

ソナタ形式としてのラヴェル《水の戯れ》
 ——展開部と再現部の新しい接続方法——

Ravel's *Jeux d'eau* as a Sonata Form:
 A New Connection Method between the Development and the Recapitulation

西尾 洋
 NISHIO Yo

In Ravel's *Jeux d'eau* the development is connected to the recapitulation through using an organ point neither in dominant nor tonic, but in the mediant. This is not a typical use of such a connection. Furthermore, this organ point is so long that it stays almost a quarter of the whole piece and remains even for 5 bars after the beginning of the recapitulation. It might have a conflict with the idea of the classical and even romantic sonata form because the beginning of the recapitulation is both formally and harmonically not so clear. Historically seen some composers, like Beethoven, Schumann, Brahms or Debussy, have tried to shape connections between the development and the recapitulation, not like a pure da capo. This article investigates how this organ point functions in a piece composed as a sonata form after such composers. As result it can be said about the connection that Ravel 1) almost eliminates the steps at the beginning of the recapitulation, 2) got the harmonic movement closer to a stationary state, 3) set the beginning phrase in major key in the exposition to the minor key in the recapitulation, and 4) transformed therefore the recursive three-part-sonata form to a chronological.

はじめに

本論考では、モリス・ラヴェル Maurice Ravel (1875-1937) の《水の戯れ *Jeux d'eau*》における展開部中盤から再現部の入りにかけてのバスが中音の保続であることの構造的な意味を検証する。

ソナタ形式の再現部冒頭においては、歴史的にさまざまな構造が存在した。再現部に現れるフレーズの順序が呈示部のものと異なっていたり、主調の回帰が再現部に入ってしばらく経ってからであったり、呈示部のあるフレーズがすでに展開部で主調によって再現されていたりもする。こういった再現部は呈示部の文字通りの再現ではないことから、チャールズ・ローゼン Charles Rosen (1927-2012) は再現部という名称について「誤称である」としている (ローゼン 1997: 292)。

ではその再現部という呼び方が歴史上どのように使われてきたのかを紐解くと、ヨハン・ゴットフリート・ヴァルター Johann Gottfried Walter (1684-1748) は、再現部を意味するフランス語 *reprise* やドイツ語 *Reprise* の元であるイタリア語の *ripresa* について「繰り返し記号である also heisset das Wiederholungs-Zeichen」とだけ記している (Walther 1732: 528)。またハインリッヒ・クリストフ・コッホ Heinrich Christoph Koch (1749-1816) は『音楽事典 *Musikalisches Lexicon*』の *Reprise* の項において「『繰り返し記号』を参照せよ siehe Wiederholungszeichen」と記し (Koch 1802: 1246)、参照先ではやはり繰り返し記号の各種について説明を加えているのみである (Koch 1802: 1741-1744)。彼の『作曲の手引きの試み *Versuch einer Anleitung*

『zur Composition』では、こんにちでいうところの呈示部を、まさに繰り返し記号によって繰り返されることところということから「第1レプリーゼ erste Reprise」とし (Koch 1782-1793, 3: 130), 私たちの理解するソナタ形式の再現部のことは「第2部における最後の主節 letzten Hauptperiode des zweyten Theils」と記述している (Koch 1782-1793, 3: 308)。

ヴァルターやコッホがソナタ形式のような3部形式の第3部 (コッホに従えば第2部の後寄り) を Reprise とは書いていないことから、やはりこれは呈示部の厳密な繰り返しではない。しかし大局からみれば、呈示部的なもの (調やフレーズと、それらの総体) が何らかのかたちで第3部に再度出現しているという意味で、内容的にも形式的にも第1部と共通する点が多い。加えて、第2部で転調などをしてきたものが第3部で主調に戻り、全体的には安定局面で終結するという機能と声的な、調的な観点で、第3部は総体的に回帰、再現の役割を相当程度に担っている。

そのような中で、ローゼンは、ソナタ形式の第3部に何らかの理由によって部分的に加えられた変化が「構造的な意味を持つ」と指摘する (ローゼン 1997: 295)。興味深いのは、その構造的な意味が発生するためには、規則性や慣習に従うならばそうではないが、その作品では違うというような比較のために「規則性に従った無名の姿」を想定する必要があるということである。その姿たる原構造は、もちろん「再現部」という名前に従って繰り返されるべきはずの呈示部、ではなく、特定の時代や地域に一般的な慣習や規範から想定されるものである。ボンズはこれらをそれぞれ「『内的』形式」「『外的』形式」(ボンズ 2018, 11) あるいは「生成論的 generative」「規範論的 conformational」と分類し、これが「音楽形式のパラドックス」であると述べている (ボンズ 2018: 28-29)。

この2つの概念は上記の文脈では対立しており、二律背反のように見受けられるが、作曲上は一応共存する。分析作業では分析対象に一貫した論理を見出さそうと努めるし、それが (常に適切かどうかはともかく) 分析者の一般的な傾向である。しかし作曲行為は、規範を踏まえたうえでいかに逸脱していくかについても併せて考えるものである。なぜなら作品の意味は、規範を前提としながらそこから逸脱していくパラドキシカルな部分に生まれるからである。音楽作品における規範と逸脱、規範と生成は、それぞれが互いを必要としているのであって、音楽的意味のある作品の成立要件である。

《水の戯れ》の再現部の入り (譜例2) においてバスに新たに加えられた中音により、和声構造は少なからず転換を余儀なくされている。またそのバスが展開部から引き続き保たれていることにより、形式的な分節が弱まっている。その結果、再現部の構造的な意味に変化が生じ、ひいては作品全体の劇構造の、慣習的手法からの「読み替え」が求められることになる。本論考では、ラヴェルがソナタ形式という規範や習慣にどのように向き合い、そこからの生成論的逸脱をどのように試みたのか、そしてその結果どのような構造的意味が生じたのかを、再現部の入りに焦点を当てて明らかにしていく。

1. 展開部と再現部の接続部分の分析

本分析における音名はドイツ語とし、音域標記が必要な場合は国際的に用いられている方式を併用する。たとえば1点ハはC4、その短2度下はH3とする。

作品の構造は、調およびフレーズの同一性等により次のように3分割されるソナタ形式である。括弧

内は各部の小節数であるが、速度の変化や小さい音符で書かれたカデンツァ風の部分もあるため、一応の目安として掲げる。

- 第1部（呈示部） 第1～37小節（37小節）
 第2部（展開部） 第38～61小節（23小節）
 第3部（再現部） 第62～85小節（24小節）

まず呈示部と再現部の入りを比較する。再現部に追加されるバスを除いて両者の冒頭同士に内容面での大きな変化はない。

呈示部（譜例1）と比べると、再現部は第62小節（譜例2冒頭）のバスにおける Gis2 が保続されている点が新しい。この保続音が入った結果、譜例1で丸印をつけた和声上のバスが譜例2では内声になっている。保続音は和声分析において2つの扱いが可能である。一つは保続音を考察の対象から除外し、それ以外の声部における最低音を事実上のバスと考える方法である。それによれば、譜例2の和声構造は少なくとも開始後3小節間は変化していないことになる。もう一つの見方は、保続音上にいかなる和声構造があったとしても、それは同一保続音上での微細な変化にすぎないとするものである。それによれば、譜例2は Gis 上に音響が持続しているだけということになる。

つぎに、ここで保続されている Gis はどのように準備されているのかを観察する。この音は展開部の第48小節から間断なくバスに保続されている。再現部の入りは第62小節であるから、展開部の中で15小節間続いており、しかも再現部に入ってから次のバスが出てくる第67小節まで5小節間とどまっているので、単純に小節数のみで考えれば曲全体の約25%をこの保続低音に費やしていることになる。そしてこの保続の途中で呈示部のフレーズが再現され始める。

譜例1 《水の戯れ》呈示部冒頭（第1～4小節）

(♩ = 144) Très doux

譜例2 《水の戯れ》再現部冒頭 (第62~65小節)

保続されている Gis が始まるのは第 48 小節で、展開部の最も盛り上がった部分(作品中唯一の最高音、唯一の *fff*、唯一のトレモロ奏法が出現)である (譜例 3)。第 49 小節で低音にあるべき Gis0 の代わりに A0 が用いられているのは、通常の鍵盤にこの音が存在していないためである。

譜例3 《水の戯れ》第48~50小節

本論考の検証の範疇を超えるためここでは指摘するにとどめるが、ラヴェルにおいて、Gis0 の代替として使用していると考えられる A0 の事例は、たとえば《ピアノ協奏曲》や《夜のガスパール》の〈スカルボ〉に見られる。鍵盤の限界によって音の変更を余儀なくされたもの自体は歴史的に実例があり、バッハ《平均律クラヴィーア曲集》第1巻第8番 BWV853 フーガの第16小節や、ベートーヴェン《ピアノ・

ソナタ》op. 31-2 第 1 楽章第 189-192 小節などが挙げられる。これらはもし作曲の時点で鍵盤がすでに拡張されていたなら、おそらく「正しい音」で書いていたであろうと推測される。なぜなら、書き記された音は慣習的にも作曲理論的にも「誤って」いること、対応する部分と明らかに異なっていることや、それらが該当する作曲家の一般的な書法ではないからである。しかしラヴェルの A0 の使用法は、敢えて A0 より低い音が必要とされる調、和音、音型等を構造的に設定して作曲していること、代替が一度に限られないこと（《水の戯れ》に限っても Gis0 であるべき A0 を 3 回も用いている）などから、何らかの意図が背景に存在している可能性が考えられる。

2. 接続部分の構造的な意味

まず再現部が、直前の展開部から続く低音上に開始していることから、そこに形式上の大きな区切りや断絶よりも、変化を内包する大きな持続を作り出そうとする意図が見出される。そもそも保続低音は、古くはペロタンやレオナンらノートルダム楽派の流儀に、あるいはバロック時代のオルガン演奏に見られるように、音価が拡大された定旋律上で他声部が装飾的に動くときに、定旋律の各音が結果として保続的に扱われる場合と、オルガン作品の開始や終了付近におけるペダル（オルゲル・プンクト）の場合がある。そのいずれも、同一保続音上でいかなることがなされようと、その保続している音が所属するより大きな全体がなそうとしていることには、何ら影響を与えない。そしてまさにその理由によって、オルガンにおける即興演奏に多用され、主音や属音といった調的に大きな意味のある音を引き延ばし、むしろその低音がもつ調的な効果を増大させるために他声部が時間の延引を担っている場合があるともいえる。たとえばヨハン・セバスティアン・バッハ Johann Sebastian Bach（1685-1750）がオルガンのために書いた《トッカータとフーガ》BWV540 のトッカータは、主音の保続低音が第 1～54 小節まで続き、その後バスのソロが第 80 小節まであり、属調へのきわめて短い終止形が続き、終止形の直前まで実質的には主音上の響きという大きな柱が変化することはない（譜例 4）。そしてその終止形の次は属音上で同じような保続（第 83～136 小節）を繰り返すことによって、属音上の響きの大きな柱が作られる。

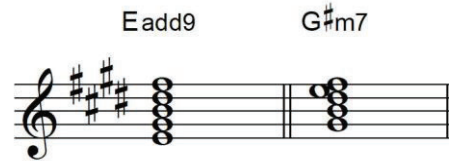
譜例 4 バッハ《トッカータとフーガ へ長調》BWV540 第 1～11 小節

そのような考えに立ったとき、《水の戯れ》の再現部の入りを含む第 48～66 小節は、主調である E-Dur の中音上のあらゆる響きの連鎖や変化といったものであり、少なくとも展開部と再現部の差異を明瞭に演出しようというものではない。

呈示部と再現部のそれぞれ冒頭のフレーズはほぼ同一といってよいが、和音全体を分析すると、前者は

E-Dur の主和音系列であり、後者は gis-Moll の主和音系列と考えることができる (譜例 5)。前者のコードネームは Eadd9、後者は G \sharp m7 と書き表せる。後者を E-Dur の主和音の第 1 転回形 (Eadd9 on G \sharp) と見ることも一応可能だが、主音 E の用法が副次的であること、低音 Gis の鳴り響いている時間が前後で非常に長く、また音域的にも存在感が強いことから、Gis 上の和音と考え、E は解決しない付加音、または内声における主音の保続と考えられる。

譜例 5 《水の戯れ》の第 1 小節と第 48 小節の和音比較



結果的に再現部は呈示部と同じ音素材を用いながら、長調から短調への擬似的な「転調」効果を生み出している。また、音階第 3 音がバスに用いられた再現部では、主音や属音などと比べてさほど強い独自の機能 and 和声的な力を持たなくなっている。

以上を整理すると、展開部から再現部への接続は次のようにまとめられる：

- ・バスが保続されており、形式構造上の断絶はきわめて弱い。
- ・長調であった呈示部のフレーズが音高を大きく変えることなく短調として再現されている。
- ・保続低音に用いられている中音がバスにある場合、形式構造上の強い推進力を持っていないため、ここに調的な力学の目立った動きは見られない。

3. ソナタ形式における再現部の入りの工夫

展開部中盤に開始し、再現部に入ってもなお低音に保続されている Gis は第 67 小節で Fis へ、その後細やかな揺れを経て第 77 小節で属音の H に入り、第 80 小節で A、第 81 小節で Gis、Fis と経過的に下がり、第 82 小節で主音 E に到達する。前述したように Gis (音階第 3 音) は音階内で強い力を持っているわけではないが、続く Fis-H-(…)E は機能 and 和声的な終止形を想起させる。

さらに視点を広げ、展開部からの流れを総括する。第 48~49 小節で頂点を形成し、一気呵成に落下したバスは、鍵盤最低音の限界を超えようとしながらそれが叶わず A0 で代替したことはすでに述べた (譜例 3)。ここで、展開部の入り (第 38 小節) から醸成されてきた盛り上がりの結果としての頂点から、突然、バスとして調的にさほど強い力を持たない中音上に停滞する。そしてその停滞を持続したまま再現部に入り、保続されていたバスが緩やかに下降し始め、非常に低速な終止形を形成しながら主音に到達したときには作品の最終局面に入る。

ソナタ形式を含む 3 部形式を成立させる最大の要因の一つは再現部の存在である。この再現部にどの

ように進入していくのかについて、つまり再現の仕方について工夫をした例は少なくない。たとえば第2主題から再現して第1主題で閉じるもの（モーツァルト《ピアノ・ソナタ》KV311 第1楽章など）、第1主題の入りの主調以外のもの（ベートーヴェン《ピアノ・ソナタ》op. 10-2 第1楽章など）、あるいはハイドンに特徴的な擬似再現 Scheinreprise を伴うソナタ形式などである。

これらに基本的に共通しているのは、展開部の終わりが一般に何らかの調の半終止であり、再現部は主和音の基本形（呈示部の開始がそれであった場合）で開始することである。しかし、展開部と再現部の間に和声的な区切りを設けず、和声フレーズの途中で再現部の入りが存在するような作曲手法を用いたものがある。たとえばベートーヴェン《交響曲第9番》第3楽章（譜例6）、シューマン《交響曲第1番》第1楽章、同《交響曲第3番》第1楽章、またソナタ形式ではないがドビュッシー《子供の領分》より〈グラドゥス・アド・パルナツスム博士〉などは、主和音の第2転回形（四六の和音）が再現部の入り出現するような和声進行になっている。主和音の第2転回形は低音4度を含む倚和音であり、機能的に属和音である。したがって、終止形の解決先である主和音の直前にある、最も緊張度（あるいは不安定度）の高い和音であり、主和音への解決を強く期待させる響きである。そのような和音を再現の入り時点に持ってくるのは、展開部から醸成されてきた流れを形式によって断絶させることなく再現部に持ち込む意図の現れである。アドルノのいう「流入再現 Mündungsreprise」も属音の保続を伴うが（Adorno 2004: 143）、これは展開部の終結における再現の準備（たとえばベートーヴェン《ピアノ・ソナタ》op. 2-1 第1楽章）を指しており、再現部に入ってから属音保続のことではない。

譜例6 ベートーヴェン《交響曲第9番》第3楽章 第121～126小節

The musical score for Example 6 shows measures 121-126 of the 3rd movement of Beethoven's Symphony No. 9. The score is in B-flat major and 3/4 time. The piano part features a sequence of chords: B: oIV, I², V₇, I², V₇. The woodwinds include Violin, Trombone, Horn, Flute, and Clarinet. Dynamics include *ten.*, *sf*, *ff*, *espressivo*, *dolce*, and *pp*.

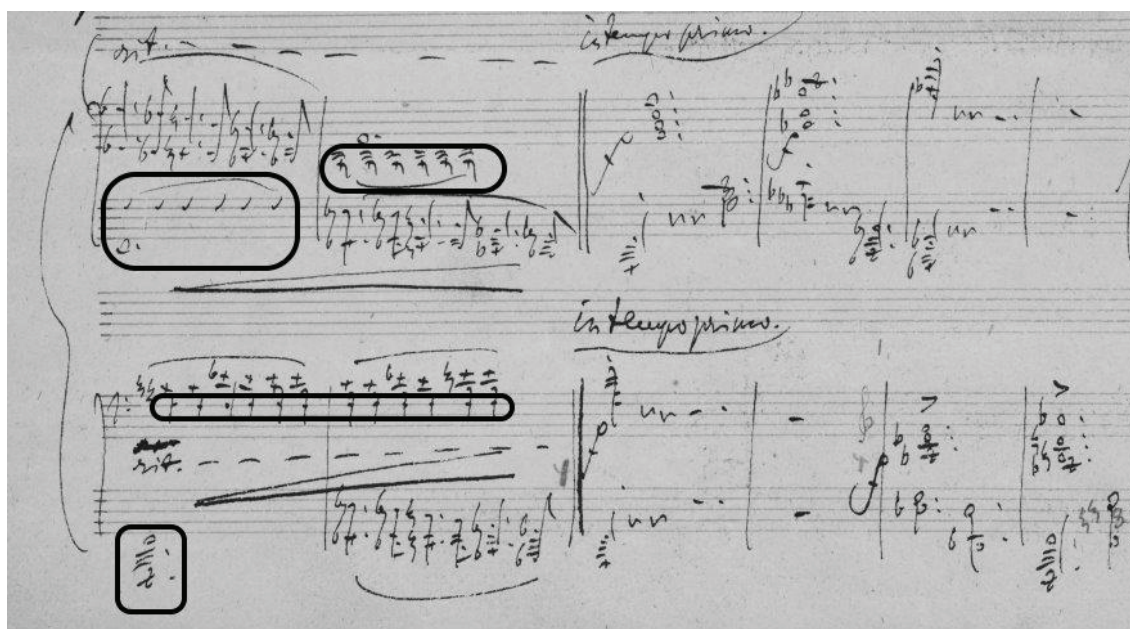
以上のような、広義の属和音による再現部の開始においては、その属和音の根音である属音（Iの四六は本質的にV）を低音に保続させることが多い。呈示部のフレーズの再現を、調的あるいは和声的な緊張度を高めることによって強調させたり、形式の部分ごとの区切りを区切りとせず連続させたりする効

果がある。これは一方では再現の強調でありながら、他方では緩やかながら 3 部形式の発展的解消への道に足を踏み入れたことでもある。

ブラームスは《交響曲第 3 番》op. 90 第 1 楽章において、次のような再現部の入りを用意した（譜例 7）。展開部終了部分ですでに回帰されるべき主調 F-Dur の主音 F が保続されている（丸で囲ってある）。同時に F-phrygisch の下行導音である Ges から主音 F へ解決する流れと、来たる F-Dur の上行導音である E から主音 F へ解決する流れが共存している。これは局所的に見れば B-Dur におけるフランスの六の和音が属和音に解決する進行と同類であるが、それが F-Dur の枠組みでなされることによって、既に触れた主和音の第 2 転回形による再現でもたらされるのと似たような効果が、主和音の基本形によって迎えられる（同じ主和音でありながら四六の形を取っていないため、和声力学的には若干の差異がある。ブラームスはしかしその後コーダ、あるいは第 2 展開部を開始する第 183 小節において、同じフレーズを主和音の四六、つまり属和音上に展開することになる）。

譜例 7 ブラームス《交響曲第 3 番》第 1 楽章 第 118～123 小節

（作曲家自身による 2 台ピアノ版）



ブラームスには展開部に長い保続音を用いたものがある。《ヴァイオリン・ソナタ第 3 番》op. 108 第 1 楽章の展開部は一貫して低音に属音を保続しており、転調を旨とする展開部の慣例に反してきわめて異例である。ここで保続された属音は、そのまま呈示部冒頭と構造的に大きな改変のない再現部に、自然に進入していく（譜例 8）。展開部の保続音 A は、呈示部および再現部のヴァイオリンとピアノの開始音と同じであり、大局的に見れば保続音に支配された展開部全体が再現部冒頭の 1 音を大きく拡大したものであるといえなくもない。ちなみに展開しなかった展開部の反動は、第 1 主題部と第 2 主題部との推移部（第 157～171 小節）において動機労作となって表れ、ソナタとしてのバランスが取られている。しかしコーダ（第 236～264 小節）では展開部の内容が今度は主音の保続音上になされている。

譜例 8 ブラームス《ヴァイオリン・ソナタ第3番》第1楽章 第124～134小節

The image shows a musical score for Example 8, Brahms Violin Sonata No. 3, First Movement, measures 124-134. The score is in G major and 3/4 time. It features a violin part and a piano accompaniment. The piano part has a steady bass line. The violin part has a melodic line with some dynamics like 'dim.' and 's.p. espress.'.

4. まとめ—《水の戯れ》の革新性

以上のようなソナタ形式における作曲技法の歴史のなかで、ラヴェルの《水の戯れ》は、次の点で革新的である。

- (1) 展開部から再現部に入ってしばらくするまで一貫した保続低音を備えることにより、形式的な区切りを限りなく消滅に近づけたこと。
- (2) その保続低音がバスとして調的に強い機能を負わない中音であることにより、機能和声的な運動を緩やかな静止状態に近づけたこと。
- (3) 長調で開始したフレーズを（擬似）短調で再現させたこと。
- (4) 以上によって本来回帰的なソナタ形式を経時的な構造としたこと。

ソナタ形式の全体構造として見たとき、このように展開部の中ほどに頂点を作ったのちにほとんど劇的な動きをせず、展開部と同じ低音を再現部でも持続させ続け、それがそのまま緩やかな終止形に流れていくという構造的な和声設計は、きわめてソナタ的ではない。作品は展開部の中盤から緩やかに終止し始めており、これは3部形式としてのソナタ形式の目指すべき方向に矛盾する。あるいは3部形式の本質をほとんど否定しかねない。なぜなら、ソナタ形式的な3部形式は、機能และ和声における主音と属音、主和音と属和音、主調と属調の間のゆれという調性音楽の本質的性質が形式に表出したものだからである。それゆえに、第3項で挙げたベートーヴェン、シューマン、ブラームスらは、属音もしくは主音の保続を伴う再現部の入りを設計していた。

第48～49小節における頂点と低音保続の開始によって作品はその流れを大きく変えるため、全体はこの地点で分割される。その場合、この作品は表向き3部形式を掲げながら、それとは別の次元で二分され

る折衷的な様式であるといえる。また、展開部の頂点と Gis の保続が始まる第 48～49 小節は、作品全体における黄金分割点の ($85 \times 0.618 =$) 52.53 にかなり近い (第 48 小節を分割点として計算すれば黄金分割点との差は約 5.3%, 第 49 小節では約 4.2%)。速度指示の変化やカデンツァ風の小節の存在があるため、小節数による換算は厳密ではないとしても、全体構造を二分することになるこの分割点が、結果的にそのような位置にあるということは指摘できる。

ラヴェルが中音を保続低音に選んだ結果、第 2 項で譜例 5 とともに説明したように、この作品において長調であった冒頭のフレーズは、その基本的な音高を何ら変化させることなく、ただバスに中音を加えただけで短調に転じたと考えることができる。もっとも、これを短調であると断定することには慎重でなければならないが、少なくとも短三和音の系列でもあるという解釈は可能である。長調で開始した旋律が一時的に短調に転旋しているものは変奏曲などを中心に多く見られる。しかし、それらは再び長調に転じて曲を結ぶのが常である。長調で開始したソナタ形式の音楽が旋律の原型を音高のレベルでも留めながら短調によって (または短三和音を伴って) 再現されている例は、執筆者の知る限られた範囲では見出だせていない。ラヴェルは、ソナタ形式の慣習における原則の一つであった 3 部形式性と、その形式の時間力学に則った主調への回帰を一定程度打ち消し、回帰性より通時性、経時性を軸とした時間構造による作曲を試みたことが明らかになった。

参考文献

- Adorno, Theodor W. 2004. *Beethoven. Philosophie der Musik. Fragmente und Texte.* edited by Tiedemann, Rolf. Frankfurt: Suhrkampf
- Bonds, Mark Evan. 1991. *Wordless Rhetoric: Musical Form and the Metaphor or Oration.* Massachusetts: Harvard University Press [ボンズ, マーク・エヴァン 2018 『ソナタ形式の修辞学——古典派の音楽形式論』 土田英三郎 (訳) 東京: 音楽之友社]
- Koch, Heinrich Christoph. 1782-1793. *Versuch einer Anleitung zur Composition.* 3 vols. Rudolstadt and Leipzig. ———. 1802. *Musikalisches Lexicon.* Frankfurt: August Hermann dem Jüngern. repr. 2001. Kassel: Bärenreiter
- Rosen, Charles. 1980/1988. *Sonata Forms.* [ローゼン, チャールズ 1997 『ソナタ諸形式』 福原淳 (訳) 東京: アカデミア・ミュージック]
- Wather, Johann Gottfried. 1732. *Musikalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothek.* Leipzig: Wolfgang Deer. repr. 2001. Kassel: Bärenreiter

引用楽譜

- Bach, Johann Sebastian. 1972. *Toccatà and Fuga.* BWV540 Kassel: Bärenreiter
- Beethoven, Ludwig van. 1922. *Symphony No.9.* arranged by Liszt, Franz. Leipzig: Breitkopf & Härtel
- Brahms, Johannes. 1890. *Symphony No.3.* Manuscript. ———. 1889. *Violin Sonata No.3.* Berlin: N. Simrock
- Ravel, Maurice. 1902. *Jeux d'eaux.* Paris: E. Demets