音。または、クロマ的1度 [同士] のうち低い方が上和音、高い方が下和音を作る [ときにできる和音]。(訳注86)

(506)

これら2つの形式は、実際には見かけ上協和音の不協和音の協和音化された変形 (訳注87) である。これは、自然三和音または四和音から、4回の導音分進む (訳注88) ことで生まれる：

ヴァリアンテ (as-moll) または、ドミナンテメディアンテ (H-dur) 平行 (gis-moll) に変わる。

(訳注83) つまり、増5度の反対の旋法の和音。

(訳注84) つまり、外声の1度音とは下へ、5度音は上へ半音進み、3度音は、元が長三和音である場合は下へ、短三和音である場合は上へ半音動く。

(訳注85) 根音同士がトリトナントの関係にある、反対の旋法の和音。

(訳注86) クロマ的1度同士＝例えば g と gis。そのうち低い方 g が上和音 g-h-d、高い方 gis が下和音 gis-e-cis を作る時の2和音の関係。

(訳注87) 例えば、as-moll のトニカ和音は見かけ上は協和音だが、ドミナンテメディアンテ平行ヴァリアンテという解釈では不協和音であり、さらにそれを連鎖交換和音という新しい概念で協和音化したものである。

(訳注88) 例えば、C-dur のトニカ和音の第1連鎖交換和音の as-moll のトニカ和音へは、c → h、e → dis,(f)、g → as と変化させる。

507 a) C-dur asまたはgis 短調和音 ⑦付き

b) a-moll DesまたはCis-dur 和音 ⑦付き

406 a) C-dur fis-moll和音 ⑦付き

b) a-moll Es-dur 和音 ⑦付き

クロモナンテ

全ての和音を半音高く、または低く動かしたもの。例えば *As-dur* のトニカ和音 : *A-dur* のトニカ和音 = $T_M : C^M$ または $T_M : T_p$ または $c^P : T_p$ 。 または *Es-dur* のトニカ和音 : *E-dur* のトニカ和音 = $D_M : T^M$ または $D_M : D_p$ または $t^P : T^M$

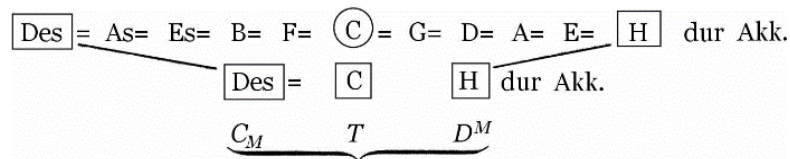
13. Kapitel

A) Der Mediantenstil

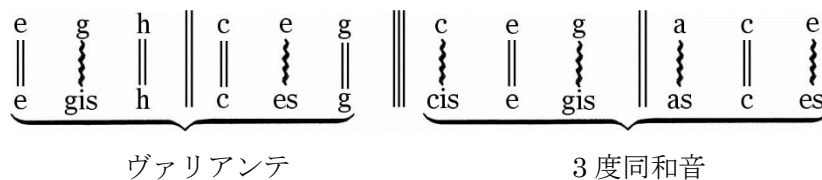
メディアンテスタイル

メディアンテ手法は、古典派スタイルに相応しいドミナンテ手法とは対照的に、和声論においてロマンティックなタイプである。

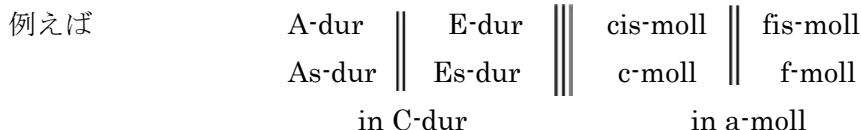
5度の遠隔近親（これらの跳躍した組み込みはこれまでされてこなかったが）はメディアンテによって近似和音として極めて狭いカデンツ領域に取り入れられる。^(訳注89)



半音階は激流のように全音階に押し込まれる。まず個々の和音エレメントを緩ませる：^(訳注90)



そして新しい機能音を半音階的ずらしで作る：^(訳注91)



これらはいわばヴァリアンテ調または平行調のヴァリアンテに属する。^(訳注92)—ウルトラ主要和音の使用によって—これは 12 度システムの全ての和音領域を開き、人工的溶接を二重形式にまで作る^(訳注93)：

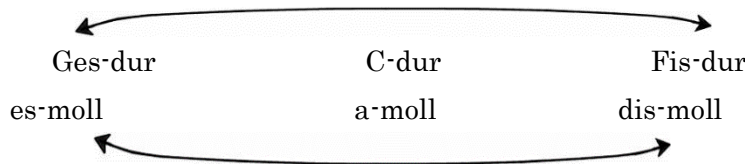
^(訳注89) メディアンテとして取り入れられた遠隔調和音は、5度真正な値ではないため、あくまで近似和音。

^(訳注90) ヴァリアンテと3度同和音によって、主要和音が半音変化される。

^(訳注91) 導音交換和音のヴァリアンテで E-dur のトニカ和音ができ、平行和音の3度同和音として As-dur のトニカ和音ができるなど、これまで C-dur になかった和音をもたらされる。

^(訳注92) C-dur のヴァリアンテ調 c-moll に As-dur のトニカ和音と Es-dur のトニカ和音、平行調のヴァリアンテ調 A-dur に、A-dur のトニカ和音と E-dur のトニカ和音が含まれていることがわかる。

^(訳注93) ウルトラ主要和音=ウルトラドミナンテとウルトラコントラドミナンテにも、これらの半音階的ずらしを適用すると、ウルトラドミナンテの D-dur のトニカ和音の導音交



(この図参照)

すでに半音階の領域を越えて続き、エンハルモニクへの最初の兆しを作るような音階を提示する。(訳注94)

12音領域はさらに超過し、線的延長のさらなる発展はそれ自身では不可能に見える。

しかし、主要和音とメディアンテの溶接によって生じる新しい和音の形成は、あらゆるこれらの強力な領域の拡大より重要である。その数は無数である！(訳注95)

すべての半音階的不協和音はメディアンテ採用の結果である：

装飾のない全音階的なカデンツは、メディアンテ法の侵入とともに強く抑制されたように見える。その場所には、装飾された偽終止や半音階的、またはヴァリアンテ的の導入が使われる。

5度進行は、挿入されたヴァリアンテ仲介役によって途切れるように見える。(訳注96)

換和音のヴァリアンテが Fis-dur のトニカ和音。ウルトラコントラドミナントの平行和音の3度同和音が Ges-dur のトニカ和音となり、12半音システムの両端（エンハルモニク関係）の2つの和音を得ることが出来る。これによってすべての和音領域を征服したと言え、C-dur 調性内にあらゆる遠隔和音がもたらされる。(=人工的溶接)

(訳注94) これら両端4つの和音の構成音を四分音符で表している。その間を半音で埋めると、17度音階が出来上がることが分かる。4つのエンハルモニクが存在していることがわかる。

(訳注95) 主要和音とメディアンテ和音を組み合わせることによって、新たな和音（不協和音）が無限に生まれうる。

(訳注96) 単純な5度関係のカデンツ（例えば C-dur のトニカ和音→G-dur のトニカ和音）に、メディアンテ和音（メディアンテ E-dur のトニカ和音や隣接メディアンテ Es-dur のトニカ和音）が挿入されることで5度的進行が途切れているように見える。

転調的進行の際、飛び込みや飛び込みのずらしが現れる。(調の屈曲)^(訳注97)

色は記号を圧倒する。まず程よいラッカーと偶然の色彩的修整だけが、次第に色彩的要因が第1の表現手段(印象派スタイル)となり、この世紀の初めにようやく真のめちやくちやな結果を生み(部分的にレーガーによって!)、色彩近親交配によって完全な非生産性と飽和状態がもたらされた。

メディアンテスタイルの始まりは明白である。感嘆に値する、大胆な和声的急進派で、パレストリーナ反対派の中心であったドン・カルロ・ジェズアルド Don Carlo Gesualdo (1560-1614) は、自身のマドリガーレの中ですでに驚くべき発展を遂げたメディアンテスタイルを、あらゆる細分化と半音階的、エンハルモニク的分化で使っている。しかしながら彼は、広く知られることなく、ようやく過去数十年間に新しく発見されたようになっていたため、歴史的観点では画期的なスタイル創造者とはみなされていない。

J.S.バッハのロマンティックな作品で、つまり、調性が固定されたフーガではなく、バロック的組曲でもなく、想像を絶するような大胆なファンタジーにおいて、または多くの自由即興的なレチタティーボにおいて、メディアンテスタイルは確かに、すでにはっきりと現れているが、目立って浮かび上がるものとして置かれることはない。

このロマンティックでないマンハイマー^(訳注98)のもとでメディアンテ法を見つけることは困難だろう。

ハイドンの、調的に遠い楽章やエピソードの唐突な並置(例えば gr. Es-dur Sonate 第II Thema と第II 楽章: E-dur など)における天才的な和声の小粋さは、メディアンテのいたずらである!

モーツァルトの、部分的に相当複雑な半音階は、彼の時代には度々理解されなかった、もしくは根本的に誤解されていたが、メディアンテ法の色彩豊かなシャレである。

「中間」のベートーヴェンは、突然の「ずれ」とエンハルモニク的解釈し直し(特に減7度)に、著しい鼻屑を示している。これらは同様に3度近親から生じたものである。ベートーヴェンのスタイルは、広く、そして多くにわたって—特に晩年—、半音階的というより全音階的である。色彩は堂々たる構造の後ろに隠れている。

しかし、シューベルトはメディアンテ手法を非常に発展させた。これは彼の和声の特徴ともなる。

副次的主題は長、短3度の鼻屑によって一時的に転調する。短調は長調へ明るくなり、長調は短調へ暗くなる。最初の3度同和音は交代される。反メディアンテヴァリアンテ(部分的にエンハルモニク的解釈し直しでは Es-dur—h-moll(ces-moll))は、極めて力強い色彩コントラストを並置する。当然、これらの和音はそれ自身で支配的な協和音である。そしてそ

^(訳注97) C-dur のトニカ和音から E-dur のトニカ和音等へ進行することによって突然の調のずらし効果が得られる。

^(訳注98) J.S. バッハのこと。

の様々な色を変える色遊びは、比較的短時間の遠隔和音列の結果である。(訳注99)

この観点において、シューマンは疑いもなくシューベルトの刺激を受けている。メディアンテ的大胆さにおいて、この後のマイスター(訳注100)は、偉大な先駆者をほとんど超えることはなかった。しかしその和音自身は、シューマンの作品では非常に精妙で刺激的である。

(動和音または二重和音)

さらに、ベルリオーズは、全メディアンテ列(例えば Des-F=C=E=A=Des=(Cis)dur)によって、ほとんど実験的であるような驚くべき効果に到達した。これは、調性の閉鎖性をほとんど終結させた。(訳注101)

ショパンのメディアンテスタイルは神経質な方法である。ここではすでにトリトヌスの和音列(H=F=B=E=A=Es=)と半音的ずらし、何重にも装飾された半音的和音音変化(訳注102)が目立ち、ほとんどマナーに反して動く。それとともに、和音はそれ自身ですで見事な色彩的、メディアンテ的不協和音になる。

シュポーアの和声法も非常に半音階的、つまりメディアンテ的である。しかし魅惑的力ではシューマン、ショパン、ベルリオーズの後ろに隠れている。

リストはさらにメディアンテを強調している。ほとんどすべての和声的言い回しが、3度の動きの繰り返しの中で現れる。大抵、メディアンテと隣接メディアンテが交互に現れる。減7の和音と増3和音が、型通り作られた長い連鎖へ駆り立てる。非常に気取った手法である。しかし厳粛な瞬間には、ワーグナー、ブルックナー、グリーグ、ドビュッシー、スクリャービンに強い刺激を与えたような真のメディアンテの奇跡に達する。

ワーグナーは疑う余地もなく頂点に達する。まだ、スポンティーニ、マイヤーベーア、シュポーア、ウェーバー、マルシュナーの痕跡がはっきりと残る初期の作品ですでに、メディアンテは非常にはっきりと現れている。しかしすでにタンホイザー、さらにはローエングリンでも、メディアンテの全連結がある。これは後置されたドミナンテによって中断され、非常に個性的な性格を持ち、シューマン、ショパン、リストのスタイルとははっきりと異なる。それに対して、マイスタージンガーでは、再び簡素な主要和音近親でできた狭く包括された「調性」が優位に立つ。

「リング」は、単独不協和音(半音変化された三または五和音)でも和音交代でも明らかにメディアンテ的である。(訳注103)

しかし、「トリスタン」でのメディアンテ法は、もっとも高度に、徹底して発展されてい

(訳注99) 短い楽節内で遠隔調への転調をする。

(訳注100) シューマンのこと。

(訳注101) メディアンテの連続によって、1つの調性内にはない和音までを並置することができるようになった。

(訳注102) もとの和音のそれぞれの音を半音的に変化させること。動和音やヴァリアンテ、3度同和音など。

(訳注103) 主要和音が半音変化されて不協和音となっているものと、和音列の進行が両方ともメディアンテ的であるということ。

る。膨大な著作の全てにおいてほとんど拍子がなく、メディアンテ的な和音の編み込み（半音的变化）が示されず、メディアンテ的近親が繋ぎ合わされることもない。トリスタンの和声法のキャラクターは、徹底的に貫かれた半音的掛留音スタイルである。これもまた、支配的なメディアンテの手法である。（メディアンテ 3 度が導音的掛留音になる。）^(訳注104)

ブルックナーは、真のメディアンテ崇拜を行っていた。リストが好んで大、小の閉じられたエピソードを 3 度的に上または下に動かしていた、または一ベルリオーズに似て一メディアンテ的半カデンツ化を直接並置^(訳注105)しているのに対し、ブルックナーの作品ではしばしばフレーズがそれ自身で何重ものメディアンテ転調に現れる。^(訳注106)



短 3 度近親は支配的である。晩年のブルックナー (VIII. IX *sinf.*) は、パルシファル以来周知の、反メディアンテヴァリアンテ（例えば C-dur-as-moll）またはメディアンテ導音交換和音（C-dur-gis-moll）を好んでいる。

レーガーでは、和音交代で可能な限りの全てが存在する。過度な頻発、特別な魅力の完全な効果は、ほとんど不可能のような、前例のないほど長くもたない切迫でのわずかな間でのリスト的、ブラームス的、ヴォルフ的、ブルックナー的、ワーグナー的、バッハ的和音列。メディアンテ的遠隔間に、レーガーでは一作法のように一減 7 の和音とナポリの 6 の和音の通例がある。（古典的不協和音法の必需品）

しかし、これらはメディアンテ的転調と脱線を決してもたらさない。一般に受け入れられているように、そしてレーガーが自身の「転調指針」でお気に入りの和音の一ナポリの 6 の和音の場合に主張しているように。しかし、この不協和音は和音ペア間の多義的挿入として現れる。^(訳注107) その近親はいずれにしても理解できる（詳細は他の章で）！この不協和音は、解決可能な和音のすべてを呼び寄せる。他でもなく、まさにこの和音が生じることにはなにもプラスなことはないが、一たいていメディアンテ的な一遠隔近親に導音的傾向を持った導入不協和音を前置きすることは全てがプラスになる。^(訳注108) それに加えて、これが前置きされた和音の導出和音として機能することは理解できる。しかし二次的な意味で。

ワーグナーの長くつながった曲線と目的へ向かう直線性、ブルックナーの階段状にされたメディアンテ法に、レーガーの乱暴に行われ、制御されずにさまようような、落ち着いたものがない、しかし呼吸のせわしないメディアンテ法が明確に対置されている。

レーガーでは、まだ馴染みのない短調メディアンテの使用は不可欠である。

^(訳注104) メディアンテの 3 度音を導音とみなし、次の和音へ掛留的に進行する。

^(訳注105) 主要和音→メディアンテ（またはその逆）の進行をカデンツのように用い、3 度近親を並置している。

^(訳注106) フレーズ同士がメディアンテ関係にあるのではなく、1 つのフレーズ内でメディアンテ転調が生じている。

^(訳注107) 転調ではなく、あくまで挿入和音として使われるため。

^(訳注108) これらの挿入和音（減 7 とナポリの和音）自体に意味があるわけではなく、次の和音への導入とすることに価値が有る。これによって遠隔近親和音の色彩を足し、しかし前後の近親性は失わない。

B) Akustische und funktionelle Eigenart der Medianten.

メディアンテの音響的、機能的特色

どの音も、和音根（和声的1度）になりうる。

つまり、 C° から、 e^\flat にも、E-dur のトニカ和音のバス e^\flat にもなりうる。同様に、 as にも

as にも。(訳注109)

510

全く不十分な音程記号: I V II VI III I III

音響学的価値: 1 3 9 27 81 1 5 10, 20, 40, 80

機能価値: T D (D) (D) (D) T T^M

ピュタゴラス的 シントニック (ディデュモス)

最初のケースでは、E-dur のトニカ和音は遠い 5 度近親である。これは C-dur のトニカ和音との音の結びつきを決して持たない。(訳注110) 2 番目のケースでは、E-dur のトニカ和音は直接的な 3 度近親である。原位置は、この違いをはっきりと具体的に示している。(訳注111)

511

または (C) (C) (C) C T

C-durからさらにE-durへ進行する

T T^M

C-durでのE-dur和音 E-durでのC-dur和音

シントニックコンマ差

(訳注109) c の上 3 度としての e^\flat にも、第 4 の 5 度としての e^\flat にもなりうる。

(訳注110) 第 3 ドミナンテであるため、C-dur のトニカ和音との直接的な結びつきはない。

(訳注111) 第 3 ドミナンテとしての E-dur のトニカ和音はもとの C-dur のトニカ和音と 2 オクターヴ以上離れたところに行けるが、メディアンテとして捉えられると同じオクターヴ内に行ける。

C) Sinnfällige Dis- und Destonation durch Kommadifferenzen.*)

コンマ差による〔調性の〕明白なずれと除去

*) S. カルク＝エラート著：『音、和音、機能の音響学的規定』（C. Rothe）

この楽節は、

512 Hal - le - lu - ja A - - men
T D (D) (D) (D)

ピュタゴラス土台上の主要和音進行を表している。従って E-dur は 5 度純正な「調」であ

る。 = $\overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{e}} \overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{gis}} \overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{h}}$

この E-dur のトニカ和音に C-dur のトニカ和音が続くと（これははじめに調律されたのでは
なく、e-e の連結で決められる）、(訳注112) C-dur が生じる。これはシントニック・コンマ分
上げられている。(訳注113)

513 A - - men Hal - le - lu - ja
(terzverwandt)
4. D 3度近親 4. D_M
T D

$\overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{e}} \overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{gis}} \overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{h}}$
 $\overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{c}} \overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{e}}$

2 度目は、 $\overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{e}} \overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{gis}} \overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{h}}$ の楽節で終わる。(訳注114) 新しい反復の始まりは結ばれる E-dur のトニカ

和音の後置された反メディアンテで始まる。つまり $\overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{c}} \overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{e}} \overset{\cdot\cdot}{\underset{\cdot\cdot}{g}}$ 。(訳注115)

どの新たな反復も、シントニック・コンマ分上へずれる。その結果、第 5 反復の始まりは、
5 倍コンマ分の上昇が生じる。シントニック・コンマ (80 : 81) は 1/10 音に相当するため、
生じたずれは半音 (!) になる。

(訳注112) 始まりのトニカとしての C-dur のトニカ和音と同じ値ではなく、終わりの E-dur のトニカ和音の e から、3 度音を受け継いだ C-dur のトニカ和音である。

(訳注113) 5 度真正な e 音を 3 度として C-dur のトニカ和音を作ると、根音の c 音は自然長 3 度としてシントニック・コンマ分高くなる。

(訳注114) 2 度目の始まりの C-dur が 1 回目よりシントニック・コンマ分高くなるため、終わりの E-dur のトニカ和音も 1 コンマ高くなる。

(訳注115) さらに次の反復では、終わりの E-dur から反メディアンテとして C-dur がとられるため、3 度音 e に合わせて c と g は 2 コンマ分高くなる。

逆：

A - men. Hal - le - lu - ja A - men.

1回目 c e g e gis h

2回目 e gis h

1シントニツ
g
コンマ分低

2シントニツ
g
コンマ分
低い

5 回目 (5 倍コンマ分低い) の終わりで、約半音分の差が生じる！

しかし、注意：Cis-dur、Des-dur、Ces-dur、H-dur には決して到達しない。どこでその転調が行われたのだろうか？両方のケースで、理論上 C-dur で終わる。「上げられた」または「下げられた」一致でもって。(訳注116)

この証明はいつでももたらされうる。しかし、非常に遅いテンポで、歌手が繰り返しの際、あらゆる音の修正(終わりの和音での調整)(訳注117)を避けることが成功の前提条件である。つまり、和音から和音へ5度真正そして3度純正に進むことである。

音楽的に正確な歌手の相対的な引き上げと引き下げは、メディアンテ的傾向を持つアカペラ楽節において、その絶対的な、つまり「純正」なイントネーションにとってしばしば十分に証明になる。

純正ハルモニウムでの比較：

下げられた

つまり、純正5度のAs-dur和音のメディアンテ

通常

515

上げられた

つまり、5度純正なEs-dur和音の反メディアンテ

平均化された12半音システムにおいてもメディアンテが第4ドミナントと同一視されるように見えるが、それでも、和声理論は—論理的機能価値の理由から—メディアンテの代用の効かない価値に固執しなければいけない！

ロマン派の侵入とともに革命的に始まった和声領域上の異例の変革は、5度近親の拡大に

(訳注116) どんなにこのフレーズが反復されようとも、理論上は C-dur→E-dur→C-dur となっているため、決して別の調整に転調するという事はない。コンマで「上げ」「下げ」された C-dur に変わりはない。

(訳注117) 終わりの E-dur から C-dur へ進む際、始めの C-dur に「戻らず」、E-dur から自然3度下の C-dur へ進むこと。

起因したものではなく、オリジナルなメディアンテ法から生じた結果である。(訳注118)

D) Metharmose*) und Enharmose

メタルモーゼとエンハルモーゼ

*)エッティンゲンの専門用語

「有限の」、つまり円状に閉じられた「同じ揺れの調整」(12半音システム)では、半音よりも小さい全ての「無限の」音の差が均一に調律されている。(訳注119)

それによって

A	{	3度は第4の5度と 7度は第2の下5度と	
B	{	第6上5度は第6下5度と 第2の3度は下3度と	同一視される。

A) è = ë | ♭ = ̣ = 同名 : メタルモーゼ
B) ̣̣̣ = ges | ̣̣̣ = as = 異名 : エンハルモーゼ

両方の価値変化は全音階からすでに明らかである :

516

C-dur: Cp Tp Tl D (d) T

a-moll: [Cp] [Tp] [Tl] [D] [d] [T]

第2 d-moll のトニカ和音は、来るはずの D-dur のトニカ和音の代わりにある。(訳注120) しかしこの D-dur のトニカ和音は cis-moll 終止へと導かれうる。(d-moll : D-dur=ヴァリエランテ、C-dur : cis-moll=3度同和音！ヴァリエランテと3度同和音は常に対置される。)(訳注121)

(訳注118) 5度近親の拡大、つまりトリプルドミナント等を使うことによって和声領域が広がったのではなく、あくまで3度近親であるメディアンテによってもたらされたものである。

(訳注119) すべての半音、全音が同じ幅であるため、コンマ単位の音程差が生じない。

(訳注120) ドミナントの導出和音として、5度進行的にはウルトラドミナントの D-dur のトニカ和音があるが、その代わりにヴァリエランテの d-moll のトニカ和音がある。

(訳注121) コンマ正確な転調では、導出の D-dur のトニカ和音をドミナント導音交換和音とみなし、cis-moll への転調が考えられる。D-dur の代わりにヴァリエランテの d-moll のトニカ和音が使われると、cis-moll の代わりにその3度同和音である C-dur へ進む。ヴァリエランテによって、目的調も3度同和音に変化するのである。

517 通常の5度進行

d- a- e- h- fis- cis-moll (さらなる進行)
 F- C- G- D- A- dur

メタルモーゼ的:

* d- a- e- h- moll (メタルモーゼ的跳ね返り)
 F- C- G- D- dur

516 エンハルモニク

Fis-dur のトニカ和音×は、来るはずの Ges-dur のトニカ和音の代わりに現れる。^(訳注122) しかしこの Ges-dur のトニカ和音は Deses-dur へ導かれうる。(ピュタゴラスコンマ、deses=1/9 音 c より低い) ^(訳注123)

メディアンテ手法では、メタルモーゼとエンハルモーゼは特に頻繁に使われる:

517 a) Meth. Metharm.

^(訳注122) 前の Des-dur のトニカ和音の導出コントラドミナンテは本来 Ges-dur のトニカ和音。

^(訳注123) これを Ges-dur のトニカ和音と解釈すると、到達調は C-dur ではなく Deses-dur になる。ここでのエンハルモニクの解釈し直しによってピュタゴラスコンマ分の音程差は無視されている。

原位置で同様に

このような列は、メタルモーゼの価値変化によって常にコンマがなくなる：

$$\frac{d}{\bar{D}} = C_p \text{ または } C_p = \frac{d}{\bar{D}}$$

コンマ正確な終わりの目的 (訳注124) | $T_m \frac{C}{C} = T C_p$

C-dur の観点で=エンハルモニクの逸脱

コンマ正確な終止
第2メディアンテの代わりに反メディアンテ
が現れる (訳注125)

E) Die harmonologische Tonalitätsempfindung 和声法的調性の知覚

絶対音感は、音楽的才能の目印ではない。とびきり上等の音楽のマイスターは、それを持っておらず、しかし多くの中級の音楽家はたいてい持っていた。

(訳注124) 転調手段となっているのは5度近親の和音である。

(訳注125) a)とb)は和音としては同じ和音列だが、3番目の和音でエンハルモニクの差がある。a)はメディアンテ転調をしているためコンマ差があるが、b)はメディアンテと反メディアンテを用いて転調を避けているため、終わりのC-durは始めと同じトニカの値。

決定的なものは、相対音感である。つまり与えられたものから推論する能力、統覚能力である。機能聴。私が内なる聴覚の精神的イメージと批判的立場をそう呼んだ、和声学である。

絶対音感は、純正で、物理的（音響学的）に調整されている。それに対して相対音感は自然、精神的である。それは客観的に類似性があれば、主観的に相違を知覚できる。つまり、単独和音—絶対音感のように—それ自身ではなく、1つのプロセス、和声的出来事の部分要素として評価する。^(訳注126) 其中では、状況を整えることと、条件を作ることが不可分である。

しかし、音楽的機能聴は、和音ペアを上回る。^(訳注127) それは生まれつきの能力、または計画的なトレーニング*)に応じて、和音グループと和音連鎖を高度な統一性に関連付けることができ、^(訳注128) それからようやく、(つまり全グループ(その個々の要素は一時的に無価値になる)を聴いた後)^(訳注129) 機能的に多義的な和音を明白に評価することができる。^(訳注130)
*)NB:ここで、コンセルヴァトリウム、音楽学校にとって幸福をもたらす分野が開ける。相対音感の専門教育である。当然のように「聴覚形成と口述」のコースを修了することは、目下、本当に不足しているように見える。

絶対音感はこの音列を

しかし移調された形式を



F=E-dur[16 : 15]、導音と聴き

E-dur = Es-dur[25:24] クロモナテと評価する。

なぜなら、全く一般的でない和音を受け取るような動機がないためである。^(訳注131)

しかし相対音感も、E=Dis=と E=Es と Fes=Es-dur のトニカ和音間を区別することはできない。後置された和音でさえ、決定的な決断には十分ではない。Es-dur : as-moll または Dis-dur : gis-moll | Es-dur=Ces-dur または Dis-dur=H-dur。^(訳注132) 唯一、全区間の調的効力から、和声学的能力で後天的な終止を引き出すことはできる。^(訳注133)

不確かな場合、内なる聴覚はエンハルモニク的二重価値を同時に感じる。そして後から、調的に識別できる目標地点への調性の問題性がなくなったとき、2つの解釈のうち、目標に

^(訳注126) 相対音感は、和音のみを聴くのではなく、その周辺の和声進行からその和音の機能の評価できる。
^(訳注127) 和音をより連鎖的に、グループ的に聴くことができるということ。
^(訳注128) 和音の集まりや和音列を、機能的に関連付けることができる。
^(訳注129) 1つ1つの和音の価値ではなく、グループ、音列として機能価値を与える。
^(訳注130) さまざまな機能を持ちうる和音に対して、明白な機能を決定しうる。
^(訳注131) 2番目の和音を、わざわざ複雑な Dis-dur のトニカ和音とは聞かない。
^(訳注132) 後ろにくる和音からも、判断は難しい。
^(訳注133) 調性の進行の可能性を、和声理論から導き出すことはできる。

導かない方を消す：(訳注134)

A) C dur= E dur= Dis dur=(?) gis moll=(?) H dur=(?) Ais dur=(?) C dur= f moll= G dur Akk.
 Es dur= as moll= Ces dur= B dur=

B) C dur= E dur= Dis dur=(?) gis moll=(?) H dur=(?) e moll=(?) C dur= f moll= G dur Akk.
 Es dur= as moll= Ces dur= fes moll=

後から決定される。

A) C dur= E dur= Dis dur= gis moll= H dur= B dur= C dur= G dur Akk.
 Es dur= as moll= Ces dur= e moll= C dur= G dur Akk.

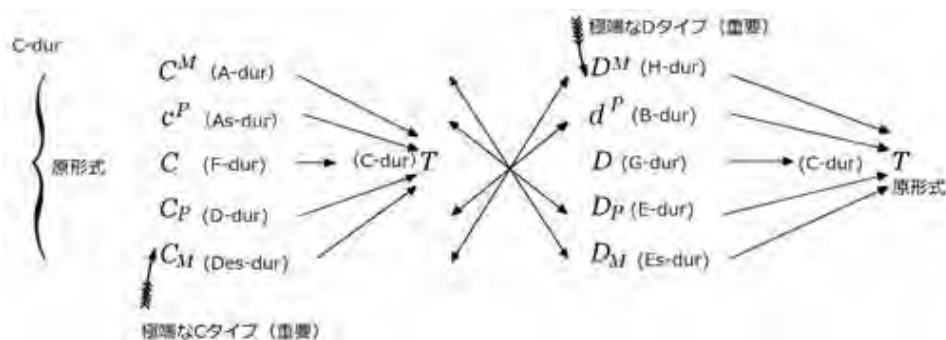
B) C dur= E dur= Dis dur= gis moll= H dur= e moll= C dur= G dur Akk.
 Es dur= as moll= Ces dur= fes moll=

エンハルモーゼでは、第2メディアンテは第1反メディアンテまたは第2反メディアンテのメディアンテの代わりに生じる。(訳注135) [小ディエーシス 125:128=3/16 音差]

F) Kadenzzerweitung.

カデンツの拡張

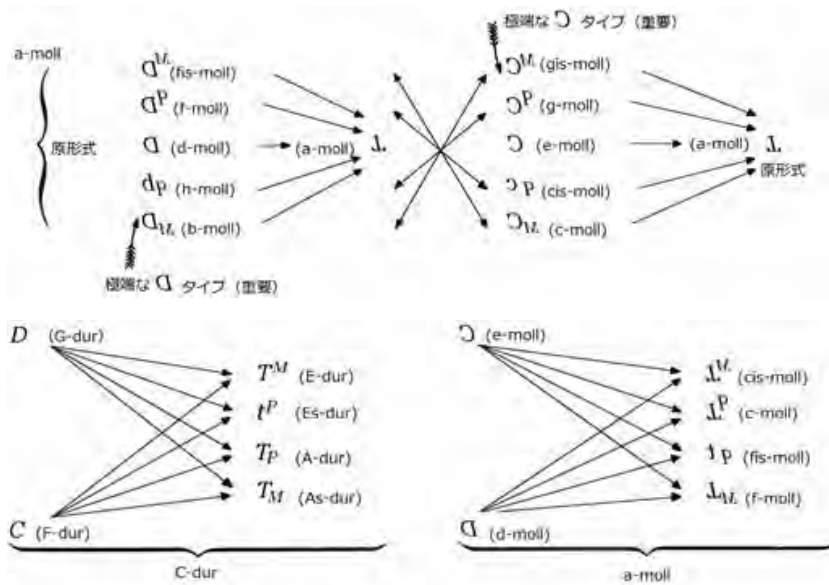
それぞれの主要和音ごとのメディアンテ化によるカデンツの拡張 (訳注136) :



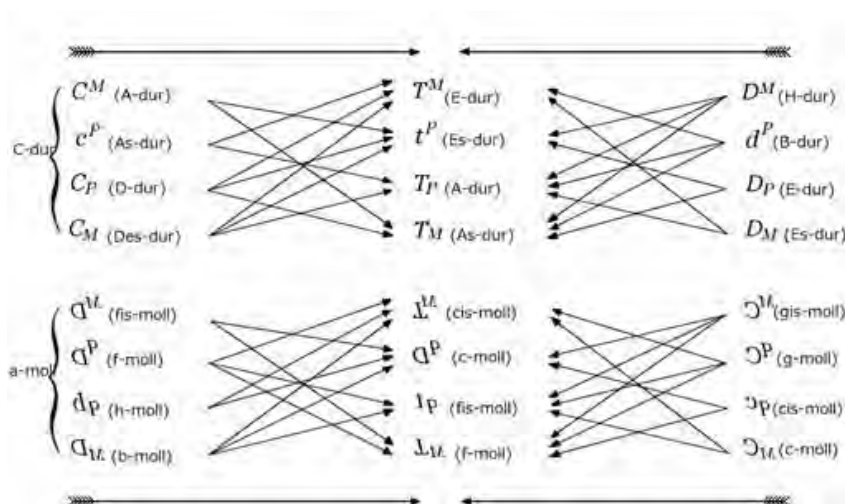
(訳注134) 2つのエンハルモニクスの和音を想定しておき、その後に見える明確な調性がわかった時点で、その調性に合う機能を持つものを選ぶ。

(訳注135) C-dur の場合の第2メディアンテは Gis-dur のトニカ和音、反メディアンテと第2反メディアンテのメディアンテは As-dur のトニカ和音であるため、エンハルモニク関係にあり、置き換えできる。

(訳注136) 主要和音のカデンツ (D→T, C→T など) の片方がメディアンテ化される。



主要和音のメディアンテ化によるカデンツの拡張 (訳注137) :



d)に対して。(訳注138) 同じタイプの5度近親のメディアンテ、隣接メディアンテ (上の例で1本の線上にある) は、機能的に (C) | x (D) | x より正確に記される。

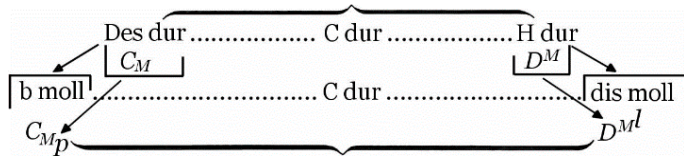
強力な調性の拡大はたやすく認識される。これは2面的なメディアンテ化によって実行される。外メディアンテの極度の平行、導音交換和音の採用 (訳注139) によって、和音領域はさらに5度広がる。(訳注140)

(訳注137) 主要和音カデンツの双方がメディアンテ化される。

(訳注138) 最後の図の例。

(訳注139) もっとも外側のメディアンテ、つまりドミナントメディアンテとコントラドミナント反メディアンテを、さらに導音交換和音、平行和音にすることで、和音領域が広がる。

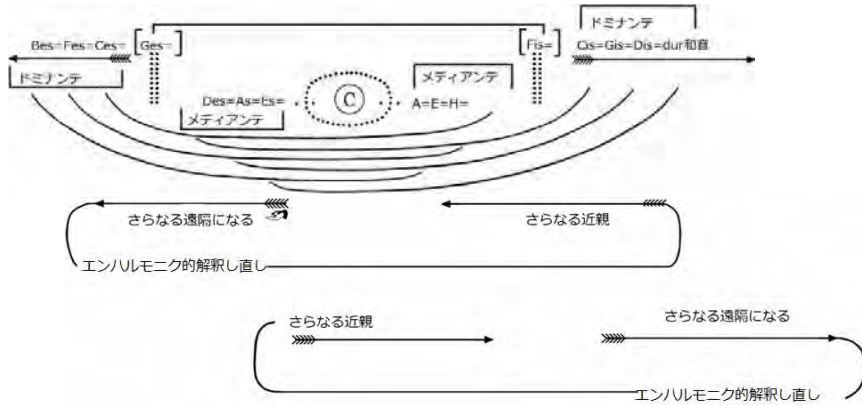
(訳注140) 両サイドのメディアンテ、D^M、C_Mからそれぞれ1/2歩ずつ外側へ動くことで、C-durからは結果的に合わせて5度領域が広がる。



当然、機能解釈の明白さはすでにトリトナテ的和音列でその限界を認める。つまり、12半音システムにおいて、思いがけず C-dur : Fis-dur は C-dur : Ges-dur と区別がつかないのである。(訳注141)

この境界を超えて、あらゆるさらなる遠隔近親はエンハルモニク的解釈し直しで関係和音に再び近づくように見える (訳注142) :

遠隔近親



521 クロマ 導和音

和音的にはこのように理解される。

代理和音がもとの主要和音との関係を維持する間、その機能的値は簡単に認識され続ける :

522 a) D C-C^M T_M-T D^M

対極: b) D C-C_M T_M-L D_M

(訳注141) C-dur の上下トリトナテは Fis-dur と Ges-dur であり、ここでエンハルモニクができるため、12半音システムで判別できるのはここが限界となる。

(訳注142) 例えば、C-dur から Ces-dur は遠い調であるが、これを H-dur とエンハルモニク的に読みかえれば、それはドミナントのメディアンテとなり近い関係性の和音となる。

主要和音と5度的カデンツ化が背後に隠れるほど、^(訳注143)そして-と+面間の代理和音交換が強調されるほど、^(訳注144)調性は崩壊し、和音交換作用はより色彩的に、魅力的になる。

523

Ces-durとも解釈可能 x

C-dur調: T (C) C^M D T C^M c D^M
 Fis= Cis-dur cis-moll

E-dur調: T^M (C) C^M (D) T^M C T^{Mp} D

524

ais-mollとも解釈可能 x

対極: a-moll調: L (C) C^M D L C^M c D^M

ゼクエント的形式

なんて見事で、表現豊かな、新鮮な短調カデンツだろうか！まだどれだけの宝が短調和声法に掘り出されずにあるだろうか。過去の世紀（ロマン派）の和声法は、長調性が優勢だった。17世紀と18世紀始めの和声法と真逆である。激流のように流れ込む不協和音（今日流行りの呼び方では無調）は、まだ使われていない協和的短調和声のさらなる徹底した影響を妨げた。突飛な、メディアンテ的短調近親のさらなる試みはレーガーが敢行した。

^(訳注143) C-dur 解釈では T→C→D→T というカデンツがはっきりと見えるが、E-dur として解釈すると、メディアンテの連続と導入和音によりその構造は曖昧になる。

^(訳注144) +はドミナント方向への代理和音。つまり、メディアンテ。-は反対に位置するもの、反メディアンテ。

メディアンテ反復のさらなる例：

全音的下降進行；
弱い面の和音；

525

隣接メディアンテ
T — D^M — D — 反メディアンテ
 C^M — C — トリトナント
 D^M — d^P — 導和音
 C^M —

G — F — Es (またはces-moll:Ges-dur)

調整されたウルトオ
— C コントラドミナント
 D^M — 反トリトナント
 D^M — C — 反トリトナント
 C^M — D^M — 調整されたコントラドミナント
 D^I (♯)

C-dur トニカは、—始めを除いて—もはや代表しない。しかし、すべての和音はそれと理論的に関係しうる。しかし、どのほかの任意の和音も、この連鎖を機能的に同様に作りうる（その際時おりエンハルモニク的解釈し直しが必要になる）。なぜなら、メディアンテ法は、12半音領域のすべての和音を含み、そこではどの和音も中心になれるからである。（訳注145）それゆえ、メディアンテでの極めて重要なエレメントが識別される：

メディアンテは調を境界のない調性へ広げる。（訳注146）しかし、同時に調性に破壊の兆しをもたらす。なぜなら、遠隔近親の交差とエンハルモニク的均一な調律によってトニカはその明白な中心性を失っていくためである。（訳注147）

上記の例に対して：

C-dur 調の効果は、特に強拍上のメディアンテの登場によって不確かになる。楽節終止はとりわけ不確かである。これは Ges-dur のトニカ和音と同じようによく Fis-dur 和音でもありうる。（訳注148）

（訳注145） 始まりのトニカとしては作用するが、それは必ずしも C-dur トニカでなくとも良いということ。3度近親の連鎖では、どの和音を中心にとってもよく、その中心和音に他の和音を関係付ければよい。

（訳注146） 1つの調性内に、5度近親の発展では得られない遠隔近親の和音をもたらす。

（訳注147） 機能的にはトニカに関係付けられてはいるが、遠隔調の和音の並置やその連鎖によって、トニカを中心とした調性感覚は失われていく。

（訳注148） 強拍にメディアンテ和音が置かれることで、より調性は曖昧になる。Es-dur のトニカ和音で転調が行われ、h-moll のトニカ和音を ces-moll のトニカ和音とみなすことで、終わりは Ges-dur のトニカ和音にもなりうる。下図参照。

Es dur D_M h moll D^l Fis dur (c) Es dur D_M ces moll C^M Ges dur T [Fis dur C dur Ges dur] [dis moll a moll es moll] 補足体

対極的：

全音的上昇進行

526

または Ais-dur : dis-moll

または D_M $\bar{5}$ D^l dis-moll

調性内で、これらの和音が潜在的に 5 度的カデンツをつくる限り、A)すべての 6 度を伴った (5 度音の代わりに、同時に使われる) コントラドミナント、代理和音と、B)自然 7 度を伴ったすべてのドミナント代理が現れうるということは重要である：(訳注149)

原形式 (全音階的)

527 A)

つまり (C^A) D (C^A) D

a) メディアンテ化されたトニカを伴う

b) メディアンテ化された導入を伴う

$(=c)$ D^l と類似 $(=c)$

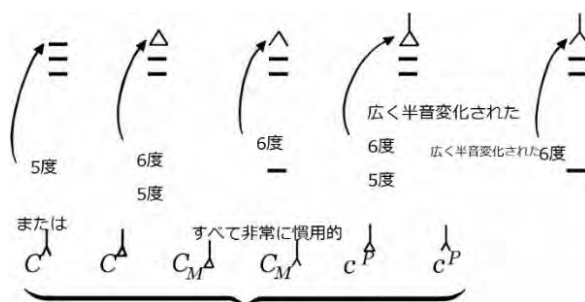
(訳注149) 解決のトニカがメディアンテ化されていたり、導入にメディアンテが使われていたりすると 5 度進行が表面上隠されている場合でも、5 度近親の性質は変わらない。そのため、コントラドミナントは 6 度を伴いやすく、ドミナント性質の和音は 7 度を伴いやすい。

a)と b)はここでは単にトニカまたはその代理和音に関係する。当然この代わりにほかの主要和音、またはその代理和音も機能する。この場合、導入和音はカッコに入る (訳注150) :

$(C_M^A) C \parallel (c^{\flat}) D$ など

コントラドミナンテとその代理和音は、特徴的な 6 度のさらなる半音変化によって、著しい先鋭化傾向を得る : (訳注151)

具象的記号



528

in C-dur

つまり in A-dur

C-dur トニカを移す:

529

(訳注150) 例えば、b)の最初の和音列のトニカがコントラドミナンテであった場合、直前のコントラドミナンテ反メディアンテは導入和音としてカッコに入れられる。下図。

(訳注151) 6 度音が、半音変化によって 7 度音に変わるため、7 の和音となり、次の和音 (トニカやその代理) への解決能力が上がる。

どの三和音も、この形式によって自由に導入されうる。半音変化された（移動された）形式は注目に値する（訳注152）：

530

C-durに関連：
 C | T | C | Tp | D | D^M | (C^b) | T^M

As = | C = | F = | A = | G = | H = | C = | E = ||

メディアンテカデンツ

531

T^M | D | C_A | T | (C_A) | C | C_A | T^M

(C_A)

As — G — Des — C — Ges — F — F — E

導和音カデンツ

対極的対は、—残念ながら—しばしば記譜法において、下6度の間違ったエンハーモニック的解釈し直しによってその本質を下7度へ取り去られる：（訳注153）

532

(正しい) | (間違い) (ドミナンテタイプ) | (間違い) (ドミナンテタイプ) | (正しい)

（訳注152） コントラドミナンテの6度音を変化させた形式は、あらゆる主要和音やその代理和音の導入として機能する。

（訳注153） 下6度の半音変化した形は、エンハーモニックで読み替えると下7度と同じ音になるため、和音の性質自体まで異なってしまう。

短調での最後の例：

533

メディアント的カデンツ

534

調音的5度平行はよく使われる

調音的カデンツ

B) それに対してドミナントタイプは—全音階形式に似て—その自然7度を形成する。

535

極めて弱いタイプ

極めて強いタイプ

a)

NB) $d^{\bar{P}} \quad T \quad D^{\bar{M}} \quad T \quad D^{\bar{P}} \quad T \quad D^{\bar{M}} \quad T$

b)

極めて弱いタイプ

極めて強いタイプ

NB) $d^{\bar{P}} \quad T \quad d^{\bar{M}} \quad T \quad d^{\bar{P}} \quad T \quad d^{\bar{M}} \quad T$

$d^{\bar{P}}$ が、7度に続いてさらに9度を作ると、この五和音はメタルモーゼ的解釈し直して、 $\overset{c}{C}$ (7度と9度を持つ $\overset{c}{C}$ は機能的に疑わしい!) (訳注154)と同じである。カデンツ概念では、 $d^{\bar{P}} \quad T$

または $\overset{c}{C} \quad T$ 。後者の解釈は前者より簡単である：

(訳注154) コントラドミナントタイプは上7度と9度を形成しないことが多い。

536

D d $\overline{d^P}$ T C \overline{C} T

(短調では対極的に対応)

ドミナントメディアンテが、その7度に加え、さらに半音狭い9度(いわゆるイタリア的)を付け加え、1度を抑制すると、減7の和音第2転回が生じる。これはロマン派の和声(つまりメディアンテ的)の典型で、リスト、ワーグナー、ブルックナー、イタリア真実主義者の作品の中で重要な役割を担っている。そして全音階の減7の和音第1転回($\overline{\overline{D}}$)を強く抑制する。

537

\overline{D} \overline{D} \overline{D} 第2タイプの減7和音

第2タイプ〔転回〕にとって、イタリア的9度(つまり実質四和音の半音狭い7度)と、解決和音の1度間のリガトゥーラ(メタルモーゼ!)は特徴的である。(訳注155)

次の和音列は支点でも、導入でも、メディアンテとの関連を示している。(訳注156)

Des- F- G- B- As- C- G- H-dur
 C_M C D d^P T_M T D D^M

538

$(\overline{D^{Mo}})$ C_M $(\overline{D^{Mo}})$ C $(\overline{D^{Mo}})$ D $(\overline{D^{Mo}})$ d^P $(\overline{D^{Mo}})$ T_M $\overline{D^{Mo}}$ T $(\overline{D^{Mo}})$ D $(\overline{D^{Mo}})$ D^M

(訳注155) とともにc音だが、その機能価値が異なるメタルモーゼ。

(訳注156) 和音列の機能(支点)的にも、導入和音でもメディアンテ和音が用いられている。

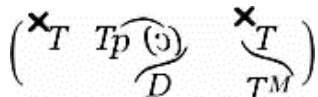
G) Mediantische Tonalitätssprünge, Rückungen, Parenthesen und Sequenzen.

メディアンテ的調性跳躍、ずれ、挿入、反復

調性的に異なる楽章、楽節の並置（例えば 1 楽章と第 2 楽章の主要テーマと対立楽節 (Trio)、または第 1 テーマと第 2 テーマ、または完結したエピソードまたは楽節）は、古典派では 5 度的またはヴァリアンテ的方法で行われる。例えば、C-dur | G-dur | | —C-dur | (Trio :) F-dur | | —C-dur | c-moll | | —C-dur | a-moll | | C-dur | —e-moll
(平行和音、導音交換和音の調は 5 度近親によって作られることはよく知られている。)

ロマン派は、明確な 5 度進行を回避することを好み、調性グループの並置において色彩的で柔らかいメディアンテ法を好んだ。コレッリの、バッハ的、ヘンデル的、テレマン的組曲、パルティータ、ソナタ、コンチェルトはその楽章でまだたいてい調性の一致と、せいぜいヴァリアンテ調、平行調間の長調と短調の交代を示している程度だが、すでにハイドン、ベートーヴェンでは 1 つの楽章内でははっきりとした調性交代が始まる。それは時おりメディアンテ（半音階的）への旅も取り入れている。

ハイドンは、極めて向こう見ずな違反をピアノのための大ソナタ Es-dur 内で試みた。第 1 楽章と第 3 楽章は Es-dur だが、第 2 楽章は E-dur である！第 1 楽章の第 1 テーマは Es-dur（経過部は c-moll — G-dur）だが、第 2 テーマは突然 E-dur である：



ベートーヴェン：C-dur ソナタ op.2 譜例.3 第 1 楽章 C-dur、第 2 楽章 E-dur。ヴァルトシュタイン・ソナタ第 1 テーマ C-dur、第 2 テーマ E-dur。Pathetique 第 1 テーマ c-moll、第 2 テーマ es-moll（隣接メディアンテ）。その進行は、c-moll — F-dur — B-dur — es-moll つまり $\Delta (D) D \Delta^p = \Delta^p$

ハンマークラヴィーア・ソナタ：第 1 楽章 B-dur、第 3 楽章 fis-moll = $T^M p (!)$

第 1 テーマ B-dur、第 2 テーマ G-dur、その後 H-dur、つまり C^M と $C^{MM} (!)$

Es-dur ピアノコンチェルト：第 2 楽章 H-dur (Ces-dur) = T_M

これらの突然のメディアンテ的並置は、とりわけシューベルトの特徴である。

大ソナタ B-dur：第 2 楽章 cis-moll = D^{M1} または des-moll として解釈すると $D_m (!)$

G-dur 即興曲の副主題 E-dur = T_p 、Es-dur 即興曲 Trio h-moll、ces-moll として = $T_m (!)$ など。

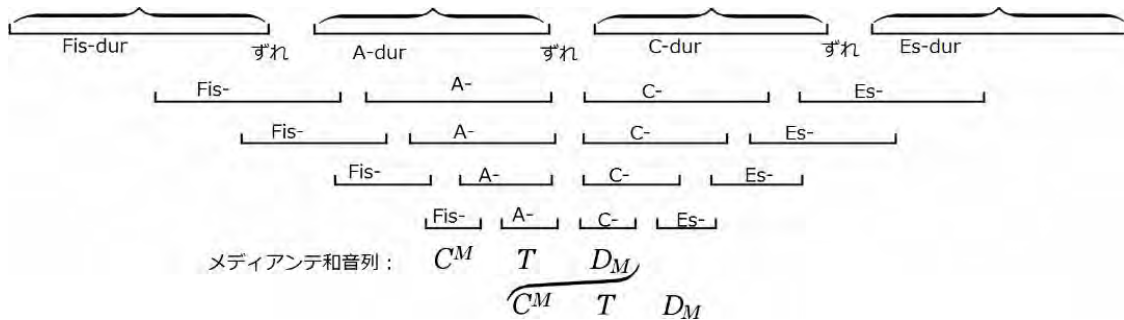
シューマン：F-dur Novellette 楽節 A B C は F-dur、Des-dur、A-dur = T 、 T_M 、 T^M

ショパン：As-dur ポロネーズ Trio：E-dur (Fes-dur) = T_M

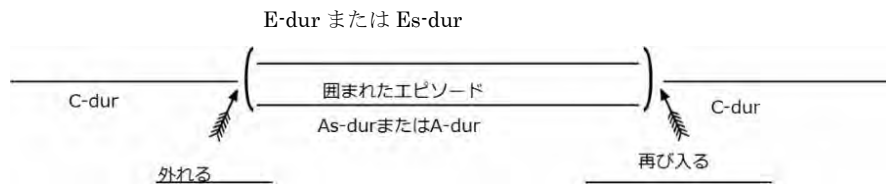
E-dur プレリユードの支点 = E-dur — C-dur — As-dur

メディアンテ的形式の発展において、調的に固定されたグループは次第に、どんどん小さ

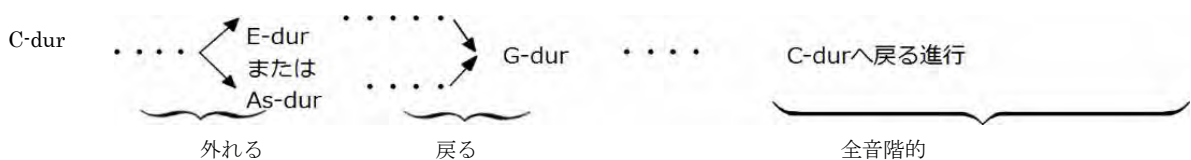
くなるような傾向を示す。それがわずかな拍のみ、最終的には1拍のみを含むまで。(訳注157)



上記のケースでは、グループはメディアンテ的に同じ方向へ広く動き、それによってもとの調(調性)をより確実に上方へ持ち上げる。(訳注158)メディアンテ的挿入は、次のような形式の中に頻繁に現れる。そこでは、もとの調は挿入されたメディアンテ的エピソードの向こう側で再びその価値を取り戻す(訳注159)：



このようなメディアンテ的楽節挿入の原理は、もとの調ではなく、—よくあるように—5度近親調で後置が行われる時にも存在する：(訳注160)



挿入、挿出は、突然起こりうる。または仲介する和音によって静かに行われる。その場合、多かれ少なかれ半音階的転調の特徴が打ち出される。(訳注161)

(訳注157) 同じ調性で進行するのは、楽節単位から数拍へ、最終的には1拍ごとに調性が変わるようになる。

(訳注158) コントラドミナントメディアンテ→トニカ→ドミナント反メディアンテと進むことで、短3度ずつ上昇していく。

(訳注159) C-dur→E(s)-dur→C-dur となり、メディアンテ調は挿入楽節的に使われる。

(訳注160) もとの調である C-dur から、そのメディアンテ調の E-dur または As-dur へ進み、直接 C-dur に戻るのではなく、5度近親である G-dur を挟んで進む。

(訳注161) 調整されたコントラドミナントなど半音階的代理和音を用いた転調が行われている。

もっとも短い仲介として、ここでは減 7 の和音と半音変化した三和音と四和音が優位に機能している (訳注162) :

もとの和音列 C-E-G-B-は十分理解できる。これは転調的理由から、転換点と「転調不協

和音」を必要としない。(訳注163) 不協和音的導入和音はたしかに調性の亀裂を軽減するが、それはその本質の根本においては、機能的に必要な転調手段というよりは、色彩的、表現的エレメントである。(訳注164)

メディアンテ的ずらしと (訳注165) 先行された決まり文句の旋律的モチーフの模倣 (訳注166) が同時に生じると、自由調 (半音階的) ゼクエンツが生じる。このグループは、通例 1 パートの半音的線上進行によって繋ぎ合わせられる。(訳注167)

(訳注162) これらを導入的に用いることで、1 和音での転調を仲介している。

(訳注163) 転調のための仲介和音がなくとも、それ自身の機能的繋がりによって並置できる。

(訳注164) 転調仲介和音としての不協和音は、転調に不可欠のものというよりは、色彩的、表現的効果でプラスされるものである。

(訳注165) 和音のメディアンテ的動かし。

(訳注166) 上声旋律の繰り返し。

(訳注167) ここでは上声の、2 音からなる半音進行が繋いでいる。

ずらしの作図（ドミナント的ゼクエンツはずらしではなくカデンツ化として作用する）
橋付き： ずらしタイプ

540

a) トリトヌス

b) メディアンテ

c) 隣接メディアンテ

d) 全音

e) 全音

f) 隣接メディアンテ

g) メディアンテ

h) トリトヌス

閉じられた音列と自由な繋ぎ (訳注168) (いわゆる新ドイツスタイルの典型)

541

Ob.

VI.II.

VI.I

B.Cl.

Fag.

D

D_M

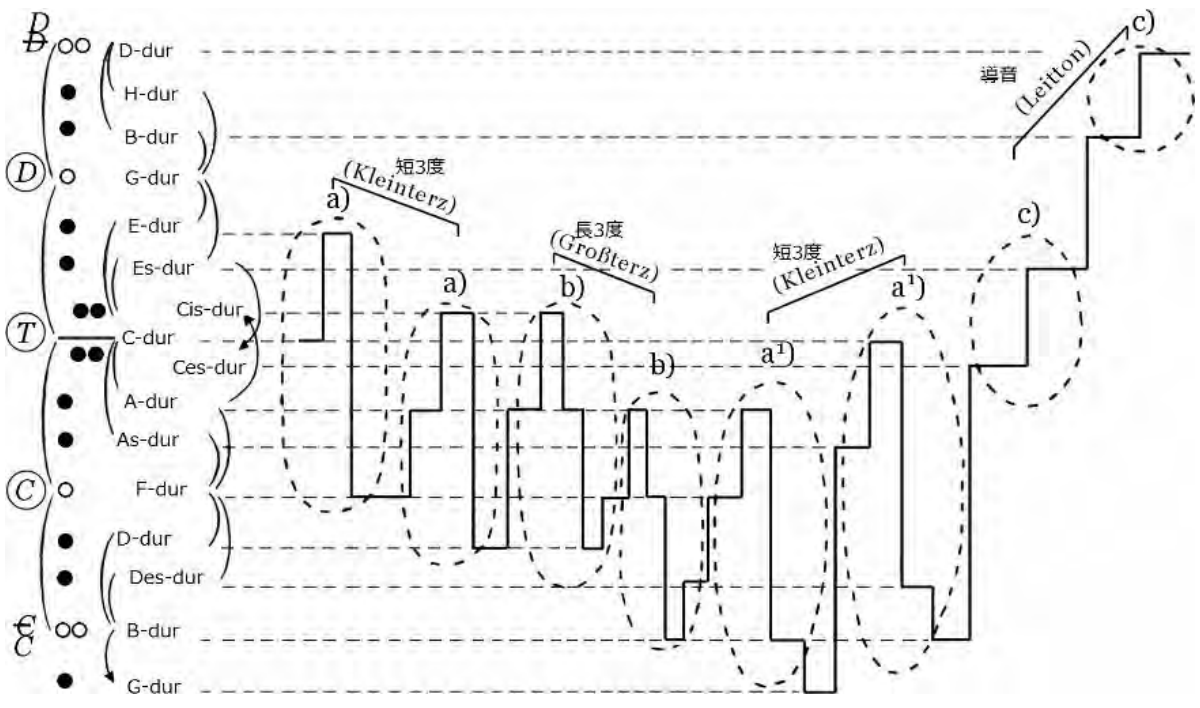
D^M

(訳注168) 転調なく変わっていく調性と、それを繋ぐ半音進行の繋ぎ。

上記の例のメディアンテ的進行 (モチーフの出だし)

ほかのメディアンテ進行を伴う似た例 (ずらしたまたはゼクエント) :

前述の例の曲線進行（15音領域○=ドミナント、●=メディアント）



ずらし形式は上記表から簡単に生じる。

劇的な（すでに相当使い古された）上への半音のずらしは、たいてい同時に上昇するリズム的短縮でも好まれた。^(訳注169) リスト：いたるところで。ルービンシュタイン：d-moll コンチェルト、チャイコフスキー：Pathetique、グリーグ：バラード op.24、Veristen：いたるところで。

^(訳注169) リズム反復が上昇とともに短くなっていく。

543

(trionfante)

T C_M ~D (D)

D_M T^M C

たいてい、派手なフィナーレ
(grandioso) へ導かれる。

ずらしまは模続のキャラクターは、リズムと旋律が独立的に通作される時、完全に失われていく：(訳注170)

544

a) b) c) d)

T c (D) D

D_M T c (D) D

T c (D) D

D_P T c (D) D

545

Alla Valse.

mf

a) b) c)

(訳注170) 和声進行的には、最初のパターンのずらし、模倣で進行するが、旋律とリズム形式が模倣手法で書かれない場合、その模倣的キャラクターは曖昧になる。



その対極：

a = E = g = d = | fis = Cis = e = h = | g = D = f = c = | es = B = des = as = Dur 和音
Moll



潜在的模続は完全に消しさられる。自由調が前進する。

メディアンテ的手法の多くの例が、いくつかの歴史的列に続く。道はまず調整されたコントラドミナントを超えて明白なメディアンテ手法へ導く。例えば後（シューベルト、ブルックナー、ヴォルフ）に著しい効果を持った3度同和音列である：

G-dur-gis=T : T^{Mp}または T : C^{Ml}はまず

からの動和音形式である。(訳注171)

gis-moll のトニカ和音 線的 : E-dur のトニカ和音の掛留音
単独 : E-dur のトニカ和音の導音交換和音 (訳注172)

(訳注171) G-dur のコントラドミナント平行和音の導入（調整されたコントラドミナント）の1度音変化という動和音として表す。

(訳注172) 譜例 547 のように E-dur のトニカ和音（調整されたコントラドミナント）へ掛留

あとの詳しいことは注釈〔的〕に書き留められている。

548 io ti se - guo! Mà, chi me'l vie - ta chimè, sog'n o va - neggio
 Claudio Monteverdi (1567-1643)
 2. Gesang des Orfeo

(メディアンテ) ナボリのトリトナント

G D A D

上記例に対して：橋の省略によって次のような強いメディアンテ的效果が生じる：(訳注173)

549

1.) = 弱メディアンテ
 2.) = 強メディアンテ (メディアンテの導音)
 いわゆる連続交換和音の 第1転位

G D A D

550 Cl. Monteverdi, 3. Madrigal (5 stimmig)
 M'è più dolce il pe - nar -

3度同和音
 T T^{Mp}

T (A)D Tpまたは C^M

551 Girolamo Frescobaldi, Toccata cromatica (Orgel)

G D A D G D A D

上記例に対して：H-dur のトニカ和音の代わりに Ces-dur のトニカ和音も同様によく使われる。両方、本来の g-moll のトニカ和音の代理になりうる：

の性質を持つ場合このように表すが、単独で gis-moll のトニカ和音を用いる場合には E-dur のトニカ和音の導音交換和音となる。

(訳注173) 譜例 548 のカッコに入れられた和音が省略されると、直接的なメディアンテの動きが生まれる。

H-dur = Δ^M (このように発展: Δ \uparrow Δ^M Δ^M (反メディアンテヴァリアンテ) Δ^M)

Ces-dur = Δ_{M1} (このように発展: Δ Δ_1 Δ_M Δ_{M1})

g-moll G-dur h-moll H-dur和音 第1 Kollektivwechselklang

g-moll Es-dur es-moll Ces-dur和音

メディアンテ導音交換和音

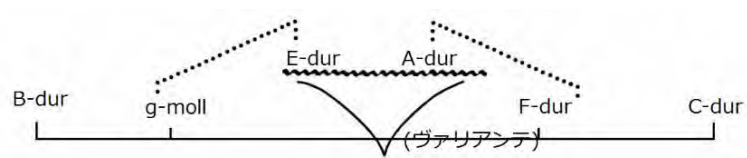
3度同和音 7度同和音

c-moll : Ces-dur しかし c-moll : H-dur

552 g-moll—E-dur A-dur F-dur Jean Baptiste Lully (1632-87) Ouverture der Oper Roland

Lentement

上記例に対して：機能は、調的にはたしかに単純だが、それでも、和音列 (B-dur) g-moll—E-dur、A-dur—F-dur はメディアンテ的要素の効果とみなされるべきである。



B-dur : E-dur = トリトナンテ (ナポリの形式) (訳注174)

g-moll : E-dur = 7 の反和音 (メタルモーゼ的)

正しくは、トリトヌスの平行 (訳注175)

	1	3	5	7
}	e	gis	h	d
	e	g	b	d
	7	2	4	1

(訳注174) a-moll のナポリのカデンツである。つまり、ドミナンテの 5 度音変化和音 (B-dur) と調整されたコントラドミナンテ (E-dur)。

(訳注175) 7 の反和音として考えると、共通音の e と d は 1 度と 7 度が入れ替わるためメタルモーゼ的解釈し直しがされている。またこれはトリトナンテ関係の B-dur と E-dur の、B-dur を平行和音に変えたものと考えられる。

553

g-moll E-dur A-dur F-dur

(前の例のように) Heiner. Schütz (1585-1672)

(NB!) Osterdialog (Rabuni)

なんてすばらしい表現！なんて絵画的な、ベルリオーズへの注意を喚起するような効果！

[レクイエム] [2小節目から3小節目の] g-moll : E-dur=7 の反和音 (メタルモーゼ的)

A= F= D= B= G= E-dur和音

D D_M T T_M C C_p

Med. Neb.M. Med. Neb.M. Neb.M.

音共同体による
和音近親

1 3 5 7

=基音的：
下四和音

554

Die Schmach brach ihm sein Herz,

er ist voll von Trau-rig-keit, er ist voll von

Händel: Messias [Nr.27. Recit.]

Recit.

クロモナンテ

E-dur和音

Trau-rig-keit, die Schmach bricht ihm sein Herz. Er sah um-her, ob's Jemand

Es-dur和音

間違いなく、すべての音楽作品の中でも最も感動させられるような場所の一つ！
和声的表現手法は全音階家、ヘンデルにとって並外れている！全 12 和音の水平線は As-dur から Cis-dur まで書き換えられる。

短くされたもの

555

x = 調整されたコントラドミナント

減 7 の和音によって橋渡しされた和音列は注目すべきである (訳注176) :

g moll —	e moll Akk. }	隣接メディアンテ
d moll —	h moll Akk. }	
quasi: C_M :	L	

Schmach と Trost の言葉上の減 7 の和音 (訳注177) は、潜在的 Fis-dur、E-dur のトニカ和音 (訳注178) として解釈される。これはドミナント的に 46 の和音 (H-dur と A-dur のトニカ和音) の解決に関係がある。(訳注179) これらは潜在的 e-moll、d-moll のトニカ和音 (訳注180) より簡単に理解される。この場合、その後ろへの関係は、跳躍なく、機能的にもより簡単である :

(訳注176) 譜例 554 の 2 段目 1 小節目から 2 小節目にかけて、g-moll→a-moll 減 7 の和音 →e-moll のトニカ和音と進行する部分がある。減 7 の和音が導入和音として機能している。

(訳注177) 譜例 554 の 2 段目 2 小節目と 3 段目 3 小節目の減 7 の和音。

(訳注178) 上和音の 1 度音省略として考える。

(訳注179) H-dur の導入としての Fis-dur のトニカ和音、A-dur の導入としての E-dur のトニカ和音と考えられる。

(訳注180) 下和音として捉えると、e-moll、d-moll のトニカ和音となる。

前述の曲の曲線進行

下和音としての減7和音

(556)

上和音としての減7和音

(h-mollカデンツ)

下和音

上和音

この表は、綿密な研究に勧められる。なぜなら、根本的で重要な機能的メタルモーゼ(□)を提示しているためである。後の章で、これについてはさらに指摘される。近親階級は、原位置とリガトゥーラ (訳注181) から自ずと生じる。

(557)

lugubre e mistico

J.S. Bach, h-moll Messe Crucifixus

(Basso ostinato)

(訳注181) 解決和音との繋がり。

原機能：

動形式：

H-dur d-moll

見かけ上：Cis-dur a-moll

NBでは集まる：

E-dur和音
A-dur和音
d-moll和音

代用される →

gis h
cis
f

和音は

d^M d

や

とも理解されうる。

後者はa-mollの基本形に関連する。つまり、

これは第1 連続交換和音

である。

H-dur : G-dur 潜在的：H-dur : h-moll(ヴァリアンテ)

(反メディアンテ)

短三和音は導音交換によって生じる。

それゆえ、反メディアンテはヴァリアンテの導音交換和音として

認識される。

反トリトナント

H-dur F-dur

 d-moll

反トリトナント的平行

H-dur : d-mollはmetharm.7度交換和音

としても解釈されうる。

~ 〇 (a^Δ) d^Δ a C^Δ (C_M^Δ) ~ D T

558 Adagio J. S. Bach, Hohe Messe Nr.19 Confiteor.

Et ex - - - pec - - -

NB 1 NB 2

T (a^Δ) [c ~ D̄ D]

to, ex - - - pec - - - to

T_M t (o^Δ D) D

8..... [g-moll和音へ]

NB 1) [c] NB 2) [C_m]

ここにメディアンテが生じる

この和音は (c) から T_Mへとして機能する。

より長いカデンツ進行 :

T T/C (c) C_M C_m T_M t D T_M t (D) D

D-dur : es-moll = meth.7度同和音

1	3	5	(7)	←
d	fis	a	(c)	es ges b
			↗	d ε l

ヴァリアンテ的挿入 (構造上の編成) 非常によくある音

(559) Allegro

Beethoven, Op.2 Nr.3

[D 潜在的] T D T D (C[^] D) D

(c) t (c) (meth. = F)

(c) (D) (D) (D)

4mal
再現部

a) C-dur G-durへ
 b) G-durへの転調を伴ったc-moll
 c) C-dur 最後まで

b-moll—As-dur

a [b] a

(G) t しかし D T

拡大による反メディアンテ的挿入

Beethoven, Op.7 II. Satz

Largo

C-dur C-dur

隣接メディアンテ的偽終止
トニカ代理!

(D) $\hat{=}$ D T $\hat{=}$ D T (D)

反メディアンテ的始まり

4小節As-dur、4小節 f-moll Des-dur es-moll f-moll G-dur B-dur c-moll G-dur C-dur

再現部

を運って

T_M T_p T C C_p D_p ♭ C_p D T

反メディアンテ的ずれの
全音階的グループ

エンハルモニク的解釈し直しの記譜での C_M^(訳注182) の (D) 上の突然の飛び込み、飛び出しされた反導音的挿入^(訳注183)

(訳注182) Es-dur 内での C_Mにあたる Fes-dur を、記譜では E-dur のトニカ和音と表記している。

(訳注183) (D) は Fes-dur のドミナンテであるため Ces-dur のトニカ和音であるが、その前後のドミナンテは Es-dur のドミナンテであるため B-dur のトニカ和音。

561 Allegro Beethoven, Op.7. Finale

Dynamic markings: *sf*, *pp subito*

Harmonic analysis: T, D, T, D, (D)

Annotations: ドミナント des

Second system: *pp*, Fes-dur和音

Third system: *pp*, *sfz* 後打音

Harmonic analysis: Cm (D), Cm D-bar, D-bar, T

ずらし (6 3/4 拍) はダイナミクス的に鋭く印づけられる。(訳注184)

Es-durのドミナント (*sf*) [*pp*] Fes-dur 挿入 (*pp*) Es-durのドミナント (*sf*)

(オーケストラでは、このようなずらしは対照的な色によって特に印づけられる)

調性領域内でのメディアンテ、隣接メディアンテ的地点。(典型的展開部のキャラクター) 切換点としての調整されたコントラドミナント (ヴァリアンテ)。

562 Allegro. Beethoven, Op.10, Nr.2 I.Satz

Dynamic markings: *pp*, *sf*

Harmonic analysis: T, (D), d-moll

Annotations: グループ機能, 全体調の D と関係する。

(訳注184) (D) で区切られた 6 小節と 3/4 拍は *pp* で書かれ、強調されている。

決まった挿入（展開）は、 \odot によって結ばれる。しかし和声的には15小節後によく終わる。（橋）（訳注185）

挿入内の隣接メディアンテ的うねり（トリトヌスの領域）

（訳注185） 展開部のような部分は構造的にはフェルマータの場所で終わるが、調性がもとのF-durに戻るのには15小節目である。

563 Beethoven, Op.10, Nr.2 III.Satz

展開部 b)は並外れて興味深い。なぜなら、これは普通ではないような正確なコンマ転調をしているためである。つまり、実際、ここではNBのd-mollのトニカ和音(訳注186)はTpで

はなく $\overset{d}{\mathbb{D}}$ (!)なのである。つまりヴァリアンテ化されたトリプルドミナントである。同様にD-durのトニカ和音はTpではなくトリプルドミナントである。A-durのトニカ和音も直接的な3度近親ではなく、遠く離れた5度近親である(ピュタゴラス3度の和音(訳注187)=第4ドミナント)：

原位置

この引用部分は、まさに原位置の機能価値にとっての主要例である！すべての \mathbb{D} は、メディアンテ的、ヴァリアンテ的形式を作る。なぜなら、これらはメディアンテタイプ(F-durでの跳躍したAs-dur)の5度近親(またはそのビゾナンツ的代理)であるためである。(訳注188)

(訳注186) 譜例564のb)部分のd-mollのトニカ和音。

(訳注187) 自然3度上にできる三和音ではなく、第4の5度上にできる5度真正なA-durのトニカ和音。

(訳注188) a)からb)への転調部分でF-durのトニカメディアンテとしてAs-durへ転調し、その後の調性はAs-durの5度近親であるため、すべての調のトニカはF-durにとってはメディアンテ的形式と言える。

実際には、ベートーヴェンのソナタ Op.26 の葬送行進曲でのこのケースは異なる：

隣接メディアンテの高いずらし

Ces-dur の後に h-moll ではなく ces-moll が続くことは、無駄かもしれないが、強調される。

(訳注189)

[移調すると a-moll-C-dur | | c-moll-Es-dur] つまり、第2ピリオドは Eses-dur で終わる。

D-dur 終止に橋が続く as-moll 部分 (再現部) へ「戻るよう導く」。つまり先行する D-dur に関連する。(訳注190)

この逆行は D-dur からは単純で理解できる：

h-moll A-dur D-dur B-dur Es-dur as-moll

しかし、D-dur 終止の代わりに、Eses-dur 終止が取り入れられるべきであり、そうすると as-moll の代わりに beses-moll が終止調として生じるべきである。その後、エンハルモニクの脱線 (訳注191) が存在する！しかしながらこれはここに当てはまるのではなく、このケースはシューベルトの Wegweiser [譜例 586 参照] での短3度のずらしに類似している。始めと終わりが調的に絶対に同じである。始まりに、メディアンテ的にずらされたグループが後置されている。これは前への発展を突然取り除き、同様に突然、終止グループへ (連鎖) 導入

(訳注189) 記譜は h-moll だが、転調関係的には ces-moll である。as-moll→Ces-dur、ces-moll→Eses-dur という道筋ができるが、エンハルモニクの解釈し直しが行われている。

(訳注190) as-moll へ続く橋は、as-moll ではなく、D-dur に関連した和音である。

(訳注191) 始めは as-moll だが、終わりでは beses-moll に変化し、エンハルモニク的に異なる。

を入れる：(訳注192)

当然 as-moll でも同じ機能 (この原位置は4オクターヴ低く得られる。)

Es-dur : H-dur または Eses-dur : B-dur のトニカ和音 (訳注193) は、ウルトラメディアアンテである。これらはエンハルモニク的に変化された単純な反メディアアンテと同じである。Es-dur : Ces-dur または Eses-dur : Ceses-dur。上記のベートーヴェンの例で、エンハルモニクの脱線の受け入れは絶対に拒否される。なぜなら、16小節目と17小節目の間に論理的連結があるためである。(訳注194) しかしそれにも関わらずそれが受け入れられると、

このようにも十分理解できる。(Es-dur : a-moll $\left(\begin{matrix} \text{fis} \\ \text{dis} > \text{e} \\ \text{c} \\ \text{a} \end{matrix} \right)$ は反トリトヌスのヴァリエーション = tP : Tp)

ベートーヴェンの Pathetique の第1楽章には、2つの主題 c-moll と es-moll が隣接メディアアンテの関係 = Δ : Δ^P であり、これはすでに言及された。(272頁参照)

ヴァルトシュタイン・ソナタ Op.53 は、興味深いメディアアンテと見かけ上メディアアンテの問題を多く提供している。1楽章では、C-dur は絶え間なく押しのけられる。そして始めと終わり、およびその導入エピソードのみ、純粋にトニカ的に挿入される。3-4小節目 = G-dur のトニカ和音、4-5小節目 = B-dur のトニカ和音。しかし G-dur と B-dur 間には3度

近親 $\begin{matrix} g & h & \boxed{d} \\ b & \boxed{d} & f \end{matrix}$ ではなく、トリプル5度近親 $\begin{matrix} \boxed{b} & \boxed{d} & \boxed{f} & a & c & e & \boxed{g} & h & d \end{matrix}$ (訳注195) が存在し、その機能はこうである：

(訳注192) 9小節目からがずらされたグループの後置である。これは間に挿入されたエピソードであり、転調として先へ発展していくものではない。あくまで次への導入(減7の和音と調整されたコントラドミナント)を伴ってもとの調へ戻る性質を持つ。

(訳注193) 始まりが a-moll の場合は Es-dur : H-dur、as-moll の場合は Eses-dur : B-dur。譜例 566 の 16 から 17 の部分。

(訳注194) B-dur (H-dur) 和音はその前の D-dur (Es-dur) 和音に関連付けられている。

(訳注195) 2つの d は、3度音と5度音という異なる機能を持つため、コンマ差がある。

× × ○

C- G- B- F- f-moll G- c-moll G-dur
 T D (C) C c D (c) D (訳注196)

このグループは、一和声的に変化され、形式上拡大され繰り返される：

C- G- | d- a- \sharp H- e- H-
 T D | C_p T_p T (c) D_p (c) D に解釈し直しされる。
 (E-dur でのメディアンテタイプ) (訳注197)

E-dur で 40 小節が続く。(後楽節を伴った第 2 テーマ) = T^M

戻る方への導き (橋) がメディアンテを再び終結させる。(訳注198) $\overset{T}{\underset{x}{D}} T$ = e-moll G-dur C-dur

いつものように、展開部において、強い転調的展開が始まる。提示部のメディアンテ的ずらしと対照的に、強い反メディアンテ強調が目立つ。さらに、後にシューベルト、ショパン、リスト、ワーグナー、ブルックナー、レーガーによってますます頻繁に使われ、最終的には調性を崩壊させたような、エンハルモニク的脱線は非常に注目すべきである：

ベートーヴェン Op.106 (ハンマークラヴィーア・ソナタ) 第 1 楽章、第 1 テーマ=B-dur (厳格に全音階的)：

(訳注196) B-dur のトニカ和音を次の F-dur の導入コントラドミナンテとみなすことでトリプルドミナンテの関係の機能が生じる。

(訳注197) 終わりの H-dur のトニカ和音が E-dur のドミナンテと解釈し直されて転調する。始まりの C-dur にとって E-dur はメディアンテ。

(訳注198) E-dur から C-dur へ、トニカヴァリアンテ e-moll の橋を伴って戻る。

T - D ||

ドミナントへのトニカメディアンテの価値変化は、隣接メディアンテ的下へのずらしを生む。つまりこの場合、G-dur である。(訳注199) 主要和音的部分とメディアンテ的部分間の領域関係はヴァルトシュタイン・ソナタに類似している。約 1:2 (訳注200)

この戻る方への導きは突然の飛び込みのヴァリアンテによって行われる。

展開部は Es-dur で始まる。そして長いこと狭い調性の輪に留まる。D-dur は突然 D^M として飛び込み、2つの減7の和音が^(D)Dの概念でカデンツを作り、急にカンタービレのテーマで H-dur が挿入される。このテーマは Fis-dur のトニカ和音で中断され、経過部(冒頭モチーフの展開)において B-dur の再現部へ B-dur が導く。これは 14 小節目で Ges-dur へ変わる。エンハルモニクの崩壊: Des-dur] [Fis-dur (Ges-dur の代わり) から B-dur へ... は構造上十分理解できる:

T ^M M	-	-	-	-	-	-	-	-	-
T ^M	-	-	-	-	-	-	-	-	-
T	-	-	-	-	-	-	-	-	-
T _M	-	-	-	-	-	-	-	-	-

メディアンテは両サイドへ揺れる
Fis-dur (二重メディアンテ)

(訳注199) トニカメディアンテをドミナントとみなして転調すると、転調先はもとの調から短3度低くなる。B-dur から G-dur への転調は隣接メディアンテ的。

(訳注200) もとの調に対して、転調したメディアンテ調の長さは2倍。

Fis-dur 第3ドミナントのメディアンテ

Ges-dur B-dur

メディアンテ的に揺れ動く挿入：

570 Beethoven, In questa tomba [Lied]

[主部の始めと終わり] [中間部] O laß bei nacktem

Schatten fried - lich ruh'n mein Herz und be - net-ze weinend mei-ne

Asche nicht mit eittem, eittem Schmerz

再現部

イタリア的で劇的に大げさに仕上げられた中間部は当然 **Fes-dur** で始まる。中間部 6 小節

as moll

目の 2 つの半音変化された和音は、**B dur** と **Des-dur** のトニカ和音である。

(b) $\begin{matrix} d & f & as & ces & (es) \\ \underline{des} & f & as & h & (h = 人) \end{matrix}$ (訳注201)

和声的進行は、次のような方法になる。(メタルモーゼ的移調、なぜなら、原位置が 2 オクターヴ低く受け入れられるため。)

これらの小節は、上記オリジナル例に一致する。

(訳注201) h を ces と読み替えることでこれら 3 種類の和音が生じる。

571

カデンツ

カデンツ

一義的 (As-dur) $T C | C_p \bar{D} | T | (t) \underbrace{T_M (C_p D) T_M t}_{Fes-dur} \equiv C \hat{=} \underbrace{T^M}_{C-dur} T^M T$

C-dur T^M
 As-dur T
 Fes-dur T_M

反メディアンテへの橋としての調整されたウルトラコントラドミナント。(言い換えるとヴェリアンテ平行和音への橋としての調整されたコントラドミナント) (訳注202)

572

A - - - - - de-la-i-de!

楽節的 F-dur : $\hat{A} \quad D \quad T$

もとの B-dur $\hat{A} \quad (D) \quad D$

Beethoven, Adelaide

中間部

pp

Ges-dur F-durを通過して B-durへ

$\begin{matrix} C \\ C_p \end{matrix}$ D T $\begin{matrix} T \\ C \end{matrix}$ $\begin{matrix} D^M \\ D \end{matrix}$ T

c (D) t^P T_M D T

(導和音) T D^M

(導和音) T_M D

協和音的第1連鎖交換和音への道のり(つまりメディアンテ導音交換和音) a-moll | Des-dur に関連する。

(訳注202) F-dur のトニカ和音と Des-dur のトニカ和音を繋ぐために、もとの B-dur の調整されたコントラドミナント es-moll のトニカ和音が使われている。

573 Andante con moto.

a-moll

Des-dur NB) または A-dur

対極的対は、非常に慣用的な手法である：

574

C-dur cis-moll c-moll

または一義的にC-durに関連 (D) | D^l D^M | T^M c | D^M D^p |.....

NB)複雑な短調形式の対極：

または D^p T

T^M(c) (D^M T^M) c D t

平行和音の半音階的代理としての反メディアンテ：

Du bist die Ruh' Dies Au-gen - zelt von dei-nem Glanz al-lein er - hellt,-

Fr. Schubert, Du bist die Ruh' Op.59 Nr.3

575 Langsam.

T Tp T T^M (D) T^M D (D-bar) C

おそらく次の機能はより論理的：

潜在的
カデンツ

$T \dots\dots\dots | C^I \dots\dots\dots | T \dots\dots\dots | c^P \dots\dots\dots$

つまり、c-moll和音はAs-dur和音の代理
as-moll和音はそのヴァリアンテ
Ces-dur和音はその平行和音

よってコントラドミナント ヴァリアンテ 平行

$C \qquad c \qquad c^P$

ヴァリアンテの導音交換和音としての反メディアンテ (訳注203)：

Fr. Schubert, Op.25 Nr.6 Schöne Müllerin
ein Wörtchen um und um „Ja“ heißt das eine Wörtchen, das andre heißt „Nein“,

576

7小節目はG-dur
その後H-durへ

G-dur挿入

カデンツ

機能のシンボルに注目：対照としての D (=Ja) と c^P (=Nein) ! (訳注204)

いくつかの短調例：

Mut-ter-haus has-sen-den, Freun-de ver-las-sen-den

Fr. Schubert,
In der Ferne

577

a-moll: \downarrow (a^P) \downarrow a-mollへ戻る

3度同和音

外声間の特徴的シューベルト的オクターヴ！ (訳注205)

(訳注203) H-dur トニカのヴァリアンテ fis-d-h の1度音 fis を導音 g と交換した和音、つまり G-dur のトニカ和音は、H-dur トニカの反メディアンテと同じである。

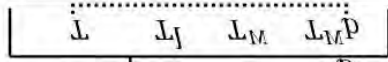
(訳注204) 反対の意味の歌詞 Ja と Nein に対応して、2つの機能が対照のシンボルのように扱われている。

(訳注205) 譜例 577 では上声とバスがオクターヴ進行している。

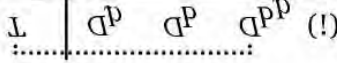
原位置：



代理：



カデンツ：



(この名前は本質に厳格に一致する)

Fr. Schubert, Aufenthalt

578 rauschender Strom, brausender Wald, starrender Fels, rauschender Strom

(D) | d.....D | 1.....DM.....DMb | 5

または (C c) | 潜在的：同じ機能！

c-moll H-dur

$DM : \bar{5} = \text{polar} : T^M : \underline{C} \text{ (E-dur : f-moll)}$

= エンハルモニク的 3度同和音

= メタルモーゼ的 7度同和音

c	ε	I	c	ε	I		h	dis	fis	a	c	es	g
c	es	g	resp.	f	as	c	h	dis	fis	a	c	es	g
h	dis	fis	e	gis	h		e	gis	h	d	f	as	c
1	3	5	1	3	5		e	gis	h	d	f	as	c

このケースでは、短調形式は長調形式の上にある (メタルモーゼ) (訳注206)

du Dop - pel - gän - ger, du blei - cher Ge -

579

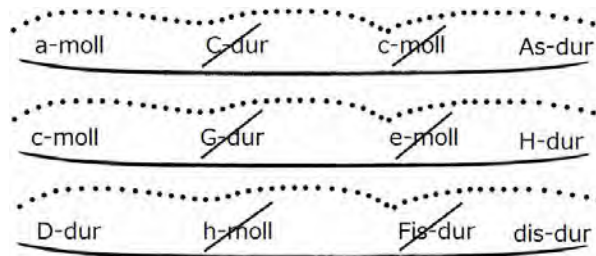
Thema ostinato: D, DM, DMb

Fr. Schubert, Doppelgänger

(訳注206) それぞれの上7度と下7度が価値の違う同じ音になるため、その音が上7度になる長三和音はその下に、下7度になる短三和音はその上に作られ、短三和音の方が上側にできる。

D-dur : dis-moll = 3度同和音、Ais-dur : h-moll = メタルモーゼ的 7度同和音
 または = エンハルモニクの 3度同和音

これら最後の3つの引用（前代未聞の表現能力の曲）は、シューベルトのメディアンテ手法の優れた新しさをひと目で示している。すべてのカデンツ化された「進行」とヴァリアンテの「変化」は省略されている。つまりすべての橋が取り除かれ、調的隔たりは極めて直接的に近くへ動かされ、球状に密集したものは爆発するように互いにぶつかる。（訳注207）読んで理解するものは、ここでいわゆる表現主義的用法のはっきりとした徴候を認識する。（皮肉的で、しかし間違っていない、電報スタイルと呼ばれる）



（訳注207） 橋によって繋がれた水平、または垂直状の和声進行に対し、すべてが取り除かれた様子を球状と表現している。

nomm'-ne mir! mit die - sem Tränen - gu - ße

T (5) (5) g | D = F = B
Tp (5) D T (隣接メディアンテ)
一義的にB-durに有効 = t^P | Dp
突然の = DM T^M
Des-dur || D-dur

ent - ge - gen - kammst, mit mei - ner See - le...

B = F = b = As = as gis G = c = g = D = F = B =
T D t (D) t^P Dp (5) Cp Tp (5) D T

ich bin bei dir, du bist bei mir, ich hal - te

(Cp \bar{D}) D (Cp \bar{D}) C C_M C.....
中心: (F=D) D (Es-dur) C

dich in die-ses Arm's Um - schlusse, sei mir...

NB) ges fis
c T_m (!) d^P Tp
潜在的に (Des-durに關係) DM (B-durに關係) T

1つの和音のみが、ges-mollとD-durのトニカ和音間の橋として機能している(訳注208)：

(訳注208) Des-durの調整されたコントラドミナンテ(ges-mollのトニカ和音)とg-mollの調整されたコントラドミナンテ(D-durのトニカ和音)を繋ぐのはそれぞれの5度近親

581

(Des-dur) c D (=g-moll)

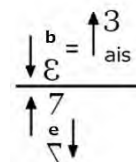
582 Ich tra-ge Un-er - träg-li-ches, und brechen will mir das Herz im Lei - - - be.
Fr. Schubert, Schwagengesang
Der Atlas(H.Heine)

g-moll [h-moll Cis-dur] カデンツ和音への導入 : ← Fis = h-moll

外声間のシューベルトの典型オクターヴ平行

g-moll : Fis-dur = 再び

(ほとんどすべてシューベルト的引用であるように) エンハルモニク的 3 度同和音:



um - end - lich glück - lich o - der un - end - lich

小さい中心: D | T c L

すべてがg-mollに関連:

(1) Δ^m (または Δ^p)
反メディアンテヴァリアンテ または Δ^m ヴァリアンテ平行ヴァリアンテ

にあたる As-dur のトニカ和音。

e - lend, stol-zes Herz und jet - zo bist du e - - lend!

もとの調の調的カデンツ

e-moll g-moll

e-moll和音= 連続交換和音

| T T_m || または Δ^m Δ || または T | c^P || Δ^p | Δ ||

583

Hier fühlt die Brust sich ganz al - lein, hier fühlt die Brust sich

Fr. Schubert, Kriegers Ahnung

隣接メディアンテ

メディアンテ

fis-moll

ganz al - lein der Weh - - - - mut Trä - - ne quillt.

Δ (5) Δ (D) Δ Δ Δ

Δ^m または Δ^p

f-moll (短三和音の下降ずらし、クロモナンテ)

Wie braust durch die Wip - fel der heu - len - de Sturm! Es

584

Fr. Schubert, Op.43/I

Die junge Nonne

klir - - ren die Bal - ken, es zit - tert das Haus! Es

(C) (ges-moll!)

rol - let der Don - ner, es leuchtet der Blitz, und fin - ster die

T (ges-moll)

♩ (Eses-dur)

Nacht und fin - ster die Nacht wie das Grab

(ces-moll)

♩ (b-moll)

(C_M)

この、そして次の例（両方極めて独創的！）において、すでに非常に強くリスト的、ワーグナー的半音ずらしが先取りされている。読みづらさから不可欠になったエンハーモニク的

解釈し直しは、残念ながら論理的和声進行を消し去る。(訳注209)

次ではこの楽節は e-moll へ移調され、原位置でもたらされている！(訳注210)

Einen Weiser seh' ich stehen unver-rückt vor meinem Blick, eine Straße muß ich

徹底した隣接メディアンテのずらしの結果として、des-moll のトニカ和音は g-moll のトニカ和音、b-moll のトニカ和音へ続くべきであるが、これは g-moll の代わりに ases-moll へ導かれうる。(訳注211)

(訳注209) 譜例 584 は f-moll で始まり、途中で ges-moll に半音ずらした転調が行われる。しかし理論上は ges-moll だが、記譜は読みやすくするため fis-moll で書かれている。

(訳注210) e-moll に移調され、転調を用いず、エンハルモニク的解釈し直しもなく、原位置に沿って表された例。

(訳注211) des-moll のトニカ和音の隣接メディアンテは fes-moll、fes-moll の隣接メディアンテは asses-moll となるため。

cis-moll と des-moll はともに g-moll のトリトヌスの対極である：(訳注212)

des-moll g-moll cis-moll

調への戻る動きは
旋律的ラインから生じ
る。

示されたシューベルトの例は、短調形式をかなり好んでいる。機能的には、シューマン、リスト、ブルックナーは、シューベルトのメディアンテ手法をほとんど超えていない。シューベルトは、隣接メディアンテから、クロモナンテを越えて半音階的近親のすべての音階を横断している。新たな隣接関係は、もはやありえない。なぜなら、12 半音システム内ですべての解決への可能性が越えられたためである。(訳注213)

多くのケースで (例えばここで引用されたすべて)、シューベルトによって調性は根底まで揺れる。しかしそれは最終的には、依然として安定している。そしてまさに、調性のそのままに保たれた効力が、打ち込み、打ち出された揺れの知覚される敏感な緊張の原因である。(訳注214) なぜなら不変の対極からようやく、識別できる隔たりと異なった振幅を得るためである。(訳注215) 例えば、C-dur のトニカ和音と E-dur のトニカ和音は、音列としては a-moll において、C-dur と E-dur においてより淡く作用する。なぜなら、最初のケースで、2 つの和音は近親和音 (平行とカデンツ) として全体の中心 (a-moll) に関係しているためである。後者のケースでは、和音は、純正メディアンテ跳躍的に知覚される。=T : T^M または D_p ま
たは T_M または $\overset{cP}{T} : T$ (訳注216)

同じタイプのメディアンテの反復は、調的誇張の原因となる。これは自身で自身を減ぼす。E-dur では Gis-dur のトニカ和音はメディアンテ的緊張和音として作用する。しかし強く

(訳注212) g-moll に対して、des-moll は増 4 度下、cis-moll は増 4 度上に位置し、対極的にトリトナンテ関係にあることがわかる。

(訳注213) すべての調性への転調、進行を網羅したため、これ以上の繋がり可能性は残っていない。

(訳注214) 完全に調性がない場合より、調性の枠の中で遠い関係の和音、調が並置されることで緊張感が増し効果的になる。

(訳注215) 調性があることで、遠隔近親の和音であるという区別が生まれ、調性内和音とは異なる響き=振幅を得る。

(訳注216) a-moll 内では、C-dur-E-dur という音列はトニカ平行和音→調整されたコントラドミナンテとなり比較的単純な関係性である上、両方がそれぞれ a-moll に関係した機能を持つ。それに対し、C-dur と E-dur 内ではこれらはメディアンテの関係となる。よって半音階的近親関係になり遠隔和音の並置とも捉えられるため特徴的な音列となる。

強調された C-dur では、c- $\overset{\text{E}}{\text{E}}^{\text{Gis}}$ の音列は $\overset{\text{C}}{\text{C}} \overset{\text{E}}{\text{E}} \bar{\text{A}}\text{s}$ (後打音) として非常に簡単に理解される。

過度の緊張 $\overset{\text{C}}{\text{C}} \overset{\text{E}}{\text{E}} \overset{\text{Gis}}{\text{Gis}}$ は、通例不確かな紙価値にとどまる。(訳注217) 調的 5 度近親の使用は、ようやくメディアンテにとって強いコントラスト要因を生む。なぜなら、「絶対」より「相対」的に強く作用するためである。(訳注218) (シューマンの F-dur Novellette とワーグナーのトリスタンの終わりの注釈参照)

シューベルトの作品では、強い調性的振動として作用するメディアンテ的遠隔近親が、最後の予備であり、心的感動のシンボル、ドラマティックな転回点、急場として現れ、通例そこへすぐカタルシス (つまり調性概念における全音階的カデンツへの傾向) が続くことは注目に値する。度々、調的遠心エレメントと求心エレメントの並置から直接摩擦が生じる。

(訳注219)

譜例 580 参照



対極間のすべての強い緊張は、中心がその赤道付近の効力を失うと、なくなっていく。(訳注220) 絶対的な和音列が存在し続けたとしても、その相対的価値は変わる。(訳注221) それが必要である。

(訳注217) メディアンテ関係の和音が反復されると、必ずしもそれによってさらに高い緊張効果が得られるわけではなく、エンハルモニク的に違う値に評価されやすい。理論上はメディアンテの連続として考えられていても、実際の音楽ではそのような効果を得られないということ。

(訳注218) 調性を揺るがすメディアンテと、カデンツ的単純な 5 度近親はキャラクターとして対照的であり、これらを一緒に使うことで、そのコントラスト効果により、メディアンテ単独で使うよりそのキャラクターは強く作用する。

(訳注219) 譜例 580 の例では、B-dur から発展してきた Des-dur と、B-dur へ向かっていく D-dur が並置されている。

(訳注220) 中心が、その中心としての性質を失うと、調性自体が曖昧になるため、対極性も薄れていく。

(訳注221) 和音列自体は同じであっても、その関係性や中心調と中心和音の有無などによってそれぞれの機能値 (相対的価値) は変わってくる。

H. Berlioz. Requiem

Sanc - tus, sanctus, De - us Sa - ba - oth

8

587

pp

$T \rightarrow T^M \quad T$

$C \rightarrow C^M (= \text{Eses-dur})$

メディアンテの揺れ 表現的、色彩的効果（神秘的、恍惚）

A - men. A - men. A - men. A - men. A - men.

588

$C_p \quad T \quad D_p \quad T$

$C^M \quad T \quad c^P \quad T \quad D \quad T$

主要和音的（全音階的）

メディアンテ的（半音階的）

この 2 つの当時非常に大胆だった例は、すでにリストの「Weihrauch」で先取りされている。

589

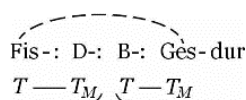
A) B1 (Trio I) A)

Rob. Schumann, 1. Novellette, Op.21

C)(Trio II) A) B2 - - - (F-dur) A)

この非常に人気のある作品は、調的に少し混乱している。（シューマンの和声法と拍節法はアナリーゼで明らかになるように）

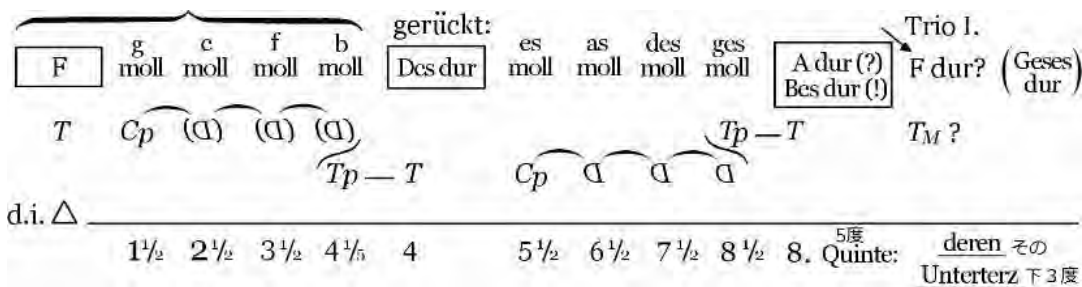
A)はC)へ長3度落ちる。(F-dur : Des-dur) しかし同じリトルネッロ A)はB2)へ長3度下りる。(Des-dur : Bes-dur) そしてもう一度同じ落下でB2)はA)へ戻る。(Bes-dur : Geses-dur)



Fis-dur で始まるとよりはっきりする： (エンハルモニクの脱線) (訳注222)

同じグループの音列 F-Des- A-dur は主要リトルネッロ A)も提示している。それは—突然の —T T_M T_M としても確かに認識されるが、和声法のライン進行はこの解釈を絶対に許容しない。(訳注223)

その段階は次の通りである：



ここでは F-dur、Des-dur、Bes-dur (まして A-dur) 間にメディアンテ関係は存在せず、この連鎖は完全に原則的に自然である。しかしその道のりは、完全に想像を絶する遠隔へと進む。なぜなら、この 8 倍の 5 度下げは後にもう一度繰り返されるためである。(訳注224) この作品は、前もって決まった目標のない終わりのなき旅をしているも同然である。調から調までが非常に単純で理解しやすいもの、始めから終わりが見えているもの、または終わりから始めが見えているものは霧の中の遠くへ消えていく。読んで理解する者は、ここでロマン派の本質的的典型ケースを正しく認識する。すべての実際の境界は無限に先へと動かされる。

このような果てしない広がり技術的描写は、打ち勝ち難い障害にぶつかる。平均律 12 半音システムは、確かにすべてのメタルモーゼ的とエンハルモニクの摩擦 (コンマ差) を取り除くが、さらに道も遠くへ移す。その中でまっすぐな直線を後打音的曲線へ変化させる。そうして、常軌を逸した遠隔の理解を、空想のみに委ねる。(訳注225) (NB これもロマン派の典型的な要素である！)

ほかの作品も (当然完全に異なる本質！内的な価値の比較は成り立たない)、無限の遠さの中にそのような連続を示している。なぜなら、隣接メディアンテは、ほとんど継ぎ目なく隣接メディアンテに連なるためである。例えば、比類なきトリスタンの狂喜の終止である。

(訳注222) つまり、B2)から戻ってきた A)は、記譜上は同じ F-dur だが、機能的には Geses-dur であり、完全に戻ったとは言えない。

(訳注223) リトルネッロ A)内で、この並びの和音列はメディアンテ関係として存在するが、和声進行としては有効ではない。

(訳注224) A)→C)→A)→B2)と進む間に調性は 5 度歩で 8 回分下降していることになる。これがこの後もう一度繰り返されると、最初の F-dur から 16 歩も離れた遠隔調へ進むことになる。

(訳注225) 次の和音への進行を、もとの和音から直接関連付けるのではなく、導入、導出和音として繋ぐことで、曲線的進行が生まれる。これらの導入、導出和音は、カッコで繋がれた和音とのみ関係した、調性的にはいわば幻想的な存在である。

(これに関する例での詳細は後に)

シューマンの同じ作品からさらに二つの例：反メディアンテ的挿入：

590

反トリトナンテ的音列

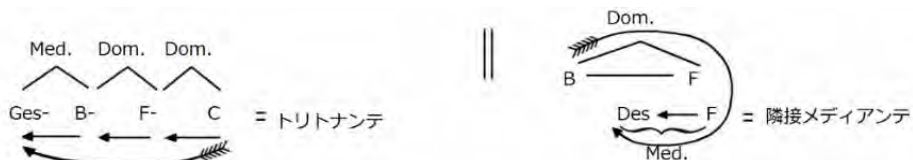
Ges-dur のトニカ和音 X は、全音階的な g-moll のトニカ和音の代わりにある。CM : Cp=3 度同和音

(前のように)

隣接メディアンテ

1 回目 = トリトナンテ = 同じ方向の 2 つのドミナンテと 1 つのメディアンテ

2 回目 = 隣接メディアンテ = 反対方向の 1 つのドミナンテと 1 つのメディアンテ



Wanderlied (Wohlauf noch getrunken) :B-dur,

中間楽章:Ges-dur、再現部 : B-dur

Widmung(Du meine Seele):As-dur、

中間部 : E-dur(Fes-dur)、再現部 : As-dur

} T : T_M : T
(非常によく使われるシューベルト的
ずらし原理)

591 ne - bel-bleich, doch aufs neu die al - te Glut sie be-lebt

R. Schumann, Op.24 Nr.9

Mit Myrten und Rosen

g-moll T (5) T^{Mp} \bar{D} T (5) T^{Mp} D T

g-moll Ais-dur dis-moll A-dur D-dur

エンハルモニック的 (!!)
平行

クロモナント

3度同和音

並外れて表現豊かで、印象派的、ロマン派的な和音列は文字通り（それ自体が調性的な）シューベルトのドッペルゲンガーに存在する。（例譜例 579 参照）

狭い調性（D-dur）が強く固定されるため、g-moll と Ais-dur はカデンツの振り子の強力な揺れ（ $\boxed{g\text{-moll}} \rightarrow \boxed{D\text{-dur}} \quad \boxed{A\text{-dur}} \quad \boxed{dis\text{-moll}} \quad \boxed{Ais\text{-dur}}$ ）として作用する。（訳注226）

調的明確な規定なしでは、g-moll : Ais-dur はシンプルな平行和音（g-moll : B-dur）と解釈される。（訳注227）

592 wovon du bist so blaß und bleich?“ Und sollt ich sein nicht blaß und bleich

Carl Löwe, Herr Oluf(Ballade)

メティアンテ

第1種換交換和音

Gis-dur—e-moll (琴々中間和音の省略)

T	: T _m	またはカデンツ化されて	T ₁		c ^D	in Gis-dur	} 第1種換交換和音
A ^m	: A		2p		A	in e-moll	

ショパンの、メティアンテ的に完全に貫徹された和声法は相当複雑である。シューベルト、シューマン、レーヴェ、リストの場合と同じように、彼の場合長、短3度的にずらされた挿入、または短時間の揺れ動き（振り子の振れ）が非常に頻繁である。この既に知られた形式は、しかしショパンによって個々の和音が特別な掛留音的装飾（つまり不協和音的色彩感）

（訳注226） D-dur トニカを中心として考えると、g-moll のトニカ和音は調整されたコントラドミナント、Ais-dur のトニカ和音は dis-moll のトニカ和音（トニカの3度同和音、つまりメティアンテ平行）の調整されたコントラドミナントと考えられる。あくまで D-dur 内の大きな揺れと解釈される。

（訳注227） D-dur 内の和音と考えると前述のようになるが、特にその規定がなければ、Ais-dur ではなく B-dur と読んで g-moll との平行和音関係と解釈の方が自然である。

を示すことによって、特別な魅力を持つようになる。このメディアンテ的の反復は、半音的(クロマ的、導音的)ずらしも含まれ、時間的にどんどん狭く押し集められ、^(訳注228) 熱狂的で、落ち着きのないシンボルと、揺らめくような色彩の豊かさを創造する。トリトヌス、または反トリトヌスへの強い進行は完全な終止に反して調性を移動させる。^(訳注229) ショパンの、ばらばらにされた、神経質な、感覚的でヒステリックに興奮した和声法は純粹に和声的に、ワーグナー、リストの和声の一部と共通点を示している。それは後にスクリャービンに影響を与えるようになり、見かけ上、完全に新しい結論へと導いた。

まず、比較的単純な例：

593 Chopin, Op.28 Nr.1

C (D) C T C D T \bar{D} T \bar{D} T D T

原機能は、カデンツ化された D^M 上まで完全に全音階的である。しかし、掛留音的装飾は—それが半音階的手法である限り—メディアンテ的自然である。(メディアンテ 3度)

A- H- H- (diat.) E- Fis-
F- C- C- X C- G- dur 複合体 ^(訳注230)

掛留音の解決は—和音アナリゼの観点において—単に、魅力あるメディアンテの破壊である。二重和音の魅力が弱められずに効果を現すと、^(訳注231) 我々は近代的アイデアの中心に立つ事になる。

594

上声はそれ自身でFis-ペンタトニック的
下声 C-dur調 } トリトナンテ的複合体
クロマな△ (D) \bar{D} \hat{H} D }
強い無調の特徴 →複調

^(訳注228) 短時間、つまり短い拍数で入れ替わる。

^(訳注229) 例えば、C-dur ドミナントから反トリトヌス的に進行するとコントラドミナントメディアンテの Des-dur のトニカ和音が生じ、トニカへの C-dur 終止から調性がずらされる。

^(訳注230) 拍の後ろ側の和音(64分音符)が原機能の和音である。これらを繋いでいくと譜例 593 のように単純な全音階的機能が生じる。しかしすべての和音に掛留和音がついており、アルファベットの上段が掛留和音、下段が原機能の和音を示している。これらの2つの和音同士は、メディアンテを使った関係性になっている。例えば、1番目は F:A のメディアンテ関係、2番目の C:H はドミナントメディアンテなどである。

^(訳注231) 解決されずに進行すると。

595 Chopin, Op.28 Nr.9 (Preludes) Largo

T D (D) T^M T

NB 1. NB 2.

C ($\sim D$) Dis-dur T^M Gis-dur D

$C^M(\sim D)$ Es-dur T^M As-dur

(met.)

T c C_M D_M D T

C^l | T D T C C_p $\overset{\text{met.}}{\underset{(D)}{C_p}}$

[反メディアンテ和音挿入]

Gis-dur への転調は、As-dur へと同様に論理的である。戻る導き、As-dur—H-dur—E-dur は当然事実ではないように見える。(訳注232) それに対して、Gis-dur—H-dur—E-dur は単純である。Gis-dur のトニカ和音への展開は、次のような方法で行われる：

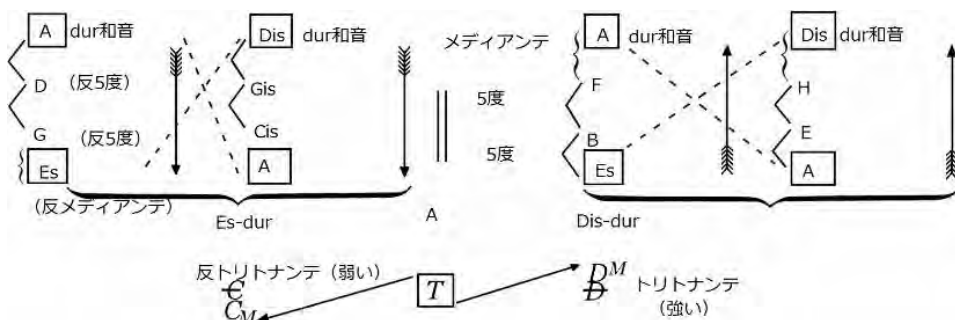
595 b)

C ($\sim D$) T^M

このエンハルモニク的両性具有性は、決して減 7 の和音が招くわけではなく（一般に主張されているように）、単にあらかじめ決められた目標（つまり挿入的 C-dur のトニカ和音の反メディアンテとしての As-dur、またはトニカのメディアンテとしての Gis-dur）によっ

(訳注232) トニカ E-dur のトニカ和音に対して、As-dur は T^M ではない。

て引き起こされるのである。(訳注233) A-dur のトニカ和音 (訳注234) は Es-dur のトニカ和音に
 対して、Dis-dur のトニカ和音に対してと同じように一致した補完関係を持つ：



このトリトナス的形式 (訳注235) は、ショパンの特徴である。これらは互いに、解決和音として直接的 (bedingender) または間接的 (bedingter) 音列に現れ、しばしば潜在的に、単純なカデンツ和音を達成する：

Example 596 shows a musical score with a cadence. The upper staff has notes G, A, B, C, D with a 'カデンツ' bracket. The lower staff has chords (D) and notes G, A, B, C, D. Labels include '全音的ずらし', '複調', and '同時'. The key signature is C-dur and Ges-dur.

C-dur が T とみなされると、下の音列は反トリトナス的とみなされる

(この音列は半音変化音列を作る) (訳注236)

Ges-dur が T とみなされると、上の音列はトリトナス的とみなされる。

(この音列は半音変化音列を作る) (訳注237)

ほかの編成 (訳注238) での上記例 (異なるまとまりで比べる)

(訳注233) ここで導入和音となっている e(disis)-g(fisis)-b(ais)-des(cis)の減7和音がその後のエンハルモニク的解釈を生むのではなく、あらかじめ決まっている Gis(As)-dur の和音 (最後の和音) によって二義的になる。

(訳注234) 導入和音前のコントラドミナント。

(訳注235) コントラドミナントの A-dur のトニカ和音から、次の和音へは、Dis-dur (上増4度) と考えても、Es-dur (下増4度) と考えてもトリトナント関係にある。どちらの和音と考えるかによって到達和音も異なる (As-dur のトニカ和音または Gis-dur のトニカ和音)。

(訳注236) C-dur と Ges-dur というトリトナント関係の2重和音になっている。これを C-dur と考えると、例えば譜例頭の和音の上の音列=上の和音は C-dur の第5ドミナントの H-dur と考えられるのに対し、下の和音は F-dur のトニカ和音となり、H-dur のトニカ和音の反トリトナント F-dur と考えられる。この時、1声部が半音進行する。

(訳注237) Ges-dur と考えると、例えば譜例頭の下音列=下の和音は Ges-dur の第5ドミナントの F-dur と考えられるのに対し、上の和音は H-dur のトニカ和音となり、F-dur のトニカ和音のトリトナント H-dur と考えられる。

(訳注238) 異なる転回形。

596 b)

5度なし

H E A D G C
F B Es As Des Ges

==導和音 ==クロマナンテ

→ドミナンテ連鎖

ドビュッシーを出発点とした新フランス音楽（これはしかしすでに今日時代遅れである）は、大部分がこのようなトリトナンテ的の近親に基づいている。トリトナンテの3度と7度は相関的なエンハーモニク関係にある（訳注239）：

597

e ais b fes

ais = 3 b = 7

e = 3 fes = 7

トリトナンテ的の音列では、しばしばエンハーモニク的の交換の記譜を見て取れる。それによって、当然機能的解釈は変わる（訳注240）：

598

c e g b に関連

原位置:

動和音 半音変化

（訳注239） トリトナンテ関係の和音同士の、下に位置する和音の3度音と上に位置する和音の7度音はエンハーモニク的に一致する。例えば Fis-dur のトニカ和音と C-dur のトニカ和音では、Fis-dur のトニカ和音の3度音 ais が、C-dur のトニカ和音の7度音 b とエンハーモニク関係である。

（訳注240） エンハーモニク的の解釈によって、有効な機能が変わってくる。譜例 599 の a) ではトリトナンテ関係の2つの和音がそれぞれ機能を持つが、b) のように書き換えられると1つ目の和音のみが機能を持ち、2つ目はその動形式とみなされる。

599 a) の代わりに

b) 頻りにこのように書かれる

c) または

d) または

X = あてはまる機能

このような場合は、常に完全に異なる価値が生じる。oは動和音または半音変化形式としてxに関連する。(訳注241) いまやはっきりと両性具有となった調性が認識され、トリトナンの破壊的傾向によって引き起こされる。簡潔に、強力に進行する5度カデンツ手法の代わりに、壊れやすい、もろい形式、つまり半音進行が現れる。この連続する声部のような半音進行は、ショパンの典型形式である。これは過度に興奮した、ほとんど病的に洗練された繊細さから生じている。この魅力的で心の高ぶるような交代形式は、3つのはっきり識別できる道、1.) ワーグナーのトリスタン、2.) ドビュッシー作品、3.) スクリャービン作品へと導く。

600

基本機能: (D) (D) (D) D

和音アナリゼ: d E B | cis A Es | c D As | h G Des

Trit. Trit. Trit. Trit.

半音的下へのずらし

(動形式と半音変化形式によって裝飾されている。)

601

半音的下へのずらし

ドミナント → Fis H E A

ドミナント → C F B Es As

Trit. 反Trit. Trit. 反Trit.

(訳注241) a)ではxの和音は異なる和音と認識されるが、b),c),d)ではoの和音はxの動和音、つまり派生和音として考えられる。

602

メディアンテ的ずらし
(またはq)

\bar{D} $D\bar{F}$ $D\bar{D}$ $D\bar{F}$

小節から小節へ：隣接メディアンテ的、2小節ごと：トリトナンテ的ずらし (訳注242)：

603

\bar{D} \bar{D} \bar{D}

(またはq)

半音的進行 (クロマ的動和音)

604

オリジナル es es

オリジナル b Chopin, Op.28 Nr.4 Prelude

オリジナル es as es (NB)

NB $f \overset{\times}{a} \overset{\times}{e} s h$ は機能的タイプをぼやけさせる。(訳注243) これは「トリスタン」の始めの和音と同じである：

(訳注242) $G \rightarrow E$ 、 $H \rightarrow G$ is という隣接メディアンテ的ずらしが小節ごとに起こり、さらに2~3小節目では $G \rightarrow H$ とメディアンテ進行している。

(訳注243) 二重和音のため機能の見分けが付きにくい和音になる。

605

トリトナンのカデンツ付半音的ずらし：

607 Presto. Chopin, Op.39 III. Scherzo cis-moll

Des G C Fis H F B E A Es As Des^

(D) (D) (Ges Ces) (D) (D) (Fes Bes) (D) (D)

T C (C) (C) (C)

← (As) D
 (Des) →
 T

608 Prestissimo Chopin, Op.20 I. Scherzo h-moll

1 2 3 4 5 6 7 8 9 Fis-dur

b)

調性 h-moll

すべてのトリトナテ的二重和音は $\overset{D}{C^m}$ または \bar{D} (バスでの半音変化) または $C^m \downarrow$ として、次の協和音と関連付けられる。

ずらし (半音的下降):

609 Presto

潜在的な中心: cis, c-, h-, b-, a-, gis-moll

in cis-moll:

*) エンハルモニク的価値変化

┌ 半カデンツ

610 Chopin, Op.28 Prelude Nr.22

Molto agitato.

D D^p D \circ $(C \bar{D})$ D \circ D
 D-dur = Des-dur meth. 7度同和音
 ヴァリアンテ || 主要和音(!)
 $\begin{matrix} 1 & d & fis & a & c & 7 \\ 7 & d & f & as & c & 1 \end{matrix}$

ずらし付き反メディアンテの挿入：

611 Chopin, Op.28 Prelude Nr.17

C D T (\bar{D}) C_M
 (As) (des) (Ces) (Fes) (B) (Es) $(Eses)$ (As) (Des)
 (\circ) T_p $C_M \bar{D}$ T $(C_M \bar{D})$ D^M $(C_M \bar{D})$ T_p
 $(Deses)(Ges)$ (Ces) (Fes) as-moll Es
 $(C_M \bar{D})$ D T T_M $(C \bar{D}$ または C) D in As-dur

前の例と類似：

記譜： 612

つまり Es As Es H E H E
 D T D | tP = D T D T C

全音的ずらし
 Cis Fis Cis Fis
 Des Ges Des Ges
 D T D T
 (D) D

ずらし (半音低く)
 Ces Fes B Es Bes Eses
 C D T (D) DM C (DM)
 カデンツ トリトナント カデンツ 反トリトナント カデンツ

Ces Es
 D^M D (D^M) (D)
 クロモナント
 隣接メディアント ↓ メディアント ↑

第 8 プレリュードは並外れて複雑で極めて独創的な大胆さである。それはメディアント的ずらし、トリトナント的和音色において極めて豊富で、神経質で、ばらばらにされた、ヒステリックに興奮したショパンの和声法の典型的例の一つとみなされていたろう。

613 Molto agitato. Chopin, Op.28 Nr.8

(1) 3 3 3 3 (a) (a)

(dis) (gis) (fis) (dis)

(!) a (!) h dis-moll

T (5) Cp Cp (5) Dp D T (5) Tp T T

L^m (Ais-dur)

H-dur dis-moll (!) 始めのように

13 18 19

C D T a 5 a 5 Cp L^p

Ais-dur での記譜を回避するために、ショパンは読みやすい B-dur で書いた。しかしそれによって当然の結果として極端な調性の跳躍を伴い、調的に近くに有る H-dur から紛らわしい Ces-dur になった。再現部の前では Ces-dur - Cis-dur !

すべてのケースで、正確な記譜は極めて遠い調性領域に達する。以下エンハーモニック的解釈し直しなしの fis-moll と f-moll での比較 :

{ | : fis - h - Cis - : || fis - Gis - e - Fis - | F - E - h - Cis - | ~ | a - H - B - A - | }
 { | : f - b - C - : || f - G - es - F - | Fes - Es - b - C - | ~ | a - B - Bes - As - | }
 { | : L D ♩ : || (D ♩) (D ♩) | (C_M D) D ♩ | ~ | (C D) c^P D |
 ♩ ♩ | ♩^P | | ♩^P D^P |

{ As - G - e - Fis - | Ais - Fisis - his - | his - Gisis - cisis - | Eis - Ais - Cisis - fisis - | Ais - dis - | }
 { Ases - Ges - es - F - | A - Fis - h - | h - Gis - cis - | E - A - Cis - fis - | A - d - | }
 (c^P D) D ♩ | T_{L^m} (♩) C_p — (♩) D_p | D T (♩) T_p | T_D T_t |

{ cis - H - | Fis - H - | gis - Ais - | / | / | gis - Ais - Cis - || fis - }
 { c - B - | F - B - | g - A - | / | / | g - A - C - || f - }
 C[^] ♯ | D T_{L₁} | (dis moll) | | D ♩ | ♩ ♩ || L

Ais-dur
 主要駅 : fis-moll [Fis-dur] fis-moll = dis-moll

$L \frac{L^m}{t^p} L$

閉じられた 12 音円の拍節的支点による自動的なメディアアンテ形成：

614

Liszt
(いたるところで)

(またはFis-dur)

または (T_p)

$T \quad D_M \quad \begin{matrix} \epsilon \\ C_M \end{matrix} \text{または } B^M \\ \text{Ges-} \quad \text{Fis-dur} \quad C^M \quad T$

狭められていくずらし：

Fr. Liszt, Sonetto 104 del Petrarca

615 Agitato

(gisis) (gisis)

Fis-
D

A-
(D₇)
D

C-
D
(D₇)

Es-
(D₇)
D

Fis(Ges)
(D₇)

どの \bar{D} もその減7の和音第II転回($D^{\flat 7}$)によって導入される。

Lento

616

Fr. Liszt
Chapelle de Tell

T Tp C D_m d (D) D

ウルトラメディアンテ

メディアンテ的ずらされた挿入のモザイク的並置 (訳注244) (典型的なリストの手法)：

Fr. Liszt, Christus
Die heiligen drei Könige

617

b-moll C Des-dur Tm A-dur T E-dur

エンハルモニク C Tm

C-dur Tm G-dur T Es-dur Tm B-dur T

Modell:

h-moll (als-moll) Des (Cis-dur) E-dur G-dur B-dur

隣接メディアンテ的上昇 A-dur C-dur Es-dur

反メディアンテ的コントラドミナンテへのずらし

いたるところで類似形式がある

代理和音の反復による主要和音転調と完全に異なって、このメディアンテ的ずらしは非常

(訳注244) トニカ→トニカは隣接メディアンテ的(短3度)、その間を繋ぐ和音は反メディアンテ的。トニカ→反メディアンテ→その5度上、と進む繰り返しのよってジグザグ(モザイク的)な進行が生まれる。

に簡単に屈曲的、劇的大げさな効果を持つ。

同じ作品から、さらにいくつかの非常に表現的メディアンテ例：

Christus: Tris - - - tis est a - ni - ma
Fr. Liszt, Christus III. Teil

すべて短調形式：
(強いメディアンテ)

Christus: tran - se - at a

me tran - se - at a me

和音グループ Gis-dur-a-moll は終わりに逆になって戻ってくる。しかしそれは a-moll-A-dur (広く半音変化した5度付き) として記譜されている。a-moll : Gis-dur=メタルモーゼ的7度同和音：

$\overset{7}{\text{gis his dis fis a c e}}$, a-moll : A-dur=3度同和音： $\begin{matrix} \text{as} & \text{c} \\ \text{a} & \text{c} \end{matrix} \text{es}$ (訳注245) (シュールベルトによってすでに知られている)

a-moll : Des-dur= $D^{M\flat}$: T | a-moll : Cis-dur= J_M : t または T_m : T (訳注246)

(訳注245) 和音としては a-moll-Gis-dur (As-dur) は同じ音列だが、エンハルモニクの解釈の違いによって a-moll のトニカ和音との関係も異なる。Gis-dur とは7度同和音、As-dur とは3度同和音 (長三和音と短三和音であるため同音だが音程にはコンマ差があるメタルモーゼ) の関係である。

(訳注246) 譜例最後の小節。

両形式は、後に第 1 連鎖交換和音として知られる：



閉じられた、広く解釈された (訳注247) 調性円 (E-dur)
 im A-bend-son-nen schein, im A-bend-son-nen schein...

Fr. Liszt, Lorelei

619

ais-moll Eis-dur Ais-dur

ih-
 ihr gold-nes Geschmeide blit-zet, sie kämmt sich ihr gol-denes Haar

D ais-moll Cis-dur Gis-dur Cis-dur fis-moll

T T_p $(\circ \bar{D})$ $\hat{=}$ D T c

T c T T^M C^M D^M T ...

Fis-dur Es-dur

トリトナンテへの揺れ：
 E : Cis : Ais : Cis : E

終わりまで
 調性

(訳注247) E-dur で始まり、最後まで E-dur で調性的に解釈されるが、挿入的に、短 3 度的
 ずらしによってトリトヌス (つまり Ais-dur) 調が現れる。

a - ber was auch mein Ge - schick,

Fr. Liszt, Wieder möcht ich dir begegnen (Lied)

620 Mäßig bewegt.

A

dei - ne lie - - be See - - - - le will ich seg - - nen,

(5度ノス)

dei - ne See - le ist mein Stern, dei - ne

B

lie - be See - - - - le will ich lie - - - ben.

厳密に考えると、第1フレーズは Fes-dur で、第2フレーズは Disis-dur^(訳注248)で終わる。しかし第2フレーズは第1フレーズの終止調で始まるため、全音列は、E-dur から Fes-dur を通って E-dur へ戻ってくる。^(訳注249)

(訳注248) 譜例 620 の A は、E-dur で始まり、2 段目の 2 小節目で B-dur の DM、つまり Des-dur になるが、記譜は Cis-dur になっている。これを Des-dur のまま解釈すると、終わりは Fes-dur になる。B では、3 小節目で Gis-dur のトニカ和音が As-dur のトニカ和音と解釈され直している。Gis-dur のまま解釈すると、終止は Disis-dur となる。

(訳注249) 第1フレーズの終止と第2フレーズの始まりが Fes-dur と解釈されると、E-dur で始まり、E-dur で終わる音列が生じる。

621

原位置は
2オクターヴ高い

3つの隣接メディアンテ 3つのドミナンテ 2つのメディアンテ 2つのドミナンテ

リストの作品では、メディアンテと隣接メディアンテがほとんどいつも3または5度のバス形式で登場することは重要である。次のブラームスの例はそれに酷似（しかし他方また原理的には対照）^(訳注250) している：

622 Nie - mand wacht und öff - net
J. Brahms, Op.105 Nr.2 Immer leiser

dir, Ich er - wach' und
wei - ne bit - ter - lich, wei - - - ne bit - ter - lich.

T DM (D) DM C (D) T Dp

(c) 5 1 4 3

^(訳注250) 譜例 621 と 623 の原位置を比較すると、その進行が異なっていることがわかる。メディアンテで上昇しドミナンテで下降するリストの例と比べ、ブラームスではメディアンテとドミナンテの交互の使用（またはメディアンテの導入）で上昇している。

willst du mich noch ein - mal

seh'n. Komm', o kom - me bald!

終わりまで調性

最初の楽節は、メタルモーゼ的脱線、第2の楽節はエンハルモニク的脱線 (訳注251) を示している：

(623)

A) a-moll - C-durに 関連

B) A-dur(a-mollヴァリエーション)ではなく Beses-dur

T DM D (DM) (D) (Dp) T DM (DM) (DM) T カデンツ... T

人工的に閉じられた 12 半音システムは、ますますはつきりと前面に出てくる。そこでは、エンハルモニク的に異なる固有価値は幻想になる。(訳注252)

次の例でのケースが似ている：

(訳注251) A)では最初のトニカに対して、途中のメディアンテ的發展によって戻ってくる a-moll のトニカ和音は 5 度純正でなく、原位置の異なるコンマずれた価値を持つ。また B) では、戻ってきた和音は a-moll ヴァリエーションの A-dur ではなく Beses-dur となるため、エンハルモニクである。

(訳注252) f-moll のトニカ和音のコントラドミナント平行は Des-dur となるはずだが、記譜上は Cis-dur となっている。エンハルモニクが同一視され、それぞれの価値の違いは曖昧になる。

Agitato. J. Brahms, Op.79 I Rhapsodie h-moll

Des-durではなくCis-durが使われる！

Trio I=	d-moll	B-dur	Ges-dur	Des-	F-	Ges-durへ
	$\frac{f}{p}$	$\frac{T}{f}$	T_M	D_M	D	$\frac{T_M}{f}$

Ges-dur は h-moll への調整されたコントラドミナントとして使われる！ (訳注253) そのエンハルモニク的交換は、逆の調性によって中止されるのではなく、同じ方法によって繰り返される！ h-moll から一厳密に言うとは—deseses-moll(!)になる。(訳注254)

調性の崩壊ははっきりと進行する。ブラームスの作品では和音自体はまだ全く壊されていないように見えるにもかかわらず。

当然、Cis-dur は、進行上 F-dur へ色褪せる Des-dur と考えられると、もはや無条件に H-dur を越えて明るく上昇するものとは評価されない。(訳注255)

このような戻る調整なしのエンハルモニク的脱線のケースは、前世紀の半ばから、ますます頻繁になっている。(訳注256)

(訳注253) Ges-dur ではなく Fis-dur と解釈し直されることで h-moll の調整されたコントラドミナントとして機能する。

(訳注254) 再び反対のエンハルモニク解釈し直し (つまり Fis-dur を Ges-dur と読むなど) によって戻されるのではなく、さらに同様の解釈し直しが続けられ、最終的には最初の h-moll から記譜上は同じ h-moll だが厳密には異なる deseses-moll となる。

(訳注255) Fis-dur と解釈されるとき Cis-dur はドミナント性質で明るいものだが、ここでの Des-dur は、反メディアンテの性質であり、明るさは抑えられる。

(訳注256) 逆のエンハルモニク的解釈し直しによるもとの調へ戻る調節がなくなり、エンハルモニクを使ってさらに調性を逸脱していく。

Brahms, Von ewiger Liebe

	e	H	gis	Dis	(Gis)	C
潜在的E-dur, cis-moll(オリジナル)	t	D	Dp	(G)	⋮	⋮
での純正トニカなし	ΔP	○	(D)	○	Δ	

上記の場合、エンハルモニクの解釈し直し (Dis-dur のトニカ和音の代わりに Es-dur のトニカ和音など) への動機はさしあたり存在しない。なぜなら 1.) このカデンツ手法は十分理解できる。そして 2.) もとのトニカへ戻る進行が行われる。しかしさらなるずらしの際 (訳注257) には、どこかしらで、読み方の理由から、エンハルモニクの解釈し直しが行われなければならないだろう：

隣接メディアンテ的進行。調的グループ内のドミナントメディアンテ的投入 (X) (訳注258) :

	D	(B)	(B)	Es-dur	Ces-dur	es-moll
C *)	D *)	Tp *)	D ^M	T ^M	C	隣接メディアンテ的
*)	(~D)		(D ^M D) C	(D ^M D) Cp	低いずらし	

(訳注257) ドミナント的に進むのではなく、さらにメディアンテ的に進行する時。
 (訳注258) B-dur から隣接メディアンテ的の Des-dur に進む。X のついた和音は、それぞれの調性内での代理和音として使われているドミナントメディアンテ。

Es-dur : H-dur = ウルトラメディアンテ

(c-) Es- (g) B- = $\underbrace{C \quad C^{MM} \quad C \quad C_p \quad c}_{\text{強いCの強調!}} \quad | \quad T$

C- es- G H

頂点での型通りのずらし：

R. Wagner, Rienzi Friedensboten

(627)

隣接メディアンテの上昇

エンハルモニク エンハルモニク

半音的低いずらし

-a- = 反導和音 (訳注259) は半音階的導入として機能する。

-b- = コントラドミナント平行和音は、全音階的導入として機能する。

両形式は、互いに3度同和音関係にある。

$C : T^M$ od. $C_M : T$

$C_p : D$ od. $T_p : D$

es	e ^f	g
c = c	a	d
as	a	g

ワーグナーのメディアンテ的ずらしへの並外れた偏愛は、すでにこの初期の作品から明らかである。当然、ここで彼の技術は—ショパン、シューマンと対照的に—まだ荒削りで素朴、無愛想、型どおりである。

メディアンテ的ずらしによって広げられた調性：

(訳注259) 導音の反対に位置する和音。つまり、長調では短2度上の和音、短調では短2度下の和音。C:T^MをC-durで考えると、F-durのトニカ和音：E-durのトニカ和音となる。譜例 627-aはすべて短2度下行する和音列。

628

反 Med. Trit. トリプル Dom. 隣接 Med. (Moll)

D (5) Tp (D) C (D) (C^M) (D̄) C (D̄) D (5) Tp c D

c [D] c T_M (D^M) (C_p D) T_M

~D̄ (D) Tp d D Tp D^M Tp [D^M] (D)

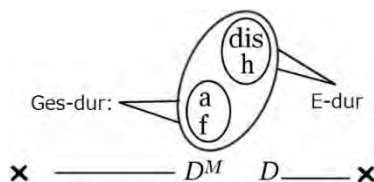
e-mollに関連 [C_p]

(D^M) D Tp d D Tp D^M Tp [D^M] (d)

f-mollに関連 [D_M]

H-dur は、Ces-dur と同様によく起こりうる。模倣様式 $\textcircled{\text{NB}}$ $\textcircled{\text{NB}}$ は Ces-dur のトニカ和音へ導きうる。^(訳注260) しかし、オリジナルの記譜法が、調的な戻る進行にとっては絶対的に論理的である：^(訳注261)

Ges- F- E-dur=2 回の導和音^(訳注262)：



^(訳注260) 前記例の下段は上段の模倣形式であるが機能は異なっている。下段の NB を上段の NB と同じ機能と考えると、H-dur ではなく Ces-dur へ進む。

^(訳注261) もとの D-dur へ戻るために、H-dur と解釈して進行することが論理的には相応しい。

^(訳注262) Ges-dur→F-dur→E-dur の進行は、短 2 度関係の和音進行であり、導和音が 2 回続いている。

短調での隣接メディアンテの高い方へのずらし

629 Andante. R. Wagner, Rienzis Gebet

zu hel - len den, der nied - rig denkt, zu

D-dur \diamond g-moll = Tp

was im Staub versenkt

D = F-dur \diamond b-moll

同様の原理の拡大：

630 Andante, maestoso. R. Wagner, Tannhäuser

b-moll (C-dur) H-dur

631

2度目 Tannhäuser

E-
T

G-
tP
T

B-
tP

Des-dur
tP
T

632 Allegro vivace.

2度目 Tannhäuser

E-dur
T

Cis-
Tp

Gis-
(D)

C-dur
T

T_M

エンハーモニックによって人工的に閉じられた調性

633 R. Wagner, Lohengrin

T

(C)

tP
T

t

T D T t tP D

T C^A D T

enharm. $Ces-H$ D F As

調的再挿入前の強い跳ね返りを伴った隣接メディアンテ的挿入 (訳注263) :

634 R. Wagner, Lohengrin

T D (D) D (D) Tp T C D C_M T C

長いE-durグループ

形式上の再現部 調性的再現部

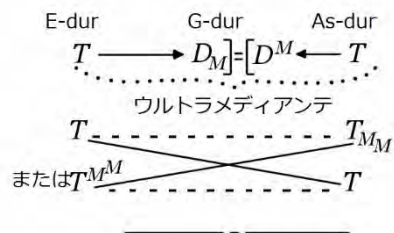
終わりまでG-dur

As-durに関連

$G \rightarrow E$
 $As \rightarrow G$

(訳注263) G-dur の中で、その隣接メディアンテ調である E-dur 部分が挿入される。E-dur 部分内には As-dur (G-dur のドミナントメディアンテ) の小節が含まれ、これは G-dur に対して E-dur (G-dur のドミナント反メディアンテ) と対照的な関係にある。

E-dur グループと As-dur グループ間の仲介和音は、減7の和音である。これは G-dur の解積で機能する：



メディアンテ的ずらしの無限のような円進行（以下は、エンハルモニク的解釈し直しが無い。つまり、オリジナルを示している）（訳注264）：

Wagner, Tristan

635

Gis
[As-dur]
オリジナル

.....

エンハルモニクによる 円の移調

Ces-
[H-dur]
オリジナル

（訳注264）エンハルモニクの解釈し直しを行わないと、メディアンテ的進行は同じ調を通らず、無限に続いていく。

半音の上へのずらし (エンハーモニク化された)

636 「Barg im Bu - - sen uns sich die Son - ne, leuch - ten la - -
wagner, Tristan

T T (D)

- chend Ster - ne der Won - - ne. Von dei - nem Zau - ber sanft um -

C_M = Bes-dur T^{MP} = A-dur T

spon - nen, vor dei - nen Au - - gen süß zer - ron - - nen

(D) C_M B-dur T

T (D) C_M Ces-dur (D) T^M in As-dur C_P C-dur

as-moll : d-moll(下7度付き) h-moll : f-moll(下7度付き)
反トリトナント トリトナント

両形式は、同じようによく現れる。^(訳注265) その一方で、エンハルモニク的解釈し直しは非常によくそれに関係している。その結果、両タイプ間に—思いがけず—必ずしも差があるとは限らない。^(訳注266) 2番目の例は、A-dur 領域に由来する。つまり、h-moll f-mollとしてトリトナンテ的であるかもしれない。しかしそのA-dur エピソードは、上に置かれたAs-dur においてBes-dur (C_M)と評価される。その調グループの中ではh-mollのトニカ和音はces-mollのトニカ和音となり(ces eses ges as)、f-mollのトニカ和音は反トリトナンテとなる。
(=第1例：as-moll|d-moll)^(訳注267)

As-dur において =

ces moll	: f moll
D _m	T _p

 Es dur =

h moll	: f moll
D ^{Ml}	T _p

 Es dur

C-dur では

h moll : f moll
D ^l c

 音列は単純である：

637 Tod - ge - weih - tes Haupt, _____ tod - ge - weih - tes Herz
Wagner, Tristan

A-durのトニカ和音は、多くの理論家によってAs-durと関連のあるエンハルモニク化されたナポリの6の和音(des fes bes)と考えられている^(訳注268)が、すでにエンハルモニク的解釈し直しが受け入れられている場合、根音的(C_M)の解釈は当然自然である^(訳注269)：

^(訳注265) 反トリトナンテとトリトナンテの形式。

^(訳注266) エンハルモニク的読み替えによって、トリトナンテと反トリトナンテの関係は入れ替わる。例えば、h-mollとf-mollと考えればトリトナンテ関係だが、ces-mollとf-mollと考えれば反トリトナンテ関係になる。

^(訳注267) A-durとして考えればh-mollとf-mollだが、A-dur部分もAs-durのコントラドミナント反メディアンテと考えられているため、As-durの中ではh-mollではなくces-mollとなる。するとトリトナンテと反トリトナンテの関係は入れ替わる。

^(訳注268) aをbesと読むことで、ナポリの6の和音(as-mollのドミナントdes-mollのトニカ和音の5度音変化des-fes-bes)と解釈できる。

^(訳注269) エンハルモニク的解釈し直しをするならば、As-durとA-durの和音は、A-durのトニカ和音をコントラドミナントメディアンテの機能の導入と考えることができる。

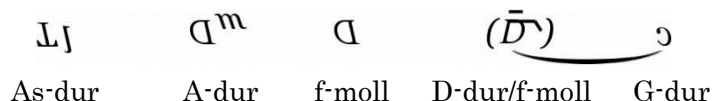
c-moll :



導和音 連鎖交換和音 (第1形態)

しかし As-dur、A-dur の音列は、筋が通っている。例えば、C-dur では $T^M T^P$ または潜在的にカデンツ化されて $T^M | C^M$ または $c^P | T^P$ (訳注270)

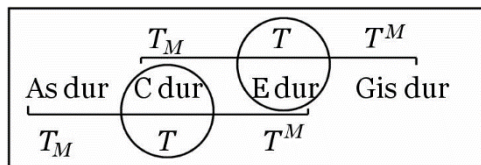
つまり、c-moll (=有効な調グループ) で関連付けると :



メディアンテ的にグループ化された半音階

638 R. Wagner, Walküre

この色彩的に驚くような和音列は、比較的簡単に機能的に書くことができる。



調性中心

(訳注270) エンハルモニク的解釈し直しによって As-dur、Bes-dur としなくとも、As-dur : A-dur の音列は可能である。機能記号の P は紛らわしいが大文字であるため平行ヴァリアンテを表す。

Wagner, Siegfried (639)

5度近親: (D) D (D) (D) D

トリトナント: | c D | || | c D |
 または | C D^M | または | C D^M |
 D C_M

メディアント: D_p | T D_p | T 統一的調中心

隣接メディアント: T t^P | T t^P | なし

導和音とクロモナント: C^M T_M D C^M T_M

前述の音列は、どの和音中心からも機能的に理解できる：

例えばメディアント的中心

H-dur $T \quad t^P \quad | \overbrace{(c^P) \quad C} \quad | \overbrace{(C \quad c^P)} \quad | \overbrace{(c^P) \quad (C)} \quad | C_M$

G-dur $T^M \quad D \quad | \overbrace{c^P \quad (D)} \quad | \overbrace{C_P \quad C} \quad | \overbrace{C_M \quad D} \quad | T_M$ (比較的ベストの解釈) Tがそれ

自身では現れないが。

Es-dur $\overbrace{(C^M) \quad (D_P)} \quad | \overbrace{D \quad (D)} \quad | \overbrace{(D^M) \quad D_P} \quad | \overbrace{C \quad D^M} \quad | T$

しかし、この解釈は非難の余地のない効力を持つわけではない。なぜなら、閉じられた調性はここでは全く存在しないためである。(訳注271)

このグループは、自由調であり、シンメトリックな音列にシンメトリックな和音音解釈を描く：(訳注272)

(訳注271) 1つの調性内の機能変化で説明できるような音列ではない。

(訳注272) 音程の進行も規則的であり、さらに上声が和音内の第何音に位置するかまで規則的に並んでいる。

640 明白なショパン的タイプ

音程の評価： 1 5 1 3 1 5 1 3 3

d.i. H- D- B- E- A- C- As- D- Es dur Akk.

隣接メテイヤンテ
メテイヤンテ
トリトナント
トリトナント
隣接メテイヤンテ
メテイヤンテ
トリトナント
導和音

調性の崩壊はとどまることなく進行する！

641

和音のもと： 1 ̄ 1 ̄ ̄ 1 ̄ ̄ 1 ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄

前述の和音列は、「彷徨い上る和声」の厳格な対極的対を作る。

レーガーのスタイルにかなり近いこの表現豊かな音列は、短調で新鮮に響く！

下7度を伴って、装飾的に展開される：

642 *agitato*

b- g- h- f- c- a- cis- g- fis-moll
D (D^M) (D^p) L C L^M (D^p) (C) (C^M)

メディアンテ的短調形式：

R. Wagner, Parsifal

643 d-moll B-dur : fis-moll

d-moll : fis-moll = 反メディアンテ || g-moll : e-moll : g-moll = 隣接メディアンテ
 B-dur : fis-moll = メディアンテ導音交換和音または第1連鎖交換和音

b) Parsifalで特徴的

644 des-moll c-moll as-moll

As-durに関連：
 des-moll - c-moll - As-dur - as-moll
 $\underbrace{c \quad T^l \quad T \quad (c) \quad [D]}_{\text{短調形式}}$ 非常に単純！
導和音 メディアンテ

短調隣接メディアンテの上へのずらし：

R. Wagner, Parsifal

645 [e : Es]

a- (e-) Cp A- B- D T_M
 D-dur中心

隣接メディアンテ

短時間の動和音形式 e-moll : $Es\text{-dur} = C_p : C_M = 3$ 度同和音 [譜例 645 の 3-4 拍目]

短調メディアンテによる下へのずらし :

646 R. Wagner, Parsifal

または D^P

または J_M

つまりもとのトニカのウルトラメディアンテ

短調メディアンテによる下へのずらし :

647

上のように :

h-moll

g-moll

es-moll

e-moll

c-moll

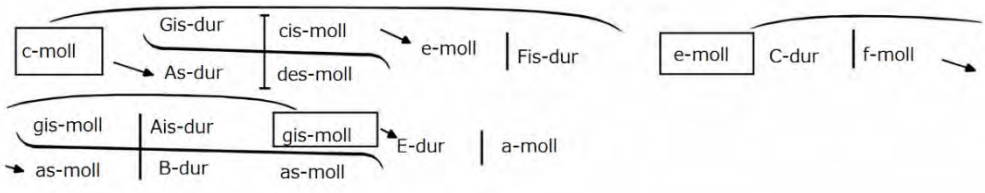
as-moll

648

R. Wagner, Parsifal

(bes!) (A 5) d_M 1 d 5 d

gis-moll (?) d_M C_M D 5 d C_M (c) d_M



649

R. Wagner, Parsifal

nur schrei - - en, wü - - - - ten,

fp

持続: 1 1_M

カデンツ化: 1 1_{CP} 1

to - - ben, ra - - - - sen

ff

1_M 1_{CP} 1

650 in höch - - - ster Not wähn'

R. Wagner, Parsifal

(または、 \bar{D})

導和音

クロモナンテ

ich sein Au - - ge schon nah

導和音

(カデンツ)

3度同和音：

651 R. Wagner, Parsifal

先は in B-dur

d-mollに関連

T(B-dur)

652 R. Wagner, Parsifal

Ges-dur

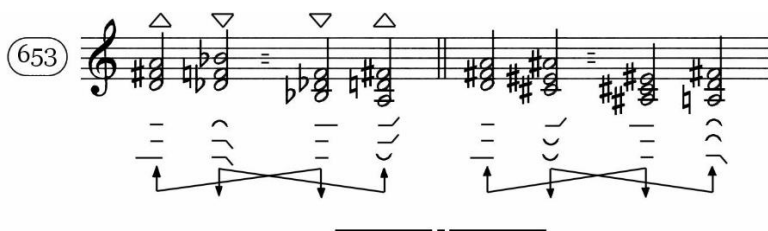
Fis-dur

メティアンテ

ウルトラ反メティアンテ

連鎖交換和音は、—すべての短調、長調交代のように—機能的に相関的である。(つまり対極的一致)：(訳注273)

(訳注273) 長調トニカに対しての連鎖交換和音と、短調トニカに対する連鎖交換和音は、動和音記号で完全に対極的に一致する。



第1連鎖交換和音の厳格な振り子の振れ（トリトナンテ的反復）(訳注274)：

R. Wagner, Parsifal

654

カデンツ化：
 T D^{Mp} T D^{Mp} \bar{D} T c^p T
 T \bar{D}^M
 \bar{C}_M T

この和音列は、普通ではない流派を作った。特に、フーゴー・ヴォルフ Hugo Wolf、ブルックナー、エルガー、レーガー、シュトラウス—つまり次第に弱まった協和音手法の最後の偉大な代理人たち—は特別な献身を持ってそれを守った。しかしこの並外れて表現豊かな和音交換は、すでにモーツァルトの作品の非常にはっきりとした箇所が存在する：

W. A. Mozart, Phantasie(表向きc-moll)

655

A-dur f-moll
 T \bar{D} (D_M) (c^p)
 c
G-dur es-moll (またはdis-moll) H-dur, h-mollを通過してG-durへ
 D t^p または (D^{Mp}) D^M D^l T
 D_p T t

(訳注274) 譜例 654 の前半では Ges-dur トニカとその連鎖交換和音 d-moll のトニカ和音が交互に使われ、後半では C-dur トニカとその連鎖交換和音 as-moll のトニカ和音が交代している。この転調は Ges から C へのトリトナンテ関係である。

調的進行：

C= G= B= F= Des= es moll 上記例参照 Ces= Ges= Bes= f= G= dis= Fis= h= G=
 T D (C) C $\underbrace{C_M}_{T}$ $\underbrace{D_p}_{C_p}$ T D $\underbrace{D_M}_{C}$ $\underbrace{D^l}_{c}$ D $\underbrace{D^{Mp}}_{c}$ (c) $\underbrace{D^l}_{c}$ D

強大に広げられたコンマ正確な調性内でのなんて驚異的な冷静さ、なんて直観的な確実性！

メンデルスゾーンも、Variations serieuses で同様の音列を書いている。

E-dur c-moll F. Mendelssohn, Var. ser.
g-moll

ウルトラメディアンテ、3度同和音

← A-dur | Des-dur →

657 Schmerzen ein-ge-schla-fen, das der fromme Meister Hugo Wolf,
Schlafendes Jesuskindlein

← Des-dur | A-dur →

658 misterioso A. Bruckner,
III. Sinfonie 1. Satz

659 misterioso (2/2) A. Bruckner,
IX. Sinfonie 1. Satz

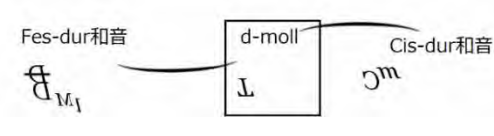
660

A. Bruckner, IX. Sinfonie 1. Satz

in d-moll:

Harmonic analysis labels in the score include: T , T^M , $T (C^b)$, (D) , D , (D) , t , L , $L (C^b)$, (c) , $F (c)$, D_p , $(E^b) D$, t^P , T^M , $(gis!)$, (c^P) , T^M , $(C^b) (D_p)$, T^M , (D) , (d) , L , $L^P (D)$, (c^P) , \bar{D} , t^P , and L .

上記例：d-moll 中心の巨大に広げられた調性



トリトナンテ (長調和音)

661 上記と同曲 III. Satz

C_M $D - D_M$ C_M $D - D_M$ C in E-dur
 C_M $D - D_M$ C_M D D_M

662 im - mer - dar durch Trä - nen se -- he ich der Son - ne
 Hugo Wolf, Verborgeneheit

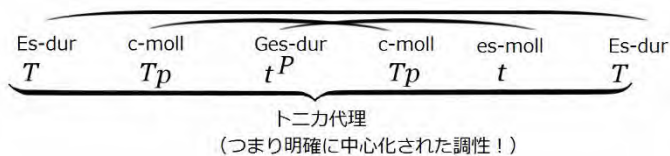
mil - des Licht. Oft bin ich mir kaum be - wußt

(潜在的Ges-dur) C^A (\bar{D}) \bar{D} T_M (c) D d C
 c-mollに關連

und die hel - le Freu - de zük-ket won - nig-lich

T_M ($\sim D$) D T
 T_M ($\sim D$) D T
 As = D = | es-moll || G-dur | es-moll
 Trit. | 7度同和音 || 第1連續交換和音
 quasi : C D^M | t D_p | t

構造上の主要中心：



次のリートは、さらに印象主義的である。雰囲気と色がテキストの提示によって引き起こされる：

663 Hugo Wolf, Er ist's

flat-tern durch die Lüf - - te; Sü - Be wohl - be -

kann - te Duf - te strei - fen ah - - nungs-voll das Land.

4小節 Cis-dur

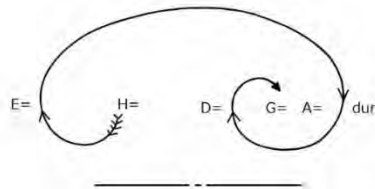
Veil-chen träu-men schon, wol - len bal-de kom-men.

Horch! von fern ein lei-ser Har-fen-ton.

Früh - ling, ja du bist's!

664 Agitato Max Reger, Op.59 Nr.9 Benedictus (Orgel)

紛れもないリスト的タイプ。最初の4小節が興味深いカデンツの輪を形成する (訳注275) :



665 32/32 Max Reger, Op.46
Fantasie und Fuga über B.A.C.H.

短三和音の半音的下降ずらし

666 Max Reger, Op.76
Aus meinem Tagebuche

(訳注275) 導入、導出和音の使用により、調関係を5度の位置関係を基準に表すと図のようになる。

トニカのないナポリのカデンツの上へのずらし (訳注276)

667 Presto

Max Reger, Op. 116 Violoncello Sonate

トニカのないナポリのカデンツの下へのずらし (訳注277)

668 Presto (gis!)

pizz.

d-moll d^{p} c h^{p} b a d

*)第1連鎖交換和音

669 Presto (♩. = 72)

(A-dur) T T (a) Tl (aM) (a) $\boxed{\text{TM}}$
 $\text{Tp} \sim \text{D} (\text{D}) \text{CM ナポリ} (\text{oD}) \text{D T (E-dur)}$

この引用は、レーガースタイルの典型である：

(訳注276) トニカで解決せず、次のナポリのカデンツへ繋がり上昇していく。

(訳注277) ナポリのカデンツのトニカへの解決の代わりにトニカ平行和音を用いることで、直前の調整されたコントラドミナントと連鎖交換和音関係になり、下降していく。

慣習的な原フレーズ：

670 a)

1小節目

T (a)Tp (b)D T

女性的導入形式としての減7の和音(強拍的、よって強く作用する) (訳注278)

1小節目と2小節目の間に、挿入が入る。これは反メディアンテ的偽終止をもたらす (訳注279)：

そしてそれはトニカ化された終わりのドミナントの連鎖導入されたナポリのカデンツを同時に作る。(訳注280)

2小節目

1小節目

b)

T (a)Tl (b)D TM

3小節目

c)

(a)Cm F-dur H-dur E-dur

4小節目

d)

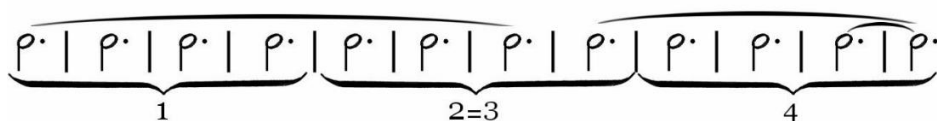
1 2 3 4

(訳注278) 譜例 669 の 1~4 小節目と 9~12 小節目を繋いだ部分。3 拍目にトニカがきていることから、弱拍での女性終止であるが、そのカデンツへの導入として強拍に減7の和音が使われている。

(訳注279) b)では譜例 669 の 5~7 小節目が追加されている。この挿入によって、トニカ反メディアンテ (F-dur のトニカ和音) に進行する。

(訳注280) トニカ化された終わりのドミナント=a)での 2 小節目のドミナント。導入和音がついているため、このドミナントをトニカと考えることで導入和音はドミナントになる。そこへ、b)の 2 小節目のトニカ反メディアンテ (F-dur のトニカ和音) が挿入されると、これは A-dur トニカの反メディアンテであると同時に、終止調 E-dur のコントラドミナント反メディアンテであり、E-dur トニカにとってナポリの和音を作る、ドミナントの 5 度変化和音 (a-c-f) と解釈できる。

拍節カウントは、自ずと生じる (訳注281) :



拍節の形式 (2小節グループから3小節への引き伸ばし、または手に負えない3グループへの4小節グループの組み込み) は、ブラームス的であり、記譜法 [d. | d. | d. | d. より ♩ ♩ ♩ ♩] はショパン的である。(訳注282) (4つのスケルツォ参照) [譜例 607、608] 上記例での連続した半音的進行も、完全にショパン的である :

(671) Presto

綿密なしるしづけ : - T - Tp ≅ Tp C ≅ ♩

in A-dur: d-moll c g-moll (♩)

meth.隣接メディアンテの橋

(訳注281) 譜例 669 は、7小節目の反メディアンテまでが1部分と考えられる。これを四分音符の譜例 d)のカウントに合わせるとフレーズが1~3小節と3~4小節にまたがっていることがわかる。

(訳注282) 小節グループが2小節から3小節単位に伸び、さらに4小節を3グループに分けるなど、多様化している。

さらに典型的なレーガーの歌曲の試み、そこではメディアンテ手法がまさにめちやくちやに打ち出される：

672 **Auf dei-nem Bild im schwar-zen Rah - men, da**
 Max Reger, Op.70.Nr.12
 Ausdrucksvoll

a) a) a) b) c)
 ruht mein Au - ge dann und wann und manchmal ruf ich dei - nen Na - men

d) e) f) d)

a)隣接メディアンテ | b)メディアンテ | c)トリトナンテ | d)第2連鎖交換和音、トリトナンのヴァリアンテ | e)導和音 | f)メタルモーゼ的7の反和音 (訳注283)

673 **Einfach(!)**
 Max Reger, Op.66 Nr.4

D¹ (c) (c) (D) [D] T¹ (c) (c) D [T] || C

G-dur C-dur

(訳注283) あらゆるメディアンテを用いることで、並置された和音同士の関係もさまざまになる。

See - le mir in tief - sten Traum ge - wiegt.

✕ Fis-dur : g-moll和音
 (= 7度同和音)
 ✖ H-dur : c-moll和音
 (= 7度同和音)
 ⊗ e-moll : B-dur和音
 (= トリトナント的ヴァリアンテ)

(5) Tp (D̄) tP
 e-moll Es-dur

Du bist mir gut, nun blüht es auf den Bee-ten

T T^M c (D̄) C C_M D T
 tP

主要モチーフ (訳注284) は、ここでは常に調整されたコントラドミナントを伴った短三和音として解釈される。

Mediant
 調整された Contr. 調整された Contr.
 h moll : Fis dur || g moll : D dur
 Mediant など

例えば連結 $\overbrace{\text{Fis dur} | \text{g moll}, \text{H dur} | \text{c moll}}$ は、メタルモーゼ的 7 度同和音として現れる。(訳注 285)

$\overbrace{\text{fis ais c} \begin{matrix} 7 \\ \vee \end{matrix}} \parallel \overbrace{\text{h dis fis a c es g} \begin{matrix} 7 \\ \vee \end{matrix}}$

すべてのモチーフの始まりが長調的に解釈されると、同一のメディアンテ内に連結和音としてウルトラ反メディアンテが生じる：(訳注286)

(訳注284) 8分音符の下降モチーフ。

(訳注285) Fis-dur のトニカ和音と g-moll のトニカ和音はともに導入和音として隣り合っているが、Fis-dur も g-moll のトニカ和音も 7 度音は e であり、7 度同和音と言える。

(訳注286) モチーフの始まりを、調整されたコントラドミナントを伴った短三和音ではなく、長三和音として捉える。冒頭は h-moll ではなく D-dur、次のモチーフの頭は g-moll

D dur Fis dur B dur D dur || E dur Gis dur C dur E dur

このような解釈も可能であるように、常に極めて遠い遠隔近親が存在する。これは調性を強く揺さぶる。

674 Sehr lebhaft Max Reger, Op.70 Nr.3

a) Sitz im Sat - tel, rei - te, rei - te auf die Frei - te, freie

b) Sitz im Sat - tel, rei - te, rei - te auf die Frei - te, frei-e dir die Fee

c) („reit mit ihr nach Hause . . .“)

短3度近親: 隣接Med. 隣接Med. エンハルモニク的 反Med. meth. 7度交換

長3度近親 Med. Trit. Var. Med. Trit. Var. Med. Med.

$\frac{t}{T}$ T_p cD T tD D

ではなく B-dur となり、両モチーフ間 Fis-dur と B-dur は反ウルトラメディアンテの関係。

第1連鎖交換和音

675 Mit großer Kraft und Wucht Max Reger, Op.70 Nr.2

Dir an-ge-trau-et am Al-ta-re, o
Va-ter-land, wie bin ich dein.

再び、同様の劇的なメディアンテ誇張表現（それに対して、マイスター、ヴォルフによる、上品なメーリケの詩にあったメロディー！）

上記の和音列は、エンハルモニクのカモフラージュによって清められる：（訳注287）

b) [亀裂]

メディアンテ的調性崩壊
E-dur和音は二度と現れない
調性 Dis-dur

または
Fis-dur/h-mollの揺れ
メディアンテ的E-dur

（訳注287） 上の譜例を、何箇所かエンハルモニク変化させることで、機能的、調性的に理解できるようになる。

676 Max Reger, Op.70 Nr.16

als ge - stellt der Höl - - - - - len-brand, nichts, - - - - -
 nichts im Sa - - - ck mir blieb

レーガーの典型：和声的輪郭において華麗で大胆。しかし描写手段において度を越えていて、メディアンテ的偽終止の反復において乱暴である。

和声的骨組みは、次の形式の連結部で明らかになる：(訳注288)

(移調： B . A . C . H.)

T t^P C^M \bar{D} T_M D \bar{B} (D^M) \bar{D}

D dur ←→ E dur ←→ Fis dur
 quasi: b moll ←→ c moll ←→ d moll

1 2 1 2 1

- 1.) 第1連鎖交換和音
- 2.) 第2連鎖交換和音

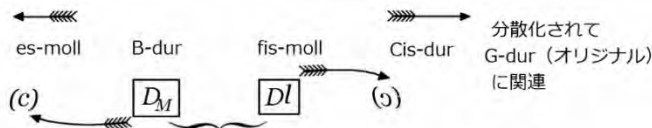
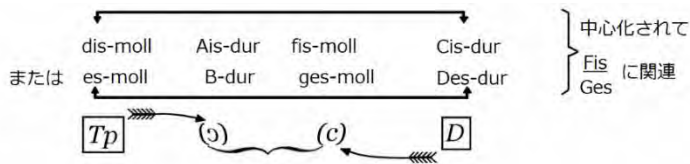
(訳注288) 譜例 676 の 3~4 小節目にかけての半音の動き (移調すると BACH の旋律になる) は、連鎖交換和音の連続によってできている。

677

Rich. Strauß, Rosenkavalier



このように解釈出来る：



このようなエンハーモニック的二重解釈は、近代音楽においては非常に頻繁である。B-dur のトニカ和音の第1連鎖交換和音は、fis-moll のトニカ和音と同じくらいよく、ges-moll のトニカ和音でもありうる。fis-moll のトニカ和音は、Ais-dur のトニカ和音によってと同じくらいよく、B-dur のトニカ和音によって連鎖交換和音として適用される。

d)

$T \mid D^{Mp} \mid T \mid c^P$ カデンツ化

または $T \mid T^{M^l} \parallel T \mid T_m$ 代理化

e)

$D^{Mp} \mid T \mid c^P \mid T$ カデンツ化

または $T^{M^l} \mid T \parallel T_m \mid T$ 代理化

次の例に酷似したケースがある：

Fis-dur : d-moll または Ges-dur : d-moll 両ケースは同様に起こりうる。
 dis-moll : g-moll または es-moll : g-moll //

第1連鎖交換和音

d-moll のトニカ和音と g-moll のトニカ和音は、調的 Des-dur のトニカ和音と Ges-dur のトニカ和音の代わりにあり、その3度同和音として機能する：(訳注289)



これらの非常に強く色を変える代理和音について、後にさらに詳細に語られる。(エルガーの Apostel の例も参照)

(訳注289) この b-moll 部分では、調性内の代理和音としては5小節目はトニカ平行和音の Des-dur のトニカ和音、6小節目はドミナント平行和音の Ges-dur のトニカ和音が自然だが、その代わりに3度同和音が用いられている。

680

a) モチーフ 典型的和音列

b) Rich. Strauß, Till Eulenspiegel

c) 1) 2) 3) 4)

双子和音! 5度バス!

(D^M) | D D^L | t^P t.....D^P D^M | d

cis-moll: F-dur + 7

B-dur e-moll As-dur + 7

連鎖交換和音： 第1 第1 第1 第1

d) cis-moll NB)

e) (d-moll)

(≡ (o o ≡) T .D^M T (F-dur)

d-moll: As-dur (As-dur)

第1

第2

NB)第1連鎖交換和音として：コンコルダンツ的、エンハルモニク的に価値変化される (訳注290)

または

それに対して：不協和音オリジナル形式 $C_M + D^{M^o}$ ges b des | e gis (h)

第1連鎖交換和音は、カデンツで、ドミナントの場所に現れる。そしてその3度同和音（エ

(訳注290) エンハルモニク的に読み替えることで、cis-mollのトニカ和音またはdes-mollのトニカ和音の7度、9度付き形式と解釈できる。実際の記譜通りの音で考えると、メディアアンテ形式を組み合わせた二重和音的不協和音と考えられる。

ンハルモニクの価値変化) として機能する：(訳注291)

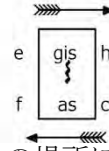
a), b) = 見かけ $\text{cis-moll} : \text{F-dur} = \text{C-dur} : \text{F-dur}$

b), c2) = " $\text{e-moll} : \text{As-dur} = \text{Es-dur} : \text{As-dur}$

c1) = " $\text{gis-moll} : \text{C-dur} = \text{G-dur} : \text{C-dur}$

c3) = " $\text{f-moll} : \text{A-dur} = \text{E-dur} : \text{A-dur}$

c4) = " $\text{E-dur} : \text{c-moll} = \text{f-moll} : \text{c-moll}$



第2連鎖交換和音は、カデンツでコントラドミナントの場所に現れる。そしてその3度同和音(エンハルモニクの価値変化)として機能する：

b) = $\text{B-dur} : \text{e-moll} = \text{B-dur} : \text{Es-dur}$

e) = $\text{d-moll} : \text{As-dur} = \text{d-moll} : \text{a-moll}$

Solenne Ho - - ly Fa - ther, keep through Thi - ne

Edw. Elger, Die Apostel (Oratorium)

(681)

T C^{Mp} C As-dur和音 C_p または B D^{Mp} D B-dur和音 $\times \times$ $\times \times$ 3度同和音

Es-dur : a-moll および F-dur : h-moll = 第2連鎖交換和音またはヴァリアンテ化されたトリトナント。(訳注292)

和音列 $\text{F-dur} : \text{h-moll} [T : \text{B}^I \text{ または } T : \text{C}^{Mp}]$ は、リストの h-moll ソナタで、逆の配置 h-moll : F-dur で現れる：

p subito

(682)

L B C^{Mp} または C

Liszt, Sonate h-moll

つまり、旋法が取り替えられると = H-dur : f-moll

(訳注291) D→Tのカデンツのドミナントの場所に3度同和音として使われる。c3)、c4)に関してはエンハルモニクの解釈し直しによる3度同和音。

(訳注292) 譜例681の1小節目 Es-dur→a-moll、2小節目 F-dur→h-moll は同じ関係性にある。増4度関係のトリトナントだが、旋法が異なるためヴァリアンテ。

683 Hier ist die Stim-me des Mit - leids tot:
Liszt, Die heilige Elisabeth

サロメからの次のすばらしい和音列は、ほとんど解きほぐせないように見える。(驚くべき幻覚によってひどく苦しめられた Herode の苦しみのモチーフの和音) :

684

持続する c (Jochanaan のモチーフの音) は、和音解釈をさらに複雑化するように見える。しかし、まさにこの持続する声部は静止の極みである。これは調的中心化によって最後の名残を表現し、すべての和音がこれに関係する。つまり、そこから、すべての和音が異なる緊張的刺激として関係するようになる。(訳注293)

685 Rich. Strauß, Salome

(訳注293) C-dur を中心調とすることですべての和音をそこに関連付け、1つの調性内にあると解釈させることで不協和音の緊張感を増している。

この和音列の表現効果は、動かないcによる和音摩擦によってとりわけ混乱し、プログラム通りの見本を挑発するようにめちやくちやになる。しかし和音アナリーゼ的、機能的には完全に理解されうる。「偶然の形成」、それを何人かの近代理論家は好都合に語るが、そのようなものは存在しないのである。(訳注294)

S. Karg-Elert, (1919) W62
Musik für 5 Inst. und Gesang
Tod

(686) du stirbst nicht ei-ner Blu-me leich - ten

長三和音列 C- D- E- Fis-dur

短三和音列 as- b- c- d-moll

第1 第2 第1 第2 第1 第2 第2 連鎖交換和音

潜在的半音階は、交換された3度、7度音から形成される。(訳注295)

e	f	fis	g	gis	a	ais	h	
vb	ces	vc	des	vd	es	ve	f	[!]

短三和音は、長調列において、導入されたドミナントのヴァリアンテ化された反クロモナンテ(!)として解釈される！(訳注296)

(訳注294) 不協和音を無作為に並べ偶然的に生まれた音列というわけではなく、機能的にすべて解釈可能である。

(訳注295) ヘ音譜表の16連符第2音の半音列と、第3音と第1音を交互にとった半音列は、それぞれの和音の第3音と第7音の位置を交換することでできている。

(訳注296) 譜例688のa)でのA-durのトニカ和音は次のD-durのトニカ和音への導入ドミナント。これを図のようにヴァリアンテ化し(a-moll)、反クロモナンテ(As-dur)に

全音階的原形式：

(688) a) 上7度つき

ヴァリアンテ a- h- cis-
反クロモナンテ As- B- C-
ヴァリアンテ クロモナンテ as- b- c-
b) 下7度つき

この第2連鎖交換和音は、厳密に導音的に記譜され、次の方法で導入和音として現れる：(訳注297)

c)

そしてこの不協和形式においてようやく、導入和音は、真の連鎖交換和音、つまり明確な動的傾向を持つ動和音である。これは、すでに多く言及されたように、不完全な導和音、反導和音の融合である。(訳注298)

d)

e)

(C_M) x (C_M)
(D_{M̄}) x (D_{M̄})

es h gis eis f cis ais fisis =二重クロマ

長調での2つの短調性の連鎖交換和音が、その下7度に並べてさらに下9度を形成すると、これは導和音と反導和音の長調性の上9度和音になる：(訳注299)

し、それをさらにヴァリアンテ化する (as-moll) と譜例 687 の2つ目から3つ目の和音関係、as-moll→D-dur の和音列が生じる。

(訳注297) b)の譜例の和音と同じだが、すべてが次の音への導音(クロマでない)になるように記譜されるため、このようになる。

(訳注298) 不協和形式、つまり7の和音として書かれた形式ではなく導音的に書き換えた形式。これは次のD-durのトニカ和音にとって導音的(短2度上昇する)と、反導音的(短2度下降する)動きを持った和音である。

(訳注299) 1つの長三和音に対する2つの連鎖交換和音。つまり、第1と第2であり、C-durのトニカ和音ではas-mollのトニカ和音(第1)とfis-mollのトニカ和音(第2)である。この2つの和音が下7度と9度を伴うと、結果的に長調性の9の和音(Des-durのト

I es ε ces ♯ as	es ces as f f f e des	es ces as f f f des 1	es 9 ces 7 as 5 f 3 des 1	C_M (meth.)	I cis ε a ♯ fis	cis a fis dis dis e h	cis a fis dis dis h 1	cis 9 a 7 fis 5 dis 3 h 1	D^M (meth.)
-----------------------	-----------------------------	-----------------------------	---------------------------------------	------------------	-----------------------	-----------------------------	-----------------------------	---------------------------------------	------------------

次の例も参照：

688 Valse elegante

下7度と9度を伴った第1連鎖交換和音＝上9度和音としての反導和音 (訳注300)：

as-	h-	Es-	e-	g-	c-	moll和音
Des-	C-	E- (en harm.)	A- (en harm.)	C-	H-	dur和音
→ T	→ D_M	→ T_M	→ D^M			

Risoluta

689 *ff*

S. Karg-Elert, Op.152 II. Streichquartett mit Singstimme

短調トリトナンテ

ニカ和音と H-dur のトニカ和音) ができる。これらは、もとの C-dur に対して、短 2 度上の反導和音、短 2 度下の導和音の性質を持つ。

(訳注300) 1 小節目、as-moll のトニカ和音が下 9 度を伴うと、それは同時に上 9 度付きの Des-dur のトニカ和音となり、これは次の C-dur のトニカ和音を上から導入する反導和音である。

b)

agitato

a-moll | dis-moll | a-moll | dis-moll | a-moll | [Tp] { B C^M } P

F-dur | H-dur | F-dur | H-dur | F-dur

トリトナテ的反复での潜在的導音双子：

c) Molto agitato

メディアンテ的

fis- c- b- e- d- gis- fis- c-moll和音

ずらされた短調トリトナテ

全音土台の短調和音進行：

b- c- d- e- fis- gis-moll

M fis-
d-
b-
M

gis- M
e-
c-
M

=2全音ずらされた
メディアンテペア

トリトナテとトリトナテ的ヴァリアンテ (第2連鎖交換和音)：

690 Allegro appassionato S. Karg-Elert, Op.152

d-moll : gis-moll f-moll : h-moll

tr. fis-moll C-dur h-moll F-dur

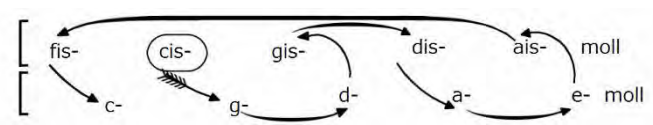
e-moll B-dur a-moll Es-dur ウルトラドミナント連鎖 (短調) f-moll : h-moll

sempre molto agitato

F-dur : H-dur : F-dur cis- g- d- gis dis- a- e- ais-

fis- c- cis- : g gis : d es- a- e- b- moll (dis) (ais)

クロマ的またはトリトナントの複調：例えば8小節目から：



上記例：

Takt 1 f- d- h- gis- moll和音 隣接メディアンテグループ 跳躍要素=トリトナント

Takt 2,3 Es- B- F- C- dur和音 } 上下7度つき
a- e- h- fis- moll和音 } トリトナント的ヴァリアンテ (=第2Koll. w. Kl.)

Takt 7 (トリトナント) 概念的

Takt 8から終わり fis- cis- gis- dis- ais- moll和音 } トリトナント
c- g- d- a- e- moll和音 }

691 a) S. K.-E.

h-moll × F-dur
h- f- h-moll || F- H- F-dur
(動和音)

Takt1-2と9-10= as- f- d- h- gis- moll和音 ||
Takt3-4と7-8= Des- B- G- E-dur || Es- C- A- Fis- dur和音

b) du bist beschmutzt an Haupt und Hand

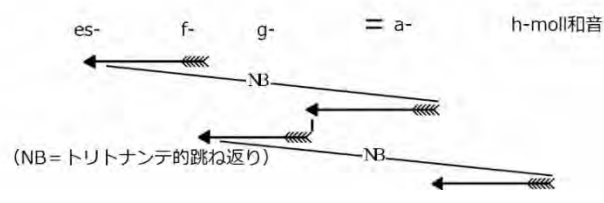
(短調トリトナント) 隣接Med. トリトナント

c) was ist's?

pizz.

d) [Christus] beug' dich zu-rück. und trinke fein ge-schwinde

pizz. p lento mistico pp



14. Kapitel

Die Septgegenklänge

[Gegenkonkordanten]

7の反和音 [反コンコルダント]

この受け入れ (訳注301) は、複雑なケースの和声的アナリゼを簡略化する。

どの三和音、四和音にとっても、その平行和音または導音交換和音、一さらにはそのメディアンテと反メディアンテ—さらにそのヴァリエnte、そしてその平行ヴァリエnteまたはヴァリエnte平行和音が全音階的、半音階的代理和音として生じうるように、どの和音も、その7の反和音によって代理されうる。(訳注302)

\bar{C} $\bar{C}\lambda$ | C $C\bar{\lambda}$ | \bar{T} $\bar{T}\lambda$ | \bar{D} $\bar{D}\lambda$ | C $C\bar{\lambda}$ | F $F\lambda$ | G $G\bar{\lambda}$ | A $A\lambda$

\bar{K} または λ はコンコルダントである。主要和音に対して逆の位置=反コンコルダント。大

文字= \nearrow =長三和音、 \searrow =短三和音。(訳注303) (ほかのすべての機能文字と同様に) これらの

反コンコルダントは、調整されたウルトラコントラドミナンテ、反メディアンテヴァリエnte、ヴァリエnte平行ヴァリエnte(!)のはるかに簡単な形式として現れる。(訳注304)

潜在のカデンツ: $T : \bar{D}\lambda$ $T : \bar{C}\lambda$ $\bar{T}\lambda : C \mid \bar{T}\lambda : D$
 の代わりに $T : C \text{ or } D$ の代わりに $T : T_m \text{ or } c^P$ (c^P): C | D_m or t^P: D
 の代わりに

(訳注301) 7の反和音を機能解釈に加えること。

(訳注302) 他の全音階的、半音階的代理和音と同様に、主要和音の代わりに用いることが出来る。

(訳注303) 逆向きの文字のK。主要和音が長三和音の場合は、反コンコルダントは短三和音、もとの主要和音が短三和音の場合は、反コンコルダントは長三和音になる。反コンコルダント自体が長三和音の場合は、文字は右上、短三和音では右下に傾く。

(訳注304) 調整されたウルトラコントラドミナンテ (C-durでのb-mollのトニカ和音) はドミナンテの7の反和音、反メディアンテヴァリエnte (C-durでのas-mollのトニカ和音) はコントラドミナンテの7の反和音、ヴァリエnte平行ヴァリエnte (C-durでのes-mollのトニカ和音) はトニカの7の反和音と同じである。

カデンツ $\downarrow D$ $\downarrow C$ $\downarrow C \downarrow D$

潜在のカデンツ: $\downarrow : \downarrow \bar{K}$ $\downarrow : \downarrow \bar{K}$ $\downarrow \bar{K} : C \quad \downarrow \bar{K} : D$

$\downarrow : \bar{3}$ or $\downarrow \bar{p}$ $\downarrow : \bar{4}^m$ or $\downarrow \bar{p}$ $(\bar{p}) : C \quad \downarrow D^m$ or $\downarrow \bar{p} : D$

の代わりに の代わりに の代わりに

正しく理解されて欲しい。：この和音は、多くの場合、反コンコルダント的代理和音として受け入れられる。例えば、上記の場合、それらの和音にトニカが再び続くときのように、ほかの和音との関係がこの解釈でより自然であると証明されても、その価値は3度近親で有り続ける：(訳注305)

1度目 NB 2度目

より単純に $\downarrow \bar{K}$ $\downarrow \bar{K}$

E-dur: $e \quad g \quad h \quad d$
 $e \quad g \quad b \quad d = g\text{-moll}$

F. Medelssohn
Var. ser.

このような音列 (NB) は、Parsifal とドビュッシーの Faun に現れる。そしてカデンツ化された7度交換和音 (訳注306) をともに見ることによって、極めて簡単に理解されうる：

695

7度交換 \bar{D}^{λ} (D) \bar{D}^{λ} (D) \bar{D}^{λ} (D) \bar{D}^{λ} T

Gis- Cis- Fis- H- H- E- A- dur和音

R. Wagner, Parsifal

(訳注305) 反コンコルダントと解釈されることで、より単純な全音階的代理和音とみなされがちだが、価値自体は3度近親である。

(訳注306) 反コンコルダントのこと。例えば最初の和音は、Gis-durのトニカ和音の7度交換和音。つまり、gis-his-dis-fisの、7度fisを1度として逆に取ると、fis-d-h-gisとなる。

696 Cl. Debussy, l'apres midi d'un faune

$T \ (\bar{D}^{\lambda}) \ \epsilon \ (\bar{D}^{\lambda}) \ (\epsilon) \ (D^M) \ \epsilon \ (\bar{D}^{\lambda}) \ T$
 E A D G C Cis D A E
 x x x
 (c-) (b-) (c)moll

その他の点では、この最後に挙げられた見事な作品は、7の反和音によって強く押し通されている。7の反和音が、作品に特別な魅力を与えているのである：

697

a) 2小節目 : $\begin{matrix} \text{ais} & \text{cisis} & \text{eis} & \text{gis} & \text{3小節目} \\ \parallel & & & \parallel & \\ \text{ais} & \text{cis} & \text{e} & \text{gis} & \end{matrix}$
 b) $\begin{matrix} \text{e} & \text{gis} & \text{h} & \text{(d)の代わりに} \\ \parallel & & & \parallel \\ \text{e} & \text{g} & \text{b} & \text{dが生じる} \end{matrix}$
 c) $\begin{matrix} \text{x} = & \text{h} & \text{dis} & \text{fis} & \text{aの代わりに} \\ \parallel & & & \parallel & \\ \text{h} & \text{d} & \text{f} & \text{a} & \text{が生じる} \end{matrix}$

図式例：5度列は、7の反和音と交代する (訳注307)：

698

C- F- B- Es- As- Des- dur和音 a- e- h- fis- cis- gis-
 代わりにC- B- As- || Cis- Dis- Eis-
 as- ges- fes- moll和音 a- h- cis-
 $T \ \bar{C}^{\lambda} \ (C) \ (\bar{C}^{\lambda}) \ (C) \ (\bar{C}^{\lambda}) \ || \ \downarrow \ \bar{C}^{\bar{R}} \ (C) \ (\bar{C}^{\bar{R}}) \ (C) \ (\bar{C}^{\bar{R}})$

(訳注307) 5度的に進行する音列 (例えば譜例のように C→F→B→Es と5度下降) の代わりに7の反和音が使われる。ここでは F-dur の代わりに as-moll、Es-dur の代わりに ges-moll など。

699

7の反和音での、調性的広がりのもっとも強い方法は、はっきりしている。第I 5度近親、第II 3度近親、第III 7度近親といった和音近親の階級化において、自然がその都度同時に調性の境界を外へ動かし、しかし常にコンマ差のタイプ交換によって見かけ上に和音列関係を強調しているという現象は非常に重要である。(訳注308) C-dur と a-moll では、5度近親によって、ウルトラ形式が除外され、和音領域が編成される。(訳注309)

5度近親: (B) d= F= a= C= e= G= h= (D)
 +-----x

3度近親: φ Des= f= As= c= Es= g= B= +
 x D= fis= A= cis= E= gis= H= ⊖

7度近親: ∇ Des= (Fes) as= (Ces) es= (Ges) b= (Des) φ
 ⊖ H (Dis) Fis (ais) Cis (eis) Gis Δ

C-dur または a-moll のトニカ和音の中心の和音列がトニカとして機能すると、des-moll から Gis-dur のトニカ和音へ進行する: (訳注310)

∇ des = Fes = as = Ces = es = Ges = b= Des = f= As= c= Es= g= B= d= F= a= C= e= G= h= D= ...

III. II. I.

... fis = A= cis = E= gis = H= dis = Fis = ais = Cis = eis = Gis moll und Dur Akk. Δ

II. III.

(訳注308) 5度近親から7度近親を使うことで調性の領域は広がっている。5度真正な近親和音に対して、3度近親と7度近親では同名の和音でもコンマ差が存在するが、これらを同一視することですべての近親関係を1つの調性の中で関連付け、和音列の関係性を明確にしている。

(訳注309) C-dur にとってウルトラ形式である D-dur は、5度近親の外側にも位置するが、同時に3度近親に存在するため、コンマ差のある解釈し直しによって3度近親とみなされ、5度近親からは除外される。

(訳注310) C-dur と a-moll を中心と考えると、5度近親から7度近親の繋がり、des-moll から Gis-dur までが関係づけられる。

15. Kapitel

Die aufgehobene Tonalität

[Freitonalität]

廃止された調性[自由調]

a) Allgemeines

全般

調性は廃止される。または、和声的出来事の全和声中心への関係がもはや認識できな
 き (訳注311)、エピソードや楽節は自由調である。どのカデンツ化 \triangle , \triangle' , ∇ または
 ∇' , ∇ , \triangle も (場合によって短時間でも) 調性固定化として作用するため、自由調が、
 特に拍節的に強調された楽節終止で、そのような明確なカデンツ化を排除するとい
 うことは説明がつく。(訳注312)

700 a)

理論的、機能的に、この和音列を当然、非常に多くの主要中心と結びつけることができる。
 例えば、C-dur または Es-dur を T として。しかしこの和音列はこのような形式では決して
 知覚されえない。この和音は、直線的独立関係 (連鎖関係) で進み、中心的グループ化を排
 除するような遠隔近親を好む。(訳注313)

外声は、自由調を引き起こさない。なぜなら、その音列は、非常によく「調性的に」解釈
 できるためである (訳注314) :

(訳注311) 和声進行が、調性中心 (その調のトニカ) と関係付けられない時。

(訳注312) カデンツが調性を固定する性質を持つため、自由調を作るために、特に楽節終止
 でカデンツが排除される。

(訳注313) 特定の調を中心としてトニカを設定することもできるが、この和音列は1つの中
 心にすべての和音の関係しているわけではなく、それぞれが隣接する和音との関係によっ
 て独立して置かれている。

(訳注314) 外声のみを抜き出す (譜例 b) が上声、c) がバス) と、これら自体は自由調ではな
 く中心調のトニカ (譜例 b) は b-moll、c) は Es-dur) を持つ調性的進行である。

b) F- b- Ges- B- es- F- es- b-
 ♭ ♭ ♭ (5) ♭ ♭ ♭ ♭

c) D- Es- G- C- F- B- Es- As-
 D^M T (D̄) (D) (D̄) D (D̄) C

つまり、反対に、厳密な全音階的（音）列は、和声的に自由調的に解釈されうる：（訳注315）

a) 1 1 3 5 8(+3⁻)

b) 1 1 3 5 8

7度反 Dom. Trit.平行 トリトナントと
 導音交換 そのヴァリアンテ

（訳注315） 一見普通の全音階的な音列も、和声付けによって自由調的になりうる。

b) Parallele Akkordrückung

平行的和音ずらし

一前の章と 75、76 頁の図式表が述べているように一すべての和音は互いに近親であるため、すべての和音は互いにその交換列へも進むことが出来る。

そのような和音列のもっとも単純な方法は、「平行的和音ずらし」で明らかになる。

「音域変化」の際、和声が変わらずに留まり、和音形式だけが変化する (訳注316) ように、一逆に「平行的和音ずらし」では、和声が変わる一方、和音形式は変化しない： (訳注317)

(訳注318) 和音音

F-dur
f-moll
E-dur
D-dur
d-moll

一般に、ドビュッシーは「連続した和音平行の父」と呼ばれる。そして彼がこの主義でしばらくの間広く知られていた (Cyril Scott, W. Niemann) ことは否定できない。しかしこの精妙で素朴な平行手法は、世紀転換期にはまるで時代遅れであったように見える。なぜなら、この作品の著者 (訳注319) は、すでにその頃一私の師も驚いたように一まだドビュッシーの名を知る前に、このような束を書いていたのだから。

いくつかの異なる形式が立証されうる。これは連鎖関係で進む：

1.) 調性内で、交換された調の和音 (調的音度ずらし) (訳注320)

(訳注316) 譜例 702 は、和音配置が変化するため、和音的には変わるが、和声は同じ d-moll のままである。

(訳注317) 譜例 703 は、和声は変化していくが、常に上声に 5 度音、バスに 7 度音が来る。

(訳注318) 譜例 702 と譜例 703 の構成音をそれぞれ直線的に並べると、b) のようになり、譜例 703 の方では 5 種類の和音の和音音が含まれる。

(訳注319) カルク＝エラートのこと。

(訳注320) 調性内に収まる範囲での平行ずらし。よって長三和音と短三和音が混ざる。譜例

2.) 調性の閉鎖上の考慮なく厳格にコピーされた和音タイプ (訳注321)

3.) 調性の閉鎖上の考慮なく交換された和音タイプ (訳注322)

この音列は、旋律からも自由になり、単に間隔を詰められた、または離された伴奏尺度として機能する。(訳注323)

704 長、短三和音 (オクターヴ配置) Claude Debussy, Heiliger Tanz


ペンタトニック的領域

705 4度三和音のみ (ニュートラル)


ペンタトニック的領域

706 長三和音のみ (3度配置) 調性旋律



ヘクサトニック的5度領域 : Ges- Des- As- Es- B- F- dur 和音

707 長、短三和音 Cl. Debussy, 3 Nocturnes


上声全音階的テトラコルド [a h c d e]
 中声 " [fis gis ais cis]
 下声 " [d e f g a]

E-dur : g-moll および D-dur : f-moll のトニカ和音=7の反和音。b と as の音 (中声部) は、直線的には ais、gis になる。(訳注324)

1)

708 Lento semplice S. Karg-Elert, II. Satz Klavier Konzert Op.6


Solol

704 参照。

(訳注321) 音程関係が厳密にコピーされるため、臨時記号を伴う場合もあり調性を越える。

(訳注322) 調性内に限定するわけではなく、かつ長三和音と短三和音も入れ替わる場合がある。

(訳注323) 旋律に左右されることなく、独立した伴奏形態として扱われる。

(訳注324) 全音階的に一列に並べるためにエンハルモニクの解釈し直しを行い、ais、gis と読む。

長、短三和音 音階状

709 S. Karg-Elert, Op.71 Violoncello Sonate(II. Satz)

調性、音階状に動かされる四和音 [7度和音平行、導音双子]

710 Vivace con umore.

2) S. Karg-Elert, Op.139A Jugend

基音の9度和音、5度配置、厳密にコピーされた動き

711 Lento mistico.

3) S. Karg-Elert, Op.102 XII Impressionen (Kunst-Harmonium)

異なるタイプ、和声的自由調、旋律的調性 (d-moll - a-moll)

712 S. Kaeg-Elert, Op.108 Nr.2 Starlight (Organ)

8va - 1

長調の 6 の和音での非常に慣用的な経過部。これは実際調性をほとんど揺さぶらない。特に、支点がまだ調的に簡単に関係しうる場合。(訳注325)

(訳注325) 譜例 713。A)→A)は As-dur→E-dur であり、Fes-dur と考えると As-dur から反

713 S. Karg-Elert, Op.108 Nr.1 Sunset

4 6の和音での半音階的下降
エンハルモニク的反メディアンテでのゼクエンツ

B) C) B) C)

(soft Reeds) 8'+4' (Reeds) 8' 4'

全音的ずらし (Ped.) 半音的ずらし
上4度でのゼクエンツ

714 W. Niemann, Op.86 Nr.1
Abend am Nil (Pharaonenland)

Languido.

全音的ずらし (Ped.) 半音的ずらし
上4度でのゼクエンツ

旋律は厳格に調性：eフリギア。和声はトニカ的、メディアンテ的に修正された
短三和音が（根音的）平行にずらされる。(訳注326)

メディアンテの関係。

(訳注326) 旋律はeフリギア音階（調号のないe音階）で進むのに対し、和声にはesが現れる。これは音程を厳密にコピーした平行ずらし手法であり、トニカのe-mollのトニカ和音に合わせ、その反メディアンテに位置するcの和音は調性外のesを用いることでc-mollとなっている。

Maestoso. Wolfgang Ey, Fülle

連続した9の和音（二重和音）

Schematisierte Formen:

図式化された様式：

A) 次の旋律的フレーズ（様式化されていない）が想定されると：

716

長三和音のみ（三和音から五和音）が編成される。^(訳注327)

どの音も、1、3、5、7になりうる。後半から和音タイプが交替する^(訳注328)：

717

長三和音 基本バス 長三和音 5度バス

718

長7度和音 5度バス 長9度和音 基本バス

^(訳注327) この旋律に、三和音から五和音（9の和音）までの長調性の和音をつける。

^(訳注328) どの音も1度音から9度音のすべてになりうる。当然、どの音になるかによって生じる和音が変わる。例えば1度音として考えればD-dur→F-durとなり、5度音として考えればG-dur→B-durとなる。後半、つまり次のスラーが始まる2小節目3拍目からは、和音のタイプが変わり、例えば譜例717では前半は1度音、後半は3度音（転回形も変化）となる。

719

三和音 3度バス

7の和音 5度バス

720

基本バス

721

7の和音 5度バス

基本バス 9の和音

722

基本バス

同じ形式の3つの和音ごとにグループができる (訳注329) :

723

1 1 1 1 1 1 7 7

1 1 1 5 5 5 5 5 5 1 1

(訳注329) 旋律の音列を短3度→半音という3つの音で区切り、そのグループごとに平行的ずらし和声をつける。

同じ形式の 2 つの和音がずらされてさらに現れ、機械化されたエレメントはさらに後退する。特にペアが 3 部分からなるリズムで現れるとき。(訳注330)

そのような和音列は、ほとんど終わりなく常に新しいグループ化で一緒に置かれる。このような万華鏡的变化は当然芸術的成果を生まない。(訳注331) しかし、構造上の理由から—自由調の知覚の訓練のために—、この和音形式遊びを伴った立ち入った取り組みが勧められる。

B) 短調形式はまだ足りない。そのために、次の音列は適するかもしれない：

(訳注330) リズム (フレーズ) 的には 3 つの和音のまとまりだが、平行ずらし形式は 2 つずつのまとまり。

(訳注331) 機械的にずらされてできる形式であるため、芸術的、独創的な和声付けとは言えない。

728

7度バス

729

Risoluto.

ff

p pp ppp

基音バス

730

Ruhevoll.

p

根音的バス。下9の和音=5度音での上9の和音と等しい。(訳注332)

長調形式に似て、ここでも小さなグループはタイプを交換できる (訳注333) :

ε ε ε' α α α' Γ Γ Γ' または Γ Γ Γ' ε ε

など。

同様に、平行双子和音、導音交換双子和音は全4位置と転回でずらされうる。(訳注334)

全音階システムでは、両間での交換は非常に慣用である (訳注335) :

(訳注332) 長調と短調の和音の9の和音は、同じ和音となる。譜例730の冒頭和音、g-mollのトニカ和音の9の和音(d·b·g·e·c)は、その短調的5度cの上にできる9の和音(c·e·g·b·d)と同じ。

(訳注333) グループごとに、上声に何度音を用いるか変えることができる。

(訳注334) 双子和音は四和音であるため、1つの音に4つの機能が当てはめられうる。例えば、上声を1度音、3度音、5度音、7度音のどれとみなすか、ということ。

(訳注335) 平行双子和音と導音交換双子和音を織り交ぜて使用する手法。

減7和音と増3和音は、連結進行においてあらゆる調的識別可能性、つまり決まった調性領域への一義的な従属をなくす。そしてそれが、無調的複合体を生む。シューマン、ショパン、リスト、ワーグナーなどのロマン派の巨匠たちは、このような調的に関係のない不協和音連結を、「無調」という言葉が強く打ち出される前からすでに長く使っていた。

この音列

735

と次の譜例は、不協和音タイプからもたらされている：

全音階的不協和音

736

737

739

効果がないため、簡潔化して記譜される

741 e) (女性) f) 742 (女性)

743 簡潔化された記譜 g) h) 744

745 i) k) 746

互いに積み重なった短3度の和音形式は
短3度ずらしにおいて、
互いに積み重なった長3度の和音形式は
長3度ずらしにおいて、

機能的に異なって作用することはない

平行進行は、和声的出来事において、ステレオタイプの反復によって決まった和音タイプを可能なかぎり明白に強調するための原始的な方法である。タイプの転換によって、和声の近親関係に重要性が置かれる。(訳注338) なぜなら、一度編成された、そして機械的に動かされた和音形式は、和声的出来事の過程で、その解釈にそれ以上問題を示さず(訳注339)、しかし、和音の固有の魅力的効果は、反復によってそれ自身で強くなるためである。(訳注340)

(訳注338) 和音タイプ(和音音の配置)が変わることで、反復進行だけでなく、和声進行にも注意が払われる。

(訳注339) 同じ和音タイプ(和音音配置が同じもの)は、反復することによって反復進行として捉えられるため、個々では和声的進行に影響を与えなくなる。

(訳注340) 同じ形態で反復されることで、その和音のキャラクターは強く押し出される。

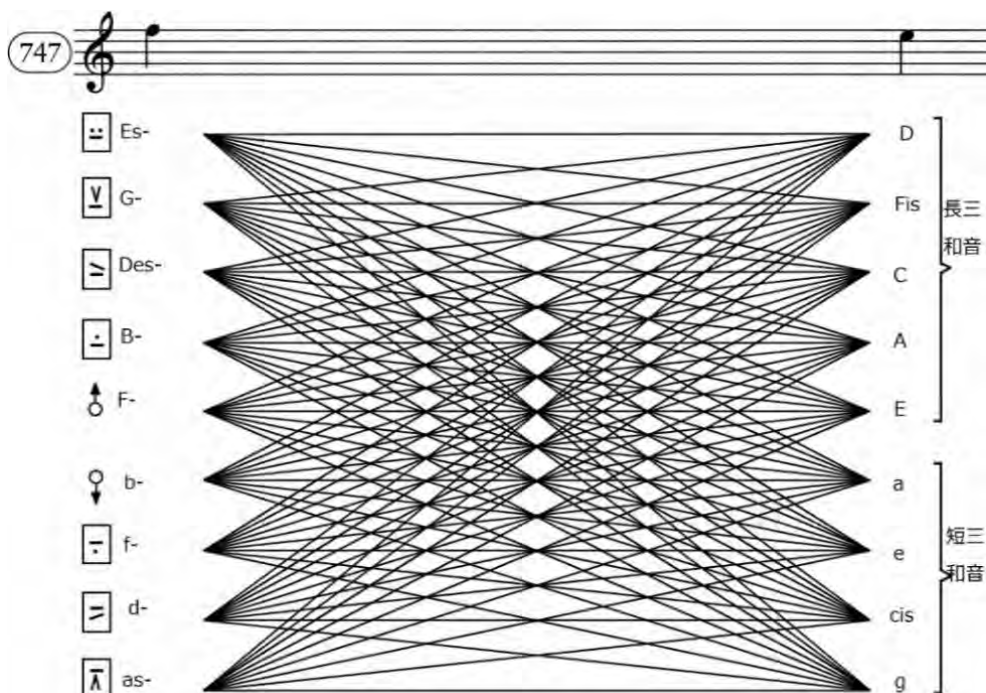
d.) Die konsonanten und konkordanten Klangdeutungen im freitonalen Bereich.

自由調領域での協和音的、コンコルダンツ的和音解釈

もっとも単純な形式のみ



が想定される場合 ($\bar{D} = \underline{Q}$ これはあたかも同じ和音のように数えられる)、どの音も 9 つの和音解釈を持つ (訳注341) ため、音列としての 2 音は 81 の様々な交代形式を持つ (訳注342) :



エンハルモニク変化は、多くのケースで自明である。(Cis-dur=cis-moll の代わりに Des-dur=cis-moll など) 上記の表には、半音進行を持つすべての近親 (訳注343) が含まれる。どれもが、自身の 7 度と 9 度を挿入できる。

同じ段に記されている和音は、先に言及された和音平行を生み出す。しかし中声と下声の跳躍によって、特にバスの反進行によって機械的な「束」は強く制限、または中断されうる： (訳注344)

(訳注341) 長調性和音の 1 度音から 9 度音、短調性和音の 1 度音から 7 度音になる可能性。9 の和音は長調も短調も同じ和音のようにみなされるため短調では 9 の形式は省略される。

(訳注342) 1 つの音につき 9 種類の解釈があるため、2 音の進行の可能性は $9 \times 9 = 81$ 通りとなる。

(訳注343) 上の表では、 $f \rightarrow e$ の関係を含む和声進行があらゆる近親関係で存在している。

(訳注344) 当然、中声とバスもすべてが平行に動かない限り、平行進行は生まれない。

748

dis= enharm. 7 (es) (h=cis) ζ

F- : E- || Des- : C || f- : e- || d- : cis- || Es⁹- : D⁷ || G- : Fis⁹

次の自由調、または無調の8音列は、上声として受け取られる：

749

(旋律的モデル)

強いカデンツ形式の採用によってこの楽節は調性領域に動く (訳注345)：

750

D T (c) C \bar{D} t (\bar{D}) \bar{D}

しかし、すでに同じ交替形式 (ずらし) の厳格な展開部が、はっきりと調性を広げている：

751

(調整されたコントラドミナント) (調整されたコントラドミナント)

des-moll D-dur b-moll H-dur

例○は、抑圧された c-moll 中心の周りを揺れ動く。

$\text{A} | \text{t}(\text{a}) | \text{L}_1(\text{c}) | \text{I}^{\text{P}}(\text{c}) | \text{c}$

例☒は、同様に、a-moll 中心の周りを揺れ動く。(同じ機能)

2つの例が混ざると、和音列は、2つの中心の周りを揺れ動く。この音列は、強い調的振動である。(NB. 不可欠になったエンハルモニク変化に注意) (訳注346)：

(訳注345) カデンツ的和声 (D→T など) がつけられることでこの旋律は調性的に作用する。

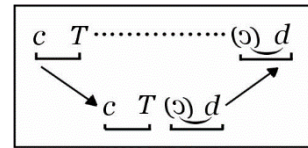
(訳注346) c-moll と a-moll に関連付けられた和声列を組み合わせたものは、当然この2つの調性の色を持つ。ここでは統一的に A-dur で機能記号付けをしているためエンハルモニク変化している。

752

c T (c) D^M (c) d

より良くは : A-dur

Gis-dur



単一の調性中心からの引き離しは、原始的なカデンツの考え方の崩壊によって進む。(訳注347)

753

C D a a

反trit. 反tri.var. 7の反和音 反tri.Var. tri. Var. 反tri. Var.

遠隔近親は、中間休止的に起こる。つまり、遠隔近親が拍節的に互いに密接な関係にあるモチーフを作るときのようには明確には作用しない。(訳注348)

強い調性拡大は、メディアアンテモチーフから生じる。

754 Medianten.

a (Dur) b

754 a (Moll) 755 b

混合 : A-dur des-moll es-moll H-dur

756 隣接メディアアンテ

Cis E A C D F Fis A F D Des B C Es E G

(エンハルモニク) (同様に任意で混合される)

757 またはエンハルモローゼ

(訳注347) 和声がかデンツ化されない(トニカへ解決しない)ことで中心調がなくなっていく。

(訳注348) 重い拍節に遠隔近親が置かれるわけではない場合、その重要性やモチーフに与える影響は少ない。

758 下7度つき短調形式

ais — cis — fis — a — h — gis — es — c
(dis) (his)

759 導和音

F — E — Des — C — D — Es — Fis — G — Des — C — A — Gis — Ais — H — D — Es

761 トリトナント

B — E — Ges — C — D — As — Fis — C — Es — A — H — F

762 9の和音

コンコルダンツ化された二重掛留音としての短調形式 (訳注349)

763

b- e- fis- c- h- gis- fis- c- (b- e-)moll
as-

すべて下7度つき

(訳注349) 7の和音の構成音のうち2つの音が同時に半音進行して掛留音として働く。

第1連鎖交換和音（または反メディアンテヴァリアンテまたはメディアンテ平行）：

764

765

f A des F G es H g F cis Des a h Es dis G
(cis) (dis) (Cis) (es)

766

gis as C e fes As B fis ges D ais b

不協和音記譜

(音交換)

第2連鎖交換和音（上7度と下7度付き反トリトナンのヴァリアンテ）：

767

768

b E fis C D (gis) Fis c G cis Es a h F dis A
as (es)

769

B e Ges c d As fis C

770

Des g A es f H a Es

メタルモーゼ的7の反和音（トリトナンの、または反トリトナンの平行和音）：

(lento)

771

Cis e A c d H fis Dis

772 (17音領域)

Cis e A c h As es C

773

B cis Fis a d H fis Dis

調性は、遠隔近親を展開するこれらの例で、完全に分散されている。(訳注350) すべてのここで引用された楽節は、機械化されたずらし(ゼクエンツ)形式を示している。(訳注351)つまり、徹底した模倣の中で、モチーフとしての近親ペアを展開している。(訳注352) 機能タイプは例の中では同じままである。(訳注353)

それぞれの和音ペアが交換された近親タイプを採用するとき、和声的出来事はより自由になる。例えば(上記のグループから見て取れる)(訳注354)：

774

775

場合によって
入れ替わる

このような交換形式の多くが起こりうる。

(訳注350) 1つの調性によって関係付けられているということはない。

(訳注351) 2和音ずつのペアで反復進行されている。

(訳注352) 和音ペアからなる1つのモチーフ内のみで、近親関係を作っている。

(訳注353) 和音ペアごとに見ると、第何音がどの声部に置かれているか、という和音形は同じである。例えば譜例773では、長調和音(B-dur)→短調和音(cis-moll)のペアになっているが、長調では上声に5度音、短調では3度音がきている。これは次のFis-dur→a-mollでも変わらない。

(訳注354) 譜例774、775のように、和音ペアでもその機能タイプが異なることで、機械的な模倣よりさらに自由な和声法が可能になる。また、矢印のように前後半で入れ替わる可能性もある。

和音領域の完全な分散化である。しかしその中で個々のエレメントはまだ「閉じられた」形式（1つの根にできる）を描く。^(訳注355)

その場所にポリゾナント和音（＝二重または三重和音とも言う。つまり不協和音）が生じると、はっきりとした無調が生じる。

わかりやすい和音列に、

(776) A

a b c d e f g h

同時に、それ自身では同様にわかりやすい和音列が寄る：

(777) B

a' b' c' d' e' f' g' h'

これらは、個々の和音音の省略の際（しかしこれはほかのより複雑なケースでは維持もされる）に、次のような魅力あるポリゾナントを生む^(訳注356)：

778 ポリゾナント連鎖-無調：

● = グループ A
○ = グループ B
⊙ = A と B

a b c d e f g h

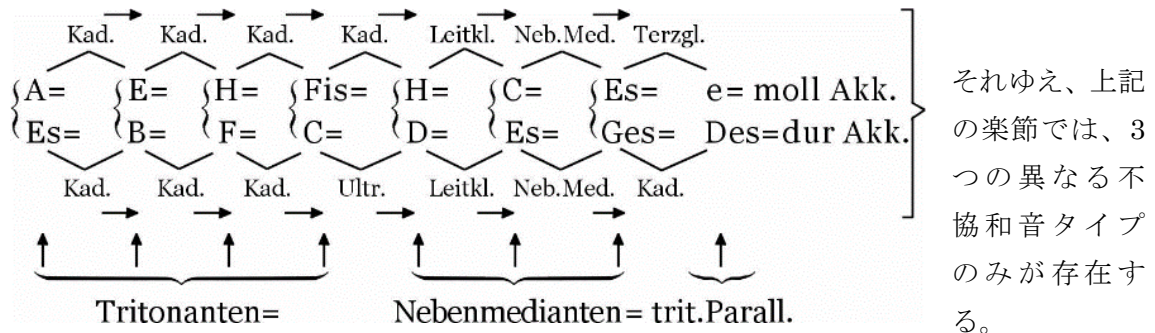
以前から知られている和音ペア列（水平的交代）^(訳注357)

^(訳注355) 1つ1つの和音自体はまだ調性のある協和音である。

^(訳注356) AとBの和音が重なり、いくつかの和音音が省略される際、その不協和音が独特の響きを生む。

^(訳注357) グループAとグループBの同じアルファベットの和音は、a~dまでトリトナント関係にある。(EsとAなど) さらにBの和音と次のAの和音は5度関係にある。(AとEなど) AとBはそれぞれ半音で進行していく。(Aの場合、Es-E-Fなど)

$\overbrace{E_s = A =} | \overbrace{E = B =} | \overbrace{F = H =}$ (または fis-) などは融合されて現れ (垂直的複合体)、典型的な新和音形式 (ポリゾナツ) を作る。これは極めてモダンな和声法の特有のエLEMENTとみなされている。(訳注358)



内なる機能進行は、理論的には確かに簡単に認識されうるが、実際は、調性概念で有効であるようなカデンツと導音概念の実質的な明白性を、無調の現象では、そこで決して完全に中断されるわけではないが、非常に強く阻んでいるように見える。(訳注359) なぜなら、明白な和音傾向、音傾向 (カデンツと導音) は、制限された和音、音領域が個々の和音と音に特別な進行と価値 (機能) を与える場所でのみ、成り立つためである。(訳注360)

(訳注358) これらの和音 (ここでは A グループと B グループの同じアルファベット同士の和音。例えば a と a', b と b') が融合され 1 つの和音となることで新しいポリゾナツが生まれる。

(訳注359) 理論上は機能関係があるとしても、実際には調性感は感じづらい。それはドミナント→トニカ、コントラドミナント→トニカといった明確なカデンツがないためである。

(訳注360) 明白な調性感は、それぞれの機能に決まった進行を与える場合に強く現れる、例えばドミナントがトニカへ向かう進行、性質など。

術語対照表

カルク＝エラート独自の和声理論用語の訳語をアルファベット順に記す。ただし、これらに関連のある用語については、一般的な用語であっても下にカッコ書きで補足する。

Ausführung (⇔Einführung)	導出 (⇔導入)
Bewegungsklang	動和音
Bikordanz	ビコルダンツ
Bisonanz	ビゾナンツ
Chroma	クロマ
Chromatisierung (chromatisch)	半音階化 (半音階的)
Chromonante	クロモナンテ
Contora(domina)nte	コントラ(ドミナ) ンテ
diatonal	全音階的
Drillinge	三つ子和音
Durklang	長三和音
finalieren,Finalierung	終止化する、終止 (化)
Folge	音列
Gegenmediante	反メディアンテ
Geschlecht	旋法
Kadenzierung	カデンツ化
Klangkette	和音列
Kollektivwechselklang	連鎖交換和音
kommarein	コンマ正確な
Konkordanz	コンコルダンツ
Leittonwechselklang	導音交換和音
Mediante	メディアンテ
Metharmose	メタルモーゼ
Mollklang	短三和音
naturgegeben	天与の
naturgewollt	天成の
Nebenmediante	隣接メディアンテ

Oberklang	上和音
Parallelklang	平行和音
Plenisonanz	プレゾナンツ
Polysonanz	ポリゾナンツ
primär	原始(的)
Prinzipale	主要三和音
problematische Dreiklang	不確かな三和音
Quintschritt	5度歩(1歩)
rein	真正または純正
rücken, Rückung	ずらす、ずらし
Septgegenklang	7の反和音
Septgleicher	7度同和音
Substitut	代理和音
temperiert	調整された
Terzgleicher	3度同和音
Tritonante	トリトナンテ
Ultradominante	ウルトラドミナン テ
Umdeutung	解釈し直し
Unterklang	下和音
Urform	原形式
Urprime	もとの1度
Ursprungslage	原位置
Variante	ヴァリアンテ
Variante-Parallel	ヴァリアンテ平行 和音
Vertreter	代理和音
Verwandtschaft	近親
Weiche	切換点
Zwillinge	双子和音