



浅田 彰
亀山 郁夫

シヨスタコーヴィチ を語る

フランス音楽を通じて「発見」したロシア音楽

亀山 昔から私の尊敬する浅田彰さんと、お話ができる。とくに音楽について。しかもロシア音楽、さらにシヨスタコーヴィチということで、若干、興奮気味であります。

浅田さんのロシアに対するお考え、ロシアという国そのもの、あるいはロシア文学、ロシア音楽、ロシアの芸術に関しては、折に触れてうかがってきました。十九世紀末から二十世紀初頭、スクリャーピンという代表的な作曲家がおりますが、その作曲家に関する浅田さんのエッセイを読んだとき、本当に衝撃を受けて、ロシア音楽でここまで書かれてしまうと僕らの仕

事はなくなるなあと思ったほどでした。

私はなるべく聞き役に徹し、浅田さんにご自由にお話しいただければと思っています。まずロシア音楽や、シヨスタコーヴィチの印象をお話してください。

浅田 過大なお褒めの言葉をいただきましたが、僕はそもそもロシア語ができないし、音楽の専門家というわけでもない——フランス語を勉強したせいもあり、フランス音楽は好きですけど、音楽全般について語る資格があるかどうかわかりません。ただ、いわゆるクラシックの中核をなすバッハや、ベートーヴェン、ブラームスといったドイツ語圏の音楽に対し、周縁にあったフランス音楽は、さらに周縁にあったロシア音楽から大きな影響を受けているんですね。

たとえばドビュッシーは、チャイコフスキーのプラトニックな恋人だったフォン・メック夫人のお抱え音楽家だったことがあり、ロシア音楽をよく知っていた。チャイコフスキーのみならずムソルグスキーやリムスキー・コルサコフの影響も大きかったのは、ラヴェルによるムソルグスキーの『展覧会の絵』のオーケストレーションからもわかる通りです。

がちりちりと構成されたドイツ語圏の音楽が、じっくり煮込んだシチューのようなものだとするれば、ロシア音楽は生の食材をそのまま生かし、そこにカラフルな香辛料やドレッシングをかけた料理のようなもので、それがフランス音楽を刺激したんですね。

あるいは、フランスの古典的バレエをマリウス・プティパがロシアに伝え、十九世紀にはフランス以上に新古典派バレエが盛んになる——チャイコフスキーの音楽とプティパの振付による一連の作品がいまも世界中で踊られているくらいですが、二十世紀の初頭にはディアギレフの設立したロシア・バレエ団が

新古典派をひっくり返すダイナミックなバレエによってパリでセンセーションを巻き起こすことになる——一九一三年のストラヴィンスキー作曲・ニジンスキー振付による『春の祭典』はその頂点でしょう。その前年には、ドビュッシーの旧作『牧神の午後への前奏曲』をニジンスキーが踊ってスキヤンダルを起こしていたし、ラヴェルの新作『ダフニスとクロエ』も上演されていた。一三年にはラヴェルとストラヴィンスキーがディアギレフからムソルグスキのオペラ『ホヴァンシチナ』の補作を依頼され、共同作業をしたりもしているんですね。

こうした意味で、ドイツ音楽を真ん中に置くとすれば、僕自身はフランス音楽を通じて反対側にあるロシア音楽を発見したと言えるかもしれません。

ただ、フランス音楽がロシア音楽の影響を受けながらそれを洗練したとすれば、ロシア音楽自体はどこか粗野なところ、重苦しいところがあり、それはやはり苦手といえは苦手でした。また、シヨスタコーヴィチの場合も、あまりに堂々とした交響曲第五番やナチス・ドイツに対するソヴィエト・ロシアの英雄的な戦いを高らかに讃美する第七番、そしてこれから聴く『森の歌』のような作品の場合、スターリンへの面従腹背の中から生まれた秘かなアイロニーを帯びている作品だと知りながらも、それをいまストレートに評価し得るものなのか、どこかひっかかるころがあったんです。

ただ冷戦終結後すいぶん経って振り返ると、「シヨスタコーヴィチがスターリンに妥協して書いた一連の作品はプロバガンダ音楽に過ぎず評価できない」というのは、あまりに単純化が過ぎる決めつけだったと思います。たしかに妥協だったかもしれないにせよ、その中には、シヨスタコーヴィチならではの天賦の才能が明らかに現れているし、亀山さんの紹介された

『森の歌』をムソルグスキの『ボリス・ゴドゥノフ』最終場と重ねる解釈が示すような二枚舌的な表現を読み取ることも不可能ではない。そういう見直しも含めて再発見する価値のある大芸術家だと考えるようになりました。

亀山 偉大な芸術家は安易な迎合の中でもやはり天才的なものを発揮してしまう、その点はスターリンにとっても大変うれしいことだったと思いますね。

シヨスタコーヴィチは一九三〇年代半ばから批判され、その後、社会主義リアリズムの路線に乗って書く。では社会主義リアリズムとは何か。一部の知的なエリートのための音楽ではなく、やはり労働者大衆、農民など、ごく一般の大衆にわかる音楽。それが「前衛的な音楽」だという思想です。

文学では社会主義リアリズムは「革命的ロマン主義」とも呼ばれる。革命的なものとは当然ロマン主義的なんですけれども。社会主義の未来・将来を、作家のヴィジョンを通して描く作品



です。なぜ未来か。社会主義の現実を描くと、たとえば一九三〇年代のソ連は農業集団化できわめて悲惨な状況だった。リアルに描けば現体制批判になってしまいます。ウクライナやヴォルガ川の沿岸で数百万人が餓死した。そんな現実を（直視）する作品を書けば検閲にひっかかります。「こういう美しい世界が訪れる」と、未来志向的に描かざるをえなくなる。そこに、ロマンティックなものが入り込む余地があります。

このあたりは、フランスを中心とした西欧の音楽とはかなり方向性が違っているかもしれません。たとえば私は、フランス音楽はちよつと苦手なところがあります。かつてベルリオーズやフォーレに夢中になった時期もあり、最近でもよく聴きます。しかし二十世紀以降、ラヴェル亡き後のフランス音楽はもうついていけないんです。ラ・フォル・ジュルネで聴いたデュリュフレの『レクイエム』も、後半はかなり退屈した。むしろ英国のヴォーン・ウィリアムズのほうに魅力を感じました。デュリュフレの作品はフォーレに次ぐ傑作レクイエムと言われるそうですが、やはりロシアの音楽に長く親しんでいるとあまり耳に入ってこない、ストレートに魂に届かないところがあります。耳がかなり野蛮化しているせいかもしれません。ただ浅田さんから、ドイツの頭越しにロシアのある種のカラフルで情念的なものがフランス音楽に入ってきているとかがえば、フランスは決して繊細一辺倒ではなく激しい音楽もある。じつはまさにその部分で、ロシアの奔放さをひとつの受け皿として、フランスは受け継いでいるのかなということをちよつと発見する思いがしました。

浅田 そうですね。他方で僕はデュリュフレの洗練が嫌いではないけれど、まあフォーレの『レクイエム』があれば十分でしょう。

釈迦に説法になりますが、資本主義は基本的に市場主義をとる——エリートがトップダウンで指導するより、万人が私的利益を求めて競争する結果として、ボトムアップで効率的な均衡が生まれると考えるのに対し、社会主義・共産主義は前衛党の指導する革命を志向するもので、その指導者は自らの理論的前衛性、さらには文化的前衛性を主張しようとしています。資本主義体制の指導者は前衛芸術家が何をやっていようが気にもとめないのに対し、ソ連では驚くべきことに他ならぬスターリンその人がシヨスタコーヴィチに直接電話までかけて、自分の眼鏡にかなう、しかし世界的に評価されるような作品が生まれるよう指導している。シヨスタコーヴィチにとつては迷惑な話ですが、文化がそれだけ重視されていたということでもあります。そのスターリンの社会主義リアリズムですが、それに先立つ一九一七年のロシア革命の段階では、政治の革命と同時並行する芸術の革命として、ロシア・アヴァンギャルドが出てきた。それも、絵画で言えば最初はマレーヴィチのシュプレマティズムのように芸術の至高の最終地点を目指すのだけれど、次世代のロトチェンコらになると、そのタブラ・ラサ（白紙）から出発して社会全体をデザインし直そうと考えるようになる。詩でいえば、亀山さんのご専門のフレーブニコフが超言語まで行きついたあと、次世代のマヤコフスキーらがわかりやすい言葉でプロバガンダ的な表現を行なうようになる。ロトチェンコのデザインとマヤコフスキーのコピーを組み合わせた宣伝ポスターなんていうのもあります。

しかし政治の革命と芸術の革命の蜜月は長くは続かなかつた。すでにレーニンが、若いアーティストのいたずらに前衛的な形式の遊びはむしろブルジョワの子弟の観念的な跳ね上がりすぎず、政治において無謀な冒険に訴える極左小児病と同根

だ、真の革命が労働者や農民とともに着実に歩むべきものとしたら、それに奉仕する芸術は彼らに広く理解され支持されるべきだと考えており、それがスターリンの社会主義リアリズムに帰結するわけです。

通説的には、そうした社会主義リアリズムがロシア・アヴァンギャルドを抑圧し、シヨスタコヴィチなどもわかりにくい曲やアイロニカルな曲を書くこと「形式主義的だ」と批判されることになる。ただ、ソヴィエト・ロシア末期の反体制芸術の紹介者だったボリス・グロイスが『全体芸術作品スターリン』で打ち出した独特な見方によると、これはアヴァンギャルドの敗北ではなく、ある意味でアヴァンギャルドの成就であるとも言えるんですね。

スターリンまできて、ソヴィエト・ロシアの一国社会主義体制が安定すると、革命はすでに終わり、闘争の歴史にはかならない歴史そのものが終わって、革命後の社会はすでにポストヒストリカルな段階に入っている。つまり、政治や芸術のアヴァンギャルドの闘争によって古いものを倒し、新しいものをつくっていかねばならない段階はすでに終わり、成就された労働者・農民大衆のパラダイスとしてのソヴィエト国家を固め、その現実をそのまま表象することが重要になる。社会主義リアリズムはたとえば農民の収穫の喜びを写實的に描いているように見えるけれど、実はそれはパラダイスの情景を描くアイコンのようなものだ（実際、社会主義リアリズム以前にも、抽象化されたアイコンのような形で農民を描いたマレーヴィチの絵画がある）というわけです。つまるところ、スターリン体制とその社会主義リアリズムは、実はすでにポストヒストリカル、あるいはこう言ってもよければポスト・モダンなのであり、イリヤ・カバコフのようなソヴィエト末期の反体制芸術家もそれを踏まえ

ているのだ、と。この見方はいささかアイロニカルに過ぎるようにも思えますが、刺激的であるには違いないでしょう。シヨスタコヴィチの『森の歌』がオラトリオとして書かれているのも、そう考えればよくわかる。たんにスターリンの個人崇拜に奉仕するものと考えるべきではないのかもしれない。

いずれにせよ、世界的には冷戦終結前はソヴィエト・ロシアが一見保守的な社会主義リアリズムを標榜したのに対し、本来「反革命的」であるはずのアメリカを中心とする資本主義圏のほうがモダニズムの「前衛」を押し出さざるを得ない、という奇妙な事態となった。日本でも、敗戦後に十数年のブランクを経てモダニズムが再導入される、その主な窓口のひとつは、アメリカ占領軍が各地につくった文化センターだったんですね。それに対し、ソヴィエト・ロシアは革命的だったはずが、先祖がえりみたいに古いリアリズムに戻ってしまい、今ごろバルザックみたいな小説やベートーヴェンみたいな交響曲を書いている、あれはアナクロニズムじゃないかと言われていた。ただソヴィエト・ロシアに言わせれば、前衛ごっこはむしろブルジョワの子弟の跳ね上がり過ぎない。さらにグロイス的に解釈すれば、前衛が成就されたところに社会主義リアリズムが生まれたのだとさえ言える。歴史とともに見方が大きく変わるの、非常に面白いところです。

今年（二〇一六）のはじめにフランスの作曲家ピエール・ブーレーズが九十歳で亡くなった。十九歳で終戦を迎え、それからずっと前衛音楽をリードしてきた存在です。彼の死をもって戦後の前衛音楽がひとつの区切りを迎えたとも言えるので、裏を返せば音楽史全体、さらには文化史全体の再検討が必要になってきているんですね。

もちろん、ブーレーズらの仕事は歴史的に大きな意味をもつ

たし、長く聴かれていく価値があると思います。ただ、そういう前衛音楽に比べると古臭く見えたシヨスタコーヴィチの作品も、実はスターリンへの面従腹背の中で生まれた重層的な音楽であり、聴き直すとなかなか面白い、さらにはソヴィエト末期に出てきたシュニトケらの音楽もまさにポスト・モダンな面白さをもっている——そういうことが、これまで以上に意識されるようになったんですね。

亀山 いま「ポスト・ヒストリカル」という言葉が出ましたね。とても大事な概念なので、補足させていただきます。まず歴史的事実をおさえておきましょう。

一九二八年、スターリンの肝いりで第一次五カ年計画が始まる。先進工業国家ドイツに追いつき追い越せの精神で。スターリンはこれを四年間で完成しなさいと言って、三二年の段階でいちおう五カ年計画は終わった。ここで共産主義はいったん成立した。共産主義が成立するということは、彼らにとって歴史が終わったことを意味する。

歴史が終わったのならば、それ以降は前進とか後退とかは関係なくなるわけです。後はいわゆる四次元的な空間で、時代や場所を超越した何でもありの空間になっていく。「ポスト・モダン」という言葉でも置き換えることができます。で、そこで生み出された音楽は、なにか十九世紀の古くさい音楽であったり、妙に前衛的であったりというような、ごたまぜの印象を与える。それはとてもいかがわしいものに見えたり聞こえたりするわけです。

これに対して欧米はどうか。フランスの、たとえばデュリュフレのような音楽、やはり十八、十九世紀からの伝統をきちんと綿密に積み上げて、そうした伝統的なものの上に超近代的な作品を完成するという、これはやはりモダニズムなんでしょう

ね。

浅田 そうですね。一方でドビュッシーらのフランス近代音楽があり、他方でドイツ音楽の先端として、シェーンベルクらの無調や十二音技法の音楽があった。メシアンやブルーレーズらがそれらをさらに前進させて、いわゆる現代音楽の地平を切り開いた。しかし一九七〇年代になると、そんなモダニズムの前進運動が飽和したかに見えるようになり、むしろ古いものも新しいものも同列にコラーージュしていく、ポストモダニズムのほうが前面に出てくるわけです。

ところがソヴィエト・ロシアではスターリン体制が完成された段階ですでに前衛の闘争は意味を失い、すでにポスト・モダンと言ってもいい状況になっていたのだとしたら？ 社会主義リアリズムがすでにある意味でポスト・モダンだったとしたら？ こういうグロイ的な問題設定からシヨスタコーヴィチらを見直すと面白いのではないかと思います。

ちなみに、ポスト・モダン・アートの先駆けといえば、まずアンディ・ウォーホルらのポップ・アートが頭に浮かぶでしょうが、これはいわば資本主義リアリズムなんですね。商品のパッケージや宣伝ポスターなんかをコピーして並べるだけ。そういう資本主義リアリズムとしてのポップ・アートに倣って、社会主義リアリズムを「ソツツ・アート」として打ち出すというのが、ソヴィエト・ロシア末期の反体制芸術のひとつの流れだった。旧東ドイツにいたゲルハルト・リヒターらの戦略もそれに通ずるところがあった。むしろそういう反体制芸術の視点から振り返って、社会主義リアリズムそのものがすでにポスト・モダンだったのではないかと考えてみる、それがグロイスの見方ですね。

単にスターリン権力に強制されて十九世紀のリアリズムに

戻ったというわけではない、あるいはそのことも含めて、ポスト・モダンだったと言っているのではないか。こういうグロイスの見方は多少とも誇張されていて、かなり無理があるのも事実ですけど、刺激的であるには違いない。いずれにせよ二十世紀末になって初めて、ソヴィエト・ロシアの文化、とくにシヨスタコーヴィチの音楽は、思っていたより複雑で興味深いものだったんだということがやつとわかってきたのではないか。

僕は、ヴァレリー・アフアナシエフというロシアのピアニストと親しくて、よく話をします。彼は旧ソヴィエト体制の下で教育を受け、国際コンクールに優勝するのだけれど、ソヴィエト体制が息苦しくてたまらず、一九七四年に西側に亡命する。しかしゴルバチョフのペレストロイカからソヴィエト連邦崩壊に至る過程でやつと自由化されたロシアは、エリツィンからプーチンに至る過程で拜金主義に陥り、文化的にも退廃してしまっただけで、そこから振り返れば、あれほど息苦しく思えたソヴィエト・ロシアも、文化的には豊かだったと再認識せざるをえないと彼は言うんですね。

もちろん反体制芸術家は大っぴらには活動できなかったけれど、地下で創作活動が続けることはできたし、地下の情報ネットワークでその活動は実は関係者にはかなり広く知られていた。反体制の詩人でも、たまたま出版を許された詩集は十萬部も読まれた。いまそれほど部数が出るのは、アメリカや日本と同じ俗悪なペーパーバックだけだ、と。

そういう意味で、一方ではバッハやベートーヴェン、他方では現代音楽に費やすべき時間をプロコフィエフやシヨスタコーヴィチなどに費やすのは耐え難いと思っていたけれど、振り返ってみればシヨスタコーヴィチがあればどの作品を作曲し発表し続けていたというのは、驚くべき文化水準だったと認めざる

を得ない、と。実際、彼のピアノを初めて聴いたのは、ヴァイオリニストのギドン・クレマーメルと一九八三年に来日したときですが、彼らの弾くプロコフィエフやシヨスタコーヴィチは、ほとんど戦慄的と言っているほどすごいですからね。

シヨスタコーヴィチの「聴き方」

亀山 『森の歌』を皆さんが聴いてどういう経験をするか、それが大切な問題だと思います。

つくられたのは一九四九年。ヨーロッパでは、あらかたいわゆる「モダニズム」の最先端まで行っている時代に、こんなところか「安っぽい響き、安っぽい感じの音楽」があったのか、というふうに捉えることもできるかもしれません。それとも、たとえば歌声喫茶で『森の歌』などの音楽をレコードで聴いたような世代にとっては、「我々の青春時代の歌だよなあ」とか思っているが、「いま聴いたらけっこういいね？」と思うかもしれない。私でいえばデュリュフレの音楽が聴けない、あるいは二十世紀前半、アヴァンギャルドの最先端の音楽も何か聴くことができなくなつた。一種の我々の耳の劣化が起きて、その劣化の文脈のなかで、非常にポピュラーかつ単純なわかりやすい曲としての『森の歌』を聴くのか。それとも何かもつとポジティブな、芸術の喜びみたいなものを聴くのか、これは聴き手のほうの決断だと思います。

白状すると、私自身も一九九五年に一年間モスクワに留学するまでは、シヨスタコーヴィチを軽蔑していたところがありました。それ以前、シヨスタコーヴィチが死んだ一九七五年の八月にも、ちょうどモスクワに行つていました。テレビで彼が死んだ

ニユースが流れ、映された顔がむくんでいて正視に耐えなかった。「ああ、ソヴィエト政界の御用作曲家だ」と思って、彼を悼む気持ちなどは持ちえなかったんですね。

それぐらい、とりわけ交響曲第五番以降の音楽は、非常に俗っぽく大衆受けを狙ったようなものとして捉えていたんです。つまり、西洋的な音楽の基準からは〈音楽〉と呼べないようなものだと思って。それが一九九五年の留学のときに、彼の音楽に対して新たな発見が起こった。さつきアファナシエフが語ったような「けつこう悪くない、それどころか、ものすごい水準ではないか」と直感したのです。

今日、ここに来るため何種類かの演奏で『森の歌』を聴いたわけですが、歴史的な物語をいったん置いて素直に耳を傾けたとき、これは二十世紀の音楽を越えて、全時代的な非常に普遍的かつわかりやすいクラシック音楽だと実感したわけです。スターリンにムチ打たれ、喜べ喜べと書いて書かされたのかもしれない。けれども、何か発見という言葉に値する豊かさを感じることができると思います。

私は浅田さんに、ロシアのとりわけ一九四〇年代以降の社会主義リアリズム音楽をたくさん聴いてもらって、ソヴィエト的な「ポスト・モダン」とは何か、探ってほしいというも思っています。土臭さ、野暮ったさが正面から出てくる音楽は現に存在する。シヨスタコーヴィチはそれでも洗練されているほうですが。さらにプロコフィエフとなると、土臭い、野暮ったいという言い方ではとても表現できない、洗練の極致という次元まで達しているのではないか。これは、果たしていったいなんなのか。

たしかに、シヨスタコーヴィチとプロコフィエフの二人を除くソヴィエト社会主義の音楽は、ある意味でもはや聴くに堪えないものがあります。ただ西側との接触が始まるフルシチョフ時代、一九六〇年代の半ばぐらいからは、本当に若い三十代ぐらいの連中が新しい音楽を書き始めていて、その人たちの音楽を聴けば、新しい西洋的な基準に照らしても相当にレベルの高いものが生まれてきている。エジソン・デニーソフ、ガリーナ・ウストヴォーリスカヤ、そして最近ではソフィア・グバイドゥーリナ、アルフレード・シュニトケといった名前が思い浮かびます。

そしてじつは、シヨスタコーヴィチは彼ら若い世代の作曲家に対しては、一種の抑圧者として存在していた。シヨスタコーヴィチの音楽が受け入れられ、権威が高まれば高まるほど、彼らの肩身は狭くなる。ゲルシコーヴィチなどという作曲家は、「トランス状態のやつつけ仕事屋」などと最大限の罵倒をしているし、エジソン・デニーソフは「シヨスタコーヴィチの音楽はゴミであふれ返っている」というような言い方までする。それくらい、脱ソヴィエトを志向した若い世代の作曲家たちの恨みは、かなり深いものがあります。このあたりの世代間の戦いについては、浅田さんはどんなふうにお考えになりますか。

浅田 政治的なことも含めて考えると、シヨスタコーヴィチを復権させ、全肯定するということは、ぼくにとてもやはり難しくはあるんですね。

たまたま最近、ジュリアン・バーンズがシヨスタコーヴィチを描いた『The Noise of Time』（時代の騒音）という小説が出たので読んでみると、三六年、四八年、六〇年と、スターリン権力が十二年おきに三度彼に語りかけた、という構成になっているんですね。

三六年というのは『プラウダ』批判で、シヨスタコーヴィチの『ムツェンスク郡のマクベス夫人』その他がやり玉に挙げら

れた。シヨスタコーヴィチはその後、交響曲五番という明快でブリリアントな音楽を書き、名譽回復を勝ち得る。

四八年というのはジダーノフ批判で、亀山さんの解説された通り、シヨスタコーヴィチをはじめとする多くの作曲家が、形式主義にとらわれていると批判された。シヨスタコーヴィチはそのあと四九年に『森の歌』を書き、やはりわかりやすくスターリンの勝利を歌い上げて名譽回復を勝ち得る。

ただ、六〇年に「シヨスタコーヴィチを作曲家同盟の第一書記に推したい、ついでにはロシア共産党に入党してほしい」という要請が来る。一回目、二回目は、批判を受け、なんとか頭を下げながらごまかせばよかったのに対し、三回目はむしろ権力に取り込まれそうになって苦悩する。この構成はなかなかうまくいと思います。

ここでもシヨスタコーヴィチは最終的に頭を下げることを選り、党を代表していわば音楽をリードする立場になる。となると亀山さんがいま言われたように、前衛的な試みとか、民族音楽や宗教音楽を復権する試みとか、そういうものを抑圧する立場になってしまうわけですね。その立場を選んだ彼を全肯定するのは、やはり難しいと言わざるを得ない。

しかし、ジュリアン・バーンズの表現では、新聞の批判とか露骨なプロパガンダ音楽とか、そういうのは「時代の騒音」に過ぎないのに対し、それに対抗し得るのは自己の内側にある音楽、われわれの存在の音楽であり、「時代の騒音」に覆われながら、場合によっては裏声でも内なる音楽を現実で響かせることができ、しかもそれが十分に強く真実で純粹であったなら、それは何十年もの時をへて「歴史の囁き」になるのだ、というんですね。

シヨスタコーヴィチの音楽は屈折したアイロニーをおし

て、彼の内なる音楽を伝え続けている。ひいてはそれがソヴィエト・ロシア時代全体の、深く忘れがたい「歴史の囁き」になり得ている。ぼくはそんなふうにいるんです。

単純なプロパガンダと豊かさの二面性

亀山 そうですね。その「歴史の囁き」がなかったら、やはり聴くに堪えないかもしれません。話はずれますが、シヨスタコーヴィチは、引用≡剽窃の才能に優れていた。そのターゲットになったのがマーラーで、交響曲第四番の第三楽章なんかは、マーラーの五番にかなり近いものを感じさせます……。しかし当時は再生技術がなく、共産主義の壁に守られてもいて、少なくともソヴィエト国内の聴衆の耳にマーラーの引用だと聴きとられる可能性はなかった。

そういうふうには彼は引用をずっと続け、そこから抜けだすと、今度は自己引用に入っていく。つまり、自分の過去の作品からの引用をあちらこちらにちりばめていく。そこで生まれるシヨスタコーヴィチの本音みたいなものが議論されるわけですね。自己引用はほとんど無制限といつていいと思います。その典型例が、シヨスタコーヴィチのモノグラム。

これはシヨスタコーヴィチの名前のドミトリの「D」と、シヨスタコーヴィチの「Sh」、これをES（ミレ）にして……とアルファベットの音、レ・ミ・ド・シに置き換えるなどする。バッハもよく自分の名前BACHの音を使っていますから、珍しい手法ではないのですが、それをシヨスタコーヴィチは、『森の歌』を書いているこの時期から始めることになる。まずはヴァイオリン協奏曲からです。

やがていろんなところでレ・ミ・ド・シが現われ、最大限に使ったのが交響曲第一〇番です。これをスターリンに対する勝利というような形で、シヨスタコーヴィチ自身が意味づけていくことになるわけですね。そのあたりは、本当にそれが「歴史の囁き」にまで達しているのか、それともそれは彼の演技なのか、わからないところがあるんですが。

ともあれシヨスタコーヴィチの音楽は、やはり一回はその「真正性」を疑うことなしには聴けない、皆さんにもそういう聴き方をいちどはしてほしいと思います。ゲルシコーヴィチが言うように、空疎な空騒ぎにしか聞こえない音楽が少なからずある。交響曲一一番、一二番あたりがそうですね。弟子筋の前衛派が師匠を否定するのも、やむを得なかったと思うんです。つまり師匠がもつとも得意とし、また客観的にチャミンングポイントでもあつた歴史の囁きの部分、ある種の普遍的な部分とどうか。それが真正のものなのか、オーセンティックなのかどうか、そういう疑念を若い世代の芸術家は持つたということです。

浅田 そう、亀山さんがおっしゃる通り、前衛音楽なんかなかったことになってまったくナイーヴに『森の歌』に熱狂するというのは、僕には不可能です。

さつき言ったように、前衛的な現代音楽がどんどん高度化していったあげく、エリート主義だと言われ、大衆から遊離しているとされる——ブーレーズが亡くなった段階で、文字通りそれが終わつたという感じなんです。そうすると心置きなく十九世紀に戻れるというので、シヨスタコーヴィチでも『森の歌』とか、交響曲第五番とか第七番とか、わかりやすく高揚感のある音楽だけが残っていくとすると、僕にはそれは文字通り反動的なことしか思えない。

アイロニカルに言えば、冷戦期にアメリカの音楽を代表していたレナード・バーンスタインが、第五番や第七番を得意にしていた。ああいう曲をニューヨーク・フィルハーモニーなんかでダイナミックに演奏すると、アメリカの観客にも大いに受ける。こうなると、社会主義リアリズムも何もない、わかりやすいプロパガンダ的なものの勝利ということになってしまう。シヨスタコーヴィチがそういうふうにならなってしまうとすれば大きな問題だと思っんです。

他方、たとえば第四番や第八番は、マーラーなどの影響を受けて、いささか聴きにくいところもある半面、重層的で豊かな内容を含んでいる。しかし、『ブラウダ』批判のあと、第四番はリハーサルまでしていたのに初演されず、六〇年代まで封印される。また第八番はいたずらに暗く難解であることされ、逆にあまりに軽薄な第九番とあわせてジダーノフ批判につながつた。そこで急いで『森の歌』で失地回復する形になる。裏を返せば、『森の歌』を聴いたあと、シヨスタコーヴィチが全力投球しながら最初は評価されなかった、第四番や第八番のような曲ももう一回聴き直す必要があるだろうと思います。

亀山 ほんとうにそうです。これまでシヨスタコーヴィチという作曲家を何がしかの偏見から蔑んできた人でも、かりにこの二曲を虚心坦懐に聴けば、常識は覆ると思うのですね。そしていまの浅田さんの発言にもあるように、ブーレーズが死んで、ある種究極のモダンが終わつた。ということは、そこで本当の歴史が終つたのかもしれない。そんなモダニズムをどこか敵視していたソヴィエトの音楽、つまり歴史後の音楽も安心して聴けるようになるかもしれない。ブーレーズの存在は、やはり大きな心理的なストレスにもなっていたはずですから。ソヴィ

エト時代の作曲家たちにとってやりにくい、「あそこに頂点がある」みたいな形で「自分たちはやっぱりいつも偽物を書いてる」負い目を感じ続けてきたと思います。しかしブレーズが亡くなって、今度は本当にモダンリズムの進化が問われる時代になったと思うんですね。

たとえばアルバン・ベルクの『ヴォツェック』。ああいったものから初期のシヨスタコーヴィチは大きな影響を受け、自分なりの音楽作法を編み出しています。いろんな作品にそれは反映されています。しかしそれでも、彼の四番あたりの音楽の在り方、あるいは八番における爆発的な、高揚というよりも爆発そのものであるような作品をぜひ聴いてほしい。そういう経験は、通常の音楽的体験とはレベル、次元の違う経験を約束してくれます。『森の歌』のあとに試してほしいと思います。

浅田さんがおっしゃったことを私なりに解釈すると、要するに「シヨスタコーヴィチというのは『森の歌』がすべてだ」という考え方、これは絶対まずいということだ。彼が『森の歌』を書いて、なおかつそれをスターリンに対する自己弁明にしえたのは、やはり四番までの自分なりの作曲家としての自負と、いちおうギリギリがんばったという、そういう自負があるからでしょう。それがなければ単なるおべっか使いにしかすぎないところもある。だから、そこはやはり批判的にも聴き、なおかつ酔うということも忘れないでほしいなと思うんです。

十九世紀の作曲家がそこにいる！

浅田 シヨスタコーヴィチはスターリンのために『森の歌』を作りながら、少し後にはコツコツと『二四のプレリュード』と

フーガ』というピアノ曲集を書いていく。バッハの『平均律クヴァーティア曲集』を意識した、技術的にも高度で、内容的にも深く難解な音楽です。そこにアナクロニズムを感じないわけはないものの、二十世紀にこれだけのものが書ける音楽家がいなかったに感嘆もするんですね。

一九五八年にシヨスタコーヴィチがオックスフォード大学で名誉博士号を授与されたとき、ロシア思想史にも詳しい自由主義思想家のアイザイヤ・バーリンがホスト役を務めたらしく、そのときのことを書簡（六月二十八日付け）に詳しく書いています。ロシアの「外交官」二人に付き添われて到着したシヨスタコーヴィチは、おそろしく神経質で絶えず顔を引き攣らせており、バーリンは「これほど怯えて打ちひしがれた人間は生涯見たことがない」と思う。

ちなみに、プーランクも同時に名誉博士号を授与されることになり、彼が滞在している歴史家ヒュー・トレヴァーローパーの家で二人の音楽を内輪で鑑賞する夕べがあつて、ロシアの「外交官」たちを体よく他の大学行事に追いやったバーリンは、シヨスタコーヴィチをそこへ連れてゆく。最初に彼のチェロ・ソナタが演奏されたあと、作曲家はチェリストが二か所間違えて弾いたと言ひ、楽譜がピアノティゴルスキー（有名なチェリスト）の手で改変されているのを見て、怒って鉛筆で訂正を書き込むが、それ以外は部屋の片隅にハリネズミのように引込んでいる。それからプーランクの歌曲とチェロ・ソナタが演奏されたあと、バーリンの求めに応じてシヨスタコーヴィチ自身が「前奏曲とフーガ」を弾いたら、作品も演奏もあまりに深く偉大だったので、前に聴いたプーランクの音楽は窓からどこかへ消え失せてしまい、次にプーランク自身の弾いた音楽もはや聴くに堪えなかった。西側世界のデカダンスが、かくて顕

わになった、と。

演奏中のシヨスタコーヴィチの顔からはびくびく怖がった表情が消えて、おそるべき強さと靈感があらわれ、バーリンは「十九世紀の作曲家が演奏するときはこんな風だったんだろうな」と思う。「人工の、あるいは虚構の十九世紀に住むというのはこういうことなのか」。バーリン一流の誇張を差し引いても、たいへん面白い証言だと思います。

プーランクは、コクトーに推された「六人組」の中でも才気煥発な作曲家で、華やかな一九二〇年代のパリのスターです——そのあと暗い時代になってからは、ファシストに虐殺されたガールシア・ロルカを追悼するヴィオリン・ソナタのような音楽も書いていて、ただの軽薄才子と決めつけるのは不当でしょうけれど。しかし、いかにも同時代的なプーランクに対し、シヨスタコーヴィチはあたかも十九世紀の作曲家がそこにいて、苦悩と靈感の狭間で演奏しているかのような印象をバーリンに与えたんですね。

この話を踏まえてもういちど言えば、『森の歌』と『二四の前奏曲とフーガ』の表裏を合わせた存在がシヨスタコーヴィチだ、と言えるのではないか。そのような存在としてのシヨスタコーヴィチは、二十一世紀の我々にもいまだに大きな謎を投げかけている。そんなことを考えながら、彼の音楽を心して聴いてみたいと思います。

亀山 同感です。「二四の前奏曲とフーガ」は、私にとっても筆舌に尽くしがたい経験でした。シヨスタコーヴィチ自身による演奏もウェブで楽しむことができます。『森の歌』をお聴きになって自宅に戻られたら、ぜひ、この音楽にも触れてほしい。「前奏曲とフーガ」は、シヨスタコーヴィチの精神性そのものであると同時に、スターリン時代を生きた彼の内面の苦しみそ

のものでもあるように思います。

浅田さん、ほんとうにありがとうございました。浅田さんからロシア音楽についてこれだけの発言を聞き出すことができ、私はものすごくハッピーな気分です。シヨスタコーヴィチが褒められると、私自身が褒められたような気になります（笑）。皆さんもこれから、ゆつくりと『森の歌』を楽しんでください。

浅田 ありがとうございます。（拍手）

二〇一六年四月二十九日 びわ湖ホール

（あさだ あきら、かめやま いくお）