

ショスタコーヴィチ・交響曲第15番を讀解する

梅津紀雄

Interpreting Shostakovich's Fifteenth Symphony

UMETSU Norio

0. はじめに

20世紀ロシアの作曲家ショスタコーヴィチ（1906～1975）は、生涯に15の交響曲を書き残した。最後の交響曲第15番（イ長調 作品141）は、最晩年の1971年に書かれている。この交響曲は、ロッシーニのオペラ《ウィリアム・テル¹》序曲やヴァーグナーのいわゆる「運命の動機」など、さまざまな引用や引喩を含んだ、コラージュ性の高い作品として、多くの論者から初演当初より「謎めいたもの」として評されてきた²。まさにそれゆえに、この作品は、それらのさまざまな引用や引喩の意味を、作品の構成や作曲家の生涯との関係で読み解く面白さを含んでいるが、それにとどまらずに、純粹に音楽的にも興味深い内容をもっており、さまざまな関係者や批評家、研究者たちがそれぞれに言葉を連ねつづけており、それらの厚みのある批評を積み重ねると、読み応えのある読み物が十分に成立しえると思えるほどである。

本稿の目的は、この作品に関する決定的な解釈を打ちたてることにあるのではない。そのようなことが可能だという幻想も抱いてはいない。本論の狙いはもっと控えめなものであり、この作品に関する議論を整理し、今後の研究の手がかりを得ることにある。具体的には引用や引喩にかんする指摘を整理し、それらが全体の構成の中で示唆するイメージを考えることである。この作業は、直接はショスタコーヴィチの創作のあり方について検討することではあるが、広く20世紀以降の音楽実践の中でのさまざまな音素材の混在について示唆を与えてくれるであろう。

¹ 本来《ギヨーム・テル》と呼ぶのが適切だが、本稿では通例に従い、英語風に《ウィリアム・テル》の名で統一する。

² マーフィーは論文の冒頭で先行文献を簡潔に紹介している（Murphy-1992：47-49）。一読を勧めたい。

1. 作品の成立過程と概要

1-1. 作品成立過程について

この交響曲はきわめて短期間のうちに書き上げられたことが知られ、1971年の夏に数ヶ月で書かれたとされている。創作に際しては、この前後の時期の、彼の健康状態の悪化が多少なりともかかわっていると考えられるため、まず健康状態の問題から検討する。

当時ショスタコーヴィチを悩ませていた病は、少なくとも二つ指摘できる。ひとつは1958年から現れていた、右手（そして後には四肢）の症状である。もうひとつは1966年に初めて経験し、1971年にも生じた心臓発作である。まず右手の症状だが、1958年の晩夏から初秋まで右手が弱って、作曲などの仕事に支障をきたすようになっていた。この病に診断が下ったのは、11年後のことで、脊髄性小児麻痺とのことであった。診断が下される前後に、ショスタコーヴィチは、シベリア在住の整形外科医イリザーロフに一途の望みを託すことを決め、1970年2月27日よりクルガンに滞在した。症状が緩和されたことを実感して、6月9日には退院にいたった（Wilson-1994 : 422; Wilson-2006 : 478）。

他方、1966年の心臓発作は、おそらくは極度の緊張状態が背景にあったものと想像される。同年5月28日、レニングラードで行われた自作曲からなる演奏会で、ショスタコーヴィチはバス歌手ネステレーンコやソプラノ歌手ヴィシネーフスカヤの伴奏ピアニストを務めたのである³。異様な蒸し暑さの中で行われた演奏会は好評に終わったが、あとで彼は気分を害して、翌日心臓発作を起こしたのであった。それ以外にも、この前後に骨折などで彼は入院しており、肉体の衰えを否が応でも痛感させられながらの日々であったことは想像に難くない。

作曲された1971年6月にも、彼は妻とともにクルガンを訪れ、療養生活を行っていた。そのクルガンで交響曲第15番の作曲が開始された。ただし、ショスタコーヴィチの評伝を繰り返し書いてきたロシアの研究者ヘントヴァによれば、4月2日に書かれた交響曲の草稿が存在するとのことである（Хентова-1982 : 304 ; Хентова-1986 : 540）。ショスタコーヴィチは7月1日にはクルガンからレーピノの作曲家のための「創造の家⁴」に移り、6月末までには第1楽章が完成し、7月29日にはそこで交響曲全曲のスコアを書き終えた。続いて、2台のピアノのための4手編曲も行った⁵。2度目の心臓発作を起こすのは、この後の9月16

³ この日の演奏曲目は、《自作全集への序文とその序文に関する短い思索》、《雑誌『クロコジール』のテキストによる5つのロマンス》、《サーシャ・チョールヌイの詩による風刺》、《シェークスピアの詩によるソネット第66番》、弦楽四重奏曲第1番、第11番であり、《自作全集…》、《クロコジール》、四重奏曲第11番は初演であった。

⁴ 本来、「創作会館」とでも訳するのが適当と思われるが、さしあたりこの訳としておく。

⁵ 全音楽譜出版社のポケットスコアの解説の中では、6月と7月が混同されているので注意が必要である（寺原-1990 : 6）。

日の夜のことであった。極めて短期間で書かれたことははっきりしているが、作曲家本人にとっても特別な創作体験であったことは次の発言からうかがえよう。

これは、単純に私を強く捉えた作品のひとつです。そして…もしかすると、最初から最後の音に至るまで自分に非常に明瞭に感じられて、ただ書き留める時間だけを必要とした、数少ない作品のひとつかもしれません⁶ (1973年6月15日のラジオ・インタビューより。Хентова-1986: 541)。

初演は、息子の指揮者マクシム・ショスタコーヴィチと全ソ・テレビ・ラジオ放送交響楽団(いわゆるモスクワ放送交響楽団)にゆだねられ、翌年の1972年1月8日に行われた。初演者として作品の公開に深くかかわったマクシムは、後にさまざまな回想や解釈を行っている。レニングラードでは、ムラヴィーンスキイの指揮によりレニングラード・フィルが作曲家の立会いのもと、5月5日に初演した⁷。

1-2. 作品の概略について

交響曲第15番は古典的な4楽章構成の純粋な器楽曲である。このことが意味するものを考えてみるには、ショスタコーヴィチの交響曲のリストを一瞥してみればよい。交響曲第10番(1953)を最後に、標題を持たない純粋な器楽曲は書かれてこなかったのである。第11番《1905年》、第12番《1917年》(1961)はいずれも4楽章の器楽曲ではあるが、ロシア革命にかかわる標題を持つ標題交響曲であった。それらに続く、第13番(1962)と第14番(1969)はいずれも声楽を伴っており、創作当初は必ずしも交響曲と規定されていなかった⁸。作曲当時すでに20世紀の代表的な交響曲作家であったショスタコーヴィチが新作において実に18年ぶりに古典的なモデルに復帰したことは、それ自体ニュースであった。

作品の編成は以下の通りである。ピッコロ1、フルート2、オーボエ2、クラリネット2、ファゴット2、ホルン4、トランペット2、トロンボーン3、チューバ1、ティンパニ、トライアングル、カスタネット、ウッド・ブロック、フルスタ(鞭)、大太鼓、トムトム(ソプラノ)、小太鼓、シロフォン、ヴィブラフォン、チェレスタ、グロッケンシュピール、第1ヴァイオリン16、第2ヴァイオリン14、ヴィオラ12、チェロ12、コントラバス10。

この編成を一瞥してすぐ気が付くことは、管楽器の編成が2管を基本とした控えめなもの

⁶ 弟子の作曲家ベニヤミン・バスネルが最後のページの書き込みに立ち会っており、その模様について証言を残している(Wilson-1994: 422; Wilson-2006: 478)。

⁷ これは、交響曲第13番やチェロ協奏曲第2番の初演拒否とともに冷え込んでいたショスタコーヴィチとムラヴィーンスキイとの和解の証となったはずである。

⁸ 交響曲第13番は当初、第1楽章〈バービー・ヤール〉が単独で交響詩として作曲されたのが5楽章の交響曲に拡張された。11楽章からなる第14番について作曲者は完成直後、「オラトリオとも呼べないが、交響曲とも呼べない」と考えていた。

であること、その一方で多くの打楽器が指定されていることである。また、弦楽器には註がつけられており、これは「奏者の最低人数を指定したもので、もし、奏者がこれよりも多ければ多いほど好ましい」と説明されている。この矛盾するような作曲者の指定について参考になるのは、森泰彦の指摘である。

2管編成と大差ない純器楽の、それも4楽章しかない交響曲は、一見小さく見える。しかし多数の打楽器、それに最小の人数が指定された弦楽の大きさは、この印象を裏切る。小交響曲と思わせておいて、というのがこの作品の仮面であることは実演を体験すると痛感される。小型軽量と見せかけて実は重量級で晦渋、というのはショスタコーヴィチがすでに《交響曲第9番》で一度使った手ではなかったか（9番は今でも小型軽量と誤解されて演奏されることが少なくない!）（森-1992:6）。

第15番は編成の観点から（また簡潔さ、快活さ、ユーモラスなムードの点からも）第9番と関係づけて語られることが多いが、森は第9番との関係を否定するのではなく、それを認めた上で、むしろ第9番と第15番とをともに見直す必要を指摘しているのである。確かに、第15番は、薄く透明なテクスチュアの個所が多く、独奏も豊富にあることから、室内乐的、室内交響乐的、あるいは合奏協奏曲的と呼ばれることが多いのだが、いくつかのクライマックスは「重量級」で、ショスタコーヴィチに親しんでいる聴き手であれば、交響曲第8番や第10番を想起させるかもしれない。

続いて、4楽章の構成を簡潔に示せば、以下の通りである。

第1楽章 アレグレット 2/4 ソナタ形式、第2楽章 アダージョ 3/4 3部形式、第3楽章 アレグレット 2/2、第4楽章 アダージョ—アレグレット 4/4

同様に一瞥して分かるのは、アレグレットとアダージョの交代によるシンメトリック（鏡像的）な構成で、第3楽章が中間に位置しているということである。アダージョとアレグレットの両方を含む第4楽章は作品全体の中で最も重要な位置を占めていると予想できる。

前述した、まさに二度目の心臓発作の日、ショスタコーヴィチは以下のような手紙をポーランドの作曲家クシトフ・メイエルに送って、第15番について自ら説明した。

最近、私はしばしば病気がちです。今もそうです。しかしまた回復して元気になることを望んでいます。でも今はまた非常に弱っているところです。今年の夏、私は交響曲をもう1曲完成しました。第15番です。もしかしたら私はもう作曲するべきではないのかもしれませんが。しかし作曲しないと生きていけないのです。この交響曲は4楽章です。そこにはロッシーニ、ヴァーグナー、ベートーヴェンの正確な引用があります。あれこれとマーラーに強く影響を受けたものがあります。あなたにこの交響曲を知ってもらいたいと強く願っています（Мейер-1998:474; 森-1992:3）。

ここで作曲者はマーラーの影響を認めていることに加えて、ベートーヴェンからの「正確な」引用があることを明かしている。後者について、森は以下のように述べている。

ベートーヴェンの引用については必ずしも一筋縄でいかない。研究者たちは第2楽章から第4楽章にいたるさまざまな個所にベートーヴェンの最後の弦楽四重奏曲におけるモットー「Muß es sein? Es muß sein!」をあてはめようとしてきたが、いずれの場合でも、上記のロッシニーやヴァーグナーほど字義どおりではないから、手紙の文脈にはぴったりとは合わない。もちろん第4楽章の冒頭のヴァーグナーの動機をそれ自体ベートーヴェンの「Muß es sein?」や〈告別ソナタ〉第2楽章の引用ととればそれですむ可能性もないではないが（森-1992：4）

他方で、ショスタコーヴィチの親友グリークマンは、ベートーヴェンからの引用は交響曲第6番からだとして記しているが（Гликман-1993：278）、初演を指揮した作曲家の息子マクシム・ショスタコーヴィチは弦楽四重奏曲第16番だとし（Shostakovich-1998：416）、他方でアコピヤーンは、通常《トリスタンとイゾルデ》からの引用とされている個所をピアノ・ソナタ第2番（作品31）からの引用だと解釈する可能性を指摘している（Акопьян-2004：392）。ショスタコーヴィチは「正確な引用」としたにもかかわらず、研究者の間ではどの作品からのどの引用がそれに相当するのか、共通理解がまだ成立していないのである。

その他、ここに挙げられたものを除いても、第15番はさまざまな引用や引喩に富んでいるとはいえ、この作品に言葉で語りうるような物語が秘められていると想定するのは危険であり、そのような断定をするつもりはまったくないが⁹、聴き手によっては漠然と浮かび上がってくるイメージがあるのは確かである（作品の解釈、読解と言うものは、作品と読み手との共同作業の結果であり、それはしばしば作品についてのみならず、読み手について多くを語るものである）。ダニレーヴィチの記述を参考にして、あえておぼろげにスケッチするならば、第1楽章は「生」であり、第2楽章は他者の「死」である。第1楽章同様に、スケルツォ的性格を持つ第3楽章ではもっとも鮮明にグロテスクな形象が現れ、ショスタコーヴィチによくみられる「死の舞踏」の形象といえるが、言語化はたやすすくない。第4楽章は主に第2楽章に対応し（部分的には第1にも）、同様に、葬送行進曲のクライマックスを持ち、「死」のイメージが色濃い。

作曲家自身は、以下のような説明をしたことがある。

⁹ ダニレーヴィチは端的に、「隠された表題性について語りえるとはいえ、それについて言葉で説明するのはとても困難である」とべている（Данилевич-1980：243）。

交響曲第15番には特定の標題はありません。あまり正確ではないイメージのようなものはあるかも知れません。私自身、第1楽章は、玩具屋で起こるようなことだと述べたことがあります。しかし、私自身が言ったにせよ、非常に正確な定義というものは、ありえないのかも知れません。引用に関して言えば、私は《ウィリアム・テル》から、それからヴァーグナーの《ニーベルングの指環》から用いています。聴衆にそれほど有名でないのは、私が第4楽章に用いたグリーンカのロマンス《幻滅》でしょう。なぜそうしたのかと聞かれることがあります。私にもわかりませんが、そうしなければならぬと感じたのです（1973年、アメリカのテレビ局との懇談で。Яковлев-1980：344）。

以下、この発言内容についても意識に入れつつ、各楽章ごとに検討していきたい。

2. 交響曲第15番の読解

2-1. 第1楽章 アレグレット

ショスタコーヴィチが「玩具店」と呼んだことから、幼年時代と関係付けられて論じられることが多いのが第1楽章である。これはソナタ形式で書かれている。

この楽章で最も議論になり、また聴き手を当惑させるのは、ロッシーニのオペラ《ウィリアム・テル》(1829) 序曲からの引用であろう。オペラの原作は、シラーの戯曲『ヴィルヘルム・テル』で、スイスの伝説的な人物テルを主人公とした革命劇である。引用された旋律は末尾の行進曲のもので、第1楽章には全部で5回現れる。それが交響曲のジャンルが伝統的に持っているシリアスなイメージをぶち壊し、コミカルな雰囲気を持ち込み、聴き手はもちろん、演奏者をも当惑させることをショスタコーヴィチ自身、予期していたようである。マクシム・ショスタコーヴィチによれば、初演で息子が指揮するにあたって、最初の通し稽古の際、「ショスタコーヴィチは《ウィリアム・テル》からの引用について音楽家たちに言わないでくれたまえ。そこにたどり着いたときの彼らの表情を見たいんだ」と告げたという（Shostakovich-1998：415）。これが単に作曲家のいたずら心の表れとは思われないが、あえて誰にでもわかるような露骨な引用を意図的に行ったのは確実であり、それは第4楽章におけるヴァーグナーの引用についても当てはまることも確かであろう。

全曲を開始するのは、グロッケンシュピール（鉄琴）の2音である。このグロッケンシュピールの響きは全曲の終わりにも現れ、全体を縁取る役割をしている。これはさまざまに解釈しえるが、サーカスなどの見世物小屋や劇場での始まりの合図のベルをイメージしたものとまず考えられよう。他方、時刻を告げるベルとして解釈したのは森康彦である。

全曲はカンパネリによるe音の2打ち、という異様な始まりかたをする。メトロノーム指示を守れば、この2打ちは1秒に1回ずつ打たれることになり、そうすると時刻を告げるベルがイメージされる。しかしそれから繰り返される怪奇の世界を考えると、これは2時は2時でも、午前2時に違いない（森-1992：6）。

時刻を告げるベルなのかどうかは別としても、このように第1楽章を夜の世界と捉える評者は森だけではない。

この「ベル」に続いて、弦楽器のピッツィカートに乗ってフルートが第1主題を吹き始める。この主題は、チェロ協奏曲第1番の冒頭の主題との親近性を持っている（Kay-1972:37; 寺原-1990：9; 諸井-1993：111）。寺原に従えば、「この2つのテーマはある意味ではきわめて類似している。どちらもリズムカルでマーチ風であること、調性の主和音を強調していること、モチーフを繰り返していることである」（寺原-1990：9）。寺原に従って言い換えると、この主題はショスタコーヴィチの個性がよく現れた主題、ということになる。

これに続いて現れる第2主題は、いくらか異なる性格を持っており、《ウィリアム・テル》序曲の旋律が始まると思わせて、実際に現れるのがこの12音列からなる主題なのである¹⁰。これは第1楽章に限ったことではないが、この作品では多くの他人や自分の作品からの引用や引喩があるのみならず、複数の様式がコラージュ風に併置されているといえる。特に、第1楽章はマーフィーによれば4つの様式の論争ということになる（Murphy-1992：49）。彼の挙げている4つは、①ショスタコーヴィチ個人の様式、②12音列、③単純な全音階の調性音楽、④人工的様式からなり、第1主題は①にあたり、第2主題は②に、そしてこれから現れるロッシーニの引用は③にあたるというのである。とすると、第1主題はショスタコーヴィチ自身を代理／表象していることになろうか。

すでに述べたように、ロッシーニの引用は第1楽章に5回現れるが、最初の2回は呈示部に集中している。最後の5回目を除くとすべて金管で演奏されるため、ロッシーニの弦楽とは雰囲気異なっており、これをポーランドの作曲家メイエルは「消防の音楽隊」風だとしている（Мейер-1998：428）。その2回目の引用を合図に展開部に入る。

展開部のクライマックスでロッシーニの引用の3回目が現れ、ヴァイオリン独奏が導かれる。その後、交響曲第2番の様式模倣と思しき部分を経て更なるクライマックスへと向かっていく。再びヴァイオリン独奏が導かれて、再現部に入る。再現部では、ヴァイオリンからピッコロと第1主題が受け継がれ、すぐにロッシーニの主題（4回目・金管）が登場し、小太鼓に導かれてマーチになる。続いて、初めて木管でロッシーニの主題（5回目）が現れる

¹⁰ この二つの主題の並置によって、ショスタコーヴィチが好んで用いてきたこのリズムの源泉が《ウィリアム・テル》であると明示されているとも考えられる。例えば、交響曲第6番第3楽章の主題も、そのひとつである。すなわち、序曲の主題は「コミカルな雰囲気強調しながら、《第六番》のフィナーレの種明かしをしてくれたような気持ちにさせてくれる」ものなのだ（諸井-1984：536）。

とコードになる。

第1楽章全体について作曲家は、「私自身が言ったにせよ、非常に正確な定義というもの、ありえないのかもしれない」と釘をさしながらも、玩具屋のイメージと述べていた。これは字義どおりに受け止めるべきなのか、それともイメージの一部に過ぎないのか、それとも偽りなのか。この問題について、レベディーンスキイは以下のように述べている。

第1楽章では、「非常に巧みに」ではあるが、まったく予期せぬことに、ロッシーニのオペラ《ウィリアム・テル》からの有名で愉快的な行進曲が現れる。なぜ作曲家はこれを選んだのだろうか。彼の少年時代にはこの行進曲は彼にとって象徴だった。しかし、彼が60歳代末になると、彼の視点は変化した。彼はそれについて、理想化された、むしろロマン的に解釈された革命の召集として考えた。作曲家が交響曲第15番を「楽器屋」と呼んだのは皮肉をこめてのことであって、それによって、批評家たちは「子供の玩具が鳴らすカタカタいう音」などと批評家がたわごとをいうようになったのだ (Lebedinsky-1998 : 477)。

ここからさらに進んで、マクシムは公式イデオロギーから作品を擁護するためとしている (Zak-1998 : 499)。

2-1. 第2楽章 アダージョ

第2楽章は、第1楽章と比べると、簡潔で直接的なスタイルで、ラルゴの中間部を持った三部形式である。アコピヤンが指摘するように、第2楽章以降も、様式の論争は続く (Акопян-2004 : 391)。主部は、全音階的な楽想と12音列の楽想との対話で構成されており、その意味においてこれは、一種のレスポンソリウムである (Акопян-2004 : 391)。主部の末尾付近で (116-118、121-123小節)「別世界からのように聞こえてくる木管の和音と金管の和音」が響く。これは中間部のクライマックス直前と、主部の再現部の直前にも響くとともに (178-179、205-208小節)、第4楽章でも回想される。

ラルゴの中間部は葬送行進曲である。興味を引かれるのは、これを開始する、トロンボーンの旋律 (142小節～) が、シヨスタコーヴィチの創作にも深くかかわったロシアの詩人エフトゥシェンコ (1933～) の詩によるツヴェターエヴァについての未完の歌曲と共通であることだ¹¹。ヘントヴァが記すところによれば、1971年4月2日に書かれた書かれた交

¹¹ シヨスタコーヴィチはエフトゥシェンコの詩による作品を作曲している。交響曲第13番とカンタータ《ステパーン・ラージンの処刑》である。ツヴェターエヴァについての詩『エラブガの釘』は当時未発表であったから、シヨスタコーヴィチはエフトゥシェンコ本人から直接詩の存在を知ったのだろう。

響曲第15番の骨子についての草稿のなかに、詩人ツヴェターエヴァに関するエフトゥシェンコの詩『エラブガの釘』によるロマンスの草稿が含まれている（Хентова-1982：304-305, Хентова-1986：540）。声楽（バス）パートの旋律の冒頭は、第2楽章中間部の葬送進行曲の主題の冒頭に一致しており、共通の音型を用いていることがわかる。

マリナ・ツヴェターエヴァ（1894～1941）はロシアの詩人で、1910年、自費出版による詩集『夕べのアルバム』で高い評価を受け、詩壇に登場する。革命後は反革命軍に参加した夫エフロンを追って1922年に亡命し、当初ブラハで約3年暮らした後、家族とともにパリに移り、亡命者グループの雑誌に多くの詩を寄稿した。ソ連の諜報活動にかかわったエフロンを帰国を追って、1939年に帰国、ソ連で再び詩人として再出発しようとしたが、本格的な詩作の再開を果たせぬまま、1941年8月31日、エラブガで身を寄せた家の玄関の梁に打たれた釘に縄をかけ、その縄で首を吊って自殺した。エフトゥシェンコの詩のタイトル「エラブガの釘」とは、ツヴェターエヴァが自殺するために縄をかけた釘を指す。

ここで肝心なことは、交響曲第15番の構想中に、ショスタコーヴィチがエフトゥシェンコの詩を通じてツヴェターエヴァの運命に思いを寄せていたという事実である。これは第2楽章が他者の運命の追悼にあてられているという解釈を支えるものとなるだろう。この後、ショスタコーヴィチは1973年にいたって、エフトゥシェンコの詩ではなく、ツヴェターエヴァ自身の詩を用いて、『マリナ・ツヴェターエヴァの6つの詩』を作曲することになる。作品だけでなくその生涯に関しても、ショスタコーヴィチがツヴェターエヴァに惹かれていたことがうかがえる。

中間部の葬送進行曲が全奏のクライマックスを迎えると、アダージョに戻り、主部の再現となるが、今度はチェロの代わりにチェレスタがコーラルと対話を行う（1回のみ。チェレスタはチェロと逆に下降する）。このチェレスタの音型（216小節）が、交響曲第1番の冒頭に酷似していることが一部の評者から指摘されている（諸井-1984：537）。ノーマン・ケイはアダージョに回帰する直前の個所（208小節～）が交響曲第11番第1楽章からの「直接の引用の一つ」としているが、この主張は彼独自のものである（Kay-1972：39）。

全体の葬送の雰囲気は、第4楽章と共通のものだが、さらに前述のように別世界から突如現れたかのような和音も第4楽章に響いており、両楽章の親近性を強めることになる。

2-3. 第3楽章 アレグレット

第2楽章から切れ目なく続く。全体の中で最も短いのが第3楽章で、ショスタコーヴィチが得意とした、いわゆるスケルツォの楽章である（同じくアレグレットの第1楽章にもスケルツォ的性格は見出せる）。交響曲第10番においても、スケルツォの第2楽章が全体の中でバランスを崩しているように見えるほどに短いことが、いわゆる「第十論争」において問題にされ、作曲者本人も言及していた（梅津-1994：80-81）。クラリネットに現れる主題は12音列で、上降する12音の前半に対し、後半はそれと鏡像をなして下降する12音となってい

る。このスケルツォでは交響曲第5番の第2楽章に見られたような、ユーモラスな側面はほとんど見られない。しかしながら、森が指摘するように、第5番と同様に「17～32小節、53～72小節、98～126小節、147～168小節は、その直前の音楽の楽器編成を変えたほぼ正確な反復」になっているのが興味深い。中間部には移調されたDSCHの音型が含まれていることをアコピヤーンが指摘しているが(102-5小節。Акопян-2004:392)、その意図／効果は判然としない。

しかしそれよりも重要なのはおそらく末尾の5小節で、カスタネット、ウッド、ブロック、小太鼓、シロフォンが主体となって、リズムを刻んで楽章を閉じていく。これは交響曲第4番第2楽章やチェロ協奏曲第2番終楽章の末尾の手法の流用とされるが、それが本格的に展開されるのが第15番第4楽章の末尾であり、ここでのその現れはいわば第4楽章の予告となっているのである。

2-4. 第4楽章 アダージョ—アレグレット

全曲の中で最も謎めいているのが第4楽章である。ソナタ形式だが、展開部の代わりにパッサカーリアが置かれている。楽章の冒頭から例のヴァーグナーの引用が現れる。これは、《ニーベルングの指環》の運命の動機と、ジークフリートの葬送行進曲のリズムの組み合わせだが、この組み合わせはヴァーグナーにおいては、《ヴァルキューレ》第2幕第4場および《神々の黄昏》第3幕第2場に現れるが、ショスタコーヴィチはなぜか、後者のバリエーションで引用している(Акопян-2004:392)。

この運命の動機が3回繰り返されると、第1主題が導かれるが、そこに現れるもうひとつの重要な引用が、第1主題冒頭(14-17小節)におけるショスタコーヴィチの言葉でいえば、グリーンカの歌曲《幻滅》である。正確には、「幻滅Разуверение」は1821年に発表された、19世紀前半のロシアの詩人バラトゥイーンスキイ(1800～44)の原詩のタイトルで、グリーンカの歌曲のタイトルは、《無駄に誘いをかけないでНе искушай》(1825)である¹²。

グリーンカ(1804～57)は19世紀前半を代表するロシアの作曲家で、一般には「ロシア国民楽派の祖」とされる。ロシアの芸術音楽が国際的に評価され始めたのはグリーンカからであり、その意味では同時代の文学におけるプーシキンに匹敵する存在である。その歌曲の引用といっても、実際に重なっているのは最初の3音にとどまっている。

他方で、この箇所はまったく別の、もっと有名な作品の引用とも解釈されている。それはヴァーグナーの楽劇《トリスタンとイゾルデ》の前奏曲の、やはり冒頭部分である。いくらグリーンカの歌曲がロシア・ロマンスの代表作のひとつであるにせよ、一般的には《トリスタン》のほうが有名であることはショスタコーヴィチは当然認識していたはずで、それをあ

¹² 同曲はロシア・ロマンスの代表作で、バラトゥイーンスキイの詩も、詩としてよりも歌曲の歌詞として有名、とされる。

えてグリーンカの引用として説明したことは、意図的な振る舞いであっただろう。

さらに、別の可能性を指摘する者もいる。それは、フランスの作曲家ドビュッシー（1862～1918）のピアノ曲集《子供の領分》（1906～1908）の〈ゴリウォーグのケークウォーク〉である¹³（Jackson-1998：634-635）。ヴァグネリアン（ヴァーグナー主義者）として出発したドビュッシーは、ロシアの作曲家ムソルグスキイ（1839～1881）やガムランの影響を受けて、ヴァーグナーの呪縛から解放され、印象派と呼ばれる傾向へと進んでいく。その印象派へと転じたあとの〈ゴリウォーグのケークウォーク〉において、ドビュッシーは《トリスタンとイゾルデ》の前奏曲を引用してパロディを行っている。ショスタコーヴィチは単にヴァーグナーを印象したのではなく、ドビュッシーのパロディをも意識して引用したのだと考えるのである。

ドビュッシーのパロディが念頭にあったかどうかは別としても、グリーンカとヴァーグナーとの関係にショスタコーヴィチが気がついていなかったと考えるのは難しい。ここでヒントになりそうなのは、やはりグリーンカである。同じグリーンカの幻想曲《カマーリンスカヤ》の構成を思い起こしてみれば、婚礼歌《山々を越えて》と舞踊歌《カマーリンスカヤ》という二つの対照的な主題の変奏からなるこの作品を思いついたのは、対照的な二つの歌に共通する音の連なりがあることに気が付いたからであった（Taruskin-1997：116-117）。幻想曲《カマーリンスカヤ》と同様に、《トリスタン》と《無駄に誘いをかけないで》の思いがけない共通性にショスタコーヴィチは気がついていて、二重の引用としてそれを用いたのではなかっただろうか。

ショスタコーヴィチは引用の効果を非常に強く意識していたと考えられる。引用は、それと気づく者に対して元の作品のコンテクストを喚起するものである。従って、元の作品が歌曲であれば、その歌詞のイメージが喚起されると考えられる。以下にその訳を示す。

故なく私を誘うな／また再びやさしいそぶりを見せて／夢を失った者には無縁なのだ／過ぎ去った日々のすべての誘惑は！／私は私はもはや誓いの言葉を信じない、／私はもはや愛を信じない／そして私はもはや再びふけることはできないのだ、／一度裏切られた夢には！／私の言葉なき憂いを増やすな／過ぎ去ったことをまた言い立てるな／そして世話好きな友よ、病みつかれた男の／まどろみをそっとしておいておくれ！／わたしは眠る、私にはまどろみは心地好い、／昔の夢は忘れるが良い—／わたしの心に波立つものがある、／だが、きみがよびおこすものは愛ではないのだ（伊東-1990：5、7）。

バラトウイーンスキイのこの詩は、「失望について、愛が信じられないことについて」

¹³ ゴリウォーグは黒人の男の子のキャラクターの名前。ケークウォークはアメリカ黒人の踊りの一種。

語っているとはいえ、単に否定的な意味にしか読解できないというわけではない。愛の渴望が消えていないからこそその失望としても理解できる。ワシナ＝グロスマンの言葉を借りるなら、「過ぎ去った苦しみや喜びについての記憶は生きていること、それらはけっして感情を覚ますことはない、ということ」である（ワシナ＝グロスマン-1998：36）。しかしながら、ショスタコーヴィチの場合において、いずれに読みうるか、いずれがふさわしいか、容易には判断しがたい。この点に関しては、森泰彦も「あまりにもこの交響曲の内容を暗示しているようで」と述べるのみである（森-1992：5）。

ここで、ドビュッシーのパロディに話を戻すなら、ショスタコーヴィチ自身の交響曲第7番《レニングラード》(1941)をめぐるとエピソードが想起されよう。ナチス軍の包囲下のレニングラードで第3楽章までが書かれ、反ファシズムの象徴となった作品である。本稿でも追って話題にすることになる、その第1楽章の「侵略の主題」を、後にハンガリー出身の作曲家バルトーク（1881～1945）が《管弦楽のための協奏曲》の第4楽章〈中断された間奏曲〉の中間部においてパロディ化してショスタコーヴィチの主題の陳腐さをあざ笑ったのだが、その実、その主題はもともとオーストリアの作曲家レハール（1870～1948）のオペレッタ《メリー・ウイダー》(1905初演)第1幕でダニロ伯爵が歌う「それで私はマキシムへいく、そこはとても気楽なのさ」（「彼女たちは祖国のことを忘れさせてくれる」と続く）からの借用だったという逸話である¹⁴（柴田南雄-1980；Volkov-1979：xxxiv；ヴォルコフ-1986：512）。レハールの妻がユダヤ系だったにもかかわらず、レハールの作品はヒトラーのお気に入りだったという背景を考えれば、「侵略の主題」としてレハールの旋律を借用したことは、ヒトラーに対する揶揄として理解できよう。

さて、その《トリスタンとイゾルデ》ないしは《無駄に誘いをかけないで》が始まると思わせて、実際に始まるのはいずれとも直接の関係がない叙情的な旋律で、これが第一主題である。「伴奏のピッツィカートが、セレナードを思わせ」る「調性的な、実に清澄な古典的調べ」なのである（諸井-1993：114-115）。追ってエピソード的に現れる第2主題の後に、展開部代替りのパッサカーリアが続く。

呈示部にあまりウェートが置かれていないことを相殺するかのよう、展開部を代行するパッサカーリアは壮大な規模で展開される。その主題は実に、交響曲第7番第1楽章の「侵略の主題」のグロテスクな変型である。「侵略の主題」は交響曲第7番では、ラヴェルの《ボレロ》風の変奏によって処理されて、第15番と同様に、第1楽章の展開部の代わりと

¹⁴ 日本でこれについて指摘したのは作曲家の柴田南雄で、水野忠夫が『ショスタコーヴィチの証言』邦訳で引用したことから広まった。しかし、実際には『ショスタコーヴィチの証言』の編者ヴォルコフが邦訳に含まれなかった英語版序文で記していたことであった。なお、マキシムはパリの高級レストランの名前だが、ショスタコーヴィチの息子マキシムとかけたジョークだと、ショスタコーヴィチの近親者たちは理解していたとヴォルコフは記している（Volkov-1979：xxxiv）。

なっている。すなわち、森も述べるように、ここでの引用は主題と形式（手法）という二重の引用になっているのである。

終楽章の展開部を代理するパッサカーリアの主題は、明らかに《交響曲第七番》第1楽章のいわゆる〈侵略の主題〉のグロテスクな回想であり、展開部を代理する自体も手法あるいは形式の引用と言える（森-1992：4-5）。

第7変奏で交響曲第8番を想起させるようなクライマックスを迎えると、再現部では、呈示部の二つの主題が逆順で再現される。「これこそ死の告知だろうか」（森-1992：9）、「別世界から」の和音が威圧的に再登場し（322小節）、チェレスタが第1楽章第1主題（342小節～）を響かせ始めると、弦楽器が3度を省いたイ長調の和音を40小節にわたって響かせ始める。それを背景に打楽器群が交響曲第4番第2楽章やチェロ協奏曲第2番終楽章で聞かれたような、リズムを刻み始める。「死者の脳裏を最後にかすめていくいろいろな思い出だろうか」（森-1992：9）、かすかにパッサカーリアの主題が響いては消えていき¹⁵、最後はイ長調の和音が残って静かに消えていく。

この謎めいた交響曲の中でも、最も謎めいた終結部、次第に健康を損なっていく中でおそらくは交響曲としては自分が記す最後の音符になるであろう箇所を、ショスタコーヴィチはいかなる意図で創造したのか、あるいはいかなる効果がイメージされているのか。マクシム・ショスタコーヴィチの説明がヒントになるだろう。

胸が張り裂けるような和音が響きます。深い悲しみ、悲嘆、人類の創造の目的ではないすべてです。それは、魂が肉体を離れて、永遠へと昇っていく瞬間を描いています。《ミケランジェロ・ソネット》や交響曲第14番の〈詩人の死〉ですすでに練られていたものです。この瞬間から、私たちは作曲家とともに、静まり、消えていく世界を上から見るようになります。そして最初と同様にベルの音が響きます（Shostakovich-1998：415-416）。

さまざまな主題が隣りては消えていき、それまでの音楽の痕跡は砕け散って、静寂の中に沈みこんでいく。地上で響く「音楽」のない世界への旅立ちのごときフィナーレではなからうか¹⁶。

¹⁵ 寺原伸夫は以下のように表現する。「それはたった今、中間部の悲劇的な最強音を聞いて打ちひしがれた心の重みを、この時のきざみが洗い流してくれるかのようなのである」（寺原-1990：18）。

¹⁶ 打楽器が刻むリズムを時計の音と理解する視点もある（Hurwitz-2006：208）。

3. むすびにかえて

ショスタコーヴィチは、自分が死んで自分の作品の総体が何らかの形で回顧される日がくることを、自分が死ぬずっと以前から考え、そうした思索の結果を作品として書きつづけてきた、稀有な作曲家である。そのように言えるのは、彼の作品のその思索の痕跡を実際にたどることができるからである。弦楽四重奏曲第8番（1960）は、共産党入党を精神的な死と理解した作曲家による、器楽で書かれた自伝であった。他方で、《自作全集への序文とその序文についての短い思索》（1966）は自分の死後に編纂されるであろう自作全集を思い描きながら、現在の自分の地位や肩書きとともに自嘲した歌曲である。交響曲第14番（1969）はリルケやロルカ、アポリネールやキュヘルペーケルの死にまつわる詩を用いた死にまつわる思索である（この段階ではこれを最後の交響曲と考えた可能性は十分にある）。そして、交響曲第15番を経て、《ミケランジェロの詩による組曲》（1974）では、第10曲〈死〉において「その時期はわからない、だが私は死を予感する…」と歌われ、第11曲〈不死〉では、「私は、すべての愛する者たちの心の中に／数千もの魂となって生きつづける／すなわち、私は屍ではないし、死の腐敗に滅ぶことはない」と結んだ。芸術家は、肉体の死を予感しながらも、人々の心の中での生を信じるのである。

本稿では誠に不十分ではあるが、この系譜の中の最重要の作品として交響曲第15番を検討してみた。この試みは始まりであって終わりではなく、今後の研究の出発点とする旨をここに表明して、本稿の結びとさせていただきます。

参考文献

- Акопян, Л. О. (2004) *Дмитрий Шостакович: опыт феноменологии творчества*, Дмитрий Буданин, Санкт-Петербург.
- Арановский, М. (1977) «Пятнадцатая симфония Д. Шостаковича и некоторые вопросы музыкальной семантики», *Вопросы теории и эстетики музыки*, вып. 15, Музыка, Ленинград.
- Гликман, Исаак Д. (1993) сост., *Письма к другу: письма Д. Д. Шостаковича к И. Г. Гликману*, DSCN, Москва.
- Данилевич, Л. (1980) *Дмитрий Шостакович: жизнь и творчество*, Советский композитор, Москва.
- Мейер, Кшиштоф (1998) *Шостакович: жизнь, творчество, время*, DSCN / Композитор, Санкт-Петербург.
- Михеева, Л. (1997) *Жизнь Дмитрия Шостаковича*, ТЕРРА, Москва.
- Хентова, С. (1982) *Д. Д. Шостакович: тридцатилетие 1945-1975*, Советский композитор, Ленинград.
- Хентова, С. (1986) *Шостакович: жизнь и творчество, т. 1*, Советский композитор, Ленинград.
- Яковлев, М., (1980) сост., *Д. Шостакович: о времени и о себе*, Советский композитор, Москва.
- Fanning, David (1995) ed. *Shostakovich Studies*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Jackson, Timothy L. (1998) "Dmitry Shostakovich: The Composer as Jew", Ho, Allan B. and Feofanov, Dmitry ed., *Shostakovich Reconsidered*, Toccata Press, London.
- Hurwitz, David (2006) *Shostakovich Symphonies and Concertos - An Owner's Manual*, Amadeus Press, New Jersey.

- Murphy, Edward (1992) "A Programme for the First Movement of Shostakovich's Fifteenth Symphony: 'A Debate about Four Musical Styles'", *Music Review*, 53(1).
- Kay, Norman (1972) "Shostakovich's 15th Symphony", *Tempo*, No.100.
- Ottaway, Hugh (1978) *Shostakovich Symphonies*, British Broadcasting Corporation, London.
- Roseberry, Eric (1981) *Shostakovich*, Omnibus Press, London.
- Shostakovich, Maxim (1998) "Six Lectures on the Shostakovich Symphonies", Ho, Allan B. and Feofanov, Dmitry ed., *Shostakovich Reconsidered*, Toccata Press, London.
- Volkov, Solomon (1979) ed. *Testimony: The Memoirs of Dmitri Shostakovich*, Haper & Row, New York.
- Zak, Vladimir (1998) "Shostakovich's Idioms", Ho, Allan B. and Feofanov, Dmitry ed., *Shostakovich Reconsidered*, Toccata Press, London.
- 伊東一郎 (1980) 訳『グリーンカ歌曲歌詞対訳全集』新期社
- ヴォルコフ、ソロモン (1986) 編『ショスタコーヴィチの証言』水野忠夫訳、中央公論社
- 梅津紀雄 (1994)「第十論争」、『ショスタコーヴィチ大研究』春秋社
- 柴田南雄 (1980)「ショスタコーヴィチの『回想録』」、『海』1980年6月号
- 寺原伸夫 (1990)「解説」、『ショスタコービッチ 交響曲第15番』全音楽譜出版社
- 森康彦 (1992)『ショスタコーヴィチ 交響曲第15番 クリーヴランド管弦楽団 指揮：クルト・ザンデルリング』WPCS-5539 (CD解説書)
- 諸井誠 (1984)「ショスタコーヴィチ、ディミトリー・ディミトリエヴィチ」、朝比奈隆他編集顧問『交響曲全集 音楽現代名曲解説シリーズ』芸術現代社
- 諸井誠 (1993)「交響曲第15番 イ長調 op.141」、『作曲家別名曲解説ライブラリー⑮ショスタコーヴィチ』音楽之友社
- ワシナ=グロスマン (1998)『グリーンカ その生涯と作品』広瀬信雄訳、新読書社

(うめつ のりお 本学非常勤講師)

