

「D・スカルラッティ」ノート

馬淵 卯三郎

一六八五年はヨーロッパ音楽史にとつてたまたま将来のみのりを約束する年となつた。すでに六〇才をこえたハレの外科医ゲオルク・ヘンデルと年若い妻ドロテアの間、二月二三日、男の子が生まれ父の名をとつてゲオルク・フリードリヒと名づけられた。それからちょうど一ヶ月後、ハレからほど遠くないチューリンゲンの森はバルトブルクの麓、アイゼナハの町の音楽家アンブロジウス・バハの四番目の赤ん坊がゲオルク教会で洗礼を受けヨーハン・ゼバスチアンと名づけられた。さて、その年も末に近い十一月一日のこと、スペイン王よりつかわされた総督コロブラーノ Colobrano 公の治めていたナポリの町でモンテサント教会 Chiesa di Montesanto の教区牧師ソレンティーノ Sorrentino が洗礼帳に次のように記入していた。

「D・スカルラッティ」ノート

「一六八五年十一月一日。私は、アレッサンドロ・スカルラッティ殿 *Sig.^r Alessandro Scarlatti (sic)* とアントニア・アンツァローネ殿 *Sig.^a Antonia Anzalone* 夫妻の間に先月二六日出生しジエゼッペ・ドメニコ *Gius.^e Domenico* と名づけられた男子に洗礼を施した。その子を聖水盤まで抱いて行ったのはコロブラーノ公妃ドンナ・エレオノーラ・デル・カルピオ殿 *Sig.^a Eleonora del Carpio Principessa di Colobrano* と *Er.^a D. Eleonora del Carpio Principessa di Colobrano* とマツダローニ侯ドン・ドメニコ・マルチオ・カラファ殿 *Sig.^r D. Domenico Martio Carafa Duca di Maddaloni* とであつた。」

この三人はそろつて一七五〇年代になくなくなった。まずヨーハン・ゼバスチアンが一七五〇年七月二八日ライプチヒで、次に

ドメニコが五七年七月二三日マドリーのレガニトス通り Calle de Leganitos 三五番地の自宅で、最後に二年おかれて五九年四月一四日、ロンドンでゲオルク・フリードリヒがそれ／＼の一生を終えたのだった。

この三人のたどった道は、そして、音楽の発展への寄与はそれ／＼に異なつたものであるが、彼等の死後の運命もさま／＼であった。しかし、約半世紀も忘れ去られた後、十九世紀のドイツ音楽が民族的英雄を募つた時チャンスをつかんだバッハにも、メサイア一つに名声を託したヘンデルにも、ハーブシコード演奏の大家という名のみ高かつたスカララッテイにもひとしくおとずれたのは、その音楽が全体として正しく理解されないということであつた。なかでもスカララッテイは、ゲルステンベルクの研究 Walker Gerstenberg: Die Klavierkompositionen Domenico Scarlatti. 1933. (Bosse) やカークパトリックのそれ Ralph Kirkpatrick: Domenico Scarlatti. 1953. rev. ed. 1955. (Princeton U. P.) が出版されるまでは、他の二人に比べて不当に無視されていた。とはいえ、他の音楽家の仕事にまどわされずに自己の音感覚に誠実にひたすら自己の音楽を書いたこの過渡期の音楽家の歴史的意義は、伝統に忠実であるあまり自己の可能性を新らしいスタイルの音楽に開花させることをこぼんだバハや、ついに時代の子でしかあり得な

かつたヘンデルよりも劣るとは決して云えないだろう。

ドメニコ・スカララッテイの伝記的研究はバハやヘンデルにくらべると非常に不完全であるが、前記のカートパトリックによつて簡単に述べてみよう。

ドメニコの父アレッサンドロは、一八六四年二月十七日ナポリへ来てスペイン総督に仕えてその楽長になつた。その翌年に生まれたドメニコの音楽教育はこの父からまず与えられた。一七〇一年、ドメニコは王宮礼拝堂のオルガニストになつたがまもなく一七〇二年七月、父に従つてフィレンツェへ出かけた。ドメニコは十一月にはナポリへ歸つたが、アレッサンドロはローマにとどまりサンタ・マリア・マッジョーレに地位を得てナポリへ歸らず、一七〇四年十月ナポリでの地位を失なつた。その後任にドメニコがえらばれなかつたので、アツレサンドロは一七〇五年春、ドメニコをローマへ呼び寄せそのままベネツィアへ出発させた。ベネツィアでの彼の行動は一切不明であるが、彼のソナタに見られるアチャツカトゥーラやコンチェルト・グロッソのスタイルは、彼がガスパリーニ Francesco Gasparini に教えを受け、ビバルディの演奏をきいたであらうことを物語る。ビバルディの指揮する女子孤児院のオーケストラは当時有名であつたし、ガスパリーニは一七〇八年、通奏低音

の教科書 *L'Armonico Pratico al Cimbalo* を出版してゐた。

ドメニコは一七〇九年のレント祭にはすでにローマに来てポーランドの前王妃マリア・カジミール *Maria Casimira* に仕える楽長であつた。有名な、ヘンデルとの競演は多分一七〇九年春、ヘンデルのローマ滞在中のことであろう。

ドメニコはナポリ時代すでにオペラの作曲に手をそめていたが、ローマへきてからはオラトリオを手はじめにマリア・カジミールのために毎年オペラを作曲した。しかしこれも一七一四年までであつた。金に困つたマリア・カジミールは不義理をかされた末、ルイ十四世に引き取られることになり、この年六月、生まれ故郷のフランスへ向けて出発したからである。

ドメニコはその後ジュリア数会堂 *Basilica Giulia* に地位を得、その年の末には楽長に昇任した。ここには彼の作曲したア・カペラスタイルのミセレーレ二曲が現存し、そのうち一曲ト短調のパート譜は現存する彼の唯一の自筆楽譜である。また同じ頃、ドメニコはポルトガル大使フオンテス侯 *Marques de Fontes* に仕える楽長となつてゐる。

一七一五年のカーニバルに、ドメニコはローマ市民の前に始めてオペラを発表した。(マリア・カジミールのために書いたオペラは宮廷音楽の常として非公開であつた。)カプラニカ *Capra*

「D・スカラルラッティ」ノート

pratica 劇場で上演されたこのオペラ「Ambieto」は、デンマークの王子アンブレットが悪者を処刑してめでたく幕がおりるといふオペラ・セリアであつた。その後も彼はいくつかのオペラを書いた。

一七一九年八月教会の地位を辞し、九月三日イギリスへ向けて出発した。その後、一七二一年十二月三一日リジボア *Lisbon* の教会で彼が自作のテ・デウムを指揮するまでの間のこととは不明である。この期間中で彼に関して知られているのは、一七二〇年五月三十日、ロンドンのヘイマーケット劇場で彼のオペラ「Narciso」が上演された。しかしこれを上演したのはロージングレイブ *Rosengrave* というアイルランド生まれの音楽家であつた。なお、これが、彼のオペラの上演された最後である。

一七二〇年九月一日、ロンドンで「スカラルラッティ」が演奏会を開いたがこれは、彼の叔父フランチェスコのことである。一七二〇年九月六日、ポルトガル王妃マリアンナの誕生日に、スカラルラッティのセレナーデが演奏された。

以上について、カートパトリックは、おそくとも一七二〇年八月にはリジボアについてセレナーデの演奏を指揮したであろうと考える。とにかくドメニコはポルトガル王の宮廷礼拝堂の楽長として招かれたのであつたが、同時に王弟ドン・アントニ

オと女王マリア・バルバラ Maria Barbara に音楽を教える仕事もともなっていた。

その後、ポルトガル滞在中に二回イタリアへ行ったことが知られている。一七二四年六月から二五年一月までローマに留学していたクヴンツ Quantz が、ドメニコにローマで会ったと記している。恐らく、父アレッサンドロの病氣見舞にイタリアへ帰っていたのであろう。(アレッサンドロは一七二五年十月二四日なくなつた。)

次は一七二八年五月彼がローマで結婚した時である。

さて、一七二九年一月、マリア・バルバラはスペインの太子フェルナンドと結婚した。両王家は、国境のカヤ Cayá 川の上の特設された建物の中で会見し、王女はスペイン領へ足をはこんだのであるが、スカララッティもポルトガル王ジョアウン五世 Joáo V の命によってスペインへついで行くことになつた。

スペイン宮廷の一行は三月にセビリヤについた。その後宮廷は季節ごとに各地を移動し、王太子アストウリア公夫妻即ち、フェルナンドとマリア・バルバラがマドリーにはいつたのは一七三三年十二月七日のことであつた。その後も宮廷は定期的に各地の離宮を移動していったが、スカララッティも王太子夫妻のともをして、ハーブシコードと一緒に渡り鳥のような生活を

していたことであろう。スペインへきてからのスカララッティの音楽家としての立場はそれ以前と異なつたものになつた。オペラ作曲家として、また教会音楽家として、創作活動の面では必ずしも人にすぐれた作品を書かなかつたとしても、社会的にははなやかな、人にもてはやされる地位にあつた。しかしスペインへ来てからは、当時宮廷でさかんにオペラを書いて上演していたイタリア人たちの仲間にもはいれず、また教会音楽をほとんど書いた様子もなく、まつたくマリア・バルバラの音楽教師として一生を終つた。そういうわけで、一七三七年歌手ファリネリが王妃に招かれてスペインの宮廷へ来て寵を得た時、ドメニコの不遇をあわれんだマリア・バルバラは、父ポルトガル王に頼んでドメニコを貴族にするよう取りはからつたらしい。一七三八年三月八日付けで、ジョアウン五世は「特別の理由により、ドミンゴス・エスカララッティ Domingos Escarlatti にサンチャゴ騎士団のマントを授与」したのである。ドメニコは、ハーブシコードのためのソナタ集 *Essercizi per Gravicembalo di Don Domenico Scarlatti Cavaliere di S. Giacomo e Maestro de Serenissimi Principe e Prencipessa delle Asturie etc.* を王に献呈した。この曲集の出版年代は不明であるが、一七三九年二月にロンドンで出版広告がなされてゐる。

その後一七三九年五月六日彼の妻カタリーナが死亡し、四二年までに再婚してマドリーのレガニトス通りに住むようになった。

一七四六年七月、フェリペ五世がなくなり、フェルナンドが後をつぎ、十月十日、新王夫妻は公式のマドリー入りをした。その頃、フランスの大使がパリへ送った書簡の中でスペイン宮廷にいるイタリア人の音楽家では、スカルラッティとフアリネリの二人が注目し値いと述べているが、新王即位の前後のスカルラッティの音楽家としての活動については全然伝えられていない。

一七五二年からドメニコのチェンバロ作品の写譜事業が始められ彼の死ぬまで規則的に写本が作製された。それは恐らく王妃マリア・バルバラのすすめによるものであろう。ドメニコは、かけごとにこつて借金をこしらえ、王妃が支払ってやることも多かったと云われるから、恐らくそのかわりに、チェンバロのためのソナタを作曲、浄書して献上したものと考えられる。

同じ一七五二年のはじめ、現存する彼の唯一の自筆書簡が書かれている。これは悪名高いアルバ太公の子孫で当時フェスカル Huescar 太公であったドン・フェルナンド・デ・シルバ・イ・アルバレス・デ・トルン Don Fernando de Silva y Alv-

「D・スカルラッティ」ノート

arez de Toledo にあてたものであるが、その中に「現在、私は家から出ることが出来ない^{マタ}」とのべられている。それがどういふことなのかわからないが、カークパトリックは、多分病氣だったのだろうと考えている。彼によれば、一七五四年、ドメニコがローマを訪問したという説は恐らく間違いである。ドメニコはスペインへ来てからはチェンバロのため以外にもほとんど作品を書いていない。ただ次の二曲だけが現存する。一つは、一七五四年に作製された宮廷礼拝堂のクワイヤープックに写譜されているア・カペラのミサ。他は「一七五六年に作曲された」とも「死の直前にマドリーで作曲された」とも伝えられる「サルベ・レジナ」である。

一七三二年、ヨーハン・ゴットフリート・バルター Johann Gottfried Walther が音楽事典 Musikalisches Lexikon. Leipzig. [Faksimildruck, 1953. Bärenreiter Verlag.] 出版した時、^マンデルはすでに当時高名の音楽家 ein anjetzo hochehrwürdiger, …Capellmeister であつた。しかしバルターはドメニコについて「この有名なローマの楽長を、ポルトガル王が^マ一七二八年採用し旅費として二千ターラーを支給した」とだけ記している。この記事は、他の音楽家、例えば J・S・バハ、ビバルディ、大クーブラン、ラモーなどの場合それ

く出版された作品をくわしく記録しているのに比して少し奇異に思われる。恐らく二千ターラーという金額がバルターの心理に微妙に作用したのもあろうか。(J・S・バハが一七三〇年頃ライプチヒでの年収は約七百ターラーであった。)バルターにとっては、ドメニコはチェンバロのビルトウオーゾではなく、教会音楽家・オペラ作曲家なのであった。

しかしまもなく、スカララッティはもっぱらその演奏技術のみが高く評価されるようになる。もちろんそれが彼の正しい理解ではなかったのであるが。

バーネイは一七七〇年と七二年の二回にわたって音楽史資料蒐集のため大陸を旅行した。その旅行記が一七七一年と七五年にそれぞれ出版されている (Charles Burney: The Present State of Music in France and Italy. 1771. 2nd edition, corrected. 1773. London. The Present State of Music in Germany, The Netherlands, and United Provinces. 2 vols. 1775. London.)。きこに見られるドメニコについての記事は、それほど多いとはいえないが、すでにオペラや教会音楽の作曲家としてのスカララッティは忘れられていたらしく、もっぱらチェンバロのビルトウオーゾとして、特に、早いパッセージや手の交叉によって記憶されていたらしい。かねてドメニコ・スカララッティの作品を蒐集していたバーネイは、ヴィーン

で宮廷の侍医ロージエ L'Angelier にあい、一七五六年の作曲と云われる四二曲のコピーを恵贈された。その大部分はバーネイには、はじめての作品であったが、その中には幾つかのテンポのゆるやかな曲がふくまれていた。またロージエの説明によれば、スカララッティは、晩年、ふとりすぎたため以前のよう両手を自由に交叉させることができなくなり、そのため、そのような曲を書かなくなった、ということであった。しかし、もっと重大な記述がある。スカララッティは、いつも、理論上の規則をどんく破って作曲した。そして、ある日のこと彼はロージエに向って、彼のおかすいろくの反則は耳に不愉快であるかどうかとたずねた。ロージエが、一向耳ざわりではないと答えると、スカララッティの云うことには、「音楽が、その対象とする唯一の感覚器官を書きしないということ以外には、才能ある人間の守るべき法則はない」と思ふ」(P. A. Scholes: Dr. Burney's Musical Tour in Europe. 2 vols. 1959. Oxford U.P. II. pp.86~87)

ついでながら、ルソーが「ペダンチックなフーガや二重フーガ、転回カンソンの横行を、耳がもはや許しておかないのだ。」(J. J. Rousseau: Lettre sur la Musique Française)と云ったのは一七五三年のことであった。

また、バーネイ自身もスカララッティが父の音楽の模倣に甘

んじゃないで、みすから新らしい道を切りひらいて名声を獲得し、最近になってやっと人々のたどりつき得た音楽をすでに半世紀も前に実現していたのだと、高く評価している (P. A. Scholtes: *ibid.*, II, p.230.)。

さてバーネイは、このようにドメニコの眞価を洞察していたのであるが、それにもかかわらず、十八世紀前半の音楽家に共通の宿命はスカルラッティをもとらえたのである。

歴史の世紀といわれる十九世紀の歴史学になって立つドイツではあつたがドイツ人の過去の音楽への態度は決して歴史的ではなかつた。たとえばブレンデルにとつては、ドメニコ・スカルラッティは単にチェンバロのビルトウオーゾとしての価値しかみとめられなかつた。いや、むしろドメニコを十九世紀的ビルトウオーゾと認めることによつて、大いに称讃したつもりなのであつた (Franz Brendel: *Geschichte der Musik*, 1851, Leipzig, 1903, S. 114~115.)。ブレンデルにかぎらず当時の音楽家や学者にとつては、スカルラッティの音楽の本質よりも、ロマン派の和声で理解できる作品をスカルラッティが書いたかどうかということの方が重要なのであつた。さらに、過去の、いわばゲルマン的遺産と思ひあやまれた対位的技法への感傷的なアコガレがあり、それと表裏の關係に、対位的技法の眞実への無知ということがあつた。フーガとしても、ドメニコの作

品としても立派であるとはいえない「猫のフーガ K. 30, L. 499. (K. はカークパトリック番号。L. はロンゴ番号。)」が當時もてはやされたということが右のような事情を物語っている。

十九世紀も後半にはいると音楽の研究も次第に進歩し、まず考証の段階をへて、作品の様式史的研究にいたり、近代的学問の装おいをとりはじめる。スカルラッティ研究も、まずその形式に注意が向けられるようになる。ビーン古典派のソナタそのものではないとしても、ソナタ形式の創始者と認められる (Henry Edward Krebsiel: *The Pianoforte and its Music*, 1910, Scribners', p. 97.)。しかし作品研究が楽式論として硬化すると、スカルラッティのソナタは、リート形式の一言で片づけられてしまう (シュテール屈形成「音楽形式学」1911 音楽之友社、一九五三年、一一七頁。ライヒテントリット橋本清司「音楽の形式」1911, 音楽之友社、一九五五年、一一五頁。) 理想型をひとり決めて、すべての音楽をそのいずれかに分類することが音楽学の近代科学化であると思ひがちである。このような楽式論は学問の退歩である。この道は決してスカルラッティの正しい像に通じていないであらう。

作品研究がとすれば分類学に終始しやすく歴史的展開に鈍感であることをきらい、また、いわゆる音楽文化史が雑多な事象の山に迷いこんで、あまりにも価値判断に臆病であることを

反省しながら、他方、社会科学の方法に無理解であろうとした結果生まれてきたのが精神的音楽史といわれるものであった。これはもちろんドイツ文化史学の流れをくみ、歴史主義の伝統の上に立つもので、二十世紀初めに刊行されたオクスフォード音楽史からはるかに進歩したものではあったが、しかしその方法論が音楽内の自律性に徹底できないという点に限界を持っていたのである。ビュッケンがその著「ロココと古典派の音楽」Ernst Bucken: Die Musik des Rokokos und der Klassik. 1929. の後書に、「本書は、ロマン派の音楽を扱かう次の巻とあわせて、はじめて完全な敘述となる (S.24)」と述べていることは音楽史の時代区分に関して非常に重要である。ところが、ここに見られる音楽の史的発展への洞察にもかかわらず、音楽外的な、形而上の概念で音楽の発展を説明しようとする考え方がロココやクラシックという歴史的に性格のあいまいな時代概念を温存させ、そのためにバロックとロマンチックの発展的関連にとらえられなくなっている。

ビュッケンはスカルラッティを、バロック様式の克服たるガラント様式の、鍵盤音楽における創始者と位置づける。スカルラッティのソナタにはしばしば二つの対象的テーマがあつて、いわゆるテーマ処理の技法もすでに存する。そしてこのようなテーマは、古い、バロック的な、線の中から浮かび上ってくる

ようなものではなく、はつきりしたりんかくを持つ音・個体 Ton-Individuum である。それは個の特殊の権利を持つものである。(Bucken: (a.a. O.S.17).) なお、ビュッケンが、ソナタという名称はエセルチーチにおいてはまだ用いられていないというのは誤まりである。

一九三三年、スカルラッティ研究の一時期を劃するモノグラフが出版された。前にのべたゲルステンベルクの著書がそれである。この研究によつて、

I. 一つのテーマ、単純二部形式、バロック的。

II. 複数テーマ、展開技法の出現。

III. 対照的な二つのテーマ、古典派ソナタの準備。

の三つの発展段階がスカルラッティのソナタにあることが明らかにされた。スカルラッティ・ソナタにはじめての様式的研究であつた。またゲルステンベルクは、前に述べた写譜本における、曲の配列法に注目する。つまり、同(主)調のソナタ二曲ずつの並んでいることが多く、しかも拍子やテンポの点で、(一)拍子のゆるやかな) タンツと (三)拍子の早い) ナハタンツ Nach Tanz のような組み合わせになっている場合が多い。しかし彼は、この配列がはたしてドメニコ自身の意志によるものかどうかについて疑いをのこしている (Gerstenberg: a. a. O. S. 76 ff.)。

さて、このような形式上の問題のみでなく、作曲のスタイルや音の体系などに向って研究は進められる。第二次大戦前のスカルラッティ研究は、ゲオルギイの著書 Walter Georgii: Klaviermusik. 1941. 3. Auflage 1956. (Atlantis.) S. 39~44. に簡単にまとめられている。要するにスカルラッティ・ソナタの意義はそのエスプリと輝やかしい演奏技巧、未来を志向する形式の三点にある。その靈感にみちたメロディーは比類なく、そして、殆ど二声で書かれていること、上声が常に優越していることは、結局のところ彼が本質的にソナタ向きであったことを示している。また当時の独特な装飾音 *acciaccatura* にまどわさなければその和声はさすがにまだ単純なものであった。他方、演奏技巧の面では前例のない程多くの新しいころみがなされた。たとえば、早いスケールやアルペッジョを両手にわけてひくこと、片手三度や六度・八度、またオクタープをはるかにこえる跳躍、同一音の早い繰り返し、両手交叉など。演奏技術への献身ぶりはリストやショパンにも劣らない程である。

さて、すでにビュッケンはスカルラッティをギャラント様式と規定し、またゲルステンベルクは「後期バロックのきらびやかな莊重さをスカルラッティは知らなかった」とするが、他方ドメニコをバロックの音楽家とする考え方もないではない。

「D・スカルラッティ」ノート

たとえばラング Paul Henry Lang はその著 Music in Western Civilization. 1941. (Norton.) において、ドメニコ・スカルラッティをバルデイとともにイタリア後期バロック最大の器楽作曲家 (p.48) とする。ところが一方ではまた、スカルラッティこそ対照的な複テーマを意識して用いた最初の作曲家であったと強調したり (P.H. Lang: ibid. p.59) する。もっとも、このように、論旨に一貫性のともすれば欠けているのが、不注意な間違いの散見するのと共に、ラングの音楽史の特徴である。もともとこの著書は総合的、祖述的で、独自の、明確な歴史観が欠けている点で通史としての価値を高く評価できない。

一九五五年惜しくも四五才でなくなったビュカフザー Man Fred Bukofzer は、その著 Music in Baroque Era. 1947. (Norton.) の中でD・スカルラッティにふれている。しかし「初期のものと想定されるソナタのみがバロック音楽に属する」と。ビュカフザーは、ドメニコの声部が自由に増減する作曲技法 free voiced texture に注目する。彼はここに、初期古典派への転回点を見るのである。ドメニコの作品では、対位的に作曲された部分と和声的な部分とが対照的に配置されている、というよりもむしろ、ポリフォニーはあってもなくても差支えない技法に転落している。全体を規定するものはあくま

で、ホモフォニーである (M. Bukolzer : ibid. pp.235—8.)。こうしてドメニコ・スカルラッティの技法 *texture* の意義がはじめて認識されたのである。これは、作品研究の面での大きな進歩であった。すくなくともそれまでの、楽式中心のアナリゼからは表面的な、静的な理解しか得られないのが普通であったが、ここで音楽史の原理的なものへ一歩進められたのである。もちろん、技法に注目することがそのまま音楽の史的発展の動態を把握したことはならないが、ともあれ、これは音楽内の、自律的音楽史観の前進であった。

さてビュカフザーも指導を受けたことのある、そして彼と同じ頃になくなったハンチン Jacques Handschin は自己の音楽史観をはつきり持っている点で注目される、たとえそれがラシケ流の展開 *Entwicklung* の概念から抜け出せないでいるとしても。大切なことは、彼がその展開の指導理念としての「音」に注意を向けていることである。音楽史にもっとも欠けていたのは、音楽作品の基盤への音楽内的反省であった。彼の音楽史 *Musikgeschichte im Überblick*. (1948.) (Räber.) Luzern. は、スカルラッティのソナタに、新しい音 *neuer Ton* の接近を認める。新しい音とは、もちろん、コンチヌオ和声に対する機能和解のことである (J. Handschin : a. a. O. S. 289—300)。しかしながら、ハンチンにも克服さるべき歴史主義が

非常に素朴なあらわれ方をする。それは展開史観に必然的に内在していたものではあった。つまり事情はこうなのである。ハンチンにとっては、スカルラッティはあくまでチェンバロ・ピルトウオーゾであった。そして、鍵盤楽器の音響の本質にふさわしい、声部の自由な *freistimmig* 技法が彼の特徴となったのであり、チェンバロの音楽の性格にふさわしくない故に、ゆるやかな曲を書かなかったのである。と。そして、前に述べた新しい音と自由な声部との関係が実証的 *positive* に、つまり発展的にとらえられていないのである。ここでは、チェンバロという物体がスカルラッティの音楽を規定したかのように述べられている。これはまた、何と素朴なマテリアリスムではないか。

スカルラッティの、未来を自さず音楽にもかかわらず、彼をバロックと袂別させるのは、前述のビュッケンと、アーペル Willi Apel ぐらいのようである。ただ、アーペルがスカルラッティの現存するソナタは約三〇〇曲以上 (W. Apel : *Masters of Keyboard*. 1947. (Harvard U.P.) p.164.) と述べているのはどういう理由であろうか。周到なる服部学兄もこれについては何ら註記されていない (服部幸三訳「ピアノ音楽史」音楽之友社、一九五七年、一四〇頁)。また一方では、ロマンチークの先ぶれであるというデュフォールク Norbert Dufourcq :

Le Clavecin. 1948. ("Que sais-je? No.33") p.111. や' 先駆者も後継者も持たぬ、全く孤立した現象だというケラー Hermann Keller: Die Klavierwerke Bechs. 1950. (Peters.) S. 16—17. など' スカルラッティについての評価はさまざまでまだ決定的ともいえないようだし、なかには、モーザー Hans Joachim Moser: Musikgeschichte in 100 Lebensbildern. 1952. (Reclam.) S. 261. のように、スカルラッティは原則として、一段鍵盤のチェンバロで演奏していたとか、彼の身近なところに、クリストフォリのピアノはまだなかったとかいうような誤まったことを述べる場合もすくなくなかった。

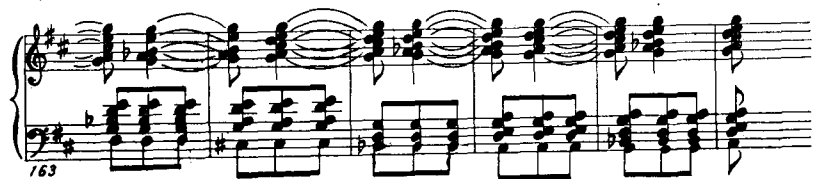
こういう状態の中で、前述のカークパトリックの著者が一九五三年、出版されたのである。彼は十年以上に及ぶ長い研究と、演奏活動の間をぬってホテルやコンパートメントにタイプライターを持ち込んで古文書をコピーするという努力と、また、マドリリーに着いて電話帳についでいたスカルラッティという人に電話をかけるとたま〜ドメニコの直系の子孫であったというような幸運にめぐまれて、今まで不正確であったり、知られていなかった多くの事実を明らかにしたのである。伝記的研究の価値高いことはいままでもないが、もっと重要なのはその作品研究の面であって、彼の研究によって、スカルラッティ

「D・スカルラッティ」ノート

のソナタのすくなくとも三分の二は、二曲一組のものと認めざるを得なくなつたし、何よりも、スカルラッティ研究のネックだった作曲年代の問題がいくらか解決の方向へ進んだのである。これまで、ドメニコのソナタ・テクストは非常に混乱していた。一九世紀以来出版された多くの曲集は時流の好みにおもねって、アト・ランダムに集められたものが多く、スカルラッティの本当の姿を理解させるにはほど遠いものであった。ピアノで演奏しやすいように記譜法を変えたり、ほしのままに移動したり、演奏効果のあがるように編曲に近い程手を入れるのは大して珍らしいことではなかった。一八三九年ハスリンガーから出版されたチェルニーの校訂版 *Samtliche Werke für das Piano-Forte von Dominic (sic) Scarlatti. Redigirt von Carl Czerny. Wien. (Tobias Haslinger. 1839.)* は全集と称しながら二〇〇曲しかなく、その中にはドメニコの作品でないものも収められているような始末だった。

一八六四年、ペーテルスよりビューロー Hans von Bülow が十八曲のソナタを校訂出版した (*Achtzehn ausgewählte Klavierwerke. 1864.*)。これは、カークパトリックによれば、スカルラッティがもつとも理解されなかった時期を代表するものである。ビューローは「声部進行の不手際なことは、それを訂正するのに大して考える必要はない程である。直行や連続五

K.119 (L.415)



度、八度などはどうしても改めなければならぬと思った」とその序文に述べている。こういう態度は、十八世紀の作曲技巧への無知と相俟って、K.119、L.415、の六一—六五小節や一六三—一六八小節などを狂気の沙汰と評するにいたる。ビューローにはこれがアチャツカトウラであることがわからなかったのである。

この奏法についてゲオキイルは「非常に早い前打ちのように、ごく短かく奏しなければならぬ」(Georgii: (a.a.O.S.42.) とのべている。つまり、



のようになる。ビェカフザーは、「和声外音は、すぐ鍵盤から指をはなして協和音のみを時価だけ押える当時の習慣 (Francesco Gasparini: L'Armonico Pratico al Cimbalo.) もあるが、これはそのような裝飾音でなく、むしろ不協和な音 (和声外音) を和声の内部に流れる持続音 inner pedal と化しているのだ」(M. Bukolzer: ibid. pp. 238—239) と説明する。デッフルクも「クレープランならばアルペジオ風に演奏するところだが、このナポリ人は、不協和音をも同時に鳴らして、和声の緊張を増大させたのだ」(N. Dufourcq: ibid. p.110) と述べている。

十九世紀的ビルトウオーソンのもう一つのやり口は、タウジヒ Karl Tausig (1871) 校訂の *Pastorale e Capriccio*. (Ricordi 128312.?) に見られる。これは K.9. L.413. 及 K.20. L.375. を一組にしたもので、そのため、もと々ニ短調で書かれていた K.9. L.413. を K.20. L.375. Eduar の同主調ハ短調に移調している。こんな組み合わせはまったく無意味なことなのだが、さらにタウジヒは校訂の域をこえて、彼にとつてはよりよい響きになるようにいろいろ手を加え、原曲と別の音楽にしてしまった。たとえば次頁の譜例にみられる如くこの十九世紀演奏芸術家の心意気に比べれば、二十世紀のピアニストたちは何と楽譜に忠実なことであろう。

一九〇六年から一九一〇年にわたってリコルデイからアレツ

K. 20. *Longo* bars 65~66

f

Tausig

f

Q Q Q

Longo
K. 20. bars 82~83

p *f*

Tausig

pp

Q *

サンマロ・ロンゴ Alessandro Longo が出版した全集 D. Scarlatti: Opere Complete per Clavicembalo. I-X e Supplemento. (Ricordi) はそれまで未刊行だった約三〇〇曲を含む五四五曲を収め、その名のおり、現存の鍵盤用作品のほとんどすべてである。各巻五十曲、補遺巻四五曲。したがってロンゴ番号は L.I.—L.500. 及び L.S.I.—L.S.45. となる。これはもちろんタウジヒ版のような純然たる実用版ではない。といって原典に忠実な校訂版でもなく、その上、現在のところ唯一の刊本全集である関係から、これは音楽学にとってはまことに迷惑な仕事をしてくれたものということになった。スカララッティ研究のおかれている原因は、どうやらロンゴの編集方法にありそうだ。

彼は、序文において、アチャットウーラの性格を持つ音はピアノでは不愉快なばかりだから多くは **カ** とし、ピアノでは無意味と思われる手の交叉は、演奏しやすいように書き改め、ペダル記号をしばしば書き加えたと言ふ。ところで、彼が誇らしげにペダル記号を云々する稚氣など物の数にも入らぬ程の重大なあやまちは、先ほど述べた彼の編集方法なのである。彼は底本に用いた写本における曲の配列をまったく無視し、自由自在に曲を引き抜いてきて組曲らしいものにまとめあげたのである。前述したように、各巻はそれぞれ五曲ずつ組曲風にまと

めて各巻が十組曲よりなる。この十の組曲の配列が、ハ長調から上昇音階的になっている。たとえば、第一巻の十の組曲の配列は C-c-D-Es-E-F-Fis-g-A-B となっている。(補遺四五曲は組曲にまとめられていない。つまりこれらは、一〇〇の組曲の中にはいれなかった半端もの、余計のものなのである。) このように配列された曲に通し番号をつけたのであるから、ロンゴ番号は、曲をアイデンティファイするためには、現在のところ、用いざるを得ないのだが、その無意味なことはバハのカンタータ番号といひ勝負である。さらに、彼の編集した全集索引 Scarlatti Indice Tematico delle Sonate per Clavicembalo. (Ricordi.) もソナタを調子によって分類し、さらに拍子によって分類しているので、ロンゴ番号とも大して関係なく、作品研究には非常に利用しにくい。ただ、ロンゴが、組曲らしく五曲一まとめにするのにしめした精進ぶりにはまったく敬服するが、その休むにも似た無益な努力がもう少し問題意識をともなっていたならば、と惜しまれる。

一九三三年、ゲルステンベルクが、彼の研究を発表した時、ロンゴ版にもれていた五曲を出版した。この D. Scarlatti : 5 Klaviersonaten. (Bosse.) 1933. に収められているのは、K.452, K.454, K.204a, K.204b, K.357, **カ** の **カ** K.357 49 L.S.45. の全曲である。

次に、一九三九年、ニュートン Richard Newton が D. Sc. arlati, 4 Sonatas for Harpsichord. (Oxford U. P.) を出版した。そのうち、はじめの三曲はカークパトリックによつて K.142, K.143, K.144. と番号を打たれたが、最後の一曲はドメニコの作品と認められなかった。なお、ゲルステンベルクは、カークパトリックの著書の書評 (Die Musikforschung VII 3, 1954, S. 342~344.) にさうしてこの三曲 K. 142. 144. をドメニコの作品とは認めがたいと云つてゐる。

このほかに、現在未刊の小曲が二つ、前述のカークパトリックの著書の一五〇頁と一五二頁にのせられてゐる。一つはモスホット K.94. 他は K.79. L.80. と一對になるモスホット K.80. 。

さてカークパトリックがスカラルラッティの作品と認めた曲の通し番号は五五五までである。それを二十世紀の刊本で求める。

ロンゴ版 五四五曲。

ゲルステンベルク版 三曲。

この版の五曲中、一曲はロンゴ版補遺巻の第四五曲である。

また、K. 204a, K.204b. とされた二曲は、K. 番号計算としては一曲に扱かわれるから、結局、K. 番号計算とし

「D・スカラルラッティ」ノート

ては三曲となる。

ニュートン版 三曲

四曲中一曲は偽作として。

カークパトリック版 二曲

前述の彼の著書に採録されたもの。

計 五五三曲

これではまだ二曲足りないが、それは十八世紀の刊本にのみ見られる(と思われる)ものである。

ローゼングレイブ版 一曲 K.41.

Roseingrave: XLII Suites de Pièces pour le Cavec-
in. en deux volumes. Composées par Domenico Sc-
rlatti. 1739. London.

ボイバン版 一曲 K.97.

Pièces pour le Clavecin par Domenico Scarlatti. troisi-
eme volume. 1742?—1746? Paris. (Boivin.)

計 五五五曲

なお、この他に、L.75. と対になるスキモスホットが一曲、一七四二年に作製され現在メネッソニアのサン・マルコ図書館に保存されている写本 Ve. XIV にあるが、これは、L.75. とあわせて K.78. とされるので K. 番号計算からは除かれる。もちろん、この曲は、二十世紀の刊本

では入手できない作品である。

スカルラッティ・ソナタの自筆楽譜は現存しないので、カートリックがナンバリングに際してその底本としてよりどころにしたのは、スカルラッティみずから出版した「エセルチーチ」(前出)と、スカルラッティが作製させた写本とを主として、他のごく小数の作品については十八世紀の写本や刊本などである。

「エセルチーチ」に収められているのは三十曲 K.1—K.30.のみである。これは、ポルトガル王ジョアウン五世に献呈されているので、彼が王に仕えていた一七二九年までに出版された(M. Bukofzer: *ibid.* p.236)とも考えられるが、カートパトリックは、一七三八年であるとする。なぜなら、この刊本には Don Domenico Scarlatti Cavaliere (*sic*) di San Giacomo と印刷されていて、ドメニコがジョアウン五世によって騎士に叙せられたのは一七三八年春のことだったからである。一方、この年以後ではない理由として、一七三九年ロンドンで彼の崇拜者ロージングレイブが前述の曲集を出版したことがあげられる。このなかには「エセルチーチ」の三十曲がそのまま含まれていることから、*「エセルチーチ」*の出版はそれ以前であろうと考えられるのである。

スカルラッティはマリア・バルバラのために豪華な写譜本を作製した。一七四一年と四九年の各一巻。一七五二年から五七年にかけて十三巻。計十五巻四九六曲が現在、ベネツィアのサン・マルコ図書館 Biblioteca Marciana に保存されている。ただし、この図書館で写本に巻数を打った時、一七四二年のロビーを第十四巻、四九年のを第十五巻としている。(この写本を Ve. と略記する。)

このほか、おそらく作曲者が使用するつもりで作製されたと思われる写本が十五巻四六三曲(一七五二年—一七五七年)がパルマの Conservatorio Arrigo Boito の Biblioteca Palatina に所蔵されている。(これを Parma と略記する。)これらの最後の十二曲はベネツィアの写本には見られないもので、最後の作品であることは、まず間違いない。

ソナタという名称は、これらの刊本や写本にすでに用いられている。また、ロージングレイブ版に「組曲」というのは、作曲者の関り知らないところである。

カートパトリックはナンバリングにさいして「エセルチーチ」三十曲(一七三八)、ベネツィアのサン・マルコ図書館蔵の写本第十四巻 Ve. XIV. (一七四二)、第十五巻 Ve. XV. (一七四九)、及び第一巻より第十三巻まで Ve. I—Ve. XIII. (一七五二—一七五七)、パルマのボイート音楽院図書館の写本

Parma XV. (一七五七)の最後の十二曲を、今のべた順にならべ、右以外の写本や刊本をそれらの年代に就いて、中間にはさんで通し番号を打ったのである。たとえば、ロージングレンイブ版は一七三九年に刊行されたことが明らかであるから、「エセルチーチ」と重複する二十曲を除いて、残る十二曲をK.31-K.42.と)、Ve.XIV.に先行させた。このような方針による作品番号はたしかに作曲年代を指すものではなく、ゲルステンベルクの評するように、単に写本製作の年代を意味する(Die Musikforschung (a.a.O.)にすぎない。しかし、相対的な作曲年代を問題とする限り、K.番号はそれほどすてたものではない。むしろ、スタイルやテクスチャーによって整理し、独善的なナンバリングが施こされ、それに作曲の実年代をこじつけるようなことをしていたらかえって、ロンゴ番号に負けず劣らずの結果になっていただろう。底本の製作年代順に、そしてその配列のままに番号が打たれていることはこの場合としては合理的というべきだろう。ただ、Ve.XIV.にはスタイルから見ても、あきらかに「エセルチーチ」以前と思われるものが約四十曲ある(後述)。それらはダンス組曲やフーガ、トッカータ風のものが多く、Ve.XV.やVe.I.以後の作品と形式や作曲技法の点でことなる。

さてベネツィアの写本の製作がはたして作曲と時期的に平行

していたものか、それとも以前に作られたものを後に蒐集コピーしたものか、が問題となる。ゲルステンベルクは、青年時代すでにチェンバロの名手と聞かえたドメニコが五〇才を過ぎてから急に五〇〇曲にのぼるソナタを作曲しはじめたとは考えられないと云う。そしてこれがまた、そのまま、K.番号に大して価値を認めない理由なのである(Die Musikforschung, a. p. O.)。もちろん、これについては、はっきりした文献的根拠はない。しかし、十八世紀までの音楽家の活動が、創作面でも演奏に関しても、いかにその地位なり職業なりに密着していたかを考えると、一七二九年スペイン入りを境に、彼の作品のジャンルが一変したとしても決して不思議はない。むしろそれが当時としてはあたり前なのであった。カークパトリック番号は、若干の保留条件をつければ、ほぼ作曲年代を(もちろん実年代ではないとしても)示すものである。

さて、カークパトリックは、一七五二年に作製された ParmanW. K.200 前後から、ほぼ、作曲年代と写本製作年代とが一致すると云う。その理由として、一七五二年のこのコピーは、一七五三年のVe. III.と内容が一部重複する。Parma IV.の残りとはVe. V.の大部分が重複し、以後両者の内容は次第にかき合ってくる。そして、Ve. XI-XIII.とParma XIII-XV. (一七五六一五七)はほぼ一致する。また、「エセル

ルチーチ」を Ve. XIV. の音域は $A_1 \sim d^5$ 五四鍵であるが、Ve. VIII. (一七五四) には $F_1 \sim f^2$ 六一鍵を要するもの K. 387. I. 175. が出てくるのをはじめとして、一七五四年以後の写本には五オクターブを要するものが多い。そしてこの時期になると手の交叉する作品は皆無となる。(前に引用したバーネイの記事がこれを説明するのではなくて、当時マリア・バーバラが使用していたチェンバロ十二台中、六一鍵の楽器は一段鍵盤であったらしい、という事実の方が手の交叉しなくなった理由であろう。手の交叉は二段鍵盤ではかなり平易な技巧であるし、また、スカルラッティの作風では二段鍵盤による音色の変化が得られなければ両手交叉が無意味である場合が多い。) しかし、これらカートパトリックのあげる理由は、作曲の絶対的実年代を認めさせるにはもちろん十分ではない。

さて作曲技法の発展をこまかく段階づけたり、またその年代にこだわるとは誤まりをとめないやすいが、カークパトリックの主張する年代をあくまで一応の目安とし、あくまで相対的なものとして、その発展を次のように区分することは研究に役立つことが大きいだろう。

I. 初期。

K. 31-K. 42, K. 58-K. 64, K. 70-K. 83, K. 88-K. 91, K. 93

K. 94.

II.

Essercizi (1738) K. 1-K. 30

Ve. XIV. Q. 1 編 (1742) K. 43-K. 57, etc.

Ve. XV. (1749) K. 98-K. 138

Ve. I., II. (1752) K. 148-K. 201

III.

Ve. III.-Ve. VII (1753-4) K. 206-K. 355

IV. 後期。

Ve. VIII.-Ve. XIII. (1754-57) K. 358-K. 543

Parma XV. (1757) K. 544-K. 555

ロンゴの全集は恐らく誰でもが手もとに置いてゐるとは限らないだろうから、もっとありふれた実用版の若干について、K. ナンバーを対照させてみよう。

一九〇九年ペーテルスよりザウアー Emil von Sauer の出版したソナタ集 25 Sonaten の内容は、表 1 に示す。

この曲集は、テンポ記号が多少変えられているなど原典に忠実でない点があるが、「エセルチーチ」の曲が十四曲まとまっている点で便利である。

ロンゴが一九一六年、リコルディより出版したソナタ集 25 sonate の内容は、表 2 に示す。

第三表

ロココ集 No.	K.No.	L. No
24	487	205
25	450	338
26	113	345
27	460	324
28	20	375
29	11	352
30	17	384
31	9	413
32	27	449
33	430	463
34	96	465
35	519	475
36	420	S.2
37	162	※21

※ ロココ曲集ではこれのみ、ロココ番号が脱落している。

第二表

25曲集	K.No.	L.No.
1	380	23
2	64	58
3	159	104
4	481	187
5	377	263
6	460	324
7	169	331
8	450	338
9	113	345
10	20	375
11	438	381
12	9	413
13	141	422
14	33	424
15	175	429
16	531	430
17	446	433
18	96	465
19	519	475
20	13	486
21	523	490
22	202	498
23	513	S.3
24	441	S.39
25	30	499

第一表

サヴァー 版 No.	K.no.	L.no.
1	4	390
2	11	352
3	3	378
4	1	366
5	9	413
6	8	488
7	430	463
8	259	103
9	27	449
10	25	481
11	173	447
12	159	104
13	19	383
14	551	396
15	20	375
16	519	475
17	113	345
18	17	384
19	29	461
20	487	205
21	523	490
22	22	360
23	96	465
24	450	338
25	30	499

服部幸三氏が音楽之友社の世界音楽全集のロココピ
 アノ曲集に収められたソナタは、第三表に示す。

これらの表で明らかなように、多くのスカララッテ
 イ・ソナタ集は様式的的研究にはまったく不適當であ
 る。現在のところ、カークパトリックの校訂版 D.

Scarlatini: Sixty Sonatas. 2 vols. (Schirmer.) 1953.

がK・ナンバー順に配列されて便利である。ただ、原譜に忠実であるので、二段鍵盤のために書かれた作品の場合、ピアノでのサイト・リーディングに向かない記譜法もそのままのこされている。

あとがき

かねて十八世紀におけるコンチヌオ和声から機能 and 和声への発展に関心を持っていたので、その面からスカルラッティ・ソナタを論じるつもりであつた。ところが五〇〇曲以上のソナタをカークパトリック番号順にならべなおしてアナリーゼするには時間的に間にあわなくなつたので予定を変更して急にこのような小論にまとめた。これは、いわばその大部分がノリとハサミのおかげをこうわり、かつ、筆者としては音楽学以前といふべき内容であり、また研究史的な部分も、これまた、以前から、まとめたいと思つていたものの、それにスカルラッティに関連してふれるつもりはまったくなかつたことだけに、重要な文献がかなり脱けていて、非常に杜撰なものになつてしまつた。そういうわけで、これは名證自称雑記なのである。後日を期する次第である。なお、カークパトリックの研究に非常に多くを拠つているが、その頁数を一々記すことはしなかつた。

(本学助教 音楽史)