

〈翻訳〉

翻訳連載 (4) フリードリヒ大王と音楽家たち フリードリヒ・ニコライ 「王のフルート演奏と作曲について (1789年)」

田中 伸明

「国王は和声や作曲に関する知識を持ち合わせていなかった」のだろうか。プロイセン王フリードリヒ2世 (Friedrich II. von Preußen, 1712–1786) は、音楽において本職の音楽家顔負けの才能を有し、フルート演奏のみならず作曲まで立派に行っていたという。だがそうした逸話の信憑性、とりわけ作曲能力が本職の音楽家並みだったという推測については、フリードリヒの生前から既に疑いが持たれていた。晩年の王に宮廷楽長として仕えたライヒャルト (Johann Friedrich Reichardt, 1752–1814) は、フリードリヒの作曲能力について以下のような記述を残している。

... 独自の「王の様式」によって、王は作曲もした。彼は上声部を音符で書き、その横に言葉で、バスや他の伴奏声部がどのようにあるべきかを示した。ここのバスは八分音符で、ここはヴァイオリン単独で、ここは全て同度進行で、といった具合である。この音楽的暗号は、そのだいたいがアグリーコラ氏によって楽譜化された⁽¹⁾。

この証言は一見すると、フリードリヒの作曲能力について否定的な見解を示しているわけではないように思われるが、旋律声部以外の創作を全て他者に任せていたという趣旨のこの記述は、王の和声に関する見識不足を暗に示しているといえ

る。旋律に対して適切なバス声部を補えることは、作曲における基礎的な能力であり、それすら満足に実行できないということは、作曲能力と呼べるようなものを持っていないことと同義であった。王の作曲能力が相当の水準にあったとするニコライ（Friedrich Nicolai, 1733–1811）はそれゆえ、王は旋律創作だけを行うことができ、バス声部を補う能力はなかったとするそうした推測を、本稿で後に紹介する逸話中において、繰り返し打ち消している。確かに王は、内声部の作曲をしばしば他者に任せていたが、旋律とバス声部、つまり作品の骨格は必ず自らで構想し、しかも後年になるにつれ、その精度を確実にあげていたというのである——ライヒャルトとニコライのどちらが、大王の作曲能力についてより正しく言い当てているのだろうか。

フリードリヒによる自筆譜を検証していえるのは、ライヒャルトが報告したような「王の様式」による作曲例が、全く確認できないということである。管弦楽等を伴った二声以上の作品のうち、フリードリヒの自筆によって伝承されているのはオペラ・アリアの草稿譜一点のみで⁽²⁾、シンフォニーや協奏曲の自筆譜は確認されていない。そのアリアの草稿譜中において⁽³⁾、フリードリヒは旋律とバス声部を一貫して作曲し続けており、後者を宮廷音楽家の手に委ねた形跡は見当たらない。内声部の作曲は、冒頭の一部を除いて全く行われていないが、ライヒャルトがいうような言葉による指示書きも同様に全く見られない。ただ、王が指示書きを通じ内声部作曲に関する要望を伝えていたらしいことは、ニコライによる逸話においても報告されているため、現在唯一残されている管弦楽作品の草稿資料にそれらが見当たらないことは、単なる偶然と捉えるべきなのかもしれない。ニコライは王によるこうした指示書きを含んだ総譜を実際に目にしたとして、その内容を細部に至るまでかなり具体的に報告しており⁽⁴⁾、その証言が単なる出まかせや想像の産物であるとは考えにくい。実際に、「最終アレグロの中に七度もしくは九度によって橋渡しをされていく模倣〔音型〕の一郡」としてフリードリヒの自筆総譜に詳しく言及している箇所は、当該楽章の63から66小節目付近を指していると推測することが可能である（**譜例資料**を参照）。

ニコライによる証言の信頼性は、フリードリヒがフルート・ソナタにおいて、旋律とバス声部双方の作曲を一貫し自身で行っていたことがほとんど明白であることから、担保されるだろう。残されているフルート・ソナタの自筆譜が、草稿譜ではなく清書譜と見られることが、その推測の信憑性をより強固なものとしている。音楽の演奏面において、フリードリヒは完璧主義的な傾向を示した——自身で完全な演奏を行えなかったと考えられる箇所については練習を繰り返し、彼のフルート指南役であったクヴァンツ (Johann Joachim Quantz, 1697–1773) から「ブラヴォー」の語が飛ぶまで挑戦を諦めなかった、という逸話が伝わっている⁽⁵⁾。この逸話から想像できるフリードリヒの性格を考えれば、彼は修正の余地が多分にある段階での譜面を他者に示したり残したりすることはせず、ある程度構想が固まった段階ではじめて清書の形で譜面を書き起こし、それをクヴァンツら指導・修正に携わる宮廷音楽家に示していた、と考える方が自然ではないだろうか。各小節が譜面上にはほぼ均等に割り振られ、推敲の後をほとんど感じさせないものの、訂正箇所が複数、特にバス声部上において見られることも (図像資料を参照)、この推論が決して的外れでないことを裏付けているように思われる。これは同時に、フリードリヒが自身の構想する音楽の理論的に瑕疵のない完成のために、ただわずかな修正を必要とただけであったことを意味しており、旋律とバス声部の双方を相当の水準で作曲できたとするニコライの証言を支持するものと評価し得るであろう。またニコライがクヴァンツ、また作品の修正・完成を監督した宮廷作曲家アグリーコラ (Johann Friedrich Agricola, 1720–1774)⁽⁶⁾ と相当に親しい間柄であったことは、文中の記述から容易に推測することが可能である⁽⁷⁾。以上のことから、ニコライによるフリードリヒの作曲能力に関する描写は、概ね信頼に値するものと考えてよい、と結論できるだろう。もっとも、誤記、また残された楽譜資料の状況等から正しいとはいえない見解もいくつかは含まれており、それらは注釈内で指摘してある。

ところで、フリードリヒに宮廷楽長として仕えたライヒャルトの証言が、宮廷に出入りこそあったものの官吏ではなかったニコライの証言に比して信憑性を欠

く結果となった背景には、ライヒャルトがベルリンの宮廷楽団内で置かれた特殊な立場の事情があった⁽⁸⁾。ライヒャルトは、フリードリヒの信任がとりわけ篤かった宮廷ヴァイオリン奏者ベンダ (Franz Benda, 1709–1786) の推薦により、前任者グラウン (Carl Heinrich Graun, 1703/04–1759) の死後空席のままとなっていた宮廷楽長に任じられたものの (1774年)、王からの全幅の信頼を得るには至らず、王立歌劇場で彼のオペラ作品は、一度も上演を許されなかった⁽⁹⁾。歌劇場では、七年戦争開始 (1756年) 以前にレパートリーとされていたグラウンならびにハッセ (Johann Adolf Hasse, 1699–1783) によるオペラ作品の再演が繰り返され、それは王の死 (1786年) まで続いた。宮廷楽長という立場にあったにもかかわらず、王のオペラに関する要望について、ライヒャルトは職位的には遙かに下でありながら、七年戦争以前から宮廷楽団に在籍し、フリードリヒからの信望もあった鍵盤奏者ファッシュ (Carl Friedrich Christian Fasch, 1736–1800) から通達を受ける有様であったこともわかっている⁽¹⁰⁾。そもそも、フリードリヒ在位中のベルリンの宮廷音楽、とりわけオペラに関するライヒャルトによる証言が概して信用に値しないということは、既にChristoph Henzelが明らかにしている⁽¹¹⁾。この事例は、肩書きや職能から考えれば信頼に値する証言を残している公算が大きい場合であっても、その信憑性の高低は、他者の証言や楽譜等の他種資料も検討した上で判断されねばならないという、一見当然でありながらも実践が必ずしも容易でない、歴史に関わる諸学における資料評価の大原則を改めて示しているといえるだろう。反対に、王侯貴族たちの音楽上の才能に関する逸話を「信頼に値しない」「過大評価されている」と特段の根拠なく判断することが、結果的に私たちを歴史的事実から遠ざけかねないことも、本考察を通じて明らかになったといえる。

本稿では以下、ニコライによって「王のフルート演奏と作曲について」という副題のもとに記述され、彼自身が編集を担当した『フリードリヒ大王の逸話』第3巻に収められたフリードリヒの作曲およびその実際に関する逸話の邦訳を紹介する。ニコライによる当該編著の概要は、本誌前号に所収された拙稿の34–35頁

に記載したため、ここで改めて記載することはしない。翻訳の方針ならびに人名等固有名詞の表記方法等や原注の訳出方式に関しても、前号の方針を踏襲し特段の変更は加えないものとする。

図像資料 (70頁) フリードリヒによるフルート・ソナタ自筆譜の一例 (D-Cv A.I, 179, (1), 17)。右端に署名 (di Federico) が確認できるほか、下中央に「この楽譜は国王陛下自らが書かれた (Diese Noten haben Ihre Majestät der König eigenhändig geschrieben)」という第三者によると思われる書き込みも確認できる。紙面全体の整然とした使用と概ね均等な小節配置は、これが清書として書かれたことを示唆していると言えるだろう。五線冒頭から10段目までは第1楽章全体、11段目から14段目は、第3楽章最後の記譜に当てられている。

譜例資料 (71頁) クヴァンツのフルート協奏曲ハ短調 (QV 5: 38) 第3楽章における当該箇所。本稿78頁の具体的記述と併せて参照のこと。本作品全体の楽譜は、筆者による校訂を経て、フランツ・ベンダ協会からシリーズ『偉大な小巨匠たち Große Kleinmeister in der Musik』のひとつとしてインターネット上で公開されている (URL: <https://franzbenda.org> [2024.01.04閲覧])。



圖像資料

Quellenbesitzer: *Kunstsammlungen der Veste Coburg*

Vom Besitzer der Quelle wurde die Reproduktionsgenehmigung bereits rechtlich erteilt.

This musical score is a single system with five staves. The first staff is a vocal line in treble clef, marked '60' at the beginning. It features a melodic line with many slurs and 'tr' (trill) markings. The second staff is a piano accompaniment in treble clef, with a similar melodic line and 'tr' markings. The third staff is a piano accompaniment in treble clef, featuring a more rhythmic, arpeggiated pattern. The fourth staff is a piano accompaniment in bass clef, also with a rhythmic, arpeggiated pattern. The fifth staff is a piano accompaniment in bass clef, featuring a melodic line with many slurs and 'tr' markings. The score is written in a historical style, likely from the 18th century.

譜例資料

XXIII

周知のように、王のフルート演奏は卓越していた。少なくとも私個人は、この楽器でアダージョを彼以上に美しく演奏する者を聞いたことがない。その多くが王のために作られた協奏曲の中で、クヴァンツも多かれ少なかれ、そのことを意識して作曲していた。彼の膨大な協奏曲における緩徐楽章は、充足した穏やかさ、愉快さ、あるいは心を動かすような〔性質を持っていた。〕王が好まなかったので、嘆きや悲しみといった〔性質を持ち合わせることは〕なかった。クヴァンツの作品の中でいくつもの傑作がある心動かす〔緩徐〕楽章を、王は数少ない名演奏者でさえ持っていない、卓越した簡素さと内的な感情をもって演奏した。アレグロ〔楽章〕における彼の演奏は、華麗なものであったが、室内楽〔の奏者たちの〕拍節の遅れは、それをもたつかせた。

王は〔室内楽の〕演奏会に来る時、決まってことのほか機嫌がよかった。急な政務や病気の時など、演奏会は中止せねばならなかったからである。ところで、王と長年よく知り合ったクヴァンツは、王が協奏曲の最後のアレグロ楽章をどう演奏するかで、王が明るく穏やかな心持ちかそうでないかをよく見分けることができる、と私に保証した。王は、晩に演奏しようとする3、4の協奏曲を事前に演奏するだけでなく、午前中に暗譜で音階練習を行うことも常としていた。また、朝侍従がやってくるまでの時間に応じて、王は部屋の中を歩き回りながら、フルートで即興演奏をよくしていた。音楽、またその魂への作用についてダランベール⁽¹²⁾と語り合っていた時、王は彼に一度こういった。即興演奏している時、私はあらゆることを考えていて、何を演奏しているかには気を向けていないのだが、その最中によく幸せな考え、また政務〔についてのよい考え〕が浮かぶことがあるのだ、と。クヴァンツのように繊細な感受性を持ち、王のことをよく知っている人間であったならば、彼のフルートの即興演奏を聞いただけで、この偉大な名手のその時々的心情を推し量ることが可能であったかもしれない。

XXIV

王は、とりわけ若い年頃に、クラヴィーアもよく演奏した。彼は和声的に全く無知ということは決してなく、色々作曲もした。たとえば3つのシンフォニー、イタリア語による3つの牧歌劇^{原注 (1)}への複数のアリア、ソプラノとアルト〔〔宮廷歌劇場〕歌手パオリーノ⁽¹³⁾とポルポリーノ⁽¹⁴⁾〕のためのカンタータ、そして70から80の独奏フルート・ソナタ⁽¹⁵⁾である。協奏曲を王は作曲しなかった⁽¹⁶⁾。だが1777年にクヴァンツが死去した際⁽¹⁷⁾、王は、最初のアレグロとアダージョの作曲が終わっていた300番目の協奏曲のクヴァンツ〔本人によってその総譜が〕書かれた筆記板^{原注 (2)}を持って来させ、およそ4週間ののち、クヴァンツ

原注 (1) その名前を私は思い出せないのだが、最初のもは1747年8月にシャルロットエンブルク〔宮殿〕で上演された〔訳注：当該牧歌劇の名は《羊飼いの王 Il Re Pastore》であるが、台本は宮廷詩人ヴィラッティ Leopoldo de Villati (1701-52)によるものであり、テキストはメタスタージオ Pietro Metastasio (1698-1782)による同名のものとは異なっている〕。アリアは王、クヴァンツ、ニヘルマン、レチタティーヴォはグラウンによって作曲された。二つ目の《ガラテアとエイシス Galatea ed Acide》は1748年8月、ポツダムで上演された。これは王が他のオペラから選んだ複数のアリアによるパステイッチョである。〔そのうち〕二つのアリアは、王自身によるものである。私の記憶が正しい限り、そのうちの一つが第一幕〔訳注：正しくは第二幕〕の最後に置かれてい〔て、以下のような歌詞である。〕

Al suon di dolce canna	葦笛の甘い響きに
Passai tranquilli i giorni	私は一日を穏やかに過ごす
In umile capanna	荒屋のうちに
Celato al fiero amor.	誇り高き愛を隠す

三つ目の《忠誠の勝利 Trionfo della fedeltà》は、1753年8月にポツダムで上演された。一つの新しい自作のアリアを除き、こちららまた王によって選ばれたアリアによるパステイッチョだった。

原注 (2) クヴァンツは羊皮紙でできた二つ折りの筆記板を一定数持っており、その上には赤い油インクで五線が引かれていた。この用紙の上に、彼は総譜を鉛筆で書いたのである。彼は通常、一つ以上の協奏曲を作曲していたが、作曲したものを数週間、ときには数ヶ月そのままにしておいた。彼はそれを時折見返して、決して少なくない変更を加えることがよくあった。とくに、容易には書き下ろさなかった伴奏部を〔熟慮の末、最初のものより〕ずっと精巧に仕上げたりしていた。こうした変

の精神をもって最後のアレグロを書き足した。

これまでに次のようなことが繰り返されてきた。王は、自らの音楽作品にバス声部をつけることが全くできず、内声部も同様にわずかしき作曲することができなかったために、それらを全て他者に任せる必要があった、と。これは、王に対して外交辞令的な態度を〔近侍の中でも〕特にとることが少なかったクヴァンツ〔本人〕による説明から私が知っている限り、根拠がない話である。王は、まだ幼少であった頃からクラヴィーアを習い始め、時を同じくして和声の基本を、ベルリン大聖堂のオルガン奏者であったハイネから習った⁽¹⁸⁾。ハイネとは、すでに非常に老齢になってからであったが、私も知り合っている。彼は古い様式を身につけ、ただ技巧的な和声法のみを知る、教科書的なオルガン奏者であった。彼は皇太子に長い間、詩篇とコラルを四声体で書かせた^{原注 (3)}。こうした様式での練習を通じて、力ある頭脳がその音楽的思考を及第点のバス声部を書けるように導くことは、よく知られている。楽長グラウンが⁽¹⁹⁾、王がまだ皇太子であった頃にラインスベルクへとやってきた時、彼はグラウンからも作曲の授業を受けた。ここで彼は最初のシンフォニーを作曲しており、それにはグラウンが修正を施した。

この偉大な作曲家は、最も簡素で甘美な歌にその最大の長所があったにもかか

更のために、彼は最初の構想をこの大きな筆記板に、鉛筆で記したというわけである。自らの仕事に満足したのちに初めて、彼は総譜を紙に清書した。先に触れた300番目の協奏曲において、〔彼は〕この筆記板に最初のアレグロ〔楽章〕を全て書き終えていたが、アダージョ〔楽章〕については主声部のみが完全な状態であり、伴奏声部にはまだ多くの穴があった。この作曲家最期の作品であるアダージョは、簡素だが非常に心を動かす旋律を持っていた。王はこの協奏曲を室内楽で演奏した後、亡き楽師長フランツ・ベンダにこう言ったという。「ひとは見る―クヴァンツが、とてもよい楽想とともに、この世を去っていったのを。」

原注 (3) 1760年代に、王はクヴァンツに次のような話をした。ハイネは王に、古い調性〔＝教会旋法〕を叩き込んだのだが〔、この話をもとに、〕ふたりは次のような言葉遊びをした。王「通常の通奏低音を私はよく習得したが、変格旋法 *plagalische Modi* には大いに苦しめられた *geplagt* ものだ。」クヴァンツ「その調法はもう流行 *Mode* ではありません。」〔訳注： *plagal* (旋法上) 変格の; *plagen* 苦しめる (過去分詞 *geplagt*) ; *Modus* 旋法 (男性名詞/複数形 *Modi*) ; *Mode* 流行 (女性名詞)〕

ならず、対位法の大家でもあった。彼もまた〔ハイネと同様に〕王を、幾分か対位法へと導いた。王もまた、統治の初期にはまだ、対位法的な様式〔で書かれた作品〕に反感を示さなかった。グラウンの最も初期のオペラの一つである《クレオパトラ〔とカエサル〕》の序曲は、1744年に上演された《〔ウティカの〕カトー》と同様、フーガが伴われている。〔だが〕ヴォルテールによる警句が、王にフーガ的なオペラ序曲をこれ以上作曲しないよう⁽²⁰⁾〔グラウンへと〕命じる機会を与えたようである^{原注 (4)}。だが教会音楽の領域では、彼は本質的な作品におけるフーガならびにオルガン〔の使用〕を尊重した。オペラや〔フルート・ソナタ並びに協奏曲といった〕器楽作品以外では彼は、対位法に基づく書法に非常に馴染んでいたのである。彼が青年期によく演奏したクヴァンツによるフルート三重奏曲や四重奏曲は、まさにこの様式によるものであった。クヴァンツの協奏曲における伴奏〔部の作曲は、〕その多様性や自由さ、繊細さや美しい歌をとまなうものではあったが、対位法をその基盤とするものであった。王のように毎日こうした音楽を聴き、また繊細な耳を持っていた者であれば、和声の原則に全く無知であることはできなかつただろう。音楽の聞き取りにおいても、王は転調やそれまでの音楽進行について、緻密な注意を払っていた。グラウンが（私の間違いでなければオペラ《アルタセルセ》の中の）あるアリアを、通常よくある五度調ではなく四度調に転調〔するよう作曲した際、〕王はすぐさまそれに気がつき、どうしてそうするに至ったか、グラウンに尋ねた〔ほどである〕。

王は作曲においては愛好家 *Dilettante* であり、それ以上のものを必要としていなかった。王の歌唱作品は、彼がとても好んだ流麗な歌唱を、さらに越えるほど素晴らしいものではなかった。だがフルートのための独奏ソナタ、とりわけ1740年代の作品において、彼はある注目すべき意図を持って〔作曲をして〕いた。これは、この偉大な紳士の熟慮と大変な勤勉さが、ある事物において根本的に学びたいと思った事柄を携えて作品〔制作へと〕向かったということ、〔音

原注 (4) ヴォルテールはこれを *plein-chant* と呼んだが、実際に〔この語が指す音楽様式は〕全く別物である。

楽以外の他の〕多くの場合と同様に示している。それはつまり、〔走句等の技術的〕困難、音のアーティキュレーションの正確性、そしてとりわけ表現における繊細さといった、彼がフルートの演奏においてとりわけ研究していた事柄を〔作品の中に取り入れて〕実践的に演奏し、そのことについて省察するという意図を持って、各々の独奏ソナタを作曲していたということである。それらの作品を全て一度に手にするものがいたとすれば、それだけで一つの音楽的業績となるだろう。なぜならそれらの作品は、フリードリヒ大王のような〔偉大な紳士によって作られた〕フルートの演奏に関する識者のための実践的な講習を、含んでいるからである。

作品の和声や伴奏声部に関して、王は最初の頃はやはり教師たちに質問をし、彼らの添削を受けていた。フランス語の個々の構文や成句についても、やはり最初はヴォルテル、ダルジャンス〔侯爵〕⁽²¹⁾ やモーペルテュイ⁽²²⁾ に相談したように。だが同時に非常に多くの場合、王は和声に関して特に質問せず、作曲したそのままにしておいた。そうすると、和声的な誤りと判断しうる箇所がところどころに入り込むというのも、ないことではなかった。特に、ひとが和声についてことのほか注意深く、また独奏フルートソナタをフォルテピアノで四声で伴奏するという当時の様式を考えれば〔、そうした誤りは多く見出し得たであろう。〕それにもかかわらず、王の〔作曲における〕和声配置は決して悪いものではなかった。だいたい1743年に、ニュルンベルクで（王の事前の許可なく）銅版印刷されたシンフォニーのすべての声部は、王によるものであったと、クヴァンツ自らが私に言っていた。王は彼に総譜を見せ、その場で確認したものの、クヴァンツは何も直さなかったという。ただ書き誤りと思われる間違いに数箇所気づき、それは〔のちに〕王が直しただろう、ということだった。

当然〔、作品を〕手直しさせることもあった。王は〔細かい〕声部作曲に時間をとりたくなかったからである。既に触れた、1747年に上演された牧歌劇の中で、クヴァンツは王〔が作曲した〕アリアの伴奏声部を作曲した。王はそのアリアの最初の草稿で、ところどころに歌唱声部を示していただけだったが、のちに

バス声部を追加した。王による独奏フルート・ソナタのバス声部は、その全てが王自身によるものである。王はクヴァンツに、どういう意図を持って主声部を〔作曲〕したかを話し〔、同時に改善について相談し〕たが、バス声部についてそれを語ることは稀であり、少なくともそう多くはなかった。この種のことにとりわけ神経質であったクヴァンツは〔、旋律もバス声部も両方尊重することを〕望んだであろう。だが、クヴァンツがバス声部に関し王が相談をしたことを全く覚えていないということは、それだけ〔クヴァンツに対し作曲の相談をすることが〕稀であったということなのかもしれない。王のフルート・ソナタを目にしたものは、この愛好家による和声が、今日の多くの職業音楽家 *Professori di Musica* に比べいかに正統であったかを知ることになるだろう。

七年戦争の前、王は室内楽で、彼の〔作曲した〕独奏ソナタをまだよく演奏していた。あるとき、王が新しいソナタを初めて演奏した際、幾度かの転調⁽²³⁾の後に置かれたある楽章の中に、明らかな平行五度が何箇所かで見られた。その音楽的正統性に関してあまり寛容とはいえなかったクヴァンツは、幾度か鼻をかみ、咳払いをした。その点幾分か立ち回り上手ではあったが、やはりそうしたことを見過ごすことはできなかった〔エマヌエル・〕バッハも、ピアノフォルテでの伴奏の際、その五度ははっきり聞こえるように〔演奏した〕。他の者たちは、目を伏せていた。王は何も言わずに彼のソナタを調べ、まもなく〔問題の〕箇所を見つけた。数日後、彼はその箇所をクヴァンツにではなく、フランツ・ベンダに見せて〔、ふたりの〕四つの目で〔調べながら〕、この楽章が本当に〔音楽理論的に〕間違いなく書かれているかどうかを、ベンダに尋ねた。王はベンダの助けを借りながら〔問題の〕箇所を修正し、続けて〔こう言った〕。「クヴァンツの風邪をうつされないように、私たちは気をつけないといけないよね。」このことは、亡き楽師長フランツ・ベンダ⁽²⁴⁾が、私に直接語ってくれたことである。

王が先に触れたクヴァンツの最期の協奏曲の最終アレグロ〔楽章〕の作曲をしていた時、王はクヴァンツのものとともに自らの手による総譜を、その最終アレグロを秩序立て全てを書き起こすようにという命令とともに、アグリーコラのも

とへと送った。私はこの興味深い総譜を複数回見たことがある他、王の様式によるこの独自の協奏曲を、〔全ての楽譜が〕書き起こされたのち、その演奏を二度の私的な練習会の中で計三度、聞いたことがある。王の総譜では、バス声部のみならず内声部もまた、多くの箇所ですべて音符で書かれていた。だが至る所で彼は、複数の単語を書き添えることによって音符を書く手間を省いていた。たとえば第2ヴァイオリン声部の譜面中、複数小節にわたって「第一ヴァイオリンの三度〔下で〕」「六度〔下で〕」といった具合で、彼の意図をもし音符に書き起こしていた場合どうなるべきかが、はっきりとわかるようにである。〔そうした指示が〕幾分正確でなかったのは、ただ一箇所だけであった。私は覚えているのだが、ヴィオラ声部のある箇所に、王は「バス声部とともに、もしくは遅れてその上へ *Mit, oder Nach dem Basse herauf*」と書き込んでいた。そこで彼は、〔ヴィオラとバスの〕同度進行を意味したのではなかったはずだが、バス声部は〔全体として〕下降 *herunter* していた。おそらく王はここで、ヴィオラをバスに対し反行させることで、禁則を犯すことを阻止しようとしたのだろう。この箇所はそうして〔反行形で〕作曲された。特別なことは、この最終アレグロの中に七度もしくは九度によって橋渡しをされていく模倣〔音型〕の一郡があることである⁽²⁵⁾。これを王は音符によってではなく、声部譜表上に言葉を〔書き添えることで〕示した。たとえば〔最初の導入〕主題が第1ヴァイオリンに置かれていた場合、「第1ヴァイオリンと同じように」という指示を第2ヴァイオリン譜表上の続く小節上に書き、他の声部にはふさわしい音符を書く、という具合である。これらの模倣は全て正しく、本来全て音符で書き起こされてもよかった。そうすればひとは、王が〔その箇所を〕とても正確に考えていたことが〔問題なく〕わかった。亡きアグリーコラは私に、誤った進行を避けるために王が〔総譜上の〕内声部で直したいいくつかの音符を示してくれた。この総譜の隅に貼り付けられた紙上に、王は変更箇所を知りたいと書いており、そこには一段の譜表上に四声で書かれた楽譜があり、それを王が再び消したことを確認できる。彼はこれを用いて〔修正された〕和声進行〔の正しさを、〕おそらくフリーゲル〔上で演奏する〕こと

を通じ試したかったのだろう。こうした〔逸話は〕全て、王が和声および作曲に関する見識を持ち合わせていなかったとする〔言説の〕不当性を示すのに、十分である。

注

- (1) Johann Friedrich Reichardt, „Musikalische Anekdoten von Friedrich dem Grossen,“ in: Ders, *Musikalisches Kunstmagazin*, 2. Teil, Berlin 1791, S. 40.
- (2) US Wc: ML 30 4 c no. 2755 Miller (Vgl. Christoph Henzel, „Agricola und andere. Berliner Komponisten im Notenarchiv der Sing-Akademie zu Berlin“, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung* 2003, S. 31–98, hier S. 42).
- (3) Henzel, „Agricola und andere“, S. 42–49に資料の複写が掲載されている。
- (4) 本稿78頁を参照。
- (5) 田中伸明「翻訳連載：フリードリヒ大王と音楽家たち (3) フリードリヒ・ニコライ『音楽家クヴァンツについて (1792年)』」、『ICU比較文化』55 (2023)、33–56頁、うち43–44頁。
- (6) 青年期にライプツィヒ大学に登録し同地で学修をしていた頃には、J. S. バッハに弟子入りしてコレギウム・ムジクムの活動等にも参画していたが、1740年代初頭にはベルリンへと移り、1751年からは正式に宮廷楽団付き作曲家としてフリードリヒ 2 世に仕えた。グラウンの死によって担う者がいなくなった宮廷楽長の職務は、その後基本的にアグリーコラによって代行されたが、職位を正式に受けることは生涯なかった (Vgl. *Hofkapelletat*; D-Bga I. HA. Rep. 36, Nr. 370 bis 375 und Nr. 2435 bis 2489)。
- (7) 本稿78頁を参照。
- (8) ライヒャルトが置かれた特殊な状況については、F. ベンダに関して論じた拙稿 („...Mein lieber Benda. Franz Benda (1709–1786) als Hofmusiker Friedrichs II. von Preußen (1712–1786)“, in: *Hudební věda* LX (2023), Heft 4/4, S.449-450) においても詳しく論述している。DOI: <https://doi.org/10.54759/MUSICOLOGY-2023-0401>
- (9) Vgl. Christoph Henzel (Hrsg.), *Quellentexte zur Berliner Musikgeschichte im 18. Jahrhundert* (= Taschenbücher zur Musikwissenschaft 135), Wilhelmshaven 1999, S. 72.
- (10) Vgl. Christoph Henzel, *Berliner Klassik: Studien zur Graunüberlieferung im 18. Jahrhundert* (= ortus studien 6), Beeskow 2009, S. 117.
- (11) Henzel, *Berliner Klassik*, S. 114–117.
- (12) いわゆる「百科全書派」の一人として知られる、ジャン・ル・ロン・ダランベール (Jean Le Rond d'Alembert, 1717–1783) のこと。

- (13) 本名はPaulo Bedeschi (1727–1784)。イタリア出身のソプラノ歌手（カストラート）。フリードリヒ大王の宮廷オペラで活動し、1743年から1748年までの「研修期間」中は宮廷楽長のC. H. グラウン、また歌手としても功績が認められていたヴァイオリン奏者F. ベンダから専門的な教育を受けた（Vgl. Tanaka, „...Mein lieber Benda“, S.443）。
- (14) 本名はAnton Hubert (1719–1783)。イタリア出身のアルト歌手（カストラート）。青年期にナポリでボルボラの薫陶を受けたことから、ボルボリーノの愛称で呼ばれることとなり、フリードリヒ大王の宮廷オペラでその創設初期から在籍し活動を続けた。
- (15) この訳語（もしくはフルート・ソナタや独奏ソナタ）を充てるドイツ語はSoloもしくはFlötensoloで、無伴奏のフルート・ソナタではなく、通奏低音を伴うフルートの独奏声部を持つ二声作品が一貫して指されている。
- (16) この見解は正しくないというべきだろう。あわせて5つのフルート協奏曲が、フリードリヒ作曲のものとして今日まで伝承されている。すべて筆写譜での伝承であり（Vgl. Georg Thouret, *Katalog der Musiksammlung auf der Königlichen Hausbibliothek im Schlosse zu Berlin*, Leipzig 1895）、王自身による自筆譜などは残されていない。
- (17) クヴァンツの死は1773年である。
- (18) Gottlieb Hayne [=Heyne] (1684–1758) ベルリンとの関わりは1708年、フリードリヒ2世の祖父フリードリヒ1世（1657–1713）治世下の宮廷楽団にチェロ奏者として採用されたところから始まる。フリードリヒ・ヴィルヘルム1世（1688–1740）の即位に伴い宮廷楽団が解散された後は、ベルリン大聖堂のオルガン奏者を務めたほか、同地で最初のアマチュア合唱団創設にも功があったとされる。この合唱団の歌を耳にしたフリードリヒ・ヴィルヘルムがそれを気に入る、ハインを息子の音楽教師としたとする経緯が、フォン・レデブアの『ベルリン音楽家事典』に伝承されている（Vgl. Carl Freiherr von Ledebur (Hrsg.), *Tonkünstler-Lexicon Berlin's von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart*, Berlin 1861, S. 228）。
- (19) 1735年からフリードリヒにテノール歌手として仕えており、1740年には宮廷楽長に任じられてからは、年1～2つの新作オペラを、七年戦争の開始で王立歌劇場が閉鎖される1756年まで、毎年上演にかけた。作品は、そうしたイタリア語による多数のオペラ・セリアの他、《テ・デウム》や《イエスの死》といった宗教作品、協奏曲から小品に至る多数の器楽作品まで多岐にわたっている。
- (20) 実際、これ以後グラウンによって作曲されたオペラの序曲は、すべてフーガを持たないイタリア風序曲（通例急-緩-急の3楽章からなる）が採用されている（Vgl. Christoph Henzel, *Graun-Werkverzeichnis* (GraunWV). *Verzeichnis der Werke der Brüder Johann Gottlieb und Carl Heinrich Graun* (= ortus studien 1), 2 Bände, Beeskow 2006, hier 1. Band, S. 263–423）
- (21) Jean-Baptiste de Boyer (Marquis d'Argens), 1703– 1771. フランス陸軍に仕官するも逃亡し、1741年からは1500ターラーの年俸を受けフリードリヒの宮廷で侍従を務めた。書簡体による宗教批判や中国の紹介、また懐疑論に関する体系だった著作を残すなど、業績は多岐にわたる。

- (22) Pierre Louis Moreau de Maupertuis, 1698–1759. フランスの数学者で、測量に関する業績からフリードリヒの宮廷に招かれた。その知見は、オーストリア継承戦争において生かされたとされる。1746年にはプロイセン科学アカデミーの会長に任じられている。
- (23) 原文にはTransposition〔移調〕とあるが、文意から察するにModulation〔転調〕と置くべきところを誤ったと考えられる。
- (24) 序説において述べた通り、フリードリヒの信任がとりわけ厚かったヴァイオリン奏者。ボヘミアの貧しい繊維工業者の家計に生まれたが、フランツの立身とプロイセン宮廷への伺候が縁となって、父母兄弟全員が故郷からベルリンへと移り住むこととなった。孫の代には貴族に任じられるものが出るなどしたほか、現在でも子孫の一部は音楽活動が続けている。詳細は、Franz Lorenz, *Franz Benda und seine Nachkommen* (= *Die Musikerfamilie Benda*, Band 1), Berlin 1967、また Tanaka, „... *Mein lieber Benda*“も参照。
- (25) 邦訳前の序説および譜例資料も参照。