

Title	ヴィオラ・ダ・ガンバの視点から見る, 現代における古楽器製作の変遷と今後(1)
Sub Title	The viola da gamba today : is it a historical or a modern instrument? (Part I)
Author	石井, 明(Ishii, Akira)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2010
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 人文科学 (The Hiyoshi review of the humanities). No.25 (2010.) ,p.225- 270
JaLC DOI	
Abstract	The viola da gamba was a popular musical instrument in Europe between the sixteenth and eighteenth centuries. There were numerous types and sizes of the instrument, all affectionately played and enjoyed particularly by non-professionals like the aristocrats and bourgeois. The popularity of the viols, however, sharply declined towards the eighteenth century, especially at the dawn of the French Revolution. The revival of the viola da gamba became one of the essential elements in the Early Music movements of the early twentieth century. Many string instrument builders began attempting to manufacture viols, especially after the Second World War. By then, however, the tradition of the viola da gamba building had been entirely disappeared. The modern viola da gamba builders first imitated and adopted the technique used by the violin building. They eventually learned that the viol making is an entirely different matter from building violins or cellos. Today, various and numerous pieces of information on historical instrument making became available, and the viola da gamba builders of the twenty-first century finally began producing a true (truer) copy of the viols. At the same time, however, the modern viol builders now face another problem. The builders of the historical instruments today need to re-evaluate the aim and purpose of the viol making. Should they keep searching the true essence of the viol making of the past, or should they regard the viola da gamba as an instrument of the modern times as well as an artistic output of modern instrument builders? To find an answer to this question, this article looks at the

	history of the modern viol making and compares the modern Early Music instrument building with the modern Early Musi performances.
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10065043-20100531-0225

慶應義塾大学学術情報リポジトリ(KOARA)に掲載されているコンテンツの著作権は、それぞれの著作者、学会または出版社/発行者に帰属し、その権利は著作権法によって保護されています。引用にあたっては、著作権法を遵守してご利用ください。

The copyrights of content available on the KeiO Associated Repository of Academic resources (KOARA) belong to the respective authors, academic societies, or publishers/issuers, and these rights are protected by the Japanese Copyright Act. When quoting the content, please follow the Japanese copyright act.

ヴィオラ・ダ・ガンバの視点から見る、 現代における古楽器製作の変遷と今後(1)

石 井 明

*Ein guter Instrumentenmacher ist ein Geschenk des Himmels
und darf nicht durch Kleinlichkeit verletzt werden.*⁽¹⁾

Annete Otterstedt

1. 今日のヴィオラ・ダ・ガンバと本稿の目的

今日、ヴィオラ・ダ・ガンバに何らかの形で関わっている人々の数、そして彼らによる活動の規模は決して小さいものではない。グローバルなレベルで名が知れている演奏家は多数存在し、ヴィオラ・ダ・ガンバを製作している楽器製作者も、世界規模で考えればやはり多くいる。また、楽器としてのヴィオラ・ダ・ガンバについての、ヴィオラ・ダ・ガンバのために書かれた音楽作品についての、そして過去におけるヴィオラ・ダ・ガンバの演奏習慣についての研究は、音楽学者の間で恒常的に行われてきている。ヴィオラ・ダ・ガンバに関心を寄せる人々の集団である「協会」もそれなりの数の国に存在し、それぞれ充実した数の会員を擁している。中でもイギリスとアメリカのヴィオラ・ダ・ガンバ協会は、他の国のそれと比較して会員数が多いだけでなく、学術的な機関誌を定期的に発行しているなど、特に活発な活動を見せている⁽²⁾。また、このような状況を根底から

(1) Annete Otterstedt, *Die Gambe: Kulturgeschichte und praktischer Ratgeber* (Kassel: Bärenreiter, 1994), p. 201.

(2) *The Viola da Gamba Society of America* (アメリカ合衆国, 1962年設立) お

支えているのは、ヴィオラ・ダ・ガンバのプロの演奏家、研究者、楽器製作者、そして楽器製作者の数をはるかに超えるアマチュアの音楽家たちであり、彼らの存在を忘れることはできない。彼らの数は近年増大傾向にあり、減少の兆しは見えないように思われる。このため、今日のヴィオラ・ダ・ガンバ製作者の主たる役割は、アマチュアの音楽家に楽器を提供することである。

ヴィオラ・ダ・ガンバに関わる人々による音楽活動に不可欠な要素の一つは、疑いもなく楽器としてのヴィオラ・ダ・ガンバである。現存する過去の楽器の数に限りがあり、かつそれらの中の多くが演奏に用いることができる状態を保っていない今日においては、現代の製作者によるヴィオラ・ダ・ガンバは、人々の音楽活動に大きく影響する。したがって、近年においてのヴィオラ・ダ・ガンバが、どのような観点から、どのような姿勢を持って、そしてどのようなことを目指して製作されてきているかということ把握するということは、今日の音楽文化の現状と今後を理解する上で最も重要な事柄の一つであると言える。

ヴィオラ・ダ・ガンバは特に、現代楽器であるヴァイオリンなどと異なり、この楽器を製作するという伝統が、19世紀を経て失われてしまっており、現代の楽器制作家はこの楽器を復興するのにあたり、多大な労力と努力を費やしてきている。現代においてヴィオラ・ダ・ガンバが、主に現代に書かれた音楽作品を演奏するのに用いられているのであれば、過去の楽器をそれほどまでもに検証する必要はないのかもしれない。しかしながら、この楽器で演奏される音楽作品の大半は、19世紀以前に作曲されたものであり、したがって今日この楽器は、いわゆる「古楽器」として位置付けられている。つまり、ヴィオラ・ダ・ガンバのための音楽作品のそれぞれが

よび *The Viola da Gamba Society* (イギリス, 1948年設立)。前者は1,000人を超える会員数を擁している。これら協会の機関紙はそれぞれ、*Journal of the Viola da Gamba Society of America* と *Chelys* である。なお、後者は2007年より *The Viola da Gamba Society Journal* として電子ジャーナル化されている。

書かれた当時、人々はこの楽器に対して何を期待していたのか、そしてどのようにこの楽器を理解していたのかということを検証するということは、この楽器を現代において演奏・製作する上で必要不可欠なことである。また、これが考慮されていないヴィオラ・ダ・ガンバは、過去の楽器が奏でるそれとはまったく異なる音質を持つことになり、「古楽器」に値するものではない。したがってこのような楽器は、今日におけるヴィオラ・ダ・ガンバを用いた音楽活動の助けにならないどころか、むしろ妨げにさえなりえる。

今日製作されているヴィオラ・ダ・ガンバの多くには、これまでに蓄積されてきた、過去に存在した楽器に関する多くの知識が反映されるようになってきている。そしてこの変化を追うことで、我々がこの楽器についてどのようなところまで理解しているのかということと、今後どのような課題をクリアしなくてはならないのかということとを把握することができる。その結果、今日のヴィオラ・ダ・ガンバ製作者たちが持つ水準は、以前とは比較できないほどに高くなっている。それと同時に、新しい課題も生まれてきていることが判明した。またこの新しい課題は、ヴィオラ・ダ・ガンバ製作者だけでなく、すべての古楽器製作者が直面しなくてはならない問題でもあることが判った。すなわち今日の古楽器製作者は、今後、自分たちが造る楽器には、どのような方向性が持たせてあり、何を目指して製作されているのかということを、製作家自身が明確に理解していかななくてはならない。またそれを、造られた楽器を演奏する奏者、そしてさらには、その演奏を受容する聴衆にも伝えていかななくてはならないという結論に達することができる。ちなみに、現代の古楽器製作家による、ヴィオラ・ダ・ガンバの製作に対する姿勢の変遷に焦点が当てられた研究は、これまで総括的にはほとんど行われてきていない。今日の製作状況についてごく一般的な記述は、例えばヴィオラ・ダ・ガンバの歴史が述べられた文章で触れられることはあるが³⁾、現代におけるヴィオラ・ダ・ガンバ製作の概念の変遷にまで踏み込んで考察された研究は、ほとんど存在しないのが現

状である。

2. 20世紀初期から1970年代以前におけるヴィオラ・ダ・ガンバ

ヴィオラ・ダ・ガンバは、今日のオーケストラの核となっている、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、コントラバスなどの弦楽器とは大きく異なった歴史を持っている。18世紀後期からの産業革命の広がりとともに市民社会は飛躍的な成熟を見せ、それにより音楽はより興行的な方向に進んでいく。そして演奏会場、演奏者人数、観客数は19世紀の間、増加の一途をたどることになる。その結果、オーケストラで用いられていた弦楽器には、音量を増すためにさまざまな改良が加えられ、いわゆる「モダン楽器」の誕生となっていく。一方ヴィオラ・ダ・ガンバは、主に室内楽で使用されていた楽器であったということもあり、また、音量増加のための改良の限界が18世紀を迎える頃にはすでに見えていたということもあり⁽⁴⁾、18世紀末までにはこの楽器が演奏会で使われることがほとんどなくなった。そしてこの楽器のための音楽作品も書かれなくなった。結果、19世紀までに生き残っていたヴィオラ・ダ・ガンバの多くは、より需要の高かったチェロに改造されてしまうことがあった。

ヴィオラ・ダ・ガンバが本格的な注目を再び集めるようになるのは、20世紀に入ってからである⁽⁵⁾。そしてこのときヴィオラ・ダ・ガンバは、20

(3) 例えば、アネット・オターステッドの著書 (Otterstedt) や、イアン・ウッドフィールドによるグローブ音楽辞典の「ヴィオール」の記事 (Ian Woodfield, "Viol," *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2000) などがある。

(4) ヴァイオリンなどの弦楽器が19世紀に受ける改良点の一つは、ネックと本体の接続角にある。本体と平行した形、つまり90度の角度で本体に備えられていたネックが、90度より鋭角に取り付けられるようになり、さらにはその長さが若干ながら長くすることで、弦の張力の増大による音量の増加が図られた。このような試みは、ヴィオラ・ダ・ガンバにはすでに18世紀初期までには施されていた。したがって、ネックの接続角の変更という方法での音量増加は、18世紀末の時点ではすでに期待できなかったと考えられる。

(5) 一般的にヴィオラ・ダ・ガンバは、19世紀の間まったく注目されていなかった

世紀における最新の音楽事情に沿うために、もしくはその当時に作曲された音楽作品に使われることが目的で求められたのではなく、過去の音楽の復興の一環として取り上げられた。過去に書かれた、ヴィオラ・ダ・ガンバのための音楽を表面的に扱うのであれば、例えば音域が似ているチェロなどを用いて過去の音楽作品を再考するということがあったであろう。しかし、20世紀初期に見られた過去の音楽への関心には、可能な限り当時の状況を復興するという、真のルネッサンスの態度が付随し、そこでは、ヴィオラ・ダ・ガンバを実際に用いてそのために書かれた音楽を奏でることが目指された。そのため、チェロなどの代用楽器だけではなく、18世紀末から19世紀初期のヴァイオリンに見られたような、当時の音楽事情に合わせて過去のヴィオラ・ダ・ガンバのデザインに改良を加えて新しいタイプの楽器を製作するというようなことも求められなかった。とはいえ20世紀初期までには、ヴィオラ・ダ・ガンバ製作の技術の伝達は完全に途絶えていたので、20世紀初期に製作されたヴィオラ・ダ・ガンバは、ある程度ながら試行錯誤の産物でもあった。いずれにせよ、ヴィオラ・ダ・ガンバのための音楽の復興にまず必要だったのは、楽器としてのヴィオラ・ダ・ガンバの復元・製作でもあった。

初期の段階で、ヴィオラ・ダ・ガンバとその音楽の復興にもっとも貢献した人物の一人は、イギリスで生涯の大半を過ごしたアーノルド・ドルメッチ（Arnold Dolmetsch, 1858-1940）であった。ドルメッチが古楽の復興で目指した事柄は、マルコ・パリスによる、『Early Music』誌に掲載さ

たように考えられる傾向にあるが、これは間違いである。ジョン・ラトリッジによる、次に挙げる論文が示しているように、19世紀にもヴィオラ・ダ・ガンバに対する関心はある程度だが存在した。John Rutledge, “The Fretless Approach to Gamba Playing,” *Journal of the Viola da Gamba Society of America* 28 (1991): 21-47, John Rutledge, “Late 19th-Century Viol Revivals,” *Early Music* 19 (1991): 408-418, John Rutledge, “Paul de Wit: Reviver of the Viols,” *Journal of the Viola da Gamba Society of America* 23 (1986): 19-26, and John Rutledge, “Towards a History of the Viol in the 19th Century,” *Early Music* 12 (1984): 328-436.

れた1978年の記事にまとめられている⁽⁶⁾。パリスによればドルメッチはまず、図書館や博物館に収められている、芸術的価値が高いがまったく知られていない過去の音楽を早急に世に出す必要があると認識した。そして彼は、それらの音楽は、それらの音楽が書かれた状況を理解し受け入れること、つまり当時の楽器やそれを奏でるテクニック、そしてその音楽が創られた時代が持つ独特の音楽様式や音楽的言語を実践することでのみ、過去の音楽が持つ真の価値を見出すことができるとした。そしてさらには、過去に書かれた音楽の間でも、それぞれの時代と様式により求められるものが異なり、それぞれに対して独特の解釈と演奏技術の追求が必要であると考えた。つまり、ある時代のある場所で書かれた音楽で要求される演奏技術もしくは演奏解釈が、他の音楽にはまったく不適合である場合があるという結論に至った⁽⁷⁾。これは、今日古楽に携わる者から見れば、むしろ当たり前前の事柄ではあるが、パリスも述べているように、ドルメッチのアプローチは、音楽は大きな進化を遂げたと考えられていた当時としては奇異なものであった。

ドルメッチは、過去の音楽そして楽器についての研究を行っただけでなく、ヴィオラ・ダ・ガンバの製作も試みている。ハワード＝メイヤー・ブラウンは、1978年の『Early Music』誌に掲載された記事の中で、ドルメッチが製作していたヴィオラ・ダ・ガンバは、それなりに過去の楽器をコピーしたものであったと証言している⁽⁸⁾。ただしブラウンは、ドルメッチの後の世代のヴィオラ・ダ・ガンバ製作者たちは、ドルメッチが掲げた目標から次第に離れ、過去の楽器とはかなり異なる楽器をヴィオラ・ダ・ガンバと称して造るようになっていったとも述べている。また、20世紀初期におけるヴィオラ・ダ・ガンバの復元製作においては、やはり20世紀に楽

(6) Marco Pallis, "The Rebirth of Early Music," *Early Music* 6 (1978): 41-45.

(7) Pallis, "The Rebirth," pp. 41-42.

(8) Howard Mayer Brown, "Notes on the Viol in the 20th Century," *Early Music* 6 (1978), p. 55.

器の復元が行われたチェンバロ製作にも見られたように、モダン楽器——ヴィオラ・ダ・ガンバについてはヴァイオリンもしくはチェロ、そしてチェンバロについてはピアノ——をベースにしているものが多くあり、それらは、オリジナルの楽器とはかなり距離のあるものであった。結果、ブラウンが示唆しているように、1970年代後半になってもヴィオラ・ダ・ガンバの製作状況は、例外はもちろん存在したが全般的には、過去の楽器が正確に理解されないまま、現代風のデザインが用いられていた。そしてこの状況は、ヴィオラ・ダ・ガンバ製作者には、過去の楽器の精密な複製を造る技術さえ備えられていないと判断されてもおかしくないようなものであった。

3. 1970年代におけるヴィオラ・ダ・ガンバの製作状況

3.1 「マグナム・トレブル」

ドルメッチによるヴィオラ・ダ・ガンバの復興の試みから、長くこの楽器の製作に関してはあまり議論されることはなかったが、1970年代には古い音楽への感心が急速に高まり、ヴィオラ・ダ・ガンバ製作について多くが語られるようになった。そしてその時期から今日に至るまで、古楽器製作の概念については継続的に議論されてきている。特に、1973年に創刊された『Early Music』誌には、古楽器製作者などによる興味深い記事が多く掲載された。そのような状況下、1979年および1980年に、ヴィオラ・ダ・ガンバが奏でる音がどうあるべきであるかということについて、『Early Music』誌上で小規模な議論が交わされた。この論争の発端となったのは、イギリスのヴィオラ・ダ・ガンバ協会が発行する専門機関誌『Chelys』に掲載された、カール＝ヒューゴ・アグレンの1972年の記事であった⁽⁹⁾。これに対してジョン・ラトリッジが、『Early Music』誌にアグレンの記事に反論する形で論文を1979年に発表し⁽¹⁰⁾、これに対してアグレ

(9) Carl Hugo Ågren, "The Sound of Viols," *Chelys* 4 (1972): 22–34.

(10) John Rutledge, "How did the Viola da Gamba Sound?" *Early Music* 7 (1979):

ンが同誌にラトリッジの論文のレスポンスを⁽¹¹⁾、そしてラトリッジがそのアグレンのレスポンスに応答し⁽¹²⁾、そして第三者であり、古楽器製作者であるキース・ヒルもアグレンの『Chelys』の記事とラトリッジの論文についての投書を行った⁽¹³⁾。さらにラトリッジは、自身による1979年の記事に情報を追加するかのように、アメリカのヴィオラ・ダ・ガンバ協会誌に論文を発表している⁽¹⁴⁾。この論争に見出すことができるのは、1970年代における、古楽器としてのヴィオラ・ダ・ガンバ製作が置かれていた状況およびそこに存在していた諸問題、そしてさらには、製作者たちが持っていた楽器製作に対する姿勢である。

1972年のアグレンの記事の冒頭部には、以下が書かれている：

残念ながら、ヴィオラ・ダ・ガンバ演奏者と製作者には、伝統に対して過度な崇拝が存在する。伝統主義者は、〔楽器製作における〕すべての実験は16世紀にもしくは17世紀までに行われており、過去の製作者たちが創り上げた〔ヴィオラ・ダ・ガンバの〕デザインを改善することは不可能であると主張しているように思われる。しかしながら、ヴィオラ・ダ・ガンバ族の楽器を大幅に改良することは極めて可能であると私は思う。楽器の改良のためには、ヴィオラ・ダ・ガンバがどのように機能しているのかを、さらには、音量 (power), 〔音質の〕均一性 (evenness), そして演奏の容易さ (ease of playing) について最大の結果を生むために、どのようにヴィオラ・ダ・ガンバが設計

59-69.

(11) Carl Hugo Ågren, "The Sweet Sound of the Viol," *Correspondence Early Music* 8 (1980): 72-75.

(12) John Rutledge, "John Rutledge Replies," *Correspondence Early Music* 8 (1980): 75-77.

(13) Keith R. Hill, "The Dynamics of Viol Making," *Correspondence Early Music* 8 (1980): 77.

(14) John Rutledge, "Hubert Le Blanc's Concept of Viol Sound," *Journal of the Viola da Gamba Society of America* 17 (1980): 28-37.

されるべきかを理解する必要がある⁽¹⁵⁾。(下線は著者による)

ちなみにこの記述は、ラトリッジによる反論記事の冒頭部に引用され、彼の論文の出発点になっている。いずれにせよこのアグレンの言葉は、彼の記事全体の内容を、そして彼が何を目的として記事を書いたのかということとを、不明確な記述ではあるが見出すことができる。したがって、アグレンの記事を発端とした論争を統括的に観察するには、このアグレンの冒頭部の言葉を十分に理解する必要がある。

アグレンは、当時の楽器製作者は「伝統主義者」であり、ヴィオラ・ダ・ガンバに新しい要素の導入を拒んでいるとしている。この極端ともいえる主張に対してアグレンは、記事の中で事例や根拠をまったく紹介していない。残念ながら当時のヴィオラ・ダ・ガンバの製作状況は、下で述べるように、アグレンの見解とはかなり異なっていた。当時の楽器製作者たちは、歴史的な事実のみを崇拝するというようなレベルまでに古楽器であるヴィオラ・ダ・ガンバを必ずしも十分に理解していなかった。現代でもそうであるが、当時の楽器製作者たちは、過去に造られたヴィオラ・ダ・ガンバとその製作過程について、そこに存在する多くの未知な事柄を探索する努力を行っていた(上で述べたように、これさえ怠っていた楽器製作者もいたとブラウンは示唆している)。この観点からは、当時の楽器製作者たちは確かに「伝統主義」と呼ばれるべきなのかもしれないが、正確には、彼らにはまだ多くを過去から学ぶ余地が残されており、「伝統主義」

(15) “Unfortunately there is, in viol-playing and viol-making circles, a kind of deadly reverence for tradition. The traditionalist argument seems to be that all possible experimentation had already been done in the sixteenth and possibly seventeenth centuries and that it is impossible to improve the designs produced by the ancients. In fact, I believe it is quite possible to improve the viol family very considerably. For this, an understanding is necessary of how a viol really works and how it should be designed in order to produce the best results in terms of power, evenness and ease of playing.”
 Ågren, “The Sound,” p. 22.

と呼ばれるほど確立した何かを保持していたと理解するのは困難であった。

アグレンが彼の記事の中の冒頭部で、なぜ根拠のない主張をしているのかということは、記事の本文の内容から把握できる。彼が記事を通して伝えたかったことは、彼の言うところの、「ガンバ族の楽器を大幅に改良することは極めて可能である」という点にある。アグレンの記事は実は、彼が作り出した、きわめて独創的な新しいトレブル・ガンバの紹介とその正当性を訴えるものである。そしてその楽器が持ち合わせている音、少なくとも彼がその楽器に持たせたかった音質というのが、上の引用部の終わりにある、「音量 (power), [音質の] 均一性 (evenness), そして演奏の容易さ (ease of playing)」という言葉で表されている。しかしながら、アグレンの表現はあいまいだけでなく抽象的であり、彼が具体的にどのような音質を求めていたのかということは、これだけでは判りにくい。

記事本文を理解することで、アグレンが目指していた音色について具体的に知ることができる。そもそもアグレンは、ヴィオラ・ダ・ガンバ、特にトレブル・ガンバのデザインに致命的な欠点があるとしていて、これが彼のプロジェクトの出発点になっている：

古典的なトレブル・ガンバのデザインを例に取ると、角が無いタイプのトレブル・ガンバで、長さが360ミリの表板は、測定の結果、根音の周波数が約440ヘルツ、つまり a' となる。これは、木のプライム (Wood Prime) がこの根音の一オクターブ下である a 、G線〔第5弦〕上の二つ目のフレットの音であることを意味する。これは、本来そうであるべきものより完全4度高い。そしてこのことが、なぜ、古典的なデザインのトレブル・ガンバの最低弦のD線〔第6弦〕が、悪名高いほどに弱いかの理由である。さらに言えば、 a' 、440ヘルツというのは、最低弦のD線の第3倍音になり、このため、 a' が奏でられたとき、最低弦のD線も振動する。これは、表板の根音のエネルギーを吸収してしまい、楽器が持つ最も強い木の共鳴

(Wood Resonance) を事実上打ち消してしまうことになる。当然のことながら、これは望まれるものではない⁽¹⁶⁾。

この文章にある、「木のプライム (Wood Prim)」と「木の共鳴 (Wood Resonance)」という言葉は、共に弦楽器に関する音響学の議論の中で使われるもので、前者は専門的な表現であり、後者は専門用語である。ここでは、アグレンが新しくデザインした楽器の正当性を問うものではないので、これら用語の詳細な説明は省く。上のアグレンの文章の重要なポイントは、次の3点になる：

- 1) アグレンは、トレブル・ガンバの最低弦であるD線に焦点を当て、この音質の悪い弦の改善を目指している。
- 2) 最低弦の音質改善のためにアグレンは、トレブル・ガンバの表板の根音を完全4度下げる必要があると考えている。
- 3) 根音を下げることにより、「古典的なデザイン」を持つトレブル・ガンバが本来ならば持っているはずだが失われてしまっている、根音による楽器の共鳴を、どの音が奏でられたときでも失われてしまわないことを目指している。

アグレンは、根音の原理を、音響学の学者である、カーリーン・ハッチンス、アルヴィン・ホッピング、そしてフレデリック・ソンドースによる、

(16) "Taking a treble viol of the classical design as an example, measurements have shown that a top plate for a cornerless model with a length of 360 mm has a frequency for its fundamental c. 440 Hz, that is, a' . This means that the wood prime comes one octave lower than this, namely a on the second fret of the G string. This is a perfect fourth higher than it really should be, and is the major explanation for the notoriously weak bottom D string of the classical treble viol. Furthermore, the a' at 440 Hz happens to be the third partial of the open bottom D string, which means that when this note is played, the bottom D string also vibrates. This absorbs the energy of the top plate fundamental and in turn this means that the strongest wood resonance of the whole instrument is effectively eliminated altogether, which is certainly not desirable." Ägren, "The Sound," p. 24.

1960年に発表されたヴァイオリンの表板の研究についての論文⁽¹⁷⁾に頼っている。この論文に提示されている理論を基にアグレンは、トレブル・ガンバの根音をどの周波数に設定すべきかを割り出している。ハッチンスらの論文では、ヴァイオリン族の楽器の「ウッド・プライム (Wood Prime)」は、それぞれの楽器の最低弦の音の全音上であるべきであるとしているが⁽¹⁸⁾、アグレンは、独自の計測の結果、ヴィオラ・ダ・ガンバにも同様のことが当てはまるとしている⁽¹⁹⁾。結果としてアグレンは、自身が名付けた「マグナム・トレブル・ガンバ⁽²⁰⁾」と呼ばれる、「古典的なデザイン」を持つトレブル・ガンバのそれより7センチあまり長い、430ミリある表板を用いてトレブル・ガンバを製作した。

アグレンがこのような楽器を製作した意図は、基本的にはトレブル・ガンバの最低弦の音質の改善である。これを前提とすると、彼の記事の冒頭部で述べられている、「音量 (power), [音質の] 均一性 (evenness), そ

(17) Carleen M. Hutchins, Alvin S. Hopping, and Frederick A. Saunders, "Subharmonics and Plate Tap Tones in Violin Acoustics," *The Journal of the Acoustical Society of America* 32/11 (1960): 1443-1449.

(18) ハッチンスは、主にヴァイオリンの音響理論を研究し、上記の論文の発表後、多数の論文を継続的に発表した。論文には、Carleen M. Hutchins, "The Physics of Violins," *Scientific American* 212/5 (1962): 78-93; Carleen M. Hutchins, "A History of Violin Research," *The Journal of the Acoustical Society of America* 73/5 (1983): 1421-1440; Carleen M. Hutchins, "A Study of the Cavity Resonances of a Violin and their Effects on its Tone and Playing Qualities," *The Journal of the Acoustical Society of America* 87/1 (1990): 392-397などがある。さらには、研究で導いた理論を実践的に用いて、アグレンと同じような概念を用いて、新しく創造されたヴァイオリン族の弦楽器群である「Octet」 instruments を製作、発表している。Carleen M. Hutchins, "A 30-Year Experiment in the Acoustical and Musical Development of Violin-Family Instruments," *The Journal of the Acoustical Society of America* 92/2 (1992): 639-650. ハッチンスの姿勢とアグレンのそれとの重要な違いは、前者はモダン楽器を製作したのであり、後者はその反面、古楽器を扱ったということにある。

(19) Ågren, "The Sound," p. 23.

(20) "Magnum Treble Viol," Ågren, "The Sound," p. 29.

して演奏の容易さ (ease of playing)」という言葉の真意が初めて明確になる。つまり、アグレンの言うところの「音量」不足とは、ヴィオラ・ダ・ガンバには絶対的な音量が少ないというような一般的なことを表しているのではなく、トレブル・ガンバが本来持っているべき音量が、最低弦のD線を中心に、楽器の構造上の問題で欠けているということを意味している。また、非「均一性」というのは、最低弦のD線が他の弦より弱いということを主に指している。「演奏の容易さ」の欠乏というのは、アグレンの創造した楽器が「古典的なデザイン」の楽器より全長が長くなるので、楽器が構えやすくなるということと、必然的に弦長も長くなるので、高いポジションの音（高音域の音）の指運がより容易になるということを示唆している。

アグレンによる、独創的な楽器の製作は、後に彼自身が述べているように実験的なものであり²¹⁾、異なる見方をすると、彼の実験は実は歴史的な要素を含んだ試みであったと考えることもできなくはない。アグレンは、過去のヴィオラ・ダ・ガンバ製作者たちが、さまざまな形の、さまざまな音質を持った楽器の試作を行っていたということは、現存する過去の楽器からも容易に想像できるとしている²²⁾。これは、特にヴィオラ・ダ・ガンバを数多く製作した工房による、現存する楽器を総合的に比較すると見て取ることができる²³⁾。つまり、現代に製作されているヴィオラ・ダ・ガン

(21) Ägren, "The Sweet Sound," p. 72.

(22) Ägren, "The Sweet Sound," p. 72.

(23) アグレンは、ハンブルクで工房を持っていた、ヨハン・ティルケ (Joachim Tielke, 1641-1719) を例に取り上げている (Ägren, "The Sweet Sound," p. 72)。現存するティルケによる楽器は、グンター・ヘルビッツによってリスト化されている (Günther Hellwig, *Johann Thielke: Ein Hamburger Lauten- und Violenmacher der Barockzeit*, Frankfurt am Main: Das Musikinstrument, 1980)。また、やはり数多くのヴィオラ・ダ・ガンバを残したイギリスのパラック・ノーマン (Barak Norman, 1651-1724) による現存する楽器の一覧は、ベンジャミン・ヘバートによって発表されているが、そこにも、楽器のサイズなどかなりのバリエーションを見出すことができる (Benjamin Hebbert, "A Catalogue of Surviving Instruments by, or Ascribed to, Barack Norman,"

バ以上に、過去においてはさまざまな形状を持った楽器が数多く造られ、それらの中には、おそらく実験的な要素を多分に持ち合わせた楽器もあった可能性は高い。

つまりアグレンは、過去の楽器製作者たちが行っていたであろう、楽器の試作を行い記事にまとめたわけである。しかしながら彼は、現代の楽器、いわゆるモダン楽器と呼ばれるものに対して実験を行ったのではなく、ヴィオラ・ダ・ガンバという、この楽器のために多少ながらの現代芸術音楽作品が今日では作曲され演奏されているが、通常では過去の音楽作品を過去の観点から理解し演奏するのに不可欠な道具として、つまり「古楽器」として捉えられている楽器を扱った。さらには、彼自身も示唆しているように、彼が新しく創造した楽器は、主に古楽のレパートリーを演奏するためのものであり、新しい時代のための新しい楽器に取り組んだわけではない²⁴⁾。つまり、アグレンの実験には、「古楽器」を対象としているので、歴史的な観点からの考察が必要になるということなのだが、アグレンの記事にはそれが完全に欠如していた。彼の創造した楽器が、歴史的な視点からどのような意味を持っているのかという分析は、学術的には記事の中で述べられるべきであった。そしてこれが欠けていたということが、ラトリッジによる彼に対する記事の反論の形で開始される論文を誘発した原因の一つである。

ラトリッジは、彼の論文に対するアグレンのレスポンスに応える文の中に次のように書いている：

The Galpin Society Journal 54 (2001): 285–329)。ちなみに、今日の著名な古楽器製作者の一人であるヒルも、過去の楽器製作者たちは、楽器の製作そのものが多くの実験の上に成り立っていたことを示唆している（“The attitude and method of past masters was one of experiment, reflection, and comparison.” Hill, p. 77）。

²⁴⁾ “Why do we play viols? The most important reason is that there is a great store of extremely fine music for the performance of which there is no acceptable substitute, for reasons of range, tuning, and tone colour.” Ågren, “The Sound,” p. 23.

歴史への関心は、音楽と相反するものではない。特に古楽において
は〔これらはむしろ〕共存するものである。音楽は孤立して存在でき
ない。音楽にはこれまで伝えられてきたものがあり、今日のヴィオ
ラ・ダ・ガンバ製作と演奏は、部分的に、歴史的な考察の結果でなく
てはならない⁽²⁵⁾。

このラトリッジによる主張は正論であり、このことは、この言葉が実際に
誌面に現れる前年に書かれた、アグレンの記事に反論する形を取っている
彼の論文の基調となっている。アグレンは、表板を長くしたトレブル・ガ
ンバの「音量」はモダン・ヴァイオリンのそれを越えるとし⁽²⁶⁾、これが実
験の成果であるとしている。しかしながら、歴史的視点からこの実験結果
を考えてみると、ある一つの疑問が出てこなくてはならない。過去のヴィ
オラ・ダ・ガンバの製作家たちがさまざまな形の楽器を試作していたとし
たら、当然ながら、アグレンが造ったものに類似した楽器、少なくともそ
れに近い大きさを持った楽器の製作が、過去において試みられた可能性は
高い。そしてその場合、なぜ、過去の楽器製作者たちが、アグレンが成功
と称したような楽器を、実験の枠を超えて製作しなかったのか、言い換え
れば、なぜ、アグレンの楽器に類似したものが、ある程度ながらにも一般
化され、ある程度ながらの数が造られ、そしてそれらが現存するに至らな
かったのか、という疑問である。この点を問うことによりアグレンは、
「古楽器」の試作の意義を見出すことができ、実験結果を歴史的な視点か
ら考察できるはずであった。

ちなみに、アグレンが示唆したように、トレブル・ガンバを演奏する現

(25) “An interest in history is not necessarily antithetical to music; especially in early music there is an important symbiosis. Music cannot exist in a vacuum: it must have an ‘informing tradition’ behind it, and present-day viol-building and viol-playing must be partially the result of historical studies to get at their tradition.” Rutledge, “Rutledge Replies,” p. 75.

(26) Ågren, “The Sound,” p. 29.

代の音楽家は、多かれ少なかれ最低弦のD線が弱いという認識は持っているのではなかろうか。そしてこれは、当時の楽器製作家、演奏家、作曲家たちによっても認識されていた可能性は高い。アネット・オターステッドは、トレブル・ガンバのために作品を残した作曲家たちには、この楽器の最低弦を積極的に用いる傾向が見られなかったとしている⁽²⁷⁾。さらにオターステッドは、『シンタゲマ・ムジクム』内に見出すことができるミヒャエル・プレトリウスの文章を基に、トレブル・ガンバの高音域の音色も、最低音域同様、少なくとも17世紀のドイツとイタリアでは弱々しいものとして認識されていたとしている⁽²⁸⁾。しかしながら、このような状況が存在したにもかかわらず、アグレンの言うところの、「古典的なデザイン」を持ったトレブル・ガンバは造られ続けた。楽器製作家たちは、一部の音楽家たちが明らかに欠点として捉えていた音色を生み出す伝統的なデザインを、なぜトレブル・ガンバの製作に使い続けたのであろうか。この疑問の答えは、当時の音楽家たちの証言を検証し——下に述べるように、ラトリッジの論文の論旨は実はここにある——彼らがトレブル・ガンバの音色をどのように捉えていたかを把握することで、ある程度ながら導き出すことができるであろう。いずれにせよ、アグレンが試みたような「古典的なデザイン」を持たない楽器の製作は、このような楽器が奏でる音色は、現存する過去のトレブル・ガンバのそれと比較して、当時の人々の嗜好に合致していなかったというようなことを示すほかには、ラトリッジの言うところの、「歴史的な考察の結果」を踏まえた試みと考えることは不可能である。

(27) 例えばアネット・オターステッドは、「トレブル・ガンバは常に6弦であったが、その最も低い弦〔D線〕はほとんど用いられなかった（私はイギリス音楽の中ではほとんど、フランス音楽ではまったく最低弦〔を必要とする音〕を発見しなかった）。」と述べている。”Das Instrument war immer sechssaitig, aber die tiefste Saite wurde selten verwendet (ich habe sie in englischer Musik selten und in französischer Musik überhaupt nicht gefunden).” Otterstedt, p. 134.

(28) Otterstedt, p. 133.

3.2 過去から学ぶ手段

アグレンがその答えを見出すべきであった疑問に、どのような解答の手段が存在するのかを示したのが、アグレンの記事の7年後に発表された、ラトリッジによる論文である。これは、上に書いたように、アグレンの記事からの引用で始まり、彼が創作した楽器に対しての痛烈とも言える批判がまず行われている。ラトリッジは、アグレンは「最良の結果」を探し求めるが、「彼が成し遂げたもの〔マグナム・トレブル・ガンバ〕は、ヴィオラ・ダ・ガンバの最盛期における音楽的嗜好とほとんど関係を持ったものではない^[29]」と評し、「アグレンが伝統的な〔ヴィオラ・ダ・ガンバ〕の音色を軽視したことと、当時の文献を考慮しなかったことが、彼の根本的な判断間違いと時代錯誤の仮定を導いた^[30]」と続けている。さらにラトリッジは、アグレンの楽器のサイズが通常のものより大きいことを紹介した後、「アグレンは、ミニチュア・チェロを造る方向に向かっているようだ！^[31]」とまで述べている。

ラトリッジは、アグレンの実験の批判を行った後、彼の論文の本来の目的である、ヴィオラ・ダ・ガンバの音色が過去においてどのようなものであったかということを探求する手段を考察する。彼はまず、現存する過去の楽器を研究することについて言及する。ラトリッジは、「楽器製作者と演奏者の中には、過去の楽器はすでに古くなり消耗しているので、そこには過去の音はすでに存在せず、〔ヴィオラ・ダ・ガンバの〕音色の一部であった輝きはすでに失われていると考えている者が少なからずいる^[32]」としている。現存する過去のヴィオラ・ダ・ガンバから、今日にお

[29] “What he actually achieves bears, in fact, little relation to the musical taste of the periods in which the gamba was popular.” Rutledge, “How did,” p. 59.

[30] “Precisely his disregard for traditional tone colour and his failure to take contemporary documents into account lead him to some fundamental misjudgements and anachronistic assumptions.” Rutledge, “How did,” p. 59.

[31] “Ägren seems to be well on the way towards producing a miniature cello!” Rutledge, “How did,” p. 59.

いて、それぞれの楽器が持っていた本来の音を導き出すことはできないという意見は、論文発表当時の声として散見することができる。例えばケーリー・ケルプは、ヴィオラ・ダ・ガンバではなく、すべてのアンティーク楽器に対してだが次のように述べている：

楽器が持つ音の特徴が、その楽器の経過年数によって大幅に影響されていないということがある程度確かであれば、その楽器を演奏で用いる正当性は大いにあるだろう。残念ながら、このようなケースはわずかにしか存在しない³³。

このような意見に反論するかのようにラトリッジは、一部の楽器は確かに音質が劣化するが、そうならないものも存在するとし、その根拠として17世紀にイギリスで造られたヴィオラ・ダ・ガンバの中には、消耗してしまったものも確かに多くあったが、それでもそれらが18世紀後半においてはまだまだ重宝されていたという証言を二例紹介している³⁴。ここからラトリッジは、現存する過去の楽器を研究するということは、過去の楽器の音色を検証する有効な手段の一つであるとしている。

(32) Some modern builders and players maintain that the old instruments no longer sound as they once did, that after many years the wood ‘wears out’ and no longer produces the brilliancy that was part of the sound in its years.” Rutledge, “How did,” p. 61.

(33) “If we can be reasonably certain that the playing characteristics of an instrument have not been substantially affected by age, the justification for use in performance may be great. Unfortunately, such certainty is rarely experienced.” Cary Karp, “Restoration, Conservation, Repair and Maintenance: Some Considerations on the Care of Musical Instruments,” *Early Music* 7 (1979), p. 81.

(34) J. P. Eisel, *Musicus autodidaktos* (1758) と1767年にジャン＝バプティスト＝アントン・フォルクレ (Jean-Baptiste Antoine Forqueray) がプロシアのフリードリッヒ・ヴィルヘルム (Friedrich Wilhelm) 王子に宛てた手紙が引用されている。Rutledge, “How did,” p. 61.

ラトリッジが彼の論文の中で最も強調したかった点の一つは、現代の古楽器製作家は、過去においてヴィオラ・ダ・ガンバがどのような音色を持っていたかということについて、過去の楽器から学び、さらには実験を重ね追求していかなくてはならないということである⁽³⁵⁾。ヒルも、ラトリッジの論文について述べる文章の中で同様なことを述べている。彼は、「何も考えないでそして何のインスピレーションを持たないまま、過去の楽器を単にコピーするだけでは、過去の楽器が持つ表現力の本質を捉えることができない⁽³⁶⁾」とし、そこには、現代造られているヴィオラ・ダ・ガンバの品質は、ヨアヒム・ティールケ、バラック・ノーマン、ニコラ・ベルトラン⁽³⁷⁾などの過去の著名な製作者による楽器のそれからは近くないことが明確に示唆されている⁽³⁸⁾。そしてラトリッジもヒルも、今日のヴィオラ・ダ・ガンバの製作者たちが十分な研究を行っていないという状況を裏付ける事実として、当時の優秀な演奏家が、現代の製作者による楽器ではなく、過去の楽器をあえて求め使用する傾向が強く存在すると述べている⁽³⁹⁾。

1970年代後半において、楽器製作家が十分に過去の楽器から学んでおらず、ヒルの言うところの、「単にコピーする」ことでさえまだ行えていないということを、ブラウンは、ラトリッジの論文が発表される前年にあたる、1978年にすでに述べている：

〔20世紀の初期に比べ〕楽器製作者たちは、彼らの造る楽器に改良を加え始め、標準的な楽器の型を開発したが、これらは、17世紀と18世紀に造られた楽器に厳密には類似していなかった。そして楽器製作者たちは、未だに、最大の進歩は、精密に過去の楽器をコピーする能

(35) Rutledge, "How did," p. 61.

(36) "... mere mindless, uninspired copying of (often worn out) antique viols does not capture the qualities essential for expressivity." Hill, p. 77.

(37) Nicolas Bertrand (c. 1687-1725), フランス, パリの楽器製作家。

(38) Hill, p. 77.

(39) Rutledge, "How did," p. 61および Hill, p. 77.

力と共に得られるということを習得している過程にいる⁽⁴⁰⁾。

さらにブラウンは、例外的な製作者による楽器が造られている中、まるで「タバコの箱に弦を張ったもの」のようなものまであり、現代の楽器製作者によるヴィオラ・ダ・ガンバの品質にはかなりの幅があるとしている⁽⁴¹⁾。

古楽器製作者である、ロバート・ハダウェイもやはり1978年に、当時の古楽器製作者たちが、原型とは異なる楽器を造っているというブラウンの見解と同様な観察を行っている。ハダウェイは、ノーマンなどに代表される、17世紀末のイギリスの製作者たちによるヴィオラ・ダ・ガンバが、当時の大半の古楽器製作者たちによって造られている楽器のモデルになっている事実を挙げた後、これらには、彼らによって原型には見られない、現代的な工夫・変更が加えられていると述べている⁽⁴²⁾。すなわち、「〔原型に見出すことができない工程である、〕楽器内部に補強のパーツを加え、楽器の構成部分〔表板・側板・裏板など〕を厚く造る」ということのほかに、「ネックが〔オリジナルに比べて〕より大きな角度で楽器の後方向に設置されている。これは、駒が高くなりより大きな圧が駒に加わる結果を生む⁽⁴³⁾」としている。このこともあり、当時造られているヴィオラ・ダ・ガンバの駒は、幅より高さの方が大きい⁽⁴³⁾が、19世紀以前の絵画に描かれた弦楽器に見られるような駒の多くは、むしろその逆で、高さより幅の方が大

(40) “But then makers inevitably began to ‘improve’ their products and to develop standard patterns that did not exactly resemble anything made in the 17th and 18th centuries; and they are still in the process of learning that the biggest improvements come paradoxically with their ability to copy old instruments ever more closely.” Brown, p. 55.

(41) Brown, p. 55.

(42) Robert Hadaway, “Another Look at the Viol,” *Early Music* 6 (1978), p. 537.

(43) “. . . apart from internal strengthening and thickening of the instruments, the instruments have been modified. . . the neck has been put back at a greater angle, which results in a higher bridge and a greater bridge pressure. . .” Hadaway, p. 537.

きいというようなことまでも述べている⁽⁴⁴⁾。

ケルプもやはり、ブラウン同様、1970年代当時の古楽器製作家たちが、過去の楽器から十分に学んでいないということを示唆している。そしてその結果、当時の楽器製作家たちの製作レベルは、オリジナル楽器の精密なコピーを造るまでにも至っていないとしている：

過去の楽器をコピーすると、現存するオリジナル楽器が今日の時点
で持ち合わせている〔音色などの〕音楽的な特性より、そのオリジナル
楽器が過去に持っていた元来の音楽的な特性により近いものを備え
た楽器を我々に提供してくれるだろう。これが、よく耳にする、優良
なコピー楽器の製作、あるいはそれでの演奏を、オリジナル楽器の使
用より優先するという主張の基盤である。これは、我々の、オリジナ
ル楽器をコピーするという能力が十分に進歩していれば、何の問題は
ないであろう。しかしながら、いくらかの例外を除いてこのような状
況は生まれていない。したがって、問題は依然として残っている⁽⁴⁵⁾。

ここでケルプは、現存するオリジナル楽器には本来の音色は失われている
ということを前提に、オリジナル楽器のコピーには、本来であれば価値を
見出すことができるものであるとしている。しかしながら彼は、1970年代
当時の楽器製作者たちには、例外を除いて、過去の楽器が持つ音色を十分

(44) Hadaway, p. 537.

(45) “Doing so [duplicating original instruments] will presumably give us an instrument with more nearly the original musical properties of the prototype than the prototype itself currently possesses. This is the basis of the familiar argument for making an using ‘good copies’ in preference to using ‘originals.’ Where our ability to copy advanced enough to permit this, there would be no problem—but with a few notable exceptions it is not, so the problem remains.” Karp, p. 81.

に我々に伝えることができる楽器を造ることができないと考えていたのは明らかである。

さらにケルプは、彼の時代の古楽器製作者たちが、過去の楽器から十分に学んでいないということを別の観点からも述べている。ケルプは、過去の楽器そのものだけでなく、過去における楽器製作に関する文献にも注目し、次のように述べている：

〔真に古楽を本来の姿で経験するという〕目標に到達するまでは、過去の楽器製作の伝統に関する文献を所有または使用する者は、これらの保存を確実にしていくということを考えるべきである⁽⁴⁶⁾。

ケルプの発言の対象は、ヴィオラ・ダ・ガンバ製作に限定されたものではないが、過去から学ぶ姿勢について彼は重要性を強く訴えている。そしてケルプは、これを強調するように、次のように意見をまとめている：

楽器が持っている本来の音を奏でる可能性が、時間の経過による損傷が見られない過去の楽器を所有し、さらにはその楽器を演奏する技術を身につけている、限定的な幸運な人達のものだけではないようにするには、途切れてしまった伝統に沿って楽器を造るという技術を完全なものにしていかななくてはならない⁽⁴⁷⁾。

(46) “Until the goal [of being able truly to experience early music on its own terms] is reached, assuring the continued survival of these documents of earlier instrument-making traditions should be of major concern to all who own or use them.” Karp, p. 81.

(47) “If the possibility of producing authentic instrumental sound is not to be the exclusive privilege of the elite fortunate enough to possess both old instruments undamaged by time and the ability to play them, we will have to perfect our ability in building instruments according to discontinued traditions.” Karp, p. 81.

ラトリッジは、ケルプとは異なり、現存する過去の楽器の中には、造られた当初のコンディションを保っているものがあるとしているということはすでに述べた。しかし、アグレンへの反論で始まる彼の論文の中で彼が最も強調しているのは、現存するオリジナル楽器を演奏することで、どのような音色が過去において、ヴィオラ・ダ・ガンバに求められていたのかということを探るということではなく、むしろ、文献的証拠を収集・検証することが有効な手段であるという点である。そして彼は、論文の中で「過去の声」の例を年代順に紹介している。ラトリッジによれば、過去の証言からは、ヴィオラ・ダ・ガンバの音色が、アグレンが求めた「音量 (power), [音質の] 均一性 (evenness), そして演奏の容易さ (ease of playing)」という方向に向かっていなかったと結論付けることができるとしている⁽⁴⁸⁾。当然ながら、ラトリッジ自身が指摘しているように、当時の証言を検証することに課題がまったくないわけではない。問題は何点かあるが、その筆頭となるのは、「音」を言葉にすることの難しさであり、そして表現された言葉がほとんどの場合、主観的あるいは抽象的であるというところにある。また、ヴィオラ・ダ・ガンバの音色に関する文献は、決して多く残されているものではないというところにも課題がある（この後者の原因としてラトリッジは、17・18世紀においては、ヴィオラ・ダ・ガンバが日常的に使われていたため、人々があえて記録にとどめる必要がなかったと感じていたからとしている）。過去の文献を探すという作業そのものにも難題がある。なぜならば、このような作業には、膨大な時間と労力が必要であるからである⁽⁴⁹⁾。いずにせよ、これらの文献は、アグレンが創り上げた楽器が非歴史的であるということを明確に示している⁽⁵⁰⁾。

(48) Rutledge, "How did," p. 63.

(49) Rutledge, "How did," p. 63.

(50) ラトリッジによるヴィオラ・ダ・ガンバ関連の文献調査は、次の論文にも見出すことができる。Rutledge, "Hubert LeBlanc's Concept;" Rutledge, "Late 19th-Century Viol Revivals;" John Rutledge, tr., "A Letter of J. B. A. Forqueray," *Journal of the Viola da Gamba Society of America* 13 (1976):

ラトリッジ、ブラウン、ケルプ、そしてさらには、多少視点は異なるが、現代の古楽器製作家でもあるヒルでさえ、1970年代後半の楽器製作者は、過去の楽器から十分に学んでおらず、一部の例外的な製作家を除いて、彼らの造る楽器は、過去のそれに近づくことすらできていないと認識しているのは疑いのないところである。また、ブラウンが指摘しているように、ヴィオラ・ダ・ガンバの製作者の間には、「精密に過去の楽器をコピーする」ということに価値を見出していない者が数多く存在し、そしてまさにこのような状況が、アグレンが独創的に、そして歴史的な考察を行わずに、古楽器であるトレブル・ガンバを改造するという事に結びついたのは明らかである。言い換えれば、アグレンの実験は、当時の古楽器製作者たちの態度の反映でもあった。もし、当時の古楽器製作家たちの間に、ラトリッジ、ブラウン、そしてケルプの批判に反して、過去の楽器から学ぶという明確な態度が存在していたならば、アグレンの実験は、もう少し別の形で行われたのではないであろうか。また、皮肉ではあるが、アグレンは、上に述べたように、当時の古楽器製作家たちを「伝統主義者」と呼び、「伝統に対して過度な崇拝が存在する」とまで言っているが、これは、当時の古楽器製作者たちが過去の楽器から学ぶという態度を少なからず持っていたと理解することもできる。これは当然のことながら、ブラウン、ケルプも認識していることなのだが、重要なのは、彼らのその態度がまだまだ十分ではなかったということと、当時の古楽器製作者たちは、アグレンに「伝統主義」と誤認されてしまうほど、過去から学ぶということに価値があるということを前面に出すことができていなかったということである。

ちなみにラトリッジは、当時の古楽器製作の現状を全体的に悲観しており、必ずしもアグレン一人に対して批判しているわけではないのだが、彼の論文では、アグレンの記事のみを具体的に取り上げてしまっている。このことをアグレンは正確に理解していた。ラトリッジの論文に対するレス

12-16; Rutledge, "Paul de Wit," and Rutledge, "Towards a History."

ボンスの冒頭部において彼は、「ラトリッジは私を標的に選んでしまったようだ⁵¹⁾」と書いている。このアグレンの発言もやはり、当時の楽器製作家たちの間には、過去の楽器から十分に学ぶという姿勢が少なかったということをよく表している。つまり、アグレンのような姿勢を持って楽器製作を行っている者が、アグレン本人だけでなくほかに多数いたという彼の認識は、「標的」という言葉に反映されていると考えることができる。

3.3 限定されたモデルのみをベースとした楽器製作

造られていた楽器が、過去の楽器をモデルとしながら実はかなりオリジナルと異なったものであったということのほかに、1970年代におけるヴィオラ・ダ・ガンバの製作過程にはさらなる問題が存在していた。ハダウェイが当時製作されていたヴィオラ・ダ・ガンバの大半が、17世紀末期のイギリスの楽器をモデルにしていたと指摘したことはすでに述べたが、これは裏を返すと、当時のヴィオラ・ダ・ガンバ製作者たちは、それ以前またはそれ以降の時代の楽器や、フランス、ドイツなどの他の地域で造られていた楽器には興味を示していなかったことを意味する⁵²⁾。このことは、ヴィオラ・ダ・ガンバのための合奏音楽を取めた16世紀のタブラチュアー譜について書かれた、マイケル・モローによる1974年の論文にも指摘されている。彼は、これらの音楽が演奏されるのを視野に入れて、「今日の大半のヴィオラ・ダ・ガンバ奏者はすっかり満足している。彼らが求めているのは、あらゆる演奏に用いることができる、一つのヴィオラ・ダ・ガンバ、一通りの演奏技術、そして一種類の演奏様式のみである⁵³⁾。」と、楽器製

51) “John Rutledge seems to have selected me as a target.” Ågren, “The Sweet Sound,” p. 72.

52) 上に示したようにヒルは、イギリスのノーマンのほか、ドイツのティールケ、フランスのベトランによる楽器も、現代の製作家が造るヴィオラ・ダ・ガンバのモデルとなっていると述べている。Hill, p. 77.

53) “Most modern viol players, on the other hand, are all too cheerfully complacent. All they ask for is an all-purpose viol, an all-purpose technique,

作の面だけでなく演奏に対する姿勢も批判している。その4年後にブラウンは、前述の論文の中で、このような状況に変化の兆しが見えてきたことを報告している。彼は、「疑いもなく今後10年の間で、〔ヴィオラ・ダ・ガンバ〕の演奏者はルネッサンス期の音楽を、17・18世紀の楽器をモデルとしているようなヴィオラ・ダ・ガンバを用いて、もはや演奏しないであろう⁵⁴⁾」と述べている。この言葉からも理解できるように、1970年代後半の時点で、当時のヴィオラ・ダ・ガンバ製作者たちの視野が広がり始めたとはいえ、この時期にはまだある特定の楽器への偏重が存在していたのは明らかである。

ブラウンの予測には確固たる根拠があった。それは、ブラウン自身も指摘しているように、ルネッサンス期の楽器に対する感心が当時深まりつつあり、実際に興味深い論文が1970年代にいくつか発表されたという事実である。その中でパイオニア的なものは、1974年に出版されたイアン・ハーウッドによる論文である⁵⁵⁾。ハーウッドはまず、当時のヴィオラ・ダ・ガンバの用いられ方について、上に記したモローの言葉を引用し、ルネッサンス期およびバロック期初期の音楽が演奏されるときも、バロック後期以前の楽器はほとんど使用されていないという当時の状況を報告している。ハーウッドによれば、当時のヴィオラ・ダ・ガンバ奏者は、その中でも特にイギリスの演奏者は、17世紀後期までに書かれたイギリス音楽のみに注目し、それを演奏するのに、それが書かれた後の時代、つまりバロック後期に造られたヴィオラ・ダ・ガンバを用いていた。そしてこのような状態をハーウッドは、「〔バロック後期の楽器が用いられているため、〕今日のヴ

and an all-purpose style.” Michael Morrow, “16th Century Ensemble Viol Music,” *Early Music* 2 (1974), p. 163.

54) “Doubtless within the next ten years performers will no longer play music of the Renaissance on viols of a sort built in the 17th and 18th centuries.” Brown, p. 55.

55) Ian Harwood, “An Introduction to Renaissance Viols,” *Early Music* 2 (1974): 235-246.

ィオラ・ダ・ガンバの音は、ウィリアム・バードの音楽が演奏される場合、弦楽四重奏団がそれを奏でる際に出す音ほどに間違っているかもしれない⁵⁶⁾と述べている。そして論文では、現存するルネッサンス期に造られたヴィオラ・ダ・ガンバを数多く観察した結果として、それらがいかにバロック後期の楽器とは異なるかということが、概要的に記述されている。ルネッサンス期のヴィオラ・ダ・ガンバには標準的な形が存在しないというのを前提にハーウッドは、傾向として明らかに見て取ることができる、それらとバロック後期の楽器との間の相違点を、ヴィオラ・ダ・ガンバ本体内部に補強的な部品が使われていない、魂柱が用いられていない、ネックの本体に対する接続角が浅い、表板の構造が大きく異なる、バスバー(力木)が存在しないなどのいくつかを挙げている。これらが示しているのは、ルネッサンス期のヴィオラ・ダ・ガンバが奏でる音は、バロック後期の楽器のそれとは別物であったということである⁵⁷⁾。

ハダウェイは、ブラウンが予言している1978年にはすでに、「私たちはここ数年、ルネッサンス期のヴィオラ・ダ・ガンバ〔のコピー〕を手にしてきている⁵⁸⁾」と発言しており、バロック後期以前の楽器への関心が、ハーウッドの論文以降も継続して存在していることを証言している。ハダウェイのこの言葉は、彼による主にルネッサンス期に造られた楽器の調査報告の論文の中に見出すことができるのだが、そこでは、それぞれの楽器が

56) “. . . the viol sound of today might be almost as wrong for the music of William Byrd as would a string quartet.” Harwood, p. 236.

57) ルネッサンス期以前の楽器についての重要な研究も1970年代後半に行われている。これは、イアン・ウッドフィールドによる、ヴィオラ・ダ・ガンバの起源を、美術作品の中に残されている楽器像を検証することで探求しているものである (Ian Woodfield, “The Origins of the Viol,” PhD. diss., University of London, 1977)。この内容の一部は、Ian Woodfield, “The Early History of the Viol,” *Proceedings of the Royal Musical Association* 103 (1976-1977): 145-157に見ることができる。また1984年には、Ian Woodfield, *The Early History of the Viol*, Cambridge: Cambridge University Press, 1984が出版されている。

58) “We have had for several years the ‘renaissance’ viol.” Hadaway, p. 539.

いかに異なったスタイルを持っているかということが論旨になっている。そしてこのような論旨を持った論文が書かれた背景には、注目が集まっているルネッサンス期のヴィオラ・ダ・ガンバについての知識が、古楽器製作者によって表面的に受け入れられるのではなく、彼らにその時代の楽器を根本的に理解してもらいたいという彼の願いが存在している。上の文に続いてハダウェイは、「私は、バロック期の楽器〔をモデルにした現代のヴィオラ・ダ・ガンバ〕に見られるような、標準化されるということが今後起こらないことを望む⁵⁹⁾」と述べていて、明らかに彼は、それまでのヴィオラ・ダ・ガンバ製作の姿勢を批判していると同時に、古楽器製作者が今後持つべき態度を示そうとした。

1978年号の『Early Music』誌には、ルネッサンス期のヴィオラ・ダ・ガンバに関する記事がさらに二つ掲載された。一つは、ハーウッドがヴィオラ・ダ・ガンバ製作者であったマーティン・エドムンズにインタビューするという形をとった記事である⁶⁰⁾。エドムンズはここで、16世紀のヴェネチアで製作されたヴィオラ・ダ・ガンバについて述べているのだが、この内容は、その後1980年に論文としてまとめられ、さらには1994年にこれに関する追加情報が出版されている⁶¹⁾。二つ目の記事は、ジョン・プリングルによる、16世紀末にロンドンでヴィオラ・ダ・ガンバ製作を行っていた、ジョン・ローズと彼による現存の楽器に焦点を当てた論文である⁶²⁾。

(59) “I hope it won’t suffer the same standardization as the baroque instrument.” Hadaway, p. 539.

(60) “Reconstructing 16th-Century Venetian Viols: Ian Harwood Talks to Martin Edmunds,” *Early Music* 6 (1978): 519-525.

(61) Martin Edmunds, “Venetian Viols of the Sixteenth Century,” *The Galpin Society Journal* 33 (1980): 74-91および Martin Edmunds, “Venetian Viols of the Sixteenth Century Reconsidered,” in *A Viola da Gamba Miscellany: Proceedings of the International Viola da Gamba Symposium, Utrecht 1991*, ed. Johannes Boer and Guido van Oorschot (Utrecht: STIMU, 1994): 15-26.

(62) John Pringle, “The Founder of English Viol-Making,” *Early Music* 6 (1978): 501-511.

いずれの記事においても取り上げられているのは、バロック後期以前のヴィオラ・ダ・ガンバであり、これまでとは異なった視点からの楽器製作の促進が間接的に促されている。

ルネッサンス期のヴィオラ・ダ・ガンバの研究が、バロック後期の楽器のみが大方の演奏家や楽器製作者によって注目される傾向が強く見られた1970年代にようやく軌道に乗り始めたわけだが、その一方でこの頃はまだ、バロック期末(18世紀中頃)の楽器についての研究は少なかった。そのもっとも際立った例が、ヴィオラ・ダ・ガンバ族の最高音域の楽器である、パルドゥスユ(*pardessus de viole*)である。18世紀中頃までには、ヴァイオリンの存在があらゆる意味において大きくヴィオラ・ダ・ガンバに影響するのだが、その表れの一つが、フランスにおけるパルドゥスユの流行である。この楽器が重宝されたのは、短い期間のみ、そしてかなり限定された地域(フランス語圏)のみなのであるが、楽器としての独特な形態が生まれ、特有の音楽文化を築いた。この楽器とこの楽器のために書かれた音楽を考察することで、フランス革命前夜の音楽文化を理解するという観点からは、パルドゥスユは研究対象としては有意義なものである。パルドゥスユは、単にトレブル・ガンバを小さくし、弦を一本減らしたというような単純な起源を持つ楽器ではなく、当時の人々の音楽的嗜好を強く反映する形で生まれ、さらにはその比較的短い歴史の中で、形態的に大きな変化を見せたものであった。このことだけでなく、ヴァイオリン族の派生であるケントン(*quinton*)との相互関係などの観点からも、当時の人々がどのような音楽と、そしてどのような音色を持っていた楽器に感心を寄せていたのかというようなことを理解するには、パルドゥスユの研究は不可欠である。また、現存するヴィオラ・ダ・ガンバのうち、パルドゥスユとケントンが占める割合は、トーマス・マクラッケンがピーター・トゥーリンから引き継いだ資料⁶³⁾に手を加え管理している、現存するヴィオラ・ダ・

⁶³⁾ Peter Tourin, *Viol List: A Comprehensive Catalogue of Historical Viole da Gamba in Public and Private Collections* (Duxbury, VT, 1979) (A Privately

ガンバのリストの分析によれば、合計で16%（パルドゥスシュ11.5%、ケン
トン4.5%）となり、バス・ガンバの52%に及ばないが、トレブル・ガン
バの16%に匹敵する⁶⁴。パルドゥスシュは、他のガンバ族の楽器よりは比較
的新しい時代にその大半が造られているので、必然的に現存する数が多少
ながら高いと想像されるが、それでもこの数字は、パルドゥスシュの需要が
18世紀中頃においていかに高かったものであるかということを十分に示し
ている。しかしながら、この楽器に関する研究は、セシル・ドルメッチに
よる1966年に書かれた草分け的な記事⁶⁵、エイドリアン・ローズ⁶⁶とロバ
ート・グリーン⁶⁷による複数の論文、そしてティーナ・チャンシーによる
博士論文⁶⁸などがあるが⁶⁹、この楽器の演奏者、研究者の数は、現在にお

Printed Booklet) のデータベース・ファイルおよびトゥーリンの研究ノート。
Thomas G. MacCracken, "Italian Instruments in a List of Extant Viols Made
Before 1900," in *The Italian Viola da Gamba: Proceedings of the International
Symposium on the Italian Viola da Gamba, Magnano, Italy, 29 April-1 May
2000*, ed. Susan Orlando (Solignac: Ensemble Baroque de Limoges, 2002), pp.
127-129.

(64) MacCracken, p. 140. ちなみに、現存するパルドゥスシュの約30%はルイ・グ
エルサン (Louis Guersan, c. 1700-1770) によるものである。MacCracken, p.
132.

(65) Cécile Dolmetsch, "The Pardessus de Vile ou Chanterelle," *Journal of the
Viola da Gamba Society of America* 3 (1966): 56-59.

(66) Adrian Rose, "Music for the Dessus and Pardessus de Violes, Published in
France, ca. 1650-1770," *Journal of Viola da Gamba Society of America* 16
(1979): 40-46 and Adrian Rose, "The Solo Repertoire for Dessus and
Pardessus de Viole," *Chelys* 9 (1980): 14-22.

(67) Robert A. Green, "Charles Dollé's First Work for Pardessus de Viole,"
Journal of Viola da Gamba Society of America 18 (1981): 67-75; Robert A.
Green, "The Pardessus de viole and its Literature," *Early Music* 10 (1982):
301-308; Robert A. Green, "Recent Research and Conclusions Concerning the
Pardessus de Viole in Eighteenth-Century France," in *A Viola da Gamba
Miscellany*, ed. Johannes Boer and Guido van Oorschot (Utrecht: STIMU,
1994): 103-114; and Robert A. Green, "The Treble Viol in Seventeenth-
Century France and the Origins of the Pardessus de Viole," *Journal of Viola
da Gamba Society of America* 23 (1994): 64-71.

いてもいまだ少ないのが現状である。

4. 1980年代、過去に存在した楽器製作方法の再発見とその実践

4.1 「曲げて」ある表板

1980年代になると、ヴィオラ・ダ・ガンバの楽器研究は、より活発な様相を見せ始め、そして現存する楽器が、より詳細に検証・考察されていくようになる。そして1982年には、ブラウンによって例外的に優れた現代のヴィオラ・ダ・ガンバの製作家の一人と位置付けられた⁶⁸⁾、ディートリッヒ・ケスラーによる、それまでの楽器製作の概論および方法に大きな変動をもたらすことになった論文が発表される⁷⁰⁾。この決して長くはない論文

⁶⁸⁾ Tina Elizabeth Chancey, “Gender, Class, and Eighteenth-Century French Music: Barthelemy de Caix’s *Six Sonatas for Two Unaccompanied Pardessus de Viole*,” *Journal of Viola da Gamba Society of America* 33 (1996): 47-78; 34 (1997): 16-47 and Tina Elizabeth Chancey, “Gender, Class, and Eighteenth-Century French Music: Barthelemy de Caix’s ‘Six Sonatas for Two Unaccompanied Pardessus de Viole.’ An Essay, Edition, and Recording,” PhD. diss., The Union Institute, 1997.

⁶⁹⁾ 上記のほか、次の研究もある：Christiane Dubuquoy-Portois, “Le Pardessus de viole au XVIIIe siècle: un nouvel instrument de divertissement,” in *Instrumentistes et luthiers parisiens, XVIIe-XIXe siècles*, ed. Florence Gétreau (Paris: Délégation à l’Action Artistique de la Ville de Paris, 1988): 135-148; Myrna Herzog, “Is the *Quinton* a Viol? A Puzzle Unraveled,” *Early Music* 28 (2000): 8-31; Myrna Herzog, “Is the *Quinton* a Viol? A Puzzle Unraveled,” enlarged version, *Journal of Viola da Gamba Society of America* 40 (2003): 5-35; Hazelle Miloradovitch, “Eighteenth-Century Manuscript Transcriptions for Viols of Music by Corelli and Marais in the Bibliothèque Nationale, Paris: Sonatas and Pièces de Viole,” *Chelys* 12 (1983): 47-73; Terry Pratt, “The Dessus and Pardessus de Viole in France from the Sixteenth to the Eighteenth Centuries” (PhD. diss. Basel, 1977); and Richard Sutcliffe, “Re-Examining the Pardessus de Viole and its Literature,” *Journal of Viola da Gamba Society of America* 37 (2000): 5-30 and *Journal of Viola da Gamba Society of America* 38 (2001): 27-77.

⁷⁰⁾ Brown, p. 55.

⁷¹⁾ Dietrich M. Kessler, “Viol Construction in 17th-Century England: An

は、当時の楽器製作家たちに大きな影響を与え、そして彼らに、ヴィオラ・ダ・ガンバの製作過程について根本的な見直しを迫ることとなった。

ケスラーの論文のトピックは、17世紀のイギリスで造られたヴィオラ・ダ・ガンバの表板の製作過程についてである。弦楽器の表板は、楽器が持ち合わせている音質・音色を決定づけるもっとも重要なパーツ、あるいは少なくとももっとも重要なパーツの一つである。これがどのように作られているかで、それぞれの楽器が持つ音の性格が大きく変わってくる。ケスラーは、彼が修理することになった、1660年ごろ製作されたりチャード・ミアーズ（Richard Meares, d. c. 1722）によるバス・ガンバの表板を詳細に調査したところ、その製作方法が、ケスラーを含む当時のヴィオラ・ダ・ガンバ製作家の間ではまったく用いられていないものであることが判明した。ケスラーは、再発見した過去の製作方法を実践的に用いて、ミアーズによる楽器の精密な複製を造ることに成功した。そして論文では、その製作方法の紹介とそれについての考察の結果を記している。

当時のヴィオラ・ダ・ガンバ製作家は、表板を製作するにあたり、ヴァイオリン、チェロといったヴァイオリン族の楽器のそれを造るときに用いる方法を、すべてのヴィオラ・ダ・ガンバの製作に採択していた。その製作においてはまず、楔形をした板状の木材を、まるで本を開くような如く二分割し、これを互いの年輪の間隔がより密な部分（木の中心部）が中心軸となるように張り合わせ一枚の板とする。そして、これを表板となるよう平面的に大まかな成形を行った後、表板の断面が、縦方向にも横方向にもアーチ型になるよう、張り合わせた板を表および裏から薄く削いでいくことが行われる。ところがケスラーは、修理のためミアーズによるバス・ガンバの表板を本体から取り外したとき——これは表板を裏側から詳細に検証する機会が得られることを意味する——この表板の製作過程が、ヴァイオリンの表板の製作方法とは一線を画するものであることに気が付いた。

大きく異なっていた点は、ミアーズのバス・ガンバの表板が、ヴァイオリンのそのように二枚の板から成っているのではなく、7枚の板から構成されていたということと、そしてこれらの板すべてが、ヴァイオリンの製作過程で採られているような、削り出すことによって成形されているのではなく、ある程度の薄さしか持ち合わせていないそれぞれの板を、複雑に「曲げる」ことによって表板の形が作られていたという事実である。

ヴィオラ・ダ・ガンバの表板が削り出しではなく「曲げて」成形されていたということは、実はまったくの新しい情報ではなかった。ケスラーによれば、当時のヴィオラ・ダ・ガンバ製作者の間では、「曲げ」の技術が用いられている表板が、少なくとも何点かの過去の楽器に備えられていると推測されていた⁷²⁾。「曲げ」の表板の存在が考えられていたのには、ケスラーと同世代の楽器製作家たちが、過去の楽器の精密な複製を造ることに苦労していたという背景があったためである。彼らが、現存するヴィオラ・ダ・ガンバのコピーを製作しようとしたとき、ヴァイオリン製作に模した方法で成形した表板を用いて楽器を組み立てると、さまざまな問題が生じてしまうことがあった。この様子をケスラーは、次の文章で書き表している：

〔過去の楽器の正確な〕寸法を用いた現代の製作家が、弦の圧力により〔表板に〕ひどい歪みが生じる楽器、または受け入れることができない数のウルフ音を持つ楽器しか製作できない中、過去の楽器製作者が、どのようにしてそのような薄い表板を造ることができたのであろうか⁷³⁾？

⁷²⁾ Kessler, “Viol Construction,” p. 340.

⁷³⁾ “How, for instance, could old makers construct such thin fronts when modern makers using the same measurements produce instruments that distort terribly under the pressure of the strings or have an unacceptable number of wolf notes?” Kessler, “Viol Construction,” p. 340.

この疑問に対して当時のヴィオラ・ダ・ガンバ製作者は、過去の楽器のコピーを正確に製作するためには、適切な答えを導き出さなくてはならなかった。しかしながら、どうして過去の楽器には存在しない不具合が、それを模して楽器を製作すると現れてしまうのかという疑問に対しての確定的な解答は、ケスラーが再発見した、「曲げて」表板を成形するという製作工程を実践的に再現するまでは見出されることはなかった。

4.2 1980年代以前における「曲げ」の技術についての知識とケスラーの論文

ケスラー本人は、表板の「曲げ」の技術について1960年代の初頭に初めて耳にしたと証言している。しかしながら、1982年の論文発表時までは、「曲げて」成形された表板についての詳細な研究はそれまでに行われていなかったと述べている。詳細な研究は存在しなかったが、「曲げて」ある表板については、実はケスラーの論文が発表される以前にいくつかの論文・記事で言及されている。これらの中には、上ですでに取り上げた、ルネッサンス・ガンバについての論文が含まれる。興味深いのは、1978年号の『Early Music』誌上には「曲げ」の表板について述べられている論文が3つ掲載されていることである。例えば、ハーウッドとエドムンズの対談では、エドムンズによるルネッサンス・ガンバの研究の中でもっとも重要な発見の一つが、「曲げて」成形されている表板を持った楽器の存在を複数確認したということであり、その中でもっとも古いものは、16世紀中頃に造られた楽器であるということが記述されている⁽⁷⁴⁾。

ハダウェイも同様に、彼が検証したルネッサンス・ガンバには、「曲げ」の表板が使われているとしている。それだけでなく彼は、どのような理由で「曲げ」の表板が用いられるようになったかということの説明を、簡略にだが試みている。前年に発表されているウッドフィールドの研究⁽⁷⁵⁾

(74) “Reconstructing 16th-Century Venetian Viols,” pp. 520-521.

(75) Woodfield, “The Origin” and Woodfield, “The Early History” (1976/78). ち

で明らかになった、ヴィオラ・ダ・ガンバが複数の弦を同時に奏でるものから、弦のそれぞれを独立して演奏する楽器になっていったということ、楽器の構造の視点から捉え、新しいヴィオラ・ダ・ガンバの表板は、重音ではなく単音として奏でられることに主眼が置かれたため、発声をより明確にするために、薄くそしてアーチ型を持つようになっていったのではないかと推察している。そしてこれを実現するもっと適した工作手段が、表板を「曲げて」成形するというものであったと述べている⁽⁷⁶⁾。また、この論文の中でハダウェイは、複数のルネッサンス・ガンバの表板の比較を行っているが、表板が「曲げ」ではなく削り出しで成形されている楽器が、16世紀後半にヴェネチアなどで製作されたものの中に存在するということにも言及している。そしてこの表板の製作方法は、「曲げ」のそれと比較して「新しい」技術と見なされていたという見解を示している⁽⁷⁷⁾。

プリングルの論文においても、「曲げ」の表板への言及が行われている。プリングルは、現存する、ロンドンで16世紀末にジョン・ローズによって製作されたヴィオラ・ダ・ガンバの調査を行ったのだが、その中の、ローズによるヴィオラ・ダ・ガンバではもっとも古いと考えられている、ヴィクトリア&アルバート博物館のバス・ガンバについて述べている文章には、プリングルが「曲げ」の表板についての知識を十分に持っていたことが明確に表れている。彼はこの楽器の表板は、5枚の板から構成されていて、そのうち、中心に位置する一枚が「曲げて」成形されていて、他の外側の板は削り出しによるものと他者によって考えられていると述べている。中心の板が「曲げて」あるということの根拠になっているのが、ローズの楽器の表板の裏面の全体に見ることができる、「やけど傷」であるということも記している。この「やけど傷」についての一般的な解釈もプリングルは触れていて、「やけど傷」は表板を曲げる際、熱を持たせた鉄を用いる

なみにハダウェイは、ウッドフィールドの論文には言及していない。

(76) Hadaway, p. 531.

(77) Hadaway, pp. 533-535.

ときにできるものだと考えられているので、これが存在した場合、表板が「曲げて」成形されていると見なすことがあると述べている。しかし彼によれば、削り出しで成形されている外側の板にもこのような「やけど傷」が存在することから、この考え方はローズの楽器には該当しないとしていて、中心の板も「曲げ」ではなく削り出しによるものであると結論付けている。また彼は、「曲げ」の表板が使われていた最大の理由は、経済的なもの——表板の製作に必要な木片の体積は、「曲げ」の技術を用いる方が、削り出しの方法を採るよりもはるかに小さい——であるという見解も示している⁽⁷⁸⁾。プリングルの観察が正しいものであるかどうかはここで議論しないが、少なくとも、プリングルの文章からは、「曲げ」の表板が存在しているということが広く知られていて、彼自身も、そのような表板に価値を見出していないにしろ、それが使われていたということについては懷疑的ではないということが明らかである。また、表板が「曲げて」あるいは削り出しによって成形されているかを見極める判断材料の一つとして、表板の裏面に「やけど傷」が存在するかどうかということや、楽器によっては、「曲げ」と削り出しの両方の技術が用いられて表板が成形されていたという事実⁽⁷⁹⁾もすでに情報として存在していたということを、プリングルの言葉から容易に読み取ることができる。

1980年に発表されたエドムンズの論文にも、ヴィオラ・ダ・ガンバの表板についての興味深い記述を見ることができる。エドムンズの論文の内容はすでに1978年の彼とハーウッドとの対談記事の中である程度紹介されているが、ここでは当時確認されていた、現存する12のヴェネチアで造られたルネッサンス・ガンバのうち、6つについての調査報告が詳細になされている⁽⁸⁰⁾。エドムンズは、それらすべての楽器の表板について言及してお

(78) Pringle, pp. 506-507.

(79) ケスラーは、現存するイギリスで造られたヴィオラ・ダ・ガンバの表板の中には、3枚で構成されているものが多くあり、それらのうち、中心の板は「曲げて」あり、外側の二枚の板については、削り出してあるであろうと推測している。Kessler, "Viol Construction," p. 345.

り、それらがどのように造られているかということを記しているだけでなく、それらの構造上の変化に注目し、これについて独自の考え方を提示している。エドムンズはまず、調査した楽器の中でもっとも古いとされているフランチェスコ・リナロール (Francesco Linarol) のテナー・ガンバ⁸⁰⁾の表板が、「曲げて」成形されていることを述べている。他の楽器の表板についてはしかしながら、リナロールのそれとは異なっていることが判明したとしている。特に注目に値するのは、アントニオ・チチリアーノ (Antonio Ciciliano) によるバス・ガンバ⁸²⁾で、この表板は、「曲げ」と削り出しの両方の技術が使われて成形されているとエドムンズは報告している⁸³⁾。ここでは、プリングルが言及している、ローズの楽器で見られるような、「曲げて」ある板と削り出されて成形されている板が組み合わせてあるのではなく、表板を削いだ後、さらに「曲げる」ことで最終的なアーチ型を形成するという製作方法を指している。エドムンズは、この楽器より後の時代に作られたヴェネチアのヴィオラ・ダ・ガンバの表板が、削り出しの方法のみが用いられて成形されているということを踏まえて、削いでから「曲げる」という技術は、早い時期での、「曲げる」ことのみで表板を成形する技術と、後の時期における、削り出しの技術との中間的な製作方法だったのではないかと推測している。ちなみにこの考え方は、上に記したように、ハダウェイの論文の中にも見出すことができる。エドムンズはまた、「曲げ」と削り出しの両方の技術が用いられているチチリアーノによるバス・ガンバは大型であることにも注目し、当時でも少なかった品質の良い木材をより有効的に用いるために採ったのではないかという、両方の技術が採られている別の理由も挙げている⁸⁴⁾。

エドムンズ (およびハダウェイ) による、「曲げ」の技術は古い時代に

⁸⁰⁾ Edmunds, "Venetian Viols."

⁸¹⁾ A Tenor Viol by Francesco Linarol, Vienna, Kunsthistorisches Museum, C 71.

⁸²⁾ A Bass Viol by Antonio Ciciliano, Vienna, Kunsthistorisches Museum C 77.

⁸³⁾ Edmunds, "Venetian Viols," pp. 82-83.

⁸⁴⁾ Edmunds, "Venetian Viols," pp. 82-83 and p. 89.

属し、時代が新しくなると——ここでは17世紀を迎える頃を指す——ヴァイオリンの製作で用いられているような技術が一般的になったという見解は、16世紀におけるヴェネチアでの、もしくはそこに強く影響を受けていた場所における楽器製作の技術の変遷を考えると時のみに有効かもしれない。しかしながら、現存する楽器のサンプル数が極端に少なく、さらには、これらの楽器の制作年月を確定することが困難である現状においては、推測の範囲を超えて考察することは不可能なように思われる。また、ケスラーが示したように、「曲げ」の技術は17世紀のイギリスでは用いられているわけだが、ここでは、この表板の製作方法がすでに使い古され、過去の技術と見なされていたと考えることはできない。おそらくエドムンズには、ルネッサンス期の楽器のそれとは異なり、バロック期に製作されたヴィオラ・ダ・ガンバの表板はすべて削り出しによって成形されているという、ケスラーの論文が発表される前には一般的であったろう先入観があったのではなかろうか（下に述べるが、エドムンズはケスラーの論文により啓蒙されたことを後に示唆している）。そしてその先入観が、16世紀末までには削り出しの技術が「曲げ」のそれにとって代わったという結論を導く手助けをしたのではないであろうか⁸⁵⁾。いずれにせよここでは、エドムンズ

(85) ハダウェイは、17世紀のイギリスにおいてヴィオラもヴィオラ・ダ・ガンバの表板が「曲げて」成形されていたという知識を、1978年の論文の発表時にはすでに持っていた。しかしながらそれでも彼は、「曲げ」の技術は削り出しのそれよりも古いものであると記している。なぜならば彼は、イギリスにおいても、それより約一世紀前のヴェネチアでそうであったように、削り出しの製作方法が、「曲げ」のそれに代わって採られるようになったからだと考えているからである (Hadaway, p. 533)。またエドムンズも、1994年に発表された1991年の口頭発表の報告の中で、それまでに彼は、表板の「曲げ」の技術がイギリスで使われていたという事実を把握していたにもかかわらず、表板の製作技術の変化は時間の経過とともに現れたという考え方を変えていない。“Dietrich Kessler’s paper prompted a re-examination of many English viols,” Edmunds, “Venetian Viols Reconsidered,” p. 23. しかしながら、上で記したように、16世紀に製作されたヴェネチアのヴィオラ・ダ・ガンバのサンプル数が少ないということと、それらが製作された正確な年月を割り出せない今日では、技術の変

の見解が正しいかどうかということより、エドムンズの論文では、表板の「曲げ」の技術の存在が明確に書き記されているだけでなく、その歴史的位置づけまでもが考察されているという事実が重要である。なぜならばこれは、ヴィオラ・ダ・ガンバの表板が「曲げて」成形されていたという知識が、ハダウェイやブリングルの論文の中で見出すことができるように、1980年前後において、ヴィオラ・ダ・ガンバ製作者たちの間ですでに定着していたということを強く示しているからである。

上で述べてきたように、表板の「曲げ」の技術の存在は、ケスラーの論文が発表される前からかなり具体的に、特にルネッサンス・ガンバの表板の製作方法の一つとして知られていた。それにもかかわらず、ミアーズによるバス・ガンバの表板の調査と実験により、過去のヴィオラ・ダ・ガンバ製作家が持っていたある種の「企業秘密」を、推測の域を超えて解き明かしたケスラーの論文は、強い影響力を持つこととなった。例えば、表板の「曲げ」の技術について十分な知識を持っていたはずのエドムンズでさえ、「ケスラーの論文は、〔現存する過去に製作された〕イギリスのヴィオラ・ダ・ガンバの再調査を促した⁸⁶⁾。」と1994年に述べているくらいである（エドムンズは、この言葉から想像できるように、バロック期のヴィオラ・ダ・ガンバに表板の「曲げ」の技術が用いられているとはそれまで考えていなかったように思われる）。そのほかにおいても、ケスラーの論文についての記述はその後の文献において散見される。現存するヴィオラ・ダ・ガンバの中から重要と思われるものの多くを選出し、それらの写真を用いてこの楽器についての概要的な説明を行っているアドルフ・ハインリヒ・ケーニヒの著作においては、ケスラーの論文の内容および彼が検証したミアーズの楽器が、複数の写真が用いられて紹介されている⁸⁷⁾。また、

化が実際に時代の経過とともに起きたのかということを断定することはできないように思われる。

⁸⁶⁾ “Dietrich Kessler’s paper prompted a re-examination of many English viols.” Edmunds, “Venetian Viols Reconsidered,” p. 23.

⁸⁷⁾ Adolf Heinrich König, *Die Viola da gamba* (Frankfurt am Main: Bochinsky,

ティルマン・ムテジウスは、ケスラーの論文を補足するがごとく、自身が調査した多くの現存するヴィオラ・ダ・ガンバの中に、「曲げて」成形されている表板を持つ楽器が、イギリスのローズ、ミアーズ、ノーマンなどによるものだけでなく、ドイツのティールケ、さらにはオランダやフランスの製作家によるものも存在すると報告している⁸⁸⁾。また、ケスラーの論文の影響は、過去におけるヴァイオリン製作についての議論の中にも見出すことができる。エイサナス・ロロフによる1984年に発表された記事——その冒頭にケスラーの論文が言及されている——では、ストラディヴァリウスを含むクレモナの楽器製作家たちが、「曲げ」の技術を用いてヴァイオリンの表板を造っていた可能性が高いという考え方を提示している⁸⁹⁾。

ケスラーによる1982年の論文の影響力の強さは明白であり、これがきっかけとなって、現代におけるヴィオラ・ダ・ガンバ製作に新しい道が開かれていったのも事実である。例えば、上で引用したケスラーの文章が示しているように、当時の慣例的な製作方法である、削り出しの技法が用いら

1985), p. 39 and pp. 49-52.

⁸⁸⁾ Tilman Muthesius, "Gebogene Decken für Streichinstrumente," *Viola da gamba-Mitteilungen* 17 (1995): 4-5.

⁸⁹⁾ Athanas Lolov, "Bent Plates in Violin Construction," *The Galpin Society Journal* 37 (1984): 10-15. ロロフの推察についての結論は、現在においてもまだ出されていないように思われる。これには、現存するストラディヴァリウスのヴァイオリンを詳細に検証することが容易でないということと、「曲げ」のあるいは削り出しのどちらの技術が用いられて表板が成形されているかということを見極めることが、実はかなり困難なことであるということが背景に存在する。また、彼の提示した考え方があまり注目されることがなく、そのためにその後の議論が生まれてきていないということも事実である。その一方で、19世紀フランスの楽器工房のガン（Gand）によって、「曲げ」の技術を活用した3枚の板からなるヴァイオリンとチェロの表板の特許申請が行われている。そこでは、3枚の板のうちの外側の2枚は削り出されるが、中央の一枚は「曲げて」成形されるとしていて、このような製作方法を用いることで、音質が良くなるとしている（Muthesius, "Gebogene Decken," p. 5）。ここから少なくとも、ヴァイオリンと「曲げ」の表板の関係は、過去において存在したことをうかがうことができる。

れて造られた表板を持っている現代のヴィオラ・ダ・ガンバの中には、過去のプロトタイプに相反して、その表板が過去の楽器には見ることができないほど厚くなっていることがあった。これは、上に述べたように、特定の過去のヴィオラ・ダ・ガンバを複製するときに採られていた妥協的な処置の結果であったのだが、ケスラーの論文により、このような妥協は不必要となった。その一方で、ケスラーの論文は、このテーマの研究においては、実は最初の一步でしかなかった。例えばケスラーは、「曲げて」成形されている表板を持っているヴィオラ・ダ・ガンバは、イギリスでのみにおいて造られたと述べているが⁹⁰⁾、後にムテジウスが報告しているようにそれは⁹¹⁾、ルネッサンス期だけでなくバロックの時代においてでさえも、イギリスの外で見出すことができる。そしてこの事実は、ケスラーによる、1990年に発表された別の論文で詳細に報告されている。

第一部では、1970年代初めに発表されたアグレンの記事、そしてそれに対するラトリッジの論文に注目し、20世紀後期において、古楽器であるヴィオラ・ダ・ガンバが、楽器製作者、演奏家、音楽学学者などによってどのように捉えられていたのかということを検証した。さらには、過去の時代の楽器であるヴィオラ・ダ・ガンバが、1980年代までにどの程度まで現代の楽器製作者たちに理解されているのかということを観察した。

第二部では、1990年代以降、楽器製作者たちが得たヴィオラ・ダ・ガンバ製作に関する知識がどのようなものであったのかということ、まだどのような事柄が理解されていないかということを考察する。さらには、現代の古楽器製作者が持つべき態度・姿勢について、古楽器演奏の観点から検証していく。

⁹⁰⁾ Kessler, "Viol Construction," p. 345.

⁹¹⁾ Muthesius, "Geborgene Decken," p. 5.

参考文献

- Ågren, Carl Hugo. "The Sound of Viols." *Chelys* 4 (1972): 22-34.
- Ågren, Carl Hugo. "The Sweet Sound of the Viol." Correspondence. *Early Music* 8 (1980): 72-75.
- Brown, Howard Mayer. "Notes on the Viol in the 20th Century." *Early Music* 6 (1978): 47-56.
- Chancey, Tina Elizabeth. "Gender, Class, and Eighteenth-Century French Music: Barthelemy de Caix's *Six Sonatas for Two Unaccompanied Pardessus de Viole*." *Journal of the Viola da Gamba Society of America* 33 (1996): 47-78, *Journal of the Viola da Gamba Society of America* 34 (1997): 16-47.
- Chancey, Tina Elizabeth. "Gender, Class, and Eighteenth-Century French Music: Barthelemy de Caix's 'Six Sonatas for Two Unaccompanied Pardessus de Viole,' an Essay, Edition, and Recording." PhD. diss., The Union Institute, 1997.
- Dolmetsch, Cécile. "The Pardessus de Vile ou Chanterelle." *Journal of the Viola da Gamba Society of America* 3 (1966): 56-59.
- Dubuquoy-Portois, Christiane. "Le Pardessus de viole au XVIIIe siècle: un nouvel instrument de divertissement." In *Instrumentistes et luthiers parisiens, XVIIe-XIXe siècles*, ed. Florence Gétreau (Paris: Délégation à l'Action Artistique de la Ville de Paris, 1988), 135-148.
- Edmunds, Martin. "Venetian Viols of the Sixteenth Century," *The Galpin Society Journal* 33 (1980): 74-91.
- Edmunds, Martin. "Venetian Viols of the Sixteenth Century Reconsidered," in *A Viola da Gamba Miscellany: Proceedings of the International Viola da Gamba Symposium, Utrecht 1991*, ed. Johannes Boer and Guido van Oorschot (Utrecht: STIMU, 1994): 15-26.
- Green, Robert A. "Charles Dollé's First Work for Pardessus de Viole," *Journal of Viola da Gamba Society of America* 18 (1981): 67-75.
- Green, Robert A. "The Pardessus de viole and Its Literature." *Early Music* 10 (1982): 301-308.
- Green, Robert A. "Recent Research and Conclusions Concerning the Pardessus de Viole in Eighteenth-Century France." In *A Viola da Gamba Miscellany*, ed. Johannes Boer and Guido van Oorschot (Utrecht: STIMU, 1994): 103-114.
- Green, Robert A. "The Treble Viol in Seventeenth-Century France and the Origins of the Pardessus de Viole." *Journal of the Viola da Gamba Society of America* 23 (1986): 64-71.
- Hadaway, Robert. "Another Look at the Viol." *Early Music* 6 (1978): 530-539.
- Harwood, Ian. "An Introduction to Renaissance Viols." *Early Music* 2 (1974): 235-246.

- Hebbert, Benjamin. "A Catalogue of Surviving Instruments by, or Ascribed to, Barak Norman." *The Galpin Society Journal* 54 (2001): 285-329.
- Hellwig, Günther. *Johann Thielke: Ein Hamburger Lauten- und Violenmacher der Barockzeit*. Frankfurt am Main: Das Musikinstrument, 1980.
- Herzog, Myrna. "Is the Quinton a Viol? A Puzzle Unravelled." *Early Music* 28 (2000): 8-31.
- Herzog, Myrna. "Is the Quinton a Viol? A Puzzle Unraveled." Enlarged Vers. *Journal of the Viola da Gamba Society of America* 40 (2003): 5-35.
- Hill, Keith R. "The Dynamics of Viol Making." Correspondence *Early Music* 8 (1980): 77.
- Hutchins, Carleen M. "A 30-Year Experiment in the Acoustical and Musical Development of Violin-Family Instruments." *The Journal of the Acoustical Society of America* 92/2 (1992): 639-650.
- Hutchins, Carleen M. "A History of Violin Research." *The Journal of the Acoustical Society of America* 73/5 (1983): 1421-1440.
- Hutchins, Carleen M. "The Physics of Violins." *Scientific American* 212/5 (1962): 78-93.
- Hutchins, Carleen M. "A Study of the Cavity Resonances of a Violin and their Effects on its Tone and Playing Qualities." *The Journal of the Acoustical Society of America* 87/1 (1990): 392-397.
- Hutchins, Carleen M., Alvin S. Hopping, and Frederick A. Saunders. "Subharmonics and Plate Tap Tones in Violin Acoustics." *The Journal of the Acoustical Society of America* 32/11 (1960): 1443-1449.
- Karp, Cary. "Restoration, Conservation, Repair and Maintenance: Some Considerations on the Care of Musical Instruments." *Early Music* 7 (1979): 79-84.
- Kessler, Dietrich M. "Viol Construction in 17th-Century England: An Alternative Way of Making Fronts." *Early Music* 10 (1982): 340-345.
- König, Adolf Heinrich. *Die Viola da gamba*. Frankfurt am Main: Bochinsky, 1985.
- "A Letter from J. B. A. Forqueray." Tr. John Rutledge. *Journal of the Viola da Gamba Society of America* 13 (1976): 12-16.
- Lolov, Athanas. "Bent Plates in Violin Construction." *The Galpin Society Journal* 37 (1984): 10-15.
- MacCracken, Thomas G. "Italian Instruments in a List of Extant Viols Made Before 1900." In *The Italian Viola da Gamba: Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba, Magnano, Italy, 29 April-1 May 2000*, ed. Susan Orlando (Solignac: Ensemble Baroque de Limoges, 2002): 126-143.
- Miloradovitch, Hazelle. "Eighteenth-Century Manuscript Transcriptions for Viols

- of Music by Corelli and Marais in the Bibliothèque Nationale, Paris: Sonatas and Pièces de Viole." *Chelys* 12 (1983): 47-73.
- Morrow, Michael. "16th Century Ensemble Viol Music." *Early Music* 2 (1974): 160-163.
- Muthesius, Tilman. "Gebogene Decken für Streichinstrumente." *Viola da gamba-Mitteilungen* 17 (1995): 4-5.
- Otterstedt, Annette. *Die Gambe: Kulturgeschichte und praktischer Ratgeber*. Kassel: Bärenreiter, 1994.
- Otterstedt, Annette. *The Viol: History of an Instrument*. Tr. Hans Reiners. Kassel: Bärenreiter, 2002.
- Pallis, Marco. "The Rebirth of Early Music." *Early Music* 6 (1978): 41-45.
- Pratt, Terry. "The Dessus and Pardessus de Viole in France from the Sixteenth to the Eighteenth Centuries." Ph.D. diss. Basel, 1977.
- Pringle, John. "The Founder of English Viol-Making." *Early Music* 6 (1978): 501-511.
- Rutledge, John. "How did the Viola da Gamba Sound?" *Early Music* 7 (1979): 59-69.
- "Reconstructing 16th-Century Venetian Viols: Ian Harwood Talks to Martin Edmunds," *Early Music* 6 (1978): 519-525.
- Rose, Adrian. "Rudolph Dolmetsch (1906-1942): The First Modern Viola da Gamba Virtuoso." *Chelys* 21 (1992): 57-78.
- Rose, Adrian. "The Solo Repertoire for Dessus and Pardessus de Viole." *Chelys* 9 (1980): 14-22.
- Rutledge, John. "The Fretless Approach to Gamba Playing," *Journal of the Viola da Gamba Society of America* 28 (1991): 21-47.
- Rutledge, John. "How did the Viola da Gamba Sound?" *Early Music* 7 (1979): 59-69.
- Rutledge, John. "Hubert LeBlanc's Concept of Viol Sound." *Journal of the Viola da Gamba Society of America* 17 (1980): 28-37.
- Rutledge, John. "John Rutledge Replies." Correspondence. *Early Music* 8 (1980): 75-77.
- Rutledge, John. "Late 19th-Century Viol Revivals." *Early Music* 19 (1991): 409-418.
- Rutledge, John. "A Letter of J. B. A. Forqueray." *Journal of the Viola da Gamba Society of America* 13 (1976): 12-16.
- Rutledge, John. "Paul de Wit: Reviver of the Viols." *Journal of the Viola da Gamba Society of America* 23 (1986): 19-26.
- Rutledge, John. "The Sweet Sound of the Viol." Correspondence. *Early Music* 8 (1980): 75-77.
- Rutledge, John. "Towards a History of the Viol in the 19th Century." *Early Music* 12 (1984): 328-436.

- Sutcliffe, Richard. "Re-Examining the Pardessus de Viole and Its Literature Part I." *Journal of the Viola da Gamba Society of America* 37 (2000): 5-30.
- Sutcliffe, Richard. "Re-Examining the Pardessus de Viole and Its Literature Part II." *Journal of the Viola da Gamba Society of America* 38 (2001): 27-77.
- Tourin, Peter. *Viol List: A Comprehensive Catalogue of Historical Viole da Gamba in Public and Private Collections*. Duxbury, VT, 1979. (a privately printed-out booklet).
- Woodfield, Ian. *The Early History of the Viol*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.
- Woodfield, Ian. "The Early History of the Viol." *Proceedings of the Royal Musical Association* 103 (1976-1977): 141-157.
- Woodfield, Ian. "The Origins of the Viol." PhD. Diss., University of London, 1977.

Summary

The Viola da Gamba Today: Is It a Historical or a Modern Instrument? (Part I)

Akira ISHII

The viola da gamba was a popular musical instrument in Europe between the sixteenth and eighteenth centuries. There were numerous types and sizes of the instrument, all affectionately played and enjoyed particularly by non-professionals like the aristocrats and bourgeois. The popularity of the viols, however, sharply declined towards the eighteenth century, especially at the dawn of the French Revolution.

The revival of the viola da gamba became one of the essential elements in the Early Music movements of the early twentieth century. Many string instrument builders began attempting to manufacture viols, especially after the Second World War. By then, however, the tradition of the viola da gamba building had been entirely disappeared. The modern viola da gamba builders first imitated and adopted the technique used by the violin building. They eventually learned that the viol making is an entirely different matter from building violins or cellos. Today, various and numerous pieces of information on historical instrument making became available, and the viola da gamba builders of the twenty-first century finally began producing a true (truer) copy of the viols.

At the same time, however, the modern viol builders now face another problem. The builders of the historical instruments today need to re-evaluate the aim and purpose of the viol making. Should they keep searching the true essence of the viol making of the past, or should they regard the viola da gamba as an instrument of the modern times as well as an artistic output of modern instrument builders? To find an answer to this question, this article looks at the history of the modern viol making and compares the modern Early Music instrument building with the modern Early Musi performances.