

モデスト・ムソルグスキー『展覧会の絵』

「私はこの作品のオーケストラ版を受け入れることができない。嫌いなのだ。しかしピアノ曲としては、ロシア随一の優れた作品だと思う。アーメン。」(スヴァトスラフ・リヒテル、1972年)¹

●起源

ムソルグスキーの『展覧会の絵』は、副題である「ヴィクトール・ハルトマンの思い出」が示すように、夭逝した建築家、画家、デザイナーであったヴィクトール・アレクサンドロヴィッチ・ガルトマン（またはハルトマン、1834～1873）²に捧げられた追悼の音楽である。二人の友情はウラディミール・スターソフの仲介によって始まった。スターソフは絵画・音楽分野においてロシア民族主義的芸術観をもつ革新的な思想家であり、バラキレフ・サークルの作曲家たちを冗談まじりで「力強い仲間」と呼び、自身はその知的リーダーであった。1870年に開催されたサンクト・ペテルブルグ産業博覧会で、スターソフはハルトマンの作品群に目をつけ、彼と親交を結んだ。ハルトマンはヨーロッパのデザイン様式とは一線を画したロシア独自のスタイルを築こうとしており、それはスターソフの一步先を行っていた。彼は建物の装飾や日常的に用いる調度品などに、ロシアの民族芸術、伝統衣装、田舎の家屋建築、さらにはロシアの童話や中世スラブから着想した様式やモチーフを用いていたのである。スターソフの口添えにより、恐らく1870年～71年の冬、ムソルグスキーはこの芸術家と知り合い友情を交わした。ムソルグスキーはスターソフと同様にハルトマンを高く評価し、その型にはまらない愛国的な美意識を、当時のステレオタイプの芸術思潮とは一線を画す傑出したものと考えていた。敬意の証として、ハルトマンは2人のポーランド系ユダヤ人の肖像画を、ムソルグスキーは連作歌曲集『子供部屋』(“The Nursery”, 1868-1872)の第2曲を、お互いに献呈している。しかし二人が最後に連れ立って外出した際、ハルトマンには明らかに心臓病の兆候が出ていた。1873年7月23日、ムソルグスキーは突然訪れた友人の訃報に際し、深い悲しみに打ちひしがれた³。

ムソルグスキーはハルトマンの死去を匿名で新聞社に知らせ、短い死亡告示を寄せた⁴。スターソフはスピーチやエッセイを通して、夭逝した芸術家を讃えた。そしてスターソフの手引きにより、ハルトマンの絵画全作品を集めた遺作展がサンクト・ペテルブルグ美術アカデミーで1874年2月8日に開かれ、その収益が彼の未亡人へ寄付された。遺作展のカタログには、展示された約400点とその他の著名な作品群など、価格や当時の作品所蔵者も含めて、全作品が詳細にリストアップされた⁵。ムソルグスキーはこの展覧会に深く感動し、そこで彼の記念碑的作品を着想した。彼は当初その曲を単に『ハルトマン』と呼んでいたが、それは当時初演されたばかりの『ボリス（・ゴドゥノフ）』とまるで対になる作品のようであった。だが彼がいつ作曲を始めたのかを特定することはできない。歌曲集『日の光

もなく』の最初の4曲は、1874年5月初めから6月2日にかけて作曲された⁶。『展覧会の絵』はその後に続けて書かれたのではないかと推察される。最も重要な証拠書類としては、1874年6月12日に書かれたとされるスターツフに宛てた数枚の手紙である。

親愛なる将軍様！ハルトマンはぐつぐつ煮えたぎっています、ボリスが沸騰しているようにね。音もアイデアも空中に漂っていて、それを僕はごくごく飲み込んで、がつがつ食べているところで、とてもじゃないけど紙に書き綴ることができません。今4曲書いていて、移行部（「プロムナード」）もいいですよ。なるべく早く着実に書き上げたいんです。間奏曲から僕の顔が浮かんでくるはずですよ。ここまでは首尾よくいっていると思います。我ながらよくやったし、あなたも喜んでくれるでしょう、だから私に祝福を！（中略）

面白い題名を付けてみました。「プロムナード（ロシアの調べのように）」、第1番「小人～間奏（間奏は題名なし）」、第2番「古城～間奏（これも題名なし）」、第3番「テュイルリーの庭～遊びの後の子供たちの口げんか」、第4番「目と目の真ん中」（le télègueに名前がないのには理由がありますが、これは我々の間だけで）。どうです、うまくいったと思いませんか！

ムソリヤーニンより。

“ヴィチューシュカのユダヤ人”も付け加えなくては。⁷

このように、後に『展覧会の絵』となる作品のほぼ半分は、すでにこの時出来上がっていた。そして自署の最後にある1874年6月22日という日付が示すように、残りの曲もその後10日間で仕上がった。ムソルグスキーはまるで何かに憑りつかれたかのように、この曲に取り組んだに違いない。その年の7月1日、『展覧会の絵』の完成を待ちわびていたスターツフは、リムスキー＝コルサコフにこう書き送っている。「ムソリヤーニンは、ハルトマンの曲に最後の一笔を入れて首尾よく完成させました。第二部などは、まだ君は全く知らないところだが、私が思うに最高の出来栄ですよ」。⁸

タイトルページには、1874年6月27日付でスターツフへの献辞とともに、同年7月26日付で「出版用」と書き加えてある。ムソルグスキーはこの曲を正当な完成作品とみなしており、それは1878年8月26日にスターツフに送った自筆の作品抄録でもわかる。そこには『展覧会の絵（ハルトマンの思い出）』と書かれ、Op.11と位置付けている⁹。しかしながら、なぜこの曲集が出版されなかったのだろうか。こうした状況を考慮しても、また歌劇『ボリス・ゴドゥノフ』（1874年）初演でムソルグスキーの名声が高まった年であることを考えても、なおさら不可解である。

彼の友人であった詩人のアルセニー・ゴレニシュチェフ＝クツゾフの回想によれば、ムソルグスキーは自らこの作品を取り下げたという。なぜなら、スターツフが崇拝していた「現実主義的」芸術（特に社会的現実を踏まえたもの）が、あまりにも支配的になってきたか

らだ。

ムソルグスキーが建築家ハルトマンの絵の展覧会を音楽で描写しようとした時、彼は早くも前衛的音楽の頂点へ、そして彼の「見世物小屋 (的な気質)」や歌曲『愛しのサーヴェシナ』のファンが熱烈に求めた「新しい岸边」「大地から湧き出る力」へ、早々と到達したのだ。彼が音楽の中で描いているのは、ムソルグスキー曰く、子猫 (誤り)、子ども、魔女バーバ・ヤガー、鶏の足の上に立つ小屋、カタコンベ、街の門、牛車の車輪の音までである。これらは冗談なんかではなく、すべて「真面目」なのだ。男女問わず、彼のファンは大いに熱狂した。ムソルグスキーの友人たち、とりわけ作曲家の仲間たちは、この曲に真剣に向き合い始めたが、この斬新な曲を聴きながらうろたえて頭を振るのだった。当然ながら、ムソルグスキーは彼らの当惑を目の当たりにして、ある人がいうところによれば、『『描写』が行き過ぎてしまった』と思ったに違いない。そこで彼はこの曲を脇へ置き、出版しようとしなかったのである。¹⁰

この回想に書かれている、出版されなかった本当の理由については疑問が残る。この説の反論としては、スターソフすらもムソルグスキーに宛てた手紙の中で、この曲集に対して何ら言及していない、あるいはほんの少し触れた程度である、ということだろう。

いずれにせよ、作曲家自身がこの曲への関心をほどなく失ってしまったようである。1880年6月リーマンの音楽事典に寄せた自伝的記述によれば、彼はオペラ作曲中の気晴らしにこの「絵画のような作品集」を書いたと素っ気なく述べている¹¹。作品の題名や作曲の正確な日付が記されていないことも、その証である。今日でこそ『展覧会の絵』はクラシック音楽の中で最も有名な作品の一つとされているが、作曲家存命中にはほとんど演奏されなかったのである。原曲のピアノ版も20世紀半ばまではほとんど演奏されていない。

● 出版について

このチクルス曲集は作曲家の死後、1886年にニコライ・リムスキー＝コルサコフがわずかに校訂したものが初版として出版された(「資料」参照のこと)。この初版は問題作である。それは、どちらかといえば些細ともいえる楽譜上の改訂だけではない。表紙に『10曲の作品』とある通り、これはチクルスの構造を曖昧にしまうばかりか、アタッカの指示は全て削除され、全ての間奏(ムソルグスキーがスターソフへの手紙で題名無き間奏曲と呼んだものだが)が紋切り型に「プロムナード」と命名された。ムソルグスキーの題名は必ずしも全て忠実に再現されるか、あるいは正確にフランス語訳されたわけではなかった(ラヴェルのオーケストラ編曲版のおかげもあって、今日までこのバージョンが残っている)。1920年代ソ連でムソルグスキー作品集原典版の出版要請が出された後、1932年にパーヴェル・ラムが『展覧会の絵』を出版した。これは自筆譜に準拠したものだが、所々に楽譜へ

の大幅な改変が見られ、批判校訂版とはみなされていない。1975年の自筆譜ファクシミリ出版をもってようやく原典版への道が開けたが、こうした最近の版でも自筆譜ではなく、ラム版やリムスキー＝コルサコフ版さえ底本にしている場合が多い。「ここ30年間の原典版の出版ラッシュは、オーケストラ版の出版ラッシュと連動している。オーケストラ版編曲者がおかした作品に対する過去最大の罪に対して、何としても真の原典版を追求するという反対勢力が生まれたわけだが、それでもまだゴールには達していない。」¹²

● 作品について

ムソルグスキーの『展覧会の絵』の塔は、その重要性和規模において、現存する彼のどのピアノ作品よりもはるか高くそびえ、他は単なる孤独なミニチュアのようなものである。この曲が、作曲家自身のどの作品からもかけ離れているだけではない。いかなる作品もその横に並べることができないのである。「アルバム」や「組曲」といった用語は、その形式や内容を表わすには十分ではない。これは体系的かつ複層的な構造を持ったチクルスであり、誌的なアイデアと音楽の架け橋によって結ばれた、標題音楽の小品集なのである。もしモデルを挙げるとすれば間違いなくシューマンの『謝肉祭』Op.9 (1834～35) だろう。詩的なイメージ、自己描写、友人への想い、音楽のテーマそのものが、複雑なチクルス全体をなしている。「プロムナード」のテーマが、間奏として変奏を伴いながら何度か繰り返されたり、「カタコンベ」のエピローグや終曲の重要な部分にも現れるが、それが曲全体の輪郭をはっきりと描き出している。それだけでなく、調性の変化、テンポの遅い曲から速い曲、曲調の暗い曲から明るい曲への変化、メロディのモチーフへの度重なる回帰などで、全体にバランスと一貫性を与えている¹³。

一貫性という印象を妨げているのは、この詩情豊かな絵画が、まだらな多色使いである点である。名目上、これらはムソルグスキーが知るハルトマンの素描や水彩画がもとになっている。しかし現存あるいは喪失したハルトマンのどの作品にあたるのか、特定するのは難しく完全ではない¹⁴。標題音楽のアイデア、あるいは曲を着想するきっかけとなった絵画は、まず楽譜の解説文から考察される。前掲のムソルグスキーが書いたスターソフ宛の手紙、そしてスターソフの手紙や評論にある文言もさらにヒントを与えてくれる。これまで、ムソルグスキーの『展覧会の絵』を解説するための主な情報源は、1886年初版に記されたスターソフによる序文であった¹⁵。だが、この記述は参考になると同時に危険でもある。ムソルグスキー自身が形式や内容に関して、果たしてその記述を認めたかどうかは知り様もなく、その信頼性は定かではない。ハルトマンの展覧会カタログにある作品番号との照合についてはここまで触れてこなかったが、実は1903年スターソフが試みている。それは、初期のムソルグスキー伝記作家で、『展覧会の絵』をコンサート・ソサエティで演奏予定だったアルカディー・ケルツィンへの手紙の中で明かされたものだ。しかし、それでもなお

多くの疑問が残されたままである¹⁶。

「プロムナード」と間奏は、展覧会会場を歩きながらあちこち動きまわる様を象徴したものである。ムソルグスキーは前掲の手紙の中で、これは自分を描写したものだと書いている。これはいかにもロシア的だが、「プロムナード」はロシア民謡に倣い、先唱者とコーラスの応答を交互にかけ合わせている。3つの間奏はこれまで鑑賞したものを回想するかのようになり、題名も調号もなく短縮された形になっているが、ほぼ元通りに再現される「プロムナード」によってチクルスは半分に区切られている。そして「プロムナード」のテーマが最後に『絵』と交わりあうのも象徴的である¹⁷。

●第1曲：

ハルトマンによる「小人」のスケッチは、くるみ割り人形のような玩具として描かれている。カタログにはこのスケッチについて記載されているが、明らかに紛失している。この音楽がもつ悲劇的性格と動きのパターンの強調（くるみ割り人形をイメージさせるには不十分である）は、玩具というアイデアからむしろかけ離れている。ムソルグスキーには恐らく別のインスピレーションの源があったのだろう。たとえば、グリンカの歌劇『ルスランとリュドミラ』（1842年）のためにハルトマンが描いた、悪の魔術師チェルノモールはどうだろうか。

●第2曲：

ハルトマンは1860年代にヨーロッパを旅行した際、フランスとイタリアから風景画を含む素描と水彩画を持ち帰り、それらは遺作展でも公開された。しかし『古城』のモチーフと結びつくのがどの絵画か分からず、古城そのものもカタログ内の記述と間違いなく一致するものはない（スターソフは番号を振っていない）。カタログ登録作品の中で「城」と指定されているのはアキテーヌ地方カドゥインでの2枚のスケッチで、未修復の修道院を描いたものと思われる。そこには修道士と柱廊も描きこまれている。ムソルグスキーが抒情詩人を介して表現したこの音楽の情景は（地理的にはアキテーヌ地方なので一貫している）、間違いなく作曲家自身の考えである。題名をイタリア語にしていること、またシチリアーノのリズムを用いていることから、地理的にはやや適切ではないが、イタリアへ風景を移動させているのは確かである。

●第3曲：

ムソルグスキーはこの「テユイルリー」（遊びの後の子どもたちの口げんか）を、ハルトマンの作品カタログにある『テユイルリー公園』からだけではなく、子どもたちという情景の中からも着想したのだろう。口げんかは作曲家自身のアイデアと思われる。”Tuilleries”という綴りは（通常の”Tuileries”ではなく）19世紀までの文献に見られるもので、たとえばディデュロー編纂百科全書の図録編に記されている。これは誤記

ではなく、歴史上の綴りの変化形である。

●第4曲：

「ビドロ（牛車）」のモデルは不明である。遺作展カタログには、ポーランドで描いた牛の大群や牛車の絵画やスケッチについては言及されていない。にも関わらずスターソフは、2頭の雄牛に引っ張られるポーランドの巨大な車輪の荷車の絵を描いている。ムソルグスキーのつけた題名は、荷車ではなく牛そのものを指していることはあまり言及されてこなかった。しかしながら、スターソフに宛てたメモ書きには両方の題名に言及し、「ポーランドのサンドミエシュの牛」、そして括弧書きでわざわざ出版向けではないことを示しながら、「荷車」（ロシア語”telega”のフランス語変化形”Le Télègue”）と書いている。政治的な意味を背景に込めたのではないにしても、ムソルグスキーは恐らくロシアで最も有名な「荷車」、すなわちプーシキンの『Telega Zhini (The Coach of Life)』（1823年）を想定していたのではないだろうか。これは人間にふりかかる容赦なき過酷な運命を、暗喩的に謳った詩である。それはムソルグスキーが同じ頃に作曲した別の作品、歌曲などとも一致する。

●第5曲：

1870年に有名舞台演出家マリウス・プティパは、全2幕のバレエ『トリルビー』を製作した。これはシャルル・ノディエ原作『アジールの妖精トリルビー（1822年）』を題材にしており、ジュリウス・ゲルバーが音楽をつけ、ヴィクトール・ハルトマンが衣装デザインを手がけた。精霊や小人、人魚たちに加え、カナリヤや卵の殻をつけた雛の格好をして子供たちが踊る。ムソルグスキーの「殻を付けた雛の踊り」の発想のもとになった水彩画は現存している。（プレート第1番）

●第6曲：

ムソルグスキーが所有していた2枚のスケッチのうち、1枚はカタログにも記されている通りハルトマンが贈ったもので、もう1枚は「ザムエル・ゴールデンベルクとシュムイレ」作曲に際してスターソフが持ち込んできたものであるが、それらが今日我々の知る2枚の水彩画であるかは完全には明かされていない（プレート第2番・3番）。ソ連時代の検閲規定によって、この絵の題名はたびたび編集の手を加えられたため、ムソルグスキーに代わりに、スターソフが中立的に言い換えた「2人の（ポーランド系）ユダヤ人」を繰り返し用いることになった。ムソルグスキーは1881年の自伝的回顧録の中でそう決意を表明している¹⁸。疑いようのないのは、ムソルグスキーが2人のポーランド系ユダヤ人の肖像画を描くことで、反ユダヤ思想を風刺しようとしたことである。もう一つ動かぬ証拠としては、リチャード・タルスキンの論文の中で、ある名前の変化形とそれと同じユダヤ人名を引用符で囲んで強調し、いわば同じコインの裏表を見せようとしたことである。同じく重要な

事として、これは皇帝統治下の社会全体にもいえることだが、ムソルグスキーにとって、たとえばユダヤ式典礼歌など旧約聖書のヘブライ文化に対する大いなる敬意は、ユダヤ人が日常的に目の当たりにしていた根深い蔑視を取り除くには至らなかった¹⁹。このような精神性に根差したロシア語の”yevrey”（ヘブライ人）と”zhid”（ユダヤ人）という言葉の違いは、英訳では喪失している。

●第7曲：

「リモージュの市場」のモデルがどの絵画か断定することはできない。リモージュで描かれたスケッチは残っているが、人々が罵り合っていたという記述はない。スターソフは確かにリモージュの市場の描写について語っているが、ここでもやはり、作曲家自身の考えで場面を創ったのだと考えられる。実際自筆譜では、曲の冒頭でタイトルに続いて括弧書きで、いかにも創作的でドラマティックな場面を付け加えている。もっと正確にいうならば、それは2種類ある。もともとページの最下段から書き始めたのを完全に消し去り、次のページにまた新しく書き始めているのだ。それも、わざわざ清書譜にインクで短い散文を書いているのだが、それも消してタイトルだけ残している。最初のスケッチは次の通り。

第7曲：リモージュの市場

（大ニュース：ピンパン・ド・パンタ＝パンタレオン氏は、ちょうどまた自分の牛“逃亡者”を見つけた。「ええ、マダム。それは昨日のことですね。」「いいえ、マダム。それは一昨日のことです。」「ええ、全くですマダム。この獣は近所中を逃げ回ったんですよ。」「いえいえマダム。この獣はまったく走り回ってなんぞいないんです。・・・など。」²⁰

2つ目のバージョンでも同じ馬鹿げた場面が取り上げられているが、今度は会話を省いて、話を膨らませている。

第7曲：リモージュの「市場」（大ニュース）

（大ニュース：ピュイッサンジュー氏はちょうどまた自分の牛“逃亡者”を見つけた。しかしリモージュの貴婦人たちは全く賛同できない様子、というのもレンブルザック夫人は陶器製の歯で美しく歯並びを整えたのに、パンタ＝パンタレオン氏はまだ真っ赤でうっとうしい鼻だから。）²¹

この削除された文章には（無意識的にだが）、ムソルグスキーの想像力が垣間見える。人間の性や行動パターンといったものに夢中になるあまり、ハルトマンの作品群から着想を得たものの、それをはるかに超えて独自に発展させている。

●第8曲：

カタコンベ（ローマ時代の墓）作曲の原点は、ハルトマンがパリのカタコンベ（ローマではなく）を訪れた時に書いた水彩スケッチである（プレート第4番）。ムソルグスキーは墓の場面を古代ローマに移し、ラテン語の題名をつけた。と言ってもラテン語の素養はなかったのだが。そのため、これに続く間奏またはエピローグのタイトル最終稿は他人に任せ、ただ鉛筆で次のように書き記した。「注：ラテン語で：死者の言葉をもって死者とともに」。作曲家自身の訳がなかったので、編集部注のように四角囲みでこのように付け加えられた [Cum mortuis in lingua mortua]。ここでもやはりムソルグスキーはこれに付随する物語を想定し、欄外に書いている。「ラテン語のテキストがいいだろう。亡くなったハルトマンの天才的な創造力が、私を頭蓋骨に導き、彼らと呼び出してくれた。頭蓋骨は次第に輝き始める。」²² 第7曲で文章を削除したことを考えると、ムソルグスキーはこの欄外メモのラテン語訳も消し去ったのではないかと考えられる。

●第9曲：

「鶏の足の上に立つ小屋（バーバ・ヤガー）」は、ロシアの魔女バーバ・ヤガーの鶏の足の上に立つ小屋の形をした装飾の時計を描いた、ハルトマンのスケッチから着想された。すでに1870年代には複製が出回っていたためよく知られていたが、そのスケッチは表題文字からして中世ロシアを暗示するものであった（プレート第5番）。しかしムソルグスキーは時計ではなく、童話のモチーフを音楽にした。魔女が荒々しく臼にまたがり、ほうきで飛びまわるといふものである。そのスピードの速さと機械的なリズムが「大きな時計のような印象」を与える、というのは疑問が残る²³。いずれにせよこの絵は、間奏だけでなく曲そのものも、ロシアのテーマに決然と戻る役割を果たしている。

●第10曲：

ムソルグスキーによるロシア古語風のタイトル「英雄の門（旧首都キエフにある）」を、十分に訳出することはできない。”Bogatyr”とはロシアの童話や伝説に登場する筋骨隆々とした騎士で、単なる英雄というよりは、闘う戦士を意味する。括弧書きの説明文には文字通り「キエフの首都にて」とあるが、その「首都」を表す言葉はすでにムソルグスキーの頃には時代遅れで、前置詞”in”の繰り返しもおとぎ話や伝説のような語調で、ロシア中世における最古の宗教と政治の中心地であったキエフ大公国を暗示している。モデルとなったのはハルトマンによるキエフの市街門だが、その柱は半分ほど地中に埋まっているように見え、レースの頭飾り（ココシュニク）のようなアーチを描いている。アーチの膨らみの部分には古代スラブ語で「祝福あれ、主の御名によって来られる方に」と聖書の一節が引用されている。その内部は小さな教会なのである。市街門の頂上には美しい塔が添えられ、スラブ戦士のヘルメットのような形になっている（プレート第6番）。これはコンクールのために描かれた習作だが、1866年の皇帝アレクサンドル2世暗殺計画失敗の後、コンク

ルは中止となった。ハルトマンの門は真に象徴的であり、何より愛国的な作品であった。皇帝に対するオマージュであり、また精神・宗教の地としての昔のキエフから今日のロシアに至るまで、ビザンティン帝国をルーツとする系譜を比喩的に描いたものである。そこには闘志あふれる皇帝、祝祭的な教会、伝統に恩恵を受ける人々など、様々なものが華麗に入り混じっている。ムソルグスキーの音楽表現も同様に、具体的かつ象徴的であると解釈できる。民族音楽の語法、壮麗な教会、讃美歌は、単なる多彩な郷土色や“オペラのフィナーレ”以上のものである²⁴。それらは、ロシア皇帝が自らを定義した「国民的伝統、ロシア正教、経済自立国家」に相当する、3つのイデオロギーを創り上げたのである。ソ連の音楽学者はかつてムソルグスキーを社会革命派か前進的な民主主義思想家だと位置付けていたが、もはやそうとは言えない。この勝ち誇ったロシアのイメージの下では。

標題に関する情報の信頼性とは別に、音楽を理解するにあたってハルトマンのモデルの重要性はこれまでほとんど精査されてこなかっただけでなく、選択そのものについて疑問が投げかけられることもほとんどなかった。何百もの作品が掲げられ展示されていた遺作展で、なぜムソルグスキーは追悼の音楽としてこの10作品を厳選したのか。まずもって、ハルトマンのヨーロッパ旅行中のスケッチを選んだことがパラドックスであり、ロシア国民芸術の象徴という考え方とは矛盾するように初めは思える。とはいえこの選択行為を理解するには、二つの重要な考え方がある。第一に、作曲家ムソルグスキーは郷土の色を使わずに“西洋の”絵画を描いた。凝縮されたドラマティックな場面を用いて人間の性質や所作を描こうとしたわけで、時代や場所の特定を意図したのではない。第二に、ムソルグスキーは意図的に“外国の土地と人々”の大パノラマを描こうと、できるだけ異なる場所や場面を選んだ。ハルトマンの実際の絵画を超えていることもあり、それは題名に見られる風変わりな多言語使用でさらに強調されている（彼はスターソフに宛てた手紙で、それを「面白い」と呼んでいる）。この郷土色を失った非ロシアの主題は、確固としたロシアの特徴をもつ「プロムナード」や、作曲家自身の自己描写、そして最後の2曲とは対照的である。なかば散在する外国的印象は「プロムナード」の愛国的フレーズによって拾い上げられ、その光によって反射し、より高い一体性へと導かれ、そして最後には礼拝聖歌、祝祭的な鐘の音、讃美歌のような旋律とともに、神格化されたロシアの国の誇りにまで導かれるのである。これによって『展覧会の絵』は究極的には、他文化に対するロシア文化の優位性を表すのである。それが幻想だったとしても、あるいは信念だったとしても。

●演奏方法に関して

1903年初頭、ムソルグスキーの元仲間であったスターソフとリムスキー＝コルサコフは共に『展覧会の絵』のテンポを見直そうとした。「我々はピアノの前に座り、リムスキー＝コルサコフは各曲を何回ずつか弾き、そしてムソルグスキーがそれらをどう弾いていたか思

い出そうとした。思い出し、もう一度弾き直し、そしてメトロノームの力を借りて、最終的に正しいテンポを見つけたのだ」²⁵。このチクルスが作曲されてからかなりの年月が経過しているため、この情報は慎重に取り扱わねばならない。

プロムナードと間奏：♩=104

第1曲：小人 主題 ♩=120

第2曲：古城 ♩=56

第3曲：テュイルリー ♩=144

第4曲：ビドロ ♩=88

第5曲：殻を付けた雛の踊り ♩=88

第6曲：サムエル・ゴールデンベルクとシュムイレ ♩=48

第7曲：リモージュの市場 ♩=120

第8曲：カタコンベ ♩=57

第9曲：鶏の足の上に立つ小屋（バーバ・ヤガー）主部 ♩=120、中間部 ♩=72

第10曲：英雄の門（旧首都キエフにある）♩=84

第8曲の♩=57はメトロノームにないテンポであることは明らかだが、一方、全ての音価は四分音符で表わされている。こうした点からスターソフ側のある種の不注意さが見て取れるが、一方では、♩=57というのはテンポの繊細なニュアンスを示すものとも読み取れる。編集者ナンシー・ブリカードの正しい推察によれば、四分音符は全曲において目安とされていたわけではなく、八分音符（第4曲）や二分音符（第5曲・第10曲）もあった²⁶。しかしこれも確実とはいえない。

この『展覧会の絵』に真剣に取り組む演奏者は、この作曲家がピアノ専門であったこと、そしてピアノを完璧に演奏できたことを心にとめておかねばならない。たとえ彼がヴィルトオーゾ的ソリストでなく、歌手の伴奏の方が多かったとしても。

ムソルグスキーは優れたピアニストであり、決してルービンシュタインに劣るわけではない。特に作曲家の意図を伝えるという点において、『喜びの歌』（おそらく『ボリス・ゴドゥノフ』より）を鍵盤上で生き生きと表現することにおいて、誰が彼に肩を並べるというのだろうか！古いワース製のグランドピアノの鍵盤は鐘のように鳴り響き、ブラスバンドのようになる。ピアノでは、ムソルグスキーは誰にも真似できないほどユーモアあるストーリーテラーと化す。とびきりシリアスな表情で弾き続けるのだが、それによって一層コミカルになるのだ。²⁷

ピアノ版の受容の歴史は宿命的であった。第一に、ムソルグスキーの死後、彼の楽譜はもれなく改善の余地ありという疑念を持たれたこと、第二に、作品の複雑さとグラフィック上の点からも編曲されることが多く、とりわけラヴェル（1922年）のようにオーケストレ

ーションされるが多かった。しかしながら、見過ごしてはならないのは、ムソルグスキーはこの『展覧会の絵』で通常とは異なるピアノ表現を意図的に探ったことである。その他の作品は汎ヨーロッパ的ピアノ音楽の語彙に近いものであったのだが、田舎風で粗野なピアノ書法はやっかいで心地悪くさえあるが、それは国の象徴でなくとも、ロシア文化の欧州化に対する解毒剤だと見なされた。ピアノの書法が一般的でないように見えても、それは意図されたことであって、誇張されるべき（20世紀前半の版や録音がそうであったように）という意味ではないし、この楽器から完全に解放されているという意味でもない。それとは別に、多くのパッセージはオーケストラ的というより、声のように感じ取れる。「英雄の門」におけるグランドピアノの極限までの音域と複層的な倍音の混じり合いは、他の楽器の追従を許さない（例えば 23・163 小節目）。多方面で行われているオーケストレーションの試みは全く愚かなことである。

演奏者はこの原典版にある多くの新しい要素に着目して頂きたい。「プロムナード」和音と上声部の符尾を共有したこと、17小節目 2つ目の和音（右手）音符の取り方、「2人のユダヤ人」（17・19小節目）左手オクターブの弱拍を適切と思われる長さに変えたこと、「リモージュ」のスフォルツァートのイレギュラーな配置、「カタコンベ」和音の上声部にスフォルツァートを史上初採用したこと、「バーバ・ヤガー」中間部の二重のフレーズ・スラー、「英雄の門」に繋がるコメントなど。その他多くのパッセージも含めて、曖昧な事例は注釈（Critical Commentary）に記している。

●版に関して

この版は自筆譜ファクシミリ版の第2刷に基づく（資料A）。多言語によるタイトルの採用は、Aに厳密に従っている。よって、ロシア語のタイトルは1918年正書法改革まで使われていた歴史的な綴りを再現した。しかしながら、正式なタイトルとしては、ムソルグスキー自身がほぼ全曲にわたって使用した引用符（と最後のピリオド）は採用していない。全曲に一貫してはいないが、それがモデルとなった絵画や絵画のタイトルに関するアイデアに注目してもらうために使われていたとしても。フランス語のタイトル（タイトルページと目次）はできる限り資料Rから引き継いだ。RやLとは異なり、Aに書かれているような音楽書法上の特異な点については、ほぼそのまま残してある。たとえばムソルグスキーは拍子と調号の変化には小節線しか使っておらず、複重線を用いたのは楽曲構造に関わる場合のみである。また和音間のレガートスラーは二重か部分的には三重になっており、作曲家の特別な意図が明らかでない場合にはそのままにしてある。第1曲、2曲、4曲の後に続く題名のない間奏には調号がなく、ムソルグスキーは臨時記号を採用している。我々はLとは異なり、このような特異性をそのまま残し、またRとも異なり、題名を加えることもしていない。

自筆譜は清書譜として筆跡の点からも慎重に扱われるべきだが、一方では、スラーや符頭

の配置に難点がある。例えば同じようなパッセージでもスラーの長さが不明瞭であったり、変わっていたり、また加線の上か間の符頭はほぼ正確に書かれているが、五線譜上の符頭の位置は極めて低い。このマニエリスムがあまりにも過ぎるため、ある編集者などは、ト音譜表ではなく、アルト譜表で記譜の分析をしなくてはと思ったくらいだ²⁸。疑問の余地があるため、L以降の近年の原典版は自筆譜よりも、ムソルグスキーの作品を初めて読み解いたリムスキー＝コルサコフ版に立ち戻っている。既存版の解釈について当編集者が疑問を抱いた点については、注釈で述べている。

A以降に施された全ての編集者追記は、破線（スラー、符尾、強弱のヘアピン記号）、角括弧（強弱記号、スタッカート）、あるいは小文字（臨時記号、音符、3連符）で示してある。オクターブ記号の後についていた *loco* は暗黙に削除した。規則上、編集過程で削除した余分な臨時記号については注釈で触れていないが、追加した分については、その正当性を証明する必要がある場合、あるいは不明な点が残る場合には書き記している。警告の臨時記号は括弧書きにしていないが、それはムソルグスキー自身の習慣による。

リムスキー＝コルサコフの加えた修正はすでに伝統となっており、またそれは彼がムソルグスキーの記憶や口頭でのコミュニケーションに拠ったものであるため、全てを除外することはできない。そのため、RとAの間に存在する重要な相違点は全て注釈に記した。

●謝辞

資料の入手に尽力して下さったオレイシャ・ボブリック女史（モスクワ）にお礼申し上げます。またムソルグスキー研究の権威であり文献学者であるヴァレンティン・アンティポフ氏（モスクワ）には、「プロムナード」第17小節目の和音についてディスカッションをして頂き、心より感謝しています。また曲の解釈や作品の象徴性などについて意見交換してくれたピアニストのアンドレアス・ミュレン氏にも、深く感謝の意を表します。そしてベーレンライター社のブリッタ・シリング＝ワン女史の、注意深くかつ正確な編集にも心よりお礼申し上げます。

2013年3月 フォーストにて

クリストフ・フラム

●資料に関して

A. 自筆譜。表紙の体裁：右上余白に鉛筆で暫定的に（？）短い題名『ハルトマン／ムソルグスキー』と書き入れている。サンクト・ペテルブルグ、ロシア国立図書館所蔵。棚番号：ムソルグスキー・コレクション（第502番）、アーカイブ第129番。献呈者とタイトル

は表紙中央上部と中ほどに次の通り記載：「ウラディミール・ワシリエヴィチ・スターソフに献呈『展覧会の絵—ヴィクトール・ハルトマンの思い出』M.ムソルグスキー作曲、1874年」。表紙下部の左端に「将軍様へ、我々の親愛なるヴィクトール・ハルトマン遺作展の企画者へ、1874年6月27日」。表紙下部の右端に青ペンで「出版用、ムソルグスキー、1874年7月26日、ペトログラード」。18段の楽譜（26cm×37.5cm 縦長）が16ページ。表紙裏と最後の5ページは白紙。黒インクで書かれ、所々鉛筆が使用されており、楽譜の最後（25頁）には署名と日付が記載されている「M.ムソルグスキー、1874年6月22日、ペトログラードにて」。

Aは当版の主要な底本である。正確な記載事項と詳しい注釈は、上記ファクシミリ版にある。

L. 自筆譜後の初版。ユニバーサル出版社、ウィーン/ライプツィヒ、1932年。プレート番号 U.E.10109-M.12024T. この二か国語版（ロシア・フランス語）序文の日付は「モスクワ、1930年」である。数年後、楽譜は再び“*Samtliche Werke*”第8巻で取り上げられた。これはムソルグスキーのピアノ全作品が収められている曲集である（“*Pieces pour piano, Moscow/Leningrad 1939, pp.124-64*）。パーヴェル・ラム版は文字通りの批判校訂版ではない。なぜなら注釈がなく、また楽譜上に説明もなく行き過ぎた変更を数多く加えているからである。にもかかわらず、自筆譜を用いていること、序文的な情報があること、削除や傍注が再現されていることから、原典版校訂者が二次資料として多かれ少なかれ参照せざるを得なかったのである。

R. ニコライ・リムスキー＝コルサコフによる初版。“*Tableaux d'une exposition*". *Serie de dix pieces pour piano par Modeste Moussorgsky, W.Bessel & C., St.Petersberg and Moscou 1886*" プレート番号：1560。2ページ目下部に「サンクト・ペテルブルグでの検閲に合格。1886年9月11日」とある。

この遺作初版には、比較的少なめではあるが、自筆譜と比べると重大な改変がなされている。Rでは全てのアタッカ指示が削除され、題名ない間奏には全て「プロムナード」と名付けられた。この曲集のフランス語タイトルは、ロシア語とフランス語の二か国語出版の決定に拠る。Rは二次資料として編集方針を方向づけ、さらにLにも影響を与えた。Rはウラディミール・スターソフによるプログラムに関する解説文を加えたことでも、価値がある。