

令和4年度

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

モルツィン伯爵に仕えた音楽家によるファゴット協奏曲

－ ヴィヴァルディ、ファッシュ、ライヒェナウアー、イラーネクの比較研究 －

D2020-01 音楽（ファゴット）

保崎 佑

学位取得年月日：2023年3月10日

## 目次

序論 .....	1
第 1 章 モルツィン伯爵と宮廷楽団 .....	4
1 - 1 ヴァーツラフ・モルツィン伯爵 .....	4
1 - 2 モルツィン宮廷楽団 .....	8
1 - 3 ファゴット奏者アントニーン・メーザー .....	13
1 - 4 当時のファゴットについて .....	14
1 - 5 他楽団との比較 .....	15
第 2 章 考察対象の作曲家と作品 .....	18
2 - 1 ヴィヴァルディ .....	18
2 - 2 ファッシュ .....	26
2 - 3 ライヒェナウアー .....	29
2 - 4 イラーネク .....	31
2 - 5 4 人の在職期間とファゴット協奏曲の作曲年代 .....	34
第 3 章 ヴィヴァルディのファゴット協奏曲 .....	36
3 - 1 リトルネロの回数と主な調領域の数 .....	49
3 - 2 転調経路 .....	51
3 - 3 最後から 1 つ前の Tutti (リトルネロ主題) の調について .....	54
3 - 4 最初と最後の Tutti (リトルネロ主題) の長さ .....	56
3 - 5 Tutti における新しい旋律素材について .....	58
3 - 6 最初のリトルネロ主題 (R1) の素材と Solo の関係 .....	64
3 - 7 Solo の素材 .....	68
3 - 8 リトルネロ主題を演奏する Tutti の書法 .....	72
3 - 9 Solo の伴奏部分の書法.....	76
3 - 10 Solo (独奏ファゴット) の音型 .....	81
3 - 11 構成上の独自の工夫 .....	84

第4章 ファッシュのファゴット協奏曲 .....	87
4-1 リトルネロの回数と主な調領域の数 .....	87
4-2 転調経路.....	89
4-3 最後から1つ前の Tutti (リトルネロ主題) の調について .....	90
4-4 最初と最後の Tutti (リトルネロ主題) の長さ.....	91
4-5 Tutti における新しい旋律素材について .....	92
4-6 最初のリトルネロ主題 (R1) の素材と Solo の関係 .....	93
4-7 Solo の素材 .....	94
4-8 リトルネロ主題を演奏する Tutti の書法 .....	94
4-9 Solo の伴奏部分の書法 .....	95
4-10 Solo (独奏ファゴット) の音型 .....	96
第5章 ライヒェナウアーのファゴット協奏曲 .....	99
5-1 リトルネロの回数と主な調領域の数 .....	99
5-2 転調経路 .....	100
5-3 最後から1つ前の Tutti (リトルネロ主題) の調について .....	100
5-4 最初と最後の Tutti (リトルネロ主題) の長さ .....	101
5-5 Tutti における新しい旋律素材について .....	102
5-6 最初のリトルネロ主題 (R1) の素材と Solo の関係 .....	103
5-7 Solo の素材 .....	104
5-8 リトルネロ主題を演奏する Tutti の書法 .....	106
5-9 Solo の伴奏部分の書法 .....	108
5-10 Solo (独奏ファゴット) の音型 .....	110
第6章 イラーネクのファゴット協奏曲 .....	112
6-1 リトルネロの回数と主な調領域の数 .....	112
6-2 転調経路 .....	113
6-3 最後から1つ前の Tutti (リトルネロ主題) の調について .....	114
6-4 最初と最後の Tutti (リトルネロ主題) の長さ.....	115
6-5 Tutti における新しい旋律素材について .....	115

6 - 6	最初のリトルネロ主題 (R1) の素材と Solo の関係	116
6 - 7	Solo の素材	118
6 - 8	リトルネロ主題を演奏する Tutti の書法	119
6 - 9	Solo の伴奏部分の書法	122
6 - 10	Solo (独奏ファゴット) の音型	124
6 - 11	構成上の独自の工夫	125
第 7 章 比較考察		127
7 - 1	リトルネロの回数と主な調領域の数	127
7 - 2	転調経路	128
7 - 3	最後から 1 つ前の Tutti (リトルネロ主題) の調について	129
7 - 4	最初と最後の Tutti (リトルネロ主題) の長さ	130
7 - 5	Tutti における新しい旋律素材について	131
7 - 6	最初のリトルネロ主題 (R1) の素材と Solo の関係	132
7 - 7	Solo の素材	133
7 - 8	リトルネロ主題を演奏する Tutti の書法	134
7 - 9	Solo の伴奏部分の書法	135
7 - 10	Solo (独奏ファゴット) の音型	136
7 - 11	構成上の独自の工夫	138
結論		139
参考文献表		144

付録 分析表

## 序論

バロック音楽の時代、すなわち 17 世紀から 18 世紀前半までのファゴット協奏曲を概観すると、ヴァーツラフ・モルツィン伯爵 Václav Morzin (1675-1737)<sup>1</sup>に深く関わった音楽家、あるいはその地域の土着的な音楽家によって作曲されている例が複数見られる。しかし、それらの作品については具体的な研究が進んでいないのが現状である。本論文では、モルツィン伯爵の周辺で活動していた 4 人の作曲家、すなわちアントニオ・ヴィヴァルディ Antonio Vivaldi (1678-1741)、ヨハン・フリードリヒ・ファッシュ Johann Friedrich Fasch (1688-1758)、アントニン・ライヒェナウアー Antonín Reichenauer (1694-1730)、フランティシェク・イラーネク František Jiránek (1698-1778) の作品のうち、ファゴット協奏曲として伝承されているものを対象として、これらの作曲家と作品の背景についての知見を整理した上で、考察対象曲の両端楽章をすべて楽曲分析することにより、その様式的特徴を明らかにすることをめざす。ファゴット協奏曲の歴史を紐解いていく上で、ファゴット奏者の観点から、歴史的に埋もれていた彼らのファゴット協奏曲の特徴、あるいは独自性を指摘することに加えて、筆者のみならずあらゆるファゴット奏者にとって重要な演奏レパートリーの拡大に貢献することが、本論文の研究意義であると考えている。

ボヘミア地方の器楽分野に関しては、ヴァーツラフ・カプサ Václav Kapsa が『モルツィン伯爵の音楽家 *hudebníci hrabete Morzina*』(Kapsa 2010a)を公表したことにより、これまで西洋音楽史においてあまり注目されてこなかったモルツィン伯爵の家系や宮廷楽団についての情報を得ることができるようになった。その中でカプサは、現代の音楽事典に項目のないライヒェナウアーとイラーネクの作品目録を提示し、18 世紀の初期からかなり長い間、多くの作曲家がヴィヴァルディの協奏曲の作曲様式を手本にしたように、モルツィン伯爵に仕えた作曲家を含むボヘミアの音楽家たちの独奏協奏曲も「ヴィヴァルディの独奏協奏曲の形式 *Solokonzertform Vivaldis*」にある程度影響され

---

<sup>1</sup> ヨーゼフ・ハイドン Joseph Haydn (1732-1809)が仕えた伯爵は、ヴァーツラフ・モルツィンの従甥にあたるカール・ヨーゼフ・フランツ・モルツィン Karl Joseph Franz Morzin (1717-1783)であり、別人である(Webster 2001: 175)。これに関してはもう一つの見解があり、ハイドンの生涯に重要な役割を与えたのは、カールの父であり、ヴァーツラフの従弟に当たるフェルディナント・マクシミリアン・フランツ・モルツィン Ferdinand Maxmilián Franz Morzin (1693-1763)であったという説もある(Landon1988: 34)。後掲の表 1 と注 3 を参照。

ており、このヴィヴァルディのモデルは、バロック音楽の歴史で必要不可欠な重要な要素であると指摘している。しかし、それと同時に、この「ヴィヴァルディの独奏協奏曲の形式」は複雑な問題を抱えているとも指摘している。すなわちカプサは、この「模範型 *model*」が見られるのは、ヴィヴァルディ自身の作品や彼に直接師事した者たちの作品においてではなく、ヴィヴァルディを模倣した「ドイツの作曲家による独奏協奏曲」においてであることが明らかだと指摘し、そこに、マイケル・トールボット Michael Talbot (1943-)の「ヴィヴァルディ自身がヴィヴァルディの型から逸脱している *Vivaldi is a deviant vivaldian*」という見解を引用している(Kapsa 2010a: 146-147)。カプサの見解によると、この模範型の基本的なコンセプトはリトルネロ形式で作曲されていることであるが、ヴィヴァルディは、繰り返されるリトルネロ主題について何も具体的な言及を残しておらず、使用される音楽の素材は曲の中で大きく変化することもあり、回帰されるリトルネロ主題に全く新しい素材が導入されることも珍しくなかった。これまでの研究者たちは、リトルネロ形式を楽曲分析によって把握する際に単純化した方法でアプローチをしてきたが、実際にヴィヴァルディとヴィヴァルディに倣ったとされる作品を調べてみると、その間には明らかに重要な違いがあるという<sup>2</sup>。

カプサ自身は、ライヒェナウアーのファゴット協奏曲について、ファゴットという楽器の技巧的な可能性を十分に理解して作曲されており、ヴィヴァルディと近いものがあること(Kapsa 2010a: 140)、ライヒェナウアーの作品はヴィヴァルディの作品に見られる様式と密接な関係を示していることを指摘している(Kapsa 2010a: 156)。しかし、「ヴィヴァルディの独奏協奏曲の形式」が具体的にどのようなものであったのかについて、またライヒェナウアーやイラーネク等、ボヘミアの作曲家たちがどのような点でヴィヴァルディと共通し、どのような違いがあるのかについては記述が一切なく、ファゴット協奏曲に関しては、ライヒェナウアーとイラーネクのファゴット協奏曲の一部のみを例として紹介するにとどまっている。また彼らと同様にモルツィン伯爵に仕えていたファッシュの作品は考察の対象としていない。したがって、Kapsa 2010aからは、ヴィヴァルディとそれ以外の3人のファゴット協奏曲の作曲様式上の共通点や相違点を明瞭に把握することができない。

---

<sup>2</sup> 他方でカプサは、一般聴取者向けの楽曲解説においては(Kapsa 2010b)、ライヒェナウアーとイラーネクのファゴット協奏曲はヴィヴァルディと共通している部分があり、特にイラーネクとヴィヴァルディのファゴット協奏曲は極めて似ていると解説している。

筆者はカプサの研究成果に基づきながらも、モルツィン伯爵の周辺で書かれたと推測できるファゴット協奏曲において、具体的な作曲様式の相違を明らかにしたいと考え、モルツィン伯爵に仕えた上記4人のファゴット協奏曲各1曲、合計4曲の作曲様式について比較考察を行った(保崎 2019)。さらに、保崎 2021 においては、考察対象をヴィヴァルディ3曲、ファッシュ1曲、ライヒェナウアー4曲、イラーネク4曲の合計12曲に広げ、その第1楽章について比較考察を行った。その結果、Tutti(第1ヴァイオリン、第2ヴァイオリン、ヴィオラ、通奏低音)の扱い方やリトルネロの回帰の仕方の点から見て、ファッシュとライヒェナウアー、イラーネクの3人は必ずしもヴィヴァルディと同様の特徴を有するとは言えず、むしろ形式上も Solo に求める技巧の点でもより複雑化した第1楽章を作曲したことが明らかになり、またこの3人の間でも明確な音楽的な特徴の違いを見出すことができた。しかし、第1楽章のみを考察対象としていること、さらにヴィヴァルディには39曲ものファゴット協奏曲があることから、これまでの筆者の比較考察の対象が狭い範囲に限定されていたことは否めない。そこで本論文では、現存するこれら4人の全ファゴット協奏曲のリトルネロ形式楽章を対象として考察を行い、モルツィン伯爵に仕えた4人の作曲様式の違いと共通性について楽曲分析を通して紐解いていくことをめざす。すなわち、ヴィヴァルディの39曲のファゴット協奏曲をモデルとした場合、他の3人のファゴット協奏曲はどのように書かれているかを明らかにし、ファゴット奏者の観点からこの4人のファゴット協奏曲の作曲様式を比較検討する。

本研究では、モルツィン宮廷楽団についての情報を Kapsa 2010a から得ている。しかし、モルツィン家や同宮廷楽団については一般によく知られていないことに加えて、Kapsa 2010a がチェコ語で出版されていて内容把握が難しいことから、第1章では主に Kapsa 2010a を要約する形でモルツィン家の歴史とその宮廷楽団の概要と特徴について考察する。次に第2章において、考察対象とする4人の作曲家の経歴とファゴット協奏曲作品、およびその相互関係についての知見をまとめる。

続く第3章～第6章においては、ヴィヴァルディ、ファッシュ、ライヒェナウアー、イラーネクの作品について楽曲分析に基づいた考察を行い、第7章においてその結果を比較考察する。

## 第1章 モルツィン伯爵と宮廷楽団

### 1-1 ヴァーツラフ・モルツィン伯爵 (Kapsa 2010a: 45-61)

モルツィン家はもともとイタリア北東部のフリウリ地方出身の貴族であり、17世紀前半に起きた三十年戦争の最中にボヘミアの土地に定着した。まず初めにカミル・ルドルフ・モルツィン Kamil Rudolf Morzin (-1646)が1631年からポーランド軍に仕え、1632年に彼と弟のパヴェル・モルツィン Pavel Morzin (1613/1615-1688)が、領地を手に入れた。1634年には神聖ローマ帝国の皇帝フェルディナント2世 Ferdinand II (1578-1637)に仕えていたアルブレヒト・フォン・ヴァレンシュタイン将軍 Albrecht von Wallenstein (1583-1634)が暗殺されたときに、カミルが将校として皇帝への忠誠を示した。この功績に対して、モルツィン家はヴルフラビにあるヴァレンシュタインの領地を得た。また、1638年以降カミルは、大佐からザクセン軍の陸軍元帥の階級にまで上りつめ、軍事キャリアにおいて大きく成功した。しかし彼には子供がなく1646年に亡くなったため、その領地は弟のパヴェルに引き継がれた。パヴェルは軍事キャリアの点では兄を凌駕することができなかったが、資産を大幅に拡大し、東ボヘミア、西ボヘミアとモラビアの土地を得た。このようにモルツィンの家系は軍事キャリアにおける成功を発端に、その後18世紀になるまでボヘミアの各地とモラビアにおいて不動産事業で財産を拡大していった。しかしその後、次第に負債が増大し財政破綻に陥ることとなる。

ヴァーツラフ・モルツィンの生涯については、資料がほとんど保存されていない。ヴァーツラフは、パヴェルの息子ヤン・ルドルフ・モルツィン Jan Rudolf Morzin (1642-1702)<sup>3</sup>の4番目の子として1675年にプラハで生まれ、次男であった。法律を学んだ彼はハプスブルグ家第10代神聖ローマ皇帝レオポルト1世 Leopold I. (1640-1705)のもとで法廷での仕事についたが、その奉仕の期間は不明である。後にハンガリーで軍の少将として務めたことがわかっているが、その詳細的な情報は残っていない。1697年にハンガリーの貴族出身であるマリア・カテリーナ Marie Kateřina (1679-1750)と結婚したことにより、出世のチャンスを得たと言われている。2人は、一時的にウィーンに滞在していた時期を除いて、基本的にはヴラチスラヴァを拠点にしていた。実際、1698-1703

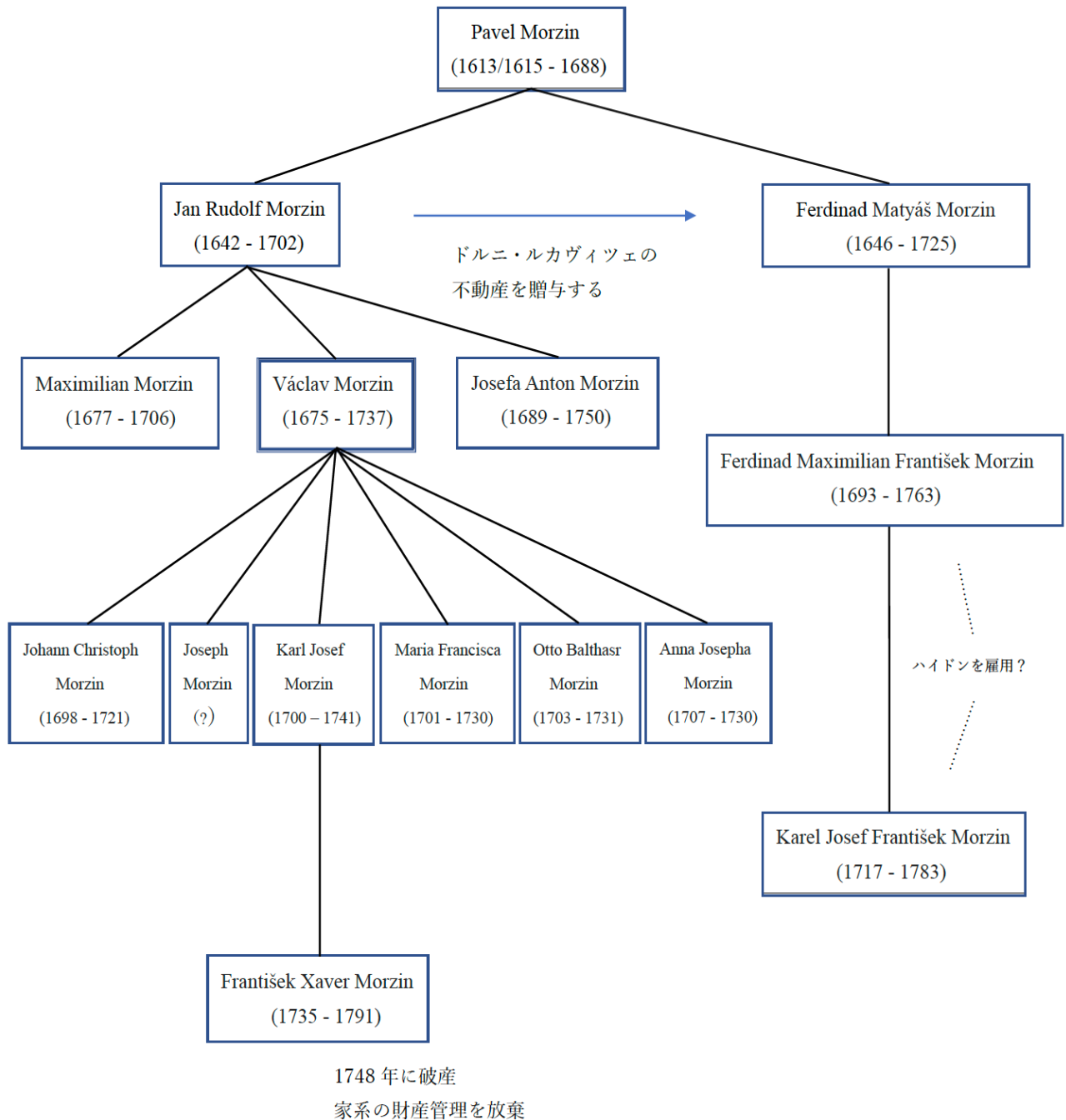
---

<sup>3</sup> 彼も中央ボヘミアで財産を拡大し続け、ボヘミア西部のドルニ・ルカヴィツェとその他の土地を弟のフェルディナント・マティアーシュ・モルツィン Ferdinand Matyáš Morzin (1646-1725)に売却した。フェルディナント・マティアーシュの息子または孫が、ハイドンと接触をしたモルツィン伯爵である（表1の家系図を参照）。



年の間に 6 人の子供が生まれたが、ウィーンで例外的に生まれた 1 人を除いては、皆  
 ヴラチスラヴァで生まれている。(表 1 に家系図を示す)

表 1 カプサ 2010a からわかるモルツィン家の家系図



ヴァーツラフの人生の大きな転機となった出来事は、1706年4月に2歳上の兄であるマクシミリアン・モルツィン Maxmilián Morzin (1673-1706)が急死したことである。マクシミリアンには子供がいなかったため、ヴァーツラフ (以下モルツィン伯爵と称する) がその跡継ぎとなった。それによって彼はプラハに移り、資産経営を引き継いで、軍務から大規模な不動産所有者へと方向転換した。祖先から部分的に受け継いだ借金が耐え難い大きさへと増大し、1737年に彼が亡くなった後は息子のカレル・ヨセフ・モルツィン Karel Josef Morzin (1700-1741)が不動産を相続した。父親の巨額の借金の実際の金額を知ったカレルは1741年に亡くなっている。1748年にモルツィン家は破産し、カレルの息子であるフランティシェク・ザヴェル・モルツィン František Xaver Morzin (1735-1791)は、亡くなるまで財産を引き継がなかった。その後、親戚の何人かが管理の代理を行うこともあったが、結局のところモルツィン家に残った土地はヴルフラビの土地だけとなり、ついにモルツィン家は1881年に完全に途絶えてしまった。

彼らの領地であった場所には、モルツィン家によって城、教会や修道院などが建設された。モルツィンと教会の関係は、彼を取り巻く音楽状況の観点からも非常に重要であった。宗教に対する支援は当時の貴族界では特別なことではなく、支出の重要な部分を占めていた。また、ヴァーツラフ・モルツィンは息子の教育にも力を注ぎ、1718年に2人の息子の教育と軍事的な目的のためイタリアへ行った。この遠征の目的地はローマであったが、どこに立ち寄ったのかは不明である。ヴィヴァルディがモルツィン伯爵に献呈したヴァイオリン協奏曲集『和声と創意への試み』Op. 8の各パートのタイトルページには、当時の彼が統治していた土地の地名であるヴルフラビ *Hohenelbe*、ロムニツ *Lomniz*、チスター *Tschista*、クジネツ *Krzinetz*、クニツェ *Kaunitz*、ドウベク *Doubek*、ソヴォルスキ *Sovoluska* が記されている<sup>4</sup>。

現代の地図でこれらの位置を確認すると、当時モルツィン伯爵がプラハの東側に広がる領土の支配者であったことがわかる (図1参照)。また、モルツィン伯爵がプラハに移る前に住んでいたブラチスラヴァがウィーンと非常に近いこと、さらに、ハイド

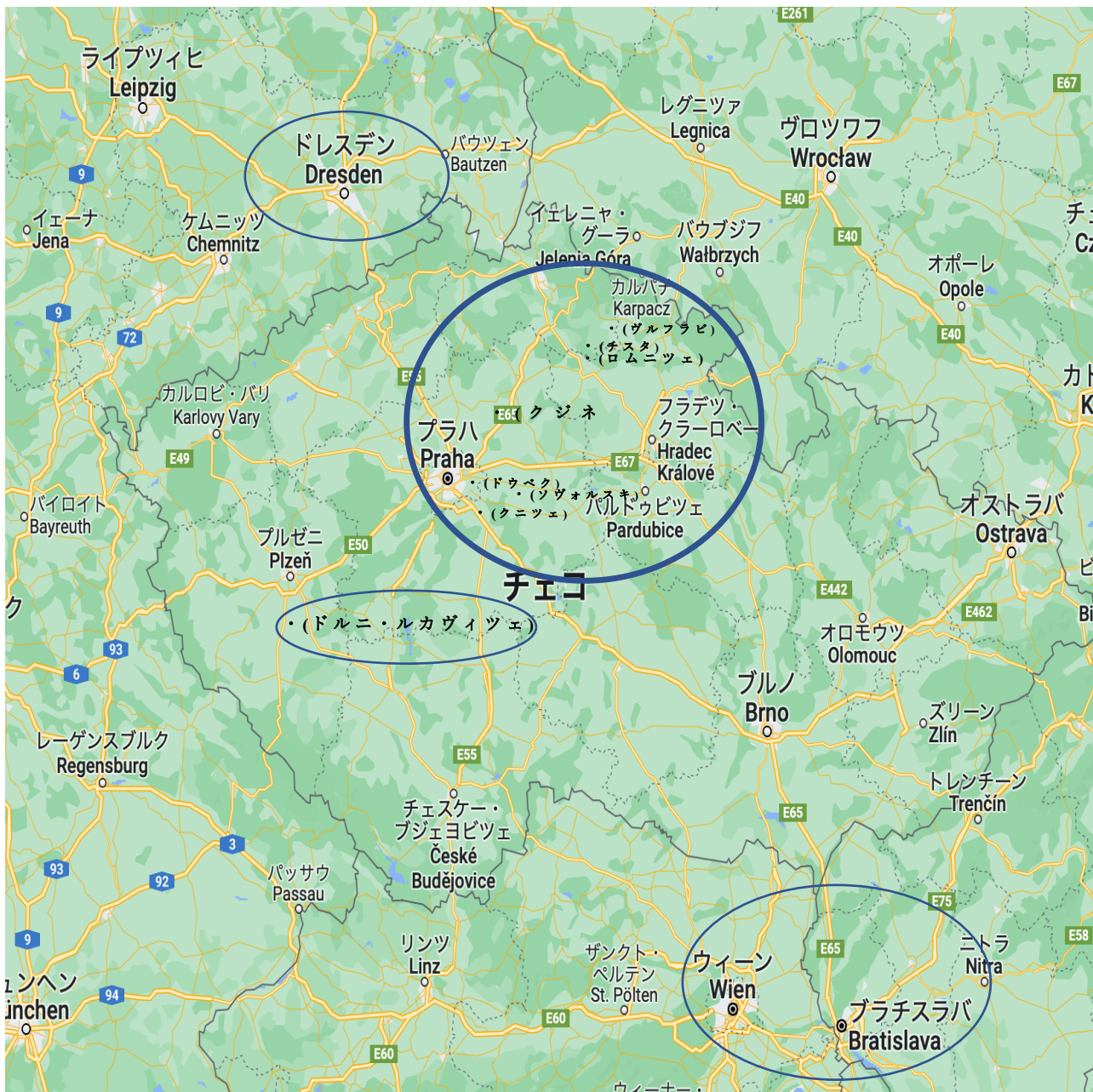
---

<sup>4</sup> 原文 *Il Sigonr Venceslao Conte di Marzin, Signore Ereditario / di Hohenelbe, Lomniz, Tschista, Krzinetz, Kaunitz, Doubek, et Sowoluska, Cameriere Attuale, e Consigliere di S.M.C.C.* (Vivaldi 1725)

ンを雇用したもう一つのモルツィン伯爵の領地ルカヴィツェとの位置関係を確認することができる。

図 1 モルツィン伯爵の領土

(<https://www.google.co.jp/maps/place/Tschechien>)



## 1-2 モルツィン宮廷楽団 (Kapsa 2010a: 63-102)

1720年代にモルツィン伯爵の本拠地がプラハの宮廷であったことは、プラハの小地区(マラー・ストラナ)の登記簿から判明している。しかし、モルツィン宮廷楽団の創設年月日に関しては不明であり、創設に至る経緯も明らかではない。また、モルツィン伯爵がどのように楽団を維持・運営したかも明らかになっておらず、モルツィン伯爵自身が音楽を演奏していたかどうかも明らかになっていない。しかし、モルツィン伯爵は美術や建築の分野で自身の建設投資のために優秀な芸術家を選び、同様に音楽の分野でも小規模ながらも優秀な宮廷楽団を持っていた。

カプサの研究では、その音楽家達の個人的な情報、すなわち、特定の音楽家の伝記、役職、在職年、給料などが、当時のドラバチュの芸術家百科事典<sup>5</sup>、雇用名簿や、戸籍簿、請求書、プラハの教会文書、会計簿や給料リストなどの複数の資料をもとに明らかにされている。それらは散在しており、保存状態が悪く、その上同名の人物がこの地域に多くいたために、情報を完全に整理することは難しい。しかしながら、楽団の発展を大まかに三つの段階に、つまり1720年代以前、1720年代と1730年代と10年ごとの変わり目を境に区別することは可能である。楽団の発展は1714年以前から集中的に始まったとされているが、1720年代初頭にヴィヴァルディと接触し、優秀な人材を集めたことによって最高潮に達した。モルツィン伯爵の宮廷楽団の30名以上が1720年代に雇われた優秀な音楽家たちであり、ヴィヴァルディはこの楽団を「名手のオーケストラ *Virtuosissima Orchestra*」と評価していた (Vivaldi 1725: 3)。1728年のプラハ郵便新聞でも、モルツィン伯爵の音楽家が名手であると報告されている。この時期の詳細な情報を示す資料として、宮廷楽団の会計簿がある。しかし、1730年以降になると決定的な資料がなくなり、さらに楽団員の世代交代も起こるため不明点が多くなる。

Kapsa 2010aには、伝承されている記録をもとに、モルツィン伯爵の宮廷楽団に在籍していた作曲家と演奏家の名前、在籍期間とその出典がまとめられている(表2参照)。この年代範囲は、モルツィン伯爵の郵送物に記録された音楽家と伯爵との接触、または宮廷での彼らの様子が記載されていた期間であって、そのほとんどが実際に宮廷楽団に所属した時期よりも長くなっている。

---

<sup>5</sup> ボフミール・ヤン・ドラバチュ Bohumír Jan Dlábač (1758 - 1820)の代表作『芸術家百科事典』は中世から19世紀初頭までのボヘミア地方の音楽、美術、建築の各分野における文化生活を知る上で、現在でも貴重な資料となっている (Dlábač 1815)。

表 2 ヴァーツラフ・モルツィンの音楽家の年代順による概要

(Kapsa 2010a: 64-65)<sup>6</sup>

宮廷楽団の作曲家<sup>7</sup>

アントニオ・ヴィヴァルディ - イタリアの音楽のマエストロ	1719-1728
フランティシェク・フォレストマイヤ - おそらく宮廷楽長	(1705),1718-1720
メルヒオル・フラヴァ - 音楽監督	1720-1729
ヨハン・フリードリヒ・ファッシュ - 作曲家	1721-1726
アントニーン・ライヒェナウアー - 作曲家	1723-1729
クリスティアン・ゴットリーブ・ポステル - 作曲家	1724-1730
ヨセフ・アントニーン・シュリンク - 作曲家	1737

音楽家

ルドルフ・イジャベク	1704-1707
フランティシェク・フリードリヒ - ファゴット奏者	1708?1714-1735
ヴァルトホルン奏者フランツ (マイルホーファ?)	1714-1729
ペーター・パウル・バプラー	1714-1718
低音奏者カール - 執事	1715-1728
マクシミリアン / 音楽家マックス / オーボエ奏者	1715-1720
ヴァルトホルン奏者クリストフ	1718
音楽家ゴットフリート	1718
アントニーン・フィアラ - ホルン奏者、執事	1718-1728
アントニーン・クラウス - ホルン奏者、執事	1718-1724
フランティシェク・イラーネク - 小姓、ヴァイオリン奏者、作曲家?	1718-1734
トビアシュ・アルロトフ - ファゴット奏者、執事	1719-1725

<sup>6</sup> 表 2 では人名を全て日本語で表記した。カプサによる原語表記は表 4 を参考せよ

<sup>7</sup> 括弧は、ファーストネームのみ記されていた人物の名前を現存する資料から推測した名前である。

アントニーン・クグラー	1719-1728
アントニーン・メーザー - ファゴット奏者	1719-1732(1736)
ヤン・ペリカン - ヴァイオリン奏者	1719-1730
アントニーン・ヴェゲル - オーボエ奏者？	1720
シュッセル	1720-1722
エリアシュ・ティジュ (ca 1700-1721)	1720-1721
パヴェル・ヴァンチュラ (オーボエ奏者ポール)、執事	1721-1731(1736)
ヴァヴジネツ・セイシュ - ヴァイオリン奏者	1723-29(1736)
(ヨセフ・アントニーン) コマーレク - チェロ奏者	1723-1725
フランティシェク・カレル・マイルホーファー	1725-1733
ヤン・カシュパ・ポッツ - チェロ奏者	1728-1733
コンスタンティン・アントニーン・タウブナー 作曲家、フルート奏者	
アウグスト・ヴェルナー - チェロ奏者	
ベルナルドン - クラリーノ奏者兼ホルン奏者	

興味深いことに、モルツィン伯爵の宮廷音楽家のリストには、演奏や作曲を専門とする音楽家以外に小姓 *páže* や給仕 *lokaj* が見られ、その在籍期間は 1710 年代から始まっている者が多い。カプサは、モルツィンの宮廷楽団が 1720 年の少し前から「独立した」もしくは「プロフェッショナル」な形になっていったと推測している。

1720 代のモルツィン伯爵の宮廷楽団に関する資料は他の時期と比べて多く、この時期のみ、宮廷楽団の構成と流れを比較的完全な形で追うことができる。楽団員と他のモルツィン伯爵に従事した者の中に歌手がいないことから、彼の楽団は純粋に楽器のアンサンブルだったようである。1724 年の楽団の構成は、伯爵から直接支払われた音楽家の会計帳簿の記録と地元の音楽家を含むモルツィン伯の給与帳に基づいて再構築することがほぼ可能である(表 3 参照)。表 3 に示す通り、当時の楽団には、ヴィヴァルディとファッシュという 2 人の「外部者」、および後におそらく音楽研修のためにヴェネツィアに派遣されたヴァイオリニストのフランティシェク・イラーネクに加えて 19 人の楽団員がいた (表 3 参照)。

表3 1724年モルツィン伯音楽団の構成 (Kapsa 2010a: 83)<sup>8</sup>

楽器	音楽家
ヴァイオリン	メリヒオール・フラヴァ (宮廷楽長) ヤン・ペリカン ヴァヴジネツ・セイシュ クリスチャン・ゴットリーブ・ポステル
チェロヴァイオリン	(ヨセフ・アントニーン?) コマーレック
ヴィオロン	低音奏者カール(おそらく執事のカレル・モテイル)
オーボエ	パヴェル・ヴァンチュラ (執事、1728年から会計簿でオーボエ奏者パウルと記載されている)
ファゴット	アントニーン・メーザー フランチシェク・フリートリヒ トビアーシュ・アルロス (執事)
ホルン	「新」ヴァルドホルン奏者フランツ (=フランチシェク・カレル・マイルホッフエ?) アントニーン・フィアラ (執事) アントニーン・クラウス (執事)
鍵盤楽器	アントニーン・ライヒェナウアー
楽器不明 (ヴィオラ、オーボエ?)	アントニーン・クグレル
作曲家	ライヒェナウアー、ポステル、ヴィヴァルディ、ファッシュ
ヴェネツィアのヴァイオリン奏者	フランティシェク・イラーネク

<sup>8</sup> 表3では全て日本語で表記した。カプサによる原語表記は表4を参考せよ

モルツィン伯の楽団にはおそらくトランペット奏者はいなかったと思われるが、対照的に、少なくとも2~3人のホルン奏者の痕跡を見つけることができる。3人のホルン奏者は、一見、過剰な数のように思われるが、これは当時決して特別なことではなかった。それどころか、他のボヘミア貴族の宮廷では、ホルン奏者の数がもっと多い楽団も見られる。ボヘミアではホルンの人気が高く、この楽器の優秀な奏者が多いことで有名であった。それと並んで、小規模な楽団にもかかわらずファゴット奏者が執事を含め3人もいたことは注目すべき点である。また、伯爵が1720年に執事のパヴェル・ヴァンチュラにオーボエを学ばせるためにドレスデンに留学させていたことも重要な点である。

カプサの研究では、モルツィン伯爵の宮廷楽団の音楽達の給料が特定の年代、すなわち1724年から1726年と1728年のみまとめられている。給料の額から楽団員の構成と序列を知ることができる(表4参照)。

表4 モルツィン伯爵の宮廷楽団員に支払われた給料のリスト (Kapsa 2010a: 89)

名前 (役職)		1724	1725	1726	1728
Melchior Hlava (kapelínk, housle)		400	400	400	400
Antonín Möser (fagot)		300	300	300	300
Jan Pelikán (housle)		300	300	300	300
Josef Antonín? Komárek (violoncello)		250	250		
Vavřinec Seyche (housle)		200	200	200	200
<i>Franz Waldhornist</i> (= F.M. Mayrhofer)		[160]	160	190	200
Antonín Reichenauer (skladatel)	Besoldung	130	117	110	130
	Composition	50	138	73	130
František Jiránek (housle)				[120]	120
Christian Gottlieb Postel	Besoldung	100	100	100	celkem 140
	Composition	40	19	36	
<i>Carl Bassist</i> (= Karl Motejl) (violin)		ca56	125	125	125
František Fridrich (fagot)		100	100	100	100



Antonín Kugler	100	100	100	100
Jan Kašpar Potz (violoncello)				80
<i>Paul Hauboist</i> (= Pavel Vancura), lokaj	25	?	?	50
Tobiáš Arloth (fagot), lokaj	25	?	?	?
Antonín Kraus (lesní roh), lokaj	25			
Antonín Fiala (lesní roh), lokaj	25	?	?	?

(通貨の単位はおそらくグルデン)

モルツィン伯の音楽家の何人かにはボヘミアの平均に比べると、非常に良い報酬が支払われた。表 4 で特に注目に値するのが、アントニン・メーザー Antonín Möser (1693-1742)である。

### 1-3 ファゴット奏者アントニン・メーザー (Kapsa 2010a:105-110)

ファゴット奏者メーザーが、宮廷楽団の中で常に 2 番目に高級取りだったということは、彼がファゴットの名手としてモルツィン伯爵に気に入られていたことを示す十分な証拠である。一般的に楽器奏者は、音楽家の序列の中ではあまり上位ではなく、良い立ち位置を得るには、複数の楽器を演奏できる能力、声楽、一般的な低音奏法の知識、コンサートマスターの仕事や作曲など、多様性が大きく求められた。有名で優秀な音楽家でない限り、楽器奏者で出世する場合には、珍しい楽器の専門家として活躍する機会が多い。おそらくメーザーは、モルツィン伯爵の宮廷楽団でそういった存在だったと推測される。

彼の生涯について判明している伝記情報は少なく、ジャンドフという町で生まれ、1693 年 2 月 22 日に地元の教会で洗礼を受けた。1719 年から 1732 年の期間、モルツィン伯爵に仕えた記録がある。ある貴族の伯爵夫人の使用人にファゴットを教えた記録が残っており、彼がモルツィン伯爵の宮廷の外でも活躍していたことがわかる。1734 年に聖ヴィト教会の楽団で新規採用するファゴット奏者の地位に応募し、ファゴットが珍しく、難しく多くの労力が必要で、音楽には欠かせない楽器であるとの理由から通常より高い給料を要求した。1739 年頃、メーザーはザクセン選帝侯兼ポーランド王ドレスデン宮廷楽団のファゴット奏者として受け入れられることになる。彼がドレスデ

ンの宮廷楽団の楽員だったという事実は、彼の優れた演奏能力を裏付けている。しかし、ドレスデンでの彼の生活については明らかになっていない。1742年2月25日にドレスデンで亡くなり、2日後に墓地に埋葬された。

#### 1-4 当時のファゴットについて

ファゴット奏者であり、膨大なファゴットのコレクションを遺したウィリアム・ウォーターハウス William Waterhouse (1931-2007)によれば 17世紀後半は、ドゥルシアン<sup>9</sup>と新しい接続部分が増えたジョイント式の楽器、いわゆるバロック・ファゴットが共存していた過渡期であり、この時代の作品では、どちらの楽器を意図していたのかわからないことが多い。しかし、ジョイント式のファゴットの登場により、音域と表現力が増したことで作曲家達は新たな刺激を受け、作品にファゴットが意図的に用いられることとなった。当時のハンブルクでは5曲ほどその最たる作品例を確認する事ができる。ラインハルト・カイザー Reinhard Keiser (1674-1739) が1705年に作曲した歌劇『気高きオクタヴィア』では、5本のファゴットによる伴奏のアリアが含まれている (Waterhouse 2001: 889)。また、フランスのジャン・バティスト・リュリ Jean-Baptiste Lully(1632-1687)のオペラやバレエ音楽では2本のオーボエとファゴットがトリオ部分の伴奏を担う例が見られはじめ、低音弦楽器とは対照的な扱いが見られる。18世紀後半になると、B から b' の3オクターブもの音域が求められる作品が書かれはじめ、実際にヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) のファゴット協奏曲変ロ長調 KV 191 は3オクターブの音域内で書かれている。20世紀になると楽器が改良されたことによって鍵が増え、c<sup>3</sup>以上の高音が書かれるようになった。

18世紀の20年代と30年代のボヘミアでは、オーボエとファゴットは真新しい楽器ではなかった。しかしながら、当時のモルツィン伯爵の宮廷楽団にどのようなファゴットがあったのかは判然としないため、本論文の考察対象のファゴット協奏曲においてどのような楽器が用いられていたのかについての調査は、今後の課題として捉えるこ

---

<sup>9</sup> ファゴットの前身の楽器であると考えられている16世紀半ばから17世紀末の間に用いられていたダブルリード楽器である。ソプラノ・ドゥルシアンからコントラバス・ドゥルシアンまで、演奏可能音域は楽器によって異なる。

ととし、本論文では詳述しない。ただし、一般的にバロック・ファゴットの音域はCからg'という限定的な音域であり、実際にヴィヴァルディのファゴット協奏曲のほとんどがこの音域の範囲内で作曲されている。実際に、この音域を逸脱する音高が要求されている作品はRV 487 (a'まで)とRV 495 (B♭'まで)のみである。

### 1-5 他楽団との比較

ここまで、カプサの研究に基づきモルツィン宮廷楽団の特徴について述べてきた。ファゴット奏者が多く、その中にメーザーのような名手を抱えていたことが、同楽団においてファゴット協奏曲の作曲と演奏につながったことは想像に難くない。ここで、当時の各地の楽団における楽団編成とファゴット奏者の状況について先行研究の成果に目を向け、その比較からモルツィン宮廷楽団の特徴について考察する。先行研究としてはKapsa 2010aの他に、Arnold 1966（サン・マルコ大聖堂の楽団の実体と変遷）、Spitzer and Zaslaw 2004（ドイツ各地の楽団の記録）を援用した。

表5には、先行研究の成果を基に、本論文の考察対象曲の推定作曲年代（1710年代から1730年代まで）について言及されているヴェネツィア、コプレントツ、マンハイム、ドレスデン、シュトゥットガルト、および1724年のモルツィン宮廷楽団（プラハ）の楽器編成を、左から年代順に並べて示した。以下、表の左欄から順に説明を加える（表5参照）。

表5 各地の楽団編成

年代	1714年	1721年	1723年	1724年	1728年	1731年
場所	サン・マルコ (ヴェネツィア)	コプレントツ	マンハイム	モルツィン家 (プラハ)	ドレスデン	シュトゥットガルト
弦楽器	14人	13人	20人	7人 <sup>10</sup>	22人	13人

<sup>10</sup> カプサの研究では、モルツィン伯爵の宮廷楽団に弦楽器奏者として6人が記載されており、これとは別にヴェネツィアのヴァイオリン奏者として1人、イラーネクが記載されている。実際に、イラーネクが同年にヴェネツィアに滞在していたことが会計簿の記録から明らかになっている。(Kapsa 2010a: 83)

木管楽器	1人	2人	11人	4人	9人	8人
金管楽器	6人	2人	3人	3人	2人	9人
打楽器						1人
鍵盤楽器		1人	2人	1人	1人	1人
撥弦楽器	2人(テオルボ)	1人	3人		2人	1人
不明				1人		
合計	23人	19人	39人	16人	36人	33人
ファゴット			2人	3人	3人	1人
出典	Anord 1966	S and Z	S and Z	Kapsa 2010a	S and Z	S and Z

1724年のモルツィン伯爵の宮廷楽団 (Kapsa 2010a: 65)では、弦楽器奏者の合計人数と管楽器の合計人数は等しくなっているが、実際は、ヴァイオリン奏者であるイラーネクがヴェネツィアに滞在していたので、ボヘミアにいた弦楽器奏者は6人となり、管楽器の合計人数を下回ることが大きな特徴である。6つの楽団の中でモルツィン伯爵の宮廷楽団は最も規模が小さく、名手であるメーザーを含むファゴット奏者の数が3人と多いことがわかる。それに対して、ヴィヴァルディが活動の本拠地としていたヴェネツィアのサン・マルコ大聖堂のオーケストラ (Arnord 1966: 5)は、弦楽器の数が非常に多い。木管楽器はオーボエ奏者1人しかおらず、ファンファーレのための金管楽器奏者の方が多く、ファゴット奏者は1人もいない。また、テオルボ奏者が多く在籍している点でモルツィン伯爵の宮廷楽団とは大きく異なり、弦楽器中心であったことがわかる。ヴィヴァルディは39曲ものファゴット協奏曲を作曲しているが、サン・マルコのオーケストラにおける通常編成にはファゴット奏者がいなかった。

一方、ドイツのコブレンツの宮廷楽団は、モルツィン家と比較的近い人数であるが、弦楽器がモルツィン家より多く管楽器の合計人数は少ない。ただし、この楽団にファゴット奏者は1人もいない。これに対して、マンハイム、ドレスデンとシュトゥットガルトの宮廷楽団の人数は、それぞれモルツィン伯爵の宮廷楽団の2倍以上の規

模である。マンハイムの宮廷楽団は39人と非常に人数が多いが、ファゴット奏者は2人でモルツィン家より少ない。ドレスデンの宮廷楽団はファゴット奏者が3人とドイツの宮廷楽団の中ではファゴット奏者が最も多い。シュトゥットガルトは弦楽器より管楽器の人数の方が多いがファゴット奏者は1人しかいない（Spitzer and Zaslav 2004: 221, 224, 253, 260）。

表5には、モルツィン宮廷楽団の活動時期とは一致しないという理由から取り上げていないが、1733年から1755年にかけてドレスデンの宮廷楽団ではヴァイオリン奏者とファゴット奏者が増員され、ファゴット奏者は5人に増えている(新林 2018: 250)。新林 2018では、そのファゴット奏者の名前や出身地などがある程度明らかになっており、モルツィンの楽団で活動していたファゴット奏者メーザーの名前が1739年に「宮廷楽団の名簿」に新たに加わり、1742年まで記載されていたことがわかる。このことから、ヴィヴァルディの主な活動地であったヴェネツィアよりも、ファゴットという楽器が好まれ盛んに用いられていたという点でボヘミアとドレスデンの間に強い共通性があったことが推測される。

以上の比較から、各地のオーケストラの規模と編成はさまざまであるが、その中でモルツィン伯爵の宮廷楽団は、楽団の規模が非常に小さい中でファゴット奏者の人数が多いという点が特徴であると考えられる。

では、本論文で考察対象とする4人の作曲家は、それぞれモルツィン宮廷楽団とどのような関わりをもち、何曲のファゴット協奏曲を作曲したのであろうか。次章においては4人の作曲家の経歴と作品について、最新の情報をまとめることとする。

## 第2章 考察対象の作曲家と作品

ここでは、本論文で考察対象とする 4 人の作曲家とモルツィン宮廷楽団との関係、および彼らのファゴット協奏曲作品について、それぞれの先行研究に立脚して詳述する。

### 2-1 ヴィヴァルディ (Kapsa 2010a)

ヴェネツィアでヴァイオリニスト、作曲家、音楽教師、司祭として活動していたヴィヴァルディが国際的に有名だったことは、当時の音楽界に精通していた様々な人物が外国からヴィヴァルディに会いに来ていたこと、『調和の靈感』Op. 3 などの彼の協奏曲集の多くの初版 (Op. 3 の他に Op. 4, 6, 7, 8, 9, 10, 11, 12) がアムステルダムで出版されていること、1709 年に『ヴァイオリン・ソナタ』Op. 2 がデンマーク王フレデリク 4 世 Frederik IV (1671-1730) に献呈されたことなど、モルツィン伯爵を含む諸外国の貴族や大公に音楽作品を献呈していたことから明らかである (Heller 2007: 74)。

ヴィヴァルディは、1719 年から 1728 年までモルツィン伯爵に *Maestro di Musica in Italia* (イタリアの音楽のマエストロ) として仕えており、モルツィン伯爵に定期的に作品を提供し、その都度報酬を得ていた。この肩書で重要な語句は最後の *in Italia* であり、これは明らかに、ヴィヴァルディがヴェネツィアに住み続け、そこからモルツィンの宮廷楽団に音楽を提供する職であったことを示している。ボヘミアの土着的な作曲家とは違い、彼は現地に滞在する楽長ではなかった。

モルツィン伯爵とヴィヴァルディが接触した最初の証拠、すなわち最も古い記録は、1719 年に伯爵が *un Pacchetto con Carte Musicali* (楽譜の包み) に対して支払った代金を、ヴィヴァルディが受け取ったことを示す領収書である。この時どの曲の楽譜が送られたのか、その内容は判明していないが、これによりモルツィン伯爵が 1719 年以降、ヴィヴァルディの作品を手元に持っていたことが推測される<sup>11</sup>。そこに、ヴィヴァルディがモルツィン伯爵に献呈したヴァイオリン協奏曲《四季》を含む曲集となる『和声と創

---

<sup>11</sup> モルツィン伯爵は 1718 年に、教育と軍事関係の目的で自身の息子 2 人とイタリアへ旅行に行っているが、その時にヴィヴァルディと接触があったかどうかは不明である (Kapsa 2010a: 51)。

意への試み *Il cimento dell'armonia e dell'inventinone*』 op.8 や、それに含まれるその他の作品の手稿譜が含まれていたかどうかはわからない。しかし、その後 1725 年に出版された『和声と創意への試み』 op. 8 の献呈文の中で、ヴィヴァルディはモルツィン伯爵に宛てて次のように記している (Vivaldi 1725)。

親愛なる殿下

イタリアで音楽専門家として殿下に仕えるという特別な名誉を享受してきた長年にわたるこれまでの月日を考えたとき、私があなたに深い敬意を払っているという証拠をまだあなたにお伝えしていないことに気づいたので、私は適当だと思われる量の作品を出版し、親愛なる殿下のお手元にお届け出来ればと思っております。これらの数少ない曲の中で、あなたに、また長い間楽しみにしていた四季を感じていただきたいのです。[筆者訳]

これに続いてヴィヴァルディは、モルツィン伯爵の音楽理解を評価し (*La soma intelligenza, che V.S.Ill<sup>ma</sup> possiede nella Musica*)、モルツィン伯爵の宮廷楽団を「名手達のオーケストラ *Virtuosissima Orchestra*」と称賛している。こうしたことから、ヴィヴァルディがモルツィン伯爵とその宮廷楽団をある程度知っていたことが推測される。モルツィン伯爵がヴィヴァルディを高く評価していたことは、ヴィヴァルディに与えた報酬の額からもわかる。ヴィヴァルディがモルツィン伯爵の宮廷楽団の中でかなりの高額な報酬を得ていたことが、会計簿や領収書等の記録から明らかになっている。カプサの研究では、ヴィヴァルディに直接支払われたものと、ヴェネツィアに向けてのみ支払われたものを時系列にまとめて紹介している (表 6 参照)。

表 6 会計帳簿におけるモルツィン伯爵のヴィヴァルディ  
及びヴェネツィアへの支払い (Kapsa 2010a: 87)

Folio	Rok/Měsic <sup>12</sup>	Text	fl.	x.
f. 8/9	Roční plan? <sup>13</sup>	<i>Vivaldi</i>	528	
f. 2 r	1724/05	<i>Item dito einen wechel nacher Venedig an Sigonr Vivaldin geschickt</i>	400	
f. 4r	1724/11	<i>Einen wechsel nacher Venedig übermacht per</i>	600	
f. 7v	1725/05	<i>Einen wechsel nacher Venedig übermacht per</i>	400	
f. 7v	1725/05	<i>Laggio davon</i>	...	
f. 8r	1725/06	<i>Laggio davon einem wechsel nacher Venedig bezahlt</i>	39	57
f. 10r	1725/10	<i>Wechsel laggio nacher venedig bezahlt</i>	30	
f. 10v	1725/11	<i>Einen wechsel nacher Venedig</i>	330	
f. 12r	1726/02	<i>Einen wechsel an Vivaldi nacher Venedig per</i>	333	48
f. 15r	1726/08	<i>Nacher Venedig einen wechsel</i>	195	52
f. 16v	1726/11	<i>Für einen wechsel naher Venedig</i>	133	34
f. 17v	1777/02	<i>Nacher Venedig einen wechsel</i>	133	42
f. 18v	1727/05	<i>Einen wechsel naher Venedig an Vivaldi</i>	133	42
f. 19r	1727/08	<i>Nacher Venedig einen wechsel</i>	133	42
f. 20r	1727/11	<i>Einen wechsel naher Venedig</i>	133	40
f. 21r	1728/02	<i>dem Vivaldi einen wechsel per</i>	138	10
f. 22r	1728/05	<i>dem Vivaldi einen wechsel per</i>	133	10
f. 23r	1728/08	<i>den Ottel und Vivaldi per wechsel übermacht</i>	312	54
f. 25v	1729/02	<i>Dem H. Sigk zwey wechsel zu Oteln bezahlt mit</i>	579	15

(fl. = フローリン、グルデン、x.= クロイツァー)

<sup>12</sup> 年/月

<sup>13</sup> 年間計画



1724 年と 1725 年のかなり多額の支払いが、ヴィヴァルディの『和声と創意への試み』Op. 8 に対しての報酬であった可能性は十分にあるが、確証はない。

ヴィヴァルディのファゴット協奏曲は 39 曲現存しており、その数はヴァイオリン協奏曲 (222 曲) に次いで多い (Ryom 2007: 75-175)。39 曲のうち少なくとも 1 曲 (RV496) には、後述するとおり、モルツィン伯爵への献呈辞 “Ma [rchese] de Morzin”<sup>14</sup>がある。しかし、その他のファゴット協奏曲が一体誰のために書かれたのかなど、詳しい成立情報は判明していない。研究者であるフェデリコ・マリア・サルデッリによれば、ヴィヴァルディのファゴット協奏曲は父親のジョヴァンニ・バティスタ・ヴィヴァルディ Giovanni Batista Vivaldi (1655-1736) が筆写した RV499 を例外として (ヨーロッパの図書館には他の筆写譜が存在しない)、全て自筆譜が現存しており、同じ形状でイタリアのトリノ国立図書館に「Foà and Giordano collection」として伝承されている。ソロ・パートは音楽的にも技術的にも要求が高いことから、これらの曲は楽譜を売るためではなく、ある特定の名手のために作曲された可能性が高い。ファゴット協奏曲は、自筆譜の筆跡、様式と音楽的内容の点で 1720 年代の中頃から没年まで作曲されたと推測されているが、用いられた旋律の原曲 (オペラのアリアなど) から年代付けを推定しうる場合でも、厳密な作曲年代の限定は不可能である。

RV496 の他に唯一献呈辞がある RV502 の自筆譜には “per Gioseppino Biancardi” と記され、ジョゼッピーノ・ビアンカルディという人物に献呈されているが、名前の部分は後から取消線で消されている。この人物は、1717 年にヴェネツィアのサンタンジェロ劇場でファゴットを演奏していた人物の可能性はあるが、確たる証拠はない。1727 年には、当時のヴェネツィア人楽器演奏者で構成されていた音楽組合 *Arte de Sonadori* の一員としてリストに記されているが、このリストではファゴット奏者であったかどうかはわからない。1719 年には、ゲオルク・フリードリヒ・ヘンデル Georg Friedrich Händel (1685-1759) が率いたロンドンの楽団にヴェネツィア出身の同姓同名の第 2 番オーボエ奏者がいたことがわかっているが、この人物が、ヴィヴァルディが献呈した相手のビアンカルディと同一人物であるのかどうか、確実に裏付ける証拠はない (Sardelli 2018: 13-26)。

ヴィヴァルディの先行研究では、ファゴット協奏曲はおそらくピエタ慈善院 (*Ospedale della Pietà*) の少女達が演奏していたとして、ほとんどのファゴット協奏曲を、

---

<sup>14</sup> 献呈の相手はモルツィン伯爵ではなく「モルツィン侯爵」と記されている。

ヴィヴァルディがピエタ慈善院に勤務した 1723～29 年と 1735～38 年の 2 つの時期に推定している。ピエタ慈善院のオーケストラが当時の最高のオーケストラであったことはチャールズ・バーニー Charles Burney (1726-1814) の旅行記で言及されているが、特定のファゴット奏者については何も書かれていない(バーニー 2000: 68-93)。ピエタ慈善院でファゴットを演奏する少女がいたことを裏付ける出典は、音楽愛好家シャルル・ド・ブロス Charles de Brosses (1709-1777) の 1739 年の熱狂的な評論のみであり、具体的な証拠が少ないのが現状である。ブロスは 1739 年に以下のように述べている。

彼女達は天使のように歌い、ヴァイオリン、フルート、オルガン、オーボエ、チェロ、そしてファゴットを演奏します。つまり、彼女達にとって恐れるほどの大きな楽器はありません。(Kolneder 1965: 167) [筆者訳]

以下にヴィヴァルディのファゴット協奏曲の作品表を示し、新全集(RV 468,482)の序文で推測された作曲年代(Sardelli 2007: 13-19)と MGG (*Die Musik in Geschichte und Gegenwart*) のヴィヴァルディの項目における作品表 (Heller 2007: 111-114)、およびヴィヴァルディ作品主題目録 (Ryom 2007: 201-215) における年代付けと註釈を併記する。

ヴィヴァルディのファゴット協奏曲 <sup>15</sup>			
調性	Ryom 番号	主題目録の年代(Ryom 2007) / 注 (Heller 2007)	新全集の推測年代 (Sardelli 2017)
ハ長調	RV466	第 1 楽章の冒頭は、歌劇『セミラーミデ』 RV733 II:3 (1731) のアリアの引用	
ハ長調	RV467	1720 年または 1724 年	
ハ長調	RV468	第 2 楽章までしか伝承されていない	
ハ長調	RV469	1720 年または 1724 年	

<sup>15</sup> いずれの曲も楽器編成は、独奏ファゴット、第 1 ヴァイオリン、第 2 ヴァイオリン、ヴィオラ、通奏低音である。

ハ長調	RV470	第 1 楽章、および第 2 楽章の Tutti はおそらくオーボエ協奏曲 RV447 の引用である。オーボエのために編曲されているのでオーボエ協奏曲 RV448 を参照	
ハ長調	RV471	1720 年または 1724 年/ 第 1 楽章に歌劇『グリゼルダ』RV718 II:7 (1735) の引用が多数見られる。オーボエのために編曲されているので RV450 を参照	おそらく 1734 年、 または 1735 年
ハ長調	RV472		
ハ長調	RV473	1730 年または 1731 年	1730 年または 1731 年という推測 は怪しい。 おそらくボヘミア の紙が使用されて いる。
ハ長調	RV474		
ハ長調	RV475	1720 年または 1724 年	
ハ長調	RV476		
ハ長調	RV477	1720 年または 1724 年	
ハ長調	RV478	1720 年または 1724 年	
ハ長調	RV479	1720 年または 1724 年	
ハ短調	RV480	1720 年または 1724 年	
ニ短調	RV481	1720 年または 1724 年/ 第 1 楽章はチェロ協奏曲 RV406 の第 1 楽章と少し異なる	
ニ短調	RV482	第 1 楽章しか伝承されていない	
変ホ長調	RV483	1720 年または 1724 年/ 第 1 楽章の冒頭テーマは、歌劇『セミラーミデ』RV733 III:2(1731)のARIAと同様	おそらく 1727 年 以降

ホ短調	RV484	1720年または1724年	
へ長調	RV485	1720年または1724年/ オーボエのために編曲されているので RV457を参照	
へ長調	RV486	1720年または1724年	
へ長調	RV487	1720年または1724年	
へ長調	RV488	1720年または1724年	
へ長調	RV489		
へ長調	RV490	1720年または1724年	
へ長調	RV491	1720年または1724年/ 第2楽章の始まりの和音は、弦楽のための 協奏曲 RV129、Kyrie RV587、Magnificat RV610にも使用されている。	おそらく1720年 の終わり頃
ト長調	RV492		
ト長調	RV493		
ト長調	RV494		
ト短調	RV495	1720年または1724年	
ト短調	RV496	1720年または1724年/ モルツィン伯爵への献呈辞	おそらく1719年 から1728年まで の間
イ短調	RV497	1720年または1724年	
イ短調	RV498	1720年または1724年	
イ短調	RV499		おそらく1736年 以前
イ短調	RV500	1730年または1731年	1730年または 1731年という推測 は怪しい。 おそらくボヘミア の紙が使用されて いる

変ロ長調	RV501	1720年または1724年/ 第5楽章の冒頭主題はヴァイオリン協奏曲 RV268 の第3楽章と同じ	
変ロ長調	RV502	1720年または1724年	
変ロ長調	RV503		
変ロ長調	RV504	1720年または1724年	

39曲のファゴット協奏曲のうち2つ(RV468, RV482)は完全な状態で伝承されておらず、自筆譜の状況から、途中で作曲放棄してしまったと考えられている。RV473とRV500の自筆譜は縦長判の紙に書かれており、イタリアでは珍しい例である。この2作品に使われている紙は、ボヘミアでのパトロンであるヨハン・ヨーゼフ・フォン・ヴルトヴィ伯爵 Johann Joseph von Wrtby (1669-1734)のために作曲した作品と同じ紙である。この中央ヨーロッパ産の紙で書かれた数曲は彼がプラハを訪れていた1730年～1731年の間に作曲されたと推測されている (Sardelli 2017: 14) <sup>16</sup>。

以上のことをまとめると、ヴィヴァルディのファゴット協奏曲の作曲年代や当時の演奏者を特定することは不可能な状況であると言わざるを得ない。ヴィヴァルディの主な活動場所であるヴェネツィアに、彼のファゴット協奏曲を演奏した可能性のある特定のファゴット奏者を見出せないことは、本研究において非常に特徴的な問題点である。RV 496に関しては、モルツィン伯爵への献呈辞があることから、モルツィン宮廷楽団のメーザーが演奏した可能性が高いと考えられるが、しかしそれを証明する資料があるわけではない。

ヴィヴァルディの協奏曲を概観してみると、ファゴット協奏曲以外にもファゴット・パートが編成に不可欠な作品をいくつか確認することができる。その最たる例は

---

<sup>16</sup> しかし、サルデッリは、紙と五線の引き方を研究した結果、同じ種類の紙が何年間も使われ続けた可能性もありうると述べ、確かにヴィヴァルディは当時中央ヨーロッパから紙を入手したが、その紙に書かれたすべての作品が中央ヨーロッパの訪問またはその時期に関連していると考えるのは危険であると主張している (Sardelli 2017: 11)。

協奏曲ト短調『ドレスデンのオーケストラのために』RV577であり、第3楽章ではファゴット奏者に高い技巧性が求められる。

Kapsa 2010aによれば、1730年以降のヴィヴァルディの活動の痕跡はボヘミアではなくドレスデンで多く見られる。1733年2月にフリードリヒ・アウグスト2世 Friedrich Augst II. von Sachsen (1696-1763) がザクセン選帝侯位を継承したことは、多くの音楽家に宮廷楽団での地位や昇給の望みをもたらした。この時期にヴィヴァルディの声楽曲がたくさんドレスデン宮廷にもたらされ、器楽曲は宮廷楽長のヨハン・ゲオルク・ピゼンデル Johann Georg Pisendel (1687-1755)を通して知られたとされている。実際にピゼンデルはヴェネツィアでヴィヴァルディに師事し、彼の作品を筆写し、ドレスデンに持ち帰っている。1740年に、ザクセン＝ポーランドの皇太子フリードリヒ・クリスティアン Friedrich Christian (1722-1763)がピエタ慈善院を訪れた際には、3曲の協奏曲と1曲のシンフォニアがヴィヴァルディの指揮によって演奏され、その時のスコア（自筆譜）の大部分はドレスデンに持ち帰られた。ヴィヴァルディの作品の一次資料がドレスデンに多く残されているのはそのためであり、国際的に有名だった彼の作品がイタリア以外の国、すなわちドレスデンとボヘミアなどで流通していたことは注目に値する。ヴィヴァルディは1729年から1733年に各地を旅行しており、実際に1729年のどこかでアルプス山脈を超えてプラハにも行き、1730年にはそこでオペラを上演している。さらに、この旅行をしていた時期のどこかでウィーンにも招待されている(Heller 2007: 78-82)。

しかし、ファゴット協奏曲を含むヴィヴァルディの手稿譜がヴェネツィア（今日ではトリノ）に集中しており、反対に、ヨーロッパの他のどのコレクションにもそれらの筆写譜が全く無いことを考えると、これらは、先に述べたビアンカルディのように、ヴィヴァルディのすぐ近くにいた同僚や管楽器奏者のための曲だったと推測される。

## 2-2 ファッシュュ (Talbot 2011: 125-126)

ドイツ出身の作曲家であるファッシュュも、ヴィヴァルディと同様にボヘミア出身ではないが、モルツィン伯爵に仕えていた。ヴァイオリン奏者、オルガン奏者でもあった彼は、バイロイトの宮廷楽団に務め、その後グライツの宮廷のオルガン奏者を経て、

1721年から1726年までの期間、モルツィンの宮廷楽団で作曲家として活動した。ヴィヴァルディとは異なり、ボヘミアにも滞在した音楽家であった。1720年から1721年の変わり目にファッシュがプラハに滞在したことを証明する記録は、1721年の夏にプラハから送られた彼の手紙であり、1725年と1726年にモルツィン伯爵とファッシュの間に接触があったこともこの記録から明らかになっている。実際にモルツィン伯爵は、1725年2月と1726年6月に、定期的な作曲の報酬として給与をファッシュに支払っている (Kapsa 2010a :78)。一方で、トールボットは「宮廷楽長」と「作曲家」は、同じポストの異なる側面を強調しているに過ぎないと指摘しており、ファッシュが無料の食事と宿泊、薪と油の支給、そして年間300フローリン(Gulden)を受けたという研究者であるマルブルグの証言は、彼がモルツィン伯爵に新曲を提供するだけの存在ではなかったことを示唆していると述べている。すなわちファッシュもヴィヴァルディと同様に、モルツィン伯爵と特別親しかったという考えである。

ファッシュは、1722年から亡くなるまで現在のザクセン・アンハルト州ツェルプストの宮廷楽長として活動していた。モルツィン伯爵の宮廷楽団を去った後も、モルツィン伯爵に作品を提供していたという事実は注目すべきだが、その音楽作品の内容は何もわかっていない。重要なことはファッシュがツェルプストへ行った後も、モルツィン伯爵との関係を切ったわけではないということであり、1725年2月と1726年6月に、モルツィン伯爵から作曲に対する支払いの記録がある。すなわち、ファッシュの作品はドイツでもボヘミアでも演奏された可能性があるということである。チェコ共和国のザムルスクの国立地方図書館に保存されている1724年～1729年のモルツィン伯爵自身の会計簿には、新しい雇い主の承諾があれば、モルツィン伯爵がファッシュに時折仕事を依頼しても良いという記載がある。このようなことは、当時の雇用形態では普通であった。ファッシュの書簡からドイツへ行った後もボヘミアに短期滞在をしていたことは明らかになっている。モルツィン伯爵は1723年にアントン・ウルリヒ・フォン・ザクセン＝マイニンゲン公 Anton Ulrich Sachsen Meiningen (1746-1763)にファッシュの音楽作品を送っている。またフェヒナーの研究によれば、1727年にファッシュがドレスデンに比較的長く滞在した記録がある。しかしながら、ドレスデンで伝承されていないものを含む全てのファッシュの協奏曲の作曲年代は明らかになっておらず、20世紀の段階では、ファッシュの協奏曲の絶対的な年代を細かく特定していくのは不可能とされている (Fechner 1984: 59-61)。

ファッシュのファゴット協奏曲の手がかりは、1743年ヨハン・アウグスト・フォン・アンハルト＝ツェルプスト侯 Johann August von Anhalt Zerbst (1677-1742)が亡くなった翌年に、ツェルプスト城の財産目録の中の、手稿譜の目録の一部として作成された "Hochfürstliche Concert-Stube" である。これは、数多くの作曲家による音楽作品、楽器などを記録したものであり、その中には、ファッシュのファゴット協奏曲が2作品あると記録されている<sup>17</sup>。しかし、どちらも調は記されておらず、*a Fagotto Conc:2 Violini Viola et Cembalo di Fasch* と書かれており、ファッシュによる作曲ということと編成だけがわかる。

現存するファッシュのファゴット協奏曲として FaWV L:C2 ハ長調の楽譜がダルムシュタット工科大学国立図書館にあり、この曲は現在でもしばしば演奏に取り上げられている。問題となるのはもう1つのファゴット協奏曲 (FaWV L:c1) で、該当する楽譜が伝承されていないため、演奏されることもなかった。しかし、ヘルトリンゲンのヒュルステンベルグ図書館に「バツソ・コンチェルタート Concerto a 5 für Basso concertato, Streicher und continuo in c moll」と題された手稿譜が所蔵されており、一部の学者はこれをファッシュの2番目のファゴット協奏曲と推測している (Clark 2005: 1)。反対に、この楽譜には、おそらくバス・ド・ヴィオロンのためにハ短調に移調された際の書き間違えと判断できる筆跡があることから、この曲が元々はニ短調でヴィオラ・ダ・ガンバのための作品であると推測し、ファゴット協奏曲ではないと主張する演奏家もいる (Azzolini 2004: 8)。この手稿譜の表紙には異なる筆跡で "solo continuo" と書き込みがあり、おそらく Basso Solo、つまり低音楽器をソロとする協奏曲と見ることもできる。この曲については、ブライアン・クラーク Brian Clark による浄書譜が Prima la Musica から 2005 年に出版されているため、本研究ではこの浄書譜を考察対象の楽譜とする。

2曲のファゴット協奏曲はいずれも、ヴィヴァルディのファゴット協奏曲と同様に作曲の経緯や年代や当時の演奏者を特定する資料が見つかっていない。国際ファッシュ協会の作品目録では、2曲とも独奏ファゴット、弦楽と通奏低音のための協奏曲として分類されている。

---

<sup>17</sup> 興味深いことに、この目録には、モルツィン伯爵のレパートリーであったヴィヴァルディのオーボエ協奏曲が3作品記録されている。



ファッシュのファゴット協奏曲			
題名/調性	FaWV 番号	編成	推測年代
ファゴット協奏曲 ハ長調	FaWV L:C2	Fg, Vn1,2, Va, Bc	不明
ファゴット協奏曲（バスソ・コンチェルタート）ハ短調	FaWV L:c1 <sup>18</sup>	Fg ? <sup>19</sup> , Vn1,2, Va, Bc	不明

以上の作品の他に独奏ファゴット、2本のオーボエ、弦楽と通奏低音のための協奏曲 FaWV L:c2 があるが、ファゴットのための独奏協奏曲ではないため、本論文では考察対象から除外する。

### 2-3 ライヒェナウアー (Kapsa 2010a: 119-125)

ライヒェナウアーは、1723年から1729年までモルツィン伯爵に「作曲家 *skladatel*」として仕え、おそらくチェンバロ、オルガンもしくは他の鍵盤楽器も演奏し、器楽曲や教会音楽をモルツィン伯爵だけではなく、他のプラハの貴族たちや教会のために作曲した。モルツィン宮廷楽団では、ライヒェナウアーを含めて4人の「宮廷作曲家」がいた。

ライヒェナウアーの生年月日と場所は不明であり、彼の出自についてはわずかしこ判明していない。おそらく北ボヘミアの聖マリー教区のフルム地区の生まれと考えられている。ライヒェナウアーという苗字はこの地域にはあまりない。もう一説では、ボヘミア地方のリフノフ周辺の出身の可能性もあり、この地域に同じ苗字の家族が少なくとも1件確認できる。彼の最も古い記録は、1722年の1月1日のもので、彼がプラハで息子ヨハン・ドミニクの洗礼名を付けさせたときのものである。それ以外の子供の出生と死亡記録から、彼がプラハの小地区（マラー・ストラナ）に滞在していたことが証明されている。それと同時に、洗礼の名付け親の保証人として、彼の周りに優れたプラハの作曲家の同僚や友人がいたことがわかっており、彼が地元である程度顔の広い音楽家であったことが示唆されている。1723年にアントン・ウルリヒ・フォン・ザク

<sup>18</sup> MGGの作品表では、これがファゴット協奏曲となっている。

<sup>19</sup> もしくはチェロ、またはバス・ド・ヴィオロンなどの低音楽器

セン＝マイニンゲン公の日記の中で、モルツィン伯爵から小包が2つ届いたことが書かれており、その中にヴィヴァルディやライヒェナウアーの協奏曲や序曲が入っていたと記されていることから、遅くとも1723年にはモルツィン伯爵のために作曲していたことがわかる。彼が、ドイツ人作曲家ファッシュの後継者の作曲家としてモルツィン伯爵に仕えていたことは、会計簿から証明されており、宮廷楽団の音楽家として定期的な給料を得ていた。さらに音楽作品を提供するたびに報酬が支払われた。1726年の会計簿帳8月の支出としてライヒェナウアーの作曲に対する報酬が記録されている。

ライヒェナウアーはまた、小地区の聖ドミニコ修道会の聖マリア・マグダレーナ教会の聖歌隊団長であったと推測されている。モルツィン伯爵の宮廷楽団に仕えている間、おそらく、有名な楽団の所有者でもあったフランチšek・ヨゼフ・チェルニン伯爵 František Joseph Cernin (1697-1733)にも仕えていた。いずれにしても、会計簿の記録は、ライヒェナウアーがモルツィン伯爵から定期的な報酬を受け取り、さらに、その全期間、つまり1729年3月まで、作曲に対して個別の報酬を受け取ったことを証明している。彼の子供たちの誕生または死の記録を通して、彼の滞在場所が確認できる。息子ヴァーツラフが1730年2月に亡くなった時には、プラハに滞在していた。その後、ライヒェナウアーは、1730年3月中旬に教区教会のオルガニストに就任するために、インドジッフヴ・フラデッツに戻ったが、新しい役職に就いた直後に亡くなった。

ライヒェナウアーの器楽作品の大部分は、当時のドレスデン宮廷楽団の宮廷楽師であったピゼンデルのドレスデンのコレクション Schrank II に伝承されている。作曲家自身が書いたスコアが5つあるほか、1720年代にドレスデンの写譜家が写した筆写譜が多数ある。ライヒェナウアー自身がドレスデンに滞在した記録が確認できていないため、なぜ楽譜がドレスデンにあるのか、その理由は定かでない。彼の作品がプラハだけではなく、ドレスデンで演奏されていたことは非常に興味深い。当時のドレスデンの宮廷楽団のレベルは高く、宮廷楽師のピゼンデルが当時の優れた音楽作品を収集し、ドレスデン、ヴィセトハイム、ダルムシュタット、ストックホルムにライヒェナウアーの筆写譜があることは、彼がある程度有名であったことを示唆している。

ライヒェナウアーはファゴット協奏曲を4曲作曲しており、ドレスデン工科大学ザクセン州立図書館に手稿譜が所蔵されているが、そのうちの1つは戦争によって大部分が消失している。

ライヒェナウアーのファゴット協奏曲			
題名/調性	編成	推測年代	
ファゴット協奏曲 ハ長調	Fg, Vn1,2, Va, Bc	不明	
ファゴット協奏曲 ヘ長調	Fg, Vn1,2, Va, Bc	不明	
ファゴット協奏曲 ト短調	Fg, Vn1,2, Va, Bc	不明	
ファゴット協奏曲 ト短調	Fg, Vn1,2, Va, Bc	不明	戦争により大部分が消失

#### 2-4 イラーネク (Kapsa 2010a: 110-118)

イラーネクは、ライヒェナウアーと同様にモルツィン伯爵の宮廷楽団に所属した音楽家である<sup>20</sup>。

彼は、1698年にロムニツェ・ナド・ポペルコウに、ヴァーツラフ・イラーネクとルドミラ・モウチュコヴァの3番目の子供として生まれた。両親は少なくともロムニツェに住むこの家系の第2世代であり、イラーネクの父親はおそらく小作人であった。イラーネクの教育に関する情報はないが、モルツィン伯爵の宮廷における彼の最初の痕跡は、1720年代より前の時期に見られる。それは、1718年の夏にモルツィン伯爵が小姓イラーネク *Page Gyranek* のために靴を調達した記録であり、これは、イラーネク

<sup>20</sup> イラーネクという名前については、音楽史上、混乱が見られる。18世紀の終わりにはすでに、Antonín Jiránek (または Anton Giranek) という名前がドラバチュの音楽事典に載っており、20世紀の初めにこの名前の作曲家によるトリオ・ソナタが発見され、その後21世紀になって2つのオーボエ協奏曲が出版された。しかし、この作曲家が誰であるのかが次第に疑問視されるようになった。19世紀からの言説では、彼は1761年にドレスデンで死没とされていたがその決定的な証拠はない。当時のドレスデンにはこの苗字の人物が数多く確認できたが、そこに Antonín という名前は確認することができず、むしろ František という名の音楽家がいることが確認された。ドレスデンのハインリヒ・フォン・ブリュール伯爵 Heinrich von Brühl (1700-1763) が、ヴァイオリンの名手であるフランティシュク・イラーネクに、宮廷楽団で2番目に高い給料を支払っていたのである。そこで、これまで Antonín Jiránek のものと考えられてきた作品は František Jiránek の作品ではないかと考えられるようになった。これらの作品のたいがいの楽譜資料には、作曲家の姓のみが記されており、いくつかの筆写譜には、ファーストネームが Francesco と記されている。その後モルツィン伯爵の宮廷楽団に関する研究の中にも Jiránek という音楽家の名前が現れた。モルツィン伯爵には František Jiránek という名前の2人の小姓 *page* が仕えていたが、その内の1人だけが音楽家であった (Kapsa 2010b: 12-16)。

が伯爵の親しい使用人であったことを示している。

モルツィン伯爵の会計帳簿は、イラーネクの数年間の活動を知るための情報源である。1724年と1725年の記録によると、モルツィン伯爵は、自身の音楽家であり給仕であるイラーネクをイタリアに留学させ、Maestro di Musica in Italia（イタリアの音楽のマエストロ）であるヴィヴァルディのもとに送った。たとえば1724年5月には、ヴィヴァルディとイラーネクへの送金額が会計帳簿に記録されている。これに対して1725年8月と1726年5月の支払いは、ヴェネツィアのイラーネクへの送金である(表7参照)。1726年9月の支払いは、四半期ごとの報酬であり、これは明らかに、彼がすでにプラハに戻っていたことを意味する。したがって、会計帳簿の記録によれば、少なくとも1724年から1726年の半ばまで、イラーネクはモルツィン伯爵の資金をもとにヴェネツィアに滞在したことになる。

表7 1724-1726年のヴァツラフ・モルツィン伯爵から  
フランチシェク・イラーネクへの支払い (Kapsa 2010a: 114)

Folio	Rok/Měsic	Text	fl	x
f.2r	1724/05	<i>den 30 dito nacher Dresden geschickt</i>	200	
f.2r	1724/05	<i>Item dito einen wechsel nacher Venedig an Signor Vivaldi geschickt</i>	400	
f.2r	1724/05	<i>dem Giranek eben disen dato einen wechsel per</i>	100	
f.9r	1725/08	<i>dem Giranek einen wechsel nacher Venedig ubermacht</i>	300	
f.13v	1726/05	<i>dem Giranek einen wechsel naher Venedig</i>	222	36
f.15v	1726/09	<i>dem Giranek besoldung geben</i>	30	
f.17v	1726/12	<i>dem Giranek besoldung geben</i>	30	

イタリアから戻った後、イラーネクはファゴット奏者メーザーの家にしばらく滞在した。おそらくモルツィン宮廷楽団を辞したのち、イラーネクは1740年代初頭からドレスデンに移っている。1742年から1763年にかけて、彼はブリュール伯爵の個人的

な音楽団の楽団員であり、ヴァイオリニストの役職を務めた。コンサートマスターではなかったが、楽団の中で群を抜いて高い給料を受け取っていたことは、彼がヴェネツィアのヴィヴァルディのもとで受けた指導により優れた演奏者になったということを示している。その年、すなわち 1763 年にブリュール伯爵が亡くなり、楽団は解散した。その後のイラーネクに関しては、1778 年の彼の死に関する情報を除いて不明である。

イラーネクがこの時点でモルツィン伯爵のために作曲したかどうかは明らかではない。なぜならモルツィン伯爵は自身の会計帳簿にイラーネクに対して作曲代の支払いを記録していないからである。イラーネク自身は 1730 年にモルツィン宮廷楽団の二人の作曲家が亡くなるまで作曲の機会を得ることができなかったと推測できる。また、いくつかの彼の作品は、モルツィン伯爵の死後にドレスデンへ出発した後に作曲された可能性が高いと推測されている。

イラーネクの作品は器楽のための独奏協奏曲が主流である。その中で、彼自身の専門楽器であったヴァイオリンの作曲に加えて、ファゴットとオーボエ、つまりモルツィン伯爵の宮廷楽団の最も特徴ある楽器のための作品が比較的多く存在している。ファゴット協奏曲は 4 曲存在している。

イラーネクのファゴット協奏曲			
題名/調性	編成	推測年代	
ファゴット協奏曲 ハ長調	Fg, Vn1,2, Va, Bc	不明	第 2 楽章の途中までしか筆写譜が残ってない。
ファゴット協奏曲 ヘ長調	Fg, Vn1,2, Va, Bc	不明	
ファゴット協奏曲 ト長調	Fg, Vn1,2, Va, Bc	不明	第 3 楽章は不完全に伝承されている
ファゴット協奏曲 ト短調	Fg, Vn1,2, Va, Bc	不明	

## 2-5 4人の在職期間とファゴット協奏曲の作曲年代

以上のようにヴィヴァルディ、ファッシュ、ライヒェナウアーとイラーネクの4人はモルツィン伯爵に仕えており、全員がファゴット協奏曲を作曲していた。その総数は、ヴィヴァルディ39曲、ファッシュ2曲、ライヒェナウアー4曲、イラーネク4曲（うち1曲は大部分消失）であり、したがって楽曲分析の考察対象は合計48曲となる。

下の表に示すとおりこれら4人の活動時期は1723年から1726年を中心に重なっている(Kapsa 2010a: 64-65)(表8参照)。さらに、モルツィン宮廷楽団に所属したファゴットの名手、メーカーの在職期間が1719年から1732(1736)年であったことを考えると、彼らがファゴット協奏曲を作曲した期間はほぼ下表の年代に当たると考えてよいであろう。しかし、上述のように4人ともファゴット協奏曲の作曲年代や作曲地についての詳細な情報がまったくない状態であるため、この期間の中で、個々の曲がいつ作曲されたのかについてはまったく拠り所がない。作曲家の年齢からみると、これまで述べてきたヴィヴァルディ、ファッシュ、ライヒェナウアー、イラーネクの順にそれぞれ4歳～10歳の年齢差があり、年齢と知名度が高い点から見てもヴィヴァルディが先んじているような印象があるが、下の表の年代範囲という大まかな枠の中で、年下のイラーネクの商品、あるいは早世したライヒェナウアーの商品がヴィヴァルディの商品よりも年代的に早い可能性もあると考えられる。さらに、ヴィヴァルディの場合には、先行研究で主張されているようにファゴット協奏曲がヴェネツィアでの演奏用に作曲されたとすると、作曲年代の幅はもっと広がることとなる。

表8 モルツィンの宮廷楽団での在職年(網掛け部分)<sup>21</sup>

年代	1718	1719	1720	1721	1722	1723	1724	1725	1726	1727	1728	1729	1730	1731	1732	1733	1734		
V																			
F																			
R																			
J																			

<sup>21</sup> ヴィヴァルディをV、ライヒェナウアーをR、イラーネクをJ、ファッシュをFと略記する。

また、ヴィヴァルディ、ファッシュ、ライヒェナウアーとイラーネクがドレスデンという都市と深い関わりがあり、ファゴット奏者メーザーもドレスデンで働いていたことを考えると、約 140km 離れたプラハとドレスデンの間には音楽家の交流があったことは確かである。両都市どちらの宮廷楽団でもファゴット奏者が多かったという共通性を見出せる点も非常に興味深い。

以上のような歴史的情報をもとに、次章から具体的な楽曲分析の考察に入る。本論文においては、対象となるヴィヴァルディのファゴット協奏曲 39 作品、ファッシュのファゴット協奏曲 2 作品、ライヒェナウアー 3 作品とイラーネクの 4 作品の、主に第 1 楽章と第 3 楽章を取り上げて比較考察する<sup>22</sup>。考察に使用する楽譜は、ヴィヴァルディについては Ricordi 社の新全集 (Sardelli 2017) と旧全集<sup>23</sup>、ファッシュについては、ファゴット協奏曲ハ長調は、ダルムシュタット工科大学国立図書館に所蔵されている筆写譜、ファゴット協奏曲ハ短調は Prima la musica 社の出版譜、ライヒェナウアーについては、ドレスデン工科大学ザクセン州立図書館に所蔵されている筆写譜 (Reichenauer n. d.、Reichenauer n.d.(1)、Reichenauer n.d.(2))、イラーネクについては、ダルムシュタット工科大学国立図書館に所蔵されている筆写譜 (Jiránek n.d.(1)、Jiránek n.d.(2)、Jiránek n.d.(3)、Jiránek n.d.(4)) を用いることとする。ヴィヴァルディ以外の作曲家による作品の筆写譜と浄書譜は作曲者以外の手によるものである。

---

<sup>22</sup> 本論文の付録には、第 2 楽章を含めたすべての現存楽章の分析表を示す。ただし、第 2 楽章についてはさまざまな形式のものが混在しているため、第 3 章以降ではリトルネロ形式と認められる両端楽章を比較考察の対象とする。

<sup>23</sup> 現在出版されている新全集に収録されているのは RV468 と RV482 のみであるため、それ以外の作品については旧全集の楽譜を使用する。また、旧全集に関しては、コントラバス・パートとチェンバロ・パートが付いている状態であるが、おそらく自筆譜にはこれらのパートは付いていないと思われる。

### 第3章 ヴィヴァルディのファゴット協奏曲

本論文で楽曲分析の対象とする作品の楽器編成は、ファゴット独奏と第1ヴァイオリン(Vn1)、第2ヴァイオリン(Vn2)、ヴィオラ(Va)と通奏低音(Bc)から成る Tutti であり、いずれも基本的に急-緩-急の3楽章構成である。本章から第6章においては、その中のリトルネロ形式による急速楽章について考察する。

リトルネロ形式とは、バロック時代の協奏曲に多く見られた形式である。具体的には Tutti がリトルネロ主題を数回演奏し、その間に独奏楽器がリトルネロ主題とは違うものを演奏していくことが多く、Tutti によって演奏されるリトルネロ主題を R、それに挟まれる独奏部分を S とするならば以下のような図式で表すことができる。

#### RV 496 ト短調 第1楽章の分析例

小節	1 - 12	13 - 25	26 - 35	36 - 44	45 - 48	49 - 55
R / S	R1	S1	R2	S2	R3	S3
調	g	g - d	d	d - B	B	B - c

小節	56 - 61	62 - 70	71 - 74	75 - 81	82 - 93
R / S	R4	S4	R5	S5	R6
調	c - g	g	g	g	g

以下に RV496 の第1楽章の譜例を提示し、リトルネロ主題と Solo の交替をどのように分析したかを示す。



ヴィヴァルディ：RV 496 第1楽章

1回目の Tutti (R1)

(Allegro)

★)

First system of the musical score. It includes staves for Fagotto, Violini I and II, Viole, Violoncelli, Contrabbassi, and Cembalo. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is common time (C). The first violin part starts with a forte (*f*) dynamic and includes the instruction *(simili)*. The cello and double bass parts also start with a forte (*f*) dynamic. The harpsichord part is marked with a forte (*f*) dynamic.

Second system of the musical score, starting at measure 5. It continues the instrumentation from the first system. The dynamics are varied, including piano (*p*), piano fortissimo (*pp*), and fortissimo (*ff*). The first violin part has a *(p)* marking. The cello and double bass parts have *(p)* markings. The harpsichord part has a *(p)* marking. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

1 回目の Solo (S1)

10

*f* (stacc.)

(1 Solo)

15

20

Musical score for measures 20-24. The score is written for a grand piano (G-clef and F-clef) and a double bass (B-clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 20 features a complex bass line with sixteenth-note runs and a sharp sign. Measures 21-24 show a steady bass line with quarter notes and a piano accompaniment of chords.

25

Musical score for measures 25-29. The score is written for a grand piano (G-clef and F-clef) and a double bass (B-clef). The key signature has one flat (B-flat). Measure 25 features a complex bass line with sixteenth-note runs and a sharp sign. Measures 26-29 show a steady bass line with quarter notes and a piano accompaniment of chords.

2 回目の Tutti (R2)

\*)

*f* (*simili*)  
*f* (*simili*)  
*f* (*Tutti*)  
*f*

30

*f*

2回目の Solo (S2)

35

*f*

*(p)*

*(p)*

*(p)*

*(p)*

*(p)*

40

*(p)*

This system contains a solo bassoon part and piano accompaniment. The bassoon part begins with a series of sixteenth-note runs, marked with a piano (*p*) dynamic. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. A marking "(1 Solo)" is placed above the first measure of the bassoon part, and a forte (*f*) dynamic is indicated below the first measure. A piano (*p*) dynamic is also marked at the end of the system.

3 回目の Tutti (R3)

This system begins at measure 45 and features a tutti bassoon part and piano accompaniment. The bassoon part starts with a forte (*f*) dynamic and includes a section marked "(Tutti)". The piano accompaniment includes markings for "(simili)" in the right hand and "(Tutti)" in the left hand. The system concludes with a piano (*p*) dynamic marking.

3 回目の Solo (S3)

50

The musical score consists of five systems of staves. The first system (measures 50-53) features a complex bass line with frequent chromatic changes and a treble clef staff with rests. The second system (measures 54-57) includes a bass line with a '(1 Solo)' marking and a grand staff with piano accompaniment. The third system (measures 58-61) shows a bass line with a '(Tutti)' marking, a grand staff with forte accompaniment, and a treble clef staff with rests. The fourth system (measures 62-65) features a bass line with a '(1 Solo)' marking and a grand staff with piano accompaniment. The score is written in a key with one flat and a 4/4 time signature.

4 回目の Tutti (T4)

55

☆)

(Tutti)

f

4 回目の Solo (S4)

60

f

(1 Solo)





5 回目の Solo (S5)

75

The first system of the musical score consists of six staves. The top staff is a bass clef line with a complex melodic line featuring many sixteenth and thirty-second notes, with various accidentals and slurs. The second and third staves are treble clef lines, mostly containing rests. The fourth staff is a bass clef line with a simpler melodic line, starting with a measure labeled "(1 Solo)". The fifth and sixth staves are grand staff lines (treble and bass clefs) containing chordal accompaniment.

The second system of the musical score consists of six staves. The top staff is a bass clef line with a complex melodic line, similar to the first system, with many sixteenth and thirty-second notes and various accidentals. The second and third staves are treble clef lines, mostly containing rests. The fourth staff is a bass clef line with a simpler melodic line, continuing the solo. The fifth and sixth staves are grand staff lines (treble and bass clefs) containing chordal accompaniment.

80

6 回目の Tutti (R6)

Musical score for measures 80-84. The score is written for a full orchestra and includes a double bass line at the top. The key signature is one flat (B-flat major or D minor). The tempo is marked *f* (forte). The score features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The double bass line has a melodic line with some rests. The woodwinds and strings play rhythmic accompaniment. The score ends with a *f* dynamic marking.

85

Musical score for measures 85-89. The score is written for a full orchestra and includes a double bass line at the top. The key signature is one flat. The tempo is marked *p* (piano). The score features a complex rhythmic pattern with many sixteenth and thirty-second notes. The double bass line has a melodic line with some rests. The woodwinds and strings play rhythmic accompaniment. The score ends with a *p* dynamic marking.

90

このようにリトルネロ主題 R は、最初と最後の部分では主調で演奏される。トールボットは、より発達したヴィヴァルディのリトルネロ形式楽章における調の構成を主調 2 回、関係調 1 回、遠隔調 1 回としている (Talbot 2011: 155-156) が、実際には、上記の例のようにそれに当てはまらないものも多い。そこで、ここでは作品の外形的な特徴をより細かく捉えることに重点を置くこととし、以下の 11 の観点から観察を行う。すなわち、1. リトルネロ主題の出現回数と主な調領域の数、2. 転調経路、3. 最後から 1 つ前の Tutti (リトルネロ主題) の調、4. 最初と最後の Tutti (リトルネロ主題) の長さ、5. Tutti における新しい素材、6. 冒頭のリトルネロ主題 (R1) と Solo の関係、7. Solo の素材、8. リトルネロ主題を演奏する Tutti の書法、9. Solo の伴奏部分の書法、10. Solo の音型、11. 構成上の独自の工夫、の 11 項目である。リトルネロ主題 (R1) と最初の Solo (S1) の主題の旋律法については、ヴィルヘルム・フィッシャー Wilhelm Fischer (1886-1962) のように、紡ぎ型とリート型の 2 パターンに分ける分析方法 (Fischer 1915: 24-84) があるが、今回は曲の大まかな構造により注目するため、これについての考察は行わない。

また第 1 楽章と第 3 楽章のリトルネロ形式にどのような相違があるのかについてま

だ確認できていないため、ここでは第1楽章と第3楽章を分けずに同じ観点で観察していくこととする。各楽章の分析結果は付録にまとめて示す。

ヴィヴァルディの39作品のアレグロ楽章、すなわち第1楽章と第3楽章を合わせた数は単純に倍の78ではない。なぜならRV473の第3楽章とRV501「夜」の第1楽章はリトルネロ形式で書かれておらず、またRV468とRV482は第3楽章が伝承されていないからである。したがって、考察対象となる楽章数は全部で74楽章となる。

### 3-1 リトルネロの回数と主な調領域の数

まず、対象曲が主に幾つの調領域で構成されているかに注目すると、曲を通して3つの調を中心に演奏されるものは74楽章中57楽章、4つの調を中心に演奏される作品は74楽章中14楽章である。2つの調を中心に演奏される楽章はたった1つであり、5つの調にまたがって演奏される曲は2楽章のみである。他方、リトルネロ主題がTuttiによって演奏される回数に注目すると、全部で3回演奏される曲は2楽章、4回演奏される曲数は46楽章、5回演奏される曲数は22楽章、6回演奏される曲数は4楽章である。この2つの観点から、Tuttiによって演奏されるリトルネロ主題の回数と幾つの調を軸として全体が構成されているのかという組み合わせを、以下の表のようにまとめることができる<sup>24</sup>。

調 2 + R3	調 3 + R3	調 3 + R4	調 3 + R5	調 3 + R6
RV494/III	RV467/I	RV466/I,III	RV472/I	RV496/I,III
		RV467/III	RV478/III	
		RV468/I	RV486/III	
		RV469/I,III	RV487/I	
		RV470/I,III	RV491/III	
		RV471/I,III	RV493/I,III	
		RV472/III	RV501/III	
		RV473/I		

<sup>24</sup> 主な調領域の数を調、登場リトルネロ主題をRと略記する。

		RV474/I,III RV475/I,III RV476/I,III RV479/III RV480/I,III RV481/I,III RV483/I,III RV484/I,III RV485/I,III RV489/I,III RV490/I,III RV492/I/III RV494/I RV497/I,III RV498/I,III RV500/I,III RV503/I,III RV504/I,III		
01/74	01/74	46/74	08/74	02/74
1.3%	1.3%	60.8%	12.1%	2.7%

調 4 + R5	調 4 + R6	調 5 + R5
RV477/I,III	RV479/I	RV488/III
RV478/I	RV502/III	RV495/I
RV482/I		
RV486/I		
RV487/III		
RV488/I		
RV491/I		
RV495/III		

RV499/I,III		
RV502/I		
12/74	02/74	02/74
16.2%	2.7%	2.7%

最も多い組み合わせは、主たる調領域の数が 3 に対してリトルネロ主題の出現回数が 4 回であり、ヴィヴァルディのファゴット協奏曲の 62.1%がこのパターンで作曲されている。2 番目に多い組み合わせは、軸となる調の数が 4 に対してリトルネロ主題の回数が 5 回であり、その比率は 16.2%である。このことからヴィヴァルディのファゴット協奏曲の 78.3%は、冒頭のリトルネロ主題と末尾のリトルネロ主題以外の、間に回帰するリトルネロ主題は異なる調で演奏されると言える。しかし、残りの 23%は、この構成パターンに当てはまらず、極端にリトルネロ主題の回数が多いものや、リトルネロ主題の回数と主たる調の数が同じ曲もあり、さまざまなパターンが確認できる。

### 3-2 転調経路

次に、リトルネロ主題が回帰する時に、主調からどの調を経由するかという転調経路に注目した。ここでは、上記 3-1 に多く見られた、軸となる調の数が 3 の場合、および軸となる調の数が 4 の場合に分けて考察する。

3 つの調で構成される場合の転調経路は、以下のとおりである。

1. (主調→属調→属調の平行調→主調)または(主調→属調の平行調→属調→主調)
2. (主調→属調→平行調→主調)または(主調→平行調→属調→主調)
3. (主調→平行調→平行調の属調→主調)
4. (主調→平行調→下屬調→主調)
5. その他

調 3 の作品（括弧内は主調）

1	2	3	4	5
RV466/III (C)	RV466/I (C)	RV467/I (C)	RV471/I (C)	RV481/I (d)
RV468/I (C)	RV467/III (C)	RV469/III (C)	RV474/I (C)	RV484/I, III (e)
RV473/I (C)	RV469/I (C)	RV475/III (C)	RV480/I (c)	RV486/III (F)
RV475/I (C)	RV470/I, III (C)	RV476/III (C)	RV498/I (a)	RV487/I (F)
RV476/I (C)	RV471/III (C)	RV485/III (F)	RV500/I (a)	RV491/III (F)
RV478/III (C)	RV472/I, III (C)	RV497/III (a)		RV492/I (G)
RV479/III (C)	RV474/III (C)	RV504/III (B)		RV497/I (a)
RV483/I, III (Es)	RV480/III (c)			RV504/I (B)
RV485/I (F)	RV481/III (d)			
RV490/I,III (F)	RV489/I, III (F)			
RV492/III (G)	RV493/I, III (G)			
RV494/I (G)	RV498/III (a)			
RV496/I, III (g)	RV501/III (B)			
RV500/III (a)	RV503/I (B)			
RV503/III (B)				
18/57	18/57	7/57	5/57	9/57
31.5%	31.5%	12.2%	8.7%	15.7%

曲を構成する主な調が 3 つの場合、最も多い転調のパターンは 1 と 2 であり、その割合は全体のどちらも 31.5% である。全体のうち 63% は主調に対して、属調、平行調、属調の平行調の範囲内のみを経由して転調することがわかる。その次に多い転調パターンは 3 であり、平行調の属調を経由することが特徴的である。全体の 12.2% がこの転調パターンに当てはまる。下屬調が見られる 4 は 57 楽章中 5 楽章にしか当てはまらない。これは 8.7% と 1 割以下である。5 はその他のパターンであるが、そのほとんどに下屬調の平行調が含まれており、細かく分類すると 5 つの項目となるが、いずれも 1 割未満となっている。



パターン 1 ハ長調の場合<sup>25</sup>

R 1	S 1	R 2	S 2	R3	S 3	R 4
C Dur	C Dur	G Dur	G Dur	e moll	e moll	C Dur

次に 4 つの調で構成される場合の転調経路は、以下のとおりである。

6. (主調→属調→平行調→下屬調→主調)または(主調→平行調→属調→下屬調→主調)
7. (主調→属調→平行調→平行調の属調→主調)または(主調→平行調の属調→属調→平行調→主調)
8. その他

調 4 の作品

6	7	8
RV479/ I (C)	RV477/ I , III (C)	RV478/ I (C)
RV482/ I (d)	RV488/ I (F)	RV495/III (g)
RV486/ I (F)	RV491/ I (F)	RV502/ I (B)
RV487/III (F)		
RV499/I, III (a)		
RV502/III (B)		
7/14	4/14	3/14
50%	28.5%	21.4%

曲を構成する主な調が 4 つの場合、最も多い転調のパターンは 6 であり、1 に下屬調

<sup>25</sup> R1 は Tutti によって演奏される 1 回目のリトルネロ主題の部分、S1 は独奏ファゴットによって演奏される 1 回目の Solo 部分を指す。リトルネロ主題ではない Tutti 部分は R として数えないこととする。

が加わったものである。

#### パターン 6 ハ長調の場合

R 1	S 1	R 2	S 2	R3	S 3	R 4	S 4	R5
C Dur	C Dur	G Dur	G Dur	a moll	a moll	F Dur	F Dur	C Dur

その次に多いものは7であり、平行調の属調を経由する。調3と調4の合計全71楽章に多いパターンは1,2,6であると示すことができる。しかし、前章と同様に、転調の種類に関してもある特定のパターンに偏ることはなく、かなりバラエティに富んでいることがわかる。

### 3-3 最後から1つ前の Tutti (リトルネロ主題)の調について

最後から1つ前の Tutti(リトルネロ主題)とは、演奏されるリトルネロの合計回数が4回の場合、3回目のリトルネロを指す。その際に、転調した調でリトルネロが奏される場合と、主調以外で始まるもののすぐ主調に戻って奏される場合との二通りがある。

1. 主調以外の調で演奏される
2. 開始後すぐ主調に転調する

1	2
RV466/ I ,III	RV467/III
RV467/ I	RV470/ I
RV468/ I	RV471/III
RV469/ I ,III	RV472/III
RV470/III	RV474/ I /III

RV471/ I	RV484/III
RV472/ I	RV485/ I ,III
RV473/ I	RV486/ I
RV475/ I ,III	RV488/III
RV476/ I ,III	RV489/ I ,III
RV477/ I ,III	RV490/ I ,III
RV478/ I ,III	RV492/III
RV479/ I ,III	RV496/ I <sup>26</sup> ,
RV480/ I ,III	RV497/I,III
RV481/ I ,III	RV498/ I ,III
RV482/ I	RV500/III
RV483/ I ,III	RV503/ I
RV484/ I	RV504/ I ,III
RV486/III	
RV487/ I ,III	
RV488/ I	
RV491/ I ,III	
RV492/ I	
RV493/ I ,III	
RV494/ I ,III	
RV495/ I ,III	
RV496/III	
RV499/ I ,III	
RV500/ I	
RV501/III	
RV502/ I ,III	
RV503/III	
49/74	25/74
66.2%	33.7%

<sup>26</sup> RV496/I のみ最後から 2 つ前の Tutti に見られる。

1のパターンでは、回帰されるリトルネロ主題がすぐに冒頭の調に戻らないので、主調以外の調の時間が長いということになる。反対に2の場合、回帰するリトルネロ主題は数小節で主調に転調されるため、楽章全体を通して、主調でリトルネロ主題が奏されている時間が長いことになる。1の楽章が66.2%(49/74)、すなわち全体の三分の二を占め、2の楽章が33.7%(25/74)という割合になっている。

### 3-4 最初と最後の Tutti (リトルネロ主題) の長さ

ヴィヴァルディのファゴット協奏曲全てのアレグロ楽章を概観すると、末尾のリトルネロが縮小されて短く演奏される曲と、冒頭と末尾のリトルネロ主題が同じ長さで内容で演奏される曲<sup>27</sup>とが見られる。そこで筆者は、この割合を整理し表にまとめた。

1. 冒頭と最後のリトルネロ主題が異なる長さで演奏される
2. 冒頭と最後のリトルネロ主題が同じ長さで内容で演奏される

1	2
RV466/III	RV466/I
RV468/I	RV467/I, III
RV469/I, III	RV470/I
RV470/III	RV473/I
RV471/I, III	RV474/I, III
RV472/I, III	RV477/I, III
RV475/I, III	RV479/III
RV476/I, III	RV480/I
RV478/I, III	RV482/I
RV479/I	RV483/I

<sup>27</sup> 後奏で終止する小節が1小節増えることがある。

RV480/III	RV486/III
RV481/I, III	RV487/I
RV483/III	RV490/1
RV484/I, III	RV491/I, III
RV485/I, III	RV492/III
RV486/I	RV494/I
RV487/III	RV496/I, III
RV488/I, III	RV499/I, III
RV489/I, II	RV500/I, III
RV490/III	RV502/III
RV492/I	RV504/I
RV493/I, III	
RV494/III	
RV495/I, III	
RV497/I, III	
RV498/I, III	
RV501/III	
RV502/I	
RV503/I, III	
RV504/III	
46/74	28/74
62.1%	37.8%

ヴィヴァルディのファゴット協奏曲の半分以上、62.1%(46/74)において、冒頭と末尾の Tutti が異なる長さで演奏される。詳しく分析すると、最初のリトルネロ主題 (R1)ですでに演奏された楽句の幾つかが、最後のリトルネロ主題では全く演奏されなかったり、それぞれの楽句がわずかに縮小されて、全体的に短くなっていたりしていることがわかった。反対に、残りのおよそ3分の1、すなわち全体の37.8%(28/74)の楽章では最初と最後のリトルネロ主題の長さが同じであることがわかった。

### 3-5 Tuttiにおける新しい素材について

いくつかの曲では中間の Tutti で、冒頭のリトルネロ主題(R1)では全く演奏されていない新しい素材が挿入されたり、リトルネロ主題の素材が全く異なる順番で演奏されたりしていることが確認できる。その新しい素材がどのように演奏されるか、筆者は2つのパターンに分けて整理することにした。74 楽章中 11 楽章がこれに当てはまる。

1. 最初のリトルネロ主題(R1)の素材と共に新しい素材が演奏される、またはそれら  
が変化して演奏される
2. 最初のリトルネロ主題(R1)では演奏されなかった新しい素材だけが演奏される

1	2
RV475/III	RV467/I
RV471/III	RV469/I
RV476/I	
RV478/III	
RV479/I	
RV488/I	
RV492/I	
RV494/III	
RV499/I	
9/74	2/74
12.1%	2.7%

1 は、最初のリトルネロ主題(R1)で演奏された素材と共に新しい素材が使われた

り、素材は同じだが、その素材が演奏される順番が異なったりするものであり、ヴィヴァルディの考察対象楽章の 12.1% (9/74) が、この項目に当てはまる。RV479/I では、前奏後奏合わせて 6 回もリトルネロ主題が演奏されるが、5 回目を除いて、毎回新しい素材が加わる (譜例 1=A, 1=B 参照)。

譜例 1 - A ヴィヴァルディ : RV479/I, 2 回目の Tutti (R2)

1 回目の Solo (S1) の終わり部分

25 *tr*

2 回目の Tutti (R2)

Fg

1.Vn

2.Vn

Va

B.c

30

Fg

1.Vn

2.Vn

Va

B.c

[ a ] [ b ]

31 32 2 回目の Solo (S2)

Fg

1.Vn

2.Vn

Va

B.c

新しい素材 [ c ]

(1 Solo)

P. R. 897

2 回目の Tutti (R2)において、26 小節から 30 小節までは 1 回目の Tutti (R1)で演奏されたリトルネロ主題 a, b の素材であるが、31 小節から 32 小節の 2 拍目までは新しい素材 c が追加されている。



譜例 1 - B ヴィヴァルディ : RV479/I, 3 回目の Tutti(R3)

45

3 回目の Tutti (R3) [ a ]

P. R. 897

8

50

新しい素材 [ d ]

3 回目の Tutti (R3) においては、49 小節～50 小節で、1 回目の Tutti (R1) でも 2 回目の Tutti (R2) でも演奏されなかった新しい素材が追加されている。

これとは反対にパターン 2 においては、冒頭のリトルネロ主題(R1)で演奏された素材とは別に、全く演奏されたことない素材が 2 回目の Solo (S2) 後に演奏される。たとえば、RV467/I の第 2 回目の独奏ファゴット部分(S2)の後には、リトルネロ主題では演奏されなかった素材が間奏 (Z1)として Tutti で挿入される(譜例 2 参照)。これによって、オーケストラで演奏される Tutti は全部で 4 回ではあるが、リトルネロ主題は、最初、第 2 回目と最後を合わせて合計 3 回ということになる。

譜例 2 ヴィヴァルディ：RV467/I, 3 回目の Tutti (Z1)

2 回目の Solo (S2)の終わり部

新しい素材だけの間奏(Z1)

P.R. 839 n

The image shows a musical score for measures 94 to 101. It consists of seven staves. The top staff is a bass clef staff with a treble clef sign, containing a melodic line. The second staff is a treble clef staff with a melodic line. The third staff is a double bass clef staff with a melodic line. The fourth and fifth staves are also bass clef staves with melodic lines. The sixth and seventh staves are a grand staff (treble and bass clefs) representing piano accompaniment. A rehearsal mark [o] is placed above the second staff at measure 95. The number 100 is written above the top staff at measure 100.

譜例 2 の 94 小節から 101 小節は 3 回目の Tutti となるが、1 回目(R1)と 2 回目(R2)のリトルネロ主題で演奏されていない全く新しい素材が演奏されるため、リトルネロ主題(R3)とは捉えられない。

このように、冒頭のリトルネロ主題で演奏されなかった素材だけが中間の Tutti で演奏される例は、全体のたった 2.7% (2/74) と非常に少ない。新しい素材が何かしらの形で演奏される例、すなわち 1 と 2 を合わせても、12.1% (9/74) と少ない。しかし、ヴィヴァルディのファゴット協奏曲では、このような工夫が施されている例があることを報告しておく。

### 3-6 最初のリトルネロ主題(R1)の素材と Solo の関係

ヴィヴァルディの考察対象曲のリトルネロ主題と Solo の素材に注目すると、冒頭のリトルネロ主題(R1)の素材が独奏ファゴットでも演奏される例が 74 楽章中 21 楽章確認できた。筆者は、Tutti によって演奏された冒頭のリトルネロ主題が、Solo のどこで演奏されるかという点に注目し、該当する 21 楽章を以下の 3 つの項目に分類した。

1. リトルネロ主題(R1)で提示された素材が Solo の冒頭で演奏される
2. リトルネロ主題(R1)で提示された素材が Solo の冒頭以外で演奏される
3. 1 と 2 の両方が見られる

1	2	3
RV468/I	RV466/I	RV469/1
RV480/III	RV471/I	RV470/I, III
RV487/I	RV483/I	RV475/III
RV488/I	RV486/III	RV484/I
RV489/I, III	RV491/III	RV497/I
RV490/I	RV492/III	RV498/III
RV495/I		
RV496/I		
9/74	6/74	7/74
12.1%	8.1%	9.4%

最も多いのは 1 であり、独奏ファゴットが冒頭(S1)でリトルネロ主題を演奏するパターンである。このような形式は、後の古典派音楽の時代の独奏協奏曲の先駆けのような印象を与える。RV489/I の独奏ファゴットの最初(S1)の素材は冒頭のリトルネロ主題(R1)のヴァイオリン・パートの旋律と全く同じである（譜例 3-A, 3-B 参照）

譜例 3 - A ヴィヴァルディ : RV489/I, 冒頭の Tutti (R1)

**Allegro 1 回目の Tutti (R1)**

譜例 3 - B ヴィヴァルディ RV489/I 独奏ファゴットの冒頭部分 (S1)

これに対して、2 のパターンの場合には、Solo の冒頭 (S1)が新素材で始まり、1 回目の Tutti (R1)で既に提示された旋律が Solo の中間部分や後半部分で演奏される(譜例 4-A, 4-B 参照)。

譜例 4-A ヴィヴァルディ：RV471/1, 1 回目の Tutti (R1)

2

5

Fg

1.Vn

2.Vn [ a ] [ b ]

Va

Bc

Detailed description: This system contains measures 2 through 5. The Flute (Fg) part is silent. The Violin I (1.Vn) part has a melodic line with slurs and accents. The Violin II (2.Vn) part has a similar melodic line, with two specific passages labeled [a] and [b]. The Viola (Va) part plays a rhythmic pattern of eighth notes. The Cello (Bc) part plays a rhythmic pattern of eighth notes.

10

Fg

1.Vn

2.Vn

Va

Bc

Detailed description: This system contains measures 6 through 10. The Flute (Fg) part is silent. The Violin I (1.Vn) part continues its melodic line. The Violin II (2.Vn) part continues its melodic line. The Viola (Va) part continues its rhythmic pattern. The Cello (Bc) part continues its rhythmic pattern. The Double Bass part (bottom staff) plays a rhythmic pattern of eighth notes.

譜例 4-B ヴィヴァルディ：RV471/1, 2 回目の Solo (S2)

The musical score consists of two systems. The first system covers measures 75 to 80. Measure 75 is marked with '75' and shows a solo for the Flute (Fg) with a trill and a dynamic marking of *(p)*. A bracketed motif [o] is indicated below the Flute staff. The Violin I (1.Vn) and Violin II (2.Vn) parts have dynamic markings of *pp*. The Viola (Va) and Bassoon (Bc) parts also have dynamic markings of *(p)* and *pp* respectively. The second system covers measures 80 to 83. Measure 80 is marked with '80' and shows a solo for the Flute (Fg) with a dynamic marking of *pp* and a bracketed motif [b]. The Violin I (1.Vn) part has a dynamic marking of *pp*. The Violin II (2.Vn) and Bassoon (Bc) parts have dynamic markings of *pp*.

RV471/Iにおいて、冒頭の Tutti (R1)の7小節目から12小節目は、第1ヴァイオリンと第2ヴァイオリンによって同じリズムの動機 [b] が掛け合いになる部分である。この形が2回目の Solo (S2)の79小節目から83小節目では独奏ファゴットと第1ヴァイオリンによって演奏される。このソロとリピーエーノの掛け合いは非常に注目すべき点であり、この曲ではヴァイオリンが単に伴奏の補強や独奏ファゴットに休符がある時の挿入 (Einwurf) をするだけではないことがわかる。

### 3-7 Solo の素材

独奏ファゴットが演奏する旋律素材を概観したところ、既に演奏された旋律が後になって再び現れる例を 74 楽章中 20 楽章で確認することができた。その旋律の再現の仕方は大きく 2 つのタイプに分かれる。

1. 1 回目の Solo (S1) の冒頭で演奏される旋律が後に再現される、または似たような音型が演奏される
2. 1 回目の Solo (S1) の冒頭以外で演奏される旋律が後に再現される、または似たような音型が演奏される
3. 1 と 2 の両方が見られる

1	2	3
RV466/I	RV475/I	
RV472/III x	RV479/I	
RV480/III	RV480/I	
RV481/I, III	RV495/I	
RV484/I	RV498/III	
RV488/I, III	RV499/I	
RV494/III	RV502/III	
RV495/III		
RV498/III		
RV504/I		
12/74	8/74	
16.2%	10.8%	

1 は全体の 16.2%、2 は 10.8% とあまり差がないが、ヴィヴァルディのファゴット協奏曲のアレグロ楽章では、リトルネロ主題の素材が回帰するだけでなく、74 曲中 20



楽章、すなわち 27%の例において Solo の旋律も回帰することは、注目すべき点である  
 たとえば RV495/III では、独奏ファゴットが 1 回目の Solo (S1)の冒頭(353 小節～)  
 で演奏した旋律が、4 回目の Solo (S4)の最初 (400 小節～) に演奏され、全部で 2 回  
 同じ旋律が演奏される (譜例 5 参照)。RV472/III では、Solo の冒頭(S1)で演奏された  
 リズム動機が後に 3 回も演奏され、同じリズムを持つ動機が合計 4 回も演奏される。

譜例 5 - A ヴィヴァルディ : RV 495/III, 1 回目の Solo (S1)

350 1 回目の Solo (S1)

1 回目の Tutti (R1)の終わり部  
 [ a' ]

(1 Solo)  
*f*

355

[ b ] [ c ]

譜例 5 - B ヴィヴァルディ : RV 495/III, 4 回目の Solo (S4)

400 4 回目の Solo (S4)

[ b ] [ i ]

(1 Solo)

タイプ 2 に該当する作品はタイプ 1 より少なく、独奏ファゴット・パートの 1 番最初の旋律が 1 回しか出現しない点でタイプ 1 と異なっている。RV498/I では、1 回目の Solo (S1, 14 小節～)、すなわち 18 小節目から 22 小節までの旋律が、3 回目の

Solo (S3)の前半である 62 小節目から 66 小節目まで再度演奏される（譜例 6 参照）。この素材は、2 回以上演奏され、第 1 楽章を通して断片的に合計 6 回ほど演奏される。2 回目の Solo (S2)ではこの素材が短くはあるものの 2 回挿入されている。3 回目の Solo (S3)の後半も同様である。

譜例 6 - A ヴィヴァルディ：RV498/I, 1 回目の Solo (S1)

The musical score for the first solo (S1) in Vivaldi's RV498/I is presented in two systems. The first system begins at measure 15 and concludes at measure 19. The second system begins at measure 20 and concludes at measure 23. The score is written for five instruments: Flute (Fg), Violin I (1.Vn), Violin II (2.Vn), Viola (Va), and Cello/Bass (Bc). The Flute part features a complex melodic line with many sixteenth notes. The Violin and Viola parts provide harmonic support with rhythmic patterns. The Cello/Bass part includes performance markings such as *p*, *(Tutti)*, and *(1 Solo)*. The score is in bass clef and 3/4 time.

譜例 6 - B ヴィヴァルディ：RV498/I 3 回目の Solo (S3)

タイプ 2 に当てはまる曲の特徴として、再度演奏される素材は、1 回目とは違う調で演奏されたり、異なる伴奏のリズムで演奏されたりしており、全く同じことを繰り返すことは原則的にない。また、特定のリズムを持つ動機がいくつも演奏される曲もあり、RV472/III においては特定の旋律ではなく、特定リズムである三連符の音型が独奏ファゴットによって何度も演奏される。

### 3-8 リトルネロ主題を演奏する Tutti の書法

リトルネロ主題を演奏する Tutti は、Vn1, Vn2, Va と Bc から成る 4 声部である。リトルネロ主題で、Tutti の各楽器がどのような役割を担っているのか概観すると、曲によって様々であることがわかった。そこで筆者はリトルネロ主題の書法を以下のアからエの 4 つのタイプに分けることにした。

- ア. 基本的に Vn1, Vn2, Va 対 Bc で構成される<sup>28</sup>
- イ. 基本的に Vn1, Vn2 対 Va 対 Bc で構成される<sup>29</sup>
- ウ. 4つの声部が異なる動きをする傾向が強い
- エ. ユニゾン、または4つの声部が同じリズムで演奏される傾向が強い

各曲のリトルネロ主題がどのタイプで書かれているかを1小節単位で分析し、リトルネロ主題の合計小節数に対する割合を算出して整理した結果は以下のとおりである。

アが多い	イが多い	ウが多い	エが多い	アとア以外のどれか	ア以外の書法2種	アとア以外の書法2種類	全て同程度
RV466/I	RV470/I	RV482/I	RV469/III	RV475/III	RV470/III	RV471/III	RV468/I
RV466/III	RV474/I	RV486/III	RV476/III	RV478/III	RV476/I	RV489/III	RV469/I
RV467/I	RV474/III	RV488/I	RV477/III	RV479/III	RV477/I	RV492/I	RV493/III
RV467/III	RV485/I	RV490/I	RV483/III	RV480/I	RV493/I	RV502/III	RV494/I
RV471/I	RV489/I	RV491/I	RV485/III	RV481/I			RV498/I
RV472/I	RV491/III		RV488/III	RV484/I			
RV473/I	RV496/III		RV495/I	RV486/I			
RV475/I	RV497/III		RV499/I	RV494/III			
RV478/I	RV500/I			RV500/III			
RV479/I	RV501/III			RV504/I			
RV480/III	RV504/III						
RV481/III							

<sup>28</sup> Vn1, Vn2 対 Va, Bc の場合もこの項目に該当するとする。

<sup>29</sup> Vn1 対 Vn2, Va 対 Bc の場合もこの項目に該当するとする。

RV483/I							
RV484/III							
RV487/I							
RV487/III							
RV490/III							
RV492/III							
RV495/III							
RV496/I							
RV497/I							
RV498/III							
RV499/III							
RV503/I							
RV503/III							
26/74	11/74	5/74	8/74	10/74	4/74	4/74	5/74
35.1%	14.8	6.7%	10.8%	13.5%	5.4%	5.4%	6.7%

以上の結果を見ると、ヴィヴァルディのファゴット協奏曲のリトルネロ主題は、ア（Vn1, Vn2, Va 対 Bc）の書法が最も多く、その割合は 35.1%である。その次に多いのはイ（Vn1, Vn2 対 Va 対 Bc）+ア以外の書法であることから、基本的にアのパターンが中心と言える。アを基本的な書法として作曲されている曲は全体のうち 54%である。

興味深いことに、Tutti がリトルネロ主題を演奏している際に Solo が混ざる例が 74 楽章中 2 楽章だけ確認できる。RV 496/III の 2 回目の Tutti (R2)では、冒頭の Tutti (R1)でヴァイオリンが演奏していた素材をファゴットが演奏する(譜例 7 参照)。RV496/III と同様の例は、RV481/I にも複数箇所見られる。

譜例 7 ヴィヴァルディ：RV496/III 2 回目の Tutti (R2)

170 1 回目の Solo (S1)

Fg

[ f ]

175

2 回目の Tutti (R2)

1.Vn

2.Vn

Vla

Bc

(Tutti)

180

[ a ]

185

183 小節から 185 小節の素材はファゴットで演奏されるが、これ以外のリトルネロ主題 (R1, R3, R6) ではヴァイオリンによって演奏される。

### 3-9 Solo の伴奏部分の書法

筆者は独奏ファゴットの Solo が演奏されている時に、どの楽器がどのように伴奏しているのか、Tutti の各楽器がどのような役割を担っているかに注目した。手順としては、Solo の全小節のうち、伴奏が以下に記す各項目に当てはまる小節の割合を算出し整理した。



- B. 通奏低音のみ
- T. Tutti 全体（もしくは通奏低音+ヴァイオリンやヴィオラ）
- V. ヴァイオリンやヴィオラだけで伴奏される、もしくはアンサンブルする
- E. 投げ入れ（または繋ぎ）
- C. Solo に対して Tutti（あるいは特定のパート）が応答、掛け合いをする
- Z. Solo とヴァイオリンやヴィオラと一緒に素材を演奏する。
- O. 伴奏なし

Bのみ、またはほぼB	Bが多いが、その他も多少ある	Tが多い	Vが多い
RV468/I	RV466/I, III	RV472/III	RV472/I
RV469/I, III	RV467/I, III	RV474/I	
RV476/III	RV470/I, III	RV483/I	
RV478/I	RV471/I, III	RV500/III	
RV479/III	RV473/I		
RV482/I	RV474/III		
RV486/I, III	RV475/I, III		
RV487/I, III	RV476/I		
RV495/III	RV477/I, III		
RV501/III	RV478/III		
RV502/I, III	RV479/I		
	RV480/I, III		
	RV481/I, III		
	RV483/III		
	RV484/I III		
	RV485/I, III		
	RV488/I, III		
	RV489/I, III		
	RV490/I, III		
	RV491/I, III		

	RV492/I, III RV493/I, III RV494/I, III RV495/I, RV496/I, III RV497/I, III RV498/I, III RV499/I, III RV500/I RV503/I, III RV504/I,III		
15/74	54/74	4/74	1/74
20.2%	72.9%	5.4%	1.3%

分析した結果、Solo が演奏される時の Tutti は、基本的に通奏低音のみで Solo の伴奏をする割合が最も大きいことが明らかとなった。ほぼ通奏低音のみで伴奏される楽章と、基本的に通奏低音のみで伴奏されるが、ヴァイオリンやヴィオラが和音の補強を担ったり、ヴァイオリンだけで伴奏されたり、その他の特徴も含まれる楽章の合計数は 69 楽章と全体のうちの 93.2%である。このことから、多種多様な Tutti の扱い方が見られるが、基本的に Solo が演奏している時は通奏低音を中心に伴奏することが多いのがヴィヴァルディのファゴット協奏曲の特徴の一つである。

例として RV 496/I を見てみると、基本的に通奏低音だけで伴奏していることが明らかである(譜例 8 参照)。

譜例 8 ヴィヴァルディ: RV496/I 1 回目の Solo (S1)

The image shows a musical score for Example 8, titled "ヴィヴァルディ: RV496/I 1 回目の Solo (S1)". The score is for a solo part, marked "15" at the beginning. The instruments listed on the left are Fg (Flute), 1. Vn (1st Violin), 2. Vn (2nd Violin), Vla (Viola), and B.c. (Bassoon). The Fg part is written in a single staff with a treble clef and a key signature of one flat. The B.c. part is written in a single staff with a bass clef and a key signature of one flat. The 1. Vn, 2. Vn, and Vla parts are shown as rests, indicating they are not playing during this solo. The B.c. part has a melodic line with some rests. The Fg part has a complex melodic line with many notes and rests.

しかしながら、同じ曲の中でも、様々な伴奏の仕方があることが確認できる。ヴァイオリンとヴィオラが和音の補強に参加するときもあれば、Solo パートに休符があるときに、音楽が止まらないように投げ入れや繋ぎの素材が Tutti 全体によって演奏される部分もある(譜例 9 参照)。また、第 1 ヴァイオリンと第 2 ヴァイオリンだけで伴奏する例(譜例 10 参照)も確認できる。

譜例 9 ヴィヴァルディ : RV496/I 2 回目の Solo (S2)

35

Fg *f*

1.Vn *(p)*

2.Vn *(p)*

Vla *(p)*

B.c *(p)*

(投げ入れ)

譜例 10 ヴィヴァルディ : RV496/I 4 回目の Solo (S4)

65

Fg *tr*

1.Vn *(p)*

2.Vn *(p)*

Vla

B.c

### 3-10 Solo (独奏ファゴット)の音型

考察対象曲の独奏パートを概観すると、当然のことながら技巧的な動きがたくさん見られる。ヴィヴァルディの多用する音型にどのような特徴があるのか、Soloの音型にはいくつかのパターンが存在するのかということ、すなわち彼がファゴット奏者に要求していたことを明らかにするために、独奏パートに使用されている音型に楽節単位で注目した。その結果、以下のように7種類の特徴的な音型を見出すことができた。

ア. 順次進行 (ヴィヴァルディ: RV495、188~191 小節)



イ. 1オクターブ以内の跳躍音型 (分散和音を含む)

(ヴィヴァルディ: RV496、49~51 小節)



ウ. 9度以上の跳躍音型 (ヴィヴァルディ: RV467、131~133 小節)



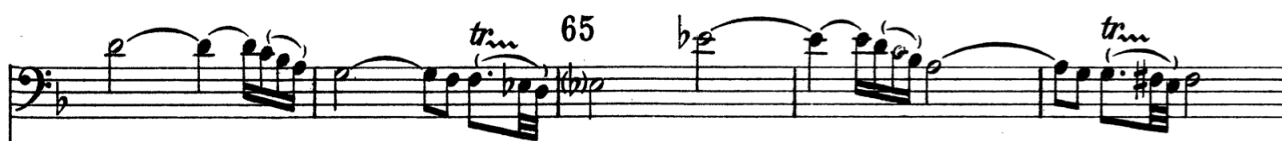
エ. アとイの音型が組み合わされているもの (ヴィヴァルディ: RV483、77~80 小節)



オ.アとウの音型が組み合わされているもの（ヴィヴァルディ：RV467、248～250小節）



カ. 声楽的な音型（ヴィヴァルディ：RV496、63～67小節）



キ. 装飾音符が特徴的な音型（ヴィヴァルディ：RV473、44～46小節）



ク. その他の特徴的な音型

これらの音型がどの割合で使用されているかを整理した結果は、以下の表のとおりである。

アが比較的多い	アとエが比較的多い	アとキが比較的多い	ア以外が比較的多い	3つ以上の特徴の割合が同程度
RV466/I	RV466/III	RV471/III	RV472/III	RV478/I
RV467/I	RV469/III	RV473/I	RV476/I	RV479/I
RV467/III	RV471/I	RV485/I	RV476/III	RV483/III
RV468/I	RV474/I	RV489/III	RV477/I	RV491/III
RV469/I	RV475/I	RV490/III	RV479/III	RV493/III
RV470/I	RV475/III	RV499/I	RV481/III	RV496/I
RV470/III	RV478/III		RV482/I	RV496/III

RV472/I	RV480/III		RV483/I	RV498/I
RV474/III	RV484/III		RV486/I	RV501/III
RV477/III	RV486/III		RV487/I	
RV480/I	RV491/I		RV488/1	
RV481/I	RV495/III		RV489/I	
RV484/I	RV498/III		RV490/I	
RV485/III	RV500/I		RV492/I	
RV487/III	RV502/I		RV497/I	
RV488/III			RV500/III	
RV492/III			RV503/I	
RV493/I			RV503/III	
RV494/I				
RV494/III				
RV495/I				
RV497/III				
RV499/III				
RV502/III				
RV504/I				
RV504/III				
26/74	15/74	6/74	18/74	9/74
35.1%	20.2%	8.1%	24.3%	12.1%

上の表から、Solo の音型で最も多いのは順次進行（ア）であることがわかる。順次進行を含む音型パターンの割合は全体の 63.4%を占めている。

ア以外の音型が多い 18 楽章についてさらに細かく見ると、次の表に示すとおり、エが最も多いという楽章が 11 で大きな割合を占めている。エは順次進行の音型と 1 オクターブ以内の跳躍音型が組み合わされたものである。

ア以外の音型が多い例

イが最も多い	ウが最も多い	エが最も多い	オが最も多い	アとカが同等、 またはカが最も 多い
RV476/I RV481/III	RV477/I RV479/III	RV472/III RV476/I RV482/I RV486/I RV488/I RV489/I RV490/I RV492/I RV500/III RV503/I RV503/III	RV487/I	RV483/I RV497/I
2/18	2/18	11/18	1/18	2/18
11.1%	11.8%	61.1%	5.5%	11.1%

以上の結果をまとめると、ヴィヴァルディのファゴット協奏曲の Solo には、基本的に順次進行の音型が多く使用される。その次に多い音型としては、その順次進行の音型と 1 オクターブ以内の跳躍音型を組み合わせたもの(エ)がある。また、ヴィヴァルディの考察対象曲を概観すると、装飾やトリルを伴う音型(キ)も多く見られる。

### 3-11 構成上の独自の工夫

基本的にアレグロ楽章はリトルネロ形式で書かれており、Tutti と Solo の対比という形が基本である。最初と最後の Tutti 以外では、リトルネロ主題が異なる調で演奏され、Solo は新しい素材を展開していく。その中で、リトルネロ主題の素材を Solo



が演奏したり、全く新しい素材が挿入されたりとヴィヴァルディの工夫を確認することができた。

これまでの考察を踏まえた上でヴィヴァルディのファゴット協奏曲の考察対象曲を概観すると、こうした構成に独自の特徴を併せ持つ例外的な楽章がいくつか見られる。

まず、RV472/I では、1 回目の Tutti (R1) がリトルネロ主題を演奏する前に導入部が置かれている(譜例 11 参照)。5 小節間のこの旋律は、2 回目の Solo (S2) でも演奏される。ヴィヴァルディのファゴット協奏曲で導入部付きの曲はこの RV472 の第 1 楽章のみだけである。注目すべき点は、曲の始まりが Tutti ではなく Solo であるという点である。

譜例 11 ヴィヴァルディ : RV472/I 導入部

**Allegro non molto**

Fagotto ★)

I. Violini

II. Violini

Viola

Violoncelli (1 Solo)

Contrabbassi

次に、RV475/III は、2 回目の Tutti (R2)の始まりが新しい素材で演奏される。それだけではなく、特定のリズム動機(分析表記号 x)が Tutti と Solo のどちらにも多く演奏される。このような特定のリズムによる動機労作が曲を構成する大きな要素になっている曲は、ヴィヴァルディのファゴット協奏曲の中でこの楽章のみである。

## 第4章 ファッシュのファゴット協奏曲

ファッシュのファゴット協奏曲ハ長調 FaWV L: C2、およびファゴット協奏曲と推測されているバツ・コンチェルトハ短調 FaWV L: c1 は、いずれも第1楽章と第3楽章がヴィヴァルディのファゴット協奏曲同様にリトルネロ形式で書かれており、Tutti と Solo の対比が確認できる。

### 4-1 リトルネロの回数と主な調領域の数

考察対象となる4つの楽章において、Tutti によって演奏されるリトルネロ主題の回数、および曲を構成する主な調領域の数は以下の表のとおりである。

4楽章のうち、ヴィヴァルディで最も多かった調3+R4の組み合わせは2例である。また、ハ長調/Iの調3+R5のパターンも、ヴィヴァルディの考察で確認できた類型である。他方、ハ短調/IIIは、曲を構成する調の数が2だけにもかかわらずリトルネロ主題が4回演奏される。

調 2 + R4	調 3 + R4	調 3 + R5
ハ短調/III	ハ長調/III ハ短調/I	ハ長調/I
1/4	2/4	1/4

この4楽章は、しかしいずれもヴィヴァルディとは異なる特徴を有する。ハ長調/Iは全部で5回 Tutti によってリトルネロ主題が演奏されるが、2回目の Tutti (R2)以外はすべて主調で演奏される。ヴィヴァルディの場合、回帰するリトルネロ主題は最初と最後以外は主調以外の調で演奏されることが多いが、ファッシュのファゴット協奏曲ではその傾向が。ハ長調/IIIでは、3回目の Tutti (R3)は主調であるハ長調で回帰するが、すぐにハ短調に転調する。

ハ短調の二つの楽章は、Tutti と Solo の対比がはっきりとしていない箇所があることが特徴的である。ハ短調/Iでは、2回目の Tutti (R2)と2回目の Solo (S2)の間に、Solo

パートと通奏低音パートが 2 小節ずつ同じリズムの旋律を Solo→通奏低音の順に演奏し、それがつなぎとなって 2 回目の Solo (S2)が始まる(44~47 小節；譜例 12 参照)。ハ短調/III では、4 回目の Tutti (R4)でリトルネロ主題が演奏される時だけ弦楽器と通奏低音の休符を埋めるように Solo パートが技巧的なパッセージを奏でる(109、113 小節；譜例 13 参照)。

譜例 12 ファッシュ：ハ短調/III

42

Fg

1.Vn

2.Vn

Va

Bc

Solo

2 回目の Solo (S2)

譜例 13 ファッシュ：ハ短調/III

104

Fg

1.Vn

2.Vn

Va

Bc

4 回目の Tutti (R4)

110

Fg

1.Vn

2.Vn

Va

Bc

ここで重要な点は、ハ短調/III の 4 回目の Tutti (R4) でヴィヴァルディの RV496/III と同様に、リトルネロ主題部であるにも関わらず Solo パートも独自の素材を演奏することである。ヴィヴァルディの例では Solo パートがリトルネロ主題の素材をヴァイオリンの代わりに演奏するのに対して、ファッシュの場合は、リトルネロ主題と全く関係ない素材を演奏する。ハ短調/III には全部で 5 回 Tutti 部分があるが、いずれも主調のハ短調か平行調の変ホ長調で演奏され、Solo もその 2 つの調で新しい楽句を発展させていく。

以上のように、リトルネロと調の関係については、ファッシュはヴィヴァルディとは異なる特徴を示している。

#### 4-2 転調経路

ファッシュの場合、リトルネロ主題が回帰する際の転調経路はどのようなパターンとなっているだろうか。前述したとおりハ短調/III は曲を構成する主な調が 2 つである<sup>30</sup>ため、ここではハ短調/III 以外の 3 楽章を考察対象とする。

<sup>30</sup> 曲を構成する主な調が 2 つしかないファッシュのハ短調/III とヴィヴァルディの RV494/III は、特異な例といえる。

ヴィヴァルディで見られた以下の転調パターンのうち、ファッシュの作品においてはパターン2のみが見られる。

1. (主調→属調→属調の平行調→主調)または主調→属調の平行調→属調→主調)
2. (主調→属調→平行調→主調)または(主調→平行調→属調→主調)
3. (主調→平行調→平行調の属調→主調)
4. (主調→平行調→下屬調→主調)
5. その他 (平行調の属調を含むものなど)

1	2	3	4	5
	ハ長調/I ハ長調/III ハ短調/I			
	3/4			

#### 4-3 最後から1つ前の Tutti (リトルネロ主題)の調について

最後から1つ前の Tutti で演奏されるリトルネロ主題がどのような調で演奏されるか、以下の表に整理してまとめる。ヴィヴァルディのファゴット協奏曲では、主調以外の調で演奏されるものと、転調はするもののすぐさま主調に戻ってリトルネロ主題が演奏される2つパターンに大きく分かれるが、ファッシュの場合には第3のパターンも見られた。

1. 主調以外の調で演奏される
2. 開始後すぐ主調に転調する
3. 最初から主調で演奏される

1	2	3
ハ短調/I,III		ハ長調/I, III
2/4	0/4	2/4

ヴィヴァルディとの大きな違いは、2(開始後すぐに主調に転調)に当てはまる曲が全くないこと、またヴィヴァルディには1曲も当てはまらなかった3(最初から主調で演奏される)があるということである。

#### 4 - 4 最初と最後の Tutti (リトルネロ主題) の長さ

冒頭と最後のリトルネロ主題の長さを確認したところ、ヴィヴァルディとは異なり、冒頭と最後のリトルネロ主題が同じ長さで演奏される例はひとつもないことがわかった。

1. 冒頭と最後のリトルネロ主題が異なる長さで演奏される
2. 冒頭と最後のリトルネロ主題が同じ長さで演奏される

1	2
ハ長調/I, ハ長調/III ハ短調/I ハ短調 III	
4/4	0/4

そもそも、ハ長調/Iを除く3つの楽章において、最後の Tutti ではそれまで一度も演奏されなかった新しい素材が演奏されるため、最後の Tutti はリトルネロ主題ではない。これはヴィヴァルディとの比較においてファッシュの大きな特徴といえよう。またハ長調/III以外の3例においては最後の Tutti が極めて短いということも、注目すべきファッシュの特徴と言える(譜例13参照)。

譜例13 ファッシュ；ハ長調/I、最後の Tutti (R5、142小節～)

The image shows a page of handwritten musical notation for five string parts: 1. Vn, 2. Vn, Va, Fg, and Bc. The page is numbered 142 at the top right. The notation is dense, with many sixteenth and thirty-second notes, and includes dynamic markings like 'f' and 'ff'. The paper is aged and yellowed.

上の譜例に示すとおり、ハ長調/Iの最後の Tutti では、冒頭で演奏されたリトルネロ主題(R1)の素材が回帰するが、たった6小節と非常に短い。

#### 4-5 Tutti における新しい素材について

次に、Tutti が演奏するリトルネロ主題がどのような素材を伴って回帰されるかを、以下の表に整理した。

1. 冒頭のリトルネロ主題(R1)の素材と共に新しい素材が演奏される、またはそれら  
が変化されて演奏される
2. 冒頭のリトルネロ主題(R1)では演奏されなかった新しい素材だけが演奏される



1	2
ハ長調/III	ハ長調/I ハ短調/I ハ短調/III
1/4	3/4

ファッシュの場合は、冒頭のリトルネロ主題(R1)にはない新しい素材だけが Tutti で演奏される 2 のパターンの曲が多い。これはヴィヴァルディと異なる結果である。ハ長調/I においては 4 回目の Solo (S4) の途中、すなわち第 131~134 小節に Tutti の短い間奏が演奏される。ハ長調/III では全部で 4 回リトルネロ主題があるが、3 回目 (R3) と最後の 4 回目 (R4) では新しい素材が演奏される。ハ短調では、どちらの楽章においても最後の Tutti は新しい素材のみが演奏され、リトルネロ主題ではない。以上のことを踏まえるとファッシュの考察対象曲の最後の Tutti は新しい素材で締め括られ、その演奏時間が非常に短い傾向にあるといえることができる。

#### 4-6 最初のリトルネロ主題(R1)の素材と Solo の関係

ファッシュの作品では、ハ短調/III をのぞく 3 楽章で、冒頭のリトルネロ主題(R1)の最初の素材が、独奏ファゴットでも演奏される箇所がある。その出現の位置は、以下の表のとおりである。

1. 冒頭のリトルネロ主題(R1)で提示された素材が Solo の冒頭(S1)で演奏される
2. 冒頭のリトルネロ主題(R1)で提示された素材が 1 回目の Solo(S1)の冒頭以外で演奏される
3. 1 と 2 の両方が見られる

1	2	3
ハ長調/I ハ短調/I		ハ長調/III
2/4		1/4

上記の3例において、Tuttiによって演奏される冒頭のリトルネロ主題(R1)と同じ素材が1回目のSolo(S1)の冒頭部分で演奏される。ヴィヴァルディと大きく異なる点は、2に当てはまる例が全くないということである。

#### 4-7 Solo(独奏ファゴット)の素材

ヴィヴァルディの作品では、Soloの冒頭(S1)で演奏されるリトルネロ主題とは無関係な旋律素材が後にもSoloで再度演奏される例、Soloの冒頭(S1)以外で演奏された旋律素材が後に再度演奏される例という2つのパターンに整理することができた。しかし、ファッシュの場合にはそのいずれの例も確認することができなかった。すなわち、Soloの中でだけで旋律素材が工夫されて回帰されることは全くない。これもヴィヴァルディとは大きく異なる特徴である。

#### 4-8 リトルネロ主題を演奏する Tutti の書法

ファッシュの考察対象曲において、リトルネロ主題を演奏する Tutti の基本的な楽器編成は、Vn1,Vn2,Va,Bc から成る4声部であり、ヴィヴァルディと同様である。ヴィヴァルディの場合はそれぞれの楽器がどのような役割を担っているのかは曲によって様々であり、特定のパターンが多いことが明らかになったが、ファッシュの場合ではどのような特徴が見られるであろうか。リトルネロ主題がどのような書法で書かれているかを1小節単位で分析し、以下のアからエの4つのタイプに分類した上で、リトルネロ部分の合計小節数に対する割合を算出して整理した結果を表にまとめた。

- ア. 基本的に Vn1, Vn2, Va 対 Bc で構成される<sup>31</sup>
- イ. 基本的に Vn1, Vn2 対 Va 対 Bc で構成される<sup>32</sup>
- ウ. 4つの声部が異なる動きをする傾向が強い
- エ. ユニゾン、または4つの声部が同じリズムで演奏される傾向が強い

アが多い	イが多い	ウが多い	エが多い	アと以外 のどれか	ア以外の書 法2種	アとア以外の 書法2種類	全て 同程度
ハ長調/III ハ短調/I ハ短調/III						ハ長調/I	
3/4						1/3	

整理した表から、主な書法のパターンはア（Vn1, Vn2, Va 対 Bc）であることがわかる。ヴィヴァルディではアを中心にさまざまな書法が見られたことから、ファッショも同様の傾向を示しているといえることができる。

#### 4-9 Solo の伴奏部分の書法

Solo の伴奏において Tutti の各楽器がどのように組み合わされているのかを明らかにするために、以下の7つの項目をもとに表に整理してまとめた。方法はヴィヴァルディの時と同じ分析方法と算出方法である。

<sup>31</sup> Vn1, Vn2 対 Va, Bc の場合もこの項目に該当するとする。

<sup>32</sup> Vn1 対 Vn2, Va 対 Bc の場合もこの項目に該当するとする。

- B. 通奏低音のみ
- T. Tutti 全体（もしくは通奏低音＋ヴァイオリンやヴィオラ）
- V. ヴァイオリンやヴィオラだけで伴奏される、もしくはアンサンブルする
- E. 投げ入れ（または繋ぎ）
- C. Solo に対して Tutti（あるいは特定のパート）が応答、掛け合いをする
- Z. Solo とヴァイオリンやヴィオラと一緒に素材を演奏する。
- O. 伴奏なし

B のみ、またはほぼ B	B が多いが、その他も多少ある	T が多い	V が多い
	ハ長調/I ハ長調/III ハ短調/III	ハ短調/I	
	3/4	1/4	

分析の結果、Solo が一貫して通奏低音のみで伴奏される曲は全くなく、通奏低音にヴァイオリンとヴィオラもある程度加わっている楽章が 3 例見られた。残りの 1 楽章（ハ短調/I）においては Tutti による伴奏が多い。通奏低音のみで伴奏している例がないという点で、ヴィヴァルディとは異なっていることがわかる。

#### 4-10 Solo (独奏ファゴット)の音型

ファッシュが独奏者にどのような技巧的な音型を求めていたのか、その技巧性に何かしらの傾向があるのか、ア〜クの 8 種類の音型（第 3 章 10 節の p. 81～82 を参照）をもとに、使用されている音型の特徴を以下の表にまとめた。

アが比較的多い	アとエが比較的多い	アとキが比較的多い	ア以外が比較的多い	3つ以上の特徴の割合が同程度
			ハ長調/III ハ短調/I ハ短調/III	ハ長調/I
			3/4	1/4

上の表から、ア以外の音型が多く演奏される曲が多いことが明らかである。ハ長調/Iの場合一番多い音型はアであるが、イとク(同音連打の音型)も同じくらい多く使用されており、その他にも多様な音型が使用されている。それ以外の3楽章では、順次進行の音型よりも、分散和音や1オクターブ以内の跳躍音型を伴う技巧的な音型が多く使用されている。

ハ短調/I, IIIにおいては、アルベルティ・バスのような分散和音の音型が多く見られる。特にハ短調/IIIは分散和音の音型に偏っており(譜例14参照)、Soloパートが16小節間、高速な分散和音を絶えず演奏する箇所が2回もあるため、独奏者に高度な技巧性が求められる。この点で、ファッシュのハ短調/I, IIIは他の曲とは大きく異なる曲であるといえる。

譜例 14 ファッシュ：ハ短調/III、2回目の Solo (S2, 53 小節～)

48

Fg

1.Vn

2.Vn

Va

Bc

2 回目の Solo (S2)

54

## 第5章 ライヒェナウアーのファゴット協奏曲

ライヒェナウアーのファゴット協奏曲もヴィヴァルディとファッシュと同様に、第1楽章と第3楽章がリトルネロ形式で書かれている。モルツィン伯爵の宮廷音楽団で専任作曲家であり、ファッシュの後継者とされている彼の作曲様式がどのようなものかを紐解いていく。

### 5-1 リトルネロの回数と主な調領域の数

考察対象となる6つの楽章を実際に分析したところ、曲を構成する主な調の数と Tutti によって演奏されるリトルネロ主題が回帰する回数の関係を以下の表のようにまとめることができた。

調 3+R3	調 3+R4	調 3+R5
ト短調/I	ハ長調/I ハ長調/III へ長調/III ト短調/III	へ長調/I
1/6	4/6	1/6

調 3+R3 に該当する楽章はト短調/I のみであるが、ヴィヴァルディの場合もこのパターンの曲は 74 楽章中 1 楽章で RV467/I のみであり、どちらも考察対象の中で 1 例しかみられない点で共通している。

さらにヴィヴァルディの典型的なタイプであった調 3+R4 に該当する楽章は 6 楽章中 4 楽章と 66.6...%であることがわかった。調 3+R5 は 1 楽章だけしかなく、リトルネロ主題の回帰の回数と調の構成という点で、ライヒェナウアーの作品はヴィヴァルディの作品に類似していると考えられることができる。

## 5-2 転調経路

ライヒェナウアーはファッシュと同様に、曲を構成する主な調の数がいずれも 3 つである。その転調経路は以下の表のようにまとめられる。

1. (主調→属調→属調の平行調→主調)または(主調→属調の平行調→属調→主調)
2. (主調→属調→平行調→主調)または(主調→平行調→属調→主調)
3. (主調→平行調→平行調の属調→主調)
4. (主調→平行調→下屬調→主調)
5. その他 (平行調の属調を含むものなど)

1	2	3	4	5
へ長調/III ト短調/III	ハ長調/I ハ長調/III へ長調/I		ト短調/I	
2/6	3/6		1/6	

最も多いパターンは 2 (主調→属調→平行調→主調)という結果となり、その次には多いのは 1 (主調→属調→属調の平行調→主調)または (主調→属調の平行調→属調→主調)ということが明らかになった。これは、ヴィヴァルディの傾向と似ていると言えるだろう。

## 5-3 最後から 1 つ前の Tutti (リトルネロ主題)の調について

最後から 1 つ前の Tutti 部分で演奏されるリトルネロ主題がどのような調で、どのように演奏されるか、ヴィヴァルディとファッシュと同様に以下の表に整理してまとめる。



1. 主調以外の調で演奏される
2. 開始後すぐ主調に転調する
3. 最初から主調で演奏される

1	2	3
ハ長調/III ト短調/I ト短調/III		ハ長調/I へ長調/I へ長調/III
3/6		3/6

整理した結果、ライヒェナウアーの作品ではファッシュと同様に **2** (開始後すぐ主調に転調する曲) に当てはまる楽章が全くないということが明らかとなった。また、**1** (主調以外の調で演奏される) に当てはまる楽章数と **3** (最初から主調で演奏される) の楽章数の割合が半々であり、ファッシュと全く同じだということは興味深い。つまりこの点において、ファッシュとライヒェナウアーの2人には共通点が認められる。

#### 5-4 最初と最後の Tutti (リトルネロ主題) の長さ

冒頭と最後の Tutti によって演奏されるリトルネロ主題が、全く同じ長さで演奏されるか、いくらか縮小されて演奏されるのか、実際に分析をして以下の表に整理してまとめた。

1. 冒頭と最後のリトルネロ主題が異なる長さで演奏される
2. 冒頭と最後のリトルネロ主題が同じ長さで演奏される

1	2
ハ長調/I	ハ長調/III
ヘ長調/I	
ヘ長調/III	
ト短調/I	
ト短調/III	
5/6	1/6

興味深いことに、ライヒェナウアーの場合はハ長調/IIIを除いて、冒頭と最後のリトルネロは異なる長さで演奏されることがわかった。さらに最後の Tutti 部分のリトルネロ主題はいずれの曲も、冒頭の4分の1程度からから2分の1程度まで縮小される傾向にあることがわかった。冒頭と最後のリトルネロ主題が同じ長さと同じ内容で演奏されるタイプ2の曲はハ長調/IIIのみである。どちらのパターンもあるという点においてはヴィヴァルディと同様ではあるが、2に当てはまる曲が極端に少なく1が中心であるという点で、ファッシュと近い傾向にあると考えることができる。

### 5-5 Tutti における新しい素材について

Tutti によるリトルネロ主題を概観すると、新しい素材の有無については以下の表のようにまとめられる。ヴィヴァルディで少数確認できた変則的な例、すなわち冒頭で演奏されるリトルネロ主題 (R1)の素材の順番が前後して回帰する例はなかった。

1. 冒頭のリトルネロ主題の素材と共に新しい素材が演奏される、またはそれらが工夫されて演奏される
2. 冒頭のリトルネロ主題では演奏されなかった新しい素材だけが演奏される

1	2
へ長調/III	
1/6	

驚くことに、Tutti によって演奏されるリトルネロ主題が回帰する際に新しい素材が現れる例は、へ長調/III のみだけであった。これはファッシュともヴィヴァルディとも異なる結果である。ファッシュとは異なり、最後のリトルネロ主題に新しい素材が演奏されることは全くなく、基本的には冒頭での Tutti (R1) で演奏された素材が回帰するということがわかった。

ヴィヴァルディには 2 曲だけ確認できたタイプ 2 (冒頭のリトルネロ主題(R1)で演奏されなかった新しい素材だけが演奏される) が全くないこともライヒェナウアーの特徴の 1 つといえる。

### 5-6 最初のリトルネロ主題(R1)の素材と Solo の関係

ライヒェナウアーの作品では、冒頭の Tutti で演奏されるリトルネロ主題(R1)の最初の素材が、独奏ファゴットでも演奏される例が 6 楽章中 3 楽章確認できた。冒頭のリトルネロ主題(R1)が、Solo のどこで演奏されるかという点に注目し、以下の 3 つの項目への分類を試みた。

1. リトルネロ主題(R1)で提示された素材が Solo の冒頭(S1)で演奏される
2. リトルネロ主題(R1)で提示された素材が Solo の冒頭(S1)以外で演奏される
3. 1 と 2 の両方が見られる

1	2	3
ハ長調/I ハ長調/III ト短調/III		
3/6		

第一に注目すべき点は、ライヒェナウアーでもファッシュと同様に 1 (リトルネロ主題(R1)で提示された素材が Solo の冒頭(S1)で演奏される)に当てはまる楽章が 3 楽章あり、ヴィヴァルディとは異なり 2 (リトルネロ主題(R1)で提示された素材が Solo の冒頭(S1)以外で演奏される)に該当する例は全くないということである。さらに、ファッシュとは異なり 3 (1 と 2 の両方の特徴を有する)に該当する例が全くないことも興味深い。

### 5-7 Solo(独奏ファゴット)の素材

ファッシュの作品では、ヴィヴァルディとは全く異なり、Solo の範囲内限定での旋律の回帰が全く見られなかったが、ライヒェナウアーの場合はどうだろうか。分析結果を以下の表に整理してまとめることとする。

1. 1 回目の Solo の冒頭で演奏される旋律のみが後に再現される曲、または似たような音型が演奏される
2. 1 回目の Solo の冒頭以外で演奏される旋律が後に再現される曲、または似たような音型が演奏される
3. 1 と 2 の両方が見られる

1	2	3
ヘ長調/I	ヘ長調/III	ト短調/I
1/6	1/6	1/6

興味深いことに、該当する曲は全体の半分の3楽章であり、1～3の項目に1楽章ずつ当てはまった。ヴィヴァルディはタイプ3に該当する曲がなく、ファッシュはタイプ2に該当する曲がなかったが、ライヒェナウアーはどのタイプの曲も書いているということは、彼が幅広い書法でもってファゴット協奏曲を書いていたことが分かる。

ト短調/Iでは、1回目のSolo (S1)の冒頭、すなわち16～17小節の旋律(譜例参照15-A参照)が3回目のSolo (S3)の冒頭(譜例15-B参照)である50～51小節目で演奏される。ここで注目すべき特徴は、51小節目では素材を単純に繰り返すのではなく、少しだけ素材をより技巧的に、また、その旋律の長さを延長することによって、単純に繰り返すという書法を避けているということである。これはライヒェナウアーの協奏曲に見られる彼の独創的な面と言える。

譜例 15 - A ライヒェナウアー：ト短調/I 1回目の Solo (S1) (16小節～)

1.Vn

2.Vn

Vla

Fg

Bc

16 17

R1 [d]

S1 [e]

Staatsbibliothek Bonn

譜例 15 - B ライヒェナウアー : ト短調/I 3 回目の Solo (S3) (50 小節~)

1.Vn  
2.Vn  
Vla  
Fg  
Bc

50 51

Z1 [n]

S3 [e]

3 回目の Solo の始まりの音型の素材が 1 回目の Solo より長くなっている

### 5 - 8 リトルネロ主題を演奏する Tutti の書法

ライヒェナウアーのファゴット協奏曲のリトルネロ主題を演奏する際、Tutti の各パートがそれぞれどのような動きをしているのか、1 小節単位で分析し、リトルネロ部分の合計小節数に対して、どのタイプで書かれているか、その割合を算出して整理した結果を表にまとめる。

- ア. 基本的に Vn1, Vn2, Va 対 Bc で構成される<sup>33</sup>
- イ. 基本的に Vn1, Vn2 対 Va 対 Bc で構成される<sup>34</sup>
- ウ. 4 つの声部が異なる動きをする傾向が強い
- エ. ユニゾン、または 4 つの声部が同じリズムで演奏される傾向が強い

<sup>33</sup> Vn1, Vn2 対 Va, Bc の場合もこの項目に該当するとする。

<sup>34</sup> Vn1 対 Vn2, Va 対 Bc の場合もこの項目に該当するとする。

アが多い	イが多い	ウが多い	エが多い	アとア以外の 書法 1 種類	ア以外の書 法 2 種類	アとア以外の 書法 2 種類	全て 同程度
ハ長調/III	ヘ長調/I			ヘ長調/III ト短調/I ト短調/III		ハ長調/I	
1/6	1/6			3/6		1/6	

上記の表から、最も多い書法が「アとア以外のどれか」という形で、ファッシュには見られなかった「イが多い」に該当するヘ長調/Iもあることが分かる。ライヒェナウアーの場合、上の表で「ア以外」にあたる項目はイであるため、結果的にアとイが中心的な書法であると捉えることができる。

そのような例の中で、たとえばヘ長調/IIIにおいて最も注目すべき点は、第1ヴァイオリンと第2ヴァイオリンが同じ音型の旋律を1小節ずらしながら、掛け合いをしていることである。これはライヒェナウアーのファゴット協奏曲に頻繁に現れる書法であり、彼の最も独創的な特徴である。単純に掛け合いをするだけではなく、1回目の Tutti (R1)では、その掛け合いの音型の旋律は第1ヴァイオリンから演奏されるが、2回目の Tutti (R2, 61小節)では第2ヴァイオリンから演奏される(譜例 16 参照)。このような例はト短調/IIIでも確認することができる。

譜例 16 ライヒェナウアー：へ長調/III、2 回目の Tutti (R2)

Handwritten musical score for strings, measures 61-65. The score is written on five staves, labeled 1.Vn, 2.Vn, Va, Fg, and Bc. The notation is dense and characteristic of 19th-century manuscript notation, featuring many slurs and ties. The number '61' is written at the top center of the page. The number '7' is written at the bottom right of the page.

ヴィヴァルディの RV 496/I にも Solo パートと通奏低音が同じ音型を応答し合う部分があるが、非常に短い。それに対してライヒェナウアーにおいては、掛け合いの部分が非常に多く目立つ。これはファッシュとヴィヴァルディにはない彼の大きな特徴と言える。

### 5-9 Solo の伴奏部分の書法

ここでは、独奏ファゴットの Solo がどのように伴奏されるのか、その書法の傾向を明らかにするために、各 Solo の全小節のうち、伴奏が以下に記す各項目に当てはまる小節の割合を算出して整理した。



- B. 通奏低音のみ
- T. Tutti 全体（もしくは通奏低音＋ヴァイオリンやヴィオラ）
- V. ヴァイオリンやヴィオラだけで伴奏される、もしくはアンサンブルする
- E. 投げ入れ（または繋ぎ）
- C. Solo に対して Tutti（あるいは特定のパート）が応答、掛け合いをする
- Z. Solo とヴァイオリンやヴィオラと一緒に素材を演奏する。
- O. 伴奏なし

B のみ、またはほぼ B	B が多いが、その他も多少ある	T が多い	V が多い
	ハ長調/I (T>C>E) へ長調/I (B>C>E) へ長調/III (T) ト短調/I (T>E>C) ト短調/III (T>E)	ハ長調/III	
	5/6	1/6	

通奏低音だけで伴奏される例は全くない。基本的に通奏低音だけで伴奏されるがその他の要素も含むという例が最も多く、6 楽章中 5 楽章がこれに当たる。この結果だけをみるとファッシュと似ているが、ライヒェナウアー特有の書法を確認することができる。

それは全曲を通して、2つの楽器のパートが同じ音型素材を掛け合いながら演奏する部分、すなわち項目 C が Tutti にも Solo の伴奏にも必ずあるということである。Tutti において掛け合いが起こる例は、前項（p. 97 を参照）で既に述べたようにへ長調/III とト短調/III で確認することができるが、Solo においても多く確認することができる。

たとえば、へ長調/I の 4 回目 Solo (S4) では、Solo パートとヴァイオリンが同じ音型の旋律を共有し合い、掛け合いになることが確認できる（譜例 17 参照）。

譜例 17 ライヒェナウアー：へ長調/III、4 回目の Solo (S4, 67 小節~)

1.Vn  
2.Vn  
Va  
Fg  
B.c

S3 R4

67

譜例 17 の 67 小節では、Solo パートに続いて第 1 ヴァイオリンと第 2 ヴァイオリンが 2 拍遅れて同じ旋律を演奏している。このような掛け合いの書法はライヒェナウアーの独自の特徴であり、彼がヴィヴァルディやファッシュよりヴァイオリンを効果的に使っているということを強く印象づける。つまり、ライヒェナウアーにおいては、独奏部で Tutti が単純な伴奏に徹するのではなく、各楽器を効果的に組み合わせる書法をとっていると言える。

### 5-10 Solo (独奏ファゴット)の音型

ライヒェナウアーの作品でも、独奏楽器の演奏者に幅広い技巧性が求められる部分が多く見られる。彼が奏者にどのような技巧的な音型を求めていたのか、その技巧性に何かしらの傾向があるのか、ア〜クの 8 種類の音型（第 3 章 10 節の p. 81-82 を参照）をもとに、使用されている音型の特徴を以下の表にまとめる。

アが比較的多い	アとイが比較的多い	アとオが比較的多い	ア以外が比較的多い	3つ以上の特徴の割合が同程度
へ長調/I へ長調/III	ト短調/III	ハ長調/I ト短調/I		ハ長調/III
2/6	1/6	2/6		1/6

へ長調の二つの楽章では基本的に順次進行（ア）の音型が多いのに対して、それ以外の4楽章では技巧的な跳躍音型や分散和音の音型が比較的多く使われ、ヴィヴァルディやファッシュとは少し異なる結果となった。

ト短調/Iでは9度以上の跳躍を伴う技巧的な音型など、跳躍系の音型が比較的多く見られる（譜例18参照）。ヴィヴァルディやファッシュと大きく異なっているのは、トリルなどの装飾音符が全く書かれていないが、音型自体が非常に装飾的かつ技巧的であるという点である。順次進行（ア）以外の音型が曲全体を占めているものはなく、様々な跳躍音型と優美な旋律が印象的に散りばめられていることがライヒェナウアーの独自の特徴である（第23～24小節）ことがわかる。

譜例18 ライヒェナウアー：ト短調/I、1回目のSolo (S1)

The image shows a page of handwritten musical notation for a string quartet. The staves are labeled on the left as 1.Vn, 2.Vn, Va, Fg, and Bc. The music is in treble clef with a key signature of one flat. Measure numbers 23 and 25 are printed above the staves. A black bracket is drawn under the Fagotto staff, spanning from the beginning of measure 23 to the end of measure 24, highlighting a specific melodic passage.

## 第 6 章 イラーネクのファゴット協奏曲

イラーネクのファゴット協奏曲もこれまでの 3 人の作曲家と同様に、第 1 楽章と第 3 楽章はリトルネロ形式で書かれている。モルツィン伯爵の宮廷音楽団で給仕兼ヴァイオリン奏者であった彼のファゴット協奏曲にどのような特徴があるのか、前 3 章と同様の視点で紐解いていく。

### 6-1 リトルネロの回数と主な調領域の数

考察対象となる 6 楽章について、Tutti によって演奏されるリトルネロ主題が回帰する回数と曲を構成する主な調の数の組み合わせは、以下の表のようにまとめられる。

調 3 + R4	調 3 + R5	調 3 + R6	調 4 + R5
ハ長調/I へ長調/I ト短調/I	へ長調/III	ト短調/III	ト長調/I
3/6	1/6	1/6	1/6

最も多い組み合わせは調 3 + R4 であり、6 楽章中 3 楽章が該当する。ヴィヴァルディと同様にこのパターンが最も多く、その他の組み合わせもヴィヴァルディの考察対象曲でも見られるパターンである。主な調の数とリトルネロ主題が演奏される回数の組み合わせは、ヴィヴァルディに次いで種類が多い。

ト短調/III は Tutti によってリトルネロ主題が 6 回も演奏されるが、曲を構成する主な調の数は 3 つであり、かなり珍しい組み合わせである。このような例はヴィヴァルディの RV 496/I でしか見られない。

## 6-2 転調経路

リトルネロ主題が回帰する時、主調からどの調を経由して転調していくのか、全曲の転調パターンをまとめた。考察対象となる6楽章のうち5楽章が3つの調領域で構成されている。

1. (主調→属調→属調の平行調→主調)または(主調→属調の平行調→属調→主調)
2. (主調→属調→平行調→主調)または(主調→平行調→属調→主調)
3. (主調→平行調→平行調の属調→主調)
4. (主調→平行調→下屬調→主調)
5. その他(平行調の属調を含むものなど)

調3の作品

1	2	3	4
へ長調/III	ハ長調/I へ長調/I ト短調/I ト短調/III		
1/5	4/5		

3つの調で構成される楽章において最も多い転調のパターンは2(主調→属調→平行調→主調)または(主調→平行調→属調→主調)であることがわかった。興味深いことに、ファッシュ、ライヒェナウアーとイラーネクでは共通して、この転調パターンで作曲されているものが多い。これに対してヴィヴァルディでは対象楽章数が多いことから、あらゆるパターンの転調パターンが確認でき、その中で1と2が同率で1番多かった。

### 6-3 最後から1つ前の Tutti (リトルネロ主題)の調について

イラーネクの商品においても、最後から1つ前の Tutti で演奏されるリトルネロ主題がどのような調で演奏されるかに注目した。結果は以下の表に示すとおりである。

1. 主調以外の調で演奏される
2. 開始後すぐ主調に転調する
3. 最初から主調で演奏される

1	2	3
ハ長調/I へ長調/I ト長調/I ト短調/I		へ長調/III ト短調/III
4/6		2/6

驚くことに、イラーネクもファッシュとライヒェナウアーと同様に、2 (開始後すぐ主調に転調する曲)に該当する例が全くなかった。これは、3 人と巨匠ヴィヴァルディのファゴット協奏曲にはリトルネロ主題に関して明らかな相違点があるということである。

#### 6-4 最初と最後の Tutti (リトルネロ主題) の長さ

イラーネクの考察対象曲 6 楽章の冒頭と最後の Tutti によって演奏されるリトルネロ主題が、全く同じ長さで演奏されるか、いくらか縮小されて演奏されるのか、実際に分析をした結果は以下の表のとおりである。

1. 冒頭と最後のリトルネロ主題が異なる長さで演奏される
2. 冒頭と最後のリトルネロ主題が同じ長さで演奏される

1	2
ハ長調/I	ト短調/I
へ長調/I	ト短調/III
へ長調/III	
ト長調/I	
4/6	2/6

ファッシュとライヒェナウアーでは、タイプ 2 (冒頭と最後のリトルネロ主題が同じ長さで演奏される) に該当する例は全くなかったが、イラーネクではヴィヴァルディと同様に両方のパターンが確認できた。その比率もヴィヴァルディの場合と非常に近い。

#### 6-5 Tutti における新しい素材について

イラーネクの考察対象曲においても、ヴィヴァルディと同様に冒頭の Tutti (R1) では全く演奏されていない新しい素材が中間の Tutti のどこかに挿入されたり、あるいは全く異なる順番で演奏されたりする例があるのだろうか。分析結果は以下の表のとおりである。

1. 冒頭のリトルネロ主題の素材と共に新しい素材が演奏される、またはそれらが工夫されて演奏される
2. 冒頭のリトルネロ主題では演奏されなかった新しい素材だけが演奏される

1	2
	ト短調/I
	1/6

驚くことに、イラーネクのファゴット協奏曲では、Tuttiによって回帰されるリトルネロ主題に新しい素材が加わることはないことがわかった。ト短調/Iのみ、冒頭のリトルネロ主題 (R1)では演奏されなかった新しい素材だけが演奏される。すなわち、全くリトルネロ主題に関係ない間奏部分が Tuttiによって演奏される。このように同じポヘミア出身のライヒェナウアーと異なる結果が出たことも興味深い。

## 6-6 最初のリトルネロ主題 (R1) の素材と Solo の関係

曲の冒頭、すなわち1回目の Tuttiで演奏されるリトルネロ主題(R1)の最初の素材が、独奏ファゴットでも演奏される例が6楽章中5楽章確認できた。Tuttiで演奏された冒頭のリトルネロ主題(R1)が Soloのどこで演奏されるかという点に注目した結果は、以下の表のとおりである。

1. リトルネロ主題 (R1)で提示された素材が Solo (S1)の冒頭で演奏される
2. リトルネロ主題 (R1)で提示された素材が Solo (S1)の冒頭以外で演奏される
3. 1と2の両方が見られる



1	2	3
		へ長調/I へ長調/III ト長調/I ト短調/I ト短調/III
		5/6

興味深いことにイラーネクでは、ヴィヴァルディ、ファッシュとライヒェナウアーとは全く異なる結果となった。ハ長調/I 以外の 5 楽章において、リトルネロ主題 (R1) の素材を Solo が曲を通して複数回演奏することが明らかとなった。中でも注目すべきは、ト長調/I とト短調/I,III<sup>35</sup>である。

ト長調/I とト短調/III では、Tutti によって演奏される冒頭のリトルネロ主題 (R1) の素材が、Solo でも多く出現する。ト長調/I の場合は、Solo によって 3 回演奏されるため、リトルネロ主題 (R1) の素材が全体で合計 8 回も演奏されることになる。同様にト短調/III においても、冒頭のリトルネロ主題 (R1) の素材が 1 回目(S1)と 2 回目(S2)の Solo の冒頭にそれぞれ出現し、Tutti と合わせて合計 8 回同じ素材が演奏される。ヴィヴァルディの場合では RV 475/III で特定のリズムの動機が何回も投げ入れとして Tutti と Solo によって演奏されるが、それはかなり断片的である。また RV 484/I では各回の Tutti で同じ素材が短く繰り返されたり、Solo でヴァイオリンによる応答や投げ入れとして断片的に出てくる箇所が見られるが、旋律そのものがしっかりと何回も Tutti と Solo によって繰り返し演奏される例はイラーネク以外の 3 人には見られない。

<sup>35</sup> ト短調/I については、p. 109 で後述。

## 6-7 Solo(独奏ファゴット)の素材

独奏ファゴットが演奏する旋律素材を概観すると、既に演奏された旋律が後になって再び現れる例が 6 楽章中 3 楽章に見られることがわかった。その旋律の再現の仕方は以下の表のとおりである。

1. 1 回目の Solo (S1)の冒頭で演奏される旋律のみが後に再現される、または似たような音型が演奏される
2. 1 回目の Solo (S1)の冒頭以外で演奏される旋律が後に再現される、または似たような音型が演奏される
3. 1 と 2 の両方が見られる

1	2	3
	ト長調/I ト短調/I ト短調/III	
	3/6	

どの項目にも当てはまる例が 1 つずつあったライヒェナウアーとは異なり、イラーネクの場合は全て 2 (1 回目の Solo (S1)の冒頭以外で演奏される旋律が後に再現される、または似たような音型が演奏される)に該当した。特にその傾向が強いのはト短調/III であり、Solo でしか演奏されない特定の旋律素材が 3 回も出現する。

## 6-8 リトルネロ主題を演奏する Tutti の書法

リトルネロ主題を演奏する Tutti がどのような書法になっているのかを1小節単位で分析し、リトルネロ部分の合計小節数に対して、どのタイプで書かれているか、その割合を算出して整理した結果を表にまとめる。

- ア. 基本的に Vn1, Vn2, Va 対 Bc で構成される<sup>36</sup>
- イ. 基本的に Vn1, Vn2 対 Va 対 Bc で構成される<sup>37</sup>
- ウ. 4つの声部が異なる動きをする傾向が強い
- エ. ユニゾン、または4つの声部が同じリズムで演奏される傾向が強い

アが多い	イが多い	ウが多い	エが多い	アとア以外の のどれか	ア以外の 書法 2 種	アとア以外の 書法 2 種類	全て 同程度
へ長調/III	へ長調/I	ハ長調/I		ト長調/I ト短調/III		ト短調/I	
1/6	1/6	1/6		2/6		1/6	

表をみるとライヒェナウアーと似た結果となったが、ファッシュとライヒェナウアーには見られなかったウが多い作品があることは興味深い。イラーネクの最も注目すべき特徴は、いずれの曲も、リトルネロ主題が演奏される際に第1ヴァイオリン、第2ヴァイオリン、ヴィオラと通奏低音がそれぞれ異なる動きを演奏する箇所が必ずあるということである。ウに当てはまる小節数の割合はライヒェナウアーより多く、かなり多声的な書法で書かれていることが分かる。ハ長調/Iはかなりその傾向が強いが、ト短調/Iのリトルネロ主題は最も注目すべき特徴を兼ね備えている。

ト短調/Iのリトルネロ主題はフーガのような様式、すなわち模倣対位法で書かれており(譜例19参照)、1回目は第2ヴァイオリンが演奏し始め(16小節)、その次に第1

<sup>36</sup> Vn1, Vn2 対 Va, BC の場合もこの項目に該当するとする。

<sup>37</sup> Vn1 対 Vn2, Va 対 BC の場合もこの項目に該当するとする。

ヴァイオリンと第2ヴァイオリンが主題の旋律を演奏しはじめ（17小節）、その後には  
ヴィオラと通奏低音が加わる（24小節）。

譜例 19 イラーネク：ト短調/I、1回目の Tutti (R1) 16小節～

The image shows a page of handwritten musical notation for the first movement of the Ibraheem Suite in G minor, Op. 10, No. 1. The score is for five instruments: Flute (Fg), Violin I (1.Vn), Violin II (2.Vn), Viola (Va), and Cello/Double Bass (Bc). The music begins at measure 16. The Flute part is marked 'Adagio'. The Violin I and II parts are marked 'Allegro'. The Viola and Cello/Double Bass parts are marked 'Th. 1', and the Violin I and II parts are marked 'Th. 2'. The score shows the entry of the first theme (R1) at measure 17 and the entry of the second theme (R2) at measure 24.

このリトルネロ主題は全体で4回演奏されるが(R1,R2,R3,R4)、2回目はヴィオラ、  
第2ヴァイオリン、通奏低音、第1ヴァイオリンの順となっており、楽器が冒頭(R1)と  
は違う順番で出現する。ここだけを見ると、2つの主題がペアで模倣されており、二重  
フーガになっていることが確認できる。イラーネクが Tutti を奏する各楽器が際立つよ  
うな工夫をしていることがこの曲から十分に分かる。イラーネクの特有の作曲技法は、  
この1回目の Tutti (リトルネロ主題 R1)に続く1回目の Solo (S1)でも確認することが  
できる。1回目の Solo (S1)をみると、リトルネロ主題 (R1)と同じ音楽をファゴット、  
ヴィオラ、通奏低音で演奏し、Solo 対 Tutti というスタイルで書かれていない (譜例 20  
参照)。R1

譜例 20 イラーネク：ト短調Ⅰ、1 回目の Solo (S1) 41 小節～

The image shows a page of handwritten musical notation for the first movement of Beethoven's 'Il Tirreno' in C minor. The score is arranged in systems, with parts for Flute (Fg), Violin I (1.Vn), Violin II (2.Vn), Viola (Va), and Bassoon (Bc). The Solo (S1) part is highlighted with brackets labeled 'Th. 1' and 'Th. 2'. The Solo begins at measure 41 and continues through measure 57. The score shows a complex texture with multiple voices and a prominent Solo line.

Solo が旋律を演奏し、Tutti は伴奏に徹するというホモフォニーになる部分は、1 回目の Solo (S1)が開始してから 17 小節後の 57 小節目になってようやく現れる。リトルネロ主題がフーガのようなスタイルで書かれている点、Solo 対 Tutti という形をとっていない部分があることを考えると、彼が Tutti の書法、すなわち楽器の扱い方において、考察対象のファゴット協奏曲の中で群を抜いて個性に溢れていることが分かる。

## 6-9 Solo の伴奏部分の書法

ここでは独奏ファゴットが演奏している時に、Tutti がどのような書法で伴奏しているのかに注目する。Solo の全小節のうち、伴奏が以下に記す各項目に当てはまる小節の割合を算出し、以下の表に整理してまとめた。

- B. 通奏低音のみ
- T. Tutti 全体 (もしくは通奏低音+ヴァイオリン、またはヴィオラ)
- V. ヴァイオリンやヴィオラだけで伴奏される、もしくはアンサンブルする
- E. 投げ入れ (または繋ぎ)
- C. Solo に対して Tutti (あるいは特定のパート) が応答、掛け合いをする
- Z. Solo とヴァイオリンやヴィオラと一緒に素材を演奏する。
- O. 伴奏なし

B のみ、またはほぼ B	B が多いが、その他も多少ある	T が多い	V が多い
		ハ長調/I へ長調/I へ長調/III ト長調/I ト短調/I ト短調/III	
		6/6	

興味深いことに、イラーネクにおいては Solo を Tutti 全体で伴奏する傾向が強い。これはイラーネクの独自性の一つであり、Tutti はリトルネロ主題を演奏し Solo は通奏低音が伴奏するというスタイルを避けていることが分かる。ハ長調/I、へ長調/I,III では通奏低音のみで伴奏される小節が非常に少なく、ほとんどが Tutti 全体で伴奏されている。さらにト短調/I では、Solo が伴奏をするという、かなり異例な書法が見られる。Tutti

による3回目のリトルネロ主題 (R3)が終わり、3回目の Solo (S3)が始まると思いきや、第1ヴァイオリンと第2ヴァイオリンが旋律を応答し合い、その伴奏を Solo が八分音符で奏するのである (譜例 21 参照)。

譜例 21 イラーネク：ト短調/I 3 回目の Solo (S3) 146 小節～

The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, the number '146' is written above a circled measure. The score is arranged in five systems, each with a different instrument part labeled on the left: Fg (Flute), 1.Vn (Violin 1), 2.Vn (Violin 2), Va (Viola), and Bc (Cello). The notation includes various note values, rests, and dynamic markings. The paper is aged and yellowed.

ここで注目すべき点は、B♭1という現代のファゴットの最低音域の音、すなわち通奏低音より低い音が Solo に求められていることである。このような例はこのト短調/I にしか見られない。イラーネクがファゴットという楽器の可能性を存分に生かしていることが分かる。また、モルツィン伯爵の宮廷楽団、少なくともイラーネクの周りにこの音域を演奏できるファゴットがあったという可能性が示唆されている。本論文の考察対象曲で、この音がかかれているのはヴィヴァルディの RV495 とイラーネクのト短調/I だけであり、作曲するにあたって、当時の一般的な最低音である C より長2度下

の B を演奏可能な楽器が想定されていたことは、楽器の歴史を考える上で非常に興味深い。

## 6-10 Solo (独奏ファゴット)の音型

イラーネク作品においても、独奏楽器の演奏者に幅広い技巧性が求められる部分が多く見られる。彼が奏者にどのような技巧的な音型を求めていたのか、その技巧性に何かしらの傾向があるのか、ア～クの 8 種類の音型（第 3 章 9 節を参照）をもとに、使用されている音型の特徴を以下の表にまとめる。

アが比較的多い	アとイが比較的多い	アとクが比較的多い	ア以外が比較的多い	3つ以上の音型の割合が同程度
ハ長調/I へ長調/III ト短調/I ト短調/III		ト長調/I		へ長調/I
4/6		1/6		1/6

最も多いのはア（順次進行）であり、ト長調/I もへ長調/I もアが比較的に多いことからアが中心であることがわかる。イラーネクは跳躍の激しい音型や跳躍音型を含む技巧的なパッセージも用いており、特にハ長調/I とト短調/I は 9 度以上の跳躍音型が比較的多く現れる。以上の点においてイラーネクのファゴット協奏曲は独奏ファゴット奏者に高度な技術を要求している。ト短調/III には同音連打の音型も多く、多様な技巧的音型が多く見られる。

また、アとクが比較的多い曲としてト長調/I が該当するが、ここでクの音型（特徴的な音型）とはシンコペーションで、曲全体を通して多用されている(譜例 22 参照)。これはイラーネクだけにみられる特徴的な音型パターンといえるだろう。



譜例 22 イラーネク：ト長調、1 回目の Solo 部分 (S1, 15 小節～)

Handwritten musical score for Example 22, showing measures 11 to 15. The score is for five parts: Flute (Fg), Violin I (1.Vn), Violin II (2.Vn), Viola (Va), and Bassoon (Bc). The music is in G major and 2/4 time. Measure 11 is marked with '11' and measure 15 with '15'. The score shows a complex texture with many sixteenth notes and some rests.

6-11 構成上の独自の工夫

イラーネクのト短調/I は Solo においてもリトルネロ主題においても高度な作曲技法が見られるが、それに加えて、ヴィヴァルディ RV472/I と同様に、最初のリトルネロ主題、すなわち 1 回目の Tutti (R1)の前に 15 小節にわたる導入部が付いていることが特徴である。(譜例参照)

譜例 イラーネク：ト短調/I 導入部

Handwritten musical score for Example 23, showing the introduction and the first tutti (R1). The score is for five parts: Flute (Fg), Violin I (1.Vn), Violin II (2.Vn), Viola (Va), and Bassoon (Bc). The music is in G minor and 2/4 time. The introduction is marked with 'Mus. ms. 336/1' and 'Gironek'. The first tutti (R1) is marked with '16(R1)' and 'Allegro'. The score shows a complex texture with many sixteenth notes and some rests.

冒頭から3小節目までは、低音 G2 からファゴットの最高音域の G4 まで、半音階的進行を含むスケールを演奏し、ファゴットの幅広い音域を紹介しているような印象を与える。4小節目からは、分散和音の *un poco All[egro]* で演奏し、通奏低音の補強としてヴァイオリンとヴィオラも伴奏に加わる。13小節目は冒頭と同じ *Adagio* の指示があり、アインガングのような部分となっている。ここまで規模の大きい導入部はイラーネクがこのト短調/I でしか確認できない。

## 第 7 章 比較考察

ヴィヴァルディ、ファッシュ、ライヒェナウアーとイラーネクのファゴット協奏曲を比較した場合、どのような点において共通するものがあるのか、どのような相違点があるのか、また各自のファゴット協奏曲に見られる独自の特徴は何かを明らかにするために、本章では第 3 章～第 6 章の分析結果に基づき、ヴィヴァルディ、ファッシュ、ライヒェナウアーとイラーネクの考察対象曲の比較考察を行う。

### 7-1 リトルネロの回数と主な調領域の数

4 人に共通してみられることは、曲を構成する主な調の数とリトルネロ主題が演奏される回数の大体の組み合わせが、調の数が 3 つに対してリトルネロ主題の回数が 4 回、あるいは調の数が 4 つの場合はリトルネロ主題の回数が 5 回となっていることである。しかし、ヴィヴァルディは考察対象の楽章数が非常に多いため、ほかにも様々な組み合わせに作曲をしており、以上の 2 つのパターンに当てはまらない例も多くみられた。調の数とリトルネロ主題の回数が同じ曲や、調の数に対してリトルネロ主題の回数が多い曲など、特にヴィヴァルディの場合には単一の型に集約できないことが明らかとなった。

	調 2+R3	調 2+ R4	調 3+ R3	調 3+ R4	調 3+ R5	調 3+ R6	調 4+ R5	調 4+ R6	調 5+ R5
V	1/74		1/74	46/74	8/74	2/74	12/74	2/74	2/74
F		1/4		2/4	1/4				
R			1/6	4/6	1/6				
J				3/6	1/6	1/6	1/6		

しかし、ヴィヴァルディに全くみられない例として、ファッシュのハ短調/III をあげることができる。なぜならこの曲だけ曲を構成する主な調の数が 2 つしかないのに対してリトルネロ主題が 4 回だからである。これは、反対に言えば、リトルネロ主題が 4 回出現するのに、楽章全体がほぼ主調のハ短調と平行調の変ホ長調で占められている

という点で、例外的である。ファッシュのハ短調 FaWV L: c1 は、前述したとおりファゴット協奏曲ではない可能性も大きく、全考察対象曲の中で特異な曲と言える。

## 7 - 2 転調経路

ヴィヴァルディにおいては、調の数が 3 つで書かれている曲に関しては 5 つ以上の転調パターンを見出すことができた。その中で、1(主調→属調→属調の平行調→主調)または(主調→属調の平行調→属調→主調)と 2(主調→属調→平行調→主調)または(主調→平行調→属調→主調)という 2 つのタイプが同率で最も多かった。ファッシュ、ライヒェナウアーとイラーネクの考察対象曲のほとんどが転調の調が 3 つで書かれているため、本章では調 3 つの曲を比較考察する。

1. (主調→属調→属調の平行調→主調)または(主調→属調の平行調→属調→主調)
2. (主調→属調→平行調→主調)または(主調→平行調→属調→主調)
3. (主調→平行調→平行調の属調→主調)
4. (主調→平行調→下屬調→主調)
5. その他 (平行調の属調を含むものなど)

調 3 の転調パターンの比較表

	1	2	3	4	5
V	18/57	18/57	7/57	5/57	9/57
F		3/3			
R	2/6	3/6		1/6	
J	1/5	4/5			

ヴィヴァルディ以外の 3 人に共通してみられる特徴は、3 人とも、最も多い転調パターンが 2 の(主調→属調→平行調→主調)または(主調→平行調→属調→主調)タイプであると

ということである。ファッシュとイラーネクに関しては、ほとんどがこのタイプに当てはまる。ライヒェナウアーでは、3つのタイプに分類することができたが、最も多かったタイプはやはり2であった。ヴィヴァルディ以外の3人の考察対象曲の転調タイプが同じ傾向であったことは興味深い。

### 7-3 最後から1つ前の Tutti(リトルネロ主題)の調について

1番最後に演奏される Tutti の1つ前に演奏される Tutti の調については、ヴィヴァルディとヴィヴァルディ以外の3人では、明らかに異なっていた。ヴィヴァルディの場合には、最後から1つ前の Tutti で転調されたリトルネロ主題が、その調のまま演奏される例が74楽章中49楽章と半分以上を占めている。反対にそれ以外の25楽章では、転調されたもののすぐさまに主調に転調されてしまうという現象が起きていた。

1. 主調以外の調で演奏される
2. 開始後すぐ主調に転調する
3. 最初から主調で演奏される

	1	2	3
V	49/74	25/74	
F	2/4		2/4
R	3/6		3/6
J	4/6		2/6

これに対して、ファッシュ、ライヒェナウアーとイラーネクの考察対象曲では、転調されたもののすぐさまに主調に転調されてしまうというタイプ2の例は確認できなかった。さらに、そもそも最初から主調でリトルネロ主題が回帰する例が比較的多く確認

できた。ヴィヴァルディ以外の 3 人では、主調以外の調で回帰するか、主調で回帰するかの 2 つのパターンとなる。この点でヴィヴァルディとは明らかに異なっていたことは興味深い。

#### 7-4 最初と最後の Tutti (リトルネロ主題) の長さ

1. 冒頭と最後のリトルネロ主題が異なる長さで演奏される
2. 冒頭と最後のリトルネロ主題が同じ長さで演奏される

	1	2
V	46/74	28/74
F	4/4	
R	5/6	1/6
J	4/6	2/6

4 人の考察対象曲を分析した結果、曲の冒頭と最後に Tutti によって演奏されるリトルネロ主題は、全く同じ長さで演奏される場合と、最後のリトルネロがいくらか縮小される場合の、大きく分けて 2 つのパターンがあることが明らかとなった。ヴィヴァルディでは 74 楽章中 46 楽章が、冒頭と最後のリトルネロ主題が異なる長さで演奏されており、それ以外の 28 楽章では全く同じ長さで演奏されることが確認できた。それに対してファッシュでは、冒頭と最後のリトルネロ主題が全く同じ長さで演奏される曲はなかった。ライヒェナウアーに関しては、6 楽章中 1 楽章だけ、同じ長さで演奏される例が確認できた。イラーネクは 6 楽章中 4 楽章が異なる長さで最初と最後のリトルネロ主題が演奏され、残りの 2 楽章では同じ長さで演奏されることがわかった。以上により、ヴィヴァルディとイラーネクは 2 つのパターンの割合が近いことが分かる。ライヒェナウアーはどちらのパターンもあるという点において、ヴィヴァルディとイ

ラーネクと共通している。

ファッシュに関しては、ほとんどの曲で最後の Tutti がリトルネロ主題とは関係ない素材による上にかなり短い後奏となっている点で、他の 3 人とは違う特徴が確認できた。

### 7-5 Tutti の新しい素材について

Tutti によって演奏されるリトルネロ主題 (R1) が、どのように回帰するか、リトルネロ主題に新しい素材が加わるかどうか、またはまったくリトルネロ主題と関係のない素材を演奏する部分があるかについて 4 人の考察対象曲を概観したところ、4 人とも異なる結果となった。

1. 冒頭のリトルネロ主題(R1)の素材と共に新しい素材が演奏される、またはそれらが工夫されて演奏される
2. 冒頭のリトルネロ主題(R1)では演奏されなかった新しい素材だけが演奏される

	1	2
V	9/74	2/74
F	1/4	3/4
R	1/6	
J		1/6

ヴィヴァルディでは、で回帰される Tutti で冒頭のリトルネロ主題(R1)とは異なる素材が演奏される例は 74 楽章中 11 楽章であり、そのうちの 9 楽章がタイプ 1、残りの 2 楽章はタイプ 2 であった。ファッシュの場合はヴィヴァルディとは逆で、タイプ 2 の方が多い。ボヘミアの 2 人ではそれぞれ 1 楽章ずつしか例がなく、ライヒェナウアーではタイプ 1、イラーネクではタイプ 2 と、内容的に異なる結果となった。

## 7-6 冒頭のリトルネロ主題(R1)の素材と Solo の関係

冒頭の Tutti によって演奏されるリトルネロ主題(R1)の素材が Solo でも演奏される例は、ヴィヴァルディでは 74 楽章中 21 楽章、ファッシュでは 4 楽章中 3 楽章、ライヒェナウアーでは 6 楽章中 3 楽章、イラーネクでは 6 楽章中 5 楽章確認することができた。冒頭の Tutti (R1)で提示された素材の Solo における出現箇所は、以下のとおりである。

1. Tutti で提示された素材が Solo の冒頭 (S1)で演奏される
2. Tutti で提示された素材が Solo の冒頭 (S1)以外で演奏される
3. 1 と 2 の両方が見られる

	1	2	3
V	8/74	6/74	7/74
F	2/4		1/4
R	3/6		
J			5/6

ヴィヴァルディの場合は、3つのタイプがほぼ同じ割合で見られる。

ファッシュパターン 2 に当てはまる曲がない。

ライヒェナウアーの場合は、該当する 3 曲全てがタイプ 1 であった。

イラーネクに関しては、ほとんどの曲でリトルネロ主題の素材が Solo 部分の冒頭や冒頭以外で演奏されることが明らかとなった。イラーネクのト長調/I やト短調/I,III ではその傾向がかなり強く、リトルネロ主題の素材を Solo でも活用している箇所が多いという印象を与える。

ヴィヴァルディはあらゆるパターンで作曲しているのに対して、ライヒェナウアーとイラーネクでは、1つのタイプしか見られないという点で異なっている。



## 7-7 Solo(独奏ファゴット)の素材

リトルネロ主題とは全く関係ない旋律素材の使い回しが Solo の中だけで確認できる例は、ヴィヴァルディとライヒェナウアーとイラーネクの考察対象曲で確認できた。ファッシュではその例は確認することができなかった。

1. 1 回目の Solo (S1)の冒頭で演奏される旋律のみが、後の Solo で再現される、または似たような音型が演奏される
2. 1 回目の Solo (S1)の冒頭以外で演奏される旋律が、後の Solo で再現される、または似たような音型が演奏される
3. 1 と 2 の両方が見られる

	1	2	3
V	12/74	8/74	
F			
R	1/6	1/6	1/6
J		3/6	

ヴィヴァルディでは、繰り返される Solo の旋律素材が、1 回目の Solo (S1)の冒頭で演奏されたものに限られるもの (タイプ 1) と、そうでないもの (タイプ 2) の 2 つパターンに分かれ、前者は 74 楽章中 12 楽章、後者は 74 楽章中 8 楽章確認できた。

ライヒェナウアーでは、Solo 限定での素材の使い回しがみられる曲は 6 楽章中 3 楽章確認でき、タイプ 1、2 および 3 の例がひとつずつ見られた。

イラーネクでは、ライヒェナウアーと同様に Solo 限定での素材の使い回しがみられる曲は 6 楽章中 3 楽章確認できた。しかし、ヴィヴァルディとライヒェナウアーとは全く異なる傾向を示し、全てタイプ 2 に該当していたことが明らかとなった。

以上より、ファッシュ以外の 3 人に共通する点は少なく、Solo の旋律素材の活用は

各々で異なっていると考えることができる。

## 7-8 リトルネロ主題を演奏する Tutti の書法

4人の考察対象曲のリトルネロ主題は、Tutti、すなわち第1ヴァイオリン、第2ヴァイオリン、ヴィオラと通奏低音の4パートで演奏されるが、その各楽器がリトルネロ主題をどのように演奏しているか、以下の4つのタイプに分け比較考察を行う。

ア. 基本的に Vn1, Vn2, Va 対 Bc で構成される<sup>37</sup>

イ. 基本的に Vn1, Vn2 対 Va 対 Bc で構成される<sup>38</sup>

ウ. 4つの声部が異なる動きをする傾向が強い

エ. ユニゾン、または4つの声部が同じリズムで演奏される傾向が強い

	アが多い	イが多い	ウが多い	エが多い	ア + X	X + Y	ア + X + Y	全て同程度
V	26/74	11/74	5/74	8/74	10/74	4/74	4/74	5/74
F	3/4						1/4	
R	1/6	1/6			3/6		1/6	
J	1/6	1/6	1/6		2/6		1/6	

ヴィヴァルディの場合はアの書法が最も多く、その次に多いのはイである。また、考察対象の作曲家4人の中でヴィヴァルディだけに比較的多く見られたのはエの書法で、3番目に多かった。しかしながら、ヴィヴァルディは作曲数が多いこともあって、ありとあらゆる Tutti の書法でリトルネロ主題を書いていたと言えよう。

ファッシュでは、ほとんどがアの書法で、非常にホモフォニックな構成でリトルネロ主題が演奏されていることが明らかとなった。ヴァイオリンが旋律を演奏し、ヴィ

<sup>37</sup> Vn1, Vn2 対 Va, Bc の場合もこの項目に該当するとする。

<sup>38</sup> Vn1 対 Vn2, Va 対 Bc の場合もこの項目に該当するとする。

オラと通奏低音がその伴奏をしているというシンプルな構成である。

ライヒェナウアーは、アが比較的多い曲が多いが、細かく見てみるとア以外の書法で書かれている部分も多く、ファッシュよりも Tutti の各楽器を活用しており、イヤウで書かれている部分も確認できる。

イラーネクはライヒェナウアーよりイヤウで書かれている割合がとて多く、全ての楽器に大切な役割を与えており、ウが最も多いハ長調/I のような曲が特徴的である。ファッシュとライヒェナウアーより、書法が複雑であることは非常に興味深い。また、ヴィヴァルディ以外の 3 人にはエの書法がほとんど用いられていない点も、ヴィヴァルディとは異なる特徴の 1 つである。

ヴィヴァルディとファッシュでは、リトルネロ部分で Solo パートが加わる独特な手法が見られ、これはボヘミアの 2 人では確認できない特徴であった。

## 7-9 Solo の伴奏部分の書法

- B. 通奏低音のみ
- T. Tutti 全体（もしくは通奏低音+ヴァイオリンやヴィオラ）
- V. ヴァイオリンやヴィオラだけで伴奏される、もしくはアンサンブルする
- E. 投げ入れ（または繋ぎ）
- C. Solo に対して Tutti（あるいは特定のパート）が応答、掛け合いをする
- Z. Solo とヴァイオリンやヴィオラと一緒に素材を演奏する
- O. 伴奏なし

	B のみ、B が多い	B が多いがその他にも対象である	T が多い	V が多い
V	15/74	54/74	4/74	1/74
F		3/4	1/4	
R		5/6	1/6	
J			6/6	

Solo を Tutti がどのように伴奏しているのかという視点から 4 人の考察対象曲を分析したところ、ヴィヴァルディ、ファッシュとライヒェナウアーは、基本的には通奏低音だけで伴奏している。ヴァイオリンやヴィオラが和音を補強しながら Tutti で伴奏したり、通奏低音ではなくヴァイオリンだけで伴奏したりと、様々な伴奏の方法もまじえながらも、全般的に、曲を通して通奏低音だけで伴奏する傾向が強い。

それに加えてライヒェナウアーの場合には、ヴァイオリンが Solo と同じ音型を共有することが多く、2 つの楽器が掛け合いになる箇所が Tutti か Solo の部分で必ずあるという顕著な特徴があった。

イラーネクは他の 3 人とは大きく異なり、Tutti 全体で伴奏する傾向がかなり強く、通奏低音のみで伴奏する部分は非常に少ない。Solo を伴奏する際に Tutti の楽器が誰 1 人欠けてはならないように作曲されており、より室内乐的な印象が強いと言える。つまり、Solo でもヴァイオリンとヴィオラが演奏に加わっている部分が多く、ヴァイオリン奏者でもあるイラーネクの曲においては、高音弦楽器の担う仕事の量が最も多くなっている。

以上のことから確認できるのは、ヴィヴァルディは多様な伴奏の書法を用いているのに対して、ファッシュは基本的にシンプルで通奏低音による伴奏であるということ、ライヒェナウアーの場合には Solo(独奏ファゴット)と第 1 ヴァイオリンが同じ旋律を共有し合い、掛け合いになる部分が多くみられること、そしてイラーネクは Tutti の各パートに重要な役割を与え、ポリフォニックに書かれている部分が非常に多く、またライヒェナウアーと同様に掛け合いの部分もあるということである。したがって、基本的に共通する点はあるものの、4 人の伴奏の書法はそれぞれ個性に溢れ、異なっていると言することができる

## 7-10 Solo (独奏ファゴット)の音型

4 人の考察対象曲の Solo に見られる音型を概観し、どの音型が多く使われているかを分析した結果、7 つの音型パターンを見出すことができた。その中でどの音型が頻繁に演奏されるかをそれぞれ分析し、独奏ファゴット奏者にどのような技巧性を求めていたのか、また、使用音型に何かしらの傾向があるのかを比較考察した。

ア. 順次進行

イ. 1 オクターブ以内の跳躍音型

ウ. 9 度以上の跳躍音型

エ. アとイを組み合わせた音型

オ. ア+ウを組み合わせた音型

カ. 技巧的ではない声楽的な音型（フレーズが小節線をまたぐものなど）

キ. 装飾音符が特徴的な音型

ク. その他の特徴的な音型

	アが比較 的多い	アとイ が比較 的多い	アとエ が比較 的多い	アとオ が比較 的多い	アとキ が比較 的多い	アとク が比較 的多い	ア以外 が比較 的多い	3 つ以上の特徴 の割合が同程度
V	26/74		15/74		6/74		18/24	9/74
F							3/4	1/4
R	2/6	1/6		2/6				1/6
J	4/6					1/6		16/

ヴィヴァルディでは、順次進行の音型、順次進行+1 オクターブ以内の跳躍（分散和音など）を伴う技巧的な音型が非常に多いことが明らかとなった。また、ヴィヴァルディにだけ比較的多く見られた音型の 1 つとして、トリルや装飾音符を伴う音型を挙げることができた。

ファッシュでは、ヴィヴァルディとは大きく異なり、順次進行の音型が多い曲はほとんどなかった。どちらかという、優美な旋律線というよりは単純な分散和音の音型がとても多く、和音内の音を短い音価で反復したりする面で技巧性が強く求められることが明らかとなった。特に、ファゴット協奏曲であるかどうか問題となっているハ短調の第 3 楽章では、息継ぎをする隙もないくらい長い間 16 分音符による分散和音を演奏する箇所が多く、ファゴット向けの作品とすると超絶技巧と言わざるを得

ない箇所も確認できた。

ライヒェナウアーでは、基本的に順次進行の音型の割合が多いが、順次進行と跳躍音型が組み合わされた技巧的な音型がヴィヴァルディやファッシュよりも多く演奏される傾向にある。順次進行を演奏するときは第1ヴァイオリンと掛け合いをする場合が多く、これもライヒェナウアー独特の特徴とすることができる。

イラーネクでは順次進行の音型が多い傾向にあるが、跳躍系の音型と順次進行の音型の割合は半々くらいということがわかった。Soloの音型をさらに細かく見ると、9度以上の跳躍音型が他の3人よりも多く、同音連打の音型も見られる曲も確認できたことから、様々な音型を駆使し非常に技巧的であると言える。ヴィヴァルディは曲ごとに多く使用される音型に偏りがあるが、イラーネクの場合は1曲を通して多種多様の技巧的な音型が使われることが一番の特徴である。

## 7-11 構成上の独自の工夫

ヴィヴァルディのRV472/Iとイラーネクのト短調/Iは、1回目の Tutti、すなわち最初のリトルネロ主題(R1)が演奏される前に導入部が置かれている点で異例な曲である。しかし、この2曲の導入部は明らかに規模の大きさが異なっており、イラーネクのト短調の方が大規模で、導入部の中で3つの楽想が示され、ファゴットの可能性を事前に細かく紹介しているような印象が強い。ヴィヴァルディのRV472/Iでは、リトルネロ主題が始まってから演奏される素材を、Allegro non moltoの導入部で演奏するが、演奏時間はかなり短い。導入部が置かれている2例の中で、イラーネクの例の方が独創性を強く感じさせる。

## 結論

本論文では、プラハに宮殿をもつモルツィン伯爵に仕えた4人の作曲家、ヴィヴァルディ、ファッシュ、ライヒェナウアー、およびイラーネクについての伝記的情報をまとめ、現存している彼らのファゴット協奏曲の第1楽章と第3楽章の作曲様式について検討した。4人がモルツィン伯爵に仕えた時期には多少のずれがあるが、1723年～1726年という期間で重なっている。Maestro di Musica in Italia（イタリアの音楽のマエストロ）として客員作曲家のような立場であった巨匠ヴィヴァルディは39作品、ファッシュは2作品、ライヒェナウアーは4作品、イラーネクは4作品のファゴット協奏曲を作曲したが、それぞれの作品の作曲年代と作曲地については情報が無い。

本論文で楽曲分析の対象としたのはリトルネロ形式による急速楽章であるため、ヴィヴァルディの74楽章を筆頭に、ファッシュの4楽章、ライヒェナウアーの6楽章、イラーネクの6楽章が考察の対象となる。これらを比較して判明したことは、まず、ヴィヴァルディの74楽章の特徴が多岐にわたっているため、そもそもヴィヴァルディのファゴット協奏曲におけるリトルネロ形式を1つのモデルとして捉えることができないということである。さらに他の3人の作品においても、楽曲構成上の特徴やSoloに求められる技術がそれぞれ異なっており、ヴィヴァルディのファゴット協奏曲と相違する点が多く見られた。また、ヴィヴァルディ以外の3人の作品を比べると、全員に共通する特徴はあるものの、細かい相違点に加えてそれぞれ独自の特徴を見出すことができた。すなわち、本論文で考察した4人の作曲家のファゴット協奏曲において、リトルネロ形式は、単純な図式に還元することの不可能な、極めて多様な可変性を有する形式として捉えられる。

4人に共通する楽曲構成上の特徴は、Tuttiが演奏される回数、すなわちリトルネロ主題が演奏される回数と主たる調領域の数に相関関係があるということである。つまり、Tutti(リトルネロ主題)の合計演奏回数が4回の場合は、曲を構成する主な調は3つである。しかし、このような関係で構成されている曲はヴィヴァルディの考察対象楽章の46/74(60.8%)に当たり、それ以外の楽章は他のさまざまな組み合わせで構成されている。他方、ヴィヴァルディ以外の作曲家においては、ファッシュの1曲を除いて、ヴィヴァルディで確認できる組み合わせ以外の構成を有する曲は見られなかつ

た。

しかし、リトルネロ主題の回帰の仕方、Tuttiの楽器の扱い方、特定の素材の労作、Solo部分への伴奏のつけ方という点に注目すると、4人ともそれぞれ異なる特徴や独自性を示している。

ファッシュは、ヴィヴァルディと同様にボヘミア出身ではない作曲家として、ある特定の時期モルツィン伯爵に仕えていた。しかしヴィヴァルディの場合とは異なり、最後に演奏されるTuttiがリトルネロ主題ではないことがほとんどであり、しかもその部分が非常に短いことが特徴である。また、Tuttiによって演奏されるリトルネロ主題が他の調に転調せず主調で回帰するといった特徴が見られ、ヴィヴァルディの典型的なリトルネロ形式に類似しているとは捉え難い。またクラークの研究でハ短調の楽曲（FaWV L:c1）をファッシュのもう1つのファゴット協奏曲と推測していることに基づき、本論文でもこの曲を考察の対象としたが、Soloにおいて単純な分散和音による高速なパッセージが連続する箇所が多く、他の考察対象曲とは大きく異なる点が見られた。さらに、通奏低音とSoloによる、SoloともTuttiとも捉えがたい楽節がある点でも独特であるため、作曲様式の面からこれがファゴットのための協奏曲であると断定することはできない。

ライヒェナウアーの場合も、独自の特徴が見られる。TuttiのヴァイオリンとSoloが同じ素材を共有したり掛け合いを見せたりするといった部分がどの曲にも必ず見られる点に、彼の独自性が表れている。また、リトルネロ主題が回帰する間にSoloが次々と新しい旋律素材を披露するという典型的な構成の曲もある一方で、リトルネロ主題の回帰に装飾やリズムの変化を伴い、単純な繰り返しを避けるといった特徴も見られる。さらに、独奏ファゴット奏者に求められる技巧性もより高く、ヴィヴァルディともファッシュとも異なっている。

ヴェネツィアのヴィヴァルディのもとに音楽留学をしたイラーネクの場合には、リトルネロ主題が演奏される前に導入部が付いており、Tuttiによって演奏されるリトルネロ主題がフーガのような形式で書かれているト短調/Iを筆頭に、「Tutti全体が伴奏に徹し、ファゴットのSoloを引き立たせる」というヴィヴァルディのファゴット協奏曲で多く見られたやり方を踏襲せず、Tuttiの各声部、すなわち第1ヴァイオリン、第2ヴァイオリン、ヴィオラと通奏低音に独立した動きを与えることにより、室内楽的な傾向が強く見られる。それは、ヴァイオリンとファゴットが同じ旋律素材を演奏し



たり、掛け合いをしたりする部分にも強く表れている。また、リトルネロ主題の前にヴィヴァルディより規模の大きい導入部が付加されるといった具合に、リトルネロ形式そのものを拡大していく工夫が認められた。ファゴット奏者に求められる技巧性も4人の中で最も高く、様々な音型が使用され、跳躍の広い技巧的な音型も比較的多く見られる。

したがって、モルツィン伯爵の周辺で活動していた4人のファゴット協奏曲の第1楽章と第3楽章には多様な作曲様式が並存していたこと、ありとあらゆるタイプのファゴット協奏曲を書いた巨匠ヴィヴァルディと比べても、他の3人にはヴィヴァルディとは異なる独自性があったことがわかった。彼らはヴィヴァルディに引けを取らない技巧をファゴット奏者に要求し、曲の形式上の工夫や変化に富んだ書法を用いた。すなわち、リトルネロ形式といっても、導入部の規模や、新素材をどのように用いるかなどは各々で異なっており、作曲者によって様々なスタイルがあることが明らかとなった。そもそもヴィヴァルディ自身が39曲ものファゴット協奏曲を書いており、ある一定の傾向は見いだせるものの幅広い作曲様式の工夫が見られるため、カプサが引用したトールボットの「ヴィヴァルディはヴィヴァルディの型から逸脱している *Vivaldi is a deviant vivaldian*」という指摘は、ファゴット協奏曲においてもまさに当を得ていると考えられる。

また、様式の観点から4人の考察対象曲の作曲年代を推定することはできなかった。ヴィヴァルディの主題目録、MGG、および新全集においてはそれぞれ推定作曲年代が掲げられている（第2章 p. 22-25 参照）が、これについて作曲様式の観点から年代的特徴と思われるものについて指摘できることはなかった。

モルツィン伯爵の宮廷楽団は小さい規模ながらもファゴット奏者が多くいたこと、その中にファゴットの名手メーザーがいたこと、そしてこのような環境の下に名手の腕を生かすべく、4人の作曲家たちが多種多様なファゴット協奏曲を1720年代周辺に作曲したことが先行研究で判明しているが、本論文においては彼らの作品の具体的な様相を示すことができたと考える。本論文の考察を通して、ファゴット協奏曲の歴史の中でモルツィン宮廷楽団の果たした役割がより明らかとなった。ヴィヴァルディのファゴット協奏曲のほとんどがピエタ慈善院の少女が演奏したという（具体的証拠の少ない）通説とは対照的に、ボヘミアには特定のファゴット奏者がいて、ファゴット協奏曲を実際に作曲した作曲家たちが集っていたということを考えたときに、ヴェネ

ツィアよりボヘミアの方がファゴットを含む管楽器の文化を育んだ痕跡が明瞭である  
とさえ言えるのではないだろうか。この地域の管楽器用作品の実態については、ファ  
ッシュとライヒェナウアーがオーボエとファゴットのための協奏曲を複数残してお  
り、イラーネクもファゴット以外の管楽器のための協奏曲を残していることから、今  
後も研究をする価値があるだろう。さらに、モルツィン伯爵の楽団が解散した後に、  
たくさんの音楽家がドレスデンへ移ったこと、ファゴット協奏曲やファゴットを含む  
筆写譜がドレスデンで伝承されていること、ヴィヴァルディの作品が多数演奏され、  
彼の作品の一次資料の多くがドレスデンに残っていることを考えると、ファゴット協  
奏曲においては、ヴェネツィアよりも具体的な証拠のあるドレスデンとボヘミアにも  
っと注目すべきであると考えられる。さらに、また本論文では詳しく扱わなかった第2楽  
章（緩徐楽章）についても分析的研究を進める意義が存分にあると考えられる。

言い換えるならば、本論文によって、ファゴット協奏曲の先進的地域が一時的にボ  
ヘミアであった可能性があること、したがって器楽協奏曲においてファゴット協奏曲  
の発展が他の楽器と異なる経緯を辿ってきた可能性があることも判明した。鍵盤楽器  
の協奏曲の歴史を追うと、その分野は徐々に成長していき20世紀前半までに名作が  
大量に作曲された。同様に、多くの管楽器の協奏曲も途切れることなく様々な音楽家  
によって作曲された。それに対して、ファゴット協奏曲の黄金時代はバロック時代で  
あるといってもよいだろう。ロマン派の時代になるとほとんどファゴット協奏曲が書  
かれなかったことは、楽器の変遷を踏まえてさらに研究されるべきだろう。ファゴッ  
トは、後期ロマン派の音楽家にとって単に音量的に足りない扱いにくい楽器として見  
られていたのだろうか。メーザーのようなその楽器の名手と、高度なファゴット協奏  
曲を残したヴィヴァルディ、ファッシュ、ライヒェナウアーとイラーネクといった作  
曲家たちの存在がファゴットという楽器が花開く時期を一時的に可能にしたのであろ  
う。だとすると、なぜ古典派の時代に入って楽器が改良されながらも名手がいなくな  
ってしまったのだろうか。

大作曲家ヴィヴァルディが作曲した39曲のファゴット協奏曲がピエタ慈善院の少  
女達のためのものであるという通説は、具体的な演奏者名が特定できないという点で  
脆弱なものに見える。はたしてメーザー以外にもファゴットの名手が存在したのだろ  
うか。また、モルツィン宮廷楽団の周辺で花開いたファゴット協奏曲は、それ以外の  
場所で、あるいはオーボエとファゴットのための協奏曲といった隣接ジャンルにおい

て、どのくらいの影響力をもっていたのだろうか。こうした疑問を筆頭として、ファゴット協奏曲の歴史には、まだまだ解明すべき研究課題が多く残されている。

バロック時代にこれだけの豊富なファゴット協奏曲があったにもかかわらず、現代のファゴット奏者のほとんどにはその片鱗しか知られていない。実際に、ヴィヴァルディのファゴット協奏曲であっても現在よく演奏されるのはもっぱら RV486 であり、しかもピアノリダクション版による演奏である。ライヒェナウアーやイラーネクのファゴット協奏曲については、作品そのものが認知されていない状態にある。筆者は、博士リサイタル、及び学位審査演奏会で、4人のファゴット協奏曲を演奏したが、どれも音楽的にも技巧的にも豊かな作品であった。ヴィヴァルディの RV496 の Solo は単純な分散和音がほとんどであるが、奏者が即興をどう入れるかという技量によってかなり印象が左右される。ライヒェナウアーに関しては、ヴィヴァルディにはないような超絶技巧が現れる箇所には即興的に音を足す余地はなく、独奏楽器が他の楽器と素材を共有する部分で即興的な技量が試される。対して、イラーネクのト短調はポリフォニーで作曲されている部分が多く、独奏ファゴットが主題の動機に即興的に音を足してしまうと、アンサンブルとして成り立たない。各パートが譜面通りに演奏するだけで、その曲が持つ魅力が伝わる作品であり、Tutti が伴奏に徹し、独奏ファゴットだけが旋律を演奏する箇所だけで即興は十分であった。この4人のファゴット協奏曲を演奏するだけで、リトルネロ形式に包含される「自由さ」を存分に学ぶことができる。

本論文で研究対象としたファゴット協奏曲は、古楽器奏者だけではなくモダンファゴット奏者にとっても重要な演奏レパートリーとなりうるものである。本論文とこれらの作品を通して、当時のファゴット協奏曲作品への関心が高まり、またレパートリーの拡大に貢献できれば幸いである。

参考文献 (ヴィヴァルディのファゴット協奏曲については RV の順とする)

Arnold, Deniss

1966 “Orchestras in Eighteenth-Century Venice”, *The Galpin Society Journal*, 19, 3-19.

Azzolini, Sergio

2004 [CD liner notes] *Johann Friedrich Fasch Concertos*, CPO, 8879549.

Blaut, Stephan

2001 “Fasch” Finscher, Ludwig (ed.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.  
(Stuttgart: Metzler), Personenteil, 6, 768.

Brosses, Charles de

1931 *Lettres familières sur l'Italie*, Bézard, Yvonne (ed.) (Paris: Firmin-Didot).

バーニー, チャールズ (Burney, Charles)

2010 『現在の音楽事情：フランス・イタリア編』（東京：東京女子大学クワイヤ）  
[Present state of music in France and Italy (London: T. Becket, 1771)]

Clark, Brian

2005 “Introduction” *Johann Friedrich Fasch, Concerto in C minor, BWV L: c1* (Dundee:  
Prima la musica!)

Dlabač, Bohumir Jan

1815 *Allgemeines historisches Künstler-Lexikon für Böhmen und zum Theil auch  
für Mähren und Schlesien* (Prag: G. Hasse).

Fasch, Johann Friedrich

n. d. [Concerto in C major FaWV L:C2] D-DS Mus.ms 1229/2.  
<http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-1229-02/>

2005 [*Concerto in C minor* FaWV L:c1] Brian, Clark (ed.) (Dundee: Prima la musica!).

Fechner, Manfred

1984 “Einige Anmerkungen zu Chronologie und Datierung der in Dresden überlieferten Instrumentalkonzerte von J. F. Fasch“ Thom, Eitelfriedrich (ed.) *Johann Friedrich Fasch (1688-1758) Wissenschaftliche Konferenz in Zerbst am 5. Dezember 1983 aus Anlaß des 225. Tagesbuch, Studien zur Aufführungspraxis und Interpretation vo Instrumentalmusik des 18. Jahrhunderts*, 24. (Zerbst: Die Forschungstätte).

Fischer, Wilhelm

1915 “Zur Entwicklungsgeschichte des Wiener Klassischen Stils”, *Studien zur Musikwissenschaft*, 3, 24-84.

Heller, Karl

2007 “Vivaldi” Finscher, Ludwig (ed.) *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. (Stuttgart: Metzler) Personenteil, 17. 112-113.

保崎 佑

2019 「モルツィン伯爵の音楽家によるファゴット協奏曲」 東京音楽大学修士論文

2021 「モルツィン伯爵に関わった音楽家によるファゴット協奏曲：ヴィヴァルディ、ライヒェナウアー、イラーネク、ファッシュの比較研究」『東京音楽大学大学院論文集』 7/1, 3-18.

Jiránek, František

n. d.(1) [*Bassoon Concerto in C Maggiore*] D-DS Mus.ms 336/4.

<http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-336-1-8>

n. d.(2) [*Bassoon Concerto in F Maggiore*] D-DS Mus.ms 336/3.

<http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-336-1-8>

n. d.(3) [*Bassoon Concerto in G Maggiore*] D-DS Mus.ms 336/8.

<http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-336-1-8>

n. d.(4) [*Bassoon Concerto in g minore*] D-DS Mus.ms 336/1.

<http://tudigit.ulb.tu-darmstadt.de/show/Mus-Ms-336-1-8>

Kapsa, Václav

2010a *Hudebníci hraběte Morzina : příspěvek k dějinám šlechtických kapel v Čechách v době baroka : s tematickými katalogy instrumentální tvorby Antonína Reichenauera, Christiana Gottlieba Postela a Františka Jiránka* (Praha: Etnologický ústav Akademie věd České republiky, Kabinet hudební historie).

2010b [CD liner notes] *František Jiránek Concertos & Sinfonias*, Supraphon SU 4035-2, 12-16.

2012 “Count Wenzel von Morzin’s Virtuossissima Orchestra” *Early Music*, Vol. 40, No. 4, 605-620.

Kolneder, Walter

1961 *Die Solokonzertform bei Vivaldi* (Strasbourg, Baden-Baden: P. H. Heitz).

1965 *Antonio Vivaldi Leben und Werke* (Wiesbaden: Breitkopf und Härtel).

Küntzel, Gottfried

1965 *Die Instrumentalkonzerte von Johann Friedrich Fasch (1688-1758)*

(Frankfurt am Main: [s.n.] )

Landon, H. C. Robbins

1988 *Haydn: His Life and Music* (London: Indiana University Press).

新林 一雄

2018 「狩猟用別邸フベルトゥスブルグにおけるドレスデン宮廷楽団 —1737 年と 1741 年、1742 年におけるオペラ上演のための楽器編成に関する考察—」『音楽学』64 巻 1 号、20-25

2020 「18 世紀ドイツの大規模な宮廷オーケストラにおいて受け継がれた楽器編成 —ドレスデン、ベルリン、マンハイムの楽団を対象に—」『東京藝術大学音楽部紀要』第 45 集、6-8

Reichenauer, Antonín

- n. d.(1) [*Bassoon Concerto in C Maggiore*] D-DI Mus. 2494-O-1.  
<http://digital.slub-dresden.de/id309039193>
- n. d.(2) [*Bassoon Concerto in C Maggiore*] D-DI Mus. 2494-O-5, 1.  
<http://digital.slub-dresden.de/id323884393>
- n. d.(3) [*Bassoon Concerto in C Maggiore*] D-DI Mus. 2494-O-10, 2.  
<http://digital.slub-dresden.de/id309050421>

Ryom, Peter

- 2007 *Antonio Vivaldi: Thematisch-systematische Verzeichnis seiner Werke (RV)*  
(Wiesbaden: Breitkopf und Härtel).

Sardelli, Federico Maria

- 2017 “Introduction” *Antonio Vivaldi, Concerti per fagotto, archi e basso continuo*,  
[RV468, 482] (Milano: Ricordi) 10-16.

Spitzer, John and Zaslav, Neal

- 2004 *The Birth of the Orchestra: History of an Institution, 1650-1815* (Oxford: Oxford  
University Press).

Talbot, Michael

- 2011 “Ritornello.” *The Vivaldi Compendium*. (Woodbridge: Boydell Press)

Vivaldi, Antonio

- 1725 *Il Cimento dell' Armonia e dell' Inventione*. Op. 8. (Amsterdam: Le Cène)  
フランス国立図書館所蔵、RISM A/1: V 2225.
- 1957a *Concerto in Do maggiore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV466]  
Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).

- 1956a *Concerto in Do maggiore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV467]  
Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 2017 *Concerto in Do maggiore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV468]  
Sardelli, Fredelico Maria (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1956b *Concerto in Do maggiore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV469]  
Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1958a *Concerto in Do maggiore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV470]  
Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1958b *Concerto in Do maggiore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV471]  
Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1956c *Concerto in Do maggiore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV472]  
Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1951a *Concerto in Do maggiore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV473]  
Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1949a *Concerto in Do maggiore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV474]  
Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1957b *Concerto in Do maggiore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV475]  
Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1958c *Concerto in Do maggiore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV476]  
Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1957c *Concerto in Do maggiore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV477]  
Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1949b *Concerto in Do maggiore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV478]  
Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1957d *Concerto in Do maggiore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV479]  
Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1955a *Concerto in Do minore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV480] Malipiero,  
Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1949c *Concerto in Re minore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV481] Malipiero,  
Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).



- 2017 *Concerto in Re minore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV482] Sardelli, Fredelico Maria (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1957e *Concerto in Mi  $\flat$  maggiore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV483] Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1949d *Concerto in Mi minore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV484] Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1951b *Concerto in Fa maggiore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV485] Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1957f *Concerto in Fa maggiore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV486] Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1957g *Concerto in Fa maggiore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV487] Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1956d *Concerto in Fa maggiore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV488] Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1957h *Concerto in Fa maggiore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV489] Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1958d *Concerto in Fa maggiore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV490] Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1951c *Concerto in Fa maggiore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV491] Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1957i *Concerto in Sol maggiore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV492] Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1958e *Concerto in Sol maggiore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV493] Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1958f *Concerto in Sol maggiore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV494] Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1957j *Concerto in Sol minore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV495] Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1955b *Concerto in Sol minore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV496] Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).

- 1949e *Concerto in La minore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV497] Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1949f *Concerto in La minore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV498] Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1955c *Concerto in La minore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV499] Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1951d *Concerto in La minore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV500] Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1947a *Concerto in Si  $\flat$  maggiore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV501] Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1957k *Concerto in Si  $\flat$  maggiore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV502] Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1958g *Concerto in Si  $\flat$  maggiore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV503] Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).
- 1958h *Concerto in Si  $\flat$  maggiore per fagotto, archi e cembalo*, F.VIII n. 31 [RV504] Malipiero, Gian Francesco (ed.) (Milano: Ricordi).

Webster, James

- 2001 "Haydn, Franz Joseph." Sadie, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> ed. (New York: Grove), 12, S 171-271.

Waterhouse, William

- 2001 "Bassoon" Sadie, Stanley (ed.) *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2<sup>nd</sup> ed. (New York: Grove), 12, S 873-894.

## 謝辞

博士論文を東京音楽大学大学院に提出するにあたって、終始熱心にご指導してくださいました武石みどり教授に心より感謝申し上げます。先生のご助言と励ましのお言葉なくしては本研究を完成させることはできませんでした。先生から学んだ多くのことを活かして、今後も研究活動に邁進してまいります。

ファゴットの水谷上総特任教授は、常にあたたかい眼差しで、演奏実技と論文研究の両立を後押ししてくださいました。長期にわたるご指導に心から感謝しております。先生のように、深く心に響く音楽を奏でられる紳士な演奏家になれるよう、より一層の努力をしてまいります。