

G.フォーレの歌曲創作における「和声構造」の構築手法 4 —— 〈マンドリン〉 作品58-1を対象として ——

A Technique of Construction for the ‘Harmonic Structure’ in Gabriel Fauré’s Song Creation 4:
A Study of a Focus on “Mandoline” from “Cinq Mélodies de Venise” Op.58

今野 哲也
KONNO Tetsuya

キーワード：ガブリエル・フォーレ、《5つのヴェネツィアの歌》Op.58、ポール・ヴェルレーヌ、『雅なる宴』、島岡譲

序

本研究は《5つのヴェネツィアの歌 Cinq Mélodies de Venise》Op.58 (1891) を対象に、G.フォーレ (Gabriel Fauré 1845-1924) の「和声構造」の構築手法を読み解くことを目的としている。後段で改めて触れるが、「和声構造」とは「1個の楽曲全体のゆれ」(島岡 1998: 494) と理解しておいて頂きたい。本研究は2018年度から開始し、すでに3曲の考察を終えている。最初に取り上げた第2曲〈ひそやかに〉の考察では、フォーレらしい和声技法が穏健に避けられている感があり、音楽的区分や終止も模糊としている点を指摘した (今野 2019)。それでいながら、明確な動機労作も第2曲の特徴である (同前)。それに対して、次に対象とした第4曲〈クリメヌに A Clymène〉の考察では、フォーレ本来の和声技法が十分に展開されており、音楽の区分も明確である旨を述べた (今野 2020)。そして、前年度に対象とした第5曲〈それは恍惚なこと C'est l'extase〉には、大きな調の揺らぎが作り出される一方で、区切り毎には、主調Des-durに回帰しようとする意図も見られた (今野 2021)。興味を惹かれる点は、後半の第41～44小節において、敢えて定石の類い (iv度調の強調など) は避けられ、「裏コード¹」によるDes-durとG-durの交替が敷かれている点である。この三全音の調関係は、第1曲〈マンドリン〉の主調G-durと、第5曲の主調Des-durのあり方にも合致する。第5曲の終結部分は、曲集全体のコードも兼ねると考えれば、そこに置かれるDes-durとG-durの交替は、第1曲への「循環」(Zyklus) を示唆するものとも考えられる (今野 2021: 33)。また、第1曲は*dolce*で歌われる「セレナーデ」で開始し (後述)、第5曲の歌詞は「小声の交唱」で閉じられる。両者に共通するものは「静かな音楽」である。それを仲立ちとして、歌曲集としての「再生」を喚起するという解釈も、先の考察に付け加えた (同前)。第5曲の考察を終えた今、本来のスタート地点となる、第1曲〈マンドリン〉に向き合うことにしたい。改めて、第1曲を軸に置くことで、歌曲集の「循環」の問題にも、新たな視点を加えることができるかも知れない。ところで、本研究は曲集の並びを疎放していた訳ではない。一見、ランダムに選曲してきたと思われるかも知れないが、上記3曲の考察を先行させた理由も、あくまでも楽曲分析の観点から、相対的にこの歌曲集を捉える上で、切要になると考えたからである。

《5つのヴェネツィアの歌》は、1891年春のイタリア旅行を期に書かれた、フォーレ最初の連作的

歌曲集である。すでに検証を終えた3曲に比べると、〈マンドリン〉の和声はいたって自然なものである。それでも、フォーレらしい手法は随所に見出されるし、P.ヴェルレーヌ (Paul Marie Verlaine 1844-96) の世界観と、理知的な音楽表現から導き出される「和声構造」が協同する点は、先の3曲と変わるところはない。そのため、第1曲を読み解く手蔓も、やはり「和声構造」に降着し得ると考えている。フォーレの作品を考察する上で、彼の和声に触れぬ訳にはゆくまい。その作品を精読してみれば、洗練された高水準の和声技法を理解するところとなろう。しかし、一部の和声課題 (いわゆる「フォーレ・スタイル」) などを除けば、彼の和声に力点を置く文献は、筆者の知る限り希少な状態にある。その点において、和声にも考察が及ぶ本研究には、意義が認められると考えている。

1. 第1曲〈マンドリン〉の主調について

《5つのヴェネツィアの歌》の歌詞は、ヴェルレーヌの第2詩集『雅なる宴 Fêtes galantes』(全22編、1869年) と、第4詩集『無言の恋歌 Romances sans paroles』(3部構成、全21編、1874年) から、フォーレが独自に選び出したものである。歌曲集の初口となる第1曲〈マンドリン〉の主調は、G-dur (♯×1) である。古典の調性各論では、LüthyはモーツァルトにおけるG-durを「生の喜びを享受する心からの言葉」(1931: 52) とし、Hennigは「友好的な性格」(2017: 87) と述べている。フォーレのG-durに関しては、Johnsonが「最も陽気で開放的な調で、ヴァターの陽気な『雅なる宴』、ボードレールの愛の感受性の強い大胆な宣言の理想」(2009: 438) との見解を示している²。いずれもポジティブな感覚という点で、通有点が認められよう。調の性格に加え、フォーレがG-durを選択した理由は、マンドリンの調弦法にも求め得ると考えられる。なぜならば、マンドリンの幾つかのタイプでは、どれもが最低弦は [g] 音となるためである。序奏から示される *leggiero* の伴奏型は、マンドリンという楽器を、ピアノなりに模したものと言える (ただし実際にマンドリンで弾くとなれば、指使いは難しいであろう)。それではこの歌曲は、ひたすらに陽気な歌なのであろうか。

2. 『雅なる宴』と第15編「マンドリン Mandoline」について

原詩「マンドリン」は、『雅なる宴』の第15編にあたる。ヴェルレーヌは1866年に処女作『土星びとのうた Poèmes saturniens』(『サテュルニアン詩集』とも) を発表するが、それに続く第2詩集が『雅なる宴』である。「マンドリン」は4節4行の詩形を採り、各行はababの「交韻」[仏: rimes croisées] で構成されている³。たとえば、第1節の第1行 “sérénades” (セレナーデ) と、第3行 “fades” (味気ない) は同類の脚韻であり、第2行 “écouteuses” (聴く女性たち) と、第4行 “chanteuses” (歌う女性たち) も脚韻を踏んでいる。この関係は第2～4節にも続いてゆくことになる。

この詩においては、頭韻の視点も持つ必要があるだろう。たとえば第2節 第2～3行の “Et c'est” は、第1節 第2行の接続詞 “Et” と、第3行の “Échangent” (交わし合う) にも連動し得るものだし、第3節 第4行の “Et” や、第4節 第3行の “Et” にも同じことが言える。また、頭韻とは言えないまでも、第2節 第1行から連続する “C'est” と “et c'est” も、同系の言葉選びと考えられる。第2節 第4行 “Cruelle” (辛い) も、第1～4行に亘る “C'est—Et—Et—Cruelle” という、シンメトリックな頭韻のニュアンスを得るための表現であろう。第3節 第1～3行の “Leurs—Leurs—Leur”、そし

て第4行の“Et leurs”に畳みかけられる所有代名詞「彼らの／彼女たちの」も、巧妙に配置された言葉の響きと考えるべきである。

【原詩・対訳】「マンドリン Mandoline」拙訳 ※〔 〕内は筆者の補足、行末の（ ）は脚韻の区別

Strophe 1 (第1節)⁴

- | | |
|--------------------------------------|---------------------|
| 1 Les donneurs de sérénades (a) | セレナーデを供するものたち |
| 2 Et les belles écouteuses (b) | そして [それを] 聴く美しい女性たち |
| 3 Échangent des propos fades (a) | 味気ない言葉を交わし合う |
| 4 Sous les ramures chanteuses. (b) | 木の枝々の下で歌う女性たち |

Strophe 2 (第2節) *フォーレはfit (faireの単純過去) に変更している。⇒「詩を創っていた。」

- | | |
|--|--------------------------|
| 1 C'est Tircis et c'est Aminte, (c) | こちらはチルシスで、こちらはアマントです |
| 2 Et c'est l'éternel Clitandre, (d) | そしてこちらは永遠のクリタンドルです |
| 3 Et c'est Damis qui pour mainte (c) | そしてこちらはダミス、沢山の |
| 4 Cruelle fait* maint vers tendre. (d) | 辛い女性たちのために沢山の優しい詩を創っています |

Strophe 3 (第3節)

- | | |
|---------------------------------------|-----------------|
| 1 Leurs courtes vestes de soie, (e) | 彼らの絹で出来た短いジャケット |
| 2 Leurs longues robes à queues, (f) | 彼女たちの裾の長いドレス |
| 3 Leur élégance, leur joie (e) | 彼らの気品、彼らの喜び |
| 4 Et leurs molles ombres bleues (f) | そして彼らの柔らかな青き影 |

Strophe 4 (第4節)

- | | |
|--------------------------------------|-------------|
| 1 Tourbillonnent dans l'extase (g) | 恍惚の中での旋回 |
| 2 D'une lune rose et grise, (h) | ばら色で灰色の月の方へ |
| 3 Et la mandoline jase (g) | そしてマンドリンが喋る |
| 4 Parmi les frissons de brise. (h) | 疲れ切った戦慄の中で |

「マンドリン」の第1節 第1行は、“Les donneurs de sérénades”(セレナーデを供するものたち)となる。「セレナーデ」とは、恋する女性の家の窓の下で、男性が口説き文句を歌う「夕べの音楽」である。《ドン・ジョヴァンニ Don Giovanni》KV.527 (1787) の第2幕には、セレナーデの典型的な場面が見られるが、ヴェルレーヌの「マンドリン」は、セレナーデの調べと共に美しい女性たちが現れ、快活に幕を開ける。しかし第4節では潮目が変わり、愉しげであるはずのマンドリンの音色は、“Parmi les frissons de brise”(疲れ切った戦慄の中)に放り込まれることになる。その周囲も、“D'une lune rose et grise”(ばら色で灰色の月の方へ)というある種、異様な状態に変貌する。

全22編で構成される『雅なる宴』に関して、大熊は第1編「月の光 Clair de lune」が「《宴》のはじまり 悲しみの予感」(1991: 124)で、第22編「感傷的な討論会 Colloque sentimental」が「《宴》の終わり 悲しみの実現」(同前)と述べ、「マンドリン」を含む第2～21編が「《宴》そのもの」(同前)という説を展開している。この考え方に倣うとすれば、第15編「マンドリン」では宴もたけなわも過ぎ、

人々の顔には疲れが現れる頃ではないだろうか。そうとなれば、「マンドリン」の第4節に見られるネガティブな表現も、ある種の倦怠感を告知するものと捉えることもできよう。さらに解釈を広げれば、第4節第1行“dans l'extase”(恍惚の中)という表現から、おのずと「それは物憂げな恍惚だ」と歌い始める第5曲との連関も想起され、やはり歌曲集の「循環」が意識されるのである。ところで、第1曲〈マンドリン〉の歌詞は『雅なる宴』から選ばれており、第5曲〈それは恍惚なこと〉は『無言の恋歌』に収められる詩である。つまり両者は、本来的に脈絡のないテキストということである。したがって、両者に何らかの連関を見出し得るとすれば、それはフォーレの意図に依るものということになる訳である。

3. 『雅なる宴』に登場するキャラクター

『雅なる宴』に関しては、イタリアの即興仮面劇「コメディア・デッラルテ」[伊:Commedia dell'Arte]と、ロココを代表するフランスの画家ヴァトー (Antoine Watteau 1684-1721) の影響がつねに指摘される場所である。ヴェルレーヌ自身もアントワープでの講演で、「イタリア喜劇の登場人物のいでたちとヴァトー風の夢幻劇」(1972: 904) との言葉を述べている。「マンドリン」第2節での、“et c'est”や“c'est”(英語の“(and) this is”)の用法についてはすでに述べた。この言葉に導かれながら、第1行では「チルシス Tircis⁵」と「アメント Aminte」が、第2行では「クリタンドル Clitandre」、そして第3行では「ダミス Damis」といった具合に、矢継ぎ早に名前が紹介されてゆく。それでは、これらの名称は「コメディア・デッラルテ」やヴァトーに源泉を求め得るものであろうか。

「コメディア・デッラルテ」の登場人物には、一定の類型がある。「もっとも人気が高く[……]滑稽な下僕」(ミック 1987: 38-39)の役を「ザンニ」と総称する他、小間使い役(女性)、老人役、脇役などがある。たとえば「プルチネツラ Pulcinella」は、ザンニの人気のキャラクターだが、その恋人役に「コロンビーヌ Colombine」がいる(同前)。前者は『雅なる宴』の第11編「操り人形 Fantoche」に登場し、後者は第19編のタイトルにもなっている。コロンビーヌは、第2編「パントマイム Pantomime」にも顔を見せる⁶。また、第2編や、第19編「コロンビーヌ Colombine」に謳われる「ピエロ Pierrot」は、「プルチネツラから派生したか同じ源から生じた人物」(ニコル 1989: 121)とする見解がある一方で、「その起源は[……]召使役ペドリノ」(佐藤他 2000: 57)とする見解もある⁷。「クピド Amour」(キューピッド)は、『雅なる宴』では最多の3度の登場回数を誇るキャラクターである⁸。またクピドは、ヴァトーの『シテール島の巡礼 Le pèlerinage à l'île de Cythère⁹』(1717)のモチーフでもある。ただし「クピド」は、愛の神「エロス Eros」のラテン語読みであり、その意味で「コメディア・デッラルテ」というよりは、ギリシア神話に源泉を求めるべきである。また、第17編「手紙 Lettre」に登場する「クレオパトラ Cléopâtre」や「シーザー César」は、歴史上の人物であり、やはりイタリア喜劇との連関は薄いと言える。このように『雅なる宴』には多くの名前が散りばめられているが¹⁰、すべての出処を「コメディア・デッラルテ」に求めることは差し置くべきである。「イタリア喜劇の人物型については何百という名が知られており、たとえその問題について丸々一冊を費やして論述したとしても、すべてを分析するのは困難だろう」(ミック 1987: 21)とする見解も見逃せない。それでは「マンドリン」に登場する4つの名前は、何に由来するのだろうか。

チルシスとアメントは、中原中也（1907-37）の『在りし日の歌』の「月の光」その一・その二（1937）にも登場する。そのタイトルからも、『雅なる宴』からの影響、延いては「コメディア・デッラルテ」との関わりが想定されるのだが、これらの名前は、むしろ古代ローマの詩人ウェルギリウス（Publius Vergilius Maro、前70-前19）の『牧歌』（前39-37年頃）に見出される。「ティテュルス Tityre」（チルシス）に関して、野村は「牧人につかえる下僕で […] 山羊の群の見張り役」と述べているし（2007: 31）、アメント（「アミュントス／アマンタス」のフランス語読み、中原 1981: 編注467）は少年の牧人である。ただし『牧歌』では、会話の中でアメントの名が語られるだけで、直接的に登場する訳ではない。またクリタンドルの名前は、1630年初演のコルネイユ（Pierre Corneille 1606-84）の悲喜劇のタイトル『クリタンドル』に見出される¹¹。ダミスは、モリエール（Molière 1622-73）の喜劇『タルチュフ、あるいはペテン師 Le Tartuffe ou l'Imposteur』（1664年初演）や、『はた迷惑な人たち Les Fâcheux』（1661年初演）に登場する。このように「マンドリン」の4人の出处も多岐に亘るため、安直に「コメディア・デッラルテ」に関連付けることは、賢明とは言えまい。

ところで、「マンドリン」の読み手は誰なのであろうか。上記の4人に加え、「セレナーデを供するものたち」も「美しい女性たち」も、すべて客観的に語られる「対象」である。語り手の匿名性は、『雅なる宴』全体に亘る特徴と言えるのだが、《5つのヴェネツィアの歌》に限定すれば、第2～5曲の原詩においては、およそ語り手の「わたし」が、「きみ」を語る構図を採る。それに対して「マンドリン」では、言及される対象者が複数な上、ヴェルレーヌは最後まで、語りの「主体」を我々に示してはくれない。しかし詩を読み進める上で、この点は大きな支障にはなるまい。今野（2021: 22）でも指摘したように、「謎めいた表現こそが、ヴェルレーヌの詩観の基部」であり、「詩法 Art poétique¹²」で語られる「色ではない、ただニュアンスだけだ!」という言葉に通ずるものと理解すれば良いのではないか。「マンドリン」の読み手を画定することは、むしろ無粋な姿勢と言えるかも知れない。

4. 歌曲〈マンドリン〉の和声構造と分析の記号類について

歌曲〈マンドリン〉の「和声構造」の考察を行う。序では差し当たり「1個の楽曲全体のゆれ」と紹介したが、「和声構造」（島岡 1998: 389-90）とは、「諸局面の組み合わせ」（同前）から導き出される、楽曲全体の図式と理解されよう。紙数の都合上、〈マンドリン〉の譜例をすべて載せることはできなかったが、「和声構造」を導出するにあたり、詳らかな和声分析が前提となることは言うまでもない。

4節の詩形を歌詞とするのであれば、おのずと4部的な構造が想定されよう。しかし本研究においては、結果的に〈マンドリン〉の「和声構造」を、【資料1】に示す6つの区分に帰結することとなった。以下の【A1】（上位区分）や[a1]（下位区分）などは、筆者による記号付けである。また【資料2】に、〈マンドリン〉における主調と、主要な調の相関関係をまとめておく。

【資料1】〈マンドリン〉の和声構造

【序奏】

[alx]: 第1～2小節

G-dur

【A1】

[a1-1] (第1節 第1行): 第3～4小節	G-dur
[a2-1] (第1節 第2～3行): 第5～6小節	G-dur
[a3] (第1節 第3～4行): 第7～8小節	G-dur→a-moll→G-dur→D-dur
[b1] (第1節 第4行): 第9～10小節	H-dur→dis-moll (→H-dur)
【A2】	
[a1-2] (第2節 第1行): 第11～12小節	G-dur
[a4] (第2節 第2～3行): 第13～14小節	G-dur→a-moll→C-dur→G-dur
[a5] (第2節 第3～4行): 第15～16小節	D-dur
[b2] (第2節 第4行): 第17～18小節	D-dur
【B】	
[c1] (第3節 第1～2行): 第19～20小節	a-moll→e-moll→G-dur
[c2] (第3節 第3～4行): 第21～22小節	g-moll→Es-dur→d-moll→B-dur
【C】	
[d1] (第3節 第4行・第4節 第1～2行): 第23～25小節	B-dur
[b3] (第4節 第2行): 第26小節	Es-dur
[d2] (第4節 第3～4行): 第27～28小節	Es-dur
[b4] (第4節 第4行): 第29小節	G-dur
【A3】	
[a1-3+b5] (第1節 第1行): 第30～31小節	G-dur
[a2-2] (第1節 第2～3行): 第32～33小節	G-dur
[a6] (第1節 第3～4行): 第34小節	G-dur→D-dur
[b6] (第1節 第4行): 第35～36小節	H-dur→dis-moll (→H-dur)
【後奏】	
[a1y]: 第37～39小節	G-dur

【資料2】〈マンドリン〉における主調と主要な調との相関関係

主調	G-dur	# × 1	主調から見た、当該の調との関係	当該の調から見た、主調との関係
【A1】 【A3】	H-dur	# × 5	固有和音同主長調のⅢ度調⇒+Ⅲ	準固有和音調のⅥ度調⇒°Ⅵ
【A1】 【A3】	dis-moll	# × 6	準固有和音調の-Ⅵ度調⇒-°Ⅵ	固有和音同主長調の+Ⅲ度調⇒+°Ⅲ
【A1】 【A3】	es-moll	b × 6	準固有和音調の-Ⅵ度調⇒-°Ⅵ	固有和音同主長調の+Ⅲ度調⇒+°Ⅲ
【C】	B-dur	b × 2	準固有和音調のⅢ度調⇒°Ⅲ	固有和音同主長調のⅥ度調⇒+Ⅵ
【C】	Es-dur	b × 3	準固有和音調のⅥ度調⇒°Ⅵ	固有和音同主長調のⅢ度調⇒+Ⅲ

本研究では、島岡譲（1926-2021）が『総合和声』（1998）その他で展開する記号類を基本とする。たとえば、第v音上の7の和音は V_7 、属9の和音の根音省略形体は ∇_9 、準固有和音（長調における短調からの借用）は $\circ V_9$ と表記する。上方／下方変位第5音には“+5”と“-5”の記号を充て、変則的に ∇_{9+5} や ∇_{9-5} などと表記する（ ∇ や ∇ は用いない）。また「付加6の和音」をIV+6と表記する。

ある和音構成音が一時的にゆれ動く状態を、「転位」(長2度は∩∪、短2度は∧∨で示す)と呼ぶ。そして、その過程で生じる偶発的な音響体を、「偶成」(同前: 229; 491)と呼ぶ。「偶成」に対して、和声機能を担ってゆく常套の音響体を、「原和音/和音」と呼んで区別しておく。「偶成」の和音記号は、「和音」の記号の下に設けた | | のエリアに表記する(【譜例1】など)。「偶成」特有の表記に、V₍₉₎(例 [g-b-d-a]: コード・ネームのadd9と同義)、V₍₁₁₎(例 [g-b-d-c]: add11と同義)、V₄₃(例 [g-c-d]: sus4と同義)などがある。なお譜例においては、借用和音の範疇で解釈し得る場合でも、調の流れを浮き立たせるため、敢えて、独立した調を立てる方針の下に分析が実施されている。

5. 楽曲分析

5-1. [a1x] 序奏 / 【A1】[a1-1][a2-1][a3][b1] ~ 第1節の歌詞部分: 第1~10小節

[a1x] は序奏である(譜例なし)。マンドリンの模倣と思われるスタッカートの効いた伴奏型は、この歌曲の多くの部分に浸透している。本研究では便宜的に、この伴奏型を「マンドリン型」と呼んでおく。「マンドリン型」に乗って、第1節の第1~2行を歌詞とする部分が現れる。この部分を【A1】の[a1-1](第3~4小節)と[a2-1](第5~6小節)に区分する(【譜例1】、【資料1】も参照)。「a1-1」と[a2-1]の歌詞内容は、“Les donneurs de sérénades”(セレナーデを供するものたち)と、“Et les belles écouteuses”(そして[それを]聴く美しい女性たち)である。この部分はG-durの確定度が高く、借用和音の類も見られないため、まったく全音階的な和声と言える。ただし、第4小節第4拍と、第5小節第4拍のIIIの和音には留意しておきたい。フォーレにおいて、IIIの和音は常套手段だからである。第3~4小節には、G-durの全終止が敷かれる(譜例には **D** と記載)。そして、第4~5小節のバスにも [d-g] の動向が置かれる。しかしその和声進行は、IIIの和音の第1転回形から、Iの和音への進行である。音楽理論的にIIIの和音は、トニカともドミナントとも捉え得るアイテムだが、ここでの使い方は、明らかにVの和音の代理と言える。この後の部分においても、「和音」と「偶成」を問わず、幾度となくIIIの和音が用いられるため、〈マンドリン〉では、重要な和声アイテムとなる。教科書的でないと考えられる上輩もおられるかも知れないが、IIIの和音を使用することで、(古典的な)ドミナント中心の和声感が緩和されるため、開放的な歌詞内容にも良く噛み合うものと考えている。

【譜例1】【A1】[a1-1][a2-1] 第1節 第1~2行: 第3~6小節 ※ **D** は全終止

[a1-1] S-1-1
(Allegretto moderato ♩ = 84) V

[a2-1] S-1-2

S-1-3

3 Les don-neurs - de sé - ré - na - des - Et les bel - les é - cou - teu - ses É-

G: I | I⁷ | V⁷ | V⁷₄₃ | I | I⁷ | V⁷ | III¹ | I | I⁷ | V⁷ | III¹ | IV⁷ | I⁶ | IV⁷ | I⁶

第6小節の第2拍と第4拍は、下から [d-g-h-e] の累積となる。和音構成音から考えれば、G-durの VI7と捉えられよう（【譜例2】②）。しかしこの音響体に関しては、視点を変えればG-durのIの付加6の和音と捉えることもできる（【譜例2】①）。第6小節では、第7小節の第1～2拍の和声動向も IV7→I7であることに鑑みて、後者の解釈を採ることとした。どちらの捉え方を選択するにせよ、【譜例2】の読み替えの可能性を理解することは、和声分析の重要なポイントになる筈である。

長3和音または短3和音において、根音から見て長6度上の音を加えた形体を「付加6の和音」と呼ぶ。さらには、根音から数えて増4度上の音を加えた形体を「付加4の和音」と呼ぶ。これらが組み合わされ、「付加46の和音」として用いられる場合もある。これらを「付加和音」と総称する。一般に「付加和音」は、IVの和音に適用される概念だが（島岡 1998: 154-57）、Iの和音とIVの和音は、長調・短調ともに同じ形体を採ることから¹³、IV+6は随時、I+6に読み替えることができる。

【譜例2】「付加和音」(第5音を含む形体のみ。第5音省略形体は省略)

付加6の和音 短7の和音 付加6の和音 半減7の和音 付加4の和音 付加46の和音

D: IV₆ II₇ d: IV₆ II₇ D: IV₄ d: IV₄ D: IV₄₆ d: IV₄₆
 G: ① I₆ ② VI₇ g: I₆ G: I₄ g: I₄ G: I₄₆ g: I₄₆

第3～4行の歌詞が歌われる部分を、[A1]の[a3](第7～8小節)と、[b1](第9～10小節)と区分する（【譜例3】）。[a3]でも「マンドリン型」は持続するが、それに対して[b1]の特性は明確である。第9小節では声楽パートがメリスマ的に上昇し、第10小節ではピアノがそれを追走する。伴奏もスタッカート効いた「マンドリン型」ではなく、レガートな分散和音に転ずる。音型に加え、調のあり方からも（後述）、[b1]はこれまでの楽想、すなわちマンドリンの模倣とは、明らかに違う性格を持つ部分と言える。[b1]に準ずる部分（[b]系）は、この後にも幾度となく現れる。先取り的に触れておくと、[b1](第1節第4行“chanteuses”[歌を歌う]女性たち)に始まり、[b2](第17～18小節)の第2節第4行“tendre”(優しい[詩])、[b3](第26小節)の第4節第2行“grise”(灰色の[月])、[b4](第29小節)の第4節第4行“brise”(疲れ切った[戦慄])、[b5](第31小節)の第1節第1行“sérénades”(セレナーデ)、そして[b6](第35～36小節)の第1節第4行の“ramures”(木の枝々)である。これらの内容に共通性を見出すことは困難だが、はじめ2小節だった[b]系は、やがて1小節単位となり、切迫感も醸し出されることになる。[b]系は言うなれば、細かい音が上昇してゆく単純な音型に過ぎないが、それが果たす役割は大きい。そのため、はじめ[b]系は、歌曲集の他の部分に転用されているようにも思われたが、実際のところはどこにも現れない。つまり[b]系は、〈マンドリン〉特有の音型ということである。本稿では、こうした[b]系に対して、マンドリンを手吟遊詩人よろしく「セレナーデを供するものたちの歌」との解釈を立てている。

【譜例3】〔A1〕[a3][b1] 第1節 第3～4行：第7～10小節 ※ **Tr.** は偽終止

Harmonic analysis below the piano part:

G: IV₇ I₇ II₇ G: I₇ II₇ I₇ H: I I¹ | I¹ | V₃ | V₃ | III¹ | dis: I¹ H: VI₇

a: I₇ IV₇ VII₇ D: IV₇ V₇ -VI

III₅ | I₅ |

[a3] では主調が揺らぎはじめ、細かな動きの後、属調のD-durに到達する。そして [b1] では、さらにH-durからdis-mollへと進む。和声分析の便宜から、dis-mollの後に僅かにH-durを立てたが、あくまでも経過的なものと理解して頂きたい（【譜例3】）。[a3] ではa-mollやD-durなど、G-durの近親調の転調に留まる。それに対して [b1] では、H-durとdis-mollが投入され、一気に氣勢を高めるかのような調関係となる。この「和声構造」は、舞い上がるような「セレナーデを供するものたちの歌」の音型とも、首尾良く絡んでいると思われる。G-durのIII度調はh-moll（ $\sharp \times 2$ ）だが、それが同主長調化したものがH-dur（ $\sharp \times 5$ ）である。この関係は、島岡の用語で言えば「固有和音同主長調」(+III度調)となる。一方のdis-moll（ $\sharp \times 6$ ）は、この歌曲で最もシャープ系に寄った調である。ただし、異名同音的にes-moll（ $b \times 6$ ）に読み替えれば、最もフラット系に寄った調とも捉えられる。それならば、G-durの同主短調はg-mollであり、そのVI度調がEs-durとなるため、その同主短調がes-mollすなわち「準固有和音調」（ $\circ VI$ 度調）と理解することもできる（【資料2】）。

[a3] と [b1] では、第1節 第3行 “Echangent des propos fades”（味気ない言葉を交わし合う）と、第4行 “Sous les ramures chanteuses”（木の枝々の下で歌っている女性たち）が歌われる。第1節の第1～2行とは、それほど内容の雰囲気は変わらないようにも思えるが、とりわけ [b1] の「和声構造」からも、フォーレは第9～10小節に大きな昂進性を見出していたことが窺える。

5-2. 〔A2〕[a1-2][a4][a5][b2]～第2節の歌詞部分：第11～18小節～「増3和音」

第11～12小節は、およそ [a1-1] の反復である（譜例なし）。第11小節の音楽パートを、第12小節のピアノの右手が追走する点を除けば、和声の骨格もさほど変わらない。そのため第11小節を境に、再現性を意味する〔A2〕の区分を立て、第11～12小節を [a1-2] とした。先の [a3] と [b1] では、段階的にdis-moll（es-moll）に高揚したが、〔A2〕[a1-2] では突として、G-durへと引き戻される。この [a1-2] に続く部分を、[a4]（第13～14小節）と [a5]（第15～16小節）と区分しておく（【譜例4】）。ここにも「マンドリン型」伴奏が展開され、[a4] の調も不安定であることから、〔A1〕[a3] との対応関係が見込まれた。しかし〔A2〕では、音楽パートの旋律型が相応に異なる点にも鑑み、新たに [a4] ならびに [a5] の区分を立てることにした。[a4] は主調で開始するが、[a5] で属調D-durに達する。このD-durは、その後も [b2]（第17～18小節）すなわち「セレナーデを供するものたちの歌」を通じ

て、安定の状態を維持してゆく。

【A2】では第2節が歌われる。ここには「アマント」や「チルシス」など、4人の名前が次々に登場する。しかし [a5] の中程で開始する第4行は、“Cruelle fait maint vers tendre.”(辛い女性たちのために沢山の優しい詩を創っています) となり、人物紹介の図式が崩れる。それと同時に、この詩で初とも言える、翳りの言葉“Cruelle”(辛い)が発せられる。ただし、“Cruelle”が歌われる第15～16小節では、属調D-durが盤石の状態にあり、「和声構造」的には愁事など感じられない。そこで着目されるのが、第16小節 第1～2拍に響く「増3和音」[fis-ais-d](密集の状態)である。増3和音は先鋭的でありながら、ある種の浮遊感も併せ持つ独特な音響体である。第16小節の前後が、およそ全音階的であるだけに(ドッペル・ドミナントその他の借用和音は見られるが)、この増3和音すなわちI+5は、翳りの言葉“Cruelle”に寄り添うものではないかと考えている。増3和音はフォーレの和声語法のひとつである。とくに《レクイエムRequiem》Op.48(初稿の初演は1888年)と、その前後の作品には、興味深い例が見出されるが(今野 2019: 35)、第2曲〈ひそやかに〉と同様、〈マンドリン〉では控えめな使用に留まる¹⁴。増3和音は、すべての構成音が均等に長3度で構成される素材であるため、移置の可能性は3回である。また増3和音は転義の射程も広く、興味の尽きない素材だが、紙数の都合から、本稿での考察はここまでにしておく。また別の機会に改めて掘り下げてみたい。

【譜例4】【A2】[a4] [a5] 第2節 第2～4行：第13～16小節

Et c'est l'é-ter-ner Cli-tan-dre, Et c'est Da-mis-qui pour main- te cru-el-le Fit maint vers

Chord symbols: G: IV7 I7 II7 C: II7 | V7 III | G: I7 I7 V7 | D: V7 IV7 V7 V7 | I:5 V7 III

5-3. 【B】[c1] [c2]～第3節の歌詞部分：第19～22小節

【a5】や【b2】から持続してきた属調D-durであるが、第19小節ではa-mollへと転ずる(【譜例5】)。また第19小節では、レガートの付いた分散和音と、「マンドリン型」が折半する伴奏型となる。以上の点から、新たに【B】の区分を立て、さらに【c1】(第19～20小節)と【c2】(第21～22小節)に細分することとする。【c1】と【c2】は反復的な外観をしているが、和声的に反復進行の関係にある訳ではない。前述のとおり【c1】ではa-mollに転調するものの、直ちに細かな転調の状態となり、やがて主調G-durに回帰する。そして【c2】では、同主短調g-mollに転じ、その後はEs-dur→d-moll→B-durの流れで、フラット系の調に深化してゆく。その意味で【B】は移行部とも言えるのだが、とりわけ【c2】での変貌ぶりは大きく、一気に翳りをまとう「和声構造」を指向してゆくことになる。

【B】では第3節の歌詞が歌われる。ここでは所有代名詞“leurs”が畳みかけられ、「彼ら／彼女ら」

の持ちものが紹介される。第1行“Leurs courtes vestes de soie,”(彼らの絹で出来た短いジャケット)と、第2行“Leurs longues robes à queues,”(彼女たちの裾の長いドレス)では、具体的なモノが取り沙汰されるが、第3行“Leur élégance, leur joie”(彼らの気品、彼らの喜び)では、抽象的な概念が語られる。とくに第4行“Et leurs molles ombres bleues”(そして彼らの柔らかな青き影)は、抽象的でありながら、一抹の片陰の現れにも思われる。この“ombres bleues”(青き影)は、第2節第4行の“Cruelle”(辛い)に通ずる翳りの言葉ではないか。また、第1～2行の“Leurs”では、D-dur→a-moll→e-mollのサブドミナント進行が明確だが、第3～4行の“Leurs”ではその均衡が崩れる。この第3節での「具体性⇒抽象性⇒翳りの言葉」の図式と、次第に準固有和音化する「和声構造」は、足並みが揃っていると考える。フォーレは着実に、「ひたすらに陽気な歌」からの脱却を図っているようだ。

【譜例5】[B][c1][c2] 第3節 第1～4行：第19～22小節

19 Leurs cour-tes ves-tes de soie, Leurs lon-gues-ro-bes à queues, Leur é-lé-gan-ce, leur joie - Et leurs mol-les ombres bleues.

a: V⁷ VI VI⁷ V⁷ G: V⁷ g: I¹ d: V⁷ II⁷ V⁷ I¹ IV B: V⁷

Es: III¹ V⁷

5-4. [C][d1][b3][d2][b4]～第3・4節の歌詞部分：第23～29小節

第22小節 第4拍でB-durへ到達し、第23小節からは新たな楽想に転ずる（【譜例6】）。ここに「マンドリン型」の名残はなく、まったくのレガートな伴奏型となる。そのため、第23小節を境に[C]の区切りを立て、さらに[d1](第23～25小節)と[b3](第26小節)に細分した。そして、それと反復的な関係を成す形で、[d2](第27～28小節)と[b4](第29小節)の区分を立てた(譜例なし)。1小節に切り詰められてはいるが、[b3]と[b4]は「セレナーデを供するものたちの歌」である。

第23～24小節では、「準固有」のIII度調と共に、第3節での翳りの言葉とも言える、“ombres bleues”(青き影)が歌われる（【譜例6】）。この歌詞が呼び水となる形で、第24小節から第4節の歌詞が導入される。前述のとおり、第4節は「マンドリン」の中でも落莫たる内容を持つセクションとなる。その歌詞が歌われる[C]は、もっとも対比を成す部分であろうことは、容易に推察されるところである。

【譜例6】〔C〕[d1] [b3] 第3節 第4行／第4節 第1～2行／ [d2]: 第23～27小節

The image shows a musical score for Example 6. It consists of a vocal line (top) and a piano accompaniment (bottom). The vocal line has lyrics in French: "Tourbillonnent dans l'extase" and "D'une lune rose et grise,". The piano part features a complex texture with a descending line in the outer voice. The score is divided into sections: [d1] (measures 23-25), [b3] (measure 26), and [d2] (measures 27-29). Chord analysis is provided below the piano part, showing Roman numerals and figured bass notation for B-dur and Es-dur.

[d1] では、第4節 第1行 “Tourbillonnent dans l'extase” (恍惚の中での旋回) と、第2行 “D'une lune rose et grise,” (ばら色で灰色の月の方へ) が歌われる。細かな偶成も挟まるが、基本的に [d1] の和声は、B-durのIの和音の持続と分析される。当然、B-durは堅固な状態にある。[d1] の特徴はテクスチャにある。ピアノの外声は、第23～25小節に亘る下行ライン [f-es-d|c-d-c-b|a-b-a-g] を形成するが、第24小節からは声楽パートもこの動きに加わり、いわば三重のユニゾンの様相を呈することになる。第26小節に現れる [b3] の上昇音型は、それとは対称を成す動向と言える。[b3] ではEs-durに転調し、そのまま [d2] へと繋がってゆくが、ここでも三重のユニゾンも保持される。その点で、[d1] と同じ動向ではあるが、[d2] の和声はEs-durのドミナントの持続と分析される（【譜例6】最後の小節）。[d2] では、第4節 第3行 “Et la mandoline jase” (そしてマンドリンが喋る) と、第4行 “Parmi les frissons de brise.” (疲れ切った戦慄の中で) が歌われる。快活さの象徴とも言える「マンドリン」も、第4節では「疲れ切って」いる。もはや「ひたすら陽気な歌」とは言えまい。

Es-durの相関関係を考察してみると、G-durのVI度調（平行調）はe-mollであり、g-moll（ $b \times 2$ ）のVI度調がEs-dur（ $b \times 3$ ）である。つまり主調G-durから見れば、Es-durは「準固有和音調」の関係となる（ \circ VI度調と表記、【資料2】を参照）。またB-durは（ $b \times 2$ ）はg-mollの平行調であるため、やはり主調から見れば「準固有和音調」となる（ \circ IIIと表記）。だからこそ、第4節が醸し出すもの憂げなベクトルに、B-durやEs-durを充てることは、「和声構造」の上でも理に合った表現と言える。そこに[d1] と [d2] の三重のユニゾンが奏でる、重く長い下行ラインが加われば、「疲れ切った戦慄」のイメージは増長されると考える。ただし、〔C〕の最後を飾る [b4] (第29小節) では、Es-durから主調G-durに回帰し、再現部とも言える【A3】を一気に準備することになる（譜例なし）。

5-5. 【A3】[a1-3] [b5] [a2-2] [a6] [b6] ～ 第1節の歌詞部分／後奏 [a1y]: 第30～39小節

第30小節では、最初の [a1-1] の曲調に戻る（【譜例7】）。Es-durから一気に主調に回帰するのだから、暗い雲が晴れて、明るい陽の光が差し込んでくる様子に例えられるかも知れない。そのため、今度は逆にEs-durから見たG-durの関係を考えてみると良い。Es-dur（ $b \times 3$ ）のIII度調はg-moll（ $b \times 2$ ）となる。その同主長調がG-dur（ $\# \times 1$ ）すなわち「固有和音同主長調」(Δ III度調) である。

第30小節以降は、歌詞も第1節の繰り返しになることから、再現的な意味を持つ【A3】の区分を付した。【A3】はさらに [a1-3] (第30小節) と [b5] (第31小節)、[a2-2] (第32～33小節) に区切り、加えて [a6] (第34小節) と [b6] (第35～36小節) に細分化した（【譜例8】）。[a1-3] と [b5] と [a6] で

は、[[A1]] の [a1-1] と [a2-1] (第3～6小節) と同じ旋律が歌われる。細かい点を除けば、和声の軸も同じである。それにもかかわらず、[[A3]] を細かく区切る理由は、[a1-3] の途中で、[b5] がストレットのように切り込んでくるためである (【譜例7】)。

【譜例7】[[A3]] [a1-3] [b5] [a2-2] 第1節 第1～3行：第30～33小節

Chord progression for Example 7:

G: I₇ | I₉ I₇ | VI₇ V₇ | I I₂ | IV₇ V₇ | I₇ | I₉ I₇ | V₇ III¹ | IV₇ I₇ | I₇ II₇

[a6] (第34小節) では属調D-durに転じ、第35～36小節にかけて、H-dur→dis-moll (→H-dur) と調が揺れ動く (【譜例8】)。この動向に覚えはないだろうか。[[A1]] [b1] (第9～10小節) の調の動きである (【譜例3】)。つまり、両者は同じ「和声構造」を持つということである。実際 [b1] と、第35～36小節のピアノのパートは、まったく同じ動きを見せている。ところで、これまでは細かい音が上昇してゆく特徴を以て、[b] 系、すなわち「セレナーデを供するものたちの歌」と解釈してきた。しかし第35小節では、未だその特徴は現れていない。それでも上記の和声上の理由から、第35～36小節に、敢えて [b6] の区分を立てることにする。[a6] においては、主調から属調に移行する点で、[a3] (第7～8小節) との類似性が認められる。このように主調から属調、そしてH-dur→dis-mollへと調が昂り、突として主調G-durに回帰するという点で、[[A1]] と [[A2]]、そして [[A3]] の「和声構造」には共通性が認められるのである。

dis-moll (→H-dur) からG-durに回帰する第37～39小節は、実質的なコーダと捉え、[aly] の区分を立てる (【譜例8】)。[aly] では、もはや全音階的な和音が展開されるのみだが、コーダにおいてさえ、全終止や変終止などの定石が避けられている点には留意を促しておきたい。このときポイントになるものが、[[A1]] でも考察したIIIの和音である。第37～38小節、ならびに第38～39小節では、バスは終止形 [d-g] の動きを見せる (譜例には **D** と記載)。しかし上声に形成される和声は、IIIの和音の第1転回形から、Iの和音の連結である。いくらフォーレの和声が独創的とは言え、定石的なコーダが展開される作品も当然ある。しかし〈マンドリン〉では、敢えて古典的な語り口は回避されている。歌曲集の1曲目であることに鑑み、全終止を畳みかけて、終結感を強めることを嫌ったのだろうか。この歌曲の軽妙な楽想も関連しているのかも知れない。あとは想像する他なさそうだが、聴く者の満足感をはぐらかせ、次の曲への期待感を高めることには成功しているようだ。また、ポツリと終わってしまう終結和音も、その効果を象徴していると考えられる。

【譜例 8】【A3】[a6][b6] 第 1 節 第 3～4 行／後奏 [a1y]：第34～39小節

The image shows a musical score for Example 8. It includes a vocal line at the top with lyrics: "(E)chaos-gros des pro-pes fi-des, Sous les ra-mes obsen-tou". Below the vocal line is a piano accompaniment. The score is divided into sections: [a6] 31-3, [b6], pp 31-4, and [a1y] A tempo. The piano part has Roman numerals for chords: D: IV^b, V^b, VI; dis: I¹, I², IV^b; G: I, V^b, III; H: VI, III. The piano part also includes dynamic markings like pp, ppp, and articulation like Tr.

結

〈マンドリン〉の「和声構造」を、改めて確認してみたい。【A1】と【A3】はH-dur→dis-mollと進んだ後、次のセクションに向かう際には、高揚した気分をたしなめるように、一気に主調へ引き戻される特徴を有していた。そして、この歌曲の真の対比部分となる【C】では、準固有和音調B-dur（♭III度調）で開始し、さらにEs-dur（♭VI度調）へ深化しながら、「疲れ切った戦慄」の只中にある第4節の歌詞を歌う。〈マンドリン〉の全音階的で自然な和声は、確かに曲集の序開として相応しいものではあったが、とくに【C】のあり方を見れば、この歌曲が「ひたすらに陽気な歌」ではないことは容易に理解されよう。広範囲ではないにしても、およそ近親調とは言い難い領域へと行き交う〈マンドリン〉の「和声構造」を見れば、確かに「1個の楽曲全体のゆれ」が意識されるところである。この独特な「和声構造」は言うまでもなく、歌詞の内容に誘起したものだが、それを表現するために、細部にまで行き届いた和声が発展されており、第5曲とはまた違う意味だが、第1曲も紛れなくフォーレらしさを兼ね備えた作品と言える。この見解を以て、まずは本論の結論としておきたい。

【A1】と【A3】に特徴的なdis-mollは、第1曲でもっともシャープ系に寄る調だが、es-mollに読み替えれば、もっともフラット系に深化した調としても捉えられる（【資料1】や【資料2】を参照）。高ぶるかのように見えて、実のところ、もっとも翳った状態にある。このdis-moll⇌es-mollの二面性に、筆者は表と裏の顔（≒仮面）のようなイメージを読み取っている。飛躍を恐れずに言えば、ここに「あなたの魂は[……]仮面[をかぶり]ベルガマスク舞踏をしに行く[が……]幻想的な仮装の下には悲しみ[が]と謳う、『雅なる宴』第1編「月の光」の導入部分も頭をかすめる。《月の光》Op.46-2はb-mollを主調とする歌曲で、《5つのヴェネツィアの歌》の4年前に書かれた作品である¹⁵。いわずもがな、これらの作品を同次元に扱うことはナンセンスである。しかし「月の光」が詩集『雅なる宴』の水端でもある点に鑑みれば、一定の関連性を検証することにも意義があると考えられる¹⁶。今後の課題としておきたい。いまは《5つのヴェネツィアの歌》に話を戻し、もう少し解釈を進めることにする。

平行調の関係は、〈マンドリン〉のdis-moll⇌es-mollと、第3曲〈グリーン〉の主調Ges-durにも見出される。〈グリーン〉の語り手は、“Souffrez que ma fatigue à vos pieds reposée”（私の疲れをあなたの両足[の下に]休息させることをお許しください：第2節 第3行）と謳う。〈マンドリン〉の第4節と同じく「疲れ切って」いるようでもある。またes-mollは、【C】で鍵となるEs-durと同主調の関係成す調だが、Es-durは、第2曲〈ひそやか〉の主調である。たとえば、〈マンドリン〉の“Sous les ramures chanteuses.”（木の枝々の下で歌う女性たち：第1節 第4行）を、〈ひそやか〉の“Que

les branches hautes font, Pénétrons bien notre amour”（高い枝々が作る場所の、私たちの愛に上手く入り込んでゆこう：第1節 第1～2行）と誘う言葉に接続することはできないだろうか。このように「和声構造」の観点から考察を巡らせるとき、趣味的な解釈との批判を受けるかも知れないが、序に示した問題、すなわち歌曲集の「循環」において、第1曲〈マンドリン〉が果たす役割も決して小さくないことが実感させられるのである。

第2章では、原詩「マンドリン」の詩形を考察したが、第3節と第4節が歌われる「交韻」の部分には、ある共通点があるように思われる。すなわち、第1行と第3行が歌われる箇所においては、「和声構造」が完全4度上（完全5度下）となり、第2行と第4行のそれは3度上になるという関係である。すなわち、第3節の第1行“soie”（絹）と、第3行“joie”（喜び）の「交韻」部分はa-moll→d-mollとなるが、第2行“queues”（裾）と、第4行“bleues”（青い）はG-dur→B-durの関係になる。そして、第4節の第1行“l'extase”（恍惚）と、第3行“jase”（喋る）はB-dur→Es-durの関係となる。また、第2行“grise”（灰色の）のEs-durと、第4行“brise”（疲れ切った）のEs-dur→G-durも、3度上の関係となる。恣意的な解釈かも知れないが、ひとつの見解として、最後に付け加えておきたい。

C.ドビュッシー（Claude Achille Debussy 1862-1918）も同じ詩で、1882年に歌曲〈マンドリン〉を作曲している。[g]音を軸とする点にも、フォーレの〈マンドリン〉との共通点が見出され、比較検証すれば、興味深い事実も浮き彫りとなろう。しかし今は、歌曲集の「循環」の問題を掘り下げるためにも、残りの第3曲〈グリーン〉の検証が切要となる。今回は第3曲の検証に費やしたい。

註

- 1 「属7の和音」と「ドイツの6の和音」(短9の和音の根音省略形の第5音下方変位)が同じ響きになることを利用した、異名同音的転義の技法のこと。詳細は今野(2021: 24-25)や今野(2019: 44-45)を参照。
- 2 フォーレのG-durの作品に関しては、Johnsonの一覧(2009: 438)や、ジャンケレヴィッチの一覧(2006: 440)が参考になる。歌曲では〈マンドリン〉を含む、7曲がG-durを主調としている。
- 3 交韻は、第2曲の原詩「ひそやかに」と、第3曲の原詩「グリーン」でも用いられている。前者は5節4行詩で、後者は3節4行詩の詩形となる。
- 4 各節の句読記号は、Gallimard版、Garnier版、ならびにフォーレの表記に基づく(結果的にはすべて同じ)。
- 5 チルシスの名前は、第18編「怠惰な人たち Les indolents」にも見出される。
- 6 第2編「パントマイム」のみならず、第19編「コロンビーヌ」にもピエロ、カサンドル、アルルカン、コロンビーヌが登場する。ただし第19編には、さらに「レアンドル Léandre」の名前も出てくるため、『雅なる宴』でも最多の、5名の登場人物が現れることになる。
- 7 「召使役ジリオが[⋯]17世紀に「ジル」という名でフランスに広まる。18世紀になるとピエロとジルは混同されるようになる」(佐藤他 2000: 57)とする見解も興味深い。
- 8 「クビド」は、第20編「地上のクビド L'amour par terre」に加えて、第6編「洞窟の中で Dans la grotte」と、第10編「スケートをするとき En patinant」にも登場する。
- 9 この作品は、ヴァトーがフランス王立絵画彫刻アカデミーに入会するため、5年を費やして製作された絵

画である。『シテール島の巡礼』という表題に関しては、アカデミーの書記が斜線を引き、『雅なる宴 Une fête galante』に書き換えたという経緯がある（野口 1975: 66）。その後、紆余曲折の末に、やがて『シテール島への船出 L'embarquement pour Cythère』の表題を持つ作品として知られるようになった（パリ版とベルリン版がある）。ルーヴル美術館でこの作品を見たヴェルレーヌが、『雅なる宴』の着想を得たとする認識が流布しているが、彼のヴァトー受容に関しては議論があるようである。

- 10 全22編の中で、何らかの名前が現れる詩は14編となる（第2、3、6、8、10、11、13～20編）。その逆に、一人のキャラクターも登場しない詩は8編である（第1、4、5、7、9、12、21、22編）。
- 11 この劇におけるクリタンドルは、王宮で濡れ衣を着せられ、危うく処刑されそうになる役柄である。
- 12 「詩法」は、第6詩集『昔と最近 Jadis et naguère』に収録される、「昔」の第12編にあたる。
- 13 長調と短調ともにIとIVの和音が同じ形体になるケースは、短調で自然短音階を用いる際に限られる。なぜならば、和声短音階・旋律短音階を用いる場合は、ドリアのIV（長3和音ベース）に形体が変化するためである。
- 14 増3和音は、第10小節 第2拍や、あるいは第36小節 第2拍に [ais-fis-cisis] の形で現れる。
- 15 《5つのヴェネツィアの歌》以前において、ヴェルレーヌの詩を歌詞とする歌曲は、《月の光》Op.46-2 (1887) と《憂鬱》Op.51-3 (1888) がある。《5つのヴェネツィアの歌》以降のものは、《優しい歌》Op.61（『優しい歌』から歌詞を抜粋）と、《牢獄》Op.83-1（『知恵』第3集 第6編）のみである。
- 16 たとえば、歌曲《月の光》の主調b-mollであり、第5曲〈それは恍惚なこと〉の主調Des-durとは、平行調の関係成すなどの関係が見出される。

主要参考文献・参照楽譜

フォーレ、ガブリエル 1995 『フォーレ歌曲集3』 萩原英彦校訂・解説 全音楽譜出版社。

Fauré, Gabriel. 2015. *Gabriel Fauré Complete Songs. Vol.3, Medium Voice*. ed.Roy Howat; Emily Kilpatrick. London: Peters Edition Ltd.

Fauré, Gabriel. n.d. *20 mélodies pour Piano et Chant. t.3, Mezzo*. Paris: Hamelle.

Hennig, Richard. 2017. *Die Charakteristik der Tonarten*. Cambridge; New York: Hansebooks. Originally Published in 1897.

堀口大學 1973 「解説、あとがき、年譜」 ヴェルレーヌ、ポール 『ヴェルレーヌ詩集』 所収 272-309頁 新潮社（本文は1950年刊行）。

ジャンケレヴィッチ、ウラディミール 2006 『音楽から沈黙へ——フォーレ 言葉では言い表し得ないもの……』 大谷千正他訳 新評論。（原書：Vladimir Jankélévitch. *De la Musique au Silence : Fauré et l'Inexprimable*. Paris: Editions Plon, 1974.）

Johnson, Graham. 2009. *Gabriel Fauré: The Songs and their Poets*. London: The Guildhall School of Music & Drama.

今野哲也 2021 「G.フォーレの歌曲創作における和声構造の構築手法3——〈それは恍惚なこと〉作品58-5を対象として——」 『音楽研究 国立音楽大学大学院研究年報』第33輯（3月）、19-36頁。

今野哲也 2020 「G.フォーレの歌曲創作における和声構造の構築手法2——《クリメーヌに》作品58-4を対象

- として一」『音楽研究 国立音楽大学大学院研究年報』第32輯（3月）、19-35頁。
- 今野哲也 2019 「G.フォーレの歌曲創作における和声構造の構築手法——《ひそやかに》作品58-2を対象として——」『音楽研究 国立音楽大学大学院研究年報』第31輯（3月）、35-52頁。
- Lüthy, Werner. 1931. *Mozart und die Tonartencharacteristik*. Strassburg : Heitz & cie.
- ミック、コンスタン 1987 『コメディア・デラルテ』 梁木靖弘訳 未来社。（原書：Constant Mic. *La commedia dell'arte*. Paris: Librairie Théatrale, 1980.）
- 中原中也 1981 『中原中也詩集』 大岡昌平編 岩波書店。
- 野口栄子 1975 「ヴァトー『シテールへの船出』の題名について」『大手前女子大学論集』第9巻（11月）：54-68頁。
- 野村圭介 2007 「『牧歌』Bucolica管見その1」『早稲田大学 文化論集』第30巻（3月）：23-40（129-146）頁。
- 大熊薫 1991 「仮面のヴェルレーヌ」『熊本大学教養部紀要：外国語・外国文学編』第26巻：119-131頁。
- 大野芳材 2000 「ヴァトー『シテール島の巡礼』（ルーヴル美術館）再考」『青山学院女子短期大学紀要』第54巻（12月）：179-209頁。
- 佐藤東洋磨、横山正子 2000 「優雅と皮肉——ヴェルレーヌ『月の光』の世界——」『横浜国立大学 教育人間科学部紀要II：人文科学』第3巻（10月）53-62頁。
- 島岡譲他 1998 『総合和声——実技・分析・原理——』 音楽之友社。
- ウェルギリウス、マロー・ブプリウス 2004 『牧歌／農耕詩』 小川正廣訳 京都大学学術出版会。
- Verlaine, Paul. 1973. *Œuvres poétiques complètes*. Paris: Gallimard.
- Verlaine, Paul. 1972. *Œuvres en prose complètes*. ed. par Jacques Borel. Paris: Gallimard.
- Verlaine, Paul. 1969. *Œuvres poétiques*. Paris: Garnier.
- White, Ruth L. 1992. *Verlaine et les Musiciens*. Paris: Librairie Minard.