

東京音楽大学リポジトリ

Tokyo College of Music Repository

Repetition and Modulation: a study of the characteristics of Antonio Soler' s Keyboard sonatas

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2018-05-25 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 仲田, みずほ, Nakada, Mizuho メールアドレス: 所属:
URL	https://tokyo-ondai.repo.nii.ac.jp/records/1169

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 3.0 International License.



アントニオ・ソレールの鍵盤ソナタの特質 ——反復と転調の視点から——

仲田 みずほ

要旨

本論文は、アントニオ・ソレール Antonio Soler(1729-1783)の鍵盤ソナタの特質を、反復と転調の視点から明らかにすることを目的とする。

18世紀のスペインを代表する音楽家であるソレールは、長年エル・エスコリアル修道院のオルガニストを務める傍ら作曲を続け、さらにはガブリエル王子に音楽を教え、音楽理論書の執筆もした。彼の作品の中でも重要な位置を占める140曲程の鍵盤ソナタは、そのほとんどが単一楽章で書かれた短いソナタであるが、曲ごとに違った驚きを聴き手のなかに作りだす。先行するソレール研究は、これらの鍵盤ソナタについて、特にその構造を主眼に論じるものが多かった。そこで、本論文はシンプルな動機の独特な反復の仕方と、刺激的な転調に焦点を当て、ソナタの特質を明らかにする。

第1章では、ソナタを分析するにあたり浮かびあがった楽譜の問題を扱い、本論文で分析対象とした「バーチャル版(1796)」の意義に言及する。

第2章では、ソナタの中で、動機が反復されフレーズが形成されていく様子を観察し、動機の反復が音楽に大きなリズムを作り出していることを明らかにする。次に、反復とともに行われる転調が、ソレール自身の転調論『Llave de la Modulacion y antiguedades de la Musica』に書かれた規則を用いながら、調関係の概念を超えて実施されていることを示す。

第3章では、反復と転調の枠組みへと視点を移し、ソレールの鍵盤ソナタの調的構造、そして、複数の楽曲を一つと捉えて、大きな構造を見出す可能性を指摘する。

「反復」はソレールの音楽を進展させる重要な原理である。動機を反復する過程でリズム的効果を生み出し、そこに自在な調変化を加えて、音楽上の色彩を作り出す。こうして音楽は即興的、流動的な性格を得ていくが、それらは常に明確な調構造の中にあり、事実、ソレールは調構造の中での流動的な部分と固定的な部分とで、作曲手法を使い分けていた。

Repetition and Modulation: a study of the characteristics of Antonio Soler's Keyboard sonatas

Mizuho NAKADA

Abstract

In this study, we aim to identify the characteristics of the keyboard sonatas of Antonio Soler (1729-1783) from the perspective of repetition and modulation.

Soler, one of the leading Spanish musicians of the 18th Century, composed while serving for many years as organist at the Monastery of El Escorial; he also taught music to Prince Gabriel besides writing books on music theory. Soler composed around 140 sonatas, most of which are short pieces written with a single movement, but they are by no means monotonous; each piece brings an element of surprise to the listener. Many previous studies of Soler's music have focused on these keyboard sonatas, particularly on their structure. In this study, we focus on Soler's unique way of repeating simple motifs and his exciting use of modulation (key changes) to identify the characteristics of his sonatas.

Chapter 1 deals with the issue of scores that arises when analyzing the sonatas. This chapter discusses the significance of the Birchall version (1796) analyzed in this study.

Chapter 2 looks at how the motifs are repeated to form phrases in the sonatas, and shows that this repetition of motifs creates a great rhythm in the music. It then reveals that the composer's use of modulation with this repetition goes beyond the concepts of closely related keys and remote keys, using the rules of Soler's own theory of modulation, "Llave de la Modulacion y antiguedades de la Musica."

In Chapter 3, the perspective shifts to frameworks of repetition and modulation, the tonal structure of Soler's keyboard sonatas, and the possibility of finding an overall structure by treating several pieces as one.

"Repetition" is an important feature in the development of Antonio Soler's music. He creates rhythmic effects through the process of repeating motifs and brings color to the music by adding key changes. This gives his music an improvisational and fluid character, but it is created within a clear tonal structure.

アントニオ・ソレールの鍵盤ソナタの特質

——反復と転調の視点から——

仲田 みずほ

序

本論文は、アントニオ・ソレール Antonio Soler (1729-1783)の鍵盤ソナタの特質を、反復と転調の視点から明らかにすることを目的とする。

ソレールは18世紀スペインの最も重要な音楽家の一人である。ヒエロニムス修道会の神父であった彼は、マドリッド近郊のエル・エスコリアル修道院で聖職者として献身的に礼拝に参加する傍ら、楽長として礼拝用音楽や、併設された神学校の学生のための劇音楽等作曲した。

ソレールは300曲を超える声楽曲を書き、そこにはミサ、レクイエム、モテット、ビリヤンシコなどが含まれる (Espinosa 1969: 88)。一方で、ソレールは140曲程度の鍵盤ソナタに代表される約160曲の器楽曲を残している。これらを見るのに重要なのは、彼自身がオルガニストとして大変有能であったこと (Rubio 1980: 19)、そしてガブリエル王子の音楽教師を務めていたことだろう。ソレールの器楽曲はすべて鍵盤楽器を含む編成で書かれており、6曲の五重奏曲 (1776)、6曲の2台のオルガン用協奏曲 (1777)、ソナタの大部分は、いずれも音楽好きのガブリエル王子を楽しませるために作曲されたものであった

(Rubio 1968: 序)。

現在のソレールの鍵盤ソナタに関わる研究基盤をつくったのは、クラウス・フェルディナン・ハイメス Klaus Ferdinand Heimes の *An Introduction to Antonio Soler* (1969) や アルマリー・ディーコウ Almarie Dieckow の *Antonio Soler's Keyboard Sonatas* (1972) であった。彼らは楽曲構造に主眼を置きつつ、包括的な論を展開した。また日本では、宮内晴加がフィギュレーションに焦点を当てた、ソレール鍵盤ソナタを主題とした国内初の博士論文を発表している (宮内 2016)。いまここで筆者が目指すのは、これらの研究を下敷として、より演奏と密接に関わる視点からソナタを論じることである。

ソレールの鍵盤ソナタはそのほとんどが単一楽章の短いものであるが、どれも決して画一的にならず、変化に富んでいる。そして、この変化というものが、音楽の独特な反復の仕方と刺激的な転調のなかで実現されていくことは、演奏実践また聴取体験のなかで直観されるところである。そこで本論文では、この反復と転調の視点からソレールの鍵盤ソナタを分析しなおすことで、彼の音楽の特質を明らかにしていく。

まずは準備として、楽譜の問題を取り扱うことにしたい。現在までにソレールの鍵盤ソナタの楽譜は複数の版が出版されたが、そのいずれも全作品を網羅するものではない。このような状況がいかんにして生じたのか、その経緯を振り返りながら今回の考察にもっとも

適した版を選出しよう。次に、ここで選ばれた版の収録曲にもとづいて、ソレールの鍵盤ソナタを特徴づけている反復のあり方を観察しよう。これにより、それらが音楽にどのような効果を作りだしているかが明らかとなるだろう。さらに、この反復とともに展開される転調の様子に目を向けよう。その際、ソレール自身の転調論『*Llave de la Modulacion y antiguedades de la Musica*』（以下『転調の秘訣』）は、大きな参照点となる。これにより、ソレールの転調の起源とともに、それがもたらす音楽上の効果が浮き彫りになるだろう。そして最後に、これら反復と転調の枠組みへと視点を移し、ソレールの鍵盤ソナタの基本的な調的構造を確認したあと、さらに俯瞰的な視点から、ソレールの鍵盤ソナタが個々の楽曲という境界を超えて、複数の楽曲でより大きな構造を作り出す可能性をもっていることを指摘しよう。これは、今後のソレールの演奏法にも有用な示唆を与えることができるはずである。

1. 楽譜の問題

ソレールの鍵盤ソナタの自筆譜は現存しない。更に、18世紀前半のスペインでは、鍵盤楽曲の楽譜は印刷されるものではなく(Marestaing 1976: 46)、基本的に筆写譜で広められるものだった。事実、ソレールの鍵盤ソナタも、現在知られる限りで50ほどの写本にばらばらに収められているのである(Ife, Truby 1989: ix)⁽¹⁾。

この状況が現代の楽譜校訂者にどれほど大きな困難をもたらすかは、S.ルビオとM.S.カストナーのそれぞれが1950年代に出版したソレール鍵盤ソナタ集の序文から窺い知ることができる。「[これらの筆写譜は]アマチュアの手によるものが多く、曲への理解が足りないまま、パッセージが改訂され、勝手な解釈が加えられている(Rubio 1957: 序)」、「すべての筆写譜は多くのミスを含んでおり、作曲者の意図したものを極めるのは非常に難しい。複数存在する筆写譜を比較しても、各筆写譜が違う誤りを持つため、オリジナルを判別できない。インクが紙を腐食し、多くの筆写譜に読めない部分がある(Kastner: 序)」。

こうして、20世紀以降、校訂者各自の筆写譜研究にもとづく様々なソレールの鍵盤ソナタ集が登場することになった⁽²⁾。しかし、ソレールの鍵盤ソナタには、筆写譜の他にもうひとつ重要な史料が存在する。それが、1796年にRobert Birchall社から刊行された出版譜である。以下、これを「バーチャル版」と称することにする。

1772年、ソレールはスペインを訪れたロンドンの楽譜収集家、リチャード・フィッツウィリアム Richard Fitzwilliam(1745-1816)に自身の鍵盤ソナタの楽譜を手渡した。これをもとにして、1796年(もしくはそれより少し前に)、同じロンドンの出版者ロバート・バーチャル Robert Birchall から『*XXVII Sonatas Para Clave Por el Padre Fray Antonio Soler*』として、全27曲のソレールの鍵盤ソナタ集が刊行されたのである(Gilbert 1987: vi)。

⁽¹⁾ 筆者は2017年3月、モンセラート修道院に所蔵されている写本を確認した。1冊の写本に多数の異なる作曲家の作品が収録されており、作品の整理が困難であることが見て取れた。また、複数の写本に写譜された同一曲には、写譜師による記譜上の違いが見られた。

⁽²⁾ 現在、筆者が直接確認できたものは、11種類である。以下に、校訂者/出版社/出版年の順に記す。J. Nin/Max Eschig/1925, 28; L. Duck/Francis, Day & Hunter, Ltd./1950; S. Kastner/Schott/1956; F. Marvin/Mills. Music. Ltd. /1957-68; S. Rubio/Union Musical Ediciones/1957-72; K. Gilbert/Faber Music/1987; B. Ife, R. Truby/Oxford University Press/1989; F. Marvin/Henle/1993; H. Ruf/Schott/2000; 濱田 滋郎/音楽之友社/2002; E. Igoa/Piles, editorial de musica/2012

6冊の現存が確認されているが (Gilbert 1987 : vi)、そのうちの1冊が、現在ケンブリッジのフィッツウィリアム美術館に所蔵されている。筆者は、この複写を同美術館から提供された電子データで入手した。そのタイトルページには「Fitzwilliam 1796」と小さく手書きされている。また、タイトルページの裏には、「ハープシコードのためのこのレッスンの作品は1772年2月14日、エスコリアルにおいて、ソレール神父から受け取ったものである。ソレール神父はスカララッティの指導を受けた。」という言葉が、これも手書きで添えられている。

この時にソレールが渡したとされる手稿譜も、現在失われてしまったが、この版はソレールの唯一の18世紀に出版された楽譜として、数々の写本と同等か、それ以上に重要な資料と考えられる。実際、この楽譜が、写本とならび20世紀の出版譜の原資料となったのである。さらに、20世紀の出版譜の収録曲の選択は楽譜校訂者の手によるものであるのに対して、このバーチャル版はソレール自身によるソナタ選集という意味をもっている。しかも、あとに論じるように、ここに収録された27曲は、ただ無作為に選ばれたのではなく、1冊全体としての構想を持って選ばれた可能性が高い。

よって、本論文の考察は、このバーチャル版の27曲をもって進めることが、現時点では、もっとも適当な選択だと言える。

2. ソレールの鍵盤ソナタの特質

2-1. 反復の視点から

バーチャル版に収録された27曲はすべて、単一楽章の短いソナタである。その1曲1曲を見ていくと、最初から最後まで一貫して、「反復」が音楽を進展させる重要な原理になっていることに気づく。

しかし、まずはいったい何が反復されるのかを明確にしておく必要があるだろう。一例としてソナタ第6番の前半部分を確認してみよう (譜例1)⁽³⁾。

⁽³⁾ 本論文の譜例はすべて、Birchall版を著者が正確に転写したものである。

譜例 1: ソナタ第6番 第1小節～第50小節

Presto

1 *a* *tr* *a* *tr* *b*

6 *b* *c*

11 *c* *c* *tr* *tr* *d* *tr* *tr*

16 *d* *e*

21 *e* *e*

26 *e* *e*

すると、譜例上に示したように、このソナタの前半部分には、a から h の 8 種類の音型的なまとまりがあり、これらがすべて、それぞれのやり方で反復されていくのが分かる。このような反復の単位となる音型的まとまりを、本論文では「動機」と呼ぶことにする。a から h の各動機は短くシンプルで、旋律的というよりも運動の断片のようなものである。しかし、無駄な要素が削ぎ落とされているからこそ、それが反復される過程で加えられる、和声、装飾、構造上の変化に、私たちはより敏感に反応することができるのである。そして、これらの動機は、反復を受けながら音楽の流れ上の自然な区切りを作り出していく。しばしば完全終止を伴うこのような区切りを、ここでは「フレーズ」と呼ぶことにしたい。

次の表はソナタ第6番前半部分において、各動機の反復が5つのフレーズを形成する様子を図示したものである。

第1フレーズ (全8小節)				
小節	1-2	2-3	3-4	4-5
動機	a	a	b	b
動機の特徴	a: 隣接音を伴う上行音階	反復 (1オクターヴ下)	b: 反復音を伴う分散和音	反復 (1オクターヴ下)
調	Fdur			

第2フレーズ(全11小節)					
小節	9-10	11-12	13-14	15-16	17-19
動機	c	c	c	d	d
動機の特徴	c: 反復音を伴う上行音階	反復 (II度調)	反復 (III度調)	d: Bdur下行音型 左は分散和音	反復(そのまま)
調	Fdur ----->			Bdur	

第3フレーズ (全11小節)					
小節	20-21	22-23	24-25	26-27	28-30
動機	e	e	e	e	e
動機の特徴	e: 倚音が強調された装飾音	反復 (音型の微妙な装飾的变化) 第3フレーズ全体に左をト音記号の音域に上げており、和音の構成音を少しずつ変えて転調。			
調	Bdur -----> dmoll				

第4フレーズ (全9小節)						
小節	31-32	32-33	34-35	35-36	36-37	38-39
動機	f	f	g	f	f	g
動機の特徴	f: 装飾音を伴うdmoll解決音型	反復(そのまま)	g: 動機fと下行音階の組み合わせ	動機群の反復(fのアウトファクトの音域変化)		
調	dmoll					

第5フレーズ (全12小節)		
小節	39-44	44-50
動機	h	h
動機の特徴	h: シンクペーションを伴った6小節の動機 左は冒頭を思わせる隣接音付き音階の下行形から分散和音となり、最後はdmollカデンツ	反復 (1オクターヴ下) 動機の拡大 (カデンツを伴う1小節が追加されている)
調	dmoll	

この表からも分かるように、ソレールのソナタにおいて反復の対象となるのは、その定義からして、まずは「動機」である。しかし、表の第4フレーズを確認してもらいたい。すると、ここには f+f+g という3つの動機の組み合わせが現れ、この組み合わせ自体が2度反復されていることが分かる。このように、「動機」ばかりでなく、「動機群」が反復の対象となることもあることを指摘しておく。

では、上の表をより詳しく見てみよう。冒頭から既に動機の反復が行われている。aとbの動機は、実はそのまま繋げば1つのフレーズを形成するようになっている。しかし、ソレールは a+b のフレーズを2回反復するよりも、aの動機とbの動機をそれぞれ2回ずつ反復することを選んでいく。aが2回、bが2回と繰り返されれば、聴き手は無意識のうちに、2小節単位の音楽を2回ずつという周期的なリズムを得る。しかし、その直後に現れる動機cの反復回数は、突然に3回に変更される。ソレールは、反復回数を変化させるこ

とで、聴き手の予測を裏切り、あたかも音楽が自由な意志をもって動いているような印象をつくりだす。

さらに、ここまでの各動機が、和声的な、もしくは音域上の変化を加えて反復されてきたのに対し、17-19小節の動機 **d** は何の変化も加えられずに繰り返されることにも注目しておきたい。これには、2小節動機を2回反復するという一定のリズムを再び取り戻す役割がある一方で、下調を確保して一旦安定させる役割、そして、次の調移行部への準備の役割もあるだろう（下行音型を含む点で、動機 **f** は動機 **d** と類似している）。

平行調に到達した後には、まず **f+f+g** の動機群を反復することで、2小節の動機を単位とする短い周期リズムを作り、その後に6小節という長い動機 **h** を繰り出す。これ自体が、より大きな時間軸を使ってのリズム変化であるが、ソレールはさらに、この動機 **h** を反復するときにカデンツ1小節分を増加して7小節のものとしている。

また、動機群 **f+f+g** は4小節ごとに反復されているように見えるが、動機群そのものをよく見てみれば、5小節であることがわかる。ここでは、動機群の最後の小節と、次の動機群の最初の小節が共有されているからである。その次の動機 **h** の反復においても、同様のことが言える。このように、動機やフレーズの最後にくる音に、次に現れる動機の開始音の意味も持たせることは、ソレールのソナタでよく用いられる手法である。これにより、音楽は止まることなく流れることが保証され、反復による大きなリズム変化は更に認識されやすくなるだろう。

シンプルな動機の執拗とも言える反復が、実は大きな時間軸でのリズムを聴き手に感知させるためのものであると捉えた時、ソレールの音楽がいかにリズムカルな躍動感に溢れているかに気づくだろう。反復される動機は、変化前に必要な規則的リズムを作りだしたり、変化の過程となったり、変化後の確保となったりと、その都度役割を変える。動機そのものの性質よりも、それらを並列していく過程で生まれる音楽変化にソレールの独創性があり、そしてその音楽は、「一定のものと変化するもの」に対するソレール独自のバランス感覚によってのみ生まれるものである。

2-2. 転調の視点から

ある時は漸次的に、ある時は唐突に、色調を変えていくソレールの転調は、彼のソナタの重要な特質のひとつである。それもまた、シンプルな動機の反復と共に展開されるからこそ、鮮やかな色彩として聴き手に届く。

ソレールが転調に関する理論書『転調の秘訣』を残していることは、彼が作曲において、転調による響きの変化を重視していたことを表している。ソレールはその『転調の秘訣』⁽⁴⁾の中で、「転調がなければ、作品は不完全なものである」と主張した（宮内 2011: 72）。更に第1巻の第10章「和声と転調」で、転調を「ゆっくりな転調」と「速い転調」とに分けることを提案している。しかしながら、ソレールは、「ゆっくりな転調」を考察するには、また別の著作が必要だとしており、ソレールの転調論は、実質、「速い転調」をもって展開される（Shipley 1978: 90）。「速い転調」は転調論の中で、「*Modulatio agitata est illa, que de*

⁽⁴⁾ 筆者は、ソレールの『転調の秘訣 *Llave de la Modulacion y antiguedades de la Musica (ママ)*』の原書をIMSLP(The International Music Score Library Project) http://imslp.org/wiki/Main_Page で確認するとともに、その2種類の英訳にあたった。（Shipley 1978, Crouch 1978）

remoto loco brevissimé ad proprium pervanit. 速い転調とは、遠い調から目的の調へ素早く移るものである (Soler 1762: 80)」と定義され、ソレールは、遠い調からも、数小節で素早く目的の調へ転調する実践メソッドを提示した。この「速い転調」の概念は、当時としては革新的で、調関係を守った転調を重んじた音楽家たちから批判を浴び、スペイン音楽史上最も白熱した論争を巻き起こすこととなった (Rubio 1957: 序)。

ソレールは、「聖餐の時は、音楽が主調からどんなに遠い調にいようと、司祭から合図が出されたら即座に、音楽を止めることなく、なめらかに、かつ素早く主調に戻さなければならない。」と記し (Heimes 1969: 137)、日々直面していた転調の技術の必要性を説いている。オルガニストとして即興演奏の技術を磨いてきたソレールだからこそ、遠い調へ瞬時に移行する術が身体に染み込んでいたのだろうし、それが自然に自身の語法として作品の中に取り込まれたのだろう。ソレールが作品の中で転調しようとするとき、その瞬間に何調にいようと、他のすべての調が選択肢となる可能性を持っていたと言えよう。そして、この「速い転調」が鍵盤ソナタに関しても、とくに重要になるのである。

具体的には、ソレールは、この「速い転調」に4つの規則があることを示し、この4つの手法を組み合わせ、同主調を除く22の調から *Es dur* へ迅速に転調させる実践例を譜例で示している (Soler 1762: 87-111)。

「速い転調」の4つの規則は以下のとおりである。

1. 共通音を用いる。共通音がない場合には、掛留音を用いる。
2. 響きの良い転調を実現するために、次の調の V へ行く。
3. 異名同音を用いる。
4. より美しい転調のために、外声部を交互に進行する。

これらの転調法は、彼の鍵盤ソナタの中でも運用されている。実際にバーチャル版収録曲の中で、動機の反復とともに「速い転調」の4つの規則が用いられている様子を観察してみよう。譜例2はソナタ第17番の *B dur* から *g moll* へ転調する部分である。2拍からなる動機を(大きなリズムで見ればヘミオラとなる)、反復とともに2拍周期の和声変化を与えている。ここでは規則1と規則2が適用されており、バスとテノールの中に含まれる共通音を用いつつ、動機の反復ごとに V-I を繰り返している。

譜例2：ソナタ第17番 第15小節～第20小節

15 *tr~* *tr~* *tr~*

共通音

B: V¹ I C: V¹ I d: V¹ I Es: V¹ I F: V

18

I g: V¹ I IV V I

2-1の節で扱った、ソナタ第6番の20小節から始まる調移行部も、規則1の共通音を介しながらの転調である。20小節からの左手にあるような、共通音を残しながら、長三和音と短三和音を変化させて響きに明暗を作る手法は、ソレールの転調部分でよく見られるものである。ここでは、26、27小節までIに解決することを避け、調の合間を曖昧に、輪郭をぼかしながらさすらっている。

譜例3：ソナタ第6番 第19小節～第32小節

19

B: I

共通音を残しながらcmoll IV、Vを経過し、解決せずにamollへ進行する。

24

a: V² I¹

28

d: V¹ VI V I

譜例4はソナタ第11番の、規則3の異名同音を用いた転調部分である。25小節右手のGisを次の26小節でAsに読み替え、As durのVへ到達している。

譜例4：ソナタ第11番 第24小節～第29小節

Fis : V V₇ As : V

V V₇ I

譜例5は規則4が見られるソナタ第22番の転調である。第106小節から、各小節頭は、外声の片方が保持され、もう片方が進行し、交互に転調を実施している。

譜例5：ソナタ第22番 第105小節～第109小節

f : V₇ I I² Des : V₇ I

以上、転調の秘訣に書かれた「速い転調」の技法が、ソナタの中で動機の反復とともに見られることを確認した。「速い転調」は、オルガニストとして即興演奏する中で体得した技術であった。転調を実施するとき、ソレールにとってはその瞬間にいる調以外のすべての調が転調先の調となる可能性を持っており、前後の調関係に囚われずに行き先の調を選んでいたことが窺える。動機という一定のリズム型や旋律型を反復させる過程で、自在な調変化が加えられるとき、音楽上の色彩が生じる。ソレールの「にじむような」また時に「大胆な」色彩は、動機そのものが作り出すのではなく、動機が受ける調変化の連続によって作り出される。

3. 反復と転調の枠組み

3-1. 個々のソナタの調的構造

第2章で論じたソレールの鍵盤ソナタの反復と転調は、音楽がその瞬間の閃きで紡がれているかのような即興性を作品に与えるものである。ここでは、これらの反復や転調が、どのような形式的枠組みの中で音楽となっているのかを見てみよう。

当時、他のヨーロッパの国々の作曲家がそうであったように、スペインの作曲家達も上流社会の人々のために多くの曲を書いた。そうした教育的側面から鍵盤ソナタはしばしば、イギリスで *lessons*、イタリアで *essercizi*、フランスで *études*、スペインで *toccatas* と呼ばれた(Arsenyan 2009: 9)。また、ソレールの鍵盤ソナタのマドリッド音楽院写本に付されたタイトルが「トッカータ」であること、バルセロナ・オルフェオ・カタラ図書館写本のタイトルには「ソナタ」と記されながらも、実際にはロンドなども含まれていることなどから、ソナタという呼び名が当時のイタリアやスペインにおいて幅広い作品に使用されていたことが宮内によって指摘されている(宮内 2016: 23)。バーチャル版のタイトルは「XXVII Sonatas Para Clave」であるが、タイトルの裏ページでフィッツウィリアム氏がこのソナタをソレールから受け取ったことを説明する文には、*harpsichords lessons* という言葉が用いられている。当時イタリアやイベリア半島で「ソナタ」と記された曲が、今日、楽式として理解されているような「ソナタ形式」の構造を持っているわけではなかった。

むしろ重要なのは調性枠であり、ソレールのソナタは、安定した調性枠をもつからこそ、そのなかで、より自由度の高い動機の反復や転調を実現できたといえる。バーチャル版に収録されたすべての単一楽章ソナタは、繰り返し付き複重線で区切られ、2部分から構成されている。第1部は、まず主調が示され、調移行部を経て(調移行部がないものもある)⁽⁵⁾、属調もしくは平行調という、主調に対して緊張度の高い調性で終わる。第2部は自在な転調が繰り返される転調部から始まり、主調、もしくは同主調で終わるのである。ちなみに、調移行部とは、あくまでも経過的部分と捉えられるのに対して、転調部は構造上の主要部のひとつとみなされる。

||: 主調 (調移行部) 属調/平行調 :||: 転調部 主調/同主調 :||

では、ソナタ第9番を例に、調性枠と動機との関係を見てみよう。

第1部	a	b	a	b	b	b'	c	c	c	c	c	c	d	d	e	e	f	f'	g	e	e	f	f'	g	g	h	i	i	i	i
調	C:						a:						G:																	
	主調						調移行部						属調																	

第2部	a	j	a	j	g'	g'	j	f	f'	f'	f'	f'	f'	c'	c'	c'	d	d	e	e	f	f'	g	e	e	f	f'	g	g	h	i	i	i	i
調	G:		a:		G:		e:		h:		a:		G:		C:		F:		C:															
	転調部																		主調															

すぐに気づくのは、第2部後半の主調到達以降の部分は、第1部後半の属調部分と同じ動機を同じ並びで用いていることである。それに対して、第2部前半の転調部は、第1部

(5) バーチャル版の27曲のソナタのうち以下の9曲は、調移行部を持っていない。第1、3、4、7、12、13、14、20、26番

に登場した動機を自由に用いていることが分かる。

これは、バーチャル版に収録された 27 曲のソレルのソナタの全般的な形式特性と言える。つまり、これらのソナタの第2部では、第1部で用いられた動機が随所に現れる。といっても、主題が展開されていくというようなものではなく、第1部で示した数々の動機が、第2部転調部に散見されるという形である。曲によって第1部で提示した動機のほぼすべてを転調部で用いるものもあれば、新しい動機を多用し、第1部の動機は1~2つしか見られないものもある。しかし、第1部の属調/平行調で提示された動機が第2部の主調/同主調で戻されることは一貫している。そして、主調（もしくは同主調）に回帰した後の動機の使われ方には、その順番も含め大きな変化が見られない。

また、同じソナタ第9番をより詳しく見るならば、2章で述べた「速い転調」が実践されるのは、いずれも第1部調移行部と第2部転調部に限られるということである。以下の譜例6、譜例7は、第2部転調部の、「速い転調」が実際に見られる部分である。どちらも共通音を保持しながら（規則1）転調先のVへ進行している。また、ソレルは規則4の説明の中で「さらに、声部の主要な動きは外声部に集中されることが望ましい。外声は聞き取りやすく、内声は外声を求める協和のために伴うものである」と述べているが、譜例7の部分は、その言葉のとおり実施されている。

譜例6：ソナタ第9番 第71小節～第75小節

G: IV M₇ e: V₉ I h: II_{1/2} V I¹

譜例7：ソナタ第9番 第88小節～第90小節、第92小節～第94小節

h: V_{1/2} I V_{1/2} I a: V_{2/2} I¹ V_{2/2} I¹ V_{1/2} I V_{1/2} I a: V_{1/2} I V_{1/2} I G: V_{2/2} I¹ V_{2/2} I¹ V_{1/2} I V_{1/2} I

これもまた、バーチャル版の27曲のソナタに共通する特徴である。以上のことから、ソレルが、即興的に転調して色彩を作る部分と、安定してひとつの調を提示する部分を、明確に区別していたことがわかる。つまり、ソレルは、第1部後半と第2部後半に同じ動機を用いた同じフレーズを当てることで、これらの部分を安定させているからこそ、第1部前半（とくに、調移行部）と第2部前半（転調部）に、流動的で柔軟な性質を与えることができたと言えるのではないだろうか。

3-2. 鍵盤ソナタどうしの組み合わせ

ソレールの単一楽章ソナタは、演奏時間にして1曲数分と、短い。その短い曲の中で豊かな転調が繰り返され、主調部分が数小節しかないという事態さえも起こる。実際に、2-1で取り上げたソナタ第6番は、F dur で開始後早くも9小節目から主題を離れ、調移行部を経て、平行調で第1部を終える。そして、第2部転調部の後は同主調 f moll で曲を終るのである。主調 F dur が提示されるのは、冒頭8小節のみだ。

ここで、より大きな視点からバーチャル版のソナタ集を見てみよう。バーチャル版収録曲は、最初の数曲を除いて、その多くが2、3曲ずつの同主調でペア、グループを成している。同時代スペインの作曲家セバスチャン・アルベロ Sebastian Albero (1722-1756) や、ドメニコ・スカラッティ Domenico Scarlatti (1685-1757) の後期の写本にも同様のペア、グループが認められており、当時のスペイン、イタリアでペア、グルーピングは慣習的なものであった(Ife, Truby 1989: x)。そうしてみると、この27曲のソナタが、ソレールによって1冊全体としての構想を持って選ばれた可能性が浮かびあがる。それは、短いソナタ1曲1曲を、単独でなく、更に大きな流れの中で捉えることに繋がる。統一された調の中で、複数曲を並べれば、主調+調移行部、そして転調部分という動機の反復の視点から見て自由度の高いものの中に、同一の動機の配列を用いた部分が、属調、主調と交互に示されることになる。つまり、流動的で柔軟な性質を持った第1部前半は、各ソナタの第2部後半と第1部後半の、安定した動機使用部分を繋ぐ部分ともみなすことができるのである。

番号	調	テンポ
1	A	Allegro
2	Es	Presto
3	B	Andante
4	G	Allegro
5	F	Allegro
6	F	Presto
7	C	Prestissimo
8	C	Andante
9	C	Presto
10	h	Allegro
11	H	Andantino
12	G	Allegro molto
13	G	Allegro soffribile
14	G	Allegro

番号	調	テンポ
15	d	Allegretto
16	Es	Largo andante
17	Es	Allegro
18	c	Cantabile
19	c	Allegro moderato
20	cis	Andantino
21	cis	Allegro
22	Des	Cantabile
23	Des	Allegro
24	d	Cantabile
25	d	Allegro
26	e	Andantino
27	e	Allegro

結論

以上、ソレールの鍵盤ソナタの特質について、バーチャル版収録曲を具体例に、反復と転調の視点から考察してきた。ソレールの音楽に出てくる動機は、ほぼすべてが反復される。しかし、その反復法に目を向けてみれば、それらの反復は決して一様に成されているわけではない。反復回数の偶数・奇数、動機そのものの小節数の変化など、巧みに規則的なものと変則的なものとを操作し、動機の反復によって音楽に大きなリズムを生み出していた。そのようにリズムをつくり出した上で、ソレールは配置する動機の前後での微妙な

装飾的、和声的变化で聴き手の関心を引き起こしていく。中でも、ソレールの作り出す和声的变化は、聴き手の耳に驚きをもたらすものが多い。それは、即興演奏から体得した「速い転調」の手法を用いることで、調関係の概念を超えて転調し、動機が織りなす色彩を、より豊かで鮮やかなものに行っているからである。そうして、動機を反復させるたびに調性を矢継ぎ早に変えるソレールの音楽は、流動性、即興性といった性格を得ていく。しかし、同時に、この流動性、即興性は、より大きなレベルでの明確な調構造があつてこそ十全に発揮されるものであり、事実、ソレールは、全体の楽曲のなかに流動的な部分と固定的な部分を設定していた。更に今回、バーチャル版という、ソレール自らが選んだ27曲というまとまりを見ることで、これら短いソナタを、さらに大きな流れの中で捉える可能性が示された。つまり、ソレールのソナタでは、ソナタ単曲だけではなく複数の楽曲を一つと捉え、そこにより大きな構造を見出すこともできるのである。

参考文献

Crouch, Margaret Long

1978 *Llava de la Modulacion y Antiguedades de la Musica by Padre Fray Antonio Soler: Translation and Commentary.* (University of California, Ph.D dissertation)

Dieckow, Almarie

1972 *A Stylistic Analysis of the Solo Keyboard Sonatas of Antonio Soler.* (Washington University, Ph.D dissertation)

Duck, Leonard

1950 *Antonio Soler Six Sonatas for Pianoforte, vol.1-2.* (London: Francis, Day & Hunter)

Espinosa, Teresita

1969 *Selected Unpublished Villancicos of Padre Fray Antonio Soler with Reference to the Cultural History of Eighteenth-Century Spain.* (University of Southern California, DMA dissertation)

Gilbert, Kenneth

1987 *Antonio Soler 14 Sonatas for keyboard from Fitzwilliam Collection.* (London: Faber Music)

濱田 滋郎

2002 『ソレール 鍵盤のためのソナタ集』(東京：音楽之友社)

Heimes, Klaus Ferdinand

1969 *Antonio Soler's Keyboard Sonatas.* (University of South Africa, Master thesis)

Ife, Barry Truby, Roy

1989 *Antonio Soler Twelve Sonatas The Madrid Conservatory Manuscript.* (Oxford, New York: Oxford University Press)

Igoa, Enrique

2012 *Antonio Soler 20 Sonatas.* (Valencia: PILES, Editorial de Musica S.A.)

Kastner, Santiago

1956 *P. Antonio Soler 2 × 2 Sonatas for keyboard Instruments.* (Mainz: Schott)

Marvin, Frederick

1957-1968 *Antonio Soler Sonatas for Piano.* (London: Mills Music LTD.)

1980 “*Discovered Treasure: The Music of Antonio Soler.*” *Clavier* July-August 1980
22-29

1993 *Antonio Soler 18 Ausgewählte Klaviersonaten.* (München: G.Henle)

Marestaing, Graciela Monica

1976 *Antonio Soler : A Bibliographical Inquiry and Analysis of a Keyboard Sonata.*
(California State University, Master thesis)

宮内 晴加

2011 「『転調の秘訣』におけるソレールの転調理論 —「素早い」と「ゆっくりとした」について—」『美学論究』26巻 (西宮：関西学院大学文学部美学研究室) 69-86

2016 「アントニオ・ソレールの鍵盤ソナタにおけるフィギュレーション」(関西学院大学大学院 博士論文)

Nin, Joachin

1925 *Seize Sonatas Anciennes D’Auteurs Espagnols pour Piano.* (Paris: Max Eschig)

1928 *Dix-sept Sonates et pieces anciennes d’auteurs Espangols*

Rubio, Samuel

1957 *Antonio Soler: Sonatas para Instrumentos de Tecla, vol.1-7.* (Madrid: Union Musical Española)

1980 *Antonio Soler Catalogo Crítico.* (Cuenca: Instituto de Música Religiosa de la Diputación Provincial de Cuenca)

Ruf, Hugo

2000 *Antonio Soler 8 Sonatas for Piano or Harpshichord.* (Mainz: Schott)

Shipley, Linda Patricia

1978 *An English Translation of Antonio Soler’s “Llava de la Modulación.”* (The Florida State University, Ph.D.dissertation)

Soler, Antonio

1762 *Llave de la modulacion, y antiguedades de la musica.* (Madrid, Joachin Ibarra)

1796 *XXVII Sonatas Para Clave.* (London, Robert Birchall)