

原 著

モーリス・ラヴェルと版画技法について

The techniques of print
in Maurice Ravel's works

古瀬 徳雄

要約：モーリス・ラヴェル（1875～1935）の創作期間40年の作品数は約60である。ピアノのための小品と曲集、室内楽、管弦楽作品、バレエ作品、ピアノ協奏曲などがあるが、特徴として自作の編曲が23曲に及んでいる。

芸術的な作曲は、そのオリジナリティが歌曲であるのか、一つの楽器であるのか、管弦楽であるのかによって、作品の萌芽から決定されて始められる。編曲は、原作の精神を維持しながら、親しみやすい旋律を抜き出し、他の楽器に移し替えるなど、目的に応じて行われるものであり、作曲者自身が編曲するのではなく他者が行うのが一般的である。ところがラヴェルの場合は、自らの作品を創作と同時に併行して編曲版を作っていることである。

2009年7月19日「かたちは、うつる」と題した国立西洋美術館が所蔵する版画展を鑑賞した。版画史に沿って通観しながら《ボレロ》が色彩を伴って筆者の脳裏に鳴り響き出し、この音楽の特殊性と版画の技法との一致を直観した。そこでラヴェルの編曲作品の変遷を分析することにし、自ら最高傑作と称した《マダガスカル島民の歌》には、文明の行き過ぎた発達で自然を破壊し、人類を危機に導くことを見抜いた彼は、この作品を媒体として、版画の「反転」の技法を駆使し、人類への警鐘を発していることを見つけることになった。

Key Words：編曲、版画、うつす、マダガスカル島民の歌

はじめに

ラヴェルの音楽と版画の技法の一致をみるために、彼の作品の中から編曲した「うつりゆく」作品を調べるため、幾多の版を精査することにした。版画が紙を媒体として「うつる」ところから「転写」を特化して分析しているうちに、音楽を超えたところに本質が「うつしとられ」創作されていることに気づいた。彼自身により創作された芸術作品の中に存在したであろう「自己」が、編曲の段階でどのように生成され、変容されていったのであろうか、その存在を探り当てることにした。

I ラヴェルの編曲作品について

ラヴェルになぜ編曲が多いのか。音楽様式の本質が音色と響きに緊密に結びついている場合は、編曲が難しく原曲を損ないかねない。ところがラヴェルの音楽は、彫琢の太い旋律線と構造によって保持され、音色と響きが

二次的な役割を果たしている。そのために、原版の完成度がしっかり構築されていれば、編曲しても価値を損ねることはなく、かえって多彩な効果を発揮することになる。彼の作品数の少なさは創作の泉の枯渇からではなく、オーケストレーションの卓越した才能による編曲こそ、発展的な重要な創作活動と位置づけることができる。

II 「版画」の小史と対象

(1) おこり

版画とは木の板、金属板、平滑な石などに凹凸をつけ顔料をのせて、上から擦ったり圧力をかけながら、版上の図柄部分の墨や顔料を刷り取ったものである。版画のおこりは、今から約2万年前のフランスのソリュトレ文化時代からマドレーヌ文化期頃までに描かれたペシュ・メルルの洞窟壁画に見られる。そこには「斑点のある馬」が描かれ、2頭の馬の胴体に一面の斑点模様がある。この壁画の周辺に白い手型が浮き彫りされ、これはおそらく手を置いて顔料を吹き付けたのであろう。これこそ版画の陰型の手法であり、以前の色料を手塗りに塗って、掌

ラヴェルの編曲作品

曲名	原曲版	編曲版
古風なメヌエット	Pf. 1898	Orch. 1929
耳で聴く風景	Pf. 2台1895-97	Orch. 1907-08
亡き王女のためのパヴァーヌ	Pf. 1899	Orch. 1910
花とマント	独唱 Pf. 1903	独唱 Orch. (未)
鏡	Pf. 1904-5	洋上 Orch. 1906 道化師 Orch. 1918
序奏とアレグロ	Quart. Fl. Cl. Hrp. 1905	Pf. 2台1906
スペイン狂詩曲	Orch. 1907-8	Pf. 4手1907
スペインの時	歌劇 1907-9	Pf. 1908 Orch. 1911
マ・メール・ロワ	Pf. 4手1908-10	Orch. 1911 バレエ 1911
民謡集	独唱 Pf. 1910	ヘブライの歌 1923-24
高雅で感傷的なワルツ	Pf. 1911	Orch. 1912 バレエ 1912
ダフニスとクロエ	バレエ Pf. 1910 Orch. 1912	Pf. 1912
2つのヘブライの歌	独唱 Pf. 1914	Orch. 1919
クーブランの墓	Pf. 1914-17	Orch. 1919 バレエ
ラ・ヴァルス	Orch. 1919-20	Pf. 独奏版 Pf. 2台版 バレエ 1919-20
ロンサールここに眠る	独唱 Pf. 1923-24	Orch. 1935
ツイガーヌ演奏会用ラブソディ	Vn. Pf. 1924	Vn. Orch. 1924
子供と魔法	歌劇 1920-25	Pf. 版 Orch. 1925
マダガスカル島民の歌	独唱 Fl. Vc. Pf. 1925-26	Pf. 1926
夢	独唱 Fl. Vc. Pf. 1925-26	Pf. 1926
ファンファーレ	バレエ Orch. 1927	Pf. 4手1929
ボレロ	バレエ Orch. 1928	Pf. 4手1929 Pf. 2台1929
左手のための協奏曲	Pf. Orch. 1929-30	Pf. 版1930

を押し付けただけの陽型とは異なっている。以後、ガルガの洞窟にも数多くの陰型の手型が見られる。版画のおこりは身体が版であり「うつし」の対象となり、これが版画の出発であろう。

(2) 現存する版画

版画として最も古いものは「中国の成都の望江楼で発見された、8世紀の<陀羅尼経咒>である。中央に小さく蓮座上の仏像が刻まれ、その外側を17～18行の梵文経咒で取り囲み、さらに梵文の4周を30あまりの図像が台座を中心に向着いて囲んでいる^{①)}」を挙げることができる。

日本では「正倉院の<宝相華文>であろう。これは東大寺大仏殿の庇を飾る模様の型として…<鸚鵡蠟纈屏風><羊木蠟纈屏風>など動植物のさまざまな文様が染め抜かれている^{②)}」が最古のものといえる。

欧州で木版の最古のものは、フランスで発見された<プロタの版木による近年の刷り>(1300年頃)でキリストの磔刑の一部が彫られ、チロル地方で作られた<カナの婚宴>(1400年頃)ではキリストと数人の人物を配置し、葡萄の蔦模様で装飾され、6枚の版木

によって刷られている。木版画はキリスト、聖母子、聖人像などを描いた素朴な作りに表れ、人々の礼拝画像として、またお守りとして生活の中に溶け込んでいった。

(3) 銅版画

銅版画はビュランという先端が鋭く尖った刃物で金属板を彫って制作していく。作品には宗教版画、風景版画をはじめ、宮廷生活や裕福な階級の文化や風俗を反映させた光景が多く取り上げられている。1500年代に入り、エッチング(腐食銅版画)が登場し、防食剤で覆われた金属板を針状の道具で線描しデッサンの調子で描画する。繊細な彫りの線が強調され、全体として深い陰影、淡い濃淡で満たされていく。肖像画、寓意画、神話を題材にしたテーマなど、古典的な形態を示し装飾性に富み、版画史の重要な一群になっている。

木版画も銅版画も表面に凹凸を付けることで画を転写した。石版画は版の上に描くだけであり、石灰岩に水を含ませ石に油性で描くと水をはじき、水と油に二分されたところで油性インクを落とすと残る。後にクレヨン・マナーに改良され、可能性が拡大し表現が豊かになり、1820年代のフランスで黄金時代を迎える。

(4) 版画の対象

1) 肖像画

版画による肖像画としてクロード・メランの〈聖顔〉を取り上げる。ピュランの技巧が冴えた作品で、〈聖顔〉はキリストがゴルゴダの丘に向かう道で、ヴェロニカがキリストの額の汗を拭ったが、その布に顔が「うつされ」再び浮かび上がったキリストを真正面から捉えたものである。布地の揺らぎと髪の毛の一筋一筋の陰影は、螺旋状に続く線の太さを調節して描かれ、交叉を避け平行線を維持し、卓越した彫り込みがされている。ピエール・ドゥルヴェの〈大王ルイ 14 世〉は、国家権力を示す道具に囲まれた正装の王の公式の肖像画になっている。

肖像画を真正面から描けば礼拝像のように聖化、神格化する作用がある。横顔は自ら人を寄せつけず、一方的に見つめ続けることができ、一定の距離を保って観察できる対象となる。コインにもよく描かれているように、モデルと一定の客観性を持ちながら実在感が記号化され、歴史的に持続させる作用を引き起こしている。顔を4分の3の正面で描く斜方視では、自然さ、偶然性、親和感が醸し出されてくる。肖像画には、版画の複製可能な特性が生かされ、時代を先導する統治者、学者、宗教者たちの顔が多く描かれ、宣伝効果をもつ波及力となって、政治的な利用価値を保証していくことになったのである。

2) 風景版画

人物のない風景版画を描いたのは16世紀のドナウ派の版画家たちで、森や樹木をうねらせ、絡ませ、根や幹を新たな不気味なものに仕立てた。ジャック・カロの〈ルーヴル宮の見える光景〉はセーヌ川に船群を配し、ネールの塔とヴェルサイユを視界に納め、均整の採れた遠近法が駆使されている。このヴェルサイユの宮廷において、国王の即位や条約締結、外国使節の歓迎など華やかな野外祝典が開催され、その風景をイスラエル・シルヴェストルは版画に残している。1653年、宮廷バレエ「夜」に太陽の扮装で出演したルイ 14 世の姿も無名版画家によって描かれている。1637年のカステロ・ロドリコ侯が催した祝祭の様子は、風景画の巨匠であるクロード・ロランが、仕掛け花火を主題に明暗を強調するエッチングの手法を生かし、版画連作として見事に再現している。

3) 日本の版画

日本の版画の巨匠、北斎と広重はそれぞれに特徴を生

かした風景版画を制作している。水面の表現はヨーロッパでは水平に引かれるが、日本の画には彎曲があり、北斎の〈富嶽 36 景甲州石班沢〉では左上りになっている。広重の〈名所大はし あたけの夕立〉では2枚の版木を使って濃淡2色の墨で摺り、これらの線が重なり合い交叉することで凄まじい雨脚の音が聞こえてくる作品である。広重は〈名所江戸百景深川洲崎十萬坪〉では、鳥の目線で冬化粧の水辺の陸地を空撮している。北斎の〈富嶽 36 景駿州江尻〉では、突風にあおられ、旅人は慌てふためき、紙が天高く舞う瞬間を劇的に捉えている。日本の風景の素材は、単に風景だけを描くのではなく、花鳥風月を配するなど、移りゆくものをそのまま見詰め、一期一会を大切に、いずれ変わる、朽ちる、散ることを踏まえた文化に脈があることを風景画から読み取ることができる。

Ⅲ 版画の手法をめぐる語句について

(1) 「彫る」

版画を表す仏語にエスタンプとグラヴュールがある。「エスタンプが刷りの操作を強調し、グラヴュールが版の製版法を強調する³⁾」版画は硬い材質を彫って、凸版と凹版をとることであるから「graver 彫る、刻む」の動詞からきた「gravure」(グラヴュール)を名詞一つで両方を表すことができた。18世紀末になって石版の面にクレヨンで描くリトグラフィィーが出現すると、厳密に言えば無理であるが版画というジャンルに収まるとし、学問的にはグラヴュールよりエスタンプを版画の総称としている。

(2) 「刷る」

スルと発音する言葉は、広辞苑によると「刷る」「摺る」の二つがあり、両者とも版をする、印刷をするという字義を持つ。さらにスルには「摩る」「擦る」「磨る」「搦る」の語を挙げ、版画や印刷をする意味には「刷る」が最も多く用いられ、宋の時代から木版や活字の印刷には、明らかに「刷る」の字があらわれている。

(3) 「うつす」

広辞苑によると「うつす」を漢字にあてると「移す」「遷す」「映す」「写す」がある。「移・遷」では、事物をそのままある所から他の所へ移動させること、人の心、関心の対象を変えること、地位、配置などを変えること、色や香りを紙や布にすりつけてしみこませること、もののが憑くこと、病気などを伝染させることなどが挙げられる。「映す」では、鏡や水面などに物の姿などが表

れること、他からの影響を具体的な姿として反映することである。「写す」は文字や絵図などを原物になぞらえて書きとること、模写や見聞きしたことを文章や絵などにすること、また写真を撮ることも含まれる。

「写・映」では、うつす行為の前後でうつす主体とうつされる対象の間に、質的变化や転換が生じることはないが、「移す」は、対象の質そのものが変化することまで予期されるのである。

「成り変わる」の意に用いる例として、露草をすりつぶした水溶液で布にしるしをつけ下絵を描き染め上げると、露草の汁による下絵は跡形もなく消え目指す様様が完成する。露草が「移し花」とも呼ばれた理由はここにあり、ある物を別のものに「成り変わらせる」の意味になる。露草の汁の線が下絵として役を果たせば、あっさり消えるのでなく、もう一段高く次の世界に完全に融け入ってしまう。その時、露草は別のものの本質となって、その中に移動して行ったことになる。

「しみいる」の意味では、「閑さや岩にしみ入蟬の声」を「しみいる」は物理的に岩に蟬の声がしみ入ることはないが、芭蕉は心的現象として「しみいる」を直観している。また「うつす」の「うつ」を空、虚の意を表す例として、磯崎は「遷移(うつろひ)と書いて、誰もが霊(ひ)を抱いている。影となって立ち現れる。空洞(うつ)としての身体や自然物体へむかって、影向するだろう。浮遊しており、移ろい、憑依する。霊(ひ)の声が復唱され、増幅する。(もどき)という反復と模倣、それが伝承であった⁴⁾」と述べており、伊勢神宮の式年造替のような例である。

絵画において「うつす」の意の例としての模写は一般的であるが、歌川国芳(1797～1861)は、オランダ人の旅行家・ニューホフが1682年アムステルダムで刊行した銅版画の洋書「東西海陸紀行」を原資料にして、<忠臣蔵十一段目夜討之図>の浮世絵を生み出している。ここには江戸にない建物や背景を設定し、強い日差しを受けた建物の影に陰影を強調させ、南国風の雰囲気に仕立て、満月の冬空に残雪が残る江戸の町にヤシの木を配し、松には雪が残り、南国の職人の家を吉良邸に置き換え、赤穂浪士や犬にも影に合わせてモチーフを配置し、梯子をよじ登り次々に侵入せんとする浪士たち、平静を保つために犬に餌を与える浪士たちとのコントラスト、この「転用」は忠臣蔵の劇的な場面に思いがけない緊張感を与え、南国の風景はそのまま討ち入りの瞬間そのものに生まれ変わっている。国芳の見事な発想が、西洋か

ら東洋へ「うつし」変えられている。

IV 版画の技法

版画の三大傑作とされるデューラー(1471～1528)の<メランコリーI>を取り上げ、観察する中で版画独自の技法に焦点を当てる。

(1)「情念定型」

画面の右半分は、若い女性が左手で頬杖をつき虚空を凝視し座っている。右手にコンパスを握り、頭に草の冠りを載せ、鍵と巾着を垂らし、背中には双翼があり、右方より光を浴びている。最前列には球型の石、定規、鋸、鉋、インク壺など大工道具が散在し、中央には穴のあいた石に子どもが乗り、多面体の石も配置され、遠景の水岸には家と山並、空には虹が弧を描き、彗星が光り水面に反映し、中空には蝙蝠が飛び標題のメランコリーを掲げている。

頬杖について座る人物像としてロダンの<考える人>が連想されるが、菩薩<菩薩半珈像>、ミケランジェロ<預言者エレミア>等の瞑想的な思索の表現にも共通している。デューラーは後に<苦悩するキリスト><聖ヒエロニムス>にも、この頬杖をついて座るポーズを続けており、この瞑想する姿勢は、美術史に類出するポーズとして表れ、憂鬱という特定の感情と結びつく情念定型として作品を支配し標題の憂鬱の着想と一致している。

<十字架降下>と題する版画を創作した画家として、ライモンディ(1480～1534)ヴォルテッラ(1509～1566)カラヴァッジオ(1557～1610)などが挙げられる。いずれも磔刑の場面で、釘を抜きキリストを抱え下ろす人々、見守る聖母とつき従う人々との普遍的な構図である。キリストの崩れゆく身体、垂れた首と大きく屈曲する肢体から、痛みや苦しみに共感し、嘆きと憐れみを心から感じさせ、魂を揺さぶられる感情の中で、共通した情念定型としてあらゆる人々に命脈しているものになっている。

バッハは<ロ短調ミサ曲>の「十字架につけられ」で完全4度の下行音型を「受難の音型」として捉え、この音型を悲しみや苦しみの表現に用い、これも一つの情念定型として考えられるのではないか。

「情念を表現・伝達する形態言語としての人体の特定の歪んだ身ぶりに、アビ・ヴァールブルクは情念定型という名を与えている。それは第一義的には、イタリア・ルネッサンスの美術で多用された、古典古代の美術作品に

由来する、激しい感情の高まりを表す身振り言語であった。一見すると奇妙なことながら、人間を捕える情念は、同時代人の身振りの観察やその自然主義的な模倣によってではなく、過去の文化から借用された「定型」と化し形態言語を通じて表現されたのである⁵⁾。この定型という紋切り型を反復することが版画の技法において、版木の使用がこれにあたり、この凝固した形式が重ねられることが、構成上の主たる要素になってくる。

(2)「反転」

<メランコリー I>にもう一度立ち帰ろう。憂鬱のポーズであるが、外部の刺激を遮ることで自身の内部の心の動きを省察しているとも考えられ、憂鬱の姿勢に翼を与えることで、思考の潜在的能力を飛躍的に伸ばしていけることも示唆でき、同時に幾何学的図柄から肯定的な両義的解釈も可能である。配列要素を集約すると「第1が大工道具類、第2は背景の虹や彗星、第3は、はしごや天秤や砂時計や鐘や魔方陣、第4は球と謎めいた多面体などの幾何学的要素⁶⁾」である。そこには、揺れ動くメランコリーの心を持ちながらもはしごを使って上昇し双翼を羽ばたかせ大きく飛翔も可能であるはずの精神世界が、全く固定化されている。また動かないはずの球体や多面体の物質世界が逆に動き出す気配を感じ、これらが同時に描かれることによって、鬱状態の葛藤を表現し、両者は隔たった位置にありながらも他方の世界に「反転」の作用を起こさせている。

デューラーの<魔女>の銅版画は1500年頃作られた。「雄山羊にまたがる老女であるが、彼女は山羊の進行とは逆向きに座り、ふり乱した髪も山羊の進行とは矛盾した方向にたなびかせている。…下方には4人のプット達があり、でんぐり返りをしようとする者、その彼がもつ棒さきに手を伸ばして物欲しそうにする者…皆それぞれに姿勢や動きを違えながら、全体として円環運動を思わせる輪をかたちづくっている。この作品にどうやら、「反転」という含意があることは明らかである。—デューラーのモノグラムも(AD)も逆刷りになっている⁷⁾。この作品では、山羊を進行方向と逆向きに座らせることで予想される循環の必然性に対して反転の意図を視覚化し、プット達の輪舞する自然な循環も永遠ではない矛盾をも孕ませている。ここには万物の流れを逆転させ悪しき方向を断ち切り、回帰を拒む汚染物質が世界を破壊していくことを阻止することも示唆しているのではないだろうか。「情念定型」と「反転」をキーワードとしてさらに彼の作品を見ていく。「第一次イタリア旅行(1494-

95)を迎える時期のアルブレヒト・デューラーは、同時代のドイツ絵画の造形言語に含まれていなかった異教古代の情念的な身体表現に魅せられるようになる。すなわち、アントニオ・ポッライウオーロやアンドレア・マンテーニャらが描いた身振り言語の習得であり、彼らを通じた間接的な古代受容である⁸⁾。この時期に木版画連作<大受難伝>を生んだ。マンテーニャ派の版画の<オルフェウスの死>では左右から二人が暴力で襲いかからんとし、オルフェウスの右手は地について防御している。デューラーの木版画連作<大受難伝>における<十字架を担ぐキリスト>では、イエスは地に左手をつけて防御の姿勢をとり、前述のオルフェウスの身振りと同じく左右を逆転させ、その重みに耐えるキリストの姿に転用しており「情念定型」と「反転」が緊密に組み込まれた作品となっている。劇的な場面における一定の感情以外はさしはさむことができない状況で人物像を描くとき、版画家は最大級の情念を伝えようと形態を見つけ、その輪郭を縁取る。さらに人間共通な潜在的記憶として刻まれている情念が、ある条件下では再生し呼び覚まされてくる。記憶が版に刻まれることで刻印され、紙へ転写すると「反転」が生じるが、これこそ絵画にはなく版画独自の技法である。

ここでラヴェルの作品から、版画の手法をめぐる語句の「彫る」「刷る」「うつす」に基づく楽曲を挙げ読み解いていく。

V ラヴェルの版画手法に基づく楽曲

(1)「彫る」

《ラ・ヴァルス》は、14年間構想を練り「交響詩ウイーン」として発表する予定であったが、「管弦楽のための舞踏詩」として再構成され、1919年に管弦楽で作曲されたものが、1920年にピアノ独奏、2台のピアノ版に編曲された。《ファンファーレ》も1927年に管弦楽の作曲から、1929年にピアノ4手に編曲され、ドビッシーやワーグナーのパロディーが含まれる巨大な管弦楽曲の多種の音部記号をもつ総譜を削り取り、わずか2段の大譜表に圧縮した。

《クーブランの墓》は、1914～17年にピアノ曲として作曲され、1919年に管弦楽化した。フーガとトッカータを削ることになった。トッカータは鍵盤楽器でないと意味がないので避け、フーガのカットの理由は、62小節中94%が2段のト音譜表で書かれ、高音域だけの連続は、管弦楽化に際して響きが単調になるため削られ

たと考えられる。この曲も旋律と数字付き低音で輪郭を決め、残っている音を後で埋めていっている。

「《水の戯れ》の自筆譜はフランス国立図書館にある。インクで書かれており、多くの訂正が鉛筆で書かれ裏ページにもスケッチが少し書き込まれている。おびただしい修正のほとんどが構造の洗練に向けての削除と非本質的な素材の削除である⁹⁾」ラヴェルの削除による創作の顕著なものとなっている。

(2)「刷る」

《亡き王女のためのパヴァーヌ》は、ラヴェルがルーヴル美術館にあったヴェラスケスの描いた若い王女の肖像画にインスピレーションを得た作品で、1899年ピアノ曲として作曲し、1910年に管弦楽曲に編曲しているが、ト長調、変ロ長調、ト長調の調性も守り、72小節を忠実なまでにオーケストレーションがなされている。古風な一色の濃淡の世界から、多彩な音色のパレットを使って刷られている。

《ボレロ》は、1928年にルビンシュタイン夫人の委嘱で作曲された。速度は冒頭の *Tempo di Bolero moderato assai* の標語と4分音符=72以外、何もない。旋律はA16小節と1拍、B16小節と1拍を繰り返す。和声はハ長調を基調にしているが、最後の8小節のみホ長調に転調しブラガル終止で閉じられる。コントラバスはハ長調の主音c、属音gが全340小節のうち331小節あり、転調したe、h、ブラガル終止のf以外の音はない。小太鼓は340小節中、2小節×169回鳴らされ、解除されるのは最後の2小節である。反復ごとに楽器の組み合わせを絶妙に交替させ、音響、音量の微増の持続、漸強の持続と一挙の弛緩を実現している。小太鼓の執拗な反復リズム、2つの旋律、常に変わることのない和声を原版の版木として、木管楽器群、金管楽器群、弦楽器群の多層の組み合わせに、多くの色を使って彩りを重ね、「転写」の工程を繰り返しながら、「版画」を仕上げる手法を取り入れ、音色のパスサカリアとして刷りあげた作品となっている。

(3)「うつす」

「うつす」の技法には模倣も入る。《ハイドンの名によるメヌエット》(1909)は、ルネッサンス時代の「ソジェット・カヴァート」の手法を模倣している。特定の言葉の母音を抜き出し、Haydnの名は音名でh-a-d-d-gとなり、これを原型として、逆行、逆行の反行を使って書かれたピアノ曲である。《ガブリエル・フォーレの名による子守歌》の冒頭の旋律にはGabriel Faure (g-a-b-

d-b-e-e) (f-a-g-d-e) が表れ、ヴァイオリンにも伴奏するピアノにも表れる、外面的な模倣のひとつである。

「ラヴェルの《沈鐘》のスケッチのいくつかは、旋律と数字付き低音からなっている¹⁰⁾」ここから旋律とバスの骨組みから創作しようとする過程が読み取れる。さらに「《沈鐘》と《子供と魔法》の台本は異なる筋書きを扱っているが、両方とも幻想性と魔法の領域で展開し、ハウプトマンの劇中に登場する森や踊る妖精たちと、コレットの台本の中に出てくる庭と踊る動物たちとの隔たりは小さい。さらに《子供と魔法》の冒頭に《沈鐘》の第二幕冒頭部が応用されていることが明らかである¹¹⁾」ラヴェルは《沈鐘》を自作から抹消している。しかし、《沈鐘》は全面的に廃棄されたのではなく、その魂は露草のごとく消え失せて別の作品に「うつし変え」「成り変わらせ」高次の創作世界を築き《子供と魔法》を生み出したのである。

次に版画の手法に基づく作品として《マダガスカル島民の歌》を取り上げる。

VI 《Chansons madécasses マダガスカル島民の歌》における版画手法について

編成：独唱、フルート、チェロ、ピアノ（ピアノ伴奏版）
構成：1. 《Nahandove ナアンドーヴ》2. 《Aoua! おーい!》3. 《Repos Il est doux…は快い》

作曲年：1925～26年

(1) 作品背景

富豪クーリッジ夫人の注文による作品で、詩はラヴェルが選んだ詩人エヴァリスト＝デジレ・ド・バルニー(1753～1814)の《マダガスカル島民の歌》で、簡潔で異国趣味の傾向をもち官能的である。1787年に出版されたフランス語訳の序文には「マダガスカル島は数え切れないほどの小さな領土に分割されており、それぞれは同じ数だけの王子が統括している。これらの王子たちは常にお互いに戦争をしている。その目的は、ヨーロッパ人へ売り飛ばす捕虜を奪うためである。それゆえ、ヨーロッパ人がいなければ、彼らは平和で幸せに暮らせることだろう。彼らは器用で、知性的で、親切で快くもてなしてくれる。海岸に住む者たちは当然のことながら部外者を警戒し、彼らの協定に基づいて、慎重を極め、ある意味悪質なまでのあらゆる予防策を講じる。マダガスカルの人々は陽気である。男たちは何もしないのでらくらくと過ごし、女達が働く。彼らは熱狂的に音楽と踊りを愛している…¹²⁾」と著者が説明している。

デュラン版の楽譜の各曲に印刷されている版画は、リュック＝アルベール・モローによるが、異国趣味を持つラヴェルは、17世紀のロレーヌ地方出身のジャック・カロの版画<二人のパンタローネ>の奇怪な異星人の姿で乱舞する不気味さに、鳥に入り込んだ白人たちを重ね、現実の世界を象徴するイメージとして触発されたのかもしれない。

ラヴェルは作曲にあたって「劇的で、官能的な新しい要素を導入していると思うが、それはパルニーの詩の内容によってもたらされたものである。この歌は一種の4重奏を形作っており、声はその中心的な楽器となっている。何よりも重要なことが簡素なことである⁽¹³⁾」と述べている。

編成は、独唱、Vc. Fl. Pfの4声部で、各声部は叙唱風で線的な傾向を持ち、詩の持つ異国的、官能的な要素とつながっている。フルートは印象派において憂鬱やけだるさを表現する楽器として牧神の笛であり、《シェエラザード》のアンダンテにおけるダフニスやリセオンやニンフたちの舞踏の牧歌的でしなやかな旋律に《マラルメの詩による》の歌でも2本使っているが、《マダガスカル島民の歌》ではただ1本である。弦は、チェロだけで中低音の魅惑的な下行旋律の重要な音型を官能的に奏し、弦と管の発音体の相違が多彩な音色を引き出し、伴奏部の反復する各断片は3曲の素材を関連づけ、全曲の雰囲気の一貫性に効果をもたらしている。

(2)「版画」の手法に基づく作品分析

分析するにあたり、版画の手法を音楽上に表現していると確定する部位を定義しておく。まず歌声部については、詩や言葉のオリジナルな発想に基づく音型であるので版画手法をあてがうのは不可能であると判断した。ベースは調性上の和音を決定するものとして進行しているので音型としては取り出さないことにした。従って伴奏部における同一音型の反復が主たる版画手法になる。さらに移置した同一音型は版木をそのままずらしたと考え、版画を反転して生じる逆行、版の上下を逆さまにした反行も手法とみなし、結局12音技法で使用する原型およびその移置型、逆行、反行に相当する。〔譜例1〕

〔譜例1〕

(1)原型 (2)原型の移置 (3)逆行 (4)反行

1. 《Nahandove ナアンドーヴ》(□は小節番号、Mは

曲毎のモチーフ番号)

美しいナアンドーヴを待つ恋人の心境と出会った燃える喜びと、再会を熱望する男心を吐露した詩である。

①の6拍子の前半をM1、後半をM2〔譜例2〕とする。③にM1が同型で表れ、⑩の前半ではM1の完全4度下、後半でM2の完全4度下に表れ、⑬ではM1が同様に繰り返される。⑱でM3が新たに小節を跨いで表れ〔譜例3〕、連続して8回使われる。引き続いて⑳では、リズムは同じであるが音型が異なるM4〔譜例4〕が表れ㉑で7度上に移置され、3回繰り返される。㉒から「c'est elle 彼女だ」と詩では1回であるが、ラヴェルは3回「ナアンドーヴ」と長2、短3、短6度と動悸を増加させて叫び、4回目は同度に保つことで、会えた安堵感に導く手法は、手堅い表現を示している。その間にM5が㉓の後半にM5〔譜例5〕が5回繰り返される。㉔と㉕ではM2が長3度上で繰り返される。㉖のリタルダンドで愛が奏でられる歌声部は、M1の完全5度上で引き延ばされ、㉗ではM1に内包した完全4度の2回下行を反行して歌われる。㉘ではM1,M2が長7度上で、㉙では短2度上で、㉚㉛ではVc.パートに減4度下と短2度上で連続して表れる。併せて㉜からM6〔譜例6〕が表れ、3度繰り返される。㉝からM7 M8〔譜例7〕が連続して組成される。M7 M8 / M7 M8 / M8 M8 / M7 M8 M8 / M7 M8 M8 / M7 M8 M8 / M7 M8 / M7 M8 M8 / M7 M8 / M8 M8の順に出て㉞まで繰り返される。この順列は、M7 M8, M8 M8, M7 M8 M8の組み合わせのまとまりが考えられる。㉟ではM1,M2が原型のまま表れ、㊱の前半でM1が再び表れ、イ長調の第4音を半音上げたdis音を用い、主音と増4度をつくりリディア旋法によって閉じられる。

〔譜例2〕

〔譜例3〕

〔譜例4〕

〔譜例5〕

〔譜例6〕

〔譜例7〕

2. 《Aoua! おーい!》

歌詞の大意は、「この島に上陸した白人は、島民に知らない神を押し付けようとし、服従と隷属を唱えた。殺戮は長く続いたが、天がわれわれのために彼らの頭上に毒気を降らせ、白人は退散し、島は自由になった。浜辺に住む白人を用心しろ」である。

アラァ!アラァ!は、作曲者が「おーい!」を追加した。野蛮な雰囲気強調するのに効果的な修正である。不自然に生硬な導入部の後に、複調による長い葬送歌のパッセージが続き、ここではピアノがドラの音を喚起する。長いアツチェランドでアレグロ・フェローチェに至り、ここではフルートがトランペットの合図の音を描き、むき出しの長7度を含むピアノのオスティナートが原始的な太鼓の音を示唆している。ここでの声楽の旋律線は葬送歌風のリズミックな変奏である。結びのパッセージの声楽と楽器は同等性を強調し、最後のカデンツはト長調と嬰二長調の複調で対抗させ、両調は増5度の関係である。

1曲目の冒頭に Nahandove と呼びかける短3度上行を2曲目では Aoua! と短3度下行し反行を取り、両曲を関連づけ開始される。冒頭の伴奏部が M1 [譜例 8] として3回 *ff* で打ち鳴らされる。[6]に M2 [譜例 9] が表れ同型で16小節間 繰り返される。これに重ねて同じ[6]から2小節単位の M3 [譜例 9] が5回、[22]では長2度上がって5回、[27]では、長2度上がって3回繰り返され、[30]では5度上で2小節繰り返されるが、高音のオクターヴ下の音が補強される。[39]で M4 [譜例 10] が表れ、[41]でも M5 [譜例 10] が表れるが、[39]から順に M4 M4 M5 / M4 M4 M5 / M4 M4 M5 / M4 M5 / M4 M4 と繰り返し使われる。[68]から原型で表れるが[69]では1拍分遅らせた形で繰り返されて終わる。

[譜例 8]

[譜例 9]

[譜例 10]

3. 《Repos Il est doux 休息—それは甘く》

歌詞の大意は「楽しいことだ、灼熱の暑さのなかで、茂った木の下に横になり、夕暮れの風が涼しさを運んでくるの待っているのは、女たちよ、そばにおいで。茂った木の下で休んでいるあいだ、私の耳を、きみたちの長く尾を引く言葉で一杯にしておくれ。夕暮れの風が立ち上がる。月は山脈の樹々を通して輝きはじめる。さあ、食事の用意をしておくれ」である。

まず第1曲との関連では、第1曲の[9]の2拍目のアクセントで始まる音型が、[30]の4拍目から[31]にかけて現われ、南国の島の雰囲気の統一感を図っている。第3曲の冒頭の前奏の3連符を含んだ5小節間が M1 [譜例 11] になり [7] の2つの長7度=減8度の重音が M2 [譜例 12] になる。[9]の前拍から歌声部が始まり、[10]から M1 が繰り返されて表れ、同様に[15]で M2 が表れる。[30]から鳥の鳴き声の音型が M3 となり、[31] [32] [33] [34] [35] [37] に同音で繰り返され、[30]にはまた別の音型 M4 が、[31] [32]では M5 と M6 が表れ、[33]は M4、[34]は M5、[35]は M4 が組み合わせられる。[譜例 13] [39]から変二長調の調号で *Andante quasi allegretto* 4分の3拍子になり、伴奏部は拡大し簡素化をしながら、声楽部は、第4音上行のgのリディア旋法をとり、最後は調性に戻されて変わらぬ島の風に閉じられる。

[譜例 11]

[譜例 12]

[譜例 13]

結論

彼は作曲の際、構想が練成するのに相当時間を費やした。最初の一筆が書かれた時から、削除の過程がはじまる。厳しい自己批判の態度から、多く削られることとなり、作品数が少ない理由である。完成されたものは、表現の明確さを求めた結果、生来の芸術性と卓越した明晰さをもつ作品となり、それが再創造である幾多の編曲を結晶させたことにつながっている。絵画の修正は上に塗

り重ねられるが、版画は不必要なものは削り落とされる。そういった点で版画の手法に近い。それは手法に止まっているだろうか。

異国の風土と民族の本質に迫り、象徴と精髓の音楽を体現している《マダガスカル島民の歌》第2曲では、彼の声楽作品にみられない唯一の特徴が表れている。それは調号が変遷していくことである。①-⑤が調号なし、⑥で嬰へ調をとり、フルートには調号がなく、チェロは臨時記号による嬰へ長調であり、バス声部は調号のないハ長調を展開する複調構造である。㊦で歌声部が急に変記号がついてくる。調性で表せば変ホ長調である。この歌詞は「ils parlèrent enfin d'obéissance et d'esclavage. 最後には、服従と奴隷を解いた」と白人の傲慢な騙しに対する憤りを音楽で表現し、「Plutôt la mort !そんなことなら死を選ぶ」と重要な語句に対して16分音符を3個あて、極めてダイアトニックに叙唱され、暫増しながら上行する音型が切迫感を見事に刻みつけている。3拍子になって白人たちを制覇した後、再び生活は取り戻されたが、一層気を引き締めていこうと歌われる。調号を見ると、歌声部が嬰記号5個の調号、伴奏中声部が嬰記号6個の調号、低声部がハ長調となり、長7度の重音の反復は現地の太鼓の響きがこだましている。ラヴェルはこの3つの異なる調号を用いて、現地人をハ長調、文明人を嬰へ長調、その心情をロ長調という、三層構造に複調の技法を用いて表現しているではないか。彼の挑発的な先駆的な試みは、現実感を鋭敏な音の芸術に持ち込み、可能性を拓けることになり、魅力的な作品となって成功に導いている。ハ長調対嬰へ長調は、5度圏でいえば、最も遠隔な調関係であり、増4度の落差は、白人対現地人、文明人対未開人、科学人対非科学人への社会的に究極の格差を現わしている。さらに第3曲では、嬰種系から一挙に変種系の変ニ長調の静かな夜曲にいたる。この複縦線を境に調号と拍子記号を変更しながら、音符を削り落として鎮静化していく手法は、限りなく「情念定型」に向かっている。

一日の労働のあとの平穏な午睡は、夜の帳との隔たりのない世界に誘う。渚は満ち引きを繰り返し、満点の星座は瞬き、月はその満ち欠けを碧海に照らす。ところが、この自然の楽園マダガスカルに今なお核実験が繰り返されている。ラヴェルは、音楽によって警鐘を打ち鳴らしているのではないだろうか。マダガスカル島は、アフリカ大陸と隔絶した独特の生物相があり、白人の侵入に抵抗の歴史を繰り返してきた。彼の音楽は、単なる異国趣

味に止まることなく、誰も取り入れたことのない版画の技法を駆使し全曲の細部に至るまで刻印を張り巡らしている。さらに版画独自の技法である「反転」の精髓に、入魂の自己の刻印を押し込んでいる。マダガスカル島の土着の響きが無垢であればある程、その対極にある核実験の継続による汚染は、地球全体の破壊に直行する。この文明人の行き過ぎた愚行を、ラヴェルは先見的に察知し、反対意志の表明を予言していたのではないか。ラヴェルは《マダガスカル島民の歌》を通して、時代の中の音楽の意味を咀嚼し、人類の幸福を改めて希求する価値を呼び起こす作品として、版画の「反転」の技法を用いたのである。

【引用文献】

- (1) 青木 茂・河野 実執筆『世界版画史』美術出版社 2001 p.8
- (2) 前掲書 p.22
- (3) 益田祐著作『版画藝術第41号』「版画のオリジナルと複製」阿部出版 1983 p.222～225
- (4) 磯崎 新著『反回想 I』A.D.A.EDITA Tokyo 2001 p.301
- (5) 田中 純著『都市の詩学 場所の記憶と徴候』東京大学出版会 2007 p.34
- (6) 若桑みどり『イメージを読む—美術史入門—』筑摩書房 1996 p.149
- (7) 新藤淳執筆『かたちは、うつる 国立西洋美術館所蔵版画展』国立西洋美術館 / 西洋美術振興財団 2009 p.104
- (8) 前掲書 p.10
- (9) Arbie Orenstein 著 井上さつき訳『ラヴェル 生涯と作品』音楽之友社 2008 p.266
- (10) 前掲書 p.263
- (11) 前掲書 p.263
- (12) 前掲書 p.242
- (13) 前掲書 p.242

【参考文献】

- (1) 高階秀爾著『バッハ全集12』「文学・音楽・演劇」小学館 1999 p.173～175
- (2) 勝盛典子著『大浪から国芳へ—美術にみる蘭書受容のかたち—』神戸市立博物館研究紀要第16号 2000年3月
- (3) 大岡 信著『詩人・菅原道真 うつしの美学』岩波現代文庫 岩波書店 2008
- (4) 若桑みどり著『イメージを読む—美術史入門—』筑摩書房 1996
- (5) 増井 英著『人はなぜ絵をかくのか』編集工房ノア 1999

[引用楽譜]

Maurice Ravel “Collected Songs” Edition Durand 2004
pp.47 ~ 58