慶應義塾大学学術情報リポジトリ
Keio Associated Repository of Academic resouces

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(2)
Sub Title	The viola da gamba today : is it a historical or a modern instrument? (part II)
Author	石井, 明(Ishii, Akira)
Publisher	慶應義塾大学日吉紀要刊行委員会
Publication year	2011
Jtitle	慶應義塾大学日吉紀要. 人文科学 (The Hiyoshi review of the humanities). No.26 (2011.) ,p.1- 56
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 making. They eventually learned that the viol building is an entirely different matter from constructing 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 Music performances.
Notes	
Genre	Departmental Bulletin Paper
URL	https://koara.lib.keio.ac.jp/xoonips/modules/xoonips/detail.php?koara_id=AN10065043-20110531-0001

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(2)

石　井　　明

Ein guter Instrumentenmacher ist ein Geschenk des Himmels
und darf nicht durch Kleinlichkeit verletzt werden.[(1)]
Annete Otterstedt

第一部[(2)]では，1970年代初めに発表されたカール＝ヒューゴ・アグレンの記事[(3)]，そしてそれに対するジョン・ラトリッジの論文[(4)]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始めたのかということを総括的に観察した。

第二部にあたる本稿では，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

---

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

(2)　石井明「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)」『慶應義塾大学日吉紀要人文科学』第25号（2010年）：225–270。

(3)　Carl Hugo Ãgren, “The Sound of Viols,” Chelys 4 (1972): 22–34および Carl Hugo Ãgren, “The Sweet Sound of the Viol,” Correspondence. Early Music 8 (1980): 72–75。

(4)　John Rutledge, “How did the Viola da Gamba Sound?” *Early Music* 7 (1979): 59–69。

とおよび，まだどのような事柄が理解されていないのかということを検証する。その上で，現代の古楽器製作者が持つべき態度・姿勢について，類似点を見出すことができる，現代における古楽器演奏の観点から考察していく。20世紀末までに，過去に製作されたヴィオラ・ダ・ガンバについての研究は恒常的に行われてきており，その結果，現代の楽器製作家たちは，過去の楽器により近い，もしくは過去の楽器の忠実な複製を作ることができるようになってきた。しかしながら現代の楽器製作家たちは，今後，過去の楽器が提供する客観的な事実――楽器の実測データや製作方法など――だけでなく，そこから見えてくる過去の楽器製作家たちの楽器および音楽へのアプローチなどのような客観的な要素を，どのように判断し，そしてそれをどのように楽器製作の過程に取り入れていくのかということを，これまで以上に考える必要が出てきていることが明らかとなった。そしてこの，過去の事実を理解し現代において表現していくというプロセスは，現代の古楽演奏家たちが求められている事柄そのものであり，それは，彼らの活動がそうであるように，古楽器製作も現代的な芸術活動であると捉えることができる。

1．1990年代，視野の広がり，現存する楽器の再評価

1.1　フランスにおける「曲げ」の表板――ミシェル・コリション

ディートリヒ・ケスラーは，パリで工房を持っていたミシェル・コリションによって，1691年に製作されたバス・ガンバについての詳細な報告を1990年に発表している[(5)]。そしてこの記事により，それまで知られていなかった，あるいは推測の域を超えることのなかった，ヴィオラ・ダ・ガンバの製作方法・概念についての新しい知識が広まることになった。ケスラーによる記事は，彼のところに修理のために持ち込まれた楽器を検証・考察した結果を報告したものであるが，そこには，1982年の論文で書かれて

(5)　Dietrich M. Kessler, “A Seven-String Bass Viol by Michel Colichon,” *Chelys* 19 (1990): 55–62.

いた内容が別の観点から確認されただけでなく，それ以前ではあまり注目されてこなかった，過去の楽器製作家と彼による楽器の再評価に結びついた。そしてその結果，ヴィオラ・ダ・ガンバにとってもっとも重要な時代と場所の一つである，17世紀後期のフランスにおける音楽を，新たなそしてより深い側面から考察することが可能となった。まず，コリションの楽器を理解することで，当時の作曲家・演奏家がどのような音を求め，そしてそれを用いてどのように音楽を理解，または創り上げていたのかということを，楽器の観点から考えることがより容易となった。また，フランスにおける楽器としてのヴィオラ・ダ・ガンバの起源を，イギリスで製作されていた楽器との関係を見直すことで，より具体的に探求できるようにもなった(6)。ちなみに，ケスラーが調査を行ったコリションによる楽器については，当時ケスラーの下で働いていて，ケスラーとともに楽器の詳細な検証を行った，フランス出身でイギリス在住の楽器製作家であるマルク・スーベイランによっても，ケスラーの記事の発表された数年後に補足的な情報が添えられる形で語られている(7)。

上で述べたように，1982年のケスラーの論文では，「曲げて」形成されている表板は，ヴィオラ・ダ・ガンバの製作においてはイギリス以外では用いられていなかったという記述を見ることができる。そしてこの考え方は――バロック期以降の楽器のみを考慮した場合に限るが――その後も長い間，否定されなかったことが，1996年のスーベイランの言葉で確認できる(8)。また，1994年に出版された，エドムンズによる1991年の口頭発表の

(6)　イギリスのヴィオラ・ダ・ガンバのフランスへの影響については，例えばケスラーの記事の発表の後になる1994年のオターステッドの著書にも見ることができる。オターステッドは，イギリスのヴィオラ・ダ・ガンバがフランスへ輸出され，そして6弦から7弦の楽器へ改造されたと述べている。Otterstedt, p. 151.

(7)　マーク・デーリーによる記事において，コリションの楽器について語るスーベイラン（Marc Soubeyran）の言葉が記載，報告されている。Mark Daly, “Viol Detective,” *Strad* 107/1270 (Feb. 1996): 124–129.

(8)　Daly, p. 126.

報告書においても，イギリスの外で表板の「曲げ」の技術は使われていなかったと記されている[9]。しかしながらケスラーは，コリションの楽器を検証した結果，この1691年に造られた楽器の表板も，一つの板から取り出した数枚の板を張り合わせ，「曲げる」ことで成形されていることを確認した。これによって，表板の「曲げ」の技術が，リチャード・ミアーズ（Richard Meares, d. c. 1722）の楽器が造られた時期より30年ほど遅い時期にフランスで，つまりイギリス国外で使われていたことが判明した。これは，「曲げる」ことで成形するヴィオラ・ダ・ガンバの表板の製作技術の発達が，隔離された地域でのユニークな現象ではなかったことを意味する。それどころか，ラトリッジがアグレンの記事に対する論文の中で引用している，1767年にフォルクレがプロシアのフリードリヒ・ヴィルヘルム王子に宛てた手紙[10]の中に見ることができるように，18世紀後期においてもまだ，17世紀末または18世紀初めにイギリスで造られたヴィオラ・ダ・ガンバの評判がフランスで高かったことを考えれば，イギリスで用いられていた製作技術は，イギリスの外で模倣されるほど影響力を持っていたことが示される結果となった。ちなみにスーベイランは，コリションの次世代に属し，1700年から1740年までパリで弦楽器を製作していたクロード・ピエレによるヴィオラ・ダ・ガンバにも「曲げて」成形された表板が備えてあると報告している[11]。

ケスラーは，1982年論文あるいは1990年の記事のどちらにおいても，「曲

---

(9) 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), p. 24。エドムンズはさらに，イギリスでの表板の「曲げ」の技術は，職業上の秘密としてイギリスで守られていたのではないかとまで推察している。

(10) Rutledge, “How did,” p. 61.

(11) Daly, p. 126. ちなみにケスラーは，2007年３月に亡くなっているが，彼の遺産には，このピエレ（Claude Pierray）の楽器と，1691年のコリションのバス・ガンバが含まれていた。

げて」成形されている表板のメリットについては直接的には言及していない。しかしながら，「曲げ」の表板についてケスラーと考え方をおそらく共有していたスーベイランは，これの長所をより明確に語っている。彼によれば，「曲げて」ある表板は，強度が高く，それがゆえに薄くすることができるとし，さらには，「『曲げ』の表板を持ったヴィオラ・ダ・ガンバは，極度に反応が良く〔つまり音が早くまたは軽く発音され〕，かつ遠くまで音が届く[12]」と述べている。これらの事柄はちなみに，ルネッサンス期の楽器の表板について言及されている複数の論文の中でも示唆されている[13]。もっともケスラーは，1990年の論文の最後に，表板の効果としてではないが，楽器全体の総合評価の一環として，コリションの楽器は，「すべての音域において，豊かで満ちた音質を持っており，弓によるもっとも軽い動きにも反応する[14]」と記していて，これには，表板の構造が大きく貢献しているとケスラーが考えているのは疑いがないところであろう。

1691年製作のコリションによるバス・ガンバの表板がどのくらい薄いのかについては，ケスラーが論文の中で具体的な測定値を紹介しているので，容易に把握することができる。ケスラーは，表板の厚さの平均値は2.6ミリ未満であり，もっとも薄い箇所は1.7ミリしかなく，もっとも厚い場所では3.4ミリあると記している。ちなみにこれら最小値と最大値は，表板全体のわずかな部分のみでしか見出すことができないとケスラーは述べている[15]。総括的に見ればコリションの楽器の表板は，ケスラーが書いているように「とても薄い[16]」ものである。長さが約70センチある表板の薄さの平均値が2.6ミリ未満というこの数字は，このコリションによる楽器が，

---

(12) “Viols with a bent front have an extremely quick response in sound and excellent carrying power.” Daly, p. 129.

(13) 石井 , pp. 258-263参照。

(14) “It [the 1691 viol by Colichon] has a rich and full sound in all registers and responds to the lightest touch of the bow.” Kessler, “Colichon,” p. 59.

(15) Kessler, “Colichon,” pp. 58-59.

(16) “The whole of the front is very thin. . .” Kessler, “Colichon,” p. 58.

いかに薄くそして軽くできているということを示している。また，この薄さを実現するためにコリションは，興味深いことに，表板を成形した後，最終的な調整を行うためのヤスリがけや削り出しをまったく施さなかったようで，ケスラーは，表板の厚さの調節の痕跡を見ることはできないと報告している[17]。ちなみにこの楽器の裏板の厚さは，ふちのほとんどの部分が3.2ミリであり，他の部分の大半は3.5ミリである。もっとも厚い部分はC字孔の真下の周辺部で，厚さは4ミリである[18]。

コリションによるヴィオラ・ダ・ガンバに見られる，これまで知られてこなかった製作技術の一つは，ネックと本体の接続方法にあった。ケスラーの元に持ち込まれた1691年製の楽器は，その状態が製作当時の状態をかなり保っていたのだが，ネックはオリジナルではなく，1920年代にドルメッチの工房で取り替えられたものが付いていた。このネックについてケスラーは，サイズがジュネーブで保存されている1693年製のコリションによるバス・ガンバ[19]のネックのそれと同じではあるが，使われている材料，糸倉の形状などが，本来の姿とは大きく異なっているであろうと判断し，新たにネックを製作，取り付けることにした[20]。新しいネックの装着のため，古いそれを取り外したときケスラーは，楽器本体との接続部分はオリジナルであることを確認したのだが，その際，ネックの取り付けられ方が，1990年当時の，ネックを本体に接続するのに通常に採られていた製作方法とは大きく異なっていることを発見した。現代のヴィオラ・ダ・ガンバ製作においてのネックの本体への取り付けは，モダン・ヴァイオリンの製作方法に模したものが主流で，本体にネック接続用の木片ブロックを取り付け，そこに表板を本体に取り付けた後，ネックを装着するというものであった。しかしながら，コリションの楽器では，ネックそのものが楽器本体

---

(17) Kessler, “Colichon,” p. 59.

(18) Kessler, “Colichon,” p. 56.

(19) Michel Colichon, 7-String Bass Viol, 1693, Genève, Les Musées d'art et d'histoire, La collection d'instruments anciens de musique.

(20) Kessler, “Colichon,” p. 57.

の中へ入り込むような形で裏板に直接接続してあった。このような製作方法は，ケスラーによれば，ドイツのザクセン地方，イギリスのオックスフォード，フランスのミルクール，オランダのアムステルダムなどで造られた，古いヴァイオリンやチェロに見出すことができる。そしてさらにケスラーは，このようなネックの接続方法は，ニコラ・ベルトランやヤコプ・シュタイナー[21]によって，ヴィオラ・ダ・ガンバの製作のために採られていたであろうと述べている[22]。ちなみに，このようなネックの接続方法がもたらす，楽器の音質への影響についての，ケスラーによる具体的な記述を彼の論文の中に見出すことはできない。しかしながらスーベイランは，コリションが採ったネックの接続方法は，独立した接続ブロックを用いてそこにネックを装着する手段と比較すれば，はるかに少ない時間で楽器を製作することができるとしている。彼は，コリションの方法では一時間でネックを装着できるが，他の手段では，約４時間かかると具体的な数字を用いて証言している[23]。

表板に関連して新たな発見があったのは，バスバーのサイズとその装着位置についてである。1691年製のコリションのヴィオラ・ダ・ガンバに備えられていたバスバーは，幸運なことにオリジナルのものであった。そしてその形状は，他の楽器に見られるようなものとは大きく異なっていた。コリションの楽器に見ることができるそれは，長さが56.2センチと，かなり長めのものであった。その一方で，バスバーの幅は6.5ミリしかなかったのだが，高さはやや大きめで２センチあった[24]。これらの数字は，コリションの独創性が反映されているものであるが，さらに興味深いのは，このバスバーが取り付けられていた位置にあった。ケスラーによれば，５枚

---

(21)　Nicolas Bertrand (c. 1687–1725)，Jacob Stainer (1621–1683)。

(22)　Kessler, “Colichon,” p. 57. ちなみにケスラーは，イギリスではこのようなネックを直接，楽器本体に接続する製作方法は採られていなかったとも述べている。

(23)　Daly, p. 129.

(24)　Kessler, “Colichon,” p. 58.

の板で形成される表板に備えてあるバスバーは，板の継ぎ目の一つに沿ってそれを覆うように接着してあるのが通常のデザインなのだが，コリションの楽器のバスバーは，その上部が表板（裏面）のほぼ中央の位置にあり，それが駒の下の部分辺りで表板の継ぎ目部分を交差し，下部はその交差した板の幅の約三分の一のところで終わっているという，つまり斜めに装着されていた[25]。このようなバスバーの装着位置は，この1691年製の楽器のみに見られるものではなく，下で述べるように，コリションによる他の現存するヴィオラ・ダ・ガンバにも共通している事柄であるが，ケスラーは少なくとも，パリに保存されている1683年製のバス・ガンバ[26]および製作年が不明である，ニュルンベルクに現存するパルドゥスュ[27]の図面から，バスバーが1691年製の楽器と同様な位置に付けられていることを確認したと述べている。なおケスラーは，このバスバーの形状と位置が，コリションのヴィオラ・ダ・ガンバの音質に具体的にどのような影響を持っているかということについては，まったく記していない。また，スーベイランも同様に，コリションの独特のバスバーの位置と楽器が持つ音質の特色については残念ながら何も語っていない。

ケスラーは，コリションのバス・ガンバの駒の位置について，この楽器の製作者が表板のどの部分に駒を装着することを考えていたのかということについて言及している。駒の装着位置は，駒そのもの形状とともに，弦楽器の音質を決定付ける重要な要素の一つである。しかしながら，オリジナルの駒が，楽器とともに現在まで保存されているというケースは，ヴィオラ・ダ・ガンバ用のものとしてはほとんど見当たらず，例え駒が残っている場合でも，それが，楽器製作者が望んでいた場所に今でも正確に装着されているということは，まったく想定することができない。これはもち

---

(25) Kessler, “Colichon,” p. 58.

(26) Michel Colichon, 7-String Bass Viol, 1683, Paris, Musée de la musique, Cité de la musique, *E.980.2.667*.

(27) Michel Colichon, 6-String Pardessus de Viole, n.d., Nuremberg, Germanisches National Museum, *MIR782*.

ろん，駒が表板に接着されることがないからであるが，それでも，駒がある程度の期間装着されていた場所には，表板に何らかの「跡」を残すので，過去においてどの位置に駒が置かれていたかを把握することは不可能なことではない。1691年製のコリションのバス・ガンバの表板にケスラーは，数箇所の，駒の位置を表す「跡」が存在するとし，それらの中でもっとも離れている２つは，互いまでの距離が少なくとも６センチはあると記している[28]。この状況は，これら「跡」から，コリションが求めていた最適の駒の位置を割り出すことは困難であるということを表している。その一方でケスラーは，中央の表板上に，C 字孔の上から約三分の二の高さのところに，何らかの印である穴と，そこを通過する鉛筆で書かれた線が残っていることを発見する。この鉛筆でのマークが，ニスの塗装前に記されたと思われるためケスラーは，これが，コリションが求めた駒の位置を示しているという判断を下す。結果，このバス・ガンバの弦長は，ほぼ72センチになったと記している[29]。ただしケスラーは，駒の形状については何も述べていない。また，魂柱の設置位置についても，確かなことは判明しなかったとしている[30]。

楽器の音質とは関係していないが，ケスラーの記事の中で報告されている事柄の中でさらに興味深いのは，熱された鉄のコテによってできる「やけど傷」を，1691年製のコリションによるバス・ガンバの，「曲げ」の技術が使われていない裏板の内側の大半部分に見ることができるという点である[31]。このような「やけど傷」は，表板を熱した鉄のコテを用いて「曲げる」ときに発生するものであると考えられることが多い。しかしジョン・プリングルは，ジョンローズによるヴィオラ・ダ・ガンバの表板の，削り出されて成形されている部分に「やけど傷」が多数あることから，

---

(28) Kessler, “Colichon,” p. 56.
(29) Kessler, “Colichon,” p. 56.
(30) Kessler, “Colichon,” p. 58.
(31) Kessler, “Colichon,” p. 57.

「やけど傷」は，表板が「曲げて」成形されているという証拠にはならないという考え方を提示したことは第一部で述べた[32]。コリションによるヴィオラ・ダ・ガンバの裏板は平面であり，それは当然ながら「曲げ」られていない。それでも「やけど傷」がそこに存在するということは，「やけど傷」が，「曲げ」の技術が用いられているということを必ずしも示しているわけではないということを明確に表している。ではなぜ「やけど傷」がそこにあるのかという疑問が出てくるわけだが，これに対しての答えとしてケスラーは，実用的な理由を推察している。裏板には，魂柱を支える板が装着されていて，この板には「やけど傷」を見ることができない。そしてこの板は，ひどい虫食いの被害にあっている。その反面，「やけど傷」が見られる裏板には，虫食いの被害はまったく見られないとケスラーは述べている[33]。つまり，ケスラーの考え方は，熱された鉄コテによってできる「やけど傷」は，防虫の役割を持っていたのではないかというものである。

ケスラーは，コリションによる1691年製のバス・ガンバの楽器としての品質を語ることで記事の本文を締めくくっている。ケスラーによれば，修復したコリションによるヴィオラ・ダ・ガンバは，高度な技術を持った楽器職人によって造られたものであるとしていて，彼の言葉には，それまであまり注目されてこなかった楽器製作家と，その彼による楽器の再評価が今後は必要であるということが示唆されている。

1.2　コリションの楽器についてのより深い理解

ケスラーによるコリションのバス・ガンバについての記事は，1691年製の楽器一つに焦点を当てたものであり，これを執筆した際ケスラーは，同じ製作家による他の現存する楽器については，それらのうち二つについて

---

(32)　John Pringle, “The Founder of English Viol-Making,” *Early Music* 6 (1978), pp. 506–507. 石井 , pp. 259–260参照。

(33)　Kessler, “Colichon,” pp. 57–58.

のみ図面で確認を行っているだけである。その他のヴィオラ・ダ・ガンバについてケスラーは，その存在については言及しているが，調査そのものは行っていない。ヴィオラ・ダ・ガンバ製作者としてのコリションの再評価のためには，当然ながら，現在までに残されてきている彼による楽器のすべてについての詳細な検証が必要となってくる。これを行い論文にまとめたのが，ドイツの楽器製作者であるティルマン・ムテジウスである。ムテジウスは，ケスラーの記事では現存するコリションによるヴィオラ・ダ・ガンバの数が７つとされていたところを，さらにトレブル・ガンバ一つを加えた計８つの楽器，すなわち，コリションによる，６つのバス・ガンバ，そしてパルドゥスュとトレブル・ガンバそれぞれ一つずつについての詳細な調査を行い，1997年に論文にまとめ発表した[34]。

製作年代が示されているコリションによるヴィオラ・ダ・ガンバは，1683年から1693年までという，わずかに10年の間に製作された楽器しか現存していない。製作年代が示されていない楽器は一つのみで，それはニュルンベルクのパルドゥスュである。ムテジウスは，そのパルドゥスュの明確な製造年月の記載を避けながらも，現存する８つの楽器を年代順に並べ，それぞれについての詳細なデータを表の形で報告している[35]。

詳細な検証の結果ムテジウスは，バス・ガンバ６つを大きく二つのグル

---

(34)　Tilman Muthesius, “Michel Collichon, premier facteur da violes à sept cordes?” in *Aspects de la vie musicale au XVIIe siècle*, vol. 2, *Musique, images, instruments* (Paris: Klincksieck, 1997): 40–52. またムテジウスは，この記事をある程度短縮し，ドイツ語に書き直したものも発表している。Muthesius, “Michel Colichon,” *Viola da gamba-Mitteilungen* 28 (1997): 4–6. なお，これら二つのタイトルの中で，コリションの綴りが異なるのは，現存するコリションの楽器に残されているラベルには，”Collichon” と “Colichon” のどちらもが使われていることに由来する。前者は，パリで保存されている楽器に，後者はその他のものに見ることができる。一般的には後者が用いられることが多いが，フランス語の記事はパリで出版されたということもあって，そこで保存されている楽器で使われている前者をムテジウスはあえて使用したと思われる。その反面ドイツ語版では，一般的な綴りが用いられている。

(35)　Muthesius, “Michel Collichon, premier facteur,” pp. 51–52.

ープに分けることができることを明らかにした。一つのグループに属する楽器は，本体の長さが約67センチで，他方のものは，それが約70センチである。この最初のグループに属するやや小さめのバス・ガンバは，楽器のサイズに関するさまざまな測定値から，同一の規格で製作されているとムテジウスは記している[36]。これらのバス・ガンバは，ラベルにその製作年が記載されていて，それぞれ1683年，1687年，そして1688年に造られたことが明確である。ちなみに，ケスラーが検証したバス・ガンバは，第二のグループに属する，少し大きめの楽器である。現存するコリションによるバス・ガンバのみからは，本体の長さが67センチの楽器は，1680年代に，そして70センチの楽器が1690年代に製作されたということを推察することができる。しかしながら，ムテジウスの記事には，コリションが時代の経過とともに楽器のサイズを大きくしたというような推論を展開するまでには至っていない。これは，現存する楽器のサンプル数が少ないということと，現在ではまだ，楽器製作家としてのコリションに関する情報があまりにも少ないためではないかと思われる。

第一のグループに属するバス・ガンバと，第二のグループに属するそれとの間には，サイズだけでなく他に明確な違いが存在する。そしてこの両者に違いを生んでいる，小さめの楽器のみに見られる要素は，コリションによる1680年代のヴィオラ・ダ・ガンバの大きな特徴の一つになっている。現在までに残っているコリションのバス・ガンバ６つは，大きさを除いては類似した構造を持っている。例えば表板は，５枚の板から構成され，それらは削り出しによってではなく「曲げ」られて成形されている。裏板に関しては，第一のグループのものが一枚から成っているのに対し，第二のグループのそれは二枚の板で作られているが，この差異は，楽器の音質に違いを生むものであるとは言いがたい。

二つのグループ間に見られる最大の違いは，楽器に使われている材質に

---

(36) Muthesius, “Michel Collichon, premier facteur,” pp. 41-42.

ある。第二のグループ，つまり少し大きめのバス・ガンバで用いられている木材が，弦楽器の材料としては典型的なものが大半であるのに対して，第一のグループの，少し小さめの楽器で使用されているのは，当時としてはあまり例のない材料が用いられている。第二グループのバス・ガンバの表板には，スプルース，裏板と側板には，チェリー，胡桃，サービスウッドなど，当時弦楽器に広く使用されていた木材が使用されている。この中で胡桃だけは，決して多くの楽器に見ることができる材料ではないが，それでもまったく例がないわけではない。これと比較して第一グループに属する，小さめのバス・ガンバには，表板，裏板，側板のすべてに，西インド諸島原産のマホガニー[37]が用いられている。ちなみに西インド諸島原産のマホガニーは，ヨーロッパで自生する植物ではなく，その木材の入手手段は，当然ながら輸入であった。そして17世紀の視点でこれを見れば，いかにマホガニーが貴重な木材であったかということは容易に理解できる。ちなみにマホガニーは，今日においてもアコースティック・ギターの材料として用いられることが多いが，中南米のマホガニーは，ワシントン条約の付属書IIへ記載さるなど，コリションの時代だけでなく，現在においても入手が困難な木材である[38]。

現存するコリションによるヴィオラ・ダ・ガンバの中では，楽器本体全体にマホガニーが使われているのは，小さめの，第一グループに属するバス・ガンバ３つのみである。他の楽器については，1689年製のバス・ガンバの裏板に使われているのみで，これ以降に造られたコリションの楽器に

---

(37)　*Swietenia mahagoni*. 木材の確認は，パリで保存されている，1683年製のバス・ガンバを用いて，パリ植物園植物生態学研究所（Laboratoire de Biologie végétale du Muséum d'histoire）が1993年に行っている。Muthesius, "Michel Collichon, premier facteur," p. 44.

(38)　今日では，中南米のマホガニーの代用材として，アフリカ産，アジア産などのマホガニーがある。しかしながら後者は，ラワン材の一種であり，類似しているがマホガニーではない。その反面，比較的容易にかつ安価で入手できるという利点はある。

は，マホガニーを見出すことはできない。つまりこれは，コリションが，現存する楽器からのみ判断することになるが，1690年代にはまったくマホガニーを用いていないことを示す。なぜ1690年代の楽器にコリションが，マホガニーを用いていないのかの理由は明らかではない。また，ムテジウスもこのことについての言及を論文の中では避けている。考えられる理由としては，マホガニーの手持ちの在庫が底を付き，そして新たに入手することができなくなってしまったということも考えられる。または，マホガニーを使用した楽器の音質をコリションが好まなくなったとも推測できる。また，1689年以降に造られたコリションによるバス・ガンバは，サイズが少し大きいということを考慮に入れると，コリションが，このサイズの楽器には，マホガニーは不適合であると判断したという可能性もあるように思われる。ただし，バス・ガンバよりはるかに小さい，トレブル・ガンバとパルドゥスュにおいては，コリションはマホガニーをまったく使用していないので，サイズと木材の間には，密な関係が存在しないことも考えられる。

ケスラーの報告の中で，彼が検証した1691年製のバス・ガンバの大きな特徴の一つが，「曲げ」の技術が採られているがために，表板がかなり薄く作られているということはすでに述べた。これは，1691年製のバス・ガンバ同様，表板にスプルースが使われているコリションによる他の楽器にも共通している事柄である。しかしながら，マホガニーが用いられている表板の厚さは，多少ながらも厚くなっている。ムテジウスは，マホガニーの表板の厚さについては，現存する３つの楽器のうち二つを測定し報告しているが，いずれも，スプルースの表板と比較して0.5ミリから１ミリほど厚くなっている[39]。この差異はおそらく，材質の違いに由来するものだと思われるが，このことについてムテジウスは特に何も触れていない。

コリションによる少し小さめのバス・ガンバすべてに，マホガニーが本

(39) Muthesius, “Michel Collichon, premier facteur,” p. 51.

体全体に使われているということと，それの表板が多少ながら厚めの５枚の板から成り，そこには「曲げ」の技術が用いられているということは，これらの楽器のもっとも特出した要素であることは疑いのないところである。しかしながら，これら要素が楽器の音質にどのような影響を与えるのかということや，例えば同じ製作家による，他の材質が使われている楽器と比較して，どのように「音」が異なるのかということは，コリションによるヴィオラ・ダ・ガンバの考察を行う上では不可欠なように思われるが，このことについてはムテジウスの論文の中では言及されていない。音質の違いを適切に判断するには，ある程度ながら科学的なデータの集積を行わない限り，主観的になる可能性があることは明らかである。このような検証は，ムテジウスの論文の主旨を超えるものであり，材質と音質の関係については今後の研究が期待される。

ムテジウスは，コリションのヴィオラ・ダ・ガンバについてさらに二点，これまで言及されてこなかった特徴を挙げている[40]。一つ目は，糸倉と指板の境目の部分において，両者の幅が異なるという点である。コリションは，意図的に糸倉の根元の部分の幅を指板の上端部のそれより大きく取っている。これは，同年代のイギリスの楽器などには見られない工夫で，これによりそれぞれの弦が，特に両端の弦が糸枕上に無理なく設置されることとなる。ヴァイオリンに見られるような，糸倉と指板の幅が同一というような形状を持つヴィオラ・ダ・ガンバの場合，弦のいくつかは，糸枕から糸巻きに向かって内側に，つまり楽器の左右の中心線方向に鋭角を持つような形で取り付けられるようになることが通常である[41]。これは，糸枕に弦が，微々たるものではあるかもしれないが不要な圧力を伴って置かれることになる。これに対してコリションの楽器で採られているデザインが

(40)　Muthesius, “Michel Collichon, premier facteur,” p. 43.

(41)　ヴァイオリンの場合はしかしながら，指板の上端部と下端部の幅が大きく異なるため，すべての弦は，楽器の左右の中心線に向かってややするどい鋭角を持って張られる。このため，糸倉の根元と指板上端部の幅が同一であっても，不自然な形で弦が糸枕の上に置かれることはない。

用いられているケースでは，両端の弦の調弦が容易になるだけでなく，楽器の音質にもわずかながらの改善を見ることができる可能性があるかと思われる。

ムテジウスが指摘する，コリションの楽器に見出せる，これまで言及されてこなかった特徴の二つ目は，ネックの開始部分に見ることができる。ネックは指板で覆われているわけだが，楽器本体の上端部においては，ネックが表板に割り込んでこないので指板は中空に浮き，この部分においてはネックによる直接のサポートを受けない。このため指板のこの部分と楽器本体と間にはある程度のスペースが存在することとなる。これは，ネックが楽器本体よりかなり高い位置に設置されているためでもある。ネックの開始部はしたがって，楽器を横から眺めると一種の柱のようにも見える。コリションは，この「柱」の部分の両端部に斜角面を持たせている。この部分には，ヴィオラ・ダ・ガンバを持ち上げたり運んだりするときに指が添えられることが多いのだが，ここに斜角面があると，持ち運びが容易となる。このような工夫は，楽器の音質とは無関係であるが，楽器製作に対するコリションの姿勢を伺うことができる。コリションは，楽器に華美な装飾を施さなかったが，その反面，ケスラーが強い印象を抱いたように，細部までに気を配ることができる一流の楽器職人であったことは疑いない。そして，ムテジウスが言及している，ほとんど楽器の音質に影響を与えることのないような上に記した二つの特徴でさえ，これを強く支えているように思われる。

ムテジウスは，2002年にパリ楽器博物館に依頼され，そこに保存されている1683年製のコリションによるバス・ガンバの精密な複製を製作し納めている[42]。このプロジェクトは，ムテジウスが，現存するコリションによるヴィオラ・ダ・ガンバのすべてを詳細に研究したということもあるが，

---

(42) Muthesius, A Copy of 7-String Bass Viol by Michel Colichon (1683, Paris, Musée de la musique, Cité de la musique, *E.980.2.667*), Paris, Musée de la musique, Cité de la musique, n. n.

彼がもともと優れた楽器製作家であるということにも由来している。パリ楽器博物館に現存するオリジナルは，表板およびネックが楽器本体から離された状態で保存，展示されていて，演奏可能の状態にない。また，表板に大きな損傷が見られるが，修復の予定はない模様である。ムテジウスによるコピーは，彼自身がコリションによる現存の楽器を詳細に研究したということもあり，1683年製のバス・ガンバが持っていたと思われる「音」を，かなりのレベルまで再現することができる楽器と考えることができるであろう。少なくとも，このような判断が，複製の製作を依頼したパリ楽器博物館によってなされたということは明らかである。

2．楽器本体以外の研究

2.1　駒

ケスラーおよびムテジウス，あるいはロバート・ハダウェイやマーティン・エドムンズの研究[43]は，楽器としてのヴィオラ・ダ・ガンバについて多くの新しい発見をもたらした。これらにより，バロックの時代に，あるいはルネッサンスの時代に造られた楽器が，どのような構造を持っていたのかということについての正確な理解を得られるようになってきた。その反面，これらの研究は，楽器本体に焦点を当てたもので，過去におけるヴィオラ・ダ・ガンバの「音」を把握するために必要な他の要素，つまり，楽器本体だけでなく，楽器の音質に大きな影響を与える，例えば駒のような，楽器本体の一部ではない付属品の検証までには至っていない。しかしながら，1990年代になってくるとこれらに関しての研究も徐々にではあるが行われるようになった。

これらの研究の中でもっとも興味深いものの一つが，マイケル・フレミングによる，ヴィオラ・ダ・ガンバに使われていた過去の駒の考察である[44]。ヴィオラ・ダ・ガンバの駒は，ヴァイオリン族の楽器のそれと同様

---

(43)　石井，pp. 258-265参照。

に，またはリュートやギターなどの撥弦楽器のそれとは異なり，楽器本体には接着されていない。それは表板の上に置かれているだけであり，弦の圧力によって固定されているのみである。このこともあり駒は，楽器本体が現在に至るまで良い状態で残されたとしても，それとともに保存されているケースはごく稀である。また，楽器本体と異なり，ニスなどの保護材が塗られていることがほとんどなかったため，虫食いの被害に遭うことも多かった。さらには，弦の圧力下に常に置かれるにもかかわらず駒は，弦の振動を効率良く表板に伝えるという役を担っているため，決して頑丈に作られてはいなかった。ちなみにフレミングは，駒を一種の消耗品であると述べている[45]。これらを統括的に考えてみると，現存する駒の数に，特に17世紀以前のもののそれに限りがあるということは容易に理解できる。そして同時に，駒が残されていたとしても，例えそれが楽器とともに保存されていたとしても，さまざまな問題が存在する。特に，駒そのものからは，それがいつ誰によって製作されたというような情報を引き出すことが困難であり，ましてや駒だけが残されている場合においては，その駒が正確にはどのようなタイプの楽器のために作られたのかということを判断できにくいことも想定できる。これらのような理由で，ヴィオラ・ダ・ガンバの駒についての研究は，その重要性が認識されているにもかかわらずあまり行われてこなかった。

フレミングの研究は，駒は楽器の音質と音量に，さらには演奏のテクニックにも大きな影響を与えるとし，主にその形状について考察している。また，駒の材質にも注目し，異なった種類の木材で製作した駒を用いた実験も行っている。研究は，主に，イギリスのラトランド公爵家所有のハドン・ホール（邸宅）に残されている駒を対象としているが，イギリスの絵画，そして17世紀の文献の中に見ることができるヴィオラ・ダ・ガンバの

---

(44) Michael Fleming, “A Bridge to the Past: Investigating an Old Viol Bridge at Haddon Hall,” *Early Music* 27 (1999): 235–247.

(45) Fleming, “A Bridge,” p. 237.

駒も参照されている。

ハドン・ホールの駒についての詳細は，ある程度の事柄以外は不明である。駒に残されている，弦を受け入れるための切り込みの数から6弦の楽器のため，つまりヴィオラ・ダ・ガンバのためであることは明確である。これは，ハドン・ホールに残されている記録からも，そこでヴィオラ・ダ・ガンバが購入され長期にわたって演奏されていたという事実からも伺うことができる。しかしながら，この駒が，どのサイズのヴィオラ・ダ・ガンバのためのものなのかということは，定かではない。フレミングは，トレブル・ガンバ，もしくは小さめのテナー・ガンバのものではないかと推測している。また，駒が作られた年月も不明で，16世紀もしくは17世紀に使われていたということのみが確かである。駒の材質についても，フレミングは精密な検査を行うことができなかったので確定できないとしている[46]。

フレミングのヴィオラ・ダ・ガンバの駒についての研究で重要なポイントとなるのは，ハドン・ホールに残されている駒が，そしておそらく同時代の他の多くの駒もそうであったように，今日において一般的にヴィオラ・ダ・ガンバに用いられている駒と異なっている点が多いというところにある。ハドン・ホールの駒の形状についてフレミングは，まず，駒の上面のアーチに言及している[47]。駒の上面のアーチを大きくすると，つまりより半円に近いものにすると，各弦を独立して演奏しやすくなる。このアーチの大きさとヴィオラ・ダ・ガンバの起源との間には密接な関係が存在する。すなわち，イアン・ウッドフィールドの研究が示しているように，初期のヴィオラ・ダ・ガンバには，それまでの楽器ではいくつかの弦を同時に演奏されるのが前提であったのに対して，和音ではなく旋律を演奏することが求められたというところから発展していった[48]。したがって，あ

---

(46)　Fleming, “A Bridge,” pp. 235–239.

(47)　Fleming, “A Bridge,” p. 240.

(48)　石井 , pp. 258–259参照。

る時期以降のヴィオラ・ダ・ガンバには，ある程度でも大きなアーチを持った駒が使われていたはずである。ところがハドン・ホールの駒は，フレミングの観測によると，上面のアーチがとても緩やかになっていて，最低弦と最高弦以外の内側の弦については，一本のみを演奏するのが現実的には不可能である。フレミングは，この駒が，演奏に使われるものではない可能性なども検討しているが，結論としては，この駒が通常の演奏に用いられていたと考えている。ということは，この駒が使われていた時代のヴィオラ・ダ・ガンバには，常時重音を演奏することが求められていた可能性があることをフレミングは示唆している。しかしながら彼は，このことについてはこれ以上の推察を行っていない。これは，たった一つの例から結論付けるにはあまりにも大きなテーマであるからかと思われる。いずれにせよ，それぞれの弦を独立して演奏できないほどの緩いアーチを持った駒というのは，今日のヴィオラ・ダ・ガンバの駒として用いられることはない。このことについては，駒や楽器の調査だけでなく，当時の音楽の演奏形態なども含めた，多角的な視点での研究が必要である。

ヴィオラ・ダ・ガンバの駒の形状についてフレミングは，駒上面のアーチについてだけでなく他のデザイン的要素についても言及している。上で述べたように，現存する，過去に造られたヴィオラ・ダ・ガンバの駒の数はごくわずかである。このため今日の楽器製作者は，通常，駒のデザインを当時の絵画や，シンプソンによる出版本[49]などに見られるイラストを参考に決定している[50]。ただし，フレミングが指摘しているように，イギリスの絵画では，明確に駒が描写されているケースがほとんどない。そのため，ハドン・ホールの駒のデザインが，はたしてユニークなものなのかあるいは典型的なものであったのかという判断を行うことは難しい。例えばハドン・ホールの駒は，シンプソンの出版本の中に見ることができるそれとは形状が大きく異なるのだが，この違いが何を示しているのかというこ

---

(49) Christopher Simpson, *The Division-Violist* (Lonson, 1659).

(50) Fleming, “A Bridge,” p. 241.

とは，ハドン・ホールの駒のみからは推察することが困難である。

しかしながら，今日における楽器製作の状況を把握するという観点から，ハドン・ホールの駒とシンプソンらによるイラストを比較すると，重要な事柄を見出すことができる。それは，今日，イギリス・タイプのヴィオラ・ダ・ガンバに使用されている，あるいはそれのために作られている駒の多くに，ハドン・ホールの駒，あるいはシンプソンらのイラストに見ることができない駒のデザインが用いられることが多いという事実である。ハドン・ホールの駒と，シンプソンらのイラストの間に共通して見出すことができる駒の形状は，今日の楽器製作者によって安易に無視されるべきではないように思われる。しかしながら，フレミングが指摘しているように，モダンのヴァイオリンまたはチェロの駒の形状の特徴の一つである「足」が，ヴィオラ・ダ・ガンバの駒のデザインに20世紀前半においてはほとんどのケースで，そして現在でもなお頻繁に取り入られている[51]。これに対してハドン・ホールの駒やシンプソンらのイラストに見られる，18世紀より前の時代の駒のデザインは，「脚」が直接表板に接するようになっている。つまりこのような古い形状を持った駒には，「脚」にまるで靴を連想さえるような「足」が付いていなかったことになる。ここからも，今日のヴィオラ・ダ・ガンバ製作家がヴァイオリン族の楽器製作の過程から強く影響を受けているということと，駒に対する研究があまり行われてきていなかったという事実を伺うことができる。

ヴァイオリン族の楽器の製作過程が，今日のヴィオラ・ダ・ガンバの駒に大きく影響しているということが，駒の材質の選択にも明確に反映されている。ハドン・ホールの駒の材質についてフレミングは，科学的な調査を実施すことができなかったために明確化することができなかったことはすでに述べた。それでも彼は，木目を目視で観察し，これが，今日，ヴィオラ・ダ・ガンバだけでなく，ヴァイオリン族の楽器の駒の材料として一

---

(51)　Fleming, “A Bridge,” p. 243.

般的に用いられている楓ではないという結論に達している[52]。そしてフレミングは，異なる材質を持った，精密に複製されたハドン・ホールの駒を用いて，駒の材質が楽器の音質に影響を与えるのかどうかということを検証することを目的に実験を行った。実験の結果，楽器の音質は，駒の材質によって明らかに変化することが認められたということと，今日恒常的に用いられている駒の材質は，過去の駒のそれとは異なる可能性があり，その場合，もし，現在は使われているが18世紀より以前の時代においては用いられていない材料の駒を，現存する過去の楽器に使用したとき，その楽器は本来持っているはずの「音」を我々に伝えることができないことも十分想定できる[53]。

駒の形状や材質の他，モダンのヴァイオリン族の楽器の製作過程の影響を強く受けているのが，駒の設置場所である。フレミングは，このことについて言及していないが，ヴィオラ・ダ・ガンバにおける駒の設置場所については，早い時期からある程度だが問題視されている。駒は，どこにこれを設定するかによって楽器の音質が左右されるだけでなく，楽器の弦長を決定付けるものなので，楽器製作の観点からは重要事項の一つである。

現代の多くのヴィオラ・ダ・ガンバ製作者は，駒の設置位置については，ヴァイオリン族の楽器のセットアップを手本とし，C 字孔の中心の高さに設定しているケースが目立つ。このような，慣習的にそうなっているとも捉えることができる駒の設置位置に対して強い疑問を持ったマイケル・ヒールは，1981年に『Early Music』誌上で，短いコメントという形ではあるが，駒の設置場所についての問題提起を行った[54]。ヒールの出発点となっているのは，ヴィオラ・ダ・ガンバが描かれている過去の絵画である。彼によれば，それらには，駒が C 字孔の中央の高さに設置されているヴ

---

(52) Fleming, “A Bridge,” p. 239.

(53) Fleming, “A Bridge,” p. 244.

(54) Michael Heale, “Viol Soundposts,” Correspondence, *Early Music* 9 (1981): 521.

ィオラ・ダ・ガンバをほとんど見出すことができない。多くの絵画においては，駒の設置場所はＣ字孔の中央点よりも低いところであり，絵画によっては，Ｃ字孔の最下部の高さの位置に駒が描かれているものもあるとヒールは観察している[55]。

ケスラーも，前述のコリションによるヴィオラ・ダ・ガンバについての記事の中で，駒の設置位置について多少ながら言及している。ケスラーの記述にヒールの意見が直接反映されているかどうかは定かではないが，コリションの楽器の駒の位置の決定についてケスラーはまず，「多くの絵画で見られる，Ｃ字孔の最下部の高さにしないことにした」と，まるでヒールの発言が年頭にあるような述べ方をしている[56]。上で述べたようにケスラーは，Ｃ字孔の最低部の高さの位置に駒を設置しない確固たる理由を持っていた。すなわち彼は，コリションによるバス・ガンバの表板のＣ字孔の上部から約三分の二の高さのところに，駒の設置場所を記す，オリジナルと思われる印を発見していたのであった。したがって彼は，絵画に例を見出すことができる，Ｃ字孔の最低部の高さでの駒の設置位置については触れる必要はなかったのだが，これをあえて最初に引き合いに出したことを考えると，1980年代に駒の設置場所について多くが語られていたことがうかがわれる。しかしながら，駒の位置についての活発な議論は，これまで研究発表という形で行われることはなかった。したがって，駒の設置位置については，まだまだ研究の余地が十分に残されていると判断できる。

駒の形状，そしてその設置場のほかにも，ヴィオラ・ダ・ガンバ製作に関連する事柄で研究がそれほど進行していないものがある。これらに含まれるものは，駒と関連性が深い魂柱についてであり，これの形状およびその設置場所については，駒について同様，今後の研究が期待される。

---

(55)　Heale, p. 521.

(56)　“. . . it was decided not to stand the bridge in line with the bottom of the C holes (as depicted in so many pictures). . .” Kessler, “Colichon,” p. 56.

2.2　ガット弦

楽器本体以外のところで，楽器の音質を決定付けるもっとも重要な要素の一つは，疑いもなく弦である。これについては，ある程度ながら議論が行われるようにはなってきているが，各時代における，あるいは各地域における詳細な弦の製造法などについては，かなりの事柄がまだまだ判明していない[57]。ヴィオラ・ダ・ガンバに取り付けられる弦は，今日においては一般的に，高音4弦については，動物の腸からのみ作られる，裸のガット弦が用いられる。ガット弦を用いることそのものについては，歴史的観点から見て何ら疑問が生じることではない。しかしながら，現代に作られているガット弦の製造法および材料に問題があり，このことにより，過去の楽器が奏でていた音色と，現代の楽器が持つそれとの間には，大きな開きがあると結論付ける研究者もいる。また，低音の弦に関しては，今日においては，ガット弦に銀などの金属ワイヤーを巻きつけたものが広く用いられているが，このタイプの弦の使用そのものについてだけでなく，これらの弦の，今日における製造法についても，歴史的観点からはかなり過去の習慣と異なることが少しずつだが演奏者の間で認識され始めている。

現代において一般的に採られているガット弦の用いられ方に対して疑問を唱える研究結果は，主にヴァイオリンの研究において生まれてきている。パイオニア的な研究は，エフレイム・シーガーマンによるもので，これらは，3回に分けて『Strad』誌に1988年に発表された[58]。シーガーマンは，過去の文献を検証することで，現代においてモダン・ヴァイオリン，バロ

---

(57)　過去のガット弦についての先行的な調査には，次の論文がある。Djilda Abott and Ephraim Segerman, “Strings in the 16th and 17th Centuries,” *The Galpin Society Journal* 27 (1974): 48–73. また，1970年代当時における，ガット弦の製造概念や製造過程は，次の記事で紹介されている。Djilda Abbott and Ephraim Segerman, “Gut Strings,” *Early Music* 4 (1976): 430–437.

(58)　Ephraim Segerman, “Deep Tensions (Part 3),” *The Strad* 99/1176 (1988): 295–299; Segerman, “Highly Strung (Part 2),” *The Strad* 99/1175 (1988): 195–201; and Segerman, “Strings through the Ages (Part 1),” *The Strad* 99/1173 (1988): 52–55.

ック・ヴァイオリンを問わず一般的となっている，弦の張力を高音域の弦から低音域の弦に向かって低くするという習慣が，過去においてはほとんど実践されていなかったと考えた。そして，17・18世紀のヴァイオリンに見られたそれぞれの弦の間の張力は，不均等ではなく均等もしくはそれに近いものであったという結論に至った。そして彼は，一次資料内の記述から，そこには詳細な数値を示唆する記載を見出すことがかなり困難であるにもかかわらず，各文献が薦めるヴァイオリンの弦の張力を具体的な数字で表す試みを行っている。

しかしながら，シーガーマンの概念に基づいて，ヴァイオリンのそれぞれの弦の張力を均等にしようとすると，現代において大量生産されているガット弦を用いた場合，大きな壁にぶつかる。このことは，2002年に出版されたオリバー・ウェーバーの記事のテーマの一つとなっていて，そこでは，現代のガット弦の問題点が具体的に記述されている[59]。ウェーバーによれば，ヴァイオリンの各弦の張力を一定にするには，第２弦以降の弦が，現代において典型的に使われているガット弦よりはるかに太いものにならなくてはならなくなる。なぜならば，ヴァイオリン族の楽器のように各弦の間が５度で調弦されている場合，隣接している弦二本を比べると，音が低い弦が，音が高い弦よりも２分の３太くならなくてはならない。これは，第１弦と第４弦の間では，太さが3.375倍となることを意味する[60]。しかも，バロック期のヴァイオリンで使われていた第１弦の太さは，現代一般的に使われているバロック・ヴァイオリン用の弦よりはるかに太かった。いずれにせよ，第４弦の太さが第１弦それより3.375倍あるというのは，現代の演奏家から見れば想像をはるかに超えるほどのものである。そして，実

---

(59) Oliver Webber, “Real Gut Strings: Some New Experiments in Historical Stringing,” in *The Italian Viola da Gamba: Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba, Magnano, Italy, 29 April-1May 2000*, ed. Susan Orlando (Solignac: Ensemble Baroque de Limoges, 2002): 165-179.

(60) Webber, pp. 167-168.

際にそうしてみるとすぐ判明するように，このようなゲージを持った，現代の一般的なガット弦をモダン，バロックを問わずヴァイオリンに張ると，特に最低音弦である第4弦からは，聞くに堪えられない音，聞き取ることができないような小音量の音，もしくは音になっていないような音しか発せられない。このことは，ミモ・ペルッフォの記事にも詳細に報告されている[61]。

典型的なゲージより大きい弦を使用しようとしたときに問題が生じる原因は，現代において大量生産されているガット弦の製造方法にあるとウェーバーは結論付けている。現代におけるガット弦の製造方法がいかに過去のそれと異なるかということについては，イタリアでの歴史的なガット弦の製造方法を研究，そしてその研究結果に基づいて実践的にガット弦を製造・販売しているペルッフォによる論文が詳しい[62]。製造法の違いとしては，過去においては，子羊などの成長前の動物の腸が使われていた，現代のように腸を縦に分断したものを原料として使用していなかった，脂肪分などの不要物質の分離に使われる化学薬品が別なものである，原料を弦に仕上げていく製造方法が大きく異なる，弦の仕上げまたは太さ調整のための加工方法に差異があるなどを挙げることができる。結果，現代において

---

(61) Mimmo Peruffo, “The Mystery of Gut Bass Strings in the Sixteenth and Seventeenth Centuries: The Role of Loaded-Weighted Gut,” *Rececare* 5 (1993): 115–151. 過去において，どのような太いゲージを持った，低音用のガット弦が作られていたかということについては，上述した Abott and Sergerman, “Gut Strings,” と Abott and Sergerman, “Strings” による論文の中にも見出すことができる。スティーブン・ボンタは，シーガーマンが推察している低音用ガット弦についての疑問を次の論文の中で述べている。Stephen Bonta, “Catline Strings Revisited,” *Journal of the American Musical Instruments Society* 14 (1988): 38–60. ペルッフォが述べている低音用ガット弦も含め，これらのタイプの弦についての研究はまだまだ初期段階にあると言っても過言ではないように思われる。

(62) Mimmo Peruffo, “Italian Violin Strings in the Eighteenth and Nineteenth Centuries: Typologies, Manufacturing Techniques and Principles of Stringing,” *Rececare* 9 (1997): 155–201.

大量生産されている弦は，過去のガット弦よりはるかに硬く，縒りの度合いが少なく，そして使用寿命も短いものになっている[63]。そしてこれらの要素が，楽器の音質に大きく影響することは疑いの余地はない。

またペルッフォは，過去においては，高音部，中低音部，低音部と，使用される音域に適したガット弦が使われていたとし，そしてそれぞれのタイプのガット弦には，当然ながら異なる製造方法が採られるとしている。高音部の弦に求められていたのは，消耗と破損にもっとも耐えられるということであり，中低音部の弦は，豊かな音質と音量を得るための弦の柔軟性であり，そして低音部については，裸のガット弦が用いられる場合，中低音部と同様に弦の柔軟性と，さらには弦の重さ（質量）であったとしている[64]。ちなみに，今日，一般的に販売されているバロック・ヴァイオリン用のガット弦のセットには，第１弦から第３弦までは，太さが異なるにしろ製造方法が同じ裸のガット弦が，そして第４弦については，金属ワイヤーが巻かれている弦が含まれている。なお，金属ワイヤーで巻かれている弦についても，ガット弦が核となっている今日のバロック楽器用の弦でさえ，過去のそれとは大きく製造法が異なり，そのため音質に差異を認めることができる[65]。

過去の製造方法を模して造られた弦を用いれば，シーガーマンやウェーバーが論点としている，各弦の間の張力を同一にするということを，上述したように，今日一般的に用いられているガット弦のセットよりはるかに太いものを使用しなくてはならないが，実現することはできる[66]。しかしながらこれは，ガット弦を用いたバロック・ヴァイオリンを専門としてい

---

(63)　Peruffo, “Italian Violin Strings,” pp. 162-165.

(64)　Peruffo, “Italian Violin Strings,” p. 160.

(65)　Weber, p. 170.

(66)　ウェーバーの協力の下，イギリスの弦楽器製作家であるジョージ・ストッパーニ（George Stoppani）は，「リアル・ガットストリングス（”Real Gut Strings”）」というブランド名で，各弦の間の張力を同一にすることを前提としたヴァイオリン用のガット弦の製造・販売を行っている。

る今日の演奏家でさえ，とてつもなく違和感を覚えるものである。ウェーバーは，各弦間の張力を一定にしたガット弦を備えているヴァイオリンを演奏できるようになるには，プロのバロック・ヴァイオリン演奏家を想定していると思われるが，少なくとも二・三週間の集中的な練習，そして演奏技術を完全に習得するにはそれ以上の時間が必要であるとしている[67]。

その一方で，各弦の間の張力を一定にするということそのものが，どこまで理論的なものであり，どこまでが実践的なものであるかということについては，明確な結論が出されているという状況からはほど遠いというのが現状であるように思われる。ペルッフォはちなみに，計算で導かれる理論値は，過去の文献で述べられている「各弦の間の張力の均等」を意味しないと主張している[68]。ペルッフォは，過去の製造法が採られたガット弦を実際に楽器に取り付け，一定の時間が経過すると，弦の太さが変化することを確認し，その場合，弦が細ければ細いほど，つまり高音部の弦においては，弦の太さが細くなる割合が高くなるとしている[69]。したがって，理論値による太さの弦を用いると，実際には異なる張力を持った弦のセットが使われることになってしまうことになるとしている。その一方で，ウェーバーは，ペルッフォが実験で使用したガット弦は，19世紀初期の製造方法をベースにしているため，縒りの度合いが高くなりすぎている。そしてその結果，高音域用の弦のゲージの縮小率が高くなっているとしている[70]。しかしながらペルッフォは，現存する過去の楽器のテールピース，ナット，ブリッジなどに残されている溝の幅からも，理論値に基づく「各弦の間の張力の均等」は不正確であるという，別の観点からの見解も示している[71]。いずれにせよ，各弦の間の張力については，さらなる研究が必

---

(67) Weber, p. 174.

(68) Peruffo, “Italian Violin Strings,” p. 182.

(69) Peruffo, “The Mystery,” pp. 142-144 and Peruffo, “Italian Violin Strings,” pp. 182-184.

(70) Weber, p. 177.

(71) Peruffo, “The Mystery,” pp. 145-147.

要であることは明らかのように思われる。

また，各弦の間の張力については，当然ながら17世紀，18世紀，そして19世紀の各時代において，当時の演奏家や理論家の間でも異なる理解が存在していただけでなく，地域によってもこれに対する考え方に差異があったことは容易に想像できる。そして，そこまで踏み込んだ研究は残念ながらまだ行われていない。また，例えばヴァイオリンの第４弦などに，ペルッフォが彼の論文の中で詳細に説明している，質量の高いガット弦を用いれば，金属ワイヤーが巻かれた弦を使用したとき同様，必然的に弦の太さの決定に影響が出てくることになるのだが，このことについても，いつの時代までどの地域においてこのような弦がどのような楽器に用いられていたかということを明らかにする研究は，ほとんど行われてきていない。さらには，リュートの弦については，上述のペルッフォの論文の中で取り上げられているが，ヴィオラ・ダ・ガンバの弦についての詳細な記載は，ほとんど見出すことができない。したがって，現状では，ヴァイオリンの弦の概念がそのままヴィオラ・ダ・ガンバに用いることができるかどうかなどの，初歩的な疑問についてすら，確固たる根拠に基づいて判断することが困難であるように思われる。

３．最近のヴィオラ・ダ・ガンバ楽器研究

ヴィオラ・ダ・ガンバの楽器研究においては，まだまだ解明されるべき事柄が多々あるということは，上で述べてきたとおりである。しかしながら，現在，この分野においての研究が滞っているということはまったくない。新事実と呼ぶに相応しい研究結果は，常に発表されている。特に，科学技術の発展の下，年代物の楽器の多くが受けてきたであろう，「修理」，「改修」，「改造」などの，目視では容易に確認できないような，それぞれの楽器の変遷についての，つまり各々の楽器そのものを理解するには不可欠である情報が，これまで以上に明らかになるようになってきた。また，演奏家，研究者，愛好家などの，ヴィオラ・ダ・ガンバに携わる人々の間

でのコミュニケーションが，特にインターネットの発達に助けられ，より円滑に，そして幅広く行われるようになった。その結果，新しい情報だけでなく，これまで蓄積されてきたヴィオラ・ダ・ガンバに関する知識も，これまで以上に多くの人々に届くようになった。そして，楽器博物館などに保存されている楽器だけでなく，プライベートに所有されている楽器の所在についてなども，以前とは比較にならないほど容易に情報が入手できるようになった。このような新しい動きは，過去におけるヴィオラ・ダ・ガンバが，楽器としてどのようなものであったのかということだけでなく，この楽器の社会的な役割や，この楽器が，当時の人々の音楽活動の中でどのような位置を占めていたのかなど，ヴィオラ・ダ・ガンバの全体像を捉えるという作業の進行を，今後ますます推し進めるであろう。

これまでは不明確であった，ある特定の楽器が持つ改修の歴史などについての最近の研究を，少なくとも二つ例として挙げることができる。ともに2000年にイタリアで開かれた，イタリアのヴィオラ・ダ・ガンバをテーマとしたシンポジウムで発表された。それらの概要は，後日出版された報告書に掲載されている[72]。一つは，キャレル・モーンズによるもので，そこでは，ブリュッセルの楽器博物館で保存されている，16世紀後半に製作されたヴィオラ・ダ・ガンバについて論じられている[73]。例えば，ハインリッヒ・エバートによるテナー・ガンバについてモーンズは，詳細な調査の結果，この楽器が，テナー・ガンバとして製作されたものではないという結論に達し，これは小さなサイズのコントラバスが作り直されたもので

---

(72) *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).

(73) Karel Moens, “Problems of Authenticity in Sixteenth-Century Italian Viols and the Brussels Collection,” 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): 96–113.

あるとした[74]。ちなみに，この楽器の表板の横幅は，小さめのコントラバスの二つのＦ孔の間に収まる寸法である。また，このテナー・ガンバで再利用されているコントラバスの表板は，時代的には，テナー・ガンバとして作り直された時期とさほど変わりがないことが判明している。このように，古い材料が再利用されて楽器が作り直されている場合，楽器の制作年代の推定が，表板の年輪検証（Dendrochronological Study）[75]からのみでは困難になる。また，改造という工作手段のため，本来では使用されるべきでないような部品が用いられたり，加工手段が採られていたりすることも想定でき，その場合，実際には楽器製作家がどのようなヴィオラ・ダ・ガンバを造っていたのか，もしくは造ろうとしていたのかということを理解することの妨げにもなりかねない。「改造」や「改修」などのプロセスは，例えそれが，楽器が製作された時代に施されていたとしても，正確に把握しないかぎり，その楽器を理解するに至らない可能性は高い。

もう一つの例は，シモーネ・ツォプフによる，現在，ウィーン美術史博物館に保存されているアントニオ・チチリアーノのヴィオラ・ダ・ガンバ３台（*Sammlung Alter Instrumente 70*, *71*, and *72*）についての記事である[76]。ツォプフによる調査以前では，これら３台のヴィオラ・ダ・ガンバは16世紀に造られた楽器ではなく，19世紀のコピー楽器ではないのかという疑問が持たれていた。しかしながらツォプフは，これら３台の楽器を詳

---

(74)　Moens, p. 104.

(75)　弦楽器の表板の年輪検証についての論文の例として次を挙げることができる。John C. Topham, “A Dendrochronological Survey of Musical Instruments from the Hill Collection at the Ashmolean Museum in Oxford,” *The Galpin Society Journal* 55 (2002): 244–268 and Topham, “A Dendrochronological Survey of Stringed Musical Instruments from Three Collections in Edinburgh, London, and Paris,” *The Galpin Society Journal* 56 (2003): 132–146.

(76)　Simone Zopf, “A Study of Three Viols Attributed to Antonio Ciciliano,” 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): 194–203.

細に検証した結果，間違いなく16世紀に製作されたヴィオラ・ダ・ガンバであることを確認した。また，この調査結果は，これらの楽器に使われている表板が1585以前のものであるという，ペーター・クラインによる表板の年輪検証とも矛盾していない(77)。

ウィーンで保存されているチチリアーノによる３台のヴィオラ・ダ・ガンバが，16世紀に製作された楽器であったということが判明したことは重要であるが，その一方で，なぜこれらのヴィオラ・ダ・ガンバが，19世紀のコピーであったと考えられることがあったのかということを考える必要もある。間違えて判断されていた最大の理由は，チチリアーノの楽器が，製作当時のままの形で現在に伝わっていないという点にあるかと思われる。上で取り上げたモーンズによる研究で対象となった，エバートのテナー・ガンバほどではないが，チチリアーノによるヴィオラ・ダ・ガンバ３台も，多かれ少なかれ，それなりの「改修」を受けている。ツォプフは，紫外線を用いた調査方法を採ることなどで，各楽器のどの部分が，後の時代に手が加えられた結果のものなのかということを具体的につきとめた。そしてこれらを考慮することで初めて，３台のヴィオラ・ダ・ガンバが16世紀に造られたものであるという結論に達することができた。ツォプフが行ったような調査は，今後，制作年代が不明な楽器などに有効である。チチリアーノの楽器のように，コピーであると思われていた楽器が，実はオリジナルであったというケースも出てくるであろうが，その逆で，オリジナルであると考えられていた楽器が，実は後の時代に作られた複製であったということが判明するというような事例も容易に想像できる。ただ，楽器の詳細な調査には，表板を楽器本体から外すなどの，リスクを伴う作業が必要となるので，楽器がダメージを受けているなどの場合を除き，安易に調査が行われることはないかと思われる。

個々の歴史的な楽器を詳細に調査するということは，その楽器そのもの

---

(77) Zopf, p. 195.

およびその楽器の製作者を理解するためには不可欠であるが，それだけでなく，過去のヴィオラ・ダ・ガンバとその製作者たちを総括的に捉えるということも，この楽器が，過去の人々の音楽活動の中で何を意味していたのかということを把握するためには，もっとも重要な事柄の一つである。このこともあり，ある特定の時代，地域，あるいは製作者に範囲が限定されているとしても，これまで以上に楽器としてのヴィオラ・ダ・ガンバの全体像を捉えるためのデータ収集が，今後活発化されていくことが予想される。

データ収集のパイオニア的な位置を占めているのは，アメリカの楽器製作者であるピーター・トゥーリンによるものであろう[78]。これは，1970年代から，まだパーソナル・コンピューターが普及する以前に，トゥーリンが独自で書き上げたプログラムを用いて，個人が所蔵する過去のヴィオラ・ダ・ガンバについての情報を，継続的にデータ・ベース化していったものである。このデータ・ベースは，出版などの形で発表されたことはなかった。また，データ・ベースも公表が前提で作られていたわけではなかった。それでもトゥーリンは，希望者には情報を提供していた。1991年以降このデータ・ベースは，トーマス・マックラケンによって管理されている[79]。トゥーリンのデータによれば，現存する過去のヴィオラ・ダ・ガンバは，グローバルなレベルで800台以上が確認されていて，そのうち，もっとも現存数が多い製作家３名は，ティールケ（89台），ノーマン（57台），そしてグェルソン（53台）である（グェルソンによる楽器53台のうち，46

---

(78) Peter Turin, *Viol List: A Comprehensive Catalogue of Historical Viole da Gamba in Public and Private Collections* (Duxbury, VT, 1979) (A Privately Printed-Out Booklet). 石井 , pp. 253-254参照。

(79) マックラケンがトゥーリンの研究ノートを引き継いだ経緯については，次の論文に見ることができる。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): 126-143.

台はパルドゥスュである)[80]。このような数字からだけでも，ティールケやノーマンが，同世代の楽器製作家と比較していかに多くの楽器を造っていたか（もしくは所有者によって重宝がられていたか）などの，楽器としてのヴィオラ・ダ・ガンバの概要を捉えるためには不可欠である事柄を読み取ることができる。ちなみにマックラケンは，クラウス・マルティウス（Klaus Martius）と，上述のフレミングとで，このデータ・ベースを用いて，イギリスの16世紀のヴィオラ・ダ・ガンバ製作者であるヘンリー・ジェイ（Henry Jaye）による楽器のデータ・ベースの作成を，「Jaye Project」名づけて進行させている。そして彼らは，イギリスのヴィオラ・ダ・ガンバ協会のホーム・ページ内において，現存するジェイによる楽器についての情報提供を募っているだけでなく，これまでに集積したデータをも公開している[81]。

そのほかに，特定の製作家に焦点を当てた資料は，少なくとも二つ存在する。一つは，1980年出版のギュンター・ヘルヴィヒによるティールケの楽器のカタログである[82]。ティールケは，ハンブルクで，ヴィオラ・ダ・ガンバだけでなく，そのほかに多くの種類の弦楽器を製造していたので，ヘルヴィヒのカタログは必然的に，ヴィオラ・ダ・ガンバのみが掲載されているわけではない。その反面，彼による他の弦楽器について知ることは，楽器製作者としてのティールケを理解する手助けになり，この観点からもこのカタログは有益なものである。なお，ヘルヴィヒは他界しているが，彼の息子のフリーデマン・ヘルヴィヒによって，第２版の準備が，2011年の出版を目指して進められている。そしてこの準備の一環として，広報を目的としたホーム・ページがすでに開設されており，そこでは，初版で掲載されているが現在ではその所在が不明である楽器の情報が募られてい

---

(80) MacCracken, p. 140.

(81) http://www.vdgs.org.uk/information-JayeProject.html（閲覧日：2011年１月７日）。

(82) Günther Hellwig, *Johann Thielke: Ein Hamburger Lauten- und Violenmacher der Barockzeit* (Frankfurt am Main: Das Musikinstrument, 1980).

る[83]。二つ目のリストは，これもすでに上で取り上げた，ベンジャミン・ヘバートによって2001年に発表された，現存するノーマンによる楽器の一覧である[84]。

トゥーリン（マックラケン），ヘルヴィヒ，ヘバートによる，現存する過去の楽器の一覧は，ヴィオラ・ダ・ガンバ研究の今後の発展に欠かせないものであるということは疑いの余地がない。多くの楽器博物館が発行している，それぞれの博物館が所蔵する楽器のカタログとともに，上で取り上げた楽器のリストは，今後の楽器研究の基盤となっていくであろう。また，これからもこれらのような，現存する楽器のリストが編成され，それらが研究者によって容易にアクセスできるようになることを望みたい。その一方で，既存のカタログなどでは，記載されている情報が不完全あるいは誤りであったりすることや，情報が欠如していることもあるかと思われる。このような場合，リストあるいはカタログが常にアップデートされることが必要になる。もし上で記した「Jaye Project」のように，リストがインターネット上で公開されているような場合であれば，これにつての情報の収集・交換が行われやすく，そしてそれによって新しく得られた情報は，迅速にリストに反映させることができる。今後はますます，このようなメディアの活用が期待される。

4．現代におけるヴィオラ・ダ・ガンバ製作の意義

4.1　楽器製作者，計測値などのデータ，そしてその解釈

楽器としてのヴィオラ・ダ・ガンバについての研究は，継続的に，そして確実に行われてきている。そして今日のヴィオラ・ダ・ガンバの製作状況は，上で記した，過去の楽器の複製すら造ることができていないというような，1970年代の批判が表しているような状態からはかなり前へ進んだ

---

(83)　http://www.tielke-hamburg.de（2011年1月7日閲覧）。

(84)　Benjamin Hebbert, “A Catalogue of Surviving Instruments by, or Ascribed to, Barak Norman,” *The Galpin Society Journal* 54 (2001): 285–329.

と言えるのは間違いない。つまり，過去の楽器から，過去の楽器製作者がヴィオラ・ダ・ガンバに何を求めていたのかということが理解され，そしてそれが現代の楽器に反映されるようになってきたわけである。しかしながらそれと同時に，今日のヴィオラ・ダ・ガンバ製作者，およびその他の古楽器を造る製作家たちは，どのような目的で，何を目指して楽器を製作しているのかということをあらためて考える必要が出てきているではないであろうか。これは，過去の楽器についての知識が蓄積され，あるいは理解が深まっている今，特に重要となっていきている事柄であるように思われる。

まず我々は，今日の古楽器製作者は単なる楽器職人ではないということを認識しなくてはならない。アグレンの記事に対するラトリッジの論文に応答という形で書かれたキース・ヒルの文章には，過去の楽器をコピーしただけでは，楽器に表現力を持たせることができないということが表されているということはすでに述べた[85]。そしてヒルはさらに，次のようにも述べている。

> 「良い楽器とは，芸術的な知識――それはすなわち幅広い〔コピーの基となる楽器の寸法，材料などの〕データに対する包括的な理解を指す――の産物である。怯んでいる楽器製作者，つまり直感的な知識に自信のない製作者は，〔音響学などに基づいた楽器に関する〕科学的な情報〔のみ〕を求める。楽器製作を愛する製作者は，〔それらデータの〕理解を求める。もし20世紀の我々が，音楽的な楽器を造るとしたら，数字などの生データの蓄積ではなく，〔それらデータの〕理解を推進，そして育んでいかなくてはならない[86]。」（下線は筆者による）

---

(85) 石井，p. 243参照。

(86) “. . . good instruments are the product of artistic knowledge, a comprehensive understanding of the behaviour of one’s materials. Men who fear, who are insecure with their instinctive knowledge, seek scientific information; men who love, seek understanding.” Keith Hill, “The Dynamics

1980年に書かれたこのヒルの文章は，決して理解しやすいものではないが，現代の楽器製作者の持つべき姿勢が明確に表されているように思われる。ここからは，楽器製作者は，過去の楽器を機械的に複写することではなく，過去の楽器から得たデータを，楽器製作者としての感性を持って解釈を施し，それに基づいて楽器を造ることが必要であるという，ヒルの楽器製作者としてのヴォジョンが読み取れる。そして，彼の言うところのデータを理解するという行為には，楽器の音質をどのように捉えるかなどの，それぞれの楽器製作者の主観が伴う。これは，どのように過去の楽器製作家，音楽家，観客などの証言を客観的に検証しても逃れることができない。また，もしそこに楽器製作者の主観が含まれなければ，造られた楽器は，結局は単なる過去の楽器の複製でしかない。このような観点から現代の古楽器製作を見ると，これは芸術的行為そのものであり，またそうあるべきであると理解することができる。

ヒルと類似した見解は，リコーダー製作者であるフレッド・モルガンによる，『Early Music』誌の1982年号に掲載された記事の中に見出すことができる[87]。その中でモルガンは，「〔単なる〕コピーを造る者から，真の楽器製作者になるためにできるもっとも重要な事柄の一つは，過去の楽器がどのような理由でそのように造られているのかということを熟慮することである」と述べている[88]。ちなみにこの記事でモルガンは，彼がどのようなアプローチでリコーダーを製作しているのかということを，具体的な製作過程を紹介しながら語っている。そしてそこには，現代の古楽器製作者が，どのような状況で，数値などの生データを理解・解釈し，さらにはそれらに主観的要素を加えているのかということを示す例を多く見出すこと

---

of Viol Making," Correspondence, *Early Music* 8 (1980), p. 77.

(87) Fred Morgan, "Making Recorders Based on Historical Models," *Early Music* 10 (1982): 14–21.

(88) "One of the most important things a maker can do towards becoming a real instrument maker, rather than a copier, is to think long and hard about the likely reasons for an old instrument being the way it is." Morgan, p. 18.

ができる。

現存する過去に造られたリコーダーは，通常サイズのものであれば木でのみ作られているが，常に湿度の高い状態と低い状態が入れ替わる状況に置かれる管楽器の性質上，多かれ少なかれ，時間の経過とともに楽器が変形してしまっていることが多い。例えば，現存する過去のリコーダーの断面は，通常，円ではなく楕円であるが，これをモルガンは，時間の経過のため楽器が変形してしまったためであり，楽器の断面はもともと円であったと考えている[89]。モルガンによれば，リコーダーの断面が楕円になるのは，木が時間の経過とともに縮小する傾向があり，その縮小率は，楽器全体を通して均一でないからであるとしている。このような楽器のコピーを製作する場合，現存の状態での測定値を使うのか，つまり楕円のリコーダーを造るのか，それとも，その楽器が造られたときの寸法の復元を試みるのか――この場合は断面を円にするということを意味する――という判断を下さなくてはならない。しかもこのことは，楽器の音質，ピッチ，イントネーションなどと密接に関係しているため，つまりは楽器そのものの特性を決定付ける要素であるため，判断を間違えると，オリジナルとはまったく異なる楽器を造ってしまうことになりかねない。上で述べたようにモルガンは，リコーダーの断面はもともと楕円ではなかったと最終的な結論に達した。そして彼は，モデルとなる楽器が現在示している断面の最大値を基準に楽器をデザインすることにしているとしている[90]。いずれにせよモルガンはここで，楽器の現在の状態を表す数値，すなわち生データに，独自の「理解」を加え，その結果，オリジナルの現在の状態である楕円ではなく，円の断面を持った楽器の製作を行っている。そしてこのような判断には，製作者の「理解」だけでなく，その「理解」が製作者にとって満

---

(89) Morgan, p. 17.

(90) Morgan, p. 17. もっとも，リコーダーの製作には，リーマーが使われる。このため，内径を楕円にするには，高度な工作技術が要求されることになる。これは，リコーダーの製作過程としては，あまり現実的なものとは思えない。

足できる音質的な特色を楽器に与えているということが反映されているであろう。つまりここには，疑いもなく製作者の主観が加わっている。

4.2　製作家の解釈の範囲

1970年代までは，古楽器に関する知識とデータの蓄積が少なかったこともあり，古楽器製作においては，「データ」を「理解」あるいは解釈されることなく，製作者による根拠のない推測や主観，さらには現実的な要素によって楽器が作られることが多々あった。このような状況は，ヴィオラ・ダ・ガンバだけでなく，差はあるにしろ他の古楽器の製作状況にも共通して見られることであった。上記の記事の中でモルガンは，過去の楽器に基づいた楽器製作は新しい動向であり，現存する過去の楽器についてリコーダー製作者たちは，その多くをまだ学んでいるところであると証言している[91]。そしてさらには，現存する過去の楽器と比較すると，記事が書かれた当時でさえ，生産されているリコーダーの大半は，外形，音孔のサイズ，音孔のアンダーカットの有無，ピッチ，音律，唄口の構造など，あらゆる面で異なっているとしている[92]。また，モルガンの記事が掲載されている同じ号の『Early Music』誌では，ドイツの著名なリコーダー製作者であるヘルマン・メックが，モルガンの観測と同じことを述べている。メックは，自身の工房で作られている，1966年にデザインされたロッテンベルグ・モデルは，外見はブリュッセルの楽器博物館に保存されているロッテンブルグによるオリジナルを模しているが，ボアのデザイン，トーン・ホールの位置およびその大きさなどは，忠実にはコピーされていない，そしてこれは，可能な限り，現代のイントネーション，つまり平均律に近い音律を持たせるように考慮した結果であると証言している[93]。つまりメ

---

(91)　Morgan, p. 19.

(92)　Morgan, p. 18.

(93)　Hermann Moeck, “Recorders: Hand-Made and Machine-Made,” *Early Music* 10 (1982), p. 12.

ックによるリコーダーは，製作者の主観だけでなく，当時の音楽状況に合わせるという，現実的な面が強く反映されて作られていた楽器であると理解することができる。ちなみにメックは，1982年の時点でもまだ，完全にオリジナルに近いバロック時代のリコーダーの生産には躊躇していた[94]。

この記事の中でメックは，現実的な理由から，歴史的な楽器とは異なる要素をリコーダーのデザインに取り込んで生産しているという，さらなる例を挙げている。バロック期に造られたリコーダーは，1970年代に一般的に作られていたバロック・モデルのそれより，ウィンドウェイ（吹き込み口）がかなり狭くできている。しかしながらこれを模倣すると，演奏時の湿気から唄口，特にフィップル（ブロック）が膨張し，ピッチ，音質に強い影響が出るなど，演奏に支障をきたす。場合によっては，演奏中に音がまったく出なくなるということも想定できる。このことを避けることためにメックは，1982年の時点では，あえてバロック時代のデザインを採用していない[95]。

上で取り上げた例はすべて1980年代の文献に見ることができるものであるが，多くの現存する過去の楽器についての知識やデータが蓄積されてきている今日においても，楽器製作者による解釈は，造られる楽器に多かれ少なかれ反映されているように思われる。つまり，現存する過去の楽器から得ることできる，楽器の寸法や材質の生データを今日の製作者は，各々が持つ経験と主観によって「理解」および解釈し続け，その結果，今日の古楽器の間には，例えそれが同一の過去の楽器がベースになっているとしても大きな差異が存在する。そしてこのような状況は，今後も大きく変化していかないように思われる。その一方で，現在では古い楽器についての知識やデータは豊富になり，これは今後も増え続けるのは確実である。そしてこれにより，アグレンが製作したような楽器，そしてハワード・メイヤー・ブラウンらによる，当時の古楽器製作者の間に存在した，過去の楽

(94) Moeck, p. 13.
(95) Moeck, p. 13.

器に対する知識の不足というような批判の対象となった，楽器製作者による根拠のない推測に基づいた，もしくはそのような要素を多く含んでいる古楽器の製作[96]は，確実に少なくなっていくのは間違いないように思われる。モルガンはかって，「良いコピーは，製作者自身のデザインによる粗悪な楽器よりも優れているかもしれない。しかしながら，過去の楽器に基づいていないが優れている楽器は，粗悪なコピーよりも優良であるかもしれない[97]」と述べたが，彼の言うところの「粗悪なコピー」――データの解釈が行われていないまったくの単純なコピーもこれらに含まれる――の数は，現在では少なくなっているであろうし，今後はさらに減少していくであろう。また，現代においては，過去の楽器が反映されていない創作的な楽器は，現代楽器としては評価の対象となるかもしれないが，古楽器としては，アグレンの記事が書かれた時代よりも，より強い批判の対象となることもあるであろう。

上記のモルガンの発言には別の側面も存在する。古楽器製作者の中には，過去の楽器に関する情報を検証することで，現存は残されていないが過去に存在していただろうと思われる楽器の創作を行う者もいる。その例としてモルガンは，シルヴェストロ・ガナッシ著のリコーダー教則本[98]内にある情報を基に，自身がデザインしたルネッサンス時代のリコーダーを紹介している[99]。モルガンによる「ガナッシ・モデル」は，まったくの創作楽器ではなく，現存する楽器にもかなりの部分を依存しているが，いずれにせよここでモルガンは，現存する楽器のコピーを製作する，すなわち，現存する楽器から取られたデータを「理解」しそれに基づいたコピー楽器を製作するというところからは，一歩踏み出して楽器の製作を試みた。つま

---

(96)　石井 , pp. 228–240参照。

(97)　“A good copy may be better than a bad instrument of one’s own design. But a good instrument of non-historical design may also be better than a bad copy.” Morgan, p. 18.

(98)　Sylvestro Ganassi, *Opea intitulata Fontegara* (Venice, 1535).

(99)　Morgan, pp. 19–20.

りモルガンは，現存する楽器から得られるデータではなく，過去の文献をデータとして扱い，そこに自身の解釈を加え楽器をデザインしたことになる。ここには，アグレンが持っていたような，過去の楽器製作者が，「このようなことを目指していたに違いない」というような，根拠を見出すことが困難な姿勢を伺うことはできない。しかしその一方で，文献に情報を見出すことができるとはいえ，現存する楽器からデータを得るという手段と比較すれば，明らかに楽器製作者の「理解」および解釈の度合いが大きくなるのは明らかである。

現存する楽器ではなく，過去の文献などが基となって楽器が造られる場合，楽器のデザインの大部分は製作者の想像に依存しているというようなケースも見られなくはないように思われる。例えば，近年，バッハの音楽に使用することを目的に，ヴィオロンチェロ・ダ・スパラ（Violoncello da spalla）と名づけられた，肩に楽器を載せて演奏する小型の低音弦楽器を製作する楽器製作者が出てきている。しかしながら，この楽器については，過去の文献や楽譜内には，わずかな情報しか見出すことができないため，さらには，18世紀半ばまでは，低音弦楽器については16フィートのバス楽器も含め，さまざまな形態とサイズを持った楽器が混在していたということもあり，どのタイプの楽器がどのような場所で，どのような状況で使われていたのかということを，具体的に断定することは極めて困難なことである。今日のチェロのような楽器ではなく，小さめの低音楽器が存在したことは間違いなく，そしてそれが足の間に置かれて演奏されていなかったことも確かであろうが，このような楽器とバッハとの関連性，つまり具体的にどのようなタイプの小型低音弦楽器がバッハの一部の音楽に使われていたのかということを確実に示す楽器は，現存していない。したがって，バッハの音楽の演奏を目的とした，小型の低音弦楽器の製作は，かなりの部分が製作者の「創作」であると理解することができる[100]。

---

(100) ヴィオロン・ダ・スパラについては次の論文で取り上げられている。Gregory Barnett, “The Violoncello da Spalla: Shouldering the Cello in the

4.3　オーセンティシティの問題とヴィオラ・ダ・ガンバ製作の今後

現存する楽器から得られるデータに対して，楽器製作家の解釈の度合いが大きくなればなるほど，そして，製作家の主観的な要素が楽器のデザインに多く反映されればされるほど，楽器製作家が持つ芸術的側面が前面に押し出されることになる。また，「創作」楽器が造られる場合は特に，楽器のデザインのかなりの部分が製作家の創造性（もしくは想像性）に依存されることになるので，より楽器製作者の芸術性が強調されるようになる。このような状況は，過去の楽器についての知識と情報が豊富となり，そして単なるコピーすら造ることができないなどというような批判が聞かれなくなるようになった現在，ヴィオラ・ダ・ガンバの製作現場で確実に見られるようになってきている。これは間違いなく，古楽器製作者たちが，少なくとも半世紀以上の長い時間をかけて積み上げてきた経験と研究の集大成の結果生まれた状況である。そしてそれが反映されているがごとく，今日では，豊富な知識とそこから生まれてくる独創的なアイデアを持ったヴィオラ・ダ・ガンバ製作者が，グローバル規模で活躍するようになった。

今日におけるヴィオラ・ダ・ガンバ製作家の成長は，新しい領域への第

Baroque Era," *Journal of the American Musical Instrument Society* 24 (1998): 81–106. このタイプの楽器の製作の試みは，次の記事で報告されている。Dmitry Badiarov, "The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice," *The Galpin Society Journal* 40 (2007): 121–146. また，この楽器とバッハの作品の関連性については，次の記事の中に見出すことができる。Lambert Smit, "Towards a More Consistent and More Historical View of Bach's *Violoncello*," *Chelys* 32 (2004): 49. この記事を修正・加筆した文章は，スミットのホーム・ページで公開されている。http://www.lambertsmit.com (2011年1月7日閲覧)。スミットは，マテゾンの言葉を引用するなどして，バッハがダ・スパラのために一部の作品を書いたことを提言している。小型低音弦楽器がバッハによって求められていた可能性は高いが，その一方で，その小型低音弦楽器が具体的にどのタイプのものであったかということについては，スミットの論文では推察の域を超えていないように思われる。バッハの一部の作品において，一般的なサイズのチェロのようなものではなく，他の低音弦楽器が想定されていたとしても，その楽器がダ・スパラであったと断定するには，現時点ではまだ根拠に乏しいように思われる。

一歩を意味する。そして彼らは，今後，何を目指してヴィオラ・ダ・ガンバを製作していくのかということを，これまで以上に考えなくてはならない時期を迎えているのではないであろうか。これまでは，過去の楽器を学び，そこから過去の楽器製作者たちが成し遂げたことを理解し精通することに努め，そしてそれを楽器製作に反映させることが第一の課題であった。つまり，いかに「オーセンティック」な楽器を造るかということが目標の一つであった。しかし今後は，これに加え，楽器製作家としての楽器製作の意義を見出す必要があるのではないだろうか。過去の楽器製作者を師と仰ぎ，彼らが目標としていたことを継承して楽器製作を行っていくのか，または，そこから一歩踏み込んで，21世紀の楽器製作家として，この時代に，あるいは来る時代に相応しい楽器を，一芸術家として製作していくのかというようなことを問う必要があるのではないであろうか。そして，後者を目的として選択した場合，それははたして「古楽器製作」――つまりは「オーセンティック」な楽器の製作――と呼べるものなのか，それともそれは「現代楽器」の製作――「オーセンティシティ」に縛られない楽器製作――というカテゴリに属するものなのかなどという，楽器製作の概念にまで及ぶ重要な事柄を考えなくてはならないであろう。

古楽器製作における「オーセンティシティ」の問題は，1980年代からしばらくの間盛んに交わされた，いわゆる歴史的演奏（古楽演奏）の本質についての議論に共通するものである[101]。この論争では，古楽器を用いて，

---

(101) 歴史的演奏の意義についての議論は，主にアメリカの音楽学者の間で，1980年代以降盛んに行われた。特に，過去の時代の演奏と現代における歴史的演奏の間には関連性がなく，後者はもっともモダンなスタイルを擁した演奏形態だと唱えたリチャード・タラスキン（Richard Taruskin）は，大きな反響を呼んだ。タラスキンによる論文には，次のようなものが含まれる。Richard Taruskin, “On Letting the Music Speak for Itself: Some Reflections on Musicology and Performance,” *Journal of the Viola da Gamba Society of America* 20 (1983): 6–23; Richard Taruskin, “The Authenticity Movement Can Become a Positivistic Purgatory, Literalistic and Dehumanizing,” *Early Music* 12 (1984): 3–12; Richard Taruskin, “The Pastness of the Present and the

演奏する音楽が書かれた時代の音楽環境と演奏習慣を理解しそれを演奏に反映させるという，過去から学んだものを現代の聴衆に供給するという行為の本質そのものが問われた。過去において，作曲家が意図した演奏を現代で再現できるのか，過去の音というものが現代の聴衆にとって意味のあるものなのか，作曲家が意図した事柄自体が確固たるものなのかというような疑問が出された。

過去の音楽を対象とした演奏芸術においては，作曲家が意図していたことが直接的に反映されているのは主に楽譜であるため，演奏家の解釈というものが多大に必要になってくる。なぜならば，楽譜は記号を記したものであり記号の集合体でしかない。そしてそこからは，当然ながら音が自動的に再生されてこない。そして楽譜の中の記号を解釈するには，楽譜の外からの，膨大な量の情報のインプットが必要である。しかしながら，残念なことに，現在までに残されているその情報の量は，記号を完全に解読するまでに必要なレベルまでには，まったくと言っていいほど達していない。新しい情報を見出したり，少ない情報量から学術的な推測を行ったりするのが音楽学者の役目だが，学者にはそれ以上のことは求められていない。しかし古楽演奏者は，演奏を行うことが活動の目的であり，そしてその際，学者による，あるいは演奏者本人による学術的見解を加えても，記号の完全な解読を行うことはできない。過去の演奏の復元そのものを，現代に生きる演奏家あるいは聴衆が望んでいるかどうかということは別な問題として，演奏家が，記号解読に必要な過去からの情報の欠落を補うためには，

Presence of the Past," in *Authenticity and Early Music: A Symposium*, ed. Nicholas Kenyon (London: Oxford University Press, 1988): 137–210; Richard Taruskin, "Resisting the Ninth," *Nineteenth-Century Music* 12 (1989): 241–256; and Richard Taruskin, "'The Spin Doctors of Early Music' and 'Tradition and Authority,'" *Early Music* 20 (1992): 311–325. また，この問題がテーマとなっている論文の数は多く，日本でも議論が活発に行われた。この論争の経過と結末の要約は，次の論文に見出すことができる。木村佐千子「古楽の演奏と演奏慣習―その歴史と実態，現代的意味について―」『獨協大学ドイツ学研究』第56号（2006年）：57–85。

どうしても現代に生きる演奏家が置かれている音楽的環境（どのような場所でどのような演奏が求められているかなどの），演奏家のそれまでの経験，そしてそれに基づくそれぞれの演奏家の音楽的感性に依存しなくてはならない。また，このような補填的行為が無ければ，演奏そのものを始めることができない。そして，演奏家の感性そして主観が加えられた演奏を通じて我々は，いかに正確にその音楽が作曲された当時の「音」を再現しているか――それはそもそも不可能なことなのだが――ということを問うのではなく，その演奏が，いかに聴衆とのコミュニケーションを成立させることができているかということに焦点を当てて今日の古楽演奏を捉えるべきである。つまりここでの「オーセンティシティ」とは，過去に奏でられていた音楽を指しているのではなく，現在の古楽演奏者たちそのもの，あるいは彼らによって解釈された，聴衆へのメッセージそのものを意味しているのである[102]。

古楽器の製作と歴史的演奏を比較すると，前者の状況は多少ながら後者のそれとは異なるが，共通する事柄も多い[103]。古楽器製作家が，楽器を製

---

(102) ここで示した見解は，簡略化され過ぎているかもしれないが，一般的に捉われている，歴史的演奏の「オーセンティシティ」についての議論の終結が反映されていると考える。アメリカの音楽学者であるディビット・ラソッキは，1995年には早くもこのような見解を，現代を代表するフラウト・トラヴェルソ奏者の一人であるバルトルト・クイケン（Barthold Kuijken）との議論の中で示している。David Lasocki, “The Recorder’s Role in Seventeenth-Century Music, Then and Now: A reply to Barthold Kuijken, in *The Recorder in the Seventeenth Century: Proceedings of the International Recorder Symposium Utrecht 1993* (Utrecht: STIMU, 1995), p. 206.

(103) 現存する過去の楽器そのものは，実は，作曲家が自身の作品の中でどのようなことを目指していたかということを理解する手助けを担うことができる。つまり，現存されている楽器が奏でる音を基に，作曲家がそれぞれの楽器に何を求めていたのかということを判断できる場合もある。しかしながら，上で示してきたように，ヴィオラ・ダ・ガンバに限って見ても，弦や駒，その他の問題などがまだまだ解決されていない事柄が現存する楽器には含まれており，現状では，それぞれの楽器が，過去にどのような音を出していたかということを，真に理解することはできていないケースが多い。

作するにあたってモデルとするのは，過去に存在していた楽器であり，それらの多くは，完全な形を留めているケースは少ないにしろ，楽譜などの記号の集合体というような資料と比較すれば，より具体的なサンプルである。しかしながら，上で示したように，現存する楽器そのものからは，楽器製作の過程を完全に理解できるわけではなく，また，楽器の寸法などの数的データのみからは，過去の楽器製作者が目指していたことなどを読み取ることは困難である。古楽器の組み立てには，今日の楽器製作者による，過去の楽器に対する「理解」が不可欠であり，最終的に，楽器にどのような音質を持たせるのかという判断は，それぞれの楽器製作者の主観に拠るところが多い。さらには，完成された楽器が，どのような音を奏でていくのかということは，その楽器を使用する演奏者の感性によって大きく左右されることも容易に想像ができる。したがって，今日における古楽器製作には，歴史的演奏が持つ状況と比べれば，現存する過去の楽器が我々にさまざまな事柄を提示してくれるので，ある一定レベルまでの「オーセンティシティ」は存在する。しかしその「オーセンティシティ」を「理解」する段階で，古楽器製作家はその「オーセンティシティ」から離れていくのか，それともそれをさらに追求していくのかということは，今後，それぞれの楽器製作者が考えていかなくてはならないことである。

古楽器製作者が抱える「オーセンティシティ」の問題は実は，古楽演奏家による，演奏する音楽作品に対する捉え方にも大きな影響をもたらす。古楽演奏家は，絶対的な「オーセンティシティ」を見出すことは不可能でも，そしてそれを追及することが彼らの芸術活動の目標ではないにしろ，それでも過去の音楽について学び，それを演奏に反映させるという態度を持っている。さらには，それが彼ら古楽演奏家の特色であるとも言える。そしてそのような中，古楽演奏家たちは今日までに，過去の音楽について探求するもっとも有効な手段の一つが，過去の楽器を実際に演奏することであるということを頻繁に述べられてきている。また，楽器から学ぶという姿勢そのものが，実は古楽器奏者にとって，古楽演奏の際，モダン楽器

ではなく過去の楽器を用いる最大の根拠ともなっている。

しかしながら，彼らによる証言では，過去の楽器とは，必ずしも現存する，過去に造られた楽器のみを指すわけではない。大半の文章には，博物館などに保存されている過去の楽器と，現代に造られたその複製との間に明確な違いが想定されていない。例えば，渡邊順生，ニコラウス・アーノンクール，そして鈴木秀美の，３人の現代を代表する古楽演奏家による言葉が，木村佐千子の論文の中の，今日の古楽演奏家たちが過去の楽器，あるいはその複製を演奏に用いることの意義について記述されている箇所で引用されているが，それらには，現代の複製楽器はまったく排除されていない。木村によって引用されている渡邊の言葉は，現代のピアノとまったく別の楽器である，フォルテ・ピアノとモーツァルトのピアノ作品についてである。そこで渡邊は，「古楽器奏者にとっては，楽器はまたとない教師ぶりを発揮してくれます」と語っている。しかしそこにはその楽器が，現存する過去の楽器でなくてはならないというようなことは示唆されていない。アーノンクールは，オリジナル楽器を用いて臨んだバッハの《ロ短調ミサ曲》の録音についての感想の中で，楽器と楽器の編成を18世紀前半当時に模すだけで，アンサンブルのバランスの問題が解決したことを報告している。声は当然ながら「オリジナル」ではないわけだが，録音で使われた楽器すべてが現存する過去の楽器であったことを想像することが困難なことから，ここでもやはり現代の複製楽器は，過去の楽器と同義であることがうかがえる。鈴木は，ベートーヴェンのチェロ・ソナタの演奏について記述しているが，ここでも複製楽器と現存する過去の楽器の区別はなされていない。ちなみに木村は，オリジナル楽器を，現存する過去の楽器およびその複製と定義していて，そしてそれが，今日一般的に受け入れられているということを示唆しているが，このことからも，現代の古楽演奏家が，過去の楽器とその複製との間に大きな違いを想定していないということを見出すことができる[104]。

現代の古楽演奏者が，現存する過去の楽器だけでなく，その複製も「オ

リジナル楽器」として捉えているということになると，当然ながら彼らは，古い楽器だけでなく今日造られている複製楽器も，「オーセンティシティ」の対象と見なしていることになる。つまり，彼らによる楽器から学ぶという態度には，17世紀や18世紀に製作された楽器だけでなく，それらの複製までもが視野に入れられていることになる。ここには，現代の複製楽器が，過去の楽器が持ち合わせる特徴をすべて含有しているということが前提になっていれば，何の問題も起こらない。しかしながら，上で述べてきたように，完全なる過去の楽器のコピーは，さまざまな理由により存在しない。その理由の一つは，古楽器製作家の主観であり，そしてそれは，楽器製作者が持つ各々の芸術性を促す。その結果，過去の楽器が基盤となっているとしても，「オリジナル」から飛躍した楽器造りが，今後一般的になっていくことも考えられる。その場合，複製楽器にはもはや，古楽演奏家にとっての，過去の音楽を学ぶための手段の一つという役割を，今後期待することはできない。この点からも今日の古楽器製作者は，楽器製作の際，過去の楽器に「オーセンティシティ」を強く求める，あるいは各々の個性を活かすなどの，楽器製作に対する姿勢を，古楽演奏家，そして聴衆に明らかにしていかなくてはいけないであろう。

楽器は，完成品が芸術作品になるのではなく，それが演奏されてはじめて音楽芸術活動の一部となる。楽器製作者の個性が強く反映されている楽器が，それを演奏する古楽演奏家によって正確に理解されていれば，つまりその楽器が，必ずしも過去の楽器が持つニュアンスのみを伝えるために造られたものではないということが演奏家によって認識されていれば，その競演で作り出される音楽は，楽器製作者と演奏家の相互協力による芸術作品となる。古楽器製作者によって極力「オーセンティシティ」が追求された楽器が，古楽演奏家によって用いられた場合，この楽器から演奏家は，過去の音楽について学び，そしてそれを「理解」して自身の芸術活動に反

---

(104)　木村 , pp. 67-69.

映することができる。しかしながら，古楽演奏家が，現代芸術の要素のみを内包した楽器から，古楽演奏家が過去の音楽について探求し，それを演奏に活用させようとする行為には，意味をまったく見出すことはできない。いずれにせよ，過去の楽器の復元というところに古楽器製作の価値を見出すのか，それとも，歴史的演奏で見られたように，楽器を現代芸術の一環として，つまりは新しい芸術作品として捉えるのかということを，楽器製作者は，古楽演奏家と共に考えていくことが必要であろう。歴史的演奏の意味についての議論が盛んに交わされたときのように，ここでも活発な意見交換が行われることを期待したい。

5．結び

アグレンによる楽器およびその楽器の製作過程は，古楽器製作の観点からは学術的に価値のあるものであったとは言えない。彼の楽器は，過去の楽器製作者が意図していたものは何かということを理解するという行為から離れ，過去の楽器とは無関係な「創作物」を造り上げたからである。その一方で彼の楽器は，古楽器という枠の外から見れば，彼が過去の楽器の欠点と考えた要素の克服，具体的には，トレブル・ガンバを現代の音楽環境に適応させるためには何が欠落していて，それをどのようにしたら補えるかという取り組みの結果であり，このような試みは，現代楽器製作史の中では評価されるべきなのかもしれない。

アグレンの製作したトレブル・ガンバは，ラトリッジから痛烈な批判を受けた。これは，ヴィオラ・ダ・ガンバを囲む楽器製作の環境が，今日よりは成熟していなかったためでもある。我々には，彼の創作楽器に対してどの視点から見れば価値を見出すことができるのかという能力を備え持っていなかったのも事実であろう。また，アグレンも，何を目指してトレブル・ガンバのデザインに手を加えたのかということについては，自身で正確には理解していなかったように見受けられる。これはやはり，当時の楽器製作者の多くには，どのような手段でどのような楽器を造っていくとい

うことについての，確固たる考えがそれほど存在しなかったからではないであろうか。その表れとして，単なるコピーさえ造れないというような批判を受けることになったのであろう。

今日においては，過去の楽器についての知識は，まだ解明されていない事柄も多く残るが豊富になり，それにともない，現存する過去の楽器の復元は，かなりのレベルまで可能になってきている。しかしながらこのような状況下，新たな課題も生まれてきている。それは，楽器製作者は「オーセンティシティ」を追求するべきなのか，もしくは，古楽器製作についても，歴史的演奏がそうであるように，「オーセンティシティ」そのものも存在しないと考えるべきなのであるかなどの問いである。過去の楽器についての知識が多くなればなるほど，実は楽器製作者の自由裁量の幅が大きくなるという，一見すると矛盾する状況に現代のヴィオラ・ダ・ガンバ製作者たちは到達したように思える。つまり，今日の楽器製作家には，過去の楽器に対する知識を基盤としているが，あえてそこから踏み出して過去の楽器に対する解釈の幅を広げる試み――これは，アグレンが行ったような，まったくの創造楽器を製作するということとは異なる――というオプションが存在するようになった。しかしながらその行為そのものが具体的に何を意味するのか，そしてそれは，演奏家あるいは聴衆によってどのように捉われるべきなのかということについては，今後の議論が不可欠である。

現代において製作される古楽器は，それがいかに精巧に造られた楽器であったとしても，それのみでは，今日の音楽芸術活動の中で価値を見出すことはできない。古楽器のために書かれた音楽があり，古楽器を用いてそれを演奏する奏者が存在し，そしてそれを受容する聴衆がいるという環境においてのみ，古楽器はその役割を担うことができる。この観点から現代の古楽器製作家は，今日の演奏家および聴衆と緊密な関係を保たなくてはならない。その一方で，今日の古楽器製作家，古楽演奏者，そして聴衆との間には，「オーセンティシティ」について，大きな見解の差が今後生ま

れてくる可能性もある。もし，今日の古楽器製作家が，「オーセンティシティ」の追求することのみを求めようとすると，彼が製作する楽器と，現代の演奏家が，あるいは聴衆が求めるそれとの間に大きな隔たりが生じることも考えられる。今後の古楽器製作者は，楽器製作に対する方向性をより明確にしていかなくてはならないであろう，そして，現代における古楽器製作の意味について大いに議論していかなくてはならないであろう。

参照文献

Abott, Djilda and Ephraim Segerman. “Gut Strings.” *Early Music* 4 (1976): 430–437.

Abbott, Djilda and Ephraim Segerman. “Strings in the 16th and 17th Centuries.” *The Galpin Society Journal* 27 (1974): 48–73.

Ãgren, Carl Hugo. “The Sound of Viols.” *Chelys* 4 (1972): 22–34.

Ãgren, Carl Hugo. “The Sweet Sound of the Viol.” Correspondence. *Early Music* 8 (1980): 72–75.

Badiarov, Dmitry. “The Violoncello, Viola da Spalla and Viola Pomposa in Theory and Practice.” *The Galpin Society Journal* 40 (2007): 121–146.

Barnett, Gregory. “The Violoncello da Spalla: Shouldering the Cello in the Baroque Era.” *Journal of the American Musical Instrument Society* 24 (1998): 81–106.

Bonta, Stephen. “Catline Strings Revisited.” *Journal of the American Musical Instruments Society* 14 (1988): 38–60.

Brown, Howard Mayer. “Notes on the Viol in the 20th Century.” *Early Music* 6 (1978): 47–56.

Daly, Mark. “Viol Detective.” *Strad* Vol. 107 No. 1270 (Feb. 1996): 124–125.

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.

Fleming, Michael. “A Bridge to the Past: Investigating an Old Viol Bridge at Haddon Hall.” *Early Music* 27 (1999): 235–247.

Fleming, Michael. “Viols in English Paintings, c. 1580–1660.” *Chelys* 25 (1996/7): 3–21.

Hadaway, Robert. “Another Look at the Viol.” *Early Music* 6 (1978): 530–539.

Heale, Michael. “Viol Soundposts.” Correspondence. *Early Music* 9 (1981): 521.

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.

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

Kessler, Dietrich M. “Viol Construction in 17th-Century England: An Alternative Way of Making Fronts.” *Early Music* 10 (1982): 340–345.

Kessler, Dietrich M. “A Seven-String Bass Viol by Michel Colichon.” *Chelys* 19 (1990): 55–62.

Lasocki, David. “The Recorder’s Role in Seventeenth-Century Music, Then and Now: A Reply to Barthold Kuijken.” In *The Recorder in the Seventeenth Century: Proceedings of the International Recorder Symposium Utrecht 1993*, ed. David Lasocki (Utrecht: STIMU, 1995), pp. 203–210.

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.

Moeck, Hermann. “Recorders: Hand-Made and Machine-Made.” *Early Music* 10 (1982): 10–13.

Moens, Karel. “Problems of Authenticity in Sixteenth-Century Italian Viols and the Brussels Collection.” 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: 96–113.

Morgan, Fred. “Making Recorders Based on Historical Models.” *Early Music* 10 (1982): 14–21.

Muthesius, Tilman. “Michel Colichon.” *Viola da gamba-Mitteilungen* 28 (1997): 4–6.

Muthesius, Tilman. “Michel Collichon, premier facteur da violes à sept cordes?” In *Aspects de la vie musicale au XVIIe siècle*. Vol. 2, *Musique, images, instruments*. Paris: Klincksieck, 1997: 40–52.

Orlando, Susan, ed. *The Italian Viola da Gamba: Proceedings of the International Symposium on the Italian Viola da Gamba, Magnano, Italy, 29 April-1 May 2000*. Solignac: Ensemble Baroque de Limoges, 2002.

Otterstedt, Annette. *Die Gambe: Kulturgeschichte und praktischer Ratgeber*. Kassel: Bärenreiter, 1994.

Peruffo, Mimmo. "Italian Violin Strings in the Eighteenth and Nineteenth Centuries, Typologies, Manufacturing Techniques and Principles of Stringing," *Recercare* 9 (1997): 155–201.

Peruffo, Mimmo. "The Mystery of Gut Bass Strings in the Sixteenth and Seventeenth Centuries: The Role of Loaded-Weighted Gut," *Recercare* 5 (1993): 115–51.

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.

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. "A Letter of J. B. A. Forqueray." *Journal of the Viola da Gamba Society of America* 13 (1976): 12–16.

Rutledge, John. "The Sweet Sound of the Viol." Correspondence. *Early Music* 8 (1980): 75–77.

Segerman, Ephraim. "Deep Tensions (Part 3)." *The Strad* 99/1176 (1988): 295–299.

Segerman, Ephraim. "Highly Strung (Part 2)." *The Strad* 99/1175 (1988): 195–201.

Segerman, Ephraim. "Strings through the Ages (Part 1)." *The Strad* 99/1173 (1988): 52–55.

Smit, Lambert. "Towards a More Consistent and More Historical View of Bach's *Violoncello*." *Chelys* 32 (2004): 49.

Taruskin, Richard. "The Authenticity Movement Can Become a Positivistic Purgatory, Literalistic and Dehumanizing." *Early Music* 12 (1984): 3–12.

Taruskin, Richard. "On Letting the Music Speak for Itself: Some Reflections on Musicology and Performance." *Journal of the Viola da Gamba Society of America* 20 (1983): 6–23.

Taruskin, Richard. "The Pastness of the Present and the Presence of the Past." In *Authenticity and Early Music: A Symposium*, ed. Nicholas Kenyon (London: Oxford University Press, 1988), pp. 137–210.

Taruskin, Richard. "Resisting the Ninth." *Nineteenth-Century Music* 12 (1989): 241–256.

Taruskin, Richard. "'The Spin Doctors of Early Music;' and 'Tradition and Authority.'" *Early Music* 20 (1992): 311–25.

Topham, John. C. "A Dendrochronological Survey of Musical Instruments from the Hill Collection at the Ashmolean Museum in Oxford." *The Galpin Society Journal* 55 (2002): 244–268.

Topham, John C. “A Dendrochronological Survey of Stringed Musical Instruments from Three Collections in Edinburgh, London and Paris.” *The Galpin Society Journal* 56 (2003): 132–146.

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).

Webber, Oliver. “Real Gut Strings: Some New Experiments in Historical Stringing.” *Consort* 55 (1999): 3–29 and 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: 164–179.

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.

Zopf, Simone. “A Study of Three Viols Attributed to Antonio Ciciliano.” 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: 194–203.

石井明「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)」『慶應義塾大学日吉紀要人文科学』第25号（2010年）：225–270。

木村佐千子「古楽の演奏と演奏慣習―その歴史と実態，現代的意味について―」『獨協大学ドイツ学研究』第56号（2006年）：57–85。

Summary

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

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 making. They eventually learned that the viol building is an entirely different matter from constructing 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 Music performances.