

内なる声が語るもの —シューマンの《フモレスケ》とフィスハルモニカ

筒井はる香

I 問題の所在

1 新しい鍵盤楽器の登場

18世紀後半から19世紀前半にかけて、ペテルスブルク、パリ、ウィーン、ドレスデンなどヨーロッパ各都市では、数多くの鍵盤楽器が発明された。プレクトラムで弦をはじいて音を出すチェンバロや、ハンマーで弦を打って音を出すピアノとは異なる、新しいメカニズムをもった鍵盤楽器の研究、開発が行われた。それらは主に、発音体にリードを用いて送風によって音を出すもの（写真①）と、軸上で回転する円筒を別の物体を用いて擦って音を出すものの二種類に大別できる。

ドイツ語圏を中心に音楽情報を発信していた『一般音楽新聞 *Allgemeine Musikalische Zeitung*』には、1798年から1820年のわずか22年の間に、アネモコルド、オーケストリオン、タステンハルモニカ、クラヴィシリンダー、エオロディコン、メロディオン、パンメロディコン、ハルモニコルドなど14種類もの発明楽器が紹介されており、どの記事からも、新しい楽器の登場に対する驚きや喜びを感じ取ることができる¹⁾。

当時、オルガンやチェンバロやピアノなどの鍵盤楽器は、歌うように弾けない、すなわち発音後、音を自由に伸ばしたり、次第に大きくしたり、小さ

1) これらの発明された楽器に関しては、筒井はる香「1800年前後に発明された鍵盤楽器—『一般音楽新聞』での報告より」、『阪大音楽学報』第3号（2005年）を参照されたい。

くしたりできないという点で、弦楽器や管楽器よりも遅れていると考えられていた²⁾。発明楽器が同時期に集中して現れた背景には、この欠点を補うべく、製作家たちが一念発起したことが挙げられる。

しかし、ここで挙げた発明楽器は、技術の発展や嗜好の変化によって遅かれ早かれ衰退の道を辿った、言わば幻の楽器であることも否めない。本論文で中心的に扱う「フィスハルモニカ」も例外ではない。だが、たとえ僅かの期間であったにせよ、これらは実際の音楽の現場で演奏され、聞かれた。楽器のデモンストレーションのために発明者自らが（場合によっては音楽家を率いて）演奏旅行を行っていたからである。当時の記録からはそれらの演奏会にしばしば作曲家も立ち合い、かつて聴いたことのなかった音の効果に関心を示していたことが窺える。

例えば、『一般音楽新聞』1832年第51号には、テルポディオンという新楽器がヴェルツブルクで演奏された際、ルイ・シュポアは「この楽器の音色は筆舌に尽くし難い。かつてこれほど私の魂が揺すぶられたことはなかった³⁾」と語ったことが伝えられている。またカール・マリア・フォン・ウェーバーは、発明家から完成したばかり楽器、ハルモニコルドのための作品を依頼され、《ハルモニコルドとオーケストラのためのアダージョとロンド》を作曲した⁴⁾。

無論、すべての作曲家が、シュポアやウェーバーのように発明楽器に関心を抱いたわけではないだろう。しかし、同時代に生きた音楽家のなかには、創作の際に新しい楽器の響きや特性からインスピレーションを受けたこともあったのではないか。

2) そのことを警鐘した代表人物の一人はクラヴィシリンダーの発明家、E.F.F. クラドニである。彼は1800年『一般音楽新聞』第18号の記事で次のように述べている。「一般的な鍵盤楽器は、歌うように弾けないという点で、言い換えれば好きなように音を伸ばしたり大きくしたり消したりできない点で不完全である。この点において鍵盤楽器は、弦楽器や管楽器などのあらゆる楽器から遅れをとっている」

3) *Allgemeine Musikalische Zeitung*, No.51, Dezember 1832, Sp. 858.

4) Felix Friedrich, *Vorwort für „Adagio und Rondo“*, op. Posth. No.15, Sankt Augustin 1997.

2 《フモレスケ》作品 20——発音後の強弱変化

このような考えを巡らせるきっかけになったのは、シューマンの《フモレスケ》の譜に見られる、強弱に関するいくつかの指示である。例えば、第18～19小節の上声、第17～18小節や第19～20小節の下声にみられるクレッシェンドの指示である（譜例①⁵⁾。これらの表現は、声楽や弦楽器や管楽器であれば可能だが、発音直後から音の減衰が始まるピアノでは発音後に強弱変化をつけることは不可能である。

このような指示について、例えば次のような意見があるだろう。「シューマンは、声楽や弦楽器や管楽器のニュアンスをピアノで表現してほしいと思ってこのような指示を書いたのだ」と。しかし、この作品が実際にどのような楽器を使って演奏されたのかを考慮すれば、シューマンの意図がより明確に理解できるのではないかと筆者は考える。そのためにまず、楽曲の成立過程を辿り、いくつかの事実を確認したい。

予め断っておかなければならないのは、本論文では《フモレスケ》の楽譜資料の研究や形式論を展開することを目的としていない。本論文の目的は、作曲された当時の楽器の特性を加味した作品解釈の研究である。

《フモレスケ》は、シューマンがウィーンに滞在していた時期、1838年から39年にかけて作曲された。初版は1839年8月にウィーンのメケッティ社から出版された。

この作品全体の自筆譜は残っていないが、冒頭曲に関して、異なる時期に書かれた二種類の自筆譜がある。一つは、シューマンがクララに贈った「花嫁帳」のなかのスケッチで、1838年の春にライプツィヒで書かれたもの（便宜上、Aと呼ぶ⁶⁾。ここには第1～23小節までが書きとめられている。最終稿とは大きく異なるが、《フモレスケ》の原型と考えられる。

もう一つは、1839年2月2日に友情の思い出として「フィスハルモニカ

5) ここでは、ヘンレ版 (Wolfgang Boetticher による校訂) を参照した。同様なクレッシェンドの指示が第30、32小節にも見られる。なおこれらの強弱変化記号は、校訂者が初版や自筆譜など様々な一次資料に基づき任意に選び取って書いたものである。

6) ロベルト・シューマン博物館所蔵 (ツヴィッカウ)。Bernhard Appel ed., *Robert Schumann, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Studien und Skizzen, Serie VII, Mainz 2011, pp.150-153.

奏者」のカール・ゲオルグ・リッケルに献呈されたものである（便宜上、Bと呼ぶ⁷⁾。第1～36小節までが書かれたこの楽譜は、「ロンドレット」という小曲を集めた作品の前奏曲として構想された⁸⁾。

ボエティッヒャーの原典批判研究によると、初版と自筆譜Bとの間にいくつもの興味深い相違がみられる。重要なのは、強弱変化を表す記号に関する変更である。Bの方にのみ見られる強弱変化記号は【表1】の通りである⁹⁾。

【表1】

	小節	声部	拍	詳細	強弱変化記号
①	1	左	3	es から2小節目第1拍 d にかけて	クレッシェンド
②	5	左	3	es から6小節目第1拍 d にかけて	クレッシェンド
③	16	右	3	des ² から17小節目第1拍 b ² にかけて	クレッシェンド
④	17	左	3	G から18小節目第1拍 fes にかけて	クレッシェンド
⑤	18	右	3	ces ² から19小節目第1拍 as ² にかけて	クレッシェンド
⑥	19	左	3	As から20小節目第1拍 f にかけて	クレッシェンド
⑦	29	左	3	F から30小節目第1拍 c にかけて	クレッシェンド
⑧	32	右	1	f ¹ から第2拍 f ² にかけて	クレッシェンド
⑨	34	左	1	f から第3拍 f (初版では F) にかけて	ディミヌエンド
⑩	35	左	1	b、小節全体にかけて	クレッシェンド、 ディミヌエンド

7) ウィーン楽友協会資料館所蔵。なお、1988年に書かれたボエティッヒャーによるヘンレ版の校訂報告では、リッケルに献呈した日にちが2月21日とされているが、2009年に出版されたヘンレ版の校訂報告では2月20日に訂正されている。Wolfgang Boetticher ed., *Robert Schumann, Humoreske op.20*, München 1988. Ernst Gertrich ed., *Robert Schumann Sämtliche Klavierwerke Band IV*, München 2009.

8) 1839年1月26日にクララに宛てた手紙で「ロンドレットと、私が作った多くの小さな曲とをうまく合わせて、それらを「花の曲」と名付けるつもりだ」と記していたが、結局、この計画は実現しなかった。Bernhard Appel ed., *Robert Schumann, Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Studien und Skizzen, Serie VII, Mainz 2011, p.235

9) この比較は、Wolfgang Boetticher, *Robert Schumanns Klavierwerke*, Neue biographische und textkritische Untersuchungen, Teil III, Wilhelmshaven 2003. のデータに基づき、筆者が新たに情報を付け加えたものである。

上に挙げた指示において共通していることは、打鍵によって発音した後、音を大きくしたり小さくしたりすることである。繰り返しになるが、このような表現の指示の要求はピアノには相応しくない。特に第35小節のように、伸ばした一つの音にクレッシェンドとディミヌエンドをつけることなど、ピアノでは到底できない表現である。

この事実から次の仮説を立てることができよう。すなわち自筆譜Bは、元々は献呈を受けたカール・ゲオルグ・リッケルが演奏していた楽器、フィスハルモニカで演奏されることを想定して書かれたということである。なぜならシューマンが知っていたフィスハルモニカはこうしたクレッシェンドやディミヌエンドができる楽器だった可能性が高いからである。

Ⅱ リッケルとフィスハルモニカ

1 フィスハルモニカ奏者、リッケル

リッケルの名は、ウィーン滞在時のシューマンの日記にしばしば登場する。『オーストリア伝記辞典』によると、カール・ゲオルグ・リッケルは、1801年ウィーンで生まれた。テアター・アン・デア・ウィーン劇場で上演するためのジングシュピールを多数作曲していた父ヨハン・ゲオルグのもとで、通奏低音と作曲法を学び、ピアノとヴァイオリンの手ほどきを受けた。大学では哲学を専攻し、国家公務員として簿記の仕事に従事する一方、ピアノ演奏など音楽活動にも力を注いだ。

リッケルの代表的な音楽作品には、『チェチーリエ』（全40巻）、『ウィーンのスロン音楽』（全26巻）、『祈祷の調べ』（全10巻）、『秋の董』（全6巻）、『フィスハルモニカ独奏、もしくはピアノ伴奏付きの和声的・旋律的作品』（全6巻）、『ヴェルディのオペラによるレパートリー』（全6巻）などがある。このうち、『チェチーリエ』は1834年に創刊された楽譜集で、リッケルのオリジナルの曲の他、当時ウィーンで流行していたオペラや器楽曲の編曲が含まれ、6年間で40巻まで続いた長寿のシリーズだ。個々の作品について詳述することは、別の機会に譲るが、強調しておかなければならないことは、ここに挙げ

たすべての作品（編曲を含む）が「フィスハルモニカ」のために書かれたものであることだ。

ハンスリックの著書『ウィーンの演奏会制度の歴史』には、リックルがフィスハルモニカの演奏活動を通してこの楽器の普及に努めた人物としても描かれている。

「1820年代初頭、一台の新しい楽器が音楽の舞台に登場した。その名はフィスハルモニカ。ウィーンの楽器製作家アントン・ヘッケルによって発明されたこの楽器は『ウィーン音楽新聞』1821年第30号にて最初に報告された。（中略）間もなくリックルは（ピアノから）フィスハルモニカに重点を移し、1823年、聖霊降臨祭の日曜日にケルトナー・トーアの劇場で自作の《セレナーデ》を初めて公の場で演奏した。それ以来ウィーンにおいてフィスハルモニカの演奏は、リックルの30年に及ぶ独壇場となった。優れたヴィルトゥオーゾであった彼は、一冊のフィスハルモニカのための正真正銘の書物（中略）も著した」¹⁰⁾

補足をすると、第一にリックルが初めて公の場で演奏したのは、実は1823年より早い時期である。『一般音楽新聞』1821年12月号には、ハンガリーで火事に遭った町のためにリックルがレドゥーテンザール小ホールで音楽アカデミーを開催し、フィールドのピアノ曲《デイヴェルティメント》をフィスハルモニカで演奏したことが記されている¹¹⁾。これはフィスハルモニカが発明された同じ年であり、かなり初期の段階からリックルがフィスハルモニカに慣れ親しんでいたことが分かる。

第二に「一冊の正真正銘の書物」とは、1835年にディアベリ社から出版された『フィスハルモニカの知識と扱い方に関する理論的実践的の手引き *Theoretisch-Practische Anleitung zur Kenntniss und Behandlung der Phys-harmonika*』op.50のことを指していると考えられる¹²⁾。これはつまり、

10) Eduard Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1869, p. 259.

11) *Allgemeine Musikalische Zeitung*, No. 49, Dezember 1821, Sp. 827.

12) Carl Georg Lickl, *Theoretisch-Practische Anleitung zur Kenntniss und*

フィスハルモニカの「教則本」である。これを読めば、フィスハルモニカを演奏する際に相応しい手の構え方、指使い、ペダルの操作法などを実践的に学ぶことができる。1844年に発行された音楽新聞の記事によると、この教則本はドイツ語以外の複数の言語に翻訳されており、広い地域で読まれていたことが窺える¹³⁾。

以上をまとめると、リッケルは数々のフィスハルモニカのための作品や教則本を出版し、フィスハルモニカのヴィルトゥオーソとしても活躍していた著名な音楽家だった。注意を喚起したいのは、フィスハルモニカとは、以下にみるように、クレッシェンドやディミヌエンドが出来た鍵盤楽器だったことである。

2 フィスハルモニカの登場

では、この「フィスハルモニカ」とは一体、どのような発音原理を持つ楽器だったのだろうか。端的に言えばそれは、こんにち親しまれているアコーディオンと同様、「送風器」(=ふいご、写真②)によって圧縮された空気を楽器の内部でフリー・リードに当てて震わせ、音を出す鍵盤楽器であった。アコーディオンの場合、奏者が抱きかかえて演奏するのに対し、フィスハルモニカは現在のピアノのように、床に置いて演奏するところが異なる。

フィスハルモニカの誕生を知るためにはまず、19世紀初頭を挟んだ時期のヨーロッパにおける様々な楽器開発の動きを概観する必要がある。ヨーロッパではこの時期、物理学者やオルガン製作者や機械工たちが、フリー・リードを使った楽器の実験を試みていた。フィスハルモニカも一連の発明に位置づけられるが、互いの影響関係は暗闇に包まれたままなのである¹⁴⁾。

Behandlung der Phys-harmonika, op. 50, Wien 1835.

- 13) 何語に翻訳されたかは特定できていないが、フィスハルモニカがパリで演奏された後、パリで普及した事情を考えると、少なくともフランス語には訳されていた可能性が高い。
- 14) フリー・リードを使った様々な楽器開発の歴史に関しては、Georg Kinsky, *Musikhistorisches Museum von Wilhelm Heyer in Cöln. Katalog I. Band, Besaitete Tasteninstrumente, Orgeln und orgelartige Instrumente, Friktionsinstrumente*, Köln 1910, pp. 335-339. 及び Curt Sachs, *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*, Wiesbaden 1967, pp. 388-392. の内容を、筆者が要約したものである。

最初に現れた、フリー・リードを使う楽器はオルガンだった。1780年、ペテルスブルクのオルガン製作家キルシュニクによって考案された。フリー・リードを採用したストップは、1792年、修道院長フォークラー師が発明した自動オルガン「オーケストリオン」と、ヨハン・ネポームク・メルツェルが発明した同種の楽器「パンハルモニコン」に引き継がれた。メルツェルは、1807年にオルガン製作家ガブリエル・ジョゼフ・グルニエと知り合った。そしてグルニエは、1810年にフリー・リードを使った鍵盤楽器「オルグ・エクスプレシフ」をパリで完成させた。

一方、ドイツではトビアス・エッセンバッハが、1789年に発明された「アネモコルド」の発音原理と、送風器によって空気を送り弦を振動させる二つの仕組みを、フリー・リードに応用した発音原理を発明した。その後、彼の後継者であるフォイトが1820年に「エオロディコン」を作った。この楽器は、演奏者の意思に応じて音の強弱変化をつけることができた。

そしてこれまで述べてきたフィスハルモニカは、1821年にアントン・ヘッケルによってウィーンで発明された。フィスハルモニカの発明年については文献によってばらつきがあるが、1818年に発案され、1821年に完成し、そこから五年間の特許が与えられたというのが有力な説である。

「フィス phys」とはギリシャ語で「風、空気」を意味する。また当時「ハルモニカ Harmonika」は一般的には、水盤状のガラスを軸上で回転させながら指で触れて発音する、グラスハーモニカを意味していた。発音原理が異なるにもかかわらず、フィスハルモニカはグラスハーモニカの変種と認識されていたのである。

1823年、ウィーンのピアニスト、ヒエロニムス・バイヤーによってフィスハルモニカがパリで演奏されたことによって、フランスでも同種の楽器の開発が進んだ。このように様々な開発が盛んに行われたのであるが、こうした競争は1840年にアレクサンドル・フランソワ・デュバンが「ハルモニウム」を開発したことで収束に向かう。これを機にそれまで作られた様々な楽器は衰退していく。とはいってもハルモニウムがパリ以外の都市に浸透するまでに10年以上かかり、ウィーンでは1850年代においてもなおフィスハルモニカが愛好されていた。

3 フィスハルモニカの技術革新

ハルモニウムの先駆としてフィスハルモニカが位置づけられることを確認したところで、フィスハルモニカの音楽的特性の問題に移ろう。この楽器は、発明された1820年代初頭から50年代にかけて技術革新が行われた。初期のフィスハルモニカは、音域が3オクターヴしかない小型の楽器であり、楽器ケースの側面、鍵盤のすぐ横に備え付けられた棒状のレジスターを左手で操作して風を送風器に送っていた。当時の記述では「低音域はオルガンのペダル、中音域はイングリッシュホルン、高音域はフラジヨレット」¹⁵⁾の音色に似ていたということである。だが、20世紀の音楽学者キンスキーは1820年代のフィスハルモニカは送風器が未完成であったため、色彩豊かな演奏は不可能だったと判断を下している¹⁶⁾。

筆者はウィーン技術博物館で1825年頃のフィスハルモニカを調査する機会を得た(写真③)¹⁷⁾。ペダルを踏んで空気を送風器に送り、音を出すタイプのものだ。音色やタッチの感覚は、鍵盤ハーモニカに近い、温かみのある音だった。

さて、1825年以降、アントン・ヘッケルによる発明の特許期間が切れた頃から、複数の製作家によってフィスハルモニカの改良が試みられた。その中で最も重要な役割を果たしたのがウィーンのオルガン製作家ヤコブ・ドイチュマンである。1835年頃、彼が行った主な改良点は、演奏中の音量の調節を可能にしたことである。すなわちペダルの操作によってクレッシェンドやディミヌエンドを表現できるようになった(写真④)。

先に述べたリックルの教則本が執筆されたのも、まさにこの時期である。この著書のなかでリックルはフィスハルモニカについて「送風器のついた他のどの楽器もまだ到達していない長所」として、「音量の調節は足の圧力のかけ具合に委ねられること。奏者の思いのままに、音を強くしたり、弱くし

15) Stephan Ritter von Keeß, *Beschreibung der Fabricate, welche in den Fabriken, Manufacturen und Gewerben des österreichischen Kaiserstaates erzeugt werden*, Wien, 1823, p. 209.

16) Kinsky, op. cit., p. 338.

17) 2012年8月20日、9月18日の二回にわたってウィーン技術博物館において Mag. Peter Donhauser の立ち合いのもと調査を行った。

たり、あるいは次第に大きくしたり、小さくできる」ことを挙げている¹⁸⁾。第I章第2節で指摘したように、このことがピアノと大きく異なる点で、筆者が注目している点である。

この点を教則本に即して詳しく検討しよう。ピアノでは音が減衰するが、フィスハルモニカでは、二本のペダルを交互に踏み続けることによって音を持続させることができた。ペダルの操作については、右ペダルをゆっくり下げ、ペダルが底板にぶつかる瞬間のほんの少し前に、左のペダルを準備することによって音が切れ目なく保持される。

一つの音（あるいは和音）の強弱を変化させる場合は、まず鍵盤を指で押さえてから、右（あるいは左）のペダルを速く踏み込み、送出する空気の量を増大させる。その後で底板に到達するまでのちょうど中間地点で踏み込む速度を緩め、その圧力を減少させる。そうすれば、譜例②のようにクレッシェンドとディミヌエンドを表現することができる（譜例中の、クレッシェンドとディミヌエンドの下に付された開い線はペダルを強く踏み込む指示、また一本線はペダルを弱く踏む指示である）。

Ⅲ 分析

1 《フモレスケ》の響き

そろそろ《フモレスケ》とフィスハルモニカの関係を具体的に語るべきであろう。

第I章【表1】で挙げた①～⑨のように、一度打鍵した後に次の音に向かってクレッシェンドないしディミヌエンドをすることは、フィスハルモニカではペダルを踏み込む速度を変化させ、空気を送り出す量を調節することによって可能である。また⑩のように、一つの音を保持しながらクレッシェンドとディミヌエンドを付ける場合も、ペダルを早く踏み込み、送出する空気の量を増大させ、途中から踏み込む速度を緩め、送出する空気を弱めるこ

18) Lickl, op.cit. p.5.

とによって実際に表現できる。これはピアノでは表現できないことである。

譜例③を参照いただきたい。リックルの教則本に掲載されている練習曲、シューベルトの《セレナーデ》（リックルによる編曲）では、あたかも歌のように、二つの音の間を膨らませたり、弱くしたり自由自在に強弱をつけて演奏するような指示がある。このように、フィスハルモニカは、ペダルの踏み加減如何によって思うままに音の強弱を付けられる特性を持っていた。また譜例③の最後から二小節の一拍目に見られるような、いったんクレッシェンドした音を、時間をかけて徐々に小さくする部分は、シューマンが自筆譜Bの第35小節（【表1】の⑩）で想定した効果と重なり合う。

シューマンはフィスハルモニカの聴感覚や身体感覚をもって《フモレスケ》の構想を練ったのではないか。本論で述べた《フモレスケ》譜例①以外の部分においても、音を保持しながら強弱の変化を施すといったような、フィスハルモニカでこそ演奏可能な表現を求める記譜が認められるからだ。

例えば、譜例④のように複数の小節にわたって和音を保持し続ける部分がそうである。この部分をピアノで弾く場合、ペダルを十分に使ったとしても、どうしても音は減衰してしまう¹⁹⁾。それに対してフィスハルモニカでは、鍵盤に指を押えている間ずっと音を保持することができる。つまり、フィスハルモニカを使うことによってこの場面はより一層コラールのように荘重に響かせることができたはずである。

さらに言えばこの部分には、ペダルを踏む速度を変えることによって徐々に音を膨らませたり、弱めたりする音のイメージや身体感覚が反映されているのではないだろうか。

譜例⑥を参照いただきたい。そのことを示唆するのは三段譜表の中段に「内なる声 Innere Stimme」と書かれた旋律の存在である。上段は右手で、下段は左手で奏されるが、中段の旋律は演奏されない²⁰⁾。実はこれまで述べてき

19) この部分をどのくらいのテンポで演奏するかは別の問題である。この直前にリタラダントの指示が書かれているにもかかわらず、速いテンポのまま、記譜されているように十分には伸ばさずに速く弾いてしまう演奏の録音もある。

20) 「内なる声」が演奏されないことについて以下の文献を参照されたい。Charles Rosen, *The Romantic Generation*, Cambridge 1995, pp. 7-9. 及び《フモレスケ》ヘンレ版序文 Wolfgang Boetticher ed., *Robert Schumann, Humoreske op.20*, München 1988.

た譜例④の冒頭のバス旋律(複前打音がタイで伸ばされた音)は、譜例⑥の「内なる声」の旋律の前半四小節に書かれた二分音符による旋律 d^1-c^1-b の音価を拡大したものである。さらに「内なる声」の続く4小節に書かれた四分音符(と二分音符)による旋律 $b-es^1-d^1-d^1-c^1-d^1$ は、譜例④のソプラノ旋律(第467小節以下)と対応している。

この対応関係を踏まえた上で再び譜例⑥「内なる声」に目を向けると、後半四小節の旋律に強弱変化の記号がある。つまり、 b から es^1 にかけてクレッシェンド、 d^1 にディミヌエンドの指示がある(なお、 d^1 に対するディミヌエンドの指示は、三段譜表の最後を締めくくる二分音符 d^1 にも見られる)。この部分と同じように対応する譜例④のコラール風の旋律にも強弱変化をつけると、音価を引き伸ばされた「内なる声」は、歌うように、音を伸ばしたり大きくしたり減衰したりできる「声」として聞こえてくるのである。

リックルのフィスハルモニカ作品の中にも《フモレスケ》のコラール風の部分と共通する要素をもった曲がある。例えば《フィスハルモニカのための宗教的な曲》作品52の導入曲(『チェチャーリエ』第14巻所収、1835年出版)である。譜例⑤を参照していただきたい。ここでも和音が複数の小節にわたって保持される。例えば、第6小節の左手の c^1 が第12小節まで保持される箇所や、最後の4小節のように同じ和音を保持しつつ、クレッシェンドとディミヌエンドをする箇所。これらはフィスハルモニカの特徴を最大限に生かそうとしたリックルの創意が感じられる。

再びシューマンの《フモレスケ》に戻ろう。譜例④及び⑥はいかにもシューマンらしい「詩的」な表現である。彼の繊細極まりない音に対する感性が「記譜」されているのだ。それはシューマンの内面において鳴り止むことなく歌われていたポエジー(詩)であり、この旋律こそが彼の音楽上のメッセージである。このような部分でこそ、フィスハルモニカという「媒体」を通して、彼は自らの楽想を初めて実体のある音として鳴り響かせることが可能になる。

この場合の「媒体」とは、単に何かを伝達するための手段という意味を超えている。なぜなら、作曲家が求めた音や響きのイメージは、同時に製作家(発明家)が追求したものであるからだ。どちらが先で後なのかは判然としな

いが、「創り手＝作曲家」と「作り手＝製作家」の美意識が呼応するかのよ
うな平衡関係があることは確かである。

2 「ピアノ＋フィスハルモニカ」の試み

ところで、先に述べたリックルの教則本には驚くべき事実が記されている。
以下に見るように、フィスハルモニカのメカニズムを既存のピアノに組み込
むことができたというのである。

「フィスハルモニカのメカニズムはどのピアノにも組み込むことができ、
それによって両者を接合することができる。既に、帝国・国王宮廷ピアノ製
作家のコンラート・グラーフ氏とアンドレアス・シュタイン氏は何台かピ
アノにフィスハルモニカを組み込むことを実用化している」²¹⁾

つまり、ピアノにフィスハルモニカのメカニズムを組み込むことは理論的
に可能だっただけでなく、実際に作られていた。さらに驚くことには、シュー
マンがウィーンに滞在していた頃、彼も同種の楽器を見た可能性がある。
1839年3月20日付けの日記には次のように書かれている。

「ブランダウ男爵は、とても見事にクラヴィーア＝フィスハルモニカを演
奏した」²²⁾ (傍点は筆者による強調)

補足すると、ブランダウ男爵とは芸術愛好家のカール・ブランダウのこ
とで、リックルと並んでフィスハルモニカの普及に努めた人物であった。では、
シューマンが実際に見た「クラヴィーア＝フィスハルモニカ」とはどのよう
なものだったのか。これと類似した名は、1844年4月にリックルが『ウィ
ーン一般音楽新聞』の編集長アウグスト・シュミット博士に宛てた手紙にも登
場する。

21) Lickl, op. cit., p.6.

22) Gerd Nauhaus ed., *Robert Schumann, Tagebücher*, Band II, Basel 1987, p.87.

「以下、我々の会談をご報告致します。今日、ヴィーチェのアカデミーでプロイニツヒ氏が演奏し、彼自身が命名したピアノ・プロテウスとは、当地の市民階級のオルガン製作家ヤコブ・ドイチュマンと、ピアノ製作家アントン・トマシェックの工房で作られている、フィスハルモニカ＝クラヴィーアに他なりません。この二人は、ずっと以前から共同で同じような楽器を作ってきました」²³⁾ (傍点は筆者による強調)

つまりリックルによれば、フィスハルモニカ＝クラヴィーアとは、オルガン製作家とピアノ製作家の共同作業によって生み出された、フィスハルモニカとピアノの複合楽器だった。シューマンが日記に記した「クラヴィーア＝フィスハルモニカ」とリックルが記した「フィスハルモニカ＝クラヴィーア」は単語が逆さに接合されているだけで、同一の楽器と考えてよいだろう²⁴⁾。

『ウィーン一般音楽新聞』にはフィスハルモニカ＝クラヴィーアに関してさらに詳しい説明が掲載されている。1843年、第54号の記事によると、この楽器はグランドピアノにフィスハルモニカのメカニズムを組み込んだもので、一台のピアノで二種類の楽器の音を同時に、または別々に出せるものであった²⁵⁾。

「複合楽器のもたらす効果は本当に驚くべきものである。(中略) 一つの同じ鍵盤を弾くことによってピアノとフィスハルモニカの両方の音が出

23) Carl Georg Lickl, Brief an Dr. August Schmidt, 21. April 1844 Wien, Wienbibliothek im Rathaus, Wien (177.449). 続けてこの引用文には、ベーゼンドルファーやシュトライヒャーも同様な楽器を製作していたこと述べられている。このように、ウィーンで中心的な存在だったピアノ製作家たちも同種の楽器の製作に取り組んでいたという証言は、ピアノ製作史の観点から見ても重要である。

24) フィスハルモニカ＝クラヴィーアはブランダウ男爵の指示によって作られたものであったことが、1843年『ウィーン一般音楽新聞』第54号に記載されている。このことからシューマンが見た「クラヴィーア＝フィスハルモニカ」も同種のものである可能性が高い。

25) *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, No.54, 1843, p.266. なお、この記事は記者であるJ.F.クロッツがリックルに取材をして作成したものであるため、主な情報源はリックル本人であると考えられる。

る。あるいは、ピアノかフィスハルモニカかどちらか一方の音を出すこともできる。その操作は、鍵盤をより軽く弾くか、より強く弾くかにかかっている。この弾き方を利用すれば、例えば主要声部をフィスハルモニカで弾いて、伴奏をピアノの音で聴かせることが可能になる」²⁶⁾

タッチの使い分けによってピアノとフィスハルモニカの音が切り替わることについて、詳しいことは分かっていない。例えば、軽く弾けばどちらの楽器の音がしたのか、タッチはどの程度軽かったのか、重かったのかなど、今後の調査を待たなければならない²⁷⁾。

筆者はウィーン技術博物館でフィスハルモニカとピアノの複合楽器を調査する機会を得た。ピアノは1830年頃、カール・シュタインが製作したもので、それを土台にして1845年頃、ヤコブ・ドイチュマンがフィスハルモニカのメカニズムを後付けした。この楽器は、タッチの使い分けによって音の種類を変えるものではなかった。ストップを切り替えることによって、ピアノだけの音、フィスハルモニカだけの音、両方の音を選ぶことができる、より機能性の高いものであった。中央から低音と、中央から高音の二つに切り替えができるので、例えば、低音域をピアノで、高音域をフィスハルモニカで演奏することが可能である²⁸⁾。

3 内なる声を奏でる

一段の鍵盤でピアノとフィスハルモニカの両方の音を出せるフィスハルモニカ＝クラヴィーア。この存在によって《フモレスケ》の演奏解釈の幅は、もう一段階広がる。再び譜例①を参照いただきたい。スラーのかかった外声の旋律をフィスハルモニカの音で弾き、八分音符の内声をピアノで弾く。前

26) Ibid.

27) なお、フィスハルモニカ＝クラヴィーアは使い勝手が悪かったようで、ほとんど普及しなかった。その後改良が進み、二段の鍵盤でピアノとフィスハルモニカを別々に演奏できるタイプのフィスハルモニカ＝クラヴィーアが作られた。本論文の目的から逸れるため、これについては詳述しない。

28) 2012年8月20日、9月18日の二回にわたってMag. Peter Donhauserの立ち合いのもとウィーン技術博物館において調査を行った。

者は伸びやかに「歌」を奏で、後者はリズムを刻む。こうした響きやそれぞれの音色のコントラストによって、二分音符で書かれた旋律は、より際立って響くことだろう。

実はシューマンがリッケルに献呈した楽譜の曲想表示は「ゆっくりと、荘厳に、静かに」と書かれていた。「荘厳に」を意味する *getragen* には、音楽用語で「音を十分に保持して」という意味もある。しかし初版ではそれが取り除かれて「アダージョ」に書き替えられたのである。このこと自体、《フモレスケ》におけるフィスハルモニカ的なものが失われた瞬間のように筆者には思えてくる。

第二の例として、再び三段譜表の「内なる声」の部分挙げよう（譜例⑥）。第Ⅲ章第1節で述べたように「内なる声」は演奏されず、奏者自身の内面で響く「声」として理解されている。しかしこの旋律は、上声部の各小節の最初の音から構成されているため、耳で辿ることは不可能ではない。

上声部の旋律をよく見ると、一六分音符で書かれた旋律のうち内なる声部を構成している音のみ、八分音符で強調されている。ここで、フィスハルモニカ＝クラヴィーアの特徴を考慮してみよう。例えば、八分音符で書かれた上声部の音をフィスハルモニカで、それ以外の音をピアノで弾くと、そこからは内なる声が浮かびあがるだろう。

「内なる声」は、本当は演奏されるべきではないのだろうか。この声部には、あたかも演奏されることが前提とされているかのように、クレッシェンドやディミヌエンドやアクセントの指示が書かれている。フィスハルモニカ＝クラヴィーアの存在は、それらを実際の音として表現できる可能性を十分に備えている。

IV 結語

本論文で示そうとしたのは、シューマン特有の詩的な音楽語法が、必ずしも観念的なものではなく、楽器の特性を踏まえた、実際の効果を伴うものであったということである。

《フモレスケ》譜例①にみられるクレッシェンド、ディミヌエンドは、これまで「気持ちを込めて歌う」イメージをもって弾くなどといったように、精神論で解決しようとしてきたが、実は、シューマンが意識的・無意識的にイメージしていたであろう楽器が実際にどのような特性を持っていたかを考察することが、これらの強弱変化の指示を読み解く重要な鍵となる。発音後に強弱を変化させるというシューマンの創意は、フィスハルモニカを媒体にしたときに初めて、実体のある音として鳴り響かせることが可能である。

シューマンの《フモレスケ》を現代のピアノで演奏する時、失われたフィスハルモニカの特性を踏まえて楽譜と向き合うことで我々は、シューマンが楽曲に込めた思いと、それに相応しい表現の在り方に貴重な示唆を得られるのではないか。

これまで長い間、シューマンとフィスハルモニカの関わりが全く論じられることがなかったのは、第一に、両者の接点が表面上に現れにくい、きわめて緩やかなものであったこと、第二に、フィスハルモニカがほとんど知られていない楽器であることと関係がある²⁹⁾。2009年に出版されたヘンレ版の《フモレスケ》序文では、カール・ゲオルグ・リックルがピアニストであったことしか書かれておらず、フィスハルモニカ奏者であったことは記されていない。このことは、フィスハルモニカという楽器の価値も、フィスハルモニカが《フモレスケ》に与えたであろう影響も顧みられていないことの表れに思えてくる。

フィスハルモニカが愛好されていたのは僅か30年余りであり、短命楽器と言えるだろう。音楽事典では「ハルモニウムの前身」として現在でもその名は知られている。しかし、実際にどんな楽器だったのか、音楽現場でどのように使われたのか、どの程度受容されたのかといった実証的な考察が不十分だったため、正当な評価を受けてきたとは言い難い。

だからこそ、短命楽器について研究する価値がある。つまり、いにしへの

29) 2012年に発表されたSynofzikの論文では、シューマンの義父ヴィークが所有したフィスハルモニカを用いてクララが演奏会を行っていたことが明らかにされた。Thomas Synofzik, "Friedrich Wieck und die Physharmonika im Robert-Schumann-Haus Zwickau", in: *Schumann-Studien*, Band 10, Sinzig 2012, pp. 193-213.

楽器を不安定で、不完全で、非合理的であると考える一方、現代の楽器がその対極であるかのような進歩史観的な観点から短命楽器を見るのではなく、楽器の実態を調査し、そのような楽器を生み出した社会的背景、嗜好された音楽表現の在り方について考察することが必要である。

またそうした考察の上にとって譜面を読み直し、古くて新しい演奏の可能性を探りあてることも必要である。このような考察と実践の営みを積み重ねることによって音楽史や音楽作品を再検討するための新たな方法論を提示することができるだろう。

付記

本研究は、独立行政法人日本学術振興会の「組織的な若者研究者等海外派遣プログラム」(大阪大学大学院文学研究科 OVC プログラム) による支援を受けた。



【写真①】フィスハルモニカのリード（金属製）、1825年頃アントン・ヘッケル製作。
先端の部分が振動して音が出る。
（写真提供：ウィーン技術博物館）



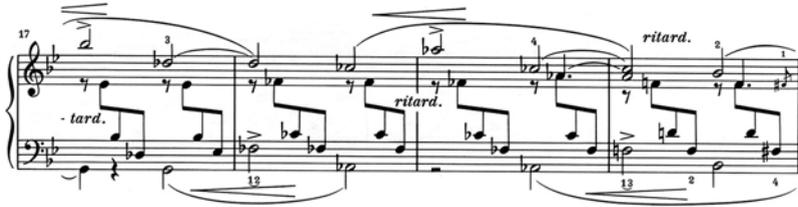
【写真②】フィスハルモニカの送風器（=ふいご）、1825年頃アントン・ヘッケル製作。
中央の小さな穴から空気を送り込む
（写真提供：ウィーン技術博物館）



【写真③】 1825年頃のフィスハルモニカ（アントン・ヘッケル製作）
ウィーン技術博物館所蔵（Inv. Nr. 38.956）
音域： $C-c^3$ 二本のペダル（右ペダルは空気を送るため、左ペダルは弱音用）
（筆者撮影）



【写真④】 クレッシェンドやディミヌエンドが付けられるフィスハルモニカ
（1860年頃、ペーター・ティーツ製作）ウィーン美術史博物館古楽器部門所蔵
二本のペダルを交互に踏むことによって空気を送る。
音域： $C-c^4$ 。
（筆者撮影）

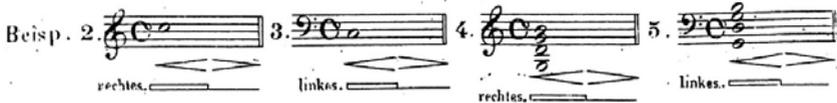


譜例① シューマン《フモレスケ》T.17-20 (ヘンレ版、1988年)

1. one .

§, 14 .

Man trete das eine oder das andere Pedal mit zunehmendem Drucke bis zur Mitte hin ab, und werde dann in dem fortzusetzenden Drucke immer schwächer ; z : B :



Dies gilt nun bei einzelnen Tönen oder Akkorden .

Sollten nun mehrere in zu- und abnehmender Kraft gespielte Töne oder Akkorde von mehreren Takten vorkommen, so muss dann entweder nach Beschaffenheit des melodischen Satzes, oder nach Anzahl der Takte, der Wechsel mit *beiden Pedalen* eintreten .

Das Abwechseln der beiden Pedale muss daher gleichfalls bei dem Zu- und Abnehmen der Töne berücksichtigt werden . Während das rechte zu Ende gehet, muss das linke Pedal in dem selben Masse des Steigens oder Fallens der Akkorde einlenken, als

Det. C. N^o 5421.

譜例② 「クレッシェンドとディミヌエンドの演奏法」

C. G. リックル『フィスハルモニカの知識と扱い方に関する理論的実践の手引き』op.50 (1835年) より

Andante sostenuto.

9.
Motif de
Fr. Schubert

D. et G. N.º 5 4 21.

譜例③ リックル編曲 シューベルト《セレーナーデ》
『フィスハルモニカの知識と扱い方に関する理論的実践
の手引き』op.50 (1835) 所収

譜例④ コラールのように響く部分 シューマン《フモレスケ》T.447-482

Cacelle
14^{te} Heft.

Religiose Sätze

für die Physharmonica.

componirt von C.G. LICKL, op. 52.

Adagio.

Entrée

譜例⑤ リックル《フィスハルモニカのための宗教的な曲》op.52
『チェチャーリエ』第14巻(1835)所収

Hastig. J. 126.

The first system of the musical score consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a 3/4 time signature, featuring a melodic line with eighth-note patterns and slurs. The lower staff is in bass clef, labeled '(Innere Stimme)' and 'p', with a similar melodic line. A 'rit.' marking is placed below the first measure of the lower staff.

The second system continues the piece. The upper staff maintains its melodic pattern. The lower staff has a 'p' dynamic marking and a 'rit.' marking above the first measure. The piece concludes with a final chord in the lower staff.

The third system shows the continuation of the melodic lines. The upper staff has a 'p' dynamic marking. The lower staff features a 'ritard.' marking above the first measure and a 'p' dynamic marking above the second measure.

The fourth system concludes the piece. The upper staff has a 'ritard.' marking above the first measure. The lower staff has a 'p' dynamic marking above the first measure and a 'ritard.' marking above the second measure.

譜例⑥ 「内なる声」 シューマン 《フモレスケ》 T.251-274