

ショスタコーヴィチの場合 ——アンチ・ワーグナーの試みとしての『鼻』——

三宅 賛

1. はじめに

ドミトリー・ショスタコーヴィチ(Дмитрий Дмитриевич Шостакович, 1906-1975)の初期の創作については現在様々な視点から研究が進められている。ロシア音楽史の中に位置づけた研究や、銀の時代からロシア・アヴァンギャルドにかけての文化史の中で捉えようとする研究、あるいは同時代の西欧のモダニズム音楽との影響関係を探る研究など、様々なアプローチが試みられている。しかし、彼をオペラ作家としてとらえ、西欧のオペラ史の流れの中で位置づけた研究は少ないといつてよいのではないか。彼の大規模な創作は、卒業制作や注文仕事を除けば、まずオペラから始まっている。少なくとも初期の彼は間違いなくオペラ作家である。また、20世紀初頭のオペラ作家が西欧のオペラ史の流れの影響を、さらに具体的には、ロシアを含む非常に広範囲に強い衝撃を与えたりヒャルト・ワーグナー(Wilhelm Richard Wagner, 1813-1883)の影響を全く受けていないとは考えにくい。しかしショスタコーヴィチとワーグナーの直接的な影響関係についてはあいまいなままとまっている感がある。例えば長木誠司はショスタコーヴィチがレニングラードで西欧の現代的なオペラを鑑賞することで「せいぜいヴァーグナーと、それと結託したサンボリズムどまりであった「銀の時代」の作曲家たちとは異なるオペラへの感性」を得たと述べている¹が、ワーグナーとショスタコーヴィチの直接的な関係には触れず、具体的にどのような違いがあるのかも明言はしていない。

そこで本論考では、「プラウダ批判」² 前の初期のショスタコーヴィチを、オペラ作家としてロシアのみならず西欧のオペラ史の中にも位置づけるための第一歩として、彼が初めて自発的に作曲を始めた大作であるオペラ『鼻』(Нос, 1930年劇場初演)におけるワーグナーの影響について検討する。主人公ワリオフの鼻がある日突然あるべき場所から逃げ出し、その後いつの間にか元に戻るという不条理な筋書きを持つゴーゴリの同名小説(1836年発表)をオペラ化したこの作品は、「伝統的なオペラの慣習に真正面から対立するもの」³ といった紹介がなされており、音楽技法やプロットの新奇さ、モダンさについては常に指摘されてきた。しかしそれゆえに『鼻』がワーグナーの楽劇と異なる特徴を持つことは半ば当然のこととして見過ごされ、その根源については深く考察

¹ 長木誠司『オペラの20世紀:夢のまた夢へ』平凡社、2015年、315頁。

² 1936年1月28日のプラウダ紙に掲載されたショスタコーヴィチのオペラ『ムツェンスク郡のマクベス夫人』への批判記事およびそれに続く一連の批判の事。

³ フランシス・マース/森田稔、梅津紀雄、中田朱美訳『ロシア音楽史:《カマーリンスカヤ》から《パービーヤール》まで』三水舎、2006年、421頁。

されていない。同時代の作曲家・オペラ作家の影響を受けた結果として反ワグナー的性格を帯びることになった部分も当然多くあるだろうが、ショスタコーヴィチ自身が直接的にワグナーのことを意識し、乗り越えようとしたと考えられる部分もまた存在する。そのような『鼻』の意識的な「アンチ・ワグナー性」を明らかにすることが本論考の目的である。そのための手段として、まずは『鼻』作曲時のショスタコーヴィチの考えを知ることができるいくつかの資料を検査し、それを踏まえて次に『鼻』のスコアを分析していく。⁴

2. 作曲家の発言の分析

この章ではオペラ『鼻』の作曲時および初演前後のショスタコーヴィチ本人のコメントを中心に分析していく。なおこの作品は1927年の6月ごろに作品の構想が語られ、翌1928年の夏ごろに全曲が完成している。その後初演の準備に入るものの難航し、1928年11月25日にオペラからいくつかの曲を抜粋した組曲版が初演され、1929年6月16日に演技を伴わない演奏会形式での初演(全体の四分の一程度が演奏されたらしい)、そして1930年1月18日にレニングラードのマールイ劇場にてオペラとしての初演が行われている。

2.1. ショスタコーヴィチのワグナー観

『鼻』作曲時のショスタコーヴィチの音楽観、そしてワグナー観がうかがい知れる資料として、まずは1927年の9月に、音楽学者のP.I. グルーベルによって行われたショスタコーヴィチへのアンケートを分析する。このアンケートはЛАСМ(レニングラード現代音楽協会)に所属していた作曲家たちの、創作過程における心理の分析を目的に行われた。

まず最初に注目したいのが、音楽以外の芸術への興味についての質問への回答である。ここでショスタコーヴィチは散文小説に強い興味を持っていること、その他バレエや建築にも親しんでいること、そして美術は理解できないということを述べてから、オペラや演劇について語っている。

【引用1】

(音楽的価値はさておき)舞台演劇としてのオペラについては、その現状に全く否定的である(特に『ヴァンプーカ』を知ってからは、『ヴォツェック』を除いてとても気に入り入っている)。オペラの改革者としてのワグナーには全く満足できない。オペラは目を閉じてしか聴くこと

⁴ 本論文では、DSCH 社刊新選集版スコア(Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений. Том 50. Нос, соч. 15. М.: DSCH, 2015)を参照している。

⁵ В. Г. Эленберг(Владимир Георгиевич Эренберг; 1875-1923)によって書かれたオペラ(1909)。オペラの「定番」演出のパロディを含み、そのような演出の代名詞となった。

ができない。真の意味での音楽劇は未だどこにも見つからない(『カルメン』には深く劇的な場面がある。例えば第4幕などに)。

舞台芸術のことは非常に愛しており、強く熱中している(例えばメイエルホリド劇場の『検察官』など。総じて、メイエルホリドは天才的な演出家だと考えている)。メイエルホリド劇場を最も高く評価しており、その次にカメルヌイ、ヴァフタンゴフ劇場。モスクワ芸術座第1スタジオは見たこともない!

サーカスを非常に愛しており、よく通っている(特にジムナスティックな演目や曲芸など)。⁶

現状のオペラに否定的であること、アルバン・ベルク(Alban Maria Johannes Berg, 1885-1935)のオペラ『ヴォツェック』(1922年完成、1925年初演)に興味を持っていること、このアンケートの数か月後に居候として共に暮らすことになるメイエルホリドの演劇への愛など重要な情報は多いが、特に注目したいのが「オペラの改革者としての」ワーグナーを否定し、ビゼーの『カルメン』を評価している点である。ワーグナーについては、このアンケートのなかで好きな作曲家としても名前が挙がっており、好きな作品として『ニュルンベルクのマイスタージンガー』や『トリスタンとイゾルデ』にも言及されていることから、音楽的な面では評価していることがわかる。「目を閉じてしか聴くことができない」との発言から、おそらく音楽と劇の関係について評価できない点があるのだと考えられる。

一方でワーグナーとほぼ同時代のジョルジュ・ビゼー(Georges Bizet, 1838-1875)によるオペラ『カルメン』(1875年初演)のことは歌劇として評価していることがうかがえる。このようなワーグナーとビゼーの対比は、古くはニーチェによっても取り上げられ、その後も長きにわたり繰り返行われてきた。例えばドイツの音楽評論家パウル・ベッカーは1936年の自身の著作で次のように述べている。

『カルメン』という印象主義の先駆的な性格を持つ作品で、弦楽器は金管楽器とともに音楽に奥行きを与え、音声面でアクセントを加える役割を担っているにすぎない。金管楽器を中心に周到に組み立てられたワーグナーの作品とは正反対だ。また従来は、オーケストラとハーモニーが劇の土台を築き、人間は作品全体を統制する存在として最後にその上に置かれるといったオペラが多かったが、それとも正反対である。ビゼーの『カルメン』においては、作品の土台を支え、中心的役割を果たすのは人間であり、ハーモニーはオーケストラとともに、登場人物や舞台上の出来事の背景に光を投げかけているにすぎない。⁷

⁶ Дмитрий Шостакович в письмах и документах / Ред.-сост. И. А. Бобыкина. М.: Антиквар, 2000. С. 475.

⁷ パウル・ベッカー/村松哲哉訳『オーケストラの音楽史:大作曲家が追い求めた理想の音楽』白水社、2013年、207、208頁。

岡田暁生も次のように述べている。

一方で世紀転換期のオペラ界には、ワグナー的な「感動させるもの」を意識的に避ける試みが生まれた。[……]ワグナーに叛旗を翻してからのニーチェが愛してやまなかったピゼーの『カルメン』(一八七五年)も、このジャンルの先駆として忘れてはならない。ヴェリスモ・オペラはたいいてい地中海沿岸の荒れ果てた村を舞台にして、貧しい庶民の男女の直情径行の愛と憎しみを、単刀直入に表現しようとする。つまりワグナー楽劇のゲルマン神話、難解な哲学風の含蓄、複雑なオーケストレーションの対極を目指すのである。⁸

このように、『カルメン』は音楽の面では音楽それ自体のハーモニーなどにより自律的に進行するというよりむしろ舞台上の出来事に従う形で進行すること、テキスト面では神話的な内容ではなく個人的な卑近な舞台設定がなされていることなどが特徴として挙げられる。これらの特徴は『鼻』にも見出すことのできるものであり、また初演の際のショスタコーヴィチ本人のコメントなども符合する。

次に取り上げるのは過去の作品や今後の創作についての質問に対する回答である。下線部は質問文である。

【引用2】

12. どの作品が最も成功したとあなたは考えるか。

ピアノ・ソナタ、『アフオリズム』、そしてオペラ『鼻』

[……]

14. いままで取り上げたことのない形式に惹かれることはないか。

オペラに惹かれる(それ以前はピアノ独奏曲に熱中していた)。⁹

まだ全3幕のうち最初の一つを書き始めているにすぎない¹⁰ 段階にもかかわらず、『鼻』を成功作として挙げているところに作曲家の自信のほどがうかがえる。また、【引用1】で表明したオペラの

⁸ 岡田暁生『オペラの運命:十九世紀を魅了した「一夜の夢」』中央公論社、2001年、179頁。

⁹ Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 477.

¹⁰ ファーイはショスタコーヴィチがメイエルホリドの劇場で働いている間(1928年初頭に)に第一幕を完成させ、第二幕の草稿を書いたとしている(ローレル・ファーイ/藤岡啓介、佐々木千穂訳『ショスタコーヴィチ:ある生涯』アルファベータ、2005年、69頁)。

現状への不満なども考え合わせると、この時期のショスタコーヴィチにはワーグナーとは異なる新たなオペラを作り上げることへの強い意気込みがあったことがわかる。では彼の理想としたオペラとはどのようなものだったのだろうか。

2.2. 音楽と演劇の関係

この作品については、初演当初から現在に至るまでその音楽技法の前衛性やテキストの風刺性が常に指摘されてきた。これらの特徴はワーグナーを乗り越えようとした世代のオペラ作家たちにしばしばみられるものであり、ワーグナーへの直接的な意識というよりは、同時代から影響を受けた結果であると理解できる。また、神話的・歴史的なテーマを排し世俗的・個人的な題材を取り上げたこともワーグナーと対立する特徴ではあるが、これについても『カルメン』や『ヴォツェック』といった先行する作品からの影響が容易に指摘されうる。これらはまだまだ目新しい特徴ではあっただろうが、新機軸とまではいえない。

ショスタコーヴィチの求めるオペラをうかがい知ることのできる資料として、まず 1929 年 6 月 7 日、演奏会初演の直前にショスタコーヴィチが、『鼻』の劇場上演の演出を担当する H. B. スモーリチに宛てて書いた手紙の内容を取り上げる。

【引用 3】

もう一度繰り返します。演奏会形式での『鼻』の披露は、『鼻』にとって死であり、我が子の運命をあなたに託した父親として、一般公開の試演会の中止のためにあなたができる限りのことをしていただけるよう望みます。このことについてはすでにサモスード¹¹にも伝えており、彼も私の意見に同調しています。¹²

この手紙ではほかに「オペラは何よりもまず音楽作品である」との考えを完全に否定する部分もあり、¹³ ショスタコーヴィチは明らかに音楽と劇を切り離すことについて抵抗を示している。その後作曲家の反対にもかかわらず決行された 6 月 16 日の演奏会初演に際して発表されたショスタコーヴィチ本人による紹介文にも、その考えが色濃く反映されている。

【引用 4】

オペラを書く際、私はオペラが、主に音楽的な創作物であるということを指標には全くしな

¹¹ この初演を担当する指揮者、サムイル・サモスード(Самуил Абрамович Самосуд, 1884-1964)のこと。

¹² Ковалевская Л. Л. Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича: в 5 т. Т. 1: 1903-1930. М.: DSCH, 2016. С. 396.

¹³ ファーイ『ショスタコーヴィチ』アルファベータ、2005 年、78 頁。

った。『鼻』においては出来事と音楽の要素が釣り合っている。どちらか一方が支配的な地位を占めるといったことはない。そうすることによって、私は音楽と演劇作品のジンテーゼを作り出そうと試みた。音楽は番号オペラ¹⁴の形式ではなく、切れ目のない交響的な流れとしてかかされているが、ライトモチーフは用いていない。休止は幕の間のみである。それぞれの幕は一つの音楽劇的交響曲の部分である。¹⁵

このようにショスタコーヴィチは音楽と演劇の不可分な関係をめざしたことがわかる。しかしそのような試みは新しいものではない。むしろ彼の否定するワグナーこそが、言葉や楽器といった様々な要素が強く結びついたオペラを作り上げた第一人者であるとの見方が一般的であろう。¹⁶ 実際ショスタコーヴィチ本人もそのことに意識的であっただろうということがこの引用からもうかがえる。ショスタコーヴィチはここで敢えて「ライトモチーフは用いていない」という表現をしている。用いていないものの名前をわざわざ挙げているのは、「ライトモチーフ」を駆使して音楽と演劇の不可分性を作り出そうとしたワグナーとの違いを強調するためであろう。そう判断できるのは、直前に「音楽は[……]切れ目のない交響的な流れとしてかかかれている」という、明らかにワグナーの得意としたいわゆる「無限旋律」のことを指している記述があるからである。つまりここでショスタコーヴィチは、「切れ目のない流れ」という音楽技法の面に限ってはワグナーの手法を取り入れているが、「ライトモチーフ」によって生じる音楽と演劇の不可分性については受け入れていないというスタンスを表明しているのであろう（[引用 1]の内容と一致する）。ではショスタコーヴィチはどのようにして音楽と演劇の不可分性を得ようとしたのだろうか。同じ紹介文の別の部分を見てみよう。

【引用 5】

ゴーゴリの風刺的なテキストを「皮肉的」あるいは「パロディ的」な色彩の音楽で補強する必要を私は認めず、それどころかまったくもって真面目な音楽による伴奏を付した。滑稽な出来事と交響的な形式の真面目な音楽との対比は基本的な上演効果を生むだろう。この手法は、ゴーゴリ自身も滑稽なプロットの急展開を真面目なトーンで語っていることによって、より正当化される。¹⁷

¹⁴ 個々の独立した楽曲(ナンバー)をつないでいくような形式で進行するオペラのこと。

¹⁵ *Ковнацкая. Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича. Т. 1. С. 397.*

¹⁶ バッカーはワグナーによる「ドラマ」を「声楽と器楽が合体して生まれた新たな表現媒体」であるとしており、少なくとも1936年当時にはこのような結びつきが意識されていたことがわかる(バッカー『オーケストラの音楽史』151頁)。

¹⁷ *Ковнацкая. Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича. Т. 1. С. 397.*

舞台初演直前の 1930 年 1 月 15 日に発表されたショスタコーヴィチのコメントにもほとんど同じ内容が含まれている。

【引用 6】

音楽について。この劇における音楽は自足的な役割を持たない。ここではテキストの提示に重点を置いている。さらにいうと、音楽は故意に「パロディ的な」色彩を持たない。決して！ 全く滑稽な場面でも、音楽が茶化すことはない。ゴーゴリが全ての滑稽な出来事を真面目なトーンで記述しているのだから、このやり方は正しいと考えている。ここにゴーゴリのユーモアの本質や美点がある。彼は「洒落」を言わない。音楽も同様に「洒落」を言わないようにするのだ。¹⁸

つまりショスタコーヴィチは、ゴーゴリによる原作『鼻』のユーモアの本質を「滑稽な内容」と「真面目な語り」のズレにあると考え、それをオペラでも再現するために、舞台上の出来事とは意図的にずらした音楽をつけようとしたのである。ワーグナーはキャラクターや台詞ごとに対応するライトモチーフを用い、感情に沿った和音を響かせることで音楽と劇を一体化させようとしたわけだが、ショスタコーヴィチは音楽と劇を意図的にずらすことで、そこに構造的意味をもたせ、結果的に不可分なものとしようとした。たしかにワーグナーのような一体化した音楽劇では、音楽と劇はお互いがお互いを補強しあうのみであるから、どちらか片方だけを鑑賞した場合もある程度成立しうる。一方で、音楽と劇の関係までも作品の効果の内に取り込んでしまったとしたら、どちらか片方だけでは全く別のものになってしまう。ショスタコーヴィチが作り出した音楽と演劇の不可分な関係とはこのようなものだったのだ。

なお、当時のソ連で音楽と演劇の関係に注目していたのはショスタコーヴィチだけではない。彼が高く評価し、影響を受けたと語る演出家メイエルホリドも新たな演劇と音楽の関係を模索していた一人である。メイエルホリドは 1909 年にマリインスキー劇場でワーグナーの『トリスタンとイゾルデ』を演出しており、その際書かれた論文で音楽と演劇の関係について主に二つのことを主張している。一つは、俳優の動きは台本に基づく自然主義的な原理によってではなく音楽のリズムに基づく舞踏的な原理によって決定されるべきであるということ、もう一つは「俳優が身振りによってなすべきことは、音楽の空白を埋め、あるいはオーケストラが語り尽くさなかったことを補うことにすぎない」ということである。¹⁹ 前者は音楽と俳優の動きの一体化を進めようというもので『鼻』との

¹⁸ Ковнерская. Там же. С. 436.

¹⁹ メイエルホリド／浦雅春訳『トリスタンとイゾルデ』、フセヴォロド・メイエルホリド／諫早勇一ほか訳『メイエルホ

関連は見出しにくい、後者は重要である。この主張に基づき、メイエルホリドはワーグナーのト書きが音楽によってすでに語られていることの繰り返しに終始していることを批判し、それらを無視した演出を行っている。²⁰ このように音楽と演劇が一体化して同じことを描写するワーグナーのやり方を批判する精神は、シヨスタコーヴィチに通じるものであり、この点について影響関係があった可能性はあるだろう。しかし、演出家であるメイエルホリドが行ったのはいわば音楽と演劇の「分業」といえるもので、お互いに補い合う関係にとどまっている一方で、作曲家であるシヨスタコーヴィチは音楽と舞台上の出来事との関係をより根本的に決定することができ、それらに対立させることさえできた。つまり、メイエルホリドのワーグナーへの態度を音楽家としてより推し進めたのが『鼻』であると解釈することができるのである。

2.3. 『カルメン』と『ヴォツェック』

ワーグナーに対するシヨスタコーヴィチの評価が低い原因には見当がなかった。では1927年のアンケートで「劇的な場面がある」としていたビゼーの『カルメン』はどうだろうか。彼が例示している第4幕は闘牛場の外を舞台とした20分程度の短い幕であり、そこで起きることといえばカルメンと新しい恋人である闘牛士エスカミーリオとの会話、そしてなんとといっても古い恋人のドン・ホセがカルメンに復縁を迫り、最終的に刺し殺してしまうクライマックスである。ドン・ホセがカルメンに迫る際、オーケストラはしばしば悲壮な音楽を中断し、闘牛場内の様子を伝える勇ましい音楽を小さく鳴らす。彼がナイフを取り出してカルメンの懐に潜り込むまでの間、劇場に響くのは、遠くで闘牛士をはやし立てる興奮した人々の合唱である。ここには悲劇的な出来事と楽しい音楽の、そして盛り上がる舞台上と静かなオーケストラの、鋭く鮮やかな対比がある。音楽だけではここで起こっていることは全く理解できない。これこそ、シヨスタコーヴィチが『カルメン』に見出した「劇的な」部分なのであろう。

また、『鼻』という作品を語るうえで必ずと言っていいほど言及されるのが『ヴォツェック』との間の影響関係だが、これまでは一部不可解な部分が残されていた。シヨスタコーヴィチ本人が『ヴォツェック』からの影響を認めようとしていない点である。このことについては、たとえば長木が『オペラ《ヴォツェック》と《鼻》の間には、シヨスタコーヴィチが強く否定しているにもかかわらず、多くの類似点が認められる』²¹ と述べているが、なぜ否定しているのかという点についてはあまり重視さ

リド・ベストセレクション』作品社、2001年、68-92頁。鍵カッコ内は75頁より引用。

²⁰ 「木の葉のざわめきが角笛の音に合う第二幕の庭園の場は、オーケストラによって実に巧みに描写されている。この木の葉を實際舞台の上に描いてみせようというのは、エドガー・アラン・ポーの作品を絵にしようとするのと同じで、度しがたい悪趣味というものだ。われわれの美術家がこの第二幕で書いたのは、高くそびえる巨大な城壁だけだ。それをバックに舞台中央では、この芝居のなかできわめて重要な役割をはたす神秘的な松明が燃えさかっているのである」。メイエルホリド／浦雅春訳『トリスタンとイゾルデ』、前掲書、90頁。

²¹ 長木『オペラの20世紀』、322頁。

れてこなかった。しかし、『鼻』に反ワーグナー的意図があったことを踏まえれば、ショスタコーヴィチが「強く否定」していた理由も推察しうる。

『ヴォツェック』の作曲者であるアルバン・ベルクの下で作曲を学んでいたアドルノは次のように述べている。

諸形式の関連は、といえ、どこまでもヴァーグナー風楽劇風の特徴を持つ、一連の造形的な主導動機によって強化される。たとえば、第 2 幕の街路の場面における三重フーガは、これらの動機のうちのもっとも重要な三つ、すなわち大尉の動機と、医者動機と、そして、ヴォツェックの寄辺なさを表現する、手探りですすむ三連符とを結びつける。²²

このように、『ヴォツェック』においてベルクがライトモチーフ(=主導動機)を用いていることは同時代人から認識されていた。またアドルノは次のようにも述べている。

言葉に対立するのではなく、生かしつつ言葉につきしたがうことによって、音楽の自律性に到達する、おそらくそれこそが『ヴォツェック』の総譜のはらむ、もっとも意味深い逆説である。オーケストラは、演劇をその枝葉末節にいたるまでともに遂行し、かくて交響楽とならねばならぬ、とするヴァーグナーの要請は、『ヴォツェック』によって実現される。²³

つまり、ベルクはワーグナー以上に緊密に音楽と演劇を一体化させることによって、逆説的に音楽が自律的な形式を得ることができたということになる。ショスタコーヴィチも「音楽劇的交響曲」(【引用 4】より)といった言葉を使っているように音楽の自律性を重視している点ではベルクと共通しているが、それを目指す方法が正反対である。ワーグナーの路線を推し進めて音楽と演劇の一体化を目指したベルクに対し、ワーグナーと決別し音楽と演劇の新たな関係性を模索したことがショスタコーヴィチの方針であり、それゆえに彼は『ヴォツェック』からの影響を認めようとしなかったのであろう。

2.4. 小括

以上に見てきたように、ショスタコーヴィチは『鼻』の作曲時にはワーグナーを意識し、違ったアプローチによって乗り越えようとしていた。そしてそのアプローチとは音楽と演劇のズレという構造的要素を作品に取り込むことであった。これらはショスタコーヴィチ本人による言及から浮かび上が

²² テーオドル・アドルノ／平野嘉彦訳『アルバン・ベルク：極微なる移行の巨匠』法政大学出版局、1983年、178頁。

²³ 同前、179頁。

ってきた事実であるが、一方で当時の評論家たち、あるいは現代のわれわれから見ても、この作品が「まったくもって真面目な音楽」であるとは感じにくいのではないか。ショスタコーヴィチの言う「滑稽な出来事と交響的な形式の真面目な音楽との対比」とはいったいどのようなものなのだろうか。

3. 作品分析

この作品の音楽と演劇に関する分析としては、トゥマノフ²⁴ やモーガン²⁵ のように、歌詞とそれが歌われる音域との関係に注目する指摘が多く行われており、主に音域の異常性やアクセントの不自然さが、それを歌う人物の幻想性や精神的な混乱を表していると分析されている。音域の違和感が人物のおかしさを表現するという点でこのような方法はワーグナー的、あるいはライトモチーフ的なやり方であるといえるだろう。つまり、『鼻』においては、声域は人物のキャラクター造形の一部としてある程度これに一体化しているのである。ショスタコーヴィチの言う「対比」とは、台詞や行動、そして声域の統合体としての「キャラクター」と、その外側に響くオーケストラを中心とした「音楽」とのズレに存するものと考えられる。

また、作曲家本人の発言(『引用 5』など)とは裏腹に、この作品の音楽の特徴としてその「パロディ性」が言及されることは多い。例えば長木は以下のように指摘している。

風刺的な内容は、ショスタコーヴィチがこのオペラに用いた音楽語法に依存しながら現れてもいる。彼はダンスやマーチ、ワルツにギャロップといった軽妙な、あるいは軽々しい音楽を多用することによって、場面にパロディ的な味付けを施したのである。²⁶

これらの特徴はショスタコーヴィチの言う「真面目な音楽」とはあまり一致していない。このような軽音楽の「パロディ」を軽音楽向けでない劇場で披露する手法は、『鼻』と非常に近い時期に作曲され、同じ 1930 年に初演されたバレエ『黄金時代』にもみられる。スポーツを通じて東西の対比を描くこのバレエにおける軽音楽の用法について、マースは次のように述べている。

西側の頹廃は汚職を働く審判員、煽情的な女性歌手、高慢なホテル支配人、要人たち、戯画化された警官たちによって表現された。その墮落は音楽でも、ギャロップ、タンゴ、タップ・ダン

²⁴ Alexander N. Tumanov, *Correspondence of Literary Text and Musical Phraseology in Shostakovich's Opera the Nose and Gogol's Fantastic Tale. The Russian Review*, vol. 52, no. 3, 1993, pp. 397-414.

²⁵ James Morgan, *Shostakovich the Dramatist: The Nose and The Lady Macbeth of the Mtsensk District.*, in Michael Mishra, eds., *A Shostakovich Companion*, Westport, Conn.: Praeger, 2008, pp. 313-340.

²⁶ 長木『オペラの 20 世紀』, 323 頁。

ス、ポルカ、フォックス・トロット(中略)など、西側のダンス曲のパロディーで示されている。²⁷

このような軽音楽の「紋切り型」的な用法は、翌 1931 年に作曲家自身が発表した「作曲家の義務についての宣言(Декларация Обязанностей Композитора)」²⁸にて、「わかりやすさ」を求める劇場の方針によるものであると自己批判しており、「劇場の外」で作られたと明言している『鼻』での用法とは完全に一致するわけではないかもしれない。しかし、少なくとも当時これらの軽音楽のパロディーが嘲笑されるものと結びつき、アイロニーとして受け入れられる素地があったことは間違いなく、ショスタコーヴィチ自身もそれを全く意識していなかったとは考えにくい。このことから、『鼻』において用いられている軽音楽やダンスナンバー、あるいはそれらに親和するような軽い音色の楽器については、「アイロニー」としての意図があったと捉えられる。一方で、そのような要素の薄い部分は作曲家のいうところの「真面目な」音楽であると判断される。

ここで、長木による以下の指摘をみてみよう。

例えば、第一幕第四場のカザン大聖堂のなかの場面のように、背後では敬虔な祈りの合唱が鳴り響いている箇所でも、前景で演じるのは五等官の姿で悠然と歩く鼻と、それにへつらうように戻ってくれと哀願するコヴァリョーフである。音楽とシーンの織りなす陳腐な対比が面白いところだが、ここでショスタコーヴィチは祈禱の音楽もパロディーの道具にしている。²⁹

長木はこの場面を「パロディ」ととらえているが、それ自体にアイロニーの要素がある軽音楽と、そうとはいえない祈禱の音楽との間ではやはり分けて考える必要がある。敬虔な祈禱の音楽と「滑稽な」鼻とコヴァリョーフの対話で構成されたこの場面は、間違いなく前章でみたショスタコーヴィチの「対比」の意図を反映したものであろう。この場面に限らず、この作品全体こは、音楽自体が笑いを誘う「アイロニー」を帯びている部分と、音楽自体に「アイロニー」はなく「対比」によって雰囲気が決まられている部分が混在している。後者については「真面目な音楽」といえるだろうが、作品全体がそのように書かれているわけではない。ではなぜ作曲家は「まったくもって真面目な音楽」であると繰り返し主張しているのだろうか。アイロニカルな音楽とそうでない音楽はどのように使い分けられているのだろうか。まずはショスタコーヴィチの「対比」の意図通りと考えられるカザン大聖堂の場面から分析してみよう。

²⁷ マース『ロシア音楽史』424, 425 頁。

²⁸ Дмитрий Шостакович в письмах и документах. С. 493-496.

²⁹ 長木『オペラの 20 世紀』323 頁。

3.1. 第一幕第四場 カザン大聖堂

この場面は、タイトルロールである鼻と主人公コワリョフが対話する唯一の場面であり、この作品のハイライトの一つといってよい。また、シヨスタコーヴィチが原作に手を入れた(ニコライ1世の検閲によりゴーゴリが舞台をゴスチーヌイ・ドヴォールに変更していたのを、カザン大聖堂に戻した)³⁰と語る二つの場面の一つでもある。聖堂という舞台設定を自らの意思で選択していることは心に留めておく必要があるだろう。

賑やかなギャロップによる間奏曲が終わり、スネアドラムのロールやハーブ、コントラバスの静かな音に乗せて、アルトフルートが伸びやかな旋律を奏で始める。舞台上では祈りをささげる人々が合唱を始める。和声が複雑であることを除けば、非常にまじめな聖堂の描写でこの場面は始まる。その後鼻が登場して祈りをささげる幻想的で滑稽な出来事が起こるが、音楽は重厚なままである。さらにコワリョフが登場して鼻に語りかけ始めても、音楽はそれを茶化す様子はない。ここでは、前章でみたシヨスタコーヴィチの意図が実現していると考えてよいだろう。

しかし78小節目から86小節目にかけて、オーケストラはこれまでとはやや違う音を出す。トライアングルとサスペンデッドシンバル(トライアングルのピーターでたたくよう指示がある)を中心とした打楽器が導入されるのである。ここまでにも打楽器自体は何度か音を発しているが、いずれも楽器が少ないか音量が小さく指示されており、音色もあまり特徴的でないため、あまり印象的には鳴らないようにスコアが書かれているといえる。しかしここではトライアングルもシンバルもかなり耳につく音色であり、軽快な音色と聖堂という舞台設定とのミスマッチもあってかなり印象的である。さらに他の楽器や歌手が音量を上げると同時に打楽器群も音量を上げるよう指示があり、十分に響かせようという意図が見てとれる。これまでの真面目な音楽に、軽い音色で違和感を生み出そうとしていると解釈できる。

音楽的な変化が起こったこの部分で、舞台上では何が起きているのだろうか。それを確認するため、ここまでの台本³¹を見てみよう。トライアングルとサスペンデッドシンバルが登場する場面には下線を付してある。

第7場 カザン大聖堂

祈りをささげる数人の男女。薄暗がり。

合唱、ソプラノソロ、テノールソロ

³⁰ *Ковницкая. Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича. С. 436.*

³¹ 前掲のスコア(シヨスタコーヴィチ *Д. Д. Шостакович. Новое собрание сочинений. Том 50. Нос, соч. 15*)より。

ア... ア... ア...

鼻が五等官の制服を着て登場。熱心に祈りを捧げ、何度か跪く。

合唱、ソプラノソロ

ア... ア... ア...

コワリョフ登場。鼻の不在をハンカチで覆い隠している。彼の鼻がそこにいることに気付いている。咳払い。祈る。

コワリョフ(独白)

どうやって彼に近づこう？ 制服を見ても、帽子を見ても、すべてにおいて彼が五等官であることは明らかだ。どうすればいいのかわかったもんじゃない！

(鼻に話しかける。)

あなた様！ あなた様！

鼻

何か御用ですか？

コワリョフ

私には不可解なのです、あなた様、私にはこう思われます、あなたはご自分の居場所を知るべきだと...私は思いつけないところであなたを見つけました...一体どこで？ 聖堂で...分かってください...

鼻

私には分かりかねます、あなたの仰りたいことが。説明してください。

コワリョフ

どうやって説明したらいいのだろう...

確かに私は少佐です...

私にとって鼻無しで出歩くことは、分かってください、みっともないことなのです。ヴォスクレセンスキー橋で皮をむいたオレンジを売る物売りか何かなら鼻無しで坐ってもいられますが、し

かし私はこれから得るべきものが...そのうえ、多くのお宅の女性たちと知り合いになっている
のです。チェフタリヨフ五等官夫人といった...

考えてみてください、私には分かりませんが、あなた様、どうか...義務と名誉の規則に従ってこのことを見れば...あなたご自身でお分かりいただけるのでは.....

ここからわかるのは、打楽器が印象的に導入される部分はコワリヨフの長い台詞であり、かつその内容は弱者への差別、自らの出世欲、そして下心であるということだ。これらはコワリヨフという人物のもともと持っている俗悪さを開示することで面白味を發揮する部分であり、「鼻がいなくなった」という滑稽な出来事をみせることに主眼を置いているわけではない。つまりショスタコーヴィチは、鼻が引き起こす幻想的な出来事には「アイロニー」を持たない音楽をつけることで「対比」を生み出そうとしているのに対し、コワリヨフのもつ生来の俗悪さを暴く部分では別のアプローチをとっているのではないかという仮説が立つ。

この場面の終わりの部分をみれば、このことはよりはっきりする。鼻に対し「あなたは私の鼻だ」と迫るコワリヨフに対し、鼻はコワリヨフとは勤め先が違うから無関係だとの的外れな返答をする。このあたりでオーケストラは弦楽器がハーモニクスでグリッサンドを繰り返すなど混沌とした様相を呈し始めるが、その後舞台上に二人の女性とその従者が登場すると雰囲気は一変し、スタッカートの付いた金管楽器やシロフォンによる明らかに軽々しい舞曲に乗ってコワリヨフが女性の気を惹こうとし始める。鼻との要領を得ない対話に苦悩していたところから突然下心をむき出しに始めるコワリヨフの変わり身の唐突さが音楽によっても鮮明に描かれたシュールな部分である。しかし重要なのは「鼻との対話で苦悩する」という幻想的かつ滑稽な出来事については音楽は、混沌とはしているが、決して軽い音色を導入したりなどはしない一方で、「女性を追い掛け回す」という下心を表した俗悪な部分ではスタッカートや軽い音色の楽器を使って明らかに「アイロニー」をもった音楽を導入しているということである。このことから、ショスタコーヴィチが真面目な音楽によって「対比」を生み出そうとするのは鼻という幻想的な存在が主眼となっている場合であり、コワリヨフの俗悪さが主眼になっている場合についてはアイロニカルな軽い音を導入することによって、「対比」というよりは「一体化」するような手法をとっているといえるだろう。

3.2. その他の場面

他の場面もみてみよう。コワリヨフと鼻が直接対話する場面はカザン大聖堂の場面以外にないが、彼がひとりで鼻がなくなったことを嘆く場面が第二幕第六場の後半にある。ここでの彼の独白は多少世間体を気にするような内容ではあれど、出世や女性のことは一切口に出さず、ただひたすら鼻の不在を嘆くようなものになっている。それにつけられた音楽も、直前までのバラライカやフレクサ

トーンを伴う派手な音楽とは打って変わって、きわめて正統的な楽器法による深刻で「真面目な」音楽になっている。

これと近い雰囲気を持つのが、第三幕第八場にある、手元に返ってきた鼻をコワリョフがくっつけようとして失敗を繰り返す場面である。ここでもかなり深刻で緊張感のある音楽がつけられており、賄賂を要求する警官の描写からの落差が著しい。アイロニカルな音楽によって滑稽に描写することもできただろうが、それは完全に避けられている。これらの場面に共通することとして、「鼻がなくなる」という幻想的な出来事が直接的な原因で、コワリョフが真剣に苦悩する場面であるという点が挙げられる。ショスタコーヴィチ本人の言及を考えれば、これらの場面もやはり「幻想的な出来事に振り回される主人公」を真面目な音楽で描写することで「対比」を生み出そうという意図があるのだろう。しかし実際のところ、これらの場面は苦悩するコワリョフの姿と深刻な音楽が組み合わせることで、悲劇的な雰囲気もかなり強く感じられる。

また、コワリョフと他の人物が対話する場面でも、カザン大聖堂の場面と同様の傾向が認められる。例えば第二幕第五場の新聞社の場面は、まずコワリョフが鼻を捜索する広告を出すべく新聞社を訪れるも邪険に扱われ、コワリョフの方も自らの官等や知人の自慢をすることで対抗する部分で始まるが、この部分の音楽はやや早めのアレグロ・ノン・トロッポのテンポで、細かい音符が多く、カスターネットやシロフォンといった軽快な音色を持つ様々な楽器が登場する。鼻がいなくなったことを伝えるも最初は相手にされず笑い飛ばされるが、132 小節目、さらに詳しく説明しようとしたところで、テンポがラルゴまで落ち、4 つに分割されたチェロと 3 つに分割されたコントラバスによる厚みのある低弦を中心とした弦楽器による音楽に切り替わる。木管楽器やシロフォンによるアクセントが若干入るが、ここはかなり深刻な音楽が展開されているといっていよう。コワリョフも鼻の不在を深刻に伝える。しかし 148、149 小節目でコワリョフをはやし立てるような合いの手が入ってからはコワリョフの嘆きは下心を帯びた女性がらみのものになっていき、音楽にもハーブが加わり、やや軽やかさを帯びたものになっていく。そして 171 小節目でカスターネットとシロフォンの強打を合図にテンポがアレグロ・ノン・トロッポに戻ると、編集者はコワリョフにそのような広告は載せられないと告げる。このように、コワリョフが鼻の不在のみを嘆く際には深刻な音楽が鳴らされ、下心などからくる嘆きの場合とは様子が少し異なることがわかる。

では、コワリョフ抜きに鼻のみが登場する場面はどうか。この作品のタイトルロールである鼻は、役としてはオペラ全体で二度しか登場しない。一度目がカザン大聖堂の場面、二度目が第三幕第七場、モスクワ郊外で警官たちが鼻の捜索をする場面である。後者にコワリョフは登場しない。また、この場面はショスタコーヴィチが「原作に手を入れた」と明言する二つの場面の一つで、ゴーゴリの原作には登場せず、ゴーゴリの他の作品のテキストをつなぎ合わせて作られている。

この場面は最初、モスクワ郊外に集結し鼻の捜索を始めようとする区警察署長と警官たちがコミ

カルに描かれるところから始まる。ここでは音楽もコミカルさに拍車をかけている。しかしその後唐突に警官たちは鼻に関する意味不明な合唱を始める。³² この合唱はカザン大聖堂の場面を想起させるような真面目な雰囲気のもので、歌われる内容の意味不明さや前後のコミカルな場面との「対比」になっているともいえる。その後様々な不思議な人物たちが登場し、音楽もそれに合わせて様々なパロディ的な表情を披露する。そしてそれらが最大限に混沌としてきたところに突然鼻が登場する。この場面の音楽は非常に複雑で性格付けを行うことは難しいが、少なくともそれまでのトロンボーンのスラーや唐突な管楽器のアクセントの応酬などくらべれば比較的整然とした非常に緊張感のあるものであり、鼻を捕まえるという一見すると滑稽な場面を、茶化すというよりは真面目に盛り上げようとする意図が強く感じられる。このように、やはりここでも、鼻にまつわる幻想的な出来事と、その他の事との間には描き方に差がみられる。

3.3. 小括

このように、ショスタコーヴィチが意図した「対比」や「ズレ」は確かに『鼻』の作中に見られたが、作品全体がそれを意識して書かれているというわけではなかった。ショスタコーヴィチは鼻がひとりでに歩きはじめるという幻想的な出来事と、それに直接影響されて引き起こされたコワリオフの苦悩といった、この作品の根幹にあたる部分を中心に新たな音楽と演劇の関係を作り出す試みを行った。それに付随するコワリオフの俗悪さを通じた風刺や、官僚主義的な社会構造に関する風刺については、コミカルな出来事にアイロニーを含んだ音楽をつけている点で、旧来のオペラのあり方とあまり変わらない。それでも彼が全体的な印象に反して『鼻』の音楽を「まったくもって真面目」であると繰り返し主張したのは、この作品の根幹部分を重視していたからである。

4. おわりに

この論考ではショスタコーヴィチ本人の発言や書簡等の言説の分析を通じて、当時の彼のワーグナーのオペラ理念への対抗意識を明らかにし、それからオペラ『鼻』の分析を通じて対抗意識がどのような形で作品に反映されたかを見てきた。その結果彼は作品の根幹にあたる幻想的な部分に真面目な音楽をつけることで音楽と演劇の間のズレをうみだし、そこに構造的意味を作り出すことで、ワーグナーとは違った音楽と演劇の不可分性の新たな形を提示していたことが分かった。

しかしこのような努力にもかかわらず、彼は当時も今も技法面で「ワーグナーに対抗した芸術家」といった評価を受けることは稀である。そこにはさまざまな理由が考えられるが、ここではそのうちの二点を指摘しておく。一つ目は、「音楽と演劇のズレ」というワーグナーの考えとは違った技法が

³² ゴーゴリの『ディカーニカ近郷夜話』に収められた『ソロチンツィの定期市』の、第8章のエピグラフからとられている。

導入されているものの、全体から見るとあまり大きな部分を占めているとは言えないことである。確かに鼻にまつわる出来事はこの作品の根幹ではあるが、分量的には鼻とはあまりかかわらない俗悪な人物たちが登場する風刺的場面も非常に多い。そのような場面で用いられる直感的でアイロニカルな音楽のほうが、複雑な構造的効果を狙った音楽よりも多くの観客の印象に残ったのではないか。二つ目は、そもそも「音楽と演劇のズレ」が見出しにくい場面が多いということである。例えばコワリョフが鼻をもとの位置にくっつけようと苦勞する場面は、実際出来事としてはシュールで滑稽だといえるだろう。しかしそこについて音楽があまりに深刻であったために、真面目さと滑稽さのズレが強調されるというよりはむしろ、完全に深刻な悲劇的場面として観客の同情を惹くことになってしまっているのではないか。実際、ヴォルコフのようにこのオペラのコワリョフを「悲劇的な主人公」³³ ととらえる研究者もいる。しかしこれは作曲家の意図したところがうまくいかなかった結果偶然生じた悲劇性なのではないだろうか。

また、今回の本論には含めることができなかったが、他にシヨスタコーヴィチがワグナーに対抗しようとした形跡であろうと考えられる部分として、『鼻』の独特のオーケストラ編成について指摘しておく。この作品ではオーケストラの管楽器奏者が各パート一人ずつしかおらず、例えばフルート奏者ならピッコロからアルトまで三本の楽器を持ち替えて吹く。その一方で打楽器は異様に多いという特徴から見ても、上演などの都合で奏者の数を減らしたかったといった実際上の問題ではなく、音楽的な必要性からそのような形になっているのであろう。ここで思い出されるのが、ワグナーのオーケストラが管楽器群を拡大し、同じ管楽器同士で十分な和音を得ようとしたという事実である。『鼻』のオーケストラはそれとは正反対であり、一つの楽器につき同時に一つの音しか鳴らすことができない。このような対照性は、やはりワグナーへの対抗心から生まれている可能性があるだろう。しかしこの特徴もまたこれまであまり注目されてきているとは言えない。

総じて、今回検討した範囲では、シヨスタコーヴィチによる反ワグナー的試みはあまり効果を上げ、注目を集めているとは言えない。劇場初演からしばらくたった1930年4月16日、作曲家は手紙に次のように書いている。

『鼻』は自らの仕事をこなした。『鼻』はもう引っ込めてよい。『鼻』は私の創作の最良のものの一つであると確信している。6日のミハイロフスキー劇場での上演で私はそのことをより強く確信した。『鼻』の道は正しい道だ。しかしもし『鼻』が私の期待する通りに受け取られないのであ

³³ ニコライ・ヴォルコフ／亀山郁夫、梅津紀雄、前田和泉、古川哲訳『シヨスタコーヴィチとスターリン』慶應義塾大学出版会、2018年、113頁。

れば、『鼻』は取り下げねばならない。³⁴

初演前の彼が「対比」を強調していたこと、初演後の評論でそれについての言及がほとんど見られないことから考えると、ここで言われている「私の期待する通り」の受け取られ方は、今回指摘した反ワグナー的試みを評価されたいということだったのかもしれない。

(みやけ あきら)

The Case of Shostakovich: “The Nose”, as an Experiment on Anti-Wagner

Akira MIYAKE

The aim of this paper is to clarify Wagner’s influence on Shostakovich’s early opera *The Nose*. The opera has been discussed mainly in connection with modernist composers of the 20th century or with the history of Russian music. However, Shostakovich’s several statements indicate that he was in direct opposition to Wagner. He rejected Wagner’s method of uniting music and drama, and emphasized the gap between serious music and comical drama. On the other hand, contrary to the composer’s remark, the music of *The Nose* contains many ironical parts. The vulgarity of the hero, the corruption of the officials, and the stupidity of the crowd are embellished with the parody of light music.

Nevertheless, for example, in Act I Scene IV, the humorous dialogue between Nose and Kovalev is accompanied by serious devotional music. In other scenes, also, when Kovalev agonizes purely about his nose, the orchestra makes a serious tone. Shostakovich created the gap by adding serious music to the fantasy part about Nose that is the core of *The Nose*, and established a new relationship between music and drama that is different from Wagner’s one.

³⁴ Ковнацкая. Летопись жизни и творчества Д. Д. Шостаковича. С. 468.