

傍聴記：アレッサンドロ・スカラッティ没後 300 年記念

——演奏会と講演会——

辻 昌宏

2025 年 12 月 26 日（五反田文化センター音楽ホール、18 時 30 分開演／20 時 50 分頃終演）および翌 27 日（神田キリスト教会、17 時開演／19 時 20 分頃終演）に、「アレッサンドロ・スカラッティ没後 300 年記念——演奏会と講演会——」が開催された。初日は世俗作品（器楽曲・カンタータ）を前半に置き、後半にオペラ《ミトリダーテ・エウパートレ》抜粋を演奏会形式で上演した。二日目は教会空間を会場に、前半《スターバト・マーテル》、後半はオラトリオ《ラ・ジュディッタ（ローマ 1694 年版）》抜粋という構成であった。来場者は初日約 160 名、二日目は定員 180 名が完売し、補助席を出して 200 名に達したという。

本企画の特筆点は、二日間を通して古楽器・ピリオド楽器、そしてバロック歌唱による上演であったこと、また用いられた楽譜（エディション）にも学術的かつ細かな配慮がなされ、A.スカラッティの生きた時代の響きや語法を蘇らせようとするアプローチが徹底されていた点にある。

なお、本稿では以下、敬称を略す。

今回、出版譜を用いたのは、Halton 版『チェンバロを伴わない四声のソナタ第 3 番』と Ut Orpheus 版《スターバト・マーテル》のみである。佐々木なおみによれば、オペラ《ミトリダーテ・エウパートレ》は福島康晴が、カンタータ《この木陰の静けさのなかで》とオラトリオ《ラ・ジュディッタ》は中村康紀が、「コンチェルト・グロッソ形式のシンフォニア第 5 番」は佐々木が、それぞれスコアを作成した。パート譜は福島・中村の両名による作成である。楽譜作成に伴い注がれた労力の大きさは言うまでもない。

主催は日本イタリア古楽協会で、独唱歌手もオーケストラも同協会メンバーを中心に構成された。さらに本公演は、日本音楽学会「音楽関係学術イベント開催助成金」および野村財団、東京都歴史文化財団アーツカウンシル東京の助成を受け、イタリア文化会館の後援のもとで実施された。学術・普及の文脈の中に公演が位置づけられていたことが、こうした支援体制からも窺える。

また二日間の上演に先立ち、佐々木なおみによりオンライン講演会が二度行われた。10 月 30 日（配信開始）は無料オンライン講演会「アレッサンドロ・スカラッティの生涯と作品」、11 月 30 日（配信開始）には有料オンライン講演会「演奏作品解説——創作活動からみるその特質と魅力」が実施され、作曲家の位置づけと作品群の見通し、そして今回の演奏曲目への理解を大いに深める効果があった。単に聴衆を「予習」させるのではなく、記念年の公演を「知と経験の複合体」として組み立てる仕掛けであった点を、まず押さえておきたい。

1. 本音楽会の位置づけ——二夜の対照、理解の導線、そして「当時性」への志向

没後 300 年という節目は、とかく代表作の回顧に終始しがちである。しかし本公演の眼目は、世俗／宗教、器楽／声楽、オペラ／オラトリオという複数の軸を二夜に配し、スカラッティを「ある一面の祖」に固定せず、ジャンル横断的な作曲家として立体的に聴かせた点にある。ホール（初日）と教会（二日目）という会場の違いもまた、世俗性と宗教性という二つの聴取モードを自然に切り替えさせ、作曲家像の奥行きを経験させるものであった。この二夜の設計を支えたのが、「理解の導線」である。二日間とも佐々木なおみが「お話（ナレーション）」を担当し、抜粋で上演されたオペラ／オラトリオについて、ストーリーと歌われるアリアの内容を簡潔に説明した。抜粋上演では、筋立ての接着剤となるレチタティーヴォがほとんど歌われないため、聴衆が人物関係と場面転換を想像で補う負担が大きい。佐々木の解説はこの弱点を的確に埋め、聴衆の理解を助けるだけでなく、曲への没入を

容易にしていた。抜粋上演を「鑑賞の断片」に終わらせず、「劇としての経験」に仕立てるという、見事な実践であった。

さらに会場で販売された有料パンフレット（プログラム冊子）も、理解の導線を補強する重要な要素であった。アレッサンドロ・スカラッティの生涯概説に加え、演奏作品解説、オペラ／オラトリオのあらすじ、主要参考文献、手稿譜・一次史料・出版譜・データベースへの案内が整備された佐々木なおみ執筆の労作により、聴衆は作品を「聴く」だけでなく

「調べる」入口を同時に得た。加えてカンタータ／オペラ／オラトリオ／《スターバト・マーテル》の対訳、出演者プロフィールまで含む内容はきわめて充実しており、字幕投影やナレーションと相俟って、抜粋上演に伴う理解負担を軽減しつつ作品への没入を促していた。

ここで問われていたのは、古い楽器を使うという意味での「復元」ではない。通奏低音の編成と使い分け、ダ・カーポ再現部での様式に即した装飾、言葉の発音と区切り、そして版の細部の読みといった判断の総体によって、作品は「様式史の標本」ではなく、同時代の上演としての切実さを伴う劇として、目の前に現れていた。

2. 音楽会の内容――世俗の親密さから劇へ、祈りから「聖なる劇」へ

(1) 第1日（12月26日）前半：器楽曲とカンタータ

前半は、「リコーダー2本を伴うコンチェルト・グロッソ形式のシンフォニア第5番」、「チェンバロを伴わない四声のソナタ第3番」、「第一旋法のトッカータ第7番とフォッリーア」（チェンバロ独奏）など器楽曲が並び、カンタータ《この木陰の静けさのなかで》で締めくくられた。器楽作品、とりわけ「コンチェルト・グロッソ形式のシンフォニア第5番」においては、リコーダー（flauto dolce）が重要な役割を担っている。本曲のようにリコーダー2本が用いられる場合、独奏群（コンチェルティーノ）としての掛け合い、模倣、三度・六度の並行など、二声ならではのレトリックが活き、弦のリピエーノとの対比によって作品の色彩と推進力が際立つ。さらに付け加えるなら、器楽作品群が「後半の劇」へ向かう準備であったというより、スカラッティの語法の多様性を提示する一つの核を成していた。

特に「チェンバロを伴わない四声のソナタ第3番」は、今日の耳には弦楽四重奏曲の先駆を思わせる作品であり、最初期の弦楽四重奏的発想の一例とも言える。ただし、この作品は「通奏低音なし」として固定できるものではない。佐々木なおみの解説によれば、現存する手稿譜（ミュンスターのサンティーニ・コレクション収蔵）には数字（通奏低音を示唆するフィギュア）が書き込まれている箇所があり、通奏低音を付した上演が想定されていた可能性を示す。今回はテオルボが加わり、旋律線の絡み合いを保ちながら、低声の支えが和声の方向感を微細に補う形になっていた。ここに、エディションと上演判断が相互に呼応する、この企画の学術的姿勢が凝縮している。

また「第一旋法のトッカータ第7番とフォッリーア」は20分を超える長大なチェンバロ独奏曲で、A.スカラッティが鍵盤の名手でもあったことを想起させるに十分であった。西山まりえの演奏は圧巻で、単に技巧の精確さととどまらず、曲の内部に蓄積された熱量を、聴衆が身体で感じ取れるところまで押し上げた。パッセージは加速し、和声は濃密化する。終止に向けて緊張がほどけるといふより、推進力と張りを保ったまま、切り上げるように終わる――その力学が伝わってきた。鍵盤音楽がつくるのは単なる休止ではなく、推進のための溜め＝間合いである。その溜め＝間合いが次の推進を生む循環が鮮やかで、後半のオペラにも通じる時間感覚（テンポと呼吸）の設計がすでに示されていた。

後半のオペラへと聴き手を導く架け橋となったのは、前半最後に置かれたカンタータ《この木陰の静けさのなかで》（Questo silenzio ombroso）である。スカラッティは推定600曲以上のカンタータを残した作曲家であり、その創作量を思えば、今回このジャンルが取り上げられた意義は小さくない。自筆譜には「1707年9月17日（ウルビーノ）」との記載が見られる。一方、後半で演奏されるオペラ《ミトリダーテ・エウパートレ》は1707年1月にヴェネツィアで初演され、初演時には成功しなかったと伝えられる。両者の近接した時期関係を踏まえるなら、ヴェネツィアでのオペラをめぐる挫折感が、この室内カンタータに

「昇華」された――と読む余地もあるだろう。第2曲で歌われるサヨナキドリ（ナイチンゲール、usignuol）の嘆きは、失われた愛を悼み、やがては「死の眠り」さえ望む方向へと傾いてゆく。愛の悦びを想起させる箇所では、ソプラノ（阿部早希子）とアルト（向野由美子）が長めのメリスマを交互にあるいは同時に歌いつつ見事に溶け合い、終曲では互いの旋律を模倣し合いながら感情の波が高まっていく。阿部の品位ある歌唱を、向野の安定した声の色彩変化が、そのまま場面転換と心理の推移を担い、「耳で見る劇」として成立していた。

（2）第1日（12月26日）後半：オペラ《ミトリダーテ・エウパートレ》抜粋（演奏会形式）

後半はオペラ《ミトリダーテ・エウパートレ》の抜粋が演奏会形式で上演された。抜粋上演の課題は、物語全体を省略しつつ、人物関係と情念の推移を聴き手に「追わせる」点にある。ここでも佐々木なおみの「お話（ナレーション）」が効いていた。場面の要点と各アリアの内容が要領よく整理され、聴衆の想像力は迷子にならず、むしろ音楽の細部に集中できる。舞台装置のない形式だからこそ、声の表情そのものが登場人物の性格や心理をかたちづくり、人物間の距離や緊張を可視化する。声の発語、アクセント、フレーズの区切り、和声の色彩変化が、そのまま場面転換と心理の推移を担い、「耳で見る劇」として成立していた。

歌手陣はソプラノ阿部早希子、ソプラノ佐藤裕希恵、メゾソプラノ向野由美子、カウンターテナー久保法之、バリトン藪内俊弥。阿部の精緻なピッチは和声の輪郭を曇らせず、佐藤の清澄な声は反復句の表情差を繊細に浮かび上がらせた。久保と藪内の声種のコントラストは人物関係の緊張を音色として提示し、演奏会形式の「劇的説得力」を支えた。さらに（日本語）字幕投影も聴取の助けとなった。佐々木なおみによる訳詞は明快で、しかも詩的な味わいに富んでいたが、字幕投影担当の三ヶ尻正・宮崎展子の工夫により、通常の2行表示にとどまらず必要に応じて複数行表示を用い、また歌唱者（登場人物）を明示することで、理解がいっそう促進されていた。この字幕投影上の工夫は第2日目も同様である。

（3）第2日（12月27日）前半：《スターバト・マーテル》

二日目の前半《スターバト・マーテル》の独唱は、ソプラノ阿部早希子とカウンターテナー村松稔之が担った。二人の声種の違いが互いを引き立て、阿部の精緻な歌唱と村松のドラマ性が作品の立体性を鮮やかに構築していた。阿部はピッチの確かさとフレーズ設計の堅牢さによって、悲嘆の感情を輪郭のある「祈り」として成立させる。一方、村松は声の色彩と語りの身振りによって、テキストの表現する痛みや切迫をより劇的に照射する。教会の残響は両者の対比を過度にぼかさず、むしろ二つの声が空間内で異なる軌跡を描くことで、祈りの内面が多層化した。

ホールでの世俗作品が「言葉の輪郭」を重視する聴き方を促すなら、教会での《スターバト・マーテル》は「響きの持続」を受け止める聴き方へと聴衆の身体を導く。ここでの少人数のピリオド楽器アンサンブルは、厚塗りを避けつつバロック歌唱による声部の絡みを見通しよく保ち、言葉が響きの中に溶けながらも意味を失わぬ均衡を形成していた。

（4）第2日（12月27日）後半：オラトリオ《ラ・ジュディッタ》抜粋

後半の《ラ・ジュディッタ（ローマ1694年版）》は旧約外典（第二正典）『ユディト記』に由来する。ここで押さえておきたいのは、この物語が「宗教的である」以上に「極めて劇的である」点である。美しい未亡人ジュディッタが敵将ホロフェルネスを饗宴で酔わせ、寝所でその首を掻き切り、祖国を救う――祈りと策略、官能と暴力、沈黙と決断が一つの身振りに凝縮される。前半《スターバト・マーテル》の沈潜のあとにこの抜粋が置かれたことで、同じ教会空間のなかに「祈り」と「英雄的行為」が鋭く並置され、スカルラッティの宗教的ドラマトゥルギーが際立った。ここでも抜粋ゆえにレチタティーヴォが限定されるため、佐々木なおみの場面説明が聴衆の想像力を的確に導き、劇の切迫感を損なわずに保っていた。

二日目の演奏者は、ソプラノ阿部早希子・佐藤裕希恵、カウンターテナー村松稔之、テノール中村康紀、バリトン藪内俊弥、リコーダー太田光子・大塚照道、ヴァイオリン杉田せつ

子・池田梨枝子・宮崎蓉子・佐々木梨花、ヴィオラ春木英恵、チェロ懸田貴嗣、ヴィオローネ（コントラバス）角谷朋紀、テオルボ佐藤亜紀子、ハープ矢野薫、オルガン辻文栄、チェンバロ平井み帆、指揮福島康晴、お話 佐々木なおみ。オーケストラ編成は両日ほぼ共通だが、チェンバロは第1日が西山まりえ・上羽剛史、第2日が平井み帆であった。

なお二日間の演奏会でテノールが登場したのは本オラトリオのみであったが、中村は対立する両陣営を往来する登場人物の特異性を、表情過多に陥ることなく的確に描き出していた。抜粋上演を支える「理解の導線」と教会空間の響きが相まって、聴衆は「聖なる劇」の緊張を具体的に体験できた。

3. リハーサル見学——解釈が「合意」として立ち上がる現場（3日間見学の記録）

筆者は本公演に先立つリハーサルを3日間見学した（もちろんリハーサル全体の一部にすぎない）。そこで最も印象的だったのは、指揮者・福島康晴が明確にリーダーシップを取りつつ、他の奏者からも積極的に意見や質問が出る、相互作用のある現場であった点である。例えばチェロの懸田貴嗣が他の弦楽器にフレーズの表情づけを提案する場面もあり、解釈が指揮者の一方通行ではなく、アンサンブル内部で練り上げられていく感触があった。

福島は歌手に対して、曲の情感だけでなく発音やフレーズの区切りにも踏み込んで助言し、テンポについては歌手の相談に応じながら最適点を探っていた。歌手たちはその指示・アドバイスに応え、声で登場人物のキャラクターを作り上げ、人物間の葛藤などのドラマを構築していった。リハーサルの過程で、同じ一節が「単なる旋律」から「人物の意志」を担うフレーズへと変わっていく。その変化の速度と確かさは見事であり、上演実践が「ドラマトゥルギーの構築」であることを目の前で示していた。

通奏低音の運用もまた、この公演の学術的・実践的姿勢を象徴していた。チェロ、ヴィオローネ（コントラバス）に加えて、オルガン、テオルボ、ハープ、チェンバロが揃い、どの曲で何を通奏低音に加えるかは、リハーサルの中で実際に音を出しつつ決まっていた。編成の選択は音量の調整ではなく場面の性格づけそのものであり、作品が「音色のドラマ」として設計されていく過程が確認できた。こうした丁寧な設計があつてこそ、二日間の上演は「それらしい古楽」ではなく、当時の語法と響きへ近づこうとする、学術的裏付けのある上演として説得力を持ったのである。

4. 結び——没後300年を「現在形」にする企画として

本演奏会の成果は、没後300年を「過去の顕彰」に終わらせず、研究・教育・実践を行き来する「現在進行形」にした点にある。事前のオンライン講演会（二回）が作曲家の生涯と創作活動の輪郭を聴衆に与え、演奏会当日の「お話（ナレーション）」が抜粋上演の弱点（レチタティーヴォ欠如によるストーリーの飛躍）を補って理解と没入感を支え、さらに古楽器・ピリオド楽器とバロック歌唱による上演実践と、譜面（エディション）への学術的配慮が、作曲当時の感覚を想起させつつ作品を現前させた。

主催の日本イタリア古楽協会が、こうした複合的な設計を可能にし、各助成・後援の支えのもとで学術的な問題意識と聴衆体験を両立させた点は、日本音楽学会の委嘱による傍聴記として記録しておくべきだろう。二日目完売という事実も含め、没後300年が単なる記念ではなく、研究と上演を更新する節目として機能しうることを、具体的な音楽体験として示した二日間であった。