

# ショスタコーヴィチのピアノ五重奏曲 ——ソヴィエト室内音楽研究へのアプローチとして——

石井 優貴

本論文の目的は、ソヴィエト連邦の作曲家ドミートリイ・ショスタコーヴィチ(1906–1975)の作品であるピアノ五重奏曲 作品57(公開初演:1940年11月23日)およびそれに対する当時の公的評価を分析することにより、スターリン期ソヴィエト音楽文化における規範的創作様式の内実を再考するとともに、未だ十分に進められていないソヴィエト室内音楽文化研究が持つ意義と可能性とを示すことにある<sup>1</sup>。

## 1. 先行研究におけるスターリン期芸術音楽文化の概要

ソ連において、芸術における唯一の公的綱領として認められていた社会主義リアリズムが形成された過程については、グロイス、パペールニイ、ゴロムシトークらによる包括的著作が存在する<sup>2</sup>。モダニズム芸術やロシア・アヴァンギャルド、あるいはプロレタリア芸術といった様々な芸術的潮流が隆盛した20年代から、社会主義リアリズム文化が形成された30年代へと変遷した経緯についてはそれぞれ異なった見解を呈しているが、いずれも、共産党中央委員会の決議『文学芸術組織の再編について』に基づいて各文化組織の中央集権化が開始された1932年からスターリンが死去する1953年までの時期は、芸術文化に対する国家権力の介入がより強まり、芸術の各分野において社会主義リアリズムと呼ばれる創作上の規範が形成される過程が進行したとみなす点では、概ね見解を一致させている。また、この社会主義リアリズムは、政治体制が芸術家達に対し一方的に押し付けたものではなく、両者の相互関係の中で形成されたと考える点でも、多くの先行研究が共通している。カテリーナ・クラークによる著書『ソヴィエト小説』は、文学を例にとってこの相互作用の過程を詳細に検証した最初期の著作である。クラークによれば、社会主義リアリズム小説はある種の規範を持っており、それは必ずしも体制(政府、行政組織、スターリンなど)が芸術家に一方的に押し付けたものではなく、また、社会主義リアリズムという用語が提唱された当時から一貫した理論に基づいて構築されたものでもない。社会主義リアリズム小説の規範(「マスタープロット<sup>3</sup>」)は、ある作品が公的な批評などの中でその価値を承認されることで創作上のモデルとして機能し、その作品が作家達に繰り返し参照され、類似した作品が生み出されながら次第に形成されていったと、クラークは論じ

ている。この、芸術家による創作とそれに対する公的評価とが相互に作用しながら、全体主義国家における芸術作品創作の規範を形成していくという見解は、音楽における社会主義リアリズム文化の形成過程を論じた先行研究でも受け入れられている。

例えば、ローズネル「音楽における社会主義リアリズム」では、革命期の歌唱曲の流行、プロレタリア音楽の勃興、1936年におけるシヨスタコーヴィチら音楽家への公的な批判、そして1948年の音楽文化に対するジダーノフ批判<sup>4</sup>といった歴史的コンテクストの中で、旋律性、ナラティヴ性、標題性といった社会主義リアリズム音楽の様式上の規範が形成されていった過程を論じている<sup>5</sup>。また、ドブレネンコによる論文「Realästhetik、あるいは字義通りの民衆」では、1948年のジダーノフ批判において Realästhetik（健康的で実用的な芸術を重視する美学）が公的な美学的規範としての力を増大させた<sup>6</sup>と論じ、その過程を、当時の音楽家たちの間に巻き起こっていた、音楽における民衆性を巡る議論や批判と関連づけながら説明している<sup>6</sup>。

より包括的な社会主義リアリズム音楽研究の一例としては、イーゴリ・ヴォロビョーフによる著作『ソヴィエト音楽における社会主義リアリズムの「大様式」』が挙げられる。ここで、ヴォロビョーフは音楽に関係する資料のみならず、ゴロムシトークやドブレネンコ、ハンス・ギュンターらによる全体主義芸術に関する著作を広範に引用し、社会主義リアリズム文化に関するそれらの議論を音楽研究に適用することで、スターリン期公的音楽文化の特徴を詳細に分析している。彼は、ソヴィエト全体主義神話と社会主義リアリズム美学が反映した様式を指すために、「大様式」という語を用いている<sup>7</sup>。クラークらと同様に、音楽作品の理想像を表現する雑誌など公的メディアでの言説と、具体的な作品の度重なる参照とによって方法論と様式の規範が形成された<sup>8</sup>と考えるヴォロビョーフは、その結果として生じた「大様式」の特徴を以下のように分析している：

- ・「大様式」は理念性、党派性、民衆性といった、社会主義リアリズム芸術全体に共通する基本理念を持ち、政治的あるいはイデオロギー的理念を文学テキストなどによって具体的に示す標題性や、大衆に理解されやすい単純な音楽的語法、そして過去の音楽との関連、特に19世紀ロシア音楽との関連といった、様式上の特徴を有する。

- ・英雄的、叙事詩的な題材やテーマが評価され、それを表現するために適した合唱曲や大規模管弦楽曲が模範的ジャンルとして発展した。

- ・こうした規範に従うことで、全体主義を支える政治的な神話を作り出し、ユートピア的世界観を創出する義務が各作曲家に課された。

- ・「大様式」は、それ以前の音楽文化の特徴を引き継ぎつつ1930年代を通して形成され、戦争

などの影響により一時的にその影響力を弱めるも、1948年のジダーノフ批判によりその規範性を強め、53年のスターリンの死まで芸術における唯一の公的な創作規範として機能し続けた。

このヴォロビョーフの研究は、音楽におけるスターリン期の創作規範を分析したものである。これは最大規模のものであり、1917年から1991年までのソ連音楽の通史的記述を行ったレヴォン・ハコビャンもその正当性を認め、その著作の中で「大ソヴィエト様式」という語を用いている<sup>8</sup>。

上記の各先行研究は、論点や分析手法において様々な差異が存在するものの、スターリン期音楽文化、特に1932-53年の音楽文化に関して、ヴォロビョーフが指摘する「大様式」の特徴が、創作規範としての影響力を保持していたことを認める点では同様であると言ってよい。つまり、(ある程度の揺らぎがあり、時代に従って変容していたとしても)スターリン期ソヴィエト音楽には、名前は何であれ(ドブレエンコの「Realästhetik」、ヴォロビョーフやハコビャンの「大様式」など)、一つの規範的様式が存在しており、それは音楽に関する言説や創作的実践の積み重ねにより集合的に形成された、というのが、先行研究において概ね共通したソヴィエト音楽史理解である。

## 2. 「『一つの』規範的様式」説が抱える課題

創作に関する一つの規範を作り上げるような言説が公的なメディアによって繰り返し生み出されたことは、既に多くの先行研究で詳細に分析されている。また、この規範に合致する多くの音楽作品が創作され、それらがイデオロギー上の理由で高い公的評価を獲得していたことも、ヴォロビョーフらが広範な作品例を挙げて示している。それらの結果として「大様式」(以下、本論文ではヴォロビョーフやハコビャンに倣いこの用語を用いる)とでも呼ぶべき規範的様式が創出されたとする主張は説得力を持っており、本論文でも、この「大様式」がソヴィエト音楽における公的規範として存在していたという事実や、「大様式」という概念を基にソヴィエト音楽文化を分析することの意義について疑問を呈することはしない。ただし、この「大様式」を「唯一の」公的な規範的様式として捉えることについては、議論の余地があると考えられる。

「大様式」を「唯一の」規範的様式とみなすことにより生じる疑問の一つは、上記の先行研究の殆どが、ショスタコーヴィチやセルゲイ・プロコフィエフ(1891-1953)といった主要作曲家がスターリン期に作曲した作品の多くを、全体主義的なユートピアの世界観を提示すべき「大様式」の枠組みから外れた「例外」として扱っていることである。これは奇妙な事態で

ある。というのも、これは、スターリン期のほぼ全体を通じて（あるいはソ連時代のほぼ全体を通じて）作曲家の公的ヒエラルキーの頂点に位置し続けていたショスタコーヴィチらの創作が適合しない様式を、「唯一の」規範の様式と呼ぶことを意味するからである。

この疑問に向き合わないことで生じる問題を、少なくとも二つ指摘することができる。まず、音楽文化史を記述する際に、規範から逸脱した「例外的作品」を、研究のなかで周縁的位置へと置かざるを得ない、という点である。規範から外れたとみなされる音楽作品は、様式であれ、方法論であれ、何かしらの創作的な規範を作り出す能力が欠けたものとして扱われる。よって、そうした作品を研究する際には、楽曲分析や一作曲家の創作史における意味付けは可能であっても、作品自体やその社会的受容が持つ意義を、音楽史の記述という包括的な枠組みの中で捉えることが困難になってしまう。

二つ目の問題として、仮にそれらの例外的な作品を音楽文化史の記述に落とし込むとなると、その作品が規範から逸脱しているか否かという画一的な評価基準を用いることが避けられなくなる。規範の様式が一つだけ存在していたと捉えるということは、必然的に、スターリン期に創作された音楽作品をこの規範に従うものとそうでないものの二つに分けることに繋がる。つまり、親体制的か反体制的かという、二項対立的な音楽作品解釈を強いることとなる。

例えばショスタコーヴィチは、その音楽が体制の芸術システムを支えるものであるのか、あるいは反体制であるのか、あるいは二枚舌、二重言語の使い手であったのか、などといった議論を常に呼び起こしてきた。しかし、それぞれ解釈は異なるが、規範的音楽とそれ以外の音楽という対立軸の中でショスタコーヴィチの創作を分析している点では同様である。

また、社会主義リアリズム音楽の様式に迎合した作曲家として（特に西欧においては）みなされていたニコラーイ・ミャスコフスキイ（1881-1950）は、ソ連崩壊以降、体制の圧力に屈さずに自身のロマン派風の様式を最後まで守り抜いた作曲家として再評価が進みつつあるが<sup>9</sup>、彼の例にしても、「体制派か反体制派か」という、ショスタコーヴィチにまつわる議論で繰り返し用いられ続けている枠組みから逸脱するものではない。

ショスタコーヴィチの一部の作品に見られる体制批判的側面や、ミャスコフスキイの作品における規範からの逸脱を指摘すること自体は正当であるが、しかし、こうした二項対立に基づいた解釈はソヴィエト音楽文化のより複雑な側面を捉えきれていないのではないかと、「一つの規範の様式とそれ以外」という記述モデル自体を再考することはできないだろうか、という疑問は残り続ける<sup>10</sup>。そして、こうした再考を特に必要としているのが、ソヴィエト音楽における室内音楽の研究である。

### 3. ソヴィエト音楽文化研究における室内音楽ジャンルの意義

「大様式」を唯一の規範の様式とみなす場合、最も顕著な例外となるジャンルの一つが室内音楽である<sup>11</sup>。詳細な分析をせずとも、室内音楽が持つ性質が上記の「大様式」にほぼそぐわないことは容易に見て取れる。まず、オーケストラと比較すれば小編成であり、「大様式」に典型的な叙事詩的、英雄的性格を持つ作品を創作するには不向きなジャンルである。同様に、共産主義イデオロギーや戦争におけるソヴィエト市民の勝利を描写する壮麗なフィナーレを作り出すことにも向かない。また、大抵の場合、室内音楽は標題音楽ではなく、文学的言語によって具体的な理念やイデオロギーを提示することは少ない。歴史的なコンテキストにおいては、室内音楽は伝統的に貴族的、ブルジョア的なジャンルと認識されており、社会主義リアリズム文化の主要な規範の一つである民衆性の概念とも相対的に結びつきづらい。

こうした例外的性質が顕著である故に、スターリン期の室内音楽に関する研究は、個々の作品の音楽的な特性や作曲技法を論じたものはソ連国内外で数多く発表されてきたものの、それら作品を体系的にまとめ、音楽史や文化史の中に位置づけつつ、ジャンルそれ自体が持つ意義や特徴を探る研究はほとんど成されていない<sup>12</sup>。それでもなお、室内音楽研究が、ソヴィエト音楽研究のみならず、ソヴィエト文化研究全体にとって意義あるものと考えられる理由は、室内音楽がジャンルそれ自体として様々な点で「大様式」の規範に合致しないにもかかわらず、ミヤスコーフスキイやショスタコーヴィチをはじめとする多くの作曲家達が1930年代以降も室内楽曲を書き続け、公表し続けていた点にある。つまり、『大様式』が唯一の規範の様式であったのなら、なぜ例外的な作品が書き続けられたのか」という、本論文第2章冒頭で提示したソヴィエト音楽研究が解決すべき課題を、室内音楽はそのジャンル自体が内包しているのである。

こうした問題提起に対しては、いくつかの反論が向けられることが予測される。第一に、文学の領域におけるブルガーコフやプラトノフ、ゾーシチェンコやアフマートヴァの作品がそうであるように、規範の様式から逸脱した作品が存在したことは音楽にのみ当てはまる現象ではなく、それ故に、室内楽曲もまた上記の作家たちの作品と同様に捉えればよいのではないか、つまり、規範からの「例外的な」逸脱、ないしは(二項対立のモデルに沿う)公的な創作規範に対する反抗として捉えればよいのではないか、というものである。

実際に、文学など他の芸術領域にも、社会主義リアリズムからの逸脱とみなしうる作品が創作されていた例は数多く存在する。しかし、音楽における室内楽曲の創作は、それらとは明確に異なる点がある。まず、室内楽曲を継続的に創作していたミヤスコーフスキイやショスタコーヴィチといった作曲家達は、ソヴィエト音楽界のヒエラルキーの頂点に立つと目されていた作

作曲家たちであった、という点が挙げられる。彼らはスターリン期の殆どの期間を通して、その権威を失いはせず、組織の中で高い地位についていた（音楽院での教職、スターリン賞委員会の委員、作曲家同盟組織委員会の委員など）。ジダーノフ批判の際に失墜した公的権威も、短期間で回復されている<sup>13</sup>。芸術家としてだけでなく、社会的な活動家としてもソヴィエト音楽に影響を及ぼしうる地位にいた作曲家が、規範に従わない例外的ジャンルに属する室内楽曲を書き続けていたのである。

より重要な点は、室内音楽ジャンルの作品そのものが、音楽創作の全体的な傾向に反するにもかかわらず、（時に激しい議論を呼び起こしながらも）高い公的評価を得る事例がしばしばあったことである。特に顕著なのが、優れた芸術的達成に対して国家から授与される、スターリン賞の獲得である。室内音楽ジャンルに属する作品は、ショスタコーヴィチのピアノ五重奏曲の受賞を皮切りに数多くの賞を獲得しており、数だけを見ればオペラや合唱曲と大差がない（本論文第6章参照）。室内音楽は公的な音楽評価の場で決して無視されてはならず、むしろ「大様式」の典型的なジャンルと同様に、ソヴィエト音楽の芸術的達成を誇示するためにふさわしいジャンルとして認識されていたと言える。これは、社会主義リアリズムに反する（とみなされた）作品が、批判を受け黙殺されたり、作品の発表を禁止されたり、あるいは、そもそも「抽斗のために」書かれたまま公表されず、雪解け期やペレストロイカ期に再発見されたりといった、文学などの領域でしばしば生じていたケースとは明確に異なる。

室内音楽ジャンルに関する問題提起への第二の反論として予想されるのは、音楽はその本質的な抽象性故に相対的な創作の自由が許されたため、規範から逸脱したジャンルの創作が認められていたのは驚くべきことではない、というものである。確かに、音楽がそれ自体として持つ抽象性は、その公的規範が形成された過程を分析する上で無視することができない要素である。だが、この抽象性のみによって室内音楽ジャンルの奇妙な立ち位置が確保されたという考えには疑問を付すべきである。それは、まさにその抽象性故に、作品の標題やジャンルのみに沿った画一的なイデオロギー的評価が下されやすかったとも考えられるからである。実際に、ジダーノフ批判期の音楽作品に対する公的評価は、作品中で用いられている旋律の性質（民謡風であるか否か）や、その作品のジャンルのみによって判断されるという画一的な傾向を呈している<sup>14</sup>。つまり、室内楽曲は、ただその作品が室内音楽ジャンルに属するという理由のみで批判されうるという状況が生まれていたのである。

以上の理由から本論文は、このソヴィエト室内楽曲の創作にまつわる問題を解決するためには従来の二項対立モデルの適用以外の方法で音楽文化を捉える必要があり、また、この問題を解決することが、「一つの規範的様式」説では捉えきれないソヴィエト音楽の諸相を明らかにす

る契機の一つになるのではないかと主張するのである。

ソヴィエト室内音楽文化が形成された過程を研究し、室内楽曲をスターリン期ソヴィエト音楽史の中に位置づけるという課題を解決するための出発点として本論文が着目するのが、1940年に作曲されたショスタコーヴィチのピアノ五重奏曲である。

本論文でこの作品を取り上げる理由は三つある。まず、この作品の音楽的内容が「大様式」の規範に当てはまらないこと、二つ目に、その規範からの逸脱が公的な音楽評論の場でも認知されており、それにもかかわらず高く評価されていたこと、最後に、この作品が第一回スターリン賞第一席を受賞し、社会主義リアリズム音楽作品の模範的作品としての地位を獲得したことである。つまり、このピアノ五重奏曲は、室内音楽をソヴィエト音楽文化における特異な存在としている要素を満遍なく備えた作品なのである。

以下では、ピアノ五重奏曲の作品自体、および公的な音楽評価の場における五重奏曲への反応をそれぞれ分析することで、創作上の規範の形成という観点から、ソヴィエト室内音楽文化において同作品が持つ意義を明らかにし、それをソヴィエト音楽文化研究全体の中に位置づけることを試みる。

#### 4. ピアノ五重奏曲 作品 57

##### 4.1 作曲以前のソヴィエト室内音楽の状況

ショスタコーヴィチのピアノ五重奏曲は、1940年の夏頃、後に作曲家と共に作品を初演するベートーヴェン弦楽四重奏団の依頼によって作曲が開始された。同年9月に全楽章が完成し、11月23日にモスクワ音楽院の小ホールで初演が行われている<sup>15</sup>。

この作品が作曲される前の、1930年代のソヴィエト室内音楽文化については、本論文第3章でも触れたように、室内音楽をソヴィエト全体主義芸術研究の枠組みの中で捉えることが困難であるという理由に加え、公開されている一次資料の不足が原因で、体系的な研究はほとんどなされていない。ヴォロビョーフは1930年代を、合唱曲や歌詞付き交響曲といったジャンルの優位という、「大様式」の規範に基づくジャンルのヒエラルキーが成立しつつあった時期として捉えており、雑誌『ソヴィエト音楽』の記事や実際に作曲された作品を分析することでそれを立証しているが<sup>16</sup>、この中で室内音楽について言及されることはほとんどない。これは、ヴォロビョーフが分析対象を恣意的に取捨選択しているというよりは、ソヴィエト音楽文化の概略を記述するという目的に鑑みて、全体と比較すれば少数に留まる室内音楽に関する事象を、分析対象から外したとみなすべきである。

ハコビャンは著作『ソヴィエト時代の音楽』に、付録として、1917年から1991年までにソ連国内で創作された作品およびその初演日をリスト化したものを添えている<sup>17</sup>。ここで、1932年から1940年の間に作曲され、かつ初演日が記されているソヴィエト室内楽曲は、アラーム・ハチャトゥリヤーン（1903-1978）の三重奏曲、ミヤスコーフスキイの弦楽四重奏曲第5番、同第6番、ヴィツサリオーン・シェバリーン（1902-1963）の弦楽四重奏曲第4番、ショスタコーヴィチのチェロソナタ、同弦楽四重奏曲第1番、そして同ピアノ五重奏曲のみである。このリストは、決して作曲された作品を全て網羅しているわけではなく、作曲に関する情報がある程度明らかになっているような、当時のソヴィエト音楽界における主要な作品のみをまとめたリストとして捉えるべきである。しかしながら、この時期の室内楽曲が先行研究においてどのように扱われているかを端的に示してもいる。つまり、現在判明している情報は断片的であり、個々の作品を室内音楽史という一つの文脈の中で論じることができる状態には未だ達していない。

ピアノ五重奏曲に関係する文化的コンテクストを明らかにするためにも、また、ソヴィエト室内音楽史をより詳細に分析するためにも、アーカイブ資料などを用いた30年代ソヴィエト室内音楽文化研究を行うことが今後の課題となるが、本論文では、当時の音楽界における室内音楽ジャンルの位置づけを示唆する資料の一つを提示しておく。それは、ソヴィエト音楽デカダ閉会コンサート（モスクワ：1939年12月11日）のプログラムである。ソ連人民委員会付属の芸術問題委員会によって開催されていた、公的な芸術祭であるデカダのこの閉会コンサートは、全部で十の小演奏会によって構成されているが、そのうちの一つの演目が、ショスタコーヴィチの弦楽四重奏曲第1番およびミヤスコーフスキイの弦楽四重奏曲第5番からの抜粋となっている<sup>18</sup>。

この資料は二つのことを示唆している。まず、室内音楽というジャンルはそれ自体として否定されていたわけではなく、ある程度の公的な承認を得ていた。第二に、しかしながら、その演目数から見て、大規模な管弦楽曲や声楽作品のような「大様式」に典型的なジャンルほどに高く評価されていたわけでもない。つまり、室内音楽は、公的に推奨されるわけでも、無条件に否定されるわけでもないジャンルという位置づけであったと推測される。

## 4.2 楽曲の分析

こうした状況下で作曲されたショスタコーヴィチのピアノ五重奏曲は、当時形成されつつあったとされる「大様式」の規範に反する数々の性質を備えている。まず明確なのは、標題性の欠如である。ベートーヴェン四重奏団の依頼を引き受け作曲に着手した理由について、ショスタ



コーヴィチ自身は、四重奏団の共演者として外国へ演奏旅行に行きたかったからである、と述べている<sup>19</sup>。もちろん、これは作曲者の冗談と解釈するべきかもしれないが、少なくとも、自作の五重奏曲に関して作曲者自身は、社会主義リアリズムの「大様式」と結びつくような標題や解説を付することはしていない。

ピアノ五重奏曲の「大様式」からの逸脱は、楽曲の分析によっても明らかにすることができる。この作品は全体が五つの楽章から成り、それぞれ〈前奏曲〉、〈フーガ〉、〈スケルツォ〉、〈間奏曲〉、〈フィナーレ〉という題が付けられた各楽章は、互いに異なる性格を有している。例えば、第1、第2楽章の〈前奏曲〉と〈フーガ〉というタイトルおよび楽曲の形式は、この五重奏曲以降のショスタコーヴィチの多くの作品に共通する新古典主義的傾向を示している<sup>20</sup>。ただし、ショスタコーヴィチはここで、単に18世紀以前の音楽の模倣をしているわけではない。第2楽章のフーガ主題について、同時代の音楽学者マルティエーフは、短音階が用いられたそのイントネーションがロシア歌曲に類似していると指摘しているが<sup>21</sup>、実際には短音階（ト短調）がそのまま用いられているのは冒頭の提示部のみである。四つの弦楽器がフーガ主題を提示し終わると、ピアノ・パートが主題を変ホ長調で演奏し始める（練習番号21）。ここから主題は、練習番号23では変ロ音上のミクソリディア旋法<sup>22</sup>によって、練習番号24ではヘ音上のフリギア旋法によって次々と提示され、それ以降はフリギア旋法が優勢になっていく。つまりこの楽章は、第1楽章と合わせて、前奏曲とフーガという17-18世紀頃の器楽曲に典型的な様式を採用してはいるものの、教会旋法が用いられることで、より古い時代の音楽をも彷彿とさせる楽曲となっている。

一方、これに続く第3楽章〈スケルツォ〉は、全く異なった作曲技法が用いられている。そもそも、「スケルツォ」という楽曲形式自体が主に19世紀以降に発展したものであるが、それに加えてこの楽章では、和音の構成音の一部を半音移行させることによる、伝統的な和声法に反する和声進行が散見される。この技法は、マーラー（1860-1911）やシェーンベルク（1874-1951）といった西欧の「モダニズム」に属するとされる作曲家が好んだものであるが<sup>23</sup>、ショスタコーヴィチがここで用いている単調なオスティナートによる不協和音の連打においては、その単調な進行や唐突な転換故に、規範的和声進行からの逸脱が前二者の例と比較してより明確であるとも言える。それが最も顕著である練習番号53以降の箇所では、和音構成音のうちのバス音のみが半音階的に進行した後、執拗なオスティナートの中で嬰ハ音上の長三和音が嬰ハ、嬰トを保持したまま半音ずつ拡張されていくフレーズへと移る。そして、それを締めくくる練習番号58の小節では、直前の拍で嬰トから上昇してきたピアノ・パートのイ、嬰イに導かれ、主調

(ロ長調)の口音が唐突に回帰する。

この「モダニズム」風の第3楽章に続く第4楽章では、再び新古典的傾向が立ち現れる。この楽章は、18世紀風グラウンド・バスを伴う「擬パッサカリヤ<sup>24</sup>」である冒頭の主題から一貫して、構造の面でも和声の面でも西欧音楽の伝統的な秩序に従っており、旋律がロシア歌曲風であるという指摘も同時代人によってなされている<sup>25</sup>。

古典性を主要な特徴として有する「大様式」の規範に照応すれば、西欧の「モダニズム」と関連する技法を用いて作曲された第3楽章は明らかな逸脱として認識されうる。他方、第2、4楽章についても、「大様式」の模範的楽章とみなすことは難しい。「大様式」が持つ古典性とは、実際には19世紀西洋音楽、特に19世紀ロシア音楽作品が持つ種々の性質を指しており、18世紀以前の作曲技法の使用が規範となっていたわけではない。そもそも、同一楽曲内で新旧の技法やジャンルを混交して用いる新古典主義的な作曲姿勢は、同時代の西欧で活躍したイーゴリ・ストラヴィーンスキイ(1882-1971)やパウル・ヒンデミット(1895-1963)らに特徴的なものであり、上記4楽章は全体として古典性の規範に反していることにもなる。

ただし、第4楽章までの分析をもって、この作品が「大様式」の規範に反するものであると断言することはできない。その理由は、ヴォロビョーフが「大様式」の性質として挙げている、「単極性」と「双極性」の概念にある。「単極性」とは、楽曲が持つ単一的なイメージにより表現される葛藤の無いユートピアの理念であり、「双極性」とは楽曲内の対立する要素がそれぞれ「敵」と「味方」とに関連づけられる現象を指す<sup>26</sup>。一見すると矛盾するこの両者は、しかし、「大様式」の規範に沿った作品の中で両立することができる。つまり、楽曲内のある一部分を全体の傾向に反する「敵」として解釈させる一方、その「敵」によって変容を被ることなしに一貫した特徴を示す主要部を提示することによって、標題や文学的テキストを伴わない器楽作品であっても、「敵」と「味方」に二分された世界観、および「味方」の最終的な勝利とそれに続くユートピアの確立という「大様式」音楽が示すべき世界観を提示することができる(より正確に述べるとすれば、聴き手をそのような解釈へと誘導することができる)のである。

この「単極性」と「双極性」を備えた器楽作品としては、ヴォロビョーフが「大様式」の典型的な作品例として挙げた、ガヴリール・ポポーフ(1904-1972)の交響曲第2番(1943年作曲)が注目に値する。この第2番の主たる特徴の一つとして、作品全体にわたる同一主題の利用が挙げられる。第1楽章で示されるこのロシア民謡風の主題は、「双極性」の規範に沿う形で異なる性格付けをされた後続の各楽章で用いられるが、最終楽章の末尾では元来の性格を保持したまま再現され、「単極性」の規範に沿う形で全曲に統一感をもたらしつつ英雄的クライ

マックスを形成している<sup>27</sup>。

また、ショスタコーヴィチ自身が1941年末に完成させた交響曲第7番も、ボポーフの第2番と同様に解釈することができる。第1楽章冒頭で提示される主題は、ファシストの侵攻を表現したとされる中間部によって一度はかき消されてしまうが、その後すぐに、冒頭よりも抑制されたテンポと音量で再現される。そして最終楽章末尾では、大音量のなかで冒頭主題が回帰し、壮麗なフィナーレが形成される。この作品については、当時ドイツ軍に包囲され陥落の危機に瀕していたレニングラード市にそれを捧げることを作曲家が明言しており、その状況を考慮すれば、上記の音楽的内容が「敵」の侵攻による悲劇、それでもなお再起するレニングラード市の不屈、そして同市に訪れるべき未来の勝利を表現したものとして当時の聴衆に解釈されたことも当然であると言える。もちろん、器楽作品の解釈方法は種々のコンテクストに強く依存しており、作品の分析のみをもってショスタコーヴィチ自身が想定した解釈方法を一意に特定することは出来ない。しかし、いずれにせよ、この第7番やボポーフの第2番が、「大様式」作品が表現すべき理念的内容と照応しながら解釈する上で都合の良い音楽的特徴を備えていたことは確かであり、こうした特徴が、両作品のスターリン賞受賞、および第7番が収めたセンセーショナルな成功の一因となったと理解しても大過はないはずである。

この図式をピアノ五重奏曲の解釈に適用すれば、「モダニズム」の特徴を備える第3楽章を「双極性」の現れとして、古典的様式を基に作曲された上にロシア歌曲に類似した旋律が用いられていると指摘されている残りの楽章を「単極性」の現れとして解釈することが可能であり、それによってこの作品を「大様式」の枠組みの中で捉えることができる。だが、最終楽章〈フィナーレ〉の存在が、この作品に対して「大様式」に沿った解釈を行うことの妥当性を減じている。

### 4.3 第5楽章：クライマックスの特異性

一聴して明らかなのは、曲がピアノッシモの音量によって締めくくられている点である。楽章中の最大音量であるフォルテッシモと「リタルダンド・ポコ・ア・ポコ」（だんだん遅く）の標語が付された練習番号103におけるクライマックスが過ぎると、練習番号104からは概ね一貫してピアノの音量が指定されており、そのままピアノッシモの穏やかな終結部へと接続される。これを、「大様式」音楽の主たる特徴の一つである英雄的フィナーレの再現として解釈するのは難しい。

規範に反しているのは音量だけではない。この楽章には、それ以前の楽章で用いられた様々な旋法や技法から形成された音楽的素材が同時に用いられており、上述した「単極性」と「双

「極性」のモデルの中で解釈することを困難にしている。例として、音楽学者マーゼリが賞賛した、練習番号 89 が付された箇所が挙げられる。ここでは、上声部では五度の跳躍を基本とした明快なメロディがピアノによって演奏される一方、弦楽器が形成する伴奏部の和声は、第 3 楽章にも見られるマーラー、あるいはシェーンベルク風の進行を見せる。つまり、ここでは二つの異なる性質の音楽的素材が平行して用いられているのだが、マーゼリによれば、その両者は共に、完全五度の音程を複合させた一つの音列に基づいて作り出されており、その性格の相違にもかかわらず統一感がもたらされている<sup>28</sup>。また、上記の練習番号 104 以降の箇所でも、「モダニズム」風の和声進行（練習番号 108 第 4 小節以降）やフリギア旋法による第 2 楽章フーガ主題の断片（練習番号 111 第 5-7 小節）が次々に登場し、全体的にはト長調で統一された結末部が、決して異質な音楽的素材を排除した上で成立しているのではないことが理解される。異なる性質と歴史的背景を持つ素材が相互に排除することなく穏やかな結末を迎えるこの楽章の構造は、「単極性」および「双極性」の規範に支配された「大様式」作品の構造とは一線を画している。

「大様式」と、その「単極性」と「双極性」の規範からの逸脱をより明確に示すものが、楽曲全体で用いられる「モットー主題」である。この主題は、第 1 楽章の冒頭に第 2 主題として提示される音型のことで、その後、同様の主題が第 2 楽章と第 5 楽章でも用いられていることから、楽曲全体を統一する主題として、ベレーツキイによって「モットー主題」と名付けられている。ベレーツキイ自身は「モットー主題」について、形式の境界線上に現れて展開の方向を急激に変化させる機能、および、最初の 2 楽章が表現する思索と緊張感が穏やかなフィナーレへと溶解していくドラマトゥルギーを形成する機能を持つことを指摘しているが<sup>29</sup>、本論文では、「大様式」の規範との相違点という視点から後者の機能をより詳細に分析したい。「モットー主題」は第 1 楽章の冒頭で、劇的な調子のチェロによって提示される [譜例 1]。この主題は第 2 楽章、第 5 楽章にも登場するが、主題の性格はそれぞれ変更を加えられている。第 2 楽章では、楽章の緊張を緩和させ、穏やかな結末を導く機能を果たしている。第 5 楽章においては、第 1 楽章で登場する原型との対比関係は一層明確である。練習番号 102 において、フリギア旋法風に変化を加えられた「モットー主題」が第一ヴァイオリンによって再現される。そして、半音階的に進行する経過句を挟んだ後に、練習番号 103 で再び登場する際には、主旋律となる第一ヴァイオリンの高音域、および増四度音程を含む不協和音による伴奏によって、「モットー主題」が元来持つ旋律の性格は失われている [譜例 2]。

既に言及した練習番号 104 以降の音楽と合わせると、これは、「単極性」の規範に従えば全曲を調和の内に締めくくべき「モットー主題」が、不自然な程の高音域と不協和音によって歪

められ強い緊張を生み、それを緩和するのが、「双極性」の規範に従わない、互いに相反する音楽的要素を含んだ非英雄的クライマックスであることを意味する。作品全体にわたる同一主題の利用という表面的な特徴のみを取り上げれば、このピアノ五重奏曲は、同作曲家の交響曲第7番やボポーフの交響曲第2番と同種の性格を備えているように見えるが、その主題が作品中で持つ機能を分析すれば、むしろ五重奏曲と後者二作品との相違点が顕わになるのである。

譜例1：第1楽章8-11小節の「モットー主題」<sup>30</sup>

Example 1 shows a musical score for four staves. The first three staves are in 4/4 time, and the fourth staff is in 5/4 time. The music features a motif that starts in 4/4 and transitions to 5/4. Dynamics include *f*, *cresc.*, and *ff*. The fourth staff includes the marking *f espr.* and *cresc.*.

譜例2：第5楽章195-196（練習番号103第1-2小節）の「モットー主題」

Example 2 shows a musical score for four staves in 4/4 time. The music features a motif with accents and dynamics including *ff*. The score is marked with a rehearsal mark '8' at the beginning.

以上のように、ショスタコーヴィチのピアノ五重奏曲は、室内音楽というジャンル、そのジャンルに典型的な標題性の欠如、さらには(特に最終楽章の)音楽の様式の「大様式」からの逸脱という、当時公的に評価されていた音楽作品の全体的な特徴とは著しく異なる諸性質を兼ね備えた作品である。しかし、それにも関わらず、この作品は第一回スターリン賞の受賞作に選ばれ第一席を獲得している。

## 5. 作品に対する公的評価の形成

### 5.1 第一回スターリン賞第一席受賞

この一見奇妙にも思える受賞の経緯は、フロローヴァ＝ウォーカーによる先行研究の中で詳細に検証されており、ここでは簡単に紹介するに留める<sup>31</sup>。スターリン賞の選考は、選定のために特別に招集された、舞台監督ネミローヴィチ＝ダーンチェンコを議長とするスターリン賞委員会によって行われた。委員会には、音楽家も含め、ソヴィエト文化の各領域を代表する人物が集められていた。ここで候補作として挙げられたピアノ五重奏曲は、音楽家達からの全面的な支持を取り付けたわけではなかった。著名なピアニストであった委員のアレクサードル・ゴリデンヴェーイゼルは、第2、4楽章を「瞬時に理解でき心を捉えられる」ものとして高く評価する一方、第3楽章を「グロテスク」であるとして批判し、第5楽章についても「古い形式を新しいイデオムで」埋め合わせる方法が人工的に感じられると述べている<sup>32</sup>。しかし、美術家のイーゴリ・グラバーリ、彫刻家のヴェーラ・ムーヒナといった音楽家以外の委員からの熱狂的な支持が五重奏曲に集まり、また、スターリン賞委員会を監督する立場にあった文化問題委員会委員長のミハイール・フラープチェンコが同曲を支持していたこともあって、音楽家からの評価がより高かったミヤスコーフスキイの交響曲第21番と共に推薦されることが決まる。その後、様々な理由で賞の形態が二転三転するも、五重奏曲が受賞リストから外されることはなく、最終的にはミヤスコーフスキイ、シャポーリンの作品と第一席を分け合うこととなる。

この受賞の経緯は二つの点で興味深い。第一に、ゴリデンヴェーイゼルの評価から、本論文で分析した五重奏曲の「大様式」に反する性質が同時代の音楽家たちによっても捉えられていたことが分かる。第二に、それにもかかわらず、音楽家以外の芸術家や文化官僚からの支持をも集めたことにより、五重奏曲のスターリン賞受賞が決定したということである。つまり、ピアノ五重奏曲は、当時の音楽界における規範の様式から逸脱していながらも聴く者を惹きつける音楽として理解され、高く評価されていたのである。

## 5.2 公的媒体における評論

全体主義国家であるスターリン期のソ連では、スターリン賞受賞という強力な公的承認を得たピアノ五重奏曲に対して、音楽家達はその性質を肯定的に捉え、それを表現することで向き合わなくてはならない。その課題に向き合った著述の例として、『ソヴィエト芸術』紙 1941 年 10 月 2 日号に掲載された Г. ネイガーウスによる評論「ドミートリイ・ショスタコーヴィチ」が挙げられる。ここでネイガーウスが下したピアノ五重奏曲への評価から、この作品が公的な音楽批評の場でも「大様式」に関連する作品群とは異なった性質を備えたものとして評価されていたことが分かる。

ある人物が、私の「五重奏曲についてどう思う？」という質問にこう答えた。「答えられない。この五重奏曲は、私自身だ」。似たようなことを、私たちの一人一人が感じている<sup>33</sup>。

この評論は一見すると、スターリン期芸術の特徴としてしばしば挙げられる「典型性」を示すものとして映るかもしれない。しかし、それは誤りである。「典型性」は社会主義リアリズム芸術で描かれるべき理想的人間像を規定する規範であるが、ネイガーウスがショスタコーヴィチの楽曲に見られる多面性に言及する際に参照するのは、理想的なソヴィエト市民としての人間ではなく、現実に存在する個人の人格や経験だからである。

音楽は人間の内面と外面を等しく反映している。祝祭的なモノローグ、ベートーヴェン以降の音楽では響くことのなかったような歌声、哲学的思索（思考の緊張が文字通り「聴こえてくる」）、深く集中された悲しみといったものと並んで、喜び、陽気さ、ユーモア、熱気、「街の声」、「群衆」といったものがいかに多く含まれていることか！ 哀れみの隣には嘲笑が、慈しみの隣には鋭い機智が。どれもこれも、人々に起こるようなことばかりである…<sup>34</sup>。

この一節は、幾分比喩的でありながらも、本論文で示したピアノ五重奏曲の「大様式」に当てはまらない諸要素を的確に指摘している。人間の生活の中に存在する、異なる性格を持つ諸現象が対比的に述べられ、しかも、それらはどんなものであれ決してその価値を否定されるものではない。ネイガーウスの評論は、「単極性」や「双極性」といった規範から逸脱する楽曲の性質を、個人の人格や経験という「典型性」の概念にはそぐわない言葉によって表現している。これは、ネイガーウスが「大様式」にそぐわない性質を肯定的に論じるために、やはり「大様

式」の規範にそぐわない言説を導入する必要があったためであると考えられる。

ピアノ五重奏曲が持つ音楽的性質、およびそれに対する同時代の反響を分析した結果をまとめれば、以下ようになる。この楽曲は、その特徴が「大様式」の規範の枠組みに収まらず、また、その逸脱が同時代人によって明確に認識されていたにもかかわらず、芸術家たちの個人的嗜好が反映した形でスターリン賞が授与され、さらには、作品に対する評価としてやはり「大様式」の枠組みから外れた言説を生み出した。ピアノ五重奏曲は、「大様式」作品の主要な機能である政治的神話の創出とは無縁の、一個人の人格に含まれる矛盾した諸相を音楽の中に捉えた作品として、公的に認知され、評価されていたのである。

## 6. 1941年以降の室内音楽文化におけるピアノ五重奏曲の影響

先行研究の多くが、ピアノ五重奏曲のスターリン賞受賞という現象を、全体主義芸術文化の形成過程における例外的事象として捉えている。ヴォロビョーフはこれについて、大粛正が沈静化した後のソ連で、権力と社会、そして芸術の間の自然な均衡がもたらされるという幻想を生み出したものと評価し<sup>35</sup>、1948年に共産党中央委員会が作曲家たちへの批判を行うことで「大様式」の規範が公的に確立するまでの過程の一段階に過ぎないものとして捉えている。ショスタコーヴィチの生涯にわたる創作の過程を歴史的な脈絡の中に位置づけることで分析した亀山も、ピアノ五重奏曲を「紛うことのない古典的傑作」と評価しつつ、「私たちがスターリン賞からイメージする音楽にそぐわない印象すら与える」この作品が、当時のソヴィエト音楽文化において持っていた意義について考察を行うことはしていない<sup>36</sup>。ハコビャンはこの曲の分析に際し、ショスタコーヴィチ個人の創作における同作品の位置づけを示すのみである<sup>37</sup>。だが、この作品とそれに対する公的評価を、ソヴィエト音楽文化全体の方向性から独立した、ある種の特例として扱うべきかについては、議論の余地がある。というのも、先行研究で幾度となく論じられてきた社会主義リアリズム芸術規範形成のモデルに従えば、強い公的承認を得た作品は、芸術家に繰り返し参照されるモデル作品としての機能を獲得し、その参照の反復によって方法論や様式における規範が形成される、という過程を辿ると考えられるからである。そして、1941年秋のドイツ軍との開戦から、戦争が終結し、戦時中の芸術的創作の成果が総括された1946年までのソヴィエト音楽文化の状況を見ると、この過程が実際に進行していた可能性が高いことが分かる。

まず、戦時中は多くのソヴィエト作曲家が室内楽曲の創作に積極的に取り組んでいた。30年代から室内楽曲の創作に継続的に取り組んでいたミヤスコーフスキイは四曲の弦楽四重奏曲を



書き、プロコフィエフも弦楽四重奏曲第2番やヴァイオリン・ソナタ第2番といった作品を残している。ショスタコーヴィチ自身も室内音楽ジャンルの作品を書いており、特に彼のピアノ三重奏曲第2番(1944年完成)や弦楽四重奏曲第3番(1946年完成)は、新古典主義的様式の導入や非英雄的クライマックスといった特徴をピアノ五重奏曲と共有している。また、ショスタコーヴィチの友人モイセイ・ヴァーインベルグ(1919-1996)や、音楽院での教え子だったゲオルギイ・スヴィリドフ(1915-1998)が、彼の作品と同じ楽器編成のピアノ五重奏曲をそれぞれ作曲していることも、それが模範的作品として参照されていたことを示唆している。

次に、室内音楽ジャンルは全体として、スターリン賞選定の場で非常に高く評価されていた。1946年までにスターリン賞を受賞した作品は全部で九つになるが、これは五作品が受賞したオペラ、三作品が受賞した合唱曲、七作品が受賞した交響曲といった、「大様式」の規範に適合するジャンルよりも多いことになる<sup>38</sup>。この九曲の中には、前述したショスタコーヴィチのピアノ三重奏曲第2番や、1948年に「形式主義者」として批判されるミヤスコーフスキイの作品、そして、スヴィリドフのピアノ三重奏曲を含む(1945年に完成したことから判断して、作曲にあたってはショスタコーヴィチが前年に完成させた同編成の作品が念頭に置かれていたと考えるのが自然である)。演奏家に授与された賞について言えば、オペラの演奏プロジェクトや合唱団など、「大様式」における模範的ジャンルに関係する団体の受賞数が圧倒的であり、室内音楽がオペラなどと同等の価値を持つジャンルとして評価されていたと作品の優遇のみをもって判断することはできないが、少なくとも、室内音楽が公的な音楽評価の場で価値を認められていなかったと考えるのは不適切である。

戦争が終結した頃には、ソヴィエト音楽文化における室内音楽ジャンルへの評価が、公的な評論の場で確立されている。雑誌『ソヴィエト音楽』の1946年2-3号に掲載された無署名の記事「特筆すべき年月の総括」は、題名が示す通り、第二次世界大戦中に創作されたソヴィエト音楽作品の意義をまとめるものであるが、ここではソヴィエト音楽作品の傾向が「二つの潮流」に分類されている。一つは「新たな叙事詩であり、記念碑的形式と現実を幅広く捉える巨大なイメージをもつ芸術」で、ショスタコーヴィチの交響曲第7番やユーリイ・シャポーリン(1887-1966)のカンタータ《ロシアの地を守る闘いの伝説》、ポポーフの交響曲第2番といった作品が挙げられていることから、この一つ目の潮流には「大様式」に関係する作品群が含まれていると理解できる<sup>39</sup>。

もう一つの潮流は「新たな感覚を持つ叙情詩」とされており、作品例として「ミヤスコーフスキイの弦楽四重奏曲第9番、プロコフィエフの交響曲第5番およびピアノ・ソナタ第8番、ショスタコーヴィチの三重奏曲」など、室内楽曲を含む作品群が挙げられている<sup>40</sup>。

ソヴィエト作曲家たちによって、室内器楽編成ジャンルは実り豊かな発展を遂げた。器楽ソナタ・ジャンルが誕生し、様々な兆しからして、室内楽曲や独奏曲の器楽主義を導くジャンルとなった。器楽協奏曲のジャンルに対して継続的に取り組まれた。これら全てが次から次へと、事実という圧倒的な言語によって、ソヴィエト芸術家の感情の多様性と豊かさ、確固とした構造的形式を探そうとする彼らの思考の緊迫した働き、そして美学的文化の高い水準を物語っている<sup>41</sup>。

室内音楽とは異なる協奏曲のジャンルにも同時に言及されているものの、この節は、室内音楽の公的な意義がどのように捉えられていたのかを端的に示している。記念碑的な「叙事詩」とは異なり、室内音楽はそれぞれの芸術家の「感情の多様性と豊かさ」を示すジャンルとして認識され、その「確固とした構造的形式」が賞賛され、理念性や党派性といったイデオロギー的な指標ではなく「美学的」な性質により評価されていたのである。つまり、戦後間もない頃のソヴィエト音楽界では、創作上の規範が少なくとも二つの方向に分裂しており、その両者は異なる性質を持ちながら、それぞれが独自の価値を持つものとして公的な承認を得ていた。そして、「新たな感覚を持つ叙情詩」としての室内音楽ジャンルを、それが表現する「感情と多様性の豊かさ」や「思考の緊迫した働き」をもって賞賛する評価方法は、ショスタコーヴィチのピアノ五重奏曲を人間個人の感情や思索の顕れとして賞賛した評論の傾向と一致している。これは、ピアノ五重奏曲の創作およびそれに対する評価は、室内楽曲の創作とそれに対する評価方法のモデルとなっていたことを示唆するものである。

## 7. 結論

スターリン期の室内音楽文化史をより詳細に記述するためには、1930年代に作曲されたものを含めた、他のソヴィエト室内楽曲の音楽的分析や、それに対する公的な音楽批評の広範な検証が必要となる。また、雑誌などの公的な音楽関連媒体に見られる言説には十分に反映されない、演奏文化や作品受容に関する事象を分析する必要もあり、取り組むべき課題は数多く残されている。しかし、本論文は、ショスタコーヴィチのピアノ五重奏曲が室内音楽研究において持つ意義について、少なくとも二つの事実を明らかにしている：

・ショスタコーヴィチのピアノ五重奏曲は、スターリン期音楽文化における主要な創作規範から逸脱した作品でありながら公的に高く評価され、その逸脱した性質が別種の創作規範としての地位を確立していた。

・ピアノ五重奏曲のスターリン賞受賞から第二次世界大戦終結時にかけて、室内楽曲を中心とした一連の作品群に対して下された公的評価の傾向が、ピアノ五重奏曲に対する評価方法と一致している。

この事実は、スターリン賞を獲得したことで、ピアノ五重奏曲が創作規範を形成するためのモデルとしての機能を担っていたことを示唆しており、スターリン期ソヴィエト音楽界において「大様式」が唯一の公的な創作規範であったとする従来の観点からは捉えきれない音楽文化が、少なくとも室内音楽というジャンルの中には存在していた可能性を示すものである。これにより、このピアノ五重奏曲を、30年代末に訪れた文化統制の緩和期に発表された例外的作品としてではなく、その後の、少なくとも第二次世界大戦終結直後までのソヴィエト音楽の一潮流を形成する要因となった作品として捉えることが可能となる。

創作規範である「大様式」に沿わない作品であっても、芸術家たちの意向に沿う形で公的な承認を得て、それにより別種の創作規範を形成する機能を果たす可能性が存在したとする本論文の結論は、全体主義国家であり、創作規範から外れた作品や芸術家を弾圧する構造を持っていたソ連において、ショスタコーヴィチのような規範からの逸脱が明白な作曲家が創作を続けることができたという事実とも合致している。その、「別種の創作規範」と関連する室内音楽ジャンルのさらなる研究は、未だ解決されていない数々の矛盾を孕むソヴィエト音楽文化の特性の解明へと繋がると考えられる。

---

<sup>1</sup> 本研究は JSPS 科研費 18J15033 の助成を受けたものである。また、本論文は著者による口頭発表「ショスタコーヴィチのピアノ五重奏曲：ソヴィエト音楽史における室内音楽の位置づけ」（第10回日本スラヴ人文学会、2018年7月28日）の内容を、主に第4章にあたる部分を補筆し再編集したものである。

<sup>2</sup> Гройс, Б. Gesamtkunstwerk Сталин. М.: Ад Маргинем Пресс. 2013; Паперный, В. Культура Два. 4-е изд. М.: Новое литературное обозрение. 2016; Голомиток, И. Тоталитарное искусство. М.: Галарт. 1994 (イーゴリ・ゴロムシトク〔貝澤哉訳〕『全体主義芸術』水声社、2007年)。

<sup>3</sup> Clark, Katerina. *The Soviet novel: history as ritual*, 3rd ed. Bloomington: Indiana University Press, 2000, 3–5.

<sup>4</sup> 音楽芸術の分野においては、作曲家ヴァノー・ムラデーリ（1908–1970）のオペラ《偉大なる友情》への批判に端を発する、一連の公的批判を指す。共産党中央委員会の書記であるアンドレイ・ジダーノフによって主導されたことから、一般に「ジダーノフ批判」などと呼ばれる。ショスタコーヴィチらの音楽作品が反ソヴィエト的傾向を示すものとして糾弾され、音楽芸術分野における文化統制が強化された契機とされる。

<sup>5</sup> Рознер, Ф. Соцреализм в советской музыке // Соцреалистический канон / Под ред. Х. Гюнтера и Е. Добренко.

СПб.: Академический проект. 2000. С. 166–179.

<sup>6</sup> Добренко, Е. Realästhetik, или Народ в буквальном смысле (Оратория в пяти частях с прологом и эпилогом) // Новое литературное обозрение. 2006. № 82. С. 183–242.

<sup>7</sup> Воробьев, И. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке (1930–1950-е годы): Исследование. СПб.: Композитор. 2013. С. 8.

<sup>8</sup> Hakobian, Levon. *Music of the Soviet Era: 1917–1991*, 2nd ed. Abingdon: Routledge, 2017, 75–84. ハコビャンはこの「大ソヴィエト様式 big Soviet style」という用語を、ヴォロビョーフを参照した上で用いているため、本論文では「大様式」と「大ソヴィエト様式」とを同一の概念として用いる。See: Ibid., 10–11.

<sup>9</sup> Zuk, Patrick. “Nikolay Myaskovsky and the ‘Regimentation’ of Soviet Composition A Reassessment.” In *The Journal of Musicology*, Vol. 31, No. 3, Special Issue 2 in Honor of Richard Taruskin, 2014, 354–393.

<sup>10</sup> ハコビャンは、ソ連人としての経験から、ソヴィエト音楽文化を「体制派」と「異論派」の二極に分断されたものとする（特に西欧における）伝統的な音楽史観を批判している（Hakobian, Levon. *Music of the Soviet era*, 1–4）。だが、ハコビャンの批判は、あくまでも個々の音楽作品と創作上の規範（「大ソヴィエト様式」など）との関係を解釈する方法に対して向けられており、規範そのものの実態やその形成過程に関する考察に対して向けられているわけではない。

<sup>11</sup> 本論文では、原則として、2名から10名程度の編成で演奏される、歌詞を伴わない作品群が属するジャンルを室内音楽とし、個々の作品を室内楽曲と呼ぶ。

<sup>12</sup> 特にシヨスタコーヴィチの室内楽曲に関しては、その作曲技法を分析する研究がソ連崩壊前から数多く発表されてきた。本論文第4章で取り上げたもの以外の例として：*Бобровский, В. О двух методах тематического развития в симфониях и квартетах Шостаковича // Дмитрий Шостакович / Под ред. В. Егоровой. М.: Советский композитор. 1967. С. 359–396.* 近年の研究例としては、see: McCreless, Patrick. “Shostakovich’s politics of D minor and its neighbours, 1931–1949.” In Pauline Fairclough, ed., *Shostakovich Studies 2*, Cambridge: Cambridge University Press, 2010, 121–189, esp. 182–189.

<sup>13</sup> ジダーノフ批判後にシヨスタコーヴィチらの公的権威が再獲得された経緯については、См: *Власова, Е. 1948 год в советской музыке. М.: Классика-XXI. 2010. С. 390–396.*

<sup>14</sup> См: *Хренников, Т. За творчество, достойное советского народа // Советская музыка. 1948. № 1. С. 56.*

<sup>15</sup> *Шостакович, Д. Новое собрание сочинений: В 150 томах. Т. 99. М.: DСSH. 2016. С. 150.*

<sup>16</sup> *Воробьев, И. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке. С. 163–165, 178.*

<sup>17</sup> Hakobian, Levon. *Music of the Soviet era*, 347–436. 以下、本論文で音楽作品の作曲年などを示す際にも、このリストを参照した。

<sup>18</sup> Из неопубликованного архива А. В. Мосолова / Публ., вст. ст. и комм. И. А. Барсовой // *Советская музыка. 1989. № 8. С. 73–74.*

<sup>19</sup> *Шостакович, Д. Новое собрание сочинений: Т. 99. С. 150.*

<sup>20</sup> 40年代以降にシヨスタコーヴィチが作曲した作品の多くに18世紀以前の音楽様式やジャンルが組み入れられており、それは室内楽曲も同様である。

<sup>21</sup> *Мартынов, И. Д. Д. Шостакович. М.; Л.: Государственное музыкальное издательство. 1947. С. 21.*

<sup>22</sup> 中世のグレゴリオ聖歌において組織化され、ルネサンス期頃までの西洋音楽で用いられていた音組織であるところの教会旋法の内の一つ。次のフリギア旋法も同様。

<sup>23</sup> マーラーおよびシェーンベルクが用いた技法については、see: Taruskin, Richard. *Music in the early twentieth century*. Oxford: Oxford University Press, 2010, 16–18; 33–36.

<sup>24</sup> Mishra, Michael. *A Shostakovich companion*. Westport: Praeger, 2008, 131. パッサカリアも、18世紀以前に広く用いられた楽曲形式である。

<sup>25</sup> *Белецкий, И. Фортепианный квинтет Д. Шостаковича // Черты стиля Д. Шостаковича / Сост. и ред. Л. Бергер.*

М.: Советский композитор. 1962. С. 322.

<sup>26</sup> ヴォロピョーフは音楽作品の様々な要素をこの二つの概念と結びつけて分析している。例としては、*см.: Воробьев, И. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке. С. 100–103.*

<sup>27</sup> *См.: Там же. С. 283–286.*

<sup>28</sup> *Мазель, Л. Заметки о музыкальном языке Шостаковича // Дмитрий Шостакович / Под ред. В. Егоровой. М.: Советский композитор. 1967. С. 328–330. この論文自体は 1944–45 年に書かれたものである。*

<sup>29</sup> *Белецкий, И. Фортепианный квинтет Д. Шостаковича. С. 328.*

<sup>30</sup> 譜例は *Шостакович, Д. Новое собрание сочинений: Т. 99* を参照し本論文執筆者が作成。

<sup>31</sup> *Frolova-Walker, Marina. Stalin's music prize: Soviet culture and politics. New Haven: Yale University Press, 2016, 37–62.*

<sup>32</sup> *Ibid., 41.*

<sup>33</sup> *Нейгауз, Г. Дмитрий Шостакович // Дмитрий Шостакович / Под ред. В. Егоровой. М.: Советский композитор, 1967. С. 45. 以下、引用部の翻訳は全て本論文執筆者の手による。*

<sup>34</sup> *Там же. С. 47.*

<sup>35</sup> *Воробьев, И. Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке. С. 234.*

<sup>36</sup> 亀山郁夫『シヨスタコーヴィチ：引き裂かれた栄光』岩波書店、2018年、177頁。

<sup>37</sup> *Hakobian, Levon. Music of the Soviet era, 141–142.*

<sup>38</sup> *Cf. Frolova-Walker, Marina. Stalin's music prize, 294–295.*

<sup>39</sup> *Итоги знаменательных лет // Советская музыка. 1946. № 2–3. С. 14.*

<sup>40</sup> *Там же. С. 14–15.*

<sup>41</sup> *Там же. С. 15.*

## **Квintет Шостаковича: Подход к исследованию советской камерной музыки**

**Юки Исии**

В научных работах, посвященных советской музыкальной культуре сталинского периода, одной из главных тем является формирование идеи искусства социалистического реализма. Исследователи определяют единственный официально принимаемый стиль соцреалистической музыки, используя различные термины, например, «большой стиль», отмечая его функцию в качестве творческого канона. Хотя внедрение идеи «большого стиля» в исследование советской музыкальной культуры несомненно справедливо, определение «большого стиля» как «единственного» творческого канона приводит к разделению музыкальных произведений только на две группы: произведения, относящиеся к «большому стилю» и все остальные. В этих рамках невозможно включить в контекст советской музыкальной культуры более сложные явления, например, расцвет камерной музыки в сталинский период.

Феномен советской камерной музыки заключается в том, что, несмотря на ее очевидное отклонение от «большого стиля» соцреализма, камерные произведения непрерывно создавались такими выдающимися композиторами, как Шостакович и Мясковский, и они нередко удостоивались похвалы даже в официальной критике.

Чтобы исследовать этот феномен, в данной работе мы обратим внимание на Фортепианный квинтет Шостаковича как исходную точку этого противоречия. В результате анализа произведения и реакции того времени на него выясняется, что камерную музыку сталинского периода оценивали по некоему «канону», который отличается от канонов «большого стиля», и этот канон был официально признан в 1941 году, когда Шостакович получил Сталинскую премию за сочинение Квинтета. Этот факт позволяет анализировать другие камерные произведения, связывая их с контекстами общей истории советской культуры.