

# ソヴィエト音楽にふさわしい ジャンルとしての室内楽

—— 1940-1947年のスターリン賞委員会における室内楽曲の選考過程 ——

石井 優 貴

## 序 論

本稿の目的は、1940年から1947年までの時期のスターリン賞選考過程における会議の速記録を中心とする資料を検証することにより、室内楽が「ソヴィエト音楽にふさわしいジャンル」としての社会的評価を獲得した背景を明らかにし、音楽ジャンルへの価値判断基準が形成される過程の複雑な諸相をより詳細に研究するための準備を行うことである。

室内楽とは、西洋芸術音楽のジャンルの1つで、2名から8名程度の少人数で演奏される、歌詞などの言語テキストを伴わない器楽作品の総称である<sup>(1)</sup>。ソヴィエト音楽史に関する多くの先行研究によれば、ソヴィエト連邦、特にスターリン統治下のソヴィエト連邦では、国家の文化政策のもと、労働者階級も含めた幅広い層の民衆へ向けて、社会主義の理念やイデオロギーを伝達するのに適した音楽の創作が推奨され、その機能を満たさない作品を書く作曲家は政治組織やメディアからの批判による抑圧を受けることになった。国家によって推奨されていた作品とは、具体的には、イデオロギーや理念を分かりやすく伝えることのできる歌詞付きの音楽、大衆に浸透しやすい平明なメロディや音階を用いた音楽、あるいは、社会主義国家建設や戦争での勝利といったソ連の偉業を讃える大規模で記念碑的な音楽といったものである。こうした中で室内楽は、編成が小さいために記念碑的な作品の創作には向かず、言語テキストを伴わないために具体的なイデオロギーの伝達にも適さない。さらに、音楽を愛好する貴族やブルジョア、あるいは音楽家の私的な集まりで、少人数の聴衆に向けて演奏されることが多いという、芸術音楽のなかでも特に専門性の強いジャンルとしての歴史を持つことから、ソヴィエト芸術全体が志向すべきとされていた「民衆性」の理念とも即座には結びつきづらい。こうした性質故に、ソヴィエト音楽に関する種々の先行研究におけるソヴィエト室内楽は、合唱曲やオペラ、あるいは交響曲などといった芸術音楽の他の伝統的ジャンルと比較して、公的な場で形成された創作規範との乖離がより大きいジャンルとして扱われている<sup>(2)</sup>。

- 1 ロシア語における「室内楽 Камерная музыка」という単語も、日本語や英語 (chamber music) などと同様の意味で用いられることが多いが、独奏ピアノ作品や小編成の声楽曲なども含めた、小規模の会場で演奏される作品の総称として用いられることもあり、明確に区別する必要がある場合には「室内器楽 Камерная инструментальная музыка」などといった用語が使われる。
- 2 スターリン期のソ連で合唱曲を頂点とする音楽ジャンルの社会的なヒエラルキーが形成されていた過程を分析した研究としては、*Воробьев И. С. Соцреалистический «большой стиль» в*

ソ連における室内楽創作は、そのジャンル自体が持つ性質を理由として、実際に政治権力からの批判を受けたこともあった。1948年に共産党中央委員会政治局決議『B. ムラデーリ オペラ《偉大なる友情》について』（1948年2月10日）を端緒として生じた、音楽界に対する形式主義批判がその最も顕著な例である。この決議とそれに続く一連のキャンペーンの中では、ドミートリイ・ショスタコーヴィチ（1906-1975）やセルゲイ・プロコーフィエフ（1891-1953）、ニコライ・ミャスコフスキイ（1881-1950）、ヴィサリオーン・シェバリーン（1902-1963）といった、当時のソヴィエト音楽界を牽引していた作曲家達が、民衆とは無縁な、反民主主義的で形式主義的な作曲家として批判されたほか、音楽ジャンルに関する批判も展開されていた。

ソヴィエト音楽における形式主義的な方向性が原因で、一部のソヴィエト作曲家の間では、テキストを持たない器楽交響楽作品の複雑な形式へ偏った情熱が向けられ、オペラ、合唱曲、小編成オーケストラや民族楽器や声楽アンサンブルのためのポピュラー音楽といった音楽ジャンルは軽蔑されている。<sup>(3)</sup>

これを受けて、1948年にソ連作曲家同盟の議長に就任したティーホン・フレーンニコフ（1923-2007）は、ソヴィエト音楽創作が取るべき方向性を示す文章のなかで、同様にジャンルの問題について言及している。

大多数のソヴィエト作曲家の創作において見られるのが、ロシアの古典音楽の方向性に全く特徴的でない、純粋に抽象的な器楽ジャンルの優位、そして、ソ連の生活という具体的な題材を用いた標題音楽や筋書きのある音楽を書きたくないという否定的意志である。一部の音楽通を満足させるだけの室内楽曲に過剰な関心がむけられ、大衆に分かりやすいオペラのようなジャンルを完全に無視している。<sup>(4)</sup>

音楽の専門家達は、こうした言説に敏感に反応していたと考えられる。作曲家同盟が発行する雑誌『ソヴィエト音楽』では、1948年以降、合唱曲や民謡といったジャンルの音楽に関する記事が大多数を占めるようになる。これが1948年の決議やそれに続く批判キャンペーンによって生じた事態であることは、例えば、以下のような記事から推測することができる。

---

советской музыке (1930-1950-е годы): Исследование. СПб., 2013. より包括的にスターリン期ソヴィエト音楽史を記述しつつ、合唱やオペラのジャンルを重視した研究としては、Dorothea Redepenning, *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik, Band 2: Das 20. Jahrhundert*, vol. 1 (Laaber: Laaber-Verlag, 2008), pp. 324-443.

3 Постановление Политбюро ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели // Власть и художественная интеллигенция. Документы ЦК РКП(б) – ВКП(б), ВЧК – ОГПУ – НКВД о культурной политике. 1917-1953 / Под ред. акад. А. Н. Яковлева; сост. А. Артизов, О. Наумов. М., 2002. С. 632. 以下、外国語文献の翻訳は全て本稿筆者によるものである。[ ] 内の語句および [...] は、それぞれ本稿筆者による補足と省略を表す。

4 Хренников Т. За творчество, достойное советского народа // СМ. 1948. № 1. С. 56. 以下、雑誌『ソヴィエト音楽Советская музыка』はСМと略記する。

「音楽ジャンルの中でも、合唱や独唱による声楽曲が特別な役割を担っているということは、オペラ《偉大なる友情》に関する共産党中央委員会決議の中で特別に言及されている<sup>(5)</sup>。」しかし、スターリン統治期のソヴィエト音楽界で、室内楽が常に「非公的あるいは反公的ジャンル」として扱われていたわけではない。それを示す特に顕著な現象の一つが、1941年から1947年までのスターリン賞の選考結果である。

スターリン賞は、1941年からスターリンが死去する前年の1952年までほぼ毎年、優れた芸術的達成を成し遂げた芸術家に国家から授与された賞である。受賞者に絶大な権威と多額の賞金とをもたらすこの賞は<sup>(6)</sup>、ソヴィエト芸術としてふさわしいと承認される作品の主題や様式を国家が規定し、芸術家を統制するための役割を果たしたと考えられている<sup>(7)</sup>。

音楽分野におけるスターリン賞の受賞結果を確認する限り、室内楽がソヴィエト音楽界における支配的創作規範と相容れないものとして認識されていたようには見えない。授与が行われていた全期間である1941年から1952年までに、室内楽曲によって獲得された賞は全部で16になるが、これはオペラ（合計18）、合唱曲（合計17）、大衆歌曲（合計19）といった「公的な」ジャンルの作品と大きくは変わらない<sup>(8)</sup>。先に触れた1948年のジャンル批判の前（1947年以前）に限って言えば、室内楽曲による受賞数は10となり、伝統的なジャンル分けに従えば、他のどの音楽ジャンルにもまして多くの賞を作曲家にもたらしていることになる<sup>(9)</sup>。

第二次世界大戦中とその直後の時期は、戦争の影響によって芸術創作に対する抑圧が一時的に弱まった特異な期間としてしばしば論じられており<sup>(10)</sup>、この統制の緩みを、室内楽ジャンルが公的な場での評価を獲得した要因の一つとして挙げることはできる。しかし、ソヴィエト室内楽が1940年代における社会的評価を確立させていく過程には、戦争のような国家規模の出来事だけでなく、1930年代における個々の作曲家の活動や、ソヴィエト室内楽の演奏状況の変化といった要因も関係していると考えられる<sup>(11)</sup>。スターリン賞の選考過程にもまた、政治的あるいはイデオロギー的な評価基準以外にも様々な要素が関係していたことを

5 *Апостолов П.* Ближе к советской современности // СМ. 1949. № 5. С. 27.

6 スターリン賞は受賞した芸術家に様々な社会的特権をもたらすものであった上に、第1席を獲得した受賞者には副賞として賞金10万ルーブルが贈られた（第2席の場合は半額の5万ルーブル）。この10万ルーブルという金額は、当時のソ連の手工業労働者の生涯賃金と大きく隔たっていない額だったという。Marina Frolova-Walker, *Stalin's Music Prize: Soviet Culture and Politics* (New Haven: Yale University Press, 2016), pp. 12-14.

7 スターリン賞に関して近年に行われた研究の例として：Сталинские премии: две стороны одной медали. Сборник документов и художественно-публицистических материалов / Сост. В. Ф. Свинын, К. А. Осеев. Новосибирск, 2007; *Ахманаев П.* Сталинские премии. М., 2016.

8 音楽に関係する選考の結果については、Frolova-Walker, *Stalin's Music Prize*, pp. 294-328.

9 室内楽曲を除くと、賞の獲得数が最も多いジャンルは交響曲である（合計9）。オペラは6つ、合唱曲は4つ、大衆歌曲は7つに留まる。

10 *Воробьев.* Соцреалистический «большой стиль» в советской музыке. С. 185-186; *Власова Е.* 1948 год в советской музыке: Документированное исследование. М., 2010. С. 188-203.

11 石井優貴「Н. Я. МясковскийスキイとВ. Я. Шебалиーンの弦楽四重奏曲：1930年代のソヴィエト室内楽創作に対する社会的評価」『日本スラヴ人文学会スラヴィアーナ』11号(33号)、2019年、3-19頁。

示したのが、フロロヴァ＝ウォーカーの著書『スターリンの音楽賞』である。この著作は、スターリン賞が個々の創作実践との相互作用によってソヴィエト音楽の創作規範を形成していったとする先行研究の見解を支持しつつも、候補作の推薦を非公開の議論によって行ったスターリン賞委員会における芸術家の役割を重要視した点で画期的である。つまり、彼らはしばしば自らの芸術観や立場に応じて選定を行っていたために、その選考結果が受賞作品の全体の傾向と相反することも稀ではなかった。結果としてスターリン賞は、社会主義リアリズム芸術の核となる作品、許容範囲にある周縁的作品、禁止すべき作品を分ける機能を持ちつつも、それらの境界は揺れ動いていたことを示す受賞例も見られるとされている<sup>(12)</sup>。本稿では、スターリン賞における個々の選考過程の恣意性ないしは属人的性格を明らかにしたフロロヴァ＝ウォーカーの研究に立脚しつつ、その恣意性が室内楽曲の審査に与えた影響を分析することで、ソ連における音楽ジャンルの社会的ヒエラルキーの形成過程という、一見すると国家による創作統制に直結しているかのような現象が、いかに個々の偶発的な事象に左右されていたのかを示す。

より具体的な分析対象としては、以下の2つの事象を取り上げる。第1に、候補者の選定のために1940年に初めて開かれたスターリン賞委員会のなかで、ショスタコーヴィチの室内楽曲であるピアノ五重奏曲（ト短調作品57）が呼び起こしたジャンルに関する議論を検証し、諸芸術ジャンルをそれぞれが等しい価値を持つものとして扱うという合意が委員達の間で形成された過程を明らかにする。第2に、主に1946年のスターリン賞授与の過程を検証することで、音楽作品を形式に応じて部門毎に評価するという審査形態が、おそらくは委員達も予期していなかった形で室内楽による受賞者を多く生み出したことを明らかにする。以上の点を踏まえた上で、スターリン賞選定の場で室内楽曲が（見た目上は）高く評価されていたこの時期に、雑誌等に掲載された音楽批評においてもまた、室内楽がソ連社会に対して貢献し得るジャンルとして広く受け入れられていたことを補足的に指摘する。

## 1. 発足期のスターリン賞委員会におけるジャンル論争と室内楽

1940年11月に初めて開かれたスターリン賞委員会は、舞台監督ヴラディーミル・ネミローヴィチ＝ダーンチェンコ（1858-1943）を議長とし、スターリン賞候補者の選定のために特別に招集された委員達によって構成されていた。委員としては、ソヴィエト文化芸術の各領域を代表する人物が集められていた。当初は、選定のための審査基準はもとより、選定方法などのフォーマットも明確に定まっておらず、この委員会での議論の過程で、後のスターリン賞委員会における慣例が定まっていくことになる。また、文学部門や造形芸術部門といったように、芸術領域毎に候補者を決めることにはなっていたものの、それぞれの部門での受賞者数も最初の段階では流動的であり、例えば音楽部門の賞の数は、当初予定されていた1つから、最終的には8つまで増えることになる。

本論文の主題にかかわるジャンルの問題に関して重要な点は、初めから散文、詩、戯曲、批評という4つの分野から候補者を選出することになっていた文学部門を除いて、発足当初

12 Frolova-Walker, *Stalin's Music Prize*, pp. 279-292.

のスターリン賞委員会には、芸術作品をジャンル毎に審査するという方針は立っていなかったということである。以下で確認するとおり、委員達が芸術作品のジャンルと作品の価値との関係について問題意識を共有し始めたのは、ショスタコーヴィチのピアノ五重奏曲に関する議論がきっかけであった。

### 1-1. ショスタコーヴィチのピアノ五重奏曲とミヤスコーフスキイの交響曲第 21 番

委員会で初めて音楽部門の候補者が審議され始めた 1940 年 11 月 21 日、当初は 1 つしか用意されていなかった音楽賞の有力候補として議題に登ったのが、1940 年に交響曲第 21 番（嬰へ短調作品 51）を作曲していたミヤスコーフスキイと、同年にピアノ五重奏曲を作曲していたショスタコーヴィチである<sup>(13)</sup>。候補者選定に関する議論は、まず音楽部門や文学部門、造形芸術部門といった委員会の下位部門が、事前に行った協議の内容を総会で発表し、他部門の委員からの意見を取り入れた上で、出席した全委員による無記名投票を実施するか否かを各候補者について決定するという手順で行われる（この方法は後のスターリン賞委員会にも引き継がれていく）。ここで、音楽部門を代表して候補作の講評を行ったピアニストのアレクサンデル・ゴリデンヴェーイゼル（1875-1961）は、ショスタコーヴィチのピアノ五重奏曲を全体としては高く評価しつつも、第 3 楽章や第 5 楽章については批判的な意見を述べ、ミヤスコーフスキイの交響曲第 21 番をより受賞にふさわしい作品として評価した [1, 172-178]<sup>(14)</sup>。しかし、画家のイーゴリ・グラバリー（1871-1960）や彫刻家のヴェーラ・ムーヒナ（1889-1953）といった他部門の委員から、ショスタコーヴィチへ熱烈な賞賛が寄せられる。

グラバリー：私はショスタコーヴィチの五重奏曲を聴いたとき、自分が現代の芸術家達にはなく、創作の天才達に囲まれているような気分になりました。完全に打ちのめされました。いやそれ以上です、私は押しつぶされたのです。自分が今モーツァルトの時代にいるのだという気分になったのです。この作品からは、最良の意味で、天才の刻印が刻み込まれているという印象を受けます。それなのに、ショスタコーヴィチに賞を与えないだなんて！

人生の夜明けに、私はチャイコフスキイに出会うという僥倖に恵まれ、彼の素晴らしい作品は私の人生と共にありました。そして人生の黄昏を迎え、私は今、ショスタコーヴィチの時代に生きているのです。[1, 185]

ムーヒナ：私は芸術の問題に対してこう向き合っています。感情を強く揺さぶるものこそが正し

13 本稿で分析する速記録に見られるとおり、音楽分野におけるスターリン賞は、基本的にはそれぞれの作曲家が対象となる年に創作した作品に鑑みて授与されるものであるが、厳密に言えば、個々の「作品」に対して与えられるのではなく、その作品の創作によってソヴィエト芸術に貢献したことを理由に「作曲家」に対して与えられるものである。よって、「作品がスターリン賞を獲得した」などとする記述は実態に即しておらず、より正確には「作品がスターリン賞の受賞理由となった」などとすべきである。

14 РГАЛИ (Российский государственный архив литературы и искусства), ф. 2073, оп. 1, ед. хр. 1, л. 172-178. 以下、同所からの引用は、ここで示したように保管グループ (ед. хр.) とシート (л.) の番号を [ ] 内に記載する。

いのだ、と。私が一番良いと思ったのはミヤスコーフスキイとショスタコーヴィチです。しかし、ショスタコーヴィチを聴いたときに私が感じた衝撃は、ベートーヴェンやチャイコフスキイの作品を聴いたときの衝撃と同じようなものでした。身体の中から何やら物理的な震えに襲われたほどです。そしてこれが、この作品は正しいものだという証になったのです。私は「ピアノ五重奏曲についての」極めて肯定的な反響をたくさん耳にしています。人々が、私と同じように反応しているのです。[1, 189]

後日行われた決選投票の結果では、ショスタコーヴィチは1票差でミヤスコーフスキイに敗れたものの、のちに音楽作品に与えられる賞の数が増加していったことにより、結局は両者ともに第1席を受賞することになる。フロロヴァ＝ウォーカーはここまでの過程を分析し、当時形成されつつあった社会主義リアリズム音楽の創作規範にそぐわない作品<sup>(15)</sup>を書いた作曲家が、芸術家達はその作品から受けた印象のみによってスターリン賞獲得へ推薦された「最後ではない」例としてこれを重要視している<sup>(16)</sup>。しかし、本論文が着目する室内楽曲全体への評価という観点から興味深いのは、むしろこの後に続く議論である。ピアノ五重奏曲を絶賛したムーヒナは、上記の引用部に続けて、委員達に対して以下のような問題提起を行っている。

ここで、私が一番最初から申し上げている問題がまたしても立ち現れてくることになります。それは作品の幅дипазонの問題です。この問題は、私たちの造形芸術部門で浮かび上がり、今も浮かび上がっています。もちろん、ミヤスコーフスキイの創作が辿ってきた道筋は偉大なものですし、彼が率いる楽派はユニークで際立っています。しかし、ここでまたしても、室内楽と交響楽のどちらに賞を与えるべきかという問題が立ち現れてきます。はたして、交響楽の幅はより強かに響かねばならぬものなのでしょうか。作品の幅について、もっとはっきりしたことを伺いたいのですが。[...] [1, 189]

ムーヒナが用いる「幅」という単語が持つ独特のニュアンスを他の委員達は完全には汲み取れなかったようで、しばらく別の問題についての議論が進められていくが、ムーヒナはもう一度、今度はより明確な言い回しで問題を提起していく。

ムーヒナ：[...] 2つ目は<sup>(17)</sup>、作品の室内楽性であったり非室内楽性であったりといった意味での幅です。つまり、交響曲は室内楽曲より巨大ですし、記念碑は胸像より遙かに巨大なものだということです。

---

15 このピアノ五重奏曲の様式と、当時の規範的音楽創作様式との差異については、石井優貴「ショスタコーヴィチのピアノ五重奏曲：ソヴィエト室内音楽研究へのアプローチとして」『年報 地域文化研究』22号、2019年、82-89頁。

16 Frolova-Walker, *Stalin's Music Prize*, p. 43.

17 ムーヒナは「幅」という単語を2つの意味で用いており、スターリン賞にふさわしいと認められる作品が持つ美質の範囲という意味での「幅」をいかにして決めるべきかという、別種の問題提起を直前に行っている [1, 193]。

ネミローヴィチ＝ダーンチェンコ：オペラだってヴァイオリン協奏曲だって、共に同じくらい大きな美質を持っていますよ、どうしてどちらが優れているか決めなくてはならないのですか。  
ムーヒナ：いいえ、オペラというのは音楽芸術の1つの種類で、室内楽曲はまた別の種類です。私たち造形部門でも同じです。油彩画と線画は別の分野です。ですが、記念碑と胸像はどちらも彫刻です。[1, 194]

つまり、室内楽曲であるショスタコーヴィチのピアノ五重奏曲を熱烈に支持するムーヒナは、それぞれの芸術ジャンルによって規定される（演奏人数の多寡や物理的な大きさといった）作品の規模の大小が委員達の評価に影響しているのではないかという懸念を示し、このジャンルの規模を作品評価の1つの基準とするのか、基準とするのであれば、具体的にはどのようにジャンルを区分するのかという点を、他の委員達に問うているようである。これに対して音楽部門のゴリデンヴェーイゼルは、規模の問題は確かに重要であると認め、同等の価値を持つロマンス（小編成の歌曲の1ジャンル）の曲集と交響曲とが候補に挙げられた場合には交響曲を選ぶべきかもしれないと返答するも、「交響曲の方が質的に劣っているのに、ただ交響曲であるからというだけで賞を与えることはあってはならない」ので、「ロマンス集を交響曲より高く評価することはあり得る」と述べ、専門家としての立場から、ジャンルによって規定される作品の規模はその作品の価値を決定する主要因にはならないという見解を示している [1, 194-195]。

さらに、ムーヒナの問題提起に触発されたのか、映画監督のミハイール・チアウレーリ（1894-1974）がゴリデンヴェーイゼルに対して、やはり作品の規模に関係した質問をしている。

チアウレーリ：おおむね、ゴリデンヴェーイゼル教授の詳細な分析によって問題が完全に明確になりました。教授の分析は、私にとって非常に権威あるものです。ただ、私から教授に1つだけ質問したいことがあります。優れた作曲家であるプロコフィエフのオペラには、ショスタコーヴィチの五重奏曲に匹敵するような部分が含まれていたりはないのでしょうか。またしても作品の規模の話になってしまいますが。[1, 197]

この「プロコフィエフのオペラ」というのは、音楽部門が候補作の1つとして挙げていた《セミヨン・コトコー》（作品81）のことで、優れた場面と力の無い場面とが混在していることから、作品全体として見た場合にはスターリン賞にはふさわしくないという評価を受けていた。そこでチアウレーリは、《セミヨン・コトコー》のような大規模な作品は、全体として見れば部分毎の音楽的な質が一定でなかったとしても、その美点を全て足し合わせればピアノ五重奏曲のような小規模作品が持つ美点に優るのではないか、という考え方を提示したのである。これに対してゴリデンヴェーイゼルは、確かにプロコフィエフのオペラにも優れた箇所はあるが、音楽作品はその規模によらず、あくまで全体として判断しなければならないという見解を示し、これに作曲家のユーリイ・シャポーリン（1887-1966）も同調した [1, 197-198]。

このように、ショスタコーヴィチとミヤスコーフスキイの作品に関する議論をきっかけとし、スターリン賞委員会に作品の規模に関する問題が提起される。専門家である音楽部門の委員達はこの問題に対して、作品の規模とその美点とを分けて考えるという姿勢を概して共有していたが、委員達が他にも多くの議題を抱えていたこともあり、この日には議論がこれ以上深まらなかった。

スターリン委員会の委員達が音楽ジャンルの序列の問題に固執した背景として、当時のソヴィエト音楽界で形成されていたジャンルのヒエラルキーの存在を指摘しておく必要がある。しかも、このヒエラルキーは理念上のものとしてだけでなく、経済的な制度としても確立されつつあった。ソ連人民委員会議が1934年9月28日に発表した決議『ソヴィエト作曲家の創作環境の改善について』では、作曲家同盟などの組織が作曲家に支払うべき作曲料の目安が、作品のジャンル毎に定められていた。例えば、オペラとバレエは1作品あたり1万5000から4万ルーブル、オラトリオやカンタータ（つまり合唱曲）は1万2000から2万5000ルーブル、交響曲は1万から3万ルーブルなどとなっており、3-5人の奏者による室内楽曲は4000から1万2000ルーブルが相場とされていた。この決議をどう解釈するかについては、研究者の間でも見解が分かれている。エカテリーナ・ヴラーソヴァは、伝統的なジャンルのいずれにも高額な作曲料が定められている点を作曲家の地位向上の証拠として位置づけている<sup>(18)</sup>。一方でレデペンニングは、(作品の規模を大きく見せて作曲料を引き上げるために)無闇に楽章を区切った作品が書かれたり、報酬を受け取れる保証の無い革新的なジャンルによる創作が阻害されたりといった弊害を指摘している<sup>(19)</sup>。ただ、いずれにせよ、この決議で示された音楽ジャンル毎の作曲料を、単に作曲にかかる手間や時間を反映させたものとするか、それとも、国家にとって各ジャンルが持つ価値が具体的な数値で示されたものとするかは、国家賞を選定する上では避けて通れない問題であったと考えられる。

## 1-2. 『プラウダ』紙のピアノ五重奏曲評

上記の会議の2日後、推薦作品を決定する投票が行われる直前の1940年11月23日に、ショスタコーヴィチのピアノ五重奏曲がモスクワで公開初演される<sup>(20)</sup>。そして、投票予定日の11月25日に発行された共産党の機関紙『プラウダ』に、その演奏会の批評が掲載される。

[...] モスクワ音楽院小ホールで開かれる室内楽演奏会は控えめに行われ、センセーションが起ることもないというおなじみの状況は、今回にいたって打破された。ホールを埋め尽くしていたのは音楽家や室内楽愛好家だけではない。今晚ここにやってきた聴衆の層は幅広く、その中には多くの作家や役者、評論家も見られた。この演奏会は全く尋常なものではなく、内容の充実ぶりはいかばかりだったろう！演奏会が呼び起こした印象は、室内楽と直接結びついているような

18 Власова. 1948 год в советской музыке. С. 153-154.

19 Redepenning, *Geschichte der russischen und der sowjetischen Musik, Band 2*, pp. 321-323.

20 スターリン賞委員会の委員達は、公開初演に先立って行われた審査用の非公開演奏会でピアノ五重奏曲を含む候補作品を聴いている。下記のようにピアノ五重奏曲の初演に多くの聴衆が詰めかけていたのは、おそらくこの非公開演奏を聴いた委員や、あるいは事前に作品に接していた音楽家の誰かから、作品の評判が漏れ伝わったためだと考えられる。



問題の枠をはるかに超えている。もしかすると、第4回デカーダで開かれた演奏会のうち（既に、交響曲や器楽協奏曲、オペラからの抜粋といった第1級の作品が数多く演奏されているのだが）これほどの豊かで喜ばしい感情を呼び起こしたものは一つも無かったのではないか。それは、ソヴィエト音楽創作がこの時代において、鮮烈さ、深遠さ、そして歴史的意義を持つという感覚である。

広く受け入れられている考え方では、記念碑的芸術、つまり交響曲やオペラを創作する使命を帯びた作曲家にとって、室内楽とは単なる「一休み」であり、独特な叙情的間奏曲であり、哲学的かつ英雄的な芸術の高みから素朴で穏やかな人間的感情の谷間へと一時的に降下したものに過ぎない。[...] 一つ確かなことがある。ショスタコーヴィチの五重奏曲は「休憩」でも寄り道でもない。これは最大級の力を持つ創作であり、音楽芸術を力強く前進させ、我々の前に広々とした、新たな地平線を切り開く作品なのである。

[...] ショスタコーヴィチの五重奏曲は、彼の最も意義深い作品であるにとどまらない。これは、議論の余地無く、1940年最高の音楽作品である。<sup>(21)</sup>

この演奏会が実際にセンセーションを巻き起こしたことは、初演を行ったベートーヴェン四重奏団の活動日誌から確認できる。それによれば、演奏会場のモスクワ音楽院小ホールは「超満員」で、おそらくは入場できなかった聴衆のために、11月23日の演奏会とほぼ同一のプログラムで12月21日にアンコール演奏会が開かれた。この演奏会にも、舞台上に客席を用意しなくてはならないほどの数の聴衆が詰めかけ、12月26日に再度同じ演目の演奏会を行うこととなった。それ以外にも、ベートーヴェン四重奏団はピアノ・パートを担当したショスタコーヴィチ自身と共に、様々な会場でこの作品を演奏している<sup>(22)</sup>。

スターリン賞委員会での投票日にこうした記事が掲載された理由については、フロローヴァ＝ウォーカーは、上級機関からの監督者として委員会に出席していた文化問題委員会（再編後の文化省に相当する組織）委員長のミハイール・フラープチェンコ（1904-1986）が、自身が高く評価していたショスタコーヴィチのピアノ五重奏曲を支援するために講じた策だったのではないかと推測している。スターリン自身や共産党中央委員会といった、国家権力の中核がスターリン賞選定過程へ与えた影響力を重視する従来 of 言説に対して批判的な態度を取るフロローヴァ＝ウォーカーは、この批評の掲載はあくまでフラープチェンコという（文化行政上の要人であるとはいえ）一個人の見解が反映されたものであり、スターリンらの意向とは関係してはおらず、また、投票結果に決定的な影響を与えてもいないはずだと論じている<sup>(23)</sup>。確かに、スターリン賞委員会の委員達から寄せられた五重奏曲に対する熱狂的

21 *Шавердян А.* Квintет Дмитрия Шостаковича // Правда. 25. 11. 1940. 文中の「デカーダ」とは、1937年から毎年11月頃に開催されていた全ソ連規模の音楽祭「ソヴィエト音楽デカーダ」のことで、1940年には第4回が開催されていた。

22 ショスタコーヴィチのピアノ五重奏曲が初演された直後の反響については、*Баласанян К.* К истории исполнения камерной музыки Д. Д. Шостаковича (По дневникам В. В. Борисовского) // *Ковнацкая Л., Якубов М.* (ред.) Дмитрий Шостакович: Исследования и материалы. Выпуск 1. М., 2005. С. 50-53.

23 *Frolova-Walker, Stalin's Music Prize*, p. 44.

な評価や、後に受賞者数が増大していったことを念頭に置けば、ショスタコーヴィチの受賞そのものの決定的要因としてこの記事の評価することは出来ないだろう。しかし、スターリン賞委員会におけるジャンルの問題をめぐる議論に対しては、この記事は重大な影響を与えたはずである。というのも、ピアノ五重奏曲を「議論の余地無く、1940年最高の音楽作品である」と断言するこの記事は、「記念碑的芸術」であるオペラや交響曲と比較すれば規模の小さい、「広く受け入れられている考え方では[…]単なる『一休み』」に過ぎない室内楽ジャンルにおいても「最大級の力を持つ創作」が可能であると、党が公式見解を表明したものとして委員達の目に映ったと考えられるからである。

### 1-3. ジャンルの問題に関する共通見解の確立

11月25日の投票の結果、全部門を合わせて計5つの作品がスターリン賞の候補作品として選ばれたが、おそらくその数の少なさや作品の内容が問題となり、委員会が再度招集され、審査対象となる作品を1935年以降のものに拡大した上で選定がやり直されることになる。この会議の過程で各年度の受賞者数の目安や、第1席および第2席という賞の等級が設定されるなど、以後のスターリン賞委員会に受け継がれていく慣習が定められていくことになるが、それと同時に、ジャンルの規模の問題に関する議論が他の芸術分野にも波及していく。1940年12月31日にトレチャコフ美術館内の作品を鑑賞しながら行われた会議の中で、俳優のソロモン・ミホーエルス(1890-1940)が造形芸術に関して、やはりジャンルの規模と作品の価値とを切り離して考えるべきであるという主張を展開し、委員会は共通の方針をまとめるべきだと訴える。

ジャンルの問題は、現代の最重要課題です。我々委員会は、ここで回答を示さなくてはなりません。[…]人々はこれらの[トレチャコフ美術館の]ホールを歩き回り、我らがソヴィエト芸術の最高峰に触れております。そして、とある作品が最高峰のものであるのに、静物画であるというだけの理由で受賞を逃したのだと知ることになるでしょう。誤った影響を与えることとなります。このジャンルには固有の歴史があるのに、なぜその歴史をソヴィエト社会主義共和国ではなく、他の国々に手渡さなければならないのですか？ 静物画も、風景画も、我が国にふさわしいジャンルです。[2, 80]

これをきっかけに、様々な委員達からジャンルの問題に関する意見が寄せられるが、この日の議論を最終的に締めくくったのは、ミホーエルスの以下の発言である：

皆さん、どうかフォンヴィージン[アルトゥール、1882-1973]をご覧ください。新しい筆致を備えた、最高の水彩画家です。色彩や色使いの観点から言えば、極めて印象的です。確かに、彼の作品は小規模ではありますが。しかし、もしこの時代にチャーホフが2ページほどの短篇群を書いていたとしても、受賞に値するでしょう。[2, 84]

ショスタコーヴィチのピアノ五重奏曲をきっかけに巻き起こったジャンル論争において、

スターリン賞委員会の委員達はこの段階でようやく一定の合意に達した。つまり、大規模なジャンルの作品であっても、小規模なジャンルの作品であっても、作品を全体として見た場合に優れたものであると判断されれば適切な受賞理由となり得る、という共通見解を委員達が抱くようになったのである。その後のスターリン賞委員会でもしばしば規模の問題に関する議論が巻き起こってはいるが、概して、このジャンルの規模の問題に関する合意は保たれることになる。

## 2. ジャンルの平等を志向した音楽作品の選考形態

前節で確認したように、スターリン賞委員会では初期の段階から、芸術作品のジャンルと作品自体の価値とを直結させずに審査を行うという基本的な方針が定まっていた。しかし、あくまで種々のジャンルを公平に扱うという原則が確立されたのみで、それが直ちに実際の結果に結びついた訳ではない。実際に、1941年3月に結果が発表された第1回のスターリン賞授与でも、絵画部門の受賞理由作品はその大半が油彩による政治指導者の肖像や歴史画で、委員会でその価値を承認されていた水彩画や静物画といったジャンルの作品はここに含まれていない。政治指導者の像や巨大モニュメントばかりが受賞理由作品となった彫刻部門も同様である。音楽部門にしても、仮にショスタコーヴィチのピアノ五重奏曲という作品が無ければ、状況はそれほど変わらなかったと言える。

そこで本節では、数の上で他のジャンルを上回るほどの賞が実際に室内楽によってもたらされた背景を検証する。特に注目するのは、室内楽曲7作品が受賞理由となった1946年である。1943年の芸術作品について審査が行われた1944年には戦局の都合でスターリン賞の授与とそのものが見送られたため、1943年と1944年の作品に関しては1945年に改めて委員会で審査し、ここで推薦された芸術家への賞は1946年に授与された。加えて、1945年の芸術作品に関しての審議が1946年に別途行われ、その分の賞も1946年に授与されている。つまり1946年には、1943年から1945年までの3年間に創作された作品について賞の授与が行われたのであるが、それでも、7作品が受賞理由となったことは他の音楽ジャンルと比べて突出して多く、ここにおいて、それまでショスタコーヴィチとシェバリーン（1943年に弦楽四重奏曲第5番（作品33）で第1席獲得）以外に受賞者がいなかった室内楽は、1947年以前のスターリン賞において最も成功を収めた音楽ジャンルの一つとなった。

スターリン賞委員会において室内楽曲が成功を収めた要因の一つは、この当時、ソ連の著名作曲家が盛んに室内楽曲を創作していたことである。1930年ごろから継続的に弦楽四重奏曲を発表していたミヤスコーフスキイは、彼の「最も優れた達成の一つ」として委員会で評価された弦楽四重奏曲第9番（二短調作品62）によってスターリン賞第1席を獲得した。ミヤスコーフスキイは1943年に交響曲第24番（ヘ短調作品67）も作曲しており、この作品もやはり高く評価されていたが、一つの作品を推薦するのであれば四重奏曲第9番の方を選ぶべきだという見解が、音楽部門の総意として会議で紹介されている [9, 146]。会議では一部の委員から「形式主義的」とであるという批判を受けたショスタコーヴィチのピアノ三重奏曲第2番（ホ短調作品67）も、作品から感銘を受けた作家アレクサンデル・ファジェー

エフ（1901-1956）らの強力な支持を受けたことで作曲家に賞をもたらした [11, 186-192]。ミヤスコーフスキイとショスタコーヴィチそれぞれの有力な弟子だったドミートリイ・カバレーフスキイ（1904-1987）およびゲオールギイ・スヴィリードフ（1915-1998）も、各々の師匠から影響を受けた室内楽曲を書きスターリン賞を獲得している。

しかし、室内楽の成功にとってはもう一つ、ジャンル毎の受賞数が平等に調整されるような審査形態の存在も重要だったと考えられる。本節では、初期のスターリン賞委員会で形成された音楽作品の審査形態を確認した上で、それが1946年の室内楽曲による大量の受賞をいかにしてもたらしたかを検証する。

### 2-1. 3つの下位部門の成立

本稿の1-3. で触れた1940年の第1回投票後、賞の形態の大幅な変更により作曲家に与えられる賞が2つからさらに増える見込みとなったことで、音楽部門は候補者の再選定を行った。12月30日に開かれた総会では、既に受賞が決定的になっていたショスタコーヴィチとミヤスコーフスキイを含めた6人の候補を、ゴリデンヴェーイゼルが他部門の委員達に紹介している。そして、候補者の人数が6人に急増した理由として、それぞれの作品が1つの音楽ジャンルに対応していることを挙げている。

[...] 6人となったのは、熟議の結果として私たちが6つのジャンル、音楽芸術の6つの分野を設定し、それぞれの分野に1人ずつ候補を立てたからです。ですから、どの候補者を除外したとしても、1つの分野を取り除くことになってしまいます。この6つの分野のどれかがより重要であるとか、より重要でないとか言うことはできません。6つの分野とは以下のようになります。オペラ、カンタータ、交響曲、管弦楽が付随する器楽協奏曲、室内楽曲および大衆歌曲です。<sup>(24)</sup> [2, 41]

ゴリデンヴェーイゼルら音楽部門の委員達が、概して音楽の諸ジャンルを公平に審査しようとする傾向があることは既に確認してきたが、ここでゴリデンヴェーイゼルはさらに踏み込んで、受賞理由となる作品数の点で主要ジャンル間に差異が出ないように調整する必要があるとしているのである。これについては、何人かの委員から懸念が表明されている。

ネミローヴィチ=ダーンチェンコ：[...] [ヴァノー・] ムラデーリ [の交響曲第1番] と大衆歌曲のどちらが良いか、[イヴァーン・ジェルジーンスキイ（1909-1978）のオペラ]《静かなドン》と大衆歌曲のどちらが優れているか、という質問の仕方ならいかがでしょうか？というのも、貴方は6つのジャンルを設定されておられますが、そうすると、質の点では劣る作品が受賞してしまうということが起こりうるのではないのでしょうか。[2, 45]

24 ミヤスコーフスキイとショスタコーヴィチの他、オペラ《キョログリ》を作曲したウゼイール・ガジペーコフ（1885-1948）、カンタータ《クリコヴォの野にて》（作品14）を作曲したシャポーリン、ピアノ協奏曲（変ニ長調作品38）を書いたアラーム・ハチャトゥリヤン（1903-1978）、大衆歌曲作曲家のイサーク・ドゥナエーフスキイ（1900-1955）が挙げられている。

メルクーロフ:これを認めるのであれば、造形芸術部門を代表するこちらとしては、8から10のジャンルを推薦することができてしまいます。これは本質的かつ非常に重大な問題ですよ。[2, 46]

しかし、反対意見を受けながらも、ゴリデンヴェーイゼルは一貫してジャンル毎に審査を行う必要性を説く。

もし委員会が、ドゥナーエフスキイが作曲家として賞を与えるに足りるほどの人物ではないと評価するのであれば、それは1つの考え方です。しかし、ドゥナーエフスキイが大規模な形式の曲ではなく大衆歌曲の作曲家であるから賞を与えない、というのであれば、それは誤りでしょう。彼の歌曲は民衆のあいだで大きな反響を呼んでいるのですから。交響曲は賞に値して、大衆歌曲はそうではないということではできません。誰が良い作品を書いたのか、という観点から物事をみなくてはなりません。もし賞の数を増やして欲しいと要求するのであれば、7人を投票にかければ良いでしょう。そうすれば、政府が賞を追加してくれるかもしれません。もし5人に絞ってしまうと、各々が5人の名前を書くことになり、我々にとっては、政府に対して6つ目の賞に関する問題を提示する根拠を失ってしまいます。[2, 47]

個々の作品や作曲家の評価に関する議論とジャンルの問題に関する議論とがやや錯綜しているが、ゴリデンヴェーイゼルの姿勢そのものは一貫している。彼の意見によれば、作品がその質により候補から外されるのであれば仕方がないが、初めからジャンルによって作品を判断して候補作を絞るべきではなく、これを防止するために、委員会が候補者を選定する段階でジャンル毎の候補作品数をなるべく偏らせないようにする必要がある。

このゴリデンヴェーイゼルの意見は概ね受け入れられたようで、疎開によって委員達が一箇所に集まらなかった1942年の会議を挟んだ1943年以降、音楽部門の候補者の作品は、「大規模舞台音楽および声楽作品」、「大形式器楽作品」、「小形式作品」という3つの下位部門に分けられた上で審査が行われるようになっていく（以下、それぞれを「舞台・合唱部門」、「大形式部門」、「小形式部門」と略記する）<sup>(25)</sup>。それぞれの年の投票はこの3つの部門毎に行われ、各部門からおよそ2人から4人程の候補者が投票で推薦を獲得することが慣例となっていた。合唱曲やオペラなど、記念碑的かつ民衆的であるとされていたジャンルの作品が舞台・合唱部門に集中し、少ない推薦枠を争うことになるこの審査形態は、受賞作品のジャンルが偏るのを防ぎ、他のジャンルにも一定数の賞が配分される状況を準備したと考えられる。

## 2-2. 室内楽曲の「形式」の判断基準とその形骸化

この下位部門の設立のみでも室内楽審査の結果に影響を及ぼしたと言えるが、1946年の賞に関係する1944-1946年の会議をより詳細に検証すると、この審査形態が、委員達もおそらくは予期しなかった形で、室内楽作曲家にとって有利に働いたことが分かる。その要因と

25 部門の正式な名称は各年で少しずつ異なる。例えば1つ目の部門には、1943年当時は「オペラ、バレエ、カンタータ、オラトリオ」部門という、単に該当するジャンルを並べただけの呼称が用いられていた。

は、大形式部門と小形式部門という2つの領域に作品を振り分ける際の判断基準の曖昧さである。

演奏人数の観点から言えば、室内楽曲は他の多くの伝統的音楽ジャンルと比較して明らかに小規模なジャンルであるが、これは室内楽曲が小形式部門で審査されることを必ずしも意味しなかった。音楽ジャンルの伝統的な区分と審査領域の区分のこの不一致は、音楽部門以外の委員をしばしば混乱させることとなった。例えば、1944年の会議では、委員のミヤスコーフスキイがニコラーイ・チェンベルギー（1903-1948）の室内楽曲について以下のような講評を行っている。

チェンベルギーの弦楽四重奏曲第3番。この作品は、短い歌曲風の旋律に8つの変奏が付けられているもので、こちら [小形式部門] に入れさせていただきます。この作品は変奏曲と記載するべきでしょう。[9, 153]

しかし、この年には、同じ編成が採用されているミヤスコーフスキイ自身の弦楽四重奏曲第9番およびシェバリーンの弦楽四重奏曲第6番（口短調作品34）の2作品が、大形式部門の作品として既に講評されていた。編成上は同じジャンルに分類される作品が2つの異なる審査領域に振り分けられていることを、フラープチェンコが訝しんでいる。

フラープチェンコ：2つの弦楽四重奏曲が1つの分野にいれられているのに、もう1つは別なのですね。

ゴリデンヴェーイゼル：これは弦楽四重奏のための主題と変奏ですから。[9, 228]

後年の議論も含めて判断すると、音楽部門の委員は、作品の「形式」の大小をその楽器編成ではなく楽曲構造に従って判定し、それによって大形式部門と小形式部門とに分けているようである。室内楽曲で言えば、ソナタ形式の楽章を含む複数楽章から構成された作品は大形式部門に含められる一方、このチェンベルギーの作品のような単一楽章作品や、各曲の独立性が強い組曲形式の作品は小形式部門に組み入れられることになる。こうした区別は音楽の専門家でない委員には分かりにくかったようで、不満の声が上がることもあった。1946年の会議では、スヴィリードフのピアノ三重奏曲（イ短調）を大形式部門に含めて投票を行おうとする音楽部門に対して、またもフラープチェンコが疑問を呈している。

フラープチェンコ：どうしてスヴィリードフが大形式作品に含まれているのですか、小形式部門にすることはできないのですか。大形式部門には候補者がたくさんいるじゃないですか。

シャポーリン：この三重奏曲は大規模形式です。[16, 218]

フラープチェンコが疑問を抱いたことには相応の理由があった。前年にはショスタコーヴィチのピアノ三重奏曲第2番（スヴィリードフの作品と同編成で、作品の構造や演奏時間も大差が無い）が、音楽部門によって理由の説明も無しに大形式部門から小形式部門へと移

されていたからである [11, 199]。その 1945 年の会議では、ショスタコーヴィチはピアノ三重奏曲の他、交響曲第 8 番（ハ短調作品 65）と弦楽四重奏曲第 2 番（イ長調作品 68）の 2 作品でもスターリン賞候補として推薦を受けており、かつその 3 作品ともが、ソヴィエト音楽を誤った方向に導く作品として一部の委員から猛烈な批判を浴びていた [11, 186-187]。おそらく、ショスタコーヴィチを高く評価していた音楽部門の委員達は、音楽家以外の委員達からの支持を比較的多く集めていたピアノ三重奏曲を、たとえ原則を曲げてでも候補者の比較的少なかった小形式部門へ組み込むことで、ショスタコーヴィチが賞を獲得する可能性を上げようとしたのではないかと推測される。結果的にショスタコーヴィチはピアノ三重奏曲によって第 2 席の賞を獲得することとなったが、こうした恣意的な審査部門の選定は、音楽家以外の委員達の目には不可解なものとして映ったはずである。1 年後のスヴィリドフの事例に話を戻せば、作家のファジェーエフもフラープチェンコの提案を支持して以下のよう

ファジェーエフ：[スヴィリドフのピアノ三重奏曲を] 小形式部門に移すことはできないのですか。こういうことになっているわけですよ、つまり、音楽では、どういうわけだかこの手の揺らぎが許容されていて、ですから、こうした移動の可能性を排除する必要はないでしょう。音楽家の皆さんは、小形式部門への移動に賛成していただけますか。

シャポーリン：私は音楽院で教えていて、そこでこの作品は大形式によるものだと説明しているのに、どうして賛成なんてできますか。それに、作曲家本人だっていい気はしないでしょう、大形式作品を書いたのに。

フラープチェンコ：私はスヴィリドフを小形式音楽および声楽作品部門へ移すことを提案いたします。（採択される） [16, 218-219]

ここでは、シャポーリンの専門家としての見解が、部門毎の作品数の調整を目的としたフラープチェンコの強引な提案によって退けられることになった。しかし重要なのは、このように、室内楽曲が大形式部門と小形式部門の双方で審議の対象となり、しかも、個々の作品をどちらに含めるかは委員達によってその都度恣意的に決められていたということである。音楽家達は室内楽曲をその構造に基づいて大形式部門と小形式部門とに振り分けようとしてはいたが、他の委員達にはこの基準が理解されず、室内楽は単に「どういうわけだか」揺らぎが許容されるジャンルとして認識されることになった。結果的に室内楽曲は、作品数の調整や有力候補との競合の回避などを目的に、一方からもう一方の部門へと移されたり、あるいは初めから 2 つの部門に分散させられたりすることとなった。このような、楽曲の性質とは関係の無い理由で行われた審査領域の振り分けが受賞に繋がったと思き例は他ジャンルの作品には見られず、これは室内楽曲が受賞理由作品として選出される上で有利に働いたはずである。2 年分の作品が審査された 1945 年の会議では大形式部門に大量の作品が集中したため、総会での審査に上げられた作曲家は 22 人にもなり、投票には 12 人がかけられた [15, 56-58]。結果的に 7 人が受賞した中で、室内楽曲による受賞者は弦楽四重奏曲第 9 番を書いたミヤスコーフスキイのみであった。一方、計 5 人が授賞した小形式部門では、投票で落と

された候補者は1人しか記録されておらず [15, 59]、非常に倍率の低い選挙が行われていたようである。もともと小形式部門に含まれていたチェンベルギーの四重奏曲はともかく、問題作とされたショスタコーヴィチのピアノ三重奏曲は、この奇妙な審査形態から恩恵を受けていたのである。また、1946年の審査でも、室内楽曲による推薦者は大形式部門と小形式部門から2人ずつ、計4人が賞を獲得している。どちらの部門に入れるかで問題になっていたスヴィリードフのピアノ三重奏曲も、「候補者がたくさんいる」大形式部門から小形式部門へ移されたこともあってか、作曲家に第1席の賞をもたらすこととなった。こうして、スターリン賞委員会における室内楽曲の成功は、半ば偶発的に生じた条件が重なった結果もたらされたのである。

### 3. 当時のメディアにおける室内楽曲への評価

選考結果が偶発的な要素に大きく左右されていたとはいえ、スターリン賞が作曲家や作品にもたらす権威が大きなものであったことは、当時のメディアにおける様々な言説、およびそれを検証した先行研究が示している。室内楽の創作に携わる作曲家達、あるいは室内楽曲を支持する批評家や研究者達にとってスターリン賞の選考結果は、オペラやカンタータ、交響曲などの他ジャンルと同様に、室内楽曲もまたソヴィエト音楽創作において国家からも芸術家からも高く評価され得るジャンルの1つであることを示す証拠として理解されたことは間違いないだろう。本節では補足として、ショスタコーヴィチがピアノ五重奏曲によってスターリン賞を獲得してから1947年までに発行された新聞や雑誌などのメディアを例に挙げ、この時期の室内楽曲が確かに「ソヴィエト音楽としてふさわしいジャンル」として扱われていたことを示す。

第1回スターリン賞の受賞者発表が行われた1941年3月16日付けの『プラウダ』を見ると、ピアノ五重奏曲によって第1席を受賞したショスタコーヴィチに対して極めて高い評価が下されていたことが分かる。この『プラウダ』の第1面に、他の芸術家と並んでショスタコーヴィチの顔写真が掲載されているが、写真が掲載された作曲家はショスタコーヴィチのみである。また、第3面にはショスタコーヴィチのこれまでの創作を総括し評価する記事が掲載されているが、このように芸術家個人を扱った記事が用意されていたのは彼と作家のミハイール・ショーロホフ(1905-1984)についてのみである<sup>(26)</sup>。そして、当時の音楽創作の状況を総括した記事では、ショスタコーヴィチはソヴィエト音楽の殿堂に属する作曲家の中で最も若く、それでいて、「もしかすると最も力のある」作曲家であると紹介されている<sup>(27)</sup>。ここでショスタコーヴィチに与えられた名誉と権威は決してピアノ五重奏曲のみによってもたらされたものではないが、それを理由にこの作品の重要性を過小評価してはならない。1936年に『プラウダ』紙から受けた批判<sup>(28)</sup>への解答として賞賛された彼の交響曲第5番(二短調作品47)も、

26 Нестьев И. Шостакович // Правда. 16 03 1941. С. 3; Лукин Ю. Шолохов // Правда. 16. 03. 1941.

27 Хубов Г. Торжество идеалов народности и реализма // Правда. 16. 03. 1941.

28 Сумбур вместо музыки: Об опере «Леди Макбет Мценского уезда» // Правда. 28. 01. 1936; Балетная фальшь (Балет «Светлый ручей», либретто Ф. Лопухова и Пиотровского, музыка Д.



『ソヴィエト音楽』誌上では、提示された課題を完全には解決できていない、「民衆との団結」という点で不十分な作品として評されている<sup>(29)</sup>、1938年に作曲された弦楽四重奏曲第1番（ハ長調作品49）もまた、この課題の解決に向かう途上にある作品として位置づけられている<sup>(30)</sup>。一方で、各メディアの記事でピアノ五重奏曲に下された評価は、まさに無条件の賛辞と表現して差し支えないものである。

ショスタコーヴィチが美しき進化をとげ、大いなる現代的内容を備え、明快で一般的意義を持ちながらも民衆に分かりやすい芸術へと彼が進んだことは、熱烈な賞賛を呼び起こさずにはいられない。

五重奏曲は真の勝利という成功を収め、聴衆に熱狂的に受け入れられたのである。<sup>(31)</sup>

[...] 自らのかつての過ちを克服し、この作曲家は広々とした創作の道へと歩み出した。その様式は本物の古典的明瞭さと洗練とを獲得し、一方で内容は真に意義深く、ソヴィエト芸術家の思考と感覚の豊かさをより多面的に、より明瞭に分け開くものとなった。<sup>(32)</sup>

つまり、1936年に、ソヴィエト作曲家が進むべき道からの逸脱を糾弾されたショスタコーヴィチが、その過ちを完全に克服したと公的に認められたのは、室内楽曲であるピアノ五重奏曲によってなのである。

1941年に独ソ戦が始まると、ソヴィエト作曲家達の創作活動よる国家や民衆への貢献が雑誌や新聞で盛んに宣伝されるようになるが、ここでは室内楽曲もまた、そのような愛国的創作活動の成果として少なからぬ関心を向けられている。1943年にスターリン賞第1席を受賞したシェバリーンの弦楽四重奏曲第5番に対しては、『ソヴィエト音楽』誌に紹介記事が掲載されたのみならず<sup>(33)</sup>、『プラウダ』紙にも彼の友人ショスタコーヴィチからの賛辞が寄せられた<sup>(34)</sup>。スターリン賞委員会の委員でもあったミヤスコーフスキイの弦楽四重奏曲に対しても、作曲家カバレーフスキイらからの賞賛が贈られた<sup>(35)</sup>。1946年に『ソヴィエト音楽』に掲載された、戦時中のプロコフィエフの創作活動を総括する記事では、他のジャンルの作品と並んで彼の室内楽曲もまた優れた作品として紹介されている<sup>(36)</sup>。ショスタコーヴィチについては、受賞作品となったピアノ三重奏曲第2番はもちろん、スターリン賞委員会で「不

Шостаковича. Постановка Большого театра // Правда. 06. 02. 1936.

29 Хубов Г. 5-ая симфония Д. Шостаковича // СМ. 1938. № 3. С. 28.

30 Кремлев Ю. Струнный квартет Д. Шостаковича // СМ. 1939. № 11. С. 52.

31 Шавердян Квинтет Д. Шостаковича.

32 Мартынов И. Фортепианный квинтет Д. Шостаковича // СМ. 1941. № 1. С. 41.

33 Мартынов И. «Славянский квартет» В. Шебалина // СМ. 1944. Сб. 2. С. 33-36.

34 Шостакович Д. Творчество композитора В. Шебалина // Правда. 23. 05. 1943.

35 Кабалецкий Д. Девятый квартет // Литература и искусство. 11. 03. 1944; Иконников А. Три квартета Н. Мясковского // СМ. 1946. № 12. С. 37-46.

36 Шлифштейн С. С. С. Прокофьев: Заметки о творчестве в годы Великой Отечественной войны // СМ. 1946. Сб. 5. С. 55-83. プロコフィエフはこの翌年の1947年、ヴァイオリン・ソナタ第1番（ハ短調作品80）によってスターリン賞第1席を獲得する。

協和音」と罵られた弦楽四重奏曲第2番までもが『ソヴィエト音楽』で好意的に取り上げられている<sup>(37)</sup>。そして、こうした個々の作曲家を特集した記事のみならず、戦時中の音楽創作全体を総括する諸記事においても室内楽曲に対して高い評価が下されていた<sup>(38)</sup>。

言うまでもなく、当時は他のジャンルの音楽作品に関する記事もまた多く存在しており、室内楽曲が他の作品群にもまして特別に高く評価されていたという訳ではない。だが、少なくとも、この時期の室内楽曲が合唱曲や交響曲、大衆歌曲やオペラといったジャンルと比べてメディアから不当に低く評価されたり、あるいは無視されたりしていたとは考えられない。1947年の『ソヴィエト音楽』では、レニングラードの作曲家であるスヴィリドフの室内楽曲を特集する際に、1944年から1947年のレニングラード音楽界で最も内容豊かだった創作領域は室内楽の分野であると言及されていたほどである<sup>(39)</sup>。そして、スターリン賞の選考結果はこうした記事と相互に作用し合うことによって、室内楽というジャンルの公的な権威を高めていたのである。

## 結 論

発足当初のスターリン賞委員会において、ショスタコーヴィチのピアノ五重奏曲をきっかけに繰り広げられたジャンルに関する論争は、作品が属するジャンルの規模をその作品の価値とは切り離して審査するべきであるという合意を委員達にもたらした。また、各音楽ジャンルによる受賞数がある程度平等になるように調整しようという音楽家の意見が、3つの下位部門の設定という形で審査形態に反映されることとなった。そして、室内楽曲に関する委員達の間当たりの言動が重なったことで、室内楽は2つの審査領域にまたがって審査が行われるジャンルとなった。結果として室内楽は、1947年までのスターリン賞選考でもっとも大きな成功を収めたジャンルの一つとなった。こうして室内楽曲に対して付与された公的権威は、雑誌における批評記事等によって、1947年までの室内楽に「ソヴィエト音楽にふさわしいジャンル」としての地位を与えていたのである。

序論で触れた通り、1948年になると室内楽というジャンル自体に対する批判が政治権力によって行われており、室内楽の社会的評価にも変化が生じたはずである。とはいえ、本稿で扱った1941年から1947年はスターリン賞の授与が行われていた全期間の半分以上になる。また、スターリン賞委員会におけるジャンルの評価基準や音楽作品の審査形態が1941年初頭の段階で既に定まっていたことから分かる通り、各ジャンルの社会的評価の平等性は戦争による統制の緩みのみによってもたらされた訳でもない。1940年代の現象を単に一過性のものとせず、室内楽、ひいては音楽ジャンルの社会的評価基準の形成過程を、様々な要因と関連させながら検証するという課題に対して、本稿は有益な視点を提供することができる。

室内楽がジャンルとしてスターリン賞選定の場で成功を収めた理由が、ジャンルの問題に

37 Мартынов И. Новые камерные сочинения Шостаковича // СМ. 1946. Сб. 5. С. 21-28.

38 Хачатурян А., Шебалин В., Шостакович Д. Советские композиторы в дни войны // Правда. 15. 04. 1944; Советская музыка в годы войны // СМ. 1946. № 1. С. 5-12.

39 Вайнкоп Ю. Камерная музыка Ю. Свиридова // СМ. 1947. № 4. С. 23.

関する委員達の共通見解や音楽作品の審査形態といった、政治的あるいはイデオロギー的な評価基準とは関係の無い点にも大いにあったとする本稿の結論は、個々のソヴィエト室内楽曲に対するより詳細な研究を促すものでもある。つまり、オペラや合唱曲といった作品の集積によって形成されたとされる創作規範とは異なった創作潮流が、少なくとも 1940 年代中頃までの室内楽というジャンル内では、スターリン賞の獲得という形で社会的権威を得る余地が十分にあった。これは、ソヴィエト室内楽研究の中でショスタコーヴィチの作品など一部の楽曲に分析対象が偏りがちな現状において、例えば、スターリン賞獲得者であるミヤスコーフスキイやその弟子のシェバリーン、カバレーフスキイらの室内楽曲に見られる共通点を、体制迎合的であるなどと従来のように安易に断じることなく、当時の室内楽創作を牽引した様式の一つとしてその内実や歴史的意義を検証するための足がかりとなるだろう<sup>(40)</sup>。

付記：本稿は JSPS 科研費 18J15033 の助成を受けた研究成果の一部である。

---

40 体制迎合的な作風を取った作曲家としてのミヤスコーフスキイ評、およびそれに対する反論については、Patrick Zuk, “Nikolay Myaskovsky and the ‘Regimentation’ of Soviet Composition: A Reassessment,” *The Journal of Musicology* 31, no.3, Special Issue 2 in Honor of Richard Taruskin (2014), pp. 354-393. 楽曲の分析に主眼を置いたソヴィエト音楽通史を執筆したレヴォン・ハコビャンは、ミヤスコーフスキイやカバレーフスキイらについて、様式的には（あるいはイデオロギー的にも）アルテュール・オネゲル（1892-1955）やアーロン・コープランド（1900-1990）といった欧米諸国の保守派作曲家と比較してこそ有意義であると述べ、ソ連とヒトラー政権下ドイツという両全体主義国家の芸術や文化を比較する「慣例」をソヴィエト音楽にも当てはめることを批判している。Levon Hakobian, *Music of the Soviet Era: 1917-1991*, 2nd ed. (London: Routledge, 2017), p. 142.

