

# モーリス・ラヴェル《フーガ》の分析

小林純生\*

\* 芸術学部, 日本大学大学

**要旨** この論文ではモーリス・ラヴェルによって作曲されたピアノ曲、フーガを、ラヴェルの書法的特徴を踏まえつつ分析する。

**キーワード**：ラヴェル、フーガ、ピアノ曲、楽曲分析

## 1. はじめに

《クーブランの墓》はモーリス・ラヴェルによって作曲された1917年の組曲であり、本論ではこのなかのフーガの分析を行う。彼の師でもあるガブリエル・フォーレと同様に調性は美的に抽象化されており、長調的でもあり短調的でもある構造になっている。基本的には短調の楽曲となっているが、エオリア旋法などの短調的な使用が多く、導音と言える音は比較的少ない。

著名なフーガの教育書『フーガの教程』の著者でもあり、ラヴェルの対位法の師でもあるアンドレ・ジェダルジュの影響が反映されていることも、ラヴェル自身の言葉から読み取れる<sup>1</sup>。そして、この作品における対位法的な厳格さも、フォーレは比較

的大胆な書法を用いるため（対斜や増進行の許容など）<sup>2</sup>ジェダルジュの影響だとも考えられる<sup>3</sup>。フーガという、ある意味では非常に形式主義的な作品ではあるものの、古典的な作品と比較すると、56小節目からの劇的な、ストレットを伴う上昇なども含め、非幾何学的な抒情性が保持されている。

様々な作曲家たちがフーガを作曲しているが、ラヴェルのフーガは学習的な、もしくはクラシック的なフーガとは全く異なり独自の語法を強く反映させた楽曲となっている。また、形式的な均一性も特に強調された作品で、クラシック音楽作品のなかでも特に形式美を感じさせる楽曲となっている。対唱が主題に対して短く、半分程度の長さとなっている。

<sup>1</sup> Orenstein, Arbie, and Jean Touzelet. *Lettres, écrits, entretiens*. Flammarion, 1989. p.239.

<sup>2</sup> 小林純生 2022

<sup>3</sup> ラヴェルは旋法の使用といった意味で師であるフォーレと同様の書法も用いている。このフーガ

においても教会旋法と思われる箇所がいくつもあり、厳密には調性的な調の定義をするべきでは無いが、本論では便宜上調性的な観点から分析し、記載をしつつ旋法の名前を併記する。

ラヴェル本人による編曲により、この組曲には管弦楽版が書かれているが、このフーガと、そしてトッカータは管弦楽化されていない。しかし後年、ラヴェル本人ではなく他の音楽家たち、例えばデイヴィッド・レオ・ダイヤモンドなどによりこのフーガは管弦楽版に編曲されている。

## 1.2 主題について



図1：主題

ミを主音とするエオリア旋法で始まるこの主題は、フーガの主題としては非常に特徴的であり、フーガの主題としては珍しく休符を内包している。図1に示されているように、作曲家本人によって記されたアクセント、そしてスタッカート記号により主題そのものが明示されている。下降の連続が休符によって区切られた構造となっており、この強い下方向への方向性がこの主題の特徴が後に反行ということによって活用される。音程においても、5度の下降もこの主題の特徴の一つであり、そのアクセントとスタッカートで強調された5度の跳躍に一音を挟むことで、シソミという動きに、主和音的な響きを主題そのものにもたせている。

この主題は2つのグループに分けることが可能であり、1グループが1小節という構造と捉えられる。それぞれのグループの

開始音は下属音のラであり、グループの最終音はその4度下で主音のミであることから、オリヴィエ・メシアンが指摘するような「ラヴェル的な4度下降」がここに確認できる<sup>4</sup>。第1動機と第2動機はほぼ同じ形であり反復的ではあるが、第1動機とはリズム的にずれたものであり、ある意味ではフーガのストレットの要素が主題そのものに含まれている。この主題の他の特徴としてはラとソの音で構築される2度下降の動きであり、シソミという動きと同様に、アクセントやスタッカートで強調されている。

## 1.3 対唱について



図2：対唱

この対唱は、主題の第2動機とともに現れており、図2から見て取れるように3連符の使用が非常に目立つものとなっている。対唱が最初に現れるのは、冒頭の主題がソプラノ声部で書かれているため、高音域であり、エオリア旋法の特徴の影響もあり、透明感があるラヴェル的な響きとなっている。この対唱も、主題と同様に、下降的な動きが目立つものとなっていて、それ故に、後に現れる上行形とのコントラストが際立つ。

<sup>4</sup> Messiaen, Olivier. Messiaen, Yvonne Loriod. *Analyses Des Oeuvres Pour Piano De Maurice*

*Ravel*. DURAND, 2004.

## 2. 全体の構造について

### 2.1 前半部について

先行研究として特筆すべきなのは Gonnard (2001) であり、本論でもこの先行研究を参考としつつ分析を進める。主題とその答唱を経てそして最初の嬉遊部が7小節目に現れ、第二提示部が9小節目に現れる。この第二提示部はソプラノでの半音階の下降進行が特徴的だといえる。この曲は厳密に調性的であるとはいえないが、主調とも言えるのは主音をミとするエオリア旋法である。基本的には2小節目毎にそれぞれのセクションが進行する。全体の構造に関しては表1にまとめられているが、文章でも順序立てて記載していく。

冒頭は学習フーガを基盤とするような構成となりつつも、個性的な主題や対唱によって楽曲が形成されている。提示部や嬉遊部が規則的に組み合わせられ、例えば第三嬉遊部では、ラヴェルの書法の特徴である4度の下降が目立つ形で見られ、半音階的進行も複雑に絡み合う。22小節目、第四提示部からは反行形の主題が用いられており、この反行の動きがこの楽曲を大きく特徴づける。一見するとこの第四提示部の調性はト長調（ミクソリディア旋法）、次いでハ長調（リディア旋法）によるものであるようにも見える。ただし解釈として下属調のイ短調（エオリア旋法）がまず現れ、そしてその平行調であるハ長調であると見なすことも出来る。フランス的な厳格な学習フーガが平行調の提示部の次の提示部では下属調とその平行調を用いることを踏まえても、非常にわかりにくいものの、第四

提示部冒頭をイ短調と捉える方が良いとも言える。特に、すでにト長調が第三提示部で用いられていると考えれば、ここも再びト長調と捉えるのは適切ではないかも知れない。27小節目、第四嬉遊部では対唱の反行や主題の一部も現れつつ、その反行的な形まで用いられており、徐々にストレッチ的に、後半のセクショナルな動きとなっている。この楽曲は前半と後半に大きく分かれており、後半は全てストレッチで構成されており、その後半部への繋ぎ、そして前半部の締めくくりとして、徐々に幾何学的な動きから自由な動きへと変貌する。30小節目、第五嬉遊部も特にストレッチ的でもあり嬉遊部的でもあり、ストレッチ部へのつなぎのセクションとして、そして前半部の終結として重要な役割を果たす。属音による保続音が使用されており、学習フーガ的とも言えるだろう。そして、この箇所におけるピアノ左手の保続音はこの、高音域で透明感がある音を主軸とする楽曲のなかで、これまででは最も低い音となっており、曲の形式的な第一部の末、もしくは小節数的に見て楽曲の中間点として、重要な役割を果たしている。このセクションに関してはホ短調（エオリア旋法）と捉えられるだろう。

### 2.2 後半部、ストレッチ部について

35小節目の主題とストレッチは、楽曲冒頭の主題とその応答と同様の音であり、それら二つによるストレッチとなっている。39小節目からのストレッチは上行、つまりは反行によるストレッチとなっており技巧的にも特徴的なストレッチとなっ

いる。4 1小節目からは対唱によるストレッチで尚且つ、下降と上行が入り乱れた形で現れる。更にこのストレッチではアルトがミから始まるドリリア旋法的な動きをする。4 4小節目から始まるストレッチは主題の下降と上行の両方が現れる形となっている。この箇所興味深いのは、非常に調性的なことイ短調の様相が強いことに加えて、つまり導音と思われる音も見られつつ、左手には4 5小節目に旋律的短音階も現れるため、教会旋法的な要素が希薄である。4 6小節目からは再び対唱の下降と上行が両方ともに現れるストレッチとなっており、イ短調（エオリア旋法）の形をとっている。4 8小節目からは、4 4小節目からのストレッチ6と同様の主題の下降から上行のストレッチとなっているが、異なる点としてまず、4 8小節目のストレッチ8では主題同士が現れる間隔が狭まっております、一つ目の主題の0.5拍後に二つ目の主題が現れている（4 4小節目では1拍後となっていた）。更に、ストレッチ6はイ短調で調性的な様相だったがストレッチ8ではホ短調となっている。5 0小節目からのストレッチ9ではホ短調（エオリア旋法）的であり、再起であるとも言え、更には嬉遊部的でもある。これまでにストレッチのセクションとなり、嬉遊部的な動きを温存していたかのように、嬉遊が劇的に立ち現れる。主題による構成だが、主題の形はひどく不安定でそういった意味でも嬉遊部的ではあるが、しかし連続性ゆえにストレッチ的でもある。

5 4小節目のバスの音がこの楽曲で最も低い位置にある音となっており、ここから

5 7小節目はこの楽曲の終着点とも言える箇所である。対唱の上行（変形）が前セクションのように嬉遊部的に連続的に現れ、上行の力を使い、楽曲が頂点へ駆け上っていく。比較的高音域が多用される曲ではあるが、この一連の動きによって最も高い音に到達する。このセクションはホ短調（エオリア旋法）が主となる動きで主調が強く継続している。特に後半の5 6小節目と5 7小節目はストレッチのタイミングが調節され、三連符が連続することで迅速に、劇的に音が立ち上っていく。5 8小節目から5 9小節目小節目は主調での主題から応答、そして再度主題へと連なる三連続の主題によるストレッチとなり全て下降の形で用いられる。続いて6 0小節目と6 1小節目は応答のための対唱から主題への対唱へ移り、そして再度応答のための対唱が全て下降で流れる。最後の2セクションとさらにその直前の2セクションは、2セクション内でセクション同士が強く関連しあっており、主題、応答、対唱がそれぞれ幾何学的な美しい、最後を飾る構造を作っている。

1～6小節目	第一提示部	主唱と答唱が古典的に用いられている
7～8小節目	第一嬉遊部	対唱による
9～12小節目	第二提示部	第一提示部と同様の形
13～14小節目	第二嬉遊部	対唱と主題の前部反行的素材による
15～18小節目	第三提示部	(平行調) ト長調とニ長調
19～21小節目	第三嬉遊部	対唱による
22～26小節目	第四提示部	主題の反行形が用いられる。下屬調のイ短調(エオリア旋法)がまず現れ、そしてその平行調であるハ長調が出現する
27～29小節目	第四嬉遊部	対唱と対唱の反行による。主題の前部も用いつつその反行的な形も用いられる
30～32小節目	第五嬉遊部	ストレッチ的でもあり嬉遊部的でもある
33～34小節目	ストレッチ1	対唱による 2拍後 3重のストレッチ
35～36小節目	ストレッチ2	主題による 1拍後 主題と応答の2重のストレッチ
37～38小節目	ストレッチ3	対唱による 2拍後 主題と応答に対応する対唱の2重のストレッチ
39～40小節目	ストレッチ4	主題上行による 1拍後 2重のストレッチ
41～43小節目	ストレッチ5	対唱下降→対唱上行→対唱上行 2拍後 3重のストレッチ
44～46小節目	ストレッチ6	主題下降→主題上行 1拍後 2重のストレッチ
46.5～47小節目	ストレッチ7	対唱下降→対唱上行→対唱下降 1拍後 3重のストレッチ
48～49小節目	ストレッチ8	主題下降→主題上行 0.5拍後 2重のストレッチ
50～53小節目	ストレッチ9	主題の連続(嬉遊部的でもありストレッチ的でもある)
54～57小節目	ストレッチ10	対唱の連続(嬉遊部的でもありストレッチ的でもある)
58～59小節目	ストレッチ11	主題→主題→主題 0.5拍後 3重
60～61小節目	ストレッチ12	対唱下降→対唱下降→対唱下降 1拍後 3重

表1：全体の構成

参考文献

[1] Gonnard, Henri. “Maurice Ravel, Le Tombeau de Couperin Approche Analytique de La Fugue.” *Musurgia*, vol. 8, no. 2, 2001, pp. 49–58. *JSTOR*

[2] Messiaen, Olivier. Messiaen, Yvonne Loriod. *Analyses Des Oeuvres Pour Piano De Maurice Ravel*. DURAND, 2004.