

Harmony analysis of “Ondine” from Maurice Ravel’ s “Gaspard de la nuit”

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2021-01-04 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 長谷川, 慶岳 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.14945/00027838">https://doi.org/10.14945/00027838</a>

## ラヴェルの《夜のガスパール》より〈オンディーヌ〉の和声分析

Harmony analysis of “Ondine” from Maurice Ravel’s “Gaspard de la nuit”

長谷川 慶岳<sup>1</sup>

HASEGAWA Yoshitaka

（令和2年11月30日受理）

## 1. はじめに

フランス近代の作曲家モーリス・ラヴェル（Maurice Ravel 1875～1937）は13歳年長のクロード・ドビュッシー（Claude Debussy 1862～1918）とともに音楽史的には「フランス印象派」の作曲家として分類されるが、数こそ多くはないものの（およそ60作品）、その作品の多彩さを概観する時、彼が「印象派」という鑄型にはまりきらない作曲家であることは明らかだろう。活動の初期には「印象派的」な作品（例えばピアノ曲《水の戯れ》）もあるが、形式や旋律・和声の明晰・明快さを生涯失わなかったラヴェルの創作態度は「新古典主義」的とした方がむしろふさわしい。

またパステーション（模造作品）を多数作ったラヴェルにとって作曲とは、過去の偉大な作品や異文化を参照しつつ作品ごとに課題を設定し、それを卓越した職人的手腕によって見事にクリアする営みであったと言えるだろう。異国趣味、ジャズ、ブルース、復調、ポリリズム、4度和声、5度和声、民族音楽など当時としては斬新で新奇な要素を次々と取り入れ、シャブリエ（亡き王女のためのパヴァーヌ）、リスト（水の戯れ）、ドビュッシー（弦楽四重奏曲）、リムスキー＝コルサコフ（スペイン狂詩曲）、サティ（マ・メール・ロワ）、シューベルト（高雅にして感傷的なワルツ）、クーブラン（クーブランの墓）、J.シュトラウス（ラ・ヴァルス）、パガニーニとリスト（ツィガーヌ）、モーツァルトとサン＝サーンス（ピアノ協奏曲ト長調）など、作品ごとに過去の作曲家の偉大な業績を参照し、または精神的な影響を受けて作曲に取り組んだラヴェルは、ある意味折衷主義者とも言える作曲家であり、はるかに革新的で分析困難な謎めいた音楽を書いたドビュッシーと比較すると、保守的で穏当な作風と言わざるを得ないが、その作曲技法の明快さと洗練の極み、音を操る職人としての技術的完成度の高さによって、のちの作曲家たち（クラシックの作曲家のみならずジャズ奏者や商業音楽の作曲家も含めて）にとって「作曲技法（和声法・旋律法・管弦楽法）のカタログ」とでもいふべき作品群を残した。

## 2. 《夜のガスパール》について

1908年、ラヴェルが33歳の時に作曲したピアノのための3つの詩《夜のガスパール》については多言を要すまい。

ピアノ音楽史上に燦然と輝く傑作として今も多くの腕利きピアニストが演奏会やコンクールで取り上げ、録音も多い。アロイジウス・ベルトラン（Aloysius Bertrand 1807～1841）の散文詩

---

<sup>1</sup> 音楽教育系列

集『夜のガスパール』からの3篇（「オンディーヌ（水の精）」「絞首台」「スカルボ」）を題材として、アメリカの作家エドガー・アラン・ポーを愛読したといわれるラヴェルならではの、怪奇なものや幻想的なもの、神秘的なものへのイマジネーションを遺憾無く発揮した作品として結実している。作曲当時最も演奏の困難なピアノ作品として知られたバラキレフの《イスラメイ》よりも難しいピアノ曲を書くと言明し、リストの《超絶技巧練習曲集》を研究しつつ制作に取り組み、ピアノ作品として全く新しい表現の領域を開拓した。もしラヴェルがピアノ曲としてこれ1曲しか作曲しなかったとしても、ピアノ音楽史において彼の名は不滅だったろう。

本稿で取り上げる第1曲〈オンディーヌ（水の精）〉は《水の戯れ（1901）》や、組曲《鏡》所収の〈洋上の小舟（1905）〉と同様「水」を題材とした作品であり、「水3部作」とも言われるこれらの作品はピアノの鍵盤上を所狭しと駆け巡るアルペジオと小波のようなトレモロによって水の変容が表現されるが、特に〈オンディーヌ〉では後述する斬新な和声を伴いながら、ラヴェル独自の繊細で精妙なピアノの書法によって神秘的な「水の精」を描いている。

### 3. ラヴェルの和声法

西洋クラシック音楽の構造を理解するためには「機能と声法」を柱とする和声の理解が必須であることは改めて言うまでもない。J.S.バッハからハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンら古典派の作曲家達によるカノン（規範）としての機能と声法の完成（と拡大）を経て、19世紀以降のヨーロッパクラシック音楽の歴史は和声語法の著しい発展と崩壊の歴史でもあった。

19世紀前半に活躍したショパン、シューマン、リストといった作曲家達が和声の可能性を拡張し（彼らは新しい和声を探求するのに最適な楽器であるピアノのための作品を大量に残した）、19世紀後半にワーグナーが巨大な「楽劇」群によって「機能と声法」を乗り越えた和声語法の可能性を提示した後の世代になるラヴェルにとって、確固とした調性や調感覚はもはや自明のものではなかった。先輩作曲家ドビュッシーが、1894年に発表した革新的な管弦楽作品《牧神の午後への前奏曲》（ラヴェルはこれを完璧な作品と呼んだ）において、フランス人ならではの「アフター機能と声法」の可能性を大胆に切り開いたことも大きく影響したであろう。1901年26歳の時に作曲したピアノ曲《水の戯れ》において、すでにラヴェルが独自の和声語法を自家薬籠中のものとしていることが示されている。7の和音（4和音）や9の和音（5和音）の大胆な使用、機能と声法からの逸脱、旋法の使用、複調等々。しかし基本的に古典主義者であったラヴェルの和声法は、見かけの新奇さとは裏腹に根底では古典的な感性が温存されている。ラヴェルの和声法を野平（1995）はピアノの書式に例えて「左手の全音階に対する右手の半音階」<sup>2</sup>と述べたがこれほどの確にラヴェルの和声法を言い表した言葉を筆者は知らない。確かに右手（高音部）には様々な変位を伴うテンションノートや付加音、または倚和音や複調といった形で一見半音階的で斬新な響きが堆積されるが、左手のベースラインは意外なほどに完全4度や完全5度と言った音程を中心とした全音階的で明晰なラインを描く。シンプルで古典的な骨格に、卓越した職人的手腕でもって繊細に垂直の響きを彫琢し、連結するラヴェルの技術は、後のジャズやポピュラー音楽の音楽家たちにも大きな影響を与えた。

<sup>2</sup> 野平一郎（1995）「モーリス・ラヴェル生誕120年 独自の領域を築いて ピアノ作品の分析を中心に」 音楽芸術 53 pp.38-43

#### 4. 和声分析の方法

ラヴェルが尊敬した師アンドレ・ジェダルジュは「音楽の本質は旋律である」と教え諭したそうだが、ラヴェルは終生この言いつけを守ったように見える。和声の精妙さと同様に（ある意味それ以上に）明解で覚えやすく、均整の取れた旋律を生み出すことは、ラヴェルにとって至上命題であつたらう（美しい旋律を作る能力はおそらくドビュッシーよりもラヴェルに軍配が上がるが、理由の一つはラヴェルの和声が多ビュッシーよりシンプルだからだろう）。ラヴェルの創作過程を垣間見るのは非常に興味をそそられるが、創作の手始めのスケッチでは旋律に数字付き低音が記されており大変興味深い。もしラヴェルが現代に生きていたら、おそらく数字付き低音ではなくコードネームでメモを取ったのではないだろうか。本稿ではこの仮定のもと、〈オンディーヌ〉全曲を貫くよく歌う一本の旋律線に、単純化してボーイングした和声を示し（全曲を通して中音域でボーイングしたため、原曲の持つ高音部でのきらめきや繊細さ、軽やかさは除去されている）、コードネームを付記することとした。クラシック音楽をコードネームで分析することに抵抗を感じる向きもあるようだが、機能と声から逸脱、あるいは調性から浮遊する音楽を分析するにおいては有益だろう（少なくとも無駄ではない）。コードネームによる表記では、和音の根音、さらに和音の種類が一目瞭然となり、変位を伴う第9音・第11音・第13音といった高次の和音構成音も正確に記号化できる。このことにより作曲家が「どのような響き（性格）の和音を、どのような根音進行で連結したのか」が明らかとなり、和声の構造をシンプルに把握できるため、現代の作曲家がサンプリング（標本化）して自らの和声語彙として取り込むのが容易になる。

#### 5. 譜例について

原曲において和声はピアノスティックに装飾を施され、繊細かつきらびやかな様相を見せるが、以下の譜例では和声をできるだけシンプルに還元して中音域でボーイングした。また原曲では転回形で用いられる和音も、根音進行を明示するために全て基本形で配置してある。また原曲では根音が省略された形態も散見されるが、全て根音を補填して記譜した。コードネームの表記は3和音（長3・短3和音）、4和音（長7・属7(sus4)・短7・減5短7の和音）をベーシックな和音として記し、付加6（後述する）や第9音（「9」は根音から長9度、「b9」は根音から短9度）はコードネームの右肩に小さなアラビア数字にて記入した。なお減7の和音は全く使用されていない。

#### 6. 根音進行について

譜例ではコードネームを可能な限り正確に記し、さらに根音進行の音程を示しているため、どのような響きの和音がどのような根音進行で連結されているのかが一目瞭然となっている。ラヴェルが通常好んだ完全5度や完全4度を含む全音階的なベースラインは〈オンディーヌ〉では意識的に避けられ、増4度・減5度（すなわち「3全音」、譜例ではTT（トライトーン）とした）や長短3度の根音進行による和音連結への偏愛が見られる。ラヴェルは根音を固定したまま、和音の種類を変化させる（例えば属7の和音から短7の和音へ（C7→Cm7）、またはベーシックな和音は固定したまま付加音やテンションを変化させることも多いが、これらは和音進行というよりは「和音の色彩変化（color variation）」と捉えてC.V.と記した。ラヴェルが息の長いペダル（保続音）上で万華鏡のように和声を変化させることを得意としていたのはよく

知られるが、数個にわたる和音内でも根音を固定して和音の色彩を変化させる手法は繊細な効果を生み出している。

譜例では楽譜上6度の根音進行も3度として記した。また和音の構成音は適宜異名同音で読み替えてコードネームや根音進行を示している。

## 7. 付加6について

〈オンディーヌ〉の調性は暫定的とはいえ嬰ハ長調に設定されているが、冒頭のトレモロから何か不穏で神秘的な空気が醸し出される。それはC#コードに短6度が付加されているからだが、ここで付加6の和音について詳述したい。

通常付加6の和音は譜例1のように長3和音でも短3和音でも根音から長6度の音が付加される。

### 譜例1



付加6の和音はすでにショパンの作品にその用例が見られるが、ドビュッシー、ラヴェルらによって頻繁に使用され、ジャズやポップスにおいては頻出する響きである。

しかしラヴェルは譜例1のような通常の形態ではなく、譜例2のように長3和音に短6度を付加することによって、長3和音のメジャーな響きにマイナーの色彩を混入したような複雑な音響を作り出す。

### 譜例2



このb6音を和音の構成音として捉えるか、第5音の刺繍音（トレモロ）と捉えるかは判断の難しいところだが、〈オンディーヌ〉においては第5音とb6音が同時に鳴らされることは全くなく、常に第5音の刺繍音（場合によっては倚音）のような形で現れることから、本稿ではあえて和音の構成音とは捉えていない。しかし長3和音や属7（属9）の和音にマイナーの色彩を付与する重要な役割をはたしているため、以下の譜例では第5音の横に棒のない黒い音符で記しておいた。

## 8. 〈オンディーヌ〉の和声分析

### 提示部

#### ・第1旋律部分（譜例3）

以下の分析において、形式の区分けは全て三善（2006）の分析<sup>3</sup>に従った。

まず2小節の前奏に続いてすぐに息の長い美しい旋律が奏でられるが、嬰ロ音にナチュラルが付されてロ音となり、ミクソリディア旋法の風味を醸し出す。旋律の嬰ニ音とロ音も和音構成音として拾うと、この和音は長9度を伴う属7の和音（本稿での「属7の和音」という呼称

<sup>3</sup> 三善晃（2006）ラヴェル ピアノ作品全集2巻 全音楽譜出版社 pp.108-111

は「嬰ハ長調の属音上の 7 の和音」という意味に限定されず、「和音の種類」としての「属 7 の和音」である) となるが、もちろん借用和音で説明するところの、「IV度調の属 7」として F#コードへの解決を指向するものではなく、単なるサウンド (音響) として採用されているに過ぎない。このように「完全 5 度下の和音へ解決」することを指向しない単なるサウンドとしての属 7 や属 9 の和音の使用法はドビュッシー以降ごく当たり前のこととなる (この手法を極めたのがスクリャービンだろう) が、〈オンディーヌ〉においても主要な和音として頻出する。機能と声法において、属和音 (ドミナント) から主和音 (トニック) に至る和音進行は音楽を駆動する強力なエンジンとしての役割を果たすが、ドビュッシーによる和声の革命以降そのようなことはもはや自明ではなくなった。

根音進行として長短 3 度が多用されていることにも着目したい。この進行では調的に遠隔な和音も連結できるため機能と声感が希薄となり「調」から自由に浮遊することができる。

8 小節 A#7 から 9 小節 D#m7 ではこの楽曲中数少ないドミナント進行が見られる。

### 譜例 3

$C\# \xrightarrow{\text{C.V.}} C\#7^9$

$C\#M7 \xrightarrow{\text{C.V.}} A\#7^9 \xrightarrow{\text{短}3^\circ\text{下}} A\#m7^9 \xrightarrow{\text{C.V.}} A\#7^9 \xrightarrow{\text{C.V.}} A\#7^9 \xrightarrow{\text{D進行}}$

$D\#m7^9 \xrightarrow{\text{長}3^\circ\text{下}} B7^9 \xrightarrow{\text{長}3^\circ\text{上}} D\#m7^9 \xrightarrow{\text{長}3^\circ\text{下}} B7^9 \xrightarrow{\text{完全}5^\circ\text{上}} F\#m$

13

SD進行 → C#7<sup>9</sup>

17

C.V. → C#m<sup>6</sup> → 短3°下 → A#m7<sup>9</sup><sup>b5</sup> → 短3°上 → C#m<sup>6</sup> → 短3°下 → A#m7<sup>9</sup><sup>b5</sup> → 長3°下

21

F#7<sup>9</sup> → 長3°上 → A#m7<sup>9</sup><sup>b5</sup> → C.V. → A#m7<sup>9</sup><sup>b5</sup>

・第2旋律部分（譜例4）

ここでも3全音や短3度の根音進行による属7の和音の連結が見られる。ジャズにおいて、3全音隔った属7の和音を「裏コード」として置換するのは、和声をリハーモナイズする際に頻繁に用いられる手法（このテクニックはビル・エヴァンスが極めた）だが、〈オンディーヌ〉においても多数見られる。27小節から29小節にかけては嬰イ短調のⅡ→Ⅴ→Ⅰのカデンツらしきものが見られるが、Ⅰが減5短7の和音になっており、確固とした調性感は得られない。

譜例4

23

長2°下 → G# → C.V. → G#M7 → 完全5°上 → D#7sus4<sup>9</sup> → TT下 → A7<sup>6</sup> → 短3°上 → C7<sup>6</sup> → 短3°上 → D#7sus4<sup>9</sup> → TT下 → A7<sup>6</sup> → 短3°上 → C7<sup>6</sup><sup>b9</sup> → 短3°上 → D#7sus4<sup>9</sup> → 短3°下

27

$B\#m7 \xrightarrow{D\text{進行}} E\#7 \xrightarrow{D\text{進行}} A\#m7 \xrightarrow{\text{短}2^\circ\text{上}} B7 \xrightarrow{C.V.} B7 \xrightarrow{\text{短}3^\circ\text{下}}$

31

$G\#m \xrightarrow{C.V.} G\#$

・第3 旋律部分（譜例5）

ここでは長9度を伴うG#7コードから付加6を伴うF#mコードへの進行という和音の機能を感じさせない進行が見られる。39小節から41小節にかけて根音を嬰へ音に固定したまま、長9度を含むF#7コードから短9度を含むF#m7コードへの交代があり、和音の繊細な色彩変化が見られたのち、D#コードに落ち着く。

譜例5

33

$\xrightarrow{C.V.} G\#7 \xrightarrow{\text{長}2^\circ\text{下}} F\#m^6 \xrightarrow{\text{長}2^\circ\text{上}}$

37

$G\# \xrightarrow{C.V.} G\#7 \xrightarrow{\text{長}2^\circ\text{下}} F\#7 \xrightarrow{C.V.} F\#m7 \xrightarrow{C.V.}$

41

$F\#7 \xrightarrow{C.V.} F\#m7 \xrightarrow{\text{短}3^\circ\text{下}} D\# \xrightarrow{C.V.}$



## 中間部

## ・第1・4 旋律部分 (譜例6)

ここからは中間部になる。3全音による属7の和音の連結が多数見られる。また和音の第5音への刺繍音として短6度の付加音が多用されており、不穏な空気を漂わせる。響きの明るい長3和音や、やや明るい属7の和音に短6度を付加して和音の色彩に陰りを生じさせ、えも言われぬ不気味さを漂わせるラヴェルの手法には感服せざるを得ない。

原曲において50小節では右手に細かな非和声音や複調(C7にF#を重ねた)とも取れる様々な装飾を含んだパッセージが現れ、繊細な音の織物を展開している。51小節ではイ音を低音に固定してA7からE♭7の和音進行が見られるが、この二つの和音も3全音隔たっている。またここでのE♭7/Aは異名同音で読み替えて、A7♭5(第5音下方変位を伴うA7)とすることも可能だろう。

## 譜例6

43

D#7<sup>9</sup> → A7<sup>9</sup> → D#7<sup>9</sup> → A7<sup>9</sup> → D#7<sup>9</sup> → C7 → G♭7 →

TT下 TT上 TT下 TT上 短3°下 TT上 TT下

47

C → C7<sup>9</sup> → G♭7 → C7<sup>9</sup> → G♭7 → C7<sup>9</sup>

C.V TT上 TT下 TT上 TT下 短3°下

51

A7 → E♭7/A → A →

C.V C.V C.V

## ・第3 旋律部分 (譜例7)

ここでは前のフレーズに引き続き、イ音のペダル(保続音)が延長されている。ペダル上で和音を多彩に変化させる手法をラヴェルが得意としていたことは先に述べたが、ここでも内声に半音階を多用し、繊細な色彩の変化を生じさせている。58小節からは右手が奏する技巧的な二重音によるパッセージを伴いながら3全音の根音進行によって属7の和音が連結される。属7の和音は中世の時代に「悪魔の音程」として忌避された「3全音」を含むが、属7・属9の和音

が醸し出すある種の「不気味さ」（この力を最大限に活用したのが晩年のスクリャービン）がこの部分ではよく現れているのではないだろうか。

## 譜例 7

53

$A7 \xrightarrow{\text{C.V.}} G7/A \xrightarrow{\text{C.V.}} Am7 \xrightarrow{\text{C.V.}} D/A \xrightarrow{\text{C.V.}} A7 \xrightarrow{\text{C.V.}} A7 \xrightarrow{\text{長}2^\circ\text{下}}$

57

$G \xrightarrow{\text{TT上}} C\#7 \xrightarrow{\text{C.V.}} C\#m7 \xrightarrow{\text{TT下}} G7 \xrightarrow{\text{TT上}} C\#7 \xrightarrow{\text{C.V.}} C\#m7 \xrightarrow{\text{TT下}} G7 \xrightarrow{\text{TT上}} C\#7 \xrightarrow{\text{C.V.}} C\#m7 \xrightarrow{\text{短}3^\circ\text{下}}$

61

$Bb7 \xrightarrow{\text{TT上}} E7 \xrightarrow{\text{TT下}} Bb7 \xrightarrow{\text{長}2^\circ\text{下}}$

## ・第4・3 旋律部分（譜例 8）

ここからはクライマックスに向けて息の長いクレッシェンドが現れる。和声を見てみると  $G\# \rightarrow F\#m \rightarrow Em$  と長・短3和音を長2度ずつ下方に滑らせた後、短3度下に跳躍して  $C\#7$  に至るという特に手の込んだ和音進行には見えないのだが、ラヴェルの手腕にかかると見事なクレッシェンドを描き、大きな緊張感を演出する。66小節の  $C\#7$  はもちろん属7の和音として「完全5度下の和音に解決」する指向性は全くなく、67小節にて長2度下の  $Bm$  へと滑り込む（この進行はポップスでよく見られる  $V \rightarrow IV$  の和音進行を想起させる）。67・68小節は言うまでもなく〈オンディーヌ〉のクライマックスとして、細かな和声進行が技巧的な広い音域でのアルペジオで奏され一見非常に複雑に見えるが、ここでは長9度を伴う短3和音と長9度と付加6を伴う属7の和音しか使用されていない。しかし根音進行は、遠慮がちにD進行が見られるものの短3度の連結が多用され、確固とした調性感は希薄になっている。その後次第に音楽の興奮は冷めていき、69小節での付加6を伴う短3和音から、71小節の減5短7の和音へと陰りを増して、次の再現部を誘う。

## 譜例 8

63

G#  $\xrightarrow{\text{長}2^\circ\text{下}}$  F#m  $\xrightarrow{\text{長}2^\circ\text{下}}$  Em  $\xrightarrow{\text{短}3^\circ\text{下}}$  C#7  $\xrightarrow{\text{長}2^\circ\text{下}}$

67

Bm<sup>9</sup> D7<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup> Bb7<sup>9</sup> D#m<sup>9</sup> F#7<sup>9</sup>  $\xrightarrow{\text{短}3^\circ\text{上}}$  Bm<sup>9</sup> D7<sup>9</sup> Gm<sup>9</sup> Bb7<sup>9</sup> D#m<sup>9</sup> F#7<sup>9</sup>  $\xrightarrow{\text{短}3^\circ\text{上}}$

69

Bm<sup>6</sup>  $\xrightarrow{\text{短}3^\circ\text{下}}$  G#m<sup>b5</sup>  $\xrightarrow{\text{増}5^\circ\text{下}}$

## 再現部

## ・第2旋律部分（譜例9）

再現部は第2旋律によって始まる。シャープ6つの調号が全て取れて、ハ長調の清涼な響きが2小節挿入され、すぐにまたシャープ5つの調となり、3全音隔たった F#6 コードに落ち着いたのち、76小節より波がさざめくような両手によるアルペジオが静かに奏される。和音は付加6を伴う長7の和音と長9度を伴う属7の和音よりなる。

## 譜例 9

73

C  $\xrightarrow{\text{c.v.}}$  CM7  $\xrightarrow{\text{c.v.}}$  C<sup>6</sup>  $\xrightarrow{\text{TT下}}$  F#<sup>6</sup>  $\xrightarrow{\text{c.v.}}$  F#M7  $\xrightarrow{\text{c.v.}}$  F#<sup>6</sup>  $\xrightarrow{\text{c.v.}}$  F#M7<sup>6</sup>

77

長3°下 → D7 F7 → F#M7 D7 G#7 F#M7 → 短3°下 → D#7 → D進行

短3°上 短2°上 長3°下 TT上 長2°下

・第1旋律部分（譜例10）

前の D#7 コードを受けて嬰ト短調の色調で第1旋律が奏でられる。細かな半音階の動きを伴って、長9度を含む短7の和音から第5音下方変位を含む属7の和音へと繊細に色彩を変化させる。84小節にてまたしても調号が全て取れて増4度下の Dm コードへと至る。オンディーヌの哄笑を表現する激烈なカデンツァを前に、不気味な静けさを表現する和声を伴わないモノローグがニ短調で4小節間挿入される。

譜例10

81

G#m7 → c.v. → G#7 → c.v. → G#m7 → c.v. → G#7 → c.v. → G#m7 → TT下 → Dm

85

・第3旋律による終結部（譜例12）

オンディーヌの哄笑を表現する両手で奏される激しく上下するアルペジオは聴くものの背筋を凍らせるような不気味さを演出する。ここでの和音は譜例に示したとおり C コードと E♭7 コードを重ねた複調、またはポリコードのように見えるが、和音中のホ音を異名同音で変へ音に読み替えると下方変位された第9音(♭9)と付加6を伴う属7の和音と捉えることができる。続いて高い音域から急速に下行するパッセージは一見分析が困難に見えるが、C→B♭→G→F という長3和音の連鎖にそれぞれ短9度のテンションが付加されているに過ぎない。この♭9とオクターブ上で奏される根音が長7度（原曲では減8度のところもある）の音程を形成し、独特の効果を生み出す。長7度（減8度）という音程はラヴェルが好んだものだが、彼の音楽に快とも不快ともつかない独特の質感を付与する特徴となっている。このパッセージが下行して嬰ニ音を根音とする減5短7の和音に至ったのち、主和音のC#コードにて終止する。この最

後の終止における和音進行は常套句としての完全終止（V7→I）を感じさせないが、譜例 11 のように短9度を伴う G#7sus4 の根音を省略すると、D#m7b5 と構成音が同じになり、かろうじて嬰ハ長調のドミナント→トニックの進行の雰囲気は漂わせながら終止していると言えるかもしれない。終結和音の C#コードでもやはり短6度が付加され、明るい響きに暗い色調が混入されることによって、「水の精」が微笑ましい存在なのか不気味な存在なのかペンディングにされたまま曲を閉じる。

譜例 11

譜例 11 は、G#7sus4 (b9) と D#m7 (b5) の和音進行を示しています。

譜例 12

譜例 12 は、89 小節から始まる複雑な和音進行を示しています。和音は Eb7 (b9)、C7 (b9)、Bb7 (b9)、G7 (b9)、F7 (b9) の順に進みます。各和音間の移動は短2°上、短3°下、長2°下、短3°下、長2°下の順で行われます。その後、D#m7 (b5) から C# へと長2°下の移動が行われます。

### 9. 調性から浮遊するということ

完全な無調ではないが、調性の曖昧な音楽に対して「調性から浮遊している」と言うことがある。

〈オンディーヌ〉ではかりそめとはいえ嬰ハ長調の調号が付され、口ずさめる明確な旋律線もあり、和音も基本的に3度堆積で生成されていることから、この音楽を「無調」だと感じることはないだろう。しかし明確な調があるとも言えず、「調性から浮遊している」という表現が最も妥当となる。この「調性から浮遊している」状態を具体的に説明するのに〈オンディーヌ〉は最適ではないだろうか。

明確に「調」があるとは「楽曲に中心となる音（主音）や和音（主和音）が存在する」状態で（転調とは中心音の移動に他ならない）、それは西洋音楽では「ドミナント→トニック」の和音進行によって担保されるのだが、〈オンディーヌ〉においては中心となる音や和音は極めて曖昧

味にほのめかされるだけで、確立されることはない。

まず明確に「ドミナント→トニック」と言える和音進行がほとんどない（時々思い出したように挿入されるが）。ドミナントの和音からトニックの和音に至る「不安定→安定（「不協和→協和」「テンション→リリース」「緊張→弛緩）」がもたらすカタルシスは、単に長年の刷り込みによって後天的に作られた「文化」や「習慣」のようなものであって、万人を納得させる合理的な説明が可能な普遍的・絶対的なものではないとも言われるが（現代の我々よりもはるかに繊細な耳を持っていた昔のヨーロッパ人たちが属7の和音に含まれる「3全音」に不穏な響きを感じ取り、協和音に解決させたいという欲望を持ったことはかすかに理解できて）、しかしバロック、古典派、ロマン派を通じてこの和音進行こそが音楽を前に駆動し、終止として音楽を区切る役目を果たし、調を判断する手がかりを与えてきた。この古い時代には自明であった「ドミナント→トニック」の進行を意識的に避けることによって、調性から浮遊することができる。

ラヴェルの和声観は基本的に保守的で、いかに表面上新奇に見えようとも根底には古典的な感性が温存されていることは先に述べた。しかし〈オンディーヌ〉において、ラヴェルは完全5度や完全4度といった明らかに調性を感じさせる根音進行を意識的に控え、「3全音」や「長短3度」による根音進行で、属7（属9）の和音を主として、各種3和音・4和音を連結させる実験を試みたように見える。属和音が完全5度下の和音へと解決する指向性を全く持たず、さらには長短3度の根音進行によって遠隔調のあらゆる和音を自由自在に連結できるとなれば、明確な調性を確立できないのは当然の帰結であり、音楽は調性から浮遊した状態となる。

調性から浮遊しているのだから当然だが、〈オンディーヌ〉では長調であることもはぐらかされている。筆者の分析した譜例ではこの作品中、和音は約130回進行するが、約半数が属7の和音となっている。長9度のテンションを伴うことも多いが、属7の和音にマイナーの色彩を付与する下方変位した短9度（ $b9$ ）はほとんど用いられていない。しかし第5音への刺繍音の形態で短6度を伴うことが多いため、メジャーともマイナーとも言えない独特の色彩感が生み出される。また、長調を明確に感じさせる長3和音は10回ほどしか現れず、ここでも多くの場合短6度が付加されてマイナーの色彩を帯びている。暫定的とは言え嬰ハ長調に設定されているにもかかわらず、響きとして明暗の区別の曖昧な属7の和音が多用されている上に、マイナーの色彩を醸し出す短6度がしばしば付加されるため、明るいとも暗いとも言えない複雑な音響が生み出されることになる。

ラヴェルがインスピレーションを得たベルトランの詩において、「水の精」は単に神秘的な存在として描かれるのではなく、迂闊にも人間の男性に求愛する無邪気さと、男性から袖にされてさめざめと泣いたかと思うと哄笑し、水滴となって消え去っていく得体の知れない不気味さを併せ持つが、そんな「水の精」がメジャーとマイナーを混在させる手法によって見事に「音楽化」されており、ラヴェルの卓越したイマジネーションと作曲技法に改めて畏怖を感じざるを得ない。

## 10. おわりに

華麗なピアノ書法を除去して〈オンディーヌ〉の和声を単純化し、コードネームと根音進行を明らかにすることによって、複雑に見えたこの作品の和声も、意外と言語化・記号化可能なシンプルなものとして立ち現れたと思う（ドビュッシーの作品ではこの作業はもっと困難なものに

なる)。熱烈なモーツァルティアンであったラヴェルにとって、音楽のアイデアや骨格はシンプルでなければならなかった。そのシンプルな構造に、いかに細かな彫琢を施して最終的に複雑で精妙な音楽作品に仕上げるかということに、「スイスの時計職人」と称されたラヴェルの職人としての優れた手腕が発揮されている。

ラヴェルの個性とも言える明快さや明晰さを棚上げにして、形式・和声両面においてあえてアモルファス（不定形）なスタイルを採用して作曲した〈オンディーヌ〉は、やはりラヴェルの作品の中でも、またピアノ音楽の歴史の中でも特異な光彩を放っていると言えるのではないだろうか。

#### 参考文献

- 野平一郎（1995）モーリス・ラヴェル生誕120年 『独自の領域を築いて ピアノ作品の分析を中心に』 音楽芸術 53 p38-43 音楽之友社
- マニユエル・ロザンタール 伊藤制子訳（1998）『ラヴェル その素顔と音楽論』 春秋社
- 三善晃（2006）『ラヴェル ピアノ作品全集第2巻 解説』 全音楽譜出版社
- アービー・オレンシュタイン 井上さつき訳（2006）『ラヴェル 生涯と作品』 音楽之友社
- オリヴィエ・メシアン/イヴォンヌ・ロリオ 野平一郎訳（2007）『メシアンによるラヴェル楽曲分析』 音楽之友社