

プーランクの和声・作曲技法の分析： 様式和声を取り入れたソルフエージュ・和声教育を 目指して

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2018-02-21 キーワード (Ja): フランシス・プーランク, ソルフエージュ, 和声教育 キーワード (En): Francis Poulenc, Solfège, Harmony Education 作成者: 木下, 淳雄, Kinoshita, Atsuo メールアドレス: 所属:
URL	https://senzoku.repo.nii.ac.jp/records/695

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



プーランクの和声・作曲技法の分析

—様式和声を取り入れたソルフエージュ・和声教育を目指して—

An Analysis of Francis Poulenc's Harmony and Composition Techniques:
Aiming to Solfège and Harmony Education Incorporating a Composer's Personal Style

木下 淳雄

Atsuo Kinoshita

1 はじめに

今日、多くの音楽大学において和声学は必修科目として教えられており、そこで取り扱われる内容は、『総合和声¹⁾』にも明記されているように、概ねバロックからロマン派までの作曲家が用いた和音とその連結の学習であろう。機能และ声に基づく音楽を理解するためには、そのような和音の連結やカデンツの形成などの、いわゆる音楽の文法を学ぶことは必要不可欠ではあるが、その一方、実際の楽曲に目を向けると学校で教えられている和声学の授業で学習した規則（以下、ディストラーにならいこれを学習和声の書法²⁾と呼ぶ）から外れている例に出会うことも少なくない。一例を挙げると、学習和声の書法では導音は主音に進行すると教えられているが、バッハのコラールでは必ずしもそうとは限らない。また、学習和声の書法に則っている場合でも、ある作曲家において頻繁に用いられている和音、あるいは和音連結といった作曲家ごとの個性が見られる場合もある。これらの個性、つまり個人様式は、時間の制約などもあり授業では通常扱われないのが現状である。しかし、作曲科の学生のみならず演奏家を志す学生にとっても、やはりどこかで個人様式について知る機会があった方が良いのではないだろうか。

そこで本論ではまずプーランクの様式を分析し、次にそれをソルフエージュあるいは和声学の授業に組み込むための課題の作成を試みる。

2 プーランクの様式分析

プーランクの作品では、ベートーヴェンが一つの楽想を丹念に練り上げていくのとは対照的に、いくつかの楽想を次々とコラージュしていくかのように音楽が移り変わっていく。それにともない転調も多く、また拍子もしばしば変化するのが特徴的ではあるが、ここでは楽節構造には言及せず主に和声、そして旋律の面から分析をすすめる。

2-1 和声

機能และ声の基本としており、しばしば七の和音や九の和音が用いられる。また、それらの和音が倚音

や経過音などの非和声音、さらに付加音などによって飾られ、時に大胆な音のぶつかりが生じる。その他、複調を思わせるような調性のあいまいな部分、長調と短調の主和音が積み重ねられ複旋法の様相を呈する部分が出てくることもある。和音は基本形で現れることが多い。

2-1-1 V諸和音

プーランクの作品に、彼独特の色彩を与えている和音の一つとして属和音があげられよう。以下に示したようなさまざまな形体の属和音が一つの楽曲中に登場する。なお、この譜例では転回形や根音省略形体は割愛している。

通常のV和音

第5音上方変位

第7音上方変位

第5音下方変位

Vの付加6の和音

c: V V₇ V₉ c: V₉ C: V V₇ V₉ V₇

c: V₇ V₉ C: V₇⁺⁶ c: V₇⁺⁶ C: V₉⁺⁶ V₉⁺⁶ c: V₉⁺⁶ V₉⁺⁶

付加長6度 付加短6度 付加長6度 付加短6度 付加長6度 付加短6度

譜例 1

上記譜例1のうち、特にVの付加6の和音への偏愛が見られる。ショパンもこの和音をよく用いているが、ショパンの場合は主に属七和音の付加6を好むのに対し³⁾、プーランクはそれに加え属九の和音、とりわけ短属九の和音の付加6も頻繁に使用するのが特徴的である。

Paganini mes. 62-65

E - pau - les des sai - sons sou - dai - nes

Es: $\circ V_9^{+6}$ I $\circ V_9^{+6}$ I

譜例 2

また、V諸和音が形体変化することも多い。

即興曲 第8番 mes. 43

As: $V_7^{\flat 6}$ $\circ V_9^{\flat 6}$

同 mes. 47-48

a: V_9 V_9 _____

譜例 3

その他、短属九の和音に増4度や、短3度、長6度を付加した和音があるが、これはおそらくラヴェルの影響であろう（これらの和音はラヴェルがよく使用している⁴⁾）。

オルガン、弦楽と
ティンパニのための
協奏曲 mes. 361

短属九和音+増4度

Le Portrait mes. 10-12

短属九和音+増4度、長6度、短3度

譜例 4

2-1-2 ナボリの和音およびナポリ音上の和音

通常のナボリの和音のほかに、ナポリ音上に作られた短三和音、短七の和音、減五短七の和音、長七の和音、属七の和音、属九の和音からV諸和音へ進行する。また、これらの進行を利用した予期せぬ転調も多い。

オーボエ・ソナタ 第2楽章 mes. 126

F: o-II _____ V₇

クラリネット・ソナタ 第3楽章 mes. 24-25

as: I' - ii 上の短三和音 V₉₊₆ (第1転回形)

フルート・ソナタ 第1楽章 mes. 27-28

a: I - ii 上の短七の和音 V₇

即興曲 第7番 mes. 19-20

Des: o-ii 上の減五短七の和音 V₇₊₆

クラリネット・ソナタ 第1楽章 mes. 53-56

H: o-ii 上の長七の和音 V₇

即興曲 第1番 mes. 44

h: -ii 上の属七の和音 V

即興曲 第8番 mes. 40-41

a: -ii 上の属九の和音 V₇

譜例 5

四

2-1-3 終止形

半終止や全終止などの終止形を形成する際のサブドミナントにIIやIVの和音が置かれる場合、しばしばそれらの和音はII₇やII₉のように七の和音、九の和音として現れる。前項のナポリやナポリ音上のさまざまな和音、ドリアの和音、ドッペルドミナントなども等しく使われ、後者はV諸和音と同じく構成音が変位されたり、付加6の和音にもなり得る。

クラリネット・ソナタ 第3楽章 mes. 6-7

オーボエ・ソナタ 第1楽章 mes. 14

in B

C: I⁺ IV₉ V₉⁺⁶ V₇⁺⁶

オーボエ・ソナタ 第1楽章 mes. 14

D: II₉ ◦V₉⁺⁶

即興曲 第4番 mes. 13

a: V₉⁺⁶ V₇⁺⁶

即興曲 第6番 mes. 23-24

a: +IV₉⁵ V₇ I

譜例 6

上記の譜例にあるように、半終止のV和音はV₇やV₉、およびその付加6の和音でも良い。

2-1-4 長調と短調の主和音の並置と積み重ね

長調と短調の主和音の並置や積み重ねにより、両旋法のあいだを揺れ動く響きが作られることがある。その場合、大きく分けて次の3つのタイプに分類できるであろう。

A. 2つの和音が並置され、長調と短調のゆれを生じさせているもの

即興曲 第1番 mes. 45-46

即興曲 第2番 mes. 58-59

H: I h:I H:I

c: I⁺ C:I

譜例 7

B. 長調の第3音が短調の第3音への、あるいはその逆の形で聴覚上倚音として聞こえるもの

即興曲 第15番 mes. 60-61

pp très à l'aise *tenu* *sva* *quitez*

Vers le sud mes. 29-30

Ralentin un peu *tenu* *pppp*

譜例 8

C. 長調と短調の第3音がぶつけられ、複旋法の様相を呈しているもの

ホルンとピアノのためのエレジー mes. 9-10

Agitato molto $\text{♩} = 123$

in F *ff* *sec. f*

即興曲 第2番 mes. 13-14

pp

譜例 9

2-1-5 終結和音

楽曲が終結する際の和音は通常の主和音（長三和音、短三和音）か、それに付加音が加えられる場合もある。どのような音が付加音に選ばれるかは、その曲の内容にもよるので一概には言えないが、比較的よく見られるものをまとめると次のようになる。

主調がC durの場合

付加長9度 付加長7度 付加長7度+長9度 付加短7度 付加短7度+長9度 付加短7度+長9度+長6度

(I₇) (I₉) (属七の和音) (属九の和音) (属九付加6の和音)

主調がc molの場合

付加長9度 付加長7度 付加短7度 付加短7度+長9度 付加短7度+長9度+長6度 付加長7度+増4度

(I₇) (I₉)

譜例 10

2-2 旋律

2-2-1 水平展開

水平展開とはシェンカー分析の用語で、次の譜例のように2つ（ないしそれ以上）の声部に分かれている旋律を単旋律に展開することをいう⁶⁾。

譜例 11

プーランクの音楽は対位法的書法がとられることは稀で、ほとんどは単旋律+伴奏の書法となっている。しかし、その単旋律の中にも水平展開によって複数声部を匂わせ、それにより旋律線に起伏や立体感が与えられ旋律が単調にならないよう工夫がなされている。

C mes. 21-22

a Tempo
infiniment doux

la prai-rie où vient dan-ser Une

ppp

φ, doucement effleuré

a Tempo
infiniment doux

la prai-rie où vient dan-ser Une

ppp

φ, doucement effleuré

水平展開

譜例 12

2-2-2 オクターヴ転移⁷⁾

通常なら順次進行を予想される音が、不意にオクターヴ上ないしは下に転移されることがある。非常にメカニカルな旋律線が出来上がるが、プーランクらしい ironie（皮肉、嘲り）を持った表現を生み出すことに一役買っている。

譜例の音列上に矢印を付した音が1オクターヴ上に転移されている。

即興曲 第1番 mes. 9-10

即興曲 第6番 mes. 51-53

譜例 13

3 様式学習を組み込んだ和声あるいはソルフェージュ課題

ここでは以上分析した内容の実習を組み込んだ和声、ソルフェージュ課題の作成を試みる。このような様式和声に基づいたソルフェージュ課題はガルテンローブに既に例がある⁸⁾。その中身はヘンデルやバッハなど15人の作曲家の実作品を視唱課題に編曲したもので、難易度は比較的易しく作られており、高音部譜表、低音部譜表、テノール譜表の読譜の練習も兼ねたものとなっている。様式和声学習のための課題集ではシャラン⁹⁾やレイノー¹⁰⁾によるものが知られている。これらの和声課題に取り組む目的は、その準備段階として必要不可欠でもある、対象となっている作曲家の作品を広く分析することにある。さらにそれを自分のものとして消化する際の一手段としての和声課題であり、ただ楽譜を眺めて楽曲分析をするよりも、「書く」ことによって楽曲分析では見過ごしていた視点の発見に至ったり、その作曲家の作曲過程、ひいてはその作曲家の作品をより深く理解することができるようになるのである。

このように、「書く」ことを手助けしてくれるのがシャランやレイノーの和声課題集であり、最終的には学習した作曲家の様式で自ら曲が書けるようになるまでそれを吸収するのが理想ではあるが、個人あるいは数人のレッスン形式ならいざ知らず、集団授業でそれを行うには非常に多くの困難がともなう。そこで今回は、1) 書く部分を限定しアプローチし易くする 2) 初見の教材としても使えるようにする 3) プーランクの作品で頻繁に見られる楽語も使い、そこから演奏スタイルにも言及できるようにすることに留意し課題の作成を試みた。

作成課題

Très animé (♩=112)

Flute

Piano

mf

①

②

③

mf

mf

譜例 14-1

The image shows three systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is marked "très lié" and contains a circled box labeled "4" around a specific chordal passage in the right hand. The second system continues the piece. The third system is marked "sans ralentir" and contains a circled box labeled "5" around a similar passage, followed by a section marked "strictement en mesure".

譜例 14-2

上記譜例中の □ で囲った部分を空五線にしておき、それぞれ次の設問を設ける (いずれも複数解答可能)。

- ① 伴奏の和音を参考にし、それを水平展開した旋律を書きなさい
- ② d moll の V₉ 付加 6 の和音になるように伴奏を書きなさい。
- ③ c moll の半終止になるようにフルート・パートおよび伴奏を書きなさい。
- ④ c moll のナポリ音上に作られる和音のうち、フルート・パートに書かれた音を含むものを考え、その和音で伴奏を書きなさい。
- ⑤ a moll の + I の和音に付加音を加えた和音で終結部の伴奏を完成させなさい。

以上の設問に答え終わったあとは、これをそのまま初見用の教材として使える。また、今回作成した課題中には含まれていないが、長調と短調の第3音を積み重ねた和音や旋律のオクターヴ転移、さらに

は拍子変化などを設けた視唱課題を作れば、それも有用な学習教材となろう。

4 おわりに

作曲家の個人様式をソルフェージュや和声の課題に導入する利点は、取り上げる作曲家の様式によって内容に大きな多様性を生み出せることにある。また、普段さまざまな作曲家の作品に取り組んでいる演奏家を志望する学生にとっても、専攻によってはほぼ接する機会のない作曲家にも視野を広げる場を与えることもできよう。前述のガルテンロープの視唱課題集でも氏は序文に次のように寄せている。

"Ces lectures faciles, inspirées par quelques compositeurs classiques, ont pour but de familiariser l'élève aux différents styles et d'approcher ainsi par le chant ou l'instrument, les langages de ces compositeurs."

(何人かの古典的な作曲家に着想を得たこの平易な視唱課題集は、生徒を多用な様式に慣れさせ、歌うことあるいは楽器の演奏を通じて、これらの作曲家の音楽語法にアプローチさせることを目的としている。)(O. Gartenlaub 1975:1 訳は引用者による)

フランスでは1978年にソルフェージュからフォルマシオン・ミュージカルへと移行し、それ以降このような実作品を意識した教材が多く出版されている。その影響もあり、わが国のソルフェージュ教育の現場でも演奏会のレパートリーを使った授業が行われることも増えてきたが、そこからもう一歩踏み込み、作曲家の個人様式の理解へと掘り下げていくための教育法に関しては、まだまだ検討の余地が多く残されていると思われる。今後も引き続き作曲法や和声、ソルフェージュなどの分野からこの可能性を探っていきたい。

注

- 1) 鳥岡譲・他 1998『総合和声』音楽之友社 1
- 2) 「和声教程では、いわゆる学習用の『厳格書法』を教える。[……]デイストラー Distler はともかく正直にこれを『学習和声の書法』と呼んでいる」(ディーター・デ・ラ・モッテ 1980『大作曲家の和声』(滝井敬子訳)シンフォニア 13)
- 3)

ショパン マズルカ Op. 63-3 mes. 75-76

cis: I² — V₇⁶ — I —

ショパン バラード Op. 23 mes. 106-107

A: V₇ — V₇⁶ — I —

ショパンでは、第5音の逸音として付加6の響きが現れることも多い

譜例 15

- 4) Y. Deportes et A. Bernaud. 1979 "Manuel Pratique pour l'approche des styles, de Bach à Ravel" Gérard Billaudot 53
- 5) 本来ドリアの九の和音は長属九の形体の和音だが、ドリアの和音がvii調のV和音のD₂への転用と考えられるなら、vii調の準固有V和音の借用へと拡大することも可能であろう。即興曲第8番のmes.52も参照されたい。
- 6) A. キャドウォーラダー・D. ガニエ 2013『調性音楽のシェンカー分析』(角倉一朗訳) 音楽之友社 144-151
- 7) 同書 153
- 8) O. Gartenlaub 1975 "20 Leçons de Solfège à chanter en 3 clés" Rideau Rouge
- 9) H. Challan 1980 "Mélodies instrumentales à harmoniser dans quelques styles harmoniques caractéristiques" Alphonse Leduc
- 10) J. C. Raynaud 2001 "300 textes et réalisations en 16 cahiers à l'usage des classes d'écriture musicale" Zurfluh

参考文献

- H. Challan 1980 "Mélodies instrumentales à harmoniser dans quelques styles harmoniques caractéristiques" Alphonse Leduc
- J. P. Deleuze et S. V. Bellegem 2007 "Les écritures musicales : Recherche et enseignement basés sur les pratiques compositionnelles" Mardaga
- Y. Deportes et A. Bernaud. 1979 "Manuel Pratique pour l'approche des styles, de Bach à Ravel" Gérard Billaudot
- O. Gartenlaub 1975 "20 Leçons de Solfège à chanter en 3 clés" Rideau Rouge
- A. Girard 2005 "L'analyse du langage musical Volume2 : de Debussy à nos jours" Gérard Billaudot
- J. C. Raynaud 2001 "300 textes et réalisations en 16 cahiers à l'usage des classes d'écriture musicale" Zurfluh
- A. キャドウォーラダー・D. ガニエ 2013『調性音楽のシェンカー分析』(角倉一朗訳) 音楽之友社
- 島岡譲・他 1998『総合和声』 音楽之友社
- ディーター・デ・ラ・モッテ 1980『大作曲家の和声』(滝井敬子訳) シンフォニア

使用楽譜

- ショパン 1991『パデレフスキ編 ショパン全集Ⅲ バラード』アーツ出版
- ショパン 1996『パデレフスキ編 ショパン全集Ⅹ マズルカ』アーツ出版
- プーランク 2002『ピアノ作品集 第1巻 15の即興曲集』ヤマハミュージックメディア
- Poulenc 2008 "Intégrale des Mélodies et Chansons publiées aux Éditions Salabert" Salabert
- Poulenc 1958 "Sonata for Flute and Piano" Chester Music
- Poulenc 1958 "Elegie for Horn and Piano" Chester Music
- Poulenc 1963 "Sonata for oboe and piano" Chester Music
- Poulenc 1963 "Sonata for Clarinet and Piano" Chester Music
- Poulenc 1948 "Calligrammes" Heugel
- Poulenc 1939 "Concerto en Sol mineur pour Orgue, Orchestre à Cordes et Timbales" Salabert