

BAROK MUZIEK

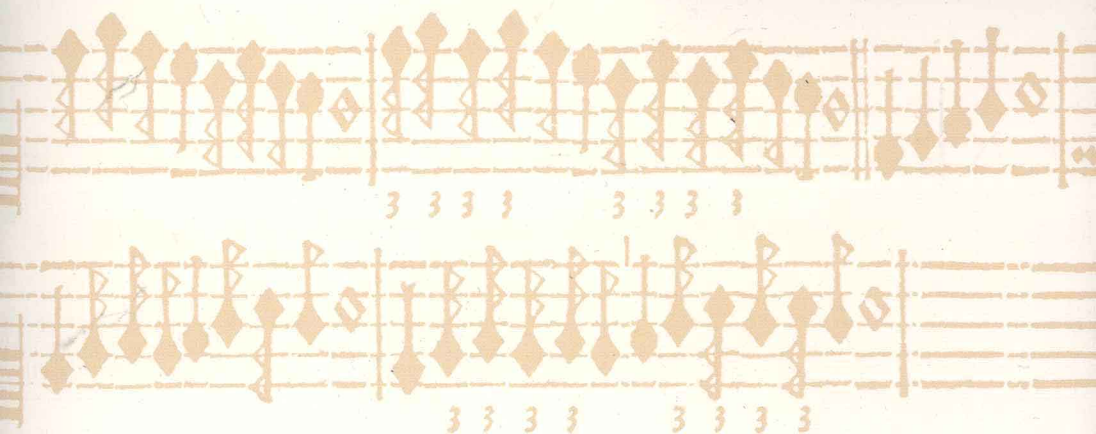
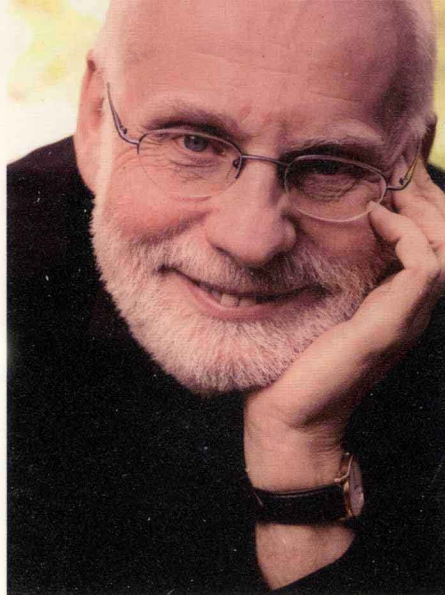
THEORIE EN PRAKTIJK

トン・コープマンの バロック音楽講義

TON KOOPMAN

TRANSLATED BY
YOSHIYUKI KAZAMA

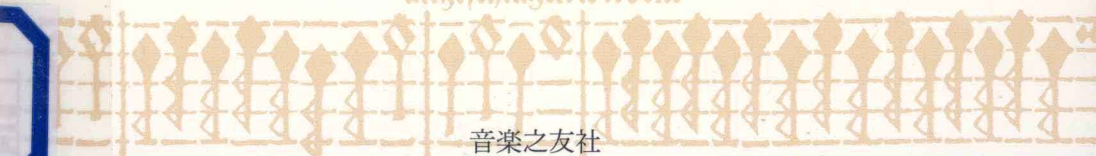
トン・コープマン=著
風間芳之=訳



Und dieses ist mehr vff Orgeln vnd Instrumenta pennata
gerichtet / als vff Menschen Stimmen.

Gruppo : vel

Groppi : Werden in den Cadentiis vnd Clausulis formalibu
gebraucht / vnd müssen scherffer als die Tremoli
angeschlagen werden.



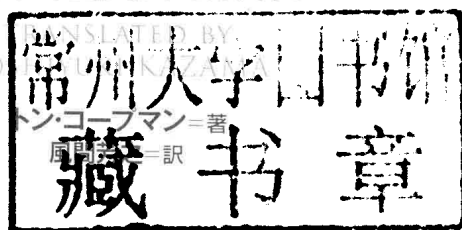
音楽之友社

BAROK MUZIEK
THEORIE EN PRAKTIJK

トン・コープマンの
バロック音楽講義

TON KOOPMAN

TRANSLATED BY
YOSHIO KAZAKI



[著 者]

トン・コープマン (Ton Koopman)

1944年オランダ、ズヴォレ生まれ。アムステルダム音楽院にてオルガン、チェンバロ、音楽学を学び、首席で卒業。アムステルダム・バロック・オーケストラを創立。チェンバロ、オルガン奏者として世界中でコンサート活動を展開し、また指揮者として多くのオーケストラから招聘される。レコーディング多数。代表作としてバッハのオルガン作品全集、カンタータ全集などがある。現在はブクステフーデ全集に取り組み、2011年よりクリエヴァンド・オーケストラのアーティスト・イン・レジデンスとして3年間の活動が予定されている。ユトレヒト大学名誉博士、ハーグ王立音楽院教授。

[訳 者]

風間芳之 (かざま・よしゆき)

1972年長野県生まれ。早稲田大学卒業後、オランダ・ベルギー各地の音楽院で学ぶ。インマゼール、コープマンらに師事。ハーグ王立音楽院第一、第二課程をともに最高点で卒業。オーストリアのシェルディンクのオルガン・コンクールで2位(1位・3位なし)、ブルージュ国際古楽コンクール室内楽部門にて優勝。チェンバロ、オルガン、クラヴィコード、ピアノフォルテの演奏を専門とする。ヘルネ古楽祭、ブルージュ古楽祭、アムステルダムのコンサートヘボウ、ロンドンのウィグモア・ホール、ポツダム、バイロイトの歌劇場で演奏活動をおこなう。翻訳家。オランダ在住。

トン・コープマンのバロック^{おんがくこうぎ}音楽講義

2010年2月28日 第1刷発行

著 者 トン・コープマン

訳 者 ^{かざま よしゆき}風間芳之

発行者 堀内久美雄

発行所 株式会社 音楽之友社

〒162-8716 東京都新宿区神楽坂6-30

電話 03-3235-2111 (代)

振替 00170-4-196250

<http://www.ongakunotomo.co.jp/>

編集協力 大谷 仁

印刷・製本 株式会社 平河工業社

装 幀 水戸部 功

落丁本・乱丁本はお取替えいたします。

この著作物の全部または一部を権利者に無断で複製(コピー)

することは著作権の侵害にあたり、著作権法により罰せられます。

Printed in Japan

ISBN978-4-276-14061-5 C1073

序 文

バロック音楽をオリジナルの古楽器やその復元楽器を用いて演奏することは、今日ではほとんど当然のこととして受け入れられています。ですから、「もしも、バッハがピアノを知っていたら……」というような批判にたいして、もはや弁明する必要はないのです。

もちろん、歴史的資料の詳細な研究や、それにもとづく指針がきわめて大切であることにかわりありません。

しかし今でも、いわゆる「バロック音楽の専門家」は、あたかも巨大な魔法の箱をかかえた手品師のように、いろいろなやり方でその魔法の箱を開けているだけのように見えることがあまりに多いのです。

過去の音楽を演奏することには、多くの責任がともないます。というのも、私たちは、過去の演奏家たちのように、作曲家でもあるというわけではないのです。

他人が作曲した音楽を、演奏し解釈することは許されていますが、そのためには、作曲家たちの音楽世界と理念のなかに身を置かなければならないのです。したがって過去の演奏習慣に携わることは、好みの問題ではありません。私たちは絶対にそうしなければならないのです。

本書は、そのための助けとなることでしょう。

本書の目的は既成の答えを提示することではなく、読者が自ら資料によって結論を導き出し、自らを相対化することを学んで、さらなる探求へと誘うことにあります。

ご成功をお祈りします。

トン・コープマン

日本語版への序文

いくばくかの自負をもって、拙著『Barok Muziek; Theorie en Praktijk』の日本語訳のための序文をここに記します。本書の原著オランダ語版は1985年に上梓されました。今回の日本語訳にあたって、さまざまな原典資料を再度チェックし、同僚たちの意見を盛り込み、新たにオルガン演奏に関する項目を書き下ろしました。

この本は、1984年から85年にかけて、音楽院の学生を対象に書かれたものです。日本語版においても、そのことは感じ取っていただければ良いでしょう。私は、広範で学術的な書物、たとえばR. ドニントンの『古楽解釈』（ロンドン、1963）のような本を目指したのではありません。本書の目的は、若いバロック音楽の演奏家たちに、その演奏習慣の歴史的な側面に関して意識的になってもらうこと、また、バロック音楽を演奏しようとする人たちに精通しておくべき知識を提供することにあります。

本書では、できる限り多くの資料が原語で掲載され、原典の写真版が参照できるようになっています。とはいえ、ページ数に限りがある以上、あらゆる資料を網羅することはできません。そこで、必須事項を示し、熟考に値する素材を提供することを眼目としました。

音楽家たるもの、探求は、自分自身で進めなければなりません。本書はそのための刺激を与えるものとなりましょう。

日本では、古楽がたいへん愛好され、また愛情と熟練をもってバロック音楽を演奏する非常にすぐれた同志がいます。その日本で、この小さな本が何がしか必要とされること、また読者をさらなる学習へと誘うこと、そしてとりわけ原典資料の知識と17、18世紀の音楽理念の世界をいくらかでも身近に感じてもらえることを願っています。

2009年5月

トン・コープマン

訳者はしがき

本書は、Ton Koopman 著《Barok Muziek; Theorie en Praktijk》の日本語訳である。ただし、訳者の要望に応じて、原著者コープマン自身が加筆・修正・削除を大幅におこなったものを底本としているため、オランダ語版原書と異なる箇所があることを記しておかなければならない。原書はすでに長いあいだ絶版になっており、他の外国語への翻訳もまったくなされていない、幻の本であった。日本の読者がいま手にしているのは、今回の翻訳のために新たに書き下ろしたオルガン奏法に関する「補講」を含む、オランダ語でも入手不可能な本の、しかも最新版である。

コープマンの序文に書かれているとおり、バロック音楽のオリジナル楽器による演奏は人口に膾炙^{かいしや}して久しく、すでに第3、第4世代の演奏家たちが活躍している。しかし古楽界が活気に満ちた状況を呈している反面、パイオニアたちの精神、自分たちの力と情報収集によって新しい世界を切り開いていく、開拓精神は薄れてきたように思う。

訳者は、幸いにして6年の“徒弟時代”を、そのパイオニアのひとりであるトン・コープマンのもとで過ごした。その当時、彼はバッハのオルガン曲全集とカンタータ全集の録音に取り組んでいた。音楽院の学生であった私にとって、レコーディングの場で手伝いをしたり、オルガン演奏の助手として働いたり、ツアーに同行したり、学校以外の現場で学んだことは大きく、今でも糧^{かて}となっている。もちろん、常に自宅で行われた毎回2時間に及ぶレッスンは、6年間一度たりとも飽きたことがないほど、情報と刺激に満ちていた。年に何度か開かれる生徒のミニ・コンサートも彼の自宅でおこなわれ、各国出身の生徒たちが手料理を持ちよって、ワインを飲みながら先生の講評を聞いた後は、夜半過ぎまで、音楽について、文化について、食について、とめどもない議論の場と化していくのが常だった。

コープマンはオルガニストとして高名であるにもかかわらず、オルガンの弟子はほとんどいない。音楽院のオルガン科の正式な教授ではないからである。オルガンも演奏する私は、特別に頼んで教会で何度かレッスンも

受けた。そのオルガン演奏に対する姿勢は、訳者の要請に応じて書き下ろしてくれた「補講」でお読みいただくことができる。

コープマンといえば、その強烈で個性的な解釈で知られており、熱狂的なファンも多い。しかし、その演奏の背後に膨大な知識と驚異的な努力の裏づけがあることは、あまり知られていないように思う。その彼の音楽哲学は、本書第2講の終わりに述べられているように、「あたかもバッハの優秀な弟子のひとりのように演奏する」ことを目標とするものである。自分の演奏後、バッハが肩に手をかけて「悪くないじゃないか」といつてくれるような演奏を目指すべきだ、とつねに語っていた。

自宅の庭に建てた図書館に収蔵され、専属の司書を擁するコープマンの蔵書は、おそらくヨーロッパ最大の音楽書と楽譜の個人コレクションであろう。その多くは17、18世紀の原本であり、レッスン中、説明の根拠としてその膨大な知識から文献を引用する際には、実際に原本を手にとって見せてくれた。

そのレッスンのスタイルは、本書でも垣間^{かいま}見ることができる。この本は論文でも音楽学の専門書でもなく、いわば「文献の読み方の“こつ”を教える講義の実況中継」といった性格のものだ。作曲家が伝えたかったことを音符の間から最大限に読み取ること、そのためには固定概念を捨て、当時の人々の音楽に対する考え、演奏習慣を取り戻すことが、どうしても必要になる。しかし、膨大な古文文献を読み解き、必要な情報を抽出するのは容易な作業ではない。翻訳するにあたっては、読者の方々に、あたかもレッスン室に居合わせているような、あるいはレッスンを実際に受けているような感じを抱いていただけるように、本書の性格と文体をふまえ、読みやすさを第一に心がけて翻訳し、語調も「です、ます」調を採用した。引用文献に関しては、本文にオランダ語訳のみが掲載されている場合は本文にしたがって訳出した。巻末には参考資料として原典が掲載されているので、参照されたい。また、原典資料の解釈の可能性は無限にあり、著者コープマンの見解を金科玉条^{うの}のものとして鵜呑みにしないためにも、原文に触れる機会を持つことは重要であると考え、原文をそのまま転載した。

コープマンが、レッスンを始める前に必ず言うことがある。「これから

私の言うことは、納得がいったら取り入れればいい、納得がいかなければ、無理に取り入れることはない」。ただし、弟子に対する要求は厳しかった。「もし独自の意見を持ちたいのならば、私をうならせるような演奏をしたまえ」。彼のような個性の持ち主を納得させる演奏。レッスンを受けはじめて3、4年たったころ、あるレッスンで私の弾くスカルラッチィのソナタを聴いた後、しばし沈黙し、「今までこんなことを言ったことはほとんどないのは知っているだろうが、今の演奏には何も言うことはない。完璧だった」と繰り返し言われたときには、ようやく彼の強烈な音楽性に拮抗（きつこう）しうるものが自分にもあるかもしれないという希望を見だし、ほっとしたものだっただけだった。

私自身がバロック音楽に興味を持ち始めたころ、もしも本書が手元にあったならばどれほど助かったことだろう。そのような本の訳者となることは、望外の幸せである。バロック音楽の解釈や演奏にあたって、楽器の種類、オリジナル楽器であるなしを問わず、本書を活用されたい。また愛好家やファンの方々にとっては、一音楽家のいわば「厨房」をのぞくことのできる数少ない機会かと思う。実践的なバロック音楽の入門書としても最適であるが（コープマンが使用している独自のチェンバロ調律法など、注目に値する）、読者はぜひ各ヨーロッパ言語の辞書と動詞活用表を入手し、引用されている原文、さらには文献に取り組んでいただきたい。本書の懐の深さはそこにある。もし、その結果独自の解釈を得たならば、本書は本当の役割を果たしたことになるだろう。

最後になるが、私にとっての“蘭学事始”となった本書の訳出にあたっては、多くの人々の手をわずらわせた。本来ならば、一人ひとりのお名前を挙げるべきところであるが、ここでは誠に勝手ながら割愛をお許しいただきたい。碩学の書を浅学の身で翻訳することになり、さぞかし多くの誤りが含まれていることと思うが、これらの欠点はみな訳者の責任である。読者諸賢のご指摘、ご批判をお待ちしたい。また、出版していただいた音楽之友社にも多大なご迷惑をおかけした。深くお詫びするとともに、感謝の気持ちを捧げたい。

風間芳之

目 次

序 文 i

日本語版への序文 iii

訳者はしがき v

第1講	1600年から1750年までの音楽史	001
第2講	バロック音楽演奏における感情	009
第3講	作曲家と当時の演奏法	017
第4講	初学者たちへのアドヴァイス	029
第5講	装飾法	037
第6講	ヴィブラートと即興演奏	103
第7講	アーティキュレーション、強弱法、その他	121
第8講	テンポとポリリズム	141
補 講	オルガン	179

謝 辞 193

ノート 195

参考文献 217

人名索引 221

凡 例

- ・ オランダ語以外の外国語表記および引用文については、訳文にその原語表記または原文を付した。
- ・ 音楽作品名や書名については、訳語の後に原語表記を付した。なお、人名の原語表記に関しては、巻末の「人名索引」を参照。
- ・ 《 》 … 音楽作品の表題をあらわす。
- ・ 『 』 … 書名、紙誌名、文学作品等の表題をあらわす。
- ・ [] … 数字は、原著者によるノートの通し番号をあらわす。巻末の「ノート」を参照。

なお、譜例等の本文内の図版には、古い文献からの複写によるため不鮮明なものがありますが、ご了承ください。

1600年から1750年までの音楽 ごく簡潔に要約して

1600年ごろのヨーロッパ各国では、じつに多様な音楽語法を見いだすことができます。その当時、新旧は鋭く対立していました。諸国ではまだまだルネサンス文化が最盛期を迎えていた一方で、イタリアでは1600年を目前にひかえて、今日私たちがバロックと呼んでいる時代がはじまりました。このバロックという名称は後の時代になってつけられたもののなのですが、18世紀末にいたってさえ、否定的な意味合いをもつものでした。あらゆる過剰な色彩、珍奇さ、内容過多、大胆な転調がその定義として用いられました。

フィレンツェでは、カメラータ運動の影響のもと、16世紀最後の四半世紀に古代ギリシャ劇の再現の試みとして、オペラとモノディ様式が生まれました。バロック期に出てきた新しい問題のなかでも、重要なもののひとつに、1600年直前に登場した通奏低音があります。ルネサンスの作曲法(プリマ・プラティカ)のかたわら、歌詞の描写と感情とを何より優先すべきであるとするセコンダ・プラティカが生まれました。この時代の多くの作曲家がこの両方の様式で作曲しています。イタリア初期バロックで重要なジャンルは、オペラ、オラトリオ、通奏低音つきソロ歌曲、マドリガル、ソロおよびトリオ・ソナタ、鍵盤トッカータ、教会音楽(とくに新旧両方の様式で)です。

イギリスでは、1600年ごろに、ヴァージナリストと総称される一群の作曲家たちによる鍵盤作品、マドリガル、リュート音楽、リュート歌曲、コンソート音楽、マスク(仮面劇)や教会音楽が最盛期を迎えます。当時はルネサンス音楽がまだまだ隆盛をきわめていました。バロックの要素は後になってから取り入れられるようになります。

そのころオランダでも、ルネサンスは最盛期でした。スウェーリンクが1619年、オランダでははじめての通奏低音パートを、《カンチオネス・サクレ Cantiones Sacre》に書き入れました。主要なジャンルはイギリスとほぼ同じです。イギリスではヴァージナリストたちによる音楽はとくに家庭や宮廷で演奏されましたが、オランダではオルガンの公開演奏会にも一般の人々は足を運んだのでした。

ドイツでは、イタリア・バロックの影響がいち早く顕著でした。多くのドイツ音楽家がイタリアへ旅し、「アヴァンギャルド音楽」を持ちかえりました。M. プレトリウスは理論の側面を整え(『音楽大全 Syntagma Musicum』, 1614-20), また多くの作曲家たちは、作品を通して理論を形にしました。当時のドイツ初のオペラ、H. シュッツの《ダフネ Daphne》は1627年に作曲されましたが、残念ながら現在では残されていません。17世紀前半のドイツでの重要なジャンルは、コンチェルタート様式による教会音楽、舞曲組曲、通奏低音つき歌曲、詩篇、トッカータ様式によるもの、合奏カンツォーナです。ドイツでは、イタリアの影響に加えてさらに2つの影響が顕著といえます。

1. スウェーリンクによる、ドイツ人のオルガンおよびチェンバロの弟子たちへの影響。H. シャイデマン、S. シャイト、J. プレトリウスなど。
2. フランス・リュート音楽(たとえば、エサヤス・ロイスナーはフランスで訓練を受けた)とエール・ド・クール(ハインリヒ・アルベルト)。

フランスでは、ルネサンスからバロックへの歩みはかなり遅々としており、しかも容易なものではありませんでした。17世紀前半は、バレ・ド・クール、エール・ド・クールとドゥーブル(114ページ参照)、リュート音楽が最盛でした。イタリアにいたフランス人たちは、イタリアのオペラに感銘を受けて、それらをフランスに導入しようと試みたのでした。カヴァッリの《エジスト Egisto》(1646)、L. ロッシの《オルフェオ Orfeo》(1647)のパリ上演は、マザランとアンヌ・ドートリッシュに負っています。彼らはイタリア・オペラの流行中の流行を紹介しました。それはカストラートでし

た。アンヌ・ドートリッシュのオルガニスト兼作曲家長であったペランとカンパールの2人は、「初のフランス音楽つきコメディー」であるパストラル・ディシ *Pastorale d'Issy* の契約を結びました(1659)。彼らの哲学は「私たちのフランス語は、もっとも美しく優しい感情をあらわすことができる。イタリアの音楽とフランスの歌唱の結合は、フランスとイタリアとの間にあってそのどちらよりも好ましいものを生み出すであろう」というものでした。「趣味の融合 *les goûts réunis*」は18世紀にいたるまで目標であり続けます。1662年にルイ14世の婚礼のためのオペラの作曲が、カヴァッリに委託されました。《エルコーレ・アマンテ *Ercole amante*》です。バレエ曲はイタリア生まれのフランスの作曲家、リュリによって作曲されました。

イタリアは、新様式をいち早く発達させました。1595年から1640年の間に、重大な様式上の発展がありました。このことは、同一の作曲家、たとえばモンテヴェルディの作曲様式の変遷^{へんせん}について考えるだけでわかります。新しい世代のオペラ作曲家の出現(ロッシとカヴァッリ)は、ベルカント様式という副産物をもたらしました。また、世俗カンタータ、オラトリオ、1650年頃のダ・カーポ・アリアについても言及しないわけにはいきませんし、鍵盤音楽と室内楽に関しても同様です。

フランスでは、コルベールの影響のもと、ナショナリズムが鼓舞されました。ジョヴァンニ・バッティスタ・ルッリ(リュリのイタリア名)は14歳でイタリアからフランスに来て、そのナショナリズムをうまく利用したのでした。リュリは音楽教育をほとんどすべてフランスで受け(フランスのオルガニストであるジゴ、ロベルデ、メトルらを教師としました)、ルイ14世に仕えるやいなや、電光石火のごとくキャリアを積み上げていったのです。

彼の初期の作品(たとえば《アルシディアヌ *Alcidiane*》, 1658)には、まだイタリア音楽とフランス音楽の影響を見いだすことができますし、《嘲笑のバレエ *ballet de raillerie*》(1659)では2カ国語の対話のなかで、双方の様式が対置されています。1672年にリュリは、フランス音楽界においてだれよりも大きな権力を握るようになります。彼は、舞曲を重要な要素と

するフランス・オペラの創始者です。オーケストラ奏法に厳格な規律を発達させ、ディミニュション(ドゥーブル)の使用を規制し、18世紀にいたるまでフランス音楽の象徴であり続けました。多数の外国人たちがフランスへおもむいて彼の弟子になりました(G. ムファット, J. K. F. フィッシャー)。

リュリの到来は、とりわけ歌唱様式に多大な変化をもたらしました。ド・バシーの『歌唱法についての新奇な考察 Remarques curieuses sur l'art de bien chanter』(1668)は、リュリに影響を受けた歌唱様式というよりは、むしろエール・ド・クールクールの歌唱様式を反映していたのです。

フランスでは、フランス独自の様式によるオルガン、チェンバロ、リュート、および教会音楽と並行して、イタリア音楽に対しても根強い関心が向けられました。フランスでは多くの人々が、自国の音楽よりもイタリア音楽を好んだのです。たとえば、ピエール・ド・ラ・パールパールの《トリオ》は、その死後、メルキユール・ド・ガラント社によって出版されますが(1678)、そこでは、イタリアの作曲家ロッシの作品とされています。またクープランも最初のトリオ・ソナタをイタリア風の偽名で発表しています。カリッシミの才能あふれるフランス人の弟子 M. A. シャルパンティエは、フランスにオラトリオをもたらしました。

イギリスでは、クロムウェルの登場が大きな変化をもたらしました。イギリス初のオペラ、《ロードス包囲戦 The Siege of Rhodes》(1656)は、H. ローズ、キャプテン・クック、M. ロックによって作曲され、表出劇 *representaion* と呼ばれたのですが、これがマスクに引導いんどうを渡したわけではありませんでした。パーセルですら、マスクを作曲しているのです。フランスの影響は、王政復古(1660)以降にやはり明白になりました。フランスで教育を受けたチャールズ2世は、ルイ14世にならってイギリス音楽と音楽家たちをフランス様式に再教育しようと試みました。フランスの音楽家たちが来英し、最新式の内径設計による、新しいバロック・オーボエとリコーダーをもたらしました。しかし、イタリアの影響もまたそこにはありました。N. ラニエは、イギリス王政復古期の重要な作曲家のひとり、イタリア音楽を熟知していました。J. プレイフォードはベスト・セ

ラーとなった『音楽の技術への簡潔な導入 A Brief Introduction to the Skill of Musick』(1654-1730, 重版多数)のなかに、なんと 50 年以上前の G. カッチーニの『新音楽 Nuove Musiche』(1602)を含めて出版しました。しかしながら、その両方の発展の影響下にあったにもかかわらず、イギリス固有の様式は、そのまま残ったのです。パーセルは 1683 年に彼のトリオ・ソナタ集を出版しましたが、それらは「イタリアの著名な大家たちの単なる模倣にすぎない」と述べられています。通奏低音の影響は、たとえば W. ポーターの『マドリガルと歌曲集 Madrigals and Ayres』で、すでに 1632 年に使用されましたが、とりわけコンソート音楽のなかでは、非常に限定されたものととどまりました。大半の作曲家たちは、特別に「オルガン・パート」、つまり記譜されたオブリガート鍵盤パートといってもよいものを書いていますが、これらは多くの場合、どちらかというアマチュア・オルガニストのための一種の鍵盤編曲版のようなものです。

これまでのところ、まだイベリア半島を取り上げていませんでした。スペインとポルトガルはナポリを通じてイタリアの影響を受け、とくにスペインの作曲家たちにとってイタリアでの自作の楽譜出版の可能性は大きいものでありました。スペインとポルトガルは固有の音楽語法を 18 世紀まで保ち続けましたが、スペインの作曲家や音楽家たちが、イベリア半島の外で職にありつくこともままあったのです。最初のスペイン・オペラは(残念ながら失われてしまいました)、1629 年に初演されました。主要なジャンルは、鍵盤音楽、マドリガル、教会音楽、オペラ、リュート、ギターやビウエラのための音楽です。

この時期、イタリアでコンチェルト・グロッソとソロ・コンチェルトが発生しました。カンタータ、チェンバロおよびオルガン音楽、教会音楽、ソロおよびトリオ・ソナタ、そしてとくにオペラが盛んになりました。ヨーロッパはますますイタリア派とフランス派に分かれていきましたが、最も大きかった影響はやはりイタリアのそれでした。イタリアと、とりわけオランダの楽譜出版者たちの影響で、イタリア音楽はいたるところに道を切り開いたのです。

フランスでは 18 世紀初頭まで、フランスとイタリアの様式を和解させ

ようという試みが続けられていました。それが「趣味の融合」です。もっとも、フランス音楽はその「クラヴサン曲集」「ヴィオール曲集」などで、独自の世界を形成しました。その間ヨーロッパは、フランス・イタリア様式の優劣を論じる冊子類の出版に沸きましたが、その大多数はフランスで出版されたものでした。

ドイツ人たちはこの問題に対する解決法を見いだしました。彼らはいち早く両方の様式と接触をもち、利点を欠点から切り離すことを学びました。彼らはすでに「趣味の融合」を成しとげていたのです。それが、ドイツの音楽語法です。G. ムファットはまずコレッリに学び、その様式に従って書かれた『アルモニコ・トリビュート Armonico tributo』(1682)を出版したのち、今度はリュリに学んで『フロレジウム Florilegium』第1巻(1695)および第2巻(1698)を出版しました。クセーは1682年に『フランス式作曲法 Composition de musique suivant la méthode françoise』を、J. K. F. フィッシャーは1695年に『春の日記 Le journal de Printemps』を出版しました。ツェレのフランス風チャペルは、バッハなどに大きな影響を与えています。しかし、イタリアの作曲家やヴィルトゥオーゾたちも、長年にわたってドイツで仕事をしていたのです。彼らはあらゆるイタリア的なジャンルを、とりわけソロ・コンチェルトやコンチェルト・グロッソ、カンタータ、オラトリオ、そしてオペラをもたらししました。テレマンのような作曲家は、いわばコスモポリタンであって、ありとあらゆる様式、あるいはその混合で書きました。こうしてドイツ・オペラは、盛衰を重ねていきます。

少しずつ諸様式はお互いの距離を縮めていきました。しかしまた、ドイツ(とりわけベルリン)での民族意識も成長しつつありました。間もなくベルリン様式は独立をとげ、ウィーン古典派に対してその独自の地位を維持することになります。J. A. シャイベは、その著書『批判的音楽家 Der Critische Musicus』のなかで次のように述べています。

イタリア人のあらゆる音楽上の愚行をちやほやすることが流行になり、膝をつき手を合わせて拝むことが好まれたが……。私たちはもはやイタリア人たちの模倣をするのではない。いまや、イタリア人たちがドイツ人の模倣をするようになったことを、われわれが誇り

に思うことは、当然なのだ。

イギリスでは、ヘンデルによってイタリア風オペラに隆盛がもたらされました。ヨーロッパ中の多くの人々にとって、ダ・カーポ・アリアは最高で最善のものでしたが、なかにはそれを、歌手たちの嫌悪を催させる見せびらかしにすぎず、最悪の手段だとみなす者もありました。

当然ながら、楽器の発達、またその品質の高さは、当時の作曲法に重大な影響を及ぼしました。残念ながら、ここですべてのバロック楽器とその製作者たちを列挙することは紙面が許さないでしょう。

2つの大きな国民様式(フランスとイタリア)については多くが語られています。ここでは、2つの様式に関して、その違いをはっきりさせておくことが必要と思われます。メルセンヌ神父は、著書『宇宙調和論 Harmonie Universelle』(パリ, 1636-37)のなかで、「音楽とは、感情や情熱よりむしろ音の美である」としています。フランスとイタリアの対比とは(メルセンヌにとって)美と攻撃性との対比であったのです。あるいはまた、耳に優しいか、耳ざわりであるかの違いであったのです。イタリア人たちは、演奏や歌唱に際して、可能な限り感情を表出しようとしします。彼らは、自分で自分を感動させているかのようにみえます。いっぽうフランス音楽では、調和性が支配的でした^[1]。A. モガールは、フランス人であるにもかかわらず、著書『イタリア音楽の感情に関するある好事家への返答 Response faite à un curieux sur le sentiment de la Musique d'Italie』(1639)のなかで、イタリア音楽と、その合奏の水準の高さに深く圧倒されています^[2]。

この本の出版後、イタリア音楽に対して賛成もしくは反対を述べた一群の著述が連綿と続くのですが、そのなかからひとつだけ、F. ラグネ神父の『音楽とオペラにおける、イタリア人とフランス人の比較論 Parallele des Italiens et des Francois en ce qui regarde la Musique et les Opera』(パリ, 1702)より、いくつか引用しましょう。この著作はドイツ語(マッテゾンの『音楽批評 Critica Musica』, ハンブルク, 1722)と英語(J. E. ガリアード(?)『フランスとイタリアの音楽とオペラ比較考 A Comparison between the

French and Italian Musick and Opera's』, ロンドン, 1709)のなかに翻訳され、物議をかもしました。ラグネは両国のヴァイオリン奏法を比較して、「フランスのボーイング・テクニクははるかに洗練されており、イタリアでは弓使いが粗雑で、音を短く切りすぎる」と述べています。「もしも彼らがレガートで弾こうものなら、イタリア人たちは不快に感じて、磨き抜かれ洗練されたそのフランスの響きを非難した。……イタリアのカストラートたちのあまりにも美しい声は、魂の深部にまで響くのである。……イタリアの音楽家たちが必要とするリハーサル量は、フランスの音楽家たちよりもずっと少ない。……イタリアの歌手はフランスの同僚たちよりも声量も多く、より多くの強弱を使う……」^[3]。

イタリアの演奏法は非常に生き生きとしており、外向的であったということが明白であると私には思われます。イタリア人たちは、ヴィルトゥオーゾ演奏家・歌手であり、またそれを誇示したがりました。フランス人は、名人芸よりもはるかに細部や繊細な装飾に興味がありました。彼らは速弾きの名人であったのではなく、どちらかというところから類い^{たぐ}いの上品に洗練された装飾を考案するほうが得意だったのです。しかし、18世紀はじめに事情は刻々と変わっていきます。フランスでも、ヴィルトゥオーゾが知られるようになったのです。

J. J. クヴァンツはその『フルート奏法試論 Versuch einer Anweisung die Flute traversiere zu spielen』(1752)で、生徒にとって必要なのは、様々な国の様式を詳細に知り、上手な演奏法を学ぶことであるといっています。生徒は、究極的にはさまざまな様式をうまく組み合わせることを目指さなければならぬのです。クヴァンツにとってフランス対イタリアの演奏習慣の違いは、とりわけ弓使いとディミニュション(楽譜に書かれたパートを即興で変奏する技術)でした。イタリア人はこの種の変奏をあまりにも多用しすぎ、フランス人は反対に少なすぎであり、イタリア人の音楽家は、デカダンでエキセントリックではあるが、非常に才能に恵まれていると、クヴァンツは思っていました。彼によると、フランスの様式では、個人的な解釈の余地がイタリアの様式と比べてはるかに少ないのです^[4]。