

# ハーディ・ガーディ論序説：16世紀から19世紀初頭の フランスおよびドイツ語圏における楽器構造 と受容の一側面

|     |   |
|-----|---|
| 著者  | 木村 遥  |
| URL | <a href="http://hdl.handle.net/10236/00030401">http://hdl.handle.net/10236/00030401</a> |

## ハーディ・ガーディ論序説

16 世紀から 19 世紀初頭のフランスおよびドイツ語圏における楽器構造と受容の一側面

木村 遥

ハーディ・ガーディ hurdy-gurdy は、中世以来ヨーロッパ全土で演奏されてきた弦楽器である。その歴史は 10 世紀頃まで遡り、大きく次の 5 つの時期に分けられる。(1)教会音楽の場で演奏された 10 世紀から 14 世紀、(2)教会から排斥され、世俗音楽進出の起点ともなった 15 世紀、(3)農民や物乞いの楽器として扱われるようになった 16 世紀から 17 世紀、(4)フランス宮廷を中心に関心が高まり、楽器の最盛期として位置付けられる 18 世紀、(5)フランス革命に伴う貴族制度の凋落により、再び民俗楽器と見做された 19 世紀以降である。この楽器の最大の特徴は、時代や地域によって楽器構造の細部が異なり、それに基づく固有の名称をもつことである。

本論の趣旨は次の 2 点に集約される。1 点目は、16 世紀から 17 世紀にかけて社会的下階層の人びとに演奏された当該楽器が、18 世紀にフランスの上流階層の人びとの関心を集めるようになった過程を明らかにすることである。17 世紀以前のハーディ・ガーディに関する先行研究は、資料の少なさゆえに、演奏シーンの変遷を整理するにとどまってきた。たとえばパルマーの研究 (Palmer 1980) は、メルセンヌ Marin Mersenne (1588-1648) の理論書 (1636-37) やラ・トゥール Georges de La Tour (1593-1652) をはじめとする画家の作品に基づいて、この楽器が 16 世紀から 17 世紀には盲目の物乞いに演奏されていたことを指摘している。しかし、盲目といった身体特性が当該楽器の演奏と結びつく要因は十分に検討されておらず、演奏行為や楽器構造と関連付けて考察されることはなかった。本論では、当時の理論書や絵画作品の調査を通して、16 世紀から 17 世紀のフランスとドイツ語圏に存在した種々のハーディ・ガーディに属する楽器が、同一の楽器と見做されていたことを指摘する。また、楽器構造の変遷の考察を通して、16 世紀以降の盲目の物乞いがハーディ・ガーディを演奏することに整合性が認められることを明示する。

2 点目は、18 世紀以降のハーディ・ガーディの受容状況を調査したうえで楽器構造と音楽作品の関連を詳らかにすることである。18 世紀にフランス宮廷で演奏されるようになったハーディ・ガーディは、宮廷音楽の演奏に対応することを目的として大幅な改良が加えられた。その実態は、テラソン Antoine Terrasson (1705-1782) の論文 (1768) や文芸誌『メルキュール・ド・フランス』の記事から読み取ることができる。18 世紀にフランスで作曲されたハーディ・ガーディの作品はグリーンの研究で整理されており (Green 2016)、楽譜の献呈先やテラソンの論文の内容から、ハーディ・ガーディは女性に演奏される傾向にあっ

たとえられる。しかしその要因については十分に検討されてこなかったため、未だ考察の余地が残されているといえよう。さらに、18世紀以降のドイツ語圏におけるハーディ・ガーディの受容状況にも言及したい。同時代のフランスにおけるハーディ・ガーディの華々しい状況とは対照的に、ドイツ語圏では民俗楽器と見做されていた。それゆえ18世紀ドイツ語圏の当該楽器に関する資料は乏しく、先行研究の大半は、歴史的資料の豊富な18世紀フランスの事例に重点を置く傾向にある。たしかに、この頃のドイツ語圏で作曲されたものとして今日でも知られているのは、レオポルト・モーツァルト Leopold Mozart (1719–1787) の《農民の結婚式》LMV VIII: 6(1755)、ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791) の《4つのメヌエット》K. 601 と《4つのドイツ舞曲》K. 602 (1791) の3作品程度である。そのほか、当該楽器およびその奏者をイメージして作曲された作品は多数存在し、例として、シューベルト Franz Schubert (1797–1828) の連作歌曲集《冬の旅》D911 (1827) が挙げられる。これらの作品は、作曲家研究の側面からは精緻な調査がなされてきたものの、楽器研究の側面から、とりわけハーディ・ガーディの特性を加味した考察が十分になされてきたとは言い難い。そこで本論では、18世紀以降のフランスとドイツ語圏における当該楽器に対する受容構造の相違が、楽器構造にも大きな影響を与えたことに言及する。そして、ハーディ・ガーディが18世紀のフランスとドイツ語圏で異なる演奏性能をもつ楽器として発展したことにより、それぞれの地域の音楽作品にも差異が生じたことを指摘する。こうした点をふまえて、上記のドイツ語圏で作曲された作品を分析していくと、ドイツ語圏の作品は、ドイツ語圏ではなくフランスで演奏されたハーディ・ガーディでなければ演奏できないことが明らかとなるのである。

本論は4章で構成される。ハーディ・ガーディの基本情報を記した第1章に続く第2章では、この楽器が16世紀頃から盲目の物乞いに演奏されることについて、楽器構造と関連付けて考察した。この頃存在した盲目の奏者が真に盲目であったかは定かでないが、ラ・トゥールの絵画作品から読み取れるように、盲目の奏者は偽盲人の疑いをかけられることもあったようである。ここで描かれているのは、ハーディ・ガーディ奏者が偽盲人の疑いをかけられている場面で、その真偽を明らかにするための手段としてレモンが用いられていた。このように、盲人か否かを判別するために道具が使用されていることから、盲人がハーディ・ガーディを携帯していることは、当時の人びとにとって何ら違和感はなかったのだと推測される。というのも、当該楽器のキー・アクションには牽引式と押上式の2種類が存在した。盲目の奏者を描いた絵画作品において彼らが手にする楽器は全て、演奏に際して視覚情報を必要としない押上式の楽器であった。つまり押上式キー・アクションのハーディ・ガーディは、盲人が演奏できる楽器として、少なくとも盲人がもつことに整合性がある楽器と見做されていたと考えられるのである。

そして18世紀に入ると、フランスのハーディ・ガーディ（以下、「ヴィエル」）はフランスで田園的な楽器として宮廷音楽に取り入れられた。第3章で論じてきたのは、フランスにおける当該楽器の変化である。17世紀までは物乞いといった下級階層の人びとに演奏され

てきた当該楽器が、フランスで上流階層の人びとの暮らしに取り入れられるようになったのは、17世紀から続いていた田園趣味の影響であった。すでにミュゼットが宮廷音楽で使用されていたことから、ヴィエルが宮廷音楽に取り入る下地は整っていたのだろう。しかし実際のところ、前者は男性が、後者は女性が演奏する傾向にあったことが当時の記録から読み取れる。たしかに、上流階層の人びとがこの楽器を演奏するにあたり、18世紀には構造から装飾に至るまで、さまざまな改良が行われた。従来のヴィエルは全音階の鍵盤配列であったが、宮廷音楽の演奏に対応させるために、半音階の鍵盤が付されるようになり、こうした鍵盤数の増加は運指法の確立につながっていった。当時出版されたヴィエルの教本を調査していくと、その運指法は当時女性に好んで演奏されていたクラヴサンの運指と近似することが明らかなのである。かねてより上流階層の人びとが体得していたであろうクラヴサンの運指法を応用して演奏できるヴィエルは、馴染みのある方法（運指法）で演奏できる手軽な楽器として上流階層の社会に取り入れられたと考えられる。とりわけ女性がクラヴサンを好んで演奏していたことを考慮すると、ヴィエルは女性にとってより親しみやすい傾向にあったと解される。加えて、この頃製作されたヴィエルの形状や装飾といった外見的要素も、女性に好まれた従来の楽器と共通している。つまり、18世紀に上流階層の人びとに演奏されるようになったヴィエルは、上流階層の女性に好んで演奏されていたさまざまな楽器の特徴を吸収しながら進化を遂げていったのである。

一方でドイツ語圏のハーディ・ガーディ（以下、「ライアー」）は、18世紀に入っても、農民が演奏する民俗的な楽器と見做され続けた。第4章では、ライアー作品としてレオポルトの《農民の結婚式》、アマデウスの《4つのメヌエット》と《4つのドイツ舞曲》を、ライアーをモチーフとした作品としてシューベルトの《冬の旅》第24曲〈辻音楽師〉を取り上げて考察を進めた。18世紀ドイツ語圏において、ライアーはフランスのように盛んな楽器改良は行われなかったために、依然として全音階の鍵盤配列を有していた。全音階で構成される旋律は当時のドイツ語圏における民俗音楽の特徴の1つであり、ライアーがこの鍵盤配列を維持し続けたことは、ライアーがヴィエルとは違って民俗楽器として受容されていたことを示している。しかしながらドイツ語圏で作曲されたライアー作品のなかには、そうした従来のライアーでは対応しきれないものもある。1755年に作曲されたレオポルトの《農民の結婚式》において、ライアーの楽譜に記された旋律は一貫して全音階であるが、1791年にアマデウスが作曲した《4つのメヌエット》では、ライアーでは演奏できない臨時記号が、《4つのドイツ舞曲》では、同時代のヴィエルの奏法を意識したような記譜がなされているのである。このことから考えられるのは、《農民の結婚式》が作曲された1755年頃までとは異なり、アマデウスが作曲した18世紀末には、ヴィエルがライアーと呼ばれて、ドイツ語圏に流入していたということである。これをふまえて、1827年に作曲されたシューベルトの《冬の旅》第24曲〈辻音楽師〉を分析していくと、ここで登場する老人が手にする楽器はライアーともヴィエルとも解釈できるのである。

ハーディ・ガーディの楽器構造および受容に関する本論の考察は、楽器の表象性という美

学的観点と、楽器の演奏法といった音楽学的観点からの考察を融合したものである。こうした複数の視点をもって調査にあたることで、より多層的な歴史の実態が明らかになると考えられる。とはいえ、本論は16世紀から19世紀初頭のフランスとドイツ語圏のハーディ・ガーディを中心に論じたもので、世界中に存在するハーディ・ガーディを網羅したものではない。本論で導き出した結論は当該楽器の断片的な側面に過ぎず、本論をもとに、個々の楽器の連関を明らかにしていくことが今後の課題の1つである。