

東京藝術大学大学院音楽研究科 博士後期課程学位申請論文

フローベルガーの《組曲》における
“*discretion*”と「記譜」の関係性について
——演奏家の視点による資料間の比較を通して——

平成 26 年度入学 古楽研究領域（チェンバロ）

2314907

宮崎 賀乃子

凡例

① 本論文（本文、脚注）において、頻出する文献は以下のような略記を用いる。

1. ランペ版『新フローベルガー全集』

Johann Jacob Froberger, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke, Band I~VII*, edited by Siegbert Rampe, (Kassel: Bärenreiter, 1993~2015)

= NFA, Bd.○, (出版年), 掲載頁.

2. Johann Jacob Froberger, *TOCCATEN-SUITEN-LAMENTI Die Handschrift SA4450 der Sing-Akademie zu Berlin Faksimile und Übertragung*. Edited by Peter Wollny. Kassel: Bärenreiter, 2004.

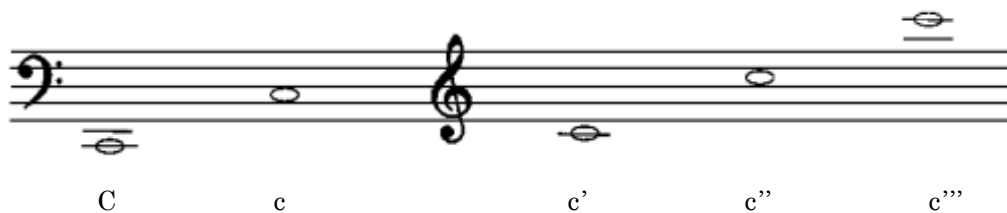
= Wollny, 2004, 掲載頁.

3. 自筆献呈譜『第2巻』（1649）および 自筆献呈譜『第4巻』（1656）

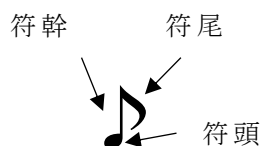
= 『第2巻』、『第4巻』

② 本文中において作品名や人名は初出時に原綴りを正書法で添え、それ以降は日本語訳のみ記す。

③ 音高は下記のように記す。



④ 音符の各部分は以下の名称を用いる。



上記以外は東京藝術大学音楽学部『論文作成の手引き（2011年改訂版）』に従う。

目 次

はじめに	5
第 1 章 フローベルガーの「組曲」の伝承資料	14
第 1 節 現存する鍵盤作品の全体像	14
(1) トッカータ	15
(2) ファンタジア、カンツォン、リチェルカーレ、カプリッチョ	15
(3) 舞曲（「組曲」、単一曲）	16
第 2 節 「組曲」の成立時期と伝承資料	17
(1) 「組曲」の成立時期	17
(2) 自筆譜による伝承	23
(3) 筆写譜および出版譜による伝承	29
第 2 章 伝承資料を読み解くために考慮すべき	
フローベルガーの「組曲」における独自の問題点	39
第 1 節 フランスのリュート音楽からの影響	39
第 2 節 アルマンドについて	44
第 3 節 ジーグをめぐる諸問題	48
第 4 節 アルマンドとジーグの関係	61
第 5 節 アルマンドとクーラントの関係	65
第 6 節 プレリユードとしてのトッカータ	68
第 7 節 音程と和音の強調	72
第 3 章 資料間の比較を通しての演奏論	77
第 1 節 記譜から演奏へつなぐ際の諸問題	77
(1) フローベルガー作品を演奏するにあたって	77
(1)-1. 楽器に関する問題	78
(1)-2. 資料の読み方に関する問題	79
(2) タイヤスラーの問題：保続音の打ち直しに関して	81

(3) リュート奏法との関係：強弱を表現するための記譜	87
第2節 記譜から読み解く “ <i>discretion</i> ”	91
(1) 語義と音楽的なアプローチ	91
(2) 演奏指示としての “ <i>discretion</i> ”	93
(3) 記譜の異同から見える “ <i>discretion</i> ” とは	100
第3節 伝承資料をどう捉えるか	111
第4章 “ <i>discretion</i> ”を伴う演奏に相応しい楽譜とは	
～ランペ版『新全集』の検証～	117
第1節 《組曲 ニ長調》(FbWV 611) の場合	118
(1) 『第4巻』の稿	118
(2) ヒンツェ手稿譜によるクーラントの別稿 (FbWV 611a)	119
(3) SA4450 手稿譜の稿	121
(4) ブリオスキー手稿譜の稿 (FbWV 611b)	131
(5) ボーアン写本によるジークの別稿 (FbWV611c)	134
第2節 《組曲 ニ短調》(FbWV 613) の場合	137
(1) ミノリーテン 743 手稿譜の稿	138
(2) ストゥース手稿譜の稿	144
(3) アムステルダム出版譜の稿	146
(4) ボーアン写本の稿	153
(5) ブリオスキー手稿譜の稿 (FbWV 613a)	156
(6) SA4450 手稿譜の稿	161
第3節 《フェルディナント 3世の痛切なる死に寄せる哀歌 へ短調》	
(FbWV 633) の場合	167
(1) ミノリーテン 743 手稿譜の稿	167
(2) SA4450 手稿譜の稿	171
第5章 結論	178

付論 学位審査会までの取り組み	182
1. 即興的な演奏の再創造	182
1-1. “ <i>discretion</i> ”への欲求を高めるアプローチ法	183
1-2. “ <i>discretion</i> ”を欲する箇所について	187
2. ランペ版『新全集』の批判的検証に関する追記	190
2-1. 《組曲 ニ長調》(FbWV 620) の場合	191
2-1-1. SA4450 手稿譜の稿	191
2-1-2. 『自筆譜 (Sotheby’s)』の公開している箇所について (FbWV 620/1)	195
2-2. 《組曲 ホ短調》(FbWV 627) の場合	196
2-2-1. SA4450 手稿譜の稿	197
3. 伝承資料の相関について	202
参考文献一覧	204
謝辞	210

はじめに

本論文は、17世紀にウィーンの宮廷オルガニストとして活躍したフローベルガー Johann Jacob Froberger (1616~1667) の「組曲」に焦点を当て、演奏者の視点から、フローベルガー音楽と深く関わる“*discretion*”（「分別」、「自由裁量」などと訳される）という語をどのように解釈し、具体的な奏法へつなぐかについて、残されている資料の比較を通して論じている。

「演奏の自由さ」と課題

フローベルガーの「組曲」を演奏する際に一般に問題となっているのが、「どの程度自由に演奏可能か」という点である。この「演奏の自由さ」に関して、フローベルガー作品をどう読み解くか、ということへのヒントとなる興味深い書簡が残されている。この書簡は、ヴェルテンベルクの大公妃シビラ Herzogin Sibylla von Württemberg-Mömpelgard (1620~1707) が1667年10月23日付でオランダの外交官、また詩人でもあったホイヘンス Constantijn Huygens (1596~1687) に宛てたものである。前者はフローベルガーが晩年エリクールで仕えていたヴェルテンベルク侯爵の夫人であるが、フローベルガーの愛弟子でもあり、師匠に劣らぬほど高いチェンバロ演奏の腕前を持っていた、と言われている¹。その書簡の一節を以下に紹介する。

ケルンのオルガニスト、カスパー・グリーフゲンスも同じ曲²を演奏しますが、彼はフローベルガー先生自身の手から、一音一音習いました。[どのように演奏するか]記譜された音符[のみ]から見つけ出すのは困難です。わかり易く記譜されていたにもかかわらず、私はその演奏法を観察し、特別な努力をして自身のものとして獲得しました。私も彼[グリーフゲンス]の意見に同意いたしますが、今は亡きフローベルガー先生から直接習っていない者は、フローベルガー先生自身が演奏したように正しい

¹ NFA, Bd, III.1, p. VII.

² この曲が《組曲 ニ長調》FbWV 620〈来るべき我が死への瞑想曲〉を指すことが、同書簡に書かれている。

discretion³を以て演奏するのは不可能でしょう⁴。

ここでは、フローベルガー作品の演奏に関して2つの重要なことが指摘されている。すなわち、①本来フローベルガーは自身の音楽を「わかり易く」記譜しているが、②どのように演奏するか記譜のみから見つけ出すことは困難だ、ということである。

「フローベルガーの指導を受けない限り、正しい“*discretion*”を以て演奏することはできない」、すなわち記譜からだけでは読み解くことのできない演奏法とはいったいどのようなものなのだろうか。筆者は、このシビラの言葉を詳しく読み解くことを本研究の出発点とした。

この“*discretion*”という語は、しばしば楽章（多くはアルマンドや *Tombeau* 等の単一曲⁵）のタイトルや曲中に“*avec (à) discretion*”という演奏指示としても使われている⁶。これが何を示しているのか、演奏時にどのような表現を求められているか、という点で確たる解答はない。

これらの指示が見られる作品は、記譜されたリズムの比率を守って時計通りに演奏しただけでは立体的な音楽表現にはならない。しかし、「自由さ」を表現する為に一切拍節のないものとして演奏してしまうと、フローベルガーの施した記譜の内容、つまり一音一音にどのような音価を充ててグルーピングし、音型を形作っているか、という作曲時のアイディアを作曲家と共有することがで

³ 「*discretion*」の表す意味は一つの日本語では表現しきれないため、ここではあえて訳さず原文のまま載せる。

⁴ “Der Organist zu Cöllen, Caspar Grieffgens, schlägt selbiges Stuck auch, und hat es von seiner Handt gelernt, Grif vor Grif. Ist schwer aus den Notten zu finden. Habe es mit sonder Fleis darum betracht, wiewol es deutlich geschrieben. Und bleibe auch des Hern Grieffgens seiner Meinung, das wer die Sachen nit von ihme Hern Froberger seliger gelernet, unmöglich mit rechter Discretion zuschlagen, wie er sie geschlagen hat.”

Rudolf Rash and Pieter Dirksen, “Appendix I The Huygens-Sibylla Correspondence,” in *The Harpsichord and its Repertoire. Proceedings of the International Harpsichord Symposium Utrecht 1990* (1992), pp. 241-242.

上記の参考文献と原文をもとに和訳した。

⁵ 「単一曲」に分類している作品は舞曲の一種であるアルマンドやパヴァーヌの形式で書かれている。そのため本論文では「組曲」と同類の作品として扱う。

⁶ この“*discretion*”という用語については第3章第2節で詳しく論じている。本文91頁参照のこと。

きなくなる。

実際の演奏の現場では、演奏者が“*discretion*”を表現するにあたり、「ある程度」と表現されるような「自由さの許容範囲」を各々考慮することになる。しかし、フローベルガーの音楽的な意図を保ちつつ自由に演奏する、と一言で言い表しても、そもそも何をどのように自由に演奏するのか、という疑問が生じる。

先行研究の状況

これまで“*discretion*”に関する「演奏論」としての先行研究はそれほど多くなく、ショット Howard Schott による“*discretion*”の語義と演奏に関わる問題点についての研究⁷が学術的な研究としては最初と思われる。2018年に、石井によるアルマンドに見られるスティルス・ファンタスティクスの要素を当時の様式論と関連づけた研究⁸、グラスル Markus Grassl による演奏指示としての使用、語義、文化的背景などを踏まえた“*discretion*”についての総括的な研究⁹などを含めた大規模な論文集¹⁰が出版された。

一方、三島による、即興的な行為と“*discretion*”に関連付けて追悼曲を分析した演奏実践に関する研究¹¹は演奏論としての数少ない先行研究である。チェンバロという楽器をどう扱うか、という点に重点を置いており、本論文の取り上げている事柄と重なる部分も多い。しかし、三島の博士論文が発表された後に、ベルリンの SA4450 手稿譜や Sotheby's のオークションで競り落とされて個人

⁷ Howard Schott, “Parameters of interpretation in the music of Froberger,” in *Froberger musician européen colloque organisé par la Ville et l'École nationale de musique de Montbéliard, Montbéliard, 2-4 novembre 1990*, (Paris: Klincksieck, 1998), pp.99-120.

⁸ Akira Ishii, “Froberger’s *Stylus phantasticus* in his Allemande Movements” in “*Avec discretion*” *Rethinking Froberger*, edited by A. Vejvar and M.Grassl, (Wien: Böhlau Verlag, 2018), pp. 261-274.

⁹ Markus Grassl, “Froberger der Diskrete,” in “*Avec discretion*” *Rethinking Froberger*, edited by A. Vejvar and M.Grassl, (Wien: Böhlau Verlag, 2018), pp. 11-51.

¹⁰ フローベルガーの生誕 400 年を記念して、2016年にシュトゥットガルト、ウィーン、ローマで開催されたシンポジウムで発表された研究をまとめた論文集である。

¹¹ 三島郁「鍵盤上を飛遊する *discretion* とファンタジー—J. J. フローベルガーのチェンバロ曲に見られる表現装置—」、博士（文学）学位請求論文、大阪大学大学院文学研究科、2001年。

蔵となっている未公開の自筆譜¹²などが発見され、ランペ Siegbert Rampe による『新フローベルガー全集』¹³も完結した。そのため、楽譜に関して情報が大幅に更新され、楽譜のあり方について演奏家が再検証すべき課題がまだ多く残されている、と言わざるを得ない。

このような状況を受け、「伝承資料を比較・分析する」ことで演奏のヒントを見出そうとする視点や、ランペ版『新全集』の再検証を通して“*discretion*”を表現するための楽譜の在り方を議論するという視点からの研究は、これら先行研究の中にはなく、本研究の独自性と言えよう。

論文の目的

現代の我々がフローベルガーの作品を演奏する際、作曲家本人、または当時の音楽とコンタクトを取るための唯一の手段は楽譜資料である。フローベルガーの「組曲」に組み込まれた「自由さ」は記譜の中に潜んでいる、というのが筆者の基本的立場である。本論文では、演奏者としてひとつのコンサートを準備する過程で楽譜とどのように向き合うか、について伝承資料の特殊性、舞曲の関連性、「自由さの許容範囲」を記譜から読み解くための“*discretion*”という語の捉え方、などを踏まえながら筆者の試案を論じている。

フローベルガーの「組曲」は、献呈譜および晩年に書かれたと思われる自筆譜以外、大部分は第三者による手稿譜または出版譜で伝承されている。しかし自筆譜以外の伝承資料は、作成された時期、場所、フローベルガーとの関係性なども様々で、資料間には音の違いの他、タイやスラーの付き方、音価やリズム等、大小様々な違いが見られる。これらの多くは“*discretion*”を伴った演奏に深くかかわる要素である。そこで筆者は、この伝承資料間の異稿には単なる筆写ミスだけでなく、「意味のある違い」すなわち、フローベルガーのレッスンや演奏時に変更された部分が伝承されて記譜の違いを生んだケースや“*discretion*”を伴った演奏において「可変的」である部分が反映された異稿もあ

¹² これ以降『自筆譜 (Sotheby's)』と略記する。この自筆譜については、本論第1章第2節(2)自筆譜による伝承の項で詳しく論じる。

¹³ これ以降はランペ版『新全集』と略記する。

るのではないか、という仮説を立てた。

そこで、この仮説を検証すべく、各資料の異稿がそれぞれどのような音楽的效果を上げるか検討しつつ、“*discretion*”を伴った演奏を導く具体的な奏法の可変範囲にその多くが収まっていることを示し、この問題に対して演奏者としての1つの解釈を提案する。合わせてそのような演奏に相応しいかどうか、という視点からランペ版『新全集』の校訂譜についての批判的検証を行う。

研究成果と本論文の構成

本研究の成果は、フローベルガーの作曲・記譜における独自の問題点を踏まえ、「*discretion*」を伴った演奏」というものの概念を広げる解釈的知見を得たこと、さらに、ランペ版『新全集』の問題点を指摘し、それぞれの演奏者が原典資料を再確認することの重要性を指摘したことにある。

本論文では、これらの研究成果を以下のプロセスで論じている。まず第1章では、作品の全体像と伝承資料について先行研究を足掛かりに分析し、フローベルガーがどのような音楽活動をし、その足跡が現代にどのように残されているかを整理している。

続く第2章では、伝承資料を読み解くために考慮すべき「組曲」の諸問題について、楽章配列に関連づけて論じる。フローベルガーの「組曲」がフランス音楽を中心に、どのようなものから影響を受けているかを見直し、アルマンドという楽章の性格、ジグに関する諸問題、楽章間の音楽的なつながりなどについて論じている。

第3章は、伝承資料の状況やその記譜から伺える舞曲の特徴などを演奏へつなぐために、現代の演奏家がフローベルガー作品を再創造する際に抱えている問題点を整理し、特にタイに関する問題、リュート奏法をどう取り入れるか、という問題について資料間の比較を通して論点を整理した。特に第2節では“*discretion*”という語の捉え方に焦点を当てている。「特定の箇所への演奏指示」としての理解を踏まえた上で、シビラの書簡に込められた「記譜のみからは見いだせない“*discretion*”」という表現から、この語をフローベルガー音楽の演奏

態度としても拡大解釈していく。そして後者の捉え方において、自由さにつながる部分が記譜とどのように関係しているか、具体的にどのような奏法で表現できるか、という課題について事例を挙げながら分析、考察している。さらに、“*discretion*”を活かした演奏に必要な楽譜とはどのようなものか、現代譜の問題と関係づけて論じている。

第4章は、上述の観点から、ランペ版『新全集』の校訂譜について、学位審査会で演奏する主な作品を例に、各伝承資料のファクシミリを用いて批判的に検証した。

筆者は、これまで音楽学的な研究によって積み上げられたフローベルガーの作品に関する知見を「演奏」という形で活かすために、大胆な仮説の提示と共に、演奏の現場に即した議論を行いたいと考えている。そして本研究が、演奏者の立場として伝承資料とどう向き合い、それぞれの“*discretion*”を伴う演奏に置き換えていくか、という点でフローベルガー音楽をより魅力的に演奏する一助となることを期待している。

各章の議論に入る前に、「組曲」というジャンルに関する時代背景とこの用語の使用について触れておく。

研究課題の背景：フローベルガーと「組曲」という用語

17世紀に器楽曲が盛んに作曲されるようになり、教会以外の場所で弾かれる鍵盤楽器としてチェンバロのレパートリーがオルガン曲から分化し始めた。その流れを受けて、チェンバロ独自のレパートリーを獲得したきっかけのひとつは、当時フランスで絶大な人気があったリュートという撥弦楽器の音楽である。フランスのクラヴサン奏者がプレリュードや舞曲などのリュート作品を編曲し、リュート奏法を鍵盤楽器に移植することでチェンバロ音楽がそのオリジナリティーを獲得し始めた。

様式という観点から見ると、トッカータのように自由な発想に基づく作品や対位法作品はオルガンでもチェンバロでも美しく演奏できるが、舞曲というジャンルは、音の厚みやリズムカルな動きからとりわけチェンバロやクラヴィコ

ード¹⁴での演奏に適しており、同じ調性の舞曲を組み合わせて一つの「組曲」とする新しい作曲法が17世紀中期以降チェンバロ音楽の一つの中心となった。

このチェンバロ音楽の土台が作られた時期に、活躍していた演奏家の一人がフローベルガーである。シュトゥットガルトで幼少期を過ごし、ウィーンに移ってから宮廷オルガニストの職に就いた。その後間もなく神聖ローマ帝国皇帝フェルディナント3世 Ferdinand III（在位：1637～1657）から資金援助を受けて、ローマでフレスコバルディ Girolamo Frescobaldi（1583～1643）に学んだとされている。さらに、外交官としても中央ヨーロッパ各地を旅し、中でもパリを訪問した際はチェンバロ奏者やリュート奏者と交流を深めた。また、ローマ訪問時にもこのような交流があった可能性がある。そしてこの2都市への訪問は、「組曲」にフローベルガーの独自性が投影される転機になった。

すでに幾度も出てきている「組曲」という用語の使用については、注意が必要である。今日一般に呼んでいる「組曲」とは、同じ調性の舞曲を組み合わせて一つの作品としたものであるが、フローベルガー自身は「組曲 *Suite, Partita*」という用語を用いていない¹⁵。この用語はフローベルガーの死後、楽譜編集者によって便宜的に使用されているものである。『第4巻』¹⁶の表紙を見ても「前略…、アルマンド、ジーク、クーラント、サラバンド」となっており、「組曲」という単語は現れず、「様々な様式による作品集」という意味合いであった（次頁【図0-1】参照）。

さらに、この『第4巻』第4部を詳しく見ると、どの作品も冒頭楽章の前や最終楽章の後など、4つの楽章のまとまりを示す表記は見られない。ある調性の舞曲がアルマンド、ジーク、クーラント、サラバンド、と並び、次は別の調

¹⁴ 元来クラヴィコードでなければ演奏できない、という音楽はない。つまり、オルガン曲もチェンバロ曲も演奏できるという位置づけであった。そのため本研究では、演奏解釈という論点にチェンバロとあえて切り離して論じることはしない。

¹⁵ 当時はこの「組曲」を意味する原語として、*Suite, Partita* など様々な呼び名があった。フレスコバルディの『Libro I』（1637）やフローベルガーの「マイヤー夫人」に基づく組曲 FbWV606 の冒頭楽章に *Partite* または *Partita* という単語が用いられているが、これらは「変奏曲」という意味で使われており、「組曲」を示していたわけではない。

¹⁶ 1656年にフェルディナント3世に献呈された曲集。詳しくは、第1章第2節「自筆譜による伝承」を参照。

性でまたアルマンドを先頭に各舞曲が1曲ずつ並べられている。

つまり、フローベルガー自身は「組曲」という舞曲をひとくくりにする表現はしていないものの、舞曲の登場サイクルと調性から、「同じ調性の4種の舞曲で1つの作品」としている事が伺える。

フローベルガーと同時代のシャンボニエール Jacques Champion de Chambonnières (1601/02~1672) による出版譜や、ルイ・クープラン Louis Couperin (c.1626~1661) の作品を含むボーアン写本を見てみると、調性別に様々な舞曲が複数並べられており、舞曲の種類や数は調性ごとに異なる。そして、音楽家は調性ごとの作品群から舞曲を自分で選び、それらを組み合わせて演奏していたのである。同時代のリュート音楽は鍵盤作品に比べて、ある調性内で取り上げられる各舞曲の掲載数は少なく、一層「組曲」に近い形で傳承されている。それでも、同一調弦の作品群から演奏する曲を選択する余地が残されているように見える。

【図 0-1】 自筆献呈譜『第4巻』(1656) 表紙



一方フローベルガーは、舞曲や楽章を自由に選んだり交換したりするのではなく、予め楽章を特定して作曲している。これがフローベルガーの意図である

とすれば、鍵盤音楽の組曲の歴史の中で新しい手法と言えよう¹⁷。

これらを踏まえると、フローベルガーは「組曲」という用語を用いていないものの、「組曲」の概念に近いものを持って作曲していたと考えるのが自然である。さらに、楽章間にモチーフの共有が見られる例、アルマンドに用いたアイデアを後続舞曲に反映させていたように見える例なども、この見方を支持するものと言えよう。以上のことから本論文では、これまでの習慣に従って「組曲」という言葉を用いることとする。


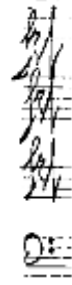
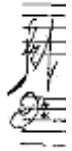
¹⁷ リュート音楽の中では、すでにそのような傾向は見られている。

第1章 フローベルガーの「組曲」の伝承資料

第1節 現存する鍵盤作品の全体像

フローベルガーが「組曲」をどのような位置づけて作曲したかを理解する上で、まずフローベルガー音楽の全体像を把握する必要がある。フローベルガーの作品は、【表 1-1】に示すように3つのジャンル、すなわちトッカータ、対位法作品、「組曲」に分けられる。全てのジャンルを含む資料は献呈譜¹⁸のみであり、『第2巻』と『第4巻』に見られる譜表の使い分けから、フローベルガーもこれら3種のジャンルを意識している事が伺える。

【表 1-1】ジャンルごとの譜表の種類

譜表の種類		作曲ジャンル
	上6線、下7線 イタリアスタイル 大譜表	トッカータ
	各声部5線 オーpensコア	対位法作品（ファンタジア、カンツォン、リチェルカーレ、カプリッチョ）
	上5線、下5線 フランス風の大譜表 ¹⁹	「組曲」、単一曲 ²⁰

18 献呈譜は、表紙に記載されている「巻数」から神聖ローマ帝国皇帝フェルディナント3世への4冊、次代皇帝レオポルト1世 Leopold I（在位：1658～1705）への『カプリッチョ・リチェルカーレ集』、と計5冊はあると思われるが、前者への4冊の内、『第1巻』および『第3巻』は消失している。詳しくは本文25頁参照のこと。

19 ヘ音記号の位置は資料によって異なる。

20 単一曲は献呈譜には見られないが、晩年に書かれたと思われる自筆譜に含まれる単一曲は上下5線の大譜表で書かれていることから【表 1-1】に加えている。

(1) トッカータ

ローマで師事したフレスコバルディの影響が色濃く反映されているが、フローベルガーは、ゆったりとした和声変化に即興的なパッセージを伴う部分とフーガ的に主題を各声部で模倣する部分を交互に配置している。それによって、フレスコバルディよりもセクションごとの役割がより明確になっている。トッカータは、フェルディナント 3 世へ献呈された 2 冊の曲集『第 2 巻』、『第 4 巻』²¹の第 1 部に掲載されている。トッカータの属するスタイル・ファンタステイクスは、17 世紀初頭のキルヒャーらによれば、「高きもの」に分類されるという。この「高い」というのは、様々な作曲技法の中でも音楽家の高度な技能と音楽性を必要とする高貴なもの、ということの意味している²²。フローベルガーのトッカータは、まさに独自の音楽性と作曲技術の高さを象徴しているジャンルと言える。各作品は、献呈譜以外では 17 世紀後半～18 世紀初めの手稿譜や印刷譜で伝承されており、ランペは FbWV 101～116、118～121、130 の計 21 曲を真作としている²³。

(2) ファンタジア、カンツォン、リチェルカーレ、カプリッチョ

対位法作品はジャンルとしては最も多く作曲されている。トッカータと並んでイタリアの様式を引き継いでおり、4 種の呼び名が充てられている。

ファンタジア及びリチェルカーレはシンプルな主題で厳格な対位法処理がされている。カンツォンおよびカプリッチョは、音価が細かく快活なリズムから成る主題を用いて、即興的なパッセージを挟みながらより大規模に変奏している。『第 2 巻』にはファンタジアとカンツォン、『第 4 巻』にはリチェルカーレとカプリッチョ、というように、フェルディナント 3 世への献呈譜には 2 分した各グループから 1 種ずつ選択され、合わせて常に 2 種の対位法作品が収録されている。レオポルト 1 世への献呈譜『カプリッチョ・リチェルカーレ集』に

²¹ 献呈譜『第 2 巻』および『第 4 巻』については第 2 節にて詳しく述べる。

²² 佐藤望『ドイツ・バロック器楽論——1650～1750 年頃のドイツ音楽理論における器楽のタイポロジー』 東京：慶應義塾大学出版会、2005 年、62～64 頁。

²³ 伝承されている全トッカータの真偽については、本論文では取り上げない。詳しくはランペ版『新フローベルガー全集』を参考されたい。

NFA, Bd. VII, pp.32-40.

は、トッカータや「組曲」は含まれておらず、前半にカプリッチョ 6 曲、後半にリチェルカーレ 6 曲のみが収録されている。この献呈譜の構成ジャンルが他と異なる点について、どのような意図や経緯があったかは現在不明である。

対位法作品の伝承資料として、上述の献呈譜（『第 2 巻』、『第 4 巻』、『カプリッチョ・リチェルカーレ集』）、『自筆譜（Sotheby's）』²⁴に加え、トッカータ同様手稿譜や印刷譜でも伝承されているが、比較的伝承経路がはっきりしている。ランペによって真作と考えられている作品は、ファンタジア FbWV 201～207、209～214（13 曲）、カンツォン FbWV 301～306（6 曲）、リチェルカーレ FbWV 401～412（12 曲）、カプリッチョ FbWV 501～525（25 曲）である²⁵。

(3) 舞曲（「組曲」、単一曲）²⁶

当時フランスで人気のあったリュート音楽の要素と、フーガ的な要素を巧みに混ぜ合わせ、フローベルガー独自の世界観が最も反映されているジャンルである。和音の残し方や音域等を考慮すると、チェンバロやクラヴィコードで演奏する事を前提していると推測できる。上述の他作品に比べ伝承経路が複雑であり、非常に多くの筆写譜が存在する。それらは幅広い年代に亘ってヨーロッパ各地で作成されており、フローベルガー作品が広く流布していたことが伺える。

具体的な伝承資料や作品については本章第 2 節以降で論じることとし、ここでは作品数のみに留めておく。ランペによると、フローベルガーの真作は献呈譜に収められている 12 曲 FbWV 601～612 の他、613～628, 630, 631, 636（アリアと題した〈ジーク〉）、637（「組曲」の断片）、640（単一楽章〈サラバンド〉のみ）、652, 657 の計 35 曲ある。また、ランペは FbWV 634a/b, 635, 638, 639, 641～651 の計 15 曲は伝承資料に作曲家名が未記入であることから「真作とす

²⁴ この自筆譜には第 1 部にファンタジア、第 2 部がカプリッチョ、第 3 部には「組曲」が収録されている。（本文 25 頁参照。）

²⁵ トッカータ同様、対位法作品についても作品の真偽については本論文では取り上げないため、詳しくはランペ編『新フローベルガー全集』を参照されたい。

NFA, Bd. VII, pp.40-55.

²⁶ 「単一曲」に分類している *Lamentation, Tombeau* などは舞曲の一種であるアルマンドやパヴァーヌの形式で書かれている。そのため本論文では「組曲」と同類の作品として扱う。

る決め手に欠ける作品」としている。さらに FbWV 629 については、第 2 クーラント、サラバンド、ジークが FbWV 610 と同曲である事、アルマンドおよび第 1 クーラントも作曲者名未記入で作風も異なる、という理由から「他の作曲家の作品の可能性もある」、と位置付けている²⁷。

その他、「組曲」という舞曲の組み合わせではなく、アルマンドのような偶数拍子で書かれた〈哀歌 *Lamentation*〉や〈追悼曲 *Tombeau*〉などの単一楽章による作品も 4 曲現存する²⁸。神聖ローマ帝国皇帝や晩年仕えていたモンベリアル のヴェルテンベルク公爵、公爵夫人であるシビラなど、関係の深い人物へ捧げた作品であり、リュート音楽に由来する標題音楽である。

第 2 節 「組曲」の成立時期と伝承資料

(1) 「組曲」の成立時期

伝承資料によって作品の作曲背景が分かるものも多く、書簡や給料明細などの活動記録と併せてこれまで多くの伝記内容が明らかになってきた。その上、ブリオスキー手稿譜、SA4450 手稿譜、『自筆譜 (Sotheby's)』の発見が続き、作曲背景に関する詳細が段階的にアップデートされてきた。このような状況から、伝記に関しては様々な先行研究から情報を集める必要がある。

そこで、「組曲」の成立の流れについて、これまでの先行研究を年表形式で整理した(本文 21 頁、【表 1-2】参照)。フローベルガーの生涯の概略は以下の通りである。

① シュトゥットウガルト時代 (1616 年～1637 年)

シュトゥットウガルトにて、父バジリウス *Basilius Froberger* (c.1575～1637) と母アンナ・シュミット *Anna Schmid* (1577～1637) の 5 男 (11 人兄妹) として生まれる。兄 4 人とも音楽家の職に就いており、特に長男のイザーク *Isaac Froberger* (1605～1655) はリュート奏者として、また次男のヨハン・ゲオルク *Johann Georg Froberger* (1606～?) も器楽奏者としてシュトゥッ

²⁷ NFA, Band IV.2, (2003), pp.XX-XXI.

²⁸ FbWV632, 633, 658, 659 の 4 曲。

トゥガルト宮廷に仕えていた²⁹。

幼少期の音楽教育について確かなことは分かっていないが、宮廷楽長であった父親からディルータ Girolamo Diruta (c.1561～after1613) の教則本『トランシルヴァニア人との対話 *Il Transilvano*』(1593, 1609) を参考に作曲の基礎を学んだと言われている³⁰。また、父親の所蔵楽譜は 100 冊以上に及び、フローベルガーはその所蔵楽譜に含まれる 16 世紀のイタリア、ドイツの主要な声楽および器楽作品からも音楽家としての見識を深めていたようである³¹。

1625 年にマリーニ Biaggio Marini (c.1587～1663) が、1627 年にはシャイト Samuel Scheid (1587～1654) がシュトゥットガルトを訪れており、フローベルガー一家は音楽的に大きな刺激を受けたと推測できる。また、当時のヴェルテンベルクの宮廷では、イタリア、イギリス、フランスといったヨーロッパ各地からの音楽が積極的に取り入れられており、イギリス人のリュート奏者であるボレル Andrew Borell、J. モレル John Morell、D. モレル David Morell らが活躍していた³²。フローベルガーがリュート音楽に興味を持つようになったのも、身近にリュート音楽を聴く機会に恵まれていた事が影響していたのではないかと推測できる。その後 1631 年にウィーンに移り、1637 年年始から同年 10 月 31 日までウィーン宮廷オルガニストとして登録されていた³³。

②フェルディナント 3 世に擁護されていた時代 (1637 年～1657 年)

1637 年 2 月にフェルディナント 3 世が新神聖ローマ帝国皇帝となり、フローベルガーに転機が訪れる。新皇帝からの資金援助により、ローマで当時最も著名であった作曲家の一人であるフレスコバルディのもとで学ぶ機会を得た。フローベルガーは *Piazza Navona* にあるウィーン宮廷の大使邸宅に居を構えていたと言われており³⁴、約 4 年ローマに留学していた。しかしながら、フレ

²⁹ Henning Siedentopf, *Johann Jakob Froberger Leben und Werk*, Stuttgart, Stuttgart Verlagskontor, 1977, p.13.

³⁰ Ibid.

³¹ NFA, Bd. III.1, (2005), p. V.

³² NFA, Bd. III.1, (2005), p.V.

³³ Ibid.

³⁴ Ibid.

スコバルディの下での修行の様子は明らかになっていない。その後、1641年にウィーンに戻り、同年から1645年の間はウィーン宮廷オルガニストの職に就いていたことが当時の帳簿から判っている³⁵。

1648、1649年頃のローマ再訪問を皮切りに、同年秋にウィーンで『第2巻』をフェルディナント3世に献呈した後、フローベルガーの西ヨーロッパを巡る長い旅が始まる。ドレスデン、ブリュッセル、ユトレヒト、ロンドン、パリ、ブリュッセルおよびライン川沿いの都市を経由し、1653年夏にレーゲンスブルクへ戻るまでの約3年半の間、各地で様々な音楽家と交流を深めていた。同年から1657年まで再びウィーン宮廷オルガニストの職に就いており³⁶、1656年には『第4巻』をフェルディナント3世へ献呈した。この期間に、フェルディナント4世の皇太子戴冠、フェルディナント4世の崩御など、ハプスブルク家にとって大きな出来事が続き、これらを題材にした音楽が『第4巻』に「組曲」として反映されている³⁷。

1657年秋にフェルディナント3世が崩御し、フローベルガーは擁護者を失った。翌年夏、後継者にレオポルト1世が選ばれたが、新皇帝の就任を機にフローベルガーはウィーン宮廷オルガニストの職を解かれ、宮廷を離れることとなった。

③ウィーンを離れて没するまで（1657年～1667年）

ウィーンを去ってからエリクールのシビラのもとで暮らすまで、フローベルガーの所在は明らかになっていない。1660年にパリへ2度目の訪問をしたことは分かっており、ルイ14世の結婚記念式典に参列した可能性があると言われている³⁸。ファン・アスペレン Bob van Asperen は、晩年の自筆譜（『自筆譜 (Sotheby's)』）には1662年に死去したヴェルテンベルク侯爵レオポルト・フリードリヒへの追悼曲が含まれることから、すでに1662年にはエリクール

³⁵ Ibid.

³⁶ Ibid.

³⁷ 《組曲 ニ長調》(FbWV611) および《組曲 ハ長調》(FbWV612) 前者がフェルディナント4世の皇太子戴冠を祝したアルマンド、後者の冒頭楽章〈*Lamento*〉がフェルディナント4世の死に寄せる哀歌となっている。

³⁸ NFA, Bd. III.1, (2005), p.VII.

に移り住んでいた可能性も指摘している³⁹。エリクールではシビラへ音楽指導を行っていたが、シビラの演奏技術の高さから、フローベルガー本人なのかシビラなのかどちらが演奏しているか見分けがつかない程であった、と伝えられている⁴⁰。

1665年9月にはホイヘンスとマインツで会い、翌年エリクールからホイヘンス宛てに楽譜を含めた小包を送っている⁴¹。そして、1667年5月18日、フローベルガーは夕刻の祈りの途中でシビラ同席のもと脳卒中もしくは心不全でこの世を去った⁴²。

³⁹ Bob van Asperen, “A New Froberger Manuscript,” in *The Journal of Seventeenth-Century Music* Volume 13 (2007), No. 1.
<https://sscm-jscm.org/v13/no1/vanasperen.html>, accessed February 20, 2018.

⁴⁰ Ibid.

⁴¹ Ibid.

⁴² Ibid.

【表 1-2】生涯および「組曲」成立年表⁴³

年代（新暦）	生涯	関係する「組曲」 ⁴⁴
1616 5月28日	シュトゥットガルトに生まれる	
1631	ウィーンへ移住	
1637	ウィーン宮廷オルガニストに登録	
1637～1641	ローマ（フレスコバルディ門下で学ぶ）	
1641～1645	ウィーン宮廷オルガニスト ⁴⁵ 。	
1648～1649	J. C. ケルルと2度目のローマ訪問	
1649 8月6日	マントヴァとフィレンツェ訪問	
1649 9月29日付	キルヒャーの“arca musarithmica”披露	FbWV601～606（1649年以前作曲）
10月？	『第2巻』献呈 ドレスデン（ヴェックマンと競演）	
1650 3月	ブリュッセル	
1650 5月	ユトレヒト	
1650 春	この期間の所在ははっきりしないが、この間にロンドンを訪問している	FbWV630（冒頭楽章の標題）
1652 夏		
1652 秋	パリ	FbWV632（標題およびブランロシェ氏の没年）
12月	ブリュッセル	
1653 2月	マザランがパリへ帰還 （ブリュッセル、アーヘン、ケルン経由でレーゲンスブルクへ）	FbWV613（ジグ標題） FbWV614？ （ミノリーテン 743 手稿）

⁴³ 以下3つの資料を参照した。

① Rudolf Rasch, “Johann Jacob Froberger’s travels 1649-1653”, in *The Keyboard in Baroque Europe*, edited by Christopher Hogwood, Cambridge, Cambridge University Press, 2003, pp.19-35

② NFA, Bd. III.1 (2002), pp. V-VII

③ van Asperen, Bob. “A New Froberger Manuscript” In *The Journal of Seventeenth-Century Music* Volume 13 (2007) No. 1

<https://sscm-jscm.org/v13/no1/vanasperen/sources.html>. accessed February 20, 2018

⁴⁴ 作品番号に続く括弧内のコメントは、推測された作曲年の決め手となる根拠である。

⁴⁵ フローベルガーは第3オルガニストとして登録されており、第1オルガニストはエプナー、第2オルガニストはイタリア人のシモネッリ Carlo Ferdinando Simonelli (after 1617～1653) であった。

6月 1653 4月 5月～8月	レーゲンスブルク フェルディナント 3 世のエレオノール・ ゴンザガ Eleonor Gonzaga との結婚、エ レオノールの戴冠、フェルディナント 4 世の皇太子としての戴冠	譜の説明文 ⁴⁶⁾ FbWV611 (SA4450 手稿 譜に見られる標題)
1654 7月9日 夏?	フェルディナント 4 世 死去 ライン川を小舟で渡っている際に遭遇し た災難	FbWV612 (冒頭楽章の 標題) FbWV627 (ヴォルニー の見解を支持 ⁴⁷⁾)
1656	『第 4 巻』 献呈	FbWV607～612 (607～ 610 は 1656 年以前)
1657 9月	フェルディナント 3 世 死去	FbWV633 (標題 ⁴⁸⁾)
1658 7～8月 (1658 年頃)	レオポルト 1 世、神聖ローマ帝国新皇帝 として戴冠 『カプリッチョ、リチェルカーレ集』 献呈 ウィーンを去る	FbWV615 (『自筆譜 (Sotheby's)』の標題)
1660 5月1日	パリ	FbWV620 (SA4450 手稿 譜の標題)
1662	モンベリアルに仕える? ヴュルテンベルク侯爵、レオポルト・フリ ードリヒ 死去	FbWV659 (『自筆譜 (Sotheby's)』の標題)
1666?	『自筆譜 (Sotheby's)』	FbWV657、658 (収録 曲リストから)
1667 5月18日	フローベルガー 死去	

⁴⁶ ラッシュ **Rudolf Rasch** の見解によると、1652 年 12 月にブリュッセルからレーゲンスブルクまでの道程で最初に通過するのはベルギーのルーヴェンであろう、という推測とミノリーテン 743 手稿譜にある説明文から、FbWV614 は 1653 年頭に作曲されたのではないかとされている。

⁴⁷ Wollny, 2004, p.XXI.

⁴⁸ SA4450 手稿譜や『自筆譜 (Sotheby's)』などの標題や没年から判断した。

(2) 自筆譜による伝承

フローベルガーの「組曲」は、その大部分が筆写譜や出版譜で伝承されているが、自筆による「組曲」を含む曲集が現在 3 冊見ついている。それらは、献呈譜『第 2 巻』、『第 4 巻』、および『自筆譜 (Sotheby's)』である。『第 2 巻』、『第 4 巻』は、楽譜と共に描かれている挿絵のカリグラフィーの技術の高さから、楽章名などの飾り文字は音楽家によるものではない、と献呈譜が自筆によるものか疑問視されたこともあった。しかしランペは、以下の 3 点を根拠に献呈譜は自筆譜であるとの見解を示している⁴⁹。

まず、1 つ目は曲の最後に見られる「自筆であること」を示す書き込みである。各作品（「組曲」以外）の終わりの音符は符頭が |m| というようにアルファベットの m になっており、また「組曲」含め全ての曲の最後に “*pria + f +*” という書き込みがある（【図 1-1】参照）。

【図 1-1】 終結部：符頭に代わる “m” および “*pria + f +*” の書き込み

左：《トッカータ I》（FbWV101） 右：《組曲 イ短調》（FbWV601）〈アルマンド〉より⁵⁰



これは、“*manu propria fecit*”（「私自身の手によって書かれたものである」の意）というラテン語が省略された形であり、フローベルガーの手によって楽譜が書かれたことを示唆している。

2 つ目は、献呈譜の楽譜、タイトルページ、献呈文とも一人の筆写者の手に

⁴⁹ NFA, Bd. I, (2008), p. IXXX.

NFA, Bd. III.1, (2005), p. LI.

⁵⁰ IMSLP, s.v. "Complete Score (color)," in "Libro secondo, A-Wn Mus.Hs.18706 (Froberger, Johann Jacob), accessed July 15, 2018,

[http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP282173-PMLP457882-Froberger_-_Libro_Secondo \(Colour\).pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP282173-PMLP457882-Froberger_-_Libro_Secondo (Colour).pdf).

よるものである。フローベルガーが 1649 年と 1654 年にキルヒャーに宛てた手紙と献呈譜の筆跡が一致していることから、この筆写者はフローベルガー自身に他ならないとランペは結論づけている⁵¹。

最後の 3 つ目は、献呈譜の挿絵を描いたカリグラファーが、フローベルガーと同郷のヨハン・フリードリヒ・ザウター Johann Friedrich Sautter (1605 ~ ?) である、とランペによって明らかにされたことである⁵²。挿絵は楽譜が完成した後に書き加えられていることから、筆写者とカリグラファーの 2 人の手によって献呈譜が作成されていることが分かる。『第 4 巻』の〈第 1 部〉と書かれたページの”Prima”の左側には “JOHANNES FRIEDRICVS SAVTTER: Stutgdianus” と署名が描き込まれている (【図 1-2】参照)。

【図 1-2】 “JOHANNES FRIEDRICVS SAVTTER: Stutgdianus” という署名⁵³



←該当部分を拡大転回したもの

以上のようなランペによる再検証によって、現在、献呈譜は自筆譜であると考
えられている。

⁵¹ この自筆を示す書き込みの名残と思われる特記が筆写譜にも見られ、ボーン写本には “Pria”、ブリオスキー手稿譜では “ex autographo” などと曲末に記載されている。

⁵² NFA, Bd. I, (2008), p. XXX.

⁵³ IMSLP, s.v. "Complete 7 Score (color)," in "Libro quarto, A-Wn Mus.Hs.18707 (Froberger, Johann Jacob), accessed May 1, 2018, [http://conquest.imslp.info/files/imgnks/usimg/f/f9/IMSLP282318-PMLP458131-Froberger_-_Libro_Quarto_\(Colour\).pdf](http://conquest.imslp.info/files/imgnks/usimg/f/f9/IMSLP282318-PMLP458131-Froberger_-_Libro_Quarto_(Colour).pdf).

① 献呈譜⁵⁴：『第 2 巻』（オーストリア国立図書館所蔵、Mus. Hs. 18706）

『第 4 巻』（オーストリア国立図書館所蔵、Mus. Hs. 18707）

通し番号から少なくとも 4 冊は存在していると推測されている献呈譜のうち、『第 2 巻』および『第 4 巻』のみ現存している。どちらも、神聖ローマ帝国皇帝フェルディナント 3 世に献呈された曲集で、『第 2 巻』はタイトルページに「1649 年 9 月 29 日」と献呈日が記載されている。『第 4 巻』はタイトルページに日付は明記されていないものの、献辞の文末に「1656 年、ウィーンにて」と記されていることから、フローベルガーが 1654 年にレーゲンスブルクからウィーンに戻った後作成されたと考えられている⁵⁵。2 冊とも、第 1 部トッカータ、第 2 部および第 3 部が対位法作品、第 4 部「組曲」と 4 部構成になっており、各部には 6 曲ずつ収録されている⁵⁶。

② 『自筆譜（Sotheby's）』（個人蔵、未公開）⁵⁷

2006 年にロンドンのオークション会社 Sotheby's で競り落とされ、個人蔵となっている曲集。限られた音楽学者に数日しか公開されず、現在楽譜部分は未公開である。収録作品やこれまでの伝承資料との「読み *Readings*」の違いなどについては、ファン・アスペレンによる調査結果⁵⁸が公開されている。この曲集には、第 1 部にファンタジー 6 曲、第 2 部にカプリッチョ 6 曲、そして第 3 部に「組曲」および単一曲 8 曲の計 20 曲が収められており、内 15 曲は新たに発見された作品である。

⁵⁴ 『カプリッチョ・リチェルカーレ集』（オーストリア国立図書館所蔵、Mus. Hs. 16560）は「組曲」を含まないため、ここでは扱わない。

⁵⁵ NFA, Bd. II, (2008), p.V.

⁵⁶ 中間の対位法作品について、『第 2 巻』は第 2 部にファンタジア、第 3 部にカンツォン、『第 4 巻』は第 2 部がリチェルカーレ、第 3 部はカプリッチョを収録している。また、組曲は『第 2 巻』が FbWV 601~606、『第 4 巻』が FbWV 607~612 までの各 6 曲である。

⁵⁷ マグワイア Simon Maguire の報告書に、この『自筆譜（Sotheby's）』のカタログの一部が公開されている。

Simon Maguire, "Johann Jacob Froberger: A Hitherto Unrecorded Autograph Manuscript," in *The Journal of Seventeenth-Century Music* Volume 13 (2007), No. 1 <https://sscm-jscm.org/v13/no1/maguire.html#edn15>, accessed May 6, 2018.

⁵⁸ Bob van Asperen, "A New Froberger Manuscript," in *The Journal of Seventeenth-Century Music* Volume 13 (2007), No. 1.

<https://sscm-jscm.org/v13/no1/vanasperen.html>, accessed February 20, 2018.

ファン・アスペレンの報告によれば、タイトルページには「第1巻 ファンタジア、カプリッチョ、アルマンド、ジーク、クーラント、サラバンド、メデイトシオン 宮廷オルガニスト、J. J. フローベルガー作曲⁵⁹」と記載されている。これまでウィーンで献呈された自筆譜の表紙は全てイタリア語が使用されていたが、この自筆譜はフランス語で書かれ、さらに『第1巻』という巻数を充てていることが特筆すべき点である。何か別のコンセプトで新しい曲集を書き始めたように見えるが、タイトルページはフローベルガー以外の手で書かれており、献呈文も見当たらない。そのため、誰のためにこの曲集が作成されたかは不明であるが、マグワイアは、表紙・裏表紙に見られるレオポルト1世の紋章や「J. J. フローベルガー、ウィーン宮廷オルガニスト」という署名から、ウィーンで再びオルガニストの職に就くことを願い、レオポルト1世に献呈しようとしていた、という可能性を指摘している⁶⁰。

しかし収録曲を見てみると、《組曲 イ短調》(FbWV 615)は調性からも祝福する印象は持てず、特に〈アルマンド〉はレオポルト1世が戴冠した事を嘆いているかのような曲想である。また《組曲 ハ短調》(FbWV 619)についても、アルマンドの後半でバス C-c 音を交互に打ち、バス音を保続しながら和声を変化させる部分は〈追悼曲〉を思い起こさせる。さらにシビラやモンベリアル公爵に関する作品が多く含まれている。これらのことから、筆者は「喪失」をテーマに、いずれ訪れる自身の死までを音楽で描写した音楽帖」ではないか、という印象を抱いている⁶¹。

曲集の作成年は定かではないが、ヴェルテンベルク - モンベリアル公爵 レオポルト・フリードリヒ Leopold Frederick, Duke of Württemberg-Montbéliard (1624~1662) の死に寄せる追悼曲が収録されていることから、1662年以降、おそらく1666~1667年に完成した曲集ではないかと考えられて

⁵⁹ “Liure Premiere. / Des Fantasies, Caprices, Allemandes, Chigues, Courantes, Sarebandes, Meditations. / Composées. / par / Jean Jacque Froberger. Organist. / de la chambre de Sa Majeste Imperiale.” (「/」は改行を意味する)

⁶⁰ Simon Maguire, “Johann Jacob Froberger: A Hitherto Unrecorded Autograph Manuscript,” in *The Journal of Seventeenth-Century Music* Volume 13 (2007), No. 1 <https://sscm-jscm.org/v13/no1/maguire.html#edn15>, accessed May 6, 2018.

⁶¹ 同曲集には曲末に「死を想え、フローベルガー? “NB Memento mori Froberger?”」という注記がある〈瞑想曲〉を含んだ《組曲 ニ長調》(FbWV 620)も収録されている。

いる⁶²。これは同時に、この自筆譜が消失している献呈譜の『第1巻』ではない事も裏付けている。「組曲」の記譜に関しては、ウィーンの献呈譜同様、ソプラノ記号とバス記号による5線の大譜表を用いている。収録作品は以下の通りである⁶³。

《組曲 イ短調》(FbWV 615)

Allemande faicte sur le Couronnement de Sa Majesté Imperiale à
Franckfurt

〈フランクフルトでの次期皇帝の戴冠に寄せるアルマンド〉

Gigue (FbWV628 のジグと同曲)

Courante

Sarabande

《組曲 ト短調》(FbWV 618)

Allemande faict à Montbeliard, a l'honneur de son altesse Serenisme
Madame Sibylle, Duchesse, de Wirtemberg, Princesse de Montbeliard

〈ヴェルテンベルクの公爵夫人シビラを称えてモンベリアルにて作曲したアルマンド〉

Gigue, nommé la Philette

〈“la Philette”と名付けたジグ〉

Courante

Sarabande

《組曲 ハ短調》(FbWV 619)

Allemande

Gigue

Courante

Sarabande

⁶² Ibid.

⁶³ Ibid.

楽章名や標題などのつづり字は『自筆譜 (Sotheby's)』に記載されている原文のまま記し、標題に説明文がついている楽章は筆者による和訳も載せている。

《組曲 へ長調》(FbWV 657) ※未公開

Afligée, la quelle se joue lentement avec discretion faict à Montbeliard
pour Son Altesse Serenissime Madame Sibylle, Duchesse de Wirtemberg,
Princesse de Montbeliard

〈ヴュルテンベルクのシビラ嬢のために、モンベリアルにて作曲した悲嘆の曲。

ゆったり *discretion* をもって演奏すること〉

Gigue

Courante

Sarabande

《組曲 ニ長調》(FbWV 620)

Meditation, la quelle se joue lentement avec discretion, faict sur ma mort
future / NB Memento Mori Froberger?⁶⁴

〈来たるべき我が死に思いを馳せる瞑想曲。ゆったり *discretion* を以て演奏すること〉

《来るべきヴュルテンベルクの公爵夫人シビラ嬢の死を想ってマドリッドにて
作曲した瞑想曲 ト短調》(FbWV 658) ※未公開

Meditation, la quelle se joue lentement avec discretion, faict à Madrid sur
la Mort future de Son Altesse Serenis^{me} Madame Sibylle, Duchesse de
Wirtemberg, Princesse de Montbeliard / NB Memento Mori Sibylla?⁶⁵

《皇帝フェルディナント3世の痛切なる死に寄せる追悼曲 へ短調》(FbWV 633)

Tombeau, le quel se joue lentement avec discretion faict sur la tres
douloureux Mort de sa Majeste Imperiale le Troisieme Ferdinand / [cross]
Requiescat in Pace, Amen...⁶⁶

⁶⁴ 「死を想え、フローベルガー? “NB Memento mori Froberger?”」の書き込みは曲の最後に見られる。

⁶⁵ 脚注8同様、「死を想え、シビラ? “NB Memento Mori Sibylla?”」の書き込みは曲の最後に見られる。

⁶⁶ 「(十字架マーク) 安らかに眠り給え、アーメン “Requiescat in Pace, Amen...”」の書き込みは曲の最後に見られる。

《ヴェルテンベルクのレオポルト・フリードリヒ公爵の痛切なる死に寄せる
追悼曲 ニ短調》(FbWV659) ※未公開

Tombeau, le quel se joue lentement avec discretion, fait sur la tres
douloureuse Mort de Son Altesse Serenis^{me} Monseigr le Duc Leopold
Friderich de Wirtemberg, Prince de Monbeliard / Requiescat in Pace
[cross], Amen...⁶⁷

(3) 筆写譜および出版譜による伝承

自筆譜以外の伝承形態には出版譜と筆写譜があるが、その中でもフローベル
ガー作品の収録曲数、作品情報の詳細さ、筆写元が自筆譜である可能性の高さ、
という点から、ポーアン写本、ブリオスキー手稿譜、SA4450 手稿譜、ミノリ
ーテン 743 手稿譜、そしてアムステルダム出版譜は特に重要である⁶⁸。

① ポーアン写本⁶⁹

17 世紀フランス鍵盤作品を収めた曲集で最も重要な写本の一つである。一人
の筆写者(不明)によって書かれており、成立年は 17 世紀末頃としか分ってい
ない。この写本は 2 巻から成っており、第 1 巻がシャンボニエールの作品集、
第 2 巻がルイ・クープランの作品集、そして各巻の後半に様々な作曲家による
作品が載せられており、実質 3 部構成になっている。様々な作曲家の作品群で
ある第 3 部には、フローベルガーの他、フレスコバルディ、L. ロッシ、ダング
ルベール、ルベーク、フランスのリュート奏者の作品など約 100 曲が収録され
ている。収録されているフローベルガーの作品のうち、FbWV 624 のアルマン
ドおよびドゥーブルには曲の最後に“Pria”という書き込みが見られる。これ
はウィーンの自筆献呈譜にも見られる“pria + f +”と同じサインであり、フロ
ーベルガーの自筆譜から写していると考えられている。その他の作品について

⁶⁷ 「安らかに眠り給え(十字架マーク)、アーメン “*Requiescat in Pace [cross],
Amen...*”」の書き込みは曲の最後に見られる。

⁶⁸ 各組曲、単一曲に関する伝承資料の詳細は、ランペ編『新フローベルガー全集』、第 3
巻および第 4 巻の序文を参照のこと。

⁶⁹ NFA, Bd. III.1. (2002), pp. LVIII-LX.

は、FbWV 613 の〈アルマンド〉のタイトル横に「パリにて作曲 *fait a Paris*」という書き込みが見られるものの、演奏指示や作品の成立に関する情報はほとんど読み取れない。

作曲背景に関する情報は少ないものの、シャンボニエールやルイ・クーブラン以外の作曲家の中では最も収録作品が多く、フローベルガー音楽と当時のフランス音楽がどう密接であったか、またパリでどれだけフローベルガー作品が高く評価されていたか、という様子が伺える重要な写本である⁷⁰。

②ブリオスキー手稿譜⁷¹

1999年に発見された手稿譜で、ラッシュによれば主な筆写者はブリオスキーMichael Bulyowsky (c.1650~1712)である、という。「1675年3月15日ストラスブールにて」と日付があり、13(真作か決め手に欠ける作品も含めると14)曲のフローベルガー作品の他に、ストローベル2世 Vincent Strobel (1611~after 1669)、メルキュール Jean Mercure (生没年不明)、ポリエッティ Alessandro Poglietti (?~1683)らの作品が収録されており、最後にブリオスキー自身の組曲も1曲含まれている。

フローベルガーの作品は最初の6曲がハ短調、ニ短調、ホ短調、ヘ長調、ト短調、イ短調とヘクサコルドの順に配列されており、ブリオスキーに何か明確な意図があったように見える。しかし、これが何を意味しているかは現段階では不明である。

この手稿譜は楽曲の説明文が比較的多いことも重要あるが、《組曲 ハ短調》(FbWV 619) および《組曲 イ短調》(FbWV 615)には、最終楽章の曲末に「自筆譜から筆写 *ex autographo.*」という書き込みが見られるのが特筆すべき点である。このように一部の曲は筆写元が自筆譜である可能性が高いが、その一方で音楽内容が他の伝承資料と大きく異なる作品も見られる。ある声部

⁷⁰ このポーアン写本には、ルイ・クーブランの〈フローベルガー氏の模倣によるプレリュード〉やその元であるフローベルガーのトッカータ (FbWV 601) も含まれている。

⁷¹ Rudolf Rasch (edited), *Vingt et une suites pour le clavecin de Johann Jacob Froberger et d'autres auteurs. Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Ms. 1-T-595 (Strasbourg, 1675)*, (Strasbourg: Carus-Verlag, 2000), pp.XV-XVII. NFA, Bd.III.1. (2002) pp.LII-LIII.

の動きを 1 オクターブ変えている箇所やブリオスキーの手によるものと思われる指使いの書き込みなどがその例である。

この筆写譜が編纂された 1675 年は、ブリオスキーがストラスブール大学で学んでいる最中であり、1676 年からは同地でオルガニストをしていた。これらを踏まえると、この手稿譜はブリオスキーが作曲法や演奏法を学ぶ教材だったのではないかと推測することができる。そのため、どこまで筆写元の音楽を残しているか、という点では曖昧な部分が多く、作品によって自筆譜との記譜内容の近さにはばらつきがあると思われる。

③SA4450 手稿譜⁷²

近年発見された楽譜資料の中で最も重要視されており、作品に関する情報の多さからもフローベルガーの自筆譜から筆写された可能性が高いと考えられている。6 曲のトッカータと 15 曲の「組曲」・追悼曲が収録されている。SA4450 手稿譜には、これまでの伝承資料には見られなかった標題、作品の説明文などが詳細に記されており、この点でも高く評価されている。

ヴォルニー Peter Wollny によると、この手稿譜の筆写者として有力視されているのは、コルトカンブ Johann Kortkamp (1643～1721) というハンブルクのオルガニストで、ヴェックマン Matthias Weckmann (1621～1674) の弟子でもあった⁷³。さらに、この曲集の筆写元はマッテゾン Johann Mattheson (1681～1764) が所有していたフローベルガーの自筆譜と深く関係しているようである。マッテゾンは自書『榮譽の基礎 *Grundlage einer Ehren-Pforte*』(1740) のフローベルガーの項で、フランス語のタイトルがつけられた 4 部構成 (第 1 部フーガ、第 2 部カプリッチョ、第 3 部トッカータ、第 4 部「組曲」) の楽譜を所有している事、どの「組曲」にも印象的なタイトルがつけられている事を言及している。さらに、《組曲 イ短調》(FbWV 630) や《組曲 ホ短調》(FbWV 627) の冒頭楽章に関する詳細な記述も、筆写元とマッテゾン所有の

⁷² Wollny, 2004, pp. XVII～XXIII.

⁷³ Ibid., p. XVIII.

楽譜の関係性を支持するものとされている⁷⁴。

さらに、SA4450 手稿譜がフローベルガーの記譜のスタイルを忠実に再現している点も自筆譜からのコピーと考えられる理由の一つである。フローベルガーの献呈譜同様、トッカータは上 6 線、下 7 線の大譜表で書かれ、「組曲」は 5 線ずつの大譜表を用いている。また、2 種類のシャープ（fis⁷⁵, cis, gis, dis には「#」、ais と eis には「x」という記号）を使い分け、目の形をしたようなフェルマータも見られる。加えて、小節線も献呈譜で見られる引き方と酷似しており、記譜の面からも信用度の高い手稿譜である。

その一方で、タイやスラーについては他の伝承資料と大きく異なり、大部分が落ちている傾向にある。特にタイについては、筆写者が付け忘れたものか、あいまいに記譜してあったのか、など様々な状況が考えられ、付けるか否かという点だけでは判断できない。そのため、他の伝承資料と比較する必要がある。

この手稿譜は「組曲」の楽章配列についてある一貫性が見られ、前半はジークを最終楽章に、後半はジークをアルマンダの後の 2 曲目に配置している。この楽章配置のアイディアを切り替えた境界線は、1653 年の〈フェルディナント 4 世の皇太子戴冠を祝したアルマンダ〉を含む《組曲 ニ長調》(FbWV 611) と翌年の〈フェルディナント 4 世の死に寄せる嘆きの曲〉を含む《組曲 ハ長調》(FbWV 612) の間に引かれている。あくまで SA4450 手稿譜の中だけの話であるが、ヴォルニーはこの規則性や標題に基づく作曲年を根拠に、フローベルガーが新しい楽章配置に切り替えた時期は 1654 年の夏ではないか、と推測している⁷⁶。

ジークの配置替えについてはリュート音楽からの影響が大きく、パリを訪問した後だと考えられる⁷⁷。この手稿譜での楽章配置の規則性や作曲年代とも併せると、ヴォルニーの考えは支持できるものである。

⁷⁴ Johann Mattheson, “Froberger” in *Grundlage einer Ehrenpforte*, Hamburg, 1740, p. 89.

⁷⁵ 本論文では音高は英語で表記しているが、記号の違いが明確になるよう、ここではドイツ語で嬰音を記している。

⁷⁶ Wollny, 2004, p. XXII.

⁷⁷ 「組曲」とリュート音楽との関係については、第 2 章で詳しく論じる。

④ミノリーテン 743 手稿譜⁷⁸

ミノリーテン修道院の音楽資料保管所は修道士によって設立され、17世紀～18世紀初めの鍵盤音楽作品が多く収められている。フローベルガーの作品の他、ヘンデル Georg Friedrich Haendel (1685～1759) やパスクイーニ Bernald Pasquini (1637～1710) の作品、ムファット Georg Muffat (1653～1704) の組曲、フィッシャー Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656～1746) の『音楽の花束 *Musicalischem Blumen-Büschlein*』(c.1698) の一部、リヒター Ferdinand Tobias Richter (1651～1711) による作品などが含まれている。

この手稿譜には、フローベルガーの献呈譜と記譜の一致する FbWV 607、609 の他、フローベルガーの初期稿と思われる FbWV 602a および FbWV 612a、ラテン語で説明書きがついた FbWV 630、632、633 など清書されていない段階の作品も含まれている。リヒターは 1683 年からウィーン宮廷オルガニストの職に就いており、ウィーン宮廷図書館から集められた個人的な楽譜コレクションを所有していた。これを受けて、ランペはこのリヒターの蔵書がミノリーテン 743 手稿譜の筆写元である可能性を指摘している。このミノリーテン 743 手稿譜は、SA4450 手稿譜でも伝承されている作品で資料間の比較をすると、初期稿と思われるケースが多い、とランペは推測している。ウィーンで作成された資料であることから、筆写元がフローベルガーの自筆である可能性は十分考えられるが、音楽的なアイデアとしては SA4450 手稿譜のそれより前段階のものと思わせる部分が多く、演奏に際して、FbWV 612、630、633 などは SA4450 手稿譜と比較することが望まれる。

⑤アムステルダム出版譜（ロジェ版／モルティエ版）⁷⁹

アムステルダムで出版会社を営んでいたロジェ Etienne Roger (1665/66～1722) によって 1698 年に出版された曲集。フローベルガーの「組曲」を掲載したものでは初めての出版譜⁸⁰であり、『フローベルガー：10 曲のクラヴサン

⁷⁸ NFA, Bd. III. 1, (2005), pp. LXVII-LXVIII.

⁷⁹ NFA, Bd. III.2, (2005), pp.XVIII-XX.

⁸⁰ 1650 年に出版された、キルヒャーの『普遍音楽 *Musurgia universalis*』でフローベルガーのいわゆるヘクサコルドファンタジア (FbWV201) が掲載されている。

組曲集 10. *Stuittes de Clavecin composées Par Mons^r: Giacomo Frobergue á Amsterdam chez Etienne Roger Marchant libraire & Compagnie*』というタイトルがつけられている。ロジェ版はケンブリッジにあるキングスカレッジの図書館、およびロンドンの王立図書館に保管されている。

この出版譜の編集元になった楽譜については諸説がある。ヒル Robert Hill は、ロジェ版の編集元の楽譜が、ホイヘンスが所有していたフローベルガーの楽譜である可能性を指摘している⁸¹。一方、ランペは同時期にマインツで出版社を運営していた Ludwig Bourgeat (? ~ 1714)⁸²が、所有していた楽譜をロジェに譲渡し、ロジェが自身の出版社から改めて出版した、という可能性を示唆している⁸³。これは、本来 Bourgeat がロジェ版に含まれる「組曲」の楽譜を所有していたのだが、何らかの理由で出版されなかったことが 1693 年版の曲集につくはずだったタイトルから推測できることに因る⁸⁴。

このロジェ版が出版された約 10 年後に、同地アムステルダムで出版社を営んでいたモルティエ Pierre Mortier (? ~ 1711) が海賊版を出版している。

この 2 版のアムステルダム出版譜は、ジークを常に最終楽章に置いており、この楽章配置は編集元の楽譜に由来するのではなく、校訂時に変更されたのではないかと思われる。また、モルティエ版出版譜のファクシミリを見る限り、音価が拍と整合していない部分も多い。そのため、この出版譜のみから各「組曲」の「読み *Readings*」を判断することは難しく、他の伝承資料と比較する必要がある。

これらに代表される楽譜資料以外にも、フローベルガーの「組曲」は様々な

⁸¹ J.J. Froberger, *Diverse...Partite, 2 Parts (Mainz, Bourgeat, 1693, 1696); 10 Suittes de Clavecin (Amsterdam, Mortier, n.d.)*, edited by Robert Hill, (New York & London: Garland, 1988), pp.vi-vii.

⁸² 日本語読みが不確かであるため、原語のみで表記する。

⁸³ このような指摘の他、ロジェがユグノーであったことからフランスとのつながりが強く、このルートでフローベルガーの楽譜を入手したのではないか、という見解もある。NFA, Bd. III.2, (2005), p. XIX.

⁸⁴ 1693 年の Bourgeat 版出版譜の表紙は当時の楽譜カタログから “(前略) ... TOCCATE, CANZONE RICERTATE, ALLEMANDE, CORRENTI, SARABANDE E GIQVE, ...” と舞曲が明記されているが、実際には出版されなかった。かつ、1696 年に出版された Bourgeat 版出版譜には「組曲」が含まれていないことが、根拠とされている。

タブラチュアや筆写譜で伝承されている。次頁の【表 1-3】は、ランペによって真作とされている作品を含む主な資料をまとめたものである。フローベルガーの伝承資料は、上記の主要資料からも分かるように、各資料がどの「組曲」を何曲掲載しているか、という点が大きく異なり、さらに筆写者が不明なケースがほとんどである。そのため、筆写元がどのような楽譜か、ということも含めて「伝承経路を断定することは極めて難しい」、というのが現状である。

【表 1-3】 主な楽譜資料一覧⁸⁵

史料略称		所蔵場所／請求記号	筆写者／作成年／場所	収録「組曲」
Bauyn ⁸⁶	手 鍵 5/5	フランス国立図書館、パリ Ré.s.Vm ⁷ 674-675	筆写者不明、17世紀 末頃、パリ？	602/Allemande, 613/Allemande, 607a/Gigue, 628/Allemande, 628/Gigue, 602/Courante, 628/Sarabande, 624/Allemande- Double, 613/Gigue, 611c(Gigue), 618/Allemande- Gigue-Courante- Sarabande
Bulyowsky	手 鍵 5/5	ザクセン州立図書館、ドレスデン Mus.1-T-595	Michael Bulyowsky、 他作成、1675年、スト ラスブール	619, 613a, 627, 617, 618, 628a, 614, 602b, 611b, 623, 601a, 615a, 616, (638a) ⁸⁷
Grimm	手	オーストリア国立	Christian Grimm 作	606a, 603a, 621～

⁸⁵ ① van Asperen, Bob. “A New Froberger Manuscript” In *The Journal of Seventeenth-Century Music* Volume 13 (2007) No. 1
<https://sscm-jscm.org/v13/no1/vanasperen/sources.html>. accessed February 20, 2018
 ② NFA. Bd. I～IV

上記 2 か所の楽譜資料についての解説を参考に真作を伝承している主な資料をまとめたものである。出版譜は「出」、手稿譜は「手」、鍵盤用の大譜表譜は何線譜かの数字も含め「鍵 5/5」、タブラチュアは「タ」、と省略して表記した。「鍵 5/5」とは、大譜表の上段 5 線、下段 5 線で書かれている事を意味している。また、タブラチュアはドイツのオルガンタブラチュアである

⁸⁶ ボーアン写本は「組曲」として連続しているものもあれば、同じ「組曲」に属しているはずの舞曲が別々に写譜されているものもある為、写本に出てきた順に各舞曲を記している。

⁸⁷ 真作とは言い切れない作品は括弧書きにしている。

	タ	図書館、ウィーン Mus.Hs.16.798	成、1698～1699年、 北ドイツ	625, 602a/Allemande, 613b/Gigue, 605a, 626, (641～646)
Hintze	手 鍵 5/5	イエール大学 Ma.21.H59	Matthias Weckmann 作成、1660年以降？ ハンブルク？	611a/Meditation, 611a/Courante
Kloeckhoff	手 鍵 5/5	ヘルダースアルヒ ーフ、アーネム 0724/Nr.960	筆写者不明、1695～ 1696年、デュイスブル ク？	652
Möller	手 鍵 5/5	ベルリン国立図書 館、ベルリン Mus. Ms. 40644	Johann Christoph Bach, Johann Sebastian Bach 他 作成、c1703～1708 年、オールドルフ	631
Minoriten- 743	手 鍵 5/5	ミノリーテン修道 院、ウィーン Ms.XIV 743	筆写者不明、1708～ 1709年、ウィーン	602a, 607, 609, 612a, 613, 614, 618, 625, 630, 632- 633, (647), (650), (629)
Minoriten- Aria	手 鍵 5/5	ミノリーテン修道 院、ウィーン Ms.XIV 731	18世紀初頭、ウィーン	636 〈Aria Froberger〉 (Gigue)
SA4450	手 鍵 5/5	ベルリン・ジング・ アカデミー、ベル リン SA4450	Johann Kortkamp 作 成？1660年以降、ハ ンブルク	607～612, 613, 614, 616, 617, 620, 627, 630, 632a, 633
Schwerin	手	メクレンブルク＝	筆写者不明、17世紀末、	602c, 616

	鍵 5/5	フォアポンメルン 州立図書館、シュ ペリー Mus. Hs. 617	北東ドイツ？	
Stoos	手 鍵 5/5	フランス国立図書 館、パリ Vm ⁷ 1818	筆写者不明、17世紀末、 デュッセルドルフ？	608, 617, 605a, 604a, 613, 601a 602/Allemande, (638), (639), 634a(Allemande の 断片)
Tappert	手 タ	ベルリン国立図書 館、ベルリン Mus. ms. 40147	筆写者不明（複数）、 1660～1670年、ニュル ンベルク近郊？	603a, 605a, 623, 624/ Allemande- Courante, 627, (635)
Roger	出 鍵 5/5		<i>10. Suites de claveccin</i> , 1698年、ア ムステルダム、初版	613～616, 608, 617, 618, 610, 619, 620
Mortier	出 鍵 5/5		<i>10. Suites DE CLAVESSIN</i> , 1709年、 アムステルダム、改訂 版（海賊版）	同上

第2章 伝承資料を読み解くために考慮すべきフローベルガーの「組曲」における独自の問題点

演奏者が、演奏指示を超えた大きな意味での“*discretion*”を捉えようと思いついた時、音符以外の部分、つまり「組曲」というジャンルに目を向け、どのような問題点があるか、ということを考える必要がある。

第1節 フランスのリュート音楽からの影響

元来、フローベルガーの「組曲」はフランス・リュート音楽の影響を受けている、と言われており、パリ訪問の際に交流のあったシャンボニエールやルイ・クープラン、ゴティエらからの影響について議論されることが多い。ところが、フローベルガーが最初にパリを訪れた1652年頃よりも前に、既に「組曲」を含む『第2巻』が献呈されている。そして『第2巻』の「組曲」には既にスタイル・ブリゼ⁸⁸が見られ、特に《組曲 ニ短調》FbWV 602のアルマンドにはそれが顕著に表れている。つまり、年代から考えても既に幼少期からローマ滞在の間に「鍵盤楽器で表現するリュート音楽」というものに関心を抱いていた可能性がある。

そのきっかけの一つはヴェルテンベルク宮廷で活躍していたリュート奏者たち、ボレル、J. モレルおよび D.モレルであろう。ジーデントプフの研究により、ヨハン・ヤーコプ本人かは定かではないがフローベルガー兄弟の誰かがリュートレッスンを受けていたことは分かっており、フローベルガーは身近にリュート音楽を聴く機会があった、ということを示唆している⁸⁹。

しかし、より「組曲」の作曲という点で早い段階で影響を及ぼしたと思われるリュート奏者はピエール・ゴティエ Pierre Gaultier（生没年不詳）である。彼の『リュート曲集 *Les oeuvres de Pierre Gaultier orléanois*』は1638年にローマで出版されており、フローベルガーがローマに滞在していた時期に一

⁸⁸ 原語 *Style brisé*（仏）：リュート音楽に見られる和音の分散奏法を意味する。

⁸⁹ Henning Siedentopf, *Johann Jakob Froberger Leben und Werk*, Stuttgart, Stuttgart Verlagskontor, 1977, p.13

致する。さらに、この曲集はエッゲンベルク王子 Johann Anton I. von Eggenberg (1610～1649) に献呈されており、彼はフェルディナント 3 世とローマ教皇ウルバヌス 8 世 (在位：1623～1644) をつなぐ大使であった⁹⁰。フローベルガーが *Piazza Navona* にあるウィーン宮廷の大使邸宅に住んでいたことも踏まえると、エッゲンベルク王子の側近との関わりからピエール・ゴティエの音楽を知っていた可能性は大いに考えられる。ディルクセン Piter Dirksen によれば、ピエール・ゴティエの音楽はフレンチスタイルのものが主であり、拍節のないプレリュード、アルマンド、クーラント、サラバンドが調性ごとにまとめられている⁹¹。この『リュート曲集』はフランス国外でフレンチスタイルのリュート作品が出版された数少ない例であり、何よりもフローベルガーが滞在していた同時期にローマで出版された事実は注目に値する。

リュート音楽と共通する音運び

パリの宮廷リュート奏者であったエヌモン・ゴティエ Ennemond Gaultier (c.1575～1651) や次の世代のドニ・ゴティエ Denis Gaultier (1603～1672) の楽譜から音や声部間のつながり方という視点で分析すると、次のような音運びのパターンがフローベルガーの『第 2 巻』にも見られる (【譜例 2-1】参照)。それらは例えば、終結部のカデンツに見られるソプラノ→バス→内声の順で行う和音の分散 (イ)⁹²や、シンコペーションのリズム (ロ)、3 度や 6 度の平行 (ハ) などである。



【譜例 2-1-1】 D. Gaultier : 〈Diane〉 T.20-26⁹³

⁹⁰ David Ledbetter, “Froberger and the Lute” in *“Avec discrétion” Rethinking Froberger*, edited by A. Vejvar and M. Grassl, p.242.

⁹¹ Piter Dirksen, “Johann Jakob Froberger und die frühen Clavecinisten“ in *“Avec discrétion” Rethinking Froberger*, edited by A. Vejvar and M. Grassl, p.233

⁹² (イ)～(ホ)は【譜例 2-1】および【譜例 2-2】内の番号に対応している。

⁹³ Denis Gaultier, *La Rhetorique des Dieux*, edited by David J. Buch, (Madison: A-R



【譜例 2-1-2】 D. Gaultier : Allemande (Gigue) F-dur, T.5-9⁹⁴

そしてフローベルガーの『第 2 巻』では、このような音運びのパターンが【譜例 2-2】のように随所に見られる。また、3 度音程のシュライファー (ニ)、16 分音符からなる順次進行によるつなぎ (ホ) などフローベルガーのアルマンドで頻繁に見られる装飾的な音運びも同時代のリュート音楽に含まれている⁹⁵。



【譜例 2-2-1】 Froberger : FbWV601, Allemande, T.1-5⁹⁶

Editions, Inc., 1990), p.13.

⁹⁴ Denis Gaultier, *La Rhetorique des Dieux*, edited by David J. Buch, (Madison: A-R Editions, Inc., 1990), p.47.

⁹⁵ ピエール・ゴティエの音源を聴いた限りこれらの音型が含まれている。

⁹⁶ IMSLP, s.v. "Complete Score (color)," in "Libro secondo, A-Wn Mus.Hs.18706 (Froberger, Johann Jacob), accessed July 15, 2018, [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP282173-PMLP457882-Froberger_-_Libro_Secondo_\(Colour\).pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP282173-PMLP457882-Froberger_-_Libro_Secondo_(Colour).pdf).



【譜例 2-2-2】 Froberger : FbWV601, Courante, T.2-8⁹⁷

リュートの音響を意識した記譜への変化

『第 2 巻』で既にリュート音楽と共通する音運びが散見されることから、早い段階でリュート音楽から影響を受けていた印象を受けるが、「組曲」の作曲や記譜のスタイルを完成させるきっかけは、やはり 1652～1653 年頃のパリでのクラヴサン奏者やリュート奏者との交流であった。パリ訪問以前に書かれた《組曲 ハ長調》FbWV 605 の〈アルマンド〉と、パリ訪問以降の作品《組曲 イ短調》FbWV 615⁹⁸の〈アルマンド〉の記譜を比較すると、ある和音と別の和音の間をどのような記譜で連結させるか、という点での複雑さが異なり、記譜が与えるアルペジオのイメージに違いが見られる。(【譜例 2-3】参照)。



【譜例 2-3-1】 Froberger : FbWV 605, Allemande, T.1-2⁹⁹ 『第 2 巻』

⁹⁷ IMSLP, s.v. "Complete Score (color)," in "Libro secondo, A-Wn Mus.Hs.18706 (Froberger, Johann Jacob), accessed July 15, 2018, [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP282173-PMLP457882-Froberger_-_Libro_Secondo_\(Colour\).pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP282173-PMLP457882-Froberger_-_Libro_Secondo_(Colour).pdf)

⁹⁸ この組曲イ短調は『自筆譜 (Sotheby's)』にも含まれ、標題からレオポルト 1 世が次期皇帝に選出された 1658 年の作品であることが判っている。

⁹⁹ NFA, Bd. I, (2008), p. 79.



【譜例 2-3-2】 Froberger : FbWV 615, Allemande, T.1-2¹⁰⁰ ブリオスキー手稿譜¹⁰¹

楽譜を見比べると、FbWV 605 はある和音が鳴っている拍の中では、アルペジオが見られるが、異なる和音をまたぐアルペジオは少ない。そのため、和音構造が見やすいシンプルな記譜と言える。一方パリ訪問以降の FbWV 615 は、譜例内矢印で示した箇所のように内声部のタイや打ち直しが多く、和音をまたいでアルペジオを継続させている。つまり、奏法譜のように分散を細かく示した記譜と言える。後者の記譜は、タイやアルペジオによって和音間の境目をあいまいにし、グラデーションのような和音変化を連想させる。

同様の違いを FbWV 605 の〈クーラント〉と《組曲 ト短調》FbWV 618¹⁰²の〈クーラント〉の比較からも見て取ることが出来る（【譜例 2-4】参照）。



【譜例 2-4-1】 Froberger : FbWV 605, Courante, T.1-5¹⁰³ 『第 2 巻』

¹⁰⁰ NFA, Bd. III-2, (2005), P.60.

¹⁰¹ この FbWV 615 のブリオスキー手稿譜の稿は、曲末に自筆譜から写譜したことを示す“ex autographo”という書き込みが見られる。

¹⁰² この「組曲」は『自筆譜 (Sotheby's)』に含まれており、晩年暮らしていたモンベリアルで作曲されている事が分かっている。住み始めた時期は明らかではないが、パリ訪問以前にモンベリアルを訪問した記録はなく、楽章配置もジークを 2 番目に置いている事から、パリ訪問以後の作品であると考えられる。

¹⁰³ NFA, Bd. I, (2008), p. 80.



【譜例 2-4-2】 Froberger : FbWV 618, Courante, T.1-4¹⁰⁴ ボーアン写本

両曲のクーラントを見ても、FbWV 605 は拍ごとに和音のかたまりが完結しており、和音と次につながる和音の間に隙間を感じるが、FbWV 618 は内声のタイやアルペジオによって和音どうしの境目を曖昧にし、FbWV 615 のアルマンダのようにグラデーションで和音を変化させているように見える。

このような和声の境界線をぼかすような記譜からは、リュート音楽に見られる、シンコペーションやアルペジオによる 3 度または 6 度の平行といった響きを横に延ばす効果と同様な意図を読み取ることができる。初期の作品の記譜に比べ、パリ訪問後の作品の記譜からは、内声にタイやシンコペーションを用いることで和音の厚みをコントロールしている様子が伺える。様々な音価や休符を使い分け、音の残し方やアルペジオのスピード、形をより丁寧に記譜するようになったのは、リュートという楽器が持つ響きを鍵盤楽器で再現するために実際の奏法に近い記譜への変化、と捉えることができる。このことから、フローベルガーの「組曲」はリュート音楽の影響が強いと考えられる。

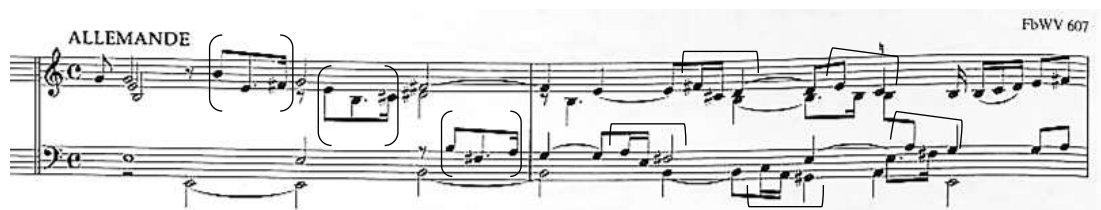
第 2 節 アルマンダについて

フローベルガーの場合アルマンダは常に「組曲」の冒頭に配置され、印象的なモチーフや即興的な音の流れなどから、何らかの著しい特徴を帯びている。その音楽的内容はモチーフや和声進行などによって後続舞曲に引き継がれている事が多い。様々な情景を描写し、感情を表現する手段としてアルマンダを選んでいるということからも、「組曲」の作曲において特にアルマンダに力を入れていたことが分かる。すなわち、アルマンダのキャラクターが「組曲」全体を特徴づけているとも言える。

¹⁰⁴ NFA, Bd. III.1 (2005), p.75.

このアルマン드의キャラクターがどういう要素から出来上がっているか伝承資料を眺めてみると、「モチーフの模倣」と「即興的で自由なアルペジオ」の2つの要素が大きく関係しているように見える。「モチーフの模倣」および「即興的で自由なアルペジオ」を用いたアルマン드의例として、【譜例 2-5】のような作品を挙げることができる。

① 「モチーフの模倣」を軸に作曲されたアルマンド



【譜例 2-5-1】 Froberger : FbWV 607, Allemande, T.1-2¹⁰⁵

【譜例 2-5-1】の冒頭の2小節を見ると、モチーフを声部間で模倣している様子が分かる。

② 「即興的で自由なアルペジオ」を軸に作曲されたアルマンド



【譜例 2-5-2】 Froberger : FbWV 630, Plainte, T.1-3¹⁰⁶

「即興的で自由なアルペジオ」というのは両手をまたいでアルペジオすることで、より線的に動きの強い記譜されたアルペジオを意味しており、拍節のないプレリュードのような動きを連想させる（【譜例 2-5-2】参照）。アルペジオを意図された和音や記譜で示したアルペジオは、フローベルガーの初期の作品

¹⁰⁵ NFA, Bd. II, (2008), p. 52.

¹⁰⁶ NFA, Bd. IV-1, (2003) p. 14.

（『第2巻』のアルマンドなど）にも見られるが、片手（主に右手）の中でおさまる幅の短いアルペジオが主である（【譜例2-6】参照）。



【譜例2-6】 Froberger : FbWV601, Allemande, T.1¹⁰⁷

これらの特徴については石井の研究で詳しく取り上げられている¹⁰⁸。石井は、「モチーフの模倣」は対位法作品のフーガ部分に、「即興的な自由なアルペジオ」はトッカータの冒頭などに見られるセクションに通じるものであり、これら2つがスタイルス・ファンタスティクスに分類される音楽の重要な構成要素であることを指摘している。さらに、SA4450 手稿譜や『自筆譜(Sotheby's)』に掲載されているアルマンドやそれに準ずる作品の多くがこれらを含んでいることから、フローベルガーのアルマンドにはスタイルス・ファンタスティクスの要素が盛り込まれていると結論づけている¹⁰⁹。

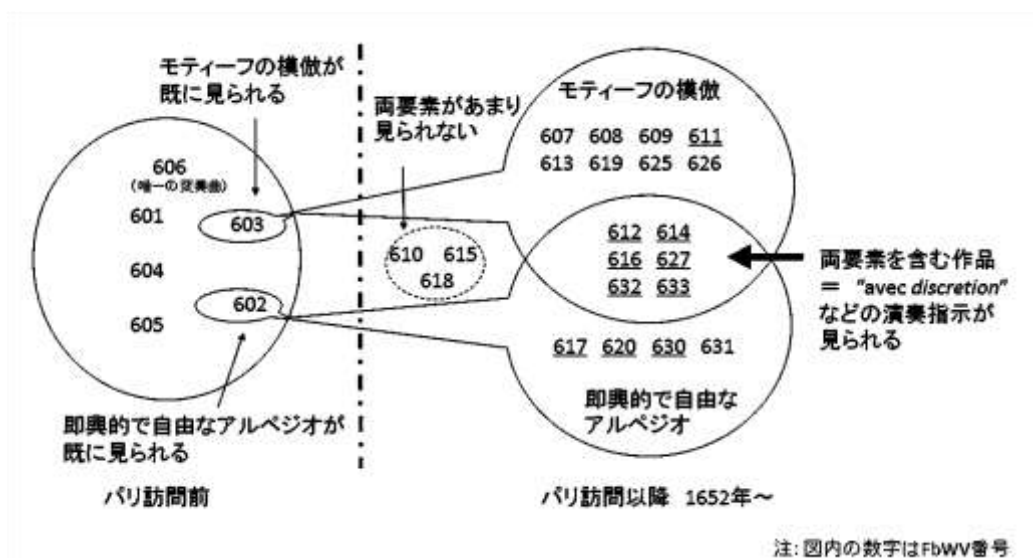
石井の研究を踏まえ、フランス、リュート音楽からの影響という視点で、パリへの訪問が、各「組曲」のアルマンドにおける上述の2つの要素とどういう関係にあるのか図式化を試みた（次頁【図2-1】参照）。

¹⁰⁷ IMSLP, s.v. "Complete Score (color)," in "Libro secondo, A-Wn Mus.Hs.18706 (Froberger, Johann Jacob), accessed July 15, 2018, [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP282173-PMLP457882-Froberger_-_Libro_Secondo_\(Colour\).pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP282173-PMLP457882-Froberger_-_Libro_Secondo_(Colour).pdf).

¹⁰⁸ Akira Ishii, "Froberger's *Stylus phantasticus* in his Allemande Movements" in "Avec discretion" *Rethinking Froberger*, edited by A. Vejvar and M. Grassl, (Wien: Böhlau Verlag, 2018), pp. 261-274.

¹⁰⁹ Ibid., p. 274.

【図 2-1】 パリ訪問前後の作風の変化（宮崎案）



左側の作品群に含まれる FbWV 602 はフローベルガーがパリを訪れる前に作曲した作品であるが、線的で即興的な旋律線を描いて「即興的で自由なアルペジオ」に通じる要素を既に持っている。また、FbWV 603 は付点リズムの音型を模倣して音楽を進めている点が特徴的であり、「モチーフの模倣」という要素を既に持っている作品である。しかし、その他の作品にはこれらの要素はほとんど見られない。つまり、『第 2 巻』などの初期の「組曲」は、ダンスのステップに基づくリズムの上でアルペジオを用いながら和音を変化させた、シンプルな作品と言えよう。

一方、右側の作品群は「モチーフの模倣」や「即興的で自由なアルペジオ」の片方もしくは両方が見られ、それぞれの要素を活かして作品が特化されてきている。特に、両方の要素を含む作品には“*avec discretion*”という意の演奏指示が付いている作品ばかりであり、これらの要素を持つ作品をどう演奏するか、ということが“*discretion*”と演奏とを結ぶヒントになることを示唆している。

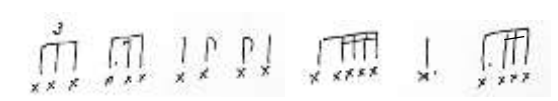

石井の主張するように、これらの要素はイタリアのトッカータに代表されるスタイルス・ファンタスティクスと共通する要素である。そのため、フローベルガーのアルマンドはトッカータの影響を受けている、と見ることも可能である。しかし、アルマンドがよりその個性を強めたきっかけはパリへの訪問であり、

本文 40 頁で言及したリュートの音響を意識した記譜への変化と総合すると、やはりリュート音楽からの影響が強いと考えられる。

第 3 節 ジーグをめぐる諸問題

フローベルガーのジーグについてこれまでも広く議論されてきたが、主に「組曲」中の配置位置、また 4 分割リズムで記譜されたジーグ¹¹⁰を演奏時にどのようなリズムとして捉えるか、という点が取り上げられることが多い。ちなみに、当時のジーグに見られる基本ユニットには次のようなリズムパターンを挙げる事ができる（【表 2-1】参照）。

【表 2-1】 ジーグの基本ユニット

3 分割ジーグ	4 分割ジーグ
	

ジーグの導入

「組曲」というのはフランスのリュート奏者が普及させたアルマンド (A)、クーラント (C)、サラバンド (S)、この 3 つの舞曲¹¹¹によるまとまりが初期の基本形であると言われている¹¹²。そしてジーグ (G) は 1650 年前後に西ヨーロッパ各地に導入されたと言われており¹¹³、あくまで後から付加されたものである。このジーグの導入時期はフローベルガーの「組曲」をその決め手としている。1649 年の『第 2 巻』では 6 曲中 5 曲は A-C-S 型で、《組曲 ニ短調》(FbWV 602) のみジーグを含む¹¹⁴。ところが、1656 年の『第 4 巻』になると

¹¹⁰ なお本論では、ジーグの拍子に関して偶数拍子、奇数拍子というのは拍の捉え方によってはどちらにも言えるため、パルスを構成する基本ユニットに応じて 3 分割ジーグ、4 分割ジーグと呼び分ける事とする。

¹¹¹ 作品によってはドゥーブルが付く場合もあるが、ドゥーブルは付随する楽章の変奏にあたる為、新しい楽章とはみなしていない。

¹¹² David Fuller 「組曲 suite」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』関根敏子訳、東京：講談社、1993 年、第 5 巻、539～540 頁。

¹¹³ Ibid.

¹¹⁴ 《組曲 ト長調》(FbWV606) の冒頭楽章は変奏曲だが、アルマンドに準ずる偶数拍

全ての「組曲」の第 2 楽章としてジグが付いており、それ以外も 1650 年頃以降の作品と思われるものにはほぼジグが含まれる。このような状況からフローベルガーはジグを作曲していた最も初期の作曲家と考えられている¹¹⁵。

一方、同時代のフランスのクラヴサン奏者たちは、あまり積極的にジグを「組曲」へ導入していなかったようである（【表 2-2】参照）。シャンボニエールやルイ・クーブランについては、彼らの主な作曲時期（1630～1660 年）はジグが未導入もしくは導入初期であり、まだ馴染みがなかった為かジグの作曲数が他の舞曲に比べ圧倒的に少ない。シャンボニエールの曲集は 1670 年に出版されているが、それでもジグは数える程度である。ジャケ＝ドゥ・ラ・ゲールやダングルベールの出版譜からはジグが「組曲」の構成舞曲として定着した様子を見ることができるが、これらは 17 世紀終わりに出版されたものである。

【表 2-2】作曲家別ジグおよびカナリーの作曲数

作曲家／曲集名	ジグ*	カナリー*	特記事項
シャンボニエール 『クラヴサン曲集』2冊 (c.1670)	7/60	1/60	①全て 3 分割ジグ ②第 2 巻の《組曲 ト長調》のみ アルマンズの次にジグを配 置。
ルイ・クーブラン 『ボーアン写本』	5/124	1/124	全て 3 分割ジグ
エティエンヌ・リシャール ¹¹⁶ 『ボーアン写本』	2/11	0/11	ジグ 1: 奇数拍子だが終結部 で C 拍子になる（ト短調） ジグ 2: C 拍子（ト長調）

子の曲であり、A-C-S 型のパルティータと同種と言える。

¹¹⁵ David Fuller 「組曲 suite」、『ニューグローヴ世界音楽大事典』関根敏子訳、東京：講談社、1993 年、第 5 巻、539～540 頁。

¹¹⁶ リシャール Étienne Richard (c. 1621 – 1669) はパリで活躍したオルガニスト、クラヴサン奏者で、彼の生涯については不明な点が多い。伝承作品はボーアン写本に含まれる 12 曲のみで、プレリュードはオルガンを想定して作曲されている。

ジャケ＝ドゥ・ラ・ゲール ¹¹⁷ 『クラヴサン曲集』2冊 (1687 / 1707)	8/48	2/48	各組曲に1曲以上ジークを含み、組曲ト短調の第2ジークはC拍子で書かれている。
ダンゲルベール 『クラヴサン曲集』(1689)	6/4 組曲	0	各「組曲」に1曲以上ジークを含む。
ガスパール・ル・ルー 『クラヴサン曲集』(1705)	3/42	0	全て3分割ジーク(うち1曲は2台クラヴサンの為の曲)
フローベルガー	21/31 組曲	0	4分割ジーク：12 ¹¹⁸ 3分割ジーク：8 ¹¹⁹

*全体のピース数のうちジークやカナリーがいくつあるか示している。

リュート奏者はフローベルガーのように早い段階からジークを残しており、エヌモン・ゴティエやその従弟、ドニ・ゴティエを挙げることができる。例えば、エヌモン・ゴティエは手稿譜などで伝承されている約70曲のうち、8曲のジーク、5曲のカナリーを残している。ジークの占める割合としてはシャンボニエールの方が多いが、シャンボニエールよりも一世代早い段階でこれだけジークを残していたというのは、リュート奏者とクラヴサン奏者にジーク導入に関してギャップがあったと想像できる。

このように同時代のフランス音楽と比較すると、フローベルガーが積極的にジークを取り入れていた事は、やはりリュート奏者との関係が強いことが伺える。

フローベルガーの「組曲」におけるジークの位置

フローベルガーの「組曲」は作曲活動全体を通して楽章構成やジークの位置が多様に変化している。次頁の【表 2-3】は楽章配列別に「組曲」を分類したも

117 ジャケ＝ドゥ・ラ・ゲール *Élisabeth-Claude Jacquet de la Guerre* (1665-1729)はルイ14世の寵愛を受け、パリで活躍した女流作曲家。

118 FbWV607、613、615は3分割ジークの別稿があるが、自筆譜またはそれに近い資料の拍子を採用し、4分割ジークに含めた。

119 FbWV610は最後にC拍子へ変わるが、書き始めの拍子を採用して奇数拍子の作品群に含めた。

のであり、以下この配列別に論じていく。

1) ジーグを含まない「組曲」：A-C-S 型

このタイプには、『第 2 巻』の FbWV 602 を除く 5 曲、FbWV 625 および FbWV 652 の 7 曲が含まれる。理由は不明だがある時期からジーグを導入し、それ以後の「組曲」にはジーグを含む、という説をとるならば『第 2 巻』の献呈時、つまり 1649 年より前に作曲されたと考えられる。

2) 他作品とジーグを共有している「組曲」

これらは作曲した時点では A-C-S 型だが、何らかの理由で他作品のジーグを借用した形で伝承資料に残っている「組曲」である。フローベルガーは、ある楽章を別の「組曲」にも用いるということは通常行わず、「組曲」が変われば同じ調性であっても違う曲を書いている。そのため、この 4 曲は作曲時にジーグをつけていなかったと考えられる。このように別曲のジーグをつけて伝承された経緯としては、手稿譜の筆写者が同じ調性のジーグを付け足したという可能性と、4 曲が作曲された後からフローベルガー本人が「組曲」として完成させるため、調性が同じ別「組曲」のジーグを足して演奏した、という 2 つの可能性が考えられる。

【表 2-3】楽章配列別による「組曲」分類表¹²⁰

舞曲構成	該当する「組曲」
1) ジーグを含まない「組曲」： A-C-S 型	601, 603~605 606 (C) 625 (S), 652 (S)
2) 他作品とジーグを共有し ている「組曲」	621 (A, C, S), 623 (A, C, S), 624 (A, C, S) 628a (A, C, S)
3) A-C-S-G 型	602, 613, 614, 622, 626, 630, 631
4) A-G-C-S 型	607~610, 612, 615a, 618, 619, 620, 657

¹²⁰ 番号は FbWV 番号を示している。また、番号の直後につく括弧内のアルファベットはドゥーブルの付く楽章を意味する。例) 606 (C) : FbWV606、クーラントのみドゥーブルが付く。さらに、「組曲」の冒頭楽章が *Lamentation* や *Plainte* などと題されているものは、アルマンドに準ずる様式であるという理由から A と表記している。

5) 資料によりジグの位置が異なる作品	602/602a (『第 2 巻』—ブリオスキー手稿譜) 611 (SA4450 手稿譜—ブリオスキー手稿譜・『第 4 巻』) 615/615a (アムステルダム出版譜—ブリオスキー手稿譜・『自筆譜 (Sotheby's)』) 616, 617, 627 (SA4450 手稿譜—ブリオスキー手稿譜)
---------------------	---

3) A-C-S-G 型 / 4) A-G-C-S 型

ジグの位置は、ある時を境に最終楽章から第 2 楽章へと変化したようであり、作曲年の判明している作品からもその傾向が見て取れる。また、ジグが作曲時期に関係なく様々な位置に置かれていた訳ではなく、ある時期を境に楽章配列のアイディアが変わった、という事を示している記述がヒンツェ手稿譜に掲載している《組曲 ニ長調》(FbWV 611a) の冒頭楽章、曲末に見られる。

この曲 [Meditation] のあとにジグ、続いて曲集の後半に収録されているクーラント、サラバンドが演奏される。そして彼 [フローベルガー] は、ほぼ全ての「組曲」をこのような順序で配列している¹²¹。

ではジグを第 2 楽章に置くアイディアへと変化した要因は何か、という問いに対して、エヌモン・ゴティエ Ennemond Gaultier (1575~1651) の作品にその糸口を見つけることができる。ペリーヌ Perinne (?~after 1698)¹²² の曲集『教則付きリュートとクラヴサンの為のリュート曲集 *Pièces de luth en musique avec des regles pour les toucher parfaitement sur le Luth, et sur le Clavessin*』(パリ、1680) には、エヌモン・ゴティエ作曲のアルマンド、およ

¹²¹ 原文 “Hierauff Auch die Gigue hernach Courante undt Saraband hinten in diesem buch Zu letzt gespielt.- Undt so Setzt er Nun fast Alle seine Sachen in Solcher Ordnung. NB M.Weckmann, *Sämtlicher Freie Orgel-und Clavierwerke*, edited by S.Rampe, Kassel, 2010, p.73.

¹²² ペリーヌはパリの音楽理論家、リュート教師でその姓のみ知られている。通奏低音含めたリュートの演奏法についての教則本をいくつか残している。本文で取り上げている曲集はリュートタブラチュア譜を大譜表で書き直して出版されたほかに例のない曲集である。

びアルマンドと互換性のあるジグが掲載されている（【譜例 2-7】参照）。



【譜例 2-7-1】¹²³ E.Gaultier : Allemande, T.1-4¹²⁴



【譜例 2-7-2】 E.Gaultier : Gigue, T.1-4¹²⁵

これは、アルマンドと同じ曲をジグとして演奏していた事を示しており、次頁【譜例 2-8-1】において四角で囲んだ部分のように、アルマンドの最後に見られる注釈「この曲は再びジグとして演奏すること。次ページへめくる¹²⁶」からも裏付けることが出来る（次頁【譜例 2-8】参照）。

¹²³ エヌモン・ゴティエとドウニ・ゴティエはそれぞれを区別するために、当時から前者は「老ゴティエ le vieux Gaultier」、後者は「若ゴティエ Gaultier le jeune」と称されていた。ペリーヌの資料では作曲者名として「老ゴティエ」と記されている。

¹²⁴ Perrine, *Pieces de luth en musique avec des regles pour les toucher parfaitement sur le luth et sur le clavessin*, Paris, 1680, p 5.

¹²⁵ Ibid., p. 7.

¹²⁶ 原文 “Cette piece se jouë encore en gigue. tournez”

【譜例 2-8-1】 E.Gaultier : Allemande, T.14-18¹²⁷ (下段 : 筆者による現代譜)

【譜例 2-8-2】 E.Gaultier : Gigue, T.13-18¹²⁸ (下段 : 筆者による現代譜)

アルマンドとジグを見比べると、【譜例 2-8】の丸で囲んだ部分は同じ音楽であるが、アルマンドでは 8 分音符の均等なリズムで記譜されているのに対し、

¹²⁷ Ibid., p. 6.

¹²⁸ Ibid., p. 8.

ジグでは付点 16 分音符 + 8 分音符というように、付点のリズムに変更されている。これは、より舞踏としての特徴を表現するためと考えられる。このリズムはフローベルガーの 4 分割ジグにも頻繁に見ることができる。

さらに、ドニ・ゴティエの作品はアルマンドとジグの見分けがつかないものも多く、伝承資料によっては同じ曲がアルマンドとしてもジグとしても残されている。このように、リュート音楽にはジグをアルマンドから派生させていたという事例があり、彼らのジグが全て 4 分割ジグであるのもこれに由来すると考えられる。

これらを総合すると、鍵盤曲にほとんど例のない 4 分割ジグをフローベルガーが多く残している、という特徴は、イタリア様式の対位法作品に見られるリズムパターンの借用に加え、両ゴティエからの影響も強いことは想像に難くない。さらにエヌモン・ゴティエによるアルマンドとジグの互換性という事例は、フローベルガーの場合ジグはアルマンドとは別の独立した曲であるものの、アルマンドの次に置かれていることに関係している可能性が高い。

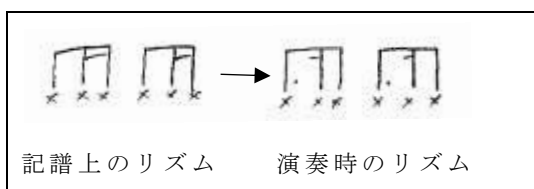
5) 資料によりジグの位置が異なる作品

上述のように、フローベルガーのジグが付く「組曲」は A-C-S-G 型、もしくは A-G-C-S 型に分類できるが、資料によってはどちらの配列でも残されている「組曲」がある。この場合、どのような伝承資料間で順序が異なるのか、さらにどの伝承資料を優先するのか、という点を踏まえる必要がある。例えば、アムステルダム出版譜はジグを常に最終楽章に置くように編集している。《組曲 イ短調》(FbWV 615/615a) のようにアムステルダム出版譜とその他の資料とで楽章配列が異なる場合、『自筆譜 (Sotheby's)』の楽章配列が、フローベルガーの意図と判断すべきであろう。その他の「組曲」については、楽章配列が資料によって異なっている場合、どれがフローベルガーの意図か、という点について伝承資料のみから答えを出すことは困難である。そのため、「組曲」の最後をジグとサラバンドのどちらで締めくくりたいか、という楽曲から受ける印象によって各々が判断せざるを得ない。

ジークの拍子とその変更

フランスのクラヴサン奏者とフローベルガーのジークの大きな違いは、用いている「拍子」である。フローベルガーの4分割ジークの演奏法についてはこれまで多く議論されてきた。ラッセルが主張するように¹²⁹、「4分割ジークは3分割ジークに見られる付点のリズムに変更して演奏するほうがジークとして自然である」というのがこれまでの通説である。つまり、【図 2-2】の左側のように記譜されていても、実際は右側のリズムで演奏されていたということである。

【図 2-2】リズムの置換



この主張の根拠のひとつが、リズム変更されたジークの別稿が伝承されていることであり、現在4曲知られている。

事例①、《組曲 ホ短調》(FbWV 607a)のジークはボーアン写本で伝承されており、『第4巻』の稿を純粹に奇数拍子に移し替えている。その際【譜例 2-9】の四角で囲んだ部分が、本来『第4巻』で8分音符+2つの16分音符から成る「長短短」のリズムだったところ、付点を用いたリズムに変えられている(次頁【譜例 2-9】参照)。

¹²⁹ Lucy Hallman Russel, "Two-for-three Notation in Froberger," in *J.J. Froberger, musicien européen : colloque organisé par la ville et l'École nationale de musique de Montbéliard, Montbéliard, 2-4 novembre 1990*. (Paris: Klincksieck, 1998), p. 126.



【譜例 2-9】 Froberger : FbWV 607a, Gigue, T.1-10¹³⁰ ボーアン写本

これはフランス鍵盤作品でより馴染みのあるリズムに変えて演奏されていた、ということを表しているように見える。

事例②、《組曲 ニ長調》(FbWV 611c) のジークもボーアン写本によって傳承されているが、『第 4 卷』の C 拍子の稿 (【譜例 2-10-2】) に比べ、音の跳躍を埋める装飾や音の付け足しなど大幅に変更されている (【譜例 2-10-1】 および次頁【譜例 2-10-2】 参照)。



【譜例 2-10-1】 Froberger : FbWV 611c, Gigue, T.1-5¹³¹ ボーアン写本

¹³⁰IMSLP, s.v. "Bauyn Manuscript (Various)", accessed July 15, 2018, http://conquest.imslp.info/files/imgnks/usimg/6/6a/IMSLP340456-PMLP549069-Bauyn_Manuscript,_Volume_2.pdf

¹³¹IMSLP, s.v. "Bauyn Manuscript (Various)", accessed August 3, 2018, http://conquest.imslp.info/files/imgnks/usimg/4/48/IMSLP340455-PMLP549069-Bauyn_Manuscript,_Volume_1.pdf

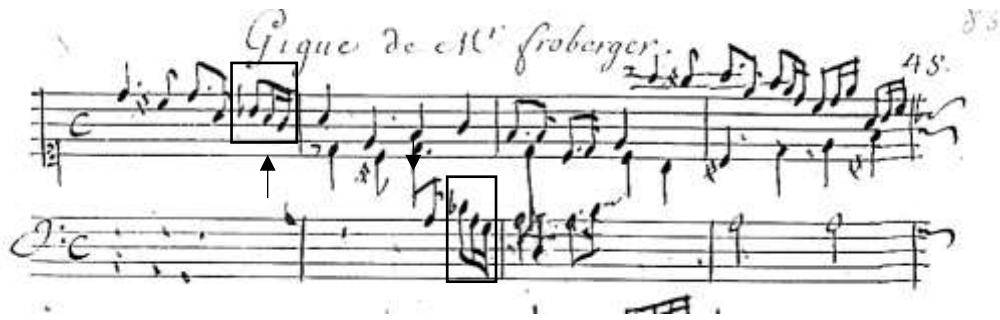


【譜例 2-10-2】 Froberger : FbWV 611c, Gigue, T.1¹³² 『第 4 巻』

上 2 つの譜例の丸で囲んだ部分は同じ箇所であるが、ポーアン写本の稿には音と音をつなぐ装飾が付くことで跳躍感が減り、滑らかな動きになっている。一方、次小節の四角で囲んだ部分は、ポーアン写本の稿のように付点のリズムと音を追加することで、『第 4 巻』の稿よりも跳躍感が増している。このような変更によって、演奏時に連想する拍感や音の流し方も大きく異なるように感じる。このような変更は事例①のような純粋な拍子の移し替えに比べ、演奏時のヴァリエーションというより、労作された別稿である可能性が高いように思われる。

事例③、《組曲 ニ短調》(FbWV613) の C 拍子のジークは、次頁【譜例 2-11-1】の四角で囲んだ部分が、SA4450 手稿譜はじめ他の伝承資料では 3 連符で記譜されているが、ポーアン写本では C 拍子に揃えて「長短短」のリズムになっている。なおこの曲には、ブリオスキー手稿譜 (613b/1)、グリムタブラチュア (613b/2) 等で伝承されている奇数拍子の別稿も伝承されている (次頁【譜例 2-11-2】参照)。

¹³² IMSLP, s.v. "Complete 7 Score (color)," in "Libro quarto, A-Wn Mus.Hs.18707 (Froberger, Johann Jacob), accessed July 15, 2018, [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f9/IMSLP282318-PMLP458131-Froberger_-_Libro_Quarto_\(Colour\).pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f9/IMSLP282318-PMLP458131-Froberger_-_Libro_Quarto_(Colour).pdf).



【譜例 2-11-1】 Froberger : FbWV 613b/1, Gigue, T.1-4¹³³ ボーアン写本



【譜例 2-11-2】 Froberger : FbWV 613b/1, Gigue, T.1¹³⁴ ブリオスキー手稿譜

C 拍子の稿の中でも 3 連符のパターンと「長短短」のパターンが存在している、という伝承状況は、リズムのヴァリエーションとして弾き分けていた可能性と、演奏時のアゴギグによってどちらのリズムにも聞こえ、その結果として異なるリズムで記譜されて伝承した、という可能性が考えられる。ボーアン写本による「長短短」リズムは C 拍子の音楽として自然なリズムであるが、3 連符のリズムにすることで、4 分割と 3 分割のリズムが入り混じり、この複雑さが曲としての面白さを増している。さらに、このジグには SA4450 手稿譜などで「策略家マザランと名付けて」¹³⁵という標題が付けられている。このジ

¹³³ IMSLP, s.v. “Bauyn Manuscript (Various)”, accessed August 3, 2018, http://conquest.imslp.info/files/imgnks/usimg/4/48/IMSLP340455-PMLP549069-Bauyn_Manuscript,_Volume_1.pdf.

¹³⁴ IMSLP, s.v. “Bulyowsky Manuscript (Bulyovszky, Mihály)”, accessed August 3, 2018, <http://conquest.imslp.info/files/imgnks/usimg/0/03/IMSLP528620-PMLP855110-415060524.pdf>

¹³⁵ SA4450 手稿譜には“*Gigue, nommée la rusée Mazarinique*”と記載されている。Wollny, 2004, p.24

ーグが含まれる《組曲 ニ短調》(FbWV 613) のアルマンドがテルム侯爵へ感謝の意を表した作品であり、かつ彼がマザランと敵対関係にあったことを踏まえると、4分割と3分割の相容れないリズム関係が両者の敵対を表しているかのような印象をも受ける。そのため、筆者は SA4450 手稿譜に従い、3連符のリズムを選択することとした。

最後の事例④、《組曲 イ短調》(FbWV 615) のジークは、アムステルダム出版譜に8分の6拍子で書かれた別稿が掲載されている(【譜例 2-12】参照)。しかし、『自筆譜 (Sotheby's)』やブリオスキー手稿譜(“ex autographo”と注記がある)ではジークがC拍子であることから、フローベルガーの本来のアイディアはC拍子のジークである可能性が高い¹³⁶。



【譜例 2-12】 Froberger : FbWV 615, Gigue, T.1-4¹³⁷ アムステルダム出版譜

このような拍子に変更されて記譜されたジークの例は、フローベルガーの4分割ジークを演奏する際に、「実際に演奏されたリズム」がどのようなものだったかを考えるヒントになることは言うまでもない。奇数拍子に変更されたジークが主にフランスの手稿譜で伝承されていることから、ラッセルの主張のように「長短短」リズムを付点のリズムに置換することは、よりフランス風なジークに近い演奏の結果と考えることもできる。

¹³⁶ 『新フローベルガー全集』ではアムステルダム版の稿を FbWV615 とし、ブリオスキー手稿譜の稿を 615a としているが、上述の通り、ブリオスキー手稿譜の「自筆譜に基づく」という注記や『自筆譜 (Sotheby's)』にあるジークの拍子から、作曲家のアイディアをより反映した稿は 615a である可能性が高い。

¹³⁷ Johann Jacob Froberger, *Diverse...Partite, 2 parts (Mainz, Bourgeat, 1693, 1696); 10 suites de Clavessin (Amsterdam, Mortier, n.d.)*, edited by Alexander Silbiger (New York: Garland publishing, INC, 1988), p. 11

しかし、4 分割ジグには対位法作品のフーガ部分と共通する音型が用いられており、このようなリズムの使い方はフローベルガーの特徴でもある。そのため、拍子変更されたジグはあくまで別稿とし、自筆譜やそれに準ずる資料に 4 分割ジグで書かれているのであれば、そのリズムに従って演奏する事がフローベルガーの作曲時の意図を最も反映していると推測される。

第 4 節 アルマンドとジグの関係

本章の第 2 節、第 3 節で①アルマンドが「組曲」全体のキャラクターを決める中心的な舞曲であること、②4 分割ジグがエヌモン・ゴティエに見られるアルマンドとジグの互換性からも影響を受けている、ということについて指摘した。フローベルガーは、パリの音楽家との交流を境にアルマンドの次にジグを配置しているが、これは「アルマンドとジグに音楽的な関連性を持たせている」という作曲時のアイディアが関係しているのではないか、という仮説を立てた。

『第 4 巻』など A-G-C-S 型の「組曲」を分析すると、アルマンドとジグに共通の音型やリズムを用いて両舞曲に音楽的な強い結びつけを持たせる、という傾向が見られ、上述の仮説を支持するものと思われる。さらに、中にはアルマンドとジグの 2 つの楽章を通して「プレリュードとフーガ」に似た構造を成す「組曲」もある。フローベルガーが舞曲によってどう音楽の流れをデザインしたか、を伺い知ることが出来る事例を以下に検証していく。

《組曲 ト短調》(FbWV 609)

この「組曲」のジグは、アルマンド冒頭に見られる音型（アウフタクトの 8 分音符、付点 8 分音符 + 16 分音符から成る下降音型）をフーガの主題音型としている。同じ型を用いることで、2 つの楽章を続けて演奏した際、両舞曲のキャラクターの違いを明確にしながらも音楽に一貫性を持たせることができる（次頁【譜例 2-13】参照）。



【譜例 2-13-1】 Froberger : FbWV 609, Allemande, T.1-3¹³⁸



【譜例 2-13-2】 Froberger : FbWV 609, Gigue, T.1-2¹³⁹

《組曲 イ短調》(FbWV 610)

この「組曲」のジグは3分割ジグで始まるが、最後の2小節でC拍子に変化している(次頁【譜例 2-14】参照)。このC拍子になる箇所は、トッカータにも見られるようなセクションの切り替え部分にあたり、アムステルダム出版譜では“*a Discretion*”という演奏指示も見られる。グラスルの言うように、新たなセクションとしてフーガ的な規則正しいテンポから離れ、アルマンドを想起させるような音楽進行を経て曲を締めくくっている¹⁴⁰。この拍子変化を活

¹³⁸ IMSLP, s.v. "Complete 7 Score (color)," in "Libro quarto, A-Wn Mus.Hs.18707 (Froberger, Johann Jacob), accessed July 15, 2018, [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f9/IMSLP282318-PMLP458131-Froberger_-_Libro_Quarto_\(Colour\).pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f9/IMSLP282318-PMLP458131-Froberger_-_Libro_Quarto_(Colour).pdf).

¹³⁹ Ibid.

¹⁴⁰ Markus Grassl, "Froberger der Diskrete," in "*Avec discretion*" *Rethinking Froberger*, edited by A. Vejvar and M. Grassl, (Wien: Böhlau Verlag, 2018), pp.12-14.

かしてアルマンドから続けて演奏すると、「アルマンド→ジグ（フーガ的なセクション）→ジグ（規則性から解放されたセクション）」という構造が出来上がる。これは、ルイ・クーブランが残している対位法セクションを有する拍節のないプレリュードに類似する構造であり、プレリュード・フーガのように、アルマンドとジグの音楽的な結びつきを強めている。



【譜例 2-14-1】 Froberger : FbWV 610, Gigue, T.24-27¹⁴¹



【譜例 2-14-2】 Froberger : FbWV 610, Gigue, T.25-26¹⁴² アムステルダム出版譜

《組曲 イ短調》(FbVWV 610) 以外にも《組曲 ハ短調》(FbWV 619) や《組曲 ニ長調》(FbWV 620) のジグの終結部に “*avec discretion*” という演奏指示が見られる。拍子は異なるが、どちらもアルマンドの次に配置されており、

¹⁴¹ IMSLP, s.v. "Complete 7 Score (color)," in "Libro quarto, A-Wn Mus.Hs.18707 (Froberger, Johann Jacob), accessed July 15, 2018, [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f9/IMSLP282318-PMLP458131-Froberger_-_Libro_Quarto_\(Colour\).pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f9/IMSLP282318-PMLP458131-Froberger_-_Libro_Quarto_(Colour).pdf).

¹⁴² Johann Jacob Froberger, *Diverse...Partite, 2 parts (Mainz, Bourgeat, 1693, 1696); 10 suites de Clavessin (Amsterdam, Mortier, n.d.)*, edited by Alexander Silbiger (New York: Garland publishing, INC, 1988), p. 30.

アルマンドから続けて演奏すると、緩－急（－緩）に似た流れになる¹⁴³。

《組曲 ホ短調》(FbWV 607)

このジグは、直前のアルマンドに類似するリズムを多用した偶数拍子の曲である。アルマンドの前半によく見られる「アフタクトの8分音符、付点8分音符+16分音符」からなる谷型のモチーフを、ジグでは「アフタクトの8分音符+8分音符+16分音符 2音」の山型のモチーフで対応させている。ジグが最終楽章に置かれていると、上述の2つのモチーフのつながりは感じられないが、ジグを2楽章目に置くことで、両モチーフの対比が聴覚的にも明確となり、作品の一貫性を高めている（【譜例 2-15】参照）。



【譜例 2-15-1】 Froberger : FbWV 607, Allemande, T.1-2¹⁴⁴



【譜例 2-15-2】 Froberger : FbWV 607, Gigue, T.1-2¹⁴⁵

¹⁴³ FbWV 620 の「組曲」はランペ版『新全集』では A-C-S-G の舞曲順で掲載されているが、4 楽章全て含んで伝承している SA4450 手稿譜ではジグがアルマンドの次に配置されている。そのため筆者はこの配列を採用している。

¹⁴⁴ IMSLP, s.v. "Complete 7 Score (color)," in "Libro quarto, A-Wn Mus.Hs.18707 (Froberger, Johann Jacob), accessed July 15, 2018, [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f9/IMSLP282318-PMLP458131-Froberger_-_Libro_Quarto_\(Colour\).pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f9/IMSLP282318-PMLP458131-Froberger_-_Libro_Quarto_(Colour).pdf).

¹⁴⁵ Ibid.

さらに SA4450 手稿譜には、終結部に“*NB Lentement avec discretion*” という演奏指示がある（【譜例 2-16】参照）。ここは即興的なパッセージは見られず、通常“*discretion*”の指示が置かれるような箇所ではないが、ニ長調でのカデンツをきっかけに、ジグの規則的なリズムから解放されること示唆している。



【譜例 2-16】 Froberger : FbWV 607, Gigue, T.13-17¹⁴⁶ SA4450 手稿譜

このように、ジグを第 2 楽章に配置している「組曲」には、アルマン드의音型をジグに引き継がせて 2 つの楽章のつながりを強めたり、アルマンドとジグを通して、プレリュード・フーガのような構造を作ったりしている作品が見られた。このことから、ジグを 2 番目に置く、という楽章配置はアルマンドとジグの 2 つの楽章でどのような音楽の流れを作ろうとしているか、という楽章間の関係性に基いている場合がある。

第 5 節 アルマンドとクーラントの関係

第 4 節では、アルマンドとジグの関係性について論じたが、初期の「組曲」から、アルマンドとクーラントに強い音楽的な結びつきがあることが見えてくる。これは、フォアタンツとナーナタンツ、パヴァーヌとガイヤルドのように偶数拍子と奇数拍子の曲をセットにしていた流れを受けており、その代表例が《組曲 イ短調》(FbWV601) である（次頁【譜例 2-17】参照）。

¹⁴⁶ Wollny, 2004, p.51.



【譜例 2-17-1A】 Froberger : FbWV 601, Allemande、T.1-8¹⁴⁷



【譜例 2-17-1B】 Froberger : FbWV 601, Allemande 前半 和音変化

147 IMSLP, s.v. "Complete Score (color)," in "Libro secondo, A-Wn Mus.Hs.18706 (Froberger, Johann Jacob), accessed July 15, 2018, [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP282173-PMLP457882-Froberger_-_Libro_Secondo_\(Colour\).pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP282173-PMLP457882-Froberger_-_Libro_Secondo_(Colour).pdf).



【譜例 2-17-2A】 Froberger : FbWV 601, Courante, T.1-8¹⁴⁸



【譜例 2-17-2B】 Froberger : FbWV 601, Courante 前半 和音変化

¹⁴⁸ Ibid.

アルマンド（前々頁【譜例 2-17-1B】）、クーラント（前頁【譜例 2-17-2B】）の和音変化は一致しており、クーラントがアルマンドの変奏として音楽構造を引き継いでいる。この傾向は、程度の差があるものの、『第 2 巻』の「組曲」や本来ジークを含まない作品¹⁴⁹にも散見される。このことから、ジークがアルマンドを補完する形でアルマンドの次に置かれるようになる前は、クーラントに音楽的な結びつきを持たせていた、と捉えることができる。

第 6 節 プレリユードとしてのトッカータ

これまで、楽章の配置に関連して舞曲について論じてきた。第 6 節はアルマンドの前に配置するものについて論じる。フローベルガーの「組曲」に多大な影響を与えたと思われるフランス音楽において、「組曲」に付随して多く作曲されているものに拍節のないプレリユードがある。このプレリユードというのは舞曲の前に演奏され、調性の提示、楽器の調律具合の確認などをその目的としていた。

特にリュート音楽では 17 世紀前半からプレリユードが盛んに作曲されていたが、何故かフローベルガーは〈プレリユード〉という楽章を一切残していない。この疑問に対して「フローベルガーの他ジャンルの作品にプレリユードに相当するものがあり、改めて〈プレリユード〉という名で作曲しなかった」と答えることができる。または、「フローベルガーは即興で「組曲」の前にプレリユードを演奏していたが、取り立てて楽譜に書き残していなかったからではないか」という仮説を立てることもできる。

しかし、フローベルガーは和音の残し具合やアルペジオのスピード感も細かく記譜するくらい、自身の音楽をできるだけ音符を用いて残そうとしていた。そのため、即興であってもプレリユードを作っていたならば楽譜に起こしていたのではないかと考えられる。

つまり、フローベルガーがプレリユードを作曲しなかったのは、プレリユードに相当するジャンルがフローベルガー作品に既存し、改めて〈プレリユード〉

¹⁴⁹ これらの作品の作曲年代は特定できないが、音楽の内容を見ると初期の作品のように見える。

というタイトルをつけて作曲する必要がなかったからではないだろうか。

拍節のないプレリュードと同じ音楽的な機能を持つ曲種は、イタリア音楽ではトッカータを挙げることができる。トッカータはプレリュードよりも構築性があり、鍵盤楽器のジャンルの中でも単独の作品として規模の大きいものへ発展していった。しかし本来の出発点は、おそらく対位法作品の前に即興的に演奏され、楽器をかき鳴らすことで調律具合の確認、奏者の指慣らし、後続曲の調性の提示を目的にしていたと考えられる。この即興的な要素が強い点、楽器の調子確かめながら調性の提示をする点はプレリュードと共通するものであり、フローベルガーがプレリュードに代替するものとしてトッカータを念頭に置いていた可能性は大いにある。

フローベルガーに関して、トッカータが「組曲」と一緒に演奏されていた、という記録は残ってはいない。しかし、『第2巻』や SA4450 手稿譜には、トッカータをプレリュード的に扱い、「組曲」の前に演奏する事を示唆する「ある共通点」が見られる（【表 2-4】参照）。

【表 2-4】 トッカータおよび組曲の配列と調性の関係¹⁵⁰

伝承資料	トッカータ／調性(FbWV 番号)	組曲／調性 (FbWV 番号)
SA4450 手稿譜 ¹⁵¹	トッカータ I ニ調 (102)	組曲 I ニ短調 (613)
	トッカータ II ト調 (114)	組曲 II ト長調 (616)
	トッカータ III ヘ調 (118)	組曲 III ヘ長調 (617)
	トッカータ IV ホ調 (113)	組曲 IV ホ短調 (627)
	トッカータ V イ調 (101)	組曲 V イ短調 (630)
	トッカータ VI ト調 (115)	組曲 VI ト短調 (614)
『第2巻』(1649)	トッカータ① イ調 (101)	組曲① イ短調 (601)
	トッカータ② ニ調 (102)	組曲② ニ短調 (602)

¹⁵⁰ この表で曲集の中の掲載順が重要であるため、便宜的に資料毎に番号を振っている。

¹⁵¹ SA4450 手稿譜には組曲・単一楽章の作品が計 15 曲収められているが、【表 2-4】ではトッカータの収録曲数分のみ記載している。

	トッカータ③ ト調 (103)	組曲③ ト長調 (603)
	トッカータ④ ハ調 (104)	組曲④ ヘ長調 (604)
	トッカータ⑤ ニ調 (105)	組曲⑤ ハ長調 (605)
	トッカータ⑥ ト調 (106)	組曲⑥ ト長調 (606)

【表 2-4】を見ると、SA4450 手稿譜ではトッカータと「組曲」の調性が全て一致している事がわかる。フローベルガー作品は基本的な調性が使われている事が多く、その選択肢には限りがある。しかし 6 曲すべての調性が一致している、というのは、曲集に作品を書き連ねる際に何か特別な意図があったと考えるのが妥当である。調性を合わせただけ、とも捉えられるが、フランスの「組曲」で舞曲の前にプレリュードが置かれているように、トッカータを「組曲」の前に演奏する、という可能性も十分考えられる。

『第 2 巻』では、前半の 3 曲はやはり調性が一致している。トッカータ④と組曲④は、調性は異なるがトッカータ④のハ長調はヘ長調に対して属調にあたる。さらに、トッカータ I~III は終結部分の終止音のソプラノ声部は主音だが、トッカータ IV では第三音をソプラノ声部に置いている。その結果、トッカータの終止音 e' 音からアルマンドのアウトタクト f' 音へ自然に移行でき、トッカータと「組曲」をつなげて演奏しても違和感はない（【譜例 2-18】参照）。

①『第 2 巻』 トッカータ IV 終結部



【譜例 2-18-1】 Froberger : 《Toccata IV》, FbWV604, T. 29¹⁵²

¹⁵² IMSLP, s.v. "Complete Score (color)," in "Libro secondo, A-Wn Mus.Hs.18706 (Froberger, Johann Jacob)", accessed July 12, 2018, [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP282173-PMLP457882-Froberger_-_Libro_Secondo \(Colour\).pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP282173-PMLP457882-Froberger_-_Libro_Secondo (Colour).pdf).

②『第2巻』 組曲 IV 〈アルマンド〉 冒頭¹⁵³



【譜例 2-18-2】 Froberger : FbWV604, Allemande, T.1¹⁵⁴

トッカータ⑤、トッカータ⑥は〈聖体奉挙のためのトッカータ〉であり、オルガンの為の作品ある。つまり、これらに続いて「組曲」を演奏する可能性はほぼないと思われ、「組曲」との調性関係の議論には含めていない。

上述のように、『第2巻』のトッカータと「組曲」の調性関係も「組曲の前に同巻のトッカータを演奏していた」という仮説を支持することが出来る。トッカータと組み合わせられるこれら 10 曲の「組曲」¹⁵⁵には、ひとつの共通点がある。それはどの「組曲」もジークを含まない、もしくはジークを最終楽章に配置しているという点である。つまり、全ての「組曲」において「トッカータ→アルマンド→クーラント→サラバンド(→ジーク)」という流れが出来上がっている。ジークを除いたトッカータからサラバンドまでの流れは、トッカータをプレリュードの代替楽章と考えると、ピエール・ゴティエなど、リュート音楽に見られる初期の主な「組曲」の流れと一致している。この興味深い共通点は、フローベルガーの異なるジャンルの音楽をどう組み合わせるでプログラミングするか、という点で演奏者に様々なインスピレーションを与えるであろう。

さらに、トッカータと舞曲を組み合わせる事例を、17 世紀後半ウィーン宮廷の音楽からも見つけることができる。レオポルト 1 世に仕えていた、ポリエッティ Alessandro Poglietti (17 世紀初頭～1683) やリヒター Ferdinand

¹⁵³ Ibid.

¹⁵⁴ Ibid.

¹⁵⁵ SA4450 手稿譜に収録されている「組曲」の前半 6 曲、および『第2巻』の 1 番目～4 番目までの「組曲」4 曲を併せた 10 曲を意味する。

Tobias Richter (1651~1711) らの作品の中には、トッカータ（主には小トッカータ *Toccatina*）をアルマンダの前に置いている「組曲」がある¹⁵⁶。小トッカータとフローベルガーのトッカータとでは作品の規模が大きく異なるが、イタリア様式の音楽を盛んに取り入れていたウィーン宮廷で、トッカータをプレリュードに替わるものとして用いた可能性を示唆している。

このように、フローベルガーのトッカータと「組曲」の調性関係、および次世代で残されている小トッカータを冒頭楽章に置いた「組曲」、という2点から、フローベルガーのトッカータと「組曲」を組み合わせる、ということもひとつの演奏手段として考えられる。

第7節 音程と和音の強調

これまで楽章の配置に注目してフローベルガーの「組曲」における独自の問題点を論じてきた。本節では、音程や和音の強調という点でフローベルガーの独特な手法について取り上げる。この手法は楽曲の改訂に由来すると思われる伝承資料間の異同から見出すことができる。《組曲 ハ長調》(FbWV 612/612a)は、『第4巻』の他、ミノリーテン 743 手稿譜でも伝承されているが、ランペはミノリーテン手稿譜の稿はスケッチ段階の初期稿であると考えている¹⁵⁷。冒頭楽章には、次頁の【譜例 2-19】にある①~④のような異稿がある。上の楽譜がミノリーテン手稿譜、下に掲載した楽譜が改訂された『第4巻』の稿である。

譜例にあげた4か所の内、①と④は音を鳴らす順番を変更する事で、五六の和音のもつ強さを一層強調している。つまり、ミノリーテン 743 手稿譜の稿ではバスからソプラノ声部まで順にアルペジオされるような記譜であるが、『第4巻』の稿ではアルト声部よりもソプラノ声部を先に出している。つまり、音

¹⁵⁶ Alessandro Poglietti, Ferdinand Tobias Richter, Georg Reutter d.Ältere, *Wiener Klavier- und Orgelwerke aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, edited by Hugo Botstiber, Graz, 1956, (Denkmäler der Tonkunst in Österreich, Jahrg. XIII/2-Band 27), pp.32-36,46-55.

¹⁵⁷ NFA, Bd. III-1, (2005), p. LXXVII.

の跳躍が増えて五六の和音が目立つ効果がある。

また、②は六の和音を1小節半に渡って引き延ばしている箇所、『第4巻』の稿はアルト声部のd'音を足している。アルペジオではなく、バス音と同時にd'音を鳴らすような記譜である事から、『第4巻』の稿は和音を強化して音量を増やそうとしたのではないかと推測できる。

最後の③も五六の和音であるが、ソプラノ声部の装飾的な動きと和音の響きをどう両立するか、という点で記譜を変えている。ミノリーテン743手稿譜ではアルト声部がソプラノ声部を補強して3度の平行になっていることで、右手でレガートに演奏するのが困難な上、同じ拍に弾いた五六の和音の響きも消してしまう。一方、『第4巻』は、アルト声部はa'音のまま動かさず下3声で和音の響きを保持し、ソプラノ声部のみに即興的な動きをさせている。そうすることで、和音の響きと即興的な動きを両立させることができる。

38

*Partita**

Lamentation
faite sur la tres douloureuse mort de sa majesté
Ferdinand le quatrieme Roy de Romanis; et se
joue lentement avec discretion. An. 1654.

FbWV 612a

【譜例 2-19-1】 Froberger : FbWV612a, Lamentation, T.1-13¹⁵⁸ ミノリーテン 743 手稿譜

¹⁵⁸ NFA, Bd. III.1, (2005), p. 38.

LAMENTO
Sopra la dolorosa perdita della
Real M.¹² di
FERDINANDO
IV. Re de Romani & [etc.]

FbWV 612

【譜例 2-19-2】 Froberger : FbWV612, Lamento, T.1-9¹⁵⁹ 『第 4 卷』

さらに後半は、音楽的に改訂されたことが分かる異稿がある。【譜例 2-20】の四角で囲んだ部分を見比べると、ミノリーテン 743 手稿譜はニ長調へのカデンツを経て属調に進む、という単純な和声進行であるが、『第 4 卷』は倚音を多く用いながら、ダイナミックに外声の音域を変えている。このように、半音を多用して起伏を激しくすることで、「痛み」や「辛さ」が一層表現されている。

【譜例 2-20-1】 Froberger : FbWV612a, Lamentation, T.17-19¹⁶⁰ ミノリーテン 743 手稿譜

¹⁵⁹ NFA, Bd. II, (2008), p. 68.

¹⁶⁰ NFA, Bd. III.1, (2005), p. 39.



【譜例 2-20-2】 Froberger : FbWV612, Lamento, T.9-11¹⁶¹ 『第 4 巻』

この《組曲 ハ長調》(FbWV612/612a) 冒頭楽章に見られる、重要な和音を音程差によって引き立たせる手法は、別の形でも現れている。それは跳躍している 2 音間に、片方の音のオクターブ音を追加したり (【譜例 2-21】参照)、またそのオクターブ内をスケールで装飾的につなげたりすることで音の跳躍を拡大させる方法である (【譜例 2-22】参照)。このように音程差を広げることで、跳躍した先にある不協和音 (五六の和音や七の和音) を強めると共にその不協和音への推進力も高めている。



左：『第 4 巻』 右：ブリオスキー手稿譜

【譜例 2-21】 Froberger : FbWV611/611b, Allemande, T.4



【譜例 2-22-1】 Froberger : FbWV633, Lamentation, T.1-2¹⁶²

¹⁶¹ NFA, Bd. II, (2008), p. 69.

¹⁶² NFA, Bd. VI, (2010), p. 74.



【譜例 2-22-2】 Froberger : FbWV633, Lamentation, T.13-15¹⁶³

これらの例から、フローベルガーが不協和音を強調するため、また音の跳躍を強調するために、「音程」を巧みに用いていることが分かる。アルペジオやタイを用いて響きを保持しながら横へつなぐ中に、急激な跳躍を加える事で音の起伏を激しくし、後続の不協和音を印象的に聞こえさせる効果を与えている。このような音の振れ幅の使い方はフローベルガー独自の手法であり、半音からオクターブまで跳躍の「音程差」によって、時間的なテンポとは異なる音楽の流れるスピード感を自在にコントロールしていると言える。

第2章を通して、フローベルガーは「組曲」の核をアルマンドに置き、後続楽章へ何らかの音楽要素（音型の模倣、共通する和音変化など）を用いてアルマンドのキャラクターを引き継がせていることが伺える。予め1曲に定められた楽章から成る「組曲」は、楽章間を単に調性でのみ結びつけるのではなく、音楽的に意味のある関連性を持っている。このことはフローベルガーの「組曲」における大きな特徴である。さらに作曲に際しては音程差を利用して重要な和音を強調し、アルペジオの向きや種類、和音をどのくらい響かせるかということまで細かく記譜していた。これは伝承資料から“*discretion*”を読み解く上で考慮すべき重要な点である。

¹⁶³ Ibid., p. 75.

第3章 資料間の比較を通しての演奏論

第1節 記譜から演奏へつなぐ際の諸問題

第2章までは先行研究を足がかりに、フローベルガーの生涯、伝承資料、フランス・リュート音楽との関係、そして「組曲」作曲におけるフローベルガーの独自性を論じてきた。本章は演奏者の立場から資料間に見られる異同の問題を検討し、演奏時に何を楽譜資料から受け取るか、そのための手がかりについて論じる。そして、シビラが書簡で書き記していた「記譜のみからでは読み解くことのできない、“*discretion*”を伴う演奏」と現代の我々の感覚とのギャップを縮めるための方策を論じていきたい。

(1) フローベルガー作品を演奏するにあたって

我々がフローベルガーの作品を魅力的に演奏し、その素晴らしさを聴衆に届けようと試みる際、そのアプローチの出発点となるのは楽譜である。しかしその楽譜から何を受け取り、何を生かすかは奏者次第であり、その内容によって異なる演奏の形が生まれる。

フローベルガーの音楽は独特な和音の色彩感やメッセージ性があり、それは現代の聴衆でも共感できる不思議な魅力を持っている。しかし、もっと直接的に心を揺さぶる演奏を目指すには、フローベルガーがどのように当時の聴衆を魅了しようとしたのかに一度立ち返り、その意図を汲み取ることが重要である。

筆者は、フローベルガーの意図を「楽譜」から見出したいと考えている。これは、17世紀の作曲家が残した音楽やそれを伝承する資料を、過去にさかのぼって研究し、昔の事実を明示したいだけではない。フローベルガーの世界を、自分の感性によって音にして聴衆に届ける上で、作品が生まれた時にどれだけその音楽が当時の聴衆を魅了し、斬新であったか、ということを探りたいのである。フローベルガーが演奏していた時代にとって「最先端な」音楽表現を探る姿勢は、一見、昔のやり方に固執しているように見えるが、当時の音楽を現代の我々が再創造する上で、結果的には最も積極的なアプローチ法になる、と確信している。

このような姿勢で演奏論を進める上で、楽譜の内容に目を向ける前に、我々が楽譜を演奏に結びつけていく際に直面する問題点を、一度整理する必要がある。この問題点の大きな要因は、フローベルガーが様々な場所で音楽活動をしていたこと、またそれに伴い伝承資料が複雑である事に起因する。これらは、現代の演奏家にとっては、自分なりの判断が必要な問題と言える。演奏の現場では、この問題に答えるための確信が持てないことも多い。

例えば、会場の空間や他プログラムとの兼ね合いから、現実的に汎用性が高い「18世紀の2段鍵盤チェンバロで、1/6不等分律の調律によりフローベルガー作品を演奏する」というケースも見られる。このように演奏する事も一つの方法として有効であることは言うまでもない。しかし、そのような音響像はフローベルガーが求めたものに近いかどうかを常に問い直す必要があるだろう。様々な演奏の可能性を探る為にも、我々が抱えている問題をまずは整理していきたい。これらの諸問題は、楽器に関する問題と楽譜資料に関する問題とに二分できる。

(1)-1. 楽器に関する問題

楽器選択の問題

「組曲」をチェンバロで演奏する場合、どのような様式のチェンバロを使用するのが妥当であるか考えなければならない。なぜなら当時フローベルガーの周りであった可能性のある楽器として、まずウィーン宮廷がイタリア音楽を盛んに取り入れていた事や、ローマのフレスコバルディ門下で学んでいた事からイタリアンタイプのチェンバロが考えられるからである。さらに、外交官としてフランドル地方に赴いていた事から1段鍵盤の初期フレミッシュチェンバロ、パリを訪問していた事から17世紀フレンチタイプのチェンバロなども挙げる事ができる。

また、ショートオクターブ¹⁶⁴の楽器での演奏を想定した声部配置が見られる

¹⁶⁴ 少ない鍵盤数で広い音域を演奏可能にする為、最低音域1オクターブの鍵盤の配列が特殊な楽器である。最低音 C(本来 E の鍵盤)/D(本来 F#の鍵盤)/E(本来 G#の鍵盤)/F (これより上の音は通常の鍵盤通り) と鍵盤が並んでおり、この場合左手に出てくる10度音程は通常の1オクターブと同じ間隔になり、手の大きさに左右されず演奏可能である。

作品¹⁶⁵、また低音域までカバーしたフレンチタイプのチェンバロでの演奏を想定していると思われる AA 音を必要とする作品¹⁶⁶など、相応しいと思われる楽器の種類は様々である。これらの楽器の音楽的な特徴を理解した上で、フローベルガーの楽譜を読み込む事が求められる。

調律法の問題

フローベルガーの「組曲」をどのような調律法で演奏するか、という事も楽器選択に準じる問題である。具体的には、17世紀のオルガンに一般的に用いられていた中全音律の可能性が一つである。また中全音律から派生し、多様な調性にも対応できるようにした不等分律もある。

不等分律は、中全音律で問題になる異名同音を可能にしたものであるが、純正な長三度による和音の美しさは減ってしまう。筆者は、フローベルガーは声部の配置や多彩なアルペジオから、和音の響かせ方に高い意識を持っていた作曲家である、と感じている。そのため、フローベルガー作品に関しては可能な限り中全音律、それもアロンのミントーンのように純正な長三度を多く含むものを用いることで、フローベルガー独自の和音の美しい響き、また逆にゆがんだ響きをより一層表現できるのではないかと考えている¹⁶⁷。

(1)-2. 資料の読み方に関する問題

拍子とテンポの問題

『第2巻』や『第4巻』を見る限り、それぞれの舞曲に決まった拍子をあてている傾向がある。すなわち、アルマンドには C 拍子、クーラントやサラバンドには C3 拍子、ジグには C または C3、C6/4 拍子がほぼ例外なく用いられ

¹⁶⁵ 《組曲 ニ長調》(FbWV611)や《組曲 ハ長調》(FbWV612)に出てくる左手の10音程(E-g)などはショートオクターブの楽器を用いることで問題なく片手でつかむことができる。

¹⁶⁶ 作品例として《組曲 ニ長調》(FbWV620)の冒頭楽章〈*Meditation*〉や《フェルディナント3世の痛切なる死に寄せる哀歌》(FbWV633)などを挙げるができる。

¹⁶⁷ 研究当初から中全音律の可能性について研究してきたが、楽器選択の問題と合わせて現段階では具体的な成果は上げられなかった為、今後の課題としたい。なお、この問題については、栗形亜樹子氏の論文「J. J. フローベルガーの音律を考える～中全音律使用への具体的案～」(「オルガン研究」第40巻、2012年)にて論じられているので参照されたい。

ている。ルネサンスからの伝統で、これらの拍子記号間にテンポの関連性があった可能性も考えられる。またそもそも、アルマンドならアルマンドに、ひとつの固定テンポが想定されていたのかという問題も考えられる。

臨時記号の問題

臨時記号は一つの小節の中で全ての同音高に対して有効なのか、臨時記号がつけられた直後の音のみに有効なのか、伝承資料によって採用しているシステムが異なっているように見える。そのため、資料ごとに解読する必要がある。さらにその臨時記号は、付いていなければ音楽的に成り立たない、いわば「一義的な」ものなのか、ムジカフィクタのように音楽理論上、奏者が判断できる余地のあるものだったのかも考慮する必要がある。また、そもそも調号に何をあてるかということとも併せ、フローベルガーが旋法と長短調の概念をどのように意識しながら作曲していたか、ということにさかのぼって分析する必要がある。

リュート奏法との関係

チェンバロは、「鍵盤のついたリュート」と言われているほどリュートからの影響が強い楽器である。ただその中でも奏法の点で大きい違いがある。リュートという楽器は、アーティキュレーションのために消音することはあっても、和音を弾いたあとは響かせっぱなしで、音を止める指示はタブラチュア譜には見られない。

一方大多数のチェンバロは、音を弾いた後、鍵盤から指を離してダンパーが弦に触れると音の伸びは止まってしまう。つまりこのことは「弾く」という動作の中に、音の始めと終わりを作る動作が含まれることを意味している。つまり響きのコントロールは、弦をはじくスピードとアルペジオによる形であるという点では共通しているが、リュートは一音一音、指先でかなりの程度まで強弱をつけることが出来るのに対し、チェンバロは同じようにはいかない、という違いもある。またボディの大きさや形状の違いから、音の減衰速度も異なる。このように、リュートとチェンバロ間の特性、共通点、違いを、どのように踏

まえ、いかにリュート風の奏法を取り入れるかが、チェンバロでフローベルガー作品を美しく響かせるために不可欠な姿勢である。

タイやスラーの問題

これは、伝承資料ごとに異なるタイやスラーの付き方をどう判断するか、という常に現場で直面する問題である。特にタイの付き方は、音の減衰にどのくらい時間がかかるか、という音量やシェイプに関わる一面と、リズムやモチーフを決定する、という一面を持ち合わせている。これらはまったく異なる性質であるため、一概に好き嫌いの観点からのみ論じることは難しい。

以上の諸問題が考えられるが、これらのうち本論考では、「(1)-2. 資料の読み方に関する問題」に焦点をあてる。中でも「タイやスラーの問題」、「リュート奏法との関係」について取り上げ、楽曲分析と併せて論じる。この2点が本論考で重要な位置を占める理由は、これらがチェンバロの音の響きと減衰に結び付く問題点だからである。さらに、これらのコントロールには、アルペジオや、タイの打ち直しが関係してくる。そしてこの具体的な演奏上の動作が、奏者の塩梅という観点から “*discretion*” の実践的解釈につながるのではないだろうか。

(2) タイやスラーの問題：保続音の打ち直しに関して

タイやスラーは、減衰する音の重ね方で響きを変えるチェンバロの演奏において聴き手に全く違う印象を与える可能性があり、演奏解釈という点で重要な問題の一つである。ランペ版『新フローベルガー全集』を見ても、資料間の最も多い異稿は、音でもリズムでもなく「タイの有無」である¹⁶⁸。このような資料間の違いがおこる要因としては、フローベルガー本人による変更か、筆写者など別の誰かによって変わってしまったものか、の二つにまず分けることができる。第3者に由来する異稿はさらに、単純に記入ミスによるもの、主観的な

¹⁶⁸ タイとスラーはどちらも弧線であり、同じ音高間に付くか、複数の音程をまたぐかの違いであると見なすことが出来る。以後、特別に両者を使い分けられない限り、「タイ」と記す事でこれらの弧線を総称することとする。

アイデアや見聞きした演奏から編集した可能性に細分できる。

伝承資料の筆写者とフローベルガーの関係性が明確であれば、作曲家の意図との隔たりを論じる手がかりになり得る。しかし伝承資料の大部分は、筆写者とフローベルガーとの関係が不明である。さらに編集された時期についても定かでない資料がほとんどである。そのため、楽譜資料の信頼度を基準に「タイを付けるか否か、フローベルガーの意図がどちらであったか」を判断することは極めて困難である。

写し間違いのような伝承資料の作成過程だけでなく、演奏実践からもタイの付け方が変わってしまう可能性が考えられる。フローベルガーが作曲活動をしていた主な時期は、ドイツ、オーストリア、イタリア、オランダ、フランスの各地を旅していた。そのため、地域ごとに異なるチェンバロを弾いていたことは容易に想像できる。つまりチェンバロの音域、鍵盤数、倍音の響き方等も地域によって当然異なるものであったと推測できる。演奏場所が変わるという事は、空間の違いから残響が変化し、また、楽器の違いから音の伸び方も変わる。そのため、タイが必要だと感じる場所は演奏毎に変化する可能性が高く、このような要素を楽譜の中で明記する事にはおそらく限界がある。すなわち、タイをフローベルガーがどこまで細かく記譜しようとしたか、という点も、自筆譜として参照できる唯一の資料である献呈譜からのみでは、その厳密性を判断できない。

フローベルガーの師フレスコバルディは、『トッカータ集 第1巻』(1616年)の序文で演奏の手引きを記している。その中の一つに、楽器の響きを空虚にしないように、タイで繋がれた音や不協和音を随意にアルペジオにし直す、という保続音の打ち直しに関する項目がある¹⁶⁹。これは「音の減衰に邪魔されず、音楽の求めるサウンドを引き出す」、また「保続音を打ち直しても一つのシェイプを維持できる」という意味でフローベルガーの「組曲」にも当てはまる。

¹⁶⁹ 大岩みどり「ジローラモ・フレスコバルディの‘la maniera de sonare’—《トッカータ集第1巻》(1615)の序文『読者へ』をめぐって—」、日本オルガン研究会『オルガン研究』通信 37、2009年、43頁。

このフレスコバルディの序文からも分かるように「タイがついていても打ち直すかどうか」は、各々のチェンバロ奏者が自分の奏でている和音の色彩が十分な響きをもって聴き手に届けられているかどうかを聴き分け、その響きに応じて判断する必要がある事柄なのである。それゆえチェンバロ作品が写譜されるときにも、タイに関しては「固定されたもの」というよりは、「演奏の現場で変更される可能性があるもの」ということでやや気楽に記譜される傾向があったのではないだろうか。

このような理由から、筆者は「タイの問題の大半は資料間の比較のみではその答えを出すことが出来ない」という結論に至った。すなわちタイの問題の多くは、現場で音を聞いて、本来の音楽のシェイプになるよう奏者がその必要性を判断すべき事柄である。またタイの中には、任意につけたり落としたりしてしまうと音型を壊してしまい、本来の音楽的なアイデアを変えてしまう恐れがあるものもある。

以上の議論に基づき、タイの有無が資料間で違う時どちらを選択するかによって音楽的に効果が変わる場合分けを、一般論として【表 3-1】のように整理した。

【表 3-1】 音楽的効果による場合分け

タイを付ける選択	タイを落として打ち直す選択
(1)響きを分断しない、または余計なアクセントを避けたい場合。	[a]倍音を支え直し、響きを豊かにしたい場合。
(2)フレーズを長く保ちたい場合。	[b]減衰によって声部のラインが埋もれて
(3)他声部を目立たせたい場合。	しまうのを防ぎたい場合。
(4)そのタイをつけないと、モチーフや旋律の点で整合性がとれなくなる場合。	[c]その音や付属する和声を強調したい場合。
(5)直後に同じ音を打ち直しており、十分音量を保持できる場合。	

次に、これらを踏まえ《組曲 ホ短調》(FbWV 607)〈アルマンダ〉を例に、タイの付き方が資料によって異なる箇所において、どう判断出来るか、その一例を筆者の判断も交えて論じる(【譜例 3-1】参照)。掲載譜例は『第 4 巻』の稿であり、SA4450 手稿譜とタイの付き方が異なる部分に①～⑤まで番号を振っている。以下の分析は、両資料のどちらのヴァージョンを採用するか根拠と共に述べた試案である。

なお、この分析は学位審査会と関連づけて、フレンチプレミッシュタイプ 2 段鍵盤チェンバロ(クルスベルヘン製作)を用いて東京藝術大学構内奏楽堂で演奏する、という状況を想定して分析を試みた。当時フローベルガーが演奏していた空間は、サロンコンサート程度の規模と想像される。響きの良し悪しは場所によって異なるであろうが、それなりの残響は期待できる。そのため、奏楽堂はサロンコンサートと呼ぶ空間よりもかなり広いが、残響の多さを近づけるという意味で、上述のような設定をした。加えて、これはあくまで思考実験的な試みであり、演奏の際に受けるインスピレーションによって変わっていくものである事を予め断っておきたい。

【譜例 3-1】 Froberger : FbWV607, Allemande, T.1-8¹⁷⁰

¹⁷⁰ NFA, Bd. II, (2008), p.52.

①『第4巻』のようにタイにしてバス音をオクターブで交互に鳴らすようにすると、広い会場ではバスE音を十分保持できないと考える。このバス音をしっかり響かせた中でモチーフの模倣を聞こえさせるために、SA4450手稿譜のように、タイにしないで打ち直す。[a]¹⁷¹

②直後にソプラノ声部で同じ音型をタイ付きで模倣しており、SA4450手稿譜のようにタイを落とすと、モチーフを変えてしまう。そのため、『第4巻』のようにタイを付けて演奏する。(4)

③タイのついている音はバス音f#の直後に再度打ち直されていることから、SA4450手稿譜のようにタイにしないで打ち直すと、8分音符単位でh音が鳴り、ソプラノ声部のモチーフの動きが聞こえにくくなる。『第4巻』のようにタイのままでも十分音量は保持できると判断し、ここはタイを付けて演奏する。(4), (5)

④ここはバスc#音上に減七の和音が鳴っており、強調したい和音である。『第4巻』のようにタイにすると、広い会場では響きが十分保持できないと考えられる。タイが付いているテノール声部の音はバスと減七音程をつくる重要な音であることから、SA4450手稿譜のようにタイにしないで打ち直す。[c]

⑤『第4巻』のようにタイがついた音は4分音符単位で1オクターブ下、さらにもう1オクターブ下で鳴らされるが、カデンツ中アルト声部のg'→f'#という声部進行をより際立たせるためにもしっかきd'の音を保持したい。そのため、音量を保つためにSA4450手稿譜に従ってタイにしないで打ち直す。[c]

同曲後半の分析は、【譜例3-1】に基づいて次頁のようになる（次頁【譜例3-2】参照）。

¹⁷¹ タイの付加についての判断の後に【表3-1】内で使用している番号も記し、その理由として期待できる音楽的な効果を示している。

The image shows three systems of a musical score for Froberger's Allemande, T.9-15. The first system (measures 9-11) features a soprano staff with a slur over measures 9 and 10, and a circled note (6) in measure 10. A circled note (7) with a downward arrow is in measure 11. The second system (measures 12-13) has circled notes (8) and (9) in measure 12, and a circled note (10) in measure 13. The third system (measures 14-15) has a circled note (11) in measure 14. The bass staff provides harmonic accompaniment throughout.

【譜例 3-2】 Froberger : FbWV607, Allemande, T.9-15¹⁷²

⑥ソプラノ声部で直後のスラーがついている部分は、1音目と残り3音に分けて演奏させたいのではなく、シンコペーションのリズムで出てくる16分音符3音のつながりをスラーで示していると考えられる。SA4450手稿譜のように、タイを落して打ち直すとメロディーを変えてしまうため、『第4巻』のようにタイを付けて演奏する。(4)

⑦、⑧タイが付いている音は直後に打ち直されており、内声で目立ちにくいものの、『第4巻』のようにタイをつけて演奏しても音量は保つことが出来ると判断した。逆に、SA4450手稿譜のようにタイにしないで打ち直すと16分音符単位で鳴らすことになり、余計なアクセントを与えてしまう。そのため『第4巻』に従って、タイを付けて演奏する。(1), (5)

⑨(前半) ⑦、⑧同様、『第4巻』のようにタイをつけて演奏する。(1), (5)

⑨(後半) ⑥同様、本来アルト声部をタイで引き延ばして、シンコペーション

¹⁷² NFA, Bd. II, (2008), p.52-53.

のリズムで g'#音から始まるつなぎを演奏したい。そのため、『第 4 巻』のようにタイをつけて演奏する。(4)

⑩右手で演奏されるであろう c'-e'-a'の和音（バス E 音に対する四六の和音）は直前に既に記譜されたアルペジオで鳴らされており、ここはそれを強調するために再度打ち直される場所である。そのため、すでに音量は補強されており、SA4450 手稿譜のように再び打ち直すと主張しすぎてうるさい印象を与えてしまう。また、h-d'-g'#の和音（バス E 音に対する三五（七）の和音）へ解決する際、ディミニユエンドさせたいので、『第 4 巻』の記譜に従ってタイにして演奏する。(1)

⑪ソプラノ声部で既に出てきている同じ音型にはタイがついている。そのため、SA4450 手稿譜のようにタイを落とすと、音型を崩してしまう。そのため『第 4 巻』のようにタイを付けて演奏する。(4)

上述のように、タイの問題は演奏する状況によって変化し得るものである。フローベルガーの音楽的な意図を壊さない範囲で、適宜奏者が自分の耳で判断しなければならない。つまり、模倣している音型やタイの属する和音の重要さ、内声が十分聴こえているか、といった観点で、演奏する音響、聴衆との距離などを配慮して加減する事が求められるのである。

このような奏者に託された加減は、演奏毎に異なる結果を生み、奏法の点で「自由さの許容範囲」にもつながると言える。そのため、保続音の打ち直しは、演奏における “*discretion*” の問題に深く関わってくるのではないだろうか。

(3) リュート奏法との関係：強弱を表現するための記譜

チェンバロはリュートと同じようには強弱のコントロールをつけることはできないが、リュートのサウンドを取り込もうとしていたフローベルガーであれば、何か別のことで強弱をつけようと試みていたであろう。音楽の表情を強

弱で表そうとした時、強弱の工夫には、和音による響きの違いと、音と音との関係性による音の形の作り方、とに分けられる¹⁷³。

前者は、和声構成音の数を加減することで、沢山の音を鳴らせばフォルテの表情に近づき、逆に音の数を減らせば響きも薄くなるので、ピアノ¹⁷⁴の表情に近づくことができる。後者は、一音単位で強弱をつけようとする場合であり、筆者はこれまでの演奏経験から、「チェンバロは聞こえ方の相対的な差を用いて強弱をつけることができる」と考えている。そして単音どうしの強弱は、タッチや弦をはじくスピードはもちろんのこと、「前の音からのレガートやアーティキュレーションによって音の立ち上がりをコントロールする」ことが有効な手段の一つとなる。音の入り口だけでなく、鍵盤から指をどう離すか、という音の止め方と併せると、強弱の幅はさらに広がる。レガートやアーティキュレーションの具体的なアプローチは以下のとおりである。

①レガート：レガートの程度は様々であるが、最もレガートされていない状態は上記のアーティキュレーションを各音に入れる奏法である。その対極はオーバーレガートであり、次の音を弾く際に前の音を残したまま、少しかぶせて演奏する奏法である。こうすると、後に出す音の立ち上がりが前の音の響きに隠れるため、後の音は前の音より小さく聞こえる。この加減には奏者の指のコントロールが重要になるが、レガートが強くなるほど、レガートされた音の中はディミニユエンドされる。すなわち、ある音を前の音より弱くしたい場合、オーバーレガートは有効な手段であり、チェンバロ独自の表現法のひとつである。

¹⁷³ 2段鍵盤の楽器を用いて、上鍵盤と下鍵盤を弾き分けることで強弱をつける方法も考えられるが、ここでは楽器のレジスター等による音色の変化ではなく、一つの鍵盤上で音を出す上でどのような表情の差を出すことができるか、という点に絞って論じる。

¹⁷⁴ 強弱記号の p を意味する。

②アーティキュレーション¹⁷⁵：フレーズやモチーフを明確に聞こえさせるために必要な、音楽的な子音のような役割である。アーティキュレーションを入れると、その直後の音の立ち上がりがはっきりし、相対的にその音は強く聞こえる。この音と音の隙間をどうとるか、という加減は音楽で言葉を語るために重要な役割を果たす。

このようなチェンバロで強弱をつけることにつながる奏法について、自筆譜からフローベルガーの工夫を垣間見ることができる。次頁の【譜例 3-3】では、その工夫が具体的にどう記譜に表われているかを（ア）～（エ）の4種に分けている。

（ア）は強い表情を持つ不和音である。4つの音を用いて豊かな響きを作っている。それに対して（イ）は解決音にあたり、フレーズを収めるために、通常前の音より小さく演奏しようとする。そこで、ここでは2つの音で和音をつくり、できるだけ響きを薄くしている様子が分かる。

（ウ）では、16分音符3音にスラーを着ける事でモチーフを明確にしている。前半の16分音符4つは最初の一つと残り3音から成る連なりに符尾を切り離して記譜しており、最初の音と2音目の間にアーティキュレーションをする事が想定されているように見受けられる。また符尾の付け方とモチーフの切れ目は、同譜例の（エ）のように連動している。この（ウ）と（エ）から、8分音符以下の短い音価の音に関しては、ある程度の範囲で記譜からグルーピングが判断できる。さらに、グルーピングの中をレガートで演奏することで、音の連なりをより明瞭に聴き手に届けることができる。

¹⁷⁵ ここで論じているアーティキュレーションとは、アングラメル Marie-Dominique-Joseph Engramelle (1727~1805) の言うシランス・ダルティキュラッション “*silence d’articulation*” を意味し、音と音を分離するのに必要な「間」を意味する。ジャン・クロード・ヴェイヤン『フランス・バロック音楽：解釈と演奏の原理』 細野孝興訳、パリ：パリ・A.ルデュック社、1986年、11頁。



【譜例 3-3】 Froberger : FbWV607, Allemande, T.1-8¹⁷⁶

リュート奏者が強弱で表情をつける部分を、チェンバロでは和音の厚さや薄さ、さらにアーティキュレーションを用いたグルーピングとレガートを用いて表現することが可能であることが伺える。さらに和音をどうアルペジオするか、という要素が加わることで、和音の厚みの差だけでなく、響かせる時間や聞こえさせたい声部にも差をつけて強弱の表現に幅を持たせることが可能となる。

このように資料を読み解く問題は、2次元の楽譜から見える音符を3次元空間で音へ変えていく過程で演奏者がどう自身の耳で判断するか、というシベラの言及していた「楽譜からは読み取ることが出来ない“*discretion*”」と綿密に関係していることが分かる。

¹⁷⁶ IMSLP, s.v. "Complete 7 Score (color)," in "Libro quarto, A-Wn Mus.Hs.18707 (Froberger, Johann Jacob), accessed July 15, 2018, [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f9/IMSLP282318-PMLP458131-Froberger_-_Libro_Quarto_\(Colour\).pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f9/IMSLP282318-PMLP458131-Froberger_-_Libro_Quarto_(Colour).pdf).

第2節 記譜から読み解く “*discretion*”

フローベルガー音楽において、“*discretion*”という語は主に、楽譜中に演奏指示として使われている。2018年のグラスルの研究では、その語義や使用例、意味づけなど、同年代の他作曲家の作品とも関連付けて詳細に論じられている¹⁷⁷。一般にこの語は、アゴーギグを伴うテンポ的な自由さ、と理解されている。

しかし、この語は単に特定箇所の演奏指示としての語句としてのみ用いられているのであろうか。序章で引用したシビラの手簡を読むと、楽譜に書かれた音符通りに弾いていても、[フローベルガー先生のように]正しい *discretion* による演奏にはならない」と言い換えることができる¹⁷⁸。つまり、フローベルガー音楽には作曲家が意図していた“*discretion*”がすでに織り込まれており、記譜からそれを見つけ出す必要がある。我々はこのシビラの言葉を重く受け止め、“*discretion*”という語を、フローベルガー音楽の演奏姿勢として捉えることもできるのではないかと筆者は考えている。そしてこの捉え方において、前節で述べたような「資料を読み解く問題」、すなわちタイやスラー、さらには和音のアルペジオなどが、記譜に織り込まれた「自由さ」として関係してくるのである。本節(3)(本文100頁)にて“*discretion*”の解釈を拡大して「組曲」における記譜との関係性を論じることとし、まずはグラスルの研究を踏まえて、(1) 語義と音楽的なアプローチ、(2) 演奏指示としての使用例、を以下に整理していく。

(1) 語義と音楽的なアプローチ

この語の語義はどのようなものか17世紀の仏仏辞典を参照すると、「的確な自制、言動における警戒心」¹⁷⁹という意味がある。さらに、18世紀の主要な音楽辞典でどう解説されているか見てみると、ヴァルター Johann Gottfried Walther (1684~1748) の『音楽事典 *Musicalisches Lexicon* 』(1732)中、

¹⁷⁷ Markus Grassl, “Froberger der Diskrete,” in “*Avec discretion*” *Rethinking Froberger*, edited by A. Vejvar and M. Grassl, (Wien: Böhlau Verlag, 2018), pp. 11-51.

¹⁷⁸ シビラの手簡の文面については、本文5~6頁参照のこと。

¹⁷⁹ 原文は“*Judicieuse retenue, circonspection dans les actions et dans les paroles.*”。Jean Baptiste Coignard, “*Discretion*” in *Le dictionnaire de l'Academie francaise*, Paris, 1694, p.334

“Con discrezione” の項では「注意深さを以て」と表現され¹⁸⁰、プロサール Sébastian de Brossard (1655～1730)の『音楽辞典 *Dictionnaire de musique* 』(1703)の“DISCRETO”の項では「節度と知恵を以て、速すぎず、ゆっくり過ぎず、過不足なく頃合いをみて」と記載されている¹⁸¹。1739年にハンブルクで出版されたマッテゾンによる『完全なる楽長 *Der vollkommene Capellmeister* 』(1739)には、より具体的な記述が見られる。

そうでなければ、同様の事は *discretion* を以て演奏すること、と直接言葉で書き加えられることもある。これは拍節に縛られることなく好きなように、時にはゆっくり、時にはすばやく奏してよい、ということを示すためであった¹⁸²。

これらの辞典上の意味を総括すると、単語の意味は以下のように表現できるであろう。

<i>discretion</i>	物理的な時間の流れに左右されない、時には前向きに、時にはゆっくり、といったその場に相応しい演奏上の時間の加減
-------------------	--

では「その場に相応しい演奏上の時間の加減」とは、音楽的にはどのようなアプローチにつながるのか、という問いを立てることができる。この演奏上の判断は最終的には奏者の自由意志であるため、感覚的に演奏していいとも解釈

¹⁸⁰ 原文は“mit Vorsichtigkeit”。

Johann Gottfried Walther, “Con Discrezione” in *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig, 1732, p.178.

¹⁸¹ 原文には“DISCRETO, ou Con discretion, veut dire, DISCRETEMENT, avec modération et sagesse, sans aller trop vite, ny trop lentement, sans pousser trop, ny trop peu la Voix.”と書かれている。

Sébastien de Brossard, “Discreto” in *Dictionnaire de Musique*, 6th edition, Paris, c.1710, p. 30.

¹⁸² 原文には“Man pfelet sonst bei dergleichen Sachen wohl die Worte zu schreiben: ceci se joue à discretion, oder im Italienischen: con discrezione, um zu bemerken, dass man sich an den Takt gar nicht binden dürffe; sondern nach Belieben bald langsam bald geschwinde spielen möge.”と書かれている。

Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg, 1739, edited by Friederike Ramm, Kassel, 2008, p.89

でき得るが、判断を導く鍵はやはり音楽の中にあるのではないだろうか。

これまでの演奏研究を通して、筆者は「演奏上の時間の加減」を導く手がかりは2つあると考えている。まず1つ目は、和音の関係性である。その瞬間に奏でている音がどういった特徴の和音に属し、また前後の和音とどのようなつながりを持つのか、という和音を軸とした音楽構造を理解することで奏される音が求めている方向性を見極めることができる。

2つ目は音型が示す意味である。これは音楽修辞学とも関係するが、音型によって語られようとしている効果やニュアンスを理解することが必要不可欠である。より興奮する方向に音楽が動いているのか、反対に収束する方向に落ち着いてきているのか、それとも留まるような動きなのか、などと音型の持つスピード感を敏感にとらえるセンスが要求される。

これらのヒントをもとに、テンポに従って記譜されたリズムを弾く事よりも、和音や音型が持つ響きを耳でとらえながら演奏すると、結果的に物理的な時間軸とは異なる、音楽を表現する為の時間の流れが生じる。この流れを生み出すための各場面で行う加減が“*discretion*”であり、この単語が本来持つ音楽的な意味である。

(2) 演奏指示としての“*discretion*”

この“*discretion*”という語を含めた演奏指示が音楽のどの場面で用いているのか、という問いに対し、SA4450 手稿譜から多くの答えを得る事ができる。同手稿譜によると、このような演奏指示はトッカータやジークの曲中、また「組曲」の冒頭楽章や単一曲の標題に記載されている¹⁸³（次頁【表 3-2】参照）。

¹⁸³ その他の伝承資料も含めた“*discretion*”という語を用いた演奏指示が見られる作品の一覧は、グラスル Markus Grassl の論文“Froberger der Diskrete”を参照されたい。Markus Grassl, “Froberger der Diskrete,” in “*Avec discretion*” *Rethinking Froberger*, edited by A. Vejvar and M. Grassl, (Wien: Böhlau Verlag, 2018), pp.12-14.

【表 3-2】 SA4450 手稿譜における “discretion” という単語を含む演奏指示¹⁸⁴

曲種	演奏指示のある場所	演奏指示の内容
トッカータ	①冒頭部	“Cette Toccata se jouë à(a) discretion jusque à(â) ♀ ” 「このトッカータは ♀ まで discretion を以て演奏する」
	②即興的な接続部	“lentement et a discretion” “lentement avec discretion” “se jouë à(a) discretion jusque à ” “a discretion jusque à ♀ ” 「ゆったり、discretion を以て」 「♀まで discretion を以て（演奏する）」
	③即興的なパッセージを伴う終結部	“lentement et à discretion” “à discretion” 「(ゆったり、) discretion を以て」
ジーク	終結部	NB avec discretion NB Lentement avec discretion 「注意：(ゆったり、) discretion を以て」 NB. lentement et avec discretion comme le reteur dè M ^r . le Cardinal Mazarin à Paris ¹⁸⁵ 「注意：マザラン卿がパリに帰還する場面として、ゆつたりと discretion を以て」
アルマンド <i>Lamentation,</i> <i>Meditation,</i>	楽章のタイトル	(題材となっている事柄の説明に続けて) , la quelle (et) se jouë à discretion , la quelle (et) se jouë (fort / bien) lentement

¹⁸⁴ 演奏指示の表記について、a につくアクセントは同じ語句の中でも異なる種類を用いており、時折付いていない場合もある。ここでは、SA4450 手稿譜に出てくる表記を全て括弧付きで記載している。

Wollny, 2004, p.1-19.

¹⁸⁵ 《組曲 ニ短調》(FbWV 613) 〈ジーク～策略家マザランと名付けて～〉に見られる演奏指示で、マザランがパリに帰還した場面を描写している。

<p><i>Plaincte,</i> <i>Affligée et</i> <i>Tombeau</i></p>		<p>et à (à la / avec) discretion</p> <p>「(十分にゆったり／ゆったり、) discretion を以て」</p> <p>, et se joüe fort lentement, à la discretion <u>sans obserueur aulcune mesure</u> (下線のよ うな追加の指示は FbWV614 のみ)</p> <p>「非常にゆったり、discretion を以て <u>拍子にと</u> <u>らわれることなく演奏する</u>」</p>
---	--	--

トッカータでは、①全音符ごとの和音変化による冒頭部、②即興的な接続部分→対位法セクション II の即興的な接続部分、③即興的なパッセージを伴う終結部、などに見られる。SA4450 手稿譜に入っている 6 曲のトッカータのうち、冒頭部の演奏指示は全てのトッカータに共通するもので、♀ というマークまで “*discretion*” を以て演奏するよう範囲が指定されている（本頁及び次頁【譜例 3-4】参照）。

“*discretion*” という語を含む演奏指示の場所

↓ ①冒頭部



↓②即興的な接続部分(対位法セクション II がこの後に続く)



↓③終結部



【譜例 3-4】 Froberger : Toccata, FbWV102, T.1-2, 13-14, 37-38, 53-56¹⁸⁶

②や③など、セクションの変わり目に見られる演奏指示は作品によって言葉使いが若干異なるが、おおむね「ゆったり、“*discretion*”を以て」という意味を持つ。冒頭部以外の場所に出てくる指示は、同様な箇所であっても曲によっては付いている場合とそうでない場合がある。

曲種は異なるが、ジグでも“*discretion*”の指示が見られる。ジグの場合、常に終結部に記されており、フーガ的に規則正しいリズムから解放される、という点ではトッカータの終結部に見られものと同種である（次頁【譜例 3-5】参照）。

つまり、トッカータ、ジグとも「対位法的な音楽の進行をしていない部分、もしくは、これまでの対位法的な音楽の流れから切り替えたい部分、に書き込まれる演奏指示である」という点で共通している。

¹⁸⁶ Wollny, 2004, pp. 1-3.



【譜例 3-5】 Froberger : FbWV620, Gigue, T.18-22¹⁸⁷

一方「組曲」の冒頭楽章や単一曲について SA4450 手稿譜を参照すると、曲中のある部分を特定するのではなく、楽章全体に対する演奏指示として書かれている（【譜例 3-6】、【譜例 3-7】参照）。



【譜例 3-6】 Froberger : FbWV616, Allemande, T.1¹⁸⁸

〈ある山道で起きた出来事を題材にしたアルマンド、*discretion* を以て演奏すること〉



【譜例 3-7】 Froberger : FbWV633, Lamentation, T.1¹⁸⁹ （標題和訳は次頁）

187 Ibid., p. 64.

188 Ibid., p. 25.

189 Ibid., p. 67.

〈哀歌、皇帝フェルディナント 3 世の痛切なる死に寄せて、ゆったりと *discretion* を以て演奏すること〉

SA4450 手稿譜に含まれる 15 曲の「組曲」および単一曲のうち、“*discretion*”に関する演奏指示がある作品は、ある特定の感情、中でも「死」や「心の痛み」に関する感情を描写していることが多い（【表 3-3】参照）。

【表 3-3】「組曲」冒頭楽章および単一曲に見られる “*discretion*” を含む演奏指示¹⁹⁰

《組曲 ニ長調》 (FbWV611) SA4450 手稿譜	Allemande faite sur l' Election et Couronnement de sa Majesté Ferdinant le Quartrième Roy des Romains, et se jouë lentement a la discretion (フェルディナント 4 世の皇太子戴冠に寄せるアルマンド)
《組曲 ハ長調》 (FbWV612) SA4450 手稿譜	Lamentation faite sur la tres douloureuse Mort de sa Majeste, Ferdinand le Quartriesme Roy des Romains 1654, et se jouë lentement avec discretion (1654 年、フェルディナント 4 世の痛切なる死に寄せる哀歌)
《組曲 ト短調》 (FbWV614) SA4450 手稿譜	Lamentation sur ce que j'ay esté volé, et se jouë fort lentement, à la discretion sans obserueur aulcune mesure (兵士から強奪されたことを受けて作曲した哀歌)
《組曲 ト長調》 (FbWV616) SA4450 手稿譜	Allemande, faite sur le Subject d'un Chemin Montaigneux, la quelle se jouë à discretion (ある山道で起きた出来事を題材にしたアルマンド)
《組曲 ヘ長調》 (FbWV617)	Allemande faite en honneur de Madame la Duchesse de Wirtemberg, la quelle se jouë fort lentement et à discretion

¹⁹⁰ 表の左側には作品名、引用した資料名を、また右側には標題を載せ、内容の意識を括弧書きで記している。引用資料は以下の①～③である。

① Wollny, 2004, *Inhalt*.

② Markus Grassl, “Froberger der Diskrete,” in “*Avec discretion*” *Rethinking Froberger*, edited by A. Vejvar and M. Grassl, (Wien: Böhlau Verlag, 2018), pp.12-14.

③ Simon Maguire, “Johann Jacob Froberger: A Hitherto Unrecorded Autograph Manuscript,” in *The Journal of Seventeenth-Century Music* Volume 13 (2007), No. 1 <https://sscm-jscm.org/v13/no1/maguire.html#edn15>, accessed May 6, 2018.

SA4450 手稿譜	(ヴェルテンベルクのシビラ嬢を称えたアルマンド)
《組曲 ニ長調》 (FbWV620) SA4450 手稿譜	Meditation faite sur ma mort future, la quelle se joue lentement avec Discretion à Paris 1 May Anno 1660 (来たるべき我が死に思いを馳せる瞑想曲)
《組曲 ホ短調》 (FbWV627) SA4450 手稿譜	Allemande faite en passant le Rhin dans une barque en grand peril, la quelle se joue lentement à la discretion (ライン渡河の小舟で重大な危険に遭遇して作曲したアルマンド)
《組曲 イ短調》 (FbWV630) SA4450 手稿譜	Plaincte faite à Londres pour passer la Melancolie la quelle se joue lentement et à discretion (ロンドンで憂鬱な気分を晴らすために作曲した嘆きの曲)
《追悼曲 ハ短調》 (FbWV632) SA4450 手稿譜	Affligée et Tombeou sur la mort de Monsieur Blanchrocher, faite à Paris, et se joue bien lentement et à la discretion (パリで作曲したブランロシェ氏の死に寄せる悲嘆と追悼曲)
《哀歌 ヘ短調》 (FbWV633) SA4450 手稿譜	Lamentation, faite sur la tres douloureuse Mort de Sa Majeste Imperiale, Ferdinand le Troisieme, et se joue lentement avec discretion (フェルディナント 3 世の痛切なる死に寄せる哀歌)
《組曲 ヘ長調》 (FbWV 657) 自筆譜 (Sotheby's) 未公開	Afligée, la quelle se joue lentement avec discretion fait à Montbeliard pour Son Altesse Serenissime Madame Sibylle, Duchesse de Wirtemberg, Princesse de Montbeliard (ヴェルテンベルクのシビラ嬢に宛てた悲嘆の曲。モンベリアルにて作曲)
《瞑想曲 ト短調》 (FbWV658) 自筆譜 (Sotheby's) 未公開	Meditation, la quelle se joue lentement avec discretion, fait à Madrid sur la Mort future de Son Altesse Serenisme Madame Sibylle, Duchesse de Wirtemberg, Princesse de Montbeliard (ヴェルテンベルクのシビラ嬢の来るべき死を想って、マドリッドで作曲した瞑想曲)
《追悼曲 ニ短調》	Tombeau, le quel se joue lentement avec discretion, fait sur

(FbWV659) 自筆譜 (Sotheby's) 未公開	la tres douloureuse Mort de Son Altesse Serenisme Monseigr le Duc Leopold Friderich de Wirtemberg, Prince de Monbeliard (ヴェルテンベルク侯爵レオポルト・フリードリヒの痛切なる死 に寄せる追悼曲)
-------------------------------------	---

『自筆譜 (Sotheby's)』に掲載されている哀歌や追悼曲にも“*discretion*”を含む演奏指示が見られ、SA4450 手稿譜同様、特別な感情の表現にこの語の持つニュアンスが深く関わっている事を示唆している。これらを踏まえ、演奏者が音価とリズムによって記譜された楽譜から音楽内容をキャッチしてより自然に表現することができるように、フローベルガーはこの語に重要な意味合いを持たせていたのではないかと推測できる。

(3) 記譜の異同から見える “*discretion*”とは

シビラの書簡で「どのように演奏するか記譜された音符から見つけ出すのは困難である」という意味のことが書かれていたが、これはすなわち、楽譜の中に書かれている音楽とフローベルガーが求める音響にはギャップがあり、記譜された内容は、実際の演奏の近似値でしかない、という事を意味している。この場合、演奏家は楽譜のどの部分にそれがあるかを読み解く必要がある。

このような記譜とフローベルガーが意図していた演奏法のギャップを埋めるものこそ“*discretion*”であり、楽譜上に明示されていない演奏時の「ゆらぎ」を意味している。「ゆらぎ」とは、例えば同時に鳴らすよう書かれている和音をアルペジオにして違うタイミングで鳴らしたり、2:1の比率で書かれているリズムが実際の演奏では2:1に近い比率で演奏され、正確にはその比率になっていなかったりするような、記譜と演奏のずれを意味する。

では、この演奏時の「ゆらぎ」は具体的にどのような奏法に表われているのだろうか。伝承資料にその答えを求めようとすると、ひとつの資料のみからその答えを得ることは難しい。しかし、複数の資料を比較することでそのヒントを得る事ができる。なぜなら、伝承資料間には音の違いの他、タイやスラーの付き方、音価やリズムなど、様々な違いが見られるからである。

しかし、全ての違いが「演奏時のゆらぎ」に関わるものばかりではなく、筆写時のエラーなど様々な要因によって生じたものである。そこで、「組曲」全体を通して資料間に見られる異稿の傾向を分析すると、その要因として以下の【表 3-4】に示す 4 つのタイプが考えられる。

【表 3-4】 伝承資料間の異稿がおこる要因

タイプ A	筆写元からの写し間違いやタブラチュア譜の解読ミス
タイプ B	筆写者が見聞きした演奏実践、異なる演奏法を上書きしたケース
タイプ C	作曲家本人による改訂
タイプ D	記譜の厳密性を放棄しているケース（主にタイの付き方に関して）

タイプ A については、音楽的なアイディアの変更という可能性も捨てきれない。しかし、下線の読み間違い、音や音価の違いなどは、他の資料と比べることで写し間違いではないか、と推測できる。つまり、タイプ A の異稿は、現代譜では校訂者が資料情報を総合的に判断して、校訂しなければならない部分である。

タイプ B のケースは、アゴーギグや「ゆらぎ」をつけて演奏する箇所に記譜の違いとして表れており、細かい音価のパスセージに見られる符尾や音価、休符、倚音の有無、アルペジオなどがその具体例である。筆者が分析した限りタイプ D に次いで多い資料間の異稿であるが、各伝承資料は作成された年代に開きがあり、フローベルガーの死後かなり経ってから筆写されたものも含むことを踏まえる必要がある。

タイプ C と思われる例を挙げると、《組曲 ハ長調》(FbWV612a/612) のミノリーテン 743 手稿譜（初期稿）と『第 4 巻』違い、または《ブランロシェ氏の死に寄せる追悼曲～パリにて作曲～》(FbWV632/632a) のミノリーテン 743 手稿譜（初期稿）と SA4450 手稿譜の関係である（次頁【譜例 3-8】参照）¹⁹¹。

¹⁹¹ FbWV632 は、SA4450 手稿譜では最後に 2 小節付け加えられている。そのため、ランペは SA4450 手稿譜の稿に FbWV632a と番号を振り、別稿扱いにしている。Wollny, 2004, p.33*.

各曲、どちらの稿も信頼度の高い資料であり、どちらも筆写元はフローベルガーの自筆譜である可能性が高い。

※[]内がミノリーテン 743 手稿譜と異なる部分

【譜例 3-8】 Froberger : Tombeau, FbWV632a, T.16-19¹⁹² 楽譜本体 : SA4450 手稿譜

【譜例 3-8】を見ると、ミノリーテン 743 手稿譜の稿は大譜表の外側に併記された譜面のようにバス G 音上で四六の和音、三五の和音を経てそのまま終止しているが、SA4450 手稿譜は終止直前のドミナントの和音をトリルによって引き延ばしている。これは、即興的に別の演奏法と互換できるというよりは、音楽的にアイデアを変更した別ヴァージョンのように見える。そのため、フローベルガー自身による改訂と推測することができる。

タイプ D は、どこまで厳密に記譜しようとしたか不明であることが要因と考えられるもので、主にタイの付き方に関するものである。その他スラーや付点の付き方などもこのタイプに属し、資料間の異同の中で最も多いケースである。上述の A~C のどのタイプにも属さないため、タイプ D として独立させている。

既に論じた通り、タイは演奏時の響きに合わせて奏者が適宜耳で判断する必要があり、当時どこまで厳密に記譜したか定かではない。タイの中には筆写者が書き忘れたのではないかと別資料から推測できる箇所もあり、タイプ A に属するであろうケースも含まれる。しかし、それを断定する根拠を資料から探すことは困難であり、タイに関する異稿は独立した問題として捉えることが妥

¹⁹² NFA, Bd. VI, (2010), p. 53.

当である。

このように様々な要因で資料間の異稿がおこるが、その中には演奏時の「ゆらぎ」の範囲内におさまるものも含まれている。つまりこのような異稿は、フローベルガー音楽を演奏する心構えとして捉えた“*discretion*”を演奏で示す際の演奏表現の具体例になり得るのではないかと推測できる。次に事例を挙げて検証する。

《組曲 イ短調》(FbWV 615/615a) の場合

《組曲 イ短調》(FbWV 615/615a) の資料間の異稿は、上述の推測を支持する具体的な例である。この「組曲」はランペ版『新フローベルガー全集』によると、アムステルダム出版譜、『自筆譜 (Sotheby's)』、ブリオスキー手稿譜によって伝承されている¹⁹³。

FbWV615a のブリオスキー手稿譜には、「組曲」の最後に “*ex autographo.*” と書き込みがあり、自筆譜を筆写元としている可能性が高い¹⁹⁴。具体的にどのような演奏法の違いがあるか、2 つの稿を比較しながら検証した (次頁【譜例 3-9】参照)。なお、この検証ではブリオスキー手稿譜の稿を 615a、アムステルダム出版譜の稿を 615 と略記して論じる。

まず明らかな違いに小節線の打ち方がある。615a は基本的に 2 分音符 4 拍

¹⁹³ ランペはアムステルダム出版譜の稿に FbWV615 と番号を振っているが、ブリオスキー手稿譜はメロディーラインなど音楽内容が大きく異なる部分もあるため、FbWV615a と別稿扱いにしている。同曲を伝承している『自筆譜 (Sotheby's)』は楽譜内容が未公開であるため、どちらの番号の稿に近いかは不明であるが、ランペは FbWV615 の伝承資料に含めている。また、同曲のアルマンダは『自筆譜 (Sotheby's)』の標題からレオポルト 1 世がフランクフルトで次期皇帝として戴冠したことを題材にしていることが新たに分かった。

¹⁹⁴ 『自筆譜 (Sotheby's)』を閲覧したファン・アスペレンの報告書によると、音楽内容は、ブリオスキー手稿譜の内容と同系と考えられるが、アルペジオの具合や、バス音が 1 オクターブ違うなど、所々違いも見られる。そのためファン・アスペレンは、ブリオスキー手稿譜は、“*ex autographo.*” という書き込みが筆写元に既に書かれていたものを写したか、自筆譜から筆写したが口頭で伝承された楽譜とは異なる奏法を書き加えた可能性も考えられる、と指摘している。

Bob van Asperen, “A New Froberger Manuscript,” in *The Journal of Seventeenth-Century Music* Volume 13 (2007), No. 1.

<https://sscm-jscm.org/v13/no1/vanasperen.html>, accessed February 20, 2018.

で小節線が引かれている¹⁹⁵。また、拍子記号が♩になっているが、この真意は不明である。さらに、615a では装飾記号が多いことも特記に値する。トリルなどがほぼ毎拍付いており、音と音との間に隙間を造らないような工夫がされている。フローベルガーの「組曲」演奏に際し、伝承資料で装飾がつけられていなくても、カデンツなどに適宜トリル等を足して弾くことは一般に理解されてきた。しかし、16分音符単位のつなぎの部分にまで、細かく装飾記号がついている「組曲」はこれまであまり例がなく、演奏時の装飾の付け方を見直す上で、興味深い一例と言える。

さらに記譜の異稿を見ていくと、【譜例 3-9】の(イ)～(チ)、106頁【譜例 3-10】の(i)～(iv)に興味深い違いが見られる。各箇所而异稿が意味するのは以下のように解釈でき、①アルペジオに関する異稿、②声部の保続に関する異稿、③演奏のヴァリエーションと捉えられる異稿、の3つに分類できる。

【譜例 3-9-1】 Froberger : FbWV615a, Allemande, T.1-5¹⁹⁶ ブリオスキー手稿譜

¹⁹⁵ このような小節線の引き方は献呈譜の他のアルマンドと同様であり、筆写譜で献呈譜と同様な小節線の引き方を残しているものはほとんど例がなく、筆者が確認した限りでは筆写元が自筆譜の可能性が高い SA4450 手稿譜のみである。

¹⁹⁶ NFA, Bd. III, (2005), p. 60.

【譜例 3-9-2】 Froberger : FbWV615, Allemande, T.1-11¹⁹⁷ アムステルダム出版譜

①アルペジオに関する異稿

(イ) 615a はアルト声部とテノール声部で和声構成音を付け足しており、和音の厚みを増やしている。

(ハ) 615a では声部ごとに音価を変えて記譜されており、書かれたアルペジオと捉えることができる。

②声部の保続に関する異稿

(ロ) 615 は拍点にバス音を書かれ、タイでつながれている。一方、615a では、拍点以外の場所で打ち直すような記譜になっており、615 よりもアルト声部の e' 音の音量をできるだけ保とうとする工夫が見られる。615a に見られる保続音の記譜は、余計なアクセントを避けるために拍点を避けた打ち直しではないかと想像できる。

(ホ) おそらく 615 が基本的なアイディアである。615a ではソプラノ声部に見られる 16 分音符による f'♯ - g' という動きに連動させてアルト声部を d'♯ - e' と変化させており、d'♯音をより引き延ばすと同時にソプラノと 3 度の平行にすることで、メロディーラインを補強している。

¹⁹⁷ Ibid., p. 56.

(ト) 615 ではバス音をタイで引き延ばし、4 分音符 3 拍分 A 音が伸ばされているが、615a ではテノール声部が f 音になったところで休符が置かれ、4 分音符 2 拍分しかバス音は伸ばされていない。これは、テノール f 音とソプラノの e' 音による 7 度音程を強調しようとした可能性の他、残響などからバス音は休符にしても響きが十分残るといふ演奏時の判断である可能性も考えられる。

③演奏のヴァリエーションと捉えられる異稿

(ニ) どちらも音楽的な意図は変わらないが、外声をどう動かすか、という点でアイデアが異なるのではないかと考えられる。

(ヘ) 音楽的な内容は一緒であるが、各声部がどのようなリズムで動くかが異なる。615 は常に 16 分音符単位で動き、滑らかだが、615a は 32 分音符を用いた細かい動きをしており、音の揺さぶりが大きい印象を受ける。

(チ) 615a には、1 小節カデンツ部分の音楽が追加されており、直前のモチーフを模倣しながら終止している。

続いて同アルマンダの後半も前半同様、次の【譜例 3-10】で示した(i)~(iii)の異稿を①~③に分類できる。

* Quelle: Suljovsky 1675. Zur Reihenfolge der Partiturnummern, des Vorwort. Die Ornamentik wurde von Michael Suljovsky ründergeschrieben und geht vermutlich auf Froberger zurück.
Source: Suljovsky 1675. For the order of the partita movements see the Preface. The ornaments are written by Michael Suljovsky and go presumably back to Froberger.

BA 8065

【譜例 3-10-1】 Froberger : FbWV615a, Allemande, T. 4-8¹⁹⁸ ブリオスキー手稿譜

¹⁹⁸ Ibid., p. 60.

The image shows a musical score for Froberger's Allemande, T.8-18. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. Annotations (i), (ii), and (iii) are placed on the score to highlight specific performance details. Annotation (i) points to a circled note in the first system. Annotation (ii) points to a circled note in the second system. Annotation (iii) points to a circled note in the third system. Below the score, there is a small text block: "Quelle: E. Regr. Zur Reihenfolge der Partiturnummern s. das Vorwort. Source: E. Regr. For the order of the partita movements see the Preface. V. E. Motter DA 8065".

【譜例 3-10-2】 Froberger : FbWV615, Allemande, T.8-18¹⁹⁹ アムステルダム出版譜

①アルペジオに関する異稿

(i) 615a ではアルペジオにして記譜されており、裏拍のアクセントを避ける意図でアルペジオにしているように見える。

②声部の保続に関する異稿

(ii) バス声部の補強 : 615a では、バス G 音が 615 よりもタイで長く引き延ばされている。タイで繋がっているため、打ち直しが記譜から見られるものではないが、音楽的なアイデアとして、バス音を保続した上で和声を変化させたい事は見受けられる。

③演奏のヴァリエーションと捉えられる異稿

(iii) 615a も 615 も和声進行は同じであるが、内声の鳴らし方が異なる。615 は 3つの内声のうち拍点で常に 2声が同時になっており、声部の流れがぼやけている。一方、615a では毎拍テノール声部を先に鳴らしてからアルペジオが続いている。このような奏法により、テノール声部のラインと和声変化、それぞれの動きが明瞭になる。

¹⁹⁹ Ibid., p. 56.

《組曲 ト長調》(FbWV 616) と 《組曲 ニ長調》(FbWV 611) の場合

次に、《組曲 ト長調》(FbWV 616) や 《組曲 ニ長調》(FbWV 611) のアルマンドに見られる跳躍音型のリズムの違いを例に、演奏表現とリズムの変更について論じる。資料間の比較をすると、SA4450 手稿譜のように 16 分音符で均等なリズムで記譜されていた箇所が、『第 4 巻』やブリオスキー手稿譜では付点のリズムになっている（【譜例 3-11】、【譜例 3-12】 参照）。

ブリオスキー手稿譜²⁰⁰

SA4450 手稿譜²⁰¹



【譜例 3-11】 Froberger : FbWV616, Allemande, T.10/14²⁰²

ALLEMANDE

FbWV 611

【譜例 3-12-1】 Froberger : FbWV611, Allemande, T.1-5 『第 4 巻』²⁰³

²⁰⁰ NFA, Bd. III.2, 2005, p.65.

²⁰¹ Wollny, 2004, 17*.

²⁰² 小節番号は出版譜に異なる。ランペ版『新全集』では 10 小節目だが、同じ箇所が、ヴォルニー版のベルリン手稿譜（現代譜）では 14 小節目に相当する。

²⁰³ NFA, Bd. II, (2008), p.65.

Suite XI in D-Dur

Allemande faite sur l'Election et Couronnement de Sa Majesté Ferdinand le Quatrième Roy
des Romains etc. se jouë lentement a la discretion



【譜例 3-12-2】 Froberger : FbWV611, Allemande, T.1-4 SA4450 手稿譜²⁰⁴

この跳躍音型のリズムの違いは、フレスコバルディの『トッカータ集 第1巻』(1615)の序文にある「記譜されていなくても付点をつける」奏法と関係していると思われる。そこには、両手の一方が8分音符、もう片方の手が16分音符で演奏する際、速く弾き過ぎないように留意し、16分音符に逆付点のリズムをつけて演奏するよう書かれている。前頁【譜例 3-11】にある※1印の部分では、片手で2声部を弾き分けているが、実質フレスコバルディの意味している動きと同じである。また、【譜例 3-12-1】にある※2は、前の音が長い通常の付点リズムであるが、「付点のリズム」を用いて演奏することで、各声部の動きを明瞭にしている。

《組曲 ニ長調》FbWV 611〈アルマンド〉の冒頭、ソプラノ声部とアルト声部で交互に繰り返しているモチーフは、逆付点のリズム(『第4巻』)、16分音符2音による均等なリズム(SA4450手稿譜)の他に、通常の付点リズム(ブリオスキー手稿譜)のパターンも伝承されている。付点をつけたり、符尾を変えたりするような細かい記譜の違いは、筆写時のミスとは考えにくく、「跳躍音型に対してどのような奏法を用いるか」という演奏表現のヴァリエーションを意味していると推測できる。

この場合、演奏時にどのパターンを採用すべきか判断するのが難しいが、演奏時に受けるインスピレーションによって判断してよい部分と言える。しかし、リズムが違うということは、聴き手に異なる印象を与える可能性が高い。16分

²⁰⁴ Wollny, 2004, 34*.

音符 2 音の均等なリズムパターンを中立的なものとする、前の音に付点がつくリズムは推進力があり、積極的に前へ音楽を押し進める効果が期待できる。反対に、後ろの音に付点をつけた逆付点のリズムからは動きを引き留めるような動きになり、音の跳躍が強調される²⁰⁵。

リズムの持つ推進力：《組曲 ニ長調》FbWV 611 の場合

強 —————▶ 弱



この「逆付点のリズムはアフェットを強める効果がある」、とカッチーニ Giulio Caccini (c.1545～1618) の曲集『新しい音楽 *Le Nuove Musiche*』（1602年、フィレンツェ）の序文でも言及されており、記譜されていないにもかかわらず、このような付点のリズムを随意用いていた習慣があることが分かる。つまり、様々な可能性の中から「どういう音楽的な効果を各音型に求めるか」、という点で演奏者が抱くアイディアに即して、それを最も実現できる奏法を選択することが求められる。

以上、2つの事例を通して資料間の異稿を検証してきた。1～2箇所小さい違いではなく、リズムや音価、声部の動き方といった明らかな違いがこのように多く見つかったことは、単なる写し間違いだけとは思えない。単音上の装飾、保続音の打ち直し、多様なアルペジオ、また跳躍音型のリズム変更、といった資料間の異稿の多くは、音楽内容を変えてしまう筆写ミスではなく、「意味のある異稿」である。

さらに、これらの奏法は同時に音が鳴ってそのあと空虚な響きが生じること

²⁰⁵ FbWV 611 の場合、アルマンダという舞曲であることや SA4450 手稿譜にある標題内の“*Lentement*”という語句からゆったりとしたテンポを想像できるが、快活なテンポである場合、矢印の向きは逆になるであろう。付点のリズムの持つ推進力は設定テンポによって異なるが、聞こえ方の印象を大きく左右する。

を回避し、できるだけ継続して音を紡ぎたい、という意図が背景に潜んでいる。このような加減はまさに「減衰カーブのコントロール」につながるものである。

装飾や保続音の打ち直しや多様なアルペジオによって、音型の持つアフェット、和音を強調した演奏がもともとの記譜と異なる姿になるということは、アゴギグの結果という意味だけでなく、演奏態度という捉え方としての “*discretion*” を反映した具体例である、と言える。

第3節 伝承資料をどう捉えるか

演奏に際する主資料の選定

第2節で論じた通り、伝承資料間には筆写エラーというだけでは説明のつかない異稿があり、これらは近似値としての記譜から想定される演奏の幅、または「ゆらぎ」を表している。そのため、伝承資料を比較することで“*discretion*”を伴う演奏の可能性が広がることを意味している。

では実際の演奏時に、どのような楽譜を目の前に置きたいか考えると、全ての資料を並べることも可能ではあるが、筆者は主資料を一つに定め、その資料楽譜を見ながら演奏する、という方法を選択する。その上で、その他の資料と比較することで音楽をより深く読み解くヒントを模索し、演奏表現の可能性を探っていきたい。

主資料を定めるには、資料間に価値づけをする必要がある。資料の「読み *Readings*」には、信頼度という点で自筆譜から近い、または遠いなどの差があり、資料学的に各資料の信頼性を決定づける根拠は今現在見つかっていない。そのため、各「組曲」に対してフローベルガーの意図を最も反映した資料が何か、という答えを一つに定めることはできない。しかし、「どの資料を優先するか」という点で価値づけすることは可能であろう。

例えば、SA4450 手稿譜には、“*avec discretion*” などといったフローベルガー本人の意図を反映しているであろう演奏指示や楽曲の詳細な説明が見られることから、自筆譜に準ずる資料と考えることができる。また、ブリオスキー手稿譜に掲載されている作品のいくつかには “*ex autographo.*” という自筆譜に由来することを意味する書き込みも見られ、それらの作品については自筆譜との

近さが伺える。これらを踏まえ、「フローベルガーの自筆譜に出来るだけ近づく」という観点から、各「組曲」に対してどの資料が主資料として考えられるか【表 3-5】のように筆者の試案を整理した。

【表 3-5】 各「組曲」の主資料（宮崎案）²⁰⁶

FbWV	主資料（その他）	判断基準
601～ 606	『第 2 巻』 (別稿で B, G, S, 他)	唯一の自筆資料であるため。
607～ 612	『第 4 巻』 (A, B, M, SA, S, 他)	SA4450 手稿譜にも含まれ、『第 4 巻』には見られない演奏指示や標題が見られるが、自筆譜である『第 4 巻』を優先した。
611	『第 4 巻』 ※クーラントのみヒンツェ手稿譜も『第 4 巻』と同等に扱う。 (B, SA)	自筆資料である『第 4 巻』を主資料とするが、クーラントはヒンツェ手稿譜に装飾付きの稿が掲載されている。この手稿譜はフローベルガーと直接交流のあったヴェックマンによって筆写されており、フローベルガーの演奏法を投影している可能性がある。
613	SA4450 手稿譜 (A, B, MB, M, S)	標題や演奏指示の細かさから、資料として最も信頼できると判断した。
614	SA4450 手稿譜 (A, B, M)	ミノリーテン 743 手稿譜には題材となった出来事の詳細が書かれているが、資料全体としての信頼度の高さから SA4450 手稿譜を採用。
615a	ブリオスキー手稿譜 (A, AS)	“ex autographo.”という書き込みや、『自筆譜 (Sotheby’s)』との音楽内容の近さから判断。

²⁰⁶ 真作と考えられている「組曲」のみ扱い、単一楽章のみ伝承している作品、また一つの資料のみで伝承している「組曲」は除外している。また、別稿も含めて採用した資料を含む FbWV 番号を載せている。主資料以外の資料名は次の略記を用いる。アムステルダム出版譜：A、『自筆譜 (Sotheby’s)』：AS、SA4450 手稿譜：SA、グリムタブラチュア：G、ストゥース手稿譜：S、ブリオスキー手稿譜：B、ポーアン手稿譜：MB、ミノリーテン 743 手稿譜：M、シュベリーン手稿譜：Sch
NFA, Bd. VII, (2015), pp.55-81.

616	SA4450 手稿譜 (A, B, Sch)	ブリオスキー手稿譜にもアルマンドに標題が見られるが、資料全体としての信頼度の高さから SA4450 手稿譜を採用。
617	SA4450 手稿譜 (A, B, S)	SA4450 手稿譜にのみアルマンドに標題がついているため。
618	ブリオスキー手稿譜 (A, AS, M, MB)	この組曲は『自筆譜 (Sotheby's)』にも含まれ、ファン・アスペレンによると、ブリオスキー手稿譜とポーアン写本の舞曲配列が『自筆譜 (Sotheby's)』と一致し、サラバンドはブリオスキー手稿譜の内容が最も『自筆譜 (Sotheby's)』に近いと言う ²⁰⁷ 。ジークの標題も『自筆譜 (Sotheby's)』と共通である、という理由からブリオスキー手稿譜を採用。
619	ブリオスキー手稿譜 (A, AS)	“ex autographo.”という書き込みや、『自筆譜 (Sotheby's)』との音楽内容の近さ。
620	SA4450 手稿譜 (A, AS, ヒンツェ手稿譜 ²⁰⁸)	『自筆譜 (Sotheby's)』のうち、公開されている箇所を比較すると、SA4450 手稿譜がほぼ一致していた。「組曲」全体として参照できる資料は SA4450 手稿譜かアムステルダム出版譜である。アムステルダム出版譜は冒頭楽章をアルマンドとして伝承しており、〈瞑想曲 <i>Meditation</i> 〉で始まるタイトルが『自筆譜 (Sotheby's)』と共通の SA4450 手稿譜の方が信頼できると判断した。
623	ランペ版『新全集』を信頼する ²⁰⁹ 。	
624	同上 ²¹⁰	

²⁰⁷ Bob van Asperen, “A New Froberger Manuscript,” in *The Journal of Seventeenth-Century Music* Volume 13 (2007), No. 1.

<https://sscm-jscm.org/v13/no1/vanasperen.html>, accessed February 20, 2018.

²⁰⁸ ヒンツェ手稿譜は冒頭楽章の〈瞑想曲 *Meditation*〉のみ伝承している。

²⁰⁹ 筆者の現時点での研究段階では主資料に関する判断材料が不足しているため、ランペ版『新全集』を信頼する。

NFA, Bd. VII, (2015), pp.74-75.

²¹⁰ NFA, Bd. VII, (2015), pp.75-76.

627	SA4450 手稿譜 (B, タッペルトタブ ラチュア ²¹¹)	SA4450 手稿譜にはアルマンドに見られる各場面の 詳細な説明が書かれているため。
628a	ブリオスキー手稿譜 A-d-C-d-S-d ²¹² (MB)	この組曲はポーアン写本 (A,G,S-d)、ブリオスキー 手稿譜 (A-d-C-d-S-d-G) で伝承されているが、各資 料で異なるジークを含んでいる。組曲として楽章が 一続きで掲載されているブリオスキー手稿譜を優 先するが、ジークは本来含まれていないのではない かと考えられる。そのため、筆者はジーク以外の楽 章を構成楽章と見なす。
630	SA4450 手稿譜 (M)	資料全体の信頼度の高さから。
632a	SA4450 手稿譜 (M)	ミノリーテン 743 手稿譜の稿は初期稿と考えられ るため。
633	SA4450 手稿譜 (AS, M)	『自筆譜 (Sotheby's)』と比較できる箇所はほぼ SA4450 手稿譜と一致しているため。

現在手に入れることのできる現代譜

上述のように主資料を演奏時の譜面として選びつつも、その他の伝承資料を参照できるような環境を整えようとする場合、演奏者自らすべてのオリジナル資料を入手することは困難であり、様々な資料から校訂された現代譜の力を借りざるを得ない。フローベルガーの「組曲」に関しては、現在 3 種の全集と 2 種の単一資料を校訂した現代譜が出版されている。

まず、単一資料を校訂した現代譜には、ラッシュによって編集されたブリオスキー手稿譜の現代譜²¹³、および、SA4450 手稿譜のファクシミリも掲載した

²¹¹ 不明な筆写者（複数）によって、おそらくニュルンベルク近郊で 1660～70 年頃に作成されたタブラチュア譜である。詳細についてはランペ編『新フローベルガー全集』第 3 巻の序文を参照されたい。

NFA, Bd. III.1, (2005), pp. LXV-LXVI.

²¹² 楽章配列を示している。

²¹³ Rudolf Rasch (edited), *Vingt et une suites pour le clavecin de Johann Jacob*

ヴォルニー版の現代譜²¹⁴である。

全集については、近年出版されたランペ版『新フローベルガー全集』を除くと、アドラー Guido Adler 版『ヨハン・ヤーコプ・フローベルガー：鍵盤組曲集』²¹⁵および、ショット Howard Schott 版『J. J. フローベルガー：クラブサン作品全集』²¹⁶がある。

アドラー版²¹⁷は、校訂報告に伝承資料の情報を掲載しているが、現代譜のどの部分にどの資料を採用したかは明らかでないように見える。また、資料ごとではなくジャンルごとに巻を分けて編集している。

さらに、アドラー版ではジグが常に最終楽章に置かれている。『第 2 巻』はじめ、本来ジグを含まないと思われる「組曲」についても、ジグを含めている手稿譜があれば、それを「組曲」に含めている。小節線については現代の表記に揃えており、C 拍子のアルマンドであれば四分音符 4 拍で小節線を引いている。

一方、ショット版は献呈譜で伝承されている作品に関しては献呈譜を優先し、おおまかに伝承資料ごとに校訂している²¹⁸。FbWV613 以降の筆写譜や出版譜のみで伝承されている「組曲」は、アドラー版にならって 13 番からの続き番号をつけ、校訂報告には伝承資料の情報を掲載している。しかし、資料をどのように編集したかは校訂報告の内容からのみでは不明である。ジグの位置に関しては、主資料として選択した資料の配列に従って掲載している。

Froberger et d'autres auteurs. Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Ms. 1-T-595 (Strasbourg, 1675), (Strasbourg: Carus-Verlag, 2000)

²¹⁴ 筆者が見た限り、ヴォルニー版の現代譜でも校訂ミスと思われる箇所がいくつか確認されたが、この現代譜への再検証は今後の課題としたい。

Froberger, Johann, Jakob. TOCCATEN-SUITEN-LAMENTI Die Handschrift SA4450 der Sing-Akademie zu Berlin Faksimile und Übertragung. Edited by Peter Wollny. Kassel: Bärenreiter, 2004

²¹⁵ Johann Jakob Froberger, *Orgel- und Klavierwerke*, edited by Guido Adler, Denkmäler der Tonkunst in Österreich IV/1:8, VI/2:13, X/2-21 (Vienna: Artaria, 1897, 1899, 1903; reprint ed., Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1959).

²¹⁶ J.J. Froberger, *Œuvres complètes pour clavecin*, edited by Howard Schott, Le Pupitre 57- 58, (Paris: Heugel, 1979, 1989, 1992).

²¹⁷ アドラー版では、献呈譜を「ウィーン手稿譜」と呼んでいるため、献呈譜が自筆譜であると考えられていなかった可能性が高い。

²¹⁸ 「組曲」の番号は続通し番号にするのではなく、『第 2 巻』の 1 番～6 番、『第 4 巻』の 1 番～6 番、というように曲集ごとに番号をつけて「組曲」を識別している。また、献呈譜を編集元にして「組曲」には校訂報告が見られない。

小節線は現代の表記に従い、C 拍子のアルマンドであれば 4 分音符 4 拍ごとに引いているが、資料の記譜を忠実に再現するため、伝承資料に沿って小節線の引き方を変えている。例えば、献呈譜で小節線の見られない箇所は、大譜表の上段と下段をつないで線を引くのではなく、各段の 5 線部分のみに線を引いている。

どちらの版も出版当時の資料研究の成果に基づき、最もフローベルガーの意図に近いと考えられる稿を採用した上で現代譜に校訂している。しかし、上述の通り、“*discretion*”を伴う演奏を活かすには、史料学的に 1 つのヴァージョンに絞るよりも、演奏の現場で資料間の異同を見比べる楽譜が必要となる。

その点ランペ版『新全集』は、各「組曲」について資料を一つに絞って掲載するのではなく、すべての資料情報を併記している点が新しい方法であり、高く評価できる。曲によっては伝承資料が複雑で掲載する情報量が増え、楽譜として若干見にくくなるが、音楽の各所における記譜の差異を比べる事が可能となった。

ランペ版『新全集』は、これまでの資料研究の成果を最も反映し、他のどの現代譜よりも資料情報が充実している楽譜であることから、現在最も信頼されている現代譜と思われる。しかし、この現代譜の校訂には「各資料内容が全て明記されているかどうか、資料のもともと持っている曖昧さが考慮されているかどうか」という点が問題になってくる。この点を踏まえ、続く第 4 章でランペ版『新全集』の校訂状況について批判的検証を試みた。

第4章 “*discretion*”を伴う演奏に相応しい楽譜とは
～ランペ版『新全集』の検証～

本章では、“*discretion*”を活かす現代譜として最も信頼できるランペ版『新全集』²¹⁹の批判的検証を行った上で、どのような記譜の異稿が演奏における“*discretion*”を表しているか、演奏者の視点で論じる。

検証に際しては以下の手順で行い、略記とルールは【表 4-1】の通りである。

〈検証手順〉

手順 1：巻末の校訂報告の内容を原典資料のファクシミリと照らし合わせて確認する。

手順 2：各伝承資料のファクシミリと『新全集』の該当楽譜とを照らし合わせ正しく反映されているか確認する。その際、『新全集』の楽譜に、併記されている内容が確認できるものは番号に○をつけ、相違点がある場合は、資料ごとに色を変えて『新全集』の該当楽譜に加筆する²²⁰。

手順 3：特に“*discretion*”に関する違いについては抜き出して論じる。

【表 4-1-1】資料別色分け²²¹

伝承資料	使用色
自筆譜（『第4巻』、『自筆譜（Sotheby's）』）、 アムステルダム出版譜	紫色
SA4450 手稿譜	ピンク色
ミノリーテン 743 手稿譜	緑色
ヒンツェ手稿譜	紺色
ブリオスキー手稿譜、ストゥース手稿譜	水色
ボーアン写本	オレンジ色

²¹⁹ これ以降、『新全集』と略記する。

²²⁰ 色分けして加筆訂正した楽譜は別冊附録に載せている。本文と併せて参照されたい。

²²¹ 同一の組曲を伝承していない場合のみ、同じ色を複数の資料に用いている。

【表 4-1-2】略記およびルール

A : アルト声部 B : バス声部 S : ソプラノ声部 T : テノール声部 T : 小節 T.小節数/声部 例) T.5/S : 5 小節目ソプラノ声部
ルール① 声部や小節をまたぐ場合は「-」を用いる。 例) T.1-2/T : 1~2 小節目テノール声部。
ルール② 拍については、特記がない限り 2 分音符を 1 拍として数える。

第 1 節 《組曲 ニ長調》(FbWV 611) の場合

伝承資料:『第 4 巻』、SA4450 手稿譜、ヒンツェ手稿譜によるクーラント(FbWV 611a)、ブリオスキー手稿譜(FbWV 611b)、ポーアン写本によるジークの別稿(FbWV 611c)

この曲は、『第 4 巻』の稿が『新全集 2 巻』で掲載され、さらに同巻の後ろにヒンツェ手稿譜によるクーラントの別稿が掲載されている。次に、『新全集第 3 巻』でブリオスキー手稿譜の稿、ポーアン写本のジークの別稿が掲載されている。SA4450 手稿譜の稿は、『新全集第 6 巻』に入っており、『第 4 巻』の稿の情報も併記している。

(1) 『第 4 巻』の稿

1. 『新全集第 2 巻』の校訂報告内容要旨²²²

- | |
|--|
| <p>① 『第 4 巻』、楽章配列(初期稿ブリオスキー手稿譜 A-G-C-S、SA4450 手稿譜 A-C-S-G、ポーアン写本によるジークの別稿(FbWV 611c)
〈アルマンド〉</p> <p>② 『第 4 巻』、フォリオ 108v~109r、楽章名および挿絵の詳細。曲末に <i>pria + f+</i> の書き込み。
〈ジーク〉</p> <p>③ 『第 4 巻』、フォリオ 109v~110r、楽章名および挿絵の詳細。曲末に <i>pria + f+</i> の書き込み。</p> |
|--|

²²² NFA, Bd. II, (2008), p. 124.

〈クーラント〉

④『第4巻』、フォリオ 110v～111r、楽章名および挿絵の詳細。曲末に *pria* + *f* + の書き込み。

〈サラバンド〉

⑤『第4巻』、フォリオ 111v～112r、楽章名および挿絵の詳細。曲末に *pria* + *f* + の書き込み。

①～⑤すべて、ファクシミリの該当箇所は校訂報告内容通りであった。

2.『新全集』該当楽譜における原典資料の情報を正しく反映していない箇所

※別冊附録 1～3 頁を参照のこと。

特になし。全てファクシミリ通りに校訂されていた。

(2) ヒンツェ手稿譜によるクーラントの別稿 (FbWV 611a) ²²³

クーラントは、ヒンツェ手稿譜でも伝承されている。ランペは、FbWV611a²²⁴と作品番号を振った「組曲」のクーラントとして別稿扱いにしている。

1.『新全集』第2巻の校訂報告内容要旨

①ヒンツェ手稿譜、23 頁、楽章名および作曲者名。

②T.9/右手：右手付点 2 分音符で 2 拍目、装飾は d'音と a'音の丁度間に書かれている。

①、②すべて、ファクシミリの該当箇所は校訂報告内容通りであった。

2.『新全集』該当楽譜における原典資料の情報を正しく反映していない箇所

※別冊附録 4 頁を参照のこと。付点 2 分音符を 1 拍とする。

²²³ NFA, Bd. II, (2008), p. 114-115.

²²⁴ FbWV 611a は同じくヒンツェ手稿譜に収められている FbW620 の冒頭楽章〈瞑想曲〉、FbWV 611 のジーク、クーラント（ヒンツェ手稿譜の稿）、サラバンドで構成されている。ランペは、本来 FbWV611 のジークとサラバンドもヒンツェ手稿譜に含まれていたのではないかと、という推測から FbWV 611a の組曲として『第4巻』の稿と分けている。

(i)²²⁵ T.2/A : 2 拍目、a'音と d'音は付点 2 分音符として校訂されているが、ファクシミリには他の声部同様、付点が付いていないように見える。

(ii) T.5/装飾記号 : 装飾記号はランペ版ではソプラノ声部の上についているが、ファクシミリでは a'音と d'音の間に書かれており、どちらの声部についているか判別が難しい。

(iii) T.8/上段装飾記号 : 1 拍目、大譜表上段についている装飾記号はランペ版では a'音の左側についているが、ファクシミリでは e'音の左側 (a'音寄り) についている。

ランペ版は原典資料の内容をほぼ正確に校訂しているが、装飾音の付け方に関しては、もともと書かれている場所が不明瞭であるため、断定し難いのではないか、という印象を受ける。校訂報告には 1 か所を除き、そのような記譜の曖昧さは報告されていない。

3. “*discretion*”に関する相違点

※別冊附録 4 頁を参照のこと。

(i)²²⁶ : ここは、拍と整合するために、ソプラノ、アルトに付点を補っている。原典資料通りでも右手で他の声部を押さえたままソプラノ声部の 16 分音符のつながりを弾かなくていいので合理的であるともいえる。いずれにしても左手の付点には[]が付いているのに対し、ソプラノ、アルトにはそのような表記はない。この違いは、鍵盤からどのタイミングで指を離して該当する拍の和音にどのくらいの響きを持たせるか、という“*discretion*”にも関係する問題だと思われる。そのため、現代的な記譜ルールに従って安易に楽譜のヴィジュアルを変えてしまうことには疑問を感じる。

²²⁵ 別冊附録①の楽譜内に書かれている小文字のローマ数字と対応している。

²²⁶ 同上。

(3) SA4450 手稿譜の稿

1. 『新全集第 6 巻』の校訂報告内容要旨²²⁷

- ① SA4450 手稿譜、47～50 頁、「組曲」などのタイトルなし。
〈アルマンド〉
- ② SA4450 手稿譜、47 頁、アルマンドの標題、
- ③ T.7/A : オリジナルは 5 つ目の音が c'♯になっている。
- ④ 『第 4 巻』、フォリオ 108v～109r、アルマンドの楽章名および挿絵の詳細。
〈クーラント〉
- ⑤ SA4450 手稿譜、48 頁、クーラントの標題、曲末の装飾的な線。
- ⑥ T.2/ : 3～6 つ目の音が 16 分音符ではなく、8 分音符で記譜されている。
- ⑦ 『第 4 巻』、フォリオ 110v～111r、クーラントの楽章名および挿絵の詳細。
〈サラバンド〉
- ⑧ SA4450 手稿譜、49 頁、サラバンドの標題、曲末の装飾的な線。
- ⑨ 『第 4 巻』、フォリオ 111v～112r、サラバンドの楽章名および挿絵の詳細。
〈ジーク〉
- ⑩ SA4450 手稿譜、50 頁、ジーク、曲末に装飾的な線。
- ⑪ T.2/S(D²²⁸) : 最後の音が d''音ではなく、c'♯になっている。
- ⑫ T.8 の後（最終小節の後）: 2 つ目の音は、最初 c'音で書かれたものが、筆写者によって[d''音に]訂正されている。
- ⑬ 『第 4 巻』、フォリオ 109v～110r、ジークの楽章名および挿絵の詳細。

①～⑤、⑦～⑬は、ファクシミリの該当箇所は校訂報告内容通りであった。

⑥ : ファクシミリを見ると、この内容がソプラノ声部を指していることが読み取れるが、声部の記入が抜けている。

2. 『新全集』該当楽譜における原典資料の情報を正しく反映していない箇所

※別冊附録 6～9 頁を参照のこと。

²²⁷ NFA, Bd. VI-2, (2010), p. 124.

²²⁸ NFA, Bd. VI では校訂報告でソプラノ声部のことを Discant（上声）として、D で表記している。

〈アルマンド〉

(i)²²⁹ T.1/S-A : ファクシミリには 2~3 拍目を挟む a'音間のタイがある (【譜例 4-1】 参照)。



【譜例 4-1】 Froberger : FbWV611, Allemande, T.1²³⁰

(ii) T.2/S : 2 拍目の a'音間のタイはファクシミリには見られない。

(iii) T.3/S-A : 4 拍目、ファクシミリにはソプラノ声部に 8 分休符、アルト声部に 16 分休符と休符が 2 つついている。

(iv) T.5/A : 2 拍目、e'音についているタイはファクシミリには見られない。

(v) T.6/A : 1 拍目の 2 音目、c''#音は、4 分音符としても表記されている (【譜例 4-2】 参照)。



【譜例 4-2】 Froberger : FbWV611, Allemande, T.6²³¹

(vi) T.6/B : 最後の E 音は付点 4 分音符になっているが、ファクシミリでは付点は見られない。拍子と整合するためには付点 4 分音符が妥当であるが、校訂報告に明記されていない (次頁【譜例 4-3】 参照)。

²²⁹ (i)(ii)...は別冊付録として掲載している楽譜に書き込まれている小文字のローマ数字と対応している。

²³⁰ Wollny, 2004, p.47.

²³¹ Ibid.



【譜例 4-3】 Froberger : FbWV611, Allemande, T.1²³²

- (vii) T.7/A : 2 拍目の g'音にhがついているが、ファクシミリには見られない。
- (viii) T.9/S : 3 拍目、g'音についているタイは、ファクシミリには見られない。
- (ix) T.10/A : 最初の d'音についているタイは、ファクシミリには見られない。

〈クーラント〉 ※付点 2 分音符を 1 拍とする。

- (x) T.5/B : 2 拍目、2 分音符の f#音になっているが、ファクシミリに#は見られない（【譜例 4-4】 参照）。



【譜例 4-4】 Froberger : FbWV611, Courante, T.5-6²³³

- (xi) T.6/T : 2 拍目、4 分音符 a 音 2 つにタイがついているが、ファクシミリでは 2 分音符 a 音になっている。また、すぐあとの g#音にモルデントはついていないので、下に併記しているヒンツェ手稿譜の記譜を誤って入れた可能性がある（【譜例 4-4】 参照）。
- (xii) T.7-8/T : 小節を挟む 4 分音符 d 音の 2 音は、ファクシミリには見られない。（ヒンツェ手稿譜の記譜が混同された可能性が高い。）
- (xiii) T.10/T : 4 小節目から次小節を挟む d 音のタイはファクシミリには見られない。

²³² Ibid.

²³³ Ibid., p.48.

(xiv) T.11/A : 2 拍目、ファクシミリには 2 分音符の g'音が見られる (【譜例 4-5】 参照)。



【譜例 4-5】 Froberger : FbWV611, Courante, T.11²³⁴

〈サラバンド〉 ※付点 2 分音符を 1 拍としている。

(xv) T.1/S : 上声部のタイ、ファクシミリには見られない (【譜例 4-6】 参照)。

【譜例 4-6】 Froberger : FbWV611, Sarabande, T.1-3²³⁵

(xvi) T.1-2/A : ファクシミリには小節を挟む c''#音のタイあり (【譜例 4-6】 参照)。

(xvii) T.2-3/A : ファクシミリには小節を挟む f''#音のタイあり (【譜例 4-6】 参照)。

(xviii) T.3/A : ファクシミリには 1~2 拍目にかかる f''#音のタイあり。

(xix) T.7/A : 最初の 2 分音符 d'音、ファクシミリにはアルト声部としては記譜されていない (次頁【譜例 4-7】 参照)。

²³⁴ Ibid.

²³⁵ Ibid., p. 49.



【譜例 4-7】 Froberger : FbWV611, Sarabande, T.7-9²³⁶

(xx) T.8/T : 最初の付点 2 分音符 d'音、ファクシミリでは付点が見られない (【譜例 4-7】 参照)。

(xxi) T.9/A : 2 音目、4 分音符 f'#音はファクシミリには見られない (【譜例 4-7】 参照)。

(xxii) T.9/A : 2 拍目、付点 2 分音符 d'音は、ファクシミリでは 2 分音符になっている (【譜例 4-7】 参照)。

〈ジーグ〉

(xxiii) アウフタクト/S : ファクシミリには 8 分休符がついている。

(xxiv) T.2/A : 小節最後の 8 分休符、ファクシミリには見られない。

(xxv) T.8/S : ファクシミリには、4 分音符 d'音のタイは見られない。

ランペ版《組曲 ニ長調》(FbWV611) SA4450 手稿譜の校訂に関しては、タイの付け方、付点、など記入ミスと考えられるものが目立つ。そして、そのほとんどが併記している別資料の記譜を混同したケースである可能性が高い。

『新全集第 6 巻』(SA4450 手稿譜の稿)に併記されている『第 4 巻』の資料情報

※別冊附録 6～9 頁を参照のこと。

『新全集第 6 巻』では、主資料である SA4450 手稿譜の他、『第 4 巻』との異稿も併記しているが、音価の違いやタイの付き方など全ての違いは明記され

²³⁶ Ibid.

ていない²³⁷。『新全集第 6 巻』に未記入の『第 4 巻』の資料情報は以下の通りである²³⁸。尚、別冊附録 6～9 頁に掲載している楽譜にこれらの情報を加筆し、1)として注記している情報がファクシミリ通りであれば、○で囲んでいる。

〈アルマンド〉

- T.1/T : 全音符 a'音と付点 4 分音符 a'音の間にタイあり。
- T.2/S : 2 拍目、8 分音符および 4 分音符の a'音の間にタイあり。(※)
- T.3/A : 1 拍目、3 音ともひとつの符尾でつながっている。
- T.4/A : 3 拍目裏、a'・g'#音は、『第 4 巻』ではどちらも 8 分音符である。
- T.5/S : 2 拍目裏、タイがなく、4 分音符の g'#音である。
- T.5/A : 2 拍目、付点 4 分音符 e'音+8 分音符 d'音である。
- T.5/T : 2 拍目、4 分音符ではなく、2 分音符になっている。
- T.6/T : 第 1 音目は 2 分音符になっている。
- T.6/A : 2 拍目、1)の譜面の最初の 16 分音符は、a'音ではなく h'音である。
- T.9/S : 3 拍目 8 分音符 g'音と付点 8 分音符 g'音の間にタイあり。(※)

〈クーラント〉

- T.6/内声 : c'#音の左脇に#がある。
- T.8/A : c'#音の左脇に#がある。
- T.11/A : 2 分音符 g'音が未記入。

〈サラバンド〉

- T.7/A : 2 分音符 d'音、『第 4 巻』には見られる。(※)
- T.9/A : 4 分音符 f'#音、『第 4 巻』には見られる。(※)

²³⁷ クーラントに関してはヒンツェ手稿譜の稿も 2)として併記している。

²³⁸ 『第 4 巻』では楽章配列が A-G-C-S であるが、SA4450 手稿譜に上書きされている情報であるため、SA4450 手稿譜の楽章配置に沿って論じている。また、別冊附録②で 1)に丸がついているものは、ファクシミリ通りであることを意味する。

〈ジーグ〉

アウフタクト/S : 8分休符が抜けている。

T.1/S : 2拍目、8分音符 a'音の2音がタイでつながれている箇所、タイは見られず、2音目は8分休符になっている。

T.2/A : 4拍目、8分休符なし。

T.8/S : 3拍目、d'音間のタイは見られない。(※)

以上の検証結果を見ると、ランペ版『新全集第6巻』には『第4巻』の資料情報が正確には併記されていない。未記入な情報が多い上、(※)を付けた箇所のように、SA4450手稿譜の情報と『第4巻』の情報が混同している箇所が多く見られた。

3. “*discretion*”に関する SA4450 手稿譜と『第4巻』の相違点²³⁹

※別冊附録 6～9 頁参照のこと。

〈アルマンド〉

この2つの資料の違いは、すべて演奏時のゆらぎの幅に収まる範囲であると言える。最も目立つ違いは、冒頭部分の各声部に出てくる跳躍をどう演奏するか、というリズムの違いであり、これは、第3章第2節でも言及した。それ以外にも、①和音の分散、②次の音や和音へ移るタイミング、③和音を打ち直すタイミング、④フレーズの切れ目をどう弾くか、などに記譜の差が見られ、“*discretion*”によって演奏する表現法としてどちらの可能性も考えられる。具体的には以下の例を挙げることができる。

①和音の分散に関して

T.4/右手 : 3拍目裏の g'#-h'の和音に関して、『第4巻』では各音に違う音価を充てることでアルペジオにしている。

T.5/右手 : 1拍目裏の c'-e'-a'の和音は『第4巻』ではアルペジオで記譜されて

²³⁹ クーラントに関しては、ヒンツェ手稿譜との相違点も含めて論じる。

いる。

② 次の音や和音に移るタイミング

T.5/右手：2 拍目、右手で和音を変えるタイミングが異なる。『第 4 巻』に比べ、SA4450 手稿譜は前の和音を弾き伸ばしており、四六の和音をより強調する奏法と言える。

T.8/A：3 拍目裏、f＃音からいつ e'音に移行するか、という違い。

③ 和音を打ち直すタイミング

T.10/S,A：1 拍目裏、上声 a'-c''和音を拍のどこで打ち直すかが異なり、属七の和音をどう主張するか、という奏法の違いと言える。後続和音の倚音として保続している a'音は、SA4450 手稿譜のように 8 分音符単位で鳴らす方がよく聞こえてくる印象を受ける。

④ フレーズの切れ目をどう弾くか

T.6/A：2 拍目、拍頭で終わったフレーズから次のつなぎへ移るタイミングが異なる。SA4450 手稿譜の方がフレーズの終わりの余韻を残している印象を受ける。

〈クーラント〉 ※付点 2 分音符を 1 拍とする。

SA4450 手稿譜と『第 4 巻』には音楽的なアイデアや奏法に関して相違点はほぼないが、1 小節目、ソプラノ声部の 2 拍目最初の 8 分音符が SA4450 手稿譜では g''音、その他の資料では a''音になっている。この音の違いは筆写ミスである可能性もあるが、続く付点 4 分音符の g''音にどのような装飾をつけるか、また五六の和音の構成音である g''音をどの程度強調したいか、という点で変えたアイデアなのではないか、とも想像できる。基音からの装飾（モルデントなど）をつけるのであれば、g''音でも違和感はなく、さらに五六の和音を強調する事にもつながる。

一方、2 度上からの装飾（トリルなど）をつければ、a''音でも不自然ではないが、アウフタクトと同じような音の出し方になり、少々しつこい印象を与え

るだけでなく、g'音が目立たない。そのため、筆者はg'音を選択する。

また、タイの付き方が異なる部分もあるが、それはモチーフを変えるものではないため、その場の響き方によって判断することが相応しい。つまり、和音の音量を増やしたい、と判断した場合、タイを付けずに演奏することも考えられ、残響によって変わり得るものに含めることができる。

一方、ヒンツェ手稿譜は上述の両資料と大きく異なる。装飾記号だけでなく、①和音の分散、②内声に前打音をつける和音の記譜、③単音上の付点リズムによる打ち直し、④バス音のオクターブ替え、などが見られる。タイの付き方は『第4巻』と同じであり、『第4巻』の装飾ヴァージョンと位置付けることができるであろう。そこで、筆者は学位審査会ではクーラントのみヒンツェ手稿譜の稿を主資料に置き、部分的に『第4巻』のアイデアを混ぜて演奏するやり方を選択する。具体的な記譜の差には、次のような例がある。

①和音の分散

T.1/B: 冒頭の和音、ヒンツェ手稿譜はバス音を後から鳴らすような記譜になっており、左手は上からのアルペジオにしている。

T.11/S,A: 2拍目、最初の和音について、ヒンツェ手稿譜は分散させた上で内声a'音を打ち直すことを意図しているような記譜になっている。

②内声に前打音をつける和音の記譜

T.2, T.6, T.13: 全小節とも2拍目、右手でつかむ和音の内声に前打音がついている。こうすることで拍点をずらすことができ、2拍目につくアクセントを和らげる効果がある。

③単音上の付点リズムによる打ち直し

T.12/S: 1拍目、2拍目とも付点のリズムでソプラノ声部の音を打ち直すような記譜になっている。これは、付点にすることで軽さを損なわず、また打ち直すことで横の流れを強調する効果がある。

④バス音のオクターブ替え

T.6/B: ヒンツェ手稿譜ではバス音が1オクターブ高いe音になっている。これは想定している演奏楽器がショートオクターブの楽器か否か、という点に由来している可能性がある。

ヒンツェ手稿譜のクーラントに見られる特徴は、その他の資料に比べて装飾的な付け足しが多いことである。これらによって、舞曲としてのリズムカルな動きや、フランス音楽の特徴でもある3拍目から次の小節の1拍目へ流す横の動きを補強する効果が期待できる。どのように装飾を足して音楽の進み加減をコントロールするか、という点で“*discretion*”を伴った奏法としての興味深い例と言える。

〈サラバンド〉

装飾的な動きには違いがないものの、前半のタイの付け方が大きく異なる。

SA4450 手稿譜の稿は、『第4巻』に見られるタイが落ちている箇所が多いが、記入し忘れただけではなく、内声についているタイは落ちており、前打音とし打ち直すことを意図していた可能性も考えられる。

T.1 から T.3 の右手は『第4巻』の記譜に従うと、毎拍の終わりは1音しか鳴らさない上、小節をまたぐ際すべての音にタイがついているため、結果1拍目はバス音のみ鳴らすことになる。つまりある程度の残響がないと和音の響きがなくなり、サラバンド特有の和声の厚みを表現することが難しい。そのため、時折、SA4450 手稿譜のように内声で打ち直す際のタイを落とし、適度に和音の厚みとつけ、クーラント同様横に流す効果を高めることも奏法の一つの可能性ではないか、と考える。そのため筆者は、『第4巻』を主資料とするが、演奏時の響きに応じて、SA4450 手稿譜のタイの付け方を参照する。

〈ジーク〉

①タイの付き方、②音の保続、の2種類の記譜の違いがあるが、ほぼ記譜の内容は同じである。

①タイの付き方

T.3/T : 3 拍目、e 音のタイの付き方が異なるが、これは響きによって変化し得るものであり、演奏の現場で判断する必要がある。

T.7/T : 4 拍目、d 音のタイも同様に、演奏の現場で判断する必要がある。ただし、この d 音は同じ拍の中ですぐに打ち直される。そのため、学位審査会を想定した場合、筆者はタイにして演奏する。

②音の保続

T.1/S : 2 拍目、a' 音の音価が異なる。『第 4 巻』では、8 分音符分しかないが、SA4450 手稿譜では 4 分音符分伸ばして、響きを残している。SA4450 手稿譜のように演奏すると、バスの h 音との短 7 度でのぶつかりを強調する効果が得られる。この音価の充て方の違いは、タイの問題のように、音がどれだけ響いて残るか、ということに影響されており、演奏時に判断することが望ましい。

(4) ブリオスキー手稿譜の稿 (FbWV 611b)

1. 『新全集第 3 巻』校訂報告内容要旨²⁴⁰

- | |
|---|
| <p>①単一資料：ブリオスキー手稿譜、譜表の音部記号、舞曲配列</p> <p>②ブリオスキー手稿譜の 68~69 頁、アルマンドという楽章の表記、曲末に MB というイニシャルによる記号がある。調号について、音楽内容は #2 つを想定しているように見えるものの、オリジナルには大譜表上段、下段とも #1 つしかついていない。そのため、この手稿譜の稿を『第 4 巻』の稿と分けた。</p> <p>③ブリオスキー手稿譜の 70~71 頁、ジグという楽章の表記、曲末にイニシャル MB という記号。</p> <p>④ブリオスキー手稿譜の 72 頁、クーラントという楽章の表記、曲末にイニシャル MB という記号。</p> <p>⑤ブリオスキー手稿譜の 73 頁、サラバンドという楽章の表記、曲末にイニシャル MB という記号と一緒に <i>p.</i> という文字も書かれている。</p> |
|---|

²⁴⁰ NFA, Bd. III-1, (2005), p. 69.

①～⑤すべて、ファクシミリの該当箇所は校訂報告内容通りであった。

2. 『新全集』該当楽譜における原典資料の情報を正しく反映していない箇所

※別冊附録 10～12 頁を参照のこと。

〈アルマンド〉※4 分音符を 1 拍とする。

(i) T.4/S : 4 拍目、ファクシミリでは、タイで伸びた e' 音の後に出てくる d' 音に付点がついていない。

(ii) T.5/T : 1 拍目のスラーは、ファクシミリからはこの 3 音についているスラーかどうか、判別が難しい。同拍上のアルト声部についているタイにも見える。

(【譜例 4-8】 参照)



【譜例 4-8】 Froberger : FbWV611b, Allemande, T.5²⁴¹

(iii) T.5/A : 2 拍目、付点 4 分音符の e' 音に関して、ファクシミリでは e' 音の符頭のみ書かれているように見える (【譜例 4-8】 参照)。

(iv) T.6/A : 2 拍目、16 分音符で動いている部分のリズムが異なる。ファクシミリでは、最後の 2 音は付点 16 分音符 + 32 分音符になっている (【譜例 4-9】 参照)。



【譜例 4-9】 Froberger : FbWV 611b, Allemande, T.6²⁴²

²⁴¹ IMSLP, s.v. “Bulyowsky Manuscript (Bulyovszky, Mihály)”, accessed August 3, 2018, <http://conquest.imslp.info/files/imgnks/usimg/0/03/IMSLP528620-PMLP855110-415060524.pdf>.

²⁴² Ibid.

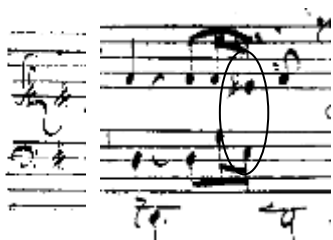
(v) T.14/S : 点線で書かれたタイは、ファクシミリにもついている。

(vi) T.14-15/A : 小節をまたぐタイはファクシミリには見られない。

(vii) T.15/S : ファクシミリでは終止音は4分音符になっている。

〈ジーグ〉

(viii) T.14/A : ファクシミリには、16分音符 g 音は見られない (【譜例 4-10】参照)。



【譜例 4-10】 Froberger : FbWV 611b, Gigue, T.6²⁴³

〈クーラント〉

(ix) T.9/S : ファクシミリには、2分音符 d''音にわずかながら付点が見られる (【譜例 4-11】参照)。



【譜例 4-11】 Froberger : FbWV 611b, Courante, T.9²⁴⁴

〈サラバンド〉

なし

²⁴³ Ibid.

²⁴⁴ Ibid.

(5) ボーアン写本によるジークの別稿 (FbWV 611c)

1. 『新全集第3巻』の校訂報告内容要旨²⁴⁵

- | |
|---------------------------|
| ① 単一資料：ボーアン写本、譜表について。 |
| ② ボーアン写本、フォリオ 51r、楽章名の表記。 |

①、②とも校訂報告内容通りであった。

2. 『新全集』該当楽譜における原典資料の情報を正しく反映していない箇所

※別冊附録 13 頁参照のこと。また、付点 2 分音符を 1 拍とする。

(i) T.8/A：ファクシミリには 8 分音符 e' 音に付点が付いているように見える。

(付点を取って校訂した旨、校訂報告に明記されていない。)

(ii) T.11/A：ファクシミリでは 4 分音符の c# 音ではなく、e' 音になっている (【譜例 4-12】参照)。



【譜例 4-12】 Froberger : FbWV 611c, Gigue, T.11²⁴⁶

(iii) T.15/B：付点が抜けている。ファクシミリには複縦線の後に付点が書かれており、音符から離れているが、付点全音符を意味していると思われる (【譜例 4-13】参照)。



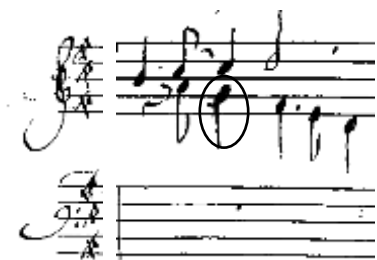
【譜例 4-13】 Froberger : FbWV 611c, Gigue, T.15²⁴⁷

²⁴⁵ NFA, Bd. III-1, (2005), p. 70.

²⁴⁶ IMSLP, s.v. "Bauyn Manuscript (Various)", accessed August 3, 2018, http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/48/IMSLP340455-PMLP549069-Bauyn_Manuscript,_Volume_1.pdf

²⁴⁷ Ibid.

(iv) T.16/A : ファクシミリでは、4分音符 g'音の位置に8分休符が重なっているように見える。この4分音符が8分音符の書き間違いである可能性もあるが、この箇所について校訂報告では明記されていない（【譜例 4-14】参照）。



【譜例 4-14】 Froberger : FbWV 611c, Gigue, T.16²⁴⁸

(v) T.21/B : 2拍目、ファクシミリには付点が見られない。拍と整合するために、付点をつけて校訂したと思われるが、校訂報告には明記されていない。（【譜例 4-15】参照）。



【譜例 4-15】 Froberger : FbWV 611c, Gigue, T.21

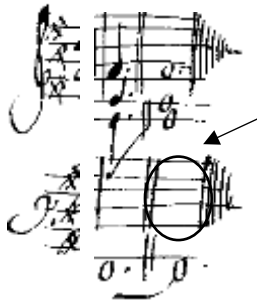
(vi) T.22/T : a'音は、ファクシミリでは付点が見られない。（校訂して付け足した付点であるが、その旨明記されていない。）

(vii) T.28/B : 2拍目、ファクシミリでは付点が見られない。（校訂して付け足した付点であるが、その旨明記されていない。）

(viii) T.29/内声 : a音と f#音には、ファクシミリでは付点がついていない。（校訂して付け足した付点であるが、その旨明記されていない。）

(ix) T.29/T : 付点全音符の d音は、ファクシミリには見られない（次頁【譜例 4-16】参照）。

²⁴⁸ Ibid.



【譜例 4-16】 Froberger : FbWV 611c, Gigue, T.29²⁴⁹

このポーアン写本の稿は、音や符尾について一箇所を除き正確に校訂されている。しかし、付点の付け方に関しては、拍と整合させるために校訂作業によって付け足したケースが多く、校訂報告ではそれらについて明記されていない。

3. “*discretion*”に関する考察

※別冊附録 13 頁を参照のこと。また、付点 2 分音符を 1 拍とする。

筆者は、ポーアン写本のジークは、あくまで別ヴァージョンと捉えており、『第 4 巻』や SA4450 手稿譜の稿と奏法の点で互換性があるようには見えない。そのため、両ヴァージョンから部分的に双方の可能性を採用して演奏する、というやり方は考えにくい。

このポーアン写本を校訂する過程で、「ファクシミリでは 2 分音符だが、拍との整合性を保つために付点をつけるかどうか」という点が相違点の大部分であった。付点がないと拍との整合性はとれないものの、実際の演奏に即した音価で記譜しようとしたからではないか、と推測できる箇所がある。

T.22/左手：2 拍目、テノール a 音が付点をつけるかどうか、問題になっている音である。ランペの記譜に従うと、a 音を親指で押さえたまま続くバス声部を薬指や小指で弾くことになり、ぎこちない動きになるが、ファクシミリに従って 2 分音符分だけ伸ばし、バス音が G 音にきたときに鍵盤から指を離せば、バスラインも自然に演奏できる。付点 2 分音符でも 2 分音符でも音楽の意図する

²⁴⁹ Ibid.

ことは変わらないため、より自然な演奏に近い記譜を拍との整合性より優先したと思われる。

T.28/左手：2 拍目、も同様に小指で D 音を押さえたままテノール声部を弾こうとするとレガートに演奏しにくい、2 分音符分だけ伸ばし、テノールが e 音に移るときに小指を離せばテノール声部をレガートで演奏できるようになる。

まとめ

《組曲 ニ長調》(FbWV 611)のランペ版『新全集』は、『第 4 巻』については正確に校訂されているものの、SA4450 手稿譜やブリオスキー手稿譜の稿については、資料情報が正しく校訂されていない箇所が多い。さらに、SA4450 手稿譜と『第 4 巻』両方の資料情報を載せている『新全集第 6 巻』は資料情報が混同されているケースが目立ち、この校訂譜から両手稿譜の全ての資料情報を正確に比較することは困難である。

『新全集』は、SA4450 手稿譜が後から発見されたことも重なり、同じ「組曲」が資料毎に様々な巻に分かれて掲載されている。加えて上記のような校訂状況であるため、この「組曲」に関しては、『新全集第 2 巻』(『第 4 巻』の稿)、『新全集第 3 巻』(ブリオスキー手稿譜の稿)、『新全集第 6 巻』(SA4450 手稿譜の稿)の 3 冊全てを見比べる必要がある、と言わざるをえない。

第 2 節 《組曲 ニ短調》(FbWV 613) の場合

伝承資料：SA4450 手稿譜、ミノリーテン 743 手稿譜、ストゥース手稿譜、
アムステルダム出版譜、ブリオスキー手稿譜 (FbWV 613a)
ポーアン写本 ※アルマンドおよびジークのみ

『新全集第 3 巻』には、ミノリーテン 743 手稿譜、ストゥース手稿譜、アムステルダム出版譜、ポーアン写本の情報が FbWV 613 としてまとめて掲載されている。主資料には、〈アルマンド〉はポーアン写本、それ以外の楽章がストゥース手稿譜を採用している。

これに続いて、ブリオスキー手稿譜が別稿 (FbWV 613a) として単体で掲載

されている。そして『新全集 6 巻』に SA4450 手稿譜の稿を主資料として校訂され、ポーアン写本、ミノリーテン 743 手稿譜、アムステルダム出版譜に見られる差異が併記されている。全楽章伝承している資料は、すべて A-C-S-G の楽章配置になっている。

(1) ミノリーテン 743 手稿譜の稿

1. 『新全集第 3 巻』の校訂報告内容要旨²⁵⁰

〈アルマンド〉 FbWV 613/1

- ①ミノリーテン 743 手稿譜、フォルオ 77r-77v、楽章名および作曲者無記名、追加で引かれている小節線²⁵¹ (T.1 中央、T.2 の 2 拍目／4 拍目／6 拍目の後、T.3 中央、T.4 の 2 拍目／4 拍目の後、T.5～T.7 中央、T.8 の 2 拍目／4 拍目／6 拍目の後)、1 つ目の大譜表上段だけ b 1 つ調号が見られる。
- ③T.1 : 1 番目、3 番目と 4 番目の間のタイが落ちている
- ④T.2/S : 12 番目の音に、解決を示す # がついている。
- ⑤T.3/A : タイが落ちている。
- ⑥T.3/T : 4 拍目の g' 音が抜けており、5～7 拍目にかかるタイが落ちている。
- ⑦T.4.A : 6 番目の音 e' 音とタイが落ちている。
- ⑧T.4/T : 4～5 拍目、最後から 2 番目～最後の音にかかるタイが落ちている。
- ⑨T.4/B : タイが落ちている。
- ⑩T.5/A : 2 番目のタイが落ちている。
- ⑪T.5-6/B : タイが落ちている。
- ⑫T.6/S : 3 番目の音につく # が落ちている。
- ⑬T.6-7/T : タイが落ちている。
- ⑭T.7/S : 4～5 拍目にかかるタイが落ちている。
- ⑮T.7/A : 2 拍目の e' 音が落ちている。
- ⑯T.8/S : 最初と 2 番目の音をつなぐタイが落ちており、5 番目の音の臨時記

²⁵⁰ NFA, Bd. III-1, (2005), pp. 70-72.

²⁵¹ 校訂報告では複雑な書き方がされているが、ファクシミリでは 4 分音符 4 拍ごとに小節線がついている。

号は見られない。最後から 3 番目の音は、4 分音符になっている。

⑰ T.8-9/S-A : タイが落ちている。

⑱ T.9/A : タイが落ちている。

⑲ T.9/T : 1~2 拍目、d'音のリズムは 4 分音符、付点 8 分音符+16 分音符になっている。

⑳ T.9/T,B : 最後から 2 番目と最後の音をつなぐタイが落ちている。

㉑ T.9 の後 : 大譜表上段および下段、フェルマータ記号が落ちている。

⑰、㉑以外、すべてファクシミリの該当箇所は校訂報告の内容通りであった。

⑰ : 下線を引いた箇所は、9 小節目のソプラノ声部に見られる内容である。

㉑ : 原資料には他の楽章同様付いている。

〈クーラント〉 FbWV 613/2

① ミノリーテン 743 手稿譜、フォルオ 77v、楽章名未記入、

② 拍子記号 3/4、追加で引かれている小節線 (T.1、T.5、T.11 の中央)、大譜表下段の T.2 前半部分が 2 度書かれているが、1 度目の方は線で消されている。

③ T.3/B : 1 番目、2 番目の音はどちらも付点 2 分音符になっている。

④ T.3-4/T : タイが落ちている。

⑤ T.4/S : 最後の音に付いている臨時記号は、#ではなく b になっている。

⑥ T.4/T : 3 番目と 4 番目の音をつなぐタイが落ちている。

⑦ T.4/B : ミノリーテン 743 手稿譜では、1 番目が 2 分音符、2 番目が 4 分音符の f 音になっており、タイはついていない。

⑧ T.5/T : 2 番目の音が落ちている。(?)

⑨ T.6/A : 1 番目と 2 番目の音をつなぐタイが落ちている。

⑩ T.7/A : タイが落ちている。

⑪ T.9/T : 1 番目と 2 番目の音をつなぐタイが落ちている。

⑫ T.9/B : 1 番目の音の音価は 2 分音符になっており、2 番目の音とその音につながるタイが落ちている。

⑬T.10/S : 2 番目の音、付点が落ちている。

⑭T.10/A : 1 番目の音は 4 分音符、2 番目の音は付点が落ちており、これらをつなぐタイが落ちている。

⑮T.13/A : タイが落ちている。

⑯T.13-14/S : タイが落ちている。

①～⑥、⑦、⑨、⑪～⑯については、ファクシミリの該当箇所は校訂報告の内容通りであった。

⑧ランペが校訂したように、本来 2 分音符の e' 音 + 4 分音符の f' 音であるはずの箇所だと判断した場合、校訂報告は正しいが、原資料を見ると 2 分音符の e' 音に付点がついているように見える。

⑩ファクシミリにもタイが付いているように見えるが、不明瞭で判別し難い。

〈サラバンド〉 FbWV 613/3

①ミノリーテン 743 手稿譜、フォルオ 78r、楽章名。

②T/9-10、T.12-13 の間の小節線が落ちており、T.1～3、T.5～9 の中央に追加の小節線あり。

③T.1/S : タイが落ちている。

④T.2/S : 4 番目の音へ付く臨時記号が落ちており、5 番目と 6 番目の音をつなぐタイも落ちている。

⑤T.2/A : 最後の付点全音符 f' 音が、ミノリーテン 743 手稿譜では全音符 f' 音と 2 分音符 f' 音になっており、タイは見られない。

⑥T.2-3/A : タイが落ちている。

⑦T.3/S : 全てのタイが落ちている。

⑧T.5-13 : すべてのタイが落ちている。

⑨T.6/A : 最後の付点全音符 a' 音が、ミノリーテン 743 手稿譜では全音符 a' 音と 2 分音符になっており、タイは見られない。

⑩T.11/A,T : 最初の音に付点が見られない。

①～⑨について、ファクシミリの該当箇所は校訂報告内容通りであった。

⑩ : これらの音は、付点全音符の付点が抜けているのではなく、ファクシミリ

では 2 分音符で書かれている。

<ジーク> FbWV 613/4

- ①ミノリーテン 743 手稿譜、フォルオ 78r-78v、楽章名 (*Mazariniq* の前に
解読不可の文字を消した痕跡あり)
- ②全ての 3 連符に「3」という表示が見られる。
- ③T.1/S : 3 番目及び 4 番目の音は 8 分音符になっている。
- ④T.7/B : 3 番目の音への臨時記号が落ちている。
- ⑤T.8/A : 3~4 拍目の e' 音が抜けている。
- ⑥T.8/A-T : タイが落ちている。
- ⑦T.8-9/B : タイが落ちている。
- ⑧T.9/S : 2 拍目の 3 連符、「3」という表示が見られない。
- ⑨T.10/A : 3~4 拍目の 2 分音符 a' 音が落ちている。
- ⑩T.11/T : タイが落ちている。
- ⑪T.13/A : 1 拍目の 3 連符、「3」という表示が見られない。また、5 番目と 6
⑫番目の音をつなぐタイが落ちている。
- ⑬T.14/S : タイが落ちている。
- ⑭T.14/A : 最後から 3 番目と 2 番目の音をつなぐタイが落ちている。
- ⑮T.14-15/A : タイが落ちている。
- ⑯T.15/S : タイが落ちている。
- ⑰T.15/A : 3 番目の音が落ちている。
- ⑱T.15/B : タイが落ちている。
- ⑲T.16/A : 3 番目の音とその音につながるタイが落ちている。
- ⑳T.16/T : 3 番目および 4 番目の音が落ちている。
- ㉑T.16/B : 最初の音が落ちている。
- ㉒T.17/大譜表上段 : 全てのタイが落ちている。
- ㉓T.18-19/S : タイが落ちている。
- ㉔T.21/T : 最後から 2 番目の音と最後の音をつなぐタイが落ちている。

①~⑳すべて、ファクシミリの該当箇所は校訂報告内容通りであった。

2.『新全集』該当楽譜における原典資料の情報を正しく反映していない箇所

※別冊附録 14～17 頁参照のこと。

〈アルマンド〉

(i) T.2/S : 符尾は 3 音とも連ねて付けられている。

(ii) T.2/B : 同上

(iii) T.2/S : このタイはファクシミリには見られない (【譜例 4-17】 参照)。



【譜例 4-17】 Froberger: FbWV613, Allemande, T.2

(iv) T.2/S : 7 拍目、この 4 音のリズムは付点 8 分+16 分+8 分+8 分であり、ひとつの符尾でつながっているように見える (【譜例 4-18】 参照)。



【譜例 4-18】 Froberger: FbWV613, Allemande, T.2

(v) T.2/T : 注記通りの音高、リズムであるが、ファクシミリではひとつの符尾でつながっている。

(vi) T.3/S : 符尾は 3 音とも連ねて付けられている。

(vii) T.4/内声 : 終止音の臨時記号 (#) はファクシミリには見られない。

(viii) T.6/S : ファクシミリでは、1 拍目のリズムは付点 8 分+32 分 2 つになっている (【譜例 4-19】 参照)。



【譜例 4-19】 Froberger: FbWV613, Allemande, T.5

(ix) T.6/A : ファクシミリでは、4 拍目の f' 音をつなぐタイは見られない。

(x) T.8/S : 1 拍目裏の f'' 音に就く臨時記号は、2 番目だけでなく最初の臨時記号も原資料には見られない。

〈クーラント〉

(xi) T.2/T : 注記されている楽譜の f 音は#がついているが、ファクシミリにはそれが見られない (【譜例 4-20】 参照)。



【譜例 4-20】 Froberger: FbWV613, Courante, T.2

〈サラバンド〉

(xii) T.8/A : 最初の音の符幹は括弧書きしてあるが、ファクシミリにもそれが見られる。

(xiii) T.9/A : 最初の a 音は付点全音符になっているが、ファクシミリには付点は見られず、タイも見られない。(【譜例 4-21】 参照)。



【譜例 4-21】 Froberger: FbWV613, Sarabande, T.9

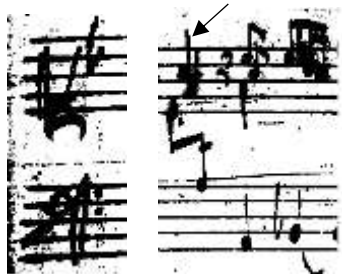
〈ジグ〉 ※4 分音符を 1 拍とする。

(xv) T.9/S : 3 拍目から 4 拍目にかけて書かれている 4 分音符 d'' 音は、ファクシミリでは 8 分音符 d'' 音 2 音に分かれており、続く c'# 音までひとつの符尾で記譜されている (次頁 【譜例 4-22】 参照)。



【譜例 4-22】 Froberger: FbWV613, Gigue, T.9

(xvi) T.16/S: 2)として併記されている部分の a'音は付点 4 分音符だが、ファクシミリには付点が見られない (【譜例 4-23】 参照)。



【譜例 4-23】 Froberger: FbWV613, Gigue, T.16

このミノリーテン 743 手稿譜については、ほぼ資料情報が明確に校訂されている。しかし、付点や臨時記号などは間違いと思われる箇所が数か所あり、さらに符尾については全てが正確に明記されてはいない。

ただし、符尾については譜面の煩雑化を避けるため、音楽的な意味が同じであればあえて明記しなかった可能性がある。しかし、(i),(ii),(vi)はアルマンダの主題の一部であり、奏法に対する印象を少なからず左右する違いと言える。

(2) ストウース手稿譜の稿

1. 『新全集第 3 巻』の校訂報告内容要旨²⁵²

〈アルマンダ〉 FbWV 613/1

①ストウース手稿譜、フォルオ 18v-19r、[アルマンダ]、楽章名や作曲者の記載なし。

²⁵² NFA, Bd. III-1, (2005), pp.70-71.

②追加で見られる小節線²⁵³ (T.1 中央、T.2 の 2 拍目 / 4 拍目、6 拍目の後、T.3 中央、T.4 の 2 拍目 / 4 拍目の後、T.5~T.7 中央、T.8 の 2 拍目 / 4 拍目 / 6 拍目の後)、全ての装飾記号落ちている。

③T.2/B : 最後の音に#がついている。

④T.3/A : タイが落ちている。

⑤T.3/T : 4 分休符が落ちている。

⑥T.4/終止音 : 全ての声部が付点 4 分音符で書かれている。

⑦T.4/B : 最初の音が抜け落ちており、最後から 2 番目と最後の音をつなぐタイも落ちている。

⑧T.6/S : 3 番目の音につく臨時記号#が落ちている。また、後ろから 6 番目の音にさらにbがついている。

⑨T.6/A : 3 番目の音につながるタイが落ちている。また、最後の 4 分音符 f' 音は、ファクシミリでは 8 分音符 2 音の f'-a'になっている。さらに、その次の小節にかかるタイが落ちている。

⑩T.7/A : 2 番目の音 e'音には付点がついている。

⑪T.7/B : 最初の音の臨時記号が抜けている。

⑫T.9/終止音 : 全ての声部が付点 4 分音符で書かれている。

⑬T.9 の後 : 大譜表上段、下段とも、フェルマータ記号が落ちている。

⑬以外、すべてファクシミリの該当箇所は校訂報告内容通りであった。

⑬ : ファクシミリでは、他の楽章同様フェルマータはついている。

〈クーラント〉 FbWV 613/2

①ストゥース手稿譜、フォリオ 19v、[クーラント]、楽章名未記入。

〈サラバンド〉

②ストゥース手稿譜、フォリオ 20r、[サラバンド]、楽章名未記入。

〈ジーク〉

③ストゥース手稿譜、フォリオ 20v-21r、[ジーク]、楽章名未記入。

²⁵³ ミノリーテン 743 手稿譜同様、ファクシミリでは 4 分音符 4 拍で小節線が引かれている。

①～③全て、ファクシミリの該当箇所は校訂報告内容通りであった。

2. 『新全集』該当楽譜における原典資料の情報を正しく反映していない箇所

※別冊附録 14～17 頁参照のこと。

〈アルマンド〉

(i) T.2/S : 1 拍目の 8 分音符 3 音は、ひとつの符尾でまとめられている。

(ii) T.3/S : 同上

(iii) T.6/S-A : 4 拍目、ファクシミリでは、ソプラノ声部の付点 4 分音符は 4 分音符と 8 分音符、アルト声部の 4 分音符は 8 分音符 2 つに分かれている。

(iv) T.7/S : 8 分音符 d' 音が 4 分音符になっている。

(v) T.7/A : 2 分音符 a' 音が、アルト声部と同じ付点 4 分音符になっている。

〈クーラント〉

なし。

〈サラバンド〉

(vii) T.8/S : 最初の音はソプラノ声部兼アルト声部でもあるが、ファクシミリには下向きの符幹しか記譜されていない。

〈ジーク〉

(viii) T.16/A : ファクシミリには f' 音にも付点が見られる。校訂の過程で取られた付点と思われるが、校訂報告には明記されていない。

ストゥース手稿譜の稿はほぼランペの校訂内容通りであり、アルマンドに音価の違いや符尾の付け方の違いが数か所見られる程度であった。

(3) アムステルダム出版譜の稿

『新全集第 3 巻』では、アムステル出版譜の情報を、ロジェ版の稿 (*E Roger*)、モルティエ版の稿 (*E Mortier*)、両版に共通している稿 (*E Amsterdam*) の 3

つに分けて併記している。そのため、校訂報告も同様に 3 つの稿の内容を記載している。今回の再検証では、モルティエ版の情報を検証し、両版に共通している稿については、モルティエ版の校訂状況を、ファクシミリと照らし合わせた。

1. 『新全集第 3 巻』の校訂報告内容要旨²⁵⁴

〈アルマンド〉： *E Mortier* FbWV 613/1

①モルティエ版出版譜、1 頁、組曲第 1 番 楽章名、頁の左下に *10. Suites du Clavessin.* という印字あり。

②追加の小節線 (T.1 中央、T.2 の 2 拍目、4 拍目、6 拍目の後、T.3 中央、T.4 の 2 拍目、4 拍目の後、T.5~T.7 中央、T.8 の 2 拍目/4 拍目/6 拍目の後)。

〈アルマンド〉： *E Amsterdam* FbWV 613/1

③T.1/A : 2 番目の音、付点がついていない。

④T.2/B : 5 番目の音 (G) に 8 分音符としての符尾が上下に 2 本ついている。

⑤T.4/B : 2 番目の音 (D) が落ちている。

⑥T.6/A-T : 3 拍目表、f'音と d'音は 8 分音符になっている。

⑦T.7/A : 4 番目と 5 番目の音をむすぶタイが落ちている。

⑧T.8-9/S-A : T.8 終わり、小節を挟んでいる a'音のタイが落ちている。

⑨T.9/S : 2 番目の音は 4 分音符になっている。

⑩T.9/A : 2 番目と 3 番目の音を結ぶタイ、最初の音につく付点が落ちている。

①~⑩全て、ファクシミリの該当箇所は校訂報告内容通りであった。

〈クーラント〉： *E Mortier* FbWV 613/2

①モルティエ版出版譜、2 頁、楽章名

②拍子 3/2

③T.5/S : 最初の音は 4 分音符になっている。

²⁵⁴ NFA, Bd. III.1, (2005), pp.70-72.

- ④T.5/A：最後の音は4分音符になっている。
- ⑤T.12/A：3番目の音（e'）は4分音符になっている。
〈クーラント〉：E *Amsterdam* FbWV 613/2
- ⑥T.1/A：最後の音が落ちている。
- ⑦T/13/A：4番目と5番目の音を結ぶタイが落ちている。
- ⑧T.16/S：最後の音に付点がついている。
- ⑨T.16の後：大譜表上段・下段ともフェルマータ記号が落ちている。

①～⑨全て、ファクシミリの該当箇所は、校訂報告内容通りであった。

〈サラバンド〉：E *Mortier* FbWV 613/3

- ①モルティエ出版譜：2～3頁、楽章名、*Doucement*の書き込みがT.11の後半（大譜表上段と下段の間）に見られる。
- ②追加の小節線：T.11～T.11の中央。
- ③T.2/S：2番目の音が2分音符、3～4番目の音が4分音符になっている。
- ④T.5/大譜表下段：最初の3音は2分音符になっている。
〈サラバンド〉：E *Amsterdam* FbWV 613/3
- ⑤T.1/T：1拍目の休符が落ちている。
- ⑥T.1/B：最初の音は全音符になっており、次の音とそれにかかるタイが落ちている。
- ⑦T.2/B：ミノリーテン743手稿譜のようにタイがついていない。
- ⑧T.3/B：休符が落ちている。
- ⑨T.4/終止音：全ての声部が全音符になっている。
- ⑩T.5/A：4拍目、2分音符のa'音が前からつながるタイと共に落ちている。
- ⑪T.5/T：2番目～3番目の音にかかるタイが落ちている。
- ⑫T.5/B：4拍目の休符が落ちている。
- ⑬T.6/T：休符が落ちている。
- ⑭T.6-7/S：タイが落ちている。
- ⑮T.7/T：テノール声部が全て落ちている。

- ⑩T.7/B：最後の音に付点がついていない。
- ⑪T.8/T：休符が落ちている。
- ⑫T.11/A,T：最初の音が2分音符になっている。
- ⑬T.13/内声：f#音およびa音に付点がついていない。
- ⑭T.13の後：大譜表上段、下段ともフェルマータ記号が落ちている。

①～⑥、⑧～⑮、⑰、⑱～⑳はファクシミリの該当箇所は校訂報内容通りであった。

⑦：該当箇所が見当たらない。

⑯：最後のE音の付点が落ちているのではない。ファクシミリでは、付点全音符E音、4分音符D音+2分音符E音で記譜されている。

〈ジーク〉 *E Mortier* FbWV 613/4

①モルティエ出版譜、3～4頁、楽章名、T.18の4小節目に“*a Discretion*”の書き込みあり（大譜表上段の下側）。

〈ジーク〉 *E Amsterdam* FbWV 613/4

- ①全ての3連符に3の表記あり。
- ②T.4/B：1番目と2番目の音をつなぐタイが落ちている。
- ③T.5/A：最後の音が落ちている。
- ④T.8-9/B：タイが落ちている。
- ⑤T.9/S：2拍目の3連符に、3の表記が見られない。
- ⑥T.9/T：最後の2音はどちらも8分音符になっている。
- ⑦T.11/T：3番目～4番目の音をつなぐタイが落ちている。
- ⑧T.15/A：3番目の音が落ちている。
- ⑨T.16/A：2番目の音がf'ではなくa'音になっており、2番目～3番目の音をつなぐタイが落ちている。
- ⑩T.18-19/B：タイが落ちている。
- ⑪T.19/S：8番目の音の臨時記号が落ちている。
- ⑫T.20/T：4番目～5番目の音をつなぐタイが落ちている。

⑬ T.20/T : 休符が落ちている。

⑭ T.21/T : 3 番目～4 番目の音をつなぐタイが落ちている。

⑮ T.21/B : 1 拍目は次の音をつなぐタイがついた 4 分音符 D 音になっており、16 分休符が落ちている。

⑤、⑮以外、ファクシミリの該当箇所は、校訂報告内容通りであった。

⑤ : ファクシミリには 3 の表記あり。

⑮ : ランペ版のように校訂する場合、16 分休符が落ちているのではなく、「8 分休符と付点が落ちている」と明記しないと楽譜内容と整合しない。

2. 『新全集』該当楽譜における原典資料の情報を正しく反映していない箇所

※別冊附録 14～17 頁参照のこと。

〈アルマンド〉

(i),(ii) T.2/S,B : 1 拍目および 4 拍目、主題部分の 8 分音符 3 音は、ファクシミリでは最初の 3 音はひとつの符尾でまとめて書かれている。

(iii) T.3/A : 1 拍目から 2 拍目にかかる d'音間のタイはファクシミリでは見られない。

(iv) T.4/B : 5 拍目、8 分休符のあとの A 音は、ファクシミリでは付点が落ちている。これは、後半の最後で終止する際 (T.9/B、3 拍目) も同様に見られる。

(v) T.6/S : 1 拍目裏の休符は、ファクシミリでは 16 分休符になっている (【譜例 4-24】参照)。



【譜例 4-24】 Froberger : FbWV613, Allemande, T.6²⁵⁵

²⁵⁵ Johann Jacob Froberger, *Diverse...Partite, 2 parts (Mainz, Bourgeat, 1693, 1696); 10 suites de Clavessin (Amsterdam, Mortier, n.d.)*, edited by Alexander Silbiger (New York: Garland publishing, INC, 1988), p.1.

(vi) T.7/A : 4 拍目、a'音は、ファクシミリでは 4 分音符になっている（【譜例 4-25】 参照）。



【譜例 4-25】 Froberger : FbWV613, Allemande, T.7²⁵⁶

〈クーラント〉

(vii) T.2/大譜表下段 : ファクシミリでは【譜例 4-26】のようになっている。これは、テノール声部 2 音目の a 音は、4 分音符であるべきところが誤って 2 分音符になっているのか、テノール声部もバス声部も記譜された通りで、新たな内声として f 音を弾くような意味なのか、曖昧である。このことについては校訂報告で明記されていない。



【譜例 4-26】 Froberger : FbWV613, Courante, T.1-2²⁵⁷

(viii) T.5/A : 別冊附録内 2)で併記されている楽譜部分、最後のタイは点線で書かれているが、ファクシミリには実際にタイがついている。

(ix) T.12/S : 1 拍目の c''音は、ファクシミリでは全音符になっている（次頁【譜例 4-27】 参照）。

²⁵⁶ Ibid.

²⁵⁷ Ibid., p. 2



【譜例 4-27】 Froberger : FbWV613, Courante, T.12²⁵⁸

〈サラバンド〉

- (x) T.6/B: ファクシミリでは、付点 2 分音符の F 音上に装飾記号がついている。
 (xi) T.7/大譜表下段: ファクシミリでは、【譜例 4-28】のようになっており、ミノリーテン 743 手稿譜と同じリズムになっている。



【譜例 4-28】 Froberger : FbWV613, Sarabande, T.7²⁵⁹

- (xii) T.13/大譜表: ランペ版は内声を付点 2 分音符にしているが、ファクシミリでは、【譜例 4-29】のようになっている。



【譜例 4-29】 Froberger : FbWV613, Sarabande, T.12-13²⁶⁰

〈ジーク〉

- (xiii) T.9/ S: 1 拍目の 16 分音符 4 音の連なりは、ファクシミリには後ろ 3 つ

²⁵⁸ Ibid.

²⁵⁹ Ibid., p.3.

²⁶⁰ Ibid.

にレガートが付けられている（【譜例 4-30】参照）。



【譜例 4-30】 Froberger : FbWV613, Gigue, T.9²⁶¹

(xiv) T.18-19/B: ファクシミリでは、小節を挟む G 音間にタイはついていない。

(4) ボーアン写本の稿

1. 『新全集第 3 巻』の校訂報告内容要旨²⁶²

〈アルマンド〉 FbWV 613/1

① ボーアン写本、フォルダ 12r : 楽章名、曲末に *fin* マークあり。

〈ジーグ〉 FbWV 613/4

② ボーアン写本、フォルダ 48r : 楽章名、曲末に丸で囲んだ *fin* マークあり。

③ T.4/B : 最初の音と 2 番目の音をつなぐタイが落ちている。

④ T.8/A : 4 番目と 5 番目の音をつなぐタイが落ちている。

⑤ T.8-9/B : タイが落ちている。

⑥ T.9/A : 最初の音の臨時記号が付いていない。

⑦ T.10/A : アルト声部が全て抜け落ちている。

⑧ T.11/T : タイが落ちている。

⑨ T.16/A : 最後の音が落ちている。

⑩ T.16/T : 3 番目の音が落ちている。

⑪ T.18-19/S : タイが落ちている。

⑫ T.19/S : 音階部分、最初の音から 16 番目の音まで同一の符尾で記譜されており、臨時記号が落ちている。

⑬ T.21/T : 最後から 2 番目と最後の音をつなぐタイが落ちている。

²⁶¹ Ibid.

²⁶² NFA, Bd. III-1, (2005), pp.70-71.

⑭T.21 の後：大譜表、上段・下段ともフェルマータが落ちている。

①～⑭、すべて校訂報告通りであった。

2.『新全集』該当楽譜における原典資料の情報を正しく反映していない箇所

※別冊附録 14～17 頁参照のこと。

(i) T.3/A：ファクシミリには d'音間のタイはついていないように見える（【譜例 4-31】参照）。



【譜例 4-31】 Froberger: FbWV613, Allemande, T.3²⁶³

(ii) T.6/S：1 拍目裏の 32 分休符は 16 分休符になっている（【譜例 4-32】参照）。



【譜例 4-32】 Froberger: FbWV613, Allemande, T.6²⁶⁴

(iii) T.6/A：4 分音符 f'音は、8 分音符の可能性もある（↑【譜例 4-32】参照）。
符尾が小さいため判別が難しいが、直後のアルト声部 4 分音符 g'音と比べると、
8 分音符の符尾が付いているように見える。

²⁶³ IMSLP, s.v. "Bauyn Manuscript (Various)", accessed July 15, 2018,
http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/6a/IMSLP340456-PMLP549069-Bauyn_Manuscript,_Volume_2.pdf.

²⁶⁴ Ibid.

(iv) T.7/A : 1 拍目のリズム、ファクシミリでは 8 分 + 32 分 3 つになっている。

(【譜例 4-33】 参照。)



【譜例 4-33】 Froberger: FbWV613, Allemande, T.7²⁶⁵

〈ジーク〉 ※4 分音符を 1 拍としている。

(v) T.3/B : 1 拍目の音の並びが「a-d-d'」ではなく、「a-d'-d」となっているように見える (次頁【譜例 4-34】 参照)。



【譜例 4-34】 Froberger: FbWV613, Gigue, T.3²⁶⁶

(vi) T.3/A : 4 拍目の 4 分音符 d'音はファクシミリには見られない。

(↑ 【譜例 4-34】 参照)。

(vii) T.10/S : 2 拍目のリズム、ファクシミリでは 16 分 2 つ + 8 分となっており、1)で併記されているリズムと異なる (次頁【譜例 4-35】 参照)。

²⁶⁵ IMSLP, s.v. "Bauyn Manuscript (Various)", accessed July 15, 2018, http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/6a/IMSLP340456-PMLP549069-Bauyn_Manuscript,_Volume_2.pdf.

²⁶⁶ IMSLP, s.v. "Bauyn Manuscript (Various)", accessed August 3, 2018, http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/48/IMSLP340455-PMLP549069-Bauyn_Manuscript,_Volume_1.pdf.



【譜例 4-35】 Froberger: FbWV613, Gigue, T.10²⁶⁷

(viii) T.14/A: 音もリズムも校訂通りであるが、ファクシミリでは一音単位で符尾が分かれている。

ボーアン写本の稿は、おおむねファクシミリ通りに校訂されているが、見落と思われる校訂間違いが数か所見られる。

(5) ブリオスキー手稿譜の稿 (FbWV 613a)

1-1. 『新全集第3巻』の校訂報告内容要旨²⁶⁸

- ① 単一資料: ブリオスキー手稿譜 (大譜表の音部記号)、楽章配列+ジューグ FbWV 613b/1 (下記参照)。
〈アルマンド〉
- ② ブリオスキー手稿譜、10～11 頁、*Allem. Frob.*
〈クーラント〉
- ③ ブリオスキー手稿譜、12～13 頁、*Courant.*
- ④ T.7/T: 最初の音が f# ではなく、g# になっている。
〈サラバンド〉
- ⑤ ブリオスキー手稿譜、14 頁、*Sarab.*
〈ジューグ〉
- ⑥ ブリオスキー手稿譜、15～16 頁、*Chique*。15 頁の終わりに *Verte* という表記あり。
- ⑦ T.5/S: 2 番目の h' 音は原資料では a' 音になっており、最初の音からタイが

²⁶⁷ Ibid.

²⁶⁸ NFA, Bd. III.1, (2005), p.72.

伸びるのではなく、次の音へタイがかかっている。

⑧T.6/大譜表下段：最後の拍の上に、3連符を示す3の表記あり。

⑨T.9/S：タイが落ちている。

⑩T.10/A：最後2つの音[e'音およびd'音]は、後から[1オクターブ上の]4分音符e''音とd''音によって重ねられている。(本来のアルト声部の音を、掴み易くする処理である。)

①~⑩全て、ファクシミリの該当箇所は校訂報告内容通りであった。

ブリオスキー手稿譜のジークは通常の4分割ジークに加え3分割ジークのヴァージョンも伝承している。そして、このヴァージョンはFbWV 613b/1と個別の番号が充てられている²⁶⁹。そのため、校訂報告も別枠で書かれている。以下は、ブリオスキー手稿譜の3分割ジークについての校訂報告である。

1-2. 『新全集第3巻』の校訂報告内容要旨²⁷⁰

①単一資料：詳細はFbWV613aを参照のこと。

②ブリオスキー手稿譜、17~18頁、*Giqve pcedens in Proprt. Nomée la ressee Mayarinique.*

③大譜表6段目の最初に、*NB. Lament et à la discretion, come la letour de / Mons. Le Cardinal Mazarin à Paris.*の書き込みあり。

④大譜表2段目/B：10番目の音がc音ではなくH音になっている。

⑤大譜表4段目/S：原資料では、16分音符で音階になっている部分のスラーは、1~3音目、5音目~7音目、8~9音目、11~13音目についている。

①~⑤全て、ファクシミリの該当箇所は校訂報告内容通りであった。

2. 『新全集』該当楽譜における原典資料の情報を正しく反映していない箇所

※別冊附録18~21頁参照のこと。

²⁶⁹ 同種のジークをグリムタブラチュア(FbWV 613b/2)やシュベリーン手稿譜(FbWV613b/3)でも伝承しているが、今回の検証には含めない。

²⁷⁰ NFA, Bd. III.1, (2005), p.72.

〈アルマンド〉 ※4分音符を1拍とする。

(i) T.2/B : 1~2拍目、音高・リズムともに正しいが、符尾は3音連ねて付いている (【譜例 4-36】 参照)。



【譜例 4-36】 Froberger: FbWV613a, Allemande, T.1-2²⁷¹

(ii) T.21/T : 終止音につくテノール声部のタイは、ファクシミリには見られない (【譜例 4-37】 参照)。



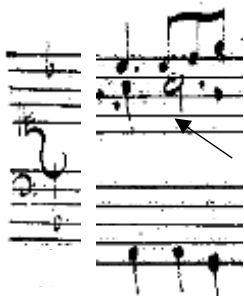
【譜例 4-37】 Froberger: FbWV613a, Allemande, T.21²⁷²

〈クーラント〉 ※4分音符を1拍とする。

(iii) T.6/A : 1音目~2音目のタイは、ファクシミリには見られない (次頁【譜例 4-38】 参照。)

²⁷¹ IMSLP, s.v. “Bulyowsky Manuscript (Bulyovszky, Mihály)”, accessed August 3, 2018, <http://conquest.imslp.info/files/imgltnks/usimg/0/03/IMSLP528620-PMLP855110-415060524.pdf>.

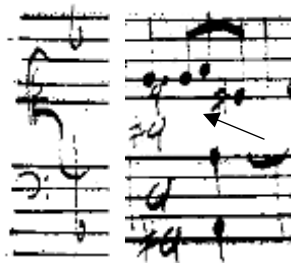
²⁷² IMSLP, s.v. “Bulyowsky Manuscript (Bulyovszky, Mihály)”, accessed August 3, 2018, <http://conquest.imslp.info/files/imgltnks/usimg/0/03/IMSLP528620-PMLP855110-415060524.pdf>.



【譜例 4-38】 Froberger: FbWV613a, Courante, T.6²⁷³

〈サラバンド〉 ※4分音符を1拍とする。

(iv) T.16/A: 1拍目の付点、ファクシミリには付いてない (【譜例 4-39】参照)。



【譜例 4-39】 Froberger: FbWV613a, Sarabande, T.16²⁷⁴

〈4分割ジグ〉 ※4分音符を1拍とする。

(v) T.5/T: 2拍目、ファクシミリでは8分音符でd'音-e'音と動いている (【譜例 4-40】参照)。



【譜例 4-40】 Froberger: FbWV613a, Gigue, T.5²⁷⁵

²⁷³ Ibid.

²⁷⁴ Ibid.

²⁷⁵ IMSLP, s.v. "Bulyowsky Manuscript (Bulyovszky, Mihály)", accessed August 3, 2018, <http://conquest.imslp.info/files/imgnks/usimg/0/03/IMSLP528620-PMLP855110-415060524.pdf>.

(vi) T.10/A : 3~4 拍目、ランペの校訂報告で指摘されていた箇所だが、ファクシミリを見ると、e'音、d'音は消されて、1 オクターブ上の e''音、d''音に訂正されているように見える。ラッシュ版ブリオスキー手稿譜の出版譜²⁷⁶では、e''音、d''音で記譜されている（【譜例 4-41】 参照）。



【譜例 4-41】 Froberger: FbWV613a, Gigue, T.10²⁷⁷

(vii) T.19/S : 5 拍目、16 分休符と h'音（ファクシミリでは h'♭音）は斜線で消されているように見える（【譜例 4-42】 参照）。



【譜例 4-42】 Froberger: FbWV613a, Gigue, T.19

〈3 分割ジーク〉（FbWV 613b/1）

(viii) T.4/S : ファクシミリでは終止音にタイがついている。

（次頁【譜例 4-43】 参照）。

²⁷⁶ Rudolf Rasch (edited), *Vingt et une suites pour le clavecin de Johann Jacob Froberger et d'autres auteurs*. Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Ms. 1-T-595 (*Strasbourg, 1675*), (Strasbourg: Carus-Verlag, 2000), pp.XV-XVII.

²⁷⁷ IMSLP, s.v. "Bulyowsky Manuscript (Bulyovszky, Mihály)", accessed August 3, 2018, <http://conquest.imslp.info/files/imgnks/usimg/0/03/IMSLP528620-PMLP855110-415060524.pdf>.



【譜例 4-43】 Froberger: FbWV613b, Gigue, T.4²⁷⁸

(6) SA4450 手稿譜の稿

1. 『新全集第 6 巻』の校訂報告内容要旨²⁷⁹

〈アルマンド〉 FbWV 613/1

- ① SA4450 手稿譜、21～24 頁、タイトルなし。
- ② SA4450 手稿譜、楽章名および標題、曲末に装飾的な線あり。
- ③ ボーアン写本、フォリオ 12r、楽章名および標題。
- ④ ミノリーテン 743 手稿譜、フォリオ 77r～77v、楽章名。(作曲者名未記入。)
- ⑤ ロジェ版出版譜、1 頁、楽章名。

〈クーラント〉 FbWV 613/2

- ⑥ SA4450 手稿譜、22 頁、楽章名、曲末に装飾的な線あり。
- ⑦ T.5/A: 1 番目の音 (h'音)、もともとついていた下向きの符幹が筆写者によって消されている。
- ⑧ ミノリーテン 743 手稿譜、フォリオ 77v、楽章名未記入。
- ⑨ ロジェ版出版譜、2 頁、楽章名。

〈サラバンド〉 FbWV 613/3

- ⑩ SA4450 手稿譜、23 頁、楽章名。楽譜内に *piano* の加筆あり。曲末に装飾的な線あり。
- ⑪ T.1/B: 1 番目の音は、もともと D ではなく E 音。
- ⑫ ミノリーテン 743 手稿譜、フォリオ 78r、楽章名。
- ⑬ ロジェ版、2～3 頁、楽章名。

²⁷⁸ Ibid.

²⁷⁹ NFA, Bd. VI-1, (2010), p.58.

〈ジーク〉 FbWV 613/4

⑭SA4450 手稿譜、24 頁、楽章名および標題、T.9/大譜表下段：最後の 2 分音符の下から *NB. lentement avec discretion comme le reteur dè Mr. le Cardinal Mazarin à Paris p.* という書き込みあり。曲末に装飾的な線あり。

⑮ボーアン写本、フォルオ 48r、楽章名。

⑯ミノリーテン 743 手稿譜、フォルオ 78r~78v、楽章名および標題。

⑰ロジェ版出版譜、3~4 頁。

①~⑰全て、ファクシミリの該当箇所は校訂報告内容通りであった。

2. 『新全集』該当楽譜における原典資料の情報を正しく反映していない箇所

※別冊附録 22~25 頁を参照のこと。

〈アルマンド〉

(i) T.2/S : 1 拍目の 8 分音符 d'音は、ファクシミリでは 4 分音符になっている
（【譜例 4-44】参照）。



【譜例 4-44】 Froberger : FbWV613, Allemande. T.2²⁸⁰

(ii) T.7/T : 2 拍目の 8 分音符 a'音は h'音の間違いである（【譜例 4-45】参照）。



【譜例 4-45】 Froberger : FbWV613, Allemande. T.7²⁸¹

²⁸⁰ Wollny, 2004, p.21.

²⁸¹ Ibid.

(iii) T7/A : 3 拍目、第 2 アルト声部の 8 分音符 f' 音が抜けている (前頁【譜例 4-45】参照)。

(iv) T.10/S : 2 拍目の 2 分音符 a' 音は、ファクシミリでは 4 分音符になっている (【譜例 4-46】参照)。



【譜例 4-46】 Froberger : FbWV613, Allemande. T.10²⁸²

(v) T.10/B : 2 拍目の 2 分音符 G 音は、A 音の間違いである (【譜例 4-46】参照)。

(vi) T.10/B : 3 拍目の 8 分休符は、ファクシミリでは 16 分休符になっている (【譜例 4-46】参照)。

〈クーラント〉

(vii) T.11/A : 最後の 8 分音符 f' 音は、d' 音の間違いである。

〈サラバンド〉

相違点は見られなかった。

〈ジーグ〉

相違点は見られなかった。

SA4450 手稿譜の稿に関しては、アルマンドやクーラントに記入ミスが数か所見られたが、ほぼ手稿譜の情報が正確に校訂されていた。しかしながら、(i)、

²⁸² Wollny, 2004, p.21.

(iv)、(vi)に見られる相違点は、校訂の過程で音価を拍に揃えたことが原因と考えられる。既に同様の事例について論じた通り、該当声部をどの程度残すか、また後続の音型をどう関連付けて弾くか、という点で異なる印象を与えている。そのため、現代譜に校訂することで本来の楽譜が持つ演奏のニュアンスが失われてしまっているように感じる。

3. SA4450 手稿譜に併記されている他資料の資料情報および “discretion” に関する相違点

※別冊附録 22～25 頁を参照のこと。

ランペ版『新全集第 6 巻』は、SA4450 手稿譜を主資料として、ポーアン写本（アルマンドとジークのみ）、ミノリーテン 743 手稿譜、ロジェ版出版譜の情報を併記している。しかし、この副資料の情報は一部のみしか扱われておらず、多くの情報が落ちていた。そしてそれらは、“discretion”を伴った演奏に有意義な異稿を多く含んでいる。以下はその他の資料に関するランペ版に未記入の情報であり、“discretion”と関連づけて論じる。

〈アルマンド〉

①つなぎ部分に見られるイネガル奏法の程度を表していると思われる異稿

T.2/S : 3 拍目、順次進行のモチーフをどのようなイネガルで演奏するか、という奏法の違いであり、付点の付き方に資料にもばらつきがある。ポーアン写本は付点のリズムを多く用いており、最もイネガルの程度がきつい印象を受ける。このモチーフをどのように前に進めて演奏したいか、という点で 3 種の可能性が示されている。

同様に、16 分音符のつなぎの部分で付点の付け具合によって異稿が見られる箇所は、T.3/B（2 拍目裏）、T.3/S（3 拍目）などである。

②装飾音型の奏法の異稿

T.6/S : 4 拍目に見られる細かい装飾的な動きは、伝承資料全体では SA4450 手稿譜のようなパターンが最も多かった。SA4450 手稿譜のように装飾の最後

に長短短のリズムを置くと、後続の二四六の和音へ加速する動きになり、その不協和音へ音楽の流れを牽引する効果がある。逆に、ミノリーテン 743 手稿譜やポーアン写本のように装飾の最後が短短長のリズムになると、二四六の和音の前に「ため」を作る効果が生まれ、隙間をつくることで後続の不協和音を強調している。このように、次の和音をどう目立たせるか、という観点から装飾音型の奏法の違いが見られる。同様の異稿は、T.7/S (2 拍目裏) や T.8/A (1 拍目裏) などである。

③装飾の付け足しに関する異稿

アムステルダム出版譜やブリオスキー手稿譜には、随所に装飾記号が書かれている。装飾記号が見られる箇所は、カデンツ部分、不協和音上、長い音価の音に分けられる。カデンツ部分に装飾をつけることは当時の演奏習慣ではごく当たり前のように行われていた。

一方、“*discretion*”を伴った演奏に関係するのは、不協和音上の装飾と長い音価の音に付けられる装飾である。前者の場合、T.6/S の 1 拍目のように、不協和音を強調する効果があり、アクセントをつけることができる。また、後者については、T.1/S の 3 拍目にある 2 分音符、T.2/S,T の 7 拍目、8 拍目などの付点音符をどのようなシェイプで演奏するか、という加減につながる。このような装飾記号は付いていない資料の方が多いが、音の減衰カーブをコントロールする奏法の一つとして、適宜付け足すことも“*discretion*”という加減につながるものと考えられる。

〈クーラント〉

アルマンド同様、装飾的なつなぎ音型に長短短リズムを置くか、短短長リズムを置くか、という異稿が T.10/T に見られる。また、内声に装飾的な動きを足すかどうか、という点で T.5/A 後半に異稿が見られる。ミノリーテン 743 手稿譜のように装飾的なディミニューションにすると、音楽の流れが止まらないように横へ流す効果が期待できる。

また、T.3,T.7 のバスラインはミノリーテン 743 手稿譜のみ 2 分割のリズム

になっており、これは筆写時のミスの可能性もあるが、小節の中をどのような拍で細分するか、という奏法の違いとも解釈できる。

〈サラバンド〉

バス音の鳴らし方に異稿が見られ、楽器の音域の問題とも関係している。アムステルダム出版譜と SA4450 手稿譜は T.1 後半、T.10 後半（繰り返し時の T.12 も含む）に AA 音を用いており、フレンチタイプのチェンバロなど低音域が充実している楽器で演奏していたことを示している稿と考えられる。この曲のバスラインについては、オクターブでバス音を打ち直す際、オクターブ上を打つパターン、オクターブ下を打つパターンと様々である。演奏する楽器の響き方や音域を考慮しながらバス音を十分保つ奏法の可能性を探る必要がある。

もう一点興味深い違いは、*piano* もしくは *Doucement* と記入されている場所が異なる点である。どちらも「小さく」ということを意味しているが、SA4450 手稿譜の場合、2 回目に左手がつなぎ部分を演奏するところから、ピアノ²⁸³で演奏して欲しい、ことが分かる。一方、アムステルダム出版譜に従うと、繰り返す音型が出てきたところからピアノにするよう指示がある。これは、奏者がどのようにプテイト・ルプリーズを演奏するか、という演奏例を示している。さらに、この指示が上鍵盤で演奏することを想定しているのか、音色の違いでピアノのような印象を与えることを想定しているのか、という点についても演奏現場の状況（使用楽器や音響）に応じてピアノという演奏効果を最も表現できる方法を各々探る必要がある。

〈ジーク〉

①3 連符と長短短リズムの互換性

大多数の手稿譜が 3 連符で記譜しているが、ポーアン写本のみ長短短リズムを用いている。これは、3 連符の中をどのように重さ加減を変えて演奏するか、というアゴーギグによって「長短短リズムのようにも聞こえる」ということが

²⁸³ 音量の強弱という意味のピアノである。

記譜の異稿として表れているのではないかと考えられる。

②五六の和音の強調の違い

T.9 の長いスケールのあと、G#音上の五六の和音が出てくるが、ミノリーテン 743 手稿譜はバス音に近い音域で、下からのアルペジオを意図する記譜になっている。一方、SA4450 手稿譜などの記譜はバス音から 2 オクターブ以上離れた h' 音をまず鳴らしており、音程差を使用することで、五六の和音持つ強さを強調している。筆者は、このような音程差を利用した強調は「改訂」によるアイデアの変更ではないかと考えており、ミノリーテン 743 手稿譜は初期稿ではないかと推測している。

第 3 節 《フェルディナント 3 世の痛切なる死に寄せる哀歌 へ短調》

(FbWV 633) の場合

伝承資料：ミノリーテン 743 手稿譜、SA4450 手稿譜、

『自筆譜 (Sotheby's)』²⁸⁴

この曲は、『新全集第 4 巻』にミノリーテン 743 手稿譜の稿、『新全集第 6 巻』に SA4450 手稿譜の稿が掲載されている。『自筆譜 (Sotheby's)』の情報は未公開のため『新全集』には掲載されていない。

(1) ミノリーテン 743 手稿譜の稿

1. 『新全集第 4 巻』の校訂報告内容要旨²⁸⁵

- ① 単一資料：ミノリーテン 743 手稿譜、譜表、追悼曲
- ② ミノリーテン 743 手稿譜、フォルオ 85r～86r、標題の詳細
- ③ T.1 大譜表下段：拍子記号が ϕ になっている。(フローベルガーの自筆譜で

²⁸⁴ 『自筆譜 (Sotheby's)』は一部のみマグワイアの報告書で画像が公開されているだけで、現段階では作品全体を譜面として参照することができない。そのため、公開している部分のみ、SA4450 手稿譜を掲載している『新全集第 6 巻』の譜面に相違点を書き込んでいる。

²⁸⁵ NFA, Bd. IV-1, (2003), p. 53.

伝承されている作品には見られない。)

- ④T.1 大譜表上段：3つ目の音の前が8分休符になっている。
- ⑤T.5/A：最終音（c'）が2分音符ではなく、4分音符になっている。
- ⑥T.6/S：2番目の音が8分音符で表記されている。
- ⑦T.32/S：最初の音がa'音になっている。
- ⑧T.35/S：終わりから5つ目の音が訂正され、音の上にラテン語の文字「a」が加筆されている。

- ①～④および⑥～⑧、ファクシミリの該当箇所は校訂報告内容通りであった。
- ⑤下線を引いた「2分音符」は「8分音符」の誤り。

2. 『新全集』該当楽譜における原典資料の情報を正しく反映していない箇所

※別冊附録 26～27 頁を参照のこと。また、4分音符を1拍とする。

- (i) T5/A：f'音はファクシミリでは点のように見え、4分音符の符幹を書き忘れたようにも見えるが、4分音符のf'音とは断定し難い（【譜例 4-47】参照）。



【譜例 4-47】 Froberger : FbWV 633, T.5²⁸⁶

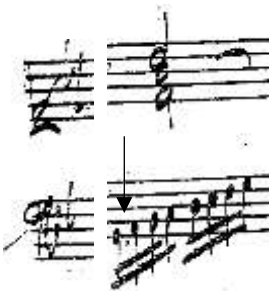
- (ii) T.11/B：1拍目のF音は、ファクシミリでは2分音符ではなく4分音符になっている。
- (iii) T.12/S：最終音の前に書かれた8分休符は、ファクシミリでは付点の点に見える。これは、すぐ下のe'音に付く付点である可能性、1つ目のソプラノ声部g'音が4分音符ではなく付点4分音符である可能性なども考えられる。（次頁【譜例 4-48】参照）。

²⁸⁶ Johann Jacob Froberger, *Lamentatio faite sur la mort tres: douloureuse de sa majesté Impériale Ferdinand le troisieme* (Minoritenkonvent zu Wien, Ms.XIV 743, f.85).



【譜例 4-48】 Froberger : FbWV 633, T.11²⁸⁷

- (iv) T.15/S : 線の濃さや弧の描き方から、ファクシミリではタイが不明瞭で断定し難い。(校訂報告にその旨明記されていない。)
- (v) T.18/A : 最終音(タイでつながれた d'音)は、ファクシミリでは 8 分音符ではなく 4 分音符になっている。
- (vi) T.20/S : 点線で書かれているタイは、ファクシミリでは記譜されているようにも見える。
- (vii) T.31/T : 2 つ目の音に付点が見られる。(ファクシミリは誤って付いた可能性も考えられる。)
- (viii) T.31/B : 2 拍目、最初の 16 分音符の横に付点らしき点が見られる (【譜例 4-49】 参照)。



【譜例 4-49】 Froberger : FbWV 633, T.31²⁸⁸

- (ix) T.32/S : 2 拍目、ファクシミリでは 16 分休符、16 分+8 分のリズムになっている。アルト声部との位置関係から、符頭の位置はランペ版のリズムを意図しているように見えるが、このような曖昧さは校訂報告には明記されていない (次頁【譜例 4-50】 参照。)

²⁸⁷ Ibid.

²⁸⁸ Ibid., f.86.



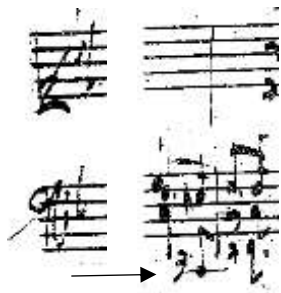
【譜例 4-50】 Froberger : F#WV 633, T.32²⁸⁹

(x) T.33/T : 最初の 8 分音符 g 音はファクシミリでは ♭) と表記されており、8 分音符には見えにくい。音の符尾にあたる部分は 8 分休符のように見え、この g 音は誤って書いてしまったが消し忘れた可能性も考えられる(【譜例 4-51】参照)。



【譜例 4-51】 Froberger : F#WV 633, T.33²⁹⁰

(xi) T.34/B : 最終音は C 音になっているが、ファクシミリでは下第 1 線がなく、E 音に見える。音の位置や和声から C 音と推測できるが、このことは校訂報告に記されていない(【譜例 4-52】参照)。



【譜例 4-52】 Froberger : F#WV 633, T.34²⁹¹

(xii) T.35/ B : ファクシミリでは、最初の音は 16 分音符ではなく、付点 4 分音符の F 音である。

289 Ibid.

290 Ibid.

291 Ibid.

(2) SA4450 手稿譜の稿

1. 『新全集第6巻』の校訂報告内容要旨²⁹²

- ①SA4450 手稿譜、67～69 頁、標題、曲末に装飾的な線模様、繰り返し先のガイドが（ランペ版の 9 小節第 2 鍵括弧の最初の 2 分音符分まで）全声部記譜され、&c. という記号と共に書かれている。
- ②T.1/T：最後から 3 つ目と 4 つ目の音が、タイと共に筆写者によって後から付け足されている。
- ③T.13/D：5 つ目、6 つ目の音が「16 分音符と 32 分音符」ではなく、「8 分音符と 16 分音符」になっている。
- ④ミノリーテン 743 手稿譜、フォルオ 85r～86r、標題。

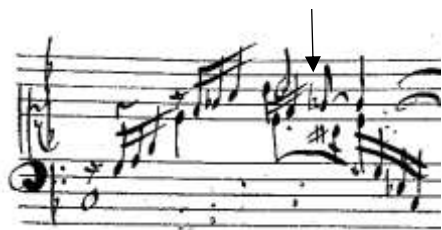
①～④全て、ファクシミリの該当箇所は校訂報内容告通りであった。

ただし、③の声部を示す D は上声を表す、Discanto の略記と思われるが、校訂報告の略記リストから抜け落ちている。

2. 『新全集』該当楽譜における原典資料の情報を正しく反映していない箇所

※別冊附録 28～29 頁を参照のこと。

- (i) T.2/S-A：16 分音符および 4 分音符の d'音をつなぐタイあり。
- (ii) T.3/S-A：16 分音符および 4 分音符の e'音をつなぐタイあり。
- (iii) T.5/A：2 拍目、ファクシミリでは、2 つの 16 分音符と 8 分音符とで符尾が分かれている。（【譜例 4-53】参照）



【譜例 4-53】 Froberger : FbWV 633, T.5²⁹³

- (iv) T.7/A：1 拍目、ファクシミリには b は見られない。補足の為の b と思われるが、その旨明記されていない。

²⁹² NFA, Bd. VI-2, (2010), p.125.

²⁹³ Wollny, 2004, p. 67.

(v) T.10/S : 1 拍目、ファクシミリでは、最初の e”音ではなく、次に出てくる e”音に b がついている。

SA4450 手稿譜に併記されているミノリーテン 743 手稿譜の資料情報

※別冊附録 28～29 頁を参照のこと。

ランペ版『新全集』では第 6 巻で SA4450 手稿譜を主資料として校訂し、余白部分に 1)と番号をつけてミノリーテン 743 手稿譜の資料情報を載せている。しかし、ミノリーテン 743 手稿譜の稿を掲載している『新全集第 4 巻』と比較すると、かなりの情報が抜け落ちている。その大部分は、ミノリーテン 743 手稿譜には見られないタイがどこか不明確であることと、符尾のまとめ方の違いである²⁹⁴。ミノリーテン 743 手稿譜には見られないタイについては、別冊附録の楽譜上に括弧書きにして補足した。また、1)として注記されている内容が確認できた箇所は○をつけている。

ランペ版に未記入のミノリーテン 743 手稿譜の情報は以下の通りである。

T.1/S : 4 拍目、1)(h)となっているが、ファクシミリにも『新全集第 4 巻』ミノリーテン 743 手稿譜の稿にも見られないhである。

T.1/T : 後ろから 3 番目の 4 分音符 g 音、続く 4 分音符 f 音とタイはミノリーテン 743 手稿譜には見られない。

T.1/B : 最終音、2 分音符の db 音はミノリーテン 743 手稿譜では、4 分音符で db 音→d 音と動いている。

T.2/T : 2 つ目の 4 分音符 c 音はミノリーテン 743 手稿譜には見られない。

T.2/T : 5 拍目裏、16 分音符 a 音は、ミノリーテン 743 手稿譜には 4 分音符も兼ねた符尾はついていない。

T.3/S : 3 拍目裏、ミノリーテン 743 手稿譜には、2 番目の c’#音に 8 分音符も兼ねた符尾は見られず、次の拍につなげるタイもついていない。

T.6/S : 1)の 16 分音符 4 音は、ファクシミリでは最初の 1 音と残り 3 音とで符

²⁹⁴ ランペ版では、ミノリーテン 743 手稿譜についているタイが SA4450 手稿譜で見られない場合のみ、楽譜上に括弧書きで示されている。

尾が切り離されている。

T.8b/A：1拍目裏の装飾的な動きは、ミノリーテン 743 手稿譜では、中央 4 音が 32 分音符で、両端が 16 分音符のリズムになっている。

T.10/T：4 拍目、ミノリーテン 743 手稿譜では、c'音ではなく d'音になっている。T.11/S：1 拍目のリズムはミノリーテン 743 手稿譜では付点 16 分+32 分+16 分+16 分である。

T.12 音階部分：ミノリーテン 743 手稿譜では、拍ごとに符尾を区切っている。

T.13/B：ミノリーテン 743 手稿譜のリズムはランペが校訂した通りであるが、符尾はファクシミリでは 4 音ずつで区切れている。

T.15/S：4 拍目、ミノリーテ 743 手稿譜では 8 分音符の c'、2 つの 16 分音符 f'' 音の 3 音をまとめてひとつの符尾で記譜している。

3. “*discretion*”に関する相違点

※別冊附録 28～29 頁を参照のこと。

両手稿譜の違いは、2 か所を除き、“*discretion*”を伴った演奏によって加減された奏法の結果が表れている。

その 2 か所とは、T.10/A、4 拍目の d'音/c'音、T.14/A、3 拍目の 8 分音符 g 音/8 分休符である。前者については前の拍の和声から考えるとへ短調の和音が自然であり、c'音の可能性が高い。そのため、ミノリーテン 743 手稿譜の d'音は筆写時のエラーではないかと推測する。また後者については、本文 168 頁で指摘した(x)の箇所であり、SA4450 手稿譜の記譜を参照すると、ミノリーテン 743 手稿譜はおそらく「J+8 分休符」と記譜されており、4 分音符 g 音は誤って書き入れてしまったと推測することができる。

その他については、様々な興味深い記譜の違いがあるが、最もばらつきがあるのはタイの付き方である。特に、和音構成音を演奏する右手でつかむ音に関する違いが多く、バスラインはおおむね一致している。これには和音の音をどう残しながら分散するか、という奏法の違いとも関係しており、次頁のような例が見られる。

T.2/右手：3 拍目 （左：ミノリーテン 743 手稿譜 右：SA4450 手稿譜）



T.3/右手：3～4 拍目 （左：ミノリーテン 743 手稿譜 右：SA4450 手稿譜）



この 2 つのケースに共通するのは、SA4450 手稿譜は、和声の色彩感に関わる重要な音にタイをつけて響きの余韻を作ることによって和音を強調している一方、ミノリーテン 743 手稿譜は音を打ち直すことで和音を強調していることである。どちらも和音の強調に関する表現の違いであり、演奏時のゆらぎの範囲内である。

和音の響きに関しては、T.2、5 拍目の F#上の五六の和音の a 音をどこまで伸ばすか異なるケース、T.1、7 拍目のように SA4450 手稿譜の和声構成音を足すケースの他、同小節 8 拍目、ミノリーテン 743 手稿譜の半音階の動きを加えるケース、など和音の厚みや進行に関して違いが見られる。これらも同様に“*discretion*”によって生じた演奏時のゆらぎと言える。

さらに、T.8b/A の 1 拍目裏、細かい装飾的な動きも記譜が異なる。SA4450 手稿譜はこの一連の動きから「次の拍に向かって加速している」印象を受けるが、ミノリーテン 743 手稿譜のような記譜であれば拍の最後で一度ためてから次の拍へ移る動きが想像できる。同様に T.11/S、1 拍目の付点の付き方の違いも、音の移り変わりにどのようなスピード感を与えるか、という演奏上のニュアンスの差に由来すると捉えることができる。

符尾のまとめ方の違いから、「*discretion*”を伴うということが、いかに拍にとらわれずに演奏するか」ということを表した例がある。T.12、3～4 拍目の長い音階は、ミノリーテン 743 手稿譜が拍に即して記譜しているものの、SA4450 手稿譜では 4 音ごとにスラーをつけ、拍の切れ目とは無関係になっている。この違いは、16 分音符によって表された間をどの程度とり、音階をどのようなスピード感で演奏するか、という点で異なる印象を与えている。この箇所については、ミノリーテン 743 手稿譜は記譜に誤りがある訳ではないが、SA4450 手稿譜の方がより実際の演奏に即した記譜になっているのではないかと推測する。

まとめ

以上のような校訂状況を受けて、ランペ版『新全集』でこの哀歌 (FbWV 633) を演奏するには、『新全集第 6 巻』(SA4450 手稿譜の稿) と『新全集第 4 巻』(ミノリーテン 743 手稿譜) の両方を参照する必要がある。上記に指摘した通り、SA4450 手稿譜の校訂譜には、ミノリーテン 743 手稿譜との異稿は主なものしか併記しておらず、未記入の資料情報が多いからである。

これらの異稿には、タイの付き方や符尾の区切り方など、演奏時の受ける印象に関係するものが多い。さらに両手稿譜はほぼ同等に扱えるくらい、それぞれの稿が演奏によって生じたゆらぎを反映した記譜になっている。そのため、両資料の情報の大部分は演奏比較によって、どういう奏法が演奏現場の響き方に適しているか検討されるのが望ましい。この点においても、『新全集第 6 巻』のみでは資料の比較によって奏法に関する十分な情報を得る事ができない、と判断した。

再検証を通して見えたこと

第 1 節～第 3 節まで、3 曲の検証を行った。検証を通して、SA4450 手稿譜を主資料として校訂している『新全集第 6 巻』に関しては、3 曲ともに共通する問題点が見つかった。

『新全集第 6 巻』は主資料の情報に関する見落としや楽譜の編集ミスも相当数見られるが、併記しているその他の資料の情報について、多くが抜け落ちて

いる事が分かった。この手稿譜を扱う『新全集第 6 巻』は、主資料の資料情報も原資料と相違点が多い上、併記している資料情報が別巻の掲載内容とも異なっていたり、資料情報が混同したりしている部分がある。特に、《組曲 ニ長調》(FbWV 611) のクーラントはヒンツェ手稿譜の情報を併記しているが、本体楽譜とその情報を混同している箇所が多く見られた。

このように、各伝承資料の情報を十分正確には反映していない『新全集第 6 巻』は “*discretion*” を活かす楽譜としては、相応しくないとわざるを得ない。

その他の巻で掲載されている資料情報について、《組曲 ニ長調》(FbWV 611)、《組曲 ニ短調》(FbWV 613) では、献呈譜『第 4 巻』の情報以外は、タイの付き方やリズム、音価など原資料と異なる箇所がいくつか見つかった。《フェルディナント 3 世の痛切なる死に寄せる哀歌 へ短調》(FbWV 633) に関しては、付点か符頭か曖昧なもの、またタイが付いているか不明瞭なものなど、資料の曖昧さを校訂報告に明記していないケースが見られた。さらに、音高や音価がファクシミリと異なる箇所も数か所あった。

上記のような、編集作業のミスと思われる箇所以外に、校訂によって変更されたと思われる相違点も多く見られた。再検証をする中で、付点の付き方や音価が原資料と異なる、と指摘した箇所の多くは、拍子と整合させるために校訂された箇所であり、校訂報告にはその内容が明記されていなかった。

しかし、この拍子と整合しない音価が付いている箇所は、計算は合わないが音楽的な意図は十分理解できる。その上、同じ手で押さえる他声部が演奏しやすくなり、奏法の点では合理的な場合すらある。このことから、当時の手稿譜は、音価の整合性よりも実際の演奏をできるだけ忠実に再現しようと記譜されたものではないか、という印象を受けた。さらに、符尾の区切り方をランペ版『新全集』では現代的に直している箇所はいくつもあった。リズムや音が正しければ間違いとは言えないが、符尾の区切り方の違いは、「どうグルーピングするか」という点で演奏時に受ける印象を左右するものでもある。

シビラの言うように、“*discretion*” は楽譜の中からは見い出せないが、伝承

資料のヴィジュアルというものも、演奏に際して多くのインスピレーションを与えており“*discretion*”のヒントになる。そのため、現代譜のように綺麗なものになってしまうと、フローベルガー音楽を読み解くための大事な情報を落としてしまうのではないか、という不安感を抱いた。つまり、演奏者として楽譜から当時の演奏表現の手がかりを得ようとする場合、整えられた現代譜だけでなく、伝承資料のファクシミリなど筆写譜を用いて様々な稿を参照し、比較する姿勢が重要である。

第5章 結論

本論文は、演奏者としてフローベルガーの「組曲」に取り組む過程で、どのように楽譜と向き合うか、筆者の試案を論じてきた。伝承資料の状況、フローベルガーの「組曲」の独自の問題点を考慮しつつ、彼の音楽に織り込まれた“*discretion*”を演奏で示す手がかりを伝承資料間の異稿から読み取ることを試みた。さらに、“*discretion*”を表現するために必要な「楽譜」について、ランペ版『新全集』の批判的検証を中心に演奏家の視点で論じた。本研究によって得られた成果は以下の通りである。

「組曲」の作曲・記譜における独自の問題点

”*discretion*”という語を理解するためには、そもそもフローベルガーがどのようなスタンスで「組曲」を作曲していたか、また自身の音楽をどのように楽譜に残そうとしていたか、ということを踏まえる必要がある。

フローベルガーの作曲法の特徴として、リュート音楽にならない、タイやシンコペーションを活用していること、また重要な和音をより印象づけるために音程差を巧みに利用していることが挙げられる。それらに関連して、記譜の独自性としても、アルペジオの向き、速さを音価とリズムによって細かく書き表していることを指摘できる。

楽章構成については、「組曲」というタイトルこそ持たないものの、それぞれの楽章を、互換性のない唯一のものに定めた上でひとつながりにしている。また冒頭楽章であるアルマンド（瞑想曲や哀歌なども含む）は、曲想として何らかの著しい特徴を帯びており、「組曲」全体のキャラクターを決定づけている。つまり、アルマンドは、フローベルガーが「組曲」作曲において最も力を注いでいた舞曲と言える。さらに、初期の「組曲」においてクーラントがアルマンドの変奏という位置づけで作曲されたこと、アルマンドとジグを音楽的に関連付け、「プレリュードとフーガ」のように見えるケースすらあることなど、アルマンドを中心に「組曲」の音楽的な流れをデザインしていたことが伺える。

フローベルガー音楽における“*discretion*”

記譜の内容があくまで演奏の近似値でしかない、ということはフローベルガーに限らないが、シビラの証言によれば、フローベルガーの場合、そのことが他の作曲家よりも顕著である。そして、その記譜と演奏のギャップを埋めるものこそ、フローベルガーが楽譜に書き付け、またシビラが言及した”*discretion*”である。この語は、マッテゾンらが言うように「(時間を操作する)アゴーギグ」を用いて、なんらかの演奏における「自由さ」を追求するもの、と従来考えられてきた。しかし、チェンバロの音響が時間軸上で「自由」になるためには、単なる音価の操作にとどまらず、アルペジオの仕方や、タイの打ち直しを含む、いわば「減衰カーブのコントロール」も必要になる。このことは、まさにフローベルガーの師匠フレスコバルディが『トッカータ集第1巻』の序文で主張している奏法と関係しているであろう。

また、繰り返し時の装飾の付け足し等をはじめ、楽譜に記されていない装飾記号の装飾をどのように足すか、ということも”*discretion*”の問題に含める見方もある。

本論文では、そのような”*discretion*”をめぐる演奏表現のヒントを探すべく、伝承資料間に見られる大小さまざまな異同に注目した。すなわち、これらの異稿をすべて筆写時のエラーとして捉えて「どちらが正しいか」と考えるのではなく、各異稿が違う「減衰カーブ」のコントロールによるもの、すなわち演奏者による“*discretion*”の結果として表れる「ゆらぎ」であるケースも見られることを指摘した。特に、タイの有無・保続音の打ち直し、アルペジオの形や順番、音型のリズム変更など、「和声や音型を強調する表現法」に関する違いの中に、そのような例と考えられるケースが多く見られた。各資料の「読み」の違いは、各資料の位置づけが明確でない限り意図的なものか筆写エラーかどうか判断できないが、筆者はフローベルガー音楽の演奏姿勢として“*discretion*”を捉えるならば、このような違いから奏法のヒントを見出すことができる、と考えている。

ランペ版『新全集』の批判的検証を通して

以上を踏まえ、“*discretion*”を伴った演奏を目指すにはどのような楽譜を目的

前に置けばよいか考察するために、現在最も信頼されている現代譜、ランペ版『新全集』について、演奏者の立場から批判的検証を行った。

異稿が”*discretion*”の可能性を表している場合もある、という本論文の解釈的知見の立場に立てば、異稿をなるべく併記しようとしているランペ版の姿勢は高く評価できる。しかし、今回検証した3曲について言えば、校訂報告も含め、原資料に関する情報は誤りが多く、注意が必要であることが分かった。

例えば、SA4450 手稿譜を校訂しているランペ版『第6巻』は特に問題が多い。また、編集時の単純ミスと考えられる箇所とは異なり、校訂の過程での訂正の中で、問題と思われる箇所も相当数あった。例えば「拍子と整合しない箇所を綺麗に合わせてしまうこと」や「符尾の連結の問題」などである。多くの手稿譜には、記譜上の整合性に頓着せず、実際の演奏、つまり”*discretion*”を伴った演奏のありさまをなるべく忠実に記譜しているように感じられる箇所があちこち見られ、その点で安易な「現代化」は危険である。ランペ版は便利で有用な楽譜であることは言うまでもないが、やはり、演奏者自らが原典資料を確認することの重要性を感じた。

このような検証結果に基づき、筆者は、主資料と判断したファクシミリを用い、『新全集』版に併記されている各資料の情報とファクシミリとを照らし合わせた上で、記譜の異なる部分の音楽的な意味や効果を吟味しながら演奏に臨みたい。

そもそも”*discretion*”を伴った演奏には、アゴギグに加えて、和音を形作るもの、装飾、といった要素も深く関わることを指摘したが、これらはシビラが言うように、フローベルガーの記譜からは見出すことができないものである。むしろ、これらはフローベルガーが奏者に託している部分と捉えることができる。つまり、フローベルガーは、演奏の結果奏者ごとにかかなりの範囲で異なる響きになることを最初から許容している、と考えられる。

学位審査の演奏に際し、各作品の異稿が見られる箇所について、演奏空間でどのように響いているか、それぞれのヴァージョンを弾きながら比較する。この演奏による比較を通して、奏楽堂での減衰カーブを想定しながら各音型や和

音の音楽的な効果を最も実現できる稿を吟味する。例えば、保続音の打ち直しの他、音価の細かい装飾的な動きはどのようなスピード感で弾くのがいいか、符尾の区切り方が違う箇所にはどのようなグルーピングを施すか、などの問題についてである。さらにアルペジオのしかたが異なるものは、どのような向きでどのくらいの時間をかけてアルペジオするか、16分音符のつなぎ部分の付点の付き方が異なる場合、どの程度の強さでイネガルをするか、等空間や楽器の響きによく耳を傾けながら最適なものを探していきたい。

本研究では、“*discretion*”を伴う演奏、という目に見えないものを可能な限り視覚化することを試みた。一方、コンサートで演奏家と聴衆が音楽を分かち合おうとした際、両者に共通することは「聴く」という行為である。つまり、どのような響きの可能性があるか、奏者が「目」を使って楽譜資料の情報を読み取った後は、この情報を今度は耳でコントロールして、聴衆の耳に訴えかけることが「演奏」である。

アゴーギグや装飾、アルペジオによって再創造された音が、演奏空間でどう響き、どのようなシェイプで聴衆に届いているか、これらについて奏者の求めるものを「耳」で実現することが“*discretion*”を伴った演奏の一つの姿であると筆者は確信している。

付論 学位審査会までの取り組み

この付論は、筆者が学位審査会までに練習を重ねる過程で、本研究を演奏に活かすために試行した結果をまとめたものである。

1. 即興的な演奏の再創造

フローベルガー作品において、“*discretion*”という語が演奏実践に関する重要な手がかりになることは言うまでもなく、本論文中でも指摘してきた。そしてこの語がある種の自由さを表現する手段として「アゴーギグだけでなく、保続音の打ち直しや多様なアルペジオ、装飾などによって響きの減衰カーブをコントロールすること」も意味する、として研究を進めてきた。

一般にチェンバロを用いた演奏会の本番では、普段の練習環境とは異なる空間かつ楽器になることが多いため、演奏する音楽に対して奏者の耳が欲する音響を「その場にに応じて」実現していくという作業が必要となる。特に、フローベルガーの「組曲」やトッカータのように、ある程度自由に音の響きを再創造することが許容された音楽は、各場面をどう演出するかという点を演奏しながら見極める即興性が求められる。そのような即興性を発揮するためにも、第三者が伝承資料をもとに演奏する場合、作曲者がその音楽に込めた意図を理解した上で不自由なく指が適切な鍵盤に乗るよう「練習」も必要になる²⁹⁵。

では、本番で即興的に行う演奏をどう日頃練習していけばよいのだろうか。「即興的な演奏」を「練習」によってブラッシュアップするには、奏者が作りたい音響に対して様々な空間や響き方を想定し、その想定に応じた演奏表現の試行を重ねることが欠かせない、と考える。

筆者はこれまでフローベルガーの「組曲」を演奏する際、17世紀フランスの拍節のないプレリュードや同時期イタリアのトッカータとの関連性、また“*discretion*”という語が「拍節にとらわれない演奏を求めている」という固定

²⁹⁵ 練習量については、演奏者によって異なるため本論文の議論には含めない。

観念から、「譜読みの段階から恣意的にくずした形」を繰り返し練習して本番に臨んでいた。しかしこのような準備の仕方は、結果的に練習を重ねることで演奏時の新鮮さが失われ、加えて「何かがかみ合っていない」という感覚を抱かせることが多かった。そこで、当時フローベルガーが聴衆を魅了した時のような新鮮さを、現代の演奏者が伝承資料から感じつつ自身の音楽へと昇華させるにはどう取り組んでいくのが良いか、新たなアプローチ法を試行した。

1-1. “*discretion*”への欲求を高めるアプローチ法

筆者の場合、従来のアプローチ法で無意識のうちにとらわれていたものは、①“*avec discretion*”という演奏指示、②記譜されたアルペジオ、の2つであろうと考えている。①に関しては、「拍節にとらわれないように」＝「メトロノーム的に弾いてはいけない」という思いから、記譜された音価やリズム通りに演奏することを避けていた。②については、楽譜に書かれている和音が機械的な音の並びではなく、ひとつのアルペジオとして聞こえるように、本来の音価より早く弾いたり、敢えて記譜されていない音を付加したりしていた。これは、「即興性を伴う自由さ」が演奏指示として明確に意図されていることに鑑みて、視覚的に捉えやすい旋律線に何かしらのアイディアを上乗せすることばかりに意識が傾き、和音の連結や各声部の動き、といった音楽の本質的な部分が見逃されていた、と自省している。

しかし改めてフローベルガーの自筆譜を見てみると、第2章で論じたように、フローベルガーは各声部にどういう音価とリズムを充ててグルーピングすれば自身のイメージする音響を再現できるかに留意し、かなり細かく記譜していた。つまり、自由に演奏されるアルペジオを想定しつつも、作曲家として選び抜いた音運びを書き起こしたものがフローベルガーの楽譜と言える。このような音楽に取り組む場合にこそ、フローベルガーが自身のアイディアを音に託し、最終的に伝承資料として残されるまでのプロセスに沿って楽曲を理解することが重要と考える。次頁の【図1】はそのような楽曲習得の流れを示しており、フローベルガーの音楽が伝承資料となるまでの過程も併記している。

【図 1】 楽曲習得の流れ

フローベルガーの場合 (伝承資料になるまでの流れ)	第三者の場合 (楽曲習得の流れ)	
① 楽曲の着想 ↓		
② 作曲作業 ↓	2) 作曲背景、楽曲の理解 ↓	
③ 楽譜に起こす ↓	3) 主資料を定め、どういう音響を 求めていたか記譜から読み取る。 伝承資料が複数現存する場合は、 各資料を比較する。 ↓	
④ 各地での演奏や弟子への指 導を通して様々な伝承資料が残 る	1) 楽譜を入手 ↓練習を重ねる (従来の手法へ 陥る)	4) 演奏環境に応じてその音楽が 求めるサウンドに適した減衰カ ープのコントロールを試行する。

先述の通り、筆者の場合【図 1】の 2)→4)の流れは意識していたが、音楽の土台部分を理解しないまま練習を重ねていた。その結果、どこをどの程度自由にしていかが見極められなかったり、「何かがかみ合っていない」と感じたりしていたように思われる。

これらを踏まえ、本来意識する拍の半分の音価で拍を刻みながら²⁹⁶、まずは記譜された音価とリズムを忠実に守って練習を重ねる。そうすることで、音楽の各場面にどのような表情をつけたいか、という表現へのイメージを膨らませる。この練習段階をできるだけ長く続け、本番直前の仕上げ段階で、本番での音響を意識しながらこれまでの練習で膨らませたイメージを、音にしていく新たな手法を試みた（次頁【表 1】参照）。

²⁹⁶ 本来 2 分音符単位で拍を意識する場合、練習の段階では 4 分音符で拍を刻む、ということを意図している。

【表 1】”*discretion*”への欲求を高めるアプローチ法（宮崎試案）

ステップ 1：譜読み 初期段階	4 分音符単位で拍を刻みながら、記譜された音価とリズムを忠実に守って弾きながら、各和声がどういう拍の比率で構成されているか把握する。
ステップ 2：譜読み 後期段階	楽曲の和声構造を理解した後、やはり 4 分音符単位で拍を刻みながら各声部の動きに注目して練習する。（この段階も記譜された音価とリズムを守る。）
ステップ 3：弾き込み 段階	和声構造、声部進行を十分身体に浸み込ませた上で、記譜通りでは自身の思い描く音響が表現しきれないと感じる箇所に、どのような表情の付け足しをしたいか、様々なアイデア（保続音の打ち直し、アルペジオ、装飾、アゴーギグなど）を試行する。しかし、この段階ではアゴーギグなど時間的な操作を極力避ける。
ステップ 4：仕上げ	本番直前（1 週間程度前を想定）に、前段階までの試行を 2 分音符単位の大きな拍の刻みの中で練習し、拍の幅を自由に使いながら” <i>discretion</i> ”を以て演奏する。

そもそも我々が、「フローベルガーが空間に応じてアゴーギグや保続音の打ち直しを変更したり、即興的に装飾を加えたりしながら自身の曲を演奏していた」という状況に立とうとするなら、まずその音楽を作曲家と同じレベルで理解しようとする努力が必要である。それには作曲背景の理解や楽曲内容の理解など様々な側面が含まれるが、その中でも「和声のプロポーション」と「各声部の進行」の把握が、各「組曲」の個性形成にも関係する重要な要素となる。ここで【表 1】、ステップ 1～2 の「記譜された音価とリズムに忠実に従う」とは、上述の 2 つの要素を優先して理解するために、細かい装飾部のリズムを変えたり音を足すなどしてアルペジオを変えたりしない、という意味である。フレーズの切れ目や装飾的な音階など、その音型の効果を先読みして音価以上の間をとったり加速したりしがちであるが、そのようないわば「無意識に起こる欲求」を一旦すべて制約する。何故なら、楽曲の土台を理解すると共に記譜で示された音響のみでその音楽を表現する、というのが目的だからである。

さらにこの段階では、多くのアルマンドや単一曲がおおよそ 2 分音符単位で拍を刻むところを、もう一段階細かくした 4 分音符単位で拍を刻みながら練習に臨むことが望まれる。

そして、ステップ 3 から具体的に演奏時にどういう表現を加えるか、という段階に入る。各場面に「こういう表情を持たせたい」という欲求をできるだけ高めるために、敢えて記譜通りに演奏する中で様々なアイデアを試行する。具体的には、保続音の打ち直しをどういうタイミングでするか、各和音のアルペジオに対してどのような方向、スピード、減衰のさせ方が相応しいか、などである。

最後のステップ 4 では本番の音響を意識しながらステップ 3 で試行したアイデアを 4 分音符単位の刻みから離れて音に乗せる。しかし、アルマンドの場合は 2 分音符単位のベースとなる振り子を身体の中で保ちながら、拍の中にあるスペースをどう使うかという点で記譜を近似値として演奏するようにする。そして、この表現が「弾く」動作によって邪魔されないよう、練習を重ねる必要がある。

このようなプロセスを踏むことで、本文 184 頁の【図 1】にある 2)→3)→4)の流れをより意識することができ、フローベルガーの作曲過程を体験しながら練習を重ねることになる。この 2)→3)の段階を確実に、かつ長期間保つことで、各場面をどう演出したいか、という“*discretion*”に関する欲求を高めることにつながると考えている。筆者は上述のアプローチを約 3 か月かけて試みた。練習、本番の区別なく演奏空間が異なればその数だけ異なる表現が出てくる、というのがフローベルガーの「組曲」の奥深さであり、難しさであると言える。

弾き手にとっては音楽の新鮮さを失わず、また聴き手にはより即興的に響くよう、記譜通りでは表現しきれない表情は何かを見極め、出来るだけ多くの音響を想定して様々なアイデアを試行することが、“*discretion*”を伴った演奏を実現する創造的過程ではないかと考えている。

1-2. “discretion”を欲する箇所について

従来の練習方法では、筆者は「即興的に聴こえるために、いかに記譜されたリズムから離れるか」ということばかりに目を向けており、音楽のどの部分を自由にするか整理できていなかった。しかし【表 1】（本文 185 頁）のアプローチ法に従って「記譜された音価とリズムに忠実に」練習を重ねていくと、記譜に縛られたくない箇所が以前よりも明確に見えるようになった。具体的には【表 2】に示した①～⑦の要素を含む部分である。

この「記譜に縛られたくない」というのは、「音楽を無意味に自分好みに変えたい」という意味ではない。楽譜という形でフローベルガーのアイデアが記されているが、本来【表 2】にある要素はおそらく演奏空間や奏者のセンスによって幾通りものやり方があり得るものである。つまり、記譜では表現しきれない音楽要素と捉えることができる。

【表 2】 記譜では表現しきれない音楽要素

演奏の即興性	音響のコントロール	→① 保続音の打ち直し
		→② アルペジオの向きやスピードなど
		→③ フレーズの切れ目の間の取り方や休符の感じ方
		→④ 声部の弾き分けにつながる奏法
		→⑤ カデンツや単音上に加える装飾
時間	時間のコントロール	→⑥ 音階やそれに準ずるパッセージのアゴーギグの加減
		→⑦ フレーズの閉め方

そのため記譜をガイドとして、各々の演奏者が「今弾いている空間にどういう響きが欲しいか、またどう音楽的に進めたいか」という視点で自分なりの弾き方を見つけ出す必要がある。【表 2】の各要素は、状況によって様々な演奏法が考えられるという意味で即興性を持っていると言える。そしてこれらは、「音響のコントロール」と「時間のコントロール」とに二分できる。

①については、本文 81～83 頁で論じた通りである。②は単純な和音で記譜されている箇所、またアルペジオを意図して記譜されている箇所が実際どう演奏

されるかは楽譜には示しきれないことを意味している。さらに③は音楽の進み方に応じて、フレーズの変わり目になる音と音の隙間や休符をどういう長さに加減するか、ということの意味している。④に関しては、声部を弾き分ける際に各声部の動きを明瞭にするための工夫を意味し、リズムの変更やアーティキュレーションを入れるなど多様な奏法が考えられる。⑤は強調や音の保持のために適宜加える装飾であり、⑥は音の流れ具合をどう加減するか、という意味である。最後の⑦は、どのようにフレーズを閉じるか、というテンポのコントロールであり、主にリタルダンドの加減を意味している。具体的には次頁【譜例 1】で、《組曲 ニ長調》(FbWV 620)の冒頭楽章を例に、①～⑦の要素が音楽のどこに見られるか代表的な箇所を示している²⁹⁷。

²⁹⁷ 【譜例 1】中の①～⑦の番号は【表 2】の番号に対応している。

Handwritten musical score for Froberger's Meditation, T.1-7. The score is written on seven systems of grand staff notation (treble and bass clefs). It includes various musical notations such as notes, rests, slurs, and dynamic markings like 'p' and 'pp'. There are several circled and boxed annotations with numbers 1 through 7. At the bottom right, there is a handwritten note: "Memento Mori Froberger?" with an arrow pointing to a circled "7".

【譜例 1】 Froberger : FbWV620, Meditation, T.1-7²⁹⁸

298 SA4450 手稿譜を元に筆者が書き起こした。

【表 4】資料別色分け

伝承資料	使用色
『自筆譜 (Sotheby's)』	オレンジ色
SA4450 手稿譜	ピンク色
ヒンツェ手稿譜	紺色
ブリオスキー手稿譜	水色
アムステルダム出版譜 (モルティエ版)	紫色

2-1. 《組曲 ニ長調》(FbWV 620) の場合

伝承資料：アムステルダム出版譜、SA4450 手稿譜、『自筆譜 (Sotheby's)』、ヒンツェ手稿譜 (FbWV 611a/1)、ミノリーテン 731 手稿譜 (C-[S]-G)

この曲の全ての楽章を伝承している資料は、アムステルダム出版譜、SA4450 手稿譜、『自筆譜 (Sotheby's)』の3種あるが、『自筆譜 (Sotheby's)』は冒頭楽章の一部しか公開されておらず、現時点で参照できる資料はアムステルダム出版譜と SA4450 手稿譜のみである。冒頭楽章（瞑想曲）はヒンツェ手稿譜でも伝承されており、筆写者のヴェックマンとフローベルガーが書簡を交わすなど親交を深めていたことから、SA4450 手稿譜に次いで信頼できる手稿譜であると考えられる。『新全集第 6 巻』では、SA4450 手稿譜の稿を主資料として、ヒンツェ手稿譜、アムステルダム出版譜の稿の情報も併記されている。

2-1-1. SA4450 手稿譜の稿

1. 『新全集第 6 巻』の校訂報告内容要旨²⁹⁹

① SA4450 手稿譜、63～66 頁、タイトルなし。

〈アルマンド〉

② SA4450 手稿譜、63 頁、*Meditation faite sur / ma mort future, la quelle / se joüe lentement avec / Discretion à Paris / 1 May Anno / i660 · f ·*、

²⁹⁹ NFA, Bd.VI-2, (2010), p.125.

曲末に装飾的な線、最後の段の下に *Memento Mori Froberger?* の書き足し。

③T.2/A：第2アルトの最後の音（e'音）が8分音符ではなく4分音符になっている。

④ヒンツェ手稿譜、8～9頁、標題、曲末に *NB/Memento Morj/Froberger?* の書き込みあり。

⑤ロジェ版、34～35頁、*Allemande*

〈ジーグ〉

⑥SA4450手稿譜、64頁、*Gigue*、曲末に装飾的な線、8小節目の演奏指示については楽譜本体を参照のこと。

⑦ロジェ版、37～38頁、*Gigue*。

〈クーラント〉

⑧SA4450手稿譜、65頁、*Courante*、曲末に装飾的な線。

⑨ロジェ版、36頁、*Courante*。

〈サラバンド〉

⑩Sa4450手稿譜、66頁、*Sarabande*、曲末に装飾的な線。

⑪T.1/T：2分音符ではなくa音の4分音符2つをタイでつなげている。

⑫ロジェ版、36～37頁、*Sarabande*。

①～④、⑥、⑧、⑩、⑪についてはファクシミリの該当箇所は校訂報告内容通りであった。

⑤、⑦、⑨、⑫：今回の検証ではロジェ版ではなくモルティエ版の出版譜を参照したため不明であるが、モルティエ版でも同様であった。

2.『新全集』該当楽譜における原典資料の情報を正しく反映していない箇所
※別冊附録I～IV頁を参照のこと。

〈瞑想曲 *Meditation*〉

(i) T.2/A：3拍目の最後、4分音符のe'音は、ファクシミリでは8分音符になっている（次頁【譜例2】参照）。



【譜例 2】 Froberger : FbWV620, Meditation, T.2³⁰⁰

(ii) T.5/S : 3 拍目後半の 16 分音符 4 つのかたまりは、ファクシミリでは後ろ 3 音ではなく 4 音すべてにスラーがかかっているように見える (【譜例 3】参照)。



【譜例 3】 Froberger : FbWV620, Meditation, T.2³⁰¹

〈ジーグ〉

(iii) T.6/A : 3 拍目後半、付点 16 分音符の g[#]音と 16 分音符の a'音はファクシミリでは符尾が分かれている。

(iv) T.7/A : 5 拍目後半、ファクシミリでは(iii)と同様に内声の符尾が分かれている。

(v) T.8/A : 最初の音 (d'音) はファクシミリでは 2 分音符ではなく 4 分音符で書かれている (次頁【譜例 4】参照)。

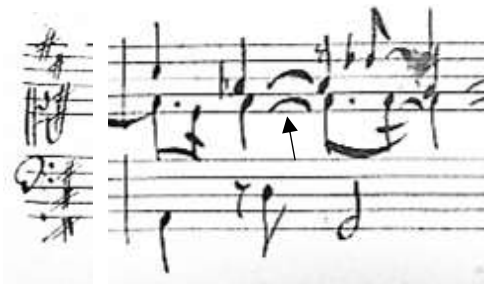
³⁰⁰ Wollny, 2004, p63.

³⁰¹ Ibid.



【譜例 4】 Froberger : FbWV620, Gigue, T.8³⁰²

(vi) T.9/S,A : 1 拍目後半、4 分音符の f'音および d'音にファクシミリでは次の音へつなぐタイがついている（【譜例 5】参照）。

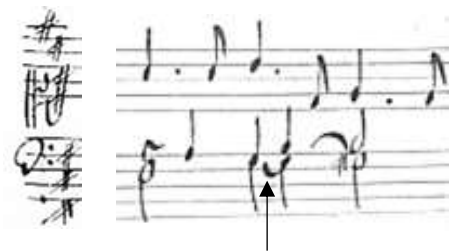


【譜例 5】 Froberger : FbWV620, Gigue, T.9³⁰³

〈クーラント〉

(vii) アウフタクト : ファクシミリでは、アウフタクトと 1 小節目の間に大譜表上段のみ小節線が引かれている。

(viii) T.12/B : 2 拍目、ファクシミリでは 2 つの 4 分音符 g 音間にタイが見られる（【譜例 6】参照）。



【譜例 6】 Froberger : FbWV620, Courante, T.12³⁰⁴

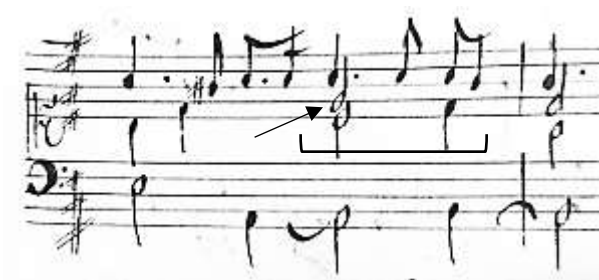
³⁰² Ibid., p.64.

³⁰³ Ibid., p.64.

³⁰⁴ Ibid., p.65.

〈サラバンド〉 ※付点 2 分音符を 1 拍とする。

(ix) T.9/内声：2 拍目、付点 2 分音符の e'音はファクシミリでは 2 分音符であり、同拍の 2 分音符 c'音は、ファクシミリでは 2 分音符 c'音 + 4 分音符 d'音で記譜されている（【譜例 7】参照）。



【譜例 7】 Froberger : FbWV620, Sarabande, T.9³⁰⁵

『新全集第 6 巻』(SA4450 手稿譜の稿) に併記されているヒンツェ手稿譜
およびモルティエ版出版譜の資料情報

※別冊附録 I～IV 頁を参照のこと。

この作品は、タイの付き方が資料間で異なるものの、異稿の差は他作品に比べて極めて小さい。併記されているヒンツェ手稿譜やモルティエ版出版譜の資料情報は数か所のタイを除き、ファクシミリ通りほぼ全て記載されている。未記載のタイは以下の通りである。

〈アルマンド〉

T.1/S：冒頭の f'音から次の音に伸びるタイが、ヒンツェ手稿譜にもモルティエ版出版譜にも見られる。

T.5/T：最初の 4 分音符 f#音と 8 分音符 f#音間のタイが、ヒンツェ手稿譜にもモルティエ版出版譜にも見られる。

2-1-2. 『自筆譜 (Sotheby's)』の公開している箇所について (FbWV 620/1)

※別冊附録 I 頁参照のこと。

³⁰⁵ Ibid., p.66.

冒頭楽章は、マグワイアの報告³⁰⁶によって一部公開されており³⁰⁷、ヒンツェ手稿譜および SA4450 手稿譜と比較したところ、タイ以外の記譜は SA4450 手稿譜とほぼ一致した。異なる部分は以下の 2 箇所である。

T.4/S : 4 拍目、『自筆譜 (Sotheby's)』には付点 16 分音符の f'#音、h'音の下にモルデント記号がついている。

T.6/B : 2 拍目、SA4450 手稿譜は 16 分音符 G 音だが、『自筆譜 (Sotheby's)』では他の手稿譜同様 A 音であった。

タイに関しては、ヒンツェ手稿譜と一致していた。

“discretion”に関する相違点

上述の通りこの作品は資料間の差異が少なく、公開されている自筆譜に見られる装飾音のように、付点で伸びている音の減衰を装飾で遅らせる工夫などは他の箇所にも応用できる。タイに関してはやはり資料間のばらつきがある。自筆譜の公開されている箇所に関してはそれに従うのが妥当と思われるが、最終的には音型と響きを吟味した上で、奏者の耳で判断する必要がある。

2-2. 《組曲 ホ短調》(FbWV 627) の場合

伝承資料：タッペルトタブラチュア、ブリオスキー手稿譜、SA4450 手稿譜

この曲は上記 3 種の資料で伝承されている。ブリオスキー手稿譜にはアルマンドに標題 “*Allem[and]. nme[nommée] Waßerfall.*”がついていることから、『新全集第 4 巻』ではブリオスキー手稿譜を主資料に校訂されていた。しかし、その後再発見された SA4450 手稿譜はその標題が “*Allemande faite en passant le Rhin dans un barque en grand peril, la quelle se joüe lentement*

³⁰⁶ Simon Maguire, “Johann Jacob Froberger: A Hitherto Unrecorded Autograph Manuscript,” in *The Journal of Seventeenth-Century Music* Volume 13 (2007), No. 1 <https://sscm-jscm.org/v13/no1/maguire.html#edn15>, accessed May 6, 2018.

³⁰⁷ 公開箇所は T.1~T.2/5 拍目および後半 (T.4~T.7)、別冊附録 p.I にオレンジ色の [] で囲んだ部分である。

*à la discretion*³⁰⁸、とより詳細なだけでなく、楽譜に番号をつけてその番号がどのような場面を描写しているか説明書きが事細かに書かれている。『新全集第6巻』では、その SA4450 手稿譜の稿を主資料とし、ブリオスキー手稿譜の異稿も併記している。

2-2-1. SA4450 手稿譜の稿

1. 『新全集第6巻』の校訂報告内容要旨³⁰⁹

- ① SA4450 手稿譜、33～36 頁、タイトルなし。
〈アルマンド〉
- ② SA4450 手稿譜、33 頁、アルマンドの標題、曲末に装飾的な線と説明書き。
- ③ アルマンドの説明書きについて。(文章中の番号については楽譜本体を参照のこと。)
- ④ T.2/S³¹⁰ : 11 番目の音は本来 a'音であり、筆写者によって訂正されている。
- ⑤ ブリオスキー手稿譜、20～21 頁、アルマンドの標題。
〈クーラント〉
- ⑥ SA4450 手稿譜、34 頁、*Courante · f ·*、曲末に装飾的な線。
- ⑦ ブリオスキー手稿譜、24～25 頁、*Courant.*。
〈サラバンド〉
- ⑧ SA4450 手稿譜、35 頁、*Sarabande · f ·*、曲末に装飾的な線。
- ⑨ ブリオスキー手稿譜、26～27 頁、*Sarab.*。
〈ジーク〉
- ⑩ SA4450 手稿譜、36 頁、*Gigue · f ·*。
- ⑪ T2/S : 2 番目～5 番目の音が 16 分音符で書かれている。
- ⑫ T.2/S,A : 最後の音が 4 分音符で書かれている。
- ⑬ T3.A : 4 番目と 8 番目の音につく臨時記号が#ではなく 16 分音符になって

308 「ライン渡河の船中で重大な危機に遭遇して作曲したアルマンド、ゆったり *discretion* によって演奏すること」の意。

309 NFA, Bd. VI-2, (2010), p.59.

310 『新全集第6巻』の校訂報告ではディスカント声部として“D”と表記をしているが、声部表記をそろえるため、本論ではソプラノ声部 S として表記している。

いる。

⑭ T.5/S : 5 番目の音が 8 分音符、6～7 番目の音が 16 分音符になっている。

⑮ ブリオスキー手稿譜、22～23 頁、ジーク。

⑬以外は、ファクシミリの該当箇所は校訂報告内容通りであった。

⑬ : 該当音の臨時記号は、16 分音符ではなくダブルシャープのような「x」で書かれている。

2. 『新全集』 該当楽譜における原典資料の情報を正しく反映していない箇所

〈アルマンド〉

筆者の検証した限り、原典資料の情報を正しく反映していた。

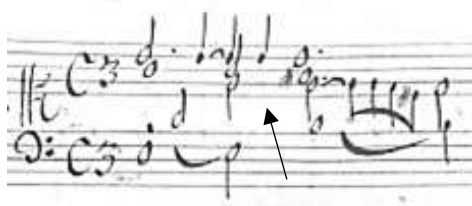
〈クーラント〉

筆者の検証した限り、原典資料の情報を正しく反映していた。

〈サラバンド〉

タイに関する掲載ミスが数か所見られた。

(i) T.1/T : 3～4 拍目の 2 分音符 e' 音間のタイはファクシミリには見られない
【譜例 8】 参照)。



【譜例 8】 Froberger : FbWV627, Sarabande, T.1³¹¹

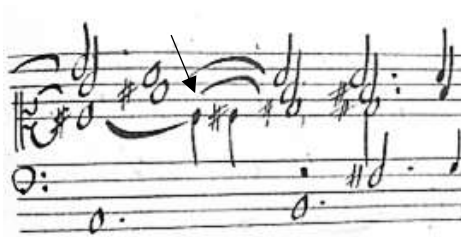
(ii) T.3/A : 最後の音 (h' 音) から次の小節の a' 音に弧線がついているが、ファクシミリには見られない (次頁【譜例 9】 参照)。

³¹¹ Wollny, 2004, p.35.



【譜例 9】 Froberger : FbWV627, Sarabande, T.3³¹²

(iii) T.9/A : 2 拍目、全音符の f'#音から次に伸びるタイがファクシミリにはついている (【譜例 10】 参照)。



【譜例 10】 Froberger : FbWV627, Sarabande, T.9³¹³

(iv) T.11/A : (iii)同様、2 拍目、ファクシミリには全音符の f'#音から次に伸びるタイが書かれている。

〈ジーク〉

付点の付き方についてファクシミリと異なる箇所が見られた。

(i) T.1/A : 最後から 3 番目の付点 4 分音符の g 音は、ファクシミリでは 4 分音符であり、付点は見られない。

(ii) T.5/S,A : 1 拍目、ソプラノ声部 g'音についているタイはファクシミリには見られない。また、アルト声部付点 4 分音符 e'音は、ファクシミリでは 4 分音符であり、付点は見られない (次頁【譜例 11】 参照)。

³¹² Ibid.

³¹³ Ibid.



【譜例 11】 Froberger : FbWV627, Gigue, T.5³¹⁴

『新全集第 6 卷』(SA4450 手稿譜の稿)に併記されているブリオスキー手稿譜の資料情報と“*discretion*”に関して

※別冊附録 V~IX 頁参照のこと。

併記されているブリオスキー手稿譜の情報については、ファクシミリ通りである。しかし、取り上げられている異稿はごく一部のみであり、タイや和声構成音の違いなど大部分の資料情報は載せられていない。そのため、両資料を正しく比較するためには、ブリオスキー手稿譜を主資料として掲載している『新全集第 4 巻』も参照する必要がある。

特に、〈アルマンド〉には“*discretion*”に関して記譜から異なるインスピレーションレーションを受ける可能性のある未記載の異稿があるため、以下に記す。

〈アルマンド〉

T.1/7 拍目 (SA4450 手稿譜内、場面番号 7) : ト長調の和音の各声部の残し方や後続の 3 度の平行での内声の残し方が若干異なる (【譜例 12】参照)。



【譜例 12】 Froberger : FbWV627, Allemande, T.1³¹⁵ ブリオスキー手稿譜

³¹⁴ Ibid., p.36.

³¹⁵ IMSLP, s.v. “Bulyowsky Manuscript (Bulyovszky, Mihály)”, accessed August 3, 2018, <http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/0/03/IMSLP528620-PMLP855110-415060524.pdf>.

T.4/2 拍目 (SA4450 手稿譜内、場面番号 11 終わり～12) : 経過和音が異なる
 (【譜例 13】 参照)。



【譜例 13】 Froberger : FbWV627, Allemande, T.1³¹⁶ ブリオスキー手稿譜

上記の異稿の他、未記載の異稿の多くはタイの付き方や和声構成音の違いであった。タイに関してはどの程度厳密に記譜されたかどうか定かではないため、音型や音の響きでもって両稿を比較しながら耳で判断せざるを得ない。

また、〈アルマンド〉 T.1 冒頭の和音、T.7 の最後 (SA4450 手稿譜内、場面番号 24) の和音に見られるような内声の残し方の違いは、和音をどう響かせるか、という点で減衰カーブをコントロールすることに関係してくる。

以上の批判的検証によると、第 4 章での検証時同様、ランペ版『新全集第 6 巻』は原典資料の情報を正しく反映していない箇所が見られた。また、併記している他資料の情報はあくまで部分的なものであり、「*discretion*“を伴った演奏に相応しい楽譜”という観点で『新全集第 6 巻』を用いる場合、これまでの資料情報が掲載されている『新全集第 1 巻～第 4 巻』も参照する必要がある。

さらに、伝承資料で拍の整合に頓着していない部分や符尾の連結の違いを現代譜として綺麗に整えることで、楽譜のヴィジュアルを変えている部分も見られた。そのため第 5 章「結論」で述べた通り、現代譜に頼らず、可能な限り各伝承資料のファクシミリを参照する姿勢が重要となる。

³¹⁶ IMSLP, s.v. “Bulyowsky Manuscript (Bulyovszky, Mihály)”, accessed August 3, 2018, <http://conquest.imslp.info/files/imgnks/usimg/0/03/IMSLP528620-PMLP855110-415060524.pdf>.

3. 伝承資料の相関図について

本論文第1章で、フローベルガーの「組曲」の伝承資料は、現段階ではその経路を特定することができない、と論じた。しかし、実際演奏するにあたり、何かしら参照する稿を奏者自身で定める必要がある。「どの稿が正しいか」という見方では正解を見出せないが、「どの稿がより信頼できるか」という点で比較できるのではないかと考えた。そこで、筆者自身の情報整理のために、主な伝承資料の筆写元と自筆譜の近似性の図式化を試みた（次頁【図2】参照）。

この伝承資料に関する情報を図式化する作業によって、結果的には様々な問題点が浮上し、平面的に図式化することは極めて難しく、情報や検証手法が不十分であることが分かった。この図式化の問題点は、主に次の2点である。

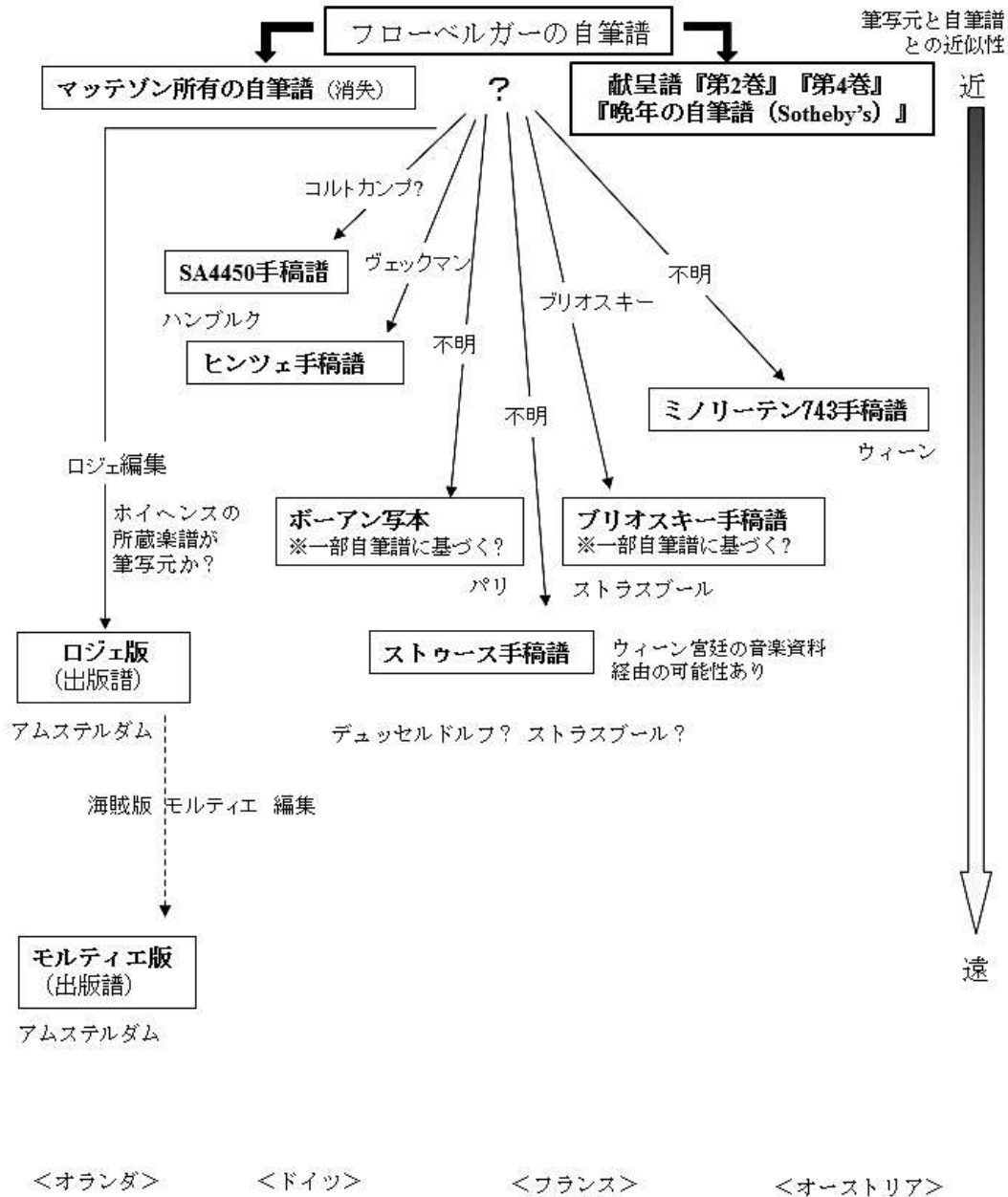
①自筆譜との「近さ」を何で測るか

資料の信頼度を測るために筆写元と自筆譜の近似性を検討したが、資料によって自筆譜との「近さ」が異なるため、一元的に比較すべきではないと言わざるをえない。筆写譜の成立地とフローベルガー滞在地という距離的な近さ、成立年がフローベルガー存命期間と近さ、もしくは筆写者とフローベルガーの人間関係の近さなど、様々な観点が考えられる。

②縦横軸の細かな定義の不備

平面的に図式化するには、縦横軸にメモリをつけてどういう定義でその距離を測るか示す必要があるが、自筆譜からの実質的な距離が筆者の感覚的なものになっており、何を以て各手稿譜を図の中に位置づけているかが明確に示されていない。①とも関係するが、「近さ」を測るものさしがひとつではないため、正確に図の中でメモリをつけて定めることは難しい。また、横軸は筆写譜の作成された国ごとにまとめているが、その配置方法について定義していない点も問題点と言える。

【図 2】 フローベルガーの「組曲」を伝承する主な資料（宮崎試案）



筆者の現研究段階では、伝承資料に関する情報の図式化への検証手法が十分確立できていない。しかし、フローベルガー音楽を楽譜からより深く読み解くために演奏者自らが伝承資料の状況を目に見える形に整理する、という作業は非常に有効である。さらに、伝承資料をどう扱うかについて自身で見極めるためにも重要な作業のひとつであるため、今後の課題としたい。

参考文献一覧

和書

ヴェイヤン、ジャン＝クロード『フランス・バロック音楽：解釈と演奏の原理』
(Jean-Claude Veilhan. *Les Règles de l'Interpétation Musicale à l'Epoque Baroque*) 細野孝興訳、パリ：パリ・A.ルデュック社、1986年。
佐藤望『ドイツ・バロック器楽論——1650~1750年頃のドイツ音楽理論における器楽のタイポロジー』 東京：慶應義塾大学出版会、2005年。

和雑誌論文

大岩みどり「ジローラモ・フレスコバルディの‘la maniera de sonare’—《トッカータ集第1巻》(1615)の序文『読者へ』をめぐって—」、『オルガン研究』第37巻、2009年、35~47頁。
栗形亜樹子「J. J. フローベルガーの音律を考える～中全音律使用への具体的案～」、『オルガン研究』第40巻、2012年、37~59頁。

学位論文

三島郁「鍵盤上を飛遊する *discretion* とファンタジー—J. J. フローベルガーのチェンバロ曲に見られる表現装置—」、博士（文学）学位請求論文 大阪大学大学院文学研究科、2001年。

洋書・論文集

Dirksen, Piter. “Johann Jacob Froberger und die frühen Clavecinisten.” In *“Avec discretion” Rethinking Froberger, pp.223-237*. Edited by A. Vejvar and M. Grassl. Wien: Böhlau Verlag, 2018.
Grassl, Markus. “Froberger der Diskrete.” In *“Avec discretion” Rethinking Froberger. pp. 11-51*. Edited by A. Vejvar and M. Grassl, Wien: Böhlau Verlag, 2018.
Ishii, Akira. “Froberger’s *Stylus phantasticus* in his Allemande Movements.”

- In “*Avec discretion*” *Rethinking Froberger*. pp. 261-274. Edited by A. Vejvar and M.Grassl, Wien: Böhlau Verlag, 2018.
- Ledbetter, David. “Froberger and the Lute.” In “*Avec discretion*” *Rethinking Froberger*. pp. 239-259. Edited by A. Vejvar and M. Grassl, 2018.
- Mattheson, Johann. *Der vollkommene Capellmeister*. (Hamburg, 1739)
 Edited by Friederike Ramm. Kassel: Bärenreiter verlag, 2008.
- Rasch, Rudolf and Pieter Dirksen. “Appendix I The Huygens-Sibylla Correspondence.” In *The Harpsichord and its Repertoire. Proceedings of the International Harpsichord Symposium Utrecht 1990* (1992), pp. 233-245. Edited by Piter Dirksen. Utrecht: STIMU Foundation for Historical Performance Practice, 1992.
- Rasch, Rudolf. “Johann Jacob Froberger’s travels 1649-1653.” In *The Keyboard in Baroque Europe*, pp. 19-35. Edited by Christopher Hogwood. Cambridge: Cambridge University Press, 2003.
- Russel, Lucy hallman. “Two-for-three Notation in Froberger.” in *J.J. Froberger, musicien européen : colloque organisé par la ville et l’École nationale de musique de Montbéliard, Montbéliard, 2-4 novembre 1990*, pp. 121-141. Paris: Klincksieck, 1998.
- Schott, Howard. “Parameters of interpretation in the music of Froberger.”
 In *J.J. Froberger musician européen colloque organisé par la Ville et l’École nationale de musique de Montbéliard, Montbéliard, 2-4 novembre 1990*, pp. 99-120. Paris: Klincksieck, 1998.
- Siedentopf, Henning. *Johann Jakob Froberger Leben und Werk*. Stuttgart, Stuttgart Verlagskontor, 1977.

オンライン論文

- Maguire, Simon. “Johann Jacob Froberger: A Hitherto Unrecorded Autograph Manuscript,” in *The Journal of Seventeenth-Century Music*. Volume 13 (2007), No. 1, accessed May 6, 2018.
<https://sscm-jscm.org/v13/no1/maguire.html#edn15>.

van Asperen, Bob. “A New Froberger Manuscript” In *The Journal of Seventeenth-Century Music*. Volume 13 (2007) No. 1, accessed February 20, 2018.
<https://sscm-jscm.org/v13/no1/vanasperen/sources.html>.

翻訳和辞典

関根敏子訳「組曲」(David Fuller, ”suite”、『ニューグローヴ世界音楽大事典』
東京：講談社、1993年 第5巻、539~540頁。

洋辞典

Baptiste Coignard, Jean. “Discretion.” In *Le dictionnaire de l'Academie francaise*, Paris, 1694, p.334.

de Brossard, Sébastien. “Discreto.” In *Dictionnaire de Musique*, 6th ed., Paris, c.1710, p. 30.

Gottfried Walther, Johann. “Con Discrezione.” In *Musicalisches Lexicon oder Musicalische Bibliothec*, Leipzig, 1732, p. 178.

楽譜

Froberger, Johann Jacob. *Clavier- und Orgelwerke: Libro Secondo(1649)*. Edited by Siegbert Rampe. Kassel: Bärenreiter, 2nd ed., 2002.((Neue Ausgabe sämtlicher Werke Band I)

Froberger, Johann Jacob. *Clavier- und Orgelwerke: Libro Qvart(1656), Libro di capricci e ricercate(ca. 1658)*. Edited by Siegbert Rampe. Kassel: Bärenreiter, 3rd ed., 2002.((Neue Ausgabe sämtlicher Werke Band II)

Froberger, Johann Jacob. *Clavier- und Orgelwerke abschriftlicher Überlieferung: Partiten und Partitensätze, Teil 1a*. Edited by Siegbert Rampe. Kassel: Bärenreiter, 2nd ed., 2005.((Neue Ausgabe sämtlicher Werke Band III.1)

- Froberger, Johann Jacob. *Clavier- und Orgelwerke abschriftlicher Überlieferung: Partiten und Partitensätze, Teil 1b*. Edited by Siegbert Rampe. Kassel: Bärenreiter, 2nd ed., 2005. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke Band III.2)
- Froberger, Johann Jacob. *Clavier- und Orgelwerke abschriftlicher Überlieferung: Partiten und Partitensätze, Teil 2*. Edited by Siegbert Rampe. Kassel: Bärenreiter, 2003. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke Band IV.1)
- Froberger, Johann Jacob. *Clavier- und Orgelwerke abschriftlicher Überlieferung: Partiten und Partitensätze, Teil 3*. Edited by Siegbert Rampe. Kassel: Bärenreiter, 2003. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke Band IV.2)
- Froberger, Johann Jacob. *Clavier- und Orgelwerke abschriftlicher Überlieferung: Neue Quellen, neue Lesarten, neue Werke(Teil 1)*. Edited by Siegbert Rampe. Kassel: Bärenreiter, 2010. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke Band VI.1)
- Froberger, Johann Jacob. *Clavier- und Orgelwerke abschriftlicher Überlieferung: Neue Quellen, neue Lesarten, neue Werke(Teil 2)*. Edited by Siegbert Rampe. Kassel: Bärenreiter, 2010. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke Band VI.2)
- Froberger, Johann Jacob. *Ensemblewerke und Verzeichnis sämtlicher Werke(FbWV)*. Edited by Siegbert Rampe. Kassel: Bärenreiter, 2015. (Neue Ausgabe sämtlicher Werke Band VII)
- Froberger, Johann Jacob. *TOCCATEN-SUITEN-LAMENTI Die Handschrift SA4450 der Sing-Akademie zu Berlin Faksimile und Übertragung*. Edited by Peter Wollny. Kassel: Bärenreiter, 2004.
- Froberger, Johann Jacob. *Orgel- und Klavierwerke*. Edited by Guido Adler. Graz: Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, 1959. (Denkmäler der Tonkunst in Österreich IV/1:8, VI/2:13, X/2–21).

- Froberger, Johann Jacob. *Œuvres complètes pour clavecin*. Edited by Howard Schott. Paris: Heugel, 1979, 1989, 1992. (Le Pupitre 57- 58)
- Froberger, Johann Jacob *et d'autres auteurs. Vingt et une suites pour le clavecin de Johann Jacob Froberger et d'autres auteurs. Dresden, Sächsische Landesbibliothek, Ms. 1-T-595 (Strasbourg, 1675)*. Edited by Rudolf Rasch. Strasbourg: Carus-Verlag, 2000.
- Froberger, Johann Jacob. *Diverse...Partite, 2 parts (Mainz, Bourgeat, 1693, 1696); 10 suites de Clavessin (Amsterdam, Mortier, n.d.)*. Edited by Alexander Silbiger. New York: Garland publishing, INC, 1988.
- Gaultier, Denis. *La Rhetorique des Dieux*. Edited by David J. Buch. Madison: A-R Editions, Inc., 1990
- Perrine. *Pieces de luth en musique avec des regles pour les toucher parfaitement sur le luth et sur le clavessin*. Paris, 1680.
- Weckmann, Matthias. *Sämtlicher Freie Orgel-und Clavierwerke*. Edited by S.Rampe. Kassel: Bärenreiter, 2010.
- Poglietti, Alessandro, Ferdinand Tobias Richter und Georg Reutter d.Ältere. *Wiener Klavier- und Orgelwerke aus der zweiten hälfte des 17.Jahrhunderts*. Edited by Hugo Botstiber. Graz, 1956. (Denkmäler der tonkunst in Österreich, Jahrg. XIII/2-Band 27).

写本楽譜

Froberger, Johann Jacob. *Partita FbWV613*, (Wien, Minoritenkonvent zu Wien, Ms. XIV 743).

オンライン楽譜

IMSLP,s.v. “Bauyn Manuscript (Various) ,” accessed August 3, 2018,
http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/4/48/IMSLP340455-PMLP549069-Bauyn_Manuscript,_Volume_1.pdf.

IMSLP,s.v. “Bauyn Manuscript (Various) ,” accessed July 15, 2018,

http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/6/6a/IMSLP340456-PMLP549069-Bauyn_Manuscript,_Volume_2.pdf.

IMSLP, s.v. “Complete Score (color),” in “*Libro secondo, A-Wn Mus.Hs.18706 (Froberger, Johann Jacob)*,” accessed July 15, 2018, [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP282173-PMLP457882-Froberger_-_Libro_Secondo_\(Colour\).pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/9e/IMSLP282173-PMLP457882-Froberger_-_Libro_Secondo_(Colour).pdf).

IMSLP, s.v. “Complete 7 Score (color),” in “*Libro quarto, A-Wn Mus.Hs.18707 (Froberger, Johann Jacob)*,” accessed July 15, 2018, [http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f9/IMSLP282318-PMLP458131-Froberger_-_Libro_Quarto_\(Colour\).pdf](http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/f9/IMSLP282318-PMLP458131-Froberger_-_Libro_Quarto_(Colour).pdf).

IMSLP, s.v. “Complete Score (color),” in “*Bulyowsky Manuscript (Bulyovszky, Mihály)*,” accessed August 3, 2018, http://conquest.imslp.info/files/imglnks/usimg/9/94/IMSLP369389-PMLP596502-Bulykowsky_Manuscript_-D-Dl_Mus_1-T-595-.pdf.

謝辞

本論文の執筆にあたり、多くの方々のご指導、ご支援を頂いた。

とりわけ本研究を進めるにあたり、レッスンを通してフローベルガーの「組曲」演奏について多大なるインスピレーションを与えて下さっただけでなく、研究の方法、論文の内容や言葉の使い方まで、常に熱心にご指導ご鞭撻下さった大塚直哉先生には心より感謝とお礼を申し上げます。そして、フローベルガー研究の専門家として筆者の相談に親身に乘ってくださり、貴重な伝承資料まで快く提供して下さった石井明先生にも深謝申し上げます。

フローベルガーは筆者がチェンバロを始めた時から学び研究していた作曲家であるが、まがりなりにも論文として研究の成果を形にすることができたのは、これまでご指導頂いた全ての先生方の貴重なアドバイスがあったからこそである。この場を借りて、御礼申し上げます。

最後に、日頃より筆者を支え、論文執筆の時間を捻出するために協力してくれた家族、論文の下書きを何度も読んでくれた父に感謝の意を表して謝辞とします。

2018年10月

宮崎 賀乃子