

[研究論文]

# 《展覧会の絵》に施したウラディミール・ホロヴィッツの妙技 —《展覧会の絵》ホロヴィッツ版の考察—

## Vladimir Horowitz's Virtuosity Given to “Pictures at an Exhibition”

—A Study on “Pictures at an Exhibition” Arranged by Horowitz—

津島圭佑

Keisuke Tsushima

〈抄 録〉

20世紀を代表するピアニストであるウラディミール・ホロヴィッツ（1903-1989）は、モデスト・ムソルグスキー（1839-1881）が作曲した《展覧会の絵》を大きく改編した。本稿は、ホロヴィッツが行った改編の具体的な内容を示し、その編曲技法が示唆するものを明らかにすることが目的である。幾つか存在する録音資料の中から参考となる音源を選出し、音のみならず、ペダリングやデュナーミクまで慎重に採譜した。ホロヴィッツが用いた編曲技法は5項目に分類され、それらは演奏家が会得すべき音感——音や音楽に関する諸性質を把握する感覚——を再認識させるものであった。

キーワード：ホロヴィッツ版、ピアノ編曲、モデスト・ムソルグスキー、展覧会の絵

Abstract

Vladimir Horowitz (1903-1989), a leading pianist of the 20th century, arranged in a large way “Pictures at an Exhibition” composed by Modesto Mussorgsky (1839-1881). This paper shows the concrete content of the arrangement by Horowitz, with the purpose to clarify what the arrangement technique suggests. Based on the sound source that serves as a useful reference, I carefully took down not only the notes but also pedaling and dynamics. Arrangement techniques used by Horowitz were classified into five items and they allow us to reconfirm the sound feeling that musicians should acquire: the sensation of grasping various properties related to sound and music.

Keywords: Horowitz version, piano arrangement, Modesto Mussorgsky, “Pictures at an Exhibition”

### 1 《展覧会の絵》校訂版・改訂版の概要

《展覧会の絵》が完成したのは1874年である。この年は、オペラ代表作である《ボリス・ゴドゥノフ》の完成版の初演が達成された年で、ムソルグスキーは、批評家の賛否はあったものの、一般聴衆

には好評を得た。それゆえに、《展覧会の絵》を発表する絶好のタイミングであったのは確かであるが、ムソルグスキー自身がこの作品の撤収を決めた。ムソルグスキーは、その7年後である1881年に亡くなっており、生前にこの作品が演奏されることはなかった。

後に、ムソルグスキーの音楽の良き理解者であったニコライ・リムスキー＝コルサコフ（1844-1908）によって《展覧会の絵》の遺稿の整理が行われ、1886年に初めて出版されることになった。この作品が初めて世に出た瞬間であった。しかし実状として、リムスキー＝コルサコフによる初版には幾つもの問題点が存在した。

まず、表紙に *série de dix pieces pour piano*（10曲から成るピアノのための曲集）というタイトルが記された。これは、プロムナードの主題が各曲を巧妙に結びつけている構造を完全に無視していることを意味する。ムソルグスキーは、このプロムナードの主題による連結部分を表題のない間奏曲としていたが<sup>1)</sup>、リムスキー＝コルサコフ版は、全てをステレオタイプの「プロムナード」と名付けてしまった。

さらに、各曲の表題は、ロシア語やイタリア語、ラテン語等によって使い分け表記されているにも関わらず、リムスキー＝コルサコフ版ではフランス語に統一された。その他にも、曲間を結んでいる *attacca* の指示の削除や、第4曲の冒頭にあるべきデュナーミクの見落としなど、問題作と判断されてしまう要因が散見された<sup>2)</sup>。

1920年代、ソヴィエト連邦では、ムソルグスキーの作品のオリジナル版が望まれるようになり、音楽学者パーヴェル・ラム（1882-1951）により、自筆譜に沿った原典版が1932年に発表された。このラム版は所々に文章による介入がみられ、楽譜の広範囲に及ぶ変更も存在するが、それらについて校訂報告の記載がない<sup>3)</sup>。それゆえ、これを原典版と見なして良いかどうか問題となってくる。しかし、リムスキー＝コルサコフ版で問題とされた項目は改善され、ムソルグスキーによって削除された部分について言及されている点で、自筆譜に関わる重要な資料となったことには違いない。

本来の意味で原典版といえる自筆譜ファクシミリ版が発表されたのが、作曲されてから100年以上も後の1975年であった<sup>4)</sup>。これ程までに時間がかかり過ぎてしまったため、今日まで多くの場面でリムスキー＝コルサコフ版、ラム版が当てにされ、特に拠り所とされてきたのが遺稿を最初に解読する立場にあったリムスキー＝コルサコフによる版であった。そして、それを踏襲して出版されたのがモーリス・ラヴェル（1875-1937）による管弦楽への編曲版であり、ホロヴィッツの改編がラヴェル編曲版の影響を受けているのは明らかである。

## 2 楽譜と音源の選定

ホロヴィッツ版を分析するに当たり、本稿ではベーレンライター社による原典版（以下、「原典版」と表記する）との比較を以て述べていく。この版は、クリストフ・フラムによって校訂され、自筆譜ファクシミリ版の第2版（1982年）を主たる資料としている。前述したように、《展覧会の絵》を巡る校訂の歴史に幾つもの問題が散見される中、自筆譜、リムスキー＝コルサコフ版、ラム版のそれぞれを詳細に研究し、正しい解釈の判断が容易ではない箇所について「校訂報告」に判断理由が明記されている点で、この版は信頼性が高いと筆者は判断した。

ホロヴィッツの演奏による《展覧会の絵》の録音として、筆者は以下の資料を収集した。

- ① 1947年11月7日および12月22日、セッション録音
- ② 1948年4月2日、ニューヨーク・カーネギーホールでのライブ録音
- ③ 1951年4月23日、ニューヨーク・カーネギーホールでのライブ録音

①はセッション録音という点で、ホロヴィッツの意図に最も忠実な演奏を聴くことが可能であると筆者は考えたが、録音状態が悪い上、編曲に多少の遠慮がみられ、構想を練り切れていないと考えられる。従って、構想が固まり編曲内容がほぼ一致する②と③の演奏を参考にする。②では、全体的に勇み足なテンポ設定が見受けられ、ミスタッチも時折確認されるが、③では聴き取り難い箇所と比較対象として意義がある。

### 3 ホロヴィッツ版の分析

それでは、作品の流れに沿って分析を進めていく。本稿では、譜例として記載する譜面は、採譜したホロヴィッツ版のみとする。是非、お手持ちの楽譜を参照していただきたい。論述上の小節番号は原典版に記載された番号に従うものとする。音名はドイツ式表記を使用し、オクターヴ表記もそれに準ずる。音名表記とオクターヴ表記の区別が必要な場合は、後者に（oct.）と書き記す。

#### 3-1 〈プロムナード〉

この作品の要となるプロムナードは、各曲を結ぶ物語の架け橋のような存在である。原典版ではデユナーミクの指示は冒頭に*f*があるのみだが、ホロヴィッツの演奏は全体を通してデユナーミクの変化に富んでおり、そこからホロヴィッツが構想するフレージングが自然と明らかになる。

第1～2小節の単音による主題に対し、重音によって繰り返される第3～4小節の主題は自ずと音量が大きくなる。その際、両手共に和音構成音が可能な限り付加されている。ホロヴィッツの意図するところは、音量を大きくすることよりも、倍音を利用して音響を豊かにすることにある。そう考えられる理由として、付加された和音構成音は実際に強く弾かれることなく、ハーモニーに溶け込むように柔らかいタッチで弾かれている点が挙げられる。

第9・11・17小節には、原典版にはない*p*の表現がみられる。第9・11小節に関しては、属和音から始まる新しいフレーズを意識した表現に*p*が用いられている。第17小節では、2拍目から突然*p*になり、次の第18～21小節にかけて3回現れるG音→F音のオクターヴ進行が両手共に高い音域に上げられ、ペダルによって直前のF音のバスは保続されている【譜例1】。これにより、第17小節の2拍目から第21小節の4拍目までが、G音→F音の進行を境に3つのフレーズに分割される。さらに、フレーズ毎に音量も大きくなっていき、デユナーミクが発展的に捉えられている。

第21小節の5拍目からの、最後の主題提示がデユナーミクの頂点と位置づけられ、プロムナード中で最も大きな音量でホロヴィッツは演奏する。その状況でもフレーズは意識し、フレーズの変り目に当たる第23小節の3拍目と4拍目の間には、楽譜にはない休符が存在している。最終小節である第24小節では、左手部分の2拍目と6拍目をB<sup>1</sup>音／B<sup>2</sup>音まで下げられ、これがプロムナード中で最も低い音となる。低音の充実した響きに支えられ*rit.*し、音楽が完結する終結部となっている。このままでは原典版にある*attacca*を考慮していないように見受けられるが、6拍目のB<sup>1</sup>／B<sup>2</sup>音を最後まで伸ばさず途中で切り、その他の音は残すことで、聴き手に次なる展開を予感させている。



【譜例1】 第18～24小節

### 3-2 第1曲〈グノーム〉

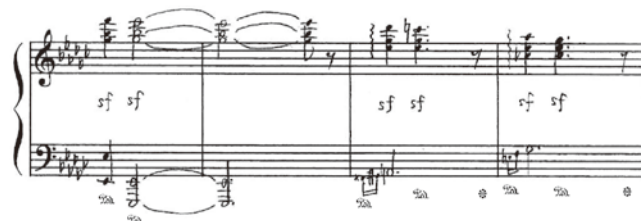
冒頭に現れる、妖精（Gnome）の奇怪な動きを表すモチーフは、原典版では右手と左手が常に8度の音程を保ち、単音のユニゾンで演奏される。ホロヴィッツは、右手で弾く旋律のラインを各手の親指で交互に弾き、右手は1オクターヴ高い音を、左手は1オクターヴ低い音を付加して演奏する【譜例2】。これは、作曲家であり演奏家でもあったフランツ・リスト（1811-1886）が作曲する上でよく用いた手法であり、見かけの難しさに反して効果的で合理的である。ホロヴィッツは、*ff*で演奏する箇所ではこの手法を用いており、*p*で演奏する箇所は原典版を維持する。これにより、効率的にデュナーミクを実現することが可能な上に、打鍵する音域の幅に差がつくことでコントラストも明快となる。また、単音で弾くときよりも指の機動性が低くなることで、希薄になりやすい拍子感が自ずと保たれる。



【譜例2】 第1～6小節

第19・23小節では、左手部分のEs音をオクターヴの下行跳躍としており、2拍目に重心がかかりやすくなる【譜例3】。第21・22小節、第25・26小節では、左手部分の単音に複前打音を、右手の和音にはアルペッジョを施すことにより、音の運びに方向性が生まれる。

第60～71小節に関して、原典版では2つの問題点が生じる。まず、全体を支配するのが2分音符と4分音符であるため、音量の減衰による緊張感の低下が生じ、それを回避する手段としてテンポを速くする以外は考え難いという点である。もう一つは、第60小節の左手部分1拍目でEs音／Es<sup>1</sup>音まで広げた音域が第65小節まで維持されないため、全体として低音の支えがないという点である。つまり、第38小節から時間を費やし高めてきた緊迫感を受け止めるには、テンポ設定やペダリング等、熟考する必要がある。ホロヴィッツはこれらの問題を解決するために、2分音符による半音階進行に、2オクターヴもの音域で駆け巡る3連符によるパッセージを付け加えた。第60～65小節では、左手部分に保続低音としてEs音が施され【譜例4】、第66～71小節では、右手部分に半音階進行する音と同一の音が施される【譜例5】。



【譜例3】 第19～22小節

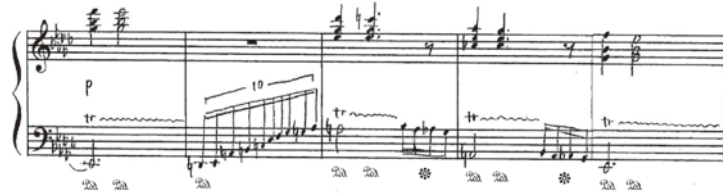


【譜例4】 第60～61小節



【譜例5】 第66～67小節

第72小節からの、トリルが付加した音と6連符による左手の上行・下行する音型は、たとえ *in tempo* であったとしても難度は高い。それにも関わらず、*poco a poco accelerando* の指示があるのだ。これに対してホロヴィッツは、第76小節以降、6連符によって上行・下行する音型に、本来の形よりも1オクターヴ余分に上下の運動量をもたせた【譜例6】。上行・下行する音域が広がったことで、音の動きそのものが切迫した音楽を表現し、過度にテンポを速くする必要がなくなった。



【譜例6】 第76～80小節

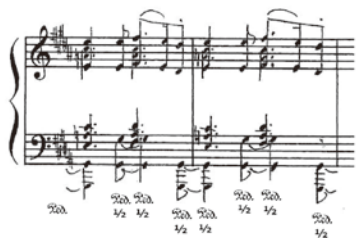
### 3-3 (間奏曲) *Moderato comodo assai e con delicatezza*

おおよそ原典版との違いはないが、第9・10小節の左手部分Es音とAs音を単音からオクターヴに変えている。この間奏曲は、調号はないが明らかに変イ長調であり、ホロヴィッツがオクターヴに変えた音は主音と属音に当たる。それらの音は、異名同音で嬰ト短調の主音と属音となり、次の〈古城〉を暗示する重要な2音となる。

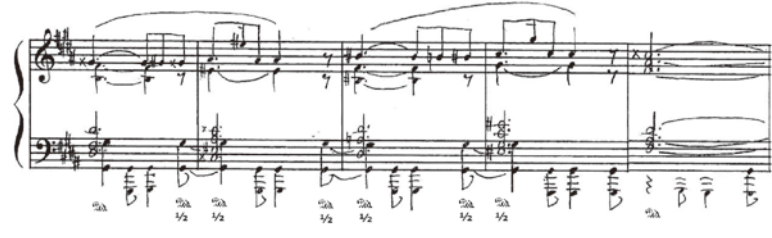
### 3-4 第2曲〈古城〉

この曲を支配するバツ・オスティナートは、原典版ではGis音(oct.)の高さが終始変わることなく維持され、それより高い音域に他の全ての音が施されている。ホロヴィッツは、開始音にGis<sup>1</sup>音を加え、原典版よりも音域を広げた。第3～7小節ではGis<sup>1</sup>音とGis音(oct.)を付点4分音符で交互に弾き、ゆり籠のような上下の動きをもたせた。この結果、堅固な印象を与えるバツ・オスティナートに、柔軟な流れが生まれる。第8小節からは基本的にGis音(oct.)であるが、時折Gis<sup>1</sup>音を加えオクターヴの重音に変える。それらは音源を聴き比べても一定ではなく、即興的である。

第29小節から音楽は展開していく。原典版では、右手部分と左手部分の和声を担う音それぞれが開離しているため、全体として和音がまとまらず今一つ和声感が伝わりにくい。そこでホロヴィッツは、バツ・オスティナートをオクターヴの重音を保ったまま上下に動かし、原典版より右手部分に近い音域に和声を担う和音を施す【譜例7】。その結果、和声感が鮮明になることは然ることながら、多声的な響きも実現された。同様の手法が、第74小節以降にもみられる【譜例8】。



【譜例7】 第29～30小節



【譜例8】 第74～78小節

### 3-5 (間奏曲) *Moderato non tanto, pesantemente*

譜面上では原典版との違いはないが、デユナーミクは原典版にはない表情をつけている。ホロヴィッツは第5小節から急激に *dim.* しており、左手部分のオクターヴの低声部はほぼ聴こえない程に小さく

演奏する。重々しい前半4小節と、次の曲想を意識した軽やかな後半4小節が、好対照をなす。

### 3-6 第3曲〈テイルリーの庭—遊びの後の子供達の口喧嘩〉

内声部に和音を伴って駆け巡る16分音符のパッセージを演奏することは、高い技術を要する。そのため、明るく軽快な曲想とは裏腹に、全体として重くなりがちである。*Allegretto non troppo, capriccioso*と指示書きがあるので、闇雲にテンポを上げることを解決策とするのも望ましくない。

ホロヴィッツは、最小限に音を省略することで対処している。例えば、第1～2小節では、内声の $h^1$ 音を省き、左手で右手部分の $fis^1$ 音 $eis^1$ 音を弾くことで、「右手→旋律、左手→伴奏」の形に役割を完全に分離させた【譜例9】。それにより、右手は求められる表現で細かなパッセージを演奏することに専念できる。第6小節は、手の大きさにもよるが、右手部分で内声の和音を押さえたまま旋律を弾くのは、凡そ不可能である。ホロヴィッツは、左手で指がとどく範囲で適宜内声を補っている【譜例10】。



【譜例9】第1～2小節

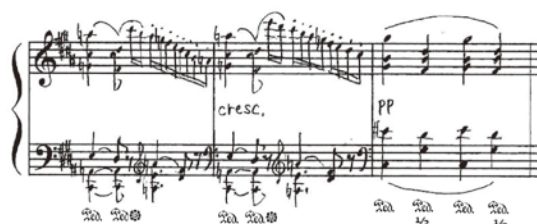


【譜例10】第6小節

「重→軽」という重心の動きが、この曲の特徴的なモチーフである。第8・9小節【譜例11】と第23・24小節【譜例12】では、反復するモチーフの音域に変化がつけられている。音域に高低差をつけることで躍動感が生まれ、ホロヴィッツはそれを利用して自然に *cresc.* する。第8・9小節で *cresc.* した後、第10小節を頂点にアーチ型のデューナーミクとなる。第23・24小節でも *cresc.* はするが、意表をつくように第25小節で *p* になる。これは、曲の造りとして第25小節が変則的に挿入された部分であることを強調している。



【譜例11】第8～10小節



【譜例12】第23～25小節

### 3-7 第4曲〈ビドロ〉

「ビドロ」とは、ポーランド語で「家畜、虐げられた人々」という意味をもち、この曲が政治的含意をもつというのは通説である。原典版では冒頭から重苦しく *ff* で始まるが、ホロヴィッツ版はラヴェル編曲版を踏襲したデューナーミクである *p* から開始する。前者は「ビドロ」という存在に置かれた状況や、それに対する（ムソルグスキーの）感情の表現であり、後者はビドロが遠くから徐々に迫り来る情景を描写する、遠近感をもった表現である。左手部分の伴奏音型は、原典版の指示の通り全ての音にテヌートをつけて *ff* で弾き切ると、常に響きが飽和状態になり伴奏音型が活かされず、全体として拍感の薄い平坦な印象を与えてしまう。そこでホロヴィッツは、伴奏音型に3つのパターンを設け

て、各々のアーティキュレーションを施した。

【パターン1】

【パターン2】

【パターン3】



この曲は、3つの部分に分けられる。まず、第1区分である第1～20小節は、伴奏音型を【パターン1】のように短前打音をつけて演奏する。短前打音がついた音をテヌートで保ち、裏拍の音をスタッカートで短く弾くことで、不器用な動きを表現する。足場の悪い地面を重い足取りで歩いているような情景が想像される。音の短い裏拍に対して、和声感を補うための和音を右手部分に施す。

次の第2区分（第21～37小節）からは音楽の流れ方が変わる。原典版では、左手部分の4分音符が8分音符に代わって音楽の流れを舵取りし、4分音符の和音は順次進行する。この結果、凹凸のない伴奏音型がテンポを前向きに促す。ホロヴィッツは、伴奏音型を【パターン2】のように活発な跳躍を伴った和音で演奏するが、ペダルを使って表拍を4分音符の音価で確実に維持しているため、原典版における伴奏音型の性質も維持される。ただし、第36・37小節では4分音符による支配は消え、4つ並ぶ $sf$ と右手部分にある8分休符を最大限に活かすように、ペダリングとテンポの考慮がみられる。

クライマックスを迎える第3区分前半（第38～47小節1拍目）で用いられるのが【パターン3】である。伴奏音型の和音が変わる際は明瞭にペダルが踏み換えられるが、それ以外の箇所は常にペダルによって響きが満たされている。右手部分では和音構成音が付加され、それは属和音が7和音や9和音になる程である。このパターンが唯一、アーティキュレーションが原典版の示唆するニュアンスに近いものとなる。クライマックスであるこの部分だけに【パターン3】を使用することで、特徴である満ち満ちた音響と重々しい動きが効果的に活かされる。

第3区分後半（第47小節2拍目～）は、伴奏音型が【パターン1】に戻る。ここで原典版の指示に従うならば、デュナーミクを突如 $p$ にしたいところだが、実質的に音量を $ff$ から $p$ に急激に落とすのは繋がりとしては些か強引である。しかしホロヴィッツ版では伴奏音型が切り替わることにより、アーチ型のデュナーミクが自ずと実現され、音量の増減による不自然な段差は解消される。

### 3-8 (間奏曲) *Tranquillo*

第2小節の右手部分では、プロムナードの主題の原形を維持した結果、4・5・6拍目が原典版より1オクターヴ低い音となっている。第9小節の3拍目裏拍では、原典版は $des^2$ 音が右手部分の和音に含まれているが、ホロヴィッツは左手部分の和音に移し替えた。些細なことではあるが、左手部分のソプラノ声部の上行する動きが、切り取ってきた次の曲のモチーフの原形に相似する。

### 3-9 第5曲〈卵の殻をつけた雛の踊り〉

*Scherzino*と*Trio*の2つの部分から成る。*Scherzino*では、第4・12小節の2拍目裏拍を8分休符とし、音のない瞬間が存在することで*Scherzino*の表現の一翼を担う。また、第21小節では左手にも $Des$ 音を施し、両手共にH音・C音の複短前打音がついている。これは、第17小節から駆け上がってくる左手部分の進行にも到達点を設けたことになる。そのまま第22小節でも左手部分の声部は存続し、両手共にH音の短前打音が付加したC音を演奏する。

大きく手が加えられているのは、*Trio*の右手部分である。*Trio*の前半部分（第23～30小節）では、原典版は1指で鍵盤を押さえながら3指・4指・5指でトリルを行わなければならない、手の疲労を促進

する箇所である。ホロヴィッツは、1指・2指でも和音構成音の中で分散させ、二重トレモロの形で演奏する【譜例13】。実のところ、弾き手によって個人差はあるが、この方が技術的に容易となる可能性がある。さらに、この部分をリピートする際は、右手部分の音域を1オクターヴ上げている。



【譜例13】 第23～26小節

*Trio*の後半部分(第31～42小節)では、単音による短前打音が重音となり、和声感が増している【譜例14】。リピートは、前半部分同様に変化をもたせ、本来は休符である箇所にへ長調の第7音(導音)を倚音として付加し、1回目のヴァリエーションのように演奏している【譜例15】。



【譜例14】 第31～34小節



【譜例15】 第31～34小節 (リピート)

### 3-10 第6曲〈サムエル・ゴールドンベルクとシュムイレ〉

金持ちと貧乏、という対照的な境遇の、2人のユダヤ人の会話が描かれている。冒頭、金持ちのサムエルの自信に満ちた威圧的なユニゾン、原曲のまま2声のユニゾンでそのニュアンスを出そうとすると音が割れてしまいやすく、中音域に音が施されているために迫力に欠けてしまいがちである。その対処としてホロヴィッツは、ユニゾンの声部を1つ増やすことで無理なくキャラクターを表現し、音価の小さな32分音符のみ2声のまま演奏している【譜例16】。

続いて第9小節から現れる貧乏人のシュムイレは、哀れで情けない様子を表す細かい装飾音符(前打音と複前打音)が施されており、それらをテンポ内でリズムを正確に処理して演奏するのは容易ではない。さらに、第15小節から2人の主題が同時に主張し始めてきたとき、シュムイレの主題が単音からオクターヴの重音となるため、装飾音符をつけて演奏するのは難しくなる。それゆえ、原典版では原形を保持せずプラルトリラーの複前打音は省かれている。

しかしホロヴィッツは、第15小節以降も複前打音も省くことなく演奏しているのだ【譜例17】。その意義は、原形を尊重しているという点に留まらず、シュムイレの主題の表拍と裏拍が半拍ずれてサムエルの主題に重ねられている構造を明瞭にしている点も挙げられる。この双方の主題の「ずれ」が、互いに平行線をたどっているとしても強行突破し続ける、緊張感や混沌とした状態を表している。



【譜例16】 第1～2小節



【譜例17】 第15～16小節



### 3-11 (間奏曲) *Allegro giusto, nel modo russo, poco sostenuto*

ホロヴィッツはラヴェル編曲版を踏襲し、この間奏曲を割愛している。

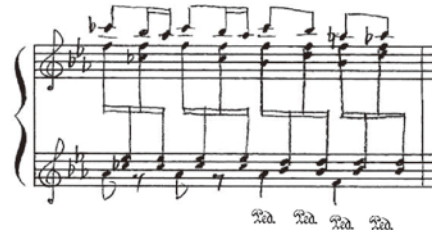
### 3-12 第7曲〈リモージュの市場 (大きな知らせ)〉

重音の同音連打が特徴の一つであり、活気溢れた市場の喧騒や、女性達が激昂し早口で言い争いしている様子が鮮明に描き出されている。速いテンポの中で終始施される連打をこなすには、相当な脱力の技術を要する。ホロヴィッツはこの同音連打を基本的に回避しており、その方法は4つの項目に体系化される。

**方法Ⅰ** 左手の連打を単音にし、右手の内声に **方法Ⅱ** 和音構成音を右手と左手で交互に弾く。和音構成音を施す。



【譜例18】第2小節



【譜例19】第3小節

**方法Ⅲ** 重音と単音を交互に弾く。

**方法Ⅳ** 音域操作し、動きを有する音型に変換する。



【譜例20】第12小節



【譜例21】第13小節

これらの方法は随所で不規則に用いられ、異なる演奏効果が次々に現れる。それが、この曲の忙しい音楽と合致している。また、方法Ⅰの【譜例18】のように、左手部分の連打を単音にしたとしても、和声感を補う和音を施し、ただ単音にするよりも色彩的に聴こえてくる。圧巻であるのは、技術的に困難な第5小節に於いても、和声が1拍毎に変化するのに合わせて同様の編曲を施している点である【譜例22】。華麗な技術を以て弾き切ることに留まらず、作曲者の指示である *sempre scherzando* を実現するためにクオリティーを求めた結果なのである。



【譜例22】第5小節

### 3-13 第8曲〈カタコンベ (ローマ時代の墓)〉

打鍵すれば自然と音量は減衰し、そこに調節は利かないのがピアノという楽器の特質であるが、こ

の曲はそれを除外視して作曲されている。*Largo*のゆったりとしたテンポ感の中で、付点2分音符や、それにフェルマータのついた音が曲全体を支配しているが、音を伸ばしている間にデュナーミクの指示が書き込まれているのである。例えば第3小節は、伸ばす音を *cresc.* しなければならない。また、第2小節と第5小節を比較すると、前者が *p* とだけ記譜されていて、後者が *p + dim.* と記譜されている。これらを忠実に実現することは、譜面通り弾くだけでは不可能といえる。さらに、この曲のデュナーミクは *ff, f, p, pp* で構成されているため、強い打鍵の和音と弱い打鍵の和音が羅列しているだけになってしまう問題点も挙げられる。まず、第4～7小節にある *ff* → *p* は原典版のままでも表現可能であるが、タイで繋がれた右手部分の和音は *ff* の音量で残ってしまう。そこでホロヴィッツは、*ff* の際に1オクターヴ低い音域のオクターヴの重音を前打音のように打鍵した【譜例23】。それにより、左手部分が全体として音量が豊かになり、音量の変化を顕著に示す役割を左手に担わせられる。また、音の持続性も高まることで、突如 *p* にしたときに音量・音域の両面で差をつけることが可能となる。左手部分の半音階進行も、デュナーミクを優先するあまり、極端に小さく弾く、という事態から免れる。

【譜例23】 第4～8小節

第12～28小節においても、H音からFis音（途中As音は省略）まで半音階進行が左手部分に施されている。その過程で、第15～22小節では8小節もの間、A音の保続が行われる【譜例24】。この間、右手部分に、この曲で唯一の旋律らしい旋律が現れ、*cresc.* と *dim.* によって抑揚がつけられる。しかし、音価が大きく打鍵の数が少な過ぎるため、音の減衰によりそれを効果的に表現するのは困難である。ホロヴィッツは、随時A音を補足することで音の減衰を軽減し、旋律の抑揚づけを補助する。

第25～28小節では、半音階進行の終着点であるFis音をホロヴィッツはトレモロで演奏し、原典版とは逆に、ドラマティックな *cresc.* を以て最後の衝撃的な和音に突入する【譜例25】。Fis音の強調によって、次の曲との関連性が強くなる。第29・30小節では *ff + sf* → *p* を実現するために、第4～7小節と同様の方法を用いている。

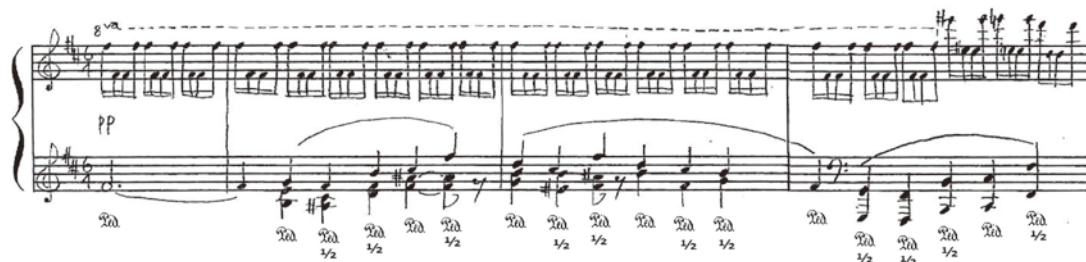
【譜例24】 第15～22小節

【譜例25】 第25～30小節

### 3-14 〈死せる言葉による死者への呼びかけ〉

この曲は、題名のついた間奏曲（プロムナード）という位置づけであるため、曲番号が振られていない。〈カタコンベ〉から受け継いだFis音のトレモロから始まる。このトレモロを、終始32分音符

という音価で *pp* を維持して演奏するには、音量のコントロールと手の脱力という2つの点で高度な技術を要する。ホロヴィッツは大胆にも、このトレモロを16分音符の独自の音型に変えてしまった【譜例26】。



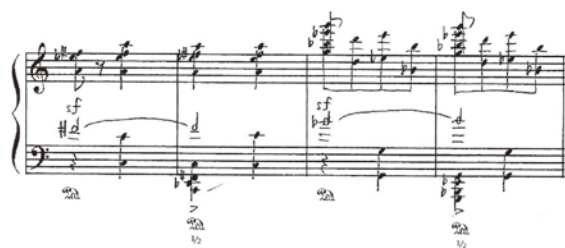
【譜例26】 第1～3小節

ホロヴィッツの意図するところは如何なるものであろうか。これまでの間奏曲は、展覧会を巡り歩く道中の心境や情景を描いている意味合いをもっていたが、《展覧会の絵》全体の中で最後に挿入されたこの間奏曲は、「死」をテーマとした核心に迫る内容となる。それは紛れもなく、友人であるガルトマンへの追悼である。この作品は、単に絵画から受ける印象を描写しているのではなく、死者と対話する世界にまで達する靈感がそこにはあり、その神秘的な空間がこの間奏曲で描写されているのである。ホロヴィッツはそれを深く理解し、慎重に繊細に表現したいと考えたのだと推測される。

この音型であれば、余裕をもって全体のバランスに気を配り、トレモロ声部の音の変遷に対して鋭敏になることが可能となる。また、原典版のように32分音符のトレモロの場合、最終小節に向けて *perdendosi* することが容易ではなく、トレモロを止めるタイミングやトレモロの速度の設定に悩まされる弾き手は少なくないであろう。しかし、ホロヴィッツの音型であれば、速度・音量のコントロールは円滑に、最終小節のフェルマータの処理は明瞭にすることが可能となる。

### 3-15 第9曲 〈鶏の足の上に建つ小屋 (バーバ・ヤガー)〉

深遠なアプローチを提示した前曲とは対照的に、烈々とした演奏が一際映える。提示部（第1～94小節）では大きな変更はない。第41～56小節では、2小節単位で一連の動きが成り立っており、ホロヴィッツ版では、それぞれ2小節目の1拍目に重心がくるように左手部分のオクターヴの重音を和音構成音が付加され、倒立振子に類似した周期運動が強調される【譜例27】。第57小節から4小節単位の動きに変化するのに備え、第56小節では左手部分の1拍目で周期運動が切断され、第57小節の1拍目に重心がくる仕掛けを施している。



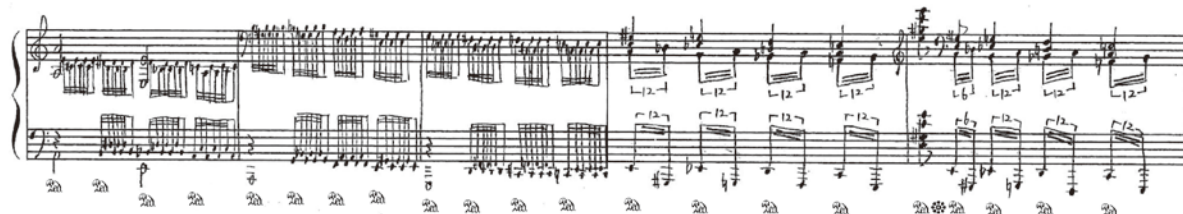
【譜例27】 第41～44小節



【譜例28】 第55～58小節

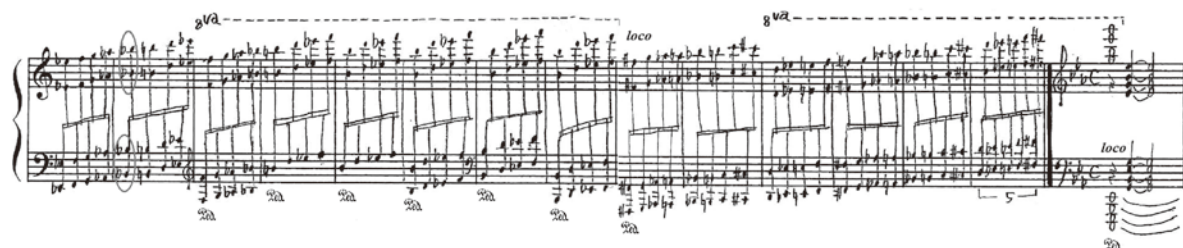
中間部（第95～122小節）では、絶えず震え続けるトレモロが音楽を司る。第104～106小節ではソステヌート・ペダルを用い、左手部分のA音→E音のモチーフのE音を持続させ、和声的なバランスを保つホロヴィッツの細かい配慮が確認された。1948年の録音では、ホロヴィッツは第108～115小節の単音のトレモロに短2度下の音を重ね、1951年の録音よりも奇怪な印象を与える。

第116小節から、ホロヴィッツは両手によるトレモロに発展させる【譜例29】。トレモロの層が厚くなるため、*marcato*と指示があるA音とE音のモチーフは、トレモロに埋もれてしまわないように音を重ねる。第119小節から音楽としては沈静化の方向をみせる一方、低声部にトレモロを配置させることで悍ましさは増していく。



【譜例29】 第116～120小節

再現部（第123～211小節）は基本的に提示部と同様であるが、次の〈キエフの大門〉との連結部は、原典版よりも拡大された規模となっている。第206小節から、原典版ではEs音→F音→H音→D音の波形旋律を2回半繰り返す、約1オクターヴ分の音域を半音階進行で駆け上がる。ホロヴィッツは、第203小節に原典版にはないB音を挿入し、第205小節には波形旋律の反復を始める【譜例30】。B音が挿入されたことにより、波形旋律はH音→D音→Es音→F音の音列となる。それを5回反復し、その間に左手部分の音域を段階的に下げ、全体の音域の幅を拡張していく。そして、原典版の倍に当たる2オクターヴ分の音域を半音階進行で駆け上がる。その到達点は、次の〈キエフの大門〉まで侵出する。



【譜例30】 第202小節～〈キエフの大門〉第1小節

### 3-16 第10曲 〈キエフの大門〉

ホロヴィッツは第1～29小節の間、ペダルによって持続低音を途絶えさせない。持続低音は、概して和音構成音が補足された低い音域の和音によるものである。その移行を以下に示す【譜例31】。



※この間は、旋律の音の動きに合わせてペダルを細かく踏み換えるが、ハーフペダルによって持続低音は維持する。

【譜例31】 第1～29小節 持続低音

持続低音は、もはや和声的機能を果たすのではなく、音程のない打楽器のような役割をもつ。持続低音が挿入されるタイミングはホロヴィッツのフレージングに沿っており、旋律の輪郭が明瞭となる。民衆的な旋律の大合唱と荘重な鐘の音が一体となる様を、ホロヴィッツは描き出している。

原典版では、第47小節から〈キエフの大門〉の主題と、オクターヴの重音によるパッセージの2パートから成るが、ここでもホロヴィッツは持続低音による3つ目のパートを設ける【譜例32】。右手部分のパッセージは、技巧的に困難な初期稿を採用し、それをさらに編曲している。第55～56小節で

はパッセージがユニゾンではなく音程を6度平行にして下行することで和声的な広がりをみせ【譜例33】、第62・63小節はオクターヴの重音を両手に施し、エネルギッシュに駆け上がる【譜例34】。

【譜例32】 第47～50小節

【譜例33】 第55～56小節

【譜例34】 第62～63小節

第81小節から、ホロヴィッツはsfが施された裏拍の音（As音とCes音）を誇張するように、オクターヴで重々しく演奏する。表拍は、和音に含まれるces音とas音を他の音よりも明快に聴かせるため、下方向のアルペジオをつけ打鍵をずらすことで、それらの音にアクセントをつけやすくしている。結果として、上下の動きを繰り返す2つ声部が呼応し、鐘の音が満ち満ちるようである。

第93～96小節では、ラヴェル編曲版にみられる管楽器群による旋律を、2拍目（おそらく左手部分）で補足している【譜例35】。第97～106小節では、右手部分にあてがわれたプロムナードの主題を、オクターヴの重音によって明示している（原典版の譜面では明記されていない）。この第93～106小節では、ホロヴィッツは左手に極度の跳躍を課し、全体で4声部をこなしているのである。

【譜例35】 第93～99小節

これまで *alla breve* (2拍子) の律動に乗ってきた鐘の音は、第107～110小節では4拍子の律動に変わるように左手部分に和音が加えられ、さらに第111～113小節に現れる16分音符のパッセージへ音価の細分化が継承される【譜例36】。これは、音楽の高揚に伴った効果的な編曲である。第111小節からの16分音符のパッセージは、原典版のようにユニゾンではなく、10度の音程を保って下行する。第113小節に入ると両手共にオクターヴとなり88の鍵盤では足りなくなってしまうが、ラヴェルのオーケストレーションを想起させる音型を取り、原典版の小節数を維持する。

【譜例36】 第107～113小節

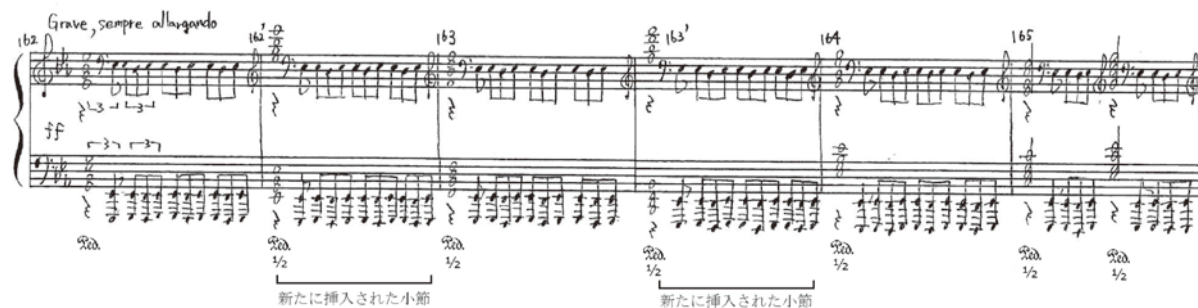
第114小節から2分音符の和音によってこの曲の主題を再現する。相当な距離の跳躍を伴うため、技術的に困難な箇所である【譜例37】。ホロヴィッツは、主題の旋律を担う部分は跳躍させ、ハーモニーを担う部分は内声部で動かす形をとり、跳躍を最小限に抑えている。リズムに着目すると、*alla*

*breve*の2拍と、2拍を3分割にした連符が、原典版では両手が常に同一のリズムパターンを施される。それに対してホロヴィッツは、2拍を刻むだけの小節がないように、左手部分は一貫して3連符となるようにし、推進力を失わないようにする。



【譜例37】 第114～125小節

*Grave sempre allargando*と記された第162小節からは、原典版では全音符にフェルマータが付加した音価で、この曲で最も拡張された主題が奏でられる。打鍵し放たれていく音を耳で追う時間は、聴き手のみならず弾き手にとっても高揚感と充実感に浸る時間となり、音が減衰するピアノという楽器の特性が好影響をもたらす終結部である。ホロヴィッツは、Es音と、半音下のD音の波打つ音型により減衰する音を補い、曲の最後まで施す【譜例38】。波打つ音型はクライマックスへ向けて音域が広がっていき、それを利用し可能な限り *cresc.* される。原典版における第162・163・168・169小節のフェルマータは2倍、最終小節は3倍の長さとして捉え、新たに小節を挿入している。この編曲は、ラヴェル編曲版にも類似しておらず、原曲を確認しても原形と考えられるモチーフは見当たらない。それは、まるで目に見えない音の波動を実体化したかのような編曲であり、斬新な発想に聴き手は驚嘆せざるを得ないであろう。



【譜例38】 第162～165小節

## 4 結語

《展覧会の絵》で確認されたホロヴィッツの編曲技法を以下にまとめる。

### 4-1 和音構成音の付加

和音構成音の付加は、全曲を通して頻繁に確認された。打鍵する音が増えれば、それだけ倍音の共振を得る可能性が高まる。倍音の効果を得ると、強い打鍵に頼らず効率よく音量を増幅でき、それにより良質な音色の維持も期待できる。しかし、開離的和音が密集的に変化すると、場合によっては音楽そのものの印象も変わってしまう。従って、必要以上に強く打鍵することや、付加した音そのものを強調してしまうことは、その意図には沿わない。

#### 4-2 音域操作

狭い音域に密集した声部の分離、デュナーミクの実現と対比、同一音型による単調な反復の解消、運動性の向上、音楽的規模の拡大など、音域操作がもたらす効果は多岐に亘る。これらの操作を実行するに至るには、奏でる音の全体像を客観的に把握する耳の働きが不可欠となり、約7オクターヴの音域を自在に操る発想力と演奏技術がホロヴィッツには備わっている。

#### 4-3 簡略化

目的が演奏難度を下げることではないのは、ホロヴィッツの演奏技術を考えれば瞭然である。原曲には、ポジションの広い和音が速いテンポの中で連続する箇所や、手の疲労が蓄積しやすいポジションでトリルや同音連打が施される箇所など、手の構造への配慮がなされていない部分が存在する。それらは、求められる音楽的表現を実現する上でも非効率的である。ホロヴィッツが行った簡略化は、技術的な解決の提示ではなく、追求すべき表現が如何なるものかを示唆している。

#### 4-4 音の減衰への対処

ピアノという楽器は、一度打鍵した音は減衰をたどる一方である。ホロヴィッツは持続低音を積極的に維持し、打鍵の補充やトレモロ化を行った。また、長く伸ばされる音に対して、音の波動を察知し実体化させたかのような音を施した。この対処が示すのは、楽曲への深い解釈が裏付けする想像力の必要性である。記譜されている音をその通りに弾くというのは、作曲家の意図を体現する上で絶対的な条件ではあるが、「音の無い音」を聴き取るという弾き手に委ねられた想像力も、新たな表現の可能性へ導いていく。

#### 4-5 トリック奏法

編曲史において重要な人物であるジギスモント・タールベルク（1812-1871）によって広まった演奏法がトリック奏法である。「3本の手」と呼ばれるこの奏法は、主に両手の親指で弾かれ内声部に現れる新たな旋律が、まるで新たな手によって演奏されているかのように聴こえることが、その名称の所以である。新たな声部を作り出す技法は、ホロヴィッツもこの作品において用いた。音域操作の項目で挙げた声部の分離や、音の減衰の項目で挙げた持続低音は、新たな声部が加わったと捉えられる。また、終曲では主題の再帰を印象づけ、作品の統一化が図られた。

以上のように、原典版とホロヴィッツ版の比較によって、ホロヴィッツが多くの部分に編曲を施していることが確認できた。その目的は、原曲の本質を変形させ、新たなイメージを想起させることではなく、むしろ原曲が本来もつ音楽的表現の可能性を引き出し、それを明示することにある。ホロヴィッツが、如何に「耳」を使っているか、そして如何に機微を察知する能力に優れているかということが明らかになり、同時に、それらは演奏家が会得すべき「音感」であるということを再認識する結果となった。ホロヴィッツ版ではなく原典版を演奏する場合であっても、ペダリング、フレーズング、デュナーミク等の領域でホロヴィッツが示した「音感」を以て実践できる表現は、数多く存在すると考えられる。その具体的な奏法を提示することが、今後の課題である。

#### 注

- 1) ムソルグスキーが1874年6月12日に書いたスターツフ宛ての手紙に、各曲の連結として挿入された間

奏は表題がないということが記されている。

- 2) 第4曲では、冒頭*ff*のデュナーミクが*p*に変わっている。第6曲の終結部では、ユニゾンによる音列がC-Des-B-BからC-Des-C-Bに変わっている。
- 3) 複縦線の使い方、スラーによるフレージングの記譜において、自筆譜の内容から大幅に変更しているにも関わらず、それらに対する記述はない。
- 4) モスクワ、ムジカ社1975年、第2版1982年。

## 参考文献

- グレン・プラスキン『ホロヴィッツ』音楽之友社、1984
- デヴィット・デュバル『ホロヴィッツの夕べ』青土社、2001
- デヴィット・デュバル『ピアニストとのひととき 上』ムジカノーヴァ、1992、196
- パトリック・ブリュネル『ウラディミール・ホロヴィッツ：あるピアニストの神話』ヤマハミュージックメディア、2001
- ウラディミール・ジャンケレヴィッチ『リスト ヴィルトゥオーゾの冒険』春秋社、2001
- 團 伊玖磨、近藤 史人『追跡ムソルグスキー「展覧会の絵」』日本放送出版協会、1992
- 坂東 肇「ウラディミール・ホロヴィッツの音楽表現についての一考察——M.ムソルグスキーの「展覧会の絵」を通して」『神戸大学発達科学部研究紀要』神戸大学発達科学部、1994、109-152
- 久保 勝義「ムソルグスキーの『展覧会の絵』についてのノート」『大阪総合保育大学紀要』第4号、2009、35-65
- 山口 雅敏「リストからホロヴィッツまでの『ピアノ編曲』におけるピアノ技法の進化と、演奏効果についての考察」『教育諸学研究』2008、107-121

## 参考楽譜・音源

- Mussorgsky, Modest “Pictures at an Exhibition A Remembrance of Victor Hartmann for Piano” Christoph Flamm ed. Bärenreiter, 2013
- Mussorgsky, Modest “Pictures at an Exhibition for Piano” Nikolay Rimsky-Korsakov ed. Breitkopf & Härtel, 1983
- Mussorgsky, Modest “Complete Collected Works” Pavel Lamm ed. Volume VIII, Muzgiz, 1931
- Mussorgsky, Modest “Tableaux d’une Exposition” Maurice Ravel ed. Editions Russes de Musique, 1929
- Vladimir Horowitz “Mussorgsky: Pictures at an Exhibition/Thaikovsky: Piano Concerto No.1” RCA, 1951
- Vladimir Horowitz “Vladimir Horowitz at Carnegie Hall -the private collection Mussorgsky & Liszt” RCA, 1948
- Vladimir Horowitz “Horowitz Mussorgsky Pictures at an Exhibition” RCA, 1947