

平成 26 年度博士論文

フランソワ・ドゥヴィエンヌのアーティキュレーションの技法

-フルート協奏曲におけるレトリック的表現-

京都市立芸術大学大学院音楽研究科博士課程
音楽専攻器楽領域（フルート）

江戸 聖一郎

目次 2

凡例 6

はじめに 8

I. ドゥヴィエンヌの生涯と作品 12

1. 生涯 12

- 1) 1759-1779 幼少期 12
- 2) 1779-1785 最初のパリ時代 13
- 3) 1785-1789 空白の4年間 15
- 4) 1789-1795 最盛期 15
- 5) 1795-1803 晩年 20

2. 作品 21

- 1) ソナタ 22
- 2) 二重奏 23
- 3) 三重奏、四重奏 24
- 4) フルート協奏曲 25
- 5) バソン協奏曲 28
- 6) ホルン協奏曲 28
- 7) 協奏交響曲 28
- 8) オーケストラ、吹奏楽のための作品 29
- 9) 声楽曲 29
- 10) オペラ 30

II. ドゥヴィエンヌ以前のアーティキュレーション 32

1. 言葉と声の模倣 32

- 1) ルネサンス期における声楽の模倣 32
- 2) 言葉を話すような演奏 33

2. 不等音符のためのタンギング 35

3. フランスにおけるオトテール後のアーティキュレーション 37

- 1) コレットの教則本 38
- 2) マオの教則本 38
- 3) リュスの教則本 39

4. クヴァンツのアーティキュレーション	41
1) ti または di を伴うタンギング	42
2) tiri 伴うタンギング	42
3) did'll を伴うタンギング	44
5. クヴァンツの影響を受けたアーティキュレーション	45
1) クヴァンツによるタンギング技法の継承	45
2) 越境するタンギング・シラブル	47
III. ドゥヴィエンヌの教則本とアーティキュレーションの技法	50
1. ドゥヴィエンヌの教則本	50
1) 『教則本』の概観	50
2) 楽器と響き	52
3) ピッチと音質	55
4) メカニズム	60
5) 『教則本』の歴史的意義	64
2. ドゥヴィエンヌのタンギングとアーティキュレーション	65
1) タンギング・シラブル	66
2) ダブル・タンギング	68
3) アーティキュレーションのパターン化	72
4) パターンの応用	76
5) アーティキュレーションとフランス語のイントネーション	78
A. 《聖母訪問会の修道女》と《魔笛》のARIA	79
B. 《ゴンザルヴ・ドゥ・コルドゥエのロマンス》	80

IV. ドゥヴィエンヌのフルート協奏曲 83

1. 楽曲の構成 83

- 1) 楽章構成 84
- 2) 形式 85
 - A. 第1楽章 85
 - B. 第2楽章 90
 - C. 第3楽章 92

2. 主題 93

- 1) 2つの主題のタイプ 93
- 2) 主題の対比 95
- 3) 主題に共通するリズム・音型 97

3. 和声 99

- 1) バス声部の順次進行 99
- 2) 準固有和音 101
- 3) ゼクエンツ 102

V. 協奏曲の技巧的特徴とアーティキュレーション 105

1. メカニクのセクションの配置 105

2. 繰り返し 106

3. 音型のタイプ 107

- 1) スケール 107
- 2) アルペッジョ 108
- 3) 半音階 109
- 4) 様々な凹凸 110
- 5) ウラとオモテの連結 112
- 6) 2声をつくる跳躍 113
- 7) ターンを含むパッセージ 115

VI. 主題の性格とアーティキュレーション	117
1. 主題の性格付け	117
2. 演奏者に委ねられるアーティキュレーション	120
VII. アーティキュレーションが生み出すレトリック	124
1. レトリックの体系とアーティキュレーション	124
2. アーティキュレーションの文彩	126
1) 「流れ」と「輝かしさ」	126
2) 反復	128
3) 強調	129
4) 対比	132
5) 換言	134
6) 誇張	135
3. アーティキュレーションが作り出す劇的演出	137
1) 速いテンポ設定	137
2) 終止感の強調	139
3) 拍節感のトリック	141
おわりに	144
注	148
参考文献	155
謝辞	160

凡例

1. 括弧は以下のように区別する。

《 》 : 楽曲名 〈 〉 : 下位の楽曲名

『 』 : 本、および雑誌タイトル

「 」 : 強調、引用

[] : 原文の訂正、追加

2. 人名の後の括弧は生没年、作品名・書名の後の括弧は出版年を示す。とくに重要な人名、作品名・書名についてはフルネームで原語を表記する。
3. 作品に関する情報(タイトル・献辞の表記、出版年等)は主に William Montgomery の *The life and works of François Devienne, 1759-1803*.による。
4. 調性の表記については英語表記とし、長調は大文字、短調は小文字で省略して記す。(例) ハ長調 : C, ト短調 : g
5. 楽器の略号は以下の通りとする。

ピッコロ : Picc.

フルート : Fl.

オーボエ : Ob.

クラリネット : Cl.

バスン : Bsn.

ホルン : Hr.

トランペット : Trp.

トロンボーン : Trb.

セルパン : Serp.

ティンパニ : Timp.

ヴァイオリン : Vn.

ヴィオラ : Va.

チェロ : Vc.

バス : B.

数字付き低音 : FB.

ハープ : Hp.

ギター : Guit.

チェンバロ : Cemb.

フォルテピアノ / ピアノフォルテ : Pf.

歌 : Vo.

オーケストラ : Orch.

6. 第 IV 章、および付録の形式分析一覧における楽曲分析用語の定義は以下の通りとする。

Exposition : 提示部

2nd Exposition : 第 2 提示部

Recapitulation : 再現部

P : 主要主題 (Primary theme)

S : 副主題 (Secondary theme)

T : 推移部 (Transition)

TT : 推移的総奏部 (Transitional Tutti)

CT : 終結総奏部 (Closing Tutti)

Theme : 変奏曲における主題。

Var. : 変奏曲における主題に対する変奏。

Refrain : ロンドー形式の回帰される主要楽想。

Couplet : ロンドー形式の主要楽想の間に挟まれる副楽想。

Coda : ロンドー形式で楽曲の最後に置かれる終結部。

はじめに

本稿は 18 世紀末に活躍したフルート奏者、バソン¹奏者、作曲家であるフランソワ・ドゥヴィエンヌ François Devienne (1759-1803) のフルート協奏曲におけるアーティキュレーション技法について考察し、それらが生み出すレトリックについて明らかにするものである。

ドゥヴィエンヌはパリ音楽院創立時のフルート科主任教授を務め、オペラや協奏曲をはじめ次々と作品を発表・出版し、当時のパリでもっとも名声を得た音楽家の一人である。当時からパリは音楽の一大消費地であり、コンセール・スピリチュエルなどの公開演奏会では最新の音楽が紹介され、ドゥヴィエンヌが活躍する少し前にはモーツァルトも彼の地で《フルートとハープのための協奏曲》や《交響曲第 31 番》などを発表したことが知られている。ドゥヴィエンヌはそのような場所でもてはやされた時代の最先端をゆく演奏家・作曲家であった。

ドゥヴィエンヌは『フルートのための新しい理論的・実践的教則本 *Nouvelle Méthode Théorique et Pratique pour la Flute*』(1794) (以下『教則本』と略す) を著したことで知られており、この著作は現在にまで至るパリ音楽院フルート科の教育スタイルの源流とも言うべきものである。とりわけ、そのアーティキュレーションに関する項目は、18 世紀末の演奏習慣を示す資料のひとつとして注目に値するものである。ドゥヴィエンヌの示したアーティキュレーションの技法が殊更、当時において斬新なものであったわけでない。むしろ、先達のオトテールやクヴァンツの示したアーティキュレーションの方がより論理的で、そこに深い意味を持たせていると言えるだろう。しかし、『教則本』が示しているアーティキュレーションのテクニックは、18 世紀から 19 世紀にかけてのフランスのフルート奏法の過渡期的変化を端的に現しているものであり、バロックでもロマンティックでもない奏法の一面を見ることができるのである。

ドゥヴィエンヌ以前の、後期バロックと位置づけられる時代のアーティキュレーションは、Articulation という単語の意味通り「明瞭に発音」し、言葉を語るように複雑な響きの変化や生き生きとしたリズムを生み出しながら多彩なテクスチュアを紡ぎだしてゆくものであった。しかし、そのようなバロック的なアーティキュレーションは教養に裏打ちされた「良い趣味」に基づくものであり、演奏者にも聴衆にもある種の理解が求められるものである。もちろん、アーティキュレーションの意味を理解せずとも音楽を享受することはできたであろうが、19 世紀以降の音楽よりもずっと言語的感覚に寄り添うことが求められていたことは確かであろう。ドゥヴィエンヌの時代は、フランス革命によって社会が大きく変化する最中、演奏会

の聴衆も教養ある貴族から、中産階級の一般市民へと変化していった頃である。それゆえにドゥヴィエンヌをはじめとする 18 世紀末の演奏家たちは、より感覚的・印象的にわかりやすく聴衆にアプローチする手法が求められていたのだろう。

ドゥヴィエンヌのアーティキュレーションは、音楽を強調し、表現を明確にし、聴衆への印象を変化させる、言わば、音楽におけるレトリックである。レトリックとは、古代ギリシャのにおける裁判から生まれた「弁論によって人を説得する技術」（ルブール 2000:10）であり、言葉を美しく巧みに用いて効果的に表現することを学ぶ学問の一分野である。18 世紀に至るまで、ヨーロッパにおいてレトリックは教育における重要な教科であり、音楽においてもそれを応用することが試みられていた。とくに 18 世紀以前のドイツにおいて、音楽の装飾に関する修辞法などが知られており、特定の音型（フィギュール）と様々な感情・表現が結びつけた理論書が存在している。しかし、本稿では「レトリック」という用語はそのようなドイツ音楽における「音楽修辞学」を指すものではなく、ドゥヴィエンヌのアーティキュレーション技法がもつ「聴衆への説得力を高める力」を、非言語的なレトリックとして捉えている。

ドゥヴィエンヌの『教則本』に示された音型のパターンや、協奏曲の作品中に見られる様々なアーティキュレーションと音楽の関係は、多数の聴衆と対峙し、アプローチするために用いられる常套句であり、聴く者の感覚を意図的に誘導するための仕掛けである。ドゥヴィエンヌが卓越した技術を持つヴィルトゥオーソであったことは、その作品から見ても間違いない。しかし、フルートという非力で繊細な楽器が、多くの人々の前で協奏曲の独奏楽器として成立するためには、それに加えて効果的に聴かせる工夫が必要だったのである。ドゥヴィエンヌが「レトリック」という言葉や学問を直接的に意識していたかどうかはわからないが、そこに見られる考え方はまさに聴衆に対する説得力の強化であり、音楽における大勢の聴衆に対する雄大な弁論術である。そのようなレトリック的側面は、彼の作品と演奏を支える、きわめて重要な要因であり、そこに注目することで彼の音楽の中心にある本質に迫ることができるであろう。

もちろん、本稿では「バロックのアーティキュレーション奏法はレトリック的でなく、ドゥヴィエンヌの時代からレトリック的な奏法に変化した」ということを論じているのではない。レオポルト・モーツァルトをはじめ、多くの 18 世紀の演奏家・理論家たちはアーティキュレーションに何かしらの意味を委ねてきたのであり、そこにはレトリック的な表現であると言うことのできるものもあるだろう。しかし、時代の変化とともに音楽と演奏法は変化し続けて来たのであり、「大衆性」を帯びて規模が大きくなった演奏会における聴衆へのアプローチが、バロック以前の時代と 18 世紀末でまったく同じであることはありえない。ここでは、ドゥヴィエンヌ

のレトリック的なアーティキュレーションを考察することを通して、18世紀末におけるアーティキュレーション奏法の変遷の一側面を描き出すことが目的である。

ドゥヴィエンヌに関する研究はまだ少なく、とくにその具体的な演奏法について触れたものは皆無である。ドゥヴィエンヌに関する主要な過去の研究として、まず、ドゥヴィエンヌと同じオート=マルヌ県ジョワンヴィル出身の政治家、エミール・ユンブロ Émile Humblot (1862-1931) によって出版されたドゥヴィエンヌの伝記『ドゥヴィエンヌ—革命期のジョワンヴィルの音楽家 *Devienne, 1759- 1803, Un Musicien Joinvillois de l'Époque de la Révolution*』(1909) が挙げられる。これはドゥヴィエンヌに焦点を当てた研究としては史上初めてのものであり、ドゥヴィエンヌの出生証明書など、一次資料を収めた貴重な文献である。

アメリカのフルート奏者、ウィリアム・モンゴメリー William Montgomery がワシントン D.C. のカトリック大学で博士号を受けた『フランソワ・ドゥヴィエンヌの人生と作品 *The life and works of François Devienne, 1759-1803*』(1975) はドゥヴィエンヌの伝記と全作品を対象に徹底的な資料収集に基づいた、700 ページにも及ぶ大著である。細かな資料研究を積み重ねた伝記と、ほとんどすべての作品の所在を確認して、ひとつひとつの作品を分析した作品研究により、ドゥヴィエンヌという人物の全貌を描き出している。現段階では、もっとも信頼ある、最大規模のドゥヴィエンヌのデータベースである。

アメリカの音楽学者で、フルート音楽の研究者であるジェーン・ボワーズ Jane Bowers が 1999 年に出版した『教則本』の英語訳本に添えられた「イントロダクションとレイター・エディションの注釈付きカタログ *with an introduction, annotated catalogue of later editions*」は『教則本』の受容史である。ドゥヴィエンヌの『教則本』は 1 鍵式フルートのためのメソッドであるが、ドゥヴィエンヌの死後、現代まで連綿と絶えることなく、さまざまなフルート奏者たちによって注釈や改編を加えられながら出版されつづけてきた歴史をもつ²。フランスのみならず、ヨーロッパ各地へと広がった『教則本』の足取りを追って、ボワーズは後年に出版された 30 冊以上ものレイター・エディションの所在確認と、オリジナル・エディションとの差異など詳細な調査を行なったものである。

まず、第 I 章では本稿の導入として、ドゥヴィエンヌの伝記と作品の概要について述べた。パリで音楽家として大きな成功を収めたドゥヴィエンヌは、その生涯で数多くの作品を出版し、演奏家として数多くの地位を獲得し、パリ音楽院の初代教授として後進の育成にも力を注いだ。本稿で取り扱う協奏曲作品群は、その精力的な活動の中でライフワークのような位置を占めており、ドゥヴィエンヌの激動の人

生においてそれらの作品が生み出された背景を探った。

第 II 章では、ドゥヴィエンヌ以前の 18 世紀のアーティキュレーションがどのようなものであったかについて述べた。18 世紀のアーティキュレーションにはひじょうに多様な側面が見られるが、総じてそれらは言葉を「語る」ようなアーティキュレーションであった。ここではおもに、その多彩なタンギング・シラブルが地域や年代でどのような変遷を遂げたかについて注目した。

第 III 章ではドゥヴィエンヌの『教則本』とそこに見られるタンギングの技法がどのようなものであるかについて考察した。ドゥヴィエンヌの音楽には保守的な面と、革新的な面がバランスを保ちながら共存しており、その彼の音楽に対する意識や姿勢が、現代にまで続くフルートのフレンチ・スクールの源流であるということをも明らかにした。

第 IV 章ではドゥヴィエンヌの 13 曲の協奏曲について、構成、主題、和声の観点から分析を行い、これらの作品の特徴的な部分について論じている。

第 V 章では、ドゥヴィエンヌの協奏曲の大きな特徴のひとつである、メカニックのセクションとアーティキュレーションの関係について述べた。メカニックのセクションでは演奏者の技術を誇示するような、技巧的パッセージだけで構成されており、そこに第 III 章で見た『教則本』におけるさまざまなアーティキュレーションのパターンが応用される実例がどのようなものであるか、パターンごとに取り上げて論じた。

第 VI 章では、フルート協奏曲の主題におけるアーティキュレーションの果たす役割について論じている。

最後に、第 VII 章ではドゥヴィエンヌのアーティキュレーションの技法が果たす、レトリックとしての役割について論じた。ドゥヴィエンヌの示したアーティキュレーションのパターンは、レトリックにおける文彩であり、それらは協奏曲の中で劇的な演出の効果を生み出していることを明らかにした。

第 I 章 ドゥヴィエンヌの生涯と作品

現在、ドゥヴィエンヌはいくつかのフルート協奏曲、フルート・ソナタ、バソンのための作品などが知られているが、けっしてその伝記や作品についての全容が広く認知されているとは言えない。先行研究も少なく、日本語で得られるドゥヴィエンヌについての主な情報はニュー・グローヴ音楽辞典の日本語版のみであり、フランス語、英語、イタリア語を含めても数えるほどの文献しか存在しない。本章はドゥヴィエンヌの基礎的な研究のひとつとしての意義があり、本稿の研究対象であるフルート協奏曲の作曲年代やドゥヴィエンヌの演奏家・作曲家・教育者としての立場を理解する助けとなるであろう。この章の記述は主にモンゴメリーの研究³に基づくものである。

幼少期の記述に関して、同じ段落内に親族の名前が挙げられる場合はフランソワと記述し、それ以外はドゥヴィエンヌと記述している。

1. 生涯

1) 1759-1779 幼少期

フランソワ・ドゥヴィエンヌは 1753 年 1 月 31 日オート=マルヌ県ジョワンヴィルに生まれた。鞍職人の父、ピエール・ドゥヴィエンヌと 2 番目の妻マリー・プティ・ドゥヴィエンヌの子で、マリー・プティとの間には 8 人の子どもが生まれ、フランソワはその 7 番目の息子であった（ピエールの死別した最初の妻フランソワーズ・ル・モワヌとの間には 7 人の子どもがあった）。父・ピエールはフランソワが 12 歳の時、1771 年 9 月 22 日に亡くなっている。

1803 年のドゥヴィエンヌに関する 2 つの死亡記事には、1769 年、彼が 10 歳の時に作曲したミサ曲が騎兵連隊軍楽隊によって演奏されたと記述されているが、その当時の騎兵連隊軍楽隊にはトランペット 8 本、ティンパニ 1 の編成しかなかった (Humblot 1909: 24) という資料から疑問視されている。

音楽の初等教育については、ジョワンヴィルのシャトー内にあるサン=ローラン教会のオルガニスト、モリゾから手ほどきを受けた。

1776 年、フランソワは 17 歳の時に、12 歳年上の兄であり名付け親であるフランソワ・メミー・ドゥヴィエンヌが住むドゥ=ポン（現在のドイツ領ツヴァイブリュッケン）へと移住した。おそらく二人はドゥ=ポン公爵に仕えていたと推測される。フランソワ・メミーはフランソワの保護者であり名付け親であり、彼に音楽も教えていたと考えられている。この頃、2 人の名前が紛らわしかったことからか、フランソワは François “Le jeune（若い）” と名乗り始めている。この後も “Le jeune” の表記はいくつかの彼の作品の出版譜表紙に見られるが、おそらくニックネームのよう

にして定着していたのだろう。

なお、ドゥヴィエンヌの初期の 4 つの作品がドゥ=ポンのサンソンが出版していた雑誌『文芸・音楽作品選集 *Journal de Litterature et Choix de Musique*』の 1783 年と 1784 年の号に収録されている。おそらく、これらの作品はドゥヴィエンヌがドゥ=ポンで過ごした最後の 2 年間に書かれたものとされている (Montgomery 1975: 5)。

フランソワは 1778 年 5 月 15 日にドゥ=ポンを去り、甥であり同い年のジャン・バティスト・ドゥヴィエンヌとともに騎兵連隊に入隊していた可能性が高い。モンゴメリーはその理由について以下の 3 点を挙げている。

- (1) フランソワがドゥ=ポンを去った日付とジャン・バティストが入隊した日付がほぼ一致している。
- (2) 1803 年のフランソワの死亡記事にある「騎兵連隊のメンバーであった」という記述（ただし、「10 歳の頃」という記述に矛盾はある）。
- (3) フランソワのフルート二重奏曲の作品 1（1782 年にパリの Sieber 社より出版）の献辞に“Monsieur Le Marquis de Tourzel Colonel de Regiment Royal des Cravate”という記述がある。（Montgomery 1975: 6）

ジャン・バティストは 1778 年 5 月 10 日にトランペット奏者として入隊し、1779 年 5 月 20 日にオペラ座へ入団するために除隊されている記録がある。モンゴメリーはこれについて、「おじのフランソワがパリのオペラ座入団に同行するために除隊となったのであって、軍楽隊のトランペット奏者ジャン・バティストが入団したのではない、と考えるのが論理的だ」（Montgomery 1975: 7）と述べている。

2) 1779-1785 最初のパリ時代

ドゥヴィエンヌは 1779 年から 1 シーズンだけオペラ座のバスン奏者として 5 番目の末席に名が見られる。その翌年にはドゥヴィエンヌと、首席バスン奏者のキューニエがリストから名を消し、新たにトゥルーとギャルヴァンが 4 番目と 5 番目の奏者として名を連ねている。バスン奏者の末席であったドゥヴィエンヌの給料はおそらく 1 シーズンに 700~1,000 リーヴル程度であっただろう、とモンゴメリーは推測している (Montgomery 1975: 7)。

ドゥヴィエンヌはパリに来た最初の頃に、オペラ座の管弦楽団で首席フルート奏者であったフェリックス・ロー⁴にフルートを師事していたと思われる。《フルート協奏曲第 13 番》の献辞には *Dédié à Monsieur Rault son Maitre*（彼の師・ロー氏に捧げられた）と書かれており、おそらく、ドゥヴィエンヌがバスン奏者として、ローがフルート奏者としてオペラ座に在籍していた 1779-1780 年の期間に学ぶ機会があ

ったと考えられるだろう。

同じ頃、ドゥヴィエンヌの作品が最初にパリで演奏された記録が *Journal de Paris* に見られる。1780年3月24日に、コンセール・スピリチュエルにおいてバソン協奏曲がエティエンヌ・オジによって初演されている(Pierre 2000: 314)。

ドゥヴィエンヌはおそらく、1780年にオペラ座を離れて室内楽奏者としてロアン枢機卿に仕えていたとみられるが、彼がシーズンを終える前にそのポジションを得ていたかどうかの確証はない。いくつかのドゥヴィエンヌの作品のタイトルページには「ロアン枢機卿の室内楽奏者」という題辞が見られる。ロアン枢機卿は2つの大きな宮廷をサヴェルヌとパリに持っており、多数の従者を抱えていた。ドゥヴィエンヌはおそらく1780年の秋から1785年の夏か秋までの5年間ロアン枢機卿に仕えたが、1785年に起きた有名な首飾り事件によってロアン枢機卿が逮捕されたため、多くの従者たちが解雇された。

1781年にドゥヴィエンヌは当時のフランスやイギリスで広まっていたフリーメイソンに加入し、いくつかのレユニオンに所属している。1786年の時点でフリーメイソンの管弦楽団であるラ・ロージュ・オリムピック管弦楽団 *L'orchestre de la Loge Olympique* に所属していた(Quoy-Bodin 1984: 103)が、この時点のメンバー・リストを見ると、1789年に初演されたドゥヴィエンヌの《協奏交響曲第4番》のソリストが全員そこに所属していたことがわかる。ル・ビアンル・ビアンの資料によると、1782年から1794年の間に劇場に勤めていた管楽器奏者の少なくとも25パーセントがフリーメイソンに加入していたとあり(Le Bihan 1966: 166)、優秀な人材の交流の場としても機能していたのであろう。ドゥヴィエンヌがロアン枢機卿のシャペルに勤めていた期間とフリーメイソンに加入した時期は重なっており、教会がフリーメイソンに対して批判的な立場にあったにも関わらず、ドゥヴィエンヌがそれに対して強い共感を持って接近したか、あるいは仕事上での人間関係を重視していたと考えられるだろう。

1782年4月1日にコンセール・スピリチュエルの独奏者として初登場し、自作のフルート協奏曲を演奏している。同5月19日にも自作のフルート協奏曲を演奏し、同12月24日には「新作の」フルート協奏曲を演奏したと記録されている(Pierre 2000: 320-321)。モンゴメリーは12月24日がドゥヴィエンヌのコンセール・スピリチュエル初登場であり、その場でおそらく《フルート協奏曲第1番》を初演したと推定しているが(Montgomery 1975: 13)、ピエールの資料によるとそれ以前に2度登場していることから、この新作の協奏曲が第1番であるかどうかはわからない。ドゥヴィエンヌは1782年から1785年の間にコンセール・スピリチュエルのソリストとして、資料として残っているだけでも、フルート奏者として8回、バソン奏者として9回、計17回出演している(Pierre 2000: 320-330)。

1780年から1785年のパリでの5年間について、モンゴメリーは「ドゥヴィエンヌは”jobbing（請負仕事の）” musician であったに違いない」と結論づけている (Montgomery 1975: 14)。彼の主要なポジションはロアン枢機卿の室内楽奏者であり、ラ・ロージュ・オリンピック管弦楽団のメンバーでもあり、コンセール・スピリチュエルのソリストとして様々な仕事を請負っていた。

1785年4月3日のコンセール・スピリチュエルの演奏会に出演したのを最後に、ドゥヴィエンヌのパリでの足取りは途絶える。

3) 1785-1789 空白の4年間

1785年4月3日のコンセール・スピリチュエルの演奏会の後、1789年頃まで、4年弱の間ドゥヴィエンヌがどこに所属していたかはほとんどわかっていない。この間のドゥヴィエンヌの動向に関する唯一の情報として、フェティスが『万国音楽家列伝 *Biographie universelle des musiciens* 』（1866）のドゥヴィエンヌの項で「彼はロアン枢機卿に仕え、その後ギャルド・スイス⁵に入隊し、1788年にムシュー座のオーケストラにバソン奏者として入団するために除隊した。」(Fétis 1866: 10)と述べている。ギャルド・スイスのメンバー・リストが存在していないため、その真偽は確認できないが、ヴェルサイユの宮廷には軍楽隊が存在しており、ドゥヴィエンヌが入隊していた可能性はゼロではない。

1788年の『1788年度版汎用音楽カレンダー *Calendrier musical universel pour l'année 1788*』にはドゥヴィエンヌの名前がフルート教師とオーボエ教師の欄に“Devienne, rue Saint-Honoré”とあり、バソン教師とセルパン教師の欄に“Devienne, rue S.Honoré, vis-à-vis celle de l'Arbresec.”とある。後者に関しては1785年の *Tablettes du musicien* には同じ住所が掲載されている。『汎用音楽カレンダー』には間違いがあることや、前年度の情報を繰り越しているために、すでに死亡した人や他の地へ移った人の情報が掲載されている。そのため、ドゥヴィエンヌがこの年度にパリに住んでいたかどうかの手がかりにはならないだろう。

1787年から1788年には演奏会のプログラムにドゥヴィエンヌの作品が数多く取り上げられているが、彼がパリに住んでいてそれらの演奏会にまったく出演しないのは不自然であろう。

4) 1789-1795 最盛期

1789年1月26日にムシュー座 *Théâtre de Monsieur* がパリにオープンし、ドゥヴィエンヌもオーケストラのメンバーに名を連ねていた。ドゥヴィエンヌは2番バソン奏者としてムシュー座でのキャリアをスタートし1年半後の1790年秋には首席バソン奏者に昇格している。彼はムシュー座（後のフェドー座）がファヴァール座

Théâtre Favart と合併する 1801 年 9 月まで首席バソン奏者のポジションにあった。

ムシユー座のオーケストラが擁していたパリの優秀な演奏家たちは、劇場の支配人であったヴィオッティと、音楽監督であったケルビーニによって選ばれた。ムシユー座は当初、1788 年 12 月にオープンする予定だったので、ドゥヴィエンヌは 1788 年秋にパリに戻って来ていたのかもしれない。ムシユー座でオーケストラのメンバーに支払われていた給料は驚くほど安かったようで、3 年後の 1792 年 7 月の時点でドゥヴィエンヌがこの劇場から受け取った 1 年分給料はわずか 200 リーヴルという薄給であった。

1789 年以降、ドゥヴィエンヌが最初に記録に現れるのは 1789 年 4 月 7 日にコンセール・スピリチュエルで自作の《協奏交響曲第 4 番》を初演した演奏会である。1789 年 10 日と 14 日に、同じ作品の演奏がコンセール・スピリチュエルで続けて行なわれている。この作品の出版譜の表紙には「このサンフォニーはコンセール・ドゥ・ラ・ロージュ・オランピック、コンセール・スピリチュエル、コンセール・ドゥ・ラ・レーヌで演奏された⁶」と書かれているが、コンセール・ドゥ・ラ・レーヌは 1788-1789 年のシーズンで終了しており、1789 年春の時期にこの作品を集中的に演奏し、パリに戻って来た時期の最初の機会として意識していたことを伺わせる。

ドゥヴィエンヌがパリに戻ったと考えられる 1789 年の夏、7 月 14 日にバスティユ陥落が起きる。革命によるこの突然の出来事は特権、年金、契約などすべてを一変させてしまう。ムシユー座は 1789 年 1 月のオープン以来、チュイルリー宮で公演を行っていたが、10 月に王がヴェルサイユから戻ってきたために他の場所に移らなければならなかった。1790 年 1 月 10 日に“サンジェルマン市の旧劇場 l'ancien salle des Variétés, à la Foire Saint-Germain”に仮のホールをオープンさせて公演を行い、1791 年 1 月 6 日には Feydeau 通りに新しいムシユー座のホールが落成されてフェドー座となる。

ちょうどこの頃に、ドゥヴィエンヌは結婚したと考えられており、プジャンはその結婚を 1789 年としている(Pougin 1864:8-9)。すくなくとも、それは 1792 年以前のことであることは確かである。なぜなら、ドゥヴィエンヌのもっとも成功したオペラである《聖母訪問会の修道女 Les Visitandines》の 1792 年に出版された楽譜の献辞には“M.Louis Maillard Son bon Père (彼の義理の父、ルイ・マイヤール氏)”と書かれているからである。ドゥヴィエンヌと彼の妻との間には少なくとも 7 人の子どもがいた。

ドゥヴィエンヌは 1790 年の秋にフランス国民軍の軍楽隊に入隊し、兵士の子どもたちに音楽を教え、数多くの祝典での音楽演奏に参加した。その 2 年後、それまでは公式に運営されていなかったこの楽団は、正式に政府から公認と財政上のサポートを受けることになり、1792 年 6 月 9 日以降、名称を国民軍無料音楽学校 École

Gratuite de la Garde Nationale と公式に名前を得る。ドゥヴィエンヌはそこで音楽に関する業務に加え、事務管理の職務も負う 3 人の執務官のうちの 1 人となり、その給料は年額 1,100 リーヴルであった。同校は 1793 年 11 月 8 日に国立音楽学校 Institut national de musique となり、最終的に 1795 年 8 月 3 日に音楽院 Conservatoire de musique となる。

1790 年 4 月に新たに開業したモンタンシエ劇場はその公演のほとんどをフランスのコミック・オペラに演目をしばっていた。ドゥヴィエンヌの最初のオペラ《秘密の結婚 Le Mariage clandestin》はこの劇場で 1790 年 11 月 11 日に公開され、モンゴメリーによると、このオペラはその後 2 年間で少なくとも 36 回以上上演されている (Montgomery 1975: 25)。そして、その 9 ヶ月後、1791 年 8 月 9 日には同じ場所でドゥヴィエンヌの 2 番目のオペラ《滑稽な才女たち Les Precieuses ridicules》が上演されている。このオペラ公開のふた月前にはルイ 16 世一家の逃亡失敗、いわゆるヴァレンヌ事件が起きており、パリはまさにフランス革命が進行するまっただ中という状況で公演が行われていた。

しかしながら、1789 年から 1791 年のパリで行われたオーケストラのコンサートの数は劇的に減少しており、ドゥヴィエンヌのソリストとしての活動も減少していた。彼は 1789 年に少なくとも 5 回のソロ演奏を行ったが、1790 年には 2 回、1791 年には 3 回だけであり、1790 年と 1791 年の出演はすべて自作の《協奏交響曲第 4 番》の演奏だった。また、その時期のドゥヴィエンヌの新たな楽譜出版の数も劇的に減少している。1788 年には 11 作品が出版されていたが、1789 年には 3 作品、1790 年には 2 作品、1791 年には 3 作品しか出版されていない。このような状況となったのはおそらく、ドゥヴィエンヌがオペラの作曲にすべての力を注いでいたことと、革命初期の頃のパリの人々はドゥヴィエンヌの器楽作品に対する興味が薄かったことが理由であろう (Montgomery 1975: 26)。

対照的に、1792 年はドゥヴィエンヌにとってとくに忙しい年であり、経済的にも潤っていた。この 1 年間で、1792 年 2 月 8 日に《サヴォワの人々のアンコール Encore des Savoyards》、1792 年 7 月 7 日に《聖母訪問会の修道女 Les Visitandines》、1792 年 10 月 31 日に《サビーヌの誘拐 L'Enlèvement des Sabines》、そして 1792 年 12 月 10 日に《スペイン人の勘違い Les Quiproquos Espagnols》の 4 つのオペラが上演された。ドゥヴィエンヌは《聖母訪問会の修道女》によって大きな利益を得たと見られる。このオペラは 1792 年から 1797 年の 5 年間で 200 回以上上演され、ドゥヴィエンヌは 1792 年の 7 月と 8 月の 2 か月間で合計 684 リーヴルを分配金として得ている。先述したように、ドゥヴィエンヌはこの時点で国民軍無料音楽学校の職務に対しての報酬を年額 1,100 リーヴル受け取っている。さらにオペラのオーケストラにおける首席バソニストの報酬として年額 200 リーヴルを受け取っており、この時

期の彼の経済状況はかなり潤っていたであろう。

現在ブリュッセル王立美術館に所蔵されている、有名なドゥヴィエンヌの肖像画
図 1 はおそらく 1792 年頃、音楽家として成功の頂点に有った頃に描かれたものだと考えられている。

図 1 フランソワ・ドゥヴィエンヌの肖像画。J.L.David の弟子による作。
ブリュッセル王立美術館所蔵。



ユンブロの記述にある、A.J.Wauters によって編集された『ブリュッセル美術館の古い絵画の歴史的・記述的カタログ』には以下のように説明されている。

728. Louis David による François de Vienne (原文ママ) の肖像画。フランスのフルート奏者、作曲家である François de Vienne (1759-1803) は 1792 年にパリで上演されたオペラ《聖母訪問会の修道女 Les visitandines》の作者である。腕を含めた半身胸像、茶色のフロックコート、黄色いベスト、フリル状胸飾り、まさに演奏しようとしてフルートを手に持っている。布地。キャンバス 0.72, larg. 0.60。1886 年に Lasquin 氏によって購入された。写真 Delœul。(Humblot 1909: 15)

この肖像画は長い間ダヴィッド Jacques-Louis David (1748-1825)の作とされてきた。しかし、近年では、ダヴィットの弟子であるラヌヴィル Laneuville か、ダヴィッドのアトリエにいた他の弟子の手によるものであると考えられている。

1793 年 11 月 8 日に国民軍無料音楽学校は国立音楽学校になり、ドゥヴィエンヌは新しい組織下においてもふたたび 3 人の執務官のうちのひとりとなる。

ドゥヴィエンヌの残したもっとも偉大な功績のひとつである『教則本』は 1794 年に出版されている。初級者から中級者向けの内容で、初歩的な音楽理論から、フルート奏法に関する 11 の項目、初級者向けの二重奏や、中級者向けの二重奏によるソナタが収録されている。『教則本』は 1 鍵フルートのための著書であるが、その後ヨーロッパ中のフルート奏者が自分の使う楽器に合わせて改編しながら、現代に至るまで広く拡散され用いられ続けてきた(Bowers 1999: 30)。

1794 年 8 月 8 日にドゥヴィエンヌのオペラ《ローズとオーレル Rose et Aurèle》が上演された。これは恐怖政治が終わった 7 月 29 日から 2 週間も経たない頃である。その陽気な音楽とロマンティックで愛国的な筋書きは、「恐怖」が終わりを告げたことに対する安堵感のようであり、このチャーミングな作品の成功は保証されていた。その 3 か月後、1794 年 11 月 7 日にドゥヴィエンヌの最後のソロ演奏の情報が見られる。この日、ドゥヴィエンヌは自作の《協奏交響曲第 5 番》をフェドー座で演奏した。その次の夏、1795 年 8 月 22 日には次のオペラ《アニェスとフェリックス Agnès et Félix》を上演するが、わずか 4 回しか演奏されなかった。

1795 年 8 月 3 日、当時の国民議会の法令により国立音楽学校は音楽院となり、管理体制は以前の軍の管理下にあるものではなく、民主的な体制によって 9 人の管理官が選ばれた。ドゥヴィエンヌはその新しい組織の 9 人の管理官のうちの一人に選ばれ、フルート科最上級クラスの教授にも就任した。なお、その時の他のフルート科教師はユゴ Antoine Hugot とシュナイツホーファー Jacques Schneitzhoeffler であり、

同年 10 月にはさらに 2 人の教師、デュヴェルジェ **Nicholas Duverger** とヴンダリッヒ **Johann Georg Wunderlich** が加わっている。ドゥヴィエンヌは管理官と最上級クラスの教授の兼任により、その給料は年額 5,000 リーヴルを受け取っていたが、これに加え、オペラ座での給料、オペラ上演の分配金、楽譜出版の売り上げ、プライベート・レッスンのレッスン料など、1795 年の時点でかなり裕福な暮らしであったと思われる。

5) 1795-1803 晩年

1795 年以降、ドゥヴィエンヌの精力的で熱狂的な活動は落ち着きを見せ、毎年、新しい作品が出版されていたが、ソロ演奏を行なっていたという形跡はない。ドゥヴィエンヌは音楽院教授としての職務に専念し、音楽院創立の 1795 年から彼の死の年の 1803 年まで音楽院教授としてリストに名前が載っている。1796 年から 1801 年までの間に、フルート科の生徒に 17 の賞が与えられ、そのうち 8 つの賞をドゥヴィエンヌの 5 人の生徒が獲得した。1798 年に 2 等賞を獲得したギユー **Joseph Guillou** は 1816 年に音楽院の教授になっている。

また、ペースは落ちたものの、オペラの作曲も継続的に行なっており、1797 年 3 月 22 日には《ヴォレクール、またはページのひとつめくり **Volécour, ou Un tour de page**》が上演されたが、その後、計 3 回しか上演されなかった。1798 年 12 月 28 日に上演された《旅芸人 **Les comédiens ambulants**》はかなりの人気を博していた。1799 年 11 月 2 日には最後のオペラ《2 人の主人の召使い **Le valet de deux maîtres**》が上演されたが、この 6 日後、11 月 8 日にナポレオンが総裁政府を倒したブリュメールのクーデターが起こっている。

ドゥヴィエンヌは少なくとも 1801 年まではオペラ座のオーケストラでの演奏も行なっていたようである。1801 年 4 月 12 日、フェドー座は突然閉鎖され、その後 1801 年 9 月にファヴァール座と合併してオペラ=コミック劇場となる。新しいオーケストラにはフェドー座からもたくさんの演奏家が雇用されたが、ドゥヴィエンヌがそこに所属していたかどうかはわからない。

1803 年 5 月 7 日、ドゥヴィエンヌはシャロントンの精神療養所に入所し、同年 9 月 5 日に死亡した。9 月 9 日付の新聞の死亡記事には、ドゥヴィエンヌの音楽院での生徒、ギヨン・フィス **Guillon fils**⁷が弔辞を寄稿している。

市民・フランソワ・ドゥヴィエンヌは今月 19 日にシャロントンの施設で逝去しました。そこで彼は 4 ヶ月間、医者の手によってあらゆる治療を施しましたが、革命の間に体験した様々な悲しみによって引き起こされた精神錯乱の状態が悪化した、脳の不調を治すことはできませんでした。

彼は 10 歳の時にミサを作曲し、彼の所属していた騎兵連隊軍楽隊によって演奏されました。このことは彼の音楽の天性の才能を予示しています。

死は 43 歳の年にやって来ました。それは、彼とともに、芸術家たちとその友人たちの尊敬と哀悼をもち去るものです。それは妻と 4 人の幼い子たちを含む 5 人の子どもたちを深い悲しみの中に置き去りにしました。

政府はその一人の子をすでにブリュッセルの高校に入れました。他の子たちが、恩恵の分配に預かることを忘れられないよう願います。

ギヨン・フィス

音楽院のドゥヴィエンヌの生徒 (Humblot 1909: 77)

ドゥヴィエンヌの精神が破綻をきたした理由はわかっていない。すくなくとも、1799 年までは新作オペラの上演に関わり、1801 年まではフェドー座のバソン奏者としての席を持ち、1801 年までは彼の生徒が音楽院で賞を受けていることから音楽院での仕事も行なっていたのであろう。ユンブロはドゥヴィエンヌが音楽家として多忙過ぎたことがその理由と考え、次のように述べている。

ドゥヴィエンヌは休みのない仕事に身体を使い、家族を養うために、その力が許すよりずっと多くのことをした。彼もまた、永遠に飽くことを知らない、芸術という名のミノタウロスの犠牲者の一人なのだ！ (Humblot 1909: 77)

2. 作品

この項ではドゥヴィエンヌの作品群全体を概観する。彼は多作家で、器楽作品を中心に数多くの作品を残しており、フルートを含む作品だけでも 240 曲を超えている。整理された通しの作品番号がなく、同じ編成の作品の把握がしづらい状況であるため、ここではモンゴメリーによるアルファベットによる分類（ただし、協奏曲作品とオーケストラ作品は数字による番号）を用いる。なお、本稿ではドゥヴィエンヌによる他の作曲家の作品のアレンジ作品は取り扱わない。

一覧表に用いた編成の略号、調性の表示は凡例による。ドゥヴィエンヌの作品について正確な作曲年はほとんどわからないため、出版譜の表紙に書かれた出版年やその他の資料に掲載されているもの（複数のデータがある場合はもっとも古いもの）を記載している⁸。

1) ソナタ

モンゴメリーによるソナタの分類は、音楽の形式によるものではなく、「ソロと、ソロに伴奏の楽器が伴う作品群」であるといえるだろう。実際、多くの作品に「ソナタ」というタイトルは付けられているが、必ずしもソナタ形式をとっているわけではなく、編成上の分類だと考えるべきである。

初期のドゥ=ポン時代に書かれたクラヴサンのためのソロ作品 2 曲以外は、Sonate C, D, E がフルートのオブリガート声部付きソナタ、Sonate F が任意のヴァイオリン声部付きソナタ⁹、Sonate G~P はフルート（Sonate H のみバソン）にバス声部の伴奏が付くソナタである。Sonate A~F は鍵盤楽器が主体であり、Sonate G~P はフルートまたはバソンが主体である。モーツァルトも初期のヴァイオリンを伴うソナタは鍵盤楽器が主体であったように、18 世紀後半ではフルートやヴァイオリンが鍵盤楽器を伴奏する、という形態が一般的に存在した。

モンゴメリーはドゥヴィエンヌのバス声部伴奏のソナタについて、それは通奏低音ではなく単音の低音楽器による伴奏であり、鍵盤楽器を追加して補強するものではないという見解を示している(Montgomery 1975: 108)。

表 1 ドゥヴィエンヌのソナタ作品一覧表

記号	タイトル	編成	調性	出版年
A	Adagio	Cemb.	g	1783
B	Adagio	Cemb.	d	1783
C	Sonate	Cemb. Fl.	F	1784
D	3 Sonates	Cemb.(Pf.) Fl.	D, C, G,	1784
E	3 Sonates, Op.22	Cemb.(Pf.), Fl.	D, d, g,	1789
F	6 Sonates	Pf. Vn.	G, C, F, D, Bb, Eb	1800-01
G	6 Solos [Sonates], Livre 1	Fl. B.	G, d, F, C, D, D, A	1786
H	6 Sonates, Op.24	Bsn. B.	C, G, f, Bb, g, C	1788?
I	3 Solos [Sonates], Op50	Fl. B.	Bb, F, G	n.d.
J	6 Sonates, Op.58	Fl. B.	e, D, F, C, G, Eb	1798
K	6 Solos [Sonates], Op.59	Fl. Vc.	C, G, D, A, b, D	1799
L	6 Sonates, Op.72	Fl. B.	C, G, a, d, e, G	1799
M	6 Sonates, Op.73	Fl. B.	D, G, C, A, e, D	1799
N	6 Sonates, Livre 5	Fl. B.	C, A, G, d, Eb, D	n.d.
O	6 Sonates (lost), Livre 6	Fl. B.	—	1804-05
P	Sonates (lost), Livres 7&8	Fl. B.	—	n.d.

2) 二重奏

ドゥヴィエンヌはこのジャンルに数多くの作品を残しており、二重奏全体で 148 曲、2 本のフルートのための二重奏曲だけでも 109 曲が存在している。ドゥヴィエンヌに限らず、18 世紀以降、フルート二重奏というジャンルはアマチュアの演奏家同士で手軽に演奏を楽しむことができるうってつけの編成であったので、その求めによっておびただしい数の作品が出版されてきた。ドゥヴィエンヌはひじょうに人気のある演奏家であり作曲家であったので、需要も多くあったと考えられる。実際、多くの作品は初級～中級レベルのもので、アマチュアでも演奏しやすいものがほとんどである。ただし、作品 81 のつけられている Duo V の二重奏だけは規模も大きく、協奏曲などと同等の技量が求められる難易度の高い作品である。

表 2 ドゥヴィエンヌの二重奏作品一覧表

記号	タイトル	編成	調性	出版年
A	6 Duos, Op.1	2Fl.	G, d, C, D, Bb, A	1782
B	6 Duos, Op.2	2Fl.	D, F, G, C, Bb, D	1786
C	6 Duos Concertants, Op.3	2Bsn.	F, G, C, Bb, F, G	1788
D	6 Duo Concertante, Op.5	Fl. Va.	D, G, c, F, C, D	1783
E	6 Duos, Op.6, Livre 3	2Fl.	C, D, A, G, D, G	1786
F	6 Duos, Op.15, Livre 5	2Fl.	a, D, G, C, G, F	1786
G	6 Duets, Op.18, Livre 6	2Fl.	D, C, G, A, F, G	1788
H	6 Duos d'Airs Chisis Dialogués et Variés, Op.20	2Fl.	C, D, A, D, D, C	1788
I	6 Duos Concertants, Op.21	Cl. Bsn.	C, F, Bb, d, C, Eb	1788
J	6 Duos, Livre 7	2Fl.	C, d, G, D, F, G	1792
K	6 Duos, Livre 8	Fl. Vn.	G, F, D, d, c, e, e	1792
L	6 Duos Concertants, Livre 9	2Fl.	D, C, e, e, C, G, F	1791
M	6 Duos Dialogués, Livre 10	2Fl.	D, G, e, F, C, G	1791
N	3 [6] Duos Concertans, Op.A&B (Op.53), Livre16	2Fl.	G, D, C, d, F, C	1795
O	6 [12] Duos, Op.57	2Fl.	C, G, D, C, G, D, F, G, d, F, Bb, g	1803-05
P	6 Duos d'airs Varié, Op.60	2Fl.	D, G, C, d, D, F	1795-96
Q	6 Duos Concertants, Op.2	Cl. Bsn.	Bb, Eb, c, F, C, d	1803-05

R	3 [6] Duo, Op64	2Fl.	G, F, D, e, c, Bb	1806-09
S	6 Duos Concertants, Op.65	2Fl.	D, F, G, D, e, C	1803-05
T	6 Duos, Op67	Fl. Vn.	G, a, d, G, d, D,	1799
U	3 Duo, Op.80	2Fl.	C, F, F	n.d.
V	3 Duos Concertants, Op81	2Fl.	e, Eb, Eb	n.d.
W	6 Duettino, Op.82	2Fl.	D, G, D, G, D, D	1820
X	6 Duos Concertants, Op.83	2Fl.	D, a, D, G, e, D	— ¹⁰
Y	[3] Pot-Pourri	Fl. Vn.	G	1796-97
Z	Air with [6] Variations	2Fl.	D	— ¹¹

3) 三重奏、四重奏

モーツァルトもそうであったように、ドゥヴィエヌは様々な楽器の組み合わせで作品を残している。とくに三重奏、四重奏、協奏交響曲は興味深い編成のものが多い。

また、弦楽器とのフルート四重奏(Quatuor J~M) は作品数も多く、洒脱で華やかなスタイルで書かれている。1803年9月24日のドゥヴィエヌの死亡記事の中でココトリスは「彼の四重奏はいたるところで演奏され、その優雅さと愛らしさがつねに教養の上でそれを支配していた。」(Humblot 1909: 77) と回想しており、当時の彼の人気ぶりを伺わせる。

なお、Quatuor K, Op.16 は過去の研究では紛失とされてきていたが、近年、ジャン・ピエール・ランパルのコレクションの中にそのコピーが発見された。実はランパルは 1960年に Op16-5 のレコーディングを行っており¹²、モンゴメリーも含め、誰もその事実気がつかなかったということは驚きである(Verroust 2003: 6)。

表 3 ドゥヴィエヌの三重奏、四重奏作品一覧表

記号	タイトル	編成	調性	出版年
A	6 Trio Concertans	Fl. Va. B.	D, C, d, F, G, Eb	1784
B	6 Trio Concertants, Op17	Bsn, Vn, B.	Bb, C, G, F, Eb, C	1782-87
C	6 Trios Concertans, Op.19	2Fl. B.	D, G, F, a, C, G	1787
D	6 Trios Concertants, Op.27	2Cl. Bsn.	Bb, Eb, c, F, C, C	1790
E	3 [6] Trios Concertants, Op61-62	Fl. Cl. Bsn.	C, F, a, G, Bb, d	1795-96
F	6 Trios, Op.66	Fl. Vn. B.	G, g, C, D, F, A	1798-1801
G	3 Trios	Fl. Vn. B.	G, D, d	1795-1801
H	3 Trios, Op75	2Cl. Bsn.	F, d, F	1801-02

I	3 Trios	Hr. Cl. Bsn.	C, F, d	1805
J	6 Quatuor Concertants, Livre 1	Fl. Vn. Va. B.	G, C, D, G, F, Eb	1783
K	6 Quatuor, Livre 2, Op.16	Fl. Vn. Va. B.	b (No.3), G (No.5)	1788
L	3 Quatuors Concertants, Livre 3, Op.62	Fl. Vn. Va. B.	G, F, g	1791-1801
M	6 Quatuor Concertants, Livre 4, Op.66-67	Fl. Vn. Va. B.	A, D, C, G, C, D	1794-99
N	3 Quatuor, Op73	Bsn. Vn. Va. B.	C, F, g	1800
O	Trio Concertant	Cemb.(Pf.), Fl. Bsn.(Vc.),	C	1787
P	Sonate en Quatuor	Cemb.(Pf.), Fl. Hr.(Vc.) Va.	F	1789

4) フルート協奏曲

ドゥヴィエンヌはフルート協奏曲を 13 曲、当時の流行歌をテーマにしてオーケストラ伴奏の協奏曲仕立てに編曲したコンセルト・デール・コニュ Concerto d'Air Connus を 5 曲作曲している。

コンセルト・デール・コニュは協奏曲にくらべると難易度は低く、作品の規模も大きくない。どの作品も第 1 楽章はオーケストラのトゥッティが 2 つの主題を提示し、続いてフルート・ソロがおなじ 2 つの主題を演奏するが、2 つめの主題は 5 度上で奏され、提示部の終わりで属調へ転調するという構造になっている。現存する 3 曲はどれもニ長調で書かれており、1 鍵式のフルートでも演奏がしやすく、明るく響く調性が取られている（表 4-I）。

表 4-I ドゥヴィエンヌのフルート・コンセルト・デール・コニュ作品一覧表

番号	タイトル	調性	出版年
1	Concerto d'Airs Connus No.1	—	—
2	Concerto d'Airs Connus No.2	—	—
3	Concerto d'Airs Connus No.3	D	1782
4	Concerto d'Airs Connus No.4, Op.4	D	1782
5	Concerto d'Airs Connus No.5, Op.5	D	1782

本稿で取り上げる、ドゥヴィエンヌのフルート協奏曲はどの作品も規模が大きく、フルートのテクニックを最大限に用いたものばかりである。おそらく、どの作品も

コンセール・スピリチュエルなどの公開演奏会での自作演奏を目的に書かれたものであるため、手加減することなく、様々な楽想が豊かに盛り込まれている。フルート協奏曲は最初のパリ時代から晩年に渡ってコンスタントに書き続けられた作品群であり、これらを見て追うことでドゥヴィエンヌの作風の変遷を読み取ることができるだろう。

作曲年および初版発行年の順番について、第1番から第3番まではこの順で正しいと思われるが、第4番以降は番号どおりであるかどうかは確証がない。

第4番については出版年の特定が難しいが、カステラーニはこの作品が貴族のグエルダヴィド伯爵に献呈されていることから革命が本格化する前だと考えるべきであり、Sieberの1789年のカタログに第4番が掲載されておらず1799年のカタログに掲載されていることから、1789年の終わりに出版された(Castellani 1984:3-4)と結論づけている。実際、1785年から1789年まで、ドゥヴィエンヌがパリに不在だった可能性を考えると妥当な意見であろう。

第5番についてはパリのPorthauxから出版された楽譜が残っているが、SieberやImbaultなどのドゥヴィエンヌの主要な出版社のものではないため、海賊版である可能性もあり、これよりも前に初版が存在するかもしれない。モンゴメリーは第4番のクオリティがひじょうに高いことに比べて、第5番の平凡なオーケストラ書法やぎこちない音楽などを挙げ、第4番よりも第5番の方が先に作曲されたのではないかと述べている。彼は第5番の作曲時期を1780年から1785年の間と推定している(Montgomery 1975: 266)。しかし、モンゴメリーの説は具体的根拠に乏しく、主観的な作品に対する評価の高さだけが論拠となっているため、かならずしもそのような順で作曲されたとは言いきれないだろう。

第6番も同様に、ドイツのOffenbach J. Andréから出版されたものしか現存しておらず、初版年は不明である。この作品については演奏された情報も見当たらないため、作曲時期、出版時期の推定が難しく、上記出版社のプレート・ナンバーによる年代の推測として1794年が挙げられている(Montgomery 1975: 292)。

第7番と第8番について、モンゴメリーは出版社の住所から割り出される大まかな時期や作品に付けられたプレート・ナンバーから判断して、出版年を1787年から1788年頃と推定している(Montgomery 1975: 297)が、カステラーニは第7番と第8番は両方とも1793年から1794年の初め頃としている(Castellani 1984:5)。

第9番の出版時期についての情報は少なく、楽譜に書かれている出版社のFrères Gaveauxの住所が1793年から1812年のものであるため、その期間に出版されたであろうと考えられている。

第10番はSieber filsのプレート・ナンバーから、残っている楽譜の中では1802年がもっとも早い出版年と考えられる。

第11番と第12番は第6番と同様、Offenbach J.Andréの楽譜しか残されておらず、それらの出版は1806-1809年と推測されるが、それ以前にパリで出版されていた可能性があるだろう。

第13番はフルート協奏曲群の中では唯一番号を持たない作品である。ドゥヴィエンヌが作曲した13曲のフルート協奏曲のうち、出版時に番号が付けられていたものは12番までであり、「第13番」の番号はモンゴメリーによって便宜上付けられた番号である。実際の作曲年代はパリ不在であったと見られる1786～88年頃か、1790年代の休暇中と推測されている（Montgomery 1975: 314）。

コンサート・デール・コニュを含め、ほぼすべてのフルート協奏曲のオーケストラの編成はヴァイオリン2部、ヴィオラ、バス、2本のオーボエ、2本のホルンで構成されているが、フルート協奏曲第13番のみオーケストラにバソンを含んでいる。

表 4-II ドゥヴィエンヌのフルート協奏曲作品一覧表

番号	タイトル	調性	出版年
1	Concerto pour Flûte No.1	D	1782
2	Concerto pour Flûte No.2	D	1783
3	Concerto pour Flûte No.3	G	1784
4	Concerto pour Flûte No.4	G	1789
5	Concerto pour Flûte No.5	G	1793
6	Concerto pour Flûte No.6	D	1794
7	Concerto pour Flûte No.7	e	1787-88 or 1793-94
8	Concerto pour Flûte No.8	G	1793-94
9	Concerto pour Flûte No.9	e	1793-1812
10	Concerto pour Flûte No.10	D	1802
11	Concerto pour Flûte No.11	b	1806-09
12	Concerto pour Flûte No.12	A	1806-09
13	Concerto pour Flûte No.13, Op.Posthume	D	1786～88 or 1790s

5) バッソン協奏曲

バッソン協奏曲は第5番が紛失し、第3番はソロ・パートが紛失している。モンゴメリーは第2番を紛失としていたが、大英図書館に Imbault 版が所蔵されている。第6番はモーツァルトが K.V.191 以外に作曲したと言われる2曲のファゴット協奏曲のうちの1曲だと誤認されていたことがあったが、現在はドゥヴィエンヌの作と証明されている。

表5 ドゥヴィエンヌのバッソン協奏曲作品一覧表

番号	タイトル	調性	出版年
1	Concerto pour Basson No.1	C	1785
2	Concerto pour Basson No.2	F	1790
3	Concerto pour Basson No.3 (missing Solo Part)	F	1790
4	Concerto pour Basson No.4	C	1793
5	Concerto pour Basson No.5 (lost)	—	—
6	Concerto pour Basson No.6	Bb	n.d.

6) ホルン協奏曲

ドゥヴィエンヌの作曲したホルン協奏曲のうち3曲は失われている。唯一現存するホルン協奏曲はデュヴェルノワとの共作として出版されたもので、タイトルが第5番 Cinquième となっているのはデュヴェルノワの作品番号に合わせたものと思われる。

表6 ドゥヴィエンヌのホルン協奏曲作品一覧表

番号	タイトル	調性	出版年
1	Concerto pour Cor No.1 (lost)	—	—
2	Concerto pour Cor No.2 (lost)	—	—
3	Concerto pour Cor No.3 (lost)	—	—
4	Cinquième Concerto à Cor Principale	F	1788-93

7) 協奏交響曲

18世紀末のパリでは協奏交響曲が大流行し、様々な楽器をソロに立てた作品が作られた。モーツァルトの《フルートとハープのための協奏曲》もパリで書かれた協

奏交響曲のひとつである。

当時の演奏会資料を見ると、これらの作品の演奏の多くはドゥヴィエンヌ（フルート）、サロタン（オーボエ）、オジ（バスン）、ル・ブルン（ホルン）など、ラ・ロージュ・オリンピック管弦楽団などに所属する名手たちが担っていた。

表 7 ドゥヴィエンヌの協奏交響曲作品一覧表

番号	タイトル	編成	調性	出版年
1	1° Sinfonie Concertante	Hr. Bsn. Orch.	F	1785
2	2° Sinfonie Concertante	Ob.(Cl.) Bsn. Orch.	C	1786-87
3	[3°] Sinfonie Concertante, Op25	2Cl. Orch.	Bb	1788-89
4	4° Sinfonie Concertante	Fl. Ob. Hr. Bsn. Orch.	F	1791-92
5	2° [5°] Sinfonie Concertante	Fl. Ob. Hr. Bsn. Orch.	F	1797-99
6	6° Sinfonie Concertante, Op76	2Fl. Orch.	G	1799 or 1801
7	7° Sinfonie Concertante, Op22 (lost)	Fl. Cl. Bsn. Orch.	F	1788

8) オーケストラ、吹奏楽のための作品

ドゥヴィエンヌのオーケストラのためのオリジナル作品は1曲のみ、吹奏楽のための作品も1曲のみであり、この他に他の作曲家の作品をアレンジしたものが数曲ある。

ドゥヴィエンヌはオーケストラの中ではピッコロを好んで使っており、オペラ《聖母訪問会の修道女》でもピッコロを多用している。

表 8 ドゥヴィエンヌのオーケストラ、吹奏楽のための作品一覧表

番号	タイトル	編成	調性	出版年
1	La Bataille de Gemmapp	Picc. 2Ob. 2Cl. 2Bsn. 2Hr. 2Trp. 3Trb. Timp. Vn.I Vn.II Va. B.	D	n.d.
2	Overture	2Picc. 2Ob. 2Cl. 2Bsn. 2Hr. 2Trp. Trb. Serp. Timp.	F	1794

9) 声楽曲

ドゥヴィエンヌの声楽作品はロマンスと愛国歌に分けられる。ロマンスにはフルートやヴァイオリンなどの助奏を伴うことが多く、伴奏の形態は様々である。

興味深いことに、愛国歌の伴奏はなぜか数字付きバスで書かれているものが多い。コンサートという場で歌うのではなく、様々なシチュエーションで伴奏することを想定しているからであろうか。

表 9- I ドゥヴィエンヌの声楽作品（ロマンス）一覧表

記号	タイトル	編成	曲数	出版年
A	“Que l’echo de ce triste bord”	Vo. Cemb.	1	1783
B	Romances d’Estelle	Vo. Pf. Fl.	19	1788
C	Romances de Berquin (lost)	Vo. Hp. Pf.	—	1788?
D	Romances de Gonzalve de Cordoue, Op53	Vo. Fp. Fl.(Vn.)	9	1795
E	Romances de Divers Auteurs	Vo. Pf. Fl. Vn.	6	1795
F	6 Romances Anacréontiques, “Silvandre à sa Bergère Aveugle.”	Vo. Pf.(Hp.)	1 ¹³	1796
G	No.1-2 Livraison de 6 Romances Paroles de J.Lablée	Vo. Pf.(Hp.) Fl.	12	1797
H	“Dieu de bonté, vois ma tristesse”	Vo. Pf.	1	n.d.
I	“L’Innocence Reconnue”	Vo. Guit.	1	n.d.

表 9- II ドゥヴィエンヌの声楽作品（愛国歌）一覧表

記号	タイトル	編成	曲数	出版年
A	“Romance Patriotique sur la mort du jeune Bera.”	Vo. FB.	1	1794
B	“Chanson Républicaine, sur la mort d’Agricole Viala, Soldat de XI Ans.”	Vo. FB. (Vo. Orch.)	1	1794
C	“La Raison de Sage”	Vo. FB.	1	1794
D	“Hymne à l’Eternal”	2Vo. 2Cl. 2Hr. 2Bsn.		1797-99
E	“Romance Patriotique”	Pf. ¹⁴	1	1794
F	“Hymne au bonnet rouge” (lost)	—	—	1794
G	“La Chute des tyrans” (lost)	Vo. FB.	1	n.d.
H	“Le Chant du retour” (lost)	Vo. 2Picc. 2Cl. 2Hr. 2Bsn. Timp	1	n.d.

10) オペラ

ドゥヴィエヌは管楽器のための作品を数多く書いたが、人生の後半生はオペラに心血を注いだ。12曲書かれたオペラのうち、《聖母訪問会の修道女》《ローズとオーレル》《旅芸人》はとくに大きな成功を収めたが、興味深いことに、これらの3作の台本はすべてピカールの手によるものである。

表 10 ドゥヴィエヌのオペラ作品一覧表

記号	タイトル	台本	初演
A	Le Mariage clandestin	Viscount de ségur	1790.11.11
B	Les Précieuses ridicules	Moline (Comédie de Molière)	1791.8.9
C	Encore des Savoyards	Jean-Baptiste Pujoux	1792.2.8
D	Les Visitandines	Louis B. Picard	1792.7.7
E	L'Enlèvement des Sabines	Louis-Benôit Picard	1792.10.31
F	Les Quiproquos Espagnols	Jean-Elie Dejaure	1792.12.10
G	Le Congrès des Rois	Desmaillots	1794.2.26
H	Rose et Aurèle	Louis B. Picard	1794.8.8
I	Agnès et Félix	Charles-Albert Demoustier	1795.8.22
J	Volécour, ou Un tour de page	François Favière	1797.3.22
K	Les comédiens ambulants	Louis B. Picard	1798.12.28
L	Le valet de deux maîtres	Jean-François Roger	1799.11.2

第 II 章 ドゥヴィエンヌ以前のアーティキュレーション

ドゥヴィエンヌが 1794 年に出版した『教則本』に示された演奏法は 18 世紀のフルート演奏の転換点のひとつとなりうるものである。とくに、アーティキュレーションの項目は 18 世紀末のフランスにおけるアーティキュレーション奏法を知ることのできる貴重な資料であり、現代へとつながるフレンチ・スクールの源流と言えるだろう。

本章では、ドゥヴィエンヌ以前、とくに 18 世紀に出版された教則本などに見られるタンギング、アーティキュレーションがどのようなものであったのかを考察し、18 世紀のアーティキュレーション奏法の全体像を明らかにする。

1. 言葉と声の模倣

そもそも、18 世紀以前の音楽は声楽が中心であり、器楽はその模倣から始まっていると言えるだろう。フルートについても、1650～70 年にいわゆるバロック・フルートと呼ばれる楽器が成立した頃、あるいはそれ以前のルネサンス・フルートで演奏されていた時代はまだ歌の旋律をなぞって演奏していた。それゆえに、言葉を発音し、喋るように演奏すること、歌うように演奏することが器楽演奏にも求められていた。

1) ルネサンス期における声楽の模倣

17 世紀以前には横吹きフルートのための教則本は存在しないが、16 世紀にイタリアのシルヴェストロ・ガナッシが著したリコーダーのための『フォンテガーラ』という題の著作 *Opera Intitulata Fontegara* (1535) にはタンギングに関する最初の記述が見られる。この著作は器楽の技巧的な装飾技法であるディミニューションに関する教則本であるが、その中でガナッシは「私たちは人声から学び、それを模倣するように努めなければならない」(ガナッシ 1978: 5) と述べている。

ディミニューションに用いられるタンギングは 3 つの基本運動があるとされ、それらのシラブル¹⁵は、第 1 はテケ (te che)、第 2 はテレ (te re)、第 3 はレレ (le re) である。つまり、基本型は 2 音節から成る、現代でいうダブル・タンギングに近いものである。また、これらはさまざまな子音と、すべての母音で行なってもよいとされており、下記のようなパターンが列挙されている。

第 1 型

teche

tacha, teche, tichi, tocho, tuchu
dacha, deche, dichi, docho, duchu

第 2 型

tere
tara, tere, tiri, toro, turu
dara, dere, diri, doro, duru
chara, chere, chiri, choro, churu

第 3 型

lere
lara, lere, liri, loro, luru

これらを見てわかるように、タンギング・シラブルはまるで言葉を話すように多彩で変化に満ちている。これらのタンギングのうち、第 3 型は歌手がディミニューションを行なう際に用いたゴルジア *gorgia* という特徴的な装飾の模倣として用いられており、話すことや歌うことと器楽の演奏は一体であることが求められていたことがわかる。

2) 言葉を話すような演奏

アーティキュレーションという語の元はラテン語の *articulare* 「区切る、明瞭に発音する」であり、言葉の意味を伝えやすくするために分節をはっきりと表現することである。音楽におけるアーティキュレーションは、歌と一緒に演奏せず、楽器だけで演奏される場合であっても、音の始まり、終わり、つながりが明瞭で、まるで言葉を話しているように聴こえさせるための技術であった。

アーノンクールはこの時代のアーティキュレーションについて以下のように述べている。

われわれがアーティキュレーションの問題と直面するのは特にバロック音楽、あるいはより広く見ると、ほぼ 1600 年から 1800 年までの音楽においてである。これらの音楽が本質的に言葉と対応しているからである。(中略) 音楽はしばしば「音による言語」と称されるのである。単純かつややおおまかではあるが、私は「1800 年以前の音楽は話し、それ以後の音楽は描く」と言いたい。前者は、語られるものすべてと同様に「理解」されねばならない。理解が前提なのである。後者は気分によって働きかける。気分は理解する必要は

なく、感じるべきものなのである。(アーノンクール 1997: 59)

ここで、彼は音楽で「実際の言葉の意味」を伝えるということを行っているのではなく、この時代の音楽に存在する「音楽の語法」が理解されるように演奏されねばならないことを意味している。それはつまり、古い時代の音楽の文法を学び、それを考えることなく無造作に感覚的に「話す」ことが求められているのである。

では、その音楽の文法とはどのようなものであろうか。18世紀の音楽演奏の際に、常識的に意識しなければならない基本的な音楽のルールがいくつもある。たとえば、1小節の中には強拍と弱拍、あるいは上拍と下拍、良い音と悪い音、長い音と短い音、高貴な音と卑しい音といった、対比される音の関係が存在する。4拍子であれば、1拍目と3拍目に前者、2拍目と4拍目に後者が置かれる。アーノンクールはこの関係をヒエラルキー（階級制）と呼び、当時の社会生活との結びつきを示唆している（アーノンクール 1997: 61）。しかし、実際にはこの関係だけではなく、和声の緊張と緩和、シンコペーションやアクセントの存在、あるいは音ひとつひとつの長さにいたるまで、多層的にルールが存在し、それぞれが複雑に関係し合いながら音楽の変化をつくり出しているのである。

これらのヒエラルキーやルールのもと生まれる関係は、原則として1対1であると考えられる。たとえば、拍のオモテとウラや、和声が緊張するポイントと緩和するポイント、シンコペーションが生み出す響きの強い箇所と弱い箇所などである。これらの関係に発生する小さな変化をタンギングやスラー、ボウイングの変化、指使い、などによって強調し、積み重ねることが音楽の劇的な変化を生み出してゆくのである。

具体的な例として、ヨハン・セバスティアン・バッハの《フルートと通奏低音のためのソナタ ホ短調 BWV1034》の第1楽章冒頭を見てみよう（譜例1）。

譜例1 J.S.バッハ《フルートと通奏低音のためのソナタ ホ短調 BWV1034》第1楽章

Adagio ma non tanto

Flauto traverso

Basso Continuo

この曲の拍子は4分の4拍子であるため、1拍目と3拍目に強い拍、2拍目と4拍目が弱い拍になり、1拍目はとくに重さ・深さが与えられる。しかし、テンポが

Adagio と遅いため、実際には 8 分音符単位で通奏低音が拍を刻む。そのため、各拍のウラに各拍のオモテよりも弱い音、ヒエラルキーの下位となる音が存在している。これが拍子から見る基本原則であるが、バッハはこれに対して幾重にも意味の異なる変化を重ねている。

まず、おおまかな和声の進行を見ると、2 拍ごとに和声が変化し、I- V- I- IV となっている。1 小節目 3 拍目から 2 小節目 1 拍目にかけてドミナント→トニックという大きなエネルギーの変化が見られる。

次に、フルートのパートに目を向けると、1 小節目 2 拍目のウラから 3 拍目にかけて C のシンコペーションが見られる。この 3 拍目を先取するようなシンコペーションには強いエネルギーが発生するが、それに加えてこの音は I の和音にも V の和音にも属さない非和声音であり、激しい和声の衝突を生み出す。1 小節目の 3~4 拍目は V の和音を持つが、フルートの音はその和音を縫うようにすり抜け、通奏低音との小さな衝突と調和を繰り返しながら進む。

通奏低音に注目してみると、和声は 2 拍ごとに变化するが、フルートが頻繁に和声から逸脱するために実際の和音は 8 分音符単位で变化する。そのため、8 分音符ひとつひとつの表情は微妙に変化し、ひとつとして同じものにはならない。また、2 小節間全体を通して、通奏低音は押し引きを繰り返しながら上行を続け、長いスパンでエネルギーを高めてゆく。

このように、わずか 2 小節の間に様々な変化が層を重ねたように同時に起こり、それらがえも言われぬような独特な表現を生み出している。そして、それらを全て実現させるために、フルートにも通奏低音にもアーティキュレーションが重要であることは明白であろう。18 世紀の音楽におけるアーティキュレーションは「タンギングをつく」「スラーをつける」という事務的な作業ではなく、2 つ、またはいくつかの音にまたがる音のつながりに意味を与えることに他ならない。このことがまさに「言葉を話すような」音楽へとつながってゆくのである。

次に、18 世紀に出版された、ドゥヴィエンヌ以前の教則本に見られるアーティキュレーション奏法の記述がどのようなものであったかを見てゆこう。

2. 不等音符のためのタンギング

ジャック=マルタン・オトテール Jacques-Martin Hotteterre (1674-1763) は史上初の横吹きフルートのための教則本である『フルート教則本 Principes de la flute traversiere』(1707) を著し、18 世紀のフルート音楽に多大な影響をもたらした。フランス国内でもおびただしい数の版を重ねられ、ドゥヴィエンヌがパリに来たころにも流通していた可能性が高い。さらにはイギリスのプレルー Peter Prellieur による

『もっとも新しいフルート学習者のための教則本 *The Newest Method for Learners on the German Flute*』(1730) はプレルーの名で出版されているが内容は完全なオトテールの教則本の翻訳であり、フランス国外にもオトテールの著作が広く知られていたことを伺わせている。

オトテールの『フルート教則本』のタンギングの項目には、この時代のフランス音楽で一般的に用いられた不等音符 *note inégal* の目的に合致したタンギングが見られる。不等音符とは、ある一定の条件（拍子、テンポ、音価）下で同じ音価の音符が連続する場合に、音価がジャズのスウィングのように長短を伴って変化する演奏法である。

オトテールはタンギング・シラブルについて以下のように述べている。

演奏をより快いものとするために、タンギングが一定になり過ぎることを避けるために、いくつかの方法によってタンギングを変化させる。たとえば、tu と ru という 2 つの主要なアーティキュレーションが用いられる。(Hotteterre 1707:23)

この tu と ru¹⁶ という 2 つのシラブルの関係は現代の管楽器奏者が行なうダブル・タンギングの tu と ku のような関係とはまったく異なる。オトテールのタンギングはダブル・タンギングのように速いテンポの中で正確に均等に発音するのではなく、音が均一になり過ぎることを避けるための「変化」を目的としている。バロックにおいて「音楽が一定、均質であってはならない」ということはもっとも基本的な原則であり、その言葉どおり「いびつ¹⁷」であるほどの変化に富んでいることが求められる。

原則として¹⁸、tu は最初の音符、音価の長い音符、跳躍する音符、同音が続く場合に用いられ、ru は一定の条件下で同じ音価の音符が連続して、順次進行で続く場合に用いられる。譜例 2 のように、フレーズの最初は拍のオモテでもウラでも tu で始まり、その後、ウラに tu、オモテに ru のパターンが続き、長い音符と同音反復の箇所は tu となる。

Prémier Exemple (例1)

Musure à Deux-temps. (2拍子)

tu ru tu ru tu ru tu ru tu ru tu ru tu ru tu tu

Deuxième Exemple (例2)

Autre Musure à Deux-temps. (他の種類の2拍子)

tu tu ru tu ru tu tu ru tu ru tu tu tu tu

tu は発音が容易で安定しているが、ru は舌を口蓋の方へ引くため発音しづらい。また tu から ru へは舌が動きやすいが、ru から tu へはやや動かしづらいため、速いテンポの中で行なわれると、自然とオモテ (ru) がわずかに長く、ウラ (tu) がわずかに短くなる。これはまさに不等音符に適したタンギングであると言えるだろう¹⁹。

不等音符はフランス古典音楽において、とくにルイ 14 世の時代にもてはやされた。この時代のヴェルサイユの音楽は同時代のイタリアとは異なり、他地域よりも低めのピッチが好まれ、リコーダーのようなはっきりとした明るい音色の楽器よりも柔らかく物憂げな響きのフルートがもてはやされ、つねに音楽は自由な歌よりも拍子に厳格な舞曲の性格が色濃い。不等音符はこのような宮廷の退廃的な雰囲気象徴するようなアンニュイな響きとリズムに刺激を与える演奏習慣なのである。

不等音符の習慣はルイ 14 世の死後、イタリア音楽の流入とともに廃れてゆくが、1770 年代まで理論書の中に記述が見られる。書物の中に伝統的な演奏法が残っていても、実際に演奏されていた音楽からはその名残が次第に消えてゆくのである。

3. フランスにおけるオトテール後のアーティキュレーション

オトテールの『フルート教則本』が出版された後、フランスにおいてフルートのための教則本が新たに出版されるまでおよそ 30 年の空白がある（もちろん、現在その存在が確認されているものについての話であり、実際には出版されたものがあったのかもしれないが、ヨーロッパ圏全体で見ても前述のプレルーによる翻訳を含めたオトテールの再版本以外はほとんど見当たらない）。本項ではオトテールの後にフランスで出版された教則本に見られるアーティキュレーションがどのようなものであったかを述べる。

1) コレットの教則本

1740年頃に出版されたミッシェル・コレット Michel Corrette の『フルート演奏を易しく学ぶための論理的教則本 *Méthode Raisonnée pour apprendre aisément à jouer de la Flûte Traversiere*』(1740)の中で、コレットはタンギング・シラブルについて以下のように述べている。

かつては、タンギングを示すためにふたつのシラブル tu, ru が用いられた。しかし、現在のヴィルトゥオーソたちはもはや tu, ru を用いず、学習者の邪魔をする不条理なものでしかない、とみなしている。(Corrette 1740: 20)

このコレットの記述はオトテールの示した tu, ru のタンギングが時代遅れのものであることをもの語っており、不等音符や不揃いな音に対する嫌悪感を示唆している。さらにはフルートに「ヴィルトゥオーソ」と呼ばれる、音楽の理論と実践を兼ね備えた楽器の名手が存在し、その彼らがこのようなタンギングを非合理的なものだと考えていることがわかる。また、コレットはシラブルについて細かな説明を与えず、「tu, ru を用いない」と述べたことが「tu も ru も用いない」のか、「不等音符を生み出す tu, ru のシラブルの組み合わせを用いない」のかはわからない。

2) マオの教則本

また、オランダのフルート奏者、アントワーヌ・マオ Antoine Mahaut によって1759年に出版された『フルート演奏を短時間で学ぶための新しい教則本 *Nouvelle Methode pour apprendre en peu de tems a joür de la Flûte Traversiere*』(1759)にもコレットと同様の記述が見られる。

かつては、Tu と Ru の 2 つのシラブルによってタンギングを示していたが、ほぼ常に音符 2 つずつをつないでいたような、その時代の音楽にはそれで十分であった。つなぐ音符と切る音符を表現するために、異なった種類のタンギングが求められる現代の音楽において、それは同様にされるべきではない。どのシラブルも気にかけることなく、その自然な配置に応じたそれぞれ（訳者注：のアーティキュレーション）に、もっとも明瞭なタンギングがなされるように努めなければならない。以下の注記の後に続く課題例によって、それを使う異なった方法を得ることができるだろう。(江戸訳) (Mahaut 1759: 23)

ここでも、オトテールの示した tu と ru は否定されているが、新たなシラブルは

提示されていない。ここで述べられている「どのシラブルも気にかけることなく」という言葉は、おそらく、シラブルを限定しないという意味であり、音型に応じて明瞭なタンギングがなされればそれでよい、という方法を問わない考え方のようにも見える。ディッキーとラソツキはコレットとマオの記述を念頭に、18世紀後半以降、19世紀～20世紀において支配的に見られるこのような記述について「ダブル・タンギング以外のシラブルの使用を拒否した」と述べている (Dicky& Lasocki 2011: 601-602)。

また、マオは様々なスラーとデタシェ、スタッカート、ダッシュを音型に応じて自由に組み合わせた課題例 (譜例 3) を掲載している。ルイ 14 世の死後、イタリア様式がフランスに流入するとこの課題例のような技巧的なパッセージが音楽の主流を占めるようになり、オトテールの時代とは音楽の根本的な方向性が異なっていることがわかる。それゆえ、この音楽に *tu, ru* が適さないということは納得がいくことである。しかし、興味深いことに、マオは *Tu, Ru* について「ほぼ常に音符 2 つずつをつないでいたような、その時代の音楽にはそれで十分であった」と批判的に述べているにもかかわらず、彼の示したパッセージは 2 つの音符がひと組になっていることがひじょうに多い。音楽は数十年の間に劇的に変化していったが、ある部分では前の世代の名残のようなものが垣間見えるという一例である。そして、このマオの示した課題例のアーティキュレーションは、オトテールからドゥヴィエンヌへの橋渡しとなる中間的存在であるということも覚えておきたい。

3) リュスの教則本

この他に 1761 年にシャルル・ドゥ・リュス *Charle de Lusse* が出版した『フルート奏法 *L'art de la flûte traversière*』(1761) にはひじょうに独創的なアーティキュレーションに関する記述が見られる。フランスにおける教則本はそれ以前に出版された同類の著作をある程度、踏襲した書き方や内容が見られることが多いが、このリュスの著作は他のフルートに関する著作との関係がまったく見られない。なぜなら、リュスの『フルート奏法』はフランチェスコ・ジェミニアーニの『ヴァイオリン奏法』を下敷きにしており、徹底してヴァイオリン奏法をフルートで実践しようと試みたと見られる。それゆえに、奏法は他のフルート奏者のものと共通項でまとめられないような個性があり、巻末に掲載されているプレリュードとカプリス集も当時のフルート作品としては異例の難易度である。

Allegro assai

Exemple

The musical score is written for a single flute part. It begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The time signature is 2/4. The tempo is marked 'Allegro assai'. The piece is divided into two main sections. The first section, 'Exemple', consists of 18 staves of music. It features a variety of rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and includes several trills (tr). The second section, 'Grazioso', is in 3/4 time and consists of 3 staves of music. It features a more relaxed tempo and includes a trill (tr) marking. The score concludes with a double bar line and a repeat sign.

リュスは基本的なタンギング Coups de langue またはタク（擬音） Tac は、シラブルを T として母音を含めていない。そして、基本的なタンギングの他に 3 つの装飾的なタンギングとして、真珠のようなタンギング Coups de langue perlés、気音のタク Tac aspirés、ダブル・タンギング Double coups de langue を挙げている（譜例 4）。

真珠のようなタンギングはスタッカートやダッシュの上にスラーがかけられたもので、これに tu のシラブルがあてられている。気音のタクは舌を使わず「肺の動きによって作られる」と述べられている（Lusse 1761: 4）。これは現代のヴィブラート奏法に似た音の出し方であり、クヴァンツの教則本にも似た記述が見られる（Quantz 1752: 65, TAB.III Fig.9）。ダブル・タンギングは loul というシラブルがあてられているが、これを用いるタンギングはリュス以外に見られない。実際に演奏してみるとわかるが、コントロールが難しく、かなり速いテンポでなめらかに音をつなぐアタックになるであろう。リュスはこれらを装飾的なタンギングとしており、曲全体を通して用いるタンギングではなく、部分的に特別な効果を施すタンギングだと考えるべきであろう。

譜例 4 Ch.d.リュス『フルート奏法』（抜粋） pp.10

The image shows three musical examples in treble clef with a key signature of one sharp (F#).
 1. **Coup de langue perlés**: A melodic line with slurs over groups of notes, with the syllable 'tu tu tu tu' written below.
 2. **Tac aspirés**: A melodic line with slurs and trills (marked with '3'), with the syllables 'T, hu hu hu hu' written below.
 3. **Double coup de langue**: A melodic line with a wavy line above the first part and slurs over the rest, with the syllables 'loul loul loul loul' written below.

リュスの奏法はやや特殊な存在ではあるが、アーティキュレーションに対する多様な考え方と、きわめて技巧的な奏者の存在を示した貴重な資料である。

4. クヴァンツのアーティキュレーション

一方、18 世紀のドイツの宮廷では当時の先進国であるフランスとイタリアから音楽を学び、さらには両国の音楽家を雇い入れて演奏を行っていた。ドイツにおける 18 世紀の音楽はフランスとイタリアの混合様式であり、両者の良い部分を合わせて独自の様式を作り上げたのである。クヴァンツはバッハやテレマンと同時代の、まさに混合様式の作曲家であり、『フルート奏法試論』の中で 2 つの様式の融合が

論じられている。アーティキュレーションに関する項目においてもどちらのスタイルも意識した多様なタンギングが論じられている。

1) ti または di を伴うタンギング

クヴァンツは基本となるタンギング・シラブルに ti と di を提示している。ti は「短くて、均等で、生き生きとしていて、そして速い音の場合」に、di は「遅いが楽しくて、しかも、快くて楽しいメロディーの場合」に用いるとしている (Quantz 1752: 62)。また、これらはテンポや楽想だけで分けられるのではなく、アレグロにおいて、8分音符の跳躍音程が現れる場合には ti を用い、順次進行や長い音符には di を用いる。また、縦棒（ダッシュ）が付く音符には ti が用いられ、スラーを始める音には di を用いる。つまり大まかに言えば、テンポに限らず、「速さ、軽さ、堅さ」にベクトルが向かう音には ti が、「遅さ、滑らかさ、柔らかさ」にベクトルが向かう音には di が与えられるのである (譜例 5)。

譜例 5 J.J.クヴァンツ『フルート奏法試論』譜例集より抜粋

TAB. 3

Fig. 1
ti ti ti ti ti ti ti ti ti ti di di di di di di

Fig. 2
ti ti ti ti ti ti

Fig. 3
ti ti ti ti ti - ti ti -

Fig. 5
di - di - di - di - di

Fig. 6
ti ti - di - ti ti

ここで注目すべきは、基本とすべきシラブルが 2 つあり、曲想や音によって使い分けるということである。この使い分けはオトテールの tu, ru とはまったく異なり、両者ともが主たるシラブルになりうる。また、クヴァンツは ti と di の相違について「感情の表現がかなりの部分依存している」とし、その使い分けは両者の中間も含めた様々な表現を心がけることを勧めている (Quantz 1752: 65)。

2) tiri を伴うタンギング

クヴァンツは 2 つめのシラブルのカテゴリーとして、tiri について述べている。

これはまさにオトテールの *tu, ru* の関係に基づいた不均等な音符を表現するためのタンギングであり、明らかなフランス様式の伝播がここに見られる。

しかしながら、一見すると母音が異なるだけのように思えるこのシラブルは本質的な部分でフランス様式とは異なっている。まず、譜例 6 の音型 10, 12 を見てみると、不等音符がオトテールや他のフランスの理論家が示したような 16 分音符²⁰の連続ではなく、すでに付点化されたリズムに *tiri* があてはめられている (*ti* と *ri* の配置についてはオトテールの示したルールと同じである)。つまり、均等な音符を不均等に演奏するためにこのタンギングを用いるのではなく、不均等な音符に不均等な表情を与えるために用いるのである。

また、音型 19 のように付点がない音符にも用いられるが、速いテンポにおいて「ひじょうに耳障りになり、あまりに不均等になるため、*ti* を発音することはゆるされない」とし、最初だけを *ti* で発音して後は *diri* を用いるようにと述べている (Quantz 1752: 67)。つまり、速いテンポで *ti* から *ri* へ移るとそこに生じる凹凸感が大きくなりすぎて硬い音の流れになってしまう。その硬さを避けるために、*ti* の代わりにより柔らかい *di* を用いるのである。クヴァンツの考えでは、*ti* と *di* を使い分けることによってより厳密に不等の程度をコントロールし、様々な表現を使い分けることが求められているのである。

譜例 6 J.J.クヴァンツ『フルート奏法試論』譜例集より抜粋

TAB. 3

Fig. 10

ti ri ti ri ti ri ti ri ti ri ti ri ti ri ti ri

Fig. 12

ti ri ti ri ti ti ri ti ti ti ri ti ri ti ri - ti

Fig. 19

ti di ri di ri di ri di ri di ri di ri di ri di ri di ri di ri ti ri ri ti ti di di di di

オトテールのタンギングはヴェルサイユで求められた「良い趣味 *Bon goût*」に応じて奏法と不均等が結びき、楽譜に書くことが難しい音楽の「ゆらぎ」のようなものを表現している。一方、クヴァンツのタンギングはより「不均等であること」に

主眼が置かれており、システマティックなルールに基づいている。ここに両者の根本的な違いがあり、クヴァンツのフランスとは異なる独自の進化を遂げた一面を見ることができる。また、フランスではすでに **tu, ru** の衰退が見られる中、ドイツではこのようにクヴァンツによって盛んに取り上げられているということも興味深い。

3) did'll を伴うタンギング

クヴァンツはさらに、いわゆるダブル・タンギングとして **did'll** というシラブルについて述べている。このシラブルは 2 音節から成り、2 音節目に母音はない。**di** に対する反発として **d'll** が発音され、カタカナで書くと「ディル」に近いかもしれないが、日本語の発音からこれを理解することは難しいであろう。

did'll はひじょうに速いパッセージに用いられ、連続する同じ音価の音符に不均等を与える。**tiri** との違いは、より速いテンポに用いられることと、**tiri** ではウラの拍に **ti** がくるためウラにアクセントが置かれるのに対し、**did'll** はアタマにアクセントが置かれるため **tiri** とは逆の扱いとなる。基本的には順次進行や幅の小さな音程のパッセージに用いられ、跳躍音程や同音を含むばあいは **di, ti** を用いる。また、3 つの同じ音価の音符に対しては現在で言うトリプル・タンギングのように **did'll di** などと扱われる（譜例 7）。

譜例 7 J.J.クヴァンツ『フルート奏法試論』譜例集より抜粋

TAB. 4

Fig. 7

did'll did'll did'll did'll did'll did'll did'll did'll di

Fig. 10

did'll di ti did'll di ti ti

Fig. 15

di ti tid'll did'll did'll di ti tid'll did'll did'll di

TAB. 5

Fig. 12

did'll di did'll di

このような技巧的なパッセージはイタリア音楽の影響であり、オトテールの教則本ではこのような演奏はそもそも想定されていなかったであろう。しかし、クヴァンツは did'll に tiri と同様に不均等であることを求めている。このような、疾走感と適度な不均等をつくり出すタンギングは、まさにイタリア様式とフランス様式の融合から生まれたと言って良いであろう。

以上のように、クヴァンツはきわめて多彩で変化に富んだタンギング・シラブルを用い、フランスとイタリアの両方の様式を混合させた独自の演奏法を築き上げた。このようなタンギング・シラブルの使い分けが可能になれば、すべての音にタンギングしたとしても変化に富んだものとなり、さらにスラーやアクセント、スタッカートなどを織り交ぜることでまさに「話す音楽」を演奏することが可能となるのである。

5. クヴァンツの影響を受けたアーティキュレーション

クヴァンツの著作はフルートの演奏法のみならず、音楽理論から演奏家の心構え、演奏習慣などが幅広く、事細かに述べられており、当時から多くの人々に読まれていたようである。ドイツ語の原語版と同時にフランス語版も出版されており、フランスやイギリス、イタリアなど広くその痕跡が見られる。ここではクヴァンツのアーティキュレーションが他地域の演奏家や、後の世代の演奏家にどのような影響を与えたかについて述べる。

1) クヴァンツによるタンギング技法の継承

18世紀末のドイツのフルート奏者、ヨハン・ゲオルグ・トロムリッツ Johann George Tromlitz (1725~1805) が著した『フルート演奏のための詳細にして徹底的な教則本 *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*』(1791) はクヴァンツの『フルート奏法試論』から大きな影響を受けており、全体の内容構成はクヴァンツのそれを下敷きに行っているのはあきらかである(那須田 1992: 220)。しかし、トロムリッツはクヴァンツの時代から数十年を経て、大きく変化した音楽のスタイルに合わせてその内容にも手を加えており、単なるクヴァンツのパラフレーズにとどまらない。

トロムリッツが示したタンギング・シラブルはクヴァンツの ti, di, ri, did'll の母音が a へと変わり、ta, da, ra, tad'll などを用いる。クヴァンツと同じく、様々な子音を用いるのは発音のひとつひとつに多彩な変化を与えるためであり、たくさんのルールによってそれらを使い分け、クヴァンツよりもさらにシステムティックなアーティキュレーション技法が構築されている。トロムリッツが a の母音を選んだ理

由は、喉を開いて口腔内の容積を広くすることで、どのようなパッセージの中でも彼の理想とする強く響いた音色を保ち続けることができるからであろう。また彼はタンギングにおいて母音をひじょうに重要視しており、母音を引き延ばすという考えが基礎的なタンギングのルールにあるため、シラブルが ta であるか、ti であるかということは結果的に演奏に大きな差異をもたらすことになるのである。

トロムリッツは、ta, da, ra のシラブルを taa, daa, raa などと変化させて、スラーやレガートを表現するために用いる（譜例 8）。一般的に言って、まずスラーがあって、そのスラーの開始音にタンギングをする、という考え方が普通であるが、トロムリッツの場合は、タンギングとそのシラブルにスラーが内在していると言えるだろう。

ここまでも述べてきたように、バロックの演奏慣習においては「不均等」は重要なファクターであった。すべてが均等である演奏はつまらない演奏であり、不均等さ、いびつさが演奏にコントラストをもたらす「良い趣味」であると考えられていた。しかし、トロムリッツは不均等をむしろ否定し、音符を均等に演奏することを要求している。トロムリッツの taa のシラブルは音を均等に連結していくため、音を横へとつなぐ流れが強くなる。トロムリッツは taa 以外にもさらに様々なシラブルの組み合わせやルールを設定しており、taa の後に daa や raa といった、より柔らかい子音のシラブルを連結することで、さらに旋律がスムーズに流れるように意識している。トロムリッツのタンギング技法は、通奏低音が廃れて低音声部の役割が後退し、旋律が優位に立ち始めた 18 世紀末の音楽様式と符合するように、旋律の流れを重視したテクニックである（江戸 2011:27-28）。

譜例 8 J.G.トロムリッツ『フルート演奏のための詳細にして徹底的な教則本』pp.162

ta - a, ta - a, ta - a ta - a ta - a ta - a ta - a ta - a ta - a ta - a ta - a ta - a ta

このように、トロムリッツのアーティキュレーション技法のベースはクヴァンツのタンギング・シラブルでありながら、新しい世代の音楽に順応すべく独自の方法を作り上げ、19 世紀音楽の演奏様式への過渡期的な様相を呈している。トロムリッツはドゥヴィエンヌとほぼ同世代の音楽家であり、その著作はドゥヴィエンヌの『教則本』と同時期に出版されている。しかし、後に述べるドゥヴィエンヌのアーティキュレーション技法とトロムリッツのアーティキュレーション技法は表面的に重なる部分はあっても根本的には異なる方向を向いていることはひじょうに興

味深いことである。

次に、ドイツ国外におけるクヴァンツのアーティキュレーションが与えた影響について述べる。

2) 越境するタンギング・シラブル

トロムリッツやドゥヴィエンヌの教則本と同じ頃、イギリスでも1冊の教則本が出版された。ジョン・ガン John Gunn の著した『ドイツ・フルートの演奏技法 *The Art of Playing the German-Flute*』(1793)には興味深いアーティキュレーションの記述が見られる。注目すべき点は3つある。

まず第1に、アーティキュレーションの項目にはクヴァンツの名前が挙げられ、tiri のタンギングについて述べている。また、ダブル・タンギングには *diddle* というシラブルが与えられており、わずかに綴りは異なるがクヴァンツの *did'll* から影響を受けていることは明白である。

第2に、新しいダブル・タンギング(スタッカート・タンギング)として *teddy*、または *tiddy* というシラブルを提示している。ガンはこのタンギングのアイデアを大陸のアマチュアから盗んだと述べている(Gunn 1793: 14)。「大陸」がどこの国かは定かではないが、イギリスは当時から音楽の一大消費地であり、パリなどの大都市から作品、楽器、作曲家、演奏家と何でも呼びよせる輸入大国であった。ガンはそのような他国でこのタンギングを仕入れてきたのだろう。

この新しいダブル・タンギングの成立についての説明は少々込み入っている。まず、その大陸のアマチュア・プレイヤーだという考案者はクヴァンツの tiri のタンギングから導き出したとしている。ガンは基本のタンギング・シラブルの母音を *e* としているので、クヴァンツが言うところの *ri,tiri...* というシラブルはガンの言い方に直すと *ree, tiree...* となる。そしてこのウラにアクセントが置かれるシラブルを逆転させると *tirry* となる。そして、*r* を *d* に置き換えると *tiddy* となり、母音を置き換えると *teddy* となる。通常 of デブル・タンギング(つまり、*did'll* に基づくもの)だと2つ目のシラブルが弱まったものになるが、新しいダブル・タンギングは、もうひとつのダブル・タンギングと同じくらい流暢さを得ることができるが、より、ひじょうにはっきりと発音でき、明瞭である、としている(Gunn 1793: 14)。

そして、第3に、ガンの説明にはシラブルの発音についての重要な示唆が含まれている。ガンはクヴァンツなど他国のフルート奏者の述べたシラブルを自分の国の発音に置き換えて考えているのである。ガンは基本のタンギング・シラブルを *te* としているが、必ずしもクヴァンツの示した *ti* と異なる結果を求めたとは限らず、自分の母国語の発音で記述したと考えられる。ガンの説明文はクヴァンツのシラブルと自国流の発音によるシラブルが入り乱れていてひじょうにわかりにくいのだ

が、上述した新しいタンギングの成立過程にあった、ree, tiree について、このように述べている。

私たちは「新しいスタッカート・タンギング」として紹介し、クヴァンツが ree, tiree と発音した ri, tiri の代わりにそれらのシラブルを取り入れた。そして、2 つ目のシラブルのアクセントを最初のシラブルへ入れ替えたことによって、私たちの発音で言うと、tirry, tirry になることは明らかである。(Gunn 1793: 14)

ラヌムは 17～18 世紀におけるフランス語の R の発音はイギリス英語のように“very”を“veddy”と発音することで管楽器奏者が ru のタンギング・シラブルを真似ることができる」と述べている (Ranum s.d.)。これはまさにガンが tirry を tidly に置き換えた過程と合致している。tiri はクヴァンツによるシラブルなのでドイツから入ってきたものであるが、大陸のアマチュア・プレイヤーがフランス人だったのかもしれないし、クヴァンツの著作はフランス語版が流通していたのでフランス語で読んでいたのかもしれない。

ガンのこの記述は、管楽器奏者のシラブルが自身の母国語の発音に基づくべきであることを教えてくれている。フランスのシラブルは tu が主流であったということは、フランス語の tu という発音とフルートを吹くための口腔内、唇の形状がもっとも適合するからであろう。また、リュスが示した loul というダブル・タンギングや、後述するドゥヴィエンヌのダブル・タンギング dou gue は、フランス語に特有の ou, ue という母音の綴りが用いられている。また、カール・カイザーはクヴァンツの did'll について、森本のインタビューの中で「i はドイツ的、イギリス的発音であり、イタリア人、スペイン人、フランス人にとってはひじょうに難しい発音であった。ブラヴェは did'll のダブル・タンギングができなかったため、速いパッセージにたくさんのスラーを用いて演奏したが、クヴァンツはほとんどスラーを用いずにダブル・タンギングで演奏した。」と述べている (森本 2014: 7-8)。

このように、ガンのシラブルからは流行の奏法に対する強い興味と、タンギング・シラブルが越境することで変化することがわかる。演奏法は輸入や逆輸入がなされることによって、複雑に伝播し影響を与え合っているのである。

最後に、もうひとつ、クヴァンツのシラブルが与えた影響を見てみよう。年代が前後するが、先述したマオの『フルート演奏を短期間で学ぶための新しい教則本』(1759) のタンギングの項目の最後には「いくつかの場合、ダブル・タンギングを用いるケースがある。それは、ひじょうに速いパッセージで使われ、ふたつのシラブル Di, Del によって示される。」(Mahaut 1759: 25) と書かれており、譜例が提示

されている（譜例 9）。フランスにおけるダブル・タンギングの記述はおそらくこれが初めてであるが、この Di, Del というシラブルはいささか不可解である。一見、クヴァンツの did'll のようであるが、明らかに第 1 音節と第 2 音節が分離する綴り・書き方である上に第 2 音節に母音を含んでおり、さらに最後に l が置かれているのでダブル・タンギングとして成立しないように思われる。このシラブルが当時のフランス人にはダブル・タンギングとして成立する発音で読むことができたのか、マオがよく理解しないままに流行の最先端であるクヴァンツの did'll を取り入れたのか真偽はわからない（このシラブルは項の最後に付け足しのようにして、わずかなスペースに書かれている）。しかし、いずれにしても、クヴァンツの著作が遠く離れた場所で様々な形で受け入れられていったひとつの例として見ることはできるであろう。

譜例 9 A.マオ『フルート演奏を短期間で学ぶための新しい教則本』 pp.25

Di Del di del di del di del di del di del di del

ここまで、18 世紀全体のアーティキュレーションについて概観してきた。大きく見ると、18 世紀の重要なアーティキュレーションに関するポイントは 2 つ存在した。それは、オトテールの『フルート奏法』に見られる tu, ru のタンギングと、クヴァンツの『フルート奏法試論』に見られるヴァリエーション豊かなタンギングである。奏法の伝播は様々な要素と結びつきながら、少しずつ形を変えて伝わってゆくが、この 2 つの教則本はその源となる重要な位置を占めていると言えるだろう。

そして、ここで示したすべてのアーティキュレーションは「話す」「語る」ような音楽を形づくるものであり、それが 18 世紀末に向かってゆるやかに変化を遂げてゆくのである。

次章では、18 世紀末に出版されたドゥヴィエンヌの『教則本』を読み解き、18 世紀末におけるアーティキュレーション奏法の歴史的な位置づけを考察する。

第 III 章 ドゥヴィエンヌの教則本とアーティキュレーションの技法

ドゥヴィエンヌが 1794 年²¹に出版した『フルートのための新しい理論的・実践的教則本』は、オトテールのようにその時代の独特な演奏習慣を如実に示したものではなく、クヴァンツのように演奏法から心構えや習慣までありとあらゆる内容をまとめあげた大著でもない。それにも関わらず、ドゥヴィエンヌの『教則本』は後世に受け継がれ、他人によって様々な加筆や改訂を加えられつつも「ドゥヴィエンヌの」教則本として 150 年以上に渡って新版が出版されつづけた。その間楽器のシステムは様々な変化を遂げており、4 鍵、5 鍵、6 鍵、8 鍵、そしてベーム・システムのフルートのためのものまでも、「ドゥヴィエンヌの教則本」が出版され続けたのである。もちろん、ドゥヴィエンヌが世界でもっとも歴史と伝統のあるアカデミックな音楽教育機関、パリ音楽院の初代フルート科教授であったということは、その受容が広く長くなされた要因のひとつであろう。しかし、それだけの理由で、内容が伴うことなく人々の興味を引き続けることはありえない。時代を越え、楽器のシステムを越えて用いられてきたドゥヴィエンヌの『教則本』はどのようなものなのか。本章ではその歴史的な位置づけと、そこに述べられているアーティキュレーションの技法について考察する。

1. ドゥヴィエンヌの教則本

ドゥヴィエンヌの『教則本』はフルートとその奏法の歴史の中でどのような位置を占めているのだろうか。それ以前の世代とどのような関係にあり、それ以後にどのような影響をあたえたのか。

ドゥヴィエンヌは当時のパリにおいてもっとも成功したフルート奏者であり、流行の先頭に立つ音楽家のひとりであった。そして、時はフランス革命の真っただ中であり、演奏される音楽のスタイルも、社会環境も大きく変化した頃であることを考えると、彼の演奏法も時代に適した新しいものであるように思われる。実際、アーティキュレーションをはじめとして、多くの内容はまさにこの時代のフランスの演奏習慣を物語るものであるが、一方でドゥヴィエンヌは意外なほど保守的な考えも述べている。

まず『教則本』がどのような内容を持つのかを見ておこう。

1) 『教則本』の概観

『教則本』のオリジナルには目次がないが、以下に内容項目を書き記す。

序論 (p.1)

運指表 (p.2-4)

派生音を含まないスケール

シャープとフラットのスケール

すべてのカダンス²²の一覧表

演奏を易しくするために運指を変えるべき B フラットと F シャープを含む
パッセージの例。

第1項 フルートを組み立てる (p.5)

第2項 フルートをもち、口につけて構える (p.5)

第3項 音 (p.7)

第4項 一般的なタンギング (p.7)

異なるタンギングによるアーティキュレーションの方法

ひとつの音符から次の音符へのスラー、いわゆる、2つずつ (deux en deux)

スラーでつながれた2つの音符と2つのデタシェの音符の連結

スラーをかけられた3つの音符と、切り離された1つの音符

もうひとつのスラーをかけられた3つの音符と、切り離された1つの音符

逆のアーティキュレーション、いわゆる逆タンギング

ダブル・タンギング

第5項 特定のパッセージで要求されるが、しばしば複製や印刷の際に忘れられる、
異なるアーティキュレーションの例

第6項 4拍子、4分の3、8分の6などにおいて、2つ分の音価に3つの音符が置か
れる場合のアーティキュレーションについて

第7項 特定の3連符のパッセージに必要とされる異なったアーティキュレーション
の例

第8項 カダンス・ブリゼ (ターン)

第9項 カダンス

第10項 トリル、または小さいカダンス

第11項 前打音、または表現の小さい音符、または趣味 (Goût) の小さい音符
シンコペーション

音楽の基礎知識の要約、または概要

すべての拍子における小節の成り立ち

音階でつくられた最初のレッスン

休符

20の小さなエール

18の二重奏

2本のフルートのための6つのソナタ

教則本全体を見ると、アーティキュレーションの説明に紙面を多く費やしていることが明らかである。後半に掲載されている簡単な練習用譜例と附属する曲集を除くと、奏法の解説は20ページであるが、そのうちアーティキュレーションには9ページを割いている。この部分に関しては直接的にドゥヴィエンヌの演奏法を詳しく知り、学び取ることができるであろう。しかし、それ以外の部分の一見した印象では、解説はさほど分量が多く詳細に書かれているわけではなく、全体の内容構成は過去のフランスで出版された教則本のそれに準じておりオーソドックスである。巻末に2重奏の曲集が付属することも、コレットやマオのそれに倣っている。フルートに限ったことではなく、バロックの教則本の多くは装飾の扱いについて多くの紙面を割き、さまざまな装飾を一覧表にしたり、ひとつひとつ譜例をあげて奏法の解説をしたりしている。しかし、意外にもドゥヴィエンヌはそれらについては実にあっさりとした、簡単な説明を与えているだけである。

では、『教則本』においてドゥヴィエンヌがこだわったこととは何だったのか。まずはアーティキュレーション以外の部分について詳しく見てみよう。

2) 楽器と響き

この『教則本』は1鍵式の楽器、すなわちバロック期の楽器と同じタイプの楽器²³を対象としていることが、運指表とそこにかかれたイラストからわかる。また、図1の肖像画からも、足部管は描かれていないものの、多鍵式ではない楽器であることがわかる。ドゥヴィエンヌがどんな楽器を用いていたのかの詳細は不明であるが、肖像画に描かれている楽器のフォルムはトーマ・ロット3世 Thomas Lot III (あるいはその弟であるマルタン・ロット Martin Lot) の後期²⁴のものと良く似ている。

ドゥヴィエンヌがこの著作を出版した頃、フランス以外の地域ではすでに多鍵式の楽器が使われるようになっていたが、フランスではまだ1鍵式が多く用いられていた。1800年をまたぐ1795~1805年頃が、1鍵式フルートが用いられた最後の時期であろう。フランスで18世紀末~19世紀初頭に出版されたドゥヴィエンヌ『教則本』(c1794)、ジュゼッペ・マリア・カンビーニ Giuseppe Maria Cambini²⁵『フルート教則本、20の有名な小エールと6つの二重奏付き *Méthode pour la Flûte traversiere suivie de vingt petits airs connus et six Duo*』(c1795)、アマン・ヴァンデルハーゲン Amand Vanderhagen²⁶『2部に分かれた新しいフルート教則本 *Nouvelle Méthode de Flute. Divisée de deux parties*』(1798)、ペロー Perault『フルート教則本 *Méthode pour Flûte*』(c.1800)、ミシェル Michel『新しいフルート教則本 *Nouvelle méthode de Flûte*』(1802)が最後期の1鍵式のフルートのための教則本である。

これらと同時期に出版されたトロムリッツの『フルート奏法のための詳細にして基本的な授業』(1791)はクヴァンツに倣った2鍵式²⁷を想定した内容であるが、実際にはフィンガリングの項目で小指以外のキーについて触れており、1800年には『多鍵式フルートについて』という8鍵式フルート²⁸に関する別の著作を出版している。また、イギリスで出版されたガンの『ドイツ・フルートの演奏技法』(1793)は6鍵式フルート²⁹を想定している。

また、出版されていた教則本を見る限りフランスでは1鍵式が多く用いられていたと思われるが、実際にはすでに多鍵式も流通していたことは間違いない。ドゥヴィエンヌが活躍するよりも少し前の時期に、モーツァルトの《フルートとハープのための協奏曲》(1778)が彼のパリ滞在時に作曲されている。この作品は、アマチュアのフルート奏者であるド・ギーヌ公爵の依頼によるものであるが、フルートの最低音にCが見られることから多鍵式を想定して書かれていることがわかる。

そして、ドゥヴィエンヌの死の翌年にパリ音楽院のメソッドとして出版されたユゴ&ヴンダリッヒ Hugot et Wunderlich の『音楽院のフルート教則本 *Méthode de Flûte du Conservatoire*』(1804)は4鍵式フルート³⁰のための教則本であるが、ユゴとヴンダリッヒはドゥヴィエンヌの生前の同僚であり、彼らは以前から多鍵式フルートを使用していた³¹。ドゥヴィエンヌの死後、音楽院の使用楽器が切り替えられ、1鍵式が主流の時代は終わりを告げたのである³²。

ヨーロッパ全体では多鍵式が普及していたと言っても良い状況であり、その存在も知っていたにも関わらず、ドゥヴィエンヌや他の多くのフランス人たちはなぜ1鍵式にこだわったのだろうか？『教則本』の序論にはこのように書かれている。

「イギリス式」と呼ばれる、低音のCシャープとCナチュラルのための2つのキーを持つ足部管（通常の足部の2倍の長さ）を付加されたフルートに関して、私はまったく同意できない。これらの2つの音はこの楽器が持つ性質からかけ離れている。これらの音は安定的ではないし、安定的にすることもできず、その上、他をだめにしてしまう。私は、ほとんど誰もそれを使っていないし、使う人がいても彼らのオリジナリティのためだけに使っている、とさえ言いたい。その証拠に、有名な音楽家はそれらをけっして使っていない。

しかしながら、私は普通のフルートに付けられた、GシャープまたはAフラットや、BフラットまたはAシャープのような、低音域に見られるくすんだ音を改善するための小さなキーに非難を述べたいのではない。それらはゆっくりの楽章や、とくに上に述べたような音が持続する時には絶対に必要なものである。私は前述のようなケースにおいてのみ、賛成はするが、使用はしない。なぜなら、速いパッセージが出てくる場合において、それらは無駄で、難しくすることにしか役立たないものだから

である。もっとも単純な方法が最上の方法であり、私の意見では、生徒たちができるようなものにそれを用いることはまったく薦められない。(Devienne 1794: 2)

低音のエクステンションはイギリスで早い時期から試みられており、多くの楽器が現存していることから考えてもそれらは流行していたのであろう。たしかにドゥヴィエンヌの言うように、この時代の遠隔操作のキーシステムは現代の楽器と比べればはるかに精度が低く、C や C#が鳴るかどうかは賭けのようなものである。さらに、楽器の重量が増えることで響きもやや重たく、ダークになる。また、G#や Bb のキーは音程や音質の改善には間違いなく貢献しているが、たとえば F キーを使って F を吹くと、運指の都合上 F から E へとレガートで演奏できなくなるといった問題が発生し、速いパッセージが演奏できないのである。

しかし、それでもそのような楽器が流行したのは、演奏される作品の求めに応じたことであろう。幅広い音域を縦横無尽に駆け巡り、聴衆が聴いたことのない音を出して驚かせる。そのために音域の拡張は試みられたのである。また、バッハやテレマンなど、バロックの才能ある作曲家たちは楽器の機能を熟知して作品を書き、フルートの弱々しい G#や Bb などを意図的に用いて音色の不均等を表現したわけだが、時代が下るとすべての音が正しいピッチで良く鳴ることが求められるようになった。用いられる調性の幅もひろがり、音律を変えることで転調の可能性も広がっていったのである。

また、フルートは 18 世紀後半における音楽の変化を反映して少しずつ変化し、より高いピッチ、より広い音域、そしてあらゆる音楽的要求に対する適応性を求められるようになっていった。18 世紀後半のイギリスやヨーロッパの文化的中心地においては高いピッチ、およそ A=425-435Hz のフルートが用いられる傾向にあった。それはおそらく、技巧的で聴衆に対してアピールするような演奏が流行していたこと、公開演奏会が広い会場で行なわれるようになり、良く通る音が求められるようになったことなどが理由として考えられるだろう。ソルムによると、当時のパリではまだ低いピッチ、およそ A=415Hz の楽器も使われ続けていた (Solum 1992: 50-51)。おそらく、ドゥヴィエンヌのように、伝統的な楽器やその響きにこだわる奏者は低いピッチを好んだのであろうが、歴史全体を通してみると、そのような楽器は最終的に淘汰されてゆく。

だが、このような進歩主義的、商業主義的な楽器の改良、奏法の変化によって失われる部分も必ず存在するのである。ドゥヴィエンヌの『教則本』よりもおよそ半世紀前、1739 年の『フランスのマーキュリー *Mercur de France*』にこのようなレビューが掲載された。

フルート本来のキャラクターは…消えてしまい、そしてはや知られていない…。素晴らしい音楽の発明者たちは難しすぎることや速すぎるということを知らない。なんでもできてしまうのだ。(中略) 有名なラ・バル³³のような音楽家は他の誰よりも、優しく、牧歌的なこの楽器の限界を良く知っていた。(Bowers 1971: 405)

この著者はルイ 14 世時代の古き良きフルートの響きを懐かしみ、難しいパッセージに躍起になっているヴィルトゥオーソたちに対して皮肉を込めて批判している。ドゥヴィエンヌよりも前の世代の話であるのでまったく同様には論じられないが、ドゥヴィエンヌも同じような気持ちで、1 鍵式フルートの持つ響きが失われることを危惧していたのではないだろうか。

興味深いことに、現代のフランスのフルート奏者やフランスで学んだ奏者は B(H) 足部管³⁴よりも C 足部管を好む傾向にある (中野 2003: 20)。人によっては E メカニズム³⁵などのオプションで付加するキーやシステムを嫌うこともある (中野 2002: 22)。これは、ロット、ボンヴィルなどの 19 世紀フランスの名工たちの楽器がそのような仕様であったこと、そしてそのような伝統的な響きが今でも大切にされている証である³⁶。ドゥヴィエンヌの伝統的な楽器とその響きに対するこだわりは、現代の一部のフルート奏者たちのそれに通じるところがあるように感じられる。

ドゥヴィエンヌの楽器に対する意識は総じて保守的であり、前の世代の価値観を継承していると言えるだろう。フランスという国の音楽は現代に至るまで保守と革新の狭間にあり続けて来た。コンセルヴァトワール *Conservatoire* とは伝統を「保存する *Conserver*」ところであるが、そこは自国の現代音楽の最先端でもある。もちろん、ドゥヴィエンヌも時代の最先端をゆく演奏家としての自負を持ちつつ、伝統を重んじる音楽家でもあったのである。

3) ピッチと音質

ボワーズとベームはドゥヴィエンヌの『教則本』が後世のフレンチ・スクールに与えたもっとも大きな影響のひとつとして、音質に対するアプローチを挙げている (Boehm 1999: 20, Bowers 1999: 28)。ドゥヴィエンヌはピッチや音質のコントロールに対してこだわりを持っており、それは『教則本』の随所に見ることができる。

ドゥヴィエンヌは図 2 に示した音階のページで、シャープとフラットの音の運指を掲載しているが、他の 18 世紀の 1 鍵式フルートのための教則本は必ずシャープの音階とフラットの音階を分けて掲載しており、このようにひとまとめにされることはなかった。それは例えば、F#と Gb は異なるピッチの音であり、可能であれば指を替えたりアンブシュアのコントロールをしたりして演奏していたからである³⁷。

クヴァンツの2鍵式フルートは、どうしてもピッチの異なる運指が適用できず、アンブシュアの変化もさほど効果を成さないD#とEbの差をつくり出すために小指のキーを2つに増やしたものである。それほどにこの時代ではシャープとフラットの差を大切にしていたはずである。ではなぜドゥヴィエンヌはそれをひとまとめにしまったのだろうか。

図2 F.ドゥヴィエンヌ『教則本』pp.2 音階とその運指表

2

GAMME NATURELLE.

Les points noirs désignent les trous fermés et les blancs les trous ouverts.

Gamme Diézée et Bémolisée.

平均律的な「両者が異名同音の関係で、ほぼ等しいものであるから」という考え方はあり得ないであろう。平均律が広く一般化するのはもっと後の時代であったか

らである (Boehm 1999: 19)。もちろん、ドゥヴィエンヌがピッチに対して無頓着であったわけではなく、序論の冒頭はピッチの正確さに関する記述で始まっている。

すべての楽器のうち、フルートはメカニズムがひじょうに単純であるということから、もっとも易しそうに思われるものであるのだが、しかしながら、そのアンブシュールにしても、その正確さにしても、フルートはもっとも演奏が難しいもののひとつとなる。正確さはこの楽器において、厳密には見いだすことができない。そのようなことが完璧にできるとしても、ある音の正確さのために、他の音符の正確さを損なわないよう、いくつもの音符の間で均衡を取らなければならない。例として、F ナチュラルと F シャープを挙げよう。もし、F ナチュラルが正確にとれたなら、(*アンブシュールや楽器のポジションを変更しなければ) F シャープは必然的に低すぎるようになる。一方の音を吹く時は、必ずもう一方の音を補正するためのことを見越しておかなければならない。そして、その差を埋めるのは耳であり、唇である。(Devienne 1794: 1)

彼自身、正確なピッチで演奏する必要性とその難しさは熟知している(『教則本』に「正確さ *justesse*」という言葉は度々見られるが、それはつねにピッチのことを指している)。彼が述べているように、1 鍵式フルートの F と F# の正確なピッチの吹き分けはひじょうに難しく、F は高くなりすぎて F# に近くなり、F# は低くなりすぎて F に近くなる。意図的にコントロールしなければ両者の差は「ピッチの取り方が悪い同じ音」に聞こえてしまうだろう。ここで彼が述べているポイントは 2 つある。

まず 1 つ目は、正確さは大切であるが、それをこの楽器で厳密に実現することは難しいため柔軟な対応ができなければならない、ということである。他の教則本の執筆者たちは少しでも音律理論に基づいた正しい音高に近づけるために苦心して運指を考え出し、クヴァンツやトロムリッツはそのために改造した楽器まで用いたわけだが、ドゥヴィエンヌの対応は「スタンダードな運指の範囲内でピッチをコントロールする」というものだったのである。なお、ドゥヴィエンヌは中音域の A# と Bb にのみ、異なる運指を示しているが、おそらくこれは、#系の曲には A# が、b系の曲には Bb が頻出する上、どちらも調性に関わる重要な音になりうる音であるためであろう。

2 つ目は「その差を埋めるのは耳であり、唇である」と述べていることである。ピッチのコントロールについて「耳」と「唇」の重要性を説いているこの記述は、演奏家の感覚に基づいた興味深いアドバイスである。この時代の他の教則本には

「独習できる」「短時間で学べる」「やさしい」といった文言がタイトルに添えられていることが多く、アマチュアや「これから楽器を始める」という初心者からの需要が高かったことを示している。そのようなアマチュアたちにとって、単純で簡単そうだと思って手にしたフルートの、微細なピッチの違いを判別することは容易ではないだろう。違いを判別できない者はけっして正確に違いをつけて演奏することはできない。仮に異なる運指を用いたとしても、必ず音律に従った正しい音高が得られるわけでもない。それは、現代のきわめて精密なスケールで作られる平均率にチューニングされたベーム式フルートでも同じことで、演奏者の音高に対する鋭敏な感覚がなければ正しい音高を得ることはできないのである。ドゥヴィエンヌの耳に関する言及はピッチに関する本質的であり、唯一の解決方法なのである。

そして、「唇」の重要性に関する記述は音質のコントロールと関係している。フルートという楽器のピッチ・コントロールを実行する力の大半は唇（正確には顎なども含めた口全体）に依っている。奏者が耳で微細な差異を判断し、それを実行に移すのが唇である。しかし、唇の変化は音質にも大きな影響を及ぼす。そのため、ドゥヴィエンヌは音質とピッチのコントロールが一体となった練習方法を示している。それは図2の「ナチュラルの音階」の上部に書かれた小さな菱形である。これはクレッシェンドとディミニユエンドが合体したもので、よく見ると低音のDの上には「膨らまして *enflé*」と「弱まって *diminué*」と書かれている。『教則本』の第3項「音」にはこれについての詳しい説明が書かれている。

良いアンブシュアは、練習の結果と同等に自然の賜物である部分が多い。しかしながら、誰もがすぐに手に入れられるものではないが、それを得るためには、アンブシュアを乱すことなく、唇の力のみで、フォルテでもピアノでも正確さが完全に等しいままであるように注意を払いながらそれぞれの音を膨らませて弱める音階の練習を何度も行なわなければならない。音符を始める時はピアノで唇を引き締めて、スムーズに少しずつ唇を開きながら音を進め、クレッシェンドによってフォルテへと到達する。フォルテからピアノへと戻るためには、反対の感覚でもって同様の手順が取られるべきである。最初の音階を参照せよ。この練習はけっしてとても楽しいものではないということは私も認めるが、しかし、これはひじょうに大切なことである。

(Devienne 1794: 7)

この練習こそが、タファネル&ゴーベール Taffanel & Gaubert の『フルート総合教則本 *Méthode complete du Flûte*』(1923) やマルセル・モイーズ Marcel Moyse の『ソリテについて *De la Sonorité*』(1934/ 1968) の音質のコントロールの考え方につ

ながる原点とも言えるものである (Boehm 1999: 20, Bowers 1999: 28)。たしかに、現代の我々も直接影響を受けている 20 世紀のフランスのフルート奏者たちは、(実際には唇以外の力も使って音を保ったり変化させたりする練習を求めているにも関わらず) 誰もが「唇」によるコントロールを述べている。そのひとつの例として、モイーズの『ソノリテについて』の第 2 部「低音の柔軟性」が挙げられる。以下はその解説文、譜例 10 はその実際の課題である。

両唇はここで厳しい訓練に従う。(中略) 私はなされるべきニュアンス³⁸すべてを正確な場所で実行することと、テンポを厳格に守ることをとくに強調したい。演奏者はこうすることでアンブシュールの統制が得られ、意のままに音が扱えるようになるだろう。(モイーズ 1934/ 1968: 10)

譜例 10 M.モイーズ『ソノリテについて』 第 2 部「低音の柔軟性」

The musical score consists of three staves of music in 4/4 time, with a tempo marking of quarter note = 60. Each staff contains two measures of music, with a double bar line in the middle. The notes are half notes. The first staff starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The second staff starts with a treble clef and a key signature of two flats (B-flat and E-flat). The third staff starts with a treble clef and a key signature of three flats (B-flat, E-flat, and A-flat). Each measure begins with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) and ends with a dynamic marking of *ff* (fortissimo). The notes are: Staff 1: C4, B3, A3, G3; Staff 2: B2, A2, G2, F2; Staff 3: E2, D2, C2, B1.

また、モイーズは同じ著作の中で、「アンブシュールの可能性を最大限まで高めることができる」として譜例 11 のような課題を与えている。これは、*pp* で出された音は少し低め、*ff* で出された音は少し高めになるため、その音程と音質を調整することが求められている (モイーズ 1934/ 1968: 23)。

これらを見ると、ドゥヴィエンヌのロングトーンの練習はモイーズにまで通じるものであると想像できるだろう。ドゥヴィエンヌのピッチや音質のコントロールに対する意識は近代的で、彼の奏法がフルートのフレンチ・スクールの源流のひとつとなったと考えて良いであろう³⁹。

譜例 11 M.モイーズ『ソノリテについて』 第4部「音の豊かさ」



ドゥヴィエンヌのピッチと運指に対する考え方は合理的であり、状況に応じて柔軟に対処することが求められている。場合によっては多少のリスクを負うこともあるであろうが、彼が選んだのは運指を簡素化し、その代わりに唇のコントロール能力を高めることであった。そして、唇のコントロール能力強化は必然的に音質の安定につながり、彼の理想とする音を得ることができるのである。

ドゥヴィエンヌは美しい音について「低音の美しさは満ちていて、よく響いていることにある。そして、高音のそれは、甘さと明瞭であることである。」(Devienne 1794: 6) と述べている。しかしながら、この理想とする音は伝統的な 1 鍵式フルートの特色そのものであり、「大きい」「かたい」「輝かしい」といった 18 世紀末にもてはやされたフルートの傾向とは異なるものである⁴⁰。

4) メカニズム

ドゥヴィエンヌの作品の傾向として、18 世紀末の音楽の典型とも言える、高い演奏技術が求められるヴィルトゥオーソ的要素と、シンプルでなめらかな旋律的要素が挙げられる。先述したように、彼は 1 鍵式フルートの使用にこだわり、伝統的なフルートの特色を大切に扱いつつも、その音楽からは技術的なアピールが前面に押し出されている。

ドゥヴィエンヌの演奏技術に対する考え方は近代的なメカニズム習得の考え方の源流である。「メカニズム」という言葉は、フランス語では主に 2 つの意味を成しており、ひとつは「仕組み」であり、もうひとつは「手順」や「プロセス」である。現在も世界中の多くのフルート奏者が基礎的な訓練のために用いている、タファネル&ゴーベール Taffanel & Gaubert の『フルート総合教則本』の第 4 部は、「メカニズム大日課練習 Grands Exercices Journaliers de Mécanisme」と題されており、様々な音型パターンを全調で網羅する課題集が与えられている。これらはまさにフルートの頻出パッセージの「仕組み」や「手順」を覚え込むための練習である。河合は「メカニック」という言葉について、パガニーニの技巧性を例に「楽器を操作する能力に特化した複合的な音型や構造を奏する技術および技術的側面」と定義している (河合 2013: 5)。

ドゥヴィエンヌの『教則本』に見られるメカニズム練習はタファネル&ゴーベールのように複雑なものではないが、音程やパッセージのパターンを広い音域に渡っ

て網羅的に集めた課題が、巻末に附属する曲集の前に掲載されている。これは「音階から離れるための最初の課題 *Premieres Leçons en Sortant de la Game*」と題され、その前のページにあるニ長調の音階に始まり、3度からオクターヴまでの跳躍音程をとりながらの音階練習、4つの音からなるアルペッジョのパターンでの音階音階練習から成る。

「音階から離れるための～」の前のページにはニ長調の音階の下におそらく教師が演奏するパートであろう、和声のパートが付されている（譜例 12）。これは音階練習をただの音の羅列ではなく、音楽的に和声の上に成立しているということを教えるものである。ドゥヴィエンヌは生徒に和声感の意識を持たせることが音楽的にも技術的にも重要であるということを確認していたのであるが、18世紀のフルート教則本で同様の例はドゥヴィエンヌの他に見られない⁴¹。

譜例 12 F.ドゥヴィエンヌ『教則本』 pp.24

譜例 13 に挙げたようなすべての音程幅で音階練習を行なうやり方は、おそらくコレットの影響を受けている。1740年に出版されたコレットの『フルート演奏を易しく学ぶための論理的教則本』にもさまざまな音程幅や音型を網羅するような譜例が掲載されているが、ドゥヴィエンヌと決定的に異なるのは、コレットのそれはプレリュード、すなわち即興演奏のための練習課題なのである（譜例 14）。さらに言えば、コレットはオトテールのもう一冊の著作『プレリュードの技法 *L'art de Preluder sur la Flûte Traversiere*』（1719）から影響を受けている。つまり、この音型パターンの課題は、様々な音型を様々な調で覚え込み、即興演奏の素材とするための練習から始まっているのである。ドゥヴィエンヌはこれを即興のための練習としては捉えておらず、先述した音を膨らませて弱めるロングトーンについて説明している第3項「音」の最後に、「後に載せる、音階から離れるためによく研究されるべき、易しいレッスンを参照せよ。」（Devienne 1794: 7）と述べている。つまり、彼は音のコントロールの延長として、音階から一步離れたパッセージを練習し、どんな音程幅や音型に対してもコントロールを失わずに演奏できることを求めている。

るのである。また、このドゥヴィエンヌの課題はすべてニ長調で書かれている。これはおそらく初歩の学習者がもっとも吹きやすい調であるからであろうが、ここで求められている内容を考えると他の調に移調する前提であることも考えられる。

譜例 13 F.ドゥヴィエンヌ『教則本』 pp.25

Premieres Leçon en Sortant de la Game.

Game Montant par Tierce.

Game Descendant par Tierce.

Game Montant par Quarte.

Game Descendant par Quarte.

Game Montant par Quinte.

Game Descendant par Quinte.

Game Montant par Sixte.

Game Descendant par Sixte.

Game Montant par Septieme. *Game Descendant par Septieme.*

Game Montant par Octave. *Game Descendant par Octave.*

譜例 14 M.コレット 『フルート演奏を易しく学ぶための論理的教則本』 pp.46-47 (抜粋)

Modele pour préluder.

1° Prélude en ré 3° majeur.

5° Prélude par tierces en ré.

10° Prélude.

11° Prélude par quinte.

12° Prélude par Sixte.

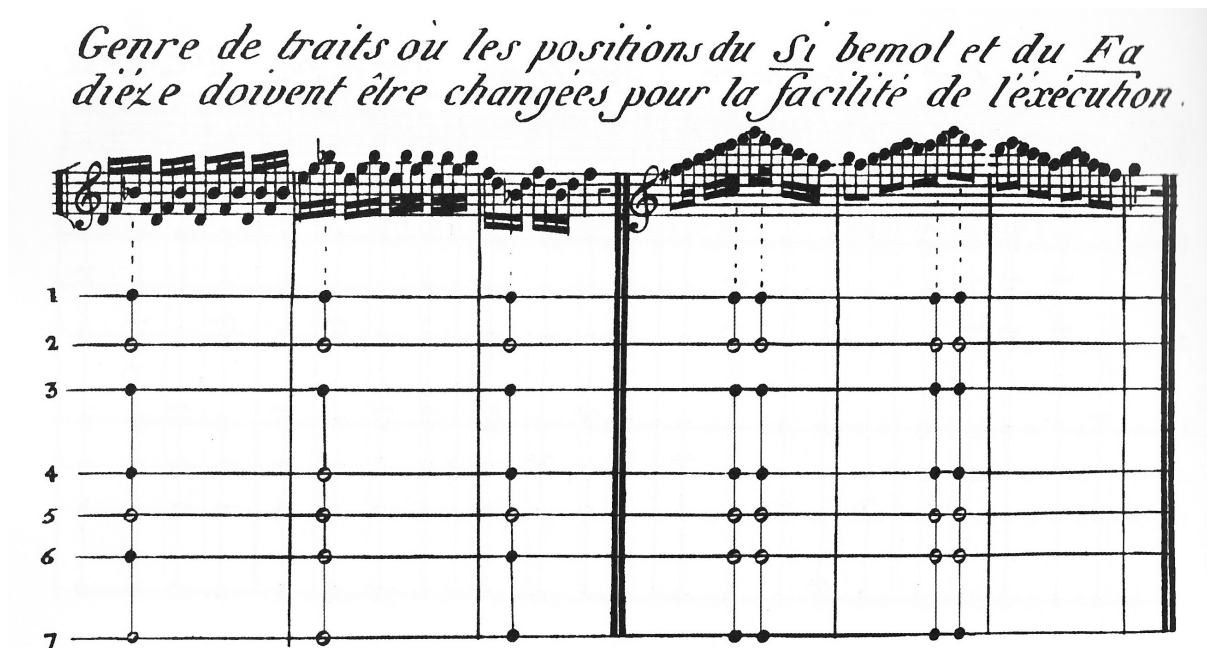
このような音程や音型パターン練習の積み重ねは最終的に技巧的なパッセージの演奏技術習得へとつながるものである。実際、ドゥヴィエンヌ後の世代の教則本には、このような音型パターンを網羅する練習課題が過熱してゆくこととなる。

そして、すでに述べたように、ドゥヴィエンヌの G# と Ab のような近似した音の扱いは柔軟であり、スタンダードな運指の範囲内でピッチをコントロールする、というものであった。彼にとって、この考えはメカニク的なパッセージを演奏するために必要なことでもあったと考えられる。キーがない、あるいは 1 鍵式のようなシンプルな構造の楽器の半音はクロス・フィンガリング (またはフォーク・フィンガリング) ⁴² によって作り出されるが、そのような複雑なフィンガリングの種類をできるだけ減らし、ピッチのコントロールをアンブシュアに任せることで、より速く、効率的に指を動かすことができるのである。

ドゥヴィエンヌはさらに、中音の Bb と高音の F# の出てくるパッセージの指使いを易しくするための替え指の運指を例示している (図 3)。これは、1 鍵式フルートにとって演奏することが困難であるパッセージの、ひとつの解決策である。教則本によって異なる指使いが提示されていることはよくあるが、ピッチではなく演奏しやすくするという目的のために替え指が提示されることはそれまでなかった。同時期に出版されたガンの『ドイツ・フルートの演奏技法』には様々なパッセージごとの難しさを解決する運指が示されているが、それらはすべて新しく付加されたキーを用いた例である。つまり、ガンはこの時代の音楽における 1 鍵式の弱点を付加されたキーによって解決したが、ドゥヴィエンヌはそれに頼ることなく、それを乗り越えることができる、というひとつの例を示しているのである。このようなドゥヴィ

エンヌの運指に対する工夫はヴィルトゥオーソ的なパッセージの演奏を実現させるためのメカニズムの一部であると言えるだろう。

図3 F.ドゥヴィエンヌ『教則本』pp.4 「演奏を易しくするために運指を変えるべき
BフラットとFシャープを含むパッセージのやり方」



5) 『教則本』の歴史的意義

ここまで見てきたように、ドゥヴィエンヌの教則本の基本的な考え方や目指す方向性は基本的に18世紀の伝統に立脚していると言って良いであろう。1鍵式フルートの楽器や響きに対するこだわり、音色に対する理想は前の世代の意識を受け継いでいると考えるべきである。その一方で、音質、フルートの演奏技術におけるメカニズムに関してはフランスの近代フルート奏法の基礎となる、先進的な考え方を示している。ドゥヴィエンヌの作品は、けっして古い慣習に捉われた、かた苦しくて、理屈っぽく、教養を求められるようなものではない。しかしまた、一見、時代の最先端に見えるようなヴィルトゥオーソ的で聴衆にアピールするようなパッセージを持っていても、1鍵式フルートの本来持っている特色を完全に逸脱するような異端の存在ではない。

たとえば、ドゥヴィエンヌと同じ時代を生きたトロムリッツはクヴァンツの『フルート奏法試論』を下敷きにした多岐に渡る内容を詳述した著作を執筆しており、その奏法はドゥヴィエンヌと同様、18世紀から19世紀への過渡期的様式を顕著に示している。しかし、それは教養を要求される専門的な内容を持ち、クヴァンツの

影響が色濃く感じられるようなものであったために、新しい世紀に受け入れられ広まることはなかった。また、リュスはフランスで1鍵式フルートのために教則本を残しているが、その内容はジェミニアーニのヴァイオリン教則本を下敷きにした、1鍵式フルートの能力を完全に越えているように思われるものである。これはあまりに時代を先取りしすぎた、当時としては特異な内容ゆえに、周囲に受け入れられ影響を及ぼしたという形跡は見られない。これらの著作に書かれている事はひじょうに興味深い、示唆に富んだものであるが、それが一般化するかどうかは別の問題である。

ドゥヴィエンヌの『教則本』はまさに、古き良きものと、新しい感性のバランスを保ったフルート奏法を伝えていると言えるだろう。そのようなバランス感覚を含め、ドゥヴィエンヌの著述には楽器や時代を問わないような普遍性がある。このことこそ、『教則本』が現代にまで途切れることなく読まれ、参考にされ続けてきた最大の理由であろう⁴³。

以上のような『教則本』の傾向をふまえて、次項ではそのアーティキュレーションの項目で触れられている内容について詳しく見てゆく。

2. ドゥヴィエンヌのタンギングとアーティキュレーション

『教則本』の説明部分のうち、アーティキュレーションの項目はおよそ半分を占める。他の項目との分量に大きな差があり、このことはいかにドゥヴィエンヌがアーティキュレーションを重視しているかを示している。しかしながら、タンギングについてはいくつか重要な内容が示されているものの、クヴァンツのような多様なシラブルの使い分けは一切示されていない。ダブル・タンギングについての記述はあるが、それはひじょうに否定的であり、すべてのパッセージをシングル・タンギングで演奏していたことが示唆されている。

現代の我々は18世紀の音楽を語る際につねにクヴァンツを引き合いに出してしまいがちであるが、オトテール以後のフランスのアーティキュレーション技法は、クヴァンツのそれとは異なる考え方に立脚していると考えられるべきであろう。すなわち、言葉を語る時と同等の、発音の差異を意識して音のつながりの変化をつくり出すのではなく、先に音のつながりがあって、そのつなぎ方のパターンを変化させることに主眼が置かれている。それゆえに、結果的に異なる発音を用いることはあるかもしれないが、タンギング・シラブルが重視されることはないのである。ドゥヴィエンヌの『教則本』に示されているアーティキュレーション技法は、アーティキュレーションをパターン化して、様々な音のつながりや組み合わせを自由に使いこなすという合理的なものであり、18世紀フランスのアーティキュレーション技法の

頂点を成していると言えるだろう。

1) タンギング・シラブル

まず、ドゥヴィエンヌの基本的なタンギングとタンギング・シラブルについての考えであるが、『教則本』第4章「一般的なタンギング」では以下のように述べている。

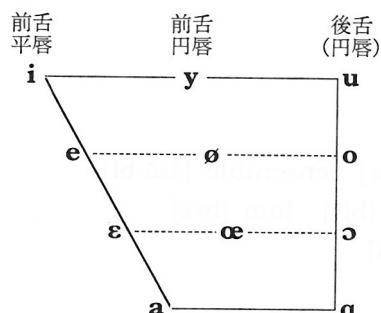
弓がヴァイオリンの弦にあたって、音が出てくる。同様に、舌はフルートの弓でなければならない。舌なしで、管楽器を演奏することは不可能である。それはうまく導かれた音楽の表現でなくてはならず、それはメロディーやパッセージ・ワークに伴うアーティキュレーションを変化させるであろう。その発音は（先に述べたが）、**tu** であるべきで、**te** や **ta** ではない。なぜなら、その後ろ 2 つのシラブルは発音するために口を開く必要があるからである。

(Devienne 1794: 7)

コレット⁴⁴やクヴァンツ⁴⁵と同じように、彼はタンギングをボウイングになぞらえているが、彼らに限らず、元々フランス語ではボウイングを *coups d'arche*、タンギングを *coups de langue* と呼ぶことからボウイングとの意識的なつながりを感じさせる。

ドゥヴィエンヌはタンギング・シラブルについて **tu** を勧めているが、これはやはりルリエ、フレイヨン＝ポンサン、オトテールらにはじまり、19世紀以降も受け入れられ続けたフランスの伝統的なタンギングである。そして、彼は **te** や **ta** を勧めていないが、これはまず、彼自身述べているように、**e** や **a** は口を開いて発音する母音であるため、そもそも管楽器演奏に適していない。図4はフランス語の母音の発音を示したものであるが、厳密に言えば、口が閉じた状態で発音できるのは **i** か **u** だけである。第II章で触れたように、カイザーはフランス人にとって **i** でタンギングすることが難しかったと述べているが、実際、フランス人でなくとも **tu** に馴染み深い奏者が **ti** で発音するとうまく発音できない。それが自分の母国語の発音に由来する理由であれば、なおさら困難が伴うであろう。また、**i** の状態を保ったまま音を出すためには、口腔内に舌が平らであるためのスペースを作る必要がある。また、**u** よりもさらに口の両端を引かなければならない。その結果、**u** とはかなり異なった音色になる。奏者によって個人差はあるであろうが、**i** の方が唇を強く引かなければならないため、やや固めの張りのある音色になりやすく、**u** の方が唇に柔らかさが残った丸みのある音色になりやすい。

図 4 新初等フランス語教本 *Manuel Pratique de Langue Française* より
フランス語の母音（無強勢母音、鼻母音は含まない）



- 左：舌が前にあって、平らな状態の母音
- 中：舌が前にあって、丸まった状態の母音
- 右：舌が後にあって、丸まった状態の母音
- 上：上へいくほど、口の中が狭い
- 下：下へいくほど、口の中が広い

そして、ドゥヴィエンヌと同時期に教則本を出版したトロムリッツは母音について以下のように述べている。

クヴァンツは「ひとつの音符を演奏するために、ti または di のシラブルが発音されるべきである」と述べている。しかし、私は i がフルートの音における最良の効果を生み出すとは思わない。なぜなら、それが発音される時、口内の全ての部位と筋肉がまとまって引き寄せられることで、フルートの音がうすくなるからである。(中略) 私の趣味において、a よりもふさわしいものは他にない。この a はできる限り a に近い発音となるように努力しなさい。そうすれば、喉や他の関係する器官が広がって、音が豊かになることに気づくであろう。(Tromlitz 1791: 157)

トロムリッツは a を最良の母音としており、同世代のドゥヴィエンヌと正反対の意見を述べていることは興味深い。しかし、フランス語でもドイツ語でも a では口が開いてしまって音が出せないはずである。ここでの彼の意見は口腔内の容積が広がるように意識することが重要なのであって、厳密にシラブルが a であるかどうかではない。つまり、ドゥヴィエンヌが ta を否定する理由とトロムリッツが ta を勧める理由は視点が異なっているのである。

このように、タンギング・シラブルの母音の選択には、それぞれの奏者の母国語の発音に加え、アンブシュアや口腔内の形の変化による音色の違いが影響する。さ

らにドゥヴィエンヌは唇による音色のコントロールを説いており、そのためには唇に柔軟性が残っている必要がある。そう考えると彼のシラブルが ti ではなく tu であるべき理由も納得のいくものである。

しかし、子音については t のみが示されているだけである。オトテールが tu, ru の 2 つのシラブルによって、音ひとつひとつの表情の変化を求めて以来、フランスではシラブルの変化で音楽を語る試みがなされてこなかった。むしろ、コレットやマオは tu, ru による表現が古いもので、すでに放棄されたことを証言している (Corrette 1740: 20, Mahaut 1759: 23)。フランスにおいては、オトテールの後、シラブルによるパッセージの表現が求められていなかった。このことは、クヴァンツのシラブルがフランスに定着しなかったことから推察できるだろう。イギリスやイタリアにはクヴァンツを受容した形跡が見られるが、フランス語版の『フルート奏法試論』が流通していたにも関わらず、フランスではマオの DiDel のダブル・タンギング以外に誰も触れていないのである。もちろん、現代にその痕跡が残らなかっただけで実際には様々なタンギング・シラブルが試されたであろうことも忘れてはならない。しかし、最終的にそれらは淘汰され、時代全体を見渡せば主流に成り得なかったのである。

ドゥヴィエンヌのアーティキュレーションの中心的な意識は、タンギング・シラブルではなく、譜例 3 で見たマオと同じく、スラーやタンギングの付け方を次々と変化させることにある (後に詳述する)。そして、そのアーティキュレーションの変化も、後世に受け継がれてメカニズムの一部として成立してゆくのである。

2) ダブル・タンギング

18 世紀フランスの教則本ではほとんどダブル・タンギングについて触れられていない。ドゥヴィエンヌ以前にはわずか 2 例だけであり、1 つはマオの DiDel、もうひとつはリュスの loul である。マオの例はどのように発音されるかの詳細が不明であり、リュスの例はその著作自体が当時のスタンダードから外れているためタンギングも独自の考えに基づいており、一般的ではなかったであろう。前項で述べたように、フランスにはタンギング・シラブルに様々な変化、工夫を求めるという風潮がなかったことがその要因として考えられる。ところが、ドゥヴィエンヌはアーティキュレーションの項だけでなく、序論においても (ひと言だけであるが) ダブル・タンギングについて触れている。しかし、それらは肯定的にはなく、強い否定を込めて述べているのである。まず、それらの記述について見てみよう。1 つ目は序論、2 つ目は第 4 項「一般的なタンギング」の中のダブル・タンギング *Double-coups de Langue* と題された一節である。譜例 15 は後者に添えられた譜例である。

私はダブル・タンギングやオーボエの音と呼ばれる（なぜそう呼ばれるのか、私は知らないが）低音域において力づくで出す硬い音など、いくつかの習慣について批判を述べなければならないだろう。（Devienne 1794: 1）

Tourou、または Turu とも発音するが、たとえそれを発音しても、それが耳に不快な回転のような音にしか聞こえないという、不完全なものであることは言うまでもない。それが演奏における純粹さに到達することは不可能である。そして、ダブル・タンギングはそれを使う人がパッセージに微妙な強弱をつけて演奏することや、何か表現しようとするのを阻害する。だいたい、なぜ不自然な方法に頼るのか？クラリネットやバスーン、オーボエ、ホルンがそれを使うだろうか？私はただ、この早口言葉の愛好家たちに、これらの疑問を送るのみである。

大きな効果をもたらすもう一つのタンギングが存在するが、それはヴァイオリンの弓のデタシェと同義のものであり、速いパッセージにおいて用いられる。それは、舌を口蓋に対して打つことで得られる。（Devienne 1794: 9）

譜例 15 F.ドゥヴィエンヌ『教則本』 pp.9

Double-coups de Langue



譜例（原本では該当文章の上部に提示されている）には *dougue* というシラブルが書かれており、本文では「Touru または turu とも発音する」と書かれている。このダブル・タンギングの記述からはさまざまなことが読み取ることができる。

まず、そのシラブルに注目すると、コレットとマオが「今は用いられていない」と言った *turu* というシラブルが、ダブル・タンギングとして紹介されているのである。そもそも、オトテールやルリエ、フレイヨン＝ポンサンがこのシラブルを用いたのは、「速い技巧的なパッセージを演奏する」という目的ではなく、「同じ音価が連続する場合に変化を与える」ということであつた。しかし、彼が序論で批判しているような習慣は、当時流行していたからこそ書かれているのであって、教則本に書かれていなくとも、ダブル・タンギングとして *turu* を用いる奏者がいたということである。ドゥヴィエンヌの作品のような、技巧的で音符の数が多いパッセージを

ダブル・タンギングなしで演奏するのはひじょうに大変なことである。では、ドゥヴィエンヌはどのようにしていたのだろうか。それについて彼はこの項の最後に、「大きな効果をもたらすもう一つのタンギングが存在する」と述べている。それは、

- ・ 速いパッセージにおいて用いられる。
- ・ それはヴァイオリンの弓のデタシェと同義のものである。
- ・ それは、舌を口蓋に対して打つことで得られる。

と説明しているが、どのようなものであるのかがあまり具体的ではない。唯一、読み取ることができるのは、通常の *tu* のタンギングが口蓋にあたる位置ではなく、歯の裏かそれよりも下に対するものである、ということであるが、このタンギング自体のことは詳しくはわからない。このドゥヴィエンヌの「もうひとつのタンギング」の謎を解く鍵は、別の教則本の中に見られる。

ドゥヴィエンヌのパリ音楽院での同僚であり、コンセール・スピリチュエルやラ・ロージュ・オリンピック管弦楽団などで共にフルート奏者を務めたアントワーヌ・ユゴ⁴⁶は『音楽院のフルート教則本 *Méthode de Flûte du Conservatoire*』(1804)の中で *tu* と *du* の 2 種類を用いるとしている (Hugot&Wunderlich 1804: 6) これは、一見、クヴァンツの示したような *ti* と *di* の使い分けのように思われる。しかし、ユゴの説明はそのようには述べられていない。

2 つ目のシラブルは速いパッセージに用いられ、2 つのスラーと 2 つのデタシェ、または全部がデタシェの音符にあてられる。そのシラブルは、*du* というシラブルを発音するために舌を引くように、舌を上歯の上の口蓋に軽く運ぶことでなされる。(Hugot& Wunderlich 1804: 6)

クヴァンツが示した順次進行やスラーの最初に用いるといったルールではなく、ユゴは *du* を速いパッセージのデタシェに対処するためのシラブルとして用いているのである。対象とする音符はまさにダブル・タンギングを必要とするようなパッセージに頻出するデタシェである。この説明は上述したドゥヴィエンヌの「もうひとつのタンギング」の説明に合致するものであり、おそらく、*du* と発音することによって、舌の動きを小さく軽くすることが目的であろう。そして、ユゴはダブル・タンギングの説明を一切記していないことから、ドゥヴィエンヌとユゴはダブル・タンギングを用いずに *du* だけで速いパッセージを演奏したと考えられる。この意見の一致は彼らがパリでともに演奏していたことの証でもあるだろう。

ドゥヴィエンヌのダブル・タンギングに対する嫌悪は強烈であり、教則本に書か

れる内容としては違和感すら覚える。「私はただ、この早口言葉の愛好家たちに、これらの疑問を送るのみである」という言葉からは、念頭に置かれている奏者の存在が感じられる。それが誰かまでは知ることはできないが、ドゥヴィエンヌに対して意見が対立する者がいたのは確かである。ひと世代後、ドゥヴィエンヌの死後の資料ではあるが、ドゥヴィエンヌと同じ時代を生きたフルート奏者、ブノワ・トランキル・ベルビギエ **Benoît tranquille Berbiguier** (1782-1838) の『3部から成るフルートのための新しい教則本 *Nouvelle Methode pour la Flûte divisée en trios Parties.*』の序論にはドゥヴィエンヌのタンギング論に対する強烈な批判が掲載されている。

ダブル・タンギングについてのドゥヴィエンヌの意見と戦うことが残っている。「だいたい、なぜ不自然な方法に頼るのか？クラリネットやバスーン、オーボエ、ホルンがその不思議な方法を使うだろうか？」このことに対して我々は、それぞれの楽器には特有の性質が有り、良い方法であることもある。例えば、ホルンにはとても良いけれども、バソン、クラリネットなどには適さない。それらのアンブシュールが異なるのだから、どうしてそのアーティキュレーションの方法が同じになるのか？我々はドゥヴィエンヌの不快な不安定さや早口でわかりにくいやり方を好まない。しかし、このアーティキュレーションの発音に出会う難しさは、勉強を諦める十分な理由だとは思えない。我々は彼が扱う他のアーティキュレーションの美しさや必要性はまだ受け入れられるが、いくらか上手く、シンプルなタンギング（それに出会うこともひじょうに珍しい）で速いパッセージをアーティキュレートしても、ダブル・タンギングの助けによる同じパッセージ演奏して比較すると、確かにそのアーティキュレーションは柔らかく重い。(Berbiguier c1818: 6)

様々な演奏家の考えが食い違うのは現代も同じである。それぞれの流儀があり、時代に合った考えが広く受け入れられ、そうでないものが価値のないものとも限らない。このダブル・タンギングをめぐる論議を読み解くことは、当時の多様な演奏習慣の一面を教えてくれる。

なお、ドゥヴィエンヌはダブル・タンギングを否定的に紹介したわけであるが、その譜例で示された **dou-gue** というシラブルは、19世紀に入ってから様々な教則本で支持されており、ベルビギエもこのシラブルを採用している。**dou** も **gue** もフランス語の単語に多く含まれる綴りであり、どのように発音し、舌を使うかがひじょうにわかりやすいためであろう。

3) アーティキュレーションのパターン化

他のフランスにおける教則本の著者と同様、ドゥヴィエンヌはタンギング・シラブルを多様化させることはせず、マオが示したようなスラーやスタッカートなどのアーティキュレーションの付け方にヴァリエーションを持たせることに腐心した。ドゥヴィエンヌの『教則本』に示されているアーティキュレーション技法は、一定の音型に対して考えうるアーティキュレーションのパターン例を列挙し、それらのパターンが持つ性格を考慮しながら様々なパッセージに適応させてゆくものである。

しかし、このドゥヴィエンヌの考えについてひとつ気をつけなければならないことは、彼がさまざまなアーティキュレーションのパターンひとつひとつに対して「このタンギングは」と述べていることである。譜例 16 は『教則本』第 4 項に挙げられている同じ音型に対する異なるアーティキュレーション実施例の一覧であるが、最初の譜例ではすべての 8 分音符に縦棒（ダッシュ）が付され、デタシェで切るというアーティキュレーションが解説されており、その譜例のタイトルは「異なるタンギングの方法」と書かれている。また、その次の 8 分音符 2 つずつにスラーが付けられるパターンの説明では「このタンギングはもっとも易しく、もっとも必要不可欠なものひとつである」と述べられている。しかし、同じ箇所でも「それぞれのスラーの最初の音符にだけタンギングが必要である」とも述べており、彼にとっての「タンギング coup de langue」という言葉は「タンギング」そのものをさす事もあるれば、「アーティキュレーション」という意味を含んでいることもあるのである。もちろん、「アーティキュレーション」と述べている箇所もあるので言葉の用法の区別はあまり明確ではないが、スラーを掛ける、音を短く切るなどのアーティキュレーション技法の全体がタンギングという行為の延長線上にあると考えているのであろう。

譜例 16 に挙げられているパターンのうち、ダブル・タンギングを除いた 6 つがドゥヴィエンヌのアーティキュレーション技法の基本となるものである。各パターンにはキャラクターや用いるべき状況がある程度想定されており、ドゥヴィエンヌがそれについてどのように述べているのか、概略を記しておく。

譜例 16 の 1 つ目は「異なるタンギングの方法」と書かれており、8 分音符にすべてダッシュ（縦棒）が書かれているデタシェの音符である。これはそれぞれの音をはっきりとアタックする必要があることが求められており、ヴァイオリンのスタッカートに対応すべきもの、とされている。

譜例 16 F.ドゥヴィエンヌ『教則本』 第4項 pp.8-9 (江戸訳。譜例部分のみ)

異なるタンギングによるアーティキュレーションの方法



ひとつの音符から次の音符へのスラー、いわゆる、2つずつ (deux en deux)



スラーでつながれた2つの音符と2つのデタシェの音符の連結



スラーをかけられた3つの音符と切り離された1つの音符



もうひとつのスラーをかけられた3つの音符と切り離された1つの音符
前掲のもの反対



逆のアーティキュレーション、いわゆる逆タンギング (Contre-Coup de Langue)



ダブル・タンギング



2つ目は「ひとつの音符から次の音符へのスラー、いわゆる、2つずつ」で、「このタンギングはもっとも易しく、もっとも必要不可欠なものひとつである」と述べられている。ドゥヴィエンヌはおそらく、ベーシックなものから順に列挙していると思われるが、この2つずつのスラーがつけられるパターンは2番目に扱われており、基本的なアーティキュレーションの1つと考えて良いだろう。マオはTuとRuのシラブルを批判する文章の中で「ほぼ常に音符2つずつをつないでいたような、

その時代の音楽にはそれで十分であった」と述べていながらも、譜例 3 の冒頭ではこのパターンを真っ先に用いている。譜例 17 は 1731 年に出版されたボワモルティエの《6つの組曲 Six Suites de Pièces》、譜例 18 はコレットの《ソナタ Sonates》の一部であるが、このような 2 つずつのスラーは 18 世紀のフランスで伝統的に多用されてきたものである。

譜例 17 J.B.ボワモルティエ 《6つの組曲》より〈組曲第4番〉ロンドー



譜例 18 M.コレット《ソナタ》より〈第1番〉第1楽章



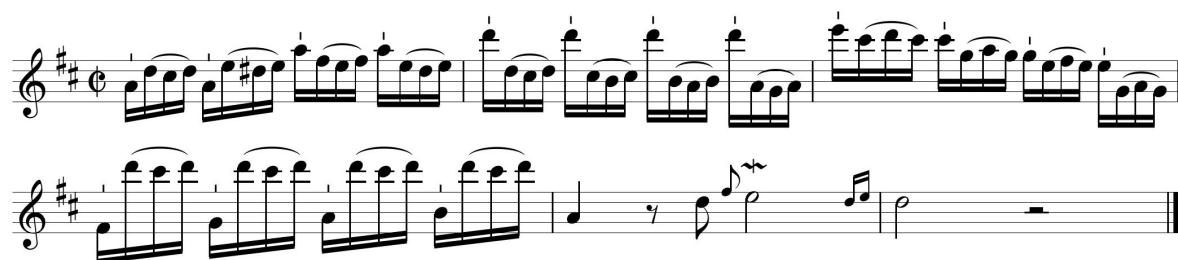
3 つ目は「スラーでつながれた 2 つの音符と 2 つのデタシェの音符の連結」で、「8 分音符で構成された特定のパッセージに用いられるアーティキュレーション」という副題が添えられている。ドゥヴィエンヌはこのアーティキュレーションを「完璧に習得したならば、もっとも輝かしいタンギングのひとつとなる」としており、とくにルラード⁴⁷のような駆け上がるパッセージに用いられると述べている。19 世紀以降、このアーティキュレーションは 16 分音符が連続するパッセージに多用されてきたが、18 世紀の演奏習慣としては一定になりすぎるアーティキュレーションを嫌う傾向があったため、このパターンの多用は一般的ではなかった。

4 つ目は「スラーをかけられた 3 つの音符と切り離された 1 つの音符」で、これは 3 つ目のパターンを用いるような場合に、例外的に用いられるものだとされている。ドゥヴィエンヌは「このアーティキュレーションは、前掲のものより輝かしさに劣るが、それが適切に使われたならば、優れた効果をつくり出すことに失敗することはない」と述べている。

5 つ目の「もうひとつのスラーをかけられた 3 つの音符と切り離された 1 つの音符」⁴⁸は 4 つ目と逆のパターンである。「これは、ある特定のケースにおいてのみ用いられる」と述べられており、第 5 項の例 4 を参照するように挙げている（譜例

19)。これは1つ目の音符が別声部として分離する、18世紀後半から流行し始めた跳躍の激しい技巧的パッセージである。4つ目もこれと同様の使い方がされるが、音型によって限定されるものではなく、たとえば順次進行のルラードのようなパッセージにも用いられる。

譜例 19 F.ドゥヴィエンヌ『教則本』第5項 例4, pp.10



6つ目は「逆のアーティキュレーション、いわゆる逆タンギング」で、「このアーティキュレーションはひじょうにまれにしか用いられない」とだけ述べられている。たしかに、このアーティキュレーションはとても印象的であるが、リズムが不安定になる要素を持ち合わせているため、頻繁に用いられるパターンではなく用いられるポイントが限定的なものである。

最後の7つ目はダブル・タンギングであるが、前項ですでに述べたので省略する。

これらの「アーティキュレーションがタンギングの延長線上にある」という考え方はトロムリッツが、**ta**というタンギング・シラブルの母音を延長し、**taa**というシラブルでスラーやレガートを表現した「アーティキュレーションを内包するタンギング」(江戸 2011: 26)に通じるものがあるように思われる。ただ、トロムリッツの理論がクヴァンツの「話す・語る」タンギングの延長線上にあるシラブルを駆使した考え方であるのに対し、ドゥヴィエンヌのやり方はアーノンクールが言う「1800年以前の音楽は話し、それ以後の音楽は描く。(中略)後者は気分によって働きかける。気分は理解する必要はなく、感じるべきものなのである。」(アーノンクール 1997: 59)の后者にあたるものである。アーティキュレーションを類型化することで、誰でも深い理解を必要とすることなく、旋律に多様な表情を与えることができる。また、音楽自体も理論的な理解を伴うアーティキュレーション実施が必要な構造ではなくなって、気分や感覚で音楽を塑像してゆく側面がみられるようになったのである。

もちろん、本質的には音楽に「理解の必要がない」などということはありません。ことであるが、音楽を演奏することも聴くことも、市民に広く開かれるようになった時代であり、革命を経たフランスにおいて多くの人々にわかりやすく伝えること

は音楽教師のひとつの使命であったのだろう。実際、ドゥヴィエンヌは「パリ音楽院という伝統ある教育機関の初代教授」というアカデミックな部分が強調されたイメージを持たれがちだが、彼はパリ音楽院の前身である国民軍の軍楽隊、国民軍無料音楽学校、国立音楽学校での職務を歴任してきた人物であり、兵士の子どもたちからギューのような後に音楽院教授に就任する者にまで幅広く教鞭をとってきた。彼のパターン化されたアーティキュレーションは、音楽に面白みを与える重要なテクニックを多くの人々にわかりやすく伝えるための教授法であったのだろう。

そして、アーティキュレーションのパターン化は 19 世紀に入るとメカニク的な練習と結びつき、タファネル&ゴーベールやモイーズの教則本のような徹底した網羅的な練習へとつながってゆく。ドゥヴィエンヌのアーティキュレーションは音楽と言葉が結びついていた時代から、言葉と離れた器楽の先鋭化の時代への扉を開くものであると言えるだろう。

4) パターンの応用

『教則本』の第 5 項は 16 分音符が連続するパッセージ、第 6 項と第 7 項は 3 連符が連続するパッセージに関する、より実践的、応用的なパターン例が示されているが、第 5 項の冒頭の説明書きに「特定のパッセージで要求されるが、しばしば複製や印刷の際に忘れられる、異なるアーティキュレーションの例」と書かれている。

「特定のパッセージで要求される」とあるように、この時代の（とくにドゥヴィエンヌの）作品における常套句的なパッセージでの、効果的なアーティキュレーションが説明されている。そして、興味深いことにそれらは「しばしば複製や印刷の際に忘れられる」と述べられているのである。この時代はパート譜だけが出版されて、スコアが出版されることはほとんどなかったのであるが、困ったことに多くの場合パート譜ごとに微妙な差があったりアーティキュレーションが何も書かれていなかったりする。ここでのドゥヴィエンヌの説明書きは、それらの多くが印刷業者によるミスであることを示唆している。また、それはドゥヴィエンヌがアーティキュレーションについて自分の考えを楽譜に書き込んでいるということ（つまりそれらに奏者が従うということ）と、それまでの 18 世紀の習慣と同様に奏者が自己判断でアーティキュレーションを実施できなければならないということの両方を意味している。しかしながら、ドゥヴィエンヌは作品の大半が出版され、現在もヨーロッパやアメリカの図書館に残されているが、自筆譜は 1 曲も見つかっていない（Montgomery 1975 :2）。そのため、ドゥヴィエンヌ自身のアーティキュレーションについてはミスの多い出版譜からの推察しかできず、実際の演奏には『教則本』に学んだ内容から自己判断してゆくことが重要になってくるであろう。

ドゥヴィエンヌのアーティキュレーション技法において、アーティキュレートさ

れる旋律やパッセージの中にどのような区切り方の可能性が存在するかを見る、ということが重要となる。譜例 20 は『教則本』の第 5 項で示された様々な例をひとまとめにした実施例であるが、これらを良く見てみると、ある程度、音型がアーティキュレーションの可能性を示していることがわかる。たとえば、1 小節目のような 3 度の連続には 2 つずつのスラー、4 小節目のような 1 つ目の音符と後 3 つの音符に区切ることができる場合には後の 3 つにスラー、6 小節目のようなウラからオモテへ非和声音が引っ掛けられる場合にはその動きに合わせたスラー、など視覚的に捉えられるわかりやすいパターンが多く、区切り方の可能性は限られている。

譜例 20 F.ドゥヴィエンヌ『教則本』第 5 項 例 9, pp.11

Come on veut

問題は、3 小節目や最後の段のように、順次進行が中心のパッセージでは様々な区切り方の可能性が考えられるため、演奏者の判断によって異なる結果を生むことである。このような、音型が持っている様々な可能性を読み取ることは、バロックの習慣の中で行なわれてきたことである。有田はこのような区切り方の可能性を「音の組織」という意味でテクスチュア *Texture* と呼んでいる（有田 1996: 2）。図 5 は有田が作成した様々な音型に内包されるテクスチュアの可能性を表にしたものである。基本的には、この有田の図表のようなテクスチュアの中から相応しいものを選び取って演奏してゆくわけだが、これらはバロック的なテクスチュアの読み方であるため、中にはドゥヴィエンヌの音楽に相応しくないものがあり、またここには含まれないが用いるべきものもある。たとえば、ドゥヴィエンヌは 2 つにスラーと 2 つにデタシェを強く勧めており、譜例 20 の 3 小節目にも用いているが、逆の「2 つにデタシェと 2 つにスラー」というパターン（図 5 16-a など）には一切触れておらず、協奏曲に見られる実例もひじょうに少ない。また、バロックのアーティキュレーションは基本的に 1 拍の中でテクスチュアが組まれることが前提であるため、大きなスラーを用いることはまれであったが、ドゥヴィエンヌは譜例 20 の

10小節目のような1小節にかかるスラーや、小節線をまたぐ大きなスラーを用いることがある。

図5 基本的なテクスチュアの読み方 (有田正広 作成)

The diagram illustrates a musical texture with a single melodic line and six figured bass lines (labeled a through f). The melodic line is written in a treble clef and consists of eighth notes. It features slurs and ties that span across multiple measures, including a large slur that covers measures 1 through 8. The figured bass lines are written on a grand staff (two staves) and use dots and lines to represent notes and rests. Some lines also have slurs. The measures are numbered 1 through 19, with 'etc ...' indicating that the pattern continues. The first two lines of the figured bass (a and b) are consistently active, while lines c, d, e, and f have more varied activity, including rests and slurs.

パターンの応用に際してもやはり、前の時代から積み上げられてきた考え方や、それらを打ち破る新しい考え方の両面が併存している。『教則本』に限らず、当時の著作は「新しいこと」や「とくに注意すべきこと」に重点を置いて書かれている。ドゥヴィエンヌの『教則本』も、時代の最先端を行く音楽に適した方法が記されているが、現代の我々が知りたいことはそこに書かれていない「当時の常識」や「常識と新しいことの交わる場所」である。それを知るためには『教則本』の記述だけでは不十分であり、実際に作品の内容を通してアーティキュレーションを考察する必要があるだろう。

5) アーティキュレーションとフランス語のイントネーション

ドゥヴィエンヌ以前のアーティキュレーションが言葉との深い関わりを持つことは第II章で詳しく述べたが、ドゥヴィエンヌの示した合理的なパターン化されたアーティキュレーションは、バロック的な「言葉を話すような演奏」から離れたようにも思われる。しかし、ドゥヴィエンヌのオペラなどの声楽曲に目を向けると、彼のアーティキュレーションの根底にはフランス語のイントネーションとの結び

つきが見えてくる。

A. 《聖母訪問会の修道女》と《魔笛》のARIA

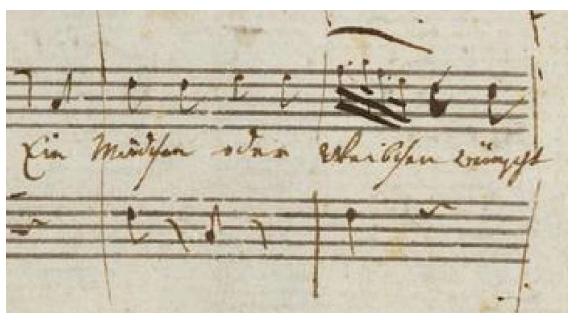
ユンブロはドゥヴィエンヌのオペラ《聖母訪問会の修道女》の中のベルフォールのARIAと、モーツァルトのオペラ《魔笛》の類似性について指摘している(Humblot 1909: 41)。モーツァルトの《魔笛》は当時ヨーロッパ中で大流行しており、ドゥヴィエンヌがその影響を受けたことは大いにあり得るだろう。その共通点や作風の比較など、興味深い点が多いが、ここではその歌い出しの歌詞に注目したい。

これらのARIAは、異なる調で書かれてはいるがひじょうに類似した旋律、伴奏の音型を持ち、モーツァルトは“*Ein Mädchen oder Weibchen wünscht Papageno sich!*” (譜例 21)、ドゥヴィエンヌは“*Enfant chéri des Dames je fus en tout pays*” (譜例 22)と歌う。ここで注目すべきは、モーツァルトが弱起の音符1音にEinの1語を当てているのに対し、ドゥヴィエンヌはEn-fantと1語を音節で分けて小節線をまたいだ2音に当てているのである。

ドイツ語の歌は1語が小節線をまたぐことは少ないが、フランス語にはこのような例が多く見られる。ラヌムは17世紀から18世紀にかけてのフランス歌曲について、「フランスの作曲家は、ひじょうに調和のとれた方法で、歌詞の詩的韻律を音楽の拍子に重ね合わせた」とし、小節をまたいで詩行の韻を作る語について「リレー競争のようにある主要な言葉から次へと耳を動かす」(Ranum 1997: 2)と述べている。このような音節のイントネーションは、オトテールやルリエのtu, ruのアーティキュレーションと深い関わりがあり、tuがruへと流れを作る様はまさにフランス語の語感と一致するのである。

もちろん、ドゥヴィエンヌの時代はそこから半世紀以上も下るため、オトテールと同様に論じることはできないだろう。しかし、フランス語の歌曲において単語が小節をまたいで歌われるということはフランス語の本来的なイントネーションとも関わることであり、17世紀、18世紀だけに限定される話ではないだろう。

譜例 21 W.A.モーツァルト《魔笛》よりパパゲーノのARIA



譜例 22 F.ドゥヴィエンヌ 《聖母訪問会の修道女》よりベルフォールのアリア



B. 《ゴンザルヴ・ドゥ・コルドウエのロマンス》

アーティキュレーションの感覚が奏者の母国語に依存するということは各国のタンギング・シラブルからも見た通りであるが、アーティキュレーション全体に対する感覚も、やはり言葉のイントネーションと関わっているのではないだろうか。

ドゥヴィエンヌはいくつかのロマンスを書いているが（表 9-1 参照）、フルートのオブリガート・パートが書かれている《ゴンザルヴ・ドゥ・コルドウエのロマンス》において、歌詞のイントネーションがどのように書かれているか見てみよう（譜例 23）。

まず、歌い出しの歌詞であるが、“Dans un transport de jalousie,”の弱起に当てられている Dans は次の un とリエゾンでつながり、transport は複数の音符にまたがる上、1 拍目のウラから 2 拍目のオモテへ向かって大きく跳躍する。jalousie は順次進行の添ってなめらかに歌われるが、その後の Zélinde...の節はすべて小節線をまたいで言葉が当てられている。譜例 24 は言葉がつながる部分を点線スラーで示したものであるが、フランス語の歌詞はウラからオモテへとつながり、リレーされるように流れてゆくことが良くわかるであろう。

もちろん、これらのことがそのままフルートのアーティキュレーションに当てはまるわけではなく、このような感覚とは別に、管楽器特有の演奏上の事情や感覚が存在し、基本的にはそちらが優先される。歌うことと吹くことを完全に同列には語れないが、母国語の抑揚というものが音楽家の感覚の根底にある、ということである。そして音楽を聴く聴衆の側にも、このような抑揚に対して心地よいと感じる感覚があったのであろう。ドゥヴィエンヌの示したアーティキュレーションのパターンの中でも拍のウラからオモテへと掛けられるスラーはまさにこの感覚との結びつきを示していると言える。

譜例 23 F.ドゥヴィエンヌ 《ゴンザルヴ・ドゥ・コルドゥエのロマンス》より 〈ガンズルとゼランド〉 (一番上がフルート、下2段がピアノ)

Dans un transport de ja-lou-si-e, Zé-linde a-voit ban-ni l'a-

譜例 24 F.ドゥヴィエンヌ 《ゴンザルヴ・ドゥ・コルドゥエのロマンス》より 〈ガンズルとゼランド〉

Dans un t-ran-s - port de ja - lou - si - e, Zé - linde a - voit ban - ni l'a - mant qui

アーノンクルの言葉を再び借りれば、18世紀のアーティキュレーションはさまざまなタンギングによって音楽を「語る」技法であり、19世紀のアーティキュレーションは「描く」技法である。ドゥヴィエンヌのアーティキュレーションはその中間を埋めるような、両方の要素を含んでいると言えるだろう。フランス語の歌を聴くような抑揚は聴く者の耳に安心感をもたらしたであろうし、様々なアーティキュレーションのパターン変化は言葉遊びのようにも聴こえる。しかし、それらは感覚的に楽しむことができるものであり、理解を前提とするものではないのである。

ここまで、『教則本』の古き良きものを大切にする姿勢と新しい感性の両面のバランス、そしてそのバランスに基づいたアーティキュレーションの技法について述べてきた。ドゥヴィエンヌは伝統的なタンギング・シラブルである *tu* を用いたが、シラブルの変化ではなく、さまざまなアーティキュレーションのパターンをつくり出すことによって音楽の変化をつくり出そうとした。そして、ドゥヴィエンヌが示したメソッドは19世紀のフルート奏法への扉を開くものであり、フルートのフレンチ・スクールの根元に存在するものである。このアーティキュレーションに関する内容は『教則本』の中でもっとも合理的で、奏法に対する新しい意識が反映されている部分である。それゆえに、ドゥヴィエンヌは多くの紙面を割いて詳しく述べ、

またその後のフルート奏者が書いた教則本にも連綿と受け継がれていったのである。

しかしながら、ドゥヴィエンヌのアーティキュレーションを始めとする『教則本』に述べられている内容は「革新的で、それまで誰も試みなかった」という類いのものではない。表面的に見れば、バロックの奏法と同じような部分や、前の時代からのわずかな変化に感じられることも多いだろう。しかし、ドゥヴィエンヌはその社会的地位から考えても当時のパリで大きな影響力を持ったフルート奏者であり、彼の述べた演奏法や音楽のスタイルは少なからず一般化されていた、主流に成り得たものであると考えるべきである。ドゥヴィエンヌの奏法はそのような 18 世紀末における流行の一側面を切り取った貴重な例であり、それを詳しく知ることによって当時の人々の間で共有されていた感覚を垣間みることができる、という点において意義深いものであろう。

次章では、ドゥヴィエンヌの協奏曲全曲の分析を通して『教則本』だけでは読み取ることのできないドゥヴィエンヌのアーティキュレーション技法のより詳細な考察を行う。

第 IV 章 ドゥヴィエンヌのフルート協奏曲

13 曲のドゥヴィエンヌのフルート協奏曲は彼の作品の中でもとくに完成度が高く、音楽的にも技巧的にも難易度の高い作品群である。ドゥヴィエンヌの作品ではしばしば、技巧的な側面を誇示するような、3 連符や 16 分音符の連続するパッセージで構成されるメカニックのセクションが見られる。協奏曲ではどの作品にも複数回そのようなセクションが見られ、無窮動的に動き回るそれらのパッセージは緊張感や劇的に高揚感を高める重要な意味をもち、またアーティキュレーションの聴かせどころでもある。また、各主題はシンプルで流麗な旋律であるが、その単純さゆえにアーティキュレーションで変化を与えることが重要である。これらのような協奏曲にみられるモチーフやフレーズはまさに『教則本』で扱われているようなアーティキュレーションの実践の場である。そして、それぞれの協奏曲の出版年はドゥヴィエンヌがパリへ出て来た最初の頃から晩年までおよそコンスタントに出版されており、第 1 番から順に作風が徐々に変化してゆく様が顕著である。そのため、これらの協奏曲はドゥヴィエンヌの音楽と奏法の全体像を探る題材として相応しいものだと言えるだろう。ここでは、ドゥヴィエンヌのフルート協奏曲を分析し、その特徴をみていく。

ドゥヴィエンヌのフルート協奏曲は番号を付けて出版されたものが 12 曲、作品番号のないものが 1 曲（ニ長調）、計 13 曲が残されている。モンゴメリーは作品番号のないニ長調の協奏曲を第 13 番としており（Montgomery 1975: 266）、本稿でも便宜上、第 13 番として取り扱う。フルート奏者のアンドラーシュ・アドリアンが録音したドゥヴィエンヌのフルート協奏曲全集の第 1 集（Tudor 729）に収録したことで知られている、もう 1 曲の作品番号のない協奏曲（ト長調）は、ヴィオッティのヴァイオリン協奏曲第 23 番をドゥヴィエンヌがアレンジしたものである。本稿ではアレンジ作品については取り扱わない。

1. 楽曲の構成

ドゥヴィエンヌの 13 曲のフルート協奏曲にははっきりとした共通する構成や形式が見られる。また、それらは作品ごとに微妙に異なったり、意図的な逸脱がみられたりする。ドゥヴィエンヌの協奏曲の構成を理解することはアーティキュレーションの特徴を捉える助けにもなるであろう。ここでは、楽章構成、形式について述べてゆく。

1) 楽章構成

13 曲の協奏曲のうち、第 5 番だけが 2 楽章構成であり、それ以外の 12 曲はすべて 3 楽章構成である。表 12 はドゥヴィエンヌのフルート協奏曲の楽章構成の一覧表である。

表 12 ドゥヴィエンヌのフルート協奏曲 楽章構成一覧

番号	楽章	速度・発想表示	拍子	調性
第1番	第1楽章	Allegro	♩	D
	第2楽章	Adagio	3/4	d
	第3楽章	Rondo Allegretto	2/4	D
第2番	第1楽章	Allegro	♩	D
	第2楽章	Adagio	3/4	d
	第3楽章	Rondo Allegretto	2/4	D
第3番	第1楽章	Allegro	♩	G
	第2楽章	Romance	2/2	D
	第3楽章	Rondo Allegretto	2/4	G
第4番	第1楽章	Allegro	♩	G
	第2楽章	Romance	2/2	D
	第3楽章	Rondo Moderato	2/4	G
第5番	第1楽章	Allegro	♩	G
		(Introduction, Adagio)	3/4	g
第6番	第1楽章	Allegro	c	D
	第2楽章	Adagio	2/4	G
	第3楽章	Polonaise	3/4	D
第7番	第1楽章	Allegro	♩	e
	第2楽章	Adagio	3/4	G
	第3楽章	Rondo Allegretto, poco Moderato	2/4	e
第8番	第1楽章	Allegro	♩	G
	第2楽章	Adagio	♩	g
	第3楽章	Polonaise	3/4	G
第9番	第1楽章	Allegro	♩	e
	第2楽章	Adagio Cantabile	3/4	G
	第3楽章	Allegretto con variazioni	2/4	e
第10番	第1楽章	Allegro assai	♩	D
	第2楽章	Adagio	3/4	G
	第3楽章	Rondo Allegretto	2/4	D
第11番	第1楽章	Allegro spiritoso	c	b
	第2楽章	Adagio	3/4	G
	第3楽章	Allegro	2/4	b
第12番	第1楽章	Allegro maestoso	c	A
	第2楽章	Adagio	3/4	D
	第3楽章	Allegretto	6/8	a
第13番	第1楽章	Allegro assai	c	D
	第2楽章	Romance, Andante	3/8	G
	第3楽章	Allegro non tento	2/4	D

第 1 楽章はすべてアレグロであり、拍子は第 6 番、第 12 番、第 13 番だけが 4 分の 4、残りは 2 分の 2 である。第 2 楽章は第 3 番、第 4 番、第 13 番がロマンスである以外はすべてアダージョである。第 3 楽章は第 5 番⁴⁹と第 9 番が変奏曲である以外はロンドー形式（詳しくは後述する）である。

第 5 番だけは緩徐楽章を欠いた 2 楽章形式を採っているが、パリ国立図書館に所蔵されている楽譜には、第 1 楽章の終わりに作者不詳の 8 小節のト短調のアダージョの楽譜が貼り付けられており、実際の演奏に際してアダージョが挿入されたことを伺わせている⁵⁰。この挿入譜⁵¹は弦楽器のパートだけが存在しており、フルートの独奏パートは存在しない。元々弦楽器だけだったのか、フルートのパートが紛失されたのかもわからない。

全体を見渡すと、第 2 楽章のロマンスや第 3 楽章の変奏曲が見られる作品以外はほとんど同じ楽章構成であると言っても問題はないであろう。変奏曲を除いた第 3

楽章のうちポロネーズや速度記号だけの指示のものも見られるが、それらもすべて形式はロンド形式で書かれている。やや逸脱した設定は、第12番の第3楽章が8分の6のジグで書かれていることや、第13番の第2楽章のロマンスが8分の3で書かれていることである。

第1楽章の調性の設定については、ニ長調が5曲、ト長調が4曲と大半を占め、残りはホ短調が2曲、ロ短調が1曲、イ長調が1曲である。これらはすべて1鍵式のフルートが良く響き、運指が複雑でない調が意図的に選び出されている。実際には曲の途中や第2楽章で近親調へ何度も転調するが、基本的にフルートの響きが曇りやすいクロス・フィンガリングが多発するフラット系やハ長調を避けているように思われる。おそらく、作品の音の並びを見る限りでは、難しいことを避けたいというネガティブな考え方と言うよりは、演奏効果を最大限に引き出すというポジティブな理由で調性を選択しているであろう。

また、もうひとつの調性選択の基準として、バロックの時代にはあまり使われなかった高音のGやAを使ってクライマックスの興奮を高めるという手法が使いやすい調を選んでいることが考えられる。フラット系など一部の調では最高音がひじょうに発音しにくい音になってしまう可能性があり、ニ長調やト長調が圧倒的に多いこともうなずけるであろう。

運指や発音が難しいということは演奏者側の感覚であり、聴衆には伝わらない要素である。運指が簡単なパッセージを使って、難しそうなパッセージを易々と演奏しているように見せる、発音しやすい音を設定してハイ・トーンを高らかに響かせる。これらもまた演奏効果を高めるための要素であると言えるだろう。

2) 形式

ドゥヴィエンヌの協奏曲全体の形式的特徴を把握するために、全曲の形式分析を行なった。補遺に全曲の形式を表にしたものを掲載しているが、使用されている略号などは凡例を参照されたい。

なお、本稿におけるドゥヴィエンヌのフルート協奏曲の主要主題（P）は再現部で再現される主題であり、副主題（S）はそれ以外の主題であると定義する。推移部（T）は基本的に、フルートの技巧的なパッセージを聴かせるためのメカニックのセクションを指している。

A. 第1楽章

ドゥヴィエンヌのフルート協奏曲の第1楽章はすべてソナタ形式に近い構造であると言えるが、我々が一般的に「ソナタ形式」として捉えているものの特徴を満たしているわけではない。

第1楽章全体に対して提示部のボリュームが大きく、前奏にあたるリトルネッロでオーケストラが2つの主題と2つのトゥッティを交互に演奏し、続く最初の独奏部ではそれに近い形でフルート独奏が再びそれらの2つの主題を提示する。ほとんどの作品の第1楽章の全体の小節数はおよそ250~300小節で、そのうち最初のリトルネッロだけで60~70小節、最初の独奏部が同じくおよそ70小節、提示部の終わりにあたる2つめのリトルネッロがさらに20~30小節を占めている。モンゴメリーはこのような提示部について二重提示部 *Double Exposition* と呼んでいる (Mongomery 1975: 248)。また、一般的に展開部とされる中間部では主題の展開が見られず、新たな主題が複数提示される。このセクションについては展開部と言うべきではなく、展開部の代用としての第2提示部と捉えるべきであろう (モンゴメリー 1994: 389)。そして、第2提示部の後にはかならず、最初の提示部で示された主題の再現が見られるため、ソナタ形式らしき体裁が成立しているが、再現部で主題全体が再現されるわけではない。また、主題の展開もまったくないわけではないが、どちらかという新しい主題が次々と提示されることが多く、全体を通してみれば各セクションの関係は薄いと言えるだろう。いわゆるソナタ形式の典型を見ることができる同時代のモーツァルトやハイドンなどの作品と比べれば、ドゥヴィエンヌの協奏曲をソナタ形式として見ることに違和感を感じる部分もある。しかし、「典型的なソナタ形式」などというものは後世の人間による後付けであり、ドゥヴィエンヌの協奏曲でも広義でのソナタ形式の解釈や、あるいはソナタ形式と似てはいるが異なるスタイルであるという見方が必要であろう。

ドゥヴィエンヌの協奏曲は一見するととりとめなく様々な旋律やパッセージをつなぎ合わせているだけのようにも見えるが、すべてのフルート協奏曲に共通する形式を持っていることに間違いはない。ドゥヴィエンヌの採っている協奏曲の形式は、当時のフランスのヴァイオリン協奏曲のそれとほぼ同じであることがシュヴァルツの研究からもわかる。

構造的に、フランスの協奏曲は3楽章形式に従っている。時折、第2楽章は第3楽章へ中断することなく入ってゆくが、これはベートーヴェンも用いたやり方である。第1楽章は通常、4つのリトルネッロと3つの独奏部に分けられる。行進曲のような開始部は伝統的なものであるが、絶対に必要とされるものではない。ほんのわずかな協奏曲はリリカルに開始されるが、その他のものは深く感動させるような流れや同世代のオペラの序曲のような興奮がある。ずっと後に位置する独奏の入りはひじょうに華やかに扱われ、たいてい新しい主題素材に基づくが、時には最初のオーケストラの主題が用いられることもある。2つめの独奏部は様式のコントラストが強められ、そして表現

と華やかさが豊かになる。それは通例、自由なファンタジアであるが、まれに先行する素材の「展開部」となる。最後の独奏部は短縮された再現部と、オーケストラのコーダへ向かうカデンツァを含む。このような典型からの逸脱はまれであるが、意義深いものである。それは、ゆっくりした導入部（ヴィオッティ 第 16 番）、第 2 楽章や第 3 楽章と結びついているもの（ヴィオッティ 第 20 番；クロイツェル 第 5 番、第 7 番）、導入のトゥッティの排除（クロイツェル 第 7 番）、またはオーケストラのコーダを排除して独奏が楽章を終わらせる（クロイツェル 第 8 番）のような例である。（Schwartz 1958: 436）

シュヴァルツはヴィオッティ Viotti、バイヨ Baillot、クロイツェル Kreutzer、ローデ Rode などのヴァイオリンのフランス楽派がベートーヴェンに与えた影響について言及しているが、そのヴァイオリン協奏曲のスタイルは当時のフランスで流行していたものであると考えられる。

フルート協奏曲第 1 番は形式的にもっともシンプルで、他の協奏曲と比較してイレギュラーな部分が少ないため、ドゥヴィエンヌの協奏曲の基本的な形と位置づけることができる。ドゥヴィエンヌが協奏曲を作曲する際に意識していた形式モデルを明らかにするために、第 1 番の第 1 楽章を例にとって詳しく見てみよう。

表 13 は付録から抜粋した、フルート協奏曲第 1 番 第 1 楽章の形式分析を表にしたものである。第 1 楽章は最初のリトルネッロでオーケストラが 2 つの主題 (P, S1) と 2 つのトゥッティを交互に奏する。続く最初の独奏部でフルートがおなじ 2 つの主題と、トゥッティの代わりに技巧的なパッセージが連続するメカニックのセクション (T) を交互に演奏する。ここまでで典型的な二重提示部の形を成していることがわかる。153 小節目からは第 2 提示部としてフルートが新たな主題 D と E を提示し、独奏部の最後はメカニックのセクションで締めくくる。ソナタ形式的に考えるのであれば、第 2 提示部もリトルネッロで終わり、主題が戻ってきて再現部に入るわけだが、ここでは 3 つめのリトルネッロが終わったところで再現部に入らない。さらに新しい主題 F が奏されたところでフェルマータによる中断があり、その後に主要主題が再現される。ここのフェルマータでは短いカデンツァが挿入される可能性がある。再現部も最初の P と S1、2 つのメカニックのセクションを交互に演奏してトゥッティで終わる。

調性の推移は、ニ長調で始まり、最初のフルート独奏の主題 A の途中で V 度調のイ長調に転調し、提示部の終わりまでイ長調を維持する。第 2 提示部では主題 D の途中でニ長調を経由してロ短調へと転調し、主調の平行調であるロ短調が支配的になる。第 2 提示部の終わりのリトルネッロで一度ニ長調に戻るが、再現せずにニ短調の新しい主題に入り、フェルマータの後の再現でニ長調に戻る。

表 13 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第1番》 第1楽章 形式分析表

Concerto pour Flûte et Orchestre No.1

1st mov.

小節	1~11	12~27	28~44	45~55	56~84	85~95	96~114	115~128
形式	Exposition							
楽器	Orchestra				Solo+Orchestra			
主題	P	TT	S1	CT	P	T	S1	T
調性	D				A			

小節	129~138	139~146	147~152	153~181	182~195	196~208	209~228	229~240
形式	Exposition			2nd Exposition				
楽器	Orchestra			Solo+Orchestra			Orchestra	Solo+Orchestra
主題	TT	S3	CT	S4	S5	T	TT	S6
調性	A			A→D→b	b		b→D	d

小節	241~251	252~263	264~278	279~294	295~306
形式	Recapitulation				
楽器	Solo+Orchestra				Orchestra
主題	P	T	S1	T	CT
調性	D				

再現部への入り方がフェルマータによる中断である以外はオーソドックスなソナタ形式に近い形式を持っており、調性の推移も構成の変化するポイントに合わせて主調→属調→平行調→同主調→主調と移り変わって行く。ドゥヴィエンヌのすべてのフルート協奏曲はこの第1番の形式と比較することで、基本からの逸脱を狙ったポイントを読み取ることができるだろう。

形式の逸脱には様々なものがあるが、たとえば、最初のリトルネッロで提示されるPとSの両方を最初の独奏部でも同様に提示する「二重提示部の形が明確に見られる場合」、最初の独奏部は複数の主題を持ち「二重提示部に近い形であるが主要主題で開始しない場合」、最初のリトルネッロが単一のセクションで成っており「二重提示部ではない場合」に分けられる（表14）。

表 14 二重提示部の有無

明確な二重提示部を持つ	独奏部は複数の主題を持つが主要主題で開始しない	二重提示部を持たない
No.1, 2, 3, 5, 10	No.4, 6, 7, 8, 9, 11, 12	No.13

ドゥヴィエンヌのフルート協奏曲において、主題の展開はある程度なされるがまったくない場合もある。また、主題の数も多く、それゆえに主要主題がどの主題であるかわかりにくい。ここでは「主要主題は再現部で再現される主題」と定義づけるが、そのように考えた時、主要主題が楽曲の冒頭に提示されているとは限らない。

「前奏の冒頭で主要主題が提示される場合」、「前奏の途中で主要主題が提示される場合」、「前奏に主要主題が提示されない場合」に分けると以下のようなになる。

(表 15)。

表 15 再現部で再現する主題

前奏の冒頭に主要主題が提示される	前奏の途中で主要主題が提示される	前奏に主要主題が提示されない
No.1, 2, 3, 5, 6, 9, 11	No.7, 8, 10, 12	No.4, 13

そして、もっとも大きな形式の逸脱はフルート協奏曲第 11 番の第 2 提示部の省略であろう。最初の提示部は二重提示部に近い規模を持っているが、第 2 提示部に入ることなく再現部に入る (表 16)。しかもここでの再現は独奏パートではなく低音声部に現れ、主題を発展させる工夫や、今までにない新しい形式の模索のようにも見えなくはない。しかし、かなり長さのある提示部を聴かせておきながら、大きな変化を迎える第 2 提示部がないために表現の多様性に欠けている感は否めない。また、最後のリトルネッロがわずか 6 小節しかないため唐突に曲が終わる感じがするなど、やや無理のある構成であるようにも感じられる⁵²。

表 16 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第 11 番》第 1 楽章 形式分析表

Concerto pour Flûte et Orchestre No.11

1st mov.

小節	1~19	20~26	27~39	40~55	56~76	77~88	89~103	104~134
形式	Exposition							
楽器	Orchestra				Solo+Orchestra			
主題	P	TT	S1	CT	S2	T	(P)	T
調性	b		D		b	D		

小節	135~154	155~173	174~187	188~202	203~220	221~226
形式	Exposition	Recapitulation				
楽器	Orchestra	Solo+Orchestra				Orchestra
主題	CT	(P)	T	S3	T	CT
調性	D	d	e	H	b	

その他のドゥヴィエンヌの協奏曲の第 1 楽章における特徴としては、技巧的なメカニクを誇示するセクションがかならず 3~5 回現れ、後期の作品ほどメカニクのセクションの規模が大きくなる傾向がある。形式分析表において T で示された推移部がそれにあたる。それらは主題と主題の間をつないだり、独奏セクションの最後のトゥッティの前に置かれたりすることで緊張感を高め、クライマックスを作

る役割を果たしている。

すべての作品で厳密にそうであるとは言えないが、複数回現れるメカニックのセクションは曲の後へ向かうほど、跳躍音程の増加、フレーズの延長、使用される音域の拡大（とくに高音域）が見られる傾向がある。とくに後期の作品では趣向を凝らしたアピールの強いメカニックのパッセージの増加が顕著である。

ドゥヴィエヌの協奏曲の第1楽章は提示される主題の数が多いために、場合によっては散漫な印象を与えてしまうようにも思えるが、シンプルで魅力的な旋律が次々と現れることは、教養や音楽に対する造詣がない一般聴衆にとって聴きやすいものであったとも言えるだろう。また、それらの主題やメカニックのセクションは、短いスパンで性格の異なるセクションに交代するため、聴き手の興味を持続させることができるのである。曲全体としては一定の形式が存在しており、主題やメカニックのセクションが音楽のクライマックスを意識して配置されているので、曲を知らなくてもテンションの高まるポイントに聴衆の耳が集められるであろう。第1楽章の形式の多様さは細かな部分も含めれば多岐に渡るが、すべての作品に様々な形で形式の逸脱が見られることは、新作の披露で聴衆を惹きつけ続けるための工夫もあったのだろう。

B. 第2楽章

第2楽章は第3番、第4番、第13番を除いて、すべて自由な形式で書かれている。一部、主題が繰り返されたり、他のフレーズでモチーフが共有されたりすることもあるが、基本的にはゆったりとした長いフレーズのメロディーが、次第にイタリア・バロックのような装飾的な音符を纏って32分音符を中心としたパッセージへと変化してゆく、というパターンを採っている（譜例25）。

もちろん、これらのパッセージは『教則本』で見たようなアーティキュレーションが適用されるべき見せ場である。どの曲も *Adagio* という遅いテンポ設定をしているために音楽の流れは穏やかであるが、32分音符や連符を多用しているために急速なスピード感や強い感情的な高揚感が生まれる。そして、それらの音楽的な表情はアーティキュレーションによって変化が与えられるべきであろう。

第3番、第4番、第13番の3曲にはがロマンスという発想表示が与えられており、ロンド形式を採っている。一般的なロンド形式が対称的な ABACABA という構造を持つのに対し、フランスのロンド形式は、何度か回帰する主要楽想（ルフラン Refrain）の間に副楽想（クプレ Couple）が挟まれる ABACA という構造を持つ。第3番は ABACA に3小節の短いコーダが付いた ABACA+Coda となっている。第3番と第4番は第1楽章の属調、第13番は下屬調で始まるが、どの作品もクプレで近親調に転調し、またルフランで元の調へと回帰する（表18）。

譜例 25 F.ドゥヴィエヌ 《フルート協奏曲 第6番》 第2楽章 1～25小節目

Adagio

表 18 F.ドゥヴィエヌ 《フルート協奏曲 第3番》 第2楽章 形式分析表

2nd mov. / Romance (Rondeau)

小節	1～10	11～14	15～27	(1～10)	(11～14)	28～47
形式	Refrain		Couplet	Refrain		Couplet
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra		Orchestra	Solo+Orchestra
主題	P	CT	S1	P	CT	S2
調性	D		A	D		d→F→d

小節	(1～10)	(11～14)	48～50
形式	Refrain		Coda
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra
主題	P	CT	CT
調性	D		D

その他の第2楽章の形式的特徴としては、先に述べた「時折、第2楽章は第3楽章へ中断することなく入ってゆく」(Schwartz 1958: 436) というシュヴァルツの記述にあるフランスのヴァイオリン協奏曲の特徴と合致し、多くの第2楽章の最後は

半終止で終えて、第3楽章へと途切れずに続いて演奏される。第1番、第2番、第5番、第8番～第11番の7曲が半終止で終わり、第3番と第4番は第3楽章の属調であるニ長調の主和音で終わるため、やや第3楽章へつながるエネルギーを持っている。第6番、第7番、第12番、第13番は属和音と主和音の関係になっていない。

C. 第3楽章（終楽章）

ここで「第3楽章（終楽章）」としたのは、2楽章構成を採る第5番の第2楽章が実質的に他の協奏曲の第3楽章に相当する内容を持つものであるため、便宜上このような分類・表記としている。

第3楽章は第5番と第9番が変奏曲の形式で書かれている以外はすべてロンドー形式である。楽譜にはイタリア語で *Rondo* と書かれているが、実際にはロンドの典型である *ABACABA* を採っておらず、*ABACA*、または *ABACADA* という構成になっていることから、第3番と第4番の第2楽章と同様、フランスのロンドーの形式であると捉えるべきであろう。

第3楽章のロンドーのルフランは8小節又は16小節構造の明確なフレーズを持つフルート独奏で開始され、その後と同じ主題が *Tutti* で繰り返される。第3番と第4番の第2楽章とは異なり、クプレでは2～3つの新しい主題が現れてやや規模の大きなセクションを成している。ほとんどが *ABACA* の構造になっているが、一部 *ABACADA* や *ABACA+Coda* の形を採る。ルフランはかならず同じ調性であり、クプレでさまざまな近親調へ転調する。

ロンドー形式はかならずルフランへ回帰するため、詩の韻を踏んだり、節を構成したりするような印象を与える。実際、ロンドー *Rondeau* という言葉は14～15世紀にフランスでもてはやされた踊りに合わせて歌われる有節歌曲に由来するものである。もちろん、器楽曲としての形式において、直接的に言葉が意識されていることはないが、繰り返されるルフランの主題と、クプレで提示される新しい主題とメカニックのセクションは曲全体で大きなリズムを作っているのである。

第5番と第9番の終楽章は変奏曲の形式を採っているが、このような楽章構成は18世紀末～19世紀初頭の器楽曲にはしばしば見られるものである。変奏曲の主題にはその後の変奏の土台となるために、単純な構造と聴き手が記憶しやすい性格が必要である。また、ここでの変奏は、主題の8小節構造やモチーフを変えることのない装飾的な変奏であるため、聴衆が変奏の詳細を聴き取ることができなくとも、響きや印象を聴くだけでも変化を楽しむことができる。ドゥヴィエンヌの終楽章はこのような基本的な変奏曲の性格を踏襲したものである（表19）。

表 19 F.ドゥヴィエヌ《フルート協奏曲 第9番》 第3楽章 形式分析表

3rd mov.

小節	1~8	9~15	16~25	26~33	34~41	42~50
形式	Thema			Variation I		
楽器	Solo+Orchestra		Orchestra	Solo+Orchestra		Orchestra
主題	Theme A	Theme B	CT	Var. A	Var. B	CT
調性	e					

小節	51~58	59~66	67~74	75~82	83~90	91~98
形式	Variation II			Variation III		
楽器	Solo+Orchestra		Orchestra	Solo+Orchestra		Orchestra
主題	Var. A	Var. B	CT	Var. A	Var. B	CT
調性	e	e	E			

小節	99~110	111~118	119~126	127~137
形式	Interjection	Variation IV		
楽器	Solo+Orchestra			Solo+Orchestra
主題	Theme C	Var. A	Var. B	CT
調性	E	e		

2. 主題

1) 2つの主題のタイプ

第1楽章の二重提示部の最初のリトルネッロにおいて、主題は2つ提示される。二重提示部の形が明確な作品ほど、最初の独奏部でもそれらの主題がはっきりとした形で見られる。多くの場合、これら2つの主題は異なる性格を持っており、一方はリズムカル、もう一方はリリカルな特徴を持っている。もちろん、すべてのテーマが完全にそうであるわけではなく、やや中間的な性格の主題も見られるが、大まかにはこのように分けられるだろう。これらの旋律の違いを具体的に見るために、フルート協奏曲第1番の主要主題（P）と副主題（S1）を比較して見てみよう。

フルート協奏曲第1番の第1楽章の軸となる主要主題は同音反復で始まり、けっして面白みのあるものとは言えないが、シンプルでわかりやすく、リズムやテンポが明確に示されるような旋律である（譜例26）。伴奏系も8分音符によってパルスが刻まれ、バスはピチカートで強拍にアクセントを添えている。

譜例 26 F.ドゥヴィエヌ 《フルート協奏曲 第1番》 第1楽章 主要主題 (P)

それに対し、副主題は旋律の横の流れが重視されている。順次進行が多用され、滑らかなで、歌うような表情を持っていることがわかる（譜例 27）。ヴァイオリンだけでなく、ヴィオラも重ねて旋律が補強され、より旋律の優位が確保されている。伴奏は全音符のロングトーンだけで、バスは順次進行で、しかも長いレガートが指示されており、主要主題とのコントラストを際立たせている。

譜例 27 F.ドゥヴィエヌ 《フルート協奏曲 第1番》 第1楽章 副主題 (S1)

副主題では、譜例 27 のヴィオラ・パートのような 2 拍または 4 拍を大きく括るスラーによってなめらかに、フレーズを長く演奏する指示が目立つ。このような「なめらかさ」の強調は、バロックの特徴である、不均等な音の並びや、小さな単位で微細な変化を積み重ねるような表現の仕方とは対極にある、19 世紀的な「描くような」旋律の表現であると言えるだろう。

ドゥヴィエヌの協奏曲の第 1 楽章はこのようなりズミカルで軽快な旋律と、滑らかな美しい旋律の対比が繰り返され、その間にオーケストラのトゥッティやフルートの技巧的なセクションが差し挟まれることで、多様な表現をつくり出しているのである。

2) 主題の対比

そもそも、協奏曲というジャンルは「対比する」ということに主眼が置かれたものである。様々な点において対比がキーワードとなるのは当然であるが、ドゥヴィエヌの協奏曲は提示される主題の性格、あるいはその主題を提示するやり方に様々なヴァリエーションがあり、聴くものの耳を飽きさせない。上述のフルート協奏曲第1番における主要主題と副主題の性格の差異はかなりはっきりとした対比をつくり出しているが、他の複合的な要素を持つパターンを見てみよう。

フルート協奏曲第7番の第1楽章は二重提示部を持たず、第1番～第6番と比べると変則的な提示部を持つ（表22）。冒頭は激しく強い表情をもつホ短調のオーケストラ全体の強奏によるトゥッティで始まるが、このような開始は第6番までは見られないパターンである。22小節目にトゥッティは突然休符で中断され、23小節目で同主調のホ長調へ転調し、リリカルな主要主題（P）が提示される（譜例28）。これはあえて強奏によるトゥッティの副主題（S1）を冒頭に置くことで主要主題とのコントラストを強め、際立たせるという劇的な手段である⁵³。主要主題はホ長調という1鍵式フルートにとって柔らかく弱い響きになりがちな調へ飛び、ヴィオラによるバス声部が順次進行で3小節目間下行し続けることで滑らかさを強調している。

また通常、推移的総奏や終結総奏でしか用いられていなかったホルンが柔らかく旋律を支え、非現実的なほど甘美な響きを生み出している。曲が始まってわずか22小節という早い段階でこのような強いコントラストを作ることで、主要主題は強烈なキャラクターを獲得することができたのである。次の独奏部は再びホ短調で勇ましい副主題（S2）が提示されるが、主要主題（P）と副主題（S2）の間にももちろんコントラストが生まれる。この主題の提示はやや変則的ではあるが、ドゥヴィエヌの音楽表現の方向性を明確に示している例であると言えるだろう。

表22 F.ドゥヴィエヌ《フルート協奏曲 第7番》 第1楽章 形式分析表

Concerto pour Flûte et Orchestre No.7

1st mov.

小節	1~22	23~37	38~60	61~76	77~92	93~109	110~133	134~148
形式	Exposition							
楽器	Orchestra	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra				Orchestra
主題	S1	P	CT	S2	S3	P	T	TT
調性	e	E	E→e	e	e→G	G		
小節	149~164	165~180	181~203	204~217	218~232	233~260	261~266	
形式	2nd Exposition				Recapitulation			
楽器	Solo+Orchestra			Orchestra	Solo+Orchestra		Orchestra	
主題	S4	S5	T	TT	P	T	CT	
調性	G	a			E	e		

譜例 28 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第7番》 第1楽章 17～27小節

Musical score for Example 28, measures 17-27. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a woodwind ensemble (flute, oboe, clarinet, bassoon) and a string quartet. The woodwinds play complex rhythmic patterns and melodic lines, while the strings provide a steady accompaniment. A 'Solo Flute' section begins at measure 23 with the instruction 'dolce'.

一方で、フルート協奏曲第2番 第1楽章の主要主題（P）と副主題（S1）などでは上述のような大きな対比は見られない（譜例 29, 30）。旋律だけ見ると、どちらも順次進行が多いが、主要主題はシンコペーションや休符による中断が多く、主題Bは最初に2分音符を持つものの旋律に16分音符が含まれており、よりリズムックだと取れることもできる。

譜例 29 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第2番》 第1楽章 主要主題（P）

Musical score for Example 29, measures 1-8. The score is in G major (one sharp) and 4/4 time. It features a woodwind ensemble (flute, oboe, clarinet, bassoon) and a string quartet. The woodwinds play a main theme (P) with a strong rhythmic pattern, primarily consisting of eighth and sixteenth notes, with some syncopation and rests. The strings provide a steady accompaniment.

譜例 30 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第2番》 第1楽章 副主題（S1）

これらは旋律の特徴としては対比が弱く、どちらも中間的な性格を有している。しかし、バス声部を担当しているヴィオラのリズムを見てみると、主要主題は8分音符の刻みがみられ、副主題には4分音符の刻みが見られ、前者の方がよりリズムカルな主題であることがわかる。また、副主題の33小節目にはシンコペーションが見られるが、ヴィオラによるバス声部が順次進行でなめらかに下行しているため、むしろ大きなフレーズ感や横への流れを生んでいる。

このように、旋律自体の性格の対比がさほど感じられない場合も多くあるが、他の声部の要因から性格づけられたり、部分的に性格が強調されたりすることもある。そして、旋律自体の性格の差が小さい場合は、和声やフレーズ、伴奏の形などから判断して演奏者がコントラストを演出することもありうるだろう。

3) 主題に共通するリズム・音型

ドゥヴィエンヌの主題には彼の作品特有の気品や優雅さがある。ドゥヴィエンヌの作品を数多く比較すると、それらの主題の多くはいくつかの特定のリズムや音型を共有していることがわかる。協奏曲に出てくる主題と調性、音型、音程関係もほとんど同じモチーフが、二重奏作品などに見られることもしばしばある。それらのリズムや音型はドゥヴィエンヌにとって、ある一定の表現を求める際の「くせ」のようなものである。

協奏曲作品の第1楽章中で圧倒的に出現回数が多いパターンは譜例 31, 32, 33 のような、小節の前半が「付点4分音符+8分音符」「2分音符」「付点4分音符+16分音符2つ」のいずれかで、後半が「8分音符4つ」の組み合わせである。これらのパターンは第11番と第12番以外のすべての作品に現れており、前半の音符で伸びやかなテヌートを、後半の8分音符で流れるような順次進行を聴かせることが多い。もちろん、変則的に跳躍音程が混じり、やや生き生きとした表情を見せることもし

ばしば見られるが、基本的な主題の性格としては、リリカルな旋律の冒頭に用いられることが多い。

譜例 31 F.ドゥヴィエヌ《フルート協奏曲 第1番》 第1楽章 副主題 (S1)



譜例 32 F.ドゥヴィエヌ《フルート協奏曲 第3番》 第1楽章 副主題 (S4)



譜例 33 F.ドゥヴィエヌ《フルート協奏曲 第4番》 第1楽章 副主題 (S2)



このパターンが登場するタイミングは冒頭から数えて2つめに提示される主題であることが多い。それはつまり、作品の冒頭で活発でリズムカルで活発な主題を聴かせた後に、このモチーフが現れて対比を成すことを示している⁵⁴。これらはドゥヴィエヌの特徴的な節回しのパターンであり、当時人気を博していた彼の音楽を聴いた聴衆の耳に、無意識的に何度も刷り込まれる、優しく柔らかいながらも強いインパクトをもつ主題モチーフである。

上述の例とは逆の、リズムカルな主題の例のひとつとして、付点を用いたリズムが挙げられる。譜例 34 のような 2 分音符と付点 4 分音符、8 分音符の組み合わせのモチーフは、堂々とした、やや強いキャラクターの提示に用いられる。譜例 35 のような付点 8 分音符と 16 分音符の組み合わせが続くモチーフは主題のみならず、さまざまな箇所でも多用されている。譜例 36 はそれらを組み合わせた例である。

付点 8 分音符と 16 分音符のリズムパターンは 18 世紀末にしばしば見られる、軍隊の行進曲を連想させるモチーフであり、フランスでもヴィオッティのヴァイオリン協奏曲の特徴的なキャラクターであった (Schwartz 1958: 433)。第 8 番の冒頭 (譜例 36) はこのリズムを用いた主題の典型例であり、この後に続く主題の冒頭には上述したリリカルなモチーフが用いられている (譜例 37)。

譜例 34 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第3番》 第1楽章 主要主題



譜例 35 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第3番》 第1楽章 副主題 (S3)



譜例 36 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第8番》 第1楽章 副主題 (S1)



譜例 37 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第8番》 第1楽章 主要主題



これら以外にも様々なパターンがあり、それぞれのリズムや音型が主題を性格付けている。そして、異なる性格をもつ主題を並置し対比させることで、聴衆は詳しく楽曲構造を知らなくとも、このドゥヴィエンヌの仕掛けを楽しむことができる。なぜならば、それはバロックで重視されたような細部におけるコントラストではなく、音楽全体のムードを劇的に変えるものだからである。

3. 和声

ドゥヴィエンヌの作品は 18 世紀後半の一般的な音楽様式に従い、基本的にシンプルな和声の主となっている。しかし、部分的にそのようなスタイルから逸脱し、19 世紀音楽への移行を感じさせるような響きを聴かせる瞬間がある。そのような和声は音楽の性格を決定づける大きな要因であり、アーティキュレーションにも影響を与えることが考えられる。

1) バス声部の順次進行

ドゥヴィエンヌの音楽の魅力のひとつは、流麗でなめらかな旋律である。しかし、

すでに述べたように、主題には元々そのような性格のものと、そのまったく正反対のものと、その中間的なものであったり、部分によってそれらが混ざっていたりするものがある。音楽全体がなめらかに流れてゆく要因は主題旋律だけが担っているのではなく、和声の進行も大きく影響を及ぼす。とくにその性格を印象的ものにするために用いられているパターンが、バス声部の順次進行である。

譜例 38 の 23 小節目、ホ短調のトゥッティが中断されて、ホ長調の主要主題が提示される時、バス声部を担うヴィオラは順次進行で E から G まで 6 度下行する。バスが順次進行を続けることで、なめらかさを強調し、リリカルな表情が強調される。そして、バスが 4 度や 5 度の上下行を行わないということは、和音の転回形を多用していることを意味しており、古典派音楽の典型的な和声進行である強進行とは異なった印象を与える。

譜例 38 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第 7 番》 第 1 楽章 17～27 小節

The image displays a musical score for Example 38, covering measures 17 to 27. The score is written for a full orchestra and flute. The key signature is F major (one sharp), and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system (measures 17-22) shows the flute playing a melodic line, while the bassoon part features a descending chromatic line in the bass clef, labeled '低音声部の順次進行' (Successive progression of the bass voice part). The second system (measures 23-27) begins with a 'Majeur' (Major) marking. The flute solo starts at measure 23, marked 'Solo Flute' and 'dolce'. The bassoon part continues with a descending chromatic line, marked 'pp' (pianissimo). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

バスの順次進行はこれ以外にも多く見られ、やはりリリカルな主題の下に部分的に用いられることが多い。譜例 39(譜例 27 と同じ)の第 1 番 第 1 楽章の副主題(S1)には上行形の順次進行のバスが見られる。譜例 40 (譜例 30 と同じ) の第 2 番 第 1 楽章の副主題 (S1) はややなめらかな性格が弱い主題であるが、5 小節目に突然ヴィオラのバスが下行することで表情を一変させる。とくに第 7 番のような例は極端にその性格を強調した、まるでロマン派音楽のような甘美な響きが聴く者の耳を捉える。主要主題の提示でこのような和声が見られるということは、ドゥヴィエンヌの音楽のひとつの傾向を示している特徴と考えると良いだろう。

譜例 39 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第 1 番》 第 1 楽章 副主題 (S1)

譜例 40 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第 2 番》 第 1 楽章 副主題 (S1)

2) 準固有和音

ドゥヴィエンヌの協奏曲に見られる、この時代の音楽にあまり一般的とは言えない和声の用法として、準固有和音の使用が挙げられる。準固有和音は長調における、同主短調からの借用和音である。この、翳りや憂いを感じさせるような響きの和音は 19 世紀以後の音楽において多用されるが、18 世紀の音楽においてはあまり一般的ではないだろう。ドゥヴィエンヌの音楽のように、基本的にはシンプルな和声進

行が中心の音楽の中に準固有和音が用いられると、響きに強いコントラストが生まれる。

譜例 41 は、第 6 番の第 1 楽章の提示部でヘ長調の主題がフェルマータで停止し、イ長調の推移部へと移る箇所である。128～129 小節はヘ長調で言えば V から I へ解決するところだが、そこをイ長調の VI 度調の属七→VI 度の準固有和音と取ると、130 小節目は V 度調の V 度の準固有和音第 5 音下方変位、その次の小節でフルートが C を鳴らして 9 の和音となり、イ長調の V 度でフェルマータとなり、I 度へと解決する。ここのフェルマータは 18 世紀の演奏様式に従えば、短いカデンツァを挿入することもあり得る箇所である。そして、その後続くメカニックのセクションは急速なスケールによるパッセージや跳躍音程など、ひじょうに華やかな展開を聴かせ、提示部最後のリトルネッロへと向かう、という構成をとっている。つまり、準固有和音がこの楽章の最初のクライマックスへの布石となるポイントを作っていると言えるだろう。

譜例 41 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第 6 番》 第 1 楽章 125～134 小節

↓第9音

F: A: V_7 VI

V_9 V I

3) ゼクエンツ

ドゥヴィエンヌは推移部にあたる技巧的なパッセージを聴かせるセクションでしばしばゼクエンツを用いている。このセクションではかならず同じ音型が繰り返

されるため、音楽が単調になりやすい。そこでゼクエンツを挿入して、パターンが反復されることによる心地よさを生み出すことを狙っている。また、バスやその他のパートも順次進行の動きを伴うため、和声はなめらかな流れをつくり出している。

ドゥヴィエンヌはメカニックで2度同じパッセージのグループを繰り返すことが多い。それらは2度とも和声も含め同じ音で構成されており、そこで強調や対比といった表現がなされるべきであるが、そのあとにゼクエンツが置かれると、聴衆の耳は急激に音楽が動き始めたような変化を感じるだろう（譜例 42）。

譜例 42 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第7番》 第1楽章 247～254小節

ドゥヴィエンヌは主題やメカニックのパッセージに対して、聴衆の心を揺さぶるような効果的な和声を配置している。それは古典的な和声から逸脱する、19世紀の音楽の要素を多分に含んでいるが、それらを乱発するのではなく、要所を押さえて聴く者の耳を惹き付けるような使い方がなされている。

ここまで述べてきたように、ドゥヴィエンヌの協奏曲には聴衆を惹き付ける表現や工夫がなされている。そこには「聴取する側にも知識や経験があり、音楽に積極的な関与がある」という前提は存在しない。たとえば、第7番の主要主題が提示される瞬間（譜例 28）や、第6番のフェルマータに至る準固有和音の響き（譜例 41）はまるで芝居における役者の演技のようであり、聴衆の耳はその瞬間に音楽の雰囲気

気が激変することから逃れることはできないのである。それは音楽や演奏者が感覚的、感情的に聴衆にアプローチするものであり、18世紀の音楽と密接に関わってきた言葉や思考との関わりはずっと薄まったと言えるだろう。また、そうありながらも、ドゥヴィエヌの音楽は優雅であり、気品を失うことはない。そこに、ドゥヴィエヌが音楽と演奏で当時の人々を熱狂させることのできた理由があるのであろう。

第 V 章 協奏曲の技巧的特徴とアーティキュレーション

ドゥヴィエンヌのフルート協奏曲におけるもっとも特徴的な要素のひとつに、推移部におけるメカニックのパッセージが挙げられるだろう。これは奏者の技巧を誇示するための部分であり、さまざまな音型パターンを組み合わせた難度の高いフレーズが次々と繰り出されるものである。メカニックのセクションには旋律的な要素はほとんどなく、休みなく埋め尽くすように 16 分音符、または 3 連符が並んでおり、そこにはさまざまな演奏における工夫や演出が見られる。

このセクションは、まさに『教則本』の大部分を費やしたアーティキュレーションの項目に書かれたことがそのまま適用される、ドゥヴィエンヌのアーティキュレーション技法の実践の場である。『教則本』の第 5 項に書かれている「特定のパッセージで要求されるが、しばしば複製や印刷の際に忘れられる、異なるアーティキュレーションの例」というのは、このメカニックのセクションのことを指している。出版譜のメカニックのセクションにはアーティキュレーションがまったく書かれていないこともしばしばあり、そのような場合にはアーティキュレーションを自分で付けることが要求される。つまり、ドゥヴィエンヌの協奏曲において、技術的に難しいパッセージを吹くということは、同時に相応しいアーティキュレーションを的確に用いることをも意味しているのである。このメカニックがどのように扱われているかを知ることは、彼のアーティキュレーションの技法を知ることと直結していると言っても良いであろう。本章ではドゥヴィエンヌの協奏曲における技巧的特徴とアーティキュレーションの関係を明らかにするために、メカニックのセクションに注目してみよう。

1. メカニックのセクションの配置

メカニックのセクションは第 1 楽章、第 3 楽章に現れるが、第 2 楽章は旋律の途中に装飾的なパッセージが現れるため、明確なセクションを形成していない。ひとつの楽章につき 3～6 回のメカニックのセクションが見られ、多くの場合、それらは提示部、第 2 提示部、再現部それぞれに配置される。

出現の仕方は主に、「主題と主題をつなぐ」および「主題からトゥッティへの橋渡しをする」の 2 パターンである。二重提示部の最初のリトルネッロのように、長いリトルネッロではトゥッティのセクションが主題をつないでいるが、独奏部ではメカニックのセクションによって次の主題提示へとつながることが多い。また、提示部、第 2 提示部、再現部の最後に置かれているトゥッティの直前にメカニックのセクションを置き、その前の主題から一気に興奮を増してオーケストラへとバトン

を渡す役割を担っている。

2. 繰り返し

メカニックのセクションの特徴として、かならずいくつかのフレーズを2度繰り返すことが挙げられる。繰り返し方には1小節単位（譜例43）、2小節単位（譜例44）、4小節単位（譜例45）で繰り返すパターンがある。

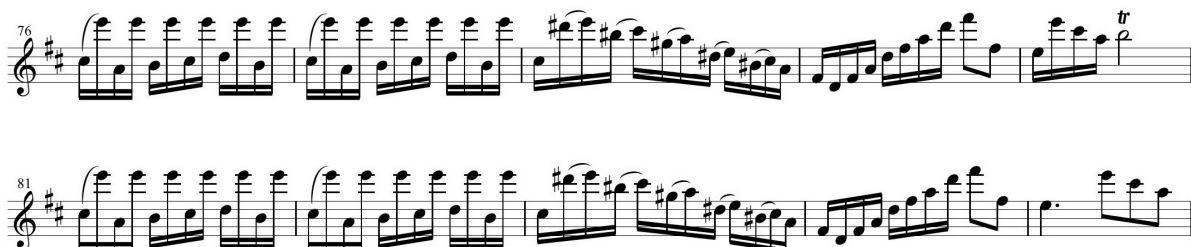
譜例 43 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第12番》 第1楽章 224～225小節



譜例 44 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第12番》 第1楽章 174～177小節



譜例 45 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第6番》 第3楽章 76～85小節



メカニックのセクションがすべて繰り返しでできているのではなく、自由に展開されるフレーズの途中にこのような小節単位のリズム感を生み出す繰り返しのフレーズを挿入することで、とりとめのない音楽になることを防いでいる。また、スパンの異なる繰り返しを組み合わせることで、より複雑で面白みのあるフレーズをつくり出すことができる。譜例45のような4小節を繰り返すようなパターンはフレーズの最後に用いて、セクション全体の終止感を強めるための用法である。

2度繰り返すということは、聴衆にどのような音をどのように演奏しているのかをはっきりと印象づけるということである。初めて聴く曲の速いパッセージを一般の聴衆が聴き取ることは難しいが、主題の再現と同様、繰り返しを行なうことで、それを聴くものの耳に残すことができるだろう。

また、繰り返しはアーティキュレーション、強弱などにヴァリエーションを与え

て表情に変化をつけるチャンスをもたらす。メカニックのセクション全体で同じようなアーティキュレーションのパターンを延々と続けるべきでないことは、音型を見れば明らかである。とくに、譜例 43 のようなスパンの短い繰り返しは、聴いて覚えている間に再び同じ音がやってくるので変化を与えることは効果的である。しかし、譜例 45 の例には、2 度とも同じアーティキュレーションの書き込みが見られる。このような長いスパンの繰り返しは変化を付けてもその違いを判断しづらいので、同じアーティキュレーションを付けて印象を強めることを重視したとも考えられる。もちろん、2 度の繰り返しにアーティキュレーションの変化を与えるべきかはケース・バイ・ケースであり、セクション全体の構成を考えた上で演奏者が判断すべきであろう。

3. 音型のタイプ

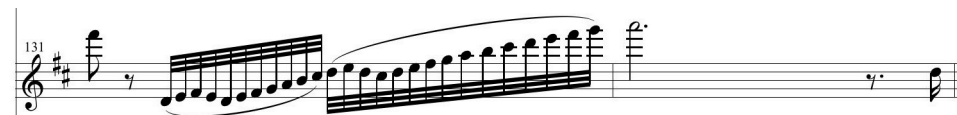
1) スケール

ドゥヴィエンヌの協奏曲に見られる技巧的スケールには 2 通りある。ひとつは 16 分音符や 3 連符で拍子に添って書かれた順次進行（譜例 46）、もうひとつは目的の拍を目指して急速に動く走句である（譜例 47）。

譜例 46 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第 1 番》 第 1 楽章 279～281 小節



譜例 47 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第 11 番》 第 1 楽章 131～132 小節



ひとつ目の順次進行はごく基本的な音型パターンであり、初期作品のメカニックのセクションでは動きの中心的な役割を果たす。番号が後の作品になるほどシンプルなスケールは少なくなり、複雑な動きを見せる。単純な順次進行であるがゆえに、様々なアーティキュレーションのパターンの適用が可能である。譜例 16 に掲げた『教則本』第 4 項のアーティキュレーションの実施例は、譜例 42 の最初の音型に近いものを例にとっており、すべてのパターンが適用可能であることがわかる。し

かしながら、ドゥヴィエンヌの記述に従えば、「2つずつスラーをつける」「最初の2つにスラー、後の2つにデタシェ」が頻繁に用いられるベーシックなやり方であると考えられる。クヴァンツの影響下にある作品であれば、テンポの速い楽章における16分音符はほとんどダブル・タンギングで演奏されると考えられるが、ドゥヴィエンヌはダブル・タンギングを強く否定している。すべてデタシェで演奏するのは舌が追いつくテンポの範囲でなければ不可能であり、無理な場合はスラーを用いる、と考えるべきであろう。

ふたつ目の急速な走句はセクションの最後のあたり、終止する少し手前でフレーズの頂点を迎える際に用いられることが多い。あるいは、メカニックのセクション以外でも、新しい主題を導き出す、導入句 *Lead-in* として用いられる（譜例 48）。このような最低音域から最高音域までを駆け上がる、もしくは駆け下りるようなパッセージはどの協奏曲にも見られるが、多くの場合、ニ長調やト長調などの1鍵式フルートでも運指が複雑でない調のスケールで、全体にスラーが掛けられる。これらは奏者にとって技術的難易度が高くないため、より技巧的で華やかな印象を強めることができるのである。

もちろん、ドゥヴィエンヌ以前にも、バロックの時代からこのような走句は見られるし、とくにフルート作品にはニ長調やト長調が圧倒的に多く選ばれていた。しかし、ドゥヴィエンヌの時代にはすでに様々な調性で曲が書かれており、ドゥヴィエンヌの二重奏などの室内楽作品には1鍵式フルートにとって苦手なフラット系の調性で書かれたものも多く存在することから、彼はフルート協奏曲というジャンルにおいて、あえてポジティブな理由でニ長調やト長調を選択していたと考えるべきであろう。

譜例 48 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第11番》 第1楽章 158～162小節

The image shows a musical score for Example 48, consisting of a flute part and piano accompaniment. The flute part begins at measure 158 with a series of chords, followed by a rapid ascending scale marked 'flute solo'. The piano accompaniment consists of chords in the right hand and a bass line in the left hand. In the final measures (160-162), the piano part has 'Solo' markings for both hands, indicating a solo section for the piano accompaniment.

2) アルペッジョ

アルペッジョもスケールと同様、メカニックの基本となる音型である。しかし、

譜例 49 のような基本的な形で用いられることは意外と少なく、譜例 50 のような順序を崩した音型を多用している。譜例 49 のような場合でも、単純に三和音を崩しただけのパッセージは少なく、7 の和音や部分的に非和声音を用いたり、スケールとの組み合わせで用いたりすることで拍から拍への流れが止まらないように書かれている。

譜例 49 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第3番》 第1楽章 89～90小節



譜例 50 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第7番》 第1楽章 122～123小節



譜例 49 のようなパターンではスケールと同様に、「2つずつスラーをつける」「最初の2つにスラー、後の2つにデタシェ」が基本的なアーティキュレーションの可能性であると考えられるが、16分音符3つと16分音符1つ、あるいはその逆のパターンなども場合によっては可能であろう。

譜例 50 のような崩れたパターンの場合は、音型が2つずつのグループを示しているのである程度それに従ったアーティキュレーションを用いるべきであろう。

3) 半音階

ドゥヴィエンヌは1鍵式のフルートを用いていたことは既に述べたが、キーが1つしかないフルートで、ベーム式フルートのように明確に半音の差を聴かせるような半音階を演奏することは難しい。そのため、バロックでは急速な半音階を用いることはなかったが、ドゥヴィエンヌはメカニックのセクションにおいてそれを多用している（譜例 51, 52, 54）。また、ベームは1鍵式フルートの半音階について、以下のように述べている。

1 鍵式フルートで半音階のスケールを速くスラーで演奏する時、半音は音色的に互いにとても近いので、スケールはほとんどグリッサンドやポルタメントのようになる。この習慣は19世紀初頭の短い期間にイギリスでグリッド(滑奏)として知られていたポピュラーな装飾の起源であったかもしれない。

(Boehm 1999: 23)

このように、やや特殊な効果が得られる半音階を、ドゥヴィエンヌは終止形の前に準備する形で、緊張感を高める効果を担っている。また、曲の前半から多用されることは少なく、比較的后半に置かれることが多い。

『教則本』第7項の例9には半音階のアーティキュレーションについて、「すべての音符はスラーがかけられるか、2つずつでつながれる」と短く述べられている（譜例53）。この2つずつのスラーはやや珍しい使い方だと思われるが、実際に第2番の中に用いられている例がある（譜例54）。これは先述したように、18世紀フランスにおいて、2つずつのアーティキュレーションが多用されていたこと⁵⁵、とくに速いパッセージではダブル・タンギングを用いずにスラーを多用していた⁵⁶ことが関わっているだろう。

譜例 51 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第1番》 第1楽章 202～204小節



譜例 52 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第6番》 第1楽章 234～237小節



譜例 53 F.ドゥヴィエンヌ『教則本』 pp.15



譜例 54 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第2番》 第1楽章 123～124小節



4) 様々な凹凸

ドゥヴィエンヌのフルート協奏曲のうち、初期作品のメカニックのセクションは主にスケールやアルペッジョを中心としたパッセージで成り立っている。しかし、それらは次第に様々な変化形や組み合わせられたパターンが見られるようになり、複雑な凹凸を持ったパッセージと変化してゆく（譜例55）。

このようなパッセージには図5のような、バロック的なテクスチュアの読み方が有効である。しかし、注意すべきことは、バロックでは譜例55の185小節目のよ

うな拍をまたぐスラーや、譜例 56 のような極端に音域の離れた跳躍音程にスラーをかけることはなかったが、ここではむしろそのようなパターンが混ざることには推奨されると考えて良いだろう。逆に、図 5 の 14a に見られるような「前 2 つにスタッカート（またはデタシェ）、後 2 つにスラー」というアーティキュレーションのパターンはドゥヴィエンヌの協奏曲に実例としてほとんど見られない⁵⁷。

譜例 55 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第 10 番》 第 1 楽章 183～192 小節

譜例 56 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第 6 番》 第 1 楽章 144～147 小節

図 5 (既出) 基本的なテクスチャの読み方 (有田正広 作成)

5) ウラとオモテの連結

ドゥヴィエンヌは拍のウラからオモテへとスラーによって連結するパターンについて、『教則本』の中で「このアーティキュレーションはひじょうにまれにしか用いられない」(Devienne 1794: 9) と述べているが、あくまで、「2つずつのスラー」や「2つにスラー、2つにデタシェ」のようなパターンと比べれば特定のケースにしか用いられないだけで、ドゥヴィエンヌにとって重要なアーティキュレーションのパターンであったと考えられる。

ウラからオモテへ連結するスラーはアクセントが本来の位置よりも前に移るため、シンコペーションの効果を生み出す。そのため、テンポが速い場合は正確に演奏することや、他の楽器とのアンサンブルが難しくなるというリスクを負いやすい。また、このアーティキュレーションは多くの場合、和音構成音の半音下から引っ掛けるように非和音が置かれ、それらにスラーが付く、という形をとることが多い。これらはうまく拍にはまって演奏できれば、ひじょうに強い表情を持った、聴衆の耳を惹きつけるような演奏効果を持っている。

譜例 57 はメカニックのセクションではなく、主題旋律の中に置かれ、主題の表情を強める効果を担っている。このアーティキュレーションの用法としては例が少ない、珍しいパターンである。

譜例 57 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第8番》 第1楽章 183～186小節



譜例 58 は高音部と低音部で声部が分かれるようにグルーピングされた音をスラーでつなぐパターンである。後期の作品でしばしば用いられ、このアーティキュレーションと跳躍音程が結びついた例である。

譜例 58 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第10番》 第3楽章 244～289小節



譜例 59 はメカニックのセクションの例ではないが、第2楽章の最後の半終止の前に置かれたパターンである。このような、ドミナント上に置いて緊張感を高める使い方はメカニックのセクションの最後の部分にもしばしば用いられる。

譜例 59 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第11番》 第2楽章 37～40小節

大半の協奏曲にこのアーティキュレーションの用法が見られるが、とくに重要な位置を占めているのは第7番～第10番である。その前後の作品ではやや限定的に用いられている。興味深いことに第1番～第3番において、書き込まれた形でこのアーティキュレーションの使用は見られない。このように音型やアーティキュレーションは多用されている時期に傾向があり、作風の変化を掴む重要な鍵にもなる。

6) 2声をつくる跳躍

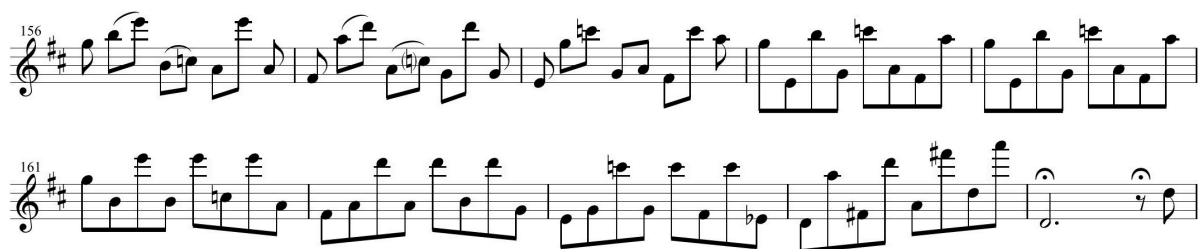
ドゥヴィエンヌに限らず、この時代のフルート奏法の特徴として、跳躍音程を誇示する傾向にある。たとえばそれはモーツァルトのフルート協奏曲にもしばしば見られる（譜例60）。このような跳躍のテクニックはプロフェッショナルの奏者であればさほど難しくなくことであるが、聴く者の耳には低音と高音の2声部に分かれて聴こえるため、ひじょうに難しいパッセージを聴いているように感じられる。それはすなわち、奏者にとっては演奏効果の高い音の使い方であると言えるだろう。

譜例 60 W.A.モーツァルト《フルート協奏曲 第1番》 第3楽章 154～162小節

ドゥヴィエンヌの協奏曲では後の番号にゆくほど跳躍音程の使用が増え、とくに第9番以降では跳躍の幅はより大きくなり、メカニックのセクションに占める割合も増えていく。譜例61では、1オクターヴを越える音域の跳躍が続き、とくに最初

の3小節間はウラからオモテへのスラーがかかる音型が部分的に複合していることがわかる。

譜例 61 F.ドゥヴィエヌ《フルート協奏曲 第10番》 第1楽章 156～165小節

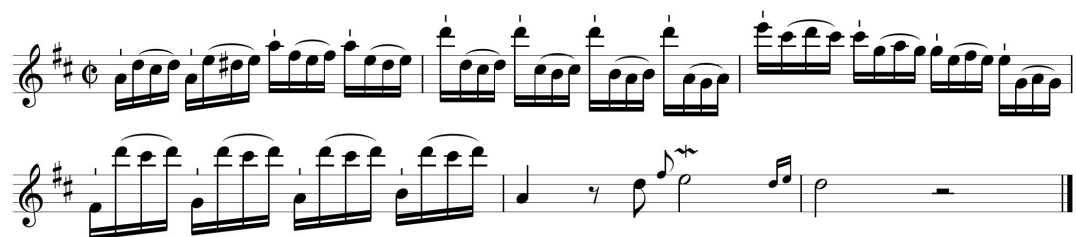


また、第11番はやや執着的に跳躍を用いたフレーズが現れる（譜例 62）。最初の112～114小節は16分音符4つを1つと3つに分けるスラーの典型例として、『教則本』の第5項に挙げられている例と合致する（譜例 63）。その後はターンを伴う跳躍（後述する）、細かくウラからオモテをつなぐパターンを用いる跳躍、オクターヴの連続と続く。オクターヴの跳躍は同第3楽章にも見られ、こちらは装飾音符で書かれている（譜例 64）。オクターヴにスラーを付け、速いテンポで連続して演奏すると、上の音と下の音がほとんど同時に鳴ったように聴こえ、重音のような効果を生む。

譜例 62 F.ドゥヴィエヌ《フルート協奏曲 第11番》 第1楽章 112～122小節



譜例 63 F.ドゥヴィエンヌ『教則本』第5項 例4, pp.10



譜例 64 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第11番》第3楽章 155～162小節



7) ターンを含むパッセージ

譜例 62 の 115～116 小節目に見られる、「付点 16 分音符+32 分音符+3～4 つの複前打音+8 分音符」または「付点 16 分音符+32 分音符+トリルつき 8 分音符+後打音」は記譜のせいで複雑なリズムを成しているように見えるが、拍の後半分はターンである。

ドゥヴェンヌは『教則本』の第 8 項「カダンス・ブリゼ」の例 5 において、同様の例を示しているが（譜例 65）、この音型はおそらくドゥヴィエンヌの作品に特有のものであり、他のフルート作品で一般的なものではない。それも、彼のフルート協奏曲に関して言えば第 9 番以降にしか見られない。跳躍音程の多用なども 9 番以降にしか見られないことを考えると、第 9 番を作曲した時期と『教則本』を執筆した時期は近いのではないかと考えられる。

譜例 65 F.ドゥヴィエンヌ『教則本』 pp.16



ドゥヴィエンヌのメカニックのセクションは、聴衆へのアピールする力が強い音型を次々と披露する場である。このような、聴くものの耳を刺激するパッセージは、それまでのフルートに対するイメージを覆すものであり、言わば、フルートらしからぬ動きを聴かせるものである。もちろん、そのような技巧的パッセージはドゥヴィエンヌ以前から見られていたが、意図的にそれを曲の一部に集中させてひとつのセクションを形成させるという手法はドゥヴィエンヌ独自のものである。そして、

彼は 19 世紀のフルート奏者のように、誰もできないような難しいパッセージを吹くことを目指したのではなく、聴かせ方を工夫して難しそうに聴こえる演出を考えだしたということに意味があるだろう。たとえば、1 鍵式のフルートで吹きづらい調を選ばなかったことは、これらのような難しそうな音型をたやすく吹く様を見せるためであろう。また、メカニックのセクションにおけるゼクエンツの巧みな使用も、ただ音符が羅列されるのではなく、和声的な高揚感を伴わせることで難所が連続することの演奏効果を高めていると言えるだろう。そして、アーティキュレーションの効果的な併用こそがその最大の演出手段であり、メカニックの演奏効果を高めるレトリック的な技術であると言えるだろう。それゆえに、ドゥヴィエンヌは『教則本』で多くの紙面を割き、アーティキュレーションの重要性を強調したのである。

第 VI 章 主題の性格とアーティキュレーション

前章では、メカニックのセクションにおいてどのようにアーティキュレーションが用いられているか、ということについて述べた。しかし、メカニックのアーティキュレーションと、主題などの他のフレーズにおけるアーティキュレーションを完全に同列に並べることができない。なぜなら、メカニックのアーティキュレーションは基本的に小さなパターンの組み合わせであるのに対し、主題のそれは、よりフレージングや音楽の性格を明確にするものだからである。たとえば、メカニックのセクションでは、アーティキュレーションの付け方を変えることでさまざまな表現に結びつくが、セクション全体の表情を根本から左右することはない。しかし、主題に対するアーティキュレーションの選択は、音楽の性格そのものに左右する影響力を持っているのである。

第 IV 章で述べたように、ドゥヴィエンヌのフルート協奏曲の特徴として、多くの主題が配置されていることが挙げられるが、それらはリズム的な性格とリリカルな性格に大別される。そしてそのような性格の対比によって音楽に変化をつくり出し、聴衆の耳を飽きさせないように構成されているのである。主題はその楽曲の顔であり、聴衆に与える印象を大きく左右するもっとも重要な要素のひとつである。アーティキュレーションはそのような性格をより明確にし、時にはその中間的な性格をつくり出したり、様々な変化に富んだ表情を描き出したりすることを可能にしている。

しかし、出版譜に書き込まれた主題のアーティキュレーションは、同じ旋律を奏しているパート間で差異が見られることがしばしばあり、それらをどのように扱うべきか、奏者が決断しなければならない。また、メカニックのセクションと同様、主題もすべてのアーティキュレーションが厳密に書き込まれているわけではないので、奏者は作曲者の意図を汲み取り、自身の感覚によってふさわしいアーティキュレーションを与えなければならないのである。

本章では主題をはじめとするメカニック以外のセクションにおいてアーティキュレーションを実施する際、それが主題の性格に及ぼす影響について論じる。また、それらのセクションにおいてしばしば見られる、不確かなアーティキュレーションの書き込みや、何も書かれていないフレーズに対して、演奏者が何を決定しなければならないのか、その委ねられている部分について述べてゆく。

1. 主題の性格付け

ドゥヴィエンヌの協奏曲の第 1 楽章に見られる主題群は、リズム的なものとり

リカルなもの、激しさをもつものと優しさをもつもの、短調と長調など、その性格差のコントラストを作りながら次々と提示される。ここでアーティキュレーションはその性格を際立たせ、強調する役目を果たす。譜例 31, 32, 33 で見た、ドゥヴィエンヌのもっとも特徴的な主題のパターンにおいて、アーティキュレーションがなめらかさや柔らかさ、歌うようなフレーズ感を強め、リズムで強いキャラクターとの対比をつくり出す。実際の曲中でこのパターンが用いられる際のアーティキュレーションを見てみると、譜例 31, 33 の付点四分音符で始まるパターンの場合、前半にスラーがかかることが多く、後半の 8 分音符 4 つは音型にもよるが、順次進行の場合は全部スラー、跳躍音程が混ざる場合は音型に従ったスラーを付けることが多い。とくに、弦楽器のパートにこの種の主題が見られる時には、1 小節全体にスラーがかけられることもあり、音楽の横方向への意識とのつながりが顕著である。

また、譜例 27 のフルートにはスラーが見られないが、ヴィオラやバスには 1 小節全体、あるいは 3 小節にもまたがる長いスラーが用いられていたり、バスの順次進行が見られたりもしており、このタイプの主題が提示される際に徹底的になめらかな性格を強調しようとしていることがわかる。

譜例 66 の 23 小節目では、なめらかなフレーズの中にフルートがスタッカートを持ち、第 1 ヴァイオリンは音を短く切っている。また、27 小節目ではアーティキュレーションの不一致が見られるがフルートと第 2 ヴァイオリンは 3 度の音程に添った、スラーが付けられている。このセクション全体は徹底的に優しく、柔らかく、横へとつながる意識が強調された部分であるが、ただスラーを用いてなめらかさだけを強調するのではなく、不意にチャーミングな表情を見せたり、柔らかいリズムの動きを見せたりすることで、主題の性格がより明確になっていくことがわかるだろう。

譜例 67 では、フルートとヴァイオリンにアーティキュレーションの不一致が見られるが、興味深いことに、どちらの場合もけっして間違っておらず、それぞれが異なる性格を描き出している。フルートのパートに書き込まれているアーティキュレーションは、リリカルなフレーズの中に決然としたニュアンスや遊び心を持ち込んでいるのに対し、ヴァイオリンのパートに見られるものは、よりしなやかで女性的であり、どちらの表現も魅力的である。

これは出版譜に見られる書き込みであり、どちらがドゥヴィエンヌの手によるものなのかわからない。あるいはどちらともドゥヴィエンヌによるアーティキュレーションではないかもしれない。しかし、だからと言って、この書き込みに価値がないわけではない。この当時の音楽出版社の多くは音楽家の兼業であり、楽譜の書き込みを見る限り、音楽を良く知った者が写譜に関わっていることがわかる。ドゥヴィエンヌがこの主題をどのように捉えていたかについての詳細は知り得ないが、こ

の書き込みはドゥヴィエンヌ自身によるものである可能性も含めた、当時の音楽家の解釈である。そして、アーティキュレーションの用い方で、ひとつの旋律が異なる魅力を発揮することができるという好例であると言えるだろう。

譜例 66 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第7番》 第1楽章 主要主題

譜例 67 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第9番》 第1楽章 副主題 (S2)

ドゥイエンヌは『教則本』の中でこのような、同一の旋律に対する複数のアーティキュレーション実施の可能性について触れている。それは『教則本』のアーティキュレーションに関するすべての記述の最後、第7項の末尾において以下のように述べられている (譜例 68)。

ルールでは決められない、まだ他のアーティキュレーションがある。なぜならば、それらは音楽的フレーズ、作曲者の意図、演奏者の感覚的習慣など次第だからである。例えば：(Devienne 1794: 15)

譜例 68 F.ドゥヴィエンヌ『教則本』 pp.15



ここに挙げられている譜例は、まさにフルート協奏曲の主題に見られるような旋律に関するものである。『教則本』のアーティキュレーションに関する記述の大半は技巧的なパッセージに関するものであるが、ここに述べられていることは、作曲者の意図と演奏者の感覚から判断することによって、旋律に性格付けをすることに他ならないのである。これらの例は、ほとんど順次進行だけでできている旋律も、正反対のアーティキュレーションによって、まったく異なる表情を見せるということを示している。

単純に音型や全体の雰囲気だけでアーティキュレーションを決めてしまうと、主題は変化の乏しい、凡庸な表現になってしまうだろう。そこにアクセントとなる変化をどう与え、複雑な性格を描き出せるかが重要なポイントであると言えるだろう。

2. 演奏者に委ねられるアーティキュレーション

協奏曲の主題におけるアーティキュレーションがどのように扱われるべきか考える時に、出版譜に記されているアーティキュレーションがパートによって不揃いであることが問題となる。それも同じフレーズを別の箇所では演奏している時だけでなく、同時にユニゾンで演奏している時にすら起こる。このことをどのように考えるべきかを、先に述べておかなければならないだろう。

ドゥヴィエンヌの協奏曲に限らず、この時代の協奏曲のオーケストラのリトルネッロのセクションにおいて、しばしば第1ヴァイオリンと同じ音が独奏パートにも書き込まれている。キャンベルによると、木管楽器の協奏曲の独奏パートの演奏者もこれらの全体、または一部の演奏に参加しており (Campbell 2010: 66-69)、ドゥヴィエンヌのリトルネッロもフルート奏者が演奏に参加していた可能性が考えら

れる。しかし、フルートと弦楽器、または弦楽器同士でのユニゾンにおいて、パート間でアーティキュレーションが異なることが多く、ほとんどすべての曲でこのような差異が見られる。現代において、オーケストラのパート間のアーティキュレーションは明確な理由がない限り統一されるのが一般的であり、我々の目にはこのような不一致があることが不思議にも映る。

浄書の際の単純なミスは実際に多くの箇所が存在する。それらは場合によっては状況から判断できるだろう。しかし、譜例 69 のような書き間違いにしては大胆すぎるような正反対のアーティキュレーションや、譜例 70 の 3 パートに及ぶ不一致などは、何らかの意思が働かなければそのようなことは起きないようにも思われる。これらは、現代では作曲家が意図して書いた場合以外には行われたい、「異なるアーティキュレーションを同時に演奏する」という習慣の存在を示しているのだろうか。もしそうであれば、それはそれとしてひじょうに興味深いことであるが、おそらくその可能性は低いであろう。なぜならば、ドゥヴィエンヌのオペラや二重奏などの一部の作品はスコアの形で出版されているものがあるが、それらには協奏曲のような不一致はほとんど見られないからである。書き込みが抜けていると思われる箇所は多数あるが、パート間で不自然な差異は見つからない。パートごとの不一致が多数存在するのはパート譜の形で出版された作品ばかりである。スコアの形だと浄書中に間違いを見つけるのは簡単であるが、パート譜の形ではその確認にはひじょうに手間がかかる。つまり、それらの不一致は浄書の段階での写し間違いに気づかなかったものであることが考えられる。

譜例 69 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第 13 番》 第 1 楽章 40～42 小節

The image shows a musical score for three staves. The top staff is a flute part with a melodic line starting at measure 40. The middle and bottom staves are piano accompaniment. The middle staff has a 'Solo' marking and a 'p' (piano) dynamic. The bottom staff also has a 'Solo' marking and a 'p' dynamic. There are various articulation marks such as slurs and accents throughout the score.

譜例 70 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第 13 番》 第 1 楽章 40～42 小節

The image shows a musical score for three staves: Violin II (Vn.II), Viola (Va.), and Bassoon (B.). The top staff (Vn.II) has a melodic line with slurs and accents. The middle staff (Va.) and bottom staff (B.) have accompaniment with similar articulation marks. The score is in a key with two sharps (D major or F# minor) and a 2/4 time signature.

当時、どれ程厳密にアーティキュレーションを統一することが求められたのかはわからないが、リュリ以後、フランスのオーケストラでは運弓を合わせ、演奏に精巧さが求められていた（ドリアン 1964: 62）ことを考えれば、まったくの無頓着でであったとは考え難い。出版譜に多くの間違いが見られるとは言え、ドゥヴィエンヌのフルート協奏曲は出版年代が後になるほどアーティキュレーションが意識的に統一されていると思われる箇所は増えてゆく。それはつまり、出版譜を用いる演奏者から、アーティキュレーションなどが整えられた楽譜が求められていたことの証であろう。

『教則本』の第5項のタイトルには「特定の пассаージュで要求されるが、しばしば複製や印刷の際に忘れられる、異なるアーティキュレーションの例」とあり、ドゥヴィエンヌ自身もコピーや印刷のミスの問題視していた。また、オペラのスコアを見る限り、ドゥヴィエンヌは同一フレーズのアーティキュレーションについて統一されることを望んでいたと考えられる。筆者は、実際に協奏曲第7番を題材にして、弦楽器のパート間に存在するアーティキュレーションの差異を残したまま演奏する実験を行ったが、アタックの瞬間が不明確になるために輪郭線がぼやけただけで、とくに良い結果は得られなかった。ドゥヴィエンヌが主題の性格を明確に描き出すことを意識していたと考えれば、アーティキュレーションは揃っている方がはるかに効果的で、ドゥヴィエンヌの意図したものであると考えるべきであろう。

では、楽譜が不確かなものであるということは、それに基づいてドゥヴィエンヌのアーティキュレーションについて考察しても意味がないということなのだろうか。たしかに、ドゥヴィエンヌ自身が考えていたアーティキュレーションを100%解明することを答えとするならば、自筆譜が発見されない限りそこにたどり着くことは不可能であり、出版譜をソースとして研究することは無意味であろう。しかし、ドゥヴィエンヌが求めていたことは、楽譜に書かれているアーティキュレーションを忠実に守ることではなく、奏者が自発的にその作品の表現にふさわしいアーティキュレーションを選択できるようになることである。たとえ楽譜の詳細が不確かであっても、ドゥヴィエンヌのメソッドを学んだ上でそのような楽譜に向き合い、演奏者自身が自分の意思でアーティキュレーションを決定できる音楽的判断力を持つようになることも、彼の奏法で求められていることなのである。

本稿で用いている出版譜はあくまで「当時の」出版譜である。ドゥヴィエンヌと同じ時代を生きた人々がそれを出版し、当時の演奏家たちはそれを使って演奏していたのである。それはすなわち、当時の演奏の現場における状況と、現代の我々の状況に変わりはないということであり、ミスの多い楽譜と向き合うことも当時の演奏習慣を想像することの助けになるであろう。

また、楽譜のミスではなく、最初からまったくアーティキュレーションが書き込まれていない部分は全ての協奏曲に数多く存在する。主題以外でもメカニックのセクションは何も書き込まれていないことが多く、演奏者の判断に委ねることが前提であると考えて良いだろう。『教則本』第5項 例9（譜例20）⁵⁸の最後の段に書かれている「お好みのように **Come on veut**」という言葉はまさにそのことを示している。音楽を弁論と例えるなら、演奏者に委ねられたアーティキュレーションは、自分の意思で言葉に文彩を与えることであり、それこそが演奏を面白く、盛り上げることのできる重要なポイントとなるのである。

第 VII 章 アーティキュレーションが生み出すレトリック

ドゥヴィエンヌのフルート協奏曲は、ドゥヴィエンヌ自身にとってのライフワークであり、彼の後半生を物語るような作品群である。彼が得た社会的成功は、そこに顕著に見られるようなポピュラー性、聴衆に向けたアピールの力に支えられていると言って良いであろう。そして、そこで大きな役割を果たしたのは、アーティキュレーションの技法である。18世紀初頭に1鍵式フルートがフランスの貴族たちの間で大流行した一因は、その憂いを帯びた響きが彼らの間で受け入れられたことである（前田 2006: 76, 97）が、そのようなフルートの性格はけっして多数の聴衆に向けての演奏に適したものであるとは言えないだろう。もちろん、年代を経て、内径など楽器の構造に変化はあったであろうし⁵⁹、柔らかい音色を捨ててアピールしようとする奏者はたくさん現れたことであろう。しかし、ドゥヴィエンヌが古き良き響きを大切にすることは第 III 章でも見てきた通りである。ドゥヴィエンヌは協奏曲作品の中で、アーティキュレーションをはじめとする様々な工夫や仕掛けによって、フルートという楽器が持つ本来の良さを壊すことなく音楽のスケールをより大きく見せ、表現の可能性を押し広げることに成功したのである。彼の用いた個々のアーティキュレーション自体は新しい革新的なものではないが、それまで用いられてきた方法で異なった演出を目指している点に意義があると言えるだろう。

本章では、ドゥヴィエンヌのフルート協奏曲におけるアーティキュレーションが、どのような場面で、どのようなレトリック的な演出効果を生み出しているかを考察する。協奏曲の演奏にあたって、各々の音型に対するスラーの付け方自体はさほど難しいことではなく、『教則本』に掲載されているように、音型に従ってテクスチャを読むことでつけるべきスラーの位置は見えてくる。重要なことはそれらのアーティキュレーションがどのような意味や表現を持っているのか、そして、演奏を魅力的に演出するためにそれらをどう用いてゆくのかということである。

1. レトリックの体系とアーティキュレーション

レトリックの体系は以下の 4 つの部分から成るとされている（ルブール 2000: 27）。

- i) 発想 invention
- ii) 配置 disposition
- iii) 修辭・装飾 elocution, decoration
- iv) 表出 action

これらの部分は弁論が組み立てられる際に経てゆく段階のようなものである。そして、これらを作曲から演奏までの「音楽の創作」に当てはめるとすると、以下のようになるであろう。

- | | |
|------------|--------------------|
| i) 発想 | モチーフ、楽想、テーマを見つけ出す。 |
| ii) 配置 | 発想で得た要素を組み立てる。形式。 |
| iii) 修辞・装飾 | 音を記述し、それらを装飾する。 |
| iv) 表出 | 演奏する。 |

ここで取り扱う、アーティキュレーションのレトリックとは、iii) 修辞・装飾と iv) 表出に該当する部分であろう。

修辞 *elocution* とは「弁論の文体様式、より正確に言うと、弁論の様式化」(ルブール 2000: 35) である。つまり、弁論家は感動させるため、教示するため、楽しませるため、などの場合に応じて文体を使い分け、弁論に様式をつくり出すことである。文体とは「語を選択し、それらを組み合わせること」(ルブール 2000: 36) であり、正確に美しく言葉を組み立てることが求められる。また、文体が主題と適合しなければ、弁論は聴衆に伝わらないものになってしまう。

ドゥヴィエンヌが『教則本』の中で示したアーティキュレーションは、さまざまなパターンをその場の必要に応じて選択し、組み立てるものである。その選択や組み立てが主題やパッセージの性格を描き出し、主題にふさわしくないアーティキュレーションを選び取れば、音楽の美しさを聴衆に感じさせることはできないであろう。これはまさに音楽の「文体」をつくり出すものであり、修辞として説明されるものである。

そして、表出 *action* は「弁論をそれにふさわしい身ぶりや顔の表情とともに発音し、実際の行為として表すこと」(ルブール 2000: 36) であり、演奏の行為そのものである。実際に身ぶりや顔の表情で音楽を強調するというのではなく、「身ぶりや顔の表情」が「アーティキュレーションや装飾など」に置き換えらると考えればわかりやすいだろう。*action* という語義に含まれる意味のとおり、弁論家は俳優であり、さまざまな身ぶり手ぶりや話し方をつくり出すことによって感情を伝達しようとする。音楽の演奏行為は音で「演じる」ことであり、アーティキュレーションはその音による演技を助けるひとつの要素である。

ドゥヴィエンヌが示したアーティキュレーションのパターンは、レトリックにおける文彩 *figure* に例えられるだろう⁶⁰。文彩とは文体表現のためのさまざまな技巧であり、たとえば、倒置法、隠喩、誇張法、頓呼法などの定型化された表現である。

これらはそれがなければ文章が成立しないというものではないが⁶¹、必要のないものではない。むしろ不可欠である。

ドゥヴィエンヌのアーティキュレーションはパターンやその組み合わせ、使い方によって一定の効果を狙っている。もちろん、音と言葉はすべての意味置いてイコールではありえないので、レトリックの体系と完全に一致させることに無理はあるが、基本的な部分をそこに照らし合わせて考えることは可能であろう。

2. アーティキュレーションの文彩

では、ドゥヴィエンヌがアーティキュレーションに託した表現はどのようなものであるのだろうか。ここでは 1) 「流れ」と「輝かしさ」、2) 反復、3) 強調、4) 対比、5) 換言、6) 誇張、という 6 種類のアーティキュレーションの文彩を取り上げ、そのひとつひとつや、それらの組み合わせによって作り出される音楽的な演奏効果について見てゆく。これらの分類は、オリヴィエ・ルブールの『レトリック』(1990)を参考にして、弁論におけるレトリックの文彩のうち、アーティキュレーションにあてはめることができると考えられるものを選び取ったものである。

1) 「流れ」と「輝かしさ」

ドゥヴィエンヌが示したアーティキュレーションのパターンのうち、もっとも基本となるべきアーティキュレーションは何だろうか。それは、「2つずつのスラー」と「2つにスラー、2つにデタシェ」である（譜例 71、2～3 段目）。

譜例 71 F.ドゥヴィエンヌ『教則本』 第4項 pp.8

異なるタンギングによるアーティキュレーションの方法



ひとつの音符から次の音符へのスラー、いわゆる、2つずつ (deux en deux)



スラーでつながれた2つの音符と2つのデタシェの音符の連結



スラーをかけられた3つの音符と切り離された1つの音符



「2つずつのスラー」について、ドゥヴィエンヌは「このタンギングはもっとも易しく、もっとも必要不可欠なもののひとつである」(Devienne 1794: 8)と述べている。これはマオの教則本(譜例 3)、やボワモルティエ(譜例 17)、ブラヴェ(譜例 18)の例に見られるように、18世紀フランスにおいては一般的なアーティキュレーションであり、速いパッセージに頻繁に用いられていたものである。フランス語におけるスラーにクレ coulé という語が用いられ、その原義が流れる couler という意味であるということを考えると、速いパッセージがスラーの連なりによって流れるように演奏される様がイメージできるであろう。

「2つにスラー、2つにデタシェ」について、ドゥヴィエンヌは

これは完璧に習得したならば、もっとも輝かしいタンギングのひとつとなる。あるパッセージが作曲家によって、いかなる方法によってもアーティキュレーション付けがなされていない時、演奏者は、特にそのパッセージが一般にルラードとよばれるタイプのものである場合、もっとも馴染みのあるこのアーティキュレーションを用いるであろう。(Devienne 1794: 8)

として、積極的な使用を勧めている。このアーティキュレーションは半分がスラーの性格を持ち、半分がデタシェの性格を持っている。そのため、全部デタシェで演奏するよりも速く軽く、なめらかに演奏でき、2つずつのスラーを付けるよりもはっきりと明るく、力強く発音できるという、両者の長所を併せ持っていると言える。また、スラーが部分的に付くことで、16分音符の連続は譜例 72 のような軽快なリズム感を生み出し、とくにアレグロ楽章にはふさわしい性格を帯びるようになる。

譜例 72



アーティキュレーションの実例は、協奏曲にも見ることができる(譜例 73, 74)。譜例 73 では、2つずつのスラーが下行の順次進行で流れ落ちるような表情を生み出し、最後の音型が崩されたアルペッジョでは8分音符単位のリズム感を強調している。スラーが多いのでなめらかな表情であるとも言えるが、全体にスラーがかかるなめらかさとは異なるもので、リズムや動きを感じさせるパターンである。譜例 74 では2つにスラー、2つにデタシェのアーティキュレーションが長い16分音符の連続に用いられており、ドゥヴィエンヌのメカニクに特有の凹凸のあるパッセージに輝かしさを与えている。このアーティキュレーションは多くの音型に対応で

きるものであり、この例のようにやや不規則な音型が並んでいても、連続して使用することが可能である。しかしながら、この種のパッセージにこのアーティキュレーションのパターンだけを延々と使い続けることがナンセンスであるということも明らかであろう。譜例 74 では、部分的に異なるアーティキュレーションのパターンを挿入することで、音楽が一定になりすぎないように配慮されていることがわかる。

譜例 73 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第4番》 第1楽章 69～71小節



譜例 74 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第10番》 第1楽章 54～60小節



しかし、ドゥヴィエンヌは2つにスラー、2つにデタシェのアーティキュレーションについて次のようにも述べている。

それは、その曲のテンポによっては8分音符や32分音符であっても同じであるが、Adagio、Largo、Cantabileは除かれる。それらの場合には、舌はあまりたくさん使われるべきではなく、それらのアーティキュレーションを使う場合は書き込まれている。(Devienne 1794: 12)

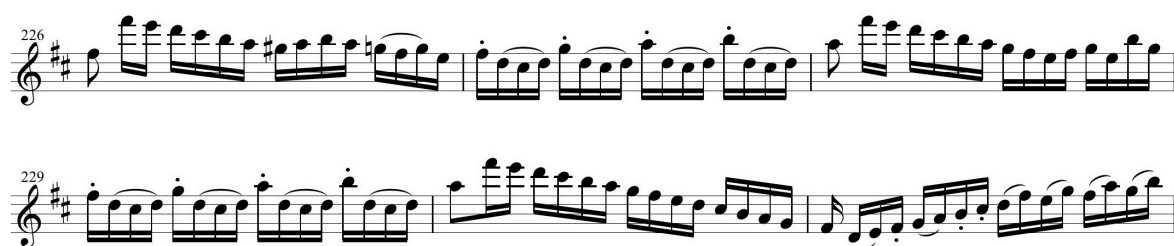
この記述は、緩徐楽章において「輝かしい」アーティキュレーションは避けるべきであることを示している。これは、文体が主題と適合しなければ弁論は聴衆に伝わらない、ということのひとつの良い例であろう。

2) 反復

反復はレトリックにおいてさまざまな形で用いられる常套手段であり、ドゥヴィエンヌの協奏曲にも頻繁に用いられている。たとえば、どの作品でもメカニックのセクションにおいて同じパッセージが2度繰り返されることがある。その手法には

様々なヴァリエーションがあるが、もっともシンプルなのは譜例 75 のように、音だけでなくアーティキュレーションもまったく同じものを用いて印象づける方法である。また譜例 76 のように、同じ音を 2 度繰り返しているが、アーティキュレーションは 16 分音符 1 つ分ずらして、まったく異なる表情を聴かせるようなパターンもある。これはレトリックで説明すれば、同じ音節の言葉を並べる同音節反復や同じ発音で意味が異なる同語意義反復のような面白さがあると言えるだろう。そして、譜例 77 は 2 小節間まったく同じ音とアーティキュレーションを繰り返すことで意図的に大きなリズムの流れを作っておいて、3 小節目で転げ落ちるような変化を効かせている。

譜例 75 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第 10 番》 第 1 楽章 226～231 小節



譜例 76 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第 9 番》 第 1 楽章 127～129 小節



譜例 77 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第 9 番》 第 1 楽章 94～96 小節



反復は単純な手法であるが、それゆえに様々な聴かせ方を演出できるポイントとなる。スラーのかけ方ひとつでリズム感を一定にしたり異なるリズムのように聴かせたりできるため、その効果は強調、対比、攪乱など多岐にわたるであろう。

3) 強調

アーティキュレーションは意図的にイレギュラーな要素をつくることで、強調の効果を持たせることができる。譜例 75 の 297 小節目では、フルートが 2 拍目から 3

拍目にかけてスラーを与えられると、それに呼応するようにオーケストラがトゥッティで4拍目から次の小節の1拍目にかけてスラーで奏される。フルートの前後の音の流れをみると、297小節目はスラーによる拍節感のイレギュラーがブレーキをかけるような強調をつくり出しているのがわかる。もし、297小節目を、リンフォルツァンドとスラーを外して4分音符をすべてデタシェで演奏したとすると、ひっかかりのない、すっきりとした流れになるが、インパクトは弱まるであろう。

譜例 78 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第12番》 第1楽章 295～298小節

拍のウラからオモテへとつなぐスラーは、ドゥヴィエンヌの音楽の中でもっとも特徴的で強い強調表現を持ったパターンであると言ってもよいだろう。このアーティキュレーションは音楽の劇的な性格を強め、クライマックスを形成するための重要な手段となり得る。

譜例 79 では新たに提示された主題が始まってすぐにオーケストラが途切れ、フルートのソロになった瞬間にこのアーティキュレーションが用いられている。ここはト長調、ニ長調と転調してきて、ホ短調になった最初の主題であり、それも、ひとつひとつディミニユエンドを伴って、まるでため息をつくかのような表現である。

譜例 79 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第8番》 第1楽章 183～186小節

譜例 80 はこのアーティキュレーションがメカニックのセクションの最後に置かれる典型例である。提示部の最後のリトルネッロに向かって、かなり大仰に終止へのフレーズをつくる中で、強いインパクトのある表現が見られる。ここでも、オーケストラは間を置いて空白をつくる、あるいは和音を全音符で長くのばして時間をつくった中で、フルートがこのアーティキュレーションを伴って独白するように音をつないでいる。このアーティキュレーションはアゴーギクをつけやすいため、伴奏が沈黙することはさらに表現の効果を高めるであろう。

譜例 80 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第9番》 第1楽章 130～138小節

The image shows a musical score for Example 80, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 130 to 134, and the second system covers measures 135 to 138. The staves are arranged as follows: Flute (top), Violin (second), Viola (third), Cello (fourth), and Bass (bottom). The score includes various dynamic markings such as *p*, *pp*, *cresc.*, and *ff*. There are also articulation symbols like trills and accents. The music is in a key with one sharp (F#) and a 2/4 time signature.

譜例 81 の例では、スラーはかけられていないものの、その小節の和声構成音の前に半音下の非和声音が置かれている。そして 16 分音符の桁がその音のグルーピングに合わせてつながれており、これらの音符はスラーでつながれると考えて良いだろう。88 小節目では 8 分音符単位で言う、拍のオモテでこの動きがなされるが、89 小節目では拍のウラからの動きに変わり、和音の観点からも、リズムの観点からも拍をずらした面白い効果を生み出す。この例は 16 分音符によるもののため、上述の 8 分音符の例とはやや異なり、技術的により難しそうに聴こえる、スピード感が生まれるといった効果を生む。

譜例 81 F.ドゥヴィエヌ《フルート協奏曲 第7番》 第1楽章 88～90小節



譜例 79 と譜例 80 では小さなディミニユエンドを伴うため息のような表現や、シンコペーション的な強勢の移動が続くことによる不安定感の演出が見られるが、これらはきわめて感情的で、聴くものの感覚に訴えかけるような強調表現である。また、譜例 81 の 16 分音符の例においても、非和声音に置かれる小さなアクセントを利用した、聴く者の耳を楽しませる諧謔性が感じられる。

4) 対比

対比は協奏曲というジャンルにおいて、もっとも中心にあるべき表現である。オーケストラと独奏、フォルテとピアノ、リズムックとリリカルなど、あらゆる点において対比を聴かせることが協奏曲の面白みであるからである。当然ながら、アーティキュレーションについても様々な次元での対比の表現が見られ。

譜例 82 の後の 2 小節は最初の 2 小節の変奏になっているため、反復でもあるが、アーティキュレーションのパターンを対比させている一例である。

譜例 82 F.ドゥヴィエヌ《フルート協奏曲 第10番》 第1楽章 246～249小節



譜例 83 は第 1 ヴァイオリンとフルートが短い音を反復する中、7 小節目にスラーで対比をつくっている（ただし、スラーには不一致が見られる）。さらにこの箇所は、第 1 ヴァイオリンとフルートは総じて短リズムックな主題を奏でているのに対し、第 2 ヴァイオリン以下、とくにバス声部は長い音符をなめらかに奏しており、パート間で対比をつくっている興味深い例である。

譜例 83 F.ドゥヴィエヌ 《フルート協奏曲 第9番》 第1楽章 246～249小節

第6番の第3楽章のニ短調のクプレでは、フルートのソロに対して弦楽器が全員で弱音のユニゾンの対旋律を奏するという珍しい例が見られる（譜例84）。弦楽器のパートには長いスラーが書かれているが、とくにバスパートのスラーはボウイングを完全に無視したものであり、長いところでは8小節も続いている。1st ヴァイオリンは最初の2小節以外は書かれておらず、2nd ヴァイオリンとヴィオラはずっと1小節単位のスラーがかけられている。そして、弦楽器がこのような特異な状況の中、フルートは小さな単位ではっきりとアーティキュレーションが施されている。これはまるで、写真や絵画の背景と対象物に強いコントラストが付けられているような、描写的な表現である。しかも、この楽章のルフラン主題はポロネーズのリズムで書かれていて、ひじょうに軽快でリズムカルな音楽が繰り広げられている。またこの前後はニ長調で書かれており、このニ短調のセクション自体が曲全体の中でも強い対比をつくり出している。

譜例 84 F.ドゥヴィエヌ 《フルート協奏曲 第6番》 第3楽章 113～121小節

5) 換言

ドゥヴィエンヌの協奏曲にはしばしば、同じ主題に異なる装飾・アーティキュレーションが施されていることがある。それらの差異が出版社による不正確な写譜の結果によるものであるかどうか、という問題はあるが、アーティキュレーションが奏者に委ねられている部分がある以上、それらの差異はアーティキュレーションの可能性の広さである、と見ることもできるだろう。そして、それらを意図的に行なったならば、それは主題を言い換えたことになり、同じ内容のものを違った角度から表現することになる。

第9番の第1楽章では長調の副主題⁶²が毎回少しずつ形を変えて3度現れる（譜例85～87）。音価や音型も変化しているが、それとともにアーティキュレーションも毎回変化している。とくに、34小節目、107小節目、226小節目のパターンのうち、107小節目のような言い換えは興味深いだろう。タイで同じ音高をつなぎ、その後の8分音符のグルーピングを変えることでまったく違う印象を与えることに成功している。また、104小節目3拍目からのトリルの伴う音型によるヴァリエーションは、もちろん音や音型の変化そのものの果たす役割が大きいとはいえ、アーティキュレーションも一体となって言い換えをつくり出していると言えるだろう。

譜例 85 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第9番》 第1楽章 30～40小節

譜例 86 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第9番》 第1楽章 103～110小節

譜例 87 F.ドゥヴィエヌ《フルート協奏曲 第9番》 第1楽章 222～229小節

6) 誇張

多数の聴衆へ向けてアピールするために必要な表現は誇張である。強調は事実（＝元からある音）を変えないこと、より明確にすることであるのに対し、誇張はそこに手を加えて事実をより大きく見せる。演奏における誇張は小さなことを大きく見せる、簡単なことを難しそうに聴かせる、何でも無い平易なことを劇的に仕立てあげる、といった表現をつくり出す。

18世紀末のフルート音楽に幅の広い跳躍音程がしばしば見られることはすでに述べたが、フルート演奏における誇張の多くは幅の広い跳躍とそこにスラーが結びつくことによってなされる。2音間にかけてられたスラーは粘りを生み出し、音程の幅が大きいほどその粘りは強くなる。つまり、その粘りは音程幅を聴く者に認識させるものであり、技巧的なパッセージのアピールとなるのである。

譜例 88 の 86 小節目でフルートは 1 オクターヴを越える跳躍を行なっているが、本来的には最初の A が 1 オクターヴ上で始まる方が自然であろう。これは平板な旋律を誇張するためにしばしば見られるが、ドゥヴィエヌに限らず、18 世紀末～19 世紀のフルートのヴィルトゥオーソたちが好んで使っていた手法である。フルートという楽器にとって、幅の広い音程を下方へなめらかにつなぐのは難しいが、上方へつなぐことはさほど難しくない。この例のように、上方へのみつながれるやり方は、聴衆にだけ「難しそうなもの」に聴こえる、奏者にとっては利するところの多い方法であろう。

譜例 88 F.ドゥヴィエヌ《フルート協奏曲 第4番》 第1楽章 86～89小節

ドゥヴィエヌはこのようなスラーのかかった跳躍音程を第7番以降のメカニクスのセクションに多用している。譜例 89 では C#-A-B-C#-D-C#-D-B という、とくに何の特徴もない音の動きがオクターヴの跳躍を与えられることによって、存在

感のある技巧的なフレーズとして成立していることがわかる。しかも、その跳躍はスラーが添えられることによって聴衆の耳により印象的に届くのである。

しかし、実はフルート奏者にとって、このパッセージはデタシェの方が難しいことがある。とくにテンポが速く、上の音が高い音域に及ぶ場合はすべてを正確に美しく発音することが困難になる。ところが、聴衆にとっては上下する音を易々とアタックされるよりも、粘り気のあるスラーを聴かされた方が難しいパッセージを聴いている気になるのである。つまり、このようなアーティキュレーションは合理的に演奏効果を高める手段として用いられているのであり、跳躍の際に生じる「粘り」を意図的に聴かせることが求められている。

譜例 89 F.ドゥヴィエヌ《フルート協奏曲 第10番》 第3楽章 39～42小節



また、跳躍にスラーがかけられるのではなく、跳躍によって2声部に分けて旋律とハーモニーの両方を演奏するパターンが譜例 90 である。これもシンプルな旋律をわざと難しくして（実際には難しくないことが多いが）誇張していると言えるだろう。このパターンは『教則本』の中にも例が見られる（譜例 91）。

譜例 90 F.ドゥヴィエヌ《フルート協奏曲 第8番》 第1楽章 280～83小節



譜例 91 F.ドゥヴィエヌ『教則本』第5項 例5, pp.10

Exemple du Chant simple .

Exemple de la Variation en double croche

3. アーティキュレーションが作り出す劇的演出

前項で見てきたような、さまざまなアーティキュレーションの文彩は、それらをうまく選択し、演奏に昇華させることで音楽の「文体」を生み出す。ドゥヴィエンヌの協奏曲において、この文体は聴衆を感動させるためのものであり、愉しませるためのものでなければならない。それは非現実的で、心を揺さぶるような劇的な演奏を作り出すためのものなのである。ここでは、アーティキュレーションのレトリックによって作り出される、劇的演出についてみていこう。

1) 速いテンポ設定

ドゥヴィエンヌの協奏曲の第1楽章や第3楽章の多くはアレグロで書かれているが、メカニックのセクションは音符の数が多いため、速いテンポで吹くことがひじょうに難しい。とくに、第7番以降の作品のメカニックのセクションは、跳躍や複雑な音型が多発するため、速いテンポでの演奏は技術的難易度が高く、演奏が可能であるならその劇的効果はひじょうに大きなものとなるだろう。ドゥヴィエンヌの望んだテンポ設定はどれくらいのものだったのだろうか。テンポの設定に関して、『教則本』の記述や協奏曲の楽譜に書かれたアーティキュレーションなどからいくつかのことを読み取ることができる。

まず、第III章で述べたように、ドゥヴィエンヌはダブル・タンギングを用いなかったのだから、基本的にすべてシングル・タンギングで演奏し、速いパッセージには口蓋（上あご）に対して舌をつくという方法をとっていた。このことを考えると、ドゥヴィエンヌの奏法はダブル・タンギングを使う演奏よりもやや遅いテンポにならざるを得ないだろう。これについて、ベルビギエは次のように批判している。

我々はドゥヴィエンヌの不快な不安定さや早口でわかりにくいやり方を好まない。（中略）我々は彼が扱う他のアーティキュレーションの美しさや必要性はまだ受け入れられるが、いくらか上手く、シンプルなタンギング（それに出会うこともひじょうに珍しい）で速いパッセージをアーティキュレートしても、ダブル・タンギングの助けによる同じパッセージを演奏して比較すると、確かにそのアーティキュレーションは柔らかく重い。（Berbiguier c1818: 6)

現代の我々も含め、ダブル・タンギングを当たり前のように使う奏者にとって、ドゥヴィエンヌのタンギングは鈍く、テンポは遅く感じられるだろう。その後の歴史を見れば、ドゥヴィエンヌ以降、ダブル・タンギングは一般的な奏法として普及し、19世紀の音楽演奏においてなくてはならないものとなる。ドゥヴィエンヌがダ

ブル・タンギングの不使用にこだわったことは、彼の保守的傾向がにじみ出ている部分であり、『教則本』で述べられているように、表現することを捨ててまで速いテンポで演奏することを望まなかったように見える。

たとえそれを発音しても、それが耳に不快な回転のような音にしか聞こえないという、不完全なものであることは言うまでもない。それが演奏における純粋さに到達することは不可能である。そして、ダブル・タンギングはそれを使う人がパッセージに微妙な強弱をつけて演奏することや、何か表現しようとするのを阻害する。(Devienne 1794: 9)

しかし、実際の楽譜を見てみると、第1楽章のほとんどにアレグロの指定があり、第10番にはアレグロ・アッサイ *Allegro assai*、第11番にはアレグロ・スピリトoso *Allegro Spiritoso* という指示があり、けっして遅く、重いテンポを想定していたとは思えない。とくに第10番や第11番は技巧的なパッセージが多く、ゆったりしたテンポでそれらを演奏しても聴衆にアピールできるものにはならないだろう。ここで考え得る結論としては、ドゥヴィエンヌは速いパッセージには極力スラーを含むアーティキュレーションを多用していた、と考えられる。『教則本』の第7項 例5には譜例92を指してこのように述べている。

一般的に、例のようにアーティキュレートするために十分な速さで動く舌の持ち主でなければ、8分の6や8分の3における16分音符のパッセージは2つずつでアーティキュレートされるべきである。(Devienne 1794: 14)

譜例 92 F.ドゥヴィエンヌ『教則本』第7項 例5, pp.14



この記述はタンギングの技術が不十分な者に対して述べられているのだが、注目すべきことは「速過ぎて処理しきれない場合は2つずつのアーティキュレーションを用いる」ということである。このことは、16分音符や3連符が連続するような箇所において、我々が思っているよりもずっと多くのスラーが用いられていたことを示唆している。

「流れ」をつくる「2つずつ」と、「輝かしさ」をつくる「2つにスラー、2つにデタシェ」のパターンはドゥヴィエンヌにとって基本となるものである。それははっきりとしたキャラクターを持ちながら、連続使用が可能な容易さを兼ね備えているからである。これらをうまく用いることで、速いテンポ設定を可能にし、メカニックの пассаージュをより熱狂的で劇的効果の高いものへと導くであろう。

2) 終止感の強調

ドゥヴィエンヌは曲の要所にならず、聴衆の心を驚掴みにするような劇的なクライマックスを作るが、その緊張感の高まりの中でアーティキュレーションは重要な役割を果たしている。その最たる例として、メカニックのセクションの最後の部分から、トゥッティのセクションへと移行する際のパターンが挙げられるだろう。

譜例 93 は、協奏曲第 9 番の提示部の最後で、メカニックのセクションからリトルネッロのトゥッティへと向かう場面である。メカニックのフレーズが高音の G のロングトーンを迎えた 130 小節の 4 拍目には III 度調の V 度が置かれており、この和音をきっかけにウラからオモテへのアーティキュレーションが転げ落ちるように現れる。つづいて 133 小節目では緊張感を高めるための減 7 の和音が置かれることで、さらにウラからオモテへつなぐ強調のアーティキュレーションとの相乗効果を引き出してメカニックのセクションが終止へと向かうエネルギーを高め、最後は 16 分音符の後 3 つにスラーがかかるパターン⁶³で締めくくられる。

譜例 93 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第 9 番》 第 1 楽章 128～137 小節

The image shows a musical score for Example 93, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 128 to 132, and the second system covers measures 133 to 137. The top staff is for the flute, and the bottom three staves are for the piano (right hand, left hand, and bass). The score includes various dynamic markings such as *ff*, *p*, *mp*, and *cresc.*, as well as chord symbols like V_9^4 and I^2 . The flute part features intricate passages with slurs and accents, while the piano accompaniment provides harmonic support with chords and rhythmic patterns.

類似した例として、第 12 番の第 2 提示部に見られるメカニックのセクション（譜例 94）ではバスが半音階進行を行っている上で、フルートはオクターヴの跳躍と下行スケールがセットになった音型が 2 小節間上行し、行き着いた 197 小節目ではフルートがシンコペーションを奏する下で、準固有和音の属 9 根音省略形第 5 音下方変位がドッペル・ドミナントとして使われている。そしてここでも最後は 16 分音符の後 3 つにスラーがかかるパターンで締めくくられている。

このような III 度調の V 度や減 7、準固有和音の属 9 などの特徴的な和声と、印象的なアーティキュレーションのパターンを合わせる手法は協奏曲の中に頻繁に見られるものである。和声は必ずしもこれらの和音が使われるとは限らず、通常の属和音や属 7 の和音が用いられることもある。また、アーティキュレーションは他のパターンや半音階を用いる例もありクライマックスの程度に合わせた音型が選ばれている。

これらの定型句的なクライマックスの作り方は、聴衆の側も感覚的に予測できるような盛り上げ方であり、「最後に衝撃的な結末を用意しているはずだ」という予定調和である。そして、この予定調和こそが、音楽の劇的展開を支配する重要な要因であると言えるだろう。そう考えれば、ドゥヴィエンヌの協奏曲がどれも似た主題、形式、楽章構成、オーケストラの楽器編成を持つことも、そこに貢献している部分があると言えるだろう。

譜例 94 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第 12 番》 第 1 楽章 195～200 小節

The musical score for measures 195-200 of the Flute Concerto No. 12 by Frédéric Duvernoy is presented in two systems. The first system (measures 195-197) shows the Oboe (Ob.) part with a melodic line that ascends and then descends. The piano accompaniment features a bass line with a chromatic descent and a treble line with a syncopated melody. The second system (measures 198-200) continues the Oboe part with a syncopated melody and the piano accompaniment with a chromatic bass line and a treble line with a syncopated melody. Harmonic markers include I² and V₇.

3) 拍節感のトリック

ドゥヴィエンヌはしばしば、アーティキュレーションによって拍節感をずらすトリックを仕掛ける。ウラからオモテへかかるスラーもその一種であるが、とくにメカニックのセクションで継続的に用いられるアーティキュレーションのパターンは聴衆の耳を楽しませる曲芸的な面白さを持っている。

譜例 95 の 181 小節目からは 3 連符の最後の音符と次の 3 連符の最初の音をつなぐスラーが見られる。このパターンは拍の頭のアクセントを失うために著しく拍節感が損なわれる。続いて 184 小節目からは 3 連符の後 2 つにスラーのパターンと前 2 つにスラーのパターンが組み合わされてシンコペーションに近いリズム感が生まれる。187 小節目と 193 小節目のカデンツを迎える小節では通常の拍節感に戻る。そして、195 小節目からは 16 分音符 4 つの後 3 つにスラーが付くパターンによってストレットのような急迫感を生み出し、続く 2 つの半音階が奏されている間オーケストラは沈黙し拍節感が消える。そして最後は定型句的にウラからオモテへのアーティキュレーション、カデンツを迎える。

スラーはタイほどではないが、強拍の位置をずらし、シンコペーションの効果をつくり出すことができる。これらはスラーがつかなければ普通の 3 連符と 16 分音符であるが、アーティキュレーションのトリックによって次々と姿を変えられ、セクションの最後にむけて劇的に高揚感を高めることに成功している。

譜例 95 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第 7 番》 第 1 楽章 180～203 小節

The image shows a musical score for a flute part, measures 180 to 203. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The score is written on six staves. Measure 180 starts with a quarter rest, followed by a quarter note G4, and then a triplet of eighth notes (A4, B4, C5). A slur connects the last note of the triplet to the first note of the next triplet. Measures 181-183 continue with similar triplet patterns. Measure 184 starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. A slur connects the last note of the previous measure to the first note of this measure. Measures 185-187 continue with similar patterns. Measure 188 starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. A trill (tr) is marked above the B4 note. Measures 189-191 continue with similar patterns. Measure 192 starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. A slur connects the last note of the previous measure to the first note of this measure. Measures 193-195 continue with similar patterns. Measure 196 starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. A trill (tr) is marked above the B4 note. Measures 197-199 continue with similar patterns. Measure 200 starts with a quarter note G4, followed by a quarter note A4, and then a quarter note B4. A trill (tr) is marked above the B4 note. Measures 201-203 continue with similar patterns.

また、第 12 番の第 3 楽章はドゥヴィエンヌのフルート協奏曲における唯一の 8

分の6拍子を持つ楽章であるが、そのメカニックのセクションでは1拍（付点4分音符単位）を3分割する音型と2分割する音型が混在している（譜例72）。この楽譜にはスラーが書かれていないが、伴奏パートのリズムを見ると、3分割か2分割かの判断がしやすいだろう。当然、これらもすべてデタシェで演奏されるのではなく、演奏者がスラーを使ってそのリズム感をより明確に描き出すことで、パッセージに遊び心を添えることが求められる。また、108～109小節はカデンツの直前であることから、終止感を高めるような、異なるパターンアーティキュレーションを用いるべきであろう。

譜例 72 F.ドゥヴィエンヌ《フルート協奏曲 第12番》 第3楽章 99～111小節

The image displays three systems of musical notation for Example 72. Each system consists of a flute part (top staff) and a piano accompaniment (bottom two staves).
 - The first system (measures 99-103) shows a flute part with sixteenth-note runs and a piano accompaniment with eighth-note patterns.
 - The second system (measures 104-107) features a flute part with a descending sixteenth-note scale and a piano accompaniment with eighth-note patterns.
 - The third system (measures 108-111) includes a flute part with a trill in measures 108 and 109, and a piano accompaniment with eighth-note patterns and a crescendo marking in measure 111.

ドゥヴィエンヌのアーティキュレーションは聴く者に対して語りかけ、訴え、伝えようとする、音楽における弁論の技術である。もちろん、アーティキュレーショ

ン以外の様々な要素、たとえば、テンポ、和声、リズム、装飾などにもそれぞれ音楽の文体を作りうる様式があり、アーティキュレーションはそれらとうまく融合しながらさらに劇的な演出の効果を高めているのである。

一見すると、ドゥヴィエンヌのアーティキュレーションは明解であり、クヴァンツの示したような種々のシラブルを使い分けるアーティキュレーションの技法と比べると難しいものではなさそうに感じられる。実際、『教則本』は本質から外れることなく、すべての人にわかりやすく教えることのできるメソッドとして成功しており、アーティキュレーションの技法もある程度、難しいことを抜きにしても習得できるものであろう。しかし、本章で見てきたような協奏曲作品のレトリックは、彼が舞台の上でソリストとして聴衆と対峙したからこそ得ることのできた、プロフェッショナルの力であり、本質的にはけっしてたやすいものではない。ドゥヴィエンヌの協奏曲にみられる、聴衆の心を掴む劇的な演出の力は、このようなアーティキュレーションが生み出すレトリックの力によって支えられているのである。

おわりに

本稿では、ドゥヴィエンヌの『教則本』と 13 曲のフルート協奏曲に焦点をあて、ドゥヴィエンヌのアーティキュレーション技法の生み出すレトリックの力を明らかにすることを試みてきた。ここでは本稿全体振り返ってまとめてゆく。

第 I 章ではドゥヴィエンヌという音楽家の生涯と作品について概観した。彼の生涯について紐解くと、彼がきわめてヴァイタリティに溢れた音楽家であったこと、そして、パリの楽壇の中心へとこのぼりつめてゆく野心家の姿が見えてくるだろう。彼の作品の大半はフルートのための作品であるが、晩年はオペラでも成功し、もっとも多忙であったであろう時期に次々と新作を発表していた。様々な分野で大きな社会的成功を収めながらも、44 歳の若さで精神に異常をきたして亡くなった音楽家の人生は、その作品と同じく劇的なものである。

第 II 章では、ドゥヴィエンヌのアーティキュレーションについて考察するために、ドゥヴィエンヌ以前のアーティキュレーションがどのようなものであったかについて論じた。18 世紀以前におけるアーティキュレーションは、言葉を話すような演奏を実現させるためのものであり、そのためにさまざまなタンギング・シラブルが用いられた。フランスにおいてはオトテールの *tu, ru*、ドイツにおいてはクヴァンツの *ti, di, ri, did'll* など、それぞれの母国語の発音にふさわしいシラブルを用いることで、アーティキュレーションは音楽に潜在するヒエラルキーを明らかにし、旋律の音楽的意味を聴く者に伝える役割を果たしたのである。

第 III 章ではドゥヴィエンヌの『教則本』とそこに示されているアーティキュレーションの技法について論じた。ドゥヴィエンヌは『教則本』の中で、新しい時代の音楽様式に適応した、脱バロック的で合理的な奏法を取り入れ、とくにピッチや音質のコントロールに関してはフランスにおける近代的フルート奏法の礎となるような考えを示している。しかし、その一方では、多鍵式フルートに異を唱えて 1 鍵式フルートの使用にこだわるなど、伝統的に愛されてきたフルートの柔らかい響きを大切に的一面も見せている。18 世紀末という社会のすべてが変化しつつあった時代の中で、ドゥヴィエンヌの演奏に対する意識は保守と革新のバランスを失うことなく『教則本』の中に示されているのである。

また、その中でもアーティキュレーションに関する項目は奏法解説のページのうちおよそ半分を占めていることから、彼がそこに大きなウェイトを置いていることがわかるだろう。ドゥヴィエンヌのアーティキュレーション技法は、さまざまなアーティキュレーションのパターンを網羅的に示し、それらを楽曲の中で必要に応じて用いていくというものである。ドゥヴィエンヌの示したそれらのパターンの例示は明解で、新しい時代の音楽に適した合理的なものであると言えるだろう。

第 IV 章ではドゥヴィエンヌの 13 曲のフルート協奏曲を、楽曲の構成、主題、和声の観点から分析した。ドゥヴィエンヌのフルート協奏曲は、出現する主題の数がひじょうに多いが各主題にあまり深い関係はない。しかし、形式分析を通して、ほぼすべての作品の第 1 楽章はソナタ形式に近い構成を持っていることがわかった。提示部はオーケストラのリトルネッロが 2 つの主題と 2 つのトゥッティのセクションをもち、それに続く独奏部がそれと同じかそれをさらに広げた 2 重提示部の構造を持つ。展開部はあまり大きな展開を見せることはないため、第 2 提示部によって代用される。そして、必ず曲の序盤で現れた主題によって再現される再現部を持つ。第 2 楽章はほとんどが自由な形式をもつ緩徐楽章であるが、第 3 番、第 4 番、第 13 番はロマンスと表示されたロンド形式で書かれている。第 3 楽章の多くはアレグロのロンド形式であるが、第 5 番と第 9 番は変奏曲の形式で書かれている。

ドゥヴィエンヌの協奏曲の主題はリズムックな性格のものと、リリカルな性格のものに大別される。これらの主題は多くの場合交互に配置されることでコントラストを生み出す。また、主題にはいくつかの共通するリズムのパターンが見られ、ドゥヴィエンヌ特有の節回しを生み出している。

和声については、部分的にいわゆる古典派の時代にあまり用いられないような、弱進行、転回型を多用したバス声部の順次進行、準固有和音、ゼクエンツの使用などが見られる。これらの和声進行は曲の中でポイントを絞って用いられており、聴衆の耳を惹きつけるような響きを生み出している。

第 V 章ではフルート協奏曲の推移部におけるメカニックのパッセージとアーティキュレーションの関わりについて論じた。メカニックのセクションはフルート協奏曲における特徴的な部分であるが、それらは独奏部の主題と主題をつなぎ、さらにはトゥッティのセクションに向かって緊張感を高める役割を果たしている。メカニックのパッセージは同じ音型を 2 度繰り返すことがひじょうに多く、そこはまさにアーティキュレーションの見せ場とも言うべきタイミングである。協奏曲のメカニックのパッセージには様々な種類があり、『教則本』で示されたもの以上の豊富なアーティキュレーションの実例を見ることができるだろう。

第 VI 章では主題およびメカニック以外のセクションにおけるアーティキュレーションの役割について論じた。メカニックのセクションにおいて、アーティキュレーションはさまざまな表現をつくり出す力となるが、セクション全体の表情を変えることはない。しかし、主題をはじめとするメカニック以外のセクションにおいて、アーティキュレーションは主題の性格を強めたり、あるいは異なる性格を織り込んで中間的な性格をつくり出したりする役割を果たす。

また、ドゥヴィエンヌの作品研究には、自筆譜がまったく存在しないという問題がつきまとう。さらに、当時の出版譜には数多くのミスと思われる不確かなアーテ

イキュレーションが散見する。それゆえに、ドゥヴィエンヌ自身の考えたアーティキュレーションを 100%再現することは不可能である。しかしながら、それらの楽譜は当時の演奏家も使っていたものであり、それを用いて演奏することは当時の演奏慣習を知る手がかりになるだろう。そもそも、ドゥヴィエンヌのアーティキュレーションは作曲家の意図はある程度示されているが、演奏者に委ねられている部分も多い。ドゥヴィエンヌの求めているアーティキュレーション奏法は、再現することではなく、演奏者の意思によってアーティキュレーションを決定することに他ならない。

第 VII 章ではドゥヴィエンヌのアーティキュレーションがレトリックとして役目を果たし、劇的な演出の効果をつくり出していることを明らかにした。個々のアーティキュレーションのパターンは「文彩」として機能し、さまざまな音楽表現をつくり出している。そして、アーティキュレーションのレトリックはふさわしいタイミングで、ふさわしい用いられ方をすることによって、聴衆を感動させるような音楽の文体を形成するのである。アーティキュレーションは音楽のさまざまな諸要素と結びつきながら、速いテンポ設定、終止感の強調、拍節感のトリックなど、聴衆の心を掴み取ることができるような、劇的な演出の効果を生み出している。まさに、ドゥヴィエンヌのアーティキュレーションは多数の聴衆に対して感覚的に語りかけ、訴え、伝えようとする、音楽における弁論の技術である。

本稿で述べてきたことは「ドゥヴィエンヌがこのようなアーティキュレーションのパターン化やレトリックを史上初めて発明した」ということではない。実際、ドゥヴィエンヌの『教則本』の 40 年も前にレオポルト・モーツァルトが『ヴァイオリン奏法 *Versuch einer Gründlichen Violinschule*』(1756) の中で種々のボウイングの変化によるアーティキュレーションのパターン化とそれらの持つ感情表現について解説している (Mozart 1756/ 1787: 123)。また、ドゥヴィエンヌの用いた個々のアーティキュレーションのパターンは、18 世紀を通してずっと用いられてきたものばかりであり、けっして革新的なものであったわけではない。重要なことは、ドゥヴィエンヌが伝統の中で洗練された技術を新しい時代の感性によって実践し、それを著作にしたこと、そしてその技術が「レトリックである」と言うこのできる体系を持っているということである。

19 世紀に入ると、アーティキュレーションはより作曲家によって明確に規定され、次第に演奏者に委ねられた自由は薄れてゆく。ドゥヴィエンヌが生きた時代はアーティキュレーションが奏者によって自由にコントロールされた最後の時代である。まさにそれは「話す」音楽から「描く」音楽へと移り変わる時代であり (アーノンクール 1997: 59)、音楽は 18 世紀にもてはやされた流行を表面的に残しながらも、

少しずつ変質していった。上述のモーツァルトの著作に書かれていることも、表面的にはドゥヴィエンヌの『教則本』と同じようなことに見えるが、その背景にあるものは微妙に異なっている。ドゥヴィエンヌのアーティキュレーションは 18 世紀末という、音楽様式における過渡期の 1 ページを描き出しているのである。

ドゥヴィエンヌが音楽のレトリックを具体的に意識していたかどうかを知る術はないが、当時の一般教養としてレトリックが教育課程に組み込まれていたということを考えると、表現の方法に何らかの影響を及ぼしていると考えられるだろう。しかし、レトリックもその存在が輝きを放ったのは 18 世紀までであり、19 世紀に入ると実証主義とロマン主義に打ち捨てられ、衰退の一途をたどる⁶⁴。ドゥヴィエンヌの生きていた時代はレトリックが表現を支えていた最後の時代でもあると言えるだろう。

注

第 I 章

¹ 現在、日本においてこの楽器は便宜上、ドイツ式の楽器を「ファゴット」、フランス式の楽器を「バソン」として区別されている（しかし、本来、ドイツ語のファゴット *Fagotto*、フランス語のバソン *Basson*、英語のバスーン *Bassoon* に言葉としての意味の違いはなく、どれも一般にその楽器の総称を示している）。ドゥヴィエンヌの時代はちょうど現在のファゴット／バソンの原型ができあがった時期であり、まだ「ドイツ式」「フランス式」という楽器の明確な違いは存在していない。現在のファゴット（ドイツ式）はより多くの鍵を備え、低音が豊かに響き、音量も大きく鳴るが、バソン（フランス式）はシンプルな構造で鍵が少なく、高音がよく鳴るが音量は小さい。ファゴットが 18 世紀の楽器から比べると大きく変質した楽器であるのに対し、バソンは現在でもその当時の楽器の特徴を残したままだと言える。本稿ではこの楽器の名称を「バソン」に統一して取り扱う。

² ドゥヴィエンヌの死後、すぐに 4 鍵、6 鍵など多鍵式フルート向けのものが出版されるようになり、19 世紀中盤以降にはベーム式フルート向けにすら出版されるようになる。編著者にはメルカダンテ、ガリボルディ、ゴーベールなど、現在も広く知られるフルート奏者たちの名も見られる。

³ Montgomery, William Layton. *The life and works of François Devienne, 1759-1803*. (Ph. D. diss., The Catholic University of America, 1975)

⁴ Félix Rault (1736-c.1800) ボルドー出身のフルート奏者。ミシェル・ブラヴェに師事し、1754 年にパリ・オペラ座管弦楽団で演奏の職を得る。1758 年にブラヴェがパリ・オペラ座管弦楽団を退職すると、その後任として正式な団員のポジションを得る。コンセール・スピリチュエルのオーケストラで 1765 年から 1776 年まで、ロワイヤル・シャペルでは 1768 年から 1792 年の解散まで演奏した。1781 年にはオペラ座管弦楽団を退団して年金を受けながらソロ活動に専念した。しかし、革命により年金の受給が中断し、ローはシテ劇場のオーケストラのポストに就くことになる。1800 年に劇場が閉鎖されると、ローの経済状況は絶望的なものとなり、その後ほどなくして亡くなったとされているが、詳しいことはわかっていない。

⁵ ギャルド・スイスは元々、ヨーロッパ各地の宮廷に仕えていたスイス人の衛兵である。フランスにおいてはヴェルサイユ宮殿の警護を行なう *Cent Suisse* と *Gardes Suisse* という 2 つの部隊が存在し、*Cent Suisse* は主に宮廷内において王の警護を行ない、*Gardes Suisse* は宮廷外の警護や戦時には歩兵部隊として戦った。

⁶ “Cette Sinfonie à été exécutée aux Concert de la Loge Olimpique, Spirituel, et de la Reine, par Mrs.Salentin, leBrun, Ozi et l’Auteur.”

- ⁷ Guillon fils は n と u の綴りが異なっているが、1816 年に音楽院教授となったジョゼフ・ギューだと考えられる。
- ⁸ ドゥヴィエンヌの作品は多数の出版社が出版しており、人気があるものは版を重ねている場合があるので、現存している楽譜が初版かどうかは判断できない。
- ⁹ “Flûte obligé” のパートは省略できない、独立した声部を担っている。“Violon ad-Libitum”のパートは鍵盤楽器を補強する形で書かれており、必ずしも必須のパートではない。
- ¹⁰ モダン・エディションは Hug & Cie.社から出版されているが、そのソースとなる楽譜は不明。
- ¹¹ モダン・エディションは International Music Company 社から出版されているが、そのソースとなる楽譜は不明。
- ¹² “Four 18th Century Flute Quartets” (L'Oiseau-Lyre: OL.50188, 1960)
- ¹³ 複数の作曲者によるコレクションのため、ドゥヴィエンヌの作品は 6 曲中の 1 曲。
- ¹⁴ オリジナルの楽譜は見つかっておらず、C.Grelinger によるピアノ・ソロ用のアレンジ版のみ存在している。

第 II 章

- ¹⁵ タンギングの際の発音を示すアルファベットによる子音と母音の組み合わせのことをシラブルと言う。例) tu, ku, ti, ri, da, ra, など。
- ¹⁶ この ru の r の発音について、「フランス語の R であるため喉で発音するのではないか?」と誤解されることがあるが、18 世紀頃まではイタリア語と同様、舌で R を発音していた。
- ¹⁷ 「バロック」の語源はポルトガル語のバロッコ barroco 「いびつな」という言葉だと言われている。
- ¹⁸ 例外も存在するが、ここでは基本原則の説明のみにとどめる。
- ¹⁹ エティエンヌ・ルリエ Etienne Loulié 『リコーダー演奏を学ぶための教則本 *Méthode pour apprendre à jouer de la flûte douce*』(c1685)、フレイヨン・ポンサン Freillon Poncein 『オーボエ、リコーダー、フラジョレットを完璧に学ぶための様々な方法 *La véritable manière d'apprendre à jouer en perfection du haut-bois, de la flûte et du flageolet*』(1700) はリコーダーなど、フルートではない木管楽器のための教則本であるが、これらにも同様に tu, ru の記述が見られ、オトテールの教則本に影響を与えたと見られる。
- ²⁰ 4 分の 4 の場合に不等となる音価。

第 III 章

21 表紙などに出版年が表記されておらず、かつ多くの版が出版されていたため、どの版がもっとも古いものなのか判別が難しい。資料によっては 1795 年とするものもあるが、ボワーズの研究によると、1794 年 5 月 19 日の『さまざまな掲示、広告、通知 *Affiches, annonces et avis divers*』に、この教則本のインボール版の広告が出されており、これが初版の出版年としてもっともありそうなものと考えられる (Bowers 1999: 11)。

22 ドゥヴィエンヌは「カダンス」と「トリル」を区別して表記している。「カダンス」は全音、または半音上から始まる隣り合った 2 音の反復であり、後打音を伴う。こちらが現在一般的にトリルと呼ばれるものである。「トリル」は「小さいカダンス *petite cadance*」とも呼ばれ、3 音で構成される、後打音を伴わず、「カダンス」に比べると和声的変化を強調しない装飾として奏される。こちらは現在では「モルデント」や「シュネラー」と呼ばれる。

23 厳密に言えば、17 世紀末～18 世紀初頭にヴェルサイユで用いられていたタイプのフルートは 1 鍵式であるが、3 つに分解できるタイプでピッチが現在よりもおよそ全音低い楽器であり、これに関してはドゥヴィエンヌの楽器とかなり異なる。また、それよりも後の時期に用いられていた楽器の多くはドゥヴィエンヌと同じ 4 つに分解できる楽器であるが、ピッチや構造など、ドゥヴィエンヌが使用していた楽器の詳細は不明である。18 世紀後半になると、運指表に見られる音域がかなり高い音まで広がっていることから、同じ 1 鍵の楽器でも内径や指孔のサイズはバロックのものとは異なっている可能性が高い。

24 ジャンニーニによるトーマ・ロット 3 世の製作時期区分。1734～1754 年／1755～1775 年／1775～1787 年。(ジャンニーニ 2007: 48)

25 1773 年以降にパリで活躍したイタリア人ヴァイオリニストで、モーツァルトの《協奏交響曲》の初演妨害疑惑で知られている。このカンビーニの教則本は運指表と簡単な説明と曲集が附属しているだけであまり重要な内容は見られない。

26 ヴァンデルハーゲンがフラマン人のクラリネット奏者で、1788 年頃にもフルート教則本を出版している (Bowers 1999: 10)

27 一般的なバロックの 1 鍵式フルートは小指に D# または Eb のためのキーを持つが、クヴァンツは D# と Eb のピッチの違いを吹き分けるために、小指に D# キーと Eb キーを付けた 2 鍵式を用いていた。

28 トロムリッツの 8 鍵式フルートは D#, Eb, 2 つの F, G#, 2 つの Bb, C の 8 つ。F と B は 1 つの音に対して 2 種類の異なるキーが付けられている。トロムリッツは 1～8 鍵の様々なキーの数のフルートを製作していた。なお、一般的にトロムリッツ

以外の 8 鍵式フルートは低音を C まで伸ばした楽器を指し、C, C#, Eb, 2つの F, G#, Bb, C のキーを持つ。

²⁹ C, C#, F, G#, Bb, C の 6 つのキーを持つ一般的な 6 鍵式フルート。

³⁰ F, G#, Bb, C の 4 つのキーを持つ一般的な 4 鍵式フルート。ユゴ&ヴンダリッヒの教則本にはまだ 1 鍵式の運指表も掲載されている。

³¹ ユゴとヴンダリッヒはその教則本の第 2 項「フルートの構造」において、「何人もの熟達した教師により、我々が 15 年間の経験によって確認したその有用性が認められた」(Hugot& Wunderlich 1804: 2) とすでに長い期間、4 鍵式の楽器を用いてきたことを述べている。

³² その後、様々なシステムの楽器が作られるようになるが、フランスにおいて主流の楽器はパリ音楽院で公式に使用されるものである。1839~60 年のパリ音楽院のベーム式フルート受容に関する騒動は、音楽院公式楽器の影響力の強さを物語っている (ジャンニーニ 2007: 135)。

³³ ミシェル・ドゥ・ラ・バール Michel de la Barre (c1675-1745)。フランスのフルート奏者。

³⁴ ベーム・システムの楽器は最低音が C まで出せる楽器がスタンダードであるが、20 世紀以降の音楽には B まで要求される作品もあるため、現在では B 足部管を使用するプレイヤーも多い。

³⁵ ベーム・システムの高音域の E は楽器の構造上、やや発音が難しいという問題がある。E メカニズムは、部品を増やしてキーの連動方法を変えることで、E を鳴らしやすくするオプションである。なお、本稿の他の箇所においてフランス語の「メカニズム」という言葉が使用されているが、意味的な区別のために、楽器の構造に関する仕組みについては「メカニズム」を用いている。

³⁶ 他方、グローバル化された現在は、このように国によって好まれる仕様が分かれる、という傾向が薄れつつあるということも事実である (中野 2003: 20)。

³⁷ コレットも平均律で言うところの異名同音にあたるものにすべて同じ運指をあてているが、シャープとフラットの運指表は分けて掲載されている。

³⁸ 一般的に「ニュアンス」は微妙な差異や色彩的な変化を示すが、フランスにおいてこの語は主に強弱の変化を示す。

³⁹ しかし、実はこの練習方法を最初に提唱したのはドゥヴィエンヌではない。先述したように、ドゥヴィエンヌの後にヴァンデルハーゲンが 1798 年に教則本を出版しているが、ヴァンデルハーゲンはドゥヴィエンヌよりも前、1788 年頃にもう一冊の別のフルートのための教則本を出版しており、そこにはこの菱形のマークを伴う音階練習が書かれている。(Bowers 1999: 10) しかし、1 点だけ両者の記述で異

なることは、ヴァンデルアーゲンが低音の D から高音の D までの 2 オクターヴの音階で行い、「最初のうちは非常に高い音は初心者の唇をあまりに疲れさせるので、高くまで上ってはならない」(Bowers 1999:10) と述べているのに対し、ドゥヴィエンヌは高音の A まですべての音に菱形のマークが書き込まれており(図 2)、彼の要求の高さが伺える。

40 実際、序文において「私は、ダブル・タンギングや、オーボエの音と呼ばれる(なぜそう呼ばれるのか、私は知らないが) 低音域において力づくで出す硬い音など、いくつかの習慣について批判を述べなければならぬだろう。」(Devienne 1794:1) とのべ、非フルートのとも言うべき音に警鐘を鳴らしている。

41 このような音階に和声を付した練習は、同時代のヴァイオリン教則本などに見られ、おそらくドゥヴィエンヌはそれを参考したと考えられる。

42 D 管の楽器の場合、すべて指を離した状態から音孔を上から順番に押さえると C#→B→A→G→F#→E→D の音が鳴るが、これら以外の音は孔を 1 つ飛ばして下側の音孔をいくつか押さえることで作られる。このような孔が飛ばされる形のフィンガリングがクロス・フィンガリングと呼ばれる。

43 そして、もうひとつ、『教則本』が受け入れられてきた理由として、内容がシンプルかつ合理的であることが挙げられる。ドゥヴィエンヌの述べていることは決して易しいことではない、演奏の本質的な部分である。しかし、詳細に立ち入ってすべてを説明しようとしていないため、逆にさまざまな教師の解釈が介入できる余地が残されている。それゆえ、後世に出版された『教則本』には加筆・校訂がなされているのである。

44 フルートにおけるタンギングは、ヴァイオリンにおける運弓である。(Corrette c1740: 20)

45 舌はフルートの音を生き生きと表現するための道具である。それは音楽的表現のために不可欠のものであり、ヴァイオリンにおける運弓法と同じ役目をする。(Quantz 1752: 61)

46 先に述べたように、この教則本はユゴ&ヴンダリッヒという連名で出版されているが、元々はユゴの教則本として準備されていた。しかし、ユゴはこの教則本の執筆中に多忙のあまり発狂して自分の体中をナイフで刺し、建物の 5 階から転落して死亡してしまった。しかもそれはドゥヴィエンヌが療養所で死亡したおよそ 2 週間後、1803 年 9 月 18 日のことである。ユゴの死後、ヴンダリッヒが草稿を引き継ぎ、編集して出版された (Fétis 1866:)。ヴンダリッヒはその後、独自の教則本『初歩からの段階的なフルート奏法』(1812) を出版している。

47 2 つの主要音の間を転がるように急速なパッセージでつなぐ装飾音。

48 原本では 5 つ目と 6 つ目の譜例が逆に掲載されているが、ここでは正しい順に修正して掲載している。

第 IV 章

49 実際には、第 5 番は緩徐楽章を欠いているので第 2 楽章であるが、便宜上、スタイルで分類して第 3 楽章に分類して述べている。

50 本稿では扱われていないが、ドゥヴィエンヌの《2 本のフルートのための協奏交響曲 ト長調 作品 76》も第 5 番と同様にアレグロと変奏曲の 2 楽章構成である。変奏曲の冒頭に 15 小節から成るト短調の *Adagio* が置かれているが、フルートに旋律的な独奏パートはほとんど見られず、第 2 楽章として独立して扱うにはやや無理がある。これは変奏曲の序奏と考えるべきであり、第 5 番の作者不詳の挿入譜も同様に序奏としての目的で置かれたのであろう。

51 この挿入譜が貼付けられているパリ国立図書館の楽譜の第 1 ヴァイオリンパートの表紙にはクロイツェル *Kreutzer* の名が、第 2 ヴァイオリンのパートにはローデ *Rode* の名が書き込まれている。

52 第 11 番の作風はドゥヴィエンヌの晩年のものであり、1800 年頃の作曲、1800 年以後に出版されたと考えられる。他の作品の形式を比較すると不自然なほど形式を逸脱しているが、カステラーニは第 12 番も含めた最後の 2 曲の協奏曲について、彼の精神疾患との関わりを指摘している (*Castellani 1984: 6*)

53 主要主題が 2 番目のセクションに現れることや、ホ短調の作品であるにも関わらずホ長調の主題であることは、主要主題らしからぬ要素である。しかし、本稿において主要主題は「再現部で再現される主題」と定義しているため、冒頭のトゥッティによる主題は副主題とした。

54 明確に二重提示部を持つ場合、冒頭のオーケストラによるリトルネッロでは主題が 2 つ提示される。それらのうち 1 つめがリズムカルな主題、2 つめがリリカルな主題であることが多い。二重提示部の構造がイレギュラーな作品の場合はこの限りではない。

第 V 章

55 第 III 章 第 2 節 第 3 項参照。

56 第 II 章 第 5 節 第 2 項参照。

57 ドゥヴィエンヌは教則本にこのパターンを記していない。協奏曲における実例も、ゼロではないが、例外的にごくまれに見られるのみである。たとえば、第 13 番 第 1 楽章 114 小節目の 3 拍目にこのパターンが見られるが、その後の小節では同じ音

型で前の 2 つの音にもスラーがかかっており、単純にスラーを書き忘れただけの可能性が高い。

第 VI 章

⁵⁸ 第 III 章 第 2 節 第 4 項参照。

第 VII 章

⁵⁹ このような 18 世紀末の楽器は一般的に「クラシカル」と言われる。1 鍵式フルートは基本的な構造がバロックと変わらないため、クラシカルとして定義することは難しいが、上管（左手の音孔がある管）が短めに作られること、高音域が鳴らしやすいように作られているという特徴が挙げられる（Solum 202: 51）。

⁶⁰ おもに 18 世紀以前のドイツ音楽の分野で論じられている音楽修辞学においては、音型をフィグーレン *figuren* として扱っている。そこでは、様々な音型パターンが具体的にどんな感情を表現しているのかを列挙し、作曲や演奏の表現とフィグーレンが結びつけられている。

⁶¹ レトリックにおける文彩は、それらを用いずとも文章を述べることが可能である。たとえば、レトリックにおける倒置法は元の語順に戻すことができる。つまり、倒置せずに言いたいことを伝えることはできる。英語やフランス語などの疑問文のように、倒置しなければ疑問文として成立しないような文章はレトリックにおける文彩ではない。

⁶² 本来ならこの副主題は第 9 番でもっとも登場回数が多い主題であり、短調の中に現れる長調の主題、という位置づけから見ても、第 7 番の主要主題と同じ扱いであると考えべきであろう。しかし、本稿において各作品の主要主題は「再現部の冒頭で再現される」と規定しているため、副主題とした。

⁶³ 136 小節目の 16 分音符は 4 つにスラーがかかっているが、文脈から判断して、これらも後 3 つにスラーが付けられるべきであろう。

⁶⁴ 最終的に、レトリックは 1885 年にフランスの教育カリキュラムから消えることとなる（ルブール 2000: 42）。

参考文献

- アーノンクール, ニコラウス 1992 『音楽は対話である』 那須田務, 本多優之共訳 東京: アカデミア・ミュージック。
- アーノンクール, ニコラウス 1997 『古楽とは何か - 言語としての音楽』 樋口隆一, 許光俊訳 東京: 音楽之友社。
- 有田正広 1996 『公開講座17~18世紀の音楽演奏法について 第8回: アーティキュレーション, 音のテクスチュア, イネガリテについて』 東京: 村松楽器。
- 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-」 京都市立芸術大学音楽学部・大学院研究紀要 『ハルモニア』 41: 21-38.
- 大崎滋生 1993 『音楽演奏の社会史-よみがえる過去の音楽-』 東京: 東京書籍。
- 大島富士子 2009 『正しい楽譜の読み方 バッハからシューベルトまで~ウィーン音楽大学インゴマー・ライナー教授の講義ノート』 東京: 現代ギター社。
- 大竹尚之 1977 「バロック期管楽器演奏試論 I-16・17世紀タンギング・シラブルについて-」 『東京音楽大学研究紀要』 2: 1-28.
- 京都大学フランス語教室 編 1993 『新初等フランス語教本《文法編》』 東京: 白水社。
- グラウト, ドナルド/パリスカ, クロード 1998 『新西洋音楽史 中』 戸口幸策, 津上英輔, 寺西基之共訳 東京: 音楽之友社。
- 児玉瑞徳 2013 『J.G.トロムリッツの教則本にみる運指と鍵メカニズム -音色、イントネーション、音量の観点から-』 平成24年度 武蔵野音楽大学修士論文。
- ジャンニーニ, トゥーラ 2007 『フランスの偉大なフルート製作家たち ロット一族とゴドフロワ一族 1650~1900年』 堀江英一訳 ロンドン: トニー・ビンガム。
- ドリアン, フレデリック 1964 『演奏の歴史』 福田昌作, 藤本黎時共訳 東京: 音楽之友社。
- 中野重孝 2002 「フルートを覗く-メカニズムについて-I」 ムラマツ・メンバーズ・クラブ『季刊 ムラマツ』 77: 21-23 東京: ムラマツ・メンバーズ・クラブ。
- 中野重孝 2003 「フルートを覗く-H足部管」 ムラマツ・メンバーズ・クラブ『季刊 ムラマツ』 79: 18-20. 東京: ムラマツ・メンバーズ・クラブ。
- 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」 『洗足論叢』 21: 217-230.
- 前田りり子 2006 『フルートの肖像 - その歴史的変遷』 東京: 東京書籍。
- 森本英希 2014 「ゲオルク・フィリップ・テレマンの楽譜比較 -テレマンのパリ四重奏曲を中心に-」 日本音楽表現学会 第12回まほろば大会 発表資料。
- モンゴメリー, ウィリアム/曾我昭子訳 1994 「ドゥヴィエンヌ」『ニュー・グローヴ世界音楽大辞典』 東京: 講談社。
- ルブール, オリヴィエ 1990 『レトリック』 佐野泰雄訳 東京: 白水社。
- Boem, Thomas. 1999. Commentary of *François Devienne's Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flûte, facsimile of the original edition*. Aldershot: Ashgate

- Bowers, Jane. 1971. *The french flute school from 1700 to 1760*. Ph. D. diss., University of California, Berkeley.
- Bowers, Jane. 1999. *François Devienne's Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flûte, facsimile of the original edition, with an Introduction, annotated catalogue of later editions*. Aldershot: Ashgate
- Brook, Barry S. 1962. *La symphonie Française dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, TOME I, Étude historique*. Paris: L'institut de musicologie de l'université de Paris.
- Brook, Barry S. 1982. *The symphony 1720-1840 (incl. Deshayes, Ozi, Devienne, Viotti)*. New York: Garland Publishing.
- Brown, Clive. 1999. *Classical & romantic performing practice 1750-1900*. New York: Oxford University Press.
- Brown, Rachel. 2002. *The Early flute: a practical Guide*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Campbel, Carey. 2010. *Soloist participation during the tuttis of eighteenth-century woodwind concertos*. Eighteenth-Century Music, Vol.7, Issue 1, pp.63-79. Cambridge: Cambridge University Press.
- Campbel, Carey. 2010. *Should the soloist play during the tuttis of Mozart's clarinet concerto?* Early Music, Vol. XXXVIII, No.3, pp.63-79. New York: Oxford University Press.
- Castellani, Marcello. 1984. *François Devienne XII CONCERTI per flauto e orchestra*. Firenze: Studio Per Edizioni Scelte.
- Dicky, Bruce. & Lasocki, David. 2001. "Tounging" *The new grove dictionary of music and musicians Second edition*. Vol. 25: 600-602. London: Macmillan Publishers Limited.
- Fétis, François-Joseph. 1866. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, Tome Troisième (2^{me} édition)*. Paris: Libraire de Firmin didot frère.
- Fétis, François-Joseph. 1866. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, Tome Quatrième (2^{me} édition)*. Paris: Libraire de Firmin didot frère.
- Galletti, Giovanna. 1988. *Gli ultimi sei concerti per flauto di François Devienne ed il suo «Methode pour la flûte» Vol.I & II*. Tesi di Laurea in Musicologia, Scuola di Paleografia e Filologia Musicale di Cremona, Università di Pavia.
- Hepokoski, James. & Dracy, Warren. 2006. *Elements of sonata theory, norms, types, and deformations in the late-eighteenth-century sonata*. Oxford: Oxford University Press.
- Hondré, Emmanuel. 2003. *François Devienne (1759-1803)*. Paris: Éditions Dominique Guéniot
- Humblot, Emile. 1909. *François Devienne 1759-1803, Un musicien Joinvillois de l'époque de la révolution*. Saint-Dizier. Reprint, 1982. Gnève: Minkoff
- Langwill, Lyndesay G. 1965. *The bassoon and contra-bassoon*. London: Ernest Benn
- Le Bihan, Alain. 1966. *Francs-maçons parisiens de grand orient de France (Fin du XVIII^e Siècle)*. Paris: Bibliothèque Nationle.
- Montgomery, William Layton. 1975. *The life and works of François Devienne, 1759-1803*. Ph. D. diss., The Catholic University of America.
- Pierre, Constant. 2000. *Histoire du concert spirituel 1725-1790*. Paris: Société Française de

musicologie.

- Powell, Ardal. 1999. *Traverso, Historical flute newsletter volume 1-10, 1989-98*. New York: Folkers & Powell, Makers of Historical Flutes.
- Powell, Ardal. 2002. *The flute*. London: Yale University Press.
- Powell, Ardal. 2009. *Traverso, Historical flute newsletter volume 11-20, The Second Decade, 1999-2008*. New York: Pentagon Press.
- Quoy-Bodin, Jean-Luc. 1984. *L'orchestre de la Société Olympique en 1786*. *Revue de Musicologie* T. 70, No. 1 (1984), pp. 95-107
- Ranum, Patricia. s.d. *To imitate french tonguings for wind instruments, is it realistic to think that "veddy" (or, rather, "teddy") is a near-equivalent for the syllables tu and ru?* (http://www.ranumspanat.com/html%20pages/tu_and_ru.html 2014年8月29日アクセス)
- Ranum, Patricia. 1997. *French articulations: a mirror of french song*. *Traverso*, vol.9, no.3, pp.1-2. New York: Pentagon Press.
- Schwartz, Boris. 1958. *Beethoven and the french violin school*. *The Musical Quarterly*, vol.44, No.4, pp.431-447. Oxford: Oxford University Press.
- Solum, John. & Smith, Anne. 1992. *The Early Flute*. New York: Oxford University Press.
- Verroust, Denis. 1992. *CD Folios "Doviennne: Concertos pour Flûte Vol.1"* Zürich: Tudor Recording AG.
- Verroust, Denis. 1995. *CD Folios "Doviennne: Concertos pour Flûte Vol.2"* Zürich: Tudor Recording AG.
- Verroust, Denis. 1996. *CD Folios "Doviennne: Concertos pour Flûte Vol.3"* Zürich: Tudor Recording AG.
- Verroust, Denis. 1997. *CD Folios "Doviennne: Concertos pour Flûte Vol.4"* Zürich: Tudor Recording AG.
- Verroust, Denis. 2003. *CD Folios "François Devienne(1759-1803), Quatuor concertants pour flûte et cordes."* Paris: Traversières Flute Collection
- フルート教則本
- クヴァンツ, ヨハン・ヨアヒム/石原利矩, 井本响二訳 1752/1976 『フルート奏法試論』 東京 : シンフォニア。
- モイーズ, マルセル 1934/1968 『ソノリテについて』 吉田雅夫訳 パリ : ルデュック。
- Berbiguier, Benoît Tranquille. 1818. *Méthode pour la flûte Divisée en trois parties*. Paris: Janne et Cotelle. Reprint, 2005. Courlay: Édition J.M.Fuzeau.
- Cambini, Giuseppe Maria. 1795. *Méthode pour la flûte traversière Suivie de vingt petits airs connus et six duo*. Paris: Gaveaux Reprint, 2003. Courlay: Édition J.M.Fuzeau.
- Corrette, Michel. c1740/1970. *Méthode raisonnée pour apprendre aisément à jouer de la flûte traversière avec les principes de musique*. Paris: Boivin. (2nd editon, 1773. Paris: aux addresses ordinaries.) English trans. and ed. by Carol Reglin Farrar. *Michel Corrette and flute playing in the eighteenth century*. New York: The Institute of Mediæval Music.
- Devienne, François. 1794. *Nouvelle méthode théorique et pratique pour la flûte*. Paris. Reprint, 2003. Courlay: Édition J.M.Fuzeau.

- Granom, Lewis Christian Austin. 1766. *Plain and easy instructions for playing on the german flute*.
London: T.Benett.
- Gunn, John. 1793. *The Art of Playing the german-flute on new principles*. London. Reprint, 1992.
New York: Pendragon Press.
- Hotteterre, Jacques. 1707. *Principes de la flûte traversière*. Paris : Christophe Ballard. Reprint, 1998.
Firenze: S.P.E.S.
- Hugot, Antoine. & Wunderlich Johann Georg. *Méthode de flûte du conservatoire*. Paris: Imprimerie du
Conservatoire. Reprint, 2005. Courlay: Édition J.M.Fuzeau.
- Lusse, Charle de. 1761. *L'art de la flûte traversière*. Paris. Reprint, 1997. Firenze: S.P.E.S.
- Lorenzoni, Antonio. 1779. *Saggio per ben suonare il flautotraverso*. Vicenza: Francesco Modena.
Reprint, 1988. Bologna: Forni Editore
- Mahault, Antoine. 1759. *Nouvelle méthode pour apprendre en peu de tems à jouer de la flûte
traversière*. Paris : De La Chevardière. Reprint, 2003. Courlay: Édition J.M.Fuzeau.
- Michel, V. 1802. *Nouvelle méthode de flûte*. Paris: Le Duc. Reprint, 2005. Courlay: Édition J.M.Fuzeau.
- Perault. 1800. *Méthode pour flûte*. Paris: l'Auteur. Reprint, 2005. Courlay: Édition J.M.Fuzeau.
- Prelleur, Peter. 1730. *The newest method for learners on the german flute*. London: Printing office in
Bow Church-Yard.
- Quantz, Johann Joachim. 1752. *Versuch einer Anweisung, die Flöte traversiere zu spielen*. Berlin:
Johann Friedrich. Reprint, 1964. Kassel und Basel: Bärenreiter.
- Quantz, Johann Joachim. 1752. *Essai d'une méthode pour apprendre à jouer de la flûte traversière*.
Berlin: Chrétien Frédéric Voss. Reprint, 1975. Aug. Zurfluh.
- Quantz, Johann Joachim. 1752/ 1966. *On playing the flute*. English trans. and ed. by Edward R.
Reilly. London: Faber and Faber.)
- Taffanel, Paul. Gaubert, Philippe. 1923. *Méthode complète de flûte volume 2*. Paris: Alphonse Leduc.
- Tromlitz, Johann George. 1791. *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*.
Leipzig: Adam Friedrich Böhme.
- Tromlitz, Johann George. 1791/ 1991. *Ausführlicher und gründlicher Unterricht die Flöte zu spielen*.
English trans. and ed. by Ardal Powell. *The Virtuoso Flute-Player*. New York: Cambridge
University Press.
- Tromlitz, Johann George. 1800. *Über die Flöten mit mehrern Klappen; deren Anwendung und
Nutzen*. Leipzig: Adam Friedrich Böhme. (trans. and ed. by Ardal Powell. *The keyed
Flute*. 1996. New York: Oxford University Press.)
- Vanderhagen, Amand. 1798. *Nouvelle méthode de flûte. Divisée en deux parties*. Paris: Pleyel. Reprint, 2003.
Courlay: Édition J.M.Fuzeau.

その他教則本

- ガナッシ, シルヴェストロ 1535/ 1978 『フォンテガーラ』 戸口幸策訳 東京: 全音楽譜出版。
- テュルク, ダニエル・ゴットロープ 1789/ 2000 『クラヴィーア教本』 東川清一訳 東京: 春秋社。

バッハ, カール・フィリップ・エマニュエル 1753/ 2000 『正しいクラヴィーア奏法 第1部』 東川清一訳
東京：全音楽譜出版。

モーツァルト, レオポルト 1756/ 1974 『バイオリン奏法』 塚原哲夫 東京：全音楽譜出版。

Corrette, Michel. 1753. *Le Maître de Clavecin pour l'accompagnement, methode theorique et pratique.*

Paris: Auteur. Reprint, London: Travis & Emery.

Freillon-Poncein, Jean-Pierre. 1700/ 1992. *La Veritable maniere d'apprendre à jouer en perfection.*

English trans. and ed. by Catherine Parsons Smith. *On playing oboe, recorder and flageolet.*

Bloomington: Indiana University Press.complie

Mozart, Leopold. 1756/ 1787. *Versuch einer Gründlichen Violinschule, Dritte vermehrte Auflage.* Augsburg: Johann Jakob Lotter und Sohn.

参考音源 (演奏者、CDタイトル、録音年、リリース年、レーベル、レーベル番号)

Adorján András. "Devienne: Concertos pour Flûte Vol.1" 1991. 1992. Tudor. 729.

Adorján András. "Devienne: Concertos pour Flûte Vol.2" 1991-3. 1995. Tudor. 765.

Adorján András. "Devienne: Concertos pour Flûte Vol.3" 1993. 1996. Tudor. 794.

Adorján András. "Devienne: Concertos pour Flûte Vol.1" 1995. 1997. Tudor. 7010.

謝辞

本研究を行うにあたって、演奏と論文執筆のために丁寧なご指導とご教示を賜りました大嶋義実教授、論文の細部まで熱心にご指導を賜りました柿沼敏江教授、論文をご精読いただき、多くのご助言を賜りました上野真准教授に、篤く御礼申し上げます。

また、楽曲分析のために多くのアドバイスをくださった作曲家の清水慶彦、増田真結の両氏に、論文執筆のために多くのインスピレーションを与えてくださったパトリック・ガロワ氏に感謝申し上げます。

補遺

François Devienne

Flute Concertos

樂曲形式分析一覽

凡例

P (Primary theme) : 主要主題

S (Secondary theme): 副主題

T (Transition): 推移部

TT (Transitional Tutti) : 推移的總奏部

CT (Closing Tutti) : 終結總奏部

Concerto pour Flûte et Orchestre No.1

1st mov.

小節	1~11	12~27	28~44	45~55	56~84	85~95	96~114	115~128
形式	Exposition							
楽器	Orchestra				Solo+Orchestra			
主題	P	TT	S1	CT	P	T	S1	T
調性	D				A			

小節	129~138	139~146	147~152	153~181	182~195	196~208	209~228	229~240
形式	Exposition			2nd Exposition				
楽器	Orchestra			Solo+Orchestra			Orchestra	Solo+Orchestra
主題	TT	S3	CT	S4	S5	T	TT	S6
調性	A			A→D→b	b		b→D	d

小節	241~251	252~263	264~278	279~294	295~306
形式	Recapitulation				
楽器	Solo+Orchestra				Orchestra
主題	P	T	S1	T	CT
調性	D				

2nd mov.

小節	1~9	10~17	18~30	31~42	43~48
楽器	Orchestra	Solo+Orchestra			
調性	d		F	F→g	d

3rd mov.

小節	1~16	16~32	33~57	58~68	69~83	84~111
形式	Refrain		Couplet			
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra			
主題	P1	CT	S1	T	S2	T
調性	D		D→A	A		

小節	112~127	128~143	144~162	163~170	171~199	200~215
形式	Refrain		Couplet			
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra			
主題	P1	CT	S3	S4	T	S3
調性	D		d	F		d

小節	216~231	232~247	248~265	266~273	274~293	294~309	310~325
形式	Refrain		Couplet			Refrain	
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra				Orchestra
主題	P1	CT	T	S5	T	P1	CT
調性	D						

Concerto pour Flûte et Orchestre No.2

1st mov.

小節	1~11	12~28	29~43	44~65	66~88	89~99	100~114	115~131
形式	Exposition							
楽器	Orchestra				Solo+Orchestra			
主題	P	TT	S1	CT	P	T	S1	T
調性	D		A		D			

小節	132~141	142~154	155~162	163~173	174~196	197~203	204~215	216~231
形式	Exposition			2nd Exposition				
楽器	Orchestra			Solo+Orchestra				Orchestra
主題	TT	S2	CT	S3	S4	S5	T	TT
調性	D				A→b	b		

小節	232~246	247~264	265~279	280~296	297~312
形式	Recapitulation				
楽器	Solo+Orchestra				Orchestra
主題	P	S6	S2	T	CT
調性	D	G	D		

2nd mov.

小節	1~4	5~11	12~13	14~23	24~25	26~37	38~44	45~52
楽器	Orchestra	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra		
調性	d		d→F	F		F→g→d	d	

3rd mov.

小節	1~16	16~32	33~48	49~65	66~82	83~103	104~144
形式	Refrain		Couplet				
楽器	Solo+Orchestra	Orch.	Solo+Orchestra				
主題	P	CT	S1	S2	T	S3	T
調性	D			A			

小節	(1~16)	(16~32)	145~160	161~183	184~203	204~219
形式	Refrain		Couplet			
楽器	Solo+Orchestra	Orch.	Solo+Orchestra			
主題	P	CT	T	S4	S5	T
調性	D		d	F		d

小節	220~235	236~251
形式	Refrain	
楽器	Solo+Orchestra	Orch.
主題	P	CT
調性	D	

Concerto pour Flûte et Orchestre No.3

1st mov.

小節	1~15	16~29	30~44	45~62	63~76	77~88	89~101	102~116
形式	Exposition							
楽器	Orchestra				Solo+Orchestra			
主題	P	TT	S1	CT	P	S2	T	S1
調性	G		D→G	G			D	

小節	117~132	133~144	145~165	166~185	186~196	197~211	212~222
形式	Exposition			2nd Exposition			
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra		Solo+Orchestra			Orchestra
主題	T	TT	CT	S3	S4	T	TT
調性	D			D→e	e		

小節	223~236	237~249	250~257	258~272	273~287	288~298
形式	Recapitulation					
楽器	Solo+Orchestra					Orchestra
主題	P	S5	T	S1	T	CT
調性	G	G→C	G			

2nd mov. / Romance (Rondeau)

小節	1~10	11~14	15~27	(1~10)	(11~14)	28~47
形式	Refrain		Couplet	Refrain		Couplet
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra		Orchestra	Solo+Orchestra
主題	P	CT	S1	P	CT	S2
調性	D		A	D		d→F→d

小節	(1~10)	(11~14)	48~50
形式	Refrain		Coda
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra
主題	P	CT	CT
調性	D		D

3rd mov.

小節	1~8	9~16	17~24	25~39	40~64	65~79	80~102	103~113
形式	Refrain		Couplet					
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra					Orchestra
主題	P	CT	S1	S2	T	S3	T	TT
調性	G			D		d	D	

小節	(1~8)	(9~16)	114~121	122~137	(1~8)	(9~16)
形式	Refrain		Couplet		Refrain	
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra		Solo+Orchestra	Orchestra
主題	P	CT	T	T	P	CT
調性	G		e	G		

Concerto pour Flûte et Orchestre No.4

1st mov.

小節	1~11	12~27	28~46	47~61	62~85	86~96	97~111	112~126
形式	Exposition							
楽器	Orchestra				Solo+Orchestra			
主題	S1	TT	S2	CT	P	S3	S2	T
調性	G				D			

小節	127~136	137~143	144~151	152~165	166~180	181~196	197~215
形式	Exposition			2nd Exposition			
楽器	Orchestra			Solo+Orchestra			Orchestra
主題	TT	S4	CT	S5	S6	T	TT
調性	D			e			

小節	216~227	228~243	244~258	259~273	274~279
形式	Recapitulation				
楽器	Solo+Orchestra				Orchestra
主題	P	S7	S1	T	CT
調性	G	g	G		

2nd mov. / Romance (Rondeau)

小節	1~8	9~20	21~28	29~40	41~50
形式	Refrain	Couplet	Refrain	Couplet	Refrain
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra		Orchestra
主題	P	S1	P	S2	P
調性	D	b→A	D	d	D

3rd mov.

小節	1~27	28~40	41~63	64~67	68~81	82~97	98~106
形式	Refrain		Couplet				
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra		
主題	P	CT	T	TT	S1	T	TT
調性	G			D			

小節	107~114	115~130	131~138	139~142	143~153	154~156	157~165	166~174
形式	Refrain		Couplet					
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra	
主題	P	CT	S2	TT	S3	TT	S4	TT
調性	G		g	Bb			g	g→G

小節	175~182	183~197	198~218	219~229
形式	Refrain		Coda	
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra	Orchestra
主題	P	CT	T	CT
調性	G			

Concerto pour Flûte et Orchestre No.5

1st mov.

小節	1~15	16~33	34~45	46~67	68~82	83~87	88~95	96~104
形式	Exposition							
楽器	Orchestra				Solo+Orchestra			
主題	P	TT	S1	CT	P	TT	S2	T
調性	G		D		G			D

小節	105~115	116~132	133~146	147~158	159~172	173~191	192~208
形式	Exposition			2nd Exposition			
楽器	Solo+Orchestra		Orchestra	Solo+Orchestra			
主題	S1	T	TT	S3	T	S4	T
調性	D					e	e→G

小節	209~215	216~222	223~245	246~267	268~274
形式	Recapitulation				
楽器	Solo+Orchestra				Orchestra
主題	P	TT	S5	T	CT
調性	G				

2nd mov. (Anonymous)

小節	1~8
楽器	Orch.
調性	g

3rd mov.

小節	1~8	9~16	17~21	22~29	30~37	38~45
形式	Thema			Variation I		
楽器	Solo+Orchestra		Orchestra	Solo+Orchestra		Orchestra
主題	Theme A	Theme B	CT	Var. A	Var. B	CT
調性	G					

小節	46~53	54~61	62~69	70~77	78~85	86~93
形式	Variation II			Variation III		
楽器	Solo+Orchestra		Orchestra	Solo+Orchestra		Orchestra
主題	Var. A	Var. B	CT	Var. A	Var. B	CT
調性	G					

小節	94~108	109~116	117~124	125~132	133~142
形式	Variation IV		Variation V		
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra		Orchestra
主題	Var.	TT	Var. A	Var. B	CT
調性	g		G		

Concerto pour Flûte et Orchestre No.6

1st mov.

小節	1~16	17~34	35~49	50~74	75~88	89~100	101~108	109~124
形式	Exposition							
楽器	Orchestra				Solo+Orchestra			
主題	P	TT	S1	CT	S2	S3	T	S1
調性	D					b→A	A	

小節	125~132	133~154	155~169	170~182	183~202	203~225	226~238	239~254
形式	Exposition				2nd Exposition			
楽器	Solo+Orchestra		Orchestra		Solo+Orchestra		Solo+Orchestra	Orchestra
主題	S4	T	TT	CT	S5	S6	T	TT
調性	F	A			A→b	b		

小節	255~262	263~277	278~295	296~311	312~318	319~336	337~342
形式	Recapitulation						
楽器	Orchestra	Solo+Orchestra					Orchestra
主題	P	S2	S2	S1	S4	T	CT
調性	D		G	D	Bb	D	

2nd mov.

小節	1~8	9~16	17~25	26~33	34~43	44~45
楽器	Orchestra	Solo+Orchestra				Orchestra
主題	Theme A	Theme A	Theme B	Theme C	Theme B	CT
調性	G		D	e→C	G	

3rd mov. / Polonaise

小節	1~10	11~18	19~25	26~35	36~47	48~55	56~63
形式	Refrain				Couplet		
楽器	Solo+Orchestra			Orchestra	Solo+Orchestra		
主題	P	S1	P	CT	S2	T	TT
調性	D				A		

小節	64~71	72~87	88~95	96~102	103~112	113~147	148~156
形式	Couplet			Refrain		Couplet	
楽器	Solo+Orchestra				Orchestra	Solo+Orchestra	
主題	S3	T	TT	P	CT	S4	TT
調性	A		A→D	D		d	D

小節	157~164	165~172	173~175	176~183
形式	Refrain		Coda	
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra	
主題	P	CT	P	CT
調性	D			

Concerto pour Flûte et Orchestre No.7

1st mov.

小節	1~22	23~37	38~60	61~76	77~92	93~109	110~133	134~148
形式	Exposition							
楽器	Orchestra	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra				Orchestra
主題	S1	P	CT	S2	S3	P	T	TT
調性	e	E	E→e	e	e→G	G		

小節	149~164	165~180	181~203	204~217	218~232	233~260	261~266
形式	2nd Exposition				Recapitulation		
楽器	Solo+Orchestra			Orchestra	Solo+Orchestra		Orchestra
主題	S4	S5	T	TT	P	T	CT
調性	G	a			E	e	

2nd mov.

小節	1~4	5~12	13~23	24~31	32~39	40~42	43~46
楽器	Orchestra	Solo+Orchestra				Orchestra	Solo+Orchestra
調性	G		D		G		

3rd mov.

小節	1~23	24~37	38~49	50~57	58~73	74~93	94~111
形式	Refrain		Couplet				
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra				
主題	P	CT	Theme C	T	Theme D	T	Theme E
調性	e		G		g→Bb	G	

小節	112~134	135~140	141~156	157~168	169~187	188~210	211~231	232~237
形式	Refrain		Couplet			Coda		
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra					Orch.
主題	P	CT	Theme F	Theme G	T	P	T	CT
調性	e		C→c→Eb	c→g	a→e	e		

Concerto pour Flûte et Orchestre No.8

1st mov.

小節	1~18	19~38	39~51	52~59	60~71	72~87	88~97	98~112
形式	Exposition							
楽器	Orchestra				Solo+Orchestra			
主題	S1	P	TT	S1	S2	S3	T	P
調性	G	D	G				D	

小節	113~139	140~160	161~182	183~205	206~222	223~232	233~249
形式	Exposition		2nd Exposition				
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra			Orchestra	Solo+Orchestra
主題	T	TT	S4	S5	T	TT	S6
調性	D			e			g

小節	250~264	265~290	291~299
形式	Recapitulation		
楽器	Solo+Orchestra		Orchestra
主題	P	T	CT
調性	G		

2nd mov.

小節	1~4	5~12	13~23	24~32
楽器	Orchestra	Solo+Orchestra		
主題	Theme A	Theme B	Theme B'	Theme C
調性	G		D	

3rd mov.

小節	1~8	9~17	18~29	30~36	37~52	53~69	70~81
形式	Refrain		B (Couplet)				
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra				
主題	P	CT	S1	T	S2	T	S3
調性	G			D	d	D	G

小節	82~89	90~98	99~106	107~114	115~122	123~138
形式	Refrain		C (Couplet)			
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra			
主題	P	CT	S4	Var. S4	S5	Var. (S5)
調性	G		e			

小節	139~145	146~159	160~163	164~168
形式	Refrain		Coda	
楽器	Solo+Orchestra			
主題	P	T	P	CT
調性	G			

Concerto pour Flûte et Orchestre No.9

1st mov.

小節	1~4	5~19	20~29	30~40	41~58	59~73	74~85	86~102
形式	Exposition							
楽器	Orchestra				Solo+Orchestra			
主題	P	S1	TT	S2	CT	S3	S4	T
調性	e			E	e		G	

小節	103~117	118~138	139~159	160~171	172~190	191~205
形式	Exposition			2nd Exposition		
楽器	Solo+Orchestra		Orchestra	Solo+Orchestra		
主題	S2'	T	TT	S6	S6	T
調性	G		G→C	C	c	d

小節	206~209	210~236	237~263	264~269
形式	Recapitulation			
楽器	Orchestra	Solo+Orchestra		Orchestra
主題	P	S2	T	CT
調性	e	E	e	

2nd mov.

小節	1~4	5~12	13~20	21~31	32~36
楽器	Orchestra	Solo+Orchestra			
調性	G		D		G

3rd mov.

小節	1~8	9~15	16~25	26~33	34~41	42~50
形式	Thema			Varination I		
楽器	Solo+Orchestra		Orchestra	Solo+Orchestra		Orchestra
主題	Theme A	Theme B	CT	Var. A	Var. B	CT
調性	e					

小節	51~58	59~66	67~74	75~82	83~90	91~98
形式	Varination II			Varination III		
楽器	Solo+Orchestra		Orchestra	Solo+Orchestra		Orchestra
主題	Var. A	Var. B	CT	Var. A	Var. B	CT
調性	e	e	E			

小節	99~110	111~118	119~126	127~137
形式	Interjection	Varination IV		
楽器	Solo+Orchestra			Solo+Orchestra
主題	Theme C	Var. A	Var. B	CT
調性	E	e		

Concerto pour Flûte et Orchestre No.10

1st mov.

小節	1~8	9~20	21~27	28~47	48~55	56~61	62~77	78~89
形式	Exposition							
楽器	Orchestra				Solo+Orchestra			
主題	S1	TT	P	CT	S1	T	S2	P
調性	D		A		D		A	

小節	90~122	123~135	136~151	152~165	166~182	183~191	192~206
形式	Exposition		2nd Exposition				
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra				Orchestra
主題	T	TT	S3	T	S4	T	TT
調性	A		A→e	e	g→Bb→c	G	D

小節	207~221	222~236	237~245	246~268	269~275
形式	Recapitulation				
楽器	Solo+Orchestra				Orchestra
主題	P	T	S5	T	CT
調性	D				

2nd mov.

小節	1~4	5~16	17~24	25~31	32~40
楽器	Orchestra	Solo			
主題	P	P	S1	P	S2
調性	G				

3rd mov.

小節	1~15	16~26	27~38	39~55	56~70	71~110
形式	Refrain		Couplet			
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra			
主題	P	CT	S1	T	S2	T
調性	D			A		

小節	111~125	126~145	146~161	162~188	189~204	205~218
形式	Refrain		Couplet			
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra			
主題	P	CT	S3	S4	S5	T
調性	D	D→Bb	Bb	g→F	d	

小節	219~233	234~289	290~305	306~318
形式	(Refrain)		Coda	
楽器	Solo+Orchestra			Orchestra
主題	S2	T	T	CT
調性	D			

Concerto pour Flûte et Orchestre No.11

1st mov.

小節	1～19	20～26	27～39	40～55	56～76	77～88	89～103	104～134
形式	Exposition							
楽器	Orchestra				Solo+Orchestra			
主題	P	TT	S1	CT	S2	T	(P)	T
調性	b		D		b	D		

小節	135～154	155～173	174～187	188～202	203～220	221～226
形式	Exposition	Recapitulation				
楽器	Orchestra	Solo+Orchestra				Orchestra
主題	CT	(P)	T	S3	T	CT
調性	D	d	e	H	b	

※89～103小節目、155～173小節目の主要主題(P)はバス声部で再現される。

2nd mov.

小節	1～4	5～12	13～30	31～44
楽器	Orchestra	Solo+Orchestra		
主題	P	P	S1	S2
調性	G	G	G→D	e→b

3rd mov.

小節	1～16	17～24	25～37	38～42	43～50	51～90	91～127
形式	Refrain		Couplet				
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra		
主題	P	CT	S1	Tutti 2	S2	S3	T
調性	b				D		

小節	128～143	144～155	156～163	164～171	172～179	180～213	214～233	234～252
形式	Refrain		Couplet					
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra					
主題	P	CT	S4	S3	S5	T	S3	T
調性	b		G				b	

小節	253～268	269～283
形式	Refrain	
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra
主題	P	CT
調性	b	

Concerto pour Flûte et Orchestre No.12

1st mov.

小節	1~16	17~24	25~39	40~50	51~62	63~78	79~100	101~112
形式	Exposition							
楽器	Orchestra				Solo+Orchestra			
主題	S1	TT	P	CT	S2	S3	S4	S5
調性	A						E	e

小節	113~139	140~162	163~178	179~200	201~213	214~223	224~229	230~237
形式	Exposition		2nd Exposition					
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra		Orchestra	Solo+Orchestra		
主題	T	TT	S6	T	TT	S3	T	TT
調性	E		f#	D		A	D	A

小節	238~252	253~268	269~280	281~303	304~310
形式	Recapitulation				
楽器	Solo+Orchestra				Orchestra
主題	P	T	S7	T	CT
調性	A		e	A	

2nd mov.

小節	1~8	9~16	17~27	28~37	38~47	48~57
楽器	Orchestra	Solo+Orchestra				
調性	D		A	e	D	

3rd mov.

小節	1~26	27~44	45~71	72~94	95~112	112~131
形式	Refrain		Couplet			
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra			
主題	P	CT	S1	S2	T	S3
調性	a		A	G		e

小節	132~155	156~173	174~180	181~208	209~231	232~255
形式	Refrain		Couplet			
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra			
主題	P	CT	S4	T	S5	T
調性	a				A	

小節	256~281	282~299
形式	Refrain	
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra
主題	P	CT
調性	a	

Concerto pour Flûte et Orchestre No.13

1st mov.

小節	1~13	14~39	40~52	53~58	59~83	84~88	89~103
形式	Exposition						
楽器	Orchestra		Solo+Orchestra			Orchestra	
主題	S1	S2	P	S3	T	S4	TT
調性	D		D→A		A		

小節	104~110	111~120	121~123	124~134	135~141	142~149	150~176	177~194
形式	2nd Exposition			Recapitulation				
楽器	Solo+Orchestra		Orchestra	Solo+Orchestra			Orchestra	
主題	S5	T	CT	P	T	S6	T	CT
調性	A			D				

2nd mov.

小節	1~6	7~14	15~22	23~38	39~44	45~52	53~65	66~79
形式	Refrain		Couplet		Refrain		Couplet	
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra			Orchestra	Solo+Orchestra	
主題	P	CT	S1	S2	P	CT	S3	Var. S3
調性	G		D		G		e→G	e→G→b

小節	(1~6)	(7~14)
形式	Refrain	
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra
主題	P	CT
調性	G	

3rd mov.

小節	1~8	9~16	17~22	23~39	40~55	56~65
形式	Refrain		Couplet			
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra			
主題	P	CT	S1	T	TT	T
調性	D		A		A→F	d

小節	66~73	74~81	82~97	98~105	106~125	126~145
形式	Refrain		Couplet			
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra		Orchestra	Solo+Orchestra
主題	P	CT	S2	T	TT	S3
調性	D		d			

小節	146~153	154~160	161~168	169~173
形式	Refrain		Coda	
楽器	Solo+Orchestra	Orchestra	Solo+Orchestra	Orchestra
主題	P	CT	T	CT
調性	D			