

2.1 M. ラヴェル

まず、見つける

ある作曲家の語法を見つけ出し、それが特有のものである——作曲家のスタイルである——ということを検証するには、生涯にわたる作品を調べ、統計を取らなければなりません。

さらには、その語法が他の作曲家によっても使われているか、使われているとしたらどのような点が同じか、異なっているか、なども調べる必要があるでしょう。

スタイルの分析というのは、そのような大変手間のかかる作業です。

しかし、分析の初めからそういった徹底的な統計作業を行うことは不可能です。また、検証することが分析の最終目標ではありません。目的は、作曲に役立つ何らかの技術を身に付けることにあるわけですから、そのような徹底的な検証作業は、初めの段階では（もしできたとしても）無意味なものになりかねません。

そこで、まずは語法を見つけること（抽出）だけを考えて、分析を始めましょう。

どのような分析方法をとるにせよ、始めるにあたって個性的なものを見つけておく、目星をつけておくといったことは重要です。この抽出の作業には慣れておけなければなりません。これは後で出てくる他の方法よりも、退屈な統計や検証作業が少ないので、音楽的でもあり、行いやすいものでもあります。

ここでは、ラヴェル (M. Ravel 1875–1937) について、その特徴的な語法を抽出します。

ラヴェルのような近代作曲家のスタイルを分析する場合、既存の組織や体系（例えば機能と声）による分析は、様式が違いすぎてあまり有効ではありません。かといって、そういった体系や組織で分析できないわけでもありません。とても中途半端な状態です。こういった時には、ただ単に気が付いた語法を抽出するのが、良い方法です。

見つけるにはどうするか

“抽出”と何度も繰り返してきましたが、実は抽出といっても、そう大したことはありません。ポイントは対象の作曲家のいろいろな作品をできるだけ多く聴き、弾いてみることにあります。

「まえがき」にも書きましたが、普段、曲を聴いていると、特に調べたわけでもないのに「シューマンらしい」とか「モーツァルトらしい」といった感じを受けることがあります。そこには、すでにスタイルの理解が働いているのです。ただ、それはまだ整理されていない状態であって、分析作業によって、少しずつ答えられるようになります。また、分析のためには普段と少し違った、つまり“細部に注意し似たようなものを探す”といった聴き方が必要となります。あまりいい聴き方とはいえませんが、面白くありません。けれども、スタイルの分析には、こういった聴き方が必要不可欠です。

このようにして、たくさん作品を聴いたり、弾いたりしていると、そのうち作曲家の個性というか、癖といったものが具体的にわかってくるはずですが、ですから、その中で特に目立つと思われる部分を抜きだし、抜きだしたものの同士を比較し、理論的に考えながら確認していく。これが抽出でスタイルを見つけていくということです。

見つからない時

抽出の作業は、実際のところ口で言うほど易しくないかもしれません。自分で選んだ作曲家なので、聴いたり弾いたりするのは易いでしょう。（たまには、勉強のため嫌々ということもあるかもしれません。）

しかし、いくら細部に注意しても、それだけでは、なかなか特徴を見出せないという時もあります。

これを克服するには、音楽的な教養が役に立ちます。ここで言う教養とは、あらゆる時代の、多くの作曲家や作

品について聴き、知っていることを指します。さらに一步進んで、和声法・対位法などの理論を知っていること、多くの理論書を読んでいることなど、音楽に関する知識・技術の全般が含まれます。

いろいろ論文や文献にあたってみるのもいいでしょう。これらの知識や技術は、あればあるだけ分析に役立ちます。

例えば、和声法でよく知られている技法（つまりいろいろな作曲家が使っている）があったとしましょう。

ある作曲家の語法を抽出するときに、これを見つけたとします。当然よくあることです。

和声法を知っている人からすれば、それはごく当たり前ですから、特別な特徴だとは考えません。初めから選び出さないでしょう。しかし、和声法を知らなければ、いろいろな作曲家を調べてから、“それは特徴ではなかった”と分かることとなります。ただ和声法を知らなかっただけで、随分回り道をしたこととなります。

しかし、この回り道も決して無駄にはなりません。つぎの分析（抽出）ではこの結果が役に立ちます。そして、その技法は確実に身に付き、役立つでしょう。

全てを知ることが誰にもできないので、こういった遠回りを繰り返し、教養を身に付けていくしかないともいえます。ただ、そうはいても、やみくもに探し回っているのは、特徴的な語法が見つかることは期待できませんし、無駄な時間や労力は、できるだけかけたくありませんので、何らかの指標が必要です。

抽出の指標

和声分析では、初めに（予想で構いませんので）、以下の内容をざっと調べておくといいいでしょう。

和声組織とその傾向

一般的に中心音のある和声組織は大きく2つに分類されます。

- ・ 調性的なもの ———— 長旋法・短旋法（dur/molll）による機能と声的のもの
- ・ 旋法的なもの ———— dur/molll 以外の旋法（教会旋法や、人工的に作られた旋法など）によるもの

J. シャイエは、前者を調性的調性、後者を旋法的調性と呼んでいます。

クラシック音楽では現代を除いて、ほとんどの作曲家が上の2つの調性のどちらか、あるいは両方を使っています。どちらを使っているかは、その作曲家の属する時代やスタイルに大きく左右されます。

この2つは、もともと排他的な組織なので、混じりあうことはあまりありません。なので、この分類別に選分けるのが、もっとも妥当なやり方です。

組織毎に、たぶん傾向があります。それを掴んでおくで見通しがつきます。

基礎和音

ある作曲家・時代が認めている協和和音を、J. シャイエは『音楽分析』の中で、基礎和音と呼んでいます。たとえば、中世では、完全8,5,4度の音程、ルネッサンスでは長短三和音、古典派では属七の和音などが基礎和音と言えるでしょう。ただし、この基礎和音は、分析の前では予測です。分析してみてもわかってきます。その協和性は、次のような点に注目することではっきりするでしょう。

- ・ 予備がないこと、解決がないこと。
- ・ それに対する倚音が用いられていること。（解決音が和音の構成音として意識されている）。
- ・ その和音が並進行する。など

この基礎和音が分かれば、非和声音の分析方針が決定できます。

進行の好み

和声進行——和音の連結——は根音進行によって判断されます。

根音進行の分類は、伝統的に次のようになされています。(1.2.7 「強進行と弱進行」を参照。)

- ・ 強進行：5度下行、3度下行、2度上行
- ・ 弱進行：5度上行、3度上行、2度下行

根音進行はこれしかありませんので、好みを見つけるのは比較的簡単です。

配置の好み

和音の配置は(スタイル分析として)それほど重要ではありません。

ただ、抽出した語法に関しては、その形態がどのような配置になるのかは意味があります。

また、全体的にどのような配置が好きなのかが分かれば音響的な好みが変わるようになります。

転回型に関しては、スタイル上の重要なポイントです。

抽出だけでいいのか？

抽出には、前に述べた遠回り以外に、スタイルのあるものを見落とすといったことがあります。

これは抽出→検証を繰り返すことによって、少なくなっていくので大きな問題とはいえません。(注)

注) 本書のような分析では、語法を抜き出しただけでは、それらの使われ方とか、語法の意味など、スタイル全体にかかわることが、伝わらないということがあります。こっちの方が問題です。分析している当の本人にしてみれば、抜き出した語法の使い方等は、明らかなことです。しかし、説明を読む側には言葉で説明されても、それは伝わりません。説明を読む側には、譜例の作品を実際に聴いたり、調べたりして、分析者が理解した全体にかかわるものを再確認してもらう必要があるのです。

では、以上のようにして抽出した、ラヴェルの語法を見ていきましょう。

初めに、“抽出の指標”に従った概要を書いておきます。

抽出したものを記述するにあたり、従来の和声記号で書くと煩雑になる場合は、その技法の特色が直接的にわかるような“命名”を行います。

命名することによって、パターン化し、覚えやすくなるという利点があります。

概要

和声組織の傾向

ラヴェルの場合、調性的なもの、旋法的なもの両方を使っています。

傾向としては、

- ・ 調性的なもの ———— 倚音や経過音が組織的に使われ半音階的な傾向を示す。
- ・ 旋法的なもの ———— 全音階的な傾向を示す。

となっています。

基礎和音

ラヴェルは、9, 11, 13 の和音や付加 6 度も、協和音として考えているようです。

9 度や付加 6 度への倚音が用いられていること、並進行することなどが、

その協和性の根拠になっています。

進行の好み

ラヴェルの根音進行の好みは、旋法的、調性的にかかわらず、強進行です。

13 の和音などの遠い倍音の含まれる和音は、根音が 3 度ずつ下行していき（つまり強進行で）形作られるといった、ロマン派からみられる動きも良く見られます。（「ダフニスとクロエ」の“夜明け”を参照。）

配置の好み

I. デポルト、A. ベルノー『和声法』でラヴェルに関して「可能な限り基本位置で和音を用いる」とありますが、おおむねそれは正しいようです。

一般的に 13 の和音などの高次倍音を含んだ和音では、転回すると和音そのもの（根音）があいまいになります。

逆に言えば、基本位置なら高次倍音を含んでも根音ははっきりします。強進行で基本位置を使うというラヴェルのやり方は、大変分かりやすく、旋法的・調性的に関わらず機能は明確になります。

余談になりますが、ドビュッシーは、このような点ではラヴェルとは違い、高次倍音を含む和音の転回型（とくに第 2 転回形）も多く用います。ドビュッシーの音楽がラヴェルよりもあいまいな感じがする一つの要因といえます。

書法の特徴

「最も複雑な和音でも、ほとんどの場合調性的に説明し得る可能性が保留されている。」と O. アランが言っているように、ラヴェルの和声スタイルで重要な点は、複雑に見える半音階的な動きのほとんどが、解決が遅れたり、解決音の音域が替わったりすることを除いては、正常に解決される倚音、経過音といってよく、それらの非和声音を還元すると、その和音や連結の構造は比較的単純なものになるということです。これは、以下に述べる抽出された和声パターン全般に当てはまります。

次の譜例では、倚音などの解決を矢印で示しています。また、数字は解決音がどの音かを指しています。

基礎和音でものべたように、9 度や付加 6 度への解決が行われていることに注意してください。

譜例 1

Modéré-très franc ♩ = 176

半音で上行する経過和音

後で述べるラヴェル和音の進行、
ミクソリディアⅦからのⅠに類似

(Valse nobles et sentimentales no.1)

譜例 2

(Valse nobles et sentimentales

譜例 3

C ミクソリディア : VII₇

I

(I₇)

(Miroirs no.1)

譜例 4

内声が3度で Es Des C H B H
半音階的に動く B A As G Ges G

(Valse nobles et sentimentales

譜例 5

Des : V₉ (装飾的なV₉の並行) I

(Miroirs no.1)

A : V₉

I

As : V₉

譜例 6

Musical score for Example 6, featuring piano and bass staves. Blue arrows indicate chord voicings. The piano staff has a dynamic marking 'p'.

↑ 倚和音

↑ 倚和音

(Valse nobles et sentimentales)

Continuation of the bass staff for Example 6.

譜例 7

Musical score for Example 7, featuring piano and bass staves. Blue arrows indicate chord voicings. A '9' marking is present in the piano staff.

(Shéhérazade no. 3)

譜例 8

Musical score for Example 8, featuring piano and bass staves. Blue arrows indicate chord voicings. A '6' marking is present in the piano staff.

(Shéhérazade no. 1)

譜例 9

Musical score for Example 9, featuring piano and bass staves. Blue arrows indicate chord voicings. '6' and '9' markings are present in the piano staff.

(Rapsodie Espagnole no. 1)

譜例 10

Top part of musical score for Example 10, featuring piano and bass staves. Blue arrows indicate chord voicings.

* 経過和音 h, Fis, Dへ

Bottom part of musical score for Example 10, featuring piano and bass staves. Blue arrows indicate chord voicings.

(Valse nobles et sentimentales no. 7)

語法

1. ラヴェル和音

これは I の和音に対する倚音・掛留音などとして古典派以前からみられます。

この響きがいつの時代にも好まれていたことは、次の譜例をみていただければわかるでしょう。

ドビュッシーが『ペレアスとメリザンド』で用いたため、ペレアスの和音(譜例 13)と呼ばれることもあります。

譜例では、*で囲んだ部分がこの響きです。

譜例 11

VAR. III.

* 同種の倚和音

(L. V. Beethoven Eroica Variations Op. 25)

譜例 12

p

(J. Brahms op. 116 no. 1)

譜例 13

(C. Debussy 「Pelléas et Mélisande」)

ここでは、この響きを“ラヴェル和音”と命名しましょう。

上記の例と同様に、ラヴェルにおいてもこの響きは、I の終止上(ミクソリディアⅦから)で半音階的な経過音や倚音などにより作られます。初期では、正常に I の和音の構成音に解決するものがほとんどです。また、付加 6 度が含まれるものが多く用いられます。(右の原型を参照)

後半になると、この響きが定着し、解決されずに独立した和音として用いられます。定着すると、初期でみられた付加 6 度は含まれなくなります。

(「ヴァイオリンソナタ」2 楽章冒頭を参照してください。)

原型

B A

Ⅶ I

さらにⅦにもこの響きが現れるようになります。(下記譜例、発展の最後の例)

また、原型のBの和音もラヴェル和音ではありませんが覚えておくといいでしょう。

発展 ———> だんだん予備がなくなっていく

この和音の（後期の）一般的な形態は、完全5度の上（例えばドーソ）に、根音が半音下の長三和音（シ、#レ、#ファ）を重ねたものとなります。（上記譜例のAがラヴェル和音）

和音の最高音は、積み重ねた長三和音の根音（シ）が最も多く、次に3度音（#レ）が多いようです。

この和音はゼクエンツとして、2度下行、3度上行などでも用いられます。（*は省略されることもあります。）

2度下行 * * 3度上行 * *

以下、作品からの譜例です。

譜例 14

(le tombeau de Couperin no. 3)

譜例 15 の管弦楽版では、前の3拍目の和音がタイされてラヴェル和音になっています。ピアノで弾く場合にも、ペダルをうまく使ってこの響きを作るようにできるといいでしょう。

譜例 15 (Orch.)

(Valse nobles et sentimentales no. 2)

譜例 16

(Valse nobles et sentimentales no. 5)

譜例 17

Musical score for Example 17, consisting of a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features a complex texture with multiple voices. A rectangular box highlights a section in the piano accompaniment, with an asterisk (*) above it.

(Berceuse sur le nom de G. Fauré)

譜例 18

Musical score for Example 18, featuring a piano accompaniment with a complex texture. A rectangular box highlights a section in the piano accompaniment.

(Concerto pur la main gauche)

譜例 19

Musical score for Example 19, featuring a piano accompaniment with a complex texture. A rectangular box highlights a section in the piano accompaniment, with an asterisk (*) above it.

(Trio)

譜例 20

(la valse)

譜例 21

(3 Poèmes de Stéphane Mallarmé no.1)

このように、響きが定着しパターン化すると、もはや誰もが使う一般的な手法とは言えなくなります。

ちなみに Jazz の Tonic ディミニッシュは、この和音と類似しています。(属音があるか、ないに違いがあります。)

2. V上のドリア+IIの和音 (+II/v)

これは、ドリア旋法のV₉の和音が変化してできたものです。初期では、ドリアの特徴音である $\flat 6$ (Aでは $\sharp 6$)、つまりVの長9度の音が、Vの導音(ドリアなので、Vの和音は短三和音で、導音はこの短三度音)に解決されるような消極的な形で用いられます。

A ドリア : V₉ I

+II/v I

単なるV₉の例.

譜例 22

(Ma mère l'oye no.4)

A ドリア : I₇ V₉ I₇

解決している例.

譜例 23

A ドリア : I₇

V₇

I₇

D ドリア : I₇

V₇

(Ma mère l'oye no.5)

この響きも、後半になると、それ自体が独立した和音として使われるようになります。

和音の形態は、 v 度の上にドリア旋法の $+II$ を重ねるといったものです。

譜例 24

A ドリア: I_7 $+II/v$ I_7

(Prélude)

経過的な和音

譜例 25

A ドリア: $+II/v$ I_7

(Trio)

譜例 26

H ドリア: I $+II/v$ I

(Daphnis et Chloé 2 Série)

譜例 27

G ドリア: I $+II/v$ I $+II/v$

(Valse nobles et sentimentales)

この和音は、フレーズの切れ目では $+I$ (Major)へ、切れ目でないときには I (Minor)に解決するという使い方をしてしています。多くは、 $V - I - V - I$ などの繰り返しです。

機能的には、ドリア旋法のドミナントになります。

譜例 28

C ドリア: + II/v + I

(Toris chansons no.2)

譜例 29

Fis ドリア: I + II/v + I

(Concerto pur la main gaushe)

譜例 30

A ドリア: + II/v I + II/v I + II/v

(Berceuse sur le nom de G. Fauré)

3. フリジア旋法による並行進行

フラメンコなどスペイン音楽に見られる、フリジア旋法（ミの旋法）では、並行進行する和音（主に長三和音）の動きが特徴的です。

ラヴェルの音楽のスペイン的な部分は、このフリジア旋法を拡大、応用したものです。

次の譜例にあるように、フリジア旋法のスケール音が、 ∇_7 （あるいは5度下行変質された ∇_7 ）の根音となるように和音付けされています。

ソプラノがミの旋法

∇_7 の場合

∇_7^{\flat} の場合

旋法の主音（つまりミ）を保持して旋法を維持するといった方法が使われていて、この保続音はオクターブ上下して、並進行する和音の構成音と短2度でぶつかりあいます。

フリジア旋法は、保続音を使って主音（ミ）を強調しても、なお4度上（ラ）の $mo\parallel$ での半終止の感じが強いので（特に旋法の主音が ∇_7 になることもあって）、4度上のフリジア旋法に転調するといったものも多く見られます。この転調はとても自然なのです。

譜例 31

保続音と短2度でぶつかる

p expressif

4度上へ転調

mf

(Valse nobles et sentimentales no.3)

4. ハバネラの和音

この和音はフリジア旋法の並進行と密接に関係しています。というのは、この和音は並進行の2番目の和音から派生したと考えられるからです。

2番目を取る

主音を入れる

配置を変える

スペイン的フリジア旋法は $mo\parallel$ の半終止とも考えられるので、フリジア旋法の I（ミ上の ∇_7 ）を属和音とした $mo\parallel$ （ラ）の i, v 度音上に、フリジア旋法の特徴である ii 度音（ファ）を含んだスケールの2番目の和音が重なったと解釈できます。また、機能和声的に $mo\parallel$ の i, v 度音上に ∇_7 を重ねたものとしても考えられます。ただ聴こえ方に従えば、フリジア旋法と考えるほうが自然ですし、前のフリジアの並進行と合わせて考えれば、フリジア旋法のほうが統一的です。

機能的にこの和音は、 $mo\parallel$ の主音が優勢で、トニックとして機能しており、ラヴェルはそのように用いています。なお、初期作品である「ハバネラ」（譜例 35）にこの和音が現れているため、“ハバネラの和音”と命名しました。

譜例 32

Très lent. (♩ = 66)

1

2

Fis moll:

(Daphnis et Chloé 2 Série)

譜例 33

(Miroirs no. 4)

Fis フリジア (H moll の v 中心)

主音の追加

譜例 34

譜例 35

(Sonatine no. 2)

(Habanera no. 3)

5. 9度の倚音の定着した和音

9度の倚音が定着したものが良く見られます。以下のタイプに分かれます。

短2度のぶつかりが目立つように使われています。

Type I II = III

譜例 36

ppp
express.
p

(Miroirs no.1)

譜例 37

mf
p

* * 以下同様

(Miroirs no.1)

譜例 38

mf
presser

* *

(Miroirs no.2)

譜例 39

mf
sec les arpèges très serrés

* *

(Miroirs no.4)

6. カンビアータ風の旋律終止

ルネッサンスの旋律型には、不協和をなす音が跳躍して解決を引き延ばす、ノータ・カンビアータという非和声音があります。(詳細は、3.2「ジョスカン・デ・プレによる対位法」を参照)

不思議なことに、ラヴェルの旋法的なスタイルのなかには、このカンビアータにとっても良く似た旋律の動きが多く見られます。

ルネッサンス

カンビアータ音

(不協和音が順次進行しない)

ラヴェル

これは、ラヴェルにあっては、特に旋法を使った場合の、旋律による終止の形と考えられます。

I. ストラヴィンスキー「春の祭典」の冒頭、バスーンの高音域で有名な旋律も、同じようなカンビアータが見られます。確かなことはわかりませんが、エオリア旋法的な旋律のなかで、この動きは特別に終止感があるのかもしれませんが。

譜例 40

(Berceuse sur le nom de G. Fauré)

譜例 41

(Toris chansons no. 2)

譜例 42

(Ronsard à son âme)

譜例 43

Accelerando

a Tempo

(Concerto pur la main gauche)

譜例 44

(Concerto pur la main gauche)

譜例 45

(Gaspard de la nuit)

まとめ

特徴的な語法のほとんどが旋法的です。ラヴェル和音にしても、ミクソリディアⅦからの動きの延長で発生するのが基本形なので、それほど調性的ではありません。

ラヴェルの旋法的和声は、機能的な根音進行（つまり強進行）を、旋法に載せ替えただけで、旋法固有の根音進行はほとんど見られません。

機能的な根音進行のために、フォーレなどとは違って、大変分かりやすい旋法組織になっています。

こういった基本的な枠組みの単純さの上に、大変精緻な書法が展開されています。特に非和声音、倚音の使い方が巧みで、これがラヴェルの豊かな響の要因となっています。