

19世紀初期のフランス・ピアノ音楽における スイスのイメージ表象とペダルの用法 (1804～1823)

——パリ音楽院ピアノ科教授L. アダンとJ. ヴィメルマンの
作品におけるランズ・デ・ヴァーシュを中心に——

上 田 泰 史

1841年の夏、パリ音楽院でピアノ科教授を務めていたヴィメルマン Pierre-Joseph-Guillaume Zimmerman (1785-1853) は、しばし仕事を離れパリを立ち、サヴォワ地方、イタリア、スイスに向かう旅行に乗り出した。彼は道すがら体験した感動とその出来事を、日記風には書き記し妻に書き送っている。次の一節は、スイスとイタリアを結ぶシンプロン峠に差し掛かった8月21日付の手紙からの抜粋である (Zimmerman 1841)。

シンプロン [峠] の道程について君に話そう。そこでは、時に雲の上を行き、時に地の下や旅人の頭上を束になって落ち来る急流の下をくぐった。サルティヌ川とドヴリア川が、シンプロンの反対側にある二つの裏斜面から流れ落ちている、というよりは、跳ねてくるといった感じだ。その流れは絶えず巖とぶつかり合い、その上を、川は唸りを上げて流れて行く。この途方もない行程はどんな思い出を掻き立てるだろう。そこかしこでハンニバルの歩いた道がナポレオンの進んだ道と接している。道 (14リューの道のりで、僕は6リューまで歩いた。それも全部上りだ)の中ほどで、××山が懷に雪を抱いているのを認めたが、しかしそれはいかなるスイス人さえ容易には寄せ付けない。高度6000ピエの雪山にはもうほとんど満足した。その山々は陽に照らされて溶けるよう見せかけながら、あがして何世紀もの間、留まっているのだ。[××は判読困難]

この景観の印象は、19世紀の前半を生きた人々が共有していた典型的なスイスのイメージをよく表している。雲上から地に穿たれた谷間に至る広大な空間、その高度を一気に欠け落ちる奔流の激しさ、万年雪、カルタゴの英雄ハンニバル・バルカ Hannibal Barca (BC 247-BC183/182) から皇帝ナポレオン Napoléon Bonaparte (1769-1821) に及ぶ二千年の時……無限の空間と悠久の時を蔵したスイスのイメージは、フランス革命期から19世紀前半にかけて、文学と諸芸術においてロマン主義的トポスとなっていた。本論文は、19世紀最初の四半世紀、このようなスイスのロマン主義的イメージが、フランスで書かれたピアノ音楽に

おいていかにして表象されていたのかを、ペダルの用法という実践的観点から明らかにすることを目的としている。この時期のフランスのピアノにおけるペダルの使用と表象の問題を結びつけた論考は意外にも少ない。例えば、ルーデ Jeanne Roudetの論文 (Roudet 2009) は、ペダルの効果をメソッド及び楽譜テキスト (ペダルの表記法) に基づいて分析しながら、牧歌的イメージの表現のためにペダルが活用されていたことを指摘しているが、楽器の具体的かつ実践的な検証に基づくアプローチをとっているわけではない。そこで本稿¹では、2人のパリ音楽院ピアノ教授アダム Jean-Louis Adam (1758-1842) とツィメルマンの作品に焦点を絞り、ピアノのペダルの機能・効果と記譜の両観点からスイスのイメージの表象の技法を明らかにする。なお、本稿にはこれら2作品のオンライン音源附録²がある。文末註に記したURLより適宜参照されたい。では、本題に入る前に、まずは同時代のスイスのイメージがロマン主義的トposとして成立した背景を一瞥しておこう。

1. 文学におけるロマン主義的トposとしてのスイス

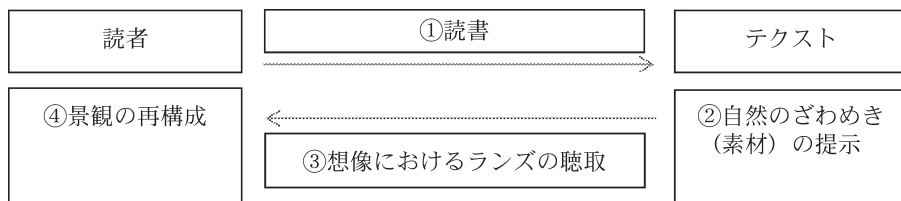
スイスの音楽については、ルソー Jean-Jacques Rousseau (1712-78) からリスト Franz Liszt (1811-86) に至るまで、長らく音楽家たちの関心を集め、多くの作品の題材になってきた。ルソーは、1768年に出版した『音楽事典』の「音楽」の項で音楽の定義を論じる際、スイスの牛追い歌「ランズ・デ・ヴァーシュ *ranz des vaches*」(以下、「ランズ」と略す) を音楽のカテゴリーから排除した。それは、彼がランズを「記憶を喚起する記号 *signe mémoratif*」と見做したからである。その理由は、ランズのもたらす心理的作用が外国人には及ばず、経験を共有する特定の人々、とりわけ故国を離れて従軍するスイス人傭兵に限定されたからであった (Rousseau 1768: 317)。

しかし、牧歌的生活と望郷の念を連想させるランズのイメージは、ロマン主義文学の潮流の中で新たな機能を獲得するようになる。1804年に刊行されベストセラーとなったセナンクール Étienne Pivert de Senancour (1770-1846) の書簡体による自叙伝『オーベルマン』は、その転換に大きく貢献した³。セナンクールやヴィオッティ Jean-Baptiste Viotti (1755-1824) といったロマン主義文学の旗手にとってもやはり、ランズはそれによって遠い昔やノスタルジーを想起させる「とりわけスイス的な旋律」(Schneider 2016: 83) であった。だが、彼らにとってのランズは、現実の生活を離れた理想郷 (*locus amoenus*) として描かれるスイスと結びついており、スイス人が故国の風土や暮らしを連想する記号以上の役割を獲得していた。この点についてフランスの音楽学者 M. シュナイデルは、近年の著作『ロマン主義音楽におけるスイスのユートピア』で、ランズを文化的・政治的文脈に位置づけ、その意味の変遷を次のようにまとめている (Schneider 2016: 85)。

1790年初頭には、ランズはフランスにおいて天上的な景観の暗喩、つまり理想世界のノスタルジーの表現となった。1790年代にセナンクールがランズに与えたこの意味は、その後も強化の一途を辿った。そしてこのプロセスは1819年に『[ある無名孤独者の] 自由な瞑想』において頂点を迎える。

「記憶を喚起する記号」を超えて文学的トポスとなったランズは、いかにしてそれを聴く者と新たな関係を築いたのだろうか。シュナイデールは、『オーベルマン』のテキスト分析において、読者が心に聴覚的な情景を描く様子を図示しながら、ランズが単なる自然のざわめき（松の木のそよぎ、天高く舞うひばりの囁き、谷底から響く小川のせせらぎ）が異なる仕方で読者に働きかける点に注目している。すなわち、読者は自然の音によってスイスの景観を想像するのではなく、ランズを聴くことによってそれに付随する様々な自然音を心理的空間に配置し、果てしない天空から深い溪谷の底に至るまで、広大で崇高な景観を作り出す。ランズはそれぞれの読者の中で内面化され、理想郷を作り出す内的な音楽となったのである（図1）。セナンクールの語りにおけるランズは、このように単なる記号ではなく読者の主観性に働きかけて想像力を発動させる旋律であり、ランズを内面化することで、読者はスイスの広大な自然の空間を心に思い浮かべながら、永遠の時間・空間との関係のなかで自我について瞑想する。このように、ランズは自我と新しい関係を築いたことによって、個人的な記憶ばかりか、スイスの景観と歴史の双方と結びついた集団的記憶をも喚起する、ロマン主義的トポスとなった。シュナイデールが述べるように、ランズによって「個人は、自然とのコミュニケーションを通して人類全体へと再び統合される」（Schneider 2016：87）場所が生まれたと言える。

図1 ランズをめぐる読者とテキストの関係の関係



文学におけるランズを通したユートピア的スイスの表象は、同時代の音楽作品にも直ちに
取り込まれた。スイスを舞台とするグレトリAndré-Ernest-Modeste Grétry (1741-1813) の
オペラ・コミック《ウィリアム・テル》(1791年初演)、ケルビーニLuigi Cherubini(1760-1842)
の《エリザ、あるいはサンベルナル山の水河への旅》(1794年初演)、マイアベーアGiacomo
Meyerbeer (1791-1864) の室内声楽曲《アペンツェル州のランズ・デ・ヴァーシュ》(1828

年刊)、リストFranz Liszt (1811-86) の《巡礼の年 第1年 スイス》(1841年初版)をはじめ、ランズは1790年代以降の音楽創作においてもアルプス地方の理想郷的イメージと分かちがたく結びついた。J. ルーデが指摘するように、ピアニスト兼作曲家やピアノ教師もまた、ランズを18世紀末に発展したピアノのペダル・テクニックの中で主要な関心事として扱うようになった⁴ (Roudet 2005: 209)。シュタイベルトDaniel Steibelt (1765-1823) が1793年に初めて出版譜上に記したペダルの指示は⁵、1820年代までにベートーヴェンLudwig van Beethoven (1770-1827)、アダン、ド・モンジュールHélène de Montgeroult (1764-1836)、ヰイメルマンをはじめとする同時代のピアニスト兼作曲家たちによって、様々な仕方で楽譜上に記されることになる。では、鍵盤楽器の名手たちはペダルのいかなる機能と効果を用いて、新しい楽器の表現手法を探索し、とりわけスイスのイメージの表現を試みたのだろうか。

2. 19世紀初頭のエラル製によるピアノとペダル

この問題を詳しく検討するに先立ち、まずは楽器とペダルの機能及びそれらの効果を理解しておく必要がある。ここでは、19世紀初頭、エラルSébastien Érard (1752-1831) がパリの工房で制作した楽器を例にとり、アダンのパリ音楽院の公式教材として執筆した《ピアノ・メソッド》(1804年刊)における各種ペダルの解説を参照しながらそれぞれの機能と効果を説明する。エラルの楽器に限るのは、ヰイメルマンとアダンが務めていたパリ音楽院が、エラルの楽器を主に備品として購入していたからである⁶。本稿では、パリの音楽博物館

図2 1802年エラル製グランド・ピアノの複製 (パリ、音楽博物館、整理番号E. 986.8.1)



(Musée de la musique) 所蔵のグランド・ピアノで、クリストファー・クラークChristopher Clarke氏による1802年製の楽器のレプリカ(図2)に基づいて、ペダルの機能と効果について記述する。

2.1. エラル社製グランド・ピアノ (パリ、音楽博物館、1802年、E. 986.8.1) ⁷

この楽器のオリジナルは、シュタイベルトの仲介によってクーロン夫人Madame Coulonが購入したものである。クリストファー・クラーク氏は、2010年にこのレプリカを製作し同音楽博物館に納めた。本節の記述及び図像は、このレプリカに基づいている。このピアノは、4つの足ペダルを装備している(図2)。日本で通用している各々の英語の名称は、向かって左から順にリュート・ペダル、ダンパー・ペダル、チェレス

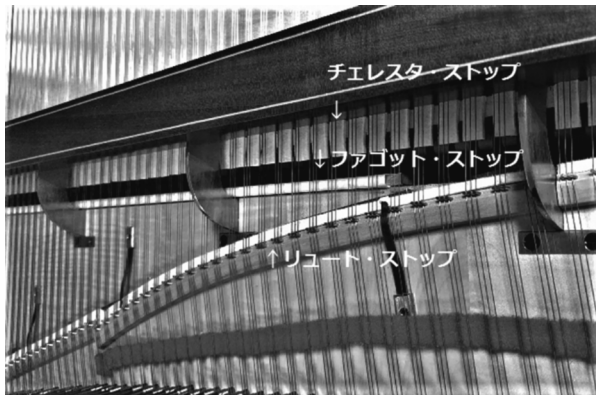
タ・ペダル（モデレーター）、ウナ・コルダ（ドゥエ・コルデ）・ペダルである。このほか、膝で操作するファゴット・ペダルも付いている（オリジナルでは足ペダル⁸）。アダムは、上述の《ピアノ・メソッド》第10節「ペダルの用法について」において、4つの足ペダルの位置と機能、効果について解説している（Adam 1804：218-221）。ここでは、アダムとヰィメルマンの楽曲において重視されるダンパー及びチェレスタ・ペダルに関する説明を中心に、アダムの説明を引用しながら、それらの機能と効果を示す。

2.1.1. リュート・ペダル

このペダルは、フランス語でジュ・ドゥ・リュート（jeu de luth）またはジュ・ドゥ・アルプ（jeu de harpe）と称され、リュートまたはハープのような音色を出すために用いる。ペダルを踏むことにより、エンドピンに近い場所でバーが弦の下方から迫り出し弦を圧迫することで響きを抑制し、減衰の早い粒立ちの良い音を得られる。アダムはこのペダルの効果を2つ挙げている（Adam 1804：220）。まず、走句の各音を明瞭に際立たせ、演奏に繊細さ

を加える効果である。響きが抑制される分、「一音でも飛ばしてしまうと、すぐにそのことが聴き手にばれてしまう」。演奏者の手腕は、このストップで露呈される、ということである。次に、このストップは、歌を伴奏する場合、「スタッカートやピッツィカートを模倣する必要がある箇所」で用いることができる。これは、音色の物理的模倣を目的とした用法である。

図3 チェレスタ、ファゴット、リュート各ストップの位置（下方がエンドピン及び鍵盤側）



2.1.2. ダンパー・ペダル

アダムとヰィメルマンが「グランド・ペダル grande pédale」と呼んでいるダンパー・ペダルは、和音が変化する箇所での踏み替えなど、今日の用法と多くの共通点が指摘されている（Adam 1804：219）。アダムが特に注意を促しているのは、このペダルが強い音を弾くためだけに踏まれるべきではない、という点である⁹。アダムは、このペダルでフォルテを表現するのは、「遅いテンポの時に中断や抑揚の変化なく、数小節にわたって同一のバス音か同一の旋律音を保たなければならないとき」に限られると注意を促している。つまり、和声構成音があまり頻繁に変化しないパッセージにおいて、響きを豊かにするために用いられるべきだ、とアダムは指摘している。一方、アダムは速いパッセージで非和声音が過度に混ざり合うこ

とを戒めている。「最悪な効果をもたらすのは、早いテンポの半音階ないし三度の音階をこのペダルを踏みながら演奏する場合だ。ただし、これは凡庸な才能の持ち主が大いに用いる手段である」。こう指摘しながら、アダンは、ペダルの使用が演奏における分別と美的判断力の現れと見做す。さらに、彼はダンパー・ペダルを使用する際には「ペダルなしで演奏するときよりもはるかに繊細に、ずっと優しく鍵盤を押さえるように注意を払う必要がある」と注意を促している。というのも、ダンパーが上がると他の弦が共鳴しやすくなるため、強弱のコントロールにおいてはペダルを踏まないときよりもむしろ繊細なタッチが必要とされるからである。アダンは、ダンパー・ペダルが頻繁に用いられるジャンルとして、「パストラレーやミュゼット、優しげでメランコリックなエール、ロマンス、宗教的な曲、旋律がとても遅く、転調がごくまれにしか起こらないような表情豊かなパッセージ一般」を挙げている。ここでアダンの「パストラレー」に言及している点は注目に値する。和音の変化と転調が少ない、ゆったりとした楽曲において、ダンパー・ペダルは牧歌性や宗教性のイメージと結びつき、それらを「純粹で響きのよい旋律 (les chants purs, harmonieux)」によって表現することが重視されていたことがわかる。

2.1.3. チェレスタ・ペダル

踏むことによってハンマーと各弦との間に鹿や羊の皮革で作られたパーツが挿入されるこのペダルは、リュート・ペダルとは違い、ハンマーの打点で弦の振動を直接抑制し、音を柔和にする効果がある(図3)。このペダルは、フランス語で「ペダル・セレスト (pédale céleste)」ないし「ペダル・ドゥ・ビュッフル (pédale de buffle)」と呼ばれた¹⁰。前者の呼称は、楽器のチェレスタとは直接には無関係で、「天上の」を意味する形容詞「セレスト (céleste)」の美的含意に重点が置かれている¹¹。実際、アダンはこのペダルによりむしろ「アルモニカ (harmonica)」と呼ばれるグラスハーモニカの一種に似た音が出ると述べている (Adam 1804: 220)。但し、このペダルは、単独では「^{セレスト}天上的な」音色を発揮することができない。アダンは、このペダルを用いて「天上的な」音色が奏でられるのを、「第2ペダル[ダンパー・ペダル]を同時に踏んだとき」に限定する。これにより、「弱く／柔和な (doux)」な音色が得られる。チェレスタ・ペダルは、強弱というよりは、この種の音色を実現するために用いられた。

チェレスタ・ペダルは、リュート・ペダルとは異なりダンパー・ペダルで僅かに残響を残しながらも繊細な弱い音を奏でる点に特徴がある。この効果は、とりわけトレモロにおいて効果を発揮したことをアダンは指摘している。この用法は、後述するように、アダンの《ランズ・デ・ヴァーシュという名のスイスの歌》で、空間的拡がり表現するエコーの効果を實現するためにも用いられる。

2.1.4. ウナ・コルダ（ドゥエ・コルデ）・ペダル

この楽器では、ペダルを2段階に分けて踏むことでドゥエ・コルデ、ウナ・コルダの効果を得ることができる。アダンはこのペダルを使用する機会を二つの観点から示している。一つは強弱の変化を付ける場合、もう一つはダンパー・ペダルと併用した場合に、チェレスタ・ペダルの代用となる場合である。後者の場合の効果を、アダンは「通常の」スクエア・ピアノにおけるチェレスタ・ペダル+ダンパー・ペダルの組み合わせに等しいと指摘している。実際には、グランド・ピアノでウナ・コルダにした場合、弦とハンマーの間に皮革が挿入されるわけではないのでチェレスタ・ペダルほど柔らかい音色になるわけではないが、音量のみならず音色も明瞭に変化することは確かである。とはいえ、アダンはダンパー・ペダルとウナ・コルダ・ペダルの同時使用により可能となる固有の表現方法にまでは言及していない。アダンのわざわざ「通常の」スクエア・ピアノを引きあいに出すのは、単にウナ・コルダ・ペダルが装備されていないスクエア・ピアノしか持っていない読者を意識しているからであろ

図4 1801年エラール製スクエア・ピアノ
（浜松、浜松市楽器博物館）



う。エラールが同時期に製作したスクエア・ピアノ（図4）¹²には、グランド・ピアノと同様に、上に挙げたウナ・コルダ以外のペダルが同じ並び順で装備されている（右端のペダルは、演奏しながらピアノの蓋の空き具合を調整して強弱をつける「スウェル〔英：swell、「増大する」の意〕」と呼ばれるペダルである）。

以上、ペダルの効果と機能のあらましを示した。次に、アダンのツィメルマンがペダルを楽曲においていかに用いているのかを検討する。

3. ペダルの使用による空間表現法——ルイ・アダンの場合

アダンの《ピアノ・メソッド》で提示したペダルのための練習曲は〈エコーを模倣した、ランズ・デ・ヴァーシュという名のスイスの歌〉と題されている。この作品は27小節から成る主部（アダージョ、3/4拍子）と8小節のアンダンテ（9/8拍子）、9小節のアレグロ（3/8拍子）で構成される。いずれの部分もハ長調で書かれており、第2、第3の部分はそれぞれ

ダ・カーボで第1部に回帰する指示がある。そのため、図式化すると全体はABACAというロンド風の形式をとる。アダンは、各部分でいずれもトレモロによるエコーの効果を追究している。ここでは、主要なA部のみを分析対象とする。Aでは4種類の楽想(a, b, c, d)が提示され、それぞれが2つないし3つのエコーを持つ(図5)。

図5 ルイ・アダンの〈エコーを模倣した、ランズ・デ・ヴァーシュという名のスイスの歌〉の分析図

凡例：E=エコー ①=ペダルなし ①=ダンパー・ペダル ②=ダンパー+チェレスタ・ペダル

小節	1	2	3	4	5	6
モチーフ	a		E1	E2	E3	
ペダル	①		②			
強弱	<i>ff</i>		<i>p</i>	<i>pp</i>	<i>smorz.</i>	
休符				7	7	

	(6)	7	8	9
b	b		E1	E2
	①	①	②	
		<i>pp/p</i>	<i>pp</i>	
	7	7	7	

	(9)	10	11	12	13	14	15
c	c		E1	E2	E3		
	①		②				①
	<i>ff</i>		<i>p</i>	<i>pp</i>	<i>smorz.</i>		
	7	ホルン五度		ホルン五度		ホルン五度	ホルン五度 7 4

	16	17	18	19	20	21
a'	a'		E1	E2	E3	
	①		②			
	<i>ff</i>	<i>decresc.</i>	<i>pp</i>	<i>pp</i>	<i>pp smorz. dim.</i>	
			7	7		7

	22	23	24	25	26	27
d	d		E1	E2	E3	
	①		②			
	<i>ff</i>	<i>decresc.</i>	<i>p</i>	<i>pp</i>	<i>smorz. dim.</i>	
			7			4

a、b、c いずれのセクションにおいても、最初のモチーフはダンパー・ペダルを踏み、続く最初のエコーはダンパー・ペダルとチェレスタ・ペダルの組み合わせによって提示される(譜例1ではそれぞれ《2° pédale》と《3° pédale》と指示されている)。

ここで、アダンのいかんにしてアルプスの広大な空間を表現しているかを見てみよう。まず、c-e-f-g という冒頭の旋律は、18世紀のフランスですでにランズ・デ・ヴァーシュの旋律として認知されており、ルソーは『音楽事典』の譜例(Rousseau 1768)で類似したアダージョの旋律を提示している(譜例2)。

イ長調で書かれたルソーの例は、旋律の3つ目の音が導音になっているが、ルソーの旋律に和声付けしたデプレオー(Despréaux 1797: 34)や、類似の旋律を用いたグレトリ、アダンの、ロッシーニ¹³ら後の作曲家は、おそらく最初と3つ目の音が形成する増4度を嫌って、3つ目の音を半音下げている¹⁴。スイスを連想させる記号としての旋律を用いながら、アダンはさらに音響的な工夫を凝らしている。冒頭、ダンパーを上げてトレモロを弾くことで、他の

譜例1 ルイ・アダグ <エコーを模倣した、ランズ・デ・ヴァーシュという名のスイスの歌>、
m.1-5

Air Suisse nommé le Rans des vaches imitant les échos.

Exemple 83.

譜例2 J.-J. ルソー <ランズ・デ・ヴァーシュと呼ばれるスイスの歌>、m.1-10
フランス国立図書館電子史料サイトGallicaに掲載の初版より転載

Adagio.

Cornemuse.

弦が共鳴し、楽器全体が鳴り響く。その性格は楽想表示で明示されていないものの、聴く者に堂々たる印象与える。この音型は、m.3の1拍目裏¹⁵から第1エコーとして *p* で反復されるが、その際にチェレスタ・ペダルが加えられる。ここから、あとはペダルではなくタッチを調節することでm.4-5にかけて、第2、第3エコーが順次 *pp*、スモルツァンドで表現される。セクションbおよびcも全く同様の手法によるが、特にcではホルン五度が山岳的イメージを喚起するもう一つの記号として用いられている。

このように、アダグはスイスを喚起するために単に旋律的記号としてのランズのみならず、ペダルの使用によってしか達成できないピアノ固有の表現を追究することで、旋律的記号以上の、折り重なった山々のイメージを巧みに描き出している。同時代の聴き手は、描き出された心理的空間の拡がりの中で自然のざわめきを聴き、パリに居ながら広大な自然の中で自身と向き合う束の間の時間を享受し得たといえる。

4. ヅィメルマンの《ピアノ協奏曲》作品13

1816年にパリ音楽院ピアノ科の有給教員となったヅィメルマンは、1848年にアダグが亡く

なるまで彼の同僚として男子クラスの一つを受け持った。楽器製作者の家に生まれた彼は、アダン門下のカルクブレンナーを抑えて音楽院で1800年にピアノの一等賞を獲得した名手であると同時に、作曲家としてはケルビーニLuigi Cherubini(1760-1842)の愛弟子でもあった。ヰィメルマンがランズを楽曲に取り入れたのは1823年に刊行した3楽章からなる《ピアノ協奏曲[第2番]》作品13の第2楽章においてである。この作品のオーケストラパート譜はヴィーン楽友協会のアルヒーフに所蔵されているが、筆者はまだ閲覧の機会を得ていないため、ここではフランス国立図書館所蔵のピアノ独奏譜（オーケストラパートの指示付き）に基づいて論を進める。

第2楽章はホルン、クラリネット、フルート¹⁶による短い序奏とコードを持ち、ABA'と図式化される三部形式で書かれている。この楽章で彼が用いた♪♩というリズムの旋律型（譜例3）は、アダンの小品と同様、当時すでにパリでランズの特徴的楽想として知られていた。

実際、ジョルジュ・タレンヌが1813年に刊行した『ランズ・デ・ヴァーシュに関する研究』¹⁷中にある「アベンツェル州のランズ・デ・ヴァーシュ（1750年に歌われた通りの）」と題された譜例には、同じリズムの反復音型を認めることができる（譜例4）。

アダンの小品がペダルの練習曲として書かれ、ペダルの使用がもつばらエコーの模倣に限定されていたのに対し、ヰィメルマンのペダルの用法はいつそう多様である。《ピアノ協奏曲》におけるペダルの用法は、次の3つに分けられる。1）旋律の歌い交わり、2）エコーの表現、3）オーケストラの楽器の表現。まず、空間的距離の表現は、譜例3のフレーズaとa'の対比に一例を見ることができる。aはダンパー・ペダルとチェレスタ・ペダル（譜例中ではcelle de buffleと表記。指示代名詞celleはpédaleを指す）を同時に用いることで、くぐもった柔らかな音色で演奏される。強弱の指示はfだが、このペダルの組み合わせでは、ハンマーが弦を直接叩かない分だけチェレスタ・ペダルなしのfよりも弱い音になる。しかし、それでいてダンパー・ペダルの効果により、他の弦が共鳴し響きに拡がり生まれる。続いて演奏されるa'は、「ペダルなしで[sans pédale]」と指示されており(m.13)、ハンマーが弦に直接触れる、いつそう金属的な音に変化する。このようにして、aとa'の間には、彼方から聴こえる牛飼いの歌(a)と間近に聴こえる牛飼いの歌(a')の対比が生み出される。この音色による遠近法は、強弱というよりは、異なる音色を並置することによって生みだされる。つまり、ここで2つのペダルはアルプスの景観の中に身を置く想像上の主人公を起点とした距離を聴覚的に表現するために用いられている。次に、アダンが追究したエコーの表現はハ長調のB部で活用されている（譜例5）。

ここで、エコーはm.90の2拍目に置かれている。これは、アダンの場合と同様、ダンパー・ペダルとチェレスタ・ストップの組み合わせによって実現されるが、実際には忠実な模倣ではなく、m.90の1拍目とはやや異なる下行音階をエコー風に用いている。それでも聴覚的にはエコーとして聴こえ、m.91の新しいフレーズを再びダンパー・ペダルのみで提示すること

譜例3 J. ヴィメルマン《ピアノ協奏曲》作品13、第2楽章、m.1-39

[] 内の記号は図5の凡例に準ずる。以下の譜例も同様。所蔵：フランス国立図書館

48
Andantino
con moto,
ma, affettuoso.

1 Clarinette, Flute, Cantabile con espress.
Cor. Solo.
Ped. La G^de. Ped. avec celle de flûte.

12 [a'] Hautbois.
Con espress. [a1]
Sans Ped. [0]

26 Basson. Hautbois. Clarinette.
[a1'] [a2]
Cors
2 Ped. oles
[2] [0]

譜例4 G. タレンヌ『ランズ・デ・ヴァーシュに関する研究』に引用された
「アペンツェル州のランズ・デ・ヴァーシュ」、m.1-5

Andante con moto.

Wen-der i - ha, wen - der i - ha,
wen-der i - ha, wen - der i - ha, Io - - - -

譜例5 J. ヴィメルマン《ピアノ協奏曲》作品13、第2楽章、m.86-92

86 ① Piano Solo
Basson. Dol.
La G^de. Ped. seule.

87 ② Loco
2 Ped.

88 ① La G^de. Ped. seule. otes.

89 ②

で、わずか2小節の内に自我と自我の知覚が及ばない彼方が空間的に対比される。

最後に、管弦楽的音響表現について、ツィメルマンは管弦楽及びピアノパートの音色を区別するためにもペダルの効果を活用している。無論これは、ピアノ独奏譜に固有の指示である。

譜例6 J. ツィメルマン《ピアノ協奏曲》作品13、第2楽章、m.169-181

譜例6では、m.174のアウフタクトからピアノが奏でる旋律をm.178からオーボエとフルートがエコーとして模倣している。このとき、譜例5で見たのとは逆に、ピアノはダンパー・ペダルとチェレスタ・ペダルを同時に用いるが、エコーはダンパー・ペダルのみである。これは明らかにピアノと他の楽器を音色的に区別するためであり、譜例5で見たように音色によるエコーの変化を狙ったものではない。その代り、作曲者はエコー部分にppを指示しており、音量的にエコーとして聴かせる工夫を奏者に促している。

以上のように、ツィメルマンはアダンの実験的成果をいっそう大規模な協奏曲の様式化された書法に統合し、作品に理想郷としてのスイスのイメージを刻印している。その手法は、とりわけ短いフレーズ間での音色の変化に依拠しており、その短さゆえに此方と彼方が鋭く対比され、両者の間に広がる巨大な空間が聴き手の想像力の中に喚起される。その空間は決して虚空ではなく、セナンクルの『オーベルマン』が提供した、空間に配置されるべき数々の自然のざわめきが描かれるべき背景であった。聴き手は、このようにして想像力によって作品を完成させ、スイスの崇高な自然という心理的現実を享受し得たのである。

結論

アダンのツィメルマンの例に見た複雑なペダルの指示は、1820年代の内に楽譜から姿を消した。ウナ・コルダが文字で表記される他は、記号で指示されるのはダンパー・ペダルに限られ、現代でも通用している記号が標準化した。その一要因として、ピアノの急速な普及に伴い、チェンバロのストップを模した多様で繊細な機構が取り払われ、ダンパーとウナ・コルダ用のペダルのみを備えたピアノが一般化したことが考えられる。1831年にパリに到着し

たショパンは、ペダルの繊細な使用においてパリの音楽家の称賛を集めたが¹⁸、記譜においてはダンパー・ペダルの他はウナ・コルダを記しているに過ぎない。ピアニストたちが、ストップに頼らずタッチによる音色の変化を追究したこともこの変化の一因であろう。このように見ると、ピアノ音楽におけるその他のペダル（チェレスタ、リュート・ストップ等）の使用に関する指示は、1793年のシュタイベルトの作例¹⁹から1820年代までの約30年間に限って用いられたことになる。この期間は、第一節で見たように、文学においてランズがロマン主義的トポスとして強化された時期と一致している。この時期のピアノ音楽におけるスイスの表象は、ペダル（ストップ）という楽器の機構によって可能となったのであり、しかも文学には成しえない音響という観点からスイスの景観を構成した点に、ロマン主義のトポス形成にピアノが果たした役割を認めることができる。ピアノは劇場に通わなければ観ることのできないオペラとは異なり、家庭の私的空間にまで浸透してアルプスの山岳地帯への想像力を掻き立てることができた²⁰。こうして、スイスを主題にしたピアノ作品の受容者は、ある程度裕福な家庭で読まれた『オーベルマン』や、シラーFriedrich von Schiller（1759-1805）の戯曲『ヴィルヘルム・テル』²¹に代表される作品を通して想像した、理想郷としてのスイスの空間に具体的な音を鳴り響かせるようになったであろう。この点で、アダムやツィメルマンの作品に代表されるスイスを題材としたピアノ作品は文学テキストと相互補完的に享受されることで、スイスのイメージ形成に重要な役割を果たした²²。文学と音楽を通して醸成された人々のスイスへの憧憬は、H.R.ヤウスの言葉を借りるなら、文化的市民の一つの「期待の地平」となり、以後、リストをはじめとする多くの作曲家たちが数々のピアノ作品でそれに応じた。以上のように、アダムとツィメルマンの試みは、スイスをめぐるロマン主義的トポスの形成を促したピアノ音楽固有の表現追究の興味深い事例として位置付けることができる。

参考文献

1. 手稿資料・一次文献

MARONTEL, Antoine-François, *Les pianistes célèbres: silhouettes et médaillons*, Paris, Heugel, 1878, vii-312 p.

ROUSSEAU, Jean-Jacques, *Dictionnaire de musique*, Paris, V^e Duchesne, 1768, ix-548 p.

TARENNE, George, *Recherches sur les ranz des vaches ou sur les chansons pastorales des bergers de la Suisse*, Paris, F. Louis, 1813, 85 p.

ZIMMERMAN, Joseph, Lettre autographe à Hortense Zimmerman, datée du 21 août [1841], collection particulière.

ZIMMERMAN, Joseph, *Encyclopédie du pianiste compositeur*, Paris, chez l'auteur, 1840, xiii-51; 95; 77 p.

2. 欧文文献（二次文献）

- ADELSON, Robert, NEX Jenny, ROUDIER Alain *et al.* (éd.), *The history of the Erard piano and harp in letters and documents : 1785-1959*, vol. 2 “Erard family correspondence”, Cambridge, Cambridge University Press, 2015, XLIV-1134 p.
- GOY, Pierre, « L'utilisation des registres dans la musique française de pianoforte au début du XIX^e siècle », *Revue française d'organologie et d'iconographie musicale, musique images instruments: le pianoforte en France 1780-1820*, Paris, CNRS éditions, 2009, p. 227-241.
- LA GRANDVILLE, Frédéric de, *Le Conservatoire de musique de Paris et le piano depuis la création de cet établissement jusqu'au milieu de XIX^e siècle*, thèse de doctorat, Université de Paris IV, 1979, 402 p.
- ROUDET, Jeanne, « La pédalisation dans les premières méthodes destinées au pianoforte : une spécificité française ? », *Revue française d'organologie et d'iconographie musicale, musique images instruments: le pianoforte en France 1780-1820*, Paris, CNRS éditions, 2009, p. 227-241.
- ROUDET, Jeanne, *Du texte à l'œuvre: la question de l'expression dans les méthodes de piano publiées en France entre 1800 et 1840*, 2 vol., thèse de doctorat, Jean-Pierre BARTOLI (dir.), Université de Paris IV, 2005, 909 p.
- SCHNEIDER, Mathieu, *L'utopie suisse dans la musique romantique*, Paris, Hermann, 2016, 386 p.
- UEDA, Yasushi, *Pierre Joseph Guillaume Zimmerman (1785-1853) : l'homme, le pédagogue, le musicien*, thèse de doctorat, 2 vol., Paris, Université Paris-Sorbonne, 2016, 436 ; 202 p.
- セナンクール、エティエンヌ・ピヴェール・ドゥ 『セナンクール』、上・下、市原豊太訳、東京：岩波書店、1940年。

3. 楽譜

- ADAM, Jean-Louis, *Méthode de piano du Conservatoire, adoptée pour servir à l'enseignement dans cet établissement*, Paris, Imprimerie du Conservatoire de Musique, 1804, III-236 p.
- DESPREAUX, Louis-Félix, *Genres de musique de différents peuples arrangé pour le piano*, Paris, chez l'auteur, 1797, 37 p.
- ZIMMERMAN, Pierre-Joseph-Guillaume, *Grand concerto pour le piano-forte*, Paris, La lyre moderne, 1823, 32 p.

註

- 1 本稿は筆者の博士論文第3章 (Ueda 2016) の一部で扱った内容に、最新のフィールドワークの

成果を反映させた研究である。

- 2 筆者はピアニスト奥山彩氏の協力を得て、本稿で扱うアダンとヅィメルマンの作品音源附録を作成した。次のURLを参照のこと。https://www.youtube.com/playlist?list=PL7N6NHvN_uOPrGoPK-jIBKla-2ptcB8wW
- 3 セナンクールは、『オーベルマン』の「第3の断章」でルソーに反駁し、ランズには記憶を呼び起こすだけでなく、景観を描き出す力があると説いている。Cf. セナンクール1940：225-230.
- 4 例えば、1780年代からパリで演奏活動を展開していたシュタイベルトは、1799年に出版した《ピアノ協奏曲第3番》作品33のフィナーレでパストラーレ風の主題を用い、これを、嵐を表現するセクションと交代させてロンドを書き、楽譜に多くのペダルの指示を書き込んでいる。シュタイベルトとペダルについては参考文献一覧に挙げたピエール・ゴワPierre Goyの論文に詳しい。
- 5 シュタイベルトは、1793年に出版した《ポプリ第6番》と《エールのメランジュ》作品10で音楽史上、初めてペダル記号を用いた（Roudet 2009：229）。
- 6 1833年の時点で、ピアノ科があったパリ音楽院の3階には、16台のピアノがあり、うち11台（スクエアが3台、グランドが8台）がエラルルのピアノだった。このうち、最新のグランドは1832年製、最も古いグランドは1803年製だった。Cf. La Grandville 1979：327.
- 7 本節は、2017年7月24日にパリの楽器博物館における実地調査に基づいている。調査にあたり、特別に調査許可を頂いた楽器博物館学芸員ジャン＝クロード・バトーJean-Claude Battault氏、ペダル効果の検証および楽曲の録音に協力してくださったピアニストの奥山彩氏に感謝を申し上げる。
- 8 オリジナルにはこのほか、シンバル・ペダルも装備されているが、バトー氏の説明によると、製作後まもなく、ファゴット・ペダルとともに加えられたのだという。したがって、レプリカの方が元のペダルの状態に近い。
- 9 アダンの説明は、ヅィメルマンがパリ音楽院ピアノ科のために執筆した《ピアニスト兼作曲家の百科事典》（1840年刊）とも一致している。ヅィメルマンによれば、「グランド・ペダル」という呼称は、当時未熟なピアニストの間で「大きい」音を出すために用いると誤解されていた。しかし、彼はこのペダルがこのような名称で呼ばれるのは、古いピアノのダンパー・ペダルが他のペダルより物理的に大きく作られていたからであると指摘している（Zimmerman 1840：61）。ヅィメルマンの父ピエール・ジョゼフ（1749-1805）はピアノ製作者であり、パリ音楽院にもスクエア・ピアノを納品していた。そのため、ヅィメルマンのペダルの呼称に関する所見には一定の信憑性がある。
- 10 「ビュッフル」（仏語で「水牛」の意）の名称が現れる最初期の例は、1805年に出版されたシュタイベルトの《ピアノ・メソッド》である（Goy 2009：258）。鍵盤楽器製作者Ch. クラーク氏が2017年8月2日にショートメッセージを通して筆者に提供した知見によれば、レプリカに彼が用いたのは鹿のなめし革である。この語はチェンバロの同名のストップに由来し、名称だけがピアノ製造に受け継がれた。セバスチャン・エラルルは1797年にすでにこの語をピアノに対して用いて

いる (Adelson 2015 : 433)。

- 11 この発想は、オルガンの同名のストップから来ていると考えられる。
- 12 本ピアノの調査にあたり、浜松市楽器博物館館長 嶋和彦、学芸員 梅田徹、鍵盤楽器奏者 平井千絵、楽器修復家 太田垣至各氏の協力を賜った。この場を借りて謝意を表する。2017年7月現在、このピアノはチェレスタ・ペダルが機能しないなど演奏可能な状況にはないが、ペダルの機能を確認する上では有用な史料である。なお、図像については同館より許可を得て使用している。
- 13 グレトリの《ウィリアム・テル》序曲冒頭のオーボエの旋律がこの旋律に類似している。ロッシーニの《ウィリアム・テル》(1829年初演) では、第一幕第一場において、遠方から聞こえるホルンの旋律としても類似の音型が用いられる。
- 14 ルソーのこの旋律は、1813年に刊行されたランズ・デ・ヴァーシュに関するG.タレンヌの研究書でハ長調に移調されて掲載された。そこでも、やはり旋律の3音目が半音低くなっている (Tarnenne 1813 : 30)。
- 15 譜例では、第2ペダルと第3ペダルの指示がm.2の1拍目裏に位置しているが、A'では回帰した主題の3小節目冒頭に同じ指示があるため、このように解釈した。指示の位置がずれているように見えるのは、単に印刷上、余白がなかったからであろう。この解釈の方が、m.3冒頭に置かれたPの指示とも一致し、合理的である。
- 16 独奏譜中のオーケストラ楽器指示には、このほかファゴット、ヴァイオリンがある。木管楽器を主体に用いていることから、作曲者が牧歌的様式を強く意識していることが分かる。
- 17 註14参照。譜例2は同書31頁に掲載されている。
- 18 例えば、ショパンの演奏を聴いたパリ音楽院教授マルモンテル Antoine-François Marmontel (1816-1898)は次のように回想している。「ショパン以前のいかなるピアニストもあれほど敏感にそして巧みに、ペダルを交互に、あるいは同時に用いることはなかった。」(Marmontel 1878 : 4)
- 19 註5参照。
- 20 ヴィメルマンの協奏曲はパリだけで出版されたが、グランド・ピアノよりも音域の狭いスクエア・ピアノでも演奏できるように、選択可能なパッセージが付いている。また、ピアノ独奏版に加え、弦楽四重奏版も同時に発売された。このことは、この協奏曲が家庭で演奏されることも念頭に刊行されたことを示している。
- 21 中世のスイスを舞台とするシラーの『ヴィルヘルム・テル』は1818年にアンリ・メルル＝ドビニエ Henri Merle-d'Aubignéによってフランス語に翻訳・出版された。ロッシーニのオペラ《ギョーム・テル》の原作となっており音楽界に大きな影響を及ぼした。
- 22 とりわけアダンの《ピアノ・メソッド》はフランスのみならずウィーン、ライプツィヒでも刊行されていた。

**The Representation of “Swiss” and Use of Pedals
within Early 19th Century French Piano Music (1804-1823):
An Analysis of “Ranz des vaches” in Works by Louis Adam and
Joseph Zimmerman**

UEDA Yasushi

This study aims to clarify how pianist-composers represented the image of Switzerland as an idealized place, from the 1800s to 1820s, by modifying the piano’s timbers through the use of its pedals. In Mathieu Schneider’s book entitled *L’utopie suisse dans la musique romantique* (2016), he describes the French literary and musical context of the evolution of *ranz des vaches* (a Swiss Alpine melody played by herdsmen) as following: One of the first recorded definitions of the word *ranz des vaches* was by Jean-Jacques Rousseau in his *Dictionnaire de la musique* (1768) who described this melody as not music but instead as a symbol to evoke nostalgia, or the *signe mémoratif*, only for the Swiss who reside in a foreign country. However, after the 1790s, *ranz des vaches* became a melody which could evoke both the large space and the distant past of the Alps for whoever listened, especially due to the huge success of É.-P. Senancour’s novel *Obermann* which connected the image of Switzerland as an utopia with *ranz des vaches*. Imagining the melody, a reader could now conceptualize the idealized landscape and soundscape of that region.

To show how pianist-composers were involved with and compose for this romantic movement, I will examine two piano pieces, by Louis Adam (1758-1848) and Joseph Zimmerman (1785-1853), that highlight the use of pedals on a piano in relation to the mechanical function of Érard’s grand piano made in 1802. For this research, I was permitted access to a replica of this instrument constructed by Christopher Clarke that is stored in the *Musée de la musique* in Paris.

Among the four pedals found on Clarke’s replica piano (1. the Luth stop, 2. the Damper pedal, 3. the Celesta stop, 4. the una corda pedal), Adam indicates the use of pedal 2 (damper pedal) and 3 (the so-called “moderator”) in his piece entitled *Air suisse, nommé le Ranz des vaches, imitant les echos* (*Swiss Air Named Ranz des Vaches Imitating the Echoes*). In this work, he contrasts passages played *fortissimo* with pedal 2 followed by the same passages played piano and pianissimo with pedal 2 and 3, which creates an echo to the prior *fortissimo* passages.

This same pedal combination is found in the second movement of Zimmerman's *Grand concerto pour pianoforte* op.13, written in the *ranz des vache* style. However, Zimmerman is not only interested in using the pedals to create the echo effect seen in Adam's work, but also to convey dialogue between two herdsmen: the first phrase played with pedal 2 and 3 which is in contrast with the second phrase that uses no pedals. This technique illustrates, for the listener, the image of the vast Swiss Alpine landscape.

This spatial representation, focusing on the contrast of timbre, did function as a musical topos reminding listeners at that time of the imagined Alps. It also shows the composers want and need to portray the Alps for amateur piano players in their home as well as for the listeners that had been familiar with novels like *Obermann*. In conclusion, in France the experiments of pedal techniques contributed to the establishment of the idealization of a romanticized Switzerland.