

# ショスタコーヴィチの交響曲第12番における3音動機とDSCHモノグラム ——関連性およびその意味論をめぐる解釈試論——

中 田 朱 美

## 1. はじめに

本稿は、ドミートリイ・ドミートリエヴィチ・ショスタコーヴィチ Дмитрий Дмитриевич Шостакович (1906-75) の交響曲第12番《1917年 1917 год》ニ短調Op.112 (おそらく1960年6月以降に作曲に着手し、1961年8月22日に完成)<sup>1</sup> において、主題展開の背景で執拗に表れ、やがて4音音型に変容する3音動機に注目し、この動機の展開とDSCHモノグラムとの関連性、およびその意味論をめぐる解釈試論である。

DSCHモノグラムとはよく知られているように、ショスタコーヴィチが自身のキリル文字イニシャル「Д. Ш.»のドイツ式ローマ字表記「D. Sch.」をD-Es-C-H (譜例1) という音名に置き

【譜例1】



換えて用いた音名象徴であり、ショスタコーヴィチのモノグラムとして語られることが多い。この動機が文字通りの音名サインとして明示的に用いられたのは、交響曲第10番Op.93 (1953) が最初であり、このほか弦楽四重奏曲第8番Op.110 (1960)、《自作全集への序文とそれについての短い考察》Op. 123 (1966) がある。これ以外にもこのモノグラムは音列やアナグラムなど様々な動機に変換され、多彩な動機労作を経ながら多くの作品で用いられた。

【譜例2】



一方、本論で言及する第12番の3音動機とは、譜例2の音型のことを指す。DSCHモノグラムとは対照的に、この3音動機では動機労作的な有機的展開は希薄である。反行などで音程関係が変わることはなく、ほとんどの場合、移高もされず、譜例のとおり3音は常に等しい音価で現れる。つまりこの形のまま作品全体にわたって執拗に繰り返されるのだが、こうした動機の扱いはショスタコーヴィチの交響曲においてきわめて珍しい。

一聴するとこの動機の異様な存在感や不可解さに気がつく響きであるものの、意図を伝える作者の言説がないことから、多くの先行研究では追究されてこなかった。唯一の例外は、一柳 (1997) のものである<sup>2</sup>。一柳はこの3音動機をイオーシフ・ヴィッサリオノヴィチ・スターリン Иосиф Виссарионович Сталин のイニシャルの音名象徴と結び付け、この動機の着想

をめぐる仮説を立てた。現在、この論考は、ショスタコーヴィチの新選集(第27巻、4手版)でも一解釈として紹介されるなど、一定の認知がなされている<sup>3</sup>。だが筆者も書いているとおり、作者の意図が明示された一次資料が見つからないかぎり、この意味付けの証明は難しい。

第12番をめぐる解釈の状況を難しくしているまた別の要因に、ショスタコーヴィチが創作から初演<sup>4</sup>にかけて度々語っていた「交響曲第11番の続編」<sup>5</sup>という看板があった。交響曲第11番《1905年》Op.103 (1956-57) は、初演後の1958年にレーニン賞を受賞するなど、高い評価を得ていた標題音楽である。これにより人々の期待は否応なく高まっていた。第11番でも各楽章が標題をもち、全4楽章が切れ目なく演奏されるほか、「血の日曜日事件」と呼ばれる悲劇的な出来事をリアリスティックに描写し、また革命歌を象徴的に引用している。一方の第12番の構成も一見、似ており、同じ全4楽章で、革命歌も引用され、《1917年》つまりロシア革命をタイトルにもつ。さらに作品には「ヴラディーミル・イリイチ・レーニンの思い出に捧ぐ」という献辞が添えられており、本作は遡ること1924年から構想を語り始めていた「レーニン交響曲」の結実でもあった。だが第12番でも前作のように音楽が描写的に展開するかというと、そうではない。第12番では響きから字義通りに標題性を捉えることは困難である。実際、このタイトルの扱い方、標題音楽としての表現方法、物語の展開などについて、ショスタコーヴィチは明らかに逡巡していた様子が窺える。

当初、繰り返していた標題とは、「第1楽章はレーニンが1917年4月にペトログラードに帰還し、労働者たち、ペトログラードの労働者階級と出会う様子についての音楽的物語である。第2楽章は11月7日の歴史的出来事を描写する。第3楽章は国内戦について、第4楽章は十月社会主義大革命の勝利について物語る」<sup>6</sup> というものであった。だが最終的に、現行の交響曲の各楽章には、第1楽章〈革命のペトログラード Революционный Петроград〉、第2楽章〈ラズリフ Разлив〉<sup>7</sup>、第3楽章〈アヴローラ Аврора〉<sup>8</sup>、第4楽章〈人類の夜明け Заря человечества〉、というタイトルが付けられた。つまり第2楽章において描写されるはずであった十月革命勃発は完成作品において第3楽章以降に移されている。さらに、ショスタコーヴィチが各楽章の上記タイトルを付けたのは完成後のことであった<sup>9</sup>。

こうした事情がまだ知られていなかった1970年代に、一連の交響曲の分析を行ったサビーニナは的確にも「交響曲第12番には〔交響曲第11番でみられたように〕年代記のような、出来事の経過を絵画で眺めるような描写はなく、また主観的な作者の主張の提示もない」と述べている<sup>10</sup>。ショスタコーヴィチのなかでは標題の構想が固まっていたと仮定してみることもできよう。それでも、それは聴衆の耳に直接的に届くものではなかった。初演当時、レーニンに捧げられた記念碑的作品ということで人々が抱いていたイメージと響きの不一致は決定的であり、以来、この作品への評価は揺れ続け、現在へと至るのである。実際、声楽パートを含まない純粋器楽としての交響曲の中で、第12番の録音数は極端に少ない<sup>11</sup>。今もなお謎であるこの標題性を解釈するためには、音楽のみならず、やはり一次資料などの外在的な情

報が不可欠であるが、上述のとおり本作には有効な言説が見つかっていない。そこで本論では標題の問題から一旦離れ、新たな作品解釈に向かうべく、この作品における3音動機の展開に焦点をあて、それが創作史においてDSCH動機とどのような関係にあるのかを考察する。

## 2. 音楽的展開と3音動機

交響曲第12番は、交響曲第4番のような作品全体にわたる多次元的な動機労作というよりも、主題の順次的な展開を骨格とする。そして興味深いことに、これを表向きの音楽的展開とすると、その裏で、3音動機が最終的に4音音型に変容しようとする、楽曲全体にわたる不思議な異相が存在している。そこでまずこの3音動機がどのように現れているのか、確認していきたい。全4楽章の「主題」、「主要動機と3音動機」の登場箇所について、表1～4にまとめた<sup>12)</sup>。まず第1楽章は表1(次頁)のような流れになっている。第1楽章(Moderato-Allegro、ニ短調)は広義のソナタ形式と捉えられるが、展開部における動機労作が見られないことから、中間部をもつ3部形式に近い。

主題は3つ登場する。まず瞑想的な序奏主題(主題A、譜例3)から始まり、その冒頭には4音動機(動機a: d-f-e-g)が含まれている。この動機aは楽章冒頭より頻繁に反復され、まもなく3音動機の展開につながっていくほか、以降のすべての主題動機がここから派生していく、楽曲全体の要となる動機である。



やがて付点リズムが加わる形で第1主題(主題A'、譜例4)が序奏主題から派生し(練習番号③から4小節目)、切迫した響きで疾走する。



いったん縮小した序奏主題((A)、練習番号⑪)に戻ると、新たに第2主題(主題B、譜例5)が現れる(⑫)。



この朗々とした主題Bと序奏主題（主題A）は、ともに最終楽章でも登場する循環主題でもある。さらに主題Bのみが全楽章で登場するモットー主題となっている。

【表1】主題と3音動機の登場箇所：第1楽章

練習番号 ±小節数	冒頭	1	2	3+4	4+6	11	12+6	14+6
主題	A 序奏主題	A		A' 第1主題	A'	(A)		
動機 [音高]	a [d-f-e-g]	a	a' [b-des-c-es]	a [d-f-e-g]	a [d-f-e-g]	a [d-f-e-g]	a'' [c-e-d-f]	a' [des-fes-es-ges]

16	17	17+9	17+13	19	20	20+13	20+17	21+5	21+10	22	24-1
B 第2主題	B	(B)	(B)	B	(B)	(B)	(B)	(B)	(B)	(B)	(B)

24+3	25	27	28	30	31	33	33+5	34-1	35-2
A'	A'	A'	C 革命歌	A'	C	(C)	(C)	B	(C)
a'' [cis-e-d-fis]	a'' [fis-a-g-b]	a'' [gis-h-a-c]		a' [e-g-fis-a]					

37	37+6	39-2	39	43	43+5	44	46-2	46
A	(A)		B	(B)		(A)		B
a' [b-des-c-es]	a' [b-des-c-es]	a' [f-as-g-b]			3音×3 [dis-ais-his]	a [(a)-d-f-e-g]	3音 [es-b-c]	[d-]

47	48-2	48	49	50	51	52-2	52	53+2
B		B	(B)	(B)	(B)		A	(A)
	3音 [es-b-c]	[d-]				3音 [es-b-c]	a [d-f-e-g]	a [a-c-h-d] 3音×4 [es-b-c]

※主題の欄の（ ）：縮小・変型された主題

動機の欄のa'：移高された動機a（音高関係に変化なし）

例 14+6のa'（des-fes-es-ges）：動機a（d-f-e-g）が短2度移高

動機の欄のa''：変化音をもつ動機a

例 12+6のa''（c-e-d-f）：動機a（d-f-e-g）が長音階の響き（c-e-d-f）で展開

動機a'の音列部分の下線：3音動機（es-b-c）と同じ構成音をもつ動機a'（b-des-c-es）

動機の欄の3音：3音動機（es-b-c）を示す。異名同音（dis-ais-his）も含む

動機の欄の×：3音動機の繰り返される回数

例 3音×3：3音動機が3回連続して反復

展開部ないし中間部に入ると、また新しい主題C（譜例6）が登場する（28）。これは革命歌《同志よ勇敢に歩調をそろえよう С смело, товарищ, в ногу》の引用主題である。

【譜例6】主題C

この後、再現部に入り音楽は序奏主題（主題A）に回帰する（37）。第2主題（主題B）も交互に現れるが、第1主題（主題A）はもう姿を現さない。そしてその代わりのようにしてこっそり登場するのが、3音動機（es-b-c、譜例2）である。最初は異名同音（dis-ais-his）で現れる（43+5）。

この3音動機は実は楽章冒頭からの準備を経ている。表1からは、まず練習番号2で動機a（d-f-e-g）が移高されてb-des-c-es（つまり3音動機（es-b-c）と同じ構成音をもつ）として提示され、やがて展開部を経て序奏主題が回帰すると（37）、この移高された動機a'（b-des-c-es）が2度繰り返され、これに誘われる形で、3音動機が登場する流れが分かる（43から5小節目）。

また3音動機の重要な特徴として、この3音が最終的にd音への解決に向かう志向性をもつという点に注目したい。ニ短調のこの楽章において、3音動機の各音高は不安定な響きである。その緊張したエネルギーは時に反復され増幅されながら、必ずd音つまり主音へと解決する。そしてそのd音は主題Aないし主題B（46と48ではニ長調で提示）の第1音にあたる。すなわち3音動機がいったん登場すると緊張が高まり、主題で弛緩するというパターンが繰り返されるのである（譜例7）。

【譜例7】  
第1楽章練習  
番号46～主題Bへ

この交響曲は全楽章がattaccaで切れ目なく続くため、第1楽章の終盤では3音動機が4回反復されて緊張が増幅され、そのまま第2楽章へと突入する。

続いて第2楽章を見ていく。第2楽章（Allegro-Adagio、嬰へ短調）には第1楽章のような形式観はない。第2楽章には第3楽章の主題（主題G、譜例11）が先行して登場するため、計4つの新しい主題（主題D～G、譜例8～11）と冒頭楽章の第2主題（主題B、譜例5）が現れる。アダージョに入ったセクションから低声部に流れる主題D（譜例8）は、第2楽章前半部分の主要主題といえるものである。特に最初の2小節は弦の低声部で固執低音のようにこの先で度々繰り返される。4つの音高で構成されているこの音型（fis-g-a-b-g-a-fis）は、先述のモノグラム音型を上行形の音列にした響き（h-c-d-es）と同じ、半音-全音-半音の音程関係にある4音音列からできている。この響きはショスタコーヴィチが好んできわめてよく用いたもので、モノグラムが作品で使われるようになってからは、ときにDSCHの暗喩としても解釈される、特別な音列である。

【譜例8】主題D



このフレーズはまず上行し、下行の際には偶然か、十字架音型 (b-g-a-fis) となっている。ちなみに、第2楽章のみに登場する主題F (譜例10) は、少なくとも初回提示の荘重な響きにおいてはコラール風といえる。四声体で書かれたこうしたコラール風の響きは19世紀のロシア人作曲家たちがよく用いた伝統的な書法で、ショスタコーヴィチも《24の前奏曲とフーガ》Op.87 (1950-51) 前奏曲第1番などで頻繁に用いている。楽章中に点在する先の十字架音型とともに、宗教的色合いが感じられなくもない。なおこの主題Fは周期的に現れながら徐々に強さを増し、*pp*→*mf*→*ff*→*mf*といううねりも見せている。

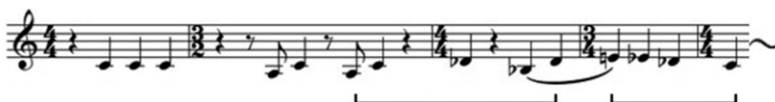
【譜例9】主題E



【譜例10】主題F



【譜例11】主題G



第2楽章における3音動機の現れ方は第1楽章とは一風変わっている。下記の表2をご覧いただきたい。ここでの3音動機は1箇所を除き(62)、すべて異名同音で現れている (dis-ais-his)。そして楽章の冒頭 (54、55+5) と終わり (75+12) では3音動機に応答するような4音動機 (cis-a-d-cis) が続く。その結果、多くの場合、3音動機はcis音へと連結するのだが、1か所 (65) では帰結感のない空虚な終わり方も見せている。

続いて第3楽章 (L'istesso tempo、イ短調) は、表3のとおり、第2楽章で先行して登場していた主題G (譜例11) を主要主題として展開し、後半では主題Bがその位置にとって代わる。第2楽章において主題D冒頭で強調された半音-全音-半音の音列 (fis-g-a-b) は、これに応答するかのように主題Gにも今度は下行形 (e-es-des-c) で登場し、やはりモノグラ

【表2】主題と3音動機の登場箇所：第2楽章

練習番号 ±小節数	54	55	55+5	55+5	56	57	57+2	58-2	58
主題		D		D	D/E		F	(D)	D'
動機 [音高]	4音 [cis-a-d-cis]		3音 [dis-ais-his]	4音 [cis-a-d-cis]		3音 [dis-ais-his]	-		

58+9	59	61	62	62+3	63	65-1	65	65+4	65+6	66+3	67	68
F	D/E	D''/E'	D''/E'	(D)	F		F	B	(D)	G'	G'	D''' + B
			3音×2 [es-b-c]	[cis-]		3音 [dis-ais-his]	-					

71	71+6	72-3	72+1	73	74	74+11	75	75+3	75+4	75+6	75+10	75+12
G'	F	(G)	D	E	E	F	(D)			E		
								3音 [dis-ais-his]	[cis-]		3音 [dis-ais-his]	4音 [cis-a-d-cis]

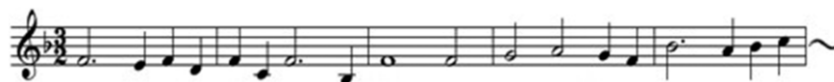
ムとリンクする、ショスタコーヴィチ的な響きに満ちている。こうしてこの半音-全音-半音の響きが蓄積されていくと、第3楽章後半で回帰する主題Bにも実はフレーズの3~4小節目に含まれていたこの音列(d-es-f-gesの半音-全音-半音、譜例5)が再認識され、主題B前半の全音階的音階とのギャップがより濃く浮かび上がることとなる。また第3楽章は3音動機が登場しない唯一の楽章である。

【表3】主題と3音動機の登場箇所：第3楽章

練習番号 ±小節数	76	77	78+5	79	80	81+4	82	83	84+7	85+2	86+3	87	88+5	89	90+3
主題		G	G	G	G	(G)	G	(G)	(B)	B	B'	B	G	(G)	(G)/(B)
動機 [音高]															

第4楽章(L'stesso tempo、へ長調-ニ長調)では、主題H(譜例12)、主題I(譜例13)が新たに加わる。どちらも全音階的で明朗な響きであるが、主題Iの方は旋律が行きつ戻りつたゆたうなか、先の4音音列も嵌め込まれている(gis-a-h-c)。

【譜例12】主題H





下記の表4のとおり、これらの主題に第1楽章からの主題A、主題Bも回想され、最終的には主題Bのモットー主題が存在感を放って提示される。そして3音動機はというと、全楽章中もっとも頻繁に反復されている。主題Iが登場する直前で最初の3音動機が登場するが、ここではd音から続く形で、*ff*のファゴット、コントラファゴット、トランペット、トロンボーンによって異様に目立つ響きで示される(95~96-3)。この流れを受け、やがて楽章中盤(106-6)にいたるとd-d-es-es-b-b-c-cと4音すべてが等しい音価と音色で、つまり4音音型として登場する。まったく等しい音価と音色で4音が奏でられるのは、この1回のみである(譜例14)。



それまで3音動機はd音へと連なる形をとり、かつ3音動機とd音との間には必ず何らかの互いの性質を分けるような休符が存在していた(参照：譜例7)。それがここにおいてd音から始まり、同化した4音音型へと変容するのである。

その先では、複数回繰り返されても4音目に解決せず、かつ移高形(c-g-a)で現れる箇所も初めて登場する(106+8)。その後は反復された後に4音目(d音)に解決し、何らかの主題に回帰するパターンが繰り返されていく。終盤、練習番号120以降は、この楽章で最初に登場した(95~96-3)*ff*のファゴット、コントラファゴット、トランペット、トロンボーンの響きと呼応する形で、これらにさらに弦楽器群が加わり、アクセントつきでこの動機を咆哮する。そして126以降はもはや主題と入れ替わったかのような印象を受ける。その扱われ方は、交響曲第10番(全4楽章)において、DSCHモノグラム(第1楽章冒頭主題から音列によって予告されつつ、第3楽章で明示的に登場)が、やはり第4楽章フィナーレで主題の座を奪ったかのように異様に轟くあの終局と、酷似している。また最終的に、3音動機は不気味な休符を挟みながらd音に向かうだけでなく、d音から連なるように反復されるため(122以降)、d-es-b-cの連呼とも受け取れる響きへと変容する。



【表4】主題と3音動機の登場箇所：第4楽章

練習番号 ±小節数	91	92	93	94	95	96-3	96	97	98	98+7	99	100+7	101
主題	(G)	H	(H)	(H)	(H)		I	I	(I)	(H)	(A)	I	(I)
動機 [音高]					[d-d]	3音 [es-es-b-b-c-c]	[d-d]						

102	102+7	103+7	104+3	104+11	105+9	106-6	106-2	106-1	106
(A)	A	(H)	(H)	(H)	(A)				H
						4音 [d-d-es-es-b-b-c-c]	3音 [es-es-b-b-c-c]	3音×2 [es-b-c]	3音×5 [es-b-c]

106+8	107	108	108+9	108+11	108+12	109	110	112	112+5	113	114
H	H	H				I	A	H	I	(B)	H
3音×3 [c-g-a]			3音×2 [es-b-c]	3音 [es-es-b-b-c-c]	3音×2 [es-b-c]	[d-]					

115	115+5	116+5	117	117+6	118	119	120+2	120+5	121	121+3	122	122+2
A	(C)	H	B	B	H	A		B	H	(I)		
							3音×2 [es-b-c]	[d-]			[d]	3音 [es-b-c]

122+3	122+4	122+5	123	123+3	123+6	124	125+4	126+2	126+3	126+4	126+5
		B	(H)	(I)	H	B	B				
[d-d]	3音 [es-b-c]	[d-]					[-d]	3音 [es-b-c]	[d-]	[-d]	3音 [es-b-c]

126+6	126+7	126+8	127	127+6	127+7	127+8
[d-]	[-d]	3音 [es-b-c]	[d-]	[-d]	3音 [es-b-c]	[d-]

以上、この楽曲の音楽的展開と3音動機の関連を見てきたが、ここからは主題Aと主題Bの循環主題を軸とし、そのほか複数の主題が順次に展開する骨格を備えながらも、その背後ではほぼ不変な3音動機が通底して用いられている様子が確認された。3音動機の登場回数は第1楽章で10回、第2楽章で7回、第3楽章は0回、第4楽章で26回、曲全体では43回となる。3音動機の変化形は、①2音ずつの反復形(4回)、②移高形(c-g-a、3回)、③異名同音(10回)の3パターンのみで、それぞれの回数も少ない。つまりこれらの音がお決まりの「合いの手」のように、きわめて特定の使われていることが分かる。また4楽章終盤に向かうにつれ、3音動機es-b-cがd音と結び付く傾向が顕著となり、練習番号122以降は特に、もはや3音動機というよりも4音音型として響きわたる印象を与える。

### 3. 自筆譜における3音動機の書き込み

ショスタコーヴィチはいつからこうした3音動機の構想を持っていたのだろうか。2013年に刊行された『新選集』第27巻の付録資料「草稿ファクシミリ」からは、少なくとも草稿の段階ですでに3音動機を断定的に用いていたことが分かる<sup>13</sup>。

この草稿のオリジナルは現在、モスクワのショスタコーヴィチ・アルヒーフ Архив Д. Д. Шостаковича に所蔵されている<sup>14</sup>。またアルヒーフにはこの草稿の高画質のカラー・コピーも所蔵されており、本稿の執筆にあたり、筆者は2016年8月末に閲覧させていただいた<sup>15</sup>。この資料からは、ファクシミリで同一色に見える筆致が、実は複数色にわたっている様子が観察されたが、そのなかで3音動機の書き込みはほかの音符と同じインクの筆跡や色で書かれており、たしかに同時期に記載されたと考えられる。

草稿は、ほとんどが1～2声部で書かれたきわめてラフな内容で、全28頁からなる。草稿の段階から3音動機は登場しているが、面白いことに計5か所で、「ми b си b до (ローマ字表記すると mi b si b do)」というキリル文字による音名表記でも書き込まれている<sup>16</sup>。つまりこうした筆跡からは、この動機が明らかにこの音でなければいけない音として特定の使われていた様子が窺える。

もちろん音符の形でも書かれている。最初に音符で3音動機が登場するのは、第1楽章で3回目にこの動機が出てくる箇所である。第4楽章では音名表記の形で書かれることはなく(1度のみ、譜線の余白がなくなってしまった箇所、2音目と3音目の音名を書いている箇所あり)、音符として書き込まれ、コードで盛り上がる展開も3音動機とともに描かれている。音名表記が書き込まれているのはもっぱら第1楽章のみであり、いずれも一度書いた後に挿入的に書き加えられている。このことから執筆中のいずれかの時点で、第1楽章後半から顔を見せるこの3音動機のイメージを固めてこうした加筆を行い、第4楽章執筆中には、終わりに向かうにつれ4音音型に近い形に収斂されていく構成のイメージを持っていった様子が推察される。

### 4. 3音動機とDSCHモノグラムとの関連性をめぐって

上述してきたような3音動機から4音音型 es-b-c-d さらに d-es-b-c への音楽的展開を踏まえると、ショスタコーヴィチ作品のコンテキスト上、DSCHモノグラムとの関連性を捉えないうわけにはいかない。たとえば上述した、第4楽章の練習番号 106 の6小節前から登場する d-d-es-es-b-b-c-c (譜例14) は、もっともモノグラムに近づいた瞬間である。モノグラムと関連させて捉えれば、h音からb音への下方変位を含むアナグラムといえる。だがこのほかの4音音型 es-b-c-d ないし d-es-b-c も含めて俯瞰すると、これらの響きは総じて、モノグラム

へのほめかしとしてはあまりに決定打に欠ける。つまりこれらからは近似性を示すというよりもむしろ、ぶれることなく囊(外形)には固執しつつも、あえてそのオリジナルの出自からは離れようとする意識の方が強く感じられる。こうした場合、はたしてここにどのような意味を捉えることができるのだろうか。

よく知られているようにモノグラムや音名象徴は意味論上、明示的な調べであり、「引用」とともにほかの解釈を許さぬ作曲家の意図として捉えることができる。一方、ほめかしは引用と言えるほどには原型を留めていない響きであるか、あるいは原型の調べをあえてほかす何らかの意図がある場合もある。これら両者の違いは同一性ないし近似性の程度の差であり、創作の背後に作者の意図があることに変わりはない。また厄介な問題として、原型との接点が希薄な場合、ほめかしと「偶然の空似」とを区別する普遍的な手立てではなく、こちらは様々なコンテクストとを照合することでようやく推定が許されるという範疇のものである。

実は交響曲第12番の背景に流れる3音から4音型への展開には、1960年7月12～14日に書かれた弦楽四重奏曲第8番Op.110の影響が大きいように思われる。周知のとおり作曲家自身が執筆直後からグリークマンへの手紙のなかで「自伝的作品」と語ったように、この作品はDSCHモノグラムやこれに由来する主題・動機が全5楽章にわたって徹頭徹尾用いられているほか、様々な過去の自作、ほかの作曲家たちの作品が引用されている<sup>17</sup>。本作の研究で知られるファニングも、引用、ほめかし、有縁性(明示的ではなく、状態も不確定)、偶然の一致の間には本来なんの境界線もないため、引用論はきわめて難解であるものの、弦楽四重奏曲第8番における引用およびその意図にかんしては議論の余地がないとする<sup>18</sup>。この断定を可能にするのは、やはり他ならぬ作者の言質である。先のグリークマンへの手紙のなかで、ショスタコーヴィチは曲中で用いた引用について詳細に言及している<sup>19</sup>。これにより引用意図が確認され、書簡中に認められていない作品へのほめかしや有縁性に関しても解釈を可能にしている。

この弦楽四重奏曲は演奏時間20分弱という比較的短い楽曲であるものの、ショスタコーヴィチがその創作史においてDSCHモノグラムを「全楽章で」用いた唯一の作品である。DSCHモノグラムからはアナグラムや音列化による新たな動機も作られ、つまり半音-全音-半音や、短3度(d-h, es-cから派生)+減4度(es-hから派生)といった響きが作品全体を満たす。弦楽四重奏曲第8番は私的なジャンルの作品といえ、1960年10月に行われた初演後でも音型や構成に関する認知度はそれほど高くなかったであろう。交響曲第12番は、弦楽四重奏曲第8番と同時期に着手されており、ここで充満させた語法と動機労作を発展的に応用させた可能性が高いと考えられる。

この弦楽四重奏曲におけるモノグラムと交響曲第12番における4音型には、構成上の共通点もある。弦楽四重奏曲第8番は全5楽章からなり、その両端楽章がハ短調で書かれてい

る(第2楽章は嬰ト短調、第3楽章はト短調、第4楽章は嬰ハ短調)。したがって両端楽章でのみ、モノグラムの最終音hは導音として機能し、主音c音への解決を誘う。同じく交響曲第12番でも先に観たとおり、両端楽章にあたる第1・4楽章のみがニ短調で書かれており、3音動機は主音d音へと志向する。また弦楽四重奏曲第8番においてまず登場する交響曲第1番第1楽章冒頭箇所引用は、その後、最終楽章でもう一度回想され、アーチ構造を成立させている。同じく交響曲第12番でも、第1楽章冒頭で登場した主題Aが最終楽章で再登場する循環主題として機能し、明らかなアーチ構造が存在している。

これらの関連性に鑑みると、3音動機から4音型d-es-b-cの流れは偶然の産物ではなく、モノグラムや弦楽四重奏曲第8番から着想を受けた、構成上準備された展開と考えられる。だがやはり交響曲においてモノグラムをほのめかそうとする意図はむしろ感じられない。ここでいうモノグラムをほのめかす意図とは、これが他でもない自身の名前の音名象徴(音による印鑑のようなもの)であることから、自分の存在をちらつかせようとしたと解釈できる響きであることを意味する。絶えず自己主張と絡みうる事情を孕むため、モノグラムへの近似的な響きの解釈はとりわけ慎重にならなくてはならない。その意味論的解釈の可能性は、ほかの作品との脈絡の中で考察する必要がある。

## 5. モノグラムの系譜と意味性の変遷

ショスタコーヴィチがこのDSCHモノグラムを自身の音名象徴として明示した最初の例は交響曲第10番Op.93(1953)であることに異論はないだろう。そこにおいて初めてこの音型は、①4音が等しい音価で、②この音名順で、③何度も同じ形で反復され、④音列化やアナグラムも含めた複雑な動機労作を経つつ、提示された。さらに加えてここでは第3、4楽章という複数楽章でも展開されている。だがよく知られているように、ショスタコーヴィチはこの作品以前にもモノグラムから派生した音列やアナグラムを好んで用いていた。こうした響きの使い始めがいつからかという、解釈者によって様々に語られているのが現状である。上述のとおり、ほのめかしと偶然の空似を区別する手立てがないため、利用例を網羅することは不可能であろう。しかしながら、こうした響きへの傾倒は顕著に認められ、モノグラムからの着想の可能性を否定できない。このように捉えると一連の主要作品から、ショスタコーヴィチ創作史におけるDSCHモノグラムの使用について、下記表のようにAを中心軸にすえ、B→C→Dという変遷を捉えることができる。

モノグラムの使用タイプ	作品例
A. 音列化やアナグラムによる派生	弦楽四重奏曲第2番(1944)、同第5番(1952)、チェロ協奏曲第1番(1959)、弦楽四重奏曲第15番(1974)ほか極めて多数：使い始めは不明、最晩年の作品まで
B. 近似的な動機の有機的展開	ヴァイオリン協奏曲第1番(1947-48)
C. サインとしての明示的利用	交響曲第10番(1953)、弦楽四重奏曲第8番(1960)、《自作全集への序文とそれについての短い考察》(1966)
D. 明示的なパロディ化	《反形式主義的ラヨーク》(1948or57年? ~、未完)、《自作全集への序文》(1966)

「A. 音列化やアナグラムによる派生」は、生涯にわたりショスタコーヴィチが好んでよく用いた、半音-全音-半音の音列や、その展開による響きである。この響きの例は枚挙に遑がない。多ジャンルで登場する、ショスタコーヴィチ的な響きである。

「B. 近似的な動機の有機的展開」は「C. サインとしての明示的利用」の伏線として重要である。交響曲第10番のような明示的利用はないものの、モノグラムにきわめて近い派生動機の有機的展開が観察される。これに該当するのは、ヴァイオリン協奏曲第1番Op. 77 (1947-48) のみであろう。これはよく音名象徴の「ニアミス」と語られる作品であり<sup>20</sup>、実質的にすでにモノグラムの暗喩性を備えているともいえる。この楽曲では、モノグラムの各音に則った音型が、精緻に準備されながら展開する。ここでモノグラムに関する点に絞って簡単に概観すると、まず第1楽章では半音-全音-半音の音列が冒頭7小節目(d-es-f-ges)より至る所で登場し、その後、練習番号15の5小節目からは、独奏ヴァイオリンの重音奏法のパッセージがDSCHモノグラムの各音を経由する(譜例15)。しかしこれらの音はパッセージの中に溶け込んでしまい、まだモノグラムとの関連は前面に出てこない。

【譜例15】 Vn協奏曲第1番第1楽章練習番号15+5



まもなく練習番号17から2小節目のオーボエ声部に、モノグラム移高形の第4音が下方変位しているfis-g-e-dのフレーズも現れる。これらが伏線となって、第2楽章中間部(練習番号33)主題冒頭で、等しい音価からなるdis-e-cis-h(モノグラム移高形でやはり第4音が下

方変位) が現れる (譜例16)。

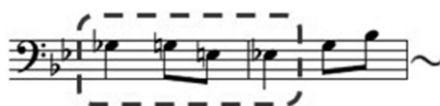
【譜例16】 Vn協奏曲第1番第2楽章練習番号33



楽章の終盤にさしかかり、等しい音価ではないが、モノグラムの純粋な移高形が、クラリネット、ファゴット、チェロ、コントラバスという低音楽器によって *ff* で奏でられる。おそらくこれがモノグラムにもっとも近づいた最初期の一例である。

【譜例17】

Vn協奏曲第1番  
第2楽章練習番号66



第3楽章では譜例16の4音音型、第4楽章では4音の音列化の響きがときに回想される。こうした楽章間にわたる動機労作ゆえ、この作品では偶然の空似ではない、モノグラムのほめかしとして解釈できると考える。

そして「C. サインとしての明示的利用」の例が登場する。交響曲第10番Op.93 (1953) において音名象徴が明示され、この動機の意味も顕在化することとなった。この7年後、同じ手法で書かれた弦楽四重奏曲第8番 (1960) が続く。

やがて「D. 明示的なパロディ化」が始まる。その明らかな例がバスのための独唱曲《自作全集への序文とそれについての短い考察》Op.123 (1966) である。この作品では自身をもこき下ろし、DSCHモノグラムが様々な形に変容して登場する (譜例18、19)。

【譜例18】

《自作全集》7小節目



【譜例19】

《自作全集》9小節目



最終的にはよく知られているように自分の名前を歌詞中で歌いながらモノグラムの響きで繰り返すまでに至る。この作品によって、モノグラムやそのほめかしに、もじりとしてのパロディ的意味合いの解釈可能性が備わるようになった。創作時期が不明の未完作品《反形式

主義的ラヨーク》においても純粋な形でのモノグラムは登場しないものの、繰り返される「反人民的作曲家」という歌詞に決まって派生音列を乗せるなど、やはりこの響きをあてこすったパロディ性が認められる。

以上が、ショスタコーヴィチがモノグラムからの派生的な響きを嗜好するなかで、徐々にその象徴性を顕在化させ、さらにパロディとしての意味を備えさせていった変遷である。交響曲第12番は、時期的には「C. 明示的利用」と「D. パロディ化」の登場の間に位置している。したがって、上で見てきた3音動機から4音音型d-es-b-cへと至る展開には、モノグラムのもじりを孕むパロディ的な発想が浮かんでいた可能性を否定できない。しかし繰り返すように、モノグラムをほのめかす効果よりもむしろ、響きからは、そこから離れようとする意識の方が強いように思われる。つまりそれを明確に意味させることを避けようとしたように見受けられる。

## 6. おわりに

交響曲第12番は第11番の続編として作曲家自ら期待を煽り、発表した作品である。レーニンに捧げ、ロシア革命の歴史的出来事をたどると謳った公式的な「標題音楽」にもかかわらず、その響きから標題性はあまりに不明瞭であった。当然のことながら、こうした作品において、きわめて個人的な性格を有するモノグラムの響きをそのまま用いることは許されなかったであろう。したがって、あえてほかした、あるいはもとよりほかすつもりでいたことは十分に考えられる。または音楽展開の後景に存在した3音動機に始まる一連の展開によって、結果的に楽曲全体が複層化し、物語展開が希薄になった可能性も考えられる。しかしやはりここでも、この行為の意図を探るさらなる解釈は、作曲家の言質を示す一次史料の裏付けを必要とする。

この例は純粋な引用ではないものの、引用行為の解釈で留意すべきこととして、引用箇所元の意味が作品を覆う全一的な意味になるわけではない、という点も確認しておきたい。それぞれの関連性は、あくまで音楽が発する多彩なプリズムの一色にすぎないのである。よく知られているように、モノグラムから派生した響きのほかにも、ショスタコーヴィチの創作には特に好んで用いられた響きがあった。そこにおいては楽曲内に留まらない作品間の響きの呼応や、意味の堆積が存在している。おそらく交響曲第12番にはモノグラム以外にも、こうした作品間の関連が必ずや秘められていることだろう。

以上のように捉えると、交響曲第12番は、ショスタコーヴィチが頻繁に取り組んだモノグラム派生動機の展開の延長線上に位置付けられる。それは交響曲第10番、弦楽四重奏曲第8番の後であったがゆえに現れたものであった。また創作史においてはモノグラムの音楽語法としての可能性が探求されたとも捉えることができ、ここに交響曲第12番の解釈の新たな視

点が生まれうると考える。

尚、本研究は科学研究費補助金（基盤研究C）課題番号26370103の一部を受けて行った。

## 注

- 1 本作の執筆経緯や開始時期、また本作の前にへと至る、レーニンに捧げる交響曲という構想に関する研究史については紙面の関係上、省略する。いずれもオーリガ・ディゴンスカヤの下記論文に詳解されているので参照されたい。Дигонская О. «Ленинский» замысел Шостаковича: Преддвенадцатая симфония—реальность или миф? // Opera musicologica. 2014. № 3[21]. С. 5-37. [О. Дигоンスкаヤ「ショスタコーヴィチの《レーニン》構想：第12番以前の交響曲は真実か神話か】 [http://www.conservatory.ru/files/OM\_21\_Digonskaya.pdf] accessed Sep. 5, 2016.
- 2 Хитоцуянаги Ф. Новый лик Двенадцатой: Что скрыто в несправедливо низко оцененной симфонии // Музыкальная академия. 1997. № 4. С. 87, (Выступление на конференции, посвященной творчеству Д. Д. Шостаковича. Ла Скала, Милан, 25 сент. 1996 г.). ; [英訳版] Hitotsuyanagi Fumiko, “The New Face of the Twelfth Symphony: Hidden Depths in an unfairly neglected work”, *DSCH Journal*, No. 13, July 2000, pp. 59-63. (Introduction to a conference dedicated to D. D. Shostakovich’s music, September 25, 1996 at La Scala, Milan.) English Version by Véronique Zaytzeff and Frederick Morrison. [英訳版には譜例つき] [http://dschjournal.com/wordpress/onlinearticles/dsch13\_hitotsuyanagi.pdf] accessed Sep. 5, 2016.

またヤクーボフ (2002) は本論で論じる3音動機ではなく、第1楽章の冒頭に登場する動機 (d-f-e-g-d、譜例3参照) に着目し、この動機と、ヤン・シベリウス Jean Sibelius (1865-1957) の連作交響詩《レンミンカイネン組曲 Lemminkäis-sarja》Op. 22の第3曲《トゥオネラのレンミンカイネン Lemminkäinen Tuonela》(1893年作曲、1897、1939年改訂) 冒頭 (cis-dis-e-fis-cis) との関連性を指摘している。紙面の関係で詳細は省くが、ショスタコーヴィチの交響曲第12番全体が4音からなるこの冒頭動機を基軸の一つとしていることに異論はないであろう。ヤクーボフは、晩年のシベリウスとショスタコーヴィチとの親交を特別なものと見なし、その親交からインスピレーションを得たとして、両者を関連づけた。ただしやはり作者の言質が残っていないことから、その妥当性については疑問視する声が多い。しかしながら4音の冒頭動機の意義づけを行おうとしたこの論考の主旨は納得のいくものであり、筆者にはその可能性を否定する根拠の方が乏しいように思われる。

Якубов М. Моя душа хочет мира...: Дмитрий Шостакович и Ян Сибелиус // Музыкальная жизнь. 2002. № 8. С. 27-30. [М. ヤクーボフ「私の心は平和を望んでいる... : ドミートリイ・ドミートリエヴィチとヤン・シベリウス」、『音楽生活』]



- 3 Акопян Л. Двенадцатая симфония «1917 год» Д. Д. Шостаковича // Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений. Т. 27. М.: DSCH, 2013. С. 115. [L. アコピヤーン「D. D. ショスタコーヴィチの交響曲第12番《1917年》」、『新選集』第27巻]
- 4 初演は1961年10月1日に、2都市で行われた（1961年10月1日、クイブィシェフ、アブラム・スタセーヴィチ指揮、クイブィシェフ・フィルハーモニー交響楽団；レニングラード、エヴゲーニイ・ムラヴィーンスキイ指揮、レニングラード・フィルハーモニー交響楽団）。2都市で同日初演された交響曲は後にも先にも本作のみであり、1958年にレーニン賞を受賞した交響曲第11番に続く標題交響曲への、当時、周囲が抱いていた並々なる期待が窺える。
- 5 ショスタコーヴィチは1960年10月29日にも、出演したラジオ番組「ロシア連邦の音楽生活」で、執筆中の交響曲第12番についてこのように語っている。またその原稿は雑誌『音楽生活』1960年第21号に掲載された。Новый музыкальный радиожурнал: Д. Шостакович рассказывает о своей работе над Двенадцатой симфонией // Музыкальная жизнь. 1960. № 21. С. 10. [「新しい音楽新報：ショスタコーヴィチが第12交響曲に関する自作について語る」、『音楽生活』]
- 6 同前、С. 10.
- 7 レーニンが革命直前に潜んでいた土地の名前。
- 8 革命の開始合図を送った巡洋艦の名前。
- 9 1961年8月28日にショスタコーヴィチが音楽学者レベディーンスキイに出した手紙から、この経緯が窺える。Душа и маска: Письма Д. Д. Шостаковича к Л. Н. Лебединскому // Музыкальная жизнь. 1993. № 23-24. С. 13. [「本音と仮面：D. D. ショスタコーヴィチからL. N. レベディーンスキイへの手紙」、『音楽生活』]  
 なお、レベディーンスキイが作者から聞いた話として、この交響曲の構想はもともと「レーニンの称賛」ではなく「レーニンの諷刺」であったという回想やインタビューがあるが、これに関しては『証言』同様、証明する資料が示されておらず、現況では信憑性に欠ける。Лебединский Л. О некоторых музыкальных цитатах в произведениях Д. Шостаковича // Новый мир. 1990. № 3. С. 267. [L. レベディーンスキイ「D. ショスタコーヴィチの作品におけるいくつかの音楽的引用について」、『新世界』]
- 10 Сабинина М. Шостакович-симфонист: Драматургия, эстетика, стиль. М.: Музыка. 1976. С. 346. [M. サビーニナ『シンフォニスト、ショスタコーヴィチ：ドラマトゥルギー、美学、様式』]
- 11 実際に、声楽パートを含む交響曲（第2、3、13、14番）を除いた純粋器楽としての残り11の交響曲の録音数を数えると、交響曲第12番がもっとも少ない。（下記の統計はHulme (2010) の録音資料データを参照。再版は考慮せず、純粋な録音数。）Derek C. Hulme, *Dmitri Shostakovich Catalogue: The First Hundred Years and Beyond*, 4th ed., Lanham: The Scarecrow Press, Inc., 2010.

	録音数
第1番	77
第4番	42
第5番	153
第6番	56
第7番	53
第8番	53
第9番	71
第10番	82
第11番	40
第12番	30
第15番	40

- 12 練習番号および以降で記載する小節数は、以下の楽譜を参照した。なお本論では動機の音高はすべてドイツ語音名で記載している。Шостакович Д. Д. Новое собрание сочинений. Т. 12. Симфония № 12 «1917 год», соч. 112: Партитура. М.: DSCH, 2013. [D. D. ショスタコーヴィチ『交響曲第12番《1917年》』総譜、『新選集』第12巻]
- 13 Черновые эскизы Двенадцатой симфонии «1917 год» Шостаковича // Новое собрание сочинений. Т. 27. С. 123-158. [付録資料「草稿ファクシミリ」、D. D. ショスタコーヴィチ『新選集』第27巻、123～158頁。]
- 14 Архив Д. Д. Шостаковича, ф. 1, р. 1, ед. хр. 49.
- 15 ショスタコーヴィチのアルヒーフにはすべての自筆譜原本の高画質カラー・コピーが所蔵されている。新選集の一部の巻に付録資料として掲載されているファクシミリとは解像度が大きく異なり、紙面から伝わる情報量が飛躍的に増える。閲覧をご許可くださった遺族代表のイリーナ・ショスタコーヴィチ Ирина Антоновна Шостаковичさん、アルヒーフ責任者であるオーリガ・ドンブローフスカヤ Ольга Викторовна Домбровская氏にこの場をお借りして深謝申し上げたい。
- 16 Архив Д. Д. Шостаковича, ф. 1, р. 1, ед. хр. 49, л. 10-12, 21. Новое собрание сочинений. Т. 27. С. 136-8, 147. [『新選集』第27巻]
- 17 Гликман И. Письма к другу: Письма Д. Д. Шостаковича к И. Д. Гликману. М.: DSCH, 1993. С. 159. [I. グリークマン『友への手紙：D. ショスタコーヴィチからI. D. グリークマンへ』]  
1960年6月にそれまで長きにわたり拒み続けてきた共産党への入党を決意したのだが、その耐えがたい屈辱から半ば正気を失ったような精神状態のなか、7月12～14日の3日間で一気に呵成に本作は書かれた。引用に関する詳細な言及も含め、この曲の説明をしている手紙は7月19日に書かれている。
- 18 David Fanning, *Shostakovich: String Quartet No. 8*, Aldershot: Ashgate, 2004, p. 51.
- 19 Гликман И. Письма к другу. С. 159. [I. グリークマン、同上]
- 20 David Fanning, *op. cit.*, p. 35.

**Three-Tone Motif and the DSCH Monogram  
in Shostakovich's Twelfth Symphony:  
A Tentative Study on the Relationships and Semantics**

NAKATA Akemi

This paper reports a tentative study on the interpretation of the relationships and semantics seen between the three-tone motif ES-B-C (in German) and the DSCH monogram in Shostakovich's Twelfth Symphony. The motif is observed repeatedly in the first, second and fourth movements, mostly appearing without multilayered changes and just before entry into the various themes of the individual movements. This three-tone motif usually progresses to a fixed D (the first note of the next theme), although sometimes after a few repetitions. This orientation means that the motif progresses to the four-tone ES-B-C-D or D-ES-B-C through its repetition at the end of the fourth movement. In the middle of the fourth movement also, D-ES-B-C appears once in four completely homogeneous tones. Examination of this ongoing motif development enables consideration of the relationship between the motif and the DSCH monogram Shostakovich consistently used in the 8th String Quartet Op. 110, which was written in the same period. However, it is difficult to define this sound as an allusion of the monogram itself because such development shows a kind of estrangement from the original monogram than kinship, despite some external similarities.

Shostakovich's works exhibit several instances of his use of this monogram, which gently accord to his creative history: inclination or humble usage of derived tone row or anagram (seen in works from early to late); organic development of approximate near-miss motives (1st Violin Concerto); explicitly practical signature (10th Symphony and 8th SQ); and parody (Preface to the Complete Collection of My Works and Thoughts). The 12th Symphony falls between the types of practical signature and parody in terms of chronological order, but exhibits a clear difference in terms of exclusion of the allusion function. Further interpretation of Shostakovich's intention requires more primary-source information. However, this affinity with the monogram clarifies the heterogeneous phase of this sinuous framework in the background of the successive development of major themes in each movement of this long-anticipated symphony.