

フルートの教則本からみた後期バロック時代を 中心とする演奏比較論

～主にクヴァンツの『フルート奏法試論』を中心とした考察～

仲戸川 智 隆

キーワード／フルート、後期バロック、クヴァンツ、教則本

この小文において、特に断りのない限り「フルート」と記載した場合には、後期バロック時代において「フルート・トラベルソ」または「ドイツ式フルート」と称された、現在のフルートと同じ形状の横に構えるフルートを指すこととする。

中世を経てルネサンスを迎えたころから、器楽音楽は単なる声楽の伴奏、という位置づけから解放されて、器楽音楽として独立した形式を得ることになった¹。ルネサンスからバロックにかけて、器楽音楽の発展と共に横笛としてのフルートの必要性が高まり、地位も向上した。「新しいモノディ様式の表現は、人間の感情の深さを表現する為に、ますます楽器の柔軟性を要求した。リコーダーはもはやそうした役割に適さないことは明らかだった。その為に横笛フルートが、より輝かしい音色と、3オクターヴの広い音域の為に、それにとってかわった²」ために、様々な演奏の局面でフルートが重用されていった。後期バロック時代には、フルートのための作品も発展の一途を辿る。しかし円筒管であったルネサンス時代のフルートなどでは、まだまだ表現と音量、そして音程に難があることは事実であった。

17世紀後半における、フルートの構造上における大きな発展として、ジャック・マルティン・オトテール・ル・ロマン³ Jacques Martin Hotteterre de Romain (1674-1763) の施した改良があげられる。彼は1つのキーを加えるとともに、それまで一般的だった円筒管から、頭部管から足部管にかけての円錐管を用いることを採用したために、より正確な音程の調整がなされた上、当時としては画期的な豊かな表現力をもつ楽器を生み出した。

上述のオトテールに代表されるような、楽器の改良に触発されたためか、または優れた作品群によって楽器の改良が促されたためか、互恵的に影響を与える形で後期バロック時代を代表する数々の作曲家達—F.クープラン (1668-1733)、A.ヴィヴァルディ (1678-1741)、G. P.テレマン (1681-1767)、G.F.ヘンデル (1685-1759)、J.S.バッハ (1685-1750) —が優れた作品をフルートのために数多く残している。その影響は古典派を代表する作曲家である、J.

¹ ドイツ、スペイン、イタリアの受難曲では、17世紀半ばからようやく器楽が用いられるようになった。『受難曲の歴史』木村佐千子、獨協大学ドイツ学研究 (59) 2008年 P.24-25

² 『フルートはいま』N.トフ、1985年、P.23

³ オトテール自身、1707年にフルートのために教則本を出版している。『フルートトラヴェルソ、またはドイツ・フルートのための原理』

Jacques Hotteterre (le Romain), Principes de la flute traversière, ou flûte d'Allemagne (Paris: Christophe Ballard, 1707)

ハイドン（1732-1809）や W.A.モーツァルト（1756-1791）にも見られ、その時代までこの形式の楽器が主流であったことを示すと共に、音楽表現における当時のフルートが高く評価されているかということの裏打ちをしているとも言える。

上記のようなフルートの発展を象徴するように、1752年に J.J.クヴァンツ（1697-1773）が『フルート奏法試論』を出版した⁴。

『フルート奏法試論』（以下、『試論』と略す）単にフルートの教則本としてのみならず、後期バロック音楽における演奏原理の最重要資料の一つとして掲げられる著作である。この『試論』を中心に、クヴァンツ自身がフリードリヒ二世（1712-1786）に雇用されるまでの自らの人生を記録した『履歴書』⁵と対比して読み合わせると、現在と大きく異なった当時のフルート奏者を取り巻く環境がうかがい知れて、大変興味深い。

当時、オーケストラの楽師、楽員となった大多数の音楽家達は、「下層ないし中流の市民階級の出身」⁶であり、とりわけ「市民階級に属する手仕事職人層が音楽家の供給源のひとつであった」⁷ことがうかがえる。

クヴァンツ自身、その例の代表的な事例に属する1人である。「父はアンドレーアス・クヴァンツといい、同じ村の蹄鉄工であった」⁸。しかし彼が音楽家の道を歩んだきっかけは、父の死後、父の二人の兄弟のうち一人がメルゼブルグの宮廷及び町の音楽家であり、その音楽家がたまたま彼を引き取るようになったからである。この後、クヴァンツはフリードリヒ二世に仕えるまでに至るまで、出世を重ねていくが、これは音楽家として能力が証明されれば、社会的な階層を上昇させることが可能であった、ひとつの例でもある。

驚くべき事に、クヴァンツが最初に学んだ楽器はフルートではなかった。むしろ、フルートを学ぶ前に、現在の我々から見るとあまりに数多くの楽器を学んでいたことが『履歴書』からうかがえる。

「最初に習わなければならなかった楽器はヴァイオリンであった。続いてオーボエ、トランペットを習った。これら三つの楽器には生涯で一番長がかかわりあったことになる。その他の楽器はコルネット、トロンボーン、ホルン、フレーテ・ア・ベック（筆者注・現在のリコーダー）、ファゴット、コントラバス、チェロ、ヴィオラ・ダ・ガンバ等…（中略）…クラヴィアに関しては（中略）自分から希望して、親類でもあったオルガニストのキーゼヴィッターから指導を受けた」⁹。これらの記述の中に、フルートの文字ない。彼がフルートを学ぶようになるのは、『履歴書』によれば1718年、すでに21歳を迎えようとしていたときであった。きっかけとして彼が残しているのは、以下の通りである。ポーランド楽団が募集していたオーボエ奏者に、就任するように申し出を受けたのであるが、「仲間達によって妨害され

⁴Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Berlin, 1752 邦訳：『フルート奏法試論』石原利矩、井本响二訳、シンフォニア、1976年

⁵Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, vom ihm selbst entworfen, in F.W. Marpur, Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, 1775 邦訳：『わが生涯—フルートとともに』井本响二訳 1979年 シンフォニア刊

⁶『オーケストラの社会史』Chr.-マーリンク、大崎滋生 1990年 音楽之友社 P.227

⁷同上、P.228

⁸『我が生涯』P.11

⁹同上、P.13

た」ため、「それまで自分だけで練習していたフルート・トラベルソを本気で手にしてみる気になった」ので、「約4ヶ月間有名なフルート奏者ビュッファルダン¹⁰の指導を受けた¹¹」とのことであった。

クヴァンツ自身、それまで長く携わってきたバイオリンやオーボエの演奏から、この時期からフルートを活動の中心に据えることになった。そして、1728年には「私はオーボエを完全に手離した。そのアンブシュールがフルートに向かなかったからである¹²」。同年より、プロイセン皇太子（後のフリードリヒ2世）がフルート・トラベルソを習うことを希望して、彼を宮廷に招くようになる。

この頃から、クヴァンツのフルート奏者としての名声はかなり高いものになっていたことがうかがえる。加えて、報酬を含めた待遇が年々良くなっていく様を、具体的な年俸の額などとともに、彼自身『履歴書』に記している。また、1734年には、「私はフルート・トラベルソのための六つの独奏曲を作曲、出版した。オランダでずっと以前から私の名で出版されている他のソナタについては私は知らない¹³とあることから、著作権概念のない当時、名前を騙られて出版されたほどーしかも国外でクヴァンツが高名な存在になっていたことが推察できる（1734年まで本人が出版をおこなったことがなかったにも関わらず）。

そして、ついに1741年プロイセン王フリードリヒ二世からベルリンへ呼び出しを受けて、雇用されることになる。その条件は以下のようなものであった¹⁴。

- ・終身年俸2000ターラー
- （※筆者注：前職であるポーランド国王の楽団では年俸800ターラー）
- ・作曲する毎に特別な報酬
- ・フルートを購入する毎に100ドゥッカーデン支給
- ・オーケストラにおいてではなく王のカンマー・ムジークでのみ演奏する自由
- ・王以外の誰の命令にも束縛されない

フルート奏者として、宮廷音楽家として破格の待遇を得るようになったクヴァンツが、1752年に出版したのが前述の『試論』である。

フルートに限らず、様々な楽器の豊富な経験に裏打ちされた『試論』が、フルートに限らずバロック音楽の演奏原理をひもとくに貴重な資料となるということは、理解できるものであろう。

これから、クヴァンツの『試論』に書かれた内容をいくつか精査していきたい。「第1章フルートについての簡単な歴史と説明」では、名手として5人のフランス人フルート奏者を紹介している¹⁵。フランス式のフルート（上述のオトテールが改良したシステムのフルート）について、さらにクヴァンツは改良を試みた記述が『試論』に見られる。

¹⁰Pierre Gabriel Buffardin (1690-1768) J.S.バッハの作品のフルート作品の中にも、彼に影響を受けて作られたものがあるとされている。クヴァンツ自身、『試論』の中でブラヴェと共に名手として讃えている「(前略)演奏においては先輩達よりはるかにすぐれていた」(P.26)

¹¹『我が生涯』P.21

¹²同上、P.53

¹³同上、P.54

¹⁴同上、P.55

¹⁵『試論』第1章 第6項、P.26

※その5名とは Rabeille Philibert (?~1715)、Michel de la Barre (1674-1744)、Jacques Martin

「フルートは今までキーが一つしかなかった。しかし、この楽器の特性をだんだん理解するようになって私が気がついたことは、いくつかの音について依然として純粹さがかける(中略) 私は、1726年にこの第二のキーを付け加えた¹⁶⁾。」

クヴァンツ自身、1726年当時は、(本人の『履歴書』に基づけば) まだオーボエ奏者としても並行して活動していた頃である。しかし、彼は手に入れることができる、与えられた楽器に満足することなく、改善を追求し工夫を重ねていたことがうかがえる。前述の通り、2年後の1728年からはオーボエの活動を止めフルートのみ専念することになるのだが、フルートとオーボエの持ち替えに関して、第2章で以下の様な興味深い記述がなされている。

「フルートの運指法はオーボエのそれと非常に似ているので、オーボエを吹く人はだれでも、フルートを自習することができると思っている人が多い¹⁷⁾」と論じており、「第6章 フルートを吹く場合の舌の使い方について」で、「補遺 オーボエとバスーンを使うための二、三の注意」を設けて持ち替えに関して下記の様な記述をおこなっている。

「オーボエとバスーンは、運指とアンブシュールを別にすれば、いくつかの点に於いて、その演奏法がフルートと共通している¹⁸⁾」という認識は、楽器を持ち替えて演奏していた奏者にとって当時は当然の感覚であったのであろう。アンブシュール(唇の形状)に変化が生じるのは必然のこととしながらも、運指や舌の使い方(タンギング)に関してはオーボエのみならずバスーンまで共通していることが、現在とは異なり常識的なことであったことがうかがえる。

木管楽器の運指がほぼ共通しており、クヴァンツが『試論』で上述の通り、複数の章にまたがって論述するほど、当時は容易に持ち替えが可能だった。しかし、なぜその後木管楽器の指遣いが時代を経て現在に至るまで大きく異なってしまったのか、という視点は興味深い。

軍楽隊メンバーの養成を大きな目的の一つとしてフランス革命直後の1795年に設立された、パリ・コンセルヴァトワール(パリ高等音楽院)の登場により、大勢の生徒を合理的なメソッドによって短期間で教育するため、結果として複雑なフィンガリングを排した、より合理的な楽器が求められたという考え方があろう。つまり、効率よい指導を行うために、楽器の改良がそれぞれの楽器ごとに進んだということである。換言すれば「フランス革命という伝統の断絶がなければ、合理的なフィンガリングの改革は容易におこなうことはできなかった¹⁹⁾」。加えて、18世紀半ばから進んだ産業革命による工業技術の機械化の進展によって、金属製品の作成における著しい質的向上が、その後押しをしたのではないかと考えられる。

木管楽器のキーメカニズムにおいては、共通性に関しては時代を経るに従い喪失したことは事実である。しかし、その喪失と引き替えに学校教育を中心とした合理的なメソッドの発展、ならびに産業革命以降の工業技術の発展が相乗効果を生みだし、1847年に特許取得とい

Hotteterre de Romain (1674-1763)、Pierre Gabriel Buffardin (1690-1768)、Michel Blavet (1700-1768) である。

※この『試論』においては、オトテルの生没年が史実と異なって記されているので、注意が必要と思われる。

¹⁶⁾『試論』第1章 第8項、P.26

¹⁷⁾『試論』第2章 第12項、P.39

¹⁸⁾『試論』第6章 補遺、P.69

¹⁹⁾『木管楽器 演奏の新理論』佐伯茂樹著 2011年 ヤマハミュージックメディア社刊 P. 9

う形で結実するベーム式フルートをはじめ、クラリネット、オーボエの改良が進み、現在に至る各楽器の大きな発展につながっていったのではないかと筆者は考えている。

現在のフルート奏者が、フルートを自作するという事は、ベーム式フルートならばなおさら、まず、ないことであるが、「第4章 アンブシュールについて」では、当時フルート奏者が楽器を作成することが一般的であったことを示す一文がある。

「良いフルートを手に入れることはむずかしい（中略）フルート奏者がフルートを製作し、又は、少なくともフルートを調律しようとする事は、非常に有益である。²⁰」尚かつ、一度製作したフルートを「調律」、つまり管の内部を削りなおすことも示唆している。

当時のフルートは基本的に殆どが木製であり、そのため「新しいフルートは、吹いていると収縮し、多くの場合、管の内部が変化する。その結果、オクターヴの正しさを保つためには、もう一度管の内部を削りなおす²¹」すことが、容易に行える一方で、現在から見れば楽器の状態は比較にならないほど不安定であったこともうかがい知れる。当時最も優秀で高名なフルート奏者であったクヴァンツでさえ、「良く出来ていて、調律の正しいフルートは、すでに演奏の半分をすませたことになる²²」とまで言わしめるほどであった。これは当時、いかに演奏のために有益で状態の良い楽器を入手することが困難であったか推察できる記述である。

上記の様に、この第4章「アンブシュールについて」の中で、1項を費やして楽器に関して述べている。まず、アンブシュールの説明の前に、楽器の状態の大切さを論じていることから、楽器の選択、良好な状態を大切に考えていること、そしてその困難さがうかがえる。現在の教則本では、楽器の選択の仕方に関して述べることは少ない。現在では、まず楽器の演奏における状態には問題が（まったくない、とは勿論言えないことだが）当時と比較して極めて少ないからであろう²³。

「第6章 フルートを吹く場合の舌の使い方について」で、クヴァンツは様々な音型をアーティキュレーションつき譜例として掲載しており、タンギングの使い方に対してケースごとの使い分けを厳密におこなっている。現在のフルート奏法と、大きく異なる点の一つである。

例えば、速い音の場合「ti」。アダージョの場合、「di」。「Ti-ri」というタンギング（複合タンギング…「複合タンギングは今日ではあまり用いない（中略）昔の概論ではよく用いられた²⁴」）。Di d'll（ダブルタンギング…現在、一般的にはダブルタンギングで用いるシラブルはT-K-T-Kであり、大きく異なっている）。

フルートをはじめとする管楽器では、呼吸法の重要性に関して議論をまたないであろう。しかし、「第7章 フルートを練習する場合の呼吸法について」では、第1項で「正しい時に息つきをすることは、管楽器の場合には、声楽の場合と同様、非常に重要なことである²⁵」とクヴァンツは述べているが、どのように身体を使って効率よく息を取り込むかという記載

²⁰『試論』第2章 第4項 P.41

²¹同上 P.41

²²同上 P.41

²³『フルート演奏の秘訣』（M. デボスト、丸山正義訳、音楽之友社、2003年）において、フルート購入にあたって、著者は新品に限らず「よく吹き込まれた中古品」でも良いと述べている。現在流通している楽器に対する信頼がうかがえる。クヴァンツの当時では考えられないことだろう（P.100）。

²⁴『フルート演奏の秘訣』P.71

²⁵『試論』第7章 第1項 P.71

はあまりない。

「長いパッセージを演奏するためには、十分な量の息をゆっくりと吸い込むことが必要である。このためには、喉と胸を十分に広げ、脇を引き上げ、肺の中に息を出来るだけ沢山入れたままとどめ、それから、フルートの中に効率よく吹き込むようにしなければならない。(中略) 最悪の事態に陥るよりは、適当な時に余裕をもって息をとる方が良い。²⁶⁾」という記述を除き、どの箇所でも息をとることがふさわしいかを論じており、あまり呼吸法そのものに関しては触れていない。

現在では、呼吸をどのようにおこなうかということは、解剖学的、科学的な見地からも多く論じられている。それがなされていない。クヴァンツの活躍した時代では、呼吸法そのものはそれほど注意の必要がなかったのであろうか。

改良が進んでいた当時のフルートであったとはいえ、現在一般的に用いられるベーム式フルートと比較して、必要とする息の量ははるかに少ないことは事実だ。フルートの息を吹き込む歌口の大きさについて、そしてフルートの管の直径に関しても明らかにバロック時代のフルートと現在のフルートでは異なっており、現在のフルートのほうがいずれも大きい。だが、それだけで呼吸法に関してさほど触れずにすむ理由になるのであろうか。

ここで、クヴァンツの『試論』とほぼ同時期である1757年に、場所も同じくベルリンで出版された、Johan Friedrich Agricola によって出版された声楽のための教則本『声楽教本』<Anleitung zur Singkunst> (Berlin, 1752)²⁷⁾との比較を行いたい。「ボローニャのフィルハーモニー・アカデミー会員ピエール・フランチェスコ・トーズィ (1653? 1654? -1732) によるイタリア語原文に、ヨハン・フリードリヒ・アグリコラ (1720-1774) が翻訳した²⁸⁾」この教則本は、現在ではクヴァンツの『試論』と並び、バロック音楽の演奏様式について学べる文献の一つとして名高い。トーズィの本文は1723年に『古今の歌手の意見』“Opinioni de' cantor antiochi e moderni”としてボローニャで発表されている。J.S. バッハにライプチヒで師事していた、アグリコラの多くの注釈や補足が加えられて、1757年の出版に至るのである。

そして、アグリコラは1751年からフリードリヒ 2 世の下で宮廷音楽家として勤務を始めることになる。つまり、彼に先んじて10年前、1741年から「王以外の誰の命令にも束縛されない」待遇を得ていたクヴァンツと一地位の差は歴然であろうと推測できるが、同僚となつたのである。

その『声楽教本』において、発声法に関しては非常に細かい記述がなされている。特に筆者が驚きをもって目にしたのは、当時発見されたばかりの声帯についても触れており、すでに医学的、ならびに解剖学的見地からも教本を作成しているという事実である²⁹⁾。

クヴァンツをはじめとした、自らが得てきた経験と知識を記す手法の教則本とは一線を画

²⁶⁾同上、第7章 第6項 P.72

²⁷⁾邦訳：フリードリヒ・アグリコラ著『バロックの声楽技法』トーズィの歌唱法より 1994年 シンフォニア刊)

²⁸⁾同上、『バロックの声楽技法』P.169。

²⁹⁾「フランスの医師フェルランは1741年にパリ学術アカデミーに人間の声の仕組みについての研究報告を提出した。この中でこの分野における従来の定説のいくつかの誤りが指摘された。(中略) 彼は気管の開口部に二つの小さな靱帯のようなものを発見した。この帯は非常に薄い膜で覆われ、水平に位置している²⁹⁾」『バロックの声楽技法』P.35-P.36

した、科学的、医学的アプローチの萌芽が見受けられる。

アグリコラは、声楽家として、良い声を保持するためのコンディショニングに関して触れている。暴飲暴食をさけるように道徳的に述べるだけでなく、具体的な摂取することによっておいしい食物を列挙している。加えて、演奏会のあるときに昼食をどうするかなど、現在においても非常に示唆に富む記述がなされている³⁰。

もちろん、演奏会におけるコンディショニングを保つことに関して、クヴァンツも「第16章 公開の場に於けるフルート奏者の注意」において論述を行っている。

まず、調律、音程に関して9項に渡り論じている³¹。これは、現在以上に当時のフルートにおいていかに音程のコントロールに力を注ぐ必要があったかという、一つの表れであろう。

第13項で、演奏に際して直面する緊張に関して触れている。ただ食事の取り方にまで具体的な注意を与えるアグリコラと比較すると、精神論的に見えることは否めない。クヴァンツが記しているのは複数の項に多くの文字を記しながら、実力以上に難しい曲を選択せず、そして曲の中で難しい箇所は練習してから本番に臨むように、ということに過ぎない³²。

勿論、クヴァンツとアグリコラとの23歳になる年齢差や、個人による視点の違いが生じることはあろう。

だが、筆者はそれ以上に当時の声楽とフルートを含めた器楽を巡る演奏環境の違いが、この2つの教則本で、本番の演奏におけるアプローチの方法論の違いに至っていると考えている。

ちなみに、筆者は後期バロック時代における演奏様式の資料として並び称される、L.モーツァルト³³、C.P.E.バッハ³⁴の教則本も調べてみたが、演奏者がどのように演奏会に臨むか、という内容の記載を見出すことはできなかった。

すでに当時、声楽においてはオペラを中心として、カストラートの隆盛にも象徴されるような華やかな演奏文化が広がりみせており、管弦楽器や鍵盤楽器と比較してもより高度な演奏能力が要求されていた。そのために、本番の演奏会に於ける歌手にかかる負担は器楽奏者と比べてかなり大きなものではなかったかと推察する。だからこそ、器楽分野に先駆けて必要に迫られる形で、声楽の教本においては科学的なアプローチが記載されるようになったのではないか。

これは、後期バロック時代を経て、19世紀のロマン派以降、弦楽器や鍵盤楽器などで、パガニーニを嚆矢として広がりを見せていく、「ヴィルトゥオーゾの時代」をすでに声楽では技巧的なオペラアリアを中心に先取していたためではないか、と考える。

そしてその流れは、管弦打楽器においても浸透するヴィルトゥオーゾへの希求に結びつき、ベーム式フルートの成立にも関連する、管楽器の奏法と楽器製作の発展にも大きな影響を与えるものである。

当時の教則本にある演奏会に臨むにあたっての記載の違いに、声楽と器楽の当時の演奏家

³⁰同上、P.43-P.44。

³¹『試論』P.171-P.173

³²『試論』P.173-P.176

³³モーツァルト、L.『バイオリン奏法』塚原哲夫訳、全音楽譜出版社、1974年（Leopold Mozart, Versuch einer Gründlichen Violinschule, Salzburg, 1756）。

³⁴バッハ、C.P.E.『正しいピアノ奏法』東川清一訳、全音楽譜出版社、1963年（Carl Philipp Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art zu spielen, Berlin, 1752）

がおかれている環境の違いが現れているように、筆者は思う。

<引用・参考文献>

- クヴァンツ、J.J.『フルート奏法試論』 石原利矩、井本响二訳、シンフォニア、1976年
(Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen, Berlin, 1752)。
- クヴァンツ、J.J.『わが生涯－フルートとともに』 井本响二訳 シンフォニア、1979年
(Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, vom ihm selbst entworfen, in F.W. Marburg, Historisch-Kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik, 1775)。
- アグリコラ、F.『バロックの音楽技法』 トーゾィの歌唱法より、シンフォニア、1994年
(Johan Friedrich Agricola, Anleitung zur Singkunst, Berlin, 1752)。
- モーツァルト、L.『バイオリン奏法』 塚原哲夫訳、全音楽譜出版社、1974年 (Leopold Mozart, Versuch einer Gründlichen Violinschule, Salzburg, 1756)。
- バッハ、C.P.E.『正しいピアノ奏法』 東川清一訳、全音楽譜出版社、1963年 (Carl Philipp Emanuel Bach, Versuch über die wahre Art zu spielen, Berlin, 1752)
- トフ、N.『フルートはいま』 みつとみ としろう訳、音楽之友社、1985年
- マーリンク、Chr. 大崎滋生、『オーケストラの社会史』、音楽之友社、1990年。
- 佐伯茂樹『木管楽器 演奏の新理論』ヤマハミュージックメディア社、2011年。
- 木村佐千子『受難曲の歴史』獨協大学ドイツ学研究 (59) 2008年。
- デボスト、M.『フルート演奏の秘訣』、丸山正義訳、音楽之友社、2003年。