

ドメニコ・スカルラッティの“Essercizi per Gravicembalo”における構成概念 —総合的様式分析の視点から—

原田 宏司

作曲家が自らの音楽的イメージやメッセージを楽曲として構成する場合、その構成物は形式や様式を生み出す。最近の文部科学省による学習指導要領の改訂に伴い、小学校音楽科に新たに登場した「音楽づくり」という領域は、音を意味ある文脈に構成するプロセスを重視するという観点から、特に注目される。なかでも音を音楽へと構成する要素や仕組みに気づかせたり、多様な構成の面白さに触れさせる活動は、子どもの主体性や創造性を啓発するという面からも、これまで見られなかった新しいアクティブな取り組みである。表現手段としての2部構成や3部構成の音楽史上の成立は、主に西洋バロック時代から古典派の時代の所産である。とりわけドメニコ・スカルラッティの鍵盤作品は、同時代のC.Ph.E. バッハらと並んで、その成立過程を知る重要な事例である。この小論では、ドメニコ・スカルラッティの代表的な鍵盤曲集である『チェンバロのための練習曲集 *Essercizi per Gravicembalo*』に焦点を合わせ、彼の創作意図の究明を目的としたい。

キーワード：ドメニコ・スカルラッティ、『チェンバロのための練習曲集』、
総合的様式分析、構成概念

はじめに

ドメニコ・スカルラッティ（1675-1758 以下、スカルラッティ）が、スペイン王妃マリア・バルバラの音楽教師としてスペインに赴いてから9年目となる1738年、ポルトガル国王ジョアン5世は、スカルラッティにサンチャゴ騎士団（キリスト騎士団 *Ordem Militar de Cristo*）¹⁾の称号を与えた。その返礼としてスカルラッティが直ちにジョアン5世に感謝の意を込めて贈ったのが“*Essercizi per Gravicembalo*”（以下、*Essercizi*）²⁾と称する30曲からなる印刷譜である。扉ページの口絵には、当時名声を馳せた画家、ヤコボ・アミコーニの版画が見える。次のタイトルページの

下方には、バロック風縁取り中に“*Curarum Levamen*”（憂いを払う玉串）という標語とチェンバロが逆向きに描かれている。巻頭には、当時の慣例に従って国王陛下に対する恭しい献辞があるが、それに続く序文は、スカルラッティが広く読者に向かって自らの心情を語りかけたもので、数少ない彼の創作態度を知る貴重な一文となっている³⁾。印刷された場所は、ヴェネチア、ロンドン、アムステルダムと異説はあるが、1738年から翌年初めにかけてロンドンで出版されたことは、関連資料からほぼ確定されている⁴⁾。

スカルラッティは、生涯にわたって555曲を上回る鍵盤ソナタを書いたが、今のところそれを裏付ける自筆譜の存在はなく、多くの筆写



譜と若干の印刷譜によって伝承されているに過ぎない。その中でスカルラッチェ自らが序文を書き、少なくとも編集に携わったという意味で、信頼に足る資料はこの *Essercizi* のみである。そこで、今回は *Essercizi* に収められている鍵盤ソナタの構成概念をラレーノ大宮の「総合的様式分析」を通して明らかにし、それを他の主要な分析と比較しながら、1738年当時のスカルラッチェの構成概念を照射することを目的としたい。それを尺度にして、さらにその前後の時期に書かれた鍵盤ソナタの様式批判への手がかりができることを願うものである。

1 “Essercizi” とソナタ

Essercizi という名称は曲集に対して与えられた名称であり、個々の楽曲はソナタと呼ばれている。ソナタという名称が最初に音楽の文献に現れるのは13世紀に遡るが、16世紀中頃になると、楽曲のタイトルとして頻繁に用いられるようになる。「cantare 歌う」に対して「sonare 響かせる、鳴らす」を器楽曲に用いるようになったのがその語源とされる。したがって、バロック時代には、特定の楽曲形式を表すものではなく、シンフォニア、パルティータ、トッカータ、コンチェルトなどの器楽曲が、ソナタの名で呼ばれることも珍しくない。スカルラッチェの場合、ソナタの名称は鍵盤曲に対して与えられているが、同様にハープシコード、クラヴィコード、もしくはピアノのための作品に、ソナタという名称をつけた作品は、1730年代から40年代にかけてきわめて顕著になる。代表的なものだけを取り上げても、ヘンデル (1732)、デュランテ (1732)、テレマン (ca.1736)、D. スカルラッチェ (1738-39)、ペシェッティ (1739)、レノッテ (ca.1740) E. バッハ (1742)、F. バッハ (1745) など、枚挙に暇がない。や

がてハイドンに至るこの流れには、ピアノソナタに向かう形式構造の確かな足取りを見出すことができる。

鍵盤ソナタには、こうした器楽曲という意味合いのほか、過渡期においては、慣例的に特定の意味を含んでいることも少なくない。例えば、イギリスでは、ソナタは練習曲 (*Lesson*) と同義に用いられたし、フランスではクラヴサン曲 (*piece de clavecin*) と同義であった。同様にヴィーンではディヴェルティメント、スペインやポルトガルではトッカータの意味合いを持っていた。このように見ると、スカルラッチェの最初の印刷譜が *Essercizi* のタイトルの下に、イギリスで出版されたことは、決して不思議ではあるまい。

しかし、スカルラッチェが29曲のソナタと1曲のフーガを収めた曲集に対して *Essercizi* (練習曲) という名称を与えた理由には、やはり王妃バルバラの練習教材という意図が根底にあったものと推測される。

Essercizi の30曲は、スカルラッチェの主要写本であるパルマ写本とヴェネチア写本には含まれていないが、ミュンスター写本には18曲、ヴィーン写本には12曲の重複がみられる。また、*Essercizi* 出版の直後にロージングレイヴが出版したクック版には、*Essercizi* の30曲も含まれている⁵⁾。なお、今回の分析には、カークパトリック編によるファクシミリ版を用いた⁶⁾。

2 分析方法の検討

スカルラッチェの鍵盤ソナタは、音楽様式上、バロックから古典派への過渡期的特徴を示すものとして、早くから多くの人々の関心を集めてきた。ベントン、ダヴィドソン、ゲルステンベルグ、カークパトリック、シエンカー、シェヴェ



ロフ、ボイドらは、とりわけスカルラッチェの鍵盤ソナタにおける形式構造に焦点を当て、さまざまな考察を行った⁷⁾。また、ソナタそのものに関する文献や、一般の音楽通史でも、多かれ少なかれスカルラッチェは登場し、ソナタとかわりを持つ形式的特徴について言及されるのが通例である。

しかし、スカルラッチェのみならず、他の作曲家も含めて、形式を客観的に比較分析する際の尺度を明確に設定するとなるとなかなか困難である。確立した古典派ソナタ形式の枠内で評価すると必ずや多くの例外が生ずるし、スカルラッチェの独自性のみを追究すると、成立過程での比較の基盤を見失うことになりかねない。

今回採用するラルー/大宮による「総合的様式分析」⁸⁾は、このあたりの問題を柔軟に解決してくれるものとして期待される。ラルー/大宮は、音楽作品における様式を、サウンド、ハーモニー、メロディー、リズムなどの音楽的要素によって、グロウス・プロセスという作品全体を作り上げている独自の音楽的特徴と捉え、それらの視点を有効かつ組織的に使って作品理解を深める効果的な方法を提唱している。その手法は、まずタイムラインを作成し、曲の組み立てのプロセスを概観するところから始まる。次に枠組みに基づいた組織的観察がディメンションの設定、シェイプとモーションという側面からの音楽のアクティブな動きの観察へと進められ、グロウス・プロセスという総合過程の観察に至る。これらの分析によって、音楽作品を組織している要素が相互にどのように関連し、機能を果たしているかを知ることが可能となる。このような手順を踏むことによって、作品が持っている様式的特徴を評価し、作品の特徴を時代様式の中に位置づけることができる。発想としては、シェンカーの「前景」「中景」「後景」という段階的な分析方法と似ているが、背景を

取り除いて核を抽出しようとするシェンカーとは逆に、あらゆる要素を包括的に観察しようとしている点に特色があり、それが「総合的様式分析」の所以ともなっている。

3 “Essercizi” の分析

ラルー/大宮の「総合的様式分析」の手法におけるメリットは、様々な要素を記号化して記入し、多面的な様相を総合的に観察できる点である。ここで「総合的様式分析」の全貌を説明する積りはないが、さまざまな機能が記号化されてタイムライン（図表）に示されるので、今回の分析に直接関係のある記号の意味を説明しておきたい。なお、細部の表記は、スペースを短縮するため、若干の変更を伴っている箇所がある。例えば、調性の表記は、全て英語表記ではなく、文字数の少ないドイツ語表記に改めた。

<タイムライン>

時間的経過を追って、曲の内容、観察の結果を記入する図表

<主要シンボル>

グロウス・プロセスの観察を示すために必要な主要な機能シンボル

P：主要機能部分。通常の場合、主要な材料をもつ主要主題部分。

T：経過的機能部分。転調領域が明瞭でない場合や、安定的でない機能の場合も用いる。

S：副次的な機能部分。対比的な機能の部分にも用いる。

K：終結機能部分。大きな構造部分に段落を与える機能を持つ。

各機能部分が複数ある場合は、シンボルの前に番号づけする（例、1S,2S・・・）。後につける場合は変化形を示す（例、T1,T2・・・）。

<下位機能シンボル>



フレーズ・シンボル：a,b,c

サブフレーズ・シンボル：x,y,z,v,w

メロディー・モチーフ：m

リズム・モチーフ：r

ハーモニーや伴奏パターンの副次要素：h

＜派生の原則＞ S < P : S は P の素材から派生。

＜その他の記号＞

CK：終止のカデンツ

連（主）（属）：主音または属音のオルゲルブ
ンクト

刺連：刺繍音の中に連打音を挿入

交：手の交差

換：手の位置を換える

「：不完全小節

＜表 1＞は、Essercizi 中 29 曲のソナタの分析である。各ソナタの冒頭に、曲番（カークパトリック番号）、調性、拍子、小節数（前半：後半）、速度標示、音域を示した後、タイムラインを表示する。

＜表 1＞ Essercizi の分析表は、論文末を参照されたい。

4 分析内容の検討（類型化への試み）

スカララッティの場合は、PTSK 構造が必ずしも明瞭ではないが、楽曲はモチーフの連鎖による段落構造に基づいていることから、それに該当する部分を当てはめることは可能である。

ラルー / 大宮は、これらの PTSK 構造を持つ 2 部分シェイプを、①単純な二部分シェイプ (Simple two-part Shape)、②多主題の 2 部分シェイプ (Polythematic two-part Shape)、③楽想展開を持つ 2 部分シェイプ (Developed

two-part Shape) に分けている。

これらの要素は、いずれも古典派ソナタの成立に欠かせない要素であるが、筆者は、この 3 つの分類概念を念頭に置きながら、Essercizi の実態を把握するためにより相応しいと思われる次の観点から分析を試みることにした。

- ① に関しては、ハーモニーの緊張関係がシェイプに強く貢献してり、前半が主調から属調に転調し（短調では平行調）、後半で属調（平行調）から主調に戻るといった形式の大きな枠組みの中での調関係を問題視する。その場合、S が終止調と一致するものに◎、大枠は変わらないが、S と終止調が合致しないものに○、途中で転調するが、基本的に同一調で貫かれている場合には△、全く想定外の調設定の場合は×とする。
- ② に関しては、楽想（主題）の性格をチェックポイントとする。主題としての独立性は必ずしも強いとは言えないが、P と S に対照的な意図が強く反映されているものに◎、相違はあってもそれほど強くないものに○、基本的に同じイデオロムに基づく場合は△とする。
- ③ に関しては、前半の P またはその他の動機（主題）素材が、後半において転調やシークエンスなどの扱いによって展開されているかどうか問われる。意図的な転調や楽想の展開、即興的性格などの展開的意図が強い場合には◎、意図は見られるもののそれほど強くない場合には○、展開的意図がほとんど感じられない場合には×とする。それらの分析結果は、次の表 2 の通りである (La Rue / 大宮の欄)。



＜表 2＞ 鍵盤ソナタの類型の比較

K 番号	La Rue/ 大宮			Gers.	Kirk.
	①	②	③		
1	△	○	◎	1	A - b
2	◎	○	○	2	A - b
3	◎	○	○	3	A - b
4	△	○	◎	1	A - b
5	◎	◎	◎	2	A - b
6	○	◎	◎	2	A - b
7	◎	○	◎	2	A - b
8	△	△	×	1	A' - a
9	◎	◎	○	3	A - b
10	△	◎	◎	2	A' - b
11	△	◎	○	2	A - b
12	△	△	○	2	A - b
13	◎	◎	◎	2	A - a
14	◎	◎	◎	2	A - b
15	◎	◎	◎	2	A - b
16	◎	◎	◎	3	A - b
17	○	◎	◎	3	A' - b
18	△	◎	◎	2	B - b
19	×	◎	◎	2	B - a
20	○	◎	○	2	A' - b
21	◎	◎	◎	3	A - a
22	△	◎	◎	2	A' - b
23	◎	◎	◎	2	A - a
24	◎	◎	◎	2	A - b
25	△	○	○	2	A' - a
26	△	◎	◎	2	A - a
27	◎	◎	◎	3	A - b
28	○	◎	◎	2	B - b
29	◎	◎	◎	3	A' - b

ラルー / 大宮の PTSK 構造と関係する 3 つのシェイプは、西洋音楽史上でのソナタ形式の発展段階と少なからず関係がある。つまり、調構造の枠組み（長調では属調、短調では平行調）の設定は、ソナタ形式の成立には不可欠の要素であり、S 主題の提示が調の変化と合致することが条件となる。また、S 主題（動機）は、T 主題（動機）と対立関係にあり、対照的な性格を保持しているかどうかとも劇性を生む要因と

なる。展開的要素は、後の展開部に発展する部分であるが、カークパトリックの言うまさに Excursion 回遊部で、スカルラッチェの場合、単に関係調にとどまらず遠隔調への思いがけない転調や、主題や動機素材の展開を生み出す。即興的要素が加わることも珍しくなく、多面的なきらめきを放つ vamp そのものといってもよい。その後の再現の状況によっては、3 部形式への萌芽を見ることになるが、スカルラッチェの場合、P から S を再現するという意図を見出すことは困難である。この理由から、2 部形式という図式が、Essercizi における創作の構成的基盤として念頭にあったことは否定できない。

①の調設定に関しては、29 曲中◎が 48%で、ほぼ半数を占めており、調設定の定石に向かう確かな傾向を示している。残りの半数強が S と終止調が合致しておらず、中でも基本的に同一調を保持している割合が 35%とかなり高い。調性の維持・確保について特に言及しておきたいのは、随所に出現する主音や属音のオルゲルポイントであり、頻出する終止のカデンツである。それはまるで度重なる転調の末に調の迷路にさしかかっても、進むべき調性の支えを確実に示してくれる道先案内板のようなものである。

終止のカデンツは $IV(\Pi^2) - I^2 - V_7 - I$ の定型を頻繁に使用するもので、K に入る前や K の中で使用されることが多い。

②の主題（動機）の性格に関しては、基本的に同じイデオムで貫かれているものは 29 曲中 2 曲のみで、残りの 93%は何らかの対照的意図を保持している。その中で、72.4%が著しい対照性を持っているのは注目すべきである（代表例 K21）。スカルラッチェの場合、何れの曲も主題としての独立性は弱い、ブコフツァーの指摘するバロック風継続性からは一線



を画しており、むしろ単発的な動機の連鎖が特徴として挙げられる。スカララッティは動機を繋げる際に、同じリズムによる和音の交互奏を巧みに取り入れているのは、スペインやポルトガルの民俗音楽の影響が色濃く反映されたものとみなされる⁹⁾。

③の展開的な意図に関しては、関係調、遠隔調を含む継続的転調、PやS素材による動機の展開、即興的ゼクエント、など多様であるが、72.5%の曲でスカララッティ独特の展開技法が發揮されている。特に即興的ゼクエントは、同音反復のリズムの中に、万華鏡を見るような瞬時の変化を生み出す面白さや、手の交差などの技巧を伴いながら音の遊びを味わうスリルに富んだ動きまで、多種多様である。この種の代表例としてK23を挙げておきたい。

5 鍵盤ソナタの類型の比較

スカララッティの鍵盤ソナタの類型に関しては、すでに注目すべきいくつかの研究が存在するが、その中からゲルステンベルクとカークパトリックの2つの代表的分類を取り上げて比較考察することにした。

1) ゲルステンベルクの分類

この著書は1933年に著されたものであるが、基本的な尺度を提供するものとして、未だに強い影響力を得ている。ここでもゲルステンベルクは全てのスカララッティのソナタを2部形式の枠内で整理しており、次の3つのタイプに大別している¹⁰⁾。

第1のタイプ

単一主題（またはモチーフ）で書かれているのが大きな特色で、均衡のとれた2部分からなっている。複縦線の後、第二部は第一部の冒頭主題で開始することが多く、再現部は伴わない。曲全体にバロックの組曲をおもわせるよう

な、16分音符の継続的動きや、模倣的な扱いが目立つ。

第2のタイプ

種々のモチーフ・グループの連鎖からなるもので、これらのモチーフ・グループは、原則として同等の重要性を持っている。第二部の開始は、概して第一部の模倣か新たな素材の自由な扱いで始まるが、後半では第1部の後半を部分的に再現する。

第3のタイプ

古典派ソナタに一段と近いもので、主要なモチーフ・グループと副次的なモチーフ・グループとの間に表現の対照が生じ、全体が統合化されてくる。

ゲルステンベルクの3分類は、ラルー／大宮の3分類と大筋で似通っているが、前者が主題素材を重視しているのに対して、後者は調性構造を重視している点で違いを見せている。〈表2〉には、ゲルステンベルクの分類概念に従って、筆者が分類した結果を掲げた（Gers.の欄）。

2) カークパトリックの分類

カークパトリックは、スカララッティの鍵盤ソナタを納得いくように類型化することは不可能としながらも、閉鎖ソナタ、開放ソナタという判別しやすい分類を掲げている¹¹⁾。次にその要点を記す。

A 閉鎖ソナタ

前後2部分の冒頭が、それぞれ同じ主題素材で作られている曲のことで、前後2部分における主題素材の順序、長さの面で、互いにどの程度一致しているかによって、「対称的」と「非対称的」の2つに分ける。対称的なソナタには回遊部が含まれていないのに対して、非対称的ソナタは一般に回遊部を含んでおり、主題素材が拡大されたり、縮小されたり、省略されることもあれば、出現の順序が変えられたり、



新たな素材が加えられたりすることもある。

B 開放ソナタ

前半を開始する主題素材が、後半の開始に用いられないソナタのことで、一般に非対称的であり、回遊部は大きなウエイトを占めている。開放ソナタは、主として回遊部の扱いから自由型開放ソナタと、凝縮型開放ソナタとに分けられる。前者は、回遊部で新しい素材を用いたり、前半の素材と新しい素材を混合したりすることも珍しくないが、後者は、前半で現れた素材を用いている。

〈表2〉の記号は、A=閉鎖型、a=対称的ソナタ、b=非対称的ソナタ、B=開放型、A'=Aの変化形をそれぞれ表している。〈表2〉のKirkの欄には、筆者のおこなった分析結果を掲げた。

カークパトリックは、このほかにも主題素材の処理という立場から、3種類の主要な伝統的手法を掲げているが、この分類は内容的にほぼゲルステンベルクに該当するものであり、ここでは省略したい。

6 総合的考察

表2で取り上げた3種類の類型による分類は、それぞれ特徴を持っており、焦点の合わせ方によって、さまざまな局面が現れてくる。

まず、ゲルステンベルクの分類によれば、Esserciziの29曲のソナタは、10.3%が第1のタイプ、65.5%が第2のタイプ、そして残りの24.2%が第3のタイプに属する。つまり、曲全体は、単一主題的(Monothematic)で、継続的なリズムの流れを特色とする第1のタイプは1割強で、ほぼ同等の重要性を持つ対照的なモチーフ・グループの連鎖から組み立てられているものが大半を占めていることになる。

第3のタイプは、モチーフ・グループの数の減少により、主要なモチーフ・グループと、副次的なモチーフ・グループとの間に明確な表現の対照を生むもので、歴史的な動向からすれば、次の時代を担うものであるが、24.2%のソナタは、早くもEsserciziにおいて、その兆候を示していることになる。

カークパトリックの分類に従えば、前半と後半が同じ素材で開始する閉鎖ソナタは96.6%を占め、開放ソナタに属するものは3曲のみである。K8, 10, 17, 20, 22, 25, 29に関しては、後半がやや変形的な扱いで厳密には同一ではないため、A'として分類したが、基本的に同じイディオムに基づくものと解される。「対称的」か「非対称的」かに関しては、後者が圧倒的に多く、71.4%を占めている。これは規模の大小を問わず何らかの展開の要素を含むもので、ラルー/大宮の分析③(72.3%)ときわめて共通性が高い。「対称的」ソナタは5曲(17%)と限定されているが、前半・後半とも同じ順序でPTSK構造が現れる10曲(ラルー/大宮)に関しても、単調を避け変化を好む傾向が示されており、スカルラッチェのポジティブな創作態度を示すものとして注目される。これらの視点の異なる3つの分析結果を総合すれば、Esserciziの特徴を次のように要約することができるであろう。

各ソナタは、ほぼ同等の重要性をもつモチーフ・グループの連鎖(多主題)で構成され、PTSKの機能をもつ構造から成り立っている。Sに該当する部分では、終結調性である属調(単調では平行調)を伴って現れるケースと、基本的に同一調に収まっているケースが半々である。第2部の開始は、第1部の冒頭と深い関係にあり、小規模ながらほとんど例外なく転調する回遊部を持っている。第2部で属調に転調した場合には、後半で再びSの部分が終結



調性を伴って再現される。また、若干のソナタでは、主要なモチーフ・グループと副次的なモチーフ・グループの間に表現の対照が生じており、新たな主題の性格形成として注目される。

おわりに

今回は、バロック期から古典派への移行期に作曲された *Essercizi* (1738) の構成概念に焦点を合わせ、ラルー／大宮の「総合的様式分析」を通して、スカラッチェの創作意図の究明を試みた。スカラッチェにとって形式構造とは自らの音楽的イメージを表現するための器ではあるが、その内容はきわめて斬新、かつ独創性あふれるもので、ソナタの魅力は、必ずしも器の新旧に左右されるものではないことが確認された。むしろその中に注がれるアイデアの新鮮さ、独創性、奇抜さなどがスカラッチェのソナタの存在を特徴付けていると理解してもよいであろう。

Essecizi に関しては、他にも曲集を成立させるための条件として想定される「練習曲としての性格」、「楽器（音域等）」、「様式の多様性（ポルトガル、スペインの民俗音楽の影響）」などが注目されるが、これらに関しては、また別の機会に譲りたい。

注および参考文献

1) ポルトガルのキリスト騎士団 (*Ordem Militar de Cristo*) は、ローマ教皇の命により 1312 年に廃止されたテンプル騎士団に相当する勲位。スカラッチェは 1721 年からポルトガル王の娘、マリア・バルバラの音楽教師を務めており、それが評価されたものと思われる。カークパトリックは、

爵位に関する残存する文書から、「我に示された確かな理由により」というジョアン 5 世の宣言を提示している。

Kirkpatrick, Ralph, "*Domenico Scarlatti*" Princeton University Press, Revised Edition 1983. p.99.

2) 正式なタイトルは、以下の通り。

"*Essercizi per Gravicembalo de Don Domenico Scarlatti Cavaliere di S. Giacomo e Maestro de Serenissimi Principe e Principessa delle Asturie etc.*" 「聖ヤコブの騎士にしてアストゥリアスの皇太子殿下、妃殿下に仕える音楽教師、ドメニコ・スカラッチェによるチェンバロのための練習曲集」

3) 原文の翻訳を、ヘルマン・ケラー（原田宏司訳）『ドメニコ・スカラッチェ』音楽之友社、1974. の 52 頁から引用する。

「皆さん あなた方が、愛好家であるか専門家であるかその何れであるにしても、この〈曲集〉の中に深刻な楽想を期待しないで下さい。むしろ皆さんの思いきったチェンバロ演奏の練習に役立たせて頂くための邪心のない技巧的工夫をそこに見出して下さい。

私としては、利益のためや、むろん野心の夢を満たすためでもなく、ただひたすら自分の心の命ずるまま、この曲集の刊行を思い立ったのであります。この曲集はおそらく皆さんを楽しませることができると信じております。あなたがたのご同意が得られれば、私は喜んでもっと易しい、もっと変わったスタイルの多くの楽曲を作曲し、皆さんを楽しませるためにはどんなご要望にも応ずることに吝かではありません。どうか皆さん、お互いに批判的であるより、人間的であろうではありませんか。その方が



あなたがた自身の喜びをより大きくする所以であると私は思うのです。終わりに申し添えますが、楽譜中、Dとあるところは右手で、Mとあるところは左手で演奏して下さい。敬白」

- 4) 時の評論家バーニーはヴェネチアと述べ、ケラーはアムステルダムの可能性を示している。しかし、カークパトリックは、1739年2月に売り出し広告が出ていることからロンドンと推定している。

- 5) クック版はわが国の南葵音楽文庫にも所蔵されている。詳細は次の拙稿を参照されたい。

拙稿『ドメニコ・スカルラッチェの初期の印刷譜—南葵音楽文庫の鍵盤曲集を中心に—』広島大学学校教育学部紀要 第II部 第10巻、1987。

スカルラッチェと親交のあったロージングレイヴが *Essercizi* の出版に刺激されて1739年1月に時のジョージ2世に出版許可(ロイヤル・ライセンス)を求めている。その後、出版された印刷譜(クック版)の表紙には、「これまでの他の版にない曲を含む」と明記されており、その時点での *Essercizi* の存在が確認できる。

- 6) Kirkpatrick, Ralph (Ed.), *Domenico Scarlatti Complete Keyboard Works*, Vol.1, Johnson Reprint Corporation, 1972.
- 7) 楽曲構成論を扱ったものでは、やはり成立過程にあるソナタ形式的視点に焦点化し、形式的立場から論じられたものが多いが、内容的に見ると、①バロックから古典派への時代様式の変遷の流れの中でスカルラッチェを捉え、発展的意義を明らかにしようとするもの (Newmann, Barford, Kirby 等) ②あくまでもスカルラッチェ

に焦点を絞り、内側から彼の様式的特徴を解明しようとするもの (Gerstenberg, Kirkpatrick, Sheveroff, Boyd, Pestelli, Sutcliffe 等) ③純粹に楽式論の立場から、形式構成の原理を追究するもの (Rosen, Spink, Schenker 等)、に大別される。

- 8) ヤン・ラルー／大宮真琴『スタイル・アナリシス』総合的様式分析—方法と範例 全2巻、音楽之友社、1988
- 9) Sutcliffe W. Denn. *The Keyboard Sonatas of Domenico Scarlatti*. Cambridge University Press, 2003, pp. 55-68.
- 10) Gerstenberg, Walter. *Die Klavierkompositionen Domenico Scarlattis*. Forschungsbeiträge zur Musikwissenschaft Band XXII, Gustav Bosse Verlag Regensburg, 1969 S.76-82.
- 11) Kirkpatrick, R. *Domenico Scarlatti*. Princeton University Press, Revised Edition 1983, pp.266-269.



<表 1> Essercizi の分析表 (タイムライン)

K1	d	C	31 (1-13 : 14-17)	Allegro	D - c ³	
Pa	Pb		Ta	S	Ka < P	
xy	z z1 z2 z3 y		y1 y2 y2		y y3 y y1	
poly	(seq.)		7	8	10	13 :
d			d	d	d	d (V)

P	1T		S	2T < P	Pb	3T	S	K
x	y1 y3 y	y3 y1 y2		y (ext.)	z (seq.)	y1		CK
poly			18	19	23	27	28	30 31 :
d (V)	→ g	→ F	F	(g,d,a,A)	d	d	d	d

K2	G	3/8	78 (1-37 : 38-78)	Presto	D - a ²				
\square Pa	b	b	Ta < P	a'	\square Sa < P	a	Ka < P	a2	
x	y	z z' y y'	x/y y				x/y	主連	
poly	5	9	13	17	21	25	29	33	37 :
G			→ D		D	d	D		D

\square Pa	b	b	Ta	a1	Ka1	\square Sa1	a2	Ka1.1	Ka2.1	
			x/y					CK	CK 主連	
38	42	46	50	54	58	62	66	70	74	78 :
D			a	G	G	G	g	G		G

K3	a	Alla brave	94 (1-46 : 47-94)	Presto	C - c ³			
\square O	P	Ta	b b1 b2	\square S	Ka < Ta	b		
xxx y yyy		z			z	x1 y		
1	2	10	14	27	35	43	47 :	
a	→ C	→ d	→ e	→ c	C	CK	CK	C
				交	交			

\square O	P	Ta	b	\square S	Ka < Ta	b		
Xxx	y xxx	z			z/z	x		
48	49	58	64					
C	→ g	→ d	(→ a	→ g	→ C)	→ a	CK	a
			交	交				



K4	g	C	39(1-21:22-39)	Allegro	D - c ³
「P		「T		「S	「K
x/x	y y 1 y 2				
1poly		6		13	19 21 :
g		D- c - d		d	→D D
				OP (属音)	OP (主音)

「P		「S		「K
x/x				
22poly		25 26	30 31 34	38 39 :
d		c	g	g
		OP(属)	OP (属)	OP(属)
				OP(主)

K5	d	3/8	90 (1-43 : 44-90)	Allegro	D - c ³			
「Pa	b	Ta	b	「Sa	b	Ka	a	b
xx1	x2x2	x2yyy	y2y2	zz	zz	wv1	w1v1.1	y3y3
		y1y1y1						
1		11	23	31	39			43 :
d		→F		F	F	F		F
			OP (属) Tr.	OP(主)			OP (主)	

「Pa	Pc	Pb	Tb	「Sa	b	Ka	b
xx1	w	x2x2x2	y2y2y2y2v	zz	z1z1	w1v1	w1v1.1
44	48	54	60	70	78	82	90 :
F	→ d	d → a	→ d	d			d
			刺 (属) 61-67	OP (主)			OP (主)



K6	F	3/8	75 (1-37 : 38-75)			Allegro	B ₁ - c ³		
$\boxed{P}a$	b	Ta	b	1S<T		2S	$\boxed{K}a$	b	
xx1	yyy	zzz1z	y1y1y1y1	z1z2z1z2z1		yy	zzzz	yyyyyyy	
1	5	9	13	18		23	26	30	37 :
F	F:主 B		→C	C:V c		→C : V	C	主音反復 C	
$\boxed{P}a$	b	2Pa	2Pb	T	S	$\boxed{K}b$			
xx1	yyy	yyy		y2×6	z1z2z1z2z1				
38	42	46	50	54	61	66		75 :	
C	→ d : 主 d		→ g	F→ g →F		f	→ F 主音反復 F		
K7	a	3/8	155 (1-73 : 74-155)			Presto	A ₁ - c ³		
$\boxed{P}a$	b	T	1 \boxed{S}		2S	2S1	Ka	a1	
			CK		CK	CK			
1	9			31	39	47	55	73 :	
a	主 a (e, d, C, g, G, g, G, c)			C	C	c	C	C	
$\boxed{P}a$	b	b2	T	1 \boxed{S}		2S	Ka	a1	
			CK		CK	CK			
74	95			121	129	137	145	155 :	
C	→ d	(d, a, e, d, C, a)		a	a	a	a	a a	
K8	g	3/4	47 (1-24 : 25-47)			Allegro			
(P)	(T)			(S)		(K)			
						OP (属)			
1	9			17		20	24		
g	→F, g, g			→F→d		d	d	g	
(P)	(T)			(S)		(K)			
						OP (主)			
25	33			41		45	47		
g	C→c		→g	g		g	g		



K9	F	6/8	60 (1-26 : 27-60)		Allegro	A ₁ - c ³		
「Pa	「b	「Ta	b	「Sa	b	b	K	
xx	yy	x×6	yx×4	z×4	z×3x1	CK		
1	3	5	8	12	16	21	24	26 :
d		→F		F			連打 (主) F	

「Pa1	a1	a2	Sa	Ta	b	「Sa	b	K	
xによる展開							CK		
27	29	31	34	39	43	46	50	58	60 :
F	→g	→d	→g	→d		d	d	d	d
									連打 (主)

K10	d	3/8	75 (1-36 : 37-75)		Presto	C - b ²			
「P			T		「S		K		
1			13		21		29	36 :	
d			F	→d	d		d	d	

「P				S			「K		
CK									
37	38	40					69	75 :	
d	→C	→a	a	→g	→F	→d	d	d	

K11	c	C	28 (1-14 : 15-28)		Allegro	C - c ³			
「P		T		「S		K			
x y y y		z z z z		v w w w		CK			
1		5		10		13	14 :		
c				→g g		g	→G		
									(c : V)

「P		1T	2T	「S		Ka		
x			z z 1	v w w w		CK		
15		17	21	24		27	28 :	
c (V)		→c		c		c	c	



K12	g	C	49 (1-24 (2) : 26-49)			Presto	C - c ³	
$\boxed{\text{Pa}}$		T	$1\boxed{\text{S}}$			2S	K	
poly			手交				CK	CK×3
1		4	9			14	19	24 :
g			→ d	d	OP (属)	d	d	d
$\boxed{\text{P}}$		T	$\lceil 2\text{S}$			$1\boxed{\text{S}}$	$\lceil 2\text{S}$	$\lceil \text{K}$
poly							CK	CK×3
25		28	30			37	41	46 49 :
g (V)		→ B	B	c	g	g	OP(属)	g g
K13	G	2/2	113 (「1-54 : 「54-113」)			Presto	D - c ³	
$\boxed{\text{P}}$			$\lceil \text{T}$			$\boxed{\text{S}}$	K	
poly	RM		vamp			CK×2	CK×4	
1	7-14		18	22-26	29	38	45	54 :
G			→ d		→ D	D	D	D(I)
$\boxed{\text{P}}$			$\lceil \text{T}$			$\boxed{\text{S}}$	K	
poly	RM		vamp				CK	CK×3
54	61-68		72	76-80		99	106	113 :
P (I)			→ e	G	g G	G	G	G
K14	G	12/8	54 (1-19 : 19-43)			Presto	D - c ³	
$\boxed{\text{P}}$			$\lceil \text{T}$			$\boxed{\text{S}} < \text{P}$	$\lceil \text{K}$	
							右同反 (属)	
1			5			7	10	13-16 19 :
G						D	→ d	D D
P			K			$\boxed{\text{S}} < \text{P}$	T	$\lceil \text{K}$
			右 OP (属)				同反 (属)	
19			26-27			29	32	36-40 43 :
D	→ e		e		G		g G	G



K15	e	3/8	112(1-54:55-112)	Allegro	H ₁ - h ²		
Pa	a1	T	S		K		
xyz	xyz	x/y	x/y	CK	CK		
1	9		19-39	44	49 52-54 :		
e		→ g	G 連打 (属)	G	連打 (主) G		
P	T		S		K		
				CK	CK		
55	63		79	103	112 :		
G	→D e e	同音反復	e Oct.反復 (属)	e	e		
K16	B	Alla breve	112(1-59:60-112)	Presto	C - c ³		
Pa	b	T<Pb	1S	2S	1S	K	
x,y	z		a b		a b'		
1poly	7	14 18	22 28	34	48	55 59 :	
B		→F	F	f	F	F F	
Pa	b	1S	2Sa	b	1S	K	
x,y						CK CK	
60poly	75	91			101	103 112 :	
F		→B		b	B	B B	
K17	F	3/8	129 (1-55 : 56-124)	Presto	C - c ³		
O	Pa	a`	Ta a` b b	1S	2S	K	
	同音指換					CK CK	
1	4	8	12	20	28	36	45 55 :
F	F				F c	c	→C C C
Pa	Ta	1S	Ta	1S	2S	T	K<P
							CK CK
56	65	73	81	97	105	113	120 129 :
C	→a	a	C c Es	f	F	F	F F



K18	d	C	54 (1-28 : 29-54)			Presto	B ₁ - c ³		
\boxed{P} a	b		\lceil Ta	b		\boxed{S}	K<T	\lceil	
m ₁ ,m ₂	m ₁ ,m ₂		m ₁	m ₂ <P,m ₁ <P		左 m ₁ <P	\lceil m ₁ ,m ₁		
1	5		9	13	15	18	21	27 :	
d			→ a	→ d	a	a	a	a	
\boxed{P}			\lceil Ta	b		\lceil S	\lceil K		
29			37			45	48	53 :	
d (V)	g	d	c	→ g	→ d	d	d	d	
K19	f	2/4	93 (1-38 : 40-93)			Allegro	C - c ³		
\boxed{P} a	b	a b 1	\lceil T	b ₂	b ₂	S	K		
	R1			R2×3			CK×3		
1			9	13	18	25	38 :		
f				→As	As	As	As		
\boxed{P} <K		\lceil T	S	T	K	S	K		
	R1		R2<S			CK CK			
40		52	60	72	76	81	87	93 :	
Es	→ c	c	c	f	f	f	f	f	
K20	E	2/4	102 (1-64 : 65-102)			Presto	C ₁ - c ³		
\boxed{P} a	b	b	T	1Sa	b	2Sa	b	K	
	R1			R1	R2				
1	9	17	25	37	41	47	55	59	64 :
E		E e		E		e		H	H
\boxed{P} a		1S		T<Pb		1S	K<1S		
65		73	77	79		88		102 :	
H	→E	E	→a		e	E	E	E	



K21	D	3/8	150 (1-74 : 75-150)		Allegro	D - c ²	
\boxed{P}_a		T	1S	2S	$\boxed{3S}$	K	
poly						CK	CK×2
1		19	27	35	43	54	74 :
D		→A	a	a	A		A
\boxed{P}		T	1S	2S	$\boxed{3S}$	K	
poly						CK	CK×2
75	83		87	99	119	130	150 :
A	D		D	D (g, d)	D	D	D
K22	c	2/4	79 (1-36/37) : 38-79)		Allegro	C - c ³	
\boxed{P}		T		\boxed{S}		K	
						連 (主)	
1		9		22		30	36 :
c		E	→ g	g		g	g (C : V)
\boxed{P}		T				K	
						CK×2	連 (主)
37		43	51	62	71	72 :	
c (V)			f	c	c	c	c
K23	D	C	70 (1-32 : 33-70)		Allegro	E - h ²	
\boxed{P}		T	\boxed{S}	T		K	
			属音反復 (sop)			CK×4	
1		6	12	14		22	32 :
D		→A	A	A	(a, d)	A	A
\boxed{P}		「T	「 \boxed{S}	「T		「K	
33		45	50	52		60	70 :
A	(e, h)	h	D	D		D	D



K24	A	C	66 (1-36 : 37-66)	Presto	C - h ²	
P	「1T	「2T	S	「2S	K	
1	7	14	20	26	32	36 :
A	E	h	E	e	E	E
P	「1T	「 S	2S	2T	「1S	K
37	39	42	46	52	58	63 66 :
E		A	a	a	A	A A
K25	fis	2/4	87 (1-45 : 46-87)	Allegro	Cis - c ²	
P	T		S	T	K	
poly						
1	12		23	30	37	45 :
fis		→cis	cis	cis	cis	cis
P	T		S	T	K	
poly						
46	54		71	75	82	87 :
fis	h	(dis)	fis	fis	fis	fis
K26	A	3/8	148 (1-68 : 69-148)	Presto	G ₁ - c ³	
P	T		S	K		
			下屬反復 (bass)	主音反復 (中)		
1	15		30 - 35	48 - 61	68 :	
A	a	→G	e	e	e	
P	T		S	K		
				主音反復 (中)		
69	80		93	121 - 134	148 :	
A(V)	d		a (D, A)	A	A	



K27	h	3/4	68 (1-32 : 33-68)			Allegro	H ₁ - h ²		
\boxed{P}		T<P	\boxed{S}			K			
Poly			属音反復 (sop,bass)						
1		7	11	-	17	21		32 :	
h		(e, D)	D			D			D
$\boxed{P}<T$			S			\boxed{K}		K	
Poly			属音反復 (sop,bass)						
33			37-39	47 -	52	57	65	68 :	
D (e, fis)			fis	(h)		h	h		h
K28	E	3/8	129(1-57:58-129)			Presto	Cis - h ²		
\boxed{P}		T	1S			2S	\boxed{K}		
							CK×3		
1	10		23			33	42	57 :	
E		(H)	H			h	H		H
\boxed{P}		1S	T			2S	\boxed{K}		
							CK×2		
58		74	80			102	111	129 :	
H(E)		fis	c (h, A)			e	E		E
K29	D	C	87(1-48:「49-87」)			Presto	D - c ³		
\boxed{P}	「T	1S	「2S	「3S	「4S	「5S		「K	
			属音反復 (sop)				OP (主)		
1	6	16	21	25	29	34	38-41	43	49 :
D	A	a	→A	A	d	A		A	A
\boxed{P}	「1S	「2S	「3S	4S		「5S		K	
			属音反復 (sop)				OP (主)		
50	58	62	66	70	76	80-82	83	87 :	
D	d	→D	D	g	D		D		D



Structural Concept in “Essercizi per Gravicembalo” of Domenico Scarlatti
Mainly on *Comprehensive Style Analysis*

Hiroshi HARADA

The 555 keyboard sonatas of Domenico Scarlatti are of particular interest in the context of the evolution of sonata form. In this paper I present the results of an analysis of “Essercizi per Gravicembalo” for which I have used *Methods and Models for Comprehensive Style Analysis* (1988) published by Jan LaRue and Ohmiya Makoto.

29 sonatas of “Essercizi” analyzed have clearly recognizable sections to which the analytical categories of P, T, S, K can be applied in binary forms.

The conclusions suggested by a consideration of the results of this analysis can be summarized as follows:

Scarlatti’s polythematic sonatas are made up of series of motivic groups. In general, S-material appears in the tonality of the half cadence, which is the dominant (or, the relative major or the dominant in sonatas in minor keys). The opening material of the second part of the sonatas is closely related to that at the beginning of the first part, and in almost every case, modulating sections of excursive material are found in the first half of second part. Recapitulation of the S-material at the end of the second part occurs concomitantly with the establishment of the tonality of the final cadence.

A particular interest is the developmental technique ; his daring modulations ; his unexpected juxtapositions of the major and minor tonalities ; and his use of crushing dissonance, so “Essercizi” is like a microcosm filled up with an attractive materials.

Key word :Domenico Scarlatti, “Essercizi per Gravicembalo” ,Comprehensive Style Analysis,Structural Concept.