

愛知県立芸術大学大学院音楽研究科  
博士後期課程学位論文  
(平成 28 年度)

アムステルダムにおけるリュリのオペラの組曲版  
——楽譜出版者エティエンヌ・ロジェ (1665/66 – 1722) に関する  
歴史、文献、音楽面からの研究——

七條めぐみ

(音楽学・2012892101)

## 論文要旨

### アムステルダムにおけるリュリのオペラの組曲版 ——楽譜出版者エティエンヌ・ロジェ (1665/66 – 1722) に関する 歴史、文献、音楽面からの研究——

七條めぐみ

愛知県立芸術大学大学院音楽研究科博士後期課程 (音楽学)

ジャン・バティスト・リュリ Jean-Baptiste Lully (1632 – 1687) のオペラは 17 世紀のフランス音楽を代表するものとして、彼の生前から死後に至るまで高い知名度を誇った。その影響力はフランス国内だけでなく周辺諸国にも及んだが、中でもオランダは、フランスに次いでリュリのオペラの受容が進んで行われた地域だと言える。オランダは政治・外交面ではフランスと敵対関係にあったが、文化面ではフランス語文学、哲学、絵画を享受し、同時に発信もしていた。同様のことが音楽でも言え、リュリのオペラは 1680 年代から 1710 年代にかけて、アムステルダムやハーグの劇場でフランス語だけでなくオランダ語でも上演された。さらに、オペラがさまざまな形態で出版され、他の地域にはない独特のリュリ受容の様相を呈していた。

楽譜出版においては、アムステルダムのヨハン・フィリップ・フース Johan Philip Heus (生没年不詳)、アントワヌ・ポアンテル Antoine Pointel (1660 – 1702)、エティエンヌ・ロジェ Estienne Roger (1665/66 – 1722) が中心となり、リュリのオペラのスコアや、声楽または器楽用の編曲版の出版に従事した。とりわけ、彼らが出版した器楽用エール集——いわゆる「組曲版」は、オペラの抜粋楽譜としてだけでなく器楽曲としても成立し、アムステルダムにおけるリュリのオペラ受容を特徴づけるレパートリーを形成した。組曲版はこれまでに、主にドイツの音楽学者シュナイダーによって、フランス・オペラとドイツの管弦楽組曲をつなぐ役割を果たすものとして評価されてきた。しかし、アムステルダムの出版者によるオペラの加工という観点からは、十分に考察がなされているとは言い難い。

本論文ではこの問題を扱う切り口として、アムステルダムの出版者ロジェの活動に焦点を当てる。ロジェはフランス・ノルマンディー地方のカンに生まれ、1696 年から 1722 年までの間に 600 点近くの楽譜や音楽理論書を出版した人物である。ロジェの出版活動の中ではこれまで、イタリア器楽の出版と国際的な楽譜販売が評価の対象となってきた。前者については特に、コレッリ Arcangelo Corelli (1653 – 1713) のソナタの再版や初版を手掛けたことから、コレッリ作品の受容と伝播において重要な役割を果たした人物と見なされてきた。後者に関しては、彫版印刷を用いて大規模な楽譜出版を行った最初期の人物として位置づけられ、出版物をアムステルダムだけでなく近隣諸国、特にロンド

ンに向けて販売していたことに注目が集まった。

一方で、ロジェがフランスのプロテスタント教徒（ユグノー）であり、彼の楽譜出版全体の約3分の1をフランス音楽が占めていたことは、あまり知られていない。そればかりか、ロジェによるフランス音楽出版は、パリの初版譜を無断で再版した、いわゆる「海賊版」であるとして、後世の人々からは見向きもされなかったのである。上述したリュリのオペラの組曲版は、オペラの伝播と組曲史の観点から例外的に研究の対象となったが、組曲版がロジェの出版物全体の中でどのような意味を持つのか、また編曲を通じてどのような音楽的变化が生じたのか、詳細に検討する余地がある。

したがって本論文は、アムステルダムにおけるリュリのオペラの組曲版の特徴を、ロジェの生い立ちと出版活動、カタログを活用した楽譜販売、出版者によるオペラの加工に注目しながら明らかにすることを目的とする。

論文は3部から構成される。第1部ではロジェの生涯と活動を、ユグノー書籍商としての側面に注目して論じた。まず、ロジェに関する18世紀以来の先行研究の流れを辿り、イタリア音楽の出版を国際的な規模で行ったという評価が誰によって、どのような根拠をもとに下されたのかを整理した。続いて、17～18世紀のヨーロッパにおけるユグノーの立ち位置を検討し、ユグノーが離散を余儀なくされながら、国際的なネットワークを構築し、オランダにおいては比較的優遇された地位を得ていたことが見えてきた。また、出版業においてはアムステルダムの自由な環境にも助けられ、フランス語書物出版の立役者となっていたことが浮き彫りになった。第1部の後半ではこれらの社会背景を踏まえ、ロジェの経歴と活動を追った。その結果、ロジェは家族形成、組合加入、ライバル出版者との関係において、ユグノーのネットワークやアムステルダムの職業環境の恩恵を受けていたことが見えてきた。また、ロジェが書籍商と協力しながら活動していたことから、彼の国際的な楽譜出版は、ユグノーのネットワークと書籍出版の販売手法が楽譜出版に応用された結果だと考えられる。

第2部ではカタログの分析を通じて、ロジェの楽譜出版の特徴を明らかにした。ロジェのカタログは楽譜に掲載されるもの（1696年～1701年）、書籍に掲載されるもの（1701年～1706年）、独立した出版物（1708年～1716年）に分けられ、これらの形態に応じて含まれる情報も変化する。また、1701年に始まる出版物の分類は、カタログを出版物のリストから、ロジェの意図を反映した宣伝媒体へと変化させた。その間カタログ上で目玉商品として扱われたのが、リュリのオペラの組曲版とコレッリのソナタだった。ただし両者は全く異なる目的を持ち、コレッリ作品では最新作を美しく正確に印刷することが重視されていたのに対し、組曲版では、既存のオペラを器楽曲の形に加工し、多数のレパートリーを誇るシリーズとして販売することに重点が置かれたと言える。

第3部ではロジェによるリュリのオペラの加工に注目しながら、組曲版の音楽的特徴を考察した。まず、組曲版はフランスにおけるオペラの抜粋楽譜と同様の成立過程をた

どり、アムステルダム先駆者たちのモデルに依拠するものの、イタリア風の4部編成と調性を基準とする構造において、独自のレパートリーを形成していることが分かった。続いて、組曲版の構造と声部書法の分析を行うことで、編曲の特徴を明らかにした。その結果、ロジェはリュリの5部編成によるオペラを4部編成の組曲へと変化させる過程で、調性や曲の性格を基準とする曲順の入れ換えと、中声部の追加や書き替えを行っていたことが見えてきた。

以上の考察を踏まえて、組曲版をロジェの人物・活動全体から捉え直してみると、リュリのオペラの組曲版は、フランスにルーツを持ちながら国際的に活動するロジェならではの発想に基づくものと言える。同様に、カタログにおける組曲版の販売も、カタログの有用性を十分に理解した、ロジェの独創的な行いとして評価できる。

このようなロジェの独創性は組曲版の音楽的特徴からも指摘できる。すなわち、組曲版はその成立過程において、同時代のフランスにおけるオペラの抜粋楽譜と類似し、構造においてはドイツの管弦楽組曲と似ている。しかし、イタリア風の4部編成や、愛好家を念頭に置いた音楽の簡略化から、組曲版は必ずしもフランス・オペラとドイツの組曲をつなぐのではなく、フランス・オペラにイタリア音楽らしさを付加し、ロンドンを中心とする国際市場に向けて売り出されたのではないかと考えられる。こうして、組曲版はロジェの商業的な手腕に支えられながら、リュリのオペラを器楽曲に変化させ、ヨーロッパ的な規模で広めるものだったと言える。



## 目次

凡例

序章.....	I
1. 研究目的.....	III
2. 論文の構成.....	VII
3. 史料の状態.....	IX

第1部 歴史的側面——ロジェとフランス .....	1
---------------------------	---

第1章 ロジェの人物像と歴史的背景 .....	3
-------------------------	---

第1節 ロジェの人物像——18世紀から現在まで .....	5
-------------------------------	---

1. 18世紀後半の音楽辞典・音楽史記述における評価 .....	5
2. 19世紀後半の音楽辞典とロジェの個人研究の始まり .....	7
3. 20世紀中ごろ～後半における研究 .....	9
4. 楽譜出版史での位置づけと近年の研究動向 .....	11

第2節 17～18世紀ヨーロッパにおけるユグノーの国際ネットワーク .....	14
---	----

1. フランスにおけるユグノー .....	14
2. ユグノーの国際ネットワーク .....	16
3. アムステルダムでのユグノー .....	17

第3節 17世紀アムステルダムの出版業を取り巻く環境 .....	20
----------------------------------	----

1. アムステルダムにおける「出版の自由」 .....	20
(1) 組合制度 .....	20
(2) 出版允許と検閲 .....	21
2. オランダにおけるフランス語書物の出版 .....	23
(1) 著者 .....	23
(2) 印刷家・出版者 .....	23
(3) 書籍の流通網 .....	24

第1章のまとめ .....	25
---------------	----

第2章 ロジェの経歴と活動 .....	27
---------------------	----

第1節 ロジェの生涯——ユグノーとして得たもの .....	29
-------------------------------	----

1. 出自 .....	29
2. 同時代人との競争関係 .....	32

第2節 ロジェの出版活動 .....	35
--------------------	----

1. 出版活動概観 .....	35
(1) カタログから見る楽譜出版と書籍出版の割合 .....	35
(2) 販売された書籍の内訳 .....	36
2. 書籍の流通方法——ド・ロルムの書簡から .....	37
第3節 書籍出版から楽譜出版へのノウハウの応用 .....	41
1. ロジェが取り入れたもの .....	41
(1) 広告 .....	41
(2) 代理人 .....	44
2. ヴァイヤントの代理人活動 .....	46
第2章のまとめ .....	50
第2部 文献学的側面——ロジェのカタログが語るもの .....	51
第3章 ロジェのカタログの特徴 .....	53
第1節 史料全体におけるカタログの重要性 .....	55
1. 販売カタログとは何か .....	55
2. 先行研究におけるカタログの扱われ方 .....	55
3. ロジェのカタログの特性——バラールとウォルシュとの比較から .....	57
第2節 ロジェのカタログの変遷 .....	59
1. 楽譜に掲載されたカタログ（1696年～1701年） .....	59
(1) 楽譜 .....	59
(2) カタログの分量と構成 .....	60
(3) 宣伝文 .....	61
2. 書籍に付属するカタログ（1696年～1706年） .....	62
(1) 書籍 .....	62
(2) 分量と構成、出版物全体に対する宣伝文 .....	63
3. 独立した出版物としてのカタログ（1708年以降） .....	65
(1) 1708年——カタログの独立 .....	65
(2) 1712年——楽譜販売カタログの誕生 .....	65
(3) 1716年——「コタージュ」の始まりとコレッリ作品の重視 .....	66
第3章のまとめ .....	68
第4章 カタログに見られる出版物の分類 .....	71
第1節 分類の意味するものとその変遷 .....	74
1. 1701年——分類の始まり .....	74

2. 1708 年——「イギリス風」器楽曲の独立 .....	76
3. 1712 年——「イタリアのソナタ」の充実 .....	77
第 2 節 複数のグループにおける器楽曲の重複 .....	79
1. 重複するレパートリー .....	79
2. 重複するレパートリーの音楽的特徴 .....	80
(1) ステッフアーニ——オペラの抜粋組曲 .....	80
(2) ペツトラ・バール—— <sup>スイート</sup> 組曲とソナタの融合 .....	81
(3) ボノンチーニとボンポルティ——舞曲の様式の判別 .....	82
(4) ミュラー——5 部編成のコンチェルト .....	86
第 3 節 個別の出版物に対する宣伝文 .....	87
1. 分類開始前の宣伝文（1696 年～1700 年） .....	87
2. 分類開始後の宣伝文（1701 年～1708 年） .....	88
3. カタログ独立後の宣伝文の変化（1712 年） .....	89
第 4 章のまとめ .....	92
第 5 章 リュリ作品の扱い——コレッリ作品との比較から .....	93
第 1 節 リュリの作品の出版・販売のレパートリー .....	96
1. 声楽曲 .....	96
(1) 総合スコアと縮小スコア .....	96
(2) 声楽用エール集 .....	98
(3) トリオ集と抜粋楽譜 .....	99
2. 器楽曲 .....	100
(1) 組曲版 .....	100
(2) 「音楽劇」シリーズの刊行 .....	101
第 2 節 コレッリ作品の扱い .....	103
1. 出版のレパートリーとカタログ上での扱い .....	103
(1) 作品番号付きの楽譜——作品 1～6 .....	103
(2) 作品番号なしの楽譜 .....	105
2. リュリ作品の出版の特徴——コレッリ作品との比較 .....	106
(1) コレッリの楽譜出版の特徴 .....	106
(2) リュリの楽譜出版の特徴 .....	107
第 3 部 音楽的側面——リュリのオペラの組曲版 .....	109
第 6 章 組曲版を取り巻く状況 .....	111

第1節 組曲版に関する先行研究 .....	114
1. シュナイダーによるアムステルダム版の定義と分析 .....	114
(1) リュリの作品カタログにおけるアムステルダム版の定義づけ .....	114
(2) アムステルダム版の歴史的位置づけと分析 .....	114
2. シュナイダー以降の研究 .....	116
第2節 フランスにおけるリュリのオペラの出版譜・手稿譜 .....	118
1. バラルーによるリュリのオペラの楽譜出版 .....	118
(1) バラルー族による独占出版体制 .....	118
(2) リュリとバラルー、キノーによる契約 .....	119
(3) オペラ楽譜の出版方法——印刷技術、部数、形態 .....	119
2. フコーとリブによる彫版印刷譜の出版 .....	120
3. リュリのオペラの手稿譜 .....	122
(1) コピスト、成立年代と編成 .....	122
(2) オペラの抜粋楽譜の構成 .....	124
第3節 オランダにおけるリュリのオペラ受容 .....	126
1. オランダにおけるリュリのオペラの上演 .....	126
2. ロジェの先駆者たちによるリュリのオペラの楽譜出版 .....	127
(1) フースによる組曲版と声楽用エール集 .....	127
(2) ポアンテルによるスコア、声楽用エール集、組曲版 .....	129
(3) ブラウ兄弟とル・シュヴァリエによるトリオ集 .....	131
第4節 イギリスのハルモニア・アングリカナのシリーズ .....	134
第6章のまとめ .....	136
第7章 組曲版の構造 .....	137
第1節 組曲版のレパートリーと全体の特徴 .....	139
1. 組曲版のレパートリー .....	139
2. 全体の特徴 .....	140
第2節 組曲版の構造分析 .....	142
1. 初期の組曲版（1697年～1702年） .....	142
(1) フース版に基づく組曲 .....	142
① 《ファエトン》 .....	142
② 《ペルセ》 .....	143
③ 《カドミュスとエルミオーヌ》 .....	144
④ 《アマデイス》 .....	145
(2) 特定のモデルを持たない初期の組曲版 .....	147

① 《ベレロフォン》 .....	147
② 《イジス》 .....	148
③ 《プロセルピーヌ》 .....	148
2. 中期の組曲（1703 年～1707 年） .....	149
(1) 《平和の神殿》と《アティス》 .....	149
(2) 《ロラン》と《プシシェ》 .....	151
3. 後期の組曲（1708 年～） .....	152
(1) 組曲《アルミード》の成立過程と構造 .....	153
① ロジェ版の成立過程 .....	153
② 《アルミード》の構造 .....	154
(2) ロジェの最後の組曲版 .....	155
第 7 章のまとめ .....	157
第 8 章 オペラから 4 部編成の組曲へ .....	159
第 1 節 編曲の原則 .....	162
1. 下声ヴィオラ・パートの削除 .....	162
2. 声楽パートと器楽パートの選択 .....	166
3. 通奏低音記号と装飾記号の省略 .....	166
第 2 節 組曲《アルミード》における編曲の手法 .....	168
1. 第 2 ヴァイオリン・パートの書き換え .....	168
2. ヴィオラ・パートの欠落と書き換え .....	171
第 3 節 《アルミード》以外の組曲—中声部の欠落と追加 .....	175
1. ヴィオラ・パートの欠落 .....	175
(1) 《イジス》のメヌエット .....	175
(2) 《アティス》のシャコンヌ .....	176
2. 中声部の追加・書き換え .....	179
(1) フース版に基づく組曲 .....	179
(2) 組曲《プロセルピーヌ》 .....	184
第 8 章のまとめ .....	187
終章 結論 .....	189
参考文献一覧 .....	197

## 譜例一覧

譜例 1. ボノンチーニ 《2 本のフルートとバスのためのエール》より第 24 曲〈ジガ〉、ウォルシュ、第 11 – 22 小節.....	83
譜例 2. ボンポルティ 《バレット集》より第 16 曲〈バレット〉、ロジェ、第 1 – 5 小節.....	85
譜例 3. ボンポルティ 《バレット集》より第 23 曲〈バレット〉、ロジェ、第 8 – 15 小節.....	85
譜例 4. ボンポルティ 《バレット集》より第 4 曲〈ガヴオッタ〉、ロジェ、第 1 – 7 小節.....	85
譜例 5. ボンポルティ 《バレット集》より第 14 曲〈ガヴオッタ〉、ロジェ、第 28 – 47 小節.....	85
譜例 6. 《プロセルピーヌ》より序曲 (LWV58/1)、バラール、第 12 – 20 小節.....	163
譜例 7. 《プロセルピーヌ》より序曲 (LWV58/1)、バラール、第 34 – 39 小節.....	164
譜例 8. 《プロセルピーヌ》より序曲 (LWV58/1)、バラール、第 21 – 25 小節.....	164
譜例 9. 組曲《プロセルピーヌ》より序曲 (LWV58/1)、ロジェ、第 34 – 39 小節.....	165
譜例 10. 組曲《プロセルピーヌ》より序曲 (LWV58/1)、ロジェ、第 22 – 26 小節.....	165
譜例 11. 組曲《アルミード》より第 22 曲〈エール〉 (LWV71/39)、第 1 – 10 小節.....	169
譜例 12. 組曲《アルミード》より第 26 曲〈プレリュード〉 (LWV71/69)、第 1 – 10 小節.....	169
譜例 13. 組曲《アルミード》より第 20 曲〈ロンドの合唱〉 (LWV71/29)、第 1 – 8 小節.....	170
譜例 14. 組曲《アルミード》より第 12 曲〈合唱〉 (LWV71/15)、第 9 – 17 小節.....	171
譜例 15. 組曲《アルミード》より第 24 曲〈プレリュード〉 (LWV71/41)、ロジェ、第 1 – 6 小節.....	172
譜例 16. 組曲《アルミード》より第 8 曲〈ロンド〉 (LWV71/27)、ロジェ、第 1 – 6 小節.....	173
譜例 17. 組曲《アルミード》より第 8 曲〈ロンド〉 (LWV71/27)、ロジェ、第 13 – 18 小節.....	173
譜例 18. 《アティス》より〈ゼフィルのアントレ〉 (LWV53/47)、バラール版.....	177
譜例 19. 組曲《アティス》より第 4 曲〈シャコンヌ〉 (LWV53/47)、ロジェ版.....	178
譜例 20. 組曲《ファエトン》より第 7 曲〈オーボエのための〉 (LWV61/23)、ロジェ版、第 1 – 13 小節.....	180
譜例 21. 組曲《カドミュスとエルミオース》より第 6 曲〈メヌエット〉 (LWV49/56)、ロジェ版.....	182
譜例 22. 組曲《アマデイス》より第 5 曲〈エール〉 (LWV63/34)、ロジェ版.....	183
譜例 23. 《プロセルピーヌ》より〈愛はなんと甘美なことか〉 (LWV58/14)、バラール版.....	185
譜例 24. 組曲《プロセルピーヌ》より第 4 曲〈メヌエット〉 (LWV58/14)、ロジェ版.....	186

## 凡例

### 1. 略称と略号

- ・図書館の略号は RISM で使用されるものと一致する。
- ・その他、以下の略称を用いる。

LWV : Lully Werk Verzeichnis (リュリ作品目録)

D. : dessus (第1 ヴァイオリン・パート)

S.D. : second dessus (第2 ヴァイオリン・パート)

H.C. : haute-contre (上声ヴィオラ・パート)

T. : taille (中声ヴィオラまたは組曲版におけるヴィオラ・パート)

Q. : quinte (下声ヴィオラ・パート)

B. : basse (バス・パート)

B.C. : basse continue (通奏低音パート)

Hb. : hautbois (オーボエ・パート)

Fl. : flûte (フルート・パート)

### 2. カタログの略称

本論文では筆者が収集したカタログの他に、ラッシュが公開しているカタログのデータベースを参照しているため、混乱を防ぐためにラッシュによる通し番号を使用する。番号は原則として、カタログが付属する媒体のタイトルあるいは著者、発行年、同一年のカタログにおける推定発行順序で構成される。発行順序は出版物の品ぞろえをもとに推定され、アルファベットが早いものほど順序が早い。

例：「La Martinière 1698F」とは、ド・ラ・マルティニエール Pierre-Martin De La Martinière の著作に挿入された、1698 年の 6 番目のカタログを意味する。

また、論文中では繰り返しを避けるために適宜、「1698F」のように発行年と発行順序のみ記す。

### 3. 参考文献

- ・本論文で参考とした文献、資料の詳細は「参考文献一覧」に記す。その際、以下の情報を明記する。( ) 内の情報は必要に応じて記す。

書籍：著者（編著の場合は Ed., Eds. と記す）、出版年、書籍タイトル、出版地、出版社、（リプリントの出版地、出版社、出版年）。

論文：著者、出版年、論文タイトル、掲載媒体タイトル、巻号、（監修者および出版地、出版社）、該当ページ番号。

楽譜：作曲者、（出版年）、作品名、出版地、出版者、請求記号。ただしリュリの作

品については個別に項目を設け、出版者ごとに列挙するため、作曲者と出版者を省略する。

- ・本文中でこれらの資料に言及する際は、著者または作曲者の姓と出版年を記す。

例：Lesure 1969.

- ・また、特定の箇所のみ言及する場合は著者姓、出版年、該当するページ番号を記す。

例：« Lesure 1969, 22-23 » とは、1969 年に出版されたルシュールの著作の 22-23 頁を意味する。

- ・欧文資料の場合、タイトルはイタリックで表記し、論文タイトル等は « » で囲む。和文資料の場合、著書タイトルは『 』で、論文タイトル等は「 」で囲む。

#### 4. 引用と原語表記

- ・外国語の文章を引用する場合、原則として著者による日本語訳を本文に、原語を脚注に記す。
- ・引用、楽曲のタイトルは原文のつづりを保持し、アクセント、ウムラウト等の修正は行わない。ただし、原文のつづりが現代使われているつづりと明確に異なる場合は、直後に [sic] と記す。例：suittes[sic]
- ・作品名、楽曲タイトルなどの固有名詞はイタリックで記す。例：Armide

#### 5. 譜例

- ・本論文で使用する譜例はすべて、一次史料をもとに筆者によって作成されたものである。
- ・譜例の冒頭に通し番号、作品あるいは楽曲のタイトル、作品番号、出版者、抜粋の場合は小節番号を記す。  
例：譜例 9. 組曲《プロセルピーヌ》より序曲 (LWV58/1)、ロジェ、第 34-39 小節。
- ・音部記号は原則として史料に記載されている通りのものを使用する。ただし、ソプラノ記号（第 1 線上のハ音記号）およびフレンチ・ヴァイオリン記号（第 1 線上のト音記号）は、いずれも第 2 線上のト音記号に移行する。

#### 6. 資料集

- ・資料集は原則として、日本語とフランス語の二言語で表記する。
- ・ただし、表中の固有名詞（楽曲のタイトルおよび歌い出し）、音楽用語は原語のままで、日本語訳は行わない。

例：Isis ; Air pour le hautbois ; Que l'amour est doux à suivre ! ; la majeur

- ・表、『ガゼット・ダムステルダム』の広告、ド・ロルムの書簡翻刻における日付は、フランス式に表記する。

例：01/07/1702 ; lundi 3 mars



# 序章



## 序章

### 1. 研究目的

ジャン・バティスト・リュリ Jean-Baptiste Lully (1632 – 1687) のオペラ<sup>1</sup>は 17 世紀後半のフランス音楽を代表するものとして、彼の生前から死後に至るまで高い知名度と人気を誇った。その影響力はフランス国内だけでなくヨーロッパ諸国に広く及んだが、中でも北部ネーデルラント——通称オランダは、フランスに次いでリュリのオペラの受容が進んだ地域だと言える。オランダは 17 世紀、海運業・商工業の発展とともにいわゆる「黄金時代」を迎えていた。1672 年に始まるオランダ侵略戦争に代表されるように、オランダは絶対王政下のフランスとは敵対関係にあったが、文化面においては、フランス語文学、哲学、絵画を享受し、その発信地ともなっていた。音楽においても同様のことが言え、リュリのオペラは 1680 年代から 1710 年代にかけて、アムステルダムやハーグの劇場でフランス語だけでなくオランダ語でも上演された。それだけでなく、オペラがスコア、声楽用あるいは器楽用の編曲版、編成を問わないトリオの形で出版された<sup>2</sup>。このように多様な楽譜出版は、リュリのオペラが上演された諸外国だけでなく、本国フランスにおいても見られない、オランダ独特の現象だと言える。

中でも、オランダの中心都市アムステルダムは、フランス国外におけるリュリのオペラの楽譜出版の中心地となっていた。アムステルダムでは 1680 年代から 1740 年代にかけて、およそ 10 名の印刷家や書籍商がリュリのオペラを何らかの形で出版していた。その中でも、ヨアン・フィリップ・フース Joan Philipp Heus (生没年不詳)、アントワヌ・ポアンテル Antoine Pointel (1660 – 1702)、エティエンヌ・ロジェ Estienne Roger (1665/66 – 1722) は、オペラの声楽用または器楽用の編曲版の出版に従事したことで知られる。とりわけ、彼らが出版した「器楽用エール集 *Airs à jouer*」——オペラから任意の楽曲を取り出し、器楽演奏用にアレンジした楽譜——は、オペラの抜粋楽譜であるだけでなく器楽曲としても成立し、アムステルダムにおけるリュリのオペラ受容を特徴づけるものである。

器楽用エール集は、一つのオペラ作品から十ないし数十の楽曲を抜粋し、序曲を筆頭に再配置したものである。このような構造から、先行研究においてはリュリのオペラとドイツの管弦楽組曲の間に位置する存在と見なされ、ドイツの音楽学者ヘルベルト・シュナイダーによって、「組曲版 *Suitendruck*」と名付けられた。シュナイダーは 1982 年の著作『アンシャン・レジーム期のフランスでのリュリのオペラの受容』において、組曲版がリュリのオペラの国際的な受容で重要な役割を果たしたと指摘する。

---

<sup>1</sup> リュリの劇音楽にはトラジェディ・リリック（音楽悲劇）やトラジェディ（悲劇）、バレエ、パストラル（牧歌劇）などさまざまな区分があるが、本論文ではそれらの総称として「オペラ」を用いる。

<sup>2</sup> これらの楽譜の詳細に関しては本論文第 6 章第 2 節を参照。

クッサーの組曲と同年に——これまで誰もこのことに注目していないが——アムステルダム・フースのもとで、「序曲とあらゆるエール」と表現される、《カドミュス》と《ペルセ》のオペラによる最初の二つの曲集が登場した。これには後に、フース、ポアンテル、ロジェによる数々の組曲が続いた。これらの出版譜はきわめて重要である。なぜなら、リュリの唯一の印刷された序曲付き組曲であり、リュリの器楽曲家としての名声を確立し、彼の作品をネーデルランド、イングランド、ドイツ、イタリアに広めるのに多大な貢献を果たしたからである。<sup>3</sup>

このように、アムステルダムにおけるリュリのオペラの組曲版は、主にリュリ受容とドイツの組曲史の観点から注目が寄せられ、その存在が知られるようになった。しかしながら、アムステルダムの出版者たちが組曲版にどのように関わったか、あるいは組曲版が編曲を通じてどのような音楽的特徴を持つようになったかという点は、いまだ十分に考察されたとは言い難い。このような問題意識に基づき、本論文はアムステルダムで出版されたリュリの組曲版を、出版者の活動の成果と同時に音楽作品として捉え直すものである。

組曲版に関わった人物の中でも、エティエンヌ・ロジェは楽譜出版者として他を圧倒する規模を誇り、後世まで知られることとなった人物である。フランス・ノルマンディー地方のカンに生まれ、20歳でアムステルダムに移住したロジェは、1696年から1722年までの間に、600点近くの楽譜や音楽理論書、音楽以外の書物を出版した。これは、当時のオランダの楽譜出版者としては飛びぬけて多いだけでなく、同時期の主要な楽譜出版者であるパリのクリストフ・バラール Christophe Ballard (1641–1715) やロンドンのジョン・ウォルシュ John Walsh (1665–1740)<sup>4</sup>と比べても引けを取らない規模である。

ロジェに関する先行研究ではこれまで、イタリアの器楽の出版と国際的な楽譜販売が評価の対象となってきた<sup>5</sup>。前者においては特に、コレッリ Arcangelo Corelli (1653–1713) の作品1～4の再版、作品5の装飾付きの版、作品6の初版を手掛けたことから、コレッリ作品の受容と伝播において重要な役割を果たした人物と見なされてきた<sup>6</sup>。後者に関しては、

<sup>3</sup> « Im gleichen Jahr wie Kussers Suiten – und darauf hat bisher kein Autor verwiesen – erschienen in Amsterdam bei Heus die ersten beiden Sammlungen, „Ouverture avec tous les airs“ bezeichnet, nach den Opern *Cadmus* und *Persée*, denen in den folgenden Jahren eine große Zahl weiterer Suiten bei Heus, Pointel und Roger folgten. Diese Ausgabe sind von besonderer Bedeutung, da sie die einzigen im Druck erschienenen Ouvertüresuiten Lullys sind und diese Ausgabe in großem Maße dazu beitrugen, den Ruf Lullys als Instrumentalkomponist zu begründen und sein Werk in den Niederlanden, England, Deutschland und Italien zu verbreiten. » Schneider 1982, 124-125. シュナイダーによる組曲版の評価に関しては、本論文第6章を参照。

<sup>4</sup> ウォルシュについては、1695年～1720年までのカタログ、新聞広告から642点の楽譜が出版していたことが確認される。Smith 1948, xii.

<sup>5</sup> 18世紀以来のロジェに対する評価の変遷については本論文第1章で詳しく扱う。

<sup>6</sup> コレッリの作品目録 Marx 1980 で、イタリアの出版譜とともに主要な史料として数えられているほか、作品5の改訂版の解釈、作品6の初版の成立過程については研究が進み、これらがコレッリの意図を反映する「オーセンティックな」版であるという評価が与えられている。この点に関する研究は Rasch 1996a, Zaslav 1996, Walls 2007 などが挙げられる。

彫版印刷を用いて大規模な楽譜出版を行った最初期の人物として位置づけられ、出版物をアムステルダムだけでなく近隣の諸国、特にロンドンに向けて販売していたことに注目が集められた<sup>7</sup>。

一方で、ロジェがイタリア音楽だけでなくフランス音楽も出版し、それが全出版譜のおよそ 3 分の 1 を占めていたことは、あまり知られていない。フランスの作品は当時、王権による特別な許可（出版允許 *privilège*）を得た出版者によって、パリで初版されることがほとんどだったため、ロジェの楽譜は「海賊版 *contrefaçon*」であるとして、後世の人々から評価されなかったのである。その中で、上述したリュリのオペラの組曲版は、フランス・オペラの伝播とドイツの組曲史の観点から研究の対象となった、珍しいレパートリーである。しかし、組曲版がどのような文脈で出版され、ロジェの出版物全体においてどのような意味を持つのか、また編曲という行為によってどのような音楽的变化がもたらされたかについて、改めて検討する余地がある。

この問題を扱う際、ロジェ個人のバックグラウンドとそれを取り巻く環境について考察することが必要だろう。ロジェは「アムステルダムの楽譜出版者」として知られるのみで、フランス出身のプロテスタント、つまりユグノーの亡命者であったことや、楽譜出版だけでなく書籍出版も行っていたことは、ほとんど顧みられていない。しかし 17 世紀後半にユグノーたちが置かれた状況と、その後のヨーロッパ経済、文化に果たした役割を考慮すると、ロジェがユグノーの書籍商であったことは彼の楽譜出版活動を大きく左右する要素であったと考えられる。そこで、ロジェの生い立ちと書籍出版活動に注目することで、ユグノーの書籍商だからこそ得られた人脈や販売手法を明らかにし、それが楽譜出版活動にどのように影響したのかを考えてみたい。

さらに、リュリのオペラの組曲版がロジェの出版物の中でどのような位置づけをもつのかを考察する際、販売カタログが重要な史料となる。ロジェのカタログはこれまで、楽譜出版のレパートリーを知る手段として活用されるのみで、出版者の独創性や意図を示す史料としては見なされることがなかった<sup>8</sup>。しかし、17～18 世紀の他の楽譜出版者と比べても、ロジェのカタログは豊富な情報と独創的な紙面をもつものである。またロジェ自身の言葉で書かれた文書史料が少ない中で、カタログは出版者の価値観を映し出す鏡のようなものと言える。したがって、カタログの形態や内容を詳細に分析することで、これまで言われてきたような、イタリア音楽の出版者とは異なるロジェ像を提示することができるだろう。

以上のような問題意識から、本論文ではアムステルダムにおけるリュリのオペラの組曲版の特徴を、歴史的、文献学的、音楽的側面から明らかにすることを目的とする。そのた

<sup>7</sup> ニューグローヴ世界音楽大事典や MGG の楽譜出版に関する項目、また大崎 2005 などでおおむねこのような評価がなされた。

<sup>8</sup> 出版カタログに関する先行研究は、第 3 章で詳しく取り上げる。

めに、以下の三つの方法からアプローチを行う。

1. ロジェが亡命ユグノーの書籍出版者であったことに注目し、17 世紀後半～18 世紀前半のフランスとオランダを中心とするヨーロッパ社会史、宗教文化史、および出版業全体を含む産業史の観点から、ロジェの生涯と活動を捉え直す。
2. ロジェのカatalogを、出版者の意図を反映する史料として扱い、その分析を通じてロジェの楽譜出版と販売の傾向を明らかにする。その際、出版物全体におけるリュリ作品の立ち位置を特に考察の対象とする。
3. リュリのオペラの組曲版を、出版者による音楽の加工という観点から分析する。具体的には、組曲版を取り巻く音楽環境への理解、組曲版の構造と声部書法の分析を通じて、このレパートリーがオペラの抜粋楽譜と組曲の両面において、どのような性格をもつものであるかを考察する。

これらの視点は、従来の楽譜出版者および楽譜出版史研究にはない新たなものである。というのも、従来の研究では、特定の地域における出版業の発展史が重視され、国をまたいだヨーロッパ的な現象は見過ごされがちであった。例えば、18 世紀フランスの楽譜出版の近代化に焦点を当てた研究に Devriès-Lesure 1998 がある<sup>9</sup>。この論文はパリの楽譜出版を技術面、販売や宣伝の手段、経済面、印刷部数、レパートリーなどから多角的に論じる中で、1720 年代の作曲家と顧客を媒介する専門商（楽譜商 *maison d'édition musicale*）の成立をもって、近代楽譜出版の始まりとしている。このような専門商の存在は、確かに 18 世紀パリの楽譜出版を特徴づけ、その後の出版者にとってのモデルとなる。しかし、同時期のオランダでは、同業者による楽譜の販売は 17 世紀末からすでに行われており、フランスの楽譜出版者・書籍商との国際的な協力関係も成立していた。もちろん Devriès-Lesure 1998 のようなモノグラフによって、特定の地域の楽譜出版事情が詳細に明らかになったことは確かである。ただし、より広い地域の連動性に着目し、楽譜出版を成り立たせるさまざまな技術的、人的資源を踏まえた視点から楽譜出版を捉えることで、楽譜出版が社会の中でどのように様変わりしてきたのかを明らかにすることができるだろう。したがって本論文は、ロジェによる組曲版を切り口に、楽譜出版の新たな捉え方を提示する試みでもある。

さらに本論文では、出版者による音楽の加工という、音楽史における楽譜出版の新たな一断面を示すことにもつながる。これまで、出版者のカatalogや出版譜は、主に作曲家の史料研究や受容研究で注目されてきたが、出版者の何らかの意図を反映する媒体としては

---

<sup>9</sup> このほかに、同時期のフランスの楽譜出版に関しては Guillo 2010 が包括的な見方を提示している。ギヨは 1638 年～1728 年におけるバラール社の独占出版とその崩壊を軸に、フランスの楽譜出版がどのように変化したのかを論じた。この論文では、彫版印刷の台頭にもなって出版者相互の「委託販売システム *le système des dépositaires*」が築かれ、のちの楽譜出版を特徴づける販売方法となったことが指摘されたが、国際的な文脈での位置づけは行われていない。

見られなかった。しかし本論文で、カタログにおける出版物の分類や、オペラの器楽曲への編曲を扱うことで、出版者の介入によって音楽のあり方が大きく変わるさまが明らかになるだろう。このような視点は、近代以前の楽譜出版ではほとんど問題にならなかったが、ロジェの例をきっかけに、出版者の主体性を評価することの意義を提示することができると思う。

## 2. 論文の構成

本論文は3部から構成される。第1部では、ロジェの生涯と活動を、母国フランスとの関係性、とくにユグノーの書籍商という側面に注目しながら論じる。第1章では歴史的背景を取り上げる。第1節では、ロジェに関する先行研究をもとに、これまで活動のどの部分に光が当てられ、どのようなロジェ像が結ばれてきたのかを明らかにする。その上で、ロジェのユグノーとしての生い立ち、書籍出版活動、フランス音楽出版がほとんど見過ごされてきたことから、フランスとの関わりを見直すことでロジェの人物像に修正を迫れることを指摘する。第2節では、近世ヨーロッパにおけるユグノーの国際ネットワークに関して、ヨーロッパ近世史、経済史、宗教文化史の先行研究をもとに考察する。第3節では17世紀アムステルダム出版業を取り巻く状況に注目し、アムステルダムとパリ、ロンドンの出版制度の比較から、アムステルダムが有していた相対的な「出版の自由」について述べるとともに、この時代のオランダ特有のフランス語書物の出版状況を検討する。

第2章ではロジェの生涯と活動を取り上げる。第1節ではロジェの生涯におけるユグノー一亡命者としての側面に注目し、ロジェの経歴において、ユグノーだからこそ得られた人脈や環境がどの程度影響していたのかを考察する。第2節ではロジェの活動を概観しながら、書籍出版活動の実態を明らかにする。ここではロジェの出版カタログ、新聞広告、協力者ド・ロルムによる書簡をもとに、書籍出版のレパートリーと出版物全体における割合、交流のあった書籍商を浮き彫りにする。第3節では、書籍出版から楽譜出版への手法の応用に注目し、とくに新聞広告と代理人制度を取り上げる。また、ロンドンの代理人ヴァイヤントの活動を分析することで、ユグノーの書籍商として得られた人脈や販売手法が、ロジェの楽譜出版にどのように生かされたのかを考察する。

第2部では3章にわたり、ロジェのカタログの分析を行う。第3章ではカタログの史料としての重要性を論じた上で、その年代的な変遷を追う。第1節では先行研究におけるロジェのカタログの扱われ方と、同時代に活動したバラール、ウォルシュのカタログとの違いを明らかにし、ロジェのカタログを、出版者の意図を反映する史料として読み解く必要性があることを指摘する。第2節ではロジェのカタログを、刊行された時期に沿って順に見ていく。ロジェのカタログは、楽譜に掲載されるもの、書籍に掲載されるもの、独立した出版物の三つのタイプに分けられるため、これらのタイプ別にカタログの構成やテクス

トを分析し、含まれる情報と、出版物全体に対する宣伝文の変遷を明らかにする。

第 4 章では、カタログ上での出版物の分類に注目する。第 1 節では出版物と分類の関連性を明らかにするとともに、カタログの形態の違いが分類とどのように連動していたのかを論じる。第 2 節ではカタログ上で複数のグループに掲載される 9 点の楽譜に注目し、その音楽的特徴を分析する。その上で、ロジェがなぜこのような掲載方法を用いたのかを考察する。第 3 節では分類に対応する宣伝文を取り上げ、ロジェが出版物全体の中で何を重視していたのか、またそのような部分が、分類の変化とどのような関係にあったのかを検討する。

第 5 章ではカタログにおけるリュリ作品の扱われ方を論じる。リュリのオペラに由来する作品は、ロジェのカタログ上では声楽曲、器楽曲の両方において見られ、豊富なレパートリーと度重なる宣伝から、ロジェの目玉商品だったと言える。第 1 節ではリュリ作品の出版レパートリーを個別に見ていき、ロジェがどのジャンルを重視していたのか、カタログから読み取れる情報をもとに考察する。第 2 節ではコレッリ作品の出版レパートリーと出版の経緯を取り上げ、この領域におけるロジェの目的に注目する。その上で、リュリとコレッリの出版傾向を比較することで、リュリの楽譜出版の特徴を浮き彫りにする。

第 3 部では組曲版がリュリの楽譜資料全体においてどのような特徴をもつものであるかを考察するとともに、組曲版の構造・声部書法の分析から、ロジェの目的やこだわりを明らかにする。第 6 章では組曲版を取り巻く状況を論じる。第 1 節で組曲版の定義を明確にし、先行研究でどのようなアプローチと位置づけがなされてきたのかを検討する。第 2 節ではフランスにおけるリュリのオペラの出版譜・手稿譜の状況を取り上げ、バラールによる総合スコアの出版、フコーとリブによる彫版印刷楽譜の出版、組曲版と似た構成による手稿譜の順に、史料の特徴を見ていく。第 3 節ではオランダにおけるリュリのオペラ受容に関して、オペラの上演と楽譜出版の点から考察する。オペラ上演では、1680 年代～1710 年代の上演のレパートリーと上演に携わった人物に注目する。楽譜出版では、1680 年代～1700 年代にアムステルダムで活動した出版者による、リュリのオペラのスコア、パート譜、声楽用エール集、組曲版、トリオ集のレパートリーを検討し、ロジェの組曲版がどのように準備されたのかを考察する。さらに第 4 節では、ロンドンのウォルシュによって出版された 4 部編成のオペラ編曲版シリーズ「ハルモニア・アングリカーナ」に言及し、アムステルダムの組曲版との類似点を指摘する。

第 7 章ではロジェによる組曲版の構造を分析する。第 1 節では組曲版のレパートリーと史料の状態を整理するとともに、アムステルダムの他の楽譜出版者による組曲版との関係性を考察する。第 2 節では 15 の組曲版を個々に取り上げ、構造および個々の楽曲に対するタイトル付けの特徴を分析する。その際、出版の時期に応じて組曲版を初期（1697 年～1702 年）、中期（1703 年～1703 年）、後期（1708 年～1712 年）に区分して、構造やタイトル付けの年代的な傾向に注目する。



第8章では、組曲版の音楽的特徴を、5部編成のオペラから4部編成のアンサンブルへの加工という観点で分析する。第1節では組曲版に共通して見られる編曲の特徴を整理する。第2節では組曲《アルミード》のケース・スタディを通じて、第2ヴァイオリン・パートとヴィオラ・パートの書き換えによって生じる音楽的效果を明らかにする。第3節では《アルミード》以外の組曲を対象に、ヴィオラ・パートを中心とする中声部の欠落と追加に着目する。これらの分析により、ロジェが組曲版において何を重視したのかを導き出す。

以上をふまえて、終章では第1部、第2部で扱ったロジェのバックグラウンドとカタログの活用が、リュリの組曲版とどのように関連しているのかを考察することで、組曲版をロジェの活動全体の中に位置づける。さらに、17世紀後半～18世紀前半のフランス、ドイツの器楽組曲との比較を通じて、組曲版がどのような特徴を持つものであるかを論じ、それをロジェならではのオペラ作品の伝播として評価する。

### 3. 史料の状況

本論に入る前に、本論文で使用する史料の状況と使用方法について述べておきたい。ロジェに関連する一次史料では、①出版カタログ、②ロジェの出版した楽譜および書籍、③新聞広告、④婚姻証明、⑤遺言、⑥後継者ル・セヌとの契約書、⑦作曲家およびその代理人と交わした契約書、⑧ド・ロルムによる書簡が挙げられる。

まず、ロジェの一次史料では全体として、出版譜の序文、作曲家への手紙などは数少なく、ロジェ自身の言葉で書かれたものが非常に限られている。そのような中で、①出版カタログは継続して刊行されたために豊富に残されており、出版物の名称以外に多くの情報を含むため、ロジェの目的や価値観を反映する重要な史料である<sup>10</sup>。

②はロジェの出版物そのもので、現在はオランダ、イギリス、フランス、ドイツ、スカンジナビア諸国などのヨーロッパ、およびアメリカ合衆国、カナダの図書館に広く分布している。本論文では特に、大英図書館やオーストリア国立図書館に所蔵されるリュリ関連の出版物を扱うため、その書誌情報を明記するとともに、必要に応じてフランスの声楽曲や器楽曲、フランス語書物の詳細にも触れる。

③新聞広告では、ロジェは『ガゼット・ダムステルダム Gazette d'Amsterdam』、『アムステルダムゼ・クラント Amsterdamse Courant』に定期的に広告を掲載していた。これらはカタログに掲載されていない書物の存在や、ライバル出版者との関係性を知らせる補助的な史料となる。『アムステルダムゼ・クラント』の広告についてはラッシュが公開を進めている<sup>11</sup>。一方『ガゼット・ダムステルダム』はフランス国立図書館にCD-R化された状態で所蔵されるが、広告は未整理の状態であった。筆者は本論文のために1695年～1720年のロジ

<sup>10</sup> この点に関しては本論文第3章および資料集の表2を参照。

<sup>11</sup> Rasch Internet, Vol. 12, *Advertenties 1621 – 1700*.

ェと音楽に関連する広告を収集し、資料集に採録した。

④～⑥はロジェの生涯と経歴に関連する史料である。これらはすべてアムステルダム市立文書館に所蔵され、④はラッシュによって書き下しが公開され<sup>12</sup>、⑤、⑥はヴァン・エーヘンとルシュールによって書誌情報と概要が明らかにされている<sup>13</sup>。⑦はコレッリの作品 6 に関するロジェとコレッリの代理人フォルナリとの契約書がある。これもアムステルダムの市立文書館に所蔵され、ラッシュによって存在が明らかにされている。

⑧はロジェの協力者ド・ロルムがさまざまな書籍商宛てに送った書簡である。この書簡を写し取ったものがアムステルダム市立文書館に所蔵されている。一部にロジェとフランスの書籍商との取引を証明する内容があり、ロジェの書籍出版活動を傍証する貴重な史料となり得る<sup>14</sup>。この史料に関しては書誌情報と概要がファン・エーヘンによってまとめられていたが、筆者は本論文のためにロジェに関係する部分の書き下しを行った。

---

<sup>12</sup> Rasch Internet, Vol. 4, Part 3, *Document 1691*, 2.

<sup>13</sup> Van Eeghen 1967, Vol. IV, 69-70 ; Lesure 1969, 10-11.

<sup>14</sup> この書簡の詳しい内容については第 2 章で扱う。

## 第 1 部

### 歴史的側面

#### ——ロジェとフランス——



## 第 1 章 ロジェの人物像と歴史的背景

## 第1章 ロジェの人物像と歴史的背景

### 序

本論文はロジェによるフランス音楽出版、とくにリュリの組曲版に関して、出版者による音楽の加工という観点から再考を行うものである。組曲版についての具体的な議論に入る前に、ロジェと彼の出身地フランスとの関係性について考察しておく必要があるだろう。そこで第1部ではロジェの生涯と出版活動全体から、リュリの楽譜出版を取り巻く社会的背景を考察する。

第1章では、ロジェの人物像と歴史的文脈を取り上げる。第1節ではロジェに関する先行研究をたどり、これまでにロジェの姿がどのように描かれ、活動全体のどの部分が評価されてきたのかを論じる。ロジェについては18世紀の音楽辞典や音楽史的記述ですでに言及が始まるため、それらを年代順にたどりながら、現在のロジェに対する評価とどのように結びついているのかを考察する。同時に、楽譜出版史での位置づけや、近年の研究動向についても触れ、本論文がこれまでのロジェ像にどのような修正を迫るものであるかを述べる。

第2節ではロジェがフランスのカルヴァン派（ユグノー）であったことに注目し、近世ヨーロッパにおいてユグノーがどのような状況に置かれていたかを考察する。とくにユグノーの離散がどのような経緯で起こったのか、フランスにおけるユグノー迫害、ユグノーの国際的なネットワーク、アムステルダムにおけるユグノー亡命者の受け入れに着目して論を進める。第3節では17世紀アムステルダムを取り巻く出版環境に目を向け、アムステルダムが他のヨーロッパ都市と比べどのような「出版の自由」を有していたのか、また、フランス語書物の出版拠点としてどのような役割を果たしていたのかを考察する。このような歴史的、宗教文化的背景を踏まえることで、ロジェがユグノーの出版者として得られた職業環境を明らかにする。

## 第1節 ロジェの人物像——18世紀から現在まで

ロジェに対する言及は、彼の死後間もない18世紀中ごろの音楽辞典や音楽史的記述においてすでに見られる。本節では18世紀から現在に至るまで、ロジェの評価が誰によって、どのように行われてきたのかに注目することで、今日共有されているところのロジェの人物像のルーツを探る。また、楽譜出版史でのロジェの位置づけと近年の研究動向を踏まえて、ロジェ像をどのように更新しうるのか、本論文の課題を明確にする。

### 1. 18世紀後半の音楽辞典・音楽史記述における評価

ロジェの名は18世紀に執筆・編纂された音楽辞典や音楽史記述においてすでに登場する。本項では以下の歴史的な辞典、音楽史に関する書物を取り上げ、その中でロジェについてどのように書かれているのかを浮き彫りにする。

- (1) Walther, Johann Gottlieb. 1732. *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*. Leipzig, Wolfgang Deer.
- (2) Hawkins, John. 1776. *A General History of the Science and Practice of Music*. London, T. Payne and Son.
- (3) Burney, Charles. 1776, 1789. *A General History of Music, from the Earliest Ages to the Present Period*. Vol. 2, 3. London.

1732年のヴァルターによる『音楽辞典』は、ロジェの死からわずか10年後にライプツィヒで出版された辞典であり、ロジェについて言及している最も早い文献の一つである<sup>1</sup>。ヴァルターは20を超える作曲家の項目において、その作品を出版した人物としてロジェの名前を挙げた。その内訳は、コレッリ、シックハルト、ペツ、バルダチーニ、フィオーレ、ピストッキのように、イタリアやドイツ語圏で活動した作曲家が大半を占める。一方でフランスの作曲家で出版者ロジェの名前が出ているのはウードリーヌ、ムトン、ニヴェールのみである。これらの項目の多くは全体が数行程度で収まり、代表作がアムステルダムでロジェによって出版されたことを記すにとどまっている。しかし、コレッリ、シックハルト、ペツのように半ページから1ページにわたって項目が割かれている作曲家については、ロジェのカタログの存在が言及されていたり、実際の出版物が列挙してあったりする。例えばコレッリの項目では、ヴァルターは「彼の作品では7つのオペラ（作品）が銅板印刷

---

<sup>1</sup> この他に、筆者は未読であるが、イギリスの著述家ノース Roger North による『音楽の覚え書き』（1728年）に、ロジェが出版したコレッリの作品5に関するコメントがある。

によって有名になった」<sup>2</sup>と述べ、作品 1～6 までと遺作一つを列挙し、それがロジェのカatalogから得た情報であることを読者に示した。また、シックハルトの項目では作品 1～22 までを網羅し、そのすべてを出版した人物としてロジェを紹介した。このように、ヴァルターはロジェの出版カタログの存在を認識し、そこから書誌情報を得て辞典の執筆に役立てていたようである。ただし出版者としてのロジェに言及するのはイタリアやドイツ語圏で活動した作曲家が中心だったと言える。

18 世紀後半のイギリスでは、ホーキンズとバーニーによって、各国の音楽状況について広くまとめた二つの『音楽通史』が出版された<sup>3</sup>。彼らは 18 世紀イギリスの古楽復興運動を盛り上げた著述家として知られるが、その評価の突端に置かれた作曲家がコレッリだった。コレッリの作品は 18 世紀前半にイギリスで大流行したあと、1750 年代にややその影響力を落としていた。しかし 18 世紀末における「古楽コンサート」の確立、1784 年のヘンデル記念大コンサートをきっかけに再度人気を取り戻し、演奏会では古典音楽の代表としてたびたび演奏されていたという<sup>4</sup>。よって、コレッリのソナタやコンチェルトが古典的なヴァイオリン音楽の規範と見なされ、長期にわたる人気を獲得するかたわら、その作品を出版したロジェについても注目が集まり、好意的な評価が下された。特にホーキンズの『音楽の学と実践の通史』(1776 年)はロジェによるコレッリの出版譜が美しく、コンチェルト(作品 6)については初版であったことを高く評価している。

1720 年頃、アムステルダムのエティエンヌ・ロジェは四つのソナタのオペラ(作品)の美しい版を、銅板に刻印しながら、彼の膨大な出版物と同様の手法で印刷した。コンチェルトでは、アムステルダムのエティエンヌ・ロジェとミシェル・シャルル・ル・セーヌのために印刷された美しい楽譜が初版である。それはフランチェスコ・トレヴィザーニによる、リュートを弾き、歌っている女神の口絵つきである。<sup>5</sup>

バーニーもまた、『音楽通史』第 2 巻(1776 年)コレッリのコンチェルトが「彼の他のどのジャンルにもまして、堅固に時代と流行の攻撃に立ち向かった」と述べ、第 3 巻(1789 年)ではロジェによる作品 6 を美しく彫版された楽譜だと評価した<sup>6</sup>。このように、18 世紀末のイギリスでコレッリの再ブームが生まれる中で、その出版を行ったロジェもまたイタリアの器楽の出版者として認識されていった。

<sup>2</sup> « Von seiner Arbeit sind 7 Opera durch Kupfferstich bekannt worden. » Walther 1732, 184.

<sup>3</sup> ホーキンズとバーニーの『音楽通史』に関しては、今井 2002, 2005 を参照。

<sup>4</sup> 今井 2005, 30。

<sup>5</sup> « About the year 1720 Estienne Roger of Amsterdam printed a fine edition of the four Operas of Sonatas, stamped on copper, in the same character, with the rest of his numerous publications. Of the Concertos, the first is that beautiful one printed at Amsterdam for Estienne Roger and Michael Charles Le Cene, with a frontispiece before it, designed by Francesco Trevisani, of a muse playing and singing to the lute. » Hawkins 1776, 675.

<sup>6</sup> Burney 1789, 440.



## 2. 19 世紀後半の音楽辞典とロジェの個人研究の始まり

19 世紀になると、より本格的な音楽辞典の編纂や音楽史学が始まり、それに伴ってロジェ個人に関する研究が行われるようになる。この間の研究の主要な関心は、18 世紀からの流れを受け継いだ、イタリア音楽出版者としての評価と、ロジェのカタログの音楽書誌的な重要性だった。

- (1) Fétis, François-Joseph. 1860-1868. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*. 8 Vols., Paris, Firmin-Didot.
- (2) Goovaerts, Alphonse-Jean-Marie-André. 1880. *Histoire et bibliographie de la typographie musicale dans les Pays-Bas*. Anvers, Pierre Kockx.
- (3) Enschede, J. W. 1896. « Quelques mots sur Étienne Roger, marchand libraire à Amsterdam, » *Bulletin de la Commission de l'histoire des églises wallonnes*. 209-215.

フェティスの『音楽家列伝』は、ヴァルターのように作曲家の項目でロジェについて扱うだけでなく、ロジェ単独での項目を設けた。その中でフェティスは、ロジェのことを「有名な音楽編集者にして書籍商 *célèbre éditeur de musique et libraire*」と呼び、そのカタログに歴史的重要性があると見なした。フェティスはロジェとル・セーヌのカタログ<sup>7</sup>のタイトルを挙げた上で、それらが 17 世紀末から 18 世紀前半の音楽文献目録としての価値を持つと強調した。このような視点は、音楽書誌学の発展に貢献したフェティスならではのものと言える。

フェティスの『音楽家列伝』から十数年後、ベルギーの音楽学者ホーファールトがネーデルラントの楽譜出版を通史的に著すなかで、ロジェをアムステルダム的重要な楽譜出版者の一人として扱い、18 世紀後半の楽譜出版者オロフセンやフンメルの先駆者として位置づけた。ホーファールトはルネサンス期のネーデルラント音楽を専門とし、フランドル楽派や 16 世紀の楽譜出版者ピエール・ファレーズに関する書物を執筆した人物である。彼はフェティスと同様、ロジェとル・セーヌのカタログの文献的な価値に注目し、その出版内容の豊富さを評価した。一方で、Goovaerts 1880 は主に、ネーデルラントの活版楽譜印刷を扱うものであるため、ロジェのような彫版印刷による楽譜出版は「製造年度なしの出版物 *publications sans millésime*」として、本流とは分けて論じられている。また、数ある出版物の中で具体的に挙げられているのは、ファン・オフエリング Rynoldus Popma van Oevering のクラヴサン組曲、アレッサンドロ・スカルラッティ Alessandro Scarlatti のコンチェルト・

---

<sup>7</sup> フェティスはカタログが「出版年なし *sans date*」だとしているが、ロジェについては 8 つ折り判の 16 ページと書かれているため、1700 年～1706 年の間に発行されたものだろう。ル・セーヌについては 72 ページとしていることから、1737 年のものだと分かる。

サクレ、コニンク Servaas de Konink のソナタとトリオ、ビュスタイン Pierre Bustyn の組曲、コレッリのトリオ・ソナタといった、オランダとイタリアの音楽作品と、オトテールの『フルート奏法』、マソン Charles Masson の『新作曲概論』のような、フランスの音楽理論書である。

一方で、19 世紀末にはエンスヘーデによってロジェに関する最初のモノグラフが書かれた。オランダの音楽史家エンスヘーデは、18 世紀後半のオランダにおけるオルガン製造や、アムステルダム楽譜出版者オロフセンに関する研究を行った人物である。Enschede 1896 は、『ワロン教会史委員会報 Bulletin de la Commission de l'histoire des églises wallonnes』に掲載されたものであることと関係しているだろうが、ロジェがフランスのカンからの亡命者であり、アムステルダムのワロン教会の信徒となり、そこで埋葬されたことに初めて言及した<sup>8</sup>。エンスヘーデは、オランダの書籍商によるフランス語書物の出版という観点でロジェに注目しているものの、ロジェの最大の功績は当時最新のイタリア音楽の出版にあるとした。一方で、フランス音楽やフランス語書物の出版に関しては「海賊版 contrefaçon」であるという認識を持ち、やや否定的な評価を下している。彼はロジェが 1709 年に記した「前書き Avertissement」<sup>9</sup>をもとに、ロジェの楽譜出版のラインナップを紹介した。この前書きの中にはフランス語の歌曲やフランスの器楽曲も含まれているが、エンスヘーデが具体的に触れているのは《オランダの新旧酒の歌とコントルダンス》とコレッリの「トリオ・ソナタ」、ニヴェールの『作曲法』のオランダ語訳のみである。このように、エンスヘーデはロジェのユグノーとしての出自に目を向けていたが、評価の軸は 18 世紀と変わらずイタリア音楽の普及と、オランダの大衆文化への貢献だった。

このように、19 世紀末にまとめられた音楽辞典、楽譜出版の通史において、ロジェは 1700 年頃のアムステルダムを代表する出版者として一定の評価を得ていた。その中では、カタログがロジェ個人の史料としてだけでなく、当時の楽譜出版の内容を知らせる文献としても価値があると強調される一方で、具体的に言及されるのはイタリアやオランダの作品が中心だった。また、世紀末に書かれたエンスヘーデの個人研究は、ロジェの出版内容を一通り網羅しつつ、やはりイタリア音楽とオランダの大衆音楽の出版者として評価する傾向にある。このような記述は、18 世紀のコレッリの楽譜出版者としての評価に由来するとともに、オランダの音楽史や楽譜出版史という著者の専門領域と結びついたものだったろう。この時代、ロジェによるフランス音楽出版はほとんど顧みられない存在だった。

<sup>8</sup> ただしエンスヘーデは教会の婚姻、埋葬記録などを参照したはずだが、史料的な典拠は示していない。

<sup>9</sup> これは、オーヌイユ伯爵夫人 Madame la Comtesse d'Auneuil の『放浪する騎士たちと顔なじみの天才 Les Chevaliers errans[sic] et le genie familier』(1709 年パリ初版)の再版に挿入された前書きであり、ロジェのカタログを短くまとめた内容になっている。

### 3. 20 世紀中ごろ～後半における研究

20 世紀中ごろ以降、ロジェはフランス、ドイツの音楽学者の研究対象となり、カタログと出版譜のドキュメンテーションが進むとともに、楽譜販売の独創的な手法が注目されるようになった。

- (1) Pincherle, Marc. 1946. « Note sur Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène, » *Revue belge de musicologie* (1), 82-92.
- (2) Van Eeghen, I. H. 1960-1978. *De Amsterdamse Boekhandel 1680-1725*. 5 Vols. Amsterdam, Scheltema & Holkema.
- (3) Lesure, François. 1969. *Bibliographie des éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène (Amsterdam, 1696-1743)*. Paris, Société Française de Musicologie.
- (4) Hortschansky, Klaus. 1972. « Die Datierung der frühen Musikdrucke Etienne Rogers. Ergänzungen und Berichtigungen, » *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, Deel 22, No. 4, 252-286.

Pincherle 1946 は、ロジェの経歴と活動内容を詳細に綴った論文である。パンシエルル (1888 – 1974) はバロック時代のヴァイオリン音楽を専門領域とし、コレッリ、ヴィヴァルディ研究の大家として知られる。彼は当時まだ精査されていなかった一次史料<sup>10</sup>を用いて、ロジェの経歴を記述するとともに、カタログを参照しながらその活動の特性を明らかにした。パンシエルルはロジェの楽譜販売手法の独創性に着目した最初の人物だと言える。彼は、ロジェによる出版物の番号付け、ヨーロッパ各地における代理人の存在、多様な楽譜出版のレパートリー、同時代のモルティエやウォルシュとの出版競争に触れ、ロジェのことを「類稀な一連の能力 *rare ensemble d'aptitudes*」を有する人物と評価した。さらにパンシエルルは、ロジェにとって器楽の出版が重要であったと指摘する中で、リュリを始めとするフランス・オペラの器楽編曲版の存在にも言及している。しかし、フランス音楽に関する記述はごくわずかで、論文の後半ではコレッリの作品 5 とヴィヴァルディの作品 6 の出版の経緯に重点が置かれ、結果的にロジェのイタリア音楽出版者として側面がより際立つこととなった。

Van Eeghen 1960-1978 はアムステルダムの 1680 年～1725 年の書籍出版に関する研究で、アムステルダムの市立文書館などに所蔵される一次史料をもとに、書籍出版者たちの活動を記したものである。ロジェに関しては、出版者の経歴・活動内容をアルファベット順に

---

<sup>10</sup> パンシエルルの記述は、Van Eeghen 1960-68 のために集められたアムステルダム市立文書館の史料に基づいている。

まとめた第3巻～4巻で最も詳しく書かれている。そこでは、ロジェの一家の洗礼・婚姻・埋葬の記録、居住地、組合登録や遺産相続に関する事柄が史料の根拠をもって示され、これが Pincherle 1946 やのちの Lesure 1969 による伝記の基盤となったことがうかがえる。ヴァン・エーヘンの研究は、筆者が知る限り、ロジェの書籍出版活動について具体的に記した唯一の著作である。また、同書はロジェの協力者ド・ロルムの活動を詳しく扱っているため、ド・ロルムに関する史料<sup>11</sup>からも、ロジェが楽譜出版者としてだけでなく書籍商としても活動していたことを窺い知ることができる。ただし、ヴァン・エーヘンは記述にあたり、主にド・ロルムの書簡とロジェの新聞広告を史料として用いており、出版カタログは参照していないため、ロジェの書籍出版活動については断片的にしか触れられていない。そもそも、同書はド・ロルム以外の書籍出版者に関する事柄では、体系的な記述を伴わず、一次史料を抜粋した資料集のような性格が強い。したがって、ロジェが書籍出版と楽譜出版の両立を行ったことについて、いかなる評価も与えられていないと言える。

ロジェに特化した唯一の単行本である Lesure 1969 は、パンシエルルの論文をさらに充実させた内容になっている。ルシュールはロジェの出身地カンの文書館史料を用いて、ロジェがアムステルダムに来る以前の、一族の歴史を初めて扱った。また、書籍の刊行時までに見つかっているカタログを網羅し、出版レパトリーの全容を明らかにするとともに、ロジェの出版物がカタログや新聞広告に掲載された年代をもとに、楽譜の出版年を推定した<sup>12</sup>。ルシュールの研究における新しさとは、ロジェを同時代のイタリア、フランス、イギリス、オランダの楽譜出版者と比べてどのような強みを持っていたのか、という大局的な視点が入り入れられたことである。ルシュールは、ロジェの目的は「外国の出版者の主要な作品をコピーし、彼らが到達し得なかった市場にそれらを拡散させることで、強力な商業的構造をもつ音楽出版者となること。また、作曲家と直接コンタクトを取り、美しい彫版と突出した報酬で彼らを魅了することで、新たな自筆譜を手に入れること」<sup>13</sup>だったと述べ、当時の一般的な楽譜出版者の姿とは一線を画する人物として位置づけた。

同書は今日に至るまで、ロジェに関する最も包括的な研究であると同時に、ロジェが楽譜出版史上で重要な人物として見なされるきっかけとなった著作でもある。しかしながら、ルシュールはロジェの出版レパトリーの幅広さや国際的な販売網を認識しつつ、それがなぜ可能となったかという考察は行っていない。また、他の研究のようにフランス音楽出版を無視することさえしていないが、評価の主眼はイタリア音楽出版に置かれ、この点におけるロジェ像の修正には至らなかった。

<sup>11</sup> アムステルダム市立文書館には、ド・ロルムが周辺の書籍商に送った書簡の写しがまとめて残されている。Van Eeghen 1960-1978 はこれらを宛先ごとに分類して要約し、必要に応じて書き下しを掲載した。ヴァン・エーヘンによって書簡の存在が明らかになることで、ロジェとモルティエとのライバル関係や、パラールとの協力関係の破綻が明るみに出た。

<sup>12</sup> このような手法が取られた背景には、当時の彫版印刷による出版譜には出版年代が記されなかったという事情がある。

<sup>13</sup> Lesure 1969, 12.

また、Hortschansky 1972 はロジェの 1706 年までのカタログの前後関係を整理することで、この年までに出版された楽譜のより正確な出版年の推定を行うものである。この論文は Lesure 1969 を補完するもので、カタログの詳細な書誌情報と綿密な比較によって、多くの出版物の年代特定に役立った。しかしロジェの人物像についてはこれまでの流れを引き継ぐのみだと言える。

#### 4. 楽譜出版史での位置づけと近年の研究動向

Lesure 1969 以降、ロジェは楽譜出版史において、彫版印刷の初期に国際的な楽譜出版を行った人物として位置づけられるようになった。また、一次史料のドキュメンテーションが進み、ロジェの楽譜出版活動についてより詳細に知ることができるようになった。

- (1) Boorman, Stanley, Elenor Selfridge-Field, Donald W. Krummel. 2001. « Printing & Publishing of Music, » *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd ed., Vol. 20, London, Macmillan Publishers, 326-381.
- (2) Beer, Axel. 1997. « Musikverlage und Musikalienhandel, » *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Zweite Auflage, Sachteil 6, 1760-1783.
- (3) Rasch, Rudolf. 1996a. « Corelli's Contract: Notes on the Publication History of the « Concerti Grossi... Opera Sesta » [1714], » *Tijdschrift van Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Musiekgeschiedenis*, Deel 46, No. 2, 83-136.
- . 1996b. « Estienne Roger and John Walsh: Patterns of Competition between early-18th-century Dutch and English Music Publishing, » Juliette Roding & Lex Heerma van Voss (eds.), *The North Sea and Culture (1550-1800): Proceedings of the International Conference Held at Leiden 21-22 April 1995 (Leiden)*, 396-407.
- . 1998. « Brossard, Ballard et Roger, » Jean Duron (ed.), *Sébastien de Brossard musicien Versailles*. Édition du Centre de musique baroque de Versailles, 239-259.
- . 2009. « The Music Shop of Estienne Roger (1698-1708), » *La la la... Maître Henri : Mélanges de musicologie offerts à Henri Vanhulst*, Turnhout, Brespols, 297-314.
- . Internet. *My Work on the Internet, Part Four; The Music Publishing House of Estienne Roger and Michel-Charles Le Cène 1696-1743*.  
<http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Roger/Roger.htm>

楽譜出版史では、『ニューグロヴ世界音楽大事典』と MGG におけるロジェの位置づけについて触れておきたい。前者の「楽譜の印刷と出版」の項目は出版史を年代順に記した

もので、前半では楽譜印刷の発展、後半では出版のあり方を扱う。このような項目の立て方のためか、楽譜出版史全体が印刷技術との関連を軸に記述されているのが特徴的である。ロジェおよびアムステルダム状況に関しては主に、「楽譜出版 Music Publishing」の第3節、「彫版印刷の時代 1700～1860年」<sup>14</sup>の中で論じられている。この部分を執筆したクルンメルは、彫版印刷の発展に寄与したのは1700年頃からのロンドン、1740年から60年までのパリ、1780年直前からのウィーン、1800年頃からのライプツィヒとした上で、アムステルダムは同時期のロンドンとともに大規模な彫版印刷が最初に行われた土地であると位置づけた。一方、後者のMGGにおいては、「音楽出版と楽譜の売買」という項目が立てられ、項目全体は「原則 Grundsätzliches」と「歴史的発展 Geschichtliche Entwicklung」に分けられている。後者は地域ごとに細分化されており、ロジェに関しては第7節「ベルギーとネーデルランド」で論じられる。この項目の著者ベアは、ロジェが歴史的な重要性をもつ出版者で、その出版方法は18世紀後半のヴィトフォーゲル、フンメルに受け継がれたと評価した<sup>15</sup>。ここでは、ロジェの活動がオランダの後世の出版者たちに一定の影響を与えたとされているが、地域別の項目立てという手法も影響してか、ロジェが国際的な販売網を有していたことには触れていない。このように、Pincherle 1943とLesure 1969でロジェの楽譜出版の独特の手法が紹介されて以来、楽譜出版史ではイタリア音楽出版よりもそちらに注目が集まるようになった。特に彫版印刷の黎明期に活動した人物としての評価を与えられていることが特徴的であるが、同時期に彫版印刷が行われたロンドンの陰に隠れてしまっている印象であり、ロジェの活動をヨーロッパ的な広い視点から考察し直すことが必要である。

近年のロジェ研究では、1990年代以降、主にラッシュによって一次史料の精査が進み、楽譜出版活動についてかなりの詳細が分かるようになってきた。特に、Rasch 1996aはコレッリの作品6の出版の経緯を、ロジェとコレッリの間で結ばれた契約書、相続人フォルナリによる献呈の辞、出版允許をもとに詳細に検討している。これにより、ロジェが自ら作曲家と交渉して楽譜出版を行っていたことが明らかになった。また、Rasch 1996b、Rasch 1998ではロジェとロンドンの楽譜出版者ウォルシュ、およびパリの楽譜出版者バラールとの関係にそれぞれ光が当てられ、他都市の出版者との楽譜の交換、またはライバル関係の詳細が分かった。このような、楽譜の販売者としてのロジェの側面は、Rasch 2009でさらに詳細に研究された。ここでは、ラッシュはカタログに掲載された「エティエンヌ・ロジェのもとで販売されるが、彼による印刷ではない楽譜」の出所を精査し、アムステルダムの先行する出版者たち、パリのバラール、その他種々のルートの3種類に分類するとともに、ロジェの出版者としての多面性を裏付ける活動として位置づけた。さらに近年、Rasch Internetにあるように、インターネット上での一次史料の公開、ロジェの全出版物のカタログ化が

<sup>14</sup> 同事典の日本語版では、Engraving に対して「銅板印刷」という訳語があてられているが、本論文では金属版の素材を限定しない、より広い意味の語として「彫版印刷」を用いる。

<sup>15</sup> ベアはロジェの特性として特に、高い生産性と商業的有能さを評価し、その具体例として再版と出版物の番号付けを挙げている。

進められている。これにより、現在所在が明らかになっている史料の複写、あるいはトランスクリプションを容易に参照することができるようになった。

このようなラッシュの研究により明らかになったのは、ロジェのイタリア音楽出版が海賊版ばかりではなく、作曲家が関与する「オーセンティックな」版もあったということと、他の楽譜出版者との密な関係を通して出版活動を行っていたということである。しかし、これらの内容は、18世紀以来築かれてきたロジェ像と、Lesure 1969によって新たに追加されたロジェ像を補強するものだと言える。したがって、ロジェの出版者としての人物像は、Lesure 1969からほとんど更新されていないのである。

これまでのロジェに関する研究で見落とされてきたのは、①ロジェのフランス音楽出版、②国際規模による楽譜出版の社会的背景である。本論文ではこの二つを結びつけるものがロジェの生い立ち、カタログの活用、そしてリュリの楽譜出版にあると考える。なぜなら、これまでも何度か述べてきたように、ロジェはフランス出身のユグノーであり、楽譜出版と同時に書籍出版を行っていた。このような属性ゆえに得られたものを、楽譜出版に応用することで、独創的な楽譜出版を行ったとは考えられないだろうか。また、ロジェに対する評価はカタログに書かれた情報から始まったにもかかわらず、カタログをどのように活用したのかは考察の対象とならなかった。したがって、カタログがどのように作られているかを分析することで、これまでとは別の視点からロジェの楽譜出版を評価することが可能となるだろう。その先にあるのが、ロジェによるリュリの楽譜出版の再評価である。

リュリのオペラに基づくさまざまな楽譜の出版は、17世紀末～18世紀初頭のオランダにおける主要な出版物であっただけでなく、リュリ受容においても異彩を放つ存在だった<sup>16</sup>。また、ロジェの出版レパートリーの中でも、リュリの作品はコレッやシックハルトを上回る点数を誇る、いわば目玉商品だった。しかし、それがパリの初版譜の「海賊版」だったことから、決して高く評価されてきたとは言えない。それでも、1980年代以降、リュリ研究の分野でアムステルダム版の評価が行われることで、リュリ受容の一つの重要な形態として認識されつつある。本論文では生い立ちと書籍出版活動に基づくロジェの特性、およびカタログの独創性を十分に踏まえた上で、ロジェによるリュリの楽譜出版をあらためて捉え直し、この領域がロジェの活動全体においてどのような意味を持つものであったかを明らかにしたい。そうすることで、ロジェの個人的な特性と社会環境に裏打ちされたフランス音楽出版の実態を解き明かし、イタリア音楽出版一辺倒であったロジェの人物像に新たな一面を加えることができると考える。

---

<sup>16</sup> リュリ研究におけるアムステルダム版の楽譜出版、およびロジェに関する評価については、本論文第6章で扱う。

## 第2節 17～18世紀ヨーロッパにおけるユグノーの国際ネットワーク

ロジェがプロテスタント教徒（ユグノー）であるがゆえにフランスを脱し、アムステルダムで楽譜出版業を営んだことの意味を考察する際、この時期のユグノーおよびアムステルダムを取り巻く政治的・社会的状況に目を向ける必要がある。本節では近世ヨーロッパ史研究におけるプロテスタント国際ネットワーク、オランダの商業的地位に関する議論をもとに、ロジェの出版活動の背景にあるものを明らかにする。

### 1. フランスにおけるユグノー

16世紀に起こった宗教改革は、キリスト教会内部の対立から世俗権力を巻き込んだ争いへと発展し、ヨーロッパをローマ・カトリック勢力とプロテスタント勢力に二分する熾烈な宗教戦争へと導いた。各国を疲弊させた三十年戦争が1648年のウェストファリア条約で終結したあとも改革と対抗改革は続き、ヨーロッパ各地で暴力をとまなう対立が頻発した。それはしばしば、プロテスタント諸派に対する迫害や弾圧となって現れ、フランスのユグノー、サヴォワのヴァルド派、ラインラント＝プファルツのカルヴァン派などがその標的となった。このような状況を受け、プロテスタント陣営が宗派を超えて国際的な連携を築いた。また迫害を受け離散したプロテスタントたちは、各地の同胞をむすぶネットワークを構築し、それが時に国際商業空間の形成につながった。このようなユグノーの直面していた状況、およびプロテスタントの国際ネットワークにかんして、本節では主にムール、スコルヴィル、深沢、西川による議論をもとに、当時の状況を整理する。

フランスにおけるプロテスタンティズムは1520年代にルター派の影響を受けて始まり、1555年頃にカルヴァンの主導で「改革派教会」が設立されることで本格的に開始した。1550年代の終わりまでには、改革派は王族から実業家、知識人、芸術家、農民にいたるまで広がり、1560年代初めにはフランスの全人口の10%を占めるにいたった<sup>17</sup>。しかし同時に、改革派を「異端者」として弾圧する権力者の動きも高まり、1547年の特設異端審問法廷を皮切りに非寛容（ユグノーの礼拝禁止を意味する）の政策が取られた。その後、国内のカトリック派と改革派の政治的思惑、社会階層間のせめぎあい、ハプスブルク家への対策などが複雑に絡み合いながら、フランスは宗教戦争の時代に突入した。その最初のピークが1572年の聖バルテルミの大虐殺である。この事件では全国で約三万人のユグノーが犠牲になり、また一連の政情不安により数万人のプロテスタントが国外に脱出したと言われる<sup>18</sup>。事件をきっかけにユグノーたちは連帯と独立意識を高める一方、カトリック陣営では改革

<sup>17</sup> このようなフランスの改革派信徒が一般に「ユグノー」と呼ばれる。本論文では彼らの呼び名として主に「ユグノー」を用い、適宜「改革派」および「新教徒」も用いるが基本的には同義である。

<sup>18</sup> ムール1985, 18、深沢1999, 191。



派の王族アンリ・ド・ナヴァル（アンリ 4 世）の即位を進めるなど、和解の動きが広がった。ただしアンリ 4 世がカトリックに改宗したことでユグノーたちの間に動揺が広がり、それを静めるべく 1598 年に発布されたナントの勅令は、改革派の信仰を認めるものの非常に危うい宗教的基盤の上に成り立っていた。こうして、フランスは内戦の不安を抑え込むようにしながら 17 世紀へと突入する。

1610 年にアンリ 4 世が暗殺され、ルイ 13 世が即位するとユグノーに対する締め付けが厳しくなり、南・西フランスで新教徒による反乱が起こった。1627 年～28 年には大西洋岸のラ・ロシェルが陥落し、多数のユグノーがオランダへ亡命した。とはいえ、1629 年にアレスで和平条約が締結されてから、フランスの国内情勢は 30 年ほど落ち着いた様相を呈する。その小康状態が破られるのが 1661 年のルイ 14 世の親政開始である。ルイ 14 世が敬虔すぎるほどのカトリック教徒であったことはよく知られているが、彼は聖職者層と結託してユグノーの権利と自由を制限する政策を打ち出した。それは、最初はカトリックの修道会士による宣教、カトリックに改宗した牧師に対する金銭的援助、カトリックと改革派の和議を目指す「合同」など、比較的穏当な手段として現れた。しかしルイ 14 世はすぐさま、法制面での締め付けや実力行使に及ぶようになり、礼拝堂の減少、教会学校の閉鎖、職業選択の制限などを行った<sup>19</sup>。

このような社会的差別を受けても信仰を曲げなかったユグノーに対し、一気に弾圧の波が襲い掛かった。1681 年に始まる竜騎兵宿営（ドラゴナード）である。これは竜騎兵をユグノーの家庭に宿営させて、乱暴狼藉を働かせることで強制的に改宗を迫るもので、フランス西部のポワトゥ州で最初に行われた。これにより改宗するもの、国外へ逃亡するものが出たが、国内での激しい抵抗運動が続けられ、ルイ 14 世は 1685 年の 8 月から 10 月にかけて大規模なドラゴナードを実施した。この時、ロワール川以南の多くの地域において竜騎兵が進軍し、暴力と恐怖による集団改宗が行われたという。その混乱の最中、10 月 18 日にフォンテーヌブローの勅令、いわゆるナントの勅令の廃止が宣言され、ユグノーの解体と離散を決定づけることとなった。この勅令では、ユグノーの礼拝、国外脱出、子供の宗教教育が禁じられ、違反した場合は奴隷船での服役や財産没収といった厳しい罰が課されることが決められた。ムールのまとめによると、

まだ存続している礼拝会堂は「直ちに破壊される」ことになる。改革派の礼拝は勿論すべて禁止。改宗を拒否した牧師は二週間を猶予としてフランス王国領内から出ていかねばならなくなった（中略）。新教系教育機関も廃止。（中略）子供たちはカトリック司祭の手によって洗礼を受けなければならない。〔新王令発布前〕に王国領外に出国していた改革派信徒は四ヵ月以内を期限として再入国できるが、この期限を過

---

<sup>19</sup> ユグノーの職人たちは同業組合から除名され、官職、公証人、弁護士、助産婦などに就くことが禁止された。Mours 1967, 254.

ぎても尚入国しない場合は財産没収。「本人及び妻子を国外脱出させる」ことの「厳重かつ反復的禁止。違反した場合は、男は漕役刑、女は身柄拘束及び財産没収。」<sup>20</sup>

ユグノーたちは改宗するか奴隷船送りになるか、あるいは規則を破って亡命するかを選ばねばならなかった。このときに亡命した人々の総数は 20 万人と推定され、当時のフランス国内のユグノー人口の 24%に相当する。これには大きな地域差があり、ロワール川以北では 40%が脱出したのに対し、南部ではわずか 5%だった<sup>21</sup>。佐野によれば、このことは北部のユグノーの多くが職人や手工業者であったのに対し、南部は農民や羊飼いが主体だったことと深く結び付いている。よって、ユグノーが国外へ出るには血縁者や教会、同業者のつながりなど、生命の保護と経済的援助を見込める人的ネットワークが不可欠だったと言える。

## 2. ユグノーの国際ネットワーク

17 世紀後半にヨーロッパ各地でのプロテスタント弾圧が加速すると、聖職者たちは宗派を超えて国際的に連携しカトリック勢力に対抗しようとした。そのような動きの中心となったのはスイス、オランダ、イギリスである。西川はこれらの地域の相互連携と、ロンドンのエリート層を中心に結成されたキリスト教知識普及協会（Society for Promoting Christian Knowledge, 通称 SPCK）による支援体制について詳細に述べている。それによると、たとえばオランジュ公国のプロテスタント系住民が避難する際、まずはスイスのジュネーヴが仮の避難所を用意し、ジュネーヴ商人たちは避難民の移動資金を義捐金で集め、イングランドとオランダがフランス当局やサヴォワ公に働きかけて移動ルートを確保した。最終的にはブランデンブルク＝プロイセンが避難民の受け入れ場所として決定し、そこに移動するための費用集めとして、イングランドではアン女王の勅令により義捐金募集が行われた<sup>22</sup>。また、SPCK は国内の避難民に対して、慈善学校や救護院・ワークハウスの支援、宗教的冊子の出版・配布、教区教会付属図書室の充実などを行った<sup>23</sup>。このような活動を行うために、SPCK は「何が起ころうとも持続する通信網」を形成し、その通信網を維持していたのは手紙と人の行き来だった。たとえばウィルキンズという人物は SPCK の依頼で北フランスを

<sup>20</sup> « Les temples encore debout seront « incessamment démolis ». Tout exercice de culte réformé demeure interdit. Les ministres qui refusent d'abjurer devront sortir du royaume dans le délai maximum de quinze jours [...]. Les écoles protestantes sont interdites. Les enfants « qui naîtront de ceux de la R. P. R. » seront baptisés par les curés. Les réformés qui avaient quitté le royaume pourront rentrer dans un délai de quatre mois, à l'expiration duquel leurs biens seront confisqués. « Très expresses et itératives défenses » sont faites aux « P. R. » de « sortir, eux, leurs femmes et enfants » du royaume, « sous peine pour les hommes des galères, et de confiscation de corps et de biens pour les femmes » ». Mours 1967, 197. 本論文のためには佐野による和訳を引用。ムール 1985, 351-352.

<sup>21</sup> 訳を担当した佐野泰雄のあとがきより。ムール 1985, 377.

<sup>22</sup> 西川 2002, 129.

<sup>23</sup> 西川 2002, 133-134.

まわり、ユグノーの奴隷船徒刑囚の安否を確認した<sup>24</sup>。このような人物は、大陸の SPCK 会員にも助けられただろうと考えられている。こうして SPCK は自らの足で人脈を築き、互いに連携することでネットワークを形成していった。

一方で、深沢が着目しているように、各地に離散したユグノーは国家や教会を頼るだけでなく、みずから国際商業のネットワークを形成するにいたった。深沢は宗教的少数派のディアスポラ（離散）には国際商業との親和性があるとして、その要因は亡命者のコロニーを結びつける家族と同宗者間の連帯だとした<sup>25</sup>。つまり、当時の会社が家族を母体に形成され、遠方の血縁者が代理人の役割を担い、婚姻がそれを補完していたために、血縁関係の有無が商業を成功させる鍵となったのだ。またプロテスタントの間では共通の信仰にもとづく絆も強く、フランス改革派教会とネーデルラント・ワロン教会の間では親密な関係が築かれたほか、ユグノーの商人とオランダやドイツの商人の姻戚関係も積極的に結ばれた。これにより、ユグノーは国際的な商業を行えるだけのネットワークを築くことに成功し、例えばイギリスやオランダに亡命した商人が、フランスに残留した親族、およびフランス植民地からイギリス植民地に亡命した同宗者と連携してイギリス＝オランダ＝アメリカ植民地での貿易の発展に寄与したと言われる<sup>26</sup>。

以上のように、ユグノーの国際ネットワークは聖職者やエリート層におけるプロテスタント国際主義的な連帯や、血縁を母体とする商人のつながりを背景に形成されたといえよう。

### 3. アムステルダムでのユグノー

本項では、アムステルダムにおいてユグノーがどのような地位にあったのかを考察する。ネーデルラント連邦共和国、いわゆるオランダは、1609 年にスペイン領から独立して以来、バルト海や植民地での貿易を武器に急速な経済発展を遂げた。このようなオランダの「黄金時代」の経済状況に関しては、ウォーラーステイン、大西吉之らによって詳細に研究されているほか、オランダ経済を支えた移民の存在についてはスコルヴィル、金哲雄、杉浦未樹による研究がある。本稿ではこれらの議論を参考にしながらアムステルダムにおけるユグノーの地位について考察する。

アムステルダムは 16 世紀以降、内陸の貿易中心地アントワープ（アントウェルペン）の取引の運搬役として発達したが、1585 年にアントワープがスペイン軍によって陥落させられるとその機能を一手に引き受けることになった。その際、南ネーデルラントからの移民が大量に押し寄せ、労働力や資本が一挙に供給されると、もともとアムステルダムに住ん

---

<sup>24</sup> 西川 2002, 140.

<sup>25</sup> 深沢 1999, 187.

<sup>26</sup> 深澤 1999, 200.

でいた商人が海運業を武器に大規模な貿易を行うようになる。このような、小売商から分離し貿易業に特化した商人は「コープマン」と呼ばれ、アムステルダムの特権階級を構成するようになった<sup>27</sup>。コープマンはアムステルダム在地の商人によって担われるが、これは必ずしもアムステルダム出身であることを必要としない。移民は金銭での購入、アムステルダム市民の娘との婚姻、父親からの相続によって市民権を獲得することができた。そのうえ、南ネーデルラント出身者とユグノーに対しては、無償で市民権が与えられた。このような事情から、17 世紀にアムステルダムで結婚したコープマンの半数近くが市外出身者だったという<sup>28</sup>。

コープマンの出身地を具体的に見てみると、1580 年頃～1650 年頃では南ネーデルラントとドイツ北西部出身者が移入コープマンの約 7 割を占めていた。しかし 17 世紀半ばになると南ネーデルラントの割合が急低下し、ドイツも徐々に低下、代わって世紀末に急増するのがフランス出身者である<sup>29</sup>。また 17 世紀末期の婚姻登録簿によれば、コープマンの出身都市の上位 25 都市にルーアン、ボルドー、バイヨンヌ、ベルジュラック、パリ、モンタン、ラ・ロシェル、リヨン、ニーム、オルレアンといったフランスの都市が 10 も含まれる<sup>30</sup>。これは言うまでもなく、ユグノーの移住者たちである。ユグノーの移入は 1680 年代に加速し、1701 年～10 年にアムステルダムで活動した貿易商人の 38%がユグノーで、オランダ人よりも多かったという統計もある。これは同時期のロンドンにおける 28%よりも高い割合である<sup>31</sup>。したがって、アムステルダムでは他地域からの移民よりもユグノーの社会進出が盛んに行われ、裕福な商人層を形成していたと言えよう。なぜユグノーはアムステルダムを目指したのだろうか。それを知るためには当時のオランダの移住奨励政策を検討する必要があるだろう。

17 世紀のオランダは宗教的避難民のるつぼと化していた。そこではフランスのユグノーだけでなく、カトリックの過激派と目されるヤンセン派、イングランドのピューリタン、ポーランドのソツィーニ派、スペインの改宗ユダヤ人（セファルディム）などさまざまな宗教・宗派の人々がともに暮らしていた<sup>32</sup>。オランダ政府はこのような亡命者たちの移住を積極的に支援した。1681 年 5 月、オランダ北部のフリースラント州は、すべての亡命者にオランダ人とまったく同じ権利を与えることを決定した。同年秋には、アムステルダムにおいても亡命者に対して、「彼らの生業を自由に行い、いかに裕福であっても 3 年の間輸入およびその他の通常の市税を免除され、貿易の道具を得るために無利息で融資を受け、公共の援助を必要とする限り、彼らの供給に対する市場の保証を（手にする）権利」が認

<sup>27</sup> コープマンは大口の商取引に従事することが多く、成功すれば政治要職にかかわる貴族階級（レヘント層）へと上昇することもできた。杉浦 2002, 59-61.

<sup>28</sup> 杉浦 2002, 53, 75（註 4）.

<sup>29</sup> 杉浦 2002, 63.

<sup>30</sup> 杉浦 2002, 65-66.

<sup>31</sup> 杉浦 2002, 66, 77（註 21）.

<sup>32</sup> ウォーラーステイン 1993, 69.

められた<sup>33</sup>。さらにユグノーに対しては、1709年7月13日に連合州議会によって、すべてのプロテスタント亡命者が国民として受け入れられ、帰化の権利を有するという法令が布告された。ユグノーに対してこのような優遇措置が取られたのは、同じカルヴァン派を信仰する宗教的親和性に根ざして、プロテスタントの国際ネットワークを推し進めようという機運が働いたからだろう。

アムステルダムではさまざまな工業分野において、ユグノー移民の進出を助ける手が講じられた。例えばピエール・バーユという亡命者に対して、アムステルダム市長は1682年に、40台の織機を備え付けられる工場の提供、住居の内装費用の補助、40台のベッドの貸し出し、人件費のための無利子貸付金などを約束した<sup>34</sup>。バーユはこの援助を受けて絹織物を製造し、ユグノーの亡命者を積極的に雇用した。このような措置が織物業全体に対して取られたが、それはフランスの刺繍業、製糸業、サージやラシャ、リンネルなどの製造業の知識と技術をオランダにもたらすためでもあった。ユグノーの職工業者たちはオランダからの援助を受け、フランスの織物技術を移転し、やがてフランスのものよりも安くて完成度の高い織物を生産するようになった。同様に、帽子製造業や毛織物工業、印刷・出版業、製紙業などにおいても、ユグノーの参入が奨励されフランスの技術の移植が進んだ。

このように、アムステルダムへのユグノーの移住は、プロテスタント国際主義と商人のネットワークに支えられながら、双方の経済的利害が一致したために推し進められた。なお、アムステルダムの国際的な存在感は18世紀後半にロンドンの台頭とともに低下するが、近年の研究では、その後も貿易中継都市としての重要性を発揮していたと見られている<sup>35</sup>。

---

<sup>33</sup> « the right to exercise their craft freely, exemption for three years from import and other ordinary city charges no matter how wealthy they were, access to interest-free loans so they could acquire the tools of their trade, and an assured market for their output so long as they needed public assistance. » Scoville1960, 342.

<sup>34</sup> この頃、オランダはフランスの絹織物産業のノウハウを積極的に取り入れようとし、とくにタフタ織の製造者には積極的に助成金が支払われた。Scoville 1960, 342-343.

<sup>35</sup> 「黄金時代」以降のアムステルダムについては、大西 1992、玉木 2009 などで議論されている。

### 第3節 17世紀アムステルダム出版業を取り巻く環境

17世紀アムステルダムでは書籍の印刷・出版業が急激に発展した。これはオランダ経済の伸長と急速な都市化と連動しているが、それ以外にもこの時期のアムステルダムならではの社会的、宗教的事情と関係していた。本節では、この時期のオランダの出版業がどのような条件下で行われていたのかを整理し、アムステルダム特有の出版環境を明らかにする。

#### 1. アムステルダムにおける「出版の自由」

##### (1) 組合制度

近世の書籍出版業は組合制度と密接に結びついていて、ただし「組合」の意味するものや機能は時代と地域によって異なるため、ここでは17世紀アムステルダムの組合制度の特色を、同時代のロンドンとパリのそれを引き合いに出しながら考察したい。

組合（しばしばギルドと呼ばれる）とはさまざまな産業における同業者の集まりのことで、ヨーロッパ中近世社会においては、特定の土地に定住して仕事をするには何らかの組合に加入していることが必須だった。アムステルダムで出版業を行うには、印刷業者、製本業者、書籍商のいずれかの組合に属していることが必要とされた。組合に加入するにはアムステルダムの市民権を獲得していることが前提条件だったが、この市民権は、アムステルダム出身者でなくても購入することができたほか、ユグノーや南ネーデルラント系の移民には無償で与えられた。また、慢性的な労働力不足により移民の受け入れを推奨していたこともあり、アムステルダムでは地元住民でなくとも、組合への新規加入が比較的容易だったようである<sup>36</sup>。しかも、古くからアムステルダムの基幹産業であった大工や船大工では組合への新規加入が比較的難しかったのに比べ、印刷・出版業のような都市化とともに興隆した新産業では、移民に対してより広く門戸が開かれていた。

一方当時のイギリスでは、外国人の出版業への参入はこれほど容易ではなかった。この国では15世紀、外国出身の印刷工や書籍商が積極的に受け入れられ、世紀末から16世紀初めにかけてデ・ウォルデやファックスに代表されるような大陸出身の印刷家が台頭した<sup>37</sup>。しかし、外国人印刷業者の数が増えたことに対する英国人の危機感が徐々に高まり、1523年に外国人印刷家がイングランド人以外の徒弟を雇うこと、二人以上の外国人の職人を雇

<sup>36</sup> 杉浦 2000, 56-57. 杉浦が指摘するように、組合による移民規制あるいは推奨と、移民の職業選択との関連については、いまだ体系的な研究が行われていない。よって、ユグノー移民が書籍商ギルドに参入する際、他の地域からの移民に比べ何らかの優越性を持っていたかどうか、今後慎重に検討する必要がある。

<sup>37</sup> Febvre=Martin 1958, 273-274.

うことが禁じられた<sup>38</sup>。その後、1534年に外国人印刷・製本業者に対する経済活動の自由が制限され、輸入書籍の小売りが禁じられ、未製本の書籍をイギリス人業者に卸売りすることしかできなくなった。そして、1557年にメアリー1世によって書籍の同業組合である「ステーションャーズ・カンパニー Stationers' Company（印刷・出版業組合）」が国王特認の法人として保護されると、イギリスの出版業は以後150年にわたって、この組織に強く牛耳られることになる。カンパニーに所属するためにはイギリス人親方の下で7年以上の徒弟修業を行う必要があり、組合員となってもジャーニーマン（職人）になれるのみで、印刷所を持つことのできる親方の数はきびしく制限されていた<sup>39</sup>。それゆえに、17世紀後半になってイギリス国教会の主導でユグノーの受け入れが盛んに行われても、ユグノーの出版者たちがイギリスですぐさま書籍出版を開始することは非常に難しかった。のちにロジェの協力者となるヴァイヤント一家は、フランスのロワール地方から渡英したユグノーの書籍商だが、イギリスの排他的ともいえる制度設計のために印刷を行うことができず、それが叶ったのは孫の代になってからだった。

一方、ルイ14世治世下のフランスでも、イギリスと同等の厳しい認可制が敷かれていた。フランスの制度の特徴は、二宮が指摘しているように、組合そのものが厳選された特権的な存在であり、他の多くの書籍業者たちを監視・統括する役目を担っていたことである<sup>40</sup>。ルイ14世は1618年の王令で、「わが王国とりわけわが善き都パリに印刷業者・書籍商・製本業者があまりにも数多いため、破廉恥な書物・誹謗文書が著者も印刷所も印刷人の名も記さずに無数に出版されている」<sup>41</sup>ことを理由に、各業種において毎年1名ずつの親方しか組合に受け入れてはならないことを定めた。組合員の役目は国王や宗教、つまりカトリックに反対する書物が印刷・販売されないよう工房や書店を回り、仕事が行われているか監視することだった。このような制度のために、17世紀フランスでは王権や教会と結びついた書籍商の寡占化が進んだ。

## (2) 出版允許と検閲

組合に加入し、書籍業者の一員となったとしても、書籍の出版には王権の許可や当局の検閲を受ける必要があった。そのような状況下でも、フランスとオランダは対照的な様相を呈していたと言える。ここでは両国における出版允許と検閲のあり方を比較しながら、アムステルダム状況を浮き彫りにする。

<sup>38</sup> 箕輪 2011, 142-143.

<sup>39</sup> 箕輪 2011, 306.

<sup>40</sup> « l'impression d'infinis livres scandaleux, libelles diffamatoires sans nom d'auteur ny d'imprimeur, ny de lieu où ils sont imprimez, à cause du grand nombre d'imprimeurs, de libraires et relieurs qui est maintenant en nostre dit royaume et spécialement en nostre bonne ville de Paris ». Chauvet 1959, 80. 本論文では二宮による和訳を引用。二宮 1982, 8.

<sup>41</sup> 二宮 1982, 9.

フランスでは印刷技術の登場以来、神学書など一部の書物に対する許可制が敷かれていたが、1566年の王令で、すべての出版物が王権の許可を得なければならないと定められた。同時に、王は一部の出版者に対しては独占出版を認める特別な許可（出版允許 *privilège*）を与え、海賊版を防止した。楽譜出版においてこれが効果的に機能し、1551年すでに出版允許を得ていたル・ロワ・エ・バラール社は、フランス国内における活版印刷楽譜の独占的な出版、販売を実現し、これを1790年まで行使した<sup>42</sup>。一方で、出版允許を得ていない出版物は、大法官による検閲を受け承認（*approbation*）を得なければならなかった。当初はカトリックに反する異端書のみ禁じていたが、その基準はしだいに厳しくなり、17世紀後半には反宗教文書、反国家文書、誹謗文書、風俗紊乱の書の四つのカテゴリーが禁止の対象になった<sup>43</sup>。またこのような禁止は外国から入って来る書物に対しても同等か、むしろそちらに対してより厳しく適用され、外国から流入する書物は必ず組合員によって中身をチェックされなければならなかった。この手続きを踏まなければ罰金、また荷の中身が海賊版であれば組合が販売、発禁書であれば破棄されると定められた<sup>44</sup>。

これに対し、オランダではそもそも政府の中央集権体制が弱く、フランスのような強力な認可制、検閲制度を敷くことは不可能だった。出版允許は一応存在したが、それがなければ出版できないというものではなく、海賊出版が横行した。検閲に関して言えば、外国に対する誹謗文書、無神論書、破廉恥な書物などは役所による検閲の対象になり、異端と思われる宗教書には教会関係者からの苦情が入った。しかしながら、違反した場合には罰金、逮捕、禁固刑などの刑罰が課されることもあったが、総体としてフランスの状況に比べれば非常に緩いものだった<sup>45</sup>。

このように、オランダは書籍業組合への加入のハードル、出版物に対する規制や検閲の厳しさにおいて、イギリスやフランスにくらべて高い自由度を有していた。そのため、権力からの規制や監視がまったくなかった訳ではないが、相対的な「出版の自由」が認められる環境があった。このような環境により、ロジェのような外国出身の人物でも数年の見習い期間を経て出版業に参入することができ、また権力の目をそれほど気にすることなく出版を行うことができた。ロジェの亡命先は、当時のヨーロッパの出版業界で最も自由で活気のある土地だったのである。

---

<sup>42</sup> Guillo 2005, 125-126. これに対し、当時のフランスでは彫版楽譜印刷にはまだ何の規制もなかった。むしろ、従来の出版允許は活版印刷譜に限って有効だったため、彫版印刷であれば咎を受けることなく楽譜を出版することができた。したがってパリでは17世紀末以降、彫版印刷による出版者が登場し、今度は自らの出版権を守るために出版允許を取得した。さらに、フランスの允許制度にはもう一つ抜け穴があった。国境の外に対しては何の効力も持たなかったのである。それゆえに、アムステルダムではバラールをはじめとするフランスの出版譜がさかんに海賊出版されたが、それに対してフランス側は処罰を与えることはできなかった。こうして、彫版印刷の黎明期ならではの極めて自由な楽譜出版が成立した。

<sup>43</sup> 二宮 1982, 13.

<sup>44</sup> 二宮 1982, 13. ただし実際は組合員も共犯となって、外国の発禁書の輸入が盛んに行われた。

<sup>45</sup> Berkvens-Stevelinck 1984/1990, 411.



## 2. オランダにおけるフランス語書物の出版

17 世紀のオランダの書籍出版は、前項で述べたような自由な環境の他に、フランス語書物の出版拠点としての側面も有していた。これはそのままユグノーによるプロテスタント系書物の執筆と出版に結びつく。本項ではベルクヴェンス＝ステーヴリンクによる議論をもとに、フランス語書物の出版を著者、出版者、流通網の観点から考察を行い、ロジェの出版活動を支える要素として位置づける。

### (1) 著者

オランダで出版されたフランス語書物は、主にフランスから亡命してきたユグノーの知識人たちによって書かれた。彼らは母国ではプロテスタント系の書物が発禁となるのを受け、またオランダに相対的な出版の自由を見出し、自らの著作物を世に送り出すことを求めてやって来た。これには、宗教的事情だけでなくオランダにホイヘンスやデカルトのような学者が集っていたことも誘因の一つとなっただろう。ユグノーの著名な作家ではピエール・ベール Pierre Bayle (1647–1706)、ジャン・ルクレール Jean Leclerc (1657–1736)、ピエール・デメゾ Pierre Desmaizeaux (1666–1745) などがいた<sup>46</sup>。中でもベールが記した『歴史批評事典 Dictionnaire historique et critique』(1697 年) は、彼がフランスにいた頃から温めてきた宗教的寛容に関する書物で、のちの啓蒙思想に大きく影響を与えたと言われる。またベールが刊行した月刊誌『文芸共和国便り Nouvelles de la république des lettres』には本の抜粋や批評が載せられ、質の高さとユーモアに富んだ文体が西欧全体で高く評価されたという<sup>47</sup>。

このようなユグノーの著述家だけでなく、フランス在住の作家たちがオランダで自著を出版することも珍しくなかった。その中にはラ・フォンテーヌの『風流譚 Contes et Nouvelles』(1685 年) や、18 世紀後半ではルソーの『社会契約論 Contrat social』や『エミール Emile』の初版が含まれる。彼らもやはり、オランダの出版の自由な風土に惹かれたのである。

### (2) 印刷家・出版者

17 世紀後半のオランダの出版業は、ユグノーの印刷家や出版者によって支えられていたと言っても過言ではない。彼らが各国に離散した同胞や、母国の友人・知人に向けてフランス語書物の出版に励むことで、アムステルダムは 17 世紀末にはパリに次ぐフランス語書

<sup>46</sup> かれらは自身の著作を発表するだけでなく、他のフランス語書物の校正も行い、それによって生計を立てることができた。Berkvens-Stevelinck 1984/1990, 404.

<sup>47</sup> 金 2013, 18-19.

物出版の中心地となっていた。代表的な人物ではリヨン出身のユグタンや、ソミュール出身のデボルドなどがある。彼らは、書物をなるべく小さな判型で印刷し、それを装丁なしの廉価版で販売することで、多くの部数を売りさばいた<sup>48</sup>。そうすることで、大きな判で装丁付きで出版されるパリの書物に対抗したのである。

また、フランス語書物の出版を行ったのはユグノーの出版者たちだけではなかった。イギリス人ジョンソン Thomas Johnson、ドイツ人フリッチュ Gaspar Fritsch、オランダ人レース Leers、モエティンス Moetjens、ヴァン・デュレン Van Duren などが、1680 年以降フランス語書物の需要が急激に伸びるのを見て、この領域に飛び込んできた。彼らはしばしばフランス語の堪能な校正者を雇って言語チェックを行ったが、それが亡命ユグノーの仕事ともなった<sup>49</sup>。

### (3) 書籍の流通網

オランダで出版されたフランス語書物は、書籍商とユグノーのネットワークでヨーロッパ各地に流通した。まず、アムステルダムには発達した海運業と郵便制度があったため、書籍商たちは書物の入った梱を遠くまで送ると同時に、郵便を使って各地の商人とこまめにやり取りすることができた。また、彼らは周辺の都市に代理人を置くことで、わざわざ別の都市まで出向かなくても、品物を送り届けることで販路を拡大していった。同時にユグノーたちは、各地に離散した同胞のネットワークによっても、書籍の流通を行っていたと考えられる。例えば、遠方にいる購入者がオランダにいるユグノーの友人あてに手紙を書いた場合、友人は手紙に書かれた注文に沿って、現地の書籍商から書物を買そろえ、それを購入者にむけて送っていた<sup>50</sup>。このような時、オランダのユグノーはほとんど無償で遠方の友のために書物の収集と発送を行っていたという。このように、ユグノーの書籍商たちは同業者のネットワークとユグノーのネットワークの両方を有していたことで、他の書籍商に比べて広範囲かつ効果的に書物を流通させることができた。

---

<sup>48</sup> Berkvens-Stevelinck 1984/1990, 405.

<sup>49</sup> Berkvens-Stevelinck 1984/1990, 406.

<sup>50</sup> Berkvens-Stevelinck 1984/1990, 408-409.

## 第1章のまとめ

本章では、ロジェに関する先行研究の流れを把握し、本論文の課題を明確にするとともに、ロジェの生い立ちを当時のユグノーをめぐる社会背景をもとに考察した。

第1節では18世紀以来のロジェに関する先行研究を追った。その結果、ロジェがイタリア音楽の出版者であるという人物像は、18世紀後半のイギリスにおける古楽復興運動にもなっており、コレリ作品の出版が高く評価されたことに大きく由来することが分かった。この評価は19世紀以降のロジェの個人研究で定着し、今日に至るまでその由来が問われることはなかったと言える。また、20世紀以降の研究では Lesure 1969 によって、国際的な楽譜販売を行っていたという評価が新たに与えられた。このような側面に関しては、とりわけラッシュによって詳細が明らかにされてきたが、一方でロジェがなぜこうした特性を持っていたのかは、考察の対象とならなかった。したがって本論文においては、これまでの研究で見落とされてきたロジェのフランス音楽出版と、楽譜出版者としての特性の社会的背景に注目することで、ロジェの再評価を行うという目的が定まった。

本章の後半では、ロジェがユグノーとして直面した状況や得られた環境を明らかにした。第2節ではユグノーに関する先行研究から、フランスにおけるユグノーの立ち位置、その国際ネットワーク、アムステルダムでのユグノーを取り巻く環境について考察した。それにより、ユグノーは迫害によって亡命せざるを得なくなったが、同時にさまざまなレベルにおいて彼らを支援する手段が講じられたことが分かった。特にアムステルダムでは、ユグノーに対する市民権獲得や組合への参入、事業開拓へのハードルが下げられていた。

第3節では、17世紀～18世紀初頭の出版業をめぐる諸条件から、アムステルダムの書籍業がどのような環境を有していたのかを明らかにした。アムステルダムは当時、外国人の参入条件を厳しくしていたイギリス、王権による厳格な認可制が敷かれていたパリに比べ、非常に高い出版の自由を有していた。さらにそこへ、ユグノーの書籍商によるフランス語書物の出版という、アムステルダムならではの条件が加わることで、当時の西欧の出版業において最も活気のある環境が形成されたと言える。これらを踏まえると、ロジェの活動はこの時代特有のアムステルダムの出版環境と、ロジェのユグノーとしての出自に大きく起因するものだということが考えられる。

## 第 2 章 ロジェの経歴と活動



## 第2章 ロジェの経歴と活動

### 序

ロジェは出版者として活動する中で、書籍出版と楽譜出版の両方を行ってきたが、これまでは楽譜出版者として捉えられるのみで、その書籍出版活動には注目が集まらなかった。そこで本章ではロジェの活動を概観する中で書籍出版活動の実態を明らかにし、活動全体の中でどのような意味を持つものであったのかを考察する。第1節ではロジェの経歴を追いながら、ユグノーの出版者として得られた人脈や職業環境を明らかにする。第2節ではロジェの出版活動を楽譜と書籍の両面から検討し、出版のレパートリーと流通の手法を、カタログと新聞広告、協力者の書簡から分析する。第3節では書籍出版と楽譜出版の乗り入れに注目し、ロジェが書籍出版のノウハウを楽譜出版にどのように活用したのかを考察する。

### 第1節 ロジェの生涯——ユグノーとして得たもの

本節では、ロジェの経歴を一人の亡命プロテスタントの生涯として捉え直すことで、ユグノーとして得られた人間関係や職業環境を明らかにする。その方法としては、Lesure 1969 と Van Eeghen 1960-68 における伝記的事項をもとにロジェの生涯を追いながら、その背景にあるユグノーとしての特性を考察していく。

#### 1. 出自

ロジェは1665年あるいは1666年に、フランス北部ノルマンディーのカンで生まれた<sup>1</sup>。プロテスタントは基本的に南部のラングドック、ギューエンヌ、ドフィネ、西部のポワトゥ、アングーモワに多かったが、北フランスではノルマンディーがプロテスタントの人口比率が目立って高い地域だった<sup>2</sup>。ノルマンディーではディエップを中心とするコー地区が2万5000、ルーアン地区が1万を超える信徒を擁し、とくにルーアンの信徒には富裕な商人たちが含まれていた。カン地区は八つの町をつかさどり、牧師数9、信徒数は9000であった。その中で、カンの教会は町の人口の4分の1を擁する大きな教会で、信徒の中には

<sup>1</sup> 19世紀の研究ではGoovaerts 1880、Enschede 1896がロジェの伝記の端緒を成しているが、これらはアムステルダムに来る以前のことはほとんど触れておらず、生まれた年も記されていない。ヴァン・エーヘンは生年を1664年あるいは65年としている。

<sup>2</sup> それでも16世紀に比べればプロテスタントの信徒・教会の数は減少しており、17世紀には人口の2%を占めればかなり高い比率だった。

やはり富裕な商人や知識人が含まれていたという<sup>3</sup>。

ロジェの出自に関して、ルシュールによれば、カンの戸籍謄本 *état civil* は第2次大戦中の1944年に破壊されたため、ピエール・カレがカルヴァドス県の文書館に残したメモからのみ、辿ることができる。それによれば、ロジェの父エティエンヌ「デュ・クロ氏 *sieur du Clos*」は、カン出身のフィリップ・ロジェの息子であり、侍臣ド・ラ・マイユリー氏 *sieur de La Maillerie* の娘と1660年に結婚した<sup>4</sup>。父親の職業は分かっていないが、*sieur* の称号が付いているので農民や季節労働者ではなかったと思われる。なお、エティエンヌ・ロジェの音楽的な素養についてはほとんど明らかになっていないが、母方のド・ラ・マイユリー氏に音楽家が生まれ、ロジェが後年その作品を出版したとも言われる<sup>5</sup>。

ロジェの一家は1685年のナントの勅令廃止を受け、フランスを脱出した。息子エティエンヌが20歳の時のことである。父はイギリスへ、息子はアムステルダムへ逃れた。このように家族が別々の土地に移住することはユグノーの離散において珍しくなく、その後の人的ネットワークの構築にも役立ったと見られる。またノルマンディーは地理的にイングランドとの親交が深く、ロンドンにはノルマンディー出身のユグノーによるノルマン人協会 *Norman Society* ができるほど、彼らにとって重要な避難・移住の地だった<sup>6</sup>。一方、第1章で触れたように、息子が目指したアムステルダムでも、1680年代からユグノーの積極的な受け入れが進んでおり、とりわけ書籍・楽譜出版者として新規参入するには、ロンドンよりもアムステルダムの方がはるかに容易だったのである。ロジェは出版者として名を成すには当時最良の地を選んだと言えるが、このような移住地の選択においても、ユグノーの情報網や相互扶助のネットワークが助けになったことだろう<sup>7</sup>。

ロジェは1686年2月3日にアムステルダムのワロン派教会の信徒となった<sup>8</sup>。この宗派は同じカルヴァン派であるユグノーに対して非常に親和的で、アムステルダム以外の都市で

<sup>3</sup> Mours 1967, 64.

<sup>4</sup> なお、カンにおいてロジェ姓を名乗る人物に関して、カレが市の助役名簿を調査した1888年の研究では、1573年のピエール・ロジェ（コルニエール氏）*Pierre Roger, sieur de Cornières*、1621年のピエール・ロジェ（ソルトヴァル氏）*Pierre Roger, sieur de Sorteval* が確認される。また、ラール C. E. Lart によって大戦前に記された改革派教会の記録 *Registers of the Protestant Church at Caen*（1907年）は、1560年～1572年の洗礼・婚姻記録をまとめた第1巻しか現存しないようである。この中にはフィリップ・ロジェ *Philippes Roger*、侍臣ロベール・ロジェ（リヨン氏）*Robert Roger, écuyer, sieur de Lyon*、ジュアン・ロジェ（コルニエール氏）*Jehan Roger, sieur de Cornières*、ゲラン・ロジェ *Guérin Roger*、マルグリット・ロジェ *Margueritte Roger*、トマ・ロジェ *Thomas Roger* の名前が確認された。16世紀後半の記録ではあるが、カンのプロテスタント教徒の中で一定数ロジェ姓を名乗る人物がいたことが分かる。

<sup>5</sup> Lesure 1969, 9.

<sup>6</sup> ロンドンのノルマン人協会は1703年に、ノルマンディー出身のユグノーの友好と相互扶助のために設立された。1720年まではわずか6名の集まりだったが、1730年までに55人に増えた。毎週月曜日に集まって仕事の情報交換をするほか、病気・死亡の際には見舞金を支払うという保険機能を果たしていた。この協会は1960年代まで続いていたという。Murdoch 1985, 79.

<sup>7</sup> 杉浦によれば、17世紀アムステルダムの移入民の職業は地縁・血縁によって決定される部分が多く、そのために「地域特化」、すなわち出身地域による固定化が進んだ。ロジェが従事した印刷業は職業そのものが新しかったために、アムステルダム在住・移入を問わず新規参入が行われた。杉浦 2000, 59-60.

<sup>8</sup> Van Eeghen 1967, Vol. 3, 68.

もユグノーが到着すると最初に頼りにする機関となっていた。移住後しばらくのロジェの動向は分からないが、1691年8月11日にワロン教会でマリー＝スザンヌ・ド・マヌヴィル Marie-Suzanne de Magneville (1670/71 – 1712) と結婚している。妻のド・マヌヴィルはカンからそう遠くないバイユーの生まれ、つまりロジェの同郷人かつ同宗者である。

ロジェの出版業におけるキャリアは1691年に始まった。彼はまず、1694年までの3年半にわたってアムステルダム楽譜出版者アントワーヌ・ポアンテル<sup>9</sup>のもとで見習いを行った。ポアンテルは音楽家で、1685年頃から楽譜出版を開始し、1700年までにリュリやコーラス、コレリなどの作品を活版印刷と彫版印刷で出版したことが分かっている<sup>10</sup>。ヴァン・エーヘンによると、ロジェはその後、1695年10月10日に「同業組合（の資格）を買うために呼び出され」、10月24日に「ポアンテルのもとで3年半、ド・ロルムのもとで1年働いたので承認され」<sup>11</sup>たとのことである。同業組合（ギルド）の身分は当時、何の職業に就くにも必須であるとともに、まず市民権を獲得していることが取得の前提となっていた。ただし第1章で見たように、アムステルダムの市民権は、ユグノー移民には無償で与えられたため、ロジェは一定期間の労働を経てさえいれば、組合員となる資格は容易に得られたものと思われる。

ロジェがポアンテルとの見習い期間の後、ともに働いたのはアムステルダムの書籍商、ジャン＝ルイ・ド・ロルム Jean Louis de Lorme (1665頃生) である。彼はもともとギリシャ出身の軍人だったが、パリ出身のプロテスタントであるマリー・マルレと結婚し、マリーの姉エリザベスがフランス出身の書籍商クロード・ジョルダンと結婚したことから、義兄ジョルダンから印刷物を引き継ぎ、1694年から書籍出版業を営むことになった<sup>12</sup>。その後、ド・ロルムとロジェは1695年10月から1696年12月まで共同で出版活動を行い、フランス語の書物やエール集、トリオ、ソナタ、作曲概論を出版した<sup>13</sup>。ロジェは1697年には楽譜出版者として独立するが、次節で考察を行うように、その後もド・ロルムとの協力関係は続き、それがロジェの出版物の流通を手助けしていたと考えられる。こうして、ロジェはその出自と活動の初期を見る限り、プロテスタントの人脈やユグノーに対して開かれた職業環境をうまく活用していった。このような経緯を見ると、ロジェは迫害を受けて母国

<sup>9</sup> ポアンテルの経歴に関してはヴァン・エーヘンを参照。それによれば、ポアンテルはカトリック教徒で靴職人の父ミシェル・ポアンテルと、ワロン派の母マリー・ヘルヴォの間に生まれ、自身はローマ・カトリック教会で洗礼を受けた。しかし彼の姉アンヌ（1648生）とジュディス（1658生）、妹のスザンナ（1663生）は皆ワロン派教会で洗礼を受けており、それぞれの配偶者や子供はカトリック、ワロン派、プロテスタントの新教会などさまざまである。Van Eeghen 1967, Vol. 3, 48-49.

<sup>10</sup> ポアンテルの楽譜出版活動を裏付ける史料として、1685年頃と1689年のカタログが残されている。Rasch Internet, Vol. 4, Part 2, *Catalogue in facsimile, Pointel 1685-1689*; Schmidt 2000, 142.

<sup>11</sup> « geciteerd om het gilde te kopen, » « aangenomen, daar hij 3 1/2 jaar bij Pointel en 1 jaar bij de Lorme had gewerkt, » Van Eeghen 1967, Vol. 4, 69.

<sup>12</sup> Van Eeghen 1960, Vol. 1, 14-23. ド・ロルムの義兄ジョルダンはアムステルダムのフランス語新聞『ガゼット・ダムステルダム』の創始者である。ド・ロルム自身もこの新聞の販売を担う人物として、新聞に連名で記載されている。

<sup>13</sup> 二人の連名による広告が、1695年10月6日～1696年12月6日の『ガゼット・ダムステルダム』で確認できる。



を出ざるを得なかったとはいえ、アムステルダムでは対照的にユグノーであるがゆえにさまざまな人的、制度的優遇を受けられたと言えよう。

## 2. 同時代人との競争関係

独立後のロジェは、1722年に没するまで楽譜とフランス語の書物の出版に従事し続けた。その間、500種類を超える楽譜が生産され、その内容は楽曲のジャンルにおいても作曲家の出身地域においても多岐にわたる。そのことは、ロジェが楽譜をオランダ国内にとどまらず広い地域で流通させていたことの証でもある。ロジェが出版物をどのように流通させていたのかは本章第3節で具体的に扱うとして、ここではロジェと二人の同時代人との関係に焦点を当ててみたい。

まず、ロジェはロンドンの楽譜出版者ジョン・ウォルシュ<sup>14</sup>とコレリ作品の出版をめぐるライバル関係にあった。最初の対立は1700年～1701年にかけて、作品5がローマの初版に基づいて再版された際に勃発した。この時、ロジェとウォルシュはロンドンの新聞『ロンドン・ガゼット』や『デイリー・クラント』、『ポスト・マン』において広告合戦を繰り広げ、自身の出版譜がいかに美しく正確であるかを強調した<sup>15</sup>。2度目の対立は1705年に、やはりコレリの作品1～4をまとめた曲集を対象に生じた。この時も、ロンドンの各紙に広告を出すという手法は変わらないが、新たにニコラ・ハイム Nicola Haym とガスパリーニ Gasparini という人物が争いの当事者となる。前者はアムステルダムにおいてこの曲集の修正を担当し、後者は「5年間コレリの弟子だった having been 5 years Corelli's Scholar」と自称するロンドン側の人物である。ウォルシュは1705年10月1日の『デイリー・クラント』において、コレリの曲集がハイムによって修正され、オランダで出版されるという情報は彼を貶めるためだという広告を、ガスパリーニの署名付きで投稿し、ロジェを牽制した<sup>16</sup>。これに応戦するかのごとく、ロジェは同年10月16日の『ポスト・マン』にて、ハイムの署名付きの広告を投稿した。そこでハイムは「コレリ作品のこの版を丁寧に精査し、先行するすべての版に見られた多くの間違いを訂正し、余裕をもって修正するために（この版を）2年以上にわたって所有した」<sup>17</sup>と述べ、ロジェ版に確かに関与したことを証言している。このように、ロジェとウォルシュの競争は常にコレリの作品をめぐる、ロンドンの新聞を舞台に行われていた。ロジェにとってロンドンが重要な市場であったことが窺

<sup>14</sup> ウォルシュはロジェと同時期の1695年に出版活動を開始し、1720年代にかけてコレリやヘンデルの作品を出版したロンドン随一の楽譜出版者である。彼の出版物については、スミス Smith 1948によるカタログを参照した。

<sup>15</sup> この時の広告の詳細、および代理人ヴァイヤントが果たした役割については、本章第3節を参照。

<sup>16</sup> 『デイリー・クラント』（1701年10月1日）。ルシュールによれば、同年9月22日の『ポスト・マン』において既に、ウォルシュの同様の広告が確認される。Lesure 1969, 13.

<sup>17</sup> «...have carefully examined this Edition of Corelli's Works and have corrected a multitude of Faults that are in all the Former editions hitherto printed, having had the same above 2 years by me to correct it at leisure. » 『ポスト・マン』（1705年10月16日）。

える。

一方、ロジェは母国フランスとのつながりも維持していた。彼は一時期、ジャン＝バティスト＝クリストフ・バラール Jean-Baptiste-Christophe Ballard (ca. 1663–1750) と協力関係にあった。両者のカタログを突き合わせることで、ロジェとバラールが互いの出版物を供与し合っていたことが分かるが、Rasch 1998 によれば、ロジェによる度重なる海賊行為からバラールは腹を立て、協力関係は 1704 年までには破綻したという。しかし、1707 年頃になっても、ロジェはかつての共同出版者ド・ロルムを通じて、バラールに楽譜を要請し続けた<sup>18</sup>。無論バラールはこれに応じなかったが、その頃のロジェの出版物にはラ・バールのトリオ集第 3 巻やフルート曲集、あるいはリュリのオペラの組曲版など、バラール版に基づくと思われるものが含まれる。ロジェは何らかのルートでバラール版を入手しており、フランスの作品を出版する手を止めなかったのである。恐らくロジェは、リュリの作品を始めとするフランス音楽の知名度を利用して、各地に離散したユグノーの需要に応え、新たな顧客を開拓する狙いがあったのだろう。こうして、ロジェの出版活動はオランダを拠点としながら、イギリスやフランスとも密接なつながりを保ちながら展開していった。

さらに、ロジェがユグノーであることは、後継者の選択においても強く認識させられる。ロジェの長女フランソワーズ Françoise (1694–1723) は 1716 年にミシェル＝シャルル・ル・セヌ Michel Charles Le Cène (1683/84–1743) と結婚する。ル・セヌの父シャルル Charles Le Cène はカン出身の著名な牧師である。彼はユグノー弾圧のさなかイギリスに渡り、プロテスタント神学者として執筆活動を行うかたわら、フランス国教会 French conformist church の設立にも携わった<sup>19</sup>。一方で、息子のミシェル＝シャルルはオンフルールで生まれ、ラテン語学校で学んだあと、1699 年にアムステルダムワロン派教会の信徒となった<sup>20</sup>。1706 年にロンドンへ渡り書籍商として活動するが、1716 年にアムステルダムに戻り、ロジェの婿となる。ル・セヌは当初、ロジェの楽譜出版事業を引き継ぐ意志はなく、1716 年の取り決めでは、楽譜出版はロジェの次女ジェンヌ Jeanne (1701–1722) によって引き継がれ、ル・セヌはそれ以外の事業を行うことが定められた。しかし、実際は 1722 年にロジェとジェンヌが相次いで亡くなると、ル・セヌはすべての財産を受け継ぎ、ロジェの出版譜の再版、および彼自身による楽譜出版を開始した<sup>21</sup>。これにより、ル・セヌによるロジェの出版譜の再版、および彼自身による楽譜出版が始まるのである。

ル・セヌが楽譜出版の後継に直接氏名されなかったことから、ロジェとの折り合い

<sup>18</sup> この時のド・ロルムの書簡に関しては、本章第 2 節を参照。

<sup>19</sup> Daireaux 2010, 615 ; Marshall 2001, 389.

<sup>20</sup> Van Eeghen 1965, Vol. 3: 198-199.

<sup>21</sup> 1716 年の取り決め以降の一家の行く末は Lesure 1969 に詳しく書かれている。ジェンヌの死後は母方の伯父ピエール・ド・マヌヴィル Pierre de Magneville が遺産処理を担当し、ロジェの従業員ドリンクマン Gerrit Drinkman が相続人に指定されるが、彼もまた間もなく死亡し、残された彼の妻が遺産を相続した。しかし翌年、ル・セヌが遺産相続権を勝ち取ると、ドリンクマン夫人は 22000 フロリンを年利 4% で受け取ることを条件に、ロジェのすべての遺産を放棄してしまった。Lesure 1969, 10-11.

は芳しいものではなかったようだ。しかし、高名な牧師の息子にして高い教育を受けた書籍商を娘婿に迎え入れることは、一介のユグノーの出版者としては名誉なことだったろう。ル・セーヌにしてみれば、すでに出版者として成功しているロジェの娘と結婚することで、自らの事業を軌道に乗せようとする意図があったのかもしれない。ロジェとル・セーヌはどちらもノルマンディー出身のユグノーであり、アムステルダムを活動の基盤とし、ロンドンに縁者がいた。フランソワーズとル・セーヌの結婚が血縁と地縁、同業者のネットワークによりもたらされたものであることは間違いないだろう。

このように、ロジェの経歴はその生い立ち、彼自身の結婚、職業選択、見習い、娘の結婚と後継者選別に至るまで、ユグノーであることに大きく影響されていたと言えよう。その背後には、ユグノー独特の地縁と血縁によるネットワークや、アムステルダムにおけるユグノー優遇政策があり、ロジェがこのような環境から多くの利益を得ていたことが分かる。

## 第2節 ロジェの出版活動

本節では、ロジェの出版活動がどのように行われていたのか、楽譜と書籍の両面に注目しながら紐解いていく。ロジェが楽譜出版だけでなく書籍出版も行っていたことは、これまでの研究ではほとんど顧みられていないが、その活動が継続して行われ、特にフランス語の書物を中心に扱うものであったことを鑑みれば、ロジェのユグノーとしての出自やフランス音楽出版とも関わりの深い分野であると考えられる。本節ではロジェの出版カタログ、新聞広告、ド・ロルムの書簡をもとに、書籍出版活動の実態を読み解いていき、彼の活動全体の中でどんな意味を持っていたのかを考察する。

### 1. 出版活動概観

#### (1) カタログから見る楽譜出版と書籍出版の割合

ロジェのカタログにはしばしば、楽譜と書籍の既刊の出版物がまとめて掲載されており、彼が二つの分野を両立していたことを物語っている<sup>22</sup>。楽譜出版に関して言えば、その出版点数はロジェのキャリアを通じて増加の一途を辿る。1696年の最初のカタログ（Recueil II 1696A）では11点の楽譜がリストアップされ、その数は翌年に4倍、1700年に100点、1703年に200点、1708年に300点を突破し、1716年の最後のカタログでは585点に達する。その内訳に着目すると、最初の数年はフランスの作品が過半数を占めていたことが分かる。最も早い1696年のカタログには、ミシェル・ド・ラ・バールのトリオ、ジャン＝クロード・ジリエの三つの喜劇の歌唱用エール<sup>23</sup>、リュリの《アモルの勝利》の演奏用エール、パリおよびヨーロッパのさまざまな作曲家による大衆歌曲集2点<sup>24</sup>が含まれることから、ロジェがフランス音楽の出版でもって楽譜出版を開始したと言える。しかし1698年頃からイタリアの作品の増加が著しく、コレリ、ベルナルディ、トニーニ、マリーニ、ヴェラチーニ、アルビノーニ、トレッリといった作曲家の名前を目にすることができる。1701年に楽譜の分類<sup>25</sup>が始まった時点で、こうしたイタリアの作品を含む「イギリス風およびイタリア風」と呼ばれる器楽曲のグループは、それだけで出版譜全体の半数を占めている。ただしフランスの作品を含み「フランス風」と呼ばれる声楽曲・器楽曲のグループの合計も出版譜の

<sup>22</sup> ロジェのカタログの種類、レイアウト、含まれる情報については第3章で詳しく扱う。カタログの書誌情報と省略表記は表4を参照。

<sup>23</sup> 《私を待っても無駄よ Attendez-moi sous l'orme》、《サン＝ジェルマンの市 La foire de Saint Germain》、《花嫁なしの結婚 Le Mary sans femme》の三作品。

<sup>24</sup> *Recueil d'Airs Sereux & à Boire, Tirez des livres de Messieurs de Bousset, la Barre, Piroye du Buisson & autres habiles Maîtres de Paris & de divers Manuscrits d'autres habiles Maîtres de l'Europe livre premier/ livre second.*

<sup>25</sup> カタログにおける楽譜の分類に関しては第4章で詳細に論じる。

約3分の1に達しており、この割合は出版譜の総点数が増加する間もほとんど変化しない<sup>26</sup>。したがって、ロジェは長年イタリア音楽の出版者として認識されていたが、楽譜出版の内訳をみる限り、やはりフランス音楽の出版も継続して行っていたことが分かる。

一方で書籍出版部門に注目すると、活動開始の数年間には楽譜よりも書籍の点数が多いことがあった（表1）。例えば1696年のカタログ（Recueil II 1696A）には、11点の楽譜と21点の書籍が掲載されている。また、同年のより遅い時期<sup>27</sup>のカタログ（De La Force 1696B）では、楽譜12点に対し書籍が48点と、書籍は楽譜の4倍の数がある。その後のカタログではしばらく書籍欄が設けられず、次に登場するのは1698年の最後のカタログ（La Martinière 1698F）である。ここでは、楽譜の総数が73点、書籍が41点となり、楽譜の点数が書籍を追い抜いている。その後も楽譜は増加を続け、この間、書籍は1699F、1702A、1703A、1704A～C、1705A、1706A、1708に掲載されるが、1699Fで199点と抜きん出て数が多い<sup>28</sup>ほかは、48点～75点の間で安定している。したがって楽譜の増加と引き換えに、出版物全体に占める書籍の割合は小さくなっていくように見える。しかし言い換えれば、ロジェは楽譜出版を拡大させていく中、書籍出版も継続して行っていた。このような書籍の継続的な販売は、これまでのロジェ研究では全く顧みられないことだった。

## （2）販売された書籍の内訳

それでは、ロジェが出版していたのはどのような書物だったのだろうか。カタログと新聞広告に掲載された書物の品ぞろえから、そのほとんどがフランス語の書物で、わずかにラテン語のものが含まれることが分かる。また、カタログの冒頭には「E. ロジェの所で印刷されたか、彼が所有している書物 *Livres imprimés chés[sic] E. Roger, ou dont il a nombre*」という見出しが付けられているように、ロジェが印刷した書物だけでなく、他の人が印刷し、ロジェが販売のみ行っている書物もあったようだ。実際、De La Force 1696Bのカタログに掲載される48点の書物の中には、ロジェとド・ロルムが共同で出版したものが10点と、共同出版を行う以前にド・ロルムが単独で出版したものが4点確認される。前者では、ド・ヴェルト René-Aubert de Vertot の『スウェーデンの革命史 *Histoire des révolutions de Suede*』などがある。この書物は1695年にパリの書籍商ブリュネ Michel Brunet が出版允許を獲得して出版したもので、ド・ロルムとロジェはその海賊版を出版したのである<sup>29</sup>。一方後者ではテンプル William Temple の『イギリス史入門 *Introduction à l'histoire d'Angleterre*』が挙げら

<sup>26</sup> 残りの約2割は宗教歌曲、音楽理論書、クラヴサンなど通奏低音用の器楽曲である。

<sup>27</sup> 1696Bには、1696Aにはないコレッリの作品3とベルナルディの作品2が掲載されていることから、より遅い時期のカタログだと判断される。

<sup>28</sup> この年だけ書籍の数がきわめて多い理由は定かではないが、貴族の蔵書が死後、競売にかけられ大量の書物が売られることがあった。ロジェもそのような手段で書籍を手に入れた可能性がある。

<sup>29</sup> ド・ロルムとロジェの版では、著者がド・ヴェルトからル・ボヴィエ（1657-1757）にすり替えられている。このような著者の書き換えは検閲をごまかすための常套手段だった。Van Eeghen, Vol. II, 68-69.

れる。これは 1695 年にロンドンのシンプソンによって出版された、同名の英語による書物のフランス語訳である<sup>30</sup>。その他は、他の出版者が印刷したものを、ロジェが販売しているケースだろう。たとえば 1698F のカタログにある『竜騎兵なしで改宗させる人 *Le convertisseur sans Dragon*』は、ロッテルダムの書籍商アシェ Abraham Acher が 1688 年に出版し、ロジェが販売したものである。

一方で、1699F のカタログに見られる大量の書物の中には、ギリシャ語によるクセノポンの『ソクラテスの思い出 *Les choses mémorables de Socrate*』のフランス語訳のように、ロジェ自身が出版した書物も見られる<sup>31</sup>。この例が示すとおり、ロジェは他の人物による出版物を販売するだけでなく、自ら書籍の印刷も行っていた。また後続の出版カタログや新聞広告が示すように、書籍出版活動は一時的なものではなくロジェの活動を通して続けられた。このように、ロジェは楽譜出版者としてのみ知られているが、書籍出版にも印刷、販売の両面で積極的に関わっており、二つの分野の両立を維持していた。またその内容は外国語のフランス語訳を含む、フランス語書物で構成され、中には『竜騎兵なしで改宗させる人』のように明らかにユグノーの受難を綴ったと思われる書物も含まれた。

## 2. 書籍の流通方法——ド・ロルムの書簡から

前項でロジェの書籍出版活動を概観することで、それが継続的に行われ、またロジェが自ら書物を印刷する、能動的な営みであったことが分かった。それではロジェが出版した書物はどのような地域に向けて売られたのだろうか。また、ロジェは周囲の書籍商とどのような関係を築いたのだろうか。本項ではそうした書籍の流通網について考察する。

第 1 章で述べたように、書物の流通には書籍商のネットワークが欠かせなかった。まずは、ロジェがそのような商人のネットワークとどの程度接点を持っていたのかに注目する。この点に関しては、ロジェの共同出版者であったド・ロルムが残した書簡が有益な手がかりとなる。アムステルダムの市立文書館に所蔵される「ワロン改革教会アーカイブ *Archief van de Waalsch Hervormde Gemmente*」〔請求記号 201〕は、1582 年～1974 年に書かれたアムステルダムのワロン教会管区に関する未刊行の史料である。12 種類の文書群で構成され、10 番目にあたる「執事<sup>32</sup>たちの教会会議の記録 *Archief van de Consistoire van Diakenen*」〔請求記号 201.10.6.4〕の中に、ド・ロルムが 1707 年～1708 年に送った手紙の「複写簿 *Kopieregister*」

<sup>30</sup> ド・ロルム版の表紙には、アムステルダムの版画家ラウケン Caspar Luyken によるテンプレの肖像画が描かれている。これの元になった絵に関して、ファン・エーヘンはハーグのフォルクによって出版されたファレゾーの作品だと推測している。また、フランス語訳を担当したのはド・ロルムのアムステルダムでの協力者だったと言われる（同前, 50-51）。

<sup>31</sup> 1699 年出版。この書物には出版物のカタログ〔1699A-bis〕が挿入されている。

<sup>32</sup> 「執事」とは改革派教会特有の役職である。その仕事は「貧者、囚人、病人のための贖金を集め、それを配分し、また彼らのもとを訪問、世話すること」で、信徒間の相互扶助を取り仕切っていた。ムール 1985, 197-198。

が 204 頁にわたって残されている。この記録は手紙そのものではなく、ド・ロルムがパリやルーアンの書籍商宛てに送った手紙の写しを年代順に記したもので、コピストの特定はされていないが、5 種類以上の筆跡が認められる。

この書簡を使ったロジェに関する研究は、Rasch 1998 によって、パリの楽譜出版者ジャン＝バティスト＝クリストフ・バラールとの事例を対象に行われた。以下、本論文に関連する部分を中心に内容をまとめる。ラッシュはこの研究において、ロジェとバラールのカタログを突き合わせることで、両者が 1704 年までは楽譜の取引を行っていたことを明らかにした。この関係性はしかし、ロジェがバラールの出版物を無断で再版し、自らの出版物として販売したことから悪化し、1705 年を境に、バラールは自らの出版物を一切提供していない。したがって、書簡が書かれた 1707 年～08 年には、ロジェとバラールの協力関係はロジェの海賊行為によってすでに破綻していた。1707 年 8 月 8 日の書簡でド・ロルムは、「ロジェ氏に会いましたが、相変わらず不服のようです」とバラールに対するロジェの不満を伝え、「バラールさんにはすべての楽譜が載った彼のカタログ<sup>33</sup>を送ります」と書いている。しかし、バラールの 1709 年のカタログを見る限りでは、そこに含まれるロジェの出版譜は 1704 年から変化がなく、バラールは無視を続けたようだ。一方でロジェの 1708 年のカタログには、バラールによる楽譜が新たに追加されている。それだけでなく、カンプラのオペラ《アルシーヌ Alcine》<sup>34</sup>のように、バラール以外の出版者による楽譜が販売されている。

ラッシュはこのようなバラール以外の出版者による楽譜に関して、「間接的な方法で手に入れた可能性がある」とするのみで、それ以上の言及はしていない。しかし、ロジェ周辺にユグノーと書籍商のネットワークが存在していたことを考慮すると、バラール以外にも複数の取引先が存在していた可能性は十分に考えられる。よって、ロジェと交流のあった書籍商について、この史料から探る余地がある。

1707～08 年にド・ロルムからフランスの書籍商へ書かれた手紙の中で、ロジェに関することが言及されているものは 19 点確認される（図版 1）。それらのうち 7 点がバラールに宛てたもので、残りの 12 点がその他のさまざまな書籍商宛てに書かれた（表 2）。彼らはみなパリの書籍商、印刷家あるいは翻訳家である。12 点の中でもジャン・ブド Jean Boudot（1685-1754）およびブド夫人に宛てた手紙が 6 点あり、これらの文面からロジェがド・ロルムを通じてパリと書物の取引を行っていた様子を見て取ることができる。例えば 1707 年 8 月 25 日の書簡では、ド・ロルムが自身の書物と一緒にロジェの書物を送る旨が書かれている。

私はロジェ氏の書物を気にかけ、『オッサの手紙』が印刷されたらそれを取りだし、しかるべきときにあなたに全てお送りするよう配慮します。ですが旅券のことを考

<sup>33</sup> 1708 年のロジェのカタログを、ド・ロルムがバラールに一足早く提供したものと思われる。

<sup>34</sup> 1700 年頃に活動したリブ Pierre Ribou によって、1705 年にスコアの形で出版された。

えてください。というのも2巻で構成される12折り判の書物があり、その題名をお送りしたいのですが、あなた方の所（フランス）で海賊出版されるのではないかと恐れているのです<sup>35</sup>。（1707年8月25日）

この時点ではロジェの存在が言及されるのみで、実際に送った書物の内容は分からないが、10月の書簡に具体的な書名が書かれている。

ロジェ氏はあなたのために、次のものを私に送りました。シュタンの旅行記全7巻・12折り判を24冊、フォリオ判のフラウターを2冊、ヘブライ語の聖書・8つ折り判を3冊、『ギリシャ神話小品集』8つ折り判を4冊、『モルッカ』を4冊、モンの新約聖書を6冊、セルバンテスを6冊<sup>36</sup>。（1707年10月27日）

これらの書物うち、「シュタンの旅行記」と呼ばれるものは『ゴティエ・シュタンの東洋インドへの旅行記 *Voyages de Gautier Schouten, aux Indes Orientales*』というタイトルでロジェのカタログに掲載されている書物のことだろう。詳細は不明だが、1707年の『ガゼット・ダムステルダム』の広告で、ロジェがこの本を「印刷したところ *vient d'imprimer*」だと書いているため、ロジェ自身の印刷物である可能性が高い<sup>37</sup>。一方、「モルッカ」と呼ばれる『モルッカ諸島の征服史 *L'histoire de la conquête des Îles Moluques*』は、ロジェのカタログ上では確認できないが、アムステルダムの書籍商デボルド *Jaques Desbordes* (1670/71-1718) によって出版されたものであることが、新聞広告から確認される<sup>38</sup>。デボルドはロジェと同じユグノーの書籍商であった上に、1703年～05年にはド・ロルムと共同で『ミラノの暦 *Almanach de Milan*』を出版した<sup>39</sup>。アムステルダムに住まうユグノーの書籍商たちが基本的に相互扶助の関係にあったということを踏まえると、ロジェは自らの出版物をパリに送る

<sup>35</sup> « J'auray soin des Livres de Mr. Roger & de retirer les Lettres d'Ossat lors qu'elles seront imprimées, & vous enverray le tout en son temp[sic], mais songez au paseport car j'ay un Livre qui fini en 2 vol in 12°. dont je voulais envoyer le titre & j'aprèhande[sic] qu'on ne le contre face[sic] chez vous. » Amsterdam Stadsarchief, 201.10.6.4., 2180B, p. 13. 「旅券 *passport*」に関して、1694年のアカデミー・フランセーズによるフランス語辞典では、「君主、あるいは権力を有する人物から、人物、家畜、商品の通行における自由と安全のために与えられる命令書 *Ordre par escrit donné par le Souverain, ou par celui qui a pouvoir de luy, pour la liberté & la sureté du passage des personnes, des hardes, des marchandises, &c.*」と定義されている。書簡の文脈から、ここでは書物の運搬を許可する証書だと考えられる。

<sup>36</sup> « Mr. Roger m'a envoyé pour vous 24 Voyage 7 vol. 12° de Schouten, 2 Gruyter fol., 3 Biblica Hebraica 8°, 4 Opuscula mythologia garaeca 8°, 4 Moluques, 6 Testaments de Mons, 6 Cervantes. » Amsterdam Stadsarchief, 201.10.6.4., 2180B, p. 60.

<sup>37</sup> 1707年7月8日および19日の『ガゼット・ダムステルダム』の広告。ただし、この旅行記はカタログでも広告でも全2巻と記されていることが、書簡の内容と食い違う。よく似たタイトルで『インド会社の旅行記集 *Recueil des Voyages de la Compagnie des Indes*』という書籍があり、同時期に第7巻まで販売されていた。ド・ロルムは両者を混同しているのかも知れないが、いずれにせよロジェ自身による印刷物である。

<sup>38</sup> Van Eeghen, Vol. II: 205. 『ガゼット・ダムステルダム』では1706年6月22日～7月13日に確認される。

<sup>39</sup> 1703年と1704年の12月の『ガゼット・ダムステルダム』にて、デボルドとド・ロルム連名による広告がある。



だけでなく、デボルドの出版物も一緒に送付することで、境遇を同じくする者の書籍の流通を手助けしたと言えるだろう。

また、少し時期が遡るが、1707 年 9 月に送られた書簡から、ロジェがブドに書物を送るだけでなく、逆方向の発送も行われていたことが分かる。

彼（ロジェ）によると、ウィット氏があなたに件の半紙を要求したが、一向に納得できなかったとのこと。ロジェ氏は、あなたに書いたすべてのことに関して満足できない限り、彼が望む書物のうち、いかなるものも私に要求しないそうです<sup>40</sup>。  
(1707 年 9 月 29 日)

18 世紀以前の書物の取引では、基本的には物々交換によって代金が支払われていた。ロジェとブドの間でもやはり、ロジェが一方向的に書物売るのではなくブドからの書物の供給も行われることで、取引が成立していたのだろう。

これらの書簡から、ロジェがド・ロルムとの協力体制をもとに、バラールだけでなくパリの書籍商たちと関係を持っていたことが分かった。その文面から、ロジェは書籍を売ること、そして満足のいく品物を得ることに気を配り、デボルドの例に見られるように、時にはアムステルダムに住む仲間の書物の販売を手伝っていたようだ。このように、ロジェは当時のアムステルダムの書籍商がそうであったように、フランスの書籍商と品物のやり取りを行い、国際的な書籍販売を成立させていたと言える。

---

<sup>40</sup> « ...il (Roger) m'a dit que Mr. Witte vous avoit demander les deffects en question mais qu'il n'avoit jamais pu en avoir raison. Il dit qu'il ne me demande aucun Livre de ceux qu'il vould[r]oit, a moins qu'il n'aye eu satisfaction sur tout ce qu'il vous as escrit. » Stadsarchief Amsterdam, 201.10.6.4., 2180B, p. 21. “deffect” に関して、ファン・エーヘンは「完全な一冊の本をなすことはできないが、不完全な本を補うために使われる紙 vellen, waaruit geen volledig exemplaar samen was te stellen en die gebruikt werden ter completering van onvolledige exemplaren」と定義している。Van Eeghen, 1960, Vol.I, 13. 本論文では「半紙」と訳した。

### 第3節 書籍出版から楽譜出版へのノウハウの応用

前節ではロジェがフランスの書籍商と書物の取引を行っていたことが明らかになった。本節では、書籍出版から楽譜出版の領域へ販売手法がどのように取り入れられたのかを考察する。とりわけ、新聞広告と代理人制度の活用方法に着目し、ロンドンの代理人ヴァイヤント家の活動を切り口に、書籍商やユグノーのネットワークが楽譜出版にどのように反映されたのかを検討する。

#### 1. ロジェが取り入れたもの

##### (1) 広告

17世紀半ばのオランダで新聞が登場して以来、書籍商たちは広告を出すことで新刊や既刊の書物を告知していた。このような習慣に倣ってか、ロジェも『ガゼット・ダムステルダム』<sup>41</sup>や『アムステルダムゼ・クラント』といったアムステルダムの新聞に書籍と楽譜の販売広告を出した。ここでは特に、ロジェが継続して広告を載せていた『ガゼット・ダムステルダム』に見られる広告の傾向を分析してみたい<sup>42</sup>。ロジェの広告はド・ロルムと共同出版を開始した1695年に始まり、翌1696年には年間で書籍10点と楽譜9点の広告が確認される(表3)。その後しばらく、広告は鳴りを潜めるが、1701年にはロジェの活動期間の中で最も多い、69点の楽譜が告知されている。これにはロジェ自身の出版譜だけでなく「パリから届いた」楽譜も多く含まれる。というのも、ロジェは1698年から1704年にかけてパリの楽譜出版者バラールと協力関係にあり、相互に楽譜を提供していた。広告の冒頭ではパリの出版譜が手元に届いたことが告げられる。

エティエンヌ・ロジェが皆様に、パリの楽譜をかなりの量、手に入れたことをお知らせします。すなわち、オペラ・エジオーヌとマルテジー、優雅な祝祭、芸術の勝利、ヴェネツィアのカーニヴァル、四季のバレエ補筆つき、優雅なヨーロッパ、アレトゥーサまたは愛の復習、その他諸々。ブロサール氏のモテット2巻、カンプラ氏の(モテット)2、ロション氏の(モテット)1、ヴァレット氏の(モテット)1、ボワヴァン氏のオルガン曲集2巻、12折り判の酒歌のパロディー2巻、イタリアの

<sup>41</sup> 1663?~1687?年に発刊された同名の新聞と、ライデンの新聞『ガゼット・ド・レイド Gazette de Leyde』を前身として1688年に創刊されたフランス語の新聞。週2回(月・木)発行され、1795?年まで続いた。

<sup>42</sup> 筆者はフランス国立図書館にCD-Rの状態で保存されている『ガゼット・ダムステルダム』を調査し、1695年~1720年に掲載されたロジェおよび音楽に関連するすべての広告を収集した。その全文は本論文の付録にまとめた。

エール集 2 巻、マソン氏の作曲概論 1 巻、ブセ氏のエール集完全版。<sup>43</sup>

この広告では主に、デトゥーシュ、デマレ、カンプラのような、同時代のフランスを代表する作曲家によるオペラ、モテット、オルガン曲集、音楽理論書が告知され、これらはロジェのカタログ上の「ロジェによる印刷ではないが彼が有するところの楽譜」に掲載されている。すなわち、この広告は新しく出版された楽譜の販売と普及のために出されたと言える。

楽譜の広告は 1709 年に第 2 のピークを迎える。1708 年から 1710 年にかけて、ロジェはアムステルダム有力な書籍商ピエール・モルティエ（1661 – 1710）とライバル関係にあり、楽譜の正確さと安さをめぐって二人の間で価格引き下げ競争が繰り広げられた<sup>44</sup>。ロジェの置かれた状況をまっさきに明示したのは、本章第 2 節で扱ったド・ロルムの書簡である。ド・ロルムは 1708 年 8 月 8 日付の、J.-B.-Ch. バラール宛ての手紙で、「ここだけの話、彼（ロジェ）はモルティエと争っています、（モルティエは）当方の書籍商で、彼の楽譜を海賊出版しています。（中略）というのも、彼（モルティエ）はプレートを持っているのです」<sup>45</sup>と述べ、モルティエがロジェの出版物のプレートをもとに海賊行為を行っていることを訴えた。『ガゼット・ダムステルダム』では、翌年に 25 点の楽譜を含むロジェの広告が 7 回にわたって確認されるとともに、モルティエ側からも 4 回の広告が出され、両者の競争関係を読み取ることができる。一連のやり取りは 2 月 1 日のロジェの広告で始まった。ここでロジェは、コレッリの作品 1～4 をまとめ、「修正した corrigée」版が海賊出版されたことを告発し、それを購入した人々に向けて、海賊版にくらべロジェ版は間違いが少なく、もしロジェ版にある間違いを指摘すれば謝金を支払うことを提案した。

この版はきわめて正しく、今日までに作られたあらゆる他の版を凌ぐものであるため、同エティエンヌ・ロジェは、皆さまが一つ間違いを見つけるたびに 1 エキュをお支払いすることを約束します。ただし同エティエンヌ・ロジェが、今日までに作られた版のうち最上のもの、昨今アムステルダムで作られた同（コレッリの）作品の海賊版も例外ではありませんが、その中に一つ間違いを見つけるたびに、皆さまがわたくしに 1 ソルをお支払いになるという条件つきです。どの版を選ぶかは、エ

<sup>43</sup> « Estienn Roger avertit le Public qu'il a reçu un assortiment considerable de Musique de Paris, savoir ; Les Opera d'Hesione & Marthesie ; Les Fêtes Galantes ; Le Triomphe des Arts ; Le Carnaval de Venise ; Le Ballet des Saisons, avec l'augmentation ; L'Europe Galante ; Arethuse ou la Vengeance de l'Amour, & divers autres. 2. livres de Motets de Mr. Brossart ; 2. de Mr. Campra ; 1. de Mr. Lochon ; 1. de Mr. Valette ; 2. livres d'Orgue de Mr. Boivin ; Les Parodies Bachiques 2. vol, in 12. ; 4. livres d'Airs Italiens ; 1. Traité de Composition de Mr. Masson ; Les Aires complets de Mr. du Bousset. » 『ガゼット・ダムステルダム』 89 号（1701 年 11 月 7 日）。

<sup>44</sup> この点については Lesure 1956, 1969 に詳しく書かれている。本論文では特に『ガゼット・ダムステルダム』の広告から読み取れることを中心に述べる。

<sup>45</sup> « je vous diray entre nous qu'il (=Roger) (est) en guerre avec, libraire d'icy, et luy contrefait sa musique... puisqu'il (=Mortier) a les planches ».

ティエンヌ・ロジェにそれを見せてくださる皆さまの意思にお任せします。音楽がこれほど正しく、手ごろな価格で販売されることはわたくしの所を除いて決してないでしょう。なぜなら海賊出版されているすべてのものの値段が下げられるからです。<sup>46</sup>

続く 2 月 19 日の広告では、彼が新たに出版した楽譜を並べた後に、「非常に入念に彫版され、とても美しい紙の上に印刷され、きわめて正しく修正された新しい音楽を、かなりの廉価で販売します」<sup>47</sup>という宣伝文句をつけている。ロジェはそれまで、『ガゼット・ダムステルダム』の広告では楽譜の豊富さをアピールすることはあっても、その質や正確さを強調することは少なかった。しかし 1709 年の広告ではこのように、自身の版がいかによりライバル出版者に比べて商品価値があるかということを並べ立てている。それほど、モルティエの出版譜がロジェにとって脅威であったとも言えるだろう。

モルティエはこのような広告を受け、同年 3 月に反論とも言うべき広告を出した。ここでは、ロジェが 2 月に宣伝した出版物がより安い値段で告知された。モルティエは、彼の出版物は「非常に廉価で、その印刷はこれまでに見たどれ（版）よりも美しさにおいて優る」と宣伝した上で、『シャリュモーのためのファンファーレ』を 15 ソル（0.75 フロリン）で、ボノンチーニの《プレリュード、アルマンドとその他のエール》を 15 ソルで、プロサールの『音楽辞典』を 25 ソル（1.25 フロリン）で販売すると告知した。いずれもロジェの先行する広告で宣伝されたばかりのもので、それぞれ 1.65 フロリン、2 フロリン、3 フロリンと 2 倍以上の値段で販売されていた。このようなモルティエのあからさまな海賊行為を受け、ロジェは続く 3 月 26 日の広告で、「音楽をこれまでで最も正しく、きわめて美しく彫版された状態で、最低価格で販売する」<sup>48</sup>と前置きした上で、アルビノーニの作品 5 を 2 フロリン、ボノンチーニの《プレリュード》を 11 ソル、プロサールの『音楽辞典』を 20 ソルに、いずれも値下げした。ロジェもまた、モルティエの手法を真似したのである。こうしたあからさまな価格引き下げ競争は、モルティエが 1710 年 2 月 18 日に没することで終わりを告げるが、『ガゼット・ダムステルダム』の広告はその後の顛末をも物語っている。すなわち、1711 年 5 月 19 日のモルティエ夫人による広告は、「かのモルティエが印刷した

<sup>46</sup> « Cette Edition est si correcte, & surpasse tellement toutes les autres Editions qu'on a faites jusqu'à present, que ledit Etienne Roger s'engage de donner un Ecu pour chaque faute qu'on y trouvera. Pourvû que celui qui les lui montra s'engage aussi de lui donner un sol pour chaque faute que ledit Etienne Roger montera dans la meilleure des Editions faites jusqu'à present, sans en excepter la Contrefaçon qui lui a été faite depuis peu desdits Ouvrages à Amsterdam. On laisse le choix des Editions à la volonté de celui qui les présentera à Etienne Roger. Jamais la Musique ne se vendra ailleurs si correcte que chez lui, ni à si bon marché, car il sera toujours tomber le prix de tout ce qu'on lui contrefera. » 『ガゼット・ダムステルダム』第 10 号（1709 年 2 月 1 日）。この広告は同年 2 月 26 日に繰り返される。

<sup>47</sup> « très-curieusement gravée, imprimée sur de très-beau papier, très-correctement corrigé, & qu'il vendra à très-bon marché. » 『ガゼット・ダムステルダム』第 15 号（1709 年 2 月 19 日）。

<sup>48</sup> « vend la Musique la plus correcte qu'il y ait, & très-bien gravée, & au plus bas prix » 『ガゼット・ダムステルダム』第 25 号（1709 年 3 月 26 日）。

あらゆる音楽を版權とともに、プレート、音符（の型）とすべての付属物を、新しく、これまで見たことのないほどの美しさで」<sup>49</sup>売りに出すと告げているが、実際にはこの販売は実現せず、すべてを買い取ったのはロジェだった。その証拠にロジェの1712年のカタログには50を超えるモルティエの印刷物が含まれ、新たにロジェの出版物として販売された。さらにロジェは、競争の的となった作品の値段を元に戻し、価格の下落に歯止めをかけた。

このように、楽譜に関する広告はパリの新しい出版譜が到着した時と、モルティエとの競争が行われていた期間に著しく多く見られ、広告が新刊の告知やライバル出版者との差異を強調する場として用いられていたことが分かる。

一方で、書籍に関するロジェの広告に目を転じて見ると、目立って点数が多いのは1707年、1710年、1716年、1718年、つまりロジェの活動の後半である。1707年7月8日の『ガゼット・ダムステルダム』掲載された広告は、前半にロジェが印刷した書籍、後半にパリから受け取った書籍を列挙しているが、この頃を境に、個々の書籍あたりの宣伝文句が短くなり、広告が書籍のリストのようになる。恐らく、1708年を最後に書籍がカタログに掲載されなくなったことと連動しているだろう。1711年以降の広告では、このような書籍のリスト化が一段と進み、一度に10点以上の書籍を含む広告も見られる。このように、ロジェは活動の後半においては、広告は書籍の新刊告知の手段となった。そうすることで、最後の二つのカタログにおける書籍の不在を補っていたと考えられる。

## (2) 代理人

代理人制度は離れた土地に出版物を流通させることのできる有効な手段として、オランダの書籍商の間で浸透していた。ロジェもこの制度を積極的に用いた一人である。カタログでは、1701年にロッテルダムのファン・デア・フェール Pieter Van der Veer が代理人として記載されたのを皮切りに、1703年にロンドンのヴァイヤント Vaillant 兄弟、1706年にケルンのポーナー Philippe Poner、1708年にベルリンのデュサラ Arnauld Dusarrat (Du Sarrat)、リエージュのデルメーア Delmeer、1710年にライプツィヒ（のちにハレに移動）のゼリウス Adam Sellius、1712年にブリュッセルのセルステーフェンス Joseph t'Serstevens、ハンブルクのシックハルト Johann Christian Schickhardt が追加された。また、1712年にはロンドンの代理人がヴァイヤントからリボット Henry Ribotteau に代替わりした。各地の代理人となっていたのは、ハンブルクのシックハルトが作曲家であることを除けば全員書籍業者であり、ブリュッセル、ベルリン、ライプツィヒの代理人はド・ロルムとも書籍の交換をしていた人物である。よって、ロジェの書籍や楽譜を各地で販売していたのは、こうした書籍商た

<sup>49</sup> « toute la Musique que ledit Mortier a fait imprimer, avec le droit de Copie, les Planches, Nottes & tout ce qui en dépend, le tout étant neuf & plus beau qu'on n'ait encore vu » 『ガゼット・ダムステルダム』第40号（1711年5月11日）。

ちであった。

では、彼ら代理人の活動はどのようなものだったのだろうか。ロジェが代理人を置いた各都市の中でも、ロンドンはおランダ国外で初めて代理人が設置された重要な都市である。そのロンドンの代理人を務めたフランソワとポールのヴァイヤント兄弟は、フランスのロワール地方出身のユグノーである<sup>50</sup>。ヴァイヤントは 1686 年に渡英して以降、イギリスに住むユグノーに向けて大陸から仕入れたフランス語書物の販売を行った。しかし、第 1 節で見た通り、イギリスの書籍業界では外国人参入のハードルが高く、自ら書籍を印刷・出版することはできなかった。それが可能になったのは、フランソワの孫のニコラ (2 世)・プレヴォスト *Nicolas Prevost* がロンドンの徒弟制度を修了し、組合員となった 1721 年のことである<sup>51</sup>。その後、プレヴォストは 1725 年 11 月にハーグの書籍商ゴス *Pierre Gosse*、フローネヴェーゲン *Johannes Groenewegen*、ネオルム *Jean Neaulme* と協定を結び、当時ハーグで商売を行っていた伯父のイサーク・ヴァイヤントの事業を買い取った<sup>52</sup>。1726 年の秋までにはヴァイヤント兄弟の事業を完全に引き継いでいる。このようにヴァイヤントとプレヴォストによる書籍店は家族を母体とする会社で、本体をロンドンに置きながら家族の一員をハーグに住ませるといふ、ユグノーの事業展開によくある手法を取っていた。ロジェとヴァイヤントがいつどのように知り合ったのかは分からないが、ヴァイヤントの旧店舗を引き継いだオランダ出身の書籍商モエティンス *Jacob Moetjens* がル・セヌの女兄弟エリザベスと結婚したという記述がある<sup>53</sup>。このような状況から、ロジェール・セヌーヴァイヤントが共通のネットワーク内に生きていて、その共通項はユグノーの書籍商であったことが想起される。

さて、ヴァイヤントとロジェに関してはこれまで、*Smith 1948*、*Lesure 1969*、*Rasch 1995* によって、ロンドンの楽譜出版者ウォルシュとロジェのライバル関係を論じる中で触れられてきた。これらの研究により、ロジェとウォルシュがイタリアの作曲家コレッリの作品をめぐる広告合戦を行ったことが明らかにされたが、ロジェとウォルシュの対立構造のみが強調され、書籍商ヴァイヤントの楽譜出版における貢献は見過ごされがちである。そこで、ヴァイヤントが何をしたのか、またロジェが代理人制度をどのように活用したのかという視点から、一連の広告を読み直してみたい。

---

<sup>50</sup> ヴァイヤントの経歴に関しては、*Murdoch 1985*、*Swift 1992*、*Christman 2014* を参考にした。

<sup>51</sup> *Swift 1992*, 275.

<sup>52</sup> イサークはフランソワ・ポールの息子。1717 年までにロンドンを離れてハーグの書籍業者組合に所属していた。*Swift 1992*, 271.

<sup>53</sup> *Swift 1992*, 270.

## 2. ヴァイヤントの代理人活動

ヴァイヤントによる楽譜の広告は、1700年8月24日～27日の『ポスト・マン The Post Man』<sup>54</sup>において最初に認められる。このときヴァイヤントは、コレッリの作品を自ら印刷したかのような広告を出している。

すべてのシンフォニーの愛好家たちへ。ストランドのカトリーヌ通りの近く、フランスの書籍商フランシス・ヴァイヤントが次のように告知する。彼（ヴァイヤント）は今、コレッリの新しいソロをスコアで、ローマのオリジナルとあらゆる点で同じくらい美しく彫版された状態で印刷している。（中略）ヴァイヤントは同ソロ曲を、ヴァイオリンまたはバス・ヴァイオリンで演奏する人たちにとって都合のいいように、トレブル（・パート）とバス（・パート）を別々に彫版している。したがって、すでにローマからオリジナルを得ている人は、トレブルとバスを別々に持ち、3人で演奏することができる<sup>55</sup>。

「コレッリの新しいソロ」と呼ばれるのは、ヴァイオリンと通奏低音のための12のソナタ集、作品5のことである。また「ローマのオリジナル」とは1700年1月1日に出版された初版譜のことで、ヴァイヤントはその再版を告知した。広告にある「彼は今、...印刷している」という言い回しから、一見ヴァイヤント自身がこの再版を行っているようにも取れるが、ロンドンの規則上、外国人であるヴァイヤントには不可能だったはずだ。つまり、実際はアムステルダムのロジェが出版する予定<sup>56</sup>のところを、あえてこのように言っていたと読み取れる。

この作品に関するアムステルダムでの広告は1701年1月20日の『ガゼット・ダムステルダム』に出されたものが最初であるから、ヴァイヤントの広告は楽譜の出版およびアムステルダムでの告知より半年ほど早く行われたことになる。ロンドンでの告知がアムステルダムよりも早く行われたのは、ロジェとウォルシュのライバル関係が影響していた。ウォルシュは1700年7月8日、つまり上述のヴァイヤントの広告に先んじて『ロンドン・ガ

<sup>54</sup> 1695年10月24日から1730年2月にかけて週三回（火・木・土）発行された新聞。正式なタイトルは *The Post Man. And the historical account*。主に外国の出来事を扱った（芝田1991, 276）。

<sup>55</sup> « To all Lovers of the Symphony. Francis Vaillant French Bookseller in the Strand near Catherine Street gives notice, that he is now printing the new Solos of Corelli in Score as well engraven in every particular as the Roman original. [...] the said Vaillant is now engraving the same Solos, the Treble and the Bass separately for the convenience of such who play upon the Violin or Bass Violin, so that those, who are already provided with the original from Rome, may have the Treble and the Bass separately, that they may play them at 3. » 『ポスト・マン』（1700年8月24日～8月27日）

<sup>56</sup> 1701年のロジェのカタログで確認される《作品5、教会ソナタ第1集と室内ソナタ第2集 *Opera quinta libro primo Sonata da chiesa & libro secondo Sonata da camera*》である。

ゼット London Gazette』<sup>57</sup>にコレッリの作品 5 に関する広告を出している。ウォルシュは「かの有名なアルカンジェロ・コレッリ氏の新しいソナタが、70 の銅板に入念に彫版され、大きな極上の紙に印刷された状態で、まさにローマからもたらされ、来週の月曜日には予約購入者の皆様にお届けする準備ができるでしょう」<sup>58</sup>と述べている。ウォルシュがこのような告知したのを受け、この作品の再版を予定していたロジェは、ウォルシュに遅れを取るまいとすぐさまヴァイヤントに再版の告知を出させたと考えられる。

この後、ウォルシュとヴァイヤントの間で広告の応酬が続く。ウォルシュは 8 月 26 日の『ロンドン・ガゼット』ですぐさま作品 5 の追加広告を打った。そこでは自身の販売する楽譜について「アムステルダムのもよりずっと美しく間違いが少ない」<sup>59</sup>と述べ、ヴァイヤントが直前の広告で自ら印刷を行ったような言い回しをしたのに対し、それがアムステルダムで印刷されたものであることを指摘した。このことから、ヴァイヤントがアムステルダムの出版譜を販売していることが、ロンドンの人々の間ですでに認知されていたと推測できる。そして、ヴァイヤントはウォルシュの広告を受け、8 月 31 日～9 月 3 日の『ポスト・マン』にて、コレッリ作品の出版はまだ行われていないことを主張した。

いくつかの新聞で、アルカンジェロ・コレッリによって作曲された 12 のソナタあるいはソロは、彼の 5 番目にして最新の作品で、カトリック通りのハープとオーボエの看板のもとで売られるだろうと言われ、それがアムステルダムのもより美しく正しいということだが、(中略)アムステルダム版がまだ出版されていないことから、上述の広告は真実ではない。もし誰かがストランドのフランシス・ヴァイヤント書店にて、イングランドで唯一の見本をよく検討するならば、アムステルダム版に対しての考えは不適切で事実無根だということがよく分かるでしょう。(後略)<sup>60</sup>

その後もウォルシュはローマ版の販売を宣伝し続けるが、9 月 17 日～19 日の『ニュース』に掲載された広告ではアムステルダム版に対する中傷が消えていることから、ヴァイヤントの意見広告は一定の効果があったと思われる。このような対立は 1697 年に独立したばか

<sup>57</sup> 1665 年創刊、週 2 回発行の新聞。主な内容はイングランド政府の活動と外国の出来事であった(芝田 1991, 274)。

<sup>58</sup> « The New Sonata's of the famous Signior Archangelo Corelli, curiously engraven on 70 Copper-Plates, and printed on a large Imperial Paper, being now brought from Rome, will be ready to be delivered to Subscribers on Monday next... » 『ロンドン・ガゼット』(1700 年 7 月 8 日)

<sup>59</sup> « much fairer, and more correct in the Musick, than that of Amsterdam. ... » 『ロンドン・ガゼット』(1700 年 8 月 26 日)

<sup>60</sup> « Whereas it has been published in some News Papers, that 12 Sonata's or Solo's composed by Archangelo Corelli, being his fifth and last Opera, are to be sold at the sign of the Harp and Hautboy in Catherine Street, being fairer and more correct in the Musick, than that of Amsterdam, [...]the said Advertisement cannot be true, seeing the Amsterdam Edition is not yet published, and if any one will be at the pains to consider the only Specimen in England at Francis Vaillants Bookseller in the Strand, he will be convinced, that the reflection past upon the Amsterdam edition is but unjust and groundless [...]. » 『ポスト・マン』(1700 年 8 月 31 日～9 月 3 日)



りのロジェにとっては初めてのことで、ウォルシュからの反撃を受けてロンドンでの商売に失敗する危険性もあっただろう。しかし、ロンドンですでに 10 年以上書籍商として活動しているヴァイヤントが適切に対処したことで、事なきを得たと言える。

その後、ヴァイヤントは 1701 年 9 月 16 日の広告において、自身がロジェの代理人であることを初めて明言した。

ジャコモ・シェラードの、2 台のヴァイオリンとヴィオローネ、オルガンによるバスのための 12 のトリオ・ソナタが、アムステルダムのエティエンヌ・ロジェによって銅板の上にたたく彫版され、美しい紙に印刷された状態で、ロンドンのカトリック通り近く、ストランドのフランス書籍店であるフランシス・ヴァイヤントによって売られるでしょう。そこではイタリアとフランスのあらゆる音楽も売られています。(後略)<sup>61</sup>

この広告で、ヴァイヤントとロジェの協力関係がはっきりと示され、以降「アムステルダムのステファン（エティエンヌ）・ロジェによって正しく彫版され、印刷された」という表現がしばしば用いられた。恐らくヴァイヤントは、コレッリの作品 5 をめぐる競争を経て、「アムステルダムのロジェ」と言及することに宣伝効果が生まれると判断したのだろう。

また、ヴァイヤントがライバル出版者からロジェを擁護する姿勢は、アムステルダムのモルティエに対しても及んだ。1708 年 10 月 15 日の『デイリー・クラント Daily Courant』にて、ヴァイヤントはアルビノーニの作品 5<sup>62</sup>を 4 シリングで販売すると宣伝した後、モルティエの楽譜を持参したら値引きすると言っている。

上述のアルビノーニの楽譜について、アムステルダムでモルティエによって海賊出版されたものをお買い求めになり、あまりに不正確なので交換するように私の所へ持って来られた方々がいらっしゃいますが、私は同じものを 3 (シリング) で販売します。<sup>63</sup> (1708 年 10 月 15 日)

本章第 1 節で触れたように、アムステルダムでは 1708 年の初め頃から、モルティエがロジェに対して海賊行為を行っており、両者は 1709 年 2 月～4 月の『ガゼット・ダムステルダ

<sup>61</sup> « XII Sonate a tre, doi Violini, et Violone col basso per l'Organo, di Giacomo Sherard Filarmonico; neatly engraven on Copper Plates, and printed upon fine paper by Etienne Roger at Amsterdam, and are to be sold in London by Francis Vaillant, French Bookseller in the Strand near Catherine Street; where also are sold all sorts of Italian and French Musick [...] » 『ポスト・マン』(1701 年 1 月 16 日)

<sup>62</sup> イタリアの作曲家アルビノーニ Tomaso Giovanni Albinoni (1671-1751) の 12 のコンチェルト、作品 5。ヴェネツィアのザーラによる初版譜に基づいて、ロジェが 1708 年頃再版した。

<sup>63</sup> « Whereas several Persons having bought the said Book of Albinoni Counterfeited by Mortier at Amsterdam, and have found it to be so uncorrected that they have brought them to me to be exchange'd, I advertise that I sell the same for 3s. » 『デイリー・クラント』(1708 年 10 月 15 日) 同様の広告が 16 日、18 日にも出された。

ム』上で長大な広告を出し、互いを牽制した。上記のヴァイヤントによる広告は、先述のコレッリの時と同様、アムステルダムに半年ほど先行する。すなわち、ヴァイヤントはウォルシュに対してだけでなく、モルティエに対しても迅速に対応し、ロジェの代理人としてかなり積極的な働きかけをしていたと言える。ヴァイヤントはその後もロジェの広告を出し続け、リボットが代理人を引き継いでからはリボットも同様に広告を出して海賊版を牽制した。こうして、ロジェはロンドンの書籍商を味方につけることで、現地での楽譜販売を成功させたと考えられる。

以上のように、ロンドンの新聞に見られる広告から、ヴァイヤントがロジェの利益を代弁する者として現地の楽譜出版者と広告合戦を行い、ロジェの出版物が広く流通する手助けをしていたことが分かった。つまり、書籍販売を専門とするヴァイヤントが、協力関係にある楽譜出版者ロジェの宣伝していたのである。こうして、ユグノーの書籍商であるヴァイヤントがロジェの楽譜の宣伝を行っていたように、ロジェは周囲に存在する書籍商のネットワークを楽譜の流通に応用していたと言える。

## 第2章のまとめ

本章では、ロジェのユグノー書籍商としての特性に注目することで、それが彼の楽譜出版活動において重要な意味を持つものであることを明らかにした。第1節で見たように、ロジェは祖国亡命の憂き目に遭いながら、結婚、職業選択、キャリア形成にあたってユグノー独特の地縁、血縁やアムステルダムのような自由な宗教的、職業的環境に助けられていたことが明らかになった。特に、アムステルダムとロンドン、パリをつなぐ国際的な人的ネットワークと、アムステルダムにおける組合加入の容易さは、出版者として活動する上で非常に有利に働いたと考えられる。

第2節ではロジェの活動全体を概観した上で、これまで顧みられることのなかった書籍出版活動の実態を紐解いた。カタログと新聞広告に見られる出版の傾向から、ロジェが楽譜出版を拡大しながら書籍出版も継続して行い、1710年以降は新聞広告を積極的に活用して新刊の告知を行う姿が見られた。また、出版物の内訳から、ロジェはフランス語の書物を積極的に販売し、また自ら印刷も行っていたことが分かった。これにより、一人の事業主ロジェが二つの業種を同時に営んでいたことが明らかになった。さらに、ロジェと周辺の書籍業者とのつながりから、ロジェが書物の取引を行い上で、書籍の流通網をどのように利用したのかを明らかにした。アムステルダムでの協力者であったド・ロルムは、フランスに豊富な人脈を持つ書籍商であり、ロジェに代わってパリの書籍商と書物の交換を行っていたことが分かる。書簡の内容から、ロジェはド・ロルムを介してこうした書籍商とのつながりを得て、自身の出版物を販売し、パリの出版物を入手するルートを獲得していたと言える。

第3節では書籍出版から楽譜出版への販売ノウハウの応用という観点から、新聞広告と代理人制度に着目した。ロジェはロンドンやドイツ語圏の書籍商と代理人という形でつながり、彼らに楽譜の販売を委託することで、遠隔地への楽譜の流通を可能にしたと言える。中でも、ロジェと同じユグノーの亡命者でロンドンの代理人を務めたヴァイヤントの新聞広告から、ヴァイヤントがロジェの利益を代弁する者として現地の楽譜出版者と広告合戦を行い、ロジェの出版物が広く流通する手助けをしていたことが分かった。

こうして、ロジェは出版者として活動する中で、ド・ロルムやヴァイヤントのような書籍商と協力することで、国際的な流通網を手にすることができた。その背後には、書籍商相互のつながりや、ユグノーの国際ネットワークがあったことは言うまでもない。以上のことから、ロジェの広範囲におよぶ楽譜出版は、ユグノーの書籍商として持ち得た人脈や販売ノウハウを楽譜に応用することで成立したと言える。

## 第 2 部

### 文献学的側面

——ロジェのカタログが語るもの——



### 第 3 章 ロジェのカタログの特徴

### 第3章 ロジェのカタログの特徴

#### 序

ロジェの出版カタログはこれまで、第一にロジェの個別研究において、楽譜出版の内容を知るための資料として活用されてきた。第二に、作曲家の資料研究においては、ある作品がアムステルダムで出版されたことを証明する資料として用いられた。しかし、出版者がカタログをどのように活用したのか、あるいは出版物がカタログ上でどのように提示されたかという問いが投げかけられることはほとんどなく、カタログそのものに対する分析は十分に行われていないと言える。したがって、カタログをロジェの出版に対する意図を反映する史料として扱い、そこに書かれた情報を読み解くことは、これまでとは違う新たなロジェ像を提示することにつながるだろう。第2部では、カタログの分析を通じて、ロジェが何を重視して出版を行い、またそれがどのように変化したのかを考察する。

第3章ではまず、カタログの史料としての重要性を論じた上で、その年代的な変遷を追う。第1節では先行研究におけるロジェのカタログの扱われ方と、同時代に活動したバラール、ウォルシュのカタログとの違いを明らかにし、ロジェのカタログを出版者の意図を反映する史料として読み解く必要性があることを指摘する。第2節ではロジェのカタログを、刊行された時期に沿って順に見ていく。ロジェは1696年～1716年までの20年間、非常に多くのカタログを発行した。これらは現在分かっているだけでも45種類あり、同時代の他の出版者と比べきわめて多様である。本節ではこれらのカタログを刊行された時期に応じて、楽譜に掲載されるもの、書籍に掲載されるもの、独立した出版物の三つのタイプに分ける。その上で、タイプ別にカタログの文面を分析し、含まれる情報の種類と、出版物全体に対する宣伝文の変遷を明らかにする。

## 第1節 史料全体におけるカタログの重要性

### 1. 販売カタログとは何か

「カタログ」とは一般に、ある時期に特定の場所で見られるものの名称をリストアップした出版物のことをいう。書籍や楽譜に関係するものとしては、書籍市のカタログ、販売カタログ、オークション・カタログ、図書館の貸し出しカタログなどがあるが、特に本論文で扱うのは、出版者が自身の商品を整理して並べた販売カタログである。書籍の販売カタログは16世紀から作られるようになり、初期の例ではヴェネツィアのアルドゥスやアントワープのプランタンによるものが知られている<sup>1</sup>。これらは書籍商が手持ちの商品の中で最も販売に力を入れたもののリストであったため、必ずしもすでに刊行された全書物や、その年のすべての刊行書を並べたものである必要はなかった。楽譜の販売カタログは16世紀末から存在し、基本的には書籍のカタログ同様、ある時期に販売されている楽譜を知らせる目的で作られた。また、書籍の販売カタログの一角に楽譜が含まれることもあった。これらは音楽作品の普及と伝播を研究する上で、一定の時期に一定の場所でどのような楽譜が入手可能であったかを知らせる重要な史料だと認識されている<sup>2</sup>。

こうした作品受容の文脈だけでなく、販売カタログは出版者の経歴を物語る史料としての役割もある。なぜなら、ある時期にある場所で作品が出版されたという情報は、そのままある人物がある作品を出版した、という視点に置き換えられるからである。したがって、出版者の個別研究においては、いつ活動を開始し、何年頃何を出版したのかという情報は、しばしば販売カタログから読み取られている。さらに、出版のラインナップを通じて、出版者がどのような作品に重点を置いていたかということや、その遍歴まで分かるのである。このように、販売カタログは出版者の姿を映し出す鏡のような存在だと言える。

### 2. 先行研究におけるカタログの扱われ方

ロジェに関する史料の中で、販売カタログは特に重要な位置を占める。なぜなら、ロジェ自身が書き残した手紙や契約書が少なく、あったとしても一部の限られた出版物に関するもので、これらからロジェの出版活動全体に対する考えや価値観を読み取るのが難しいからである。このような状況の中、主要な史料となるのは販売カタログ、新聞広告、出版譜などの、不特定多数の人が目にすることを前提とする、いわゆる「メディア」か、ロジェの周辺の人々がロジェについて書き残したものである。これらの中で、カタログは特に情報量の多い重要な史料だと言える。というのも、当時の一般的な書籍・楽譜販売カタ

---

<sup>1</sup> 箕輪 2011, 271.

<sup>2</sup> Devriès-Lesure 2005, 49.



グは、刊行時に出版者が売りたいものを中心に構成されている。そのため、ロジェと同時代にパリで活動した楽譜出版者バラールは、モテットのみを並べたカタログや、新しく刊行された楽譜のみを取り上げたカタログを発行した。一方でロジェのカタログは、基本的に既刊の楽譜・書籍を列挙し、新刊が出るたびに更新する、という作りになっている。このような特性から、ロジェのカタログは発行時の品ぞろえを一挙に伝えるだけでなく、その経年変化を表しており、ロジェの出版活動の全貌と変遷を如実に反映する史料となっている。

そのため、ロジェ研究においてカタログは、他の出版者に関する個別研究とは比べ物にならないほど重要な史料として機能し、ロジェ像の構築に大きく作用してきた。まず、ロジェをイタリア音楽の出版者とする見方は主に、18 世紀のロンドンにおけるコレッリ・ブームに起因することはすでに述べたが、20 世紀以降の研究でカタログが用いられることで、このような見方が補強されたと言える。パンシエルは 1716 年のカタログから冒頭の「前書き Avertissement」を引用し、コレッリの全作品が「最新の美しさで彫版され、多大なる正確さで修正され」、作曲家の肖像画を付けて出版されたというロジェの宣伝文句を紹介した<sup>3</sup>。また、コレッリの作品 5 の出版に関しては、同年のカタログで「コレッリ氏のオリジナルを、この問題に関する彼の手紙とともにご覧になりたい方は、エティエンヌ・ロジェの所でそれらを見ることができます」という宣伝文が付けられたことを引き合いに出しながら、改訂版が出されたことの意義を強調した<sup>4</sup>。パンシエルが取り上げた宣伝文を見る限りでは、確かにロジェがコレッリ作品の出版を重視していたという判断を下すことができる。しかし、パンシエルが具体的に扱っているのはロジェが最後に発行した 1716 年のカタログのみであり、それ以前のカタログでロジェが何に重点を置いていたのかは知ることができない。その上、Lesure 1969 ではカタログの史料分析が行われないうまま、今度は新聞広告を用いたコレッリの作品をめぐるウォルシュとのライバル関係に光が当てられた。こうして、ロジェ研究の系譜において重要な役割を果たした Pincherle 1946 と Lesure 1969 によって、カタログ上の一部の情報が強調されたために、コレッリ作品の出版をめぐる経緯ばかりに注目が集まり、それが今日のロジェ像を固定することにつながったと考えられる。

また、楽譜出版の豊富な品ぞろえ、番号付けの導入、代理人を用いた国際的な販売といったロジェの楽譜出版者としての特性もまた、カタログを見て初めて分かる事実である。Pincherle 1946 は 1716 年のカタログ分析を通じてこれらの事実を発見し、ロジェの楽譜商人としての大胆さ、新しさを評価した<sup>5</sup>。また、Lesure 1969 はこれに加えて、累計 500 点を超

<sup>3</sup> « gravée de la dernière beauté et corrigée avec beaucoup d'exactitude » Pincherle 1946, 87.

<sup>4</sup> « ceux qui seront curieux de voir l'original de Mr. Corelli avec ses lettres écrites à ce sujet, les peuvent voir chez Estienne Roger » Pincherle 1946, 90. 一方パンシエルは、リュリやその後継者世代の作曲家による器楽アンサンブル用の曲集を「ソプラノとバスのみ qu'... le premier dessus et la Basse」でも販売するというカタログ上の言葉も引用しているが、これについては「購買を活性化するため pour activer la vente」だと評するにとどまった。Pincherle 1946, 87.

<sup>5</sup> パンシエルはロジェのこうした側面を裏付けるものとして、1716 年のカタログに見られる宣伝文に注

える出版点数、イタリアやフランスの作品の再版、ネーデルランドや一部のフランスの作品の初版、出版譜の分類といった特徴を明らかにした。しかしながら、こうした情報がカタログをもとに読み取られながら、カタログそのものの重要性や他の出版者と比較した時の独自性は、認識されることが少なかった。

### 3. ロジェのカタログの特性——バラールとウォルシュとの比較から

それでは、ロジェのカタログが同時代の楽譜出版者のそれとはどのように異なっていたのか、パリのクリストフ・バラールとロンドンのジョン・ウォルシュと比較しながら考察したい。

ロジェのカタログは現在、1696 年～1716 年までのものが 45 種類確認されている（表 4）。これは同時代の他の出版者と比べてかなり豊富であるが、その理由の一つは発行頻度の高さにあった。ロジェは 1696 年～1706 年までは毎年カタログを発行していた<sup>6</sup>。その間しばしば、同一年に発行されていても出版物のラインナップが異なるカタログが複数存在することから、年に複数回、新たなカタログが作られていたことが分かる。例えば、1697 年に発行されたカタログを比較すると、《エール集第 3 巻 *Recueil d'airs sérieux et à boire...Livre troisième*》に付属するもの [Recueil III 1697A] では出版物の総点数が 16 点であるのに対し、同シリーズの《第 4 巻 *Livre quatrième*》に添えられたカタログ [Recueil IV 1697C] では 26 点、《第 5 巻 *Livre cinquième*》のもの [Recueil V 1697E] では 45 点と、段階的に増加している。したがって、ロジェは新たな出版物が出来上がるたびにカタログを更新していたことが窺える。こうした出版物の品ぞろえによって識別すると、現在 1696 年に 2 種類、97 年に 5 種類、98 年に 6 種類、99 年に 6 種類、1700 年に 4 種類、01 年に 4 種類、02 年に 2 種類、03 年に 1 種類、04 年に 3 種類、05 年に 1 種類、06 年に 5 種類のカタログが作られたことが確認されている。

このようなカタログの発行状況は、同時代の主要な楽譜出版者と比べ、かなり頻繁で豊富だったと言える。パリのバラールについてはこれまで、1683 年～1713 年までに発行された 13 種類のカタログが確認されている（表 5）<sup>7</sup>。これらは 17 世紀末の数年と 1704 年、1708 年以降にまとまって見られるが、ロジェのように毎年継続して新たなカタログが出されていた訳ではないようだ。また、ロンドンのウォルシュについては、父の活動開始から子に代替わりする 1695 年～1730 年頃までの間には、1701 年、02 年、03 年、1721 年頃、1726

---

目した。中でも、フランス語・イタリア語による音楽理論書の出版、パリのエール集のシリーズ化、一つの楽譜を異なる編成で演奏することの推奨、モルティエ版の再販を引き合いに出している。Pincherle 1946, 87-88.

<sup>6</sup> それ以降は 1708 年、1712 年、1716 年に発行した。

<sup>7</sup> バラールのカタログについては、バラール研究の第一人者であるローラン・ギヨ Laurent Guillo 氏より史料提供を受けた。ここに感謝の意を表したい。

年～29 年頃、1733 年頃に発行されたわずか 6 種類のカタログしか見つかっていない。ただしスミスが述べているように、出版譜が保存される過程で、カタログ部分が破棄され、その存在が消されてしまった可能性は十分にある。こうした史料損失の可能性を考慮しても、ロジェのカタログは継続して発行され、かつ多量に残されていることが大きな特徴の一つであると言える。

また、ロジェのカタログは基本的に、発行時まで刊行されたすべての出版物を網羅していた。これが当時の一般的な販売カタログの作られ方とは異なっていたことはすでに指摘した通りである。バラールやウォルシュのカタログはしばしば、声楽曲と器楽曲で別々に発行されたり、掲載される楽譜のジャンルに合わせて音楽理論書やミサ曲、器楽アンサンブル曲に特化した内容になっていたりした。例えばウォルシュの 1702 年のカタログは、「イギリスの劇音楽のコレクションに含まれる 4 パートのエール集」<sup>8</sup>という見出しを付けられている。このカタログには「ハルモニア・アングリカナ Harmonia anglicana」と呼ばれる器楽アンサンブル曲集の第 1 集から第 3 集までと、第 4 集の一部が含まれ、1701 年～02 年に出版されたエール集 20 点が掲載されている。このようなカタログは、特定の器楽曲のレパートリーを知らせる史料としては興味深いが、扱っている年代や楽器編成は非常に限定されている。

一方、同年に発行されたロジェのカタログは、声楽曲と器楽曲を合計 204 点、さらに 48 点の書籍を含んでいた。こうして見ると、ロジェはバラールやウォルシュとは別の目的でカタログを発行していたと考えられる。つまり、バラールやウォルシュは特定のジャンルの出版物の新刊を、それを必要とする人々に向けて宣伝するためにカタログを作っていた。これに対しロジェは、多様なジャンルの出版物を最大限掲載することで、より多くの人々に品ぞろえをアピールし、購入につなげようという意図があったのではないだろうか。ロジェはユグノーのネットワークや書籍商のつながりを通して、国際的な楽譜の販売網を獲得していた。ロジェのカタログは、そのような販路の先にいる見知らぬ顧客に対し、手持ちの商品を分かりやすく伝えるために作られたと言える。それゆえに、常にすべての商品を網羅する必要があったし、新刊が出るたびに情報を更新する必要があったために、頻繁にカタログが発行されたのだろう。ロジェのカタログのこうした特徴には、彼が国際市場を相手に楽譜出版を行っていたことが表れている。

---

<sup>8</sup> « The Setts of Aires in 4 parts contained in y<sup>e</sup> Several Collections of y<sup>e</sup> Musick of y<sup>e</sup> English Stage » このカタログはダニエル・パーセルのオペラ《パリスの審判 The judgment of Paris》のスコア [GB-Lbl I. 325.] に添えられている。《ハルモニア・アングリカナ》に含まれるのはイギリスのさまざまな劇音楽に基づく 4 パート用の曲集である。本論文のためには実際の楽譜を参照できなかったが、スミスによれば「あらゆる楽器のための for all sorts of Instruments」コンソート用のエール集であり、その多くは大英図書館にソプラノとバス・パートのみ所蔵されている。Smith 1948, 17-33. この曲集については本論文第 6 章でも触れる。

## 第2節 ロジェのカタログの変遷

ロジェのカタログには楽譜に掲載されるか、書籍に掲載されるか、個別に出版されるかの三種類がある。どのタイプであるかは、カタログが発行された時期と関連している。活動の初期である1696年～1701年には、カタログは楽譜の冒頭に添えられていることが多い。ただし、この時期には書籍に付属するカタログも存在する。このような書籍に付属するタイプのカタログは1699年頃から増加し、1702年以降はカタログと言えどもつばら書籍に付けられるようになり、この傾向は1706年まで続いた。その後、1708年以降はカタログの発行が数年に一度になるとともに、それまでのように楽譜や書籍に添付されるのではなく、独立した出版物となった。こうした体裁の違いに応じて、カタログの内容も大きく異なる。本節では楽譜に掲載されたものと書物に掲載されたもの、独立した販売カタログの特徴を、年代順に追っていく。

### 1. 楽譜に掲載されたカタログ（1696年～1701年）

#### （1）楽譜

楽譜に掲載されたカタログは1701年までの、ロジェのキャリアの初期に集中して見られる。このようなカタログを含む楽譜は、さまざまな作曲家による《エール集 *Recueil des airs*》<sup>9</sup>、コニンク *Servaas de Konink* のオペラ《アタリー *Athalie*》および作品7のモテット、バッサーニ *Giovanni Battista Bassani* のモテット作品8、11、12、13、ミサ曲作品18と20、アントーニ *Pietro Degli Antonii* の《3声のミサ・コンチェルターテ *Messe concertate à 3 voci*》、フィリドール *Anne Danican Philidor* のパストラル《愛の勝利者 *L'amour vainquer*》、ヴィルデレ *Johann Hugo von Wilderer* のモテット《神聖な調べ *Modulationes sacrae*》、ケリーチ *Sebastiano Cherici* のモテット、フィオッコ *Pietro Antonio Fiocco* の《聖なるコンチェルト *Sacri concerti*》といった声楽曲である。これらは皆、活版印刷によって作られた楽譜である。また、《エール集》とコニンクの《アタリー》が四つ折り判である以外は、すべて縦長のフォリオ判という大きな判で作られている。ロジェの出版譜では彫版印刷による器楽曲が全体の7割～8割を占めるため、このような活版印刷による楽譜は少数派だと言える。しかし、そのような少数派の楽譜がカタログに掲載するものとして選ばれたのは、カタログは文字だけで構成されるために、テキストを含む声楽曲の方が印刷技術上、適していたのだろう。また、ミサ曲やモテットのようなフォリオ判で印刷される楽譜が用いられたのは、判が大きければ大きいほど1ページに多くの出版物を載せることができ、紙の節約になったためだと考

<sup>9</sup> Du Bousset, De La Barre, Dubuisson など。これはバラール社の人気商品の再版と見られる。

えられる<sup>10</sup>。

## (2) カタログの分量と構成

したがって、楽譜に付属するカタログは判の大きさを最大限に生かした作りになっている。すなわち、少ないページ数になるべく多くの出版物がリストアップされているのである。これらのカタログは皆、基本的には1ページ、つまりフォリオの片面のみで完結する。最初の数年は縦長の紙の上辺にカタログの見出し、中央に出版物のタイトル、下辺に数行の宣伝文を置くというレイアウトが取られた。その後、出版物の増加<sup>11</sup>にともなって、1699年の最初のカatalog [Konink 1699A] から出版物のタイトルと宣伝文の部分が2段組みになる(図版2)。出版物の点数は右肩上がりには上昇していたので、1700年のカタログ [Bassani XI 1700D] では非常に小さな文字でタイトルが敷き詰められている。翌年には1ページに収まりきらなくなり、1701年の最初のカatalog [Fiocco 1701A] はフォリオの両面を用いた2ページ構成になる。しかし、その後2段組み、複数ページによるカタログが作られることはなく、楽譜に付属するカタログはFiocco 1701Aが最後となった。

こうしたカタログの媒体の変化は、この年に出版譜の分類が始まったことと大いに関係していると考えられる。Fiocco 1701Aは分類が行われた最初のカatalogだが、縦長のスペースに2段組みというレイアウトでは、所々にイタリック体で書き込まれた分類がいまひとつ映えない印象である。恐らくロジェはそのデメリットに気づき、分類がより高い効果を発揮するよう、カタログの媒体を書籍に移行していったと考えられる<sup>12</sup>。

ロジェのカatalogに書かれているのは、掲載される媒体に関わらずカタログの見出し、出版物のタイトル(1701年以降は分類を含む)、値段、宣伝文である。カタログの見出しが定まるのは1698年のことで、Bassani VIII 1698Dに見られる「アムステルダムで、書籍商エティエンヌ・ロジェのもとで新しく印刷されたか、彼が所有しているところの楽譜、値段付き」<sup>13</sup>という見出しが、その後のカタログでも標準的な見出しとなり、1708年まで用いられた。この見出しが示している通り、楽譜に掲載されるカタログは文字通り「楽譜のカatalog」であり、ロジェが印刷・販売していた書物は一切含まない<sup>14</sup>。楽譜についての情報は

<sup>10</sup> 当時のオランダでは他の地域に比べ、上質の紙が比較的安く手に入ったとは言え、紙はまだ貴重品だった。特にフォリオ判の書物や楽譜は高級品だった。

<sup>11</sup> この時期のカatalogに見られる出版譜の総数は次のとおり。Recueil III 1696A : 10, Konink 1697B : 24, Bassani VIII 1698A : 57, Konink 1699A : 80, Bassani XI 1700D : 116, Fiocco 1701A : 138。

<sup>12</sup> ページ数の増加とともに楽譜に掲載されたカタログが見られなくなったのは、フォリオ判の紙が高価であるという経済的事情からだったことも考えられる。

<sup>13</sup> « Catalogue des Livres de Musique Nouvellement imprimez à Amsterdam chez Estienne Roger Marchand Libraire, ou dont il a nombre avec les prix » ここでは« Livres de Musique »を「楽譜」と訳した。以下同様。「Marchand Libraire」という語を除く以外、同じ文言による見出しは、Recueil V 1697にてすでに用いられている。

<sup>14</sup> 1696年の最初のカatalog [Recueil II 1696]のみ、楽譜に付属するカタログでありながら書籍の情報も含む。

通常、作品のタイトル、作者、編成、そして彫版の場合のみ印刷技術が記された。カタログ上では、これらが一定のジャンルごとのまとまりをもって配置され、基本的に古いものから新しいものの順に並べられている。値段が明記されるようになるのは 1697 年のことで、楽譜に添付されたカタログでは *Recueil V 1697E* が最も早い<sup>15</sup>。価格の単位はオランダ通貨のフロリンであり、通常 1 フロリンから 6 フロリンの間に設定された<sup>16</sup>。

### (3) 宣伝文

上記のような楽譜の情報だけでなく、カタログには数行から十行程度にわたって、ロジェの宣伝文句が記されている。1697 年までの初期のカタログでは、冒頭にロジェの活動の幅広さを物語る文言が見られる。

皆さま、とりわけ外国の書籍商と音楽の先生方にお知らせします。これらの歌うための楽譜や楽器のためのその他の音楽、そしてあらゆるフランス語の書物をご所望の場合、アムステルダムの書籍商エティエンヌ・ロジェに手紙を書きさえすれば、彼が皆さまによいものを見繕うでしょう。個人のお客様の場合でも、手紙をいただければ同様に対処いたします。フランスやイタリアで印刷されたものであれ、手で写されたものであれ、何らかの楽譜をお望みの方は、同書籍店に問い合わせてください。そこにはあらゆる種類のものが手ごろな値段でございます。<sup>17</sup>

ここでは、ロジェは「外国の書籍商と音楽の先生方」に呼びかけ、出版活動がオランダ国内だけでなく国外も視野に入れていることをアピールしている。扱う品物は声楽曲、器楽曲の楽譜だけでなくフランス語の書物にも及んでいると宣伝することで、活動が楽譜と書物の両方にまたがり、書籍では特にフランス語の書物を手掛けていることが前面に出された。また、フランス、イタリアで印刷された楽譜や手稿譜の販売についても触れ、ロジェが扱う楽譜の幅広さが強調される。このような初期の宣伝文句は、ロジェの品ぞろえの豊

<sup>15</sup> 書籍に掲載されたものでは *Loulié 1697D* が最も早い。

<sup>16</sup> 1700 年頃の交換レートでは、1 フロリンは約 1.5 リーヴルだった。ロジェの価格設定は軒並みバラールのものと同じか少し高い傾向にある。例えばバラールは 1704 年のカタログで、ド・ラ・パール *Michel De La Barre* のトリオ集第 1 巻、第 2 巻をあわせて 7 リーヴル 4 ソルで販売しているのに対し、ロジェは各巻を 3 フロリン 10 スタウフェル (=3.5 フロリン) で販売した。この場合、2 巻の合計は 7 フロリン (=10.5 リーヴル) となり、バラール版よりも高い価格だったと考えられる。

<sup>17</sup> « On avertit le Public & particulièrement les Libraires & les Maîtres de Musique des pays étrangers que s'ils souhaitent de ces livres de Musique à chanter ou d'autre Musique pour les Instruments comme aussi toutes sortes de livres François ils n'ont qu'à écrire à Estienne Roger Marchand Libraire à Amsterdam qui leur en fera bonne Composition & si se[sic] sont des particuliers on leur fait la mesme offre pourveu qu'ils affranchissent leurs lettres & ceux qui souhaiteront quelque Musique que ce soit imprimée en France ou en Italie ou Copiée à la Mains ils n'ont qu'à s'adresser au même Libraire, chés qui l'on trouve de toutes sortes a un prix raisonnable. » Konink 1697A より抜粋。

富さを端的に表し、どのような顧客を対象にしていたのかを物語るが、カタログの体裁が整ってくるとともに姿を消す。そのかわり Bassani VIII 1698 以降、カタログの末尾に短い宣伝文が挿入されるようになった。ここではより楽譜に特化した内容に変化している。

これらの他に、エティエンヌ・ロジェのもとにはイタリア、フランス、ドイツ、イギリスで印刷されたあらゆる楽譜があります。彼と取引をお望みの書籍商、音楽の先生方、個人の皆様は彼に手紙を書いてください。<sup>18</sup>

ロジェは「イタリア、フランス、ドイツ、イギリスで印刷されたあらゆる楽譜」を扱っているとして、それまでの宣伝文句よりさらに国際色あふれる内容を強調した。この文言は楽譜に付属する最後のカタログである Fiocco 1701A と、同年に発行されたラグネ François Raguenet の『ローマの大建造物 Les monumens[sic] de Rome』に付属するカタログ [Raguenet 1701B] まで保たれ、その後は使用されなくなった。これは、カタログが書籍に掲載されることが多くなるとともに、出版物の分類が始まったことで、分類がこうした宣伝文句の機能を担ったためだと考えられる。

## 2. 書籍に付属するカタログ（1696 年～1706 年）

### （1）書籍

書籍に付属するカタログは、ロジェが活動を開始した 1696 年から作られており、現在 28 種類が確認されている。前項で見たように、活動の初期においては楽譜にカタログが掲載されることが多く、その年に発行されるカタログの半数～4 分の 3 を占めていた。しかし、1699 年頃から書籍に掲載されるケースが増え、1701 年以降はもっぱら書籍がカタログの中心的な媒体となり、1706 年までその傾向が続いた。

媒体となる書物の大きさは八つ折り判か十二折り判であることが多いが、中には四つ折り判の少し大きめの書物も含まれる。書物の言語は、ロジェの書籍出版がフランス語を中心に行われていたことから、必然的にフランス語が主体である。ただし中にはダネ Pierre Danet の『古代ローマ語・ギリシャ語辞典 *Dictionarium antiquitatum Romanarum et Graecarum*』（1701 年）のようにラテン語のものもある。また、1701 年に出版されたイブン＝トプハイル Abu Jaaphar Ebn Tophail の『生来の哲学者 *De natuurlyke wysgeer*』、ホーフストラテン Jan van Hoogstraten の『愛の歌と乾杯の歌 *Minnezangen en drinklieden*』<sup>19</sup>は、ロッテルダムの出

<sup>18</sup> « On trouve outre ces sortes chez Estienne Roger tous les livres de Musique qui s'impriment en Italie, en France, en Allemagne & en Angleterre : les libraires, les Maistres de Musique & les particuliers qui souhaitent lier correspondance[sic] avec lui n'ont qu'à lui escrire. » [Bassani VIII 1698] より抜粋。

<sup>19</sup> この出版物は、タイトルからは楽譜ともとれるが、実際は歌の歌詞をまとめた書物である。

版者ヴァン・デル・フェール Pieter van der Veer によって出版されたオランダ語の書物に、ロジェの楽譜のカタログが添付されているケースである。このようなラテン語やオランダ語の書物の場合でも、カタログはつねにフランス語で作成されている。

カタログを掲載する書物のジャンルとしては、音楽関連書や専門書ではなく一般的な書物を選ばれる傾向にある。その中でも、『ナヴァール女王、マルグリット・ド・ヴァロワの物語 *Histoire de Margueritte de Valois, Reine de Navarre*』（ド・ラ・フォルス Charlotte-Rose Caumont De La Force 著、1696 年）や『戦争中に海で起こった甚大なる出来事の記録 *Mémoire de tout ce qui s'est passé de plus considérable sur mer durant la guerre*』（ビュルシエ Josiah Burchet 著、1704 年）などは、ユグノーの受難を思わせるような題名の書物である。ロジェは音楽理論書も少なからず出版したが、それらの中でカタログが挿入されているのはルリエ Étienne Loulié の『音楽の基本原則あるいは原則 *Éléments ou principes de musique*』（1697 年）のみである。すなわち、ロジェは宗教書や理論書など、読者が教会関係者や専門家に限定される書物ではなく、より広く読まれる書物にカタログを挿入していた。そうすることで、フランス語読者層一般に向けて楽譜・書物の宣伝を行っていた。もちろんそこには、各地に離散したユグノーのことが念頭にあっただろう。

## (2) 分量と構成、出版物全体に対する宣伝文

ロジェのカタログは、楽譜に掲載される場合はスコアやパート譜の冒頭に置かれるが、書籍の場合はしばしば末尾に、ページ番号なしの小冊子の形で挿入されている。そうした書籍に付属するカタログは、最初の数年は 2～4 ページと小規模だが、1698 年以降は 10 ページ、1702 年以降は 20 ページを超える大規模なものになる。こうした分量の増加は、一方では楽譜の出版点数の増加に伴うものだが、もう一方では書籍に付属するカタログが、楽譜の出版リストの後に楽譜の販売リスト、および書籍の出版・販売リストを含むためである。例えば、1698 年出版の『新・北方の旅 *Nouveau voyage du Nord*』（ラ・マルティニエール Pierre-Martin De La Martinière 著）に挿入されたカタログ [La Martinière 1698F] は全 14 ページからなる。これらのうち最初の 8 ページには、同年の Bassani VIII 1698D で定着した見出しとともに、ロジェによる出版譜が並べられている。楽譜に付属するカタログであればこれで完結するが、La Martinière 1698F ではその後「エティエンヌ・ロジェが所有するが彼の印刷ではない楽譜のカタログ」<sup>20</sup>という見出しのもと、ロジェ以外の人物によって出版され、ロジェが販売した楽譜が 3 ページにわたって掲載される。さらにこのカタログでは、「アムステルダムのエティエンヌ・ロジェのもとで印刷されたか、彼が所有する書物のカタログ」<sup>21</sup>という見出しが付けられ、書籍のリストに 3 ページが割かれている。

<sup>20</sup> « Catalogue des Livres de Musique dont Estienne Roger a nombre mais qui ne sont point de son impression. »

<sup>21</sup> « Catalogue des Livres imprimez à Amsterdam chez Estienne Roger ou dont il a nombre. »



このような、出版譜、販売譜、書籍による3部構成は、Della Faille 1699Fでも繰り返された後、1702年の『セヴァランブ物語 Histoire des Sévarambes』（ヴェラス Denis Vairasse 著）に添えられたカタログ[Vairasse 1702A]で確立され、1708年まで継続して見られるようになった（図版3）。3部構成の各部分のバランスに注目すると、La Martinière 1698FとDella Faille 1699Fでは出版譜のリストは7あるいは8ページ、販売譜が3ページ、書籍が3または8ページである。一方で、Vairasse 1702A以降では出版譜が13～19ページ、販売譜が2～3ページ、書籍が2～6ページの間である。したがって全体としては、Vairasse 1702A以降出版譜の占める割合が高くなる一方で、販売譜は低め安定しており、書籍はその時の状況に応じて変動する傾向にある。このようなことは、それぞれの部門における商品の増え方と関係している。つまり、出版譜はつねに新しい楽譜が供給され続け、また過去の出版物が削除されることもないため、品ぞろえは増加の一途をたどる<sup>22</sup>。それに対し、販売譜は3部構成が初めて取られるLa Martinière 1698Fでまとまって掲載されるが、それ以降目立った増加を見せず、次に品ぞろえが大きく変化するのはVairasse 1702Aである<sup>23</sup>。ただしここでは、販売譜から値段の表記が省略されることで、スペースの縮小が図られたため、分量としては増えていない。また、書籍のリストはDella Faille 1699Fで一時的に激増するが<sup>24</sup>、それ以外のカタログでは40～80点の間を微増している。

いずれにせよ、Vairasse 1702Aはカタログの構成、各部分のバランスにおいてロジェの後のカタログの基盤となった。前項で扱った楽譜に付属するカタログは、Fiocco 1701Aを最後に姿を消すが、その理由は楽譜の出版点数の増加による大判カタログの限界、そして分類の開始だった。このような経緯を考慮すると、1701年に出版譜の分類が始まることで、カタログがもっぱら書籍に掲載されるようになり、1702年以降の三部構成につながっていったことが見えてくる。さらに、宣伝文は出版物全体だけでなく個別の楽譜に対して書かれるようになり、分類を生かした宣伝が行われるようになる。

このような、個別の楽譜に対する宣伝文は次章で扱うとして、ここでは出版物全体に対する宣伝文にのみ触れておく。Vairasse 1702Aではカタログの末尾、すなわち書籍のリストの最後に「緒言 Avertissement」という欄が設けられている。そこでロジェは、「同書籍商エティエンヌ・ロジェのもとには、日々オランダで出されるあらゆる新しい書物があります」<sup>25</sup>と書き、書籍の品ぞろえが豊富かつ時流に乗ったものであることをアピールしている。この文言は、おそらくスペースの都合上、Vairasse 1702AとArnauld 1703Aにしか書かれてい

<sup>22</sup> 1702年～1706年の主なカタログにおける出版譜の総数は、1702年：195、1703年：210、1704年：220、1705年：235、1706年：257である。

<sup>23</sup> 販売譜の多くはアムステルダム先駆者たちと、パリのバラールによって出版された楽譜である。この点に関してはRasch 1998を参照。

<sup>24</sup> Della Faille 1699Fに見られる書籍点数は199点と、ロジェの全カタログを通じて抜きんで多い。その理由は定かでないが、当時は貴族や愛書家が亡くなると、その蔵書が競売にかけられ、大量の書物が売られることがたびたびあった。ロジェもそのような手段で書籍を手に入れたのかもしれない。

<sup>25</sup> « On trouve chez le même Libraire Estienne Roger tous les livres nouveaux qui paroissent journallement en Hollande. »

ないが、ロジェが楽譜出版者として拡大しつつも書籍出版を軽視していなかったことを示している。

### 3. 独立した出版物としてのカタログ（1708 年以降）

ロジェのカタログは 1706 年まで毎年発行されていたが、その後は数年に一度の発行となり、1708 年、1712 年、1716 年の 3 か年にわたって独立した出版物として刊行された。本項ではこの間のカタログの変化を年代別に見ていく。

#### （1）1708 年——カタログの独立

カタログが数年に一度の発行となるとともに、それまでのように楽譜や書籍に掲載されるのではなく、独立した個別の出版物となった。このようなカタログの独立を機に、ロジェ自身の言葉がより多く記されるようになり、楽譜出版に対するロジェの価値観が強く表れるようになる。1708 年のカタログはそうした最終形態の一步手前の段階だと言える。

1708 年のカタログ [Roger 1708] は 24 ページからなり、全体の構成は出版譜が 18 ページ（304 点）、販売譜が 2 ページ（70 点）、書籍が 4 ページ（74 点）である。出版譜の点数が増えてはいるが、構成と各部分のバランスは、1706 年以前のものと大差ない。ページのレイアウトや宣伝文も先行するカタログを踏襲しており、大きな変化はないように思われる。しかし細かく見てみると、カタログ全体の見出しの上に「このカタログの値段は 6 ソルです Le prix de ce Catalogue est de six sols」という但し書きがあり、またロジェの経歴上初めて、カタログにページ数が書かれた。こうしたことから、Roger 1708 が個別の出版物として販売されたことが分かる。さらに、この年には出版譜の分類においても細分化・再定義が行われ、ロジェが出版譜の中で重視するレパートリーが変化したタイミングだと言える。

#### （2）1712 年——楽譜販売カタログの誕生

1712 年のカタログ [Roger 1712] も個別の出版物として 6 ソルで販売された。このカタログはそれまでのものとはあらゆる点において異なっている。まず、分量が飛躍的に増加している。Roger 1712 は 45 ページからなり、それ以前の平均的なカタログの約 1.8～2 倍のページ数になった。また、このカタログは 484 点の出版譜によってのみ構成される。すなわち、Vairasse 1702A 以降スタンダードとなった、出版譜・販売譜・書籍による 3 部構成が放棄され、出版譜のラインナップのみを伝えるカタログが誕生した。

したがって、Roger 1712 は全カタログで唯一、個別に出版された「楽譜販売カタログ」だと言える。そうしたことを反映してか、このカタログには出版物としての表紙が付けられ

ている（図版 4）。表紙には、1708 年までのカタログで見出しとして使われていたものに近い「アムステルダムのエティエンヌ・ロジェのもとで印刷されたか、彼が所有している楽譜のカタログ」という文言が適用された。それに伴い、カタログの見出しは「音楽のカタログ Catalogue de musique」という簡潔なものになった。こうした表紙や見出しの通り、1712 年には出版譜の点数が 500 点に迫るほどになり、また分類が一段と多様化し、楽譜の品ぞろえの充実ぶりを物語っている。さらに、分類と連動した宣伝文も大幅に書き加えられ、ロジェのカタログはさまざまなレパートリーを扱う楽譜販売カタログとしての性格を強めていったと言える。

一方でロジェは、見出しの下に 8 行にわたって販売物全体に対する説明を補足した。

（これは）アムステルダムの書籍商エティエンヌ・ロジェのもとで販売される、あらゆる種類の楽譜一式のカタログです。彼のもとには、特にフランス語とラテン語によるあらゆる種類の書物もあります。個人のお客様、とりわけ書物に関しても音楽に関しても、彼と何らかの連絡を取りたい書籍商の方々は、彼に手紙を書いてください。<sup>26</sup>

Roger 1712 は楽譜に特化したカタログだが、ロジェは「フランス語とラテン語によるあらゆる種類の書物」も扱っていると述べることで、以前と変わらず書籍出版も行っていることに言及した。実際、『ガゼット・ダムステルダム』を見ると、ロジェは 1710 年以降には楽譜の広告を一切出さず、書籍の広告に集中している。したがって、カタログに掲載されなくなったからと言って、書籍出版が行われなくなったのではない。ロジェはこの頃から、楽譜はカタログ、書籍は広告というように、宣伝の手段を使い分けていったのである。

### （3）1716 年——「コタージュ」の始まりとコレリ作品の重視

1716 年のカタログはヴェラスの『新版・セヴァランブ物語第 2 巻 *Histoire des Sévarambes...Nouvelle édition, Tome II*』に添えられている。そのため、一見すると 1706 年以前のカatalogのあり方に戻ったようだが、その内容は以前のものとは大きく異なり、1708 年以降の変化を反映した充実したものとなっている。このカタログは 59 ページからなり、出版譜 585 点を含む長大な楽譜のリストである。このカタログでは、「コタージュ *cotage*」<sup>27</sup> と呼ばれる楽譜の番号付けが始まり、楽譜のタイトルの左端に番号が記された（図版 5）。

<sup>26</sup> « Catalogue d'un Asortiment[sic] general de toute sorte de Musique, qui se vend à Amsterdam par Estienne Roger, Marchand Libraire, chez qui l'on trouve aussi toutes sortes de livres, & particulièrement en François & en Latin. Les Particuliers, & sur tout[sic] les Libraires qui voudront entretenir quelque Correspondance avec lui, en livre ou en Musique, n'ont qu'à lui écrire. »

<sup>27</sup> 「コタージュ」はルシュールによって付けられた造語である。Lesure 1969: 23.

これは 1712 年のカタログの発行後に始まった、彫版印刷のプレートに対する番号付けである。少なくとも 1716 年までは、プレートの作成年代順ではなくランダムに番号が付けられたため、この番号は出版譜の成立年代の時期を示すものではない<sup>28</sup>。そうではなく、「コタージュ」の目的は顧客が番号で楽譜を識別し、容易に注文できるようにすることと、職人たちが注文を間違いなく実行できるようにすることだった。そのことについて、ロジェはカタログ冒頭の「緒言」で述べている。

エティエンヌ・ロジェはまた、このカタログではそれぞれの作品の前に番号を振りました。それは愛好家の皆さんがオーボエのための曲と、ヴァイオリンあるいはフルートのための曲等々に、ある楽譜を見たとき、それが同じ作品であるかを分かるようにするためです。なぜなら作品の前に同じ番号があれば、それは同じ楽譜だからです。彼はこのことをしたのは、皆さんが欲しいものをこの番号によって注文することができるようにするためでもあります。その時は言伝を託す手紙にこの番号をお書きください。また職人たちが、あなた方が注文したものを間違いなく提供できるようにするためでもあります。<sup>29</sup>

この「緒言」では番号付けに関する説明文の前に、コレッリ作品に対する宣伝が書かれている。そこでロジェは、「故アルカンジェロ・コレッリ氏のすべての作品の新版を作成したばかり」<sup>30</sup>だと述べた。これはコレッリの作品 1 から 4 までをまとめ、コレッリの肖像画付きで再出版したものである。ロジェはこの楽譜の質に関して、「最新の美しさで彫版され、多大な正確さをもって修正された」<sup>31</sup>とし、カタログの内部では編成についての詳細な説明つきで大々的に宣伝している。よって、ロジェの最後のカタログは「コタージュ」の普及とコレッリ作品のアピールに力を入れたものとなった。この 2 点は確かに 1716 年のカタログを特徴づけるものではあるが、ロジェの活動全体を通して見られるものではない。先行研究で「コレッリの出版者」という見方が補強されたのは、1716 年の広告文がそれまでの経緯を無視して切り取られることによるものだろう。

<sup>28</sup> ただし、Vairasse1716 に見られる番号付けは 411 で終わっているため、それより大きな番号をとまなう楽譜は 1716 年より後に出版されたものと特定される。また、1716 年のカタログ以降はプレートの作成順に番号が付けられたため、年代の特定も比較的容易である。

<sup>29</sup> « Estienne Roger, a aussi placé dans ce Catalogue des Chiffres au devant[sic] de chaque ouvrages, afin que les Amateurs puissent connoître quand ils voyent un livre parmi les Pièces pour le Hautbois & parmi celles pour les Violons ou les Flûtes &c. Si c'est un même ouvrage, car si on trouve le même nombre devant l'ouvrage c'est un même livre. Il l'a fait aussi afin que l'on puisse demander ce que l'on desire par ces nombres, en marquant ces nombres dans les lettres par lesquelles on en donne la Commission, & afin que ses ouvriers ne puissent jamais se tromper à fournir ce qu'on leur demande. »

<sup>30</sup> « vient d'achever une nouvelle édition de tous les ouvrages de Feu Mr. Arcangelo Corelli »

<sup>31</sup> « gravée de la dernière beauté & corrigée avec beaucoup d'exactitude »

### 第3章のまとめ

本章では、ロジェのカタログの史料としての重要性を明らかにし、その年代的な変化を追った。第1節ではロジェの史料全体におけるカタログの位置づけと先行研究批判を行った。カタログはロジェに関する史料の中でも、種類が豊富で情報量が多く、ロジェの考えを映し出す鏡といっても過言ではない。また、同時代の主要な楽譜出版者と比べ、発行頻度や掲載される出版物の種類・数において群を抜いており、ロジェが国際市場を相手に出版活動を行っていたことを示していると考えられる。このような特性にもかかわらず、ロジェのカタログは先行研究においては一部の情報にしか目を向けられず、「イタリア音楽の出版者」という像が確立されてからはほとんど考察の対象にはならなかった。よって、カタログを年代順に詳細に分析することで、その特徴を明らかにし、カタログから読み取れる情報に基づきながらロジェ像を再構築する必要があることが指摘された。

第2節ではロジェのカタログの特徴を、発行された時期とカタログの種類別に論じた。まず、1701年以前には、楽譜に添付されたカタログが集中的に発行された。これらは活版印刷による大判の声楽曲の楽譜に掲載され、その多くはフォリオ判のスペースを最大限生かした配置をとる。このようなカタログは出版譜のみを扱い、書籍の情報を含まなかった。また、宣伝文の内容から、ロジェが活動開始当初から多様な品ぞろえを武器に、国内外の書籍商や個人客に向けて出版を行っていたことが窺える。1701年以降、出版譜の分類が始まることで、楽譜に掲載されるカタログは姿を消す。それでも、初期のカタログの宣伝文に見られる幅広い品ぞろえへのこだわりが、のちの出版物の分類につながった可能性が考えられる。

次に、1701年以降に主流となったのは、書籍に掲載されるカタログである。ロジェは書物の中でも、冒険譚や伝記といった一般読者むけの書籍にカタログを掲載する傾向にあり、教会関係者や知識人に限らず、フランス語読者を対象に手広く出版物の宣伝を行う意図があったと考えられる。また、書籍に掲載されたカタログはロジェ自身の出版譜だけでなく他の出版者による楽譜の販売リスト、書籍のリストも含んでおり、1708年まではこのような3部構成がカタログの標準的な形となった。

本節では最後に1708年以降の独立した出版物としてのカタログを扱った。カタログが独立した背景には、出版物の累計点数が増えるとともに、カタログが毎年ではなく数年に一度の発行となったことが挙げられる。1712年のカタログはそれまでの3部構成ではなく、出版譜のみに特化した内容になり、また分類の方法も大きく変化した。この頃のロジェは、楽譜はカタログ、書籍は新聞広告でそれぞれ告知することで、二つの媒体を使い分けていたと言える。また、1716年のカタログには、出版譜の番号付けとコレッリ作品に関する詳しい宣伝文が書かれているが、先行研究ではこれらの特徴のみがクローズアップされ、ロジェの活動全体を象徴するものであるかのように印象づけられていたことが分かった。

このように、ロジェのカタログは楽譜に掲載されるものから書籍に掲載されるものを経て、独立した出版物へと変化した。こうしたカタログの形態の変化は、出版譜の分類と連動しており、分類はカタログのあり方を左右する重要な要素だったと言える。次章では分類の変遷と、それに伴う宣伝文の変化を細かく追うことで、ロジェが楽譜出版において何を重視していたのかを明らかにする。

## 第 4 章 カタログに見られる出版物の分類





## 第4章 カタログに見られる出版物の分類

### 序

本章では、ロジェがカタログ上で行った出版物の分類に注目し、そこにどのような変遷と役割の変化が見られるかを考察する。出版物の分類は、書籍に掲載されるカタログが増えていく1701年に始まり、カタログが出版物として独立する1708年、最終形態となる1712年に大きく変化した。こうしたことから、分類はカタログの形態と結びついており、ロジェのカタログそのものを特徴づける重要な要素だったと考えられる。

本章第1節では、1701年、1708年、1712年のカタログを分析しながら、分類の変遷を明らかにし、とりわけ一部の器楽曲に対する「フランス風」、「イギリス風」、「イタリア風」という呼び名が何を意味するかを考察する。第2節ではカタログ上で「フランス風」と呼ばれるグループと「イタリア風」と呼ばれるグループの両方に掲載される作品に注目し、その音楽的特徴から、ロジェがこれらの作品に対してどのような判断を下したのかを検討する。第3節では分類と連動する広告文の内容から、ロジェが出版物全体の中で何を重視していたのかを明らかにする。

## 第1節 分類の意味するものとその変遷

### 1. 1701年——分類の始まり

出版譜に対する分類が初めて行われるのは1701年の最初のカatalog [Fiocco 1701A]である。このカatalogでは138点の出版譜が10種類のグループに分類された(表6)。それは大まかに声楽曲と音楽理論書(①～③)、旋律楽器のための曲(④～⑤)、ヴァイオリンのための曲(⑥～⑧)、通奏低音楽器のための曲(⑨)、未出版譜(⑩)で構成される。声楽曲は「エール air」と呼ばれる世俗歌曲と「ミサ曲とモテット messes & motets」、すなわち宗教歌曲からなり、世俗歌曲は歌詞の言語によって「フランス語 François」のものと「イタリア語とフラマン語 Italiens & Flamands」の二つに分けられる。音楽理論書は後者のグループに入れられている。

一方、器楽曲は使用される楽器に応じて細かく分けられる。まず、フルート<sup>1</sup>、オーボエ、ヴァイオリンといった旋律を担当する楽器を用いる作品は、「フランス風 à la Française」と「イギリス風とイタリア風 à l'Angloise & à l'Italienne」という二通りの見出しを付けられ、分類されている。この「...風」という見出しは何を意味するものだろうか。「フランス風」と呼ばれる19点の楽譜には、マレ、ド・ラ・バル、ランベールといったフランス出身の作曲家や、リュリのようにイタリア生まれだが実質フランス音楽に大きく貢献した人物の作品6点が見られる。しかし同時に、コニクやアンダース、ドロジェのようにオランダで活動した作曲家と、ヘンリー・パーセル、レントン、バベルなどイギリスで活動した作曲家のものが合計10点にのぼり、過半数を占めている。また、「デュ・フォ、ランクロ、ピネル、リュリ、ブラウニングス、ル・フェーヴル、その他の卓越した名手の方々 Mrs. du Fau, l'Enclos, Pinel, Lully, Bruynings, le Fevre & autre habiles maîtres」による曲集も見られる。一方で、「イギリス風およびイタリア風」と呼ばれる22点の楽譜のうち、14点に作曲家の名前が書かれている<sup>2</sup>。これらの中で、イタリアの作曲家はコレッリが一度のみ見られるだけで、そのほかはダニエル・パーセル、クロフトといったイギリス生まれの作曲家のほかに、フィンガー、ペイジブルなど一時期ロンドンで活動した人物が多数を占める。また、コニクのように「フランス風」にも作品が掲載されていたが、同時に「イギリス風およびイタリア風」にも別の作品が見られる場合がある。このように、「フランス風」の曲にはフランスの作曲家よりもイ

<sup>1</sup> 18世紀初頭はリコーダーからフラウト・トラヴェルソ(flûte traversière 横笛のフルート)への移行期であり、「フルート」という語はフランスではトラヴェルソを指す一方で、イタリア、オランダ、イギリスではリコーダーを意味していた(Bowers 1978, 91-92)。ロジェは1716年に初めてフラウト・トラヴェルソを指定しているため、それ以前に「フルート」と書かれた場合はリコーダーあるいは両方の楽器を意味していると考えられる。

<sup>2</sup> この中には複数の作曲家による曲集が8点含まれる。

ギリスやオランダの作曲家が多く含まれ、「イギリス風およびイタリア風」の曲ではイギリスに縁のある作曲家が大半を占めるが、イタリアの作曲家は数少ない。したがって、「...風」という名称は作曲家の出身や活動の場に対応するものではないことが分かる。

一方で、楽曲のジャンルには明らかな偏りが見られる。「フランス風」の曲はトリオ 11 点<sup>3</sup>、エール 5 点<sup>4</sup>、スイート（組曲）1 点、序曲 1 点、標題が付けられた曲 1 点、「イギリス風およびイタリア風」の曲はソナタ 14 点、コントルダンス 6 点、そしてデュオ（二重奏）1 点で構成される。このようなジャンルの傾向はその後も変わらず、Vairasse 1702A では「フランス風」の曲にはトリオ 15 点、エール 10 点、スイート 3 点、序曲・標題付きの曲・「ピエス pièces」がそれぞれ 1 曲含まれ、「イギリス風およびイタリア風」の曲には 22 点のソナタ<sup>5</sup>、5 点のコントルダンス、2 点のデュオが含まれる。つまり、「フランス風」の曲はトリオ、エール、スイートを中心に、「イギリス風およびイタリア風」の曲はソナタとコントルダンスを中心に構成される。このように、ロジェは曲の種類によって器楽曲を区別し、「...風」という言葉を使い分けていたと言える。17 世紀後半～18 世紀初頭における器楽の潮流では、確かにフランスの作曲家によってトリオやスイートが書かれ、ソナタは圧倒的にイタリアの作曲家によって書かれていた。しかし、「フランス風」に含まれるエールはイギリスでも多数の作品が見受けられるし、「イギリス風およびイタリア風」に含まれるコントルダンスは 1680 年代以降、フランスでも流行していた。よって、ロジェの分類はある程度当時の器楽の実践に即したものであったが、同時にそれに当てはまらない部分もあった<sup>6</sup>。

1701 年に始まった分類では他に、「ヴァイオリンのためのソナタ *Sonates pour les violons*」と呼ばれるグループがある。これらは合計で 50 点の楽譜を含む巨大なグループで、イタリア、オランダ、イギリスの作曲家によるソナタで構成される<sup>7</sup>。編成にしたがって細分化されており、二つのヴァイオリンと通奏低音、「多数のヴァイオリン *violons à fortes parties*」と呼ばれる 4～6 パート編成、独奏ヴァイオリンと通奏低音の三つのグループが存在する。また、ヴィオラ・ダ・ガンバ、クラヴサン、ギター、リュートのための曲がひとまとめとなり、ここでは作曲家の出身・活動の地域も曲の種類もさまざまである。さらに、「まもなく出版される楽譜 *Livres de Musique qui paroîtront dans peu*」には、コレッリの作品 5、リュリの《イジス》の器楽用エール、マレのヴィオー

<sup>3</sup> 《トリオの曲 *Pièces en trio*》を含む。

<sup>4</sup> 《エール集 *Recueil d'airs*》を含む。

<sup>5</sup> この中には《デュオとソナタ *Duo & sonates*》1 点と《序曲、ソナタとエール *Ouverture, sonates & airs*》1 点を含む。

<sup>6</sup> 本論文ではあくまでロジェが出版譜をどのような基準で分類したかに主眼を置いているため、17 世紀後半～18 世紀前半にフランスで行われていた伊仏音楽論争や、ドイツにおける国民様式論との整合性は問題にしない。ただし、ロジェがラグネの『オペラにおけるイタリアとフランスの比較』を出版していたことから、様式論にまったく触れなかった訳ではないだろう。

<sup>7</sup> 特にコレッリ、トレッリ、カルダーラ、アルビノーニ、ヴェラチーニ、タリエッティなどのイタリアの作曲家が多数を占める。また、ソナタだけでなくシンフォニアとコンチェルトもわずかに確認される。

ル曲集、ル・ベークのクラヴサン曲集第2巻など6点の楽譜が予告されている。

ロジェは1701年の分類方法を1706年まで大きな変更なく続けた<sup>8</sup>。したがって、カタログが書籍に掲載され、3部構成によって作られていた期間、出版譜は言語の違いによる声楽曲と、トリオ、エール、スイートによる「フランス風」の曲、ソナタとコントルダンスによる「イギリス風とイタリア風」の曲、ヴァイオリンのための多くのソナタ、通奏低音楽器のための曲に分けられていた。

## 2. 1708年——「イギリス風」器楽曲の独立

Roger 1708は個別の出版物として販売された最初のカatalogである。この年には出版譜の分類が興味深い変化を見せる。

1708年にはフルート、オーボエ、あるいはヴァイオリンのための作品が101点に達し、これらに対する分類があらためて行われた。「フランス風」の曲は3～4パートで演奏されるものと、独奏パートと通奏低音で演奏されるものに分けられ、前者には新たにシャリュモー（クラリネットの前身）が加えられた。一方、「イギリス風およびイタリア風」の曲という分類がなくなり、新たに三つのグループが誕生する。まず、通奏低音を伴わないコントルダンス、ソナタ、二重奏は「1本あるいは2本のフルート、オーボエ、またはヴァイオリンのためのイギリス風の曲」（下線は筆者による）と呼ばれる。他の二つは管楽器と通奏低音によるソナタで構成され、一つは「1本のフルートと通奏低音用のソナタ、中には1本のオーボエと通奏低音のためのものもある」、もう一つは「2本のフルートと通奏低音、1本のオーボエ、1本のフルートと通奏低音、2本のフルートと2台のヴァイオリンまたはオーボエと通奏低音、多数のオーボエのためのソナタ」と呼ばれ、旋律楽器が単独か複数かで分けられている。ここでロジェは「...風」という名称を消し、ヴァイオリン用の作品とともに「ソナタ」と呼ばれる五つのグループを形成した。

1708年のCatalogで最も目を引くのは「イギリス風」音楽が個別に扱われたことである。ロジェが「イギリス風」の曲と呼んだのは、通奏低音なしのコントルダンスやソナタ、二重奏だった。つまり、これまで「イギリス風およびイタリア風」の曲に数えられてきたコントルダンスが、イギリスのジャンルと見なされたのである。また、この時代に「フルート」が実際に意味するリコーダーは、ヨーロッパの中でも特にイギリスの愛好家たちの間で親しまれた楽器である。

このようなイギリス最良とも取れる態度は、ロジェがロンドンの楽譜市場をいっそう重視し始めていたことを示しているのではないだろうか。1700年以降、ロジェは代理

---

<sup>8</sup> ただし、Vairasse 1702Aではヴィオラ・ダ・ガンバ用の曲とクラヴサン用の曲がそれぞれ独立した項目になった。

人ヴァイヤントを通じてロンドンの新聞で出版譜を宣伝し、ライバル楽譜出版者ウォルシュを激しく牽制していたことから、ロジェがロンドンの動向を重視していたことが窺える。このような隣国での状況に反して、本拠地アムステルダムでは1707年～11年にかけて、モルティエがロジェの出版譜の海賊行為を行い、ロジェを辟易させていた。また、バラールとの協力関係は1704年頃に破綻したきり、復活する兆しはなかった。そうした最中で作られた1708年のカタログは、楽譜販売の活路を開くべくリニューアルされたのではないだろうか。このカタログが出版物として個別に販売され、分類が再編成されたのは、これまで以上に出版譜を効果的に販売する必要があったからだと考えられる。そのためにロジェが狙いを定めたのが、ロンドンの音楽愛好家たちだったのだろう。

### 3. 1712年——「イタリアのソナタ」の充実

1712年のカタログで、出版譜の分類はほぼ最終的な形となった(表7)。声楽曲では、フランス語の歌、イタリア語の歌、フラマン語の歌、音楽理論書がそれぞれ独立した項目となり、器楽曲では、「フランス風」の曲は編成によって四分割された(①～④)。また、1708年のカタログで個別に扱われた「イギリス風」と呼ばれるグループが消滅し、「ソナタ」と呼ばれる作品が11のグループに再編成された(⑤～⑮)。その中で、独奏フルートとバス用のものは「イギリスあるいはイタリアのソナタとエール」(⑤)、2本の独奏フルート用、あるいは独奏ヴァイオリン用のものは「イタリアのソナタとエール」(⑥、⑪、⑫)と呼ばれる。

ここにおいてロジェは、ソナタに対して、これまでのような「イタリア風」ではなく「イタリアの」という言葉を用いた。特に、「...風」という名称を避けてきたヴァイオリン用の作品もイタリアのものとして位置づけられ、ソナタに対するロジェの姿勢の変化が表れている<sup>9</sup>。ただしこれらのグループに含まれる作品は、イタリアだけでなくオランダやイギリスの作曲家によるもので、中にはわずかだがフランスの作曲家も見られる。《イギリスの名手たちによる二重奏》が「2本のフルートのための、バスなしのイタリアのソナタとエール」に含まれるように、これまで同様、分類に書かれていることと作曲家が誰であるかはほとんど関係ないのである。それでもロジェがこのような分類を行ったのは、「イタリアのソナタ」が購入を喚起するものとして有効だと判断したからだろう。

さて、1708年のカタログで「イギリス風」の曲とされた作品は、1712年のカタログではコントルダンスが「フランス風」の曲、ソナタと二重奏が「イタリアのソナタ」の

<sup>9</sup> 独奏フルートとバスのためのソナタのみ、「イギリスあるいはイタリアの」と呼ばれていることも興味深い。

いずれかに組み込まれた。つまりロジェは、「イギリス風」の曲を個別に扱うことにあまり効果を見出せず、舞曲はフランス、ソナタと二重奏はイタリアという分類に切り替えたと考えられる。こうして、出版物の分類は、全出版譜の約半数を占める「イタリアのソナタ」と、トリオ、組曲、舞曲などで構成される「フランス風」の曲が対比される形となった。

## 第2節 複数のグループにおける器楽曲の重複

これまでの分析により、ロジェが器楽曲に対して行っていた「…風」という分類は、作曲家ではなく作品のジャンルに基づいていたことが分かった。また、ロジェがこのようなことを行ったのは、多様な出版譜を分かりやすい名称で分類することで、顧客の興味を引き、その好みに応じたレパートリーを提供するためだったと考えられる。第1節の分析からは、ロジェが作品のタイトルに基づいて出版譜を分類していたことしか断定できないが、音楽的な内容も考慮していたことを思わせる楽譜が存在する。それは同一の作品でありながら複数のグループに掲載され、あたかも別の作品であるかのように販売されている楽譜である。本節ではそのようなレパートリーを概観した上で個別に分析し、ロジェがなぜこれらを複数のグループに重複させたのかを考察する。

### 1. 重複するレパートリー

ロジェは1716年に出版物の番号付けを開始し、すでに作られた楽譜の彫版プレートに任意の通し番号をつけた。この番号を照らし合わせると、いくつかの作品はカタログ上の異なるグループに複数回掲載されていることが分かる。例えばシックハルトの作品5は1712年のカタログで初出するが、その際三つのグループに同時に掲載される。これは、作品5が1本のフルート、2本のオーボエまたはヴァイオリン、ヴィオラ・ダ・ガンバと通奏低音によるソナタであり、それぞれの旋律楽器に対応するグループすべてに掲載されたためである。このような、編成の多様さを理由に複数のグループに掲載する手法は、分類が開始された1701年から使われており、そうした楽譜が16点確認できる。

一方で、これらとは別に、「フランス風の曲」に掲載されていながら、「イギリス風およびイタリア風の曲」や1712年以降の「ソナタ」と呼ばれるグループにも同時に掲載される楽譜が9点確認される（表8）<sup>10</sup>。1716年のカタログでは9点の重複するレパートリーが確認される。それらのうちいくつかは、フランス風のタイトルとイタリア風のタイトルが異なり、別の作品であるかのように掲載されている。例えば、イタリア出身の作曲家ステッファニー Agostino Steffani (1654-1728)<sup>11</sup>の曲集は、フランス風のグループでは《4パートのための序曲、シャコンヌ、その他の演奏用エール》と呼ばれる一方、イタリア風にあたる「多数のヴァイオリンのソナタとコンチェルト」というグルー

<sup>10</sup> ウードリーヌの《3つの組曲》第1集および第2集は、1708年までは「フランス風」と「イタリア風」の両方で確認されるが、1712年以降「イタリア風」から削除されるためコタージュを照合できない。したがって重複するとは断言できないため、除外した。

<sup>11</sup> ステッファニーのカナ表記にはステファニ、ステファニ等ばらつきがあるが、本稿ではイタリア語の発音に近いステッファニーで統一した。

プでは、《4 パートのためのソナタ・ダ・カメラ》と書かれている。このような事例から、ロジェが同一の作品を意図的にフランス風とイタリア風に重複させ、それぞれ別のタイトルを付けていたことが分かる。さらに、フランス風のタイトルにはスイート、エール、トリオ、イタリア風のタイトルにはソナタ・ダ・カメラが使われていることから、カタログ上の分類基準に沿うようなジャンル名が選択されたと言える。

## 2. 重複するレパートリーの音楽的特徴<sup>12</sup>

### (1) ステッファニー——オペラの抜粋組曲

1706A で初出するステッファニーの《ソナタ・ダ・カメラ》は、ハノーファーで 1689 年～1695 年に上演された六つのオペラ<sup>13</sup>から、器楽部分を抜粋した組曲である。ハノーファーの宮廷は 17 世紀半ば以来、フランス音楽に強く影響を受けていたが、ステッファニーが宮廷楽長に就任した 1688 年には、初の本格的なイタリアのオペラ劇団が設立され、8 年間にわたってイタリア人歌手を起用したオペラ上演が行われた。このような環境にあつて、ステッファニーのオペラにはイタリア音楽とフランス音楽両方の特徴が用いられた。例えば、声楽曲はその感情表現の豊かさや描写力の高さから、イタリアのベル・カント様式を代表する。一方で、緩—急—緩のフランス風序曲の使用や、メヌエットやガヴォットなどの舞曲のリズムの取り入れは、フランス音楽からの影響を表している。

ロジェが出版した《ソナタ・ダ・カメラ》は、フランス・オペラの演奏用エール、すなわちオペラから器楽部分を抜粋し、再編成した組曲とよく似ている。ロジェはこの曲集を「オペラの序曲、シャコンヌ、すべての演奏用のエール」と呼び、リュリのオペラ組曲と同じ部類に属する作品であることを示した<sup>14</sup>。実際、《ソナタ・ダ・カメラ》はフランス風序曲で開始し、ガヴォット、パスピエなどの舞曲、声楽曲の前奏、劇中の役柄や場面を表す表題付きの曲、長大なシャコンヌを含む。このような楽曲構成だけでなく、第 1 ヴァイオリンがフランス風のト音記号で記されていることから、オペラの器楽組曲との類似が認められる。

しかし、原曲のオペラはすべてイタリア語で上演され、器楽部分はイタリア風の 4 部編成で書かれていた。そして、フランス風序曲における 32 分音符の素早いパッセージ

<sup>12</sup> ペツ、ペイジブル、アルビカストロらの《ソナタ・ダ・カメラ》とシックハルトのメヌエット集は楽譜資料が現存しないため、分析の対象外とした。

<sup>13</sup> これらのオペラはもともとイタリア語の台本に基づいていたが、1695～1699 年にドイツ語の台本が作成され、ハンブルクで上演された。

<sup>14</sup> 例えば、リュリの《アルミード》の器楽組曲は、タイトルページに「オペラ《アルミード》より、序曲、シャコンヌ、すべての演奏用のエール」と書かれている。



や、舞曲における対位法的なテクスチュアは、和声的なリュリのオーケストラよりも、ドイツ・バロックの管弦楽組曲を思わせる。事実、この《ソナタ・ダ・カメラ》はクッサーやムッフアの組曲と同様に、テレマンやバッハの序曲つき組曲に先立つものと見なされている<sup>15</sup>。以上のことから、ロジェはステッファニーの《ソナタ・ダ・カメラ》にフランス風の特徴を見出しながらも、ドイツの組曲特有の書法や、イタリア風の編成が使われていることから、この曲集を二つのグループに重複させたと考えられる。

## (2) ペツとラ・バール——<sup>スイート</sup>組曲とソナタの融合

南ドイツの作曲家ペツ Johann Christoph Pez (1664-1716) の作品 2 と作品 3 は、カタログ上では「スイート」と「ソナタ・ダ・カメラ」という二通りの呼び名をもつ。さらに、曲集全体には《ソナタ・ダ・カメラ》というタイトルが書かれているが、それぞれの曲には〈スイート〉という題名が付けられている。ペツは 1690 年代初頭のミュンヘン、1697 年～1701 年のボン、1706 年以降はシュトゥットガルトの宮廷で器楽奏者および宮廷楽長として活動した作曲家であり、ローマ留学やミュンヘン在住のイタリア人音楽家との交流を経て、イタリア音楽の影響を強く受けた。しかしながら、作品 2 と作品 3 にはフランス音楽とイタリア音楽の特徴がバランスよく表れている。これらの曲集に含まれる〈スイート〉は導入的な曲と舞曲で構成され、一見すると前述のステッファニーのような序曲つき合奏組曲に近い。しかし、開始楽曲はフランス風序曲の他に、作品 2 ではコンチェルト、イントラーダ、作品 3 ではシンフォニーやアレグロといった、イタリア風の曲である場合もある。また、導入楽章に続くのはほとんどが舞曲だが、作品 2 第 3 組曲の〈ソロ Solo〉のようにテンポの指示のみが書かれた楽曲や、第 7 組曲の〈軍人たち Les Combattans〉のような表題付きの曲も見られる。このように、ペツの《ソナタ・ダ・カメラ》は含まれる楽曲の種類において、フランス風の組曲とイタリア風のソナタ・ダ・カメラの特徴をあわせ持つと言える。

ラ・バール Michel De La Barre (1675-1745) の《2 本の独奏フルートのための七つの組曲、作品 6》においても、ペツの作品と同様、組曲とソナタの融合が見られる。ラ・バールはフラウト・トラヴェルソ黎明期のフランスにおいて、この楽器のための組曲やトリオを残した作曲家である。それと同時に、イタリア音楽の様式を積極的に取り入れた人物としても知られる。ロジェが出版した《七つの組曲》は現存しないが、モデルとなった初版から内容を推測できる。初版は 1709～1714 年にパリのフコーによって出版された 2 本のフラウト・トラヴェルソのための曲集第 1 集～第 5 集である。ロジェはこれらの曲集に含まれる七つの組曲を一冊にまとめ、《第 5 集》につづく「6 番目の曲集

<sup>15</sup> Zohn 2008, 15, 17.

6e ouvrage」として出版したと推測される。

フコー版の第1～第3組曲は八つの楽章で構成され、アルマンド、プレリュードあるいはファンタジーで開始し、ブレ、ジグなどの舞曲、ロンド、フーガ、表題曲を含む。一方第4組曲以降は4楽章構成となり、プレリュードとアルマンドまたはその一方によって開始し、舞曲、ロンド、フーガが続く。さらに、第4組曲以降の三つの組曲において、緩—急—緩—急のテンポの対比が認められる。つまり、七つの組曲にはフランス風が多楽章のものと、イタリア風のソナタ・ダ・キエザの構造によるものが混在している。このような構造だけでなく、フーガやファンタジーにおける対位法的な書法はイタリア風の特徴を示している。以上のように、ペツの《ソナタ・ダ・カメラ》とラ・バールの《七つの組曲》では、フランス風の曲とイタリア風の曲を織り交ぜた構造が重複の理由になったと考えられる。

### (3) ボノンチーニとボンポルティ——舞曲の様式の判別

ステッファニーニ、ペツ、ラ・バールの例から、ロジェは組曲における序曲や舞曲、表題曲をフランス風の要素として判断していたと言える。さらに、ボノンチーニとボンポルティの例を見ると、舞曲を一概にフランス風と見なすのではなく、個々の様式を判別していたことが示される。

まず、ボノンチーニ Giovanni Maria Bononcini (1642-1678) の《プレリュード、アルマンド、その他のエール》は、1678年にボローニャのモンティによって出版された舞曲集《アリアとコッレンテ》<sup>16</sup>の再版である。ロジェ版は現存しないが、ロンドンのウォルシュがモンティ版をもとに出版した、2本のリコーダーと通奏低音のための舞曲集に基づいていると推測される<sup>17</sup>。

ボノンチーニの器楽曲には一般に、モデナのエステ公妃と宮廷音楽家ウッチェリーニの影響から、イタリアとフランスの両方の音楽的特徴が表れている。《アリアとコッレンテ》におけるアリアでは、和声やリズムの明確さ、アウフタクトでの開始といったフランス風の特徴と、ゼクエンツや掛留音のようなイタリア風の特徴が組み合わされている。さらにコッレンテは、アリア以上にはっきりと二つの様式を両立させている。クレ

<sup>16</sup> 2台のヴァイオリンとチェロによる24の舞曲集である。大半が一對のアリアとコッレンテで構成される。

<sup>17</sup> ウォルシュは1701年にモンティ版の曲順を大幅に入れ替え、アリアの多くをプレリュード、アルマンド、ガヴォットのいずれかに、コッレンテの一部をサラバンドあるいはジグと名付けて出版した。さらに、1705年には2本のリコーダーと通奏低音のためのソナタとして再版した。1705年版ではモンティ版の曲順がほぼそのまま保たれているが、個々の舞曲の名称は1701年版のものが使われ、リコーダーの特性に合わせて大半が転調されている。なお、フラウト・トラヴェルソに適したシャープ系の調性が避けられ、リコーダーに適したフラット系の調性が選択されていることから、1705年版がリコーダー用に編曲されたものであることが窺える。本論文のためにはウォルシュによる1701年版と1705年版を参照し、モンティ版についてはKlenz 1962を参考にした。

ンツはこのようなコッレンテを「ハイブリッド」型と呼び、長短・短長リズムの交替やヘミオラのようなフランス風の特徴と、音型の模倣やヘミオラ部分における不協和音のようなイタリア風の特徴が認められるとした<sup>18</sup>。例えば、第 16 曲のコッレンテでは、1 小節目では長短・短長のリズムが交替するが、2～5 小節では短長のリズムに乗って二つの上声部が互いの音型を模倣する。また、第 24 曲のコッレンテ（ウォルシュ版ではジガ）はフーガのような対位法で始まるが、すぐに同一のリズムによる和声的なテクスチャになる。このような「ハイブリッド」はカデンツ部分でより強く認められる。13～14 小節はホ短調のカデンツ、17～18 小節はト長調のカデンツであるが、ヘミオラとなるとともに、掛留音や刺繍音、「エシャペ *échappée*」と呼ばれる逸音が見られ、不協和音が作り出されている（譜例 1）。

譜例 1. ボノンチーニ 《2 本のフルートとバスのためのエール》より第 24 曲〈ジガ〉、ウォルシュ、第 11–22 小節。

続いて、ボンポルティ Francesco Antonio Bonporti (1672-1749) の《大同盟の勝利 作品 8》は、1712 年のカタログで初出する舞曲集である。ロジェ版は現存しないが、ヴェネツィアのザラによって 1708～1711 年に出版された二つの《メヌエット集》作品 8、9 のリプリントだと見られる<sup>19</sup>。ザラ版もまた現存しないが、ロジェが 1716 年頃出版した

<sup>18</sup> Klenz 1962, 115

<sup>19</sup> ボンポルティは作品 10 の末尾において、作品 8 と 9 のことを「ユニゾンによる 100 のメヌエット Minuetti

《バレット集、作品 9》<sup>20</sup>が残されている。この楽譜はザラによる《メヌエット集》作品 9 の抜粋であることから、《大同盟の勝利》の一部をなすものであることが分かる。

《バレット集》にはバレット、ミヌエット、サラバンダ、コッレンテ、ガヴォッタが合計 30 曲含まれる。これらは調性によって、バレットを冒頭に置く四つの組曲に分けられる。ボンポルティのバレットは、活発な曲調、先行するフレーズの繰り返しといった典型的な特徴を伴う。しかし、その旋律は 16 分音符の連続（第 16 曲）や掛留音（第 23 曲）を含み、舞曲というよりはプレリュードのような性格である（譜例 2、3）。また、ガヴォッタは曲によってさまざまな特徴をもつ。第 6 曲のようにはっきりとした 2 拍子のリズム、4 小節のフレーズ構造、跳躍音型を含むフランス風のものもあれば、第 14 曲のように不規則なフレーズ構造と無窮動的な動き、半音階を含み、バッハの《イギリス組曲》に含まれるブレに類似するものもある（譜例 4、5）。そして、コッレンテは 4 分の 3 拍子によるイタリア風のものだが、中には長短・短調のリズムを組み合わせたフランス風のものもある。一方で、《バレット集》に最も多く含まれるミヌエットは、中庸のテンポの 3 拍子、簡潔なフレーズ構造、後半部分のヘミオラなど、フランス風の特徴をもつもので統一されている。

このように、ボノンチーニの《アリアとコッレンテ》とボンポルティの《バレット集》の舞曲には、イタリア風やフランス風、中にはバッハを思わせるような多様な様式が認められる。ロジェ版を直接参照することはできないが、資料的な背景から、ロジェ版でも同様の多様性が見られることが予想できる。これらの例から、ロジェが舞曲を一概にフランス風とするのではなく、個々の楽曲における様式の違いを認識しながらイタリア風にも振り分けていたことが示される。

---

cento all'unisuoно」と述べている。また、後者の作品 9 はボローニャの出版者ボルトリによって販売される際、カタログ上で「50 のメヌエット、作品 9 Cinquanta minuetti Op. IX」と記された（Mischianti 1984, 343）。そして、ロジェが出版した《大同盟の勝利》は、カタログ上で「100 のメヌエットで構成される *consistant en cent menuets*」と書かれている。このような理由から、ザラによる作品 8 と作品 9 はそれぞれ 50 の舞曲を含み、ロジェがこれらをまとめて「作品 8」として出版したと考えられる。

<sup>20</sup> この楽譜は 1725 年のル・セーヌのカタログ上で「イタリアのソナタ」にのみ掲載されており、「フランス風」との重複は行われていない。

譜例 2. ボンポルティ《バレット集》より第 16 曲〈バレット〉、ロジェ、第 1－5 小節。



譜例 3. ボンポルティ《バレット集》より第 23 曲〈バレット〉、ロジェ、第 8－15 小節。



譜例 4. ボンポルティ《バレット集》より第 4 曲〈ガヴオッタ〉、ロジェ、第 1－7 小節。



譜例 5. ボンポルティ《バレット集》より第 14 曲〈ガヴオッタ〉、ロジェ、第 28－48 小節。



#### (4) ミュラー——5 部編成のコンチェルト

これまでの例は、ロジェが作品の形式や曲の構成、あるいは舞曲の様式を踏まえてイタリア風とフランス風の重複を行っていた場合である。その他に、楽器編成が重複の基準となっていた場合が考えられる。中部ドイツの作曲家ミュラーJohann Michael Müller (1683-1743) の作品 1 は、カタログ上では「コンチェルト」と呼ばれているが、実際の楽譜は《12 のソナタ》というタイトルを付けられている。個々のソナタは緩—急—緩—急のテンポによるソナタ・ダ・キエザの形式に基づきながら、メヌエット、ジグ、サラバンド、シャコンヌなどの舞曲を差し挟み、多いもので 10 楽章構成となっている。このような曲の構造から、イタリア風のソナタ・ダ・キエザとフランス風の組曲が組み合わせられた作品だと分かる。

しかし、さらに興味深いのは、独奏オーボエ (オーボワ・ディ・コンチェルト Hautbois di concerto)、2 本のオーボエまたはヴァイオリン、ヴィオラ、ファゴットまたは通奏低音という、合計 5 パートの楽器編成である。独立した上声部と 4 パートのアンサンブルという編成の協奏曲は、18 世紀初頭のヴェネツィアで発展し、その後南ドイツの作曲家によって取り入れられた。それと同時に、5 パートによるアンサンブルは 1720 年頃までのフランスのオーケストラを特徴づけるものでもあった。ミュラーの《12 のソナタ》では、独奏オーボエとその他のパートの対比や、強弱の対比といった、協奏曲らしい書法が用いられている。しかし、ヴェネツィアのトレッリやアルビノーニが用いたような対位法的な書法は抑えられ、リュリのオペラで見られるような和声的なアンサンブルが展開される。中でもメヌエットは簡潔なリズム、4-5-4-4 小節による不規則なフレーズ構造 (第 4 ソナタ)、トリオの配置による 5 パートと 3 パートの対比 (第 7 ソナタ) などが、リュリの書法を受け継いでいる。したがって、ミュラーの《12 のソナタ》はイタリアの協奏曲とフランスの 5 部編成のアンサンブル書法を両立させており、ロジェはこのような特徴に気づいていたと考えられる。

以上のように、これらのレパートリーにはイタリア音楽とフランス音楽を象徴する特徴が盛り込まれており、そのためにカタログ上でも複数のグループに重複して掲載されたと考えられる。ロジェは基本的には楽譜のタイトルをもとに作品を分類していたが、重複する事例から、音楽的な内容もある程度理解した上で分類を行っていたことが示されるのである。

### 第3節 個別の出版物に対する宣伝文

前章で扱ったように、ロジェのカタログには出版物全体に対する宣伝文と、個別の出版物に対する宣伝文が存在する。本章第3節では後者に注目し、宣伝文が分類の変化とどのように関係しているのかを明らかにするとともに、ロジェがどのような出版物を重視していたのかを考察する。

#### 1. 分類開始前の宣伝文（1696年～1700年）

分類が始まる以前のカタログでは、出版物全体、あるいは出版譜全体に対する宣伝文がカタログの冒頭や末尾に書かれていた。それと同時に、一部の楽譜に対する宣伝文もわずかに存在する。1697年のカタログ [Loulié 1697D] には、《エール集 Recueil d'airs》の第1集から第4集までが掲載されているが、それに対しロジェは「3か月ごとに同様の曲集を提供します on donne un pareil recüeil[sic] tous les 3 mois」と書き、続刊の予告をしている。ただしこの曲集は翌年に出版される第5集が最後となり、宣伝文は Konink 1699A まで続いたが、その後書かれなくなった。

このような続刊の予告は、1698年のカタログ [Bassani VIII 1698A] ではリュリのオペラの器楽用エール集、すなわち組曲版に対して見られる。ここでは《アモルの勝利》と《ファエトン》の組曲版が掲載され、それに対しロジェは「私たちはリュリのオペラのすべての演奏用エール集 (Airs a jouer) を4パート用で彫版印刷します。それはまもなく提供されるでしょう」<sup>21</sup>とコメントした。実際、オペラの組曲版はその後、リュリのほぼすべてのオペラを網羅する一大シリーズとなる。しかし、この続刊予告が書かれたのは上述の《エール集》と同じく Konink 1699A までで、リュリの組曲版に対する宣伝文は分類開始後の1702年に再開する。

Konink 1699A につづく Wilderer 1699B では、コントルダンス集に対する新たな宣伝文が登場する。このカタログでは、《すべてのイギリスのコントルダンス集第1集》と《同じく第2集》の出版が確認できる。その下に「これらの曲集は、新しいイギリスのコントルダンス集と組み合わせられており、イギリスで印刷されたあらゆるコントルダンスを含みます」<sup>22</sup>という宣伝文が添えられた。「新しいイギリスのコントルダンス集」とは、一足早く Degli Antonii 1698B に掲載された《新イギリスのコントルダンス集、英語とフランス語による踊り方の説明つき》のことである。Konink 1699B で上記の宣伝文が現

<sup>21</sup> « on grave tous les Airs a jouer des opera de Lully a 4 p. & se donneront dans peu » 同年の La Martinière 1698F では、「それぞれ1フロリン13ソルの値段である chacun vaudra f. l. 13.」とも書かれている。

<sup>22</sup> « Ces livres joints au Recüeil[sic] des nouvelles contredances Angloises contiennent toutes les contredances imprimées en Angleterre. »

れた際には、この三つの曲集は別々の箇所に掲載されているが<sup>23</sup>、次の Cherici 1699C<sup>24</sup>ではまとめて掲載され、一続きの曲集であることが示された<sup>25</sup>。このように、分類開始前のカタログでは、出版譜全体に対する宣伝文のほかに、一部の楽譜に対する続刊の予告やシリーズ化の宣伝が行われていた。

## 2. 分類開始後の宣伝文（1701 年～1708 年）

分類が始まると、シリーズとして出版される楽譜に対する宣伝文が定型化する。Danet 1701D では、「フランス語の歌」と呼ばれるグループの冒頭に《1701 年 1 月のエール集 Les Airs du Mois de Janvier 1701》が掲載されている。これはバラールが毎年出版していた、さまざまな作曲家による声楽用エール集の再版だと見られる<sup>26</sup>。ロジェは曲集の後にイタリックで、「私たちは毎月、パリで出されるエール集を、たくさんの美しい手書きのエールと新しいオペラの最も美しいエールを半分以上補筆した状態で印刷し続けるでしょう」と書き、続刊が出ることを告知した。実際、この曲集はロジェのカタログでは Vairasse 1716 まで最新のものが掲載され続け、パリで出版されたばかりの楽譜を、ロジェが逐一再版していたことが分かる。

また、Vairasse 1702A 以降のカタログではリュリのオペラの組曲版に対する新たな宣伝文が付けられた（図版 6）。このカタログでは 8 点の楽譜が、すべて「オペラ○○の演奏用エール集 Les airs à jouer de l'opera」という共通の名称で並べられていた。ロジェはその直後に大きな文字で「私たちはリュリ氏のすべてのオペラのエールを同じ方法で彫版します On grave tous les Airs des Opera de Mr. Lully de la mesme maniere」と書き、組曲版の出版が今後も続くことを告知した。「同じ方法で」という文言には、これらの楽譜が同じタイトル、同じ編成、同じ楽曲構造による一連の楽譜であるということが含意され、組曲版のシリーズ化への意志が表れている。この宣伝文が始まった時点で、リュリの楽譜はロジェの出版レパートリー全体の中で最も数の多い、いわば目玉商品と言える存在だった<sup>27</sup>。ロジェはそのようなレパートリーを宣伝文によって目立たせることで、

<sup>23</sup> 分類開始以前のカタログでは、新しい出版譜はカタログの最後に掲載されていたため、《第 1 集》と《第 2 集》は前年に出版された《新コントルダンス集》とは別の箇所に書き込まれた。

<sup>24</sup> ラッシュはこのカタログを Cherici 1699D としているが、楽譜の品ぞろえからこの年の 3 番目のカタログ（1699C）の間違いだと思われる。

<sup>25</sup> この宣伝文句は、1700 年に《第 4 集》が出版された後も変わらず、1708 年まで使われ続けた。

<sup>26</sup> 前項で扱った《エール集》とは別のシリーズである。こちらのエール集はバラールの人気シリーズの一つで、少なくとも 1725 年まで刊行が続いた。ロジェはこれを再版する際、月ごとに分けて印刷し、単独ならば 1 フルデン、セットで買うならばひと月あたり 0:15 フルデンの価格で販売した。バラール版同様、ロジェ版もシリーズ化され、ル・セヌによる 1723 年の巻まで続刊した。Rasch Internet, Part 4 Catalogue (Raguenet – Ruggieri), 14-31 ; Guillo 2010, 82-83.

<sup>27</sup> 声楽曲や販売譜を合わせると 22 点に及ぶ。1702 年の時点で次には多いのはコレッリの 7 点、トレッリの 5 点（いずれも他の作曲家との曲集を含む）、パッサーニの 4 点などである。リュリの出版レパートリーとカタログ上での扱いについては次章で詳しく扱う。



買い手の興味を引いたと考えられる。

### 3. カタログ独立後の宣伝文の変化（1712 年）

Vairasse 1702A に見られる宣伝文のあり方は、1706 年にシャリュモー用の曲に対する文言が追加される以外は、1708 年まで変更なく続けられた。その後、1712 年のカタログで大きな変化が見られる。第 3 章第 2 節、および本章第 1 節で見たように、1712 年のカタログは出版物として個別に販売されただけでなく、その構成、分類が大きく変化するなど、ロジェのカタログの最終形をなすものだった。宣伝文においても、品ぞろえ全体とその入手方法に関する文言が挿入され、個別の出版物に対する宣伝文の数も増加した。

1712 年のカタログでは、グループの最後に分類に対応した宣伝文が書かれるようになる。ロジェは「...をお望みの方々は...それをエティエンヌ・ロジェのもとで見つけるでしょう *ceux qui souhaiteront ... en trouveront ... chez Estienne Roger*」という言い回しを多用しながら、楽譜の品ぞろえに関する情報を補足した。こうした宣伝が行われたのは以下のグループに対してである。

フランス語の歌、イタリア語の歌、ミサ曲とモテット、音楽理論書、独奏パートとバスによるフランス風の曲、2 本のフルートとバスのためのソナタ、オーボエのために特別に作曲されたソナタとその他の曲、2 台のヴァイオリンと通奏低音のためのソナタ、クラヴサンのための曲

これらのグループに含まれる楽譜に対して、ロジェはカタログに掲載されていない楽譜を追加で宣伝したり、別のグループに掲載された楽譜を用いることで演奏のレパートリーを増やす方法を推奨したりした。例えば「ミサ曲とモテット」に対しては次のように書かれている。

ミサ曲とモテットをもっとお望みの方々は、エティエンヌ・ロジェのもとで、イタリアの名手についてもフランスの名手についても一連の多く（の楽譜）を見つけるでしょう。例えばリュリ、デュモン、ロベール、ヴァレット、ブロサール、カンブラ、ロション、その他の偉大な名手たちです<sup>28</sup>。

---

<sup>28</sup> « Ceux qui souhaiteront plus de Messe ou de Motets en trouveront un grand assortiment chez Estienne Roger, tant de Maître Italiens que de François, comme de Lully, de Dumont, de Robert, de Valette, de Brossart[sic], de Campra, de Lochon & autres grands Maître. »

ここでロジェが挙げている作曲家は、カタログ上の「ミサ曲とモテット」のグループには一度も登場しない人物たちである。しかし、1708 年以前のカタログに見られる販売譜のリストには、プロサール、ヴァレット、カンブラ、ロシヨンのモテットが含まれ<sup>29</sup>、ロジェがこれらの楽譜を所有していたことが分かる。つまり、ロジェのカタログは 1712 年以降、販売譜と書籍抜きの出版譜のみで構成されるようになるが、ロジェは販売譜を出版譜の中で宣伝することで、その品ぞろえを効果的にアピールしていた。「ミサ曲とモテット」のように具体的な作曲家に言及する宣伝文は、他にも「フランス語の曲」、「2 台のヴァイオリンと通奏低音のためのソナタ」において見られる。前者ではバッティスティエーニ、ベルニエ、カンブラ、クレンボー、デル・アントニオによるカンタータ<sup>30</sup>、後者ではブローネンミュラー、シェンク、ガブリエリによるソナタが挙げられている。これらの中で、1708 年までの販売譜のリストで確認できるのはシェンクの《3 パートでのソナタ *Sonate à tre*》のみだが、恐らくモテットの楽譜と同様、ロジェが他の出版者から得た楽譜を宣伝するものだろう。

また、ロジェは分類の範囲内の曲だけでなく、他の楽器や編成のための楽譜も用いて演奏のレパートリーを広げることを勧めている。オーボエ用の曲に関しては次のように書いている。

オーボエ用の曲をもっとお望みの方々は、これより前に記されたフランス風の曲すべてを用いることができます。それらはヴァイオリン独奏用と種々のパート用のソナタの中にもあります。その後にはオーボエで演奏するのに非常に適したソナタが複数続きます。<sup>31</sup>

オーボエ用の曲では、シックハルトを筆頭に、ブローネンミュラー、ハイム、ビッティなどによる作品が並べられているが、目玉商品とおぼしきシックハルトの作品は 1712 年のカタログで初めて登場するいわば「新参者」である<sup>32</sup>。そこでロジェは、「フランス風」の曲やヴァイオリン用のソナタもオーボエで演奏することができるとして、シックハルトになじみの薄いオーボエの演奏者たちに他のグループの楽譜にも目を向けさせ、

<sup>29</sup> 宣伝文には挙げられていないが、販売譜では他にル・コント神父、ロレンツァーニ、ムケ、ベルナーベイ、ケリーチ、ハッカールトのミサ曲やモテットが確認できる。

<sup>30</sup> カンタータに関しては、1712 年の『ガゼット・ダムステルダム』に掲載されたロジェの広告がわずかながら証言を残している。そこではロジェは「いまだ印刷されていない素晴らしいフランス語のカンタータを織り込んだエール集 *Livre d'Airs, mêlé d'excellentes Cantates Françaises qui n'ont jamais été imprimées*」を印刷したと述べ、カンタータの未出版譜を手に入れたことをほのめかしている。『ガゼット・ダムステルダム』第 96 号（1712 年 11 月 20 日）

<sup>31</sup> « Ceux qui souhaiteront d'avantage de Pieces pour le Hautbois peuvent se servir de toutes les pieces instrumentales à la François, marquez ci-devant & ils trouveront parmi les Sonates tant à Violon seul qu'à diverses parties, qui suivent plusieurs Sonates qui sont trez propres à être jouées sur le Hautbois. »

<sup>32</sup> 1712 年にはシックハルトの管楽器作品 16 点が初出した。これらはロジェによる初版である。

購入につながるよう工夫していたと考えられる。同様に 1716 年のカタログでは、新しく登場したフラウト・トラヴェルソ用の曲に対しても、「オーボエ用に作曲された曲、あらゆるフランスのトリオ、リコーターやヴァイオリン用の曲に見られるイタリアのさまざまな作品」を用いることができると書かれた。このようなレパートリーの互換性をうたった販売は、第 2 節で見たような、同じ楽譜を複数のグループに重複して掲載する手法と共通しており、カタログ上の分類を生かしたロジェならではの販売戦略だと言える。

## 第4章のまとめ

本章第1節では、1701年～1712年のカタログにおける分類の変遷を追うことで、ロジェが器楽曲をどのように区別していたのかを分析した。その結果、ロジェは器楽曲をジャンルと楽器編成によって分類しながら、特定のジャンルを「...風」という名称で紐づけていたことが分かった。このような分類は、カタログが書籍に掲載されるものから独立した出版物になるとともに変化し、ロジェの楽譜出版の全体像を大きく左右するものだったと言える。特に、1708年には「イギリス風」と呼ばれるグループが個別に扱われるが、次の1712年のカタログではこの分類は消え、「フランス風」の曲と「イタリアのソナタ」に吸収された。このような変遷から、ロジェの分類は多数の出版物を分かりやすい名称でまとめることで顧客の関心を引くためのもので、ロジェはもっとも効果的な手法を模索していたと考えられる。

また、一部には「フランス風」と「イタリアのソナタ」のグループに共通する楽譜が存在し、このようなレパートリーからはイタリア音楽とフランス音楽両方の特徴が見られることが明らかになった。ロジェによる分類は商業上のアイディアとはいえ、ある程度音楽的な内容に基づいたものだったと判断できる。

本章ではその他に、分類の変遷と個別の出版物に対する宣伝文の変化を追った。その結果、分類開始前は声楽用エール集やコントルダンスといった、一続きの楽譜に対する宣伝文や出版予告が見られ、分類が始まるとそのような文言が定型化していくことが分かった。また、リュリのオペラの「演奏用エール集」、すなわち組曲版に対する宣伝文がとりわけ大きく書かれ、この時期にロジェがリュリの作品を目玉商品として扱っていたことが見えてきた。さらに、1708年にカタログが独立し、販売譜のリストがなくなると、ロジェは出版譜の中で販売譜の宣伝することで、品ぞろえの豊富さをアピールした。この時期には、一つの作品を異なる楽器で演奏することを推奨するような宣伝文も書かれた。このような手法からは、ロジェが特定の楽器や編成を好む顧客に向けて新たなレパートリーの開拓を勧め、出版譜の購入につなげる狙いがあったと考えられる。

## 第5章 リュリ作品の扱い

### ——コレッリ作品との比較から——



## 第5章 リュリ作品の扱い——コレッリ作品との比較から

### 序

第3章、第4章におけるカタログの分析から、リュリのオペラに由来する器楽用エール集、すなわち組曲版が、ロジェの出版物全体の中でも出版点数の多い目玉商品として販売されていたことが明らかになった。本章では、リュリのオペラに基づく作品がカタログ上でどの程度存在し、どのように扱われたのか、具体的に検証する。

ロジェのカタログ上で、リュリのオペラやバレエに基づく楽譜は声楽曲、器楽曲、販売譜のいずれにおいても見られ、ロジェの楽譜出版活動全体と結びついた存在だったと言える。このようなリュリ作品の出版は、劇音楽 20 作品をに基づき、出版譜の中に 41 点、販売譜の中に 15 点確認される<sup>1</sup>。一人の作曲家についてこれほど多くの楽譜が出版されるのはきわめて珍しい。というのも、ロジェの出版譜の中で、リュリに次いで数が多い作曲家はコレッリで、その出版譜は 28 点にのぼるが、ヴァイオリン用のソナタに限られ、リュリのようなジャンルの多様性は見られない。また、コレッリの場合は数少ない作品が繰り返し出版される傾向にあり、リュリの場合とは出版の目的が大きく異なっていたことが予想される。

本章では、第1節でリュリ作品の出版レパートリーを個別に見ていき、ロジェがどのようなジャンルを重視していたのか、カタログから読み取れる情報をもとに考察する。第2節ではコレッリのソナタの出版レパートリーと出版の経緯を扱うことで、この領域におけるロジェの目的を明らかにし、リュリの場合との比較を通じてリュリの楽譜出版の特徴を浮き彫りにする。

---

<sup>1</sup> 特定の劇作品に特化しない曲集や、他の作曲家との合同曲集も含む。コレッリの場合も同様である。

## 第1節 リュリの作品の出版・販売のレパートリー

ロジェによるリュリのオペラの楽譜出版は、すべて作曲家の死後に行われたということだけでなく、そのジャンルの多様性にも特徴がある。つまり、もとの劇音楽としてだけでなく、そこから声楽曲だけを集めた声楽用エール集、器楽曲を中心とする組曲版、声楽にも器楽にも適用されるトリオ集など、編曲版としても出版された。本節ではリュリの作品の出版・販売のレパートリーを声楽曲、器楽曲それぞれにおいて検討し、この領域でロジェが何を重視していたのかを考察する。

### 1. 声楽曲

#### (1) 総合スコアと縮小スコア

ロジェの初期のカタログでは、リュリのオペラのスコアの出版予告が確認される。Jurieu 1698C では《カドミュスとエルミオーヌ》と《アルセスト》、Raguenet 1701B では《イジス》の出版が予告された。ロジェが選んだ三作品は、いずれもリュリの通常のオペラとは異なる出版事情を抱えていた。すなわち、1679 年以降のオペラはすべて、初演と同年に総合スコアが出版されたが、それ以前のオペラは初版が数十年遅れたのである<sup>2</sup>。したがって、ロジェが出版予告を行った時点で、《カドミュスとエルミオーヌ》と《アルセスト》の初版スコアは未刊行、《イジス》についてはパート譜のみ出版されていた<sup>3</sup>。ロジェは「リュリのすべてのオペラを彫版印刷します」（下線は筆者による、以下同様）と述べているが、パリにおけるオペラのスコア出版は、圧倒的に活版印刷で行われており、もしロジェの計画が実現していれば、未刊行作品の初版というだけでなく、数少ない彫版印刷によるリュリのオペラ・スコアとなったはずである。しかし、スコアが予告通り出版された形跡はなく、この計画は頓挫してしまったようだ<sup>4</sup>。

スコアが再びカタログ上に現れるのは 1712 年のことである。この時は、《ファエトン》、《ロラン》、《ペルセ》、《アシルとポリクセーヌ》が掲載された。前二者はフォリオ判で「新しく活版印刷され」、それぞれ 7 フロリンで販売された。後の二つも活版印刷によるが 4 つ折り判で、《ペルセ》は 5 フロリン、《アシルとポリクセーヌ》は 2.5 フロリンで販売された。ロジェの出版譜は大半が彫版印刷により、活版印刷による楽譜は極めて限られている。しかも、彫版印刷によるスコアが頓挫した後に、より大規模な設備が必要となる活版印刷に

<sup>2</sup> リュリのオペラの楽譜出版事情に関しては、第 6 章「組曲版を取り巻く状況」で扱う。

<sup>3</sup> 《カドミュスとエルミオーヌ》のスコアは 1719 年、《アルセスト》は 1708 年に出版された。《イジス》はパート譜のみが出版された。

<sup>4</sup> ラッシュはその理由を、12 フロリンという値段設定が高すぎたために需要を見込めなかったからだと推測している。Rasch 2010, 110.



よるスコアを一度に 4 作品出版することは可能だろうか。そうとは考えにくく、これらのスコアはアムステルダムその他の出版者による版をそのまま販売したものだと考えられる。

そのことを示すのが、販売譜のリストにおける《アシルとポリクセヌ》の 4 つ折り判によるスコアである<sup>5</sup>。この楽譜は、販売譜のリストが最初に設けられる La Martinière 1698F から 1708 年のカタログまで掲載されている。値段は 3 フロリンと、スコアとしては破格の安さである。その後、1712 年のカタログで販売譜のリスト自体がなくなると同時に、《アシルとポリクセヌ》のスコアは出版譜の「フランス語の歌」の中に掲載されるようになった。つまりロジェは、他の出版者から得た楽譜を、当初は「ロジェによる印刷ではないが、彼が所有する」ものとしていたが、のちに自らの出版譜としてカタログに加えたのである。

ロジェが販売した《アシルとポリクセヌ》のスコアは、それが 4 つ折り判であるということから、アムステルダムの出版者ポアンテルによる 1688 年の版だと推定される<sup>6</sup>。ポアンテルの 1689 年のカタログとロジェの 1698 年～99 年の販売譜のリストを比べると、リュリ作品のレパートリーが少なからず共通している（表 9）。ロジェはこれらをポアンテルによる出版だとは明記していないが、中にはドロジェの作品のように、他の人物によって出版された形跡がなく、ポアンテル版であることが明らかであるものも含まれる。また、ロジェは出版者として独立する以前、ポアンテルのもとで見習いをしており、二人はいわば師弟関係にあった。このような状況から、《アシルとポリクセヌ》のスコアはロジェが 1698 年までにポアンテルから入手し、その後自らの出版譜として販売したと考えられる。

一方で、《ペルセ》、《ファエトン》、《ロラン》のスコアは販売譜のリストには掲載されていない。もしロジェが 1708 年以前にこれらのスコアを手に入れたのであれば、販売譜のリストに掲載されないのは不自然である。そのため、これらは 1708 年のカタログが発行された後に手に入ったものだろう。その時期にリュリのスコアを出版したのは、アムステルダムのライバル出版者モルティエである。モルティエは 1710 年頃に《ペルセ》の縮小スコアを 4 つ折り判で、1711 年に《ファエトン》と《ロラン》の総合スコアをフォリオ判で、いずれも活版印刷で出版した。このような判、印刷技術の条件は、ロジェのカタログに書かれた内容と一致する。また、ロジェはモルティエとの価格引き下げ競争が 1711 年に収束すると、モルティエの出版譜、銅板、音符の型、版權をすべて買い取り、自らの出版譜として販売した。そうしたことから、1712 年のロジェのカタログには「モルティエの印刷 impression de Mortier」による楽譜が約 50 点追加されている。カタログを見る限り、《ファエトン》、《ロラン》、《ペルセ》のスコアがモルティエによる印刷物であることを示す記述はない。しかし、上記のような経緯から、これらがモルティエ版を再度販売したものだと考えられる。

<sup>5</sup> 他にも、バレエ《四季》が「リュリ氏の補筆つき」で販売されている。この楽譜は Heins 1706C を最後に販売譜のリストから削除され、ロジェの出版譜に加えられた形跡はない。

<sup>6</sup> バラールは 1687 年にこのオペラのスコアを出版したが、フォリオ判だった。ポアンテル版の詳細については、本論文第 6 章を参照。

このように、ロジェ自身はスコアを出版していないが、アムステルダムの先駆者ポアンテルおよび同時代人モルティエの出版譜を入手し、それを自らの版として販売していた。

## (2) 声楽用エール集

声楽用エール集はオペラから声楽曲のみを抜粋した編曲版である。カタログ上では 1706 年に《プロセルピーヌ》、1712 年に《アマディス》が加わり、「オペラの声楽用エール *Les airs à chanter de l'opera*」という名称で販売された<sup>7</sup>。

スコア同様、エール集はロジェ自身の出版レパートリーに加えられる前から、販売譜として存在していた。La Martinière 1698F には、《アマディス》、《プロセルピーヌ》、《アモルの勝利》、《アシスとガラテア》、《カドミュスとエルミオーヌ》、《アティス》、《ペルセ》の歌唱用エールが一挙に並べられ、それぞれ 1 フロリン 5 ソルで販売されている。先述のポアンテルの 1689 年のカタログを見ると、これらの七つのレパートリーがすべて含まれている。リュリのオペラのエール集がフランスでは出版されなかったこと<sup>8</sup>、そしてロジェとポアンテルの関係性から、ロジェが販売したエール集は《アシルとポリクセーヌ》のスコア同様、ポアンテルから譲り受けたものだと考えられる<sup>9</sup>。ポアンテルは他にも《アルミード》と《平和の神殿》のエール集も出版したが、これらはロジェの販売譜には見られない。さらに、カタログには書かれていないが、ポアンテルは《ヴェルサイユの洞窟》と《ロラン》のエール集も出版したことが分かっている。

エール集は、ロジェの販売譜のリストに掲載された当初は比較的豊富なレパートリーを誇るが、その後しだいに数を減らしていく。《カドミュスとエルミオーヌ》、《アティス》、《ペルセ》のエール集は Della Faille 1699F、その他は Heins 1706C を最後に販売譜から姿を消した。その中から《プロセルピーヌ》と《アマディス》のみロジェ自身の出版譜に取り入れられたのである。このように、エール集はポアンテルによって数多く出版されるが、ロジェはそのすべてを販売したのではなく、また自らの出版譜としたのは 2 点のみだった。アムステルダムでこのようなオペラのアレンジ版が販売・出版されたことは興味深いが、ロジェにとってこのジャンルは、リュリに関連する楽譜の中では相対的に重要度が低かったと考えられる。

<sup>7</sup> «airs à chanter» の日本語訳について、「声楽用エール」のほかに「歌唱用エール」と訳すこともできるが、本論文では「声楽用エール」で統一する。このような曲集は、1712 年以降のカタログでは「オペラの最も美しい声楽用エール *Les plus beaux airs à chanter de l'opera*」と呼ばれた。

<sup>8</sup> バラールによるこのような歌唱用エール集の出版は、1740 年代になって行われた。

<sup>9</sup> その他、アムステルダムの楽譜出版者フースが 1685 年に《ロラン》の歌唱用エールを出版したが、ロジェの販売譜にはそれに該当するものが見当たらない。

### (3) トリオ集と抜粋楽譜

声楽曲ではその他に、トリオ集とオペラの抜粋楽譜が挙げられる。トリオ集は Loulié 1697D で「リュリのオペラのトリオ、声楽と器楽用」<sup>10</sup>という名称で登場した。この名称から分かるように、声楽と器楽の両方に適した曲集であり、分類開始後には「フランス語の歌」と「フランス風の曲」の両方に掲載された。また、カタログに書かれた「一つの歌うバスと 2 台のヴァイオリン、かつ二つのソプラノ声部と一つのバス」<sup>11</sup>という言葉から、二つの上声部とバスを、声楽と器楽でいかようにも分担できるトリオだということが分かる。この楽譜はリュリの出版譜全体の中でも声楽曲としては最も早期に現れ、比較的高値で販売されていた<sup>12</sup>。

このトリオ集は販売譜のリストには見られないが、アムステルダムの書籍商ブラウ兄弟<sup>13</sup>と、音楽家で出版者のル・シュヴァリエによって、1690 年と 91 年に同様の曲集が出版されている。その内容はリュリのさまざまなオペラから声楽曲を取り出し、調性ごとにまとめたものである。第 1 巻が 80 ページ、第 2 巻が 100 ページを超す規模の大きな曲集で、第 1 巻には献辞、ル・シュヴァリエの楽譜出版に対するオランダ当局からの允許、充実した「読者への言葉 *Avis au lecteur*」が添えられた<sup>14</sup>。ラッシュによれば、ロジェはこの曲集を入手した後、バラール版だという偽物の表紙を付けて出版したという<sup>15</sup>。

最後に抜粋楽譜とは、Renneville 1706B で登場する「オペラ・ファエトンの抜粋 *Extrait de l'opera de Phaëton*」のことである。カタログにはその他に「1、2、3 声で歌うための最も美しい箇所」の曲集、伴奏、プレリュード、リトルネッロつき<sup>16</sup>と書かれていることから、オペラから抜き取った単声あるいは多声の声楽曲に、器楽の伴奏や前奏、後奏が付いているものだと推測できる。この楽譜は活版印刷による、縦長の小さな 4 つ折り判のスコアで、「ド・シャンペルー氏 *Mr. de Champerreux*」の費用により印刷され、ロジェによって販売された<sup>17</sup>。

以上のように、ロジェのカタログではリュリのオペラに由来する声楽曲の楽譜が、スコア 4 点、声楽用エール集 7 点（うち 5 点は販売のみ）、トリオ集 1 点、抜粋 1 点確認される。

<sup>10</sup> « Les Trios des operas de Lully pour les voix & les instruments »

<sup>11</sup> « 1 Basse chantante & 2 violon & 2 Dessus de voix & 1 Basse » 中央の « & » は前半と後半の編成を並立する意味だと考えられる。よって「かつ」と訳した。Fiocco 1701A より引用。

<sup>12</sup> Loulié 1697D では 9 フロリン、それ以降は 6 フロリンで販売された。

<sup>13</sup> ピーター Pieter Blaeu (1637–1706) とヨアン Joan Blaeu (1650–1712) のブラウ兄弟はアムステルダムの有名な書籍出版者の家系に生まれ、ピーターはヴェネツィアの宮廷と強固なつながりをもつ書籍商、ヨアンは遅くとも 1677 年にはアムステルダムで書籍商として活動していた。ブラウ兄弟については、ヴァン・エーヘン、シュミットを参照。Van Eeghen 1965, Vol. 3, 22-27; Schmidt 2000, 114-115.

<sup>14</sup> この曲集の構成、「読者への言葉」の内容は第 6 章「組曲版を取り巻く状況」で詳しく扱う。

<sup>15</sup> Rasch Internet, Vol. 4, Pt. 4, *The Catalogue : Labarre – Lully*, 98-99.

<sup>16</sup> « Recueil des plus beaux endroits à chanter à une, deux & trois voix avec les accompagnements, Preludes & Ritournelles » Félibien 1706E より引用。

<sup>17</sup> Rasch Internet, Vol. 4, Pt. 4, *The Catalogue : Labarre – Lully*, 83.

これらはすべて活版印刷譜で、《ファエトン》の抜粋楽譜を除き、アムステルダム出版者による楽譜を再版したものであることが分かった。リュリのオペラに関連する楽譜の中で、声楽曲の販売・出版は次に扱う器楽曲に比べて数が少なく、それほど目を引くものではないが、オペラがスコアだけでなくエール集、トリオ、抜粋楽譜など多様な形態の楽譜が出版されたことが特徴的だと言える。

## 2. 器楽曲

### (1) 組曲版

ロジェのカタログでは「フルート、オーボエ、ヴァイオリンのためのフランス風の曲」のグループに、リュリのオペラに関連する楽譜が 34 点掲載された。これは数の上で声楽曲を大きく上回っており、ロジェによるリュリの楽譜出版の中心的な領域だったと言える。これらのうち 30 点は、オペラから数十の楽曲を抜粋してまとめたもので構成され、4 パートのアンサンブル用の楽譜 15 点と、独奏ヴァイオリン用の楽譜 15 点に分けられる<sup>18</sup>。

アンサンブル用の楽譜はシュナイダーのリュリ作品目録 (Schneider 1981) によって、「組曲版 *Suitendruck*」と名付けられた。これらはカタログ上で「オペラの演奏用エール *Les airs à jouer de l'opera*」という名称で統一され、「すべて同じ方法で *de la mesme maniere*」彫版印刷するという宣伝文を付けて販売されたことから、ロジェがシリーズ化を試みた目玉商品だったと考えられる。そのレパートリーは、ロジェの初期のカタログから 1712 年のカタログまで継続して増え続け、最終的には《テゼ》と《アシルとポリクセヌ》を除くリュリのすべてのオペラ 13 曲と、バレエ 2 曲に広がった。最初に出版されたのは、*Recueil II 1696A* で見られるバレエ《アモルの勝利》の組曲版である。その後は対象となる劇作品の軸がバレエからオペラに移り、1697 年に《ファエトン》、1701 年に《ベレロフォン》と《イジス》、1702 年に《アマデイス》、《カドミュスとエルミオーヌ》、《ペルセ》、《プロセルピーヌ》、1703 年にバレエ《平和の神殿》1704 年に《ロラン》、《アティス》、1705 年にバレエ《プシシェ》、1712 年に《アルミード》、《アシスとガラテ》、《アルセスト》の組曲版が追加された。これらは、シリーズの皮切りとなった《アモルの勝利》が 3 パート用である以外は、すべて 4 パート用で出版された。つまり、リュリのオペラが器楽曲にアレンジされただけでなく、リュリ特有の 5 部編成のオーケストラが、4 部編成に変えられたのである。

このような組曲版は、ロジェの出版譜だけでなく販売譜でも見られた。1698 年のカタロ

<sup>18</sup> 器楽曲ではその他に、声楽曲に掲載されたものと同じトリオ集と、二つの組曲が出版された。この組曲は 1700 年のカタログで最初に確認され、一方は独奏フルートまたはヴァイオリンと通奏低音という編成と、もう一方はリュートとフルートまたはヴァイオリン、任意のバスという編成による。どちらも「デュ・フォ、ランクロ、ピネル、リュリ、ブラウニングス、ル・フェーヴル、その他の卓越した先生方」による作品集である。

グでは、《アシスとガラテア》、《アルミード》、《ヴェルサイユの洞窟》、《平和の神殿》、《ペルセ》の組曲版が販売されている。その後、Della Faille 1699F で《アルミード》のパッサカリアが、Vairasse 1702A で《平和の牧歌》の組曲版が加わった。これらは《アシスとガラテア》と《ヴェルサイユの洞窟》が 4 パート用、二つの《アルミード》、《平和の神殿》、《ペルセ》が 3 パート用である<sup>19</sup>。やはり、スコアや声楽用エール集同様、ポアンテルの 1689 年のカタログにも同様のレパートリーが見られ、ロジェがポアンテル版を販売していたことが分かる。

販売譜におけるポアンテル版のその後をたどると、ロジェの組曲版に対するこだわりが見えてくる。ポアンテルによる組曲版は基本的に、1708 年のカタログまで残り続けるが、《平和の神殿》のみが Della Faille 1699F を最後に販売譜のリストから消える。しかしロジェの出版譜の品揃えを見ると、1703 年のカタログで《平和の神殿》の組曲版が 4 パート用で出版される。同様に、販売譜で 3 パート用だった《アルミード》も、1712 年のカタログでは 4 パート用としてロジェの出版譜に加えられた<sup>20</sup>。こうして見ると、ロジェはポアンテルが 3 パート用に出版したものをそのまま再版するのではなく、4 パート用に直して再出版したことが分かる。つまり、カタログ上で「すべて同じ方法で」出版すると宣伝していたのは、この 4 部編成への統一を意味していたと考えられる。ロジェにとっては、リュリのオペラを 3 パートではなく 4 パート用の組曲で出版することに意味があったと言える<sup>21</sup>。

## (2) 「音楽劇」シリーズの刊行

リュリのオペラに基づく 4 パート用の組曲版は 1712 年までに完了し、以後このシリーズはカンブラ、デトゥッシュ、マレなどのリュリの後継者世代のオペラに基づく、3 パートあるいは 2 パート（旋律とバス）用の組曲版へと変化していった。しかし 1716 年のカタログでは、リュリのオペラの編曲版として新たなシリーズが掲載される。これは「音楽劇 *Musyk Schouwtoneel*」というオランダ語のタイトルが付けられ、カタログ上では「フランス風の曲」の中でも「独奏フルートまたはオーボエのための曲」に分類される一連の楽譜である。1716 年の時点で 25 巻まで刊行され、第 1 巻に「すべての演奏用エールを含む *inhoudende alle de Speel-Arien*」と書かれていることから、独奏楽器のためのエール集であると推測できる。リュリ作品は 25 巻のうち第 8 巻～第 22 巻までの 15 巻を占めており、その内容は 4 パート用

<sup>19</sup> 《平和の牧歌》には編成に関する記載が見られない。

<sup>20</sup> この時、パッサカリアは演奏用エール集の一部として出版された。この経緯については第 7 章「組曲版の成り立ちと構造」で取り上げる。

<sup>21</sup> このような 4 部編成による組曲は、ロジェやポアンテルよりも前に、アムステルダム楽譜出版者フースによって始められたものだった。フースとロジェの組曲版を比較すると、ロジェがフース版の 4 部編成を模倣しつつ、新たな組曲版を作り出したことが分かるのだが、それについては第 8 章「4 部編成へのこだわり」で論じる。

の組曲版のレパートリーと一致する<sup>22</sup>。これらは恐らく、4パート用の組曲版から、ヴァイオリン・パートのみを抜き取って販売したものだろう。各巻は10ソル（0.5フロリン）で売られ、25巻の最後には「いずれの劇音楽のバスも10スタウヴェルで買うことができる」<sup>23</sup>と書かれた。つまり、ロジェは独奏だけでなく2パートでも演奏できると宣伝し、バス・パートの販売も行った。このような、多パート編成からヴァイオリンとバスのみ抜粋して演奏することは、1712年のカタログで推奨されていたことである。

独奏とバスによるフランス風の曲をもっとお望みの方は、リュリ氏や新しい作者のオペラのあらゆる演奏用エールから第1ヴァイオリンとバスを注文してください。あらゆるトリオの第1ヴァイオリンとバスも同様に。<sup>24</sup>

ロジェは1712年にこのように宣伝すると、次の1716年のカタログでは実際に、オペラの組曲版からヴァイオリン・パートを抜き取って新たにシリーズ化したのである。4パート用の組曲版が人気シリーズであったとともに、ヴァイオリン・パートのみの販売でも売れる見込みがあったということだろう。

組曲版は、出版点数、レパートリーの充実、新版の刊行ペース、カタログ上の扱いにおいて、ロジェの目玉商品であるとともに、リュリの楽譜出版の中心的存在だった。中でも、ロジェは先行する出版者の楽譜をそのまま取り入れるだけでなく、3パート用のものを4パート用へと変更して出版し直していた。ロジェにとっては、組曲版を4パート用で出版することが重要だったのである。また最後の1716年のカタログでは、ヴァイオリン・パート単独や、バス・パートとのセットでの販売も行われた。したがって、ロジェによるリュリの楽譜出版は、声楽曲よりも器楽用のアレンジ版を中心に行われ、なるべく多くの劇音楽をシリーズとして売り出すことを目的としていたと考えられる。

<sup>22</sup> 他にはカンブラ、デトゥッシュ、シュトゥック、ベルタンの劇音楽の演奏用エールが含まれる。

<sup>23</sup> « Man kan ook mede bekomen voor 10 stuyvers, de Basse von yder Musyk Schouw-Toneel. »

<sup>24</sup> « Ceux qui souhaitteront plus de pieces à la Françoisise à un dessus & Basse n'ont qu'à demander le premier dessus & la Basse de tous les airs à jouer des opera, tant de Mr. Lully que des Autheurs nouveaux, comme aussi le premier dessus & la Basse de tous les Trios. » Roger 1712, 15.

## 第2節 コレッリ作品の扱い

本節では、ロジェがリュリと並んで重点的に出版した作曲家、コレッリの作品の扱いについて論じる。コレッリの出版レパートリーとカタログ上での扱いを検討し、この領域におけるロジェの目的を明らかにすることで、リュリの楽譜出版の特徴を浮き彫りにする。

### 1. 出版のレパートリーとカタログ上での扱い

#### (1) 作品番号付きの楽譜——作品 1～6

ロジェのカタログでは、コレッリに関連する楽譜は作品番号がついた六つの作品 20 点と、そうではない曲集 7 点が掲載された（表 10）。これらの中で、まずは作品番号付きの楽譜を順に追っていきたい。ロジェは活動の最初期からコレッリの作品に注目し、その出版を行っていた。作品 1～4 はいずれもトリオ・ソナタで、1696 年～98 年のカタログに掲載されている。これらは皆、1681 年～1694 年までにローマのムーティとコマレックによって出版された初版譜の再版である。カタログ上では Bassani 1698A 以降まとまって掲載され、分類開始後は「2 台のヴァイオリンと通奏低音のためのソナタ」の冒頭が定位置となった。その後、1706 年には作品 1～4 をまとめた「第 2 版 *seconde édition*」が出版される。この版には以下のような宣伝文が付けられ、それによると 1 枚のプレート上にソナタ 1 曲が彫版され、バス・パートと通奏低音パートの楽譜が別々に作られた。

これらのソナタは一つの（共通の）型で彫版され、きわめて興味深いことに、それぞれのソナタが 1 枚のプレート上にあります。バレエにおいてもソナタにおいても、チェロによるバス・パートは通奏低音とは別に彫版してあります。これには、リュート、アーチリュート、テオルボでも演奏できるように数字が付いています。これらの作品はいかなる間違いもそのままにせず修正され、美しい紙に印刷されています。ばら売りはできません。値段は 18 フロリンです<sup>25</sup>

1712 年になると、ロジェは初期に出版した個別の楽譜を「初版 *première édition*」とし、「第 2 版」を「最新版 *dernière édition*」とした。また、この時にはモルティエによる作品 1～4 の版も手に入れており、それを「モルティエによる印刷の同じ楽譜 *Le même livre impression de*

<sup>25</sup> « Ces sonates sont gravez tout d'un format & trez curieusement, chaque Sonate sur une Planche. Les Basses du Violoncello qu'on a gravées differentes de la Basse Continue aussi bien des balets que des Sonates, sont aussi chiffrées afin de les pouvoir jouer sur le Luth sur l'Archiluth ou sur le Theorbe. Ces ouvrages sont corrigez sans y avoir laissé aucune faute & sont imprimez sur de trez beau papier. Ils ne se vendent point separement & Valent f. 18. » Félibien 1706E より引用。

Mortier」<sup>26</sup>として販売した。さらに 1716 年のカタログでは、「初版」と「最新版」の他に新たな「第 2 版」が掲載されている。この版はロジェによると「最新版と比べわずかに美しくなく、正確でない *un peu moins belle & correcte que la dernière*」楽譜だった。

作品 5 は独奏ヴァイオリンと通奏低音によるソナタで、初版はローマのサンタによって 1700 年に行われた。ロジェは *Recueil IV 1697C* で作品 5 の出版を予告しているが、実際に出版されたのは 1701 年のことである<sup>26</sup>。この時の出版をめぐるのは、ロンドンのウォルシュとの間で、新聞広告を使ったアピール合戦が繰り広げられた<sup>27</sup>。その際、ウォルシュが作品 5 のことを「かの有名なアルカンジェロ・コレッリ氏の新しいソナタ」と形容するのに対して、ロジェは自身の出版譜に関して「ローマのオリジナルとあらゆる点で同じくらい美しく彫版された状態で印刷している」と宣伝した。このような言葉から、出版者たちは流行作曲家の最新作を、ローマの初版譜になるべく近い状態で美しく出版することに価値を見出していたことが分かる。

ロジェはその後、1710 年頃に作品 5 を「装飾付き *avec les agréments*」で出版し、1712 年のカタログで「新版 *nouvelle édition*」として販売した。この版ではソナタのアダージョ楽章に、ヴァイオリン・パートをどのように弾くか書き下した譜表が付けられている。コレッリ作品のこのような版が作られたのは初めてのことであり、ロジェによれば、これは「コレッリ氏がそれら（アダージョ）を弾くのに望ましい」<sup>28</sup>とした、つまりコレッリの解釈による書き下し版である。1712 年のカタログでは他に、装飾なしの「修正版 *édition corrigée*」と、装飾あり・なしそれぞれの楽譜のモルティエ版、パート譜による版が追加された。さらに 1716 年には「最新版」、もう一つの「新版」、ヴァイオリンとバスを別に印刷したパート譜も販売された。これらは 1712 年のカタログで登場した版とは異なるプレート番号による、また別の楽譜である。1716 年で追加された版は「彼の他の作品と一緒に綴じるのにふさわしい *propre à relier avec ses autres ouvrages*」、つまり既刊の作品とあわせて一冊の楽譜とすることを念頭に刷られた楽譜ということだ<sup>29</sup>。

コレッリの作品 1～5 の出版は、1696 年～1701 年にかけて、ローマの初版譜の再版としてはじまった。その後、1706 年には作品 1～4 の「第 2 版」、1710 年以降は作品 5 の装飾付きの「新版」、さらに修正を加えた「最新版」やモルティエ版も出版された。このような度

<sup>26</sup> 1701 年 GA の広告はいつ頃？ 1701A～C までは「まもなく出版される楽譜」に分類され、1701D で出版譜に加えられる。

<sup>27</sup> ロジェとウォルシュのライバル関係、広告文の詳細、その中で書籍商ヴァイヤントが果たした役割については、第 1 部第 3 章「楽譜出版」を参照。

<sup>28</sup> « Mr. Corelli veut qu'on les joue » カタログではこの後に、「コレッリ氏のオリジナルを、この件について書かれた彼の手紙とともに興味深くご覧になりたい方は、それをエティエンヌ・ロジェのもとで見ることができます *ceux qui seront curieux de voir l'original de Mr. Corelli avec ses lettres écrites à ce sujet, les peuvent voir chez Estienne Roger*」と書かれ、ロジェがコレッリの自筆譜を手に入れていたことが示唆されている。Roger 1712, 27.

<sup>29</sup> 1716 年のカタログで、ロジェはコレッリの全作品をパート別につなぎ合わせて曲集とすることを推奨した。Vairasse 1716, 332-333.



重なる新版の刊行や、カタログに添えられた文言、新聞広告の内容から、ロジェはコレッリの作品をローマの初版譜に近く、また作曲家の意図を反映した状態で出版することを目指していたことが窺える。そのような目的が実現したのが、次の作品 6 の初版である。

作品 6 は 12 のコンチェルトからなるコレッリ最後の作品である。ロジェはこの作品を、コレッリの死後まもない 1714 年頃初版した。カタログ上には作品番号と楽器編成が書かれるのみで、作品 1～5 に比べるとそっけない扱いである。しかし作品 6 は、ロジェが初めて手掛けたコレッリの初版作品であり、出版にあたってはコレッリ本人との契約が交わされ、作曲家の死後は代理人を通じて取引が進められた。1712 年 4 月 21 日付けの契約書では、ロジェは作品 6 を「自身の費用と負担で、フォリオ判で可能な限り早く印刷し、シェルケンス氏に 300 部を完全に、かつよい状態で渡す」<sup>30</sup>ことが定められている。シェルケンス氏は作品 6 の出版にあたって、ロジェから 300 部を預かり、うち一方の 150 部をコレッリの手渡すよう送り届け、もう一方の 150 部をロジェの販売用に保管する役目を担っていた。この契約では、ロジェはコレッリが確かに 150 部を手にしたと知られるまでは、自ら販売してはならないと決められ、その上何らかの事情で 150 部が無事に送り届けられなければ、ロジェの負担で再度コレッリ宛てに送る必要があるとも定められた。このように、契約は作曲家の地位がかなり高かった状態で結ばれた。しかし、「コレッリ氏の手稿譜にしたがって」<sup>31</sup>と明記されているように、ロジェは確かに作曲家と直接交渉し、楽譜を手に入れて出版を行った。印刷部数や送付の方法を事細かに決められてでも、コレッリの自筆譜を出版することの方に価値があったのだろう。作品 1～5 でロジェが重視していた、作曲家の意志の反映という点は、作品 6 で十分に発揮されたと言える。

## (2) 作品番号なしの楽譜

ロジェはこの他に、作品番号なしの曲集を 7 点出版した。コレッリ作品単独で構成されるものでは、2 本または 1 本のフルートと通奏低音による《12 のソナタ 第 1 集・第 2 集》、2 本のヴァイオリンと通奏低音による《トリオ・ソナタ 遺作》が挙げられる。前者は第 1 集が Renneville 1706B、第 2 集が 1708 年のカタログに登場する。いずれもウォルシュ版の再版と見られ、作品 2～5 のソナタをフルート用に編曲したものである<sup>32</sup>。後者の遺作は 1716 年のカタログで登場し、コレッリの未刊行作品をまとめた初版譜である<sup>33</sup>。

それ以外には、コレッリと他の作曲家による曲集がある。Loulie 1698D では《コレッリとその他の作者による、ヴァイオリン独奏と通奏低音のためのソナタ》が出版された。この

<sup>30</sup> « fera imprimer en due forme, à ses propres fraix et dépens, aussitost qu'il sera possible, et en delivra audit Sieur Schelkens 300 exemplaire complets et bien conditionnées, » Amsterdam, Gemeentearchief, Notarieel Archief, no. 5923. Rasch 1996a, 115.

<sup>31</sup> « suivant les manuscrits dudit Sieur Corelli, » Rasch 1996a, 116.

<sup>32</sup> Rasch Internet, Vol. 4, Pt. 4, *The Catalogue: Caix-Croft*, 76-77.

<sup>33</sup> Rasch Internet, Vol. 4, Pt. 4, *The Catalogue: Caix-Croft*, 70 ; Marx 1980, 219-220.

曲集は 10 のソナタからなり、コレッリと作者不詳の作品を含む<sup>34</sup>。1716 年のカタログでは、恐らくこの曲集をヴァイオリン・パートと通奏低音パート別々にした楽譜が販売された。また、Wilderer 1699B に掲載される《2 本のフルートのための 8 のソナタ》は、タイトルによればうち 6 曲が「ロジャーズ氏 M. Rogers」、その他の 2 曲がそれぞれペイジブルとコレッリによる曲集である。ウォルシュが 1698 年に出版した《ロジャーズ氏により作曲された...6 のソナタ》の再版だと見られるが<sup>35</sup>、どのようなコレッリ作品を含むものであるかは定かでない。最後に、Cherici 1699C で見られる《コレッリ、カルダーラ、ガブリエリ氏による 6 つのソナタ》には、コレッリの作品番号なしのソナタが 2 曲含まれる<sup>36</sup>。

## 2. リュリ作品の出版の特徴——コレッリ作品との比較

それでは、本章のまとめに代えて、これまでに見てきたリュリとコレッリの出版の傾向を総括したい。

### (1) コレッリの楽譜出版の特徴

ロジェによるコレッリの楽譜出版は、もっぱらヴァイオリンのためのソナタとコンチェルトを対象に行われた。一部、フルート用に編曲したウォルシュ版の再版が見られるが、いずれにせよ器楽曲作品に集中している。これは、コレッリの作品が器楽に偏っていたからであり、ロジェの楽譜出版はそのまま作曲家のレパートリーを反映するものだった。

出版年代に注目すると、1696 年～1714 年、つまり作曲家の名声確立後～死後まもなくの間に再版された。作品 1～4 に関しては 1681 年～1694 年に出版された初版譜が、1696 年～98 年の非常に短い間に再版された。また、1706 年以降にはロジェが独自に「修正」を加えた版や、より美しい印刷による版、あるいは既刊の作品をまとめて綴じられるように工夫した版など、さまざまなタイプの版が作られた。作品 5 ではローマの初版と再版のタイムラグはほぼなくなり、1700 年に初版譜が出されると、ロジェはすぐさま再版を行った。1710 年頃には装飾音を書き下したものを出版し、これはコレッリの作品で初めて、演奏解釈付きの出版譜となった。このように、ロジェはイタリアの初版譜の再版だけでなく、さらに質のよいものになるようにと、版の改良を重ねていった。

ロジェのコレッリ作品に対するこだわりは、カタログに書かれた「彼（コレッリ）がそれを演奏するように *comme il les joue*」という文言や、新聞広告における「ローマのオリジナルとあらゆる点で美しく」といった宣伝文句に表れている。つまり、作曲家の意図する

<sup>34</sup> Rasch Internet, Vol. 4, Pt. 4, *The Catalogue: Saint Helene-Swaen*, 72-72; Marx 1980: 251-252.

<sup>35</sup> « Six Sonatas's ... Composed by Mr. Rogers » Rasch Internet, Vol. 4, Pt. 4, *The Catalogue: Saint Helene-Swaen*, 70-71; Smith 1948, 7.

<sup>36</sup> この曲集には冒頭に「前書き *Avertissement*」が付けられ、演奏方法に関する注釈が書かれた。

もの、あるいはローマの初版譜を「オリジナル」とし、それになるべく近いものを作ろうとする姿勢である。このようなロジェの意志は、作品 6 の初版でみごと実を結んだと言える。この楽譜の出版にあたっては、ロジェは作曲家と直接契約を交わし、手稿譜を得ていた。コレッリのケースが上手くいったのを契機に、イタリアの作曲家たちはこぞってロジェと手を組み、以後自作品の出版をアムステルダムで行うようになるのである。

以上のように、ロジェはコレッリ作品の出版において、当時流行の最先端だった作曲家の作品を、いかに正確に美しく印刷するかに心血を注いでいた。そのために、数少ない作品に対して何パターンもの楽譜を作り、改良を重ねた。作品 5 の装飾付きの版、作品 6 の初版譜は、作曲家の意図を楽譜に反映しようというロジェの姿勢が端的に表れていると言える。

## (2) リュリの楽譜出版の特徴

このようなコレッリ作品の出版のあり方に対し、リュリの楽譜出版はさまざまな点で異なっていた。まず、リュリの楽譜出版の対象となったのは劇音楽、つまりオペラやバレエだが、実際に出版されたのはスコア、声楽用エール集、トリオ集、アンサンブル用の組曲版、リュート組曲など多くの編曲版を含んでいた。中でも、その中心となったのはオペラを器楽用にアレンジした組曲版だった。

出版年代について言えば、ロジェによるリュリの楽譜出版は、作曲家の死から 10 年近く経った 1696 年に開始され、1716 年まで継続的に行われた。当時のフランスでは、リュリのオペラ上演も引き続き行われていたが、すでにリュリの後継者世代による新作オペラが上演され、またイタリア音楽からの影響が日に日に高まっている状況だった。フランス国外でも、リュリのオペラの上演は行われていたが、それ以上にイタリアのオペラや器楽が流行の中心となっていた。しかしロジェはあえて、17 世紀の遺産とも言うべきリュリのオペラを、器楽組曲の形にアレンジし、一つのシリーズとして出版した。したがって、過去の作曲家のアレンジ版という所に、ロジェのリュリ作品の出版の大きな特徴があると言える。

また、コレッリの出版が、作品 6 以外はローマの初版譜に基づいていたのに対し、リュリの場合はアムステルダムの出版譜が直接のモデルとなった。その中には、すでに声楽用エール集や組曲の形にアレンジされたものも含まれ、ロジェはアムステルダムの先輩出版者たちのアイディアを取り入れながら、独自の加工を施した出版レパートリーを作り上げていった。4 パート用に統一された組曲版のシリーズは、ロジェの考えを反映させたアレンジ版であり、作曲家の意図を重んじるコレッリの出版とは、まったく目的が異なっていたのである。

## 第 3 部

### 音楽的側面

#### ——リュリのオペラの組曲版——



## 第 6 章 組曲版を取り巻く状況



## 第6章 組曲版を取り巻く状況

### 序

第2部でカタログの分析を行うことで、リュリのオペラに基づく楽譜が、ロジェの出版物全体の中で出版点数・ジャンルの多様性ともに他の作曲家に大きく差をつけるものであることが分かった。また、カタログに添えられた宣伝文から、その中でも器楽アンサンブル用の「組曲版」が、目玉商品としてシリーズ化していったことが見えてきた。さらに、組曲版は他のリュリ作品に比べ、ロジェが先輩出版者たちのモデルを取り入れ、積極的に発信していたジャンルだと言える。こうしたことから、ロジェはリュリの楽譜出版の中でも組曲版というジャンルを重要視していたことが窺える。

また、第5章で考察したように、リュリ作品とコレッリ作品の楽譜出版には明確な性質の違いがあることも分かった。つまり、コレッリ作品においては作曲家の合意のもと、最新作を正確に出版することが目的だったが、リュリ作品においては正反対ともいえる内容が目指されていたことが明らかになった。ロジェの目的は、すでに過去の作品となったリュリのオペラを、作曲家のあずかり知らぬところで4パート用の組曲として加工し、売り出すことにあったと考えられる。このようなロジェの目的が見えてきた所で、組曲版がどのような音楽状況のもとで出版され、どのように加工されたのか、実際の楽譜をもとに検証する必要があるだろう。

したがって第6章では、組曲版を取り巻く周囲の音楽状況に注目する。第1節では組曲版に関するシュナイダー、シュミットらによる先行研究を取り上げ、リュリ研究の中で組曲版がどのように位置づけられてきたのかを明らかにする。その上で、組曲版の成立の経緯、構造、編曲の手法を個別に検証する必要性を指摘する。第2節ではリュリのオペラの楽譜資料の状況を論じる。第3節ではオランダにおけるリュリのオペラを受容状況に関して、オペラの上演と楽譜出版の観点から考察する。第4節ではロンドンで出版されたオペラの編曲楽譜を取り上げ、ロジェの組曲版との関連を考察する。



## 第1節 組曲版に関する先行研究

### 1. シュナイダーによるアムステルダム版の定義と分析

#### (1) リュリの作品カタログにおけるアムステルダム版の定義づけ

リュリのオペラの史料研究は作品ごとに、活版印刷スコア、手稿譜、彫版印刷譜の状況を整理しながら行われてきた。それらを一覧化し、リュリの全作品における史料の状況を把握できるようにしたのがシュナイダーの『リュリ作品の年代的・テーマ的カタログ』(Schneider1981)である。シュナイダーはここで、「リュリ作品目録 Lully Werk Verzeichnis」(通称 LWV)を編纂し、全作品の番号付けを行うとともに、手稿史料の番号付け(Qu.)も行うことで、複数の作品を含む手稿譜を容易に判別できるようにした。このカタログが作られたことで、それ以降のリュリ研究ではつねに LWV 番号、Qu.番号が引用され、共通の度量衡が出来上がったと言える。シュナイダーはカタログの中で、劇作品の台本、印刷総合スコア、印刷縮小スコア、「組曲版 Suitendruck」、「アリア版 Ariendruck」、手稿スコア、手稿パート譜を列挙した。印刷による総合スコアと縮小スコアは実質、パリのバラールによる活版印刷スコアと、フコーとリブによる彫版印刷スコアが大半を占める。一方、組曲版とアリア版にはしばしば、アムステルダムの出版者の名前が見られる。ここで挙げられているのはアムステルダムのロジェ、フース、ポアンテル、ル・シュヴァリエによって出版された、リュリのオペラの器楽組曲、あるいは声楽用エール集である。シュナイダーはこれらをリュリの史料体の一部に入れ、組曲版やアリア版といった定義づけを行うことで、アムステルダムにおけるリュリの楽譜出版を一つの重要な現象として評価した。

#### (2) アムステルダム版の歴史的位置づけと分析

そのようなシュナイダーの態度は、翌年の『アンシャン・レジーム期のフランスでのリュリのオペラの受容』(Schneider1982)においてより明確に表れている。シュナイダーはここで、「管弦楽、室内楽の実践におけるオペラ組曲」という章を設け、その中でアムステルダムの組曲版を詳細に扱った。シュナイダーは、リュリの劇音楽に由来する器楽作品が、ヨーロッパ的な名声を獲得したことに注目し、またそのような器楽作品がドイツの管弦楽組曲と同じ流れにあることを強調した。著者は17世紀末に、クッサーとムッフアトによってリュリ風の演奏様式が組曲の形で紹介されたことを引き合いに出した上で、アムステルダムの組曲版がリュリのオペラの国際的な伝播において重要な役割を果たしたと指摘した<sup>1</sup>。

---

<sup>1</sup> 序章における引用部分を参照。

シュナイダーはアムステルダムにおけるこのような現象を、オペラのスコアがバラール社による契約に基づいて印刷され、それ以外の楽譜はもっぱら手稿譜で出回っていたフランスでは起こりえなかったと評価した。また、同書の中では組曲版のレパートリー一覧、楽曲の種類に着目した統計的分析、楽曲の組曲中での機能分析、拍節構造の分析が与えられるとともに、調性の構造から、組曲が全曲ではなく奏者や聴衆の好みに応じて抜粋して演奏された、という考察がなされた。シュナイダーはフース、ポアンテル、ロジェによる組曲版をひとまとめに捉え、彼らがリュリの生前から死後にかけて、オペラ作品を器楽曲の形で出版することにより、リュリ作品の伝播に大きく寄与したと位置づけた。

その後、Schneider 1989 でもやはり、アムステルダムの組曲版はイタリアのコンチェルトの対立軸であり、バッハ、ヘンデル、テレマンといった後期（特にドイツ語圏の）バロックの作品につながるものだと位置づけられた。シュナイダーはさらに、リュリの 5 部編成のオーケストラが 4 部または 3 部編成に変えられる過程で、どのような変化が生じたのかを具体的に論じた。特に、(1) トリオ部分の扱い、(2) 通奏低音付きのエールにおける改訂、(3) 形式と構造に対する変化、(4) フガート部分の扱い、(5) 声部の現象と書き換えに着目し、ロジェ版とバラール版の比較を行っている。これらの分析を通じて、シュナイダーはフランスの 5 部編成のオーケストラが「普遍的な 4 部編成の様式に標準化」<sup>2</sup>されたとし、その変更手法の多くにイタリア音楽からの影響が認められると結論付けた。

このような 1980 年代のシュナイダーの研究は、リュリのオペラ編曲が作曲家自身によるものと捉えられていた段階において、楽譜出版者による編曲を明らかにした画期的なものだと言える。しかし、あくまでリュリの受容研究、あるいはドイツの組曲史の文脈からアムステルダム版が一様に捉えられているため、ロジェが全出版譜の中でリュリの組曲版を目玉商品化していったことや、フース、ポアンテルとは異なる編曲方法を取っていたことにはあまり注意が向けられていない。Schneider 1982 では、ロジェ版はフース版の模倣と見なされ、フース＝ロジェ版とポアンテル版の組曲の構造の違いが言及されている。しかしこの部分は、アムステルダムの組曲版に関する全 9 ページの中でわずか 1 段落を占めるのみで、ロジェの独自性は「その（フースの）組曲の構成原理を（他の組曲にも）取り入れた」<sup>3</sup>とするととどまった。一方 Schneider 1989 では、ロジェ版、フース版、ポアンテル版における管楽器の指示、拍子記号の違いが指摘されている。しかし楽曲分析はすべてロジェ版とバラール版の比較により、アムステルダム版相互の違いには触れていない。また、編曲の手法については、リュリの 5 部編成のオーケストラが 4 部編成となったことは明らかにされているが、シュナイダーはその中でもトリオ編成の部分をクローズアップしている。このことは、トリオ編成の部分でより顕著な編曲が行われているためと、フランスにおけるトリオ集の編纂とアムステルダムの組曲版を関連付けるためだと考えられる。しか

<sup>2</sup> « standardized to the universal four-part style, » Schneider 1989, 129.

<sup>3</sup> « dessen Prinzipien der Suitenzusammenstellung übernahm, » Schneider 1982, 142.

しそれにより、ロジェがカタログ上で 4 部編成へのこだわりをはっきりと示していたことは見過ごされている。

このように、シュナイダーはアムステルダムの組曲版を、フランス国外におけるリュリのオペラ受容という文脈で捉え、オペラを器楽曲として伝播させた、ドイツの管弦楽組曲につながる存在として評価した。しかしここでは、ロジェのカタログを踏まえて初めて分かるような、リュリのオペラ組曲のシリーズ化、フース版とポアンテル版の取捨選択、4 部編成へのこだわりは問題になっておらず、アムステルダムの組曲版がパリの「オリジナル」と一様に対立している印象である。そこで、ロジェによるリュリの組曲版の独自性を明らかにするために、17 世紀末～18 世紀初頭にオペラの編曲楽譜がどのような形で出回っていたのかを検討し、ロジェがなぜ 4 部編成の組曲を重視していたのかを考察する必要がある。また、ロジェ版の直接のモデルとなったフース版、ポアンテル版との違いを詳細に検討することで、ロジェがどのような組曲版を作り上げたのかを明らかにするべきだろう。

## 2. シュナイダー以降の研究

オランダ人音楽史家のノスケは 1990 年に、オランダにおけるリュリ受容に関する論文を発表した。このような観点からの研究はノスケによって始まったと言え、この論文は一次史料の使用に乏しいものの、リュリ受容をオランダとフランスの外交関係、オランダ特有の社会的コンテクスト、17 世紀中盤からのオランダの音楽状況といった幅広い文脈で捉える研究である。ノスケによれば、北部ネーデルランドにおけるリュリの流行は仏蘭戦争終結後の 1678 年以降に始まり、リュリのオペラやコメディ・バレエの原語上演、オランダ語に翻訳されたリュリ作品、オランダのオペラやパストラル、オランダの声楽用エール集、リュリの様式で書かれた器楽作品に集約される。この中にはリュリのオペラ組曲の出版は含まれないが、ノスケはオランダでのリュリ作品の上演を裏付けるものとして、アムステルダムの出版者による声楽用エール集、トリオ集、組曲版の存在を挙げている<sup>4</sup>。

シュミットはシュナイダーのカタログ以降に、新しく発見されたリュリ作品の手稿譜のリスト (Schmidt 1987) や、トラジェディ・リリックの台本のカタログ (Schmidt 1995) を編纂し、シュナイダー以降のリュリの史料研究を発展させてきた人物である。Schmidt 2000 ではアムステルダムにおけるリュリの楽譜出版を、組曲版だけでなくスコアや声楽用エール集、トリオ集も含めて扱い、その出版に携わった人物の経歴と、楽譜の詳細な書誌情報を明らかにした<sup>5</sup>。この論文では同時に、リュリの音楽がオランダで流行した背景にも目が

---

<sup>4</sup> Noske 1990, 592-593.

<sup>5</sup> 具体的には、正確なタイトル名、出版年、現存するパート譜の種類とその所在地、含まれる楽曲とその作品番号、序文や献辞の書き下し、他の資料における典拠である。特に、オペラの中からどの曲が抜粋され、どのような順序で並べられているのかが記されたことで、組曲版の全体像が格段に把握しやすくなったと言える。

向けられている。シュミットはこのような流行は新しく台頭した中間層によって担われ、組曲版はリュリのオペラを楽しむ機会音楽としてだけでなく、ヴァイオリンやフルートの演奏を学ぶためにも用いられたとした<sup>6</sup>。

Noske 1990、Schmidt 2000 と同じ流れにあるのが Rasch 2010 である。ラッシュはホイヘンスによるリュリ作品の紹介、オランダにおけるリュリのオペラの原語上演、《ロラン》のオランダ語上演、リュリ作品の出版に注目し、アムステルダム版に関しては最後の観点の中で扱った。ここでラッシュは、リュリの劇作品がフランス国外では唯一オランダで再版された事実に着目し、1680 年から 1700 年にかけてオランダの楽譜出版についての「基盤かつ存在理由 *la base et la raison d'être*」となっていたことを指摘した。また、フース、ポアンテル、ル・シュヴァリエ、ロジェの活動を概観した上で、ロジェによるスコアの出版計画の詳細を明らかにした。この計画が頓挫したことから、ラッシュはオランダにおけるリュリの受容が原曲そのままではなく何らかのアレンジを経て行われていたことを読み取っている。また、改編された上演作品や出版譜のあり方から、作曲家の名前は伴わずに、リュリの音楽や作品名が一人歩きする傾向があった、と結論づけた。

こうしてみると、リュリの組曲版に対する見方はシュナイダー以降大筋では変わっておらず、近年ではオランダにおけるリュリ作品の受容という文脈で論じられることが多い。このような視点は、アムステルダムの出版者たちが直面していた文化的、社会的コンテキストを理解するために有用であるが、果たしてロジェの組曲版はオランダにおけるリュリの音楽の流行のみを反映するものだろうか。ロジェがユグノーや書籍商のネットワークを武器にフランスやイギリスともつながりを持ち、国際的な楽譜出版を行っていたことは、組曲版の出版に影響するものではなかっただろうか。そのようなことを考察するために、次節以降は組曲版を取り巻く状況を、フランスにおけるリュリのオペラの楽譜出版、オランダにおけるリュリのオペラ受容、イギリスにおけるオペラの編曲楽譜の観点から検討し、ロジェの組曲版がこれらとどのような関係にあるのかを考察する。

---

<sup>6</sup> Schmidt 2000, 104.

## 第2節 フランスにおけるリュリのオペラの出版譜・手稿譜

本節では、リュリのオペラ楽譜が、フランスでどのように作られたのかを検討することで、出版譜、手稿譜がリュリの音楽資料においてそれぞれ果たしていた役割を明らかにする。

### 1. バラールによるリュリのオペラの楽譜出版

#### (1) バラール一族による独占出版体制

パリの楽譜出版は、16世紀中ごろから18世紀初頭までバラール一族の独占下にあった。バラールによる出版は、1551年にアドリアン・ル・ロワ Adrian Le Roy (ca. 1520–1598) とロベール・バラール Robert Ballard (1520年代後半–1588) がル・ロワ・エ・バラール社を創設したことに端を発する。二人は16世紀フランスの大出版者ピエール・アテニャン Pierre Attaignant (1494頃–1551/52) の死後、1553年2月26日に「国王の楽譜印刷家 Imprimeur du Roy pour la musique」の称号を得る<sup>7</sup>。この称号は、あらゆる楽譜出版における国王からの許可、すなわち「允許 privilege」を意味していた。つまり、バラールが出版する楽譜は自動的に国家の保護を得られたのである。それと同時に、この允許は他の出版者や書籍商に対して、彼らの版を再版、1611年以降は販売することさえ禁じた。さらに、1639年には孫のロベール2世 Robert II (1610頃–1673) が「国王の唯一の楽譜印刷家 seul Imprimeur du Roy pour la musique」という称号を得て、その力をさらに強めた。彼らの出版の対象となったのは、シャンソンのような世俗歌曲、モテット、ミサ曲といった宗教歌曲、音楽理論書、そしてオペラだった。

フランスにおけるオペラの楽譜出版は17世紀後半に始まった。フランスでは1645年に初めてオペラが上演されるが<sup>8</sup>、本格的な創作・上演は1669年の「王の音楽アカデミー Académie Royale de Musique」の創設以降である。1671年に上演されたロベール・カンベール Robert Cambert の《ポモーヌ Pomone》は、フランス・オペラの幕開けとなり、同時に楽譜出版においても国内最初の例となった。この出版を行ったのがバラール社の創立者ロベールの曾孫にあたるクリストフである。クリストフは1673年に一族の経営を継ぐと、リュリとともにオペラの独占的な楽譜出版を行った。

<sup>7</sup> バラール一族およびその出版体制については、Guillo2010, 関本2006を参照した。

<sup>8</sup> この時に上演されたのはイタリアの作曲家マルコ・マラツォーリの《理性の裁き》である。水谷2003, 36.

## (2) リュリとバラール、キノーによる契約

リュリはよく知られるように、フィレンツェ出身のイタリア人だったが、フランスに帰化し、バロック時代のフランス・オペラの立役者となった作曲家である。彼は 10 代の頃、ダンスとヴァイオリンの才能を認められ、1646 年にパリの宮廷に送られた。その後 1653 年に宮廷作曲家に任命されると、ダンサーであったルイ 14 世の寵愛を受け、翌年から 1671 年までに 26 曲のバレエを作曲した。王が踊るのをやめ、宮廷音楽の中心がバレエからオペラに移ると、1672 年 3 月にパリと地方の音楽アカデミーにおける作品の終身上演特権を獲得する<sup>9</sup>。これ以降、音楽アカデミーでは彼の作品だけが演奏されるようになった。

リュリは同年 9 月、自作品の印刷に対する 30 年の允許を得た。この允許のもとでは、作曲家は自分の選んだ出版者によって、好きな体裁で、好きな部数だけ作品を出版することができるよう決められていた。したがって、リュリの圧倒的な権力の前には、「唯一の楽譜印刷家」バラールも作曲家に従う立場にあったと言える。リュリは当初、作品の出版を拒否していたが、1679 年の《ベレロフォン》で状況が一変する。このオペラが成功を収めると、バラールにスコアの出版を要請した。ただし、バラールに一任するのではなく、フォリオ判でスコアを印刷することを要求し、楽譜の監修にも携わった。

1680 年に、リュリとバラール、そして台本作家フィリップ・キノーPhilippe Quinault (1635–1688) の間で出版契約が結ばれ、新しいオペラが上演されるとその年のうちにスコアが出版されるようになった<sup>10</sup> (表 11)。バラール、リュリ、キノーの三者合意にもとづくオペラの出版は、リュリが 1687 年に没するまで続き、出版允許の期限が切れてからは息子のルイとバラールの間で再度契約が結ばれ、《ベレロフォン》以前に上演されたリュリのオペラの出版が行われた。こうして、パリにおけるリュリの楽譜出版では、作曲家の圧倒的な権力とバラールの一社独裁体制が結びつき、組織的にスコアの生産が行われたと言える。

## (3) オペラ楽譜の出版方法——印刷技術、部数、形態

バラールによるリュリのオペラ楽譜出版は、いくつかの例を除いて、すべて活版印刷によるフォリオ判のスコアで行われた。印刷技術に関しては、バラールの楽譜出版がおしなべて活版印刷で行われていたことによる。活版印刷の利点は、薄い紙に素早く印刷することができるために、一度活字を組んでしまえば印刷コストが低いことだった。また、活版印刷では一度に多数の枚数を刷ることができた。例えば 1680 年の《プロセルピーヌ》は 750 部印刷されたことが分かっている<sup>11</sup>。こうしてスコアが大量に印刷されたことで、リュリの

<sup>9</sup> Guillo 2010, 87.

<sup>10</sup> この契約に関しては、La Laurencie 1921 を参照。

<sup>11</sup> 当時の書籍が約 1000 部印刷されていたことから、活版印刷における楽譜と書籍の発行部数にはあまり差

オペラは広く伝播し、パリの宮廷文化の代名詞として国際的に知られることとなった<sup>12</sup>。

しかしバラールを用いていた活版印刷は、17 世紀後半にはしだいに時代遅れの技術となっていた。特にバラールは 16 世紀の活字をそのまま 17 世紀になっても使用していたため、楽譜全体の印象は 16 世紀のものと大差ない。音符の符頭は新しい丸形ではなく旧来の菱形をしており、譜面は非常にごつごつとしたものとなる（図版 7）。また、スラーや連結音符を印刷するには、音符の活字を一つずつ組み合わせる技術では限界があった。それでもリュリのオペラが活版印刷で出版されたのは、リュリの音楽が複雑な対位法や細かな装飾音を用いないということもあっただろうが、やはりオペラの歌詞を印刷するには活字が便利であったということと、楽譜出版におけるバラール社の影響力があったからだろう。

バラールによるリュリの出版譜が高い知名度を誇ったのは、それがおしなべてスコアで出版されたことも大きい。フランス・オペラのスコアの出版には二つの形がある。まず、「総合スコア *partition générale*」と呼ばれる、声楽と通奏低音付きの弦楽アンサンブル、管楽器などがすべて記されたものである。これは縦長のフォリオ判で印刷された。一方、「縮小スコア *partition réduite*」と呼ばれるものでは、声楽パートはそのまま記されるが、器楽パートではもっとも上声部のヴァイオリン・パートと通奏低音パートしか記されない。当然、縮小スコアよりも総合スコアの方が紙やインクを多く消費し、印刷代も高くなる。しかしリュリはオペラを総合スコアで印刷することを好み、彼のオペラは 1679 年以降、《イジス》、《アルセスト》などの一部の例を除いて、すべてフォリオ判の総合スコアという、最も高価な形で出版された<sup>13</sup>。一方で、4 つ折り判の縮小スコアでは、弦楽アンサンブル 5 部のうちもっとも上声部のヴァイオリン・パートと通奏低音であるバス・パートしか記されず、中声部を形成する三つのヴィオラ・パートは省略された。このような楽譜はフォリオ判に比べると格段に安く生産することができ、デマレ、カンプラ、デトゥッシュなど、リュリの後継世代の作曲家たちのオペラはほとんど 4 つ折り判で出版された。

## 2. フコーとリブによる彫版印刷譜の出版

17 世紀後半のオペラの楽譜出版がバラールによる活版印刷で牛耳られるさなか、組織的な出版とは別の文脈から新しい技術による楽譜出版が始まった。フランスでは 1660 年頃から、版画に由来する彫版印刷による楽譜出版が行われていた。銅や水銀を用いた彫版画は、1660 年 5 月 26 日のサン＝ジャン＝ド＝リュツの勅令が示しているように、いかなる規則に

---

がなかったと言える。Devriès 1976, 5.

<sup>12</sup> 1680 年代から 1740 年代にかけて、フランスの地方都市やハーグ、アムステルダム、ブリュッセル、ヴォルフエンビュッテル、アンスバハ、ハンブルク、モデナ、ローマ、ロンドンなどでリュリのオペラの上演が行われた Schmidt 1987. オランダの上演に関しては本章第 3 節で扱う。

<sup>13</sup> このような判の初めての使用例は 1671 年のカンベールの《ポモーヌ》である。

も検閲にも妨げられず、自由に行うことのできる芸術分野であった<sup>14</sup>。したがって、この技術を転用した楽譜出版も、バラールの出版允許の規制対象とはならなかったのである。彫版印刷の利点は細かな音符や装飾記号を彫ることができる点であり、声楽よりも器楽に適していた。一方で活版印刷に比べ分厚い紙が必要となり、印刷には長時間がかかった。また、印刷の途中で金属板がすり減っていくために、あまり多くの部数を刷ることはできず、200部ほどが限度だったと言われている<sup>15</sup>。そのため、フランス初期の彫版印刷は活版印刷への対抗手段というよりも、自筆譜をより美しくするために用いられ、作曲家が自ら費用を負担して必要な部数だけ印刷して行われた。1660年から1675年には、毎年1点のペースで、シャンボニエール、ドニ・ゴティエ、ランベール、ニヴェールといった作曲家の新たな器楽作品が出版された<sup>16</sup>。こうして彫版印刷が器楽を中心に発展してくると、世紀の変わり目にはオペラにも応用されるようになる。

18世紀初頭に彫版印刷による楽譜出版を担ったのは、フコーHenri Foucault（生年不詳－1720頃）とリブPierre Ribou（生没年不詳）の二人である<sup>17</sup>。フコーはもともと紙商人で、サン＝トノレ通りに「レーグル・ドール Règle d'or」の名で店を構えた。楽譜出版に乗り出したのは1690年頃だと言われる。フコーはボサンHenry de BaussenやルーセルClaude Roussel、デュ・プレッシンFrançois Du Plessyなどの彫版師を雇い、ヴィオール曲集やクラヴサン曲集、ヴァイオリン用のソナタなどを彫版印刷で出版したが、1697年以降オペラの筆写譜作成・販売も行うようになった。これによりバラールとの接点ができ、バラールとフコーは自らの出版物の中で互いの印刷譜の宣伝を行う協力関係を築いた。リュリのオペラ楽譜では1700年頃の《イジス》の手稿スコアや、1708年のボサンによる《アルセスト》彫版スコアが知られる。

リブは劇の台本出版を得意とする書籍業者の一家に生まれた。父のジャンは1657年にオーギュスタン河川通りに店を構えたが、当初は出版允許を得られず流通する手書きの原稿を勝手に出版していたと言われる。特にモリエール作品の海賊出版、およびオランダの海賊版の販売に明け暮れ、その咎で1670年～89年の間にたびたび罰金、投獄の刑に処された<sup>18</sup>。息子のピエールは1694年に劇作品の台本出版を開始し<sup>19</sup>、1704年以降、劇に付属する

<sup>14</sup> « Sa majesté [...] a maintenu et gardé, maintient et garde l'art de la gravure en taille douce au burin et à l'eau forte et d'autres manières, telles qu'elles soient et ceux qui font profession d'icelui, tant régnicoles qu'étrangers, en la liberté qu'ils ont toujours eu de l'exercer dans le royaume, sans qu'ils y puissent être réduits en maîtrise ni corps de métier, ni sujets à autres règles ni contrôles, sous quelques noms que ce soit, laissant les choses comme elles ont été jusques à présent dans cette profession. » Guillo 2010, 91.

<sup>15</sup> Devriès 1976, 6.

<sup>16</sup> Guillo 2010, 92.

<sup>17</sup> 二人の経歴については関本 2006 と Guillo 2010 を参照した。

<sup>18</sup> Chartier & Martin (Eds.) 1984/1990, 332-333.

<sup>19</sup> この頃、Gazette d'Amsterdamにはリブの協力者ギランThomas Guillainによる広告が出され、ダンクールによる劇の新作台本が宣伝されている（1695年11月10日、1696年4月5日）。ロジェもまた、ギランの広告と非常に近い日付で広告を出し、ダンクールの劇の台本を宣伝した（1695年11月6日、1696年5月31日）。リブとギランは父の代からオランダと交易を行っており、恐らくアムステルダムと書籍商とのつながりもあったと推測される。ロジェとの直接の関連は立証できないが、ロジェがリブによるダンクールの



音楽の楽譜出版も行うようになる。中でも、ジリエ Jean-Claude Gillier の《コメディ・フランセーズのエール集》は 1713 まで続く人気シリーズとなった。一方、オペラの楽譜では、1705 年にカンプラ André Campra の《アルシーヌ》、1713 年にサロモン Joseph-François Salomon (1649–1732) の《メデとジャゾン》、1715 年にブルジョワ Thomas-Louis Bourgeois (1676–1750?) の《平和の楽しみ》のスコアを出版した。

フコーとリブの代では、彫版印刷によるオペラの楽譜出版はまだまだ活版に行われたとは言えず、リュリのオペラでは彫版印刷譜はごくわずかしか存在しない。彼らの活動を経て、ボワヴァン、ルクレール兄弟が登場する 1720 年代には、フランスの楽譜出版では声楽・器楽を問わず彫版印刷が活版印刷に取って代わるようになる。

### 3. リュリのオペラの手稿譜

これまで見てきたように、リュリのオペラの総合スコアは作曲家と台本作家キノー、出版者バラールの合意に基づいて制作されていた。その反面、バラールはパート譜や抜粋楽譜の出版を一切行わなかった。恐らくバラールは、大判スコアの出版によって利益や名声を得ており、その対極に位置するような実用的な楽譜には出版の価値を見出さなかったのだろう。また、前項ではフコーとリブによる彫版印刷譜について触れた。器楽で彫版印刷が導入されるにつれ、18 世紀初頭からオペラの彫版印刷によるスコアが作られるようになったが、まだまだ活版印刷に比べると数は少ない。このような状況にあって、17 世紀末～18 世紀初頭のフランスでは、オペラは手稿譜の形でさかんに流通していた。それには印刷譜同様、総合スコアや縮小スコアがあるが、それ以外にオペラから特定の楽曲を抜き出してまとめた楽譜が多数存在する<sup>20</sup>。本稿ではそのようなオペラの抜粋楽譜の内容を検討する。

#### (1) コピスト、成立年代と編成

シュナイダーのカタログ (Schneider 1981) とシュミットによって補完されたリスト (Schmidt 1987) には、リュリのオペラの抜粋を含み、楽器で演奏することを念頭に置いた手稿譜が 55 点確認される。これらはパート譜あるいは縮小スコアの形で残され、リュリのオペラが器楽曲としても実践されていたことを物語っている。コピストと成立年代ははっきりしない場合が多いが、Qu. 34, 35, 41, 55 のように、ヴェルサイユのコピスト、フィリドール André Danican Philidor (1652–1730) の署名と成立年が書かれているものも散見される

---

の台本を海賊出版した可能性もあるだろう。

<sup>20</sup> ここではオペラから器楽アンサンブルへの編曲楽譜のみを扱い、鍵盤楽器やリュートへの編曲は含まない。

<sup>21</sup>。また、コピストの署名がないが、成立年が書かれている場合もあり、それらは 1690 年代～1730 年代に広がっている。

楽譜の編成は、ヴァイオリン（ソプラノ dessus）・パートのみ存在する場合が最も多く、次いでヴァイオリン・パートとバス・パート、しばしばそこに第 2 ヴァイオリン（第 2 ソプラノ second dessus）・パートが加わる。しかし中には楽譜に書かれたタイトルから、トリオ編成やよりパート数の多い合奏用であったと推測される場合もある。例えばフランス国立図書館に所蔵される Qu. 57 は、バス・パートしか現存しないが、「リュリ氏とその他の複数の作者によるトリオ集」<sup>22</sup>と書かれていることから、二つの上声部の楽譜もまた存在したことが推測される。同様に Qu. 50 においても、現存するのはバス・パートのみだが、「リュリ氏のオペラとバレエのサンフォニー」<sup>23</sup>と書かれている。このような例は頻繁に見られ、手稿譜の中で 15 点に「サンフォニー」という名称が付けられている。「サンフォニー」の定義について、ブrossard の『音楽辞典』（1702 年）では、作曲家がいかなる規則の制約も受けない「器楽のために作られた、(...) 自由な作品」と書かれ、ファンタジアやプレリューードと同列のジャンルと見なされている<sup>24</sup>。このように、リュリと同時代～18 世紀初頭の著述家の間では、「サンフォニー」は器楽の一つのジャンルとして認識されていた。しかし同時代の器楽の実践においては、トリオ編成や、4 パート以上の合奏による器楽曲に「サンフォニー」という名称がつけられることも少なくなかった。例えばフィリドールが 1703 年にまとめた《リュリ氏の古いバレエによるサンフォニーの組曲》は、二つのヴァイオリンとバス・パートというトリオ編成で構成される<sup>25</sup>。このような例から、Qu. 50 に代表される「サンフォニー」と書かれた手稿譜が、トリオ編成以上の合奏を念頭に作られたものであることが考えられるだろう。

このようなタイトルから編成を推測できるだけでなく、まれに中声部の楽譜が残されていることがある。プラハの国立博物館に所蔵される Qu. 38 は、やはり「リュリ氏のサンフォニー集」と書かれ、第 1 ヴァイオリン、第 2 ヴァイオリン、何らかのヴィオラ・パート、通奏低音パートの 4 パートで構成される<sup>26</sup>。同じくプラハに所蔵される A85 は、二つのヴァ

<sup>21</sup> Schneider 1981, 8-9.

<sup>22</sup> *Recueil de Trios de Mr. de Lully et de plusieurs autres Auteurs*. Schneider 1982: 344.

<sup>23</sup> *Symphonies des Opera et Ballets de M. de Lully*. Schneider 1982: 341-342.

<sup>24</sup> « composition qui se font pour les instruments, & [...] qui sont libres, » Brossard 1703. また、ル・セール Jean-Laurent Le Cerf de La Viéville のように自然現象を表現するための曲を「サンフォニー」と見なす向きもあり、リュリ自身は声楽曲の前奏を「サンフォニー」と名付けていた。Schneider 1982, 133.

<sup>25</sup> Anthony 1974/1997, 391. その他にも、ムレ Jean-Joseph Mouret の《サンフォニー組曲 Suites de simphonies》ではトリオ編成のほかに、トランペット、二つのヴァイオリン、オーボエ、ファゴット、バス、シンバルによる組曲が含まれる。Anthony 1974/1997, 396.

<sup>26</sup> *Symphonies des Opera et Ballets de M. de Lully*. 中声部に関してシュナイダーは、「リュリの複数の中声部うち異例なものの一つ」とし、具体的な音部記号には触れていない。この楽譜はロブコヴィツ・コレクションをなすもので、リュリのオペラ 14 作品だけでなく、初期のバレエやディヴェルティスマン、コラッスとリュリの息子のバレエやディヴェルティスマンを含む。Schneider 1982, 338.

イオリン・パートと二つのヴィオラ・パート、バス・パートの 5 部編成である<sup>27</sup>。また、フランス国立図書館に所蔵される Qu. 53 と 54 は、二つのヴァイオリン (dessus, second dessus)、二つのヴィオラ (haute-contre, taille)、バスの 5 パートからなる。この楽譜は合計 40 のパート譜で構成され、一つのパートを複数の奏者が演奏する大規模な合奏に用いられたものと思われる<sup>28</sup>。このように、リュリのオペラを抜粋した手稿譜は、そのタイトルおよび残された楽譜から、ヴァイオリン単独や通奏低音との合奏だけでなく、トリオやそれ以上の編成での実践に向けて作られたものであることが窺える。

## (2) オペラの抜粋楽譜の構成

リュリのオペラの抜粋を含む手稿譜は、含まれる楽曲の構成や配置によっていくつかの種類に分けられる。シュナイダーの分類<sup>29</sup>を借りると、

- ①単一の劇作品に由来する楽曲が、もとの順番のまま抜粋されているもの
- ②単一の劇作品に由来する楽曲が、もとの曲順とは関係なく調性ごとにまとめられているもの
- ③複数の劇作品に由来する楽曲が、調性ごとにまとめられているもの

という 3 種類に分類することができる。①は全体の約半数を占め、手稿譜の中で最多数を占める。例えば Qu. 50 はリュリのオペラ 14 作品の抜粋を含み、346 頁～368 頁に《平和の神殿》の全 45 曲中 32 曲を抜粋したものが置かれているが、これらはすべて原曲の順序通りに並べられている (表 12)。抜粋される曲の数は手稿譜によってさまざまだが、①のタイプは他のタイプに比べて多くの曲を含んでいる。必然的に、もともと器楽用に書かれた舞曲や器楽用エールだけでなく、合唱曲や声楽用エールを含むことも多い。

②は原曲の順序よりも調性が優先されている場合で、こうした手稿譜は全体の約 1 割程度にとどまる。例えば、フランス国立図書館に所蔵される手稿譜 [X 108] は 17 のオペラの抜粋を含む。その一つとして、166 頁～175 頁に《アルミード》の全 63 曲中 18 曲が抜粋され、原曲から大幅に変更された順序で並べられている。調性に注目すると、1 曲目 (〈序曲〉LWV71/1 に由来) から 11 曲目 (〈カナリー〉LWV71/54 に由来) までハ調で統一され、その後は数曲単位でイ調、ト調、ヘ調へと変わっていく (表 13)。このような手稿譜では、調性

<sup>27</sup> ヴィオラ・パートはそれぞれソプラノ記号 (第 1 線上のハ音記号) とメゾ・ソプラノ記号 (第 2 線上のハ音記号) による。この楽譜はリュリのオペラ 15 作品と初期のパレエ、コラッスとリュリの息子の作品を含む。Schmidt 1987, 15-17.

<sup>28</sup> Qu. 53 はヘ調、Qu. 54 はト調で統一されており、リュリのさまざまなオペラから楽曲を抜粋した組曲を形成する。Schneider 1982, 343.

<sup>29</sup> Schneider 1982, 150.

を軸に楽曲がまとめられているため、原曲通りの順番で抜粋したものよりも器楽曲として性格が強いと言えるだろう。ただし X 108 では、作品中で最も長く、演奏効果の高い〈パッサカリア〉(LWV71/61) が最後ではなく途中に置かれている。このような配置から、ドイツ・バロックの組曲のように、全曲を通して演奏するのではなく、同一の調性の中から任意の曲を取り出して演奏する、シャンボニエールの鍵盤組曲におけるような演奏スタイルが取られたと考えられる。

③は、複数の劇音楽に由来するさまざまな楽曲が、調性によって統一されている場合である。これは①に次いで多く見られ、手稿譜全体の約 4 割を占める。典型的な例では、ヴェルサイユ市立図書館所蔵の Qu. 66 が挙げられる。これはリュリの 16 のオペラ、および初期のバレエ、その他後続世代の作曲家の劇音楽から抜粋した 198 の楽曲を含む手稿譜である。作品あたりの抜粋曲数は 2~15 と幅があり、これらの楽曲が調性によって 9 の組曲に分けられている。冒頭のハ調による組曲は、《プシシェ》の序曲、《テゼ》のメヌエット、《アルミード》のサラバンド、《カドミュスとエルミオーヌ》のシャコンヌなどを含む。このような手稿譜は、リュリの数々のオペラから同じ調性の楽曲を取り出してまとめたもので、劇音楽としての性格をほとんど失っている。その代わりに、さまざまな由来の楽曲を調性で統一した器楽組曲として、新たなまとまりを生じさせたと言える。

以上のように、リュリのオペラの楽譜史料では、バラールによる総合スコアが圧倒的な重要性和存在感を示しているが、その他にも彫版印刷スコアと、多数の手稿譜が存在することが分かった。特に手稿譜の内容を検討すると、リュリのオペラが劇音楽として上演される傍ら、器楽曲としても親しまれていたことが見えてきた。中にはアムステルダムของกลุ่ม版を彷彿とさせるような、オペラを器楽組曲に変化させる手法が取られていることが明らかになった。つまり、アムステルダムの組曲版はオランダにおけるリュリ受容と結びついてだけでなく、フランスにおけるオペラの手稿譜の習慣とも関連していたと考えられる。

### 第3節 オランダにおけるリュリのオペラ受容

本節では、1680年代～1710年代のオランダにおけるリュリのオペラの受容状況について、オペラの上演と楽譜出版の面から考察する。

#### 1. オランダにおけるリュリのオペラの上演

オランダでは1686年～1714年にアムステルダムとハーグでリュリのオペラの上演が行われた。この点についてはフランセン (Fransen 1925)、シュミット (Schmidt 1987)、ラッシュ (Rasch 2010)、アーレント (Ahrendt 2012) に詳しい。それらによると、1680年にストライカー Dirk Strijker によってアムステルダムに常設劇場が開き、ほどなくハーグでは、1683年にフルーリー Augustin Fleury とマルティネッリ Charles Martinelli にオペラ上演の許可が下りた。ストライカーは外交官だった父とともにイタリアで育った経歴を持ち、アムステルダムの劇場では当初、ツィアーニ Pietro Andrea Ziani やフレスキ Domenico Freschi などのイタリア・オペラが上演された。一方、ハーグでの初期の演目は分かっていないが、そもそもの許可が「フランスの劇を上演する」<sup>30</sup> ことに対して降りたので、すでにリュリのオペラが上演されていたのではないかと推測されている<sup>31</sup>。

リュリのオペラの本格的な上演は1687年に始まる。それに先立って1686年には、アムステルダムの劇場でオランダ語による《ロラン》の上演が行われた。これはストライカー一座によるものではなく、リングェルバッハ David Lingelbach とコーネルディング J. Koenerding によって組織された一座による上演で、オランダ人劇作家のアーレント Thomas Arends がキノーの台本を翻訳して行われた。ただし、ラッシュによればオペラとしてではなく音楽付きの劇としての上演で、たった3回で終了してしまった<sup>32</sup>。

1687年には、アムステルダムで《アマディス》、《カドミュスとエルミオーヌ》、《アティス》、翌88年には《アモルとバッカスの祭典》、《ペルセ》、《プロセルピーヌ》が上演され、オランダにおけるリュリのオペラ上演に最初のピークが訪れた。《アマディス》と《カドミュス》に関しては、オランダ語で書かれた台本が見つかっており、《ロラン》同様、オランダ語による上演だったと推測される<sup>33</sup>。一方で、1688年の上演を担ったのはサヴォワ出身のル・シュヴァリエ Victor-Amadée Le Chevalier (c. 1650–1720) 率いる、フランスやワロン地方の歌手たちだった<sup>34</sup>。サヴォワ生まれの音楽家で、1680年代にアムステルダムに到着したと言われる。

<sup>30</sup> « monter un spectacle français, » Fransen 1925, 166.

<sup>31</sup> Rasch 2010, 105.

<sup>32</sup> Rasch 106-108.

<sup>33</sup> Schmidt 1987, 200-201.

<sup>34</sup> Rasch 2010, 105.

18 世紀になると、リュリのオペラ上演の舞台はハーグに移った。ハーグ市長は 1702 年、ハンブルク出身のショット Gérard Schott にオペラ上演の許可を与え、それにより 1704 年までに少なくとも《アルミード》、《アティス》、《テゼ》、《プロセルピヌ》が複数回上演された。《アルミード》を除く 3 作品の台本は、アムステルダムของ 주요한 書籍商のひとりアンリ・シェルテ Henri Schelte によって出版された。その際、《プロセルピヌ》と《テゼ》ではプロローグが書き換えられ、《アマデイス》ではテキストが数行削除され、上演に携わった演者の名前が書き加えられたという<sup>35</sup>。ハーグではその後、少なくとも 1714 年にポルトガル大使ダ・シルヴァ Joao Gomes da Silva が開いた劇場で《ファエトン》が上演されたことが分かっている<sup>36</sup>。

こうして、オランダにおけるリュリのオペラ上演はアムステルダムとハーグで約 30 年にわたって続き、初期はオランダ語、1688 年のル・シュヴァリエの一座以降はフランス語で上演されていた。このような状況は、フランス国外ではブリュッセル<sup>37</sup>に次いで頻繁かつ地継続的に行われたと言える。また、オランダでのオペラ上演は数々の台本の出版、新聞広告における上演の告知によって支えられており、この地域での新聞、出版メディアの発展がリュリ受容を促したという側面もある。さらに、リュリのオペラが上演された 1686 年～1714 年は、アムステルダムで組曲版が出版された期間とびつたりと重なる。つまり、オペラの組曲版は、オランダにおけるリュリのオペラ上演の最中に作られたもので、出版者たちはそうした流行を意識せずにはいられなかっただろう。このような状況を踏まえて、次項ではアムステルダムで出版されたリュリのオペラの楽譜出版を検討する。

## 2. ロジェの先駆者たちによるリュリのオペラの楽譜出版

アムステルダムでは 1682 年～1716 年にかけてリュリのオペラのスコアや、オペラに由来する声楽用、器楽用編曲版の出版が行われた。本項では、ロジェに先立ってこの活動を担ったフース、ポアンテル、ブラウ兄弟とル・シュヴァリエの出版レパートリー、史料の内容を概観することで、ロジェの組曲版がどのように準備されたのかを考察する。

### (1) フースによる組曲版と声楽用エール集

アムステルダムではフースが最も早くリュリの楽譜出版に着手し、1682 年～1685 年にかけて、オペラに基づく組曲版と声楽用エール集の出版を行った。前者では《カドミュスとエルミオーヌ》、《ペルセ》、《ファエトン》、《アマデイス》、後者では《ロラン》の存在が確

<sup>35</sup> Schmidt 1987, 201-202.

<sup>36</sup> Rasch 2010, 106.

<sup>37</sup> ブリュッセルでは 1680 年代～1740 年代まで、リュリのオペラ上演が行われた。

認されている(表 14)。リュリ以外の作品では、コラッスの《テティスとペレ》のエール集、ヴィタリの 12 のトリオ・ソナタを、いずれも 1684 年に出版した<sup>38</sup>。従来の伝記研究では、フースの活動は 1685 年頃までとされてきたが、筆者が検討した 1692 年の *Amsterdamse Courant* の中にフースの活動を知らせる広告が見つかり、これまで言われていたよりも長く出版活動を行っていたことが考えられる<sup>39</sup>。

フースが出版したリュリのオペラの編曲楽譜のうち、組曲版はすべて彫版印刷による、横長の 4 つ折り判のパート譜である。パート譜はヴァイオリンと二つのヴィオラ、バス (dessus, haute-contre, taille, basse) の 4 部編成からなり、ヴァイオリンは第 2 線上のト音記号、二つのヴィオラは第 1 線上のハ音記号と第 3 線上のハ音記号、バスは第 4 線上のヘ音記号で記譜された。しかしこれらのうち、4 パートすべて揃っているのは《アマディス》の組曲版のみで、その他のものでは *haute-contre* が存在せず、《カドミュスとエルミオーヌ》ではバス・パートの半分以上、《ファエトン》では *taille* の一部が欠けている。

ヴァイオリン・パートの冒頭には、原作の物語を象徴する表紙絵が付けられている。例えば《カドミュス》の表紙絵は、向かって左手に縦笛をもち楽譜を指さす女神、右側にリコーダー、ヴァイオリン、ヴィオラ・ダ・ガンバを演奏する三体の天使が描かれ、中央に怪獣キメラを退治するカドミュスが描かれている(図版 8)。この表紙絵の下部には「オペラのあらゆるエールつきの序曲」というタイトル、出版地、出版者、そして彫版印刷では珍しいことに出版年が記された。この《カドミュスとエルミオーヌ》の組曲版は、アムステルダムで出版されたリュリの編曲楽譜だけでなく、リュリの史料全体の中でも特殊な位置にある。というのも、1672 年に初演されたこのオペラは、リュリとバラール、キノーによる契約が結ばれる以前の作品であるため、初版が遅れ、総合スコアの出版は 1719 年まで行われなかった。そればかりか印刷譜自体がまったく作られず、フースの組曲版は《カドミュス》の全史料の中で最も早い印刷譜となっている。

フースの組曲版はリュリのオペラから 22~29 曲を抜粋し、まとめたものである。これらは原曲の順序通りではなく、調性に従って並び替えられており、上述したリュリのオペラの手稿譜では②のタイプに当たる。ロジェはこれらのフース版を再版し、自らの組曲版として売り出した。その際、調性によるまとまりを軸とした組曲の構造はそのまま保たれるが、組曲版のタイトル、パートの名前、音部記号、個々の楽曲のタイトルなどは変更される<sup>40</sup>。

フースは組曲版の他に、《ロラン》の声楽用エール集を出版した。これは活版印刷による横長の 4 つ折り判のスコアで、《ロラン》に含まれる 15 の声楽曲を原作の順序通りに抜粋

<sup>38</sup> Schmidt 2000, 108.

<sup>39</sup> 広告では、フースのもとで「彫版で印刷されたガブリエリのイタリアのバレエと、2 台のチェンバロを手に入れることができる met Kopere Platen gedrukt de Italiaanse Baletten van Gabrieli, als mede 2 Clavecimbels te koop」と書かれている。『アムステルダムゼ・クラント』第 123 号(1692 年 10 月 11 日)

<sup>40</sup> フース版とロジェ版の具体的な差異については、本論文第 7 章、第 8 章参照。

したものである<sup>41</sup>。ロジェはフースの組曲版をほぼそのまま写し取る一方で、《ロラン》の声楽用エール集は自らの出版譜には取り入れなかった。このことから、ロジェにとって組曲版がより魅力的なジャンルであったことが窺える。

## (2) ポアンテルによるスコア、声楽用エール集、組曲版

ポアンテルは 1688 年頃から楽譜出版を開始し、1690 年頃までにリュリのオペラ、初期のバレエ作品の編曲楽譜を多数出版した。そのレパートリーは《アシルとポリクセヌ》のスコア、《カドミュス》以降のオペラと初期のバレエ《ヴェルサイユの洞窟》を含む 11 の声楽用エール集、9 の組曲版、リュリの楽曲を含む二つの舞曲集と多岐に渡る。これらは 1688 年に出版された《アシル》のスコアを除いて、出版年が書かれておらず、1685 年頃と 1689 年のカタログが年代を推定する際の唯一の指標となっている。

《アシルとポリクセヌ》のスコアは、活版印刷による 4 つ折り判で出版され、1687 年のバラール版の再版である可能性が高い。ポアンテルはこのスコアにおいて、作曲家による献辞をそのまま写し取った上で、新たに「書籍商の言葉 *Avis du libraire*」と「エール表 *Table des airs*」を挿入した（図版 9）。「書籍商の言葉」には、ポアンテルの出版者としての態度が表れている。ポアンテルはまず、リュリのオペラを再版する際、「好事家の皆さんがわずかな費用で満足する機会を作り」<sup>42</sup>たかったと述べている。ポアンテル版がいくらかで販売されたかは定かでないが、のちにロジェがこの楽譜を引き継いだ際には、2.5 フロリンという、スコアとしては驚異的な安さで販売された。続いて、ポアンテルは彼の義兄弟であるドロジェに対し、「(彼の) 計画にふさわしいある種の音楽」、すなわち「符頭がより大きい音符」<sup>43</sup>を開発したことに対する感謝を述べる。彼はこの音符を、「コンサートで歌う人々の労力をなくすため」に用いたのである。このような、楽譜を使用する人の便宜を図る態度は、エール表に関する言葉にも表れている。ポアンテルによれば、エール表は当時まだ存在しなかったが、それがあつて「すべての声楽用および器楽用エールをひと目で確認でき、私たちが探しているものをすばやく見つけるために全ページをめくる労をなくすことができる」<sup>44</sup>ので、演奏が楽になるということだ。こうして、ポアンテルはリュリの作品を愛好家にできるだけ安く、簡潔に提供することに工夫を凝らしていたと言える。

一方、ポアンテルは数多くの声楽用エール集も出版した。その中に彫版印刷によるものと活版印刷によるものがある。前者では《アマデイス》と《ロラン》に基づく曲集があり、現存する《ロラン》のエール集は「オペラ・ロランのもっとも美しいすべてのエール集、

<sup>41</sup> Schmidt 2000, 133.

<sup>42</sup> « donner occasion aux Curieux de se satisfaire à peu de frais »

<sup>43</sup> « une sorte de Musique convenable à (son) projet ». C'est-à-dire « des Nottes dont l'œil soit un peu plus gros » 「音符」とはすなわち、活版印刷で使用する型のことである。

<sup>44</sup> « dont l'usage sera fort considérable, dit-il, qu'on verra d'un coup d'œil tous les Airs à chanter & à jouer & on s'épargnera la peine de feuilleter tout l'Ouvrage pour trouver à coup-prez ce qu'on cherche »



あらゆる種類の声、楽器用」<sup>45</sup>と題され、《ロラン》から 33 の楽曲を抜粋し、原作の順序とは関係なく並べ替えたものである。この楽譜は声楽パートとギター・タブラチュア<sup>46</sup>、通奏低音によるスコアの形をとり、1685 年と思われるポアンテルの出版カタログを含む。

活版印刷による声楽用エール集は《カドミュス》、《アモルの勝利》、《ペルセ》、《プロセルピーヌ》、《アティス》、《平和の神殿》、《アルミード》、《アシスとガラテ》、《ヴェルサイユの洞窟》があるが、所蔵が確認されるのは最初の 4 つと最後の《ヴェルサイユの洞窟》のみである<sup>47</sup>。これらは《アモルの勝利》や《プロセルピーヌ》のように原曲の順序通り声楽曲を抜粋している場合と、《ペルセ》のように曲順を入れ替えている場合がある。なお、《ヴェルサイユの洞窟》のエール集は、正確には「ヴェルサイユの洞窟と仮面劇のエール集」と題され、前半が《ヴェルサイユの洞窟》から八つの声楽曲を原作の順序通りに抜粋したもの、後半は仮面劇《村の結婚式》(LWV19)、《カーニヴァル》(LWV36)、コメディ・バレエ《シチリアの男》(LWV34)、《プルソニャック氏》(LWV41)、《町人貴族》(LWV43)から合計九つの声楽曲を抜粋してまとめたものである<sup>48</sup>。これらの声楽用エール集はのちにロジェによって販売されるが、彼自身の出版物として再版されたのは《アマディス》と《プロセルピーヌ》のみである。

さらにポアンテルは、器楽用エール集、すなわち組曲版を合計 7 点出版した<sup>49</sup>。これらのうち現存するのは《アモルの勝利》、《平和の神殿》、《アルミード》<sup>50</sup>、《アマディス》であり、前 3 者が 3 パート用、《アマディス》のみ 4 パート用で出版された。構造に注目すると、《アモルの勝利》は原曲の順序に並べられているが、残りの 3 曲では曲順が入れ替えられている。

ポアンテルはこれらの他にも、カタログには掲載されない組曲版を少なくとも五つ出版した。それらは縦長の活版印刷によるパート譜で「エールとトリオつきの 4 パート用のサンフォニー」と題される<sup>51</sup>。現在は《アルセスト》、《プシシェ》、《カドミュス》、《ファエトン》、《アモルとバッカスの祭典》のヴァイオリン・パートのみが確認される。これらの組

<sup>45</sup> *Recueil de tous les plus beaux airs de l'opera de Roland. Propre pour toutes sortes de voix, et d'instruments.* 楽譜はフランス国立図書館所蔵だが、現時点で未参照であるため、シュミットによる書誌情報を参考にした。Schmidt 2000, 141.

<sup>46</sup> 異例にもギター・タブラチュアが付けられたのは、このエール集がギター奏者で作曲家のニコラ・ドロジェによって編集されたからである。ポアンテルは表紙において「ギターで完璧に伴奏できるようにと、ドロジェ氏が開発した特別な方法つきで。(中略) 8 枚目に手短な導入つき。そこには、ギターのためのあらゆる文字の指示が書いてあります Avec une manière toute particuliere, que le Sr. Derosier, à Inventé pour accompagner parfaitement avec la Guitarre [...] avec un bref Instruction, qui se void dans le huitiesme Feuille, ou l'on pourra voir toutes les significations des Lettres Capitales, pour la Guittarre」と述べている。Schmidt 2000, 142.

<sup>47</sup> ただし、《カドミュス》のエール集は所在のみ分かっているが、実際の楽譜はいまだ見つかっていない。

<sup>48</sup> *Les airs de la Grotte de Versailles, et de la Mascarade.* フランス国立図書館所蔵の楽譜を参照。個々の楽曲の判別にはシュミットを参考にした。Schmidt 2000, 138.

<sup>49</sup> 1685 年のカタログで 4 点、1689 年のカタログで新たに 3 点掲載される。

<sup>50</sup> 《アルミード》の組曲版はドロジェの編曲により、シュティヒターが印刷したものである。この楽譜の成立過程に関しては、第 7 章を参照。

<sup>51</sup> *Les symphonies à 4 avec les airs et triots[sic].* オーストリア国立図書館所蔵の楽譜を参照。

曲では、楽曲はおおむね原曲の順序通りに抜粋されている。

このように、ポアンテルは組曲版を多数出版したが、その中でロジェが自身の出版物として再版したのは、シュティヒターの印刷による《アルミード》のみである。フース版をほぼそのまま再版したことを踏まえると、ロジェが意図的にポアンテル版を避けていたと考えられる。そこで、ポアンテル版とフース版の違いに注目すると、フース版は 4 パート編成により、原曲での順序が大きく入れ替えられていたのに対し、ポアンテル版は 3 パート編成により、しばしば原曲通りの曲順を示している。したがって、ロジェの再版の傾向から、彼がやはり 4 部編成の組曲を志向し、さらには楽曲の順序を入れ替えたものを好んだということが分かる。

### (3) ブラウ兄弟とル・シュヴァリエによるトリオ集

ロジェの先駆者の最後の一組として、ブラウ兄弟とル・シュヴァリエに触れておきたい。ブラウ兄弟はル・シュヴァリエが自ら楽譜出版を開始する 1692 年まで、ル・シュヴァリエが編集した楽譜の印刷・出版を行っていた。一方ル・シュヴァリエは 1688 年のアムステルダム市の市立劇場におけるリュリのオペラ上演を率いた後、1689 年に「愛好家に音楽の崇高な芸術を教えるために」あらゆる楽譜を出版する許可を得る<sup>52</sup>。ブラウ兄弟との共同出版も併せて、ル・シュヴァリエは 1690 年～92 年の間に二つの大規模なトリオ集、《シェルタ *Scelta*》と呼ばれ、リュリの楽曲を一部含む声楽用エール集、《ベレロフォン》の縮小スコアを出版した。また、リュリ以外ではロジェ Charles Rosier のトリオ、シェンク Johann Schenck の《調和の庭 *Il giardino armonico*》などを出版し、これらはのちにロジェによって販売、または再版された。

シュヴァリエとブラウ兄弟によるリュリの出版譜の中でも、二つのトリオ集<sup>53</sup>が質・量ともに注目に値する。この曲集は第 2 部第 3 章でも触れたとおり、リュリのさまざまな劇音楽から声楽曲を抜粋し、調性ごとにまとめたものである。楽譜は活版印刷による、横長の 4 つ折り判のパート譜である。第 1 巻にはリュリの劇音楽 15 作品とコラッスの《テティスとペレ》、リュリの息子たちによる《ゼフリとフロール》から抜粋されたエール、合計 109 曲が収められている。この巻の冒頭にはボルドーの男爵ド・ラ・トゥール Philibert de La Tour への献辞、「読者への言葉 *Avis au lecteur*」、ル・シュヴァリエに対するオランダ当局からの出版允許、曲集に含まれるエールが並べられた「エール表 *Table des airs*」が置かれているが（図版 10）、特に「読者への言葉」に当時のリュリ受容の状況や演奏習慣を思わせる事柄が含まれている。ここでシュヴァリエは、リュリの作品への熱意が作曲家の死後高まってい

<sup>52</sup> « om de liefhebbers in de loffelijke kunst van de musyck te onderwijzen, » Van Eeghen 1965, Vol. 3, 202.

<sup>53</sup> *Les trio des opera de Monsieur de Lully, mis en ordre pour les concerts. Propres à chanter, & à jouer sur la Flute, le Violon, & autre Instruments.* フランス国立図書館所蔵の楽譜を参照。以後言及する際には Lully=LeChevalier 1690/1691 と表記する。

るものの、「離れた国（フランス）からそれ（リュリの作品）を到来させることの困難が大きすぎ、分厚い楽譜に匹敵する多大なる出費を払いたがる人がほとんどいない」<sup>54</sup>ことから、その両方を解決する方法として自らリュリの全作品を含む全曲集をまとめることにしたと述べた。このような実感は、アムステルダムでのリュリのオペラ上演を率いたシュヴァリエだからこそ持ち得たものだろう。また、トリオ集をまとめるにあたっては、曲の編成、音部記号、組曲の調性構造に気を配り、その他演奏しやすいように楽譜の作りを工夫したことにも言及している。

私は3パート用の曲で始めました。つまり、（エールを）先行するレシ（タティフ）とともに、歌うバスと二つの楽器や、三つの声や、あるいは二つの声と一つのバスといったように。これは最も人気で、かつ演奏するのに最も困難がない曲です。私はオート・コントルとターユ、バ・ドシュの音部記号を、この国でフルートやヴァイオリンの演奏を学んでいる人々にとって最も知られている一つの記号に移し替えました。（中略）一つの調から別の調へ移る時に起こり、普段の演奏を妨げている中断を避けるために、私は組曲を調でまとめることに気を配りました。私が作った表は、オペラが上演された順番になっていて、エールがどこにあるのかを示すページ番号つきです。そしてより便利になるようにと、エールはそれぞれのページで終わります。そうすることで、歌ったり演奏したりしながらページをめくる必要がありません（後略）<sup>55</sup>

シュヴァリエによれば、トリオ編成の曲はもっとも人気があり、声楽器を問わずさまざまな編成によって演奏されうるものである。また、彼が行ったさまざまな工夫からは、この曲集が初歩的な愛好家のために作られたものであることが窺える。つまり、上声部の音部記号を第2線上のト音記号に統一し、エールを作品単位ではなく調性を基準にまとめ、一曲のエールを一つのページに収め、エール表を導入することで、それほど音楽的な知識や経験の豊富でない人々が一緒に演奏する際の便宜に配慮したのである。このようなことは、ロジェが組曲版において第2線上のト音記号を使用し、調性を基準とするまとまりを重視していたことにも通ずる。シュヴァリエのトリオ集は1697年以降、ロジェによって再

<sup>54</sup> « que l'embaras de les faire venir des pays esloignés est trop grand, où[sic] que peu de gens veulent faire une dependance aussy considerable que celle de tant de Volumes, » Lully=LeChevalier 1690, 7.

<sup>55</sup> « J'ay commencé par toutes les pieces qui sont à trois parties, comme d'une Basse qui chante avec deux instruments, avec tous les Recits qui les precedent: de trois voix; où[sic] de deux voix & une Basse: ce sont les pieces les plus recherchées, & les moins difficiles[sic] à excuter[sic]. J'ay transposé les clefs de la haute contre, de la Taille, & du Bas desus[sic], en une seule clef qui est la plus connue[sic] dans ces pays pour ceux qui apprennent à jouer de la Flute ou du Violon. [...] J'ay pris soing[sic] de mettre tous les tons de suite afin d'éviter l'interruption qui se fait pour entrer d'un ton à un autre, & qui trouble ordinairement les concerts. La Table que j'ay faite est suivant l'ordre que les Opera ont esté représentés avec le renvoy à la page où sont les airs, & pour plus grande facilité, ils finissent à chaque page, sans estre obligé de tourner la feuille en chantant, ou en jouant, ... » Lully=LeChevalier 1690, 7. 「バ・ドシュ Bas desus」は第2ヴァイオリン second dessusのことだと考えられる。

版されることから、ロジェがこの曲集をよく知っていたことは確かである。組曲版に見られる特徴が、シュヴァリエの「読者への言葉」から影響を受けた可能性もあるだろう。

第 3 節では、オランダにおけるリュリ受容のあり方を、オペラの上演とロジェの先駆者による楽譜出版の観点から考察した。その結果、リュリのオペラはアムステルダムとハーグの劇場で上演され、その期間はアムステルダムでリュリの編曲楽譜が出版されていた時期とぴったり重なることが分かった。また、フース、ポアンテル、ル・シュヴァリエにより出版された編曲楽譜の特徴から、ロジェは 4 パート編成だけでなく、調性を基準に楽曲の順序を入れ替えるという、組曲の構造にもこだわりを持っていたことが浮き彫りになった。

#### 第4節 イギリスのハルモニア・アングリカナのシリーズ

前節では、ロジェの先駆者たちによる組曲版やトリオ集の構造に注目して、ロジェが組曲内部での調的安定性を志向していたことを導き出した。それでは、4パート編成へのこだわりは、一体どこから生まれたのだろうか。そのヒントが、ロジェの組曲版と同時代にロンドンで出版されたオペラの編曲楽譜にある。本節ではごく簡単にではあるが、ロンドンにおける4パート編成のオペラ編曲版について触れ、ロジェが隣国でのこうした習慣を意識して組曲版をシリーズ化した可能性を提示したい。

ロンドンではリュリのオペラ上演は1686年3月11日の1回しか確認されていない。リュリのオペラが必要とされなかったのは、イギリスの作曲家の劇作品が伝統的に豊富であったからで、1720年代以降はヘンデルの作品とイタリア・オペラがそれに取って代わった。このように、リュリ受容という文脈ではロンドンはあまり重要ではないが、オペラのアレンジという観点では、劇音楽の器楽曲化が頻繁に行われ、多数の楽譜が出版されていた。

ロンドンのジョン・ウォルシュは1700年～1710年にかけて、劇作品に由来する4パートのための器楽用エール集、すなわち組曲版を50近く出版した(表15)。これらの楽譜は劇作品の初演と同年か一年以内に出版され、大半はドルリー・レーン Drury Lane 地区かリンカーンズ・イン・フィールズ Lincoln's Inn Fields 地区の劇場で上演されたオペラや音楽劇(music drama)に基づいている。音楽を担当したのはペイジブル、クロフト、フィンガー、レントン、ダニエル・パーセル、エクルズ、バレット、クラーク、コルベットのよう、当時のロンドンの劇場文化を支えた作曲家たちである。マク・グラタンによれば、エール集のほとんどが二つの高音部とテノール、バスによる4パートで構成され、時折「ヴァイオリン」や「オーボエ」といった楽器を指定する書き込みが見られる(McGrattan 2002: 140)。ウォルシュはこれらを個別に販売するだけでなく、1701年～03年には『ハルモニア・アングリカナ』という名称のコレクションとしても出版した。この曲集は第1巻～第5巻まであり、各巻六つの組曲版を含む。1702年には既刊の『ハルモニア・アングリカナ』をまとめたカタログも発行された<sup>56</sup>。

『ハルモニア・アングリカナ』に含まれる楽譜は、序曲と複数の短い楽曲からなる組曲の形をとる。例えば、第5巻(1703年)に含まれる《タンブリッジの暮らし、あるいはケントの農民と呼ばれる喜劇のバレット氏の音楽》<sup>57</sup>は、ジョン・バレット John Barrett (c. 1674 – c. 1735) の音楽とトーマス・ベイカー Thomas Baker のテキストによる喜劇に基づく組曲である。原作は1703年1月にドルリー・レーンで初演され、編曲楽譜はその年のうちにウォルシュによって出版された<sup>58</sup>。曲は二長調で統一され、イタリア風の序曲で始まり、アルマ

<sup>56</sup> Smith 1948, xxxi, Ill. 9.

<sup>57</sup> *Mr. Barretts Musick in the Comedy call'd Tunbridg walks or the Yeoman of Kent*. Smith 1948, 35.

<sup>58</sup> McGrattan 2002, 145.

ンドークラントーエールージグートランペット・エールー〈ラウンド・O〉<sup>59</sup>—〈ラウンド・O〉—メヌエットの8楽章が続く<sup>60</sup>。同様に、第2巻(1701年)に含まれる《老齡のたのしみと呼ばれるフィンガー氏の喜劇のエール集》<sup>61</sup>は、1701年3月にドルリー・レーンで初演されたゴットフリート・フィンガーGottfried Finger(1655?–1730)とトーマス・ベイカーによる喜劇に基づく組曲である。この組曲も序曲と八つの楽章からなるが、序曲はフランス風である。よって、ウォルシュが出版したこれらのエール集は、劇作品に由来する編曲楽譜でありながら、同時にイタリア風またはフランス風の序曲をとまなう4パート編成の組曲でもあった。このような編曲楽譜は1705年頃を境に出版のペースを落としていくが、1710年頃まで新刊の発行が続いた。

ここで取り上げたのはウォルシュによるわずか10年の出版動向のみで、ロンドンにおいて同様のオペラ編曲楽譜がどの程度出版されたのか、より広い範囲で検討してみる必要があるだろう。しかし少なくとも18世紀初頭のロンドンにおいて、劇作品の音楽を上演後すぐに4パート編成の組曲の形で演奏する行為が流行していた、その一つの指標が与えられた。ロジェにとって、ロンドンはアムステルダムと同等かそれ以上に、楽譜の消費地として重要だった。そのことは活動のかなり初期から代理人を置き、ロンドンの新聞に広告を出していたことや、コレッリの楽譜をめぐってウォルシュと主導権争いを繰り広げたことから推察される。ロジェはウォルシュによる4パート編成のオペラ編曲楽譜が好調なのを見て、リュリのオペラも同じように組曲化することで、リュリのオペラそのものにはなじみが薄いロンドンの愛好家たちも、器楽曲として楽しめると考えたのではないだろうか。

<sup>59</sup> 一つ目の〈ラウンド・O〉はジグ風、二つ目はガヴォット風の舞曲である。

<sup>60</sup> NotAmos Performing Editionにより公開された楽譜を参照した。マク・グラタンはこの組曲の序曲におけるトランペット声部の存在、および〈トランペット・エール〉の書法に注目している。

<sup>61</sup> *Mr. Fingers Ayres in the Comedye call'd the Humors of the Age*. Smith 1948, 21.

## 第6章のまとめ

本章では、ロジェの組曲版を取り巻く音楽状況を扱った。組曲版は、オペラの総合スコアの出版、手稿譜によるオペラの抜粋楽譜といったフランスの楽譜オランダにおけるリュリのオペラの上演と、同時期の組曲版とトリオ集の出版、およびロンドンにおける4パート編成のオペラ編曲楽譜の出版と関連していることが明らかになった。これらの史料のあり方を踏まえると、ロジェはフランスの手稿譜、アムステルダムの先駆者たちによる組曲版やトリオ集を目にしながら、それをそのまま模倣するのではなく、4部編成、調性による楽曲の再配置という要素を取捨選択していったことが浮かび上がった。その選択の過程には、アムステルダムの出版者たちの間で見られる「音楽愛好家」へのさまざまな配慮や、ロンドンで出版された4パート編成のオペラ編曲譜からの影響があったことも考えられる。こうして、ロジェは同時代や先駆者たちのモデルから必要な要素を抽出して、自らの組曲版に反映させていった。次章からは、組曲版の具体的な構造、声部書法の分析を通じて、ロジェがリュリのオペラをどのように加工したのかを明らかにする。

## 第 7 章 組曲版の構造





## 第7章 組曲版の構造

### 序

第7章と第8章では、ロジェによる組曲版の音楽的特徴を扱う。本章では、組曲版のレパートリーと史料の状態、全体の特徴を整理した上で、個々の組曲版を出版時期に応じて取り上げ、構造上の特徴を明らかにする。第1節では組曲版のレパートリーと史料の状態を整理し、ロジェが先行するアムステルダム版から何を取り入れ、何を変更したのかを指摘する。第2節では15の組曲版を出版年代順に個別に取り上げ、楽譜史料の状況、組曲版の印刷の特徴、モデルの有無とモデルとの相違、構造および個々の楽曲に対するタイトル付けの特徴を分析する。

### 第1節 組曲版のレパートリーと全体の特徴

#### 1. 組曲版のレパートリー

カタログが示しているように、ロジェは1697年～1712年までに15点の組曲版を出版した。これらは1673年～1686年までに初演されたリュリのすべての劇作品（《テゼ》を除くすべてのトラジェディ、バレエ《アモルの勝利》と《平和の神殿》、パストラル《アシスとガラテア》）に基づき、一つの組曲版が一つの作品に由来する。15の組曲版のうち、《アモルの勝利》のみ所蔵が確認されていないが、他の14点はすべて大英図書館にて、ひと続きの史料として所蔵されている〔請求記号 a. 148.〕。この史料は二つの上声部（dessus, second dessus）、中声部（taille）、バス（basse）<sup>1</sup>の4巻からなり、各巻に組曲版のパート譜が収められている。カタログの記載方法から判断するに、ロジェはこれらを作品ごとに4パートをまとめて販売していたと考えられる。

---

<sup>1</sup> 組曲版はヴァイオリン、フルート、オーボエなど楽器を指定するものではないので、このようなパート名が付けられたと思われる。本論文では便宜上呼称を弦楽器に統一し、dessusを第1ヴァイオリン、second dessusを第2ヴァイオリン、tailleをヴィオラと呼ぶ。また haute-contre, taille, quinte はそれぞれ上声ヴィオラ、中声ヴィオラ、下声ヴィオラと呼ぶ。

## 2. 全体の特徴

ロジェの15の組曲版は相互にいくつかの共通点をもつ。まず、これらはすべて彫版印刷による横長の4つ折り判で出版された。個々のパート譜は6ページから12ページの規模で、4パートの合計で40ページ前後の曲集を構成する。

また、組曲版の価格は一貫して1フロリン13ソルに設定された。これはそのまま1.65フロリンに置き換えられ、フランスの通貨ではおよそ2.5リーヴルに相当する。このような価格は他の出版譜と比べても手ごろな値段と考えられる。例えばロジェの出版物の中では、合計100ページからなるコレッリのトリオ・ソナタ作品1は4フロリンで、68ページのスコアからなる作品5は8フロリンで販売された<sup>2</sup>。一方、第6章で扱ったル・シュヴァリエのトリオ集は、100ページを超える大部の曲集であるが、1巻あたり6フロリンで販売された。これらの価格設定と比べると、組曲版は極端に貧小な出版物という訳でもないが、手ごろで安定した価格で売られていたと言えよう。このような価格が功を奏し、組曲版に対する需要を一貫して保っていたとも考えられるだろう。

さらに、組曲版はタイトル、作曲者、出版地、出版者が明記された共通のタイトル・ページを有している。最も早く出版された《ファエトン》の組曲版を例にとると、以下のようになっている。

オペラ《ファエトン》の序曲とすべての演奏用エール、王の顧問、書記官にして音楽監督のバティスト・リュリ氏による、アムステルダムにて、書籍商エティエンヌ・ロジェのところで。<sup>3</sup>

他の組曲版でも、オペラの作品名の部分を差し替えた状態でこのようなタイトル・ページの文言が見られる<sup>4</sup>。ロジェは組曲版を「序曲とすべての演奏用エール」と呼び、特に組曲全体を表す語として、「序曲」を冒頭に置いている。このような方法は、フースによる組曲版が「序曲とすべてのヴァイオリンのエール *Ouverture avec tous les airs de violon*」と名付けられていることと通ずるだろう。一方、ポアンテルによる組曲版には「すべてのヴァイオリンのエール *Tous les airs de violon*」や「4パート用のサンフォニー、エールとトリオとともに *Simphonies à 4 avec les airs et triots[sic]*」というタイトルが付けられているが、ロジェはこれらの方式を取り入れなかったことが分かる。

<sup>2</sup> これらはモルティエとの競争や再版によって価格を下げ、1712年のカタログではそれぞれ1.5フロリンと4.5フロリンに値下げしている。

<sup>3</sup> OUVERTURE / Avec tous les Airs a jouer de / l'Opera de / Phaeton / par / MR. BAPTISTE LULY / Conseiller Secretaire et Sur Intendant de la Musique / DU ROY. / 〔線〕 / a Amsterdam chez / Estienne Roger Marchant / Libraire. [GB-Lbl a. 148. (9.)]

<sup>4</sup> ただし《アルミード》と《アシスとガラテ》の組曲版では「序曲とシャコンヌ／パッサカリアとすべての演奏用エール」というように、シャコンヌまたはパッサカリアの名前がタイトルに追加される。

このように、タイトル・ページからフース版とロジェ版の関連が示唆されるが、実際に《ファエトン》、《ペルセ》、《カドミュスとエルミオーヌ》、《アマデイス》のロジェ版はフース版を下敷きにしている。これらのフース版とロジェ版を比較してみると、両者を構成する楽曲と声部書法が一致するため、その関連性は一目瞭然である。フースは原曲のオペラから任意の楽曲を取り出し、5部編成のオーケストラを4部編成に縮小することでオペラを組曲の形に編曲した。その時、基本的には *quinte* と呼ばれる3番目のヴィオラ・パートを削除することで4部編成を成り立たせており、ロジェもこの手法を踏襲した。

同時にロジェは、パートの名称と音部記号の種類において、フースと異なる手法を採用した。フース版はヴァイオリン (*dessus*)、二つのヴィオラ (*haute-contre* と *taille*)、バス (*basse*) の4パートで構成され、音部記号はそれぞれ第2線上のト音記号、第1線上のハ音記号、第2線上のハ音記号、第4線上のヘ音記号である。一方ロジェ版は、二つのヴァイオリン (*dessus* と *second dessus*)、ヴィオラ (*taille*)、バス (*basse*) で構成され、音部記号はヴァイオリン・パートが第2線上のト音記号、ヴィオラ・パートが第2線上のハ音記号、バスが第4線上のヘ音記号である。つまり、フースは上から2番目のパートを上声のヴィオラ・パートと見なしていたのに対し、ロジェはこれを二つ目のヴァイオリン・パートと見なした。音部記号をソプラノ記号からト音記号に変更したことについては、第1章で触れたル・シュヴァリエの序文が思い出される。ル・シュヴァリエは *haute-contre* の音部記号を「この国でフルートやヴァイオリンの演奏を学んでいる人々にとって最も知られている一つの記号」に移し替えたと言った。トリオ集の楽譜上では第2線上のト音記号が適用され、オランダではこの記号の方がなじみやすかったと考えられる。ロジェは他のアンサンブル作品においても、上声部には第2線上のト音記号を適用している。

ロジェの組曲版はすなわち、リュリの5部編成によるオーケストラから、三つ目のヴィオラ (*quinte*) を抜き取って4声部にするだけでなく、二つのヴァイオリン・パートと一つのヴィオラ、バスという編成に作り替えたと言える<sup>5</sup>。このような編成は、1700年前後のロジェとその周辺における出版の潮流を表していることだろう。第一に、ロジェのカタログにおける「多数のヴァイオリンのためのソナタとコンセール」というグループには、二つのヴァイオリンと一つのヴィオラ、バスの合計4パートによるコンチェルトが30作品ほど含まれ、恒常的な増加を示している。第二に、ロンドンでは第6章で見たように、ウォルシュが劇音楽に由来する4パート用の器楽曲組曲を出版していた。このような状況から、リュリのオペラの組曲版は「フランス風の曲」の目玉商品としてシリーズ化しつつ、その楽器編成においてはイタリア風のコンチェルトやロンドンの編曲楽譜に影響を受けていたと考えられる。

---

<sup>5</sup> シュナイダーが指摘するように、このような二つの上声部をともなう4部編成はイタリア風のものである。Schneider 1989, 117-118.

## 第2節 組曲版の構造分析

本節では、ロジェが出版したリュリのオペラの組曲版を作品ごとに、出版時期の早いものから個別に取り上げ、成立の経緯、印刷譜の特徴、モデルとなった版との相違、組曲の構造を明らかにする。その上で、ロジェが組曲版をどのように捉えていたのかを構成面から考察し、次章の声部書法分析につなげる。

### 1. 初期の組曲版（1697年～1702年）

#### （1）フース版に基づく組曲

##### ①ファエトン

ロジェの初期の組曲版の中で、確実にフース版に基づくのは《ファエトン》(LWV61)、《ペルセ》(LWV60)、《カドミュスとエルミオーヌ》(LWV49)、《アマデイス》(LWV63)の四作である。これらの中で《ファエトン》<sup>6</sup>のロジェ版は Loulié 1697D 以降のカタログに記載され、彼の組曲版全体の中で《アモルの勝利》に次いで2番目に古く、楽譜が現存するものの中では最も初期のものである。そのため、組曲《ファエトン》にはこの時期を代表する記譜法上の特徴がいくつか見られる。それは、①斜めに大きく傾いたト音記号、②二重斜線による装飾記号（トリル）、③大きなカーブをとまなうクストス（次の段の第1音の音高を示す記号）、④曲線による終止記号である（図版11）。これらの特徴は、同時期に出版されたアンダース Hendrik Anders (1657–1714) のトリオ<sup>7</sup>にも見られ、ロジェの初期出版譜特有のものである。

構造に目を転じてみると、ロジェ版の《ファエトン》は序曲付き組曲の形をとり、72曲からなる原曲のオペラから29曲を抜粋したものである（表16）。ただし第23、24曲は単一の楽曲（メロ、クリメーヌ、合唱〈私たちが歌い、皆が答えるものは *Que l'on chante, que tout réponde*〉LWV61/66）に由来し、組曲では序奏と声楽部分がそれぞれ独立した曲として扱われている。抜粋されたのは序曲、舞曲（8）、器楽用のエール（7）などの器楽曲だけでなく、合唱または特定の登場人物による声楽曲（6）や、プレリュートあるいはリトルネッロと呼ばれる声楽曲の前奏（7）も含む。これらの楽曲は調性にしたがって、原曲の順序から大幅

<sup>6</sup> 1683年に1月6日に初演された後、アムステルダムでは同年にフースが、1700年頃までにポアンテルが、1697年頃にロジェが、それぞれ4パート用の組曲版を出版した。その他に、1706年頃にロジェによる抜粋楽譜、1711年に「第3版」と呼ばれる総合スコアがモルティエによって出版された。

<sup>7</sup> TRIOOS / ALLEMANDE, COURANTE, / SARABANDE, GIGUE. / Gecomponneerd door / H : ANDERS. / tot Uytreht by / Klaas Klaase Knol. [GB-DRc Music. Pr. C55] 1698年のカタログで初出する、アンダースのトリオ。ユトレヒトでの出版と書かれているが、実際にはロジェが偽名を使って海賊出版したものである。

に入れ替えられている。調性は第1曲～第8曲がハ長調、第9曲～第15曲がト短調とト長調で統一されるが、それ以降は数曲単位でイ短調、ニ短調、ヘ長調、変ロ長調、ニ長調と変化する。このような構造はフース版をそのまま踏襲したもので、ロジェ版がフース版に基づいていることを示している。

また、各曲のタイトルでもやはり、フース版のものがそのまま用いられている。そこでは、舞曲に由来するものには踊りの名称が用いられる傾向にあるが、器楽用エールに対しては第10曲〈春 *Le Printemps*〉や第13曲〈エジプト人のための小エール *Petit air pour les Egyptiens*〉のように、原曲の登場人物の役柄が適用されることもある<sup>8</sup>。一方で、声楽曲に関連するものには「合唱」や「プレリュード」のような抽象的な名称が用いられることが多いが、中には第7曲〈オーボエのための *Pour les hautbois*〉のように、具体的な楽器の名称を伴う場合もある。この曲は第1幕のプロテウスによるエール〈海岸を見ることのできる者の幸せよ *Heureux qui peut voir du rivage*〉(LWV61/23)に由来し、原曲は二つのオーボエとテノール声部の歌唱パート、通奏低音のために書かれている。したがって組曲版でのこのようなタイトル付けは、原曲におけるオーボエの使用を演奏者に暗示する、ある種の演奏指示のように捉えることもできる。

## ②ペルセ

《ファエトン》の例に示されるように、ロジェの組曲版はフース版をモデルとしながら始まった。すなわち、器楽曲だけでなく声楽曲を含み、それらを調性に基づいて並べ替え、時に描写的なタイトルを伴う組曲である。このような形は《ペルセ》の組曲版でも繰り返される。《ペルセ》は1682年4月18日に初演された後、同年にフースによって組曲版が出版され<sup>9</sup>、それに基づくロジェ版が *Vairasse 1702A* のカタログで掲載された<sup>10</sup>。組曲《ペルセ》は84曲からなる原曲から29曲をまとめたもので、その内訳は序曲、舞曲(8)、器楽用エール(6)、声楽曲(6)、声楽曲の前奏(8)である(表17)。組曲《ファエトン》と同様、個々の楽曲は曲の性格よりも調性を重視した順序に並べ替えられている。例えば、原曲では第5幕に置かれ、オペラの終盤を彩るパッサカリア(LWV60/82)は、組曲版では序盤の5曲目に置かれている。これは、パッサカリアが序曲と同じイ短調で書かれていることから、

<sup>8</sup> この曲の場合、初版スコアでは〈第1エール、春とその従者 *Premier Air. Le Printemps et sa suite*〉と書かれている(LWV61/57)。

<sup>9</sup> フース版の《ペルセ》は4パート用に作られた可能性が高いが、現在はヴァイオリン、ヴィオラ、バスのパート譜のみ見つかっている。フース版の冒頭には表紙絵が付けられ、ラッパを吹く大天使、縦笛、ヴァイオリン、ファゴットを演奏する3体の天使たち、堅琴を周辺に配置し、中央には馬に乗り、メドゥーサの頭をつかむペルセを描いている。

<sup>10</sup> アムステルダムではこの他にも、1688年にポアンテルによる歌唱用エール集、1710年頃にモルティエによる縮小スコアが出版された。また1688年にはル・シュヴァリエが率いる楽団によって上演も行われており、リュリのオペラの中でも特にオランダで受容されていた作品であることが窺える。

調性によるまとまりを重視した結果だと考えられる。

各曲のタイトルに関しても、ロジェ版の《ペルセ》はフース版をほぼ踏襲している。しかし一部には、第2曲と第6曲のように、フース版では〈ペルセのエール *Air de Persée*〉、〈ペルセの行進曲 *Marche de Persée*〉である一方、ロジェ版では〈エール *Air*〉、〈行進曲 *March*〉と主人公の名前が省略されている場合がある。このような傾向は、同年に出版された《カドミュスとエルミオーヌ》の組曲でより強められることとなる。

### ③カドミュスとエルミオーヌ

《カドミュスとエルミオーヌ》の組曲は1682年にフースによって出版された後<sup>11</sup>、それに基づくロジェ版が1702年のカタログで初出した。原作はリュリが台本作家キノーと組んで作った最初のトラジェディ・リリックであり、リュリとバラールの協力体制が築かれる以前に作られたため、スコアの出版は1673年の初演から半世紀近くがたった1719年に、ジャン＝バティスト＝クリストフ・バラールの代で行われた。つまり、《カドミュスとエルミオーヌ》は長い間筆写譜のみで流通しており、フース版とロジェ版はいずれも、初版スコアよりも早く作られた印刷楽譜だということを断っておく必要がある<sup>12</sup>。

組曲《カドミュス》は22曲からなり、第17曲まではこのオペラに由来する序曲、舞曲(5)、器楽用エール(6)、声楽曲(4)、声楽曲の前奏(1)で構成される。しかし第18曲に《アモルの勝利》(LWV59)の合唱曲(LWV59/54)を含み、《カドミュス》の第1幕に由来するシャコンヌ(LWV49/22)を挟んで、第20曲から第22曲には作曲者不詳のメヌエット<sup>13</sup>が置かれている(表18)。曲の順序に関して言えば、これまでの組曲と同様、冒頭の序曲を除いて曲順の大幅な入れ替えが起きている。調性は2曲～6曲単位でまとめられ、ト長

<sup>11</sup> フース版ではヴァイオリン、二つのヴィオラ、バスの四つのパート譜が現存し、ヴァイオリン、中声ヴィオラ、バス (*dessus, taille, basse*) のパート譜は大英図書館[GB-Lbl, K.7.c.2.]、上声ヴィオラ・パート

(*haute-contre*) はロチェスター大学図書館[US-R, M1505. L956]に所蔵されている。ただし、組曲の全22曲のうち、上声ヴィオラ・パートの第18曲以降と、中声ヴィオラ・パートの第11曲～第18曲、バス・パートの第17曲までが欠落している。

<sup>12</sup> このような事情から、フース版は何らかの手稿譜を元にして作られたことが明らかである。ただし、《カドミュス》に関しては《アルミード》や《テゼ》のような包括的な史料研究がまだ行われておらず、現存する27の手稿スコアのうち、史料としての系譜や成立年代が分かっているものはわずかである。最も早いものでパリ在住のコピスト、ヴィニョール Vignol (生没年不詳) による1674年のスコアがある。そのほかに広範囲に伝播した手稿譜としては、ヴェルサイユにおける楽譜の作成と管理に携わっていたフィリドールや、パリで楽譜商、出版者として活動したフコーによる手稿譜が挙げられるが、いずれも1690年から1720年の間に成立したと推定される。このように、1682年のフース版より早く書かれたことが分かっているのはヴィニョールのスコアのみであるが、筆者がこのスコアとフース版を比較したところ、フースがヴィニョールのスコアには見られないタイトル付けを行っていることが分かり、この二つの史料的な関連性は低いという結論に至った。このように、フース版のモデルの特定は困難であり、本論文第8章ではフース、ロジェによる組曲版がバラール版スコアよりもかなり早い出版であることに言及した上で、バラール版との比較を行う。

<sup>13</sup> シュナイダーの目録 (Schneider 1982)、グスタフソンのテーマカタログ (Gustafson 1989) を参照した限り、リュリの作品ではないと思われる。

調—ニ短調—イ短調—ハ長調—変ロ長調—ト短調—ハ長調と推移する。また、《ペルセ》の組曲版では第5幕のパッサカリアが序盤に置かれていたが、《カドミュス》の組曲版では長大な合唱曲とシャコンヌが第18、19曲に置かれ、組曲の最後を締めくくるか、新たなまとまりを生じさせる役目を果たしている。このような構造から、組曲《カドミュスとエルミオーヌ》は22曲で一つの作品というよりも、第18曲前後に区切りを持つ、2部分の作品として見ることができる。

このことは、フース版の《カドミュス》の史料的な特徴からも示唆される。フース版では第17曲までと第18曲以降の彫版スタイルが異なる。具体的には、①譜表の数が1ページあたり6段から7段になる<sup>14</sup>、②音符の符頭が均一の大きさになる、③小説線や連桁が格段に美しくなる、④クストスの頻繁な書き込み、⑤終止記号が曲線から直線に変化、⑥二重斜線によるトリルの出現である（図版12）。このような違いから、フース版の《カドミュス》はまず第17曲までが作られ、続いて《アモルの勝利》が初演された1681年より後に、恐らく別の彫版師によって第18曲以降が作られたと考えられる。

1702年のカタログで初出するロジェ版の《カドミュスとエルミオーヌ》は、《ファエトン》や《ペルセ》と同様フース版の構造を模倣している。しかし、《ペルセ》で若干例見られたフース版とのタイトルの違いが、《カドミュス》ではより頻繁に表れている。例えば、第4曲はフース版では〈彫像 Les Statues〉と題されるが、ロジェ版では〈エール Air〉である。この曲は〈彫像のエール Air des Statues〉（LWV49/34）に基づいており、フース版では登場人物がそのまま題名になっていたが、ロジェ版では人物の名前が削除され、タイトルからでは曲の由来が分からないようになっている。同様のことが、第5曲、第13曲、第15曲、第16曲、第17曲の〈エール Air〉というタイトルからも言える。いずれも、フース版では何らかの登場人物が記されていたが、ロジェ版では曲の種類を大まかに記しただけの抽象的なタイトルとなった。同じく、パレスとメリッサ、パンによる声楽曲（LWV49/14）に由来する第16曲は、フース版では〈好かれる者の幸せよ Heureux qui peut plaire〉と題されているが、ロジェ版では単に〈エール〉となっている。このように、ロジェはフース版を踏襲しつつ、個々の楽曲には登場人物名や歌い出しを取り除いた、抽象化されたタイトルを用いた。

#### ④アマデイス

このような《ペルセ》、《カドミュスとエルミオーヌ》の流れを引き継ぐのが《アマディ

<sup>14</sup> フースは1682年に《ペルセ》と《カドミュスとエルミオーヌ》の組曲版を出版したが、前者では一貫して1ページあたり6段の譜表が書かれているのに対し、後者では途中から1ページあたり7段の譜表が書かれている。また、《カドミュス》の後半部分の彫版スタイルは次の年に出版された《ファエトン》の組曲版のそれとよく似ており、《カドミュス》はフースの彫版技術が移り変わる時期に作られたものだということが分かる。よって、フース版の中で《ペルセ》は《カドミュス》よりも早く出版され、現存する最も初期の組曲版だということが推測される。



ス》の組曲版である。史料に関して言えば、《アマデイス》には 1684 年に出版されたフース版、それに基づいて 1702 年頃に出版されたロジェ版の他に、1685 年頃にポアンテルによって出版された組曲版<sup>15</sup>が存在する。これらを相互に比較すると、ロジェ版の構造がより顕著に見えてくる。ロジェ版の組曲は原曲の 68 曲から 26 曲を抜き出し、調性に従って並べ替えたもので、その内訳は序曲、舞曲 4、器楽用エール 10、声楽曲 4、声楽曲の前奏 11 と、これまでの組曲に比べ、多くの前奏曲を含む（表 19a）。一方でポアンテル版の組曲は 22 曲からなり、ロジェ版と同様に調性にしたがって並べ替えられているが、その内訳は序曲、舞曲 4、器楽用エール 7、声楽曲 3、声楽曲の前奏 7 と、ロジェ版に比べ声楽曲に関連する楽曲が少ない（表 19b）。また、ポアンテル版では第 5 幕のシャコンヌ（LWV63/67）が〈アマデイスの大シャコンヌ〉と題され、大きな一枚の紙に印刷された状態で組曲の最後を飾っているが（図版 13）、ロジェ版では中盤の 11 曲目に置かれている。このような配置は、一方では第 7 曲～第 13 曲にかけてのハ長調による統一感を生み出すためと考えられるが、もう一方では 12 曲目以降の前奏曲の連続に先立って、前半の締めくくりの効果を出すためとも考えられる。

ロジェ版における個々の楽曲のタイトル付けに注目すると、《カドミュスとエルミオーヌ》の時と同様、フース版からの変更が認められる。第 4 曲と第 5 曲はいずれも声楽曲の前奏部分に由来する（アルカラウスのエール〈運命の罠にあって *Dans un piege fatal*〉LWV63/29、合唱による〈いいえ、いいえ、無敵であるには *Non, non pour estre invincible*〉LWV63/34）。フースはこれらを〈アルカラウスのための *Pour Arcalaus*〉や〈ヴァイオリンのための *Pour les violons*〉といったタイトルにしたが、ロジェはどちらも〈エール *Air*〉と呼び、抽象化した。よって、フース版ですでに声楽曲の前奏に由来することが判然としないタイトルになっているが、ロジェ版でさらにその傾向が高まり、あたかも器楽用エールに由来するものであるかのように変更された。

フース版に基づく四つの組曲版《ファエトン》、《ペルセ》、《カドミュス》、《アマデイス》では、オペラから抜粋した楽曲が調性を基準に並べ替えられながら、組曲の内部に小構造を生み出すような配置が取られたことが分かった。また、個々の楽曲のタイトル付けは、《ファエトン》と《ペルセ》ではフース版とほぼ同じだが、《カドミュス》と《アマデイス》では若干の変更が見られた。ロジェは、劇中の登場人物や声楽曲のタイトルを削除して「エール」や「行進曲」といった抽象的なタイトルを多用した。このような操作から、ロジェは組曲版において、フース版に見られる劇音楽との関連を弱め、演奏用の組曲としての性格を強める意図があったと考えられる。

---

<sup>15</sup> *Tous les airs de violon de l'opera d'Amadis...* [GB-Lbl, K. 2. c. 7. (9.)]

## (2) 特定のモデルを持たない初期の組曲版

### ① 《ベレロフォン》

《ベレロフォン》(LWV57)、《イジス》(LWV54)、《プロセルピヌ》(LWV58)の組曲版は、フース版に基づく組曲版と同時期に出版されたが、特定のモデルが存在しない出版譜である。Fiocco 1701A のカタログで初出する《ベレロフォン》<sup>16</sup>の組曲版は、原曲の全 70 曲から 22 曲を抜粋したもので、序曲と舞曲 (6)、器楽用エール (7)、声楽曲 (7) とその前奏 (2) を含む<sup>17</sup> (表 20)。フース版に基づく組曲では多種多様な舞曲が抜粋されていたのに対し、この組曲ではメヌエットと行進曲が舞曲の大半を占めている。このような限定性の一方で、第 6 曲〈ファンファーレ Fanfare〉や第 9 曲〈トランペットのためのエール Air pour les Trompettes〉のように、トランペットつきの器楽用エール (LWV57/69) や合唱曲 (LWV57/67) に由来する楽曲が含まれているのはこれまでにない傾向である。

タイトル付けに関しては、《ベレロフォン》ではフース版に基づく組曲とは逆に、声楽曲由来の曲に描写的なタイトルが取り入れられている。第 7 曲〈喜びが私たちに魅力を与えるだろう Les Plaisirs nous preparent leurs Charmes〉は、原曲である民衆の合唱曲 (LWV57/70) の歌い出しをそのまま用いている。同じことが、第 17 曲〈ガヴォット、私たちを打ちのめす不幸 Gavotte le Malheur qui nous acable[sic]〉と第 18 曲〈ブレ、私たちの歓喜を見せよう Bourée Montrons nostre alle gresse[sic]〉にも当てはまる。また器楽曲に対しては、《ファエトン》や《ペルセ》と同様、登場人物名を伴うことがあるが、《ベレロフォン》ではさらに、初版には書かれていない人物名までもが使用された。第 3 曲〈アマゾネス Les Amazones〉と第 19 曲〈アマゾネスのエール Air des Amazones〉は第 1 幕の二つのエール (LWV57/23、57/24) に由来する。原曲では、このエールに先立って「アマゾネス」と「ソリメス」の掛け合いによって歌われる合唱曲があるが、ロジェは恐らくそれを見て、後続するエールに「アマゾネス」という名称を当てはめた。同様に、第 11 曲〈魔法使いの第 2 エール Second air des Sorciers〉と第 22 曲〈魔法使いの第 1 エール Premier Air des Sorciers〉は、第 2 幕の二つのエール (LWV57/34、36) に基づく。原曲では二つのエールの間に「魔術師 Magiciens」による合唱曲が置かれている。ロジェ版の「魔法使い Sorciers」というタイトルは、このような原曲の構成に由来するものと思われる。

<sup>16</sup> この組曲版の成立に関して、フースがモデルとなる楽譜を出版し、ロジェがそれを模倣とした可能性は排除できない。ただし、フース版が現存せず、史料的な裏付けを得られないため、ここでは組曲版はロジェが独自に作成した版と仮定して分析を行う。アムステルダムではその他に、1692 年にル・シュヴァリエによって《ベレロフォン》の縮小スコアが出版された。

<sup>17</sup> シュミットでは 20 曲となり、第 16 曲と第 19 曲の原曲が特定されていない。Schmidt 2000, 156.

## ② 《イジス》

《イジス》はリュリとバラールの協力体制が整う以前に、1677年に初演された作品であり、初版スコアの出版は1719年になるまで行われなかった<sup>18</sup>。したがって、Danet 1701Dのカタログで登場するロジェの組曲版は、リュリの他の初期オペラ作品と同様、初版スコアに先行する印刷楽譜である。ロジェ版は原作の全66曲中から24曲を取り出してまとめたもので、その過半数が器楽用エールに由来し、声楽曲に関連するものは前奏を合わせても5曲と数少ない（表21）。曲順はやはり大幅に入れ替えられ、ト短調—ト長調—変ロ長調—ヘ長調—ニ長調—ハ長調—ヘ長調という調性のまとまりに従って並べられているが、最後に1曲のみヘ長調の〈フリアイの第2エール Second air des furies〉が置かれている。これは第4幕の〈パルカ神の第2エール Second air des Parques〉（LWV54/47）<sup>19</sup>という、付点音符をとまなう序曲風の堂々とした楽曲に由来する。ロジェ版ではこの曲に「ゆっくりと *lentement*」という指示が書かれ、原曲の曲調が想起される。このような、必ずしも調性のまとまりを重視しないが曲の性格を考慮したような配置は、ロジェの中期以降の組曲版でしばしば見られるため、《イジス》はそうした扱いを先取りしているとも言える。

一方、タイトル付けについては《ベレロフォン》で見られる特徴が引き継がれ、声楽曲に由来する第6～第7曲では歌い出しがそのままタイトルとなり、頻発する器楽用エールでは登場人物や楽器の名前が使われている。《イジス》の場合、スコアの出版が遅れたためバラール版をロジェ版のモデルとすることはできないが、これらのタイトル付けを見ると、少なくとも劇中の歌詞や登場人物名が詳細に書かれた何らかの楽譜を手にしていたことは確かである。

## ③ 《プロセルピーヌ》

《プロセルピーヌ》の組曲版はフース版に基づくものと同じく1702年のカタログで初出する。これは原作の86曲から23曲を抜粋しており、序曲、舞曲（2）、器楽用エール（10）、声楽曲（4）、声楽曲の前奏（6）と、《ベレロフォン》と《イジス》に引き続き舞曲が限定され器楽用エールが頻出する（表22）。同様に、フース版に基づく組曲では必ず含まれた、シャコンヌやパッサカリアのような大規模な舞曲は、《プロセルピーヌ》の組曲でも置かれず、《イジス》で見られたように荘厳な楽曲が組曲の終盤に配置されることもない。ただし興味深いことに、第23曲の〈メヌエット〉はプロローグ中の声楽曲（至福の女神と豊穡の

<sup>18</sup> ただし初演の翌年にパート譜が出版されている。その他に、1742年にはJ.-B.-Ch. バラールによって《イジス》、《アルミード》、《ロラン》の楽曲を含むエール集が出版され、このオペラが初演から半世紀以上経っても知名度の高い作品だったことが窺える。

<sup>19</sup> この場面ではイオ（イジス）、フリアイ（怒りの女神）、パルカの従者たちが登場するため、ロジェ版ではこのようなタイトルが付けられたと考えられる。

女神による〈今こそ愛が私たちをつなぐ時 *Il est temps que l'amour nous enchaîne*〉LWV58/11)に由来し、原曲<sup>20</sup>のト長調から変ロ長調に移調した。そうすることで、21 曲目から調性が変わることなく引き継がれ、調性によるまとまりが作り出された。

タイトル付けに関して言えば、《プロセルピーヌ》の組曲版は一方ではフース版に基づく組曲と同様の傾向を見せている。すなわち、第 8 曲〈エール〉のように、声楽曲に関連するものに対する簡略化と、第 6、第 19 曲〈フルートとヴァイオリンのためのエール *Air pour les Flutes & Violons*〉<sup>21</sup>のように、器楽曲に由来するものに対する具体化である。もう一方で、第 13 曲〈エール〉のように、声楽曲（この場合は第 4 幕の合唱曲〈皆が微笑み、歌う地獄では *Dans les enfers tout rit tout chante*〉LWV58/73）に由来する場合でも「エール」と名付けられ、あたかも本来器楽用の曲であるかのような扱いになっている場合がいくつか存在する。それによって、第 6 曲から第 22 曲にかけて、メヌエットと前奏曲による中断はあるものの「エール」と呼ばれる曲の連続が作り出された。このように《プロセルピーヌ》の組曲では、そのタイトル付けにおいて、声楽曲の要素を排除し純粋に器楽的な作品を構成するような手法が取られた。

## 2. 中期の組曲（1703 年～1707 年）

1703 年～1707 年のカタログでは、《平和の神殿》(LWV69)、《アティス》(LWV53)、《ロラン》(LWV65)、《プシシェ》(LWV56) の四つの組曲版が新たに確認される。これらは 1702 年以前に出版されたものとは異なる、新たな構造上の特徴を見せている。

### (1) 《平和の神殿》と《アティス》

Arnauld 1703A のカタログで登場する《平和の神殿》の組曲版は、他の組曲版にはない珍しい特徴をもつ。まず、リュリのバレエに由来するものでは他に《アモルの勝利》の組曲版があるが、存在が確認されていないため、《平和の神殿》は現存する唯一のバレエ由来の組曲である。また、この組曲は原作の 45 曲中 18 曲で構成されるが、その大半が舞曲である（表 23）。声楽曲に基づくものは、アメリカ人の合唱〈この場所では皆が感じなければならない *Dans ces lieux il faut que tout ressente*〉(LWV69/40) に由来する第 17 曲の〈エール *Air*〉のみである。《平和の神殿》は、ジャンルとしてはバレエとはいえ、過半数の 25 曲は声楽

<sup>20</sup> この曲はソプラノ独唱と通奏低音の 2 部編成によるエールで、組曲版でもヴァイオリンとバスのみによって演奏される。

<sup>21</sup> この曲は、バラール版では〈第 1 エール〉(LWV58/44) と〈第 2 エール〉(LWV58/47) と呼ばれる一連の器楽曲で、ヴァイオリンによる全合奏とトリオ編成のオーボエが交互で演奏する。一方ロジェ版では、第 1、第 2 ヴァイオリン・パートに「全員で *Tous*」と「フルート *Flustes* (リコーダー)」という指示が書き込まれ、トリオ部分は管楽器で演奏するよう定められた。ロジェのこのような指示は、管楽器の種類が変化しているものの、バラール版における指示を反映したものだと考えられる。

曲であるので、声楽曲に関連する曲がここまで少ないのは驚くべきことである。さらに、第 14 曲のシャコンヌ (LWV69/45) と第 18 曲のエール (LWV69/34) が本来の順序と異なるほかは、抜粋された曲はほぼ原曲の順序通りに並べられている。ただし、《平和の神殿》はドラマ性を重視したトラジェディ・リリックに比べると転調が少ないため、このような順番で抜粋されても調性の安定は維持された。ハ長調であるシャコンヌが組曲の終わりではなく 14 曲目に置かれることで、そのような安定性がさらに保たれたと言える。

《平和の神殿》にはロジェ版の他に、1689 年頃に出版されたポアンテル版の組曲が存在する<sup>22</sup>。現在は二つのヴァイオリン (dessus, second dessus) パートのみが見つまっているが、カタログ上では 3 パート用と表記され、フース版やロジェ版のような 4 パート用ではなかったと推測される。ポアンテル版とロジェ版どちらも 18 曲からなり、含まれる楽曲も一致する。ただし順序が大きく異なり、ポアンテル版では第 7 曲以降の順序が原曲から大幅に並べ替えられている。それでもなお、ポアンテル版の調性はロジェ版と同じくあまり動きがなく安定している。第 11 曲～13 曲は〈アメリカの野蛮人のアントレ Entrée des Sauvages de l'Amérique〉(LWV69/37)、〈アメリカ人の第 2 エール Second Air des Américains〉(LWV69/39)、〈アメリカ人の合唱 Choeur des Américains〉(LWV69/40) に由来するが、これらは本来ハ長調であるのに対し、ポアンテル版ではハ長調に移調されている。これにより、第 7 曲以降が、第 17 曲のハ長調のメヌエットを除いて、すべてハ長調で統一された。ポアンテル版の構造は、単一の調性により、作品全体を演奏するドイツの組曲を彷彿とさせ、ポアンテルがロジェとは異なる目的をもって組曲版を編集していたことが窺える。

La Barre 1704B のカタログで登場する《アティス》<sup>23</sup>の組曲版は、原曲 89 曲から 17 曲を抜粋したものと、《アルセスト》(LWV50) 第 2 幕の行進曲 (LWV50/43) の 18 曲で構成される (表 24)。《アティス》の組曲に含まれるのは、《平和の神殿》と同様器楽曲に由来するものがほとんどで、声楽曲に由来するものは第 5 曲〈エール Air〉(合唱〈御前では皆がいかにか身をやつし打ち震えることか Que devant vous tous s'abaisse et tout tremble〉LWV53/48) と、第 16 曲〈ガヴォット Gavotte〉(合唱〈静まり返るのはあまりに残念だ Un grand calme est trop fascheux[sic]〉LWV53/80) の 2 曲のみである。組曲の最後にはト短調の〈アティスの眠り Sommeil d'Atis〉が置かれている。この曲は第 3 幕の〈眠り Le sommeil〉(LWV53/54) に基づき、アティスの苦悩を荘厳な音楽で描く作品中の代表曲である。これが最後に置かれることで、組曲では第 9 曲以降、ハ長調―変ロ長調―イ短調―ト短調という調性の流れが生じ、作品の主調に向かって下降する動きが生まれた。

タイトル付けに注目すると、〈エール〉と名付けられた曲が 18 曲中 10 曲とかなり多く、《プロセルピーヌ》と同様の手法が取られていることが分かる。この曲は本来、何らか

<sup>22</sup> この版はポアンテルによって出版された後、1698 年～99 年のロジェのカタログで販売された。

<sup>23</sup> 1676 年に初演された《アティス》は《ベレロフォン》以前の作品であるため、すぐに初版が行われた訳ではないが、《カドミュス》や《イジス》とは異なり 1689 年にバラールによる総合スコアが出版された。

の登場人物の声楽曲やアントレ、あるいは行進曲、合唱曲であったが、組曲ではそれらの情報が一切省略された。また、この組曲版では第4曲〈シャコンヌ〉や第16曲〈ガヴォット〉のように、アントレや合唱曲を舞曲に言い換えている場合がある。ここでもやはり、劇音楽との関連よりも器楽としての性格に焦点が当てられており、ロジェが組曲版を器楽曲として売り出そうとしていたことが表れていると言えよう。

## (2) 《ロラン》と《プシシェ》

《ロラン》の組曲版は《アティス》と同じ1704年のカタログで登場した。このオペラは1685年の初演の翌年に、アムステルダムでオランダ語での上演が行われたほか、初演と同年にフースによる1685年にエール集、同じ頃にポアンテルによるエール集、1711年にモルティエによる総合スコアが出版され、高い知名度を持つ作品であったことが窺える。

ロジェによる組曲版は19曲で構成されるが、それらのうち声楽曲に由来するものは第4曲〈私たちが脅かすのは愛である *C'est l'Amour qui nous menace*〉(妖精による同名のエール、LWV65/13)のみ、声楽曲の前奏に基づくのは第7曲〈リトルネッロ〉(LWV65/26)と第13曲〈プレリュード〉(LWV65/75)の2曲のみである(表25)。ここでも、《平和の神殿》と《アティス》の組曲で見られた、声楽曲に関連する曲が極めて少ないという傾向が表れている。一方で、初期の組曲版から一貫して見られた調性によるまとまりが、組曲《ロラン》においてはそれほど保たれていない。その代わり、第7曲から第10曲においてはへ長調とト長調の交替、第11曲から第14曲にかけてはイ調―変ロ長調―ハ長調という上行形の移り変わりを見せている。

また、個々の楽曲のタイトル付けにおいても、《ロラン》では《平和の神殿》や《アティス》とは別の傾向が見られる。つまり、第4曲〈私たちが脅かすのは愛である〉は原曲となった声楽曲の歌い出しをそのまま用いている。また、第14曲の村の結婚式の場面に由来するが、ロジェ版では〈村の結婚式行進曲 *Marche pour la Noce de village*〉(LWV65/65)という描写的なタイトルが用いられている。このような、声楽曲の歌い出しや物語の信仰を描写するようなタイトルは、1701年のカタログで登場する組曲《ベレロフォン》以来姿を消していたが、ここに来て再び現れた。これらの手法は、ロジェの後期の組曲版で顕著になっていくが、その兆しが《ロラン》において表れたと言える。

組曲《ロラン》におけるタイトル付けの手法は、1705年のカタログで登場する《プシシェ》の組曲版でも見られる。この作品は1671年に作られたバレエを下敷きに、1678年に初演されたトラジェディ・リリックだが、スコア初版は1720年と遅い。したがって、ロジェによる組曲版が何らかの手稿譜に基づいて作られたことは明らかである。組曲の構成に関して言えば、《プシシェ》は《平和の神殿》以来の傾向を引き継ぎ、声楽曲に関連する楽曲の数がきわめて少ない。(マルス神のためのトランペットとヴァイオリンによる前奏曲、

LWV56/58 に由来する第 12 曲〈エコー〉のみ、表 26)。一方で、タイトル付けに関しては《ロラン》の組曲版で新たに見られる傾向、つまり劇の内容を示唆する描写的なタイトルがしばしば見られる。それは第 4 曲〈狂乱女 Les Femmes Echevelées〉、第 5 曲〈鍛冶屋 Les Forgerons〉、第 7 曲〈悪霊 Les Demons〉、第 9 曲〈曲馬師 Les Voltigeurs〉などだが、中でも第 5 曲は初版スコアでは〈6 人のキュクロプス Six Cyclopes〉(LWV56/18)、第 9 曲は〈第 2 エール Second Air〉(LWV56/53) と題されている。組曲版の出版時にスコアが未出版であったことを踏まえると、ロジェがスコアとは異なる登場人物名が書かれた手稿譜を参照しながら、組曲版を作ったことが推測できる。

以上のように、1703 年以降のカatalogで登場する四つの組曲版では、声楽曲やその前奏に由来する曲が目に見えて少なく、大半が器楽曲の抜粋で構成されていることが分かった。このような楽曲の構成から、ロジェがこの時期、より編曲の労の少ない器楽曲を選択していった可能性が考えられる。一方で、後半の《ロラン》と《プシシェ》の組曲では、劇中の登場人物や場面の進行を表すタイトルが用いられることが増え、劇音楽としての由来がより色濃く示唆されることになった。こうして、中期の組曲版は声楽曲の排除と劇的要素を取り込んだタイトル付けという、二つの相反する特徴を見せていると言える。

### 3. 後期の組曲 (1708 年～)

1708 年以降のカatalogでは、《アルミード》(LWV71)、《アルセスト》(LWV50)、《アシスとガラテ》(LWV73) の三つの組曲が新たに追加され、組曲版の後期のレパートリーを形成した。この頃、ロジェのカatalogは独立した出版物となり、毎年新しいものが刊行されるのではなく数年ごとにまとめて発行された。それと同時に、1712 年以降はコレリ作品の出版内容が充実するとともに、版の新しさや正確さを強調した宣伝文が、カatalogの至る所に記入されるようになった。一方で 1716 年にはリュリの組曲版を独奏楽器用にまとめた直したシリーズが販売され、リュリの楽譜が再び積極的に売り出された。

本項ではカatalog独立以降に出版された組曲の構造に関して、特に《アルミード》の成立過程に注目しながら分析を行うことで、ロジェの後期の組曲版がどのような特徴を持つのかを明らかにする。

## (1) 組曲《アルミード》の成立過程と構造

### ①ロジェ版の成立過程

1686年に初演された《アルミード》はリュリとキノーの共同制作の最後を飾るトラジェディ・リリックである。アムステルダムではロジェによって、1710年頃に組曲が出版されたが、これは他の組曲版にはない独特の成立過程をたどった。その経緯を詳細に見ていく前提として、フース、ポアンテルのどちらも《アルミード》のいかなる楽譜をも出版しなかったことを述べておく必要がある。しかし、それとは別の版が存在し、ロジェ版のモデルとなった可能性が高い。それは《アルミードのオペラより、ヴァイオリンとフルートで演奏するためのすべてのエール集》というタイトルで出版されたトリオ編成の組曲版である（図版14）。このトリオ組曲の最大の特徴は、第2ヴァイオリン・パートが大幅に書き換えられていることである。表紙の文言から、トリオ集を印刷したのはジャン（ヨハン）・シュティヒターであることが分かる。さらに、表紙には「ニコラ・ド・ロジェのために pour Nicolas de Rosier」と書かれ、この人物が組曲《アルミード》の成立に大きく関わっていたことが示唆される。

「ド・ロジェ」と表記されるのはフランス出身の作曲家・ギター奏者ニコラ・ドロジェである。彼は1667年から1700年頃までアムステルダムに住み、楽譜出版者ポアンテルの姉アンヌと結婚し、義弟のもとで彼自身の作曲によるトリオ集やギター奏法を出版した。また、ポアンテルが出版した《ロラン》の声楽用エール集に書かれた序文では、ドロジェが音楽出版者としても活動し、ポアンテルのために新しい音符の活字を開発したことが書かれている。このような経歴から、《アルミード》をトリオに編曲し、第2ヴァイオリン・パートを新しく作ったのはドロジェであると考えられる。このトリオの正確な出版年は分らないが、ポアンテルの1689年のカタログに「アルミードより、ヴァイオリンまたはフルートのための3パート用エール」と記載されていることから、それ以前に印刷されたものだとは推測される。その後、ポアンテルの出版譜がロジェの手に渡った際に、このトリオもロジェの所有となったのだろう。1698年のロジェのカタログでは、販売譜の欄に「アルミードのオペラより、3パートで演奏するためのエール」と書かれた楽譜が確認できる。これは恐らく、ポアンテルのカタログで見られたドロジェによるトリオのことだろう。このような情報を突き合わせると、トリオ《アルミード》はドロジェによって編曲、ポアンテルによって出版されたが、のちにロジェの手に渡って販売されたと推測できる。

このトリオに基づいて、ロジェ版の組曲が出版された（図版15）。ドロジェ版がロジェ版のモデルである何よりの証拠として、新しく作られた第2ヴァイオリン・パートが、ロジェ版でもそのまま使われている。しかしロジェ版は4パート編成の組曲であるので、ロジェはドロジェのトリオにヴィオラ・パートを挿入することで、4部編成にしたことが分かる。



ロジェ版の出版は、カタログから判断するに、1709 年～1712 年の間に行われた。したがってロジェは、1698 年にはドロジェ版のトリオを手に入れていたにも関わらず、自ら組曲版を出版したのはその 10 年以上後だった。ロジェはこの間、ヴィオラ・パートを付け足すために十分な資料となるスコアを探していたのではないかと考えられる。

## ②《アルミード》の構造

ロジェ版の《アルミード》はドロジェ版を下敷きに、最後にパッサカリアを追加した形である（表 27）。ここではモデルとなったドロジェ版をもとに、組曲の構造を分析したい。ドロジェのトリオは、原作の《アルミード》全 69 曲のうち 30 曲を含み、それぞれの由来は器楽曲 17、声楽曲 4、声楽曲の前奏 9 である<sup>24</sup>。曲の順序は調性を基準に自由に入れ替えられている。これはフース版や他のロジェ版でも行われていることだが、ドロジェはさらに、もともと連続していた曲をひっくり返す傾向にあった。例えば、プロローグに含まれる二つの舞曲（LWV71/12、71/13）は、ドロジェ版では第 3 曲と第 2 曲に配置されている。他にも、第 1 幕のエールとロンド（LWV71/24、71/26）は、組曲では第 7 曲と第 6 曲となり、第 2 幕の連続する二つのエール（LWV71/38、39）は第 29 曲と第 22 曲に置かれた。最後の例に関しては、第 1 エールがト長調、第 2 エールがト短調であるため、調性のつながりをよりスムーズにするために、こうした順序が取られたのだろう。

個々の楽曲に付けられたタイトルに注目すると、声楽曲の前奏や合唱曲に関しては、登場人物や歌い出しについての情報が一切削除され、「プレリュード」や「合唱」といった抽象的なタイトルになっている。しかし、器楽曲について言えば、初版スコアと同等かそれ以上に原曲の状況を詳しく説明している場合がある。例えば、プロローグのメヌエット（LWV71/14）に由来する第 5 曲〈オーボエのためのメヌエット〉では、スコア上で指定された楽器の情報が加えられている。また、第 4 幕のガヴォット（LWV71/53）と器楽用エール（LWV71/51）に由来する第 9 曲〈田舎の住人 *Les Habitans champêtres*〉と第 11 曲〈悪霊 *Les Demons*〉のように、その場面の登場人物が曲のタイトルとなっている場合もある。この 2 曲に関して、初版スコアには「田舎の住人たち」も「悪霊たち」も書かれていないため、ドロジェはオペラの楽譜だけでなく台本も参照していた可能性がある。このように、ドロジェによるタイトル付けは、声楽曲に由来するものはより簡潔に、器楽曲に由来するものはより具体的になる傾向にある。

このように、《アルミード》の組曲版は、調性によるまとまりを優先させて楽曲を入れ替

<sup>24</sup> このような構成は、《アルミード》の手稿抜粋楽譜よりも多岐に渡っている。例えば、パリ・オペラ座図書館に所蔵される手稿譜は、《アルミード》から抜粋した 18 の楽曲からなる組曲だが、声楽曲の前奏も合唱曲も含まない。また他の例では、30 以上の楽曲を含んでいても、そこに合唱曲が見られることはほとんどない。ただし、バークリー音楽図書館に所蔵される曲集は、第 7 曲〈エール〉を除いてドロジェのトリオと全く同じ楽曲で構成される。

えている点、声楽曲に関連する楽曲に抽象的なタイトルをつけ、器楽曲には楽器編成や劇中の登場人物を示唆するタイトルを付けている点において、フース版に基づく組曲やロジェによる他の組曲版と共通する特徴をもつ。しかし何といても《アルミード》の最大の特徴は書き換えられた第 2 ヴァイオリン・パートであるため、この点について次章で細かく分析する。

## (2) ロジェの最後の組曲版

《アルセスト》は 1674 年の初演後、1708 年にパリのボサンによって彫版印刷の縮小スコアが出版されたのち、アムステルダムでは 1712 年頃にロジェが組曲版を出版した。この組曲版は 24 曲で構成されるが、そのうち 1 曲は《テゼ》の第 5 幕に置かれたミネルヴァのエールの前奏である (LWV51/76)。この曲に象徴されるかのように、《アルセスト》の組曲には声楽曲に関連するものが少なからず含まれている (表 28)。つまり、ロジェの中期の組曲版では声楽曲に由来する楽曲が極端に少なかったが、先ほどの組曲《アルミード》と同様、《アルセスト》においても器楽曲と声楽曲が対等に含まれるようになった。また、組曲の後半で調性が細かく変化しがちであることも、この組曲の特徴の一つである。特に第 18 曲〈風 Les Vents〉と第 22 曲〈エール Air〉は、それぞれニ短調と変ロ長調で書かれ、前後の楽曲と調性が一致しないばかりか、周辺の曲が比較的穏やかで控えめな曲調であるのに、この 2 曲のみ活発な曲調を呈している。このような性格を鑑みると、第 18 曲はヘ長調の第 17 曲とト短調の第 19 曲のいずれにとっても近親調であり、転調を円滑にすると同時に曲調に変化を与えるような役割を果たしている。同様に、第 22 曲もト長調からト短調への転調を橋渡しすると同時に、ゆったりとした 3 拍子による 23、24 曲目の前において組曲の最後を活気づけるような機能を持つと言える。このように、《アルセスト》の組曲では調性の安定性だけでなく曲の性格を考慮した構成が取られた。

《アルセスト》と同時期に出版された《アシスとガラテ》の組曲版でも、調性のまとまりに代わる新たな秩序が生み出されている。この組曲は原作の 54 曲から 22 曲を取り出し、《アルミード》と《アルセスト》の組曲版と同様、器楽曲だけでなく声楽曲に由来する楽曲を同程度含んでいる。個々の楽曲は原曲の順序通りではないが、調性に従って並べ替えられている訳でもない。この組曲では、第 1 曲～第 4 曲はト短調で統一されているが、それ以降はヘ長調、ニ長調、ト長調、ニ短調、ト短調が交互に登場するのである。しかし、このような不安定な調性に代わって、緩急のテンポの対比が組曲に統一感を持たせている。冒頭の 8 曲に注目してみると、堂々とした序曲と緩やかな前奏曲に続いて、プロローグの合唱曲〈アポロンの成功は私たちの希望をあざむく Apollon flatte nos vœux d'un succès〉(LWV73/13) に由来する生き生きとした〈エール〉、「重々しく grave」と書かれたエールが置かれる。その後三つの活発な舞曲が続き、8 曲目にはアダージョの前奏曲が配置される。

このような緩急の対比は組曲の後半でも見られ、特に第 15 曲～第 18 曲では快活な性格の楽曲とアダージョの楽曲が交替する。こうして、組曲《アシスとガラテ》では調性ではなくテンポの対比によって楽曲が配置され、ロジェの最後の組曲版における新たなアレンジの手法を提示した。

## 第7章のまとめ

本章では、ロジェの組曲版がどのような特徴を持つものであるか、組曲の成立の経緯と構造、タイトル付けに注目して分析を行った。また、フース版、ポアンテル版、ドロジェ版といった、ロジェに先行するアムステルダム版との比較を行い、ロジェが先駆者たちから何を取り入れ、何を変更したのかを明らかにした。

第1節では組曲版全体の史料の状況を整理した上で、フース版との比較を行い、ロジェがフース版のタイトルや4パート編成、組曲の構造を模倣していることが分かった。しかしロジェは、フース版の上声ヴィオラ・パートを第2ヴァイオリン・パートとして呼び直し、その音部記号を第2線上のト音記号に変更した。よって、フースとロジェはどちらも、リュリの5部編成のオーケストラを4部編成にしたが、フースは一つのヴァイオリンと二つのヴィオラ、一つのバスという編成による一方で、ロジェは二つのヴァイオリンと一つのヴィオラ、バスという編成に作り替えていた。このような編成は同時期に出版されたイタリアのコンチェルトや、ロンドンにおけるオペラの編曲楽譜でも同様に見られ、ロジェの選択はこれらの出版譜に影響を受けたものであることが考えられる。

第2節では組曲版を出版年代順に個別に取り上げ、組曲構造の年代的な変化を論じた。この分析により、組曲版に含まれる曲の種類とタイトル付けに、一定の傾向があることが明らかになった。つまり、1697年～1702年にかけて出版された、フース版に基づく四つの組曲版では、基本的にはフース版の構造とタイトル付けが模倣されるものの、ロジェは登場人物や劇の進行を示唆するタイトルではなく、より抽象的な「エール」や「合唱」といったタイトル付けを行っていた。一方で、同時期に出版され、確かなモデルが存在しない組曲版においては、声楽曲に由来する楽曲に対して、歌い出しがそのままタイトルとして使われる傾向があった。このような傾向は、1703年以降一時的になくなるが、1708年以降の組曲で再び現れるようになる。

1703年以降の中期の組曲版では、声楽曲に関連する曲がほとんど含まれなくなり、もっぱら器楽曲のみによって構成されるようになった。そのため、タイトルは抽象的なものが増えるが、一方で器楽曲に由来する曲に対して登場人物や楽器の名称が当てはめられるようになった。

また、1708年以降の後期の組曲版では、初期の組曲版への回帰と新たな編曲の傾向が同時に見られた。《アルミード》に代表されるように、この時期の組曲版には器楽曲、声楽曲どちらに基づくものも同等に含まれ、声楽曲のタイトルはより簡略化・抽象化され、器楽曲のタイトルはより具体化された。つまり、ロジェはリュリのオペラを、調性を基準に並べ替え、声楽曲を抽象的な器楽曲として扱うことで劇音楽との関連を弱める一方で、器楽曲には描写的なタイトルを付けることで原作との結びつきを維持していた。さらに、一連のレパートリーの最後を飾る《アルセスト》と《アシスとガラテ》の組曲版では、調性だ

けでなく楽曲の性格が組曲の構造を左右しており、これまでの組曲版にはない新たな傾向が見られた。このように、ロジェの組曲版はその出版時期に応じて異なる構造上の特徴を呈しており、リュリのオペラの単なる抜粋でもなく、ドイツの組曲でもない別の形を表していることが示唆される。

## 第 8 章 オペラから 4 部編成の組曲へ



## 第8章 オペラから4部編成の組曲へ

### 序

本章では、ロジェの組曲版の音楽的特徴に関して、5部編成のオペラから4部編成の組曲への編曲という観点で分析を行う。このような分析では、リュリのオペラの編曲、つまり出版者が原曲から何を変更し、それがどのような効果を生むものだったかを明らかにすることが目的である。したがって、舞曲や声楽曲を対象にした、リュリのオペラの様式分析とは性格が異なることを断っておきたい。本章では特に、第2 ヴァイオリン・パートの書き換え、中声部の欠落と追加、フース版とドロジェ版からロジェ版への変更点に注目して分析を進める。

第1節では5部編成のオペラが4部編成の組曲に変形する際、どのような手法が用いられたのか、すべての組曲に共通する特徴を分析する。それにより、ロジェが原曲からどのような声部の取捨選択を行い、あるいは何を変化させなかったのかを考察する。第2節では組曲《アルミード》を対象に、中声部の書法分析を行う。とりわけ、ドロジェにより書き換えられた第2 ヴァイオリン・パートと、ロジェにより追加されたヴィオラ・パートに着目することで、両出版者の目的の違い、およびトリオ版と組曲版の音楽的な違いが明らかにする。第3節では《アルミード》以外の組曲を対象に、ヴィオラ・パートを中心とする中声部の欠落と追加に着目する。いくつかの組曲版では、初版スコアでは5部編成で書かれているにも関わらず、トリオ編成が取られている箇所や、反対に初版スコアにはない中声部が書き加えられている箇所が存在する。第3節ではこのような編曲が何に起因し、どのような効果を生じさせるものか、音楽的特徴をもとに考察する。

これらの分析により、リュリによる原曲、アムステルダム版のフース版やドロジェ版と、ロジェ版の違いを浮き彫りにし、ロジェの組曲版が何を重視したものであるかを導き出す。



## 第1節 編曲の原則

ロジェの組曲版は、オペラから 4 部編成の組曲に変化する際、いくつかの例外を除いて共通の編曲の手法を取っている。すなわち、オペラのスコアから 5 部編成の器楽部分を抜粋し、そこからさらに下声ヴィオラ・パートを抜き取る、というものである。また、このような声部の扱いだけでなく、ロジェの組曲版はいくつかの演奏上の共通点をもつ。本節ではまず、リュリのオペラが 4 部編成の組曲になる際の基本的な編曲の原則を整理し、それによってどのような音楽的な変化が生じているかを明らかにする。

### 1. 下声ヴィオラ・パートの削除

リュリに代表される 17 世紀末フランスのオーケストラは、ヴァイオリン、三つのヴィオラ、バスによる 5 部編成で特徴づけられる。この中で最も下声のヴィオラ（「5 度 *quinte*」と呼ばれる）は通常、和声を補填する役目を担うが、上の二つのヴィオラに比して音域が低いために聞こえづらく、和声の構造上重要な音を演奏することは少ない。それでも、序曲の後半部分のようなフーガ書法の曲においては、下声ヴィオラは他のパートとともに主題の模倣に参加し、対位法において不可欠な存在となる。例えば《プロセルピーヌ》の序曲は 3 部分で構成され、堂々とした 2 拍子の部分で幕を開け、それに 3 拍子の第 1 フーガが続く。このフーガの主題はヴァイオリンによってもたらされ、三つのヴィオラとバスによってそれぞれ繰り返される。主題は上行する 4 分音符で構成されるが、下声ヴィオラはこの主題を模倣する際に後半を下行させ、変化を加えた（譜例 6）。これに続く第 2 フーガは急速な 2 拍子で書かれ、主題は付点のリズムを伴う下行音型で登場する。ここでは、上声・中声ヴィオラとバス・パートが主題を 5 度上に移行させて模倣するのに対し、下声ヴィオラのみがヴァイオリンと同じ基本形で繰り返す。このように、とりわけフーガの冒頭において、下声ヴィオラは他のパートにはない役割を果たしている。さらに《プロセルピーヌ》の序曲では、第 1 フーガでしばしばバス・パートが休止することで、5 部編成と 4 部編成の音響の対比が生み出される（譜例 8）。4 部編成の部分では、下声ヴィオラは最低音域を演奏し、全体の音楽的効果に欠かせない存在となっている。

それでは、ロジェはオペラを 4 部編成にする際、どのような編曲を行ったのだろうか。通常は 5 部編成から下声ヴィオラが削除されるが、序曲のようにフーガ的な楽曲では下声ヴィオラの欠落が著しい音楽的な変化を生み出すことになる。そこでロジェの組曲版では、他のパートを変化させることで 5 部編成から 4 部編成への音響の減少を補ったと言える。《プロセルピーヌ》の序曲では、第 2 フーガの主題は本来、ヴァイオリンによって導入されていたが、組曲版ではバス・パートがいち早く主題を演奏する（譜例 9）。そうすることで、バス、ヴァイオリン、中声ヴィオラ、上声ヴィオラの順に次々と模倣が起こり、下声

ヴィオラ・パートの欠落による模倣の空白が免れた。また、第 1 フーガで見られた 5 部編成と 4 部編成の音響の対比は、4 部編成と 3 部編成の対比に変更された。ここでは、バス・パートが休止する直前、本来よりも 1 オクターブ下の音域を奏でることで、4 部と 3 部の音響の対比がより明確になるように操作されている（譜例 10）。このような編曲によって、ロジェの組曲版は下声ヴィオラの欠落による音響の減少を補い、また 4 部編成に適した声部書法を生み出したと言える。

譜例 6. 《プロセルピーヌ》より序曲（LWV58/1）、バラール、第 12–20 小節。

The musical score for Example 6 consists of five staves, each representing a different instrument or voice part. The staves are labeled D, H.C., T., Q., and B. from top to bottom. The music is written in 4/4 time and has a key signature of one sharp (F#). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals, indicating the pitch and rhythm of the music for each part. The score is presented in two systems, with the first system covering measures 12-16 and the second system covering measures 17-20.

譜例 7. 《プロセルピーヌ》より序曲 (LWV58/1)、バラール、第 34–39 小節。

D. *Soprano*  
H.C. *Alto*  
T. *Tenor*  
Q. *Bass*  
B. *Bass*

譜例 8. 《プロセルピーヌ》より序曲 (LWV58/1)、バラール、第 21–25 小節。

D. *Soprano*  
H.C. *Alto*  
T. *Tenor*  
Q. *Bass*  
B. *Bass*

譜例 9. 組曲《プロセルピーヌ》より序曲（LWV58/1）、ロジェ、第 34－39 小節。

Example 9 shows measures 34-39 of the Prelude from Suite for Anna Magdalena, BWV 58/1. The score is for four voices: D (Soprano), S.D. (Soprano), T. (Tenor), and B. (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a complex, flowing melody in the D part, with the other voices providing harmonic support and counterpoint.

譜例 10. 組曲《プロセルピーヌ》より序曲（LWV58/1）、ロジェ、第 22－26 小節。

Example 10 shows measures 22-26 of the Prelude from Suite for Anna Magdalena, BWV 58/1. The score is for four voices: D (Soprano), S.D. (Soprano), T. (Tenor), and B. (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is common time (C). The music features a more rhythmic and harmonic texture in the D part, with the other voices providing harmonic support and counterpoint.

## 2. 声楽パートと器楽パートの選択

第 7 章で分析したように、ロジェの組曲版は中期のものを除いて、声楽曲に由来する楽曲を頻繁に含んでいる。この場合問題となるのは、ロジェがどのパートを組曲に用いたかということである。声楽曲の中でも、組曲に抜粋されたのは大半が弦楽オーケストラ付きの合唱曲であるため、このような場合はオーケストラ部分が組曲に採用された。ただし中には、合唱曲であってもオーケストラ・パートを伴わない場合があり、その際にロジェがどのように対応したのかをしてみる必要がある。

組曲《アシスとガラテ》の最後に置かれた〈皆が急いで *Qu'à l'envie chacun se presse*〉は、ポリフェームと合唱による同名の声楽曲 (LWV73/35) に由来する。この曲は本来、4 パートの合唱と通奏低音、随時加えられるフルートのために書かれており、弦楽オーケストラを含まない。そこでロジェの組曲では、アルト記号、テノール記号、第 3 線上のヘ音記号による合唱の上部 3 声が、音部記号を変えた状態で第 1 ヴァイオリン、第 2 ヴァイオリン、ヴィオラに当てはめられた。このようにロジェは、オーケストラ・パートを伴わない場合には、合唱の声部を当てはめることで、器楽曲と同じように 4 部編成への編曲を可能にしたのである。この他にも、合唱ではなく独唱や二重唱による声楽曲でも組曲に取り入れられている場合があるが、その場合の編曲方法に関しては、本章第 3 節で詳しく扱う。

## 3. 通奏低音記号と装飾記号の省略

こうして、ロジェの組曲版は 5 部編成のオーケストラから下声ヴィオラを削除し、あるいは合唱の声部を器楽パートに適用することで、4 部編成の組曲を成り立たせた。これらの原則の他にも、組曲版には記譜法と演奏法における共通点が挙げられる。

まず、ロジェはあらゆる通奏低音記号を省略した。リュリのオペラのスコアでは、通奏低音記号は声楽曲にしか書かれず、組曲の大半をなす器楽曲には本来記号が書かれていない。それでも、ロジェが出版した「ソナタ」<sup>1</sup>と呼ばれる作品で、バス・パート付きの楽譜を見ると、事細かに通奏低音記号が再現されていることから、ロジェが印刷技術上の理由から組曲版の通奏低音記号を断念したとは考えられない。そうではなく、意図的に記号を省略したのである。組曲版のバス・パートの楽譜は、《ベレロフォン》で「通奏低音 *Basse continue*」と書かれている以外、すべて「バス *Basse*」とのみ書かれている。このことから、ロジェの組曲版は通奏低音なしの 4 部編成、すなわちより少ない楽器で再現でき、18 世紀を通じて存在感を高めていく編成で演奏されることを念頭に作られたと考えられる。

<sup>1</sup> 例えばロジェが装飾音を書き下したコレッリの作品 5 などが代表的だが、それ以外にもダンドリユー Jean-François Dandrieu (1682?–1738) のソロ・ソナタなどが挙げられる。またソナタ以外では、デュパール Charles Dieupart (ca. 1670–ca. 1740) の組曲や、アンダースのトリオでも通奏低音記号が書き込まれている。

また、ロジェは通奏低音だけでなく装飾記号も簡略化した。リュリのオペラは本来、フランス語の自然な発音を重視していることもあり、イタリアのオペラに比べると圧倒的に装飾的な要素が少ない。したがって装飾記号ではトリル（+ で書き表される）が用いられるのみで、ロジェの組曲版でもその手法が踏襲された。ロジェはさらに、リュリの上声ヴァイオラ・パートを第 2 ヴァイオリン・パートとする際、もともと書かれていた装飾記号を印刷せず、もっぱら第 1 ヴァイオリン・パートにのみ装飾記号を分配した。このことから、ロジェの 4 部編成に対する考えが窺える。すなわち、組曲版は二つのヴァイオリン・パートを有するが、そのうち第 1 ヴァイオリン・パートがより重要で旋律的であるということである。こうして、通奏低音記号と装飾記号の省略によって、ロジェの組曲版はもとのオペラをさらに簡略化した音楽になった。ル・シュヴァリエが《トリオ集》の序文で音楽愛好家の利便性を強調していたように、ロジェの編曲もまた、愛好家のための措置だったと考えられる。

## 第2節 組曲《アルミード》における編曲の手法

第7章で論じたように、《アルミード》の組曲版は他の組曲とは異なる独特の成立過程をたどり、ドロジェによるトリオ編曲版がロジェ版の下敷きとなった。この組曲は編曲の手法においても、第2ヴァイオリン・パートの書き換えとヴィオラ・パートの追加または欠落という点において、特徴的な作品だと言える。本節では《アルミード》における中声部の編曲手法を分析することで、ロジェが出版した組曲の音楽的特徴を明らかにする。

### 1. 第2ヴァイオリン・パートの書き換え

ロジェによる組曲版において、第2ヴァイオリン・パートは名称、音部記号ともにリュリのオペラには存在しなかったものであり、まさしく組曲版を特徴づけるパートであると言える。このパートの書かれ方を見てみると、多くの場合はリュリの5部編成における上声ヴィオラ (haute-contre)・パートと一致する。しかし組曲《アルミード》においては、第2ヴァイオリン・パートは部分的に上声ヴィオラ・パートと一致するものの、大半は新しく書かれたものである<sup>2</sup>。

このような新たな第2ヴァイオリン・パートは、組曲を構成する31曲のうち22曲で認められる(表27を参照)。それらのうち、大半を占める20曲では、第2ヴァイオリン・パートは初版スコアで見られる音型と、新たな音型をパッチワークのように組み合わせて作られている。このような場合、上声ヴィオラ・パートの音型が最も頻繁に使われ、時折中声ヴィオラや下声ヴィオラ・パートの断片が挟まれる。また、これらの断片の間に新たな音型がはさまれていることがある。例えば、第2幕の器楽用エール(LWV71/39)に由来する第22曲の〈エール〉では、第2ヴァイオリン・パートは上声ヴィオラ・パートの模倣によって始まる。しかし3小節目の途中から新たな音型が入れられ、5小節目の後半からはまた上声ヴィオラの模倣となる(譜例11)。

このように、新たな音型はもともとの上声ヴィオラ・パートの音型をつなぐ役割を果たすため、たいてい短く断片的である。しかし中には、これらの音型が主要旋律を担うほど重要となっている場合もある。先ほどの第22曲〈エール〉の後半では、新たな音型が第1ヴァイオリンと平行3度の音程で動き、旋律の存在感を高める働きをしている。また、第26曲の〈プレリュード〉では、冒頭8小節目において第2ヴァイオリン・パートが新たに作られ、第1ヴァイオリンよりも高い音程に達する(譜例12)。その結果、ここでは第2ヴァイオリンが最も動きの多い主要旋律となり、第1ヴァイオリンはバスとともに拍を刻む役目を担っている。このように、ドロジェは初版スコアのヴィオラ・パートを用いながら、

<sup>2</sup> 第2ヴァイオリン・パートの書き換えを行ったのは、トリオ編曲を出版したドロジェであり、4パート用の組曲を出版したロジェによるものではないことを断っておきたい。

そこに新たな音型を差し挟むことで、第 2 ヴァイオリンに旋律声部としての役割を与えたと言える。

譜例 11. 組曲《アルミード》より第 22 曲〈エール〉(LWV71/39)、1－10 小節。

D.  
S.D.  
(Derosier)  
H.C.  
(Lully)

1.  
2.

譜例 12. 組曲《アルミード》より第 26 曲〈プレリュード〉(LWV71/69)、1－10 小節。

D.  
S.D.  
(Derosier)  
H.C.  
(Lully)



次に、第 2 ヴァイオリン・パートが完全に新しく作られた場合を見てみたい。第 8 曲〈ロンド〉と第 20 曲〈ロンドの合唱〉は、いずれもロンド形式の声楽曲（〈アルミードに従おう Suivons Armide〉、〈勝利がいかに甘美なことか Que la douceur d'un triomphe est extrême〉LWV71/27、29）に基づく。原曲では、ロンド主題とクープレは独唱と通奏低音によって担われ、ルフランのみ合唱と弦楽サンサンプルによって演奏される。したがって、クープレ部分には中間声部がもともと欠けているため、ドロジエは第 2 ヴァイオリン・パートを創作する必要があった。それだけでなく、第 8 曲でも第 20 曲でも、ルフラン部分には本来中間声部があったにも関わらず、ドロジエは第 2 ヴァイオリン・パートを創出した。そのようにして作られた第 2 ヴァイオリン・パートは、第 1 ヴァイオリンと頻繁に交差し、しばしば最も高い音域を担当する（譜例 13）。ルフラン部分におけるリュリの上声ヴィオラ・パートと、比べると格段に存在感を増していると言える。

譜例 13. 組曲《アルミード》より第 20 曲〈ロンドの合唱〉（LWV71/29）、1–8 小節。  
ロジェ版



バラール版



さらにドロジエは、新たな音型を挿入せず、初版スコアをそのまま使用している場合でも、上声ヴィオラではなく別のパートを採用することがあった。第 12 曲〈合唱〉の第 2 ヴァイオリン・パートは、弦楽アンサンブルの上声ヴィオラではなく、合唱の主要旋律を担う最も上声部のパート（haute-contre du chœur）に基づく。その結果、トリオでは第 1 ヴァイオリンと第 2 ヴァイオリンが同じ音域を奏で、しばしば交差するようになった。ここでは第 2 ヴァイオリン・パートが最も高い音域に達することも多く、第 1 ヴァイオリンを補強する役目ではなく独立した旋律として扱われている（譜例 14）。

これらの例から分かるように、第 2 ヴァイオリン・パートに全く新しい音型や、合唱の主要旋律が当てはめられることで、旋律声部としての存在感が高められた。そうすること

により、一つの旋律声部と和声を補完する三つのヴィオラ・パートを持つリュリのオーケストラが、二つの独立したヴァイオリン・パートをもつトリオへと生まれ変わったと言える。

譜例 14. 組曲《アルミード》より第 12 曲〈合唱〉(LWV71/15)、9–17 小節。

ロジェ版



バラール版



## 2. ヴィオラ・パートの欠落と書き換え

組曲《アルミード》のヴィオラ・パートは、ロジェがドロジェ版を取り入れる過程で、4部編成とするために新たに付け足したものである。その大半はバラール版のスコアにおける中声ヴィオラと一致するが、中には「黙って Tacet」と書かれて休止したり、書き換えられたりする箇所が、31 曲中 12 曲確認できる。これらのうち、第 5 曲〈オーボエのためのメヌエット〉や第 16 曲〈リトルネッロ〉などは、原曲でもヴィオラ・パートが一部休止する楽曲である<sup>3</sup>。しかし、第 20 曲〈ロンドの合唱〉や第 23 曲～第 26 曲の連続する〈プレリュード〉のように、原曲は弦楽 5 部編成で書かれていても、組曲版ではヴィオラ・パートが空白になっている場合がある（譜例 15）。これらに関して、特に組曲後半のプレリュードは活発で生き生きとした曲調であるため、ロジェが意図的にヴィオラ・パートを空白にしたとは考えにくい。それよりも、ドロジェ版のトリオから原曲を特定することができず、空

<sup>3</sup> ただし、第 13 曲〈フルートとヴァイオリンのためのエール〉や第 31 曲〈パッサカリア〉のように、原曲では二つの高音声部と中声ヴィオラによるトリオ編成が組まれているが、ロジェ版ではヴィオラ・パートが空白となり、二つのヴァイオリンとバスがトリオ編成を構成する場合もある。このような箇所では、原曲の中声ヴィオラ・パートがバス・パートによって演奏されるために 1 オクターブ低くなり、結果的に高音の 2 声部がより鮮明に聞こえるようになっている。

白にするしかなかった可能性が考えられる。

譜例 15. 組曲《アルミード》より第 24 曲〈プレリュード〉(LWV71/41)、ロジェ、第 1 – 6 小節。

The musical score for Example 15 shows measures 1 through 6 of the Prelude (LWV71/41) by Robert Schumann. The score is written for four parts: D. (Trumpet), S.D. (Trumpet), T. (Tenor), and B. (Bass). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The T. part is marked 'Tacet' for the first six measures.

また、第 6 曲〈ロンド〉は、単にヴィオラ・パートが欠落しただけでは片づけられない、複雑な様相を呈している。原曲は第 1 幕のロンド (LWV71/26) で、ロンド主題のルフランとクープレは、いずれも弦楽 5 部編成で書かれる。しかしロジェ版では、ロンド主題にのみヴィオラ・パートが書かれ、クープレ部分がトリオ編成になっている。その上、主題部分のヴィオラ・パートは原曲 (LWV71/26) のものではなく、次の合唱曲 (〈アルミードに従おう *Suivons Armide* 〉LWV71/27) のヴィオラ・パートと一致する。ロジェは恐らく、第 6 曲の原曲を勘違いしたために、間違ったヴィオラ・パートを挿入し、クープレ部分をトリオ編成にしたのだろう。

このようなヴィオラ・パートの欠落とは反対に、第 8 曲〈ロンド〉と第 29 曲、30 曲の〈プレリュード〉におけるヴィオラ・パートは新たに作られたものである。第 8 曲はロンド形式の合唱曲 (LWV71/27) に由来する。興味深いことに、ロンド主題部分のヴィオラ・パートには先行する別の合唱曲 (LWV71/26)、すなわち第 6 曲の原曲のものが使われ<sup>4</sup>、クープレのヴィオラ・パートは新しく書かれたものである。しかし、別の曲から借用された部分は当然のことながら、書き換えられた部分でさえ、曲全体の和声進行になじまない。第 8 曲の最初の 2 小節はハ長調の I–VI という和声だが、2 小節目でヴィオラ・パートがニ変ロとなることで他の 3 声部とぶつかってしまう (譜例 16)。また、クープレ部分の第 15–16 小節ではイ短調のカデンツが見られるが、新しく書かれたヴィオラ・パートがへー嬰ハニ嬰ハニとなり、カデンツを妨げるだけでなく、ニ短調へ転調するかのようである (譜例 17)。仮に、この部分のヴィオラ・パートが第 2 線上のト音記号で書かれたものとする、

<sup>4</sup> つまり、第 6 曲と第 8 曲のロンド主題のヴィオラ・パートが、入れ替わって使われていることになる。このような経緯からも、やはりロジェがこの 2 曲の原曲を混同していたと考えられる。

全体の和声進行になじむため、恐らくロジェはヴィオラ・パートの音部記号を混同したの  
 だろう。

譜例 16. 組曲《アルミード》より第 8 曲〈ロンド〉(LWV71/27)、ロジェ、第 1–6 小節。

譜例 17. 組曲《アルミード》より第 8 曲〈ロンド〉(LWV71/27)、ロジェ、第 13–18 小節。

また、第 29 曲、第 30 曲の〈プレリュード〉のヴィオラ・パートも新しく作られたものである。ただし第 29 曲のそれは 2 分音符を主体としてほとんど動きがなく、和声を補うというよりは適当に音を配置したような印象を受ける。中には全体の和声となじまない部分もあり、ロジェが全体のバランスを考慮してヴィオラ・パートを書き加えたとは考えにくい。さらに、第 30 曲のヴィオラ・パートはバス・パートを 1 オクターブ上に移したもので、こちらも和声を補う役目はほとんどはたしていないと言える。

このように、組曲《アルミード》では第 2 ヴァイオリン・パートの全面的な書き換えとヴィオラ・パートの追加という、編曲の二つの段階を表している。まず、トリオ版を作ったドロジェは、恐らく初版スコアを参照しながらさまざまな中声部の断片を使用することで、新たな第 2 ヴァイオリン・パートを生み出した。また、ドロジェが独自に書き換えた第 2 ヴァイオリン・パートは旋律的な重要性をもち、結果的にもとの 5 部編成のオーケス

トラが、二つの対等な高音声部をもつトリオへと変容したと言える。一方で、ロジェはドロジェによるトリオにヴィオラ・パートを挿入することで、4 部編成の組曲を成立させた。ロジェもまたバラール版のスコアを参照したと思われるが、一部の楽曲におけるヴィオラ・パートの欠落や追加は、すべての曲の原曲を特定できなかった可能性を示唆している。ロジェが新たに作ったヴィオラ・パートは、和声を豊かにすると言うよりは、その進行を妨げたり、バスの音を重複したりするだけのものに過ぎない。しかし、原曲が特定できなくてもヴィオラ・パートを加えようとする姿勢から、ロジェが 3 パートではなく 4 パートでの出版を重視していたと考えられる。こうして、組曲《アルミード》は、リュリの 5 部編成のオペラがトリオ経由で 4 部編成になるという、独特の編曲プロセスを示している。

### 第3節 《アルミード》以外の組曲—中声部の欠落と追加

続いて本節では、《アルミード》以外の組曲における、ヴィオラ・パートを中心とする中声部の扱いに注目する。ロジェの組曲版のヴィオラ・パートは、原則としてリュリの5部編成の中声ヴィオラ・パートと一致する。しかし中には、原曲では5部編成であるにも関わらず、ロジェ版では曲の全体あるいは部分的にヴィオラが休止となり、トリオ編成が取られていることがある。あるいは逆に、原曲で2部編成やトリオ編成であっても、ロジェ版では中声部が新たに追加されている場合もある。本節ではこのようなヴィオラ・パートの扱いに注目し、欠落がなぜ生じたのかを考察するとともに、新しく追加されている場合に、音楽がどのように変化したのかを明らかにする。

#### 1. ヴィオラ・パートの欠落

ロジェの組曲版はしばしばトリオ編成の部分を含み、その数は《ファエトン》、《イジス》、《プロセルピーヌ》、《平和の神殿》、《アティス》、《ロラン》、《アルセスト》、《アルミード》の組曲において、合計27曲にのぼる。これらの大半は原曲でもトリオ編成で書かれているが、中には原曲では5部編成あるいは4部編成であるにもかかわらず、ロジェ版ではヴィオラ・パートが休止したトリオ編成となっている場合がある。ここでは、ロジェ版でのみトリオ編成になっている箇所を取り上げ、どのような音楽的な変化が起きているかを明らかにする。

##### (1) 《イジス》のメヌエット

ロジェ版の《イジス》では、第8曲〈それこそが水の神だ *C'est le dieu des eaux*〉、第21曲〈メヌエット〉、第22曲〈トリオ〉にてトリオ編成が見られる。これらのうち、第8曲の原曲(LWV54/4)は二つのヴァイオリンとバス、第22曲の原曲(LWV54/44)メゾ・ソプラノとテノールの重唱と通奏低音のために書かれた、トリオ編成の楽曲である。一方で、第21曲の原曲は〈第3エール〉(LWV54/45)と題される器楽曲で、5パートの弦楽合奏により演奏される。《イジス》の総合スコアの初版は1719年と遅いので、ロジェ版が出版された時点では印刷スコアは存在しないが、この〈メヌエット〉の第1ヴァイオリン、第2ヴァイオリン、バスの各パートは、1719年のバラール版のヴァイオリン、上声ヴィオラ、バスとおおまかに一致する。しかしロジェは5パートのうち、ヴィオラ・パートを取り入れず、この曲をトリオ編成とした。恐らくロジェは、あらかじめトリオ編成で書かれた手稿譜を参照したのかも知れないが、それ以外にも印刷スペースの都合という理由も考えられる。というのも、第21曲と第22曲のヴィオラ・パートをまとめて「黙って *tacet*」とす

ることで、最後の第 24 曲までがちょうどよく紙に収まり、紙を節約できるためだ。

## (2) 《アティス》のシャコンヌ

また、《アティス》の組曲版では、第 4 曲〈シャコンヌ〉と第 18 曲〈アティスの眠り〉において部分的にトリオ編成の箇所が見られる。このうち、第 18 曲の原曲（〈眠り *Le sommeil*〉LWV53/54）では弦楽 5 部編成による部分と、2 本のフルートと通奏低音による部分が交互に現れ、それによってトリオ編成の箇所が生じる。

一方、第 4 曲〈シャコンヌ〉は、第 2 幕の〈ゼフィルのアントレ *Entrée des Zephirs*〉(LWV53/47) に由来する。このアントレは 8 小節のバス・オスティナートを基盤に変奏を繰り返すシャコンヌ風の楽曲で、3 本のオーボエと弦楽 5 部という編成で書かれている。この曲では、オブリガート声部である第 1 オーボエと通奏低音が常に演奏し続ける中で、三つのオーボエによる部分と弦楽 5 部による部分が交互に現れ、4 パートと 5 パートの音響が対比される（譜例 18）。ロジェ版では、第 1 ヴァイオリンは原曲の第 1 オーボエ、第 2 ヴァイオリンは第 2 オーボエと上声ヴィオラ、バスは通奏低音パートに相当する。したがって、この三つのパートは切れ目なく演奏し続ける。しかし、ロジェ版のヴィオラ・パートは原曲の中声ヴィオラ・パートと一致するのみで、第 3 オーボエの部分では休止する。これにより、バラール版では 4 パートでの部分が、ロジェ版ではトリオ編成となる（譜例 19）。恐らくロジェは、原曲で 5 部編成と 4 部編成の対比が起きているのを見て、4 部編成とトリオ編成の対比を生じさせるべく、ヴィオラ・パートを工夫したのだろう。

こうして見ると、ロジェ版におけるヴィオラ・パートの欠落は、《アティス》のシャコンヌのような場合を除いて、ロジェが意図的にそうしたとは考えにくい。むしろ、初版スコアの出版が遅れた《イジス》のような作品では、ロジェが参照した手稿譜にヴィオラ・パートが欠けていた可能性がある。したがって、ヴィオラ・パートの欠落は史料的な事情からの消極的な選択と見ることができるだろう。上記の例とは逆に、原曲にはない中声部が追加された例を見ることで、ロジェがヴィオラ・パートの欠落を避け、組曲版を 4 パート編成で出版しようとしていたことが明らかになるだろう。

譜例 18. 《アティス》より 〈ゼフィルのアントレ〉 (LWV53/47)、バラール版。

1 – 7 小節

Score for measures 1-7. The score is in 3/4 time and B-flat major. The instruments and their parts are:

- Hb.1** (Hautbois): Melodic line with eighth and sixteenth notes.
- D.** (Violons): Melodic line, mostly in rests.
- H.C. Hb.2** (Hautbois): Harmonic support with quarter notes.
- T. Hb.3** (Hautbois): Melodic line with eighth notes.
- Q.** (Violons): Harmonic support with quarter notes.
- B.** (Bass): Bass line with quarter notes.

16 – 30 小節

Score for measures 16-30. The score continues from the previous section. The instruments and their parts are:

- Hb.1** (Hautbois): Melodic line with eighth and sixteenth notes.
- D.** (Violons): Melodic line, mostly in rests.
- H.C. Hb.2** (Hautbois): Harmonic support with quarter notes.
- T. Hb.3** (Hautbois): Melodic line with eighth notes.
- Q.** (Violons): Harmonic support with quarter notes.
- B.** (Bass): Bass line with quarter notes.



譜例 18. (続き)

23

Hb.1

D.

H.C. Hb.2

Violons

Hautbois

T. Hb.3

Violons

Hautbois

Q.

B.

譜例 19. 組曲《アティス》より第4曲〈シャコンヌ〉(LWV53/47)、ロジェ版。

1-7 小節

D.

S.D.

T.

B.

## 16 – 30 小節

The musical score consists of four staves labeled D., S.D., T., and B. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is divided into two systems. The first system covers measures 16 to 22, and the second system covers measures 23 to 30. The Soprano (D.) and Soprano (S.D.) parts have complex melodic lines with many eighth and sixteenth notes. The Tenor (T.) part has a more melodic line with some rests. The Bass (B.) part provides a steady accompaniment with eighth and sixteenth notes.

## 2. 中声部の追加・書き換え

ロジェの組曲版では時折、原曲が 2 部編成やトリオ編成で書かれていても、第 2 ヴァイオリン・パートやヴィオラ・パートが追加されている場合や、原曲とは別の中声部が存在する場合がある。このような中声部の追加と書き換えは、独唱パートを含む声楽曲に由来する場合に特に顕著である。そこで本項では、フース版に基づく三つの組曲版と、ロジェ単独による《プロセルピーヌ》の組曲版に注目して、中声部の追加・書き換えによる音楽的变化を明らかにする。

### (1) フース版に基づく組曲

フースによって出版された四つの組曲版のうち、《ファエトン》、《カドミュスとエルミオーヌ》、《アマデイス》において中声部の追加が認められる。これらの組曲版に含まれる声楽曲に由来する曲には、独唱と通奏低音による 2 部編成だったり、二つの歌唱声部と通奏低音によるトリオ編成だったりするものがある。それらが組曲として出版される際に中声

部が新たに追加され、4パートに編曲された。

《ファエトン》の組曲では、第7曲〈オーボエのための Pour les hautbois〉と第18曲〈メヌエット〉がこのような中声部の追加に該当する。前者を例にとると、この曲は《ファエトン》第1幕のプロテウスによるエール〈海岸を見ることのできる者の幸せよ〉(LWV61/23)に由来する。組曲に使われているのはこのエールの前奏部分で、2本のオーボエと通奏低音によるトリオ編成で演奏される。しかし組曲版では、ここにヴィオラ・パートが書き足され、4パート編成となっている<sup>5</sup>。新しく追加されたヴィオラ・パートは和声を補完する働きをし、特に第6-7小節では、ト長調のI-VI-Vという和声進行がヘミオラのリズムで現れている(譜例20)。この部分は、ヴィオラ・パートがなければヘミオラかどうか判断しかねる程度だが、ヴィオラがトーホーイと動くことでその印象を飛躍的に強めていると言える。

譜例20. 組曲《ファエトン》より第7曲〈オーボエのための〉(LWV61/23)、ロジェ版、1-13小節。

The musical score is written for four parts: D (Violin), S.D. (Viola), T. (Tenor), and B. (Bass). The time signature is 3/4. The key signature has one sharp (F#). The first system contains measures 1 through 13. The second system contains measures 14 through 26. In the second system, measures 14 and 15 are grouped under a first ending bracket, and measures 16 and 17 are grouped under a second ending bracket. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines.

<sup>5</sup> 厳密に言えば、フースによる組曲版では上声ヴィオラ・パートの所在が確認されていない。そのため、分析および譜例にはフース版に基づくロジェ版の第2 ヴァイオリン・パートを使用した。このパートはバラル版の第2 オーボエと一致する。

同様に、《カドミュスとエルミオーヌ》の組曲版では、第6曲〈メヌエット〉がこのような例に該当する。この曲は第5幕のシャリトのエール〈恋人たちよ、汝の鎖を愛せよ Amants, aimez vos chaînes〉(LWV49/56)に基づくが、原曲はソプラノ・パートと通奏低音による独唱曲のため、もともと中声部を持たない。しかし組曲版では二つのヴィオラ・パートが書き加えられている。これにより、和声が補填され、特に最後のカデンツ部分では第2ヴァイオリン・パートがバスの3度上の音を補うことで調性感が高まっている(譜例21)。

なお、このメヌエットは本来、イ短調のロンド形式で書かれた。そこでは、ルフランと第1クープレはシャリトの独唱によって歌われ、第2クープレは弦楽5部によって演奏される。つまり、シャリトのエールと弦楽アンサンブルはもともと一続きのロンドだった。しかし組曲版では、前半と後半が個別の楽曲として扱われている。その際、シャリトのエール部分のみニ短調に転調され、これが第6曲となった。一方で、第2クープレはイ短調のまま、〈メヌエット〉として第8曲になった。恐らく、この組曲の編集を担ったフースは、第6曲と第8曲がよく似た曲調であるため、どちらかを転調をすることで変化をつけようとしたのだろう。組曲の第4、第5曲はニ短調なので、第6曲を転調させれば調性のまとまりが生じる。このように、組曲《カドミュス》では独唱曲に中声部が追加されるだけでなく、調が変更されることで、全体の構成にも変化が生じた。

また、《アマディス》の組曲版では、第5曲〈エール〉と第6曲〈メヌエット〉でヴィオラ・パートの追加が確認される。これらは第2幕の一連の合唱曲(〈いいえ、いいえ、無敵であるためには Non, non, pour être invincible〉と〈あなたはもう待つてはなりません Vous ne devez plus attendre〉LWV63/34、36)に由来する。前者はフース版で〈ヴァイオリンのための Pour les violons〉と題されるように、二つのヴァイオリンと通奏低音による前奏部分に基づく。組曲版ではここに、ヴィオラ・パートが追加され、4パート編成となった。付け足されたヴィオラ・パートはバス・パートを補うような音の配置で和声を充実させ、バスが活発に動く箇所では和声の根音を響かせている(譜例22)。また、第21小節では3拍目に装飾的な動きを入れることで、21-22小節目にヘミオラを生じさせている。このように、フース版に基づく《ファエトン》、《カドミュスとエルミオーヌ》、《アマディス》の組曲版で追加されたヴィオラ・パートは、単に和声を補うだけでなく、調性感を高め、ヘミオラを生じさせて和声のリズムを強調させる働きをもっていた。

譜例 21. 組曲《カドミュスとエルミオーヌ》より第 6 曲〈メヌエツト〉(LWV49/56)、ロジェ版。

The musical score is for a Minuet in G major, BWV 49/56, from the Notebook for Anna Bach. It is in 3/4 time and consists of three systems. The first system is marked '1.' and the second system is marked '2.'. The third system is marked '14' and contains a key signature change to one flat. The parts are for Soprano (D.), Alto (H.C.), Tenor (T.), and Bass (B.).

**System 1:** The key signature is one sharp (F#). The melody in the Soprano part (D.) is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The Alto part (H.C.) is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The Tenor part (T.) is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half). The Bass part (B.) is: G4 (quarter), A4 (quarter), B4 (quarter), A4-G4 (beamed eighth notes), F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (half).

**System 2:** The key signature is one sharp (F#). The melody in the Soprano part (D.) is: E4 (quarter), D4 (quarter), C#4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (half). The Alto part (H.C.) is: E4 (quarter), D4 (quarter), C#4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (half). The Tenor part (T.) is: E4 (quarter), D4 (quarter), C#4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (half). The Bass part (B.) is: E4 (quarter), D4 (quarter), C#4 (quarter), B4 (quarter), A4 (quarter), G4 (half).

**System 3:** The key signature changes to one flat (F). The melody in the Soprano part (D.) is: F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C#4 (quarter), B4 (quarter), A4 (half). The Alto part (H.C.) is: F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C#4 (quarter), B4 (quarter), A4 (half). The Tenor part (T.) is: F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C#4 (quarter), B4 (quarter), A4 (half). The Bass part (B.) is: F#4 (quarter), E4 (quarter), D4 (quarter), C#4 (quarter), B4 (quarter), A4 (half).

譜例 22. 組曲《アマデイス》より第 5 曲〈エール〉 (LWV63/34)、ロジェ版。

1－7 小節

Musical score for measures 1-7 of 'Air' from 'Amadeus' by Wolfgang Amadeus Mozart, arranged by Roger. The score is written for four voices: D (Soprano), S.D. (Soprano), T (Tenor), and B (Bass). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals.

15－27 小節

Continuation of the musical score for measures 15-27 of 'Air' from 'Amadeus' by Wolfgang Amadeus Mozart, arranged by Roger. The score is written for four voices: D (Soprano), S.D. (Soprano), T (Tenor), and B (Bass). The key signature is one flat (B-flat major/D minor) and the time signature is 3/4. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. The score is divided into two systems, with measures 15-20 in the first system and measures 21-27 in the second system.

## (2) 組曲《プロセルピーヌ》

《プロセルピーヌ》の組曲版は、一部の楽曲に新たな中声部を有するだけでなく、モデルとなった楽譜資料に関する示唆を含んでいる。組曲の第4曲〈メヌエット〉は幸福の神による通奏低音付きの独唱曲〈愛はなんと甘美なことか *Que l'amour est doux à suivre!*〉(LWV58/14)に基づき、そこでは中声部が追加されるだけでなく、もともとあるはずのバス・パートまでもが書き換えられている。まずはバス・パートの書き換え部分に着目してみると、原曲の和声進行に変化が生じていることが分かる。第7小節では、原曲のバスはヘーハー嬰ヘートと進行し、ニ短調の主和音、すなわち短三和音から経過音を挟んでIVの長三和音へと移り変わる(譜例23)。しかし組曲版では、バスは第7小節の1拍目ですでに嬰ヘ音となり、長三和音を先取りする(譜例24)。また、原曲では第11小節のバスがハー変ロとなることでヘ長調の属和音を借用しながら、ニ短調に落ち着く。組曲版では、この箇所のバスは嬰ハーニー変ロと動いているため、原曲のような借用は怒らない。

一方、組曲版で新しく付け加えられた第2ヴァイオリンとヴィオラ・パートは、バス・パートのこのような動きと調和していると言える。ただしこれらの中声部は、メヌエットを特徴づける長一短のリズムには必ずしも当てはまらず、新たな音楽を生み出している。とりわけ第2ヴァイオリン・パートは、第1ヴァイオリンと近い音域で旋律的な動きを見せ、その存在感を高めているだけでなく、第12～13小節においては、バス・パートとともにヘミオラを作り出している(譜例24参照)。仮にバス・パートが原曲通りであればヘミオラの印象は薄くなるが、二つのパートが同じリズムで動くことで、第1ヴァイオリンに對抗する新たな旋律が生まれたと言えよう。

《プロセルピーヌ》の組曲はさらに、ロジェが参照したであろう楽譜に関する疑問を投げかけてくる。組曲の最後に置かれた第23曲〈メヌエット〉は、プロローグで幸福と豊穡の神が歌う〈今こそ愛が我らを結ぶとき *Il est temps que l'amour nous enchaîne*〉(LWV58/11)に由来する。この曲は元来ト長調で書かれた、通奏低音付きの2重唱だが、組曲では変ロ長調に転調された上に、第2ヴァイオリンとヴィオラの両方が休止する2部編成で書かれている。このような転調に関して、組曲の構造を分析した限りでは第21曲からの調性のまとまりを遮らないためではないか、という推測が成り立った<sup>6</sup>。しかし、第23曲のメヌエットは、転調されているだけでなく本来あるはずのパートを欠いており、先ほど扱った第4曲のメヌエットと同様、プロローグにおける幸福の神の声楽曲に由来する。このような条件を鑑みると、組曲版がバラル版のスコアとは別の、恐らく手稿パート譜に基づいて成立したのではないかという推測が浮かび上がる。このような考えは、組曲《プロセルピーヌ》に用いられている音部記号に注目するとより確からしいものとなる。ロジェによる組

<sup>6</sup> 本論文第7章第2節、1. (2)を参照。

曲版のヴィオラ・パートは通常、バラール版で用いられているのと同じメゾ・ソプラノ記号、すなわち第2線上のハ音記号を用いて記譜されるが、《プロセルピーヌ》においてのみ、アルト記号、すなわち第3線上のハ音記号で書かれている（図版16）。このことから、ロジェがバラール版のスコアではなくパート譜を参照し、そのパート譜の中声ヴィオラ・パートがアルト記号で書かれ、一部の上声ヴィオラ・パートやバス・パートが欠けていたかすでに書き換えられていた可能性が考えられる。

譜例 23. 《プロセルピーヌ》より〈愛はなんと甘美なことか〉(LWV58/14)、バラール版。

The image displays two systems of musical notation for a piece titled 'La Félicité' (top system) and 'B.C.' (bottom system). Both systems are in 3/4 time. The top system, 'La Félicité', is written for a vocal part (treble clef) and a basso continuo part (bass clef). The vocal line features a first ending (marked '1.') and a second ending (marked '2.'). The basso continuo line includes figured bass notation (e.g., #, 6, 6#, #, #, #, 6, 6#) and accidentals. The bottom system, 'B.C.', also shows a vocal line and a basso continuo line with figured bass notation (e.g., 6, 5 b, #, #, 6, 65, #) and accidentals. The notation is in black ink on a white background.



譜例 24. 組曲《プロセルピーヌ》より第4曲〈メヌエット〉(LWV58/14)、ロジェ版。

D. 

S.D. 

T. 

B. 

D. 

S.D. 

T. 

B. 

## 第8章のまとめ

本章では、組曲版の音楽的特徴から、ロジェがオペラを編曲する際にどのような意図をもっていたのかを考察した。まず、5部編成の弦楽オーケストラが4部編成のアンサンブルとなる際の基本的な編曲手法から、ロジェが原曲の下声ヴィオラ・パートを削除すると同時に、バス・パートを変更することで、4部編成に適した声部書法を作り出していたことが分かった。他にも、通奏低音記号や装飾記号が簡略化されており、ロジェが愛好家による小規模なアンサンブルを念頭に組曲版を出版していたことが推測される。

本章第2節以降では、組曲版の中声部に見られる書き換えや欠落、追加に着目して分析を行った。ドロジェによるトリオ版が下敷きとなっている《アルミード》は、第2ヴァイオリン・パートの大幅な書き換えを含む。新たな第2ヴァイオリン・パートは第1ヴァイオリンと対等の旋律的な動きを見せ、和声を補う役割だった上声ヴィオラ・パートよりも、旋律声部としての存在感を圧倒的に高めることとなった。このような書き換えは、《アルミード》がトリオ編成のために書かれたためであり、ドロジェにはリュリの5部編成をトリオとして生まれ変わらせる意図があったと考えられる。一方ロジェは、トリオ編成の《アルミード》を4部編成で出版する際に、原曲のヴィオラ・パートを挿入するだけでなく、新たな部分を作り出すこともあった。このような行為から、ロジェが《アルミード》を4部編成で出版するために、さまざまな工夫を行っていたと言える。また第3節では、フース版に基づく組曲や、組曲《プロセルピーヌ》における中声部の追加に着目した。それらの分析から、フースやロジェによって追加された中声部が、原曲にはないリズムや和声の動きを生じさせていることが明らかになった。

以上のような編曲の手法から、ロジェの組曲版はリュリの大規模な5部編成のオーケストラが、器楽に特化した4部編成のアンサンブルへと変容する過程を示していると言える。その際、ロジェは単に下声ヴィオラ・パートを削除するだけでなく、中声部やバス・パートに変更を加えることで、4部編成のアンサンブルを成立させた。このようなことは、第7章で明らかにした構造上の特徴と合わせて、ロジェによるリュリのオペラの加工の手法として特徴づけられる。ロジェの組曲版は、カタログ上で目玉商品として扱われながら、その内実は調性と楽曲の性格を基準とする再構成や、4部編成の実現に向けての声部の書き換えを通じて、オペラが器楽曲へと変容していくさまを表していると言える。

## 終章 結論



## 終章 結論

本論文では、アムステルダム楽譜出版者エティエンヌ・ロジェによって出版されたリュリの組曲版に関して、ロジェのユグノー書籍商としての特性、カタログを活用した楽譜販売の手法、フランス・オペラから器楽組曲への編曲に注目しながら考察を行ってきた。それにより、組曲版がロジェの生い立ちや活動全体と結びついた、独創的な行いだったことが見えてきたと言える。最後にあらためて、本論文で明らかになったことを順番に述べていきたい。

### 1. 歴史的側面——ロジェとフランス

第1部では、ロジェの経歴と活動に関して、彼と母国フランスとの関係性、とりわけユグノーの書籍商としての側面に注目して考察した。

第1章では、ロジェに関する先行研究の問題点を明らかにし、ロジェの生い立ちを当時のユグノーをめぐる社会背景をもとに考察した。第1節では18世紀以来の先行研究を追うことで、ロジェがイタリア音楽の出版者であるという人物像が、18世紀後半のイギリスでコレッリが高く評価されたことに起因することが分かった。またその後の研究の流れから、この評価が今日においてもロジェの人物像の基盤となっていることが明らかになった。さらに、20世紀中ごろ～後半にかけて、パンシェルルとルシュールによって、ロジェが国際的な楽譜販売を行っていたという新たな評価が加わるが、その社会的背景に関しては、いまだ考察の対象とされていないことも見えてきた。このような先行研究を踏まえて、イタリア音楽に比べ見過ごされてきたフランス音楽出版と、楽譜出版者としての国際性・独創性の裏側にあるものに注目することで、リュリのオペラの組曲版の再評価につながるものが浮き彫りになったと言える。

第1章の後半では、ロジェの出版活動を取り巻く社会背景に注目した。第2節では近世ヨーロッパ社会におけるユグノーの在り方を考察した。特に、17世紀フランスでのユグノーの立ち位置、ユグノーの国際ネットワーク、アムステルダムでのユグノーの状況を検討することで、さまざまなレベルにおいて彼らを助ける人的紐帯や、優遇する措置が存在していたことが分かった。第3節では、17世紀～18世紀初頭の出版業をめぐる諸条件から、アムステルダムが有していた出版環境を検討した。イギリス、フランスの組合および検閲制度の比較を通じて、アムステルダムには相対的な「出版の自由」があったことが見えてきた。このような自由度の他にも、アムステルダムの出版業はユグノーの著述家・印刷業者によるフランス語書物の出版によっても活気づけられていた。

第2章では、上記のような環境でロジェがどのような活動を展開したのかを明らかにした。第1節ではロジェの生涯を辿ることで、彼が家族形成、組合加入、出版活動において

ユグノー独特の地縁、血縁やアムステルダムのような自由な職業環境に助けられていたことが見えてきた。中でも、アムステルダムとロンドン、パリをつなぐ書籍商のネットワークは、ロジェがライバル出版者と渡り合う上で非常に有益であったことが考えられた。第 2 節では、ロジェの活動を概観しながら、これまで顧みられることがなかった書籍出版活動の実態を明らかにした。カタログに掲載された書籍の内訳から、ロジェがフランス語書物の印刷、販売を継続して行っていたことが分かるとともに、活動の後半では新聞広告を活用して新刊の告知を行う姿も見られた。また、ド・ロルムの書簡からは、ロジェがフランスの書籍商と連絡を取り、書物の取引を行っていたことが明らかになった。

第 3 節では書籍出版から楽譜出版への人脈や販売手法の応用に着目した。ロジェは代理人制度と新聞広告という二つの要素を、楽譜出版に本格的に取り入れた最初の人物だと言える。前者に関してはオランダやロンドン、ドイツ語圏の都市に住む書籍商に楽譜販売を委託することで、遠隔地へ出版物をさせることに成功した。後者については、ウォルシュやモルティエとの広告合戦に見て取れるように、新聞広告がライバルとの差異を強調するための道具として使われていた。ロジェはこうした広告の有用性を十分に認識していたと思われる。これらの二つの要素が融合したのが、ロンドンの代理人ヴァイヤントの活動である。ヴァイヤントはロジェと同じユグノーの書籍商であり、ロジェの利益を代弁する者として現地の楽譜出版者と広告合戦を行い、ロジェの出版物が広く流通する手助けをしていたのである。

これらのことから、ロジェが「国際的な規模で活動した楽譜出版者」であるという評価は、一方では彼のユグノーとしての出自により、国際的な商業ネットワークやアムステルダムの職業環境に接続することができたからであり、他方では書籍商の販売手法を楽譜出版に応用したからだと考えられる。

## 2. 文献学的側面——ロジェのカタログが語るもの

第 2 部ではロジェのカタログの分析を通じて、楽譜出版においてロジェが何を重視していたのかを明らかにした。

第 3 章では、ロジェのカタログの史料としての重要性を明らかにし、その年代的な変化を追った。第 1 節では先行研究におけるカタログの扱い方を考察した。ロジェのカタログは発行頻度の高さや含まれる情報量において、出版活動の変遷を如実に表す重要な史料だと言える。しかし、先行研究においては「イタリア音楽の出版者」という人物像を補強するための道具として用いられるばかりで、カタログ全体の構成や内容の変遷については目が向けられなかった。

そこで第 2 節では、ロジェのカタログの特徴を、発行された時期とカタログの形態別に論じた。ロジェのカタログは楽譜に掲載されるもの（1696 年～1701 年）、書籍に掲載されるもの（1701 年～1706 年）、独立した出版物（1708 年～1716 年）の 3 タイプに分けられ、

これらの形態に応じて含まれる情報も変化する。また、1701 年に出版物の分類が始まったことで、カタログが出版物のリストから、出版者の意図を反映した宣伝媒体へと変化したと言える。こうして、分類がカタログの内容を左右する重要な要素であることが見えてきた。

第 4 章では出版物の分類に着目し、その変遷と役割を明らかにした。第 1 節では、1701 年～1712 年の分類の変遷を追うことで、ロジェが器楽曲をジャンルと楽器編成によって区別していることが分かった。また、ロジェはトリオや組曲を「フランス風」、コントルダンスを「イギリス風」（のちに「フランス風」に変化）、ソナタを「イタリア風」と見なしているように、特定のジャンルと国ごとの音楽様式を結びつけていた。このような手法は、多数の出版物を分かりやすい名称でまとめて顧客の関心を引く、いわばロジェの販売戦略だと言える。一方で、第 2 節で扱った「フランス風」と「イタリアのソナタ」に共通する作品からは、上記のような態度とは別のロジェの一面が明らかになった。すなわち、これらの作品にはイタリア音楽とフランス音楽を統合するような特徴が見られることから、ロジェは作品のタイトルだけでなく、音楽的な内容もある程度理解しながら分類を行っていたことが推測される。

第 3 節では分類に対応する宣伝文に注目した。分析の結果、分類の開始とともにリュリの組曲版に対する宣伝が大きく書かれるようになり、この領域がロジェの目玉商品として扱われていたことが見えてきた。さらに、後期のカタログでは、異なる楽器におけるレパートリーの互換性が宣伝されていたことも分かった。

このような、リュリの組曲版を大々的に宣伝する姿勢を踏まえ、第 5 章ではカタログにおけるリュリ作品の扱われ方を検討した。その結果、組曲版はリュリの楽譜の中でも、スコアや声楽用エール集に比べ豊富なレパートリーを誇り、出版者による編曲が著しく行われたジャンルであることが分かった。

第 2 節ではリュリ作品の出版の特徴を、コレッリ作品との比較を通じて明らかにした。すなわち、コレッリ作品では出版の対象がヴァイオリン用のソナタとコンチェルトに限られるが、リュリ作品ではオペラの総合スコアと縮小スコア、そして器楽または声楽用の編曲楽譜など、その形態は多岐に渡る。ロジェは、コレッリ作品において最新品を可能な限り正確に出版することを重視していたのに対し、リュリ作品においては、既存の出版譜に基づいてオペラを加工し、一連のシリーズとして売り出すことに重点を置いていたと考えられる。こうして、カタログの分析を通じて、組曲版がイタリア音楽とは別のねらいを持つ、ロジェの代表的な出版物であることが明らかになった。

### 3. 音楽的側面——リュリのオペラの組曲版

第 3 部ではロジェによるオペラの加工に注目しながら、組曲版の音楽的特徴を明らかにした。

第 6 章では組曲版を取り巻く環境に着目し、リュリのオペラの受容の中で、組曲版がどのような位置にあるかを考察した。第 1 節で組曲版に関する先行研究を踏まえた上で、第 2 節ではフランスにおけるオペラ楽譜の広がり、第 3 節ではオランダにおけるリュリのオペラの受容状況を扱った。そうすることで、ロジェの組曲版がそれぞれと関連しつつ、独特の性質を持つことが明らかになったと言える。つまり、組曲版はフランスの手稿譜と成立過程において類似し、アムステルダム先駆者たちによるモデルを引き継いでいるが、二つの高音声部をもつ 4 部編成と、調性を基準に並べ替えられた構造という点において、独自のレパートリーを形成している。また、組曲版と同時期に、ロンドンでは 4 パート編成のオペラ編曲譜が出版されており、ロジェがこのようなロンドンでの流行を意識しながら組曲版をアレンジした可能性も考えられる。

第 7 章では組曲版を出版年代別に取り上げ、構造上の特徴を明らかにした。第 1 節では組曲版のレパートリーと史料の状態を整理し、フース版との比較を行った。ロジェはフースによる組曲を模倣しながら、中声部の名称や音部記号を変更することで、イタリア風の 4 部編成を成立させていたことが分かった。第 2 節では 15 の組曲版を個々に取り上げ、構造とタイトル付けに注目しながら分析を行った。その結果、初期の組曲ではフース版のモデル、すなわち器楽曲と声楽曲をどちらも取り入れ、それらを調性によって再配置する手法が踏襲されたが、ロジェ版では声楽曲に由来する楽曲に対して、より簡潔なタイトルが付けられる傾向があることが分かった。一方、中期の組曲では声楽曲由来の楽曲が排除されると同時に、より描写的なタイトルが選択されていった。このような変遷を経て、後期の三つの組曲では、声楽曲と器楽曲が同等に取り入れられ、それらが調性だけではなく音楽的な性格にしたがっても配置されるようになった。このような手法から、ロジェの組曲版はフランスで作られたオペラの抜粋楽譜や、フースによる組曲版とは異なる性格のものであると言える。

最後に第 8 章では、組曲版を中声部の書法に注目しながら分析した。まず、組曲版は原則として、リュリの 5 部編成のオーケストラから下声ヴィオラ・パートを削除することで 4 部編成としている。しかし一部の楽曲では、下声ヴィオラ・パートが単に取り出されるだけでなく、バス・パートが変更されていることが分かった。そうすることで、ロジェは対位法の欠落を補い、4 部編成のアンサンブルを成り立たせていたと言える。また、フース版に基づく《ファエトン》、《カドミュスとエルミオーヌ》、《アマティス》とロジェ独自による《プロセルピーヌ》は、原曲にはない新たな中声部を持つ。このような声部は、和声を補填するだけでなく、原曲とは別の和声進行やリズムをもたらし、組曲全体の書法に影響を与え得るものだった。

このような中声部の書き換えが著しく見られるのが、組曲《アルミード》である。この組曲はドロジェによるトリオ版を下敷きにしており、5 部編成からトリオ経由で 4 部編成へと変化した珍しい作品である。ドロジェによって書き換えられた第 2 ヴァイオリン・パートは、第 1 ヴァイオリンと対等に動き、旋律声部としての存在感を圧倒的に高めている。



一方でロジェは、そこにヴィオラ・パートを追加し、4部編成の組曲とした。このような行為から、ロジェの目的は5部編成のオペラを4部編成の組曲へ変化させることだったと考えられる。

さて、これまでの流れを踏まえて、リュリの組曲版がロジェの活動全体の中でどのような存在であったかを改めて考察したい。第1部でユグノーとしての生い立ちや書籍出版活動に注目することで、それがロジェの楽譜出版の独自性を形成する要因となっていたことが分かった。この時代のユグノーたちは、フランス王権から迫害を受けながら、フランスでは禁止されていた書物を出版したり、フランスの製造業の技術を他国に持ち出したりして、国際的な商業と文化のネットワークをたくましく構築していった。ロジェのフランス音楽出版もまた、そのような意味があったのではないだろうか。つまり、ルイ14世の権力と密接に結び付いたリュリのオペラを、その知名度を借りながら加工することによって、ロジェの目玉商品としたのである。このような皮肉とも取れる手法は、フランスにルーツを持ちながら国際的なネットワークの中で活動する、ロジェならではの発想だったと言えるだろう。

また、カタログにおける組曲版の大々的な宣伝も、ロジェが書籍商だからこそ行われたことだと考えられる。なぜなら、この時代の楽譜出版者にとって、カタログはまだ新譜を告知する手段に過ぎなかったからである。代理人の存在に象徴されるように、ロジェは書籍商のネットワークが楽譜出版においても利用可能であると考えていた。そこで、代理人を用いてもっとも効果的に楽譜を販売するべく、カタログの機動性やメッセージ性を有効活用したと言える。カタログの独立出版や、出版物の分類、リュリの組曲版の販売には、そのようなロジェの姿勢が表れていると言えよう。

最後に、このような特徴をもつロジェの組曲版が、バロックの組曲史においてどのように位置づけられるのかを考察したい。組曲は、性格の異なる舞曲の連続を原則としながら、細かな特徴は時代や地域によって微妙に異なり、しばしばソナタやシンフォニア、コンチェルトと呼ばれる器楽曲とも類似の構造を持つジャンルである。ここでは、17世紀後半から18世紀前半のフランスとドイツのアンサンブル組曲に絞って考察を進めたい。

フランスではこの時代、アンサンブル組曲には三つの種類が存在した<sup>1</sup>。それは、フランソワ・クープラン François Couperin (1668 – 1733) の《王宮のコンセール》に代表される、純粹に器楽で演奏されるための組曲、ミシェル・リシャール・ドラランド Michel Richard Delalande (1657 – 1726) の《王宮ためのサンフォニー》のような、踊ることも可能な組曲、そしてリュリのオペラの手稿譜のような、劇音楽から抜粋された組曲である。これらは舞曲、器楽用エール、声楽曲の編曲という共通の要素で構成されるが、使用目的の違いによって区別される。アムステルダムで出版されたリュリのオペラの組曲版は、オペラの抜粋である点において、フランスのオペラ手稿譜と成り立ちを一にする。しかしながら、組曲

---

<sup>1</sup> フランスの組曲の分類に関しては Anthony 1974/2010 を参照。

版では個々の楽曲が調性にしたがって並べ替えられるが、フランスの手稿譜ではしばしば原曲の順序通りに抜粋される。このような違いから、アムステルダムの組曲版は劇音楽の抜粋でありながら、同時に器楽曲としての要素を強くもつ作品であると言える。

一方ドイツでは、1680 年から 1710 年にかけて、ヨハン・ジギスムント・クッサー Johann Sigismund Kusser (1660–1727)、ゲオルク・ムッフアト George Muffat (1653–1704)、ヨハン・カスパール・フィッシャー Johann Caspar Fischer (1656–1746) に代表されるような「リュリスト Lulliste」と呼ばれる作曲家たちが、フランス風序曲付きの管弦楽組曲を作曲した<sup>2</sup>。彼らの組曲は、リュリのオペラに含まれるような舞曲、器楽用エール、表題付きの楽曲を含むことから、アムステルダムの組曲版と構造上はよく似ている。しかし、ドイツの管弦楽組曲は、踊りや劇としての上演にはもはや適さず、完全に器楽での演奏に適応している。そのため、含まれる楽曲はフランスのものと比べて長く、複雑なリズムや対位法を示している。また、これらの組曲はハンプルクなど一部の例を除けば、シュトゥットガルトやアウグスブルク、パッサウといった南ドイツの都市で作曲、出版されたものである。こうした地理的な条件からも、ドイツの管弦楽組曲とアムステルダムの組曲版が相互に影響を与え合ったとは考えにくいのではないだろうか。

こうして、アムステルダムで出版された組曲版は、その成立の原理においてフランスのオペラ抜粋楽譜と類似し、構造においてはドイツの管弦楽組曲と似ていると言える。しかし、それぞれとの差異に目を向けると、アムステルダムの組曲版はそれ自体で一つのジャンルを形成する。したがって、シュナイダーが提唱するような、フランス・オペラとドイツの管弦楽組曲を架橋するような役割は、必ずしも果たしたとは言えないのではないだろうか。それでは、ロジェが目指していたものとは何だったのか。鍵となるのは恐らく、イタリアとイギリスだろう。ロジェの組曲版では 5 部編成のオーケストラが、二つのソプラノ声部をもつ 4 部編成へと変貌した。このような編成は、イタリアでは 4 パート用のコンチェルトにおいてしばしば見られる。また、ロンドンで出版された 4 パート用のオペラ編曲譜も、イギリスにおいて「イタリア風」の編成が流行していたことを想起させる。したがってロジェは、フランス・オペラに由来する組曲を独自の手法で加工することで、そこにイタリア音楽らしさを付け加え、ロンドンを中心とする国際的な市場にむけて組曲版を販売しようとしていたのだ。こうして、ロジェの組曲版は、彼の商業的な手腕に支えられながら、リュリのオペラを器楽曲に変化させ、ヨーロッパ的な規模で広めることに成功したのである。

---

<sup>2</sup> このようなドイツの管弦楽組曲の系譜については、Beck 1970、Zohn 2008、七條 2013 を参照した。

## 参考文献一覧

### 1. 文書館史料

Amsterdam Stadsarchief, 201.10.6.4. Archief van de Waalsch Hervormde Gemeente, Archief van de Consistoire van Diakenen. 2180B. Kopieregister van brieven van M. de Lorme – le Bret (1707-1708)

### 2. 定期刊行物

Gazette d'Amsterdam

Amsterdamse Courant

The Post Man

London Gazette

News

Daily Courant

本文中で言及したカタログの詳細は資料集の表 4、表 5 を参照のこと。

### 3. 著書、論文

#### (1) 欧文

Ahrendt, Rebekah Susannah. 2012. *A Second Refuge : French Opera and the Huguenot Migration, c. 1680 – c. 1710*. UMI Dissertation Publishing.

Anthony, James. R. 1974/2010. *La musique en France à l'époque baroque de Beaujoyeux à Rameau*. Translation from English by Béatrice Vierende. Paris, Édition Flammarion.

Beck, Hermann. 1970. *Die Suite*. Laaber, Laaber-Verlag. Reprinted in 2010.

Berkvens-Stevelinck, Christiane. 1984. « L'édition française en Hollande, » *Histoire de l'édition française, Tom II, Le livre triomphant 1660-1830*. Roger Chartier & Henri-Jean Martin, eds., Paris, Promodis. Reprinted in Paris, Fayard/Promodis, 1990, 403-417.

Bowers, Jane. 1978. « A Catalogue of French Works for the Transverse Flute 1692-1761, » *Recherches sur la Musique française classique*. 18, 89-125.

Brossard, Sébastien de. 1703. *Dictionnaire de musique*. Paris, Ballard.

Burney, Charles. 1789. *A General History of Music*, Vol. III. London. Reprinted in London, 1935, and in New York, 1957.

Carel, Pierre. 1888. *Étude sur la commune de Caen, suivie de la liste des échevins, analyse du matrologe de la ville et du registre du cérémonial*.

Chartier, Roger & Henri-Jean Martin, eds. 1984. *Histoire de l'édition française, Tom II, Le livre triomphant 1660-1830*. Paris, Promodis, reprinted in Paris, Fayard/Promodis, 1990.

- Chauvet, Paul. 1959. *Les ouvriers du livre en France, des origines à la Révolution de 1789*. Paris, Presses Universitaires de France.
- Christmann, Mirjam. 2014. « Huguenot Material in London after the Edict of Fontainebleau: The Vaillant Family », *Material Moments in Book Cultures: Essays in Honour of Gabriele Müller-Oberhäuser*. Simon Rosenberg and Sandra Simon, eds., Frankfurt am Main, Edition Peter Lang, 189-210.
- Daireaux, Luc. 2010. « Réduire les huguenot » *Protestants et pouvoirs en Normandie au XVIIe siècle*. Pairs, Honoré Champion.
- Devriès Anik. 1976. *Édition et commerce de la musique gravée à Paris dans la première moitié du XVIIIe siècle, Les Boivin, Les Leclerc*. Genève, Édition Minkoff.
- Devriès-Lesure, Anik. 1998. « Pratiques éditoriales et commerce de la musique au XVIIIe siècle en France, » *Revue française d'histoire du livre* (100-101), 283-306.
- . 2005. « Historical Sources, » *Music Publishing in Europe 1600-1900, Concepts and Issues, Bibliography*. Rudolf Rasch, ed., Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 48-61.
- Enschede, J. W. 1896. « Quelques mots sur Étienne Roger, marchand libraire à Amsterdam, » *Bulletin de la Commission de l'histoire des églises wallonnes*. 209-215.
- Fétis, François-Josephe. 1860-1868. *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique, Deuxième édition*. 8 vols, Paris, Firmin-Didot. Facsimile edition, Paris, Claude Tchou pour la Bibliothèque des introuvables, 2001.
- Févre, Lucien, Jean-Henri Martin, 1958/1999. *L'apparition du livre*. Paris, Albin Michel.
- Fransen, Jan. 1925. *Les comédiens français en Hollande au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècles*. Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion.
- Goovaerts, Alphonse-Jean-Marie-André. 1880. *Histoire et bibliographie de la typographie musicale dans les Pays-Bas*. Anvers, Pierre Kockx.
- Guillo, Laurent. 2005. « Legal Aspects, » *Music Publishing in Europe 1600-1900, Concepts and Issues, Bibliography*. Rudolf Rasch, ed., Berlin, Berliner Wissenschafts-Verlag, 115-138.
- . 2010. « L'édition musicale française avant et après Lully, » *L'invention des genres lyriques et leur redécouverte au XIXe siècle*. Lyon, Symétrie, 79-98.
- Hawkins, John. 1776. *A General History of the Science and Practice of Music*, London. Reprinted in New York, Dover Publications Inc., 1853/1953.
- Hortschansky, Klaus. 1972. « Die Datierung der frühen Musikdrucke Etienne Rogers. Ergänzungen und Berichtigungen, » *Tijdschrift van de Vereniging voor Nederlandse Muziekgeschiedenis*, Deel 22, No. 4, 252-286.
- Klenz, William. 1962. *Giovanni Maria Bononcini of Modena, a Chapter in Baroque Instrumental Music*. Durham (North Carolina), Duke University Press.
- La Laurencie, Lionel de. 1921. « Une convention commerciale. Entre Lully, Quinault et Ballard

- en 1680, » *Bulletin de la Société française de musicologie*. Tom 2, No. 9, 176-182.
- Lart, C. E. 1908. *Registers of the Protestant Church at Caen, Vol. 1 Baptism & Marriage 1560-1572*.
- Lesure François. 1969. *Bibliographie des Éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène (Amsterdam, 1696-1743)*. Paris, Société Française de Musicologie.
- Marshall, John. 2001. « Huguenot thought after the Revocation of the Edict of Nantes: Toleration, 'Socinianism', Integration and Locke, » *From Strangers to Citizens: The Integration of Immigrant Communities in Britain, Ireland and Colonial America, 1550-1750*. Randolph Vigne and Charles Littleton, eds., London, The Huguenot Society of Great Britain and Ireland, 383-396.
- McGrattan, Alexander. 2002. « The Trumpet in Restoration Theatre Suites, » *Historic Brass Society Journal*. Vol. 14, 133-164.
- Mischianti, Oscar. 1984. *Indici, Cataloghi e avvisi degli editori e librai musical italiani dal 1591 al 1798*. Florence, Leo S. Olschki Editore.
- Mours, Samuel. 1967. *Le protestantisme en France au XVII<sup>e</sup> siècle (1598 – 1685)*. Paris, Librairie Protestante.
- Murdoch, Tessa, ed. 1985. *The Quiet Conquest, the Huguenots 1685 to 1985*. London, Museum of London, A. H. Jolly.
- Noske, Frits. « L'influence de Lully en Hollande (1670-1700), » *Jean-Baptiste Lully Acte du Colloque, Saint-Germain-en-Laye – Heidelberg 1987*. Jérôme de La Gorce & Herbert Schneider, eds., Laaber Verlag, 591-598.
- Pincherle, Marc. 1946-47. « Note sur Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène, » *Revue Belge de Musicologie*. 1, 82-92.
- Rasch, Rudolf. 1996a. « Corelli's Contract: Notes on the Publication History of the « Concerti Grossi... Opera Sesta » [1714], » *Tijdschrift van Koninklijke Vereniging voor Nederlandse Musiekgeschiedenis*, Deel 46, No. 2, 83-136.
- . 1996b. « Estienne Roger and John Walsh: Patterns of Competition between early-18th-century Dutch and English Music Publishing, » Juliette Roding & Lex Heerma van Voss (Eds.), *The North Sea and Culture (1550-1800): Proceedings of the International Conference Held at Leiden 21-22 April 1995 (Leiden)*, 396-407.
- . 1998. « Brossard, Ballard et Roger, » *Sébastien de Brossard musicien*. Jean Duron, ed., 239-259. Versailles, Édition du Centre de musique baroque de Versailles.
- . ed. 2005. *Music Publishing in Europe 1600-1900: Concepts and Issues, Bibliography*. Berlin: Berliner Wissenschafts-Verlag.
- . 2007. « Migliorare il perfetto: Le edizioni delle sonate a tre di Corelli (ed altre edizioni

- corelliane) stampate ad Amsterdam nel primo settecento, » *Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica*. Gregory Barrett and Antonella D'Olidio, eds., Firenze, Olschki Editore, 381-418.
- , 2009. « The Music Shop of Estienne Roger (1698-1708), » *La la la... Maître Henri : Mélanges de musicologie offerts à Henri Vanhulst*, Turnhout, Brespols, 297-314.
- , 2010. « Soixante ans de réception de la musique de Lully en Hollande (1655-1715), » *L'invention des genres lyriques et leur redécouverte au XIXe siècle*. Lyon: Symétrie, 99-115.
- , Internet. *My Work on the Internet, Vol. 4, The Music Publishing House of Estienne Roger and Michel Charles Le Cène 1696-1743, Part 2, Catalogues in Facsimile*. <http://www.let.uu.nl/~Rudolf.Rasch/personal/Roger/Roger.htm>.
- Schmidt, Carl B. 1987. « The Geographical Spread of Lully's Operas during the Late Seventeenth and Early Eighteenth Centuries: New Evidence from the Livrets, » *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque*. John Hajdu Heyer, ed., Cambridge, Cambridge University Press, 183-211.
- , 2000. « The Amsterdam Editions of Lully's Music: a Bibliographical Scrutiny with Commentary, » *Lully Studies*. John Hajdu Heyer, ed., Cambridge, Cambridge University Press, 100-165.
- Schneider, Herbert. 1981. *Chronologisch-thematisches Verzeichnis sämtlicher Werke von Jean-Baptiste Lully (LWV)*. Tutzing, Hans Schneider,
- , 1982. *Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien Regime*. Tutzing, Hans Schneider.
- , 1989. « The Amsterdam Editions of Lully's Orchestral Suites, » *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque*. John Hajdu Heyer, ed., Cambridge, Cambridge University Press, 113-130.
- Scoville, Warren C. 1960. *The Persecution of Huguenots and French Economic Development 1680 – 1720*. Berkley & Los Angeles, University of California Press.
- Smith, William C. 1948. *A Bibliography of the Musical Works Published by John Walsh during the Years 1695-1720*. London, Bibliographical Society.
- Swift, Katherine. 1992. « Dutch Penetration of the London Market for Books, c. 1690-1730, » *Le magasin de l'univers: the Dutch Republic as the Centre of the European Book Trade, Papers Presented at the International Colloquium, held at Wassenaar, 5-7 July 1990*. Leiden, E. J. Brill, 267-279.
- Van Eeghen, I. H. 1960-1978. *De Amsterdamse Boekhandel 1680-1725*. 5 Vols. Amsterdam, Scheltema & Holkema.
- Walls, Peter. 2007. « Constructing the Archangel: Corelli in 18th-Century Editions of Opus V, »

*Arcangelo Corelli fra mito e realtà storica*. Gregory Barrett and Antonella D'Olidio, eds., Firenze, Olschki Editore, 233-252.

Walther, Johann Gottlieb. 1732. *Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek*. Leipzig, Wolfgang Deer. Facsimile edition, Kassel, Bärenreiter, 1953.

Zaslaw, Neal. 1996. «Ornaments for Corelli's Violin Sonates, op. 5, » *Early Music*, Vol. 24, No. 1, 95-116.

Zohn, Steven. 2008. *Music for a Mixed Taste: Style, Genre, and Meaning in Telemann's Instrumental Works*. Oxford, Oxford University Press.

## (2) 和文

安室可奈子 2010 「1732年版オウイディウス挿絵本とアムステルダム出版事情」『愛国学園大学人間文化研究紀要』第12号、55-67頁。

今井民子 2005 「18世紀イギリスの古楽復興」『弘前大学教育学部紀要』94、29-36頁。

ウォーラーステイン、イマヌエル 1993 『近代世界システム 1600～1750 重商主義と「ヨーロッパ世界経済」の凝集』川北稔訳、名古屋大学出版会。

大崎滋生 2002 『音楽史の形成とメディア』平凡社。

大西吉之 1992 「18世紀オランダ商業とフランスの植民地物産——アムステルダムとロッテルダムの盛衰」『西洋史学』(168)、16-33頁。

金哲雄 1994 「オランダにおけるユグノーの経済活動」『大阪経済法科大学論集』55(2)、101-121頁。

——— 2013 「オランダのユグノー印刷・出版業と『文芸共和国』」『大阪経済法科大学論集』37(1)、1-22頁。

七條めぐみ 2013 「フローベルガーとゲオルク・ムッフアートの組曲に見られるフランス趣味」『愛知県立芸術大学紀要』(42)、157-169頁。

芝田正夫 1991 「一八世紀初期におけるイギリス新聞の研究(1)——特許法の廃止と独立新聞・地方紙の出現」『関西学院大学社会学部紀要』(64)、269-285頁。

杉浦未樹 2000 「17世紀におけるアムステルダムの移入民の出身地域と職業参入——婚姻登録簿の分析を中心に」『土地制度史学』42(4)、50-61頁。

——— 2002 「アムステルダム貿易商人の内部構成——商人の移動と定住とその基盤」『近代ヨーロッパ探求九——国際商業』望田幸男、村岡健次監修、ミネルヴァ書房、51-77頁。

——— 2004 「アムステルダムにおける商品別専門商の成長 1580～1750年——近世オランダの流通構造の一断面——」『社会経済史学』70/1、40-70頁。

関本菜穂子 2006 「タイトルページから見えるもの——パリ出版のオペラ印刷楽譜(1671～1739)のパラテキストにみる音楽出版の諸事情」『ロッシニアーナ 日本ロッシニア協会紀要』(30)、1-22頁。

- 玉木俊明 2009 『近代ヨーロッパの誕生——オランダからイギリスへ』講談社。
- 西川杉子 1996 「プロテスタント国際主義から国民意識の自覚へ：1680年代～1700年代  
イングランド国教会をめぐる」『史学雑誌』105(11)、1-29頁。
- 2002 「プロテスタント・ネットワークのなかのイギリス」『長い18世紀のイ  
ギリス その政治社会』近藤和彦編、山川出版社、115-149頁。
- 2006 「イングランド国教会はカトリックである——17、18世紀のプロテスタ  
ント・インタナショナルと寛容問題」『信仰と他者——寛容と不寛容のヨーロッパ宗  
教社会史』深沢克己、高山博編、東京大学出版会、145-182頁。
- 二宮素子 1982 「フランス絶対王政下の書物と検閲」『一橋大学社会科学古典資料センタ  
ー Study Series』2、1-25頁。
- フェーヴル、リュシアン、アンリ＝ジャン・マルタン 1985 『書物の出現（上・下）』関  
根素子ほか訳、筑摩書房。
- フェザー、ジョン 1991 『イギリス出版史』箕輪成男訳、玉川大学出版部。
- 深沢克己 1999 「ヨーロッパ商業空間とディアスポラ」『岩波講座 世界歴史 15——商人  
と市場 ネットワークの中の国家』岩波書店、181-207頁。
- 水谷彰良 2003 『消えたオペラ譜——楽譜出版にみるオペラ 400年史』音楽之友社。
- 箕輪成男 2011 『近代「出版者」の誕生——西欧文明の知的装置』出版ニュース社。
- ムール、サミュエル 1990 『危機のユグノー 17世紀フランスのプロテスタント』佐野  
泰雄訳、教文館。

#### 4. 楽譜

##### (1) リュリの作品

ロジェ版

*Ouverture avec tous les airs à jouer de l'opera de Roland.* [GB-Lbl. a. 148. (1.)]

*Ouverture avec tous les airs à jouer de l'opera d'Amadis.* [GB-Lbl. a. 148. (2.)]

*Ouverture avec tous les airs à jouer du ballet de Psyché.* [GB-Lbl. a. 148. (3.)]

*Ouverture avec tous les airs à jouer de l'opera d'Isis.* [GB-Lbl. a. 148. (4.)]

*Ouverture, Passacaille avec tous les autres airs à jouer de l'opera d'Acis et Galatée.*

[GB-Lbl. a. 148. (5.)]

*Ouverture Chaconne & Tous les autres Airs à joier de l'Opera d'Armide.* [GB-Lbl. a.148. (6.)]

*Ouverture avec tous les airs à jouer de l'opera de Bellerophon.* [GB-Lbl. a. 148. (7.)]

*Ouverture avec tous les airs à jouer de l'opera de Cadmus et Hemione.* [GB-Lbl. a. 148. (8.)]

*Ouverture avec tous les airs à jouer de l'opera de Phaëton.* [GB-Lbl. a. 148. (9.)]

*Ouverture avec tous les airs à jouer de l'opera d'Alceste.* [GB-Lbl. a. 148. (10.)]

*Ouverture avec tous les airs à jouer de l'opera d'Atys.* [GB-Lbl. a. 148. (11.)]

*Ouverture avec tous les airs à jouer de l'opera de Persée.* [GB-Lbl. a. 148. (12.)]



*Ouverture avec tous les airs à jouer de l'opera de Proserpine.* [GB-Lbl. a. 148. (13.)]  
*Ouverture avec tous les airs à jouer de l'opera de Bellerophon.* [GB-Lbl. a. 148. (14.)]  
*Ouverture avec tous les airs à jouer du ballet du Temple de la Paix.* [GB-Lbl. a. 148. (15.)]

バラール版

*Armide, tragédie mise en musique... M.DC.LXXX. VI.* [F-Pn, Vm2-91]  
*Proserpine, tragédie mise en musique... M.DC.LXXX.* [F-Pn, Vm2-51]

フース版

*Ouverture avec tous les airs de violon de l'opera d'Amadis.*  
[GB-Lbl. K. 7. c. 2. (10.) ; US-R, M 1505. L956].  
*Ouverture avec tous les airs de violon de l'opera de Cadmus.*  
[GB-Lbl. K. 7. c. 2. (11.) ; US-R, M1505. L956].  
*Ouverture avec tous les airs de violon de l'opera de Persée.* [GB-Lbl. K. 7. c. 2. (12.)]  
*Ouverture avec tous les airs de violon de l'opera de Phaëton.* [GB-Lbl. K. 7. c. 2. (13.)]

ポアンテル版

*Achille et Polixene, Tragedie. Mise en musique, le premier acte, par feu Monsieur de Lully, le  
prologue & les quatre actes par Monsieur Collasse, Maître de la Chapelle du Roi. ... Sur  
la copie de Paris. A Amsterdam, chez Antoine Pointel... M. DC. LXXXVIII.*  
[F-Pn, D. 2286]  
*Les airs de la Grotte de Versailles, et de la Mascarade. Propres à chanter & à joüer sur toutes  
sortes d'instruments... 1700.* [F-Pn, Rés. Vm7 602]  
*Les symphonies à 4. avec les airs et triots[sic] d'Alceste.* [A-Wn, SA. 79. C. 18]  
*Les symphonies à 4. avec les airs et triots[sic] de Cadmus.* [A-Wn, SA. 79. C. 20]  
*Les symphonies à 4. avec les airs et triots[sic] de l'Amour et de Bacchus.* [A-Wn, SA. 79. C. 17]  
*Les symphonies à 4. avec les airs et triots[sic] de Phaëton.* [A-Wn, SA. 79. C. 21]  
*Les symphonies à 4. avec les airs et triots[sic] de Psyché.* [A-Wn, SA. 79. C. 19]  
*Tous les airs de violon de l'opera d'Amadis...* [GB-Lbl, K. 2. c. 7. (9.)]  
*Temple de la Paix. Ballet. Dansé devant sa Majesté à Fontaine-bleau t. Amsterdam Au Rosier.*  
[GB-Lbl, K. 2. c. 7. (16.)]

シュティヒター＝ドロジエ版

*Recueil. De tous les airs à joüer sur le violon & sur la flute de l'opera d'Amide ... Suivant la  
copie du grand livre de Paris. à AMSTERDAM, Imprimé chez Jean Stichter, dans le  
Kalver-Straat, pour Nicolas de Rosier.* [S-Uu Utl. instr. mus. tr. 14.]

ル・シュヴァリエ版

*Les trio des opera de Monsieur de Lully, mis en ordre pour les concerts. Propres à chanter & à joüer sur la flute, le violon, & autres instruments... 1690.* [F-Pn Rés. Vmc. 178 (1-2)]

(2) その他の作曲家

Bononcini, Giovanni Maria. [1701]. *Bononcini's ayres in 3 parts, as almands corrants preludes gavotts sarabands and jiggs with a through bass for the harpsicord.* London, Walsh & Hare. [GB-Lbl, d.150. (2)].

———. [1705]. *Bononcini's aires for two flutes and a bass or two flutes without a bass...* London, Walsh & Hare. [GB-Lbl, d.150. (1)].

Bonporti, Francesco Antonio. [1716]. *Baletti à violino solo e violoncello o basso continuo da Antonio Buonporti Gentilhomme di Trento opera nona.* Amsterdam, Roger.  
[F-Pn, A-33488] Reprinted by Antonio Carlini, Trento, Società filarmonica di Trento, 2003.

La Barre, Michel de. 1709-1714/1993. *Pièces à deux flûtes sans basse.* Édition fac-similée de 9 suites publiées par Foucault. Courlay (France), Fuzeau.

Müller, Johann Michael. [1712]. *XII Sonates à hautbois de concert, qu'on doit jouer sur cet instrument sur tout quand il y a écrit solo, deux hautbois ou violons, une taille, un fagot & basse continue pour le clavecin, ou basse de violon.* Amsterdam, Roger. Facsimile edition by Michel Giboreau, Bressuire (France), Fuzeau, 2003.

Pez, Christopher. [1706]. *Sonate da camera à tre due flauti e basso. Opera seconda.* Amsterdam, Roger. [S-Skma, B2: 65].

———. [1712]. *Sonate da camera à tre due flauti e basso. Opera terza.* Amsterdam, Roger. [S-Skma, B2: 66].

Steffani, Agostino. [1706]. *Sonate da camera à tre, due violini alto e basso.* Amsterdam, Roger. Reprinted by Lino Pizzolato, Venice, Fondazione Levi, 1996.