

武蔵野音楽大学大学院  
令和元年度学位（博士）論文

論文題目

（日本語）ドレスデン及びライプツィヒを中心とする初期多鍵式フルート  
——18世紀後半から19世紀初頭までのフルート文化の拡がり——

（外国語）Die frühen Flöten mit mehreren Klappen speziell in Dresden und Leipzig  
——Die Verbreitung der Kultur mit der Flöte von der Mitte des 18. Jahrhunderts  
bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts——

研究領域 音楽学

研究指導教員 稲田 隆之

博士論文指導教員 石井 明

学籍番号 138-401

ふりがな こだま みずほ

氏 名 児玉 瑞穂

武蔵野音楽大学大学院  
学位（博士）論文要旨

学籍番号 138-401 研究領域 音楽学

氏 名 児玉 瑞穂

研究指導教員 稲田 隆之 博士論文指導教員 石井 明

論文題目（日本語）ドレスデン及びライプツィヒを中心とする初期多鍵式フルート  
——18 世紀後半から 19 世紀初頭までのフルート文化の拡がり——

論文題目（外国語）

Die frühen Flöten mit mehreren Klappen speziell in Dresden und Leipzig  
——Die Verbreitung der Kultur mit der Flöte von der Mitte des 18. Jahrhunderts  
bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts——

要 旨

本論文の目的は、ドレスデン及びライプツィヒを中心とするザクセン地域における初期多鍵式フルートとその製作者に焦点を当て、18 世紀後半から 19 世紀初頭におけるフルート文化の多様性を明らかにすると同時に、その歴史的意義を示すことである。本研究で取り扱う「初期多鍵式フルート」とは、バロック・フルート（1 鍵式フルート）にさらに鍵を付加した楽器で、19 世紀初頭までに製作されたものと定義した。

このフルートは、現代の標準型であるベーム・フルートへと至る過程の試行錯誤として捉えられることが多いという問題がある。また、一口に多鍵式フルートと言っても非常に多種多様なため、当時多く製作されたタイプ以外は散発的に作られた実験的なものにすぎないと考えられてきた。

そこで本論文では、ザクセン地域、特にドレスデンとライプツィヒにおける初期多鍵式フルートに着目した。ドレスデンには当時の標準型となる楽器を製作する者がいる一方で、ライプツィヒには非常に独創的なフルートを考案する者もいた。実際には、このような独創的なフルートは一般には広まらなかったため、散発的に作られたその製作者の個人的なものという以上の価値を見出されていない。しかし、本研究では、このような楽器こそがそれぞれの地域の持つ音楽文化の一端を表すものであると考え、当時製作された楽器と製作者の言説を通して、1 鍵式フルートから多鍵式フルートへと移り変わる過渡期の様相を明らかにした。

本論文は、全6章と終章、結論から成る。概要を以下に示す。

第1章では、フルート作品における変化とフルートの楽器としての変化という2つの視点から、第2章以降で取り扱うフルート製作活動の背景となった事柄を明示した。

第2章から第4章では、それぞれベルリン、ドレスデン、ライプツィヒのフルートとフルート製作者たちを取り巻く音楽環境から、各地域のフルートの持つ特徴を明らかにした。

まず第2章では、ドレスデンやライプツィヒとフルート製作においても影響関係の見られるベルリンを取り上げた。同地では宮廷が音楽活動の中心的役割を担っていた。そして、ここで活動していた J. J. クヴァンツ (1697-1773) は、例えば Dis と Es のような現在では異名同音とされる半音を、大半音と小半音として区別するためにフルートへ第2の鍵を付加した。その一方で、クヴァンツ以降の製作者の多くは自身の楽器にこの鍵を採用しなかった。

第3章では、ドレスデンの音楽環境と、主にグレンザー族が製作したフルートに焦点を当てた。ベルリンと同様、ドレスデンでも宮廷が音楽活動の中心的役割を担っていた。そのため、同地で活動した A. グレンザー (1720-1807) と H. グレンザー (1764-1823) は、「宮廷楽器製作者」の称号を得ることで多くの顧客を獲得した。彼らは多鍵式フルートも製作しており、特に H. グレンザーによる8鍵式フルートは当時の標準型となった。

第4章では、ライプツィヒの音楽環境と J. G. トロムリッツ (1725-1805) が製作したフルートに焦点を当てた。ライプツィヒでは市民によって音楽活動が担われていたという点が、先の2都市との大きな違いである。ここでは、市民オーケストラで活躍していたトロムリッツが、クヴァンツによる第2の鍵を伴う多鍵式フルートを製作していたことを示した。

第5章では、クヴァンツ、H. グレンザー、トロムリッツ、そして彼らとも交流のあつ

た J. J. H. リボック (1743-1785)、及び H. W. T. ポットギーサー (1766-1829) の言説から、フルート製作に関する当時の問題意識と理想を明らかにした。クヴァンツ、トロムリッツ、リボックは、大半音と小半音の区別と従来のフルートの音色を維持することを目指していた。H. グレンザーは、自身も多鍵式フルートを数多く製作していたにもかかわらずフルートへの鍵の付加には懐疑的であった。また、ポットギーサーは、大半音と小半音の区別を否定し、フルートにも鍵盤楽器と同じ調律を推奨した。ここで、当時のザクセン地域には、大半音と小半音の区別に重きを置く人々と、この区別をせずにクロス・フィンガリングの解消を目指す人々が存在したことを明らかにした。

第6章では、『一般音楽新聞』に掲載されたフルート作品に関する批評や広告から、ザクセン地域におけるフルート需要の高さ、アマチュアの層の厚さを示した。

そして結論へ進む前に、終章として少し後の時代に目を向け、19世紀以降のフルート製作に関して主にベーム・フルートの開発と、それ以降も続いた多鍵式フルートの製作について述べた。

以上を踏まえ、当時のザクセン地域では大半音と小半音の区別に重きを置く人々と、クロス・フィンガリングの解消に重きを置く人々との間で、フルート像の二分化が起こっていたと結論づけた。これはすなわち、彼らが音楽において何を重視していたのかということに繋がっていた。前者は、アンサンブルにおける「純正な響き」を大切にしていた。一方後者は、フルートの「旋律」楽器としての側面を重視し、半音階や派生音の多い調でさえも自由に演奏することを追求した。さらに、このようなフルート像の二分化は、同地域における音楽文化の一端、ひいては都市ごとに多様な音楽文化を育んでいた当時のヨーロッパにおける実態の一端をも示すものであることを導き出した。

## 目次

目次 .....	i
凡例 .....	vi
序：研究目的と方法 .....	1
1. 研究目的 .....	1
2. 先行研究 .....	3
3. 論文の構成 .....	5
第1章 17世紀から18世紀におけるフルートを巡る状況 .....	8
序節 木管楽器におけるフルート .....	8
第1節 17世紀——フルート作品の登場とバロック・フルートの誕生 .....	12
1. 1. フルート作品の登場 .....	12
1. 2. バロック・フルートの誕生 .....	15
第2節 18世紀前半——フルート作品の普及とバロック・フルートの進化 .....	19
2. 1. フルート作品の普及 .....	19
2. 2. バロック・フルートのさらなる変化 .....	24
第3節 18世紀後半——フルートへの要求の変化と多鍵式フルート開発 .....	28
3. 1. フルートへの要求の変化 .....	28
3. 2. 多鍵式フルート開発 .....	34
第1章のまとめ .....	39
第2章 ベルリンのフルート製作者——クヴァンツとその弟子たち .....	41
第1節 フルート製作者を取り巻く音楽環境 .....	41
1. 1. 宮廷における音楽活動 .....	42
1. 2. 市民による音楽活動 .....	46

第2節 クヴァンツによる製作活動とそのフルート .....	48
2.1. 生涯とフルート製作活動.....	48
2.2. クヴァンツによるフルート .....	49
第3節 クヴァンツ以降のフルート.....	57
3.1. フライヤーによるフルート .....	57
3.2. キルストによるフルート.....	65
3.3. マルティンによるフルート .....	75
3.4. シュロットによるフルート .....	78
第2章のまとめ .....	84
第3章 ドレスデンのフルート製作者——グレンザー一族とグルンドマン .....	86
第1節 フルート製作者を取り巻く音楽環境.....	86
1.1. 宮廷における音楽活動——宮廷楽団のフルート奏者たち .....	87
1.2. 中産階級による音楽の発展.....	90
第2節 グレンザー一族によるフルート.....	93
2.1.A. グレンザー（父）によるフルート .....	94
2.2.H. グレンザーによるフルート .....	102
2.3.A. グレンザー（子）によるフルート .....	114
第3節 グルンドマンによるフルート .....	117
第3章のまとめ .....	118
第4章 ライプツィヒのフルート製作者——トロムリッツ .....	120
第1節 フルート製作者を取り巻く音楽環境.....	120
1.1. 市民による演奏会活動 .....	121
1.2. 女性へのフルート演奏の勧め .....	124
1.3. 出版産業と『一般音楽新聞』 .....	127
第2節 トロムリッツによる製作活動とそのフルート .....	131
2.1. トロムリッツの生涯.....	131
2.2. トロムリッツによるフルート .....	134

2. 3. トロムリッツ・フルートの模倣 .....	142
第4章のまとめ .....	144
第5章 フルートに関する当時の言説 .....	146
第1節 クヴァンツによる言説 .....	146
1. 1. 著書『フルート奏法試論』 .....	147
1. 2. 大半音と小半音の区別のために——Es 鍵と Dis 鍵 .....	149
1. 3. C 足部管に対する非難 .....	154
1. 4. レジスターの代案 .....	155
1. 5. 運指表 .....	156
第2節 H.グレンザーによる言説 .....	165
2. 1. 鍵の付加に関する見解 .....	166
2. 2. C 足部管に関する見解 .....	169
2. 3. トロムリッツのフルートに関して .....	171
第3節 トロムリッツによる言説 .....	174
3. 1. 教則本について .....	178
3. 2. 鍵の付加に関する見解 .....	180
3. 3. C 足部管に関する見解 .....	184
3. 4. Dis 鍵、Es 鍵を用いた鍵配列の利点について .....	186
3. 5. 運指表 .....	188
3. 6. 1 鍵式フルート製作の試み .....	193
第4節 リボックによる言説 .....	199
4. 1. リボックの生涯と著作 .....	199
4. 2. フルート製作者に対する評価と「豊かな音」 .....	203
4. 3. 音色を損ねる要素——C 足部管 .....	205
4. 4. 正しい音程で演奏するために——Dis 鍵と Es 鍵 .....	207
第5節 ポットギーサーによる言説 .....	210
5. 1. 鍵の付加に関する見解 .....	210
5. 2. Dis 鍵、Es 鍵に関する見解 .....	214

5.3. 多鍵式フルート製作の試み .....	215
第5章のまとめ .....	219
第6章 『一般音楽新聞』にみる当時のフルート作品 .....	222
第1節 フルート作品の広告及び批評に見られる当時の一般的傾向 .....	223
1.1. 楽器の組み合わせに見る演奏者や演奏の場の多様性 .....	224
1.2. 作品タイトルに見るジャンルの多様性 .....	233
第2節 フルート同士のアンサンブル作品に関する広告及び批評 .....	236
2.1. フルート二重奏曲に関する広告 .....	238
2.2. フルート二重奏曲に関する批評 .....	248
2.3. フルート三重奏曲に関する広告 .....	255
第3節 独奏フルートのための作品に関する広告及び批評 .....	261
3.1. フルート独奏曲に関する広告 .....	261
3.2. フルート独奏曲に関する批評 .....	263
3.3. フルートのための練習曲に関する広告 .....	264
3.4. フルートのための練習曲に関する批評 .....	266
第4節 フルートとピアノのための作品に関する広告及び批評 .....	269
4.1. フルートとピアノのための作品に関する広告 .....	269
4.2. フルートとピアノのための作品に関する批評 .....	274
第5節 フルートとギターのための作品に関する広告及び批評 .....	279
5.1. フルートとギターのための作品に関する広告 .....	279
5.2. フルートとギターと歌のための作品に関する広告 .....	281
5.3. フルートとギターのための作品に関する批評 .....	282
第6節 フルートと弦楽器の編成のための作品に関する広告及び批評 .....	286
6.1. フルートと弦楽器の編成のための作品に関する広告 .....	286
6.2. フルートと弦楽器の編成のための作品に関する批評 .....	292
6.3. フルートとヴァイオリンの二重奏曲に関する広告 .....	296
第7節 フルートと管楽器の編成のための作品に関する広告及び批評 .....	300

7. 1. フルートと管楽器の編成のための作品に関する広告 .....	300
7. 2. フルートと管楽器の編成のための作品に関する批評 .....	303
第 8 節 フルートとその他の楽器編成のための作品に関する広告及び批評 .....	306
8. 1. フルート協奏曲に関する広告 .....	308
8. 2. フルート協奏曲に関する批評 .....	312
第 6 章のまとめ .....	320
終章 ベーム・フルートへ .....	325
1. ベーム式円錐型フルート 1832 年モデル .....	326
2. ベーム式円筒型フルート 1847 年モデル .....	328
3. 19 世紀以降——多鍵式フルートのさらなる進化 .....	330
結論 .....	333
参考文献一覧 .....	343

資料集（別冊）

## 凡例

### 1. 用語

フルート・・・・・・本論文内では、特に断りの無い限り「横型フルート」を指す。

鍵・・・・・・フルートの音孔を塞ぐ金属製のフラップ。

運指・・・・・・楽器を演奏する際の指使い、及びある音に対する指の構えから別の音に対する指の構えへ移る動作。

アンブシュア・・・・管楽器を吹く際の口の形、及びその機能。

### 2. 括弧の用法

《        》	音楽作品名
<        >	作品集内の作品名
『       』	書名、雑誌名
「       」	1. 和文引用文 2. 雑誌論文等の和文タイトル 3. 特に強調する語句
(        )	年号、引用文献、補足的な説明
【       】	図、表、譜例
[        ]	筆者による引用文への補足、修正

### 3. 音名の表記

本論文では、基本的にドイツ音名で記述し、オクターヴなどは文字の右上のアポストロフィによって示す。

例：D dur、Gis 鍵、D'

### 4. 人名の表記

外国人名のカタカナ表記は、一般的になっている人物に関しては、和訳文献に依拠し、その他の人物に関しては、筆者の判断に拠る。

## 序：研究目的と方法

### 1. 研究目的

本論文の目的は、ドレスデン及びライプツィヒを中心とするザクセン地域における初期多鍵式フルートとその製作者に焦点を当て、18 世紀後半から 19 世紀初頭におけるフルート文化の多様性を明らかにすると同時に、その歴史的意義を示すことである。

ここで述べる多鍵式フルートとは、バロック・フルート（1 鍵式フルート）にさらに鍵を付加した楽器で、18 世紀の半ば頃から製作され始めたものである。開発したのはイギリスであったが、いち早くドイツで受け入れられると、同地でさらに鍵を付加した 8 鍵式フルートが誕生した。以降、フルートにとって 8 鍵式フルートが最も「進歩した」型であったとも言われた（ブラウン 1994: 432）<sup>1</sup>。その後 20 世紀に至るまで多鍵式フルートは製作され続け、特にドイツ、オーストリア、アメリカなどでは 1930 年代に至るまで 12 鍵式フルート<sup>2</sup>が使用されていた（前田 2006: 279）。

しかし、フルートの開発において、重大な転換点が起きた。それが 19 世紀前半におけるベーム・フルートの登場である。現在一般に使用されているフルートは、金属製で合理的に開発されたこのベーム・フルートを指す。そのため、多鍵式フルートは、現代の標準型楽器であるベーム・フルートへと至る過程の試行錯誤として捉えられることが多いという問題がある。また、一口に多鍵式フルートと言っても、非常に多種多様なため、当時多く製作されたタイプの楽器以外は、散発的に作られた実験的なものと考えられてきた。しかし、一般的にはならなかったために、実験的なものと見なされてきた楽器にも、その時代や地域の音楽的特徴が現れてくるものとする。中でもザクセン地域では、旧来のものと新しいものとの混合といった特徴を示すフルートが生まれ、18 世紀後半から 19 世紀初頭におけるザクセン地域のフルート文化に広がりを与えていく。

そこで、本研究では、対象となる楽器を 19 世紀初頭までに製作された基本的に 2～8 鍵から成るフルートを「初期多鍵式フルート」と定義し、ザクセン地域におけるフルート文化の多様性を明らかにすると同時に、その歴史的意義を示したい。なお本論では、この

---

<sup>1</sup> オンライン版ニューグロヴの“Flute”の項目では、この記述は見られない。

Jeremy Montagu, Howard Mayer Brown, Jaap Frank, Ardal Powell. “Flute”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40569>. (2019 年 12 月 19 日閲覧)

<sup>2</sup> この 12 鍵式フルートは、一般に「メイヤー式（マイヤー式）フルート」と呼ばれる。鍵の数だけでなく、鍵の構造、システム、取り付け方なども、時代を追うごとに変化した。

「初期多鍵式フルート」を「多鍵式フルート」と簡略化して表記することをお断りしておく。また、この多鍵式フルートの「初期」段階については、第1章 第3節「3. 2. 多鍵式フルート開発」で具体的に述べる。

ここで当時のフルートの状況について、簡単に触れておきたい。現在とは異なり、バロック・フルート誕生以来、当時のフルートは基本的に D 管の楽器であった<sup>3</sup>。つまり、楽器を構えた状態で、端から順番に指孔を開放していくと D dur の音階が演奏できるように製作されていた。6つの指孔と1つの鍵で12音を演奏するため、派生音（D dur に含まれない音）にはクロス・フィンガリング<sup>4</sup>という特別な指使いを用いた。このクロス・フィンガリングに対する問題意識が、フルートへのさらなる鍵の付加、すなわち多鍵式フルートに関する議論へと繋がっていく。

以上を踏まえ本論文では、ザクセン地域、特にドレスデンとライプツィヒにおける初期多鍵式フルートに着目する。この2都市は、18世紀から19世紀にかけてドイツの音楽界における中心地のひとつであっただけでなく、様々な初期多鍵式フルートが誕生した地域でもあった。ドレスデンでは、当時のフルート製作の中心的役割を果たしていたとされるグレンザー一族が工房を構えており、当時の標準型となる多鍵式フルートを製作していた。そして、ライプツィヒでは、フルート奏者のヨハン・ゲオルゲ・トロムリッツ **Johann George Tromlitz (1725-1805)** が活躍しており、自身の発案による独創的な多鍵式フルートを製作していた。このような独創的なフルートは、一般には広まらなかったため、やはり散発的に作られたその製作者の個人的なものという以上の価値を見出されてはいない。しかし、そのような楽器からは、この地域の持つ音楽文化の一端を見出すことができると考える。また、この地域のフルート製作者の言説からは、フルートに対して求められるものが移り変わろうとする、その過渡期的な様相を読み取ることができる。

研究方法としては、当時製作（または考案）された楽器と、製作者（または考案者）の言説を通して、1鍵式フルートから多鍵式フルートへと移り変わる過渡期の様相を明らかにすることを試みる。この研究により、同地のフルートが持つ特異性のみならず、フルート文化の広がりを示すと同時に、この時代の音楽文化全体における多様性の一端をも導き

---

<sup>3</sup> フルードが D 管の楽器になったのは、バロック・フルード開発時のことである。バロック・フルードの開発に関しては、第1章 第1節「1. 2. バロック・フルードの誕生」で詳しく述べることにする。

<sup>4</sup> 半音階を自由に演奏できない木管楽器において、派生音を演奏するために用いる指使い。フォーク・フィンガリングとも言う。出したい音より上側（頭部管に近い方）の音孔を開き、下側の音孔をいくつか閉じて音高を調節するもの。

出すことができると考える。

本論文の研究対象となる楽器製作者は、ザクセンを中心とするフルート製作者の中でも、フルートに関する言説や実際に製作した楽器が確認されている者、及び製作者ではないが自身のフルートを考案し、それを記述している者に限定する。また、地域的な結びつき、フルート製作の伝播の関係から、ベルリンのフルート製作者、及びザクセン地域のフルート製作者と関連の深い人物も含む。従って、次の 10 名を主に取り扱う。ベルリンのヨハン・ヨアヒム・クヴァンツ Johann Joachim Quantz (1697-1773)、フリードリヒ・ガブリエル・アウグスト・キルスト Friedrich Gabriel August Kirst (1750-1806)、ヨハン・ゴットリープ・フライヤー Johann Gottlieb Freyer (1764-1808)、ヨハン・ゴットフリート・マルティン Johann Gottfried Martin (1772-1842)、バルタザール・メルヒオール・シュロット Balthasar Melchior Schlott (1773/78-1841)、ドレスデンのカール・アウグスティン・グレンザー Carl Augustin Grenser (1720-1807) (以下、同名の息子と区別するため「A. グレンザー(父)」と記述)、ヨハン・ハインリヒ・ヴィルヘルム・グレンザー Johann Heinrich Wilhelm Grenser (1764-1823) (以下、「H. グレンザー」と記述)<sup>5</sup>、ライプツィヒのトロムリッツ、彼らと関係の深いユストゥス・ヨハネス・ハインリヒ・リボック Justus Johannes Heinrich Ribock (1743-1785)、ハインリヒ・ヴィルヘルム・テオドル・ポットギーサー Heinrich Wilhelm Theodor Pottgiesser (1766-1829)。本論文では、彼らによる楽器やその製作状況、言説などを重点的に取り扱う。

## 2. 先行研究

フルートに関しては、ルネサンス期からバロック期、及び 19 世紀前半に登場するベーム・フルートについては、既に多くの研究者たちによって楽器や演奏習慣に関する研究がなされてきた。しかし、18 世紀後半以降に製作された多鍵式フルートに関しては、様々なヴァリエーションが存在し、その多様さ故に不明な点が多く残されている。フルートの歴史を扱った書籍においても、バロック・フルートやベーム・フルートに比べ、多鍵式フルートは、ベーム・フルートへ至る過程の試行錯誤と捉えられる傾向がある<sup>6</sup>。

18 世紀のドイツは、フランスやイギリス、イタリアに比べると、文化的には後進国であり、他国の優れた技術や文化を積極的に取り込み、先進国に追いつこうとしていた。イギ

<sup>5</sup> A. グレンザーの娘婿で、彼の工房を受け継ぐ。詳しくは第 3 章 第 2 節で取り扱う。

<sup>6</sup> 例として、Bate 1969、奥田 1978、トフ 1979 などが挙げられる。

リスで開発された多鍵式フルートは、まずドイツで最初に受け入れられた。現在では、ドイツが多鍵式フルートを作り始めたのは、イギリスから遅れること約 20 年、1770 年代ではないかと考えられている（前田 2006: 249）。イギリスの製作家によって作られた 6 鍵式フルートに、さらに 2 つの鍵が付加されたものが 8 鍵式フルートと呼ばれているが、このうちの 1 つの鍵がドイツ人フルート奏者フリードリヒ・ルートヴィヒ・デュロン Friedrich Ludwig Dulon (1769-1826)<sup>7</sup>の父によって発明されたものであることから（Dulon 1807: 180）、8 鍵式フルートはドイツで誕生したと考えられる。ドイツにおけるフルートへの鍵の付加に関しては、ラステンベルクのゲルハルト・ホフマン Gerhard Hoffmann (1690-1757) によってフルートとオーボエに Gis 鍵が付加されたと考えられているが、1780 年以前のドイツにおける多鍵式フルートに関する情報は非常に乏しいことが指摘されており（Powell 1996b: 19-20）、ドイツでこの新しいフルートがどのように受け入れられたのかということについては未解明の点が多い。

ドレスデンのフルートに関する先行研究としては、グレンザー一族の中でも、主に A. グレンザー（父）と H. グレンザーによる楽器の製作活動に焦点が当てられてきた<sup>8</sup>。その一方で、度々『一般音楽新聞 Allgemeine musikalische Zeitung』上で自身の見解を述べてきた H. グレンザーの言説は、あまり注目されていない<sup>9</sup>。ライプツィヒのトロムリッツに関する先行研究としては、彼による楽器の中でも「トロムリッツ・フルート」と呼ばれる彼独自のフルートの構造に関するものの他、特に 2 鍵式フルートのために書かれた教則本『フルート奏法のための詳細にして基本的な授業 Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen』（Tromlitz 1791）（以下、『授業』と記述）に焦点が当てられてきた<sup>10</sup>。また、リボックに関しては、僅かな個人研究があるのみである<sup>11</sup>。ポットギ

<sup>7</sup> 18 世紀末から 19 世紀にかけて活躍したドイツのフルート奏者、作曲家。C. P. E. バッハや K. H. H. ベンダとも親交があり、トロムリッツと共に演奏会を行った。

<sup>8</sup> グレンザー一族のフルート製作活動の内容に関する研究として Young 1978, Heyde 1993, Powell 1995 などが挙げられる。

<sup>9</sup> Grove Music Online の“Grenser family”の項目では、H. グレンザーによって 1800 年に『一般音楽新聞』へ投稿された文章が部分的に引用されている。ここでは、トロムリッツへの反論として、フルートへの鍵の付加に関して述べている。この内容については、本論文 第 5 章 第 2 節で詳しく取り扱う。  
Friedrich von Huene. “Grenser family”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11746>. (2019 年 12 月 20 日閲覧)

<sup>10</sup> トロムリッツ・フルートの構造に関する研究として Powell 1996a が挙げられる。また、トロムリッツの 2 冊の教則本『授業』と『多鍵式フルートについて；その使用と利益 Über die Flöten mit mehreren Klappen; deren Anwendung und Nutzen』（Tromlitz 1800b）（以下、『多鍵式フルートについて』と記述）は、それぞれパウエルによって英訳されている。さらに、『授業』の内容に関しては、2 本の国内論文が挙げられる（那須田 1992, 江戸 2011）。筆者の修士論文では、『授業』に加え、『多鍵式フルートに

ーサーに関する研究では、彼の医師としての生涯を綴ったものの他には、主にベーム・フルートとの関連に焦点が当てられている<sup>12</sup>。これらの、特に初期多鍵式フルートに関する先行研究では、製作された楽器の構造などを検討する方法と、教則本など書かれた言葉を検討する方法の、どちらか一方の研究方法が取られる場合が多かった。しかし、これらの要素を結びつけることで、当時の豊かなフルート文化の実態をより鮮明に描き出すことができると思う。

そこで本論文では、以下の「3. 論文構成」に示す通り、実際に製作（または考案）されたフルートと、当時の人々によって語られた言葉の2つの視点から、当時のフルート文化の多様性の一端を明らかにすることを試みる。

### 3. 論文の構成

本論文は全6章と終章、結論から構成される。第1章では、多鍵式フルートが開発されるまでのフルートを巡る状況について論じ、第2章以降で取り上げるフルート製作活動の背景となった事柄を提示する。序節では、フルートと同時期に改良を加えられたオーボエとファゴットとの比較を行い、木管楽器において、特にフルートが度重なる改革を求められた理由を明らかにする。第1節では、17世紀におけるフルートの状況を、音楽作品とバロック・フルートの誕生という2つの視点から見る。第2節では、18世紀前半におけるフルートの状況を、フルート作品のジャンルの増加と、バロック・フルートのさらなる進化という視点から見る。第3節では、18世紀後半における、フルートへの要求の変化について触れ、第2章に向けて、多鍵式フルートが開発されるに至った背景を示す。

第2章では、本論の中心となるドレスデンやライプツィヒの楽器製作者とも関係があり、影響を及ぼしたクヴァンツや彼の弟子たちと、彼らが活動していたベルリンに焦点を当てる。第1節では、楽器製作者たちを取り巻いていたベルリンの音楽環境について触れ、宮廷中心だった音楽活動が、19世紀に至り市民が中心となっていたことを示す。第2節では、フリードリヒ2世のもとで活動していたクヴァンツを取り上げ、ザクセンのフルート

---

について』の内容についても検討した。

<sup>11</sup> リボックに関する唯一の個人研究として Ventzke 1976 が挙げられる、また、同著者はリボックによる『フルートのより良い調整と取り扱いに関する覚え書き *Bemerkungen über die Flöte zur bessern Einrichtung und Behandlung derselben*』（Ribock 1782）（以下、『覚え書き』と記述）を再出版する際に前書きを付している。

<sup>12</sup> ポットギーサーに関する個人研究としては Ventzke 1979 が、現代の標準型となっているベーム・フルートとの関連から書かれた論文としては Lerch 1992, 2008 が挙げられる。

製作へ影響を与える彼のフルートの特徴を示す。第3節では、クヴァンツ以降も、彼の弟子たちが同地でフルート製作活動を行ったが、クヴァンツ・フルートの持つ最大とも言える要素（Dis 鍵と Es 鍵）を自身の楽器製作に取り入れる者がいなかったことを明らかにする。

第3章では、ドレスデンのフルート製作者と、彼らを取り巻いていた当時の音楽環境に焦点を当てる。第1節では、まずドレスデンの音楽環境を取り上げ、同地で活動する楽器製作者にとって、宮廷との繋がりが重要であったことを示す。第2節では、グレンザー族の活動と製作した楽器に焦点を当て、彼らの楽器の特徴や、そのシェアの高さを示す。第3節では、同じくドレスデンに工房を構えていたヤーコプ・フリードリヒ・グルンドマン **Jakob Friedrich Grundmann (1727-1800)**の活動と彼の製作した楽器について述べる。

第4章では、ライプツィヒのフルート製作者であったトロムリッツと、彼を取り巻いていた当時の音楽環境に焦点を当てる。第1節では、ライプツィヒにおける音楽活動の状況を取り上げ、第2章、第3章で取り上げた2都市とは異なる音楽文化を示す。第2節では、第1節で示した音楽社会において、トロムリッツがフルート奏者として活動するだけでなく、「トロムリッツ・フルート」と呼ばれる独自の楽器を開発し、この楽器に第2章 第2節で示したクヴァンツの特徴が現れていることを指摘する。

第5章では、これまで述べてきた当時の楽器の特徴を踏まえ、さらに楽器製作者の言説から当時のフルート文化の様相を明らかにする。第1節では、クヴァンツの主に『フルート奏法試論 Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen』（1752）（以下、『試論』と記述）の記述内容から、彼の持つ音程感や、フルートに対する理想を示す。第2節では、H. グレンザーによる『一般音楽新聞』への投稿文から、彼のフルート製作に対する理念を明らかにすると同時に、第3章 第2節で示した実際のフルート製作活動と、彼がフルートへ求めていたものとの間にあった「矛盾」を指摘する。第3節では、トロムリッツの教則本、その他の言説から、彼がクヴァンツの感覚をただ受け継いだのではなく、さらに追求する姿勢を見せていたことを示す。第4節では、リボックの著書から、ドイツで多鍵式フルートが製作されるようになる、まさにその最初期におけるフルートへの問題意識と理想を明らかにする。第5節では、ポットギーサーの言説から、第3節で取り上げたトロムリッツへの反対意見を示すと共に、彼による全く新しいフルートの試みについても触れる。

第6章では、これまでとは別の角度から当時のフルート文化を見つめるために、ライプ

ツイヒで刊行された『一般音楽新聞』に掲載されたフルート作品に関する批評や広告に焦点を当てる。当時のフルートに対する一般的な認識や、フルート作品の高い需要を示し、フルートが広く受容されたことが、豊かなフルート文化を育む土壌となっていたことを明らかにする。

終章では、本論文で扱った時代の後のフルートについて触れる。19 世紀前半、ベーム・フルートが開発されるが、その後も多鍵式フルートは様々な形で進化を続けたことを示し、19 世紀を通じてフルートという楽器が多様な音楽文化の担い手となっていたことを述べる。

以上を踏まえ、結論では、実際に製作（または考案）された楽器と、楽器製作者らの言説から、この時代のフルートが持っていた様々な価値観と理想について考察し、当時のザクセン地域におけるフルート文化の多様性を明らかにする。また、『一般音楽新聞』における作品評や広告から見えてくるこの楽器に対する需要の高さが、フルート文化の発展を支えていたことを示す。さらに、このフルート文化が見せる広がりや、ある特定の楽器という枠を超えて、当時の音楽文化全体における多様性の一端をも示すものであることを導き出す。

## 第1章 17世紀から18世紀におけるフルートを巡る状況

本章では、当時の楽器製作者によるフルート製作活動や言説についての議論に入る前に、多鍵式フルートが誕生するまでのフルートの変遷を概観する。具体的には、音楽作品と楽器という2つの視点から、バロック・フルートが誕生する17世紀以降、多鍵式フルートが開発される18世紀までのフルートの変化を追う。ここでは、多鍵式フルートが製作されるに至った過程を示すだけでなく、その後のザクセン地域のフルート文化へも影響を与え、多様性をもたらすことになったポイントについても指摘する。

序節では、フルートと同時期に改良を加えられたオーボエやファゴットとの比較から、木管楽器の中でもフルートに対する「改良」が不満足な出来であったとされていることについて検討する。ここで、フルートが木管楽器の中でも特にしばしば改革を求められてきた理由を指摘する。

これを踏まえて、第1節からは、各時代の音楽作品におけるフルートへの要求と、その変化の過程を提示し、それらの要求に楽器がどのように対応していかなければならなかったのかを明らかにする。これにより、多鍵式フルート開発に至る過程を示すと同時に、第2章以降で考察するザクセン地域のフルート製作者たちが直面していた当時のフルートに対する問題意識の所在を明確にする。なお、フルート作品やフルートの変遷に関する情報については、主としてハワード・メイヤー・ブラウン Howard Mayer Brown により執筆された『ニューグロヴ世界音楽大事典 The new grove dictionary of music and musicians』の「フルート」の項目（ブラウン 1994: 424-436）をもとに記述する。なお、記述が煩雑になることを避けるため、典拠がこの同じ項目である際には基本的に断りを入れない。ただし、その他の文献を典拠とする場合は、その都度出典を示すこととする。

### 序節 木管楽器におけるフルート

多鍵式フルートが製作されるようになる18世紀から19世紀にかけては、時代の変遷とともに音楽作品も変化しており、それらに対応するために、フルートに限らず多くの楽器が変化を求められる時代でもあった。中でもフルートは特に、運指によって音量や音色が異なるという点が「弱点」と見なされ、問題視されるようになる。また、音楽的要求の高まりによって、従来の1鍵式フルートでは技術的に演奏が困難な作品も生まれてきた。多鍵式フルートは、そのような時代の潮流の中で誕生した。

フルートと同様に、他の木管楽器、特にリコーダー、オーボエ、ファゴットも、全て17

世紀の間に改革が行われた。フルートはバロック・フルート誕生後も、18 世紀を通じて変  
化し続けることになるが、その間、これらの木管楽器にも変化がもたらされた。しかし、  
その変化もフルートと比べると大きなものではなく、これらの楽器はどちらかと言えば初  
期の状態を継続していると言える。

ここでは、特にオーボエとファゴットを取り上げ、その用いられ方の違いや変化から、  
当時フルートが置かれていた状況を示す。リコーダーもまた、フルートと同時期に改革の  
行われた楽器ではあるが、オーケストラの拡大と共にやがてその地位をフルートに譲るこ  
ととなる。しかしながら、そのフルートもまた、オーケストラ作品、特に交響曲の発展に  
おいては初期から重要な役割が与えられたとは言えず、その一方で、オーボエとファゴッ  
トはいち早く主要な楽器となる。

オーボエとファゴットも、17 世紀にフルートと同様、オトテール一族によって開発され  
た。初期のオーボエは 3 部分から構成されており、最低音 C' に対応する鍵が 1 つと、Dis'  
に対応する鍵が 2 つの、合計 3 つの鍵を持っていた（ベイト 1993: 557-558）<sup>13</sup>。また、  
1700 年頃になると、楽器の持ち方が統一され、Dis' のための鍵が 1 つになった 2 鍵式オー  
ボエも作られるようになった。そのため、17 世紀末以降、18 世紀末に至るまでの期間は、  
オーボエの歴史における「3 鍵ないしは 2 鍵楽器」の時代とされている（ベイト 1993: 558）。  
この時代、オーボエは拡大してゆくオーケストラに全面的に受け入れられた。18 世紀前半  
のオーケストラにおいて、既にオーボエが主導的な木管楽器であったことが指摘されてい  
る（マーリンク 1990: 140）。当初は、弦楽器と重複して演奏するだけであったが、その後  
まもなく、独立声部として、「このうえなく表情豊かな独奏」を受け持つようになった（ベ  
イト 1993: 558-559）。

一方のファゴットは、18 世紀に入ると、元来 2 鍵だったものにさらに鍵が付加され、こ  
の世紀を通じて 4 鍵式ファゴットが標準型となったと言われている（ウォーターハウス  
1994: 328）。特にドイツでは、「ドレスデンのファゴット」の評判が高かったが、それは特  
に A. グレンザー（父）の工房で製作された楽器による功績だとされている（Huene, Grove  
Music Online）。オーケストラにおいては、ファゴットもまた、18 世紀前半にはバス声  
部の弦楽器と重複して演奏するだけであったが、18 世紀後半頃には独立声部として扱われ  
るようになっていく（マーリンク 1990: 146）。

---

<sup>13</sup> 同じ音に対して 2 つの鍵が備わっていたのは、楽器の構え方が一定ではなかったためであり、左右ど  
ちらの手が下になっても、小指で鍵を操作できるようにしたからである。

18 世紀のオーケストラでは、オーボエは独奏楽器として以外にも、ヴァイオリン・パートに重ねて演奏し、その音量を増強するという役割を担っており、ファゴットも同様に音量確保の目的でバス・パートに加わっていた（マーリンク 1990: 140、146）。この点について、自身も交響曲を作曲したヨハン・アドルフ・シャイベ Johann Adolf Scheibe (1708-1776) は、1740 年に『批評する音楽家 Critischer Musicus』の中で、オーケストラにおける音量増強について述べている。

（トランペットとティンパニが入った音楽では）第一ヴァイオリンと第二ヴァイオリンは少なくとも四～五人、ヴィオラが二人必要。バスはコンチェルト・バス（コントラバス）の他にさらに三～四本の小型バス（チェロ、小型ヴィオローネ）と二本のファゴットで編成されるべきである。ヴァイオリンはオーボエでダブらされるべきである（大崎 2005: 115-116）<sup>14</sup>。

大崎によると、この文章はトランペットとティンパニが入った大規模な祝典音楽の編成について述べる文脈でのものであるが、「ヴァイオリン・パートをオーボエで重ねるという音量増強の基本的コンセプトが重要である」ことが示されている（大崎 2005: 116）。このように、オーボエは交響曲というジャンルが確立する前から、オーケストラ編成において「基本的」な楽器として用いられていた。

オーボエとヴァイオリンの関係と同じものが、ファゴットとチェロやコントラバスの間でも見られたことが指摘されており、重要な点として、ファゴットはたとえファゴット用のパート譜が記されていないなくても、しばしば演奏に加わっていたと考えられることが挙げられている（石多 2006: 119）<sup>15</sup>。「テンポの遅い楽章で管楽器が加わっていない場合には、ファゴットも演奏は休まねばならない。しかし、管楽器が採用されている場合には、バスのパートは常にファゴットによって補強されなければならない」というシャイベの言葉が石多によって引用されている（石多 2006: 119）。やがてファゴットは独奏として意識されはじめ、その名前がスコアにも現れるようになる。こうして見ると、ファゴットはフルートとも音域が異なるが、音域的には近いはずのオーボエとフルートには何故このような「差」

<sup>14</sup> 大崎滋生著『文化としてのシンフォニー』第1巻における大崎による翻訳を引用。括弧内も大崎による。

<sup>15</sup> 石多はここで、「もちろんいつも加わっていたわけではなく、必要に応じて加わっていた」と述べている（石多 2006: 119）。

が生まれたのであろうか。その理由として、「演奏者」による違いが挙げられるであろう。

18 世紀のオーボエは、都市楽師隊や軍楽隊が野外で吹奏する、職業的楽師の楽器であった。これはすなわち、その演奏によって生計を立てる「卑しい」楽器であると考えられていた（大崎 2005: 121）。これに対してフルートは、城館で貴族が吹奏する楽器であり、つまりこの演奏で生計を立てるわけではないアマチュアの「高貴な」楽器であった（大崎 2005: 121）。このような奏者の違いによって、一部の地域を除いては、18 世紀後半から 19 世紀にかけて発展するオーケストラの重要なレパートリーである交響曲において、フルートは遅れを取ることになる<sup>16</sup>。

18 世紀後半になり、フルートが交響曲というジャンルにその席を確保し始めた時、フルートに対して持ち上がった問題は、この時代のフルートが半音階を演奏するために用いる指使い<sup>17</sup>が、「決してオーボエやファゴットほどには成功しなかった」（トフ 1985: 30）ことである。この点からも、18 世紀後半の多鍵式フルート開発へと向かう理由のひとつが見えてくる。

フルートが、バロック・フルート誕生以降も、絶えず変化を求められ続け、やがてバーム・フルートの開発によって、音色や音量、音域、基調にまで革新的な変化を与えられたことに比べると、オーボエの歴史には大きな改革は無く、その変化は長年にわたって非常にゆるやかに加えられていったと言える。その理由のひとつには、初期の段階でオーボエやファゴットに対して与えられた改革が、フルートとは対照的に十分に機能しており、発展するオーケストラにおいても素早くその地位を確立したことが挙げられる。

フルートは、アマチュアにも愛されていたように、単純で演奏しやすい楽器ではあったが、同時に、木管楽器の中でも、特に変化を求められ続けた楽器でもあった。しかしながら、単純で演奏し易い楽器であったからこそ、多くの愛好家を生み、彼らに支えられて非常に多くのフルート作品が誕生することとなる。続く第 1 節からは、これらを踏まえて、どのようなフルート作品が書かれ、そこではフルートに対してどのような要求がされているのかを時代ごとに追ひ、18 世紀後半における多鍵式フルート開発へと至った背景を示す。

---

<sup>16</sup> フルードがオーボエの代わりに使用された地域として、大崎はライン河文化圏を挙げている。この 2 つの楽器の境界が他の地域より早く曖昧になった理由のひとつとして、この地域がフランスに近いことを挙げ、フルードの名人になることによって、宮廷や貴族の私室に出入りするという榮譽を得る道でもあったことを指摘している。そのため、ライン河文化圏にはそうした楽師の出入りによって、フルードの導入が早かったのではないかと結論付けている（大崎 2005: 121）。

<sup>17</sup> 正確には、派生音（フルードの基調である D dur に含まれない音）を演奏するための「クロス・フィンガリング」という指使い。

## 第1節 17世紀——フルート作品の登場とバロック・フルートの誕生

17世紀には、音楽作品に初めて明確にフルートが指定され、また、時を同じくしてフランスでバロック・フルートが誕生した。本節では、まず、音楽作品におけるフルートの用いられ方の変化を追い、続いて、当時のフルートに対する問題意識とバロック・フルート誕生に至った過程を示す。

### 1. 1. フルート作品の登場

17世紀以前は、特定の楽器の組み合わせを念頭において作曲していたわけではなかったため、中世、及びルネサンスでは、フルートのための作品というものも存在しなかったと言われている。この時期までのフルートは、踊りの伴奏以外は歌の代用か補助を主な役割としていた他、軍楽や都市楽師の音楽、牧童の笛などに用いられていたが、16世紀頃になると、野戦楽器としての「ファイフ」と、アマチュアが室内楽を楽しむための「フルート」とに、社会的役割も分離していったとされる（前田 2006: 29）。さらに、16世紀初頭には、その違いはまだ曖昧であり、呼び名も混乱していたが、16世紀後半になると、軍隊用を「スイスの笛 Schweizerpfeiffen」、室内楽用を「横笛 Querpfeiffen, Querflöten」、「横向きの（フルート）Traverse」、「ドイツの笛 Flûte d'allmand」などと呼び分け、楽器だけでなく、演奏者、演奏形態、演奏場所などにも大きな差が出てきたこともまた指摘されている（前田 2006: 29）。

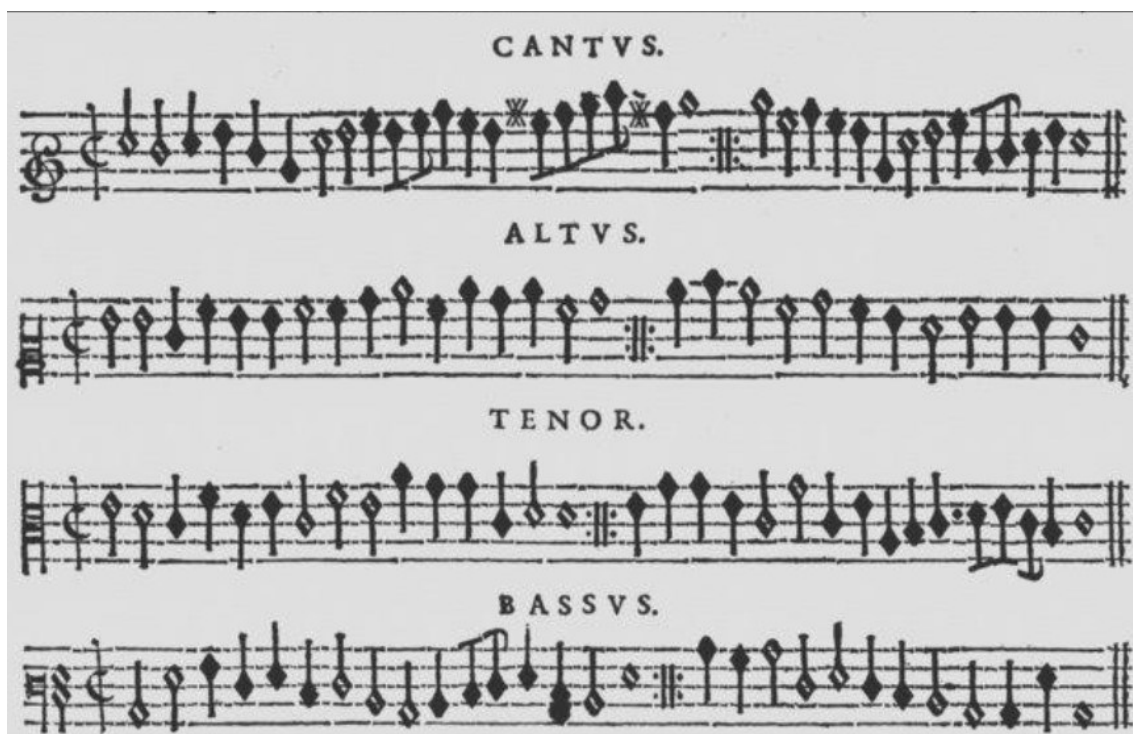
16世紀のフルートは、リチェルカーレ、ファンタジア、器楽合奏用に作曲されたカンツォーナを演奏する他、シャンソン、マドリガーレ、リート、モテットなどの当時の声楽曲にも参加していた。これら当時の演奏レパートリーとなった作品は、フルート音楽として出版されたものではなかった<sup>18</sup>が、17世紀に入ると、マラン・メルセンヌ Marin Mersenne (1588-1648)<sup>19</sup> による『音楽汎論 Harmonie universelle』（1636）において、初めてフルートのための音楽として印刷された作品が示される。同書の中に収められた《自然な表現

<sup>18</sup> 16世紀に出版された声楽作品には、声楽と器楽の両方に適するという謳い文句で出版されたものもあり、《4声シャンソン集 Chansons musicales a quatre parties》(1533) や《27曲の4声シャンソン集 Vingt & sept chansons musicales a quatre parties》(1533) に掲載された作品には、フルートに適しているという注釈がついたものもある（ブラウン 1994: 433）。また、これら2巻の曲集は、楽譜出版者のアテニャン Pierre Attaignant (ca. 1494-1551/1552) によって、さらに、リコーダーのコンソートに適した作品、リコーダーとフルート両方に適した作品が指定されている（ブラウン 1994: 433）。

<sup>19</sup> フランスの数学者、哲学者、音楽理論家。音響学の父とも呼ばれ、音楽に関する理論書を数多く著した。主著『音楽汎論』は、作曲法、音律論、楽器論などを取り扱っており、楽器論では、楽器の内部構造、及びそれぞれの部分の寸法まで記した綿密で科学的な記述がされている。

によるドイツの笛の4声部のコンソート *Concentus quatuor partium Fistularum Germanicarum naturam exprimens*》と題された、フルート族による四重奏（譜例1・1）<sup>20</sup>では、使用される楽器について「ドイツの笛 *Fistularum Germanicarum*」と記述されており、軍楽などで使用されていた「笛 *Fistulae*」のみの記述とは区別して書かれている（Mersenne 1636: 81-83）<sup>21</sup>。

【譜例1・1：メルセンヌによる四重奏曲（Mersenne 1636: 83）】



また、横型フルートを表す「ドイツ式フルート *Flute d'allemande*」<sup>22</sup>という文字が総譜にはじめて明記されたのは、ジャン＝バティスト・リュリ *Jean-Baptiste Lully* (1632-1687)

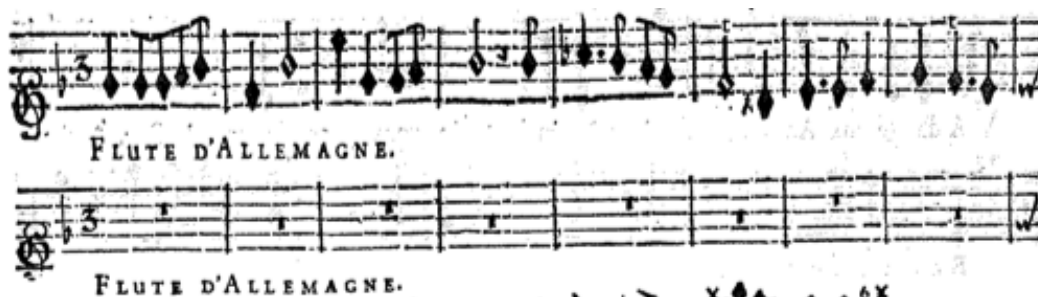
<sup>20</sup> 当時の多くの楽器は、3種類以上の異なる大きさの同属楽器を持ち、室内楽には、異なる大きさの同属楽器のみでアンサンブルを行う「同属楽器のコンソート（ホール・コンソート）」と、異なる楽器を組み合わせる「混合楽器のコンソート（ブローケン・コンソート）」という2つの形態があった。フルートにも、ディスカント（ソプラノ）、アルト、テナー、バスという異なる大きさの楽器があった。

<sup>21</sup> この区別に関しては、すでに1619年に出版されたプレトリウス *Michael Praetorius* (1571-1621)の『音楽大全 *Syntagma musicum*』の図版でも、軍隊用の楽器と室内楽用の楽器はそれぞれ「スイスの笛 *Schweitzer Pfeiff*」と「横笛 *Querflöten*」と分けられて明記されている（*Praetorius* 1619: 巻末図版9）。このことから、遅くとも17世紀初頭には、この2種類のフルートが完全に区別されていたことがわかる。

<sup>22</sup> 横に構えるフルートは「横のフルート *flûte traversière*」とも呼ばれていたが、「ドイツ式」という呼称もまた使用されていた。これは、ルネサンス時代のイタリアにおいては、横に構えるフルートが珍しかった一方で、ドイツでは既に一般的であったため、横に構えるフルートを「ドイツ式」とも呼んでいたこ

のオペラ《愛の勝利 *Le triomphe de l'amour*》(1681)においてである。リュリにとって「フリュート *Flûte*」という言葉は、通常、リコーダーを意味しており、このフルートの指定は、この後に取り上げるオトテール一族<sup>23</sup>らによるバロック・フルートの誕生から十数年後と、楽器誕生の時期とも符号している(譜例1・2)。イタリア生まれでありながら国王ルイ14世(在位1643-1715)の宮廷楽長の地位を得て、大きな権力を手に入れたリュリは、比較的晩年のこのオペラで、横型フルートを初めて明確に指定し、この楽器が持つ音色の独自性<sup>24</sup>を要求した。フルートにさらに重要な任務が課せられるのは、18世紀フランス風ロココ音楽が最初であるが、その下地はこの頃に植え付けられたと言われている(奥田1978:105)。この作品の後、オーケストラにおけるフルートの使用頻度は増してゆき、リュリだけでなく、マルク=アントワヌ・シャルパンティエ *Marc-Antoine Charpentier* (1643-1704) やアンドレ・カンπρα *André Campra* (1660-1744) などの作品でも数多く使用されるようになる(前田2006:90)。

【譜例1・2：『愛の勝利』のフルート・パート (Lully 1681: 75)】<sup>25</sup>



とに由来する。オトテールの1707年の史上初のフルート教則本の題名も『横のフルート、またはドイツ式フルート、嘴のフルート、または甘い(音色の)フルートとオーボエの原理 *Principes de la flute traversiere, ou flute d'Allemagne, de la flute a bec, ou flute douce, et du haut-bois*』となっている。なお、「嘴のフルート」と「甘い(音色の)フルート」はどちらもリコーダーを指す。本論では、一般的な訳である『フルート、リコーダー、オーボエの原理』、または省略して『原理』と記述する。

<sup>23</sup> オトテール一族とバロック・フルートの開発については、本章第2節第1項を参照されたい。

<sup>24</sup> それまでのフルート(一般に「ルネサンス・フルート」と呼ばれる)は、その形状から開放的で明るい音がしたが、一方で音域によって音色が著しく異なるという特徴があったことが指摘されている(前田2006:198, 268)。バロック・フルートでは、広い音域にわたって音色を安定させることができたが、全体的な音色はそれまでよりも暗く、籠もったようになった。しかし、この音色こそが当時のフランス人の趣味と一致し、人気が高まったこと言われている(前田2006:199)。

<sup>25</sup> IMSLP, s. v. “Vollständige Partitur” in “*Le triomphe de l'amour*, LWV 59 (Lully, Jean-Baptiste),” (Jean-Baptiste Lully, *Le triomphe de l'amour*; first edition, Paris: Christophe Ballard, 1681), accessed February 10, 2019.

[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/3d/IMSLP02034-Lully\\_-\\_Triomphe\\_Amour.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/3d/IMSLP02034-Lully_-_Triomphe_Amour.pdf)

また、17 世紀後期には、当時誕生したばかりであったバロック・フルートを演奏したフィリップ・ルビーユ・フィルベール Phillip Rebill Philbert (1667?-1717) とルス・ミニョン・デコトー René Pignon Descoteaux (1645-1723) が、ルイ 14 世の宮廷付きフルート奏者として名声をあげた。彼らは、ルイ 14 世によってエキュリ（厩舎の音楽隊）内の「オーボエとミュゼット・ド・ポワトー隊 Hautbois et Musette de poitou」<sup>26</sup>に新しい席を用意された（前田 2006: 91-92）。しかしながら、この当時はまだオーケストラ作品以外にフルートのために書かれた作品がなかったため、エール・ド・クール Air de cour と呼ばれる宮廷歌謡の旋律などをフルートで吹いていたと考えられている（前田 2006: 92）。その後、フルート用の作品が徐々に出版されるようになる。マラン・マレ Marin Marais (1656-1728) の《フルート、ヴァイオリン、高音ヴィオールのためのトリオ集 Pièces en trio pour les flutes, violon et dessus de viole》(1692)や、ミシェル・ピニョレ・ド・モンテクレール Michel Pignolet de Montéclair (1677-1737) の《3つの組曲のセレナードまたはコンセール Sérénade ou concert divisez en 3 suites》(1697)などに代表されるフルート用の作品は、当初、ほとんどが2つの高音楽器と通奏低音のためのトリオ編成であり、楽譜のタイトルページには、リコーダー、ヴァイオリン、ヴィオールなどの楽器と並び、フルートの名が記されていた。

以上のように、17 世紀の前半に、初めてフルート族のための音楽作品が示された後、後半にはリュリによってオーケストラの中にフルートが明確に指定され、世紀末には徐々にフルートのための作品が現れてくる。このリュリによるフルートの指定の 10 年程前には、バロック・フルートが開発されていた。次に、フルートに改革が求められた背景と、新たに誕生したバロック・フルートの特徴について示す。

## 1. 2. バロック・フルートの誕生

現代のフルートの直接の祖先である 1 鍵式フルート、いわゆるバロック・フルートは、

---

<sup>26</sup> フランス宮廷には、宮廷礼拝堂の音楽を担当する歌手中心のシャペル Chapelle（王室礼拝堂楽団）、宮廷内での私的な世俗音楽を担当する弦楽器中心のシャンブル Cambre（宮廷室内楽団）、式典や行事の音楽など主に野外での音楽を担当する管楽器中心のエキュリ Ecurie（厩舎の音楽隊）という 3 つの楽団があった。エキュリには、いくつかのグループがあり、初期のフルート奏者は「オーボエとミュゼット・ド・ポワトー隊」に所属することが多かったことが指摘されている（前田 2006 : 91）。この「オーボエとミュゼット・ド・ポワトー隊」は、オーボエ・ド・ポワトーと、ミュゼット・ド・ポワトーという楽器で構成されていた。なお、この隊は、名前に「オーボエ」とはあるものの、実際にはオーボエ奏者はほとんど存在せず、フルート、リコーダー、ミュゼットなど音の小さな室内向きの管楽器アンサンブルであり、18 世紀以降は、シャンブルに所属するフルート奏者が多かったと考えられている（前田 2006 : 91）。

パリで活動していたオトテール一族をはじめとする楽器製作者たちによって開発された。オトテールは、フランスの木管楽器製作者、演奏家、作曲家の一族である<sup>27</sup>。彼らは、リュリが活躍した頃のヴェルサイユ宮殿に存在した「グランド・エキュリだいきゆうしや (大厩舎) *grande écurie*」と呼ばれた大きな野外音楽隊の隊員でもあった (Giannini, Grove Music Online)<sup>28</sup>。この野外音楽隊はいくつかの分隊にわかれており、リュリはそれらの隊員の中から自由に奏者を選び、オーケストラを編成することができた (奥田 1978: 105)。このようなオトテール一族の中でもジャン・オトテール Jean Hotteterre (ca. 1605-ca. 1692) とその一族を含むとされる同国の楽器製作者と演奏家が中心となってフルートの改革が進められた。

それまでのフルートは、1本の管に6つの指孔というシンプルな形状をしていた<sup>29</sup>が、17世紀の前半に至るとこの楽器は一時的に衰退したものと考えられている。ブラウンは、その理由として、当時のフルートが、特に高音域での音色が洗練度に欠けていること、半音に必要なクロス・フィンガリングも他の木管楽器の場合ほどは効果的でなかったことなどから、全音域にわたる正しい音程と均一な音色を得ることが困難であったことを挙げている (ブラウン 1994: 430)。しかしながら、これらはフルートに限ったことではなく、17世紀に至ると、16世紀から用いられていた他の木管楽器も、大半が不満足なものとなされるようになり、楽器製作者たちは新しい様式の音楽の要求を叶えるために楽器を適合させる努力を払うことになったこともまた指摘されている。

このような理由から、フルート、リコーダー、オーボエ、ファゴットは、全てオトテール一門を中心とした楽器製作者たちによって17世紀の間に改良が施されたと考えられている。奥田は、勿論、17世紀末に起こった管楽器の改良が、全てこの一門の人々によって行われたとはいえないまでも、「楽器はより明るく鋭く響きながらも、優雅さを失わず、さ

<sup>27</sup> 一族の主なメンバーとして、以下の8名が挙げられる。1) ロア・ドゥ・オトテール Loys de Hotteterre (?-ca.1620) ラ・クトゥール・ブッシュ La Couture-Boussey にて死去。2) ルイ・オトテール Louis Hotteterre (?-ca. 1670) 1) の息子。ラ・クトゥール・ブッシュにて生まれ、同地にて死去。50年間フランス宮廷でフルート奏者を務めた。3) ジャン・オトテール Jean Hotteterre (?-ca. 1691) 2) の弟。ラ・クトゥール・ブッシュにて生まれ、同地にて死去。4) ニコラ・オトテール Nicolas Hotteterre (1637-1693) 3) の弟。ラ・クトゥール・ブッシュにて生まれ、パリにて死去。ルイ14世の宮廷でリュリの楽団のフルートとオーボエの奏者を務める。5) ピエール・オトテール Pierre Hotteterre (?-1665) 4) の弟。パリにて死去。6) ジャン・オトテール Jean Hotteterre (?-1669) 5) の弟。7) マルタン・オトテール Martin Hotteterre (ca. 1640-1712) 3) の息子。ハーディ・ガーディ奏者。宮廷パレエにおける演奏者。8) ジャック・オトテール Jacques Hotteterre (ca. 1680-ca. 1761) フルード奏者、作曲家。パリで生まれ、同地にて死去。父の Henri (アンリ) は室内音楽家で熟練した楽器製作者でもあり、更にミュゼットの名手であった。

<sup>28</sup> Tula Giannini. "Hotteterre family". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13401>. (2020年3月3日閲覧)

<sup>29</sup> このフルートは、一般的に「ルネサンス・フルート」などと呼ばれている。普通は継ぎ目のない一本のものとして作られており、内径は円筒形だったとされている。

らには個人の感情をも折り込めるべきだという理想の追求」という新しい概念のもと、彼らが中心になって行われたと考えられると述べている（奥田 1978: 105）。

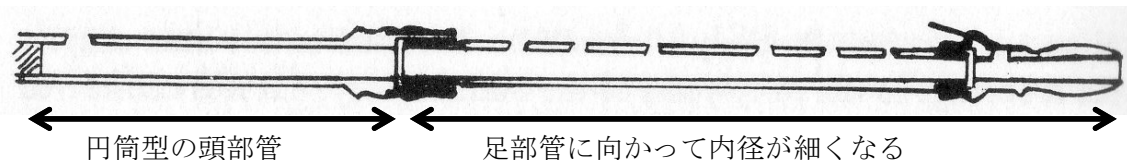
こうして誕生した新しいフルートには、具体的には次の3つの大きな改変がもたらされた。

1. 円筒と円錐を組み合わせた内径
2. 鍵装置（Es/Dis 鍵）の追加
3. 管体の3分割

1つめの「円筒と円錐を組み合わせた内径」とは、従来のフルートでは円筒型であった内管を、今日のリコーダーが依然として保っているような先細りの形状にしたことである（図1-1）。

【図1-1：1鍵式フルートの内径（Bate 1969: 88）】

※矢印と文字は筆者による



16世紀のフルートより細くなった新しい内径は、頭部管では円筒型であるが、本体の大部分は円錐型になった<sup>30</sup>。円錐状の内径はピッチを低める効果があるため、それぞれの指孔を以前のフルートよりも近くに配置することができるようになり、運指がより容易になった（奥田 1978: 106）。さらに、音域による音色や音量の差も軽減されたことも指摘されている（奥田 1978: 106）。

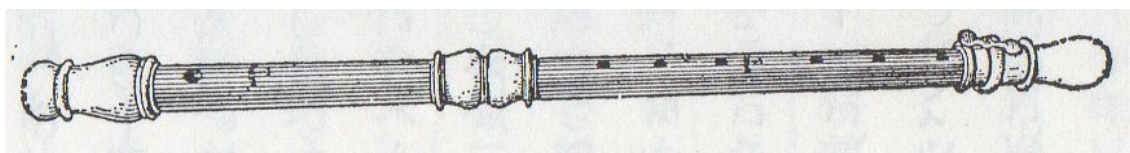
2つめの「鍵装置（Dis/Es 鍵）の追加」は、従来のフルートにさらに右手小指のための穴を穿ち、鍵によって操作できるようにしたものである。これは、従来、最も低い指孔（右手の薬指によって塞がれる音孔）を半分押さえるという方法でかろうじて得られていた Es 音または Dis 音に対して、7つ目の音孔を穿ち、真鍮製または銀製の鍵によって操作できるようにしたものである。この鍵は Dis または Es の運指を容易にただけでなく、音程や音量、音色をも確実なものにしたことが指摘されている（奥田 1978: 106）。

<sup>30</sup> 楽器によっては足部管の外径が卵形（外ぶくれ）に削られていても、内径は円筒状や逆円錐形、または本体から引き続き円錐状に先細りしているものなど様々な形状であった（ブラウン 1994: 430）。

3つめの「管体の3分割」は、それまで1本の木から出来ていた楽器を、「頭部管」、「中部管」、「足部管」の3部分に分けたことである。このように3つの比較的短い部分に分けることによって、製作者はより容易に、より正確に内径を削り出し、楽器全体をより精密に仕上げる事が出来るようになった。また、頭部管と中部管との間の結合部の抜き差しによるピッチの調整作業が可能となり、他の楽器とのアンサンブルがより容易になったことも指摘されている（前田 2006: 75）。

この初期の「オートテール式」バロック・フルートは、頭部についた大きなキャップ、接合部についた木製または象牙製の盛り上がった補強環、足部管の卵形のふくらみを特徴としていた（図1-2）。

【図1-2：オートテールによる1鍵式円錐型フルート（奥田 1978: 106）】



また、17世紀から19世紀初頭にかけてのフルートには、一般的にはツゲ材が好んで用いられたと言われている。しかしながら、第2章以降で見ていく18世紀半ば以降のベルリン、ドレスデン、ライプツィヒのフルートには、より高価な黒檀も積極的に用いられている。これら素材の選択からも、当時のドイツ、特にザクセン地域の楽器製作者たちのフルートに対するこだわりが見えてくる。

## 第2節 18世紀前半——フルート作品の普及とバロック・フルートの進化

フルートのための作品は、17世紀の末に誕生したが、バロック・フルートの登場によってフルートが人気の楽器となると、18世紀には次々とフルート作品が作曲されるようになる。第2節では、まず、18世紀前半にフルート作品のジャンルが非常に増えたことと、その一方でバロック・フルートがさらに進化を求められたことを示し、18世紀後半に向けて高まるフルートへの要求を明らかにする。

### 2.1. フルート作品の普及

バロック・フルートは、その柔らかな音色によってフランスの貴族たちの間で人気を増していき、18世紀に入ると、フランスの作曲家によって様々なフルート作品が作曲されるようになる。その主導的役割を果たした人物として、ミシェル・ド・ラ・パール Michel de La Barre (ca. 1675-1745)<sup>31</sup> とジャック＝マルタン・オトテール Jacques-Martin Hotteterre (1674-1763)<sup>32</sup> が挙げられる。

1702年には、ド・ラ・パールによって史上初のフルートと通奏低音のための組曲集《通奏低音付きフルート・トラヴェルソのための作品集 *Pieces pour la flute traversiere, avec la basse-continue*》が出版された。この作品以前にも、1694年には、ヴァイオリンとフルート、オーボエのためのトリオ、1700年には同編成のためのトリオ集を出版していたが、1709年に最初のフルート二重奏曲を出版して以降、1725年までの間に10冊ものフルート二重奏曲集を出版し、「フルート二重奏」というジャンルを確立したと言われている（前田 2006: 93）。このジャンルは特にフルート愛好家の間で人気となるが、19世紀に至るまで膨大な数のフルート二重奏曲が出版されていることから、フルートという楽器がアマチュア奏者に高い人気を誇っていたことが示されている<sup>33</sup>。フルート作品の出版状況については、第6章で詳しく述べることにするが、このフルート二重奏曲というジャンルは、この後に述べる18世紀後半からますます高まるアマチュア層におけるフルート需要の高まりの中で、特に重要な地位を占めることになる。また、そこから見えてくるザクセン地

<sup>31</sup> フランスのフルート奏者、作曲家。ルイ14世、ルイ15世の宮廷でフルート奏者として活躍した。1703年から30年まで、エキュリとシャンブルの演奏家であった。

<sup>32</sup> フランスのフルート奏者、フルート製作者、音楽教師。ローマに留学をしたことから、オトテール・ル・ロマン（Hotteterre Le Romain）とも呼ばれる。オトテール一族の中でも出世頭で、シャンブルやエキュリの奏者、王室の音楽教師なども務めた。

<sup>33</sup> 詳しくは第6章で取り扱うが、『一般音楽新聞』に掲載されたフルート作品の中でも、フルート二重奏曲は特に数が多い。また、内容的にも、明らかにアマチュア奏者を意識したものや、教師と生徒と一緒に演奏することを想定したものが多いことも特徴と言える。

域におけるアマチュア奏者の層の厚さは、この地域におけるフルート文化の拡がりへと繋がっていく。

ド・ラ・パール《通奏低音付きフルート・トラヴェルソのための作品集》(1702) がきっかけとなり、18 世紀のフランスでは数多くのフルート作品が生まれた。1708 年には、J. オトテールもフルートと通奏低音のための曲集《通奏低音付き、横型フルート、及び他の楽器のための作品集 *Pieces pour la flute traversiere, et autres instruments, avec la basse-continue*》Op. 2 を出版した。その最後に収められている無伴奏曲〈エコー *Echos*〉は、そのタイトル通り、エコー（やまびこ）を表現するため、当時としては珍しく細かな強弱の指定がある（次ページ、譜例 1-3）。なお、譜例中の **Fort.** は「強く」、**Doux.** は「弱く」を表しており、以降 **F.** と **D.** で示している。

バロック・フルートの誕生に関わったことと同様に、フルート史における J. オトテールの最も大きな功績のひとつは、この 1 年前の 1707 年に、史上初となるフルート教則本『フルート、リコーダー、オーボエの原理』（以下、『原理』と記述）を出版したことがある。この著書では、リコーダーとオーボエの奏法にも触れており、フランス内外で高い評価を受け、何度も版を重ねた（前田 2006: 93）。また、特に装飾法とタンギングについては、当時の演奏習慣を示す非常に重要な資料であると評価されている（前田 2006: 93）。

J. オトテールは、また、1719 年に《前奏曲の技法 *L'art de preluder*》Op. 7 を出版した。これは、即興的に前奏曲を作る方法を解き明かした教則本であり、練習曲、拍子やリズムなどについて説明されているが、さらにここでは 14 種類の調による多数の作品例も挙げられている。

18 世紀半ば近くになると、フランスの作曲家たちはフルートのために作品に、3 部から成り再現部を含むというソナタ的要素をさらに取り入れるようになった。舞曲楽章が少なくなったわけではないが、テンポと雰囲気が規則的に入れ替わるようになった。3 楽章（急・緩・急）や 5 楽章（緩・急・緩・緩・急、または緩・急・緩・急・急）のソナタも存在したが、4 楽章（緩・急・緩・急）が最も一般的であり、また、イタリア様式に従ってフルートとオーケストラのための協奏曲も作曲されるようになっていった。このような作品の変化は、フルート奏者にさらに高い演奏技術を要求することになり、続いて取り上げるバロック・フルートのさらなる変化へと繋がっていく。

【譜例 1-3 : J. オトテール《フルートと通奏低音のための作品集》より〈エコー〉前半部分 (Hotteterre 1708: 69)】<sup>34</sup>



1725 年以降の最も重要なフランスのフルート作品の作曲家としては、ミシェル・ブラヴェ Michel Blavet (1700-1768)、ミシェル・コレット Michel Corrette (1707-1795)、ジャン＝マリー・ルクレール Jean-Marie Leclair (1697-1764)、ジョセフ・ボダン・ド・ボワモルティエ Joseph Bodin de Boismortier (1689-1755)、ジャック＝クリストフ・ノド Jacques-Christophe Naudot (ca. 1690-1762) らが挙げられる。中でも、フルート奏者のブラヴェは、18 世紀半ば頃にはパリで大成功を収めており、彼によるフルート・ソナタ集 (1732、1740) の中でも、イタリア様式の強い影響が指摘されている (前田 2006: 95)。前田によると、1732 年のソナタ集は、5 楽章または 6 楽章形式で、Adagio、Allegro などのイタリア式速度記号がついていながらも、音楽的にはフランス風の舞曲のリズムも残し

<sup>34</sup> IMSLP, s. v. "Complete Score" in "Pieces pour la flute traversiere, Op. 2 (Hotteterre, Jacques)," (Jacques Hotteterre, *Pieces pour la flute traversiere*, First edition, Paris: Christophe Ballard, 1708), accessed February 8, 2019.  
[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/61/IMSLP496833-PMLP126071-Hotteterre\\_Pieces\\_pour\\_la\\_fl%C3%BBte\\_livre\\_I\\_Op2\\_1708\\_low\\_res.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/61/IMSLP496833-PMLP126071-Hotteterre_Pieces_pour_la_fl%C3%BBte_livre_I_Op2_1708_low_res.pdf)

たものも多く、Allemanda、Giga などの舞曲名が速度記号とともに記されているが、それに対し、1740 年の作品では、1 曲を除いて全てが「緩-急-急」の 3 楽章形式となり、舞曲はほとんど現れない（前田 2006: 95）。

当時、パリで出版されたフルート作品は非常に多く、ボワモルティエは、作品番号が付いたものだけでも Op. 101 までの出版記録があり、フルート作品は 500 以上あったと考えられている。彼は、《5 本のフルートのための 6 つの協奏曲 Six concertos pour cinq flûtes traversières》Op. 15 (1727)<sup>35</sup> といったフルートだけのアンサンブル曲や、現在は散逸しているものの、フルート教則本も執筆した。彼の出版譜の半数以上がフルート作品であったことから、楽器の中でも特にフルートがアマチュア奏者たちの支持を集めていたことが示される<sup>36</sup>。

アマチュアのフルート奏者の数が増えていったきっかけのひとつには、オルレアン家の当主フィリップ 2 世 Philippe II (1674-1723)<sup>37</sup> がルイ 14 世の死後、宮廷をヴェルサイユからパリへ移したことも挙げられている（前田 2006 : 96）。前田によると、この宮廷の移動により、それまでヴェルサイユの宮廷に集められていた貴族たちも、それぞれがパリに居を構えることとなり、各邸宅でコンサートや舞踏会、芝居を楽しむようになっただけでなく、上流ブルジョワ階級の人々も、自宅を哲学者、詩人、画家、音楽家などに開放して、哲学や文学談義をしたり、音楽を演奏したり、舞踏を楽しんだりするようになった（前田 2006 : 96）。このサロンの時代の幕開け、そして興隆とともに、アマチュアのフルート奏者の数も増えていくこととなった。前田によると、フルートの人気には、さらにいくつかの理由が考えられる。ルネサンス以来、伝統的に、フルートは教養人に相応しい優雅な楽器という定評があったこと、木管の「まろやか」で柔軟性のある音がリコーダーよりもロココ趣味に合っていたこと、楽器がガンバやチェンバロなどよりも安価であったこと、持ち運びに便利で、ガンバなどのように椅子なども必要とせず、外出先でも演奏することができたこと、リュート族より演奏が容易だったことなどである（前田 2006 : 97）。

ボワモルティエと同じ頃、ドイツではゲオルク・フィリップ・テレマン Georg Philipp

<sup>35</sup> 完全なタイトルは、《5 本のフルート、または他の楽器のための低音無しの 6 つの協奏曲 Six concertos pour cinq flûtes traversières ou autres instruments sans basse》

<sup>36</sup> 当時のフランスでは、一般的に女性が管楽器を演奏することは、はしたないことと考えられていたため、女性の間で一番人気があった楽器はチェンバロであった（前田 2007 : 96）。しかしながら、1731 年には、ライプツィヒで女性のフルート愛好家が、フランスの貴族および市民階級の女性がフルートを吹いていることを理由に、そのような考え方に抗議し、女性にフルート演奏を勧める発言をしている（ホフマン 2004 : 250-252）。この抗議の内容については、第 4 章 第 1 節で詳しく取り扱う。

<sup>37</sup> 1715 年から 1723 年までルイ 15 世の摂政を務めたフランスの王族。

Telemann (1681-1767) も多くのフルート作品を作曲していた。《無伴奏フルートのための12のファンタジア》(TWV 40: 2~13, 1732-33) の他、《食卓の音楽 Tafelmusik》<sup>38</sup> (1733)、《クァドリ》(TWV 52: e1, 1730)、《新しい四重奏曲集》(1738) などが特筆される。また、J. S. バッハも、《無伴奏フルートのためのパルティータ》a moll (BWV 1013) <sup>39</sup>や数曲のソナタ<sup>40</sup>などの室内楽曲の他、管弦楽組曲第2番 (BWV 1067, 1738/1739) や《ブランデンブルク協奏曲 Brandenburgische Konzerte》第5番 (BWV 1050, 1721) など、多くのフルート作品を作曲した。管弦楽組曲第2番の中の第5曲ポロネーズは、軍楽の横笛を意識してか、当時としては珍しく高音域が主になっている。バッハは、《フルートとクラヴィーアのためのソナタ》第1番 h-moll (BWV 1030, 1736/1737) などでも高音を自由に用い、《無伴奏フルートのためのパルティータ》では最高音が A<sup>7</sup>まで達する。また、フリードリヒ2世のための《音楽の捧げ物 Musikalisches Opfer》(BWV 1079) の第8曲〈トリオ〉は、当時難しいとされた c-moll で書かれている<sup>41</sup>。さらに、アントニオ・ルーチョ・ヴィヴァルディ Antonio Lucio Vivaldi (1678-1741) の6曲のフルート協奏曲集 Op. 10 (1729)、ゲオルク・フリードリヒ・ヘンデル Georg Friedrich Händel (1685-1759) の Op. 1 に含まれる数曲のソナタ、C. P. E. バッハの《無伴奏フルート・ソナタ Sonata per il flauto traverso solo senza basso》(Wq. 132, 1747) など、この時代は多くの作曲家に

<sup>38</sup> 《食卓の音楽》は、管弦楽組曲、四重奏曲（実際は3つの独奏楽器と通奏低音から独立したパートも持つヴィオラ・ダ・ガンバと通奏低音という5つの楽器で演奏される）、協奏曲、トリオ・ソナタ、ソロ・ソナタから成る。フルートが使用されているのは、第1集、第1曲〈序曲（管弦楽組曲）〉(TWV 55: e1)（2本のフルート、弦楽合奏、通奏低音）、第2曲〈四重奏曲〉(TWV 43: G2)（フルート、オーボエ、ヴァイオリン、通奏低音）、第3曲〈協奏曲〉(TWV 53: A2)（フルート、ヴァイオリン、チェロ、弦楽合奏、通奏低音）、第5曲〈ソナタ〉(TWV 41: h4)（フルート、通奏低音）、第6曲〈終曲〉(TWV 50: 5)（2本のフルート、弦楽合奏、通奏低音）、第2集、第2曲〈四重奏曲〉(TWV 43: d1)（リコーダー、2本のフルート、通奏低音）、第4曲〈トリオ・ソナタ〉(TWV 42: e2)（フルート、オーボエ、通奏低音）、第3集、第2曲〈四重奏曲〉(TWV 43: e2)（フルート、ヴァイオリン、チェロ、通奏低音）、第4曲〈トリオ・ソナタ〉(TWV 42: D5)（2本のフルート、通奏低音）の9曲で、全ての楽曲形式で用いられている。

<sup>39</sup> Dürr 1998によると、恐らくケーテン時代（1717-1723）、又は小林によって1725年以降の作品と考えられている（Dürr 1998）。

<sup>40</sup> バッハによるフルートのためのソナタには、《フルートとクラヴィーアのためのソナタ Sonata a cembalo obbligato e travers solo》(BWV 1030, 1031, 1032: ca. 1720)、《フルートと通奏低音のためのソナタ Sonaten für Querflöte und Klavier bezifferter Bass》(BWV 1033, 1034, 1035: ca. 1720)、《トリオ・ソナタ》(BWV 1038, 1720)（フルート、ヴァイオリン、通奏低音と思われる）、《トリオ・ソナタ》(BWV 1039, ca. 1720)（2本のフルート、通奏低音）があるが、BWV 1038は偽作とされている。

<sup>41</sup> 《音楽の捧げ物》は、ポツダムのサンサーシ宮殿にフリードリヒ2世を訪問した際、王の与えた主題により一連の作品を作り、後に捧げたものである。そのため、フリードリヒ2世自身が作った旋律を主題としたあらゆる種類のカノンが含まれている。第8曲のトリオ・ソナタの編成は、フルート、ヴァイオリン、通奏低音である。第9曲〈無限カノン Canon perpetuo〉もまた同じ編成である。なお、第8曲、第9曲以外は楽器の指定は無い。

よって協奏曲やソナタなどのフルート作品が誕生した。特に、J. S. バッハの《無伴奏フルートのためのパルティータ》、テレマンによる《無伴奏フルートのための 12 のファンタジア》、C. P. E. バッハによる《無伴奏フルート・ソナタ》は 18 世紀の無伴奏フルート・ソロ曲の最高傑作と言われている（吉澤 2011: 5）。また、テレマンやクヴァンツによって数々の二重奏曲が作曲された。

以上のように、ひとたびバロック・フルートが定着すると、フランスやドイツではこの楽器のために多くの作品が書かれ、19 世紀に至ってもアマチュアに人気を博す「フルート二重奏」というジャンルも確立された。その人気に支えられ、フルートはさらに洗練された「合理的」な楽器へと変化していく。

## 2. 2. バロック・フルートのさらなる変化

1 つの鍵を伴った円錐型のフルートは、18 世紀前半を通じて標準型の楽器として用いられ、19 世紀においてもなお継続的に製造されたが、一方で、楽器製作者やフルート奏者たちによる工夫は続けられた。1 鍵式フルートは、18 世紀中期に至ると足部管がより直線的になり、頭部栓付属のキャップも以前より小さくなった。

1720 年代の初頭、本体の中部管が指孔を 3 つずつ備えた 2 つの部分に分けられたことで、バロック・フルート誕生以来の大きな変化がもたらされた。それまで 3 部分から成っていた楽器全体を 4 分割することにより、楽器製作者は中部管の上部分に対して、替え管<sup>42</sup>を備えることが可能となった（次ページ、図 1-3）。

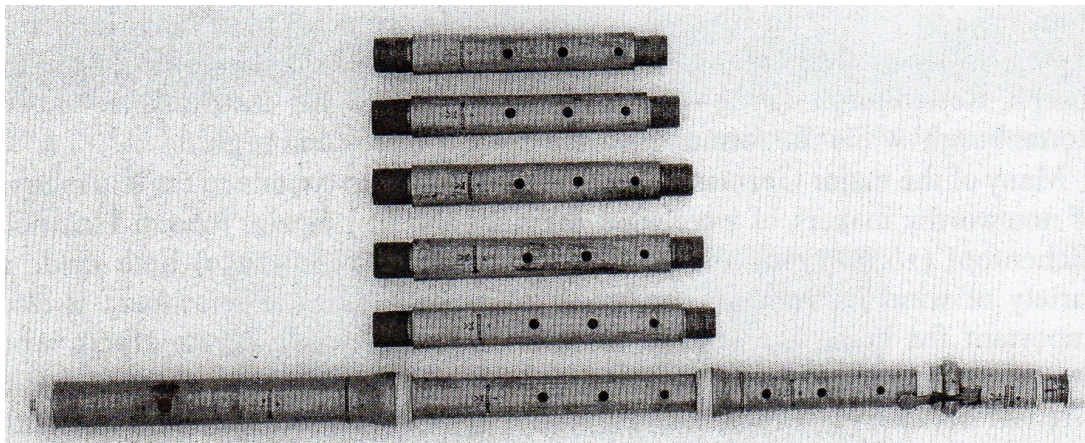
なお、ブラウンによると、替え管は「実働管長」<sup>43</sup>を変化させるため、楽器内部の音程関係を厳正に保つためには他の部分の管に開けられている指孔の配置も変えなければならないが、そのような抜本的な解決は実行不可能であるため、演奏者は短い替え管を用いる際には管頭の栓をわずかに抜き、長い替え管の場合はわずかに押し込むことによって補正するしか方法がなかった（ブラウン 1994: 431）。

---

<sup>42</sup> 中部管の上部（左手管とも呼ばれる）に対して交換可能な少しずつ長さの異なる 2 つ以上の管。演奏者は、短いものを使用するとより高いピッチに、長いものを使用するとより低いピッチに対応することができた。当初、替え管は 3 種類あれば十分と考えられており、最短管は最長管よりも半音以上高い音を出すようになっていたが、やがて次第に要求されるピッチが高まるにつれて、より短い、つまり高いピッチの替え管が備えられるようになり、その数は時には 7 本に及ぶこともあった（ブラウン 1994: 431）。

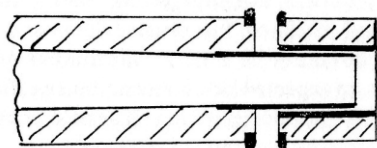
<sup>43</sup> 音を出す時に用いられている実際の管の長さ。最低音 D'を出す時はその実働管長は足部管の一番端までとなり、E'を出す時は第 6 孔まで、Fis'を出す時は第 5 孔までの長さが実働管長となる。

【図 1・3： 4 分割 1 鍵式円錐型フルートとその替え管 (Solum 1992: 46)】



このような、付加管長<sup>44</sup>を補正するためのもうひとつの対策として、足部管の末端に短管を付加する方法が採られた。当初は、単純な木製の受け口に付加部分を抜き差しするという方法だったが、後に足部管とその延長部分に薄い金属管を裏打ちし、そこに付加部分を抜き差しする方法が採用された<sup>45</sup>。この装置は「レジスター」<sup>46</sup>と呼ばれる (図 1・4)。

【図 1・4： レジスター (Bate 1969: 96)】



しかしながら、クヴァンツは 1752 年の『試論』において、これを非難している。彼は、この発明をフルートにとって「非常に有害で不利なものとして非難されるべきである」と結論づけた (クヴァンツ 2017: 26)。しかし、アントニー・マオー Antoine Mahaut (ca. 1720-1785) は『短期間にフラウト・トラヴェルソの演奏を学ぶための新教則本 Nouvelle Méthode pour apprendre en peu de temps à jouer de la flûte traversière』(1759) において、このアイデアはクヴァンツの師であったピエール・ガブリエル・ビュファルダン

<sup>44</sup> 替え管によって付加されたフルート全体の長さ、及び音を出す時に用いられている実際の管の長さ。

<sup>45</sup> これら 2 つの方法のうち、後者では内径への障害が最小限に抑えられたと言われている (ブラウン 1994: 431)

<sup>46</sup> 足部管の右端が 2 つに分割され、その内部が望遠鏡のように回しながら抜き差しできるようになっている。これによって音程を微調整することができる。この装置については、63 ページでも詳しく触れている。

Pierre Gabriel Buffardin (1690-1768) から来たものだとして、このレジスターを弁護している (Mahaut 1759: 2)。また、トロムリッツは『授業』の中でレジスターの用法を詳しく記述し (Tromlitz 1791: 23-24)、さらに自身の楽器にもこの装置を採用している<sup>47</sup>。

なお、ブラウンによって、クヴァンツが替え管のもうひとつの使用法を述べていることが指摘されている (ブラウン 1994: 431)。フルートは強く吹くと音程がずり上がり、逆に弱く吹けばずり下がってしまうため、伴奏の音量が並外れて大きい、協奏曲のアレグロ楽章では長めの、したがって音程が低い替え管を勧めている。これにより演奏者は強く吹奏することができるだけでなく、オーケストラと音程を揃えることができ、同様に、緩徐楽章では、わずかに高めの替え管を使うことで、いくらか柔らかかに吹くことができる。しかしながら、演奏者がこのような手段を取った場合には、次の楽章へ移る前に替え管を元のものに取り替え、管端の栓の位置を調整し直す必要があったため (ブラウン 1994: 431)、作品によっては替え管の使用が困難であったことも容易に想像できる。

このような4部分から成るフルートは、従来の「オトテール式」の1鍵式円錐型フルートが洗練されたものと位置付けられている。また、この新しい4分割フルートのもうひとつの利点として、持ち運びがしやすくなったことが挙げられる。前田によると、現代のフルートは初期のバロック・フルートと同じ3分割で本体部が長いため、ケースを含めると約40センチあるが、4分割されたフルートはケースに入れても27センチ程度である (前田 2006: 215)。18世紀初めのパリのノース工房への注文書に、持ち運びしやすいように4分割で作って欲しいという旨の記述が残っていることから、それまでの3分割フルートは1720年頃を境に、短期間で便利な4分割フルートに取って代わられたという見解もある (前田 2006: 216)。

1鍵式円錐型フルートは、17世紀後半にオトテール一族をはじめとする人々により開発され、18世紀を通じてある程度改良されたが、この楽器に特有な問題を克服してはいなかった。オトテール一族が木管楽器に施した試みのうち、フルートに関するものは最も「不首尾」に終わったと言われている。

ここでは、まず、フルートのクロス・フィンガリングが、リコーダー、オーボエ、ファゴットにおけるほどの効果を上げなかったことが指摘されている。クロス・フィンガリングによる音は、通常、音程が高いため、演奏者は唇の調整をしたり替え指を使ったり楽器を内側や外側に傾けたりして、訓練の大半を正しい音程を習得するという課題の克服に充

---

<sup>47</sup> トロムリッツのフルートについては、第4章 第2節で詳しく取り扱う。

てなければならなかった。このような指摘に関しては、もちろん、他の木管楽器にも言えることである。しかしながら、これらすべての技法は、1つ1つの音色を大きく変化させてしまう。音階内にあるこうした不揃いこそが、この楽器の長所とする意見や、全ての半音が独特の音色を持つところから、曲が対照的な調へ転調した際に音色の変化に一際立体感が生じるため、バロック・フルートは現代のコンサート・フルートよりも表現力が豊かで個性的であるとする意見もある。その一方で、17世紀、及び18世紀のフルートは、音程の悪い音、すなわちクロス・フィンガリングによる音の数が最も少ないD durとG durにおいて最も良い響きを持つが、3つ以上のシャープやフラットのある調では効果的な演奏はほとんど望むことができないという反論も示されている。

フルートは、巧みに演奏するには最も難しい楽器のひとつではあるが、高い完成度を望まないのであれば容易に演奏できたことから、その当時も、多くのアマチュアを惹き付けたと言われている。しかし、プロの演奏家の中には、至難の問題を見事に克服していた者もいた。クヴァンツの著作（1752）やトロムリッツの著作（1786、1791 他）は洗練された演奏に対する高い関心を示している。クヴァンツのフルートに関しては第2章で、トロムリッツのフルートについては第4章で、彼らの教則本については第5章で詳しく取り扱うが、このようなアマチュアを中心としたフルート奏者たちとプロのフルート奏者たちとの間で、フルートに対して求めるものに違いが生まれはじめ、ザクセン地域におけるフルート文化の拡がりを形成してゆく。

しかし、フルートの「特徴」が時代の変化と共にやがて「弱点」と見なされるようになってゆく中で、楽器製作者たちは他の楽器よりも多くの研究と実験をフルート製作のために重ねることになった。このような事情から、フルートは、半音の演奏を容易にし、音程を正確にするための鍵機構を備える初めての楽器となる。

### 第3節 18世紀後半——フルートへの要求の変化と多鍵式フルート開発

17世紀に開発されたバロック・フルートによって、フルートの需要は飛躍的に高まり、18世紀前半には数多くのフルート作品が誕生した。しかし、時代が進むにつれて、フルートの「個性」は、音楽への要求が変化していく中で、やがて「弱点」と見なされるようになっていく。第3節では、産業革命を背景に音楽を新しい市場としたロンドンが、フルート需要の高まりの中で多鍵式フルート開発へと着手する過程を示し、第2章から触れていくドイツでの多鍵式フルート製作の前提となった背景を明らかにする。

なお、フルートの構造などに関する細かい事柄は、第2章以降で詳しく取り扱うため、ここでは多鍵式フルートの構造的変化について大まかな流れを追うことに留める。

#### 3.1. フルートへの要求の変化

18世紀のヨーロッパでは、経済発展を背景に都市が成長した。特にロンドンとパリは大国の首都として急成長を遂げ、1750年頃には両都市共に人口が50万人に達した。このような都市では、金融業や商業で財を成した富裕市民が貴族のファッションを真似た生活を楽しんでいた。さらに、世紀後半から始まった産業革命を背景に、特にロンドンは世界中の富を集め、かつてないほどの活気と繁栄を誇ることとなった。また、18世紀のロンドンは、音楽活動が最も盛んに行われていた都市でもあり、数多くの多彩なコンサートが催され、生活に余裕が出てきた上流階級の市民を楽しませていたことが指摘されている（前田 2006 : 243）。

18世紀のヨーロッパ大陸における音楽は、宮廷や貴族、政府や市当局を中心に行われるのが常であった（前田 2006 : 243）。絶対君主である王にとっての音楽は、娯楽であると同時に国の体面を保つための政治の道具でもあったため、莫大な資金を投入し、新しい音楽の育成に力を入れるとともに、独占権を保有して演奏会の数や演目を厳しく統制したことが指摘されている（前田 2006 : 243）。その一方で、王より市民の勢力が強かったロンドンでは、音楽は新しい市場として市民によって自由に運営された。選ばれた人間のみが招待される宮廷演奏会とは異なり、興行主が主催する公開演奏会は、聴衆が金を払って見に来るものであるため集客が収入に大きく影響する。興行主はより多くの集客と、聴衆を飽きさせないために様々な工夫を凝らした。

その工夫のひとつとして挙げられるのが、外国から有名な音楽家を呼ぶことであった。ヘンデル、カール・フリードリヒ・アーベル Carl Friedrich Abel (1723-1787)、ヨハン・

クリスティアン・バッハ Johann Christian Bach (1735-1782)、フランツ・ヨーゼフ・ハイドン Franz Joseph Haydn (1732-1809)、モーツァルトなど数多くの外国人音楽家が活躍し、ロンドンはヨーロッパで最も質が高く、精力的な音楽活動の場となった<sup>48</sup>。ここで注目すべきは、彼ら全員がフルート作品を残しているという点である。フルートは、18世紀前半にはヨーロッパのほぼ全域で、宮廷人に相応しいアマチュア楽器として既に確固たる地位を築いていたが、18世紀後半に音楽が貴族階級の専有物ではなくなった後も、ブルジョワのみならず中産階級市民が家庭で演奏して楽しむための楽器として人気を博した。こうして、市場価値のあるフルート作品は、数多くの作曲家たちによって大量生産され、次々と出版されたが、その大半はいわゆるアマチュア向けの作品であった。

音楽産業の拡大はコンサートだけでなく、楽譜出版や音楽レッスンにも及んだ。ブルジョワの生活向上とともに家庭での音楽が流行し、これまで以上に多くのアマチュア奏者が誕生した。中でも特に人気が高かったのが、女性の鍵盤楽器と男性のフルートという組み合わせである<sup>49</sup>。価格的にも手に入れやすいフルートは、持ち運びの手軽さから「イギリス紳士」に気に入られ、その需要が著しく伸びたことが指摘されている（前田 2006: 243-244）。この流行はイギリスのみならず、ドイツでも、フリードリヒ2世がフルートを愛好したことにより、プロの音楽家もアマチュアもこの楽器を選ぶことが多くなり、その後数十年にわたって市民階級のあいだにおいてもフルートが流行したことが指摘されている（ホフマン 2004: 253）<sup>50</sup>。第2章で詳しく述べるが、フリードリヒ2世や、彼の音楽教師として活躍したクヴァンツは、その後のザクセン地域のフルート文化にも大きな影響

---

<sup>48</sup> アーベルと J. C. バッハは、1765年から1781年にかけてロンドンで「バッハ・アーベル・コンサート」を主宰し、大陸からも音楽家を呼んだ（Temperley, Grove Music Online）。Nicholas Temperley, et al. “London (i)”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16904>. (2020年3月20日閲覧)

<sup>49</sup> 管楽器が女性にとって相応しくないという考えが、18世紀の最初の数十年には既に市民階級の間にはっきりと見られたことがホフマンによって指摘されている（ホフマン 2004: 250）。女性が管楽器を演奏するべきではない理由として、「口の形がゆがむ」こと、「楽器と身体が息を介して直接ふれあうこと」、さらに木管楽器（及び金管楽器）が軍楽という極めて男性的な領域と密接に結びついていたことなどが挙げられている（ホフマン 2004: 249）。

<sup>50</sup> イギリスやフランスだけでなく、ドイツにおいてもフルートを演奏するのは男性で、当時のドイツの市民階級の女性たちがフルートに手を出さなかったこともまた指摘されている（ホフマン 2004: 251-252）。ドイツ国内においては、フリードリヒ2世の姉妹もまたフルートを演奏している。この楽器を演奏する貴族の女性たちが18世紀半ばに現れたことは、市民階級の女性の先駆けとなってもおかしくなかったはずだったにもかかわらず、宮廷社会という枠を越えて女性フルート奏者が出現したという証拠は見つかっていない（ホフマン 2004: 14-16, 253）。ホフマンはこの理由として、「おそらく、娘たちを貴族階級の「不道德な生活様式」から遠ざけることで、とりわけ礼節に沿った躰けをほどこそうとしていた市民階級には、娘が貴族の女性の真似をすることが許しがたく思われたのだろう」と述べている（ホフマン 2004: 253）。

を与えたと考える。つまり、彼らの存在こそが、この地域に数多くのフルート奏者を生み、豊かなフルート文化を形成する土壌を育んだのではないであろうか。

また、この時代には、チェンバロや、新しく登場したばかりのフォルテピアノといった鍵盤楽器がフルート以上にアマチュアに人気を博していたため、この頃のフルート作品には、鍵盤楽器とフルートのためのソナタが数多く見られ、J. C. バッハやアーベル、ムツィオ・クレメンティ Muzio Clementi (1752-1832)、モーツァルトなども、鍵盤楽器とフルートの作品を残していることが指摘されている（前田 2006 : 177）。

中でも、18 世紀後半のフルート作品では、モーツァルトがアマチュア・フルート奏者の依頼で作曲した 2 つのフルート協奏曲 K. 313 (285c)、K. 314 (285d) (1778) <sup>51</sup>が有名である。これらの作品はそれぞれ G dur と D dur で作曲されており、フルートにとって最も演奏しやすい調で書かれている。一方で、同じくアマチュア・フルート奏者の依頼による《フルートとハープのための協奏曲》K. 299 (297c) (1778) は、C dur で書かれ、当時としては珍しく最低音の Cis' と C' が使用されている<sup>52</sup>。室内楽曲でも、4 曲の四重奏曲（第 1 番 - 第 4 番、K. 285、285a、171 (285b)、298）を書いている。特に《フルート協奏曲》第 1 番 G dur や《フルート四重奏曲》第 1 番 D dur では、18 世紀前半にはまだ敬遠されていた F<sup>'''</sup>が使われている点が、それまでのフルート作品との違いと言える。また、モーツァルトの作品には、想定されているフルートにも違いを見出すことができる。2 つの《フルート協奏曲》と 4 つの《フルート四重奏曲》は、ヨハン・バプティスト・ヴェンドリンク Johann Baptist Wendling (1723-1797)<sup>53</sup>と非常に親しかった時期に、1 鍵式フルートのために書かれたと思われる。一方、《フルートとハープのための協奏曲》は C dur で、1776 年までロンドンに駐在していたギーヌ公のために書かれていること、最低音に C' が

<sup>51</sup> 裕福なオランダの商人でフルート愛好家のフェルディナンド・ドジャン Ferdinand Dejean の注文で作曲された。なお、当初は 3 つの協奏曲と 2～3 つの四重奏曲が注文されたが、実際にモーツァルトが作曲したのは 2 つの協奏曲と 3 つの四重奏曲で、しかも協奏曲第 2 番は既存の《オーボエ協奏曲》K. 314 (285d) を（独奏パートに細かい差異はあるものの内容はほぼ同一で）C-dur から D-dur へ移調しただけのものであったため、報酬は約束の半分以上しか受け取れなかった。

<sup>52</sup> 自身もフルートの愛好家であり、ベルリンやロンドン駐在フランス大使も務めた外交官ギーヌ公アドリアン＝ルイ・ド・ボニエール Adrien-Louis de Bonnières が、ハープの愛好家であった娘の結婚式で演奏するために、モーツァルトに依頼した作品。モーツァルトはこの娘の作曲などの家庭教師をしていた。

<sup>53</sup> ドイツのフルート奏者、作曲家。マンハイム宮廷楽団のフルート奏者で、1777 年から 78 年にマンハイムとパリでモーツァルトと交流し、彼のフルート作品に影響を与えた。また、モーツァルトの交響曲《パリ》初演を演奏し、1780 年にミュンヘンで《イドメネオ》を初演した際には、ヴェンドリンクだけでなく、彼の妻と義理の妹が歌手として出演した。ヴェンドリンク自身の作品は、フルート協奏曲、室内楽曲が中心である。生涯 1 鍵式フルートを愛用していたと言われており、多鍵式フルートに付加された鍵を役立たずだと述べ、Cis' や C' のために足部管を延ばすことは楽器全体のバランスを壊すとして嫌っていたと言われている（前田 2006 : 254）。

出てくることから、イギリスの6鍵式フルートを想定していたと考えられる<sup>54</sup>。

さらに、モーツァルトの初期、及び中期の交響曲は1鍵式フルートでも十分に演奏可能であるが、晩年の交響曲では、半音階の使用や、1鍵式フルートでは演奏不可能な調性の使用が多く見られることから、おそらく多鍵式フルートで演奏されたものと思われる<sup>55</sup>。ハイドンの場合も、エステルハージ家のために作曲していた初期、及び中期の交響曲は、モーツァルトと同様、1鍵式フルートで十分に演奏可能であるが、後期の特に関西滞在中に作曲した交響曲第104番《ロンドン》などには、最低音にC'が出てくることから、多鍵式フルートを想定していたことが考えられる。

また、この時代の多くのフルート作品には、「アマチュア向け」という点で、18世紀前半のJ. S. バッハやC. P. E. バッハなどの作品との違いも見出すことができる。18世紀前半の作品においても、後半の作品においても、「オブリガート・チェンバロつきフルート・ソナタ」または単に「フルート・ソナタ」と訳されることが多いが、実際には「フルート伴奏つきチェンバロまたはピアノ・ソナタ」である<sup>56</sup>。オブリガート・チェンバロつきソナタでは、実際の演奏者は2人でも、フルートによる第1声部、チェンバロの右手による第2声部と左手による通奏低音という3声部のトリオ・ソナタとなっており、これらの声部が同等な動きで対位的に複雑に絡み合う。一方のJ. C. バッハらのフルート伴奏つきピアノ（またはチェンバロ）・ソナタでは、ピアノが主導権を握り、フルート・パートは飾り程度の動きで伴奏に徹するため、旋律や和声も単純明快で、アマチュア向けに簡単に書

---

<sup>54</sup> これまでのフルートの最低音は基本的にD'であったが、1770年頃にイギリスで開発された6鍵式フルートでは、C'まで最低音が拡大する。6鍵式フルートについては、本節、「3. 2. 多鍵式フルート開発」で詳しく取り扱う。なお、18世紀前半におけるフルートの室内楽曲で、C'を使用する作品は無いが、バッハなどのカンタータでオーボエやヴァイオリンとユニゾンで演奏する作品の中には稀に登場することがある。

<sup>55</sup> モーツァルトの交響曲でフルートが初めて用いられた作品は、6番K. 43 (1767) の第2楽章である。その他の楽章は基本的にF durで、第3楽章メヌエットのトリオ部分ではB durに転調しているように、全体的にはフラット1つまたは2つの調で書かれている。一方、フルートが用いられている第2楽章は、アンダンテの緩徐楽章であり、C durで書かれている。この次にフルートが使用された作品も、12番K. 110 (1771) の第2楽章アンダンテである。C durで書かれたこの楽章では、最低音はD'、最高音はD'''となっており、半音階的な音形もこの頃にはまだ見られない。また、フルートが初めて急速楽章で用いられたのは、14番K. 114 (1771) である。この作品では、第1楽章アレグロ・モデラート、第3楽章メヌエット、第4楽章アレグロ・モルトで使用されており、全てA durで書かれているが、a mollで書かれた第3楽章のトリオにはフルートは用いられていない。この後、フラット系の調性でもフルートが用いられるようになるが、フラット1つ、多くても2つの調に限られており、3つ以上の調となる楽章ではオーボエが用いられていた。しかし、晩年の作品、例えば39番K. 543 (1788) は、第1楽章、第3楽章、第4楽章がEs dur、第2楽章に至ってはAs durで書かれており、1鍵式フルートで演奏することはほぼ不可能であったと考えられる。

<sup>56</sup> J. C. バッハによる《フルート伴奏付きチェンバロ・ソナタ》の表紙には、「ヴァイオリンまたはフルート伴奏付きチェンバロまたはピアノのための6つのソナタ Six Sonatas for the harpsichord or piano forte with an accompaniment for the violin or german flute」と書かれている。

かれていることが特徴として挙げられている(前田 2006: 178-179)。しかしながら、当時、ザクセン地域で宣伝されていた作品には、フルート奏者にも高い技術を要求するものや、フルート声部に主題を与えるものも見られ、同地域のアマチュア奏者の層の厚さを示している。これらの作品については、第6章 第4節で詳しく取り扱う。

以上のように、産業革命の波に乗って、音楽が新しい市場となると、アマチュアにおけるフルートの人気の高まりによって、アマチュア向けのフルート作品が多く作曲されることとなった。その一方で、特に交響曲が発展していく中では、半音階の多用や、基調(D dur)から遠い調の使用といった、フルートへの技術的な要求が高まってくるが見えてきた。このような時代の流れの中で、多鍵式フルートが開発されるに至る。

少し先まで見ていくと、19世紀に入ってオーケストラでのフルートの役割は大きく変化する。木管楽器セクションにおける最高声部を割り当てられたため、フルートの高音域は1830年頃までにかかなり拡大された。ルートヴィヒ・ヴァン・ベートーヴェン Ludwig van Beethoven (1770-1827) の交響曲 第1番 op. 21 (1800) では、最高音はG<sup>'''</sup>であったが、第3番 (1803) ではA<sup>'''</sup>に達し、第9番 (1822/24) ではこのA<sup>'''</sup>が多用されている<sup>57</sup>。これらフルート声部における高音域拡大の理由のひとつとして、従来のフルートが持つ繊細な音色は、大規模になっていくオーケストラの中では音量が足りず、決定的な弱点であったことが指摘されている(前田 2006: 261)。このように、音色や響きといった点に関して、19世紀のフルートには、それまでのフルートとは異なった新しい観念が形成されていった。

既に1798年11月28日発行の『一般音楽新聞』の「最近の作曲家とヴィルトゥオーゾへのささやかな質問 Bescheidene Anfrage an die modernsten Komponisten und Virtuosen」において、当時のフルートの音色に関する記述が掲載されている。

フルートが、あらゆる楽器において最も柔らかい〔音色を持つ〕と言われるだけでなく、それどころかそれが格言となり、全ての柔らかな音と比較して理想的なものとなった時代があった。しかし、今は違う。最近の作曲家たちは、たいていこの楽器のために、叫ぶように、あるいはむしろ高音域で吹き鳴らさなければならないように作曲している；そして、ヴィルトゥオーゾたちはこの鋭く、切れるような音を好んでおり、ソロもアダージョも全て同じように演奏している。これで良いのであろうか？ (筆者訳)

---

<sup>57</sup> 第1番の最高音G<sup>'''</sup>は、第1楽章の冒頭から使用され、作品全体においても何度も登場する。

Es gab eine Zeit, wo die Flöte das sanfteste aller Instrumente nicht nur hiess, sondern auch war; wo sie sogar zum Sprüchwort wurde und zum Ideal, mit dem man alles Sanfttönende verglich. Jezt ist das anders. Die modernsten Komponisten setzen meistens so für dies Instrument, dass es schreyen, oder vielmehr in der Höhe durchpfeifen muss; und die Virtuosen lieben diesen scharfen, schneidenden Ton so, dass sie alles in demselben vortragen – auch ihre Solo's und Adagio's. Ist das gut? (Anonymous 1798: 142)

確かにフルートは、特に低音域で「柔らかい」音色を持つが、高音域では強く息を吹き込まなければならぬため「鋭く、切れるような音」になってしまう。この引用からは、当時の作曲家がフルートに、そのような音色になってしまう高音域での演奏を要求しているだけでなく、ヴィルトゥオーゾもまた「鋭く、切れるような音」を好み、そのように演奏していたことが示されている。

同文章ではさらに、ドレスデン宮廷楽団のフルート奏者であったプリンツ **Johann Friedrich Prinz**（在籍期間：1789-1819）<sup>58</sup> やライプツィヒのトロムリッツが、かつてのクヴァンツと同様に、第3オクターヴの音を出すことが滅多にないこと、それどころかクヴァンツは、「真のフルート奏者 **der wahre Flötenspieler**」は D<sup>'''</sup>までしか演奏しないように要求していたことなどが記されている（Anonymous 1798: 143）<sup>59</sup>。音色という観点から、クヴァンツが D<sup>'''</sup>までの音域で演奏することを要求し、19世紀を目前にしても著名なフルート奏者が第3オクターヴの音域を滅多に使用しなかったことから考えると、1830年頃までに起こったオーケストラにおけるフルート声部の高音域の拡大は、非常に飛躍的であったと言える。また、先の引用からは、このフルートにおける高音域の拡大が、作曲家からの一方的な要求ではなく、奏者の側からもそれを求めるといふ、両方向からのアプローチがあったことが伺える。

このような19世紀初頭のオーケストラにおけるフルート声部の高音の拡大や、ヴィルトゥオーゾら演奏者が従来のフルートが持つ柔らかい音よりも「鋭く、切れるような音」

<sup>58</sup> プリンツのドレスデン宮廷での在籍期間は Landmann の論文の情報による (Landmann 2019: 136)。

<sup>59</sup> ... wenigstens geben jene angeführten Flötisten [=Prinz, Tromlitz], wie auch ehemals der grosse Quanz, die dreygestrichnen Töne selten an. Quanz verlangte sogar, der wahre Flötenspieler dürfe nur bis d [上に三本線] spielen. 角括弧内は筆者による補い。

を好むようになっていくというフルートの音色や響きに対する好みの変化は、フルート製作にも影響を与えていく。

次に、多鍵式フルートの初期段階について触れる。詳しくは、第2章以降で述べることとして、ここでは、この新しいフルートがドイツへ伝播するまでの流れを追う。

### 3.2. 多鍵式フルート開発

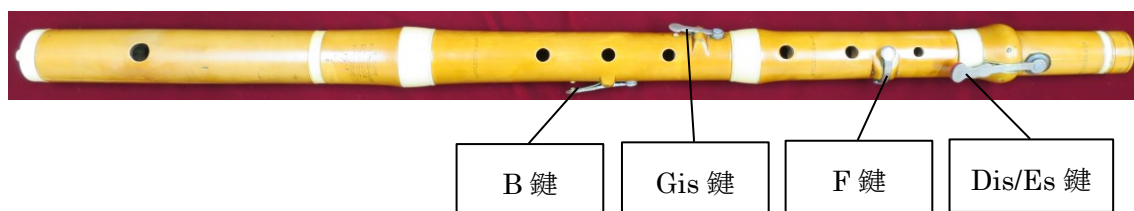
最初が多鍵式フルートが誰によって作られたのか、正確な記録は残っていないとされるが、一般的にはイギリス、ロンドンで誕生したと考えられている。1760年代、ロンドン在住の製作者たちによると思われる4鍵式フルートが開発されると、次々に多鍵式フルートが製作されるようになった。

バロック時代に主流だった1鍵式フルートには、D durの音階に対応する穴が7つ開いており、その7つ（D、E、Fis、G、A、H、Cis）以外の音はクロス・フィンガリングを用いて出すため、音も弱く、音程も定まらなかった。しかし、こういった欠陥が付きまとっていたからこそ、楽器製作者たちは他の楽器よりも多くの研究と実験をフルート製作のために重ねることとなった。このような事情からフルートは、半音の演奏を容易にし、音程を正確にするための鍵機構を備える初めての楽器となった。

#### 3.2.1. 4鍵式フルート

初期の多鍵式フルートでは、B、Gis、Fに対応する3つの新しい穴を開け、それぞれ左手親指、左手小指、右手薬指で操作できる鍵をつけた。これに従来からあるEs鍵（またはDis鍵）をつけ加えたものが4鍵式のフルート（図1-5）である。

【図1-5：4鍵式フルート<sup>60</sup>（武蔵野音楽大学楽器博物館所蔵：管理番号A3262）】



（2019年6月12日 筆者撮影）

<sup>60</sup> Goulding D'Almaine Potter & Co. (ca. 1810, London)

付加した鍵はわずか3つであったが、これによりクロス・フィンガリングでも比較的音が出易い C を除いて、12 の音階すべてに対応する穴ができ、この楽器独特の音色を損なうこと無く、最も悪いとされてきた半音（つまり、F 音、Gis 音、B 音）を改善することに成功した。しかしながら、当初、この工夫を取り入れようとするフルート奏者は少なく、使用したとしてもトリルや、緩徐楽章における長い音などで利用するだけであったと言われている（ブラウン 1994: 431、前田 2006: 253）。そのため、4 鍵式フルートが盛んに使われ始めたのは 18 世紀も末になってからであったと考えられている。

4 鍵式フルートとほぼ同時期に、それまでは D' であった最低音をさらに拡大した多鍵式フルートが生まれた。続いて、同じくイギリスで開発された 6 鍵式フルートを示す。

### 3.2.2. 6 鍵式フルート

4 鍵式フルートの誕生とほぼ同じ頃、足部管に C' 音と Cis' 音に対応する音孔を開け、鍵を付加することによって最低音をさらに 1 全音下方へ拡大する試みを再導入した製作者が現れた（ブラウン 1994: 431、前田 2006: 246）。1 鍵式フルートの最低音は D' であるが、足部管に鍵を付加して最低音を C' まで引き延ばそうとする試みは、円錐形のバロック・フルートが作られはじめたばかりの頃に、ニュルンベルクの木管楽器製作家であるヤコブ・デンナー Jacob Denner (1681-1735) によって既に行なわれていた<sup>61</sup>。彼による 1710 年製のフルートには C' 鍵が付いていることが指摘されている（前田 2006: 201）。しかしながら、この発明は、後にクヴァンツによって批判されることとなる。彼は、『試論』（1752）の第 1 章「フルートとその小史」において、以下のように述べている。

30 年ほど前にフルートの低音にもう 1 音、すなわち C を付加しようとした人々がいた。彼らは 1 音が要求するだけ足部管を長くして、Cis のためにもう 1 つキーを付加した。しかしこれは正しい調律にも、またフルートの音にも害になりそうだったので、この偽りの改良は消え去り一般的にはならなかった。（クヴァンツ 2017: 27）<sup>62</sup>

<sup>61</sup> この C' 鍵はデンナーがオーボエからアイデアを得たものと考えられている（前田 2006: 201-202）。当時のオーボエには Dis（又は Es）鍵に加えて必ず C 鍵がついていた。なお、このデンナーによるフルートには C' 鍵はつけられていたが、Cis' 鍵はついていなかった。

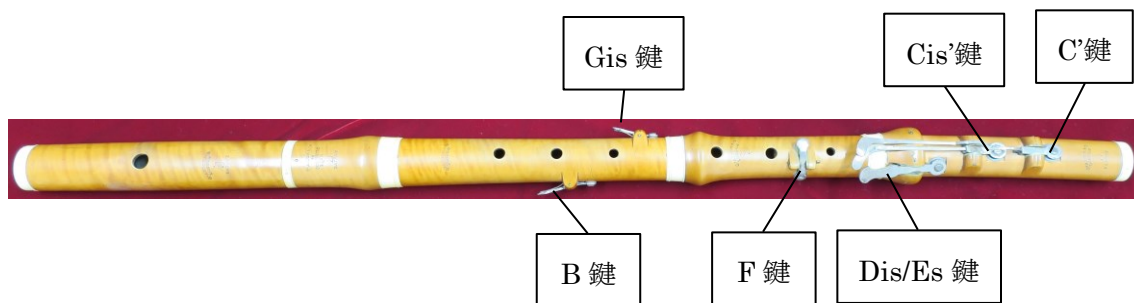
<sup>62</sup> 同書による荒川訳を引用。

この、Cis'鍵と C'鍵のために用いられた長い足部管、すなわち C 足部管を、クヴァンツは「正しい調律」や「フルートの音」にも害になると言って退けた。この考えは、やがてライプツィヒのトロムリッツや、リボックの楽器へと影響を与え、ザクセン地域のフルートが持つ多様性を形成していくこととなる。

また、このようなクヴァンツの発言から示されるように、C'鍵は開発当時にはあまり普及しなかったと考えられており、この時代におけるデンナー以外による C'鍵付きのフルートが現存していないことも指摘されている（前田 2006: 202）。

しかしながら、開発当時には一般的とはならなかったこの試みも、4 鍵式フルートの開発と同じ頃、再びフルートへと採用されるに至った。従って、6 鍵式フルート（図 1-6）は、4 鍵式フルートをさらに 1 全音下方へと延長したものであり、4 鍵式フルートと並びイギリスの初期多鍵式フルートの標準的な形となったと言われている（前田 2006: 246）。

【図 1-6：6 鍵式フルート<sup>63</sup>（武蔵野音楽大学楽器博物館所蔵：管理番号 A3263）】



（2019 年 6 月 12 日 筆者撮影）

これらイギリスで開発された多鍵式フルートを真っ先に取り入れたのは、ドイツのフルート製作者たちであったと言われている（前田 2006: 249）。これは、フランスでは依然として 1 鍵式フルートが愛好されていたこと<sup>64</sup>や、続いて示す 8 鍵式フルートがドイツで開発されたと考えられることから裏付けられるだろう。

<sup>63</sup> GxASTOR & Co. (ca. 1810, London)

<sup>64</sup> 例えば、フランスのフルート奏者、及びファゴット奏者で作曲家、教師であったフランソワ・ドヴィエンヌ François Devienne (1759-1803) は、1 鍵式フルートの愛用者として有名である。また、彼による有名なフルート教則本で、1794 年に出版され、その後何度も版を重ねた『フルート演奏の理論と実践 Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flûte』（楽譜部分は 1793 年出版）も 1 鍵式フルートを想定したものである。

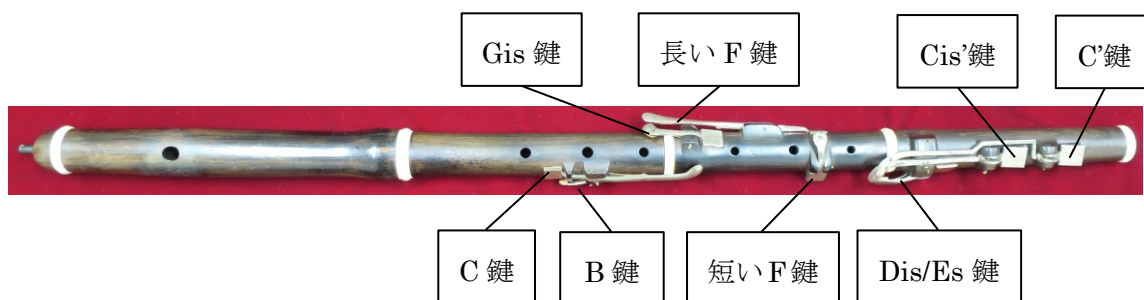
### 3.2.3. 8 鍵式フルート

イギリスにおいて鍵を付け加えられたことにより誕生した多鍵式フルートには、さらに 2 つの鍵が 18 世紀末までに付加された。最後までクロス・フィンガリングにより得ていた C 音のための鍵と、それまでは実際には不可能と見なされていた多くの運指を簡略化した左手小指によって操作する長い F 鍵である。

6 鍵式の通常の（短い）F 鍵は右手の薬指で操作するが、薬指は E、Es、D では指穴（E）を押さえないければならないため、F、Fis の前後に E、Es、D が出てくると F 鍵が使えないという欠点があった。長い F 鍵は、そのような場合に左手の小指でも操作できるよう工夫された第 2 の F 鍵である。初期のモデルでは F 鍵のための穴が 2 つあるが、後期のモデルでは 1 つの穴が共有されているものもある。

音階の全 12 音のうち、最後に開けられたのが C のための孔である。C はクロス・フィンガリングでも比較的しっかりした音が出るため、これ以上鍵の必要性がなかったこと、そして C' 鍵を押さえるために自由になる指がなかったことが C' 鍵の開発を遅らせた。しかし、様々な試行錯誤の後、右手人差し指のみで操作する長い C' 鍵が一般的となり、6 鍵式フルートにこの長い C' 鍵と長い F 鍵を加えた 8 鍵式フルート（図 1-7）が、19 世紀以降の標準的な多鍵式フルートとなっていく。

【図 1-7：8 鍵式フルート<sup>65</sup>（武蔵野音楽大学楽器博物館所蔵：管理番号 A3270）】



（2019 年 6 月 12 日 筆者撮影）

この一般的な 8 鍵式フルートにも用いられている 2 重の F 鍵のうち、長い F 鍵が 1783 年にドイツ人フルート奏者のデュロン<sup>66</sup>の父によって考案されたものであるため<sup>66</sup>、8 鍵式

<sup>65</sup> I. W. Weisse (ca. 1830, Berlin) 替管 2 本付き

<sup>66</sup> デュロンは自伝において、金細工職人であった自身の父によって長い F 鍵が発明されたことを明記し

フルートはドイツにおいて開発されたものと考えられる。

19 世紀中頃にベームがこの楽器の構造を変貌させるまでは、この 8 鍵式フルートが最も「進歩した」型の楽器であったとも言われており、多くの「シンプル式フルート」の根幹となったことから、20 世紀に入ってからかなりの年月を経てからもこの方式が用いられていた例もある。

4 鍵、6 鍵、8 鍵式フルートの他に、3 鍵、5 鍵、7 鍵式フルートも幾つか確認されているが、それらは新しい原理によるものではなく、標準型から派生した「変種」と見なされている。しかし、これから取り扱うトロムリッツによる 8 鍵式フルートやリボックによる 5 鍵式フルートは、これらの多鍵式フルートには見られない特徴を持っている。トロムリッツによるフルートについては第 4 章 第 2 節、及び第 5 章 第 3 節で、リボックによるフルートについては第 5 章 第 4 節でそれぞれ詳しく述べるが、彼らのフルートが持つ特徴は、多鍵式フルートにも取り入れられた C 足部管を、かつてクヴァンツが拒絶していた理由と繋がってくる。そしてそれらが、まさにザクセン地域のフルート文化に広がりを与えている。

## 第1章のまとめ

本章では、作品と楽器という2つの視点から、多鍵式フルート誕生に至るまでのフルートに求められてきたものを提示し、続く第2章に向けて、背景となる当時のフルートに対する問題意識の所在を明らかにした。

序では、その前提として、木管楽器、特にオーボエとファゴットとの比較から、当時のフルートが新たに開発された木管楽器の中でも、最も「不首尾」な楽器であるとされてきたことについて検討した。ここでは、フルートと同様に、クロス・フィンガリングが導入されたオーボエやファゴットが、完全に半音階を演奏することができ、またオーケストラ作品、特に交響曲においても、その初期の段階から使用され続けてきたことを示した。このような楽器と比較すると、フルートのクロス・フィンガリングは直さなければならない「欠点」として捉えられてくることがわかる。

第1節では、17世紀におけるフルート作品、及びバロック・フルートの誕生までの流れを追った。17世紀の前半に、初めてフルート族のための音楽作品が示された後、同世紀後半にはリュリによってオーケストラの中にフルートが明確に指定され、世紀末には徐々にフルートのための作品が現れるようになった。このリュリによるフルートの指定の10年程前に、「円筒と円錐を組み合わせた内径」「鍵装置（Es/Dis 鍵）の追加」「管体の3分割」という3つの大きな改革により、バロック・フルートが誕生した。

第2節では、18世紀前半におけるフルート作品、及びバロック・フルートに求められたさらなる変化を示した。バロック・フルートがひとたび定着すると、フランスやドイツでは次々とフルート作品が書かれた。19世紀に至ってもアマチュアに絶大な人気を誇る「フルート二重奏」というジャンルもこの時期に確立された。その人気に支えられ、フルートは1720年頃にはさらに「合理的」な楽器になった。真ん中の管をさらに2つに分け、全体を4分割にすることで、地域ごとに異なるピッチに対応する「替え管」を手に入れた。また、全体をより細かく分けたことで、さらに正確に内径を削れるようになっただけでなく、コンパクトで持ち運びやすい楽器になった。しかしここでもまだ、フルートの「クロス・フィンガリング問題」は解決されてはいなかった。

第3節では、18世紀後半のアマチュアにおけるフルート人気と、それに伴うアマチュア向けのフルート作品の増加、その一方で、オーケストラ作品、特に交響曲において高まるフルートへの技術的要求について触れた。ここでは、半音階の多用や、基調（D dur）から遠い調性の要求などが、バロック・フルートにおける「弱点」をいよいよ浮き彫りにし

た。このような流れの中で、産業革命下のロンドンで多鍵式フルートが誕生する。

この新しいフルートをいち早く受け入れたドイツでは、しかし、元来の多鍵式フルートの目的、つまり「クロス・フィンガリングの解消によって全音域にわたって均一な音色と音量を獲得する」ということ以外の目的を持った多鍵式フルートが誕生する。

第2章では、まず、そのきっかけとなったクヴァンツによるフルートと、彼を取り巻いていたベルリンの音楽環境について見ていく。

## 第2章 ベルリンのフルート製作者——クヴァンツとその弟子たち

第1章では、18世紀後半までの各時代におけるフルートの変遷について概観したが、さらに地域をベルリンとザクセンに限定すると、特にクヴァンツの時代から19世紀初頭におけるフルートには、様々な工夫や製作者独自のアイデアが反映されていることが見えてくる。第2章では、ザクセン地域に目を向ける前に、まずは、クヴァンツと、彼が活動していたベルリンに焦点を当てる。彼は、本論の中心となるドレスデンやライプツィヒの楽器製作者とも関係があり、影響を及ぼしている。

ここで、18世紀のベルリンの音楽活動が宮廷によって担われてきたこと、クヴァンツは宮廷、つまりフリードリヒ2世 Friedrich II (1712-1786、プロイセン王フリードリヒ2世にしてブランデンブルク選帝侯フリードリヒ4世在位 1740-1772、プロイセン国王在位 1772-1786) の音楽的趣味を反映したフルートを製作していたことを示し、クヴァンツ以降、音楽活動が市民中心となる19世紀に向けて、フルート製作もそれまでとは異なる方向へ進んでいくことを明らかにする。

### 第1節 フルート製作者を取り巻く音楽環境

ベルリンの音楽活動では、18世紀を通して宮廷がその中心でありつづけたが、19世紀に至ると市中、つまり市民が中心的役割を担うようになった。18世紀においては、フリードリヒ2世が即位後に再編成した宮廷楽団のメンバー、特に C. P. E. バッハ、フランツ・ベンダ Franz Benda (1709-1786)、ゲオルク・アントン・ベンダ Georg Anton Benda (1722-1795)、ヨハン・ゴットリープ・グラウン Johann Gottlieb Graun (1703-1771)、カール・ハインリヒ・グラウン Carl Heinrich Graun (1704-1759)、クリストフ・ニヘルマン Christoph Nichelmann (1717-1762) らが、他の多くの音楽家と同様、宮廷に仕えると同時に、町の音楽活動も支えていた（マーリング 1997: 125）。そして、19世紀に至ると、ますます進む中産階級の開放とベルリンの人口増加によって、音楽活動は絶えず成長、拡大しながら、その重心を宮廷から市中へと移していったことが指摘されている（マーリング 1997: 126）。

これは、ドイツ全体の音楽的变化から見ても、フランスやイタリアの「模倣」であった18世紀の宮廷音楽が、19世紀になり、市民の音楽の中で真に「ドイツ的なもの」を見出そうとしていく姿と結びつく。また、ベルリンとドレスデンは、ポーランド王アウグスト

2世にしてザクセン選帝侯フリードリヒ・アウグスト1世<sup>67</sup>（1670-1733、ザクセン選帝侯在位 1694-1733、ポーランド王在位 1697-1704、1710-1733）がプロイセン王フリードリヒ・ヴィルヘルム1世（1698-1740、プロイセン王フリードリヒ・ヴィルヘルム1世にしてブランデンブルク選帝侯フリードリヒ・ヴィルヘルム2世在位 1713-1740）（以下、「ヴィルヘルム1世」と記述）をドレスデンへ招待した際に、同行した皇太子時代のフリードリヒ2世に強い音楽体験を与え、やがてクヴァンツがドレスデンからフリードリヒ2世のもとへと移ったことから、深い繋がりがあったと言える<sup>68</sup>。さらに、宮廷が担っていた音楽の中心地としての役割が、19世紀にかけて市民へと移っていく状況は、後の第3章で取り上げるドレスデンとの共通点と言える。

### 1. 1. 宮廷における音楽活動

ベルリンの宮廷音楽においては、18世紀、フリードリヒ2世が政権の座についたことで新しい「音楽の時代 *musikalisches seculum*」<sup>69</sup>の幕が開いた（Allihn 1994: 1420）。フリードリヒ2世自身も子供の頃からフルートを演奏し、フルート教師としてクヴァンツを雇用していた。しかし、父王ヴィルヘルム1世が音楽嫌いで、彼が亡くなるまでは自由にフルートを演奏できなかったため、自身が王位に就くと、演奏に多くの時間を割くことができるようになり、それが彼の最大の気晴らしとなったと言われている（ゲインズ 2014: 10）。フリードリヒ2世にとっての音楽は、確かに義務からの逃避の手段であったが、最も重要な行政措置や外交上の策略、軍事上の功績と全く同様の細心の注意を払って育成、管理したことが指摘されており（バウマン 1996: 274）、彼にとって音楽がいかに重要な事項であったのかが示されている。

フリードリヒ2世の宮廷での音楽生活が、ドイツの他の宮廷のものと最も異なる点は、彼の音楽に対する情熱が、単なる聴衆としてのものに留まらず、ひとりの音楽家としてのものであったことにある。フリードリヒ2世のフルート演奏について、イギリスの音楽史

---

<sup>67</sup> ザクセン選帝侯としては、建築や芸術のパトロンとして知られている。ザクセン選帝国の首都であったドレスデンを文化的中心地とし、ヨーロッパ各地から音楽家や芸術家を宮廷へ招聘した。

<sup>68</sup> ドレスデンへ同行した際、十代だった若きフリードリヒは、この地で初めてのオペラを体験し、コンサートへ出かけ、ドレスデン宮廷楽団やクヴァンツとも一緒にフルート演奏を行った（ゲインズ 2014: 90, 93-94）。また、その数か月後にポーランド王アウグスト2世にしてザクセン選帝侯フリードリヒ・アウグスト1世が、ヨーロッパ中の最高の演奏家を集めた宮廷楽団を伴ってポツダムを訪問した際には、その中のひとりであったクヴァンツがフリードリヒにフルートを教える約束をした（ゲインズ 2014: 93-94）。

<sup>69</sup> ヨハン・エリ阿斯・バッハ *Johann Elias Bach* (1705-1755) による未出版の書簡（個人所蔵）からの引用（Allihn 1994: 1420）

家チャールズ・バーニー Charles Burney (1726-1814) は、1773 年の『現在の音楽事情：ドイツ、オランダ、及びオランダ北部 7 州 The Present State of Music in Germany, the Netherlands and United Provinces』の中で次のように記し、その演奏技術の高さを賞賛している。

コンサートは、ドイツ式フルートの協奏曲で始まり、そこで陛下は非常に正確にソロ・パートを演奏した：彼のアンブシュアは、はっきりと明確で、彼の指〔さばき〕は素晴らしく、そして彼の趣味は、純粹で込み入ってはいなかった。私は、アダージョ楽章における表現と感情と同様、アレグロ楽章における彼の演奏の巧みに非常に喜び、驚嘆さえした。つまり彼の演奏は、〔技術における〕様々な点において、私がこれまでディレッタント〔愛好家〕あるいは音楽教師たちにおいてさえ聴いてきた何もののにも勝るものであった。陛下は、3 曲の長大で難しい協奏曲を、連続して、しかもすべて同様の完璧さで演奏されたのである。（筆者訳）<sup>70</sup>

The concert began by a German flute concerto, in which his majesty executed the solo parts with great precision: his *embouchure* was clear and even, his finger brilliant, and his taste pure and simple. I was much pleased, and even surprised with the neatness of his execution in the *allegros*, as well as by his expression and feeling in the *adagio*, in short, his performance surpassed, in many particulars, any thing I had ever heard among *Dilettanti*, or even professors. His majesty played three long and difficult concertos successively, and all with equal perfection. (Burney 1773:151-152)

フリードリヒが演奏した作品に関しては、おそらく自身かクヴァンツの作品であったと推測される<sup>71</sup>。しかしながら、「3 曲の長大で難しい協奏曲を、連続して、しかもすべて同様の完璧さで演奏」したというバーニーの報告を信用するなら、フリードリヒ 2 世のフルートの腕前は既に「愛好家」の域を超えているものであったと言える。

フリードリヒ 2 世は、自身が演奏するだけでなく、宮廷楽団の編成にも力を入れた。彼は、プロイセンの領内のみならず、ザクセンやハノーファーをはじめとしたドイツ各地か

<sup>70</sup> 樋口訳（バウマン 1996: 274）を参考にした。

<sup>71</sup> フリードリヒ 2 世がクヴァンツの音楽を熱愛するあまり、彼が作曲したソナタや協奏曲か、王自身の作品以外は演奏しなかったと言われている（バウマン 1996: 275）。

ら最高の音楽家たちを集め、毎晩、午後7時から9時まで演奏会を開いたと言われている（ゲインズ 2014: 10）。一方、C. H. グラウンによって率いられたオーケストラは、フリードリヒ2世が皇太子時代に既に存在した楽団を拡大することによって作られ、メンバーは、12人のヴァイオリン、4人のヴィオラ、5から6人のチェロ、2から3人のコントラバス、5人のフルート<sup>72</sup>、4人のオーボエ、4人のファゴット、2人のホルン、1人のテオルボ（バスリュート）、1人のヴィオラ・ダ・ガンバ、1人のハープ、2人のチェンバロから成っていた（Allihn 1994: 1420）。

フリードリヒ2世は、多くの音楽家を雇用し、重要なヴィルトゥオーゾ<sup>73</sup>を数多く抱えていたが、中でもクヴァンツは、フリードリヒ2世の長年のフルート教師として、王の即位後は宮廷の音楽活動の中でも王の近くで重要な役割を与えられた<sup>74</sup>。クヴァンツは、ドレスデンでの地位から退くと、1741年に年俸2,000ターラーで迎え入れられたが、ドレスデンでの彼の年俸が250ターラーであったことや、C. P. E. バッハが300ターラーであったことと比べると驚くべき金額である<sup>75</sup>。その後、1747年からサンスーシ宮殿の音楽室でのみ行われた、毎日の「王の室内楽 *Königliche Cammermusik*」を率いた（Allihn 1994: 1420）。彼はまた、この地で『試論』を執筆し、数多くのフルート作品を残した。フリードリヒ2世自身も、フルート作品を数多く作曲しており、フルート・ソナタだけでも121曲に及ぶ（Henzel 2002: 140, 143）。他の多くの作曲家もフルート作品を書いており、フリードリヒ2世の宮廷では非常に多くのフルート作品が誕生した（Helm, Grove Music Online）<sup>76</sup>。

フリードリヒ2世は、自身の作品と並んでクヴァンツや、C. H. グラウン、F. ベンダ、J.

<sup>72</sup> フルートに関しては、5人のうちのひとりであるクヴァンツが王の室内楽に対して優先的に責任を負っていたため、場合によっては4人であった（Allihn 1994: 1420）。

<sup>73</sup> C. P. E. バッハ、エルンスト・ゴットリープ・バロン Ernst Gottlieb Baron (1696-1760)、F. ベンダ、J. ベンダ、ゲオルク・ツァース Georg Zarth (又は Czarth) (1708-1780)、C. H. グラウン、J. G. グラウン、L. C. ハッセ、ヨハン・ゴットリープ・ヤニチュ Johann Gottlieb Janitsch (1708-1763)、C. ニヒェルマン、クリストフ・シャフラス Christoph Schaffrath (1709-1763) などが挙げられる（Allihn 1994: 1420）。

<sup>74</sup> クヴァンツには他の音楽家には無い特権が与えられた。フリードリヒ2世がどんなに見事に演奏しても、「ブラヴォー」と声を上げることは誰にも許可されなかったが、クヴァンツはその唯一の例外であった（パウマン 1996: 275）。

<sup>75</sup> E. Eugene Helm, revised by Derek McCulloch. “Frederick II, King of Prussia [Friedrich II; Frederick the Great]”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10176>. (2019年12月13日閲覧)

<sup>76</sup> ヴァイオリン奏者として仕えた J. G. グラウンは、多くのフルート協奏曲（Graun WV Cv: XIII: 150, 153, Bv: XIII: 48, Cv: XIII: 101, 127, 129, D: XIII: 176, 178）やフルート・ソナタ（Graun WV Av: XVII: 10, Cv: XVII: 75）など、声楽家、オペラの作曲家として仕えた C. H. グラウンはフルート・ソナタ（Graun WV Av: XVII: 10, B: XVII: 54, Cv: XVII: 75）や2本のフルートと通奏低音のためのトリオ・ソナタ（Graun WV B: XV: 53）など、ヴァイオリン奏者であった F. ベンダはフルート協奏曲（L2. 4, L2. 11, L2. 15, L2. 16）やフルート・ソナタ（L3. 57）など、オペラの作曲家であった J. A. ハッセは、2本のフルートのための協奏曲（GroF 265）やフルート協奏曲（GroF 244）、フルート・ソナタなどを作曲している。

A. ハッセらの作品を他よりも好んでいたと指摘されている (Allihn 1994: 1420)。彼らもフルート作品を残してはいたが、これらの作品は王自身の演奏のためというよりは、聴衆としての王のために作られたと考えることもできる<sup>77</sup>。いずれにせよ、フリードリヒ 2 世の宮廷で音楽、特にフルートが非常に愛されたことにより、プロ、アマチュアを問わずフルートを選択する者が増え、その後数十年にわたって市民階級の人々の間でもフルートが流行したことが指摘されている (ホフマン 2004: 253)。このような影響は、関係の深かったザクセン地域にも及んだと考えられる。すなわち、ザクセン地域の市民におけるフルートの流行には、フリードリヒ 2 世の影響も多分にあったと言えるであろう。また、フルート奏者でフリードリヒ 2 世の音楽教師でもあったクヴァンツが、その庇護のもとで『試論』を執筆し、王に捧げた<sup>78</sup>ことや、王のためにフルートを製作したことは、この後の時代においても彼のフルートや音楽観がザクセン地域へ及ぼした影響力の基盤となっている。

フルート作品には恵まれたが、しかし、宮廷の音楽全体に関しては、少なくとも王の趣味が完全に固定化する七年戦争の時代までは、イタリア・オペラの育成以外には言及に値するものは何もなかったという評価もある (バウマン 1996: 277)。18 世紀半ばに起こり始めた変化、つまりフランスやイタリアの「模倣」や「折衷」からの脱却は、フリードリヒ 2 世の宮廷には当てはまらなかった。若き日にドレスデンでイタリア・オペラに出会ったフリードリヒ 2 世のもとでは、G. H. グラウンと J. A. ハッセによるオペラ・セリアが好まれた。C. H. グラウンと J. A. ハッセは、それぞれドイツ人作曲家でありながら、イタリアで修行したオペラ作曲家として有名であった。1740 年にフリードリヒ 2 世が即位すると、彼はすぐにベルリンでのオペラ団設立に着手した。このオペラ団では、事実上すべての新作オペラは C. H. グラウンによって作曲され、さらに J. A. ハッセの作品<sup>79</sup>によって補われた (バウマン 1996: 277-278)。

ベルリンでドイツ・オペラのために劇場が創設されたのは、1786 年、フリードリヒ 2 世が亡くなり、ドイツ・オペラにより大きな共感を抱いていたフリードリヒ・ヴィルヘルム 2 世 Friedrich Wilhelm II (1744-1797、プロイセン王在位 1786-1797) が君主となった時

---

<sup>77</sup> 注 63 と同様の理由による。

<sup>78</sup> クヴァンツは『試論』の冒頭で、フリードリヒ 2 世に対して「最高に尊厳かつ強力なる君主 フリードリヒ陛下に」との書き出しで献辞を載せている (クヴァンツ 2017: xii-xiii)。

<sup>79</sup> なお、J. A. ハッセは 1744 年から 1756 年までのほとんどの期間をドレスデンに住んでいた (Nichols, Grove Music Online)。

David J. Nicols, Sven Hansell. "Hasse family [Hesse, Hassen, Hass]". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40232>. (2020 年 4 月 3 日閲覧)

であった。カール・テオフィル・デベリン Karl Theophil Döbbelin (1727-1793) によって設立され、ヴィルヘルム 2 世からの助成を受けていた国民劇場は、ドイツ語に翻訳されたオペラ<sup>80</sup>とジングシュピール<sup>81</sup>を管轄していたが、これは、宮廷楽団が、謝肉祭にオペラを上演する際にしか市民の目に触れず、また、宮廷オペラ劇場が専らイタリア・オペラに専念していたためとされている (マーリング 1997: 125-126)。

## 1. 2. 市民による音楽活動

ベルリンで公開演奏会を開催しようとする最初の動きは、市民団体によって起きた。ベルリンでは、他の町と同様に、アマチュアの音楽家たちがプロの演奏家たちの助けを借りながら、共に音楽を行うために個人の家や公共の建物に集まることを常としており (マーリング 1997: 125)、既に 1720 年代には、大聖堂のオルガニスト、ゴットリープ・ハイネ Gottlieb Hayne (生没年不詳) がアマチュア合唱団を編成し、大衆のための歌唱指導を始めていた (Becker, Grove Music Online)<sup>82</sup>。この合唱団による演奏会が、ベルリンにおける宮廷と教会以外で始めて行われた宗教音楽の演奏会であったと言われている (Becker, Grove Music Online)。その後、オルガニストのヨハン・フィリップ・ザック Johann Philipp Sack (1722-1763) によってこの伝統は受け継がれ、1749 年にザックの自宅を集会所とした音楽練習協会 Musikübende Gesellschaft (～1763 年、団員約 20 人) が創設されると、同団体は 55 年に C. H. グラウンのオラトリオ《イエスの死 Der Tod Jesu》の初演を行った (マーリング 1997: 125、Becker, Grove Music Online)。このように、市民による演奏会は合唱によって始まり、1791 年にカール・フリードリヒ・ファッシュ Carl Friedrich Fasch (1736-1800) によって創設されたベルリン・ジングアカデミーは、ベルリンの合唱音楽の歴史にとって重要なだけでなく、ライブツィヒにも影響を与えた。

一方で、小規模ながら当時の器楽曲を演奏していた団体もあった。宮廷音楽家の J. G. ヤニチュが組織した「アカデミーエン Akademien」と呼ばれる私的な演奏団体で、この団体はその後、クリスティアン・フリードリヒ・シャーレ Christian Friedrich Schale

---

<sup>80</sup> 1790 年には《フィガロの結婚》と《ドン・ジョヴァンニ》が、1792 年には《コシ・ファン・トゥッテ》がドイツ語で上演されており、さらに、もともとドイツ語の作品である《魔笛》も 1794 年に上演された (Allihn 1994: 1429)。

<sup>81</sup> なお、1788 年に《後宮からの逃走》が、ベルリンにおける初めてのモーツァルトのオペラとして上演された際には、原題 *Die Entführung aus dem Serail* から《ベルモンテとコンスタンツェ Belmonte und Constanze》という表題に変更された (Allihn 1994: 1429)。

<sup>82</sup> Heinz Becker, et al. "Berlin". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02826>. (2019 年 12 月 10 日閲覧)

(1713-1800) の「音楽集会 Musikalische Assemblée」として活動した (Becker, Grove Music Online)。他にも、1770 年には、宮廷楽長ヨハン・フリードリヒ・アグリコラ Johann Friedrich Agricola (1720-1774)、カール・ルートヴィヒ・バッハマン Carl Ludwig Bachmann (1748-1809)、ヴァイオリン奏者のヨハン・フリードリヒ・エルンスト・ベンダ Johann Friedrich Ernst Benda (1749-1785) による「愛好家演奏会 Liebhaber Konzerte」が組織され、1783 年にはヨハン・フリードリヒ・ライヒャルト Johann Friedrich Reichardt (1752-1814) がパリに倣って一連のコンセール・スピリテュエルを創始した (Drake, Grove Music Online, Helm, Grove Music Online)<sup>83</sup>。1787 年にはヨハン・カール・フリードリヒ・レルシュタープ Johann Carl Friedrich Rellstab (1759-1813) によって「専門家と愛好家のためのコンサート Konzerte für Kenner und Liebhaber」が組織され、会員の家で 18 世紀半ばの人気のある作曲家の合唱曲や器楽曲を、宗教的なものも世俗的なものも演奏した (Becker, Grove Music Online)。これらは、ベルリンの「半公開」の音楽生活にとって重要なものであったとされている (マーリング 1997: 125)。

しかし、フリードリヒ 2 世の治世の終わり頃には、高度な音楽的要求と、それに伴う技術的な困難が増したため、ベルリンの演奏会活動は、アマチュアよりも職業的音楽家を中心に行われるようになっていったこともまた指摘されている (Becker, Grove Music Online)。この時期は、ドイツで多鍵式フルートが製作され始めた時期とも重なる。本章、第 3 節以降に示す通り、クヴァンツ以降のフルート製作者は、多くの多鍵式フルートを製作しており、これら音楽的要求の高まりが、多鍵式フルートの製作にも影響を与えたと考えられる。

---

<sup>83</sup> John D. Drake, et al “Benda family”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43903>. (2020 年 3 月 29 日閲覧)

E. Eugene Helm, revised by Günter Hartung. “Reichardt, Johann Friedrich”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23098>. (2020 年 3 月 29 日閲覧)

## 第2節 クヴァンツによる製作活動とそのフルート

フリードリヒ 2 世の庇護のもとで、クヴァンツは独自のフルートを開発し、フリードリヒ 2 世にも使用された。第2節では、まずクヴァンツの生涯とフルート製作活動に触れた後、クヴァンツにより製作された実際のフルートと、後にザクセンのフルート製作者へ影響を与えるその特徴を示す。

### 2. 1. 生涯とフルート製作活動

ヨハン・ヨアヒム・クヴァンツ Johann Joachim Quantz (1697-1773) は、ドレスデンとベルリンで活躍したフルート奏者、フルート教師、作曲家、音楽著述家、フルート製作者である。彼によるフルートは、大半音と小半音の違いを運指によって演奏し分けることを目的とした2つの鍵を伴っている。この2鍵式フルートは「クヴァンツ・フルート」とも呼ばれ、教則本『フルート奏法試論 Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen』(1752) も、フルートに関する部分は主としてこのクヴァンツ・フルートを対象に執筆されている。『試論』の内容については、第5章 第1節で詳しく取り扱うこととするが、同書に収められた運指表も、このクヴァンツ・フルートに対するもののみである。次に、本章 第1節で触れなかったクヴァンツの生涯の、主に前半部分について手短かに触れる<sup>84</sup>。

父のアンドレーアス・クヴァンツ Andreas Quantz (1659?-1707) が蹄鉄工であったことから、クヴァンツは9歳から鍛冶屋の仕事を手伝っていた。父アンドレーアスは、クヴァンツにこの仕事を続けるよう求めていたが、その父が1707年に亡くなると、1708年から本格的に音楽を学ぶようになった(東川 2003: 25)。まず、メルゼブルクの宮廷兼都市楽師であった父方の叔父のユストゥス・クヴァンツ Justus Quantz (生年不詳-1707) の徒弟となり、その後、ユストゥスの後継者で娘婿のヨハン・アドルフ・フライシュハック Johann Adolf Fleischhack (生没年不詳) の徒弟となった。1713年に年季を終えた後は16年3月まで職人として引き続きフライシュハックのもとで働き、その間、14年にはドレスデンとピルナに短期間滞在した。その後、1716年3月、ゴットフリート・ハイネ Gottfried Heyne (生没年不詳) によるドレスデン市の楽団への誘いを受け入れた。彼は、

---

<sup>84</sup> クヴァンツの生涯に関する情報は、基本的には Grove Music Online の “Quantz” の項目に依っている (Reilly, Grove Music Online)。Edward R. Reilly, revised by Andreas Giger. “Quantz, Johann Joachim”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22633>. (2019年12月20日閲覧)

主要な弦楽器とオーボエやファゴット、ツィンク、ホルン、トロンボーンといった管楽器のほとんどを学んだが、特にヴァイオリン、オーボエ、トランペットに熟達していた。また、ヨハン・フリードリヒ・キーゼヴェッター **Johann Friedrich Kieseewetter** (生年不詳-1712) からクラヴィーアも学んでいる。クヴァンツは自叙伝<sup>85</sup>の中で、「当時の私の生活様式からして弾く必要のないクラヴィーアでも、私は自分からすすんで」レッスンを受けたことで、「和声の知識のための最初の基礎固めをし、そしておそらくははじめて作曲を学ぶことの喜びを覚えるようになった」と振り返っており（東川 2003: 27）、この経験が、後に作曲家としての顔を持ち、多数のフルート作品を作曲する下地となった。

彼の人生は、主な活動の中心地によって3つの時期に分けられている。オーバーシェーデンとメルゼブルク (1697-1716)、ドレスデン (1716-41)、そしてフリードリヒ2世に仕えたベルリンとポツダム (1741-73) である。しかしながら、クヴァンツによる『履歴書 *Lebenslauf*』(1754) によると、彼は既に1728年には当時16歳だったフリードリヒにフルートを教えている（クヴァンツ 1979: 54）。さらに、恐らくはクヴァンツが皇子時代のフリードリヒにフルートを調達したものと考えられている（Oleskiewicz 1998: 108）。また、上述の3つの区分によると、ドレスデンをその活躍の中心地としていた1725年、クヴァンツはナポリでヨハン・アドルフ・ハッセ **Johann Adolph Hasse** (1699-1783)、ピエトロ・アレッシンドロ・ガスパレ・スカラッティ **Pietro Alessandro Gaspare Scarlatti** (1660-1725) らの優れた音楽家たちの知遇を得て、イタリア各地からジュネーヴ、リヨンを経てパリを訪れている。彼は、それまでのフルートが持っていた音程に満足しておらず、著書『試論』(1752) では、パリにおける7ヶ月間の滞在中に試みられたフルートの改良に関して述べている。この改良の詳細については、第5章 第1節で取り扱うこととし、次に、実際のクヴァンツ・フルートを示す。

## 2.2. クヴァンツによるフルート

フルート製作者としてのクヴァンツの活動期間は、1739年から1773年までであると考えられている（Young 1993: 182）。現在確認されているクヴァンツによるフルートの情報

---

<sup>85</sup> クヴァンツによる自叙伝は、1755年に出版されたマールブルクによる『音楽の受容のための歴史的・批判的寄与』第1巻に「本人の執筆になるヨハン・ヨアヒム・クヴァンツ氏の経歴」という題目で収められている。Friedrich Wilhelm Marburg. 1755. “Herrn Johann Joachim Quantzens Lebenslauf, von ihm selbst entworfen” *Historischkritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, Bd. 1. pp. 197-250. なお、本論文では、東川清一による編訳本（東川 2003）の訳を引用した。同書内では、1948年のファクシミリ版をテキストとした全訳が掲載されている。詳しくは、同書を参照されたい（東川 2003: 21-80）。

については、オレスキヴィクツの論文、及びヤングのカタログにおいて示されている（Oleskiewicz 1998、Young 1993）。オレスキヴィクツの研究によると、クヴァンツによるフルートであると判明しているものが 10 本、クヴァンツによるフルートであると考えられているものが 3 本ある（Oleskiewicz 1998: 109-111）。クヴァンツによるものと判明しているフルートは、1 本を除いて全てが 2 鍵式フルートである（52 ページ、表 2-1）。

クヴァンツによるフルートの最大の特徴は、大半音と小半音の区別という考えのもと、Dis 音と Es 音に対して、それぞれ異なる鍵が設けられている点である（図 2-1、図 2-2）。

【図 2-1：クヴァンツによるフルート

プロイセン文化財音楽研究所楽器博物館所蔵（管理番号：5076）】



（2018 年 8 月 20 日 筆者撮影）

【図 2-2：クヴァンツによるフルートの Es 鍵と Dis 鍵を伴う足部管

プロイセン文化財音楽研究所楽器博物館所蔵（管理番号：5076）】



（2018 年 8 月 20 日 筆者撮影）

手前の短い鍵は、Es 音に対応しており、これは 1 鍵式フルートが誕生した時からフルートに設けられている<sup>86</sup>。奥の長い鍵は、Dis 音に対応しており、こちらも Es 鍵と同様に左手の小指で操作できるよう、カーブして手前に伸びている。

この 2 つの鍵が持つ、大半音と小半音を運指によって演奏し分けるという考えについては、第 5 章 第 1 節で詳しく取り扱うこととするが、クヴァンツは、1726 年 8 月 15 日にパリに到着し、翌年の 3 月 10 日まで滞在しており、この間にはじめて「フラウト・トラヴェルソに第二の鍵を加えることになった」と述べている（東川 2003: 63, 65-66）。前述したように、クヴァンツのフルート製作期間は 1739 年から 1773 年と考えられているが

<sup>86</sup> この短い鍵は、Dis 音と Es 音のどちらにより近く設定するかによって呼び名が変わる。

(Young 1993: 182)、この2鍵式フルートは楽器製作を始める10年以上前、ドレスデンで活動していた時期には既に(個人的にはであろうが)製作されていた。第3章 第2節で取り上げるドレスデンの木管楽器製作者 A. グレンザー(父)は、クヴァンツにフルート製作を教えていたと考えられていることから(Heyde 1994: 352)、この2鍵式フルートがドレスデンに伝わったかどうかということがこの地域のフルート文化を考える上でひとつのポイントとなってくる。この点については、続く第3章で取り扱う。

また、クヴァンツによるものと考えられているフルートには、1鍵式フルートが2本、2鍵式フルートが1本存在する(53 ページ、表2-2)。以下に、ベルリンのプロイセン文化財音楽研究所楽器博物館に所蔵されているフルートを示す(図2-3)<sup>87</sup>。これは、鍵が1つしか付いていないものの、その鍵の形がクヴァンツによるものと判明しているフルートのものと酷似していること(図2-4)、また、フリードリヒ大王が所有していたと考えられることから、クヴァンツによるフルートと考えられている。

【図2-3：クヴァンツによるものと考えられているフルート

プロイセン文化財音楽研究所楽器博物館所蔵(管理番号：4229)】



(2018年8月20日 筆者撮影)

【図2-4：クヴァンツによるものと考えられているフルートのEs鍵を伴う足部管

プロイセン文化財音楽研究所楽器博物館所蔵(管理番号：4229)】



(2018年8月20日 筆者撮影)

この他にも、クヴァンツによるフルートは、同時代の様々な楽器製作者によって模倣されている。現代でも、クヴァンツ・モデルのフルートは、ピリオド楽器奏者を中心に人気

<sup>87</sup> 表2-2、3番に対応している。

があり、様々な楽器製作者によって製作されている。18 世紀から 20 世紀前半までに製作されたクヴァンツ・モデルのフルートは、オレスキヴィクトによると、全部で 8 本が確認されている（Oleskiewicz 1998: 111-112）。このうち、同時代の 18 世紀に製作されたと考えられているものは 5 本である（うち 1 本は 19 世紀の可能性も有り）。また、これら模倣されたフルートは、全て 2 鍵式フルートである（54 ページ、表 2-3）。大半音と小半音を演奏し分けるというクヴァンツの音程に対する繊細な感覚が強く反映されたフルートが模倣の対象となっていたことから、クヴァンツが求めた音や音程の感覚が、後の時代に至っても影響力を持っていたことの現れであると言える。

【表 2-1：クヴァンツによるフルート】<sup>88</sup>

	所在（管理番号）	鍵の数	素材	刻印 <sup>89</sup>	注記
1	カールスルーエ：個人所蔵 <sup>90</sup>	2			スクリュー・コルク、チューニング・スライド有り
2	ライプツィヒ：ライプツィヒ大学楽器博物館 <sup>91</sup> (1236n) <sup>92</sup>	2			スクリュー・コルク、チューニング・スライド有り
3	ポツダム：サンサーシ宮殿 <sup>93</sup> (V18) <sup>94</sup>	2			スクリュー・コルク、チューニング・スライド有り
4	ワシントン：デイトン・C・ミラー・コレクション <sup>95</sup> (916) <sup>96</sup>	2	黒檀、象牙		替え管 6 本、スクリュー・コルク、チューニング・スライド有り

<sup>88</sup> オレスキヴィクト、及びヤングのデータ（Oleskiewicz 1998: 109-110、Young 1993: 182）をもとに筆者が作成

<sup>89</sup> クヴァンツによるフルートには、基本的には刻印がされていない。

<sup>90</sup> 以前はバーデン辺境伯 Margrave of Baden（Baden-Baden）所蔵

<sup>91</sup> Musikinstrumenten Museum der Universität Leipzig

<sup>92</sup> 以前はホーエンツォレルン家博物館 Hohenzollern Museum 所蔵（管理番号：3838）

<sup>93</sup> Schloß Sanssouci, Staatliche Schlösser und Gärten

<sup>94</sup> 以前はホーエンツォレルン家博物館所蔵（管理番号：3836）

<sup>95</sup> Library of Congress, Dayton C. Miller Collection

<sup>96</sup> 以前はフォン・オッペン・アルニム von Oppen-Arnim 所蔵

5	浜松：楽器博物館 <sup>97</sup>	2	黒檀、象牙		替え管5本、スクリュー・コルク、チューニング・スライド有り
6	ベルリン：美術工芸博物館 98(Hz 1289) <sup>99</sup>	2			スクリュー・コルク、チューニング・スライド有り
7	ベルリン：プロイセン文化財音楽研究所楽器博物館 100(5076) <sup>101</sup>	2	黒檀、象牙		替え管5本、スクリュー・コルク、チューニング・スライド有り
8	ヘヒンゲン：ホーエンツォレルン城 <sup>102</sup>	1?			スクリュー・コルク、チューニング・スライド有り
9	消失 <sup>103</sup>	2			
10	消失 <sup>104</sup>	2			チューニング・スライド有り、スクリュー・コルクは不明

【表2-2：クヴァンツによると考えられるフルート】<sup>105</sup>

	所在（管理番号）	鍵の数	素材	刻印	注記
1	ハレ：ヘンデル・ハウス 106(MS-577) <sup>107</sup>	2			スクリュー・コルク有り、チューニング・ス

<sup>97</sup> 以前はロベルト・ローゼンバウム Robert Rosenbaum (Scarsdale, New York) 所蔵

<sup>98</sup> Kunstgewerbemuseum

<sup>99</sup> 以前はケーペニック宮殿 Schloß Köpenick (Berlin)、及びホーエンツォレルン家博物館（管理番号：3837）所蔵

<sup>100</sup> Musikinstrumenten-Museum des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz

<sup>101</sup> 以前はアクセル・ハイン Axel Hein (München) 所蔵

<sup>102</sup> Burg Hohenzollern、以前はプロイセン公子ルイ・フェルディナント Prinz Louis Ferdinand von Preußen (Schweiz)、及びグリーニッケ：フリードリヒ・レオポルト王子 Prinz Friedrich Leopold (Potsdam)

<sup>103</sup> 以前はホーエンツォレルン家博物館所蔵(管理番号：3841)

<sup>104</sup> 以前はサンスーン所蔵、及びホーエンツォレルン所蔵(?)

<sup>105</sup> オレスキヴィクト、及びヤングのデータ(Oleskiewicz 1998: 110-111、Young 1993: 182) をもとに筆者が作成

<sup>106</sup> Händel-Haus

					ライド無し
2	ミラノ：グイード・ビッツ イ・コレクション <sup>108</sup>	1			チューニング・スライ ド有り、スクリュウ・ コルク無し
3	ベルリン：プロイセン文化 財音楽研究所楽器博物館 (4229) <sup>109</sup>	1	象牙		替え管 2 本、チューニ ング・スライド無し、 スクリュウ・コルクの 有無は不明

【表 2-3：後の時代に模倣されたクヴァンツ・フルート】<sup>110</sup>

	所在（管理番号）	鍵の数	素材	刻印	注記
1	ライプツィヒ：ライプツィ ヒ大学楽器博物館 (1236a) <sup>111</sup>	2			スクリュウ・コルク、 チューニング・スライ ド有り、Schetelig に よる、1913 年製
2	ブリュッセル：楽器博物館 <sup>112</sup> (3276)	2			スクリュウ・コルク、 チューニング・スライ ド有り、Schetelig 作、 1913 年製
3	パリ：音楽博物館 <sup>113</sup> (E. 0614)	2			スクリュウ・コルク無 し、チューニング・ス ライド無し、C. F. に よる、18 世紀の作の 可能性有り

<sup>107</sup> 以前はゲレルト Gellert／ランゲ Lange 所蔵

<sup>108</sup> Guido Bizzi Collection、以前はゴダール Godard (Paris) 所蔵

<sup>109</sup> 以前は D[avid?]. ルンネッケン Runnecken (Berlin) 所蔵

<sup>110</sup> オレスキヴィクツのデータ (Oleskiewicz 1998: 111-112) をもとに筆者が作成

<sup>111</sup> 以前はハイヤー Heyer (Köln) 所蔵

<sup>112</sup> Musée Instrumental

<sup>113</sup> Musée de la Musique (formerly, Musée instrumental du Conservatoire National Supérieur de Musique)

4	ストックホルム：音楽史博物館 <sup>114</sup> (s. n.)	2			スクリーン・コルク無し、チューニング・スライド無し、製作者不明、18世紀の作の可能性有り
5	コペンハーゲン：音楽史博物館 <sup>115</sup> (E 82) <sup>116</sup>	2			スクリーン・コルク有り、チューニング・スライド有り、頭部管に「%」の刻印、18世紀の作の可能性有り
6	日本：個人所蔵 <sup>117</sup>	2			スクリーン・コルク無し、チューニング・スライド有り、製作者不明、18世紀から19世紀の作の可能性有り
7	ワシントン：デイトン・C・ミラー・コレクション (429)	2	黒檀、象牙		スクリーン・コルク有り、チューニング・スライド有り、Eugene Joseph Albert 製作、1924年製
8	東京：H. Iino (個人所蔵)	2			スクリーン・コルク、チューニング・スライド有り、キルスト <sup>118</sup> 製作、18世紀後半の作

クヴァンツにより発明された Dis 鍵を伴う2つの鍵を持つ足部管や、そこから示される

<sup>114</sup> Musikhistoriska Museet

<sup>115</sup> Musikhistorisk Museum

<sup>116</sup> 以前はハンス H. Hahns (München) 所蔵

<sup>117</sup> 以前はベルンハルト・フォン・ヒューナーバイン Bernhard von Hünerbein (Köln) 所蔵

<sup>118</sup> ポツダムで活動した木管楽器製作者。詳しくは本章 第3節「2.2. キルスト」で取り扱う。

大半音と小半音を演奏し分けるという考えは、既に当時から、同時代のドイツのオルガニスト、作曲家、理論家であるゲオルク・アンドレアス・ゾルゲ Georg Andreas Sorge (1703-1778) によって批判されていた<sup>119</sup>。しかしながら、同時代の木管楽器製作者にもそのような足部管を伴ったフルートが模倣されるだけでなく、後に多鍵式フルートにもこれらの鍵を採用する者が現れる。クヴァンツが示した音程に対する意識や、演奏習慣は後の時代にまで影響を与え、18 世紀後半から 19 世紀初頭におけるザクセン地域のフルート文化の拡がりにも関わってくる。

次に、クヴァンツの弟子を中心とする後の世代のフルート製作者の活動と、彼らによるフルートを示す。ここで、一部の弟子は、クヴァンツ・フルートを模倣していたが、ザクセンに見られるような特徴を示す製作者はいなかったことを指摘する。

---

<sup>119</sup> ゾルゲは、「横型フルートにおけるクヴァンツによる Dis 鍵と Es 鍵に関する所見 *Anmerkungen zu Quantzens Dis- und Es-Klappe auf der Querflöte*」(1758) の中で、フルートにも鍵盤楽器と同じ音律を用いることを推奨し、シャープとフラットの違いは不必要であると述べていた (Sorge 1758: 17)。詳細については、第 5 章で取り扱う。

### 第3節 クヴァンツ以降のフルート

第3節では、クヴァンツ以降、ベルリン及びポツダムを中心に活動していたフルート製作者たちの活動と、彼らによるフルートについてまとめる。ここには、クヴァンツの弟子や、その関係者が含まれる。具体的には、フライヤー、キルスト、マルティン、シュロットである。

彼らは、地域的にもフルート製作環境的にもクヴァンツに近かったにもかかわらず、クヴァンツと共同で働いていた C. F. フライヤーと、その弟子であったキルストがクヴァンツ・モデルのフルートを製作した以外に、自身のフルート製作にクヴァンツの Dis 鍵と Es 鍵を備えた足部管を採用しているものはいなかった<sup>120</sup>。ベルリンでは他の地域と同様に、クヴァンツ以降、音色や音量の均一性に向けて多鍵式フルートを製作するようになっていくことを示す。

#### 3.1. フライヤーによるフルート

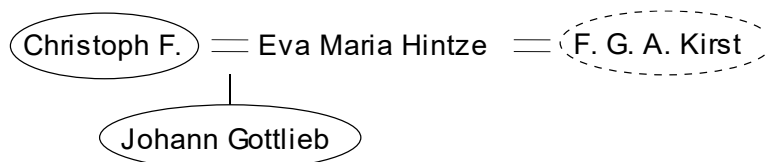
フライヤーは18世紀後半から19世紀にかけてポツダムで活動した木管楽器製作者の親子である。父のクリストフ・F. フライヤー Christoph F. Freyer（生年不詳・1772）は、1763年にクヴァンツと共同でフリードリヒ2世へのフルートを製作した。彼のフルートは、「2つの銀の鍵と6本の中部管を伴い、クヴァンツの内径に従ったフライヤーのフルート」として宣伝されており（Waterhouse 1993: 123）、クヴァンツから影響を受けていたことがわかっている。しかし、彼によるフルートが現在確認されているという情報は得られておらず、実際のフルートがどのようなものであるかは不明である。

彼の死後、未亡人となったエヴァ・マリア・フライヤー（旧姓ヒンツェ） Eva Maria Freyer (née Hintze) は C. F. フライヤーの徒弟であったキルスト<sup>121</sup>と再婚したため、キルストは C. F. フライヤーの工房の後継者となった。以下に、フライヤーの家系図を示す（次ページ、図2-5）。

<sup>120</sup> キルストに関しては、Dis 鍵と Es 鍵を伴った多鍵式フルートを製作しているが、これは後に触れるライプツィヒのトロムリッツの模倣と考えられる。詳しくは、本節「3.2. キルスト」及び、第4章 第2節で取り扱う。

<sup>121</sup> キルストの活動については、本節「3.2. キルスト」にて詳しく取り扱う。

【図 2-5 : フライヤーの家系図】



息子のヨハン・ゴットリーブ・フライヤー Johann Gottlieb Freyer (1764-1808) は、音楽家、及び木管楽器製作者である。C. F. フライヤーとエヴァの間に生まれたが、父の死後、継父であるキルストから木管楽器製作を学んだ。その後、1804年にキルストが引退すると、独立して工房を設立した。引退したキルストが、1793年から所有していたモルトケ通り Moltkestrasse の家を継息子である J. G. フライヤーへ譲ったため、彼はキルストの後継者となった。彼の活動期間は、1775年以降から 1808年までであり (Young 1993: 81)、ドイツで多鍵式フルートが製作され始めた時期にあたる。実際、確認されている彼の楽器には、多鍵式フルートが複数含まれている。

彼によるフルートで、現在確認されているものは 14 本あり、その内訳は、1 鍵式フルートが 4 本、2 鍵式フルートが 1 本、4 鍵式フルートが 1 本、5 鍵式フルートが 2 本、6 鍵式フルートが 3 本、8 鍵式フルートが 3 本である (Young 1993: 81) <sup>122</sup>。以下に、確認されている J. G. フライヤーによるフルートの一覧表 (次ページ、表 2-4) を示す。なお、刻印に関しては、1808 年に亡くなるまで、(プロイセン鷲章) / I. G. FREYER / POTSDAM という刻印を使用し続けた (図 2-6) (Waterhouse 1993: 123)。

【図 2-6 : J. G. フライヤーの刻印 (Waterhouse 1993: 123)】



<sup>122</sup> J. G. フライヤーによる楽器は、フルート以外にもバセットホルン 3 本とバスーン 1 本が確認されており、これらの楽器もまた製作していたことが判明している (Young 1993: 81-82)。

【表 2-4 : J. G. フライヤーによるフルート】<sup>123</sup>

	所在（管理番号）	鍵の数	素材	刻印	注記
1	ストックホルム：音楽博物館 <sup>124</sup> （539）	1	ツゲ、 角		もしくは Freyer & Martin の作
2	アムステルダム：Frans Brüggen（個人所蔵）	1	ツゲ	I. G. FREYER	替え管 3 本、マ ウント無し
3	アメリカ：匿名	1	黒檀、 象牙	I. G. FREYER	替え管 3 本
4	ユトレヒト：エレンフェ ルド財団 <sup>125</sup> （6）	1	黒檀、 象牙	（プロイセン鷲 章）/ I. G. FREYER / POTSDAM	替え管 2 本
5	ニュルンベルク：ドイツ 国立博物館（MI 329）	2	ツゲ、 象牙	（プロイセン鷲 章）/ I. G. FREYER / POTSDAM	1810 年頃の作、 4 分割式、替え管 3 本、Gis 鍵、Dis 鍵
6	ニュルンベルク：ドイツ 国立博物館（MI 343）	4	黒檀、 象牙	（プロイセン鷲 章）/ I. G. FREYER / POTSDAM	1810 年頃の作、 4 分割式、替え管 3 本
7	ワシントン：デイトン・ C・ミラー・コレクショ ン（979）	5	ツゲ、 象牙		
8	リューベック：聖アンネ ン修道院博物館 <sup>126</sup>	5	黒檀、 象牙		替え管 1 本、レジ スター

<sup>123</sup> ヤングによるカタログ（Young 1993: 81）をもとに筆者が作成。なお、同表の 9 番、10 番のハンブルク歴史博物館に所蔵されているフルートに関しては、調査の過程で、同博物館に所蔵されて以降、現在（2018 年 8 月問い合わせ時）は所在不明となっていることが判明した。また、同カタログでは、表 2-4、11 番の楽器は 6 鍵式フルートとして記載され、C 足部管を用いた場合は 8 鍵になると記述されているが、鍵配列的には通常の 8 鍵式フルートに D 足部管が付属されていると考える方が自然であると判断したため、鍵の数は 8（6）と記載した。なお、14 番のフルートは、同カタログでは 8 鍵式フルートに D 足部管が付属されていると記載されているが、11 番と全く同じ鍵配列である。

<sup>124</sup> Musikmuseet

<sup>125</sup> Ehrenfeld Foundation

<sup>126</sup> St. Annen Kloster Museum, Museum für Kunst- und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck

	(1936-58)				
9	ハンブルク:ハンブルク 歴史博物館 <sup>127</sup> (1912. 1568a)	6	ツゲ、 象牙		現在所在不明
10	ハンブルク:ハンブルク 歴史博物館 (1912. 1568b)	6	ツゲ、 象牙		現在所在不明
11	リューベック:聖アンネ ン修道院博物館 (1936-611)	8 (6)	黒檀、 象牙		替え管 3 本、C 足 部管、D 足部管
12	ロンドン:トニー・ビン ガム <sup>128</sup> (ディーラー) (Nov '89)	6	黒檀、 象牙	(プロイセン鷲 章) / I. G. FREYER / POTSDAM	替え管 1 本、タッ チピース 7 つ (F 鍵 2 つ) <sup>129</sup>
13	ブリュッセル:楽器博物 館(620)	8	黒檀、 象牙	(プロイセン鷲 章) / I. G. FREYER / POTSDAM	
14	ブレーメン:フォッケ博 物館 <sup>130</sup> (33. 329)	8 (6)	黒檀、 象牙		C 足部管、D 足部 管

現在確認されているフルートの情報から、2 鍵式フルートも製作していたことが判明している。しかし、J. G. フライヤーによるものは、Gis 鍵と Dis 鍵を伴うもので、クヴァンツによる 2 鍵式フルートとは異なる（次ページ、図 2-7）<sup>131</sup>。

<sup>127</sup> Museum für Hamburgische Geschichte

<sup>128</sup> Tony Bingham (dealer)

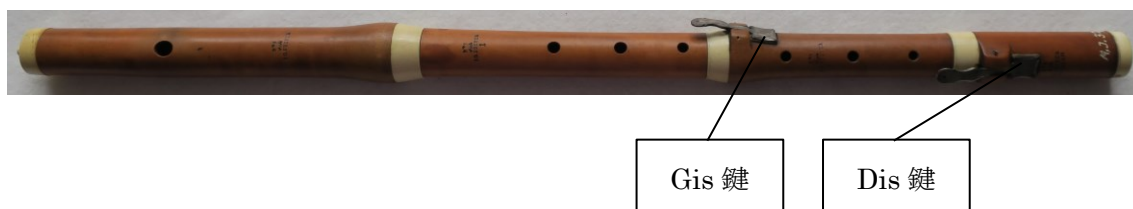
<sup>129</sup> ヤングによるカタログ (Young 1993: 81) では、鍵は 6 つと記されているが、1 つの F 音孔に対して 2 つの鍵が設けられているため、7 鍵と数える場合もある。1 つの音に対して、それぞれ別の指で操作できるように 2 つの鍵を設けるという方法を取る際、1 つの鍵に対して 1 つの孔を開ける方法と、2 つの鍵を 1 つの孔に設置する方法とが存在した。

<sup>130</sup> Focke-Museum

<sup>131</sup> 表 2-4、5 番に該当する。

【図 2-7 : J. G. フライヤーによる 2 鍵式フルート

ドイツ国立博物館所蔵（管理番号：MI 329）】



(2018 年 8 月 31 日 筆者撮影)

また、4 鍵式フルートは、B 鍵、Gis 鍵、F 鍵、Es/Dis 鍵から成るものが一般的だが、J. G. フライヤーによるものは、F に対応する 1 つの孔に対して 2 つの鍵（タッチピース）が設けられている（図 2-8、図 2-9）<sup>132</sup>。

【図 2-8 : J. G. フライヤーによる 4 鍵式フルート

ドイツ国立博物館所蔵（管理番号：MI 343）】



(2018 年 8 月 31 日 筆者撮影)

【図 2-9 : J. G. フライヤーによる 4 鍵式フルートの F 鍵部分

ドイツ国立博物館所蔵（管理番号：MI 343）】



(2018 年 8 月 31 日 筆者撮影)

この場合、孔が 1 つであるため、2 つのタッチピースを持つてはいるが、鍵としては 1 つと数えられる場合がある。フライヤーは、F 音に対して 2 つの孔を開け、長短 2 つの F 鍵

<sup>132</sup> 表 2-4、6 番に該当。

を設置したフルートも製作しており、これは5鍵式フルートに数えられている（図2-10、図2-11）<sup>133</sup>。この長いF鍵と短いF鍵により、演奏者はその前後の運指に応じて左右のどちらの手の指でもF孔を塞ぐことが可能となった。

【図2-10：J. G. フライヤーによる5鍵式フルート

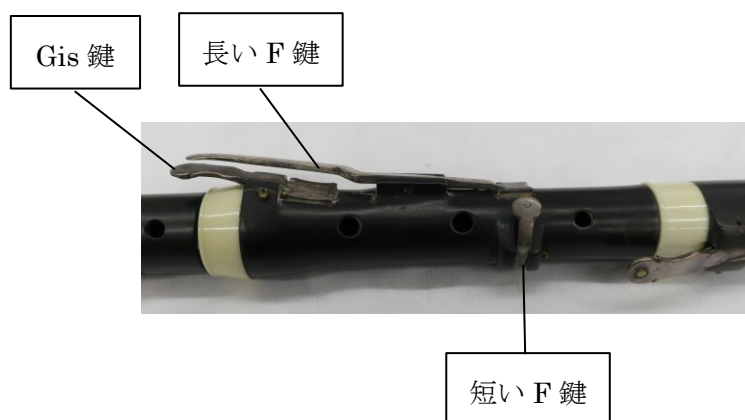
聖アンネン修道院博物館所蔵（管理番号：1936-58）】



（2018年9月21日 筆者撮影）

【図2-11：J. G. フライヤーによる5鍵式フルートのF鍵部分

聖アンネン修道院博物館所蔵（管理番号：1936-58）】



（2018年9月21日 筆者撮影）

このフルートでは、B鍵、Gis鍵、長いF鍵、短いF鍵、Es鍵という鍵配列になっている。長いF鍵は、Gis鍵と同様に左手の小指で操作される。F音のためのこの2つめの鍵は、既に述べた通り、1783年にデュロンの父によって考案されたため（Powell 2002: 120）、この鍵を備えたフルートは1783年以降に製作されたと考えることができる。

また、このフルートには、クヴァンツがその使用を拒絶していたレジスター（次ページ、図2-12）が採用されている。

<sup>133</sup> 表2-4、8番に該当。

【図 2-12 : J. G. フライヤーによる 5 鍵式フルートのレジスター部分

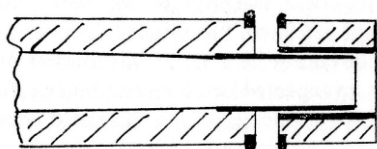
聖アンネン修道院博物館所蔵（管理番号：1936-58）】



（2018 年 9 月 21 日 筆者撮影）

このレジスターについては、第 1 章 第 2 節でも述べたが、図 2-12 の足部管の右端、象牙のリングが嵌められた部分が 2 つに分割され、その内部が望遠鏡のように回しながら抜き差しできるようになっており、これによって音程を微調整することができるという装置である（図 2-13）。

【図 2-13 : レジスター（Bate 1969: 96）】



クヴァンツは『試論』において、フルート全体としての調律が悪くなることなどを理由に、レジスターをフルートにとって「非常に有害で不利なものとして非難されるべきである」と述べ、この発明の有益性を否定していた（クヴァンツ 2017: 26）。クヴァンツのレジスターに対する見解については、第 5 章 第 1 節で詳しく取り扱う。

クヴァンツは、レジスターの他にも C 足部管もまたその使用を拒否していたが、J. G. フライヤーはこの C 足部管を伴ったフルートも製作している（次ページ、図 2-14、図 2-16）<sup>134</sup>。ただし、このフルートには Es 鍵だけを伴った通常の D 足部管も付属しており、演奏者が演奏する作品によってより良い方を選択することができる。そのため、D 足部管を使用する際には、6 鍵式フルート、C 足部管を使用する際には 8 鍵式フルートとなる。また、この楽器では、図 2-9 のフルートと同様の 2 つの F 鍵に加え、右手の人差し指で操作するための C' 鍵が採用されている（次ページ、図 2-14）。そのため、通常の 6 鍵式フルートが、B 鍵、Gis 鍵、F 鍵、Es 鍵、Cis' 鍵、C' 鍵という鍵配列であるのに対して、

<sup>134</sup> 表 2-4、11 番、14 番にそれぞれ該当。

このフルートの場合は、C<sup>〃</sup>鍵、B 鍵、Gis 鍵、長い F 鍵、短い F 鍵、Es 鍵という鍵配列になる。ただしこれは、C 足部管を伴う通常の 8 鍵式フルート（C<sup>〃</sup>鍵、B 鍵、Gis 鍵、長い F 鍵、短い F 鍵、Es 鍵、Cis<sup>〃</sup>鍵、C<sup>〃</sup>鍵）に、D 足部管が付属されていると考える方が自然である。

【図 2-14 : J. G. フライヤーによる 6 または 8 鍵式フルート

聖アンネン修道院博物館所蔵（管理番号：1936-611）】



（2018 年 9 月 21 日 筆者撮影）

【図 2-15 : J. G. フライヤーによる 6 または 8 鍵式フルートの長い C<sup>〃</sup>鍵と B 鍵部分

聖アンネン修道院博物館所蔵（管理番号：1936-611）】



（2018 年 9 月 21 日 筆者撮影）

【図 2-16 : J. G. フライヤーによる 6 または 8 鍵式フルート

フォッケ博物館（管理番号：33. 329）】



（2018 年 9 月 18 日 筆者撮影）

J. G. フライヤーは、父がクヴァンツと共にフルート製作をしており、その父から教えを受けたキルストの下で彼自身もフルート製作を学んだ。そのため、彼のフルートには鍵の形など、クヴァンツとの類似点が見られるが、クヴァンツによって考案された Es 鍵と Dis 鍵を伴ったフルートは確認されておらず、また、そのようなフルートを製作していたという言説も残っていない。さらに、クヴァンツがその使用を拒絶したレジスターや C 足部管を伴うフルートに関しては、現在確認されている楽器からもそれらのフルートを製作していたことが明らかである。このような特徴は、この後に示す他の楽器製作者にも現れてくる。

次に、J. G. フライヤーの義理の父で、楽器製作の師匠でもあったキルストの活動と彼によるフルートを見ていく。

## 2. 2. キルストによるフルート

フリードリヒ・ガブリエル・アウグスト・キルスト Friedrich Gabriel August Kirst (1750-1806) は、ポツダムのフルート製作者である。おおよそ 1763 年から 1776 年まで、ドレスデンの A. グレンザー<sup>135</sup>のもとで楽器製作者としての教育を受けながら、1768 年から 1770 年まではポツダムの C. F. フライヤーの工房で働いた (Bär 2009: 444)。キルストはまた、1772 年に C. F. フライヤーの未亡人エヴァ・マリアと結婚し、彼の工房の後継者となった。

キルストの独立後の活動期間は C. F. フライヤーから工房を引き継いだ 1772 年から 1804 年とされている (Young 1993: 130)。また、彼によるフルートは現在 49 本が確認されている (Young 1993: 130-132)。その内訳は、1 鍵式フルートが 23 本、2 鍵式フルートが 2 本、3 鍵式フルートが 2 本、4 鍵式フルートが 4 本、5 鍵式フルートが 3 本、6 鍵式フルートが 1 本、7 鍵式フルートが 1 本、組み合わせによって 5 から 7 鍵式フルートになるものが 2 本、5 から 8 鍵式フルートになるものが 1 本、6 から 8 鍵式フルートになるものが 1 本、詳細が不明のものが 9 本である。

以下に、確認されているキルストによるフルートの一覧表を示す (次ページ、表 2・5)。

---

<sup>135</sup> A. グレンザーの活動と彼によるフルートについては、第 3 章、第 2 節「2. 1. A. グレンザー (父)」にて詳しく取り扱う。

【表 2-5 : キルストによるフルート】<sup>136</sup>

	所在（管理番号）	鍵の数	素材	刻印	注記
1	ベルリン：プロイセン文化財音楽研究所楽器博物館（4895）	1	黒檀、象牙	（プロイセン鷲章）/F. G. A. KIRST/ POTSDAM	替え管 4 本、レジスター無し
2	ザルツブルク：カロリーノ・アウグステウム博物館 <sup>137</sup> （6/9）	1	黒檀、象牙	F. G. A. KIRST/ POTSDAM/（プロイセン鷲章）	替え管 4 本、レジスター有り
3	ボン：ベートーヴェンハウス（52）	1	ツゲ、象牙	（プロイセン鷲章）/F. G. A. KIRST/ POTSDAM	替え管 3 本
4	ストックホルム：音楽博物館（F. 183）	1	ツゲ、象牙		替え管 3 本、レジスター無し、マホガニー合板のケース付き
5	ストックホルム：音楽博物館（F. 192）	1	黒檀、象牙		替え管 3 本、レジスター無し
6	ミュンヘン：Albert Müller（個人所蔵）	1	黒檀、象牙		
7	デュレン：Karl Ventzke（個人所蔵）	1	ツゲ、象牙		
8	ハーグ：Rob van Acht（個人所蔵）	1	ツゲ、象牙		替え管 3 本、レジスター無し

<sup>136</sup> ヤングによるカタログ（Young 1993: 130-132）をもとに筆者が作成。

<sup>137</sup> Museum Carolino Augusteum

9	ボン：ベートーヴェンハウス（53）	1	ツゲ、象牙		替え管3本、レジスター無し
10	ベルリン：プロイセン文化財音楽研究所楽器博物館（473）（貸与）	1	ツゲ、象牙	（プロイセン鷲章）/F. G. A. KIRST/ POTSDAM	替え管3本、レジスター無し、刻印は足部管のみ
11	オックスフォード：ベイト・コレクション（オックスフォード大学） <sup>138</sup> （1141）	1	ツゲ、象牙	（プロイセン鷲章）/F. G. A. KIRST/ POTSDAM	替え管2本
12	ストックホルム：音楽博物館（57-58/32）	1	ツゲ、象牙		レジスター無し
13	ライプツィヒ：ライプツィヒ大学楽器博物館（3265）		ツゲ、象牙	（プロイセン鷲章）/F. G. A. KIRST	替え管1本、中部管と足部管は消失
14	ベルリン：プロイセン文化財音楽研究所楽器博物館（4986）	2	黒檀、象牙		レジスター無し、Gis 鍵、Es 鍵
15	サンクトペテルブルク：楽器博物館 <sup>139</sup> （1136）	4	ツゲ、象牙	（プロイセン鷲章）/F. G. A. KIRST/ POTSDAM	レジスター、替え管1本（No. 2）
16	ハレ：ヘンデル・ハウス（MS 340）	4	ツゲ、象牙	（プロイセン鷲章）/F. G. A. KIRST/ POTSDAM	レジスター無し、替え管1本（No. 2）

<sup>138</sup> The Bate Collection, Oxford University

<sup>139</sup> Musei Muzikálních Instrumentů Teatra Musíky i Kinematografie

17	ライプツィヒ：ライプツィヒ大学楽器博物館 (1255)	4	ツゲ、象牙	F. G. A. KIRST	替え管 3 本、現在は消失
18	ニュルンベルク：ドイツ国立博物館 (MI 409) (Ventzke loan) <sup>140</sup>	5, 7	黒檀、象牙	(プロイセン鷲章) / F. G. A. KIRST / POTSDAM	レジスター、D 足部管、C 足部管、ケース有り
19	ベルリン：プロイセン文化財音楽研究所楽器博物館 (4214)	5-8	黒檀、象牙		替え管 4 本、D 足部管にのみレジスター、C 足部管
20	パイネ：Pastor Günter Hart (個人所蔵)	5	黒檀、象牙		替え管 3 本 (内 1 本に C” 鍵)
21	ワシントン：デイトン・C・ミラー・コレクション (934)	5	黒檀、象牙		レジスター
22	アーヘン：Wolfgang Willms (個人所蔵、売却済み?)	6	ツゲ、象牙		
23	ワシントン：デイトン・C・ミラー・コレクション (995)	6-8	黒檀、象牙		替え管 4 本、D 足部管にのみレジスター、C 足部管
24	オックスフォード：ベイト・コレクション (オックスフォード大学) (118)	7	黒檀、象牙		替え管 1 本 (No. 1)、Dis 鍵、Es 鍵付き

<sup>140</sup> 2018 年 8 月 31 日の調査では所蔵が確認できなかった。

25	ジンゲン : Martin Wenner (修復士) '89	1	ツゲ、象牙		
26	バーゼル : 歴史博物館 古楽器コレクション <sup>141</sup> (1956.627)	1	ツゲ、角	(プロイセン鷹章) /F. G. A. KIRST/ POTSDAM	レジスター無し、刻印は頭部管と足部管にのみ
27	アメリカ : 匿名	1	ツゲ、象牙		替え管 2 本
28	アメリカ : 匿名	3	ツゲ、象牙		F 鍵無し、Es 鍵、Gis 鍵、B 鍵
29	フランクフルト・アム・マイン : Peter Spohr (個人所蔵) 64	1	黒檀、象牙	(プロイセン鷹章) /F. G. A. KIRST (足部管のみ) POTSDAM/ *	替え管 3 本、 頭部管内にチューニング・スライド
30	シュトゥットガルト : 個人所蔵	1	ツゲ、象牙	(プロイセン鷹章) /F. G. A. KIRST/ POTSDAM	テルツ・フルート、替え管 3 本
31	ユトレヒト : エレンフェルド財団 (14)	1	ツゲ、象牙	(プロイセン鷹章) /F. G. A. KIRST/ POTSDAM	替え管 4 本
32	ユトレヒト : エレンフェルド財団 (16)	1	ツゲ、象牙	(プロイセン鷹章) /F. G. A. KIRST/ POTSDAM/ *	

<sup>141</sup> Historisches Museum, Sammlung alter Musikinstrumente

33	ユトレヒト：エレンフェルド財団（15）	1	黒檀、象牙	（プロイセン鷹章）/F. G. A. KIRST/ POTSDAM/＊	替え管 3 本
34	ユトレヒト：エレンフェルド財団（17）	4	黒檀、象牙	（プロイセン鷹章）/F. G. A. KIRST/ POTSDAM	替え管 3 本、F 鍵にタッチピース 2 つ
35	東京：H. Iino（個人所蔵）	2	ツゲ、象牙	（プロイセン鷹章）/F. G. A. KIRST/ POTSDAM	替え管 4 本、Es 鍵、Gis 鍵はオリジナル、F 鍵と B 鍵は後に付加
36	ロストック：文化史博物館				
37	ロストック：文化史博物館				
38	モスクワ：州立中央音楽文化博物館 <sup>142</sup>				
39	ベルリン：プロイセン文化財音楽研究所楽器博物館（5403）	1	ツゲ、象牙	（プロイセン鷹章）/F. G. A. KIRST/ POTSDAM	
40	バイエルン：匿名	1	黒檀、象牙	（プロイセン鷹章）/F. G. A. KIRST/ POTSDAM	

<sup>142</sup> Gosudarstvennyi Centralnyi Muzei Musikalnoi Kultury Imeni M. I. Glinka (State Central Museum of Musical Culture)

41	ゲーラ：文化史博物館 <sup>143</sup>				
42	ポツダム：地区博物館 <sup>144</sup>				
43	ポツダム：地区博物館				
44	東京：H. Iino（個人所蔵）	5	ツゲ、 象牙	（プロイセン鷹 章）/F. G. A. KIRST/ POTSDAM	
45	東京：H. Iino（個人所蔵）	3	ツゲ、 象牙	（プロイセン鷹 章）/F. G. A. KIRST/ POTSDAM	替え管 4 本
46	ヨーテボリ：歴史博物館 <sup>145</sup> （GM 3045）			（プロイセン鷹 章）/F. G. A. KIRST/ POTSDAM	
47	東京：Masahiro Arita （個人所蔵）		ツゲ	（プロイセン鷹 章）/F. G. A. KIRST/ POTSDAM	替え管 1 本 （No. 1）
48	パリ：音楽博物館（E. 980.2.571）	1	ツゲ、 象牙	（プロイセン鷹 章）/F. G. A. KIRST/ POTSDAM	
49	ベンスハイム：Ronald Pelzel（個人所蔵）	5-7	黒檀、 象牙	（プロイセン鷹 章）/F. G. A. KIRST/ POTSDAM	替え管 3 本

<sup>143</sup> Museum für Kulturgeschichte

<sup>144</sup> Bezirksmuseum

<sup>145</sup> Historiska Museum

表 2-5 に示した通り、キルストによるフルートには 1 鍵式（図 2-17）のものが最も多いが、多鍵式フルート（図 2-18、次ページ、図 2-19）も製作していたことがわかる。

【図 2-17: キルストによる 1 鍵式フルート<sup>146</sup> ベートーヴェンハウス所蔵 (管理番号: 52)】



(2018 年 5 月 24 日 筆者撮影)

【図 2-18: キルストによる 5、6、7、及び 8 鍵式フルート<sup>147</sup>

プロイセン文化財音楽研究所楽器博物館所蔵 (管理番号: 4214)】



(2018 年 8 月 20 日 筆者撮影)

<sup>146</sup> 表 2-5、3 番に該当。

<sup>147</sup> 表 2-5、19 番に該当。上から、頭部管、替え管 4 本（上 2 本は B 鍵のみ、下 2 本は B 鍵、及び C'' 鍵付き）、中心管及び D 足部管、C 足部管。B 鍵のみの替え管と D 足部管を選択した場合は 5 鍵式フルートに、B 鍵及び C'' 鍵付きの替え管と D 足部管を選択した場合は 6 鍵式フルートに、B 鍵のみの替え管と C 足部管を選択した場合は 7 鍵式フルートに、B 鍵及び C'' 鍵付きの替え管と C 足部管を選択した場合は 8 鍵式フルートになる。

【図 2-19：キルストによる 5 鍵式フルート

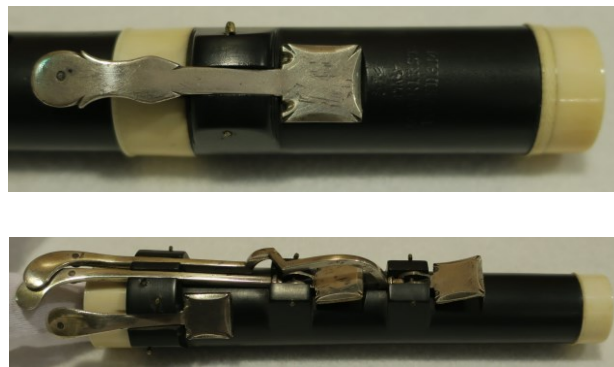
アメリカ議会図書館所蔵（管理番号：934）】<sup>148</sup>



また、キルストはクヴァンツと共にポツダムでフルート製作を行っていた C. F. フライヤーからフルート製作を学び、その工房を受け継いでいるが、クヴァンツがその使用を拒否していた C 足部管やレジスターを自身のフルートに用いていたことも判明している<sup>149</sup>。なお、C 足部管と D 足部管の両方を備えているフルートにおいても、レジスターは、基本的には D 足部管にのみ備えられている<sup>150</sup>（図 2-20）。

【図 2-20：キルストによる 5、6、7、及び 8 鍵式フルートの D 足部管（上）

及び C 足部管（下）プロイセン文化財音楽研究所楽器博物館所蔵（管理番号：4214）】



（2018 年 8 月 20 日 筆者撮影）

以上のようにクヴァンツがその使用を拒否した C 足部管やレジスターを備えたフルートを製作していたキルストであるが、クヴァンツからの影響を受けていなかったわけではな

<sup>148</sup> Library of congress (<https://www.loc.gov/item/dcmflute.0934/>) 2019/09/23 アクセス。

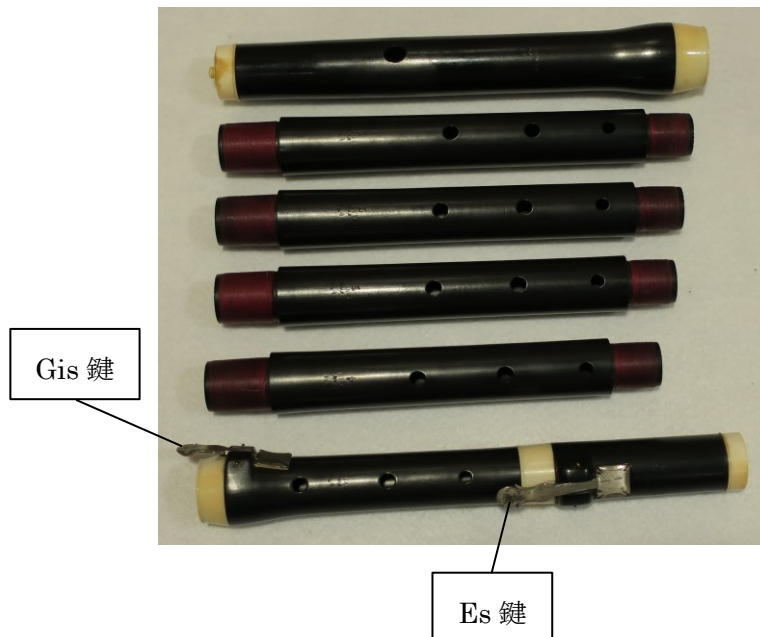
<sup>149</sup> 表 2-5 中、2 番、15 番、18 番、19 番、21 番、23 番のフルートにはレジスターが付加されている。また、18 番、19 番、23 番には C 足部管が D 足部管と共に備えられている。

<sup>150</sup> 表 2-5、18 番については、調査時に所蔵が確認できなかったため未確認である。

い。表 2-5、14 番（図 2-21）、及び 35 番の 2 鍵式フルートは、Es 鍵と Gis 鍵から成るものではあるが、彼によってクヴァンツ・モデルの 2 鍵式フルートもまた製作されている<sup>151</sup>。この理由として、パウエルはキルスト自身、もしくはキルストの顧客が、他の場所で製作されているフルートに強い関心を持っていたことを挙げている（Powell 1996b: 28）。

【図 2-21：キルストによる 2 鍵式フルート<sup>152</sup>】

プロイセン文化財音楽研究所楽器博物館所蔵（管理番号：4986）】



（2018 年 8 月 20 日 筆者撮影）

Es 鍵と Dis 鍵という組み合わせは、表 2-5、24 番の 7 鍵式フルートにも用いられているが、残りの 16 本の多鍵式フルートには見られない。彼はまた、ライブツィヒのトロムリッツによる、これらの鍵を含む独自の多鍵式フルート（トロムリッツ・フルート）を模倣している<sup>153</sup>。これらのことから、キルストは、Dis 鍵、Es 鍵を含む多鍵式フルートを製作しているものの、それは模倣の域を出ず、彼のフルート製作の目的は基本的に、これら

<sup>151</sup> 表 2-3、8 番を参照されたい。

<sup>152</sup> 表 2-5、14 番に該当。上から頭部管、替え管 4 本、中心管及び足部管。

<sup>153</sup> トロムリッツと彼によるフルートについては、第 4 章 第 2 節で詳しく取り扱う。

の鍵が示す「あらゆる大半音と小半音を運指によって演奏し分ける」という意識とは別のところにあったと考えられる<sup>154</sup>。さらに、クヴァンツ・モデルの2鍵式フルートや、このEs鍵とDis鍵を伴った足部管を持つトロムリッツ・モデルの8鍵式フルートをわずかではあるが模倣していることから、キルスト自身、または彼の顧客には、これらの楽器が持つイントネーション観を支持する者も少なからず存在したことが考えられる。しかし、これから示すように、キルスト以降の世代ではこのような模倣も見られなくなっていく。後で詳しく述べることとするが、その理由としては、既に先行研究でも述べられているように、18世紀後半のフルート製作の主な目的が、大半音と小半音の区別よりも、音程や音色の均一性や音域の拡大へと向かっていくことが挙げられる。また、家庭での音楽活動が広がっていく中で、フルートとピアノという組み合わせが非常に親しまれたことから、フルートも鍵盤楽器と同様の音律が求められ、従ってこのような半音の区別が重要視されなくなったことが考えられる。事実、キルスト以降の世代のベルリンの楽器製作者によるフルートに、Dis鍵とEs鍵を伴ったものは現在確認されていない。

次に、彼の弟子であり、J. G. フライヤーとも働いていたマルティンの製作活動と彼によるフルートについて見ていく。

### 3.3. マルティンによるフルート

ヨハン・ゴットフリート・マルティン Johann Gottfried Martin (1772-1842) も、ポツダムで活動した楽器製作者である。キルストの徒弟であり、彼の引退後はJ. G. フライヤーと共に木管楽器を製作した。1808年にJ. G. フライヤーが亡くなると、マルティンは、フライヤー&マルティン Freyer & Martin の名義で1816年まで活動した (Waterhouse 1993: 123)。その後、1816年から1842年まで自身のみの名義で活動したが (Waterhouse 1993: 254)、Martin 名義でのフルートは確認できていない。そのため、ここでは1808年から1816年までに製作されたフルートについて述べる。なお、フライヤー&マルティン名義ではあるが、この名義で活動し始めたのはJ. G. フライヤーの死後であるため、実質的にはマルティンの作である。

---

<sup>154</sup> なお、キルストによるトロムリッツによる8鍵式フルートの模倣については、第4章 第2節「4.3. トロムリッツ・フルートの模倣」で詳しく取り扱う。

フライヤー&マルティン名義では4本のフルートが確認されており、その内訳は、1 鍵式フルートが2本、6 鍵式フルートが2本である (Young 1993: 82) <sup>155</sup>。

以下に、確認されているフライヤー&マルティン名義によるフルートの一覧表を示す(表 2-6)。

【表 2-6 : フライヤー&マルティンによるフルート】 <sup>156</sup>

	所在 (管理番号)	鍵の数	素材	刻印	注記
1	パイネ : Pastor Günter Hart (個人所蔵)	1	ツゲ、 角		替え管 2 本、ケース内に 1816 と書かれている
2	ストックホルム : 音楽博物館 (439)	1	ツゲ、 角		J. G. フライヤー作の可能性有り
3	ワシントン : デイトン・C・ミラー・コレクション (873)	6	ツゲ、 象牙	(プロイセン 鷹章) / FREYER/&/ MARTIN/ POTSDAM	替え管 3 本
4	フランクフルト・アム・マイン : Peter Spohr (個人所蔵)	6	ツゲ、 象牙	(プロイセン 鷹章) / FREYER/&/ MARTIN/POTSDAM	頭部管にのみ刻印有り、他の3部分はフライヤー&マルティン作ではない疑い有り

マルティンもまた、キルストにフルート製作を学び、兄弟子である J. G. フライヤーと共

<sup>155</sup> また、同じ名義によるオーボエ、バセットホルン、バスーンも確認されており、これらの楽器もまた製作していたことが判明している (Young 1993: 82)。

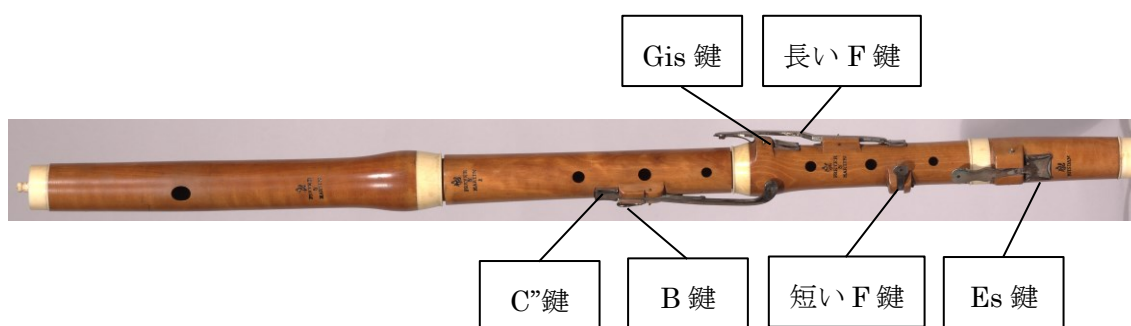
<sup>156</sup> ヤングによる記録 (Young 1993: 82) 及び Library of congress (<https://www.loc.gov/item/dcmflute.0873/>) (2019/09/23 アクセス) の情報をもとに筆者が作成。

同で楽器を製作していたことから、鍵の形や楽器の全体的な形は彼らのフルートと類似している。また、表 2-6 中 3 番の 6 鍵式フルート（図 2-23）は、鍵配列が C<sup>”</sup>鍵、B 鍵、Gis 鍵、長い F 鍵、短い F 鍵、Es 鍵となっており、通常の 6 鍵式フルートの鍵配列（B 鍵、Gis 鍵、F 鍵、Es 鍵、Cis<sup>’</sup>鍵、C<sup>’</sup>鍵）とは異なる。これは、J. G. フライヤーの D 足部管と C 足部管の両方を備えたフルート（図 2-13、図 2-15）の D 足部管を選択した場合と同じであるが、このフルートには C 足部管は付属しておらず、また、レジスターも付いていない。

【図 2-23：フライヤー&マルティンによる 6 鍵式フルート

アメリカ議会図書館所蔵（管理番号：873）】<sup>157</sup>

※ 鍵の名前は筆者による



フライヤー&マルティン名義での多鍵式フルートは、アメリカ議会図書館のデイトン・C・ミラー・コレクションに所蔵されている 6 鍵式フルート（図 2-23）を除くと、残りの 1 本は刻印が頭部管のみであることから、頭部管以外の部分は他の製作者によるものの可能性が指摘されている（Young 1993: 82）。

その後のマルティン名義でのフルートや、彼による言説なども確認されていないことから、彼が（クヴァンツが拒絶した）C 足部管やレジスターを伴ったフルートを製作していなかったと断言することはできない。また、少なくともクヴァンツからの Dis 鍵と Es 鍵を備えた足部管といった影響も見られなかった。

続いて、マルティンと同じくキルストの弟子であったシュロットの製作活動と彼によるフルートについて見ていく。

<sup>157</sup> Library of congress (<https://www.loc.gov/item/dcmflute.0873/>) 2019/09/23 アクセス。

### 3.4. シュロットによるフルート

バルタザール・メルヒオール・シュロット Balthasar Melchior Schlott (1773/78-1841) は、ベルリンで活動した木管楽器製作者である。キルストのもとで働いた後、1801年にヨハン・コンラート・グリースリング Johann Conrad Griessling (1771-1835) と共同でベルリンにグリースリング&シュロット Griesling (Griessling) & Schlott を設立した。グリースリングもまたシュロットと商会を設立するまではキルストのもとで働いていた人物である。1835年のグリースリングの死後、シュロットは彼自身の名前で1841年まで活動を継続した。

グリースリング&シュロットとしては、1801年から1835年まで活動しており、1802年に『一般音楽新聞』に仕事を募集する広告を掲載している (Grisling et Schlott 1802)。ここでは、フルートの他にも、ファゴット、クラリネット、オーボエ、バセットホルンを製作することを宣伝している (Grisling et Schlott 1802: 41)。1804年には宮廷への楽器納入を志願しており、1805年にプロイセンの宮廷と軍への楽器納入業者としての特権を与えられた。1808年にはシュヴェリーン宮廷が、ドイツで最も軍への供給を行ったのは彼らの商会であるという報道を容認した (Waterhouse 1993: 148)。

彼らによるフルートは14本が確認されており、中でも多鍵式フルートが多く残っていることが特徴である。内訳は、1鍵式フルートが1本、2鍵式フルートが1本、4鍵式フルートが2本（うち1本はC足部管も付属しており6鍵式フルートにもなる）、5鍵式フルートが3本（うち1本はC足部管も付属しており7鍵式フルートにもなる）、6鍵式フルートが2本、7鍵式フルートが2本、8鍵式フルートが2本、不明なものが1本である (Young 1993: 110) <sup>158</sup>。

また、シュロットの個人名義によるフルートは1本が確認されている (Waterhouse 1993: 355) <sup>159</sup>。以下に、グリースリング&シュロット名義によるフルートの一覧表（次ページ、表2-7）、及びシュロット名義によるフルートの一覧表（81ページ、表2-8）を示す。

<sup>158</sup> また、オーボエ、クラリネット、バセットホルン、バスーンも確認されており、これらの楽器も実際に製作されていたことが判明している (Young 1993: 110-112)。

<sup>159</sup> シュロットの個人名義による楽器は、他にバセットホルンが1本のみ確認されている (Waterhouse 1993: 355)。

【表 2-7 : グリースリング&シュロットによるフルート】<sup>160</sup>

	所在 (管理番号)	鍵の数	素材	刻印	注記
1	ゲッティンゲン: ゲオルク・アウグスト大学ゲッティンゲン音楽学研究所 <sup>161</sup> (100)	1	ツゲ、象牙	(鷲章) / GRIESSLING / & SCHLOTT	替 え 管 の み SCHLOTT の 下に「2」の刻 印
2	ミュンヘン: ミュンヘン市 立博物館楽器博物館 <sup>162</sup> (47/28)	2	黒檀、象牙	(鷲章) / GRIESLING / & SCHLOTT	Es 鍵、Gis 鍵、 レジスター無し
3	ロンドン: サザビーズ <sup>163</sup> (1987 年 11 月)	4	黒檀、象牙	(鷲章) / GRIESLING / & SCHLOTT / BERLIN	替え管 3 本、2 つの F 鍵、頭部 管はオリジナル ではない
4	ライプツィヒ: ライプツィ ヒ大学楽器博物館 (3024)	4-6	ツゲ、象牙	(鷲章) / GRIESLING / & SCHLOTT	替え管 3 本、D 足部管、C 足部 管)、F 音に対 して 7 番めの タッチピース 有り
5	デュレン: Josef Zimmermann <sup>164</sup> (個人所 蔵)(59)	5	黒檀、象牙	(鷲章) / GRIESSLING / & SCHLOTT / BERLIN	第二次世界大 戦中に消失
6	ライプツィヒ: ライプツィ ヒ大学楽器博物館 (1234)	5	ツゲ	GRIESLING / & SCHLOTT	Terzflöte、第二 次世界大戦中 に消失

<sup>160</sup> 主にヤングによる記録 (Young 1993: 110) をもとに筆者が作成。

<sup>161</sup> Musikwissenschaftliches Seminar der Georg-August-Universität Göttingen

<sup>162</sup> Musikinstrumentenmuseum in Münchner Stadtmuseum

<sup>163</sup> Sotheby's (オークションハウス)

<sup>164</sup> 現在はボンのベートーヴェンハウス Beethovenhaus

7	ロンドン：サザビーズ (1987 年 4 月)	5-7	黒檀、 象牙	(鷲章) / GRIESLING / & SCHLOTT / BERLIN	D 足部管、C 足 部管
8	デンマーク（都市不明）： B. Nordstrom(個人所蔵)	6	ツゲ、 象牙		
9	アーヘン：Wolfgang Willms (売却済?)	6	黒檀、 銀	(鷲の模様を 確認できるが、 残りは不明)	
10	リュベック：聖アンネン 修道院博物館 (1936-59)	7	紫檀、 象牙		レジスター無 し
11	フランクフルト・アム・マ イン：Peter Spohr (個人 所蔵)	7	黒檀、 象牙	[頭部管、2 本 の中部管] (鷲 章) / GRIESLING / & SCHLOTT [足部管] (鷲 章) / BERLIN	2 つの F 鍵のた めに 8 個目の タッチピース 有り、中部管の み BERLIN の 下に「2」の刻 印
12	ワシントン：デイトン・ C・ミラー・コレクション (146)	8	ツゲ、 象牙	(王冠付きプ ロイセン鷲章) / GRIESLING / & SCHLOTT [足部管] (王 冠付きプロイ セン鷲章) / BERLIN	替え管 1 本、レ ジスター無し
13	ストックホルム：Hammer Sale 1893 <sup>165</sup>	8	不明		

<sup>165</sup> Christian Hammer (個人所蔵、1893 年に売却済)

14	ヘルシンボリ：ヘルシンボリ博物館 <sup>166</sup>	不明			
----	---------------------------------	----	--	--	--

【表 2-8：シュロットによるフルート】<sup>167</sup>

	所在（管理番号）	鍵の数	素材	刻印	注記
1	ライプツィヒ：(3331)			（プロイセン 鷲章） / SCHLOTT / BERLIN	

グリースリング&シュロット名義での 2 鍵式フルート（図 2-24）は、J. G. フライヤーによる 2 鍵式フルート（図 2-6）やキルストによる 2 鍵式フルート（図 2-21）と同様に、クヴァンツ・タイプではなく、Gis 鍵と Es 鍵から成る<sup>168</sup>。

【図 2-24：グリースリング&シュロットによる 2 鍵式フルート

ミュンヘン市立博物館楽器博物館所蔵（管理番号：47/28）】



（2018 年 8 月 27 日 筆者撮影）

D 足部管と C 足部管を備えたフルートもまた製作しており、D 足部管を使用した場合には通常の 4 鍵式フルート、C 足部管を使用した場合には通常の 6 鍵式フルートとなる（次ページ、図 2-25）。また、7 鍵式フルート（次ページ、図 2-26）は、F 鍵が 2 つのタッチピースから成るためこれらが 1 つの鍵として数えられているが、実質的には通常の 8 鍵式フルートと同じ鍵配列（C”鍵、B 鍵、Gis 鍵、長い F 鍵、短い F 鍵、Es 鍵、Cis’鍵、C”鍵）

<sup>166</sup> Fryklund Collection in Halsingborg Museum

<sup>167</sup> ウォーターハウスによる記録（Waterhouse 1993: 355）をもとに筆者が作成。

<sup>168</sup> 正確には、J. G. フライヤーによる 2 鍵式フルート（図 2-6）は、Gis 鍵と Dis 鍵である。

である。なお、シュロットは、キルストのもとで働いていたが、彼が製作していたようなレジスターのついたフルートは確認されていない。

【図 2-25：グリースリング&シュロットによる 4、又は 6 鍵式フルート

ライプツィヒ大学楽器博物館所蔵（管理番号：3024）】



（2018 年 6 月 15 日 筆者撮影）

【図 2-26：グリースリング&シュロットによる 7 鍵式フルート

聖アンネン修道院博物館所蔵（管理番号：1936-59）】



（2018 年 9 月 21 日 筆者撮影）

レジスターの使用は確認できないが、四角いフラップの鍵の形には、クヴァンツやキルストから続く、ポツダム、ベルリンの楽器製作者たちの影響が見て取れる。しかし、グリースリング&シュロットのフルートには、この鍵の形が全く異なるものも存在する。

アメリカ議会図書館のデイトン・C・ミラー・コレクションに所蔵されている 8 鍵式フルート（次ページ、図 2-27）は、現在、これ以外に実物を確認できるフルート（図 2-24、25、26）と比較しても、全く異なる外見をしている。鍵配列は通常の 8 鍵式フルートと同様（C''鍵、B 鍵、Gis 鍵、長い F 鍵、短い F 鍵、Es 鍵、Cis'鍵、C''鍵）だが、フラップが半球型であり、鍵の形や、取り付け方、象牙のリング部分の形も異なる。また、チューニング・スライドも設けられているが、他の 3 本には見られない。グリースリング&シュロット名義では 1835 年まで活動しているため、比較的后期の作と推測される。

【図 2-27： グリースリング&シュロットによる 8 鍵式フルート

アメリカ議会図書館所蔵（管理番号：0146）】<sup>169</sup>



グリースリング&シュロットは、キルストのもとで 15 年間働いた後に創業したが<sup>170</sup>、マルティンと同様に、クヴァンツからの Dis 鍵と Es 鍵に関する影響を受けていない。むしろ、C 足部管を伴う多鍵式フルートを多く製作しており、その目的は、下方への音域の拡大と派生音の音色や音量の改善に向けられていた。

なお、キルストの弟子で、グリースリング&シュロットでも働いていたアダム・フリードリヒ・ピーリング Adam Friedrich Piering (1783-1824) とその弟ハインリヒ・ゴットロープ・ピーリング Heinrich Gottlob Piering (1788-1830) が、同時代のフルート製作者として挙げられるが、彼らによるフルートが 1 本しか確認できていないこと、またその詳細が現段階で不明であるため、本論文では取り扱わないこととする<sup>171</sup>。

<sup>169</sup> Library of congress (<https://www.loc.gov/item/dcmflute.0146/>) 2019/09/23 アクセス。

<sup>170</sup> 『一般音楽新聞』での広告では、「最も有名なマイスターのもと bey den berühmtesten Meistern」と、15 年間キルスト氏のもとで働いた後の創業であると記されている (Grisling et Schlott 1802: 41)。

<sup>171</sup> 彼らはベルリンで 1808 年から 1848 年（もしくは 50 年）まで活動した。A. F. ピーリングによって 1808 年に工房が設立され、彼の死後は弟の H. G. ピーリングが未亡人となったペーラ Poehla と提携し、1824 年からはピーリング&ペーラ Piering & Poehla として活動した。1 本のみ確認されているフルートには、(プロイセン鷹章) / PIERING / BERLIN という刻印がされ、ハレのヘンデル・ハウスに所蔵されている (Händel-Haus, 管理番号 584)。なお、フルート以外にもクラリネット、バセットホルンが確認されている。またピーリング&ペーラ名義による楽器には Piering & Poehla, Berlin と刻印され、フルートは 1 本が確認されており、ニュルンベルクのドイツ国立博物館に所蔵されていることになっていたが、2018 年 8 月 31 日の調査では所蔵が確認できなかった (Germanisches Nationalmuseum, MI 223 (8k))。

## 第2章のまとめ

本章では、まず、本論の中心となるドレスデンやライプツィヒの楽器製作者に目を向ける前に、彼らとも関係があり、影響を及ぼしたクヴァンツとその弟子たち、及び彼らが活動していたベルリンに焦点を当て、宮廷で活動していたクヴァンツの趣味が、同地で活動する彼以降のフルート製作者の活動に強い影響を与えていないことを示した。

第1節では、フルート製作者を取り巻いていたベルリンの音楽環境を示した。クヴァンツの活動時期において、ベルリンの音楽活動は主に宮廷によって担われていた。自身もフルート奏者としての顔を持つフリードリヒ2世の宮廷では音楽、特にフルートが非常に愛され、彼の教師でもあったクヴァンツはある意味で特権的な立場にいた。彼のフルート製作や、音楽活動がその庇護のもとで行われたことは、彼のフルートや音楽観が後の時代にも影響を持つ基盤となったと考えられる。

19世紀に向けて、音楽活動の中心が市民へ移ってくると、彼らによる演奏会活動も盛んになってきた。しかし、フリードリヒ2世の治世の終わり頃には、高度な音楽的要求と、それに伴う技術的な困難が増したため、その活動は、アマチュアよりも職業的音楽家を中心に行われるようになっていったこともまた指摘されていた (Becker, Grove Music Online)。この時期は、ドイツで多鍵式フルートが製作され始めた時期とも重なっており、これら音楽的要求の高まりが、多鍵式フルートの製作にも影響を与えた可能性を示唆した。

第2節では、クヴァンツによるフルート製作活動と、彼によるフルートを取り上げ、クヴァンツによるフルートの最大の特徴が、大半音と小半音の区別という考えのもと、Dis音とEs音に対して、それぞれ異なる鍵が設けられている点であることを示した。これらの鍵を伴う足部管や、そこから示される半音を演奏し分けるという考えは、当時から既に批判されていたものの、同時代の製作者にもそのような足部管を伴ったフルートが模倣されていた。この後、第4章 第2節、及び第5章で論じるが、これらクヴァンツが示した音程に対する意識や、演奏習慣は後の時代にも影響を与え、18世紀後半から19世紀初頭におけるザクセン地域のフルート文化の拡がりにも関わってくる。

第3節では、クヴァンツ以降、同地で活動したフルート製作者と彼らによるフルートに焦点を当て、一部でクヴァンツのフルートが模倣された以外には、自身のフルート製作にDis鍵とEs鍵という2つの鍵を取り入れたものがいなかったことを示した。クヴァンツと共に働いたC. F. フライヤーは、クヴァンツと同じタイプのフルートを製作していたと言われているが、その実態は不明であった。その弟子のキルストは、クヴァンツ・モデルの

フルートを模作しており、これらの鍵を含む多鍵式フルートを製作していたが、それぞれ1本ずつしか確認されておらず、模倣の域を出なかった。そして、キルスト以降、マルティンやシュロットは、もはやそれらの鍵を含むフルートを製作しておらず、彼らのフルート製作の目的は、音量や音色の均一性へと向かっていた。

以上のことは、ザクセン地域におけるフルートの多様性へと繋がっていく。すなわち、クヴァンツと同じ地域の製作者たちには見られなかったクヴァンツ・フルートの特徴が、ザクセン地域のフルートには現れてくるのである。

続いて、第3章では、ドレスデンで活動した楽器製作者と、彼らを取り巻く音楽環境を取り上げたい。

### 第3章 ドレスデンのフルート製作者——グレンザー一族とグルンドマン

第3章では、本論の中心となるザクセン地域のうち、まずドレスデンの楽器製作者たちとそのフルート、そして彼らを取り巻いていた音楽環境から、同地域が持つフルートの多様性の一端を示す。

18世紀半ば頃までのドレスデンは、ヨーロッパで最も重要な音楽的中心地のひとつであった。フリードリヒ・アウグスト1世とフリードリヒ・アウグスト2世（ポーランド王アウグスト3世）（在位 1733-1763）の治世下で、ドレスデンの文化や芸術は興隆期を迎えた。同地の宮廷オーケストラはヨーロッパを代表するもので、フリードリヒ・アウグスト1世の時代におけるベルリンとの交流によって、プロイセンのフリードリヒ2世治下の宮廷音楽にも影響を与えた。また、18世紀の半ばからは市民の音楽生活も発展しはじめる。やがて19世紀に至ると、1830年頃からは宮廷楽団の首席奏者たちが市民のコンサートにおいても活動するようになったことも指摘されている（Steude 1995: 1546, Goldammer 2015: 1）。

ザクセン選帝侯の宮廷が置かれたドレスデンでは、グレンザー一族が工房を構え、木管楽器製作を行っていた。特にA. グレンザー（父）は、18世紀最高のフルート製作者のひとつと見なされている（Drechsel 1928-29: 998）。A. グレンザー（父）とH. グレンザーによる工房は、高いシェアを誇っていたが、しかし、当時の宮廷楽団のフルート奏者の中には、ライプツィヒのトロムリッツによるフルートを使用している者もいた。

本章でも、まずはフルート製作者たちを取り巻いていた音楽環境を示し、続いて製作者ごとの活動と彼らによるフルートを提示したい。

#### 第1節 フルート製作者を取り巻く音楽環境

ドレスデンは、フリードリヒ・アウグスト1世の時代におけるベルリンとの交流によって、プロイセンのフリードリヒ2世治下の宮廷音楽に影響を与えた。この地を支配していたザクセン選帝侯宮廷の傾向から、特にイタリアの影響を強く受けており、宮廷歌劇場ではイタリア・オペラが盛んに上演された。フリードリヒ2世がドレスデンで初めて体験したオペラも、イタリア・オペラであった。

また、ザクセン選帝侯の宮廷楽団として 1548 年に設立されたドレスデン国立管弦楽団

<sup>172</sup> Sächsische Staatskapelle Dresden は、現存するオーケストラとしては最古の1つである<sup>173</sup>。クヴァンツはまず、1718年にポーランド王にしてザクセン選帝侯が、12人からなる「ポーランド楽団（宮廷小楽団）」設立のために奏者を募った際、オーボエ奏者として採用され、その後、1728年3月からは、同楽団からドレスデンに置かれた「ポーランド王室楽団」<sup>174</sup>へ移籍し、フルート奏者として活動することになる（クヴァンツ 2017：409, 416）。クヴァンツにも楽器製作を教えていたとされる A. グレンザー（父）や、その後継者である H. グレンザーは、「宮廷楽器製作者」の称号を得て、宮廷楽団への楽器の納入、及びメンテナンスを行う権利を有していた。

### 1. 1. 宮廷における音楽活動——宮廷楽団のフルート奏者たち

18世紀から19世紀初頭の宮廷オーケストラとその附属団体の活動は、政治的影響を強く受けていたため、この時代の音楽は、政治的な出来事によって二分されている（シュトイデ 1994：87）。前半は、1694年から1763年である。これは、フリードリヒ・アウグスト1世がザクセン選帝侯に就任した年に始まり、七年戦争でのザクセン敗北と、フリードリヒ・アウグスト2世、及び彼の息子フリードリヒ・クリスティアン Friedrich Christian (1722-1763、在位：1763)<sup>175</sup>の死去によって終わる（シュトイデ 1994：87）。

後半は、1763年から1815年である。これは、フランツ・クサーヴァー・フォン・ザクセン Franz Xaver von Sachsen (1730-1806)<sup>176</sup>が、ザクセン選帝侯アウグスト3世 Friedrich August III (1750-1827、在位：1763-1806、ザクセン王フリードリヒ・アウグスト1世としての在位：1806-1827)<sup>177</sup>の摂政として執政に当たった1763年から1768年

---

<sup>172</sup> 日本では「シュターツカペレ・ドレスデン」と呼ばれることもある。

<sup>173</sup> 現存するオーケストラとしては、1448年に設立されたデンマーク王立管弦楽団 Det Kongelige Kapel に次ぐ歴史を持つ。

<sup>174</sup> 『試論』訳者であり同書の解説を執筆した荒川に倣い、ザクセン選帝侯フリードリヒ・アウグスト1世、及び2世は、ポーランド王を兼任したことから彼らの楽団を「ポーランド王室楽団」と記述し、王位に就く前あるいは王位を剥奪されていた時代に対しては、「ザクセン選帝侯宮廷楽団」とする（クヴァンツ 2017：406）。

<sup>175</sup> ザクセン選帝侯アウグスト2世と神聖ローマ皇帝ヨーゼフ1世の皇女マリア・ヨーゼファ Maria Josepha von Österreich (1699-1757)の三男。1763年10月5日にアウグスト2世が死去し、ザクセン選帝侯に即位したが、即位後すぐに天然痘に罹り、同年12月17日にドレスデンで急死した。

<sup>176</sup> ザクセン選帝侯アウグスト2世とマリア・ヨーゼファの四男。兄クリスティアンが選帝侯位を継いでわずか74日後に急死したため、クリスティアンの未亡人マリア・アントニア・ヴァルブルギス Maria Antonia Walpurgis von Bayern (1724-1780)と共に、次の選帝侯となった兄の遺児であるフリードリヒ・アウグスト3世の摂政を務めた。なお、マリアは1754年にブライトコプフから田園劇を出版している。このことについては、第4章 第1節「1. 3. 出版産業と『一般音楽新聞』」でも触れている。

<sup>177</sup> ザクセン選帝侯としてはフリードリヒ・アウグスト3世だが、ザクセン王国初代国王としてはフリードリヒ・アウグスト1世 Friedrich August I。また、一時、フリデリク・アウグスト1世 Fryderyk August

までの5年間と、フリードリヒ・アウグスト3世の治世のほとんどの期間にあたる（シュトイデ 1994: 87）。1806年、神聖ローマ帝国の解体に伴って、ザクセンは王国に昇格し、ザクセン王国となった。ザクセン王という称号は、1807年にナポレオン・ボナパルト Napoléon Bonaparte (1769-1821) によって授けられ、14年から15年にかけてのヴィーン会議で裁可されたものである。しかしながら、当時、この称号は、一国の統治者という意味に限定されており、その領土は元の半分以上に縮小された。これらは1763年に七年戦争で敗戦した時以上に混乱を招き、ザクセンの首都であるドレスデンの文化的な活動の障害となったことも指摘されている（シュトイデ 1994: 87）。

音楽史上ではバロック時代を占めるフリードリヒ・アウグスト1世とフリードリヒ・アウグスト2世の時代には、音楽をはじめとして、建築、美術、演劇など、全ての芸術が奨励され、彼らの宮廷では、その壮麗さを誇示するために芸術が多大な役割を果たした（シュトイデ 1994: 87）。フリードリヒ・アウグスト1世の趣味が、フランスの芸術であったのに対し、息子のフリードリヒ・アウグスト2世の関心は、イタリアにあったため、フリードリヒ・アウグスト1世の宮廷では、イタリアの音楽家だけでなく、フランスの歌手たちもまた迎え入れられたが、アウグスト2世の時代になると、オペラとバレエにのみフランスの芸術家を受け入れるだけにとどまったことが指摘されている（シュトイデ 1994: 87）。しかし、いずれにせよ、ドイツではなく、イタリアやフランスといった外国の音楽にその興味の中心があったという点は、ベルリンのフリードリヒ2世の宮廷とも共通する。

ドレスデンにおける音楽活動の中心的役割を演じたのは宮廷楽団であり、1710年には当時の最新の楽器を備えていたと言われている（Steude, Grove Music Online）<sup>178</sup>。また、選帝侯が兼任するポーランド王室所属の楽団には、クヴァンツやヨハン・アンドレアス・アダム Johann Andreas Adam（在籍：ca. 1777-1785）をはじめとする将来有望な宮廷楽師たちが在籍していた（シュトイデ 1994: 87）。1694年から1763年までの宮廷楽団所属の代表的なフルート奏者としては、ピエール＝ガブリエル・ビュファルダン Pierre-Gabriel Buffardin (1690-1768、在籍：1715-1749)<sup>179</sup>、クヴァンツ<sup>180</sup>、ヨハン・マ

---

I（在位：1807-1815）としてワルシャワ公を兼任していた。

<sup>178</sup> Wolfram Steude, et al. "Dresden". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44245>. (2020年3月10日閲覧)

<sup>179</sup> フランスのフルート奏者、フルート教師、作曲家。主にドイツで活動しており、ザクセン選帝侯の宮廷楽師として、首席フルート奏者を務めた。クヴァンツのフルートの師であり、イスタンブールではJ. S. バッハの兄ヨハン・ヤーコプ・バッハ Johann Jacob Bach (1682-1722) にもフルートを指導したと言われている（Reilly, Grove Music Online）。Edward R. Reilly. "Buffardin, Pierre-Gabriel". Grove Music

ルティン・ブロホヴィッツ Johann Martin Blochwitz（在籍：1711-1742）らが挙げられる。宮廷楽団で働く器楽奏者や歌手たちの職務は、イタリア・オペラ、カトリック教会音楽、そして室内楽の演奏であり（シュトイデ 1994: 87）、中でもビューファルダン、クヴァンツ、ブロホヴィッツのフルート演奏の水準が高かったこと、18 世紀前半当時、ドレスデンの奏者へ要求される課題は非常に高いものであったことが指摘されている（ハウプト 2013a: 15）。

この時期、ドレスデンに自身の工房を設立（1744）していた木管楽器製作者の A. グレンザー（父）は、1753 年に「ザクセン選帝侯宮廷楽器製作者 Kurfürstliche-Sächsischer Hofinstrumentenmacher」の称号を受けた（Huene, Grove Music Online）。この称号を受けたことにより、宮廷楽団へ楽器を納品し、修理を請け負うだけでなく、楽器製作者としての宣伝効果をも得た。また、クヴァンツがドレスデンにいた間に、おそらく A. グレンザー（父）は彼にもフルート製作を教え、少なくとも暫くの間はフルート製作の手本を与えていたと考えられている（Heyde 1994: 352）。

既に述べた通り、アウグスト 2 世の時代（在位 1733-1763）になると、宮廷楽団は楽長ハッセのもとで興隆期を迎える。この時期は、バロック時代から古典派への移行期にあたる。ここで、特にオーケストラの音色を変化させるための工夫が凝らされるようになる。

1741 年 12 月、クヴァンツがプロイセン宮廷へ転職し（Reilly, Grove Music Online）、1742 年にはブロホヴィッツが生涯を終えた。彼らの後、ドレスデン宮廷でフルート奏者として活動したのは、1715 年から在籍しているビューファルダンと、新たに加わったフランツ・ヨーゼフ・ゲッツェル Franz Joseph Götzl（在籍：1741-ca. 1777）、ヴェンツェル・ゴットフリート・デヴェルデック Wenzel Gottfried Dewerdeck（在籍：ca. 1743-ca. 1757）であった。1749 年にビューファルダンが退団すると、1754 年まで在籍していたのは F. J. ゲッツェルとデヴェルデックのみであった。この間に上演されたハッセの《アルテミシア Artemisia》（1752 年 2 月 6 日上演）には、ソロのフルート・パートに分散和音のパッセージが見られ、第 2 幕には 2 本のフルート・パート共に 3 連符の音形が出てくることから、彼ら二人が高い演奏水準を持っていたと考えられている（ハウプト 2013b: 20）。続く 1755 年には、ピエトロ・フローリオ・グラッシ Pietro Florio Grassi（在籍：1755）が 1 シー

---

Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22633>. (2020 年 3 月 29 日閲覧)

<sup>180</sup> 1716 年よりドレスデンの街でオーボエ奏者として活動しており、フルート奏者としては 1727 年から 1741 年まで在籍した（Schreiber 2003: 100）。彼はビューファルダンに影響され、オーボエからフルートへ転向した。

ズンのみ樂團に加わり、1757 年頃デヴェルデックが退団すると、1764 年まで常勤フルート奏者は F. J. ゲッツェルのみになった。その後、1764 年から 1777 年には、彼に加え、ヨハン・アダム・シュミット Johann Adam Schmidt（在籍：ca. 1764-ca.1782）とアントワーヌ・フランソワ・ドゥルラブレ Antoine François Delerablé（在籍：1764-1784）が在籍し、樂團のフルート奏者は 3 人に戻った。

ここで注目すべきは、彼ら 3 人と、後に樂團に加わるアダムが、ドレスデンの製作者グレンザーによるフルートではなく、ライプツィヒのトロムリッツ・タイプの楽器を用いたことが指摘されている点である（ハウプト 2013b: 21）。また、後のフルート奏者 フリードリヒ・ゲッツェル Friedrich Götzl（在籍：ca. 1783-1822）や、ヨハン・ゴットホルト・ザロモン Johann Gotthold Salomon（在籍：ca. 1787-ca. 1796）、ヨハン・フリードリヒ・プリンツ Johann Friedrich Prinz（在籍：ca. 1790-1819）、カール・クリスティアン・ヘーネ Carl Christian Hähne（在籍：ca. 1798-ca. 1813）は、さらに発展したトロムリッツ・タイプのフルートを所有していたとされている（ハウプト 2013b: 22）。

トロムリッツのフルートに関しては、第 4 章 第 2 節で詳しく取り扱うが、同時代の同じザクセン地域にありながら、ドレスデンの製作者、特にグレンザー一族とは異なる理念のもと製作されていたライプツィヒのトロムリッツによるフルートが、ドレスデンの宮廷でも使用されていたことは、ザクセン地域のフルート文化の拡がりを示している。すなわち、グレンザー一族を中心とする人々やそのフルートを支持する人々と、トロムリッツや彼のフルートを支持する人々の間では、フルート像の二分化が起こっていた。これは、彼らがフルートや音楽に対して、何を大切にしていたのかということに繋がってくる。この点については、後で詳しく検討する。次に、19 世紀に向けて起こる中産階級による音楽の発展について見ていく。

## 1. 2. 中産階級による音楽の発展

18 世紀のドレスデンは、高い演奏水準をほこる宮廷樂團によってその音楽活動が担われていたが、同時に、中産階級の人々の間では、徐々に演奏会へ行くことへの関心が高まっていた。その中で、宮廷樂團の演奏者たちも、市民による主要な音楽の催しに参加するようになるという、それまでとは全く異なる事態が生じたことが指摘されている（シュトイデ 1994: 89）。特に、1779 年から 82 年にかけて宮廷料理長ヨハン・ゲオルク・アドルフ・バッセマン Johann Georg Adolph Bassemann（生年不詳・1782）が主催し、ナウマンが

指揮した一連の演奏会がきっかけとなり、続いてシュースターによって企画された一連の「グローセス・コンツェルト **Großes Konzert**」と称される演奏会が影響を与えたと言われている（シュトイデ 1994: 89）。

また、18 世紀を通じて中産階級や貴族階級の家庭でも音楽が奨励され、大臣や大使といった人々は自身のオーケストラを所有していたことが指摘されている（シュトイデ 1994: 90）。特にブリュール伯 **Graf Heinrich von Brühl** (1700-1763、1737 年から「伯爵」) のオーケストラは有名で、ゲオルク・ゲーベル **Georg Gebel** (1685-1750) の息子ゲオルク・ゲーベル **Georg Gebel** (1709-1753) やヨハン・ゴットロープ・ハラー **Johann Gottlob Harrer** (1703-1755) が所属していたことでも知られている。貴族階級は、家庭の祝い事や政治的な祝典行事にガラ・コンサートやセレナード、その他の類似した催しを行っており、これらは 1775 年頃のシェーンベルクの「木曜コンサート」のような一連の定例演奏会へと繋がっていったとされている（シュトイデ 1994: 90）。オーケストラなど、大規模なものだけでなく、家庭の中で音楽を楽しむこともまた、貴族階級や中産階級の人々にとって重要となっていた。これは、選帝侯とその家族を模倣したものと考えられている（シュトイデ 1994: 90）。そうした中で、ドレスデンの作曲家は室内楽の集成に様々な貢献をしており、特に、ナウマン、シュースター、ザイデルマン、クリスティアン・エーレゴット・ヴァインリヒ **Christian Ehregott Weinlig** (1743-1813) らの伴奏付き歌曲が注目されている。

やがて 19 世紀になると、中産階級の人々は、演奏会へ行くだけでなく、自らも音楽活動に参加するという動きが活発になってくる。このような流れのひとつとして、1807 年、宮廷オルガニストのアントン・ドライシヒ **Anton Dreyssig** (1774-1815) がドレスデンにベルリン・ジングアカデミー（1791 年設立）と同様のアカデミー「ドライシヒ・ジングアカデミー **Dreyssigsche Singakademie**」を設立したように、ベルリンに倣って合唱の伝統を確立していったことが指摘されている（シュトイデ 1994: 91）。また、第 1 章で示した通り、特に 18 世紀後半には「家庭向け」の音楽として多くのフルート作品が作曲されていた。詳しくは第 6 章で取り扱うこととするが、19 世紀においても、『一般音楽新聞』でこれらのフルート作品は、積極的に宣伝されている。ドレスデンにおいても、自らが音楽活動に参加しようと考えた時、フルートが持つ裾野の広さが多くの人々を惹き付けたと考えられる。また、グレンザー一族がこの地に工房を構えていたことも、大きな影響を与えたであろう。というのも、同地で 18 世紀後半から活動していたグレンザー一族は、「宮廷

楽器製作者」の称号により、高いシェアを獲得しており、彼らの楽器が家庭での音楽活動におけるフルートの普及に貢献していたことは、現在確認できる楽器の多さからもうかがい知ることができる。

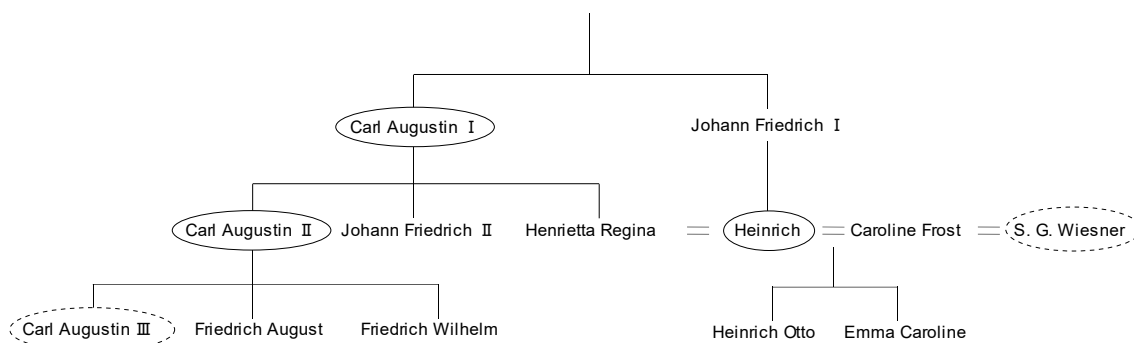
続いて、グレンザー一族のフルート製作活動と、彼らによるフルートの特徴を詳しく見ていきたい。

## 第2節 グレンザー一族によるフルート

グレンザー一族は、ドイツを代表する木管楽器製作家、演奏家の一族である。ここでは A. グレンザー（父）、H. グレンザー、そして A. グレンザー（父）の息子であるカール・アウグスティン・グレンザー Carl Augustin Grenser (1756-1814) (以下、「グレンザー（子）」と記述）をそれぞれ取り上げるが、楽器製作家としては A. グレンザー（父）と H. グレンザーによる功績が大きいと言える。この一族の製作したフルートは、当時のドイツのフルート奏者たちの間で一定のシェアを占めており、ベームも使用していた<sup>181</sup>。また、A. グレンザー（父）の孫にあたるカール・アウグスティン・グレンザー Carl Augustin Grenser (1794-1864) (以下、「グレンザー（孫）」と記述）がライプツィヒで音楽家となったことからも、この一族が製作し、使用した楽器には多大な影響力があったことが考えられる。

グレンザー一族の生涯や活動については、主としてフリードリヒ・フォン・ヒューネ Friedrich von Huene により執筆された『ニューグローヴ世界音楽大事典』（第2版）の“Grenser”の項目（Huene 2001: 382-383）をもとに記述する。なお、記述が煩雑になることを避けるため、典拠が同書の項目である際には断りを入れない。ただし、その他の文献を典拠とする場合は、その都度出典を示すこととする。以下にグレンザーの家系図を示す（図3-1）。

【図3-1：グレンザーの家系図】<sup>182</sup>



<sup>181</sup> 正確には、友人から借りた A. グレンザー（父）による4鍵式フルートを型取り作ってもらったフルートを使用していたと伝えられている（ベーム 1969: 15）。

<sup>182</sup> 実線の丸で囲った3名は楽器製作者。破線の丸で囲った S. G. Wiesner は、後に H. グレンザーの工房を受け継ぐ。同じく破線の丸で囲った Carl Augustin III は、楽器製作者とはならなかったが、ライプツィヒでフルート奏者として活躍した。

## 2. 1. A. グレンザー（父）によるフルート

カール・アウグスティン・グレンザー Carl Augustin Grenser (1720-1807) は、テューリンゲンのヴィーエ Wiehe で生まれ、ドレスデンにて没した木管楽器製作者である。13歳でライプツィヒの有名な楽器製作者で、オーボエ及びファゴット奏者であったヨハン・ペルシュマン Johann Poerschmann (1680-1757) の弟子となった (Betz 1999: 10)。その後、1739 年にドレスデンへと移住し、44 年には同地に自身の工房を設立した。独立後の活動期間は、1798 年頃までであると考えられている (Young 1993: 94)。やがて「名工」としてヨーロッパ中に知られるようになり、53 年「ザクセン選帝侯宮廷楽器製作者 Kurfürstlich-Sächsischer Hofinstrumentenmacher」の称号を受けた。この称号を受けたことにより、宮廷楽団へ楽器を納品し、修理を請け負うだけでなく、楽器製作者としての宣伝効果をも得た。このため、彼は自身の商標にザクセンの国章である王冠とクロスした剣 (図 3-2) を用いた。これは、現在、彼の楽器が製作された年代を推定する根拠となっている。また、「ザクセン選帝侯宮廷楽器製作者」の称号は、その宣伝効果によって中産階級の音楽愛好家にフルートとオーボエの需要を増加させたことが指摘されている (Betz 1999: 11)。

【図 3-2 : A. グレンザー（父）の刻印（1 鍵式フルートの足部管部分）

ドイツ国立博物館所蔵（管理番号：MIR 297）】



(2018 年 8 月 31 日 筆者撮影)

A. グレンザー（父）はまた、弟子を多く雇い、楽器製作を指導した。後にポツダムでフリードリヒ 2 世の宮廷楽器製作者となるキルストも、1763 年頃から彼のもとで訓練を受けていた (Young, Grove Music Online)<sup>183</sup>。やがて楽器製作は分業になり、1795 年から

<sup>183</sup> Phillip T. Young. “Kirst, Friedrich Gabriel August”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/L2255647>.

96 年頃には多くの弟子を雇った。さらに、恐らくクヴァンツにもフルート製作を教え、少なくとも暫くの間はフルート製作の手本を与えていたと考えられている (Heyde 1994: 352)。1796 年には、甥で娘の夫であるハインリヒを後継者とし、ドレスデンの工房を譲った。

A. グレンザー (父) は、仕事が丁寧で巧みであっただけでなく、音楽家としても優れた感覚を持っていたこともまた指摘されている。彼は名の知れた音楽家でもあり、自身でもフルートとクラリネットを演奏した (Drechsel 1928-29: 998)。彼によるもので現在確認されている楽器は仕上げが見事なだけでなく、ずばぬけて良い音色と音程とを具えていると言われている。特にフルートとファゴットの製作を得意としており、その製品は当時最高のものとされた<sup>184</sup>。息子の一人ヨハン・フリードリヒ・グレンザー **Johann Friedrich Grenser (1758-1794)** もまた音楽家となり、スウェーデン宮廷でオーボエ奏者兼作曲家を務めた。

A. グレンザー (父) によるフルートは 33 本が確認されており、そのうち 25 本が 1 鍵式フルート (100 ページ、図 3-3) で、その大半を占めている。また、2 鍵式フルート 3 本、3 鍵式フルートと 6 鍵式フルートが各 1 本、部分的にしか残っていないため全体像が不明なものが 3 本確認されている (Young 1993: 94-95)。以下に、A. グレンザー (父) によるフルートの一覧表を載せる<sup>185</sup> (次ページ、表 3-1)。

---

(2021 年 3 月 31 日閲覧)

<sup>184</sup> 特に「ドレスデン製のファゴット」の名声は、もっぱら彼の工房で製造された楽器によるところが大きい。

<sup>185</sup> また、フルート以外にも、ピッコロ、オーボエ、オーボエ・ダモーレ、テノール・オーボエ、イングリッシュ・ホルン、クラリネット、バセットホルン、バス・クラリネット、オクターヴ・バスーン、バスーンを製作していたことが、現在確認されている楽器から判明している (Young 1993: 96-99)。

【表3-1:A. グレンザー (父) によるフルート】<sup>186</sup>

	所在 (管理番号)	鍵の数	素材	刻印	注記
1	ワシントン: デイトン・C・ミラー・コレクション (140 (S. 171))	1	ツゲ、象牙	(百合?) / A. GRENSER	レジスター有り
2	パリ: 音楽博物館 (C. 1508, E. 1632)	1	ツゲ、象牙	(交差した剣) / A. GRENSER /. / ★★ /.	足部管は T. ロット作、中部管にはさらに「5」の刻印有り
3	ワシントン: デイトン・C・ミラー・コレクション (619 (S. 172))	1	ツゲ、象牙	(交差した剣) / A. GRENSER / DRESDEN	中部管は G. A. ロッテンブルクによる
4	ボン: ベートーヴェンハウス <sup>187</sup> (51)	1	黒檀、象牙	(交差した剣) / A. GRENSER / DRESDEN	
5	東京: H. Iino (個人所蔵)	1	ツゲ、象牙	(交差した剣) / A. GRENSER / DRESDEN / 1789	
6	ストックホルム: 音楽博物館(203)	1	ツゲ、象牙		頭部のキャップは黒い角製
7	ウィーン: 音楽愛好家協会 <sup>188</sup> (370)	1	黒檀、象牙	(交差した剣) / A. GRENSER	
8	ニュルンベルク: ドイツ国立博物館 (MIR 297)	1	ツゲ、象牙	(交差した剣) / A. GRENSER / DRESDEN	レジスター有り、状態の良いケース付き

<sup>186</sup> ヤングの著書のデータ (Young 1993: 94-95) から筆者が作成。通し番号はヤングによる順番とは異なり、鍵の数の順に並べた。

<sup>187</sup> Beethovenhaus

<sup>188</sup> Gesellschaft der Musikfreunde (on long-term loan to the Kunsthistorisches Museum, Wien)

9	ニュルンベルク：ドイツ国立博物館（MIR 292）	1	ツゲ、 角	（交差した剣）/ A. GRENSER / DRESDEN	
10	ヴィーン：Nikolaus Harnoncourt（個人所蔵） <sup>189</sup>	1	不明	（交差した剣）/ A. GRENSER / DRESDEN	フリードリヒ大王のものと 言われている
11	ライプツィヒ：ライプツィヒ大学楽器博物館（3145）	1	ツゲ、 象牙	（交差した剣）/ A. GRENSER / DRESDEN / 1796 / ★	
12	ハーグ：市立美術館 <sup>190</sup> （Ea 14-1935）	1	ツゲ、 象牙	（交差した剣）/ A. GRENSER / DRESDEN / ★	レジスター有 り
13	ハーグ：市立美術館（Ea 96-1950）	1	ツゲ、 象牙	（交差した剣）/ A. GRENSER / DRESDEN / 1796	レジスター無 し
14	コペンハーゲン：音楽史博物館 <sup>191</sup> （E. 142）	1	象牙		マウント無し
15	パリ：Philippe Suzanne（個人所蔵）	1	ツゲ、 象牙	（交差した剣）/ A. GRENSER / DRESDEN / （替え管のみ）2	レジスター無 し
16	Meopham：Nicholas Benn（個人所蔵）	1	ツゲ、 象牙		レジスター有 り

<sup>189</sup> 2016年に亡くなっており、現在の詳しい所蔵は未確認である。

<sup>190</sup> Gemeentemuseum

<sup>191</sup> Musikhistorisk Museum og Carl Claudius' Samling

17	ハーグ：市立美術館（Ea 4-1944）	1	ツゲ、 象牙	（交差した剣） / A. GRENSER / DRESDEN / （交差した剣）	
18	Oberlin：Robert Willoughby（個人所蔵）	1	ツゲ、 象牙	（交差した剣） / A. GRENSER / DRESDEN	レジスター無 し
19	ローマ：楽器博物館 192(2312)	1	ツゲ、 象牙		
20	ライプツィヒ：Herbert Heyde（個人所蔵）	1	ツゲ	（交差した剣） / A. GRENSER / DRESDEN	
21	アントワープ：Karl Lenski（個人所蔵）	1	象牙	（交差した剣） / A. GRENSER / DRESDEN	
22	バーミリオン：サウス・ダ コタ大学音楽博物館 <sup>193</sup> （3574）	1	黒檀、 象牙	（交差した剣） / A. GRENSER / DRESDEN / 1793 / ★	替え管 3 本：16. 3 cm、15. 55 cm、15. 0 cm
23	Wigan：Brian Redford（個 人所蔵）	1	果樹 材	（交差した剣） / A. GRENSER / 1798	替え管 1 本は 刻印が無いた めオリジナル ではない 2 本の足部管 のうち 1 本は C 足部管
24	ヴィーン：Gerhard Stradner（個人所蔵）	1	ツゲ、 角	（王冠） / GRENTZER /	替え管 3 本：17. 2 cm、16. 25

<sup>192</sup> Museo degli Strumenti Musicali

<sup>193</sup> University of South Dakota, Shrine to Music Museum

				(交差した剣)	cm、15. 15 cm
25	ハーグ：市立美術館 (Ea 9-1942)	1	ツゲ、象牙	(交差した剣) / GRENSER / DRESDEN / (茎の長い3つの花弁を持つ花)	
26	ワシントン：デイトン・C・ミラー・コレクション (949 (d. 1789))	2	黒檀、象牙	(交差した剣) / A. GRENSER / 1789	レジスター有り、Es 鍵、B 鍵 (後に付加されたものの可能性有り)
27	現在の所在は不明 (以前はオッフエンバッハ)	2			
28	ユトレヒト：エレンフェルド財団 <sup>194</sup> (7)	2	黒檀、象牙	(交差した剣) / A. GRENSER / DRESDEN / ★★	
29	コペンハーゲン：匿名 (個人所蔵)	3	ツゲ、角	(交差した剣) / A. GRENSER / DRESDEN / 1795	Es 鍵、Gis 鍵、B 鍵
30	東京：Masahiro Arita (個人所蔵)	6	黒檀、象牙	(交差した剣) / A. GRENSER / DRESDEN	A. G. II による楽器の疑いあり C'鍵、Cis'鍵、Es 鍵、F 鍵、Gis 鍵、B 鍵

<sup>194</sup> Ehrenfeld Foundation

31	ワシントン：デイトン・C・ミラー・コレクション (997)	(1)	ツゲ、象牙		頭部管のみ、他の部分は J. Schlegel 作
32	ロストック：文化史博物館 195	不明	不明	(交差した剣) / A. GRENSER / DRESDEN / 1788	
33	ニュルンベルク：ドイツ国立博物館	不明	ツゲ	(交差した剣) / A. GRENSER / (アラビア数字)	5 本の替え管のみ (番号：1、2、4、6、7)

【図 3-3： A. グレンザー（父）による 1 鍵式フルート<sup>196</sup>

ドイツ国立博物館所蔵（管理番号：MIR 297）】



(2018 年 8 月 31 日 筆者撮影)

2 鍵式フルートは、Es 鍵と B 鍵から成るものが 1 本確認されており（表 3-1、26 番）、先述した通り、クヴァンツと関わりがあった可能性が指摘されているが（Heyde 1994: 352）、A. グレンザーによるクヴァンツ・タイプの 2 鍵式フルートは確認されていない。また、3 鍵式フルート（表 3-1、29 番）も Es 鍵、Gis 鍵、B 鍵から、6 鍵式フルート（表 3-1、30 番）は C' 鍵、Cis' 鍵、Es 鍵、F 鍵、Gis 鍵、B 鍵から成り、多鍵式フルートにおいても Dis 鍵、Es 鍵という鍵配列は採用されていない。さらに、キルストや J. G. フライヤーらと同様に、クヴァンツがその使用を拒絶していた足部管のレジスターを自身のフルートに採用している。また、現在確認されている楽器の中には見られないものの、彼が、Dis 鍵、Gis 鍵、B 鍵、F 鍵を伴ったフルートを製作していたことが指摘されている（Drechsel 1928-29: 998）。

彼の製作したフルートは、バロック・フルートよりもさらに細く、軽いものであり、音

<sup>195</sup> Kulturhistorisches Museum

<sup>196</sup> 表 3-1、8 番に該当。

孔や歌口もより小さく、特別な道具によってアンダーカット<sup>197</sup>されている。さらに、シャープ系の調に優位なように調律され、豊かさはやや劣るもののより鋭い音で響くことが指摘されている（Powell 2002: 113）。多鍵式フルートの導入に加え、A. グレンザーのフルートが持つ従来のフルートよりも「鋭い音」には、18 世紀後半から 19 世紀にかけて音色に関する意識の変化が現れている。

なお、楽器が製作された年代は、刻印から推定することができる。表 3・1 からは、A. グレンザー（父）による刻印では、自身のイニシャルと共に、交差した剣のマークが良く用いられていることがわかる。これは先にも述べた通り、53 年に「ザクセン選帝侯宮廷楽器製作者」の称号を受けたことに由来すると考えられている。そのため、年代が不明の楽器についても、この刻印がされているものは 1753 年以降に製作されたものと推測することができる。王冠のマークが入ったフルートは 1 本しか確認されていないが、オーボエやバセットホルン、バスーンにもこのマークが見られる。しかし、現在確認されている彼の木管楽器全体においても、交差した剣のマークの方が圧倒的に多く用いられている（Young 1993: 94-99）。これは、宮廷から受けた称号によって、需要が著しく伸びたことの証拠のひとつと考えられる。また、確認されている楽器からは、A. グレンザー（父）によるフルートでは、管体にはツゲや黒檀、果樹材が、マウントには象牙や角を用いられていたことがわかる。

A. グレンザー（父）の活動期間（1744-1798）は、ドイツへの多鍵式フルートの導入がみられ、彼によるフルートにも数本の多鍵式フルートが確認されているが、その中には A. グレンザー（父）による 1 鍵式フルートに後から他の鍵が付加された可能性のあるもの（表 3・1、26 番）や、A. グレンザー（子）によるものの疑いがあるもの（表 3・1、30 番）が含まれている。そのため、A. グレンザー（父）は、音色に対する意識の変化が見られるものの、ドイツで多鍵式フルートが製作され始めた時代においても、主に 1 鍵式フルートを製作していたと考えられる。

しかし、彼の工房を引き継いだ H. グレンザーの代になると、多鍵式フルートの製作がさらに活発になっていく。

---

<sup>197</sup> 指孔と管の内径が接する部分を削ること。アンダーカットの削り具合は音色に関係し、多く削ると高音がより高くなり、明るくなる。

## 2. 2. H. グレンザーによるフルート

ヨハン・ハインリヒ・グレンザー Johann Heinrich Wilhelm Grenser (1764-1813) は、リプリーターオーデ Lipprechterode にて生まれ、ドレスデンにて没した楽器製作者、発明家である。A. グレンザー（父）の甥であり、1779年から86年まで彼に徒弟奉公した。その後は引き続き A. グレンザーの工房の名声を高め、96年に同工房を受け継いだ。しかし、彼によってさらに拡大した経営は、1806年のザクセンにおけるプロイセンとフランスとの争いによって損害を被ったと考えられている (Betz 1999: 11)。

A. グレンザーから工房を引き継いだ後の楽器製作者としての H. グレンザーの活動期間は、1796年から1813年までである (Young 1993: 99)。やがて「宮廷楽器製作者 Hofinstrumentenmacher」の称号を受け、ザクセンが1806年に王国になると、彼の製作する楽器には製作者名の上に王冠が刻印されるようになった (図3-4)。

【図3-4：H. グレンザーによる刻印（1鍵式フルートの足部管部分）】

ドイツ国立博物館所蔵（管理番号：MIR 294）】



(2018年8月31日 筆者撮影)

彼によるフルートは少なくとも47本が確認されており、そのうち、32本が多鍵式フルートである<sup>198</sup>。H. グレンザーは『一般音楽新聞』への投稿文の中で、このタイプのフルートを批判していたが、これら確認されているフルートは、実際には彼が様々な多鍵式フルートを製作していたことを示している<sup>199</sup>。それと同時に、1鍵式フルートも13本が確認されている。

以下に、H. グレンザーによるフルートの一覧表を挙げる（次ページ、表3-2）。

<sup>198</sup> なお、フルート以外には、アルト・リコーダー、オーボエ、オーボエ・ダモーレ、イングリッシュ・ホルン、クラリネット、バセットホルン、バス・クラリネット、オクターヴ・バスーン、バスーンが確認されている (Young 1993: 99-106)。1793年には「クラリネットバス」を発明し、1808年には当時多用されていたバセットホルンに改良を施している。バセットホルンの改良では、楽器を曲管式から直管式に変え、16個の鍵を取り付けた。

<sup>199</sup> H. グレンザーによる『一般音楽新聞』への投稿内容については、第5章で詳しく取り扱う。

【表3-2：H. グレンザーによるフルート】<sup>200</sup>

	所在（管理番号）	鍵の数	素材	刻印	注記
1	ニーダーアルタイヒ： Konrad Ruhland（個人所蔵） <sup>201</sup>	1	ツゲ、 象牙	（王冠）/ H. GRENSER / DRESDEN	上中部管は Stengel による
2	ニュルンベルク：ドイツ国 立博物館（MIR 294）	1	ツゲ、 象牙	（王冠）/ H. GRENSER / DRESDEN	替え管3本
3	ライプツィヒ：ライプツィ ヒ大学楽器博物館 （1241）	1	ツゲ、 象牙	（交差した剣）/ H. GRENSER / DRESDEN	レジスター有 り
4	ベルリン：プロイセン文化 財音楽研究所楽器博物館 （102）	1	黒檀、 象牙	（交差した剣）/ H. GRENSER / DRESDEN	
5	ケルン：ケルン市立博物館 （1/14）	1	黒檀、 象牙	（交差した剣）/ H. GRENSER / DRESDEN	
6	ワシントン：スミソニアン 博物館（95. 297）	1	ツゲ、 象牙	（交差した剣）/ H. GRENSER / DRESDEN	替え管7本、レ ジスター有り
7	ワシントン：デイトン・ C・ミラー・コレクション （1378 (S. 173)）	1	ツゲ、 角	（王冠）/ H. GRENSER / DRESDEN	替え管1本
8	ヘルシンキ：フィンランド 国立博物館（31064: 3）	1	ツゲ	（王冠）/ H. GRENSER / DRESDEN	替え管2本

<sup>200</sup> ヤングによるデータ（Young 1993: 99-101）をもとに筆者が作成。通し番号はヤングによる順番とは異なるが、鍵の数の順に並べた。

<sup>201</sup> ドイツの音楽史家、音楽教育家、指揮者、音楽編集者。2010年に亡くなっているため、その後の所蔵は未確認である。

9	ミュンヘン：Müller (個人所蔵)	1	ツゲ、角	(王冠) / H. GRENSER / DRESDEN	
10	ゲッティンゲン：ゲオルク・アウグスト大学ゲッティンゲン音楽学研究所 (338)	1	ツゲ、象牙	(王冠) / H. GRENSER / DRESDEN	レジスター無し、後に F 鍵が付加された
11	ライプツィヒ：Herbert Heyde (個人所蔵)	1	ツゲ	(交差した剣) / H. GRENSER / DRESDEN	替え管 3 本：16. 85 cm、16. 2 cm、15. 4 cm
12	ベルリン：プロイセン文化財音楽研究所楽器博物館 (5432)	1	ツゲ、象牙	(王冠) / H. GRENSER / DRESDEN	替え管 3 本
13	東京：上野学園 (57)	1	黒檀、象牙	(交差した剣) / H. GRENSER / DRESDEN	替え管に「3」の刻印
14	ミュンヘン：ミュンヘン市立博物館楽器博物館 (40/173)	2	黒檀、象牙	(交差した剣) / H. GRENSER / DRESDEN	Es 鍵、Gis 鍵はオリジナル、F 鍵は後に付加されたもの
15	チューリッヒ：チューリッヒ一般音楽協会 (2692)	2	黒檀	(王冠) / H. GRENSER / DRESDEN	替え管 5 本
16	ポズナニ：楽器博物館 (153)	2	ツゲ	(交差した剣) / H. GRENSER / DRESDEN	Es 鍵、F 鍵
17	ライプツィヒ：ライプツィヒ大学楽器博物館 (3497)	3	黒檀、象牙	(交差した剣) / H. GRENSER / DRESDEN	Es 鍵、Gis 鍵、B 鍵はオリジナル

18	ライプツィヒ:ライプツィヒ大学楽器博物館 (3146)	3	黒檀、象牙	(交差した剣) / H. GRENSER / DRESDEN	鍵は全て後に設置し直されたもの
19	ワシントン:デイトン・C・ミラー・コレクション (644)	4	黒檀、象牙	(王冠) / H. GRENSER / DRESDEN	替え管3本
20	ワシントン:デイトン・C・ミラー・コレクション (767)	4	黒檀、象牙	(王冠) / H. GRENSER / DRESDEN	頭部管はTuerlinckxによる 替え管には刻印無し
21	インゴルシュタット:市立博物館 (2699)	4	黒檀、象牙	(王冠) / H. GRENSER / DRESDEN	
22	ハンブルク:ハンブルク歴史博物館 (1912. 1565)	4	黒檀、象牙	(王冠) / H. GRENSER / DRESDEN / ★	レジスター無し
23	バーミリオン:サウス・ダコタ大学音楽博物館 (3573)	4	黒檀、象牙	(交差した剣) / H. GRENSER / DRESDEN	替え管3本、頭部管のキャップにスクリュー
24	バーノン (カナダ) : Walter Karen (個人所蔵)	4	黒檀、象牙	(交差した剣) / H. GRENSER / DRESDEN	
25	ベルリン:プロイセン文化財音楽研究所楽器博物館 (2685)	4	黒檀、象牙	(交差した剣) / H. GRENSER / DRESDEN	Es 鍵、F 鍵、Gis 鍵、B 鍵、スクリュー・コルク有り

26	ライプツィヒ：ライプツィヒ大学楽器博物館 (3214)	4	ツゲ、象牙	(交差した剣) / H. GRENSER / DRESDEN	テルツ・フルート、Es 鍵、F 鍵、Gis 鍵、B 鍵
27	ツェレ：Hermann Moeck (個人所蔵)	4	ツゲ、角	(王冠) / H. GRENSER / DRESDEN	替え管 3 本
28	ライプツィヒ：Herbert Heyde (個人所蔵)	4	黒檀、象牙	(王冠) / H. GRENSER / DRESDEN	替え管 3 本：17. 95 cm、17. 15 cm、16. 5 cm
29	ハンブルク：ハンブルク歴史博物館 (no no.)	4	黒檀、象牙	(交差した剣) / H. GRENSER / DRESDEN	頭部管無し、レジスター無し
30	ワシントン：デイトン・C・ミラー・コレクション (996)	5	黒檀、象牙	(交差した剣) / H. GRENSER / DRESDEN	替え管に「Germany」と刻印有り
31	ストックホルム：音楽博物館 (22649)	5	黒檀、象牙	(交差した剣) / H. GRENSER / DRESDEN	左手親指のための孔が 3 本の替え管全てにあり、レジスター無し
32	パリ：音楽博物館 (E. 2391)	5	黒檀、象牙	(交差した剣) / H. GRENSER / DRESDEN	
33	東京：Masahiro Arita (個人所蔵)	5	ツゲ、象牙	(王冠) / H. GRENSER / DRESDEN	レジスター無し、替え管 2 本
34	ハーグ：市立美術館 (Ea 215-1950)	5	不明		

35	アムステルベン：個人所蔵	5	ツゲ、 象牙	(王冠) / H. GRENSER / DRESDEN	替え管に「2」 の刻印、レジス ター無し
36	マルクノイキルヒェン：楽 器博物館 (56)	5	ツゲ、 象牙	(王冠) / H. GRENSER / DRESDEN	
37	ストックホルム：音楽博物 館 (366)	6	黒檀、 象牙	(交差した剣) / H. GRENSER / DRESDEN	レジスター無 し
38	ストックホルム：音楽博物 館 (237)	6	黒檀、 角	(交差した剣) / H. GRENSER / DRESDEN	
39	ボーfum：ボーfum市立図 書館内市立楽器収集室	6	黒檀、 象牙	(王冠) / H. GRENSER / DRESDEN	替え管2本
40	ストックホルム：音楽博物 館 (F. 218)	7	ツゲ、 象牙	(王冠) / H. GRENSER / DRESDEN	替え管3本、レ ジスター無し、 ケース入り
41	アムステルダム：Jaap Frank (個人所蔵)	7	黒檀、 象牙	(交差した剣) / H. GRENSER / DRESDEN	F 孔に対して2 つのタッチピ ース、頭部管に 刻印無し
42	チューリッヒ：チューリッ ヒ一般音楽協会 (2692)	8	黒檀	(王冠) / H. GRENSER / DRESDEN	
43	カッセル：Familie- Littmann-Gutbier (個人 所蔵)	8	黒檀、 象牙	(交差した剣) / H. GRENSER / DRESDEN	

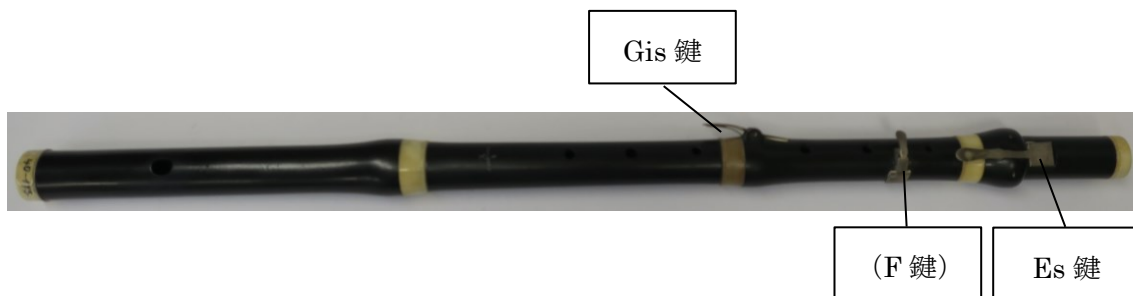
44	アメリカ：匿名（個人所蔵）	8	象牙、銀	(交差した剣) / H. GRENSER / DRESDEN	レジスター無し C'鍵、Cis'鍵、Es 鍵、F 鍵、F 鍵、Gis 鍵、B 鍵、C''鍵
45	ニュルンベルク：ドイツ国立博物館（MIR 319）	8	黒檀、象牙	(王冠) / H. GRENSER / DRESDEN	10 個のタッチピース、全てのフラップに同じドット模様有り
46	ベルリン：プロイセン文化財音楽研究所楽器博物館（2725）	不明	黒檀、象牙	(王冠) / H. GRENSER / DRESDEN	頭部管のみ現存、残りは 19 世紀に消失
47	ニュルンベルク：ドイツ国立博物館（MIR 293-A）	不明	不明		不完全なもの

現在確認されているフルートは、不完全な状態の 2 本を除くと、1 鍵式フルートが 13 本、2 鍵式フルートが 3 本、3 鍵式フルートが 2 本、4 鍵式フルートが 11 本、5 鍵式フルートが 7 本、6 鍵式フルートが 3 本、7 鍵式フルートが 2 本、8 鍵式フルートが 4 本である（Young 1993: 99-101）。多鍵式フルートの数が多いことは、A. グレンザーとの大きな違いである。これは、彼の工房の活動期間が 1796 年から 1813 年までと、ドイツへの多鍵式フルート導入の時期からしばからく時が経っていることとも関係している。しかしながら、この時期においてもなお、彼が 1 鍵式フルートもまた多く製作していたことから、彼自身の付加鍵への問題意識によることも勿論であるが、それと同時に、当時もまだこの 1 鍵式フルートに対する一定の需要があったことを示している。

彼もまた、2 鍵式フルートを製作していた。しかし、1 本は Gis 鍵と Es 鍵から成り（次ページ、図 3-5）、もう 1 本は F 鍵と Es 鍵から成る。残りの 1 本は不明であるが、A. グレンザー同様、H. グレンザーによるクヴァンツ・タイプのフルートもまた確認されていない。

【図 3-5 : H. グレンザーによる 2 鍵式フルート<sup>202</sup> (F 鍵は後に付加されたもの)

ミュンヘン市立博物館楽器博物館所蔵 (管理番号 : 40/173) 】

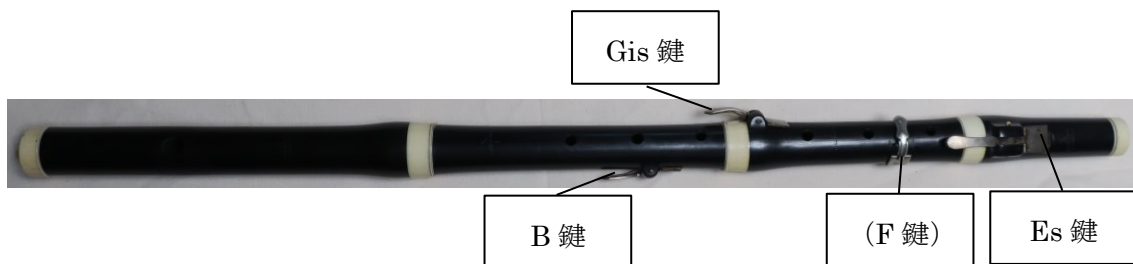


(2018 年 8 月 27 日 筆者撮影)

3 鍵式フルートは、2 本ともライプツィヒ大学楽器博物館に所蔵されており、どちらも B 鍵、Gis 鍵、Es 鍵という鍵配列である (図 3-6、次ページ、図 3-7)。また、4 鍵式フルートは 11 本と多く確認されているが、筆者が現在確認できているものは全て B 鍵、Gis 鍵、F 鍵、Es 鍵という通常の 4 鍵式フルートの鍵配列である。

【図 3-6 : H. グレンザーによる 3 鍵式フルート<sup>203</sup> (F 鍵は後に付加されたもの)

ライプツィヒ大学楽器博物館所蔵 (管理番号 : 3497) 】



(2018 年 6 月 15 日 筆者撮影)

<sup>202</sup> 表 3-2、14 番に該当。

<sup>203</sup> 表 3-2、17 番に該当。

【図 3-7 : H. グレンザーによる 3 鍵式フルート<sup>204</sup>

ライプツィヒ大学楽器博物館所蔵（管理番号：3146）】

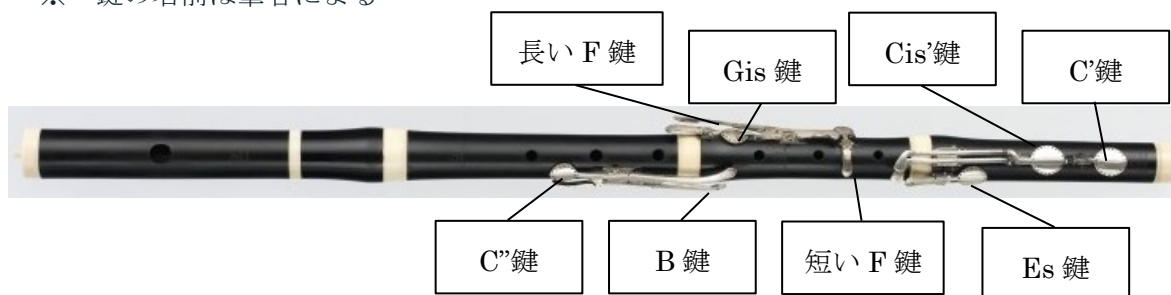


（2018 年 6 月 15 日 筆者撮影）

また、6 鍵式、7 鍵式、8 鍵式フルート（図 3-8）に関しても、クヴァンツによる Dis 鍵と Es 鍵の両方を備えたフルートは確認されていない。

【図 3-8 : グレンザーによる 8 鍵式フルート<sup>205</sup>（MIMO）<sup>206</sup>

※ 鍵の名前は筆者による



現在確認されている H. グレンザーによるフルートには、ザムエル・ゴットフリート・ヴィーズナー Samuel Gottfried Wiesner (1791-1869)<sup>207</sup> の作と疑われるものではあるが、「H. GRENSER」の刻印の入ったフルートが他にも 2 本存在している（次ページ、表 3-3）。1 本は 1 鍵式フルートで、もう 1 本は 6 鍵式フルート（次ページ、図 3-9）である。

<sup>204</sup> 表 3-2、18 番に該当。

<sup>205</sup> 表 3-2、45 番に該当。

<sup>206</sup> Musical Instrument Museums Online

([http://www.europeana.eu/portal/record/09102/\\_GNM\\_841641.html](http://www.europeana.eu/portal/record/09102/_GNM_841641.html)) 2014/10/14 アクセス

ドイツ国立博物館 Germanisches Nationalmuseum 所蔵番号 MIR319

<sup>207</sup> 1811 年からハインリヒ・グレンザーのもとで職人として働いた楽器製作者。1813 年に設立されたグレンザー&ヴィーズナー商会を先導した。1817 年にはハインリヒの未亡人と結婚し、1826 年まで様々な種類の本管楽器を製作した。妻の存命中は若干のフルート製作を続けていたが、最終的にはファゴット製作に専念した。

【表 3・3 : H. グレンザーによるフルート（ヴィーズナーの疑い有り）】<sup>208</sup>

	所在	鍵の数	素材	刻印	注記
1	ワシントン: スミソニアン博物館（貸し出し中）	1	ツゲ	H. GRENSER / DRESDEN / *	
2	ベルリン: プロイセン文化財音楽研究所楽器博物館（4019）	6	黒檀、象牙	*/ H. GRENSER / DRESDEN / *	チューニン グ・スライド有 り

【図 3・9 : H. グレンザーによる 6 鍵式フルート<sup>209</sup>（ヴィーズナーの疑い有り）

プロイセン文化財音楽研究所楽器博物館所蔵（管理番号：4019）】



（2019 年 8 月 20 日 筆者撮影）

H. グレンザーによるフルートは、その多くがドイツの博物館に所蔵されており、中部管以下が消失したために鍵の数が不明なものなど不完全なものもあるが、最も多くて 8 つの鍵を伴ったフルートが確認されている。素材は、管体には黒檀やツゲ、マウントには象牙や角が用いられており、当時の他の楽器製作者同様、一般的な素材を使用している。

1 本を除いては、名前の上にある模様が交差した剣か王冠かの違いのみで、A. グレンザー（父）に比べて刻印が統一されている点が特徴である。また、1 本の象牙製で銀のマウントを持つフルート（表 3・2、44 番）を除いて、全ての管体はツゲか黒檀、マウントは象牙か角で製作されている。

確認されている楽器の数が A. グレンザー（父）よりも多いことから、H. グレンザーによってさらに工房の活動が拡大されたことが想像できる。しかしその一方で、1825 年にアントン・ベルンハルト・フュルステナウ Anton Bernhard Fürstenau (1792-1852)<sup>210</sup> が

<sup>208</sup> ヤングの著書のデータ（Young 1993: 107）をもとに筆者が作成。

<sup>209</sup> 表 3・3、2 番に該当。

<sup>210</sup> ドイツのフルート奏者、作曲家。1820 年、ドレスデンに居を構え、カール・マリア・フォン・ヴェーバー Carl Maria Friedrich Ernst von Weber (1786-1826) が楽長をつとめる宮廷楽団の首席奏者となる。その後も各地への演奏旅行を続けて好評を得るが、1826 年ヴェーバーとともに訪れたロンドンでの公演では不評に終わった。これはテュルーの場合と同じく、大きな音量と装飾過多な演奏を好んだイギリス聴衆に理解されなかったためと考えられる。音楽批評家フェティスによれば、純粋な音を持ち表情豊かで繊細な演奏をしたと伝えられ、19 世紀前半のヨーロッパを代表するフルート奏者のひとりに数えられる。数

高音域の演奏にはより内径の小さなフルートが適しているという旨の記事を発表したため、H. グレンザーのフルートはやがて時代遅れになったと言われている（Huene, Grove Music Online）。

H. グレンザーの工房は、息子のハインリヒ・オットー・グレンザー Heinrich Otto Grenser (1808-没年不詳) が受け継いだ、やがて工房はヴィーズナーの手にわたり、グレンザー & ヴィーズナー Grenser & Wiesner の名で 19 世紀半ばまで存続した（Waterhouse 1993: 145）。このグレンザー & ヴィーズナー商会の活動時期は 1817 年から 1826 年であり、2 本のフルートが確認されているが、そのどちらも 6 鍵式フルートである<sup>211</sup>（Young 1993: 107）。

以下に、グレンザー & ヴィーズナー商会において製作されたとされるフルートの表を示す（表 3-4）。

【表 3-4：H. グレンザー & ヴィーズナーによるフルート】<sup>212</sup>

	所在	鍵の数	素材	刻印	注記
1	ハンブルク：ハンブルク歴史博物館（1928. 297） <sup>213</sup>	6	ツゲ、象牙	H. GRENSER / & WIESNER / DRESDEN	Es 鍵、F 鍵、F 鍵、Gis 鍵、B 鍵、C”鍵
2	マルクノイキルヒェン：楽器博物館（618）	6	ツゲ、象牙	(王冠) / H. GRENSER / & WIESNER / DRESDEN	Es 鍵、F 鍵、F 鍵、Gis 鍵、B 鍵、C”鍵

これらのフルートは、H. グレンザーの死後、未亡人となった H. グレンザーの妻と結婚したヴィーズナーがその名で楽器製作を行ったため、彼の楽器製作の流れを汲んでいるものと思われるが正確には H. グレンザーによるフルートではない。ヴィーズナーは、王冠/H. GRENSER & WIESNER/ DRESDEN という刻印（次ページ、図 3-10）を使用していた

多くのフルート作品に加え今日でも使われるエチュード、フルートに関する著作を残している。

<sup>211</sup> 同商会で製作された楽器はフルートの他に、オーボエ、クラリネット、アルト・クラリネット、バセットホルン、オクターヴ・バスーン、バスーンが確認されている（Young 1993: 107-108）。

<sup>212</sup> ヤングによるデータ（Young 1993: 107）をもとに筆者が作成。

<sup>213</sup> ハンブルク歴史博物館に所蔵されているフルートに関しては、調査の過程で、同博物館に所蔵されて以降、現在（2018 年 8 月問い合わせ時点）所在不明となっていることが判明した。

が、1826 年に通商認可が下りた後に、彼自身の名前を楽器に刻印したとされている（Rice 2009: 146）。

【図 3-10：グレンザー＆ヴィーズナーの刻印（6 鍵式フルートの足部管部分）

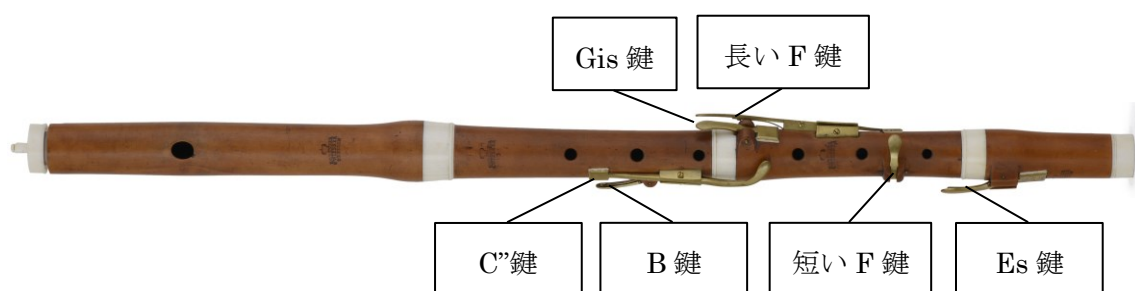
マルクノイキルヒェン楽器博物館所蔵（管理番号：618）】<sup>214</sup>



グレンザー＆ヴィーズナーによる 6 鍵式フルート（図 3-11）は、C<sup>＂</sup>鍵、B 鍵、Gis 鍵、長い F 鍵、短い F 鍵、Es 鍵となっており、通常の 6 鍵式フルートの C 足部管を備えた鍵配列（B 鍵、Gis 鍵、F 鍵、Es 鍵、Cis<sup>＇</sup>鍵、C<sup>＇</sup>鍵）とは異なるが、H. グレンザーによるフルートと同様、Dis 鍵と Es 鍵を両方備えたフルートは見られない。

【図 3-11：グレンザー＆ヴィーズナーによる 6 鍵式フルート<sup>215</sup>

マルクノイキルヒェン楽器博物館所蔵（管理番号：618）】<sup>216</sup>



以上のように、H. グレンザーによる多鍵式フルートは、A. グレンザー（父）によるものよりも多く、19 世紀初頭にかけてその需要が高まっていたことが見えてくる。その一方で、1 鍵式フルートの製作も依然として続けており、従来のフルートを求める者もまた一定数存在していたことを裏付けている。また、H. グレンザー自身、フルートへの鍵

<sup>214</sup> 2017 年 9 月 27 日データ購入。

<sup>215</sup> 表 3-4、2 番に該当。

<sup>216</sup> 2017 年 9 月 27 日画像データ購入。

の付加に関しては、その製作実態に反して懐疑的であり、製作実態と当時の言説との間にある種の「矛盾」が生じている。言説の詳しい内容については第5章で詳しく取り扱うこととするが、H. グレンザーは、多鍵式フルートを製作するよりも、フルートへ鍵を付加した場合と同じ効果を持つ1鍵式フルートを製作することこそが肝心であると考えていた。しかし、既に示した通り、実際には数多く製作していたという彼の製作実態からは、多鍵式フルート導入期におけるフルートに対する需要の変化と、より良いフルートを模索する製作者の葛藤が見えてくる。

A. グレンザー（父）、及び H. グレンザーによる工房は、「宮廷楽器製作者」の称号にも支えられ、多くのシェアを獲得し、多鍵式フルート導入期における同楽器の需要の高まりを示していた。しかし、クヴァンツによる Dis 鍵、Es 鍵の導入は見られず、標準的な鍵配列の多鍵式フルートを製作していたと言える。

続いて取り上げる A. グレンザー（子）も、彼らとは別の工房で活動しており、多鍵式フルートを製作していた。

### 2.3.A. グレンザー（子）によるフルート

カール・アウグスティン・グレンザー（子）Carl Augustin Grenser (1756-1814) は、ドレスデンにて生まれ、同地にて没した楽器製作者であり、A. グレンザー（父）の息子にあたる。A. グレンザー（父）とは別に自身の工房をドレスデンに所有していたが、父や H. グレンザーに比べ知名度は低かったと言われている（Huene, Grove Music Online）。彼の3人の息子は全て有名な音楽家となり、ライプツィヒのゲヴァントハウス管弦楽団でそれぞれフルート、ティンパニ、チェロの奏者として活躍した<sup>217</sup>（Waterhouse 1993: 146）。また、彼の弟もストックホルムでオーボエ奏者、及び作曲家として活動していた（Waterhouse 1993: 146）。

A. グレンザー（子）による工房の活動時期は 1780 年から 1814 年であり（Young 1993:

---

<sup>217</sup> そのうちの1人である、A. グレンザー（孫）は、フルート奏者、教師、作曲家として活躍し、ライプツィヒ音楽院の「学監」としてかなりの名声を得たと言われている（Huene, Grove Music Online）。彼がフルートやその他の楽器を製作していたかは不明であるが、1840年にライプツィヒの音楽の歴史に関する著書『音楽史、とりわけライプツィヒにおけるグローセス・コンツェルト・オーケストラと劇場オーケストラ Geschichte der Musik, hauptsächlich aber des großen Concert- u. Theater-Orchestres in Leipzig』を執筆した。編集者であるフェルスターによる同書の前書きには、A. グレンザー（孫）がこの執筆に少なくとも四半世紀を費やしたことが記されている（Grenser 1840: 3）。同書は、1750年以降、1838年までのライプツィヒで行われたコンサートの曲目をリストの形で記録したものであり、著者自身が聴くことの出来たと思われる年代においても、演奏の内容などに対するコメントは見当たらないが、オーケストラにおける奏者の入団、脱退についても記されている。

109)、ちょうどドイツに多鍵式フルートが導入された時期にあたる。確認されている楽器は6鍵式フルート(図3-12)とバスーンがそれぞれ1本ずつのみであり(Young 1993: 109)、父であるA. グレンザーとH. グレンザーの工房よりも知名度が低かったという説を裏付けている。以下に、A. グレンザー(子)によるフルートの表を示す(表3-5)。

【表3-5：アウグスティン(子)によるフルート】<sup>218</sup>

	所在	鍵の数	素材	刻印	注記
1	アイゼナッハ: バッハハウス (I-125)	6	ツゲ、象牙	GRENSER/ DRESDEN/*	B 鍵、Gis 鍵、F 鍵 (2つのタッチピース)、Es 鍵、Cis' 鍵、C' 鍵

【図3-12：A. グレンザー(子)による6鍵式フルート

バッハハウス所蔵(管理番号：I-125)】



(2018年7月19日 筆者撮影)

A. グレンザー(子)による6鍵式フルート(図3-12)は、B 鍵、Gis 鍵、2つのタッチピースを備えたF 鍵、Es 鍵、Cis' 鍵、C' 鍵から成り、通常の6鍵式フルートの鍵配列にF 鍵のために長いタッチピースを付加したものであるため、7鍵式と数えられる場合もある。また、刻印はGRENSER/ DRESDEN/\*(次ページ、図3-13)とあり、「宮廷楽器製作者」の称号を得たという記録が確認されていないため、A. グレンザー(父)やH. グレンザーによるものとは異なり、王冠や交差した剣などのマークは見られない。

<sup>218</sup> ヤングの著書のデータ(Young 1993: 109)と現地調査により筆者が作成。

【図 3-13 : A. グレンザー（子）による刻印（6 鍵式フルートの頭部管）

バッハハウス所蔵（管理番号：I-125）】



（2018 年 7 月 19 日 筆者撮影）

彼のフルート製作に関しては不明な点が多く、どこで楽器製作を学んだのかは明らかでないが（Waterhouse 1993: 146）、全体的な見た目や鍵の形には A. グレンザー（父）や H. グレンザーとの類似点が見られている。さらに、ふたりと同様に、クヴァンツの 2 つの鍵を導入した形跡は見られなかった。

続いて、グレンザー一族と同じくドレスデンに工房を構えていた木管楽器製作者について見ていく。

### 第3節 グルンドマンによるフルート

ヤーコプ・フリードリヒ・グルンドマン Jakob Friedrich Grundmann (1727-1800) は、ドレスデンで1753年から1800年まで活動した木管楽器製作者である。A. グレンザー(父)と同様に、ライプツィヒのペルシュマンのもとで修行し、既に A. グレンザー(父)が工房を設立していたドレスデンに1753年に工房を設立した。A. グレンザー(父)は、グルンドマンの工房設立に危機感を覚え、そのシェアを確保するために「ザクセン選帝侯宮廷楽器製作者」の称号を求めたと考えられている。

グルンドマンは、フルートよりもむしろオーボエの評価が高かったことが指摘されており (Drechsel 1928-29: 998)、現在確認されている楽器もオーボエが圧倒的に多い<sup>219</sup>。一方、フルートは、1 鍵式フルートが1 本確認されているのみである。以下に、グルンドマンのフルートに関する表を示す (表 3・6)。

【表 3・6 : グルンドマンによるフルート】<sup>220</sup>

	所在 (管理番号)	鍵の数	素材	刻印	注記
1	シアトル : Jerome Kohl (個人所蔵)	1	ツゲ、象牙	(花) / GRUINDMAN И	レジスター無し、円筒型の足部管

グルンドマンの活動時期は、多鍵式フルートの導入期ではあるが、彼が多鍵式フルートを製作していたという記録は見つかっていない。また、唯一確認されている1 鍵式フルートに関しては、個人所蔵であるためその詳細を確認できなかったが、当時の楽器製作者の活動に関する先行研究 (Drechsel 1928-29, Young 1978, 1993, Waterhouse 1993 など) からは、グルンドマンのフルートに関して、特筆すべきことや、フルートへの鍵の付加に関して言及されていない。

<sup>219</sup> ヤングのカタログによると、54 本のオーボエが確認されている (Young 1993: 112-115)。その他にもオーボエ・ダモーレ、テノール・オーボエ、イングリッシュ・ホルン、クラリネット、バセットホルン、バスーンが確認されている (Young 1993: 115-116)。

<sup>220</sup> ヤングによるデータ (Young 1993: 112) をもとに筆者が作成。

### 第3章のまとめ

本章では、まず、本論の中心となるザクセン地域の都市のうち、ドレスデンに焦点を当て、楽器製作者の活動とそのフルート、彼らを取り巻いていた音楽環境を示した。

第1節では、ドレスデンの音楽環境に焦点を当て、当時のドレスデンでは、ベルリンと同様に宮廷が音楽活動の中心的役割を担っていたことを示した。そのため、「宮廷楽器製作者」の称号は、楽器製作者がそのシェアを確保する上で重要な役割を果たしていた。しかし、その一方で、宮廷楽団のフルート奏者たちは、ライプツィヒのトロムリッツによって製作されたフルートを使用していた。このフルートについては、続く第4章で詳しく取り扱うが、ドレスデンで製作されていたものとは異なる特徴を示すフルートが、同地で使用されていたことから、ザクセン地域のフルート文化の広がりが見えてくる。すなわち、グレンザー族を中心とする人々やそのフルートを支持する人々と、トロムリッツや彼のフルートを支持する人々の間では、フルート像に違いが生じ始めていた。このフルート像の二分化こそが、ザクセン地域のフルート文化の広がりとなっている。また、これは、彼らがフルートや音楽に対して、何を大切にしていたのかということに繋がってくる。

また、19世紀に向けて市民の音楽が発達し、増加し続けるフルート愛好家に対して、よい品質の楽器を提供することができるという意味で、ドレスデンの木管楽器製作者が果たした役割は大きかったと言えるであろう。

第2節では、グレンザー族の活動を取り上げた。A. グレンザー（父）は、「ザクセン選帝侯宮廷楽器製作者」の称号を得て、ドレスデンのみならずヨーロッパにおいて高いシェアを誇った。そして、ドイツにおける多鍵式フルート導入期に活動していた彼もまた、いち早くフルートへの鍵の付加を試みた。また、彼の楽器には「鋭い音」という、フルートの音色に対する要求の変化が現れていた。しかしながら、確認されている楽器からは、彼が主に1鍵式フルートを製作していたことが確認できた。

一方、彼の工房を引き継ぎ、さらにその活動を拡大させた H. グレンザーは、A. グレンザーよりも多くの多鍵式フルートを製作しており、19世紀初頭にかけてその需要が高まっていたことが見えてきた。しかし、彼もまた依然として1鍵式フルートの製作を続けており、従来のフルートを求める者もまた一定数存在していたことを裏付けている。H. グレンザー自身、フルートへの鍵の付加に関しては、その製作実態に反して懐疑的であり、彼の製作実態と同時期の言説との間に存在するある種の「矛盾」が生じていた。この言説については、第5章で詳しく触れることとするが、彼は、フルートへ鍵を付加した場合と

同じ効果を持つ1鍵式フルートを製作することこそが肝心であると考えていた。これらは、多鍵式フルート導入期におけるフルートに対する需要の変化と、より良いフルートを模索する製作者との間に葛藤があったことを表している。

また、A. グレンザー（子）も、彼らとは別の工房で活動していたが、多鍵式フルートを製作していた。グレンザー一族のフルートは、多鍵式フルート導入期における同楽器の需要の高まりを示していた。しかし、クヴァンツによる Dis 鍵、Es 鍵の導入は見られず、標準的な鍵配列の多鍵式フルートを製作していたと言える。

第3節では、A. グレンザー、H. グレンザーと同時期にドレスデンで活動したグルンドマンを取り上げた。彼の活動時期は、多鍵式フルートの導入期ではあるが、現在確認されているフルートも1鍵式フルートのみで、彼が多鍵式フルートを製作していたという記録や、先行研究での言及はなかった。

以上のことから、ドレスデンの楽器製作者によるフルートからは、多鍵式フルート導入期における同楽器の需要の高まりが見えてきた。しかし、クヴァンツによる Dis 鍵、Es 鍵の導入は見られず、標準的な鍵配列の多鍵式フルートを製作していたと言える。

しかし、続く第4章で取り上げるライプツィヒでは、まったく異なる状況が見えてくる。

## 第4章 ライプツィヒのフルート製作者——トロムリッツ

第4章では、本論の中心となるザクセン地域のうち、ライプツィヒの楽器製作者たちとそのフルート、そして彼らを取り巻いていた音楽環境を示す。ここでは、音楽環境においても、フルート製作においても、ドレスデンとは全く異なる様子が見えてくる。

ライプツィヒは、ハンブルクやフランクフルトと同様に、交易の町であり、ドレスデンのザクセン選帝侯の管轄の下にあったものの、その公務は、実力、資産を共に兼ね備え、選挙で選ばれた市民たちから成る市参事会が担っていた（ストーファー1996：74）。すなわち、音楽活動が主として中産階級によって担われてきた点が、ベルリンやドレスデンとの大きな違いである。

この地では、宗教音楽と世俗音楽が互いに根強い伝統を持っていたが、その音楽生活は演奏会活動に重点を置いていた。特にゲヴァントハウスの演奏会は、1781年から19世紀を通じてこの都市の音楽活動の中心にあり、定期的な市民による演奏会の草分けとして、ライプツィヒの外にも影響を及ぼした（デーリング 1997: 168）。

後にゲヴァントハウスで行われることになる市民演奏会「グローセス・コンツェルト großes Konzert」では、1754年からトロムリッツが主席フルート奏者を務めている。彼はまた、この地で多鍵式フルートのための教則本や、フルートに関する新聞記事など多くの執筆活動も行った。フリードリヒ2世のもとで『試論』を執筆し、フルートを製作したクヴァンツや、ドレスデンで「ザクセン選帝侯宮廷楽器製作者」の称号を得ることでシェアを確保していた A. グレンザーや H. グレンザーと比較すると、市民に対して演奏活動を行い、また、市民に対しても独自の楽器を販売していたトロムリッツは、より自由な、自身の美意識に従った自立的な音楽活動を行っていたと考えられる。トロムリッツについては第2節で詳しく述べることとし、まずは彼らフルート製作者を取り巻いていたライプツィヒの音楽環境について見ていきたい。

### 第1節 フルート製作者を取り巻く音楽環境

ライプツィヒの音楽社会における重要性は、ザクセン各地で活躍していた作曲家、ヨハン・クリストフ・デマンティウス Johann Christoph Demantius (1567-1643)、プレトリウス、ザムエル・シャイト Samuel Scheidt (1587-1653)、ハインリヒ・シュッツ Heinrich Schütz (1585-1672) などが、17世紀初頭にライプツィヒ市参事会に作品を献呈している

ことから示される (Stauffer, Grove Music Online) <sup>221</sup>。他の都市と同様、ライプツィヒも三十年戦争 (1618-48) による荒廃から逃れることはできず、人口は 1 万 7500 人から 1 万 4000 人にまで落ち込み、この時期の音楽活動は後退せざるをえなかった (ストーファー 1996 : 75)。しかし、局地的な紛争や悪疫の流行を経験しながらも、堅固な商業基盤に支えられてめざましい再興を遂げ、1680 年から 1740 年頃の時期は、ライプツィヒにとって未曾有の成長と繁栄に彩られると、1753 年には、人口が 18 世紀最大の 3 万 2384 人に達した (ストーファー 1996 : 75)。この頃には、毎年開かれる見本市を介してドイツの主要な国際都市の仲間入りを果たしており、音楽においても、トーマス学校 Thomasschule とその名高いカントルによって、ドイツにおけるルター派の教会音楽の中心地となった (Stauffer, Grove Music Online)。

### 1. 1. 市民による演奏会活動

ライプツィヒにおける演奏会活動は、市民にとって重要な音楽活動であり、それは 19 世紀前半においては特に顕著だった。ライプツィヒでは、音楽活動に市の財源が可能な限り使われ、また、市当局が音楽活動を統制していたことによって、後で述べるように、市民の音楽団体と教会の音楽団体といった、異なる演奏団体の共演が実現したことが、他の都市とは異なる点である。

市民による演奏団体に関しては、ヨハン・ヘルマン・シャイン Johann Hermann Schein (1586-1630) の《学生の饗宴 Studenten-Schmaus》(1626) のような音楽が存在したことや、1641 年にコレギウム・ゲリアヌム、72 年にペーツェルのコレギウムが創設されたことから、17 世紀初頭には、市民、特に学生たちが音楽と親しむために団体を結成していたことが示されている (ヤング 1995: 87) <sup>222</sup>。その後、1704 年には、テレマンによってコレギウム・ムジクムが創設され、音楽的に優れた才能を持つ市民が呼び集められたことで、ライプツィヒにおける演奏会の伝統が確立した。ファッシュも、大学在学中の 1708 年にコレギウムを設立している。アマチュアの音楽家たちは、専門家の援助のもとに市内各所のコーヒー・ハウスに集まり演奏を楽しんだ。当時、ライプツィヒのコーヒー・ハウスは、音楽愛好家たちのたまり場として有名であった。特に有名だったのは、1729 年から

---

<sup>221</sup> George B. Stauffer. "Leipzig". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16353>. (2020 年 3 月 10 日閲覧)

<sup>222</sup> しかし、このような学生たちによる室内楽の演奏団体がクーナウのコレギウム・ムジクムとして結実し、演奏会の伝統の第一歩となったのは 1688 年のことであるとされている (ヤング 1995: 87)。

バッハがテレマン創設のコレギウム・ムジクムを指揮していたツィンマーマンのコーヒー・ハウスと、バッハのライバルである J. G. ゲルナーの本拠であった E. リヒターのコーヒー・ハウスである。

1743 年には、いくつかの団体がまとまって、私的な演奏会サークルである「グローセス・コンツェルト」が誕生した（ヤング 1995: 87）。当初は 16 人の音楽家で構成されており、最初のコンサートは同年 3 月 11 日に開催された。翌 44 年には、会場をコーヒー・ハウスから「三羽の白鳥 drey Schwanen」と呼ばれるレストランを兼ねる小規模な宿屋へと移した（Kraus 1996: 1060）。トロムリッツが主席フルート奏者としてグローセス・コンツェルトに加入したのは 1754 年のことである（Ahrens 2006: 1077）。七年戦争中（1756-1763）は活動を中断していたが、63 年にヨハン・アダム・ヒラー Johann Adam Hiller（1728-1804）によって復活された（ヤング 1995: 87）。プログラムはヘンデル、テレマン、ハッセ、ヨハン・ヴェンツェル・アントン・シュターミツ Johann Wenzel Anton Stamitz（1717-1757）、J. C. バッハ、カール・ディッターズ・フォン・ディッターズドルフ Karl Ditters von Dittersdorf（1739-1799）、ハイドン等のオーケストラ作品を含んでおり、声楽の独唱者たちはイタリアのレパートリーを特集した。室内楽も同様に演奏され、トロムリッツは独奏フルートのために作曲した自身の作品をいくつか演奏しており、様々なプログラム冊子の中でその名が挙げられた（Hadidian 1991: 16）。エルンスト・ルートヴィヒ・ゲルバー Ernst Ludwig Gerber（1746-1819）は、学生時代（1765-1768）にコントラバス奏者として同音楽団体に参加しており、自身の事典（Gerber 1790-1792）においてこのオーケストラを非常に賞賛している。同団体は、各 8 人の第 1 ヴァイオリンと第 2 ヴァイオリン、3 人のヴィオラ、2 人のチェロ、2 人のコントラバス、各 2 人のフルート、オーボエ、ファゴット、ホルン、そして 1 人のリュートから成り立っており、ティンパニ、トランペット、コールアングレは必要な時にその都度付け加えられたという彼の記述がヘイディディアンによって紹介されている（Hadidian 1991: 16）。創立から 1800 年までの間のメンバー表にはゲルバーの他、ダニエル・ゴットリープ・テュルク Daniel Gottlieb（Gottlob）Türk（1750-1813）やヒラーの名前も見られ、名声を獲得する前の多くの才能のある音楽家もグローセス・コンツェルトで活動していた。トロムリッツもまた、同音楽団体のメンバーとして、フルート奏者としての名声を獲得した。

1780 年から 83 年にかけて、後にライプツィヒの聖ニコライ教会 Nikolaikirche の内部改築（1784-1797）にも携わったヨハン・カール・フリードリヒ・ダウテ Johann Carl

Friedrich Dauthe (1746-1816) は、市の建築監督としての最初の任務で、ゲヴァントハウス Gewandhaus (「織物商館」の意) の北棟の上階、軍需品倉庫だった場所へ 500 人の聴衆を収容できるコンサートホールを設置する改装に携わった (Gurlitt 1896: 350)。81 年までに、まずはホールと中庭に面した階段が完成したことにより、ようやくライブツィヒに適当な演奏会場が誕生した (Gurlitt 1896: 350)。同年、ここへと演奏会場を移動したことにより、グローセス・コンツェルトは「ゲヴァントハウス管弦楽団 Gewandhausorchester」へと改名された。そして、ゲヴァントハウスでの演奏会は、この年から 19 世紀を通じて、ライブツィヒの音楽活動の中心となり、定期的な市民演奏会の草分けとして、ライブツィヒの外へもその影響を広げた (デーリング 1997: 168)。

ライブツィヒの最も著名な音楽家のひとりとなったヒラーは、1781 年 11 月 25 日に開かれた第 1 回「新コンサート das neue Konzert」を指揮している (ヤング 1995: 87)。当時のゲヴァントハウスの音楽行事を管理していたのは、当時の市長とライブツィヒの有力な法律家たちで、演奏会のシーズンは、ミカエル祭日 (9 月 29 日) から復活祭までの間で、それまでの習慣に倣って毎週木曜日に演奏会が開かれていた (ヤング 1995: 87)。

様々な音楽家<sup>223</sup>がヒラー (任期: 1781-1785) の後任を務めたが、18 世紀末から 19 世紀初頭では、指揮者が担当していたのは声楽曲のみで、序曲、交響曲、協奏曲はコンサートマスターがリードしていた (ヤング 1995: 87)。バルトロメオ・カンパニョーリ Bartolomeo Campagnoli (1751-1827、任期: 1797-1816) とカール・マテーイ Karl Mathei (生没年不詳、任期: 1817-35) は、同オーケストラを高い水準で維持することに貢献した優れたコンサートマスターであると評価されている (ヤング 1995: 87)。特にマテーイは、オーケストラの首席奏者を集めてゲヴァントハウス弦楽四重奏団を結成した。古典派音楽を得意とするゲヴァントハウス管弦楽団の伝統は、この頃培われたとも言われている (ヤング 1995: 87)。また、モーツァルトは、1789 年 5 月 12 日に演奏会を催し、ピアノ協奏曲と数曲の交響曲を演奏したことが知られている (西川 2005: 175)。さらに、ベートーヴェンの交響曲第 1 番は、ヴィーン初演のわずか 1 年後である 1801 年に演奏され、続いて 07 年に交響曲第 3 番《英雄》が、09 年には交響曲第 5 番が演奏された (ヤング 1995: 87)。

---

<sup>223</sup> 具体的には、ヨハン・ゴットフリート・シヒト Johann Gottfried Schicht (1753-1823、任期: 1785-1810)、ヨハン・フィリップ・シュルツ Johann Philipp Christian Schulz (1773-1827、任期: 1810-27)、クリスティスアン・アウグスト・ポーレンツ Christian August Pohlenz (1790-1843、任期: 1827-35)、フェリクス・メンデルスゾーン・バルトルディ Felix Mendelssohn Bartholdy (1809-1847、任期: 1835-1847) らが挙げられる (ヤング 1995: 87-88)

このように、ベートーヴェンの交響曲を早い時期に上演したことは、オーケストラの水準が急速に向上したことの証明であるとされている（デーリング 1997：169-170）。

16 人の市民によって始まったグローセス・コンツェルトが、1781 年には専用の演奏会場を得てゲヴァントハウス管弦楽団となり、戦争による中断はあったものの今日まで続く伝統が築かれた。この伝統は、ライブツィヒだけでなくドイツの国境をも越えて、19 世紀の演奏会の手本となった。この楽団で活動していたトロムリッツが、自身による特異性を持つフルートを用いていたことは、この地域の音楽を考える上で重要になってくるのではないであろうか。つまり、クヴァンツによって示された大半音と小半音の区別という音程感が彼のフルートには引き継がれており、なおかつクヴァンツよりもさらに追求されているが、そのような楽器がこの楽団の中で使用されていたのであれば、当然、他の楽器もその音程感に合わせなければならなかったであろう。これは、フルート文化が持つ一側面が、フルートという枠組みを越えて音楽文化全体の多様性の一端を示すことへと繋がっていく。

トロムリッツによるフルートは本章 第 2 節で詳しく取り扱うこととし、次に、ライブツィヒで起こったアマチュアにおけるフルート人気を裏付けるある出来事を取り上げる。

## 1. 2. 女性へのフルート演奏の勧め

アマチュアにおけるフルート人気については、既に第 1 章でも述べたが、その中心となったのは（少なくとも 18 世紀から 19 世紀においては）男性であった。18 世紀前半には既に、管楽器が女性に相応しくないという考え方が市民階級の間においてはっきりと見られていた（ホフマン 2004：250）<sup>224</sup>。この世間一般の考え方に対して、ライブツィヒの詩人クリスティアーネ・マリアーネ・フォン・ツィーグラウ Christiane Mariane von Ziegler (née Romanus) (1695-1760)<sup>225</sup> は、1731 年という早い段階で異議を唱えた。彼女は、1722 年から 41 年にかけてライブツィヒで文学と音楽のためのサロンを主催し、自身もまた（当

<sup>224</sup> 女性が管楽器を演奏するべきではない理由として、「口の形がゆがむ」こと、「楽器と身体が息を介して直接ふれあうこと」、さらに木管楽器（及び金管楽器）が軍楽という極めて男性的な領域と密接に結びついていたことなどが挙げられている（ホフマン 2004：249）

<sup>225</sup> ドイツの詩人、カンタータの台本作家。ライブツィヒの名家の出身で、1731 年にライブツィヒのドイツ協会の会員となると、翌 32 年と 34 年に詩部門の賞を受けた。1725 年の春に、J. S. バッハが、ツィーグラウが後に出版した『韻文の試み Versuch in gebundener Schreib-Art』第 1 巻（1728）の詩に基づいて 9 曲のカンタータを作曲した（BWV103, 108, 87, 128, 183, 74, 68, 175, 176）。しかしながら、出版された詩とバッハによって使用された詩は著しく異なっており、彼らが実際に一緒にそれらを作ったのかは不明である（Joshua Rifkin, revised by Konrad Küster. “Ziegler [née Romanus], Christiane Mariane von”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30952>. (2019 年 12 月 14 日閲覧)）。

時、女性が演奏する楽器として奨励されていた）鍵盤楽器とリュートに加えて、フルートを演奏していた（ホフマン 2004: 250）。彼女は、不特定多数の女性へ対して書いた回状の中で、自分の楽器選択が間違っていないと主張するだけでなく、他の女性たちへもフルート演奏を勧めている。

私と同性の人たちが、音楽をいくらか身につけたいという希望や興味を抱いたときには、往々にして鍵盤楽器かリュートを選ぶことになっているのは、私もよく知っています。[中略] しかし、もしあなた方に本当のことを明かしてもいいのなら、人の息と震わされた舌によって響きが呼び起こされ、またそこに何より魅力があるような楽器を、私はいつもチェンバロやリュートよりずっと高く評価してきましたし、またその評価はまちがっていないと考えます。こういった楽器はもちろん、ご婦人方にとって、弦楽器など他の楽器に比べて身につけるのがずっと難しいかもしれません。しかし私の場合、管楽器に寄せる並々ならぬ関心と、それにともなう熱意とが、予測された困難を取り除くのに役立ってくれ、あらゆる障壁を取り払ってくれたのです。さらに、賞讃に値するものかどうかはわかりませんが、ある種の名誉欲が、フルートを選ぶにあたって私の背中を押してくれたように思います。女性向きと考えられているありふれた楽器なら、いくらでもご婦人が演奏するのを耳にすることができます。しかしフルートをご婦人が吹くことはまれであって、ドイツ中を探しても、女性のフルート奏者はわずかしきみつけることができません。日常的に目にされるものよりも、珍しく稀なものが重んじられるのは、この国ではよくあることです（ホフマン 2004: 251）<sup>226</sup>。

文筆家として活動していた 20 年間、当時男性に占有されていた文学と学問という領域に自分が入っていくことを常に弁護する必要に駆られていたツィーグラールは（ホフマン 2004: 252）、「男性の領域」であるフルート演奏に関してもそれを行う必要があった。ここで彼女は、当時のドイツでは女性のフルート奏者が非常に少ないことが、かえって女性である自身がフルートを手にする後押しとなったことを述べている。彼女は続けて、フランスの状況を例に挙げ、女性にもフルートを演奏することを勧めている。

---

<sup>226</sup> 同書訳者である阪井葉子、玉川裕子の訳による。原文は、Christiane Mariane von Ziegler. 1731. *Moralische und vermischte Send-Schreiben*. Leipzig. p. 407ff.

もしも私の意見に対して、フルートという楽器はむしろ男性にこそふさわしいように思われる、ご婦人向きなどではありえないと、どなたかが意義を唱えたとしたら、私はきっぱりと次のように申しあげたいと思います。あらゆる場所でたえず賞讃を受け、世界中で雅やかで上品な女性として通っているフランスのご婦人方の多くは、貴族でも市民でも、フルートを演奏しているではありませんか、と。フランスから帰ってこられたドイツの殿方は、あの方たちの楽器を操る熟練した技をよくご存じで、私たちに対してその技巧をいくらほめてもほめ足りないご様子ではないでしょうか。だいいち、フルートを練習し、演奏して楽しむのが世間の良識に反することだと思うならば、あの如才がなく道理のわかったフランスのご婦人方が、世間の笑い物になるような真似をするはずがありません。だから、あなた方もあれこれ考える前に、好ましく、かといってありふれていないこの楽器を、お嬢さま方に習ってみるよう勧めてごらん下さい。そうすれば、私も同じ楽器を演奏してくれる仲間が増えるというものです（ホフマン 2004: 251-252）<sup>227</sup>。

フランスの貴族、及び市民階級の女性たちを引き合いに出した上述の文句に対して、ホフマンは「その際、必ずしも真実を言っているわけではないのだが」と断りを入れている（ホフマン 2004: 252）。勿論、彼女がそうまでしてフルートを男性の特権的楽器から脱却させたかった理由には、この楽器の魅力とは別に、当時の性別的役割分担への反発もあったのかもしれない。しかしながら、例えそうだとしても、その手段としてフルートが選ばれた理由には、やはり他の木管楽器と比較してもフルートの人気が一際高かったことが挙げられるであろう。というのも、当時はフルートのみならず、程度の差こそあれ、あらゆる弦楽器、及び管楽器が女性には相応しくないとされていたからである（ホフマン 2004: 75）。

ライプツィヒで起こったこのような女性による活動からは、当時のライプツィヒ社会の一面が見えてくる。ここでは、愛好家たちによる音楽活動もまた、市民たちの重要な社会活動の一部であり、女性が社会的な平等を求める姿が示されている。そこにフルートが「男性のための楽器」を代表するものとして挙げられたことは、すなわちフルートが同地においてもアマチュアに最も人気のある楽器のひとつであったことを証明している。

ライプツィヒにおけるフルート人気は、別の角度からも示される。続いて、同地におけ

---

<sup>227</sup> 同書訳者である阪井葉子、玉川裕子の訳による。原文は、Christiane Mariane von Ziegler. 1731. *Moralische und vermischte Send-Schreiben*. Leipzig. p. 407ff.

る重要な産業のひとつであった出版業と、そこから見えてくるフルート需要の高さについて述べる。

### 1. 3. 出版産業と『一般音楽新聞』

ライプツィヒの重要な産業のひとつとして、出版が挙げられる。中でも、『一般音楽新聞 Allgemeine musikalische Zeitung』をはじめとして、『新音楽時報 Neue Zeitschrift für Musik』『音楽世界への警鐘 Signale für die musikalische Welt』といったドイツの重要な音楽雑誌がこの都市で刊行され、音楽出版社ブライトコプフ・ウント・ヘルテル Breitkopf und Härtel 社（以下、「ブライトコプフ社」と記述）とホフマイスター・ウント・キューネル Hoffmeister & Kühnel 社（後のペータース Peters 社）がこの都市を拠点にしたことは、ライプツィヒの音楽文化を支える上で非常に重要であったと言える。特に、ブライトコプフ社からは多くの楽譜が出版されたが、同社による『一般音楽新聞』には、トロムリッツやリボック、ポットギーサー、H. グレンザーなどがフルートに関する記事を数多く投稿した。また、多くのフルート作品に関する批評や広告記事が掲載され、フルートやフルート作品に関して活発な議論を交わす場となった<sup>228</sup>。

音楽文化の発展やその普及にとって、出版業は非常に重要な役割を担っていた。18 世紀を通じて、ドイツの諸都市はある程度の経済的衰退を被ったが、交易によって商業的地位を維持していたライプツィヒは、ドイツの書籍取引のみならず、楽譜取引の中心地でもあったことが指摘されている（バウマン 1996: 273）。ライプツィヒには、出版とジャーナリズムに長い伝統があった。書籍出版の分野でもヨーロッパの中心地として、早くから楽譜も出版されており（ヤング 1995: 90）、この都市の文化的な自由主義に大いに貢献していたと言える。ライプツィヒの書籍印刷の歴史は 16 世紀前半までさかのぼることができ、ニコラウス・ファーマー Nicolaus Faber（生没年不詳）が、1533 年から楽譜印刷業者としてライプツィヒで活動していたことや、見本市と大学が書籍印刷の急速な成長を促したことが指摘されている（デーリング 1997: 171）。その一方で、1640 年から 1700 年においては、ライプツィヒ以外の重要な作曲家の作品は全く出版されていなかったという指摘もある（Krause 1996: 1063）。ルター派正統主義の中心地として、宗教改革のもと、木版や彫版による印刷、まだ洗練されていなかった可動式印刷によって教会音楽のための楽譜

---

<sup>228</sup> トロムリッツやリボックらによるフルートに関する記事の内容については、第 5 章で、当時出版されたフルート作品に関する批評や広告記事については、第 6 章で詳しく取り扱う。

を出版していたが (Stauffer, Grove Music Online)、当時のドイツの楽譜印刷は主にアウグスブルク、マインツ、ニュルンベルクといった南ドイツに集中しており、ライプツィヒがその中心地となったのは、18 世紀に入ってからであった (ヤング 1995: 90)。ライプツィヒが楽譜出版においてもその中心地となった背景には、1719 年から歌曲集を出版していた出版業者ベルンハルト・クリストフ・ブライトコプフ Bernhard Christoph Breitkopf (1695-1777) の息子であるヨハン・ゴットロープ・インマヌエル・ブライトコプフ Johann Gottlob Immanuel Breitkopf (1719-1794) の主導によるところが大きいとされている (ヤング 1995: 90)。1750 年頃、ブライトコプフは 1 字ごとの可動式活字の欠点を改善する研究に取り組み、54 年には、改良された新しいフォント活字を使って、当時皇子であったフリードリヒ・クリスティアンの妃による田園劇『誠意の勝利 Il trionfo della fedeltà』を出版した (ヤング 1995: 90)。やがて、62 年に出版社に参画した J. G. I. ブライトコプフの代で、会社は音楽出版社に転じた (デーリング 1997: 172)。彼の楽譜印刷の新しい方法は、事業に大改革をもたらした。特に C. P. E. バッハ、ヒラー、ハイドンなどの作曲家の作品の印刷を手掛けたことで、ブライトコプフ社はヨーロッパの重要な出版社のひとつとなった。

また、18 世紀後半には中産階級の音楽の育成が拡大したことで、ライプツィヒの音楽出版業界が急成長したことが指摘されている (Krause 1995: 1063)。1760 年代以降の活発な出版活動の中でも、特に音楽教育作品の割合の増加は、音楽愛好家の急速な増加を示している (Krause 1995: 1063)。これは、愛好家に人気の高かったフルート作品にも当てはまるであろう。詳しくは第 6 章で取り上げるが、『一般音楽新聞』に掲載されたフルート作品には、愛好家に向けた教則本、練習曲、練習に適した作品とされるものも数多く取り上げられていた。これらは、ザクセン地域のフルート愛好家の多さ、裾野の広さを示すものであり、この地域のフルート文化の拡がりの一端、すなわち二分化するフルート像を形成していくものである。ここで、『一般音楽新聞』を始めとした当時の音楽雑誌についても触れておきたい。

19 世紀初頭には、ライプツィヒはドイツ語圏における新聞と雑誌の出版においても中心地となっており、同世紀前半には多くの重要な音楽雑誌が同地で出版された。1798 年にブライトコプフ社によって創刊された『一般音楽新聞』は、フリードリヒ・ロホルッツ Friedrich Rochlitz (1769-1842) の編集で創刊し、その後、編集者を変えて長期にわたって刊行を続けたドイツで最初の音楽雑誌であり、「音楽ジャーナリズムの歴史でもっとも画

期的であった」と評価されている（西原 2009: 153）。名前は「新聞 Zeitung」となっているが、日刊ではなく週刊であった。音楽愛好家の広い関心に答えるために「生きた音楽情報の伝達を主眼としている」点が、どちらかと言えば専門的な読者を対象としたそれ以前の音楽雑誌<sup>229</sup>と異なる点であると言われている（西原 2009: 153-154）。基本的な編集内容は、寄稿論文、演奏批評、演奏会の案内、作品批評、各地の音楽事情の紹介、新作品の案内、自由な伝達のページとなっている。『一般音楽新聞』が多くの読者を獲得した雑誌であったことは、その出版部数によって示されている。この雑誌の出版部数は 1,000 部で、これはライヒャルトの『音楽芸術誌』の 3 倍もの読者を獲得したことになる（西原 2009: 154）<sup>230</sup>。ロホリッツの高いジャーナリズム精神は、ドイツにおけるベートーヴェン作品の普及に大きな役割を果たしたとされるが（デーリング 1997: 173）、ここで当時の雑誌と楽譜出版との関係が示される。音楽雑誌や新聞の出版は、「やはり音楽そのものの大衆化や伝播と緊密に結びついて」おり、『一般音楽新聞』が「成功」した背景には、新作や話題の音楽作品に関する情報や、新人演奏家やヴィルトゥオーゾの実際の腕前に関する情報などを熱心に求める読者たちの支えがあった（西原 2009: 154-155）。『一般音楽新聞』の紙面において特徴的なのは、新作の紹介の多さである。ここでは、今日ではまったく無名になってしまった作曲家たちによる交響曲や室内楽が、「想像を絶する件数で」出版されていたことが示されている（西原 2009: 155）。

当時、個々の作品の出版部数は極めて少なく、楽譜についても当時の通例では 250 部前後が標準的であったとされているが（西原 2009: 155）、1 作品あたりの部数が少なくても、『一般音楽新聞』上に掲載された出版物の件数から考えただけでも 1 年間の総出版量は膨大であったと考えられる。ここで、フルート作品は木管楽器の中でも飛び抜けて多くの作品が紹介されており、その需要の高さが示されている。この、『一般音楽新聞』におけるフルート作品の批評、及び広告の詳しい内容については、第 6 章で取り扱うこととする。

『一般音楽新聞』は、原則として中立的な立場をとっていたが、1830 年頃の音楽評論の領域では極めて保守的であった。これに対して、1834 年に創刊されたシューマンの『音楽

---

<sup>229</sup> 『一般音楽新聞』以前に出版された音楽雑誌として、シャイベによる『批判的音楽家 Der kritische Musikus』（1738, 1740, 1745）、ヨハン・フリードリヒ・ライヒャルト Johann Friedrich Reichardt（1752-1814）による『音楽芸術誌 Musikalische Kunstmagazin』（1781-1792）などが挙げられる。

<sup>230</sup> 今日の感覚からすると 1000 部という数字はかなり少ないように思えるが、今日の専門図書の出版部数を考えてみても、「マスメディアの限られていた 1800 年ごろでこれだけの読者を獲得したということは驚異である」（西原 2009: 154）。西原の例によると、ドイツの代表的な文学新聞『ドイツ・メルクール』が約 1000 部、イエーナで刊行された最も有名な『文学新聞』でさえ 2000 部であった（西原 2009: 154）。

新時報』は、革新的であることを自認していた若い世代の作曲家や批評家たちからの強い反撃とみなされている（デーリング 1997 : 173）。

以上のように、18 世紀末から 19 世紀初頭のライプツィヒでは、楽譜出版産業が活発になり、音楽雑誌も複数発行されるなど、この都市の音楽文化を支えていた。また、音楽作品の普及にも貢献した『一般音楽新聞』では、作品批評や広告にフルート作品が多く掲載され、フルートに関する議論の場にもなってくる。この詳しい内容に関しては、第 6 章で取り上げることとし、次に、『一般音楽新聞』にも記事を投稿し、同地でフルート奏者、フルート製作者として活躍したトロムリッツと、彼によるフルートを見ていく。

## 第2節 トロムリッツによる製作活動とそのフルート

ライプツィヒのトロムリッツは、この地でフルート奏者として活躍した人物であるが、演奏者としての自身の音楽的欲求を満たすため、フルート製作にも意欲的に取り組み、ついに「トロムリッツ・フルート」と呼ばれる独自のフルートを開発するに至る。この楽器は、ザクセンにおけるフルート文化にある特異性をもたらす。第2節では、まず彼の生涯を概観し、続いて彼によるフルートの特徴と後世への影響を示す。

トロムリッツの生涯については、主として『ニューグローヴ世界音楽大事典』（第2版）の“Tromlitz, Johann George”の項目（Powell 2001）と、『フルート奏法のための詳細にして基本的な授業 Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen』（Tromlitz 1791）のパウエルによる訳書（Powell 1991）に収められているアイリーン・ヘイディディアン Eileen Hadidian による序論（Hadidian 1991）を元に記述する。

なお、記述が煩雑になることを避けるため、典拠が『ニューグローヴ世界音楽大事典』の項目である際には断りを入れない。その他の文献を典拠とする場合は、その都度出典を示すこととする。

### 2.1. トロムリッツの生涯

ヨハン・ゲオルゲ・トロムリッツ Johann George Tromlitz (1725-1805) は、ドイツ、ザーレ河 Sächsische Saale の支流ウンストルート Unstrut のほとりに位置するアルテルン Artern 近郊の町であるラインスドルフ Reinsdorf で生まれ（Demmler 1985: 35）、ライプツィヒにて没したフルート奏者、作曲家、教師、著述家、及びフルート製作者である。トロムリッツの一族もラインスドルフで生活しており、1644年には既に教会の記録に載っている（Hadidian 1991: 16）。

1747年にマリア・クリスティーナ・ボック Maria Christina Bock と結婚し、58年から67年の間に5人の子供をもうけている。そのうちの一番下の息子は製版者として、トロムリッツが出版した教則本『授業』（1791）のタイトルページをデザインした。

1735年から1745年の10年間でゲーラのギムナジウム・ルテレウムで学んだ後、1750年10月にライプツィヒ大学で法律学の勉強を始める。同大学で帝国公証人の称号を取得したことにより、公証人としての一面をも兼ねることとなる（Demmler 1985: 35-36）。そして翌51年、フルートのデザインと製作に着手した。

彼がライプツィヒへ到着した後、フルート製作を開始したことが判明している一方で、

彼の受けた音楽教育に関する情報は皆無であり、誰にフルートの指導を受けたのかという事柄については何一つ明らかになっていない（那須田 1992: 218）。54 年には、ヒラーの後任としてグローセス・コンツェルトへ入団し、首席フルート奏者となった。彼のフルート奏者としてのキャリアはここからスタートし、七年戦争により同音楽団体が解散することによって活動は一時中断されているが、76 年まで同団体に在籍していた（Ahrens 2006: 1077）。

グローセス・コンツェルトではプロの音楽家と共にライプツィヒ大学の学生も演奏に参加しており、その演奏会 **Kaufmannskonzert**（「商人の演奏会」の意）は商業組合の出費により、冬には 8 日毎、夏には 14 日毎に、会場をホテル「三羽の白鳥」の舞踏室に設けて行なわれていた（那須田 1992: 218）。コンサートでは、オーケストラ作品に加え、室内楽も演奏された。同音楽団体のメンバーとして、フルート奏者としての名声を獲得したトロムリッツは、独奏フルートのために作曲した自身の作品をいくつか演奏しており、様々なプログラム冊子の中でその名が挙げられた（Hadidian 1991: 16）。

オーケストラでの活動を含めたトロムリッツの演奏活動に関する記述は、声楽家のゲルトルート・エリザーベト・マーラ **Gertrude Elisabeth Mara**（旧姓シュメーリンク **Schmeling**）（1749-1833）に関するロホルッツの伝記（**Rochlitz 1784**）が元になっている。マーラは、自身の演奏会ではライプツィヒの最も優れた楽器奏者を用いたが、その中でも特にトロムリッツを重用した。また、1773 年には、この時代の最も偉大なピアノ奏者、オルガン奏者とみなされていたヨハン・ヴィルヘルム・ヘスラー **Johann Wilhelm Hässler**（1747-1822）と共にコンサート・ツアーを行い、特にロシアでは「熱狂的な喝采とかなりの利益 **viel Beifall und beträchtliche Vorteile**」を獲得した（**Demmler 1985: 39**）。

フルート奏者としてのトロムリッツの技術に関する記述は一様に肯定的である。ゲルバーは、トロムリッツの演奏は「卓越した技術と同じ位の情熱を持っていた **mit ebensoviel Feuer als Fertigkeit**」と述べた（**Hadidian 1991: 17**）。また、1805 年に『一般音楽新聞』へ掲載された彼の死亡記事も、以下のように記述し、彼の活動に称賛を送った。

ヴィルトゥオーゾとしての彼は、熟達した人物として有名であったが、それ以上に、音の完全な純正さと安定、演奏における正確さによって有名であった。彼はまた、今では通例のブラブーラとコンチェルトに相応しいフルートの演奏方法、そして特に最もそれに適している、力強く、鋭い音、そして頻繁な、熟練したダブル・

タンギングの使用を導入したことにおいては、第一人者たちの中のひとりであり、そして彼が持っていた影響力に関してはまさに第一人者であった。(筆者訳)

Als Virtuos war er durch Fertigkeit, noch mehr aber durch vollkommene Reinheit und Sicherheit des Tons, wie durch Genauigkeit im Spiel ausgezeichnet. Er war auch einer der Ersten, und in Absicht auf Einfluss der Erste, die die jetzt gewöhnliche bravour- und konzertmässige Behandlung der Flöte und vornehmlich den dazu am besten geeineten starken, scharfen Ton und häufigen, künstlichen Gebrauch der Doppelzunge einfuhrten, (anonymous 1805: 337-338)

トロムリッツの（おそらく自身のフルートを用いた）演奏では、音が「完全」に「純正」で「安定」していたこと、そして「力強く、鋭い音」であったことが記述されている。ここから、フルートの音色に対する感覚の変化、つまり「柔らかい音」よりも「力強く、鋭い音」が称賛されたことや、トロムリッツのフルートが「音の完全な純正さと安定」を実現したことが読み取れる。フルートの音色に対する感覚の変化は、18 世紀後半から 19 世紀にかけて、特にオーケストラ作品の発展の中で見出されていくが、「音の完全な純正さと安定」には、トロムリッツのフルート製作における目的が達成されていたことが示されている。このトロムリッツのフルート製作に関しては、後の「2.2. トロムリッツによるフルート」及び第 5 章 第 3 節で詳しく取り扱う。

このように、後に演奏者として非常に賞賛されることとなるトロムリッツであったが、1776 年にはグローセス・コンツェルトを退団し、その後は公の場にはほとんど姿を表さなくなった。彼がヴィルトゥオーゾ・フルート奏者としてのこれまでの名声を汚さないためにその地位から退いたのか、または病気など体調面を理由に辞任したのかは不明であるが、この時期に主に専念していたのは理論書の執筆とフルート製作であった (Ahrens 2006: 1077)。

しかし、非公式には演奏を続けており、盲目のフルート奏者であるデュロンは 1784 年、トロムリッツが自宅で開催していた週ぎめのコンサートに加わっている。彼らは一緒に二重奏を演奏し、デュロンは自身の著書『盲目のフルート奏者デュロンの人生と見解 *Dulons des blinden Flötenspielers Leben und Meynungen*』(1808) において、トロムリッツを「素晴らしいフルート奏者 *ein guten Flötenbläser*」として記述した (Dulon 1808: 43)。

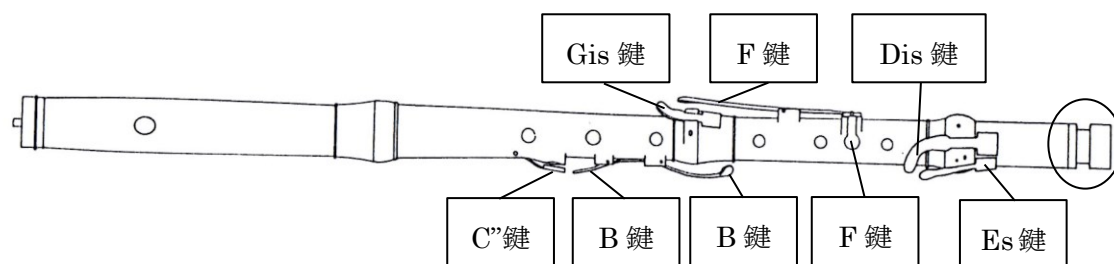
50歳までに公での演奏活動をやめたトロムリッツは、公証人の仕事の傍ら、その残りの人生をフルートの指導、理論書の執筆、作曲、そしてフルートのデザインと製作に捧げた。また、遅くとも1763年からは、彼自身によるフルートを販売するだけでなく、ピアノフォルテ、特に著名なゲーラのオルガン、楽器製作者であるクリスティアン・エルンスト・フリーデリチ Christian Ernst Friederici (1709-1780) による楽器の委託売買人としても活動していた (Ahrens 2006: 1077)。トロムリッツは、1805年2月4日に79歳で亡くなるが、最後まで活動的な人物であったとされている。

以上のように、フルート奏者としてだけでなく、フルート製作やフルート教則本の執筆など、多方面にわたって活動したトロムリッツであるが、次に、彼によるフルートについて、その特徴を示す。

## 2.2. トロムリッツによるフルート

1751年からフルートの設計、製作に着手したトロムリッツは、様々なタイプのフルートを自ら製作しており、1778年には、1個から6個の鍵を伴ったフルートを、1790年には1個から7個の鍵を伴ったフルートを販売した (Ahrens 2006: 1077)。中でも「トロムリッツ・フルート」と呼ばれる独自の8鍵式フルート (図4-1) は、H. グレンザーなどが製作していたものとは異なる鍵の配列を持つ。付加されている鍵は、右手小指で操作される Dis 鍵と Es 鍵、2重の F 鍵、Gis 鍵、2重の B 鍵、C'' 鍵である。

【図4-1：トロムリッツによる8鍵式フルート (Powell 1996b: 103)】<sup>231</sup>



当時の一般的な8鍵式フルートは、C' 鍵、Cis' 鍵、Es 鍵 (または Dis 鍵)、短い F 鍵、長い F 鍵、Gis 鍵、B 鍵、C'' 鍵を伴うが、トロムリッツは、自身の8鍵式フルートには基本的に C 足部管を採用せず、Dis 鍵と Es 鍵を伴う足部管と、2つ目の B 鍵を取り入れた。

<sup>231</sup> バウエルにより作成された図 (Powell 1996b: 103)。鍵の名前、及び丸印の挿入は筆者による。

第5章 第3節で詳しく述べるが、このクヴァンツが発案した Dis 鍵と Es 鍵を、自身の多鍵式フルートに取り入れたことこそが、トロムリッツのフルートの特異性であり、ザクセン地域のフルート文化の拡がりを示すものである。つまり、多鍵式フルートに求められた音色や音量を均一にするという目的の中に、大半音と小半音の区別という全く異なる目的のための Dis 鍵と Es 鍵という鍵配列を持ち込み、さらに発案者のクヴァンツよりもその区別を徹底していく。このような音程に対する繊細な感覚は、当時のザクセン地域に、グレンザー一族らが示したものとは全く異なるフルートを生んだ。そして、これらの出来事は、すなわち同地におけるフルート像の二分化を示している。

この、Dis 鍵と Es 鍵を伴う足部管は、クヴァンツによるものと同様に、奥に Dis 鍵、手前に Es 鍵という配列であるが、クヴァンツがその使用を拒絶したレジスター(図4-1、丸で囲った部分)も採用されているという点で異なる。トロムリッツは、クヴァンツの考えを単に踏襲したわけではなく、多鍵式フルート製作の潮流に乗りつつも、それぞれの時代の「発明」を自身が目指す音楽に合わせて取捨選択した。

トロムリッツは、自身を「フルート製作者」とは認めなかったが、1796年の著書『音楽愛好家へ An das musikalische Publikum』において、自身の製作する楽器の種類と価格を一覧で示している。彼は、この著書を執筆した理由を、1783年に著作<sup>232</sup>を出版した後、自身のフルートにさらに様々な付加を与えたため、再度、自身の楽器に関して言及する必要性を感じたためと述べている(Tromlitz 1796: 5)。ここでは、楽器の価格表の他、フルートの構造や保存方法、修理に関する言及の他、最後には購入方法などが記されている。

以下に、同書の記述に基づいて筆者が作成した価格表を示す(次ページ、表4-1)。表の左側には楽器の構造が、右側には素材ごと(ツゲ、黒檀)の価格が示されている。付加される鍵の数や替え管の数、足部管におけるレジスター、頭部管におけるスクリュ・コルク(138ページ、図4-2)の有無によって、また素材によって価格が異なる。

---

<sup>232</sup> ハンブルクにて出版された「トロムリッツのフルートに関する告知 Nachricht von Tromlitzischen Flöten」。自身のフルート作品のリストと価格、及び自身によるフルートの価格表を提示し、それらを宣伝している。詳しくは、第5章 第3節にて取り扱う。

【表 4-1：トロムリッツによるフルートの価格表】

※ 表中の注もトロムリッツによるもの。

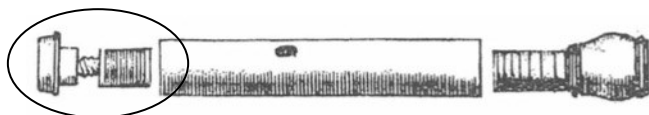
		価格（デュカート）	
		ツゲ	黒檀
(a) 3本の替え管付きフルート			
1	象牙のマウント付き替え管3本と、Dis よりも Es 寄りに調律されているために Es 鍵と呼ぶ銀製の鍵が1つ付いたフルート	4	6
2	Es 鍵と Dis 鍵付き	5	7
3	Es 鍵と Gis 鍵	5	7
4	Es 鍵、Gis 鍵、B 鍵	8	10
5	Es 鍵、Gis 鍵、B 鍵、F 鍵	9	11
6	Es 鍵、Dis 鍵、F 鍵、Gis 鍵、B 鍵	10	12
7	Es 鍵とスクリュール・コルク	5	7
8	Es 鍵、レジスターとスクリュール・コルク	6	8
9	Es 鍵、Dis 鍵、レジスターとスクリュール・コルク	7	9
10	Es 鍵、Dis 鍵とスクリュール・コルク	6	8
11	Es 鍵、Gis 鍵とスクリュール・コルク	6	8
12	Es 鍵、Dis 鍵、Gis 鍵とスクリュール・コルク	7	9
13	Es 鍵、Gis 鍵、B 鍵とスクリュール・コルク	9	11
14	Es 鍵、F 鍵、Gis 鍵、B 鍵とスクリュール・コルク	10	12
15	Es 鍵、Gis 鍵、B 鍵、レジスターとスクリュール・コルク	10	12
16	Es 鍵、Dis 鍵、Gis 鍵、レジスターとスクリュール・コルク	8	10
17	Es 鍵、Dis 鍵、Gis 鍵、B 鍵、レジスターとスクリュール・コルク	11	13
18	Es 鍵、F 鍵、Gis 鍵、B 鍵、レジスターとスクリュール・コルク	11	13
19	Es 鍵、Dis 鍵、F 鍵、Gis 鍵、B 鍵、レジスターとスクリュール・コルク	12	14

20	Es 鍵、Dis 鍵、F 鍵、F 鍵、Gis 鍵、B 鍵、レジスターとスクリユー・コルク	18	20
21	Es 鍵、Dis 鍵、F 鍵、F 鍵、Gis 鍵、B 鍵、C''鍵、レジスターとスクリユー・コルク	24	26
22	Es 鍵、Dis 鍵、F 鍵、F 鍵、Gis 鍵、B 鍵、B 鍵、C''鍵、レジスターとスクリユー・コルク	30	32
(b) 5 本の替え管付きフルート			
1	替え管 5 本、Es 鍵 1 つ、スクリユー・コルクと象牙のマウ ントが付いたフルート	6	8
2	Es 鍵、レジスターとスクリユー・コルク付き	8	10
3	Es 鍵、Dis 鍵、レジスターとスクリユー・コルク	9	11
4	Es 鍵、Dis 鍵とスクリユー・コルク	8	10
5	Es 鍵、Gis 鍵とスクリユー・コルク	8	10
6	Es 鍵、Dis 鍵、Gis 鍵とスクリユー・コルク	9	11
7	Es 鍵、Gis 鍵、B 鍵とスクリユー・コルク	12	14
8	Es 鍵、F 鍵、Gis 鍵、B 鍵とスクリユー・コルク	13	15
9	Es 鍵、Gis 鍵、B 鍵、レジスターとスクリユー・コルク	13	15
10	Es 鍵、Dis 鍵、Gis 鍵、レジスターとスクリユー・コルク	10	12
11	Es 鍵、Dis 鍵、Gis 鍵、B 鍵、レジスターとスクリユー・ コルク	14	16
12	Es 鍵、F 鍵、Gis 鍵、B 鍵、レジスターとスクリユー・コ ルク	14	16
13	Es 鍵、Dis 鍵、F 鍵、Gis 鍵、B 鍵、レジスターとスクリ ユー・コルク	15	17
14	Es 鍵、Dis 鍵、F 鍵、F 鍵、Gis 鍵、B 鍵、レジスターと スクリユー・コルク	20	22
15	Es 鍵、Dis 鍵、F 鍵、F 鍵、Gis 鍵、B 鍵、C''鍵、レジス ターとスクリユー・コルク	26	28
16	Es 鍵、Dis 鍵、F 鍵、F 鍵、Gis 鍵、B 鍵、B 鍵、C''鍵、	34	36

	レジスターとスクリュ・コルク		
(c) 7本の替え管付きフルート			
1	替え管 7 本、レジスターとスクリュ・コルク、Es 鍵 1 つ、象牙のマウントが付いたフルート	10	12
2	Es 鍵、Dis 鍵、レジスターとスクリュ・コルク付き	11	13
3	Es 鍵、Dis 鍵、Gis 鍵、レジスターとスクリュ・コルク	12	14
4	Es 鍵、Dis 鍵、Gis 鍵、B 鍵、レジスターとスクリュ・コルク	18	20
5	Es 鍵、F 鍵、Gis 鍵、B 鍵、レジスターとスクリュ・コルク	18	20
6	Es 鍵、Dis 鍵、F 鍵、Gis 鍵、B 鍵、レジスターとスクリュ・コルク	19	21
7	Es 鍵、Dis 鍵、F 鍵、F 鍵、Gis 鍵、B 鍵、レジスターとスクリュ・コルク	24	26
8	Es 鍵、Dis 鍵、F 鍵、F 鍵、Gis 鍵、B 鍵、C''鍵、レジスターとスクリュ・コルク	30	32
9	Es 鍵、Dis 鍵、F 鍵、F 鍵、Gis 鍵、B 鍵、B 鍵、C''鍵、レジスターとスクリュ・コルク	38	40
C' と Cis' のための長い足部管		5	6
注：それぞれの表の最後の 3 つのタイプは新しいデザインからである。それらの最後のものが最も新しく、最も完璧である。			

【図 4-2：スクリュ・コルク（クヴァンツ 2017: x）】<sup>233</sup>

※丸で囲んだ部分



<sup>233</sup> D. ディドロ, J. L. R. ダランベール編『百科全書 Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences...』(1751-1772) 補遺 (1777) 中、カスティヨン Castillon 執筆の項「クヴァンツのフルート」の挿絵

既に述べた通り、レジスターは、足部管の末端に短管を付加するとによって替え管による付加管長を補正する装置である。まず、単純な木製の受け口に付加部分を抜き差しする方法が工夫され、後に足部管とその延長部分に薄い金属管を裏打ちし、そこに付加部分を抜き差しする方法がとられた。後者では内径への障害が最小限に抑えられた。

スクリュー・コルク（図4-2）は、ピッチを変化させたい時に用いる装置であり、頭部管の天頂部に置かれたコルクにネジを付け、コルクの位置を調節しやすくしたものである。マオーは自身の著書（Mahaut 1759）において、これがクヴァンツの師であり、ドレスデンの著名なフルート奏者であったビュッファルダンによる発明であるとの考えを述べており、また、クヴァンツとトロムリッツの両者は、これがフルートにおいて不可欠な工夫であるとし見なしていた（Hadidian 1991: 21-22）。

トロムリッツのフルートは、その価格が一般的なものよりも高かったということが指摘されている（Powell 1996a: 90）。この価格表（表4-1）では、最も高いフルートが40デュカートである。これはクヴァンツがフリードリヒ大王にフルート1本を作ると約100デュカート<sup>234</sup>の報酬を受け取っていた（有田 2012: 10）ことを考えても、やはりやや高価な楽器であったと考えられる。また、パウエルによると、トロムリッツによる8鍵式フルートは（その素材や替え管の数は不明であるが）、通常の1鍵式フルートの4倍、4鍵式フルートの3倍の費用がかかったと言われている（Powell 1996a: 90）。

この価格表からは、一般にトロムリッツ・フルートと呼ばれている8鍵式のフルートが1796年の時点で製作、販売されていたこと、そして、足部管が全てEs鍵のみ、もしくはEs鍵とDis鍵の2つを伴ったものであることがわかる。

また、(c)のグループの9番の楽器の下にC'鍵、Cis'鍵のための長い足部管が単体として価格が示されていることから、C'鍵、Cis'鍵、Es鍵の3つの鍵を伴ういわゆるC足部管をオプションとして考えており、トロムリッツにとってはそれがあくまで任意の付加物であったと言える。

彼により製作されたフルートは6本が確認されている（Powell 1996a: 105）。「トロムリ

---

<sup>234</sup> 有田の計算によると、現代の価格で約900万円と推定される（有田 2012: 10）。

ッツ・フルート」と呼ばれる 8 鍵式フルートのオリジナルは確認されていないが、5 鍵式、6 鍵式、7 鍵式のフルートを実際に製作していたことが表 4-2 からわかる。それと同時に 1 鍵式フルートやクヴァンツと同じタイプの 2 鍵式フルートも製作していたことから、鍵の付加されていない楽器もまた重要視していたことがうかがえる。

以下に現在確認されているトロムリッツによるフルートの一覧表を示す（表 4-2）。

【表 4-2：トロムリッツによるフルート】<sup>235</sup>

	所在（管理番号）	鍵の数	素材	刻印	注記
1	ケルン：Günther Höller（個人所蔵）	6	黒檀		ピッチ：430, 435, 440 B 鍵、Gis 鍵、F 鍵、 Dis 鍵、Cis'鍵、C'鍵
2	サンクトペテルブルク：楽器博物館（no. 1）	7	黒檀		ピッチ：430, 435, 440 C''鍵、B 鍵、Gis 鍵、 F 鍵、F 鍵、Dis 鍵、 Es 鍵
3	アントワープ：ヴァース ハイス博物館（no. 67. 1. 1239）	2	ユソウボク		替え管は全て消失 Dis 鍵、Es 鍵
4	サンクトペテルブルク：楽器博物館（no. 855）	1	ツゲ		ピッチ：423, 430, 435, 442, 448 Dis 鍵
5	ビュルツブルク： Rybert Mynter（個人 所蔵）	5	黒檀		ピッチ：425（替え管 1、3、4、5 は消失） B 鍵、Gis 鍵、F 鍵、 Dis 鍵、Es 鍵

<sup>235</sup> パウエルの記述（Powell 1996a: 105）をもとに筆者が作成。

6	ディエップ : Régnier Family (個人所蔵)	3	黒檀		ピッチ : (415), 420, 430, (430), 435  (B 鍵)、Gis 鍵、 Dis 鍵
---	----------------------------------	---	----	--	---

トロムリッツの楽器製作活動の変遷を以下にまとめる。現在確認されている楽器が非常に少ないため、記述内容の大部分がトロムリッツ自身の著作 (Tromlitz 1791、1800a、1800b)、及びパウエルによる先行研究 (Powell 1996a、1996b) などを通じた推定による。

トロムリッツのフルート製作活動は 1751 年から始まり、付加鍵を伴ったフルートを最初に公表したのは 1781 年である。83 年から 85 年の間に発表された C<sup>”</sup>のための親指鍵と F のために用意された 2 つめの鍵 (長い F 鍵) は、彼の新しいデザインの中でも重要なものである。既に述べた通り、F のための 2 つめの鍵は 1783 年にデュロンの父によって考案されたものである。85 年のトロムリッツのフルートは、B 鍵、Gis 鍵、短い F 鍵に加えてそれら 2 つの鍵を要した。

1796 年には、左手親指の B 鍵を右手人差し指で操作するために第 2 のレバーを利用したことによって彼のフルートのシステムが完成された。トロムリッツのオリジナルの貢献は長い B 鍵と、C<sup>”</sup>鍵と B 鍵の左手親指のための配置である。C<sup>”</sup>と B の左手親指のための配置は、1832 年にテオバルト・ベームにより採用された。「トロムリッツ・フルート」は、現代の標準的なフルートであるベーム・フルートの誕生に貢献したという点で、今日評価されている。しかし、当時のザクセン地域における音楽文化という面から見ても、その多様性の一端、すなわち「音色」や「音程」に対して非常に繊細な感覚を持ち、それを徹底的に追求しようとする人々がいたことを表しているという点において再評価されるべきである。

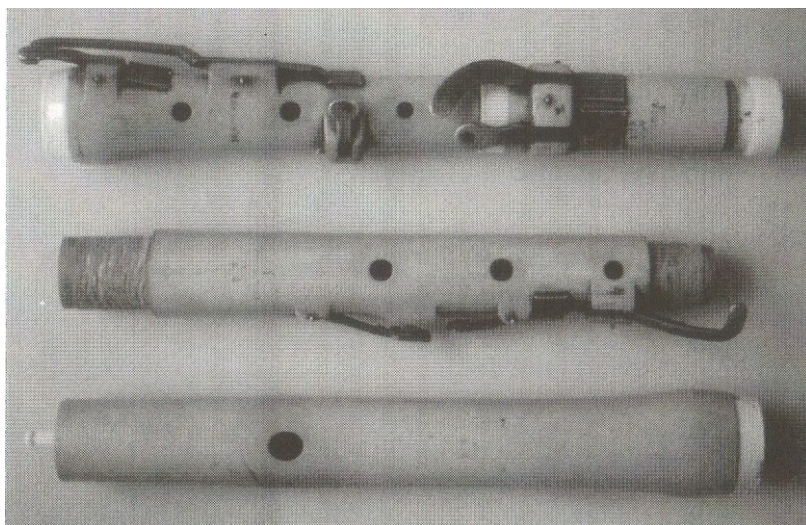
トロムリッツによるフルートは、確認されている数は多くないものの、彼自身が残した価格表からは、その種類の多さがうかがえた。また、同価格表からは、Es 鍵と Dis 鍵を備えたフルートが、彼にとっての標準的な楽器であったことを読み取ることができる。この Es 鍵と Dis 鍵による効果や、トロムリッツ自身の音程に対する見解に関しては、続く第 5 章 第 3 節で取り扱うこととし、次にキルストによって模倣された「トロムリッツ・フルート」について述べる。キルストが、クヴァンツ・タイプの Es 鍵と Dis 鍵を備えたフルー

トを模倣していたことは既に述べたが、彼はまた、トロムリッツによるこれら2つの鍵を備えたフルートも模倣していた。

### 2.3. トロムリッツ・フルートの模倣

8鍵式のいわゆる「トロムリッツ・フルート」は、ポツダムのキルストによって模倣された(図4-3)。

【図4-3：キルストによるトロムリッツ・フルート<sup>236</sup> (Powell 1996b: 29)】



キルストが他の製作者のデザインを模して作った様々なフルートの中でも、図4-3に示した楽器は、現在、唯一確認されている他の製作者によって作られたトロムリッツ・フルートである (Powell 1996b: 28)。この楽器の素材はツゲで、頭部管にはスクリュウ・コルク、足部管にはレジスターをそれぞれ伴っている。また、左手親指のためのC<sup>♯</sup>鍵とB鍵、右手人差し指のための2つめのB鍵、そしてGis鍵、短いF鍵、長いF鍵、Dis鍵、Es鍵を備えている。この鍵の配列はトロムリッツによる8鍵式フルートと同一であり、鍵の形を含めて表面上の構造はトロムリッツの楽器に非常に類似している。

一方、この楽器の内部構造においては、キルストは自身の内径と音響的比率を保持しており、単にトロムリッツの鍵機構を重ね合わせているだけであることが指摘されている

<sup>236</sup> 下から頭部管、中部管、中心管及び足部管。

(Powell 1996b: 28)。キルストはこの特殊な鍵の配列を評価していたと考えることもできるが、このフルートの音色や音程において、trombonesの全体的なデザインとその効果を完全に得ることは出来なかったであろう。

しかしながら、キルストはKuhntz・モデルの2鍵式フルートも模作し、さらにこのEs 鍵と Dis 鍵を伴った足部管を持つtrombones・モデルの8鍵式フルートを製作していることから、キルスト自身、または彼の顧客には、これらの楽器が持つ大半音と小半音を区別するという考えを支持する者も少なからず存在したことが考えられる。

## 第4章のまとめ

第4章では、ライブツィヒの音楽環境と、同地で活動したトロムリッツのフルートに焦点をあて、その特徴を示すことを試みた。

第1節では、ベルリンやドレスデンとは異なるライブツィヒの音楽環境を示した。交易によって栄えた同地では、音楽活動も市民によって担われていた。その活動の中心となっていたのは演奏会活動であり、ゲヴァントハウス管弦楽団の前身団体では、トロムリッツも主席フルート奏者として活躍していた。ここで、この楽団で活動していたトロムリッツが、ある意味で「特異」な点を持つ自身によるフルートを用いていたことは、この地域の音楽を考える上で重要なポイントとなってくる可能性を示した。

また、ここではライブツィヒで起こった女性のフルート愛好家による活動についても取り上げた。フルートを「男性のための楽器」から開放しようとしたツィーグラの活動からは、当時のライブツィヒ社会の一面が見えてくる。つまり、愛好家たちによる音楽活動もまた、市民たちの重要な社会活動の一部であり、女性が社会的な平等を求める姿が示されていた。そこにフルートが「男性のための楽器」を代表するものとして挙げられたことは、すなわちフルートが同地においてもアマチュア人気の最たるものであったことを証明している。

さらに、18世紀末から19世紀のライブツィヒでは、楽譜出版産業が活発になり、音楽雑誌も複数発行されるなど、この都市の音楽文化を支えていた。また、音楽作品の普及にも貢献した『一般音楽新聞』では、作品批評や広告にフルート作品が多く掲載され、フルートに関する議論の場にもなってくることを示した。

第2節では、ライブツィヒで活動したトロムリッツについて、そのフルート製作活動に焦点をあてた。トロムリッツは、フルート奏者として活動する傍ら、フルート製作にも熱心に取り組み、クヴァンツのDis鍵、Es鍵を持つ足部管と、イギリスから入っていた多鍵式フルートを組み合わせ、独自の「トロムリッツ・フルート」を考案した。この「トロムリッツ・フルート」は、ベーム・フルートの誕生に貢献したという点で、今日評価されているが、当時のザクセン地域におけるフルート文化の多様性の一端を表しているという点においても、その価値を見直されるべきあるという見解を示した。

また、「トロムリッツ・フルート」は、同時代のポツダムの製作者キルストによって模倣されていた。彼は、クヴァンツによる2鍵式フルートもまた模倣しており、彼（もしくは彼の顧客）が、これらの楽器の持つ音程感覚、つまり大半音と小半音を運指によって区別

するということに興味を示していたと言える。Dis 鍵と Es 鍵を備えた多鍵式フルートは、トロンリッツだけでなく、彼と関わりのあったリボックによっても考案される。

ここまで、それぞれの都市で製作されたフルートに焦点を当て、それぞれの特徴を示してきた。続く第5章では、これらのフルートの製作者たちが、フルートやフルート製作をどのように捉えていたのか、どのような問題意識を持っていたのかを明らかにする。

## 第5章 フルートに関する当時の言説

ここまで、ベルリン、ドレスデン、ライプツィヒの楽器製作者によるフルートと、その特徴を見てきた。第5章では、それらのフルートがどのような理念のもとで製作されていたのかを、当時の言説から明らかにする。具体的には、これまで扱ってきたクヴァンツ、H. グレンザー、トロムリッツに加え、彼らと関わりがあったリボックとポットギーサーによる言説を取り上げる。なお、第2章、第3章、第4章で論じた順番でクヴァンツ、H. グレンザー、トロムリッツの言説を検討し、続いて、彼らに対して意見を述べていたりボック、ポットギーサーの見解を示す。彼らは、それぞれが論文や教則本をはじめとした著書を執筆しており、当時のフルートに対する問題意識や、フルート製作に関して自身の見解を述べている。

H. グレンザー、トロムリッツ、ポットギーサーは、それぞれ『一般音楽新聞』上に投稿文が掲載されており、そこでは、お互いの名前を挙げて自身との違いを述べ、批判を行っている。また、クヴァンツ、トロムリッツ、リボックは、それぞれ著書を出版しており、これらにおいても、同時代の他の楽器製作者や彼らのフルートについて、自身の見解を述べている。

本章ではまず、1752年に出版されたクヴァンツの『フルート奏法試論』の記述内容について、主にフルートにおける音程や音色に関して述べている部分と、フルートの構造について述べている部分に着目し、クヴァンツがフルートに対して求めていたものを明らかにする。その後、このクヴァンツの考えが、その後の製作者たちにどのように影響を与えたのかを論じる。

### 第1節 クヴァンツによる言説

クヴァンツによる Dis 鍵と Es 鍵を伴ったフルートについては、第2章 第2節でその製作状況を示した。現在確認されている彼によるフルートは、そのほとんどがこれらの鍵を伴う2鍵式フルートであった。また、クヴァンツによるフルートはキルストに模倣され、トロムリッツのフルートにもこれら2つの鍵が採用されていた。

本章 第1節では、クヴァンツによる『試論』の記述から、彼のフルートがどのような理念のもと開発されたのか、彼が当時のフルートについてどのような問題意識を持っていた

のかを明らかにする。

### 1. 1. 著書『フルート奏法試論』

本節では、『試論』において述べられているクヴァンツのフルートに対する見解について論じることが本来の意図であるが、対象となる著書の全体を把握しておく必要があるため、まずは以下に同書の章立てを示す<sup>237</sup>。1752 年に出版された『試論』は、個人レッスンで使用されることを意図して書かれた音楽学習のための包括的な概要であり、フルート奏者のみを対象に書かれているのは全 18 章のうち 5 章だけである<sup>238</sup>。

#### 『フルート奏法試論』（1752）

まえがき

序論 音楽に携わろうとする人に要求される資質

第 1 章 フルードとその小史

第 2 章 フルードのもち方と指のおき方

第 3 章 フルードのフィンガリングと音階

第 4 章 アンブシュア

第 5 章 音符、音価、拍子、休符、その他の音楽上の記号

第 6 章 フルードを吹くにあたってのタンギング

第 1 節 タンギング ti または di

第 2 節 タンギング tiri

第 3 節 タンギング did'll またはいわゆるダブル・タンギング

第 4 節 オーボエ、ファゴットを奏する際の注意

第 7 章 フルードを奏する際の呼吸

第 8 章 前打音とそれに準ずる小さな本質的な装飾音

第 9 章 トリラー

第 10 章 初心者が自習に際して注意すべきこと

第 11 章 よい歌唱、よい器楽演奏全般

---

<sup>237</sup> 本論文では、『試論』の日本語訳について、基本的には現在最も新しい改訂版である荒川訳（クヴァンツ 2017）に拠ることとする。

<sup>238</sup> 第 2 章、第 3 章、第 6 章、第 7 章、第 16 章

第12章 アレグロの奏法

第13章 単純な音程に対する任意の装飾

第14章 アダージョの奏法

第15章 カデンツァ

第16章 フルート奏者が公開コンサートで奏する場合に注意すべき点

第17章 伴奏者、または別の言い方をすれば、独奏声部に付加された伴奏、あるいはリピ

エノ声部を奏する者の義務

第1節 楽団のリーダーの資質

第2節 特にリピエノ・ヴァイオリン奏者

第3節 特にヴィオラ奏者

第4節 特にチェロ奏者

第5節 特にコントラバス奏者

第6節 特に鍵盤楽器奏者

第7節 伴奏に携わるすべての奏者が注意すべき義務

第18章 音楽家と音楽作品論

この理論書では、フレージング、装飾法、強弱法からオーケストラでの演奏者の配置に至るまで、演奏に関するほとんど全ての問題が論じられており、以下に示す3つの大きな部分から構成されている。

1. フルート単独の演奏について述べられており、基礎から装飾や様式に関連する、より高度な事柄にまで言及している部分
2. 伴奏楽器群とそのリーダーの「義務」に関する考察から成る部分
3. イタリア、フランス、ドイツの各様式の特徴と、声楽曲および器楽曲の主要な様式を概観し、学習者に自分が聴いたり演奏したりする曲を評価するための拠り所を与えている部分

クヴァンツは、この著作のいくつかの部分に関しては先人の著作をモデルにしたが、これほど包括的な指導書が書かれたのは音楽文献史上初めてである。同書の日本語訳は1976年に吉田雅夫、ハンス・レズニチェック監修、石原利矩、井本响二の共訳によるもの（ク

ヴァンツ 1976a) と、同年、荒川恒子訳によるもの (クヴァンツ 1976b)、2017 年に荒川恒子による改訂版 (クヴァンツ 2017) が出版されており、本論文においても参考にしている。なお、本章における『試論』からの引用は、基本的に 2017 年の荒川訳を用いる。

次に、クヴァンツ・フルートの最大の特徴である Es 鍵と Dis 鍵について、これらの鍵がどのような理念のもと考案されたのかを示す。

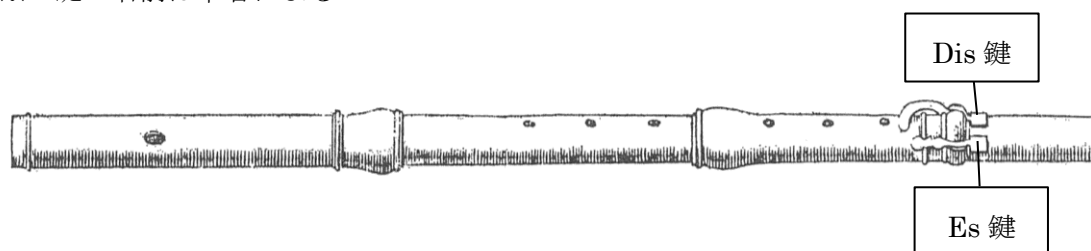
## 1. 2. 大半音と小半音の区別のために——Es 鍵と Dis 鍵

クヴァンツは 1 鍵式が主流だった当時のフルートに対して、様々な改良の提案を行っていたが、その要素が最も顕著に現れているものが Es 鍵と Dis 鍵である。彼は、1726 年にパリへ旅行した際、鍵が 2 つ付いたこの新しいフルート (図 5-1) を考案した<sup>239</sup>。

バロック・フルート誕生以来、18 世紀前半に至るまで一般的なフルートには、Dis 音または Es 音を出すための鍵が 1 つだけ付いていた。しかし、クヴァンツが新しく考案したフルートには Dis 音と Es 音に対してそれぞれ孔が開けられ、1 つずつ鍵が付けられた。彼は『試論』において、Dis 音と Es 音との区別を可能にした第 2 の鍵を、自らの考案で足部管に設けたことを明らかにしている (クヴァンツ 2017: 23-24)。

【図 5-1 : クヴァンツ・フルート (クヴァンツ 2017: x)】<sup>240</sup>

※ 鍵の名前は筆者による



Es 鍵と Dis 鍵について、クヴァンツは『試論』の第 1 章、第 8 項において、その目的を次のように述べている。

<sup>239</sup> クヴァンツは自叙伝の中で、1726 年 8 月 15 日にパリへ到着し、翌年の 3 月 10 日まで滞在したことを明らかにしており、「パリで私ははじめて、フラウト・トラヴェルソに第二の鍵を加えることになった」と述べている (東川 2003: 63-66)。

<sup>240</sup> D. ディドロ, J. L. R. ダランベール編『百科全書 Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences....』(1751-1772) 補遺 (1777) 中、カスティヨン Castillon 執筆の項「クヴァンツのフルート」の挿絵

今日でもフルートには1つしかキー<sup>241</sup>がついていない。しかし私はこの楽器の特性を学べば学ぶほど、いくつかの音の音程が正しくないことに気がついた。これを除去するには、2つめのキーを付加するより他に手はない。(クヴァンツ 2017: 23-24、荒川訳)

彼が述べる正しく無い音程とは、大半音と小半音の間の相違に関するものである。この考えについては、同書の第3章において更に詳しく述べられている。

これら7つの幹音 [C, D, E, F, G, A, H] に含まれる全音の合間に、さらに5つの異なった音[派生音]が置かれる。それらは幹音の間の空間を、各部分で等分ではないものの、2つに分けるので、その上または下に置かれた幹音との間に、大きな、または小さな半音が生じる。まさしくこの不均等性のためにこれらの音には2通りの名称がつけられている。書き方も2通りで、正しい調律に従って2通りの音が出されるのである<sup>242</sup>。(筆者訳)

Zwischen den ganzen Tönen dieser sieben Haupttöne, liegen noch fünf andere Töne, welche den Raum zwischen diesen Haupttönen in zwei, obgleich an einigen Orten ungerade Hälften theilen; und deswegen, im Verhältniß gegen den darunter oder darüber liegenden Hauptton, große oder kleine halbe Töne ausmachen. Eben wegen dieser Ungleichheit werden sie auf zweyerley Art benennet, auf zweyerley Art im Schreiben angedeutet, und auf zweyerley Art, nach der reinen Stimmung, angegeben. (Quantz 1752: 33)

ここでクヴァンツは、半音にはそれぞれ小さな半音と大きな半音が存在し、シャープ系とフラット系で書き方が2通りあるように、実際に演奏される音も2通り存在するという考えを示している。さらに、この大半音と小半音がどのように異なるのかということについて、具体的に述べている。

大きな半音の幅は5 コンマータであり、小半音は4 コンマータである。そこから

---

<sup>241</sup> 本論における「鍵」と同義である。

<sup>242</sup> この引用文のみ、意味を捉えやすくするため筆者訳とした。

Es は Dis より 1 コンマ<sup>243</sup>高いことになる。フルートにキーが 1 つしかつけられていないとき、鍵盤において同じ鍵盤が用いられるように Es と Dis は純正でなく<sup>243</sup>調律され、下の音から数えて 5 度としての Es から B、上の音から数えて長 3 度をなす Dis から H が正しく調律されない。この相違を認め各音に正しい音程を与えるためには、フルートにもう 1 つキーを付加する必要がある。そうすれば幹音とフラットのつけられた音の間の半音と、シャープのつけられた音の間の半音には別の指使いが用いられる。(クヴァンツ 2017: 42、荒川訳)

このように、クヴァンツは大半音と小半音の差があるという鍵盤楽器とは異なる音律を、確信を持って唱え、なおかつこの違いを運指によって区別することを求めている。この大半音と小半音の関係にある 2 つの音には違いがあり、演奏し分けるべきであるという考え方は、当時、フルートに限ったものではなかった。ヨハン・ゲオルク・レオポルト・モーツァルト Johann Georg Leopold Mozart (1719-1787) は『ヴァイオリン奏法 Versuch einer gründlichen Violinschule』(1756) において、「初心者がすべての音程を正しく理解してうまく演奏できる」ためとして、ひとつはフラットで、もうひとつはシャープで構成された練習用の 2 つの音階を挙げ、その注において次のように記述している (モーツァルト 2017: 80-81)。

鍵盤 (クラヴィーア) 上では、Gis 音と As 音、Des 音と Cis 音などは同じ音である。これは<sup>テンペラトゥーア</sup>音律のおかげである (訳注: 異名同音的な加減調律法のこと)。正しい [音程の] 比率によれば、[つまり純正な音律では、] b によって下げられた音は、# によって上げられた音より、1 コンマ分高くなる (訳注: コンマとは微小音程のことで、ここでは全音の 9 分の 1 の差)。例えば、Des 音は Cis 音より高く、As 音は Gis 音より、Ges 音は Fis 音よりも高くなる。生徒にはモノコルド [1 弦の音程測定器] で教えればよいだろう。(モーツァルト 2017: 81、久保田訳)<sup>244</sup>

「正しい [音程の] 比率によれば」という言葉は、「純正な音律では」と言い換えることができる (東川 2001: 9)。ここで L. モーツァルトは、彼がヴァイオリンの練習用として挙

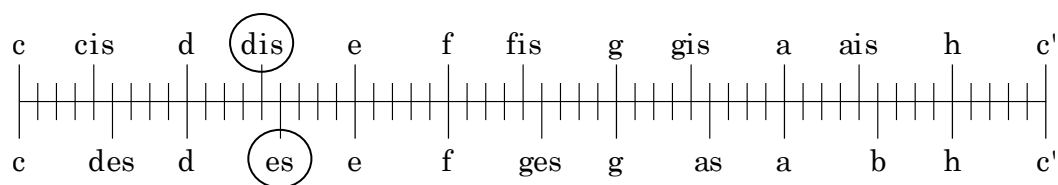
<sup>243</sup> この語のみ訳し直した。「純正でなく schwebend」

<sup>244</sup> 丸括弧内の訳注も久保田による。角括弧内は筆者による。

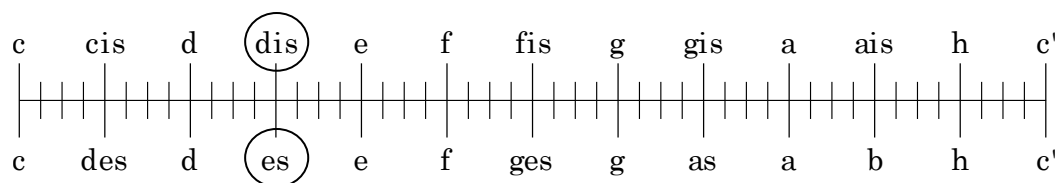
げた2つの音階に対しての、例えば Gis 音と As 音は、何らかの「異名同音的」な音律に基づくクラヴィーアでは同音であっても、「正しい比率」に基づくヴァイオリンでは決して同音ではないということを明確に示している。彼らが示した音律について、東川は 55 分割法を用いて説明している。以下、東川 2001 の説明に基づいて、クヴァンツらの唱えた音律を示す。

図 5-2 における、c から d、d から e は、全音で 9 コンマ、つまり 1 オクターヴの  $9/55$  に相当する。この全音は長 2 度である。一方、e から f と h から c' の半音は 5 コンマ、つまり 1 オクターヴの  $5/55$  に相当する。この半音は、「全音階的半音」であり、短 2 度である。ここで重要となるのは、全音が 9 コンマで、「全音階的半音」が 5 コンマであるなら、その差に当たる「半音階的半音」、つまり増 1 度が 4 コンマとなる。ここで、半音にも、5 コンマから成る大半音と、4 コンマから成る小半音の違いが生まれ、それによって平均律（図 5-3）では「異名同音」と言われる Dis と Es の間に 1 コンマの違いが発生する。

【図 5-2 : 55 分割法に基づく音階】<sup>245</sup>



【図 5-3 : 平均律に基づく音階】



この大半音と小半音の違いが、まさにクヴァンツがフルートに鍵をもうひとつ付け加えるようになった理由である。鍵盤楽器では異名同音とされる音も、彼らにとってはそれぞれが異なる音、すなわち「異名異音」であった。このような考え方のもとでは、同じ「半音」でもフラットが幹音との間に構成する半音は、シャープが同様に構成する半音とは違った指使いで演奏されるとクヴァンツは述べていた（クヴァンツ 2017: 42）。

<sup>245</sup> 東川 2001 に掲載された図（東川 2001: 13）を参考に、筆者が作成。図 5-3 も同様。

しかし、クヴァンツの教則本に見られるこの考えは、わずか6年後にはゾルゲによって批判されている。彼は、1758年の論文「横型フルートにおけるクヴァンツによる Dis 鍵と Es 鍵に関する所見」(Sorge 1758)で、フルートにも鍵盤楽器と同じ音律を用いることを推奨し、シャープとフラットの違いは必要無いと述べた<sup>246</sup>。彼らの言説からは、18世紀半ばの時点で、既に音程や音律に対する考え方に違いがあったことが示されている。

また、『試論』に記された内容は、フリードリヒ・ヴィルヘルム・マールプルク Friedrich Wilhelm Marpurg (1718-1795)、アグリコラ、ヤーコプ・アードルンク Jacob Adlung (1699-1762) など多くの音楽家、著述家の賛同を得ているが、その一方で、音律に関する考え以外にも、前打音の指示の仕方が既に時代様式に合わなくなっているといったジェレミアス・シュレーゲル Jeremias Schlegel (1730-1792) による反論も示されている(クヴァンツ 1976b : 331-332)。

これらの鍵はパリのある製作者によってクヴァンツのフルートに取り付けられた。しかし、彼のフルートについては、これまでに次の2点が指摘されてきた。ひとつは、このフルートがベルリンのフリードリヒ2世とその周辺以外ではほとんど採用されず一般には広まらなかったこと、もうひとつは、このような半音を区別するための鍵はやがて時代遅れとなり、音程をより均等にするという目的のために鍵が付加されるようになってくるといえるものである(前田 2006: 239)。このような指摘からも、大半音と小半音は異なる音であり、区別するために異なる鍵を使用するという考えは、クヴァンツの時代にも、そしてその後の時代にも一般的とは言えなかったことが見えてくる。しかし、トロムリッツやリボックは、多鍵式フルート製作の時代において、クヴァンツによる2つめの鍵を自身のフルートへ採用する。さらにトロムリッツに至っては、運指表における大半音と小半音の区別をさらに追求してゆく。彼らの見解についてはそれぞれ第3節、第4節で検討することとし、次に、クヴァンツによる Dis 鍵、Es 鍵以外に関する見解を取り上げる。

---

<sup>246</sup> ゾルゲは同書において、クヴァンツが示した大半音と小半音の違いがどのような音律に基づいているかについて言及した上で、最後に次のように述べている。「以上は、異名同音的な調性と調律されたピアノの比較についての私の所見である。しかしこれに関する私の本音を打ち明けるなら、それは次の通りである。各オクターヴにただ12の等しい部分を定め、それに従って歌い、演奏するので、Cis と Des、Dis と Es などの違いは必要無いのである。その結果、これが美しく正確な和音を得る最も良い方法であろう」(筆者訳) 原文は次の通り。Dieses wären meine Anmerkungen über die Vergleichung des enharmonischen Tongeschlechts mit dem temperirten Clavier. Soll ich aber meine wahre Meynung davon entdecken, so ist es diese: Man statuiren nur 12 gleiche Intermedia in jeder Octav, und singe, und spiele darnach, so braucht man den Unterschied zwischen #C und bD, #D und bE, und so weiter, nicht. Das wird alsdenn das beste Mittel seyn, schöne reine Harmonie zu erhalten. (Sorge 1758: 17) 「#」は、原文中では二重のバツ印で示されている。

クヴァンツは、鍵の付加以外にもフルートの構造に関して様々な意見を述べていた。続いて、多鍵式フルート開発時に取り入れられた C 足部管に関して、1752 年の時点でクヴァンツが述べていた見解を示す。

### 1. 3. C 足部管に対する非難

Es 鍵と Dis 鍵という 2 つの鍵を付加したフルートを考案する一方で、クヴァンツは足部管にさらに鍵を設けてフルートの音域を Cis'、及び C'にまで広げる初期の試みを意味のないものと考えていた。彼は『試論』の第 1 章、第 16 節において、次のように述べている。

30 年ほど前にフルートの低音にもう 1 音、すなわち C を付加しようとした人々がいた。彼らは 1 音が要求するだけ足部管を長くして、Cis のためにもう 1 つキーを付加した。しかしこれは正しい調律にも、またフルートの音にも害になりそうだったので、この偽りの改良は消え去り一般的にはならなかった。(クヴァンツ 2017: 27、荒川訳)

クヴァンツの言葉によれば、鍵をフルートに追加して音域を拡張しようとする試みは 1720 年代には既に行なわれていたが、それは楽器の調律にも、音にも有害となりそうであり、また、18 世紀前半には一般的ではなかったことが示されている。この考え方に、tromlitz やリボックも賛同している。その一方で、18 世紀後半に多鍵式フルートが開発された時には、6 鍵式フルート及び 8 鍵式フルートでは標準の付加物となっていた。「正しい調律」や「フルートの音色」を守るために C 足部管を拒絶するという動きは、18 世紀後半から 19 世紀初頭におけるザクセン地域のフルート文化の広がりや特異性へと繋がっていく。すなわち、当時のザクセン地域にしか見られないフルートが製作される上で、この C 足部管の拒絶が深く関わっている。tromlitz やリボックが C 足部管に対して具体的にどのように述べていたのかについては、続く第 3 節「3. 3. C 足部管に関する見解」及び第 4 節「4. 3. 音色を損ねる要素——C 足部管」で詳しく取り扱うこととする。

クヴァンツは、C 足部管以外にも、レジスターと呼ばれる足部管の先に設けられた装置に関しても拒絶を示し、その代案を提示した。続いて、足部管に関するクヴァンツのもうひとつの見解を見ていく。

#### 1. 4. レジスターの代案

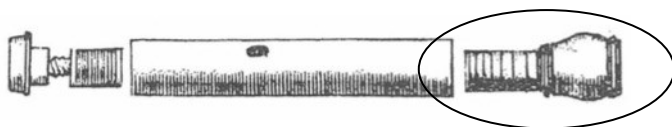
当時のフルートには、様々なピッチに対応するために替え管が用いられていたが、管を替えると楽器全体のバランスが崩れてしまうことが問題視された。第1章 第2節、及び第2章 第3節でも触れたが、その付加管長を補正するための対策の1つとして、レジスターが用いられた。しかし、既に述べた通り、クヴァンツは『試論』において、レジスターを非難する文章を書いている。

クヴァンツは、フルート全体としての調律が悪くなることなどを理由に、この発明をフルートにとって「非常に有害で不利なものとして非難されるべきである」と述べ、「この発明を利用しようとするならば、聴覚を非常に損ねる危険があり、その発明者は音の関係を理解していないだけでなく、よい音楽的聴覚をもっていないことを暴露している」として、発明者に対しても強い態度を示した（クヴァンツ 2017: 26）。しかし、既に述べた通り、マオーはこの発明を弁護し（Mahaut 1759: 2）、トロムリッツは『授業』の中でレジスターの用法を詳しく記述し（Tromlitz 1791: 23-24）、さらに自身の楽器にもこの装置を採用した。

クヴァンツはこのレジスターの代案として、「頭部管では足部管におけるよりも、このような短縮と伸張をなしうる」（クヴァンツ 2017: 27）ことを理由に、頭部管を2つの部分に分けることを試みた（図5・4）。

【図5・4：クヴァンツによる頭部管（クヴァンツ 2017: x）】<sup>247</sup>

※ 丸で囲んだ部分を抜き差しし、音程を調節する



これは、2つに分けられた頭部管の下の部分に胴部管のものよりもいくらか長い栓をおき、この栓を頭部管の上の部分へ差込むことで音程が調節されるようになっていた。そして、この方法であれば、調律を狂わせずに頭部を短くしたり長くしたりでき、レジスターでは見いだせなかった利点を、簡単に得ることができると述べ、また、クヴァンツ自身がこれを試した上でその確証を得たとしている（クヴァンツ 2017: 27）。

<sup>247</sup> D. ディドロ. J. L. R. ダランベール編『百科全書 Encyclopédie ou Dictionnaire raisonné des Sciences....』(1751-1772) 補遺 (1777) 中、カスティヨン Castillon 執筆の項「クヴァンツのフルート」の挿絵

クヴァンツが自身のオリジナルであると主張していたこの発展は、やがて近代のチューニング・スライド<sup>248</sup>に発展した。

以上のように、クヴァンツはフルートの音程の正確さに特に強いこだわりを示し、それらを実現すべく、第2の鍵や頭部管の分割を発案した。次に、クヴァンツにより発明されたこの楽器が、どのように演奏されたのか、彼による運指表を示す。

## 1. 5. 運指表

本節「1. 2. 大半音と小半音の区別のために——Es 鍵と Dis 鍵」で示した大半音と小半音を区別するというクヴァンツの考えは、同書に載せられた運指表にも表れている。以下に『試論』に記載された運指表を筆者が編集したものを示す（次ページ、表5・1）。なお、実際の運指表（Quantz 1752）は参考資料として別冊の資料集に載せる（資料集：1. 運指表）。

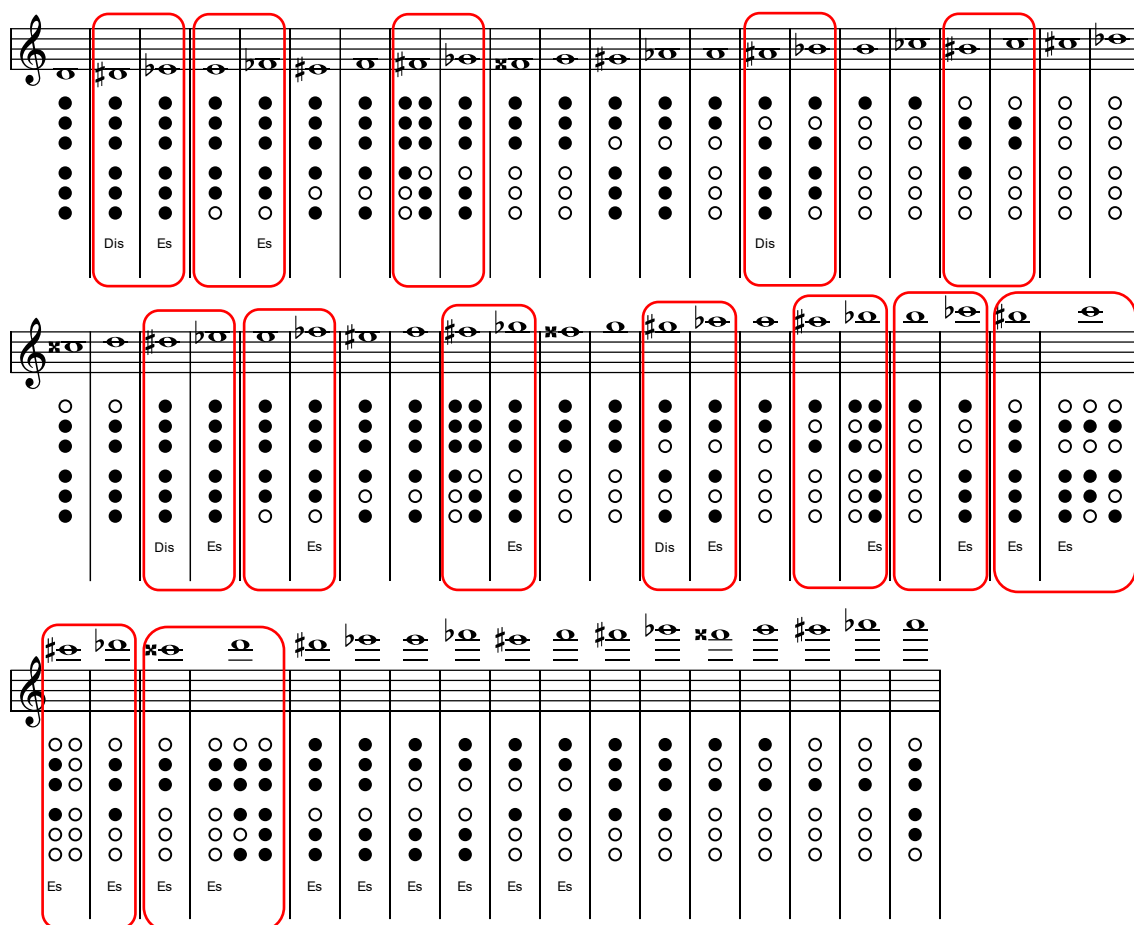
『試論』において示された運指表（表5・1）では、第1オクターヴにおける Dis と Es、E と Fes、Fis と Ges、Ais と B の音が運指によって区別されている。また、第2オクターヴにおいても、His と C、Dis と Es、E と Fes、Fis と Ges、Gis と As、Ais と B、H と Ces が、第3オクターヴにおいても、His と C、Cis と Des、Cisis と D が運指によって区別されている。しかしながら、第1オクターヴにおける Eis と F、Fisis と G、Gis と As、H と Ces は運指による区別がされていない。同様に、第2オクターヴにおける Cis と Des、Cisis と D、Eis と F、Fisis と G、第3オクターヴにおける Dis と Es、E と Fes、Eis と F、Fis と Ges、Fisis と G、Gis と As も、運指によっては区別されていない。また、大半音と小半音を演奏し分けるために付加された Dis 鍵と Es 鍵がこれらの音を吹き分ける際に用いられているのは、第1オクターヴの Dis と Es、第2オクターヴの Dis と Es、Gis と As の3つの組み合わせだけである。さらに、付加された2つ目の鍵（Dis 鍵）が用いられているのは、第1オクターヴの Dis と Ais、第2オクターヴの Dis と Gis の4つの音に限られている。

---

<sup>248</sup> ピッチを微調整するために頭部管の内側に仕込まれた金属の筒。筒の接続部分が可動式になっており、長さを変えることでピッチを調節する。チューニング・スライドが無くてもフルートの継ぎ目を伸ばして調節することが出来るが、管に厚みのある木製フルートでは頭部管と本体の間に空間ができてしまうため、思わぬ音で音程が崩れることがあるため、この発明が必要となった。

【表 5-1 : クヴァンツの運指表】<sup>249</sup>

※ 運指によって音が区別されている箇所を四角で囲った



クヴァンツは、大半音と小半音の運指による区別を徹底するため Dis 鍵と Es 鍵を設けたにも関わらず、実際の運指表からは、運指が区別されていない半音もまた存在することが見えてきた。これらの音について、例えば、第 1 オクターヴにおける Eis と F では、F が使用頻度の高い音であるのに比べて、Eis は As dur の調号に含まれるため使用される頻度が低いといえる。同様に、Fisis や Ces もシャープ 2 個までの調を得意とし、フラット系の調を苦手としていたフルートにとってそれほど使用頻度が高くないため、運指による区別がなされなかったと考える。しかし、オクターヴの違いはあるものの、使用頻度が高

<sup>249</sup> クヴァンツによる運指表では、頭部管を上にした状態で楽器の図を示し、指孔には上から順に数字で 123456、Es 鍵には 7、Dis 鍵には 8 を割り振っている。詳しくは、別冊の資料集の 1. 運指表を参照されたい。本論では、Es 鍵と Dis 鍵の使い分けを明確に示すことや、他の運指表と記載方法を統一する目的で、指孔を開ける場合には○を、塞ぐ場合には●を、鍵を使用する場合にはその鍵の名前を記述することとした。

いと思われる Gis と As や Cis と Des、第3オクターヴに至っては肝心の Dis と Es が区別されていない点について、『試論』では特に言及されていない<sup>250</sup>。一方、特に第3オクターヴに区別されていない半音が多いことから、フルートの音色に対するクヴァンツの意識が見えてくる。既に述べた通り、クヴァンツは、「真のフルート奏者」は D<sup>'''</sup>までしか演奏しないように要求していたことから (Anonymous 1798: 143)、第1オクターヴや第2オクターヴと比較して、第3オクターヴの使用自体の必要性をそれほど強くは感じていなかった可能性が指摘できる。

クヴァンツが、全ての大半音と小半音を区別するべきと主張したにも関わらず、運指表ではその区別が完全とは言えなかった問題は、後にトロムリッツによって『授業』と『多鍵式フルートについて』の中でさらに徹底した半音の区別という形で追求される。この点については、本章 第3節で詳しく述べることとして、次に、クヴァンツによるフリードリヒ2世のための運指表を見たい。

『試論』の翌年である 1753 年に、クヴァンツによって書かれたフリードリヒ2世のための運指表（次ページ、表5-2）は、1鍵式フルートのために書かれてはいるが、運指によって大半音と小半音を区別している。

この運指表（表5-2）では、第1オクターヴにおける Fis と Ges、Ais と B、H と Ces が運指によって区別されている。第2オクターヴにおいても、His と C、Fis と Ges、Ais と B、H と Ces が、第3オクターヴにおいても、His と C、Cis と Des、Cisis と D、E と Fes、Fisis と G、Gis と As が運指によって区別されている。しかし、クヴァンツが『試論』で問題視した通り、第1オクターヴにおける Dis と Es は区別されておらず、同様に、E と Fes、Eis と F、Fisis と G、Gis と As が、第2オクターヴの Cis と Des、Dis と Es、E と Fes、Eis と F、Fisis と G、Gis と A、第3オクターヴの Cis と Des、Dis と Es、Eis と F、Fis と Ges は運指による区別はされていない。

クヴァンツが自身の教則本 (Quantz 1752) における運指表やフリードリヒ2世のための運指表で示したこのような半音の区別は、フルート奏法に関する歴史において最初の教則本であるオトテールによる『原理』（1707）で示された運指表においても部分的に見られる。表5-3（160ページ）として示す運指表は、このオトテールによる教則本に別冊として収められた運指表 (Hotteterre 1707: 別冊 p. 1) を基に筆者が編集したものである。

<sup>250</sup> 『試論』では、ピッチの微妙な調整に関して、息の強さや楽器を内向きや外向きに回すことで対処する方法が述べられているが、大半音と小半音を運指で区別していない音に関しては、これらを含め、なんらかの方法によって区別するという言及はなされていない。

実際の運指表は参考資料として資料集に載せる（資料集：1. 運指表）。

オトテールの運指表において、運指による区別がされているのは、全てのオクターヴにおける Fis と Ges、そして第3オクターヴにおける Cis と Des である。クヴァンツは1鍵式フルートでは「いくつかの音の音程が正しくない」（クヴァンツ 2017: 23）と感じていたが、この運指表からも、18世紀初頭には Fis と Ges、高音域の Cis と Des でしか示されていなかった大半音と小半音の運指による区別に彼が不満を持っていたことと、このような運指による区別を他の音においても行なうために鍵を付加したことが結びつく。

【表5-2：フリードリヒ2世のための運指表（1753）】<sup>251</sup>

※ 運指によって音が区別されている箇所を四角で囲った

The image displays three staves of musical notation, each representing a different octave of a flute. The notes are written on a treble clef staff. Below each note, a vertical column of symbols indicates the fingerings: solid black dots (●) for closed keys, open circles (○) for open keys, and squares (■) for the thumb. Red rectangular boxes are drawn around specific columns of symbols, highlighting the fingering differences for Fis and Ges in the first two octaves, and for Cis and Des in the third octave.

<sup>251</sup> ノイハウスの著書（Neuhaus 1986）にまとめられた運指表をもとに筆者が作成。この運指表は1鍵式フルートを想定しているため、鍵を開ける場合は□、鍵を閉じる場合は■で示している。以下、1鍵式フルートの運指表を示す場合は、全て同様に記載する。

【表 5・3 : オトテールの運指表】

※ 運指による音の区別がされている箇所を四角で囲った

Notes de musique

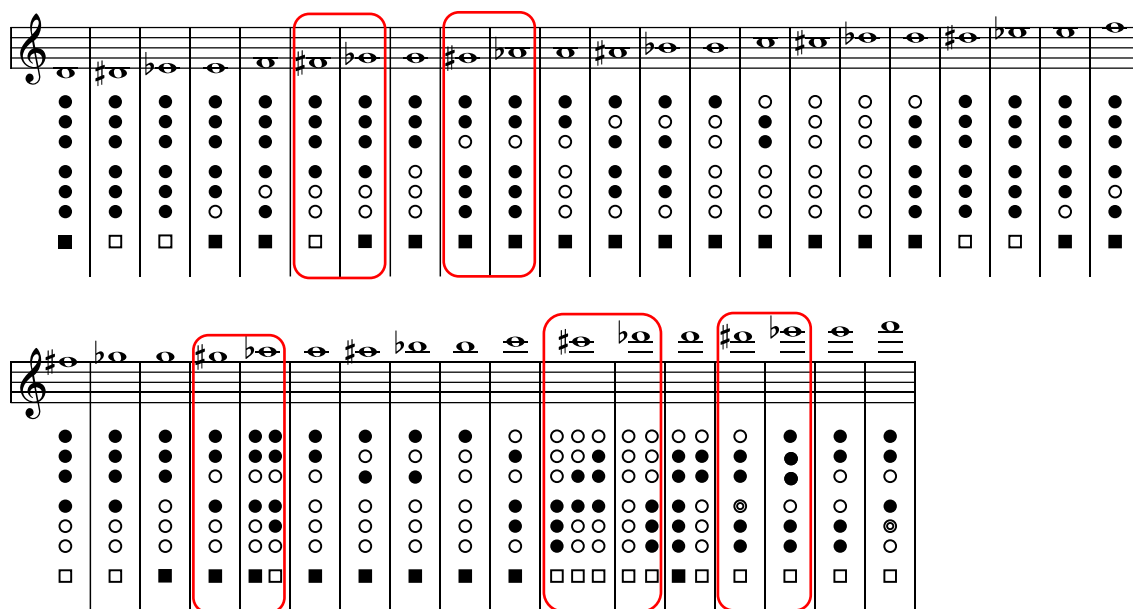
Figure de la Flûte

Tablature

また、オトテールによる教則本（1707）とクヴァンツによる教則本（1752）の間に出版された教則本のうち、イギリスのペーター・プレルラー Peter Prelleur (ca. 1700-ca. 1755) による教則本『ドイツ・フルート学習者のための最新の教則本、現代の音楽教師または万能な音楽家より The newest method for learners on the german flute, from the modern musick-master or the universal musician』（1731）の運指表（表 5-4）にも、部分的にはあるがこの区別が見られる。プレルラーによる運指表では、全てのオクターヴにおける Gis と As、第 1 オクターヴの Fis と Ges、第 3 オクターヴの Cis と Des、Dis と Es の音に、運指による区別がなされている。

【表 5-4：プレルラーによる運指表】<sup>252</sup>

※ 運指による音の区別がされている箇所を四角で囲った

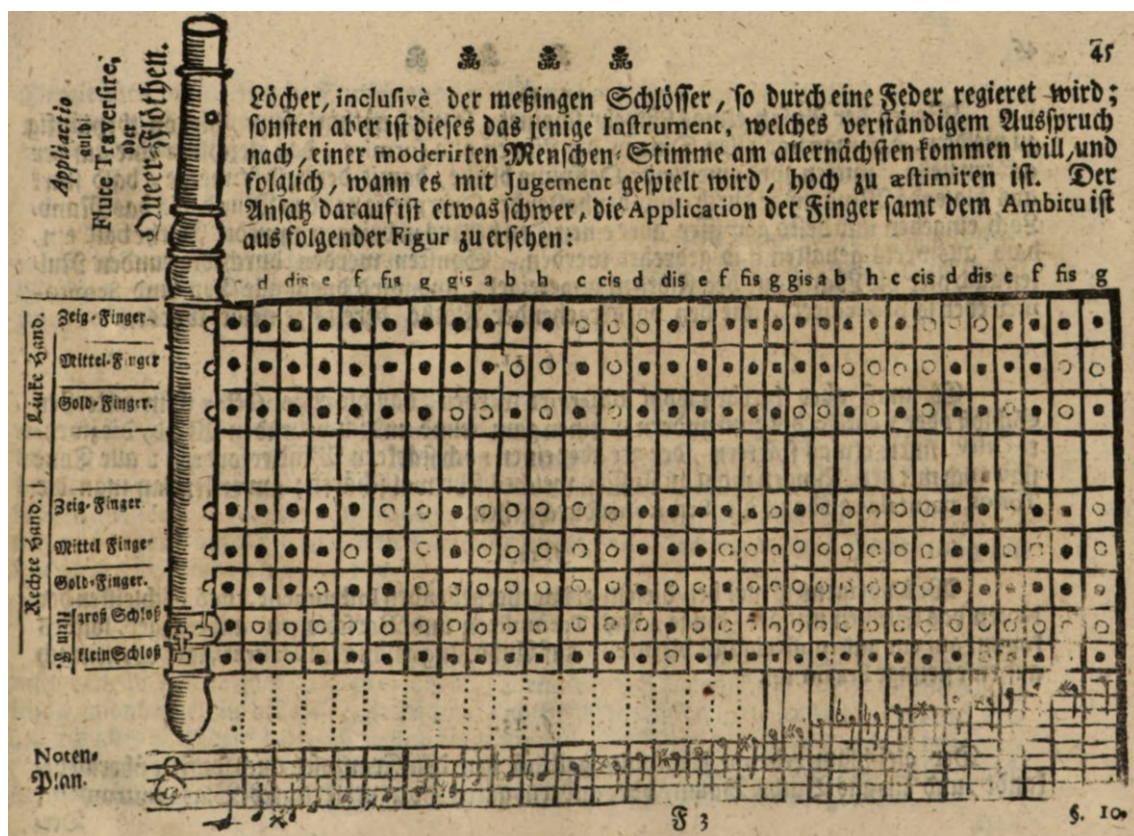


同時代のプレルラーによる運指表でも、部分的にはあるがこの区別が見られた一方で、ヨーゼフ・フリードリヒ・ベルンハルト・カスパー・マイヤー Joseph Friedrich Bernhard Caspar Majer (1689-1768) による教則本『新しく開かれた理論的・実践的音楽室 Neu-eröffneter Theoretisch- und Praktischer Music-Saal』（1732）（以下、『音楽室』と記述）の運指表（次ページ、表 5-5）や、フランスのミシェル・コレット Michel Corrette (1707-1795) による教則本『横型フルートの演奏を容易に習得する方法 Méthode pour

<sup>252</sup> ノイハウスの著書（Neuhaus 1986）にまとめられた運指表をもとに、筆者が作成。

apprendre aisément à jouer de la flûte traversière』 (1735) の運指表 (次ページ、表 5-6) にはこの区別が見られない。このことから、18 世紀前半の時点で、運指による大半音と小半音の区別の必要性自体が既に共通認識ではなかったと言える。

【表 5-5 : マイヤーの教則本に示された運指表<sup>253</sup> (Mayer 1741: 45)】

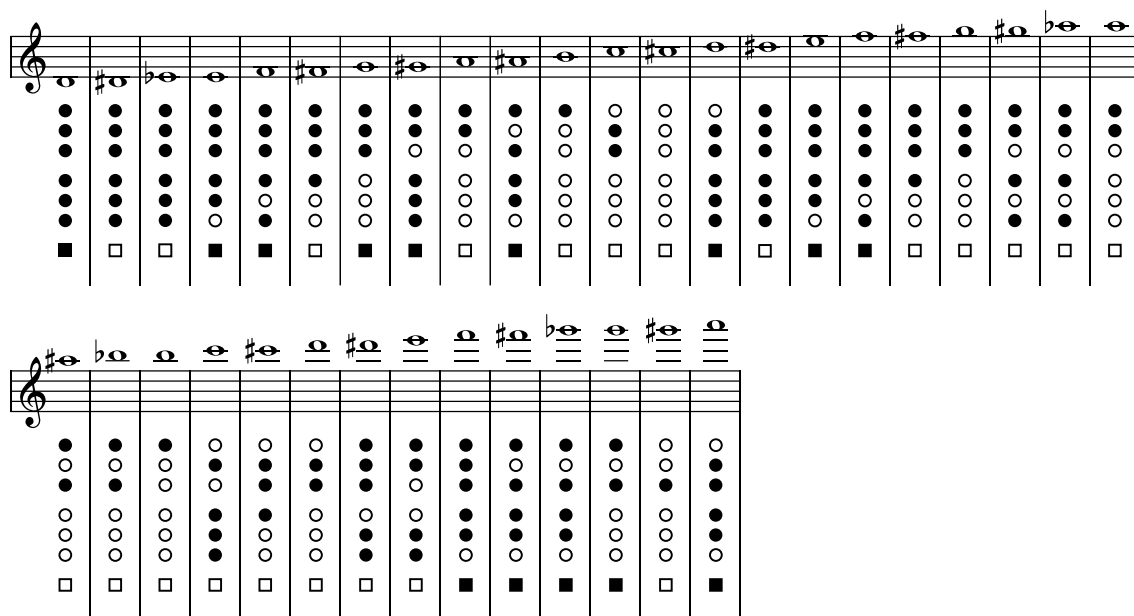


マイヤーによる運指表 (表 5-5) では、それぞれの音に対する指使いが半音階の上行型で示されているが、半音は B 音を除いて全てシャープ系のみが記述されている。

続いて、コレットによる 1 鍵式フルートのための運指表 (次ページ、表 5-6) を示す。

<sup>253</sup> 『音楽室』の 1741 年の再版から。

【表 5-6 : コレットによる運指表】<sup>254</sup>



コレットによる運指表（表 5-6）でも、音階を基本的にはシャープ系の上行形で示し、ほとんど半音の区別は無い。また、例えば第 1 オクターヴの Dis と Es のように異なる音名が記載されていた場合も、完全に同じ運指が割り当てられている。

このように、18 世紀前半において、少なくとも運指によって大半音と小半音を区別するかどうかという問題の答えは一樣ではなかったことがわかる。クヴァンツによる運指表（表 5-1、5-2）においては、必ずしも全ての大半音と小半音が運指によって区別されていたわけではなかった。しかし、彼以前の運指表と比較すると、クヴァンツは、このような半音を区別するという考えを明確に示した上で、この目的を達成するためにフルートにもうひとつの鍵を付加し、それによってさらに運指による音の区別を徹底させることを試みていたことがわかる。このような姿勢からも、クヴァンツによって付加された 2 つ目の鍵が、この後、クロス・フィンガリングを解消するために付加されるようになる他の鍵とは性質の異なるものであることがわかる。

この性質の異なる鍵が、第 4 章 第 2 節で示した通り、トロムリッツによる多鍵式フルートにも採用されていた。また、本章 第 4 節で取り上げるリボックも自身の考案したフルートに、これらの鍵を用いている。

彼らの言説を取り上げる前に、続いて、H. グレンザーによる鍵の付加や、クヴァンツ

<sup>254</sup> ノイハウスの著書（Neuhaus 1986）にまとめられた運指表をもとに、筆者が作成。

が拒否した C 足部管に関する見解を取り上げ、自身でも多鍵式フルートを製作していた彼が、これらの発明に対してどのような意見を持っていたのかを明らかにする。

## 第2節 H.グレンザーによる言説

H. グレンザーは、『一般音楽新聞』へ2本の小論と2本の書簡（うち1本は先の書簡に付された注釈に対しての申し開き）を投稿している（Grenser 1800, 1802a, 1802b, 1811）。彼は楽器を製作する傍ら同新聞に自身の見解を寄稿し、同時代の、特にトロムリッツを批判する一方で、自らの製品を巧みに擁護した。以下に、彼による投稿文を、時系列に沿って挙げる。

- 1) トロムリッツの1800年の教則本に関する見解（Grenser 1800）
- 2) タッシェンベルク Taschenberg への書簡（Grenser 1802a）
- 3) 「申し開き、音楽家タッシェンベルクへ向けられ、Fr. v. プラーテンによって注釈を付けられた一般音楽新聞の返書に関して」<sup>255</sup>（Grenser 1802b）
- 4) 「フルートの完璧さに対するある新しい発明に関する見解」<sup>256</sup>（Grenser 1811）

1)、2)、3)は、『一般音楽新聞』内の「インテリゲンツ・ブラット Intelligenz-Blatt」（インテリ層向け紙面）に掲載されている。1)は、見出しや題目は無く、トロムリッツの教則本『多鍵式フルートについて』（1800）に対する自身の見解について述べている。ここで述べられている内容については、この後に詳しく取り上げる。

2)は、音楽家タッシェンベルクからの、フルートの購入依頼に対しての返信である。H. グレンザーは、タッシェンベルクから提示された金額の少なさに対して、不満を述べると共に、彼の考える自身のフルートに対する適切な価格を提示している。ここでは、「象牙で装飾され、真鍮製の鍵のついたツゲのフルート」が1本14ターラー、「銀の鍵のついたそのようなフルート」が1本20ターラーの価格であるということを理解するようにと述べている（Grenser 1802a: 5）<sup>257</sup>。

3)は、2)でタッシェンベルクの雇い主であるフリードリヒ・フォン・プラーテン

<sup>255</sup> “Rechtfertigung, das, an den Musikus Hrn. Taschenberg gerichtete und von Hrn. Fr. v. Platen zur allgemeinen musikalischen Zeitung mit Anmerkungen eingereichte Antwortschreiben betreffend.”

<sup>256</sup> “Bemerkungen über eine neue Erfindung zur Vervollkommnung der Flöte.”

<sup>257</sup> 原文は以下の通り。Ich melde Ihnen dahero, dass, [...] und sich, für 1 Flöte von Buchsbaum mit Elfenbein garnirt, messingene Klappen, zu der Bezahlung von 14 Thlr., für 1 dergl. Flöte aber mit silbernen Klappen zu dem Preise von 20 Thlr. verstehen muss. (Grenser 1802a: 5)

Friedrich von Platen によって付けられた 6 つの注のうち、1 番目から 5 番目までの注に対して、それぞれ申し開きを行っているものである。

4) は、フルートをより完璧へと導くと考えられた新しい発明に関する H. グレンザーの見解を示した小論である。この内容については、この後で詳しく取り扱う。

なお、これら 4 本の記事の全文訳は、参考資料として別冊の資料集に載せる（資料集：2. 言説の日本語訳）。

続いて、鍵の付加に関して、H. グレンザーがどのような意見を持っていたのかを示し、彼の実際の製作状況との一種の「矛盾」を指摘する。

## 2. 1. 鍵の付加に関する見解

H. グレンザーは、トロムリッツが多鍵式フルートのために執筆した 3 冊目の教則本 (Tromlitz 1800) の内容に対して述べた文章の中で、フルートへ鍵を付加することに対して懐疑的な立場であることを示している。この 3 冊目の教則本は、トロムリッツが 1791 年に出版した 2 冊目となるフルート教則本『授業』の補遺として執筆されたものである。2 冊目の教則本がクヴァンツと同じタイプのフルート（2 鍵式フルート）を前提として書かれているのに対し、3 冊目の教則本は多鍵式フルートを前提としている点が特徴である。この教則本においてトロムリッツは、1750 年代にはロンドンの製作者によって楽器に付加されていた B 鍵、Gis 鍵、F 鍵という 3 つの鍵を出発点として自身がデザインしたフルートの鍵の使用に関して、詳細な説明を与えている。

このような多鍵式フルートの鍵について、H. グレンザーは以下のように記述し、フルートへの鍵の付加を問題視する姿勢を示している。

あれやこれやの音を改良させる目的でフルートに鍵を追加することは、面倒なことでもなければ技術が必要なことでもない。また、これらの鍵は全く目新しいことでもない。何故なら、若い頃からすでに私は追加の鍵で弱い音を補強してきたからであり、そしてそれらの鍵を正しい位置に設けることは私には簡単であった。[中略] しかし、鍵を設けることなしに全てを行うことのできるフルートを作ることこ

そが肝心なのだから、そのようなフルートにまだ見られる弱点を、鍵を備えた場合と同じに対応させる〔製作者の〕技術が必要なのだ。（筆者訳）

Zu Verbesserung dieses oder jenes Tones aber eine Klappe anzubringen, ist weder Schwierigkeit noch Kunst. Auch sind die Klappen ganz nichts neues, denn als Knabe schon habe ich mich ihrer zur Verstärkung der schwachen Töne bedient, und es wurde mir leicht, ihnen den richtigen Platz anzuweisen, [...] Da jedoch die Hauptkunst darin besteht, Flöten zu bauen, auf denen man alles, ohne Klappen, leisten kann, es ist erforderlich, die in solchen Flöten noch herrschenden Mängel auf eine Art zu haben, welche eben so entsprechend, als eine Klappe ist. (Grenser 1800: 44)

ここでは、彼が若い頃には既にフルートへの鍵の付加が行われており、また、彼自身もそのようなフルートを製作していたことが述べられている。しかし同時に、鍵を付加することによって弱い音を補強することに対しては、否定的な見解を示している。ここで言及されている「弱い音 *die schwachen Töne*」や「弱点 *Mängel*」とは、クロス・フィンガリングによる音が持つ、籠もったような音色や音量の小ささ、また、この指使いにより生じる音全体のばらつきを指している。

鍵の付加という行為自体は他の製作者も行なっていたことであり、また、H. グレンザー自身も多鍵式フルートを多数製作していたことは、第3章 第2節でも示した通り、確認されているフルートの数からもうかがい知ることができる。なお、多くの製作者がフルートに鍵を付加する主な目的が音の均一性にあったのに対し、トロムリッツは音の均一性と大半音と小半音の区別という2つの目的を持っていたが、それに対する批判はここではなされていない。

ここで、今一度、当時のフルートが持っていたクロス・フィンガリングによる弊害を示す。

1 鍵式フルートがバロック時代に開発されて以降、当時のフルートの基調は *D dur* に設定された。つまり、楽器を構えた状態で右の薬指から順番に指を上げていくと *D dur* の音

階が演奏できるように製作されていた。従って、この調の派生音となる音を演奏する場合、奏者はクロス・フィンガリングという指使いで対応した。これは、出したい音より上側（頭部管に近い方）の音孔を開き、下側の音孔をいくつか閉じて音高を調節するものである。

この方法によって、フルートは半音階を自由に演奏できるようになったが、通常の運指と比べてこれらの音は弱く籠もったように聞こえた。バロック時代には、クロス・フィンガリングの曇ったような音色や、通常の運指による音とのばらつきすらも、フルートの音の特徴として好まれていたが、18 世紀半ば以降、それらの音はフルートの「弱点」と見なされるようになった。このことは、上記の H. グレンザーの言説からも明らかである。

そこで、クロス・フィンガリングに代わる派生音の演奏手段として、付加鍵が考案された。第3章 第2節で示した通り、H. グレンザーもこのタイプのフルートを製作していた。しかし、1800 年当時には、先に挙げたように付加鍵については否定的な見解を示していた。

彼はさらに、11 年後にも同様の主張をしている。ここでは、フルートに「単純さ」を求めるといふ彼の製作理念が示されている。

鍵の数におけるのではなく、むしろフルートの可能な限りの単純さにおいて、優雅さのために何かを犠牲にすること無く、この美しい楽器の真の完璧さは探求されなければならない。（筆者訳）

Nicht in der Anzahl der Klappen, nein, in der möglichsten Einfachheit der Flöte, ohne der Eleganz etwas aufzuopfern, muss die wahre Vervollkommnung dieses schönen Instruments gesucht werden. (Grenser 1811: 777)

これは、フルートの新しい発明に関する論文の中で述べられたものである。やはり、彼が鍵を付加することに対して変わらず消極的であることがうかがえる。ここで述べられている「可能な限りの単純さ die möglichsten Einfachheit」とは、つまり 1 鍵式フルートを指していると読み取ることができる。

しかし、現在確認されている実際に彼が製作したフルートには、1 鍵式フルートと並ん

で多鍵式フルートも多く見られた。H. グレンザーは、これまで示してきたとおり、若くしてフルートに鍵を付加する技術を身につけ、多鍵式フルートを数多く手掛けてきた。そのような彼が、19 世紀に至っても抱えていた、実際の製作状況と彼の言説の間にある「矛盾」は、どこから来るものであるのか。また、この「矛盾」は、彼だけが抱えていたものなのであろうか。

この疑問を考察するためには、H. グレンザーによる言説をさらに検証する必要があるであろう。次に、C 足部管に関する彼の見解を示す。この発明は、18 世紀半ばにはクヴァンツによって拒絶されていたが、多鍵式フルートが製作されるようになった時、イギリスで再び採用され、多鍵式フルートにとって標準的な装備になった。この C 足部管は、多鍵式フルートを製作（または考案）していたトロムリッツやリボックによって再び拒絶されることになる。H. グレンザーは、この足部管を拒絶したトロムリッツに対して、批判的な態度を示した。

## 2. 2. C 足部管に関する見解

本節「2. 1. 鍵の付加に関する見解」で示した通り、H. グレンザーは鍵の付加に対して消極的であった。しかし、付加鍵を伴った C 足部管（図 5-5）に関しては、「役立たずであり、音を台無しにする」（Tromlitz 1800b: 131）としてその使用に反対したトロムリッツに対して批判的な見解を示している。

【図 5-5 : C 足部管（武蔵野音楽大学楽器博物館所蔵：管理番号 A3270）】



(2019 年 6 月 12 日 筆者撮影)

Es/Dis 鍵

Cis' 鍵

C' 鍵

トロムリッツが具体的にどのように述べたのかについては、続く第 3 節で取り扱うこととし、以下に H. グレンザーによる C 足部管に関する見解を引用する。

ちょうどこの著作<sup>258</sup>の、131 ページにおいて、トロムリッツ氏はあるイギリスのフルートの C 足部管に関して、そのような足部管が役に立たず、音を駄目にすると述べた。私はイギリスのフルートに対してそのように思ったことは一切無い。それらは単に、全体として最も高い a と b が少し重く響くだけであり、これは、私の見解によれば、C 足部管よりもむしろ上部の構造のせいである。(筆者訳)

In eben diesem Werke, Seite 131, sagt Herr Tromlitz vom C Fuss an einer englischen Flöte, dass ein solcher Fuss zu nichts taue und den Ton verderbe. Durchgängig habe ich dieses an den englischen Flöten nicht gefunden; nur sprechen sie überhaupt das höchste a und b etwas schwer an, doch liegt dieses, wie ich gefunden habe, mehr am Bau der obern Stücke, als am C Fuss. (Grenser 1800: 45)

当時のフルートにおいて既に不可欠なものであると見なされていた (Hadidian 1991: 22) C 足部管に関して、トロムリッツは、この発明そのものが音を台無しにしてしまうと考えていた。それに対してグレンザーは、「最も高い a と b」、つまり第 3 オクターヴの A 音と B 音が多少重い響きになることを認めてはいるが、その原因は C 足部管よりも上部の構造、つまり中部管や頭部管の構造によるものであると考えていたことがわかる。

ここで H. グレンザーは、この足部管を否定していないばかりか、むしろ擁護するような見解を示している。C 足部管は、フルートに鍵を付加することによって得られるものであるが、その役割は、クロス・フィンガリングの解消ではなく、フルートの下方への音域の拡大である。また、この発明は多鍵式フルート製作以前に開発されていたため、H. グレンザーもその存在を知っていたであろう。

ここから、H. グレンザーにとって重要だったのは、クロス・フィンガリングによる音を付加鍵以外の方法で解消することであったことがわかる。また、他の楽器製作者がうまく製作することができず「フルートの音を台無しにする」として拒否した C 足部管に関しても、その構造を熟知していることをアピールしている。

彼はまた、トロムリッツや、彼のフルートに対しても批判的な立場を取っていた。続いて、H. グレンザーによるトロムリッツに対する見解を取り上げる。

---

<sup>258</sup> トロムリッツ著『多鍵式フルートについて』(Tromlitz 1800b)

## 2.3. トロムリッツのフルートに関して

H. グレンザーは、本節「2.3. C 足部管に関する見解」でも引用した 1800 年の『一般音楽新聞』への投稿文において、トロムリッツの名前を挙げて彼のフルート製作を批判している。

トロムリッツ氏のフルートにおいてはおそらく、その適切な構造をトロムリッツ氏自身が知らないように思われる、追加された C 足部管により、そうでなくても弱い音はさらに台無しにされ、音高はさらに難しく響かせられるということであろう。彼が C 足部管の製作について、次のことに耳を傾けるなら、しかしながらこの不便さをトロムリッツ氏は回避することができる。(筆者訳)

An Herrn Tromlitzens Flöten aber dürfte es wohl der Fall seyn, dass, durch einen hinzukommenden C Fuss, mit dessen richtigem Bau derselbe nicht einmal bekannt zu seyn scheint, der Ton, der ohnedem schwach ist, noch mehr verdorben würde, und die Höhe noch schwerer anspräche. Diese Unannehmlichkeiten könnte indess Herr Tromlitz vermeiden, wenn er, bey Fertigung eines C Fusses, Folgendes beherzigen wollte. (Grenser 1800: 45)

トロムリッツにとっての C 足部管は、第 4 章 第 2 節「2.2. トロムリッツによるフルート」でも示した通り、あくまで任意の付加物的存在であった。そして、トロムリッツが C 足部管をそのように扱った理由には、この発明が「役に立たず、音を駄目にする」からというものであった。しかし H. グレンザーは、楽器製作者としての立場から、トロムリッツのフルートにおいては C 足部管による害が出るかもしれないが、それを回避する方法があること、また、C 足部管という発明そのものが悪いわけではないという見解を示すと同時に、フルートの構造を適切に理解していないとしてトロムリッツを批判している。

また、同文の終わりでは、トロムリッツ自身が非常に賞賛したフルートの中には理想的な状態のひな型を見つけられないこと、自分の知り合いのヴィルトゥオーゾの中にトロムリッツのフルートを使用している者がいないこと<sup>259</sup>を理由に、彼のフルート製作を H. グ

---

<sup>259</sup> ここで H. グレンザーは「彼自身が非常に賞賛したフルートの中に、最も優れた理想的な状態のひな型を見つけられないからであり、さらに私が交友関係にある、榮譽を持ち、知り合いであるほとんどあらゆる国の全ての最大のヴィルトゥオーゾと名人の誰も、トロムリッツ・フルートを用いていないからである」と述べている。原文は以下の通り。[...] weil ich in seinen, von ihm selbst so sehr gerühmten, Flöten,

レンザー自身は取り入れないことを明言し、以下のように彼のドイツ人楽器製作者に対する発言を撤回するよう求めている。

しかし、トロムリッツ氏が、あらゆるヴィルトゥオーゾが全員一致で比類無い最高のものと認めるであろうフルートを製作するのであれば、私は彼にそのようなフルートに対して彼が要求する報酬を払うだけでなく、私もまた適切に評価し、彼を最も偉大な名人であると見なし、その教えを私は最も丁寧に感謝し、そして私はそののちに同様に、熱心に努力する。しかしそのようなフルートの出現まで、私はトロムリッツ氏にドイツの楽器製作者に対する全ての高慢な蜂起をやめることを要求する。(筆者訳)

Will jedoch Herr Tromlitz eine Flöte fertigen, welche jeder Virtuos einstimmig als die einzig beste anerkennen würde, so werde ich nicht allein ihm für eine solche Flöte zahlen, was er verlangt, sondern auch mich glücklich schätzen, an ihm den grössten Meister gefunden zu haben, dessen Lehren ich mit dem verbindlichsten Dank aufnehmen, und dem ich alsdann gleichzukommen, mich eifrigst bestreben werde. Bis zur Erscheinung einer solchen Flöte aber, ersuche ich Herrn Tromlitz alle selbstgefällige ärhebung über die deutschen Instrumentmacher einzustellen. (Grenser 1800: 46)

これは、トロムリッツがドイツの楽器製作者に対して、「フルート製作について何も理解していない」(Tromlitz 1800b: 132) と述べたことや、「普通の楽器製作者の中で原則に基づいて製作するような者を私はまったく知らない。皆がドイツ内外の模倣をしているに過ぎない」(Tromlitz 1800b: 133) と述べたことに対する反論である。

この、トロムリッツの製作したフルートに関しては、第3章 第1節で示した通り、ドレスデンの宮廷楽団のフルート奏者たちが使用していたという指摘がある。トロムリッツによるフルートの中でも、どのタイプの楽器を彼らが使用していたのかについては定かではないが、少なくとも H. グレンザーの言う知り合いのヴィルトゥオーゾの中にトロムリッツのフルートを使用しているものがないという主張は、真実ではなかった可能性が大きい

---

das vorzüglichste Muster der Vollkommenheit nicht finde, auch keinen von allen den grossen Virtuosen und Künstlern fast jeder Nation, mit denen ich in Bekanntschaft zu stehen, die Ehre habe, kenne, der sich der Tromlitzischen Flöten bediente. (Grenser 1800: 46)

い。

次に、H. グレンザーが批判したトロムリッツが具体的にどのような主張をしていたのかを見ていく。

### 第3節 トロムリッツによる言説

トロムリッツは、非常に多くの著書を出版し、当時のフルートに関して積極的に自身の見解を述べてきた。デนมラーのトロムリッツに関する包括的な博士論文 (Demmler 1985) では、トロムリッツによる著作として、告知文、宣伝用パンフレット、書簡を合わせて5つ、さらに、教則本を含めた教授法に関するものが5つ挙げられているが (Demmler 1985: 29-30)、さらに本節ではデนมラーのリストには含まれていなかったが、1785年の著書 (以下に示すリストの2) もトロムリッツによるものとして提示しておく。これらの中では18世紀末のフルート演奏、演奏習慣や指導法について詳しく説明しているだけでなく、楽器製作に関する自身のアイデアを記録し、宣伝している。以下に、トロムリッツの著作を時系列に沿って挙げる。なお、デนมラーに倣って、告知文、宣伝用パンフレット、書簡と教授法に関する著作を分けるが、それぞれの番号は通し番号とする。

#### A. 告知文、宣伝用パンフレット、書簡

- 1) 「トロムリッツのフルートに関する告知」<sup>260</sup> (1781, 1783)
- 2) 「フルートのより良い調整のための新しく発明された利点」<sup>261</sup> (1785)
- 3) 「音楽愛好家へ」<sup>262</sup> (1791)
- 4) 「音楽愛好家へ」 (1796)
- 5) 「問い『我々のフルートは多くの鍵によって非常に損なわれたのではないであろうか;そして誰がこれら[の鍵]が必要だったと証明したのか?』への返答」<sup>263</sup> (1800)
- 6) 7通の書簡 (1926)

#### B. 教授法に関する著作

- 7) 『フルート奏法に関する簡潔な論考』<sup>264</sup> (1786)

---

<sup>260</sup> Johann George Tromlitz. 1781. “Nachricht von Tromlitz Flöten” *Mischellaneen artistischen Inhaltes*, 8: 115-121.

Johann George Tromlitz. 1783. “Nachricht von Tromlitz’schen Flöten” *Magazin der Musik*, 1. 2: 1013-1021.

<sup>261</sup> Johann George Tromlitz. 1785. “Neuerfundene Vortheile zur bessern Einrichtung der Flöte” *Miscellaneen artistischen Inhaltes*, 26: 104-109.

<sup>262</sup> Johann George Tromlitz. 1791. “An das musikalische Publikum”, *Musikalische Korrespondenz der deutschen filarmonischen Gesellschaft*, 32-4: 252-269.

<sup>263</sup> Johann George Tromlitz. 1800c. “Replik auf die Anfrage, “Sollten nicht unsere Flöten durch die vielen Klappen sehr verloren haben; und hat jemand bewiesen, daß diese nöthig waren?”” *Kaiserlich privilegierter Reichsanzeiger*. 98: 1271-1272.

<sup>264</sup> Johann George Tromlitz. 1786. *Kurze Abhandlung vom Flötenspielen*. Leipzig.

- 8) 『フルート奏法のための詳細にして基本的な授業』<sup>265</sup> (1791)
- 9) 「フルートにおける美しい音と、その正しく適切な取り扱いについて」<sup>266</sup> (1800)
- 10) 『多鍵式フルートについて；その使用と利益』<sup>267</sup> (1800)
- 11) 『3、5、7つの替え管と1、2、3、4、5、6つの鍵に関する私のフルートの  
運指、レジスターとスクリュウ・コルクの使用とともに』<sup>268</sup> (出版年不明)

1) 「トロムリッツのフルートに関する告知」は、1781年にエアフルトで出版された *Miscellaneen artistischen Inhalts* に掲載された。デนมラーによるリスト (Demmler 1985: 29) では、1783年にハンブルクにて出版された『音楽雑誌 *Magazin der Musik*』に掲載されたものが挙げられているが、同内容のものが2年後に再び掲載されたと考えられる。なお、タイトルは1781年が *Nachricht von Tromlitz Flöten*. 1783年が *Nachricht von Tromlitzischen Flöten*. となっており、微妙に異なっている<sup>269</sup>。ここでは、自身のフルート作品のリストと価格、及び自身によるフルートの価格表を提示し、それらを宣伝している。

2) 「フルートのより良い調整のための新しく発明された利点」は、1785年に出版された *Miscellaneen artistischen Inhalts* に掲載された。デนมラーによるリスト (Demmler 1985: 29) には掲載されていなかったが、*MGG* の“Tromlitz”の項目には彼の著作として掲載されている (Ahrens 2006: 1077)。この著作の中で、トロムリッツはフルートへ付加された鍵の利点について述べ、特にそれらが第1オクターヴにおける音の均一性に対する効果を強調している。

3) 「音楽愛好家へ」は、『ドイツフィルハーモニー協会音楽通信 *Musikalische Korrespondenz der deutschen filarmonischen Gesellschaft*』に投稿された。4) 「音楽愛好家へ」は、3) と同様のものが1796年にライプツィヒにて出版されたものである。これは、1783年に『音楽雑誌』に1) と同内容の著作を出版した後、自身のフルートにさらに様々な付加を与えたため、再度、自身の楽器に関して言及する必要性をトロムリッツ自

<sup>265</sup> *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*

<sup>266</sup> “Über den schönen Ton auf der Flöte, und dessen wahre und ächte Behandlung”

<sup>267</sup> “Über die Flöten mit mehrern Klappen; deren Anwendung und Nutzen”

<sup>268</sup> *Fingerordnung für meine Flöten zu 3, 5 und 7 Mittelstück und 1, 2, 3, 4, 5 und 6 Klappen, nebst dem Gebrauch des Register und abgetheilte Propfschraube*

<sup>269</sup> また、*MGG* の“Tromlitz”の項目では、同書のページ数が115-117と記載されているが (Ahrens 2006: 1078)、115-121の誤りである。実際には121ページまであり、記述は全7ページにわたっている。

身が感じたことにより執筆された (Tromlitz 1796: 5)。ここでは、フルートの構造や保存方法、修理に関する言及の他、最後には自身の楽器の価格表と購入方法などが記されている。

5)は、1800年4月30日の『皇帝特権帝国新聞 Kaiserlich privilegirter Reichs-Anzeiger』(以下、『帝国新聞』と記述) 98号に掲載された「我々のフルートは多くの鍵によって非常に損なわれたのではないであろうか；そして誰がこれら[の鍵]が必要だったと証明したのか？」(同誌 1800年2月1日 27号)<sup>270</sup>という質問へ解答を寄せているものである。質問文には、v. P. という署名のみで、特定の人物に宛てたものではなく、広く一般に呼びかけるように書かれている。当時、付加鍵の必要性を疑問視する声があったが、それに対してトロムリッツは付加鍵の利点を述べている。この内容については以下で詳しく取り扱う。なお全文の日本語訳を別冊の資料集に収録する(資料集：2. 言説の日本語訳)。

6) 7通の書簡は、トロムリッツの死後、1926年にライプツィヒにて出版されたブライトコプフ社による自筆書簡のカタログに収録された (Demmler 1985: 29)。

7)『フルート奏法に関する簡潔な論考』(以下、『簡潔な論考』と記述)は、1786年にライプツィヒで出版されたトロムリッツの最初の教則本である。ここでは、演奏と楽器製作に関して、ただ平均的であるというだけの基準に対する彼の拒絶が示されており、以後、これは彼にとって不変のテーマとなる。

パウエルは、この本で述べられたトロムリッツの理想の中心となる要素として以下の4点を挙げている。それは、①アーティキュレーションと表現の鮮明さ、②1726年にクヴァンツによって考案された Es 鍵と Dis 鍵に適した大半音(5コンマ)と小半音(4コンマ)を区別する音律における完璧なイントネーション、③会場と聴衆のための音楽の適切な選択、④総合的な技術上のコントロールと演奏への感情的な没頭である (Powell 2001: 773)。また、「長い」F 鍵についても同書において述べている。さらに、「人は常に最高の状態にいることは不可能であるので、フルート奏者は1度の演奏によって判断されるべきではない」という自身の見解を示していることも先行研究によって指摘されている (Neuhaus 1986: 31)。

『簡潔な論考』で見られたテーマは、1791年に出版された8)『フルート奏法のための詳細にして基本的な授業』(以下、『授業』と記述)において発展する。これは、教師の手

<sup>270</sup> v. P. 1800. “Anfragen. 2)” *Kaiserlich privilegirter Reichs-Anzeiger*. 27: 346.

原文は次の通り。Sollten nicht unsere Flöten (Fl. traversieres) durch die vielen Klappen sehr verloren haben, und hat jemand bewiesen, daß diese nöthig waren? v. P.

助けが無くとも、フルート演奏に関する完璧な知識を読者へ与えることを意図して執筆されており、彼の著作の中でも最も重要で、また、18世紀の教則本においても最も包括的なものであるとされている。ここでは、フルート演奏における全ての側面（イントネーション、アーティキュレーション、フルートのメンテナンス、姿勢と呼吸、強弱、装飾音、音楽様式、カデンツァ、フルートの構造）が詳細に扱われている。シングル・タンギング、およびダブル・タンギングを扱うアーティキュレーションのための2つの章は、当時としては最も徹底的に記述されたものであった（Powell 2001: 774）。

9)「フルートにおける美しい音と、その正しく適切な取り扱いについて」は、1800年の『一般音楽新聞』に投稿された。トロムリッツは2冊目の教則本である8)『授業』において、美しい音とフルートの正しい取り扱いに関して全て述べたつもりではいたが、しかし、恐らくこの楽器のアマチュア奏者の多くがきっとこの本を持っていないか、または、持っていたとしても、自身の50年の経験に基づいたその記述を利用するようには思えなかったため、様々な部分を要約し、簡潔に述べることを目的に執筆された（Tromlitz 1800a: 301）。また、クヴァンツ自身や彼の見解をやや厳しい口調で批評する部分もみられる。

10)『多鍵式フルートについて』は、9)と同年に8)『授業』の補遺として出版された。ここでは、1750年代にはロンドンの製作者によって楽器に付加されていたB鍵、Gis鍵、F鍵という3つの鍵を出発点とする、トロムリッツ自身がデザインしたフルートの鍵の使用に関する詳細で組織立てられた説明を与えている（Powell 2001: 774）。さらに、彼の最も興味深いアイデアとして、鍵の無い半音階フルート<sup>271</sup>の案の概略が示されているが、実現はしなかった。この鍵の無い半音階フルートとは、トロムリッツが晩年に考案した楽器であるが、彼の年齢的な問題に加え、従来のフルートとは全く異なる運指の影響から普及が望めないのではないかという彼自身の不安もあり、完成されることはなかった。

11)『3、5、7つの替え管と1、2、3、4、5、6つの鍵に関する私のフルートの運指、レジスターとスクリュウ・コルクの使用とともに』はライプツィヒで出版されたものであるが、出版年は不明である（Demmler 1985: 30）。

以上のように、トロムリッツはフルート製作だけでなくフルートに関する著書の執筆も精力的に行っていた。これらの著作の中で、彼がどのような発言をしているのかを具体的に見ていく前に、特に重要な資料となってくる3冊の教則本について確認したい。

---

<sup>271</sup> 鍵を付加することなく、クロス・フィンガリングを用いずに半音階を演奏することを目的としたフルート。

### 3. 1. 教則本について

1786 年に出版された 1 冊目の教則本『簡潔な論考』において、彼が優れたフルート演奏に対する信念に基づき楽器を製作していたことが既に述べられていると、パウエルが指摘しており、この「優れたフルート演奏に対する信念」がどのようなものであるのかが具体的に 3 つ挙げられている。1 つめは、アーティキュレーションと表現の鮮明さであり、2 つめは、純音程を持ち、フラットやシャープされた音度間の区別をする完璧なイントネーションであり、3 つめは、完全に演奏者が音楽に入り込むことである (Powell 1996a: 96)。これら『簡潔な論考』で示されたテーマ (信念) は、続く 2 冊目の教則本『授業』において、さらに発展、拡大されていく。この『授業』はクヴァンツと同じ 2 鍵式フルートを、『多鍵式フルートについて』は自身が考案した 8 鍵式フルートを想定して執筆している。それぞれの章立てについては、以下の通りである。

『フルート奏法のための詳細にして基本的な授業』(1791)

序論

第 1 章 フルートとその性質について Von der Flöte, und deren Beschaffenheit.

第 2 章 フルートの構え方とアンブシュアについて Von Haltung der Flöte und vom Ansatz.

第 3 章 運指について Von der Fingerordnung.

第 4 章 音符や休符とそれらの音価と分割について、その他の音楽記号について Von den Noten und Pausen, derselben Geltung und Eintheilung, und von den übrigen musikalischen Zeichen.

第 5 章 拍子についてとそれらにおける音符の分割と教え方について、拍子そのものについて、あるいは時価の分割について、決まった速度について Von den Taktarten, und wie man in denselben die Noten eintheilen und zählen soll; vom Takte selbst, oder vom Eintheilen der Zeit, nach einer festgesetzten Bewegung.

第 6 章 音と純粋なイントネーションについて Von Ton und von der reinen Intonation.

第 7 章 今日の調について Von den heutigen Tonarten.

第 8 章 この楽器での表現法について、あるいは緩徐楽章や比較的速い楽章において息を適切に支配するための方法 ; シングル・タンギングと名づけられるものについて Von der wahren Sprache auf diesem Instrument, oder von dem Mittel, den

Wind gehörig zu regieren, sowohl beym langsamen, als mäßig geschwinden Satze; welches auch die einsache Zunge genennet wird.

第9章 速くそしてかなり速いパッセージを明瞭に且つきっぱりと演奏する方法；比喩的ではあるが、ダブル・タンギングと呼ばれるものについて Von dem Mittel, geschwinde und sehr geschwinde Passagen deutlich und rund vorzutragen; welches auch, obgleich uneigentlich, die Doppelzunge genennet wird.

第10章 装飾について Von den Manieren.

第11章 トリルについて Vom Triller.

第12章 フェルマータやカデンツァについて Von Fermaten und Cadenzen.

第13章 フルートの演奏における息継ぎについて Vom Athemholen beym Flötenspielen.

第14章 任意な装飾について；あるいは和声的な根拠から行なう、単純な歌の変奏について、そしてこの変奏における事柄の適切な良い、作法にかなった用法について Von den willkührlichen Auszierungen; oder wie man einen einsachen Gesang nach den Gründen der Harmonie verändern, und diese Veränderungen auf eine der Sache angemessene gute und schickliche Art anwenden solle.

第15章 生徒と教師のための補足的な文を伴う全文の概要 Auszug des Ganzen, nebst einigen Zusätzen, für den Lehrling und den Lehrmeister.

## 『多鍵式フルートについて』（1800）

### 序文

第1章 多鍵式フルートの成立について Von der Entstehung der Flöten mit mehrern Klappen.

第2章 鍵の位置とそれらの調律について Von der Lage dieser Klappen und ihrer Stimmung.

第3章 鍵の使用について Von der Anwendung dieser Klappen.

第4章 8鍵式フルートの運指について Von der Fingerordnung zu einer Flöte mit 8 Klappen.

第5章 8鍵式フルートの音階について Von den Tonleitern auf einer Flöte mit 8 Klappen.

第6章 8鍵式フルートのトリルについて Von den Trillern auf einer Flöte mit 8

Klappen.

第7章 鍵の様々な配列について；C'と Cis'のための長い足部管について；そして楽器の外側の構造に関するいくらか他のことについて Von verschiedenen Einrichtungen der Klappen; vom langen Fußstück zu c̄ und cis̄; und von noch einigen andern Dingen, den äußern Bau dieses Instruments betreffend.

第8章 鍵、それらの下にあるバネと革の性質について Von der Beschaffenheit der Klappen, der darunter liegenden Federn und des Leders.

トロムリッツは、これらの教則本において、フルートの奏法についての示唆だけでなく、自身のフルートに関する見解や、他のフルート製作者に対する批判も行っている。特に3冊目の教則本の記述は、鍵の配列や構造に関することにまで及んでおり、当時のフルートへの鍵の付加に対する彼の積極的な姿勢が示されている。

続いて、トロムリッツによる具体的な記述を見ていく。まずは、フルートへの鍵の付加に対する彼の立場を明らかにする。

### 3.2. 鍵の付加に関する見解

トロムリッツは、自身によるフルートのために執筆した教則本や『一般音楽新聞』、『帝国新聞』への投稿文などにおいて、度々、多鍵式フルート、特に自身の考案した8鍵式フルートの有効性について述べている。まず、フルートへの鍵の付加については、本章 第2節で取り扱った H. グレンザーとは対照的に、その利点を主張している。

1785年の「フルートのより良い調整のための新しく発明された利点」の中で、先に出版された2つの著書「トロムリッツのフルートに関する告知」(1781, 1783)の中で示した見解を繰り返し、フルートへの付加鍵の有用性を強調している。

これらの鍵によって生み出された最低オクターヴにおける音の均一さは、そうであればフルートには期待されない、特に、通常のフルートのうつろで曇った音では全く不可能である、持続的で強く、または弱くなる音の場合、素晴らしく、そして全く並外れた効果を作り出す。これは、もはやフルートのようには聞こえない。特

に f、gis、as、b、ais、そして<sup>＝</sup>cが主要な音である調においては、つまり：es dur、es moll、e dur、f dur、f moll、g moll、a dur、a moll、as dur、b dur、b moll、c dur、c moll など [の調において]。

Die durch diese Klappen hervorgebrachte Gleichheit der Töne in der untersten Oktave macht eine vortrefliche und ganz ungewöhnliche Wirkung, die sonst von einer Flöte nicht erwartet wird, zumal bey haltenden und wachsenden, oder abnehmenden Tönen, welche auf den stumpfen und matten Tönen einer gewöhnlichen Flöte gar nicht möglich sind. Es klinget fast nicht mehr als Flöte, besonders in denen Tonarten, wo f, gis, as, b, ais und <sup>＝</sup>c wesentliche Töne sind, als: es dur, es moll, e dur, f dur, f moll, g moll, a dur, amoll, as dur, b dur, b moll, c dur, c moll u. s. w. (Tromlitz 1785: 105)

「持続的で強く、または弱くなる音 haltenden und wachsenden, oder abnehmenden Tönen」は、持続的な強弱を持つ音、またはメッサ・ディ・ヴォーチェによる音を指すと考えられる。トロムリッツは、付加鍵によってもたらされる特に第1オクターヴにおける音の均一さによって、この持続する音を強くしたり弱くしたりする時に、素晴らしい効果を得ることができると主張している。そしてそれは、1鍵式フルート、つまりクロス・フィンガリングでは全く不可能であると述べている。彼は特に、それらの調における付加鍵の効果をうたっている。ここでは、Es dur、es moll、E dur、F dur、f moll、g moll、A dur、a moll、As dur、B dur、b moll、C dur、c mollなどの派生音が主要な音となる調が挙げられている。彼は、従来の1鍵式フルートでは演奏が困難であったフラット系の調を多く挙げており、これらの調を均一な音で演奏することを目指していたことが示されている。それと同時に、「F、Gis、As、B、Ais、C<sup>＝</sup>」が主要な音となる調」と述べ、GisとAsやAisとBなどを異なる音として完全に区別していることがわかる。

この、D dur から遠い調も「均一な音」で演奏するという目的と、大半音と小半音の区別をしっかりと行うという目的は、トロムリッツの多鍵式フルート製作における重要な二

本柱となる。大半音と小半音に関する問題は、本節「3. 4. Dis 鍵、Es 鍵を用いた鍵配列の利点について」で詳しく述べることにし、ここではトロムリッツの付加鍵に関する見解をもう少し追ってきたい。

さらに 1800 年には、8 鍵式フルートのために執筆した教則本『多鍵式フルートについて』の中で、これらの鍵がトリルにとっても有用であることを示している。

最初の 2 オクターヴのためにここで示されたトリルの殆どが美しく正確である。そして 8 鍵よりも少ない鍵のフルートでは全て [美しくは] 演奏できないであろうし、1 鍵式フルートではほとんどの部分で使えないことがわかるであろう。——私は、あなたが今、この楽器が私の現在の設計によって高い完成度に至ったことを理解することを願っている。(筆者訳)

Die meisten von denen in den zwey ersten Octaven hier gelehrtten Trillern sind schön und gut; und man wird finden, daß sie auf einer Flöte mit wenigstens acht Klappen nicht alle gemacht werden können, und auf einer Flöte mit einer Klappe, größtentheils unbrauchbar sind. —— Ich hoffe, man wird nun einsehen, daß dieses Instrument nach meiner jetzigen Einrichtung zu einer großen Vollkommenheit gebracht ist; (Tromlitz 1800b: 126)

以上は、教則本の第 6 章「8 鍵式フルートのトリルについて」の中で述べられている。ここでは、「美しく正確」なトリルの要求と、それに対する付加鍵の有効性が示されている。トロムリッツは自身の設計による多鍵式フルートについては、付加された鍵の有効性をアピールしているが、その一方で既存の 8 鍵式フルートに対しては問題提起をしている。

[中略] そして私の考案した、es、dis、f、f、gis、b、b、 $\overset{=}{c}$  鍵を伴ったフルートによってのみ、ヴィルトゥオーゾが出来なければならないように、美しく、耳障りな音無しに行うことができるようになる。(筆者訳)

[...] und dass nur auf einer Flöte mit es, dis, f, f, gis, b, b, und  $\bar{c}$  Klappe, nach meiner Einrichtung, alles schön und auch ohne Geklappere gemacht werden könne, welches ein Virtuos können muss. (Tromlitz 1800a: 319)

このように、トロムリッツは既存の多鍵式フルートを批判すると同時に、自身のフルートによる効果をアピールしている。彼の考案したフルートには、クヴァンツのフルートに備えられていたものと同様のDis鍵とEs鍵が用いられているが、これらは当時、珍しいもので、トロムリッツの他には、リボックによる著書の中の運指表において用いられていることが確認されているのみである。なお、リボックの著書に関しては、本章、第4節で取り扱う。

自身の考案した8鍵式フルートに関しては、1800年の『帝国新聞』でもその有用性を主張している。これは、同年の2月1日付けの同誌27号に掲載された質問文に対する解答という形で掲載されている。ここでは、付加鍵という発明が悪いものでも有害なものでもないと述べた上で (Tromlitz 1800c: 1271)、以下のように続けている。

これは、いくらかの、特に私の発明と配列による8つの鍵を伴ったフルートの場合であり、これによって、f, gis, b, そしてcといった第1オクターヴの不正確でうつろな音が完全に高められるだけでなく、正しく均一な進行が得られる；そして、その際最も素晴らしいことは、どこであつても最も美しく最も正確なトリルをそれによって生み出すことができるということである；これは、この配列でないフルート、少なくとも1つの鍵しか持たないフルートでは不可能である。従って、これらのフルートは無限に、そう私は言いたいのだが、あらゆるものを獲得し、そして役に立たず使えないもの以外は何も失わなかったのである。(筆者訳)

Dieß ist der Fall mit einer Flöte mit mehrern, und vorzüglich mit acht Klappen nach meiner Erfindung und Einrichtung, wodurch nicht allein die fehlerhaften und stumpfen Töne der eingestrichenen Octave, als f, gis, b und c, vollkommen

gehoben werden, sondern wodurch auch eine richtige und gleiche Fortschreitung erhalten wird; und wobey noch das Vorzüglichste ist, daß man nun überall die schönsten und richtigsten Triller durch sie hervorbringen kann; welches auf einer Flöte ohne diese Einrichtung nicht möglich ist, am allerwenigsten auf einer Flöte mit einer Klappe. (Tromlitz 1800c: 1271-1272)

トロムリッツはここで、自身の配列によるフルートであれば、クロス・フィンガリングによって生じた、第1オクターヴにおける不正確でうつろな音が完全に高められるだけでなく、正しく均一に演奏することができること、そして、どの音に対してでも「最も美しく最も正確なトリル」が可能であることを強調している。

トロムリッツは、クロス・フィンガリングによる音の弱さやくもったような音色を、フルートへ鍵を付加するという方法で解消することに積極的だった。しかし、それも「自身による多鍵式フルートならば」という条件付きで、従来の多鍵式フルートには満足していなかった。トロムリッツが自信を持って有効性をアピールした、彼の発明による8鍵式フルートは、第4章 第2節でも取り上げた、Dis鍵とEs鍵、さらにF鍵とB鍵を2つずつ備えたものである。

この楽器の最大の特徴であるDis鍵とEs鍵に関する見解を取り上げる前に、まずはH. グレンザーによって批判されたC足部管に関する見解を見ていく。

### 3.3. C 足部管に関する見解

1鍵式フルート誕生以来、D'を最低音としていたフルートであるが、当時は既にC'を最低音とするC足部管が使用可能な域に達していたにも関わらず、トロムリッツはこれがフルートの音に悪影響を与えるとして積極的な使用を思いとどまっている。

長い足部管もまた、特にイギリスにおいて、ジョイントのある2つの鍵を伴い製作された。ひとつはC'鍵、もうひとつはCis'鍵である。それらと並んで、そういつ

たものが可能であるならば、Es と Dis のために使用されると思われる鍵がある。[中略] これは実際には役立たずであり、音を台無しにする。[中略] Cis'のための足部管は、それ自体としては音への有害さはより少なく、さらにより有用ですらある。しかし、私はそれでもこれを推奨しない。C'鍵はC調を演奏する時以外は使用されることは無く、そして諸君はこの調、特にc-mollを演奏することは好きではないであろう。このように、それらはこれ無しで済ますことができるのだ。(筆者訳)

Man macht auch ein langes Fußstück, besonders in England, mit zwey Klappen mit Gelenken, die eine giebt  $\bar{c}$  und die andere  $\bar{cis}$ ; darneben liegt eine Klappe, welche zu es und dis gebraucht werden soll, wenn sich' s thun lassen will. [...] Es taugt eigentlich zu nichts und verdirbt den Ton. [...] Ein Fußstück zu  $\bar{cis}$  alleine ist dem Tone weniger nachtheilig, und auch brauchbarer; und doch mag ich es nicht empfehlen. Die Klappe zu  $\bar{c}$  kaun nicht anders angewender werden, als wenn man aus der Tonart: c, spielt; und aus dieser Tonart, besonders c moll, spielen doch die Herren nicht gern. Also kann sie wegbleiben. (Tromlitz 1800b: 131)

トロムリッツは、C'鍵、Cis'鍵、Dis/Es 鍵という3つの鍵を持つC足部管が役に立たないばかりか、音を台無しにするものであり、しかも実際には使用される機会が少ないため、無い方が良く考えていた。その理由として、C'鍵が使用されるのは、C調、つまりC dur かc mollを演奏する時だけであることを挙げ、多くの人は特にc mollを演奏することは好きではないであろうから、この鍵が無くても良いと結論づけている。

H. グレンザーは、トロムリッツがC足部管を役に立たないばかりか、音を台無しにするものと考えていた理由を、彼の知識不足によるものと批判していたが、トロムリッツには、そもそもC'鍵を使用する機会が減多に無いということも念頭にあった。

C足部管を批判する際、彼はそこに用いられているEs 鍵（またはDis 鍵）についても、「そんなものが可能であるなら」と述べるなど、否定的な見解を示していた。ここからは、

つまり彼が Es 音と Dis 音に対して別々の鍵が必要だと考えていたことがわかる。次に、これら 2 つの鍵を用いた鍵配列に関して具体的にどのように考えていたのか、トロムリッツの見解を見る。

### 3. 4. Dis 鍵、Es 鍵を用いた鍵配列の利点について

本節「3. 3. C 足部管に関する見解」で示したように、C 足部管に批判的であったトロムリッツであるが、その一方で Dis 鍵、Es 鍵を用いた自身の鍵配列については、繰り返しその利点を主張した。

まず、1791 年の教則本において、トロムリッツはこの 2 つの鍵の必要性について以下のように述べている。

長い間、また依然として一般的な習慣であるとして、フルートは、Es と Dis に使用されなければならないたった 1 つの鍵しか持っていなかった。しかし、正しい調子で演奏するためにはこれは満足のいくものではなかった。何故なら、Es と Dis は別の音であり、丁度、Fis と Ges、Gis と As、B と Ais、Cis と Des、などと同じように異なるからである。加えて、今挙げられた他の音と同様に、Es と Dis は息の強弱や運指によっては変えられない。(筆者訳)

Da die Flöte eine lange Zeit nur eine einzige Klappe hatte, wie auch jetzt noch bey den meisten üblich ist, welche zu es und dis gebrauchet werden mußte, zur reinen Stimmung aber, und zum Keinspielen nicht hinlänglich ist, weil es und dis zweyerley Töne, und eben so verschieden sind, als fis und ges; gis und as; b und ais; cis und des u. auch dieses es und dis weder durch das Verstärken oder Vermindern des Windes, auch durch die Fingerordnung, wie bey den übrigen jetzt gemeldeten Tönen möglich ist: (Tromlitz 1791: 14)

この記述は、クヴァンツが自身の教則本（1752）において述べた「フルートにキーが 1 つしかついていないとき、鍵盤楽器において同じ鍵盤が用いられるように Es と Dis は不安定に調律され」という、2 つの鍵を設けた理由と一致する（クヴァンツ 2017: 42）。また、1791 年当時においても、一般的なフルートが Es 音と Dis 音に対して 1 つの鍵しか

設けられていなかったことも、この記述から読み取ることができる。

続けて、クヴァンツが純正な Dis 音と Es 音を作り出す 2 つの鍵を作り出した第一人者であることを述べた上で、クヴァンツは H に対して長 3 度を作り出すためだけに 2 つめの鍵である Dis 鍵を付加したが、クヴァンツが意図した以外にも、正しいイントネーションという点で多くのメリットを提供したと述べている (Tromlitz 1791: 14)。さらに以下のように続け、この 2 つの鍵がプロにさえ受け入れられていない現状への驚きを示している。

これ無しでは純正に演奏することは不可能なので、プロのフルート奏者の間でさえ、これが一般に受け入れられそうもないということは驚くべきことである。(筆者訳)

Es ist zu verwundern, daß sie nicht allgemein werden will; so gar bey Flötenspielern von Profession, da doch ohne dieselbe nicht rein gespielt werden kann. (Tromlitz 1791: 14)

トロムリッツは、この 2 つの鍵の必要性、つまり、Dis 音と Es 音のような音は、ピッチの異なる別の音であり、演奏し分ける必要があるという考えを強く持っており、さらにプロのフルート奏者であるなら、なおさら必要なことであると考えていたことがわかる。この、Dis 音と Es 音は異なる音であるという彼の考えは、1791 年の教則本において第 1 章、第 3 章、第 15 章で繰り返し述べられている。また、1796 年にも、彼は同様の発言をしている。

es と dis の 2 つの別々の鍵は、両方の音のために使われなければならないたったひとつの鍵よりも良いと私は考えていたし、そして依然としてそう考えている。前者の配置によって、フルートはより純正に調律され、そしてその結果ひとつだけの鍵よりもより純正な調子で演奏される。(筆者訳)

es und dis, als zwey besondere Klappen, hielt, und halte ich noch für besser, als nur eine Klappe, bei zu beyden angewendet werden soll. Mit der ersten Einrichtung kann man eine Flöte reiner stimmen, und folglich auch

reiner darauf spielen, als mit einer Klappe allein. (Tromlitz 1796: 3-4)

クヴァンツにより考案されたこの Dis 鍵と Es 鍵という大半音と小半音の区別をするための鍵は、当時、既に時代遅れのものと見なされていた。しかし、そのような状況下でありながら、トロムリッツはプロの演奏者として「純正な調子」で演奏するということを強く追求し、18 世紀末においてもなおこの区別に拘っていたことが、この Es 鍵と Dis 鍵に対する発言から読み取ることができる。

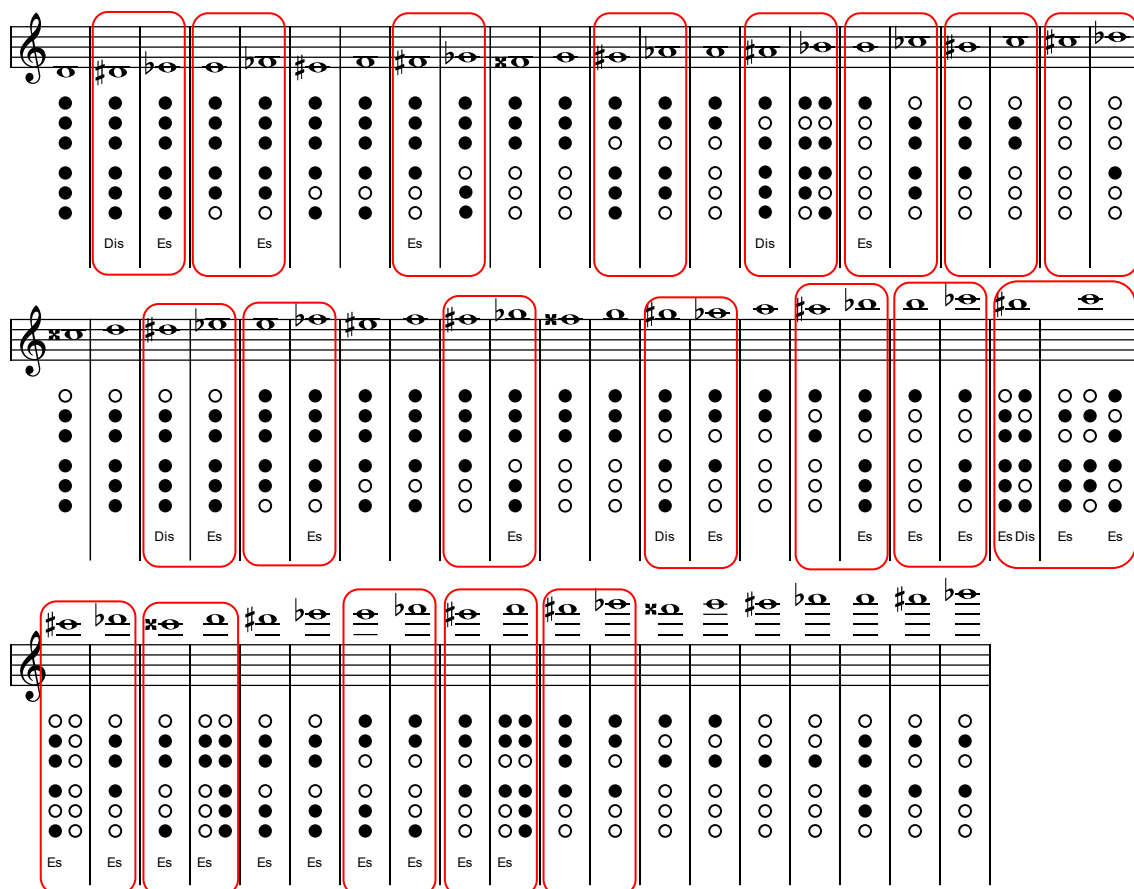
次に、これらの鍵がどのように用いられていたのか、運指表から明らかにする。トロムリッツは、2 冊目と 3 冊目の教則本にそれぞれ運指表を掲載している。これらの運指表からは、運指による大半音と小半音の区別を徹底するという目的が、彼の中で 19 世紀に向けてますます強まっていくということを読み取ることができる。

### 3. 5. 運指表

トロムリッツによる運指表は、1791 年の教則本に収められたクヴァンツ・フルートと同じ 2 鍵式フルートのためのもの（次ページ、表 5-7）と 1800 年の教則本に収められた 8 鍵式のトロムリッツ・フルートのためのもの（192 ページ、表 5-8）がある。なお、表 5-7 は教則本（Tromlitz 1791）の巻末に記載された運指表をもとに、大半音と小半音の区別がわかり易いよう筆者が作成したものである。もとの運指表は参考資料として別冊の資料集に載せる（資料集：1. 運指表）。

【表 5-7：2 鍵式フルートの運指表】<sup>272</sup>

※ 運指によって音が区別されている部分を四角で囲った



トロムリッツは『授業』（1791）の第3章「運指について」において、フルートごとに条件が異なるため、全てのフルートに使える運指というものには存在せず、従って同書の巻末に添えられた運指表（表 5-7）は彼が製作した楽器にのみ適合していることを明言している（Tromlitz 1791: 41）。

表 5-7 の運指表では、D'-B<sup>♭</sup>までの運指を示している。また、クヴァンツと同様に Dis と Es の音程差 1 コンマの違いを得るための足部管における 2 つの鍵を自らのフルートに採用していたように、トロムリッツにとっての「純正な音程」とは大半音と小半音の 1 コンマの違いが音色を均質に保たれた状態で得られた時に初めて成立するというものであつ

<sup>272</sup> 『授業』の運指表は、クヴァンツの『試論』と同様の 2 鍵式フルートを想定しており、記載方法も同様に指孔は 1 から 6、Es 鍵は 7、Dis 鍵は 8 を割り当て数字で示していた。詳しくは別冊の資料集 1. 運指表を参照されたい。

た。

また、この運指表は、クヴァンツと同じタイプのフルートのためのものであるが、クヴァンツによる運指表よりも、大半音と小半音の区別を運指によって徹底している点に、トロムリッツの目的意識の強さが表れている。具体的には、クヴァンツによる運指表（表5-1）では、第1オクターヴにおける Eis と F、Fisis と G、Gis と As、H と Ces は運指による音の区別がされていなかった。同様に、第2オクターヴにおける Cis と Des、Cisis と D、Eis と F、Fisis と G、第3オクターヴにおける Dis と Es、E と Fes、Eis と F、Fis と Ges、Fisis と G、Gis と A も、運指によっては区別されていない。一方、トロムリッツによる運指表（表5-7）では、第1オクターヴにおける Gis と As、H と Ces、第2オクターヴにおける Cis と Des、第3オクターヴにおける E と Fes、Eis と F、Fis と Ges が、さらに運指による区別を与えられている。

続いて示す運指表（次ページ、表5-8）は、『多鍵式フルートについて』第4章の記述（Tromlitz 1800b: 13-18）を基に筆者が作成したものである。実際の運指表は言葉による説明のみで、ナチュラル、シャープ系、フラット系と区別して音を並べ記述してあったものを、筆者が半音階的に並べ変えた。また、言葉による説明が長い部分に関しては、筆者の判断によりその都度注を設け、その中でトロムリッツによる説明の訳を付け加えることとした。付加鍵については、それぞれ F、Gis、B、C<sup>♯</sup>と記述する。2つずつ設けられた F 鍵と B 鍵に関しては、注の無い限りはどちらを選択するかは任意のものと考えられる。

【表 5-8 : 8 鍵式tromリッツ・フルートの運指表】

※ 運指によって音が区別されている部分を四角で囲った

The chart displays musical notation and fingering diagrams for various notes. Red boxes highlight specific fingering patterns for notes like Dis, Es, F, Gis, B, C, and Es. The notes are arranged in three rows, with some notes having multiple fingering options indicated by asterisks (e.g., ※1, ※2, ※3, etc.).

- ※1 F 鍵が 2 つある場合、両方を開けること。F 鍵が 1 つの場合、アンブシュアでややそれ（ピッチ）を上げようとしなければならない。
- ※2 Gis 鍵が純正な As に調律されていない場合、「1 2 3 Gis 7」とする。
- ※3 B 鍵が純正な B に調律されている場合。この鍵が B と Ais 両方の音に（合うよう）調律されている場合、「1 2 B 7」とする。（上行形の）Gis'、Ais'、His'...は「長い」B 鍵を開けるが、反対に、（下降形の）Cis'、His'、Ais'、Gis'...は「短い」B 鍵の方が大抵は使い易い。
- ※4 この Gis が純正な As に調律されていないが、As と Gis に使用されるように調節されている場合、「4」の指は外す。さらに、このオクターヴにおける As は「1 2 4 7」の運指が相応しい。
- ※5 Gis 鍵が純正な As に調律されている場合。
- ※6 B が「1 3」の運指で純正に調律されている場合。しかし「1 2 4 5 6 7」の運指が純正な B に調律されている場合、「1 3」の運指が純正な Ais にならなければな

らない。

- ※7 Ais には高過ぎる場合、第1 オクターヴのように「4」を付け加えることができる。
- ※8 「1 3」は私が Ais のために指定した運指であり、「1 2 4 5 6 7」は B のためである。しかし、人々がその運指に悩まされたため、私は B のためのいつもの運指を取り除き、そしてもう一つの馴染みの薄い運指を代用した。フルートが正確に調律されている場合、「1 2 B 7」の運指も可能である。しかし、この2つの音の調律には非常に様々な方法があるため、B に高い方を、Ais に低い方を、単に使用しなさい。
- ※9 利点があるなら。
- ※10 しかしながら、やや言い難いことだが、これは「1 2 B Gis 5 6 7」の運指も同様に用いることができる。これは長い間知られていることである。
- ※11 これは「2 3 Gis 4 5 6」の運指よりも遥かに優れている。
- ※12 「1」がなくても良い。

1791 年の運指表（表 5・7）では、第1 オクターヴにおける Eis' と F'、第2 オクターヴにおける Cisis" と D", Eis" と F", Fisis" と G", 第3 オクターヴにおける Dis"" と Es"", Eis"" と F", Fisis"" と G", Gis"" と As"", Ais"" と B"" は運指による区別がされていなかった。しかし、1800 年の運指表（表 5・8）では、Cisis、Fisis といったダブル・シャープに関する記述は無くなってしまっているものの、Ais"" と B"" を除きほぼ全ての半音がシャープとフラットで運指による区別がなされている。Fis' と Ges' は同じ運指ではあるが、Ges' では F 鍵を2つ開けるか、楽器に1つしか F 鍵が無い場合はアンブシュアを調節することによって Fis' よりもピッチを上げることを要求している。また、ひとつの音に複数の運指が用意されている場合も、大半音と小半音の関係になる半音がどのような運指を取るかによって、別の運指を選択するよう指示している。

このように、2冊目の教則本の運指表において示された大半音と小半音を区別するというトロムリッツの音程感は、19世紀を目前にして出版された3冊目の教則本の運指表において、細かな言葉による指示を用いてさらに徹底的に追求された。

また、この運指表において、F 鍵は Eis' と F' の両方に用いられ、同様に Gis 鍵も Gis' と As' に、B 鍵も Ais' と B' に、C" 鍵も His' と C" に用いられており、トロムリッツはこれらの鍵ではなく指孔の開閉によって運指を変化させ、大半音と小半音の関係にある音の区別を

行なっている。

これらの鍵に関して、トロムリッツは 1791 年の時点で以下のように述べている。

Dis 鍵以外に付加された鍵は、正しい調子のためというよりも、いくらかの場合においてそれら [の鍵] はその音を純正に演奏することに貢献するためのものの、むしろはっきりとしない低音を明るくし、第 1 オクターヴに関しては一層均一にすることを目的として付加された。(筆者訳)

Die übrigen nach der dis Klappe angebrachten Klappen, sind nicht so wohl der reinen Stimmung wegen, ob sie gleich in einigen Fällen das ihrige zum Reinspielen beytragen, als vielmehr die in der Liese stumpfen Töne dadurch heller zu machen, und mehrere Gleichheit in die unterste Octave zu bringen, angebracht. (Tromlitz 1791: 15)

Es 鍵と Dis 鍵が大半音と小半音を区別するという目的のために付加されているのに対し、2つの F 鍵、Gis 鍵、2つの B 鍵、そして C<sup>＂</sup>鍵は、他の楽器製作者が付加鍵に求めたものと同様、クロス・フィンガリングを必要とする音を改善するために付加されていた。トロムリッツは、大半音と小半音の区別と音色や音量の均一化を実現するために、目的の異なる鍵を組み合わせ、自身の理想とするフルートを生み出した。

彼のフルート製作において、付加鍵は必要不可欠であるように思われた。しかし、その晩年、彼はそれまでのフルートとは全く異なる 1 鍵式フルートを考案するに至る。続いて、トロムリッツが考案したこの新しい 1 鍵式フルートを取り上げ、その目的と特徴を示す。

### 3. 6. 1 鍵式フルート製作の試み

先に示した通り、繰り返し付加鍵の必要性を述べていたトロムリッツではあったが、同時に、付加鍵を用いないフルートについても、それを実験的に製作していたことを明らかにしている。

私は、誰かの役に立つかもしれないので、私の発明について述べなければならない。多くの鍵について多くの人々が文句を言っているので、私は多くの鍵を伴った

フルートと同じ状態になるであろう鍵の無いフルートの製作が可能なのではないかと考えた。私はこの実験を行い、そしてそれは成功した。この楽器ではEsに対するたったひとつの鍵だけは欠くことは出来なかったが、全ての音は互いに等しく、そして調律は優れていた。（筆者訳）

Noch von einer Erfindung muß ich etwas sagen, vielleicht kann sie irgend Jemand nutzen. Da sich doch viele über die vielen Klappen beschwerten, so dachte ich, ob es wohl nicht möglich seyn sollte, eine Flöte ohne Klappen zu bauen, worauf man eben das machen könnte, was man auf einer Flöte mit vielen Klappen zu machen im Stande ist? Ich machte den Versuch, und er war gut; alle Töne waren einander gleich, und die Stimmung schön, obgleich nur eine einzige Klappe zum es an diesem Instrumente war; (Tromlitz 1800b: 134-135)

この言葉からは、当時の付加鍵について、多くの人々から問題視する声が上がっていたことが示されると同時に、自身による多鍵式フルートの有用性を強く主張し、教則本まで執筆したトロムリッツ自身もまた、晩年には1鍵式フルートを再検証したことが示されている。しかし、このフルートは従来の1鍵式とは異なり、半音階的に音孔を並べるという独自の配列になっている点に、付加鍵を用いずにクロス・フィンガリングによる弱点を克服しようとする彼の努力がうかがえる。

この発言は、1800年の多鍵式フルートのための教則本の第7章「鍵の様々な配列について；C'とCis'のための長い足部管について；そして楽器の外側の構造に関するいくつか他のことについて」の中で述べられている。同教則本はそのタイトル通り、多鍵式フルートのために彼のそれまでの経験を振り返ってまとめられたものであるが、同時に、この晩年の試みについても記述されている。

トロムリッツは、自身の年齢を理由にこれ以上の実験はできないとしている（Tromlitz 1800b: 135）が、このフルートについて続けて詳しく述べている。

第1オクターヴにおける全ての音は、不自然な、通常とは別の方法〔つまりクロス・フィンガリング〕による運指をすると、はっきりとしない。実例としては F'、Gis'、B'そして C''である。これに対して、[それらの正確な指孔によって]自然な方法で運指された全ての音は、E'、Fis'、G'、A'、H'、Cis''、のように明瞭である。

(筆者訳)

Alle in der eingestrichenen Octave künstlich und außer der natürlichen Ordnung der Finger gegriffenen Töne sind stumpf, als:  $\bar{f}$ ,  $\bar{gis}$ ,  $\bar{b}$  und  $\bar{c}$ . Hingegen sind alle in der natürlichen Ordnung der Finger gegriffenen Töne, helle, als:  $\bar{e}$ ,  $\bar{fis}$ ,  $\bar{g}$ ,  $\bar{a}$ ,  $\bar{h}$ ,  $\bar{cis}$ . (Tromlitz 1800b: 135)

以上のように、従来の1鍵式フルートにおいてはクロス・フィンガリングを用いなければならず、それによりはっきりとしなかった音までも、右から指を順番に上げていけば演奏できる幹音である E'、Fis'、G'、A'、H'、Cis''等の音のように、明瞭に演奏することができるという考えを述べている。

さらに、どのように音階が運指されるかの説明を続け、この新しいフルートの効果について述べている。

この発明は第1オクターヴにおける鈍い音を無くし、それらは全て互いに等しい。そしてD調を演奏しようと他の調を演奏しようと容易である。(筆者訳)

Diese Erfindung hat in der eingestrichenen Octave keinen stumpfen Ton, sie sind einander alle gleich; und wenn man die Tonleiter d oder auch eine andere spielt, auch leichte; (Tromlitz 1800b: 136)

トロムリッツによると、この半音階フルートは、特に第1オクターヴにおけるクロス・フィンガリングによる鈍い音を解消し、全てを等しい音質で演奏できるだけでなく、基調のD durを演奏するのと同様に、その遠隔調をも容易に演奏できるものであった。

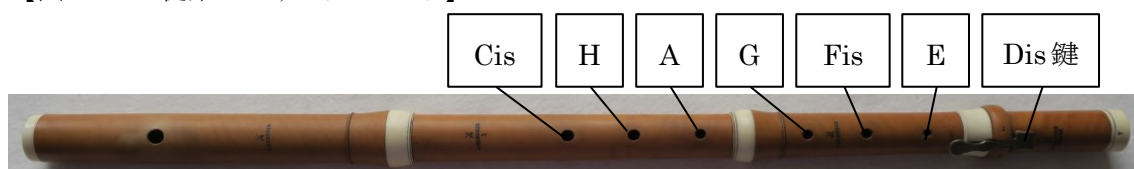
この発明についての記述は、同書の第7章の第25節から第27節まで (Tromlitz 1800b: 134-136) しかなく、具体的な図などは示されていない。そこで、以下にトロムリッツの教則本(1800)と奥田による記述(奥田 1978: 144)をもとに筆者が作成した図を示すこととする。

トロムリッツは晩年に従来の配列とは異なる音孔を持つ1鍵式フルートを考案した。彼は確かに付加鍵の支持者であったが、同時にこれらの鍵が扱い難いものであると認識されていたことも良く理解していた。そこで、彼は自身のために円筒型の内径を持つ1鍵式の半音階フルートを製作することを試みた。

この考えは時代に逆行しているようにも思えるが、鍵による機能的な不備（鍵がきちんと塞がらないことによる息漏れや、硬いバネによる演奏し難さなど）を取り除くために考案されたものであった（トフ 1985: 38）。また、この運指はかなり複雑なものであったが、トロムリッツ自身は正しい調子で完璧に演奏できると主張した（Hadidian 1991: 23）。

従来の1鍵式フルートの音孔の配列を図5-6に、トロムリッツによる1鍵式フルートの音孔の配列を図5-7に示す。

【図5-6：従来の1鍵式フルート】<sup>273</sup>



【図5-7：トロムリッツによる1鍵式フルートの音孔の並び】<sup>274</sup>

○=音孔、□=鍵

	C	H	B	A	Gis	G	Fis	F	E	Dis 鍵	D
頭部管	○	○	○	○		○		○	○		○
中部管		○					○			□	
中心管											
足部管											

トロムリッツによる1鍵式フルートは、音孔を半音階的に並べることによって付加鍵に頼らずにクロス・フィンガリングの問題を解消することを試みたものである。これは、クロス・フィンガリングを用いずに派生音を演奏する、半音階フルートのためのオープン・キー・システム<sup>275</sup>の発展におけるおそらく最初の試みに関する記述であり、さらに、既に

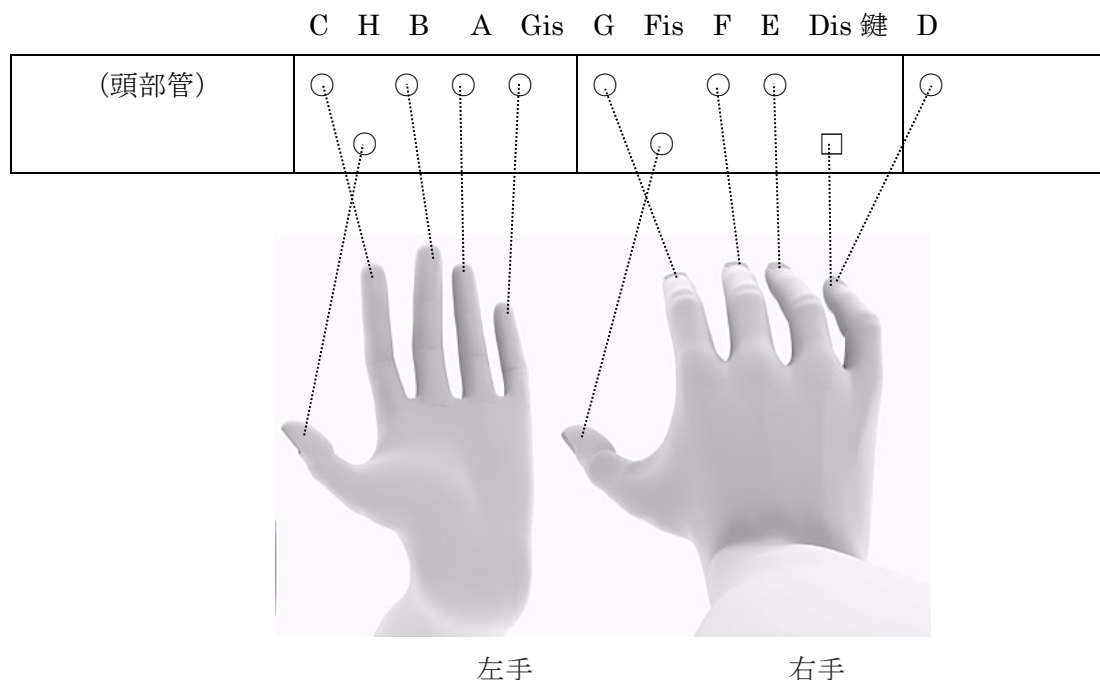
<sup>273</sup> A. グレンザーによるフルート。ドイツ国立博物館所蔵（管理番号：MIR 297）2018年8月31日筆者撮影。

<sup>274</sup> トロムリッツの教則本（1800）と奥田による記述（奥田 1978: 144）をもとに筆者が作成。

<sup>275</sup> 一度音孔を開けたら、その孔にはなるべく、押さええない限り開いた状態にある鍵（開鍵）を与えるよ

定着していた運指からの大胆な離脱から、トロムリッツは多鍵6指孔の使用のそれまでの習慣の打開を初めて試みた人物であると考えられている（Hadidian 1991: 24）。それぞれの指がどの音孔を塞ぐかは、図5-8に示した通りである。

【図5-8：トロムリッツによる1鍵式フルートの音孔の並びと構え方】<sup>276</sup>



しかし、右手の小指に鍵を1つ設けるだけで、クロス・フィンガリングを使用せずに派生音を演奏するためには、右手の親指（Fis孔）も使用しなければならなかった。これにより運指が困難になり、トロムリッツ自身が成功をおさめたと自賛したにもかかわらず永続的な方式とはならなかったことが指摘されている（奥田 1978: 144）。また、年齢を理由に引き続き研究する意欲を失う結果となり、後の研究を後世に託すこととなった。

以上のように、トロムリッツはH. グレンザーとは対照的に（特に自身による）多鍵式フルートの有用性を示していた。その目的も、従来の多鍵式フルートが持っていたクロス・フィンガリングの解消だけでなく、大半音と小半音の区別というクヴァンツが唱えた音程感をさらに追求するものであった。第3章 第1節でも述べた通り、このような目的をもったトロムリッツによるフルートが、ドレスデンのプロのフルート奏者たちに使用されてい

うに心掛け、通気を改善し、それにより楽器の響きを良くしようとする原理。

<sup>276</sup> 手の図は、次のサイトから。<https://hand-illustration.com>（フリー素材）

たことが指摘されている（ハウプト 2013b: 21-22）。このことから、トロムリッツが唱えていたこれらのフルートに対する意識が、彼の個人的なものではなく、ザクセン地域の「プロ」の間にも見られるものであったことを示している。

フルートに対してこのような目的意識を持っていたトロムリッツや、彼によるフルートを使用していた人々が、音楽において重要視していたもの、大切にしていたものは何だったのかを考えるため、次に、トロムリッツと同様にフルートに **Es** 鍵と **Dis** 鍵を採用していたリボックによる見解を示したい。リボックは、トロムリッツとも関係があり、彼によるフルートを購入していたことが、自身の著書（1782）の中で明らかにされている。さらに、同時代のフルート製作者や彼らによるフルートに対する見解も述べており、その上で、自身の考えるフルートを紹介している。

## 第4節 リボックによる言説

第4節では、トロムリッツとも関係のあったリボックを取り上げる。彼はザクセン地域に暮らしていたわけではなかったが、その著書（1782）の中ではトロムリッツをはじめとしたザクセン地域のフルート製作者について多くの見解を述べており、この地域のフルート文化を知る上で、重要な人物である。まず、リボックの生涯と彼による著作について述べた上で、具体的な彼の見解を示していく。

### 4.1. リボックの生涯と著作

ユストゥス・ヨハネス・ハインリヒ・リボック Justus Johannes Heinrich Ribock (1743-1785)<sup>277</sup> は、ドイツの医師で、音楽愛好家である。ヘルムシュテット（1760）、リンテルン（1761）、ハレ（1762）で学び、1763年にゲッティンゲンで医学博士の学位を得た。数年後にはリュッカウ Lüchow に移り住んだが、妻のズザンネ・カタリナ Susanne Catharina（旧姓ブルンス Bruns）が亡くなった後（1784）ハノーヴァーへ移ったと考えられている<sup>278</sup>。ゲルバー、デムラーはリボックがトロムリッツの弟子であったと述べているが（Gerber 1813, Demmler 1961: 42）、フェンツケはその見解には説得力が無いとして、彼が独学でフルートを学んだと結論づけている（Ventzke 1980: II）。ゲールホルトもまたフェンツケの見解に同意し、彼が独学でフルートの演奏と製作を学んだと結論づけている（Gerhold 2009: 672）。しかしながら、いつ、どこで、どのように彼がフルート演奏を学んだのかということについては、現在まで詳細には伝えられていない。1783年3月には、デュロンと彼の父がリュッカウのリボックを訪れ、1785年2月にはハノーヴァーで再会している（Ventzke 1980: II）。

---

<sup>277</sup> リボックの綴りに関しては、時折、Riebock や Riboc という表記が用いられていたが、本論文では事典等の記述に従い、基本的に Ribock という表記を用いる。

<sup>278</sup> ゲルバーによる事典では、リボックが1784年頃ハノーヴァーへ渡り、1785年に同地で死亡したという情報と並んで、別の報告によれば彼は既に1784年にはリュッカウで死亡したという情報を掲載している（Gerber 1813: 847）。また、デュロンは自伝の中で、1785年にハノーヴァーへリボックを訪ねて行った際に、彼がそこに定住していたと述べている（Dulon 1808: 68）。トロムリッツは、自身の著書の中で、リボックは最終的にハノーヴァーに住んでいたと記述している（Tromlitz 1791: 18）。近年では、ゲールホルトが、この点について、彼の妻が死亡した（1784）後、リボックはハノーヴァーへ移住したが、しかし彼の死亡した時期や場所に関する精確な情報は欠如していると述べている（Gerhold 2009: 674）。従って、リボックは恐らくハノーヴァー、もしくはリュッカウで死亡したと考えられるが、死亡地やその時期に関する精確な証拠は現在も発見されていない。

リボックとトロムリッツの関係は、1777 年にフルートの製作や演奏に関する手紙のやり取りによって始まっており、リボックは同年にトロムリッツから最初のフルートを購入している (Ventzke 1976: 66, 68)。このフルートは Es 鍵の他に Gis 鍵と B 鍵を伴ったものであった<sup>279</sup>。しかし、二人の間のやりとりは 1783 年の 9 月に途絶えている。それは、この年に出版された『音楽雑誌』における「トロムリッツのフルートについての知らせ」で示された C 鍵に関する指摘に基づいて、リボックはさらに 1 本のフルートをトロムリッツに注文したが、手に入れることができなかったからである (Ventzke 1976: 66)。既に、その前年に出版された『フルートのより良い調整と取り扱いに関する覚え書き』(以下、『覚え書き』と記述) では、リボックによってトロムリッツ・フルートの構造上の欠陥が度々指摘されており、それに対してトロムリッツは、リボックの死後に自身の著作において彼を強く非難している (Tromlitz 1791: 18)。

リボックに関する先行研究はまだ数が少なく、個人研究はフェンツケによる「J. J. H. リボック博士 (1743-1785) フルートの発展史に対する貢献 Dr. J. J. H. Ribock (1743-1785) Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Flöte」(1976) が唯一の包括的論文である。この論文以外には、同時代にトロムリッツによる教則本 (Tromlitz 1791)、デュロンによる自伝 (Dulon 1807/1808) で言及されている他、ベーム・フルートについて書かれた文献 (Welch 1896)、トロムリッツに関する博士論文 (Demmler 1961)、フルート史を扱った文献 (Rockstro 1928、Powell 2002) で彼の名が挙げられ、部分的に言及されているのみである。フェンツケによる論文 (Ventzke 1976) では、リボックの生涯を年表で紹介している他、トロムリッツとの関係についても触れられている。しかしながら、彼の著作の内容にまで深く踏み込んだ研究はまだ少なく、当時のフルート文化を知る上で、さらに詳しく追求するべきである。

リボックは、アマチュアのフルート奏者でありながら、フルートに関して以下の 2 つの著作を執筆している。

1) 『フルートのより良い調整と取り扱いに関する覚え書き』<sup>280</sup> (1782)

<sup>279</sup> このような 3 つの鍵を伴った多鍵式フルートは、一般的に 3 鍵式フルートと呼ばれる。

<sup>280</sup> *Bemerkungen über die Flöte zur bessern Einrichtung und Behandlung derselben*

2) 「音楽について、特にフルート愛好家へ」<sup>281</sup> (1783)

1) 『覚え書き』に関しては、1782 年が出版年として挙げられているが、あとがきと正誤表を含んだ全体の著作は 1784 年以降の出版であると考えられている (Ventzke 1980: III)。1980 年にフェンツケによって英語、ドイツ語の前書きを加えられて、*The Flute Library* Volume 13 として再出版された。先行研究では『教則本』として挙げられることがあるが、クヴァンツやトロムリッツの著書と比べると教則本としての側面は薄く、5 鍵式フルートの運指表が添付されてはいるが、本文ではフルートやフルート製作に対する自身の見解を示している部分が多い。また、トロムリッツによるフルートの構造に関する多数の出版物<sup>282</sup>との関係があるとみなされている。

『覚え書き』が出版された当時、フルートの構造における細部の問題に関して、ここまで詳細に述べた著作はまだ他には出版されておらず (Ventzke 1976: 65)、その意味でも、フルートの歴史において、バロック・フルート誕生に次ぐ改革をもたらされ始めた初期多鍵式フルート製作の現状や問題意識、理念を知るための重要な著作であると言える。フェンツケによる論文 (Ventzke 1976) では、『覚え書き』の内容目録が挙げられている。この論文により、リボックの生涯を通じた活動や、『覚え書き』の概要、同書の中でしばしば名前を上げられているトロムリッツとの関係が明らかになった。しかしながら、『覚え書き』における記述内容が詳細に検討されているものではなく、同書で述べられているフルートに対するリボックの見解についてはまだ研究の余地が残されている。

2) 「音楽について、特にフルート愛好家へ」は 1783 年に『音楽雑誌』へ掲載された。

リボックは 1777 年から 83 年にかけてトロムリッツと書簡を交わし、楽器の製作に関する示唆を受けていることが指摘されているが (那須田 1992: 219)、『覚え書き』においては、トロムリッツ・フルートを厳しく批判しており、それに対してトロムリッツはリボッ

---

<sup>281</sup> “Über Musik, am Flötenliebhaber insonderheit”

<sup>282</sup> 同書の前書きでは次の 4 つの著作が挙げられている。(1) “Nachricht von Tromlitz Flöten” in: *Mischellaneen artistischen Inhaltes*, Erfurt, 1781. (2) “Nachricht von Tromlitzischen Flöten” in: *Magazin der Musik*, Hamburg, 1783. (3) “Neuerfundene Vortheile zur bessern Einrichtung der Flöte” in: *Mischellaneen artistischen Inhaltes*, Erfurt, 1785. (4) *Kurz Abhandlung vom Flötenspielen*. Leipzig bey Johann Gottlob Immanuel Breitkopf, 1786.

クの死後、自身の著作（Tromlitz 1791）において彼を強く非難した。『覚え書き』では、トロムリッツ、クヴァンツ、キルスト、グレンザーによる当時のフルートが比較検討されている他、フルートの設計や扱いについての改良案が多く示されている。さらに、5 鍵式フルートのためのドイツで初めてとなる運指表が収められている。フルートの奏法に関する若干の記述が見られるものの、その多くは楽器の構造上の問題を扱っている。

なお、リボック自身による目次のページは設けられていないが、フェンツケによって内容目録が示されている（Ventzke 1980: Einleitende, VI）。以下に、フェンツケによる記述（Ventzke 1980: Einleitende, VI）をもとに筆者が作成した内容目録を示す（表 5・9）。

【表 5・9：『フルートのより良い調整と取り扱いに関する覚え書き』の内容目録】

記述されている内容	ページ数
トロムリッツとクスデルによる 4 鍵式フルートの違い； リボックが所持していた最初のトロムリッツ・フルートの欠陥	pp. 1-4
鍵のカバーリングを改善する方法の説明； リボックの“ジョイント鍵”の説明	pp. 5-14
F 鍵を伴ったリボックの 2 番目のトロムリッツ・フルートの欠陥； リボックが右手親指のための F 鍵を考案	pp. 15-16
リボックの運指表の説明	pp. 18-22
悪いアンブシュアの原因と改善の方法について	pp. 22-25
リボックのデザインに従った頭部管製作へのトロムリッツの拒絶； リボックは自身で頭部管を取り除いた	pp. 25-26
リボックは彼の教則本の後、3 番目のトロムリッツ・フルートを改善した	pp. 28-31
クヴァンツ、キルスト、グレンザー、トロムリッツにより製作されたフルートとの比較	pp. 31-38
フルートのほぞの改善について	pp. 38-41
異なる素材に関する考察、フルートのより良い取り扱いについての助言	pp. 41-50
あとがき	

<p>トロムリッツはリボックの c2 鍵を伴ったフルートの製作を進んでは行わなかった；</p> <p>その結果、リボックは旋盤工に c2 鍵を伴った新しい中部管の構造を「私自身の目と管理のもとに」頼む；</p> <p>この中部管と新しい鍵の利点</p>	pp. 51-53
<p>「この補遺の主な対象」：どの程度フルートの音質が内径との関係に依存しているのかという疑問についての論述</p>	pp. 54-60
<p>計画：<small>こんくり</small>混凝紙<sup>283</sup>の覆いを伴った真鍮メッキのフルート</p>	pp. 61-62
<p>誤植の訂正</p>	pp. 62
<p>図</p>	
<p>フルートの鍵の使用といくらかの揺れ<sup>284</sup>に関する手引き</p>	

表 5・9 に示した通り、トロムリッツを中心とした他の楽器製作者によるフルートについて述べている部分が多く、フルートの構造についても細かく記述している。本節では、特にフルートの音色や C 足部管、Dis 鍵と Es 鍵に関する部分を中心に、リボックのフルートに対する見解を明らかにする。楽器の構造の話に入る前に、リボックがフルートに何を求めていたのかを示す。

#### 4. 2. フルート製作者に対する評価と「豊かな音」

リボックは、『覚え書き』の中で、クヴァンツ、キルスト、グレンザー、トロムリッツによるフルートが最高の名声を持っていると述べており（Ribock 1782: 31）、その理由として、彼らによるフルートがとりわけ「豊かな音 voller Ton」を持っていることを挙げている。しかし、クヴァンツ・フルートに関しては、広い内径によって低音域においては非常に力なくナチュラル・ホルンのような音がしたが、多くの人々には「豊かな音」とであると誤って認識されていたと捉えている（Ribock 1782: 32）。

<sup>283</sup> 張り子等の材料

<sup>284</sup> **Schwebung**：トリルよりも狭い音程間で音のゆれを作る奏法。この奏法については、同書に収められた運指表にも記述されている。

この「豊かな音」がフルートの楽器としての評価基準となっていたことがここで示されているが、では、リボックの考える「豊かな音」とは、どのような音であったのか。彼は次のような言葉でそれを説明している。

何が豊かな音なのか？ それはうつろな音ではない。というのは、あらゆる楽器の中で一番うつろな音を持つナチュラル・ホルンがそうであるように、例えばオーボエのような非常に明るい楽器との比較において豊かさが欠けることもあるからである。それは、力強い音ではない。というのは、ピウ・ピアノにおいて顕著であるように、あらゆる叫び声でも欠けることもあるからである。つまり何が豊かな音なのか？  
*原則*として、周知の如くある音響の感覚を、空気の振動する運動が我々の耳の中に入って来ることによって受け取る。与えられた時間内に多くの揺れがあるならば、音は高く、そしてその逆もあり、それが生き活きして力強いなら、音は強い。これら全ては僅かな空気分子によって起こりうるが、それが音を豊かにしているわけではない。しかしそれが一度に数多く起こりうるなら、人は音楽的な耳によって以下のことを言う。音は豊かである。(筆者訳)

was voller Ton sei? Nicht ist es hohler Ton; denn selbst dem Waldhorne, das doch unter allen Instrumenten den am meisten hohlen Ton hat, kann das Volle in Vergleichung mit einem sehr hellen Instrumente, z. E. Hoboe, fehlen. Nicht ist es starker Ton; denn bei allem Geschreie kann es dennoch mangeln, so wie im piu piano merklich sein. Was ist also voller Ton? Bekanntlich erhalten wir die Empfindung von einem Schalle, in regula, dadurch, daß eine zitternde Bewegung der Luft in unser Ohr kommt. Sind der Schwünge viel in einer gegebenen Zeit, so ist der Ton hoch, & vice versa; sind sie lebhaft und kräftig, so ist der Ton stark. Alles dieses kann bei wenigen Luftpartikeln stat[t]finden, und macht den Ton nicht voll; kann aber auch bei vielen auf einmahl stat[t]finden; und dann spricht der Mann von musikalischen Ohren: der Ton ist voll. (Ribock)

リボックはまず、豊かな音とはうつろな音でも力強い音でもないと述べた上で、さらに「空気分子」という言葉を用いてその説明を試みている。空気分子の震動という考え方は、後の 1896 年にはヘルマン・ルートヴィヒ・フェルディナント・フォン・ヘルムホルツ Hermann Ludwig Ferdinand von Helmholtz (1821-1894) の『音感覚論 Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik』でも示されている。また、ヘルムホルツはその著書の中で、楽音は「音の強さ」「音の高さ」「音色」によって区別できると述べている（ヘルムホルツ 2014: 19）。上記引用のように、リボックは、音の高さや強さが、そのみで音を豊かにしているわけではないが、それが一度に沢山起こるなら音は豊かであると述べている。フルートは単旋律楽器であるため、通常の吹奏法では複数の音を同時に演奏することはできない。この場合、一度に様々な高さ、強さの音が鳴っている状態とは、つまり倍音が多く鳴っている状態を指すと考えられる。ヘルムホルツは『音感覚論』において、音色が倍音の種類、数、強さによって決定されることを明らかにしており、倍音は楽器の音色を決定する要素と言える。この倍音が多彩で豊富である音色が、リボックの考える「豊かな音」である。

この「豊かな音」を壊す要素として、リボックは当時のフルートに付加されていた C 足部管を挙げている。次に、その C 足部管について述べる。

#### 4. 3. 音色を損ねる要素——C 足部管

1 鍵式フルートは最低音が D' の楽器であったが、多鍵式フルート誕生以前から、この最低音をさらに Cis'、そして C'へと拡大する試みがなされてきた。開発当時は一般的とはならなかったものの、フルートへのさらなる鍵の付加に伴って C 足部管は多鍵式フルートにとって一般的なものと見なされるようになっていった。ところがリボックは、『覚え書き』の中で、CとCis'に対する長い足部管（C 足部管）については何も言及しなかった。本文の最後で、その理由を次のように述べている。

C̄とC̄isに対する長い足部管については、私は何も言及しなかった。何故なら、私の認識では、全てのことが何の役にも立たず、ただ音とフルート全体を台無しにするのみであり、それ故、絶対に退けられなければならないからである。(筆者訳)

Von dem langen Füßchen zum C̄ und C̄is habe ich nichts erwänet, weil, nach meiner Einsicht, die ganze Sache nichts taugt, sondern nur ein Verderb des Tones, und der ganzen Flöte ist, und daher schlechterdings verworfen werden muß (Ribock 1782: 50)

C 足部管に関しては、他の楽器製作者もリボックと同様の見解を示していた。クヴァンツは、既に 1752 年の教則本『試論』の中で、当時の C 足部管が「正しい調律にも、またフルートの音にも害になりそうだったので、この偽りの改良は消え去り一般的にはなかった」(クヴァンツ 2017: 27) と述べている。しかし、クヴァンツが 1752 年の時点で「消え去り一般的にはなかった」と述べたこの C 足部管は、その後、多鍵式フルートへ積極的に用いられるようになり、6 つ以上の鍵を持つフルートではほとんど標準のものとなった。そのため、トロムリッツによって 1800 年の教則本『多鍵式フルートについて』の中で、再びこの足部管は「役立たずであり、音を台無しにする」(Tromlitz 1800b: 131) と批判されることとなる。

このように C 足部管の欠点を挙げるフルート製作者がいる一方で、本章 第 2 節で示した通り、H. グレンザーは反対の見解を述べていた。彼は、トロムリッツの『多鍵式フルートについて』について述べた著書の中で、「トロムリッツ氏はあるイギリスのフルートの C 足部管に関して、そのような足部管が役に立たず、音を駄目にする」と述べた。私はイギリスのフルートに対して、そのように思ったことは一切無い」(Grenser 1800: 45、筆者訳) との見解を示していた。当時のフルートにおいて、既に不可欠なものであるとみなされていた C 足部管に関して、クヴァンツ以降、1800 年に至るまでリボックやトロムリッツは、この発明そのものがフルートの音を台無しにしてしまうと考えていた。それに対してグレンザーは、「最も高い a と b」、即ち第 3 オクターヴの A 音と B 音が多少重い響きになることを認めてはいるが、その原因は C 足部管よりも上部の構造、つまり中部管や頭部管の構

造によるものであると考えていた。

従来の研究では、多鍵式フルートが製作されていた時代に、C 足部管は既に一般的なものであったとされていたが、地域をベルリンやザクセン地域に限定してみると、これを否定する意見もあったことが見えてくる。その理由については、C 足部管によってフルートの音を損なうことや、音程を乱すことが挙げられている。確かに、フルートの管長を下方へ伸ばすことによって、楽器全体のバランスが崩れてしまうことは考えられる。リボックやクヴァンツ、トロムリッツは、演奏できる作品の幅を広げることよりも、それまでのフルートの持つ音の美しさを維持し、良い音色で演奏することを優先したと考えられる。

良い音色と並んで、正しい音程もまたリボックの求めるフルートにとって重要な要素だった。次に、正しい音程で演奏するためにリボックが必要とした2つの鍵について見ていく。

#### 4. 4. 正しい音程で演奏するために——Dis 鍵と Es 鍵

Es 鍵、Cis'鍵、C'鍵の3つの鍵を伴う C 足部管に関してはフルートの音色を台無しにすることを理由に強い拒絶を示したリボックであるが、その一方で、Dis 鍵と Es 鍵については、自身の考案した5鍵式フルートにもそれらを用いており、その有用性を認めていたことがうかがえる。リボックは『覚え書き』に5鍵式フルートのための運指表(209 ページ、表5・10)を載せている。本文中にこの5鍵式フルートの図などは見られないが、運指表からは、このフルートに設けられた鍵が、Dis 鍵、Es 鍵、F 鍵、Gis 鍵、B 鍵であることがわかる。このリボックによる5鍵式フルートは、通常の4鍵式フルート(Es 鍵、F 鍵、Gis 鍵、B 鍵)に、さらに Dis 鍵を付加したものである。また、本文中では表5・9にも示した通り、この運指表に関しての説明もされている。

既に示した通り、今日では一般的に「異名同音」とされる Dis と Es に対して、それぞれ異なる鍵を持つフルートはクヴァンツによって考案された。通常の鍵盤楽器では Dis と Es は同じ鍵を割り当てられているが、クヴァンツは、フルートは自由なイントネーションを持つ楽器であるので、Dis と Es のような大半音と小半音を演奏し分けるべきであると考

えていた。

また、第3節で述べた通り、トロムリッツは1800年に至ってもなお、この考え方を押し進め、クヴァンツと同様の鍵を自身の楽器に採用するだけでなく、クヴァンツよりも大半音と小半音の区別を徹底した運指表を示した。しかし、リボックによる運指表からは、トロムリッツ以外にも、1782年当時、彼がこれらの鍵を必要であると考えていたこと、そして、大半音と小半音を運指によって区別することを想定していたことがわかる。

これらの鍵について、クヴァンツは当時、「今日でもフルートには1つしかキーがついていない。しかし私はこの楽器の特性を学ば学ぶほど、いくつかの音の音程が正しくないことに気がついた。これを除去するには、2つめのキーを付加するよりほかに手はない」（クヴァンツ 2017: 23-24、荒川訳）として、その必要性を示していた。また、トロムリッツは、「長い間、また依然として一般的な習慣であるとして、フルートは、Es と Dis に使用されなければならないたった1つの鍵しか持っていなかった。しかし、正しい調子で演奏するためにはこれは満足のいくものではなかった。何故なら、Es と Dis は別の音であり〔中略〕息の強弱や運指によつては変えられない」（Tromlitz 1791: 14、筆者訳）とも述べていた。さらに、第2章 第3節で示した通り、ポツダムのフルート製作者であったキルストによって、クヴァンツ・モデルの2鍵式フルートが製作されているだけでなく、同じく Dis 鍵と Es 鍵を伴う8鍵式フルートであるトロムリッツ・モデルのフルートも、彼によって製作されていた（Powell 1996b: 28-29）。

【表 5-10：リボックによる運指表】<sup>285</sup>

※ 運指によって区別されている部分を四角で囲った

The image displays three staves of musical notation, each representing a different octave. The notes are written on a treble clef staff. Below each note, a vertical column of dots represents the fingerings (1-5) for that note. Red rectangular boxes are drawn around specific columns of dots, indicating where fingerings differ or are particularly noteworthy. The notes shown include Es, F, B, and Cis, with some notes appearing in multiple octaves. The fingerings are indicated by black dots (filled) and white dots (open) within the columns.

リボックによる運指表では、E'から Cis'''が記述されており、第1オクターヴと第2オクターヴは基本的に同じ運指で示されている。また、第3オクターヴにおける Des'''など記述されていない部分もあるが、ほとんどの半音が、シャープとフラットで別の運指を割り当てられている。

以上のように、リボックもまた、トロムリッツと同様に、C足部管を否定し、大半音と小半音の区別とクロス・フィンガリングの解消のためにフルートへ鍵を付加していた。

これらの見解に対して、ポットギーサーは全く反対の意見を示していた。次に、ポットギーサーの見解について詳しく見ていく。

<sup>285</sup> 『覚え書き』に添付されたリボックによる運指表 (Ribock 1782: Tab. II-III) をもとに筆者が作成。リボックによる運指表は、別冊の資料集 1. 運指表を参照されたい。

## 第5節 ポットギーサーによる言説

ハインリヒ・ヴィルヘルム・テオドル・ポットギーサー Heinrich Wilhelm Theodor Pottgiesser (1766-1829) は、ドイツの医師、音楽愛好家である。ベルリンやハレで学び、内科医をするかたわら、天文学、音楽に関しても興味を抱き、フルートの改良に通じる幾つかの重要な工夫を行ったとされている。独自の1鍵式フルートを考案した他、積極的に『一般音楽新聞』へ自身の見解やアイデアを投稿し、グレンザーやトロムリッツのフルート製作に対しても意見を述べている。以下に、ポットギーサーによって記された投稿論文を挙げる。

- 1) 「今日のフルート、特に多鍵式フルートの欠点に関して、より良い装置のための提案とともに」<sup>286</sup> (1803)
- 2) 「“今日のフルート、特に多鍵式フルートの欠点に関して、より良い装置のための提案とともに”の補遺」<sup>287</sup> (1824)

これらの論考の中で、ポットギーサーは多鍵式フルートを拒絶し、代わりに自身が考案した新しい1鍵式フルートを提案している。次に、彼が多鍵式フルートのどのような点を批判していたのか、具体的に見ていく。

### 5.1. 鍵の付加に関する見解

ポットギーサーは1803年の投稿文の中で、フルートへの鍵の付加について、それらの扱い難さと付加する際の技術を批判している。

多くの鍵はフルート演奏を非常に困難にする。常に鍵を用いること、その上相應しい趣味の良さと正確さで全てを演奏することが可能な全てのパッセージにおいて、どこにも厳しさ、ぎこちなさ、調子外れを感じさせることのない、そのことは私の考えによれば、全ての練習において行うことのできる最も巧みな演奏者がこれまでよりも多くのことを必要とする。〔中略〕また、鍵は、演奏者と聴衆に対して

---

<sup>286</sup> “Über die Fehler der bisherigen Flöten, besonders der Klappenflöten, nebst einem Vorschlage zur besseren Einrichtung derselben.”

<sup>287</sup> “Nachtrag zu der Abhandlung »Über die Fehler der Flöte, nebst einem Vorschlage etc.« im Jahrg. 1803 No. 37-39. Dieser Zeitung.”

不快で煩わしいさらに多くのものを持っている。それらがどんなに良く裏打ちされていたとしても、それは非常にしばしば、特に速いパッセージにおいて顕著な騒音やカタカタと鳴る音の原因となる。時折、演奏中にバネが跳ね（ひび割れ）、そして演奏は終わってしまう。（筆者訳）

Die vielen Klappen erschweren das Flötenspiel ungemein. In allen geschwinden Gängen, wo es nur möglich ist, immer die Klappen zu gebrauchen, und doch dabei alles mit der gehörigen Delikatesse und Richtigkeit vorzutragen, nirgends Härte, Schwerfälligkeit, Rauigkeit merken zu lassen, dies, dünkt mich, erfordert mehr, als der geschickteste Spieler bei aller Uebung je zu leisten vermag. [...] Ausserdem führen die Klappen noch manches mit sich, welches für Spieler und Zuhörer unangenehm und lästig ist. Sehr oft verursachen sie, besonders in geschwinden Gängen ein merkliches Geräusch oder Geklapper, sie mögen auch noch so gut gefüttert seyn. Zuweilen springt mitten im Spiel eine Feder, und das Spiel hat ein Ende. (Pottgiesser 1803: 613)

ここで彼は、鍵の扱い難さによって演奏が困難になり、鍵を付加する際の技術的な問題により耳障りな音が発生すること批判している。同様に付加鍵を否定していた H. グレンザーが、クロス・フィンガリングによる音を「向上させる目的でフルートに鍵を追加することは、面倒なことでもなければ技術が必要なことでもない」と述べた上で、「鍵を設けることなしに全てを行うことのできるフルートを作ることこそが肝心なのだから、そのようなフルートにまだ見られる弱点を、鍵を備えた場合と同じに対応させる〔製作者の〕技術が必要なのだ」（Grenser 1800: 44）と考えていたことと比較すると、付加鍵に対する認識に差があることがわかる。

問題意識の差こそあれ、ポットギーサーもまた、H. グレンザーと同様に 1 鍵式フルートの支持者であったと言える。しかし、彼の念頭にあったのは、それまでの 1 鍵式フルートではなかった。ここで彼は、従来のものとは異なる、まったく新しい 1 鍵式フルートを考案するに至る。付加鍵を用いることなく、フルートの「弱点」を解消するという目的に対して、H. グレンザーは先に示した通り、通常の 1 鍵式フルートと同様の機構を持つフルートを製作していたが、ポットギーサーはそれまでの音孔の並びを変えてしまうことで、その目的を果たすことをと試みた。

ポットギーサーは、まず、自身の1鍵式フルートにおいても、従来の1鍵式フルートと同様の Dis 鍵のみが必要であると主張している。

他のフルートにおいて少なくとも7つが必要とされているのに対して、[私のフルートには] ただ1つの鍵だけが必要である。2つの f 鍵、b 鍵、gis 鍵、c 鍵はここで廃止する。(筆者訳)

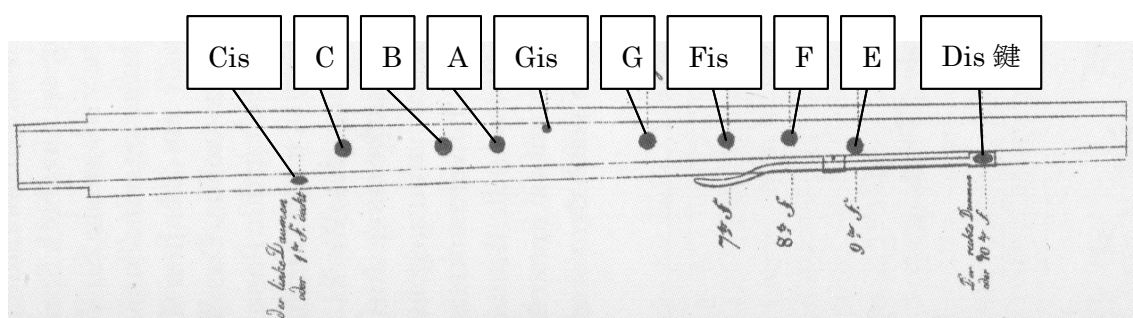
Ist nur eine einzige Klappe nöthig, statt dass auf anderen Flöten wenigstens sieben erfordert werden. Die beyden f-Klappen, die b-Klappen, die gis- und c-Klappe fallen hier weg. (Pottgiesser 1803: 675)

具体的にどのような音孔の配列を取ったのかについて、ポットギーサーは図を用いて説明している。以下の図5-9は、彼による論考と共に『一般音楽新聞』に掲載されたものである。頭部管については、従来のものに手を加えていないためとして、記述されていない。

【図5-9：ポットギーサーによる1鍵式フルート (Pottgiesser 1803: 641-642)】

※ 左側に頭部管が接続されるが、図では省略されている。

※ 音孔名、及び鍵の名前は筆者による。



ポットギーサーは、バロック・フルート誕生以来、右端から順に指を上げていくと D dur の音階になるように並べられていた音孔を、半音階的に並べた。これによって、付加鍵に頼らずに半音を得、クロス・フィンガリングの問題を解消することを試みるという点では、トロムリッツの晩年の1鍵式フルートと共通すると言える。ここで特筆すべき点は、それまでは複数の替え管を伴い3つに分割されていた楽器の胴体が、分割されていない点である。また、1鍵式フルート誕生以降、一貫して右手の小指で操作されていた Dis/Es 鍵を、

右手の親指で操作するように設置した。それぞれの指がどの音孔を塞ぐかは、図5-10に示した通りである。

【図5-10：ポットギーサーによる1鍵式フルートと構え方】

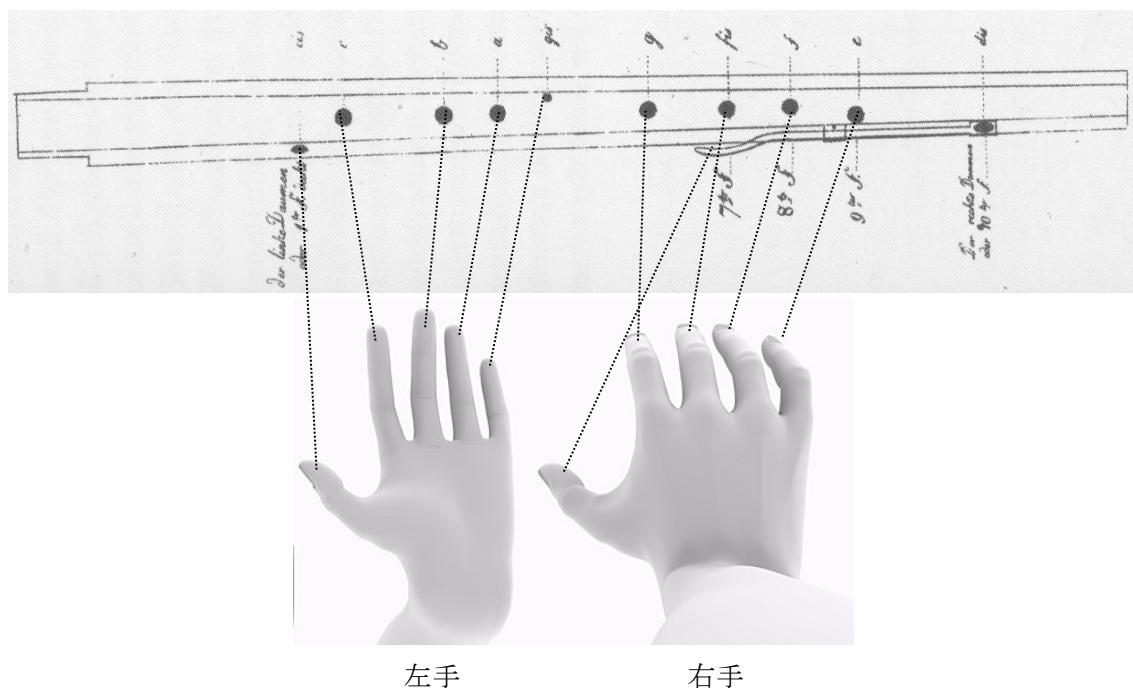


図5-10に示した通り、従来のフルートでは使用していなかった右手の親指までも導入することにより、クロス・フィンガリングを用いずに多くの音を演奏することが可能になった。しかし、トロムリッツによる1鍵式フルート同様、H音に対する音孔が欠けており、この音に対してはクロス・フィンガリングを用いる必要があった。

このフルートに関しては、ライプツィヒの見本市で展示された際、同地でフルート奏者として活動していたA. グレンザー（孫）によって批判されたことが指摘されている（Ventzke 1979: 242）。A. グレンザー（孫）は、このフルートが「正しい調子において in der reinen Stimmung」も何も効果を得られず、「均一なイントネーションにおいても in der gleichen Intonation」ほとんど何も得ることができないと述べている（Grenser 1824: 381）。

以上のように、ポットギーサーは、19世紀初頭に至ってもなお、フルートへ付加鍵を設けることへ懐疑的な姿勢を示していた。また、彼は、そのような鍵に頼らずにクロス・フィンガリングを解消するための方法として、半音階的に音孔を並べた1鍵式フルートを考

案した。この楽器は A. グレンザー（孫）によって批判されることとなったが、彼はその後もフルートの考案を続ける。この 2 番目のフルートについては後で詳しく述べることで、次に、ポットギーサーの Dis 鍵、Es 鍵に関する見解を示したい。フルートへ鍵を付加することに対して強い拒絶を示したポットギーサーであったが、トロムリッツやリボックのフルートに採用されていた Dis 鍵と Es 鍵に対しても、彼は自身の見解を述べていた。

## 5. 2. Dis 鍵、Es 鍵に関する見解

ポットギーサーは、クロス・フィンガリングを解消するための鍵だけでなく、トロムリッツがその必要性を主張した Es 鍵と Dis 鍵についても、音律の面から批判している。

我々は鍵盤楽器の調律された調子に非常に満足している。ここで [フルートにおいて] 何故それが駄目になるのか？ フルートでは、良い耳と結びついたアンブシュアと運指は全ての必要なものを成し遂げ、そして欠けているものを改善することができる。数学的に純正な調律を求める人なら誰でも、自身の計算においてのみそれを見出すであろうが、しかしどんな楽器においても実現不可能である。そして、単に理論におけるのではなく、実践においても小半音と大半音を聞き分けることを望む者なら誰でも、さらに多くの特別な運指と鍵が必要になるであろう。何故なら、特定の関連におけるそれぞれの音は、Es 鍵と Dis 鍵だけの手段ではもたらすことのできない、時にやや低い、時にやや高いピッチを要求するからである。（筆者訳）

Wir sind ja mit der temperirten Stimmung des Klaviers zufrieden; warum nicht hier? wo Ansatz und Fingerordnung verbunden mit einem guten Gehör alles nöthige leisten, und das fehlende verbessern können. Wer übrigens eine arithmerisch-reine Stimmung sucht, der findet sie nur in seinem Calcul, aber auf keinem Instrumente; und wer immer den kleinen und grossen halben Ton nicht bloss in der Theorie, sondern auch in der Praxis unterscheiden will, der hat noch eine Menge besonderer Griffe und Klappen nöthig, weil jeder andere Ton in gewissen Verhältnissen bald etwas mehr, bald etwas weniger Höhe erfordert, die mittelst der es- und dis-Klappe allein nicht bewirkt werden kann. (Pottgiesser 1803: 676)

ポットギーサーは、フルート奏者としても鍵盤楽器の「調律された調子」に満足していると述べた上で、フルートは、演奏者が「良い耳」を持っていれば、アンブシュアと運指によって、既に演奏に必要なものを得ることができることを指摘している。しかし、大半音と小半音を徹底的に区別するというトロムリッツの音程観に対しては、そのような区別を行なうためには **Es** 鍵と **Dis** 鍵だけでは不十分であり、さらに細かく運指を分け、鍵を増やす必要があることを指摘している。また、フルートは鍵盤楽器の調律にも対応することができるため、鍵盤楽器と同様の調律を用いるという、より柔軟な対応を推奨している。

鍵盤楽器は、基本的に半音は「異名同音」として同じ鍵が割り当てられているため、大半音と小半音という区別は存在しない。ポットギーサーにとって重要だったのは、半音の区別によって生まれる純正な響きよりも、フルートの均一な音色や音量であった。

このように、フルートへの鍵の付加を強く拒絶し、**Dis** 鍵と **Es** 鍵という 2 つの鍵が示す音程感についても、それが実現不可能であることから批判していたポットギーサーであったが、21 年後の 1824 年に再び『一般音楽新聞』へ自身の見解を投稿した際、自身が考案した多鍵式フルートを紹介した。次に、ポットギーサーによる多鍵式フルートを示す。

### 5.3. 多鍵式フルート製作の試み

これまで示してきた通り、ポットギーサーはフルートへの鍵の付加に対して否定的であったが、1824 年に発表した『一般音楽新聞』における「“今日のフルート、特に多鍵式フルートの欠点に関して、より良い装置のための提案とともに” の補遺」の中では、自身の設計による多鍵式フルートを紹介している。

この多鍵式フルートを製作するにあたり、その目的と音孔の変更方法について彼は次のように述べている。

正しい調子、均一なイントネーション、そして運指に制限されないあらゆる調と人の声の範囲での自由な転調の目的のために、フルートにおける音孔の変更は、私の試みによれば、3 種類の方法で行うことができる。

1) 2 点 **c** を、それ自身の穴を与えること無しに、(開いている **cis**、**a**、そして **e** を伴って) しかるべく掘み、それとは反対に **cis**、**h**、**b**、そして **a** 自身の音孔を取り付け、そして左の親指を **gis** 鍵に割り当てることによって。

2) **cis** を左の親指でわきから覆い、**c**、**h**、**a**、**gis** に関しては、それ自身の音孔

をうがち、そして h を開けられた c、a、gis の下でつかむことによって。

3) 同様に cis を左の親指でわきから覆い、c、h、a、gis に関しては、それ自身の音孔を取り付け、そして b を開けられた h と g と共につかむことによって。(筆者訳)

Für den Zweck einer reinen Stimmung, einer gleichmässigen Intonation und einer freyen, von der Fingerordnung unbeschränkten Modulation in allen Tonarten und im Umfange der Menschenstimme kann die Aenderung der Tonlöcher auf der Flöte, meinen Versuchen zufolge, auf dreyerley Art geschehen:

1) dadurch, dass man das zweygestrichene c, ohne ihm ein eigenes Tonloch zu geben, gehörig (mit offenem cis, a und e) greift, hingegen für cis, h, b, und a eigene Tonlöcher anbringt, und dem linken Daumen die gis-Klappe anweist;

2) dass man cis seitwärts mit dem linken Daumen deckt, für c, b, a, gis eigene Tonlöcher bohrt, und h unter geöffnetem c, a, gis greift;

3) dass man ebenfalls cis seitwärts mit dem linken Daumen deckt, für c, h, a, gis eigene Tonlöcher anbringt, und b mit geöffnetem h und g greift. (Pottgiesser 1824: 267)

ここで述べられている通り、ポットギーサーの楽器製作の目的はフルートに「正しい調子」、「均一なイントネーション」、「運指に制限されない自由な転調」を与えることであった。これらの目的は他のフルート製作者と共通しているが、この目的を達成するために鍵を付加するだけでなく、音孔の並びを変更するという方法を取っている点で新しい試みであったと言える。また、ポットギーサーは自身の寄稿文の中でトロムリッツに対して批判的な姿勢を見せていたが、音孔の並びを変更することにより生じる既に定着していた運指からの大胆な離脱という点では、目的に対するアプローチに彼との共通点が見出せる。

音孔の変更については、3つの方法を挙げている。1番目の方法では、いくつかのトリルのためにそれが必要だと判断する場合さらに1つの C<sup>”</sup> 鍵が付加でき、2番目の方法では同様に H 鍵が、そして3番目の方法では B 鍵を付加できると述べている。ポットギーサー自身は、以前は2番目の方法を採用していたが、1番目の方法を優先すると述べている (Pottgiesser 1824: 267)。また、実際にこの寄稿文に載せられた図にも C<sup>”</sup> 鍵が付加さ

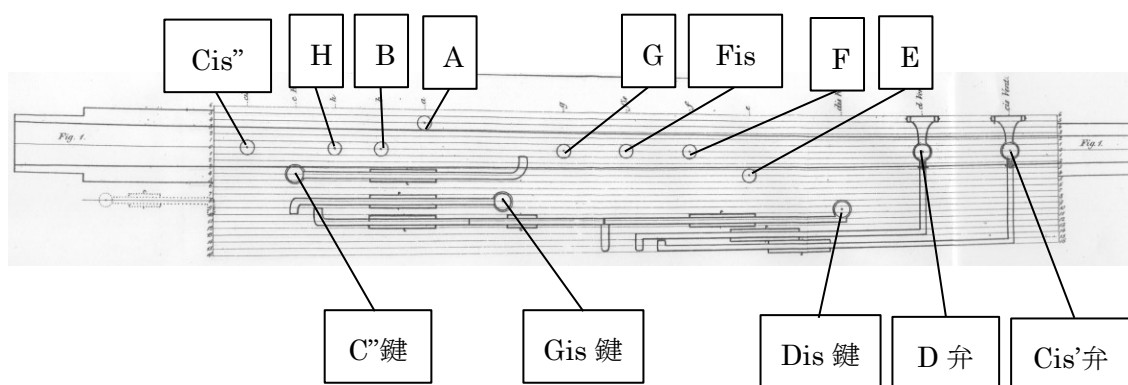
れている。

このフルートは 1803 年の時点では D' に設定されていた最低音が Cis' まで拡大されており、3 つの鍵と 2 つのバルブを伴った鍵が用いられている（図 5-11）。

【図 5-11：ポットギーサーによる多鍵式フルート（Pottgiesser 1824: 280）】<sup>288</sup>

※ 左側に頭部管が接続されるが、図では省略されている。

※ 音孔名、及び鍵と弁の名前は筆者による。



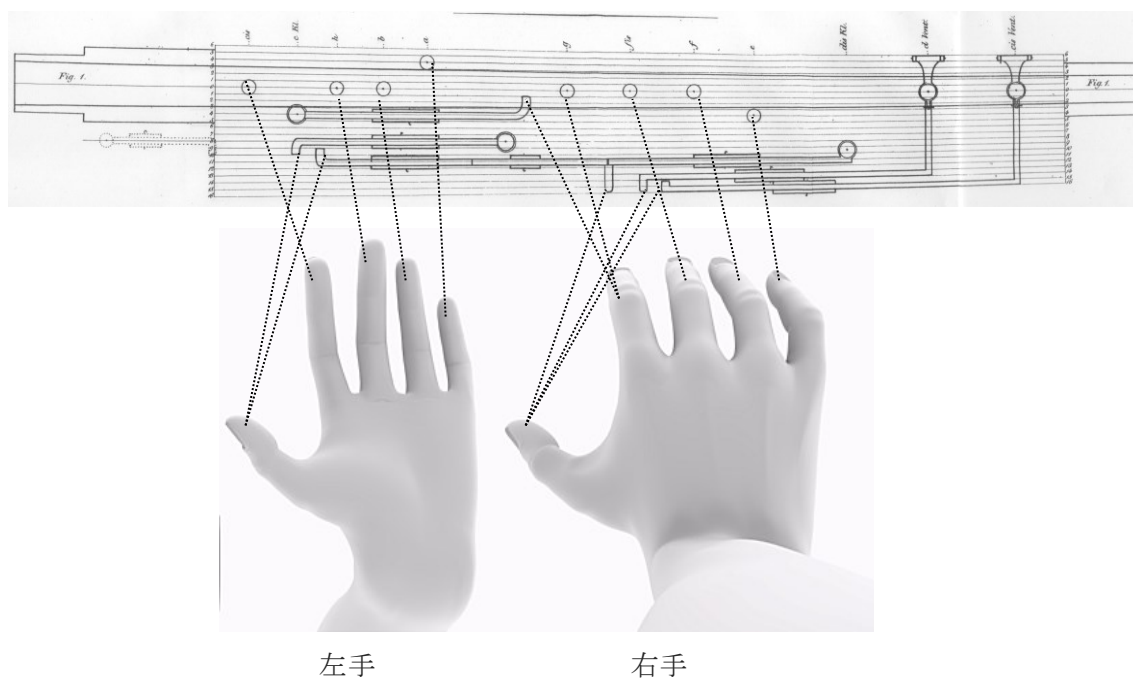
基本的な音孔の並びや、楽器全体が頭部管と胴部管<sup>289</sup>の 2 つの部分に分割されるという点は 1803 年の 1 鍵式フルートと共通している。しかし、以前には指孔として常に指で塞いでおく必要のあった Gis 音と C'' 音に鍵を使用し、さらに H 音のための音孔を新たに穿った。これにより、10 本の指でクロス・フィンガリングを用いずに全ての半音が演奏できるようになった。また、Dis 鍵を右手の親指に与えるという点は以前と変わりはないが、1824 年のフルートではさらに左手の親指でも操作できるように手が加えられている。さらに、D 音と Cis' 音にバルブ（図 5-11 では「弁」と表記）を用いている点が特殊である。それぞれの指がどの音孔を塞ぎ、鍵を操作するのかは、次ページの図 5-12 に示した通りである。

同文の中では、1 番目の方法、すなわち、C'' 音を、それ自身の穴を与えること無く、Cis、A、E の音孔を塞ぐことで演奏し、Cis 音、H 音、B 音、A 音には音孔を取り付け、左の親指を Gis 鍵に割り当てるとしていたが、図 5-11 及び図 5-12 に示す通り、実際に寄稿文に添付された図では、右の人差し指で操作できると考えられる C'' 鍵も付加されている。

<sup>288</sup> Pottgiesser 1824 の 280 ページに折り込む形で添付されている。

<sup>289</sup> ポットギーサーの言葉では「握る管 Griffstück」と表されている。

【図 5-12： ポットギーサーによる多鍵式フルートと構え方】



また、ポットギーサーは、このフルートを製作する際の素材として黒檀が最も相応しいとの見解を示していた（Pottgiesser 1824: 268）。これは、胴部管を継ぎ目の無い1本の木から製作するためであり、木の中でも黒檀が最も曲がらないからであると理由付けている。

以上のように、多鍵式フルートを非難していたポットギーサーもまた、晩年にはそれまでの見解とは全く異なったフルートを考案しており、18世紀後半から19世紀初頭にかけて、フルートの問題に対して様々な解決策が提案されていた。

## 第5章のまとめ

第5章では、第2章、第3章、第4章で取り上げたフルート製作者たちが、それらのフルートをどのような理念のもとで製作していたのかを、当時の言説から明らかにした。具体的には、これまで扱ってきたクヴァンツ、H. グレンザー、トロムリッツに加え、彼らと関わりがあったリボックとポットギーサーによる言説を取り上げた。彼らは、それぞれが論文や教則本をはじめとした著書を執筆しており、当時のフルートに対する問題意識や、フルート製作に関して自身の見解を述べていた。

第1節では、クヴァンツの『試論』から、彼がフルートに対して大半音と小半音の区別を重要視していたことを明らかにした。この区別は、バロック・フルートを開発したオートテルによる史上初のフルート教則本など、『試論』以前のフルート教則本の運指表にも部分的に見られたが、これらの区別が全く無いものもあった。クヴァンツが第2章 第2節で示した2鍵式フルートを製作したのは、これら従来のフルートとそのための運指に対して、「幹音とフラットのつけられた音の間の半音と、シャープのつけられた音の間の半音には別の指使いが用いられる」(クヴァンツ 2017: 42) という理念のもと、運指による大半音と小半音の区別を徹底するためであった。また、クヴァンツはC足部管やレジスターなど、足部管に関する当時の発明に対しては、正しい調律やフルートの音にとっても害になるとして、否定的であった。クヴァンツにとって重要だったのは、大半音と小半音をきちんと区別することと、従来のフルートが持つ音色を保持することであった。

第2節では、H. グレンザーの見解を示し、第3章で示した実際の製作状況とは異なり、彼がフルートへ鍵を付加することに対して懐疑的な立場であったことを明らかにした。彼は、クロス・フィンガリングによる音を向上させるという目的でフルートに鍵を追加することは、面倒なことでもなければ技術が必要なことでもないと述べた上で、これらの付加鍵が1800年当時、既に全く目新しいものでは無かったことを示した。その理由として、彼が若い頃からすでに追加されたこれらの鍵で「弱い音」を補強してきたからであり、それらの鍵を正しい位置に設けることもまた彼にとっては容易であったことを挙げた。しかしH. グレンザーは、多鍵式フルートが既にある程度、社会に浸透していたにもかかわらず、鍵を設けることなく「全てを行うことのできるフルート」を作ることこそが肝心のだから、そのようなフルートにまだ見られる弱点を、鍵を備えた場合と同じように対応させる製作者の技術が必要だと考えていた。これは一見「矛盾」しているようにも取れるが、現状に満足することなく、より良いフルートを探求するこのような姿勢は、続いて取り上

げた当時の他のフルート製作者にも見出すことができた。

第3節では、トロムリッツによる教則本を中心とした言説から、第4章で示した「トロムリッツ・フルート」が、どのような理念のもとに製作されていたのかを明らかにした。トロムリッツは、H. グレンザーとは対照的に、フルートへの鍵の付加に積極的な姿勢を示していた。しかし、クロス・フィンガリングによる音を付加鍵で補強することに対して肯定的であったが、その効果も自身の配列によるフルートならば得られるというものであったため、従来の多鍵式フルートには満足していなかったことを読み取ることができた。また、クヴァンツと同様に、大半音と小半音の区別を徹底するために、Dis 鍵と Es 鍵を自身のフルートに採用していた。この理由としてトロムリッツは、当時の一般的な習慣として Es 音と Dis 音に対して使用される鍵が1つしかないことを批判し、特に Es 音と Dis 音は息の強弱によっても1鍵式フルートの運指によっても変えられないことを挙げた。

また、C 足部管を拒否するという点に関しても、クヴァンツと同様の見解を示していたトロムリッツであったが、その運指表には、クヴァンツよりもさらに大半音と小半音の区別を徹底する姿勢が示されていた。1791 年の教則本は、クヴァンツ・タイプの2鍵式フルートを想定していたが、クヴァンツよりも大半音と小半音の区別を増やし、Dis 鍵と Es 鍵を加えた8鍵式フルートのための1800年の教則本では、1791年よりもさらにその区別を徹底した。

以上のことからトロムリッツがフルートに求めたものは、大半音と小半音の区別の徹底と、音色や音量の均一化という、バロック時代から古典派、ロマン派へと向かう音楽の過渡期的な様相を示すものであった。しかし、繰り返し多鍵式フルートの有用性と自身の音楽観を訴えてきたトロムリッツも、晩年には従来とは異なる1鍵式フルートを提案していた。この1鍵式フルートは、年齢を理由にそれ以上深く追求されることはなかったが、それまでの自身の発明を手放してでもより良いフルートを探求する姿勢を示した。

第4節では、リボックの見解から、同時代のフルート製作者に対する評価や、彼がフルートに求めたものを明らかにした。リボックは、フルートが「豊かな音」を持っていることから、クヴァンツ、キルスト、グレンザー、トロムリッツが、当時最も高い名声を誇っていると評価した。リボックがフルートの評価基準とした「豊かな音」は、倍音が多彩で豊富である音色であった。また、この音を阻害する要素として、クヴァンツやトロムリッツと同様に C 足部管を拒絶した。さらに、彼はトロムリッツと同様に Es 鍵と Dis 鍵を備えた多鍵式フルートを考案していた。リボックが著したドイツで初めてとなる5鍵式フル

ートの運指表では、大半音と小半音を運指によって区別していた。その一方で、鍵の付加の方法は当時でも議論的となっており、特にトロムリッツに対してフルート製作に対して度々苦言を呈していた。これは、初期の多鍵式フルートが、技術的な問題を抱えていたという指摘とも合致する（前田 2006: 258）。

第5節では、ポットギーサーの見解を示し、19世紀に至ってもなお、多鍵式フルートに懐疑的な立場を取るものがいたことを明らかにした。ポットギーサーは、同じく多鍵式フルートを否定する見解を示した H. グレンザーとは対照的に、フルートへ鍵を付加する際の技術的な問題から、これらの付加鍵を不必要であると結論づけた。また、鍵盤楽器の「調律された調子」に満足していると述べた上で、クヴァンツやトロムリッツが唱えた大半音と小半音の区別についても、そのような区別を行なうためには Es 鍵と Dis 鍵だけでは不十分であり、さらに細かく運指を分け、鍵を増やす必要があることを指摘した。

ポットギーサーは、さらに大半音と小半音を完璧に区別する努力をするよりも、鍵盤楽器と同様の調律を用いることを推奨し、自身による 1 鍵式フルートを紹介した。このフルートは、トロムリッツが晩年に考案したものと同様に、半音階的に指孔を並べることでクロス・フィンガリングを解消するというものであった。しかし、バロック・フルート誕生以来、一貫して右手の小指で操作されてきた Dis 鍵を右手の親指に与えたという点に、トロムリッツによる 1 鍵式フルートとの違いがあった。また、フルートへの鍵の付加を強く否定したポットギーサーであったが、1824 年にはバルブを伴った多鍵式フルートを考案した。この多鍵式フルートも、従来のものとは音孔の並びやバルブを用いているという点で大きく異なっており、H. グレンザーやトロムリッツのようにより良いフルートを探求し続ける姿勢が見られた。

続く第6章では、これらのフルートに対してどのようなフルート作品が書かれていたのか、当時出版されたフルート作品に対する批評や広告から、その需要と受容を見ていく。

## 第6章 『一般音楽新聞』にみる当時のフルート作品

ここまで見てきた、実際に製作（または考案）されたフルートと、製作者らによる言説は、ザクセン地域におけるフルート文化の拡がりを示すものであったと考える。そして、フルートという楽器に関してこれほど活発な議論が交わされた背景には、もちろん音楽作品という存在があったであろう。第6章では、これまで取り上げてきた楽器製作者たちが、どのような作品を念頭にフルートを製作（または考案）していたのか、これらのフルートを生んだ地域では、どのようなフルート作品が販売、宣伝され、どのように評価されてきたのかを『一般音楽新聞』における記述から読み取り、フルートという楽器がザクセン地域においていかに深く根付いていたのかを見ていきたい。

フルート作品は、特に 19 世紀になると、多くのフルート・ヴィルトゥオーゾたちの活躍によって、彼らによる作品も数多く出版されるようになった。かつては、「19 世紀のフルート音楽は音楽的興味の低いサロン曲か変奏曲、ないしは比較的少数の二流作曲家による室内楽作品に限られていた」（ブラウン 1994: 435）という評価も受けていたが、当時出版されていたフルート作品の種類や数の多さからは、当時の音楽文化におけるフルートの重要性と、その豊かさを見ることができる。

本章の中心的資料となる『一般音楽新聞』は、第4章 第1節で詳しく述べたように、1798年にライプツィヒで創刊されたドイツで最初の音楽雑誌である。特に、本論でも対象とした初期の『一般音楽新聞』は、市民の音楽生活の興隆を目的としており、そして実際に影響を与えたことが知られている（Hass 2009: 52）。創刊当初から、フルート作品やフルートを含む音楽作品の批評、及びそれらの楽譜の広告が継続的に掲載されていた。そのため、18世紀末から19世紀初頭のライプツィヒ及びザクセン地域におけるフルートやフルート作品に対する需要を見ていく上でも有益な資料であると言える。

『一般音楽新聞』では、作品批評においても、広告においても、ピアノやクラヴサンなどの鍵盤楽器作品や声楽作品、ヴァイオリン作品に次いで、フルート作品は数多く紹介されており、管楽器の中では最も多いと言える。これは、同新聞の批評における、フルートという楽器そのものが管楽器の中で最も愛好されていたという記述<sup>290</sup>とも一致しており、すなわちフルート作品の需要が他の管楽器と比べても極めて高かったことを示している。

ここで、本章で取り扱うフルート作品の掲載項目について確認しておきたい。『一般音楽

---

<sup>290</sup> 詳しくは、本章 第6節で取り扱う。

新聞』では、主に「批評 *Recension*」、「短い広告 *Kurz Anzeige*」<sup>291</sup>、定期的に挿入されている「インテリゲンツ・ブラット *Intelligenz-Blatt*」（インテリ層向け紙面）内の広告という3つの項目で出版楽譜が掲載されている。「批評」は、同新聞内でも最も多くのページ数を割いている項目であり、作品批評と共に作品題目、作曲者、出版社、価格などを掲載している。そして、時には演奏の難易度を示し、当該作品が自分に合っているかどうかを読者に判断させるような書き方や、印刷物の装丁や紙の質等にも触れている。これはもちろんフルート作品に限ったことではないが、しかし、愛好家の存在を強く意識した内容からは、単なる批評としてだけでなく、人々が作品を選択し、楽しむ上での指針となることを目指していることを読み取ることができる。一方、「短い広告」は、作品の短い宣伝文と共に作品題目、作曲者、出版社、価格などを掲載しているものである。こちらは、「批評」と比較して、特に新しい楽譜に特化していると言える。そして、「インテリゲンツ・ブラット」内の広告とは、出版社ごとに作品題目、作曲者、価格のみがまとめられ、一覧表的に掲載されているものである。

本章では、『一般音楽新聞』の第1巻から第22巻まで（1798年10月3日から1820年12月27日発行分）を調査対象とする。ここに掲載された全てのフルート作品をまとめた一覧表を、別冊資料集に添付した（資料集：3.『一般音楽新聞』に掲載されたフルート作品リスト）。まずは、このフルート作品リストの内容を検討し、この時代のフルート作品の傾向と、そこから見えてくる当時のフルートを通した音楽生活の一端を示す。続いて、「短い広告」及び「批評」の記述内容から、どのような人々がどのような作品を求めているのか、その一方で、作曲家はどのようなフルート奏者を念頭に、どのような作品を書いていたのかを明らかにする。ここでは、現段階で入手可能であった楽譜も適宜参照し、「短い広告」や「批評」で述べられた内容をより具体的に見ていくと共に、これらの作品が対象としていた楽器、奏者をより詳細に示していく。

## 第1節 フルード作品の広告及び批評に見られる当時の一般的傾向

本節では、別冊資料集に添付したフルート作品リストの内容を検討・分析を通して、作品の編成、ジャンル、演奏者、入手の目的といった観点から、当時のフルート作品がザクセン地域の人々にどのように楽しまれていたのかを示していく。

フルート作品リストでは、「批評」、「短い広告」、及び「インテリゲンツ・ブラット」に

---

<sup>291</sup> 掲載作品が複数ある場合はそれぞれ *Recensionen*、*Kurze Anzeigen* と複数形で記載されている。

掲載されたフルート作品の内、フルートを主要楽器として使用している作品のみを抽出した。ここでは、それぞれの情報を、巻号、掲載項目、ページ、楽器編成、作曲家名、作品タイトルの順で並べた。さらに、各作品の楽器編成からグループ分けを行い、フルート1本のみの作品をA、フルート2本のみの作品をB、フルートとピアノをC、フルートとギターをD、フルートと弦楽器をE、フルートと管楽器をF、フルート3本をG、フルート4本をH、フルートとピアノに加え他の楽器を含むものをI、フルートとギターに加え他の楽器を含むものをJ、これらに含まれないフルートと複数の楽器の組み合わせをKとした。例えば、フルート、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロの四重奏曲はE、フルートとギターを伴奏とする歌曲はJ、フルート協奏曲（フルートとオーケストラ）はKに含まれる。これらのグループとは別に、タイトルから、各作品のジャンルを分類した。これらは大きく2つのグループに分けられる。すなわち、編成や作曲様式がそのままタイトルになっているもの（ソナタ、協奏曲、二重奏曲など）と、特別なタイトルが付けられているもの（変奏曲、舞曲、メドレーなど）である。全体的にフランス語によるタイトルの作品が多いが、特別なタイトルが付けられている作品では、ドイツ語が用いられている場合が多い。これについては後で詳しく見ていくこととするが、ドイツ語によるタイトルの作品からは、市民の生活により密着したものが多いということを読み取ることができる。

本節では、まず、楽器の編成という観点から、それぞれの作品をどのような人々が、どのような場で演奏していたのかを示し、続いて、それぞれの編成でどのようなジャンルの作品がよく宣伝されていたのかを明らかにする。

### 1. 1. 楽器の組み合わせに見る演奏者や演奏の場の多様性

ここではまず、『一般音楽新聞』に掲載された作品の楽器編成から、どのような編成の作品に特に需要があったのか、また、それぞれの編成の作品はどのような人々がどのような場で演奏していたのかを見ていく。

フルート作品リスト 2405 項目<sup>292</sup>の内、編成から作ったグループの内訳は、以下の通りである。A（フルート1本のみの作品）321 項目、B（フルート2本の作品）621 項目、C（フルートとピアノの作品）300 項目、D（フルートとギターの作品）123 項目、E（フルートと弦楽器の作品）346 項目、F（フルートと管楽器の作品）107 項目、G（フルート3

---

<sup>292</sup> 特に広告においては、同じ作品が何度か宣伝されることもあるため、掲載数については「項目」という単位で統一する。

本の作品) 38 項目、H (フルート 4 本の作品) 4 項目、I (フルートとピアノに加え他の楽器を含む作品) 130 項目、J (フルートとギターに加え他の楽器を含む作品) 86 項目、K (A~J に含まれない、フルートと他楽器の組み合わせ) 323 項目。

一番項目数の多かったグループ B には、フルート二重奏曲のみが含まれる<sup>293</sup>。フルート二重奏曲は、第 1 章 第 2 節でも述べた通り、18 世紀にフランスのド・ラ・バルによって確立されたジャンルで、先行研究においてもアマチュアに人気が高かったことが指摘されている。すなわち、これらの作品の数の多さ、豊富さは、アマチュアの多さを表していると言える。このアマチュアの多さこそが、フルートに対する活発な議論を生み、製作者たちが様々なフルートを製作する土壌となって、ザクセン地域におけるフルート文化の拡がりを形成していった。

この編成の作品は、フルートが「男性ための楽器」であったことから、男性同士で演奏されることが多かったと推察できる。また、掲載されている二重奏曲にはソリストイックな要素のある「協奏的二重奏曲 *Duo concertant*」の数も多く、いわゆる「ハイ・アマチュア」向けの作品も一定の需要があったことが示されている。この種類の作品としては、第 1 巻の「短い広告」に掲載されたモーツァルトの *Six Duos concertants pour deux Flûtes*<sup>294</sup> (作品リスト 34 ページ参照) や、同巻の「インテリゲンツ・ブラット」第 4 号に掲載されたフェリクス・ラウル Félix Rault (1736-ca. 1800)<sup>295</sup> の *3 Duos concertants pour 2 Flûtes. Op. 7* (作品リスト 36 ページ参照)、同第 12 号に掲載されたイグナツ・ブレイエル Ignaz Pleyel (1757-1831)<sup>296</sup> の *6 Duos conc. p. 2 Flûtes* (作品リスト 38 ページ参照) などが挙げられる<sup>297</sup>。これらの作品の演奏者を考えた時、例えば、親子や友人同

<sup>293</sup> なお、2 本のフルートのための協奏曲はこのグループには含まず、グループ K に分類した。

<sup>294</sup> この作品は、モーツァルトのピアノ作品からの編曲である。記事の詳しい内容については、本章 第 6 節にて詳しく取り扱う。なお、この作品は、第 1 巻の「インテリゲンツ・ブラット」第 12 号でも宣伝されている (作品リスト 38 ページ参照)。

<sup>295</sup> フランスのフルート奏者、教師、作曲家。ブラヴェの弟子で、彼が 1758 年にパリ・オペラ座オーケストラを引退すると、その後任として活躍した。二重奏曲以外にも、フルート協奏曲やソナタなどを作曲した (Dudley, Grove Music Online)

Sherwood Dudley. "Rault, Félix". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22950>. (2020 年 4 月 2 日閲覧)

<sup>296</sup> オーストリアの作曲家、楽譜出版者、ピアノ製作者。主要な出版社とピアノ工場を設立した。多作家であり、フルート作品も数多く作曲した (Benton, Grove Music Online)

Rita Benton. "Pleyel family (i)". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21940>. (2020 年 4 月 2 日閲覧)

<sup>297</sup> その他、第 1 巻ではさらに「インテリゲンツ・ブラット」第 6 号でパウル・ヴラニツキー Paul Wranitzky (1756-1808) の *6 Duos concertants pour 2 Flûtes. Op. 33* (作品リスト 36 ページ参照)、同第 7 号及び 10 号でヘンニヒ Hennig の *Trois Duos concertants pour 2 Flûtes traversieres*. (作品リスト 37, 38 ページ参照)、同第 20 号でヨハン・クリスティアン・リッベ Johann Christian Ribbe (1755-1828)

士であれば、それまで練習してきた腕前を披露する主要声部と、そのような主要声部をうまく引き立てる第2声部といったアンサンブルを楽しんでいたことが考えられる。プロの奏者であれば、二重奏曲でありながら協奏曲的な側面を持った作品は、特に主要声部においては、自身の技術を披露するのにも良いレパートリーとなったのではないであろうか。また、このように、それぞれの声部に難易度の差がある場合、特に二重奏曲では、教師と生徒という関係で演奏されたことも考えられる。第9巻の「インテリゲンツ・ブラット」第3号に掲載されたカイェタン・ヴトキー Cajetan Wutky (1735-1815) による《教師と生徒、または2本のフルートのための12の二重奏曲 le maitre et ecolier ou 12 Duos p. 2 Flutes》(作品リスト 75 ページ参照) は、教師と生徒用であることが明確に示された作品であると言える。このように、二重奏曲には教師と一緒に演奏しながらアンサンブルを学ぶといった教育的側面も持っていたことが示されている。

フルート二重奏曲のみが含まれるグループ B と似ているものとして、グループ G (38 項目) と H (4 項目) が挙げられる。これらのグループにも、それぞれフルート三重奏曲、フルート四重奏曲のみが含まれる。これらは、それほど作品数が多くは無いものの、当時多く存在していたフルート愛好家たちが集まって、一緒にアンサンブルを楽しむという機会が提供されていたことを示している。これらの編成の作品では、二重奏曲にあったプロの奏者たちや、教師と生徒といった間柄で主に教育現場において演奏されていた可能性は低いと思われる。詳しくは本章 第2節で取り扱うこととするが、これらの編成による作品は、純粋にフルート愛好家の楽しみのために提供されていたと考えることができるからである。

グループ A には、フルート独奏曲や教則本のみが含まれる。掲載数は 321 項目であり、1つの編成のみを含むグループとしては、フルート二重奏曲のみを含むグループ B に続いて多い。これらの作品は、一緒に演奏する相手が必要無いという点で、愛好家にとっては時間や場所に縛られることなく、気軽に練習できるという利点があったであろう。一方で、一般的に独奏曲は、テクニックを披露することを目的とした、ヴィルトゥオーズ的な性格の強い作品であると言える。特に単旋律楽器であるフルートにとっては、主要な旋律線と、

---

の *Trois grands Duos concertans pour deux Flûtes traversieres*. (作品リスト 40 ページ参照) が掲載されている。また、第2巻ではリッベによる同作品が「批評」に掲載されている (作品リスト 40 ページ参照)。なお、批評文の内容については、本章 第2節で詳しく取り扱う。以降、第2巻の「インテリゲンツ・ブラット」では4項目、第3巻では「短い広告」に1項目、「インテリゲンツ・ブラット」に1項目、第4巻では「インテリゲンツ・ブラット」に4項目と、断続的に様々な作曲家によるこの形態の二重奏曲が掲載されている。

その背後で響かせられるであろう和音を分散して旋律線の合間合間で演奏するなど、高い技術が要求される場面が多いジャンルでもある。また、カデンツでは即興的な演奏が求められるため、演奏者は和声法や編曲法など作曲に関する知識も持ち合わせていることが望まれるであろう。そういった点で、プロや、愛好家であってもより熟練したフルート奏者、いわゆる「ハイ・アマチュア」によって演奏される機会の多い作品であったと考えられる。

また、詳しくは続く「1.2. 作品タイトルに見るジャンルの多様性」で取り扱うこととするが、このグループには練習曲や教則本、「初心者向け」とタイトルに記された作品なども含まれている。初心者や、これからフルートを学ぼうとする人々へ向けた作品の数々は、フルート文化の裾野の広さを表している。

グループ C には、フルートとピアノ（鍵盤楽器）のみの作品が含まれる。この編成による作品の掲載項目数は 300 と、1 つの編成のみを含むグループとしては、グループ B、A に続く数であり、18 世紀後半以降の人気を維持していたことが示されている。このような楽器の組み合わせは、主として「男性同士」のジャンルであったフルート二重奏曲に比べて、「男女」で演奏できるという点で、より「家庭的」な側面を持っていたと言える。当時は、伴奏楽器として適当なピアノなどの鍵盤楽器は女性に推奨された楽器であり、さらに、伴奏は「相手に寄り添ったり、すすんで従属したり」といった、当時の「女性に典型的」な特性にふさわしいものとみなされていた（ホフマン 2004：74-45）。これらの楽器を演奏できるということは、自分で歌いながら伴奏を弾くだけでなく、家族やゲストが演奏する際にも伴奏をすることができ、そのため特にピアノを演奏する女性は、家庭内での団欒の中心的な存在となっていたこともまた指摘されている（ホフマン 2004：75）。

このような性格は、フルートとギターという組み合わせにも現れている。ギターもまた、当時の女性に推奨されていた楽器であり、この編成もまた「男女」で演奏できるという点で、グループ C との共通点を示している。これらの編成のみを含むグループ D は 112 項目と、フルートとピアノ（鍵盤楽器）ほどではないものの、ある程度の需要があったことを示している。特に、ギターの黄金期と呼ばれる 19 世紀に入ると、ギターとフルートという組み合わせの作品の数も増えており、第 4 巻（1801/10/1-1802/9/22）の「インテリゲンツ・ブラット」に最初の作品が掲載された後、度々宣伝された。

以上のことから、「男性同士」で場所を選ばず、作品によってはお互いに「主役」を演じることが出来るフルート二重奏曲やフルート三重奏曲に比べて、「男女」で演奏されるフルートと鍵盤楽器、フルートとギターという組み合わせの作品は、より「家庭的」であり、

フルートを演奏する夫や恋人、子供、友人と女性とが一緒に家の中で楽しむことができたジャンルであったと言える。

グループ I には、フルートとピアノに加え、その他の楽器が用いられている作品が含まれている。130 項目と、グループ C (フルートとピアノ) と比較するとそれほど多くはなく、また、それぞれ異なる編成が含まれているため、編成によってはそれほど宣伝されていないものもある。ここには、フルートとピアノとチェロといった、グループ C で示した編成に低音楽器が加わったものや、フルートと弦楽器群とピアノといった四重奏曲や五重奏曲が含まれている。例えば、フルートとピアノにチェロが加わった編成には、第 1 巻「短い広告」に掲載されたヨハン・バプティスト・ヴァンハル Johann Baptist Vanhall (1739-1813)<sup>298</sup> による *Six Variat. sur l'air: Contento il cor nel seno, de l'opéra Lodoiska, pour le Pianoforte avec l'Accompagnement d'une Flûte ou Violon et Violoncelle* (作品リスト 35 ページ参照) や、同巻「インテリゲンツ・ブラット」第 3 号に掲載されたパウル・ストラック Paul Struck (1776-1820)<sup>299</sup> による *3 Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte avec Accompagnement de Flûte ou Violon et Violoncelle obligé, Op. 4* (作品リスト 35 ページ参照) などが挙げられるが、弦楽器奏者が必要になってくるため、「家庭」という場では、フルートとピアノだけの作品ほど頻繁には演奏される機会が無かったと考えられる。その一方で、第 2 巻の「インテリゲンツ・ブラット」第 16 号に掲載されたダニエル・シュタイベルト Daniel Steibelt (1765-1823)<sup>300</sup> による *12 Waltzes for the Pianoforte or Harp with acc. for a Flute, Tambourine and Triangle*. (作品リスト 43 ページ参照) や第 8 巻の「インテリゲンツ・ブラット」第 8 号に掲載された同作曲家による *6 Bacchanales*

<sup>298</sup> ボヘミアの作曲家、ヴァイオリン奏者、教師。主にオーストリアで活動した。鍵盤楽器のための作品を多数作曲しており、彼の作品においてフルートは、鍵盤楽器とチェロとの組み合わせでよく用いられた。(Bryan, Grove Music Online)

Paul R. Bryan. "Vanhal [Vanhall, Wanhal, Wañhal, Wanhall], Johann Baptist". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29007> (2020 年 4 月 3 日閲覧)

<sup>299</sup> スウェーデン系ドイツ人の作曲家。1795 年にはアルブレヒツベルガーに、1796 年から 1799 年にはヴィーンでハイドンに学んだ。ストックホルムへ向かうまでにプラハ、ドレスデン、ベルリン、シュトラールズントを経由している。彼の作品には、ピアノ、フルート、2 本のホルンのための四重奏曲などもある (Lönn, Grove Music Online)。

Anders Lönn. "Struck, Paul (Friedrich)". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26992> (2020 年 4 月 3 日閲覧)

<sup>300</sup> ドイツ出身のフランス人作曲家、ピアノ奏者。フルートを始め、ヴァイオリン、チェロ、ハーブ、タンバリンなどを伴うピアノ作品を数多く作曲した (Dawes, Grove Music Online)。

Frank Dawes. Karen A. Hagberg. Stephan D. Lindeman. "Steibelt, Daniel (Gottlieb)". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26624> (2020 年 4 月 3 日閲覧)

*pour Pf. acc. de Flûte, Tambourin et Triangle*. (作品リスト 70 ページ参照) など<sup>301</sup>、フルートとピアノにトライアングルとタンバリンが加わった作品は、例えば父のフルートと母のピアノに合わせて2人の子どもがトライアングルとタンバリンを叩くといったように、「家庭」で親しまれていたのではないかと考えることができる。また、詳しくは続く「1. 2. 作品タイトルに見るジャンルの多様性」で取り扱うこととするが、これらの作品が楽しく踊ることのできる舞曲であることから、家族や親戚、仲の良い友人たちが集まって「家庭」でこのような編成の音楽を楽しんでいたことが想像できる。

これらとは対照的に、第1巻の「インテリゲンツ・ブラット」第10号に掲載されたハイドンの交響曲から編曲されたフルート、2挺のヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ、ピアノによる五重奏曲 *3 Quintetti arr. des gr. Sinfonies à une Flûte, 2 Violons, Alto et Violoncelle avec acc. De Pianoforte ad lib.* (作品リスト 38 ページ参照) や第2巻の「インテリゲンツ・ブラット」第1号に掲載されたヨハン・ネポムク・フンメル Johann Nepomuk Hummel (1778-1837)<sup>302</sup> によるピアノ、2挺のヴァイオリン、2本のフルート、2本のホルン、ヴィオラ、コントラバスのための変奏曲 *Ariette favorite de l'opéra: Castor et Pollux varié pour le Pianoforte avec Accompagnement de deux Violons, deux Flûtes, deux Cors, Alto et Basse. Op. 6* (作品リスト 41 ページ参照) などは、編成の大きさや使用楽器、楽曲の難易度といった点からも、「家庭的」というよりも、プロに演奏してもらったり、プロの演奏者たちに「ハイ・アマチュア」のフルート奏者が加わる、もしくは、愛好家たちが演奏するのであれば、技術の高い音楽サークルにおいてといった類の作品であったと考えられる。

グループ J (フルートとギターに加え他の楽器を含む作品) は、87 項目とグループ I よりも掲載数は少ないものの、フルートとギターに歌が加わったものが多く、「家庭」で親しまれていた編成であると言える。この種類の作品として、第5巻の「インテリゲンツ・ブラット」第20号に掲載されたユスドーフ J. C. Jusdorf (生没年不詳) による *12 Lieder von verschiedenen Meistern mit Begleitung einer Guitarre und obligaten Flöte*. (作品リス

<sup>301</sup> なお、*6 Bacchanales pour Pf. acc. de Flûte, Tambourin et Triangle*. は、第9巻の「短い広告」で取り上げられている。この内容については、本章 第5節で詳しく取り扱う。

<sup>302</sup> オーストリアのピアノ奏者、作曲家、教師、指揮者。当時のヨーロッパで最も偉大な作曲家でピアノ奏者のひとりであると考えられていた。オペラや交響曲をフルート、ヴァイオリン、チェロ、ピアノのためのアンサンブル作品へと数多く編曲した (Sachs, Grove Music Online)。

Joel Sachs, revised by Mark Kroll. "Hummel, Johann Nepomuk". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13548> (2020 年 4 月 3 日閲覧)

ト 55 ページ参照) や、第 6 巻の「インテリゲンツ・ブラット」第 7 号に掲載されたゲルゲス F. Görges (生没年不詳) による *Neue Lieder mit Begl. der Guitarre und Flöte*. (作品リスト 59 ページ参照) などが挙げられる。また、第 6 巻の「インテリゲンツ・ブラット」第 3 号に掲載されたレオンハルト・フォン・コール Leonhard von Call (1767-1815)<sup>303</sup> による *Sérénade pour la Guitarre, la Flûte et Alto*. Op. 5 (作品リスト 57 ページ参照) や第 7 巻の「インテリゲンツ・ブラット」第 6 号に掲載されたヨハン・ハインリヒ・ゴットリープ・シュトライトヴォルフ Johann Heinrich Gottlieb Streitwolf (1779-1837) <sup>304</sup> による *2 Trios p. Flûte, Guit. et Vlle*. Op. 5 (作品リスト 64 ページ参照)、など、フルートとギターと弦楽器といった編成の作品も多数掲載されている。これらの編成も、フルートとピアノと弦楽器の場合と同様に、「家庭」で演奏される機会はフルートとギターだけの場合よりは少なかったかもしれない。しかしながら、19 世紀に人気の高まってきたギターと、愛好家の多いフルートを用いて、より多様なアンサンブルの響きを楽しむことが人々から要求されていたと考えることができるであろう。

グループ E (フルートと弦楽器の作品) は、346 項目と、項目数だけで見れば 2 番目の多さである。ここには、フルートとヴァイオリンの二重奏曲や、フルートと弦楽器群による三重奏曲や四重奏曲、五重奏曲が数多く含まれている。フルートとヴァイオリンによる二重奏曲としては、第 1 巻の「インテリゲンツ・ブラット」第 3 号に掲載されたドゥヴィエンヌによる *Pot pourri pour Flûte traversiere avec Violon ad libitum*. Op. 60 (作品リスト 35 ページ参照) や、同第 12 号に掲載されたエルンスト・ルースヴィヒ・ミュラー (クラシンスキー) Ernest Louis Müller (Krasinsky) (1740-1811)<sup>305</sup> とルイス・フォーゲル

<sup>303</sup> オーストリアの作曲家。ウィーンの宮廷でギター奏者及び作曲家として活動した。室内楽作品の他、フルートやギターのための独奏曲も作曲している (Mauerhofer, Grove Music Online)。なお、『一般音楽新聞』では L. de Call と記載されている。

Alois Mauerhofer. "Call, Leonhard von". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04599> (2020 年 4 月 3 日閲覧)

<sup>304</sup> ドイツの木管楽器製作者、作曲家。最初にフルート製作に着手した後、オーボエやクラリネットなどあらゆる木管楽器を製作し、クロマティック・バス・ホルン (1820) とファゴット型のバス・クラリネット (1828) を発明した。音楽作品にはフルートとギターのための作品が多く見られる (Fricke 1837: 234-6)。

<sup>305</sup> ポーランドのフルート奏者、作曲家。ドイツとフランスで活動した。多くの作品は Krasinsky 名義で発表されている。フルート二重奏曲や、フルート三重奏曲なども作曲した (Cotte, Grove Music Online)。

なお、『一般音楽新聞』では Krazinsiki と記載されている。

Roger J. V. Cotte. "Müller, [Miller; Krasinsky, Grashinsky], Ernest Louis". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29590> (2020 年 4 月 5 日閲覧)

Louis Vogel (1781-1798) <sup>306</sup>による *6 Duos concertants pour Flûte et Violon. Op. 3* (作品リスト 38 ページ参照) などが挙げられる。ヴァイオリンはフルートと音域的に近く、また和音を演奏できるため、フルート二重奏とは違った響きを楽しむことができたのであろう。

弦楽四重奏曲や五重奏曲の第1 ヴァイオリンをフルートに置き換えた編成の作品は最も多く、第1巻では既に、「短い広告」としてヨハン・エヴァンゲリスト・ブランドル Johann Evangelist Brandl (1760-1837) による *Quatuor pour Flûte, Violon, Viole et Violoncelle, composé par Brandl, Ouvr. 15* や、アダルベルト・ギロヴェッツ Adalbert Gyrowetz (1763-1850)<sup>307</sup> による *Notturmo pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle, Oeuvr. 26*、「批評」としてヨーゼフ・マルティン・クラウス Joseph Martin Kraus (1756-1792) による *Quintetto pour Flûte, deux Violons. Alto et Basse, Op. 7*、ハイドンによる *Trois Quatuors de Haydn, pour Flûte, Violon, Alto et Basse. 4e Oeuv* などが取り上げられている(作品リスト 34 ページ参照)。これらの編成による作品も、グループ I で示した場合と同様に、プロが演奏するか、プロの演奏者たちに「ハイ・アマチュア」のフルート奏者が加わるといった場合が多かったのではないであろうか。また、愛好家たちが演奏するのであれば、技術の高い音楽サークルにおいてといった類の作品であったと考えられる。さらに、これらの楽器はすべて、フルートと同様に当時の女性にはあまり推奨されてはいなかったため(ホフマン 2004 : 75)、このような室内楽作品は、男性のグループで演奏される機会が多かったと考えられる。しかしながら、ホフマンによると、当時はあらゆる弦楽器と管楽器が女性にはふさわしくないとされていたが、実際には楽器によって程度の差があり、女性のヴァイオリニストが数多くいたことや、公の場で演奏した女性フルート奏者が数人いたこと、女性のクラリネット奏者とトランペット奏者がひとりずついたこともまた指摘されている(ホフマン 2004 : 75)。この一方で、女性のファゴット奏者について言及

<sup>306</sup> 恐らくドイツ系のフルート奏者、ヴァイオリン奏者。1781年に、パリの友人であるミュラー(クラシンスキー)とフルートとヴァイオリンの二重奏で共演した。彼の作品には、フルート協奏曲やフルート独奏曲などもある(Cotte, Grove Music Online)。

Roger J. V. Cotte. "Vogel, Louis [Ludwig]". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29590> (2020年4月5日閲覧)

<sup>307</sup> ボヘミアの作曲家、指揮者。オペラを多く書いているが、器楽作品ではフルートと弦楽器のための四重奏曲や五重奏曲の他にも、ピアノとフルートまたはヴァイオリンのためのソナタなども作曲している(Simpson, Grove Music Online)。

Adrienne Simpson, revised by Roger Hickman. "Gyrowetz [Gyrowez, Girowetz], Adalbert". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12090> (2020年4月5日閲覧)

された文章が無いことや、女性のチェロ奏者についても稀にしか触れられていないことが指摘されており（ホフマン 2004：75-76）、これらの楽器を女性が公の場で演奏していたかどうかは不明である。そのため、女性が参加できる割合はピアノやギターとのアンサンブルに比べてかなり低かったと考えられるが、しかしながら編成によっては男女混合の室内楽アンサンブルが楽しまれていた可能性も充分考えられる。

グループ F は、フルートと管楽器の作品を含み、107 項目が掲載されている。中でも、フルート、クラリネット、ホルン、ファゴットによる四重奏曲や、さらに編成の大きな管楽器のアンサンブルが多く示されている。また、フルートとオーボエ、フルートとクラリネットによる二重奏曲も多くはないものの掲載されている。既に述べた通り、当時、管楽器は「男性向け」の楽器であったため、これらの楽器編成による作品もまた、基本的には男性同士で演奏されていたと考えることができる。

グループ K には、A～J までに含まれなかった作品、特にフルートとオーケストラによる作品が含まれている。323 項目と掲載項目数も多いが、フルート協奏曲だけで 100 項目以上あり、この種類の作品が占める割合が高い。詳しくは続く「1.2. 作品タイトルに見るジャンルの多様性」で取り扱うが、「18 世紀後半から 19 世紀の大半において、ソロ・コンチェルトは名人芸を披露する形式として好まれ」ていたという指摘（ハッチングス 1993: 164）からも示されるように、ヴィルトゥオーゾ的な性格が強く、また、オーケストラを必要とする編成の作品は、愛好家たちが楽しむというよりも、聴衆としてプロによる演奏を楽しんでいたか、もしくはフリードリヒ 2 世のような「ハイ・アマチュア」が、その腕前を披露するために演奏していたと考えられる。また、このグループには交響曲などのオーケストラ作品も多く含まれており、これら大規模なオーケストラ作品については、ほとんどがプロによる演奏を前提としていたであろう。

ここまで、編成による違いから、演奏者や演奏の場の多様性を見てきた。「男性の楽器」とされてきたフルートが、時には時間も場所も選ばず 1 人で、時には友人同士で、時には教育の場において教師と生徒によって演奏され、また時には家庭で、男女や子どもたちとも一緒に様々な楽器とのアンサンブルを楽しんでいた姿が見えてきた。さらに、弦楽器との編成からは、プロの中で演奏する「ハイ・アマチュア」の存在が、ザクセン地域にもいた可能性を読み取ることができた。

続いて、作品タイトルからこれらの編成で、どのような作品が演奏されていたのか、ジャンルの多様性を示す。

## 1. 2. 作品タイトルに見るジャンルの多様性

掲載された作品のタイトルからは、当時、様々なジャンルのフルート作品が宣伝されており、それを手にする人々の興味の幅の広さを見ることができる。特に、編曲作品や、変奏曲、舞曲、メドレーなどは、愛好家の多いフルートという楽器にとって重要なジャンルであったと言える。

作品リストでは、ジャンルごとの掲載数を把握するため次の通り分類した。編曲「Arr.」、変奏曲「Var.」、協奏曲「Co.」<sup>308</sup>、ソナタ「So.」<sup>309</sup>、交響曲「Sf.」、練習曲「Etu.」、教則本「Manu.」、歌曲「Li.」、舞曲「Da.」、ポプリや曲集「Coll.」、二重奏曲「Duo」、三重奏曲「Tri.」、四重奏曲「Qua.」、五重奏曲「Qui.」、六重奏曲「Se.」、七重奏曲「Sep.」、八重奏曲「Oc.」、それ以外は「X」とした。

作品リスト中に「Arr. 」として示した編曲作品に分類される作品は 342 項目あり、フルート作品を求める人々の多さに対して、市場がその要求に答えようとした結果であると言える。特に、モーツァルトなど、人気の作曲家でありながらフルート作品を多くは残さなかった作曲家たちによる作品は、積極的にフルート作品へと編曲された。このジャンルは、グループ B のフルート二重奏に特に多く、この組み合わせは 165 項目になる。先に示した通り、フルート 2 本という編成はフルート作品の中でも最も掲載項目数が多く、作品に対する需要も高かったと言える。そのような中で、他の編成のために書かれた作品をフルート二重奏曲用に編曲することは必要であり、また、良く購入されるジャンルでもあったと言える。一方で、リスト中に「Var.」と示した変奏曲はフルート二重奏曲には少なく、22 項目である。変奏曲はアマチュアにも人気であったが、このジャンルの作品が持つヴィルトゥオーゾ的な性格が、フルート二重奏曲を求める人々の需要とは一致しなかったことによるものであると考える。

これとは対照的に、グループ A のフルート独奏曲には変奏曲が多く含まれている。このジャンルの作品は、19 世紀には数多く作曲された。フルート作品においても、ベートーヴェンによる《フルートまたはヴァイオリン伴奏付きピアノのための変奏曲》op. 105(1817) 及び op. 107 (1820) やフランツ・シューベルト Franz Schubert (1797-1828) の《フルートとピアノのための変奏曲》(《しばめる花による変奏曲》) D802 (1824) など、著名な作曲家による作品も書かれた。『一般音楽新聞』に掲載されているものの中には、今日ではあ

<sup>308</sup> なお、ヴァイオリン協奏曲など、フルートを独奏楽器としない協奏曲については、(Co.) とした。

<sup>309</sup> ソナチネについては (So.) とした。

まり演奏される機会の無いものも多いが、その種類の豊富さからは、有名なテーマを様々な変奏して楽しむというレパートリーもまた、フルート奏者やフルート愛好家にとって重要であったことがわかる。特に、独奏フルートと変奏曲という組み合わせには、当時流行していたオペラ作品のアリアや歌曲の旋律を用いた主題を扱ったものが多く、アマチュアを対象とした家庭での音楽用に出版されたものも数多くあったと考えられる。流行しているオペラのアリアや誰でも知っている有名な旋律を様々な変奏するこのジャンルは、特に親戚や友人たちと開催する家庭での演奏会ではうってつけのレパートリーとなったであろう。また、プロのフルート奏者にとっても、人気のオペラの主題や皆が良く知っている旋律を様々な変奏しながら演奏することは、聴衆を惹き付けるという意味においても、演奏会で重要なレパートリーとなっていたのではないであろうか。オペラなど、いつでも聴くことのできるわけではない音楽を、より気軽に、より身近に感じることのできるこのジャンルは、フルートによる音楽を楽しむ人々にとっても大切な役割を演じていたに違いない。

リスト中に「Da.」として示した舞曲もまた、193 項目と頻繁に取り上げられており、音楽を楽しむ人々にとって重要なジャンルであったと言える。このジャンルは様々な編成に含まれており、編曲作品にも含まれている。

「Coll.」として示した、次々と有名な旋律や舞曲の旋律が現れるメドレーや、そのような作品を集めた曲集もまた、特にフルートの愛好家たちや、彼らと一緒に音楽を楽しむ人々にとって大切なジャンルであったと考えられる。このジャンルの作品として第2巻の「インテリゲンツ・ブラット」第17号に掲載された《フルートと任意の第2フルートのための新しいオペラ・アリア集 *Sammlung der neuesten Opern-Arien für die Flöte mit einer willkürlichen Begleitung der zweyten Flöte*》No. 13, 14（作品リスト 44 ページ参照）や、第5巻の「インテリゲンツ・ブラット」第12号に掲載された《フルートのための新しいオペラ・アリア集 *Sammlung der neuesten Opernarien für die Flöte*》No. 20-22（作品リスト 54 ページ参照）などが挙げられる。また、一般的なソナタや協奏曲、四重奏曲といった作品のタイトルは、基本的にはフランス語で記述されている場合が多いが、特にこのような曲集ではドイツ語が用いられている場合も多く、いわゆる貴族層や彼らの生活を真似ていたブルジョワ層だけでなく、より幅広い人々に親しまれていたことを読み取ることができる。さらに、教則本や練習曲などにもドイツ語が用いられていることが多く、フルートという楽器の裾野の広さが示されている。この例として、第3巻の「インテリゲンツ・ブラット」第9号に掲載された『フルート教則本 指や舌などにとって、この楽器

の全ての奏者に非常に有益な Schule für die Flöte, jedem Spieler dieses Instruments sehr nützlich, sowohl für Finger, als auch Zunge. u. s. w.』(作品リスト 47 ページ参照)や、第5巻の「インテリゲンツ・ブラット」第22号に掲載されたカール・クライス Karl Kreith (1746-1803)<sup>310</sup> による『フルート演奏の簡潔な指導 kurzgefasste Anweisung die Flöte zu spielen』(作品リスト 55 ページ)などが挙げられる。

ソナタや協奏曲もまた、掲載項目数の多いジャンルである。ソナタは、ピアノ・ソナタの伴奏、特にオブリガートとしてフルートが用いられている作品が多く掲載されている。これは、基本的にはそれほど高い技術力を必要とせずに、鍵盤楽器とのアンサンブルを楽しむことができるという点で、人気の高いジャンルであったと言える。一方、協奏曲は先にも述べた通りヴィルトゥオーゾ的な性格が強いため、高い技術力を必要とするジャンルであると言える。しかしながら、次に見ていく協奏曲に関する「短い広告」や「批評」の内容からは、このようなジャンルにおいても、広く愛好家を意識した作品が宣伝され、人々の興味の対象となっていたことが示されている。

続いて、本節で示した編成ごとに批評文や広告文の内容を見ていきたい。

なお、今後その都度参照を指示する作品リストからわかるように、『一般音楽新聞』では、ドイツだけでなくヨーロッパ各地の出版社による作品も数多く掲載されていた。これは、同誌の出版社であるブライトコプフ社が 1796 年に企業買収を行い、ドイツのみならずヨーロッパ各地へとそのネットワークを広げたことによって可能となった<sup>311</sup>。このことから、フルート文化それ自体の広がり、ザクセン地域に限られたものではないと言える。しかしながら、だからこそ同誌がヨーロッパ各地で出版されたフルート作品にも目配りしたことは、ザクセン地域のフルート文化の豊かさを示すものであると考える。つまりザクセン地域には、自国の音楽のみならず、広く様々な文化圏の音楽にも興味を示し、その作品を求める人々がいたことを表している。

<sup>310</sup> オーストリアのフルート奏者、作曲家。フルート・ヴィルトゥオーゾとして高く評価され、フルート作品や教則本を数多く手掛けた (Suppan, Grove Music Online)。

Wolfgang Suppan. “Kreith, Karl”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43060> (2020 年 4 月 4 日閲覧)

<sup>311</sup> 1795 年にクリストフ・ヘルテル Christoph Härtel (1763-1827) をパートナーとして迎え入れ、翌 96 年に彼の会社を買収して事業を拡大した。この買収の後、ドイツのみならずヨーロッパ諸国との緊密な出版に関する関係が生じた。

Web サイト *sachsen.de* 内、“Breitkopf & Härtel, Leipzig” の項目、“Geschichte”より。

[https://www.archiv.sachsen.de/archiv/bestand.jsp?oid=09.22&bestandid=21081&syg\\_id=&\\_ptabs=%7B%22%23tab-geschichte%22%3A1%7D#geschichte](https://www.archiv.sachsen.de/archiv/bestand.jsp?oid=09.22&bestandid=21081&syg_id=&_ptabs=%7B%22%23tab-geschichte%22%3A1%7D#geschichte) (2021 年 4 月 2 日閲覧)

## 第2節 フルート同士のアンサンブル作品に関する広告及び批評

本節では、グループ B（フルート2本のみ）、G（フルート3本）、H（フルート4本）に含まれる「短い広告」及び「批評」の内容を詳しく取り上げる。ここではまず、別冊資料集のフルート作品リストをもとに、フルート二重奏曲をはじめとするフルート同士のアンサンブル作品に関する広告、及び批評の全体数やその割合などを示す。その後、「短い広告」における広告文の内容、「批評」における批評文の内容を順に見ていきたい。フルート二重奏曲をはじめとするフルート同士のアンサンブル作品に関する広告及び批評は、フルートを主要楽器として使用する作品の中でも最も多い。『一般音楽新聞』の第1巻から第22巻までの「短い広告」における掲載項目のうち、フルートが主要楽器として使用される作品は108項目あり、フルート二重奏曲に関するものはそのうち34項目で、全体の30パーセント以上を占めている<sup>312</sup>。「インテリゲンツ・ブラット」における出版楽譜に関する広告では、583項目挙げられている。また、「批評」における掲載項目のうち、フルート二重奏曲に関するものは9項目である。巻ごとの内訳は次ページの表6・1に示す。

フルート二重奏曲に関しては、「批評」では、第1巻及び第2巻で積極的に取り上げられているが、その後は第9巻で一度取り扱われているだけである。一方で、「短い広告」では、取り上げられていない巻（第6、8、12、13、17巻）もあるものの、ほぼ定期的に取り扱われている。また、「インテリゲンツ・ブラット」では、全ての巻で宣伝されており、その数は多い巻では50項目以上にもなる。これは、先に示した通り、フルート二重奏曲の多くは愛好家を意識した娯楽的な楽曲としての側面が強く、その内容について批評するよりも、多くの愛好家へ「宣伝」する作品として捉えられていたと考えられる。

---

<sup>312</sup> フルートが伴奏楽器として用いられている作品は、全体掲載数として挙げた108項目には含まれていない。

【表 6・1：『一般音楽新聞』におけるフルート二重奏曲に関する掲載項目数】

※角括弧内は、フルート三重奏曲に関する掲載項目数

※丸括弧内は、フルート四重奏曲に関する掲載項目数

巻号（発行期間）	批評	短い広告	IB <sup>313</sup> 内の広告
第1巻（1798/10/3-1799/9/25）	5	3	38 [2] (3)
第2巻（1799/10/1-1800/9/24）	3	1	33 (1)
第3巻（1800/10/1-1801/9/23）	0	1	22
第4巻（1801/10/1-1802/9/22）	0	1	24 [3]
第5巻（1802/10/1-1803/9/21）	0	1	48 [3]
第6巻（1803/10/5-1804/9/26）	0	0	42 [1]
第7巻（1804/10/3-1805/9/25）	0	1	37
第8巻（1805/10/2-1806/9/24）	0	0	58 [4]
第9巻（1806/10/1-1807/9/30）	1	4	35
第10巻（1807/9/30-1808/9/21）	0	1	30 [3]
第11巻（1808/10/5-1809/9/27）	0	2	20
第12巻（1809/10/4-1810/12/26）	0	0	22
第13巻（1811/1/2-1811/12/25）	0	0	14
第14巻（1812/1/1-1812/12/30）	0	1	25 [3]
第15巻（1813/1/6-1813/12/29）	0	3	21
第16巻（1814/1/5-1814/12/28）	0	3	6
第17巻（1815/1/4-1815/12/27）	0	0	17
第18巻（1816/1/3-1816/12/25）	0	1	9 [2]
第19巻（1817/1/3-1817/12/24）	0	2 [1]	16 [5]
第20巻（1818/1/7-1818/12/30）	0	1	34 [4]
第21巻（1819/1/6-1819/12/29）	0	6	19 [5]
第22巻（1820/1/5-1820/12/27）	0	2 [2]	14 [1]
合計	9	34 [3]	584 [36] (4)

<sup>313</sup> 「インテリゲンツ・ブラット Intelligenz Blatt」の省略として用いる。

また、フルート二重奏曲以外にも、フルート三重奏曲、フルート四重奏曲が散見される。フルート三重奏曲に関しては、「短い広告」において3項目、「インテリゲンツ・ブラット」では36項目が挙げられており、フルート四重奏曲は、「批評」や「短い広告」で取り上げられたことはないものの、「インテリゲンツ・ブラット」においては4項目掲載されている。フルート二重奏曲ほどではないが、フルート三重奏曲もいくらかの需要はあったことが読み取れ、これらの数も含めると、フルート同士のアンサンブル作品は、「短い広告」で37項目、「インテリゲンツ・ブラット」で623項目が掲載されている。この数は、この後に見ていく他の編成による作品の掲載数と比較しても、圧倒的に多い。

次に、フルート二重奏曲に関する「短い広告」における広告文を取り上げ、その後、同編成の作品に関する「批評」、フルート三重奏に関する「短い広告」の内容を検討していく。これらの記述から、愛好家向けとされていたこれらの編成による作品が当時、どのような点で評価されてきたのか、何を重要視されてきたのかを明らかにする。

## 2. 1. フルート二重奏曲に関する広告

既に示した通り、フルート二重奏曲は、当時、フルート作品の中でも最も宣伝、販売されていた。それは、アマチュアの人気に支えられたものであったが、その状況は、広告文からも読み取ることができる。中でも、この編成においては、編曲作品が重要なレパートリーとなっていたことが示されている。最初に掲載されたフルート二重奏曲に関する「短い広告」も、モーツァルトのピアノ作品をフルート二重奏曲へと編曲した作品が取り上げられた（作品リスト34ページ参照）。記事の中では、モーツァルトの名前と作品題目だけが挙げられており、編曲者の名前は記載されていない。このことから、「広告」としての効果を考えて時、モーツァルトの作品によるものであることと、アマチュアに人気の二重奏曲であることが読者への最大のアピールポイントであったことがわかる。

2本のフルートのための6つのデュオ・コンチェルタント W.A. モーツァルト(価格2ライヒスターラー)

2本のクラリネットのための6つのデュオ・コンチェルタント W.A. モーツァルト(価格2ライヒスターラー)

2本のヴァイオリンのための6つのデュオ・コンチェルタント 等

3つの作品全ては、モーツァルトのピアノ作品から取られており、それらの楽器

のために、可能な限り適切にアレンジされている。モーツァルトはこれらの楽器のために二重奏曲を書かなかったため、その上、これら〔の作品〕がその美しい外見〔=装丁〕によっても劣らず推奨されるため、それだけいっそう称賛されている。(筆者訳)

*Six Duos concertants pour deux Flûtes, par W. A. Mozart. (Prix 2 Rthlr.)*

*Six Duos concertants pour deux Clarinettes, par W. A. Mozart. (Prix 2 Rthlr.)*

*Six Duos concertants pour deux Violons etc.*

Alle 3 Werke sind aus Mozartischen Klaviercompositionen genommen, und für jene Instrumente, so weit es sich nur immer thun liess, ganz zweckmässig eingerichtet worden. Da nun Mozart nie Duetten für diese Instrumente geschrieben hat, so werden diese, weil sie sich überdies durch ihr schönes Aeussere nicht minder empfehlen, um so mehr mit Beyfall aufgenommen werden. (AmZ 1: 430-431)<sup>314</sup>

広告文の中では、これらの作品が、モーツァルトのどの作品からの編曲であるのかは具体的に記述されていないが、フェスターのカタログ (Vester 1985) によると、フルート二重奏曲に関してはピアノ・ソナタ K. 374に基づくものであると示されている (Vester 1985: 324)。ここでは、フルート以外にも、クラリネットとヴァイオリンのための二重奏曲も一緒に掲載されており、モーツァルトがこれらの楽器のために二重奏曲を作曲していないが、このジャンルの作品の需要が高いことから、これらの編曲作品が「称賛されている」ことが示されている。また、「美しい外見」は綺麗な装丁を指していると考えられる。愛好家たちが新しい楽譜を手にする時、その「見た目」の美しさもまた、時には音楽の内容と同じくらい重要であったことが示されている。趣味や教養として音楽を楽しむ人々にとって、そのような美しい楽譜を手もとに置くこともまた、彼らの日々の生活を豊かにする一助となっていたのではないだろうか。このような側面からも、ザクセン地域におけるフルート文化がいかに豊かに育まれてきたのかが見えてくる。

本章 第1節でも示したとおり、フルート二重奏曲にとって、編曲作品は非常に重要なジャンルであった。モーツァルトなど有名作曲家の作品や、有名なオペラのアリアをより多

<sup>314</sup> 『一般音楽新聞』の批評文及び広告文は、そのほとんどが匿名であるため、本章で引用する記事の出典に関しては、執筆者、出版年の代わりに巻号を示すこととする。例えば『一般音楽新聞』第1巻は、「AmZ 1」と記述する。

く楽しみたいという愛好家たちの要求が、特にこの編成に対して向けられていたことは容易に想像できる。それを示すように、この広告のすぐ次に掲載された広告でも、同様の作品が取り上げられている。ジュゼッペ・マリア・カンビーニ Giuseppe Maria Cambini (1746-1825)<sup>315</sup> によるオペラ・アリアの編曲作品《2本のフルートのために選択、アレンジされた有名なアリア集 Recueil d'Airs connus, choisis et arrangés pour deux Flûtes》に関する広告<sup>316</sup>では、このような編曲作品が、それほどフルート演奏に熟達していない、「趣味」として楽しんでいる多くの演奏者たちのためのものであることを示している（作品リスト 34 ページ参照）。

より未熟な演奏者の数が、より優れた〔演奏者の数〕よりもはるかに多く、また多いままであるため、この種の作品はそう簡単には過多とはならないであろうし、まさにこれらの演奏者は、本質的に、常に新しいものを望んでいる。これらの愛好家は、彼らの目的に完全に相応しいこれらの作品によって配慮されており、従ってそれら〔の作品〕は当然のことながら推奨されるに値する。（筆者訳）

An Compositionen dieser Art dürfte nicht leicht ein Ueberfluss entstehn, weil die Anzahl der schwächeren Spieler bey weitem die stärkere ist und bleiben wird, und gerade diese Spieler, der Natur der Sache nach, immer gern Etwas neues haben wollen. Für diese Liebhaber ist denn auch durch vorliegende Werkchen, die ihrem Zwecke ganz entsprechen, gesorgt worden, und sie verdienen daher mit allem Recht ihnen empfohlen zu werden. (AmZ 1: 431)

この記述からは、それほどフルートの扱いやその演奏に熟達しているわけではないが、音楽を楽しみたいと思っている愛好家たちが非常に多いこと、そして彼らの需要に対して、作品の供給は決して多すぎることはなかったことが示されている。「常に新しい」作品を求

---

<sup>315</sup> イタリアの作曲家、ヴァイオリン奏者。オペラや交響曲、弦楽四重奏曲や弦楽五重奏曲などを数多く作曲した。フルートに関しては、この編曲作品以外にも、フルート・ソナタや室内楽作品を作曲しており、また、1799年にはフルート教則本が出版されている（White, Grove Music Online）。

Chappell White, Jean Gribenski, Amzie D. Parcell. “Cambini, Giuseppe Maria (Gioacchino)”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04637>（2020年4月6日閲覧）

<sup>316</sup> このフルート作品以外にも、2挺のヴァイオリンのための編曲作品、2本のクラリネットのための2つの編曲作品の名前が挙げられており、以下の言及はこれら4作品全てに対するものである。ここでは、フルートに限らず、クラリネットやヴァイオリンにおいても二重奏曲というジャンルの需要が高かったことが示されている。

める愛好家たちのそのような音楽に対する旺盛な好奇心は、ザクセン地域におけるフルート文化に広がりをもたらしたひとつの要因であると言える。すなわち、フルートという楽器の裾野の広さが、多くのアマチュア奏者を獲得し、フルート文化を支える基盤となっていたと考える。このフルートという楽器の裾野が、他の木管楽器よりも広がったことは、後ほど取り挙げる批評文においても示されている。詳しくは第3節で取り扱うが、当時の言葉からは、フルートとクラリネットとでは、フルートの需要の方が圧倒的に高かったことを読み取ることができる。

第1巻では、これら編曲作品の他にも、ジェフリー・ハルボード *Geoffrey Harbordt* (生没年不詳) による《2本のフルートのための3つの二重奏曲 *Trois Duos pour Deux Flûtes*》作品16が「短い広告」として取り上げられている(作品リスト35ページ参照)。ここでは、作品の調性や難易度についての言及がなされており、どのような演奏者向けの作品なのかを示されている。

1曲目は *F dur*、2曲目は *E moll* (残念ながら、最初のアレグロ楽章は6回変奏されるアンダンテも含めて全てこの調である)、3曲目は *D dur* である。——これらは非常に演奏しやすく、ところどころで全く未熟でもない吹奏者を必要とするものの、際立った困難さはない。また、非常に心地よく聞かれ、第2声部はなかなか悪くなく仕上げられているので、これらはこの楽器の愛好家に役立ち、楽しみを与えることができる。(筆者訳)

Das erste aus *F dur*; das zweyte aus *E moll* (leider alles aus diesem Ton, der erste Allegrosatz sammt dem sechsmal variirten Andante); das dritte aus *D dur*. —— Sie sind sehr spielbar, ohne auffallende Schwierigkeit, wiewohl sie Stellenweise doch auch einen nicht ganz ungeübten Bläser erfordern: und da sie sich nun ganz angenehm hören lassen und auch die zweyte Stimme nicht übel ausgearbeitet ist, so können sie Liebhabern dieses Instruments Nutzen und Vergnügen gewähren. (AmZ 1: 752)

*F dur* の1曲目は、*e moll* の2曲目、*D dur* の3曲目と比較すると、フラット系の調であるため、シャープ系の調と比較するとやや難易度は上がるが、フラットが1つの調であるため、フルート作品の調設定としてはそれほど珍しくはないと言える。また、ある程度演

奏に慣れた奏者を必要とする部分があるものの、「非常に演奏しやすく、際立った困難さはない」という点を強調しているのは、この作品がアマチュア奏者を対象としていることを示している。後に取り上げる「批評」において言及されることであるが、フルート二重奏曲の第2声部は、伴奏的になりすぎる場合があるため、第1声部だけでなく、第2声部もまた愛好家に「楽しみ」を与えられるように書かれているということも、このジャンルの作品を宣伝する場合には重要なポイントであったと考えられる。2曲目が全てe mollで書かれていることを「残念ながら」と述べていることも、作品全体の印象が単調にならないことを望んでいたのではないであろうか。

本章 第1節でも示した通り、愛好家たちの層の厚さは、様々なジャンルのフルート作品を要求した。愛好家たちに最も人気の高かったフルート二重奏曲には、より幅広い難易度の作品が求められたであろう。第2巻では、シュタイベルトによる《2本のフルートのための12のワルツ Douze Walzes pour deux Flûtes》が掲載されている（作品リスト40ページ参照）。ここでは、先程のハルボートによる作品の広告とは対比的に、熟練した奏者を要求している。

これらのワルツは、たしかに元来はフルートのために書かれたものではないが、しかしこれらは優れており、この楽器にふさわしくアレンジされているため、すでにいくらかこの楽器に熟練したフルート奏者たちに推奨されるに値する。

Diese Walzer sind zwar nicht eigentlich für die Flöte geschrieben; da sie aber gut, dem Instrumente angemessen arrangirt sind, so verdienen sie denjenigen Flötenspielern, die schon einige Fertigkeit auf ihrem Instrument erlangt haben, empfohlen zu werden. (AmZ 2: 752)

本章 第1節でも述べた通り、聴いている人々も楽しく踊ることのできる舞曲は、フルート二重奏にとっても重要なジャンルであったと言える。シュタイベルトが、ワルツをフルートに相応しくアレンジしているという評価からは、身につけた演奏技術が発揮できる作品であることを読み取ることができる。そして、一口に「愛好家」といっても、かつてのフリードリヒ2世のような「ハイ・アマチュア」と呼ばれる層の存在が示されている。このような層の厚いアマチュア奏者たちの存在が、ザクセン地域のフルート文化を豊かで多様なものにした。また、このような作品が宣伝された一方で、まだフルート演奏をそこまで

身につけていない人々に対しても、楽しみながら練習できるような作品が宣伝されていた。

第3巻の「短い広告」では、チャールズ・ケイム Charles Khym (ca. 1770-1819) による《2本のフルートのための3つの協奏的二重奏曲 Trois Duos concertants pour deux Flûtes》が、それほど難易度の高くない作品として宣伝されている（作品リスト 45 ページ参照）。

これらの二重奏曲は、心地よく、そしてなかなか良く書かれている。これらはそのうえ、必ずしも演奏が難しいわけではないため、愛好家たちに練習や楽しみとして十分に推奨されうる。（筆者訳）

Diese Duo's sind angenehm und recht gut geschrieben. Da sie nun überdies nicht eben schwer zu exekutieren sind, so können sie Liebhabern zur Uebung und zum Vergnügen recht wohl empfohlen werden. (AmZ 3: 87)

この文章からは、執筆者がこの作品を、少なくとも「ハイ・アマチュア」のレベルには達していないフルート奏者たちに勧めていることを読み取ることができる。ただ単調な練習を繰り返すよりも、友人同士や親子で楽しみながらアンサンブルの練習をすることのできる作品は、愛好家たちの音楽生活にとって大切なものであったと言える。このような作品の需要が高かったことは、続く第4巻の「短い広告」でも、同様の難易度の作品が宣伝されていることから読み取ることができる。ここでは、フランツ・クリストフ・ノイバウアー Franz Christoph Neubauer (1760-1795)<sup>317</sup> による《2本のフルートのための3つの二重奏曲 Trois Duos pour deux Flûtes》作品7（作品リスト 48 ページ参照）に関して、次のように記述し、調性的にも旋律的にもそれほど困難ではない作品であることをアピールしている。

これらの二重奏曲が作曲されている調は、D、G、および C である。それらは徹頭徹尾、軽快で、心地よく、流れるような歌を持ち、困難で、肺を疲れ果てさせる

<sup>317</sup> チェコのヴァイオリン奏者、作曲家。交響曲や弦楽四重奏曲の他、フルート協奏曲なども作曲している (Sjoerdsma, Grove Music Online)。なお、記事内では E. Neubauer と記載されているが、フェスターのカタログによると、F. Chr. ノイバウアーによる作品であるとされている (Vester 1985: 346)。R. D. Sjoerdsma. Robert Münster. "Neubauer [Neubauer], Franz Christoph". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19763> (2020 年 4 月 6 日閲覧)

パッセージは含まれておらず、総じて楽器の性質に非常に適している。各二重奏曲には4つの楽章が含まれており、これらはちょうど適切な長さであり、長過ぎることも短すぎることもない。しかし、真の2声部からなる楽曲の愛好者や玄人は、これら[の作品]によっては、彼らのためにそれらが実際に作曲されているように見える単なるディレタントよりも満足することはないであろう。(筆者訳)

Die Tonarten, worin diese Duetten gesetzt sind, sind D, G, und C. Sie haben durchaus einen leichten, angenehmen und fliessenden Gesang, enthalten keine schwierige und lungenerschöpfende Passagen und sind überhaupt der Natur des Instruments sehr angemessen. Jedes Duett enthält vier Sätze, die gerade die rechte Ausdehnung haben und nicht zu lang, aber auch nicht zu kurz sind. Der Freund und Kenner des ächten zweystimmigen Satzes wird aber durch sie weniger befriediget werden, als der blosser Dilettant, für welchen sie eigentlich gesetzt zu seyn scheinen. (AmZ 4: 32)

上記の引用からは、この二重奏曲が、アマチュアの中でも特にフルート演奏にまだそれほど熟達していない者に向けて書かれているということを読み取ることができる。設定されている調は、フルートが最も演奏しやすいD dur、G dur、そしてC durであること、旋律は、「困難 schwierig」で「肺を疲れ果てさせる lungenerschöpfend」ような、演奏し難いパッセージが含まれていないことを強調している。その一方で、プロや、アマチュアであっても既に多くの作品を吹きこなしているような演奏者たちには、やや物足りない作品であることにも断りを入れている。この文面からも、当時のフルート奏者の層の厚さを読み取ることができる。

では、「真の2声部からなる楽曲の愛好者や玄人」と述べられた、高い演奏技術を持っている人々に対しては、どのような作品が宣伝されていたのであろうか。第16巻の「短い広告」では、フリードリヒ・クーラウ Friedrich Kuhlau (1786-1832)<sup>318</sup> による《2本の

---

<sup>318</sup> ドイツ出身のデンマーク人作曲家。クリストフ・エルンスト・フリードリヒ・ヴァイセ Christoph Ernst Friedrich Weyse (1774-1842) と共に、デンマークの後期古典派及び初期ロマン派の時代の第一人者とされている。クーラウ自身はフルート奏者ではなかったが、この楽器のための独奏曲、二重奏曲、三重奏曲、四重奏曲など、数多くのフルート作品を作曲した (Busk, Grove Music Online)。  
Gorm Busk. "Kuhlau, Friedrich (Daniel Rudolph)". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/41007> (2020年4月6日閲覧)

フルートのための3つの協奏的二重奏曲 *Trois Duos concertans pour deux Flûtes*》が、そのような人々に対して強く推奨されている（作品リスト 103 ページ参照）。

自身の楽器にかなり精通した2人のフルート奏者が、ギャラントで光沢のある表面的なものよりも、真面目で重要で芸術的なものへ向けられた教養ある趣味から、楽器の通常の取り扱いとは異なるいくつかのものを練習し、演奏においてお互いに非常に親密になりたいという好みから — 「そして」 そのような2人のフルート奏者が二重奏曲によって楽しみたいなら：我々はこの数年の作品のいずれも、ここで言及したものほど推奨することは決してできず、また、我々が彼らにその作品に気づかせたことに彼らが満足することを確信しており、確かにそれをくり返し演奏するごとにますます満足感が増すであろう。— これにより、この短い広告の目的が必要とするよりも、そしてこの作品が向いている人たちが必要とするよりも、この作品自体が詳しく説明している。（筆者訳）

Wenn zwey Flötisten von beträchtlicher Geschicklichkeit auf ihrem Instrumente, von gebildetem, und mehr auf das Ernste, Bedeutende und Kunstreiche, als auf das Galante, Schimmernde und Flüchtige gerichteten Geschmack, und von Neigung, auch manches von der gewöhnlichen Behandlung des Instruments Abweichende einzuüben und im Vortrag sich einander recht nahe anzuschliessen – wenn zwey solche Flötisten sich durch Duette unterhalten wollen: so können wir ihnen von den Producten der letzten Jahre kein einziges so unbedingt empfehlen, als das hier genannte, und sind gewiss, sie werden mit uns zufrieden seyn, und zwar nach wiederholtem Durchspielen immer mehr, dass wir sie darauf aufmerksam gemacht haben. – Damit ist nun zugleich die Composition selbst so nahe bezeichnet, als es der Zweck dieser kurzen Anzeige verlangte, und als die, denen das Werk bestimmt ist, bedürfen. (AmZ 16: 508)

作曲者のクーラウは、フルートのために数多くの作品を残しており、フルートという楽器の持つ可能性を良く理解していたことがうかがえる。それは、既にフルート演奏に精通している2人の演奏者が、さらにこの「楽器の通常の取り扱いとは異なる」奏法を練習する

だけでなく、「演奏においてお互いに親密になりたい」のであれば、この作品より他に強く推薦できるものは無いという広告の執筆者の言葉からも示されている。そして執筆者は、この作品の広告文を通して、「アンサンブル」をすることの重要性を訴えている。すなわち、演奏者の中には、きちんとお互いの音を聴き、ハーモニーを作るということをしない人々がいたことを示唆しているとも考えることもできる。この響きを大切にしようとする考え方は、クヴァンツやトロムリッツ、リボックが、Dis 鍵と Es 鍵に求めてきたものと一致する。彼らが示した大半音と小半音の区別は、楽譜から読み取ることはできないが、そのような楽譜に表すことのできないハーモニーの響きに対する繊細な感覚が、当時のザクセンの地域において、アマチュアを中心とした多くのフルート奏者たちとトロムリッツのようなプロのフルート奏者や批評者たちとの間では異なっていたことがここでも示されている。

また、「自身の楽器に精通」した2人のフルート奏者を必要としている作品であることは、実際の楽譜からも読み取ることができる。基本的にはシャープ系の調で書かれているものの、例えば1曲目の第2楽章はC durで始まり、途中で同主調のc mollへ転調するなど、フラット系の調が含まれていることや、幅広い跳躍や半音階の使用が頻出していること、このような特徴が第1声部にも第2声部にも強く現れていることなどから、この作品が演奏技術の高いフルート奏者を2人も要求していることが示されている。譜例6-1、及び次のページの譜例6-2で示した第1曲の第1楽章は、*Allegro con espressione* という指示の付いた急速楽章である。譜例6-1に挙げた第1パートに現れる、速い楽章におけるG<sup>'''</sup>にまで達する跳躍や半音階の使用は、高い演奏技術が必要とする部分であると言える。譜例6-2に挙げた第2パートにも、さらに幅の広い跳躍が見られ、第1パートと同様に演奏技術の高い演奏者を想定していたことがうかがえる。

【譜例6-1：第1曲 第1楽章 第1パート T. 148-155】<sup>319</sup>



<sup>319</sup> IMSLP, s. v. “Stimmenmaterial” in “3 Duets for 2 Flutes, Op. 10 (Kuhlau, Friedrich),” (Friedrich Kuhlau, *Drei Duette*, Opus 10, Leipzig: C. F. Peters, No. 1238, n. d. Plate 6089), accessed March 10, 2020.  
[https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/2/25/IMSLP341322-SIBLEY1802.17866.631a-39087004843316vol\\_1\\_flute\\_1.pdf](https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/2/25/IMSLP341322-SIBLEY1802.17866.631a-39087004843316vol_1_flute_1.pdf)

【譜例 6-2 : 第 1 曲 第 1 楽章 第 2 パート T. 179-186】<sup>320</sup>



また、第 1 声部と第 2 声部が交互に主旋律を受け持つ部分も多い。例えば、同第 1 楽章の冒頭で第 1 パートによって提示された旋律（譜例 6-3）は、第 2 部で第 2 パートに 3 度上で現れる（譜例 6-4）。

【譜例 6-3 : 第 1 曲 第 1 楽章 第 1 パート T. 1-9】



【譜例 6-4 : 第 1 曲 第 1 楽章 第 2 パート T. 71-80】



このような部分は、既に高い技術を持つ「2 人のフルート奏者が二重奏曲によって楽しみたいなら」という執筆者の記述とも一致する。単に演奏の難易度が高いだけでなく、その上でお互いに、「主役」になる部分と、相手をうまく引き立てる部分を持つ作品は、高い水準にある演奏者たちにも楽しみを与えることができるであろう。このような作品が『一般音楽新聞』という媒体で宣伝されていたことから、フルート奏者の層の厚さや、高い演奏技術を持つ愛好家がザクセン地域に多く存在していた可能性を示している。

以上のように、「短い広告」に掲載された作品やその文章からは、フルート愛好家に最も人気のあったフルート二重奏曲というジャンルには、初心者から熟達者まで楽しめる幅広

<sup>320</sup> IMSLP, s. v. “Stimmenmaterial” in “3 Duets for 2 Flutes, Op. 10 (Kuhlau, Friedrich),” (Friedrich Kuhlau, *Drei Duette*, Opus 10, Leipzig: C. F. Peters, No. 1238, n. d. Plate 6089), accessed March 10, 2020.  
[http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d1/IMSLP341323-SIBLEY1802.17866.d8ba-39087004843316vol\\_1\\_flute\\_2.pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d1/IMSLP341323-SIBLEY1802.17866.d8ba-39087004843316vol_1_flute_2.pdf)

い難易度の作品が求められていたことが示されていた。さらにこのことから、ザクセン地域におけるフルート文化の裾野の広がりを読み取ることができる。

続いて、フルート二重奏曲に関する批評を示す。「批評」では、「短い広告」よりも作品の細かい点に触れられており、掲載された作品には、18 世紀末から 19 世紀初頭にかけてフルートへ求められたもの、つまり作曲者や演奏者の好みやその変化が現れている。ここで断っておきたいことは、この変化が、ザクセン地域においては「ひとつの側面」となっていることである。これまで示していたトロムリッツやリボックらの見解とは異なるこの側面が、同地域のフルート文化全体に多様性と広がりを与えている。

## 2. 2. フルート二重奏曲に関する批評

広告の多さからは、フルート二重奏曲に対するフルート愛好家からの需要の高さがうかがえ、同時に難易度を明らかにしておくことの重要性が示された。「批評」においては、特に第 1 巻と第 2 巻で頻繁に取り上げられている。

第 1 巻で取り上げられたフランツ・アントン・ホフマイスター Franz Anton Hoffmeister (1754-1812)<sup>321</sup> とヘンニヒ M. Hennig (生没年不詳)<sup>322</sup> によるフルート二重奏曲に関する批評（作品リスト 34 ページ参照）は、以下のように述べ、これらの作品を「アマチュア向け」という視点から評価している。

1) 2 本のフルートのための 3 つの大二重奏曲 ホフマイスター作曲 作品 50

(価格 1 ライヒスターラー 20 グロッシェン)

2) 2 本のフルートのための 3 つの大二重奏曲 M. ヘンニヒ作曲 作品 6

(価格 1 ライヒスターラー 12 グロッシェン)

かなり前から、この 1 番に挙げたような、優れた、そして特にこの楽器の性質に相応しく作曲された二重奏曲が批評者の目に留まることはなかった。この非常に制

---

<sup>321</sup> オーストリアの音楽出版者、作曲家。1768 年に法律を学ぶためにヴィーンへ行ったが、資格取得後には音楽、特に出版と作曲に専念した。1783 年には、フルートのためのいくつかの四重奏曲と二重奏曲を出版した。また、25 曲のフルート協奏曲を始め、様々なフルート作品を作曲した (Weinmann, Grove Music Online)。

Alexander Weinmann. "Hoffmeister, Franz Anton". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13162> (2020 年 4 月 6 日閲覧)

<sup>322</sup> フェスターのカタログの情報からは、ヨハン・クリスティアン・ヘンニヒ Johann Christian Hennig であると推測できるが、作品タイトルは *Trois duos concertants pour deux flûtes ... oeuvre 6.* となっている (Vester 1985: 219)。

限された作曲ジャンルでは当然と考えるあらゆる点で、これらはその長所を際立たせている。ホフマイスター氏は、極めて当然であったように、彼のかつては通常であった、骨が折れ、広範囲にわたる、しかし通常全く効果のない楽節を、演奏者と聴衆に対して免除し、楽器の性質に適した優れた歌を目指して努力した。[中略] これらの二重奏曲はしかし、舌と指をかなり彼らの意のままにしている演奏者を必要としている。何故なら、輝かしい楽節やパッセージが、新しく貴重なアイデアと同じくらい欠けているからである。[中略]

2 番として挙げられている二重奏は、上述のものには確かに多くの点で及ばないに違いない。それらはしかし、ここではまじめよりも、より容易に、より純然に快く書かれるべきであり、この目的は正しく達成されたので — かけ出しの演奏者にも同様に推奨されるに値する。(筆者訳)

1) *Trois grands Duos pour deux Flûtes, par Hoffmeister. Oeuv. 50. (Prix 1 Rthlr. 20 Gr.)*

2) *Trois Duos pour deux Flûtes, par M. Hennig, Op. 6. (Prix 1 Rthlr. 12 Gr.)*

Dem Rec. sind seit geraumer Zeit keine so gute und besonders auch der Natur dieses Instruments so angemessen gesetzte Duetten zu Gesicht gekommen, als die unter No. 1 genannten. In jeder Rücksicht, welche man bey dieser doch immer sehr beschränkten Gattung von Komposition billigerweise nehmen kann, zeichnen sie sich zu ihren Vorthail aus. Herr Hoffmeister hat darin, wie auch recht und billig war, seine sonst gewöhnlichen, ermüdenden und weithumerspringenden Sätze, die doch gewöhnlich so ganz ohne Effekt bleiben, den Spielern und Zuhörern erlassen, und mehr auf einen der Natur des Instruments entsprechenden guten Gesang hingearbeitet. [...] Diese Duetten erfordern jedoch Spieler, welche Zunge und Finger ziemlich in ihrer Gewalt haben: denn es fehlt darin an brillanten Sätzen, Läuferten und Passagen, eben so wenig, als an neuen und schätzbaren Ideen. [...]

Die unter No. 2 angeführten Duetten müssen den obigen allerdings in gar mancher Rücksicht nachstehen; sie verdienen aber, da hier mehr leicht, mehr blos gefällig, als ernsthaft geschrieben werden sollte, und dieser Zweck recht wohl erreicht ist – angehenden Spielern gleichfalls empfohlen zu werden. (AmZ)

ここでは、1) として挙げられたホフマイスターによる二重奏曲<sup>323</sup>が、「この楽器の性質に相応しく作曲され」ているという点で評価されている。この楽器の「性質 Natur」については、「楽器の性質に適した優れた歌を目指して」という言葉によって示されているように、「歌」がその規範となっている。フルートの音色や演奏の手本を人声や歌に求める例は、クヴァンツの『試論』にも見られる<sup>324</sup>。そして「輝かしい楽章やパッセージ」が「欠けている」ために、「舌と指をかなり彼らの意のままにしている演奏者を必要としている」という指摘からは、「輝かしい楽節やパッセージ」が技巧的なものではなく、歌うようになめらかなものを指していると考えられる。つまり、このようなパッセージが少なく、反対に、舌と指を駆使するような技巧的なパッセージが多いことを示している。このような記述からは、批評者が「輝かしい brilliant」と考えるものと、作曲家が求めている音楽に差が生まれていることを読み取ることができる。この違いが、ザクセン地域におけるフルート文化に多様性を与えている。次に、楽譜から作品の特徴を見ていきたい。

この作品は、1曲目が D dur、2曲目が G dur、3曲目が d moll で書かれている。特に1曲目の D dur と2曲目の G dur はフルートにとって演奏しやすい調で、3曲とも最低音が D<sup>♯</sup>を越えることはない。3曲目の d moll に関しても、フラットが1つの調で、導音の Cis はフルートの基調に含まれていること、途中の転調も同主調の D dur であることなどから、多鍵式フルートでなければ演奏できない作品とは言えない。しかしながら、「舌と指をかなり彼らの意のままにしている演奏者を必要としている」と述べており、アマチュアの中でも、ある程度フルート演奏に熟達した者でなければ困難な作品であることを示している。これは、例えば、第1曲 第1楽章の冒頭で「生き生きと *Allo. Spiritoso*」と楽想指定された上で、特に第1声部には強弱の変化を伴った細かいスラーとスタッカートの組み合わせが頻出するといったことにも現れている（次ページ、譜例6-5）。

<sup>323</sup> 同批評内では、この作品がホフマイスターのものではない可能性もまた述べている（Anonymous 1799a: 345-346）。フェスターによるカタログでも同様に、この二重奏曲 作品 50 がホフマイスターによるものではないとしている（Vester 1985: 232）。しかしながら、本章ではフルート作品に対する当時の評価やその基準、そこから見えてくるフルート観に焦点を当てているため、作品自体の真偽の問題については取り扱わないこととする。

<sup>324</sup> クヴァンツは『試論』の第4章 第3節で「フルートの音色で一般に最も心地よいものは〔中略〕人間の胸声に似ている場合である」と述べている（クヴァンツ 2017: 46）。

【譜例 6-5 : 第 1 曲 第 1 楽章 T. 19-23】<sup>325</sup>



また、音域においても、第 1 声部では最高音が A''' に達する部分もあり、18 世後半から 19 世紀にかけてフルートの高音域が拡大されていく傾向が、アマチュア向け作品であるフルート二重奏曲においても示されている（譜例 6-6）。

【譜例 6-6 : 第 1 曲 第 1 楽章 T. 31-37】

※ 丸で囲った部分が最高音の A'''



一方、2) で挙げられたヘンニヒの二重奏については、1) のホフマイスターの作品には「確かに多くの点で及ばない」としながらも、この作品がまだ「かけ出しの」演奏者にとっても推奨されるとしている。ここでは、フルート二重奏曲が、「まじめに」書かれるよりも、「容易に」、ただ「快く」書かれるべきであるという価値観が示されており、この種の作品の目的のひとつが、聴衆に対して自身の演奏を披露するというよりも、より家庭的な楽しみとなることであったことが示されている。そしてこのようなフルートの音楽に求めるものの違い（ここでは、まじめさに対する容易さや快さといったもの）は、この後に挙げる様々な編成の作品における広告文や批評文にも現れてくる。この違いは、ザクセン地域においては、プロとアマチュアとの間におけるフルート像の二分化へと繋がっていく。

また、ホフマイスターの作品はこの後に取り上げる作品でも、しばしば比較対象として名前が挙がる。ホフマイスターは、自身の出版社から自作曲を出版するだけでなく、同時代の作曲家による作品を多数出版し、さらにはモーツァルトやベートーヴェンをはじめとした数々の作品を編曲していた（Beer, MGG Online）<sup>326</sup>。これらのことから、多くの偉

<sup>325</sup> Axel Beer. “Hoffmeister, Franz Anton”. MGG Online.  
<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/26727> (2021 年 5 月 22 日閲覧)

<sup>326</sup> Franz Anton Hoffmeister. *Trois grands Duos pour deux Flûtes*, Op. 50. Seconde edition. Offenbach s/M: Chez Jean André, n. d.

大な作曲家の作品に触れてきた出版者としての審美眼と、人々が望む編曲作品を多く手掛けているという豊富な経験から、新しい作品を評価する上でホフマイスターの作品がひとつの判断基準となっていたと考えられる。

ホフマイスターによる作品では、フルートの高音域の拡大が示されていたが、同じく第1巻に掲載されたアントン・ライヒャ Anton Reicha (1770-1836)<sup>327</sup> によるフルート二重奏曲<sup>328</sup>に関する批評（作品リスト 35 ページ参照）では、フルートにとっての理想的な音域について述べられている。

2声部から成る曲の技術にかなった作曲については、多くを語るができない。第2声部は、いくらか伴奏的すぎると——フルート二重奏についてそう理解していることを心得ているであろう。しかし、それらは時としてかなり難しい個所を含み、そして生き生きした楽章には元気のよい旋律を〔中略〕持つので、おそらく既にいくらか進んでいる人の練習や楽しみに推薦されうるだろう。第1フルートに関しては、パッセージが非常に高い箇所があり、それは、この楽器のより良い特徴には相応しくないかもしれないが、それでもなお最高音域における運指を確実に行うのに役立つかもしれない。幸いなことに、第2声部のアルペジオはまだ低音域にあり、そうでなければ二重奏でのそのような作曲は全く耐えられないであろう。（筆者訳）

Von kunstmässiger Bearbeitung, als zweystimmigen Sachen, kann man nicht viel sagen; die zweyte Stimme ist etwas zu sehr begleitend — Man weiss, was man bey Flötenduos darunter zu verstehen hat. Indessen, da sie mitunter ziemlich schwierige Stellen enthalten und in den lebhaften Sätzen frische Melodien [...] haben, so können sie wohl zur Uebung und Unterhaltung für solche empfohlen werden, die schon etwas weiter sind. Für die erste Flöte giebt es Stellen, wo die Passagien sehr hoch sind; welches, wenn es auch nicht so ganz für den bessern Charakter des Instruments gehören sollte, dennoch dazu dienen

<sup>327</sup> フランスとオーストリアで活動したチェコの作曲家。多作な作曲家であったが、19世紀初頭のパリでは理論家や教師として特に重要であった。叔父からヴァイオリン、ピアノと共にフルートの指導も受けており、フルート・ソナタやフルート二重奏曲など多くのフルート作品を作曲した（Stone, Grove Music Online）。

Peter Eliot Stone. “Reicha [Rejcha], Antoine (-Joseoh)”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23093>（2020年4月6日閲覧）

<sup>328</sup> Anton Reicha. *Petits Duos pour deux Flûtes*, Oeuvre 25. Brunsvic à la Höhe.

kann, die Griffe in den höchsten Tönen zur Sicherheit zu bringen. Glücklicherweise ist noch die Arpeggiatur der zweyten Stimme in die Tiefe gelegt, sonst wäre solche Schreiberey in Duetts gar unerträglich. (AmZ 1: 653)

ホフマイスターによる作品では、最高音域が A<sup>7</sup> にまで達していたが、一方で、ライヒャの作品において第 1 フルートのパッセージが高音域にあることに対しては、「この楽器のより良い特徴には相応しくないかもしれない」としている。これは、第 1 章でも取り上げた、1798 年 11 月 28 日発行の『一般音楽新聞』の「最近の作曲家とヴィルトゥオーゾへのささやかな質問」で述べられていた状況とも一致する。すなわち、「柔らかい」音色が、「この楽器のより良い特徴」であり、「高音域で吹き鳴らさなければならない」ような作品は、フルートの特性にはそぐわないというものである (Anonymous 1798: 142)。フルートの高音域の拡大は、主としてオーケストラの拡大に伴って進められたと考えられていたが、作曲家やヴィルトゥオーゾだけでなく、よりアマチュア向けのフルート二重奏においてもその傾向が見られた。このことから、19 世紀にかけて、作曲家やヴィルトゥオーゾ、アマチュア奏者を問わず、フルートに対して求めるものが変化していく、その過渡期的様相が見えてくる。一見、一般的な傾向に思えるこの変化もまた、ザクセン地域におけるフルート文化の拡がりへと繋がってくる。ここでは、フルートについて、より高音域における鋭い音を求めはじめていた作曲家に対して、批評者は警鐘を鳴らしている。作曲家は、フルートのより新しい可能性を追求しはじめており、一方の批評者は、フルートの「よい特徴」を大切にしようとしていた。このような議論が活発に行われていたことから、単にフルートに求められるものが変化してゆく時代であったという以上に、この地域の人々のフルートに対する興味の強さや深い探究心が示されていると考える。

また、同批評では、フルート二重奏曲の第 2 声部が一般的には「伴奏的すぎる」が、この作品では時々かなり難しい個所を含み、生き生きとした楽章に「元気のよい旋律 *frische Melodien*」を持つため、既にフルートをいくらか習得している人たちの練習や楽しみとして勧めている。この点からは、「短い広告」でも示されていた、フルート愛好家の層の厚さを読み取ることができる。

第 2 巻に掲載されたクライスによる《2 本のフルートのための 3 つの二重奏曲 *Trois Duos pour deux Flûtes traversieres*》作品 15 に関する批評文でも、対象となるフルート奏者が強く意識されている (作品リスト 40 ページ参照)。

これらの二重奏曲は、ホフマイスターや他の優れた作曲家に見られる大きな困難さとかかわり合いになりたくないことを常としている愛好家に特に適している。それらは、楽器の性質に非常にふさわしく書かれており、特にスタッカートの習得に役立つように使うことができる。楽章では、それらは、作曲者がいくつかの禁じられた5度を作った、最初の二重奏曲のロンドの第19小節と第20小節で見出だせる場所を除いて、かなり正確である。各二重奏曲の始まりは、全てユニゾンである。フルートでは、きわめて正確に吹かれなければ、非常に悪い効果をもたらすため、そのような楽節を、K [=クライス] 氏は避けなければならなかった。(筆者訳)

Diese Duetten passen besonders für Liebhaber, die sich nicht gern mit grossen Schwierigkeiten, wie man sie bey Hoffmeistern und andern guten Komponisten findet, abzugeben pflegen. Sie sind der Natur des Instruments sehr gemäss geschrieben, und können vornehmlich zur Erlernung des Staccato mit Nutzen gebraucht werden. Im Satze sind sie auch ziemlich rein, bis auf eine Stelle, die sich im Rondo des ersten Duetts Takt 19 und 20 findet, wo der Verfasser einige verbotene Quinten gemacht hat. Der Anfang eines jeden Duetts ist *all unisono*: dies sollte Hr. K. vermeiden, weil auf der Flöte solche Sätze, wenn sie nicht äusserst rein geblasen werden, eine sehr üble Wirkung thun: (AmZ 2: 41)

批評者の言葉からは、愛好家の中にも、「優れた作曲家」の難しい作品を演奏しようとする「ハイ・アマチュア」と、そのような作品よりも演奏しやすい作品を選ぶ人々がいたことが示されている。また、後者のようなアマチュアを想定した作品であるならば、「きわめて正確に吹かれなければ」ならない部分は作曲するべきではなかったというユニゾンに関する記述からは、それぞれのフルート奏者のレベルやその目的に合うような作品が求められていたことを読み取ることができる。広告文でも示された通り、フルート二重奏曲は、多くのアマチュアを抱えるフルートという楽器にとって重要な作品であり、どのような習得レベルの人々に対して推薦できる作品であるのかを示すことが重要であったことを読み取ることができる。また、批評者の言葉からは、アマチュアのフルート奏者であっても、その層が非常に厚かったことが示されている。

続いて、フルート三重奏曲に関する広告文を見ていきたい。

## 2.3. フルート三重奏曲に関する広告

先に述べた通り、フルート三重奏曲に関する広告は第 19 巻で 1 項目、第 22 巻で 2 項目掲載されているのみで、「批評」には取り上げられていない。しかし、これらの記述には、フルート三重奏曲も二重奏曲と同様、フルート愛好家にとって重要なレパートリーであったことが示されている。

この編成の作品に関しては、第 19 巻で、フランツ・ヨーゼフ・デュセック Franz Joseph Dussek (1765-ca. 1817)<sup>329</sup> 《3 本のフルートのためのトリオまたはノクターン Trio, ou Notturmo, pour trois Flûtes》が広告文として最初に掲載された（作品リスト 112 ページ参照）。

この小品は、協奏ソナタとも呼べるであろう。アレグロ・モデラート、トリオ付きメヌエット、そしてロンドが含まれており、ほぼホフマイスターのフルート・ソロの様式であり、ただ音形においてはより現代的で、より短く、演奏者の効果のない苦痛はない。3 本のフルートの相互関係は、適切に調整されている。適度な技術を持つ 3 人の愛好家が、この作品でとても楽しむであろう。（筆者訳）

Das Werkchen könnte auch concertirende Sonate heissen. Es enthält ein Allegro moderato, Menuett mit Trio, und Rondo; ohngefähr in der Art hoffmeisterscher Flötensolos, nur moderner in der Figuren, kürzer, und frey von effectlosen Quälereyen des Spielers. Das Verhältniß der drey Flöten gegen einander ist gut angeordnet. Drey Liebhaber von mässiger Geschicklichkeit werden sich gern damit unterhalten. (AmZ 19: 436.)

この三重奏曲が協奏ソナタと呼ぶこともできるという記述からは、ソリストイックな箇所を含む作品であると考えることができる。しかしながら、息が苦しくなるような長いパッセージや、あまりにも困難な部分はないこともまた示されており、愛好家たちを意識していると言える。そして、それぞれのパートの関係が適切に調整されているという記述から

---

<sup>329</sup> チェコの作曲家。ピアノ教師やピアノ奏者、チェロ奏者としても活躍した。オペラや交響曲、ピアノやヴァイオリンの協奏曲などを作曲したが、フルートに関しては 3 つのフルート三重奏曲が特筆される (Craw, Grove Music Online)。

Howard Allen Craw, Matjaž Barbo, Barbara Garvey Jackson, Bonnie Shaljean. “Dussek family”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44229> (2020 年 4 月 6 日閲覧)

は、おそらく、どこかでそれぞれが主役になる部分が設けられており、3人のフルート愛好家に等しく楽しみを与えることができる作品であることが宣伝されている。

また、第 22 巻では、ヨハン・ヴィルヘルム・ガブリエルスキー Johann Wilhelm Gabrielski (1791-1846)<sup>330</sup> による《3本のフルートのためのグランド・トリオ Grand Trio concertant pour trois Flûtes》作品 33、及び作品 34 に関する広告文が掲載されている（作品リスト 128 ページ参照）。ここでは、冒頭で、フルートの音域の問題から、3本のフルートのために大規模な作品を書くことに疑問が呈されているものの、演奏者や実践に役立てられるという観点から、愛好家たちへこれらの作品を勧めている。

大きなトリオを3本のフルートのために——低音域へは非常に狭く限られたこの楽器のために書くことは——まるで重要なものをただ淡い色で塗りたかったかのよう、恐らく奇妙である。[中略] 3人の知人が彼らのフルートを持って集まりたいという気持ちをもつ状況もよくあることである。[中略] オーケストラ音楽においてフルートは——特に1本だけを用いる場合には——ほとんど高音域のみが使われるので、演奏者は特にこれを訓練せざるをえなくされる。トリオにおいてはそれとは反対に、低音域を度々使うことを強えられる。従って、これを練習することは、この側面から演奏にとっても十分に役立つ可能性がある。（筆者訳）

Es ist wohl sonderbar, grosse Trios für drey Flöten — für dies Instrument, das nach der Tiefe hin so engbegrenzt ist — zu schreiben; als wenn man etwas Bedeutendes bloß mit lichten Farben malen wollte. [...] es wird auch nicht eben selten der Fall, dass drey Bekannte mit ihren Flöten zusammen zu treten Lust haben. [...] da jetzt bey Orchestermusik die Flöte — besonders wo man nur Eine anwendet — fast nur in der Höhe benutzt, damit aber der Spieler genöthigt wird, diese ganz vorzüglich auszubilden; im Trio hingegen man gezwungen ist, von der Tiefe häufigen Gebrauch zu machen: so kann, dies zu üben, von dieser Seite auch für die Praxis von gutem Nutzen seyn. (AmZ 22: 100)

この広告文の執筆者は、オーケストラで用いられる場合と、フルートのみの三重奏曲で用

---

<sup>330</sup> 記事では G. Gabrielsky と記述されている。

いられる場合の音域の違いに着目し、フルート同士のトリオでは、低音域ばかりが要求されるパートができてしまうことを指摘している。しかしながら、このような部分もまた、「練習」という観点から見れば、演奏に役立つとして肯定的に捉えている。そして広告文の最後では、愛好家たちがこれらの作品によって楽しい時間を過ごすことができこと、また、彼らの練習にとって役立つと述べている (AmZ 22: 100) <sup>331</sup>

実際の楽譜からは、フルートの「狭い」低音域をできる限り使用しようとしたことを読み取ることができる。作品 33 では、第 1 パートと第 3 パートが Cis' や最低音の C' を使用している。また、半音階を多用していることや、途中でフラットが 3 つの調 (Es dur) へ転調していることから、この作品が C 足部管を持つ多鍵式フルートを想定して書かれたことがわかる (譜例 6-7、6-8)。

【譜例 6-7 : 作品 33 第 2 楽章 第 1 パート T. 92-95】 <sup>332</sup>

※丸で囲った部分が Cis'、下付きの線で示した範囲が半音階



【譜例 6-8 : 作品 33 第 2 楽章 第 1 パート T. 191-194】

※丸で囲った部分が C' 及び Cis'、下付きの線で示した範囲が半音階



また、G''' や As'''、最高音の A''' も頻出しており、フルートの高音域の拡大が示されている。さらに、広告文の記述にもあるように、協奏曲的な側面もあり、それぞれのパートに主要旋律を演奏する部分と伴奏にまわる部分を与えられており、全てのパートが低音域と高音

<sup>331</sup> 原文は以下の通りである。Liebhaber werden sich daher mit diesen beyden Compositionen angenehm unterhalten und nützlich beschäftigen. (AmZ 22: 100)

<sup>332</sup> IMSLP, s. v. "Stimmenmaterial" in "Flute Trio in G major, Op. 33 (Gabrielski, Johann Wilhelm)," (Johann Wilhelm Gabrielski, *Six Grand Flute Trios, No. 5*, London: Wessel & Co., n. d. Plate W. & C. 3839), accessed March 1, 2020.

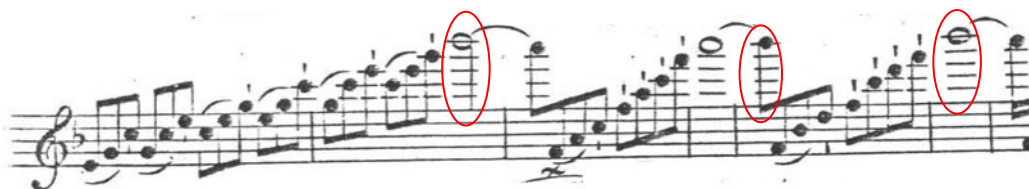
[https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/75/IMSLP470401-PMLP763650-Gabrielsky\\_33.pdf](https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/75/IMSLP470401-PMLP763650-Gabrielsky_33.pdf)

域を満遍なく使用している。

最高音の拡大という観点では、作品 34 ではさらにその傾向が示されている。第 1 パートと第 3 パートには B<sup>'''</sup>が現れ、しかも緩徐楽章（Moderato）の中で 2 分音符や全音符で持続されている（譜例 6・9）。このような高音の使用には、先に述べたようなフルートの音色に対する意識の変化もまた現れている。すなわち、18 世紀末にはフルートの特性にはそぐわないとされてきた「高音域で吹き鳴らさなければならない」（Anonymous 1798: 142）ような作品が、フルート同士のアンサンブルにおいても求められるようになっている。

【譜例 6・9：作品 34 第 3 楽章 第 1 パート T. 184-190】<sup>333</sup>

※ 丸で囲った部分が B<sup>'''</sup>



また、2 オクターヴを超える跳躍や、Cis'や最低音の C'の使用、半音階の多様も、作品 33 と同様に見られることや、作品全体がフラット系の調（F dur, B dur）に設定されていることから、この作品もまた、C 足部管を持つ多鍵式フルートを想定して作曲されたと言える（譜例 6・10）。

【譜例 6・10：作品 34 第 3 楽章 第 1 パート T. 62-74】

※ 跳躍は四角で、C'及び Cis'は丸で、半音階は下付きの線でそれぞれ示す。



<sup>333</sup> IMSLP, s. v. “Stimmenmaterial” in “Flute Trio in F major, Op. 34 (Gabrielski, Johann Wilhelm),” (Johann Wilhelm Gabrielski, *Six Grand Flute Trios, No. 6*, London: Wessel & Co., n. d. Plate W. & C. 3840), accessed March 1, 2020.

<https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/5/5b/IMSLP470251-PMLP763427-Gabrielsky-34.pdf>

さらに、このような大きな跳躍、Cis'や C'の使用、半音階の多用は、第2パートと第3パートにも現れており、3人の奏者全員がC足部管付きの多鍵式フルートを使用することを前提として書かれていることがわかる。C足部管付きのフルートは、クヴァンツやトロムリッツ、リボックらが「フルートの音色を害する」という理由から、その使用に否定的であったが、当時、実際に宣伝されていた作品からは、このようなフルートを愛好家たちが使用していたことが見えてくる。

フルート作品リストからは、フルート三重奏曲が、フルート二重奏曲ほどではないものの、19世紀に至っても、特に第18巻（1816年）以降には継続して宣伝されていたことがわかる。他楽器とのアンサンブルよりも使用できる音域に制限のあるジャンルではあるが、様々な作曲家による3本のフルートのための三重奏曲が掲載されており、愛好家たちが自身のフルートを持って集まり、一緒に演奏するという光景もまた少なくなかったと考えられる。

一方で、フルート四重奏曲に関しては、第1巻のインテリゲンツ・ブラットで3項目、第2巻のインテリゲンツ・ブラットで1項目が宣伝されただけであった。しかも、第1巻の3項目は全てライヒャによる《4本のフルートのための四重奏曲 *Quatuor pour 4 Flûtes*》作品12であり、第2巻の1項目もライヒャによる《4本のフルートのための四重奏曲》作品27であった<sup>334</sup>。このことは、ガブリエルスキーのフルート三重奏曲の広告文中でも指摘されていたように、フルートだけでアンサンブルをしようとした時、低音域の狭さによって作品中で使用できる全体的な音域が限られてくることから、そもそも作品自体が少なかったことも考えられる。

これらフルート同士のアンサンブル作品は、フルートが「男性ための楽器」であったことから、男性同士で演奏されることが多かったと推察できる。それぞれのパートに難易度の差がある場合、特に二重奏曲では教師と生徒という関係で演奏されたことも考えられる。三重奏曲や四重奏曲なら、友人たちと円になって演奏することもあったであろう。また、兄弟や親子で、家庭の中で楽しむこともできたし、ピアノや大きな低音楽器を運ぶことのできない屋外でも、例えば天気の良い日には庭や、ピクニックへ出かけて楽しむこともできたであろう。

また、フルート二重奏曲がアマチュアに人気のジャンルであったことは既に先行研究でも指摘されており、筆者はここまで、このジャンルの掲載数の多さこそがザクセン地域の

---

<sup>334</sup> 別冊資料集の37、38、39、41ページにそれぞれ掲載。

アマチュアにおけるフルートの人気の高さを裏付けるものであると述べてきた。ここでさらに、アマチュアに人気があるということは、このジャンルのコンサートへ行くこともまた彼らの興味の対象であったと考えることができるであろう。つまり、プロのフルート奏者もまた、フルート二重奏曲を演奏する機会が少なくなかったのではないであろうか。インテリゲンツ・ブラットにおける広告には、デュオ・コンチェルタント（協奏的二重奏曲）も数多く掲載されており、アマチュアが自分たちで楽しむだけでなく、プロのフルート奏者たちもまた、華やかな掛け合いで聴衆を楽しませていたかもしれない。さらに、トロムリッツとデュロンのように、プロ同士がフルート二重奏曲を演奏していたのなら、トロムリッツやリボックが示してきた大半音と小半音の区別を反映させた、より繊細なハーモニーがそこで響いていたことを想像することができるであろう。

さらに、批評者の見解からは、当時、最も人気のあった二重奏曲を通して、フルートに対する美意識が示されていた。すなわち、技巧に走るのではなく、「歌」を手本とした演奏を目指すこと、また、高音域の「鋭い」音色ではなく、中音域の「柔らかい」音色を大切にすることである。これらは、当時のザクセン地域において、フルートに求めるもの、すなわちフルート像が、プロを中心とした人々と、アマチュアを中心とした人々の間で2つに分かれていく様子を示している。そしてこの2つのフルート像こそが、ザクセン地域のフルート文化に多様性と広がりを与えていく。

続いて、独奏フルートのための作品に関する広告及び批評を見ていきたい。これは、フルート二重奏曲ほどではないが、この当時によく作曲された作品であった。

### 第3節 独奏フルートのための作品に関する広告及び批評

本章 第1節で示した通り、『一般音楽新聞』内の宣伝された作品の中では、独奏フルートのための作品は、フルート二重奏曲の半分程の数であった。「独奏曲」は、一緒に演奏する相手が必要無いという点で、時間や場所に縛られることなく、気軽に練習できるという利点がある反面、一般的にはテクニックを披露することを目的とした、ヴィルトゥオーズ的な性格の強い作品であると言える。そういった意味では、プロや、愛好家であってもより熟練したフルート奏者、いわゆる「ハイ・アマチュア」によって演奏される機会の多い作品であったと考えられる。一方で、この編成には、練習曲や教則本、「初心者向け」とタイトルに記された作品などもしばしば見られた。これらは、フルートという楽器の裾野の広さを示すものであると言える。

本節では、この編成による作品たちが、特にザクセン地域のフルート奏者たちにとってどのような存在であったのか、広告文や批評文から見ていきたい。

#### 3.1. フルート独奏曲に関する広告

第11巻に掲載されたヨハン・ゲオルク・ヴンダーリヒ Johann Georg Wunderlich (1755-1819)<sup>335</sup> の《3つのグラン・ソロ Trois grands Solos pour la Flûte》に関する広告（作品リスト 83 ページ参照）には、この作品がアマチュア向けであったことが示されている。しかし同時に、これらがしっかりと訓練を積んだ演奏者であることを要求していることもまた読み取ることができる。

これらの独奏曲はそれぞれ、長くかなり素晴らしいアレグロ、心地よいアンダンテ、そして生き生きとしたロンドの3つの楽章から構成されている。すべては、相応に練習したアマチュアの良い楽しみを目指しており、確かにこの目的を達成している。作曲者自身が、良いフルート奏者であることは、作品からたやすく見て取れる。難しいパッセージ、跳躍、イントネーションなども、この楽器、適切な運指、そして理解のある演奏に総じて適している。（筆者訳）

---

<sup>335</sup> フランスで活動したドイツのフルート奏者、作曲家。父からフルートを学び、20歳の時にパリへ渡ると、コンセール・スピリチュエルで活躍した。フルート二重奏曲、フルート・ソナタなどを作曲する以外にも、フルート教則本の執筆も行った（Shulman, Grove Music Online）。

Laurie Shulman. “Wunderlich [Vunderlich, Wonderlich, Wounderlich, Wunderlick], Jean-Georges [Johann Georg]”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30618>. (2019年12月21日閲覧)

Jedes dieser Solos besteht aus drey Sätzen, einem langen und ziemlich brillanten Allegro, einem angenehmen Andante, und einem muntern Rondo. Alles ist auf gute Unterhaltung beträchtlich geübter Dilettanten abgesehen, und erreicht diese Absicht gewiss. Dass der Verf. selbst ein guter Flötenspieler sey, merkt man der Komposition bald ab; auch die schweren Passagen, Sprünge, Intonationen etc. sind dem Instrumente, gehöriger Applikatur, und verständigem Spiele überhaupt angemessen. (AmZ 11: 608)

ヴンダーリヒ自身も、コンセール・スピリテュエルで活躍したフルート奏者であり、18世紀末にはフランスにおける最も有名なフルート奏者のひとりとされていた (Shulman, Grove Music Online)。そのため、「難しいパッセージ」が含まれていることが示されており、また、それがフルートに熟達した「アマチュア」にとっての「良い楽しみ」となっていたことを読み取ることができる。さらに、このような演奏技術の高いアマチュアの存在は、フルート人口の層の厚さを示していると言える。

また、本章 第1節で示したように、フルート独奏曲では、変奏曲が重要なジャンルとなっていた。ヴィルトゥオーゾ的な性格のあるフルート独奏曲において、様々な変奏を通して技巧を披露する変奏曲はうってつけのジャンルであったと言える。フルートのための変奏曲に対する「短い広告」からは、変奏曲もまたアマチュアのフルート奏者にとって重要なジャンルであったことが示されている。第3巻に掲載されたクライスによるフルート変奏曲<sup>336</sup>に関する広告（作品リスト 45 ページ参照）では、フルート愛好家に向けて、この作品を「研究」することを勧めている。

有名な主題に基づいて書かれたこの変奏を、批評者はフルート愛好家に、これらを研究することが有用であると同時に楽しいものであるであろうという確信を持って推薦する。作曲者は、非常に機能的に、簡単なものから最も難しいものへと進展している。同様に、音形の選択は称賛されるに値し、それらはその上、非常に正確に示されているという功績も持つ（筆者訳）。

Diese über ein bekanntes Thema geschriebenen Veränderungen, empfiehlt

---

<sup>336</sup> Charles Kreith. *XIII Variations sur le Duo de l'Opéra: der Tyroler sind oftmals so lustig. u. s. w. pour une Flûte*, A. Bronsuic au Magazin de Musiqué à la Höhe, à Hamburg, chez Spehr et Comp. Neue Bourg. No. 138.

Rec. den Liebhabern der Flöte mit der gewissen Ueberzeugung, dass das Studium derselben sowohl nützlich, als auch angenehm seyn dürfte. Sehr zweckmässig geht der Verf. vom Leichten bis zum Schwersten fort. Eben so verdient die Wahl der Figuren gelobt zu werden, die überdies noch das Verdienst haben, sehr richtig bezeichnet zu seyn. (AmZ 3: 596)

この作品は、当時有名だったオペラの主題に基づいたものである。変奏が優れているかどうかよりも、アマチュアのフルート奏者にとって、簡単な変奏から難しい変奏へと順番に練習していくことができるような構成になっている点が評価されている。また、「楽しく」練習ができるという点も、アマチュア奏者へ向けて重要なアピールポイントとなっている。称賛に値するという評価を受けた「音形の選択 *die Wahl der Figuren*」も、フルート学習者が楽しく作品を「研究」できるような、旋律線を持っていたと考えることができる。また、これら音形の変化や、アーティキュレーションなども、練習という点に関して良く考えられていることが示されている。

このような独奏曲は、フルート演奏に熟達したアマチュアへ、彼らの技量に合ったより難易度の高い作品を提供するという点で貢献していたと言える。しかし、続いて挙げる批評文からは、このような作品が、フルート奏者の技術を高めるための「練習曲」としての側面も担っていたことを読み取ることができる。

### 3. 2. フルード独奏曲に関する批評

第2巻の「批評」では、クライスによる《フルートのための 11 の変奏曲 *XI Variations pour une Flûte traversiere*》作品 14 が、独奏フルートのための変奏曲として取り上げられた（作品リスト 40 ページ参照）。ここでは、変奏曲という高い技術力を必要とするジャンルが、フルート学習者にとって良い練習課題であったことが示されている。

長い間、これほど良く書かれた変奏曲が批評者の目にとまることはなかった。従って、彼 [= 批評者] は、あらゆる種類の困難なパッセージの良い練習として、フルートで腕に磨きをかけたいと望む全ての人にこの曲を勧める。これらの変奏曲の演奏方法は、一貫して正しく示され、彫版は正確で適切である、というのも主題という言葉の h 以外は何も欠けていないからである。作曲者が示すことを忘れた動き

の程度は、速いというよりも遅いである。この種のいくつかの作品を発表することが K [=クライス] 氏の氣に在るならば、批評者は彼に任意のフルートまたはヴァイオリンを追加するよう勧める。何故なら、そうでなければあちこちで和声にあまりにも多くの空白が発生するからである。(筆者訳)

Recensenten kamen lange keine so gut gesetzten Variationen zu Gesichte. Er empfiehlt sie daher allen denen, die sich auf der Flöte gern zu vervollkommen wünschen, als eine gute Uebung in jeder Art von schweren Passagen. Die Spielart dieser Variationen ist durchgängig richtig angezeigt, und der Stich korrekt und gut, denn es fehlt weiter nichts, als das *h* im Wort Thema. Der Grad der Bewegung, den der Verfasser anzuzeigen vergessen hat, ist mehr langsam als geschwind. Sollte es Hrn. K. gefallen, mehrere Kompositionen dieser Art bekannt zu machen, so rathet ihm Rec. eine Flöte oder Violin ad libitum dazu zu setzen, weil doch sonst hier und dort zu viele Leerheiten in der Harmonie entstehen dürften. (AmZ 2: 41-42)

この作品では、変奏部分の様々な「困難なパッセージ」が良い練習になるという点が評価されている。また、「速く *geschwind*」よりも「ゆつくりと *langsam*」という指示が不足しているという指摘も、多くのアマチュアがこの作品を手にすることを想定したものであろう。さらに、練習に適したパッセージ、つまり旋律は評価されているが、さらにもう 1 本のフルートかヴァイオリンを追加して和声を厚みのあるものにすることを勧めている。この作品が独奏曲であるにもかかわらず、批評者がこのような指摘をした背景には、多くのフルート奏者たちに対して、ただ難しい旋律を演奏できるようになるだけでなく、ハーモニーをもっと重視しなければならないという意識を読み取ることができる。

### 3. 3. フルートのための練習曲に関する広告

フルート独奏曲はまた、ひとりでも演奏できるという点で、練習曲としての側面も持ち合わせていた。第 8 巻の「短い広告」に掲載されたアウグスト・エバーハルト・ミュラー August Eberhard Müller (1767-1817)<sup>337</sup> による《フルートのための練習曲 Exercices

<sup>337</sup> ドイツの指揮者、フルート奏者、鍵盤楽器奏者、作曲家。オルガニストとしてライプツィヒのニコライ教会 Nikolaikirche に務める以外にも、ゲヴァントハウス管弦楽団の首席フルート奏者として活動して

pour la Flûte d'une difficulté progressive》(作品リスト 65 ページ参照)は、初心者ではなく、より進んだフルート奏者のための練習曲として、数少ない貴重な作品として評価されている。

優れた小さな練習曲は、優れた入門書と同様、数多く手に入れることはできない。評論者は、さしあたり彼らの教育的目的を実現し、その際、多様性によって生徒にとって魅力的になり、良い趣味に少なくとも反してはいない以上のことをそれらに要求してはいない。ここでも M [=ミュラー] 氏がこの要求を満たしたことは、おそらく誰もが彼に対して、非常に綿密な作曲家、フルートのヴィルトゥオーゾ、そして長年にわたる音楽教師としての彼に期待しており、そしてその期待が十分に満たされるのを見るであろう。M [=ミュラー] 氏が時折なじみのない<sup>338</sup>テーマを使用したことに対して、彼はほとんど悪く言われることはないであろう。そして、いくつかの作品、特に変奏曲による 2 つの組曲に対して、この作品を楽しみのためだけにやり通す、すでにいくらか先へ進んだ演奏者は彼に感謝するであろう。(筆者訳)

Gute kleine Uebungsstücke kann man eben so wenig zu viele bekommen, als gute Fibeln. Der Kritiker hat an sie keine Forderungen, als dass sie zunächst ihren pädagogischen Zweck erfüllen, dabey durch Mannichfaltigkeit den Zöglingen anziehend werden, und dem guten Geschmack wenigstens nicht zuwider seyen. Dass Hr. M. diesen Forderungen auch hier Genüge geleistet habe, erwartet wol jedermann von ihm als gründlichem Komponisten, Virtuosen auf der Flöte und mehrjährigen Musiklehrer, und man wird seine Erwartungen reichlich erfüllt sehen. Dass Hr. M. zuweilen fremde Themata benutzt hat, wird man ihm schwerlich verübeln; und einige Stücke, besonders die beyden Suiten von Variationen, werden ihm auch die schon etwas weiter gekommenen Spieler verdanken, die dieses Werken nur der Unterhaltung wegen durchgehen. (AmZ 8: 672)

---

いた (Hempel, Grove Music Online)

Gunter Hempel. "Müller, August Eberhard" Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19311>. (2019 年 12 月 20 日閲覧)

<sup>338</sup> この部分の訳は、「自作ではない」という解釈も成り立つ。

フルートのヴィルトゥオーゾであったミュラーが、フルート学習者のために練習曲を作曲したことからは、当時のフルート奏者が非常に多かったことだけでなく、その層もまた厚かったことが示されている。すなわち、初心者向けの練習曲だけではなく、ひとつの音楽作品としても優れた、既にフルート演奏をいくらか身につけている人が、楽しみながら練習することができる作品が求められていた。このような作品は、「批評」でも取り上げられており、当時の需要の高さ、人々の興味の高さを示している。

続いて、フルートのための練習曲に関する批評を見ていきたい。

### 3. 4. フルートのための練習曲に関する批評

第11巻に掲載されたラファエル・ドレスラー Raphael Dressler (1784-1835) による《フルートのためのカプリスまたはエチュード Caprices ou Etudes pour la Flûte》に関する批評文（作品リスト 83 ページ参照）では、この作品が演奏者に「楽しみ」を与えるだけでなく、彼らの技術をより進歩させるためにも有用であったことが示されている。

これらの練習曲は、十分な理解をもって、しっかりとした計画に従い、この楽器がもたらすものや、現在我々がそれ [=楽器] に求めているものについて、きわめて明白な知識によって書かれた。それらは、機械的な完璧さを促進するためだけの、脈略のない、または退屈な作品では決して無く、実際のところ相当に仕上げられた、十分にまとまりのあるソナタ楽章である。それは、それに加えて、あの教育的な目的をまず意図し、さらに、和声を入れない楽器 [=単旋律楽器] であっても、他の楽器の伴奏無しで可能な限り、非常に心地よい楽しみを与える。そのような6つの作品があるが、それぞれが、とにかく特別な機械的な困難をとりわけ取り扱うが、その結果、後の作品は以前に練習した技能を繰り返す。最初 [の作品] は、特に第二オクターヴへの跳躍を扱う；2番目 [の作品] は、広いパッセージ、分散和音そして難しいイントネーションを [扱う]；3番目 [の作品] は、1つの音に対する舌突き [=タンギング] を [扱う]；4番目 [の作品] は、難しい結合 [=スラー] を [扱う]；5番目 [の作品] は、技巧的なトリルを [扱う]；6番目 [の作品] は、あらゆる速い音型における正確な舌突き [=タンギング] を [扱う]。この我々の広告から既に分かるように、初心者のためにはこの作曲家は書いていない。ここで彼に従うことができる前に、相当のことを克服しなければならない。しかし、これら

の作品を熱心かつ正確に練習することで、心地よい楽しみを見つけるだけでなく、確実に進歩させられる。(筆者訳)

Diese Uebungen sind mit guter Einsicht, nach festem Plan, und mit unverkennbarer Kenntniss dessen, was das Instrument hergiebt und man jetzt von ihm verlangt, geschrieben. Sie sind keineswegs abgebrochene oder auch trockene Stücke, blos zur Beförderung mechanischer Vollkommenheit, sondern eigentlich ziemlich ausgeführte, wohl zusammenhängende Sonatensätze, die, ausser dem, dass sie jenen instruktiven Zweck zunächst beabsichtigen, auch eine so angenehme Unterhaltung gewahren, als dies bey einem Instrumente, das keine Harmonie zulässt, und ohne Begleitung anderer Instr., möglich ist. Man findet sechs solcher Stücke, deren jedes, wie das seyn soll, irgend eine besondere mechanische Schwierigkeit vorzüglich bearbeitet, doch so, dass die spätern Stücke die früher geübten Fertigkeiten nebenbey wiederholen. Das erste beschäftigt vornämlich mit Sprüngen in die zweyte Oktave; das zweyte, mit weiten Passagen, gebrochenen Accorden und schwieriger Intonation; das dritte, mit dem Zungenstoss auf Einem Tone; das vierte mit schwierigen Bindungen; das fünfte mit künstlichen Trillern; das sechste mit präcisem Zungenstoss in allerley schnellen Figuren. Für Anfänger hat der Verf., wie man schon aus dieser unsrer Anzeige siehet, nicht geschrieben; man muss schon etwas Beträchtliches bezwingen können, ehe man ihm hier folgen kann: dann aber wird man sich durch fleissige und genaue Uebung dieser Stücke eben so sicher weiter gebracht, als angenehm unterhalten finden. (AmZ 11: 135-136)

以上の引用からは、この作品が初心者向けではなく、既にフルート演奏に熟達した人物のために書かれていることがわかる。その上で、さらに、単調で機械的な練習ではなく、作品を通して技術の向上を目指すことができることがアピールされている。これは、それぞれの作品がソナタ形式で書かれていながらも、さらに各曲が決められた「要素」(高い跳躍、広いパッセージ、分散和音、イントネーション、タンギング、スラー、トリル)によって構成されていることから示されている。

以上のように、フルート独奏曲は、アマチュアであってもフルート演奏にある程度慣れ

た人々が対象であった。そして、一緒に演奏する人がいなくても、自身の楽しみのためにひとりで演奏することができた。また、インテリゲンツ・ブラットに掲載された独奏曲には、幻想曲や A. E. ミュラーによる《モーツァルトの主題による変奏曲》なども含まれており、誰かの前で披露するにも十分に聴衆を楽しませることができたであろう。さらに、伴奏が必要ないという点からは、例えばピアノの無い居間であっても家族の前で演奏したり、天気の良い日には屋外でも、場所を選ばずに楽しむことができたと考えられる。また、ヴィルトゥオーゾ的な性格は、プロのフルート奏者が宮廷や貴族の邸宅でのサロン・コンサートなどで自身のテクニックを披露するのにも適していたであろう。フルートを愛し、熱心に練習した人々が、ある人はさらなる技術の向上を目指して、ある人は腕試しに、またある人は自身の腕前を披露するために、これらの作品を手に使っていたのではないだろうか。

続いて、フルートとピアノのための作品に関する広告文、及び批評文の内容を検討していく。これらの作品は、先に示した通り、「男女」で演奏できるという点で他の編成よりも家庭的な側面を持っていた。

## 第4節 フルートとピアノのための作品に関する広告及び批評

本章 第1節では、フルートとピアノ（鍵盤楽器）という編成は、男女でも演奏できるという点で、他の編成よりも「家庭的」な側面を持っていることを示した。本節では、この編成による作品がどのように評価されていたのか、広告文と批評文から検討する。

### 4.1. フルートとピアノのための作品に関する広告

フルートとピアノ（鍵盤楽器）のための作品は、フルート作品に関する「短い広告」としては最初に取り上げられた。第1巻に掲載されたヴィルムス F. W. Wilms<sup>339</sup>による変奏曲《パイジェッロ氏のオペラ：美しき水車小屋の娘 より二重唱：もはや私の心はすべての喜びを感じない フルート付きクラヴサンまたはピアノのための変奏曲 Duo: Mich fliehen alle Freuden, de l' Opéra: die schöne Müllerin par Mr. Paisiello varrié (varié) pour le Clavecin ou Pianoforte avec Flûte》である（作品リスト 34 ページ参照）。有名なオペラのアリアを主題にした変奏曲は、当時人気のジャンルであり、家庭でもこのような作品が楽しまれていたことが示されている。

この主題（人気のあるアリア： Il cor non più mi sento）について、既にいくつかの変奏曲があることは我々に良く知られている。しかし、我々が知らない作曲家によるこの立派な作品よりも我々が優先させたいものはない。ヴィルムス氏の変奏曲は、輝かしいと同時に心地よく、ほぼプレイエルの趣味で書かれており、オブリガート・フルートによってますます変化に富んだ楽しみを提供する。ピアノ奏者とフルート奏者は —— ふたりともこの曲によって輝くことができる。（筆者訳）

Es sind uns über dies Thema (die beliebte Arie: Il cor non più mi sento) schon mehrere Variationen bekannt geworden; wir möchten aber keine dieser schätzenswerthen Arbeit des uns unbekannten Komponisten vorziehen. Hr. Wilms Variationen sind brillant und zugleich angenehm, ohngefähr in Playls Geschmack geschrieben, und gewähren durch die obligate Flöte eine desto mannichfaltigere Unterhaltung. Der Klavier- und Flötenspieler – beyde können damit glänzen. (AmZ 1: 106-107)

---

<sup>339</sup> ヨハン・ヴィルヘルム・ヴィルムス Johann Wilhelm Wilms (1772-1847) である可能性がある。

既にいくつかの変奏曲になっているアリアを、さらにピアノとフルートという編成のために変奏曲を作曲したことが評価されているという点からは、「家庭」での楽しみにも貢献していると考えられる。また、フルートはオブリガートであるが、両方の奏者が「輝く glänzen」ことができるという記述からは、執筆者が数多く存在したフルート奏者を意識していることがわかる。

同様の変奏曲が、同じく第1巻に掲載されている。ここでは、ヴァンハルによる《オペラ ロドイスカよりアリア *Contento il cor nel seno* によるフルートまたはヴァイオリンとチェロの伴奏付きピアノのための6つの変奏曲 *Six Variat. sur l'air: Contento il cor nel seno, de l'opéra Lodoiska, pour le Pianoforte avec l'Accompagnement d' une Flûte ou Violon et Violoncelle*》作品63が取り上げられた（作品リスト35ページ参照）。この広告文は非常に短く、「[上記の作品は] あらゆる点で十分に容易で、現代的である」<sup>340</sup>と記述されているのみである（AmZ 1: 688）。しかしながら、有名なオペラ・アリアの変奏曲であることは表題で示されており、さらにこの作品が「容易」であること、「現代的」であることに触れていることで、アマチュアの家向けの音楽の広告としては十分な宣伝効果があったと考えられる。

このような変奏曲以外にも、ソナタもまた、フルートとピアノという編成では主要なジャンルであった。第3巻で取り上げられた、ホフマイスターによる《クラヴサンまたはピアノとオブリガート・フルートのためのグランド・ソナタ、ホフマイスターの夜想曲からの編曲 *Grande Sonate pour le Clavec. ou Pianoforte avec Flûte obligée, arrangée d'un Notturmo de Hoffmister*》作品8は、表題からも示される通り、より大きな編成の作品を「家庭向け」に編曲したものである（作品リスト45ページ参照）。

このソナタは、そして他の批評者によって、昨年この新聞の763ページ以下で詳しく広告された本当に美しいフルート、ヴァイオリン、ヴィオラ、2本のホルンとバスのための本当に美しいノクターンから——抜粋されたものである。そして、確かに、オリジナルと見なされうるほどの非常な巧みさで、そして作品にもここで再編成された両方の楽器にも、それらが無理な力は生じていない。ピアノ声部は、非常に熟達した人のみを要求するが、フルート〔声部〕は、かなり円熟した演奏者を要求している。（筆者訳）

---

<sup>340</sup> 筆者訳。原文は次の通り。Sind leicht genug in jedem Betracht und à la mode. (AmZ 1: 688)

Diese Sonate ist aus dem wirklich schönen und von einem andern Rec. im vorigen Jahrg d. Z. S. 763. flgg. ausführlicher angezeigten Notturmo für Flöte, Violin, Viola, 2 Hörner und Bass — ausgezogen: und zwar mit so viel Geschicklichkeit, dass sie als Original angesehen werden kann und weder der Komposition noch den beyden Instrumenten, für welche sie hier umgebildet worden, Gewalt geschehen ist. Die Klavierstimme verlangt nur einen massig geübten, aber die Flöte einen ziemlich fertigen Spieler. (AmZ 3: 420)

フルート、ヴァイオリン、ヴィオラ、2本のホルン、バスという編成は、愛好家たちが気軽に楽しむには大きすぎるため、プロによって演奏されていたと考える方が自然である。そのような作品を、家庭でも楽しめるフルートとピアノという編成で編曲することが求められた背景には、家庭でフルートを楽しむ人々の存在があり、また、「フルート[声部]は、かなり円熟した演奏者を要求している」という記述は、当時のフルート奏者に熟達した人々も多くいたことを示している。

第1章 第3節でも述べた通り、この時代のピアノとフルートのための作品では、フルートがオブリガートとして用いられているものが多いが、第20巻では、フェルディナンド・リース Ferdinand Ries (1784-1838) による《フルート伴奏付きピアノ・ソナタ Sonate pour le Pianoforte, av. accomp. de Flûte ad libit.》作品76が取り上げられ、伴奏として用いられている作品においても、フルートが重要な役割を与えられていることが示されている（作品リスト116ページ参照）。

ここで、ピアノ奏者にとって有益な、しかし難しくない、C dur のかなり力強いアレグロを受け取る。そして、ロンド風に処理されている同じ調性のアレグレットの小綺麗でとても単純な主題は、恐らくイギリスの民謡である。この主題からは、ここで引き出せたよりも多くを引き出せたであろう。何故なら、確かに興味をそそらないわけではない楽節は、その興味を、主題自身よりも、部分的にやや奇妙で気まぐれに配置された装飾から引き出しているからである。フルートは、表題に書かれているほど、どこでもそれ無しで済まされるわけではない。何故なら、第2楽章においては、それ [=フルート] が何度か主題を、単独で演奏しており、ピアノフォルテは単なる伴奏だからである！（筆者訳）

Man empfängt hier ein ziemlich kräftiges Allegro, aus C dur, für den Klavierspieler vortheilhaft, und doch nicht schwer; und ein Allegretto, aus derselben Tonart, rondomässig behandelt, dessen artiges, höchst einfaches Thema vielleicht ein englisches Volkslied ist, dem sich aber mehr hätte abgewinnen lassen, als ihm hier abgewonnen ist: denn der, allerdings nicht uninteressante Satz zieht sein Interesse mehr aus dem, zum Theil etwas wunderlich und launenhaft aufgestellten Beywerk, als aus ihm, dem Thema selbst. Die Flöte kann nicht überall so entbehret werden, wie der Titel sagt: hat sie doch im zweyten Satze selbst einigemal das Thema, und allein, das Pianoforte aber bloße Begleitung! (AmZ 20: 632)

ピアノ（鍵盤楽器）とフルートという編成の場合、特にフルートはアマチュア奏者を想定して、伴奏として容易な旋律が与えられていることがこの時代の一般的な傾向として挙げられていた（前田 2006: 178-179）。しかし、この広告文からは、そのような作品であっても、フルートを単なる「伴奏楽器」として扱うのではなく、時には主題を演奏させ、ピアノ（鍵盤楽器）が伴奏にまわる部分を作ること、アンサンブルをより楽しむことができるような作品が求められていたことが示されている。楽譜からは、このような主題の交代以外にも、この作品が多鍵式フルートを想定して作曲されていたことが見えてくる。

まず、広告文でも触れられている第2楽章における主題の交代に関しては、ピアノ・パートに 22 小節目から 6 小節の主題が提示され（次ページ、譜例 6-11）、その主題をフルート・パートが 28 小節目から引き受ける（次ページ、譜例 6-12）。さらに、38 小節目からは 1 オクターヴ上で 8 小節に引き伸ばした形で繰り返す。このような主題の交代はここ以降にも現れ、また、第2楽章全体を通して、ピアノ・パートとフルート・パートは主旋律を代わる代わる受け持つ。このような構成においては、フルートは単なる伴奏楽器としてではなく、ピアノとアンサンブルをするための主要な楽器として扱われている。また、第2楽章では、C dur で始まった後、途中で同主調の c moll に転調する場面が 2 度あり、フルートの基調である D dur から遠い調での演奏が求められ続けている。さらに、第1楽章では最低音の C' が要求されていることから、この作品が C 足部管を伴った多鍵式フルートを想定して作曲されていると言える（274 ページ、譜例 6-13）。

【譜例 6-11：第 2 楽章 ピアノ・パート T. 18-45.】<sup>341</sup>

sfz f dim. calando

a tempo. p Ped. \*

cres f

calando p cres f

【譜例 6-12：第 2 楽章 フルート・パート T. 16-50.】

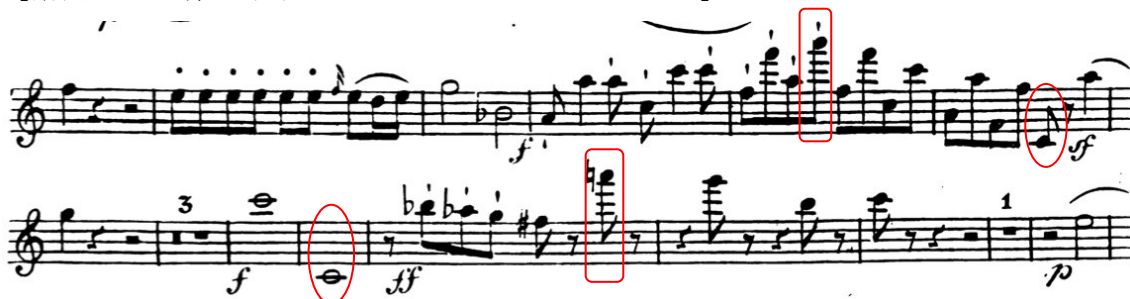
f p

4 p f

1 p cres p f

<sup>341</sup> IMSLP, s. v. “Stimmenmaterial (schwarz-weiß)” in “2 Flute Sonatas, Op. 76 (Ries, Ferdinand),” (Ferdinand Ries, *Sonate pour le Piano-forte, avec accomp. de Flûte ad libitum*, Oeuvre 76. Leipzig: C. F. Peters., n. d. (ca. 1818) Plate 1372.), accessed March 15, 2020.  
[https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP453431-PMLP169426-FRies\\_2\\_Flute\\_Sonata\\_s\\_Op.76\\_No.1\\_BSB\\_mono.pdf](https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP453431-PMLP169426-FRies_2_Flute_Sonata_s_Op.76_No.1_BSB_mono.pdf)

【譜例 6-13：第 1 楽章 フルート・パート T. 123-139.】



この C' は 128 小節目と 134 小節目に現れる。特に二度目は、C'' から 2 オクターヴ下降し、フォルテの全音符でしっかりと響かせるように書かれている。これは、C dur の主音として、重要な音であるためであり、このような調節の作品では C 足部管が必須となっていたことが示されている。また、譜例 6-13 の四角で示した A''' はこの作品における最高音である。このように、19 世紀初頭には、低音域と高音域の両方へ向けた音域の拡大がフルートに求められており、このような作品がザクセン地域においても受容されていた。

このような編成の作品は、「批評」においても取り上げられている。

#### 4. 2. フルートとピアノのための作品に関する批評

フルートとピアノ（鍵盤楽器）の編成のための作品に関する批評は、第 3 巻で最初に取り上げられたが、ここではフルートについては記述されておらず、次に掲載されたのは第 6 巻においてである。ここでは、シュヴァイツァー W. Schweizer<sup>342</sup> の《オブリガート・フルート付きクラヴサンまたはピアノのための 3 つのソナタ Trois Sonates pour le Clavecin ou Pianoforte avec une Flûte obligée》作品 5 が取り上げられた（作品リスト 57 ページ参照）。フルートはオブリガート伴奏であるため、批評文の大半はピアノ声部に関する記述だが、最後にフルート声部について触れている。

フルート声部は、徹頭徹尾オブリガートで、そうした場合にそうすべきであるように、ほとんど常にピアノフォルテと、交互に、ただの繰り返しではなく——密接に結び付けられている。フルート奏者もいくらかの巧みさを備えていなければならないが、しかし全体は演奏可能であり、楽器にふさわしい。まさにそれ故に、か

<sup>342</sup> Wenceslaus Schweizer の可能性があるが、フェスターのカタログの "Schweizer Wenceslaus" の項目にはこの作品の記載は無い (Vester 1985: 452)。

なりの部分がヴァイオリンでははるかに難しく、それほど良くは感じられない。そもそも現在は、フルート奏者が非常に多く、我々の素晴らしいピアノフォルテの音はフルートの音と非常に素晴らしく結びつくため、後者 [=ピアノフォルテ] の伴奏付きの作品がもっと書かれるべきである。(筆者訳)

Die Flötenstimme ist durchaus obligat, und, wie es dann seyn muss, fast immer mit dem Pianoforte, durch Alterniren, nicht blosses Wiederholen — enge und gut verbunden. Einige Fertigkeit muss auch der Flötist besitzen; doch ist alles ausführbar und dem Instrumente angemessen. Eben darum wird Manches auf der Violin weit schwieriger und nimmt sich auch nicht so gut aus. Überhaupt sollten wohl jetzt, da es der Flötenspieler so sehr viele giebt und der Ton unsrer guten Pianofortes sich so vortrefflich mit dem Tone der Flöte verbindet, mehr Sachen mit Begleitung der letztern geschrieben werden. (AmZ 6: 298-299)

ここでは、フルート声部がピアノ声部と対等にアンサンブルができる技量が必要であることが示されているが、難易度的には演奏可能であることや、ヴァイオリンと比較してフルートという楽器に相応しい内容であることが強調されている。さらに、ここでもフルート奏者が非常に多いことに触れられている。ピアノを主体とした作品の批評において、ピアノを伴奏としたフルート作品を求める姿勢からは、フルート作品の供給に対して、需要が非常に高かったことを読み取ることができる。

また、第 17 巻では、リースによる《ピアノ・ソナタ、フルート伴奏付き La 33<sup>me</sup> Sonate pour le Pianoforte, av. accomp. de Flûte ad libit》作品 48 (作品リスト 104 ページ参照) が取り上げられ、アドリブ伴奏として用いられたフルートの必要性について触れている。

フルート声部は、いくつかのやや楽ではない音域を別として、非常に容易であり、ちなみに表題に書かれているほど、不必要ではない。フルートが省略される場合、旋律的でないハーブのためにピアノフォルテで自分を甘やかした人のみが、多くの箇所ですフルートを欲しいと思わないだろう。(筆者訳)

Die Flötenstimme ist, einige etwas unbequeme Lagen abgerechnet, sehr leicht, übrigens aber nicht so überflüssig, als der Titel angiebt. Wird sie weggelassen, so vermisst sie an mehrern Stellen wol nur der nicht, welcher durch

unmelodisches Harfen auf dem Pianoforte sich verwöhnet hat. (AmZ 17: 391)

フルート声部は、容易ではあるものの、重要であるという記述は、多くのフルート奏者を意識したものであると考えることができる。まだそれほどフルート演奏に熟達していない人であっても、気軽にピアノとのアンサンブルを楽しむことのできる作品は、愛好家たちの音楽生活を充実させる大切な作品であったであろう。また、このような作品批評の文面からは、フルート愛好家の多さを読み取ることができる。

実際の作品においても、フルート声部には基本的にあまり速いパッセージや込み入った箇所などは無いが、時折、旋律線を担当する場所が設けられており、アンサンブルをする楽しみが提供されていることがわかる。

【譜例 6-14：第 1 楽章 ピアノ・パート T. 1-18.】<sup>343</sup>



【譜例 6-15：第 1 楽章 フルード・パート T. 1-24.】



フルード・パート（譜例 6-15）は、冒頭は休符も多く、活躍する場面は少ないが、14 小

<sup>343</sup> IMSLP, s. v. “Stimmenmaterial (schwarz-weiß)” in “Flute Sonata, Op. 48 (Ries, Ferdinand),” (Ferdinand Ries, *La trente troisième Sonate pour le Piano-Forte avec accompagnement de Flûte (ad libitum)*, Oeuvre 48. Bonn: N. Simrock., 1815.), accessed March 13, 2020. [http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/f2/IMSLP454238-PMLP736248-FRies\\_Flute\\_Sonata,\\_Op.48\\_NSimrock.pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/f2/IMSLP454238-PMLP736248-FRies_Flute_Sonata,_Op.48_NSimrock.pdf)

節目からは、ピアノ・パート（譜例 6-14）から旋律線を引き継いでいる。さらに、フルートに主旋律が移る場面は、28 小節目以降にも現れる。

【譜例 6-16：第 1 楽章 ピアノ・パート T. 25-37.】



【譜例 6-17：第 1 楽章 フルート・パート T. 25-42.】



この部分では、ピアノ・パートが伴奏にまわり（譜例 6-16）、フルート・パートは旋律線を演奏するが、音域も演奏しやすい中音域に設定されている（譜例 6-17）。また、第 2 楽章では c moll というフラットが 3 つの調が指定されているが、第 3 楽章も第 1 楽章と同様に G dur で作曲されており、フルートにも十分に配慮された作品であると言える。ピアノが主要楽器となる作品ではあるが、フルートにとっても演奏しやすく、存在感を示すことのできる場所も用意されているという点で、フルート愛好家を意識した作品であると考えられる。このような作品の批評からは、フルート愛好家の多さ、そこから見えてくるフルート文化の裾野の広さが示されている。

以上のように、この編成におけるフルート声部は、一般的には、アマチュア奏者のため

に伴奏に徹し、容易に演奏できるように意図して書かれているとされているが（前田 2006: 178-179）、ザクセン地域で宣伝されていた作品には、フルート奏者にも高い技術を求める作品や、フルート声部に主題を演奏させるものもあった。これは、この地域におけるフルート人口の多さや、その層の厚さを示すものであると言える。

続いて、フルートとギターのための作品の広告文、及び批評文の内容を検討する。この編成は、フルートとピアノの編成と同様に「家庭」での音楽という側面を持っているだけでなく、広告文においてもそれが明確に意識されている。

## 第5節 フルートとギターのための作品に関する広告及び批評

本章 第1節で述べた通り、フルートとギターという組み合わせは、フルートとピアノをはじめとした鍵盤楽器と同様に、「男女」で演奏できるという点で「家庭的」な側面を持っていた。これらの作品に関する広告文にも、この編成の作品が男女で演奏されることを想定していたことが示されている。なお、フルートとギターの編成による作品は、本論文で調査対象とした第22巻まででは「批評」としては1項目しか取り上げられていない。その理由として、この編成による作品が、家庭での楽しみを中心とした娯楽的な側面の強い作品であったことも考えられる。

### 5.1. フルートとギターのための作品に関する広告

フルートとギターのための作品は、「批評」としては取り上げられなかったものの、「短い広告」には度々取り上げられた。この編成による作品は、第10巻の広告で初めて取り上げられた。ここでは、カール・アンドレアス・ゲプフェルト Carl Andreas Göpfert (1768-1818) による《ギターとフルートのためのソナタ Sonate für Guitarre und Flöte》作品15とカール・ルードヴィヒ・ハインリヒ・ベルガー Carl Ludwig Heinrich Berger (1777-1839) による《ギター、フルート、ヴィオラのためのソナタ Sonate pour Guitarre, Flûte et Alto》作品8が同時に掲載されている（作品リスト77ページ参照）。

オッフェンバッハのアンドレによって石版印刷された両方の小品は、軽んじられてはならない。楽想と演奏に関して言えば、最初の作品はより容易であり、二番目は両方のうちでいくらかより難しいながらも、優美で旋律が豊かである。（特に変奏部分と終楽章がそうである）。両方においては、楽器がその効果に関して良く取り扱われている。これ以上、このような小さな曲について言うことは困難である。しかし、そのような作品は愛好家男性と愛好家女性にとってはまさに充分である。ベルガー氏は特に、後者 [= 愛好家女性] のために作曲する全く並々ならぬ才能を持っていたようである。彼が自身の作曲を繊細さと趣味によって行い続けたら、批評者は彼が彼女たちに人気を得ると信じている。（筆者訳）

Beyde, bey André in Offenbach auf Stein gedruckte Werkchen sind nicht zu verachten; das erste ist leichter, den Gedanken und der Ausführung nach, das zweite in beyden etwas schwerer, und dabey anmuthig und melodiös, (besonders

sind das die Variationen und das Finale;) in beyden endlich werden die Instrumente für den Effekt gut behandelt. Mehr lässt sich von solchen kleinen Stücken schwerlich sagen: das ist aber auch für ihre Liebhaber und Liebhaberinnen gerade genug. Hr. Berger scheint vorzüglich ein gar nicht gemeines Talent zu besitzen, für die Letztern zu schreiben; wenn er das Seinige mit Zartheit und Geschmack zu leisten fortfahrt, glaubt ihm Ref. Glück bey denselben verheissen zu können. (AmZ 10: 784)

ここでは、これらの作品が男女で演奏されていたことを明確に読み取ることができる。つまり、これまでのフルート作品では、愛好家はいつも男性名詞 *Liebhaber* と記述されていたが、フルートとギターの世界ではわざわざ男性名詞 *Liebhaber* と女性名詞 *Liebhaberin(nen)* が用いられており、男性のフルートと女性のギターという組み合わせが意識されている。また、ベルガーは特に女性の愛好家のために、つまりギターのために優れた作品を書いていたことが指摘されている。

実際の楽譜を見てみると、ギターが単なる伴奏楽器ではなく、特に変奏部分では主題を提示するという大切な役割を与えられている（譜例 6-18）。

【譜例 6-18：第 2 楽章 ギター・パート T. 1-16】<sup>344</sup>



<sup>344</sup> IMSLP, s. v. “Stimmenmaterial” in “Sonata for Guitar, Flute and Viola, Op. 8 (Berger, Ludwig),” (Ludwig Berger, *Sonate pour Guitare, Flûte & Alto*, Oeuvre. 8. Offenbach am Main: J. André, n. d. (1808?) Plate 2586), accessed February 23, 2020.  
[http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/92/IMSLP21860-PMLP50234-Berger\\_Sonata\\_Guitar\\_Flute\\_Viola\\_Op8.pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/92/IMSLP21860-PMLP50234-Berger_Sonata_Guitar_Flute_Viola_Op8.pdf)

この部分では、通常「主役」であるはずのフルートは演奏しておらず（譜例 6・19）、ヴィオラも休符であるため、女性のギターが「主役」を演じている。

【譜例 6・19：第 2 楽章 フルート・パート T. 1-16】



この後も、ギター、フルート、ヴィオラは各変奏部で順番に主旋律を演奏している。この作品からは、主役としての男性のフルートと伴奏としての女性のギターという役割を超えて、それぞれの楽器が対等な立場で対話するような楽しい情景が浮かび上がってくる。

また、フルート・パートに注目すると、最高音に G<sup>'''</sup>が何度か現れるものの、全体的に中音域（第 2 オクターヴ）が良く使用されている。そして、広告文中の、各楽器がその効果のために良く取り扱われているという記述から、ここでは、フルート二重奏曲などにもしばしば見られた最高音域の拡大よりも、従来、フルートの音色として好まれていた第 2 オクターヴまでの中音域がフルートの「効果」を最も発揮すると考えられていたと言える。

次に、歌曲の伴奏としてフルートとギターが用いられた作品に関する広告を見ていく。ここでも、「家庭」での演奏が意識された作品が取り上げられている。

## 5. 2. フルートとギターと歌のための作品に関する広告

フルートとギターという組み合わせは、歌の伴奏としても良く用いられた。第 11 巻に掲載されたベルナルド・ラインヴァルト Bernard Reinwald（生没年不詳）による《ギターとフルートの伴奏付き 6 つのドイツ歌曲 Sechs deutsche Lieder mit Begleit. der Gitarre u. Flöte》に関する広告文では、フルート声部が容易に演奏できることが添えられている（作品リスト 83 ページ参照）。

これらの歌は、快く、最も容易なカンツォネッテ [= 短く単純な歌曲] の様式によっており、非常に歌いやすく、ほとんどが非常に心地よく書かれている。筆者は、確かに新しさや作曲家独自の性格をどこにも発見できないが、しかし優れた素質とセンスのある歌手を発見することはできるであろう。フルート声部は確かにオブリガート

であるが、同様に非常に容易である。(筆者訳)

Diese Lieder sind nach Art der gefälligen und leichtesten Canzonetten, sehr singbar und meistens recht angenehm geschrieben. Neuheit, und eigenthümlichen Charakter des Komponisten entdeckt Ref. zwar nirgends, wol aber einen Sänger von guter Anlage und von Geschmack. Die Flötenstimme ist zwar obligat, aber ebenfalls sehr leicht. (AmZ 11: 254)

演奏が容易であるという記述からは、この作品が「家庭」で楽しむことに適していることが示されている。また、同じ伴奏楽器であるギターに関する記述は無いが、フルート声部が容易であることには触れており、フルートの愛好家を意識していることがわかる。フルート人口が他の旋律楽器よりも多かったこともまた、このような歌の伴奏としてギターと一緒にフルートが用いられる要因のひとつとなったと考えられる。

### 5.3. フルードとギターのための作品に関する批評

フルードとギターのための作品に関する批評は、第 17 巻に掲載されたミヒャエル・ヘンケル Michael Henkel (1780-1851) による《フルードとギターのためのソナタ Sonate pour Flûte et Guitarre》作品 24 が唯一である(作品リスト 104 ページ参照)。ここでは 3 ページにわたって、同作品について記述しているが、冒頭ではまず、この作品がアマチュアのギター奏者にとっても、フルード奏者にとっても興味深いものであると述べつつ、芸術的な価値を否定している。

ギターの愛好者にとっても、多くのフルード奏者にとっても、このソナタは興味深いものであろう。前者にとっては、ギター声部が全て容易に演奏可能であるからであり、後者にとっては、獲得した巧みさを披露する良い機会を与えられるからである。しかしこの作品に芸術的価値は無い。ソナタ全体において、興味深いアイデアは少なく、芸術的な仕上げはさらに少ないので、この作品は、特別な目的のために、もしくは、最近非常に多くの作品が生まれたものと同じ走り書きで書かれた。(筆者訳)

Für Liebhaber der Guitarre, auch für so manchen Flötenspieler, mag diese Sonate ihr Interesse haben: für jenen, weil die Guitarre-Stimme im Ganzen

leicht ausführbar ist; für diesen, weil er so gute Gelegenheit erhält, erworbene Fertigkeit zu zeigen: aber Kunstwerth hat sie nicht. In der ganzen Sonate finden sich wenig interessante Ideen, noch weniger aber eine künstlerische Ausführung, so, dass das Werk, entweder zu besonderm Behuf, oder mit jener flüchtigen Feder geschrieben wurde, von welcher jetzt so viele Werkchen ihr Daseyn erhalten. (AmZ 17: 439)

芸術的な価値を否定するこのような記述からは、この作品が「家庭」向けの娯楽的な楽曲であることを読み取ることができる。それは、上記の引用箇所以外にも、主に和声の観点から、ギターとフルートの音がぶつかって不協和音になってしまう箇所があることなどを細かく指摘していることからもうかがうことができる (AmZ 17: 440-441)。しかしながら、ギター奏者にとっては全てを容易に演奏でき、フルート奏者にとっては「獲得した巧みさを披露する良い機会」となるという言葉からは、この作品が演奏技術の高いアマチュア奏者も楽しめるものであったこと、そしてホーム・コンサートのような場面で演奏されていた可能性が示されている。

この作品が、高い演奏技術を持つフルート奏者を想定していたことは、楽譜からも読み取ることができる。例えば、アレグロ・モデラートの第1楽章では、43小節目からは56小節目の始めまで、跳躍音形などを含むパッセージがほぼ16分音符のみで休み無く続く (次ページ、譜例6-20)。また、この時ギターは、前半は三連符の分散和音で、後半は8分音符と4分音符で和音を鳴らしている (次ページ、譜例6-21)。この楽曲では、全体を通してギターは伴奏に徹しており、ホフマンが指摘したような、相手に寄り添い、進んで従属するといった「女性に典型的」とされた特性を示していると言えるだろう (ホフマン 2004: 74-75)。

【譜例 6-20：第 1 楽章 フルート・パート T. 38-56】<sup>345</sup>



【譜例 6-21：第 1 楽章 ギター・パート T. 36-55】



19 世紀初頭においてギターは、多くの人々にとって歌の伴奏用の楽器として捉えられていたこと、さらに、ほどほどにしか演奏できない人であっても、伴奏の場合にはうまく演奏することができることも事実であるとされていた (AmZ 8: 362-363)<sup>346</sup>。この作品では、先に取り上げたベルガーの作品とは対照的に、ギターはまさにそのような伴奏楽器として

<sup>345</sup> IMSLP, s. v. “Stimmenmaterial” in “Sonata for Flute and Guitar, Op. 24 (Henkel, Michael),” (Michael Henkel, *Sonate pour Flûte & Guitare* Oeuvre. 24. Offenbach s/M: Jean André, n. d. Plate 3388), accessed March 10, 2020.

[http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/a/a3/IMSLP342987-PMLP553392-henkel\\_sonate\\_pour\\_flute\\_et\\_guitare\\_op24.pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/a/a3/IMSLP342987-PMLP553392-henkel_sonate_pour_flute_et_guitare_op24.pdf)

<sup>346</sup> 『一般音楽新聞』第 8 巻において「ギター演奏について Ueber Gitarrenspiel」というタイトルで述べられている (AmZ 8: 362-366)。

用いられており、フルートは作品全体を通して「主役」を演じている。このフルート・パートでは、さらに最高音に  $H'''$  が何度か現れる場面があり、旋律楽器としての高音域の拡大が示されている（譜例 6-22）。

【譜例 6-22：第 1 楽章 フルート・パート T. 126-134】

※丸で囲んだ部分が  $H'''$



$H'''$ は続く第 2 楽章でも用いられている。作品全体としても第 3 オクターヴを頻繁に使用しており、フルートの音色に対する意識の変化が、ここにも現れていたことを示している。

以上のように、フルートとギターの編成による作品は、歌の伴奏を除けば、ピアノ（鍵盤楽器）との編成による作品よりも、フルートが主体となる傾向が強いことが示されていた。なお、このような作品に関する批評がこれ以降現れないことは、この種の作品が「批評」するようなものというよりも、家庭で楽しめるような娯楽的な作品と捉えられていたためであると考えることができる。しかしながら、このような作品もまた、フルート愛好家たちにとって「家庭」における音楽生活を豊かにする重要なレパートリーとなっていたであろう。

続いて、フルートと弦楽器の編成のための作品に関する広告及び批評の内容を検討する。

## 第6節 フルートと弦楽器の編成のための作品に関する広告及び批評

ここまで、フルート二重奏曲を始めとしたフルート同士のアンサンブル作品、独奏フルートのための作品、フルートとピアノのための作品、フルートとギターのための作品に関する広告及び批評を見てきた。これらの他に、フルートと弦楽器とのアンサンブルによる室内楽作品もまた、当時、数多く宣伝されていた。特に、フルート、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロ（またはコントラバス）の編成による四重奏曲は掲載数も多く<sup>347</sup>、弦楽器のアンサンブルにおける第1 ヴァイオリンのパートをフルートに置き換えた編成は、人気のジャンルであったと言える。広告文の内容から、これらの作品がどのように評価され、受容されていたのかを見ていきたい。

### 6.1. フルートと弦楽器の編成のための作品に関する広告

既に述べたように、フルートと他の楽器とのアンサンブル作品の中でも、特にフルート、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロの編成による四重奏曲は掲載数も多く、当時よく作曲されたジャンルであったと言える。この編成による作品では、ブランドルによる四重奏曲<sup>348</sup>が、第1巻の中でも最初に掲載された（作品リスト 34 ページ参照）。

この作品は、とりわけ、その楽器で少なからぬ進歩をしており、また、例えばホフマイスターがしばしば、そして好んで作曲するように、跳躍するパッセージにも慣れていて心地よく感じるフルートを演奏する人のためのものである。（筆者訳）

Diese Komposition ist vornehmlich für diejenigen Ausüßer der Flöte, welche keine unbedeutenden Fortschritte auf diesem Instrumente gemacht haben, und denen springende Passagien, wie etwa Hoffmeister sie oft und gern setzt, nicht fremd und angenehm sind. (AmZ 1: 109)

ここでは、特にフルートという楽器をある程度習得した人、すなわち「跳躍するパッセージにも慣れていて」、しかもそれを「心地よく感じる」ことのできるレベルまでフルート演奏を身につけた人に向けた作品であることが示されている。この作品は、《フルート、ヴァ

---

<sup>347</sup> 例えば、第1巻ではこの編成の作品の「短い広告」が3項目、「批評」が5項目、インテリゲンツ・ブラットの広告が16項目掲載されている（別冊資料集：34-39）。また、フルートと弦楽器群による五重奏曲や六重奏曲もしばしば見られる。

<sup>348</sup> Quatuor pour Flûte, Violon, Viole et Violoncelle, composé par Brandl. Ouvr. 15. Offenb., chez André.

イオリン、ヴィオラ、チェロのための四重奏曲》という題目ではあるが、上で引用した通り、広告文においてはフルートに関することしか触れられていない。これは、力をつけてきた市民層が自身のオーケストラを持つようになってきた 18 世紀末の時代において、主人がフルートを、プロの奏者たちが弦楽器パートを演奏するという状況を想定していたと考えることもできるであろう。すなわち、アマチュアフルート奏者を意識した広告であると言える。

作品の中には、実際に跳躍するパッセージが多く含まれており、最大で 2 オクターヴの跳躍が要求される（譜例 6-23）。

【譜例 6-23：第 1 楽章 フルート・パート T. 171-174】<sup>349</sup>



このような跳躍するパッセージは続く第 2 楽章、第 3 楽章でも積極的に用いられており、作品の全体的な難易度を高めている要素と言える。このような作品からは、いわゆる「ハイ・アマチュア」の存在が示されている。

また、第 1 巻では同じ編成の作品として、ギロヴェッツによる《フルート、ヴァイオリン、ヴィオラ、チェロのためのノクターン Notturmo pour Flûte, Violon, Alto et Violoncelle》作品 26 の広告が掲載されている（作品リスト 34 ページ参照）が、ギロヴェッツの作風が非常に有名であるため何も言う必要がないとして作品の内容については触れられていない（AmZ 1: 272）。ここでは、《ヴァイオリンとチェロの伴奏付きピアノのためのノクターン Notturmo pour le Pianoforte, avec l'accompagnement d'un Violon et Violoncelle》作品 27 も同時に挙げ、これらの 2 曲のうちのひとつだけがオリジナルで、もう片方はアレンジされているということにのみ言及している。タイトルからも判断できず、両方の作品が同時に出版されたため、結局、どちらがオリジナルなのかということは判断できないとしている（AmZ 1: 272）。

<sup>349</sup> IMSLP, s. v. “Stimmenmaterial” in “Flute Quartet, Op. 15 (Brandl, Johann Evangelist),” (Johann Evangelist Brandl, *Quatuor pour Flute, Violon, Viole et Violoncelle, composé par Brandl. Ouvr. 15. Offenbach: chez André, ca. 1799*), accessed February 20, 2020. [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0f/IMSLP449506-PMLP731016-Brandl\\_Johann\\_Evangelist\\_Op\\_15\\_Flute\\_Quartet\\_parts.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0f/IMSLP449506-PMLP731016-Brandl_Johann_Evangelist_Op_15_Flute_Quartet_parts.pdf)

実際の楽譜からは、基本的にはフルートが演奏しやすいシャープ系の調で書かれているが、フラット系の調へ転調する部分があることや、半音階の多用、曲の終盤では Cis' が何度も使用されていることから、C 足部管を伴った多鍵式フルートが想定されていたと考えることができる（譜例 6・24）。

【譜例 6-24：フルート・パート T. 270-279】<sup>350</sup>

※ 半音階は四角で、Cis' は丸で示した。



また、G''' を含む高音域も頻繁に使用されており、フルートの高音域の拡大も示されている。このような要素からは、この作品が、trombones やリボックが考案していた Es 鍵と Dis 鍵を含むフルートを想定していなかったことが示されている。また、特にクヴァンツやtrombones、先の批評者が示したようなフルートの音色に対しても、異なる見解、すなわち異なるフルート像を持っていたことがわかる。

また、同じ第 1 巻に掲載されたフランツ・クロマー Franz Krommer (1759-1831) による《フルート、ヴァイオリン、ヴィオラ、バスのための四重奏曲 Quartetto per Flauto, Violino, Viola e Basso》作品 17 に関する広告（作品リスト 35 ページ参照）では、調性について言及している。

このよく書かれた四重奏曲の基調は F dur であり、それ故、単純なフルートのイントネーションにとって最も有り難いものではない。ただし、正確で豊かな演奏は、より難しい楽章における適切な緩和によって容易にされる。楽想は非常に良く、ありきたりではない転調を伴うその楽想のきちんとした仕上げが見いだされるため、それ以外の声部は当然のことながら協奏よりも伴奏するこの四重奏曲は、ここでも

<sup>350</sup> IMSLP, s. v. “Stimmen” in “Notturmo, Op. 26 (Gyrowetz, Adalbert),” (Adalbert Gyrowetz, *Notturmo* Op. 26. Leipzig: Zimmermann, n. d. Plate Z. 1356), accessed February 20, 2020. <http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e4/IMSLP438648-PMLP713626-Gyrowetz.pdf>

なり推奨されうる。(筆者訳)

Der Hauptton dieses wohlgeschriebenen Quartetts ist F dur und also für die Intonation auf der einfachen Flöte nicht der dankbarste. Jedoch wird das reine, volle Spiel durch eine wohlangebrachte Mässigung in schwierigern Sätzen erleichtert. Da nun die Gedanken ganz gut sind und eine ordentliche gesetzte Ausführung derselben sammt einer nicht gemeinen Modulation sich findet, so kann das Quartett, dessen ubrigen Stimmen freylich mehr accompagnirend als konzertirend sind, hier nicht ohne alle Empfehlung gelassen werden. (AmZ 1: 688)

ここでは、フラット系の調である F dur がフルートのイントネーションにとって不利であることが示されている。第3楽章以外は全て F dur で、第3楽章は B dur と、楽曲全体もフラット系の調で統一されている。楽譜からは、作曲者が多鍵式フルートを想定していたことを読み取ることができる。第3楽章は B dur で始まり、g moll に転調する箇所では、最低音に Cis' が現れている（譜例 6-25）。

【譜例 6-25：第3楽章 フルート・パート T. 44-54.】<sup>351</sup>



また、フルート声部以外は伴奏的と述べられているように、例えばヴァイオリンは和音を刻む場面が多い（次ページ、譜例 6-26）。

<sup>351</sup> IMSLP, s. v. “Stimmenmaterial” in “Flute Quartet, Op. 17 (Krommer, Franz),” (Franz Krommer, *Quartetto per Flauto, Violino, Viola e Basso*, Wien: Artaria & Co., n. d. (ca. 1799). Plate 810), accessed February 20, 2020.  
[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f1/IMSLP16321-Hoffmeister\\_Notturmo4\\_Flute\\_2Horns\\_Strings.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f1/IMSLP16321-Hoffmeister_Notturmo4_Flute_2Horns_Strings.pdf)

【譜例 6-26 : 第 3 楽章 ヴァイオリン・パート T. 46-54.】



シャープ系の調が得意なフルートにとって、このような調性の作品で、しかも主要声部を任されることは、フルートの旋律楽器としての側面への要求の高まりであると言える。

弦楽器とのアンサンブル作品は、基本的にはプロ指向と考えられるが、より小さな編成は、愛好家たちの練習や楽しみにも推奨されていた。第 20 巻に取り上げられたドレスラーによる《フルート、ヴァイオリン、チェロのための第 2 トリオ Second Trio pour Flûte, Violon et Violoncelle》作品 39（作品リスト 115 ページ参照）では、この作品が高いレベルにあるフルート愛好家に勧められていたことが示されている。

この作品は、卓越したフルート奏者と 2 人の不器用でない伴奏者に、確かに独特の楽想のためにというよりも、その興味深い取り扱いのために、そして特に巧みで、至るところで支配的なフルートの全く目的にかなった使用のために —— それなりの理由があつて、練習や楽しみに推奨される。この後者の楽器 [=フルート] が、述べたように、至るところで支配的であるにもかかわらず、他の楽器にもまた時折オブリガートとして頭角を表す機会がある。そして全体がそれによってより良い印象を与える。（筆者訳）

Eine Composition, die einem ausgezeichneten Flötenspieler und zwey nicht ungeschickten Begleitern, zwar weniger wegen eigenthümlicher Gedanken, aber wegen interessanter Behandlung derselben, und besonders wegen geschickter, durchaus zweckmässiger Benutzung der überall vorherrschenden Flöte – mit Grund, zur Uebung und Unterhaltung, zu empfehlen ist. Ohngeachtet dies letztere Instrument, wie gesagt, überall vorherrscht: so haben doch auch die andern hin und wieder einige Gelegenheit, sich obligat hervorzuthun; und das Ganze nimmt sich auch deswegen nur um so besser aus. (AmZ 20: 460)

この作品もまた、練習にも楽しみにも推奨されており、当時の、特にフルート愛好家たちが、練習であってもそこに楽しみを見いだせるような作品を求めていることが示されている。

また、表題は三重奏曲 **Trio** となっているが、広告文にある通り、フルートがほぼ独奏楽器として使用され、ヴァイオリンやチェロは部分的にフルート声部と掛け合いをする場面はあるものの、基本的には伴奏に徹している。例えば、冒頭でフルートが主旋律を演奏している間、ヴァイオリンとチェロには旋律的な動きは少なく、フルートの旋律を支えるように和音を響かせている。音域も、第2オクターヴを中心とするフルートよりも目立たないように、フルートと同様の高音楽器であるヴァイオリンに対して第1オクターヴで書かれている。

【譜例 6-27：第1楽章 フルート・パート T. 1-14.】<sup>352</sup>



【譜例 6-28：第1楽章 ヴァイオリン・パート T. 1-15.】



【譜例 6-29：第1楽章 チェロ・パート T. 1-11.】



<sup>352</sup> IMSLP, s. v. “Stimmenmaterial” in “Trio No. 2 for Flute, Violin and Cello, Op. 39 (Dressler, Raphael),” (Raphael Dressler, *2d Trio pour Flûte, Violon et Violoncelle*, Oeuvre 39. Leipzig: Friedrich Hofmeister., n. d. (ca. 1818). Plate 532), accessed February 25, 2020.  
[https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/9/9d/IMSLP530376-PMLP87939-DRESSLER,\\_Raphael\\_Trio\\_2\\_in\\_C\\_FL\\_VN\\_VC.pdf](https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/9/9d/IMSLP530376-PMLP87939-DRESSLER,_Raphael_Trio_2_in_C_FL_VN_VC.pdf)

譜例 6-27 に示したフルート・パートは、冒頭から 8 小節間の旋律を演奏しており、その間、譜例 6-28 に示したヴァイオリン・パートと譜例 6-29 に示したチェロ・パートは、ほとんど全音符で和音を構成している。ヴァイオリンは、その後、8 小節目でフルートの最初の旋律が終わると、次の旋律が始まる 11 小節目までの間を繋ぐように主要旋律を引き受けている。このような箇所はチェロ・パートにも見られるが、4 楽章全体を通して、フルートが主役となるように書かれている。また、フルート声部には、三連符やトリル、跳躍なども多用されており、いわゆる「ハイ・アマチュア」に向けて作曲された作品と考えることができる。

以上のように、フルートと弦楽器の編成では、プロ指向の作品が多いと考えられるが、編成によっては、「ハイ・アマチュア」のような高い演奏能力を持つフルート愛好家たちが、弦楽器とのアンサンブルを通して、フルート同士や鍵盤楽器とはまた違った響きにおけるアンサンブルを学んでいたと考えられる。続いて、批評文におけるフルートと弦楽器の編成のための作品に関する記述を見ていきたい。批評文においては、プロとアマチュアの間にあったフルート像の違いが示されている。

## 6.2. フルートと弦楽器の編成のための作品に関する批評

フルートと弦楽器という編成、特に四重奏曲や五重奏曲に関する批評では、これらの作品がアマチュアよりもプロに向けて書かれていることが示されている。しかしながらこれらの作品が『一般音楽新聞』という多分に音楽愛好家たちを意識した媒体に掲載され、批評文にも取り上げられている背景には、このような作品を自身が雇用する音楽家たちに演奏させ、「聴衆」として楽しもうとする人々の存在や、かつてのフリードリヒ 2 世のような「ハイ・アマチュア」の存在があったと考える。また、批評者の言葉からは、プロとアマチュアの間にあるフルート像の違いが示されている。

第 1 巻には、クラウスによる《フルート、2 挺のヴァイオリン、ヴィオラ、バスのための五重奏曲 Quintetto pour Flûte, deux Violons, Alto et Basse》作品 7 が『批評』として取り上げられている（作品リスト 34 ページ参照）。

しかしながら多くの愛好家がこの五重奏曲に尻込みするであろうことは、3 楽章全てがあまりにも長すぎ、ときおり実際に伸ばされ、それ故、しばしば骨が折れるためである。この取り扱い方は、ギャラント [様式] というよりはまじめで難解であ

り、したがってこの五重奏曲は、ただの愛好家よりも専門家のためのものである。  
(筆者訳)

Was indessen manchen Liebhaber von diesem Quintett zurückschrecken dürfte, ist das Allzulange, zuweilen wirklich Gedehnte, und daher oft Ermüdende aller 3 Sätze. Die Behandlungsart ist mehr ernst und gelehrt, als galant; das Quintett ist also mehr für den Kenner, als blossen Liebhaber. (AmZ 1: 343)

この批評者の言葉からは、短く、それほど難しくなく、しかしギャラントな、つまり流麗な主旋律とそれほど複雑ではない和声といった作品を求めていたアマチュアに対し、より「まじめ」で「難解」な構造の作品は「専門家」、つまりプロ指向であることが示されている。フルート作品に見られるこのような2つの流れが、すなわちプロとアマチュアによるフルート像の二分化へと繋がってくる。

第2巻で取り上げられたホフマイスターによるノクターン<sup>353</sup>は、フルート、ヴァイオリン、ヴィオラの3つの主要楽器に、2本のホルンとバス声部が付けられている。この作品に関する批評（作品リスト 40 ページ参照）では、冒頭で、フルートが当時の管楽器の中で、最も需要があったことが示されている。

最近の時期において、音楽では、全ての管楽器が大幅に改良されたこと、この実践的な音楽の分野における愛好家と巧みさが今までにないほど素晴らしいこと、そしてこれら全ての楽器の中で、フルートよりも完璧に仕上げられ、愛され、熱心に演奏されるものが無いことは、明白で十分に知られている。(筆者訳)

Es ist offenbar und bekannt genug, dass in der neuesten Periode der Tonkunst alle Blaseinstrumente sehr verbessert worden sind, dass die Liebhaberey an, und die Geschicklichkeit in diesem Fache der praktischen Musik noch nie so gross gewesen ist, als jetzt, und dass von allen diesen Instrumenten keines so sehr vervollkommnet, keines so sehr geliebt und keines so eifrig gespielt wird, als die Flöte. (AmZ 2: 763)

---

<sup>353</sup> Notturmo per Flauto Traverso, Violino, Viola, 2 Corni et Basso, del Sigr. F. A. Hoffmeister, No. 4. presso Breitk. e Härtel in Lipsia.

上記の引用文からは、18 世紀後半に改良された管楽器の中でも、フルートの完成度が最も高いと評価されていたことを読み取ることができる。このフルートへの「改善」は、まさにクロス・フィンガリングの解消のために生まれた多鍵式フルートを指している。後で詳しく述べるが、批評者が冒頭でこのように記述した理由には、この作品が多鍵式フルートを想定して書かれたものであったためである可能性がある。

上記に引用した文章の後、批評者は、フルートが最も愛され、熱心に演奏されている理由として、他の管楽器はフルートのようには、最初から楽しく、容易に習得することができないからであると述べている (AmZ 2: 763) <sup>354</sup>。フルートをこのように評価した上で、続けて、この作品の 3 つの主要楽器について次のように述べている。

フルート、ヴァイオリン、ヴィオラは、この [曲] 中で特にオブリガートとして書かれており、ここでいわば、演奏者だけでなく聞き手にとっても同じように興味深く楽しい、いわば競争をする。しかしながらここでも、フルートは大部分のカンタービレで輝かしいパッセージを持っているので、単にある程度の良い演奏であっても、容易に他の楽器を後ろへ引き離すであろう。(筆者訳)

Die Flöte, Geige und Bratsche sind darin besonders obligat gesetzt, und führen hier gewissermassen einen Wettstreit, der für den Ausüßer sowohl, als den Zuhörer, gleich interessant und unterhaltend ist. Die Flöte dürfte indessen auch hier, bey nur einigermaßen gutem Spiele, leicht die andern Instrumente hinter sich zurücklassen, weil sie die meisten cantablen und brillanten Passagen hat. (AmZ 2: 766)

ここでは「競争 Wettstreit」という言葉で、フルート、ヴァイオリン、ヴィオラが競い合うように奏されることを示している。また、「大部分のカンタービレで輝かしいパッセージ」がフルート声部に与えられていることや、単にある程度の良い演奏であってもヴァイオリンやヴィオラよりも容易に存在感を示せるという記述からは、この作品が、フルートに熟達した奏者に向けて宣伝されていることがわかる。そしてその上で、フルートがヴァイオリンやヴィオラよりも際立った存在に成りうることをフルート奏者に向けてアピールして

---

<sup>354</sup> Die Ursache von letztern könnte man vielleicht darin suchen, dass keines der übrigen Blasinstrumente so angenehm und für den ersten Anfang so leicht zu erlernen sey, als die Flöte.

いる。

また、実際の楽譜からは、この作品が多鍵式フルートのために書かれていたということを読み取ることができる。この作品は、アダージョ、メヌエット、アンダンテ、アレグレットの4楽章から構成されている。第1楽章 アダージョは、D dur で書かれてはいるが、前半部分の速度指示がアレグロに変化した後に、長い半音階的下行が書かれている（譜例 6-30）。

【譜例 6-30：第1楽章 T50-54】<sup>355</sup>



上記譜例 6-30 の丸で囲った音符は、D dur を基調とするフルートの派生音であるため、1 鍵式フルートではクロス・フィンガリングで対応しなければならないが、第3節で示したホフマイスターのフルート協奏曲に対する記述にもあった通り、これらの音を正しい音程で、さらに等しい音量で演奏しなければならないのであれば、多鍵式フルートを前提として作曲されたと考えられる。

ではどのような多鍵式フルートを想定していたのかということは、続く第2楽章から読み取ることができる。ここでは、Cis'が書かれており、ヴェスターホフのフルート協奏曲の場合と同様、基本的には6 鍵以上の C 足部管を含む多鍵式フルートが想定されていたと考えることができる（譜例 6-31）。

【譜例 6-31：第2楽章 T47-48】



<sup>355</sup> IMSLP, s. v. “Stimmenmaterial” in “Notturmo No. 4 (Hoffmeister, Franz Anton),” (Franz Anton Hoffmeister, *Notturmo per Flauto Traverso, Violino, Viola, 2 Corni et Basso*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, n. d. (ca. 1802). Plate 52), accessed November 9, 2019. [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f1/IMSLP16321-Hoffmeister\\_Notturmo4\\_Flute\\_2Horns\\_Strings.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f1/IMSLP16321-Hoffmeister_Notturmo4_Flute_2Horns_Strings.pdf)

第5章で示した通り、多鍵式フルートが製作されるようになってからも、この新しい楽器に疑問を呈する人々がいた。多鍵式フルートの製作に積極的であったトロムリッツでさえも、晩年には、付加鍵を拒否する人々がいたことを認め、全く新しい1鍵式フルートを考案するに至った。しかし、当時出版されていた実際の作品からは、作曲家が最初から多鍵式フルートを想定して書いた作品も多くあったことや、それらをアマチュアに向けて宣伝していたことが示されている。

### 6.3. フルートとヴァイオリンの二重奏曲に関する広告

フルートとヴァイオリンの二重奏曲に関する広告では、この種の作品もまた、アマチュア奏者にとって良いレパートリーであったことが示されている。第9巻の「短い広告」では、クリスティアン・ルートヴィヒ・ディーター Christian Ludwig Dieter (1757-1822) による《フルートとヴァイオリンのための3つの二重奏曲、チェロの伴奏付き Trois Duos pour Flûte et Violon, av. acc. de Violoncelle》作品21、22が取り上げられている（作品リスト72ページ参照）。

フルートとヴァイオリンはオブリガートの箇所では交代しており、チェロは、表題が示すように、伴奏にすぎないため、チェロ奏者がいない場合は、伴奏にある程度慣れたピアノ奏者がその声部を引き受けることができる。[中略] しかしそれらは常に流麗で、たいていは快適で、常に楽器に適している。これらの二重奏曲を演奏することはすべて難しいことではない。しかし、作品22は、徐々にいくらかパッセージが多くなり、その結果ある程度、作品が生徒にとってもより使用できるようになる段階的変化が起こる。(筆者訳)

Flöte und Violin alterniren in obligaten Stellen, das V.cell ist, wie schon der Titel sagt, blos begleitend, so dass auch, in Ermangelung eines Violoncellisten, ein des Accompagnirens nur einigermaßen gewohnter Klavierspieler die Stimme übernehmen kann. [...] Aber sie sind immer fließend und meistens angenehm, auch stets den Instrumenten wohl angemessen. Schwer auszuführen sind diese Duetten sämtlich nicht; doch wird Oeuv. 22. nach und nach etwas reicher an Passagen, so dass einigermaßen eine Gradation Statt findet, die die Werkchen auch für Scholaren um so brauchbarer macht. (AmZ 9: 358)

ここでは、フルートとヴァイオリンが交互に主要旋律を演奏することや、旋律は楽器に適していること、またこの演奏が難しくないことが示されており、これらは、愛好家や演奏を学ぶ人々に向けられたものと考えることができる。また、チェロの声部をピアノに置き換えることが可能であるという言葉は、家庭での演奏を想定したものであろう。さらに、作品 22 については、「生徒 Scholaren」の段階的な成長にとっても相応しい作品であることも示されており、楽曲を通して楽しみながらアンサンブルを学ぶことのできる作品に需要があったことを読み取ることができる。

作品 22 の楽譜を見てみると、この作品の最後の曲である、第 3 曲 第 3 楽章は変奏曲になっている。ここでも、フルートとヴァイオリンは交互に変奏部分を演奏する(譜例 6-32、次ページ、譜例 6-33)。

【譜例 6-32 : 作品 22 第 3 曲 第 3 楽章 フルート・パート T. 1-46】<sup>356</sup>

ANDANTE  
non tanto  
con variazioni

tr

Var. I.

tr

Var. 2.

solo

<sup>356</sup> IMSLP, s. v. “Stimmenmaterial” in “3 Accompanied Duos, Op. 22 (Dieter, Christian Ludwig),” (Christian Ludwig Dieter, *Trois Duos pour Flûte et Violon, avec accompagnement de Violoncelle*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, n. d. Plate 389), accessed March 10, 2020.  
[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/ed/IMSLP312387-PMLP504167-DIETTER\\_Duos\\_i.e.\\_'trios'\\_FL\\_VN\\_VC.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/ed/IMSLP312387-PMLP504167-DIETTER_Duos_i.e._'trios'_FL_VN_VC.pdf)

【譜例 6-33 : 作品 22 第 3 曲 第 3 楽章 ヴァイオリン・パート T. 1-46】

ANDANTE  
non tanto  
con variazioni

この楽章では、フルートが主題を提示し、ヴァイオリンは伴奏に回るが、第1変奏ではヴァイオリンがソロとして変奏部分を演奏し、フルートはトリルを多用したオブリガート伴奏に回る。続く第2変奏ではフルートがソロとして変奏部分を演奏し、その後も、第6変奏まで交互にソロを務める。このような構成によって、フルート奏者とヴァイオリン奏者のどちらもがソロとしても、うまくソロを引き立てる伴奏としても、演奏を楽しめるだけでなく、音楽を学ぶ「生徒」にとっても、両方の役割を、作品を通して段階的に技術を身につけることができるようになっている。

以上のように、フルートと弦楽器という編成の作品は、特に四重奏曲や五重奏曲ではプロ指向の作品が多いと考えられるが、愛好家であっても、高い演奏技術を持つ人々にとっては、アンサンブルを学ぶ上でも重要なレパートリーとなっていたことが示されていた。また、このような、いわゆる「ハイ・アマチュア」の存在は、ザクセン地域におけるフルート層の厚さを表していると言える。さらに、フルートの初心者も演奏しやすいように書かれた、伴奏的側面の強いピアノとのアンサンブル作品に比べ、弦楽器とのアンサンブル作品は、より演奏技術の高い人々やプロに向けて作曲されていた。これは、弦楽器が鍵盤

楽器とは異なり、フルートのように柔軟なイントネーションを持つ楽器であることとも関係してくると考える。すなわち、トロムリッツが示していた、和声の響きに対するより繊細な感覚が求められていたのではないだろうか。確かに、実際の楽譜からは、クヴァンツやトロムリッツ、リボックが考案していた **Dis** 鍵と **Es** 鍵を持つフルートでは演奏できない、**C** 足部管を必要とする作品の存在も示されていた。しかし、アンサンブルをする際の「響き」に対する感覚は、アマチュアのための「家庭向け」作品という側面が強かった鍵盤楽器やギターとのアンサンブル作品と比べても、より強く求められていたと考える。

続いて、フルートと管楽器の編成のための作品に関する広告文と批評文の内容を検討したい。

## 第7節 フルートと管楽器の編成のための作品に関する広告及び批評

フルートと管楽器という編成の作品は、本論文で調査対象とした範囲では、「短い広告」としては4項目、「批評」としても2項目で取り上げられているだけであった。「インテリゲンツ・ブラット」での宣伝を含めても107項目ほどであるが、広告文や批評文からは、これらの作品もまた、プロの演奏のためだけでなく、愛好家たちにも楽しまれていたことが示されている。

### 7.1. フルートと管楽器の編成のための作品に関する広告

フルートと管楽器という編成のための作品に関しては、第1巻に「短い広告」として取り上げられたルーカス・ドルナウス Lukas Dornaus（生没年不詳）による《フルートと2本のホルンのための6つの小品 Six petites pièces pour 1 Flûte et 2 Cors》作品1が最初に掲載された作品である（作品リスト34ページ参照）。ここでは、「ホルンについても、比較的少ししか書かれておらず、これら小群も全く歓迎されないわけではない」<sup>357</sup>とだけ記述されており、作品の具体的な内容などについては何も触れられていない。しかしながら、この記述からは、この作品ではフルート声部が中心となっていることを読み取ることができる。また、作品としては「小品」ではあるものの、「全く歓迎されないわけではない」と述べられているのは、数多く存在するフルート奏者たちにとっては歓迎すべき部分もあったことを示している。確かに、内容的に「比較的少ししか書かれていない」ホルン奏者にとっては、進んで演奏したいと思える作品であったかは疑問ではあるが、少なくともフルート奏者、特に愛好家にとっては、6つの小品が楽しめる、このような作品もまた大切なレパートリーのひとつとなっていたのではないであろうか。

しかしながら、第1巻で取り上げられた後は、管楽器のみの編成による作品は、その後しばらく取り上げられることはなかった。本章 第6節で取り上げたフルートと弦楽器とのアンサンブル作品と比較しても、これらの編成による作品が「短い広告」の対象となり難かったことから、作品自体の数はもちろん、愛好家たちの興味の対象としても、他の編成ほどではなかったと言える。フルートは愛好家に人気の楽器であったが、アンサンブルの規模が大きくなるほど、他の楽器を演奏してくれる人が必要となり、演奏できる環境が限られることもあり、気軽に楽しむにはあまり適さなかったと考えられる。とはいえ、こ

---

<sup>357</sup> 筆者による日本語訳。原文は次の通り。Auch für das Horn wird vergleichungsweise wenig geschrieben, und so möchten auch diese Kleinigkeiten nicht ganz unwillkommen seyn. (AmZ 1: 109)

のような編成による作品が、愛好家たちにまったく需要がなかったというわけではなかった。

次に「短い広告」として掲載されたのは、第 18 巻においてである。ここでは、ジャコモ・ゴティフレード・フェラーリ Giacomo Gotifredo Ferrari (1763-1842) による四重奏曲《フルート、2 本のクラリネット、ファゴットのための 3 つの四重奏曲 *Trois Quatuors pour Flûte, deux Clarinettes et Basson*》が取り上げられた(作品リスト 108 ページ参照)<sup>358</sup>。ここでも、記述は非常に簡潔ではあるが、楽器編成や作品の難易度について触れている。

流れるような旋律で、そして心地よい効果を生み出すために編成された楽器の知識を持って書かれた様々な様式の短い楽章。それらを演奏することは容易である。  
(筆者訳)

Kurze Sätze verschiedener Art, in fließenden Melodien, und mit Kenntniss der, zu angenehmer Wirkung zusammengestellten Instrumente geschrieben. Auszuführen sind sie leicht. (AmZ 18: 816)

「演奏することは容易である」という記述からは、執筆者がこの作品を愛好家たちへ勧めていることがわかる。また、様々な種類の短い楽章は、多様な音楽をより沢山楽しめるという点で愛好家に人気があったと考えることができる。このような、愛好家のレパートリーとなっていたと考えられる作品は、第 21 巻においても宣伝されている。ここでは、異なる編成の四重奏曲が取り上げられた。ヴィルヘルム・アントン・リュートゲン Wilhelm Anton Lütgen (1781-1857) による《2 本のフルートと 2 本のホルンのための夜想曲 *Notturmo pour deux Flûtes et deux Cors*》(作品リスト 123 ページ参照) に関する「短い広告」では、調性や全体的な難易度について触れている。

4 つの適度な長さの楽章がある。[それらは] D dur のアレグロ・モデラート、A dur のスケルツァンド、D dur のアンダンティーノとボラッカである。この 4 つ全てが、快く、旋律的である。演奏者たちが携わる時、彼らを疲労させることなく、

---

<sup>358</sup> 本文内では、表題において作曲者名は I. Ferrari と記述されているが、フェスターのカタログの情報から、G. G. フェラーリであると断定した (Vester 1985: 145)。

また、彼らに大きな要求をすることもない。[彼らを]（第2楽章と第4楽章ではおそらく最も）楽しませ、そしてあまり熟練していない愛好家たちに、男女とりまぜの集いの前で軽快で快活なものを演奏しなければならない音楽家たちと同じくらい推奨されうる。（筆者訳）

Man erhält vier mässig lange Sätze: ein Allegro moderato aus D dur, ein Scherzando aus A dur, ein Andantino und eine Polacca, aus D dur. Alle vier sind gefällig und melodios; beschäftigen die Spieler, ohne sie zu ermüden, oder grosse Forderungen an sie zu machen; unterhalten, (der zweyte und vierte Satz wol am meisten,) und sind so Liebhabern von mässiger Geübtheit eben so zu empfehlen, als Musikern, die etwas Leichtes und Munteres vor gemischten Gesellschaften vortragen sollen. (AmZ 21: 220)

ここでは、この作品がフルートでも演奏しやすいD durとA durで作曲されていること、旋律的で、演奏者たちに大きな要求をしていないことが示されている。さらに、このような作品が、プロが気取らない場面で演奏するためのレパートリーとなっただけでなく、愛好家たちが楽しむためのレパートリーにもなっていたことも読み取ることができる。本章 第6節でも示した通り、管楽器の愛好家の数はフルートが最も多いことが『一般音楽新聞』の記事でも述べられている<sup>359</sup>。フルートの愛好家が、誰かと一緒にアンサンブルをしようと思った時、他の楽器に同じような愛好家を探すことはフルートよりも難しかっただろう。このような編成による作品の宣伝数の違いからも、フルートの人口の多さ、裾野の広さが見えてくる。そして、このような編成による作品もまた、数多く存在したフルート愛好家たちの大切なレパートリーとなり、彼らに楽しみを提供していたと考える。

続いて、フルートと管楽器の編成のための作品に関する「批評」を見ていく。批評文からは、この編成による作品が、プロによって演奏されるようなものである場合、求められていたものが示されている。

---

<sup>359</sup> 本章 第6節 6.2. フルートと弦楽器の編成のための作品に関する批評 で取り上げた、ホフマイスターによるノクターンに関する記事、及び本章 第8節 8.1. フルート協奏曲に関する批評 で取り上げるミューラーによるモーツァルトのクラリネット協奏曲からの編曲作品に関する記事で、他の木管楽器の奏者とフルート奏者の人口の違いについて触れている。

## 7.2. フルートと管楽器の編成のための作品に関する批評

「短い広告」では、フルートと管楽器という編成、特に四重奏曲は、難易度的にはそれほど難しくはないものの、プロの音楽家にも愛好家にも演奏されていた作品であったことが示されていた。「批評」においては、プロによって演奏される作品に求められていたものが示されている。第3巻の「批評」では、ゲバウアーによる《3つのポプリ フルート、クラリネット、ホルン、ファゴットのための協奏的四重奏曲 *Trois Pot - Pourri. En Quatuors concertants, pour Flûte, Clarinette, Cors et Basson*》が取り上げられた（作品リスト 45 ページ参照）。批評者は、自身の暮らす街に優れたオーケストラがあり、そこに所属する管楽器奏者たちが「非常に有能」であると前置きした上で、次のように記述した<sup>360</sup>。

彼らは、これら3つのポプリ [=メドレー作品] を演奏会で演奏することを依頼された。最初のポプリの後に、皆の笑い声が、演奏者からも、聴衆からも沸き起こった。前者 [=演奏者] は、彼らにこの耳の拷問で煩わされないようにきわめて荘重に頼んだ。批評者の切なる頼みで、そして残りの2曲がそれほど不調和でも抑揚の無いものでもないかも知れないという希望を抱いて、それらは演奏された。この作品がやっと終わった時、全員がほっとした。そして皆が批評者の意見に同意した。この作品には、良い歌 [=旋律] も、正確な調和 [=和声] もなく、適切な転調も、正しいリズムもなく、意味のある個々の楽想も、全体における若干の性格もないのである。そしてまた、批評者が付け加えるなら、これは全くできの悪い駄作であると呼ばなければならない。（筆者訳）

Diese Herren wurden gebeten, diese drey Pot-Pourri in einem Konzert zu spielen. Nach der ersten entstand ein allgemeines Gelächter sowohl von den Spielern, als Zuhörern. Erstere baten feyerlichst, sie mit dieser Ohrentortur zu verschonen. Auf dringendes Bitten des Rec., und in der Hoffnung, dass die übrigen zwey vielleicht weniger unharmonisch - leyernd seyn könnten, wurden sie noch produziert. Alle waren froh, als endlich das Stück Arbeit vollendet war; und alle waren einstimmig der Meynung des Rec.: es sey in dieser Komposition weder guter Gesang, noch reine Harmonie, weder gewählte Modulation, noch

---

<sup>360</sup> 正確には、クラリネット奏者、フルート奏者、オーボエ奏者、ファゴット奏者、フレンチ・ホルン奏者を挙げている（AmZ 3: 525）。

richtiger Rhythmus; weder bedeutende einzelne Gedanken, noch einiger Charakter im Ganzen; und also, setzt nun der Rec. hinzu, muss es ein gar schlechtes Machwerk genannt werden. (AmZ 3: 525-526)

この強い批判には、批評者が音楽において重要と考えていたものが示されている。すなわち、「歌」という言葉で示された良い旋律、正確な和声、適切な転調、正しいリズムなどである。もちろん、これらはフルートにのみ向けられたものではないが、少なくともフルートを含む木管楽器のアンサンブル作品においても、「良い歌」や「正確な和声」という要素は、プロが演奏する作品であればなおさら、強く求められていたことを読み取ることができる。

この記事の後、第 21 巻までフルートと管楽器という編成の作品が「批評」で扱われることはなかった。次に取り上げられた作品はカール・アントン・フィリップ・ブラウン Carl Anton Philipp Braun (1788-1835) による《フルート、オーボエ、ホルンまたはバセットホルン、ファゴットのための 2 つの四重奏曲 Deux Quatuors pour Flûte, Hautbois, Cor, ou Cor de Bassette et Basson》である（作品リスト 124 ページ参照）。

これら 2 つの四重奏曲は、4 つの楽器が、どれも特別な最良を自慢できないように結び付けられていることによって、それらが真の四重奏曲であるように思われるという点でいくらか長所がある。それら [4 つの楽器] は代わる代わる旋律を取り、多くの多様性と活気をもたらすために、大抵の場合それを短い時間だけ続ける音形や動きは、確かにこの着想においてあまり新しいものではないが、しかし編成や連結は注意深く行われているため、対位的な点で言えば（声部交換によって何度か二重対位法さえ現れる）、非常に良い作品であると言える。[中略] これらの楽器のためのこの種の新しい作品は、お互いのために集まる芸術家たちに、同時に難しさがないわけではないが、娯楽的な楽曲として推奨される。（筆者訳）

Diese zwey Quartetten haben in sofern einige Vorzüge vor jenen, als sie wie wahre Quartetten erscheinen, indem die vier Instrumente so verbunden sind, dass keines sich einer besondern Begünstigung rühmen darf. Sie nehmen sich wechselseitig eine Melodie um die andere ab, und führen sie mehrentheils nur kurze Zeit fort, wodurch viel Mannigfaltigkeit und Lebendigkeit bewirkt wird.

Die Figuren und Gänge sind zwar eben nicht sehr neu in der Erfindung; aber die Zusammenstellung und Verbindung ist sorgfältig, so dass man sagen kann, sie sind in contrapunktischer Hinsicht (einigemal zeigt sich durch die Verwechselungen der Stimmen sogar der doppelte Contrapunkt) eine recht gute Arbeit. [...] Das Werk, in seiner Art für diese Instrumente neu, ist Künstlern, die sich für dieselben zusammenfinden, als Unterhaltungsstück, welches zugleich nicht ohne Schwierigkeiten ist, zu empfehlen. (AmZ 21: 810-811)

「お互いのために集まる芸術家たち Künstlern, die sich für dieselben zusammenfinden」は、愛好家というよりも、プロとして活動している人々や「ハイ・アマチュア」を指すと考える。4つの楽器それぞれに、平等に、代わる代わる主旋律が与えられる作品は、愛好家たちにとっては難易度の高い作品であったかもしれない。しかしながら、このような作品が「批評」として取り上げられ、「難しくないわけではないが、娯楽的な楽曲として推奨され」ている背景には、様々な編成によるアンサンブル作品を楽しみたいと望む人々が存在し、難易度の高い作品にも高い需要があったのではないだろうか。

以上のように、フルートと管楽器の編成による作品は、この弦楽器との編成などに比べても掲載項目数は少ないが、その広告文や批評文からは、プロ指向という面もあるものの、編成によってはアマチュアにもアンサンブルの楽しさを提供していたことが見えてきた。管楽器全体に占める愛好家の割合は、フルートが最も多かったと考えられるため、フルート二重奏や、フルートとピアノなどのように気軽には演奏するような機会はあまり得られなかったかもしれないが、管楽器同士のアンサンブルの響きを楽しむことができる大切なレパートリーとなっていたのではないだろうか。

続いて、フルートとその他の楽器編成のための作品に関する広告及び批評を見ていく。

## 第8節 フルートとその他の楽器編成のための作品に関する広告及び批評

フルートとその他の楽器編成、特にオーケストラとの組み合わせであるフルート協奏曲もまた、当時販売され、宣伝されたフルート作品の中に散見される。しかし、愛好家に人気が高かったフルート二重奏曲と比較すると、その数は多いとは言えない。「18 世紀後半から 19 世紀の大半において、ソロ・コンチェルトは名人芸を披露する形式として好まれ」（ハッチングス 1993: 164）ており、フルートにおいてもモーツァルトが 1778 年に G dur の協奏曲を書いている。ザクセン地域においては、その後楽譜の出版広告を見る限りでは、このジャンルの作品の需要がフルート二重奏曲ほど高かったとは言い難い。しかし、フルート二重奏曲の中にはデュオ・コンチェルタント（協奏的二重奏曲）なども散見され、アマチュア奏者にとっても、ソリストティックな側面を持つ作品への興味があったことが示されている。なお、協奏曲の定義については多くの問題が含まれているが、本論ではタイトルに「協奏曲」という記述のあるものとして分類した。

「短い広告」では、108 項目中 6 項目のフルート協奏曲が取り上げられており、これは掲載されたフルートを主要楽器とする作品全体の 6 パーセント程である。「インテリゲンツ・ブラット」では 123 項目が挙げられているが、最も多い巻で 14 項目、最も少ない巻ではわずかに 1 項目である。しかし、「批評」では、8 項目でフルート協奏曲が取り上げられている。これはフルート二重奏曲（9 項目）と比べても多く、広告でのフルート協奏曲の項目数に対して、批評での注目度は高いと言える。巻ごとの内訳は以下の通りである（次ページ、表 6-2）。

「短い広告」においては、調査対象 22 巻中 6 巻で、それぞれ 1 項目ずつ取り上げられているのみであり、「インテリゲンツ・ブラット」においても、第 10 巻（1807 年 9 月 30 日から 1808 年 9 月 21 日発行分）で 13 項目、第 12 巻（1809 年 10 月 4 日から 1810 年 12 月 26 日発行分）で 14 項目が掲載されたあたりをピークに、1811 年以降の巻では数項目、少ない時には 1 項目しか広告が掲載されない場合もあった。

【表 6・2：『一般音楽新聞』におけるフルート協奏曲に関する掲載項目数】

巻号（発行期間）	批評	短い広告	IB 内の広告
第 1 巻（1798/10/3-1799/9/25）	3	0	8
第 2 巻（1799/10/1-1800/9/24）	1	0	9
第 3 巻（1800/10/1-1801/9/23）	1	0	6
第 4 巻（1801/10/1-1802/9/22）	2	1	4
第 5 巻（1802/10/1-1803/9/21）	0	0	11
第 6 巻（1803/10/5-1804/9/26）	1	0	6
第 7 巻（1804/10/3-1805/9/25）	0	0	7
第 8 巻（1805/10/2-1806/9/24）	0	0	2
第 9 巻（1806/10/1-1807/9/30）	0	0	5
第 10 巻（1807/9/30-1808/9/21）	0	0	13
第 11 巻（1808/10/5-1809/9/27）	0	0	3
第 12 巻（1809/10/4-1810/12/26）	0	0	14
第 13 巻（1811/1/2-1811/12/25）	0	0	2
第 14 巻（1812/1/1-1812/12/30）	0	0	4
第 15 巻（1813/1/6-1813/12/29）	0	1	4
第 16 巻（1814/1/5-1814/12/28）	0	0	1
第 17 巻（1815/1/4-1815/12/27）	0	1	3
第 18 巻（1816/1/3-1816/12/25）	0	1	4
第 19 巻（1817/1/3-1817/12/24）	0	0	4
第 20 巻（1818/1/7-1818/12/30）	0	1	6
第 21 巻（1819/1/6-1819/12/29）	0	0	5
第 22 巻（1820/1/5-1820/12/27）	0	1	2
合計	8	6	123

本節においても、「短い広告」における広告文を取り上げた後、「批評」における批評文を取り上げる。本章 第2節で示したフルート二重奏曲や第4節、及び第5節で示したフルートとピアノ（鍵盤楽器）またはギターとの編成による作品よりも、「名人芸を披露するジャンル」としての側面が強いフルート協奏曲では、多鍵式フルートを想定した作品が示されていた。その一方で、名人芸を披露することを目的としない作品もまた示されている。

## 8. 1. フルード協奏曲に関する広告

「短い広告」で最初に取り上げられた作品は、第4巻に掲載されたレギーニ Regini<sup>361</sup>によるフルード協奏曲<sup>362</sup>である（作品リスト 48 ページ参照）。以下の引用文からは、協奏曲の中でも「ソロ・コンチェルト」が、基本的には 18 世紀後半から 19 世紀において名人芸を披露する形式として好まれたという状況から、この作品がやや逸脱していたことを読み取ることができる。

このフルード協奏曲の性格は、そのリトルネッロにおいても、そのソリにおいても、まったく印象に残らない。しかし、その書法は感じが良く、流麗であり、g moll で作曲された最後のロマンスのクープレにおいてすら、どこにも大きな困難はなく、全般的に実施にあたっては初見に適しているほど、主要声部に対して全く容易に書かれている。また、3つの楽章それぞれが適切な長さを持つという性質があるので、それ故、演奏者も聞き手もややもすれば疲れるということがない。これは次の楽節で始まる：



（筆者訳）

Imponirend ist der Charakter dieses Flötenkonzerts gar nicht, weder in seinen Ritornellen, noch in seinen Soli; aber doch ist die Schreibart gefällig und fließend und für die Principalstimme durchaus so leicht gesetzt, dass man nirgends, selbst nicht einmal in dem Couplet der letzten Romanze, das in G

<sup>361</sup> ヴィンチェンツォ・リギーニ Vincenzo Righini (1716-1812) の可能性がある。

<sup>362</sup> Regini, *Concert pour Flûte principale avec accompagnement de deux Violons, deux Haubois, deux Bassons, deux Cors, Alte et Basse*. Augsburg: chez Gombart.  
フェスターのカタログによると、レギーニによるフルード作品はこの一曲だけである（Vester 1985: 418）。

minor gesetzt ist, auf eine bedeutende Schwierigkeit stösst und überhaupt zu einer Exekution prima vista geeignet ist. Es hat auch noch die Eigenschaft, dass jeder der drey Sätze seine angemessene Länge hat, mithin weder für den Spieler, noch für den Zuhörer leicht ermüdend wird. Es fängt mit nachstehendem Satze an:

[日本語訳内と同じ譜例] (AmZ 4: 856)

譜例として挙げられた冒頭部分からは、この作品が G dur で書かれていることがわかる。そして、引用文からは、この曲が途中で同主調の g moll に転調することが示されている。g moll は、フラット系の調ではあるが、旋律的には Es は E になることが多く、導音の Fis はフルートの基調に含まれるため、フルートの派生音としては基本的には C と B のみである。また、フルート声部が「どこにも大きな困難はなく」、初見に適しているほど容易であることや、それぞれの楽章が「適切な長さ」であるため演奏者も聞き手も少ししか疲れないうことを強調している。これらの文面からは、この作品が、ヴィルトゥオーズ的と言うよりは、明らかにアマチュア向けに宣伝されていたと考えることができる。その後、しばらく間が開くが、第 17 巻では、もう少し技術のある人々へ向けられた作品を紹介している。

ヨハン・ヴィルヘルム・ヴィルムス Johann Wilhelm Wilms (1772-1847) によるフルート協奏曲<sup>363</sup>の「批評」(作品リスト 104 ページ参照)では、この作品が、「並の」ヴィルトゥオーズや、いわゆる「ハイ・アマチュア」と呼ぶことのできるような愛好家に推薦されている。批評者は、冒頭で、この協奏曲がフルートにとって演奏しやすい D dur とその平行調である h moll から構成されていることを示した上で、次のように続けている。

これは、この楽器のために相応しいかのように、大げさで荘重ではなく、むしろかなり輝かしく、より陽気で、非常に心地よく書かれている。主要声部は様々な方法で現れることができ、演奏者が大きな困難を克服したり、それに苦勞させられたりすることが無いように、常に顕著で好都合に示される。オーケストラパートは容易で、スタイルは一貫してギャラントで、実際の演奏への要求は無く、しかし時折、感じの良い和声的表現が見出される。この協奏曲は楽器に、見ての通り、負担を掛

---

<sup>363</sup> Concerto pour la Flûte, av. accomp. de 2 Violons, 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales, Alto et Basse, par J. W. Wilms, membre de l'institut d'Amsterdam. Oeuvr. 24. à Leipzig, chez Peters.

けすぎていない。用いられた楽器は、分別を持って使用されている。この協奏曲はまた長すぎることもない。(新しいフルート協奏曲の大部分は、この楽器が可能な音や表現の多様性がほとんどないため、) [中略] そして、[中略] 魔術師ほどではないヴィルトゥオーゾと十分に手慣れたディレッタントは、この協奏曲をよろこんで、そして好意的に演奏する。(筆者訳)

Es ist so, wie es sich für dies Instrument eigentlich gehört, nicht gross und pathetisch, sondern ziemlich brillant, heiter und sehr angenehm geschrieben. Die Principalstimme kann sich auf mannigfaltige Weise zeigen, und stets hervorstechend und vortheilhaft, ohne dass der Spieler grosse Schwierigkeiten zu besiegen hätte, oder zu sehr ermüdet würde. Die Orchesterpartie ist leicht; der Styl durchgängig galant, ohne auf eigentliche Ausführung Ansprüche zu machen, doch finden sich hin und wieder artige harmonische Wendungen. Mit Instrumenten ist das Concert, wie man siehet, nicht überladen: die angewendeten sind aber mit Einsicht benutzt. Zu lang ist das Concert auch nicht; (die meisten neuen Flötenconcerte sind es, bey der wenigen Mannigfaltigkeit des Tons und Ausdrucks, deren dies Instrument fähig ist;) [...] Und [...] werden Virtuosen, die nicht eben Hexenmeister, und Dilettanten, die geübt genug sind, gern und vortheilhaft mit diesem Concerte auftreten. (AmZ17: 51-52)

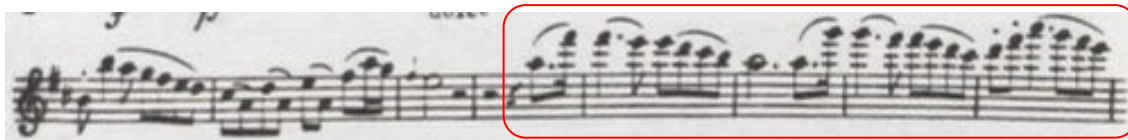
ここでは、「魔術師」と呼べるほどではないヴィルトゥオーゾと、十分に手慣れたディレッタントが楽しんで演奏できる作品として、この協奏曲を挙げている。そして、そのような作品の特徴として、いくつかの点が示されている。すなわち、「大げさ gross」で「荘重 pathetisch」というよりも、むしろ「輝かしく brillant」、「陽気 heiter」で非常に「心地よく angenehm」作曲されていること、フルート声部の演奏が困難でないこと、また、作品自体が長すぎないことなどである。これらは、ヴィルトゥオーゾがそれほど難しくはないが華やかな作品を演奏する以外にも、そのような演奏を楽しむ「ハイ・アマチュア」のためのものであり、「魔術師」のようなヴィルトゥオーゾが演奏する協奏曲には無い特徴であると言える。

オーケストラパートは、2本ずつのオーボエ、ファゴット、ホルン、トランペット、そ

して第1 ヴァイオリン、第2 ヴァイオリン、ヴィオラ、バス声部、ティンパニという編成になっている。例えば、第1楽章 アレグロ・マ・ノン・トロppoでは、冒頭の73小節はオーケストラパートのトゥッティで、第1 ヴァイオリンが後から現れるフルートの旋律を演奏する。やがてオーボエやファゴットも旋律に加わり、音楽が盛り上がってきたところでフルートが登場する。途中、ヴァイオリンやオーボエ、ファゴットのパートが主旋律を演奏する部分も度々現れ、フルートとの掛け合いも見られる。また、第2楽章 アダージョでは、唯一フルートと弦楽器群だけの編成となっており、他の楽章と比較してフルートの存在がより際立っており、フルートの音色を存分に聴かせる楽章と言える。作品全体を通して細かなパッセージや跳躍など技術を要する部分もあるものの、調性的にはD dur または平行調のh moll で書かれている点も、演奏者にとって難しすぎないという配慮が感じられる。さらに、オーケストラとのアンサンブルを楽しむ部分や、フルートが目立つ場面もきちんと作られており、フルート演奏に熟達した「ハイ・アマチュア」の存在を意識した作品であると考えられる。

また、広告で述べられたような、フルート作品に「輝かしく」「陽気」で「心地よい」ものを求める人々と、特にヴィルトゥオーゾでなければ演奏できないような「荘重」さを求める人々との間には、フルート像にも違いが生じていると言える。この違いが、ザクセン地域におけるフルート像の二分化へも影響を与えているのではないだろうか。つまり、トロムリッツやリボックらが示していたフルートは、後者のような作品を、より高い完成度で演奏するためのものであったと考える。このようなフルート像の二分化は、実際の楽譜にも示されている。この作品においては、高音域が頻繁に使用されており、フルートの音色に対する感覚の変化も読み取ることができる。

【譜例 6-34：第1楽章 フルート・パート T. 80-87】<sup>364</sup>



<sup>364</sup> IMSLP, s. v. “Full Score, Incomplete Flute Solo, Violin 1 Parts” in “Flute Concerto, Op. 24 (Wilms, Johann Wilhelm),” (Johann Wilhelm Wilms, *Concerto pour la Flûte, av. accomp. de 2 Violons, 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales, Alto et Basse*, Leipzig: Kühnel, n. d. Plate 1083, 1087), accessed March 16, 2020.  
[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/da/IMSLP290037-PMLP470893-Wilms\\_JW\\_F\\_Conc\\_pts\\_ed.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/da/IMSLP290037-PMLP470893-Wilms_JW_F_Conc_pts_ed.pdf)

譜例 6・34 の 83 小節目からの旋律（四角で囲んだ箇所）は、その前に提示された旋律を 1 オクターヴ上で繰り返す部分である。作曲者のヴィルムスはフルート奏者でもあったが、この作品には譜例に示したような第 3 オクターヴを使用する箇所が度々現れており、プリンツやトロムリッツが第 3 オクターヴの音を出すことが減多になかった（Anonymous 1798: 143）という状況と比較しても、明らかにフルートの音色に対する意識の変化が現れていると言える。このような音色に対する意識の変化もまた、ザクセン地域におけるフルート像の二分化へと繋がっていく。

同様のことが批評文からも読み取ることができる。しかし、「批評」に取り上げられた作品には、このようなフルート演奏への要求の高まりから、あきらかに多鍵式フルートを想定したものが含まれていた。

## 8. 2. フルート協奏曲に関する批評

フルート協奏曲は、広告こそ多いとは言えなかったが、批評ではフルート二重奏曲と同じくらいの割合で取り上げられていた。このジャンルの作品で最初に取り上げられたのは、A. E. ミュラーによる作品<sup>365</sup>で、第 1 巻に掲載された（作品リスト 34 ページ参照）。ここでは、和声がわかりやすいことや、フルート声部に長過ぎて演奏が困難なパッセージが含まれていないことなどが評価されている。

ライプツィヒのオルガン奏者ミュラー氏は、ピアノとフルートに関する非常に優れた作曲家として有名である。彼の作品はすべて、特に最近は、非常にわかりやすい和声と完全に適切な楽節によって傑出している。[中略]フルート声部の演奏には、確かに非常に巧みで完成された演奏者を必要とするが、しかし過度に長く（通常は大掛かりな）、肺がほとんど破裂するような休みの無いパッセージや、多くの、精神的には非常に普通であるホフマイスターのフルート協奏曲の音型は持っていない。これを良く演奏することのできるあらゆるヴィルトゥオーゾは、それによって、あまり教育をうけていない聴衆の前と同様に、より教育を受けている聴衆の前でも輝くことができる。（筆者訳）

Herr Organist Müller in Leipzig ist bekannt als ein sehr braver Komponist

---

<sup>365</sup> Concert pour la Flûte traversière, avec accompagn. du grand Orchestre, composé par A. E. Müller. Op. 16. Leipz. Breitkopf u. Härtel.

für Klavier und Flöte. Seine Sachen zeichnen sich sämtlich vor vielen neuesten durch sehr verständige Harmonie und durch vollkommen korrekten Sa[t]z aus. [...] Das Spiel der Flötenstimme verlangt allerdings einen sehr geschickten und fertigen Spieler, hat aber nicht die übertrieben langen (gewöhnlich ausgedehnten) und die Lunge fast zersprengenden unabgesetzten Passagen und Figuren manches, übrigens dem Geiste nach, sehr gemeinen Hoffmeisterschen Flötenkonzerts. Jeder Virtuoso, der es gut zu spielen versteht, kann damit glänzen, sowohl vor einem mehr, als vor einem weniger gebildeten Publikum. (AmZ 1: 58-59)

A. E. ミュラーは、鍵盤楽器奏者、指揮者、作曲家であると同時にプロのフルート奏者でもあり、オルガニストとしてライプツィヒのニコライ教会 Nikolaikirche に務める以外にも、ゲヴァントハウス管弦楽団の首席フルート奏者として活動していた（Hempel, Grove Music Online）。そのような彼だからこそ、「肺がほとんど破裂するような休みの無いパッセージ」を避けた作品を書くことができたと考えられる。しかしながら、名人芸を披露するというヴィルトゥオーゾ的な側面の強い協奏曲というジャンルにおいて、ヴィルトゥオーゾが演奏することを想定した作品であっても、技巧的であることよりもむしろ難しすぎないことが評価されているという点からは、聴衆にとってもわかりやすい音楽が求められていたことが示されている。

このような点は、同じく第1巻に掲載されたクリスティアン・ヴェスターホフ Christian Wilhelm Westerhoff (1763-1806) によるフルート協奏曲<sup>366</sup>に関する批評（作品リスト 35 ページ参照）でも述べられている。

[中略] 協奏曲を書くヴィルトゥオーゾは、なんの苦も無く転調して動くことが出来るための和声の深い知識だけでなく、単に難しいパッセージによって主要楽器を輝かせることを目指すのではなく、より力強く、より楽しいものを書くために、音楽的な文体について非常に多くの知識を持っていることが望ましい。（筆者訳）

... es wäre wohl zu wünschen, dass Virtuosen, die Konzerte schreiben, so viel

---

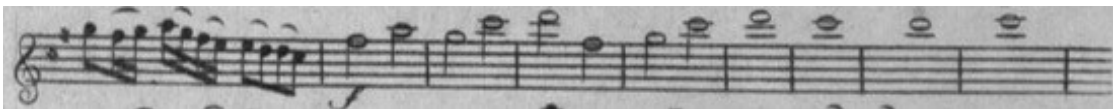
<sup>366</sup> Concerto pour Flûte principale, avec Accompagnement de deux Violons, deux Altes, Basse, deux Flûtes, deux Clarines et deux Cors, composés par C. W. Westerhoff. Brunsvic à la Höhe.

Kenntnis nicht allein der Tiefen der Harmonie hätten, um sich mit Leichtigkeit in Modulationen bewegen zu können, sondern auch von der musikalischen Rede hätten, um mehr kräftige und unterhaltende Sachen, und nicht blos solche, die auf das Brilliren des Hauptinstruments durch schwere Passagen abzwecken, zu schreiben. (AmZ 1: 654)

ここでは、協奏曲を作曲する上で、難しいパッセージによってただ技巧的に主要な楽器であるフルートを目立たせるのではなく、よりインパクトがあり、楽しげな作品を書くための知識が求められていたことが示されている。

楽譜からは、この作品が、当時のフルートで最も演奏しやすい **D dur** で書かれており、転調部も属調の **A dur** が用いられていることがわかる。また、全楽章を通してクロス・フィンガリングが必要となる派生音は極めて少ない。そのため、技巧的と言うよりは、インパクトのある力強さと楽しさを求めていたという『一般音楽新聞』の批評とも一致する。フルート・パートは、冒頭から 15 小節目まで主旋律を演奏した後、16 小節目からはフォルテで、高音域における 2 分音符や全音符によってハーモニーを演奏し始め(譜例 6-35)、主旋律を演奏するのは第 1 ヴァイオリンである(次ページ、譜例 6-36)。このような構成は 72 小節目まで続き、次にフルート・パートに主旋律が現れるのは 73 小節目からである。さらに、このような箇所は第 1 楽章だけでも複数回現れており、フルートに技巧だけでなく、力強さや楽しさを求めていたことが示されている。

【譜例 6-35 : 第 1 楽章 フルート・パート T. 15-23】<sup>367</sup>



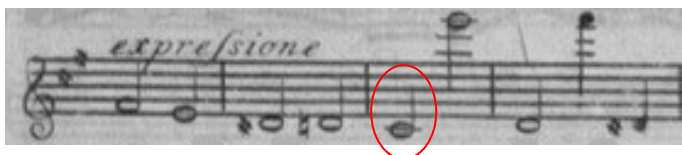
<sup>367</sup> IMSLP, s. v. “Stimmenmaterial” in “Flute Concerto in D major, Op. 6 (Westerhoff, Christian Wilhelm),” (Christian Wilhelm Westerhoff, *Concerto pour Flûte principale, avec Accompagnement de deux Violons, deux Altes, Basse, deux Flûtes, deux Clarines et deux Cors*, Brunsvic: Magasin de Musique à la Höhe, n. d. Plate 238), accessed November 8, 2019. [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP86618-PMLP177220-westerhoff\\_fl\\_conc\\_op6.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP86618-PMLP177220-westerhoff_fl_conc_op6.pdf)

【譜例 6-36：第 1 楽章 第 1 ヴァイオリン・パート T. 14-20】



また、この作品は完全に多鍵式フルートを想定して書かれていたと言える。調性的には、1 鍵式フルートで最も演奏しやすい D dur で書かれているが、第 1 楽章において、最低音として Cis' 音が現れる。そのため、一般的には C 足部管を伴う 6 鍵以上の多鍵式フルートが想定されていたと考えることができる（譜例 6-37）。

【譜例 6-37：第 1 楽章 T138-141】



勿論、足部管に Es（または Dis）鍵と Cis' 鍵のみが用いられているタイプのフルートで演奏することも可能であるが、当時としては非常に稀である。また、クヴァンツ・タイプの 2 鍵式フルートや、トロムリッツ・フルート（8 鍵式）では、最低音が D' の楽器であるためこの音を演奏することは不可能である。Cis' 音が用いられているのは、全楽章を通して第 1 楽章で 1 度だけであるが、「表情豊かに *espressione*」という指示があることから、この低音がしっかりと主張される重要な音であることがわかる。二分音符の半音階下降でしっかりと響かせた直後に E''' へ 2 オクターヴを超える跳躍をすることや、続く D' への同音であることから同様のことが言える。また、作品全体としては最高音である G''' 音が頻出しており、フルートにおける高音域の拡大が示されている。

翌年の批評でも、多鍵式フルートを想定したと思われる協奏曲が取り上げられている。以下の第 2 巻に掲載されたホフマイスターによる協奏曲<sup>368</sup>に関する批評文（作品リスト 40 ページ参照）では、この作品が非常に素晴らしいものであると評価した上で、付加鍵の無

<sup>368</sup> Concerto per Flauto Traverso, a due Violini, 2 Oboi, 2 Corni, 2 Clarini, Timpani, Viola e Basso del Sigr. F. A. Hoffmeister. No. 24. presso Breitkopf e Härtel in Lipsia.

いフルートで演奏するにはやや難しい作品であることを伝えている。

あちこちで〔付加〕鍵の無いフルートにとってはやや難しく書かれてはいるが、これは協奏曲の進行においてはやはり非常に美しい。例えば、5 ページのこの個所は：



ここで ais をつかむべき b 鍵無しでは、ほとんど正しくはなく、同じ強さで鳴らされることはできないであろう。同様のことが、この楽章で何度も現れる半音階のパッセージにも当てはまる。(筆者訳)

Diese ist nun im Verfolg des Konzerts durchaus schön, wenn auch hier und dort für Flöten ohne Klappen, ein wenig schwer geschrieben. So z. B. dürfte diese Stelle, Seite 5, :

〔日本語訳内と同じ譜例〕

ohne b Klappe, mit der hier das ais zu nehmen ist, wohl schwerlich rein, und in gleicher Stärke angegeben werden können. Dasselbe gilt auch von den chromatischen Läufem, die in diesem Satze mehrere male vorkommen. (AmZ 2: 765)

上記の引用は、第1楽章について述べられている。この譜例では、派生音は Ais のみであるが、第1楽章は急速楽章であるため、B 鍵を用いずに、つまりクロス・フィンガリングで演奏すると、正しい音程で演奏することも均一な音量で演奏することも難しいと考えられている<sup>369</sup>。この指摘は、フルート演奏において、それが例え短い音であろうと、音程の正しさと音量の均一性が求められていたこと、そして、そのためには多鍵式フルートが有効であると認識されていたことが示されている。

また、当時出版されたフルート作品には、他の楽器のための作品をフルート用へ編曲したものも見られた。この理由は以下で詳しく述べるが、フルート作品を求める人々の多さに対して、市場がその要求に答えようとした結果であると言える。特に、モーツァルトなど人気の作曲家でありながらフルート作品を多くは残さなかった作曲家たちによる作品は、

<sup>369</sup> 低音の ais をクロス・フィンガリングで演奏すると、非常に弱く、曇った音がする。一方、B 鍵を使うと、明るい音で演奏することが可能である。

積極的にフルート作品へと編曲された。モーツァルトのクラリネット協奏曲<sup>370</sup>からの編曲作品について述べられた批評文（作品リスト 48 ページ参照）の中では、クラリネット作品よりもフルート作品の方が、その需要が高かったことが示されている。

ライプツィヒの音楽監督ミュラー氏は、この協奏曲を a dur から g dur に移調し、フルート用に編曲した。これは、次のタイトルで出版されたものと同じ協奏曲である。

「フルート協奏曲 2本のヴァイオリン、2本のオーボエ、2本のホルン、2本のファゴット、ヴィオラと2本のバスの伴奏付き W.A. モーツァルト作、A. E. ミュラーによるクラリネット協奏曲からの編曲 ライプツィヒ ブライトコプフ&ヘルテル社（価格 2ターラー）」

たった1人のまずまずのクラリネット奏者を見つける前に、20人の平凡なフルート奏者に出会うので：ミュラー氏は確かに、この優れた作品の公益性で功績を上げた。（筆者訳）

Herr Musikd. Müller in Leipzig hat dieses Konzert aus dem a dur ins g dur transponirt, für die Flöte arrangirt, und ist dieses dasselbe Konzert, welches unter folgendem Titel:

*„Concert pour la Flûte traversière avec accompagnement de 2 Violons, 2 Hautbois, 2 Cors, 2 Bassons, Viola (Alto) et 2 Basse par W. A. Mozart, arrangé d'un Concert pour Clarinette p. A. E. Müller. Chez Breitkopf et Härtel à Leipsic. (Pr. 2 Thlr.)“*

erschienen ist. Da man eher auf 20 mittelmässige Flötenisten stösst, ehe man auch nur einen erträglichen Klarinettisten findet: so hat sich allerdings auch Hr. Müller um die Gemeinnützigkeit dieser vortrefflichen Arbeit Verdienst erworben. (AmZ 4: 413)

「たった1人のまずまずのクラリネット奏者を見つける前に、20人の平凡なフルート奏者に出会う」という言葉は、当時のフルート人口の多さを如実に伝えている。そして、ミ

---

<sup>370</sup> W. A. Mozart. *Concert pour Clarinette avec accompagnement de 2 Violons, 2 Flûtes, 2 Bassons, 2 Cors, Viola (Alto) et Basse*. Chez Breitkopf et Härtel, à Leipsic.

ミュラーがいかに巧みに編曲したかということよりも、モーツァルトという大作曲家の優れた作品を、より多くの人々、つまりフルート奏者たちへ提供できるようにしたという点で評価されている。また、クラリネット協奏曲はプロの奏者を想定して作曲されているが、この編曲では、「平凡な」フルート奏者を想定しているという点でも、当時のフルート人口の多さを物語っている。

プロのフルート奏者であったミュラーによって編曲されたこの作品が、A dur から、フルートがより演奏しやすい G dur へ移調されている点は、「20 人の平凡なフルート奏者」に対しての配慮もあったのかもしれない。完全 1 度低く移調されただけであるが、A dur では Gis が派生音となり、G dur では C が派生音となる。Gis 音は、多鍵式フルートが誕生した際に、最初に鍵が取り付けられた音であり<sup>371</sup>、それだけクロス・フィンガリングによる音の差が他と大きかった。一方の C 音は、下方へ音域を拡大するための C 足部管の C' 鍵を除くと、クロス・フィンガリングを解消するための鍵としては最後に取り付けられた音である。つまり、クロス・フィンガリングでも比較的安定した音であると言える。特に 1 鍵式フルートで演奏する場合を想定するなら、この移調は効果的であるし、例え多鍵式フルートで演奏するとしても、Gis 鍵は 4 鍵式フルートより鍵の多いフルートであれば基本的に備わっているが、C' 鍵は 8 鍵式フルートで採用されたため、より鍵の少ない多鍵式フルートでも演奏しやすくなる。

フルート声部の音域に関しても、この時代における変化が現れている。最低音は D' までであるが、最高音は A''' にまで達する（譜例 6-38）。この最高音は複数回現れており、A''' の使用はもはや特別ではなくなっている。

【譜例 6-38：第 1 楽章 T138-139】<sup>372</sup>



また、全体としても第 3 オクターヴを頻繁に使用しており、この作品がもともととはクラリ

<sup>371</sup> 4 鍵式フルートには、通常、Es 又は Dis 鍵、F 鍵、Gis 鍵、B 鍵が取り付けられた。

<sup>372</sup> Wolfgang Amadeus Mozart. *Konzert in G für Flöte und Orchester (1801) in einer Bearbeitung von A. E. Müller nach dem Klarinettenkonzert KV 622*. Christopher Hogwood ed. Kassel: Bärenreiter, 2002.

ネットためのものであったことを考慮しても、かつてクヴァンツが「真のフルート奏者」はD<sup>'''</sup>までしか演奏しないように要求していたことや、18世紀末に至ってもプリンツやトロムリッツが第3オクターヴの音を出すことが滅多になかったこと（Anonymous 1798: 143）と比較して、プロのフルート奏者であるミュラーがこれらをフルート奏者に要求しているという点では大きな違いが見られる。

フルートの最高音の拡大と第3オクターヴの頻繁な使用からは、フルートの音色に関する意識の変化を読み取ることができる。すなわち、「柔らかい」ものから、「鋭く、切れるような」ものへと、フルートの音色に求められるものが変わろうとしていた。この変化は、当時のフルート全体に現れて来る変化であるが、ザクセン地域においては、フルート像の二分化へと繋がっていく。

以上のように、協奏曲においても、アマチュア奏者を意識した作品が宣伝されていた。名人芸を披露することを目的としないものや、ソリスティックではない協奏曲は、当時のアマチュアのフルート奏者たちにとって重要なレパートリーのひとつであったと考えられる。つまり、このような作品では、自分が演奏の主役となりつつ、大人数でのアンサンブルもまた楽しむことができた。フルートやピアノなどのような家庭的な作品だけではなく、時には大勢で集まりアンサンブルを楽しむ機会もまた求められていたといえる。

さらに、ここでは最低音の拡大から多鍵式フルートを想定した作品や、均一な音程や音量で演奏するべきという考えのもと、批評者が多鍵式フルートで演奏することを勧めている作品が示された。

また、19世紀は、ヴィルトゥオーゾによる作品が多く出版された時代でもあった。フルートに関して見ていくと、宣伝されていた楽譜には、プロのフルート奏者がアマチュア奏者に向けて作品を提供するものが多く見られた。市民が音楽活動の中心を担うようになってきた19世紀初頭において、ヴィルトゥオーゾたちもまた、アマチュアに向けて作品を販売することは重要な仕事であったと言える。そしてフルート作品の多さは、すなわちアマチュア市場の大きさを表している。このアマチュア奏者の多さ、層の厚さは、ザクセン地域特有のフルート文化の拡がりを形成し、さらにフルート像を二分化させることへと繋がっていく。

## 第6章のまとめ

第6章では、これまで取り上げてきた楽器製作者たちが、どのような作品を念頭にフルートを製作（または考案）していたのか、これらのフルートを生んだ地域では、どのようなフルート作品が販売、宣伝され、どのように評価されてきたのかを『一般音楽新聞』における記述から読み取り、フルートという楽器がザクセン地域においていかに深く根付いていたのかを見てきた。

第1節では、『一般音楽新聞』の「批評」、「短い広告」、及び「インテリゲンツ・ブラット」内の作品広告から作成したフルート作品リスト（資料集：3.『一般音楽新聞』に掲載されたフルート作品リスト）に基づき、編成とジャンルという2つの観点から、全体の傾向や、それぞれの作品を演奏する人々の可能性について示した。

編成の観点からは、フルート2本の組み合わせによる作品が最も多く、本論文で調査対象とした第1巻から第22巻までの掲載項目の4分の1以上がこの編成の作品であった。また、独奏フルートやフルートと弦楽器、フルートとピアノという編成も、それぞれフルート2本の編成の半分ほどの掲載項目数があった。その他にも、フルートとギター、フルートとオーケストラ、フルートと管楽器といった編成の作品が掲載されていた。また、例えばフルート二重奏なら男性同士で、フルートとピアノやフルートとギターなら男女で、また、弦楽器群やオーケストラとの編成ならプロの奏者によって等、編成による奏者の違いを示した。

ジャンルの観点からは、フルート二重奏には編曲作品が多く、独奏フルートやフルートとピアノなどの編成には変奏曲が多いことが見えてきた。フルート二重奏は、特に需要が高かったため、その要求に答えるためにモーツァルトなど有名な作曲家による他楽器のための作品や、人気のアリアや歌曲は、積極的にフルート作品へと編曲されたと考えられる。これとは対照的に、独奏フルートには変奏曲が多く含まれていた。その種類の豊富さからは、有名なテーマを様々に変奏して楽しむというレパートリーもまた、フルート奏者やフルート愛好家にとって重要であったことがわかる。舞曲もまた、頻繁に取り上げられており、音楽を楽しむ人々にとって重要なジャンルであったと言える。メドレーや、そのような作品を集めた曲集もまた、特にフルートの愛好家たちや、聴衆として彼らと一緒に音楽を楽しむ人々にとって大切なジャンルであったと考えられる。また、特にこのような曲集ではドイツ語が用いられている場合も多く、貴族層やブルジョワ層だけでなく、より幅広い人々に親しまれていたことを読み取ることができることを示した。さらに、教則本や練

習曲などにもドイツ語が用いられていることが多く、フルートという楽器の裾野の広さが示されている。ソナタや協奏曲もまた、掲載項目数の多いジャンルであった。ソナタでは、ピアノ・ソナタのオブリガートとしてフルートが用いられている作品が多く掲載されていた。

第2節では、フルート同士のアンサンブル作品に関する「短い広告」及び「批評」の内容を検討した。特にフルート二重奏曲は、フルート作品の中でも最も掲載項目数が多く、フルートという楽器のアマチュア人気を裏付けていた。そのため、広告文や批評文では、その作品の調性や、難易度を示すことが重要であった。また、良い作品であるかどうかを評価するポイントも、アマチュアに対して「楽しみ」を提供できるものかどうかという点に比重が置かれていた。さらに、フルート二重奏曲においても、従来の低音域や中音域を中心とした使用から、高音域を頻繁に使用するようになるという点で、フルートの音色に対する意識の変化が現れていた。ここでは、このようなアマチュア層における変化は、ザクセン地域におけるフルート像の二分化へと繋がっていくことを指摘した。

第3節では、独奏フルートのための作品に関する「短い広告」と「批評」の内容について検討した。独奏フルートのための変奏曲においては、ヴィルトゥオーゾがその腕前を披露するためのものというよりも、フルート学習者が、有名な主題を吹きながら、難しいテクニックを徐々に楽しく身につけることを念頭に置いたものであったことが示されていた。また、この種の作品に関しては、プロのフルート奏者による作品であるため、「難しいパッセージ」が含まれていることが示されていた。しかし、この作品もまたフルートに熟達した「アマチュア」の「良い楽しみ」を目的に作曲されていた。

第4節では、フルートとピアノのための作品に関する「短い広告」と「批評」の内容について検討した。この編成の作品では、フルートは伴奏、特にオブリガートとして用いられているものが多いが、広告においても批評においても数多くいるフルート奏者を意識した記述がなされていた。また、一般的には、このようなフルート声部は、アマチュア奏者のために容易に演奏できるように意図して書かれているとされているが（前田 2006: 178-179）、ザクセン地域で宣伝されていた作品には、フルート奏者にも高い技術を求める作品や、フルート声部に主題を演奏させるものもあった。これは、この地域におけるフルート人口の多さや、その層の厚さを示すものであると言える。

第5節では、フルートとギターのための作品に関する「短い広告」と「批評」の内容について検討した。この編成による作品については、フルートとピアノの場合と同様に、「家

庭的」な側面を意識した記述が見られた。特に、ギターを女性が演奏することを前提としたものもあり、男女で演奏できる作品もまた多くの需要があったことが示されていた。先行研究では、ギターが「伴奏」として男性の楽器に付き従う性格が女性に相応しいものとされていたが、ここで取り上げられていた作品では、ギターとフルートが交互に主旋律を演奏するものもあり、男女が対等な立場でアンサンブルを楽しむような作品もまた需要があったことが示されていた。

第6節では、フルートと弦楽器の編成のための作品に関する「短い広告」と「批評」の内容について検討した。広告や批評では、弦楽四重奏や五重奏の第1ヴァイオリンのパートをフルートに置き換えた編成が多かった。このような編成による室内楽作品は、基本的にはプロによる演奏を前提としていたと考えられるが、フルート声部に関しては、難易度を示すなどアマチュアを意識した記述がされていた。また、この種の作品の批評では、フルートが当時の管楽器の中で最も需要があったことが示されており、その理由として、最初から楽しく、容易に習得することができる楽器としてフルート以上のものがないことが挙げられていた。さらに、この作品でも半音階やCis'が使用されており、6鍵式以上の多鍵式フルートが想定されていた。

第7節では、フルートと管楽器の編成のための作品に関する「短い広告」と「批評」の内容について検討した。この編成の作品は、本論文で調査対象とした範囲では、「短い広告」に4項目、「批評」に2項目取り上げられているだけであったが、記述内容からは、これらの作品もまた、プロの演奏のためだけでなく、愛好家たちに楽しまれていたことが示されていた。

第8節では、フルートとその他の楽器編成に関する「短い広告」と「批評」について検討した。フルート協奏曲に関する広告と批評からは、協奏曲（ソロ・コンチェルト）は通常、18世紀後半から19世紀の大半において、「名人芸を披露する形式として好まれ」たものとされてきたが（ハッチングス 1993: 164）、フルート協奏曲においては、アマチュア奏者を意識した作品が宣伝されていたことが示されていた。また、ここでは多鍵式フルートを想定した作品や、批評者が多鍵式フルートで演奏することを勧めている作品が示された。よりヴィルトゥオーズ的なこのジャンルでは、半音階の多用やCis'の使用に加え、正しい音程や均一な音量で演奏することが求められた。さらに、モーツァルトのクラリネット協奏曲をフルート用に編曲した作品の批評は、当時のフルート人口の多さを如実に伝えていた。そして、いかに巧みに編曲したかということよりも、モーツァルトという大作曲家の

優れた作品を、より多くの人々、つまりフルート奏者たちへ提供できるようにしたという点で評価されていた。また、プロのフルート奏者の編曲によっても、最高音の A<sup>'''</sup> が曲中に複数回現れており、全体としても第 3 オクターヴを頻繁に使用していた。かつてクヴァンツは「真のフルート奏者」には D<sup>'''</sup> までしか演奏しないように要求しており、また、18 世紀末に至ってもプリンツやトロムリッツが第 3 オクターヴの音を出すことが滅多になかった (Anonymous 1798: 143) という状況と比較しても、明らかにフルートの音色に対する意識の変化が現れていた。ここに、ザクセン地域においてフルート像が二分化していく様子が現れている。

今回対象とした『一般音楽新聞』の第 1 巻から第 22 巻に掲載された作品の傾向として、フルート二重奏曲の数が非常に多かった。フルート二重奏曲はアマチュアに特に人気のあった編成であり、ザクセン地域におけるフルートのアマチュア人気とその人口の多さを示すものであった。このアマチュア人口の多さは、この時代においては一般的なこととされていたが、ザクセン地域においては、この地域のフルート文化に拡がりをもたらすひとつの要因となってくる。その他にも、変奏曲やフルート協奏曲といった、より技巧的なジャンルにおいても、フルート演奏に熟達した「アマチュア」や、彼らの良い練習になることを意識しており、アマチュア層の厚さも示されていた。また、フルートと鍵盤楽器という組み合わせや、ギターの黄金期と呼ばれる 19 世紀に入ると、ギターとフルートという組み合わせの作品の数も増えていた。これらは、19 世紀初頭には家庭での音楽もまた盛んになっていったことを表している。

実際にいくつかの作品を見てみると、アマチュア向けの作品においても、オーケストラ作品で指摘されていたような高音域の拡大が示されており、フルートの音色に対する感覚の変化も現れていた。また、半音階の多用や、C' 音や Cis' 音の使用など、多鍵式フルートでなければ演奏できない作品も出版、宣伝されていた。第 5 章で示した通り、多鍵式フルートが製作されるようになってからも、この新しい楽器に疑問を呈する人々がいた。多鍵式フルートの製作に積極的であったトロムリッツでさえも、晩年には、付加鍵を拒否する人々がいたことを認め、全く新しい 1 鍵式フルートを考案するに至った。しかし、当時出版されていた実際の作品からは、作曲家が最初から多鍵式フルートを想定して書いた作品も多くあったことや、それらをアマチュアに向けて宣伝していたことが示されている。

その一方で、アマチュアを強く意識した作品には、トロムリッツが示していたような D

dur から遠い調の要求はまだそれほど見られなかった。しかし、半音階の多用や、それを正しい音程と均一な音量で演奏するべきであるという要求、低音域の拡大といった、従来の1鍵式フルートでは難しい作品を、アマチュア奏者であっても演奏したいという要求があったことが見えてきた。

作曲者に注目すると、19世紀は、ヴィルトゥオーゾによる作品が多く出版された時代でもあった。フルートに関しても、出版された楽譜には、プロのフルート奏者がアマチュア奏者に向けて作品を提供するものも多くあった。市民が音楽活動の中心を担うようになってきた19世紀初頭において、ヴィルトゥオーゾたちもまた、アマチュアに向けて作品を販売することは重要な仕事であったと言える。そしてフルート作品の多さは、すなわちアマチュア市場の大きさを表している。

既に示した通り、当時のザクセン地域では、標準的な多鍵式フルート、大半音と小半音を区別するための多鍵式フルート、従来の1鍵式フルート、その他にも晩年のトロムリッツやポットギーサーが示したような様々な工夫が凝らされたフルートが製作され、使用されていた。そして本章では、フルートという楽器が非常に多くのアマチュア奏者を獲得していただけでなく、彼らに支えられて様々な作品が数多く出版、宣伝されていたことが明らかになった。これらの作品は、容易なものから難易度の高いものまで、1鍵式フルートで演奏できるものから多鍵式フルートを要求するものまで、多種多様であった。これらは、ザクセン地域にフルートが深く根付き、プロのフルート奏者だけでなく、層の厚いアマチュアによってフルート文化が支えられていたこと、そしてこの楽器が同地の市民の音楽生活にとって非常に重要な役割を担っていたことを示している。さらに、どのようなフルートを用いるのか、どのような作品を演奏するのかという、楽器と作品の選択という問題には、プロとアマチュアという立場の違いがあることも見えてきた。詳しくは結論で述べることにするが、このような立場の違いによって、同地におけるフルート像が二分化していくこととなった。

また、フルートの裾野の広さ、フルート奏者の層の厚さ、多種多様なフルート作品が数多く宣伝され、批評の対象、人々の高い興味の対象となっていたことは、当時のザクセン地域におけるフルート文化の特徴のひとつであると言える。さらに、このような多種多様なフルート作品が数多く宣伝され、批評の対象として度々取り上げられていたことが、当時のザクセン地域におけるフルート文化の広がりへと繋がってゆく。

## 終章 ベーム・フルートへ

結論へ進む前に、終章として、ここまであまり触れてこなかった 19 世紀以降のフルートについて述べておきたい。19 世紀以降も、多鍵式フルートはさらなる変化を続けていく。その中で、ベーム・フルートが開発され、フルートに大改革がもたらされる。このベーム・フルートが、現在では標準楽器となっている。しかし、この楽器は当時すぐに受け入れられたわけではなく、ベーム・フルート開発後も多鍵式フルートは製作され続けた。ここでは、これらのフルートを取り巻く人々が、フルートに何を求め、何を大切にしていたのかを見ていくことで、フルートが、決して進化論的には語ることはできない、それぞれの時代の多様な音楽観を反映した楽器であることを示したい。

これまで見てきた初期多鍵式フルートには、多くの問題があったことが指摘されていた。第 5 章 第 5 節で示した通り、ポットギーサーは鍵を取り付ける際の技術不足によって、鍵が騒音を立てることや、演奏中に壊れてしまうことを批判していた。この他にも、鍵が取り付けられていても音の連結の仕方によっては、必ずしもその鍵を使えるとは限らなかったことや、バネが硬く鍵を動かすには指の力が必要だったため、速い楽曲で使用されることは稀であったということも指摘されている（前田 2006: 258）。これらはポットギーサーをはじめ、多鍵式フルート反対派からは非難の的となっていた。

19 世紀になると、従来の 1 鍵式フルートや初期多鍵式フルートが持っていた「弱点」を克服し、大きな音量を得るためにさらに工夫を凝らしたフルートが次々と開発され、特許が取得されたこと、演奏者はそのような様々なメカニズムを持つ新しいフルートを購入する度に新しい運指の訓練をする必要に迫られたことなど、当時のフルートは「混乱」とも言える状況にあったことが指摘されている（前田 2006: 258）。そのような時代において、ミュンヘンのテオバルト・ベーム Theobald Boehm (1794-1881) は、従来のフルートとは全く異なるシステムを採用した楽器を 1832 年と 1847 年に発表し、フルートの世界に革命を起こした。

本章では、まず、ベームによる発明を示し、その後、19 世紀以降も続いた多鍵式フルート製作について記述する。

## 1. ベーム式円錐型フルート 1832 年モデル

ベームは、ドイツのフルート製作者であると同時に、フルート奏者、作曲者、発明家でもあった (Bate, Grove Music Online)<sup>373</sup>。ベームによる改革は、大きく 2 段階に分けて行われた。すなわち、1831 年に発表された円錐型フルートと、1847 年に発表された円筒型で銀製のフルートである。

ベームが 1831 年にロンドンで発表したフルートには、リング・キー<sup>374</sup>を使用した新しい鍵機構が採用されていたことが指摘されている (前田 2006: 265)。6 鍵式フルート誕生以降、最低音が C' の楽器が増えつつあったものの、バロック・フルート誕生以来、フルートは基本的に D 管の楽器であった。つまり、右手薬指から順に指を上げていくと、D dur の音階が出来上がるように指穴が並べられていたため、この調の派生音となる音は、クロス・フィンガリングという指使いで演奏されていたが、音程が定まりにくく、音色が暗くこもったように聞こえた。鍵を使用することでその不安定さは多少軽減されたが、先に指摘されていた通り、そのみに頼ることはできなかった。ザクセン地域においても、これまで示してきた通り、多鍵式フルートに対して様々な議論が続けられていた。

当時の作曲家はそのことを熟知しており、フルートのためには基本的にシャープ系の調性の作品を書き、特別な表現を加味したい時のみフラット系の作品を書いたと言われている (前田 2006: 265)。しかし、19 世紀に入ると、ロマン派の音楽では、感情の揺れ動く様子を表現するため激しい転調を用いるため、フラット系が苦手なフルートの限界が明らかになった (前田 2006: 265)。そこでベームは、一番中立的な調である C dur を基調とする C 管の楽器に一步近づけるために、右手薬指から順に指を上げていくと Fis ではなく F が出るよう、リング・キーを使用して改良した。この原理は現代のフルートにも応用されている。1831 年、彼はこの楽器をイギリスで発表するため、楽器業界の中心地であり、名フルート奏者たちの活躍の場であったロンドンを訪れた。その際、当時最高のフルート奏者のひとりとされていたチャールズ・ニコルソン Charles Nicholson (1795-1837) の指孔の大きな「大音量フルート」<sup>375</sup>を聴いたことで、ベームはフルートにさらに「力強い音」

<sup>373</sup> バイトによると、ベームは金細工師の息子として生まれ、彼自身も金細工師として働く傍ら、独学でフルート製作を開始しはじめた (Bate, Grove Music Online)。

<sup>374</sup> フレデリック・ノランによる 1808 年の発明。リングの部分を押すと、少し離れたところにある蓋が同時に閉まり、1 本の指で 2 つの穴を同時に閉じることができるようになった。さらにリングの縁だけを押し、リングの下にある穴は閉めずに、蓋のついた穴だけを閉めることができる。現代においても、クラリネットやオーボエに必要な不可欠なシステムとして活用されている。

<sup>375</sup> ニコルソンと同姓同名の父によって製作された通常よりも指孔と歌口が大きなフルート。「ニコルソン式フルート」とも呼ばれる。ニコルソン自身は楽器製作を行わず、他者に製作を任せていた。また、

を求めるようになる。その時の衝撃を、後の 1871 年、ベームは次のように手紙に綴っている。

私は 1831 年のロンドン公演で、ヨーロッパのフルート奏者と同じ程度の演奏はできたのですが、ニコルソンの力強い音にはどうしてもかないませんでした。そこで私は、さらに自分のフルートの改良に着手したのです。(ベーム 1969: 17, 20) <sup>376</sup>

非常に大きな指孔を備えたニコルソンのフルートは、それまでのフルートにはない大きな、よく響く音を持っていた。彼はニコルソンの演奏を聴いた後、「フルートは一様に大きな音孔を持つべきではあるが、それらの音孔は、演奏者の指に都合の良い位置にではなく、正しい音程が得られる場所に開けられるべきである」と考えるようになったことが指摘されている(ブラウン 1994: 432)。彼は 31 年にロンドンのゲロック・アンド・ウルフ Gerock and Worf に実験的な楽器を試作させ<sup>377</sup>、翌 32 年、ミュンヘンの自分の工房で、最初の実用的なベーム式円錐型フルートを完成させた(図 7-1)。

【図 7-1 : ベーム式円錐型フルート 1832 年モデル<sup>378</sup> (武蔵野音楽大学 n. d. : 17)

(武蔵野音楽大学楽器博物館所蔵 Theobald Boehm ca. 1832 München)】



このフルートは従来よりも指孔が大きく、鍵機構にも大きな変更が加えられた。現在の楽器と比べると、円錐形、Gis 鍵が開式鍵であること、Dis トリル・キーと左親指の B 鍵が無いことなど、いくつか違いはあるが、現代のものにかなり近い形をしている。この楽器は、従来のものに比べ、全音域にわたって音量、音程が均一になり、調号が多くヴィルトゥオーゾですら不可能だったような調(D-dur の遠隔調)の演奏が可能になったことや、柔らかなピアノから従来のメゾ・フォルテ程度の力で吹けば、フォルテッシモ程の音量が

---

楽器の販売もクレメンティ社に委託していた(前田 2006: 262-263)。

<sup>376</sup> 同書の訳者、小又の訳による。

<sup>377</sup> このフルートは「ロンドン・モデル」とも呼ばれる。

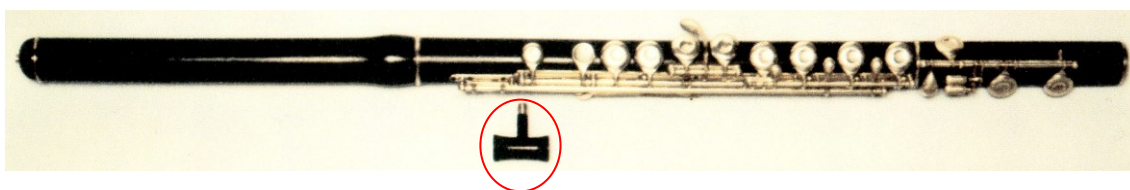
<sup>378</sup> 本章は「終章」としているが、図の通し番号は前章が第 6 章であるため、続くように 7-○と示すこととする。

楽に出るようになったこと、歌口の形の改良によってアタックを軽く、しかも楽に行なうことができるようになり、息が浪費されなくなったことなどが、その特徴として挙げられる（奥田 1978: 168）。

しかし、全く新しい運指と演奏法が要求されてしまったため、プロの演奏者ですら最初から練習し直す必要があり、1832 年モデルのベーム式円錐型フルートは、保守的なドイツではまったく受け入れられなかったと言われている（前田 2006: 266）。そのため、ベーム式フルートは、まずパリの先進的なフルート奏者たちに受け入れられることとなった（前田 2006: 267）。彼らはベームのフルートに、クラッチ<sup>379</sup>（図 7-2）やトリル・キー、閉式の G<sub>is</sub> 鍵など独自の改良を加えた。

【図 7-2：クラッチ（武蔵野音楽大学 n. d.: 18）】<sup>380</sup>

※ 丸で囲った部分



## 2. ベーム式円筒型フルート 1847 年モデル

1835 年以降、1832 年モデルのベーム式フルートは反発を受けながらも徐々に愛用者を増やしつつあったが（前田 2006: 267）、その一方で、ベームは、フルートを完全な楽器にするという課題に立ち戻る。当時の楽器製作は、経験と試行錯誤の繰り返しであり、ベーム自身も「ただ理論抜きの経験主義的な実験では、満足な結果を得ることはむずかしいということ」を痛感するようになっていた（ベーム 1969: 20-21）。そのため、彼は、1846 年からの 2 年間を、ミュンヘン大学のカール・エミル・フォン・シャーフホイテル Karl Emil von Schafhöutl (1803-1890) 博士について音響学理論を研究することに費やした（ベーム 1969: 21）。この研究によって、1847 年の末、ベームは銀製で、円筒管、放射線状の頭部管、円錐形楽器の音孔よりもさらに大きい音孔を備えた改良型フルート（次ページ、図 7-3）を完成させた（ベーム 1969: 21）。

<sup>379</sup> フルートを支持するための T 字の部品。現在のコンサート・フルートには用いられていない。

<sup>380</sup> 武蔵野音楽大学楽器博物館所蔵 Boehm & Mendler ca. 1860 München.

【図 7-3：ベーム式円筒型フルート 1847 年モデル

アメリカ議会図書館所蔵（管理番号：DCM0652）】<sup>381</sup>



この 1847 年モデルのフルートは、ブリチアルディ・キー<sup>382</sup>が無いこと、及び Gis 鍵が開鍵式であること以外は現代のフルートとほぼ同じである。また、この楽器の誕生によって、フルートの歴史は新たな一步を踏み出したとも言われている（前田 2006: 268）。

ベームはさらに、構造だけでなく材質についても様々な実験を行い、銀製のフルートが最も「割れたり、変質したりすることなく、油を塗る必要もなく、常にはっきりとした大きな良い音で鳴る」と結論づけたことが指摘されている（前田 2006: 269）。また、彼は自身の著書『フルートとその演奏法 音響学的、技術的、芸術的考察 Die Flöte und das Flötenspiel in akustischer, technischer und artistischer Beziehung』（1871）の中で、材質によるフルートの重さの違いにも言及している。フルートは軽い方が、音を出しやすいだけでなく、力強く大きく鳴らすことができ、息を吹き込む労力も少なく済むと述べた上で、木製のフルートよりも銀製のフルートの方が軽いこと、そして「輝かしく、豊かな音が出せるうえ、長く吹いても疲れない」と結論づけている（ベーム 1969: 54）。

彼はさらに、歌口にも改良を加えた。歌口を大きくすることで、多くの息を吹き込み、大きな音を出すことができる。歌口の大きさは 18 世紀半ば以降徐々に大きくなり、形も円から楕円へと変わっていったが、ベームはさらに大きな音を出すため、歌口の形を角の丸い四角形にしたことが指摘されている（前田 2006: 269）。また、ベームが施したもうひとつの大きな改革として、管の直径の 4 分の 3 以上の大きさの指孔を採用したことが挙げられている（前田 2006: 269）。これにより、全体の音量が上がるだけでなく、高音域の音程が良くなるという利点があった。このように、指孔が非常に大きいため（金属管で約 13.5mm、木製管で約 13mm）、それを塞ぐための各々の音孔には、タンポの付いた鍵が互いに連動でき、さらに独立しても開くことができるような新しい機構を考案する必要に迫られたことが指摘されている（ブラウン 1994: 432）。

ベームが円筒型フルートを考案した後、全面的に採用された改良案の中でも良く知られ

<sup>381</sup> Library of Congress より。https://www.loc.gov/resource/dcmflute.0652.0（2021 年 5 月 5 日アクセス）

<sup>382</sup> B を補助するために左手親指に割り当てられている鍵。

ているものは、イタリアのフルート奏者ジュリオ・ブリッチャルディ Giulio Briccialdi (1818-1881) が 1849 年に考案した改良式 B 鍵<sup>383</sup>と、パリのルイ・ドリュス Louis Dorus<sup>384</sup> (1812-1896) が発明した閉式 Gis 鍵である。なお、ベーム自身は開式 Gis 鍵の方を好んでいたとされている (ブラウン 1994: 433)。

ベームの楽器はただちに受け入れられることにはならず、20 世紀に至ってもドイツやイギリスの演奏家の中には従来の楽器に固執した者もいたことが指摘されている (ブラウン 1994: 433)。彼らが新しいフルートを拒絶した理由には、従来の木製のフルートが持っていた音色が全く変わってしまったことへの反発もあった。パリ音楽院で 1840 年に開かれた、ベーム・フルートのためのクラスを開講すべきか否かという第 2 回会議で、トゥルーは「フルートは牧歌的な楽器だから、そこには驚きよりも喜びを見いだすべきである。優しさ甘さ、感情に富む感性だけを表現すべきで、痛みや怒り、ましてや大嵐を求めてはいけな。結局のところ美しい音、もっとよい言い方をするなら、人間の声に可能なかぎり近い、美しい音が要求されるのである」と述べている (前田 2006: 273)。フルートに対して、牧歌的、優しさ、甘さといったイメージの柔らかな音色が求められていたのに対して、ベーム・フルートは同じくトゥルーによって「薄くて深みのない、まるでオーボエの音のよう」だと評価されていた (前田 2006: 275)。このようなフルートの「音色」に対する美意識と、それに起因する新しい楽器への拒絶反応は、多鍵式フルートが誕生した時にも様々な形で現れていた。様々な批判を受けながらも、ベーム・フルートは様々な演奏家や製作者によってさらに手を加えられ、やがて今日の標準型フルートとなる。

以上のように、19 世紀前半には、従来のフルートとは全く異なるベーム・フルートが開発されたが、その一方で、多鍵式フルートも製作が続けられていた。次に、ウィーンで製作された多鍵式フルートを示したい。このフルートでは、最低音がさらに拡大された。

### 3. 19 世紀以降——多鍵式フルートのさらなる進化

ミュンヘンでベームによるまったく新しいシステムのフルートが考案され、それが更に改良を加えられていた 19 世紀、オーストリアのウィーンでは、従来の多鍵式フルートに

---

<sup>383</sup> ベームによるオリジナルのデザインでは、H 鍵を操作する親指のレバーは 1 つで、B 音はそこに右手の人差し指を付け加えることによって得られていた。ブリチアルディは、フラット系の調の演奏をより容易にするため、H 鍵の上に 2 つめの親指のレバーを設置し、これを押すことによって同時に B の音孔も閉めるようにした。この鍵は現代のフルートにも用いられている。

<sup>384</sup> 本名 Vincent Joseph van Steenkiste

より多くの鍵を付加し、音域をさらに下方へ拡大するという試みがなされた。

1813 年には、当時有名なフルート奏者であったゲオルク・バイアー Georg Bayr (1773-1833) によって、低音の G まで音域を拡大した新しいフルートが発明されたことが『一般音楽新聞』で報告されている (Anonymous 1813: 759)。

既に 7 月に、とても有名なフルート奏者であるバイアー氏によって、フルートをより完璧なものに近づけることに対する、特に音域の拡大に対する新しい発明が発表された。すなわち彼は、いわゆる C 足部管を延長し、そのため彼の楽器は 3 ヴィーナー・シューになり、そしてそこに、必要な新しい鍵、H、B、A、As、G を付加することで、断言されるように、この楽器が発音の容易さや最高音域の A、B、H の正確さを失うことなく、快適さ、安定さ、そして正確さを手に入れた。(筆者訳)。

Schon im July wurde von dem vortheilhaft bekannten Flötisten, Hrn. Bayr, eine neue Erfindung zur Vervollkommnung der Flöte, besonders zur Erweiterung ihres Umfangs an Tönen, angekündigt. Er hatte nämlich den sogenannten C-Fuss so verlängert, dass sein Instrument nun drey wiener Schuh mass, und er auf demselben, durch Zusatz der nöthigen, neuen Klappen, H, B, A, As, G, wie versichert wird, bequem, sicher und rein gewann, ohne dass das Instrument an Leichtigkeit der Ansprache oder Reinheit des höchsten A, B, H, verlor. (Anonymous 1813: 759)

C 足部管をさらに延長し、H、B、As、A、G の音にそれぞれ対応する箇所に穴を開け、鍵を付加したこのフルートが、実際には何鍵式のフルートであったかは、この記事から読み取ることとはできない。しかしながら、1820 年にはヴィーンで有名な木管楽器製作者であったコッホ Stephan Koch (1772-1828) によっても同様に最低音が G まで出るフルートが製作されており (Powell 2002: 160)、彼による楽器は最大で 15 鍵式であった (前田 2006: 261)。記事で述べられた「ヴィーナー・シュー wiener Schul」は古い長さの単位であり、1 ヴィーナー・シューが約 30 センチなので、このフルートは 90 センチ以上の長さがあったことになる (Hosch 1877: 33) <sup>385</sup>。コッホによる 15 鍵式フルートが 88cm 程で

---

<sup>385</sup> 「ヴィーナー・シュー」は「ヴィーナー・フース Winer Fuss」(フースはフィートの意)とも言い換えることができる。1877 年の *Fromme's Oesterreichischer Feuerwehr-Kalender* 第 4 巻、「新しい寸法

あった（前田 2006: 口絵 18）ことと比較しても、さらに巨大なフルートであったことがわかる。

フルートを「より完璧なものに近づけること *Vervollkommnung*」のひとつの方法として、下方への音域拡大がフルート奏者によって求められたことは特筆すべきことである。第1章 第3節でも触れたとおり、19 世紀のフルート音楽では、アマチュア向けの二重奏曲か室内楽アンサンブル曲が多い一方で、オーケストラ作品におけるフルート声部の高音域の拡大が指摘されている。フルートにおける低音域の拡大には、高音を安定させ、音を出やすくさせる効果もあったことが指摘されている（前田 2006: 261）。ヴィーンにおける足部管を延長した巨大なフルートは、19 世紀におけるフルートの高音域の拡大という流れに逆らっているように見えて、低音域の拡大と高音域の充実という2つの側面を満たすものであった。これは、室内楽アンサンブルにもオーケストラ作品にも対応するという点で、フルートを「より完璧なものに近づけること」に繋がると考えられる。

また、下方へ音域を拡大したこのタイプのフルートは単発的なものではなく、ヴィーンの楽器製作者ヨハン・バプティスト・ツィーグラー *Johann Baptist Ziegler* (1805-1871) によっても製作されており、ヴィーンで活躍したアルベルト・フランツ・ドップラー *Albert Franz Doppler* (1821-1883) などが実際にこのようなフルートを演奏していたことが指摘されている（前田 2006: 261-262）。

以上のように、ミュンヘンでそれまでのフルートとは全く異なるシステムを持つフルートが開発され、複雑化する作品と巨大化するコンサート会場とに適した、あらゆる調性を演奏できる大音量のフルートが志向される一方で、18 世紀後半以降フルートへ求められてきた「快適 *bequem*」さ、「安定 *sicher*」さ、「正確 *rein*」さと並び、下方への音域の拡大によってフルートを「完璧」な楽器へと近づける試みが 19 世紀を通じて志向された。

これは、フルートが決して進化論的に語ることはできない、多様性を持つ楽器であったことを示すだけでなく、時代ごと、地域ごと、製作者や演奏者ごとに、フルートへ求めるものが異なりながらも、それらは全て、それぞれの時代や地域の音楽がいかに多様であったのかということをも示すものである。

---

と重さ *Neues Mass und Gewicht*」の項目では、1 ヴィーナー・フース = 0.316 メートル、又は1デシメートル1センチメートル6ミリメートルと示されている（*Hosch* 1877: 33）。従って、より厳密には94.8センチメートルであると考えられることができる。

## 結論

本論文では、ザクセン地域、特にドレスデンとライプツィヒの初期多鍵式フルートに関して、実際に製作（または考案）された楽器の特徴、楽器製作者のフルートに対する問題意識や理想、同地におけるフルート需要という点に注目して考察を行ってきた。この地域では、18 世紀後半から 19 世紀初頭において、当時の標準型となる多鍵式フルートが生まれた一方で、クヴァンツから引き継がれた音程感を維持するだけでなく、さらに追求しようとするフルートもまた誕生するという、多様なフルート文化があったことが見えてきた。結論では、改めて本論文で明らかになったことを順に述べ、最後にザクセン地域におけるフルート文化の拡がりとその歴史的意義を示したい。

第 1 章では、フルート作品における変化とフルートの楽器としての変化という 2 つの視点から、フルートの変遷とその時代的背景を明らかにした。また、その前提として、フルートが木管楽器の中でも特に変化を求められ続けた楽器であったことを示した。

17 世紀にはオテラー族を中心とした音楽家たちによってバロック・フルートが開発され、世紀末には徐々にフルートのための作品が現れるようになった。18 世紀になると、フルート作品の数が急速に増加し、楽器にもさらに変化が加えられた。18 世紀後半には、よりアマチュア向けのフルート作品が増えた一方で、オーケストラの拡大の中では、フルートへの技術的な要求が高まっていた。このような時代の流れの中で、多鍵式フルートが開発されるに至った。1760 年代にロンドンで開発された多鍵式フルートをいち早く導入したドイツでは、さらに鍵を付加し、様々なタイプの多鍵式フルートを製作するようになった。

第 2 章、第 3 章、第 4 章では、それぞれベルリン、ドレスデン、ライプツィヒの楽器製作者によるフルートと、彼らを取り巻く音楽環境から、各地域のフルートの持つ特徴を明らかにした。

第 2 章では、ドレスデンやライプツィヒへ目を向ける前に、これらの都市と交流があり、影響関係の見られるベルリンを取り上げた。第 1 節では、クヴァンツの活動拠点であった宮廷では、フリードリヒ 2 世の趣味を反映していたのに対して、18 世紀後半から 19 世紀にかけては市民が音楽活動の中心的役割を担うようになっていったことを示した。第 2 節では、クヴァンツのフルートに焦点を当て、フルート製作者としてのクヴァンツの活動と、彼によるフルートの状況や特徴を示した。第 3 節では、クヴァンツ以降、ベルリンで活動

したフルート製作者に焦点を当て、クヴァンツのフルートに見られた **Dis** 鍵、**Es** 鍵が彼らの多鍵式フルートには用いられていなかったことから、鍵の付加の目的が、音量や音色の均一性へと向かっていたことを明らかにした。

第3章では、ドレスデンのフルートとフルート製作者を取り巻く音楽環境に着目した。第1節では、18世紀においては、宮廷が音楽活動の中心的役割を果たしており、フルート製作者もまた「宮廷楽器製作者」の称号を得ることで、宮廷に楽器を納入する権利を得るだけでなく、19世紀にかけてフルート需要が増加する市民に対してもそのシェアを獲得する一助となっていたことを示した。その一方で、ドレスデン宮廷では、ライプツィヒのトロムリッツによるフルートを使用する演奏者がいたことも示した。第2節では、グレンザー一族の活動と製作した楽器の特徴を示した。彼らは多鍵式フルートも多数製作していたが、そのフルートにはクヴァンツの2つの鍵を導入した形跡が無いことを明らかにした。第3節では、グルンドマンの活動と彼によるフルートに焦点を当てた。活動時期は多鍵式フルートの導入期ではあったが、彼が多鍵式フルートを製作していたという証拠はどこにも見られなかった。

第4章では、ライプツィヒのフルートとフルート製作者を取り巻く音楽環境を取り上げた。第1節では、ライプツィヒでは、音楽活動もまた主として中産階級によって担われてきた点が先の2都市との大きな違いであったことを示した。同地における演奏会活動の中でも、グローセス・コンツェルトによって始まったオーケストラ活動は、ライプツィヒだけでなくドイツ内外において、19世紀の演奏会の手本となった。ここで、このオーケストラで活動していたトロムリッツが、「特異」な点を持つフルートを用いていたことが、ザクセン地域の音楽を考える上で重要となることを指摘した。第2節では、トロムリッツによるフルート製作活動を取り上げ、彼によるフルートの特異性を示した。トロムリッツは、フルート奏者として活動する傍ら、フルート製作にも積極的に取り組み、8つの鍵から成る「トロムリッツ・フルート」を考案した。このフルートは、クヴァンツによる **Dis** 鍵と **Es** 鍵を含むという点で、他の楽器製作者による多鍵式フルートには見られない特徴を示していたことを指摘した。

第5章では、第2章から第4章で示したフルートが、どのような理念のもとで製作されていたのかを、当時の言説から明らかにした。第1節では、『試論』から、クヴァンツがフルート演奏に対して大半音と小半音の区別を重要視していたことを指摘した。クヴァンツが2鍵式フルートを製作したのは、運指による大半音と小半音の区別を徹底するためであ

った。このような区別は、『試論』以前のフルート教則本の運指表にも部分的に見られたが、全くなされていないものもあった。また、クヴァンツは C 足部管やレジスターなど、足部管に関する当時の発明に対しては、正しい調律やフルートの音にも害になるとして、否定的であった。彼にとって重要であったのは、大半音と小半音をきちんと区別することと、従来のフルートが持つ音色を保持することであった。

第2節では、H. グレンザーによる『一般音楽新聞』への投稿文から、第3章 第2節で示した実際の製作状況とは異なり、彼がフルートへ鍵を付加することに対して懐疑的な立場であったことを明らかにした。彼は、多鍵式フルートが既に珍しくはないと述べた上で、従来のフルートにまだ見られる「弱点」を、鍵を備えた場合と同じように1鍵式フルートで対応させる製作者の技術が必要だと考えていたことを指摘した。

第3節では、トロムリッツによる教則本を中心とした記述から、第4章 第2節で示した「トロムリッツ・フルート」が、どのような理念のもとに製作されていたのかを明らかにした。トロムリッツは、H. グレンザーとは対照的に、フルートへの鍵の付加に積極的な姿勢を示していた。さらに、当時の一般的な習慣として Es 音と Dis 音に対して使用される鍵が1つしかないことを批判しており、特にこれら2つの音は息の強弱によっても1鍵式フルートの運指によっても変えられないことを主張し、Dis 鍵と Es 鍵の必要性を唱えた。また、クヴァンツのこの発明を取り入れたトロムリッツであったが、その運指表には、クヴァンツよりもさらに大半音と小半音の区別を徹底する姿勢が示されていた。これらのことから、「特異」な「トロムリッツ・フルート」が、大半音と小半音の徹底と、音色や音量の均一化という、バロック時代から古典派、ロマン派へと向かう音楽の過渡期的な様相を示すものであることを明らかにした。

第4節では、リボックの著書から、同時代のフルート製作者に対する評価や、彼がフルートに求めたものを明らかにした。リボックは、クヴァンツ、キルスト、グレンザー、トロムリッツによるフルートが「豊かな音」を持っていることを理由に、当時最も高い名声を獲得していると評価した。リボックがフルートの評価基準とした「豊かな音」は、倍音が多彩で豊富な音であった。また、この音を阻害する要素として、クヴァンツやトロムリッツと同様に C 足部管を拒絶した。さらに、彼はトロムリッツと同様に Es 鍵と Dis 鍵を備えた多鍵式フルートを考案し、自身が著したドイツで初めてとなる5鍵式フルートの運指表では、大半音と小半音を運指によって区別した。

第5節では、ポットギーサーによる『一般音楽新聞』への投稿文から、19世紀初頭にお

いてもなお、多鍵式フルートに懐疑的な者がいたことを明らかにした。彼は、H. グレンザーとは対照的に、フルートへ鍵を付加する際の技術的な問題から、これらの付加鍵を不必要であると結論づけた。また、大半音と小半音の区別を行なうためには **Es** 鍵と **Dis** 鍵だけでは不十分であり、さらに細かく運指を分け、鍵を増やす必要があると主張した。そして、鍵盤楽器の「調律された調子」に満足していると述べ、フルートにも鍵盤楽器と同様の調律を用いることを推奨した。

第6章では、これまで取り上げてきた楽器製作者たちが、どのような作品を念頭にフルートを製作（または考案）していたのか、これらのフルートを生んだ地域では、どのようなフルート作品が販売、宣伝され、どのように評価されてきたのかを『一般音楽新聞』における記述から読み取り、フルートという楽器がザクセン地域においていかに深く根付いていたのかを示した。第1節では、別冊資料集のフルート作品リストの内容を検討・分析することで、どのような編成、ジャンルの作品を、どのような人々が、どのような目的で手にしていたのか、当時のフルート作品がザクセンの人々にどのように楽しまれていたのかを明らかにした。これを踏まえ、第2節以降では、それぞれの編成ごとに、『批評』及び『短い広告』の記述内容を検討した。

第2節では、フルート同士のアンサンブル作品、特にフルート二重奏曲の広告と批評に着目した。この編成は、同新聞に掲載された作品の中で最も項目数が多く、従ってザクセン地域におけるフルートのアマチュア人気の高さを裏付けていた。そのため、広告文や批評文では、その作品の調性や、難易度を示すことが重要であった。また、このようなアマチュア向け作品においても、従来の低音域や中音域を中心としたものから、高音域を頻繁に使用したものが見られるという点で、フルートの音色に対する意識の変化が現れていた。ここでは、このようなアマチュア層における変化が、ザクセン地域におけるフルート像の二分化へと繋がっていくことを指摘した。

第3節では、フルート1本の編成に関する作品を取り上げた。中でも、変奏曲に関しては、フルート学習者が、有名な主題を吹きながら難しいテクニックを徐々に楽しく身につけるためのものとして扱われていたことが明らかになった。

第4節では、フルートとピアノのための作品を取り上げた。一般的に指摘されているような、ピアノ（鍵盤楽器）が主体となり、フルートは伴奏に徹するというそれほど難易度の高くない作品もある一方で、フルート奏者にも高い技術を求める作品や、フルート声部に主題を演奏させるものもあった。これは、この地域におけるフルート人口の多さや、そ

の層の厚さを示すものであることを指摘した。

第5節では、フルートとギターのための作品を取り上げた。この編成による作品については、フルートとピアノの場合と同様に、「家庭的」な側面を意識した記述がされていた。特に、ギターを女性が演奏することを前提としたものもあり、男女で演奏できる作品もまた多くの需要があったことが示されていた。

第6節では、フルートと弦楽器の編成のための作品を取り上げた。このような編成による室内楽作品は、基本的にはプロによる演奏を前提としていたと考えられるが、フルート声部に関しては、難易度を示すなどアマチュアを意識した記述がされていた。また、「批評」では、フルートが当時の管楽器の中で最も需要があったことが示されていた。さらに、半音階の多用や Cis' の使用といった、6 鍵式以上の多鍵式フルートが想定された作品も見られた。

第7節では、フルートと管楽器の編成のための作品を取り上げた。この編成の作品は、本論文で調査対象とした範囲では、「短い広告」に4項目、「批評」に2項目取り上げられているだけであったが、記述内容からは、これらの作品もまた、プロの演奏のためだけでなく、愛好家たちに楽しまれていたことが示されていた。

第8節では、フルートとその他の楽器編成のための作品を取り上げた。18 世紀後半から 19 世紀の大半において、協奏曲（ソロ・コンチェルト）は通常、「名人芸を披露する形式として好まれ」（ハッチングス 1993: 164）たものとされてきたが、特にフルート協奏曲に関する記事からは、アマチュア奏者を意識した作品が宣伝されていたことが示されていた。また、ここでは多鍵式フルートを想定した作品や、批評者が多鍵式フルートで演奏することを勧めている作品が見られた。よりヴィルトゥオーゾ的なこのジャンルでは、半音階の多用や Cis' の使用に加え、正しい音程や均一な音量で演奏することが求められていた。また、プロのフルート奏者の編曲によっても、高音域が頻繁に使用されていた。ここにも、明らかにフルートの音色に対する意識の変化が現れており、ザクセン地域においてフルート像が二分化していく様子が示されていた。

また、第6章のまとめでは、掲載された作品のジャンルとその数は、ザクセン地域におけるフルートのアマチュア人気とその人口の多さ、層の厚さを示すものであったことを指摘し、同地におけるフルートに関する活発な議論と様々なフルートが生まれた土壌となったことを示した。

最後に、これまでの流れを踏まえ、ザクセン地域におけるフルートがどのようなものであったのかについて、改めて考察したい。この点について考えるために、まずは当時のザクセン地域のフルートや製作者の言説、宣伝されたフルート作品から見てきた「フルートに求められたもの」として、以下の8つの要素を示す。

- |               |               |
|---------------|---------------|
| 1. 大半音と小半音の区別 | 5. 調性の拡大      |
| 2. 正確な音程      | 6. 最低音の拡大     |
| 3. 均一な音色や音量   | 7. 最高音の拡大     |
| 4. 半音階の多用     | 8. 第3オクターヴの使用 |

これらの内、「2. 正確な音程」「3. 均一な音色や音量」「4. 半音階の多用」は、最初が多鍵式フルートが開発されるきっかけとなったものである。さらに、「4. 半音階の多用」、すなわち派生音の多用は「5. 調性の拡大」へと繋がった。また、「6. 最低音の拡大」は多鍵式フルート誕生以前にも試みられており、多鍵式フルートの誕生によって、再び取り入れられることとなった。

しかしながら、これらの要素は、時代によって、またフルート製作者やフルート奏者によって、取捨選択されていた。その選択から、彼らがフルートや音楽に対して何を大切にしてきたのか、何を理想としてきたのかが見えてくる。そして、ザクセン地域の「初期多鍵式フルート」には、上記に示した一般的な多鍵式フルートとは異なった目的もまた現れており、それが同地のフルート文化に広がりを与えた。

クヴァンツのフルートや言説からは、「1. 大半音と小半音の区別」が示されていた。これは、半音には大半音と小半音という2つの種類が存在し、フラット系の半音はシャープ系の半音よりも1コンマ高いというものであった。

これと同様の見解は、ライブツィヒのトロムリッツや、彼と関わりのあったリボックのフルートや言説にも示されていた。しかし、彼らは「1. 大半音と小半音区別」だけでなく、「2. 正確な音程」、「3. 均一な音色や音量」、「5. 調性の拡大」もまた求めていた。特にトロムリッツによって強く主張されたこれら3つの要素は、クヴァンツによる2鍵式フルートも含め、従来の1鍵式フルートには求めることができないものであった。これらを実現するため、それまでクロス・フィンガリングという方法で得ていた音（D durの派生音）に対して新たに音孔を開け、鍵を付加し、多鍵式フルートを製作することになった。

クヴァンツに続くベルリンの製作者たちも、多鍵式フルートを主に製作していた。しかし、彼らの楽器からは、(クヴァンツの影響下にあったにも関わらず)「1. 大半音と小半音の区別」が退けられ、特にトロムリッツが要求した3つの要素に加え、「6. 最低音の拡大」も示されていた。これは、Cis'音とC'音のために管を伸ばし、さらに2つの鍵を付加したC足部管によって実現された。これは、イギリスで多鍵式フルートが開発された初期の段階で既にフルートへ加えられていた発明であったが、先に述べたトロムリッツやリボックには非難され、積極的に取り入れられることはなかった。

ベルリンの製作者たちのフルートに見られた要素は、ドレスデンのグレンザー一族の楽器にも示されていた。特にH. グレンザーによるフルートには、「2. 正確な音程」、「3. 均一な音色や音量」、「6. 低音の拡大」といった要素が現れていたが、その一方で、「2. 正確な音程」や「3. 均一な音色や音量」を、付加鍵、つまり多鍵式フルートに頼らずに得るべきであるという考えも持っていた。

ポットギーサーは、H. グレンザーと同様に、多鍵式フルートを否定していたが、その理由は鍵を付加する際の技術不足によって演奏に支障が出るからというものであった。彼は、音孔を半音階的に並べることで、「2. 正確な音程」、「3. 均一な音色や音量」、「4. 半音階の多用」、「5. 調性の拡大」を実現することを試みていた。この考え方は、晩年のトロムリッツにも見られた。フルートへの鍵の付加を強く否定していたポットギーサーであったが、1824年には、これらを実現するために自身の設計による多鍵式フルートを考案した。

第6章で取り上げたフルート作品からは、「4. 半音階の多用」、「6. 最低音の拡大」、「7. 最高音の拡大」、「8. 第3オクターヴの使用」が示されていた。また、批評者は、これらの作品を「2. 正確な音程」や「3. 均一な音色や音量」で演奏するためには多鍵式フルートが必要であることを述べていた。

これらの要求は、次の2つのグループに分けることができる。すなわち、「純正な響きを重視するグループ」と「旋律線を重視するグループ」である。

「純正な響きを重視するグループ」には、特に「1. 大半音と小半音の区別」を唱えた人々、つまりクヴァンツやトロムリッツ、リボックらが含まれる。彼らは、音律に関することには言及していなかったため、ここではクヴァンツらが述べていた「大半音」と「小半音」という言葉に注目して考えたい。大半音と小半音が生まれる音律は純正律と中全音律であるが、クヴァンツがこの中全音律を念頭に置いていたという指摘が既にされている(奥田

1978: 123, 前田 2006: 236)。では、中全音律を利用した時、得られる効果はどのようなものであったのであろうか。中全音律の場合、全ての長三度が純正に響くように調節される。ここから、クヴァンツやトロムリッツ、リボックはフルートに対して、和声における「純正な響き」という側面を重視していたと考えられる。

「旋律線を重視するグループ」には、特に「2. 正確な音程」、「3. 均一な音色や音量」、「4. 半音階の多用」、「5. 調性の拡大」、「6. 低音の拡大」を求めた人々、つまりクヴァンツ以降のベルリンの楽器製作者たちやグレンザー族、ポットギーサーら、そして『一般音楽新聞』に掲載されていた多くの作品が含まれる。まず、「鍵盤楽器の調律された調子に非常に満足している」と述べたポットギーサーが、具体的にどのような音律を指していたのかは不明であるが、大半音と小半音の区別を否定していることから、これらの区別がない音律であると言える。そして、「調律された調子」という言葉から、ウェル・テンペラメントであると考え、ここでキルンベルガー調律法、またはヴェルクマイスター調律法が挙げられる。これらの調律法に共通している点は、調性的な性格を持つという点である。キルンベルガー調律法は、中全音律やピタゴラス音律で生じていたヴォルフトーンと呼ばれるうなりを伴う音の問題を解消することにより、全ての調に対応することができた。また、ヴェルクマイスター調律法でも同様にヴォルフトーンを処理しており、さらにキルンベルガー調律法よりも調ごとの響きの違いが少ないことが特徴として挙げられる。このような様々な調に対応することのできる調律法の下では、フルートもまた基調から遠い調での演奏を求められることになる。すなわち、これら派生音が多く含まれる調においても、旋律線を美しく演奏することが求められた。つまり、ベルリンの製作者やグレンザー族を含め、「1. 大半音と小半音の区別」を念頭に入れていなかった多くのフルート製作者は、長三度を純正に響かせることよりも「旋律線」を重視していたと考えられる。また、キルンベルガー調律法では、3度が純正に響く調と、5度が純正に響く調を併せ持っており、調によっては純正な長三度が存在しない。さらにヴェルクマイスター調律法では、純正な5度を7ヶ所、狭い5度を4ヶ所使用しており、純正な長三度が存在しない。このような事情も、彼らがもはや「純正な響き」を重視しなくなっていった一因であると考えられる。

では、この「純正な響きを重視する」側面と「旋律線を重視する」側面は、すなわち何を意味しているのであろうか。クヴァンツやトロムリッツは、プロのフルート奏者としてオーケストラで演奏しており、アンサンブルの中での「純正な響き」、より美しく響く和

音を大切にしていたと考えられる。これは、ドレスデンの宮廷で活動していたフルート奏者たちが、トロムリッツ・タイプのフルートを使用していたという指摘とも繋がる。つまり、職業的音楽家にとって、オーケストラで美しい響きを作ることはまさに重要な仕事であった。

その一方で、Dis 鍵と Es 鍵という大半音と小半音のための鍵を持たないフルートを製作（または考案）していた人々は、プロのフルート奏者というより、多くの愛好家を顧客として抱える楽器製作者やフルート愛好家であった。愛好家にとって、アンサンブルにおける細やかな響きよりも、様々な調を演奏できるフルートが求められたことは必然的である。そしてそれは、半音階の多用や D dur から遠い調の演奏といった音楽的な要求の高まりの渦中にいた 18 世紀後半から 19 世紀におけるプロのフルート奏者にも当てはまった。つまり、もはやフルートは、シャープ 2 個以上やフラット系の調が苦手とは言えない状況になっていた。この状況は、当時の多くのフルート奏者が直面していた問題であった。

ここで、トロムリッツやリボックによる多鍵式フルートを振り返ってみると、「純正な響き」をクヴァンツよりも深く追求しながら、同時に、より自由に、多くの調を演奏できるフルートを製作していたと言える。

また、この時代のフルートには、音色に関する意識の変化も現れていた。すなわち、クヴァンツやトロムリッツ、プリンツら、プロのフルート奏者が、フルートに相応しい音色として低音域と中音域、つまり第 2 オクターヴまでを求めているのに対して、『一般音楽新聞』でアマチュア向けに宣伝されたフルート作品には、A<sup>'''</sup>にまで達する高音や第 3 オクターヴの多用が見られた。また、ここで宣伝されたフルート作品は、ザクセン地域外のプロのフルート奏者によるものも多く含まれていた。

以上のことから、フルートの音色に関しても、ザクセン地域のプロのフルート奏者は、それまでフルートが持っていた「柔らかい音色」を維持しており、一方で愛好家やザクセン外のプロのフルート奏者は、より高音域の「鋭く、切れるような音」を求めはじめていたと言える。

このように、18 世紀後半から 19 世紀初頭のザクセン地域のフルート文化には、2 つのフルート像が存在していたことが見えてくる。

1. 「純正な響き」を持つ和声やフルートの持つ「柔らかい音色」を大切にしながらも、より多くの調や半音階を自由に演奏することを求めるプロの演奏者
2. 和声の響きよりも「旋律線」を重視し、低音を拡大するだけでなく、高音域における

フルートの音色の良さを見出した人々

18 世紀後半から 19 世紀初頭のザクセン地域の多様なフルート文化は、この「純正な響きを重視」する側面と「旋律線を重視」する側面によって、すなわちアンサンブルにおける和声の響きの美しさを重視する人々と、調性に縛られない旋律的な美しさを重視する人々によって作り上げられていた。

大半音と小半音の区別から見出された「純正な響きを重視する」という側面は、19 世紀に至り、ますます進むフルートの「旋律」楽器としての高い要求によって失われてゆく。しかし、18 世紀後半から 19 世紀初頭におけるザクセン地域の音楽を考える時、この和声における純正な響きを強く追求し続けた人々がいたことを無視することはできない。この時代のザクセン地域の初期多鍵式フルートが示した大半音と小半音の区別、つまり「純正な響きを重視する」姿勢は、一部の人々による「個人的なもの」ではなく、彼らと共に働いていた楽団員や、その周辺にも影響を与えたに違いない。従って、ザクセン地域のフルート文化が示したこの 2 つの側面は、フルートのみならず、「固定されたピッチ」を持たない全ての楽器においても見出すことができる可能性を持っている。すなわち、古典派からロマン派へと移り変わる時代におけるザクセン地域の音楽社会は、楽譜には表すことのできない非常に繊細で細やかな響きの感覚を持つ人々と、旋律的でダイナミックな音楽へ向かって突き進む人々によって形成されていたことを、初期多鍵式フルートという楽器から見出すことができるのである。そして、この特徴は、都市ごとに多様な音楽文化を育んでいた当時のヨーロッパにおける実態の一端をも示すものであるという点においても、歴史的意義を持つ。

## 参考文献一覧

### 1. 一次文献

Agricola, Martin. 1529. *Musica instrumentalis deudsh.* enlarged 5, 1545.

Wittenberg. (trans. and ed. by William E. Hettrick. 1994. *The 'Musica instrumentalis deudsch' of Martin Agricola: A treatise on musical instruments, 1529 and 1545.* New York: Cambridge University Press)

Anonymous. 1798. "Abhandlung. Bescheidene Anfrage an die modernsten

Komponisten und Virtuosen." *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1: 141-144.

Anonymous. 1805. "Nachricht über das Ableben von Tromlitz" *Allgemeine musikalische Zeitung*, 7: 337-338.

Anonymous. 1813. "Nachrichten." *Allgemeine musikalische Zeitung*, 15: 757-760.

Boehm, Theobald. 1882. *An essay on the Construction of Flute.* ed. W. S. Broadwood, London: Rudall, Carte & Co.

Boehm, Theobald. 1871. *Die Flöte und das Flötenspiel in akustischer, technischer und artistischer Beziehung.* München. (trans. and ed. Dayton C. Miller. 1922. *The flute and flute-playing in acoustical, technical, and artistic aspects.* reprint 1964. New York: Dover publications) [ベーム、テオバルト 1969 『フルートとその演奏法 音響学的、技術的、芸術的考察』 小又良一訳 東京：日本フルートクラブ]

Burney, Charles. 1773. *The Present State of Music in Germany, the Netherlands, and the United Provinces, or the Journal of a Tour through these Countries, undertaken to collect Materials for a General History of Music.* Vol. 2. London,

Carte, Richard. 1845. *A complete course of instructions for the Boehm flute,* London: Addison & Hodson.

Dulon, Friedrich Ludwig. 1807- 08. *Dulons des blinden Flötenspielers Leben und Meynungen.* 2 vols. Zurich.

Gerber, Ernst Ludwig. 1790-92. *Historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler.* Leipzig.

Gerber, Ernst Ludwig. 1813. *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler,* Vo. 3. Leipzig.

- Grenser, Johann Heinrich Wilhelm. 1800. *Intelligenz-Blatt zur allgemeinen musikalischen Zeitung*. Mar, No. 11: 43-46.
- Grenser, Johann Heinrich Wilhelm. 1802a. “Musikalische Anzeige.” *Intelligenz-Blatt zur allgemeinen musikalischen Zeitung*. Oktober, No. 1: 2-3.
- Grenser, Johann Heinrich Wilhelm. 1802b. “Rechtfertigung, das, an den Musikus Hrn. Taschenberg gerichtete und von Hrn. Fr. v. Platen zur allgemeinen musikalischen Zeitung mit Anmerkungen eingereichte Antwortschreiben betreffend.” *Intelligenz-Blatt zur allgemeinen musikalischen Zeitung*. November, No. 6: 25-26.
- Grenser, Johann Heinrich Wilhelm. 1811. “Bemerkungen über eine neue Erfindung zur Vervollkommnung der Flöte” *Allgemeine musikalische Zeitung*, 13: 775-778.
- Grenser, Karl. 1824. “Eine Stimme über den Nachtrag des Hrn. Dr. Pottgiesser in No. 17. dieses Jahrganges, zu der Abhandlung „Ueber die Fehler der Flöte, nebst einem Vorschlage u. s. w.“ im Jahrgange 1803. No. 37-39. dieser Zeitung.” *Allgemeine musikalische Zeitung*, 26: 381-386.
- Grenser, Carl Augustin. 1840. *Geschichte der Musik hauptsächlich aber des großen Concert- u. Theater-Orchesters in Leipzig*. R/ 2005. Leipzig: Taurus.
- Grisling et Schlott. 1802. “Anzeige” *Intelligenz-Blatt zur allgemeinen musikalischen Zeitung*. December, No. 10: 41-42.
- Helmholz, Hermann von. 1863. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*. Braunschweig: Friedrich Vieweg & Sohn. [ヘルムホルツ、ヘルマン・フォン 2014 『音感覚論』 辻伸浩 訳 大阪: 銀河書籍]
- Hiller, Johann Adam. 1768. Review in *Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend*, 22 Feb.: 383-38
- Hosch, Rainer. 1877. *Fromme's Oesterreichischer Feuerwehr-Kalender für das Jahr 1877*, Vierter Jahrgang. Wien: Carl Fromme.
- Hotteterre, Jacques. 1707. *Principes de la flûte traversière, ou flûte d'Allemagne, de la flûte à bec ou flûte douce et du hautbois, divisez par traitez*. Paris: Christophe

Ballard.

Mahaut, Antoine. 1759. *Nouvelle Méthode pour apprendre en peu de temps à jouer de la flûte traversière*, Paris: La Chevardière. (trans. by Eileen Hadidian. 1989. *A new method for Learning to play the transverse flute*. Bloomington: Indiana university press)

Majer, Joseph Friedrich Bernhard Caspar. 1732. *Neu-eröffneter Theoretisch- und Praktischer Music-Saal*. Schwäbisch Hall. R/ 1741. Nürnberg.

Mersenne, Marin. 1636-1637. *Harmonie Universelle*. Paris.

Mozart, Leopold. 1756. *Versuch einer gründlichen Violinschule*. Augsburg. [モーツァルト、レオポルト 1974 『バイオリン奏法』 塚原哲夫訳 東京：全音楽譜出版社]  
[モーツァルト、レオポルト 2017 『ヴァイオリン奏法 [新訳版]』 久保田慶一訳 東京：全音楽譜出版社]

Pottgiesser, Heinrich Wilhelm Theodor. 1803. “Über die Fehler der bisherigen Flöten, besonders der Klappenflöten, nebst einem Vorschlage zur besseren Einrichtung derselben. ” *Allgemeine musikalische Zeitung*, 5: 609-616, 625-638, 644-654, 673-683.

Pottgiesser, Heinrich Wilhelm Theodor. 1824. “Nachtrag zu der Abhandlung »Über die Fehler der Flöte, nebst einem Vorschlage etc.« im Jahrg. 1803 No. 37-39. Dieser Zeitung. ” *Allgemeine musikalische Zeitung*, 26: 265-275, 280.

Praetorius, Michael. 1619. *Syntagma musicum*, 2 De Organographia. Wolfenbüttel.  
[プレトリウス、ミヒャエル 2000 『音楽大全』 2 楽器誌、郡司すみ訳 東京：エイデル研究所]

Quantz, Johann Joachim. 1752. *Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin: Johann Friedrich Voß. [クヴァンツ、ヨハン・ヨアヒム 1976a 『フルート奏法試論 バロック音楽演奏の原理』 上下巻 石原利矩、井本响二共) 東京：シンフォニア]  
[クヴァンツ、ヨハン・ヨアヒム 1976b 『フルート奏法』 荒川恒子訳 東京：全音楽譜出版社]  
[クヴァンツ、ヨハン・ヨアヒム 2017 『フルート奏法 [改訂版]』 荒川恒子訳 東京：全音楽譜出版社]

Ribock, Justus Johannes Heinrich. 1782. *Bemerkungen über die Flöte, und Versuch*

- einer kurzen Anleitung zur bessern Einrichtung und Behandlung derselben.
- Stendal, Faksimile-Neudruck. 1980. Buren: Frits Knuf.
- Rochlitz, Friedrich. 1784. *Für Freunde der Tonkunst*. 4 vols. Leipzig.
- Saveur, Joseph. 1707. *Méthode générale pour former des systèmes tempéré de musique, et du choix de celui qu'on doit suivre*. Paris.
- Smith, Robert. 1759. *Harmonics*, 2nd. London.
- Sorge, Georg Andreas. 1754. "Anmerckungen zu Quantzens Dis- und Es Klappe auf der Querflöte" *Historisch-kritische Beyträge zur Aufnahme der Musik*, 4. Berlin.
- Tosi, Pier Francesco. 1723. *Opinioni de' cantori antichi e moderni*. [トージ／アグリコラ 2005 『歌唱芸術の手引き』 東川清一訳 東京：春秋社]
- Tromlitz, Johann George. 1781. "Nachricht von Tromlitz Flöten" *Miscellaneen artistischen Inhalts*. 8: 115-121.
- Tromlitz, Johann George. 1783. "Nachricht von Tromlitzischen Flöten" *Magazin der Musik*. 1, 2: 1013-1021.
- Tromlitz, Johann George. 1785. "Neuerfundene Vortheile zur bessern Einrichtung der Flöte." *Miscellaneen artistischen Inhalts*. 26: 104-109.
- Tromlitz, Johann George. 1786. *Kurze Abhandlung vom Flötenspielen*. Leipzig.
- Tromlitz, Johann George. 1791. *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*. Leipzig: Adam Friedrich Böhme. (trans. and ed. by Ardal Powell. *The Virtuoso Flute-Player*. 1991. New York: Cambridge University Press.)
- Tromlitz, Johann George. 1796. *An das musikalische Publikum*. Leipzig. R/1982. Celle: Moeck.
- Tromlitz, Johann George. 1800a. "Über den schönen Ton auf der Flöte, und dessen wahre und ächte Behandlung." *Allgemeine musikalische Zeitung*, Jan. 1800: 301-304, 316-320.
- Tromlitz, Johann George. 1800b. *Über die Flöten mit mehrern Klappen; deren Anwendung und Nutzen*. Leipzig: Adam Friedrich Böhme. (trans. and ed. by Ardal Powell. *The keyed Flute*. 1996b. New York: Oxford University Press.)
- Tromlitz, Johann George. 1800c. "Replik auf die Anfrage, "Sollten nicht unsere

Flöten durch die vielen Klappen sehr verloren haben; und hat jemand bewiesen, daß diese nöthig waren?“ *Kaiserlich privilegierter Reichsanzeiger*. 98: 1271-1272.

Tromlitz, Johann George. n. d. *Fingerordnung für meine Flöten zu 3, 5 und 7 Mittelstück und 1, 2, 3, 4, 5 und 6 Klappen, nebst dem Gebrauch des Register und abgetheilte Propfschraube*. Leipzig.

Türk, Daniel Gottlob. 1789. *Klavierschule*. [テュルク、ダニエル・ゴットロープ 2000 『クラヴィーア教本』 東川清一訳 東京：春秋社]

Wragg, James. 1792. *The flute preceptor*. London: The author.

## 2. 二次文献

### (1) 欧文

Ahrens, Christian. 2006. “Tromlitz, Johann George” *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Personenteil 16: 1077-1078.

Allihn Ingeborg. 1994. “Berlin” *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 1: 1417-1486.

Bär, Frank P. 2009. “Kirst, Friedrich Gabriel August” *Lexikon der Flöte*, 444-445.

Bate, Philip. 1969. *The flute*. London: Ernest Benn.

Bate, Philip. 2001. “Boehm, Theobald” *The new grove dictionary of music and musicians*, 2nd. 1: 777-778.

Bate, Philip., revised by Ludwig Böhm. “Boehm, Theobald”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/03374>. (2019 年 12 月 22 日閲覧)

Becker, Heinz., et al. “Berlin”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/02826>. (2019 年 12 月 10 日閲覧)

Beer, Axel. “Hoffmeister, Franz Anton”. MGG Online.  
<https://www.mgg-online.com/mgg/stable/26727> (2021 年 5 月 22 日閲覧)

Benton, Rita. “Pleyel family (i)”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford

University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/21940>. (2020 年 4 月 2 日閲覧)

Betz, Marianne. 1999. “Stationen in der Geschichte des Querflötenbaus” *Das Orchester*, 5: 8-13.

Bryan, Paul R. “Vanhal [Vanhall, Wanhal, Wañhal, Wanhall], Johann Baptist”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29007> (2020 年 4 月 3 日閲覧)

Buelow, George J. 2001. “Sorge, Georg Andreas” *The new grove dictionary of music and musicians*, 2nd. 23: 743-745.

Cotte, Roger J. V. “Müller, [Miller; Krasinsky, Grashinsky], Ernest Louis ”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29590> (2020 年 4 月 5 日閲覧)

Cotte, Roger J. V. “Vogel, Louis [Ludwig] ”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/29590> (2020 年 4 月 5 日閲覧)

Craw, Howard Allen, Matjaž Barbo, Barbara Garvey Jackson, Bonnie Shaljean.

“Dussek family”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/44229> (2020 年 4 月 6 日閲覧)

Dawes, Frank. Karen A. Hagberg. Stephan D. Lindeman. “Steibelt, Daniel (Gottlieb)”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26624> (2020 年 4 月 3 日閲覧)

Demmler, Fritz. 1961. *Johann George Tromlitz*. Berlin. reprint 1985. Buren: Frits Knuf.

- Drake, John D., et al “Benda family”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43903>. (2020 年 3 月 29 日閲覧)
- Drechsel, Felix Alexander. 1928-29. “Zur Geschichte des Instrumentenbaues in Dresden” *Zeitschrift für Instrumentenbau*, 49: 995-1000.
- Dudley, Sherwood. “Rault, Félix”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22950>. (2020 年 4 月 2 日閲覧)
- Dürr, Alfred. Yoshitake Kobayashi. 1998. *Bach-Werke-Verzeichnis Kleine Ausgabe (BWV<sup>2a</sup>)*. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Fricke, W. 1837. “Johann Heinrich Gottlieb Streitwolf” *Neuer Nekrolog der Deutschen*. 15 Jahrgang. 1: 234-238.
- Gerhold, Hartmut. 2009. “Ribock, Justus Johannes Heinrich” *Lexikon der Flöte*, 672-673.
- Giannini, Tula. “Hotteterre family”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13401>. (2020 年 3 月 3 日閲覧)
- Goldammer, Kathleen. 2015. “Blasinstrumentenbau in Dresden in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts——Eine statistische Erhebung auf der Grundlage der Dresdner Adressbücher ” (*Forschungsforum Alte Musik in Dresden*, Qucosa ウェブサイト内)  
<https://www.musikschaetze-dresden.de/wp-content/uploads/2017/07/02-Forschungsforum02.pdf> (2018 年 12 月 12 日閲覧)
- Günzel, Klaus. 1997. *Romantik in Dresden*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag.
- Gurlitt, Cornelius. 1896. “Gewandhaus” *Beschreibende Darstellung der älteren Bau- und Kunstdenkmäler des Königreichs Sachsen*. 18. Heft: *Stadt Leipzig (II*

- Theil*). Dresden: C.C. Meinhold. pp. 346-368.
- Gutknecht, Dieter. 2009. “Die Rolle der Flöte im Orchester bis um 1800”  
*Flötenmusik in Geschichte und Aufführungspraxis zwischen 1650 und 1850*,  
 Michaelsteiner Konferenzberichte 73: 37-47. Augsburg: Michaelstein.
- Hadidian, Eileen. 1979. *Johann Georg Tromlitz's flute treatise: evidences of late  
 eighteenth century performance practice*. D. M. A. in Performance, Stanford  
 University.
- Hadidian, Eileen. 1991. “Introduction” *The virtuoso flute-player*, 13-26.
- Hass, Ole. 2009. “Introduction” *Allgemeine musikalische Zeitung 1798-1848*. (RIPM ウェブサイト) <https://ripm.org/pdf/Introductions/ALZintroor.pdf> (2021 年 5 月 1 日閲覧)
- Haynes, Bruce. 1991. “Beyond Temperament: Non-Keyboard Intonation in the 17th  
 and 18th Centuries.” *Early Music*, Vol. 19, No. 3: 356-365, 367-370, 372-381.
- Helm, E. Eugene., revised by Derek McCulloch. “Frederick II, King of Prussia  
 [Friedrich II; Frederick the Great]”. Grove Music Online. Oxford Music Online.  
 Oxford University Press.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/10176>. (2019 年  
 12 月 13 日閲覧)
- Helm, E. Eugene., revised by Günter Hartung. “Reichardt, Johann Friedrich”. Grove  
 Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23098>. (2020 年  
 3 月 29 日閲覧)
- Hempel, Gunter. “Müller, August Eberhard” Grove Music Online. Oxford Music  
 Online. Oxford University Press.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19311>. (2019 年  
 12 月 20 日閲覧)
- Henzel, Christoph. 2002. “Friedrich II” *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*.  
 Personenteil 7: 138-144.
- Heyde, H. 1993. “Die Werkstatt von Augustin Grenser d. Ä. und Heinrich Grenser in  
 Dresden” *Tibia*, 18: 593-602.

- Huene, Friedrich von. 2001. "Grenser" *The new grove dictionary of music and musicians*, 2nd. 10: 382-383.
- Huene, Friedrich von. "Grenser family". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/11746>. (2019 年 12 月 20 日閲覧)
- Kramer, Ursula. 2011. "The Court of Hesse-Darmstadt" *Music at german courts, 1715-1760 changing artistic priorities*. New York: Boydell press. pp. 333-363.
- Krause, Peter. 1996. "Leipzig" *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Sachteil 5: 1050-1075.
- Landmann, Ortrun. 2019. *Kapelle historisch — Namenverzeichnisse zur Geschichte der Sächsischen Staatskapelle Dresden seit 1548, begleitet von drei historischen Abrissen sowie 76 Kommentierten Bilddokumenten*. (PDF 論文)  
<http://slub.qucosa.de/api/qucosa%3A34314/attachment/ATT-0/> (2019 年 12 月 6 日閲覧)
- Lerch, Thomas. 1992. "H. W. Pottgiesser – der Erfinder der modernen Querflöte?" *Das Musikinstrument*. 41/7: 23-26.
- Lerch, Thomas. 2008. "Der Weg zur chromatischen Querflöte – historische Entwürfe vor 1850" *Geschichte, Bauweise und Spieltechnik der Querflöte* (Michaelsteiner Konferenzberichte 74), Augsburg. pp. 153-164.
- Lönn, Anders. "Struck, Paul (Friedrich)". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/26992> (2020 年 4 月 3 日閲覧)
- Mauerhofer, Alois. "Call, Leonhard von". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/04599> (2020 年 4 月 3 日閲覧)
- McCredie, Andrew D. "Westerhoff, Christian Wilhelm". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

- <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30168>. (2019 年 12 月 10 日閱覽)
- Montagu, Jeremy. 2001. "Flute" *The new grove dictionary of music and musicians*, 2nd. 9: 26-48.
- Montagu, Jeremy., Howard Mayer Brown, Jaap Frank, Ardal Powell. "Flute". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40569>. (2019 年 12 月 19 日閱覽)
- Neuhaus, Margaret N. 1986. *The baroque fingering book*. Naperville: Flute studio press.
- Nicols, David J., Sven Hansell. "Hasse family [Hesse, Hassen, Hass]". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40232>. (2020 年 4 月 3 日閱覽)
- Oleskiewicz, Mary. 1998. "A Museum, a World War, and a Rediscovery: Flutes by Quantz and Others from the Hohenzollern Museum," *Journal of the American Musical Instrument Society*, 24: 107-45
- Powell, Ardal. 1992. "18th-Century Woodwind Intonation" *Early Music*, Vol. 20, No. 4: 701, 703.
- Powell, Ardal. 1995. "The Grenser flutes" *Traverso*, 7 (1): 1-3.
- Powell, Ardal. 1996a. "The Tromlitz flute" *Journal of the American Instrument Society*, 22: 89-109.
- Powell, Ardal. 1996b. "Introduction" and "Apendics" *The keyed Flute*. 1-61, 177-243.
- Powell, Ardal. 2001. "Tromlitz, Johann George" *The new grove dictionary of music and musicians*, 2nd. 25: 773-774.
- Powell, Ardal. 2002. *The flute*. New Haven and London: Yale University Press.
- Powell, Ardal. "Tromlitz, Johann George". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/28438>. (2019 年

12 月 14 日閲覧)

Stone, Peter Eliot. “Reicha [Rejcha], Antoine (-Joseoh)”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/23093> (2020 年 4 月 6 日閲覧)

Suppan, Wolfgang. “Kreith, Karl”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43060> (2020 年 4 月 4 日閲覧)

Reilly, Edward R. and Andreas Giger. 2001. “Quantz, Johann Joachim” *The new grove dictionary of music and musicians, 2nd*. 20: 657-660.

Reilly, Edward R., revised by Andreas Giger. “Quantz, Johann Joachim”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22633>. (2019 年 12 月 20 日閲覧)

Reilly, Edward R. “Buffardin, Pierre-Gabriel”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/22633>. (2020 年 3 月 29 日閲覧)

Rice, Albert R. 2009. *From the clarinet d'amour to the contra bass: A history of large size clarinets, 1740-1860*. New York: Oxford university press.

Rifkin, Joshua., revised by Konrad Küster. “Ziegler [née Romanus], Christiane Mariane von”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30952>. (2019 年 12 月 14 日閲覧)

Sachs, Curt. 1913. *Real-Lexikon der Musikinstrumente: zugleich ein Polyglossar für das gesamte Instrumentengebiet mit 200 Abbildungen*, Berlin: Julius Bard.

Sachs, Joel., revised by Mark Kroll. “Hummel, Johann Nepomuk”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.

<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13548> (2020 年 4

月 3 日閲覧)

Schmid, Manfred Hermann. 1981. *Theobald Boehm*. Tutzing: Hans Schneider.

Schmitz, Hans Peter. 1985. *QUANTZ HEUTE, Der “Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen” als Lehrbuch für unser Musizieren*. Berlin. [シュミッツ、ハンス・ペーター 1986 『バロック音楽のフルート奏法』 増永弘昭 (訳) 東京: シンフォニア]

Schreiber Andreas. 2003. *Von der churfürstlichen Cantorey zur sächsischen Staatskapelle Dresden. Ein biografisches Mitgliederverzeichnis 1548-2003*.

Shulman, Laurie. “Wunderlich [Vounderlich, Wonderlich, Wounderlich, Wunderlick], Jean-Georges [Johann Georg]”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/30618>. (2019 年 12 月 21 日閲覧)

Simpson, Adrienne., revised by Roger Hickman. “Gyrowetz [Gyrowez, Girowetz], Adalbert”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/12090> (2020 年 4 月 5 日閲覧)

Sjoerdsma, R. D., Robert Münster. “Neubauer [Neubauer], Franz Christoph”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19763> (2020 年 4 月 6 日閲覧)

Solum, John. 1992. *The early flute*. New York: Oxford University Press.

Stauffer, George B. “Leipzig”. Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16353>. (2020 年 3 月 10 日閲覧)

Stockigt, Janice B. 2011. “The court of Saxony-Dresden” *Music at german courts, 1715-1760 changing artistic priorities*. New York: Boydell press. pp. 17-49.

Steude, Wolfram., et al. 1995. “Dresden” *Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil, 2: 1522-1561.

- Temperley, Nicholas., et al. "London (i)". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/16904>. (2020 年 3 月 20 日閲覧)
- Ventzke, Karl. 1976. "Dr. J. J. H. Ribock (1743-1785)" *Tibia*, 1-2: 65-71.
- Ventzke, Karl. 1979. "Dr. H. W. Pottgiesser (1766-1829) – Zur Biographie eines Flötenkonstruktors zwischen Tromlitz und Boehm" *Tibia*, 1: 242.
- Ventzke, Karl. 1980. "Einleitende Bemerkungen" *Bemerkungen über die Flöte*, I -VI.
- Vester, Frans. 1985. *Flute music of the 18th century: An annotated bibliography*. Monteux: Musica rara.
- Warner, Thomas E. 1977. "Tromlitz's flute treatise; A neglected source of eighteenth-century performance practice." *A musical offering*. p. 264.
- Waterhouse, William. 1993. *The new langwill index: A dictionary of Musical Wind-Instrument Makers and Inventors*. London: Tony Bingham.
- Weinmann, Alexander. "Hoffmeister, Franz Anton". Grove Music Online. Oxford Music Online. Oxford University Press.  
<http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/13162> (2020 年 4 月 6 日閲覧)
- Young, Phillip T. 1978. "Inventory of Instruments: J. H. Eichentopf, Poerschmann, Sattler, A. and H. Grenser, Grundmann" *Galpin society journal*, 31: 100-141.
- Young, Phillip T. 1993. *4900 Historical Woodwind Instruments. An Inventory of 200 Makers in International Collections*. London: Tony Bingham.

## (2) 和文

- 有田正広 2012 2012 年 12 月 6 日 ムラマツ・ホール公開講座「フリードリヒ大王の生涯と音楽」資料。
- 石井明 2002 「バロック・フルートにおける右小指の運指——オトテールとクヴァンツによる教則本を中心に」『慶應義塾大学日吉紀要』人文科学 17: 133-156。
- 石多正男 2006 『交響曲の生涯——誕生から成熟へ、そして終焉』 東京：東京書籍。
- ヴィダル＝ナケ、ピエール 1995 『三省堂 世界歴史地図』樺山紘一監修、井村行子、

- 岩下哲典他翻訳校閲、東京：三省堂。
- ウォーターハウス、ウィリアム 1994 「ファゴット」 『ニューグローヴ世界音楽大事典』 第14巻 玉生雅男訳 東京：講談社 323-333。
- 江戸聖一郎 2011 「トロムリッツのフルート教則本にみるタンギングとアーティキュレーション ——18世紀末におけるフルート演奏の近代化」京都市立芸術大学『ハルモニア』41: 21-38。
- 奥田恵二 1978 『フルートの歴史』 東京：音楽之友社。
- ゲインズ、ジェイムズ・R 2014 『「音楽の捧げもの」が生まれた晩 バッハとフリードリヒ大王』村松哲哉訳 東京：白水社[Gaines, James R. 2005. *Evening in the palace of reason: Bach meets Frederick the Great in the age of enlightenment*. New York: Harper perennial]。
- シュタインドルフ、エーバーハルト 2004 『シュターツカペレ・ドレスデン——奏でられる楽団史』識名章喜訳 東京：慶應義塾大学出版会株式会社。
- シュトイデ、ウルフラム／オルトラン・ランドマン／ディーター・ヘルトヴィヒ 1994 「ドレスデン」 『ニューグローヴ世界音楽大事典』 第12巻 樋口隆一訳 東京：講談社 83-93。
- ストーファー、ジョージ・B. 1996 「ライプツィヒ：世界人の貿易センター」『西洋の音楽と社会5 ドイツ音楽の興隆』 加藤博子訳 東京：音楽之友社。
- デーリング、ジークハルト 1997 「ドレスデンとライプツィヒ：ブルジョワ階級の2都市」『西洋の音楽と社会7 ロマン主義と革命の時代』 柴辻純子訳 東京：音楽之友社。
- 東川清一編 2001 『古楽の音律』 東京：春秋社。
- 東川清一編訳 2003 『音楽家の自叙伝——クヴァンツ／ベンダ／E・バッハ／ツェルニー』 東京：春秋社。
- トフ、ナンシー 1985 『フルートはいま ——現代フルートのあゆみ』 みつとみとしろう訳 東京：音楽之友社 [Toff, Nancy. 1979. *The development of the modern flute*. New York: Taplinger.] 。
- 那須田務 1992 「J. G. トロムリッツの『フルート奏法のための詳細にして基本的な授業』に関する考察」洗足音楽大学『洗足論叢』21: 217-229。
- 西川尚生 2005 『作曲家◎人と作品 モーツァルト』 東京：音楽之友社。

- 西原稔 2009 『新編 音楽家の社会史』東京：音楽之友社。
- ハウプト、エッカルト 2013a 「ドレスデンにおけるフルート奏法概観 第1回」『季刊 ムラマツ』Vol. 119. 春号、pp. 14-16、荒川恒子訳 東京：ムラマツ・メンバーズ・クラブ。
- ハウプト、エッカルト 2013b 「ドレスデンにおけるフルート奏法概観 第3回」『季刊 ムラマツ』Vol. 121. 秋号、pp. 20-22、荒川恒子訳 東京：ムラマツ・メンバーズ・クラブ。
- バウマン、トーマス 1996 「北ドイツの宮廷と都市」『西洋の音楽と社会 6 啓蒙時代の都市と音楽』樋口隆一訳 東京：音楽之友社。
- ハッチングス、アーサー 1993 「コンチェルト」『ニューグローヴ世界音楽大事典』第7巻 大崎滋生訳 東京：講談社 164-175。
- バートン、アンソニー 2011 『バロック音楽 歴史的背景と演奏習慣』角倉一朗訳 東京：音楽之友社 [Burton, Anthony. 2001. *A Performer's Guide to music of the Baroque period*. London: The Associated Board of the Royal Schools of Music.]。
- 廣川紫織 2011 『19世紀におけるフルートの楽器改良について——テオバルト・ベームのエチュードを中心とした考察——』平成22年度 武蔵野音楽大学修士論文。
- ブラウン、ハワード・メイヤー 1994 「フルート」『ニューグローヴ世界音楽大事典』第15巻 奥田恵二訳 東京：講談社 424-436。
- ベイト、フィリップ 1993 「オーボエ」『ニューグローヴ世界音楽大事典』第3巻 奥田恵二訳 東京：講談社 555-564。
- ホフマン、フライア 2004 『楽器と身体——市民社会における女性の音楽活動』阪井葉子／玉川裕子訳 東京：春秋社 [Hoffmann, Freia. 1991. *Instrument und Körper——Die musizierende Frau in der bürgerlichen Kultur*. Frankfurt am Main: Insel Verlag.]。
- 前田りり子 2006 『フルートの肖像 その歴史の変遷』東京：東京書籍。
- マーリンク、クリストフ＝ヘルムート、大崎滋生 1990 『オーケストラの社会史』東京：音楽之友社。
- マーリング、クリストフ＝ヘルムート 1997 「ベルリン〈大気に満ちる音楽〉」『西洋の音楽と社会 7 ロマン主義と革命の時代』津上智実訳 東京：音楽之友社。
- 武蔵野音楽大学 n. d. 『武蔵野音楽大学楽器博物館所蔵フルートコレクション研究報

告 18 世紀～20 世紀に至るフルートの歴史的変遷 ——ベーム システム・フルート  
考案の及ぼした影響を観点とした——』<sup>386</sup>

ヤング、パーシー M. 1995 「ライブツィヒ」 『ニューグローヴ世界音楽大事典』第  
19 巻 樋口隆一訳 東京：講談社 85-90。

吉澤実編 2011 『バロック ソロ・スタディ ～リコーダー、又はフルートのため  
の～』 東京：ドレミ楽譜出版社。

吉田寛 2013 『〈音楽の国ドイツ〉の系譜学 2 民謡の発見と〈ドイツ〉の変貌 十八  
世紀』 東京：青弓社。

吉田寛 2015 『〈音楽の国ドイツ〉の系譜学 3 絶対音楽の美学と分裂する〈ドイツ〉  
十九世紀』 東京：青弓社。

### 3. 『一般音楽新聞』における批評、広告

Rochlitz, Johann Friedrich ed. 1798-1818. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig:  
Breitkopf & Härtel. Band 1-20.

Härtel, Gottfried Christoph ed. 1819-1820. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Leipzig:  
Breitkopf & Härtel. Band 21-22.

### 4. 楽譜

IMSLP, s. v. “Vollständige Partitur” in “Le triomphe de l’amour, LWV 59 (Lully,  
Jean-Baptiste),” (Jean-Baptiste Lully, *Le triomphe de l’amour*, first edition, Paris:  
Christophe Ballard, 1681), accessed February 10, 2019.  
[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/3d/IMSLP02034-Lully\\_-\\_Triomphe\\_Amo  
ur.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/3/3d/IMSLP02034-Lully_-_Triomphe_Amour.pdf)

IMSLP, s. v. “Complete Score” in “Pieces pour la flute traversiere, Op. 2 (Hotteterre,  
Jacques),” (Jaques Hotteterre, *Pieces pour la flute traversiere*, First edition, Paris:  
Christophe Ballard, 1708), accessed February 8, 2019.  
[http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/61/IMSLP496833-PMLP126071-Hotteter  
re\\_Pieces\\_pour\\_la\\_fl%C3%BBte\\_livre\\_I\\_Op2\\_1708\\_low\\_res.pdf](http://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/6/61/IMSLP496833-PMLP126071-Hotteterre_Pieces_pour_la_fl%C3%BBte_livre_I_Op2_1708_low_res.pdf)

IMSLP, s. v. “Stimmenmaterial” in “3 Duets for 2 Flutes, Op. 10 (Kuhlau, Friedrich),”

<sup>386</sup> 武蔵野音楽大学楽器博物館所蔵資料。

(Friedrich Kuhlau, *Drei Duette*, Opus 10, Leipzig: C. F. Peters, No. 1238, n. d. Plate 6089), accessed March 10, 2020.

[https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/2/25/IMSLP341322-SIBLEY1802.17866.631a-39087004843316vol.\\_1\\_flute\\_1.pdf](https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/2/25/IMSLP341322-SIBLEY1802.17866.631a-39087004843316vol._1_flute_1.pdf)

[http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d1/IMSLP341323-SIBLEY1802.17866.d8ba-39087004843316vol.\\_1\\_flute\\_2.pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/d/d1/IMSLP341323-SIBLEY1802.17866.d8ba-39087004843316vol._1_flute_2.pdf)

IMSLP, s. v. “Stimmenmaterial” in “Flute Trio in G major, Op. 33 (Gabrielski, Johann Wilhelm),” (Johann Wilhelm Gabrielski, *Six Grand Flute Trios, No. 5*, London: Wessel & Co., n. d. Plate W. & C. 3839), accessed March 1.

2020.[https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/75/IMSLP470401-PMLP763650-Gabrielsky\\_33.pdf](https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/7/75/IMSLP470401-PMLP763650-Gabrielsky_33.pdf)

IMSLP, s. v. “Stimmenmaterial” in “Flute Trio in F major, Op. 34 (Gabrielski, Johann Wilhelm),” (Johann Wilhelm Gabrielski, *Six Grand Flute Trios, No. 6*, London: Wessel & Co., n. d. Plate W. & C. 3840), accessed March 1, 2020.

<https://ks.imslp.net/files/imglnks/usimg/5/5b/IMSLP470251-PMLP763427-Gabrielsky-34.pdf>

IMSLP, s. v. “Stimmenmaterial (schwarz-weiß)” in “2 Flute Sonatas, Op. 76 (Ries, Ferdinand),” (Ferdinand Ries, *Sonate pour le Pianoforte, avec accomp. de Flûte ad libitum*, Oeuvre 76. Leipzig: C. F. Peters., n. d. (ca. 1818) Plate 1372.), accessed March 15, 2020.

[https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP453431-PMLP169426-FRies\\_2\\_Flute\\_Sonatas,\\_Op.76\\_No.1\\_BSB\\_mono.pdf](https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/8/80/IMSLP453431-PMLP169426-FRies_2_Flute_Sonatas,_Op.76_No.1_BSB_mono.pdf)

IMSLP, s. v. “Stimmenmaterial (schwarz-weiß)” in “Flute Sonata, Op. 48 (Ries, Ferdinand),” (Ferdinand Ries, *La trente troisieme Sonate pour le Piano-Forte avec accompagnement de Flûte (ad libitum)*, Oeuvre 48. Bonn: N. Simrock., 1815.), accessed March 13, 2020.

[http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/f2/IMSLP454238-PMLP736248-FRies\\_Flute\\_Sonata,\\_Op.48\\_NSimrock.pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/f/f2/IMSLP454238-PMLP736248-FRies_Flute_Sonata,_Op.48_NSimrock.pdf)

IMSLP, s. v. “Stimmenmaterial” in “Sonata for Guitar, Flute and Viola, Op. 8 (Berger, Ludwig),” (Ludwig Berger, *Sonate pour Guitarre, Flûte & Alto*, Oeuvre. 8.

Offenbach am Main: J. André, n. d. (1808?) Plate 2586), accessed February 23, 2020.

[http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/92/IMSLP21860-PMLP50234-Berger\\_Sonata\\_Guitar\\_Flute\\_Viola\\_Op8.pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/9/92/IMSLP21860-PMLP50234-Berger_Sonata_Guitar_Flute_Viola_Op8.pdf)

IMSLP, s. v. “Stimmenmaterial” in “Sonata for Flute and Guitar, Op. 24 (Henkel, Michael),” (Michael Henkel, *Sonate pour Flûte & Guitarre* Oeuvre. 24. Offenbach s/M: Jean André, n. d. Plate 3388), accessed March 10, 2020.

[http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/a/a3/IMSLP342987-PMLP553392-henkel\\_sonate\\_pour\\_flute\\_et\\_guitarre\\_op24.pdf](http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/a/a3/IMSLP342987-PMLP553392-henkel_sonate_pour_flute_et_guitarre_op24.pdf)

IMSLP, s. v. “Stimmenmaterial” in “Flute Quartet, Op. 15 (Brandl, Johann Evangelist),” (Johann Evangelist Brandl, *Quatuor pour Flute, Violon, Viole et Violoncelle, composé par Brandl*. Ouvr. 15. Offenbach: chez André, ca. 1799), accessed February 20, 2020.

[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0f/IMSLP449506-PMLP731016-Brandl\\_Johann\\_Evangelist\\_Op\\_15\\_Flute\\_Quartet\\_parts.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/0f/IMSLP449506-PMLP731016-Brandl_Johann_Evangelist_Op_15_Flute_Quartet_parts.pdf)

IMSLP, s. v. “Stimmen” in “Notturmo, Op. 26 (Gyrowetz, Adalbert),” (Adalbert Gyrowetz, *Notturmo* Op. 26. Leipzig: Zimmermann, n. d. Plate Z. 1356), accessed February 20, 2020.

<http://ks4.imslp.net/files/imglnks/usimg/e/e4/IMSLP438648-PMLP713626-Gyrowetz.pdf>

IMSLP, s. v. “Stimmenmaterial” in “Flute Quartet, Op. 17 (Krommer, Franz),” (Franz Krommer, *Quartetto per Flauto, Violino, Viola e Basso*, Wien: Artaria & Co., n. d. (ca. 1799). Plate 810), accessed February 20, 2020.

[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f1/IMSLP16321-Hoffmeister\\_Notturmo4\\_Flute\\_2Horns\\_Strings.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f1/IMSLP16321-Hoffmeister_Notturmo4_Flute_2Horns_Strings.pdf)

IMSLP, s. v. “Stimmenmaterial” in “Trio No. 2 for Flute, Violin and Cello, Op. 39 (Dressler, Raphael),” (Raphael Dressler, *2d Trio pour Flûte, Violon et Violoncelle*, Oeuvre 39. Leipzig: Friedrich Hofmeister., n. d. (ca. 1818). Plate 532), accessed February 25, 2020.

<https://imslp.simssa.ca/files/imglnks/usimg/9/9d/IMSLP530376-PMLP87939-DRE>

SSLER, Raphael\_Trio\_-2\_in\_C\_FL\_VN\_VC.pdf

IMSLP, s. v. "Stimmenmaterial" in "Notturmo No. 4 (Hoffmeister, Franz Anton),"

(Franz Anton Hoffmeister, *Notturmo per Flauto Traverso, Violino, Viola, 2 Corni et Basso*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, n. d. (ca. 1802). Plate 52), accessed November 9, 2019.

[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f1/IMSLP16321-Hoffmeister\\_Notturmo4\\_Flute\\_2Horns\\_Strings.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f1/IMSLP16321-Hoffmeister_Notturmo4_Flute_2Horns_Strings.pdf)

IMSLP, s. v. "Stimmenmaterial" in "3 Accompanied Duos, Op. 22 (Dieter, Christian

Ludwig)," (Christian Ludwig Dieter, *Trois Duos pour Flûte et Violon, avec accompagnement de Violoncelle*, Leipzig: Breitkopf und Härtel, n. d. Plate 389), accessed March 10, 2020.

[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/ed/IMSLP312387-PMLP504167-DIETTER\\_Duos,\\_i.e.\\_'trios'\\_FL\\_VN\\_VC.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/e/ed/IMSLP312387-PMLP504167-DIETTER_Duos,_i.e._'trios'_FL_VN_VC.pdf)

IMSLP, s. v. "Full Score, Incomplete Flute Solo, Violin 1 Parts" in "Flute Concerto, Op.

24 (Wilms, Johann Wilhelm)," (Johann Wilhelm Wilms, *Concerto pour la Flûte, av. accomp. de 2 Violons, 2 Hautbois, 2 Bassons, 2 Cors, 2 Trompettes, Timbales, Alto et Basse*, Leipzig: Kühnel, n. d. Plate 1083, 1087), accessed March 16, 2020.

[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/da/IMSLP290037-PMLP470893-Wilms\\_JW\\_F\\_Conc\\_pts\\_ed.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/d/da/IMSLP290037-PMLP470893-Wilms_JW_F_Conc_pts_ed.pdf)

IMSLP, s. v. "Stimmenmaterial" in "Flute Concerto in D major, Op. 6 (Westerhoff,

Christian Wilhelm)," (Christian Wilhelm Westerhoff, *Concerto pour Flûte principale, avec Accompagnement de deux Violons, deux Altes, Basse, deux Flûtes, deux Clarines et deux Cors*, Brunsvic: Magasin de Musique à la Höhe, n. d. Plate 238), accessed November 8, 2019.

[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP86618-PMLP177220-westerhoff\\_fl\\_conc\\_op6.pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/a/a2/IMSLP86618-PMLP177220-westerhoff_fl_conc_op6.pdf)

Hoffmeister, Franz Anton. *Trois grands Duos pour deux Flûtes*, Op. 50. Seconde edition. Offenbach s/M: Chez Jean André, n. d.

Mozart, Wolfgang Amadeus. *Konzert in G für Flöte und Orchester (1801) in einer*

*Bearbeitung von A. E. Müller nach dem Klarinettenkonzert KV 622.* Christopher Hogwood ed. Kassel: Bärenreiter, 2002.

## 謝辞

本論文を執筆するにあたり、ご指導頂いた稲田隆之教授、寺本まり子特任教授、慶應義塾大学の石井明教授に心より感謝申し上げます。時には厳しく、時には優しく、ご指導くださったおかげで、本論文を完成することができました。さらに、論文を審査くださった荒川恒子先生、米田かおり先生には、ご専門の見地から多くのご意見を頂き、心より御礼申し上げます。頂いた貴重なご意見を、今後も活かして参ります。

また、研究の過程では、多くの方々にご支援、ご協力を頂きました。

カール・マリア・フォン・ウェーバー・ドレスデン音楽大学のミヒャエル・ハイネマン教授には、ドイツ留学中に指導教官をお引き受け頂き、大変お世話になりました。さらに、フルート科のエッカルト・ハウプト教授にも、ご専門の見地から多くのご意見を頂きました。また、この留学では、三条ロータリークラブ、及び国際ロータリー第 2560 地区（新潟県）から、地区奨学生としてご支援を賜りました。ここで改めてお礼申し上げます。

楽器の調査では、武蔵野音楽大学楽器博物館、及びプロイセン文化財音楽研究所楽器博物館、ドイツ国立博物館、聖アンネン修道院博物館、フォッケ博物館、ベートーヴェンハウス、ミュンヘン市立博物館楽器博物館、ライプツィヒ大学楽器博物館、マルクノイキルヒェン楽器博物館、バッハハウスなどドイツ各地の博物館にご協力頂きました。言説や楽譜の調査では、武蔵野音楽大学図書館、ザクセン州立図書館、ドレスデン公文書館をはじめ、多くの施設にご協力頂きました。

フルートを専攻していた私が大学院で音楽学を学びたいと言った時、背中を押して下さった昭和音楽大学の諸先生方に、心より感謝申し上げます。温かく送り出し、いつも励まして下さった先生方のおかげで、今の私がいます。

最後に、大学進学で上京する時も、大学院へ進学すると決めた時も、いつも応援してくれた家族やこれまで支えて下さった全ての皆様、本当にありがとうございました。

2021 年 6 月 17 日 児玉瑞穂