イグナーツ・モシェレスの目指したピアニスト像 ―演奏スタイルと「クラシック」演奏会シリーズの企画にもとづく考察―

メタデータ	言語: Japanese 出版者: 京都市立芸術大学音楽学部 公開日: 2025-03-21 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 池田, 菫 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.15014/0002000300

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike 4.0 International License.

論文

イグナーツ・モシェレスの目指したピアニスト像

―演奏スタイルと「クラシック」演奏会シリーズの企画にもとづく考察―

池　田　　菫

Ideal of Ignaz Moscheles as a Pianist:
A Study Based on the Style of Performance and the Planning of the “Classical” Concert Series

IKEDA, Sumire

Composer Ignaz Moscheles（1794－1870）lived during the transitional period between the Classical and Romantic eras. A relatively long-lived composer for his time, he had a wide range of friendships with musicians, and his name often appears in biographies of other composers. However, virtually no research on Moscheles has been published in Japan to date, and the existing research conducted outside of Japan is minimal. A few documents, primarily from Germany, exist. Well-known music critic Eduard Hanslick（1825－1904）said of Moscheles, “He was one of the last great representatives of the Classical style, and at the same time one of founders of the new era.” Moscheles is thought to have been highly regarded at the time, influencing other musicians. The concerts he organized to revive Classical music were groundbreaking, and it is no exaggeration to say that they led to the concert culture of today. This study aimed to clarify both Moscheles’ activities as a pianist and his aesthetics, based on the testimony of his contemporaries and materials related to the concerts of the time. To provide an overview of his life, the study began with Moscheles’ biography, written by his wife Charlotte Moscheles, and the letters he exchanged with musicians with whom he was involved. Next, the study revealed Moscheles as a pianist based on records, programs, and reviews of concerts from the time, shedding light on a figure who is now almost forgotten.

1．序論

イグナーツ・モシェレス（1794－1870）は、いわゆる古典派時代からロマン派時代にかけての過渡期に生きた作曲家である。当時の作曲家としては比較的長寿で、生前にさまざまな音楽家との幅広い交友関係も伝えられており、実際その名は他の作曲家の伝記にしばしば登場する。しかし、日本においては、これまでモシェレスに関する研究はないに等しい。国外においても

状況に大差はなく、ドイツを中心にいくつかの文献こそ見られるものの、その数はごくわずかである[1)]。また、数多くの作品を遺しているにもかかわらず、それらが今日の演奏会のレパートリーとして扱われることは稀である[2)]。しかし、高名な音楽評論家であるエドゥアルト・ハンスリック（Eduard Hanslick、1825－1904）がモシェレスを評して、「古典派を代表する最後の偉大な人物の一人で、同時に新しい時代の創始者の一人でもある」と述べているように[3)]、モシェレスは当時高く評価され、他の音楽家たちにも影響を及ぼしていた存在であったと考えられる。そのため、モシェレスの研究をすることは、彼の功績を明らかにするだけでなく、当時の演奏家の活躍や作曲家同士のこれまで知られていなかった関係性を知ることへの手がかりにもなり得る。

モシェレスの遺した作品数は170曲にも及ぶが、交響曲を除いてそのほとんどがピアノを編成に含む楽曲であり、彼にとってピアノは極めて重要な楽器であったと言える。モシェレスは生涯を通してピアニストとして活動しており、その演奏活動は欧州全域にまで広がっていた。また、演奏会の企画やプログラムの構想まで自ら行っていた人物である。後述するように、古典派音楽の復興を目指した自身の企画による演奏会は、当時としては画期的であり、こんにちの演奏会文化へ繋がるものであったと言っても過言ではない。これらの点から、モシェレスという音楽家を考える上で、ピアニストとしての面に注目することは重要である。

本論文では、周囲の音楽家による証言や当時の演奏会に関する資料をもとに、モシェレスのピアニストとしての活動と美学を明らかにすることを目的とする。まず、彼の妻であるシャルロッテ・モシェレスの書いたモシェレス伝（Moscheles 1879）と、モシェレスと関わりのあった音楽家と交わした書簡に基づき、彼の生涯を概観する。そのうえで、当時の演奏会記録やプログラム、演奏会批評をもとに、現在では忘れられた存在とも言えるモシェレスのピアニストとしての姿を描き出す。

2. モシェレスの生涯

先述のように、モシェレスは日本でほとんど知られていない音楽家であるため、まず彼の生涯を略述しておきたい。その生涯は、活動地域と内容によって大きく4つの時期に分けられる。

（1）プラハからウィーンへ（1794年～1815年）

イグナーツ・モシェレスは、1794年5月23日プラハにて、ユダヤ人家庭のもとに7人兄弟の4番目として生まれる[4)]。父ヨアヒムは裕福な布地商であり、また、アマチュアのギタリストであり歌手でもあった。モシェレスは5歳のときにピアノを習い始め、ツァブラトカ[5)]やホルゼルスキー[6)]に師事した後、10歳のときに当時著名な教師であったディオニス・ウェーバー（Dionys Weber、－1842）[7)]と出会う。ウェーバーはモシェレスに、J. S. バッハ、モーツァルト、クレメンティの作品を学ばせた。このウェーバーとの出会いがモシェレスの音楽家

としての道を切り開くきっかけとなり、彼のもとで学んだこれらの作品がモシェレスの音楽の礎となる。モシェレスは14歳のとき、父が亡くなったことをきっかけにウェーバーのもとを去り、単身でプラハを出てウィーンに移り住む。モシェレスは、アルブレヒツベルガー（Johann Georg Albrechtsberger、1736－1809）のもとで音楽理論や対位法を学び、その後、サリエリ（Antonio Salieri、1750－1825）に3年間師事し、声楽曲の作曲を学んだ。この3年間、モシェレスはサリエリの代理（兼任）として宮廷楽長を務めている。1808年から1815年にかけては、モシェレスの知人宅での演奏会が好評を博し、有望な若手演奏家として、その名が世に知られるようになる。この頃からウィーンで最も人気のあるピアニストの一人となり、ヴィルトゥオーゾとして活躍した。また、1814年には、モシェレスはベートーヴェン作曲の歌劇《フィデリオ》作品72をピアノ曲に編曲している。この編曲がきっかけとなり、モシェレスは、幼い頃から尊敬していたベートーヴェンとの関係を持つことができた（Schindler 1900, 5－7）。1815年、モシェレスにとって転機が訪れる。知人であったハーデッグ伯爵夫人がウィーンの慈善団体のために演奏会を企画し、モシェレスは、その公演のための新曲の作曲と演奏を依頼された（Moscheles 1879, 12－13）。モシェレスは、1814年に行われたウィーン会議でのロシア皇帝アレクサンダー1世の行進を題材として選び、絢爛たる技巧を駆使した《アレクサンダー行進曲》作品32（1815）[8]を作曲した。モシェレスはこの作品をリサイタルで演奏して大成功を収めたことにより、ピアニストとしての道が拓けることとなる。

（2）ヴィルトゥオーゾとしてのツアー期（1815年～1825年）

19世紀初頭、ヴィルトゥオーゾ・ピアニストが人気を博し、モシェレスも1816年から1825年までの約10年間、ヴィルトゥオーゾとしてドイツ各地、パリ、ロンドン、そして故郷プラハへ演奏旅行を行なっている。当時、多くの音楽家が中流階級の聴衆に受け入れられる作品を手掛けていた。モシェレスも同様に、有名な音楽家になるという野望のために、大衆に好まれる作風を取り入れていた。モシェレスは、ドイツ各地、オランダ、ベルギーなどでの4年間の演奏会旅行の後、1821年にパリへと向かった。パリでの初公演で成功を収め（Moscheles 1879, 27）、ロンドンにおいても、クラーマー（Johann Baptist Cramer、1771－1858）、カルクブレンナー（Friedrich Kalkbrenner、1785－1849）、リース（Ferdinand Ries、1784－1838）と同様に扱われるほど高い評価を得た。また同時期に、当時はあまり知られていなかったベートーヴェン作曲の《合唱幻想曲》作品80を公の場で演奏することを試みている。しかし、残念ながらこの作品はパリ市民には受け入れられず、バロック・古典派の再起を目指したモシェレスであったが、その後の他の演奏会の出演を拒むほど落胆する結果となった。1824年1月、モシェレスは持病が再発し、母による看病を受けるためプラハへ帰る。療養した後、演奏家としての復帰を望んだモシェレスは、兄に連れられプラハを去り、カールスバード、マリーエンバード、フランツェンバード、テプリッツなどの療養地を訪れながら、その各地で慈善演

奏会を行なった。やがて病は完治し、10 月 8 日にはライプツィヒに赴いて 2 つの公演をこなし、10 月 31 日にベルリンへ到着した。このベルリンでの滞在において、モシェレスは若きメンデルスゾーン（Felix Mendelssohn Bartholdy、1809－1847）と出会っている。

(3) ロンドン期（1825 年～ 1846 年）

1825 年 1 月 16 日にハンブルクを訪れた際、ハンブルク出身のアマチュアのピアニスト、シャルロッテ・エンプデン（Charlotte Embden、1805－1889）と出会っている[9]。同年 3 月 1 日に彼女と結婚し、夏にロンドンに居を定めた。モシェレスは、1821 年と 1822 年のロンドンでの演奏会シーズン中にすでにこの地で名声を確立しており、演奏、指導、作曲の機会を得ることに苦労はなかった。また、ピアノ演奏をとおして優れた音楽性が認められるようになったからこそ、その地位を利用して、高い音楽的水準の維持に関心を抱くようになった時期である。後述するが、ピアニストとしては、バロックと古典派作品を演奏するピアノフォルテの演奏会シリーズを創始した。また、モシェレスは 1832 年まで公の場で指揮を振ったことがなかったが、4 月 9 日のフィルハーモニー協会の公演で賞賛され、以後、フィルハーモニー管弦楽団の正指揮者を務めた。さらに、1841 年までは副監督としてもフィルハーモニー協会と関わっていくこととなる。管弦楽団のプログラムにおいても、J. S. バッハ、ハイドン、モーツァルト、ウェーバーなど、巨匠たちの音楽を盛り込もうという彼の試みが見られ、1832 年には、ベートーヴェン作曲の《荘厳ミサ曲》作品 123 のロンドン初演の指揮を務めた（Gresham 1980, 57－62）。モシェレスの演奏以外の活動としては、後進の教育と演奏会運営の 2 つが挙げられる。このロンドン期より教育活動に熱心に取り組み、ロイヤル音楽アカデミーにおいて後進の指導にあたった。彼はピアノと作曲を教え、金銭的に余裕がなくとも才能のある学生に対しては、快く無料でレッスンをしていた。さらにモシェレスは、フィルハーモニー協会の理事として演奏会の運営にも携わった。しかし、演奏会の質を向上すべく取り組んだこと[10]が協会の一部から反感を買って理事の辞任と再任を繰り返しており、協会との関係性が全て上手くいっていたとは言い難い（Moscheles 1879, 252）。モシェレスは、フィルハーモニー協会との関わりや、演奏活動に追われるロンドンでの忙しない日常から離れたいと思い、平穏な暮らしを求めてドイツへの移住を考え始めた。1843 年 4 月 10 日、メンデルスゾーンの指揮のもと、ライプツィヒに音楽院が開校されることとなるが、メンデルスゾーンは、音楽院が実現した際にはモシェレスを指導者として迎えたいと切望しており、給料や生活条件などについて、モシェレスに手紙を書き続けた。メンデルスゾーンからの誘いを受けたモシェレスは、1846 年 10 月 21 日、家族とともにライプツィヒに到着した。

(4) ライプツィヒ期（1846 年～ 1870 年）

ライプツィヒは、オーケストラ作品や歌曲の演奏会、オペラ公演などが多数催され、当時す

でに文化の中心地であった。ヨアヒム（Joseph Joachim、1831－1907）、ダヴィッド（Ferdinand David、1810－1873）、シューマン（Robert Schumann、1810－1856）、メンデルスゾーンなどの音楽家たちもこの街に住んでおり、演奏家や芸術家のコミュニティが存在していた。また、ゲヴァントハウス管弦楽団の演奏会では、J. S. バッハ、ヘンデル、モーツァルト、ベートーヴェンなどのすでに亡くなっている巨匠たちの楽曲とともに、シューベルト、ウェーバー、シューマン、メンデルスゾーンなど19世紀を生きる作曲家たちの作品も演奏されていた（Gresham 1980, 71, 73）。古典派の伝統にも重きを置くライプツィヒの音楽環境は、モシェレスにとって非常に居心地がよかったことと推察される。彼はこれまでの指揮と演奏活動中心の生活から離れ、作曲と教育活動に専念する。1846年、モシェレスはライプツィヒ音楽院のピアノ科主任教授に就任した。彼はロンドン期から変わらずバロックや古典作品の保護に努め、1851年にはライプツィヒ・バッハ協会の創設メンバーのひとりとなる。ライプツィヒにおける24年間は、公の前での演奏はほとんどなく、脚光を浴びることなく過ごした。音楽院では晩年までピアノ技法を多くの弟子に教え、ふさわしい就職口の世話をし、彼らに対してほとんど父親のような愛情を持って接した。1870年3月10日、ライプツィヒの自宅にて息を引き取る。

3. 批評から読み解く演奏スタイルの変遷

モシェレス本人による演奏の音源は現存していないため、彼の演奏スタイルを直接耳で確かめることは不可能である。しかし、その演奏や作品に対する当時の批評から、彼の演奏スタイルの一端をうかがい知ることは可能だろう。彼の演奏に対するもっとも古い批評は、1807年3月10日、プラハにてモーツァルト作曲のピアノ協奏曲を演奏した際のものである[11]。「すべての期待を上回るものであった」と記され、将来有望のピアニストとして扱われている[12]。1815年のハーデッグ伯爵夫人によるウィーンの慈善団体のための演奏会に出演した際は、新作であった《アレクサンダー行進曲》を演奏した。聴衆は「拍手喝采で、感謝の意を示した」[13]と記され、まだ若きモシェレスの演奏が、新たに拠点として選んだウィーンで受け入れられて評価されていることが読み取れる。1816年10月8日、ライプツィヒのゲヴァントハウスでの慈善演奏会では、《ピアノフォルテのための バレエ「肖像」の主題による序曲》作品40（1816）を初演し、この公演においても《アレクサンダー行進曲》を演奏している。演奏会は大成功を収め、モシェレスも日記にこう綴っている（Moscheles 1879, 21）。

> 聴衆は熱狂的で、満場一致の拍手喝采に包まれた。私の人生において最も輝かしく幸せな夜であった。

また、《アレクサンダー行進曲》のリハーサル時には、オーケストラの団員が演奏を近くで見るために近づいてきたことが記されており、さらに、本番での即興演奏の際にも「観客は、

ますます興味を持って私の近くに来て、最後は私を囲み、私が大きな賞賛の輪の中心になっていた」と述べている（Moscheles 1879, 21）。この公演の様子からは、モシェレスがどのように弾いているのかを団員や聴衆が近くで確認しようとするほど、モシェレスが人並み外れた技巧性を有していたことが窺える。また、ウェーバーは、当時のモシェレスの演奏に対して、次のように評している[14)]。

> この 11 ヶ月間、多くの美しい音楽の夕べがあったが、その中でもウィーンから来たピアニスト、モシェレス氏の演奏は特筆すべきものであった。この若い演奏家は、すでに高い評価を受けており、彼の演奏はそれを裏付けるものであった。力強さ、機敏さ、正確さが彼の演奏の特徴であり、それが最大の難関に立ち向かうことを可能にしたのである。その演奏は喝采を浴びた。

この言葉からも、モシェレスが初めての演奏旅行での公演で成功を収めた様子を読み取ることができる。また、ウェーバーの観察からは指の俊敏さや音の正確さが窺え、モシェレスの演奏技術の高さがドイツでも評価されていることがわかる。さらに、この公演の別の批評においても、「跳躍した音を弾く際の正確性」を賞賛されており、「敏捷性と技術を持つピアニスト」と評されている[15)]。これらの批評からは、モシェレスが、音が跳躍する際の演奏の正確性とその技術を持ち合わせていたことを読み取ることができる。

自作曲を弾いていない演奏会での批評も残されている。フェルディナント・リース作曲《ピアノ協奏曲第 3 番》作品 55 を演奏した、1818 年 12 月 26 日のウィーンでの公演の批評である。リース作曲のピアノ協奏曲の演奏に対して「おそらく他の誰もこれ以上の演奏ができないだろう」[16)] と記されており、演奏に対して「軽さ、自信、正確さ、丸み、完璧さ、そして鮮やかさ」を持っていると評価された[17)]。一方、特に緩徐楽章の Larghetto に対して「あたたかみ」に欠けるとの批評もなされた[18)]。

以上、1808 年から 1818 年までの公演の批評を追ってきた。自身の作品を演奏した公演においても、また、別の作曲家の作品を演奏した公演においても、ピアニストとして、「跳躍の正確性」、「敏捷性・機敏さ」、「明瞭さ」、「力強さ」がモシェレスの特徴として示されており、音は「軽く」「丸い」ことがわかる。いずれの批評からも優れた演奏技術を持っていることを読み取ることができる。一方、これらの批評には、表現力についての記述や技巧以外の面での評価を示唆する言葉が一切ないため、「深みに欠ける演奏」であった可能性も考えられる（Nourou 2022, 39）。いずれにせよ 1820 年頃までのモシェレスは、彼の持つ技巧性を前面に出した演奏であったということが推察できるであろう。

次に、1821 年以降の公演に対する批評を見てゆこう。1821 年 6 月 11 日、モシェレスがロンドンでフィルハーモニー協会の演奏会に初めて出演した際、ジョージ・ホガース（George

Hogarth、1783－1870）は、次のように記している（Hogarth 1862, 27）。

> これほど大きなセンセーションを起こした器楽演奏家の初登場はなかった。当時のモシェレスは、かつて聴いたことがないほどの驚きをもたらした。彼の音楽は、そのような力を最大限に発揮できるよう計算されたもので、豊かな発想と深い研究から生まれた、堅実で見事なスタイルを備えていた。

この言葉からは、モシェレスのフィルハーモニー協会のデビュー公演が鮮烈なものであったことが窺える。また、『季刊音楽マガジン・レビュー Quartaly Musical Magazine and Review』誌では、本公演のモシェレスの演奏に対して、異例ともいえる 4 ページが割かれていることから、彼のロンドンデビューに対する反応が大きかったのは間違いなさそうだ。その中で彼は次のように紹介されている[19]。

> 彼の作品は英国でいくつか知られており、また、他の演奏家たちからも（彼の名声とともに）受け入れられていた。著名な音楽家による私的な演奏会や、シーズン最後の夜のフィルハーモニック管弦楽団と共演した公の場のどちらにおいても、尊敬と俊英と賞賛の、明確な象徴の印を刻んだのである。それが最も表れていたのはおそらく、彼の演奏を待つ聴衆の静けさであろう。

この言葉は、プラハ、ウィーン、ドイツと同じく、新天地でのデビュー演奏会の反響の大きさを伝えている。また、彼の演奏に対しては次のように描写している[20]。

> 彼の手首、手、指の関節は、実に素晴らしい多様なポジションとしなやかさを持ち合わせている。彼の手の高さからは、観客は雷が落ちるような音を予期するかもしれないが、タッチのコントロールが秀逸であるため、決して荒々しい音が存在しない。彼の指にはバネと弾力もあり、アルペジオの素早いパッセージを弾く時、とても輝かしい音色を引き出している。一方、緩徐楽章においても、それに劣らず感動を与える。タッチと音色の均一性は、非常に厳格に保たれており、未完成の音は決して聞こえてこない。彼の演奏技術において並ぶものはいないと思っている。

この批評は、モシェレスが演奏する様子を具体的に描写しており、彼の演奏スタイルまでも垣間見ることができる。つまり、手首、手、指に柔軟性があり、パッセージによってそのポジションを自在に変化させていたというのである。また、タッチについては、指のバネと秀でたコントロールによって煌びやかな音色を引き出していたという。モシェレスは 1822 年のパリ

での演奏会シーズンを終えたあと、同年5月9日、ロンドンにおいて、ヨハン・バプティスト・クラーマーの定期演奏会シリーズに出演した。その際の演奏は、次のように評されている[21)]。

> 数少ない慈善演奏会の中で最も注目を集めたのは、クラーマー氏とモシェレス氏による2台のピアノフォルテのデュオであった。クラーマー氏は、滑らかで洗練された演奏家、絶妙な表現力、そして疑いようのない才能の持ち主として長い間知られてきた。今の彼においては、若い頃の炎は過ぎ去り、静寂の感情が鮮やかな感情を消し去る時代に入っている。モシェレス氏の演奏は、力強さ、タッチの弾力性、素早さ、移り変わりの激しさで際立っている。彼は若さゆえの勢いがあり、発想の繊細さと炎の強さではクラーマー氏にも劣らない。この両者の力による友好的な演奏は、最大限まで引き出されており、また、公の場での演奏（私的な演奏に比べ、その面白さでは負けるに違いない）が聴衆を満足させることができる限り、その満足はこれ以上ないものであった。賞賛は、長く、大きく、普遍的であり、一方、立派な教授たちは、デュオの終わりにお互いを認め合い、心からのあたたかさで讃えあった。

この批評からは、これまでと変わらず、指の弾力性と俊敏性が際立っていたことが読み取れる。クラーマーの演奏に対しては、感情表現に関する内容まで言及しているのに対し、モシェレスの演奏に対しては、音楽的表現についての言及はなく、むしろクラーマーとの対比で「若さ」と「勢い」が前面に描かれている。また、次のようにも記されている[22)]。

> クラーマー氏とモシェレス氏の共演が大衆にもたらした喜びは、容易に忘れることはできない。この華麗な演奏は、間違いなくモシェレス氏の向上心に火をつけ、彼自身による慈善コンサートで、才能の全てを発揮する力を呼び起こした。その晩の演奏会では、彼はそれぞれ異なるキャラクターを持つ4つの作品を素晴らしく演奏し（そのうち1曲は特に万人から喝采を浴びた）、衰えない力強さ、感情の活力、効果の壮麗さをともなっていた。このように、偉大なふたりの才能の衝突は、芸術のさらなる力を引き出すのである。

この批評は、クラーマーとの共演が、同日にあったモシェレスの演奏に少なからず影響を与えたことを示唆している。そして、モシェレスの演奏に対して、「感情」という言葉が初めて用いられた批評である。また、この出来事から少し空いた4年後の公演の批評ではあるが、1826年の批評からは、モシェレスの演奏に対する言葉が大きく変化していく。1826年10月21日、ウィーンで行われた演奏会に対する批評を見てみよう[23)]。

ピアノを魔法の国から来た奇跡のハープに変え、そこからあらゆる感情が響き、人間の胸にある魂を理想的な爽快感へと鼓舞する。

この批評の言葉は少し詩的な表現に偏ってはいるが、これまでの「正確さ」や「タッチの弾力性」の際立った演奏とは明らかに異なっていることが読み取れる。続けて、1828 年 1 月 26 日の公演に対する批評は次のとおりである[24]。

陰影は完璧そのものであり、彼が生み出す微妙な音色、タッチの妖精のような軽さ、彼が楽器の下部から呼び出す轟音、これらの持つ効果に匹敵するものはない。彼のアーティキュレーションは非常に明瞭で、想像を絶する速さのパッセージでさえ、どんなに微細な音も耳から逃れることはない。

ここでは、これまでの批評で度々見かけられた「強さ」という言葉は完全に姿を消している。これまでの演奏スタイルの特徴であった、音とアーティキュレーションの「明瞭さ」を保ちながらも、繊細なタッチによる表現の幅の広さと音色の多彩さが加わったことが窺える。1830 年 1 月 19 日と 26 日に行われたパリでの公演の批評では、「芸術における美しく崇高なものすべてを理解し、頭ではなく心から演奏し、より魅力的で天才としての資質を備えた人物である」と称賛された[25]。また、「繊細でエネルギーに満ち、その一方で、とても優雅で、とても憂鬱で、とても親密な表現で心に語りかける人」とも評されている[26]。2 年後の 1832 年 11 月のベルリンでの批評では、「奇抜さや効果のみを追求するような道からは、かけ離れている」[27] とも書かれた。これらの内容から、1826 年から 1830 年代にかけてのモシェレスの演奏は、技巧を誇示するのではなく、繊細なタッチによる表現の効果、聴衆に語りかける美しい音色の追求に重点を置いていたことが読み取れる。

1840 年、ライプツィヒのゲヴァントハウスにおいて、メンデルスゾーン主催によるモシェレスを讃える演奏会が行われた。モシェレスとメンデルスゾーンとクララ・シューマン（Clara Schumann、1819－1896）の 3 人による J. S. バッハ作曲《三重協奏曲》BWV1063、モシェレスのソロによる自作の《ピアノ協奏曲第 3 番 ト短調》作品 60（1820）が演奏された。この公演のモシェレスの演奏に対して、クララは、「とても美しく高貴な演奏スタイルでありながら、見事な演奏ではない」とし、また、年齢のために自然に技術が衰えていると指摘している（Schumann 1971, 114）。メンデルスゾーンは、モシェレスの協奏曲に対して「リハーサルなしで完璧に演奏していた」とは書きつつも、最初の tutti について「遅すぎる」演奏であったと指摘している（Mendelssohn 2013, 314）。この「遅すぎる」テンポに関して、ある批評家は、モシェレスが音楽的表現により一層注意を払った結果であると記している[28]。この当時の年齢は 46 歳であり、名声もすでに衰えていた時期であった。また、イギリスでの演奏以外、演

奏会ツアーを自ら辞めていたことから考えても、クララが指摘したとおり身体の衰えがあった可能性は大いに考えられる。

1845年1月の1日と3日も、ライプツィヒでの演奏会に出演しているが、両日とも例年のようなスタンディングオベーションを受けることはなかった。しかし、批評においては、彼のことを「繊細で華麗、威厳ある優雅なピアノフォルテ演奏の創造者のひとり」と評され、その演奏には「人間性」があり、「聴衆の心を掴む」と記されている[29]。4日後の1月7日、ドレスデンでの公演では、再び《ピアノ協奏曲第3番》、《アイルランドの回想》作品69（1826）、3曲のエチュードを演奏し、クララ・シューマンとフェルディナント・ヒラー（Ferdinand Hiller、1811－1885）とともに、J. S. バッハの《三重協奏曲》を共演している[30]。この公演では、演奏に対して、「真の芸術的価値」があったと評された。「以前の若々しい活力のあるものではなかったが、純粋に作品が理解しやすく、音楽的価値が示される演奏」と記されている[31]。1840年代以降は演奏家として第一線で活躍していた時期ではなく、また、演奏には年齢的にも技術的な衰えが見られたことがわかる。しかし、特に1845年の2公演におけるモシェレスの演奏は、聴衆に対して、彼の技術を見せつけるのではなく、作品の持つ音楽性そのものを表現しようとしたものであったと推察することができるだろう。

4. 新たな演奏会シリーズ

モシェレスは、1837年から「クラシックピアノフォルテ音楽のソワレ」や、「クラシックピアノフォルテ音楽のマチネ」という名を冠した演奏会に度々出演している。この演奏会に対し、当時、次のような期待が寄せられた。

> 彼［モシェレス］の演奏は、大衆の嗜好に大きな影響を与えるに違いない[32]。

> この演奏会がピアノフォルテの普及に繋がることを願っている[33]。

こうした言葉は、当時、この演奏会シリーズが注目されており、音楽界に影響を与えるほどの公演であったことを示唆している。モシェレスは生涯を通して様々な慈善演奏会に出演しているが、それらは基本的に主催者が他にいて、演奏家はそれぞれのレパートリーの中からその主催者に要求される楽曲を演奏していた。一方、上述の演奏会シリーズは全て、モシェレスが自ら主催となって演奏会を企画し、プログラム構成を考え、自身もピアニストとして出演した公演である。ここでは、このシリーズの特徴やプログラム構成をもとに、彼が目指した演奏家像や公演の意図を考察する。

この演奏会シリーズ以前の公演では、モシェレスは、聴衆が好む作品や理解しやすい楽曲を選曲する傾向にあった。例えば、1827年にケンジントン宮殿で演奏した際は、聴衆として会

場にいたフェオドラ王女がチロル地方の旋律を好むことを知っていたため、即興にその旋律を取り入れている（Moscheles 1879, 128-129）。また、1829 年のコペンハーゲンでの演奏会においては、デンマークにちなんで、フリードリヒ・クーラウ（Friedrich Kuhlau、1786－1832）作曲の《妖精の丘》を主題にして即興演奏を行なっている。これらの例からもわかるように、モシェレスは聴衆の好みを意識して、滞在先の地域でよく知られた曲を織り交ぜたプログラムを構成していたのである。

一方、「クラシックピアノフォルテ音楽」シリーズの演奏会は、タイトルを前面に出すことで演奏会全体のテーマを提示し、彼にとっての「クラシック」作品に限定したプログラム構成を行なっている。このように、テーマを絞ってプログラムを構成したという点からして、すでにこれまでのモシェレスの演奏会とは大きく異なっていることがわかる。

本シリーズが登場する以前は、イギリスでは、「クラシック」という言葉は「古楽」と同義であった。「古楽」の概念は、18 世紀初頭に本格的に用いられはじめ、例えば 1726 年には、16 ～ 17 世紀のマドリガルやモテットなどを復活させることを目的とした「高水準の歌手とそのパトロンのためのクラブ」が結成されている。1776 年にはじまった「古楽演奏会」は、20 年以上前の曲や亡くなった作曲家の器楽曲を演奏する定期演奏会であり、特にヘンデルの曲が好まれていた。Goehr（2007, 247）は、「19 世紀初頭、クラシック音楽という考え方は、ロマン派音楽の考え方とは異なって形成され、18 世紀半ばから後半にかけて優勢だった音楽の様式を指すのに使われた」と指摘している。これらのことからも「クラシック」という言葉の用法は時代によって変化していったことが窺える。モシェレスは、この「クラシックピアノフォルテ音楽」シリーズについて、「スカルラッティ、J. S. バッハ、ヘンデル、ベートーヴェン、ウェーバー、メンデルスゾーン、その他の巨匠の最も著名なピアノフォルテ作品の中から、これまでにこの国で公に聴かれることのなかったものを演奏します」と述べている。彼が挙げた作曲家の中では、当時メンデルスゾーンはまだ存命であり、明らかに「クラシック」は以前のように「古楽」を指すものではなくなっていることが読み取れる。また過去の作曲家の曲だけを演奏する古楽演奏会とは異なる性格のものであった。1835 年以降のモシェレスにとって、「クラシック」の定義とは、彼が最も偉大だと考える作曲家による特定のジャンルを指し、音楽の様式だけを指すものではなかったと考えられる。

モシェレスは、この演奏会シリーズ開始の前年である 1836 年 3 月 17 日に室内楽演奏会を開催している。彼は、トーマス・ウィルマン（Thomas Willman、1784－1840）とジョセフ・ダンド（Joseph Dando、1806－1894）とともにモーツァルト作曲《ピアノ、クラリネット、ヴィオラのための三重奏曲》KV498（1786）を演奏した。当時のロンドンの演奏会において、モーツァルトの作品は演奏されてはいたが、オペラのアリアが有名であり、ピアノ曲や室内楽曲を演奏することは一般的ではなかった。第 1 部では、ジョルジュ・オンスロー（André George Louis Onslow、1784－1853）、ベートーヴェン、ハイドンの楽曲を、第 2 部では、モーツァルト、

ハイドン、ベートーヴェンの作品を演奏しており、これは正式に新シリーズを始める前に、聴衆の反応の様子を伺っていた可能性が考えられる。そして、この演奏会がきっかけとなって翌年からの新シリーズの開催へと繋がったと推察される。以下に、モシェレスが取り組んだ1837年から1846年の演奏会シリーズの日程とタイトルを示す。

1837年から1846年のモシェレスによる演奏会シリーズ[34)]

1837年2月18日　第1回クラシックピアノフォルテ音楽のソワレ
1837年3月 4 日　第2回クラシックピアノフォルテ音楽のソワレ
1837年3月18日　第3回クラシックピアノフォルテ音楽のソワレ
1837年5月30日　イグナーツ・モシェレスによる朝の演奏会
1838年1月27日　第1回クラシックピアノフォルテ音楽入門のソワレ
1838年2月 9 日　第2回クラシックピアノフォルテ音楽のソワレ
1838年3月 2 日　第3回クラシックピアノフォルテ音楽のソワレ
1838年3月23日　第4回クラシックピアノフォルテ音楽のソワレ
1838年5月23日　イグナーツ・モシェレスによる朝の演奏会
1839年2月14日　第1回クラシックピアノフォルテ音楽のマチネ
1839年2月28日　第2回クラシックピアノフォルテ音楽のマチネ
1839年3月14日　第3回クラシックピアノフォルテ音楽のマチネ
1839年5月25日　イグナーツ・モシェレスとフェルディナントによる演奏会
1845年5月22日　クラシックピアノフォルテ音楽のマチネ
1845年6月 2 日　クラシックピアノフォルテ音楽のマチネ
1845年6月14日　クラシックピアノフォルテ音楽のマチネ
1845年6月19日　クラシックピアノフォルテ音楽のマチネ
1846年3月31日　クラシックピアノフォルテ音楽のマチネ
1846年4月24日　クラシックピアノフォルテ音楽のマチネ
1846年5月 7 日　クラシックピアノフォルテ音楽のマチネ

上記のとおり、「クラシックピアノフォルテ音楽の」と名を打っているものだけでも、計17公演ある。上記の演奏会の中から、モシェレスが初めに取り組んだ1837年の3つのソワレと1838年の「入門のソワレ」を例として、さらに考察を進めてゆこう。

(1) 1837年3つの「クラシックピアノフォルテ音楽のソワレ」

1837年に行われたこの3つのソワレに共通する構成は下記のとおりである。

３つのソワレ 構成

～第１部～
・ピアノソナタ
・声楽曲
・前奏曲とフーガ
（・序曲、ジーグ、パッサカーリア）[35]
・声楽曲
・ピアノソナタ

～第２部～
・チェンバロのためのレッスン組曲より抜粋
（・チェンバロ音楽）[36]
・声楽曲
・ピアノソナタ ― ピアノとホルンのためのソナタ ― ピアノとヴァイオリンのためのソナタ
・声楽曲
・ピアノ練習曲 ― ピアノ練習曲 ― ピアノディヴェルティメント

上記の「―」で示している箇所は、基本的に左から順に第１回、第２回、第３回の公演で演奏されたものである。第１回と第２回の公演のみ、第２部の２曲目にチェンバロの作品を入れており、第３回では、第１部の４曲目にヘンデルによる楽曲を追加している。各回でこのように曲数の増減という変化はあるものの、上記からわかるように３つの公演の楽曲の種類や曲順には多くの共通点が認められる。このことから、プログラムを組む段階から３つの公演全体を見越して構成している可能性が考えられる。

このソワレのプログラム構成は、それまでロンドンに提供されていたものとは一線を画している。これまでの演奏会は、ひとつの公演の中で、オペラの序曲やアリア、協奏曲、重唱、独奏曲、室内楽曲など様々なジャンルや編成の作品が混ざっているものが一般的であり、曲順に規則性などは特になかった。一方、モシェレスによるこの３公演のソワレは、これまで必ずプログラムに入れていたオーケストラの演奏による序曲やファンタジア、協奏曲、交響曲、即興などはすべて排除されていることが読み取れる。そして、曲順は、基本的に器楽曲と声楽曲が交互に演奏される構成から、演奏会に統一感を生み出そうという明確な意図が感じられる。

この３つの公演それぞれのプログラムは次のとおり[37]。

1837 年２月 18 日の第１回ソワレ

～第１部～

ピアノソナタ第１番 ハ長調	モシェレス氏	ウェーバー作曲
歌曲《狂乱のベス》	ビルチ氏	パーセル作曲
前奏曲とフーガ 嬰ハ長調、嬰ハ短調、ニ長調	モシェレス氏	バッハ作曲
歌曲《はじめのスミレ》	マッソン氏	メンデルスゾーン作曲
ピアノソナタ第 17 番 ニ短調 《テンペスト》作品 31 第２番	モシェレス氏	ベートーヴェン作曲

～第２部～

チェンバロのためのレッスン組曲より 抜粋	モシェレス氏	スカルラッティ作曲
チェンバロのための変奏曲 《調子の良い鍛冶屋》	モシェレス氏	ヘンデル作曲
《コジ・ファン・トゥッテ》より二重唱	ビルチ氏 マッソン氏	モーツァルト作曲
ピアノソナタ第 26 番 変ホ長調 作品 81a《告別》	モシェレス氏	ベートーヴェン作曲
4 声のためのグリー《行け、弱い巨人よ》	ビルチ氏 マッソン氏 ブラードブリー氏 ヴァウグハン氏	ジャクソン作曲
練習曲より 抜粋	モシェレス氏	モシェレス作曲

指揮者　ジョージ・スマート氏

1837 年３月４日の第２回ソワレ

～第１部～

ピアノソナタ 第 2 番 変イ長調《熱情》	モシェレス氏	ウェーバー作曲
《デボラ》よりアリア 《優しい父親が流した涙》	パリー氏	ヘンデル作曲
前奏曲とフーガより ニ長調、嬰ヘ短調、変イ長調	モシェレス氏	バッハ作曲
歌曲《その地を知っているか ?》	ハーヴェス氏	シュポア作曲
ピアノソナタ第 15 番 ニ長調 作品 28《田園》	モシェレス氏	ベートーヴェン作曲

～第２部～

チェンバロのためのレッスン組曲より 抜粋	モシェレス氏	スカルラッティ作曲
《クラヴサン組曲》より 組曲第 4 番 ホ短調より第 1 曲 Allegro 組曲第 2 番 ヘ長調より第 4 曲 Allegro アルマンドとジーグ	モシェレス氏	ヘンデル作曲
《ヨセフ》より二重唱	ハーヴェス氏 パリー氏	メユール作曲
ピアノとホルンのためのソナタ ヘ長調 作品 17	モシェレス氏 プッツィ氏	ベートーヴェン作曲
4 声のためのグリー《チェチーリアの東屋より》	ハーヴェス氏の娘 エリオット氏 ハーヴェス氏 パリー氏	ホルスレー作曲
練習曲より 抜粋	モシェレス氏	モシェレス作曲

指揮者　ジョージ・スマート氏

1837 年 3 月 18 日の第 3 回ソワレ

～第 1 部～

ピアノソナタ第 14 番 嬰ハ短調《月光》作品 27－2	モシェレス氏	ベートーヴェン作曲
《アグネス》より 二重唱《あの墓》	ブルーチェ氏 バルフェ氏	パエール作曲
前奏曲とフーガより 変ロ長調、嬰ト短調、ロ長調	モシェレス氏	バッハ作曲
レッスン組曲より 序曲、ジーグ、パッサカーリア	モシェレス氏	ヘンデル作曲
《受難》より《悲しみの涙》	バルフェ氏	シュポア作曲
無言歌集より 抜粋	モシェレス氏	メンデルスゾーン作曲

～第 2 部～

チェンバロのためのレッスン組曲より 抜粋	モシェレス氏	スカルラッティ作曲
《聖パウロ》よりレチタティーヴォとアリア 《おお、エルサレム》	ベアーレ氏	メンデルスゾーン作曲
ピアノとヴァイオリンのためのソナタ第 9 番 《クロイツェルソナタ》作品 47	モシェレス氏 モーリ氏	ベートーヴェン作曲
歌曲《亡霊の歌》	ブルース氏	ハイドン作曲
ピアノディヴェルティメント《舞踏への招待》	モシェレス氏	ウェーバー作曲

指揮者　ジョージ・スマート氏

以上の 1837 年の 3 つのソワレのプログラムからは、いくつか特徴的な点が見られる。まず、この 3 つの公演を通してピアニストがモシェレスひとりであるということ、そして、ピアノのための作品は独奏曲に限っているという点である。この演奏会以前の公演では、1 つの演奏会の中でさまざまなピアニストが出演する公演も行われており、連弾、2 台ピアノまたは 3 台ピアノなどの重奏のための作品をプログラムに組み込んでいることもあった。また、モシェレスはどの地に赴いても、自作のピアノ協奏曲やオーケストラを伴うピアノファンタジアを演奏していた。一方、この 3 つの公演では、それらの作品を 1 曲も演奏していない。上記のプログラムに指揮者の名前が記載されているとおり、この公演自体にはオーケストラが参加しているにもかかわらず、オーケストラを伴うピアノ作品をプログラムに入れなかったのである。これは、ピアノ作品の中でも、ピアノ独奏曲のみを聴衆に聴いてほしいという、モシェレスのこだわりと捉えることができる。

また、プログラムを組むにあたって選んだ作曲家にも特徴が見られる。モシェレスは、ロベルト・シューマン、フレデリック・ショパン（Frédéric Chopin、1810－1849）、フランツ・リスト（Franz Liszt、1811－1886）など、自身とは音楽性が異なる「新しい学派」の作曲家たちの作品をプログラムには一切入れていない。このことは、後の年に行われた同シリーズの公

演では内容に少し変化がみられることになるが、この 1837 年の時点においては、モシェレスは、彼らの作品を「クラシック音楽」を代表する作品とは扱っていなかったことがわかる。また、第 1 回と第 2 回の公演においては、自身の作品をプログラムに組み込み、演奏している。「クラシック音楽」と位置付けた他の作品とともに自作曲を演奏することで、モシェレスは自身が「新しい学派」とは異なることを示そうとしたという捉え方もできる。

さらに、モシェレスがこの全公演においてチェンバロを演奏しているという点も特筆すべきことである。例えば、第 1 回公演、第 2 部のスカルラッティの作品やヘンデルによる楽曲をはじめ、チェンバロのために書かれた作品はすべてチェンバロで演奏している。モシェレスは、1807 年にピアニストとしてデビューしてから演奏会でチェンバロを弾いたという記録はなく、この 1837 年のソワレのシリーズが公の場でチェンバロを演奏した初めての公演であった。

一方で、ピアノフォルテの演奏会であるにもかかわらず、なぜ全公演において声楽曲が含まれているのかという疑問も浮かび上がる。演奏会のタイトルが示しているとおり、モシェレスが「ピアノフォルテ」を主体としようとしたことは間違いない。そして、先述のように、ピアノ独奏曲を聴衆に聴かせることが第一の目的であった。しかし、声楽曲を演奏するために少なくとも小編成のオーケストラまで用意し、歌曲、二重唱やオペラのアリアなどをプログラムに入れている。この点について Nourou (2022, 201) は、この演奏会の計画に対する周りの反応が、モシェレスに声楽曲をプログラムに入れさせた可能性を指摘している。以下は、この演奏会の司会者の発言である。

> このソワレが発表されたとき、我々は、これほど困難な取り組みがこれほど上手くいくとは思ってもみなかった。この演奏会の計画を初めて見たときは、モシェレス氏が少なくとも 2、3 の弦楽器の助けを借りようと考えていることを願わずにはいられなかった[38]。

「2、3 の弦楽器」とは、ピアノ三重奏や四重奏などの楽曲を指していることだと思われる。この司会者が見た「演奏会の計画」の時点で、ピアノ曲のみであったのか、もしくはすでに声楽曲が含まれていたものかは不明であるが、そもそもこの演奏会に関わる周辺の人物から企画自体を不安視する声が挙がっていたことは事実である。また、ピアノフォルテを前面に出した演奏会はこれまで誰も催したことがなく、初めての取り組みであった。そのため、ピアノ曲のみで構成される演奏会をしたときに、評論家からの批判や聴衆に受け入れられないリスクをモシェレス自身が考えた可能性は大いにあるだろう。加えて、モシェレスは、「単調さを和らげようと、ちょっとした声楽を織り交ぜた」と述べている（Moscheles 1879, 236）。聴衆はこのようなピアノ独奏曲の割合が多い演奏会に対して慣れていない。聴き飽きたり、疲れたりしないようにという配慮から、モシェレスは、声楽曲を間に挟みながらピアノ独奏曲を聴くという

新しいスタイルの演奏会をつくったのである。つまり、声楽曲は、あくまでピアノフォルテを集中して聴くためのリフレッシュメントの役割を果たしていた。この1837年の取り組みは、モシェレスにとっても音楽界にとっても、ひとつの新たな挑戦であり、また、こんにち当たり前のように行われているピアノ独奏曲のみでのリサイタルの原点であった可能性があると言える。

(2) 1838年「クラシックピアノフォルテ音楽 入門のソワレ」

この年は、第1回目を「入門のソワレ」と位置付け、さらに前年と同様に3回のソワレを加えて、計4回のソワレが開催された。このソワレの第1回目は、当初、1837年12月6日に計画されていたが、モシェレスの手の捻挫により、1838年1月27日に延期されている。以下が、1838年1月27日に行われた第1回クラシックピアノフォルテ音楽「入門のソワレ」のプログラムである。

1838年1月27日　第1回クラシックピアノフォルテ音楽 入門のソワレ

～第1部～

チェンバロのためのレッスン組曲より Lento patetico Allegro	モシェレス氏	スカルラッティ作曲
トッカータとフーガ ニ短調	モシェレス氏	バッハ作曲
ポロネーズとフーガ ヘ短調	モシェレス氏	フリードマン作曲
前奏曲とフーガ ヘ短調	モシェレス氏	C. P. E. バッハ作曲
シチリア風アンダンテとフーガ ハ短調	モシェレス氏	J. C. F. バッハ作曲
ソナタ	モシェレス氏	J. C. バッハ作曲
クーラント、フーガ、ジーグ ヘ短調	モシェレス氏	ヘンデル作曲
歌曲《私を忘れないで》	バーネット氏	モーツァルト作曲
ピアノソナタ ヘ長調《極致》より抜粋	モシェレス氏	ヴォルフェル作曲
ピアノソナタ第26番 変イ長調《パリへの帰還》より抜粋	モシェレス氏	ドゥシーク作曲
練習曲 変ホ長調	モシェレス氏	シュタイベルト作曲
練習曲 ハ短調	モシェレス氏	シュタイベルト作曲
《グラドゥス・アド・パルナッスム》より第11番 Allegro Moderato e Cantabile イ長調	モシェレス氏	クレメンティ作曲
練習曲 ホ長調	モシェレス氏	J. B. クラーマー作曲
練習曲 ト短調	モシェレス氏	J. B. クラーマー作曲
ロマンス	モシェレス氏	フィールド作曲
練習曲 嬰ヘ短調	モシェレス氏	フンメル作曲
練習曲 変ニ長調	モシェレス氏	フンメル作曲
カンタータ《愛されない男のため息》(国内初演)	クロフ氏	ベートーヴェン作曲
歌曲《声高な嘆き》	クロフ氏	ベートーヴェン作曲

練習曲 イ短調	モシェレス氏	エルツ作曲
練習曲 嬰ハ短調	モシェレス氏	ポッター作曲
練習曲 作品 10 第 5 番	モシェレス氏	ショパン作曲
《無言歌集》より 抜粋	モシェレス氏	メンデルスゾーン作曲
練習曲 変ロ短調	モシェレス氏	タールベルク作曲
性格的練習曲 作品 95 より 第 5 番　おとぎ話 第 12 番　不安	モシェレス氏	モシェレス作曲

～第２部～

歌曲《おお、美しい声よ》	シュティーレ氏	ハイドン作曲
ピアノソナタ第 23 番 ヘ短調 作品 57《熱情》	モシェレス氏	ベートーヴェン作曲
《アラジン》よりロマンス	デヴィン氏	メユール作曲
ピアノソナタ第 4 番	モシェレス氏	ウェーバー作曲

指揮者　ジョージ・スマート氏

この「入門のソワレ」は、以下のように宣伝された[39]。

> 今回は、スカルラッティ、バッハ、ヴォルフェル、ドゥシーク、シュタイベルト、クレメンティ、J. B. クラーマー、フィールド、フンメル、エルツ、ツェルニー、ポッター、ショパン、メンデルスゾーン、タールベルク、モシェレスの作品や練習曲を演奏する予定であり、ピアノフォルテ演奏の発展を説明します。

この宣伝時に出された言葉によって、モシェレスは、演奏会で扱う作曲家を明記し、前年の3つのソワレとは異なる内容となることを、宣伝の時点において聴衆に示している。前年のように「これまでにこの国で公に聴かれることのなかったもの」を演奏するだけでなく、「ピアノフォルテ演奏の発展を説明」するという目的のもとでこの演奏会を催すことを事前に明らかにした。このように、演奏会を開く目的を明確にし、内容を公演前に知らせることで、聴衆の演奏会に臨む姿勢や演目に対する理解も方向づけようという狙いがあったと考えられる。

では、モシェレスはどのようにピアノフォルテの発展を示そうとしたのだろうか。この「入門のソワレ」の特徴を見ていく。前年と同様、鍵盤楽器による作品はすべてモシェレスが演奏している。しかし、プログラム構成は前年の公演と大きく異なり、声楽と器楽が交互に演奏されているわけではない。これは、1曲あたりの演奏時間に起因するものと思われる。上記のプログラムを見てわかるように、ピアノ曲が27曲、声楽曲が5曲と、曲数は格段に多いが、前年のソワレよりも1曲あたりの演奏時間が短い。そのため、前年のように交互に配置せず、7

曲や10曲のピアノ曲を続けて演奏し、声楽曲を挟む形を取ったと考えられる。また、第1部のピアノの曲目は、最後に配置されているモシェレスの作品を除いて、基本的に年代順に並べられている。このように、鍵盤楽器の音楽を年代順に立て続けに演奏する構造を取ったのは、モシェレスの言う「ピアノフォルテ演奏の発展」をなるべく途切れることなく聴衆に示すためであったと考えられる。

プログラムの内容にも前年と異なる点が見受けられる。まず、扱った作曲家の数が多く、このひとつの公演だけで22名の作曲家によるピアノ作品を演奏している。また、クレメンティやヤン・ラディスラフ・ドゥシーク（Johann Ladislaus Dussek、1760－1812）といった1837年の公演では演奏していない作曲家の作品を取り入れてプログラムを組み立てた。幅広い作曲家のピアノ作品を聴衆に紹介することが第一の理由として考えられるが、それに加えて、前年の演奏会での反省を生かして構成した可能性もある。前年のプログラムに対しては、その内容に賛否両論が起こっていたのである。1837年に取り上げた演奏曲自体は、イングランドで弾かれたことのないものが多く、聴衆にとって新鮮であったようだが、作曲家はすでに国内で皆が知るような有名な人物であった。そのため、クラシックの巨匠ばかりを取り上げていることが指摘され、クレメンティ、ドゥシーク、オーランド・ギボンズ（Orland Gibbons、1583－1625）、ウィリアム・バード（William Byrd、1540－1623）といった作曲家を軽視しているのではないかという批判がなされたのである[40]。この1837年に始めたピアノ作品に特化したシリーズは、初めての試みであったということもあり、モシェレスはあくまで有名な作曲家による世に知られていないピアノ作品を紹介しようとプログラムを組んだとは考えられる。しかし、聴く人によっては作曲家に偏りがあると受け取られてしまう結果となっていた。これらのことから、クレメンティとドゥシークという、実際に批評に名が挙がっていたこの2人の作品を取り入れたという可能性が考えられる。さらにモシェレスは、チプリアーニ・ポッター（Cipriani Potter、1792－1871）やアンリ・エルツ（Henri Herz、1803－1888）による作品もプログラムに取り入れた。彼らは、モシェレスと同じく、現代ではほとんど弾かれる機会のない作曲家であり、プログラムの第1部、4曲目の作曲家である「フリードマン」に至っては、現在では完全に忘れられた作曲家である。しかし、モシェレスは他の演奏会において彼らと共演した記録があり、親交があったと考えられる。また、このピアノフォルテ音楽をテーマとした演奏会のプログラムに組み込んでいることから、モシェレスは彼らのピアノ作品を認め、高く評価していたことが読み取れる。

それに加えて、ショパンの作品をプログラムに含めている点も特筆すべきである。モシェレスがショパンに初めて会ったのは1839年の出来事である。この演奏会が行われたのは1838年のはじめであり、モシェレスは実際に会う前から、ショパンの作品を自身の演奏会においてプログラムに組み込み、演奏していたことになる。しかし、1839年にショパン自身による演奏を聴くまでは、「パッセージに苦労」するとし、モシェレスはショパンの作品を弾きにくい楽

曲であると扱っていた。そして、「人工的で強引な転調は嫌い」であると述べ、作品そのものが理解し難いものであると捉えていた。それにもかかわらず、自身の肝煎りの公演プログラムに組み込んだのである。これは、実際に会う前からショパンが次の世代を代表する音楽家であると認めており、ピアノフォルテ音楽の歩みを辿るうえでは、ショパンの作品が必須であると位置付けていた証だろう。

また、このプログラムには練習曲が 10 曲以上含まれていることも本公演の特徴である。この演奏会以前に、練習曲をこれほどまで数多く演奏した公演は例を見ない。モシェレスは、ほかの公演においても自作の練習曲を抜粋で度々演奏しており、そのように練習曲が含まれた公演では、プログラムの中でも最後の曲として配置されていることが多い。これらの練習曲は、もともと演奏会用として作曲されたものではないが、練習曲というジャンルが演奏会の曲目として成り立つことを提示しているようにも受け取られる。

上記のモシェレスによる宣伝の言葉の最後に「説明」という言葉があるが、演奏のみで示したのか、もしくは曲間にモシェレスによる解説が行なわれたのかは詳細がなく不明である。前年の演奏会には司会者がいたことから、司会者による解説とともに演奏会を進行した可能性も考えられる。いずれにせよ、ピアノフォルテ音楽の歴史を辿る演奏会でありながら、聴衆に「教える」という目的のもとで本公演を開催していたという点は明白であり、一種の音楽講座のような意味合いも持つ、当時では非常に画期的な取り組みであったと考えられる。

5. 結び

本論では、モシェレスのピアニストとしての面に着目し、その活動の特徴や傾向、歴史的な意義について検討してきた。モシェレスは、20 歳の頃から欧州各地で演奏会ツアーを行い、そのプログラムの内容には、サロン音楽など当時流行した軽い音楽や、聴衆に喜ばれる即興を多く取り入れていた。クラーマー、カルクブレンナー、リースと同様、ヴィルトゥオーゾ・ピアニストとして名を連ね、華々しい活躍をしていたことが明らかである。しかし、モシェレス自身が「彼らの耳を満足させたら私は称賛されるのだ」(Moscheles 1879, 46, 52) と述べていることからも、その活躍ぶりとは相反して、ピアニストとしての自身の活動に不満を持っていたようだ。また、決して自らが好んで大衆向けの作品を作曲し演奏していたわけではないことが窺える。つまり、聴衆の好みを意識した選曲の演奏会を開催していたのは、ピアニストとして売れるまでの手段のようなものであり、モシェレスの目指した演奏家としての姿ではなかったのである。

演奏会批評からは、彼のピアニストとしての活動の中で、演奏スタイルの変化が見られた。クララ・シューマンが指摘したように、年齢を経ることによる変化も少なからず関係しているとは思われる。一方で、批評に使われる言葉の変化は、彼の目指す音楽像の移り変わりを映し出していると捉えることができる。特に 1820 年代後半からは、当時流行していたヴィルトゥ

オジーよりも作品そのものが持つ魅力の発信を目指していた。その変化とともに、モシェレスにとっての演奏会の趣旨も変容していったと考える。そして、その中で生まれたのが「クラシックピアノフォルテ音楽」の演奏会シリーズである。これまでの演奏会の雑多な性格とは一線を画し、演奏会自体に「ピアノのための作品」と「クラシック作品」という大きな2つのテーマ性を与えた。演奏者が主体の演奏会ではなく、作品そのものに焦点を当てており、作品の本質を聴衆に伝えようという、モシェレスのピアニストとしての信念の現れであると考える。Ferris（1909, 215）は、この演奏会シリーズに対して次のように述べている。

> 聴衆の音楽的嗜好の促進への影響は非常に大きく、特筆に値する。偉大な音楽作品を十分に鑑賞できるよう、イギリス人の心をこれほどまでに教育した人物はおそらく他にいない。

上記のフェリスの言葉や「入門のソワレ」に対するモシェレスの言葉からも読み取れるように、この演奏会シリーズの目的のその先には、聴衆を「育てる」という意味合いもあったのではないかと考える。それは、かつてパリでベートーヴェン作曲の《合唱幻想曲》を演奏した際に、聴衆に全く受け入れてもらえなかったことに対する挫折が大きく関係していると考えられる。また、自身の敬愛する古典派のピアノ音楽が忘れ去られることも危惧していたのではないだろうか。このシリーズにおいて、今回取り上げた演奏会以降の公演では、特定の作曲家に「捧げる」という、さらに絞ったテーマを設けた演奏会を企画した。この演奏会では、バッハ、ヘンデル、モーツァルト、ベートーヴェンといった作曲家を取り上げている。例えば、モーツァルトの公演ではピアノソナタを演奏しているが、当時、モーツァルトといえばオペラが主であり、ピアノソナタが演奏会で弾かれることはなくなっていた。モシェレスが演奏することによって、時代や流行の波で埋もれてしまうということを防ぐという目的もあったと考えられる。

これらの「クラシックピアノフォルテ音楽」に焦点を当てたモシェレスの新たな取り組みは、他の音楽家へも影響を与えた可能性がある。シャルル・ニート（Charles Neate、1784－1877）は、1839年5月から1841年にかけて、声楽と器楽曲を含むピアノ室内楽曲シリーズを行なっており、モシェレスの第1回ソワレや第1回マチネと同じジャンルを扱った演奏会を開催している。また、メンデルスゾーンも、1838年に、作曲年順に曲目を並べた「歴史的演奏会」シリーズを企画している（Todd 2005, 364）。この構成は、モシェレスがピアノフォルテ演奏の「発展」を示した演奏会と方向性の類似が見受けられる。アメデ・メロー（Amédée Méreaux、1802－1874）は、1842年3月6日と3月13日に、ルーアンにて、チェンバロを使用した「歴史的演奏会」を開き、15世紀から19世紀までの声楽曲と器楽曲でプログラムを組んだ（Ellis 2005, 39－40）。モシェレスの弟子であるルイーズ・ファランク（Louise Farrenc、1804－1875）は、1857年に「フレスコバルディ、クープラン、シャンボニエール、スカルラッティの演奏会」

を開き、さらに 1862 年には、古楽の演奏会シリーズ「歴史的なピアノの会」をパリのサル・エラールにて開催している（Kroll 2014, 303）。エルンスト・パウアー（Ernst Pauer、1826－1905）は、1861 年から 1867 年にかけて「ピアノフォルテ音楽の歴史的演奏会」をロンドンで開催し、その中のいくつかの演奏会ではモシェレスが使用したものと同じチェンバロを使用した（Kroll 2014, 304－305）。これらの演奏会に関して、モシェレスに直接的に影響を受けたという証拠はないが、演奏家として、プログラムを組む上での影響を受けていた可能性は充分に考えられる。そして、現代では当たり前となっているリサイタルの形態や、特定のテーマを掲げた演奏会という発想、さらにモシェレス以前に演奏されることのなかった古典派のピアノ作品の復権は、モシェレスのピアニストとしての挑戦があったからこそだと言えるだろう。

注

1）Kroll（2014）は、モシェレスについての詳細な伝記であるが、事実関係の誤りも多く、信憑性には疑問が残る。Alan（1992）と Gresham（1980）は、どちらもモシェレスの生涯を中心に論じている。Nourou には、モシェレスの作品解釈、および彼の即興演奏と当時の演奏批評に関する論考がある。前者は研究対象が限られている（取り上げられているのは作品 95 のみ）という点で問題はあるものの、後者はモシェレスの親族から譲り受けた資料をもとにした研究であり、こんにち入手できる中では最も信頼度の高い論文と言える。

2）モシェレスはライプツィヒに縁の深い作曲家であるが、著者が 2019 年～ 2021 年まで留学のためにライプツィヒに滞在していた間も、彼の作品が取り上げられた演奏会を一度も見かけたことがなかった。

3）ロシェ・ジェローム「モシェレス , イグナツ」吉成 順訳『ニューグローヴ世界音楽大事典』第 18 巻（1995 年）、306－307 頁。

4）Ingeborg Heussner, *Ignaz Moscheles in seinen Klavier Sonaten, Kammermusikwerken und Konzerten*,（Dissertation, Phillipps Universiät, Marburg, 1963）, Appendix II, p. 251－254 によると、1814 年に始めた日記（後に妻のシャルロッテが 1872 年に出版）に生年月日を 1794 年 5 月 30 日と記しているが、プラハの出生登録簿には、1794 年 5 月 23 日と記載されている。

5）日記に記された名は Zadrakha となっている。モシェレスが初めてピアノフォルテを教わった師である。生年・死亡年は不明。

6）日記に記された名は Horzelsky となっている。生年・死亡年は不明。

7）1811 年よりプラハ音楽院の院長になった人物である。生年は不明。

8）変奏曲の形式であることから、《アレクサンダー変奏曲 Alexander variation》とも記述される。

9）シャルロッテ・エンプデンはアマチュアのピアニストであり、彼女の一家は多くの芸術家を支援していた。彼女の叔父がアウグスト・レオであり、裕福な銀行家でモシェレスのことも支援していた人物である。彼女の父アドルフ・エンプデンは、ハンブルクの実業家であり、まだ若かったパガニーニを含め、音楽家に対して援助していた。彼女の従兄弟は、詩人のハインリッヒ・ハイネである。また、二人の間には、アドルフ（Adolph、1825－1829）、エミリー（Emily、1827 － ?）、セレナ（Serena、1830 － ?）、フェリックス・ストーン（Felix Stone、1833－1917）、クララ（Clara、1836－1884）の 5 人の子どもがいた。

10）詳細は明らかにされていないが、プログラムの内容の質、財務管理、リハーサル計画などの内容についてである。

11）作品番号は不明。

12）*Allgemeine musikalische Zeitung*（April 15, 1807）. 715.

13）*Morgenblatt für gebildete Stände*（February 22, 1815）. 180.

14）Carl Maria von Weber, *Writings on Music*, ed. by John Warrack, trans. by Martin Cooper（Cambridge University Press, 1981）. 191. ここでは、Alan（1992, 5）より引用。

15）*Allgemeine musikalische Zeitung*（October 16, 1816）. 715.

16）*Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat*（January 3, 1818）. 7.

17）Ibd.

18）*Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*（January 6, 1818）. 22. ここでは、Nourou（2022, 39）より引用。

19）*The Quarterly Musical Magazine and Review* Ⅲ（1821）. 388.

20）Ibd, 510.

21）*The Quarterly Musical Magazine and Review* Ⅳ（1822）. 260－261.

22）Ibd, 296－297.

23）*Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Künst, Literatur und des gesellingen Lebens*（October 28, 1826）. 524. ここでは、Nourou（2022, 46）より引用。

24）*Caledonian Mercury*（January 10, 1828）. 3.

25）*Revue Musicale*, vol. 7（February 6, 1830）. 23.

26）Ibd, 24.

27）*Allgemeine musikalische Zeitung*（November 28, 1832）. 800－801.

28）*Zeitung für die elegante Welt*（October 24, 1840）. 836.

29）*Allgemeine musikalische Zeitung*（January 8, 1845）. 27.

30）本来のカルテット伴奏ではなく、モシェレスの編曲によるオーケストラ伴奏。

31）*Signale für die musikalische Welt*（1845）. 34.

32）*The Musical World* Ⅷ（1838）. 215.

33）*The Musical World* Ⅵ（1839）. 183.

34）1837 年と 1838 年のソワレは夜 8 時 30 分から、1839 年のマチネは午後 2 時から、1845 年と 1846 年のマチネは午後 3 時から開催された。

35）第 3 回ソワレのみ。

36）第 1 回、第 2 回ソワレのみ。

37）Sevasti Nourou, *Ignaz Moscheles' Reception in the Nineteenth Century and His Influence on Concert Life*,（The University of London, Goldsmiths, Ph. D. M., 2022）

38）*The Musical World* Ⅳ（January 13, 1837）. 77. ここでは、Nourou（2022, 201）より引用。

39）*John Bull*（November 12, 1837）

40）*The Spectator*（March 25, 1837）

参考文献

原田光子　1953 『大ピアニストは語る』創元文庫。

シントラー　1972 『ベートーヴェンの生涯』柿沼太郎訳、角川文庫。

ロシェ、ジェローム　1995 「モシェレス , イグナツ」吉成順訳『ニューグローヴ世界音楽大事典』第 18 巻、306－307 頁。

Alan, Silver Philip. 1992. *Ignaz Moscheles: A reappraisal of his life and musical influence.* Diss., The University of Washington.

Beghin, Tom. 2000. *Three Bilders, Two Pianos, One Pianist: The Told and Untold Story of Ignaz Moscheles's Concert on 15 December 1823.* University of Calfornia Press, vol. 24, no. 2: 115－148.

Cho, Yeon-Sook. 2004. *Die Musik für Klavier zu vier Händen von Ignaz Moscheles: Historische Stellung und Funktion*. Ruhr Universität Bochum.

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

Ferris, George. 1909. *Great Violinists and Pianists. Colleli to Paderewski*. New York: D. Appleton and Company.

Goehr, Lydia. 2007. *The Imaginary Museum of Musical Works*. Oxford University Press.

Gresham, Carolyn Denton. 1980. *Ignaz Moscheles: An Illustrious Musician in the Nineteenth Century*. Diss., The University of Rochester, Eastem School of Music.

Hogarth, George. 1862. *The Philharmonic Society of London: From its Foundation, 1813 to its Fiftieth Year, 1862*. Bradbury and Evans.

Kroll, Mark. 2014. *Ignaz Moscheles and the Changing World of Musical Europe*. Boydell Press.

Leanne, Langely. 1983. *The English Musical Journal in the Early Nineteenth Century*. The University of North Carolina at Chapel Hill.

Lindeman, Stephan. 1999. *Mendelssohn and Moscheles: Two Composers, Two Pianos, Two Scores, One Concerto*. Oxford University Press, vol. 83, no. 1: 51－74.

Mendelssohn, Felix. 2013. *Sämtliche Briefe, Band 7: Oktober 1839 bis Februar 1841*. Bärenreiter.

Moscheles, Charlotte. 1879. *Recent Music and Musicians, as Described in the Diaries and Correspondence*. trans. by Arthur Duke Coleridge, New York: Henry Holt and Company.

Moscheles, Felix. 1888. *Letter of Felix Mendelssohn to Ignaz and Charlotte Moscheles*. Boston Ticknor and Company.

Nourou, Sevasti. 2015. *Composer Intention and Performance Interpretation: A Contextualisation of Ignaz Moscheles' Grand Characteristic Studies, Op. 95 and a Performance Edition of the Seventh Study*, Diss., The University of London, Goldsmiths.

Nourou, Sevasti. 2022. *Ignaz Moscheles' Reception in the Nineteenth Century and His Influence on Concert Life*, Diss., The University of London, Goldsmiths.

Roche, Jerome. 1970. *Ignaz Moscheles*. The Musical Times, vol. 111, no. 1525: 264－266.

Schindler, Anton. 1900. *The Life of Beethoven*, Boston: Ditson.

Schumann, Robert. 1971. *Robert Schumann Tagebücher*, vol. 2. Stroemfeld.

Todd, Lary. 2005. *Mendelssohn: A Life in Music*. Oxford University Press.