

非公式芸術音楽における管理と自由

— 後期ソ連と冷戦 —

梅 津 紀 雄

Regulations and Freedom in Unofficial Art Music

— The Late Soviet Union and the Cold War —

UMETSU Norio

1. はじめに：あるレコードの評価をめぐって

『日本戦後音楽史』に、20世紀ロシアの作曲家シュニトケにまつわる、次のような興味深い記述がある。「音楽之友社主催の『レコード・アカデミー賞』で、1985年¹の現代音楽部門の受賞がシュニトケの《ピアノ五重奏曲》となったことが示すように、この時期からシュニトケのポリスタイズム（多様式主義）や、ペルトのティンティナブリ様式など、前衛とは性格を異にしたソ連圏の作曲家の作品が一般に認知され、新ロマン主義的な傾向への認識が一層強まっていった。シュニトケの《ピアノ五重奏曲》のLPはすでに1981年に日本盤で出ていたのだが、その時には一顧だにされなかった。わずか4年間でのこの価値評価の変化こそ、80年代の価値観の変換を何よりもよく示している」（日本戦後音楽史研究会-2007a：31-32）。

1981年に発売されていた録音が3年のタイムラグで1984年末に評価されたのである。ここで指摘されているように、それは、眼差しの変容、価値観の変化が生じたことを物語っている。この受賞はソ連の指導者ゴルバチョフの登場やその政策ペレストロイカの開始に先立っており、シュニトケの「発見」は直接ペレストロイカに象徴されるとは無縁であり、それ以前に、別の新たな視点が生じた結果であった。その新たな視点とは、一言で言えば、調性的な要素を含む音楽に対する関心であった。1950～60年代には無調的、あるいは非調性的な音楽が前衛音楽として探求されていたが、その後、多くの国々で「新ロマン主義」と呼ばれるような、見直しの気運が起こったのである。

¹ 正確には1984年度のレコード・アカデミー賞。『レコード芸術』誌（音楽之友社）1985年1月号に発表された。

他方、その発端においては直接関係がなかったとはいえ、ゴルバチョフの改革路線によってソ連に対する眼差しが刷新されたことが、シュニトケら、同時代のソ連の作曲家の受容に影響を及ぼしたことも確かである。一言で言えば、まったくみるべきものはないと思われていたソ連文化に、新たな可能性が見出されるようになった。1985年以前の社会が「停滞」していたと認められ、体制に改革の気運が起こってきたことで、文化においても新たな可能性の余地があると見なされるようになったのである。

1975年に作曲家ショスタコーヴィチが亡くなった頃、ソ連の作曲家に対する日本の音楽界の関心は既に低迷していた。当時はブレジネフ時代のまっただ中であり、西側諸国によるモスクワ・オリンピックのボイコット（1980）に象徴されるような東西対立の中で、冷戦の敵国ソ連の文化に対する関心は低下していた。1979年の『ショスタコーヴィチの証言』（および翌年の邦訳）刊行でショスタコーヴィチの作曲家像と作品解釈についての新たな関心が呼び覚まされたとはいえ、その後の世代の作曲家についてはほとんど知られず、また興味もたれないままにあった。しかし、1985年にゴルバチョフがソ連共産党中央委員会書記長に就任し、いわゆるペレストロイカが始まると、ソ連に対する関心が飛躍的に高まった。その潮流の中で、シュニトケ（シニートケ）、グバイドゥーリナ、ペルト、デニーソフといったソ連の作曲家とその作品が注目を集めるようになったのである（梅津紀雄-2015：17）。

実のところ、上述のように日本がほとんどソ連文化を無視していた頃、シュニトケやグバイドゥーリナ、デニーソフやペルトといった新たな世代の作曲家たちが非公式、あるいは半公式的な場で受容され始め、ソ連邦末期までには公式の場でも受容されるようになっていた。彼らの創作活動は、ソ連の文化統制への反逆であり、彼ら自身も反体制派のように見なされてきた。しかし、彼らは実際に反ソ的な思想を抱いていたのだろうか。彼らの創作活動とその作品の受容の背景には何があったのだろうか。本論では、「管理」と「自由」をキーワードとし、日本の状況を参照しつつ、より広い文脈で彼らの創作を検討してみたい。

2. 冷戦のなかの東西の対立

あえて単純化するならば、20世紀は前衛的な音楽とよりわかりやすい音楽とが書かれた時代として理解することができる。例えば、柿沼敏江は、独特の20世紀音楽史である、アレックス・ロスの『20世紀を語る音楽（2）』の訳者後書きに次のように書いている。「つまり20世紀には大雑把に言って、前衛的な傾向とそうではないより穏和で聞きやすい傾向の二つの種類の音楽が存在したのであって、本書はそれらの片方だけを論じるのではなく、両者を対等のものとして扱おうとする」（ロス-2010b：578）。

実は同書のように、両者を対等に扱おうとすること自体、新しくユニークな試みである。というのも、一種の進歩史観が音楽史記述をも規定してきた現実があり、より新しい様式による、それ以前の古い様式の乗り越え、発展・展開として音楽史が記述されてきた事実があ

るからだ。そして、そうした傾向をより促進してきたのが冷戦という背景である。周知のように、冷戦下、西側では抽象的な前衛音楽が表現の自由の象徴として評価され、宣伝された一方で、東側では前衛的でない音楽、模倣的、あるいはナラティブ的な特質をもっているより平易な音楽が「民衆的」なものとして評価され、互いの立場が非難されていた。

西側↓	善	前衛	自由	抽象	難解	エリートの	悪	西側
東側	悪	保守	管理	模倣／ナラティブ	平易	民衆的	善	東側↑

美術界でも文化冷戦のただ中で、ポロックに代表される抽象表現主義がアメリカを代表する先端的潮流として、称揚されたことが知られている。

こうした対立がもっとも激しかったのが冷戦初期の時期であり、ソ連ではスターリン時代の末期にあたり、文化の統制・管理はもっとも硬直した状況を迎えていた。いわゆる社会主義リアリズムの標語のもとで、共産党やスターリンを礼賛するようなオラトリオやカンタータが量産されていたのである。これが変わり始めるきっかけは、1953年の独裁者スターリンの死であり、その後徐々にいわゆる「非公式音楽」が台頭し始めることになる。

3. 非公式音楽とそれに対する眼差し

ソ連における、いわゆる「非公式音楽」の起こりは1950年代、1953年にスターリンが死去して以降、少しずつ文化的統制の枷が緩み始め、禁じられていたソ連の「形式主義」の音楽の認知に始まって、西側の最先端の技法の習得へと進んでいく。

当初、その中心となったのは、1956年に《ムジカ・ストリクタ》でソ連初の12音技法の作品を発表した、名門貴族の血筋をひくアンドレイ・ヴォルコンスキー(1933-2008)であった。しかし、1973年に彼が亡命したこともあり、次第にシベリア出身のデニーソフが中心となり、やがてヴォルガ・ドイツ人とユダヤ系の血をひくアルフレード・シュニトケ(1934-1998)やロシア人とタタール人の両親を持つソフィヤ・グバイドゥーリナ(1931-)エストニア出身のペルト(パルト、1935-)らが台頭してくる。彼らは一様に、モスクワからみての辺境の出身者であったし、多くが1960年代から70年代にかけて転機を迎え、一定の宗教性を帯びていき、ソ連解体前後に活動の場を西欧に移す、といった共通点をもつ。

典型として、シュニトケとペルトを挙げたい。彼らはいずれも音楽院時代にはプロコフィエフやショスタコーヴィチの影響下にあり、大規模な声楽作品を作曲して卒業するが、かつて徹底的に禁じられていた12音技法、セリー技法を習得して非公式音楽の担い手となる。これはプロコフィエフやショスタコーヴィチといった「父」に対する反逆でもあり、また社会主義リアリズムが求めてきた、確固たる音楽外的な意味をもつ音楽に対する反発としての抽象性の志向であり、ソ連社会の中での一種の逃避という側面もあった。

彼らが習得しようとした前衛的技法の極北は、トータル・セリエリズムと呼ばれる技法であり、その象徴はピエール・ブーレーズの《構造 Ia》であった。周知のように、トータル・セリエは12音技法の原理を発展させたものであり、音高のみならず、音価・強弱・アタック・音色なども音列技法によって統御しながら作曲する技法である。そこにおいては、音楽は「ミメシスも、趣味も、情緒も、感情も、作者個人の苦悩も勝利も」含め、いかなる表象をも超越したものとなる（澁谷政子-2007:5）。極限の抽象化された音楽と言える。

シュニトケ自身は以下のように回想している。「六〇年代、特に、六三年から六八年までは、僕が特別な『基礎教育』をやっていた時期で、シュトックハウゼン、ブーレーズ、プッスールの非常に多くの作品を研究し、彼等のテクニックを理解することによって、テクニックを『自分のもの』にしてやろう、つまりこれらを全部取り入れて、しっかりと身につけ、同等の立場で考えられるようになろうとしていました」（シュニトケ-2002:62）。

ここから伺えるのは、当時のソ連の若手作曲家の中には、西側の作曲家たちに対するコンプレックスがあったということである。また、西側の前衛技法には「自由」という含意もあったはずである。そしてそれは、社会主義のイデオロギーや社会主義リアリズムの制約、あるいは意味からの「自由」でもあったことだろう。

しかし、1970年代までに彼らは明確な転機を迎え、それまでの前衛音楽への志向を見直し、「新ロマン主義」の潮流に連なるような創作へと転じていく。シュニトケはいわゆる「多様主義」を志向して、異なる様式が混在した作品を送り出していく。ペルトは一時期は沈黙を保って中世ポリフォニーの研究に没頭し、ティンティナブリ様式と呼ばれる独自の簡素なスタイルに達する。彼らの「非公式」的なあり様を研究したピーター・シュメルツは、ユルチャクやバーガーの研究を援用して、自著 *Such Freedom, If Only Musical* をまとめている（Schmelz-2009）。そこでまず、ユルチャクの議論から検討していきたい。

4. ユルチャクの後期ソ連論：反体制派（異論派）と活動家の間

ユルチャクが自著『すべては永遠だった、終わってみるまでは 後期ソ連世代』（Yurchak-2005）を出版して以降、「後期ソ連」という枠組みによる研究が盛んになっている（松戸清裕『ソ連史』もそれに連なる側面をもつ）。

ユルチャクが定義する、後期ソ連とはスターリン後のソ連を指しているが、具体的な記述は彼自身の世代である、いわゆる「停滞の時代」と呼ばれるブレジネフ以降の時代、ペレストロイカ直前までの時期を対象としており、その時代の再評価という性格を持っている。このことは、タイトルにも示されている。ソ連体制は彼らの世代の多くにとって永遠に続くように思われていた。しかし、それが終わってみると、終わるのが当然だったかのように思われてきた、というパラドックスをこのタイトルは示しているのである。後期ソ連の時代、それなりの日常が謳歌され、住民がそれなりに満足していた体制であった一方で、その基盤は

徐々に崩れていって、ペレストロイカが始まった時点ではぼろぼろになっていた。住民をそれなりに満足させていた体制だったということは、松戸清裕『ソ連史』でも述べられており、また筆者自身も個人的な見聞で実感するところである。

そのような日常を若者がどのように送っていたのか、ということ、ユルチャク自身の経験と、アメリカで学位を取ってからアメリカの研究者としてロシアで行ったフィールドワークとを織り込みながら書かれたのが同書である。端的に要約してみるなら、いわゆる「停滞の時代」は、「反体制作家」ソルジェニーツィンやその擁護者ロストロポーヴィチ夫妻に対する弾圧によって印象づけられている時代だが、そうした反体制派（ソ連では異論派と呼ばれる）の支持者は決して多数派ではなかったと彼は指摘する（それと対置されているのが「活動家」である）。また、現在では、ソ連は崩壊するべくして崩壊したとのイメージが支配的と思われるが、上述したように、住民たちは体制が永遠に続くかのように感じていた。そして重要なことには、彼らは公式のイデオロギー的な建前を儀礼としてこなしており、それが社会生活の中で仲間意識を形成する上で、重要な意味を持っていたということである。そうした建前をこなしながら、西側文化や非公式文化を享受していたのが後期ソ連社会であった、といえる。

この議論は、ショスタコーヴィチ研究でいわれる二重思考の問題に関わってくる。すなわち、儀礼としてこなされていた公式イデオロギーは、作家ソルジェニーツィンのような立場からは全面的に否定されるべきものであったが、多くの住民によっては必ずしもそうしたのではなく、建前としては許容できるものであって、あからさまに否定されるようなものではなかったと、ユルチャクは指摘する。しかし、その実現を猛然と追求するような「活動家」には、多くの人々は反体制派に対するのと同様に距離を置いていたのである。ソルジェニーツィンにとっては「嘘」であるものが多くの住民にとっては完全な嘘ではなかった、ということになる。

それから、ユルチャクの紹介をしている塩川伸明も述べていることだが、彼らの実践は、日本でいう本音と建て前に似ている（塩川-2010）。会社や組織で主張される理念を建前として認め、公の場では異論は唱えない、そしてそれが身内意識の形成に関わっているが、本音ではその実現は難しいと疑念を抱く、というようなことが日本でもあり得るだろう。

実のところ、ソ連の非公式音楽のような前衛的な音楽が「反体制派」、異論派のように受け止められていた事実があった。その背景には冷戦の状況が存在した。ソ連の前衛音楽は、たとえば「ソ連の音楽家がセリー音楽を書いている」ことの衝撃から、エグゾティックに受け止められ、専門的に分析されず、「異論派（反体制派）」として定義されることがあった。しかし、彼らは政治的な「異論派（反体制派）」ではなく、異論派との接触もなかった。すなわち、チェリストで指揮者のロストロポーヴィチのように、作家ソルジェニーツィンを支援し、検閲廃止の論陣を張るような人々は例外だった。ピアニストのアレクセイ・リュビエモフ（1944-）も次のように証言している。「ソルジェニーツィンもパステルナークもサミズ

ダートで読みました、しかし、個人的な関係はありませんでした。単純に時間がなかったし、こうした人々と会うという考えもありませんでした。それに、少しは恐怖もありました」。現実のところ、文学のソルジェニーツィンや、プロツキイ、シニャーフスキイのような存在は、音楽には存在しなかったと言える (Schmelz-2009:14)。

次に、バーガーの議論を検討しておきたい。

5. バーガーとパペールヌイ：抽象と模倣（ナラティヴ性）、言語と非言語

バーガーは著書『芸術の理論』で音楽に一章を割り、模倣と抽象という二項対立の図式を示し、模倣的な音楽と抽象的な音楽との交替、ないしは組み合わせとして音楽史を説明する (Berger-2000)。抽象的な音楽は芸術音楽に対応し、模倣的な音楽はポピュラー音楽に対応する。抽象的な音楽では、聴き手の注意は、形式によって支配される。音楽的な、和声や調性関係といった抽象的な論理を越えた外在的な内容はない。これに対して、模倣的な音楽は表象／再現的である。それは何らかの形で言語と結びついており、それが音楽の本質的な構成要素と見なされている。従って、どんな歌も模倣的なものであり、オペラやそれ以外の歌詞を伴った声楽曲も模倣的と言える。これに従えば、例えば、標題音楽と絶対音楽との対置は、模倣的な音楽と抽象的な音楽の対置として理解される。

20世紀音楽では、社会主義リアリズムの標語による統制・管理によって、ソ連と東側諸国では、模倣的な芸術音楽が積極的に生み出され、促進された。これと対照的に、戦後のヨーロッパとアメリカでは、抽象的な音楽が重んじられた。かなりの音楽がバーガーの言葉で言えば、「単純にそれ自体であり、なんら超越的な意味を示さない、純粋な音響の形式」として理解された (Berger-2000:139)。こうした目的を達成する最も効果的な方法は、無調と音列技法と考えられていた。冷戦とソ連の文化政策のために、抽象と模倣との対立は、それ自体、音楽の冷戦となり、1950年代初頭のダルムシュタットで最も厳格な形態に達したとされる。

こうしたバーガーの説明は、パペールヌイの『文化2』における文化1と文化2との対置にほぼ対応していると考えられる (Паперный-1996)。『文化2』において、パペールヌイは以下のような図式で文化1と文化2を定義し、ソ連文化史を文化1と文化2の交替（主たる例は1920年代と1930年代）で叙述することを試みた（残念ながら邦訳はないが、浦雅春や沼野充義らの紹介がある）。

パペールヌイの議論は、二項対立的な図式が用いている点では、冷戦下のレトリックと酷似していると言える。しかし、パペールヌイが価値判断をせず、両者を等価のものとして併置して、あくまで特徴の違いを冷淡に暴き出すことにその照準を合わせている点においては、大きな違いがある。もっとも、具体的な記述を通して「暗黒のスターリン時代」というイメージが生まれるかもしれないが、それはあくまで結果であって、筆者はそのような書き方をしていない。パペールヌイが挙げている代表的な指標は以下の通りである。

	a)	b)	c)	d)	e)
文化 1	流動性	水平性	平等	集団	非言語
文化 2	不動性	垂直性	階層秩序	個人	言語

これは文化論であって、彼の挙げている例は芸術に限定されないし、それらは完全に自律しているわけではなく、相互に関連している。彼が挙げている具体例を検討してみよう。

まず、a) 流動性と不動性については、たとえば、レーニンの遺体を保存処理して展示したレーニン廟が木製だったのが後に石造りに変えられたことを挙げている。一時的な処置（可燃性の木）から永続的な処置（不可燃性の石）への変化である。b) では、いわゆるスターリン・ゴシックの建築に示されるような、垂直に高くそびえ立つ建物を例に挙げることができる。このタイプの建築物は、モスクワ大学本館などモスクワに7つあり、中国やポーランドなどにも類似の建物が現存する。驚くべきことには、2005年にこれらを模倣した建築物がモスクワに新たに出現している。c) d) は深い関連を持ち、たとえば、エイゼンシュテインの1920年代の作品（サイレント映画）においては集団性が顕著であり、名前の持った登場人物が少ないのに対して、1930年代以降（トーキー映画）は著名な俳優が英雄的な主人公を演じる作品が中心になり、その英雄的な個人に照準が合わされるといった変化に典型的に現れている。e) 非言語／言語の対立は、音楽にも深く関わっている。言語化されるような内容を持つことが音楽に期待された、ということである。映画においては映像の自立的な表現を否定して、シナリオが重視され、映画のシナリオやオペラの台本が事前に検閲される、というところにその象徴を見て取ることができる。すなわち、一種のナラティヴ性というものが非言語芸術に求められたのが文化2の時代であった。

既に述べたように、スターリン後、1950年代から1960年代にかけては様々な方法により、セリー技法に象徴される西側の前衛的な技法が学習され、探求される。これは直前のスターリン時代への反動でもあり、声楽曲や標題音楽が重視され、非抽象的な作品が多数創作されたことと反対のベクトルをもつ。意味から自由であることが「自由」の象徴となったのである。だが、1960年代後半から1970年代前半にかけて、シュニトケやペルトといった作曲家たちは様式的な転換を果たし、抽象的な前衛技法を見直し、たとえ部分的にであっても、調性的な要素に回帰する。

6. 前衛音楽／実験音楽の対立と展開²

シュニトケやベルトに見られる1960年代後半以降の「転向」はソ連の作曲家だけに見られたことではなく、1950年代末以降に欧米の作曲家の多くが、後には日本の作曲家が経験したことでもあった。彼らもまた、ジョン・ケージの偶然性にもとづく作品群の感化などを受けて、即興性・偶然性の要素を持つ形態へ、あるいは調性的要素をもつ音楽へとセリー主義から転じていったのである。こうしたシュニトケやベルトの「転向」はより広い見地から検討する余地があるため、戦後の前衛音楽の一般的動向について確認しておきたい。

第二次世界大戦後の西洋芸術音楽における前衛的傾向の作品群は、一般に「現代音楽」と称される。この用語は、「現代の音楽」すべてを包括するのではなく、特定の時空間とジャンルによって規定された音楽のみを指している。それらは一般に「前衛音楽」と「実験音楽」の区別を持ち、おおざっぱに言えば、前者はヨーロッパの前衛的傾向を指し、後者はアメリカに現れた実験的な傾向を指し、それぞれピエール・ブーレーズ(1925-)とジョン・ケージ(1912-1992)を象徴的な存在とする。ブーレーズとケージは、1940年代末に知り合い、互いに感化し合った関係であり、ブーレーズのトータル・セリーにはケージのプリペアド・ピアノが影響を与えている可能性があることや、ケージの刺激を受けてブーレーズがそれまでのセリー主義の様式に偶然性の要素を取り入れたことが知られている。しかし、彼らの間には決定的な相違がある。

ケージの偶然性は作曲家による音楽の統御を否定、ないしは相対化する意図があったのに対して、ブーレーズはあくまで作曲家による統御にこだわり、「管理された偶然性」を主張した。ブーレーズはシェーンベルクの系譜に連なる、西洋音楽の進歩主義の「本流」を歩いた音楽家だとするならば、ケージはその進歩主義に反旗を翻した作曲家であった。いずれにせよ、1950年代に普及したトータル・セリーは、ケージが導入した偶然性によって転換期を迎えた。そうした転換は日本の、そしてソ連の作曲家の間でも起こっていたのである。

7. ペルトの「転向」

アルヴォ・ペルト(パールト、1935-)はバルト海沿岸の国エストニア出身の作曲家である。1957年、タリン音楽院に入学、在学中より放送局で音響技師として働き、1962年、モスクワで開催された作曲コンクールでカンタータ《我らの庭》、オラトリオ《世界の歩み》で優勝し、注目を集めた。《ネクロローク》(1960)でエストニアの作曲家として初めて12音技法を取り入れ、徐々に文化官僚の非難を受け、映画音楽で生計を立てるようになった。

² 6-8の記述においては、梅津-2015と重複する内容が含まれることをお断りしておく。

1960年代末からほぼ沈黙を保ちながら中世・ルネサンスの合唱音楽の研究に没頭、ピアノ曲《アリーナのために》(1976)で初めてティンティナブリ(鈴鳴らし)様式を取り入れた。その静謐な響きはヒーリング、またはミニマル・ミュージックにもなぞらえられ、続く作品群と共に現代音楽の枠を越えて多くの聴衆の注目を集めている。1980年、ユダヤ系の妻と子ども二人とともにウィーンに亡命、その後ベルリンに住まいを定めて創作を続けている。2014年には、高松宮殿下記念世界文化賞を授賞した。

ペルトの「転向」は、いわゆるティンティナブリ様式以前から起こっていた。1966年作曲の(チェロとアンサンブルのための)《プロ・エ・コントラ》では、調性と偶然性やセリー技法、すなわち伝統と前衛が対置され、セリー技法と偶然性は一つの様式に解け合い、プロではなくコントラとしておかれていた。この作品はさしあたり攻撃の対象とはならず、演奏推薦リストに載り、1966年にメロディアで録音されて発売されている。

転換点となったのは、1968年の《クレド》である。その転換について彼自身は以下のように述べている。「1966年あるいは67年まで、私が主に気にかけていたのは、できるだけ多くの西側の音楽を学ぶということでした。私はセリー技法や偶然性の技法に親しみ、よい音楽を作曲するための合理的な定式を見出したと信じていました。しかし、後に私はこのアプローチによって何も変わらなかったと気がつきました […]。よい音楽はよい意図によって作れるわけではありません。作曲家は、それがあろうとなかろうと、自分の内なる声に耳を傾けなければなりません。私は、各々の要素の個性を保持しながら、様式の統合、異なる要素の併置を志向しました」(Schmelz-2009: 231)。

ここで述べられているとおりに、様式のドラマのなかに異なる要素が併置されている。宗教的なテキストによる合唱、続くバッハの《平均律クラヴィーア曲集》第1巻第1番からの引用に、12音技法風の音楽と不協和音が対置され、やがてバッハの引用が回帰して、輝かしいハ長調の和音で閉じられていく。

グバイドゥーリナは以下のように説明している。「ある時、ペルトは自分の技法と時代精神が分裂していると感じ、作曲をやめ、田舎に行き、意図的に自己の中へ、自分の理念へ、自分の聴覚へと引きこもりました。少し後に、彼は《タブラ・ラサ》を作曲し、この作品から彼の創作活動の新たな時期が始まったのです」(Schmelz-2009: 232)。

8. シュニトケの「転向」

アリフレード・シュニトケ(1934-1998)はショスタコーヴィチ以降、ロシア最大の作曲家であり、多様主義の提唱者として知られている。ユダヤ人の父とドイツ人の母の間に、ソ連のドイツ・ヴォルガ自治共和国の首都エンゲリス市に生まれ、少年時代はウィーンで過ごした。ロシアでは二重の意味で「異邦人」であり、グスタフ・マーラーと似た出自と言える。モスクワ音楽院に学び、卒業作品はオラトリオ《長崎》(1958)であった。ショスタ

コーヴィチに私淑し、特にそのヴァイオリン協奏曲第1番に影響を受け、また1963年に訪ソしたルイジ・ノーノ(1924-90)にも強い刺激を受けた。ベルクとウェーベルンの弟子でモスクワに移住したゲルシコーヴィチを通じて新ウィーン楽派の技法を学んだことも特筆される。自作の出版、演奏が困難な時代には、アニメーションなど映画音楽を多数作曲して生計を立てた。1989年よりハンブルクに移住し、そこで死去した。1992年には、高松宮殿下記念世界文化賞を授賞している。

シュニトケのセリー主義に対する態度も彼のキャリアを通じて変化している。彼自身、後に音楽学者のホーロポヴァに対して、自作が3通りに区分できることを認めている。それらは、自分が認めない作品／不本意ながら認める作品／自分の円熟した作品だと思う作品であり、それぞれを「黒」／「灰色」／「白」と呼んでいる。その「黒」の作品群には、ヴァイオリン・ソナタ第1番(1963)、室内オーケストラのための音楽、ピアノと室内オーケストラのための音楽、ピアノ曲《即興とフーガ》など1963～65年の厳格なセリー主義による、最も難解で抽象的な作品群である。

続く1965～72年の間は、自己省察の時期であり、最終的には多様主義を導くことになる。この時期には、ペルトの影響も伺える《チェロと7つの楽器のための対話》、キリストの受難を隠れた標題としたヴァイオリン協奏曲第2番(1966)、意識的に多様式で書かれたヴァイオリン・ソナタ第2番(1968)などが作曲され、1971年には「現代音楽における多様式的傾向」が執筆された。シュニトケ自身は、「異なる様式を衝撃的な対比の形で並べることが可能だと決断して、初めてそれを《ヴァイオリン・ソナタ第二番》の中で行ったのです。そして開放感のようなものを覚えました」と述べている(イヴァシキン、65頁)。

9. アカデミズムと「管理」、そして「自由」

こうした「転向」の背景に何があったのであろうか。前衛的な音楽の探究こそが「開放／解放」だったのではなかったのか。この点に関していえば、時期によって微妙に変化する規範意識を念頭におかねばならないだろう。

例えば、1967年7月、デニーソフはイタリア共産党の機関紙へ「新たな技法は一時的な流行ではない」と題した記事を寄稿し、そこでソ連の非公式的な作曲技法の台頭について、以下のように弁護していた。「若手作曲家は表現上の制限を拡張する傾向にあり、人工的に調性原理へ限定しようとはしていない。調性原理は豊かな可能性を塩漬けしてしまい、どうみても枯渇している。若手作曲家の大部分は今や、広くセリー技法や多様な偶然性の技法に取り組んでいる」。そして、新たな技法の実験は、「戦後のソ連音楽のアカデミズムの危険からの優れた担保」であるとした。調性原理こそが人工的であり、アカデミズムだというわけである(Schmelz-2009: 174-176)。

そこで念頭におかれていたアカデミズムとは、ソ連作曲家同盟の中核にいたカバレフス

キー(1904-1987)やフレンニコフ(1913-2007)のような様式のことを指していたわけだが、皮肉なことに、1960年代中頃の時点においては、欧米の人々にとってセリー技法とはアカデミズムに他ならなかった。現実には、デニソフ自身がこの世代のソ連の作曲家の中で最もアカデミックな作曲家と見なされていたという現実があった。

シュニトケ自身は、自分の「転向」について以下のように説明している。

当時の前衛音楽の純粹主義的美学には、「嘘」があるのです。

その後、アレアトリーやコラージュのお陰で、別のものが現れました。ケージには前からそれがありました。ケージの純粹主義は非難すべきものではありません〔…〕。

多くの作曲家のセリー音楽は皆、僕にとってはやはり一種のまやかしのように思えます。そう、例えば、ブーレーズの《構造》。あれは何ですか？ 謎解きのない謎ですか？ 人工的な言語、蒸留された、不純物のない音楽言語ですか？ 極めて厳格な合理的規則に従う音楽言語？ しかし、まるで内容のない言語みたいです。音楽は、たとえ筋のないものでも、やはりそれなりの内容をもっています。ところが、この音楽における内容は、たまたまそうなったというような、まるで残るかすのようなものでしかありません。あたかも人間が、人間に従わない力を操ろうとしているかのようです。言うなれば、魔法使いの弟子が、呪文によって引き起こされる力を支配するすべを知らないのに、コントロールする能力がないのに、魔法を使おうとしているようなものです。

僕はこのことに大変大きな危険を感じて、名声、「同時代性」といったものを失ってもかまわない、もうこういう音楽を書くのはやめようと決心しました。その後僕は、自分に正確な課題を与えた時でも、つまり計算されたリズムやセリーを使う時でも、必ず自分の心の中でイントネーションをつけて歌ってみることにしました。やはり僕が書いているのは僕に聞こえてくる音楽であって、セリーの規則に従って紙の上に書かれたり、計算されたりするものではないのですから。(シュニトケ-2002:62-62, 65-66)

言い換えれば、セリー音楽は、ソ連共産党や政府が文化を管理するのとは別の意味では、「管理」された音楽なのであり、作曲家の「自由」を奪っているのである。まさに、響きを作曲家が管理しないことによって、別の意味での解放を成し遂げていると言える。そしてアレアトリーやコラージュとの出会いがセリー技法を相対化し、「内容のある」音楽への転換を促したのである。

シュニトケが述べていることを言い換えれば、セリー音楽では、響きは結果として生じるのであって、作曲家は自分に聞こえてくる響きを作曲しているわけではない。そのことについて、例えば、シュトックハウゼン(1928-2007)は自覚的であった。「持続、音高、強度そして音色の構造原理が互いに作用しあってはじめて音が生じる。ここで明らかなことは、構造のコンセプトは「出来上がった」場合の音響イメージとはとりあえずは全く無関係なの

だ。というのも音響は構造規則の相互作用の結果なのだから。作曲家は音楽が生じるのを経験するのである。音楽は作曲家の目の前で生じるのであって、もはや作曲家が音楽を自分の内部から絞り出すのではない」(シュトックハウゼン-1999:16)。

改めて整理するなら、ソ連では1950年代末から1960年代半ばにかけて若手作曲家の中で抽象的要素が支配的になった。だが、1960年代末までに非公式作曲家たちの多くが、危機を経験し、音楽的自由をもっと字義通りに解釈するようになる。社会主義リアリズムの拘束から逃れて、セリー主義を学んでいた彼らが、偶然性の要素を取り込むと、徐々にセリー主義の拘束／管理から逃れて表現の自由を字義通りに模索するようになり、調性的要素が見直されたが、それはセリーや偶然性の否定ではなく、それらの相対化なのであった。

こうしてミメーシス的な傾向を深めた彼らの作品が時の試練に耐えたことは驚きではない。セリー技法や偶然性の「新しさ」のもっていたオーラは消え去り、その代わりに、実存的、社会的、精神的な要素が重要になったのである。

10. 日本における「転向」との比較

ペルトやシュニトケのような「転向」は日本でも経験されたことであり、また彼らの受容と平行して起こったことであった。その意味では彼らの作品の意義を考える上で、日本の状況との比較に意義があると言える。ここでは作曲家吉松隆と三枝成彰の例を挙げたい。

吉松隆(1953-)の作品で、1981年に初演された《朱鷺によせる哀歌》(1980)はポスト・モダンや新ロマン主義の象徴と見なされている。例えば、以下のような評価がなされている。「ピアノと弦楽オーケストラからなるこの作品では、弦楽器のか細いハーモニクスと、ドリア旋法やメジャー七度の響きを基調にしたピアノ・パートが融け合いながら、「現代音楽」では暗黙のうちにタブーとされていた美しい響きを奏でるのである〔…〕。一方で、こうした響きが、不確定的な記譜、あるいは弦楽器部の騒音的な効果など、前衛の開拓した語法を用いて実現されている点で、この作品は一方の足を「現代音楽」という土俵にしっかりと残しているのである」(日本戦後音楽史研究会編-2007b:165)。

吉松自身は、初演直後のエッセイに以下のように記している。「十二音による調性の破壊、ミュージック・セリエルや偶然性による音楽そのものの破壊。それは原水爆なみの破壊力をもって、数十年間にわたり草一本生えない不毛の荒野を作った。その鮮やかさだけは讃えられるべきだ。〔…〕音楽は自分の内にあるありったけの性格や欲望や感情を注ぎ込めるものでなければならない」(吉村隆-1982:18-19)。

作曲を志したころ、音楽界にすでに前衛音楽があふれていた吉松は、シュニトケのように「転向」したわけではないが、この言明は、抽象的ではなく「内容」のある音楽を志向するという点で、先に挙げたシュニトケ、あるいはペルトの発言と確実に共鳴し合っているのではなかろうか。

他方で、明確な「転向」を遂げたと言えるのが三枝成彰（1942-、1989年までは三枝成章）であった。創作活動の初期には、前衛音楽の作曲家として登場しながらも、1974年開始のイベント「ニューミュージック・メディア」を経て、ロック・ミサ《ラジエーション・ミサ》（1981）以降は、調性的・旋律的な音楽へのはっきり方向転換した。ちょうどその当時、三枝は以下のように言明している。「現代音楽といわれている分野の作曲家が、いくら多くの人々に喜ばれる音楽を書いたとしても、多数の人間からの支持は、得られないであろう。しかしいまより、より多くの聴衆、あるいは現代音楽のファンをふやさないのなら、通称言われている現代音楽は、文化として残り得ない」（三枝成章-1981：18-19）。

吉松隆やシュニトケとは明らかに違う方向性ながら、1981年にこの発言が登場していることは注目すべきであろう。冒頭に掲げたシュニトケの《ピアノ五重奏曲》のLPの日本盤が登場したのも1981年のことであった。

11. 結びにかえて：日本における受容

シュニトケの《ピアノ五重奏曲》のLPのレコード・アカデミー賞現代曲部門の受賞は、その他の部門や大賞の受賞とともに、『レコード芸術』誌の1985年1月号にて発表された。シュニトケの紹介は、それに先立つ1977年6月10日のギドン・クレーメルの（代役ではない、正式の）初来日のリサイタルで演奏された《前奏曲 ショスタコーヴィチの思い出に》が最初期のものであっただろう。翌年には菅野浩和がやはりクレーメルの録音による《コンチェルト・グロッソ》（日本コロムビア）の紹介を行っているが、シュニトケの独自性が認知されている痕跡はない（菅野浩和-1978：304-307）。他方、レコード・アカデミー賞発表の直前、1984年12月号の『音楽芸術』には諸井誠が受賞盤の批評を載せている。軸となっているのは、ヴァイオリン協奏曲第2番だが、ピアノ五重奏曲によせてシュニトケ自身が書いた言葉が引用されており、「構造的純理論的な考え方からもっと直感的で伝統的な作曲法への急激な変化」が生じたことが確認され、その最後に諸井は以下のように記した。「現代音楽のもつ世界共通の問題性が、このような形でソ連の前衛音楽の中にも認められ、演奏として最高に洗練されたものとして提供されているとなると、自らソ連音楽に対して我々がもっている既成概念のような先入観は訂正されなければならないことになる」（諸井誠-1984：77）。

ソ連は「現代音楽の不毛の地」（カレートニコフ-1996：242）などではなく、共時的に多くの問題をその他の地域と共有していた事実が既に確認されていたのである。さらに、日本の状況と重ねた際に浮かび上がってくる点について、佐野光司の先駆的な記述があるので、参照しておきたい。

彼等〔シュニトケ、ペルト、グバイドゥーリナ〕が何故今日西欧で高い評価を受けているのかは、彼等の音楽スタイルにあると思う。彼等に共通して言えることは、

一九五〇年代に調性音楽から出発し、ヨーロッパの前衛、特にセリエリズムの洗礼を受け、一九七〇年代になってから独自のスタイルを確立したことである。そのスタイルは一九七〇年代の中庸以降に顕著になったいわゆる新ロマン主義的なものであり、そこでは調的音響と非調的音響との交替あるいは混合が、音楽を運ぶ主体となっているのである〔…〕。また西欧的視点から見た彼等の音楽の斬新さは、彼等の作品の作曲年からして、ここ三、四年のペレストロイカとは全く関係ない〔…〕。

シュニトケ、ベルト、グバイドゥーリナらの音楽は、彼等の出発点において社会主義リアリズムがまだ生きていた状況と密接に関わっていると思う〔…〕。前衛的手法は西欧から伝わってきた筈だ。そして西欧からの音は「自由」を背負った音でもあった。だがその西欧からの音を用いた時、同時にそれと同化しきれないものが彼等のうちにあったに違いない。その同化しきれないという意識は、六〇年代後半に邦楽器ブームを起こした日本の作曲家たちにも言えることである。(佐野光司-1989:33-34, 38)

シュニトケら、1930年生まれ世代は、作曲を学び始めた時期がちょうどスターリン時代末期の、もっとも文化統制が硬直したジダーノフ批判の時期に当たっていた。当時は1930年代以前のソ連の作品ですら自由にアクセスすることは困難であった。彼らにとっては同時代の西側の音楽語法を習得することは、ロシア・アヴァンギャルドの終焉の時期を経験した、先行するショスタコーヴィチらの世代とはまったく異なった意義があったことだろう。セリー技法に代表される先端的様式は「自由」を象徴するものであった。しかし、習得が一定の段階に達したころ、「自由」を象徴するはずの技法に「管理」されている自分たちを見出したのだろう。そこから彼らの本当の自己表現を求めての探求が始まり、真に「自由」な表現が練り上げられて、一種の解放が成し遂げられたとするならば、同様の経験を日本の作曲家の一部もしてきたと想定することができるだろう³。

【参考文献】

- Владимир, Паперный (1996), *Культура "Два"*, Новое литературное обозрение, Москва.
Berger, Karol (2000), *Theory of Art*, Oxford University Press, Oxford.
Ivashkin, Alexander (1996), *Alfred Schnittke*, Phaidon, London.
Hillier, Paul (1997), *Arvo Pärt*, Oxford University Press, Oxford.
Schmelz, Peter J. (2009), *Such Freedom, If Only Musical: Unofficial Soviet Music during the Thaw*, Oxford University Press, Oxford.
Schwarz, Boris (1983), *Music and Musical Life in Soviet Russia: 1917-1981*, Indiana University Press, Bloomington.
Yurchak A. (2006), *Everything Was Forever, Until It Was No More: The Last Soviet Generation*, Princeton University Press, Princeton.
イヴァシキン、アレクサンドル (2002)『シュニトケとの対話』秋元里予訳、春秋社

³ 本研究は、JSPS 科研費 25370177、26370103 の助成を受けたものである。

- 梅津紀雄 (2009)「生誕 75 周年 シュニトケの魅力～多様主義とアニメーションを中心に」『月刊「Orchestra」』11 月号
- 梅津紀雄 (2014)「雪どけ期のソ連音楽政策の転換過程 中央委員会文化部文書に見るその実態」『ロシア語ロシア文学研究』第 46 号、日本ロシア文学会
- 梅津紀雄 (2015)「冷戦下の非公式芸術音楽の興隆：文化現象としての後期ソ連」、鈴木正美・岡島豊樹編『ソ連邦崩壊前後におけるアンダーグラウンド芸術の変容に関する研究』新潟大学人文学部
- 浦雅春 (1993)「意識されない社会の深層を読む ウラジーミル・パベルヌイの『文化 2』」『ロシア文化通信 群』第 2 号、群像社
- カレトニコフ、ニコライ (1996)『モスクワの前衛音楽家 芸術と権力をめぐる 52 の断章』杉里直人訳、新評論
- 三枝成章 (1981)「現代音楽」『音楽芸術』39 (12)、1981 年 12 月号、音楽之友社
- 佐野光司 (1989)「ソ連作曲界の新しい波—A. シュニトケ、A. ベルト、S. グバイドゥーリナ」(特集「グバイドゥーリナ、A. ベルト、いま話題の作曲家たち」)『音楽芸術』47 (8)、1989 年 8 月号、音楽之友社
- 塩川伸明 (2010)「『成熟=停滞』期のソ連社会 政治人類学的考察の試み」『スラヴ文化研究』第 9 号、東京外国語大学
- 澁谷政子 (2007)「前衛音楽のアイデンティティについての問い—「音楽の零度」と「不評」の相克—」『福井大学教育地域科学部紀要 第 VI 部 芸術・体育学・音楽編』37
- シュトックハウゼン、カールハイツ (1999)『シュトックハウゼン音楽論集』清水穰訳、現代思潮社
- 菅野浩和 (1978)「異オクレメルの進境 シベリウス、シュニトケに挑む」『レコード芸術』27 (10) (337)、音楽之友社
- 日本戦後音楽史研究会編 (2007a)『日本戦後音楽史 上 戦後から前衛の時代へ 1945-1973』平凡社
- 日本戦後音楽史研究会編 (2007b)『日本戦後音楽史 下 前衛の終焉から 21 世紀の響きへ 1973-2000』平凡社
- 沼野充義 (1996)「『文化としてのスターリン時代』へ」(特集「ソヴィエト・イデオロギー」)『思想』第 862 号、1996 年 4 月号、岩波書店
- 沼野雄司 (1998)「リゲティ、ベリオ、ブーレーズの作品にみる「前衛様式」 音高の分析を中心にして」『研究紀要』22、東京音楽大学
- 沼野雄司 (2005)『リゲティ、ベリオ、ブーレーズ 前衛の終焉と現代音楽のゆくえ』音楽之友社
- 松戸清裕 (2011)『ソ連史』筑摩書房 (ちくま新書)
- 諸井誠 (1984)「レコード音楽文化論・パート 2—新生と転生 -11 ベルクとバルトークの「第一番」及びシュニトケの「第二番」ほか」『音楽芸術』42 (12)、1984 年 12 月号、音楽之友社
- 吉松隆 (1982)「魚座の傾向」『音楽芸術』40 (9)、音楽之友社
- ロス、アレックス (2010a)『20 世紀を語る音楽 (1)』柿沼敏江訳、みすず書房
- ロス、アレックス (2010b)『20 世紀を語る音楽 (2)』柿沼敏江訳、みすず書房

(うめつ のりお 本学非常勤講師)

