

フローベルガーとゲオルク・ムッファトの組曲に見られる フランス趣味

The goût français in the suites by Froberger and Georg Muffat

七條 めぐみ

SHICHIJO Megumi

This paper aims to evaluate the suites of Johann Jacob Froberger (1616-1667) and Georg Muffat (1653-1704) as representatives of the goût français and to consider the reception of French music, focusing on cultural exchanges among European countries.

The suite is one of the genres most influenced by French music in the baroque period. The keyboard suites of Froberger and the orchestral suites of Georg Muffat have been well-known for bringing the French style to German-speaking regions. But previous research has concentrated on their significance as representatives of keyboard and orchestral suites respectively. An analysis indicates that both Froberger and Muffat imitated French music such as that of Chambonnières or Lully, while selecting particular elements. Thus, their suites show similar tendencies, though they belong to different the genres of keyboard and orchestral music.

キーワード：バロック音楽 (baroque music)、組曲 (suite)、
フランス趣味 (goût français)

1. はじめに

ドイツ・バロック音楽には、イタリア音楽とフランス音楽両方からの影響が見受けられ、フランス音楽からの影響はとりわけ宮廷の舞踊と関連のある組曲の分野で色濃い。しかしながら、フランス音楽がドイツ・バロック音楽に与えた影響という問題は、オペラや協奏曲といったイタリア音楽との関係性に比べると軽視されがちである。フランス音楽がどのような手段でもたらされ、ドイツ・バロック音楽の形成にどのように関わったのか、音楽作品とそれを取り巻くさまざまな要因から多角的に検証する余地がある。

本論文では、ドイツ・バロック組曲に見られるフランス趣味の実態に注目し、とりわけヨハン・ヤーコプ・フローベルガー Johann Jacob Froberger (1616-1667) の鍵盤組曲とゲオルク・ムッフアト Georg Muffat (1653-1704) の管弦楽組曲を取り上げる。これまでの研究では、フローベルガーの鍵盤組曲は、アルマンドークラントーサラバンドージグという典型的な配列を採用した作品として認識され、ムッフアトの管弦楽組曲集《音楽の花束》は序文の内容に注目が集まり、フランス風の演奏様式を伝えるものとして評価されてきた。また、フローベルガーの鍵盤組曲はフランスのクラヴサンやリュート音楽、ムッフアトの管弦楽組曲はバレエ音楽との関わりが深いことも指摘されている¹。このように両者の組曲は、フランス音楽からの影響について、鍵盤組曲と管弦楽組曲の流れの中で個別に研究されてきたが、二人の組曲を同時に取り上げ、フランス音楽との関係性という観点から比較されることはほとんどなかった。したがって本論文では、フローベルガーの鍵盤組曲と、ムッフアトの管弦楽組曲におけるフランス音楽の様式の取り入れ方法を比較しながら、そのあり方をドイツ・バロック組曲におけるフランス趣味の一つの傾向として位置付けることを目的とする。

2. フローベルガーの組曲とシャンボニエールの音楽

まず、フローベルガーの鍵盤組曲におけるフランス趣味のあり方を分析する。シュトゥットガルトで生まれ、ウィーンの宮廷オルガニストとして活動したフローベルガーは、広くヨーロッパを旅した作曲家である。とりわけ、2度のローマ留学とパリへの旅行によって、フローベルガーはイタリア音楽とフランス音楽両方の様式を身に着けた。組曲史においては、フローベルガーはアルマンドークラントーサラバンドージグという配列を採用した作曲家として長年認識されてきた。もっとも、フローベルガー自身がこの配列を用いたことが確認されるのは1649年の鍵盤曲集《第2集 Libro Secondo》²に含まれる第2組曲のみで、他の組曲の多くはアルマンドークラントーサラバンド、あるいはアルマンドージグークラントーサラバンドという配列によっている。彼が組曲の古典的配列を定着させたという誤った認識は、死後に出版された楽譜により形成された部分が多い。すなわち、17世紀末にオランダ・アムステルダムのエティエンヌ・ロジェ³が出版した《10のクラヴサン組曲 10 suites de clavecin》⁴や、19世紀末にグイド・アドラーが編纂した『オーストリア音楽の Denkmaeler der Tonkunst in Österreich』(通称 DTÖ)⁵の楽譜では、すべての組曲がジグを最後に置いた形になっていた。

一方で彼の組曲の書法に関しては、ジャック・シャンピオン・ドゥ・シャンボニエール(1601/02-1672)やルイ・クーブラン(1626-1661)らの鍵盤楽曲や、ドゥニ・ゴティエ(1603-1672)のリュート音楽からの影響が指摘される。とりわけ、リュートに特徴的で、前奏曲(プレリュード Prélude)や墓碑曲(トンボー Tombeau)に見られる“分散様式(スティル・ブリゼ style brisé)”の書法を、鍵盤楽器において実現させたことが知られている。しかし、フローベルガーがどのような姿勢でフランス音楽と関わっていたのか、その詳細は明らかにされておらず、ここでは、フローベルガーがフランス音楽に出会った経緯を整理しながら、彼の鍵盤組曲とシャンボニエールの楽曲を比較・分析することで、フローベルガーとフランス音楽との関係性を考察する。

(1) フローベルガーとフランス音楽との出会い

フローベルガーがパリを訪れた記録は 1652 年の 9 月のものである⁶が、彼はそれ以前にオランダの外交官コンスタンティン・ホイヘンス (1596-1687) のはからいによって、シャンボニエールの楽曲を知る機会があった。フローベルガーが最初のイタリア留学を終えてウィーンに一時帰還していた 1649 年、同じくウィーンに滞在していた後のイギリス王チャールズ 2 世が、彼のチェンバロの演奏を聴いたことが伝えられている。チャールズの秘書官ウィリアム・スワンはホイヘンス宛ての手紙でフローベルガーの演奏を称賛し、さらには彼にシャンボニエールの作品を送ることを約束したため、それを送ってほしいと書いている⁷。パリに豊富な人脈を持っており、すでにシャンボニエールとも会ったことがあったホイヘンスは、スワンとの約束に基づいて彼の作品をフローベルガーに送り、こうしてフローベルガーはシャンボニエールの音楽を知った⁸。このように、フローベルガーとシャンボニエールとのつながりは、彼がパリを訪れる前から存在していた。1652 年のパリ滞在⁹は短い期間であったが、その間にフローベルガーはシャンボニエールの主催する演奏会“音楽を愛する紳士淑女の集い Assemblée des honnestes curieux”に出演し、好評を博したと伝わっている。鍵盤音楽の歴史においては、フローベルガーとルイ・クープレンの楽曲の関連性がよく指摘されているが、ルイ・クープレン個人との直接的なつながりは確認されていない¹⁰。それに対して、シャンボニエールは、フローベルガーが最も早い時期に知ったフランスの作曲家であり、その音楽を直接耳にする機会をもった数少ない音楽家だといえよう。

(2) シャンボニエールの鍵盤楽曲との関係

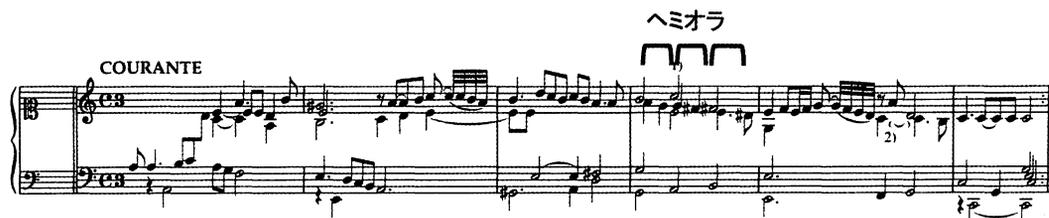
楽曲分析に先立ち、フローベルガーの組曲とシャンボニエールの《クラヴサン曲集》の概観をしておきたい。フローベルガーの鍵盤組曲のうち、自筆譜の形で残されているのは《第 2 集 Libro Secondo》と《第 4 集 Libro Quarto》¹¹に含まれる 12 曲である。これらは、《第 2 集》ではアルマンドークラントーサラバンド、《第 4 集》ではアルマンドージグークラントーサラバンドという配列を基本としているが、アルマンドが表題付きであったり、変奏曲であったりする場合もある。一方で、シャンボニエールはクラヴサンのための舞曲を 145 曲残し、そのうち 60 の舞曲が《クラヴサン曲集第 1 集》と《クラヴサン曲集第 2 集》¹²の中で調性ごとにまとめられている。

まず、シャンボニエールの《クラヴサン曲集》に含まれる楽曲は、舞曲のリズムが前面に出され、拍節構造の明瞭なテクスチュアを呈している。しかし、声部をずらして配置することで和音の響きを持続させるスティル・ブリゼの書法が用いられ、ときおりリュート音楽のような音響を作り出していることが特徴的である。また、トリル、モルデント、アッポジャトゥーラ、スラー、アルペジオなどの様々な装飾記号が使われるとともに、アルマンドなどの一部の舞曲では 16 分音符や 32 分音符を用いた装飾的な音型が登場する。譜例 1 は、シャンボニエールの《クラヴサン曲集第 1 集》より〈クラント〉ハ短調の冒頭である。彼のクラントは複合 3 拍子で書かれ、必ずヘミオラが見られる。スティル・ブリゼの書法 (丸で図示) が用いられているほか、上声部を中心に装飾的な音型が用いられている。



譜例1 シャンボニエール 《クラヴサン曲集 第1集》より クラントハ長調

一方で、フローベルガーの組曲に含まれる舞曲は、シャンボニエールと同様の舞曲のリズムを用いながらも、より拍節構造の不明瞭なテクスチュアを示している。また、スティル・ブリゼの書法が全面的に用いられ、各声部の横の流れが強調されている。譜例2は《第4集》第10組曲のクラントを示す。ここでは、クラントのリズムとヘミオラが認められ、シャンボニエールが時折用いていたスティル・ブリゼによるポリフォニックなテクスチュアが、曲全体を通して見られる。反対に、フローベルガーの舞曲では、シャンボニエールが用いていたような多彩な装飾記号は見られない。さらには、4分の4拍子を意味する半円形の記号と3の組合せ、あるいは6/4との組合せという記号が冒頭に書かれている（譜例2参照）。これは、拍子記号というよりも音符の分割の比率（メンスーラ）を表す、より古い時代のものであり、フローベルガーの対位法的な楽曲では頻繁に見られる。例えば譜例2の記号では、半円形の部分は、基本となる音価（タクトウス）が2分割によって作られることを示し、3はタクトウスが3分割になることを示している¹³。



譜例2 フローベルガー 《第4集》より 組曲第10番 イ短調のクラント

このように、フローベルガーの舞曲をシャンボニエールの舞曲と比較すると、舞曲の性格を形作

るリズムは共通しているが、フローベルガーはスティル・プリゼによるポリフォニックな書法を曲全体に用いている。また、装飾記号の少なさやより古いシステムに基づく記譜法などの点でも、シャンボニエールとは異なっている。すなわち彼は、シャンボニエールの楽曲を学び、彼の舞曲の書法を取り入れながら、より対位法的な声部書法を用い、それを古風な記譜法のシステムにあてはめていたことが言える。

3. ムッフアートの組曲とリュリの音楽

次に、ゲオルク・ムッフアートの管弦楽組曲集《音楽の花束 第1集 Florilegium Primum》および《音楽の花束 第2集 Florilegium Secundum》¹⁴に見られるフランス趣味のあり方を分析する。サヴォアのメジューヴ¹⁵に生まれたムッフアート(1653-1704)は、1663年にパリへ送られ、ジャン・バティスト・リュリ(1632-1687)の影響下で6年間音楽を学んだ。その後ローマへの留学やプラハでの滞在を交えながら、主にザルツブルクとパッサウでオルガニストとして活動した作曲家である。《音楽の花束》は、彼の全作品の中でも最も知られたものであると同時に、組曲史においては、リュリのバレエ音楽の様式を、管弦楽組曲の形でもたらした存在と見なされている。これまでの研究では、楽曲よりも序文の内容に注目が寄せられ、リュリ風の演奏様式について譜例を交えた詳細な説明を含むとして、当時のフランスの演奏習慣を推し量るための数少ない史料として評価されてきた¹⁶。しかし、序文に書かれたその他の内容や、楽曲との総合的な評価は行われておらず、ここでは序文の内容を再検討するとともに、彼の組曲とリュリのバレエ音楽を比較しながら、《音楽の花束》におけるフランス趣味の実態を明らかにする。

(1) 序文におけるムッフアートの姿勢

《音楽の花束》の序文を見てみると、確かにリュリの音楽を紹介しようとする姿勢は強く感じられるものの¹⁷、それだけではなく、各国の音楽様式を混合することにも重点を置いていることが読み取れる。例えば、《第1集》の序文中では、「ただ一つの様式や理論を用いるのではなく、場合に応じて、様々な国での経験によって私が獲得することのできた、最も巧みな様式の混合を用いるべきでした」¹⁸と述べている。また、「私がフランスの様式をドイツやイタリアのそれと混合しても、戦争を引き起こすのではなく、ひょっとしたら、これらの国民たちが望んでいる調和や、喜ばしい平和に先立つものなのです」¹⁹という記述から、先の「ただ一つの様式」がフランスの様式、「様式の混合」がイタリア、ドイツの様式との混合を指していることが推測できる。また《第2集》では、「(もし)彼ら(ドイツ人音楽家)が音楽的な確信や完全性、手の敏捷さや数々の技巧に加えて、リュリ氏の楽派の素晴らしい快活さにも取り組んだら、彼らはやすやすと外国人に並び、追い越しさえするでしょう」²⁰と書いている。この内容からは、リュリ風の様式とドイツ人の様式を混合することで、よりよい音楽が作り出されるという考えがはっきりと読み取られる。このように、ムッフアートは必ずしもリュリの様式を模倣することだけを念頭に置いていたわけではなく、それをイタリア、ドイツの音楽様式と混合することも推奨していたことが窺える。

そのほかに、序文からはドイツにおけるフランス音楽の流行についても読み取ることができる。《第1集》の序文では、曲集の出版の理由を「バレエの様式に対する無分別な軽蔑が徐々に和らいだ」²¹ ためだと述べている。ムッフアトがドイツを訪れた当初は、フランス音楽は「ドイツ人の善良な聴覚にはふさわしくない」²² と受け止められ、たとえ演奏される場合でも、「その正しい速さやあらゆる上品さが奪われて」²³ いたが、それが徐々に改善の兆しを見せ始めたようである。一方で《第2集》を出版する際には、「美しいバレエ作品の最初の花束が、[……] 多くの人々、とりわけ自然な様式を尊ぶ愛好家の皆さんの娯楽のためのものであった」²⁴ と書いている。すなわち、先に出版された《第1集》が好評を博しただけでなく、バレエ音楽そのものがドイツで流行し、音楽家たちの間でその様式が浸透し始めたことが推し量られる²⁵。こうした状況を受け、ムッフアトはドイツの音楽家や聴衆たちにより受け入れられやすいように、リュリのバレエ音楽の様式とイタリア、ドイツの様式を混合することを意図したとも考えられるだろう。

(2) 楽曲における様式の混合

次に、《音楽の花束》の楽曲とリュリのバレエ音楽を比較・分析し、両者がどのような関係にあるのかを考察する。《音楽の花束》の組曲は、《第1集》では序曲—さまざまな舞曲、《第2集》では序曲—舞曲あるいは表題曲という構成²⁶ が大部分を占めており、序曲が冒頭に置かれている以外で、配列に規則性は見当たらない。まず、こうした組曲の構成をリュリのバレエ音楽と比較してみると、リュリのバレエの多くは序曲で始まり、歌手によるエール、レシタティブ、器楽のリトルネッロからなる数々のアントレが続き、多くの舞曲を含むグラン・バレエで締めくくられる。例えば《病のアモルのバレエ Ballet de l'amour malade》(1657年初演)には、第3アントレの〈幸福と不幸 Le bonheur et le malheur〉や第6アントレの〈8人の獵師たち Huit chasseurs〉などの表題曲が見られる。また、最終アントレ(グラン・バレエ)には〈新郎新婦のためのガヴオット Gavotte pour le marié et la mariée〉などの、表題付きの舞曲も含まれる。すなわち、《音楽の花束》の組曲に置かれている序曲や舞曲は、バレエを構成する楽曲、《第2集》のみに含まれる表題曲は、劇の登場人物や場面と関連した楽曲と重なる²⁷。

《音楽の花束》の楽曲とリュリのバレエ音楽を比較すると、同種の楽曲における形式や大まかな和声進行は非常によく似ていることが分かる。しかし、ムッフアトの組曲では、リュリのものには見られないような複雑な内声の動きや、劇的な和声進行が用いられているといえる。

序曲を例に挙げると、《音楽の花束》の組曲に含まれる序曲は、ゆっくりのテンポで付点のリズムを伴う部分と、軽快でフーガ的な部分からなる。この構造は、リュリの序曲に典型的なものであり²⁸、ムッフアトの序曲は構造上、リュリのタイプを踏襲していることがいえる。一方で、ムッフアトの序曲で見受けられる特徴的な書法は、グラヴ部分における声部の模倣と、半音階を伴う和声進行が挙げられる。

譜例3は《第2集》第7組曲の序曲のグラヴ部分を示している。ここでは、ヴァイオリンとヴィオレッタによる音型がクインタ・パルテとヴィオローネによって模倣されている(丸で図示)。この

ように、ムッファトの序曲のグラヴの部分では、複数の声部が共同で模倣に参加する箇所が多く見られる。また、譜例3の4小節目におけるヴィオレッタ、ヴィオラ、クインタ・パルテは、ヴァイオリンの旋律やヴィオローネのバスよりも細かい動きを見せるなど、内声部が複雑に書かれているのもムッファトの特徴である。一方、リュリのアンサンブルでは、ヴァイオリンが旋律的で細かい動きをし、他の4声部が同じリズムで和音を形成することが多い。

譜例3 ムッファト《音楽の花束 第2集》第7組曲より 序曲

また和声の面では、ムッファトは半音階を伴う進行を効果的に用いている。譜例4は《音楽の花束第2集》第2組曲の序曲の一部を、大譜表に移したものである。ここでは、1小節目と5小節目のソプラノ声部に下降する半音階が現れ、それによって二長調から二短調、あるいはト長調からト短調の突然の転調がもたらされている（アルファベットは調性を表す）。このように、いずれかのパートや複数のパート間に半音階進行が置かれることで、転調や増三和音のような不協和音が発生する箇所がしばしば見られる。こうした書法はリュリには見られないムッファト独特のものであり、曲中で劇的なニュアンスを作り出している。

譜例4 ムッファト《音楽の花束 第2集》第2組曲より 序曲

こうしたことから、ムッファトの管弦楽組曲は、序曲、舞曲、表題曲からなる構成や、個々の楽曲の形式においては、リュリのバレエと共通している。しかしながら、アンサンブルにおける内声部の対位法的で複雑な書法や、突然の転調や不協和音をもたらす劇的な和声進行において、ムッファトの独自性が見られる。序文において、さまざまな様式を混合することが目指されていたように、楽曲においても、リュリの様式と別の様式を混合しようとする姿勢が見られ、これをムッファトの管弦楽組曲におけるフランス趣味として評価することができるだろう。

4. おわりに

これまで、フローベルガーの鍵盤組曲とムッファトの管弦楽組曲を通じて、そこに見られるフランス趣味のあり方を分析した。この二人のフランス音楽との関係性は、フローベルガーの場合は、ホイヘンスを介したシャンボニエールとの個人的なつながり、ムッファトの場合は少年期に耳にしたリュリの音楽とそのドイツにおける流行、というように必ずしも同様の性格のものとはいえない。しかし、フローベルガーはシャンボニエールの舞曲のリズムを取り入れ、それらをポリフォニックな声部書法やより古いタイプの記譜法に適用していた。また、ムッファトは序文でリュリのバレエ音楽の紹介と各国の様式の混合を同時に意図しているだけでなく、楽曲においても、リュリの序曲や舞曲の形式を踏襲しながら、対位法的な内声部や劇的な和声進行などの、独自の書法を組み合わせていることが分かった。すなわち、フローベルガーの鍵盤組曲とムッファトの管弦楽組曲からは、フランス音楽の様式を取り入れながらも、そこに独自の要素、とりわけ対位法的な声部書法を組み合わせるといふ、共通の姿勢を見ることができる。こうした姿勢は、鍵盤音楽と管弦楽という枠組みをこえて、ドイツ・バロック組曲に見られるフランス趣味の一つの傾向として位置付けることができるだろう。

主要参考文献

- Beck, Hermann. *Die Suite*. Laaber : Laaber-Verlag, 2005.
- Benoit, Marcelle, ed. *Dictionnaire de la musique française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, Paris : Fayard, 1992.
- Lesure, François. *Bibliographie des éditions musicales publiées par Estienne Roger et Michel-Charles Le Cène*, Paris: Société Française de Musicologie, 1969.
- Massip, Catherine. "Froberger et la France." In *J. J. Froberger musicien européen*. 1998, pp.67-75.
- Rampe, Siegbert. "Froberger" in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Personenteil 7, Kassel : Bärenreiter, pp.171-188.
- Rasch, Rudolf. "Johann Jakob Froberger and the Netherlands." In *The Harpsichord and its Repertoire: Proceedings of the International Harpsichord Symposium Utrecht 1990*. Utrecht : 1992, pp.121-141.
- _____. "Lully und Corelli auf dem batavischen Parnass." In *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis. XXVIII (2004) : Französische Musik im Europäischen Kontext*. 2006, pp.123-142.
- _____. "Huygens,Constantijn" in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, No.12, pp.6-7.
- Schmidt, Carl B. "The Geographical Spread of Lully's Operas during the Late Seventeenth and Early Eighteenth Centuries : New Evidence from the Livrets." In *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque*. 1989, pp.183-212.
- _____. "The Amsterdam Editions of Lully's Music: a Bibliographical Scrutiny with Commentary." In *Lully Studies*. 2000, pp. 100-165.
- _____. Ed. *Georg Muffat : Ein reichsfürstlicher Kapellmeister zwischen den Zeiten*. Passau : Karl Stutz, 2006.

- Schneider, Herbert. *Die Rezeption der Opern Lullys im Frankreich des Ancien Régime*. Ed. Hermut Federhofer, Mainzer Studien zur Musikwissenschaft, 16, Tutzing : Hans Schneider, 1982.
- _____. "The Amsterdam Editions of Lully's Orchestral Suites." In *Jean-Baptiste Lully and the Music of the French Baroque*. 1989, pp.113-130.
- Stampfl, Inka. *Georg Muffat. Orchesterkompositionen: Ein Musikhistorischer Vergleich 1670-1710*. Passau : Passavia, 1984.
- Wilson, David K. ed. *Georg Muffat on Performance Practice: The Texts from Florilegium Primum, Florilegium Secundum, and Auserlesene Instrumentalmusik--A New Translation with Commentary*. Bloomington : Indiana University Press, 2001.
- Zohn, Steven. *Music for a Mixed Taste*. Oxford : Oxford University Press, 2008.
- アーベル、ウィリー『ポリフォニー音楽の記譜法』東川清一訳、春秋社、1998年。

使用楽譜

- Chambonnières, Jacques Champion de. *Œuvres complètes*. Ed. by Paul Brunold and André Tessier. New York: Broude Brothers, 1967.
- Froberger, Johann Jacob. *Neue Ausgabe sämtlicher Clavier- und Orgelwerke, Band I, 2*. Ed. by Siegbert Rampe. Kassel: Bärenreiter, 1993,1995.
- Muffat, Georg. *Florilegium Primum/ Secundum*. Ed. by Heinrich Rietsch. Denkmäler der Tonkunst in Österreich 2/4. Graz: Akademische Druck, 1894, 1895.

註

- ¹ 組曲史を包括的に扱った研究はそれほど多くないが、ベックは、バッハ以前のドイツ・バロック組曲を、鍵盤組曲と管弦楽組曲に大別して年代記的に論じている。その記述方法は、特に組曲の配列に注目するものであるため、フローベルガーの存在感は際立っている。ムッフアートの扱いはそれほど大きくはないが、《音楽の花束》の序文の一部が紹介されている。Beck, pp. 39-52.
- ² J. J. Froberger. *Libro secondo di toccata, fantasia, canzone, allemande, courante, sarabande, gigue, et altre partite*. 1649. トッカータ、ファンタジア、カンツォーナ、組曲が6曲ずつ含まれる自筆譜。当時の皇帝フェルディナント3世に献呈された。
- ³ ロジェは、1665/66年にフランスのカンに生まれ、1685年のナントの勅令以後、家族でアムステルダムに移った。見習い期間を経た後、1697年からは独立して出版業、とりわけ楽譜出版に着手し、当時のアムステルダムにおける楽譜出版を代表する存在となった。ロジェの死後、1723年からこの事業は娘婿のミシェル・シャルル・ル・セーヌに引き継がれるが、父の代ほどの規模は保てなかったようである。Lesure, pp. 9-30.
- ⁴ J. J. Froberger. *10 suites de clavessin*. Amsterdam : Estienne Roger, [1698] . 大英図書館、ケンブリッジ王立図書館にコピーが所蔵されている。ロジェにより出版されたフローベルガーの作品は、組曲のほかにトッカータなどを含む曲集 *Tocates Caprices & fantasies de frobergue pour le Clavessin*. が挙げられる。Rasch (1992) , p. 255.
- ⁵ J. J. Froberger. *Orgel- und Klavierwerke 2. Suiten für Klavier*. ed. by G. Adler, DTÖ, 1899. (Reprint in 1959)
- ⁶ フローベルガーのパリ滞在を伝える史料は、1652年9月29日付の雑誌に載せられたロレの詩である。これを、1894年のクレプスの論文が取り上げている。Massip, p. 67.
- ⁷ Rasch1992; p.121.
- ⁸ ホイヘンスはシャンボニエールのほかにボエセ、ゴベルといった音楽家、あるいはパリを代表する出版社バラルとも文通を交わしていた。Rasch1992; p.123
- ⁹ この頃、彼はウィーンの宮廷にオルガニストの職を得ていたが、1645年からその席を空け、外交上の任務に就いていたと推測される。そして、1649年から53年に行ったドイツ、南ネーデルランド（現ベルギー）、フランス、イングランドへの大規模な旅行の中で、パリを訪れた。
- ¹⁰ ルイ・クーブランとの様式上のつながりは、クーブランの〈フローベルガー氏の模倣によるプレリユード〉とフローベルガーのトッカータ第1番の類似性や、フローベルガーのアルマンドにおけるプレリユード・ノン・ムジュレのような書法において認められる。フローベルガーはパリでリュート奏者シャルル・ド・フルリー（通称ブランロシェ）のもとに滞在し、ブランロシェ本人やその周囲の音楽家とも親交を深めた。とりわけ、ブランロシェと関係の深かったテルム侯爵を通じて、ルイ・クーブランと知り合った可能性が指摘されている。
- ¹¹ J. J. Froberger. *Libro quarto di toccate, ricercari, capricci, allemande, gigue, courante, sarabande*. 1656. トッカータ、リチェルカーレ、カブリチオ、組曲が6曲ずつ含まれる自筆譜。《第2集》と同じくフェルディナント3世に献呈された。

- ¹² J. C. de Chambonnières. *Les pièces de clavecin ... livre premier/ second*. Paris, 1670. (Reprint in 1967)
- ¹³ フローベルガーの時代には、いまだに 15 世紀以来使用されていた白符計量記譜法が残っていた。その記譜法では、音符の分割方法は 3 分割が完全、2 分割が不完全であった。そのため、ここで見られるような半円の記号は、「不完全テンパス兼不完全プロラツィオ」と呼ばれる。当時の記譜法に関してはアーベルを参照。
- ¹⁴ G. Muffat. *Suavioris harmoniae instrumentalis hyporchematicae florilegium primum/ secundum*. Augsburg/ Passau, 1695/ 1698. 近代版の楽譜は、1894/95 年に DTÖ の第 2、4 巻（それぞれ DTÖ 2/4 と表記）として刊行。
- ¹⁵ サヴォワは、現在はフランス南東部の地方を指すが、当時は独立したサヴォワ（サヴォイア）公国であった。
- ¹⁶ 近年では、ウィルソンがラテン語、ドイツ語、イタリア語、フランス語の 4 か国語で書かれた序文を英語に統一し、当時の演奏習慣に基づいた解説を付けた。
- ¹⁷ この傾向は特に、装飾記号やボウイングについての譜例が付けられている《第 2 集》で強く見られる。例えば《第 2 集》での次の記述は、曲集がリュリの流れをくむことを強調している。「あなたはこのもう一つの花束の中に、[……] このようなバレエをジャン・パティスト・ド・リュリ氏の考えに従って真に正しく演奏するための助言として、私が書いた注意書きをお持ちです。この注意書きは、この様式においてまだ十分に教えを受けておらず、それが何によって成り立っていて、他の方法や考え方とどのように異なっているのか強く知りたがっている人々に捧げられています。Anbey hast du in disem anderten Blumen-Bund, [.....] zur Anweisung solche Ballet nach Gedancken deß Hn. Johann Baptist de Lully seel. Recht zu spielen von mir gemachte Anmerckungen, welche deroselben Begierde gewidmet, so in diser rechten Manier noch nicht sattsam vnterricht, in was selbige meistens bestehe, oder auch von andere Weise vnd Meynung vnterschieden seye, zu wissen ein Verlangen tragen.] *Florilegium Secundum*, DTÖ 4, p.19
- ¹⁸ この記述はフランス語にのみ見受けられる。他の 3 か国語では大意は変わらないが、「様々な国での経験によって私が獲得することのできた」という部分が欠けている。「Il ne me falloit pas servir d'un simple style seul, ou d'une même methode[sic] ; mais selon les occurrences du plus sçavant[sic] mélange que J'aye pû acquerir par la pratique de diverses nations. ” *Florilegium Primum*, DTÖ 2, p.17.
- ¹⁹ “da ich die Französische Art der Teutschen und Welschen einmenge, keinen Krieg anstiffte, sondern vielleicht derer Völker erwünschter Zusammenstimmung, dem lieben Frieden etwann vorspiele. ” *Florilegium Primum*, DTÖ 2, p. 8.
- ²⁰ “wann sie der Musicalischen Sicherheit, der Händen Hurtigkeit, vnd Menge der Kunst-Griff, so sie meisterlich besitzen, die Lullianische lebhaft vnd liebliche Zierlichkeit wolten beyfügen, denen Ausländern nicht allein wurden gleichen, sondern selbe auch ohne Zweifel leichtlich übertreffen. ” *Florilegium Secundum*, DTÖ 4, p. 20.
- ²¹ “Balet-Art umbesonnene Verachtung allgemach abgenommen” *Florilegium Primum*, DTÖ 2, p. 10.
- ²² “der Teutschen günstigen Gehör unwürdig” *Florilegium Primum*, DTÖ 2, p. 8
- ²³ “ihrer rechten Zeit- Maß und anderer Zierlichkeiten also beraubet, ” *Florilegium Primum*, DTÖ 2, p. 10.
- ²⁴ “lieblicher Ballet-Stück erster Blumen-Bund,[.....] von vilen, sonderlich aber von denen selbe vngezwungene Arth großschätzenden Libhabern, als derer Ergötzung er auch meisten bestimmt war, ” *Florilegium Secundum*, DTÖ 4, p. 19
- ²⁵ ムッフアトが《音楽の花束》を出版した 17 世紀末は、ドイツで序曲付き管弦楽組曲が盛んに作曲されていた頃で、同時代の管弦楽組曲はヨハン・ジギスムント・クッサーの《音楽作品 Composition de musique》(1682) や、ヨハン・カスパー・フェルディナント・フィッシャーの《春の日記 Le Journal du Printemps》(1695) など多数存在する。こうした序曲付き管弦楽組曲の隆盛の背景には、1680 年から 1720 年頃にかけてアムステルダムにおいて、リュリの劇音楽が器楽組曲の形で多数出版されていたことが大きく影響していると考えられる。例えば、オペラ《アマデイス Amadis》(1684 初演) は、ロジェによって、《パティスト・リュリ氏によるアマデイスのオペラから、演奏用のあらゆるエールつき序曲 *Ouverture avec tous les autres airs à jouer de l'opéra d'Amadis par Mr Baptiste Lully*》というタイトルで出版された。これは実質、序曲つき管弦楽組曲の形に編曲されており、このようなフランスの劇音楽の編曲版が、ドイツの管弦楽組曲のモデルとして機能した可能性があるだろう。アムステルダムにおけるフランス音楽の出版と編曲については、シュナイダー、シュミット、ラッシュらが出版のレパートリーと編曲の手法を調査しているが、いまだごく一部しか明らかになっておらず、筆者の今後の研究課題としたい。
- ²⁶ この他に、冒頭に序曲ではなくシンフォニア、アリア、カプリチオが置かれている場合がある。
- ²⁷ 冒頭の序曲一種々の舞曲という構成は、エルレパッハやフィッシャーなど、同時代のドイツの管弦楽組曲にも同様に見られる。例えば、フィッシャーの《春の日記》の第 8 組曲は、1. 序曲 2. アントレ 3. カナリ 4. ガヴォット 5. パスピエ 6. エコー 7. メヌエットとなっている。
- ²⁸ いわゆる“フランス風序曲 *Ouverture à la française*”と呼ばれるものの構造に関しては、『17、18 世紀のフランス音楽辞典』において、“付点のグラヴ grave point” - “急速なフガート vif fugato” - “付点のグラヴ（しばしば省略）”。と定義されている。 *Dictionnaire de la musique française aux XVIIe et XVIIIe siècles*, p. 520.