

プリント裏の引用文に対する見解を書けということであったが、何度も何度も読んでみても、意味がわからなかった。自分があまりにも音楽的な知識がなかったせいだろうか。日本語なのに、まるで外国語の文章を読んでいる気分になってしまった。唯一理解できた箇所といえば、はじめの3行、「抑圧が逆圧を生むこと、社会に対する抵抗が時には一ヴァーグナーの場合のように一力を上昇させること、腕を広げて受け入れてもらうことが芸術家にとって益になるわけでもないこと、これは詳しく論じる必要さえないことである。」だけであった。論じる必要さえないこと、しかわからないのだが、この部分に関して、自分の思うところを書こうと思う。

まず、この引用文と同じ境遇に立ちそうな音楽家を搜した。すると、一人の音楽家が現れた。それは、ドミトリ・ショスタコーヴィチという音楽家であった。僕も彼のことは結構知っていた。高校の頃の音楽の授業で色々学んでいたのである。彼は、ソ連の抑圧の中、もがき苦しみながら作曲し続けた、苦悩の作曲家だった。そのような彼について考えながら、引用文の見解を述べてゆきたいと思う。

生まれ育ちから述べると長々しくなってしまうので割愛させていただくが、1945年に交響曲第9番が発表された。しかし、それは比較的小編成の軽快なディベルティメント（イタリア語で「楽しむ」という意味）風の音楽だった。この曲は、第二次世界大戦に勝利したことで、大規模な、それこそ「レニングラード」交響曲のような愛国的で巨大な交響曲を期待していたソヴィエト当局の期待に答えられるようなものではなかった。

したがって、戦後に始まる「ジダーノフ批判」の対象としてショスタコーヴィチの作品も取り上げられ、当局より圧力が掛けられることになってしまった。そのため、ショスタコーヴィチは交響曲の作曲から一時的に離れることになった。それは、僕が思うに、ショスタコーヴィチは「交響曲」というスタイルに、他とは違う哲学的意義、思索性、また社会的影響力を意識していたからこそ、自分を偽る行為を神聖なる「交響曲」の中には持ち込まなかったのだと思う。

ジダーノフ批判後、ショスタコーヴィチは何をしていたのかというと、いわゆる「社会主義リアリズム」にかなった作品として、スターリンの植林計画を賛美するオラトリオ『森の歌』を作曲し社会主義リアリストとしての名誉を回復させる。他にも、ジダーノフ批判に影響された作品群を第二次世界大戦直後にいくつか残している。『祝典序曲』や、また『ベルリン陥落』、『忘れがたき 1919 年』に代表される映画音楽でも体制やスターリンを賛美する音楽を書いている。

こうした経緯から、「ショスタコーヴィチ＝共産党に従順な共産主義者」と信じられてきた。しかし、1979年に出版された書物『ショスタコーヴィチの証言』（音楽学者ソロモン・ヴォルコフ編）では、彼がスターリン時代のソ連においていかに苦悩し、「己を捨てて」作曲活動が続けてきたかが語られている。つまり、彼は表向きは「体制派」だったのだが、実際は逆のスタンスをとり続けながら、ソ連の体制を批判していたのである。『ショスタコーヴィチの証言』の中で、ショスタコーヴィチは指揮者・ムラヴィンスキーのことをこう語っている。

「…私の最大の理解者を自負していたムラヴィンスキーが、私の音楽を理解していないのを知って、私は愕然とした。私が、交響曲第5番の終楽章で歓喜のフィナーレを書こうとしたが、できなかった、と彼は思っていたのである。私は『歓喜のフィナーレ』など考えたこともないのだ。どんな歓喜があるというのだ。あの曲の終楽章は『強制された歓喜』なのだ。『おまえの仕事は喜ぶことだ』と命令され、『そうだ、おれたちの仕事は喜ぶことなのだ』とつぶやきながら行進を始めるようなものなのだ…」

しかしこれは、従来までのショスタコーヴィチの評価とあまりにかけ離れていたため、出版当初から「偽書ではないか？」という疑いが持たれていたが、息子マキシム・ショスタコーヴィチは、この『証言』について、「これはショスタコーヴィチの書物ではなく、ショスタコーヴィチに関する書物であるが、彼の生きた時代の状況を正確に反映している」と語っている。

ここまででも、引用文に一致するような箇所が見あたるだろう。ショスタコーヴィチはソヴィエトによる抑圧の中で、彼自身の心の中に逆圧の念を抱いていたこと、そのような社会に抵抗する心がある意味で、体制に従順な社会主義的リアリストとしての作曲を後押ししたこと、そしてそれによって社会によって受け入れてもらうことがショスタコーヴィチにとって益になるわけでもないということ、こうした点は極めてこの引用文に一致する。彼は、このような二面性を心の奥底に持ちながら、自分の素直な感情を抑えながら作曲活動をしていたのだ。

そうした中で、1953 年3月にスターリンが死ぬと、その年の夏にショスタコーヴィチは、やっと8年ぶりの沈黙を破って交響曲の作曲に取り掛かり、交響曲第10番を発表するのである。そこには明らかに何かしらの意図が隠されているはずだと僕は思う。しかし、作曲者の口からは重要なことはほとんど何も語られなかった。わずかに語られたのは、次の内容である。「作曲家は、自分としてはこうやってみたのだが、などと言いたがるものである。だがわたしはそういうふうには語ることがひかえよう。聴衆が何を感じたかを知り、その意見をきくことのほうが、わたしにははるかに興味ぶかい。一言だけいえば、この作品のなかでは、人間的な感情と情熱とを描きたかったのである。」(ショスタコーヴィチ自伝、『ソヴェト音楽』1954 年4月号)

ここでは、曖昧にぼかされており、核心的な部分に触れぬよう言葉を選んでいる用を感じられる。自ら公には「語ることをひかえよう」としているのだ。その作曲背景があまりに特殊であったり、独特の旋律、つまりドイツ語の表記による自分の名前「Domitory SCHostakovich」の頭文字のDSC Hをドイツのルールに従いレ-ミ b-ド-シの音程にした旋律も含め、ソヴィエト国内外でこの10番に対する論争が起こり、それは「第十論争」として知られている。しかし、ここで驚くべきことが判明する。

これはその高校の授業で教えてもらったことで、ちょっと情報の裏がとれなかったのだが、しかし授業で学んだことなので嘘ではないと思う。いつだったかは定かではないが、ミシガン大学で行われたシンポジウムにてナジーロヴァ書簡が発表されたのだ。これはショスタコーヴィチが教え子の女性ナジーロヴァに宛てたものだ。特に第10番2～3楽章作曲中時期に集中していて、そこには明確な解説が書かれていたということであった。そこでは、3楽章に頻繁に現れるホルンの「E-A-E-D-A」の音型(マラー作曲『大地の歌』と酷似する部分)が、ナジーロヴァのファースト・

ネーム「エリミーラ ELMIRA」の暗号化であるとあった。つまり E → E L → A (A 音はロシア語で「リャ」) MI → E (E 音はロシア語で「ミ」) R → D (D 音はロシア語で「レ」) A → A のように読み替えるのだ。

このエリミーラ・ナジーロヴァとショスタコーヴィチの関係は、教え子と教師の関係に過ぎなかったのだが、書簡の中でショスタコーヴィチは何度も彼女への憧れを告白しているということだ。もしそうなら、この「エリミーラのモチーフ」は少なくとも作曲時のショスタコーヴィチにとっては「愛の象徴」であると考えられる。それは、単にエリミーラへの個人的な恋愛感情というのではなく、もっと普遍的な「愛のテーマ」である。それは、このテーマがマーラー作曲『大地の歌』冒頭の旋律に乗っていることから言うことができる。ショスタコーヴィチは、この『大地の歌』冒頭のテーマを「猿の叫び声」と名付けたそうだ。中国では、猿は死や不吉な運命の象徴とされているらしい。死や不幸といった象徴を帯びるその旋律に、「愛のテーマ」を乗せたのである。つまり、ここには「愛」と「不幸」あるいは「死」が混在していることになる。

そうであれば、かつてショスタコーヴィチが公式に残した「この作品の中で人間的な感情と情熱を描き残した」という言葉が本当に正しかったということが分かるだろう。また、先にも述べたが、ショスタコーヴィチ自身も DSCH の音型としてこの交響曲の中に登場する。3楽章に初めて登場し、「エリミーラのモチーフ」と掛け合うのである。それは愛との対話であり、不幸や死との対話である。4楽章になると、「エリミーラのモチーフ」を DSCH が受け継いでいく。これは愛や不幸を背負っていくショスタコーヴィチ自身の姿であり、第10交響曲は自画像であったということが分かる。

これまで見てきたように、彼、ショスタコーヴィチは、ソヴィエトによる抑圧の中で、彼自身の心の中に逆圧の念を抱き、そのような社会に抵抗する心がある意味で体制に従順な社会主義的リアリストとしての作曲を後押しし、しかしそれによって社会によって受け入れてもらうことがショスタコーヴィチにとって益になるわけでもなく、ようやく抑圧から解放されたときに、自ら表現したかった感情・思いをこの交響曲第10番に全てぶつけたのである。そうして彼の様々な思いの詰まったこの第10番は奇妙に、そして明快に世界中の人々を、我々を魅了し続けるのである。

参考文献

S. ヴォルコフ 中央公論社「ショスタコーヴィチの証言」

工藤庸介 東洋出版「ショスタコーヴィチ全作品解説」

ソフィヤ・ヘントワ 亀山郁夫 筑摩書房「驚くべきショスタコーヴィチ」

高校の頃の授業の記憶に基づいて書いた部分もあります。そこは斟酌願います。