

【論文】

ラモー作品におけるアメデ・メローの編纂方針について  
——メロー編纂《1637年から1790年までのクラヴサン奏者たち  
*Les Clavecinistes de 1637 à 1790*》の解説文を参考に——

Amédée Méreaux's editorial policy in Rameau's works  
: With reference to the commentary in Méreaux's *Les Clavecinistes de 1637 à 1790*

伊 東 茉 帆  
Ito Maho

はじめに

本論考では、ジャン＝アメデ・ル・フロワ・ド・メロー Jean-Amédée Le Froid de Méreaux (1802-1874) 編纂の《1637年から1790年までのクラヴサン奏者たち *Les Clavecinistes de 1637 à 1790*》<sup>1</sup> (以下、「メロー本」と示す) を取り上げ、19世紀中頃のフランスにおける古楽への関心のあり方の一側面を明らかにすることを目的としている。

フランスでは、19世紀中頃になると、古楽への関心が起こり、17世紀、18世紀、19世紀前半の作曲家の鍵盤作品の楽譜集が出版されるようになった。フランソワ・デルサルト François Delsarte (1811-1871) とロジーヌ・デルサルト Rosine Delsarte (1817-1891) の全3巻からなる《Archives du chant》<sup>2</sup>、アリスティド・ファランク Aristide Farrenc (1794-1865) とルイズ・ファランク Louise Farrenc (1804-1875) の全23巻からなる《le Trésor des Pianistes》<sup>3</sup>、アメデ・メローの全52巻からなる「メロー本」などを主な鍵盤作品楽譜集の出版物として挙げる事ができると Ellis は記述をしている (Ellis 2005, 47-48)。その中でも、「メロー本」には、クラヴサン音楽に関する論考、作曲家と作曲家ごとの演奏スタイルに関する記述が含まれ、楽譜部分については、運指と強弱、アーティキュレーションが指定されていて、単純な装飾音さえも具体的な奏法が完全に楽譜に記されていた。そのため、この編纂方針は、当時の演奏慣習を知らない19世紀の演奏者にも理解できる方法で過

<sup>1</sup> Méreaux, Amédée. *Les Clavecinistes de 1637 à 1790*. Paris: Heugel, 1864-1867.

<sup>2</sup> Delsarte, François. *Archives du chant*. Paris: F.Delsarte, 1855-1864.

<sup>3</sup> Farrenc, Aristide, and Louise Farrenc. *Le trésor des pianistes*. Paris: Farrenc, 1861-1872.

去の鍵盤作品を紹介したという点で、古楽の普及に先駆的な役割を果たす試みであった。また、楽譜集が出版された当時に取り上げられた過去の作品は、モダン楽器（ピアノ）<sup>4</sup>で演奏していたと考えられる。

その後、カミーユ・サン＝サーンス Camille Saint-Saëns (1835-1921) も、ジャン＝フィリップ・ラモー Jean-Philippe Rameau (1683-1764) の作品を編纂し、全18巻からなる《ラモー旧全集》<sup>5</sup>を出版した。この全集も、サン＝サーンス自身の序文によると、ピアノで演奏される事が想定されていた。また、サン＝サーンスの《ラモー旧全集》の編纂方針は、「メロー本」と同様に、装飾音は、実際の音符と音価で記譜されているが、運指や強弱、アーティキュレーションの指定は少なく、《クラヴサン曲集と運指法 *Pièces de clavecin avec méthode sur la mécanique des doigts*》(1724) や《新しいクラヴサン曲集 *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin*》(1728) など18世紀に出版されたラモーの楽譜（以下、「ラモー本」と示す）のままの部分も多い。「メロー本」からサン＝サーンスの《ラモー旧全集》までには、約20年の月日があり、この間にも古楽復興の動き、考え方が変化していったことが想像できる。このことから、本論考では、「メロー本」から、ラモー作品における彼自身の解説に焦点を当てて、彼がどのような観点から鍵盤作品楽譜集に取り上げる作品を選んだのかを考察する。また、「ラモー本」と照らし合わせながら、メロー本を実際に見ていき、彼の編纂方針を考察する。

## 1. アメデ・メロー、及び「メロー本」の概要

### 1-1. アメデ・メローについて

アメデ・メローについて、以下では、Audéon 2007, Ellis 2005, 上田 2013 を主な資料として紹介しておく。彼は、フランスの音楽学者、ピアニスト、作曲家であり、パリの貴族出身で、彼の父<sup>6</sup>と祖父<sup>7</sup>も音楽家であった。メローは、父からピアノのレッスンを受けていたが、両親が彼を弁護士にさせたいという思いから、文学の教育も受けさせられていた。

<sup>4</sup> 当時使われていた楽器は、グランド・ピアノ、アップライト・ピアノなど様々な形態が想定できるため、本論考ではモダン楽器（ピアノ）と総称する。

<sup>5</sup> 1894年～1924年まで全18巻がデュラン Durand 社から刊行されたが未完に終わる。現在、新全集が刊行中であり、サン＝サーンス編纂のラモー全集は旧全集となる（安川 2016, 43）。

<sup>6</sup> ジャン＝ニコラ・ル・フロワ・ド・メロー Jean-Nicolas Le Froid de Méreaux (1767-1838) は、オルガニストであり、優れた教師でもあった。

<sup>7</sup> ニコラ＝ジャン・ル・フロワ・ド・メロー Nicolas-Jean Le Froid de Méreaux (1745-1794) は、オルガニストであり、優れた作曲家で、パリ音楽院の前身である国民音楽学校の教授だった。

その一方で、彼は10歳からアントン・ライヒャ Anton Reicha (1770-1836)<sup>8</sup>に対位法を習い、ムツィオ・クレメンティ Muzio Clementi (1752-1832) がパリ滞在時には、彼からピアノのレッスンを受けていた。メローは、ヴィルトゥオーゾ・ピアニスト、教師として成功したのち、1835年にルーアンに定住し、楽譜出版と音楽記事の出版と教育を組み合わせた。また、過去の音楽への好奇心から、ルーアンとパリで〈歴史的演奏会〉<sup>9</sup>を開いた。彼は、《ピアノのための厳格な様式と自由な様式による60の性格的奇想曲からなる大練習曲集作品63》(1855)<sup>10</sup>を作曲し、この曲集はパリ音楽院の課題に選ばれた。メローのピアノ作品は、主にショパンの影響を受けていて、時にはサロン音楽にも近付いている。

## 1-2. 「メロー本」について

「メロー本」は、1637年から1790年までのクラヴサン奏者<sup>11</sup>の鍵盤作品を、メローが編纂し、ウジェル Heugel 社から出版した鍵盤作品楽譜集である。

これは、1861年にウジェル社がメローに依頼したことがきっかけだった。1862年に音楽雑誌『Le Ménestrel』<sup>12</sup>の中で、メローは編纂する予定の曲目の一覧を発表した<sup>13</sup>。また、1862年から1864年にかけて、同雑誌内の記事で、メローは、作品集に取り上げた作曲家たちの伝記、様式、作品分析の考察などの解説を記している。彼が編纂した楽譜も、1863年から1864年にかけて、『Le Ménestrel』の購読者に送られた。その後、誰でもこの楽譜を入手できるように、1865年にウジェル社から全52巻として刊行された。また、解説と伝記の記事は、1つの巻にまとめられ、1868年に刊行された (Audéon 2017, 40-42)。彼が取り上げた作曲家と作品は年代順にまとめられていて、ジローラモ・フレスコバルディ Girolamo Frescobaldi (1583-1643)、ヘンリー・パーセル Henry Purcell (1659-1695)、フランソワ・クープラン François Couperin (1668-1733)、ヨハン・セバスティアン・バッハ Johann Sebastian Bach (1685-1750)、ゲオルク・フリードリヒ・ヘンデル Georg Friedrich Händel (1685-1759)、ジュゼッペ・ドメニコ・スカルラッティ Giuseppe Domenico Scarlatti (1685-1757)、ラモー、ゲオルク・フィリップ・テレマン Georg philipp Telemann (1681-1767)、

<sup>8</sup> チェコ出身の作曲家、音楽理論家。

<sup>9</sup> ルーアンで9回(1842-1843)とパリ(1844)で開き、フランスの聴衆に馴染みのある曲と、まだ知られていない過去の作品を演奏した。

<sup>10</sup> Méreaux, Amédée. *Grandes Etudes pour Piano en Soixante Caprices Caractéristiques dans le Style libre et dans le Style sévère*. Paris: Richault, 1855.

<sup>11</sup> 当時の作曲家はクラヴサン(チェンバロ)も演奏することができるのが通例であった。

<sup>12</sup> 1833年から1940年まで毎週日曜日に刊行されたフランスの音楽雑誌。

<sup>13</sup> 実際の記事を Gallica で閲覧することができた。書誌情報については、参考文献を参照。

カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ Carl Philipp Emanuel Bach (1714-1788)、クレメンティ、フランツ・ヨーゼフ・ハイドゥン Franz Joseph Haydn (1732-1809)、ヴォルフガング・アマデウス・モーツァルト Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791)、ヨハン・バプティスト・クラマー Johann Baptist Cramer (1771-1858) などの作品が載せられている。19世紀後半になると、裕福な市民層が拡大したことにより、社会にピアノが普及した。そのため、市民たちが古典音楽を通してピアノ教育を受けるにあたって、この楽譜集は重要な役割を果たした。

### 1-3. メローによる解説の概略

メローの解説文のラモールの項目では、ラモールの生涯、肖像画、作品目録、様式、メローが取り上げたラモール作品の解説が記されている。メローは、ラモールの声楽作品について、「声楽曲に関して、ラモールはオペラの巨匠として扱われた」(Méreaux 1868, 66)と記している。しかし、彼は、「メロー本」にラモールの作品を取り上げたことから、ラモールの器楽作品についても高く評価をしていたと推察する。彼の解説文の中から、本論考では、ラモールの様式と取り上げた作品についての解説に焦点を当てる。以下は、メローがラモールの様式について記したものを訳出する。本論考中の「メロー本」の訳出は、筆者が訳したものである。尚、以下の本文中の[ ]は筆者が補ったものである。

ラモールの様式は、完全に個性的で、J.S.バッハともヘンデルともスタイルが違う。  
[ラモールの音楽は] F.クープランと構成が同じ作品はあるが、旋律線はクープランを模倣する傾向はほとんどない。

……(省略) これら [ラモールの作品] の繊細な感覚で作られた作品(舞曲)のリズムは、器楽、特にチェンバロに重要な役割を与えていた。チェンバロの感傷的なメロディーや動きのある音楽は、今の時代まで受け継がれていて、詩的なインスピレーションというよりも、ラモールの天才的な才能によるものであり、ベートーヴェンの《悲愴》、《告別》、《田園》、メンデルスゾーンの《無言歌》、シューマンの特徴的な作品でも見られた。

現代のピアノ教育の非常に高尚 *élevées* な作品の源は、クープランとラモールによる、とてもシンプルでありながら感動的で機知に富んだ作品に見られる。

私が取り上げた作品の中で、〈優しい訴え *Les Tendres Plaintes*〉、〈ミュージズたちの

会話 *L'Entretien des Muses*〉、〈ため息 *Les Soupirs*〉、〈ミュゼット ロンド形式 *Musette en Roudeau*〉、〈タンブーラン *Tambourin*〉、〈小鳥のさえずり *Le Rappel des Oiseaux*〉、〈歓喜 *La Joyeuse*〉、〈無頓着 *L'Indifférente*〉、〈雌鳥 *La Poule*〉は、小さな肖像画であり、小さな詩、真実に満ちた小さな絵、メロディーが話し、描写し、模倣し、言葉がない場合は[音楽を高揚させる]。これらの作品は、曲のタイトルに[ふさわしいものになっている]。

……(省略) ラモーの音楽は理解しやすいが、装飾音の処理が唯一難しい。しかし、装飾音は単純化することができて、場合によっては、単純化する必要がある。私が各時代の装飾音表で示したことであり<sup>14</sup>、私が出版する作品に含まれる装飾音の解釈で忠実に示したのものである。ピンス *Pincé*<sup>15</sup>は、ラモーが一覧表に示している通りには演奏不可能だ。それを効果的にするには、減らすことを勧める。(Méreaux 1868, 64)

フランス・バロックの鍵盤音楽作品には、しばしば標題が付けられていることが特徴的である。ラモーの作品も同様であり、その標題に合った音形やメロディーが書かれている。メローは、この解説文で、音形やメロディーが、曲の標題と上手く関連付けられていると記述している。また、この解説文で取り上げられている装飾音の処理の方法についても検討していく。彼は、装飾音を実際にどのように処理したのかを、「ラモー本」と照らし合わせながら後述していく。

彼は、「メロー本」の中で、ラモーの2つの曲集《クラヴサン曲集と運指法 *Pièces de clavecin avec méthode sur la mécanique des doigts*》(1724)と《新しいクラヴサン曲集 *Nouvelles Suites de Pièces de Clavecin*》(1728)から17曲の作品を取り上げているが、それらを6つのスタイルに分けて、それぞれの曲の解説をしている(【表1】「スタイル」欄参照)。また、彼はそれぞれの作品に難易度を付けている(【表1】「難易度」欄参照)。これは、愛好家が演奏する曲を選択するための手助けになるためだと考える。メローの解説や方針に従って、彼が取り上げたラモー作品を筆者が以下の表にまとめた。【表1】

<sup>14</sup> このことについては、本論文の2-2.で後述する。

<sup>15</sup> その音から始める装飾音のこと

【表1】《1637年から1790年までのクラヴサン奏者たち》におけるラモー作品一覧表

(「メロー本」に基づいて筆者作成)

巻数	通し番号	難易度	分類されたスタイル	曲名	元となったラモーの曲集と作品番号
23	102	M.D.	悲しいスタイル STYLE ÉLÉGIAQUE	〈優しい訴え <i>Les Tendres Plaintes</i> 〉	《クラヴサン曲集と運指法》 Suite en Ré maj: RCT 3 no.1
24	105	M.D.	悲しいスタイル	〈ため息 <i>Les Soupirs</i> 〉	《クラヴサン曲集と運指法》 Suite en Ré maj: RCT 3 no.3
24	104	M.D.	独創的なスタイル STYLE IDÉAL	〈ミューズたちの会話 <i>L'Entretien des Muses</i> 〉	《クラヴサン曲集と運指法》 Suite en Ré maj: RCT 3 no.6
24	106	A.D.	独創的なスタイル	〈一つ目の巨人 <i>Les Cyclopes</i> 〉	《クラヴサン曲集と運指法》 Suite en Ré maj: RCT 3 no.8
26	112	M.D.	独創的なスタイル	〈トリオレ <i>Le Triolet</i> 〉	《新クラヴサン曲集》 Suite en Sol maj : RCT 6 no.5
25	110	F	リズムのスタイル STYLE RYTHMIQUE	〈サラバンド <i>Sarabande</i> 〉	《新クラヴサン曲集》 Suite en La min : RCT 5 no.3
27	116	F	リズムのスタイル	〈2つのメヌエット <i>Deux Menuets</i> 〉	《新クラヴサン曲集》 Suite en Sol maj : RCT 6 no.3
26	113	M.D.	性格的なスタイル STYLE CARACTÉRISTIQUE	〈歓喜 <i>La Joyeuse</i> 〉	《クラヴサン曲集と運指法》 Suite en Ré maj: RCT 3 no.4
27	115	F	性格的なスタイル	〈無頓着 <i>L'Indifférente</i> 〉	《新クラヴサン曲集》 Suite en Sol maj : RCT 6 no.2
25	107	M.D.	描写的なスタイル STYLE DESCRIPTIF	〈ミュゼット ロンド形式 <i>Musette en Roudeau</i> 〉	《クラヴサン曲集と運指法》 Suite en Mi min: RCT 2 no.7
25	108	M.D.	描写的なスタイル	〈タンブーラン <i>Tambourin</i> 〉	《クラヴサン曲集と運指法》 Suite en Mi min: RCT 2 no.8
25	109	M.D.	描写的なスタイル	〈小鳥のさえずり <i>Le Rappel des Oiseaux</i> 〉	《クラヴサン曲集と運指法》 Suite en Mi min: RCT 2 no.4
27	117	A.D.	描写的なスタイル	〈雌鳥 <i>La Poule</i> 〉	《新クラヴサン曲集》 Suite en Sol maj : RCT 6 no.4

25	111	D	器楽的なスタイル STYLE INSTRUMENTAL	〈3つの手 <i>Les Trois Mains</i> 〉	《新クラヴサン曲集》 Suite en La min : RCT 5 no.4
27	118	A.D.	器楽的なスタイル	〈エジプト人 <i>L'Égyptienne</i> 〉	《新クラヴサン曲集》 Suite en Sol maj : RCT 6 no.8
23	103	D	器楽的なスタイル	〈ソローニュの雛鳥 <i>Les Niais de Sologne</i> 〉	《クラヴサン曲集と運指法》 Suite en Ré maj : RCT 3 no.2
26	114	D	器楽的なスタイル	〈ガヴオットの変奏 <i>Gavotte variée</i> <sup>16)</sup> 〉	《新クラヴサン曲集》 Suite en La min : RCT 5 no.7

注記：1) 難易度について

A.D. : かなり難しい (assez difficile)、D : 難しい (difficile)

M.D. : やや難しい (moyenne difficulté)、F : 易しい (facile)

2) 作品番号について

RCT (Rameau Catalogue Thématique) は、ラモーの作品番号である。

## 2. 「メロー本」の編纂について

### 2-1. 「メロー本」の編纂方針について

17、18世紀の演奏慣習は、実際に楽譜に書かれていないことも多く、メローは、その演奏慣習を知らない19世紀の演奏者のために様々な表記を加えたと考えられる。筆者自身が「メロー本」を見て、彼の編纂方針について以下にまとめた。これについては、具体的に楽曲を見ていきながら後述する【表2】。

【表2】アメデ・メローの編纂方針（「メロー本」の楽譜部分から筆者作成）

項目	メローが書き加えた点
①	装飾音を全て実際の音符と音価に置き換えている。
②	強弱記号 (f, p, sf, cresc., decresc., dim.など) の表記がある。

<sup>16)</sup> ラモーの《新クラヴサン曲集》の中では、〈Gavotte〉と表記されている。

③	テンポ指定をしている場合がある。
④	運指の表記がある。
⑤	繰り返し記号を使わずに、全て記譜している場合がある。
⑥	アーティキュレーション（スラー、フレーズの区切り）を細かく書いている。
⑦	曲想表記を付け加えている。

## 2-2. 楽譜にみるメローの編集方針

ここでは、【表1】で整理した6つのスタイルのそれぞれから1曲ずつ（〈ため息〉、〈一つ目の巨人〉、〈サラバンド〉、〈雌鳥〉、〈3つの手〉の計5曲）取り上げて、メローがどのように曲趣による分類をしたのかを、彼自身の解説と楽譜を照らし合わせながら検証していく。さらに、1-3.で前述したメローの編纂方法の特徴も考察していく。

### ○「悲しいスタイル STYLE ÉLÉGIAQUE」

まず、「悲しいスタイル STYLE ÉLÉGIAQUE」に分類された曲の中から、〈ため息〉を見ていく。悲しいスタイルについて、メローは「素朴で感傷的な哀歌」（Méreaux 1868, 65）と記している。同作品についてのメローの解説は以下のとおりである。

〈ため息〉は、非常に特別な性格を持っていて、このスタイルはラモー独自である。優雅なトリオで、構成は独創的で和声は豊かで純粹である。シンコペーションのリズムと弱拍にあたる音符とアクセントは、ため息の声が散在している様子を示している。この音符を表現豊かに強調し、強弱記号を付ける必要がある。この作品の動きは、穏やか且つ明白な咳き込みによって活気づけられなければならない。（Méreaux 1868, 65）

〈ため息〉は、シンコペーションのリズムが特徴的で、この音形はため息を表しているとメローは解説している。また、シンコペーションと弱拍の音符には強弱を付ける必要があると述べているが、それは以下の1、2小節目の部分であると考えられる。2小節目の2拍目以外は、この音形に強弱記号が付けられている。また、3小節目の下降音形と、その音形に付いている強弱も、ため息を表していることが考えられる【譜例1】。



【譜例1】メロー本〈ため息〉1-4小節

JEAN PHILIPPE RAMEAU.

24<sup>me</sup> LIVRAISON LES SOUPIRS.

N° 105.

Andantino.

この部分を「ラモー本」と比較してみると、ラモーは、強弱記号やアーティキュレーションはほとんど書いていないことがわかる【譜例2】。

【譜例2】ラモー本〈ため息〉1-5小節

les Soupirs

メローの編纂方法について1-3.で前述したことを踏まえて、「メロー本」【譜例1】と「ラモー本」【譜例2】を比較すると、以下の点が見てとれる（【表2】の番号を用いる）。

- ① 装飾音を全て実際の音符と音価に置き換えている。
- ② 強弱記号（f、p、sf、cresc.、decresc.、dim.など）の表記がある。
- ④ 運指の表記がある。
- ⑥ アーティキュレーション（スラー、フレーズの区切り）が細かく書いている。

①の装飾音について補足をする、17、18世紀の作品の装飾音は、作曲家や国ごとに異なった名称で呼ばれていたり、異なった演奏法をする場合があり、作曲家自身が解説した装飾音表も楽譜に載せられていた<sup>17</sup>。「メロー本」では、ほとんどの装飾音の最初の音に

<sup>17</sup> F.クープランの《クラヴサン奏法》(1713)などがあり、「メロー本」の解説文にも転載されている。

アクセントが付けられている。これは、当時の演奏慣習として、装飾音は強調の意味があったためだと考える。また、メローは、解説文で「装飾音は単純化する必要がある」(Méreaux 1868, 64)と述べているが、これは、鍵盤の軽いクラヴサンでは、ラモアの記譜通りの装飾音を入れることが可能だが、それよりも鍵盤の重いピアノでは難しいと考え、実際には少し省いた装飾音の記譜をしていると考えられる。

②の強弱記号については、メローは、右手と左手のメロディーそれぞれに *cresc.* や *dim.* を書くなど、非常に細かく指定している。これは、音のシェイプや後膨らみなどの当時の語法を表すためだと考える。

④について、メローは、愛好家が弾くことを意識し、実践的な手助けとして運指を書いたと考えられる。

⑥についても、17、18世紀の演奏習慣を知らない楽譜の買い手のために、どのようにフレーズを取ったらいいのか、その時代特有の語法などを表現するために、このような細かい指示を書いていると推察する。

#### ○「独創的なスタイル STYLE IDÉAL」

次に、「独創的なスタイル STYLE IDÉAL」に分類された中から1曲を取り上げるにあたって、まずはメロー自身の解説を確認しておく。この曲趣の曲については、楽曲構成について、メロー自身の解説があることから、筆者は「独創的 idéal」を「楽曲構成が珍しい」と解釈した。この作品群から〈一つ目の巨人〉を取り上げる。メローのこの曲についての解説は以下のとおりである。

〈一つ目の巨人〉(ギリシア神話に登場する卓越した鍛冶技術を持つ単眼の巨人)は、ロンドと書かれているが、C.P.E.バッハによってロンドの概念が示されて以来<sup>18</sup>、調性の問題を除いて、ソナタのアレグロの特徴を持っている。2拍子の時間の使い方、他の曲よりもはるかに長い[フレーズの]区切り、2回目と3回目の繰り返しで充実した展開など、ソナタのように構造がしっかりしている。切れている音を、手を交差させて弾くスタッカート部分は、巨人が鍛造するリズムを模倣している。この作品はアレグロでとても活気がある。(Méreaux 1868, 65)

<sup>18</sup> C.P.E.バッハは、最初のAの部分から転調し、変奏するというロンド変奏形式を打ち出した。

〈一つ目の巨人〉の構成を見ていくと、最初はロンド主題が提示され【譜例3】、29小節目で主題が戻ってきた時には変奏されている。いわば、ロンド変奏形式によっている【譜例4】。

【譜例3】 ラモー本 〈一つ目の巨人〉 1-6 小節

【譜例4】 ラモー本 〈一つ目の巨人〉 24-48 小節

また、ラモーの楽譜は、ダ・カーポ Da Capo 記号が記されていて【譜例5】、最初のロンド主題に戻るが【譜例3】、メローは、この曲において、【表1】の⑥で前述した編纂方法の1つである、繰り返し記号を使わずに、全て記譜している【譜例6】。

【譜例5】 ラモー本 〈一つ目の巨人〉 118-224 小節

【譜例6】メロー本〈一つ目の巨人〉119-226小節

○「リズムのスタイル STYLE RYTHMIQUE」

「リズムのスタイル STYLE RYTHMIQUE」に分類した曲趣において、メローは、サラバンドとメヌエットを紹介していることから、このスタイルは「舞曲」を表していると筆者は解釈した。サラバンドにおいて、メローの解説には、「アルペジオは、熱烈なスペインのダンスのスタイルで、予期しない転調による感情の動きを促す」(Méreaux 1868, 65)と記されている。このアルペジオは、ラモー自身が *harpégé* と記しており<sup>19</sup>、以下の部分を指していると推察する【譜例7】。

【譜例7】ラモー本〈サラバンド〉1-8小節

○「性格的なスタイル STYLE CARACTÉRISTIQUE」

「性格的なスタイル STYLE CARACTÉRISTIQUE」に分類した曲趣において、メローは、曲想の相反する2曲、すなわち〈歓喜〉と〈無頓着〉を取り上げている。彼は、それぞれの曲について以下のように記している。

<sup>19</sup> 印字が不鮮明なため、筆者が加えた。

〈歓喜〉は速く演奏する必要がある。この可愛らしい軽妙な小品には、全てにおいて陽気さと熱気を示している。音階は少し省かれていて、繰り返される歌はリズムカルでなければならない。〈無頓着〉は、〈歓喜〉のアンチテーゼであり、〈歓喜〉が憂鬱さのない笑顔の女の子だとすると、〈無頓着〉は、女の子が心を動かさずに何も価値を見出せていないような、いわば美しい軽蔑 *belle dédaigneuse* だ。この曲は適度な速さでほとんど揺れなく演奏する必要がある。(Méreaux 1868, 65)

メローは、曲の表情が非常にはっきりとしている対照的な2曲を取り上げていることから、筆者は「性格のはっきりしたスタイル」と解釈する。さらに、〈無頓着〉については、1-3.で前述した【表1】で示した③の項目、すなわち、テンポ指定をしている場合があるという点について整理する。メローは、解説する曲のテンポについて、しばしば指定をしている。これは、初めて楽譜を見る奏者の手助けとなるためにテンポ指定を記したと考えられる。彼は、ラモー作品については、具体的なテンポはどの曲にも指定しておらず、「適度な速さで」という助言が多い<sup>20</sup>。「適度な速さで」という助言は、ラモーの時代の演奏慣習は、奏者の裁量に委ねられていた部分が多かったからだと推測する。〈無頓着〉のテンポについては、少女の心情に喩えて、淡々と揺れなく演奏するように指定したと考えられる。

#### ○「描写的なスタイル STYLE DESCRIPTIF」

メローが「描写的なスタイル STYLE DESCRIPTIF」に分類した曲趣について、彼は以下のように述べている。

4つの牧歌で、それらは非常に多様で特徴的な音形の下で、素朴な表現と完璧な真実が示されている。それらは、最も繊細なタッチの小さな詩または小さな田園風景を描写している。(Méreaux 1868, 65-66)

メローは、それぞれの曲の音形から浮かぶ描写について説明し、4曲目の〈雌鳥〉については、「私たちが農場に連れ戻し、co co co co dai は鳥の鳴き声を表している。この作品は活発に、華麗に、暖かく、そして非常に巧妙に繰り返される鳥の鳴き声を表現するべ

<sup>20</sup> 「メロー本」の中のD.スカララッティなどの作品においては、具体的なテンポ数字を示している。

きだ」(Méreaux 1868, 66)と説明している。この曲について見ていくと、ラモーの楽譜にも音符の下に「co co co co co dai」と記されていて<sup>21</sup>、終始、鳥の鳴き声を模した同音連打の音形が出てくる部分が非常に特徴的である【譜例8】。

【譜例8】ラモー本《雌鳥》1-9小節



この楽譜から、この曲趣は、音楽によって情景や状態を描くということがはっきりと見てとることができる。

○「器楽的なスタイル STYLE INSTRUMENTAL」

「器楽的なスタイル STYLE INSTRUMENTAL」に分類された曲趣は、メロディーと伴奏音形という声楽的な構造ではなく、声部が入り組んでいて、その中でもメロディーは際立ち、他の声部も充実している技術的な曲として区分していると筆者は解釈した。ここでは、〈3つの手〉を取り上げる。メローは、この曲の解説で以下のように述べている。

〈3つの手〉は、手の交差の練習であり、その目的は、タイトルで示されている器楽のような錯覚 *illusion instrumentale* を生み出すことだ。モチーフになっている歌の音符 *Les notes chantantes du motif* は、2つの手で巧妙に分割されているため、互いに連続したメロディーを作っている。旋律と伴奏部分の上下交互に左手が絶え間なく続くと、実際に3つの手があるように聞こえる。この作品の音楽的価値は、純粹に3つの連続し、調和したパートが書かれていて、それらが与えなければならない活発な動きの中で器楽的な難しさは十分に高く、取り組むべき重要な気まぐれな練習曲である。(Méreaux 1868, 66)

まず、「モチーフになっている歌の音符は、2つの手で巧妙に分割されているため」と

<sup>21</sup> 印字が不鮮明なため、筆者が書き加えた。

いう部分は、以下の2箇所が考えられる。1箇所目は、冒頭の右手のシンコペーションのメロディーと左手の和声的なメロディーで【譜例9】、2箇所目は、右手と左手の共に楔形のスタッカートが付けられている音形の部分が考えられる【譜例10】。

【譜例9】メロー本〈3つの手〉1-6小節

12

JEAN-PHILIPPE RAMEAU.

25<sup>m</sup>. LIVRAISON. LES TROIS MAINS.

N. III. *Allegro.* *mf*

1

【譜例10】メロー本〈3つの手〉19-24小節

19

*p* *leggero* *sf* *dimin.*

*cresc.* *sf*

27小節目の3拍目から31小節目のト音記号の高声部にはg (gauche) と書かれていて、メローは右手と左手を交差させて、左手で弾くように指示している。ラモーの楽譜の同じ

【譜例 11】メロー本〈3つの手〉25-39小節

Musical score for Example 11, measures 25-39. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *p*, *scherzando*, *mf*, *Brillante*, *f*, and *ppicc.*. It features various fingerings and articulations, including slurs and accents. Measure numbers 27 and 31 are indicated. The score is presented in a system of five staves.

【譜例 12】ラモー本〈3つの手〉22-44小節

Musical score for Example 12, measures 22-44. The score is written for piano and includes dynamic markings such as *f* and *ppicc.*. It features various fingerings and articulations, including slurs and accents. Measure numbers 27 and 31 are indicated. The score is presented in a system of three staves.



部分には、27小節目の始めの音形にしかgの表記がない<sup>22</sup>。そして、「旋律と伴奏部分の上下交互に左手が絶え間なく続くと、実際に3つの手があるように聞こえる」という箇所は、33小節目からの部分を指していると考えられる。32小節目の2拍目裏と3拍目のへ音記号のメロディーが1つ目の声部となり(①)、33小節目の2拍目からの左手で弾く部分と常に16分音符を右手で弾いている中声部が2つ目の声部となり(②)、33小節目の2拍目から左手で弾く3つ目の声部(③)によって、3つの声部をはっきりと打ち出し、3つの手で弾いているように聴こえると読み取る。この部分に関しては、メローの楽譜もラモールの楽譜にも始めの音形にしかgの表記がない。また、メローの楽譜には、33小節目に「Brillante」という曲想の指示が記されているが、ラモールの楽譜にはない。これは、1-3.で前述したメローの編纂方法の⑦、すなわち、曲想表記を付け加えているという部分である。このように、解説文だけでなく、楽譜上にも具体的な曲想を表記することによって、弾き手がイメージを掴みやすいようにしていると考えられる【譜例11】【譜例12】。

## おわりに

本論考では、アメデ・メロー編纂の《1637年から1790年までのクラヴサン奏者たち》(「メロー本」)から、ラモール作品に焦点を当てた。メローの解説文から、彼がどのような観点から「メロー本」に取り上げたラモール作品を選んだのかという点と、どのような編纂方針を採ったのかという点について、ラモールの楽譜と照らし合わせながら考察した。彼の解説文には、それまでの古楽復興の動きと古楽復興に尽力した人物、楽譜、鍵盤楽器の歴史、装飾音などについて細かく記されており、メローは、古い音楽に精通していたことがわかった。

彼は、取り上げたラモールの作品を6つのスタイルに分け、解説をしている。本論考でそれぞれのスタイルの解説と楽譜を照らし合わせながら検証することによって、6つのスタイルの概略を示すことができた。「ラモール本」を見ると、強弱やアーティキュレーション、曲想などの指定がほとんど記載されておらず、当時の演奏慣習は、奏者の裁量に委ねられている部分が多いことがわかる。これに対して、「メロー本」の解説文と楽譜部分を照らし合わせていくと、メローが取り上げた曲のそれぞれに構成や曲想についての説明も付け

<sup>22</sup> 印字が不鮮明なため、筆者が書き加えた。

られているため、愛好家でも演奏がしやすいような手助けをしていることが見てとれた。

また、編纂方針についても、装飾音は、全て具体的な音価が記譜され、バロック特有の音のシェイプや後膨らみなどの語法を実現するための指示も細かく表記されていて、それを表記通りに演奏することで、作曲された当時の演奏習慣を弾き手が知ることができる重要な手がかりであることがわかった。「ラモー本」では、当時の繰り返し記号の慣習（レプリーズ Reprise）やダ・カーポ Da Capo 記号で繰り返し部分の記譜を省略しているが、「メロー本」では1カッコ、2カッコなどの表記を付ける場合や繰り返す部分も全て記譜する方法を取っている。「ラモー本」の時代には、紙が高価だったことから記譜の節約も考えられるが、当時の演奏慣習として、繰り返した部分を変奏のように装飾音を加えて演奏する場合もあり、それも奏者の裁量に委ねられていた。このことから、「メロー本」で繰り返した部分を見てみると、最初の部分とは強弱記号やアーティキュレーションが少し変えて記譜されていることもあるため、メローは繰り返した時の演奏方法についても、楽譜の購読者に助言を与える意味で記譜した可能性も考えられる。

また、ラモーの時代は、クラヴサンで演奏されていたが、メローの楽譜は、ピアノで演奏するために編纂されたと考えられる。彼は、フレーズの真ん中が頂点になる当時の演奏慣習を、それぞれの声部で明確に示している。例えば、p や f、cresc. や decresc. を非常に細かく指定することである。これは、強弱を出すことができないクラヴサンでは演奏することが不可能だが、ピアノでは表現可能である。メローは、ダンパーペダルなどのペダルの指示は記していないが、これは、ペダルのないクラヴサンの音響を踏襲していると考えられる。しかし、実際に演奏する場合、フレーズを保つために多少のダンパーペダルの使用はあると筆者は推察し、これは、クラヴサンとピアノの楽器の性質上の違いから生じるものであると考える。そして、装飾音の処理についても、ピアノで演奏することを踏まえ、ラモーの記譜通りの装飾音を入れるのではなく、鍵盤の重いピアノでも演奏可能なように、少し省いた装飾音を記譜している可能性があるかと推察した。メローが取り上げた作品の採択方法についても、例えば、ラモーの《クラヴサン曲集第1巻（第1組曲） *Premier livre de pièce de clavecin*》（1706年）の〈プレリュード *Prélude*〉に見られるノン・ムジュレ *non mesuré* の要素のある曲は、ピアノではそのニュアンスを出すことが難しいため、メローは採択しなかったのではないかと筆者は考える。よって、彼が取り上げた作品は、ピアノでも演奏効果のある曲を採択したと推察した。このように、「メロー本」は、様々な指示を実際に楽譜に記すことによって、ラモーの作品が作曲された当時の演奏慣習を示しながら、

19世紀中頃～後半の当時のモダン楽器との適合も考えられていたことが見てとれた。

### 参考文献

#### ○日本語文献

安川智子 2016 「サン=サーンス監修『ラモー全集』(デュラン社)再考:古楽復興史の文脈から」『国立音楽大学研究紀要』第51巻:43-52。

#### ○欧文文献

Audéon, Hervé. 2007. “Amédée Méreaux et l’héritage de la musique ancienne : des concerts historiques (1842-1844) aux *Clavecinistes* (1861-1868)”

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-03090275>

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-03090275/document> (2022年6月28日閲覧)

Ellis, Katharine. 2005. *Interpreting the Musical Past : Early Music in Nineteenth-Century France*. Oxford: Oxford University Press.

Méreaux, Amédée. 1862 “Les Clavecinistes”, *Le Ménestrel*. 29, no. 28 : 224.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k56141788/f1.image> (2022年8月14日閲覧)

—— 1868. *Les Clavecinists de 1637 à 1790 Histoire du Clavecin Portraits et Biographies des célèbres Clavecinistes*. Paris: Heugel.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54393686/f1.double> (2022年8月14日閲覧)

#### ○楽譜

Couperin, François. *Premier livre de Pièces de clavecin*. Paris : L’auteur, 1713.

Rameau, Jean-Philippe. *Pièces de clavecin avec une méthode*. Paris: Boivin, 1724.

——. *Nouvelles suites de pièce de clavecin*. Paris: Boivin, 1727.

IMSLP, s.v. “102. Les tendres plaintes” “104. L’entretien des muses” “105. Les soupirs” “106. Les cyclopes” “107. Musette en rondeau” “109. Le Rappel des oiseaux” “110. Sarabande” “111. Les trois mains” “117. La Poule”, in “Les Clavecinists de 1637 à 1790 (Rameau, Jean-Philippe)”, Heugel, 1865.

<https://s9.imslp.org/files/imglnks/usimg/a/af/IMSLP344366-SIBLEY1802.18890.14a1->

39087012345965vol.\_2\_pt.\_1.pdf (2022年8月14日)

○ウェブサイト

上田泰史 ピティナ・ピアノ曲事典 [2013] 「アメデ・ド・メロー 第1回」 (『19世紀ピアニスト列伝翻訳シリーズ』ウェブサイト内)

[https://www.piano.or.jp/report/02soc/19memoirs/2013/07/11\\_17146.html](https://www.piano.or.jp/report/02soc/19memoirs/2013/07/11_17146.html) (2022年6月27日閲覧)

上田泰史 ピティナ・ピアノ曲事典 [2013] 「アメデ・ド・メロー 第4回」 (『19世紀ピアニスト列伝翻訳シリーズ』ウェブサイト内)

[https://www.piano.or.jp/report/02soc/19memoirs/2013/07/31\\_17154.html](https://www.piano.or.jp/report/02soc/19memoirs/2013/07/31_17154.html) (2022年6月30日閲覧)