

[論 文] モーリス ラヴェルのピアノ曲  
〈水の戯れ〉について

An Analysis of Maurice Ravel's  
〈JEUX D'EAU〉

遠 藤 信 一  
Shinichi Endo

〈水の戯れ〉は、1901年、ラヴェル25～6歳の時に作曲された。この作品は、ラヴェル自身ピアノの達人故に知り得たピアノが持つ色彩豊かな音色と技巧、さらにしっかりと学んだエクリテュールによって研ぎ澄まれた耳が生み出した大胆な響を用いて、楽譜に掲げられているアンリ・ド・レニエの「水にくすぐられて笑う河の神」という題辞のとおり、水の透明さや様々な動きを描写的に表わしている。ところで、この曲についてラヴェル自身は次の様に述べている。「1901年にできた〈水の戯れ〉には、私の作品のなかに人々が認めようとした、いっさいのピアノ音楽の革新の起源となるものがある。水のざわめき、そして噴水と小さな滝と小川の音楽的な水音の響にインスピレーションを得たこの曲は、初期のソナタ楽章の構成法で、ふたつのテーマをベースにつくられているが、しかし古典的な調性の形にはまっけてはいない（『モーリス ラヴェル その生涯と作品』シュトゥッケン シュミット著 岩淵達治 訳 音楽之友社750頁2～6行目より）」。ここで注目したい事は、〈水の戯れ〉が古典派時代の主流の形式であるソナタ形式を用いている事である。ラヴェルの作品で古い様式を用いたものは数多く存在する。例えば、メヌエットを用いたものには〈古風なメヌエット〉（1899年作曲）、〈ハイドンの名によるメヌエット〉（1909）、〈クープレンの墓〉5曲目（1914～17）等、フーガ・フォルラーヌ・リゴドン・トッカータを用いたものには〈クープレンの墓〉2、3、4、6曲目、ソナタ形式を用いたものには〈ソナチネ〉（1903～05）等がある。この様に見ると、ラヴェルの作風の特徴として古い時代の様式を利用した中で音楽語法を展開していく事があげられる。また一方、水の様々な表情をリアルに表現できた基になっているものに斬新な和声があげられる。それではソナタ形式を用いた〈水の戯れ〉はどのような語法で展開されたのだろうか。構成、和声の特徴的なところを取り上げ、分析しながら見てみたい。

なお本論に出てくる和声等の分析に関する用語や記号は『音楽の理論と実習Ⅰ・Ⅱ・Ⅲ』島岡譲 著 音楽之友社を参考にしていただきたい。しかし、付加音や変位音などが複雑になっているため、次の様に補う事にする。

- 付加音は根音からの音程度数で表わし、和音度数の下にアラビア数字で記す。
- 変位は、根音からの音程度数を和音度数の下の数字左側に記す。  
上方変位は↑、下方変位は↓とする。また、上方変位は定位音が同時に存在するときは↑、  
下方変位音と定位音が同時に存在するときは↓、上方・下方変位と定位音が同時に存在する  
ときは↕と記す。
- 和音全体が上方変位のときは和音記号の左側に↑、下方変位のときは同様に↓と記す。

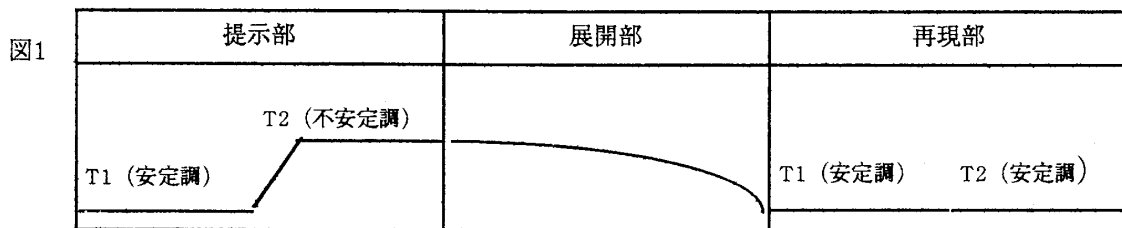
## § 形式について

### ◆ソナタ形式について

〈水の戯れ〉がソナタ形式を用いている事については先程述べた。それではここでソナタ形式の特徴について簡単にまとめてみたい。

- (1) 2つのテーマを持つ。なお本論ではそれぞれ第1テーマ (T1と記す)、第2テーマ (T2と記す) と呼ぶ。
- (2) 曲は主に3つの部分から構成される。その特徴として次の様な事があげられる。
  - 提示部：第1・第2テーマの提示される部分である。
  - 展開部：①3部形式の中間部的役割。  
②提示部の不安定から再現部の安定に至る安定復帰過程の役割。その過程において使われる調は自由である。  
③第1・第2テーマや提示部で使われた素材を用いて展開される部分。しかし全く素材の展開がない場合もある。
  - 再現部：第1・第2テーマの再現される部分である。
- (3) 第1・第2テーマ調性の特徴については次のとおりである。
  - 第1テーマは、提示部、再現部ともに安定調である。しかし時にはソナタ形式の部分的変容で、再現部においては不安定調である事がある。
  - 第2テーマは、提示部は不安定調であり、再現部では安定調である。

以上を安定調と不安定調という見方から力性プロセスを表わした力性グラフで見ると次の様になる (図1)。



### ◆第1・第2テーマについて

- (1)第1テーマについて (1小節目から・62小節目から)

冒頭 E dur の I<sub>9</sub>→IV<sub>7</sub>で、低音が4度上行するところで見られる様なTを中心とした機能性のある進行があり、その上に分散和音を主体とした動きがある。各和音I<sub>9</sub>とIV<sub>7</sub>の9や7の和音の響を作り出す付加音が、旋律に置かれていて、その音が和音の響として溶け込んでいる。また、分散和音の動きの中に隠された動きが聴こえる。1～2小節目を見るとバスのe音→a音、高音域でdis音→cis音、fis音→e音等といった動きである (譜例1)。同様に、3～4小節 (譜例2)、5～6小節 (譜例3)、9～10小節 (譜例4)、11～12小節 (譜例5) にも隠された旋律が聴こえる。

モーリス ラヴェルのピアノ曲 〈水の戯れ〉 について

譜例1



譜例2



譜例3



譜例4



譜例5

(2)第2テーマについて (19小説目から・73小説目から)

<水の戯れ>の第2テーマは2つに分けることができる。

①第2テーマ1 (T2-1と表わす 19小説目から・78小説目から)

最初にE: vが続いている。T2-1の旋律は5音音階が使われている。全体に響としては見かけ上E:  $\text{V}_7$ ともとれるが、E:  $\text{V}_9$ の1つの和音上になっているものである。旋律の特徴として、初め3つの8分音符に注目すると、E:  $\text{V}_9$ の第9音を軸とする2度上行と2度下行の揺れがある(音型X)。つまり1つの和音上で旋律だけが揺れているといった構成音単位の揺れである。またT1と同様、ここでも旋律が、和音の特徴的な響のもとになる付加音であり、和音の中に溶け込んでいる(譜例6)。

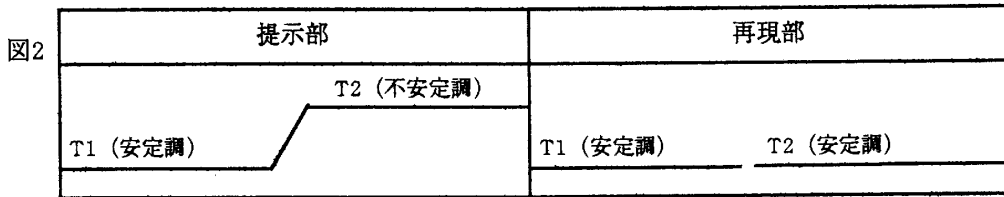
譜例6 音型X

②第2テーマ2 (T2-2と表わす 29小説目から・73小説目から)

T2-1から発生してきたもの。最初に $\text{V}_9$ の和音を軸として揺れがある。揺れがT2-1で構成音単位であったのから和音単位になっている。つまり揺れが大きくなっている。旋律の特徴として、初め3つの8分音符に注目すると、2度上行して3度下行している音型である(音型Y)。この音型は後で度々使われる。またT2-1と同様、ここでも旋律が、和音の特徴的な響のもとになる付加音であり、和音の響の中に溶け込んでいる(譜例7)。

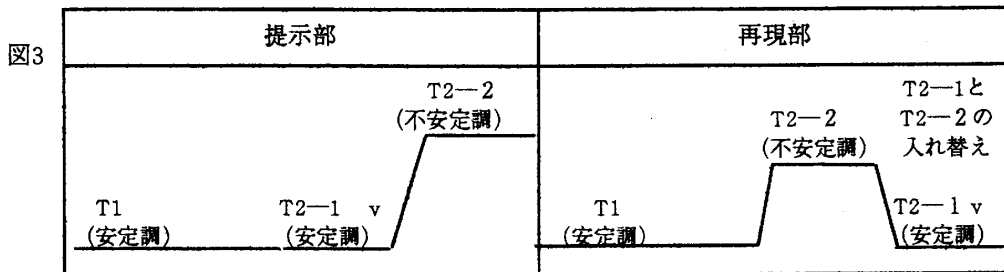
譜例7 音型Y

さて、先程ソナタ形式の一般的な特徴として、提示部でのT2は不安定調であると述べた。ここで注目しておきたい事は、〈水の戯れ〉のT2が提示部においてE durで始まっているという事である。さらに、〈水の戯れ〉のT2が2つに分ける事ができたが、それぞれを見ると、まずT2-1が主調である安定調、T2-2が不安定調である。次にT2-1・T2-2の順番であるが、提示部ではT2-1・T2-2の順であるが、再現部ではT2-2、T2-1に入れ替わっている。さらに、T2-1の後すぐに曲が終わっている事にも注目したい。これらの事はラヴェルのどの様な意図によるのだろうか。ここでソナタ形式の提示部と再現部の一般的な力性プロセスを力性グラフで比較してみよう(図2)。



この様に見ると、提示部と再現部のT2は開いた形と閉じた形の違いが見られる。以上を見てみると、ラヴェルの意図として、次の事が考えられる。T2-1とT2-2の順番を入れ替える事によって、提示部では安定調→不安定調(開いた形)の順序となり、再現部では不安定調→安定調(閉じた形)になる。この様にするとソナタ形式の調性プロセスに当てはまるため、ソナタ形式の応用としてT2-1とT2-2の順番を入れ替えたのではないだろうか。ところで、今までは調性の次元から見た場合であるが、一方、調の中の和声の次元から見た場合、T2-1は主調のE durの安定調ではあるが、vつまりD上という不安定の状態である。以上を見ると、T2-1の役割は次の様に考えられるのではないだろうか。提示部ではT2はいきなり不安定調ではなく、主調のDの不安定を通して不安定調というワンクッションのためT2-1が置かれ、再現部では不安定調から主調の不安定の状態であるDの役割としてT2-1が置かれる。そして曲はそのまま終わる。この様に安定調⇔不安定調を少しなだらかに移行させる役割と終結の役割を持たせたのではないだろうか。

〈水の戯れ〉のT2の力性プロセスを表わした力性グラフをあげておく(図3)。



ところでもう1つ注目しておきたい事は、再現部において第1テーマに提示部ではなかった保続音gisが低音に置かれている事である。さらに保続音gisの上に提示部と同じE durでついている。では、保続音gisはどの様な意味を持つのだろうか。展開部の後半から低音に注目してみよう。48小節目で曲中の頂点から低音でgis音が始まる。そしてそのgis音はcis mollの

Dであるvの保続音であり14小節間も続く。またその保続音 cis moll のgis音は再現部に入っても続いている。展開部のDの保続音が引き続き再現部に入っても続いている例はある。1例としてL. v. ベートーヴェン<ピアノソナタ Op. 57 f moll>第1楽章再現部があげられる(譜例8)。

譜例8



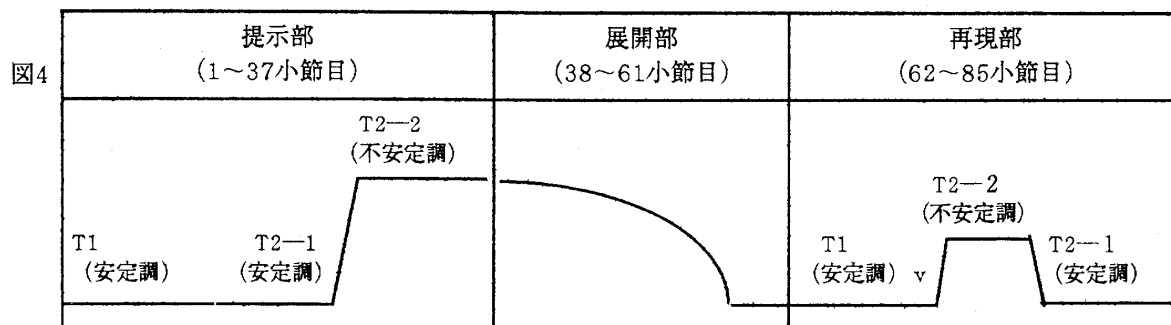
しかし<水の戯れ>の場合は、保続音gisはE durの平行調であるcis mollのDであり、再現部に入っても続いている、その上にE durのままT1がのっている。ところで1小節目のE: I<sub>9</sub>→IV<sub>7</sub>上の旋律に注目すると、まずE durとして聴いた場合、dis音は主音への解決という導音の役割がないので、eで始まるイオニア旋法の様にも聴こえる。また、旋律だけを単独で聴いた場合、cis: V<sub>7</sub>→Iまたはcisで始まるエオリア旋法の様にも聴こえる。ここで興味深い事は、全体の響としては調性の響だが、旋律だけを聴くと旋法性が感じられるという事である。ところでeで始まるイオニア旋法とcisで始まるエオリア旋法はどのような関係があるのだろうか。

譜例9



譜例9を見るとeで始まるイオニア旋法とcisで始まるエオリア旋法は1つの音階の1部分を切り取ったものである。つまりT-1の特徴として、旋律はeで始まるイオニア旋法とcisで始まるエオリア旋法のどちらにもとれる。そのため2つの旋法が等価のものとして扱える。つまり1つの旋律でありながら旋法が交換可能になる。さらに全体の響としては調性の響であるため、調性組織の中の長調とその同主短調を等価調として扱う事の応用として、旋法性と調性を混ぜて考えることによって、平行調を主調の等価調として扱ったのではないだろうか。以上の理由から、主調のD上再現の応用として平行調であるcis mollのDで再現したのではないだろうか。

最後に<水の戯れ>の力性グラフをあげておく(図4)。



## § 和声について

### 提示部

1～18小節目まで

主にT 1の提示と移行。さて、T 1にT→Sの機能性が見られる事については先程述べた。最初の1～2小節目の低音を見ると、E : I<sub>9</sub>→IV<sub>7</sub>と進行しているが、I<sub>9</sub>が軸であり、4度進行の比較的大きい揺れである。同じ様な揺れが、2小節目単位で見られる。しかし低音の上ののっている和音が少しずつ不安定になっている。3～4小節目前半では、IV<sub>9</sub>を軸とした $\overset{V}{V}_7^2$ (G : V<sub>9</sub>の響)への揺れ、5～6小節目前半になると、 $\overset{IV}{V}_7^2$ (E s : V<sub>9</sub>の響)を軸としたfis : V<sub>9</sub>の響への揺れといった様に少しずつ不安定な響になっている。そしてその不安定な響はV<sub>9</sub>と同じ響である。4小節目後半や6小節目後半は、前後の軸となる和音の繋ぎをしているが、楽譜上はV<sub>7</sub>の第5音下方変位の第2転回形や第6音付加等といった複雑な記譜になっている。しかしエンハーモニック変換すると、響としてはV<sub>7</sub>等の簡単な響を用いてその和音の平行移動によって繋いでいる。この様な複雑な記譜になっているが、エンハーモニック変換すると実際には単純な響である例は、ラヴェルの作品には多く見られる事もあげておく。7～8小節目は第1テーマが反復され、I<sub>9</sub>→IV<sub>7</sub>、9～10小節目はcis : I<sub>7</sub>→IV<sub>7</sub>の機能性が見られる低音の4度進行の揺れになっている。

11小節目から18小節目はcis : Iを軸とする揺れである。ここで興味深い事がある。11小節目後半は揺れによる偶成和音であるが、d音が入っていることによってcisフリギア旋法の様に聴こえる(譜例5)。この様な調性と旋法の混在する形は後にラヴェルの1つの語法になってくる。

1～18小節目までの和声進行をまとめてみると、中心になっている和音が、E durのI<sub>9</sub>→IV<sub>7</sub>→ $\overset{IV}{V}_7^2$ (Es : V<sub>9</sub>)→I<sub>9</sub>→cis : Iといった大きな進行で、Tの安定になって第2テーマへ移る。

19～28小節目まで

主に第2テーマ1の提示と移行。旋律がE : v上の和音である事は先程述べた。ところでE : vは19～21小節目まで続いている。和声分析をしてみると機能的には1つのE : V<sub>9</sub>であるが、響としては $\overset{V}{V}_9$ (または $\overset{II}{V}_7$ )→V<sub>9</sub>となり、 $\overset{V}{V}_9$ (または $\overset{II}{V}_7$ )はV<sub>9</sub>の倚和音である。しかし聴き手の立場から見ると、E : V<sub>9</sub>の第4音e音の解決音であるdis音が、和声音であるcis音の揺れによって旋律に現われるため、e音がまるで和声音の様に聴こえる。しかし21小節目最後のV<sub>9</sub>を聴くと、 $\overset{V}{V}_9$ (または $\overset{II}{V}_7$ )はV<sub>9</sub>の倚和音であったと気付く。 $\overset{II}{V}_7$ →V<sub>□</sub>(D<sub>2</sub>→D)の進行はR. シューマンの〈幻想曲 Op.17 C dur〉第1楽章の冒頭の $\overset{II}{V}_7$ →V<sub>7</sub>の進行において見られる(譜例10)。

譜例10

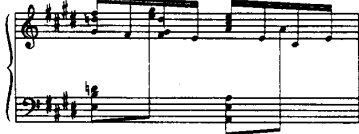
22小節目からは、E : I<sup>1</sup>に解決しないまま直ぐに $\overset{II}{V}_7$ になり、次ではE durのDを期待させ

る。しかし24小節目からは期待を裏切り E :  $\text{V}_7^{\flat}$  である  $\text{gis} : \text{V}_7$  となり、それを軸として、減4度（長3度）上の D である C :  $\text{V}_7$  への揺れがあり、曲は盛り上がっていく。26小節目からは、 $\text{gis} : \text{V}_7$  上の第7音を短2度上げただけで、いつの間にか D の響は無く、T である Es :  $\text{I}_7$  へ形を変える。そして T 2 - 2 へ移っていく。

29～37小節目まで

主に第2テーマ2の提示と移行。まず、T 2 - 2 が Fis :  $\text{V}_9$  を軸とする揺れで提示され、30小節目後半になると平行移動によって Cis :  $\text{V}_9$  に進む。続いて31小節目になると29～30小節目を移調変奏した Cis :  $\text{V}_9$  を軸とする揺れになり、やがて32小節目からは平行移動によって A :  $\text{V}_9$  まで下降していく。そして T 2 - 2 の最初の3つの音である2度上行と3度下行の音型 Y を使いながら A :  $\text{V}_9$  は A : I を期待させるが（譜例11）、I 全体が半音高くずれた A :  $\uparrow$  I (Ais : I の響) へ進行する（譜例12）。そのため D → T の進行が浮き足立った様に聴こえる。さらにこの2つの和音は、どちらかの和音を軸とした揺れの様に聴こえるのだが、D → T の D か T のどちらがずれたものなのかがはっきりしないため、32小節3拍目から33小節目まで軸となる和音ははっきりせず、一層浮き足立って聴こえる。

譜例11



譜例12



ところで A :  $\text{V}_9 \rightarrow$  A :  $\uparrow$  I は、古典派からの繋がりから見ると、音型 Y を活かした和声付けとして  $\text{dis} : -\text{II}_9 \rightarrow \text{V}$  ( $\text{D}_2 \rightarrow \text{D}$ ) ともとれる（譜例13 c moll で記譜）。

譜例13



以上の様な例と似た例は、チャイコフスキー〈ピアノ協奏曲 1番 Op. 23 b moll〉第1楽章の655小節目からに見られる（譜例14）が、和音の軸がはっきりしている点では異なる。この軸がはっきりしない和音は34小節目では、A :  $\text{V}_9^{\flat}$  を経過して Ais : I を軸とする A :  $\text{V}_9^{\flat}$  への揺れになり、今までの軸は、Ais : I であったと聴き手を安心させる。



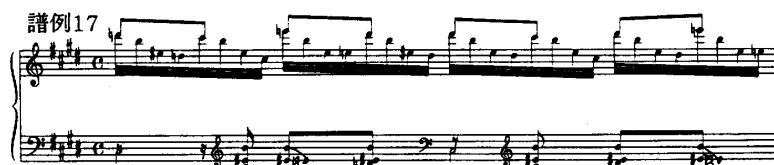


ここで注目しておきたい事は、D→Tのどちらかが半音ずれる進行は、ラヴェルの作品においては<高雅で感傷的なワルツ>第1曲目の45小節目から等をはじめ多く見られる事もあげておく(譜例15)。また、34小節3拍目から展開部の移行過程では、T2-2の最初を用いた音型Yを上方に、T2-1の最初の3つの音による音型Xを34小節目の内声や、36小節目の低音で用いている。さらに、34小節3拍目から35小節目をG:Iの軸に移調して次の展開部に移っていく。



38~47小節目まで

展開部。展開部は38~47小節目までと48~61小節目までの2つに分けることができる。38~47小節目までは素材の展開がない。38小節目から見ると、fis :  $\nabla_9$ を軸として、内声が揺れてできたh :  $\Pi_7$ またはD :  $\nabla_9$ の導7の和音への揺れがある。ここでもう少し細かく見てみると、まず1拍目では、 $\nabla_9$ の第5音下方変位の響であるが、この第5音下方変位音は2拍目に移ると短2度上行するために結果として第5音の上部倚音である(譜例16)。似た様な例として76小節4拍目のE :  $\nabla_{15}$ のhis音は、第5音の倚音の様に聴こえる。しかし77小節目になるとE :  $\nabla_9$ の第9音になり、結果として第5音下方変位音になる。ここで注目しておきたい事は、倚音等の転位音や変位音が、和音の響を特徴付ける役割として和音の中に組み込まれている事である。同様に40小節2拍目の導音と第9音の上部倚音との長7度のぶつかりによってできるクリスタルのような硬質の和音の響においても見られる(譜例17)。



38~47小節目までを見ると、38~42小節目までは1つの低音上でV関係の響が揺れて違う調のV関係の響になっているが、43小節目からは1拍単位で、さらに46小節目から半拍単位で低音も含めた揺れになっている。このような和音変換が速くなってきた結果、38~48小節目にかけて大きな盛り上がりが見られる。ラヴェルの作品の特徴の1つとして大きなcrescendoがあげられるが、ここで見られる様に作曲技法上においても、作られたaccelerandoに伴われる事も多い。また、この間は、導7の和音の響等を含むV関係の響だけである事も付け加えてあげておく。

48～61小節目まで

cis : v の保続音と音型Yの展開。51小節目から音型Yを用いている。なお、49小節2拍目、55小節4拍目、59小節4拍目の低音のaについては、本来はこのaより半音低いgis音を置きたかったのだが楽器の音域上gis音がないため、低音域ならばあまり音高の差を感じないという事でa音で代用したと思われる。

48～61小節目までの和声の流れを表わすと次の様になる。なお、すべて保続音v上の和音を表わす。

48～50小節目 Cis : II<sub>7</sub>

51～55小節目 G : V<sub>7</sub>とその揺れ

56～59小節目 A : V<sub>7</sub>とその揺れ

60小節目 Cis : IV → V → Dis : V<sub>9</sub>とその揺れ → G : IV → V → A : V<sub>9</sub>とその揺れ

61小節目 Cis : IV → V → Dis : V<sub>9</sub>とその揺れ → Cis : IV → V → E : IV<sub>7</sub> → V<sub>7</sub>

以上を見ると、Cis : II<sub>7</sub>がG : V<sub>7</sub>に変わり、後は平行移動と多少の繋ぎを加えながらE : V<sub>7</sub>にもっていき、といった流れが見られる。ここで注目しておきたいところは、再現部直前の和声であるが、E : IV<sub>7</sub> → V<sub>7</sub> (D<sub>2</sub> → D) ともとれる。ラヴェルは平行調を等価調として扱っていると構成についてのところで述べたが、この例を見ると確かに低音の段階では平行調を等価調として扱っている。しかし低音より上の段階になると異なる調の和声になっている。この様に低音とその上の上の和声等の響が異なっているが、それらが集まって1つの響を生み出している。

ところで51小節目を見ると和声の軸は2拍目のG : V<sub>7</sub>となっているが、前後にCis : II<sub>7</sub>の響の揺れがある。1拍目の後半を見るとG : V<sub>7</sub>の響の中に半音下げられた第3音が上方に置かれている。この半音下げられた第3音は下に置かれた本来の第3音と長7度のぶつかりを生じるためにクリスタルの様に透明で硬質の響がする。この響は、<水の戯れ>の数年後の1904～05年に作曲された<鏡>の‘夜蛾’21～23小節目(譜例18)、‘悲しい鳥’17小節目(譜例19)、等を始めとしてあらゆるところに効果的に使われている。

譜例18

譜例19

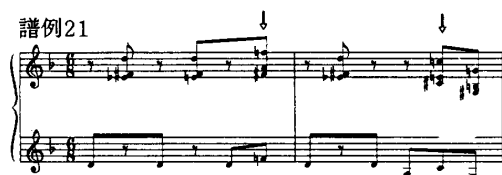
これらの例は、短調のⅤ<sub>9</sub>の第7音の上部倚音が構成音化して第9音よりも上方に置かれる。さらに構成音化した第7音の倚音と第9音が、長7度のぶつかりを生じてクリスタルの様な響を生み出している。ここで注目しておきたい事は、構成音化した第7音の倚音は根音ではないという事である。もし根音であるならば、音としては構成音化した第7音の倚音と同じ音であるが、配置のミスであって緊張感は生まれぬ(譜例20)。また、クリスタルの様な響を生み出すもう一つの組み合わせとして、第9音の上部倚音が上方に置かれ、第3音とのぶつかりに

よる組み合わせもある。例としては、前出の40小節2拍目（譜例17）や、‘道化師の朝の歌’冒頭（譜例21）等があげられる。このクリスタルの様は響は、倚音が持つ緊張感をうまく利用した響である。また、ラヴェルが好んで後の作品にも使っている事も付け加えておく。

譜例20



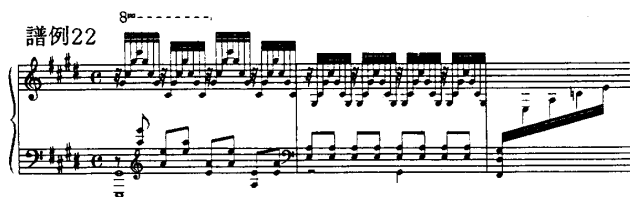
譜例21



62～85小節目まで

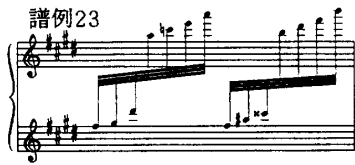
再現部。62小節目からについて、T<sub>1</sub>が全体としては1つの調性の響のcis : Vであるが、低音はcis : v、間の和声はE : I → IV、旋律はcis : V<sub>7</sub> → Iだが、全体の調性から見るといろいろな和声付けが可能といった旋法性と調性が入り交じった3者3様の響によって作り出されている事は先程述べた。ところで続く64小節目を見ると、低音はcis : v、旋律はcis : I →  $\nabla_7$ とcis mollの響に対して、間の和声はE : IVとその揺れの $\nabla_7^2$ の響である。しかし全体の響はcis : Iとその揺れの響であるため、E : IVは副次的に聴こえる。しかし、65小節目からはE : IVの揺れの $\nabla_7^2$ がなくなり、旋律と間の和声がまるでE : IV<sub>7</sub>の様に聴こえ、いつの間にか全体はE : IV<sub>7</sub>が主体の様に聴こえる。その結果、今までcis : v上という安定した土台であったのが、66小節目後半になると、まるで低音のgis音がE : IV<sub>7</sub>の第7音という掛留音の様に聴こえ、67小節目のII<sub>7</sub>の根音へ解決した様に聴こえる（譜例22）。このような現象は旋律がいくつかの和声付けも可能なため、少しの変化で異なる響がする面白い例である。

譜例22



68～70小節目のh :  $\nabla_9$ の前までを実際に聴くと、速く奏されるために耳では追い付かず、霧氷の様にきらきらした響になって聴こえる。しかし、それぞれの7連音符を細かく見ると一見複雑な響をしている様だが、初めの7連音符を例に見ると、gis音はa音の、dis音はe音の倚音であるからこの7連音符はE :  $\circ$ II<sub>7</sub>となる。同様に見ると次の7連音符はE : V<sup>2</sup>となる。さらにE :  $\circ$ II<sub>7</sub> → V<sup>2</sup>を組み合わせとした平行移動によってD dur → C dur → B durと移る。69小節目からを見るとg : II<sub>7</sub>は、次にG :  $\nabla_9^1$ に進行する。しかしG :  $\nabla_9^1$ はe : II<sub>7</sub>と読み替えられE :  $\nabla_9^1$ に進行するといった事の連鎖になっている。この進行は導7の和音が長調の $\nabla_9^{\square}$  = 平行調のII<sub>7</sub>と読み替えられる事を利用したものである。ところで68小節目のE :  $\circ$ II<sub>7</sub>の7連

音符を見ると、倚音の置き方によってE: III<sub>7</sub>と○IVの響がする。同様に次のE: V<sup>2</sup>の7連音符は、H: VとIの響がする。今度は異なる響が横に同居して、1つの響となっている形である(譜例23)。



70小節目からはh: V<sub>6</sub>となっているが下方変位された第5音は第3音の倚音の様に扱っている。ところが72小節目からの水飛沫をあげながら、水のエネルギーが一気に爆発して治まっていくところになると、h: V<sub>6</sub>の下方変位された第5音とその倚音ともとれる本来の第5音が共に現われる。このために、小節全体はh: V<sub>6</sub>1つの和音であるが、他の和声音との組み合わせにより、h: VとF: Vといった様に5度圏では一番遠い調である増4度調が横に同居している様な響になっている(譜例24)。このような例はラヴェルの後の作品において、<ピアノ協奏曲G dur>、<高雅で感傷的なワルツ>第4曲、<左手のための協奏曲D dur>等で見られるような複調にまで発展していく(『総合和声 実技・分析・原理』島岡譲 執筆責任 音楽之友社 483~485頁参照)。



## § まとめ

これまで形式と和声について例をあげながら見てきたが、ここでまとめてみたい。

- (1) ソナタ形式の応用としてT 2-1とT 2-2の順序を入れ替えて提示部の開いた形と再現部の閉じた形の調性プロセスに当てはめている。
- (2) 旋律の特徴として旋法性・5音音階等が入っているために、音組織が同じ音階を等価とみなす事によって様々な和声付けが可能となる。しかし響全体としては調性である。その結果、再現部において主調の等価調として扱って平行調を使っている。
- (3) 提示部、再現部の中心となっている和声を大きく眺めると、提示部のT 1はI、T 2はV、再現部のT 1はV、T 2はVと見ることができ、古典派からの流れを汲んでいる。一方、T 2-1で見られる様な全体としてはVであるが、II<sub>7</sub>→V□というD<sub>2</sub>→Dの進行で見られるロマン派からの流れも汲んでいる。
- (4) ドミナント諸和音を多用し、さらにドミナント諸和音を軸とする揺れも効果的に使っている。そして和音の揺れは時にはD→Tにおいてどちらかが半音ずれた様な響まで生み出している。
- (5) 中心となっている和声の前後は、低音の順次進行によるドミナント諸和音の平行移動で繋

いでいる。

(6)転位音、変位音や付加音が旋律などに組み込まれているが、それらの音は縦の特徴のある響を作り出す重要な役の1つとして組み込まれている。

以上を見ると〈水の戯れ〉で見られるラヴェルの作曲語法が見えてくる。古い様式を使うといった作曲上の枠を自ら作るが、過去の作曲家達の手法を入念に研究し消化し、さらに彼らの手法の延長上に発展させた技法によって形式や和声を複雑にしている。その結果、大まかな調性プロセスや和声の土台はそのままにした上で斬新な響で水の動きを音で描き出せたといえるのではないだろうか。

## § 最後に

古いものを入念に研究して自分に取り入れ、新たな可能性を見つける。さらに入念に研究して得たものを発展させたところを、自分の語法として曲を展開する。これが〈水の戯れ〉における作曲のスタイルであるが、ここで1つのラヴェルの言葉が思い出される。「お手本を選んで、模倣しなさい。もしいうことが何もなければ、とにかくまねることですね。もし何か言うべきことがあれば、あなたの個性は、お手本からそれと気付かずはみ出たところに最もよく表われるでしょう（『ラヴェル』ジョルジュ・レオン著 北原道彦・天羽均 共訳 音楽之友社 145頁2行目から4行目より引用）」。また今後他の作品についても追って述べて行きたいが、この精神は生涯に渡って貫いている。またこのような作曲のスタイルの一番重要な土台になっているものは、若いときに学んだソルフェージュやエクリテュールによって研ぎ澄まされた耳である事も再度あげておく。

最後に和声分析をした楽譜を載せておく。なお、紙面の都合上楽譜を縮小したため、見づらくなってしまったが、お許し願いたい。

## 参考文献

『音楽の理論と実習 I・II・III』島岡譲 著 音楽之友社 (1982・1984・1984)

『総合和声 実技・分析・原理』島岡譲 執筆責任 音楽之友社 (1998)

『ラヴェル』ジョルジュ・レオン著 北原道彦・天羽均 共訳 音楽之友社 (1983)

『モーリス・ラヴェル その生涯と作品』シュトゥッケン・シュミット著 岩淵達治 訳 音楽之友社 (1984)

# JEUX D'EAU

Maurice RAVEL

1  
E: I<sub>9</sub> IV<sub>7</sub> I IV<sub>7</sub> I<sub>9</sub> IV<sub>7</sub> (G: V<sub>9</sub>)

4 (8<sup>va</sup>)  
IV<sub>7</sub> (G: V<sub>9</sub>) (Es: V<sub>9</sub> c: V<sub>9</sub> Es: V<sub>9</sub> c: V<sub>9</sub>)


7  
I<sub>9</sub> IV<sub>7</sub> I<sub>9</sub> IV<sub>7</sub> I<sub>9</sub> cis: I<sub>7</sub> IV<sub>7</sub> I<sub>7</sub> IV<sub>7</sub>

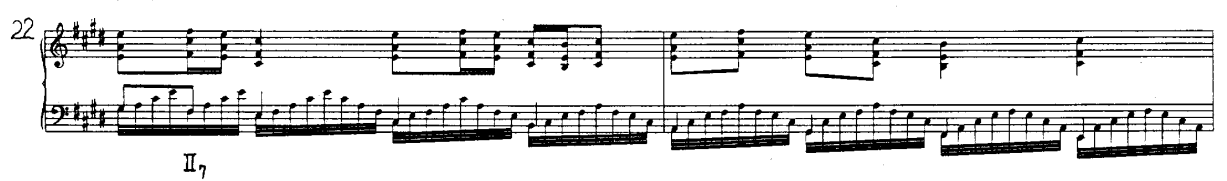
10  
I<sub>7</sub> IV<sub>7</sub> II<sub>7</sub><sub>4</sub> II<sub>7</sub><sub>4</sub> I | II<sub>7</sub><sub>4</sub> I

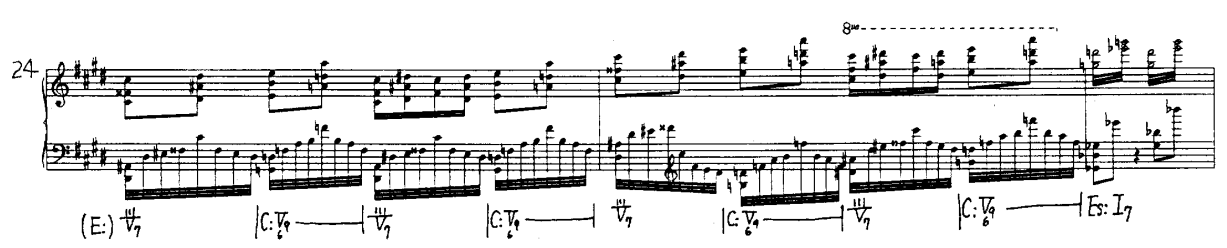
13 (8<sup>va</sup>)  
VI<sub>7</sub><sub>5</sub> I VI<sub>7</sub><sub>5</sub> I VI<sub>7</sub><sub>5</sub> I


16


モーリス ラヴェルのピアノ曲「水の戯れ」について

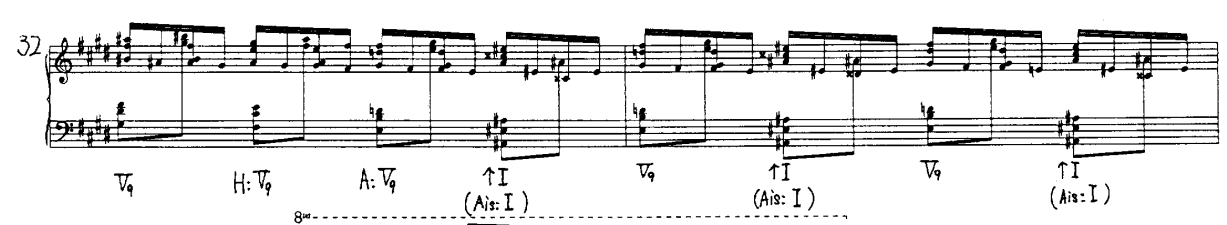
19 

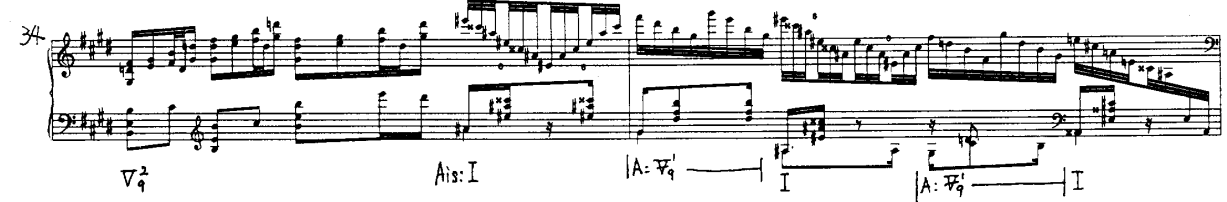
22 

24 

27 

29 

32 

34 

36

A:  $\text{V}_9^1$  G: I  $\text{IV}_{\text{b}5}^1$  I  $\text{IV}_{\text{b}5}^1$  I fis: II

38

fis:  $\text{IV}_9^1$  |  $\text{V}_9^1$  |  $\text{III}_7^1$  |  $\text{V}_9^1$  |  $\text{V}_9^1$  |  $\text{III}_7^1$

40

$\text{V}_9^1$  h:  $\text{V}_9^1$  |  $\text{III}_7^1$

42

$\text{V}_9^1$  (8<sup>va</sup>) Gis:  $\text{V}_9^1$  H:  $\text{V}_9^1$  D:  $\text{V}_9^1$  H:  $\text{V}_9^1$  Gis:  $\text{V}_9^1$  H:  $\text{V}_9^1$  -  $\text{V}_9^1$  Gis:  $\text{V}_9^1$  H:  $\text{V}_9^1$  -  $\text{V}_9^1$

45

B:  $\text{V}_9^1$  Des:  $\text{V}_9^1$  B:  $\text{V}_9^1$  Des:  $\text{V}_9^1$  Cis:  $\text{V}_9^1$  D:  $\text{V}_9^1$  Es:  $\text{V}_9^1$  E:  $\text{V}_9^1$  Cis:  $\text{V}_9^1$  D:  $\text{V}_9^1$  Es:  $\text{V}_9^1$  E:  $\text{V}_9^1$

47

Cis:  $\text{V}_9^1$  D:  $\text{V}_9^1$  Es:  $\text{V}_9^1$  E:  $\text{V}_9^1$  Cis:  $\text{V}_9^1$  D:  $\text{V}_9^1$  Es:  $\text{V}_9^1$  E:  $\text{V}_9^1$   
cis: II<sub>7</sub> √ Cis: II<sub>7</sub>

49

(Cis: II<sub>7</sub> | G:  $\text{V}_7$  | Cis: II<sub>7</sub> | G:  $\text{V}_7$ )



モーリス ラヴェルのピアノ曲 〈水の戯れ〉 について

52

Cis:II<sub>7</sub> — G:V<sub>7</sub>      Cis:II<sub>7</sub> — G:V<sub>7</sub>

54

Es:II — A:V<sub>7</sub>      Es:II — A:V<sub>7</sub>

57

59

60

Cis:IV   V   Dis:V<sub>9</sub>   G:IV   V   A:V<sub>9</sub>   Cis:IV   V   Dis:V<sub>9</sub>   Cis:IV   V   E:IV<sub>7</sub>   V<sub>7</sub>

62

cis:V<sub>7</sub>   I   V<sub>7</sub>   I   V<sub>7</sub>   cisv   I<sub>9</sub>   IV<sub>7</sub>   I<sub>9</sub>   IV<sub>7</sub>   I<sub>9</sub>   IV<sub>7</sub>   I<sub>9</sub>   IV<sub>7</sub>   X/6   IV<sub>7</sub>   X/6

65

IV<sub>7</sub>      E:IV<sub>7</sub>      (E:IV<sub>7</sub>の様?)

68

o:II<sub>7</sub>   V<sup>2</sup>   D:o:II<sub>7</sub>   V<sup>2</sup>   C:II<sub>7</sub>   V<sup>2</sup>   B:o:II<sub>7</sub>   V<sup>2</sup>   F<sub>9</sub>   G:F<sub>9</sub>   E:F<sub>9</sub>   Des:F<sub>9</sub>   B:F<sub>9</sub>   G:F<sub>9</sub>   E:F<sub>9</sub>   Des:F<sub>9</sub>   e:II<sub>7</sub>   cis:II<sub>7</sub>   b:II<sub>7</sub>   g:II<sub>7</sub>   e:II<sub>7</sub>   cis:II<sub>7</sub>   b:II<sub>7</sub>

70

h:  $V_9$   $V_9$   
 $\sharp 5$

(72)

73

B:  $V_9$  | A $\sharp$ :  $V_9$  — |  $V_9$  | A $\sharp$ :  $V_9$  — |  $V_9$  | A $\sharp$ :  $V_9$  | F $\sharp$ :  $V_9$  | E:  $V_9$  |  $V_9$  I $_7$  | D:  $V_9$  I $_7$  — |  $V_9$  I $_7$  | D:  $V_9$  I $_7$  —

76

$V_9$  I $_7$  D:  $V_9$  I $_7$  C:  $V_9$  I $_7$  H:  $V_9$  F:  $V_9$   
 E:  $V_9$  (F $\sharp$ )

79

| IV $_7$  — | II $_7$  | | IV $_7$  — | II $_7$

81

| IV $_7$  — | II $_7$  | I $_6$

モーリス ラヴェルのピアノ曲 〈水の戯れ〉 について

83

I<sub>7</sub>