

ラヴェルの対位法：《クープランの墓》第2曲《フーガ》を用いたソルフエージュ教育

メタデータ	言語: ja 出版者: 公開日: 2018-03-30 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 川崎, 真由子, Kawasaki, Mayuko メールアドレス: 所属:
URL	https://senzoku.repo.nii.ac.jp/records/742

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



ラヴェルの対位法

— 《クーブランの墓》第2曲《フーガ》を用いたソルフェージュ教育—

The counterpoint of Ravel: Solfege Education by "Le Tombeau de Couperin" No. 2 "Fugue"

川崎 真由子

Mayuko Kawasaki

1 はじめに

今日、モーリス・ラヴェル (Joseph-Maurice Ravel 1875-1937) は日本でも人気の作曲家の一人であり、彼の作品における調性に基づきながらも新しい和声語法や、華やかで実験的な管弦楽法についてはたびたび論じられてきた。しかし彼の音楽を形作るのは、和声と管弦楽法の要素だけではない。彼は、対位法の師であるアンドレ・ジェダルジュ (André Gedalge 1856-1926) について、「私は、自分の技能のもっとも大切な要素はアンドレ・ジェダルジュのおかげであることを喜んで認める」(Orenstein 1975) という発言があるにもかかわらず、ラヴェルの対位法という側面が軽んじられてきたのは何故だろうか。それは、ラヴェルが「字謎 (アナグラム) や美しい文字 (カリグラム) をあまりにも愛したので」(Jankelevitch 1977)、一聴しただけでは分かりにくいという要因があるだろう。また、対位法という視点での音楽の聴き方は、少しの訓練が必要になる。

著者の経験から、音楽を聴くとき、管弦楽器の学生は旋律の楽器、ピアノの学生は旋律と伴奏形に注目していることが多いと感じる。そして、ソルフェージュの聴覚訓練として一般的な聴音は、正確な音程とリズムを聴取して書くことに偏りやすい。しかし、音楽は多くの要素が絡み合って成り立っており、楽曲によっては対位法も重要な要素の一つである。ラヴェルは新しい和声法や明瞭な形式の支えとして様々な対位法を用いたが、中でも《クーブランの墓》(1914-17) 第2曲《フーガ》は、様々な〈抑制〉によって、構成音階 (旋法) がもたらす色彩の変容と線の絡み合いの聴取に傾注した作品である。本論では、まずラヴェルが用いた対位法を分類して特徴を分析し、彼の《フーガ》を用いて、正確な音程とリズム、旋律と伴奏とは異なる視点からの音楽聴取のための、聴覚訓練を考察することをその意図とする。

2 ラヴェルの対位法と《フーガ》

2-1 分類

ラヴェルは音楽の中で、その目的によって様々な対位法的作曲技法を用いた。本項では彼の使用した対位法を8つの種に分類し、その音楽上の効果について考えてみたい。

(1) 模倣

ルネサンス中期から後期のポリフォニー最盛期に活躍したフランドル楽派やジョヴァンニ・ダ・パレストリーナ (Giovanni Pierluigi da Palestrina 1525-1595) の作曲技法は、この模倣対位法を基礎としていた。多声楽曲において各声部が旋律的模倣を行うことで、その平等性を高め、各々を独立させながらも全体の調和を図ることができる。ラヴェルは《子供と魔法》(1920-25) の終盤における動物たちの祈りの合唱〔譜例1〕で、まさにルネサンスのミサ曲のように模倣対位法を使用している。しかし、リズムや水平の音程関係は柔軟で、非和声音の使用によって積極的に縦に7度や9度、13度の音程を作りだし、また、ルネサンス様式では不協和音程とされるそれらの音程を解決させず、独立した7の和音や9の和音、13の和音として扱っている部分さえある。

〔譜例1〕ラヴェル《子供と魔法》

また、模倣の作曲技法としてフーガが挙げられるが、ラヴェルはローマ賞の課題曲を除き、《クープランの墓》において唯一のフーガを残している。この曲については次項において詳細に分析を行うため、ここでは曲中に局部的に用いられるフーガ的技法について述べる。

《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》(1927) の第2楽章では風変わりなカノンが行われる。それは中間部の直前に行われる増4度のカノン〔譜例2〕で、ヴァイオリンの幹音のみの旋律をピアノが派生音のみに移調して追いかける。この曲はヴァイオリンとピアノという楽器の非両立性を主題としており、二つの楽器が同じ旋律を演奏しているにも関わらず、そのかみ合わない増4度という音程でカノンすることによって、二つの楽器の相容れない様子が強調されている。

〔譜例2〕ラヴェル《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》第2楽章 mm. 72-74

(2) 異なる主題の組み合わせ

バッハは《フーガの技法》BWV1080 (1742) の Contrapunctus9, 10 において二重フーガを用いている。つまり、先に第1主題の提示があり、その次に第2主題が提示され、第1主題と第2主題が組み合わせられるのである。この異なる主題を組み合わせる技法はこれまでも様々な作曲家が用いてきたが、ラヴェルは《ピアノ三重奏曲》(1914) の〈パントウム〉と名付けられた第2楽章において、その技法を基軸とした形式を作っている。

まず、全体は提示部、中間部、再現部の三部形式であるが、提示部では動機 a が用いられる A〔譜例3〕と動機 b が用いられる B〔譜例4〕の部分が繰り返される。再現部でも同様に A と B を交互に繰り返すが、再現部においては小節数が削減され、次第に急激に交替することによって緊張感を高め、第266小節からの a と b の組み合わせ〔譜例5〕を準備している。

〔譜例3〕

ラヴェル《ピアノ三重奏曲》第2楽章 mm. 1-4

〔譜例4〕

ラヴェル《ピアノ三重奏曲》第2楽章 mm. 13-16

〔譜例5〕ラヴェル《ピアノ三重奏曲》第2楽章 mm. 266-269

この楽章の最も特徴的な部分が中間部の対位法〔譜例6〕に表れており、それは主題の組み合わせによってポリリズムや複調が生じていることである。異なる主題の組み合わせは第1楽章にも見られるが、ここではさらに大胆にその手法を扱い、主題各々の楽想だけではなく拍子や調までも異なるものにする事で、主題はより鮮明に別々のものとして聴取されるであろう。

〔譜例6〕ラヴェル《ピアノ三重奏曲》第2楽章 mm. 134-150



「パントウム」は「4行の詩節を連ねるマライ語の詩形で、各節第2行と第4行を次の節の第1行と第3行で繰り返す。また詩の冒頭行は最終節の最終行で繰り返される」(柴田南雄・遠山一行 1994)。つまり、第1行を①、第2行を②のように記号化して表わすと、〔図1〕のような詩形になる。ラヴェルのパントウムでは、この詩形に相当する音楽と、伝統的なスケルツォ・トリオの形式との巧みな統合が試みられている。組み合わせられる主題は、片方(a, b)は提示部に出てきた主題で、もう片方(c)はまったく新しい主題である。つまり提示部、中間部を1つの詩節、主題を行と捉えると、第1節において登場したa, bの行が、第2節では新しいcの行と組み合わせられているのである〔図2〕。

〔図1〕

〔図2〕

四

第1節	①	②	③	④
第2節	②	⑤	④	⑥

第1節	①	②	③	④	提示部	a	b		
第2節	②	⑤	④	⑥	中間部	a	c	b	c

これはまさしく「パントウム」の手法であると言えよう。同じ行が異なる文脈の中で用いられることで別の意味や役割を帯びるように、同じ主題が異なる音楽的文脈の中で用いられることによって、その主題は新たな意味や役割を見出しているのである。

この技法はラヴェルがよく用いる対位法的書法であり、他にも《序奏とアレグロ》(1905)、《クープ

ランの墓》の《メヌエット》、《ヴァイオリンとチェロのためのソナタ》(1920-22) 等多くの楽曲に見られる。

(3) 目のための対位法

ここではアルファベットの並びを音名に読み替え、音列を作り、主題として展開する技法を扱う。《ハイドンの名によるメヌエット》(1909) では、ハイドンの名前から主題となる旋律を作っている。名前を音名に読み替えた音列のよく知られた例としては、バッハが《フーガの技法》(BWV1080) の《未完フーガ》に用いた「バッハ動機」、またラヴェルがよく研究したロベルト・シューマン (Robert Alexander Schumann 1810-1856) が架空の令嬢パウリーネ・フォン・アベッグ (ABEGG) を読み替えた《アベッグ変奏曲》(1830) がある。

しかし、「HAYDN」の中には音名にはないアルファベットが用いられているため、ラヴェルは〔表1〕¹⁾を採用してアルファベットを音名に置換している。つまり、「HAYDN」を「HADDG」の音名に置き換え、それを主題とした。この曲ではその反行形、逆行形、反行逆行形など様々な形が使用される。まず右手が主題の上行形を奏し、トリオで左手が主題の下行形を奏し、次いで上行形の逆行形を奏し、遂には楽譜をひっくり返して読む「HAYDN」までが用いられる〔譜例7〕。

〔表1〕

音名	A	H	C	D	E	F	G
アルファベット	A	B	C	D	E	F	G
		H					
		I	J	K	L	M	N
	O	P	Q	R	S	T	U
	V	W	X	Y	Z		

〔譜例7〕「HAYDN 音列」

原形(上行形) 原形(下行形) 逆行形 楽譜を逆さにして読む

H A Y D N H A Y D N N D Y A H N D Y A H

この楽曲はたった1つの「HAYDN 音列」を元に作られており、まさに対位法の名人であるラヴェルの職人芸であると言えよう。同様の手法は《ガブリエル・フォーレの名による子守唄》(1922) でも使用されている。しかし、このような動機の複雑な展開と組み合わせが一聴ただけで聴衆に理解されるとはとうてい考えにくい。2-1 (1) や (2) で示した種の手法は、その音楽的効果が先だって考慮され用いられた手法と言えるが、これは機械好きのラヴェルにとって、楽譜上で歯車をかみ合わせる遊びといった感覚が正しいのかもしれない。聞いただけではなかなか認知できる類のものではなく、いわば耳よりも目のための対位法ということである。

(4) 音画的な対位法

もう1つの手法は、音によって情景を描写する音画的な手法を用いた対位法である。音画法自体が対位法であるとは言えないが、異なるものを時間的に並行させているという点で、対位法として捉えることが可能であろう。音楽史上、写実的な情景の描写としては鳥の声がよく用いられ、例えばアントニオ・ヴィヴァルディ (Antonio Lucio Vivaldi 1678-1741) の《ヴァイオリン協奏曲ホ長調 四季》(1725) の《春》、ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン (Ludwig van Beethoven 1770-1827) の《交響曲第6番へ長調 田園》(1808) 等、枚挙に暇がない。ラヴェルも多くの作曲家と同様に鳥の声を音楽に用いており、

それは《鏡》(1904-05)の《悲しげな鳥たち》、《マ・メール・ロワ》(1908-10)の《親指小僧》、《ダフニスとクロエ》(1909-12)の《夜明け》に見ることができる。しかし、ここではリッチョット・カニエード(Ricciotto Canudo 1879-1923)の『S・P・503 ヴァルダールの詩』の口絵として書かれた《口絵》(1918)について扱いたい。この楽曲について、Orenstein(1975)は詩にみられる神秘性、異国趣味、水のイメージを喚起していると述べている。2台5手という変わった編成で非常に短いこの曲はあまり語られることがないが、これもまた音画的な対位法が用いられている作品である。曲を生成する6つの声部の特徴をまとめると〔表2〕のようになる。

〔表2〕

	第5手	プリモ(右手)	プリモ(左手)	セコンド(右手)	セコンド(内声)	セコンド(バス)
登場順	6	3	1	2	4	5
中心音(終止音)	Fis	Dis	Dis	D	G	C
音階・旋法	長音階または短音階	短音階(半音階)	ロクリア風	ヒポドリア・ヒポエオリア・ヒポフリギア		
フレーズの音価8分音符×n	10	8~37	5	2~18	2	4~12
表現対象	鳥または飛沫	水	水、神秘性	舞曲	舞曲	ドローン(舞曲)

このように、6つの声部は中心音、音階・旋法、1フレーズの音価がそれぞれ異なっており、全ての声部が他の声部に支配されることなく、独立して音楽を奏でている。特に中心となる声部はなく全ての声部が同等で、6つの異なるものを並置することで1つの音群を形成しているのである。最も初期の対位法は声部を順々に作曲していたが、この《口絵》における対位法はそれと同じ手法を発展させ、さらに印象主義と結び付けたものと捉えることが可能であろう。この自然で多層的な考え方は、後のチャールズ・アイヴズ(Charles Edward Ives 1874-1954)の《宵闇のセントラルパーク》(1909)やジョン・ケージ(John Milton Cage Jr. 1912-1992)の「ミュージサーカス」²⁾における音や空間の多層構造にも通じるところがあるのではないだろうか。

(5) 線による和声

独立したいくつかの線は、重なり合うことによって偶発的に和音を生成する。つまり、初期の対位法のように声部を順々に作曲することで結果的に生まれていた和声や、ラヴェルの音楽の中にも存在するのである。《子供と魔法》の冒頭は平行オルガヌムに似せた、2声で垂直に完全5度と完全4度の連続を形成する1音対1音の対位法、《マ・メール・ロワ》の《親指小僧》には3声の対位法で、5度や4度だけでなく、3度や6度といった柔らかい音程も聞こえ、フォブルドン風の6の和音の連続も見られる。したがってこれは、垂直に形成される音程の面では、上記の《子供と魔法》の冒頭が中世の音楽であるならば、ルネサンスの音楽を模倣していると言えよう。

《弦楽四重奏曲》(1902-03)第1楽章の冒頭4小節にも、第2ヴァイオリンとチェロに3度で平行して順次上行する美しい長い線が見られる〔譜例8〕。ヴィオラは2小節のリズムパターンが繰り返されているが音は自由に選択されているために、勿論作曲家の意図的な操作もあるが、ここでは第1ヴァイオリンの主旋律と第2ヴァイオリンとチェロの平行する3度の長い線が優先されて、その重なりによって和声が生じ、ヴィオラはそれを補填する役割を果たしていると言えよう。このような手法はバッハのコラール〔譜例9〕によく見られるが、バッハとの違いは、ラヴェルは7の和音や9の和音を用いる際

に第7音や第9音を解決させずに独立して扱う等、バッハよりも少ない制約の下で、より大胆にこの手法を行っているということである。

〔譜例 8〕ラヴェル《弦楽四重奏曲》第1楽章 mm. 1-4

Allegro md^{10} _ Très doux. ($\text{♩} = 120$)

〔譜例 9〕バッハ《コラール》BWV347m. 10-12

また、線を揺らぐように動かす手法により、大きな摩擦を生じさせることがある。《弦楽四重奏曲》第4楽章の第44～45小節がその例である〔譜例10〕。ここでは全体はA音を根音とした短属九の和音となり、第1ヴァイオリンはその和音に沿って主旋律を奏するが、ヴィオラとチェロはそれとは別に、第44小節の1拍目の音を始点とし、第45小節の1拍目に解決するようにクロマティックに刺繍する線を描いている。その結果、第44小節の4拍目の第1ヴァイオリンとチェロの間には増1度の鋭い響きが形成されるのである。

リヒャルト・ワーグナー (Wilhelm Richard Wagner 1813-1883) の「トリスタン和声」も、水平に進行するクロマティックな線により、垂直に複雑な和音が形成される手法であるが、ラヴェルはこれを《クーブランの墓》の《フォルラーヌ》のルフランにおける和声において応用している〔譜例11〕。つまり、第1小節1拍目のG音は2拍目にGis音に移動し、その瞬間H音はHis音に移動してタイによって第2小節1拍目に繋がり、それは2拍目のA音とCis音にそれぞれ解決するが、今度はE音がEis音に移動してしまう。そしてまたタイによって第3小節1拍目に繋がり、2拍目のE音に解決するが、その時にはCis音がHis音に移動してしまう。第4小節1拍目においてHis音はCis音に解決するが、その瞬間にG音とAis音の非和音が生まれる。G音とAis音は2拍目において解決するが、Cis音は本来解決すべきH音になかなか解決せずC音を通過し、第5小節の1拍目においてH音に解決することで、ようやく全ての非和音が解決する。このように、ある非和音が解決する瞬間異なる非和音が生じ、それが解決する瞬間にはまた異なる非和音が生じることで、全ての非和音が同時に解決することはない。この非和音を除いてしまえば、この部分の和声進行は1小節毎に、E dur I - IV - II - V₇ - I という単純なものである。

〔譜例 10〕 ラヴェル《弦楽四重奏曲》第4楽章 mm. 44-45



〔譜例 11〕 ラヴェル《クーブランの墓》より《フォルラーヌ》mm. 1-5



(6) 複調

異なる旋律が対位させられるときに、複調が生じる場合がある。また異なる調同士を組み合わせること自体、「調の対位法」と言えよう。ラヴェルと同じフランスの作曲家であるダリウス・ミヨー (Darius Milhaud 1892-1974) は同時に様々な調を掛け合わせたが、ラヴェルにおいて同時に掛け合わされる調は二つであり、さらにそれは様々な付加音の和声から派生している。元来ラヴェルは倚音や刺繍音等の非和声音と、その半音上または下の解決音を同時に鳴らす和声を用いていた。このように複調の場合であっても、元となる一つの調と、その半音上または下の調を掛け合わせて複調を形成している場合が多い。《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》第2楽章の冒頭〔譜例 12〕では、ヴァイオリンが G dur を、ピアノが As dur を奏し半音違いの複調を形成している。

〔譜例 12〕 ラヴェル《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》第2楽章 mm. 7-10

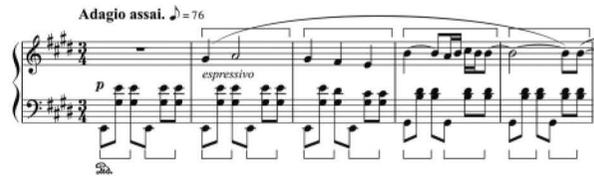


八

(7) ポリリズム

ポリリズムはリズムの手法であるが、異なるリズムを垂直方向に組み合わせるいわば「リズムの対位法」である。ラヴェルの最も有名な例は《ピアノと管弦楽のための協奏曲》(1929-31) の第2楽章におけるもの〔譜例 13〕であろう。冒頭のピアノ・ソロの左手の伴奏部は、実際には8分の6拍子であり、右手の4分の3拍子のメロディとポリリズムを形成している。

(譜例 13) ラヴェル《ピアノと管弦楽のための協奏曲》の第2楽章 mm. 1-5



2-2 《クーペランの墓》第2曲《フーガ》の独自性

(1) 概要

この曲集はもともとピアノのための作品として1914～1917年に作曲され、後の1919年に作曲者自身によってうち4曲³⁾が管弦楽版に編曲されており、曲集の1曲1曲が第一次大戦で亡くなったラヴェルの友人たちに捧げられている。また、ラヴェルがこの作品について「フランソワ・クーペラン (François Couperin 1668-1733) への個人的な賛辞というよりも18世紀フランス音楽へのオマージュである」(Orenstein 1975)と述べている通り、この曲集が古典組曲の形式を採っておりラヴェル生涯の創作において新古典主義的作風の頂点を極めていくことはよく知られている。

第2曲の《フーガ》はラヴェルのローマ賞応募作以外唯一のフーガである。作曲においてフーガのような厳格な対位法様式を用いることは、中世からバッハに至るまで美的表現の自然な形式であったが、ラヴェルの世代にはもはやそれは音楽の鍛錬として身につけるべき学習項目、あるいはローマ賞獲得のために身につけるべき学習項目にすぎなかった。ラヴェルとの比較対象としてしばしば挙げられるクロード・ドビュッシー (Claude Achille Debussy 1862-1918) は、エルネスト・ギロー (Ernest Guiraud 1837-1892) との対話のなかで、「確かに私は訓練⁴⁾を受けたので自分が自由だと感じますし、フーガの様式を知っているからこそ、フーガを書かないのです」(Lockspeiser 1979)と述べており、ここにラヴェルとの見解の違いが表れていると考えられる。ラヴェルとドビュッシーは両者とも、フーガという様式が現在では不自由な様式であると考えていたであろう。しかし、ラヴェルは困難に打ち克つことへの骨折りに関して、ある種の美を見出していた。⁵⁾したがって彼にとってフーガという一見不自由な様式を用いることは、一種の挑戦であり、それ自体が喜びであったのである。

(2) 分析

(a) 主唱と対唱

主唱〔譜例 14〕はE音を終止音とする、E音、G音、A音、H音の4音の音階で構成されている。あるいは、e mollのIの和音に、第3音であるG音の倚音A音が付加されていると考えることもできる。終止音から短3度の第3音の使用によって短調的な旋法ではあるが、第2音、第6音の欠如により旋法を決定することはできない。構成音はディアトニックであり他の声部にどのような音を重ねるかによって、様々に変容できる可能性を持っている。また、主唱は2小節しかなく、音価は全て8分音符で、その中で使われる音程要素は、長2度の下行と長・短3度の下行という非常に限定されたものである。しかも2小節目は1小節目の冒頭の8分休符を省略し3拍目を繰り返した、拍点を曖昧にするいささか機械的な変奏となっている。しかし、旋法を用い休符を多用した変拍子

風の旋律は、フーガという声楽的な技法でありながら、フランスの田舎の舞曲風と捉えることもできる。そもそも《クーブランの墓》は古典組曲の形態をとっており、舞曲風のニュアンスを取り入れることはなんら不自然ではない。

対唱(譜例14)はH音を終止音としたエオリア旋法で、3連符による順次下行音型が特徴的である。

〔譜例 14〕 主唱と対唱



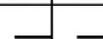
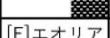
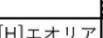
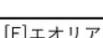
(b) 図表からの分析

〔表3〕⁶⁾は全体の構造、主唱と対唱の使用される場所や組み合わせ方、旋法や調、音域の推移とその他の特徴、調性のエネルギーを示したものである。調性のエネルギーはE音を終止音とするエオリア旋法を基準とし、#が増えると上行し、bが増えると下行するグラフとなっている。主唱と対唱については、セクション毎に統一しつつ、様々な組み合わせ方をしていることが分かる。また、主要提示部で1声から3声に増えた後は、保続音がある部分ですら、声部数はずっと3声に制御されている。調性は旋法を含めても、結尾の直前で一時的にc mollの和音を使用する以外にはa mollが最遠隔調であり、そのエネルギーは非常に抑えられたものとなっている。ラヴェルはこのフーガで調性よりも、旋法による微細な変化や、旋法と調性のコントラストによって色彩を与えることを重視していたと考えられる。またこの曲は全体で61小節あり、黄金分割点を計算すると、 $61 \times 0.618 = 37.698$ であるため、おおよそ第38小節となる。従来のフーガならば追拍部に入ったと同時に主音に解決されるべき属音保続が、この曲ではそのまま続き、追拍部開始から少し遅れて、黄金分割点にほど近い第39小節テノールにおいて解決するというズレがある。ラヴェルはマラルメらとも親交があったため、この黄金分割を意識していたのではないか。しかし強弱を見てみると、この部分はppであり、結尾追迫区において、3声すべてで主唱の追迫を行う部分もppで書かれている。普通ならばfで盛り上げたいクライマックスであるが、ラヴェルは逆に強弱を抑えることで、演奏者には非常に繊細な音を要求し、聴衆の耳を澄ませようとしたのだと予想される。

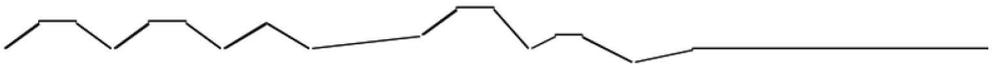
〔表4〕は音域の分布を表したものである。曲全体の音域の使用も4オクターヴに収まり、さらに各々のセクションでも、第4嬉遊部と結尾追迫区という2回のクライマックスを除けば、おおよそ2オクターヴに収まるように書かれている。そしてこのクライマックスでさえも、時間の経過に伴うソプラノ、アルト、テノール全体での音域の移行を含んでいるに過ぎないために、同時発音する3声部は常に接近した状態にある。これはピアノという楽器の演奏上の制限に伴う要因もあるが、これにより全体は非常に抑制された印象になるとともに、3声各々の線の動きだけでなく、3声全体による曲を一貫する線的な動きが浮かび上がってくる仕組みとなっている。

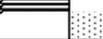
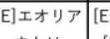
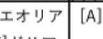
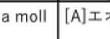
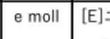
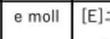
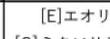
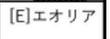
(表3)

主唱  対唱  主唱反行形  対唱反行形 

区分	提示部								
	主要提示部	第1嬉遊部	副提示部	第2嬉遊部	第1平行調提示部	第3嬉遊部	第2平行調提示部	第4嬉遊部	属音保続
小節	1-6	7-8	9-12	13-14	15-18	19-21	22-25	26-29	30-34
主唱/ 対唱	Sop.								
	Alt.								
	Ten.								
旋法・調性	[E]エオリア [H]エオリア	[H]エオリア [E]エオリア	e moll h moll	[E]エオリア	G dur D dur	e moll G dur	[G]ミクソ リディア [C]リディア	[E]エオリア	e moll [E]エオリア
強弱	pp	pp	pp	p	pp	mf	p	f	p
音域の推移				↘		↘		↘	↗
その他			半音階 下行する 自由唱			半音階	和声は [D]ドリア、 [A]ドリア		

調性の
エネルギー



区分	追拍部									
	第1追拍区	第1間奏	第2追拍区	第2間奏	第3追拍区	第3間奏	第4追拍区	第4間奏	結尾追拍区	
小節	35-36	37-38	39-40	41-42	43-45	46-47	48-49	50-53	54-57	58-61
主唱/ 対唱	Sop.									
	Alt.									
	Ten.									
旋法・調性	[E]エオリア または ドリア	[E]エオリア [E]ドリア	[A]ドリア	[E]エオリア D dur	a moll	[A]エオリア	e moll	[E]エオリア a moll c moll	[E]エオリア [G]ミクソリディア [C]ミクソリディア [E]エオリア	[E]エオリア
強弱	pp	pp	pp	mf	pp	mp	mf	f	p	pp
音域の推移		↘		↘				↘	↗	
その他	属音保続の 継続	属音保続の 解決	黄金分割点						e mollのカデンツ、 最低音	最高音

調性の
エネルギー



〔表4〕

	C0	C1	C2	C3	C4	C5	C6	C7
主要提示部					■	■		
第1嬉遊部					■	■		
副提示部				■	■	■		
第2嬉遊部					■	■		
第1平行調提示部				■	■	■		
第3嬉遊部				■	■	■		
第2平行調提示部				■	■	■		
第4嬉遊部			■	■	■	■		
第1追拍区					■	■		
第1間奏				■	■	■		
第2追拍区				■	■	■		
第2間奏				■	■	■		
第3追拍区				■	■	■		
第3間奏				■	■	■		
第4追拍区				■	■	■		
第4間奏				■	■	■		
結尾追拍区(mm.54-57)			■	■	■	■		
結尾追拍区(mm.58-61)					■	■		

(3) 考察

アカデミックな鍛錬の成果、フーガ的技法の見事さはもちろん確認することができるが、この曲において最も特徴的なことは、フーガというバロック音楽を代表する様式を、バロック以前に用いられていた旋法によって作曲したことである。長・短調が整備され調性のエネルギーとストレート等の対位法技法によって緊張を作りだす従来のフーガに対して、ラヴェルは機能和声のように明瞭な緊張と弛緩のシステムを持たない教会旋法を使用することで、新たなフーガを作りだそうとした。旋法による微妙な色合いと線が絡み合うこと自体への傾注は、一貫した3声、クライマックスにおけるピアノシモ、緻密に計算された黄金分割、狭い音域といった様々な〈抑制〉によって際立たされている。そしてフーガという様式自体が非常に抑制された様式であり、旋法による色彩と線の絡み合いの聴取という目的に全く相応しい様式であると言えよう。つまり彼は、フーガという足枷を実に効果的に利用してしまったのである。そしてこれらの厳しい抑制によって、音楽は、決して熱心な信仰者ではなかったラヴェルの、友人に対する内密な祈りを思わせる。

三 3 《クーブランの墓》第2曲《フーガ》を用いたソルフェージュ教育

3-1 教材の選択

2-2 (3) で考察した通り、この《フーガ》は線の絡み合いとそれがもたらす色彩の微細な変化を聴取させるために、旋律や声部、音色、強弱、音域、様式が一貫して抑制されている。今回は線的に音楽を聴取する視点を養うことを目的とするため、他の要素が抑えられていることは学習に適していると考えられる。

3-2 指導教案例

(1) 楽曲聴取

全体を通して聴く。その際に、作曲年代、作曲家、様式について考えるよう促す。

(2) 主唱と対唱の把握

(a) 音楽的特徴の聴取

まず、主要提示部とそれに続く第1嬉遊部（1～9小節）を聴き、「旋律、対旋律、リズム、強弱、音域、和声、モチーフ、調性、旋法、模倣、反行形」などの音楽的特徴を記述させる。記述が終わったら、発表させる。他の学生の意見を聞くことで音楽を表す様々な語彙やイメージが共有され、音楽を言語活動によって表現する能力を培うことに繋がる。

(b) 主唱と対唱の聴音

次に、第1～9小節の欠如部分を聴音させる〔譜例15〕。課題は主唱と答唱、対唱を穴埋めするようになっており、主唱と対唱を強く印象付けることで、次の課題において各提示部や追拍部と比較する際のヒントとして役立つ。

(c) 視唱

第1～8小節の聴音を答え合わせし、1オクターヴ下げて三重唱で視唱する。主唱と対唱を耳から確認し、味わうことに目的がある。

(3) 各提示部と追拍部の比較

副提示部と第2嬉遊部（第9～14小節）、第1平行調提示部と第3嬉遊部（第15～21小節）、第2平行調提示部と第4嬉遊部（第22～34小節）、第1追拍区から第2間奏（第35～43小節）、第3追拍区から第4間奏（第44～53小節）、結尾（第54～61小節）に分けて聴き、それぞれ音楽的特徴を考えて記述し、発表させる。その際に、(2)(a)、(b)での記述を参考にし、主要提示部との共通点や相違点にも注意するよう促す。聴覚だけで反行形を認知することは難しい学生も、聴音した主要提示部を視覚から確認することで、反行形であることが判断できる可能性がある。

(4) 近接する多声部による聴音

第9～15小節、第22～26小節、第35～42小節を聴音させる〔譜例16〕。課題はそれぞれ主唱や対唱の開始音を与えた状態となっている。主唱と対唱の度重なる使用、そして反行形の使用があらかじめ確認されていることにより、交叉も含む近接した多声部による聴音であっても、各声部を耳で追って聴取することができるようになる。

(5) 楽譜による確認

最後に楽譜を配布して、聴音で明らかにならなかった部分や、調性、教会旋法、フーガの様式、作曲年代と作曲家について確認した上で、もう一度全体を聴く。

〔譜例15〕主唱と対唱の聴音

第1～8小節

〔譜例16〕近接する多声部による聴音

第9～15小節

第22～26小節

第35～42小節

4 おわりに

ラヴェルは伝統的な対位法の書法を、異なるものを同時に並置し、その独立性を保ちながら偶成的に起こる調和や不調和を楽しむという概念から様々に拡張していった。そして2-1、2-2において考察

したように、彼の作品では対位法が明晰な形式、新しい和声、リズムなど他の要素を形作る大きな支えとなっていることが明らかになった。このように、音楽は多様な要素が多面的に関係して成り立っているが、それを学生が一度に捉えることは難しい。本研究では、《フーガ》の主唱と対唱を主とした線を形作る旋法と、その絡み合いの聴取を中心に据えることで、それらが音楽の色彩の変容に深く関係していることを学生に気づかせることができた。このことは、音楽に含まれる情報を多角的に捉える力を培うためには、まずはそれらの一つ一つを意識的に聴く訓練をしていくことが重要であることを示唆している。本研究では対位法的書法とそれに起因する色彩の変容を聴取する訓練として指導教案例を示したが、他の要素についてもまずは個別にアプローチし、音楽における多様な現象に気づかせることが、その後、多くの要素の変容が同時的に絡み合う音楽をも、総合的、客観的に捉えられる力の育成に繋がっていく。

注

- 1) まずA音、H音、C音、D音、E音、F音、G音に対してアルファベットのA～Gを当てはめる。次のアルファベットHは順番通りならばA音に当てはまるが、音名とアルファベットの一致からH音とし、その次のIを下段のH音の欄に当てはめ、以下繰り返し下げている。
- 2) 「ミュージック」と「サーカス」を合わせたケージの造語。同じ会場の様々な場所で、複数のパフォーマーが決められた時間に独自のパフォーマンスをし、聴衆はそれを自由に見て回る。各パフォーマーは他のパフォーマーと合わせようとせず、物事を起こるままにすることで、すべてが美しく共存するという考え方。
- 3) ピアノ版の《前奏曲》、《フーガ》、《フォルラーヌ》、《リゴードン》、《メヌエット》、《トッカータ》の全6曲中《前奏曲》、《フォルラーヌ》、《メヌエット》、《リゴードン》の4曲が管弦楽版に編曲されている。
- 4) バリ音楽院での厳格対位法等のアカデミックな訓練のことを指す。
- 5) 例えば《ボレロ》における旋律の貧しさや、《ロンサールここに眠る》における和声の貧しさ、《ハイドンの名によるメヌエット》におけるモチーフの貧しさといった、貧しさの中に見られる豊かさである。
- 6) 表中の [] はその旋法の終止音を表す。

引用・参考文献

- Jankelevitch, Vladimir. 1977 *Ravel*, Paris: Ed. du Seuil [ジャンケレヴィッチ, ウラジミール/福田達夫訳 2002『ラヴェル』東京: 白水社]
- Lockspeiser, Edward. 1979 *Debussy: Volume 1, 1862-1902: His Life and Mind*, Cambridge; New York: Cambridge University Press
- Messiaen, Olivier. Loriod, Yvonne. 2003 *Analyses des œuvres pour piano de Maurice Ravel*, Paris: Éditions Durand [メシアン, オリヴィエ, ロリオ, イヴォンヌ/丹波明監修・野平一郎訳 2010『メシアンによるラヴェル楽曲分析』東京: 全音楽譜出版社]
- Orenstein, Arbi. 1975 *Ravel: man and musician*, New York: Columbia University Press [オレンシュタイン, アービー/井上さつき訳 2006『ラヴェル 生涯と作品』東京: 音楽之友社]
- Stuckenschmidt, Hans Heinz. 1966 *Maurice Ravel: Variationen über Person und Werk*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp [シュトゥッケンシュミット, ハンス・H/岩淵達治訳 1983『モリス・ラヴェル その生涯と作品』東京: 音楽之友社]
- 今谷和徳・井上さつき 2010『フランス音楽史』東京: 春秋社

- 四反田素幸 1986 「ラヴェルのリズム法」『秋田大学教育学部研究紀要 教育科学』(36) 45-65
- 安川智子 2013 『フランスにおける音楽の宗教性と合理性——フランスの場合』(2010-12年度日本学術振興会科学研究費補助金研究報告書 研究課題番号:10J10246)
- 山本成生 2000 「異なる音楽的要素の交雑、あるいは雑居するミュージシャンたち」『音楽学』46 (2) 129-145
- 柴田南雄・遠山一行総監修 1994 『ニューグローヴ世界音楽大事典第5巻』「対位法」東京:講談社 151-163
- 柴田南雄・遠山一行総監修 1994 『ニューグローヴ世界音楽大事典第14巻』「バントゥム」東京:講談社 34
- Bach, J. S. 371 *vierstimmige Chorale*. Wiesbaden: Breitkopf&Hartel, 1990
- Ravel, Maurice. *Concerto pour Piano et Orchestre*. Paris: Durand, 1918
- Ravel, Maurice. *L'enfant et les Sottillèges*. Paris: Durand, 1925
- Ravel, Maurice. *Frontispice*. Paris: Salabert, 1975
- Ravel, Maurice. I. *Introduction et arioso pour harpe avec acct. de Quatuor à Cordes, Flûte et Clarinette*. Paris: Durand, 1906
- Ravel, Maurice. *Quatuor à Cordes*. Paris: Durand, 1910
- Ravel, Maurice. *Sonate pour Violon et Piano*. Paris: Durand, 1927
- Ravel, Maurice. *Sonate pour Violon et Violoncelle*. Paris: Durand, 1922
- Ravel, Maurice. *Trio pour Piano, Violon et Violoncelle*. Paris: Durand, 1915