

## G.フォーレの歌曲創作における「和声構造」の構築手法 5 ——〈グリーン〉作品58-3を対象として——

A Technique of Construction for the ‘Harmonic Structure’ in Gabriel Fauré’s Song Creation 5:  
A Study of a Focus on “Green” 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、ポール・ヴェルレーヌ、和声構造、楽曲分析、島岡譲

### 序

本稿は、2018年度から開始したG.フォーレ（Gabriel Fauré 1845-1924）の《5つのヴェネツィアの歌 Cinq Mélodies de Venise》作品58（1891）を対象とする研究の一部を成す。本研究の目的は、この歌曲集の和声技法を精査しながら、「和声構造」の構築手法の含意を探り、P.ヴェルレーヌ（Paul Marie Verlaine 1844-96）の原詩との蓋然性を読み解くものである。「和声構造」は島岡譲（1926-2021）の術語で、現時点では「1個の楽曲全体のゆれ」（1998: 494）と理解しておいて頂きたい（後述）。

本研究はこれまで第2曲〈ひそやかに En Sourdine〉、第4曲〈クリメヌに A Clymène〉、第5曲〈それは恍惚なこと C'est l'extase〉、そして第1曲〈マンドリン Mandoline〉の順に考察を行ってきた。本稿での第3曲〈グリーン Green〉の検証を以て、一連の研究を締め括る。検証済の歌曲を簡単に振り返ると、たとえば〈ひそやかに〉〈クリメヌに〉〈それは恍惚なこと〉には「裏コード」（「属7の和音」と「ドイツの6」との異名同音的転義）（今野 2019; 2020; 2021）が見出される。「裏コード」はフォーレ特有の語法とは言えないが、《5つのヴェネツィアの歌》にとっては切要な技法である。〈クリメヌに〉における「旋法和声」や「フォーレ終止」（今野 2020）は、フォーレ全般に亘る特徴と言える。〈マンドリン〉〈クリメヌに〉の考察では、「付加和音」（今野 2020; 2022）について言及した。曲集の配置からすれば、無作為な選曲に思われるかも知れないが、上記の特徴を段階的に浮き彫りにする上で、必然の措置であった。先取的に〈グリーン〉の特徴に触れると、リディアの色彩や動機労作に加え、「半減7の和音」を仲介とする転義が肝要となる。頻度は高くないものの、「裏コード」の使用も見逃せない。主調がGes-durである点にも着目したい。これら個々の技法も大切だが、本研究が最も重視する点は「和声構造」である。〈グリーン〉は上記の歌曲にも増して、調の揺れ幅が大きく、それだけに「和声構造」が物を言う部分が大きいと考える。そのため、第3曲を読み解く鍵も、他の4つの歌曲と同様に、「和声構造」の構築手法にあると考える。そこで本稿では、まず原詩の内容と構成を確認しながら、細部の和声分析を実施する。その上で「和声構造」が成す意味と、原詩との相関性を探っていく。

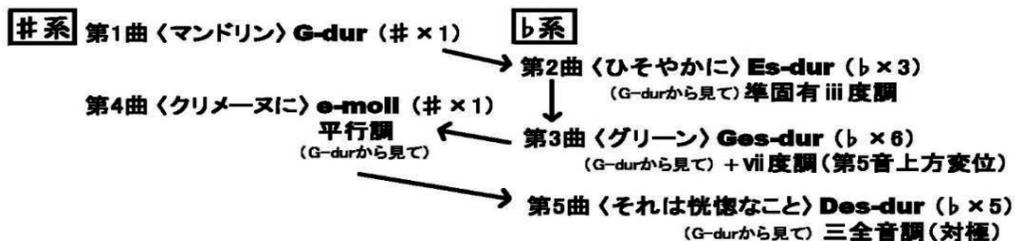
調性の圏内で成し得る、あらゆる才智を展開したフォーレの和声技法は、現代においてもなお、我々に意義深い問題を提起し続けていると考える。それにもかかわらず、彼の和声を直視せんとする研究

は、充分とは言い難い状況にある。その中であって、Phillips (1993) やGreer (1991) のシェンカー理論に基づく分析や(前者はピッチクラス・セットも)、和声の視点が明確なJohansen (1999) は有効な研究と考える<sup>1</sup>。しかし《5つのヴェネツィアの歌》を対象とする和声分析という点に関して、筆者の知る限り有効な先行研究を見出し得ない。その意味において、本研究には意義が認められよう。

## 1. 《5つのヴェネツィアの歌》の構成と歌曲〈グリーン〉の主調Ges-durについて

フォーレは1891年に念願のイタリアを訪れ、大きな感銘を受けたと言われている。旅行中に《5つのヴェネツィアの歌》に着手していたが、第1曲〈マンドリン〉を除く4曲は、パリに戻ってから秋に仕上げられたようだ(ネクトゥー 2000: 258-60)。歌曲集の主調の構成は、第1曲〈マンドリン〉の主調G-dur(♯×1)から、第2曲〈ひそやかに〉のEs-dur(♭×3)を経て、さらにフラット系に深化する形で、第3曲〈グリーン〉でGes-dur(♭×6)に到達する。しかし、第4曲〈クリメーナに〉では、主調は一気にシャープ系のe-moll(♯×1)に転ずる。そして、第5曲〈それは恍惚なこと〉では、再びフラット系のDes-durが主調となる(【資料1】)。第5曲のDes-durは、第1曲の主調G-durから見れば、対極とも言える三全音関係を成すが、〈グリーン〉の主調Ges-durに対しては、近親の属調となる。本稿は、とくに第3～5曲の主調関係に意味を見出すものだが(後段で詳述)、まずはGes-durが、曲集の中で最も「翳り」が深化した主調である点には留意しておきたい。たとえば古典派時代の調性格論において、Ges-durは「困難の中の勝利。激しく闘い、最後に打ち勝った魂の残響」(Schubart 1990: 378)などと言われてきた。それに対してジャンケレヴィチは、《バルカロール》第3番作品42(1885)のGes-durの例を引き合いに出し、「輝きながら徐々に消えてゆくような、柔らかな光に譬えられる」(2006: 266)と述べている。また、Johnsonは「気高い穏やかさ、官能的な喜びに結合した保障された統制」(2009: 438)という見解を示している<sup>2</sup>。いずれも安穏さという点で、ある種の共通性が認められると考えている。

【資料1】《5つのヴェネツィアの歌》全体のツィクルス



## 2. 詩集『無言の恋歌』と原詩「グリーン」ならびに歌曲〈グリーン〉との関係

《5つのヴェネツィアの歌》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』(全21/23編、1874年出版)から選ばれている。「グリーン Green」の原詩は、後者の第4部「水彩画 Aquarelles」の第1編に当たる。

26歳のヴェルレーヌは、1870年に友人の妹マティルド(Mathilde Mauté 1853-1914)結婚するが、

1872年にランボー（Arthur Rimbaud 1854-1891）と放浪の旅に出てしまう。中地によれば、「ヴェルレーヌの行動を規定しているのは同性愛的感情である。一方ランボーにとってのヴェルレーヌは、経済的に依存せざるをえない相手」(2020: 382) という関係であったようだ。彼らの旅路は、ランボーの故郷シャルルヴィルに近いベルギーと、ロンドンを行き来するものであった。しかし、やがて別れ話がつれた末に、発砲事件を引き起こしたヴェルレーヌは18ヶ月、投獄されている。『無言の恋歌』はその獄中で編纂され、マティルドと離婚する1874年に出版された詩集である（堀口 1973: 282-83）。詩集のサインに「ブリュッセル」「ロンドン」の地名が見出されるのはそのためである<sup>3</sup>。タイトルの多くが英語である点も、イギリスに囚んでのことであろう（「水彩画」の6編はすべて英語である）。一方のランボーも、この時期（1873年4～8月）に、彼の傑作であると同時に、フランス象徴主義の傑作としても名高い『地獄の季節 Une saison en enfer』を執筆している点は注目し得るだろう<sup>4</sup>。

『無言の恋歌』をヴェルレーヌの最高傑作とする評価もあるが（野内 1993: 157）、その特異な成立背景から、マティルドやランボーに絡めた「自我苦悩の表現」(堀口 1973: 295) と見なされがちな作品でもある。その一方で、『グリーン』だけは明るい作品で『よい歌』に入れてもおかしくない(野内 1993: 178) とする見解も興味深い。原詩「グリーン」は、自然の美しさに連動させながら、愛する人を謳った詩であることは間違いない。なぜフォーレは「グリーン」に対し、歌曲集の中で最もフラット系に「翳った」Ges-durを主調に選んだのか。前述のジャンケレヴィチ（2006: 266）やJohnson（2009: 438）の見解に倣えば、Ges-durはむしろ「柔らかな光」「穏やかさ」「官能的な喜び」などの象徴となろうが、歌曲を精読してゆくと、端的に「愛の歌」と位置付けることには疑問を感じる部分もある。なお《5つのヴェネツィアの歌》の中で、『無言の恋歌』から歌詞が採られる歌曲は、〈グリーン〉と第5曲〈それは恍惚なこと〉の2曲である。前述のとおり、第3曲の主調Ges-durと、第5曲の主調Des-durは近親関係にある。そして、どちらも深化したフラット系の調である点も意味深長である。

以下に「グリーン」原詩と対訳を示す。その詩形は3節4行を採り、各行はababの「交韻」[仏: rimes croisées]（「交差韻」独: Kreuzreim）で構成される。たとえば、第1節 第1行の'des branches'（枝々）と、第3行の'mains blanches'（白い両手）のペアと、第2行の'pour vous'（あなたのために）と、第4行の'doux'（心和む）のペアでは、行末の響きが整えられている。この脚韻は、第2節と第3節にも継続してゆく。興味深い音調は、脚韻以外にも見出される。たとえば、第1節 第1行では'des fruits'（果物）、'des fleurs'（花々）、'des feuilles'（葉々）、'des branches'（枝々）が畳みかけられる。第2節 第3行の'reposée'（休息させる）と、第3節 第4行の'reposez'（休息する）は連動するものであろう。また、第1節 第2行末の'vous'（あなた）は、第3行の'vos'（あなたの）に連なり、さらには第2節 第3行の'vos'、第3節 第1行の'votre'（あなたの）、第2行の'vos'、第4行の'vous'（あなたが）にも重なる。同じ視点で考えると、第1節 第2行の'mon'（私の）は、第2節 第2行の'mon'に、そして第3行の'ma'（私の）も、第3節 第1行の'ma'に受け渡されてゆくものであろう。

『無言の恋歌』の「私」「あなた」「きみ」「それ」(ce) などに関して、主体の曖昧性が指摘される（野内 1993: 169-70、倉方 2002: 108）。「グリーン」もその例外ではない。語り手の「私」は「あなた」を賛美してはいるが、彼らが何者であるかを読み取ることはできない。彼らが同じ時間に向き合っているのかも分からない。花や樹木、露や嵐などの自然描写から、都会とは異なる、緑豊かな場所にいると

いうイメージは湧くが、具体的な情報が示されていないため、現実の場面なのか、象徴であるかの判断もできない。つまり、ヴェルレーヌは主体のみならず、場所や時間の設定に関しても、一切を読み手に委ねているということである。今野（2021: 22、2022: 5）でも言及したが、こうした表現の裏付けとして、第6詩集『昔と最近 *Jadis et naguère*』所収の「詩法 *Art poétique*」(第12編、1882年)が引き合いに出されることも多い。それでは他の歌曲の原詩と同じく、「グリーン」における主体も、謎めいた存在のまま看過すれば良いのであろうか。

【原詩・対訳】「グリーン *Green*」(拙訳) ※ [ ] 内は筆者の補足、行末の ( ) は脚韻の区別。

#### Strophe 1 (第1節)

- 1 *Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches* ( a )  
ここには果物、花々、葉々、枝々がある
- 2 *Et puis voici mon cœur qui ne bat que pour vous.* ( b )  
そしてさらに、ここにはあなたのためにしか鼓動しない私の心がある
- 3 *Ne le déchirez pas avec vos deux mains blanches* ( a )  
それ [心] をあなたの白い両手で引き裂かないでください
- 4 *Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux.* ( b )  
そしてあなたの美しい瞳に、取るに足りない贈り物が心和むものとなりますように

#### Strophe 2 (第2節)

- 1 *J'arrive tout couvert encore de rosée* ( c )  
私はやってくるのだ、露に全身を覆われたまま
- 2 *Que le vent du matin vient glacer à mon front.* ( d )  
朝の風は私の顔の上で [露を] 凍らせにくる
- 3 *Souffrez que ma fatigue à vos pieds reposée* ( c )  
お許してください、私の疲れがあなたの足 [の下で] 休息し
- 4 *Rêve des chers instants qui la délasseront.* ( d )  
癒えるであろう、その愛しい瞬間を夢見ることを

#### Strophe 3 (第3節)

- 1 *Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête* ( e )  
あなたの若い胸の上に預けた私の頭には
- 2 *Toute sonore encore de vos derniers baisers;* ( f )  
あなたの最後の口づけがなおも響きわたる
- 3 *Laissez-la s'apaiser de la bonne tempête,* ( e )  
それ [私の頭] を和らげてほしい、優しい嵐 [最後の口づけ] によって
- 4 *Et que je dorme un peu puisque vous reposez.* ( f )

そして私も少し眠れますように、あなたも休息しているのだから

### 3. 歌曲〈グリーン〉の「和声構造」と分析の記号類について

歌曲〈グリーン〉の「和声構造」を【資料2】に示す。「(楽曲の)和声構造」(島岡 1998: 389)とは、和声進行、延いては調の配列を軸とする「1個の大きなゆれが大小さまざまな局面に分化し、それら諸局面の組み合わせによって」(同前)導き出される、いわば全体的な構図と定義される。【A1】(上位区分)や【a1】(下位区分)などは、筆者の記号付けである。紙数の都合上、すべての譜例を載せることができなかつたが、「和声構造」の導出にあたり、詳細な和声分析が前提となることは言うまでもない。すでに検証を終えた4つの歌曲は、原詩と「和声構造」の区分には、むしろ不整合の傾向が認められた。〈グリーン〉に関しては、音楽が明らかに変化する【B1】(第10小節～)から第2節の歌詞が開始し、再現的な【A2】(第23小節～)から第3節の歌詞が導入される。その点で、詩節と音楽の区切りは合致しているが、本稿は結果的に、第3節の途中で、さらに【B2】の区分を立てることとなった。その理由については後述する。

【資料2】〈グリーン〉の「和声構造」※( )内の歌詞の区切りは、アウフタクトで前後にずれ込む場合もある。

#### 【A1】

|                        |   |
|------------------------|---|
| 【a1】(第1節 第1行): 第1～3小節  | Ges-dur (Ges-Lydia) →Des-dur→b-moll→es-moll |
| 【b1】(第1節 第2行): 第4～5小節  | Es-dur→c-moll→Ges-dur→Ces-dur               |
| 【a2】(第1節 第3行): 第6～7小節  | Ces-dur→Ges-dur                             |
| 【b2】(第1節 第4行): 第8～10小節 | Des-dur→Ges-dur                             |

#### 【B1】

|                         |  |
|-------------------------|--|
| 【c1】(第2節 第1行): 第10～12小節 | H(Ces)-dur→D-dur→C-dur→Fis-dur               |
| 【c2】(第2節 第2行): 第13～15小節 | H(Ces)-dur→D-dur→B-dur→<br>→des-moll→Ges-dur |
| 【d】(第2節 第3行): 第16～17小節  | Des-dur→es-moll→Es-dur→es-moll→Des-dur       |
| 【c3】(第2節 第4行): 第18～19小節 | Fes-dur (Fes-Lydia) →Ces-dur                 |
| 【c4】(第2節 第4行): 第20～22小節 | Ges-dur→Ces-dur→Fes-dur→Ges-dur              |

#### 【A2】

|                         |                                |
|-------------------------|--------------------------------|
| 【a3】(第3節 第1行): 第23～25小節 | Ges-dur→Des-dur→b-moll→es-moll |
| 【b3】(第3節 第2行): 第26～27小節 | Es-dur→Ces-dur→Ges-dur→Des-dur |

#### 【B2】

|                         |                                   |
|-------------------------|-----------------------------------|
| 【e】(第3節 第3行): 第27～28小節  | A(Bes)-dur→E(Fes)-dur→D(Eses)-dur |
| 【c5】(第3節 第4行): 第29～31小節 | Ges-dur (Ges-Lydia)               |

[c 6] (第3節 第4行): 第32~34小節 Ges-dur (Ges-Lydia) →Des-dur  
[c 7] (後奏): 第35~37小節 Ges-dur

本稿は『総合和声』(1998) の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 $\nabla V_9$ 、準固有和音(同主短調の借用和音)は $\circ V_9$ と表記する。ただし、上方/下方変位第5音には'+5'と'-5'の記号を充て、 $\nabla V_{9,5}$ や $\circ V_{9,5}$ のように表記する( $\nabla$ や $\nabla$ は使用しない)。「付加6の和音」を $IV_{+6}$ 、「付加4の和音」を $IV_{+4}$ 、「付加46の和音」を $IV_{+46}$ と表記する。

和音構成音が一時的に揺れ動く状態を、「転位」(長2度は $\cap U$ 、短2度は $\wedge V$ で示す)と呼ぶ。また、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、和声機能を担う常用の音響体を、「原和音」と呼び区別する。「偶成」の和音記号は、「和音」の記号の下に設けた| |の中に表記する(【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)、 $V_{43}$ (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を実施している点をお断りしておきたい。

#### 4. 【A1】[a1] 第1節 第1(～2) 行の歌詞部分: 第1～3小節—「半減7の和音」[リディア]

〈グリーン〉の伴奏型は、曲尾の2小節を除き、8分音符の刻みが継続する。Ges-durの主和音による簡素な序奏の後、第1節を歌詞とする声楽パートが導入される(【譜例1】)。ここに【A1】の区分を置き、さらに内部を[a1](第1～3小節)と[b1](第4～5小節)に細分する。[a1]ではGes-dur→Des-dur→b-moll→es-moll、[b1]ではEs-dur→c-mollと進む(【資料2】)。

第4～5小節では全終止と共に、Ges-durに回帰する。[a1][b1]では、第1節 第1～2行の歌詞 'Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches' (ここには果物、花々、葉々、枝々がある)と、'Et puis voici mon cœur qui ne bat que pour vous.' (そしてさらに、ここにはあなたのためにか鼓動しない私の心がある)が歌われる。es-mollを経過調と見れば、Ges-dur ( $b \times 6$ ) →Des-dur / b-moll ( $b \times 5$ ) →Es-dur / c-moll ( $b \times 3$ ) と、ナチュラル系に寄せてゆく「和声構造」とも言える。「果物、花々、葉々、枝々」と連呼するうちに気持ちが昂るも、「あなた」(pour vous)を思い浮かべた瞬間に、一気にc-mollからGes-durに回帰する様相とも解釈できる。なお、この部分に見られるc-moll→Ges-durへの三全音関係の転調に関しては、後段で改めて考察を行う。

【譜例1】[A1][a1][b1] 第1節 第1～2行：第1～5小節 ※ [D] は全終止

The image shows a musical score for three sections: [a1], s1-1, and s1-2 [b1]. The tempo is marked 'Allegretto con moto' with a metronome marking of 72. The music is in 3/4 time and has a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The vocal line includes the lyrics: "Voici des fruits, des fleurs, des feuilles et des branches, - Et puis voici mon cœur, qui ne bat que pour vous." The piano accompaniment consists of two staves. Below the score, there are Roman numeral chord symbols for Ges, Des, Es, and C, along with Lydian mode symbols like 'Ges-Lydia'.

少し前に戻るが、第2小節 第2拍から導入される [c ♭] の動向から、Ges-durから、属調Des-durへの転調と捉え得る。その媒体となるものが「半減7の和音」である。第2小節 第2拍の和音は、下から [c ♭-es-ges-b] となる（【譜例1】）。先行のGes-durから見れば  $\text{V}_{\flat}^7$ （根音省略形体／第1転回形）と把握されようが、後続のDes-durでは  $\text{V}_{\flat}^7$ （根音省略形体／第1転回形）と分析される。さらに第3小節 第2拍の強拍にも、「半減7の和音」による転義が見出される。すなわち [des-f-g ♭-f-b] は先行調Des-durから見れば  $\text{V}_{\flat}^7$ （根音省略形体／第3転回形）だが、後続調のb-mollでは+IV 9の根音省略形体（第3転回形）となる。この2つの和音を解析すると、「短3度+短3度+長3度+長2度」の構造に還元される。仮にこれを「和音X」としておく。「和音X」が担い得る機能として、短調のII 7の和音や、長調の長9の和音の根音省略形体などがその代表と言える。このとき、前者を「減5短7の和音」「半減7の和音」、後者を「導7の和音」などと呼び、機能に応じて名称を使い分けることが一般的であろう。しかし、「和音X」はこの射程に収まるものではない。今野（2016）では「和音X」がすべての和声機能を担い得る点、それに応じて多様な呼称がある点を整理した<sup>5</sup>。しかし、多義的な「和音X」に対し、機能ごとに名称を変えていたのでは、その本質を見損なうことにもなり兼ねない。本研究はこの問題に対処するため、「和音X」の機能を一旦、度外視し、押し並べて「短3度+短3度+長3度+長2度」に還元される構造を、「半減7の和音」[独：Halbverminderter Septakkord]（略語：hv.7）と呼ぶ。個々の「半減7の和音」の機能は、あくまで前後の和声の文脈から判別すべきである。

【譜例2】に示す5つの音響体は、すべて同じ響きの「半減7の和音」である。ここにすべての和声機能（D・D2・S・T）が含まれることを確認して頂きたい。異名同音的な読み替えを織り交ぜれば、ひとつの「半減7の和音」を仲介和音に、少なくとも【譜例2】の範囲で自由に調を行き来させることができる。またドッペル・ドミナント以外の借用和音（II度V度の和音、III度V度の和音…）、あるいは長調に「準固有和音」を、短調に「同主固有和音」を適用すれば、その射程はさらに拡大する。ここに「偶成」として生ずる「半減7の和音」<sup>6</sup>も視野に入れると、その範囲はさらに広がる。

[a1]の考察に戻る。第3小節の最後の拍の [d ♭] により、にわかにes-moll/Es-durの色彩が強まる。しかし、少なくとも第3小節 第2拍までは、[c ♭] がGesリディアの色彩を放ち続けていると考え得る。同じ動向は、再現部とも言える第23～25小節にも見出される。フォーレには、文字通り『リディア Lydia』作品4-2 (ca 1870) と銘打つ歌曲があるが、機能と和声の中でリディアの色彩を用いる場合、



pas avec vos deux mains blanches' (それ [心] をあなたの白い両手で引き裂かないでください) を歌う。そして、第7小節の'blanches' (白い) と歌う旋律の中で、今度は逆に、Ces-durからGes-durに進んでゆく (【資料2】)。「手」には多くの象徴があるが、「白い手」となれば『出エジプト記』(4-6.7)の「モーセの手」が思い起こされる。主に促され、モーセが懐に手を入れると、彼の手は白く変質した皮膚病になり、再び懐に手を入れると、元の健康な手に戻るという説話である。そのため、「白い手」を「神のしるし」(フリース 1984: 310) と捉える解釈がある。ところで、[a2] の下属調から主調への回帰は、「変終止」の拡大とも言える。それならば、「神のしるし」が「アーメン終止」に連動する表現とは考えられないだろうか。

【譜例3】【A1】[a2][b2] / 【B1】[c1] 第1節 第3～4行：第5～10小節

The musical score consists of a vocal line and piano accompaniment. The vocal line has lyrics: "Ne le dé - chi - res pas a-vec vos deux mains blan - ches Et qu'à vos yeux si beaux l'hum - ble pré - sent soit doux. - - -". The score includes dynamic markings like "dolce", "f", "p", "pp", and "U". Below the score are figured bass notations for Ces, Ges, Des, and H.

[a2] には、[a1] のようなリディア性は見られない。和声も全音階的で、IIIの和音とIIの和音の後に、Iの和音に進むなど、和声の機能も厳格とは言い難いものがある。ここでは、「あなた」に向かって「引き裂かないでください」と訴えてはいるが、むしろ緊張感は緩和された感もある。実際、第7小節の最後から [b2] にかけて、第1節 第4行の歌詞'Et qu'à vos yeux si beaux l'humble présent soit doux.' (そしてあなたの美しい瞳に、取るに足りない贈り物が心とむものとなりますように) が歌われる。このとき、楽曲前半の第8小節にして、'yeux' (両眼) という歌詞と共に、最高音 [g] が現れることになる。ルルカーは、『ヘブライ人への手紙』の「すべてのものが神の目には裸」(4-13) を引き合いに、「一切のものをみとおす神の目」(1998: 368) という見解を述べている。またフリースは、「2つ目 [...] はあらゆる二元的機能、つまり神性を表す。たとえば、男と女、知と愛」(1984: 221-22) と述べている。これらの解釈に倣うならば、最高音から見下ろす'yeux'の象徴、すなわち「神的なもの」への関連付けも可能となるかも知れない。

7. 【B1】[c1][c2][d][c3][c4] 第2節 第1～4行の歌詞部分：第10～22小節

〈グリーン〉の主調Ges-durは、前述のとおり、曲集の中で最もフラット系に寄った調である。それだけに、第10小節 第3拍からの豹変ぶりには意表を突かれる (【譜例3】最後)。突として楽譜がシャープ系に切り替わり、H-dur (♯×5) →D-dur (♯×2) →C-dur (♮) →Fis-dur (♯×6) と揺れ動いてゆくのだから (【資料2】)、その喚起力は相当のものである (【譜例4】)。このC-dur→Fis-durの

転義にも「裏コード」が適用される。第12小節 第3拍の弱拍 [g-d-h-eis] を楽譜の通りに捉えれば、後続のFis-durの  $V_{6.5}^2$  (根音省略形体/第2転回形/第5音下方変位) となるが、先行のC-durから見れば  $V_7$  の和音 [g-d-h-f h] ととも理解される。「裏コード」の典型的な三全音調の転調の例と言える。

第11小節から第2節の歌詞に切り替わるため、ここに【B1】の区分を置いた点にも納得して頂けると思う。【B1】内部は、さらに [c1] (第10~12小節) と [c2] (第13~15小節)、[d] (第16~17小節)、[c3] (第18~19小節) と [c4] (第20~22小節) に細分する。[c] 系の特徴は、 $\text{♩}$  を内包する動機類と言える。そのため、[c] 系で展開される一連の音型を「グリーンの動機」と呼んでおく。

【譜例4】【B1】[c1][c2] 第2節 第1~2行: 第11~15小節

Harmonic analysis below the score:

[c1] 11: H:  $V_6$   $V_7$   $\text{III}^1$  (Ces) (Essen) ↓ D: I<sup>1</sup>

[c2] 13: C:  $V_6$   $V_7$   $V_7$  (Ges) ↓ (d):  $\text{IV}_6$  Fis:  $\text{V}_6$ - $\text{V}_7$

[c2] 14: H: V  $V_6$   $V_7$   $\text{III}^1$  (Ces) (Essen) ↓ D: I<sup>1</sup>

[c2] 15: B:  $V_6$   $\text{VI}_7$   $\text{VI}_7$   $\text{VI}_7$  Ges:  $V_6$   $\text{IV}^1$ - $\text{IV}_7$   $\text{I}^1$  (des:  $\text{VI}_6$   $\text{I}_6$   $V_6$ ) ↓ Des:  $\text{IV}_7$

[c1] (第11~12小節) では、第2節 第1行の歌詞 ‘J’arrive tout couvert encore de rosée’ (私はやってくるのだ、露に全身を覆われたまま) が歌われる。そして [c2] では、第2節 第2行の歌詞 ‘Que le vent du matin vient glacer à mon front.’ (朝の風は私の顔の上で [露を] 凍らせにくる) が歌われる。前述のとおり [c1] ではシャープ系の音楽に転換する。また [c2] (第13~15小節) では、H-dur からD-durに進む所までは [c1] と同じだが、第14小節からB-dur→des-moll→Ges-durと、急速にフラット系の音楽に戻る (【資料2】)。フォーレの音楽では、急にフラット系/シャープ系が切り替わる局面もそれ程、珍しいことではない。しかし【B1】[c1][c2] では、H-durではなくCes-durが用いられている。この点からも、やはりH-durとCes-durの使い分けは意図的なものと考えられる。先取的に言えば、楽曲後半の【B2】前後の第27~33小節に見られる、短いスパンでのフラット系とシャープ系の交替は、[c1] にも増して極端である。なぜフォーレは、このような表現を採るのであろうか。

[c1] の歌詞「露に全身を覆われたまま」(第2節 第1行) は一見、愛の詩に似つかわしくない表現にも思われる。そのため、言葉通りに捉えるならば、H-durを異名同音的にCes-durに読み替え、フラット系の音楽を維持させても良いように思われる。その一方で「朝が来る」(第2節 第2行) 場面では、むしろB-dur→des-mollと「翳り」を帯びてゆくのである。しかし、ヴェルレーヌが第2節 第1~2行に込めた意図は、「朝の風で顔を露で凍らせられた私が、あなたの下によく辿り着く」ときの感動・幸甚と解釈される。Ges-durがJohnsonの言う「穏やかさ」(2009: 438) の象徴とするならば、「à mon front’ (私の顔の上で) と歌いながら、主調Ges-durに戻る [c2] の第15小節は、まさに「私」が「あなた」に出会う場面ではないか。実際、第15小節の最後の拍~第17小節の [d] 部分では、第2節 第3行 ‘Souffrez que ma fatigue à vos pieds reposée’ (お許しください、私の疲れがあなたの

足 [の下で] 休息し) が歌われる (【譜例 5】)。以上の点から、[B 1][c 1][c 2] の「和声構造」のシャープ系への転換は、「私」の胸の高鳴りのようなものを表現するための措置と解釈する。

第10～13小節に亘るシャープ系の調は、第14小節ではフラット系に戻り、Ges-dur→Des-durの動きに乗せて、新たな部分に進んでゆく。第16～17小節以降も [B 1][c] 系に属する音楽に思われるが、「グリーン」の動機」が途切れる上、「和声構造」的にも、移行部的と考え得るセクションである。そのため、第16～17小節には新たに [d] の区分を置くものとする。

【譜例 5】[B 1][d][c 3][c 4] 第 2 節 第 3～4 行：第16～23小節

The image shows a musical score for Example 5, measures 16-23. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The score is divided into sections [d], [c3], [c4], and [A2][a3]. Below the piano part, there are detailed harmonic analyses for each measure, including chord symbols like V7, V9, IV7, and I7, and their functional relationships between different systems (Des, Ges, Ces).

[c 3](第18～19小節) と [c 4](第20～22小節) では、第 2 節 第 4 行の'Rêve des chers instants qui la délasseront.' (癒えるであろう、その愛しい瞬間を夢見ることが) が歌われる (【譜例 5】)。ここで「グリーン」の動機」が再び現れるが、[c 3] の声楽の旋律の歌い出し [fes-fes-des-es-ces-as] も、「グリーン」の動機」の変奏と理解している。第18小節の'Rêve' (夢見る [こと]、第 2 節 第 4 行) の旋律ではFes-durに転じ、第19小節でCes-durに進む。[c 4](第20～22小節) でGes-durに戻り、そこからCes-dur→Fes-durと動いた後、Ges-durに回帰する (【資料 2】)。この動きは、先行調から見ればドミナント進行、後行調から見ればサブドミナント進行である。この動向を「完全 5 度上／完全 4 度下進行」としておく。[c 4] では、第 2 節 第 4 行の続き'qui la délasseront.' (癒えるであろう) が歌われ、ピアノ右手で「グリーン」の動機」が畳みかけられる。このとき、ピアノ右手の旋律は12度に及ぶ長い下行ライン [f→f…des] を形成している。この旋律からは、機能的な(≒自然な)「完全 5 度上／完全 4 度下進行」に身を委ねながら、あたかも「夢」の中に落ちてゆくかのような印象も受ける。

8. [A 2][a 3][b 3] 第 3 節 第 1～2 行の歌詞部分：第23～27小節

第23小節以降に、[a 1] の再現を読み取ることは容易であろう (【譜例 6】)。歌詞も第 3 節に切り替わる点に鑑み、新たに [A 2] の区分を置き、さらに [a 3](第23～25小節) と [b 3](第26～27小節) に細分する。第22小節の最後の拍には、主調Ges-durのV<sub>9</sub>/V<sub>7</sub>(基本形) が置かれるため、古典的な感覚からすれば、全終止と共に、再現的な部分が想定される場面である。しかし、第23小節に至ってもなお、バスには属音 [des] が持続し、音型的にも変化が加えられる。その意味で [a 1] と [a 3]

は、完全な反復関係になる訳ではない。それでもGes-dur→Des-dur→b-moll→es-mollと進む「和声構造」と、[c 4] が醸し出すGesリディアの色彩に鑑み、再現部として第23～25小節に [a 3] を立てておきたい。[a 3] では、第3節 第1行の歌詞Sur votre jeune sein laissez rouler ma tête' (あなたの若い胸の上に預けた私の頭には) が歌われる。第26小節からの声楽パートの動き [es-b-g 4...] は、[A 1][b 1](第4～5小節)に共通するため、第26～27小節には [b 3] の区分を置く。[b 3] で歌われる歌詞は、第3節 第2行'Toute sonore encore de vos derniers baisers' (あなたの最後の口づけがなおも響きわたる) である。

【譜例6】[A 2][a 3][b 3] / [B 2][e] 第3節 第1～2行：第23～27小節

The musical score for Example 6, measures 23-27, is presented in three systems. The first system (measures 23-25) is labeled [a3] and features a vocal line starting with 'dolce' and a piano accompaniment marked 'pp'. The second system (measures 26-27) is labeled [b3] and features a vocal line starting with 'f' and a piano accompaniment marked 'f'. The third system (measures 28-29) is labeled [B2] and features a vocal line starting with 'e' and a piano accompaniment marked 'f'. The lyrics are: 'Sur vo - tre Jeu - ne sein laissez rou - ler ma tê - te Tou - teso no - re en - cor de vos der - niers bai - sers; Lais - sez -'. The chord symbols for the piano part are: (Ges-Lydia) Ges: V<sub>5</sub> I<sup>2</sup>; Des: V<sub>6</sub> IV<sup>1</sup> V<sub>7</sub>; VI<sup>1</sup> es: V<sub>3</sub>; Es: I<sup>1</sup>; Ges: I<sup>1</sup> IV<sub>7</sub>; Ces: V<sub>7</sub> I<sup>1</sup>; (Bes) A: I<sup>1</sup>; Des: V<sub>7</sub> VI<sup>1</sup>.

[b 1] の「和声構造」はEs-dur→c-moll→Ges-dur→Ces-dur、[b 3] はEs-dur→Ces-dur→Ges-dur→Des-durとなる（【資料2】）。Es-durを軸に捉えた場合、前者はi度調→vi度調→準固有のiii度調→準固有のvi度調、後者はi度調→準固有のvi度調→準固有のiii度調→準固有のvii度調となる。つまり最後の調を除いては、[b 1] と [b 3] は近似の「和声構造」となる。その意味で [b 3] には、[b 1] のエコー、すなわち第1節 第2行'Et puis voici mon cœur qui ne bat que pour vous' (そしてさらに、ここにはあなたのためにしか鼓動しない私の心がある) を読み取ることもできると考える。

9. [B 2][e][c 5][c 6][c 7] 第3節 第3～4行の歌詞部分：第27～37小節

第27小節 第3拍以降にも、突然のシャープ系への転換が現れる。その点で、[B 1][c 1][c 2] との共通性が見出されよう。しかし、第27小節 第3拍からの「和声構造」は、A-dur (♯×3) →E-dur (♯×4) →D-dur (♯×2) の「完全5度上/完全4度下進行」となる（【資料2】）。この「和声構造」は、[c 1][c 2] と言うより、むしろ [c 4](第20～22小節) に共通するものである。ただし、音型的には [c 4] とは異なるため、第27～28小節を [e] としておく。いずれにせよ、[e] のシャープ系への展開も、意図的な措置と考えて然るべきである。

続く第29小節ではdolceの指示と共に、ピアノの右手が4分音符のなだらかな旋律を奏する。それに反応するように、バスも2分音符+4分音符の規則的なリズムに転ずる（【譜例7】）。何より第31小節、ならびに第33～35小節のピアノの内声には、「グリーンの動機」が明確に現れる。これらの動向は、明らかに [A 2] とは異なる特徴である。先に検証したように、「グリーンの動機」は [B] 系/

[c]系の属性である。そのため、第27小節第3拍以降を『B2』とし、さらに[c5](第29~31小節)、[c6](第32~34小節)、そして後奏として[c7](第35~37小節)に細分化する。[e]には「グリーン」の動機が現れないため、[c]系とは区分しないが、突然にシャープ系の楽譜に切り替わる点も『B』系の特徴と言えるため、『B2』に属する部分としておく。

第27小節第3拍以降に大区分『B2』を置くことは、上記のとおり、音楽上の理由に基づいている。結果的に『A2』は、『A1』より縮小する上、第3節の歌詞の途中で大きな区切りが敷かれることになる。それでも「グリーン」の動機が展開されているか否かは、この歌曲にとって肝要なポイントと言える。そのため、『B2』の区切りも妥当な判断と考えている。

【譜例7】『B2』[c5][c6] 第3節第4行：第28~34小節 ※FA：非和音（筆者の指導中に使用した術語。文献では未文章化）

The image shows a musical score for a song. It consists of a vocal line and a piano accompaniment. The score is divided into sections: [B2], [e], [c5], and [c6]. The vocal line has lyrics in French: 'la s'a-pai-ser de - la bon-ne-tem - pé te, Et que je dor-me un peu Puis-que vous re - po - sez.' Performance markings include 'sempre dolce' and 'sempre dolce'. The piano part includes chord symbols: (Bes) A: I<sup>1</sup>, E: V<sub>6</sub>, VI<sup>1</sup>, D: V, III<sup>1</sup>, V<sub>7</sub>, Ges: V<sub>3,5</sub>, (Ges-Lydia), Des: IV<sup>1</sup>, V<sub>6</sub>, I<sup>1</sup>. There are also figured bass notations: |FA| |I<sub>4,6</sub>| |FA| |I<sub>4,6</sub>|.

最初のシャープ系への転換となる『B1』[c1][c2]を、先に「私」の胸の高鳴りと解釈した。第二のシャープ系部分となる[e]では、第3節第3行の歌詞「Laissez-la s'apaiser de la bonne tempête」（それ「私の頭」を和らげてほしい、優しい嵐「最後の口づけ」によって）が歌われる。「私」の内面を歌う点で、第一シャープ系部分との共通性が認められる。続く[c5]では、D-durから一気に主調Ges-durに引き戻される。主調に導かれるように、第29小節以降の[c5][c6]([c7])では、第4行「Et que je dorme un peu puisque vous reposez」（そして私も少し眠れますように、あなたも休息しているのだから）が歌われる。楽曲の最後に、ようやく恋人たちは安らかな眠りに就くのであろうか。

[c5]のD-durからGes-durの転調でも、「半減7の和音」が活用される。第30小節第1拍は[fis-c ♭-fis-a ♭-e ♭-a]（下から）だが、先行のD-durから見れば、IV度V度の長9の和音の根音省略形体（第1転回形／つまりG-durのV<sub>6</sub>）と分析される（【譜例7】）。後続のGes-durから見れば、[fis]を[ges]に、[a ♭]を[bes]に読み替えると（[c ♭][e ♭]はそのまま）、ドッペル・ドミナント準固有の属9の和音の根音省略形体の第5音上方変位（第3転回形／つまりdes-mollのV<sub>3,5</sub>）に転換し得る。

前述のとおり、第14小節でフラット系に戻り、『B1』[d][c3][c4]（第16~22小節）では第2節第3行「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てください）、[c3][c4]では第4行の歌詞「Rêve des chers instants qui la délasseront」

(それ(私の疲れ)を癒すことになる大切な瞬間を夢見てください)が歌われる。上記の「休息させる *reposée*」「夢見る [こと] *rêve*<sup>8</sup>」「癒す *délasseront*」は、同じく【B2】でフラット系に回帰する [c5] [c6] (第29~34小節) で歌われる第3節 第4行 'Et que je dorme un peu puisque vous reposez.' (そして私も少し眠れますように、あなたも休息しているのだから) における、「休息する *reposez*」「眠る *dorme*」に連動する表現と考えている。ただし、「*reposée*」や「*reposez*」を額面どおりに捉えれば、「休息させる／する」となるが、ときには「死人が横たわる」「(墓地に) 眠る」などの含意もある言葉である(ドイツ文学における「*ruhen*」や「*Ruhe*」)。この点を加味すれば、第3節 第4行の「あなたが休息するなら私も眠る」を、たんなる「休息」と理解することには抵抗を感じる。その意味において、現実的な事象なのか、あるいは象徴的な意味なのかまでは判断し兼ねるが、二人の喜びも、実は何らかの形で「死」に関連していると解釈できないだろうか。

## 結

〈グリーン〉の「和声構造」で目を惹かれる点は、やはり二度に亘るシャープ系の調への転換／フラット系の調への回帰である。第一の部分は【B1】[c1] (第10~12小節) と [c2] (第13~15小節)、第二の部分は【B2】[e] (第27~28小節) である。こうした極端な表現は、本文でも考察したように、当然のことながら歌詞内容に基づくもので、フォーレの意思の下に実施されたと理解すべきである。

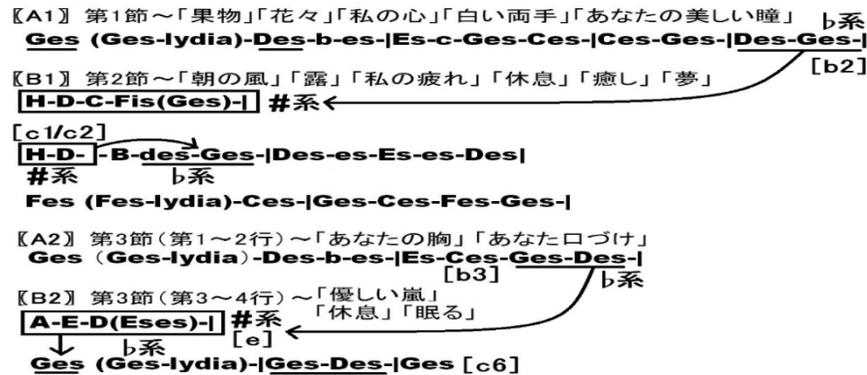
ここで《5つのヴェネツィアの歌》の構成を、改めて確認してみたい。〈グリーン〉の主調 *Ges-dur* は、第4曲〈クリメヌに〉でシャープ系の主調 *e-moll* に進み、第5曲〈それは恍惚なこと〉でフラット系の *Des-dur* に転ずる(【資料1】)。この図式を [Ges—#系—Des] としておく。ところで〈グリーン〉において、第一シャープ系の【B1】[c1][c2] 前後の「和声構造」を見ると、【A1】[b2] が *Des-dur*→*Ges-dur* で、【B1】[c2] の後半は *des-moll*→*Ges-dur* となる(【資料3】)。そして、第二シャープ系の【B2】[e] 前後の「和声構造」は、【A2】[b3] の後半が *Ges-dur*→*Des-dur* で、【B2】[c5] [c6] 後半も *Ges-dur*→*Des-dur* となる(【資料3】)。このとき、第一／第二シャープ系の前後には、*Ges-dur*→*Des-dur*、あるいは逆行の *Des-dur* (*des-moll*) →*Ges-dur* の志向性があると考えられる。ただし、【B1】[c2] 後半の *des-moll* の前には *B-dur* が挟まれるため、完全な形とは言えない。それでも上記の「和声構造」には、図式 [Ges—#系—Des] への意識があるものと解釈している。

第5曲〈それは恍惚なこと〉との関連は、音型にも認められる。「グリーン」の動機は第5曲において、①第16~17小節、②第19~20小節、③第22小節に引用される(今野 2021: 29)。これらの部分では、第2節 第1行 'O le frêle et frais murmure!' (おお、か細くも瑞々しいささやきよ!) と、第2行 'Cela gazouille et susurre.' (それはさらさら流れながらささやいている) が歌われる。とくに①第16~17小節も *Des-dur*→*Ges-dur* で開始する点は、着目に値する。その後も *Ges-dur*→*Ces-dur*→*Fes-dur* と調が進み、「完全5度上／完全4度下進行」を形成する。さらに留意したい点は、②第19~20小節でも、*Des-dur*→*cis-moll*→*D-dur*→*G-dur* とシャープ系に転ずることである。この①②の「和声構造」にも、図式 [Ges—#系—Des] の片鱗を見て取れないだろうか。〈グリーン〉に展開される「グリーン」の動機は、【B】系／【c】系の属性であった。このとき、とくに第一シャープ系【B1】[c1] (第10~12小節)／[c2] (第13~15小節) と、〈それは恍惚なこと〉のシャープ系部分の②第19~20小節

は、「グリーン」の動機」を介して重なるのである。〈それは恍惚なこと〉は「恋の疲れは物憂げな恍惚／嘆いている魂」を謳う詩ではあるが、上記①～③は、ポジティブな内容を歌う対比的な部分と考える。その点においても、〈グリーン〉と〈それは恍惚なこと〉との濃密な連関が伺える。

〈グリーン〉の第一シャープ系部分を、「私の胸の高鳴り」と解釈した。そして第二シャープ系部分に関しては、「死」との連関の可能性に触れた。この解釈の下では、Ges-durの「穏やかさ」(2009: 438)の意味も違ってくるであろう。原詩「グリーン」における場所や時間の不明瞭性、「私」と「あなた」の非人称性についてはすでに述べた。「あなた」や「きみ」という謎めいた存在が、「死」と連動し得るのであれば、必ずしも生ある「人間」である必要もあるまい。何らかの象徴である可能性もある。当時16歳のランボーを相手に、ヴェルレーヌは過ちを犯している。原詩「グリーン」がその頃に書かれた作品であるならば、現実的な「死」を意味しないまでも、ヴェルレーヌの思惑が破局(=死)に向かうことを予感しての表現とも理解できよう。この点も重ね併せると、やはりフォーレは、〈グリーン〉を端的には「明るい愛の歌」と位置付けていなかったと解釈している。この見解を以て、本稿の結論としておきたい。

【資料3】〈グリーン〉の和声構造2(マクロ)



註

- 1 Phillips, Edward R. 1993. "Smoke, Mirrors and Prisms: Tonal Contradiction in Fauré." *Music Analysis* vol. 12, no. 1 (Mar.): 3-24. / Greer, Taylor. 1991. "Modal Sensibility in Gabriel Fauré's Harmonic Language." *Theory and Practice* vol. 16: 127-142. / Johansen, Ken. 1999. "Gabriel Fauré, un art de l'équivoque." *Société Française de Musicologie* vol. 85, no. 1: 63-96.
- 2 フォーレのGes-durの作品に関して、ジャンケレヴィッチ (2006: 430) や、Johnson (2009: 438) が一覧にまとめている。歌曲に限定すれば、〈グリーン〉を含む5曲がGes-durを主調としている。自然の中で恋人を讃える内容の《ネル Nell》作品18-1 (1878) には、リディア的な動向に(第4小節の [c b] などによる)、〈グリーン〉を彷彿させられる部分がある。季節の黄昏を歌う《九月の森で Dans la forêt de Septembre》作品85-1 (1902) も、美しい自然描写という点で、共通項が認められると考える。

- 3 『無言の恋歌』は4部構成を採る。第1部「忘れられた小詠唱 Ariettes oubliées」(9編、I~IXの通し番号のみでタイトルはなし)には、「1872年5月、6月」の日付がある。第2部「ベルギー風景 Paysages Belges」は6編から成るが、「ブリュッセル」がIとIIに分かれるため、7編とも数えられる。ここには「1872年8月」の日付がある。第3部「夜の鳥たち Birds in the night」(4行詩×21節の長大な1編)には、「ブリュッセル、ロンドン、1872年9月、10月」の日付がある。第4部「水彩画」は6編から成るが、「通り」がIとIIに分かれるため、7編とも数えられる。「ロンドン、1873年4月2日」の日付がある。したがって、全編では21編となるが、細かくは23編ともカウントできる。
- 4 『地獄の一季節』はどこか利他的で、ときに攻撃的な印象を受ける作品だが、「錯乱 II Délires II」所収の第1の詩(自作の『涙 Larme』(1872)異稿)には、どこか「グリーン」を思わせる、自然を愛でるような表現が見られる。
- 5 たとえば英語では‘half-diminished seventh chord’、‘leading-tone seventh’、ドイツ語では‘Verkürzter (Dominantsept) Nonakkord’、‘Halbverminderter Septakkord’、‘Kleiner Septakkord’、フランス語でも‘l'accord de 7<sup>e</sup> mineure et 5<sup>te</sup> diminuée’など、多数の名称がある。
- 6 「偶成」の「半減7の和音」は、より広範な可能性を孕む。高名な例として、「トリスタン和音」[独: Tristanakkord]がある。たとえば【譜例2】①~④の[es]音は、通常であれば、bes-mollのII7の和音の第3音や、Des-durのV9の和音の第5音などと理解されると思われる。しかし[es]は、ときに転位音としても把握され得る。この[es]を[dis]に読み替え、さらに[dis]を短2度下方転位した第7音と見た際の「偶成」こそが、「トリスタン和音」である(【譜例2】⑤)。*[dis]*を*[e]*(第7音)に解決させると、原和音の「フランスの6」、すなわち属7の和音の第5音下方変位が浮き彫りとなる筈である。
- 7 同じ視点を広げると、均等に短3度で構成される素材は「減7の和音」となろう。同じ発想は、長2度のみで構成される「全音音階」や、増4度・減5度の「三全音」にも拡大し得る。これらを「均等音素材」と呼んでおく。すべてが短2度で構成される点で「半音階」も含めて良いかも知れない。
- 8 「詩の作法」第4節にも‘Oh! la nuance seule fiance / Le rêve au rêve et la flûte au cor!’(ああ、ニュアンスだけが、夢から夢、そしてホルンからフルートを契らせる)という印象的な‘rêve’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.

堀口大學 1973 「解説、あとがき、年譜」 ポール・ヴェルレーヌ 『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.

- ケレタート、ヘルベルト 1999 『音律について』下巻 『ウィーン古典派——ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン』 竹内ふみ子訳 シンフォニア。(原書:Herbert Kelleat. *Zur musikalischen Temperatur*. Bd 2: *Wiener Klassik*. Kassel:Merseburger, 1982.)
- 今野哲也 2022 「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——」 『音楽研究：国立音楽大学大学院研究年報』第34輯（3月）、1-17頁。
- 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——」 『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。
- 今野哲也 2016 「『半減7の和音』の類別と原理の理論化についての試論——『偶成』の観点を中心に——」 『音楽研究：国立音楽大学大学院研究年報』第28輯（3月）、33-48頁。
- 倉方健作 2002 「曖昧な詩篇の「私」——ヴェルレーヌの《忘れられた小苗I》——」 『仏語仏文学研究』第26号（11月）、102-129頁。
- 共同訳聖書実行委員会 1987, 1988 『聖書 新共同訳』 日本聖書協会。
- ルルカー、マンフレッド 1988 『聖書象徴事典』 池田紘一訳 人文書院。(原書: *Wörterbuch biblischer Bilder und Symbole*. 2. Aufl. München: Kösel-Verlag GmbH & Co, 1973.)
- 中地義和 2020 「作品解説」 アルチュール・ランボー 『対訳 ランボー詩集——フランス詩人選1——』 所収 293-396頁 岩波書店。
- ネクトゥー、ジャン・ミシェル 2000 『評伝フォーレ——明暗の響き——』 大谷千正監訳 新評論。(原書: Jean-Michel Nectoux. *Gabriel Fauré: A Musical Life*. Cambridge: Cambridge University Press, 1991.)
- 野内良三 1993 『ヴェルレーヌ』 清水書院。
- Schubart, Christian Friedrich Daniel. 1990. *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*. Hrsg. Fritz und Margrit Kaiser. Hildesheim, usw.: Georg Olms. (Originally published in 1806.)
- 島岡譲他 1998 『総合和声——実技・分析・原理——』 音楽之友社。
- 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.
- フリース、アト・ド 1984 『イメージ・シンボル辞典』 山下主一郎他訳 大修館書店。(原書: Ad de Vries. *Dictionary of Symbols and Imagery*. North-Holland: Publishing Company.)