

異なる音楽的諸要素の交雑,あるいは「雑居するミュージズたち」

モーリス・ラヴェル 《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》(1923-27)

Mélange of Diverse Musical Elements or “Musae Mixtatae”

Maurice Ravel's *Sonate pour violon et piano* (1923-27)

山本 成生
YAMAMOTO Naruo

[Summary]

This article discusses Maurice Ravel's *Sonate pour violon et piano* (1923-27). This work has long been neglected by scholars because of some contradictory, then incomprehensible characters. Based on harmonic analysis, including its creative process and Ravel's intentions for the sonata, this article reveals (1): in the first movement, how Ravel's idea to emphasize “the incompatibilities between violin and piano” is realized not only in the surface conflicts of timbres, but in the highly improved sonata structure, particularly widely expanded tonality; (2): in the second movement entitled “Blus”, with the use of bitonality, how the standard jazz elements are stylized as “Ravel's music”; (3): in the last movement entitled “Perpetuum mobile”, how this movement is comprised almost only of the previous motives. And then these movements of very different characters are strictly combined by the elaborate harmonic treatments.

Although this sonata has a high unity or cyclic character as to the formal structure, its impression nevertheless lacks unity as Arbie Orenstein says. It might be one of the reason why this tune has long been neglected by scholars. However, such a juxtaposition of the contradictory musical elements is very characteristic of Ravel who, as he said, was “interested in every music” and tried to introduce them into his music as possible as he can. In other words, they are all just “musae mixtatae” by which Ravel described his Piano Concerto for the Left Hand. And this article concludes that in such a mélange of diverse musical elements, the essential value of Ravel's music exists.

はじめに

モーリス・ラヴェルの《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》(1923-27)は、そのすぐれた音楽的内容やいわゆるラヴェルの「後期作品」において重要な位置を占めているにもかかわらず、ほとんど顧みられてこなかった¹⁾。その理由はひとえに、ラヴェル自身の言説の安易な引用や「ジャズ」の影響による説明に終始していた面もあるが、むしろ「ソナタ」という抽象的な形式と具体的なその音楽的内容に収斂される、この作品のもつ矛盾性に他ならない。よって本論ではこの作品の成立過程を

含めた分析的考察により、その美的本質に迫ることをその意図とする。以下、第1楽章ではラヴェルが想起していた「二つの楽器の対比」という主題が、^{テニテ}極限まで拡大された調性のドラマを含めた楽章全体の構造において具現化していたことが、第2楽章では「ジャズ」が「ラヴェルの音楽」として消化・総合される過程が、そして第3楽章ではこの作品全体を貫く、極端なまでの循環主題的構造が明らかにされるであろう。

1. 成立過程とその意図

1. 1 成立史

ラヴェルがこの《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》(以下《ソナタ》と略記)の作曲を思い立った、直接の動機や正確な時期は不明である。この作品を捧げられたヴァイオリニストのエレーヌ・ジュルダン=モランジュも実際に自分が被献呈者だと知ったのは初演直前のことであり、作曲の動機と直接の関係はない([16], p. 194)。またマルナは《ツィガーヌ》(1924)を献呈されたジェリー・ダラニヤベラ・バルトーク等の1920年代初頭における訪問が、ラヴェルに影響を与えたとみている([18], p. 591)。とはいえ、ジュルダン=モランジュのために計画されたヴァイオリン協奏曲や、あるいはルイ・デュレイ宛に冗談交じりで語った無伴奏ヴァイオリン・ソナタへの関心等から、この時期にラヴェルがヴァイオリンのための作品に関心を抱いていたことは容易に窺うことができよう²⁾。

さて、実際の作曲は《ヴァイオリンとチェロのためのソナタ》(1920-22)の完成後に着手されたとみられる。1923年には最初の下書きが書かれ、同年10月にロンドンで行われたラヴェル祭のプログラムには「もし準備ができていれば」という条件で、翌24年1月16日の初演が予告されている([25], p. 88)。しかしながらこれは実現されず、ラヴェルは1924年1月11日の日付をもつマニュエル・ド・ファリャ宛の書簡で、翌月までにこの《ソナタ》を完成させるつもりだったが、それは放棄せざるを得なくなった、と告白している([23], p. 221)。そして1924年は、4月に予定されていた《ツィガーヌ》の初演とそのオーケストレーション、そして契約上同年末日までに完成させなければならなかったオペラ《子供と魔法》(1920-25)のために蕩尽されてしまい、作曲は中断を余儀なくされる。

それが再開されるのは1925年の夏を待たねばならない。同年8月15日付けのジュルダン=モランジュ宛の書簡でラヴェルは、不断の決意で《ソナタ》の作曲を再開した、と伝えている([23], p. 236)。しかしながらそれでも作曲は断続的にしか進まない。同年12月19日付けのクーリッジ夫人宛の書簡で、ラヴェルは彼女が委嘱した《マダカスタル島の歌》(1925-26)の残る2曲は、この《ソナタ》と同様に《子供と魔法》のオーケストラ譜の校正と翌年1月の上演に向けてのリハーサルのために延期せざるを得ない、と弁解している([23], pp. 237-238)。またその3カ月後の26年3月20日付けのロベール・カサドシュ宛の書簡では、《ソナタ》は「半分は仕上がった」と報告しているが、ロベール・シュミッツ夫妻宛の書簡によると、さらに1年近く経った27年1月18日になっても《ソナタ》は「完成に程遠い」状態であった([23], pp. 241, 246)。しかしこの時期には、初演の日程は既に同年5月30日と決定されていた。

1) 現在までのところ、この《ソナタ》を扱った本格的な個別研究は存在しておらず、各研究者の関心に沿った文脈で触れられている程度である。すなわちラヴェルの室内楽曲を扱った [11], pp. 97-104, 133-136. 室内楽曲におけるテクスチャーに焦点をあて、ドビュッシーのそれとの関連で扱った [30], pp. 166-202. ジャズの影響を論じた [26], pp. 104-111. そして「ソナタ形式」という観点からラヴェルの後期作品を論じた [27], pp. 53-84. 等が挙げられよう。

2) [23], pp. 170, 181. ラヴェルは作品の下書きをほとんど残さなかったが(この問題に関しては [22], pp. 467f. を参照)、それはこの《ソナタ》についても同様であり、段階的に作曲過程を検証することは不可能である。

一方それに先立つ5月23日に独自にコンサートを企画していた歌手のマルセル・ジェラルドは、その機会に《ソナタ》の初演を行おうと画策していた。しかしラヴェルは4月後半の2通の書簡で切迫した口調でそれを断っており、このことから初演直前まで作曲が行われていたことが窺える（[12], p. 219）。結局この《ソナタ》は予定通り27年5月30日に、サル・エラルドで行われたデュラン社主催のコンサートにおいて初演され、ヴァイオリンはジョルジュ・エネスコが、ピアノは作曲者自身が勤めた。ラヴェルは当初から、ジュールダン＝モランジュとの共演による初演を希望していたが、それは彼女の持病のリウマチによって阻まれた³⁾。その結果急速エネスコが抜擢されたわけだが、当時彼に師事していたユーディ・メニューインは、レッスンの最中に突然ラヴェルが《ソナタ》の楽譜を手に現われた時のことを回想している（[19], p. 70）。またマニユエル・ローザンタールによると、エネスコは本番こそ納得していたものの、リハーサルにおいては当初からこの作品の、特に第2楽章に対して不満をあらわにしていたという（[29], p. 83）。とはいえこの初演は成功し、ラヴェルは1928年のアメリカへの演奏旅行等、多くのコンサートでこの曲を演奏し、この最後の室内楽曲は彼のお気に入りとなった⁴⁾。

このように着想されてから長い「懐胎期間」を経て、やがて徐々に書き始められ、締切り間近になって急いで完成される、という創作過程はラヴェルに特徴的なものである⁵⁾。また後にラヴェルが語ったところによると、この作品の特異な「形式」は既にその「内容」が着想されるよりだいぶ前に決定されており、音符が書き上げられてもそこから「本質的でない音」を取り除くのにもう1年はかかったという（[5]）。このことはラヴェルの「後期作品」を特徴付ける「露呈形式」を考える上で、指摘しておかなければならない事実であろう⁶⁾。実際この《ソナタ》は、《二重ソナタ》と同様に極めて薄いテクスチャーをしているが（[30], pp. 167-169）、それは以下で検討するこの作品におけるラヴェルの意図にとって不可欠なものであった。

1. 2 ラヴェルの意図

それでは次に、この《ソナタ》におけるラヴェルの意図について検討を行う。まずたびたび引用されているものではあるが、ラヴェルが「自伝的素描」でこの作品について、簡潔かつ的確に述べている箇所を引用しておく。

……このような《マダカスタル島の歌》において明瞭な各声部の独立性は、《ヴァイオリンとピア

3) ジュルダン＝モランジュは運指の記入やパート譜の写しの他に、ラヴェルの要望に応じてバガニーニの《24の奇想曲》等を弾いていた（[15], p. 197）。またラヴェルはこの《ソナタ》の作曲のためにサラサーテやヴィエニアフツキ等を研究していたようである（[21], p. 200）。

4) この初演の演奏評を記したブジェは、第1, 2楽章は「巨匠の作品」と称賛する一方、第3楽章に関しては、名人芸を誇示する「下等な神聖」（divinités inférieures）を追求し、「レコード録音に熱中している演奏家を喜ばせるもの」と手厳しく批判している（[10], p. 54）。

5) このラヴェルの創作過程については文献番号 [7], p. 141; [24], p. 46. あるいは [22], p. 468. 等を参照。なおここで使われている「懐胎期間」という言葉は、ラヴェル自身が使用した“Gestation”という単語の邦訳として用いている。

6) 「露呈形式」（style dépouillé）とは、ラヴェルがその「自伝的素描」の中で《ヴァイオリンとチェロのためのソナタ》について述べた記述に由来し、その作品以降のラヴェルの音楽を特徴付ける形式的用語である（[9], p. 22）。現在までのところ研究者によってこの概念に明確な定義はなされていないが、ラヴェルの言葉を借りれば「和声的な魅力の放棄」と「旋律の方向においてより目立つ反動」をその指標とし、不必要な音が可能な限り排除された極めて簡素で力強いテクスチャーを有する様式、といえる。ただし上記の「和声的な魅力の放棄」によって、ラヴェルの和声における手法が根本的に変化したわけではないことは、明記しておかなければならないだろう。

ノのためのソナタ》においては、さらに著しい。ピアノとヴァイオリンという、本質的に相容れない楽器のために《ソナタ》を書くにあたって、わたしはこの独立性を自らの課題とした。ここにおいて各楽器は、それらの対比のバランスをとるというには程遠く、むしろその相容れない特性を強調しているのである。([9], p. 23)

もともとラヴェルの楽器法には、各楽器の能力を最大限に発揮させるいわばソリスト的、名人芸的な要素が顕著にみられることは改めて指摘する必要もないだろう。この楽器の特性への関心は、単に名人芸的なものへの憧れのみならず、《ボレロ》(1928)や《左手のためのピアノ協奏曲》(1929-30)の例に集約される、作曲において自ら制限を課し、その克服を目指すラヴェルの創作態度に根ざしているのである。この観点から、ラヴェルがヴァイオリンとピアノという互いに独奏楽器としての性格の強い楽器のための作品を書く際、その「相容れない特性」の強調、すなわち「二つの楽器の対比」を作曲の「課題」にしたというのは想像に難くない⁷⁾。

しかしここで重要なのは、この「二つの楽器の対比」は単なる表面上の音の対立というよりはむしろ、交響曲における楽章間の対比や各楽章内の主題間の対比、あるいは協奏曲におけるソロと合奏との対比などと同様に、西洋音楽の構造を規定してきた二項対立による緊張関係を構成するための一要素として採用されている、ということである⁸⁾。後の楽曲分析で明らかにされることだが、この二つの楽器は、お互いに厳しく対立しながらも統一を待望させ、最終的にはそれを達成して全体の調和を獲得することをその目的としている。

他方、ラヴェルが「ソナタ」という形式で作品を書くようになったことについても触れておかなければならない。ドビュッシーの死後(1918)、ラヴェルは外国からはフランスを代表する作曲家とみなされるものの、フランス国内においては、周知のように「六人組」の作曲家等にとって克服されるべき対象ともなり得たのである。現代音楽や若い作曲家の作品の演奏をその目的とする〈独立音楽協会〉の副会長、後には会長としてラヴェルは、これらの批判に持前の客観性を失うことなく対応する必要があった⁹⁾。

以上のラヴェルの現実社会における立場の変化と、彼が「ソナタ」を書き始めたことには何らかの相関関係があるが、それはいわゆる「新古典主義」の影響を受けた作曲に臨む際の意識上のそれに限定されたものであり、その作品自体の構造の変化とはいえないだろう。というのは、実際ラヴェルは習作を除いてこの時期まで「ソナタ」なるものは書いていないが¹⁰⁾、もともと作曲の際に枠組みとしての形式を重視しており、《弦楽四重奏》(1902-03)や《ソナチネ》(1903-05)など初期の作品でも「ソナタ形式」を採用することを何ら厭わなかった。その意味でラヴェル自身が述べているように、《二重ソナタ》によってラヴェルのキャリアの発展に一つの重要な転機が訪れたとしても([9], p. 22),

7) なおラヴェル自身は、この「二つの楽器の対比」という主題は1924年の時点で既に芽生えていたと述べている(文献番号[4]を参照)。

8) ラヴェルの作品における「ソナタ形式」の一般的な特徴、あるいは音楽史上のその位置という問題については、本作品を論ずる際に必要不可欠なものではあるが、ここでは十分な紙面を割く余裕はない。ただしラヴェルは、ドビュッシーとは異なり、「古典的ソナタ形式」における構成・主題の二項対立的な要素に忠実であり、そのうえで、例えば「即興的」または「歌曲的」な旋律など「ソナタ原理」に反する要素を取り入れていった、ということは上記の問題を考える際の前提として理解しておかなければならない。

9) ラヴェルと〈独立音楽協会〉については[20];[14]を参照。なお、このラヴェルの対応を象徴するオーリックとのエピソードについては[15], p. 195. を参照。

10) 実際ラヴェルは既に1897年に単一楽章による《ヴァイオリンとピアノのためのソナタ》を作曲しているが、この作品と本論で扱う《ソナタ》には様式上の共通点はない。なおこの作品と《ピアノ三重奏》(1914)との動機関係については[25], pp. 144-145. を参照。

22), その音楽の基本的な構造自体は大きく変化したとはいえないのである¹¹⁾。このような点から、ラヴェルはむしろ単に抽象的、あるいはシリアスな意図において創られた作品であること示す便利な道具として「ソナタ」という形式を採用したに過ぎない、とみなすべきであろう。

しかしながら前述の1920年代におけるラヴェルの社会的立場の変化を考慮する時、その「意識上の変化」は別の重要な意味をもつ。すなわち、ラヴェルが「ソナタ」という純粋音楽の形式を表明したということは、上記のような己れに突きつけられた批判に対する、音楽家としての一つの回答だったのではないか。《ヴァイオリンとチェロのためのソナタ》は、作曲の初期の段階においてはまだ「二重奏」と呼ばれており、それが「ソナタ」と呼称が変化したのは出版の直前のことであった ([23], pp. 195-196)。この事実は、特にその作品がかって不当にも評論家等によってライヴァル視されていた「クロード・ドビュッシーの思い出に」捧げられていることを考える時、その仮説を裏書きするものとなる。

2. 楽曲分析

2.1 第1楽章〈アレグレット〉

続いて、この楽章を部分ごとに区切ってみていくことにしよう。提示部の前半部分といえる冒頭から第34小節までは、第1主題がピアノ（以下 Pf. と略記）とヴァイオリン（以下 Vn. と略記）によって対照的に2回ずつ繰り返すことによってし成り立っている。冒頭で Pf. によって奏される第1主題は、ト音を主音とするリディア旋法に基づく動機 a¹ と、本位ニ音を主音とする5音音階に基づく動機 a²、そして嬰へ音—ホ音の掛留音による動機 a³ の三つの動機から構成されている。この第1主題に関しては、ローザンタールによって作曲者自身のコメントが伝えられており、それによるとラヴェルは、旅の途上で突如強く感じたフランスに対するノスタルジアによってこの《ソナタ》の作曲へと駆り立てられたが、その際叙情的なフレーズ、すなわち追憶と、優雅で具体的な故郷の象徴物を結合することが絶対に必要だと考えた、という ([29], p. 84)。確かに動機 a¹ と a² は牧歌的であり、他方動機 a³ は《子供と魔法》で実際に「ナイチンゲールの鳴声」(第2幕)として使用されているのである。

譜例1: 第1主題

第7小節から第16小節では、今度は Vn. が第1主題を奏する。ただし、それはニ音を主音とするドリア旋法に移された動機 a¹ を敷衍したものに過ぎない¹²⁾。例えば悲痛な叫びを感じさせる第11-14小節も、実際は動機 a¹ の後半部分を拡大したものである。そしてこの Vn. に、「補助的動機」としての

11) 従って、ラヴェルと「新古典主義」との関係についてはより慎重な議論が求められ、この点でプファンの見解にはなお、さらなる検証が必要だと考える ([27], pp. 4-6)。

12) ジュルダン=モランジュはこのフレーズについて、冒頭のピアノと同様に「淡々と (indifférence)」と弾かねばならず、あたかもオーボエかクラリネットのように流れていなければならないとし、ヴィブラート等による感情過多の演奏をたしなめている ([16], p. 191)。

動機 b と動機 c が組み合わされる¹³⁾。まず動機 b は、嬰ロ音による短前打音と嬰ハ音—嬰ヘ音という 4 度の音程間隔をその特徴としており、また第 10-14 小節にかけては新古典主義的な左右対称型の配置をしている ([27], pp. 62, 161)。なお前述のローザンタールの証言によると、この動機はフランスの田舎を象徴する「家畜小屋の雌鶏の鳴声」であるというのが ([29], p. 84)、音響上は叙情的な第 1 主題に対して極めて異質な性格を有している (譜例 2)。

譜例 2 : 動機 b



他方動機 c は、変ホ音から本位ロ音への長 3 和音の全音音階的な平行進行と 2 オクターヴの下降から成り立っている。なおここでは 16 分音符による Pf. の伴奏型から隆起しているような印象を受けるが、38 小節以降は平易な 8 分音符で奏され、その方がむしろこの動機の本初形態といえよう (譜例 3)。そしてこの動機は第 1 楽章全体の和声進行と密接に関係しており、いわば調性の「羅針盤」といえる。つまりここではこの動機が最終的に至るロ長調の和音が、後の第 47 小節以降のロ調を予告しており、またその他の箇所においても同様の役割をこの動機は担っているのである。

譜例 3 : 動機 c



第 17-22 小節は再び Pf. による第 1 主題だが、その伴奏の和音は興味深い。つまりこの伴奏はト長調の空虚 5 度の和音と、増 5 度と長 7 度を伴ったニ長調の和音との多調的な組合せと解釈される ([11], p. 97)。そして後者の嬰イ音と嬰ハ音は、それぞれト音に対して増 2 度、増 4 度 (異名同音で短 3 度、減 5 度)、すなわちブルーノートにあたり、ジャズの影響をも感じさせるのである。この楽曲の全体にいえることだが、ラヴェルは「多調」と「ジャズ」を和声的に関係付けている。

第 23 小節以降、Vn. による第 1 主題は今度は増 2 度を有するジブシー音階に当て嵌められ、第 30 小節目で提示部の頂点を築く。また Pf. は第 32 小節で 9 度を伴うドッペンルドミナントの和音でこの提示部の前半は締め括られる。

さて第 33-86 小節、すなわち提示部の後半部分は、第 2 主題 (第 33-47 小節)、移行部 (第 47-52 小節)、Vn. による提示部の結尾 (第 53-86 小節)、の 3 部によって構成される。まず第 2 主題だが、これはニ短調の頭部と、本位ヘ音に対しての増 5 度、長 7 度、増 2 度をその特徴とする動機 d¹、嬰ニ音—本位ニ音の減 8 度を特徴とする動機 d² から成り立つ (譜例 4)。特に動機 d² に見られる減 8 度は、《ステファヌ・マラルメの三つの詩》(1913) の〈むなしい願い〉にもみられる無調的な印象を与え¹⁴⁾、この第 2 主題を全音階的な第 1 主題と「対比」させている。とはいえ Pf. 左手のバス声部自体は Sol :

13) この「補助的動機」(Nebenmotive) という用語は、ブラオンから借用している ([11], p. 134)。

14) ラヴェルにおけるシェーンベルクの影響については [7], pp. 141f; [24], pp. 46f. あるいは文献番号 [2] 等を参照。

I-IV-II-V という基本的な和声進行に基づいており、この楽節が強固の調性的土台の上に無調的な要素をもちいて構築されていることを示している。

譜例 4：第 2 主題



続く小結尾への移行部は動機 e (譜例 5) からなるが、この動機は減 8 度の音程間隔から動機 d² にその起源をもつと考えるのが妥当であろう ([11], p. 98)。ところでこの箇所の和声進行はラヴェルらしい凝ったものだ。すなわちこの動機 e の嬰ニ音と本位ニ音は、バス声部の本位ロ音に対してそれぞれ長 3 度と短 3 度の関係にあたり、アポジアテュールによって長、短の両方の 3 度を含むイ調に、また減 5 度の下降によって同じく長、短両方の 3 度を含み、第 1 転回されたへ調にそれぞれ解決されるようにみえるが、実際はバス声部の本位ロ音から解決されない、という複雑な構成となっているのである¹⁵⁾。

譜例 5：動機 e



そして提示部の結尾(小結尾)を迎える。ここでは Vn. によって即興的な旋律が奏されるが、それは実際、既出の主題や動機の要素をもちいて構築されており、まさに提示部のまとめに相応しい。具体的には、第 53-56 小節は本位ホ音を主音とするドリア旋法に当て嵌められた動機 a¹、第 61-63 小節は第 2 主題に基づいており、また第 71 小節以降は多少わかりづらいが、主に動機 a¹ の後半部分と動機 a³、そして第 2 主題から導き出された跳躍音型から成り立っている。他方 Pf. に目を移すと、まず第 54 小節で本位ロ音のペダル上の本位ハ音、本位ト音という二重のアポジアテュールによって、この小結尾の出だしを引き立たせると、空虚 5 度の和音があてどもなくさまよい、第 60 小節で 9 度を伴うロ短調の和音に解決する。それ以降バス声部は消え、空虚 5 度のみによる伴奏となるが、実際その 3 度音は Vn. が担っている ([27], p. 63)。また第 71 小節以降では、この伴奏型自体も動機 a³ や動機 e を奏するのである。

次に展開部(第 87-164 小節)に移る。ここでは橋渡しの序奏部(第 87-96 小節)と第 I 群(第 96-115 小節)、第 II 群(第 116-132 小節)、第 III 群(第 133-164 小節)から構成される、と理解できよう。まず序奏部は、先程の Vn. の小結尾の旋律が 85 小節で拡大された動機 a³ となり、同時にテンポが第 87 小節で 4 分の 2 拍子に変わることによって開始される。Vn. は、そのまま拡大された動機 a³ を悲しげに奏し、他方 Pf. はイ調、ハ調、変ホ調という異なる調に属する空虚 5 度の和音の連結によって、それを伴奏する。

15) このような用例は《高雅で感傷的なワルツ》(1911)にも存在する([17], pp. 63-65. 所収のラヴェル自身による分析を参照)。

第I群は、96小節でVn. とPf. が初めて本位ニ音上に「一致」することで、印象的に始まる。ここではまず、Pf. が第1主題の再現（第96-99小節）と、拡大された動機a³によるVn. のけだるい応答（第100-108小節）との「対比」が示される。そして序奏部より持続する空虚5度の和音による伴奏は、第108小節以降は転回され平行4度となり、第111小節で二つの4度音程の堆積によって7度を含むイ長調の和音を作り出すが、Pf. の右手の本位ハ音から長短両方の3度を含むものと解釈されよう。そしてこの本位ハ音は動機a²によるオスティナートとなり、第II群を導く。

第II群は、上記の動機a²によるオスティナートがそのまま伴奏型となり、その上でVn. が寂寥たる旋律を歌い始め、開始される。このVn. のパートにおける動機的要素（第118、120小節：動機a²；第122-124小節：動機d¹；第125-128小節：動機a¹）は、改めて指摘する必要のないほど明瞭であろう。他方、単旋律によるPf. の伴奏は、第125小節以降は動機c、d¹などが現れ、多声的に展開する。そして第125/127小節と第130/132小節の二つの動機cは、それぞれ変ニ音、変ト音から始まるが、それらはこの第II群の調性である変イ長調の完全5度の下行進行であり、かつ後者はその全音音階的上昇によってニ長調に至り、「羅針盤」として第III群の調性を告知する。

第III群ではそれを受けてニ長調に転調し、Vn. は動機a²やa¹の後半部分をもちいて第II群とは対称的な明るい旋律を、Pf. は提示部冒頭の16分音符による伴奏型と動機eを奏する。またこの部分は和声的には頭部を省略したカダンスとなっており、反復音の嬰ハ音は実際はホ長調の9度音で、第139小節ではそれがイ長調になり、第141小節で11度を含むニ長調に解決される。すなわちこのカダンスはre: (I)-II-V-Iと要約できよう。

そして上記の解決は同時に次に続く調であるイ短調の下属調の平行長調となり、次にVn. とPf. は動機a¹を交互にもちいて上昇し、緊張感を高めてゆく。そして第147小節以降のフォルテによる動機a¹の執拗な繰り返しを経て、第153小節でこの楽章の頂点を築く。ここでは動機a¹に動機d¹が接ぎ木され、それはまさに第1主題と第2主題の結合を意味するのだが、さらに「二つの楽器の対比」という主題も調性関係を通して表現されている。すなわち下降するこの動機d¹はVn. とPf. によって一見ユニゾンのように聞こえるが、譜面上は異名同音の異なる旋律である。これらの旋律は、両者とも本位ト音への導音である嬰ハ音を含むものの、Vn. はロ長調、Pf. は変ホ長調と考えられる。前者はト長調を中心とした5度圏における四つ上、後者は四つ下、つまり両方とも主要三和音においてト長調と何ら関係をもたない遠隔調にあたる。いうなればここではト長調を自らの領域に引き寄せようとする、二つの調性・楽器の激しい綱引きが行われているのである（譜例6）。これはラヴェルらしく、またこの楽章のクライマックスに相応しい類まれな知的トリックといえよう。

譜例6：クライマックス

The image shows a musical score for two instruments: Violin (Vn.) and Piano (Pf.). The Vn. part is in D major (ロ長調) and the Pf. part is in E-flat major (変ホ長調). The score begins at measure 153. The Vn. part features a melodic line with many sharps and naturals, while the Pf. part has a more complex, chromatic accompaniment. The two parts are written in a way that suggests a tension between their different tonal centers.

さて再現部（第165-224小節）であるが、その構成は、序奏部（第165-172小節）、主要楽節（第173-224小節）、結尾（第225-232小節）となっている。まず序奏部は、これもまた前述のような橋渡しの楽節であり、Vn. が動機 d¹ を引き続いて奏す一方で、Pf. によって初出の第3主題が提示される。そして第173小節から実質的な再現部が始まる。ここではVn. にゆだねられ、「カンタービレ」と明記された4分の3拍子の第3主題（譜例7）が、Pf. による9分の8拍子の打楽器的な第1主題と「対比」される。またそれらは、ラヴェルの作曲法の基礎であった力強いバス声部と¹⁶⁾、《ピアノ協奏曲ト長調》（1929-31）の第2楽章冒頭を連想させる、ト長調の音階を上昇してゆくだけの内声によって支えられる。この簡素で力強い場面は、まさにラヴェルの「露呈形式」による様式美が、遺憾なく発揮されている場面といえよう。

譜例7：第3主題



ところでこの第3主題は再現部で初出するものと書いたが、実際は第1、第2主題を敷衍・要約したものである。すなわち本位ニ音を主音とするミクソリディア旋法によるその前半部分では、プファンが指摘するように嬰へ音一本位ホ音という掛留音によって第1主題と関係付けられており（[27], p. 65）、また第177小節以降の後半部分は第2主題の頭部を内包したものである。また特にその頭部では、Pf. はニ短調（第169小節）であったのに対し、Vn. はニ長調（第177小節）とここでもVn. とPf. の「対比」がなされている。

さて再現部の構成に戻ると、第183-194小節は主にこの第3主題の前半部分をもちいて展開され、Pf. には動機 b, c も現れる。ここで動機 c は変ホ音から嬰へ音を目指して、連続して全音音階的に上昇し（譜例8）、そしてこの嬰へ音が合図となり、第195小節以降Vn. は第3主題の後半部分を、Pf. は動機 a¹ をオスティナート風に繰り返しながら、徐々にクレッシェンドしてゆく。この時Pf. の低音部には拡大された動機 a³ も現れ、第201小節で再現部の頂点を迎え、Vn. 高らかに旋律を歌い上げ、Pf. は動機 a¹ をカノン風に急降下する。

譜例8：動機cの全音音階的上昇



* オクターヴ関係は無視してある。

続く第203-224小節は再現部のエピローグであろう。ここではまず拍子が4分の3拍子に統一され、Pf. が第206小節でドッペルドミナントの和音に半終止する。するとVn. がディミヌエンドしながら一步一步、本位イ音を主音とするミクソリディア旋法による音階を上昇し、その時Pf. は第87小節以

16) ラヴェルは作品のスケッチ素描をよく主旋律と数字付き低音のみで記していた（[22], pp. 473-474）。

下でもちいた空虚5度、異なる調に属する完全和音によって伴奏を行う。これらは再現部で安定した調性を、続く結尾におけるト長調への解決をより効果的にするために、いったん弛緩させることに役立っている。そして214小節でVn.が嬰へ音に達すると、それは再び拡大された動機a³すなわち「悲しき鳥」となり、またPf.の伴奏には鐘を思わせる本位イ音のペダルが現れる。

その後223小節のハーブを模した上昇型を経て、わずか8小節の結尾となる。ここではまずアンダンの速度を落としてPf.が第1主題を回想し、続いてそれはフガート風に3声部に分かれ、第229小節以降は動機a³による無数の鐘を響かせ、この楽章を終える¹⁷⁾。

紙面の都合上説明できなかつた箇所も多々あるが、以上の分析で、個々の主題・動機的成分が伴奏型を含めたあらゆる水準において有機的に結合されている、この楽章の構造が明らかになったと思う。そして前述の「二つの楽器の対比」という主題は、単に音の表面的な対立のみならず、多調的な対立や「旋律的」主題と「動機的」なその対比など、この有機的な構造において具現化されているのである。また調性については、提示部と展開部では旋法や長短両方の3度を含む和音、減8度音程などの使用により調性の安定は執拗に回避され、再現部の第153小節の頂点を経て、ついにト長調の勝利が確認される、という筋書きに基づいているといえよう。ただしその勝利は、ラヴェルの初期作品に見られたオプティミスティックな生の期待からは程遠い悲劇的なもので、それは後期作品群を貫く特徴でもある。ともかくこの楽章は、「鳥の鳴き声」や「鐘」といった具体的な音楽的表象によって喚起されるリリズムに満ち¹⁸⁾、同時に厳格な「露呈形式」によって抽象的な音楽的形式として緻密に構造化されているのである。

2.2 第2楽章〈ブルース〉

抽象性と具体性が混在する第1楽章に比べて、この〈ブルース〉と名付けられた第2楽章は、ジャズの影響にその美的背景を容易に求めることができ、実際ラヴェル自身のものを含めて既に多くの記述がある¹⁹⁾。よってここでは最低限のことを述べるにとどめたい。

政治とは反対に、芸術面においては自らを「ナショナリスト」と称すことも辞さなかつたラヴェルは「ジャズ」を単なる流行ではなく、「アメリカの国民音楽を形成し得るおそらく唯一の表現形式」として「シリアスに」受けとめていた²⁰⁾。その上でラヴェルは、自らの〈ブルース〉も「様式化されたジャズ」であると認めながらも、同時にまぎれもなくそれは「フランス音楽」あるいは「ラヴェルの音楽」に他ならないと断言し得たのである（[7], p. 140; [24], p. 46）。このような意味で、この〈ブルース〉はよくいわれるような音楽的要素の表面的な借用による「模倣」という意味での単なる「パステリッシュ」や、あるいは「ジャズへのオマージュ」とみなすべきではなからう。それは、《マダカスタル島の歌》の〈アウア〉と同様に、反人種差別主義者としてのラヴェルによる「他者」理解の産物であることを忘れてはならないのである²¹⁾。

さてこの第2楽章はロンド的な複合三部形式に基づき、二つの主題とリズム（譜例9）によって構

17) 「鐘」は《耳で聞く風景》(1897)の頃からラヴェルを魅了し続けたモチーフであった（[25], pp. 21, 139, 142-143）。

18) ラヴェルは文学的主题に基づかない自身の作品におけるリリズムを自覚しており、またそれをドイツ的なものとは注意深く区別していた（文献番号 [8] を参照）。

19) ラヴェル自身による記述・インタビューは文献番号 [6]; [7]; [3] 等を参照。その他のものとしては [13], pp. 177-178; [25], pp. 83-84, 199; [29], pp. 84-89; [27], pp. 53-55. 等を参照。

20) 文献番号 [6]; [1] 等を参照。なおこの「国民音楽」という概念は多民族的なものを包含しており、当然そこにはスペインやアフリカから影響も指摘されている。

築されている。すなわちその構成は、序奏部（第1-11小節）、提示部（第12-77小節）、中間部（第78-109小節）、再現部（第110-137小節）、結尾（第137-144小節）となる。まず冒頭では、Vn.の弱拍にアクセントを伴ったリズムR¹の伴奏型や、Pf.による後述するリズムR²を予見させる句読点的な動機が²²⁾、ジャズの雰囲気喚起させる。また和声的にも凝った仕掛けがある。つまり上記のVn.の伴奏型はト長調の和音に基づくが、それにPf.が空虚5度による変イ長調の和音を重ねる時、前者の各音は後者に対するブルーノートと長7度となる。これは第1楽章でも述べたが、ジャズの和声が多調的に解釈されていることを意味する。他方でこの序奏部では両楽器は異なる調号で記されており、ト長調が「ブルース」によって変イ長調に吸収される、というある種の調性のドラマを提示しているようにも思われる。

譜例9：リズムR¹

リズムR²



続いて提示部は、主要主題、副次的主題、リズムR¹、そして推移部（第37-53小節）によって構成される。まず主要主題だが、この主題はブルーノートを含み半音階的に上昇する前半部分（第12-16小節）と、符点4分音符を含みシンコペーションをその特徴とする後半部分（第17-19小節）から成り立っているが、この箇所では休符によってたびたび中断されることで、ジャズボーカルの即興的な雰囲気を醸し出している²³⁾（譜例10）。

譜例10：主要主題（第2楽章）



この主要主題の提示後、短い確保（第27-36小節）を経て、推移部に入る。ここでは、Pf.には加工された第1楽章の動機d¹が現れ、またVn.は同じく第1楽章の動機a³に基づく旋律を奏し（第43-45小節）、楽章間の連続性が示されている。そして第54小節では再び主要主題に回帰するが、ここでは平易な4分音符によるR¹に、冒頭の句読点的動機の転回型やフォックス・トロットの旋律が組み合わせられる。

そして第64小節で、Pf.が副次的主題を提示する。この主題は、4, 3, 2度等の下降による動機f¹と、

21) ラヴェルは第一次世界大戦中に組織され、公共の演奏会からのドイツ音楽の排除をその目的の一つとした愛国的音楽家組織〈フランス音楽保護のための国民連盟〉への加入を拒否した他に、1930年代にはユダヤ人であるという理由でコンサートをキャンセルされた歌手のマドレーヌ・グレーを弁護した（[23], pp. 156-157, 277）。

22) ピビンはこの動機をジャズというよりはラグ・タイムに属する、典型的なフォックス・トロットのリズムとみなしている（[26], p. 106）。

23) なおジュルダンはモランジュによれば、この楽章のPf.の伴奏についてラヴェルは、10度の和音を崩して、かつ正確なリズムで弾くことでスティール弦を指で引っ掻いたような印象を与えたかったのだという（[15], p. 193）。

符点8分音符を含む動機 f^2 から構成されるが、それらは共に4度の音程間隔やシンコペーションと、3音のグループに基づくリズムをその特徴としている²⁴⁾。主要主題がブルースの歌唱法に基づいているのに対して、この主題はジャズピアノの即興を模しているといえよう（譜例11）。なお第72-77小節では、この主題はカノン風に処理され、Vn. のピチカートとPf. のレガートによって「対比」されている（[11], p. 133）。

譜例11：副次的主題（第2楽章）



さて第78小節でリズムがそれまでの R^1 から R^2 に代わり、中間部に入る。ここでは嬰へ長調と嬰ト長調の二つの和音から成り立つこのリズムの繰り返しの上で、Vn. によって即興的な旋律が奏される。まさにノスタルジックなこの旋律は、主に嬰イ音を主音とする5音音階と嬰へ短調に基づく3連符の下降という二つの要素から成り立っており、またその後者は第1楽章の第3主題（第169-170小節）と関係付けられているといえよう。この「即興」は、第94小節でジャズボーカルのだみ声を模した駒のほとんど真上で弾かれる短いカデンツァによって締め括られ、Vn. はリズム R^1 に移り、他方 Pf. は動機 f^2 と主要主題の頭部をもちいて再現部を準備する。

そして再現部では、Vn. がプファンの表現を借りれば「推敲された」主要主題を奏し、それを伴奏する Pf. の内声には動機 f^1 が現れ、この楽章の二つの主題が組み合わせられる。このような手法はラヴェルにおいて常套的なものではあるが（[25], p. 131）、第121小節以降は Vn. が R^1 を、Pf. が R^2 を奏することによって、二つの異なるリズムもまた同様に組み合わせられているのである。さらに第125-129小節では、この複合リズム内に動機 f^2 も現れ、これでこの楽章の主要な構成要素がすべて出揃うわけである。そして第130小節以降、この複合リズムの執拗なまでの「反復」によって強迫観念的な緊張が築かれ、それは第137小節で突然中断され、結尾となる。

結尾ではまずブルーノートを含む変イ長調の和音がアルペジオで奏され、その後主要主題が Vn. と Pf. によって対話的に回想される。そして冒頭の句読点的な動機と共に、短7度のブルーノートを含む変イ長調の和音によってこの楽章の幕は閉じる。

ラヴェルが「ブルース」という様式の中に、通常の「ソナタ」の緩徐楽章における旋律の範型^{モデル}をみいだしたというのは想像に難くない（[29], p. 87）。しかしながら以上の分析で、この〈ブルース〉が単なるジャズのイディオムの借用にとどまらず、それらの諸要素をクラシックの文法によって解釈し、「ラヴェルの音楽」として再総合している過程が明らかにされたと思う。そしてそれこそ、前述のラヴェルの自負を裏書きするものに他ならないのである。

2.3 第3楽章〈無窮動〉

〈無窮動〉(Perpetuum mobile) と名付けられたこの第3楽章には、初期ヴァージョンが存在していた。しかしそれは「ピアノ伴奏付きヴァイオリン独奏曲」のようで他の楽章と結びつかない、との

24) ピピンはこの3音のグループを基礎とするリズムの起源として、W.C. ハンディの《メンフィス・ブルース》や《セント・ルイス・ブルース》等を挙げている（[26], p.107）。

理由で廃棄されたという ([29], pp. 109-110)。この逸話からこのソナタ全体としての有機的統合性への、ラヴェルの強い欲求が見て取れるであろう。実際この楽章は、第2楽章と同様に二つの主題とリズムによって構築されているが(譜例12)、それら主題は先行する第1, 2楽章の動機に基づき、またその他の箇所においても、この楽章はほぼ先行楽章の動機的要素によって成り立っているのである。

譜例12: リズム R³

リズム R⁴



この楽章も複合三部形式に基づき、その構成は序奏部(第1-14小節)、提示部(第15-78小節)、中間部(第79-138小節)、再現部(第139-176小節)、結尾(第177-194小節)となる。

まず序奏部だが、ここでは第1楽章の動機 b を Vn. と Pf. が交互に奏し、音価を細分化させながら速度を増してゆく、というとてもわかりやすい構成となっている。しかし和声的には複雑である。すなわち第2楽章の終止和音である7度を含む変イ長調の和音は、第3楽章の冒頭において変ニ長調の属和音として展開された形で持続しており、このことは上述の動機 b における変ニ音によって確認される。そしてその意味で第14小節における二長調の和音は、実際は根音を省略した減5度、短7度、短9度を含む変イ長調の和音と解釈され、いよいよ変ニ長調への解決を期待させるが、その和音は記譜上にあるようにト長調の属和音として機能し、第15小節で長7度を含むト長調の和音に不意に解決されてしまう ([27], pp. 78, 164)。このカダンスの循環法をもちいたトリックは、第2楽章の序奏と同様に、楽章間の調性上の有機的連続性を確保するために使用されているといえよう。

さて提示部は、推移部(第15-28小節)—主要主題(第29-39小節)—推移部(第40-51小節)—副次的主題(第52-66小節)—推移部(第67-78小節)の順に進行する。まず最初の推移部では、この楽章の基本となるリズム R¹ が提示される。このリズムは2+4+2小節からなる3拍子に忠実な音型で、その長7度の音程間隔から動機 e と関連付けることも可能である (*Ibid.*)。また第23小節以降はこの3拍子の流れを区切る旋律が続くが、ここではイ長調とト短調という多調的な対立(第25小節)が生じ、それがロ長調へ解決する進行となっている。

続く第29小節で主要主題が提示される。この主題は3連符の下降という点からは第2楽章のリズム R² に、三和音の平行進行という点からは第1楽章の動機 c に基づいている。さらに、その短前打音から動機 b と関係付けられているといえよう(譜例13)。

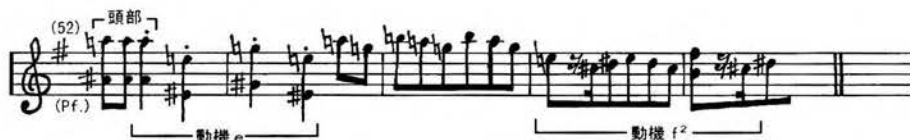
譜例13: 主要主題(第3楽章)



次の推移部では動機 c に基づく三和音の平行進行がみられ、続いて副次的主題が提示される。この主題は《高雅で感傷的なワルツ》の冒頭のような、いわば記号化された「ワルツ」の音型をその頭部

にもち、それに減8度の音程間隔による動機eと動機f²が連結されて成り立っている（譜例14）。その頭部はとりわけ重要である。というのは、それはこの楽章唯一の動機であるのみならず、機械的・トッカータ的ともいえるこの楽章も、やはりラヴェルの音楽における重要な形式的要素であった「舞踏」と繋がっていることを示唆しているからである。

譜例14：副次的主題（第3楽章）



この副次的主題の後の推移部で、この楽章の二つ目のリズムであるR⁴が提示される。このリズムは8分音符と4分音符の組合せによる2小節を基本単位とし、第58-60小節で既に提示されている。また冒頭の4音は第2楽章の句読点的な動機に派生する（[27], p. 79）。

以上でこの楽章における主要な動機的・リズム的要素はすべて出揃い、続いて中間部となる。この中間部にはそれほどはっきりとした構成はなく、先行楽章の諸要素が次々と回想されることで成り立っているといえよう。まず最初の部分（第79-88小節）では、上記の副次的主題の頭部が下降しながら6回繰り返される。その時それに二つの外声部が伴うが、上外声部は短7度、短9度を伴うロ長調の和音に、下外声部は本位ロ音を主音とするブルース音階にそれぞれ基づいており、いわばロ長調とブルースが「対比」させられているのである。次の箇所（第89-104小節）では、2度下げられた動機d¹が第2主題の頭部をも伴ってPf.によって奏される。またこの動機d¹は第101小節以降でも反復されるが、その際は音程も第1楽章のそれと一致し、否応無しにその存在を聴き手に認知せしめるようになっていく。その次の箇所（第105-114小節）は、Pf.がリズムR³を奏しているだけのようにみえるが、実はVn.のパートに第1主題がパラフレーズされているのである（[27], pp. 80, 165）。そのまた次の箇所（第115-128小節）では、今度は第2主題（動機d¹）がパラフレーズされ、他方Pf.が奏する長短両方の3度と7度を含むホ調の和音は、第2楽章の結尾のそれ（第137小節）とほとんど同じものであり、ここでも両者が「対比」されているのは明白であろう。そして第128小節で中間部の頂点が築かれると、Vn.は再び動機bに、Pf.はリズムR⁴に戻り、再現部を準備する。

さて再現部は実に簡潔にまとまっている。ここではまず主要主題が、今度はリズムR⁴を伴って奏され（第138-148小節）、続いて動機cによる上昇句によって高揚し、それが第155小節で副次的主題に接続される。これ以降Pf.がリズムR³を、Vn.がR⁴を奏し、二つのリズムも結合され、さらに第161-164小節ではPf.がR⁴をも奏することによって二つの楽器は完全に「一致」するのである。「二つの楽器の対比」というこの《ソナタ》の主題を考慮すると、この印象的な場面を楽曲全体のクライマックスとみてもよいであろう。

第169小節以降は動機f²をオスティナート風に反復しながら高揚してゆき、第177小節で結尾となる。ここではまず第1主題が、空虚5度を伴い拡大された音型で奏される。そして第187小節以降でエピローグとなり、Vn.はダブルストップ奏法によってト長調の和音を奏し、一方Pf.にはリズムR³とこの楽章の主要主題を要約・結合させたストレッチが現れる。ついに第194小節でこの両者は同一の前打音を伴うト長調の和音で、プファンがいうにはこの第3楽章を「締め括る」ことなく「終え」（[27], p. 81）、《ソナタ》全体の幕を閉じる。

前述のようにこの最終楽章は、主題・動機的要素のほとんどを先行する楽章に依存している。もちろんこのような手法は他の作曲家にもみられる訳だが、例えば先行する動機的な諸要素を組み合わせ新たな主題を作るという大胆な加工や「対比」という主題に基づく動機的処理の意味付けなどから、その水準が非常に高いものであることが明らかにされたと思う。そしてそれは、叙情的な第1楽章と〈ブルース〉の第2楽章という、あまりに異なる二つの要素を「機械的な舞踏」ともいべきこの〈無窮動〉によって結合するために必須の手段であったといえよう。またこの楽章において「二つの楽器の対比」という主題は、第161小節以降の両者の「一致」によって、その結論がみいだされているのである。

おわりに

以上、和声と形式を中心としてこの《ソナタ》の分析を試みた。残る課題は、この作品のもつ様式的・美的意義をラヴェルの他の作品との関係において考察することであろう。

既に述べたように、もともと古典的な様式感覚をもっていたラヴェルは、人生の後半に入るにあたってその技法を集大成するために、「露呈形式」を意識的に推し進めていった。この「露呈形式」は、単なる表面上の音の問題に限らず、異なる要素・情緒の「対比」と「均衡」という西洋近代芸術の基礎をなす概念をも「露呈」させることを意味している。ラヴェルが述べた、ヴァイオリンとピアノという「二つの楽器の対比」という主題は、この文脈で理解されなければならない。この楽曲は、まったく異なる様式の楽章によって構成され、またそれらの内部においても多様な要素が偏在しているにもかかわらず、この「露呈形式」に裏打ちされた強固な統合性を有しているのである。

とはいえそれにもかかわらず、この作品から受ける印象が必ずしも統一されているとはいえないのもまた事実であろう。そこには、ロラン＝マニユエルのいうような《ラ・ヴァルス》(1919-20)や《ボレロ》、《左手のためのピアノ協奏曲》にみられる「ほとんどパニックに近い、不安な特徴」と、《子供と魔法》や《ロンサール、その魂に》(1924)などが保つ「悲しみの中で微笑みかける、純粋で暖かいリリズム」([28], p. 207)が、互いに楽曲全体における主導権をとることなく、対等な立場で同居している。またオーレンシュテインが主張するように、多調的な手法を用いた厳格かつ過激な対位法という観点では《ヴァイオリンとチェロのためのソナタ》に、またジャズのイディオムの抽象という点では後の二つの《ピアノ協奏曲》に対して、確かに見劣る面もあろう([25], p. 200)。この作品が研究者の関心を惹くことが稀であったのは、これらの理由によるものかもしれない。

しかしながら「子供の頃、あらゆる音楽に興味をもっていた」([9], p. 19)と言い、後年は無調音楽やジャズに同時に関心を抱いていたラヴェルにとって、その矛盾に満ちた特徴は必ずしも不自然なものとはいえない。むしろ、動物の鳴声や鐘の音によって喚起されるリリズムやノスタルジア、ジャズの哀愁や喧騒、多調あるいは無調的ソノリテによる悲痛さ、工場のように機械的かつ舞踏的なリズムなど、ラヴェルを終生魅了し続けたそれらの音楽的諸要素の併置こそ、「雑居するミュージアたち」(musae mixtae)というラヴェルの音楽的理念に他ならないのではないか²⁵⁾。これら異なる音楽的諸要素の交雑のなかに、我々はラヴェルの音楽の本質をみいだすのである。

25) これはラヴェルが《左手のためのピアノ協奏曲》のピアノ編曲版自筆譜の表紙に記した題辞である([18], p. 776)。なおこのラヴェルのラテン語は文法的には間違っており、正しくは“musae mixtae”あるいは“musae mixtales”であろう。それとも「猥雑なミュージア(単数)へ」といった意味であろうか。

[楽譜]

Ravel, Maurice. *Sonate pour violon et piano*, Paris: Durand & C^{ie}, 1927. *

[ラヴェル自身の記述・インタビュー]

- [1] 'El gran músico Mauricio Ravel habla de su arte', by André Révész, *ABC de Madrid* (May 1, 1924); Eng. trans., 'The Great Musician Maurice Ravel Take about his Art', in [24], pp. 431-35.
- [2] 'Entretien avec Ravel', *La Revue Musicale* 12 (March, 1925) : 193-94; rep. in [23], pp. 359-60.
- [3] 'Maurice Ravel: Man and Musician', by Olin Downes, *New York Times* (Aug. 7, 1927); rep. in [24], pp. 448-53.
- [4] 'Sur l'inspiration', *The Chesterian*, Jan.-Feb., 1928, 98 (68) : 115; rep. in [23], p. 326.
- [5] 'Mr. Ravel Returns', by O. Downes, *New York Times* (Feb. 26, 1928); rep. in [24], pp. 457-58.
- [6] 'Take Jazz Seriously', *Musical Digest* 13/3 (March, 1928) : 49, 51; rep. in [24], pp. 390-92.
- [7] 'Contemporary Music', *Rice Institute Pamphlet* 15 (April, 1928) : 131-45; rep. in [24], pp. 40-49.
- [8] 'Ein Nachmittag bei Maurice Ravel', *Neue freie Press* (Feb. 31, 1932); Eng. trans., 'An Afternoon with Maurice Ravel', in [24], pp. 487-89.
- [9] 'Esquisse autobiographique', *La Revue Musicale* (Special Issue: Dec., 1938) : 19-23; rep. in [23], pp. 43-47.

[参考文献]

- [10] Boucher, Maurice. 'La sonate de Maurice Ravel, pour piano et violon', *La Revue Musicale* 8 (July, 1927) : 53-54.
- [11] Braun, Jürgen. *Die Thematik in den Kammermusikwerken von Maurice Ravel*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1966.
- [12] Chalupt, René and Marcelle Gerar. *Ravel au miroir de ses lettres*, Paris: Robert Laffont, 1956.
- [13] Demuth, Norman. *Ravel*, London: J. M. Dent & Son, 1947 (rep. New York: Collier Books, 1962).
- [14] Duchesneau, Michel. "Maurice Ravel et la Société Musicale Indépendante: 'Projet mirifique de concerts scandaleux' ", *Revue de Musicologie* 80/2 (1994) : 251-81.
- [15] Jourdan-Morhange, Hélène, 'Mon ami Ravel', *La Revue Musicale* (Special Issue: Dec., 1938) : 192-97.
- [16] _____. *Ravel et nous*, Genève: Éditions du Milieu du Monde, 1945.
- [17] Lenormand, René. *Études sur l'harmonie moderne*, Paris: Éditions Max Eschig, 1913 (rep., 1971).
- [18] Marnat, Marcel. *Maurice Ravel*, Rennes: Fayard, 1995.
- [19] Menuhin, Yehudi. *Unfinished Journey*, London: Book Club Associates, 1977.
- [20] Nectoux, Jean-Michel. 'Ravel/Fauré et les débuts de la Société Musicale Indépendante', *Revue de Musicologie* 61 (1975) : 295-318.
- [21] _____. 'Maurice Ravel et sa bibliothèque musicale', *Fontes Artis Musicae* 24 (1977) : 199-206.
- [22] Orenstein, Arbie. 'Maurice Ravel's Creative Process', *The Musical Quarterly* 53/4 (1967) : 467-81.
- [23] _____. ed., *Lettres, écrits, entretiens*, Paris: Flammarion, 1989.
- [24] _____. ed., *A Ravel Reader: Correspondence, Articles, Interviews*, New York & Oxford:

Columbia Univ. Pr., 1990.

- [25] _____. *Ravel: Man and Musician*, New York: Columbia Univ. Pr., 1975 (rep., New York: Dover, 1991).
- [26] Pepin, Sister M.. *Dance and Jazz Elements in the Piano Music of Maurice Ravel*, Ph.D.: Univ. of Boston, 1972.
- [27] Pfann, Walter. *Zur Sonatengestaltung im Spätwerk Maurice Ravel*, Regensburg: Gustav Bosse Verlag, 1991.
- [28] Roland-Manuel. *A la gloire de... Ravel*, Paris: Édition de la Nouvelle Revue Critique, 1938.
- [29] Rosenthal, Manuel. *Ravel: Souvenirs de Manuel Rosenthal*, ed., Marcel Marnat, Paris: Hazan, 1995.
- [30] Willson, Eugene Norman. *Form and Texture in the Chamber Music of Debussy and Ravel*, Ph.D.: Univ. of Washington, 1968.

* なおかつてジュルダン = モランジュの個人所蔵であったこの作品の自筆譜は、一時期 Sibley Music Library (Eastman School of Music) に所蔵されていたが、現在は所有者に返却されている。この所有者は匿名を希望しており、よって1998年5月28日の時点では、この自筆譜を参照することはできなかった。

(2000年6月受領)

やま もと なる お
山 本 成 生

現 在 東京大学大学院人文社会研究科在学