

東京音楽大学大学院音楽研究科博士後期課程
音楽専攻博士論文

A. ソレール 鍵盤ソナタの構造原理

D2016-01 器楽（ピアノ）

仲田 みずほ

提出日 2019年1月15日

【目次】

序	1
---------	---

第 I 部 ソレールについて

第 1 章 生涯	10
1-1. モンセラート修道院	10
1-2. エル・エスコリアル修道院	12
1-2-1. 埋葬の記録	12
1-2-2. 多岐にわたる創作活動	15
1-2-3. 音楽教師として	16
1-2-3-1. メディナ・シドニア公爵との手紙	16
1-2-3-2. ガブリエル王子	19
1-2-4. 他の作曲家との関わり	20
第 2 章 作品	22
2-1. 声楽作品	22
2-2. 器楽曲（鍵盤ソナタを除く）	24
2-2-1. 五重奏曲	24
2-2-2. 2 台のオルガンのための協奏曲	26
2-2-3. オルガン作品	26
2-2-4. プレリュード	27
2-2-5. ファンダンゴ	27
2-3. 鍵盤ソナタの作曲背景	28

第 II 部 鍵盤ソナタの楽譜資料

第 3 章 写本	32
3-1. 写本で広められた鍵盤ソナタ	32

3-2.	鍵盤ソナタの写本	29
3-3.	バーチャル版	38
3-4.	写本に見る鍵盤ソナタどうしの組み合わせ	40
第4章	20世紀以降の出版譜	43
4-1.	20世紀以降の主要出版譜について	43
4-1-1.	ホアキン・ニン版	43
4-1-2.	フレデリック・マーヴィン版	44
4-1-3.	サミュエル・ルビオ版	45
4-1-4.	エンリケ・イゴア版	46
4-2.	その他の出版譜、出版譜一覧	47
4-2-1.	ソレールの鍵盤ソナタ受容	51
4-3.	番号の問題	51
4-3-1.	ルビオ版における重複曲	52
4-3-2.	ルビオカタログに記された第121番以降の作品	54
4-3-3.	イゴア版とシエラ版の番号付けと鍵盤ソナタの総数	55
4-4.	出版譜同一曲対応表	55

第 III 部 鍵盤ソナタの構造原理

第5章	形式	64
5-1.	複数楽章ソナタ	64
5-1-1.	複数楽章ソナタの Obra 番号	67
5-2.	舞曲楽章、インテント、変奏曲楽章	69
5-2-1.	メヌエット	69
5-2-2.	ロンド	70
5-2-3.	インテント	71
5-2-4.	変奏曲	72
5-3.	形式に関する先行研究、形式による分類	72
5-3-1.	ラルフ・カークパトリック	73

5-3-2.	クラウス・フェルディナン・ハイメス	77
5-3-3.	アルマリー・ディーコウ	79
5-3-4.	エンリケ・イゴア	80
5-4.	先行研究の考察、分類の問題（第 48 番の分析から）	88
5-5.	ソナタ形式と二部分形式	91
5-6.	明確な調構造	92
第 6 章	転調	94
6-1.	『転調の秘訣と古楽』概要	95
6-2.	第 10 章「和声と転調」4 つの規則	97
6-3.	「速い転調」: 鍵盤ソナタに見られる 4 つの規則	98
6-4.	休止を伴う転調	104
6-5.	鍵盤ソナタに見られる転調の種類とその効果	108
第 7 章	楽節構造	110
7-1.	反復される動機と楽節	110
7-2.	楽節、動機、拍節のリズム	113
7-2-1.	楽節と形式の連動	116
7-3.	ソレールの鍵盤ソナタにおけるダイナミズム	118
7-3-1.	楽器について	118
7-3-2.	動機、楽節の音域使用と形式の連動	120
7-3-3.	動機、楽節の演奏技巧と形式の連動	123
結び		130
参考文献		136
巻末譜例		145
謝辞		151

序

本論文はアントニオ・ソレール Antonio Soler (1729-1783) の鍵盤ソナタを形式、転調、楽節構造の3つの観点から検証することで、その構造原理を明らかにすることを目的とする。まずはこの序において、ソレールの鍵盤ソナタが生まれる歴史的文脈となる18世紀スペイン鍵盤音楽の状況を確認したうえで、先行するソレール研究を概観し、本論文の構成を示しておく。

18世紀スペインの鍵盤音楽

スペインでは14世紀頃から、オルガン制作とオルガン演奏の技術が凄まじい勢いで進歩していた。それらには、他の国々とは異なる独自の技術と音色に対する好みを見出すことができる。具体的にはオルガンに水平トランペット管（縦のパイプではなく、あたかもラッパの放列のように水平の管が聴衆に向けて並べられている）が組み込まれたり、17世紀以降には手鍵盤の高音域と低音域とを異なったストップ（つまり、別々の音色）で弾き分けられるような特別な設計の仕方が用いられたりした（濱田 2013: 87, 122）。フェリペ・ペドレル Felipe Pedrell (1841-1922) が「16世紀のスペインのバッハ」と呼んだ（チェイス 1974: 43）アントニオ・デ・カベソン Antonio de Cabezón (1510-1566) は圧倒的なオルガン音楽の巨匠だった。彼は、高度な対位法や変奏技法に特徴づけられるオルガン曲を多数残した。また、カベソンの時代のスペインでは様々な作曲家による鍵盤音楽の教則本、音楽理論書が多く出版され（スビラ 1961: 46）鍵盤音楽が隆盛を極めたといえる。その後、オルガン音楽の伝統はスペインの鍵盤楽曲作曲家に受け継がれていった。17世紀には、ホセ・ヒメネス José Ximénez (1601-1672)、パブロ・ブルーナ Pablo Bruna (1611-1679)、ファン・カバニーリエス Juan Cabanilles (1644-1722) といったオルガニスト・作曲家が活躍し、18世紀になっても300を超えるオルガン曲がホセ・エリアス José Elías (1678-1755) によって作曲されている。

しかし、オルガン以外のスペイン鍵盤音楽について知られていることは少ない。18世紀スペインの鍵盤ソナタ集を編纂、出版したホアキン・ニン Joaquin Nin (1879-1949) は、スペインにおいて、当時書かれたチェンバロに関するメソッドや理論書、教師についての記録はまったく残っていないと述べている（Nin 1925: I）。その一方で、16世紀に書かれたビウエラとギターに関する理論書は数多く現存している。ビウエラは8の字形の胴体、

平らな背をもつ、スペインの宮廷を中心に用いられた一種のギターである。言うまでもなく、ビウエラ、ギターはスペイン人に大変好まれた楽器であり、ビウエラはスペインの器楽曲の発展を見るうえで欠かせない。ビウエラでは声楽曲の編曲が広く行われ、それらは2声か3声の対位法で作曲された（チェイス 1974: 38）。ビウエラによる変奏曲も豊富に残っており、また、スペインでソナタという言葉が用いられた最初の作品も、1535年のビウエラ奏者ルイス・ミラン Luis Milan (c1500-1561) によるものだった（Newman 1983: 259）。こうした背景からニンは、当時のスペインの音楽家たちが繊細で個人的な表現を必要とする時はビウエラ、ギターで実現し、壮大なものを見ようとした時はオルガンを選んだのではないかと主張した（Nin 1925: II）。

ソレールの時代のスペインではイタリアの音楽家が活躍していた。それは1700年にハプスブルク家が途絶え、ブルボン家のフェリペ5世が若くして即位したことに関係している。彼はスペイン語を話すことができないまま国王に即位し、さらに鬱病の傾向をもっていたため、国事は実質イタリア人の妻のエリザベッタ・ファルネーゼ王妃の手に委ねられた（ケラルト・デル・イエロ 2016: 189）。宮廷のなかでイタリア人が力を持ち始めると、同時にイタリア音楽も主流を占めるようになる。多くのイタリア・オペラ団がスペインを来訪した。有名なカストラート歌手ファリネッリ・カルロ・ブロスキ Farinelli Carlo Broschi (1705-1782) もスペイン宮廷で重用され、また、多くのチェロ作品・室内楽作品を残したルイジ・ボッケリーニ Luigi Boccherini (1743-1805) もスペイン宮廷に仕えていた。

もちろんスペイン鍵盤音楽を語るうえでもイタリアの音楽家の存在は欠かせないものとなった。この時代のもっとも卓越したチェンバロ奏者の一人であったドメニコ・スカルラッティ Domenico Scarlatti (1685-1757) がマリア・バルバラ王妃の音楽教師としてスペインに住み、数々の鍵盤ソナタを作曲していたからである。スカルラッティの550を超える鍵盤ソナタの多くは二部分からなる単一楽章で、それまでの鍵盤作品には見られなかったヴィルトゥオジックな奏法、スペインの音楽の要素が積極的に取り入れられた。この時代に作曲され、かつ楽譜が残存するスペイン生まれの作曲家による鍵盤作品には、形式や奏法、その他の作曲技法、何らかの点でスカルラッティの鍵盤ソナタとの類似点を見つけることができる。しかし、ニスが、「スカルラッティは生粋のイタリア人だったからこそ、スペインのリズムやカデンツを多いに取り入れた。スカルラッティの作品は、スペイン的なものの一部をなしている（Nin 1925: III）」といったように、影響とは常に相互に及ぶ可能性がある。

スカラッチェと同年代生まれのビセンテ・ロドリゲス Vicente Rodriguez (c1685-1761) は、最初に鍵盤ソナタを書いたスペイン出身の作曲家と考えられる。31 曲の鍵盤ソナタの手稿譜が見つかっており、うち 16 曲は二部分からなる単一楽章ソナタである。それらはリトルネロ形式のもの、トッカータふうのもの、模倣的書法で書かれたものと様々だがフィギュレーションを長く使うことが特徴的である (Powell 1980: 9)。

ソレールと同年代の作曲家にはラファエル・アングレス Rafael Anglés (c1730-1816)、セバスチャン・デ・アルベロ Sebastián de Albero (1722-1756) が挙げられる。アングレスの鍵盤作品として確認されているのは、ほんの数曲のみである。アルベロは 34 歳という若さで亡くなってしまったため、作曲家としての活動期間が限られているが、スカラッチェがバルバラ王妃に仕えながら滞在していたスペイン王宮の教会で働いていたことから、スカラッチェと親交を持っていた可能性が高い。アルベロはレセルカータ、フーガ、ソナタをひとつに組み合わせた作品群と、それとは別に 30 曲の鍵盤ソナタの作品集を残しており、曲中にみられる鍵盤奏法はスカラッチェのものと類似している。

こうしたなか、170 曲を超える鍵盤ソナタの楽譜が発見されているソレールは、間違いなくこの時代を代表する生粋のスペイン人作曲家と言える。ロドリゲス、アングレス、アルベロらがそうであったように、ソレールもまた聖職者であり、ソレールは器楽曲のみならず、多くの宗教音楽も作曲した。変奏曲形式の作品や、オルガンの様式に則ったものではカベソン、カバニーリエスらのスペインオルガン音楽の伝統を踏襲している。一方で鍵盤ソナタでは、二部分からなる単一楽章形式を多く採用し、そこにはスカラッチェのようなアクロバティックな奏法が見て取れる。作曲だけでなく、転調を核に扱った『転調の秘訣と古楽』という理論書を執筆し、独自の転調論で鍵盤ソナタに新境地を開いた点でも革新的な存在であろう。また、この理論書のなかで、スカラッチェの鍵盤ソナタの例をあげて論じるほど、ソレールはスカラッチェに敬意を払っていた (Soler 1762)。

先行研究

これまでソレールの鍵盤ソナタは、スカラッチェ研究の側から、スカラッチェの鍵盤ソナタの変種のように見られてきたところがある。実際、スカラッチェの研究は、ソレールや他のスペインの 18 世紀鍵盤音楽の作曲家のものよりずっと早くに始められていた。スカラッチェの鍵盤ソナタは 1752 年から 1757 年の間、つまりスカラッチェの生前、最後の 6 年の間に大掛かりな写譜が行われ、最終的に 496 曲を収録する全 15 巻の写

本としてまとめられた¹。そしてそれらは、バルバラ王妃から遺贈を受けたファリネッリによってイタリアにもたらされたことで（カークパトリック 1975: 137）、スカルラッティ研究の適切な環境が整えられることになった。1906年にはイタリアのピアニストであり作曲家だったアレッサンドロ・ロンゴ Alessandro Longo (1864-1945) が、545曲のスカルラッティの鍵盤ソナタを出版している。ケラー Hermann Keller (1885-1967) や、カークパトリック Ralph Kirkpatrick (1911-1984) といったスカルラッティ研究家の著作によって²、スカルラッティ影響下の作曲家としてソレールの名前が挙げられた頃には、ソレールの楽譜はまだほんの一部しか出版されていなかった。しかし、その後の研究によって多くのソレールの鍵盤ソナタが出版されたいま、ソレールの鍵盤ソナタ全体を対象に考察することで、ソレールが鍵盤ソナタ作曲において根底に持ち続けていたアイディアを明らかにできるのではないだろうか。

ソレールの鍵盤ソナタはソレールの死後 1796年に 27曲がロンドンで出版されたのみで、それ以降しばらく日の目を見ることはなかった。ソレール研究の契機となったのは、前述のニンが 1925年と 1928年に出版した、18世紀のスペイン作曲家の鍵盤楽曲を集めた楽譜だった（Nin 1925, 1927）。2巻からなる楽譜のなかには計 14曲のソレールの鍵盤ソナタが含まれ³、以降、とくに 1957年から 1980年にかけて続々とソレールの鍵盤ソナタ集が出版されることになった。

初めて本格的なソレール研究を行ったのはフランク・モーリス・キャロル Frank Morris Carroll の博士論文 *An Introduction to Antonio Soler* (1960) である。キャロルはソレールの鍵盤ソナタ集が刊行され始めてから間もない時期に、和声と形式のふたつの面から楽曲分析をおこない、さらにソレールが記した理論書の一部を翻訳するなどしてソレール研究の基盤を提供した。その後に発表されたクラウス・フェルディナン・ハイメス Klaus Ferdinand Heimes の *Antonio Soler's Keyboard Sonatas* (1971)、アルマリー・ディーコウ Almarie Dieckow の *A Stylistic Analysis of the Solo Keyboard Sonatas of Antonio Soler* (1971) は、ソレールの鍵盤ソナタの形式に主眼を置きつつ包括的な論を展開した。1970年代を過ぎると、鍵盤ソナタに関する論文は、一曲や数曲のみを対象に論じた小規模のものしか見られなくなり、その一方で、ソレールの他の作品、すなわち宗教作品や室内楽作

¹ これは現在ヴェネツィア写本として知られている。

² ケラー (1974), カークパトリック (1975)。原著はそれぞれ 1957年、1966年に出版されている。

³ さらに別の作曲家の名前でソレールの鍵盤ソナタが一曲収録されているが、これについては本論文内で後述する。

品を研究対象としたもの、さらに彼の理論書を翻訳した論文⁴が続いた。

2012年、スペインの研究者エンリケ・イゴア Enrique Igoa によって今まで出版されていなかった20曲の鍵盤ソナタがまとめて刊行された。その2年後、イゴアはソレールの鍵盤ソナタの形式に関する大規模な論文 *La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler* (2014) を発表した。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『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』(2016) を発表した。

以上みてきたように、ソレールの鍵盤ソナタの研究はとくに形式の観点から重点的に行われてきた。しかし筆者は、ソレールの鍵盤ソナタが聴き手に与える驚きは、大胆な転調や、楽節構造の遊び、ピアニスティックな演出によるものだと考える。いまここで筆者が目指すのは、そうした転調や楽節構造、演奏技巧といった、演奏と密接に関わる視点を、上述の形式研究から得られるものに結びつけることで、ソレールの鍵盤ソナタの構造原理となるものを明らかにすることである。

本論文の構成

本論文はソレールの生涯と作品を概観する第I部、鍵盤ソナタの楽譜の問題を取り扱う第II部、鍵盤ソナタの構造原理を考察する第III部からなる。第I部、第II部は第III部の議論の準備である。しかしながら、後述するように、今もなお新たな鍵盤ソナタが出版され続けるといったソレールを取り巻く流動的な状況を踏まえ、現在のソレールの鍵盤ソナタ全体を捕らえるに適切な情報を提供するよう試みた。

第I部「ソレールについて」

ソレールの生涯に関しては、1980年にサミュエル・ルビオ Samuel Rubio が作製したカタログ (1980) にある情報がほぼすべてだと考えられ、ほとんどの論文がそこから生涯を記述してきた。しかし本論文では、ルビオの情報に1980年以降になされた様々な研究を加え、これまで掴みづらかったソレールの人物像、音楽観を照らし出すよう努めた。まず、第1章「生涯」においてソレールが受けた教育について触れ、ソレールの音楽にどのような下地が作られていたのかを確認する。そのあと、実際にソレールと関わりがあった人物による記述や、ソレールの手紙のやり取りなどを中心に生涯の記述を行っていく。

⁴ これには Espinosa (1969), Crouch (1978), Shipley (1978), Moore (1985) がある。

第2章「作品」では、ソレールの全作品を概観する。これによって、鍵盤ソナタがソレールの創作のなかにどのように位置付けられるかが浮き彫りとなる。さらに第1章と第2章を踏まえて、ソレールの鍵盤ソナタの作曲背景を考察する。

第II部「楽譜」

ソレールの鍵盤ソナタはソレールの死後230年以上経った今もなお、新たに発見、出版される状況にある。その理由として、当時ソレールの鍵盤ソナタがスペインで印刷されずに写本で広められていたこと、その写本が各地に散在していることが挙げられる。第3章「写本」においては、まずソレールの鍵盤ソナタの自筆譜の有無、そして当時のスペインの楽譜出版がどのようなものであったかを述べる。さらに、ソレールの鍵盤ソナタ写本の状態、写本がどのように各地に散在しているかを明らかにしていく。そのうえで、写本からしかみることのできない、ソレールの鍵盤ソナタの組み合わせの可能性を考察する。

第4章「20世紀以降の出版譜」では、まずソレールの鍵盤ソナタの主要な出版譜について述べ、次に現在までに確認された全ての出版譜を俯瞰する。これによって、ソレールの鍵盤ソナタの受容も考察することができる。ソレールの鍵盤ソナタにおいては、未だ全ての曲を網羅する版が存在せず、番号も不統一なままである。本論文では、ソレールの鍵盤ソナタの番号の問題を指摘したうえで、2018年に出版された最新の版を含めた、ソレールの鍵盤ソナタの出版譜間の同一曲対応表を作成し、この問題の解決を試みる。

第III部「鍵盤ソナタの構造原理」

第5章「形式」ではまず、ソレールの複数楽章ソナタを構成する、舞曲・多声音楽の書法で書かれたインテント・変奏曲の楽章について明らかにする。次に、それ以外の形式で書かれた楽章と、単一楽章ソナタを対象に形式を考察していく。この考察にあたって、カーパトリックによるスカララッティの形式研究と、前述のハイメス、ディーコウ、イゴアの研究を援用する。複数の異なる視点から形式にアプローチすることは、この時代に書かれた単一楽章ソナタそのものの理解を促し、さらにソレールが「ソナタ」というジャンルに対して抱いていたコンセプトの一端を明らかにすると考える。

第6章「転調」においては、ソレールの著作『転調の秘訣と古楽 *Llave de la Modulacion y antiguedades de la Musica*』(1762)を参照しながら、ソレール自身が「速い転調」、「ゆっくりな転調」と区別したそれぞれの転調技法を鍵盤ソナタに運用し、音楽に驚きを創出

する様子を観察する。さらにソレールの鍵盤ソナタに見られる転調の種類とその音楽的効果に言及する。

第7章「楽節構造」では、ソレールの音楽において反復がひとつの原理となっていることに注目し、反復がもたらす音楽上のリズムを明らかにする。次にそれらがどのように形式と連動しているのか、楽節構造を形式に沿って検証する。その後、当時の楽器の性能を最大限に駆使し、ソレールが作りあげようとした音楽のダイナミズムを、音域と演奏技巧の視点から考察する。ここから、ソレールの動機が持つ音楽的役割を明らかにする。

第I部 ソレールについて

第1章 生涯⁵

アントニオ・ソレル・ラモス Antonio Soler Ramos はスペインのカタルーニャ地方、ヘローナ県のオロート Olot で父マテウ・ソレル Matheu Soler (c1685-n.d.)、母テレサ・ラモス Teresa Ramos (1702-n.d.) の子として生まれた。1729年12月3日に洗礼を受けて、1783年12月20日にマドリード近郊のエル・エスコリアル修道院にて54歳で亡くなった。ソレルの父はヌマンシアの軍楽隊の音楽家で、家系の何人かは聖職者である (Igoa 2014: 55)。後に神父となるソレルの人生には、モンセラート修道院とエル・エスコリアル修道院という2つの場所が、宗教上そして音楽上、密接に関わってくる。

1-1. モンセラート修道院

モンセラートはバルセロナ近郊にある標高約 1200m の峻険な岩山で、その名は「のこぎりの山」を意味する。1025年にモンセラートに設立されたベネディクト会の修道院は、その岩山の山頂近くに岩に食い込むようにして建っている⁶。モンセラートでの音楽活動は非常に盛んで、カタルーニャの音楽的発展はモンセラートに負うところが大きい。13世紀から14世紀にモンセラートを訪れる巡礼者たちによって歌い踊られた歌謡曲10曲を含む写本、『モンセラートの朱い本』に収録された曲は、今もなお世界中で演奏されている。そしてこの写本は、当時からモンセラートに音楽が溢れていたこと、さらにそこで実践される音楽が宗教音楽に限らなかったことを伝える。

モンセラート修道院にはエスコラニアと呼ばれる、現在も続く修道院付属の聖歌隊学校がある。このエスコラニアは1200年から1300年の間に創設され、少年聖歌隊としてもヨーロッパで最も古い少年聖歌隊のひとつである⁷。エスコラニアは、音楽教育のみならず一般教育も行う総合教育施設としての側面をもち、そこで学ぶ子ども達は、施設にある寮で暮らした (Moore 1985: 92)。ソレルの時代には、このエスコラニアにスペインの最上の音楽家たちが教師として集っていた (Ife, Truby 1989: viii)。さらに当時は、エスコラニア

⁵ 1-1、1-2、1-2-1の節は、スペインの音楽学者であり、ソレル研究の権威であるルビオが作製したカタログ (Rubio 1980) をベースに、それ以降の研究によって明らかになったことを加えるかたちで執筆した。また、モンセラート修道院でのソレルの師に関しては、文献により多少の相違があるが、筆者が実際にモンセラート修道院を訪れた時に見せていただいた記録に従った。

⁶ 現在のモンセラート修道院の建物は、スペイン独立戦争 (1808-1814) の際にフランスの攻撃によって破壊された後、19世紀末に再建されたものである。

⁷ モンセラート公式ホームページ (<https://www.montserratvisita.com/en/culture/escolania-boys-choir>)。 (2019年1月6日に最終確認)

で学んだ子どもたちがそのままモンセラート修道院の神父となることは推奨されなかったため、エスコラニアでの音楽知識は、エスコラニア卒業生によってモンセラートの外に広められていった。

ソレールは、父の計らいにより 1736 年、6 歳の時にエスコラニアに入学した⁸。彼がモンセラートで師にもったのは、ベニート・エステベ Benito Esteve (1702-1772)、アンドレ・ジャウマンドレウ Anderés Jaumeandreu (1727-1770)、ベニート・バルス Benito Valls (1714-1782) らである。彼らの下でソレールは、ソルフェージュ、オルガン、作曲、そしていくつかの楽器を学んだ。なかでもベニート・エステベは、スペインの重要な作曲家でオルガニストだったミグエル・ロペス Miguel López (1669-1723) の弟子で、さらにエスコラニアの少年たちの楽器の修理を担うほどに楽器に精通していた。オルガンに関する知識も深く、モンセラート修道院のオルガンを近代化する改修にも関わっている。ソレールはのちに、オルガンの設計に関わるが、この時から既にオルガンの構造についての知識を得ていた可能性も考えられる。

ソレールはこのようなエスコラニアの恵まれた環境下で音楽を学んだ。そして 10 代のうちにスペインの主要なオルガンレパートリーを構成するファン・バティスタ・カバニリエス Juan Bautista Cabanilles (1644-1722)、ホセ・エリアス José Elías (1678-1755)、そして前述のミグエル・ロペスらの作品に、十分に触れることができたのである⁹。

ソレールがモンセラートで過ごしたのは 1745 年、16 歳になったときまでだと考えられている。当時のエスコラニアの規則では、16 歳が在籍の上限となっていた (Querol 1986: 162-163)。後述するエル・エスコリアル修道院に残る記録によれば、その後ソレールはレリダ大聖堂とセオ・デ・ウルヘルのふたつのカテドラルの試験を受け、レリダ大聖堂での職を得た。しかしこれについてルビオは、ソレールがレリダ大聖堂にいたとする証拠が十分でないとし、記録に間違いがある可能性を挙げ、本当はセオ・デ・ウルヘルで職を得たのではないかと述べている (Rubio 1980: 15)。

⁸ ミグエル・ケロルは、ソレールが 6 歳で入学したことに対し、以下のように述べている。「エスコラニアに入学するには良い声を持つことが条件であり、声はまだ未熟な 6 歳という年齢で入学するのは一般的ではなかった。このことからソレールの両親が、ソレールを修道生活の献身者として入れた、もしくはソレールの才能が認められて例外的に入学許可を得た、というふたつの可能性が考えられる。」 (Querol 1986: 162)

⁹ ソレールは、自身の書『転調の秘訣』に対する批判への返答の手紙のなかで「13 歳か 14 歳の頃に、エリアスの 24 のオルガン曲を勉強できたことはとても幸せだった」 (Llorens 1985: 25) と述べている。

1-2. エル・エスコリアル修道院

エル・エスコリアル修道院は 16 世紀、イベリア半島のほぼ中央であるマドリッド近郊のサン・ロレンソ・デ・エル・エスコリアルに、フェリペ 2 世によって建てられた。修道院と王宮を兼ねた一大建造物で、建物内には修道院、神学校、宮殿、図書館、王家の霊廟が存在する。ソレールは 1752 年、このエル・エスコリアルの修道院に見習い僧として受け入れられ、同時にエル・エスコリアルのオルガニストとなった。その後、1757 年に同施設の楽長となり、1783 年にその生涯を終えるまでをここで過ごした。

1-2-1. 埋葬の記録

エル・エスコリアルでのソレールの生活の様子は修道院に現存する死亡記事、『埋葬の記録 *Memorias Sepulcrales*』で知ることができる。この記録は、書き手の名前が不明であるものの、明らかに実際にソレールと関わりのあった修道士によって記されており、ソレールの日々の過ごし方だけでなく、人柄の一側面が浮かび上がってくる点で非常に興味深い¹⁰。そこで本稿では、ハイメスの論文 (Heimes 1969: 2) とイフェ&トゥルービーの楽譜の序文 (Ife, Truby 1989: vii) に掲載された英訳をもとに全文を以下に訳出することにしたい¹¹。

1783 年 12 月 20 日、この墓にヘローナ司法管轄区のおロート出身であるアントニオ・ソレール神父は埋葬された。彼は 6 歳を過ぎた頃、かの有名なモンセラートへ行き、音楽、オルガン、そして作曲を学んだ。彼は目覚ましい成長を遂げ、ふたつのカテドラルの楽長のポストを競うまでとなり、そのうちレリダ大聖堂でのポストを得るに至った。当時のレリダの大司教は、以前サン・ロレンツォ (エル・エスコリアル) にいた、私たちのよく知るセバスチャン・ビクトリア神父であった。ソレールがその大聖堂に務めているとき、大司教は彼にオルガンが弾けてエスコリアルで職位を望む者を知らないかと尋ねた。そのときソレールは自身の名を挙げ、俗世を捨てる誓いを立てたのである。1752 年 9 月 25 日、ついにソレールはエル・エスコリアルにて階位を得ることになった。

¹⁰ ソレール自身も 1766 年にペドロ・セラ (Pedro Serra n.d.-1766) の埋葬の記録を書いている (Sierra 2004: 38-45)。ソレールとセラはモンセラートのクラスメートで、その頃からの親しい仲だった。

¹¹ ソレールの『埋葬の記録 *Memorias Sepulcrales*』 (fos. 294v-296r) は、ルビオのカタログに収録されており、原文はこのカタログで確認することができる (Rubio 1980: 12-14)。

ソレールの1年の試用期間は皆の満足のいくもので、彼の日頃の行いと、オルガンと作曲の技術が評価された。これらにおいて、彼は不断の努力を惜しまなかった。彼は特に休暇をとることもなく、娯楽に時間を割くこともなかった。すべての時間を勉強に捧げていた。その結果として、彼は芸術において偉大な成果をあげることができた。彼の能力はヨーロッパ中に知られるようになり、彼のチェンバロ、オルガン、またはその他の楽器のための作品は広く普及した。ガブリエル王子¹²がこの王宮を訪れる時には王子のチェンバロ教師も務めた。彼はガブリエル王子のために、非常に多くの作品を作曲した。それらの作品は他の音楽家たちから高い評価を受けた。ソレールのこの仕事に対しては、宗教的費用の名目で年25ダブロンが支払われた。

彼は聖務の時間を除いて、自身の部屋で多くの時間を過ごし、多少の外にいる時間でさえいつも急いでいた。中身の無い話をして時間をつぶす人々を見ては驚いていた。睡眠時間は非常に短く、夜中の1時にベッドに入り、4時か5時には起きてミサを行った。彼はひどく体調を崩しているとき以外は決して聖務を欠かさず、常に愛と忠誠を持って臨んだ。懺悔では、すすり泣いたり、大粒の涙を流したりすることもあり、優しく憐れみ深い人だった。また、これに付け加えれば大変に繊細でもあり、彼は人に言われたことを、誰が言っているのか、どんな悪意があるのかを確かめもせずに影響を受けた。彼は、愚か者が知恵と呼ぶこの世の不正、聖グレゴリウスによれば、あざむきの言葉で作られ、白を黒とし、黒を白とするようなこの世の不正とはまるで無縁であった。それゆえ彼は自分の言葉、あるいは行為に、行き過ぎを認めた時には直ちに許しを求めたのである。彼は、自身が深く帰依している聖母マリアの祈りを毎日唱えていた。

彼は31年を修道士として過ごし、その昼夜問わず勉強熱心な姿勢は人々の尊敬を集めた。農場に行く時でさえも、彼は作曲に必要な物を携え、作曲活動を行っていた。気晴らしのための農場も、彼にとっては苦痛でしかなかった。私は、実際に彼が農場でレクイエムを作曲しているのを目にした。そしてそのときに出来上がった作品は、駄作であるどころか傑作であると思う。サン・ロレンツォにある彼のレクイエムのアーカイヴを見ればわかることだが、彼はこのようなシリ

¹² ガブリエル・デ・ボルボン・イ・サホニア Gabriel de Borbón y Sajonia (1752-1788)。当時の国王カルロス3世の息子。

アスな音楽の作曲に非常に長けている。彼が体調を崩し、ほとんど立てないほどにまで弱ってしまい、病室に行く以外にできないときにも、彼は音楽の職務を離れなければいけないことに憤慨した。結局彼は、農場に行くときと同じように、病室にも紙とインク入れを持って行き、ベッドの中で作曲した。

彼の最期について書くと、病状が悪化する1ヶ月前から熱があり、この熱によって彼の胸に疲労が蓄積してしまっていた。死の前日、彼の病状がそれほど死に差し迫っているようには見えなかったにもかかわらず、医師は彼に終油の秘蹟を受けるように伝えた。彼は献身的で柔らかな態度で、何人かの名前を述べ、真に許しを求めながら、自身の最期に向き合った。これは彼の温和で憐れみ深い性質に関連するものである。前述したように、彼は多くの冷酷な感情が彼の心のなかにあると考えていたようであり、それを非常に苦々しく、まるで自分に向けられたもののように感じていた。他人の悪を自身のものと感じることも善人の特徴であれば、また、言われたことをそのままに信じることも善人の特徴である。なぜならば、パリサイ人がキリストに偽りの質問をしたように、言っていることと知っていることが別であるなど善人には思いもよらないからである。

ソレールはガブリエル王子のために、アフィナドルまたはテンプランテと呼ばれる長方形の鍵盤付きの楽器を作りもした。これはイタリアや、そして私が思うにフランスやイギリスでも制作の試みがあったが、失敗に終わっていた。この楽器の目的は大半音と小半音の違いを聞き分けられるようにすることで、各音程をさらに9つの細かい音程に細分するものであった。このような楽器を作ることはほぼ不可能と考えられてきたが、彼の高い能力と熱意が成功へと導き、彼の発明は世に知られることになった。彼はふたつのアフィナドルの完成品を残しており、ひとつはガブリエル王子が、もうひとつはアルバ公爵が所有している。

終油の秘蹟を受けたとき、彼は非常に穏やかだった。夜中に朝課を知らせる鐘が鳴ったとき、私は彼が服を脱ぎ捨てているのを目にした。寒いので身を包むように伝えたが、彼は寒くないと言った。そのときの彼の様子は私に何の不安ももたらさなかった。私には彼が死の間際にいるようには見えなかったのである。しかし、我々の命を定める神は、朝5時半に彼を天に召した。私は朝6時の一時課でこの知らせを聞いた。私は悲しみと痛みに打ちひしがれると同時に、驚きを隠せなかった。数時間前に会ったときには、まだ何日も彼に残されていると思った

からである。しかし、物事はこういうものなのだ。もし終油の秘蹟が一日でも遅れたら、彼はそれを受けることのないまま亡くなってしまっただろう。彼は 1783 年 12 月 20 日に旅立った。

この貴重な資料からは、ソレールが聖職者、楽長、音楽教師という、複数の職務をこなしながらも、何事にも勉強熱心で、不断の努力を惜しまずに偉大な成果をあげることで、人々の尊敬を集めていたことがわかる。また、彼の哀れみ深く繊細で、自分に正直であった性格をも窺うことができる。

1-2-2. 多岐にわたる創作活動

埋葬の記録が伝えるように、エル・エスコリアルでのソレールの音楽活動は、その職務上、非常に広範にわたっていた。しかしどんな時も彼は創作のリズムを失うことなく、礼拝に求められる音楽、神学校の学生のための劇音楽、器楽曲と凄まじい量の音楽を作曲し続けた。

ソレールの創作は音楽作品だけに留まらない。ソレールが音楽理論に精通していたことを示す重要なものとして、1762 年に出版された 2 巻からなる理論書『*Llave de la Modulación y antigüedades de la Musica*』がある。この理論書に関しては第 6 章で詳しく述べるが、ソレールは日頃オルガニストを務めるなかで、儀式の進行に応じて主調に迅速に戻る必要に迫られていた。そのため、この第 1 巻の最後の章で、遠い調へいかに素早く転調するかを論じた。この論は非常に革新的なものであり、当時の人々のあいだにスペイン音楽史上最も激しい論争を引き起こした（宮内 2012: 69）。第 2 巻では、五線記譜法より前の記譜法で記された楽譜が読めない人々のために、その読み方が記される。筆者は、2017 年 3 月にエル・エスコリアル修道院を訪れた際、ソレールがグレゴリオ聖歌をそのままの記譜法で写譜したものを見つけた。グレゴリオ聖歌を歌う修道士にとって、そして宗教曲を作曲しなければいけないものにとって、定量記譜を読む力は必須だったのである。この『*Llave de la Modulación y antigüedades de la Musica*』は第 1 巻も第 2 巻も、ソレールの日々の音楽生活から生まれた、実践に即した内容なのである。

さらにソレールは、1765 年にボローニャの音楽理論家ジョヴァンニ・マルティーニ Giovanni Martini (1706-1784) に宛てた手紙のなかで、教会音楽の歴史についての大部の本を執筆中であり、その 5 巻が書き終わったところだと述べている (Ife, Truby 1989: ix)。

残念ながらこの本は失われたとみられるが、これもまた、彼が無尽蔵の探究心をもっていた証拠である。

彼はオルガンの構造にも詳しく、1776年にマラガ大聖堂に据え付けるオルガンの設計を委嘱された。その2年後にはエル・エスコリアルオルガン設計を請け負ったホセ・カサス José Casas が作ったセビーリャのオルガンを擁護する文を書きもしている。この文は、ソレールの豊かなオルガンの知識に対する人々からの信頼にもとづき、カサスがソレールに執筆を依頼したものであった (Sierra 2006: 617-633)。

また、これに付け加えれば、ソレールの探究心は音楽以外のところにも及んでおり、1771年にカスティーリャとカタルーニャ通貨の対価価値に関する本を執筆している。

1-2-3. 音楽教師として

エル・エスコリアル修道院の楽長の他に、ソレールは音楽教師の顔も持っていた。鍵盤ソナタのいくつかには、それらがソレールが音楽教師を務めたガブリエル王子のために作曲されたものであることが明記されている¹³。ソレールの器楽曲が彼の教育活動と関係していることを確認するのは重要である。この事実は、宗教曲のみならず、器楽曲もまた、実用的な目的が作曲の背景にあったことを示すからである。

ソレールが音楽を教えた相手として現在わかっているのは、ペドロ・デ・サンタマン Pedro de Santaman と、当時の国王カルロス3世の息子であるガブリエル王子の2人のみである。サンタマンは、第14代メディナ・シドニア公爵 Pedro de Alcántara Alonso Pérez de Guzmán (1724-1779) というスペインの大貴族にその音楽的才能を買われ、公爵の資金援助を受けて1765年ソレールの弟子となった人物であった。

続く1-2-3-1ではシドニア公との手紙のやり取りをとおして、ソレールが貴族と築いていた関係と、サンタマンの師としての様子を述べる。1-2-3-2では、ガブリエル王子の師として、ソレールがガブリエル王子とどのような関係を築いていたのかを記していく。

1-2-3-1. メディナ・シドニア公爵との手紙

サンタマンを援助していたシドニア公は、1761年からソレールと文通をする関係にあっ

¹³ 鍵盤ソナタ第61番、第62番、第97番～第99番、第189番～第191番はガブリエル王子のための作品であることが写本に明記されている。また5-1-1で後述するように、第63番～第68番、第91番～第96番、第134番～第138番もガブリエル王子のために作曲された可能性が高い。(本論文におけるソレールの鍵盤ソナタの番号は、すべてルビオのカタログと対応する。しかし、ルビオのカタログには第139番までしか記されていないゆえ、それ以降の鍵盤ソナタはイゴア版、シエラ版による番号を使用する。)

た。この文通の様相はホルスの論文で明らかにされた¹⁴ (Hollis 1998)。ルビオがソレールの生涯を『埋葬の記録』に基づいて書いた際、「探し続けてきたものの、これに加える資料は見つからない」とカタログに記したが (Rubio 1980: 8)、ルビオの死後に行われた新たな調査は、ソレールの人生を異なる角度から見ることを可能にした。

前述のとおり、エル・エスコリアル修道院は王宮も兼ねた施設である。しかし、スペインの王室が常にエル・エスコリアルに留まっていたわけではない。実際は各地にある離宮を巡回しており、エル・エスコリアルに王室がやって来るのは10月9日から12月10日までの2ヶ月と決められていた。そしてメディナ・シドニア公はこの王室の移動とともに、毎年秋にエル・エスコリアルを訪れていた (Hollis 1998: 194)。

ソレールが初めてシドニア公に送った手紙は1761年3月16日である。この手紙でソレールは以下のように記している。

私の師が私の作品を見たいというので、休暇の時期にカタルーニャに行こうと思っています。そこで、以前あなたにお渡ししたチェンバロ曲集と音楽論を返してもらいたいです。私はこれらを複写してモンセラートに寄贈したいと思っています。モンセラートは私が精神的、そして身体的にも教育を受けたところです。もしあなたがアランフェスにいらっしゃらないなら、そのままわたしの曲集を持ってください。遅くとも来月頭には私が取りに伺います。それが叶わないのであれば、この手紙をあなたのところに届けるのは私の兄¹⁵なので――彼の名前はドン・マテオ・ソレール Don Matheo Soler で、ワロン軍の音楽家です。曲集を彼に委ねてください。私の図々しさをどうかお許してください。(Hollis 1998: 195)

ここから、シドニア公のような貴族にチェンバロ作品、すなわち鍵盤ソナタをソレールが渡していたこと、1761年にはモンセラートに鍵盤ソナタ集を持って訪れたことがわかる。シドニア公はチェンバロを演奏することができ、チェンバロを自身で所有していた。

その後、シドニア公がクリスマスプレゼントとしてソレールに送ったタバコに対するお礼や、シドニア公への長い詩、さらなるタバコのプレゼントの催促などの手紙のやり取り

¹⁴ これらの手紙はメディナ・シドニア公爵のプライベートコレクション Archivo de los Duques de Medina Sidonia に所蔵されている。

¹⁵ ホルスは、ソレールの父 Matheu と名前が同じことから Matheo Soler がソレールの弟ではなく、兄だと考えられると述べている。

がなされ、1765年シドニア公はソレールにサンタマンの指導を依頼する。

モンセラートで学んだカタルーニャ出身の、ペドロ・デ・サンタマンという素晴らしい少年がいます。13歳という年齢で、芸術のキャリアを築いていく素地を十分に見せています。彼の両親は、この才能を磨いていく資力に欠けているので、私が彼の勉強をサポートすることにしました。そこであなたにお願いしたいのですが、エル・エスコリアル修道院に彼を住ませ、あなたの指導を受けさせてあげることはいくつかの理由があるでしょうか。部屋の準備に関することや、服のこと、手当のことなども、どうぞ私に助言ください。(Hollis 1998: 197)

ソレールはこの手紙に対してサンタマンの到着が待ちきれないとし、「私が”僧衣を着た悪魔”と呼ばれていることをあなたは覚えているでしょう、小さな悪魔が大きな悪魔のもとから旅立つのを楽しみにしています」と綴った(Hollis 1998: 197)。

シドニア公はサンタマンの練習用チェンバロを注文し、エル・エスコリアルに送った。サンタマンは1765年8月半ばにエル・エスコリアルに到着した。しかし、サンタマンの実力はソレールにとっては期待外れだったらしい。ソレールは「少年は手の配置、こなしの技術が欠けている、遅いテンポであってもうまくできない。彼の才能は単調なもので、それなりのものは持っているとは思いますが、それ以上のものとは思われない。彼は私の方を振り向いて笑ってはいるが……。」とシドニア公への手紙に記した(Hollis 1998: 198)。しかし、これに対してシドニア公がソレールにタバコとハンカチ、チョコレートなどのプレゼントを贈るとソレールの態度は一変する。途端にサンタマンを褒め称え、「彼の才能を発見していく喜びを感じ、彼を一日中でも教えたいと思う」と手紙を書いた(Hollis 1998: 198)。

このようなソレールの現世的な態度はその後も続く。シドニア公宛ての手紙でサンタマンを褒め、自身の指導力を強調しながら、あるときは出版したい論考の資金援助を願い、あるときは腕時計を催促した。また、シドニア公から贈られた腕時計が金色だったときは、こんな色は修道院の中でつけられない、もっと地味なものと交換してほしいと言うあり様だった。

サンタマンは、ソレールの下で鍵盤楽器演奏だけでなく作曲も学んだ。1766年1月の手紙でソレールは、サンタマンの演奏技術の上達を伝える一方、作曲に関してはまだまだで、

「彼は日々私の作品から刺激を受けており、私も彼に靈感を与えるようすべてにおいて努めている」と記している (Hollis 1998: 199)。1767年にシドニア公の体調が優れないときには、サンタマン自ら作曲したチェンバロのための作品を送った。サンタマンは1767年頃から次第にソレールのもとを離れていった。ソレールは彼を手放したくなかったようであり、サンタマンはエル・エスコリアルを去った後も、一年にいくらかはエル・エスコリアルを訪れるという生活を送った。

1-2-3-2. ガブリエル王子

1768年、ソレールは当時のスペイン国王カルロス3世の息子であるガブリエル王子の音楽教師となった。ソレールの前にガブリエル王子の音楽教師を務めていたのは、ソレールの師でもあった王室礼拝堂楽長のホセ・デ・ネブラ José de Nebra (1702-1768) だった。ネブラは1768年に自身の死を覚悟したとき、ガブリエル王子の音楽教師後継にソレールを指名した。

前述のとおり、王室がエル・エスコリアルに滞在するのは1年のうち2カ月間であり、ソレールのガブリエル王子への指導はこの2ヶ月間に集中して行われたものと考えられる。ソレールはガブリエル王子のために多くの作品を作曲しており、エル・エスコリアル修道院に所蔵される2台のオルガンのための協奏曲の写本や、バルセロナのオルフェオ・カタラ図書館に所蔵される鍵盤ソナタの写本には、その表紙にはっきりと「ガブリエル王子のための」と記されている。

ガブリエル王子の活動は非常にバラエティに富んでいた。語学に長け、狩りもすれば釣りもするし、科学にも大きな興味を持っていた。様々な画家の絵画を購入し、コインやメダルを集めてもいた (Martinez and Kenyon 1988: 767-768)。そのなかでも音楽は、彼にとって特別なものだった。彼はチェンバロ、フォルテピアノ、オルガン、ヴァイオリン、ギターなどの楽器を持っていた。珍しい楽器は彼の科学的な興味も駆り立て、スペインではじめてアルモニカ¹⁶を手に入れたという記録も残っている。実験的な楽器と言え、ガブリエル王子は非常に珍しいオルガンもエル・エスコリアルに所有していた。パイプの入ったキャビネットの両側に鍵盤を持つもので、つまり2人の奏者が向き合って同時にひとつの楽器で演奏できるものだった (Ceballos 2008: 134)。ソレールの作品のなかに、2台

¹⁶ グラスの縁を指でこすって音を発するグラス・ハーブをさらに工夫したもの。直径の異なる碗状のグラスを大きさ順に並べたもの。水で濡らした指先でグラスの縁を触れることによって音を奏でる。

のオルガンのための協奏曲6曲があるが、このオルガンが一台あれば、その作品を演奏することが可能だったということになる。

ガブリエル王子は楽器の調律にも関心を持っており、ソレールは王子のために『オルガンと鍵盤楽器のための調律の理論と実践 *Theorica y practica del temple para los órganos y claves*』という本を書いた¹⁷。この本は12章で構成されており、『埋葬の記録』に記されていたアフィナドールまたはテンプランテと呼ばれる楽器についても、この本のなかでその構造、設計図が図面付きで記されている (Pollens 2016: 17)。ガブリエル王子の興味に真摯に答えようとするソレールの姿勢が見て取れる。

ガブリエル王子の音楽好きを示すさらなる事実は、1772年頃にエル・エスコリアル修道院のすぐ側に建てられたカシータ・デ・アリーバ Casita de Ariba という彼の建物が、室内楽の演奏会用にデザインされていたことである。玄関ロビーを兼ねるサロンは広々とした吹き抜けの八角形で、上を見上げると音楽家たちが演奏する2階のステージがサロンを囲うように配置されている。音楽会に呼ばれた賓客たちはこのサロンで、上から聞こえてくる音楽を楽しんだ (Sancho 2014: 193)。

ガブリエル王子とソレールの関係は、ソレールが1783年に亡くなるまで続いた。この関係が残したものは、ガブリエル王子のための作品や論考だけに留まらない。収集に力を入れていたガブリエル王子をとおして、ソレールが他の作曲家の作品、音楽書に触れることが可能だったことも重要な点である。マルティネスとケニヨンによれば、ガブリエル王子は、マドリッドだけでなく、ロンドン、パリからも第三者をとおして楽譜を購入していた (Martinez&Kenyon 1988: 790)。さらに王室の記録によれば、1775年にはルイジ・ボッケリーニ Luigi Boccherini (1743-1805) やセバスティアン・デ・アルベロ Sebastian de Albero (1722-1756) が、ガブリエル王子に作品を贈呈している (Igoa 2014: 74)。王室の移動によって、王族と関わりのあった音楽家の作品や、彼らが購入した作品がエル・エスコリアルへもたらされた可能性が高い。

1-2-4. 他の作曲家との関わり

モンセラートを去って以降のソレールの師として判明しているのは、マドリッドの王室礼拝堂楽長であったホセ・デ・ネブラのみである。ネブラは、ソレールの理論書『転調の

¹⁷ オリジナルの手稿はガブリエル王子の所有であったが、ガブリエル王子の死後エルナニ女公爵によってスペイン女王に寄贈され、現在はエル・エスコリアル修道院に保管されている (Pollens 2016: 38)。

秘訣と古楽』に推薦文を寄せており、そのなかで自身がソレールの指導をしたことを記している (Soler 1762: 序)。ネブラは優れたオルガニストで、多くの教会音楽、そしてサルステラと呼ばれる劇音楽に加え、鍵盤ソナタを含む器楽曲を作曲した。

ソレールがドメニコ・スカルラッティ Domenico Scarlatti (1685-1757) の弟子であったかどうかは、これまでの研究者が様々な立ち位置で論じてきたが、実際のところは不明である¹⁸。

1685年、ナポリに生まれたスカルラッティは1719年にリスボンに赴き、生涯にわたってお供をすることになるバルバラ王妃の音楽教師となった。バルバラ王妃とスペイン皇太子フェルナンドとの結婚に伴って、スカルラッティも1729年にスペインに移住し、1757年にマドリッドで没するまでスペインに住んだ。スカルラッティの550曲を超える鍵盤ソナタは、その大部分が1752年以降、つまりスペインにおいて作曲されたと考えられている (カークパトリック 1975: 144)。

スカルラッティより44歳年下のソレールがエル・エスコリアルに住み始めたのは1752年である。この時期はまさにスカルラッティが次々と傑作を生み出していた頃である。この時68歳だったスカルラッティは王家とともにマドリッドに拠点を置いていた。秋のエル・エスコリアルへの王室の移動にスカルラッティがどれだけ付き添っていたかは記録されていないが (宮内 2016: 103)、1752年からスカルラッティが死去する1757年までの間に、スカルラッティとソレールが会っていたと思われる。

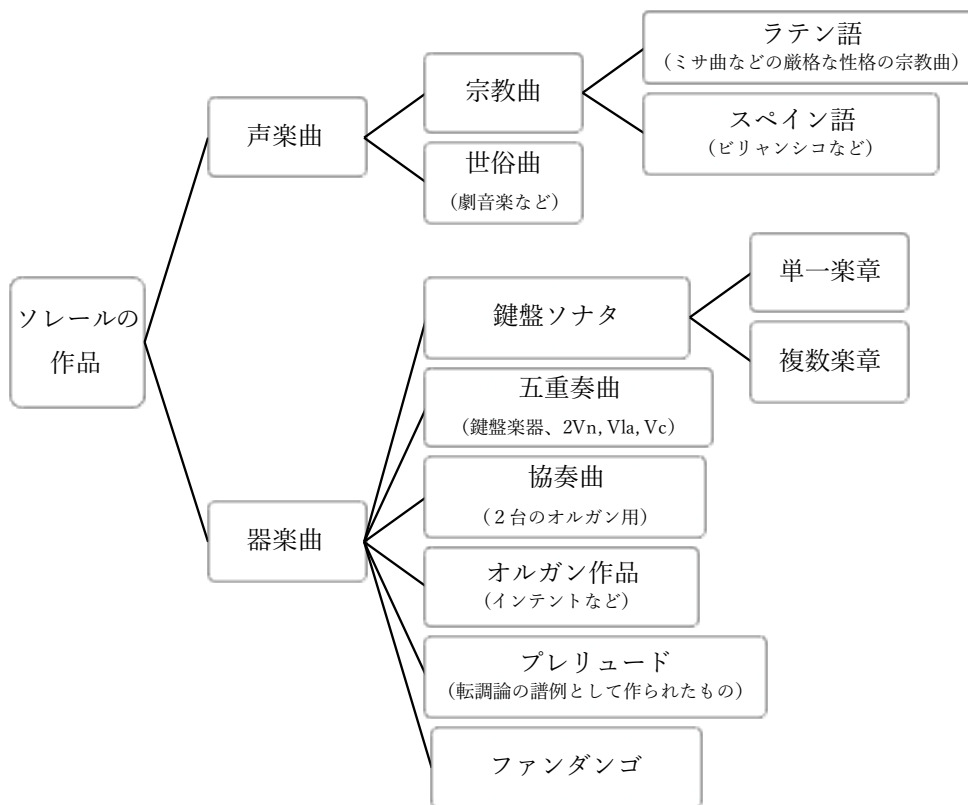
ソレールの楽譜のひとつに、18世紀に出版された *XXVII Sonatas Para Clave Por el Padre Fray Antonio Soler* がある。この出版譜そのものについては第3章で扱うが、ケンブリッジのフィッツウィリアム美術館に所蔵されているこの楽譜のタイトルページ裏に「ハーブシコードのためのこのレッスンの作品は1772年2月14日、エスコリアルにおいて、ソレール神父から受け取ったものである。ソレール神父はスカルラッティの指導を受けた。」と、手書きで記されている。一方で、ソレールは『転調の秘訣と古楽』で彼の師の名前を列挙しているが、そこにスカルラッティの名前は含まれていない。しかしながら、序で述べたとおり、論のなかでスカルラッティの転調の手法を例として挙げており、ソレールがスカルラッティの作品をよく知っていたことは確実である。

¹⁸ スカルラッティ研究においては、ケラーが、ソレールがスカルラッティの弟子であったことを明言し (ケラー 1974: 37)、カークパトリックも弟子であったと考えられると述べている (カークパトリック 1975: 123)。一方で、ソレール研究の権威であるルビオは、これに対する記述に慎重で、弟子であった可能性があると記すに留めている (Rubio 1957: 序)。

第2章 作品

その楽譜の入手の難しさから、ソレールの全作品を体系的に理解することは容易でない。しかし、ルビオのカタログ (Rubio 1980) にもとづいて、ソレールの作品を以下のように分類することは可能である。この章では、この分類表に従って、ソレールの音楽作品を概観し、鍵盤ソナタがソレールの創作のなかにどのように位置づけられるのかを見ていくことにしたい。

図 1. ソレールの作品分類



2-1. 声楽作品

ソレールの作品は、まず 334 曲の声楽曲と 200 曲以上の器楽曲とに大別することができる (Rubio 1980: 48)。更に声楽曲は、宗教曲と世俗曲とに分けられる。

宗教曲のほぼ全ては、エル・エスコリアル修道院での儀式のために作曲されたもので

ある (Espinosa 1969: 96)。内 81 曲は、ラテン語のテキストによる (Ife, Truby 1989: viii)。ラテン語が充てられたのは、ミサなどの厳格な宗教曲であり、そこまで厳格でないと判断されたもの、例えば歌と器楽伴奏と踊りが組み合わせられたビリャンシコ¹⁹や、カンタータにはスペイン語の歌詞が充てられた (Rubio 1980: 38)。ソレールがエル・エスコリアル修道院の見習い僧となった 1752 年²⁰、修道院は彼に関して、オルガン、作曲、そしてラテン語において優れているとの記述を残している (Rubio 1980: 19)。

ルビオによれば、ソレールは自身の作曲に、16 世紀のポリフォニー様式から 18 世紀のホモフォニー様式までの技法を果敢に取り入れた (Rubio 1964: 500-503)。ポリフォニー部分には 16 世紀の音楽家たちを思わせるような厳格な対位法が使われ、母音唱法、トリル、アポジャトゥーラなどには 18 世紀に普及していた技法を見ることができる (Espinosa 1969: 97)。

一方の世俗曲には、いくつかの劇音楽が含まれるが、これらもやはりエル・エスコリアルで用いるためのものであった。第 1 章で触れたように、エル・エスコリアルには神学校も併設されており、ソレールは、神学生の音楽的イベント用に、これらの劇音楽を書いたのである。

長い間、ソレールの声楽作品で出版されていたものはビリャンシコの一部、いくつかのミサ、スターバト・マーテル *Stabat Mater*、マニフィカート *Magnificat* と、全体のごくわずかに過ぎなかった。しかし、1997 年から 2003 年にかけて José Sierra Pérez の校訂によって 6 巻からなるソレールの宗教作品集 *Maestro de capilla del Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial* (San Lorenzo del Escorial, 1997-2003) が出版された。これによって、モテットやレクイエム、さらに劇音楽など、ソレールの様々な声楽作品が数多く明らかになった。

¹⁹ ビリャンシコ (Villancico) の大部分はクリスマス用の作品である。Villano という単語は田舎の、平民のという意味である。ソレールのビリャンシコは、5 声～10 声の歌のパートを持ち (何人かのソリストと、ひとつかふたつの合唱) 弦楽器のアンサンブル、ハープシコードもしくはオルガンによる通奏低音、ときにトランペットやフルート、オーボエによるオブリガートを伴う。ルビオのカタログによれば、ソレールは 128 曲ものビリャンシコを作曲している。

²⁰ 本論文 1-2, p.12 参照

2-2. 器楽曲（鍵盤ソナタを除く）

ソレールの器楽曲の全ては、鍵盤楽器（オルガン、またはチェンバロ、フォルテピアノ）を要するものである。これは、ソレールがオルガニストとして秀でていたことに加え、彼がガブリエル王子に鍵盤楽器を教えていたことを反映している。作品の数から言えば、もっとも多いのは本論文で扱う鍵盤ソナタで、全 174 曲ある²¹。それらは、単一楽章のものと、複数楽章を有するものに分けることができる。五重奏曲と二台のオルガンのための協奏曲は、ともに 6 曲セットになっており、さらに五重奏曲の 6 曲セットには「Obra 1」と記され、ソレールの作品として初めての作品番号が与えられている²²。ソレールの時代には、6 曲をひとつのまとまりとすることは一般的であった。1769 年以降スペインの王室作曲家としてマドリッドに住んだボッケリーニの室内楽作品を見てみると、それらのほとんどは 6 曲をひとまとまりに作品番号が付されている。ソレールも、6 曲をセットにしてガブリエル王子に贈呈したのである。五重奏曲も、二台のオルガンのための協奏曲にも、その写本にガブリエル王子のために書かれたものであることが写本の表紙に明記されている。

これらソレールの室内楽作品は全て複数楽章を有する。のちにそれらと鍵盤ソナタの楽章構成の違いを見ることができるよう、この節では鍵盤ソナタ以外の器楽作品について少し詳しく記していくことにしたい。

2-2-1. 五重奏曲

五重奏曲（1776）は、ガブリエル王子が、前述のカシータ・デ・アリーバ Casita de Ariba²³で演奏するためにソレールに作曲を依頼した。鍵盤楽器、2つのヴァイオリン、ヴィオラ、チェロの編成で書かれた 6 曲の五重奏曲は、いずれも 3～5 楽章という複数楽章で構成されている。各楽章はアレグレット・エン・フーガ、カンタービレ、メヌエット、ロンドなど多様な性格をもち、一つとして同じ楽章構成の作品はない。

²¹ 鍵盤ソナタの総数については本論文 4-3-3 で述べる。

²² Obra 番号については本論文 5-1-1 で述べる。

²³ 本論文 1-2-3-2, p.20 参照

表 1. 五重奏曲楽章構成

No.	楽章数	表記
1	5	Allegretto Andantino Allegretto en fuga Minuetto : Allegretto - Quartetto Allegro
2	3	Cantabile con moto Minuetto : Allegretto - Quartetto Allegro - Divertimento andantino - Allegro
3	5	Allegretto Largo Allegro pastorile Andantino grazioso Allegro subito
4	4	Allegretto Minuetto 1 - Minuetto 2 Allegro assai Minuetto con variazioni
5	4	Cantabile Allegro presto Minuetto - Quartetto Rondo allegretto
6	3	Andante - Allegro - Andante - Allegro - Andante Minuetto - Quartetto Rondo andante con moto

五重奏曲で特筆すべきことは、その多様な形式のなかでの楽器の扱いである。鍵盤楽器、2つのヴァイオリン、ヴィオラ、チェロという編成は、基本的には 1770-1780 年代に弦楽四重奏という形態が確立された後に出てきたものだと考えられている (Fenton n.d.)。それ以前に同じ編成があったとしても、それは、トンマーゾ・ジョルダーニ Tommaso Giordani (1730-1806) の五重奏曲 (1771) に見られるような「伴奏ソナタ」(アマチュア奏者用のシンプルな鍵盤パートが、弦楽四重奏でより華やかに聞こえるように書かれたもの)、もしくはモーツァルトの初期のクラヴィーア協奏曲のようなものであった (Fenton n.d.)。つまり、当時の鍵盤楽器を含む五重奏とは、鍵盤楽器のソロパートと弦楽四重奏のパートという、大きく二つに分割されるパートから成るものであった。しかし、ソレールの五重奏では、鍵盤楽器と弦楽四重奏の2つのパートの対話が行われるだけでなく、5つの楽器が完全に対等に扱われる場面が見受けられる。彼の五重奏曲は、鍵盤楽器+弦楽四重奏という形ではなく、鍵盤楽器を含めた5つの楽器を対等に、そして自由に扱うという形になった。これは、当時としては革新的なものだった。

2-2-2. 2台のオルガンのための協奏曲

2台のオルガンのための協奏曲は、協奏曲といってもオーケストラパートを含むものではなく、2台のオルガンの対話による音楽である。オルガンだけでなくチェンバロやクラヴィコードでも演奏され得る。ソレルが作曲した当時には、前述の、2人が同時にひとつの楽器で演奏できる珍しいオルガンで演奏した可能性も考えられる²⁴。そうでなくとも、エル・エスコリアルには8つ以上のオルガンがあった。

表2. 2台のオルガンのための協奏曲楽章構成

No.	楽章数	表記
1	2	Andante Minue
2	3	Andante Allegro Tempo de Minue
3	2	Andantino Minuet
4	2	Afectuoso - Andante non Largo Minue
5	2	Cantabile Minue
6	2	Allegro - Andante - Allegro - Andante Minue

3つの楽章からなる第2番以外は全て2つの楽章で構成され、終楽章はいずれもメヌエットである。そしてこのメヌエットは、変奏曲であることが多い。

エル・エスコリアル修道院にあるこれらの協奏曲の写本に「ガブリエル王子のための」と記されているように、オルガン協奏曲は、王子を楽しませるためのものだった。プリモパートがセコンドパートよりも華やかに聞こえるようになっているのは、プリモパートを奏したと考えられるガブリエル王子への配慮だったとも指摘されている (Kastner 1972: 序)。

²⁴ 本論文 1-2-3-2, p.19 参照

2-2-3. オルガン作品

オルガン作品は、器楽曲のなかでは数少ない教会のための音楽である (Espinosa 1969: 101)。3 曲が「インテント Intento」、2 曲が「インターリュード Interludios」、1 曲が「フーガ Fuga」、そしてもう 1 曲が「フィナーレ Final」と名付けられており、これらは、グラナドスやファリャの師であったフェーリペ・ペドレル Felipe Pedrell (1841-1922) による《スペイン古典オルガン作品集》(Pedrell 1908:138-173)、あるいは、《スペインの礼拝用オルガン曲》(Pedrell 1905: 78-108) に収録されている。しかし、筆者はこの 7 曲のオルガン作品のうち 2 曲が、ルビオ校訂のソレール鍵盤ソナタ集第 4 巻で複数楽章ソナタの中のインテントとして収められていることを確認した。このように、これらのオルガン作品が、独立したものなのか、ソナタの 1 つの楽章なのか、判別するにはさらなる研究が必要である。

2-2-4. プレリュード

8 曲あるソレールのプレリュードは全て 20 小節に満たない小品で、前述の理論書『転調の秘訣』第 10 章²⁵の終わりに転調の実践例として付されたものである。従って、どの曲にも理論的实践としての転調が用いられている。Scala Aretina 社は 2002 年に、これらのプレリュードを理論書から切り離して出版した。それは、これらのプレリュードがそれぞれで教育的意義を備えているからであり、また、これらのプレリュードが同時期のスペインでは稀にしか書かれなかったものだからである (Soler 2002: 序)。ソレールのプレリュードは、小節線を持つものの、Arbitri、poco presto、Largo などの指示が小節ごとに書き込まれ、拍節的なソレールの鍵盤ソナタとは全く異なるものである。作品の性格としては、アルベロのレセルカータ《Recercatas》に類似している。

2-2-5. ファンダンゴ

1 曲のみ存在するソレールのファンダンゴは、鍵盤楽器用のソロ曲であり、器楽曲の中で唯一の独立した舞曲である点で異彩を放つ。ファンダンゴとは、3 拍子系のスペイン風舞曲の総称であり、もともとはアラブ起源の歌を伴った踊りがスペイン全土に広がり、それぞれの地に浸透していったものと言われる。18 世紀、この踊りは、劇場や民衆の前夜祭、サロンでの集まりに欠かせないものであった (有本 2009: 資料編 31)。ファンダンゴは時

²⁵ 本論文 1-2-2, p.15 参照

代によってバイレ（踊り）の要素が強いものとカンテ（歌）の要素が強いものに分けることができるが、18世紀の器楽曲に現れるのはバイレの要素が強いものがほとんどである。ギター奏者のサンティアゴ・デ・ムルシア Santiago de Murcia (1673-1739) や、フェリックス・マキシモ・ロペス Félix Máximo López (1743-1805)、そしてボッケリーニもファンダンゴと名のついた作品を残している。

ソレールのファンダンゴは、最初に奏でられる情熱的なメロディーが、次第に超絶技巧を伴って力強さを増す。左手は同じ音型のオスティナートが終始用いられる。修道院に生活した聖職者がこのような民衆の踊りを前面に押し出した作品を書いたのは、驚きである。

2-3. 鍵盤ソナタの作曲背景

これまでの作品の概観から、鍵盤ソナタがソレールの作品のあくまで一部であることがわかるだろう。ここではさらに、ソレールの作品の多くが、実用的な目的をもって作曲されていたことを確認したい。膨大な量の声楽曲はすべて、修道院で執り行われる儀式や、神学校の行事のために書かれたものだった。器楽曲においても、2台のオルガンのための協奏曲、五重奏曲ともにガブリエル王子のために作曲したものである。

では鍵盤ソナタはどうだったのか。前述したように、174曲の鍵盤ソナタのなかには、ガブリエル王子に献呈するために作曲されたことが明白な作品が存在する²⁶。これらガブリエル王子のための作品は、鍵盤ソナタ、室内楽曲（五重奏曲、2台のオルガンのための協奏曲）ともに技術的難易度がある程度統一されている。王子のための作品には、挑戦的な超絶技巧はあまり見当たらず、ソレールが王子の演奏技量を熟知したうえで作曲していたことが窺える。

しかしここで、1761年に（サンタマンを教え始めたのが1765年、ガブリエル王子を教え始めたのが1768年）ソレールが自身の鍵盤ソナタ集をシドニア公に手渡し、さらにその写本をモンセラートへ寄贈したこと²⁷、また1772年には新たな鍵盤ソナタ27曲の楽譜をロンドンから来た楽譜収集家に出版を目的に手渡したこと²⁸を思い出したい。これは、ソレールがガブリエル王子以外の人のためにも鍵盤ソナタを作曲し、さらにそれらを、特定の人だけでなく、多くの人々に弾いてもらう意識を持っていたことを意味する。

ソレールの鍵盤ソナタには、スケール練習のような、明らかに演奏技術の向上に重きが

²⁶ 本論文 1-2-3, p.16 注 参照

²⁷ 本論文 1-2-3-1, p.17 参照

²⁸ 本論文 1-2-4, p.21 参照（この版の詳細については、本論文 3-3 で後述する。）

置かれた、練習曲としての役割を持つ曲も見られる²⁹。一方で、すでにある程度演奏技術を持った人がその超絶技巧を鮮やかに聴かせることができる曲、スペインの踊りが見えてくるような性格的小品のような曲もある。

以上のことから、ソレールの鍵盤ソナタには、ガブリエル王子のための作品のように、対象や目的が明確に作曲されたものと、そうでないものが混在していると考えられる。続く、第 II 部、第 III 部はこの鍵盤ソナタに焦点を当てて、論じていくこととする。

²⁹ 例えば第 70 番は、スケールの練習に大変有効である。

第 II 部 鍵盤ソナタの楽譜資料

第3章 写本

3-1. 写本で広められた鍵盤ソナタ

現段階で、ソレールの鍵盤ソナタの自筆譜は見つかっておらず、すべて失われたとみられている³⁰。この点では、550 曲以上の鍵盤ソナタがありながらも、自筆譜が見つからないスカラッチェと共通する。これほどの曲数がありながら、ひとつの自筆譜も見つからないのはなぜなのだろうか。その理由としては、ナポレオン戦争や、バルセロナで起こった度重なる火災などが考えられるが、実際のところは不明のままである。

18 世紀前半、鍵盤楽曲の楽譜はスペインでは出版の対象とはならなかった (Marestaing 1976: 46)。とはいえ、スペインに楽譜を扱う出版社がなかったわけではない。スペイン初の音楽専門出版社は、La Imperenta de Musicad 社である。18 世紀始めに、Joseph de Torres と Martinez Bravo によって創設されたこの出版社は、王室から独占出版権を得て、楽譜と音楽関連書（主に理論書）を扱った。La Imperenta de Musicad 社は昔のものから、その当時の新しいものまでを幅広く出版の対象にし、1700 年から 1736 年の間に少なくとも 17 の楽譜のコレクションと音楽書を出版している (Esses 1986: 126)。しかし、1738 年の Torres の死以降、後継者不在により La Imprenta de Musica 社の活動は途絶えてしまった。

その後の 18 世紀後半のスペインで音楽分野を扱った重要な出版社としては Joaquin Ibarra 社が挙げられる。Joaquin Ibarra 社は 1753 年から 1785 年まで、政府との強力な繋がりを持ってスペインの出版業界を牽引した。礼拝用の本に加え、少なくとも 10 の音楽関連書と、舞踏の手引き書を出版している (Esses 1986: 129)。ソレールの『転調の秘訣』が出版されたのもこの出版社からである (Soler 1980)。

しかし、スペインの楽譜印刷技術は低く、作曲家が意図したとおりに出版することは困難だった。それゆえに、作曲家が装飾音などを諦めなければいけないこともしばしばで、自分が望んだとおりに印刷することは不可能だったと作曲家自ら序文で述べる例もある³¹。加えて、スペインで出版に漕ぎつけるには、執筆者の並々ならぬ忍耐と運が必要だった。

³⁰ 宗教曲のいくつかの自筆譜は存在する。筆者は 2017 年 3 月、エル・エスコリアル修道院にて、1783 年に作曲されたソレールの宗教曲の自筆譜を見ることができた。小さな幅の小節に多くの音が非常に細かく記され、写譜師への指示と思われるようなものも書き込まれていた。

³¹ スペインのギター&ハープ奏者、兼作曲家のルイス・デ・リバヤス Ruiz de Ribayaz (1626-c.1677) は 1677 年にマドリードで出版した音楽書 *Luz, y norte musical para caminar por las cifras de la guitarra española ya arpa, teñer* の序文のなかで、一般的なタブラチュアの書法で印刷することが不可能であったため、記譜上の変更を余儀なくされた旨を述べている (Esses 1986: 131)。

まず、自身の論や楽譜の出版を望む執筆者は、政府からの検閲を経て印刷の許可を得なければいけなかった。執筆者は地位のある同業者たちから出版に対する賛意を集めなければならず、印刷のための高額な資金も用意しなければいけない。そのうえで、出版社が音楽に対する正確な理解と技術を持っていなければ出版は実現しなかった (Esses 1986: 135)。このような状況を踏まえると、18 世紀におけるスペインの音楽出版物が少ないことと、実際の 18 世紀のスペインの音楽の活動量を一緒に考えることはできない。ソレールの鍵盤ソナタをはじめとした、多くの音楽作品は写本によって広められたのである。

そうした写本に収められる筆写譜を作成した写譜師たちの音楽レベルは様々だったとみられる。もっとも数多くのソレールの鍵盤ソナタを収録した楽譜を校訂したルビオは、その序文のなかで「コピー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」と述べている (Rubio 1957: 序)。一方、ソレールは『転調の秘訣』のなかで、スカルラッティの作品で \sharp のように記してあったダブル・シャープを自身の判断で $*$ の記号に変更した旨を後悔の念とともに記している。ソレールは、スカルラッティの鍵盤ソナタでこの記号を見つけたら、それはスカルラッティのものではなく私によるものだと綴った (Soler 1762: 115)。このことから、ソレールもスカルラッティの鍵盤ソナタの写譜をおこなったことが推察できる。そして、ソレールの告白からもわかるように筆写譜は、写譜師がアマチュアであろうと十分な専門知識を持つ者であろうと、彼らによって楽譜に変更が加えられた可能性が常にある。自筆譜が存在しない今、私たちはソレールの鍵盤ソナタが、こうした写譜によって伝承されてきたものと認識しながら、作品と向き合う必要がある。

3-2. 鍵盤ソナタの写本

ソレールの筆写譜は 50 冊以上の写本にばらばらに収められている。筆者がモンセラート修道院に所蔵されている写本を確認したところ、ソレールの鍵盤ソナタのみの写本は少なく、1 冊の写本に多数の異なる作曲家の鍵盤音楽が収録されているものが多かった。ソレールの楽譜校訂者のひとりであるカストナーは、「全ての筆写譜が多くのミスを含んでおり、作曲者の意図したものを見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。また、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。」と述べている (Kastner: 序)。写本は一人の写譜師によるものもあれば、複数の写譜師によるものもある。写譜の日付は記されていない

いものも多く、また、一冊の写本としてしっかりまとまっているものもあれば、紙のサイズや紙の年代、そして中身の書法が異なるものもある (Rubio 1980: 40)。

ここで、ルビオが 1980 年にカタログに記した写本の情報に、その後明らかになった写本の情報を加え、現時点で確認されているソレールの鍵盤ソナタを含む写本を一覧にする。

表 3. ソレルの鍵盤ソナタ収録写本一覧

写本	番号	写本成立年 (推定)	注記
モンセラート修道院写本 <i>Abadía de Montserrat archivo de música</i>	MO23	18世紀～19世紀	
	MO60	18世紀末～19世紀	
	MO63	18世紀末～19世紀初 め	
	MO82	18世紀末～19世紀初 め	ソレルの作品を多く含む。ルビオによれば、写本番号 MO82,84, 85, 86, 89はもともとひとつの写本であったが、破損 によって分裂してしまった。
	MO84		
	MO85		
	MO86		
	MO89		
	MO477	—	
	MO479	18世紀末	
	MO480	—	複数の写譜師の手による、異なる書式による作品集。写本番号 480, 481, 483, 484, 485, 486, 487, 488, 489はもともとひとつの 写本であったが破損によって分裂してしまった。Obra 8のすべ てとObra 4の一部を含む。
	MO481	—	MO480参照
	MO482	—	MO654のコピー
	MO483	—	MO480参照
	MO484	1786年	MO480参照 《Sonatas de / órgano del Padre / Fra. Antonio / Soler. /1786 》と記されている。
	MO485	—	MO480参照
	MO486		
	MO487		
	MO488	1797年	MO480参照 《Codern de varias obras o tocatas de orga de Heyden, Pleyel, y del P. Antonio Soler, orgta., Any 1797》と記されてい る。
	MO489	1800年	MO480参照 《Quaderno de Sonatas del P. Fr. Antonio Soler; es de Joaquin Torras. Año 1800》と記されている。
	MO555	—	MO654のコピー (MO482と同様)
	MO608	—	異なる書式による写本
	MO654	1767年	異なる書式による写本 表紙に《Libro de Sonatas de órgano de Juan Quer y Villaró. 1767. Y ahora del Rdo. Diego Miroso Pbro. Cardona. Fr. Francisco Moll orgta》と記されている。 モンセラートにあるソレルの作品を含む写本のなかでもっと も古いもの。
MO1207	—	異なる書式による写本	
MO1228	—	異なる書式による写本	
MO1292b	—	異なる書式による写本	
MO1422	—	異なる書式による写本	

	MO1607	1787年	様々な作曲家による写本 表紙に《Libreta de Sonatas per clarins, y Cadiretas de / Pare Ramon Pedro, Argonista de est Convent de meu Pare St. Francesch de / Baxna 1787》と記されている。ほとんどが Ramon Pedro の作品
	MO1631b	—	様々な作曲家の写本
	MO1665	18世紀末～19世紀初め	様々な作曲家の写本
	MO1881	—	様々な作曲家の写本
	MO2290	—	ソレルによる音楽書『転調の秘訣』に付された譜例を含む。
	MO2386	—	様々な作曲家の写本
	MO2692	—	様々な作曲家の写本
モンセラート修道院写本 <i>Abadia de Montserrat Biblioteca</i>	MO990	—	表紙に《Examen musical / dedicado a los Stos. / Mártires Sn. Julián / y Sta. Basilisa, Patronos de este real Monas- / terio de Samos》と記されている。
バルセロナ中央図書館写本 <i>Biblioteca de Catalunya</i>	Bc791/12	18世紀末	表紙に《Sonatas del P. Soler》と記されている。
	Bc751/4	19世紀初め	
	Bc848	1784年	様々な作曲家の写本 《Quaderno de obras de diferentes autores y sibre para el use de Franco. Oller. Año 1784》と記されている。
	Bc921/2	19世紀初め	《Obra l. tono Soy de Anastasio Horta》というタイトルが記されている。ソレルの名前は記されていないが、他の写本からソレルの作品であることが明らかになった。
	Bc921/6	18世紀末～19世紀初め	ソレルのファンダンゴも含む。
	Bc921/12	18世紀末	
	Bc924	19世紀初め	様々な作曲家の写本
	Bc931/1	20世紀初め	
	Bc932/2	18世紀末	
	Bc932/4	1823-1825年	《Quaderno de Pasos de Varios Autores; son de José Jerónimo Parera Escolán que fur de N.a S. Ra de Montserrat el 1825-1823》と記されている。
	Bc932/5	18世紀末	様々な作曲家の写本
	Bc932/8	近代	
	Bc 932/14	—	《Seis Obras para Organo con un Cantabile y Allegro cada una. Compuestos por el Rdo. P. F. Antonio Soler. Año 1777》というタイトルが記されている。
	Bc1964	—	詳細不明
バルセロナ・オルフェオ・カタラ図書館写本 <i>Orfeo Catalá</i>	Boc45	19世紀初め	様々な作曲家の写本 《Obras para órgano compuestas por varios autores》というタイトルが記されている。
	Boc58	1802年	ソレルの鍵盤ソナタ集 《Sonatas del P.e fray Antonio Soler que hizo para la diversión Serenissimo Infante Don Gabriel. Obra 7.a y 8.a, año 1786. Joseph Antoni Torres, 1802》というタイトルが記されている。
サン・ペドロ・デ・ラ・ジェルトゥル写本 <i>San Pedro de la Geltrú</i>	—	18世紀	異なる書式による写本 写本のなかにソレルの名前は記されていないが、他の写本によってソレルの作品であることが明らかとなった。

マドリード音楽院写本 <i>Biblioteca del Conservatorio de Madrid</i>	—	18世紀	ソレールの鍵盤ソナタ集 《Toccate / N.o XII / Per Cembalo / composte / Dal Padre Antonio Soler / Discepolo di / Domenico Scarlatti.》と表紙に記されている。 ウェブで閲覧可能（マドリード音楽院図書館デジタルコレクション http://rcsmm.eu/fondos-digitalizados?aid=fondos-digitalizados ）
モンテ・カッシーノ写本 <i>Biblioteca Monumento Nazionale di Montecassino</i>	1-B-1	18世紀後半	ソレールの鍵盤ソナタ集 マドリード音楽院写本と同じ収録曲
ギナール写本 <i>Paul Guinard</i>	—	1786年	ソレールの鍵盤ソナタ集 《Quaderno de Sonatas, y Versos, que compuso el / P.e Fr. Antonio Soler, Maestro de Cappila de el / Real Monasterio de San Lorebzi del Escorial/ Son de Vicente Torreño / Las que copié en el presente Año de 1786》と記されている。 2014年にMary Flagler Cary基金が買い取り、現在はモルガン・ライブラリー所蔵 (C697)
ビヤエルモサ写本 <i>Biblioteca de los Duques de Villahermosa</i>	—	1776年	様々な作曲家の写本 《Libro Música / de Canto de Organo / Compuesto por diferentes autores / Primeramente Contiene quatro / Versos sobre el Canto Llano de la / Antifona Regina Celi / año 1776》と記されている。
バルデロブレス写本 <i>Valderobres</i>	—	—	様々な作曲家の写本 背表紙に《Es de Dn. Gregorio Artal / organista de la Catedral de Alcañiz / Joaquín Laseca, da infinitas gracias al dicho Dn. Gregorio / Zaragoza》と記されている。
グアダルーベ写本 <i>Monasterio Guadalupe</i>	GU M. Leg. 149 no.19	—	様々な作曲家の写本
F.ナメーシオ・オタニョ 写本 <i>F.Namesio Otaño</i>	—	—	詳細不明
エル・エスコリアル修道 院写本 <i>Monasterio del Escorial</i>	—	1896年	
スペイン音楽学研究所マ イクロフィルム <i>Institució Milà Fontanals</i>	Bim Microfilm 132	18世紀に作成された写 本が、1961年にマイ クロフィルムに記録さ れたもの。	様々な作曲家の教会音楽、舞曲の写本
イェール大学音楽院写本 <i>Yale School of Musica</i>	NH Ma 31 / Sca 7k/ C11	18世紀末	スカララッティとソレールの鍵盤ソナタ集。
モルガン・ライブラリー 写本 <i>Morgan Library</i>	Cary 703	1756年	様々な作曲家の写本 《Sonatas del Sr. Dn. Domingo Escarlatti y obras de frai Antonio Soler》と記されている。 ウェブで閲覧可能（モルガン・ライブラリー https://www.themorgan.org/music/manuscript/316355 ）
エンカルナシオン・デ・ アピラ修道院写本 <i>Monasterio de la Encarnación de Ávila</i>	—	—	《Obra 5ta. de Clave / para la diversión del Sereni. Mo / S. or Ynfante Dn. Gabriel / Del Rdo. P. Fr. Antonio Soler / 1780》と記されている。

2012年、これまで未出版であったソレールの鍵盤ソナタの多くが、イゴアによって新たに出版された (Igoa 2012)。その楽譜の序文からは、各修道院図書館の管理者や聖職者たちによる膨大な作業量を感じ取ることができる。当時の写本は、写譜師の名前のみが記され、作曲家の名前が明記されていないことも珍しくない。そういったときには、前後の曲や、写譜師のその時の年齢、そして写譜師が作曲する場合はその作品も調べて判断していかなければいけない。また、ルビオがカタログ (Rubio 1980) に記した写本の番号に間違いがあるケースも見られ、特定の写本を見つけるのに不断の努力を要するときもある (Igoa 2012: 91)。

2011年にマヨルカ島の民俗音楽の収集家であったアントニオ・ノグエラから買い取られ、現在モルガン・ライブラリーに所蔵される写本では、90vと153vにソレールの名前が記されている。90vから始まる鍵盤ソナタはこれまでに出版されていない作品で、新たに発見された鍵盤ソナタである可能性が高い。90vから始まるソレールの鍵盤ソナタと思われる作品は117rまで続き、26曲ある (うち6曲は既に出版されているソナタ³²)。さらに、153vから始まるソレールの鍵盤ソナタらしき作品は170rまで続き、17曲ある (うち8曲は既に出版されている鍵盤ソナタ³³)。よって、新たに発見されたと思われる作品数は29曲にのぼる。

このように、ソレールの鍵盤ソナタの総数は今後も増えていく可能性が高く、そしてソレールの鍵盤ソナタの筆写譜も、新たに発見されていく可能性がある。

3-3. バーチャル版

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。1796年に Robert Birchall が刊行した出版譜である。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³⁴。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 が『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を刊行した (Gilbert 1987: vi)。

³² 第7, 87, 42, 43, 14, 35番

³³ 第108, 12, 85, 90, 13, 86, 84, 117番

³⁴ この時、フィッツウィリアムはスカルラッティの楽譜も受け取っている (カークパトリック 1975: 433)。

現在までに少なくともそのうちの6部の存在が確認されているが (Gilbert 1987 : vi)、うち1冊は、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電子データとして提供された。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 (図2)。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、ソレル神父から受け取ったものである。ソレル神父はスカラッティの指導を受けた。The originals of these harpsichord lessons were given to me by Father Soler, at the Escorial, the 14th February, 1772. Fitzwm. Father Soler had been instructed by Scarlatti.」という言葉が、これも手書きで添えられている (図3 次頁)。

図2. バーチャル版 タイトルページ

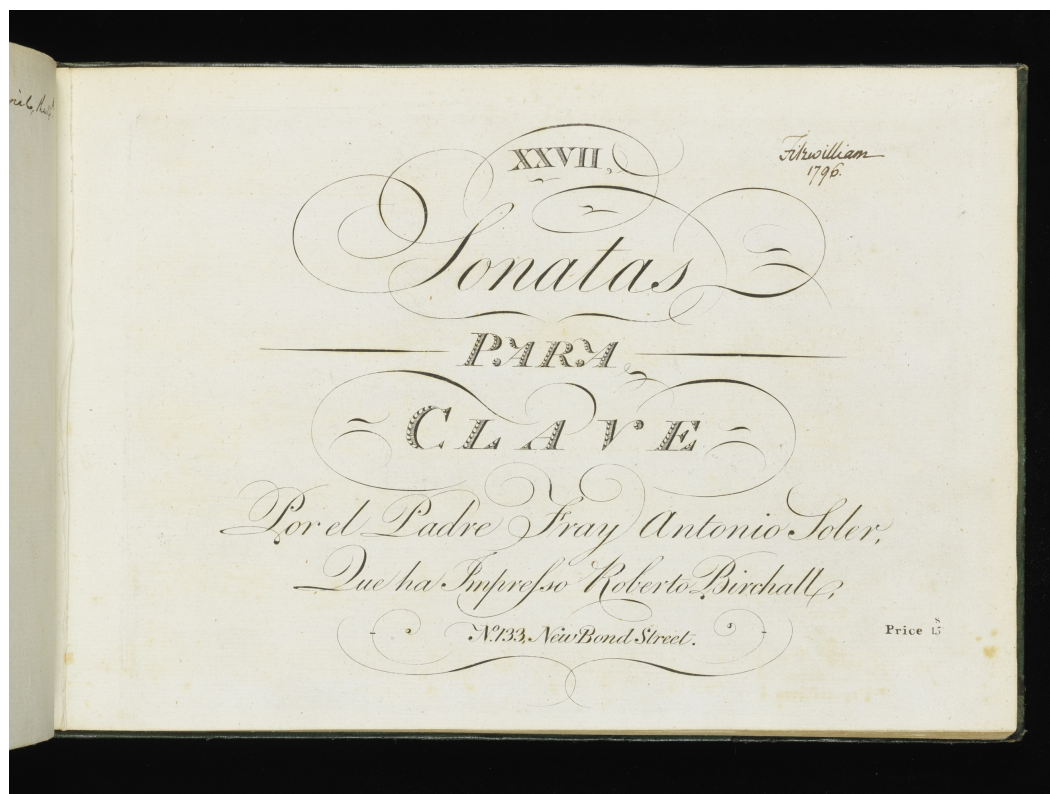
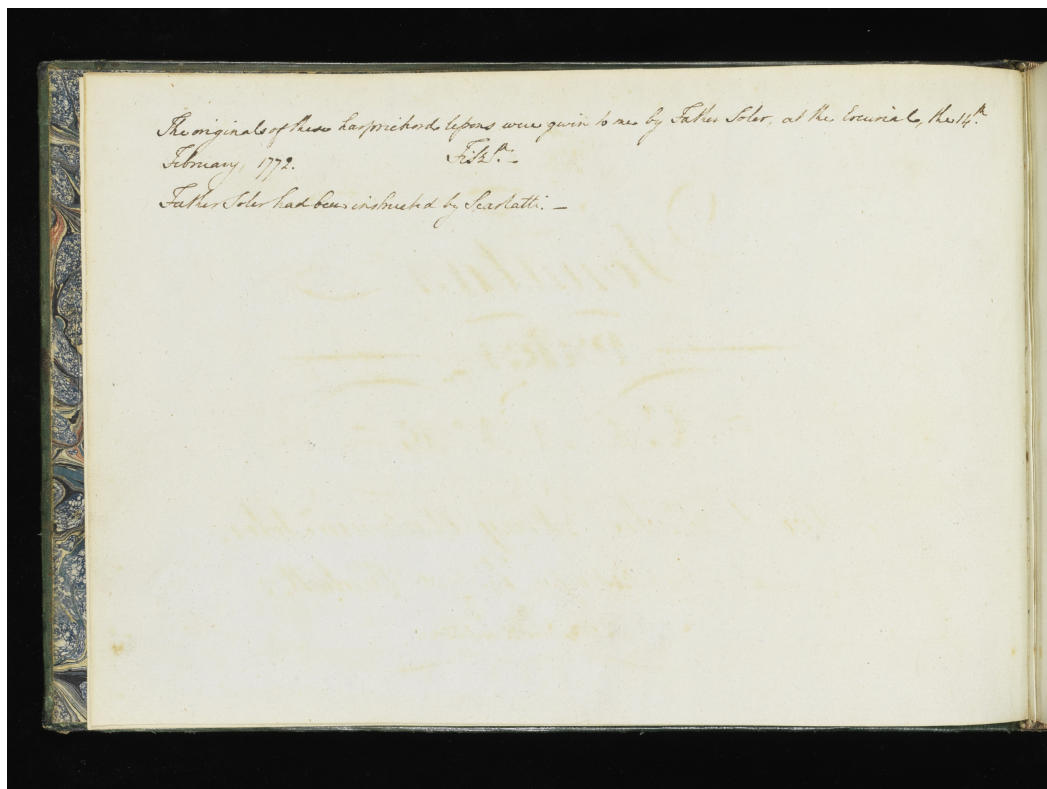


図 3. バーチャル版 タイトルページ裏



この時にソレ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ル自身による鍵盤ソナタ選集という意味をもっている。

3-4. 写本に見る鍵盤ソナタどうしの組み合わせ

スカラッチェの鍵盤ソナタの多くは、同じ主音を共有する、2 曲をワンセットにするかたちで書かれた³⁵。また、ソレルと同時代のスペインの作曲家セバスチャン・アルベロ Sebastian Albero (1722-1756) の鍵盤ソナタ写本にも明らかなペア・グループが認められる³⁶。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り、ソレー

³⁵ スカルラッチェの鍵盤の組み合わせのかたちが初めて確認できるのは、1749 年の写本からである（カークパトリック 1975: 142）。

³⁶ アルベロは 1743 年から 1739 年までパンプローナ大聖堂の聖歌隊員として過ごし、1748 年にスペイン王室礼拝堂のオルガニストとなった。アルベロの作品については 2 つの写本が残っており、そのうちのひとつの写本が *Sonatas para clavicordio* というタイトルを持ち 30 曲の鍵盤ソナタが収録されている（Linton 2001）。鍵

ルのマドリード音楽院写本の収録された全鍵盤ソナタを出版したイフェとトゥルービーは、ソレールもまたペア・グルーピングを念頭に置いて作曲した可能性が極めて高いことを指摘した (Ife, Truby 1989: x)。次の表は、ソレールの鍵盤ソナタのコレクションであるギナール写本、マドリード音楽院写本、そしてバーチャル版の鍵盤ソナタを収録順に示したものである。表中、写本の右列に位置する「No.」は、ルビオのカタログによる各鍵盤ソナタの番号である。

表 4. ギナール写本、マドリード音楽院写本、バーチャル版の鍵盤ソナタ (収録順)

ギナール写本			マドリード音楽院写本			バーチャル版		
調	速度表記	No.	調	速度表記	No.	調	速度表記	No.
C	Andantino	28	Des	Allegretto	154	A	Allegro	1
C	Allegro assai	29	Des	Allegro	88	Es	Presto	2
G	Allegro moderato	30	D	Allegretto	86	B	Andante	3
G	Prestissimo	31	D	Allegro	84	G	Allegro	4
F	—	55	F	Andante Largo	41	F	Allegro	5
F	Presto	69	F	Allegro	89	F	Presto	6
g	Allegro	32	fis	Allegretto	85	C	Pestissimo	7
g	Allegro assai	57	Fis	Allegro	90	C	Andante	8
G	Allegro	33	d	Allegretto	54	C	Presto	9
a	—	70	d	Allegretto	15	h	Allegro	10
a	Andantino	71	g	Allegretto	87	H	Andantino	11
f	Allegro	72	g	—	42	G	Allegro molto	12
E	Allegro	34				G	Allegro soffribile	13
D	Allegro	73				G	Allegro	14
D	Andante	74				d	Allegretto	15
Es	Largo andante	16				Es	Largo andnate	16
Es	Allegro	17				Es	Allegro	17
e	Andantino expresivo	26				c	Cantabile	18
e	Allegro	27				C	Allegro moderato	19
F	Andante	75				cis	Andantino	20
F	Allegro	76				cis	Allegro	21
fis	Andante largo	77				Des	Cantabile	22
fis	Allegro non tanto	78				Des	Allegro	23
Fis	Cantabile	79				d	Cantabile	24
g	Allegretto	80				d	Allegro	25
g	Prestissimo	81				e	Andantino	26
G	Allegro assai	82				e	Allegro	27
d	—	49						
d	Allegro spiritoso	120						

多くの曲が同じ調、または同主調どうしで、2曲ずつ、もしくは3曲ずつのセットになっていることが一目してわかる。そしてそのほとんどは、違う速度表記で組み合わせられて

盤ソナタは以下のような調の順序に並べられている (Ife Truby 1989: x)。C, C, D, d, a, a, F, F, G, G, d, D, B, B, g, g, g, b, b, A, A, f, f, Es, Es, c, c, e, E, D

いる。表に破線で示したふたつの *dmoll* の鍵盤ソナタ（ルビオカタログ第 15 番）は、同一曲である。この鍵盤ソナタは、バーチャル版のなかではペアとなる鍵盤ソナタが見当たらないが、マドリード音楽院写本では第 54 番と組み合わせになっている。ここから、バーチャル版の楽譜が出版されるまでの間にいくつかの鍵盤ソナタが失われてしまった可能性も考えられる。

ギナール写本とマドリード音楽院写本に見られるこれらの組み合わせは、ほとんどの出版譜において見落とされてしまった³⁷。作品がペア・グループになるように、ソレールがはじめから意識して作曲したのか、もしくは作曲後に組み合わせの鍵盤ソナタが選ばれたのかを知ることはできない。しかし、ソレールの鍵盤ソナタに取り組むとき、このような組み合わせの慣習が当時のスペインにあり、ソレールの写本もそれに従っていたことは非常に重要なことだと考える。このことはソレールの短い鍵盤ソナタを単独でなく、大きな流れのなかで捉える可能性を、奏者にも聞き手にも与えてくれるからである。

³⁷ 前述のイフェ・トゥルービー版 *Antonio Soler Twelve Sonatas the Madrid conservatory Manuscript* (Ife, Truby 1989)を除く。

第4章 20世紀以降の出版譜

ここまで述べてきたとおり、ソレールの鍵盤ソナタの筆写譜は数多くの写本にばらばらに収められ、それらの写本がまた現在、ばらばらの機関に所蔵されている³⁸。また、写本どうしにランダムに重複する鍵盤ソナタが存在するだけでなく、本来複数楽章ソナタのひとつの楽章であるものが、別の写本で単一楽章ソナタであるかのように扱われている場合もある。ソレールの鍵盤ソナタの総数もわからないなかで、こうした写本から作品を整理、さらに楽譜の校訂をおこなう難しさは想像を絶するものであろう。そのうえ、ソレールのソナタの筆写譜は、常に不確かさを孕んでいる。曖昧に記された、またはそれぞれに詳細が異なる筆写譜から校訂された出版譜は、すべて校訂者の音楽的な知識とアイディアに基づいている。あとに続く節では、4つのソレールの主要出版譜について、その特徴を校訂姿勢とともに述べていく。ソレールの鍵盤ソナタ出版譜一覧は4-2の節で、各出版譜の収録曲については4-4の節に一覧で示す。

4-1. 20世紀以降の主要出版譜について

4-1-1. ホアキン・ニン版

キューバ出身のピアニストで作曲家のホアキン・ニン Joaquin Nin (1879-1949) は、18世紀のスペインの鍵盤楽曲を、2巻からなる楽譜で世に紹介した³⁹。1925年にマックス・エシーク Max Eschig から出版した *Seize Sonates Anciennes d'Auteurs Espagnols pour Piano* (スペインの作曲家によるピアノのための16の古いソナタ) と、1928年の同じくマックス・エシークからの *Dix-sept Sonates et Pieces Anciennes d'auteurs Espagnol* (スペインの作曲家による17の古い作品とソナタ) である。ソレールの鍵盤ソナタは1925年の楽譜に12曲、1928年の楽譜に2曲収録されている⁴⁰。さらに、1925年の楽譜にカンタロー

³⁸ この点スカララッティについては、30曲が収録された1739年の出版譜 *Essercizi* に加えて、スカララッティの生存中に作成された496曲を収めた全15巻のヴェネチア写本、463曲を収めた全15巻のパルマ写本と、まとまった写本が存在する (ケラー 1974: 49)。

³⁹ バーチャル版が出版されてから1925年にホアキン・ニン版が出るまでの間に、ソレールの鍵盤ソナタが出版された記録は残っていない。

⁴⁰ 1925年の楽譜には、ソレールの他にマテオ・アルベニス Mateo Albéniz (c1755-1831)、ブラス・セラノ Blas Serrano (c1770-), マテオ・フェレル Mateo Ferrer (1788-1864) の鍵盤ソナタが収録されている。1928年の楽譜には、ソレールの他に、ピセンテ・ロドリゲス Vicente Rodriguez (c1685-1761), フレイシャネテ Freixanete (c1730-), ナルシソ・カサノバス Narciso Casanovas (1747-1799), ラファエル・アングレス Rafael Anglés (1730-1816), フェリペ・ロドリゲス Felipe Rodriguez (1759-1814), ホセ・ガイェス José Galles (1761-1836) の鍵盤ソナタと小品が収録されている。

ス Cantallos (c1770-) の鍵盤ソナタとして収録された作品は、実際のところソレルの鍵盤ソナタであることがイゴアによって指摘されており (Igoa 2012: 61)、1925 年の版にソレルの鍵盤ソナタは実質 13 曲含まれていることになる。ニンの楽譜には計 9 ページの序文が付されており、18 世紀スペインでの鍵盤楽器をめぐる情勢と収録作曲家についての情報が記されている。これは、この時代のスペイン鍵盤音楽についての数少ない貴重な文献である。ニンはこの序文のなかで、楽譜を出版する段階でソレルの 65 曲の鍵盤ソナタを確認したと述べており (Nin 1925: IV)、そのうち 27 曲がバーチャル版、そして残りはギナール写本とマドリード音楽院写本の曲であることがわかっている。

ホアキン・ニン版の楽譜は、チェンバロでなく、完全にピアノで演奏することを想定した演奏譜である。ニンは 1904 年にパリでデビューリサイタルを開催したが、その際クープランやラモーの曲を演奏した。その頃これらのレパートリーはあまり演奏されず、最初に世に紹介した人物の一人と言える (Hess 2001)。彼の楽譜は、知られざる曲をいかにインパクトを持って聴かせられるかという、ニンの演奏家としての姿勢を色濃く反映しているものである。彼の解釈は、強弱やペダル、フレージングとして大胆に書きこまれ、時には演奏効果を目的とした音の追加、音域の変更まで行われている。ニンによる鍵盤ソナタの選曲と、こうした楽曲のプレゼンテーションは、ソレルの鍵盤ソナタを非常に鮮烈なものとして人々に再提示したと言える。この楽譜は、その後の多くの楽譜校訂と研究のきっかけとなった⁴¹。

4-1-2. フレデリック・マーヴィン版

アメリカのピアニストで音楽学者のフレデリック・マーヴィン Frederick Marvin (1920-2017) は、前述のニンの楽譜をロサンゼルス古本屋で見つけた。彼は早速翌月のコンサートでソレルの作品を演奏した。そのコンサートの成功が彼をソレルの鍵盤ソナタの発掘、楽譜出版へと導いた (Marvin 1980 : 22)。マーヴィンはソレルの鍵盤ソナタだけでなく、ビリヤンシコ、スターバト・マーテルなどのソレルの宗教曲も出版した。また、現在の『ニューグローヴ世界音楽大事典』のソレルの項目は彼によるものであることからわかるように、マーヴィンはソレル研究の重要な人物のひとりである。

彼のソレルの鍵盤ソナタの楽譜は大きく 2 種類に分けられる。ひとつは 1957 年にミ

⁴¹ ソレルに関する最初の論文のひとつである *Antonio Soler's Keyboard Sonatas* (1969) を執筆したハイメスは、ソレルに興味を持ったきっかけのひとつの出来事として南アフリカ大学の図書館でニンの楽譜を見たことを挙げている (Heimes 1969: vii)。

ルズミュージック社 Mills Music Ltd から出版をスタートし、最終的にコンティニューミュージック出版 Continuo Music Press に引き継がれた全 6 巻からなる *Antonio Soler, Sonatas for Piano* である (Igoa 2012 : 65)⁴²。マーヴィンは、この楽譜のシリーズを当初全 10 巻の鍵盤ソナタ集としてスタートしたが (Dieckow 1972 : 8)、その計画は途中で終わってしまった。全 6 巻に収録された鍵盤ソナタは 44 曲である。このシリーズにおいて鍵盤ソナタを出版する際に、マーヴィンは自らのイニシャル M を番号に付した。これらの版はバルセロナ中央図書館写本、モンセラート写本、ギナール写本、バーチャル版を原資料としている。曲順は、ピアニストとしての直感によるものだと思われ、写本ごとにまとまっているわけでもなく、調でペアになっているわけでもない。また、ホアキン・ニン版ほど大胆ではないものの、この Mills Music Ltd の楽譜もマーヴィンのピアニストとしての解釈を盛り込んだ演奏譜である。マーヴィンによる強弱記号や *ritardando* などの速度標語が丸括弧付きで書き記されている。

ふたつめの楽譜は 1993 年にヘンレ Henle から出版された *Antonio Soler Ausgewählte Klaviersonaten* である。18 曲のソレールの鍵盤ソナタ集である。モンセラート写本、ギナール写本、マドリード音楽院写本、バーチャル版を原資料としている。ミルズミュージック社— コンティニューミュージック出版の楽譜には収録しなかった曲が選ばれている。ヘンレ版のソレールのソナタ集の校訂姿勢は Mills Music Ltd のものとは大きく異なる。強弱や楽語は一切書き加えられず、原典版を目指したようなかたちである。巻末の校訂報告では、写譜師のミスと思われるようなもの、複数ある筆写譜の差異に対する考察の記録を見ることができる。楽譜のなかの運指番号はマーヴィンによる。また、Mills Music Ltd の楽譜で用いた M 番号は引き継がれておらず、ヘンレ版では新たに第 1 番から第 18 番の番号が与えられている。

4-1-3. サミュエル・ルビオ版

マーヴィンが Mills Music Ltd. からソレールの鍵盤ソナタ集シリーズを出版し始めた 1957 年、スペインでも本格的なソレールの鍵盤ソナタ集シリーズの出版が開始した。スペインの音楽学者、サミュエル・ルビオ Samuel Rubio (1912-1986) は自身がアウグスティノ修道会の聖職者であり、ソレールが幼少期を過ごしたモンセラート修道院や、楽長を務

⁴² イゴアは 1957 年～1968 年に第 1 巻から第 4 巻が Mills Music Ltd から出版され、1976 年～1982 年に第 5, 6 巻が Continuo Music Press から出版されたと記しているが、筆者が実物を確認できたのは Mills Music Ltd の第 1 巻から第 4 巻のみである。

めたエル・エスコリアル修道院で人生の多くの時間を過ごした。この点でルビオは、ソレールの様々な写本に時間をかけて接することができる人物であったといえる。ルビオは1957年から1972年にかけて、全7巻からなる *Antonio Soler Sonatas para Instrumentos de Tecla* をユニオン・ムシカル・エスパニョーラ Union Musical Española から出版した。この版は、現時点でのすべての出版譜のなかで最多の115曲の収録曲数を誇り⁴³、ルビオ版によってソレールの複数楽章ソナタの存在も明らかになった（第4巻、第6巻に複数楽章ソナタが収録されている）。

しかし、その番号づけは、第1番から第27番までがバーチャル版に沿っているということ以外、不明な点が多い。また、ソレールのいくつかの写本には写譜した年が記されているが、その写本の年代がわかるように鍵盤ソナタが並べられているわけでもない。このように、写本の十分な整理を欠いた状態で出版されたからか、ルビオの出版譜のなかには重複曲が存在してしまっている。また、ルビオは第7巻に続いて第8巻を出版する予定で、自身のカタログのなかには第8巻に収録する鍵盤ソナタに番号を付して記したが、この第8巻が出版されることはなかった。これらによるソレールの鍵盤ソナタの番号に関する問題は4-3で扱うことにしたい。

ルビオは、音楽学者らしく学術的な姿勢で校訂に臨んだ。ルビオ版ソレール鍵盤ソナタ集は、できるかぎり校訂者の解釈を加えない原典版を目指した版だと言える。ひとつの鍵盤ソナタに対して筆写譜どうしに大きな違いがあるときは楽譜下の欄外にそのことを書き記している。原資料はバーチャル版、ギナール写本、モンセラート写本、エル・エスコリアル写本、バルセロナ・中央図書館写本、オルフェオ・カタラ写本、マドリード音楽院写本⁴⁴、ナメシオ・オタノ写本である（Rubio 1957-1972）。

4-1-4. エンリケ・イゴア版

2012年、スペインの音楽学者、作曲家であるエンリケ・イゴア（Enrique Igoa 1958-）は20曲のソレールの鍵盤ソナタを *Antonio Soler 20 Sonatas* のタイトルでピレス・エディトリアル・デ・ムシカ PILES Editorial de Musica から出版した。前述のとおり、ルビオはソレールの鍵盤ソナタ第8巻を出版する予定だったが、この版はついに出版されなかった。そこに収録予定だった曲は、ルビオによるカタログで確認できるのだが、イゴアはこれら

⁴³ ルビオ版の第7巻の最後の鍵盤ソナタは第120番だが、第1巻から第7巻までに5曲の重複曲が存在するため収録曲数は115曲である。このことについては本論文の4-3-1で扱う。

⁴⁴ ルビオは楽譜のなかで、マドリード音楽院写本を Manuscript of Paris と呼んでいる。

の鍵盤ソナタに加え、新たに発見された鍵盤ソナタを収録した。と同時に、ルビオがソレールの鍵盤ソナタだと判断していても、実際には他の作曲家によるものと後に判明したものを除外した。さらに、ルビオが第1巻から第7巻のソレールの鍵盤ソナタ集において原資料にした写本に収録されていたにも関わらず、なぜかそこに収録されないでいた鍵盤ソナタも拾い上げた。イゴアの楽譜に収録された20曲のうちいくつかは、すでにマーヴィン版や他の出版譜において出版されている。しかし、イゴアはあくまで“スペイン発”の出版譜にこだわり、ルビオ版以外の版で出版された鍵盤ソナタをルビオ版のソナタ番号に後続するように番号を付して出版した。そのため、イゴア版に収録される第1曲目は、第121番となっている。

イゴア版も演奏譜ではなく原典版を目指した版で、その校訂報告は35ページにもわたる。臨時記号の欠落など、明らかに筆写譜の誤りであると思われるところにはイゴアが丸括弧で補っている。原資料はバルセロナ中央図書館写本、モンセラート写本、グアダルーペ写本、マドリード音楽院写本、スペイン音楽学研究所マイクロフィルム、イエール大学音楽院写本である。

4-2. その他の出版譜、出版譜一覧

次の表は、先の主要出版譜を含め、筆者が確認できた20世紀以降のソレールの鍵盤ソナタの出版譜を出版年順に一覧にしたものである。表のあとには、表内の出版譜の概要を出版年順に記す（上述の主要出版譜を除く）。

表 5. ソレールの鍵盤ソナタ 出版譜一覧

出版年	校訂者	タイトル	出版社	ソレール ソナタ曲数	演奏譜
1925	Joaquín Nin	Seize sonates anciennes d'auteurs espagnols	Max Eschig	12(+1)	○
1928	Joaquín Nin	Dix-sept sonates et pièces anciennes d'auteurs espagnols	Max Eschig	2	○
1950	Leonard Duck	Antonio Soler / Six sonatas for pianoforte, vol.1-2	Francis, Day & Hunter	6	○
1956	Santiago Kastner	P. Antonio Soler / 2×2 Sonatas für Tasteninstrumente	Schott	4	×
1957- 1968	Frederick Marvin	Antonio Soler / Sonatas for piano, vol.1-6	Mills Music Ltd- Continuo Music Press	44	○
1957- 1972	Samuel Rubio	P. Antonio Soler / Sonatas para instrumentos de tecla, vol.1-7	Union Musical Ediciones	115*	×
1979	Antonio Baciero	Vol.I Sonata por la princesa de Asturias de A. Soler	Real Musical	1	×
1987	Kenneth Gilbert	Antonio Soler / 14 sonatas for Keyboard /from the Fitzwilliam collection	Faber Music	14	×
1989	Barry Ife Roy Truby	Antonio Soler / Twelve sonatas the Madrid conservatory manuscript	Oxford University Press	12	×
1993	Frederick Marvin	A. Soler / Ausgewählte Klaviersonaten	G.Henle	18	×
2000	Hugo Ruf	Antonio Soler / 8 Sonatas for piano or harpsichord	Schott	8	×
2002	—	13 sonatas y un rondó para clavecín	Scala Aretina	14	×
2002	濱田 滋郎	ソレール 鍵盤のためのソナタ集	音楽之友社	16	×
2012	Enrique Igoa	Antonio Soler 20 Sonatas	Piles	20	×
2018	José Sierra Pérez	Antonio Soler / Tres sonatas inéditas pertenecientes a su Obra 5a de clave	Instución Fernando el Católico	3	×

*重複曲を除いた。

レオナルド・ダック Leonard Duck (1916-2002) は 1950 年にイギリスの Francis, Day & Hunter 社から 2 巻からなる *Antonio Soler Six Sonatas for Pianoforte* を出版した。この楽譜はバーチャル版を原資料にしており、バーチャル版から選んだ 6 曲を収録している。ダックによって各曲の性格についてのコメントが楽譜に添えられている点でユニークな楽譜である⁴⁵。

1956 年に Schott から出版された *Antonio Soler 2×2 Sonatas für Tasteninstrumente* の校

⁴⁵ 例えば第 1 曲目 (ルビオカタログの第 25 番にあたる) には、次のようなコメントが付されている。「Full of nervous energy - with a graceful secondary theme and some rhetorical flourishes. (ナーバスなエネルギーに満ちており、優美な第二主題と雄弁な装飾を伴う。)」

訂者はイギリスの音楽学者でハープシコード奏者のサンティアゴ・カストナー (Santiago Kastner 1908-1992) である。カストナーはイベリア半島の鍵盤音楽のエキスパートで、ソレルだけでなくポルトガルのカルロス・セイシャス Carlos de Seixas (1704-1742) の鍵盤作品も出版している。カストナーはバルセロナ中央図書館写本の鍵盤ソナタからの4曲を収録した。カストナーは emoll と Gdur という平行調どうしの2曲の鍵盤ソナタと、Bdur の2曲の鍵盤ソナタをそれぞれセットにした。それは写本のなかで、1曲目の終わりに「Sigue (続く)」、2曲目の終わりに「Finit (終わり)」と記されていたからだという。さらにカストナーは序文で、恣意的なトランスクリプションでなくオリジナルに近い楽譜を目指すと宣言し、20世紀以降のソレルの鍵盤ソナタ出版譜で初めて演奏譜でない楽譜となった (Kastner 1956: 序)。

1979年に Real Musical 社から出版された *Sonata por la princesa de Asturias de A. Soler* を校訂したアントニオ・バシエロ (Antonio Baciero 1936-) はスペインのピアニスト、オルガニストである。バシエロはこの楽譜にルビオ版を含むそれまでのどの版でも出版されなかったビヤエルモサ写本の鍵盤ソナタ1曲のみを収録した。タイトルにあるとおり、この鍵盤ソナタはアストゥリアス王妃のために書かれたものと思われる。アストゥリアス王妃とはマリア・ルイサ・デ・パルマのことで、彼女は1765年にカルロス3世の次男で、のちにカルロス4世となるアストゥリアス公と結婚した。

1987年に Faber Music から出版されたケネス・ギルバート (Kenneth Gilbert 1931-) 校訂による *Antonio Soler 14 sonatas for keyboard from the Fitzwilliam collection* と、1989年 Oxford University Press から出版されたバリー・イフェ (Barry Ife 1947-) とロイ・トゥルービー (Roy Truby ?-1988) 校訂による *Antonio Soler twelve sonatas the Madrid conservatory manuscript* はともにイギリスの出版社から出た楽譜である。ギルバートとトゥルービーはハープシコード奏者、イフェは歴史家でギルドホール音楽院の学長を務めた人物である。このふたつの版はどちらもひとつの原資料に基づいて楽譜を校訂している。ギルバートの版は Fitzwilliam collection、つまりバーチャル版を原資料にし、そこから14曲を選んで収録した。イフェとトゥルービーによる版は、マドリード音楽院写本が原資料で、この写本の内容を忠実に出版譜にしようとした。写本のなかの鍵盤ソナタの収録順もそのまま反映されており、マドリード音楽院写本でソナタどうしの組み合わせがなされて

いることも明らかとなった。

2000年 Schott から出版された *Antonio Soler 8 Sonatas for Piano or Harpsichord* はフーゴー・ルーフ (Hugo Ruf 1925-1999) による校訂である。ルーフはドイツのハープシコード奏者で教育者であった。彼はバーチャル版を原資料に、そこから選んだ8曲の鍵盤ソナタを収録した。

2002年に Scala Aretina から出版された *13 Sonatas y un rondó para clavecín* には、校訂者の名前がどこにも記されていない。原資料はビヤエルモサ写本、バルセロナ中央図書館写本、マドリード音楽院写本である。この版に収録された、ロンドを含む鍵盤ソナタはすべてルビオ版には収録されなかったものである。しかしながら Scala Aretina 社はすでに存在せず、この楽譜の入手は極めて難しい。

2002年出版の濱田滋郎 (1935-) 校訂の『ソレール 鍵盤のためのソナタ集』は日本で出版された初めてのソレール鍵盤ソナタ選集である。これはルビオ版を下敷きにした楽譜で、そこから選んだ16曲の鍵盤ソナタが収録されている。

2018年に Institución Fernando el Católico から出版された、*Tres sonatas inéditas pertenecientes a su Obra 5ª de clave* (Obra 5に属する3曲の未出版のソナタ) の原資料となった写本は上述のバシエロが発見した。バシエロはその出版を、ホセ・シエラ・ペレス José Sierra Pérez (1951-) に委ねた。シエラはスペインの音楽学者で、ソレールのモテットやオルガン音楽も出版した人物である⁴⁶。シエラは、イゴアのソレールの鍵盤ソナタ集に収録された最後の鍵盤ソナタの番号第159番の後に、前述のモルガン・ライブラリー写本で明らかになった未出版の鍵盤ソナタ29曲を第160番から第188番に割り当て、自身の楽譜の3つのソナタに第189番から第191番の番号を付した。ここに収録された3つの鍵盤ソナタは、5楽章編成で、さらに変奏曲の楽章が認められる。この楽譜が出版されるまで、ソレールの複数楽章は4楽章が最多で、変奏曲は室内楽曲にしか含まれないと考えられていた。

⁴⁶ 本論文 2-1, p.23 参照

4-2-1. ソレールの鍵盤ソナタ受容

出版譜一覧を改めて見てみると 20 年から 30 年単位の、ソレールの鍵盤ソナタをめぐる大まかな流れを見ることができる。

まず、1925 年のニンの楽譜にはじまり、ダック、マーヴィンらが校訂したソレールの鍵盤ソナタ集は、モダンピアノで魅力をより鮮烈に提示することを目的とした演奏譜であった。これらの楽譜における鍵盤ソナタの選曲は、いずれも演奏効果の高いものが選ばれており、またスペインのエキゾチックな響きを感じ取れる鍵盤ソナタが多い。それはこれらの楽譜校訂者が皆演奏者、音楽家であり、またスペイン人ではなかったことも影響しているのだろう。

1950 年代後半からはマーヴィン版を含めて、ルビオ版、バシエロ版と、ソレールの鍵盤ソナタの全作品を明らかにしようとする姿勢をもった楽譜出版が始まっていることがわかる。1980 年までのソレールの鍵盤ソナタの全出版譜における鍵盤ソナタの曲数を数えると、121 曲である。

続く 1980 年代からは、原典版を目指す姿勢が本格化している。ギルバート版、イフェ・トゥルービー版、マーヴィン版（ヘンレ）、ルーフ版と、より原資料に忠実に校訂しようとした楽譜が多く見られる。楽譜校訂者にチェンバロ奏者が多いことも、モダンピアノ用の演奏譜から遠ざかったことに関係しているだろう。

そして、2000 年以降は、Scala Aretina 社の楽譜、イゴア版、シエラ版と、これまでの出版譜に含まれていなかった、新たなソレールの鍵盤ソナタの発掘、出版がなされていることがわかる。

4-3. 番号の問題

ここまで、ソレールの鍵盤ソナタの出版譜を見てきたが、ここでソレールの鍵盤ソナタ全てを網羅する版がまだないことに目を向けたい。それはソレールの鍵盤ソナタ写本が各地に散在していて全容の把握が困難であること、そして今もなお新たな鍵盤ソナタが発見されていることにも結びつくが、さらに厄介なことに 2012 年のイゴア版が出るまでのすべての出版譜は、収録曲にそれぞれ独自の番号を振ってきた。つまり、各出版譜どうしの同一曲を見つけるには一曲一曲確認していく他ない。ソレールの鍵盤ソナタと向き合う時には、（入手が難しい楽譜も多いが）他の版も可能な限り参照することが望ましい。それは、出版譜によっては、同一曲でも違う写本を原資料としており、さらに写本の曖昧な部

分を読み取る校訂者のアイディアは、鍵盤ソナタの小節数や音域の違いにまで影響してくるからである。

4-3-1. ルビオ版における重複曲

今日のコンサートプログラムや録音において、ソレールの鍵盤ソナタは、一般的に最も収録曲の多いルビオ版の番号で記される。2012年に、イゴアがルビオ版に含まれなかった鍵盤ソナタを出版した際、作品番号をルビオ版の最終巻である第7巻に続くように付した。2018年に出版されたシエラ版もそれに続くように付している。これによって今後も、ルビオ版の番号でソレールの鍵盤ソナタを記すことが主流であり続けるだろう。しかし、ルビオ版には番号に関する重大な問題がある。

前述のとおり、ルビオは写本の十分な整理を欠いたまま（それが非常に大変な作業であることは理解できるが）、見つけた筆写譜から順次出版したものと思われる。その結果、第3巻と第6巻の鍵盤ソナタに重複曲が存在することとなってしまった。第3巻に単一楽章ソナタとして収録された第41番、第42番、第45番、第54番と、2楽章ソナタとして収録された第60番は、実はそれぞれ第6巻に収録された複数楽章ソナタのひとつの楽章であった。ルビオは第6巻（第6巻に収録された第91番から第99番の全ての鍵盤ソナタは4楽章構成である）の序文のなかで、「これらのいくつかの楽章は第3巻に含まれるものである。この巻に収録した9曲の複楽章ソナタは当時〔すなわち、第3巻出版時には〕失われたものと考えていたからである。私たちは後日、第3巻の〔現在〕重複した〔状態になる〕ソナタに、未出版の別のソナタを置き換えることにする。」と述べている（Rubio 1978 (VI)：序）。しかし、第3巻の重複曲が別の鍵盤ソナタに置き換えられることはなく現在に至っている。

そして、この問題をさらに複雑にするのは、ルビオが楽譜校訂後に作成したソレールの作品カタログにおいて、この重複した5つの番号に未出版の曲が割り当てられていることである。つまり、ルビオのカタログに記された第41番、第42番、第45番、第54番、第60-1番、第60-2番は、彼の楽譜の鍵盤ソナタと対応しない。

まずは、第3巻の楽譜に収録され、後に第6巻のより大きな複楽章ソナタのひとつの楽章として再録された曲を次にリストにしてみよう。

表 6. ルビオ版第 6 巻において再録された第 3 巻の鍵盤ソナタ

第 3 巻	第 6 巻
41	96 (第 2 楽章)
42	96 (第 4 楽章)
45	94 (第 4 楽章)
54	92 (第 1 楽章)
60-1	99 (第 1 楽章)
60-2	99 (第 4 楽章)

次にルビオのカタログにおいて、これらの番号に新たに割り当てられたソナタが、どの写本に収録され、かつ既存の出版譜のどの曲にあるかを示すと以下のようになる。改めて言うが、これらの実際の楽譜はルビオ版には含まれていない。

表 7. 重複ゆえに、後に置き換えられた鍵盤ソナタ (ルビオカタログによる)

ルビオ カタログ No.	写本	出版譜
41	マドリード音楽院写本 (Mc3/429)	イフェ&トゥルービー版 第5番
42	マドリード音楽院写本 (Mc3/429)	マーヴィン版 (Mills Music Ltd) 第38番 イフェ&トゥルービー版 第12番 ニン版 (1925) 第11番
45	ピヤエルモサ写本	パシエロ版
54	マドリード音楽院写本 (Mc3/429)	マーヴィン版 (Mills Music Ltd) 第29番 イフェ&トゥルービー版 第9番
60-1	バルセロナ中央図書館写本 (Bbc 932/1)	マーヴィン版 (Mills Music Ltd) 第23番
60-2	バルセロナ中央図書館写本 (Bbc 932/1)	マーヴィン版 (Mills Music Ltd) 第24番

これら第 41 番、第 42 番、第 45 番、第 54 番、第 60-1 番、第 60-2 番を収録した CD には、ルビオのカタログに準ずるものと、ルビオ版の楽譜のほうに準じて (複数楽章ソナタのひとつの楽章を、単一楽章ソナタとして録音している) 録音しているものがあるので注意したい⁴⁷。本論文では、これらの番号はルビオのカタログに記された鍵盤ソナタを示すものとして扱う。

⁴⁷ 例えばナクソスからは、ふたつのソレル鍵盤ソナタ集のシリーズが出ている。ひとつは、チェンバロ奏者 Gilbert Rowland による全 13 枚のシリーズ *Soler - Sonatas for Harpsichord* で、この番号はルビオのカタログに準じている (Soler 1997, 1998, 2006, 2007)。しかし、もうひとつの、複数のピアニストによる鍵盤ソナタシリーズ *Soler - Keyboard Sonatas* (現在もプロジェクト進行中、現段階で 8 枚がリリースされている) の番号は、ルビオの楽譜の鍵盤ソナタの番号に対応している (Soler 2013, 2014, 2016)。

4-3-2. ルビオカタログに記された第 121 番以降の作品

ルビオによるソレル鍵盤ソナタ集の楽譜は全 7 巻で、第 7 巻の最終曲として収録された鍵盤ソナタは第 120 番である。しかし前述のとおり、ルビオ自身は第 8 巻を出版する予定であり、この計画はついに実現されなかったものの、ルビオはカタログのなかに第 8 巻収録曲を書き記した。それによると、ルビオの第 8 巻には第 121 番から第 139 番までの 19 曲が収録される予定だったことがわかる (Rubio 1980: 129-134)。しかし、それらの曲にはソレルの作品でないもの、加えて別の作曲家によるものが混じっていることがイゴアによって指摘された (Igoa 2012: 71)。次の表は、ルビオがカタログのなかで第 121 番から第 139 番の番号を割り当てた楽曲に対して、イゴアがどのような指摘をおこなったかを示したものである。

表 8. ルビオカタログ第 121 番～第 139 番の楽曲に対するイゴアの指摘

ルビオ カタログ No.	イゴアによる指摘
121	
122	ソレルのものではない
123	ソレルのものではない
124	
125	
126	
127	
128	
129	
130	
131	
132	
133	スカルラッティ 鍵盤ソナタK. 27
134	
135	
136	
137	
138	
139	クーブラン "Les Bergeries"

さらにルビオは、これに続く第 140 番から第 153 番までに未完成の断片的な作品や、2 台オルガンのための協奏曲など、鍵盤ソナタ以外の鍵盤曲を割り当てた。このことによって、ルビオの死後に新たに発見されたソレルの鍵盤ソナタに、第 140 番から第 153 番の番号を割り当てることはできなくなってしまった。

4-3-3. イゴア版とシエラ版の番号付けと鍵盤ソナタの総数

2012年に出版されたイゴア版は、ルビオが第8巻に収録する予定だった第139番までの鍵盤ソナタと（ソレール以外の作曲家によるものを除く）、さらに新たに発見されたソレールの鍵盤ソナタを収録した。それらは、ルビオカタログに存在するものはカタログの番号のまま、新たな鍵盤ソナタはルビオのカタログの最後の番号に続くよう、つまり第154番から付けた。その結果、イゴア版の20曲の鍵盤ソナタの番号は次のように付けられている。

第121番、第124番、第125番、第126番、第127番、第128番、第129番、
第130番、第131番、第132番、第134番、第135番、第136番、第137番、
第138番、第154番、第155番、第156番、第158番⁴⁸、第159番

2018年に出版されたシエラ版は、新たに発見された3曲の鍵盤ソナタを収録している。シエラはまず、イゴア版の最後の鍵盤ソナタ第159番の後に、前述のモルガン・ライブラリー写本で明らかになった未出版の鍵盤ソナタ29曲⁴⁹がくるとした。そのうえで、自身の3曲のソナタに第189番から第191番の番号を割り当てた。

以上見てきたようにソレールの場合、鍵盤ソナタ第191番の存在が、191曲の鍵盤ソナタを意味するわけではない。偽作であることが判明したもの、鍵盤ソナタでないもの、さらには出版されていないが番号を割り当てられたものが存在するからである。これらをすべて除外したうえで鍵盤ソナタの総数を筆者が数えたところ、現時点までに出版されたソレールの鍵盤ソナタは145曲、これにモルガン・ライブラリー写本の鍵盤ソナタを加え、現時点で明らかになっている鍵盤ソナタが174曲となった。

4-4. 出版譜同一曲対応表

これまで述べた番号の問題を解決するために、出版譜間の同一曲を表で示すことにしたい。

- ・ルビオ版の番号を基準に見ることができるよう、一番左の欄をルビオ版の番号にし、そ

⁴⁸ 第157番に関しては、マーヴィンがヘンレから出版した楽譜の第9番を割り当てるとした。

⁴⁹ 本論文 3-2, p.38 参照

こちらから出版年の古い順に並べた。

- ・ルビオ版の△は、ルビオカタログと不一致の鍵盤ソナタを示す。
- ・丸数字は楽譜の巻数を示す。
- ・複楽章ソナタの各楽章の速度表記については次の章で扱うため、ここでは省略する。

表 9. 同一曲対応表

Rubio Burchall	Nin	Duck Kastner	Marvin Mills M	Marvin Henle	Baciero Gilbert	Ife Truby	Ruf	Scala	濱田	Igoa	Sierra	調	楽章数	表記	注記
1	I				1							A	—	Allegro	
2	II	①-3		6/2								Es	—	Presto	
3	III											B	—	Andante	
4	IV		③-32		2							G	—	Allegro	
5	V			17			1					F	—	Allegro	
6	VI	3	④-40									F	—	Presto	
7	VII		②-10									C	—		
8	VIII				3							C	—	Andante	
9	IX			18	4				1			C	—	Presto	
10	X		②-16						2			h	—	Allegro	
11	XI	5			5				3			H	—	Andantino	
12	XII			1					4			G	—	Allegro molto	
13	XIII			4								G	—	Allegro soffribile	
14	XIV			2								G	—	Allegro	
15	XV	①-4				10	2					d	—	Allegretto	
16	XVI				6							Es	—	Largo andante	
17	XVII		②-14									Es	—	Allegro	
18	XVIII		①-4		7		3		5			c	—	Cantabile	
19	XIX	②-3		13	8				6			c	—	Allegro moderato	
20	XX	2			9							cis	—	Andantino	
21	XXI	①-2		3	10		4		7			cis	—	Allegro	
22	XXII		②-15									Des	—	Cantabile andantino	
23	XXIII								8			Des	—	Allegro	
24	XXIV	①-1		10	11		5		9			d	—	Andantino cantabile	
25	XXV	1		11	12		6					d	—	Allegro	
26	XXVI			16	13		7					e	—	Andantino espressivo	
27	XXVII	6	①-6		14		8					e	—	Allegro	
28												C	—	Andantino	
29												C	—	Allegro assai	
30												G	—	Allegro moderato	
31				12								G	—	Prestissimo	
32			①-3									g	—	Allegro	
33				15								G	—	Allegro	

Rubio	Birchal	Nin	Duck	Kastne	Marvin Mills M	Marvin Hentle	Baciero	Gilbert	Ife Truby	Ruf	Scala	濱田	Igoa	Sierra	調	楽章数	表記	注記
34						8						10			E	—	Allegro	
35															G	—		
36						14									c	—	Allegro non tanto	
37															D	—		
38															C	—		
39						③-28									d	—		
40															G	—	Allegro	
41△									5						F	—	Andante Largo	
42△		①-11				④-38			12						g	—	Allegro	
43															G	—	Allegro soffribile	
44															C	—	Andantino	
45△							1								C	—	Gracioso Allegro	Sonata por la Princesa de Asturias
46															C	—	Cantabile	
47						②-12									c	—	Andantino	
48						①-1									c	—	Allegro	
49															d	—		
50															C	—	Allegro	
51															C	—	Allegro	
52				1/1											e	—	Allegretto	
53						④-41									A	—		
54△						③-29			9						d	—	Allegretto	
55															F	—		
56						③-27						11			F	—	Andante cantabile	
57						③-22									g	—	Allegro assai	
58															G	—	Andante	
59															F	—		
60-1△						③-23									c	—	Cantabile	Marvin版の23と24は写本によってペアに されている。
60-2△		①-14				③-24									c	—	Allegro	Ninの14の作曲者Cantillosは誤表記
61															C	4		
62						②-13									B	4		
63						④-39									F	3		
64															G	3		

Rubio	Birchall	Nin	Duck	Kastner	Marvin Mills M	Marvin Henle	Bacierq	Gilbert	Ife Truby	Ruf	Scala	濱田	Igoa	Sierra	調	楽章数	表記	注記
65															a	3		
66					①-5										C	3		Marvinは第2楽章を単一楽章ソナタ扱い
67					③-30										D	3		Marvinは第2楽章を単一楽章ソナタ扱い
68															E	3		
69															F	—	Presto	
70															a	—		
71					③-31										a	—	Andantino	
72					①-7										f	—	Allegro	
73															D	—	Allegro	
74					①-9										D	—	Andante	
75															F	—	Andante	
76					④-43										F	—	Allegro	
77					③-33										fis	—	Andante largo	
78					②-19										fis	—	Allegro non tanto	
79					②-18										Fis	2		
80					②-20										g	—	Allegretto	
81					②-21						12				g	—	Prestissimo	
82															G	—	Allegro assai	
83															F	—	Allegro	
84		①-5							4			13			D	—	Allegro	
85		①-6							7						fis	—	Allegretto	
86		①-7				7			3		14				D	—	Allegretto	
87		①-8							11						g	—	Allegretto	
88		①-9				5			2						Des	—	Allegro	
89		①-10							6						F	—	Allegro	
90		①-12			④-37				8		15				Fis	—	Allegro	
91															C	4		
92					③-34										D	4		Marvinは第4楽章を単一楽章ソナタ扱い
93															F	4		
94					④-35										G	4		
95															A	4		
96															Es	4		
97															A	4		

Rubio	Birchall	Nin	Duck	Kastne	Marvin Mills M	Marvin Hentle	Baciero	Gilbert	Ife Truby	Ruf	Scala	濱田	Igoa	Sierra	調	楽章数	表記	注記
98															B	4		
99															C	4		
100				①-2											c	—	Adagio largo	
101															F	—	Allegro	
102															d	—	Andante	
103				②-11											c	—	Allegro presto	
104															d	—	Allegro	
105						6/1									Es	—	Adagio	
106															e	—	Allegro	
107															F	—	Allegretto	
108															C	—	Allegro	
109															F	—	Allegretto	
110															Des	—	Largo cantabile	
111															D	—	Allegro	
112															C	—	Allegro	
113				②-17											e	—	Andante	
114															d	—	Allegro	
115															d	—	Andante	
116				1/2											G	—	Allegro	
117															d	—		
118		②-2										16			a	—	Allegro	
119				2/2	③-26										B	—	Allegro airoso	
120															d	—	Allegro spiritoso	
											7		121		C	—		
													124		C	—	Allegro non tanto	
											12		125		c	—		
													126		c	2		
											13		127		D	—		
													128		e	—	Andante	
					④-36								129		e	—		
											6		130		g	—	Cantabile	
													131		A	—		
				2/1	③-25								132		B	—	Cantabile Andantino	

Rubio	Birchall	Nin	Duck	Kastner	Marvin Mills M	Marvin Henle	Baciero	Gilbert	Ife Truby	Ruf	Scala	濱田	Igoa	Sierra	調	楽章数	表記	注記
													134		C	3		
													135		G	3		
													136		A	4		
													137		D	3		
													138		F	3		
								1			9		154		Des	—	Allegretto	
											2		155		C	—	Presto	
											3		156		C	—	Prestissimo	
						9									G	—		
													158		B	—	Andantino	
											14		159		G	—		
														G	5		Obra 5-1	
														F	5		Obra 5-5	
														E	5		Obra 5-6	

第 III 部 鍵盤ソナタの構造原理

第5章 形式

第II部でおこなった楽譜の整理によって、現時点で確認されているソレールの鍵盤ソナタは全174曲で、うち出版されたものが145曲であることが明らかになった。本論文ではこれまでに出版された全145曲を対象に論じていく。しかし、この145曲のなかには27曲の複数楽章ソナタが存在し、それらの楽章にはメヌエット、ロンド、変奏曲、インテントなどの形式も含まれている。これから素材の提示法をひとつの曲全体の視点から見ていく際に、これら舞曲楽章・インテント・変奏曲楽章のものと、それ以外の形式で書かれたものと一緒に論じるのは適切でないと考える。そこで本論文は、先に複数楽章ソナタに含まれる舞曲楽章・インテント・変奏曲楽章について概説し、以降の節(5-3以降)においては、それ以外の形式で書かれたものを対象に論じることとする。

また、第II部で記したとおり、ソレールの鍵盤ソナタは写本の曖昧さが原因となって、それぞれの版の校訂者ごとに、同一曲でも楽譜上に様々な違いが生じている。本論文では対象の鍵盤ソナタを、できる限り同一の校訂者のもとで検証するため、第120番まではルビオ版を(ただし置き換えられた鍵盤ソナタにおいては以下の版を使用；第41番・第42番・第54番イフェ・トゥルービー版、第45番はバシエロ版、第60-1番・第60-2番はミルズ・ミュージックのマーヴィン版)、第121番から159番はイゴア版(第157番はヘンレのマーヴィン版)、189番から191番はシエラ版を使用する。

5-1. 複数楽章ソナタ

ソレールのソナタはこれまでに出版された全145曲のうち、単一楽章で書かれたものが118曲、複数楽章で書かれたものが27曲ある。前章で述べたとおり、いくつかの筆写譜には年代が記されているものがあり、複数楽章のソナタのほとんどはこれらの筆写譜に見つけられるものである。以下に27曲の複数楽章ソナタの番号と楽章構成、筆写譜に付された年を示す。

表 10. 複数楽章ソナタの楽章構成と作曲年

No.	楽章数	表記	年
61	4	Allegro (Rondón) Allegretto Tempo suo (Minué di rivolti) Allegro	1782
62	4	Andantino con moto (Rondón) Allegro espressivo Tempo suo (Minué di rivolti) Allegro spiritoso	1782
63	3	Cantabile Allegro Senza tempo (Intento)	1777
64	3	Allegretto Allegretto grazioso Senza tempo (Intento a 4)	1777
65	3	Andante cantabile Allegro assai Senza tempo (Intento con movimento contrario)	1777
66	3	Andante espressivo Allegro assai spiritoso Senza tempo (Intento)	1777
67	3	Andante con moto Allegro Non presto	1777
68	3	Cantabile con moto Allegro Non presto (Intento a 4)	1777
79	2	Cantabile Allegro	?
91	4	Andantion con moto Allegro di moto Andante maestoso (Minué) Allegro past	1779
92	4	Andante con moto Presto assai Andante largo (Minuetto) Allegro pastoril	1779
93	4	Andante amabile espressivo Allegro ma non presto Maestoso (Minuetto) Allegro molto	1779
94	4	Andantino gracioso e con moto Allegro non troppo Maestoso (Minuetto) Allegro	1779

No.	楽章数	表記	年
95	4	Andante gracioso con moto Allegro espressivo ma non troppo Maestoso (Minuetto) Allegro pastoril	1780
96	4	Andante gracioso Allegro cantabile Suo tempo (Minuetto) Allegro non molto (Pastoral)	1780
97	4	Allegretto Senza tempo (Minuetto) Andantino con moto (Rondó) Allegro	1783
98	4	Allegretto Senza tempo (Minuetto) Senza tempo (Rondó) Allegro	1783
99	4	Andantino Con espíritu (Minuetto) Allegretto (Rondó) Allegro	1783
126	2	Andante Allegro	?
134	3	Andantino Allegro Senza tempo (Minué)	1778
135	3	Cantabile Allegro Senza tempo (Minué)	1778
136	4	Andante Allegro molto Andante (Minué) Allegro	1778
137	3	Andante Allegro Andante	1778
138	3	Entrada. Largo - Allegro Largo Allegro	1778
189	5	Allegretto (Tema con var.) Cantabile Rondó pastoril Minué Presto assai	1780
190	5	Andantino (Tema con Var.) Cantabile Rondó di Ballo Minué Allegro Comodo	1780
191	5	(写本の破損により読み取り不可) Andantino Rondó Minué francés Allegro	1780

5-1-1. 複数楽章ソナタの Obra 番号

ソレールの五重奏曲（1776）は、6曲がひとつのセットになって、その写本に Obra 1 と記されていること、さらにガブリエル王子のための作品であることが明記されていることはすでに述べた⁵⁰。ルビオは、ソレール・カタログの記述のなかで、ソレールが 1776 年から彼の死の 1783 年までの間、毎年ガブリエル王子へ作品を献上し、このときに 6 曲セットでひとつの作品番号を付けていたという仮説を提示した。2 台のオルガンのための協奏曲も 6 曲セットであったこと、年代の記された複数楽章ソナタに 6 曲セットのものが見られること、Obra 8 と書かれた写本の年代が 1783 年であることがその理由だった。この仮説は 2012 年に出版されたイゴア版のソレール鍵盤ソナタ集、そして 2018 年に出版された *Tres sonatas inéditas pertenecientes a su Obra 5ª de clave*（Obra 5 に属する 3 曲の未出版ソナタ）によってかなり真実味を帯びるものになった⁵¹。複数楽章ソナタの筆写譜のなかには、作曲年のみが記されたものもあれば、作品番号のみが記されたもの、両方が記されたものもある。次の表は、ルビオの仮説をもとに、イゴアが Obra 3 とみなして出版した鍵盤ソナタと、シエラが出版した鍵盤ソナタ（Obra 5 という作品番号と作曲年がともに写本に記されていた）を加えて表にしたものである。ひとつの作品番号に対して作品数が 6 に満たないものは、作品が失われたと考えることもできる。

⁵⁰ 本論文 2-2, p.24 参照

⁵¹ Obra5, 7, 8 の鍵盤ソナタの写本には「ガブリエル王子のための」と明記されている。

表 11. Obra 番号と複数楽章ソナタ

作品番号	年	作品	楽章構成
Obra 1	1776	五重奏曲 第1番～第6番	3～5
Obra 2 ?	1777	鍵盤ソナタ 第63番	3
		鍵盤ソナタ 第64番	3
		鍵盤ソナタ 第65番	3
		鍵盤ソナタ 第66番	3
		鍵盤ソナタ 第67番	3
		鍵盤ソナタ 第68番	3
Obra 3 ?	1778	鍵盤ソナタ 第134番	3
		鍵盤ソナタ 第135番	3
		鍵盤ソナタ 第136番	4
		鍵盤ソナタ 第137番	3
		鍵盤ソナタ 第138番	3
Obra 4	1779	鍵盤ソナタ 第91番	4
		鍵盤ソナタ 第92番	4
		鍵盤ソナタ 第93番	4
		鍵盤ソナタ 第94番	4
		鍵盤ソナタ 第95番	4
		鍵盤ソナタ 第96番	4
Obra 5	1780	鍵盤ソナタ 第189番	5
		鍵盤ソナタ 第190番	5
		鍵盤ソナタ 第191番	5
Obra 6	1781 ?	2台のオルガンのための協奏曲	2～3
Obra 7	1782 ?	鍵盤ソナタ 第61番	4
		鍵盤ソナタ 第62番	4
Obra 8	1783	鍵盤ソナタ 第97番	4
		鍵盤ソナタ 第98番	4
		鍵盤ソナタ 第99番	4

このように並べてみると、複数楽章ソナタの楽章構成が、ひとつの Obra 番号内で非常に類似していることがわかる。前節で示した楽章構成表と照らしあわせると、それはさらに顕著になる。例えば同じ4楽章構成の鍵盤ソナタでも、Obra 4の第91番～第96番の4楽章構成ソナタはすべてロンドをもたないのに対し、Obra 8の第97番～第99番はすべてがメヌエットとロンドの両方を有している。

ひとつの Obra 番号のもとに組み合わせる鍵盤ソナタは、楽章構成の点で統一が取れるように計画的に作曲されていた可能性が浮かび上がる。

5-2. 舞曲楽章、インテント、変奏曲楽章

いま確認したように、複数楽章ソナタにはメヌエットとロンドの舞曲楽章、そして多声音楽のインテント、変奏曲楽章が見られる。これらの楽章以外の形式、単一楽章ソナタの形式については次の節以降で論じるため、ここではまず舞曲楽章とインテント、変奏曲楽章の概要に触れておく。

5-2-1. メヌエット

2-2 で述べたように、ソレルの室内楽曲（五重奏曲と2台のオルガンのための協奏曲）は、複数の楽章を有する。そして、五重奏曲第3番を除いたすべての作品が、メヌエット楽章を含んでいる。さらに、それらのメヌエットを詳しく見ると、一般的なメヌエットの形式（メヌエットートリオーメヌエット）ではなく、変奏曲を伴って書かれているものが多い⁵²。

スペインは、器楽用変奏曲がもっとも早くに現れた国である（チェイス 1974:38）。その具体例としてはビウエラ用（ギターに類似したスペインの弦楽器）タブラチュアに見られたが、「主題と変奏」の形式で書かれたオルガン作品も数多く残っており、16世紀からディフェレンシアスと呼ばれる変奏曲がスペインで発達してきた（チェイス 1974:45）。そうした変奏曲の技法が、ソレルの2台のオルガンのための協奏曲と、五重奏曲のメヌエットに見られるのである。

しかし、鍵盤ソナタに含まれるメヌエットでは、変奏曲の形式は使われていない。それらのメヌエットの形式は大きく3つのタイプに分けることができる。

ひとつはメヌエット1に始まり、その後、調やテンポ（速度表記）や拍子、そしてフレーズの持つ表情などによって、それと対照的な性格が与えられたメヌエット2（トリオに相当する）が続き、D.C.（ダ・カーポ）でメヌエット1に戻るものである。第91番から第99番のソナタに含まれるメヌエットと、第135番のものがこのタイプである（5-1の章構成の表参照）。メヌエット1は *Andante maestoso*、*Andante Largo*、*Maestoso* などの遅めのテンポが指定され、メヌエット2には *Allegro* などの速めのテンポが指定されているものが多い。様々な変形が見られるが、次にその基本形を示す。

⁵² 変奏曲の形式を持つメヌエットは、第2番以外の5つの2台のオルガンのための協奏曲と、五重奏曲第4番に見られる。

メヌエット 1 ||: A :||: B A' :|| (Fine)

メヌエット 2 ||: C :||: D C :|| (Da capo)

このような形で書かれたメヌエットを持つソナタでは、メヌエットは、第2楽章、もしくは第3楽章として配置されており、メヌエットの後にはロンド楽章、もしくは Allegro の最終楽章が続いている。

ふたつめのタイプは、メヌエット 1、2に加えて3の区分を持つものである。第189番から第191番のメヌエットがこのタイプである。基本形としては以下のようなになる。

メヌエット 1 ||: A :||: B A' :|| (Fine)

メヌエット 2 ||: C :||: D C :||

メヌエット 3 ||: E :||: F E :|| (Da capo)

最後のタイプは、メヌエット2の区分を持たないもので、基本形としては以下のようなになる。

メヌエット ||: A :||: B A' :||

第61番、第62番、第134番、137番がこのタイプである。

5-2-2. ロンド

ロンドは、第61、62、97、98、99、189、190、191番の複数楽章ソナタに含まれるほか、第58、59、109、159番の単一楽章ソナタにも記されている。これら単一楽章のロンドは、本来複数楽章の一部の楽章であったと考えられる。ロンドもまたメヌエットと同じく、五重奏曲のなかに舞曲楽章のひとつとして登場する（2台のオルガンのための協奏曲にロンド楽章を含むものはない）。そして、メヌエットの場合と同様、五重奏曲ではロンドは変奏曲の形式で書かれている⁵³。鍵盤ソナタに含まれるロンド楽章では、唯一第190番が変奏曲風ロンドという形をとっている⁵⁴。

⁵³ 五重奏曲第5番と第6番の最終楽章がロンドであり、そのどちらも変奏曲である。

⁵⁴ クープレがルフランの変奏のような性格を持っている。しかし、その変奏的性格を持ったルフランの後にはクープレ（原型）が再び示される。

ソレールの鍵盤ソナタに含まれるロンドは、標準的なロンドの形式と言える、ルフランとクープレの交替で成り立っている。つまり、ルフランを A で示せば ABACA と表記できる。それらのロンドには ABACA という 5 つのパートからなるものと⁵⁵、ABACADA という 7 つのパートがなるものがある⁵⁶。

ロンドの形式は古典派の時代に、ソナタあるいは交響曲の終楽章として充実したものとなった。ルフランは異なった調で再提示されることもあり、また、最初のクープレが属調で提示され、主調による最後のクープレに再現され、ソナタ形式との類似が見られるようになった（オデール 1937: 132）。この点を踏まえてソレールのロンドの調構造を見ると、B は属調か平行調で示されることが多い。しかし、ルフランが提示されるのは一貫して主調においてであり、また、属調や平行調で示された B が主調で戻されることもない。

5-2-3. インテント

1777 年の写本に収録された、3 楽章構成の第 63 番～第 68 番の鍵盤ソナタは、インテント（通常ティエントと呼ばれる）というフーガで書かれた最終楽章を持つ（第 67 番の第 3 楽章にインテントの表記はないが、インテントの形式で書かれている）。これらは写本にはっきりと、「オルガンのためのソナタ」と記されている⁵⁷。ティエントはスペイン語の *tentar* 「手探りする」という動詞が語源で、元来は奏者が楽器の調整をするため、もしくは楽器に慣れるために設けられた曲だった。16 世紀にビウエラなどの楽器のために書かれ始め、16 世紀終わりころにはオルガンのためのものが一般的となった（Paiser 2015: 11）。アントニオ・デ・カベソン Antonio de Cabezón（1510-1566）も 29 曲のティエントを作曲し、このジャンルは 18 世紀にかけてのスペインの鍵盤楽曲作曲家に受け継がれていった。ティエントは多声部、さらに模倣的対位法で書かれる。ソレールのティエントは、3 声から 6 声で書かれ、主題提示部と嬉遊部が交互に現れるかたちで音楽が進み、曲をとおして豊かな転調が見られる。このスペインの伝統的なオルガン音楽の様式を、ソレールが鍵盤ソナタの最終楽章に配置したことは非常に興味深い。

⁵⁵ 第 58、62、97、98、109、189 番

⁵⁶ 第 59、61、99、159、191 番

⁵⁷ 本論文 3-2, 表 3, p.36 バルセロナ中央図書館写本 Bc932/14 参照

5-2-4. 変奏曲

前述したように、2018年に出版されたシエラ版において、ソレールが変奏曲を鍵盤ソナタに取り入れたことが初めて明らかになった。シエラ版に収録された第189番と第190番のソナタは第一楽章に変奏曲の楽章を持つ。同じく *Obra 5* に含まれる鍵盤ソナタ第191番の第一楽章は筆写譜の破損により失われているが、これも変奏曲だった可能性は十分にある。

変奏曲は第189番、第190番ともに主題と4つの変奏からなり、最後はD.C. (ダ・カーポ) で主題に戻る。五重奏曲のメヌエットやロンドに見られる変奏曲と同様、変奏曲間でフレーズの小節数や調進行が変更されることはなく、変奏は旋律の装飾性や、音価、アーティキュレーションに変化をもたせることでおこなわれている。

5-3. 形式に関する先行研究、形式による分類

しかし、本論文がとくに注目したいのは上記以外の楽章と単一楽章ソナタである。それらは数として、84の楽章と114曲の単一楽章ソナタであり、全体の92,5%を占める。鍵盤ソナタの構造原理を明らかにしていくこれ以降の形式の章、第6章、第7章では、これら84の楽章と単一楽章ソナタのすべてを対象として論じていくことにしたい。また、譜例とともに示す事象は、いずれも対象にした鍵盤ソナタで数多く確認されたものであり、なかでもわかりやすく、かつ音楽的に興味深いと思われる部分を筆者の責任で選んだ。

私たちが現在ソナタ形式と呼ぶ形式は、主調と属調で第一主題と第二主題を示す提示部、主題に含まれるいくつかの動機を操作する展開部、第一主題と第二主題がともに主調で復帰する再現部の、三部分からなるものである。そしてこれは、バロック時代の組曲の舞曲に見られる第一部、第二部の反復による二部分形式の、〈主調—属調（またはそれに代わる緊張調）—主調〉の構築性と、それを担う主題旋律の個性的役割が意識され、発展したものと考えられている（谷村 1991: 1025）。もちろん、標準的な三部分構成のソナタ・アレグロ形式が完成するまでには、各部分が様々に異なったソナタの形式が存在する。当時のソナタという名称は、音楽愛好家向けの娯楽、専門の作曲家や演奏家を目指す人々のための器楽作品を呼ぶのに使われたのであって（ニューマン 1994: 85）、特定の形式を指すものではない。ソナタの形式は、時や、場所によって多種多様であり、作曲家それぞれが持つ基準によるものだった。

ソレールの鍵盤ソナタは、複縦線で区切られた2つの部分からなる。鍵盤ソナタの先行研究は、1曲や数曲を対象にしたものから、全曲を対象にしたものまで様々だが、数多くの鍵盤ソナタを対象にした研究は、そのほとんどが形式について言及し、タイプ別に分類することを試みた。これは、数あるソレールの鍵盤ソナタが、一つの形式的概念に収まっていないことの表れと言えるだろう。

この節では形式に主眼を置いて論じたクラウス・フェルディナン・ハイメス Klaus Ferdinan Heimes の *Antonio Soler's Keyboard Sonatas* (1969)、アルマリー・ディーコウ Almarie Dieckow の *A Stylistic Analysis of the Solo Keyboard Sonatas of Antonio Soler* (1971)、エンリケ・イゴア Enrique Igoa の *La Cuestión de la Forma en las Sonatas de Antonio Soler* (2014) の研究を取り上げる。この3人は、形式に対して個々の立脚点を持って、鍵盤ソナタの分類を試みた。ソレールの鍵盤ソナタを、これら3つの異なる視点から観察することは、単一楽章ソナタそのものの理解を促し、同時にこの形式を再考することに繋がるだろう。さらに、ソレールが「ソナタ」というジャンルに対して抱いていたコンセプトの一端が明らかになると考える。

また、彼らはカークパトリックがスカルラッティの鍵盤ソナタについて行った研究を、なんらかの形で応用し、ソレールの鍵盤ソナタを論じた。そこで、3人のソレールの鍵盤ソナタについての研究を扱う前に、カークパトリックの、スカルラッティの形式に関する論を示すこととしたい。

5-3-1. ラルフ・カークパトリック Ralph Kirkpatrick

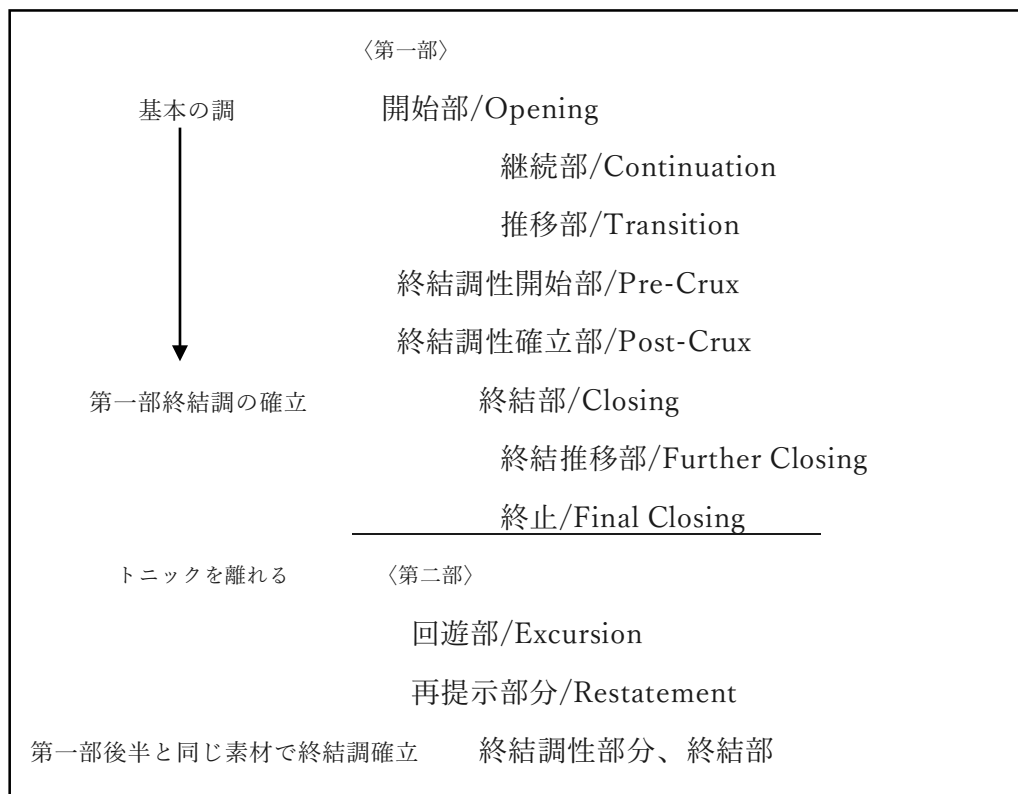
チェンバロ奏者だったカークパトリックは1941年から12年間の歳月⁵⁸をかけて、スカルラッティ研究を行った。当時、まだわずかにしか明らかになっていなかったスカルラッティの生涯や作品について、丹念に資料を集め、*Domenico Scarlatti* (1953) Princeton University Press を出版した。また、K番号で鍵盤ソナタを整理し、スカルラッティの鍵盤ソナタの総数を555曲とした。

カークパトリックは、スカルラッティの鍵盤ソナタは複縦線によって2分された二部分からなる形式だと述べた。そのうえで、それらの基本的な概要について、第一部（複縦線前）で基本の調を示し、その後一連の決定的なカデンツで終結調を確立、第二部（複縦線

⁵⁸ カークパトリックは1940年にスカルラッティに関する本を書く気はないかとたずねられ、1941年に研究を開始した。そこから12年間にわたって大きく彼の時間を占領することになった仕事の量について、思いもよらぬほどのものであったと述べている（カークパトリック 1957: iii）。

後) はトニックを離れるが、結局は第一部最後の終結調の確立のために用いられたのと同じ素材を用い、同様な一連の決定的カデンツで基本調を再確立すると記した(カークパトリック 1975: 263)。さらに、冒頭において主調で現れた素材は、必ずしも再現されないとし、スカラッチェのソナタの第一部をソナタ形式(カークパトリックは古典派のソナタと述べている)における「提示部」と呼ぶことはできないとした(カークパトリック 1975: 264)。カークパトリックが示した、スカラッチェの鍵盤ソナタの構成要素は次のとおりである。

カークパトリックによるソナタの構成要素⁵⁹



構成要素のなかに終結調性開始部/Pre-Crux、終結調性確立部/Post-Crux という聞きなれない言葉があるが、このクラックス Crux は、カークパトリックがスカラッチェの鍵盤ソナタ研究から打ち立てた重要な概念である。そして、ハイメスとイゴアもソレル研究において応用した。前述のとおり、スカラッチェの鍵盤ソナタでは、開始部で示された

⁵⁹ 構成要素の日本語訳は、『ドメニコ・スカラッチェ』の訳者である千蔵八郎と阪本みどりによるものに基づいて多少の改編を加えた(カークパトリック 1975: 264)。

素材が第二部で再び示されるとは限らない。しかし、第一部の終結調が確立するときを示された素材は、第二部の再提示部分開始で再び示される。カークパトリックは、この第一部で素材が示される点と、第二部でその素材が再提示される点は呼応しあうものである、と考えた。呼応しあう、第一部と第二部にある2つの点がCruxと呼ばれるものであり、その前後がPre-Crux, Post-Cruxと呼ばれる。Cruxは急所、核心といった意味を持つ単語である。

以下の図は、実際のスカルラッティの鍵盤ソナタ K.3 を筆者が図にしたものである。Crux で示される素材は第一部も第二部も同一のものである。この K.3 の各要素の小節番号は、カークパトリック自身によって明示されている（カークパトリック 1975: 268）⁶⁰。譜例は本論文の巻末に付した（巻末譜例 1）。

第一部								
小節番号	1	3	11	16	28	36	44	46
構成要素	開始部 継続部		推移部	Pre-Crux	Crux → Post-Crux	終結部	終結推移部	
調	amoll				Cdur		終止	

第二部						
小節番号	48					78
構成要素	回遊部 (開始部の素材から始まっている)					Crux
調	gmoll	dmoll		amoll	gmoll	再提示部分 amoll

amoll の開始部から始まるソナタは、継続部、推移部、Pre-Crux を経て第 28 小節目で Crux を迎える。必然的にその後は、Post-Crux、終結部と続く。第二部に入ると、回遊部と名付けられた、後半の中心的部分がある。回遊部は、複縦線と後半の終結調 (amoll) が確立される間の部分を指し、転調的性格を持つ。前半の終結調確立と呼応する部分である、後半の Crux は第 78 小節目である。

実際の分析例を見ると、継続部、推移部、Pre-Crux の捉え方は曖昧なものであるように感じるが、Crux に関しては、非常に明確である。また、第一主題、第二主題といった概念を持たない形式理論において、主調と素材が戻ってくる部分を点で捉える、というのは理に適っているように思われる。

次に、カークパトリックがスカルラッティの鍵盤ソナタに行った分類を見てみよう。用いられた分類法は、第二部の最初に現れる素材が、第一部を開始する素材と同一かどうか

⁶⁰ カークパトリックは冒頭アウフタクトの不完全小節を第 1 小節目として数えている。この図の小節番号はカークパトリックによる小節番号と対応する。

という視点に基づいたものである。この分類によって、バロック時代の舞曲の組曲にあるような対称的に釣り合いを取られた二部分形式と、ソナタ・アレグロ形式への傾向を示すものとに大別できるという（カークパトリック 1975: 276）。つまり、第一部と第二部の冒頭が同じ素材であった場合には、舞曲的性格が強い対称的な形式とみなされる。一方、第二部の開始に第一部の冒頭素材が用いられていない場合には、回遊部の役割が増大した非対称的な形式であり、それはソナタ・アレグロ形式をほのめかすものとして捉えることができるのである。カークパトリックは、前者を閉鎖型（Closed Sonata）、後者を開放型（Open Sonata）と名付けた（カークパトリック 1975: 277）。鍵盤ソナタ K.3 は、開始部の素材が回遊部冒頭に明確に現れているため、閉鎖型に分類される。

カークパトリックによるスカルラッティの鍵盤ソナタの分類

	閉鎖型	開放型
主調	開始部 (継続部)	開始部 (継続部)
	推移部、Pre-Crux	推移部、Pre-Crux
終結調性	Crux Post-Crux 終結部	Crux Post-Crux 終結部
	複縦線	複縦線
転調	回遊部 開始部の素材	回遊部 新たな素材、もしくは前半の素材を部分的に使用
	Crux	Crux
主調	再提示	再提示

5-3-2. クラウス・フェルディナン・ハイメス Klaus Ferdinand Heimes

ハイメスの *Antonio Soler's Keyboard Sonatas* (1969) は南アフリカ大学の修士論文であり、ルビオ版の第1巻から第6巻に収録された99曲を対象に論じている⁶¹。これは、ソレールの鍵盤ソナタの形式的分類を試みた最初の論文である。ハイメスは、ソレールの鍵盤ソナタをシンプルな二部分形式から、ほぼ完全な三部分からなるソナタ・アレグロ形式までの進化の記録である、と述べた。そして、このことが用語の選択を難しくしており、カーパトリックが提示したのも、ソナタ・アレグロ形式を述べるときに使われるものも、完全に適しているとは言えないとした (Heimes 1969: 101)。ハイメスは、鍵盤ソナタの冒頭で示される素材に、その後何が起こるかを観察することがソナタ分析において重要だと考えた。ソレールの鍵盤ソナタの冒頭の素材に起こることとして、以下の4項目が挙げられている (Heimes 1969: 102)。

- 1) 冒頭に示された素材がその後ソナタのなかで現れないもの。冒頭の素材は調を提示したにすぎない。
- 2) 冒頭に示された素材が、第二部前半において暗示的に現れるもの。第二部に現れる際は、主調以外の調においてのみである。
- 3) 冒頭で素材が2度反復されるなど、あたかも主要素材であるかのように示され、その素材が第二部前半において部分的に、もしくは完全に現れるもの。その素材がメインアイデアとしての役割を担っているかのようなもの。
- 4) 冒頭に示された素材が、第二部の、主調の回帰とともに現れる。ソナタ・アレグロ形式に通じるもの。

そして、この4つの項目の冒頭素材が持つ役割は、次のように見ることができるとした。

- 1) 調提示の役割
- 2) 暗示的に主題を提示する役割
- 3) 明確に主題を提示する役割
- 4) 第一主題を提示する役割

⁶¹ ルビオのソナタ集 *Antonio Soler: Sonatas para Instrumentos de Tecla* は全7巻 (1957-1972) だが、ハイメスとディーコウが論文を書いた当時は、第6巻までしか出版されていなかった。

ハイメスは、この4つの冒頭素材の役割に基づいて、次の4つのタイプを、独自の用語とともに示している (Heimes 1969: 108)。

ハイメスによるソナタの分類と構成要素

	開放型	閉鎖型①	閉鎖型②	ソナタ形式
主調	調提示のみ	暗示的主題提示	明確な主題提示	第一主題
(自由な調)	インヴェンション	インヴェンション	インヴェンション	副次素材、移行部 主題、
	Vertex	Vertex	Vertex	Vertex
属調	調安定部	調安定部	調安定部	第二主題 終結主題 コデッタ
	複縦線	複縦線	複縦線	複縦線
自由な調	逸脱 (Digression) 冒頭素材は現れない	冒頭素材を、別の 調で、暗示的、あ るいは再提示	冒頭素材を、別の 調で、部分的に、 あるいは完全に再 提示	展開部
	Vertex	Vertex	Vertex	Apex
主調	調安定部	調安定部	調安定部	第一主題 第二主題 終結主題 コデッタ

開放型、閉鎖型というのは、カークパトリックの分類に見られたものである。つまり、2部分からなる鍵盤ソナタにおいて、第二部の最初に用いられた素材が、第一部を開始する素材と同一かどうか、というカークパトリックの着眼点はハイメスの分類に大きな影響を及ぼしている。

また、カークパトリックが Crux としたものが Vertex という用語に置き換えられ、さらにソナタ形式の第二部では Apex と記されていることがわかる。カークパトリックの理論において、Crux は閉鎖型、開放型のどちらの鍵盤ソナタでも、第一部と第二部の終結調を決定し、さらに同じ素材が現れることが条件である。しかし、当然ながらソナタ・アレグロ形式では、第一部と第二部の終結調を決定する部分は違う素材である。簡単にいえば、第一部の終結調が示されるのは第二主題が現れる部分であり、第二部は第一主題が現れる

部分である。このことから、ハイメスは、Crux は二部分形式のソナタを見るときのみに適した概念だと考えた。さらに Post-Crux を、調構造の面から捉えやすい調安定部という言葉に言い改めることを提案した。これら調安定部を導く第一部と第二部の各点が Vertex (頂上の意) である。三部分から構成されるソナタ・アレグロ形式においては、第二部に第一主題が主調で戻される点が Apex (頂点の意) である (Heimes 1969: 104)。

実際の曲において、上述の構成要素がどこに相応し、どのタイプに分類されるかについては、5-4 の節でハイメス、ディーコウ、イゴアと並べて考察する。

5-3-3. アルマリー・ディーコウ Almarie Dieckow

ディーコウの *A Stylistic Analysis of the Solo Keyboard Sonatas of Antonio Soler* (1971) はワシントン大学の博士論文である。ルビオ版第 1 巻～第 6 巻の 99 曲と、ルビオ版に含まれない他の版の曲 12 曲の、計 111 曲が対象に論じられている。ディーコウはこの論文で、ソレールの鍵盤ソナタのすべてのタイプ (単一楽章ソナタの形式、メヌエットやロンドなどの舞曲楽章の形式、模倣様式で書かれたもの) を主題、和声、形式の面から分析し、多様な鍵盤ソナタの形式的特徴を数多くの実例とともに提示した。ディーコウはソレールの鍵盤ソナタを論じるにあたって、次のような用語を用いている。

ディーコウによるソナタの構成要素

提示部/Exposition
第一主題群/First theme group
推移部/Transition
第二主題群/Second theme group
回遊部/Excursion
再現部/Recapitulation

回遊部/Excursion という用語のみ、カークパトリックがスカルラッティの分析で使用した言葉を使用している。ディーコウはソナタの形式をひとつの枠組みで包括的に捉え、そのなかの各構成要素において、様々なタイプを提示する分類方法をとった。そのひとつの枠

組みとは、歴史的にはまだ確立されていないソナタ・アレグロ形式の枠組みであることが上の構成要素からわかるだろう。

提示されたタイプは主に、各構成要素に主題（もしくは素材）がいくつあるかという、数に着目した分類である。カークパトリックやハイメスの、回遊部に現れる素材が既出のものであるかといった視点とは、異なっている。

ディーコウによるソナタの分類

	ソナタ形式	
	構成要素	各構成要素に含まれる種類
主調	提示部 第一主題群&推移部	①ひとつの主題部、第二主題への推移部なし ②ひとつの主題部、第二主題への推移部あり ③ふたつの主題部、第二主題への推移部なし ④ふたつの主題部、第二主題への推移部あり ⑤いくつかの断片的素材を持ち、第二主題への推移部あり
属調/平行調	第二主題群	①ひとつの主題を繰り返すもの ②ふたつの要素を繰り返すもの
転調	回遊部	①ひとつの素材が支配的であるもの ②ふたつか、それ以上の断片的素材を持つもの
主調	再現部	①提示部冒頭の数小節再現後、そこから第二主題に至る素材の再現は省略され、第二主題が再現されるもの ②第一主題群の素材を自由に選び、第二主題の再現につながっているもの ③第一主題群の、ふたつめの主題構成部から再現するもの ④推移部の一部を経て第二主題群の再現に到達するもの ⑤第二主題群からのみ再現するもの

(以上 Dieckow 1971: 第 1、2 章参照)

5-3-4. エンリケ・イゴア Enrique Igoa

イゴアの *La cuestión de la forma en las sonatas de Antonio Soler* (2014) はマドリード・コンプルテンセ大学の博士論文である。近年行われたソレル研究のなかでは、もっとも規模の大きい論文で、ソナタ第 159 番までの鍵盤ソナタが対象に分析され、形式について

論じられている⁶²。イゴアは、下敷きとするソナタ理論として、W. Caplin の *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven* (1998) と、Hepokoski&Darcy の *Elements of Sonata Theory: Norms, Types and Deformations in the Late-Eighteenth-Century Sonata* (2006) を挙げている (Igoa 2014: 93)。

Caplin の論のなかでとくにイゴアが注目した点は、提示部の各構成要素間の調的対立のレベルを見るために、どのようなカデンツが提示部のどこで現れるかに注目するという考えである。Caplin は次の 8 種類のカデンツの現れ方を提示した (Caplin 1998: 196)。

Caplin による提示部における 8 種類のカデンツの現れ方

	ソナタ提示部におけるカデンツの現れ方				
	どちらかは満たす必要あり		任意		必須
	主調での半終止	主調での完全終止	主調での半終止	副次調での半終止	副次調での完全終止
1		主要主題		調移行部	副次主題
2	主要主題			調移行部	副次主題
3	先行主題	後続主題		調移行部	副次主題
4		主要主題	継続部 (転調なし)		副次主題
5	(主要主題)	主要主題	継続部 (転調なし)	副次主題①	副次主題②
6	(主要主題)	主要主題	移行部①	移行部②	副次主題
7		主題A	主題B	主題A'→移行部	副次主題
8	主要主題				移行部/副次主題

- 1、主要主題が完全終止によって閉じられる。よって主調は形式の早い段階で十分に確立される。副次調の主題も完全終止で閉じられる。
- 2、主要主題が半終止によって閉じられる。よって主調の完全な確立は後に持ち越される (再現部終盤であることが多い)。副次調は完全終止で閉じられる。
- 3、主要主題が断続的である場合に、断片的な先行主題が主調の部分的な確立をおこない、後続主題が主調で完全終止する。副次主題は完全終止で閉じられる。
- 4、主要主題が主調の完全終止で閉じられた後に、転調のない継続部が続くため安定していた主調部分が動的性格を帯びる。副次調は完全終止で閉じられる。
- 5、主要主題で完全終止、もしくは半終止がおこなわれた後、まず転調のない継続部で半終止がおこなわれ、次に副次主題が副次調の半終止をおこなう。この二段階

⁶² 前述のとおり、イゴアは 2012 年に 20 曲のこれまで未出版だったソナタをを発表した。その最後の収録ソナタが第 159 番である。イゴアの楽譜、番号の問題については本論文 4-1-4, p.46、4-3-2, p.54 参照。

のプロセスによって安定していた主調部分が動的性格を帯びる。完全な調の確立は、副次調の最後に現れる。

- 6、主要主題が完全終止、もしくは半終止で閉じられた後、継続部で2回半終止がおこなわれる。副次調は完全終止で閉じられる。
- 7、主要主題が3つの部分から成り立ち、1部分目Aで半終止、2部分目Bで完全終止、3部分目はA'のように始まるにもかかわらず終わりを持たず、そのまま移行部へと繋がっていく。副次調は完全終止で閉じられる。
- 8、主要主題の終わりに半終止がおこなわれ、移行部や、副次調のどこかで完全終止がおこなわれ、それらが主調部分と融合しているもの。

そして、イゴアは、Hepokoski&Darcyの方法によって分析を進めることで、このカデンツを要とするW. Caplinのアイデアも観察することができるとし (Igoa 2014: 103)、ソナタの形式によるタイプ分類をHepokoski&Darcyのものから派生するかたちで実施した (Hepokoski&Darcy 2006: 14-20)。

Hepokoski&Darcyは、ソナタを空間的に捉え、それを構成する各部分を目的地までの軌道上にあるものと考えた。それに基づき、提示部、展開部、再現部をそれぞれ action space もしくは rotation といった言葉を使って論じた。提示部にあたる EET (essential expositional trajectory) は P (primary theme zone)、TR (transition)、S (secondary theme zone)、C (closing zone) から成り立つ。また、各スペースはある点までの軌道上に現れるものであるから、その目的点となる中間の休止 MC (medial caesura)、EETの第二の調で示される完全終止 EEC (essential expositional closure) を見ることが、非常に重要だとした。EECはほとんどの場合、完全終止 PAC (perfect authentic cadence) である。この点は Caplin の8つのカデンツの種類にも共通している。

イゴアは、ソナタの構成要素の表記において、TRをT一文字に省略し、終結部分のCを代わりにKと記すこととした以外 (分析を示す過程でアルファベットがABCなどと連続して混乱を招く可能性があるため (Igoa 2014: 33)) はHepokoski&Darcyのものをそのまま使用した。CruxはHepokoski&Darcyもスカララッティのソナタを論じる際に言及しており、イゴアもソレルのソナタの分析に用いた。前述のとおり、Cruxとは、本来第一部の終結調性が確立するところで示された素材が、第二部で終結調を確立する際に戻される、呼応し合う点を指す。よって、カークパトリックの考えに沿って分析する際には、第

一部と第二部の2つの小節数を示す必要があった。しかし、Hepokoski&Darcy は第二部の点のみを Crux と呼ぶことにし、イゴアもそれに従った。また、ハイメスが指摘したように、ソナタ・アレグロ形式に近い形式のとき、第二部において主調で戻されるのは P (primary theme zone) からである。このように、P も主調で戻される場合に、Crux をふたつ (P が戻される点と、本来の Crux) 導くこととした。これはダブルクラックスと呼ばれる。

分節を見極める目印となる MC は、提示部の中間にある休みである。Hepokoski&Darcy は、P (primary theme zone) のあとに T (transition) がエネルギーを増していった先に、MC の一時的休止があって、第二の調で S (secondary theme zone) が再出発すると述べている。ソレールの鍵盤ソナタにおいて MC (中間の休止) は、S (secondary theme zone) 前の、実際に休符が置かれている箇所、もしくは半終止が配置されている箇所と考えることができる (MC が存在しない鍵盤ソナタもある)。実際の曲で見てみよう。譜例1はソレールの鍵盤ソナタ第23番 Desdur の第32小節～第41小節である。

譜例1：ソナタ第23番 第32小節～第41小節

→ T

32

fmoll

↓ MC (半終止)

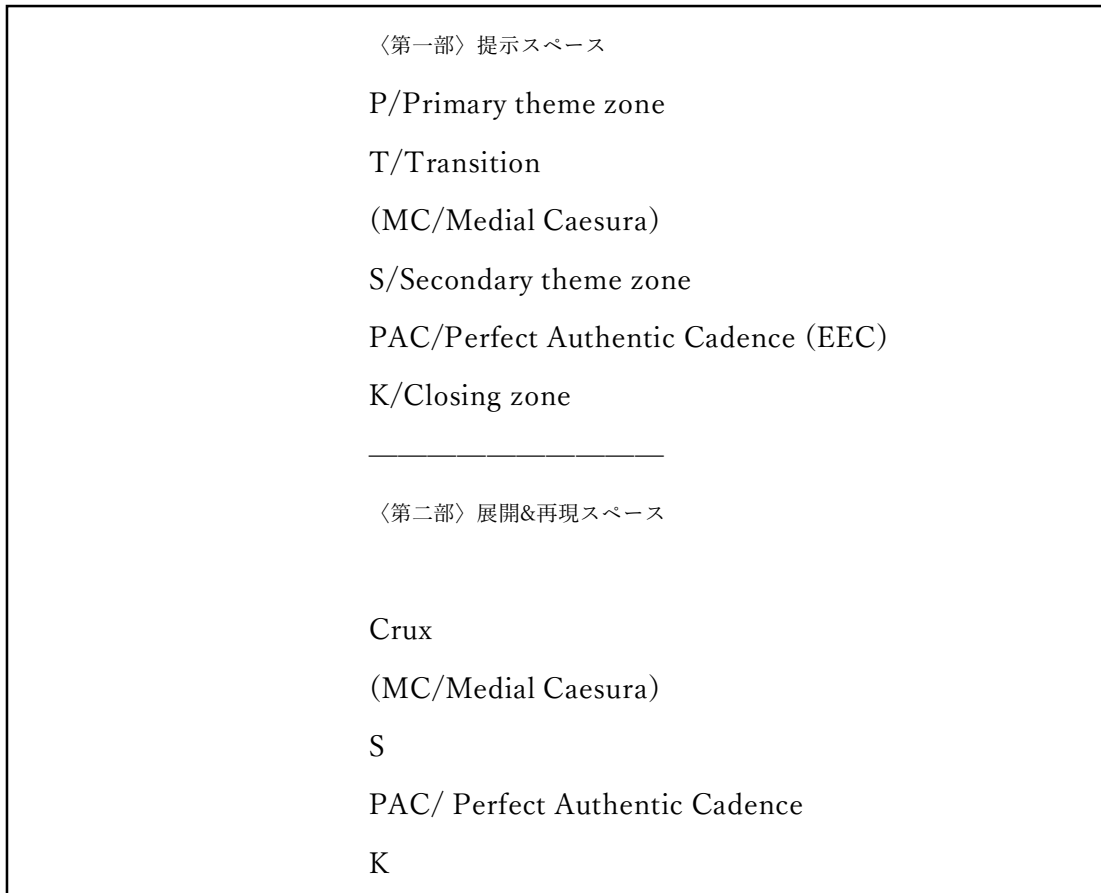
37

tr

→S (Asdur)

第32小節より前から続いてきた T (transition) が第38小節の Asdur 半終止によって終わり、第39小節から新たな動機が Asdur で再出発している。この Asdur 半終止が MC (中間の休止) とみなされる。

イゴアによるソナタ構成要素



Hepokoski&Darcy はソナタ理論のなかで、ソナタには5つのタイプがあると述べた。以下がそのタイプである。

- タイプ1 提示スペースと再現スペースの2部分のみからなるソナタ。展開部分を欠いたものとも言える。
- タイプ2 タイプ1と同様、2部分からなるソナタだが、再現のされ方が異なる。再現スペースは、P (primary theme zone) から始まらず、あるポイントから再現される。このポイントが、S (secondary theme zone) あたりのことが多いが、そこには様々な変種が存在する。
- タイプ3 一般にソナタ形式として理解されるもの。提示、展開、再現の3つの部分から成り立ち、再現部分は基本的に P (primary theme zone) から始まる。

タイプ4 ロンドソナタ形式に相当するもの。

タイプ5 協奏曲で採用される形式。タイプ3とリトルネロ形式が混ざったタイプ。

イゴアは、この Hepokoski&Darcy の分類のなかで、ソレールの鍵盤ソナタに関連するタイプは、タイプ2とタイプ3だと述べた (Igoa 2014: 116)。そして、とくにタイプ2の形式に関して、これまで十分なレポートリーをもって研究されてこなかったために、確固たる基盤を築いていないとして (Igoa 2014: 116)、ソレールの鍵盤ソナタを見るための枠組みを示した。

イゴアが提示したソレールの鍵盤ソナタのタイプは、1) 二部分形式、2) 混合形式、3) ソナタ形式の3つである。イゴアはこの3つのタイプそれぞれに、各構成要素に見られる差異によるモデルを提示している (Igoa 2014: 163-181)⁶³。

1) 二部分形式/ Tipo sonata binaria

Hepokoski&Darcy のタイプ2に相当するもの。再現が部分的であるもの。再現スペースが S (secondary theme zone) や K (closing zone)、もしくは T (transition) などから始まるもの。複縦線の後の部分の長さが、複縦線の前の部分に対して 20%増未満のもの、もしくは後の部分のほうが短いもの。

二部分形式	
モデルA 二部分形式 標準型	二部分形式の一番シンプルなもの。提示スペースに2つの主題的区分 (PとS) が存在する。展開スペースにはPとTが見られる。再現スペースではSとKが何の変更もなく再現される。
モデルB 提示スペース 逸脱型	提示スペースがより複雑な主題的区分を持っているもの。それらは変奏されたり、互いに組みあわせられたり、混ざりあったりして変質する。
モデルC 展開スペース 逸脱型	展開スペースに標準的な二部分形式からの逸脱が見られるもの。つまり、PやTのどちらかの素材のみが入念に反復されたり、新しい素材が提示されたり、さらにはSの素材も展開スペースで反復されたりする。
モデルD 再現スペース 逸脱型	再現スペースに変化が見られるもの。再現されるときに素材に変化が加えられているもの、Tから再現されているもの、PやTの一部分のみが再現スペースに現れるもの。

⁶³ イゴアは、さらに各モデルが混ざり合ったもの、また、各モデルから派生するサブモデルも提示しているが、ここでは各モデルまでのみ扱うことにする。

2) 混合形式/Tipo sonata mixta

これは Hepokoski&Darcy のタイプ2 とタイプ3 の間に属するものである。二部形式との大きな違いは、再現スペースでの素材の再提示順が提示部分と比べて逆さになっているもの。例えば再現スペースにおいて P (primary theme zone) が T (transition) や S (secondary theme zone) の後に現れるなど。また、複縦線の後の部分の長さが、複縦線の前の部分の長さに対して 20-25%増になっているものも、混合形式に分類される。

混合形式	
モデルA 混合形式 標準型	混合形式の条件を満たし（再現スペースにおいて、PがSやTの後に出てくるなど、素材の順序が提示スペースとは変更されているもの、さらに複縦線の後の長さが、複縦線前の部分より20-25%長い。）二部分形式のモデルAと同様、提示部に2つの主題的区分が存在する。展開スペースにはPとTが見られる。再現スペースではSとKが何の変更もなく再現されるもの。
モデルB 提示スペース 逸脱型	混合形式の条件を満たし、提示スペースがより複雑な主題的区分を持っているもの。それらは変奏されたり互いに組み合わせられたり、混ざり合っって変質するもの。
モデルC 展開スペース 逸脱型	混合形式の条件を満たし、展開スペースでPやTのどちらかの素材のみが入念に反復されたり、新しい素材が提示されたり、さらにはSの素材も展開スペースで反復されたりするもの。
モデルD 再現スペース 逸脱型	混合形式の条件を満たし、再現スペースでの再現される素材に変化が加えられているもの。

3) ソナタ形式/Tipo forma sonata

Hepokoski&Darcy のタイプ3 に相当する。再現スペースが主調での P (primary theme zone) から始まり、提示スペースでおこなわれた素材提示と同じ順序で再現される。S (secondary theme zone) と K (closing zone) も、もちろん順序どおりに主調で再現される。複縦線の後の長さは、複縦線の前の長さに対して、もはや混合形式で述べた 20-25%増ではなく 40-50%増にまで拡張される。

ソナタ形式	
モデルA ソナタ形式 標準型	もっともベーシックなもの。提示スペースにP+TとS+Kの区分を明確に持ち、それぞれの分節は二部分形式や混合形式のものより明確である。展開スペースは、基本的にP+Tの素材が展開される。再現スペースにおいては、提示スペースで提示された全ての素材が欠けることなく再現される。
モデルB 提示スペース 逸脱型	モデルAの、提示スペースに変更が見られるもの。提示スペースの主題的区分のなかで、変奏があったり、主題的区分同士の混合が見られるもの。
モデルC 展開スペース 逸脱型	モデルAの、展開スペースに変更が見られるもの。PやTのどちらかの素材のみが入念に反復されたり、新しい素材が展開されるもの。
モデルD 再現スペース 逸脱型	モデルAの、再現スペースに変更が見られるもの。再現される素材に変化が加えられているもの。

イゴアによるソナタの分類

	二部分形式	混合形式	ソナタ形式
主調	P T (MC)	P T (MC)	P T (MC)
第2の調	S PAC K 複縦線	S PAC K 複縦線	S PAC K 複縦線
自由な調	CruX		
主調	主調はSやK、Tなどの素材から始まる PAC K	CruX P、T、Sが第一部での提示順序とは違う順序で提示される PAC K ↓ 第二部20-25%増	CruX1 P T CruX2 S PAC K ↓ 第二部40-50%増

P (primary theme zone), T (Transition), MC (中間休止), S (secondary theme zone), PAC (perfect authentic cadence), K (closing zone)

5-4. 先行研究の考察、分類の問題（第 48 番の分析から）

では実際にソレールのソナタ第 48 番を、3 人が提示した方法で分析してみよう。譜例は本論文の巻末に付した（巻末譜例 2）。

(1) ハイメス

第一部					
小節番号	1	10	20	32	
構成要素	明確な主題提示 インヴェンション (Pre-Vertex)			Vertex	
調	cmoll			調安定部 gmoll	

第二部					
小節番号	54			94	
構成要素	別の調での冒頭素材の再提示				Vertex
調	Bdur	dmoll	gmoll	fmoll	cmoll

ハイメスの方法でソナタを見るには、まず、第二部冒頭で提示される素材に注目する。

このソナタは第一部冒頭と第二部冒頭の素材が同じものであるから、「閉鎖型」であることがわかる。次に、第一部冒頭での素材の提示が主要主題のようであるか、あるいは暗示的であるかで「閉鎖型①、②」のどちらであるかを判断する。この基準は曖昧で、難しいが、冒頭で素材が 2 度反復され、第二部で若干の変奏を伴って現れることから、「明確な主題提示」とみなし、「閉鎖型①」と分類することにする。

また、「Vertex」は「調安定部」を導くものであるから、第一部の終結調が確立される第 32 小節目、それと呼応する第二部の第 94 小節目が「Vertex」となる。

(2) ディーコウ

第一部					
小節番号	1			32	47
構成要素	提示部			第二主題群	
	第一主題群 (ひとつの主題のみ、第二主題への推移部なし)			(要素① 要素②)	
調	cmoll			gmoll	

第二部					
小節番号	54			94	
構成要素	回遊部 (ひとつの素材が支配的)			再現部 (第二主題群からのみ再現)	
調	Bdur	dmoll	gmoll	fmoll	cmoll

ディーコウの方法でソナタを見るには、ソナタの構成要素をひとつずつ見ていくことが必要である。

「提示部」は第 1 小節~第 53 小節、そして「第一主題群&推移部」に相当する部分は gmoll が確立する前までなので第 1 小節~第 31 小節である。次に、この第 1 小節~第 31 小節の間にいくつの「主題部」があるかを見ることになるが、ディーコウはこの曲に関して、「①ひとつの主題部のみで第二主題への推移部なし」に分類し、31 小節の長さの主要主題を持つ曲だとしている (Dieckow 1971: 25)。第二主題は第 32 小節以降であり、第 32 小節~第 39 小節の要素が 2 度、さらに第 47 小節~第 49 小節の要素が 2 度繰り返すので、「②ふたつの要素を繰り返すもの」となる。

「回遊部」は第 54 小節~第 93 小節、提示部の主題部が主要アイデアとして現れているので、「①ひとつの素材が支配的であるもの」である。

「再現部」は第 94 小節からで、「⑤第二主題群からのみ再現するもの」となる。

(3) イゴア

第一部 提示スペース						
小節番号	1	10	20	31 32	47	
構成要素	P	P2	T	S	K	
終止			HC	MC (HC)	PAC	
調	cmoll		cmoll (gmoll の下調)	gmoll		

第二部 展開スペース				再現スペース		→第一部に対して24.5%増
小節番号	54	64	74	82	94	109
構成要素	(P1)	P2	T	T	S	K
終止				CruX	HC	PAC
調	Bdur	dmoll	gmoll	fmoll (cmoll の下調)	cmoll	

イゴアの方法でソナタを見るには、まず「再現スペース」に注目する。第 94 小節から始まる「再現スペース」は「S (secondary theme zone)」の素材、すなわち第 32 小節目以降の素材が現れているため、このソナタは「二部分形式」、もしくは「混合形式」に分類されることになる。次にこのソナタの小節数に目を向けると、第一部が 53 小節、第二部が 66 小節であり、第二部は第一部よりも 24.5%長い。このことから、このソナタは「混合形式」に分類される。また、ディーコウが第 1 小節~第 31 小節までを主要主題としたのに対し、イゴアは第 20 小節からを「T (transition)」とした。これは、第 19 小節目に cmoll

の半終止 (HC=half cadence) があるためと考えられる。この曲の「MC (中間の休止)」は、第 31 小節の gmoll の半終止である⁶⁴。

また、ハイメスが Crux を、調安定部を導くポイントである Vertex に読み替えたのに対し、イゴアは Crux を、終結調を導く部分で、かつ、第二部において第一部の素材が呼応する部分と解釈した。実際、このソナタでは第 82 小節から確実に終結調への流れが確立されると考えられる。しかも、この小節から第一部の T (第 20 小節～第 31 小節) の素材がそのまま用いられている。よって、Crux は第 82 小節である。

(4) 分類の問題

ハイメスとイゴアは、ソレールの多様な鍵盤ソナタの形式を、バロック時代のいわゆる二部分形式から、ソナタ・アレグロ形式へと発展する過程に位置付けるべく、その指標を示したと言える。それぞれの異なる視点は、ソレールのソナタがいかにかたつの形式の間に、微妙にまたがっているかを気づかせてくれるものである。同時に、どちらの要素も持ち合わせているからこそ、位置付けの基準とする要素によって、違う結果が導かれることがわかる。実際、ハイメスの方法で分類された「閉鎖型」は、第一部と第二部が対称的で、よりバロックの二部分形式に近いものとしてカークパトリックが作り出した区分であった。それに対して、同じソナタがイゴアの分類によれば、「二部分形式」ではなく、よりソナタ・アレグロ形式に近づいていく「混合形式」に分類された。

ディーコウの方法は、ソナタ・アレグロ形式を前提にして作品にアプローチするため、曲によってはまだ存在しない形式と実際の作品との間にずれが生じるように思われる。今回の第 48 番のソナタの分析でも、主題部がいくつに分かれているかを、判別する難しさに直面した。第 48 番のみならず、断片的な素材が多いソレールのソナタにおいて、ディーコウの方法でソナタを見るには、さらなる明確な基準が必要である。

5-5. ソナタ形式と二部分形式

ここまで、先行研究に提示されたソレールの鍵盤ソナタの形式を分類するための様々な視点を検証し、また、鍵盤ソナタを分類することの難しさを確認してきた。しかし、ハイメスの方法でも、イゴアの方法でも、ソナタ・アレグロ形式に分類される作品は一致する。

⁶⁴ P (primary theme zone) に現れるカデンツは第 19 小節の半終止のみなので、Caplin のカデンツによる分類では 2 番の、「主要主題が半終止によって閉じられる。よって主調の完全な確立は後に持ち越される (再現部終盤であることが多い)。副次調は完全終止で閉じる。」というタイプになる。

第二部後半に主調が戻ってくる部分で、冒頭素材もしくは P (Primary theme zone) と、第一部の調安定部の素材もしくは S (Secondary theme zone) が全て提示されるものはソナタ形式になるからである。つまり、ソナタ・アレグロ形式とそれ以外の形式は明確に区別することができる。

ソナタ・アレグロ形式に分類されるものは以下の単一楽章ソナタ 5 曲と複数楽章ソナタの 31 の楽章である。

単一楽章ソナタ	複数楽章ソナタ
No. 7	No. 61 (第 2 楽章)
No. 22	No. 62 (第 2, 4 楽章)
No. 33	No. 63 (第 1 楽章)
No. 56	No. 64 (第 4 楽章)
No. 157	No. 66 (第 1 楽章)
	No. 68 (第 1, 2 楽章)
	No. 91 (第 1, 2, 4 楽章)
	No. 92 (第 1, 2 楽章)
	No. 93 (第 1, 2, 4 楽章)
	No. 94 (第 1, 2, 4 楽章)
	No. 95 (第 1, 2 楽章)
	No. 96 (第 1, 2 楽章)
	No. 97 (第 1, 4 楽章)
	No. 98 (第 1, 4 楽章)
	No. 99 (第 1, 4 楽章)
	No. 136 (第 2 楽章)
	No. 137 (第 2 楽章)

一方、上記の鍵盤ソナタ以外の形式は、典型的な二部分形式とソナタ・アレグロ形式の要素をばらばらに持ち合わせ、ふたつの極点の間に自由に位置付けられる。先行研究の分類からは、その場所を見極める指標となりうる、次の 3 つの視点を抽出することができる。

- 1、二部分形式は本来、第一部と第二部が対称なものであるから、

||: PTSK :||: PTSK :||

という素材の順番になっているものを典型的な二部分形式と捉える。よって第二部が P (primary theme zone) の部分的な登場に留まるもの、第二部に新しい素材が登場するものは、本来の二部分形式から離れていくものと考えられる。

これらは第二部の冒頭に注目すれば見ることができる。(カークパトリック、ハイメス)

- 2、二部分形式は本来、第一部と第二部が対称なものであるから、第二部が第一部より長くなればなるほど、二部分形式から離れていくものと考えられる。(イゴア)
- 3、ソナタ・アレグロ形式は P (primary theme zone) が第二部の主調において再現されるものであるから、第二部で P が部分的に主調で現れるものや、P と T (transition) の順序が逆になりつつも主調で現れるものは、ソナタ・アレグロ形式に近いものと考えられる。(ディーコウ、イゴア)

ソナタ・アレグロ形式は、複数楽章ソナタで圧倒的に多く見られるようになる。しかしながら、依然として、第一楽章にソナタ・アレグロ形式でなく二部分形式を配置することも数多くあった(第 64 番、第 65 番、第 67 番、第 134 番、第 136 番、137 番)。ここから、ソレールは素材の提示のしかた、その戻し方について、常に様々な選択肢を持って作曲していたことがわかる。したがって、二部分形式の鍵盤ソナタが必ずしもソレールの創作期の前半にくるわけではない。ソレールが、様々な素材提示方法をその時々インスピレーションに従っておこなった結果、あるときは二部分形式が現れ、あるときはソナタ・アレグロ形式が現れるのである。

本論文においては、上述の 3 つの視点に基づいた、鍵盤ソナタの類型分類は行わない。ここで重要なのは、鍵盤ソナタがどのように分類されるかではなく、ソレールの様々な素材提示法を認識することである。この認識のもとで、次節以降に述べる明確な調構造の枠組みのなかで行われる素材の転調や反復、素材そのものの運動的なダイナミズムが、ソレールの鍵盤ソナタを捕らえるに必要な視点であることがはじめて理解されるように思うからである。

5-6. 明確な調構造

ここでは、調構造の視点からソナタをシンプルに見ることにしたい。ソレールのすべてのソナタは明確な調構造を持っている。第一部で、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)、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。第二部は自在な転調が繰り広げられる転調部から始まり、主調、もしくは同主調で終わる。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。つまり、鍵盤ソナタの第一部の P (primary theme zone) と S (secondary theme zone) の間にくるものを調移行部、第二部において Crux が現れるまでに転調している部分を転調部と区別することができる。

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

ここで、ソレルの全ソナタにおいて、第一部の属調/平行調の提示が一定の領域を持って明確に行われていることに注目したい。たとえ属調/平行調の提示部分が 10 小節に満たないソナタ (第 113 番、第 115 番、第 121 番) であっても、この部分が全体に占める割合は 3 割前後と、決して短くはないものなのである。

No.	小節数	割合
113	第一部全31小節のうち、属調部分9小節	29%
115	第一部全24小節のうち、属調部分8小節	33%
121	第一部全29小節のうち、属調部分9小節	31%

例えばスカララッティの K.87 のように、第一部の最後の 1 小節で属調がようやく示されるというようなことはソレルのソナタにおいては起こらない。ソレルのソナタでは必ず属調/平行調でなんらかの素材が新たに示されているのである。これは、ソレルが、第一部を単に主調から属調/平行調に到達する部分として認識していたわけではなく、属調/平行調に支配される領域を明確に持つものとして認識しており、さらに属調/平行調で奏される素材は後に主調によって解決される意識を持っていたことを立証する。ソナタ諸形式とそれ以前のバロック諸形式との間の真の区別は、音程やフレーズといったレベルから構造全体のレベルへと引き上げられた、根本的に高められた不協和 dissonance の構想である (ローゼン 1997: 26) との言葉に従えば、ソレルのソナタはバロック諸形式とは明らかに一線を画すものである。

第6章 転調

第5章では、ソレルが素材の提示・戻し方に様々な選択肢を持って作曲しつつ、いかに厳密に調構造をソナタ形式のなかに保持していたかを確認することができた。続く第6、第7章では前述の先行研究の形式的分析を基に、どこに、どのような素材が、どのように現れるかに着目して分析を進める。分析にあたっては、どの形式的枠組みに分類されるものも同一の用語で説明でき、かつ Crux に代表されるソレルの鍵盤ソナタ独自の特徴を観察できるイゴアのものを採用した。そのうえで、ソレルの鍵盤ソナタに見られる数々の現象のなかから、素材が受ける転調と、素材が形成する楽節に関連する事柄が特徴的であると判断し、それらが曲全体にどのような影響を及ぼすのかを考察する。この第6章では、素材が受ける転調について、調構造の transition の部分（調移行部、転調部）に見られる転調に焦点を当てていく。

ソレルは『転調の秘訣と古楽』第1巻、第10章の冒頭で「音楽に多様性を与えるのはテンポと転調、このふたつである。テンポは、その曲が纏うべき様々な曲調を作り出し、転調は、その曲が終止すべき音を多様に変化させるからだ。(Soler 1762: 79)」と、自身が持つ音楽観を提示した。しかしながら、ソレルはこの本のなかでテンポに関してこれ以上触れなかった。ソレルは、決まりきった調から離れることを好まない作曲家たちの作品を「引き出しからの作曲」と呼んで批判し、さらには「転調がなければ作品は不完全である」と述べた (Soler 1762: 80)。これらの記述から、ソレルにとって転調がいかに音楽の要であったかがわかる。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ルの転調は、彼の鍵盤ソナタにおいても、重要な特質のひとつである。

鍵盤ソナタのソレルの転調を見るにあたって、彼自身の転調論は大きな参照点となる。まずはその転調論が含まれる理論書『転調の秘訣と古楽』の内容を概観し、次にソレルの転調論が記された第10章から、ソレルの転調の起源、そしてソレルが示した転調の規則を見ていくことにしたい。さらに実際にその規則が彼の鍵盤ソナタに運用されている様子を観察し、ソレルの転調が鍵盤ソナタにもたらす音楽上の効果を考察する。

6-1. 『転調の秘訣と古楽』 概要

『転調の秘訣と古楽』は1762年マドリードで出版社ホアキン・イバラから出版された。3-1で述べたとおり⁶⁵、当時は出版に際して同業者の賛意が必要で、ソレールの師であったホセ・デ・ネブラを含む6人の音楽家からの賛同の文が序文に付されている。タイトルページには、『転調の秘訣と古楽 LLAVE DE LA MODULACION Y ANTIGUEDADES DE LA MUSICA』というタイトルの下に『転調を理解するために必要な基本事項を扱う：すべての音への明瞭な知識を得るための、ファン・デ・ムリス⁶⁶の時代から今日までの理論と実践（不可解なカノンとその解決法付き）En que se trata del fundamento necesario para saber Modular : Theorica, y Práctica para el mas claro conocimiento de qualquier especie de Figuras, desde el tiempo de Juan de Muris, hasta hoy, con algunos Caonones Enigmaticos, y sus Resoluciones』と記されている。この理論書は全2巻272ページで、転調を核とした音楽理論を扱った第1巻『転調の秘訣』と、五線記譜法より前の記譜について扱った第2巻『古楽』からなる。

ソレールは第1章冒頭で、「転調について論じるときにより深い理解を得るために、まず基礎的な要素に関する議論から始めるべきである」（Soler 1762: 1）と述べ、この論の核である転調について扱う前に、「響きの良い」という状態の理解を促す項目を設けた。第1巻の章構成は次のとおりである。

第1巻

第1章：第1巻と第2巻の章構成、その概略

第2章：音とは何か、その多様性

第3章：音程とは何か、その名前と目的

第4章：音程の測り方

第5章：数学的法則を用いた、もうひとつの音程の測り方

第6章：4度は協和か不協和か、さらに6度に関する議論

第7章：いくつかの既存の理論に対する考察

第8章：音楽はいくつの協和音程を有しているか、それらの名前、それらは適切か、ある音程がどのように他の音程を作るのか

第9章：音階の書き方

⁶⁵ 本論文 3-1, p.33 参照

⁶⁶ ヨハネス・デ・ムリス Johannes de Muris (c1290-1344) フランスの数学者、天文学者、音楽理論家。

第10章：和声と転調

第1巻ではまず音の定義から始まり、数比を用いた音程の提示のあと、さらに算術に基づいて音程の協和、不協和について論じられている。ソレールはこれらの議論にあたって、ボエティウス Anicius Manlius Torquatus Severinus Boethius (c480-524)、ザルリーノ Gioseffo Zarlino (1517-1590)、チェローネ Pietro Cerone (1566-1625)、キルチャー Ahanasius Kircher (1601-1680)、ナサーレ Pablo Nassare (1650-1730)ら、中世から18世紀までの音楽理論を頻繁に引用した⁶⁷。これは、ソレールがどのような音楽理論に精通していたか、またはどのような理論を引用しなかったかを知り得る点でも、非常に興味深い書である。また、音階の書き方と題した第9章では、臨時記号の扱いが論じられている。

ここまでが第10章に向けての準備である。「響きの良い転調」とは彼が転調論で用いた言葉であるが、第10章においてそれを論じるにはまず、先行するこれら9つの章において、響きを作り出す原理を知ることが必須だったのである。こうして第10章に向けての準備を十分にしたうえで、ソレールは転調に関する独自の論を展開した。

第2巻は、五線記譜法が用いられる前に記された楽譜、つまり定量記譜法について、その規則がまとめられている。ソレールは、第2巻の冒頭で、教会が受難節や待降節などの祝祭で古い合唱曲集を使用している以上、これらの楽譜を読む能力は必要不可欠で、読めない言い訳は認めてもらえない、と綴っている。第2巻の章構成は以下のとおり。

第2巻

第1章：古楽を知ることがいかに役立つか、知らないことを言い訳にしないために

第2章：定量記譜法

第3章：その他の不完全（インペルフェクツィオ）、長い音とその音価

第4章：符尾、リガトゥラ

第5章：音の不完全化、短い音符が大きな音符の後に記されるとき

第6章：昔のマスターたちが使用した4つのプンクトゥス。最後の不完全化

⁶⁷ 引用されている理論書は以下のとおり。Boethius : *De Institutione Musica* / Zarlino : *Le Institutioni Harmoniche* (Venice: Francesco de I Franceschi Senese 1558) / Cerone : *El Melopeo y Maestro* (Napoli: Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci 1613) / Kircher : *Musurgia Universalis* (Romae: Francisci Corbelletti 1650) / Nassare : *Escuela Musica* (Zaragoza: Diego de Larumbe 1724)

第7章：何が謎か。楽長が読むことができなかったとしても、それが未学習のためだとしてはいけないもの。

6-2. 第10章「和声と転調」4つの規則

ソレールの師であったホセ・デ・ネブラは、『転調の秘訣と古楽』に寄せた賛同の文のなかで「白状すれば、これまで私はこのような変わった転調は、実践と、良い耳とセンスによってのみ生み出されるものだとして信じて疑わず、そこに規則を見出せるとは考えたこともなかった。アントニオ・ソレールが、私たちの鍛錬をより豊かにしてくれる、かくも有用で新たな宝物を発見してくれたことを、神に感謝する。」と記した (Soler 1762: 序)。この記述から、第10章で記された転調の技術が、当時実践をとおして身につけていた人はいたものの、それを実際に理論として書き記したものは彼らの周りに存在しなかったことが読み取れる。

この論が独創的なのは、転調を「速い転調 *Modulacion agitada*」と「ゆっくりな転調 *Modulacion lenta*」に分けて論じたことにある。しかしながら、ソレールは「ゆっくりな転調」について説明するには、また新たな別の著作を書く必要があるとし、「ゆっくりな転調」に関しては、話のついでにほんの一例に触れるに留めた。また、「ゆっくりな転調」の定義についても明らかにしなかった。したがって、ソレールの転調論は、実質、「速い転調」をもって展開されている。

「速い転調」は転調論のなかで、「*Modulatio agitata est illa, que de remoto loco brevissimé ad proprium pervanit. 遠い調から目的の調へ素早く移るものである (Soler 1762: 80)*」と定義された。さらにソレールは「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。(Soler 1762: 80)」と、日々オルガニストとして直面していた転調の技術の必要性を説いている。つまり「速い転調」とは、転調論と聞いて私たちが想像するような、遠い調へ素早く転調することが目的なのではなく、その逆の、遠い調からも素早く主調へ戻って来られるようにすることを目的とした技術なのである。ネブラがいうように、実践によって感覚的に習得されてきたものを、理論として打ち立てたこの転調論は、当時としては非常に革新的であった。結果としてこの転調論は、現代の「近親

調」概念に通じる、より伝統的な転調の範囲を重んじた音楽家たちから批判を浴びることとなり、その論争はスペイン音楽史上最も白熱したもののまでに発展したのである⁶⁸。

ソレールは、「速い転調」に4つの規則があることを示した。そして、この4つの手法を組み合わせて、同主調を除く22の調から Esdur 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)。これが、Esdur から22の調へ転調する実践例でないことから、ソレールの「速い転調」の意味を改めて確認することができるだろう。「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⁶⁹。
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。

さらにソレールは、なめらかな転調 *suavidad de la Modulacion* を重視しており、それを実現するのは音の掛留に関する知識と、次の調の V の見つけ方を知ることだとしている (Soler 1762: 80)。つまり、上記の規則1と2が、なめらかな転調を作り出すための重要な要素となるが、ソレールはさらに、次の調の V を見つけるときに規則に従ってさえいけば「たとえ調和していないように感じたとしても」良いのだと付け加えた (Soler 1762: 80)。

6-3. 「速い転調」：鍵盤ソナタに見られる4つの規則

では、「速い転調」として提示された4つの規則が、実際に鍵盤ソナタの transition 部分 (調移行部、転調部) でどのように運用されているかを観察しよう。「速い転調」が見られる部分のソレールの音楽は、様々な調を経過していく。それらは、目的の調を持って

⁶⁸ 論争とは以下のようなものである。『転調の秘訣と古楽』が出版された2年後の1764年、批判書として全18ページからなる『音楽上の的確な異議』がマドリッドで出版された。著者のアントニオ・ヴェントウーラ・ロエル・デ・リオはモンドニェード大聖堂の楽長であり、当時スペインで名声を浴びていた作曲家、音楽理論家であった。これを受け、ソレールは1765年に67ページからなる『的確な異議にこたえて』を出版した。さらに1765年、今度は『思慮深い批判的対話』において匿名で批判を受ける。翌年、これに対する返答として、ソレールは『友人への手紙』を出版するが、さらに同年マドリッドのハープ奏者であったブルゲーラ・イ・ムレーラスが『弁明の手紙』で異議を唱えた。これにはサナウハのオルガニストであったホセ・ヴィラが『返答と見解』においてソレールに賛同し、論争はついに終結を迎えた (宮内 2012: 50)。

⁶⁹ V は、ソレールの *Quinta del Tono* (Soler 1762: 81) という言葉に基づいて訳したものである。

論理的に作曲されたというよりは、身体にその技術が染み込んだ作曲者の、鍵盤の上で動く手から次々に生み出されているように思われるものである。

譜例 2 は鍵盤ソナタ第 17 番の第一部調移行部、Bdur から gmoll へ転調する部分である。ここでは規則 1 と規則 2 が適用されていることがわかる。バスとテノールの中に含まれる共通音が保持され、V-I を繰り返している。

譜例 2：第 17 番 第 15 小節～第 20 小節

B: V¹ I C: V¹ I d: V¹ I Es: V¹ I F: V

I g: V¹ I IV V I

同じ音型を用いた反復で、転調も音型の反復とともに小さな単位で実施されている。この転調は、バスのラインと調を見ればわかるように、上行する音階の進行に則っている。

次の譜例 3 は鍵盤ソナタ第 76 番の転調部の一部である。こちらも規則 1、2 が適用されている。

譜例 3: 第 76 番 第 62 小節～第 72 小節

62 *tr* *tr* *tr* *tr*

a: I e: V IV¹ V¹

66 *tr* *tr*

IV² B: V V₇ B: I Es: V I

70

V I F: V I V I

第 62 小節から第 68 小節の、左手の連続する和音は、規則 1 の共通音を前後の調で用いながらなめらかに転調している。69 小節以降は V の音を見つける規則 2 である。

譜例 4 に示す鍵盤ソナタ第 6 番の第一部調移行部も、規則 1 の共通音を介しながらの転調である。

譜例 4 : 第 6 番 第 19 小節～第 32 小節

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。

a: V²

I¹

d: V¹

I

IV¹

V

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、第 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すすらっている。このように連続する和音を用いながら輪郭を曖昧に、調を経過していく転調はソレールの言う「なめらかな転調」の代表的な手法といえる。和音に含まれる共通音を頼りに「なめらか」に進行しつつも、一瞬のうちに遠い調へ転調し、衝撃的な響きの変化を作り出すのである。また、譜例 2、3、4 はともに小さく分割されたゼクエンツで成り立っているが、これらの間には、ゼクエンツをつくる音形の単位と一致して規則的に音階的進行に則って転調していくものと（譜例 2、譜例 3 の 69 小節以降）、必ずしもゼクエンツをつくる音形の単位とは一致せず、調の間をさすらうように転調していくものの（譜例 3 の 68 小節以前、譜例 4） 違いがあることを記しておきたい。

次の譜例 5 は鍵盤ソナタ第 39 番の転調部の一部である。

譜例 5 : 第 39 番 第 49 小節～第 61 小節

49

↓全音符で保持されるCisが共通音

a: II¹ V₇ A: I I¹ D: V_½ I

53

↓共通音Hを保持

VI H: I

57

共通和音

E: V_½ I a: V

第一部を amoll で終える第 39 番は転調部に入って amoll と Adur を半ば強引に行き来した後、第 50 小節で Adur が確定される。その後、第 51 小節バスで Cis 音を保持して Ddur を経過する（規則 1、規則 2）。次に見られる Ddur と Hdur の転調は、2 つの調が互いの主要三和音に共通する和音を持っていないことから、私たちの感覚では非常に遠い調である。しかし、第 53 小節冒頭で Ddur VI の和音の第 3 音を省略することにより、amoll と Hdur の共通音を巧みに導き、転調している（規則 1）。さらにその後、共通和音を用いて転調するために、Hdur から Edur を経過し、第 60 小節では amoll へと転調する。唐突に感じられるこの転調も、規則 1 をしっかり守った、ソレールの「速い転調」であり、この転調から得られる驚きも、ソレールの音楽の面白さである。「調和していないように感じたとしても」規則を守っていれば、良いのであって、調和していないように感じるのが音楽の面白さにつながっている。

次に規則 3 の異名同音を用いた転調例を見てみよう、異名同音を用いた転調は、一瞬のうちにして遠い調への転調を可能にする。譜例 6 はソナタ第 11 番第一部の調移行部である。

譜例 6 : 第 11 番 第 24 小節～第 29 小節

Fis : V V₇ As : V

V V₇ I

第 25 小節右手の Gis を次の 26 小節で As に読み替え、Asdur の V へ到達している。これは、視覚的には非常に遠い調へ転調したように思われるものの、Asdur を Gisdur として考えると、それは Fisdur にとって属調の属調である。よって、ふたつの調の構成音からなる三和音には共通するものも多く、聞いてみるとそれほど不自然な転調ではない。ソレーは『転調の秘訣』の第 9 章「音階の書き方」で、ダブルシャープやダブルフラットについて触れ、これらは基本的には異名同音で解決できるものだと述べている。

次の譜例 7 は、第 110 番の第一部の終わりから、転調部冒頭部分である。

譜例 7 : 第 110 番 第 48 小節～第 53 小節

As: V I AsをGisに読み替えている

E: V₇

このように、第一部の最終音を別の調の音に読み替え、転調部を全く違う調で開始するのも、ソレールが鍵盤ソナタで好んで用いた手法である。Asdur と Edur は 2 つの調が互いの主要三和音に共通する和音を持たず、私たちにとってみれば遠い転調である。

このように、異名同音転調は、譜例 6 のソナタ 11 番のように、それが記譜上の問題の解決として用いられている場合と、譜例 7 の第 110 番のように実際に遠い調へ転調し、新しい調を意外性ととも提示するために用いられている場合がある。

続く譜例 8 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 8 : 第 22 番 第 105 小節～第 109 小節

The musical score for Example 8 shows measures 105 to 109. The chords are labeled as follows: f: V7, I, I², Des: V⁷, and I. Arrows indicate the progression of the outer voice parts.

6-4. 休止を伴う転調

ここまでに見てきた鍵盤ソナタでは、ソレールが「速い転調」の技術を用いながら、時には近い調へ、そして時には遠い調へ素早く、なめらかに転調している様子を確認できた。しかし、もうひとつ、ソレールが鍵盤ソナタで頻繁に用いる転調法がある。それは、前の調と次の調の間に休符や、長い音価の音を配置して転調する方法である。これが、ソレールが転調論のなかで「速い転調」について論じる際に、それに対する「ゆっくりな転調」の唯一の例として挙げていた転調法である⁷⁰。「休止 *suspensión*」は、人々の耳にその進行が間違いではないことを理解させるために使われる (Soler 1762: 80)。この転調も当然ながら、鍵盤ソナタでは調移行部、もしくは転調部で使われているが、ソレールはこの転調は「速い転調」とは呼ばないと名言し (Soler 1762: 80)、「速い転調」と区別している。

早速、鍵盤ソナタに見られる実例を見てみよう。譜例 9 は、鍵盤ソナタ第 90 番の、第一部調移行部からの例である。

⁷⁰ 本論文 6-2, p.97 参照

譜例 9 : 第 90 番 第 16 小節～23 小節

16

3

3

3

cis : V⁷ I V⁷ I

20

二分音符分のcismoll主音の後にさらに休符を挟み、Adurへ

A: IV I¹

第 20 小節の 3 拍目の Cis 音までは、8 分音符もしくは 16 分音符刻みで常に何かしらの音が発せられている。そして第 20 小節の 3 拍目から、二分音符分の音価を持つ音、そのあとに付点四分休符分の休符が続き、突然 Adur が現れる。二部音符分の音価を持つ Cis 音が示される前に中心となっている音価を見れば、Cis 音とその後の休符の組み合わせは十分に「休止」を感じさせるものである。

次の例として挙げる鍵盤ソナタ第 4 番は、その一曲のなかに休止を用いた転調を 5 箇所も見つけることができる曲である。その 5 つのなかから、ここでは第一部調移行部の一部分を取り上げる。

譜例 10：第 4 番 第 11 小節～第 18 小節

11

第3音の省略

↑
二分音符と四分休符の休止

tr

G : I V I D: V

15

F: I V I V

運動的なパッセージが Gdur から Ddur へ転調し、13、14 小節目でファンファーレのような音型とともに Ddur の半終止へ到達する。13、14 小節と 2 小節にわたる V の和音は、最後の二分音符と四分休符の組み合わせで休止を作りだしている。

V の和音は、第 3 音 Cis を省略することによって、Fdur の構成音になるよう配慮されている。前述したように第 3 音を省略した和音を用いて転調をすることはソレルがよく用いる手法であるが⁷¹、それは半終止においても同様である。

最後の例として、鍵盤ソナタ第 74 番を見てみよう。

譜例 11：第 74 番 第 40 小節～第 50 小節

40

tr

a: V

46

tr

A: I IV V I

⁷¹ 本論文 6-3, p.102 参照

amollの16分音符中心のパッセージはIに解決しないまま第46小節の休符に中断される。その休符にはフェルマータが付されており、そのあとにAdurに転調している。では、この転調が第74番の鍵盤ソナタ全体のなかの、どこに位置しているのかに目を向けてみたい。以下は鍵盤ソナタ第74番の全体の分析表である。

第一部 提示スペース						↓ 休止転調	
小節番号	1	12	22	32	47	54	
構成要素	P	T	T2	T3	S	K	
調	Ddur	→ 調移行 amoll	Edur	H _C (半終止) emoll	amoll		Adur

第二部 展開スペース&再現スペース						↓ 休止転調	
小節番号	64	80	90	104	111		
構成要素	P'	T2	T3	S	K		
調	Adur	Crux hmoll amoll	Gdur amoll	dmoll			Ddur

分析表の上段（第一部）に太字で休止転調と記したところが、譜例11のフェルマータ付き休符に該当する部分である⁷²。Ddurで始まる74番のソナタは、第12小節から第46小節という長い調移行部を持つ。そして、この休止を伴う転調が、その長い調移行部の終わり、つまり第一部がついに属調へと到達するところに配置されているのである。第74番のソナタにおいて、休止を伴う転調が、単に転調を効果的に聞かせるだけでなく、鍵盤ソナタ第一部の属調部への到達を劇的に聞かせるうえで重要な役割を担っていることがわかる。

ここまで見てきたように、休止を伴う転調は、次の調への準備を持たないことから非常に唐突な印象を与える。ソレールはこれを、音楽的な面白さを創出する手段として多用した。ソレールはこの転調を行う際、休止を細かな音価が連続する運動的なパッセージの後に配置した。それら運動的なパッセージの突然の停止は、自然に聴き手の注意を促すことになる。すると次に現れる新たな調は、十分な驚きとともに聴き手の耳に残るのである。今回、ここでは休符を挟んでいる転調例のみ取り上げた。しかし、休止は何らかの動きが止まれば感知されるものであるから、必ずしも休符を挟んでいる必要はない。その前のパッ

⁷² 第一部と第二部の素材が呼応し、且つ調の流れが終結調に向かって対応しているのは第二部の第80小節からであるから、第80小節がCruxである。ソレールの鍵盤ソナタにおいて、ほとんどの場合Crux以降は基本的には同じ素材が示される。第74番においてもCrux以降は同じ素材で、休止転調も第二部で5度下の調で実施されている。

セージで中心的に使われている音価に比べ、明らかに長い音価が使われていれば、無音にならなくてもそれは十分に休止とみなされるだろう。

転調を効果的に聴かせられるこの転調法は、第74番で見たように、鍵盤ソナタ全体の形式的な要を担う箇所でも用いられていた。こうした例が見られるソナタでは、その効果を最大限に利用して鍵盤ソナタを構造的に聴かせることができる。ここから、「速い転調」は、遠い調から主調に戻ってくるときに使う技術であったが、休止を伴う転調は、その転調が持つ効果を故意に狙って聞かせるものだと言える。それは、鍵盤ソナタにおいてその構造を鮮やかに聴かせる効果を狙って使われることもあれば、調移行部や転調部における大胆な転調、驚きの演出として使われることもある。

6-5. 鍵盤ソナタに見られる転調の種類とその効果

以上確認してきたように、規則1～4と休止を伴う転調は、様々な形で組み合わされながら鍵盤ソナタの調移行部、転調部に現れていた。

ソレールの転調論の概念を逆手に取れば、ソレールは作品の中で転調しようとするとき、その瞬間に何調にしようとも、他のすべての調が選択肢となる可能性を持っていたことになる。「引き出しからの作曲家」や、「調和していないように感じたとしても（規則が守られていれば良い）」といった転調論に見られた記述は、ありきたりの調への転調を嫌い、意外性のある響きを用いて音楽を彩ろうとするソレールの音楽観を伝えてくれる。そして実際にここまでの転調例を見てわかるように、ソレールの転調先の調選択は大変驚かされるものが多い。

次に、転調の種類が持つ性格について触れておくことにしたい。ソレールの調移行部、転調部に現れる転調は大きく2つの種類に分けることができる。

ひとつは、譜例2～4に見られたような、小さい単位に分割可能な音型によるゼクエンツで行われるものである。繰り返される音型は、単なる和音であったり、素早い同音連打であったり、分散和音のような音型であったりする。さらにそのなかには、反復される音型の単位と転調が一致した状態で転調していくものと（譜例2）、反復の単位と転調は一致せず調を不明瞭に行き来し、不安定感を作りだして転調していくふたつのものと（譜例4）に分けられる。

このように、ごく小さなリズム音型や、旋律音型を反復する転調は、極めて運動的、肉体的な要素を強めていくといえる。小さな音の動きをパターン化した転調は、反復される

リズムサイクルのなかで、この反復がどこまでも続いていくような錯覚を聴き手に与える。その「どこまで続くのか」という問いが、音楽の緊張を高めていくことにつながると筆者は考える。これらの転調は、音型と転調が一致している場合には、音型反復と転調に伴う音色変化が一致して起こることとなり、反復と転調が一致しない場合には、音型反復は規則的に行われるものの、転調に伴う音色変化が音楽に不規則性を与えていくこととなる。どちらの場合もソレールが速い転調で重視した「なめらかさ」をもっており、反復と転調の一致と不一致、行き先の調選択とともにソレールの音楽上の遊びが強く見られる部分でもある。このような一定のリズム型や音型で、旋律や和音を細かにし、その音型を繰り返すという手法は、16世紀から19世紀のあいだ、鍵盤楽器の即興技法として用いられたものであった（ブレスゲン 1986:118）。ソレールの音楽においても、これらは目的の調を持って論理的に作曲されたというよりは、身体にその技術が染み込んだ作曲者によって即興的に作り出されたもののように感じられる。

ふたつめは、フレーズを保持しながら、フレーズごとの大きな単位での転調が行なわれているものである。ひとつめが運動的・肉体的要素を持つものならば、こちらはフレーズごとの変化を効果的に聴かせ、時に構造的な意味合いを持つ。譜例5、譜例6や、休止に伴う転調はすべてこちらに分類することができる。調移行部や転調部には、様々な素材が登場することは第4章の形式に関する議論で述べてきた。それらは新しい素材であったり、既出の素材であったり様々だが、素材がひとつのまとまりとして、フレーズを形成しているとき、そのフレーズは同調移行部、転調部内で必ず反復される。そして、ほとんどの場合反復は違う調で行われ、フレーズごとの大きな単位で音色変化を見せていく。「速い転調」の規則は小さな音型反復の転調にも、大きな単位で行われる転調にも、どちらにも見られるが、休止を伴う転調は大抵フレーズとフレーズの間を効果的に聞かせる転調であるから、大きな単位の転調と捉えられる。前述したように、その休止が形式のもつ構造を劇的に伝える役割を担うこともある。

第7章 楽節構造

前章で示した転調の実例によって、ソレールの音楽に反復が多用されていることは、ある程度、明確になったであろう。この章では、これまでの形式と転調の議論を踏まえながら、ソレールの鍵盤ソナタの楽節構造にアプローチしていく。

転調に見られるふたつの種類がそうであったように、ソレールの音楽ではごく小さなリズム音型や旋律音型の反復から、大きな段落の反復まで、様々なレベルの反復が行われている。ゆえに、まずは一曲の鍵盤ソナタからその第一部を取り上げ、反復がどのように実施されているのか、そして楽節がどのように形成されているのかを観察する。そこから楽節構造がもたらす音楽上のリズムについて考え、次にそれらがどのように形式と連動しているのか、楽節構造を形式に沿って検証していく。そのあと、当時の楽器の性能を最大限に駆使し、ソレールが作り上げようとした音楽のダイナミズムを、音域と演奏技巧の観点から考察する。

7-1. 反復される動機と楽節

ソレールの鍵盤ソナタでは、最初から最後まで一貫して音型的まとまりが反復される。ときに反復が楽節をつくり、さらにその楽節が反復されるなど、様々なレベルで見られる「反復」は、ソレールの音楽を進展させる重要な原理となっている。次の譜例12は、鍵盤ソナタ第15番の第一部である。

譜例 12: 第 15 番 第一部 第 1 小節～第 82 小節

P(primary theme zone)

動機a 動機b 動機a

dmoll

10 動機b 動機c

18 T1(transition) 動機d tr tr tr tr

hmoll

25 T2 動機e 半終止

32 動機e e(縮小形) 2小節単位の反復

38 amoll: V I gmoll: V I Fdur V I

44 S(secondary theme zone)
 動機f amoll(属調) 動機g

51 動機e'の反復

58 動機d' →楽節の反復

65

72 K(closing zone)
 動機h

79 動機i tr

譜例上に示したように、このソナタの第一部には、a から i の 9 種類の音型的なまとまりがあり、f を除くすべての音型的まとまりが、それぞれのやり方で反復されていくのがわかる。このような反復の単位となってい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 i の各動機は短くシンプルで、旋律的というよりは運動的断片のようなものである。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さらに大きなまとまりを形成していく。しばしば完全終止を伴うこともあるこのような区切りを、ここでは「楽節」と呼ぶことにする。

第 15 番の冒頭に現れる 3 小節の動機 a と 4 小節の動機 b は、ひとつの 7 小節の楽節をつくり、さらにその楽節が反復されている。第 15 小節以降は、単旋律動機が上声下声で 1 小節ずれた状態で反復され、この動機 c の反復が作り出すまとまりは 5 小節と数えられる。次いで動機 d の反復、半終止を挟んで動機 e の反復、e' の反復が 8 小節ずつ続いている。第 46 小節から 3 小節間 amoll を動機 f で示したのち、動機 g + 動機 e' + 動機 d' でつくられた 13 小節の楽節の反復が続いている。第一部の最後は、動機 h と動機 i のそれぞれの反復で締められている。以下は、いま確認した楽節の小節数（上段）とそれを構成する動機（下段）を示すものである。

図 4. 第 15 番 楽節の小節数と動機

7		7		5	8	8	8	3	13				13			6	3
a	b	a	b	cの反復	dの反復	eの反復	e'の反復	f	g	e'の反復	d'	g	e'の反復	d	hの反復	iの反復	

この図から、鍵盤ソナタ第 15 番第一部に現れる動機のほぼ全てが反復されていることを、改めて確認することができる。加えて、同じ図から、動機が組み合わさって形成された楽節もまた反復されていることも見て取れる。さらに、図の上段、楽節小節数の欄には、不規則に奇数偶数と異なる数字が並び、第 15 番鍵盤ソナタの楽節小節数は第一部をとおしてまったく均一でないこともわかる。ソレールの鍵盤ソナタにおいて、楽節構造は柔軟に変動し得るものなのだ。

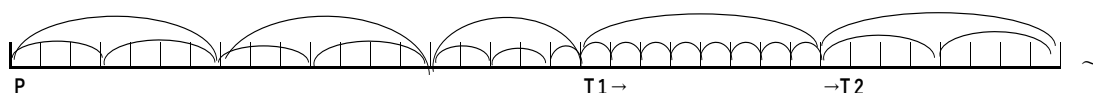
7-2. 楽節、動機、拍節のリズム

では、反復を伴う可変的な楽節構造は、音楽にどのような効果をもたらしているだろうか。まず楽節そのものを時間を区切るひとつの単位として捉えたとき、そこには大きな時

間的スケールで変則的な「楽節のリズム」が生まれていることになる。それに加えて、楽節内で反復される動機も時間を区切るひとつの単位として捉えることができる。前節で観察したように、動機そのものの長さもまた、奇数小節数、偶数小節数と様々に選択されているし、それらの反復回数も同様に変動しているからである。すると、動機の反復が、楽節とはまた別の、より小さな時間のスケールで「動機のリズム」をつくっていると捉えることができる。さらに楽譜を一目してわかるように、ソレールの音楽は非常に拍節的であるから、拍子の持つ規則的な「拍節のリズム」は常に音楽に存在していることになる。

以下は、第15番鍵盤ソナタ（譜例12）の第1小節～第35小節の、楽節、動機、拍節（小節）の3つのリズムの複合を図にしたものである。

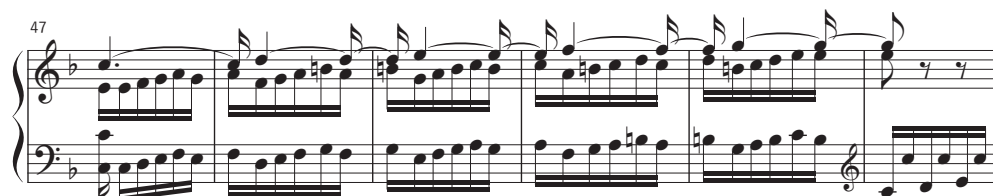
図5. 第15番 楽節、動機、拍節のリズム（第1小節～第35小節）



楽節はゆっくりダイナミックに、動機はそれよりも速く小さな単位で、一定の間隔を維持する拍節にそれぞれのリズムを重ね合わせているのがわかる。動機の反復で形成される変動的な楽節構造によって、このような複数の時間スケールでの異なる周期のリズムが生まれているのである。

なお、このようなリズムを見出すにあたって、動機の区分点は注意深く検討される必要があるだろう。動機の区分点は、いつも拍節と合致するとは限らず、譜例13のようにあえて拍節からのずれを作りだしているものもあれば、動機の反復そのものをシンコペーションとして機能させるものもある。

譜例13: 第89番 第47小節～第52小節



次の譜例 14 では、動機の区分点が小節線の合間に位置しており、動機反復がシンコペーションを作り出していることが確認できるだろう。

譜例 14：第 33 番 第 46 小節～第 55 小節

The image shows a musical score for Example 14, covering measures 46 to 55. It is written for piano in G major (one sharp) and 2/4 time. The score is divided into three systems. The first system (measures 46-50) features a treble clef with a melody of eighth and quarter notes, and a bass clef with a steady eighth-note accompaniment. The second system (measures 51-55) continues the melody and accompaniment, with some melodic lines marked with a wavy line (trill or grace note). The third system (measures 56-59) shows the continuation of the piece, with the melody and accompaniment still present.

このように、長さの変動する楽節と動機が作り出すリズムは、変拍子やシンコペーションのような効果を音楽にもたらすのである。

あるソナタにおいて、動機そのものが長い場合には、楽節のリズムと動機のリズムが重なる箇所も出現する。また、あるソナタにおいては、偶数小節の楽節のみで規則的に且つシンプルに音楽が進行していく。しかし、動機の反復が音楽の原理となっている以上、ソレールのどの鍵盤ソナタにおいても楽節、動機、拍節と、同時に進行する3つの時間スケールを得ることが可能である。こうした視点によって、ソレールのそれぞれの鍵盤ソナタがどれほど複雑な律動を持っているのか、もしくは簡素なものなのかを判別することができる。

7-2-1. 楽節と形式との連動

それでは、楽節構造の可変性は、形式の構成要素と連動しているのだろうか。図6は、第15番第一部（譜例12）の、楽節の小節数と楽節を構成する動機を、鍵盤ソナタの形式の構成要素別（Primary theme zone, Transition, Secondary theme zone）に並べたものである。断片的動機の反復からなり、且つ前後の要素の間に、ブリッジのような、もしくはクッションのような役割を担う楽節はグレーに着色して示した。

図6. 第15番 第一部 楽節構造

Primary theme zone (第1小節～第19小節)

楽節小節数	7 (3+4)		7 (3+4)		5		
動機	a	b	a	b	c	c	c
調・終止	d:						

Transition (第20小節～第45小節)

楽節小節数	T1 8		T2 8 (4+4)		8 (2+2+2+2+2)								
動機	d	d	d	d	d	d	e	e	e'	e'	e'	e'	e'
調・終止	h:				HC		a:	g:	F:	a:			

Secondary theme zone (第46小節～第82小節)

楽節小節数	3		13 (4+5+4)				13 (4+5+4)				6 (3+3)		3		→K	
動機	f	g	e'	e'	e'	d'	g	e'	e'	e'	d	h	h	i	i	i
調・終止	a:															PAC

すると、第15番の鍵盤ソナタにおいては、primary theme zoneで奇数小節数の楽節のみが用いられ、transitionではそれが偶数小節数へと変化し、そしてsecondary theme zoneに到達すると、再び奇数小節数の楽節になっていることがわかる。また、Secondary theme zoneで提示される13小節の長さの楽節が、それまでに現れる楽節のなかで最長の楽節だということも注目しておきたい。13小節楽節のあとは、PAC (perfect authentic cadence) を契機にK (closing theme zone) へ切り替わり、以降はストレッタとしての効果をつくっている。同様の方法で図式化した、他のソナタの第一部を見てみよう。

図7. 第84番 第一部 楽節構造

Primary theme zone (第1小節～第11小節)

楽節小節数	4	4	3
動機	a	a	b
調・終止	D:		

Transition (第12小節～第26小節)

楽節小節数	8				8				
動機	c	c	c	c	d	d	d	d	終止
調・終止	h:				A: HC				

Secondary theme zone (第27小節～第54小節)

							→K						
楽節小節数	9 (2+2+5)				9 (2+2+5)				6 (3+3)		4		
動機	a'	a'	e		a'	a'	e		e	e	f	f	f
調・終止	A: PAC												

図8. 第89番 第一部 楽節構造

Primary theme zone (第1小節～第31小節)

楽節小節数	5		6			5					6		6		3
動機	a	a	b	b	b	b'	b'	b'	b'	b'	c		c		完全終止
調・終止	F: PAC														

Transition (第32小節～第46小節)

楽節小節数	7			7			
動機	a	a	d	a	a	d	
調・終止	g:			F:			

Secondary theme zone (第46小節～第80小節)

											→K								
楽節小節数	5				10 (2+2+5)					10 (2+2+5)					9 (2+2+2+2+1)				
動機	e	e	e	e	e	f	f	f'			f	f	f'			g	g	g	g
調・終止	C:																		

必ずしも、すべての曲において構成要素ごとに楽節小節数の偶数、奇数が使い分けられているわけではなかった。しかしながら、7-1の節の図4のように取り出した時点では、ランダムに並んでいたように思われた楽節小節数も、構成要素ごとに並べ直すことで、構成に沿った楽節の伸縮を見出すことができる。図6に示した第15番では、偶数小節数の楽節と奇数小節数の楽節が使い分けられ、図7の第84番では Secondary theme zone の9小

節楽節を前に 8 小節+ 8 小節の Transition 内の「動機のリズム」がどんどん細かくなっていく。図 8 に示した第 89 番では、Primary theme zone が 5～6 小節楽節、Transition で 7 小節楽節、Secondary theme zone で 9～10 小節楽節と、「楽節のリズム」が構成に沿って大きくなっている。また、例に挙げた 3 曲とも、Secondary theme zone に見られる楽節が、全体のなかで長い楽節の部類に属する点で共通している。このように各構成要素と楽節構造の連動、つまりは、形式の構成要素ごとの楽節のリズムを認めることができる。

7-3. ソレールの鍵盤ソナタにおけるダイナミズム

次に、楽節・動機における音の配置を、その音域使用と演奏技巧の点から観察し、ソレールが作り出す音楽のダイナミズムについて考えてみよう。そのためにまず、ソレールの鍵盤ソナタが、どのような楽器を想定して作曲されたのかを記すことにしたい。

7-3-1. 楽器について

ソレールが使用した楽器は現存せず、また彼の手紙や理論書のなかにも彼の楽器に関する情報は見当たらない（宮内 2016: 20）。ソレールの筆写譜やバーチャル版に見られる para Clave の言葉が意味するのはただ鍵盤楽器ということだけであり、その楽器はクラヴィコード、チェンバロ、フォルテピアノのどれをも指し得た⁷³。スペインにおいては、18 世紀前半にはすでにフランシスコ・ペレス・ミラバル Francisco Pérez Mirabal がセビリアでフォルテピアノを作っており（Kenyon 2001）、スカルラッティが音楽教師を務めたマリア・バルバラ王妃もチェンバロとフォルテピアノの両方をエル・エスコリアルに設置していた。つまり、ソレールは確実にフォルテピアノにもアクセス可能な環境下にいたのである。ソレールの死後ではあるが 1785 年には、ガブリエル王子の家にもフォルテピアノが置かれていたという記録が残っている（Martinez&Kenyon 1988: 783）。ガブリエル王子はフォルテピアノも好んで演奏した。

ソレールが触れる機会があったであろう、マリア・バルバラ王妃（前述のとおり、スカルラッティが音楽教師を務めていた人物）の財産目録に記された⁷⁴、エル・エスコリアルに置かれていたふたつの彼女の楽器を記しておく（渡邊 2000: 299）。

⁷³ ただし、5-2-3 で述べたように、第 63 番～第 68 番はオルガンの様式インテント（ティエント）楽章を含み、写本にも「オルガンのための」と記されている。本論文 5-2-3, p.71 参照

⁷⁴ 1758 年の王妃の死後、彼女が所有していた鍵盤楽器についての記述を含む財産目録が作成された。それは現在マドリードの王室図書館に、彼女自身が 1756 年に作成した遺言書に添付されるかたちで所蔵されている。財産目録には、王妃が 12 台の鍵盤楽器を所有していたことが記され、それらの楽器はブエン・レティーロ（マ

- 1) ピアノの形式による鍵盤楽器で糸杉材。緑色の塗装。柘植と黒壇による鍵盤で 54 鍵。スタンドはブナの挽きもの脚。
- 2) クイルによる別の鍵盤楽器で、ケースは白ポプラ材、内側はヒマラヤ杉と糸杉材による。黒壇と真珠母による鍵盤で 61 鍵。ブナ材の挽きもの脚によるスタンド。

1) のピアノの形式というのはフォルテピアノを指し、2) のクイルとは鳥の羽軸のことで、チェンバロの弦を弾くための爪がクイルでできていることを意味する。よって 2) はチェンバロである。

王妃がエル・エスコリアルに所有したチェンバロで特徴的なのは、その音域である。2) のチェンバロは 61 鍵、すなわち 5 オクターブの音域を持ち、スペイン宮廷の楽器製作者であったディエゴ・フェルナンデス Diego Fernández (1703-1775) によってつくられたものである (Kenyon 1986: 125)。カークパトリックによれば、世界的には 1800 年以前に 5 オクターブ以上の音域のチェンバロが制作されることはごくまれで、モーツァルトのすべての鍵盤楽器作品を見ても、この音域をはみだすものはない (カークパトリック 1975: 184)。しかしスペインにおいては 5 オクターブのチェンバロが、それなりに普及していた。1765 年に、シドニア公⁷⁵の使用人がシドニア公の秘書に宛てた次のような手紙がある。

私の主人があなたに今すぐ、主人が持っているような楽器、すなわちスカララッティの作品が弾けるような G_1-g^3 のチェンバロをサンタマンのために作る手配をするよう申ししております。(Hollis 1998: 197)

この手紙からわかるように、サンタマンのために作るチェンバロも、シドニア公が所持するチェンバロも 5 オクターブの音域を持っていたのである。また、ガブリエル王子が 1761 年に前述のフェルナンデスに 63 鍵のチェンバロ製作の依頼をしたことも明らかになっている (Martinez&Kenyon 1988: 770)。

実際にソレルの鍵盤ソナタを見てみると、 G_1-g^3 もしくは Fis_1-fis^3 など、最高音と最低音が 5 オクターブ離れているものは決して珍しくない。しかも、バーチャル版 (本論文

ドリード)、アランフェス、エル・エスコリアルとそれぞれの離宮に分けて置かれた (カークパトリック 1975: 182)。

⁷⁵ 本論文 1-2-3-1, p.16- 参照

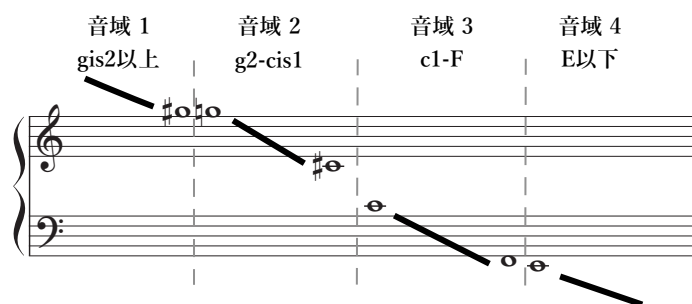
3-1-3 参照) に含まれた鍵盤ソナタ、つまり第 1 番～第 27 番のなかにすでに Fis₁-g³ (第 15 番)、 F₁-g³ (第 19 番) と、5 オクターブを超えた、63 鍵を要する作品が認められる。バーチャル版の楽譜を出版者に渡したのが 1772 年であるから、この時にはソレルは確実に F₁-g³ の 63 鍵の楽器を知っていたことになる。ちなみに、ほぼすべての鍵盤ソナタの音域は F₁-g³ の音域に収まるが、第 61 番の最低音と最高音は G₁ と a³ であること、また第 88 番の最終音に Des₁ が見られることを補足しておく。

このように、スペインで 5 オクターブ以上の音域を持つ鍵盤楽器が積極的に作られる流れがあったことは非常に興味深い。それは、スペインにおいてオルガンが独自に発展したことを彷彿させ⁷⁶、スペインの鍵盤音楽におけるダイナミックな響きの重要性を見出すことができる。

7-3-2. 音域使用と形式の連動

当然ながら、チェンバロ・フォルテピアノ⁷⁷で可能とされる強弱の幅は、現代のピアノに比べれば圧倒的に小さい。しかし、ソレルの鍵盤ソナタを見れば、ソレルが楽器の音域を駆使し、音楽のダイナミズムを最大限に実現しようとしていたことがわかる。

筆者は、ソレルの音域使用を構造のなかに視覚化する試みとして、音域を 4 つのレベルに分け、鍵盤ソナタの小節ごとに使われている音域を着色してみることにした。筆者が設定した音域の 4 つのレベルは次のとおりである。

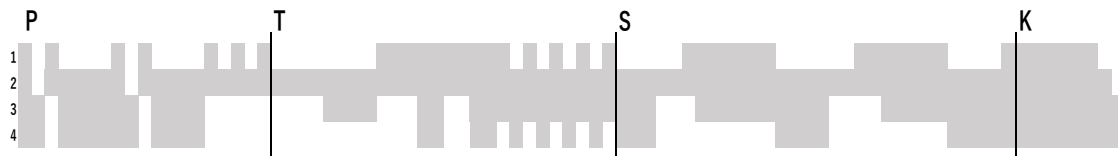


⁷⁶ 本論文 序 p.1 参照

⁷⁷ クリストフォリのピアノは、チェンバロより音量の小さな楽器であった (渡邊 2000: 290)。スペインで製作されたベレス＝ミラバルのフォルテピアノもクリストフォリ式アクションを持つものであり (渡邊 2000: 327)、同様にチェンバロよりもずっと柔らかい音を持つ楽器だった可能性が高い。

そして鍵盤ソナタ第 15 番第一部（譜例 12：本論文 p.111-112）の音域使用を着色したものが次の図 9 である。PTSK はそれぞれ primary theme zone, transition, secondary theme zone, closing zone を指す。

図 9. 第 15 番第一部の音域使用



まず冒頭で高音から低音まで幅広く音域を使用しながら曲を開始し、次に高音域の狭い部分に音域使用を限定し T に入る。T ではある一定時間非常に狭い音域のみを使用し、次第に低音部、さらにその上の高音部へと広げ、再び広い音域使用で属調に到達する。その後、低音部から高音部までの広い音域使用になるのは K の到達部分である。

ここから、音域もまた、ひとつの形式造形要素として働き、音楽をダイナミックに演出していることが見て取れる。鍵盤ソナタにおいて、動機の反復が常になされるものだという事を思い出せば、動機の使用する音域は意識的に選ばれ、それら特定の音域をもつ動機の配置によって、響きの構想が成り立っていることになる。ソレールはたとえ動きが多い音型でも、左手を全てオクターブにし、最低音域をふんだんに使用した動機を好んで用いた⁷⁸。しかしそれも、全体に配置された動機の音域使用を観察すれば、必ず対照的な音域使用の動機を別の構成要素のなかで見つけることができる。音程をどのくらいの勾配で駆け上がるのか・下がるのか、単声なのか・複声なのか、密集した和音なのか・開離した和音なのか、これらはすべて動機の使用音域という点から見つめなおすことができる。

次に鍵盤ソナタ第 82 番の冒頭部分を見てみよう。

⁷⁸ ソレールの左手のオクターブ移動は、スカララッティと比べても圧倒的に多い。スカララッティが左手の単線律音型が充実していくものとしてオクターブを用いるのに対し、ソレールは primary theme zone や transition、secondary theme zone などの構成要素全体にわたってオクターブ移動の動機を使用することが多い。

譜例 15：第 82 番 第 1 小節～第 10 小節

Allegro assai

→右手の動機aの模倣を放棄し（もしくは反行に切り替え）
Transitionに向けて音域を広げている

冒頭に単音で示されたg²が
P2で3オクターブの音域で示される

冒頭で示された動機 a はあたかもこのソナタが 3 声からなるフーガで書かれているように示されるが、第 6 小節には動機 a が早くも中断し、第 10 小節の P2 に向けて音域を広げる。P2 は、この鍵盤ソナタの冒頭 g²の単音を 3 オクターブに広げた状態で開始する。加えれば、P2 の動機 b には、もはや 3 声の横の線の意識は見られない。

ソレールの鍵盤ソナタにおいて、全体にわたって多声音楽の書法で書かれたものは、オルガン音楽の様式インテント⁷⁹を除いて全くない。いま示したようなフーガ風な始まりは Primary theme zone や展開スペース冒頭でよく用いられるものの、それらは長く維持されることなくすぐに変更され、ソレールの関心は音域使用によってもたらされる響きへと向かう。

譜例 15 に示した第 82 番鍵盤ソナタの、第一部全体の音域使用は次のとおりである。

⁷⁹ 本論文 5-2-3, p.71 参照

図 11. 第 82 番第一部の音域使用



S (secondary theme zone) の属調到達地点から音域が広げられ、第一部の終わり (Closing zone、つまり K の終わり) にかけて低音を充実させていることが明らかである。

筆者が動機を、運動的断片という言葉を用いて形容してきたのは、動機の旋律性の希薄さからであった。ソレールの鍵盤ソナタに見られる動機は、たとえ遅い速度表記を伴うものであっても、声楽の旋律として成り立ちそうなほどに叙情的なものはほとんどない。

しかし、動機の音域使用に注目すると、ソレールが鍵盤ソナタのなかに作ろうとした響きの構想を確かに見出すことができる。さらにそれらは多くの場合、主調—属調—主調という、鍵盤ソナタの構造が持つコントラストを効果的に聴かせることができるようになっている。ソレールが、使用音域による響きのコントラストを、ソナタという形式を描く手段のひとつとして用いていることがわかる。

7-3-3. 演奏技巧と形式の連動

響きの構想という点で、音域と並んで重要に思われるのは、ソレールの鍵盤ソナタに見られる様々な演奏技巧である。

宮内は『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の研究』で、「どちらかの手が長い音価の音符や休符により休止をするときに、フィギュレーションがその間を縫い、動きのない部分をなくす働きをしている」と指摘したが (宮内 2016: 99)、その言葉のとおり、ソレールの鍵盤ソナタには動きのない部分が非常に少ない。終止や、休止を伴った転調が行なわれている箇所を除けば、基本的に演奏者の指は絶え間なく動いている。しかし、その指の動かし方は多種多様で、なかには驚くほどにアクロバティックなものもある。

では、鍵盤ソナタでアクロバティックな技巧がどのように現れるのか、第 10 番を例に見てみよう。

第 10 番は、難度の高い跳躍が多用されている曲である。跳躍の多くは手の交差を伴い、跳躍の音程は広いところで 4 オクターブを超える。ソレールの跳躍は、あまりに挑戦的でこちらが思わずうろたえてしまうほどである。譜例 16 は、手の交差を伴う跳躍例が見られる第 10 番の第一部の transition (調移行部) における一部分である。

譜例 16：第 10 番 第 28 小節～第 30 小節

4 オクターブ跳躍

この譜例にある手の交差を伴う跳躍の動機反復は、転調を受けながら実際は 12 小節も続く。これほどの音程の跳躍を、しかもある程度の時間続けるというのは、たとえロマン派、近現代とその範囲を広げてもなかなか見られない⁸⁰。これらは指が動けば弾けるということではなく、肩から指先にかけての腕全体の素早い移動、つまり上半身の大きな運動が求められる。しかし、左腕の移動のために上半身が大きな動きをする間にも、右手は細やかな曲線を描くための指の緻密なコントロールが必要で、身体の右半身が左腕の動きに影響を受けないように注意しなければならない。

筆者はここに、ソレールが演奏技巧によってもたらしたかった響きの構想があるのではないかと考える。鍵盤楽器を弾く際の様々なタッチを実現する運動の基本的な種類として、指の運動、手の運動、腕の運動の 3 つのレベルが挙げられるだろう。指の運動とは、手をひとつのポジションに保ったまま、手の第三関節より先の部分のみの動きを使って弾くものである。手の運動は、ポジションを移動しなければいけない時に手首で補助したり、手の重みを加えたりして、手と指をともに動かして弾くものである。腕の運動は前腕、もしくは腕全体を使い、腕の重量を伴って弾くものである。もちろん、それぞれの運動によっ

⁸⁰ このような手の交差を、二段鍵盤のチェンバロで弾いたらもっと楽なのではないかという案も出てくるだろう。しかし、どのチェンバロにおいても、楽器の機能全体を使用しつつ演奏できるのは下段の鍵盤だけであり、上段の鍵盤を使うと音色の点からいって、そのダイナミズムは失われてしまう。

チェンバロ奏者であるカークパトリックも、スカララッティの鍵盤ソナタに見られる手の交差に関して「実際のところ、こういったパッセージの多くは少々むずかしくなったにしても下段の鍵盤で奏されなければならない。なぜならば、こうしたパッセージは音楽の集約的効果や楽器のフォルテを要求するところに現れてくるからである。」と述べている (カークパトリック 1975: 184)。

て鍵盤にかかる重み、鍵盤を押し下げるスピードが大きく異なり、これらは、チェンバロ、またはフォルテピアノどちらの楽器であっても音量、音質に大きな影響を及ぼす⁸¹。

これを踏まえると、譜例 16 の部分では自然に、左腕の大きな運動によって演奏する音型と、ひとつのポジションで指の運動によって演奏する音型という、それぞれ運動のダイナミズムの異なる音型が存在することになる。そして、この細やかな 16 分音符の内声に対する、8 分音符のバスとソプラノという技巧は、この鍵盤ソナタにおいて transition 開始から 47 小節間も続く。

そしてついに属調に到達する部分が譜例 17 である。

譜例 17：第 10 番 第 62 小節～第 67 小節

右手の長いトリルと左手の跳躍、その後はこれまでに出てこなかった 32 分音符という細かな音価を使った 6 小節の技巧的な楽節によって、それまでとは異なる類の華やかさを作り出すことに成功している。この楽節は 2 回反復され、次の Closing zone (譜例 18) では、譜例 17 の楽節の最後 2 小節がより技巧的に変奏されるかたちで 2 回反復されている。

⁸¹ カークパトリックによれば、鍵盤楽器の初期の奏法における技巧はほぼ手の範囲内、つまり指の動きに左右されるものであり、スカララッティがしばしば用いている広い音域にわたる跳躍において、腕の動きが指を導くのは、鍵盤楽器の演奏では全く新しい原理だった (カークパトリック 1975: 196)。ソレルもスカララッティと同様、腕の動きを積極的に取り入れている。

譜例 18 : 第 10 番 第 74 小節～第 78 小節 Closing zone

Musical score for Example 18, measures 74-78. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 74 and 75, and the second system covers measures 76 and 77. The right hand features a complex, flowing melodic line with many sixteenth and thirty-second notes, including a trill (tr) in measure 75. The left hand provides a steady accompaniment with eighth and quarter notes. A fermata is placed over the final note of measure 77.

ここまで見たとおり、このソナタ第 10 番においては transition 開始部分から第一部の終わりまで一貫して広い音域が積極的に使われている。しかし、演奏技巧の大きな違いによってソナタの構成要素間にコントラストをもたらしているのである。

もうひとつ、同音連打の例として、第 84 番の鍵盤ソナタを挙げておこう。ソレールの鍵盤ソナタにおいて、スペインのギター、もしくはカスタネットを思わせるような急速な同音反復は、頻繁に見られる技巧のひとつである。

譜例 19 : 第 84 番 第 15 小節～第 26 小節 第一部 transition

Musical score for Example 19, measures 15-26. The score is in G major (one sharp) and 3/4 time. It consists of two systems of piano accompaniment. The first system covers measures 15-20, and the second system covers measures 21-26. The right hand features a rapid, repetitive melodic pattern of eighth notes, characteristic of a tremolo. The left hand provides a steady accompaniment with chords and eighth notes. The piece concludes with a final chord in measure 26.

第 84 番ソナタの第一部の transition (調移行部) は狭い音域で (左手も高音部譜表) 隣接音への移動と、同音の反復の動機が並べられている。第 19 小節から第 26 小節では同音反復を繰り返しながら、わずかながら右手、左手ともに音域を反行的に広げ、この曲の属調である Adur に向かってクレッシェンドの効果を作りだしている。そして、属調に到達した Secondary theme zone では一気に音域を広げ、左手、右手ともに跳躍の多い音型となる。

譜例 20：第 84 番 第 27 小節～第 36 小節 第一部 Secondary theme zone

ある一定の音域で指の動きのみで演奏し得る、小さくうごめくものと、鍵盤を広く使った跳躍の連続という運動のコントラストが、そのまま音楽に構造上必要とされるコントラストと一致していることがわかる。

隣接する音への移動を主とした音階的動機を続けたのちに、跳躍の多い分散和音的動機がくる際には、奏者は手のひらの広げ具合の変化で響きの広がりを感じとる。反復される音が長く続いたのちに、跳躍の多い分散和音的動機がくる場合も同様である。ソレールの音楽はこうした奏法の変化が、構造のなかに効果的に配置されていて、指や腕を動かして「弾く」という行為から体感される運動のダイナミズムが、結果として音楽の構造的なダイナミズムと繋がっていく。それぞれの、楽節、動機を構成する音が、鍵盤にどのくらいの重み、または速度をもって打鍵されるものなのかが、ソレールによってあらかじめ計算されていたような気さえするのである⁸²。

⁸² ソレールはシドニア公への手紙のなかで、サンタマンの手の配置、こなしを批判していた (本論文 1-2-3-1,

ソレールの鍵盤ソナタにおいて、動機が形式の構成要素間で共有されることは特別なことではなかった。7-2-1の図6から図8に記された動機がどのように構成要素間で共有されているのか、もう一度確認してほしい（第15番ではTとSで動機eが、第84番ではPとSで動機aが、第89番ではPとTで動機aが共有されていることがわかる）。そしてこの動機の共有が、形式分類を行おうとしたディーコウヤイゴアを苦しめた原因のひとつでもあった⁸³。動機が鍵盤ソナタの各構成要素を性格づける、いわば主題的役割を持つものとして解釈されたからこそ、動機が互いに組み合わせられるなどして別の構成要素に出現するたびに、ディーコウヤイゴアは新たな形式の枠組みや分類のタイプを用意しなければならなかった。そこで本論文では、動機を、主題的役割を持つものとしてでなく、音の配置がもたらす響きとして観察することを試みた。すると、動機の使用音域は各構成要素をダイナミックに聞かせるために巧みに選択され、ひとつの形式造形要素として働いていることがわかった。形式の構成要素間の使用音域に大きな変化が見られない場合には、演奏技巧の違いによって、その間に響きのコントラストがもたらされていた。

ソレールの音楽において、音域・奏法による変化は、主調—属調—主調という形式が持つ緊張関係と密接に結び付けられ、効果的に配置されているのである。このことから筆者は、ソレールの動機は旋律的に捉えたときの主題的役割でなく、ソレールが鍵盤ソナタのなかに描いた響きの構想を実現するための主体という役割を持つものだと考える。

p.18 参照)。鍵盤上の手の配置は、確かにソレールの音楽にあるダイナミズムの表現に影響する重要な技術のひとつであり、それらがぎこちなければソレールの想定した響きは失われてしまう。

⁸³ 本論文 5-3-3, p.79-、 5-3-3, p.80- 参照

結び

以上、私たちは、アントニオ・ソレールの鍵盤ソナタを、形式、転調、楽節構造の3つの観点から検証することで、その構造原理を明らかにしようと試みてきた。いま本論文の考察を終えるにあたって、議論を振り返ってみたい。

第1章では、ソレールの人生を、モンセラート修道院時代とエル・エスコリアル修道院時代に分けて概観した。まずモンセラート修道院では、ソレールが幼少期からスペインの豊かなオルガン音楽の伝統を学んだことを確認した。この時に築かれたオルガン音楽の下地は、のちにソレールが鍵盤ソナタに組み込んだインテント楽章にも見出すことができるものであった(1-1)。次のエル・エスコリアル修道院でのソレールの生活は、聖職者として、楽長として、音楽教師として、といった複数の職務をこなす多忙を極めたものであったことを確認した。しかし、ソレールは常に創作のリズムを失うことなく、理論書の執筆、オルガン設計、楽器の開発などに取り組んだ。そして、それらの創作の背景には、ほとんどの場合、実用的な目的があったことも指摘した。また、修道院に残る『埋葬の記録』とメディナ・シドニア公との手紙のやり取りからは、何事にも勉強熱心で不断の努力を惜しまない人物であったこと、哀れみ深く繊細な一面を持ち、また自分に対して常に正直な人物であったことが浮かびあがった(1-2)。

第2章では、ルビオのカタログに基づいてソレールの作品を分類し、その分類表に沿ってソレールの音楽作品全体を概観した。ソレールは声楽曲も数多く作曲しており、鍵盤ソナタはソレールの全作品の一部と位置づけられる(2-1)。また、ソレールの器楽曲すべてで鍵盤楽器が用いられていることは、ソレールが秀でたオルガニストであったことに加え、ガブリエル王子を始めとする人々に音楽教師として鍵盤楽器を教える立場であったことが色濃く反映されていると述べた。五重奏曲や2台のオルガンのための協奏曲については、その楽章構成を見ることで、のちの複数楽章の鍵盤ソナタの議論のための準備を行った(2-2)。

第3章ではソレールの鍵盤ソナタの写本の現状を明らかにした。当時ソレールの鍵盤ソナタは写本によって広められたものだった(3-1)。50冊以上ある写本は各地に散在し、さ

らに多くの写本は他の作曲家の作品との作品集であり、その整理の難しさが確認された(3-2)。また、近年モルガン・ライブラリーに所蔵された写本に、ソレールの未出版の鍵盤ソナタが数十曲単位で含まれていることも指摘し、今後もソレールの鍵盤ソナタの総数がさらに増えていくことを述べた(3-2)。

さらに、同じ調もしくは同主調で2曲あるいは3曲ずつのセットで組み合わせられている鍵盤ソナタをギナール写本、マドリッド音楽院写本、バーチャル版で確認した。これらはソレールの短い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持つことを意味した(3-4)。

第4章では、20世紀以降の出版譜が整理された。まず、これまでに出版されたソレールの鍵盤ソナタの楽譜の概要を、その校訂姿勢とともに記述した(4-1, 4-2)。ここから、ソレールの鍵盤ソナタ受容には4つの時代があることが明らかになった。つまり、モダンピアノで鍵盤ソナタの魅力を鮮烈に提示することを目的とした時代、ソレールの鍵盤ソナタの全容を明らかにしようとした時代、原典版を目指す姿勢が本格化した時代、新たなソレールの鍵盤ソナタ発掘の時代である(4-2-1)。次いで、現在、ソレールの鍵盤ソナタは総計145曲が出版されているにも関わらず、すべてを網羅する版は未だになく、番号も不統一であるという問題を指摘した(4-3)。これを解決するために、2018年に出版された楽譜も含めて同一曲対応表を作成し、出版譜間の同一曲を明示した(4-4)。この作業によって今後のソレール研究に有用な基礎を提供できたと考える。

第5章ではソレールの鍵盤ソナタの構造をまず形式の観点から論じた。最初に、ソレールによって付けられた作品番号に含まれるソナタが、楽章構成において類似していること、そこに計画性があった可能性が指摘された(5-1-1)。続いて、複数楽章ソナタの舞曲、インテント、変奏曲の楽章について述べた(5-2)。

次に、それ以外の形式の楽章と単一楽章ソナタを対象に、ハイメス(5-3-2)、ディーコウ(5-3-3)、イゴア(5-3-4)がおこなった形式分類から考察をおこなうことで、「ソナタ」という形式に対する多角的な見方を提示した。ハイメスとイゴアはソレールの多様なソナタの形式を、バロック時代のいわゆる二部分形式からソナタ・アレグロ形式へと発展する過程に位置付けるべく分類をおこない、ディーコウはソナタの形式をひとつの枠組みから捉えた上で、各構成要素に様々なタイプを提示する方法で分類していた。

しかし本論文の考察 (5-4) の結果、ソナタ・アレグロ形式に分類されるもの以外は、典型的な二部分形式とソナタ・アレグロ形式の要素をばらばらに持ち合わせていることが明らかとなった。それでもなお、典型的な二部分形式とソナタ・アレグロ形式との間にソレールの鍵盤ソナタを位置付ける指標となりうる視点として以下の3つが抽出された。

- 1、二部分形式は本来、第一部と第二部が対称なものであるから、

||: P T S K :||: P T S K :||

という素材の順番になっているものを典型的な二部分形式と捉える。よって第二部が P (primary theme zone) の部分的な登場に留まるもの、第二部に新しい素材が登場するものは、本来の二部分形式から離れていくものと考えられる。これらは第二部の冒頭に注目すれば見ることができる。(カークパトリック、ハイメス)

- 2、二部分形式は本来、第一部と第二部が対称なものであるから、第二部が第一部より長くなればなるほど、二部分形式から離れていくものと考えられる。(イゴア)

- 3、ソナタ・アレグロ形式は P (primary theme zone) が第二部の主調において再現されるものであるから、第二部で P が部分的に主調で現れるものや、P と T (transition) の順序が逆になりつつも主調で現れるものは、ソナタ・アレグロ形式に近いものと考えられる。(ディーコウ、イゴア)

さらに、二部分形式のソナタが必ずしもソレールの創作期の前半にくるわけではないことを指摘し、ソレールが様々な素材の提示法を選択肢として持って作曲していることを述べた (5-5)。

しかしその一方で、ソレールの鍵盤ソナタは調構造の点においては非常に明確な領域を示しており、構造全体レベルでの不協和の構想が確認された。このことからソレールの鍵盤ソナタにおける形式は、バロック諸形式とは区別されるものだということが明らかになった (5-6)。

第6章では、まず『転調の秘訣と古楽』の概要を示し(6-1)、その第10章に記された、「速い転調」と呼ばれるソレールの4つの転調の規則(6-2)が、鍵盤ソナタの調移行部、転調部に運用されているのを確認した。「速い転調」とはオルガニストが聖餐の儀式で求められる、遠い調から素早く主調に戻ってくることを目的とした技術であった。しかし、この概念を逆手にとれば、ソレールは作品のなかで転調しようとする時、その瞬間に何調にしようとも、他のすべての調が、転調先の調の選択肢となる可能性を持っていたことになる。転調論のソレールの記述からは「なめらかな転調」「引き出しからの作曲家」「たとえ調和していないように感じたとしても(規則を守っていれば良い)」といった言葉が抽出され、これらの言葉が実際に鍵盤ソナタに反映されている様子を確認し、ソレールが転調する際の調選択が音楽の面白さにつながっていることを指摘した(6-3)。

ソレールが「ゆっくりな転調」の例として挙げた休止を伴う転調は、次の調への準備を持たないことから非常に唐突な印象を与えるが、ソレールはそれも音楽的な面白さと捉え多用した。さらに休止を伴う転調がおこなわれている部分を形式的観点から考察した結果、休止を伴う転調は、単に転調を効果的に聴かせるだけでなく、鍵盤ソナタの構造を鮮やかに聴かせる効果を持っていたことが明らかとなった(6-4)。

最後に、ソレールの鍵盤ソナタに見られる転調は、ふたつの性格に分けられることを指摘した。ひとつは、ごく小さなリズム音型や、旋律音型を反復する転調である。この転調はさらに、音型反復と転調に伴う音色変化が一致して起こるものと、音型反復のみが規則的に行われ転調に伴う音色変化が音楽に変則性を与えていくものとの2種類に分けられ、ともに即興的性格を認められることが指摘された。ふたつめは、大きなフレーズごとに転調するもので、この転調は、ときに構造的な意味合いを持っておこなわれることが指摘された(6-5)。

第7章では、ソレールの鍵盤ソナタの構造を、反復される動機と楽節に注目して論じた。まず、ソレールの鍵盤ソナタにおいて、反復が音楽を進展させる重要な原理となっていることを確認し、さらに楽節構造は柔軟に変動し得るものであることを確認した(7-1)。次にそれらが「楽節のリズム」、「動機のリズム」、「拍節のリズム」を作りだしていることを明らかにした。また、動機の反復が音楽の原理となっている以上、ソレールのどの鍵盤ソナタにおいても楽節、動機、拍節と同時に進行する3つの時間スケールを得ることが可能であると指摘した(7-2)。

最後に、楽節・動機における音の配置を、その音域使用と演奏技巧の点から観察した(7-3)。まずソレールの音域を形式的観点から見渡すことによって、音域もまた、ひとつの形式造形要素として働き、音楽をダイナミックに演出していることが明らかとなった(7-3-2)。演奏技巧も同様に、形式的観点から見渡した。すると、形式の構成要素間の使用音域に大きな変化が見られない場合でも、演奏技巧の違いによってその間に響きのコントラストがもたらされていることがわかった。ソレールの音楽においては、音域・奏法による響きの変化が、主調—属調—主調という形式が持つ緊張関係と密接に結びつけられ、効果的に配置されているのである。このことから筆者は、ソレールの動機は、旋律的に捉えた時の主題的役割でなく、ソレールが鍵盤ソナタのなかに描いた響きの構想を実現するための主体という役割を持つものだと述べた。

以上に振り返ってきたように、本論文ではソレールの鍵盤ソナタの構造原理を、形式、転調、楽節構造から明らかにしてきた。ここまでの議論で明らかになった構造原理には、どの鍵盤ソナタにおいても一貫して変わらない固定の原理と、鍵盤ソナタごとにソレールによってその度合いを様々に変動させられる原理とが存在する。これを踏まえて最後にもう一度構造原理を整理し、結論とする。

	固定	変動
形式	調構造の明確な領域	動機の提示法
転調	「速い転調」の規則の運用	転調先の調の遠近 反復の単位と転調における連動の有無 転調の種類(即興的転調か、構造的転調か)
楽節構造	一貫した反復の使用	楽節・動機の伸縮の程度 動機が特定する音域と奏法

私たちは、この表で変動する側に分類される構造原理が、音楽に何をもたらすかを十分に見てきた。ソレールは上記の固定の原理を用いながら、変動する原理の、その度合いを多様に選び取り、音楽のなかに遊びを作り出していた。その結果として、145曲の鍵盤ソナタが決して画一的にならず、一曲一曲変化に富んだものとなったのである。

筆者はいま、鍵盤ソナタ作曲におけるソレールの目的は、変動する構造原理を最大限に駆使し、奏者を楽しませることだったのだと考える。鮮やかな転調、自在に伸縮する楽節、効果的に変動する音域と奏法は、奏者に驚きを与え、その身体的感覚と強く結びつくこと

でより立体的に、躍動的に、ダイナミックな響きを実現する。自身が優れた鍵盤奏者であったソレールは、奏者が得る身体的感覚を熟知していたに違いない。そのうえで、調構造と密接に結びつけた一曲一曲の響きの構想を、奏者にいたづらを仕掛けるかのように練っていたのではないだろうか。そうしたとき、ソレールの構造原理の根底にあるものは、「響きの遊び」だったのだと考える。

参考文献

有本 紀明

2009 『フラメンコのすべて』 (東京：講談社)

Arsenyan, Hayk

2009 *Performance Guide to Three Keyboard Sonatas of Antonio Soler*, (The University of Iowa, DMA dissertation)

ブレスゲン, ツェザール (Bresgen, Cesar)

1986 『即興演奏の方法』小沢和子 訳 (東京：シンフォニア) [*Die Improvisation in der Musik*. (Wilhelmshaven: Heinrichshofen's Verlag, 1983)]

Caplin, William

1998 *Classical Form: A Theory of Formal Functions for the Instrumental Music of Haydn, Mozart and Beethoven*. (New York & Oxford: Oxford University Press.)

Carroll, Frank Morris

1960 *An Introduction to Antonio Soler*. (Eastman School of Music, University of Rochester, Ph.D. dissertation)

Ceballos, Sara Gross

2008 *Keyboard Portraits: Performing Character in the Eighteenth Century*. (University of California, Ph.D. dissertation)

チェイス, ギルバート (Chase, Gilbert)

1974 『スペイン音楽史』館野清恵 訳 (東京：全音楽譜出版社) [*The music of Spain*. (New York: Dover Publications, 1959)]

Crouch, Margaret Long

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

Dieckow, Almarie

- 1971 *A Stylistic Analysis of the Solo Keyboard Sonatas of Antonio Soler.* (Washington University, Ph.D. dissertation)

Dolcet, Josep

- 1992 "Una sonata inédita del P. Soler : el microfilm 132 del Instituto Español de Musicología" Campos y Fernández de Sevilla/Francisco Javier eds. *Música en el Monasterio del Escorial: Actas del Simposium (1,4-IX-1992).* (Madrid: Ediciones Escorialenses) 675-701

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)

Esses, Maurice

- 1986 *Dance and Instrumental "Diferancias" in Spain During the 17th and Early 18th Centuries.* (University of Toronto, Ph.D. dissertation)

Fenton, David

- n.d. “Piano Quintet” *Oxford Music Online*, (2019年1月6日に最終確認)
<http://www.oxfordmusiconline.com>

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)
2013 『スペイン音楽のたのしみ』 (東京：音楽之友社)

Hess, Carol A

- 2001 “Nin(y Castellanos), Joaquín” *Oxford Music Online*, (2019年1月6日に最終確認)
<http://www.oxfordmusiconline.com>

Heimes, Klaus Ferdinand

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

Hepokoski, James; Darcy, Warren

- 2006 *Elements of Sonata Theory. Norms, Types, and Deformations in the Late Eighteenth Century Sonata*. (New York: Oxford University Press)

オデール, アンドレ (Hodeir, André)

- 1937 『音楽の形式』 吉田秀和 訳 (東京：白水社) [*Les Formes de la Musique Collection Que Sais-Je? No. 478*. (Paris: Presses Universitaires de France 1951)]

Hollis, George Truett

- 1998 “El Diabolo vestido de fraile: some unpublished correspondence of Padre Soler” Boyd, Malcolm/Carreras, Juan Jose eds. *Music in Spain during the Eighteenth Century*. (Cambridge: Cambridge University Press) 192-206

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.)
2014 *La Cuestión de la Forma en las Sonatas de Antonio Soler.* (Universidad
Complutense de Madrid, Ph.D. dissertation)

Kastner, Santiago

- 1956 *P. Antonio Soler 2×2 Sonatas for keyboard Instruments.* (Mainz: Schott)
1972 *P. Antonio Soler VI Concertos de dos Organos Obligados.* (Mainz: Schott)

カークパトリック, ラルフ (Kirkpatrick, Ralph)

- 1975 『ドメニコ・スカルラッティ』 千蔵八郎・阪本みどり 訳 (東京: 全音
楽譜出版社) [*Domenico Scarlatti.* (Princeton: Princeton University Press,
1966)]

ケラー, ヘルマン (Keller, Hermann)

- 1974 『ドメニコ・スカルラッティークラヴィーアの大家』 原田宏司・小山郁之
進 訳 (東京: 音楽之友社) [*Domenico Scarlatti - Ein Meister des Klaviers.*
(Leipzig: Edition Peters 1957)]

Kenyon de Pascual, Beryl

- 1986 “Queen Maria Barbara’s Harpsichords” *The Galpin Society Journal.* Vol. 39
(Galpin Society) 125-128
2001 “Pianoforte” *Oxford Music Online*, (2019年1月6日に最終確認)
<http://www.oxfordmusiconline.com>

Lipkowitz, Benjamin

- 1998 “The Villahermosa manuscript: an important source of late eighteenth-century Spanish keyboard music” Boyd, Malcolm/Carreras, Juan Jose eds. *Music in Spain during the Eighteenth Century*. (Cambridge: Cambridge University Press) 207-213

Llorens, José María

- 1985 “Repercusión de las obras de José Elías en la formación organística del padre Antonio Soler” *Revista de Musicología*. Vol.8, No. 1 (Madrid: Sociedad Española de Musicología) 23-29

Marestaing, Graciela Monica

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

Martinez Cuesta, Juan; Kenyon de Pascual, Beryl

- 1988 “El Infante Don Gabriel(1742-1788), Gran Aficionado a la Musica” *Revista de Musicología*. Vol. 11, No. 3 (Madrid: Sociedad Española de Musicología) 767-806

Marvin, Frederick

- 1957-1968 *Antonio Soler Sonatas for Piano*. (London: Mills Music LTD.)
1993 *Antonio Soler 18 Ausgewählte Klaviersonaten*. (München: G. Henle)

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 卷 (西宮：関西学院大学文学部美学研究室) 69-86
2012 「A.ソレールの『転調と秘訣』に関する論争」『美学論究』27 卷 (西宮：関西学院大学文学部美学研究室) 49-69

- 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)

Moore, Thomas Edward

- 1985 *The “Sis Quintets per a Instruments D’arc I Orgue o Clave Obligat” by Antonio Soler: A Stylistic Analysis with Critical Commentary.* (University of Southern Mississippi, DMA dissertation)

Newman, S. William

- 1983 *The Sonata in the Classic Era.* (New York: W. W. Norton)

ニューマン, S. ウィリアム (Newman, S, William)

- 1994 「ソナタ」 柴田南雄・遠山一行 編 『ニューグローヴ世界音楽大事典』 (東京：講談社) 10 巻, 85

Nin, Joachin

- 1925 *Seize Sonatas Anciennes D’Auteurs Espagnols pour Piano.* (Paris: Max Eschig)
- 1928 *Dix-sept Sonates et Pieces anciennes d’auteurs Espagnols.* (Paris: Max Eschig)

Paisar, Heather Lynn

- 2015 *The Origins, History, and Development of the Tiento de medio registro from the Sixteenth to the Eighteenth Century.* (University of Kansas, Ph.D. dissertation)

Pedrell, Felipe

- 1905 *El Organista Litúrgico Español.* (Madrid: Imprenta Helénica)
- 1908 *Antología de Organistas Clásicos Españoles. Vol. II.* (Madrid: Ildefonso Ibarra)

Pollens, Stewart

- 2016 “Soler’s Temperament and his Acordante.” Morales, Luisa/ Latcham, Michael eds. *Nuevas Perspectivas Sobre la Música para Tecla de Antonio Soler*. (Madrid: FIMTE Festival Internacional de Música de Tecla Española) 17-38

Powell, Linton

- 1980 *A History of Spanish Piano Music*. (Bloomington: Indiana University Press)
- 2001 “Albero [Alvero] y Añaños, Sebastián Ramón de” *Oxford Music Online*,
(2019年1月6日に最終確認)
<http://www.oxfordmusiconline.com>

ケラルト・デル・イエロ, マリア・ピラール (Queralt del Hierro, Maria Pilar)

- 2016 『スペイン王家の歴史』 青砥直子・吉田恵 訳 (東京 : 原書房) [*Reyes y Reinas de España*. (Madrid: Susaeta Ediciones, 2011)]

Querol, Miguel

- 1986 “Reflexiones sobre la biografía y producción musical del Padre Antonio Soler (1729-1783)” *Latin American Music Review / Revista de Música Lationamericana*. Vol. 7, No. 2. (Texas: University of Texas Press) 162-177

ローゼン, チャールズ (Charles, Rosen)

- 1997 『ソナタ諸形式』 福原淳 訳 (東京 : アカデミア・ミュージック) [*Sonata Forms*. (New York: W. W. Norton & Company, 1980)]

Rubio, Samuel

- 1957-1972 *Antonio Soler: Sonatas para Instrumentos de Tecla*, vol. 1-7. (Madrid: Union Musical Española)
- 1964 *El padre fray Antonio Soler; vida y obra*. (Madrid: Real Monasterio de El Escorial)

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

Sancho, José Luis

- 2014 *El Escorial*. Translated by Philip Knight (Spain: Patrimonio Nacional)

Shiple, Linda Patricia

- 1978 *An English Translation of Antonio Soler's "Lava de la Modulación"*. (The Florida State University, Ph.D. dissertation)

Sierra Pérez, José

- 2004 *Vida y crisis del P. Antonio Soler (1729-1783): documentos*. (Madrid: Editorial Alquerto)
- 2006 "Más sobre la Crisis del Padre Soler: La inservible <Renovación y aumento> que hizo José Casas en el órgano prioral del coro del Monasterio del Escorial." *Nassare: revista aragonesa de musicología*. No.XXII. (Zaragoza: Institución "Fernando el Católico") 617-633

Soler, Antonio

- 1762 *Llave de la modulación, y antigüedades de la música*. (Madrid: Joachin Ibarra)
- 1796 *XXVII Sonatas Para Clave*. (London: Robert Birchall)
- 1997 *Soler - Sonatas for Harpsichord, Vol. 2*. Gilbert Rowland. (Naxos 8.553463)
- 1998 *Soler - Sonatas for Harpsichord, Vol. 4*. Gilbert Rowland. (Naxos 8.553465)
- 2002 *13 sonatas y un rondó para clavecín*. (Mollerussa: Scla Aretina)
- 2002 *Preludios para Clavecín*. (Mollerussa: Scla Aretina)
- 2004 *6 Quintetos con violines, viola, violoncello y órgano ô clave obligado, Obra 1*. (Bressuire: Editions J. M. Fuzeau)
- 2006 *Soler - Sonatas for Harpsichord, Vol. 11*. Gilbert Rowland. (Naxos 8.557640)
- 2007 *Soler - Sonatas for Harpsichord, Vol. 13*. Gilbert Rowland. (Naxos 8.570292)

- 2013 *Soler - Keyboard Sonatas* Nos.28-41. Denis Zhdanov. (Naxos 8.573084)
2014 *Soler - Keyboard Sonatas* Nos.42-56. Mateusz Borowiak. (Naxos 8.573281)
2016 *Soler - Keyboard Sonatas* Nos.57-62. Mladen Čolić. (Naxos 8.573544)

スビラ, ホセ (Subirá, José)

- 1961 『スペイン音楽』 浜田滋郎 訳 (東京 : 白水社) [*La Musique Espagnole*
Que sais-je? No. 823. (Paris: Presses Universitaires de France, 1959)]

谷村 輝

- 1991 「ソナタ形式」 目黒淳 編 『新訂 標準音楽辞典』 (東京 : 音楽之友社)
1 巻, 1025

渡邊 順生

- 2000 『チェンバロ・フォルテピアノ』 (東京 : 東京書籍)

巻末譜例

巻末譜例 1 : スカルラッチェィ 鍵盤ソナタ イ短調 K.3 / L.378……………146

使用した楽譜『スカルラッチェィ 60 のソナタ』上巻

カークパトリック編 (全音楽譜出版社)

巻末譜例 2 : ソレール 鍵盤ソナタ ハ短調 第 48 番…………… 148

譜例内で各先行研究の分析方法の違いをわかりやすく示すよう、

ハイメスは青、ディーコウは緑、イゴアは赤で記した。

使用した楽譜 Antonio Soler : Sonata para Instrumentos de Tecla, vol. 3

Rubio, Samuel (Union Musical Española)

Sixty Sonatas

Edited by Ralph Kirkpatrick

Domenico Scarlatti

K. 3
Essercizi 3, Venice XIV 31
Longo 375

開始部
Presto

継続部

amoll

推移部

Pre-Crux

9

17

Crux → Post Crux

25

Cdur

33

終結部

終結推移部

終止

41

Copyright, MCMLIII, by G. Schirmer, Inc.
International Copyright Secured

回遊部 (開始部の素材から始まっている)

48 gmoll dmoll

56

64 amoll gmoll

72 Cruz
再提示部分
amoll

80 終結部

88

REVISION Y TRANSCRIPCION:
P. SAMUEL RUBIO

PADRE
ANTONIO SOLER

Allegro 明確な主題提示

第一主題群 (ひとつの主題のみ。第二主題への推移部なし)

提示スペース **cmoll** (1) **P1 (primary theme zone)**

インベンション (2) (4)

(1) **P2** (3) (3)

7

(5) **Pre-Vertex**

(4) (4)

16 **HC(半終止) Transition**

24

Vertex

MC 第二主題群 要素①

中間の休止

30 **gmoll Secondary theme zone**

37

(1) Ms. 82: six octavas en la mano izquierda durante toda la sonata. (2) Ms. 82: omite este compás. (3) Ms. 82: FA sostenido.

(4) Ms. 82: omite este compás. (5) Ms. 82: omite el diseño superior de este compás y de los ocho siguientes.

© Copyright 1958 by UNION MUSICAL ESPAÑOLA - Editores - MADRID

28

44 K (closing zone)

第二主題群 要素②

PAC(完全終止)

49 (1)

54 Bdur (P1)

別の調での冒頭素材再提示

回遊部 (ひとつの主題が支配的)
展開スペース

60 dmoll

(P2)

66 (2) (2)

73 gmoll 1ª vez

(T)

(4)

(1) Ms. 82: escribe este compás así:

con indicación de 1ª y 2ª vez.

(2) Ms. 82: omite la nota y el silencio.

(3) Ms. 82: omite este compás.

(4) Ms. 82: omite el diseño superior siguiente.

78 Crux
 (T)
 fmoll

85

91 Vertex 再現部 (第二主題からのみ再現)
 HC(半終止)
 cmoll

99

106 K (closing zone)
 PAC(完全終止)

113

(1) Ms. 82:

(2) Ms. 82: *omite este compás y los cuatro que le siguen.*

謝辞

博士学位論文を東京音楽大学に提出するにあたって、終始惜しみないご指導・ご教授を賜りました音楽学准教授の藤田茂先生に心より感謝申し上げます。先生のご指導なくして本研究は成し得ませんでした。先生から学んだ多くのことを、今後の音楽活動にも活かしていきたいと思えます。

ピアノ科教授の石井克典先生は、私が東京音楽大学付属高校在学時からのピアノ実技指導教員で、演奏家として音楽を突き詰める姿勢を示し続けてくださいました。長期にわたる熱心なご指導に、深く感謝しております。

ピアノ科教授の岡田敦子先生からは、数多くの貴重なご助言をいただき、それらは本研究を前に進めてくれました。ここに厚く御礼申し上げます。

ソレール以前のスペイン音楽についてのご教示と、あたたかな励ましのお言葉をいただいた音楽学教授の坂崎則子先生にも、心より感謝しております。

また、チェンバロ・フォルテピアノ実技レッスンを担当してくださった渡邊順生先生からは、奏法のみならず楽器に関しても教えていただき、論文執筆にあたって大変参考になりました。深く感謝申し上げます。

最後に、エル・エスコリアル修道院において多くの時間を割いてご助力くださり、2018年夏には氏自らが校訂したソレールの新たな出版譜をスペインから送ってくださった、ソレール研究家のホセ・シエラ・ペレス氏に心より御礼申し上げます。