

# ヤヴォルスキーのバッハセミナー

——ロシア・ソ連における《平均律クラヴィーア曲集》解釈の源泉

Yavorsky's "Bach Seminars": A Source of Russian Interpretations of *The Well-Tempered Clavier*

新田 愛

NITTA, Megumi

## 序論

ヨハン・セバスティアン・バッハ(1685-1750)は西洋の音楽文化で特に19世紀後半以降、「西洋音楽の父」として重視されてきた。ドイツの音楽史家ヘルマン・アーベルトは「まさにバッハほど、その音楽を受容する感覚の変遷がはっきりと辿れる作曲家は、他に例を見ない」<sup>1</sup>と述べる。本国ドイツや西欧諸国にとどまらず、西洋音楽文化はバッハと無関係にはいられない。バッハはある国ある時代の価値観を反映する鏡と言えらるだろう。

バッハの重要性はロシアにも当てはまる。特にソ連時代はゲンリヒ・ネイガウス(1888-1964)、マリヤ・ユーディナ(1899-1970)、タチヤナ・ニコラエワ(1924-1993)等、世界的に評価されるバッハ弾きが現れた。創作領域でも、1930年代半ばはバッハに始まる西洋の古典音楽を手本とすべきとの主張があった<sup>2</sup>、ポスト・スターリン期にも引用やほめかしてバッハを用いる作曲家が複数いた<sup>3</sup>。バッハの重要性は現代ロシアでも続いており、ジャンルを問わず多くの作品が上演され、人気を博している。ロシア・ソ連の音楽を検討する上で、バッハ受容の問題は重要な意義を持っている。

これは音楽理論の分野も同様だ。ロシア・ソ連の1900-1950年のバッハ受容を紹介するヴェアマイヤールとポリヂャエワの研究は、20世紀初頭を「ロシアのバッハ受容の新時代の始まり」としている<sup>4</sup>。この時期、多くの音楽家が西洋の最新のバッハ研究書の紹介、吸収を盛んに行った。「ロシア20世紀前半の最も重要な音楽理論家の1人」<sup>5</sup>ボレスラフ・ヤヴォルスキー(1877-1942)もそうだ。彼は音楽学者ボリス・アサーフィエフと並んで「ロシアのバッハ創作宣伝の重要人物」とされている<sup>6</sup>。

ヤヴォルスキーはモスクワ音楽院等で1910年代から亡くなるまで複数回、バッハ作品の分析を含む一連の講義を行なった。本論はこれらをまとめて「バッハセミナー」と呼ぶ<sup>7</sup>。どの講義でもバッハ作品、特に《平均律クラヴィーア曲集》(以下《平均律》)の分析が大きな位置をしめた。

本論の目的はヤヴォルスキーが生みだした《平均律》分析の手法

1 ヘルマン・アーベルト(石井不二雄訳)「バッハとわれわれ」『バッハ叢書』第1巻、角倉一朗編、白水社、1976年、10頁。

2 Pauline Fairclough, *Classics for the Masses: Shaping Soviet Musical Identity under Lenin and Stalin*, New Haven: Yale University Press, 2016, pp. 137-139.

3 梅津紀雄「芸術音楽から見たソ連:雪どけ期のショスタコーヴィチを中心に」『ロシア革命とソ連の世紀 第4巻 人間と文化の革新』浅岡善治、中嶋毅編、岩波書店、2017年、223頁。

4 Andreas Wehrmeyer / Elena Poldiaeva, „Bach in Russland“, *Bach und die Nachwelt*, Michael Heinemann, Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.), Bd. 3, Laaber: Laaber, 2000, S. 170.

5 Рабинович Б. И. ЯВОРСКИЙ Болеслав Леопольдович // Музыкальная энциклопедия / Под глав. ред. Ю. В. Келдыша. Т. 6. М., 1982. С. 608-609. 作曲家、ピアニストとしても活動した。

6 Wehrmeyer, Poldiaeva, „Bach in Russland“, S. 178.

7 後述する弟子のリュウゾフが複数の講義をまとめて「バッハセミナー Баховский Семинар」と呼んだことに由来する。

8 Wehrmeyer / Poldiaeva, „Bach in Russland“, S. 178-179.

9 ソ連期の古典受容を扱ったラークの著作はバッハの節でヤヴォルスキーを紹介する。ただ、彼の学問興味の中心がバッハだったこと、シュヴァイツァー等の西側のバッハ研究の影響を受けていることは言及するが、解釈の詳細に触れていない。Раку М. Г. Музыкальная классика в мифотворчестве советской эпохи. М., 2014. С. 76-77. 前注2のフェアクロウの研究は、レーニン・スターリン体制下の古典受容に注目しているが、ヤヴォルスキーがバッハ作品を解釈したことにすら言及しない。

10 Яворский Б. Л. Сюиты Баха для клавира / Под ред. С. В. Протопопова. М.; Л., 1947.

11 Российский национальный Музей Музыки (РНММ). Ф. 447. Ед. хр. 646. Л. 1 об. 強調はリャウゾフによる。本論が参照するアーカイブ資料は全てリャウゾフの手書きノートだ。明らかな書き間違いは断りなく修正した、以下同様。

12 Там же.

13 Там же. Л. 1 об. - 2.

を弟子の講義録から再構築し、これをロシア・ソ連のバッハ作品解釈史に位置づけることである。なお、本論が「再構築」という言葉で意図するのは、ヤヴォルスキーがどうバッハ作品を解釈したのかを、複数の資料を用いて可能な限り多角的に推定することだ。

## 第1節 先行研究の少なさと問題点

ヤヴォルスキーの音楽理論の著作は生前から数多く刊行され、紹介や研究も多いが、バッハ解釈については多くが謎に包まれている。ヤヴォルスキーの重要性を指摘したヴェアマイヤーとポリチャエワも具体的な解釈に立ち入らず、セミナーの開催時期など情報に間違いも多い<sup>8</sup>。ほかのソ連時代のバッハ受容を扱う研究でも具体的な紹介はない<sup>9</sup>。

背景には資料の制約がある。一次資料がほぼ弟子の講義録に限られ、これを参照しなければ彼の解釈が分からないからだ。

音楽理論に関して多くの著作を発表したヤヴォルスキーだが、バッハに関する出版物は死後刊行された組曲解説の小冊子しかないうえ<sup>10</sup>、ここにセミナーの分析手法はほとんど現れない。残したメモもごくわずかだ。

これはなぜか。バッハセミナーに参加した弟子の作曲家セルゲイ・リャウゾフ(1905-1983)は以下のように説明する。

しかしヤヴォルスキーは「即興者」だった。バッハセミナーは完全に口頭の産物だ……自身ではほとんど書き留めず、わずかな草稿しかない[…]

[…]

実際、彼はバッハセミナーを何回か開いた[…。]。毎回ヤヴォルスキーの語り口は異なり、資料を付け加え、それに没入し、新たに光を当てた……<sup>11</sup>

証言を踏まえれば、記録を残さなかったのはヤヴォルスキーにとってバッハ作品の分析が「即興」の産物だったからだ。しかしリャウゾフは、それゆえ時折弟子の記録に間違いがあったし、ヤヴォルスキーでさえ取り違えることがあったとも証言している<sup>12</sup>。

リャウゾフは管見の限り、ソ連時代にヤヴォルスキーのバッハセミナーの講義録を網羅的に整理した唯一の人物である。経緯はこうだ<sup>13</sup>。まず彼は1924-25年にモスクワの第1音楽専門学校でバッハセミナーを聴講した。整理にとりかかったのは戦後で、1962年から本格的化した。自分以外の聴講者が書いた講義録(1924-25年、

1928年、1942年の記録)も収集し、手書きでノートに書きだした。おそらく1983年に亡くなる直前まで続け、計40冊以上のノートを残したが今も出版されていない。ノートは現在、ロシア音楽博物館(モスクワ)のアーカイブ内のリャウゾフ個人フォンド(Ф.447)に保存されている。

ほかにも1970-1980年代にピアニストで音楽学者のヴェーラ・ノーシナ(1941-)がヤヴォルスキーの解釈を用いた授業を行い<sup>14</sup>、1993年に書籍『J. S. バッハの音楽シンボル』にまとめている<sup>15</sup>。アーカイブに残されたヤヴォルスキーのメモや手紙を紹介した点で貴重な資料だが、彼の解釈を忠実になぞると言うよりは、新たなノーシナなりの解釈が提示されている。

ヤヴォルスキーの解釈を体系的に整理した書籍の初出は2005年だ。ロマン・ベルチェンコ(1961-)著『失われた意味を求めて: ポレスラフ・ヤヴォルスキーの《平均律》解釈』<sup>16</sup>がそれで、セミナーの中心だった《平均律》の分析を、2巻分全曲にわたって紹介している。ベルチェンコに取材したところ<sup>17</sup>、書籍の原型は1985年のモスクワ音楽院の卒業論文で、一次資料の主な出所は、長年音楽院でヤヴォルスキーの分析手法を使って講義していたアレクセイ・カンディンスキー=リュビニコフ(1950-)<sup>18</sup>だという。一方で先述したリャウゾフのノートは書籍刊行直前の2ヶ月間に閲覧しただけだ。しかも参照が不十分で未参照のノートすらあることが、筆者による2019年春の調査で確認された。

ヤヴォルスキーの解釈を再構築するにはリャウゾフのノートも詳しく参照し、より多角的な分析が必要だろう。本論はこれに取り組みたい。

もっとも、ヤヴォルスキーのバッハ作品の分析が弟子の記録でしか残されていない以上、彼の解釈を完全な形で再構築するのは不可能だ。ただしリャウゾフは、授業でヤヴォルスキーの考えをうまく書き取ったと褒められたのは自分だけだった、「おそらく私はほかの聴講者よりも記録を取る経験を多く積んでいたもので、より速く、より詳細に、すなわちより『速記的に』記録することができた」と述べている<sup>19</sup>。また、書き留めた記録の一部はヤヴォルスキー本人に直してもらったとも証言している<sup>20</sup>。さらに、別の聴講者の記録をノートに書き写して整理するときも自分の解釈とヤヴォルスキーの解釈とを色や記号で分けるなど<sup>21</sup>、解釈をそのまま保存することに異常なほど熱心だ。以上から、リャウゾフのノートはベルチェンコの書籍よりはヤヴォルスキーの解釈をそのまま保存している可能性が高い。

むろん、リャウゾフがヤヴォルスキーのセミナーを全て聞いたわけではなく、今触れたようにノートにはほかの聴講者の記録も入り

14 授業の開催時期は、以下の動画における本人の証言に基づく。SMARTview. Вера Носина // Слушать ученика. Да здравствует Бах! [https://www.youtube.com/watch?v=0cgGq6gKv7s] (投稿者 Евгений Златин, 投稿日 2019年10月31日, 該当箇所の再生時間 32:21-32:26) 以下、URLは全て2021年6月10日最終閲覧。

15 Носина В. Б. Символика музыки И. С. Баха. Тамбов, 1993.

16 Берченко Р. Э. В поисках утраченного смысла: Болеслав Яворский о «Хорошо темперированном клавире». М., 2005. Берченкоは過去にも同テーマで論文を発表している。Берченко Р. Э. Из истории отечественного баховедения: Б. Л. Яворский о «Хорошо темперированном клавире» // Наследие Б. Л. Яворского: к 120-летию со дня рождения / Под ред. Г. П. Сахаровой. М., 1997. С. 79-88.

17 日本時間2020年8月8日の著者宛のメール。

18 本名アレクセイ・アレクセーヴィチ・カンディンスキー。ピアニスト、教育家。カンディンスキー=リュビニコフのペンネームで活動した(本論は後者の表記に従う)。Сафонова Е. Л. КАНДИНСКИЙ Алексей Алексеевич // Московская консерватория от истоков до наших дней. 1866-2003 / Под ред. Н. А. Мироновой. М., 2005. С. 244. 彼は1976年からモスクワ音楽院で教鞭を取っている。Там же. この頃からヤヴォルスキーの手法を用いていたのだろう。

19 РНММ. Ф. 447. Ед. хр. 646. Л. 2. 強調はリャウゾフによる。

20 Там же.

21 例えば以下。РНММ. Ф. 447. Ед. хр. 603. Л. 2-8.

22 以下を参照した。Averbux Л. А. (сост.). Даты жизни и деятельности // Яворский Б. Л. Статьи, воспоминания, переписка. Т. 1. 2-е изд. М., 1972. С. 611-672; Берченко. В поисках утраченного смысла. С. 12-19; Виноградов К. Л. Занятия Б. Л. Яворского с аспирантами московской государственной консерватории // Яворский. Статьи, воспоминания, переписка. С. 149-186.

23 ベルチェンコはヤヴォルスキーが自ら創設した「演奏様式史」の授業を1938-1941年に行ったとしている。Berchenko. В поисках утраченного смысла. С. 19. 一方、授業に参加していたヤヴォルスキーの弟子は「創作イデオロギーと様式」(別称「演奏様式史」)の授業は1938年10月開始、1940年10月終了だったと証言している。Виноградов. Занятия Яворского с аспирантами московской государственной консерватории. С.

混じる。また、「毎回ヤヴォルスキーの語り口は異な」っていたのに、1曲ごとに異なる時期のセミナーの分析内容を集約している。とはいえ、これらの問題は講義録を扱うとなれば避けては通れない。人によって書き取る内容に差異が生じるのはやむを得ないし、全ての記録が集まるわけではないため、各時期の完全な再構築はそもそも不可能だ。また、リャウゾフはどの記録がいつの誰による書き取りなのかを詳細に記しており、混乱することはない。

本論は以上の資料の限界を踏まえたうえで、ベルチェンコとリャウゾフ両者の資料を用いてセミナーの中心となった《平均律》の分析を再構築する。しかし、2巻計48のプレリュードとフーガ各曲の分析を紹介するには紙面が足りないため、分析の手法そのものに焦点を当てる。これを第2節で行う。この際、先述したノーシナの書籍にあるヤヴォルスキーの文章も参照する。

また、セミナーがロシアの音楽界に与えた影響も検証すべきだが、ベルチェンコは参加した有名人を列挙するだけで具体的な影響関係は言及していない。第3節はこれを検討し、ヤヴォルスキーをロシアのバッハ作品解釈史に位置づける。

## 第2節 ヤヴォルスキーの《平均律》分析手法

現在、8期のバッハセミナーが行われたことが分かっている(表1)。

表1 バッハセミナー一覧<sup>22</sup>(新田愛作成)

年	分かっている情報
1916	夏、キエフ(詳細不明)
1917	キエフ音楽院学生とキエフ民衆音楽院の教育クラスの聴衆に向けて
1919	キエフ音楽院学生に向けて
1920	キエフ音楽院
1924-25	モスクワ、第1音楽専門学校(1924年10月5日—翌年3月末。平均3-4日に1度開催)
1927-28	第1音楽専門学校(モスクワ)
1938-40 <sup>23</sup>	モスクワ音楽院「演奏様式史」授業(1938年10月—1940年10月。週2回、各2時間)
1941-42	モスクワ、サラトフ音楽院の学生・院生に「バッハの創作理念研究セミナー」(1941年12月10日—翌年11月19日。計34回。しばしば1回あたり5-6時間)

149, 167. 授業内容の説明で《平均律》のフーガの分析を挙げていることから、ベルチェンコと同じ授業を指していると分かる。開催時期は弟子の証言を採用した。

まずは、ベルチェンコの整理に基づいてアプローチの全体像を提示したい。

各曲の分析で指摘される事項はほぼ決まっている——まず「連想イメージассоциативный образ」、該当する聖書の文章、イメージを共有する視覚芸術作品の名前(あるいは作者の名前)、基になったプロテスタント・コラールの曲名が挙げられる。そしてプレリュードとフーガの「シンボル」分析が行われ、その中で共通する「シンボル」を持つバッハの他作品(コラール前奏曲やカンタータ等)が多数

挙げられる。それから書誌学的注釈(作品がいつ、どの楽器用に書かれたか等の考察)と演奏指南が続く。

このうちアプローチの根幹となっている「連想イメージ」、プロテスタント・コラールの指摘、「シンボル」分析について説明したい。

まず「連想イメージ」だが、これは各曲のイメージ内容を示すタイトルのようなもので、言ってしまうとセミナーの目的はこれを明らかにすることにある。ヤヴォルスキー曰く、連想イメージとは「ほかの作品との連想や類推によって生まれるイメージ」<sup>24</sup>だ。各曲の連想イメージは多くの場合、聖書の内容に対応している。そのためまず該当する聖書の文章が示され、内容を共有する視覚芸術(多くは宗教画)の作品名もしくは作者の名が提示される。例えば第1巻イ短調の連想イメージは「ヨルダン川でのキリストの洗礼」で、該当する文章としてマタイによる福音書第3章第13-17節(別の福音書の類似箇所)が示される。そして同じ題材による視覚芸術としてピエロ・デラ・フランチェスカの『キリストの洗礼』が示され、ほかにもジョット、ペルジーノ、ヴェロッキオ等の名が挙がる<sup>25</sup>。

ヤヴォルスキーはこの連想イメージに基づいて《平均律》の全2巻48のプレリュードとフーガを内容順に並べ替え<sup>26</sup>、6つのツィクルスに分類した。表2はその分類をベルチェンコの書籍から抽出したものだ。これを見ると、《平均律》には旧約聖書から福音書まで一つの大きな物語が想定されていることが分かる。

もう一つの重要な命題は、各曲(特にフーガ主題)がプロテスタント・コラールに基づくとの想定だ<sup>27</sup>。例えば第1巻イ短調はコラール「われらの主キリスト、ヨルダンの川に來たり」を基にしているとされる。ヤヴォルスキーは、おそらく音型の一致等から各曲の基となったコラールを特定し、その歌詞の内容から連想イメージを決めた。第1巻イ短調の連想イメージは、このようにして「ヨルダン川でのキリストの洗礼」となったのだ。

断っておきたいが、プロテスタント・コラールはバッハの作ではなく、現存の賛美歌である。もっとも、バッハはよく現存のコラールを用いて作曲した。ヤヴォルスキーは各曲の分析中、基になると想定した該当のコラールに基づいてバッハが書いたコラール前奏曲(コラールの旋律を基に書かれたオルガン曲)やカンタータも数多く挙げる。この2ジャンルは、確かにインキピットから基のコラールが自明だ。しかし《平均律》の場合、コラールに基づくという想定自体がヤヴォルスキーの独創である。彼がどのようにして《平均律》の基礎にコラールを見出すに至ったのかは、後で考察したい。

プレリュードとフーガの分析で鍵となるのは「シンボル」だ。各連想イメージに結びつく様々な事象は、対応する音楽「シンボル」によって描かれているというのがヤヴォルスキーの想定である。彼

24 Берченко. В поисках утраченного смысла. С. 81.

25 Там же. С. 190.

26 ヤヴォルスキーの場合、プレリュードとフーガは原則同じ内容を共有する。プレリュードはフーガと同じエピソードのイメージを補助したり、その背景を示したりとされている。

27 Берченко. В поисках утраченного смысла. С. 58.

28 ベルチェンコの書籍に一覧表は無いため、各曲の分析を基に表2を作成した。表4のリュウゾフとツィクルス分類が違う曲には\*または\*\*を付した(後述)。連想イメージは特記([ ]内に漢字表記で示した)以外、ロシア語で書かれている。

表2 ベルチェンコが示したヤヴォルスキーの《平均律》連想イメージ、分類 (新田愛作成)<sup>28</sup>

ツィクルス	調・巻	連想イメージ
「旧約聖書」	G dur II	墮落
	C dur I	受胎告知
「キリストの 子供時代」	**e moll I	涙の谷 (嘆きの谷 [独])
	g moll I	エリサベト訪問
	B dur I	羊飼いの礼拝
	A dur I	東方三博士の礼拝
	Fis dur I	新年、主の割礼
	B dur II	主の奉献 (抱神者シメオン)
	E dur I	エジプトへの逃避
	a moll I	ヨルダン川でのキリストの洗礼
「キリストの御業」 (別称:「キリストの青 年時代」「成人期」)	cis moll II	荒野の誘惑
	**d moll I	悪魔・蛇、罪と贖罪。フーガはおとめ (聖母) (1917 年)。布でキリストを包む (1935 年)。大漁の奇跡 (1942 年)
	**F dur I	大漁の奇跡
	*c moll I	燃える信仰、信仰の熱烈さの表現 (1924 年)。湖の嵐、キリストが湖の上を歩いて弟子たちのところへ行く (1942 年)
	gis moll II	井戸のほとり、キリストとサマリアの女との出会い
	f moll II	マリアとマルタのところにいるキリスト
	Fis dur II	ラザレの復活。神殿から商人を追い払う。キリストとピラト (1924 年)
	F dur II	エルサレム入城
「受難週」 (別称:「受難節」 「犠牲のツィクルス」)	*d moll II	詩編より、神によって貧しい人が励まされ、逆らう者が倒されることについての詩 (1924 年)。商人を追い払う (1942 年)。浮世 (プレリュード)
	fis moll II	最後の晩餐
	cis moll I	ゲツセマネの祈り
	a moll II	キリストの苦悩 (プレリュード)、イエスへの暴行 (フーガ)。楽園追放 (初期の版)
	g moll II	キリストとピラト。「見よ、この人だ [羅]」(1924 年)。納棺 (1942 年)
	*c moll II	キリストの鞭打ちと、空から十字架を見るシオンの娘たちの合唱 (1942 年)
	h moll II	ピラトの裁判、キリストの鞭打ち。神殿から商人を追い払う (初期の版)
	fis moll I	十字架を担ぐ
	h moll I	プレリュードはゴルゴタの丘への行進。フーガはキリストの磔刑
	gis moll I	キリストの磔刑、十字架の上の苦しみ
	dis moll II	十字架の苦しみ
	f moll I	悲しみの聖母 [羅]
	Es / dis moll I	追悼、降架、キリストの遺体を布で包む
	b moll I	納棺
*b moll II	復活前夜	
祝祭のツィクルス	C dur II	復活前夜
	G dur I	キリストの復活
	**H dur I	キリストの復活
	e moll II	キリストの昇天
	H dur II	聖霊降臨日。聖母マリアの昇天 (1917 年)
	**D dur I	聖霊降臨
	**Es dur II	聖霊降臨
ドグマのツィクルス	Cis dur I	三位一体
	Es dur I	三位一体
	Cis dur II	三位一体
	D dur II	私は信じる [羅] (信条)、全能なる神の賛美
	*As dur I	ドグマ的
草案	*E dur II	指摘なし
	*As dur II	ドグマ的
	*A dur II	指摘なし

はこう書いている。

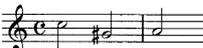
J. S. バッハの作品を見るとすぐに分かるが、彼の全作品はいくつかの旋律の型が赤い糸のように貫いている。何人かのバッハ作品の研究者は、これらの型をシンボルと名づけた…… 比較的少数のこれらシンボルによって、大量にあるバッハ作品は一つの均整の取れた全体にまとめられる……<sup>29</sup>

では、具体的にどのような「シンボル」が指摘されたのか。ヤヴォルスキーがセミナーを始めた頃に書いた手紙と、ベルチェンコが各曲の分析前に示したまとめから整理したい。

まず見るのは、1917年8月6日付の手紙(弟子の作曲家セルゲイ・プロトポポフに宛てて「J. S. バッハの創作思考」というテーマで書いた手紙の一通)にあるリストだ。

1. 下声部の均等な動きは歩みになぞらえられた ( ♩, ♪, ♫ ) [ … ]。
2. 素早い上昇、下降の動きは天使の飛翔を表現した。これは新約聖書の中の、生誕の夜に光の輪をつけた天使たちが空から地上へ、また空へと飛び交ったのを牧夫が見たという言葉に基づく。
3. 短く、素早い、大胆に途切れる音型は歓喜を描いた。
4. 同様の音型だが、それほど素早くはないものは落ちついた満足……
5. 付点のリズム ♩ ♪ ♫ は元気、優雅さ、祝祭を描いた。
6. 3連符のリズム ♩ ♪ ♫ は疲れ、憂鬱。
7. 7度や9度の大幅な下降は老人の衰弱<sup>30</sup>である〈 … 〉。オクターヴの場合も落ちつき、平穏、周囲への抱擁のしるしとされた。
8. 同音符5-7音からなる半音階は激しい悲しみ、痛み(上行も下行も)……<sup>31</sup>
9. 2音ずつ下降する動きは静かな悲しみ、気高い歎き……<sup>32</sup>
10. トリルのような動きは活気、時には笑い。相応の音域、音色だと大笑い。

11. イエスの磔刑の苦しみ(減4度[ … ])。  Cru - ci - fi - xus...

逆行は実現。 

シンコペーション付きは磔刑の要望。  расп - ни...

12. [鐘の]音、リンゴンと鳴る響き、トランペットの叫び、様々

29 Носина. Символика музыки Баха. С. 15.

30 ベルチェンコによると、同じ音型をヤヴォルスキーは「老い(あるいは弱さ)のシンボル」とした。 Берченко. В поисках утраченного смысла. С. 112.

31 ベルチェンコによると、同じ音型をヤヴォルスキーは「苦しみ(あるいは弱さ)のシンボル」とした。 Там же. С. 110.

32 ベルチェンコによると、同じ音型をヤヴォルスキーは「墓に下るシンボル」とした。 Там же. С. 106.

33 ベルチェンコによると、同じ音型をヤヴォルスキーは「復活のシンボル」とした。これはゼクエンツ的に何回か繰り返される3音の順次進行の上行とされている。Там же. С. 96.

34 キリストの言葉「父よ、御心なら、この杯を私から取りのけてください。しかし、私の願いではなく、御心のままに行ってください。」(ルカによる福音書第22章第42節)を指しているだろう。和訳は聖書協会共同訳。[https://www.bible.or.jp/]

35 Носина. Символика музыки Баха. С. 25-27. ただし、譜例は印刷がより鮮明な再版からスキャンし、一部加工した。ノーナの編集はく)、新田の編集は〔〕で示した。なお、原注は割愛した。

な楽器の模倣……

13. 贖罪(復活、昇天)のモチーフ<sup>33</sup>。



14. 旋律が普通でない動きをする時は必ず普通ではない概念が表現されている。一定の旋律モチーフは、その韻律・リズム構造により、対応したさまざまな考えのニュアンスを表している(11に見られるように)。

15. 苦しみのモチーフの一種の変化形に執拗なリズムが付くと、定め、不可避の必然性、「私の願いではなく、あなたの願いが行われますように」<sup>34</sup>を表す。



16. 3度、6度、10度の重音は落ちついた感覚、満足、喜ばしい思弁を意味する。<sup>35</sup>

これは初期に書かれており、まだ「シンボル」ではなく「モチーフ」という言葉で説明されているが、多くがベルチェンコの整理した各曲の分析に「シンボル」として登場している。

次の表3はベルチェンコがまとめた、ヤヴォルスキーの分析に登場する主な「シンボル」のうち、上の手紙の指摘に該当する「シンボ

表3 ベルチェンコがまとめた「シンボル」のうち上記手紙で言及がないもの(新田愛作成)<sup>36</sup>

シンボル	特徴
受難のシンボル(磔刑/十字架のモチーフ)	2度で下降する2音が2つ、減4度、減7度、減3度等の間隔で結合
苦しみの杯のシンボル	短い音価でなめらかにくねる動きで形成されるゼクエンツ
死のシンボル	復活のシンボルを下向きに変えたもの(3音の下降)
マリアのシンボル	マリアのMを描くように、シメトリーかそれに近い形で上行と下行が入れ替わる
使徒追従のシンボル	休符かタイ付きの音符に続いて弱拍で始まる順次進行のなめらかな動き。しばしば使徒の人数の12音からなる
聖霊降臨のシンボル	「使徒追従のシンボル」に似ているが、らせん状で、より長いことが多い
犠牲のシンボル	短三和音の第2転回形での上行(稀に下行)が、しかるべきイメージの文脈で現れた場合

ル」を除いて一覧表にしたものだ。つまり、1917年以降に指摘された可能性が高い「シンボル」だ。

ここまで整理した内容をまとめよう。ヤヴォルスキーは《平均律》を貫く大きな聖書の物語を見出し、全曲を内容順に並び替えた。その経緯はこうだ。まず、各曲の基となったプロテスタント・コラールを特定し、その歌詞から連想イメージを決めた。そして、このイメージ内容が「シンボル」によって具体的に描かれていると想定して、各曲の分析でその詳細を検証した。以上がバッハセミナーの《平均律》解釈のあらましだ。

では、ベルチェンコが未参照だったリャウゾフのノートを参照すると何が分かるのか。以下、気づいた2点を整理したい。

### (1) ツィクルス分類の相違

ツィクルスの分類に関して、ベルチェンコとリャウゾフの記述は微妙に異なっている。先のリャウゾフと同様、ベルチェンコもヤヴォルスキー自身が時期によって一部の解釈を変えていたと指摘しており<sup>37</sup>、それゆえの差異かもしれない。ただ、ベルチェンコはドグマのツィクルスの数曲を「手探りで」、「直感に従い」別のツィクルスに入れ替え、「草稿」の分類を設けたとも言っている<sup>38</sup>。こうしたベルチェンコの整理を相対化するため、表4に訳出したのがリャウゾフ作成の表から抽出した連想イメージと分類の一覧だ。リャウゾフによれば、セミナーは原則この順番で行なわれた<sup>39</sup>。

表2と表4では14曲の分類が異なっていることが分かる（該当曲は筆者が\*か\*\*で示した。ただし同ツィクルス内で順番が異なるだけという場合は含めなかった）。ベルチェンコの言うとおり、どれもドグマのツィクルスに分類するかどうか起因する。彼は、ヤヴォルスキーが最後のバッハセミナーでドグマのツィクルスの曲をかなり減らしたと言う<sup>40</sup>。しかしいずれにせよ、8曲（\*で示した）の分類変更には言及するが、ほかの6曲（\*\*で示した）には言及しない。連想イメージが多岐にわたるのは確かだが、これほどの曲数の分類が異なるのは留意が必要だ。

### (2) ヤヴォルスキーの解釈におけるシュヴァイツァーの影響

リャウゾフの記述から明らかになるもう一つの事柄は、アルザス出身のオルガニスト、神学者のアルベルト・シュヴァイツァー（1875-1965）の重要性だ。リャウゾフは以下のようにシュヴァイツァーの書籍『バッハ』を紹介している。

しかし、ヤヴォルスキーのほかにも、負けず劣らず興味深い記述がシュヴァイツァーの卓見にある——書籍『バッハ』の

36 Берченко. В поисках утраченного смысла. С. 87-119. 譜例はベルチェンコの書籍あるいは該当曲のペーターズ版の楽譜をスキャンし、一部加工した。Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperierte Klavier*, T. 1, Alfred Kreutz (Hrsg.), Edition Peters Nr. 4691a, Frankfurt/M; Leipzig; London; New York: C. F. Peters, 1988; Johann Sebastian Bach, *Das Wohltemperierte Klavier*, T. 2, Hermann Keller (Hrsg.), Edition Peters Nr. 4691b, Frankfurt/M; Leipzig; London; New York: C. F. Peters, 1960.

37 Берченко. В поисках утраченного смысла. С. 132.

38 Там же. С. 133-134, 133 (сн. 1, 2), 292 (сн. 1).

39 РНММ. Ф. 447. Ед. хр. 646. Л. 2 об.

40 Берченко. В поисках утраченного смысла. С. 133 (сн. 2).

41 以下のノート末尾に書かれた一覧表を参照し、《平均律》に関する情報を抜き出した。РНММ. Ф. 447. Ед. хр. 646. Л. 128 об. 連想イメージは特記（〔 〕内に漢字表記で示した）以外、ロシア語で書かれている。強調はリャウゾフによる。ノート序文には1965年1月28日と記録があり、一覧表も同時期に書かれたと推測できる。別のノートにも類似の表がある（表紙裏に1970年1月17日、裏表紙内側に1968年9月15日と記載があり、おそらくこの間に書かれたもの）。РНММ. Ф. 447. Ед. хр. 603. Л. 2-8. この表も参照し、ツィクルス分類や曲順が異なる場合は【】で記した。

表4 リャウゾフが示したヤヴォルスキーの《平均律》連想イメージ、分類<sup>41</sup>(セルゲイ・リャウゾフ作成、新田愛編集および訳)

サイクルス	調・巻	連想イメージ
記載なし	G dur II	原罪
子供時代	C dur I	受胎告知〔仏〕
	g moll I	訪問〔仏〕
	B dur I	降誕
	A dur I	博士
	E dur I	エジプトへの逃避
	Fis dur I	新年・祝日
	B dur II	奉獻
青年時代	cis moll II	荒野にて
	a moll I	洗礼
	f moll II	マリアとマルタ
	gis moll II	マリアとの初対面
	Fis dur II	ラザレの復活
	F dur II	エルサレム入城【別のノートではこの曲から次のサイクルス】
犠牲	fis moll II	最後の晩餐
	cis moll I	ゲツセマネの園で
		杯についての祈り
	a moll II	苦惱
	h moll I	ゴルゴタの丘への行進【別のノートではh moll IIとh moll Iが逆】
	g moll II	見よ、この人だ〔羅〕(1924年)
		納棺(1942年)
	h moll II	ピラトの裁判。フーガは鞭打ち【別のノートではh moll IIとh moll Iが逆】
	fis moll I	無理矢理の行進
	gis moll I	親しい人の苦しみ
	dis moll II	民衆の激怒。死にゆく人の最後のかすれ声
	f moll I	悲しみの聖母〔羅〕
	es / dis moll I	追悼
b moll I	葬送行進。墓の上の涙、女たちが泣き叫ぶ	
祝祭	C dur II	夜明け
	G dur I	復活
	e moll II	昇天
	H dur II	「マリアの昇天」あるいは「聖霊降臨」
ドグマ	**c moll I	1924年：ドグマ的内容。プレリュードは「赤々と燃える」性質、フーガは「霊的歓喜と信仰のゆるぎなさ」 1942年：湖の嵐、キリストが水の上を漁師たちのもとへ。 フーガは信仰の固さ……
	Cis dur II	三位一体と聖母マリアの賛美
	**D dur I	ドグマ的内容。聖霊について、——使徒について
	D dur II	ドグマは信条、賛美、「唯一の全能の神を〔羅〕」
	Cis dur I	ドグマ的。「聖霊」、「三位一体」
	Es dur I	ドグマはキリスト教の神学主題の設定。
	**Es dur II	ドグマ。「聖霊〔羅〕」。「私は信じる〔羅〕」
	*E dur II	ドグマ。ドグマ。
	*d moll II	倒された者と励まされた者
	*c moll II	激怒した民衆は鞭打つ(地上)。シオンの娘たちの静かな合唱(空)
	*d moll I	1917年：蛇(罪)とマリア(贖罪)
		1924年：歓喜のユビルス 1942年：魚が捕られて……
	**e moll I	ドグマ。(涙の谷)
	**F dur I	漁師
	*b moll II	葬式、思案
	*As dur II	神学者、おとめの祝日
	*As dur I	踊り。(サラバンド)
**H dur I	?	
*A dur II	?	

ことで、1934年と1964年に露訳がある。ここにはヤヴォルスキーに影響を与えた特別な「宝」がある。彼はこの本をよく知り、原典で学んでいた。<sup>42</sup>

シュヴァイツァーはまず1905年に『J. S. バッハ：音楽家詩人』を仏語で<sup>43</sup>、その後増補改訂した、より大部の『J. S. バッハ』を1908年に独語で発表した<sup>44</sup>。

リャウゾフが言及する『バッハ』の「原典」は仏語・独語両版のことだろう（ヤヴォルスキーはどちらの言語にも堪能だった<sup>45</sup>）。また、仏独両版で著者の根本的立場に変化はないとされている<sup>46</sup>。以上を踏まえ、本論は両版をまとめて『バッハ』とする。ちなみに1934年と1964年の露訳は、前者が主に仏語版からの抄訳（独語版も混入する）、後者は独語版からほぼ完訳だ<sup>47</sup>。

『バッハ』の主な特徴は、プロテスタントにとどまらない超宗派的キリスト教の作曲家としてバッハを評価したこと<sup>48</sup>、さらに音で描き、詩作し、情念を表現するバッハ像を提示したことだ<sup>49</sup>。シュヴァイツァーはバッハの音楽を「音画」と呼ぶ。歌詞を持つ作品（多くが宗教音楽）の内容が、音楽において「モチーフ」によって描かれていると考えているからだ。主にカンカータやコラール前奏曲を対象に、この「モチーフ」（「音言語（音楽言語）」とも呼んだ）の分析を行なっている。

リャウゾフは「講義録から、ヤヴォルスキーの視点がシュヴァイツァーの主たる見解の多くを『継承』したものと分かった」<sup>50</sup>と述べており、分析を整理する過程で、シュヴァイツァーがヤヴォルスキーに与えた影響の大きさに気づいたようだ。

では、具体的に影響はどこに、どのように見られるのか。

ここで、先ほど留保した、ヤヴォルスキーはどのようにして『平均律』がプロテスタント・コラールに基づくとの想定に至ったか、という問いを検証したい。ベルチェンコもシュヴァイツァーの言葉「彼〔バッハ〕はコラールを自分の作品の基礎としたのである」を紹介してはいる<sup>51</sup>。しかしリャウゾフの記述を見ると、より具体的な影響関係が見えてくる。

コラール（〈わがところは主をあがめ〉〈ルターのコラール〉〈深き淵より、われ汝に呼ばわる〉〈クリスマス・コラール〉〈シメオンの歌〉等）の意味内容を調べ、理解すれば、我々はコラールを基にしたバッハのコラール前奏曲（《オルガン小曲集》）を新たな目で見るだろうし、このコラール〔前奏曲〕におけるバッハのポリフォニーに多様なイメージの回路を、あたかもコラールの歌詞に付けられたバッハの「説明」を見つけるだろう。コラー

42 PHMM. Ф. 447. Ед. хр. 646. Л. 2 об. 強調はリャウゾフによる。

43 Albert Schweitzer, *J. S. Bach: le musicien poète*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1905.

44 Albert Schweitzer, *J. S. Bach*, Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1908 (13. Aufl. 2016). 和訳は以下。アルベルト・シュヴァイツァー（浅井真男、内垣啓一、杉山好訳）『バッハ』全3巻、白水社、1983年。

45 *Авербух*. Даты жизни и деятельности. С. 615.

46 Stefan Hanheide, *Johann Sebastian Bach im Verständnis Albert Schweitzers*, München; Salzburg: Emil Katzschler, 1990, S. 52.

47 *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах / Пер. З. Ф. Савеловой. Под ред. М. В. Иванова-Борещкого. М., 1934; *Швейцер А.* Иоганн Себастьян Бах / Пер. Я. С. Друскина. Под ред. М. С. Друскина. М., 1964.

48 Sven Hiemke, „Aspekte der französischen Bach-Rezeption“, *Bach und die Nachwelt*, Michael Heinemann, Hans-Joachim Hinrichsen (Hrsg.), Bd. 2, Laaber: Laaber, 1999, S. 70, 73.

49 Werner Breig, „Bach, Johann Sebastian. 13. Zur Rezeptionsgeschichte“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart: allgemeine Enzyklopädie der Musik*, begründet von Friedrich Blume, 2., neubearbeitete Ausg., Ludwig Finscher (Hrsg.), Personenteil 1, Kassel: Bärenreiter, 1999, S. 1516.

50 PHMM. Ф. 447. Ед. хр. 646. Л. 2 об.

51 *Берченко*. В поисках утра-

ченного смысла. С. 59. 引用文は以下。シュヴァイツァー『バッハ(上)』25頁。

52 РНММ, Ф. 447. Ед. хр. 664. Л. 4. 強調はリャウゾフによる。

53 シャルル・マリ・ヴィドール「序」シュヴァイツァー『バッハ(上)』16頁。以下も参照。アルベルト・シュヴァイツァー(竹山道雄訳)『わが生活と思想より』(白水Uブックス)白水社、2011年、75頁。

54 シュヴァイツァー『バッハ(上)』373頁；『バッハ(中)』222頁。

55 シュヴァイツァー『バッハ(中)』224-249頁。

56 同上、222頁。

57 「ある時、ヤヴォルスキーはシュヴァイツァーの所見『ある同じ思想を表現しようとするとき、バッハはいつも同じ基本的公式に回帰する』を引用して非常に近い解釈をし、『シンボルとは、音響表現の恒常性である』と述べた。」*Берченко. В поисках утраченного смысла. С. 84.*

58 Там же. С. 120-121.

59 Там же. С. 126. ここでベルチェンコが引用しているシュヴァイツァー『バッハ』の露訳は2002年に再刊されたもの。*Швейцер А. Иоганн Себастьян Бах / Пер. Я. С. Друскина, Х. А. Стрекаловской. Под ред. М. С. Друскина. М., 2002. С. 345.* 2002年版の露訳は1964年版に基づいており、この引用文の訳は変更されていない。*Швейцер. Бах. 1964. С. 357.* 和訳は独語原文を参照したうえで、露訳に合わせて新田が訳出した。*Schweitzer, Bach, 1908, S. 422.*

ルの歌詞やその意味を知らなくても、バッハがコラールの旋律や歌詞に付し、伴わせた多くの表現的主題の意味を理解できるようになる。もし《平均律》に同じ主題を見つければ、類推で《オルガン小曲集》にあったのと同じ思想や意味を投影できるようになる。この対比の方法論をまとめたのがシュヴァイツァーで、これがヤヴォルスキーの分析の基礎となった。<sup>52</sup>

リャウゾフが言及するコラール前奏曲は、シュヴァイツァー側の話をすると『バッハ』執筆のきっかけとなったジャンルだ(フランスのオルガニストのためにバッハのコラール前奏曲に関する小論文を書こうとしたのが始まり<sup>53</sup>)。シュヴァイツァーは特に《オルガン小曲集》を「バッハの音言語の辞典」<sup>54</sup>として重視し、モチーフ分析ではこの曲集のコラール前奏曲を数多く挙げる<sup>55</sup>。またリャウゾフが指摘するように、同曲集をコラールの「詩的解説」<sup>56</sup>とし、基となるコラールの歌詞が音楽において「モチーフ」で説明されていると考えている。

シュヴァイツァーが実証したコラールとコラール前奏曲との関係とはこのようなものだった。リャウゾフの証言から、これをヤヴォルスキーが《平均律》に応用したと分かる。つまりヤヴォルスキーは《平均律》でも特定のコラールが「シンボル」で説明されているはずだと仮定し、シュヴァイツァーが明らかにしたコラール前奏曲の音言語体系を用いてこれを実証したのである。

以上から、ヤヴォルスキーの《平均律》分析はシュヴァイツァーのコラール前奏曲の音言語分析を応用したものだと言える。

この影響関係を踏まえて、今一度ヤヴォルスキーのシンボル分析を検討しよう。

ベルチェンコも、ヤヴォルスキーがシュヴァイツァーの立場を引き継いでシンボル分析に至ったと指摘する<sup>57</sup>。ベルチェンコは、シュヴァイツァーや同時代のピロが開拓したバッハの自作引用の現象をクラヴィーア曲集に投影した点に、ヤヴォルスキーの新規性を見ている<sup>58</sup>。また、シュヴァイツァーの言葉「《平均律》、ヴァイオリン・ソナタ、あるいはブランデンブルク協奏曲のうち多くは、カンタータにおいて歌詞によってもたらされたような個々のモチーフの意味を理解すれば、『語りだす』だろう」を引き合いに出し、「おそらくこれを実現できた[...]のはヤヴォルスキー唯一人だ」と評価している<sup>59</sup>。

ヤヴォルスキーの新規性を強調するベルチェンコに対し、本論は先ほどのリャウゾフの証言を踏まえ、シュヴァイツァーの影響を冷静に捉え直したい。

まず、先ほどノーシナの書籍から引いて紹介した、少数のシンボ

ルで大量のバッハ作品が一つにまとめられるというヤヴォルスキーの主張は、シュヴァイツァーがバッハの「モチーフ」について語った以下の文章と酷似している。

カンタータや受難曲において規則的にくりかえされているために人目を引く性格的表現は、ほとんどすべて、おおむね形象的に規定された20ないし25くらいの根本主題に帰着する。<sup>60</sup>

ヤヴォルスキーの言う「シンボル」は、シュヴァイツァーの「モチーフ」にあたる。とすれば、同じ箇所でもヤヴォルスキーが言う「何人かのバッハ作品の研究者」の筆頭がシュヴァイツァーなのは間違いない。ヤヴォルスキーが「シンボル」を指摘するとき、《平均律》だけでなくコラール前奏曲やカンタータを数多く挙げることも確認したとおりだ。まさにこの2つのジャンルのモチーフ分析をシュヴァイツァーは『バッハ』で行っており、シュヴァイツァーが挙げた多くの曲がヤヴォルスキーの分析にも登場する。彼がシュヴァイツァーの分析を参照しているのは間違いない。

では実際のところ、両者の「シンボル」と「モチーフ」はどれくらい共通するのか。比較の便を考えてシュヴァイツァーの指摘した

60 シュヴァイツァー『バッハ(中)』217頁。

61 「モチーフ」の類型についての概説(シュヴァイツァー『バッハ(中)』217頁)で挙げられたモチーフ、および第22、23章で節を立てて説明されているモチーフをまとめた。譜例は和訳からスキャンし、一部加工した。

表5 シュヴァイツァーが『バッハ』で指摘した主な「モチーフ」(新田愛作成)<sup>61</sup>

モチーフ	特徴
歩みのモチーフ	規則正しく着いた音の歩みは強さと確かさを、着きのないよるめいた歩みは疲れと弱さを表現する
騒ぎのモチーフ	歩みのモチーフの特別な一群。馬蹄の響きや進軍の轟きの表象を呼び覚まそうとするかのよう 
疲れのモチーフ	歩みのモチーフにシンコペーションが付いたもの 
幸いな平安のモチーフ	 のリズム。倍の音価  も該当
痛みのモチーフ	2通りの表現形式がある(ほかに写実的な表現も存在) ①気高い歎きは2個ずつ組みになった一つながりの連結音符  ②激烈な痛みは5,6音の半音階
喜びのモチーフ	2通りの表現形式がある ①直接で素朴な喜びは、8分音符か16分音符による持続した生動する音階的音列 ②喜ばしい動きの具象化は  や  のリズム
蛇(悪魔)のモチーフ	からまりくねりながら上へ下へと動く 
天使のモチーフ	軽やかに漂い流れるリズムに基づく 
驚きのモチーフ	同一音で繰り返す8分音符か16分音符の連続

62 ただし、シュヴァイツァーも音程からなる「モチーフ」が存在することを指摘している。「音程もバッハにおいてはそれぞれ全く特別な意味を持っている。ただ個別的観察を一般的命題の形でまとめることは、この場合にはリズムについて行なう場合と比較にならないほど困難なのである。」シュヴァイツァー『バッハ(中)』308頁。

63 表5には含めなかったが、シュヴァイツァーも第23章冒頭の「形象的主題」の節で多くの視覚的表現を挙げている。「波の動き」「雲の動き」「晴れ上っていく霧」など。同上、250-253頁。

64 Беренко. В поисках утраченного смысла. С. 144.

65 Там же. С. 197.

66 シュヴァイツァー『バッハ(中)』255頁。

主な「モチーフ」も一覧化し、表5に示した。

これを踏まえ、再びヤヴォルスキーの1917年の手紙を振りかえろう。この時点では音言語の単位は「シンボル」ではなく、シュヴァイツァーと同様、「モチーフ」と表現されている。言い回し以外にも、リズムに着目して「歩み」や「歓喜」、「疲れ」の描写を説明する点も一致する。音型に関しても指摘は共通している。手紙の8、9番は5個程度の半音階、あるいは2個ずつ1組みになった連続下降が、それぞれ激的な痛みと気高い歎きを示すとしているが、シュヴァイツァーが「痛みのモチーフ」で挙げた2つの表現形式とぴたり一致する。ヤヴォルスキーがシュヴァイツァーを大いに参考にしていることが分かる。

ただ、先ほど表3に示したように、ヤヴォルスキーは次第にリズムより音型に着目するようになっていく<sup>62</sup>。ほかにも、シュヴァイツァーが主に概念や感情の描写を指摘したのに対し、ヤヴォルスキーはより具体的な事象、人物を想定する傾向にある<sup>63</sup>。ただし、手紙の指摘の多くは引き継がれている。また、ベルチェンコのもとはないが分析で多く指摘されるものに、蛇の描写がある。「曲がりくねったライン」<sup>64</sup>で、「バッハが悪魔の力を描くときに典型的に用いる、『蛇のような』動き」<sup>65</sup>だ。これがシュヴァイツァーの主張——「悪魔は音楽家バッハが得意とする形姿である。聖書の創世記にはそれが蛇として表象されているために、彼は悪魔を模写するにあたってつねに、からまりくねりながら上へ下へと動くモチーフを用いている」<sup>66</sup>——に基づくことは明らかだ。

以上を踏まえれば、ヤヴォルスキーは初期にシュヴァイツァーのモチーフ分析を吸収し、その後これを土台にしてオリジナルの解釈を付け加えていったと考えられる。

ヤヴォルスキーのアプローチを要約するとこうだ。彼はプロテスタント・コラールの歌詞がバッハの各作品の内容を規定すると考えた。そして、その内容を描く音楽語彙を鍵に分析を行った。この2点はまさしくシュヴァイツァーのアプローチの特徴だ。ベルチェンコが言うように、これを純粋器楽曲で実証したのはヤヴォルスキーの新規性だが、そもそもヤヴォルスキーのアプローチは、根本的にシュヴァイツァーの応用例と言うべきものなのである。

### 第3節 ヤヴォルスキーの影響力

シュヴァイツァーのアプローチの発展例に留まるからと言って、ヤヴォルスキーのバッハセミナーが重要でなかったことにはならない。評価すべきは同時代や後世のバッハ解釈への影響の大きさだ。

ベルチェンコによると、セミナーの参加者は合計300人にのぼり、多くの有名人がいた<sup>67</sup>。中には、本論の冒頭で紹介したネイガウス、ユーディナとニコラエフというソ連内外で評価された3人のバッハ弾きがいたし、ほかに、オルガニストのレオニード・ロイズマン(1915/16-1989)、ヴァイオリニストのユーリー・ヤンケレヴィチ(1909-1973)や、後に文化官僚やポリショイ劇場総裁となったトランペット奏者ゲオルギー・オルヴィド(1904-1980)も参加した。ロシア最古の合唱団レニングラード・アカデミー・カペラ(現サンクト・ペテルブルグ国立アカデミー・カペラ)の芸術監督となったゲオルギー・ドミトレフスキー(1900-1953)もいたし、作曲家・合唱指揮者のグリゴリー・ベリョフカ(1895-1964)やニコライ・レオントヴィチ(1877-1921)もいた。音楽学者も多く、バッハについて複数の研究書を残したタマラ・リヴァノワ(1909-1986)やベートーヴェンの伝記を書いたアーノルト・アリシュヴァング(1898-1960)等、多数が参加した。

では、セミナーのあるいはヤヴォルスキーの何が評価されたのか。ユーディナ、作曲家ドミトリー・ショスタコーヴィチ(1906-1975)、そしてリヴァノワの3人の言説から検討したい。

ユーディナはユダヤ人だが<sup>68</sup>、「プロテスタント文化は私に極めて近い」と述べ、バッハの音楽をその筆頭に挙げる<sup>69</sup>。彼女がクラヴィア曲の解釈でシュヴァイツァー、ヤヴォルスキーを参照したことは既に指摘されている<sup>70</sup>。ユーディナもヤヴォルスキーと同様、福音書のエピソードを《平均律》や《ゴルトベルク変奏曲》の各曲に対応させており、例えば《平均律》第1巻ハ長調を「人類創造あるいは受胎告知(いずれにせよ創造的魂)」としている<sup>71</sup>。プロテスタント文化への傾倒から、バッハの器楽曲に聖書を読み込むヤヴォルスキーのアプローチを採用したと思われる。また、ユーディナ自身がヤヴォルスキーのシンボル分析を高く評価した証言も残っており<sup>72</sup>、分析手法そのものにも惹かれていたようだ。

続いてショスタコーヴィチだが、彼がセミナーに参加したかは定かではない。ただし、1925年からヤヴォルスキーと文通を開始しており、レニングラードからモスクワへ行き、セミナーに参加したいと度々本人に伝えていたことが分かっている<sup>73</sup>。ある研究はショスタコーヴィチの作曲におけるヤヴォルスキーの影響を指摘し、バッハの音楽の象徴主義のアイデアを知っていたのは間違いないと述べている<sup>74</sup>。

では実際、ヤヴォルスキーのバッハ作品解釈がショスタコーヴィチに与えた影響は確認できるのか。1951年にショスタコーヴィチ名義で投稿された雑誌記事から一部を引きたい。

67 Берченко. В поисках утраченного смысла. С. 19-20.

68 Дроздова М. А. Мария Юдина: религиозная судьба. М., 2016. С. 19-20; Юдина М. В. Лучи божественной любви: литературное наследие. СПб., 1999. С. 616. ただし、彼女は自分の意思で1919年に正教の洗礼を受けている。Юдина. Лучи божественной любви. С. 616, 638-639 (сн. 6, 8).

69 Юдина. Лучи божественной любви. С. 526.

70 Зенкин К. В. М. В. Юдина и Б. Л. Яворский в истории интерпретации музыки И. С. Баха // Венок Яворскому: межвузовский сборник научных статей Первых международных научных чтений, посвященных Б. Л. Яворскому. Саратов, 2005. С. 28-43.

71 Там же. С. 32.

72 Юдина. Лучи божественной любви. С. 297.

73 Берченко. В поисках утраченного смысла. С. 19-20 (сн. 3).

74 Alexander Ivashkin, "Shostakovich, Old Believers and New Minimalists", *Contemplating Shostakovich: Life, Music and Film*, Alexander Ivashkin, Andrew Kirkman (Eds.), Farnham: Ashgate, 2012, p. 35.

75 Шостакович Д. Д. О подлинной и мнимой программности // Советская музыка. 1951. № 5. С. 76.

76 Ливанова Т. Н. И. С. Бах: пособие по истории музыки. Вып. 3. М., 1938; Ливанова Т. Н. Музыкальная классика XVIII века: Гендель, И. С. Бах, Глюк, Гайдн. М.; Л., 1939. С. 106-287; Ливанова Т. Н. История западноевропейской музыки до 1789 года. М.; Л., 1940. С. 386-449. 3つの文章は酷似しており、同じ内容を使い回していたことが分かる。

77 Ливанова. Музыкальная классика XVIII века. С. 212. ほか2冊の類似箇所は以下。Ливанова. Бах. С. 59; Ливанова. История западноевропейской музыки до 1789 года. С. 420.

78 Ливанова. Музыкальная классика XVIII века. С. 212. ほか2冊の類似箇所は以下。Ливанова. Бах. С. 59-60; Ливанова. История западноевропейской музыки до 1789 года. С. 420-421.

79 例えば以下。Ливанова Т. Н. Западноевропейская музыка XVII-XVIII веков в ряду искусств: исследование. М., 1977. С. 213; Ливанова Т. Н., Питина С. Н. И. С. Бах и русская музыкальная культура // Русская книга о Бахе / Под ред. Т. Н. Ливановой, В. В. Протопопова. М., 1985. С. 57. 論文の第1部 (С. 6-61) はリヴァノワ、第2部 (С. 61-98) はピティナが執筆。

私にとって深く内容的、つまり標題的なのは以下の作品です。バッハのフーガ、ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェンの交響曲、ショパンの練習曲とマズルカ、グリンカの《カマリンスカヤ》、チャイコフスキー、ボロディン、グラズノフの交響曲、ミャスコフスキーのいくつかの交響曲など、ほかにも沢山あります。例えば、バッハの《平均律》第1巻嬰ハ短調のプレリュードとフーガの音楽にはっきりと感じられるのは、人間の悲しみを描いた、深く、ざわつかせる表現です。反対に、同巻嬰ハ長調のプレリュードとフーガには、個人的ですが、純真、素朴で楽しかった子供時代のイメージが浮かびます。<sup>75</sup>

注目すべきは《平均律》を「標題」音楽の例、しかもその筆頭とする点だ。具体的解釈はヤヴォルスキーと一致するわけではない。しかし、《平均律》という通常なら標題音楽に分類されない純粋器楽曲をその筆頭格として挙げる態度に、やはりヤヴォルスキーの影響がうかがえる。

以上2人がヤヴォルスキーの解釈を肯定的に受けとめているのに対して、リヴァノワの評価は否定的だった。彼女は1938-1940年に相次いでよく似た内容のバッハ関連文章を発表し<sup>76</sup>、ここでシュヴァイツァーとヤヴォルスキーのアプローチを批判する。批判が登場するのは決まって器楽曲についての節の冒頭だ。リヴァノワは「内容や気分、イメージ、様式の特徴などの類似は指摘すべきだが、アナロジーの手法から特定の方法論があるかのように器楽曲の『標題』解説を行なってはならない」と述べ、このような分析者の例としてシュヴァイツァーやヤヴォルスキー等を名指しする<sup>77</sup>。そして、彼らを念頭にこう批判する。

バッハの声楽曲と器楽曲の主題の類似性に依拠して、幾人かの研究者は器楽曲の標題を細部に至るまで明らかにしようと試み、類似の声楽曲で容易につかまえられる主題の意味を、そこに「押し込め」ようとする。この方法論は音楽作品の内容を明らかにすると主張するが、間違いなく欠陥がある。その本質が機械論的だからだ。<sup>78</sup>

ここで批判の可否は検討しない。リヴァノワは約40年後、一転してシュヴァイツァーを高く評価するようになっており<sup>79</sup>、この時の批判がどこまで本気だったかも分からない。ただ少なくとも上記の引用から分かるのは、シュヴァイツァーとヤヴォルスキーのアプローチが器楽曲に標題を読みこむものだとして認識していたことだ。

以上紹介した3人のヤヴォルスキー評価は、どれもアプローチが

器楽曲に適用されることを前提としている。ユーディナ、ショスタコーヴィチはこれを《平均律》または《ゴルトベルク変奏曲》に適用したし、リヴァノワが批判したのも器楽曲に標題を読み込む立場だ。リヴァノワに関してはシュヴァイツァーのアプローチすら純粋器楽曲に適用されるものだと理解している。つまり、ヤヴォルスキーのバッハセミナーを通じて、シュヴァイツァーが開拓した音楽言語の分析手法は器楽曲に用いられるもの、という前提が作りあげられたのだ。

ヤヴォルスキーのバッハ解釈は20世紀後半にも影響を与えている。先のリャウゾフの言葉どおり、シュヴァイツァーの『バッハ』は1964年に再訳された。この再訳は人気を博したが<sup>80</sup>、同時期、実は同じ文脈でヤヴォルスキーの解釈も再評価されている。

再評価したのは既に紹介したリャウゾフやノーシナだけではない。ピアニスト、音楽学者、教育家のヤコブ・ミリシテイン(1911-1981)は1967年、『バッハの《平均律》とその演奏の特徴』<sup>81</sup>を発表する。この中でシュヴァイツァーの解釈も幾度となく参照する<sup>82</sup>が、ヤヴォルスキーについても絵画や聖書などの詩的題材との比較からバッハの音楽言語のイメージ性と象徴主義について語ったことを高く評価する<sup>83</sup>。また、分析で実際にヤヴォルスキーのアプローチを参照し、連想イメージを引いている<sup>84</sup>。

オルガニストのレオニード・ロイズマンは先述の通りセミナーの参加者で、ヤヴォルスキーとの1938-1941年の親交が自分の音楽人生に多大な影響をもたらしたと認めている<sup>85</sup>。彼がヤヴォルスキーの「考えを発展させ、特にバッハの芸術における象徴主義の問いの検討に寄与した」との指摘もある<sup>86</sup>。実際、1976年の論文「バッハのクラヴィア曲、特にトッカータについての覚え書き」<sup>87</sup>では、聖書の内容を示す「シンボル」の存在を指摘しているし、絵画性に関しても、バッハの「想像のまなざしにはしばしば絵画が立ちあらわれ、この能力が彼にとって音楽的靈感の刺激の一つとなった」と述べ、これを証明した人物としてピロ、シュヴァイツァー、シェーリングに加えてヤヴォルスキーの名を挙げている<sup>88</sup>。

また、『バッハ』再訳の編集を担当した音楽学者ミハイル・ドゥルースキン(1905-1991)は、1982年に発表したバッハ研究書で、シュヴァイツァーのアプローチを声楽曲ではなく器楽曲の節で紹介する<sup>89</sup>。別の箇所ではヤヴォルスキーがカンタータについて書いた手紙の文章をわざわざ著作集から引いている<sup>90</sup>。シュヴァイツァーをあえて器楽曲の節で紹介したのは、ヤヴォルスキーのバッハセミナーを知っていたからかもしれない(親交のあったユーディナから教えてもらった可能性がある)。

いずれもヤヴォルスキーとシュヴァイツァーを参照し、アプロー

80 Зейфас Н. Классика — в авангарде // Независимая газета. 10. 10. 2002. [https://www.ng.ru/ng\_exlibris/2002-10-10/2\_avan gard.html]; Ковнацкая Л. Г., Мищенко М. П. И. С. Бах в жизни братьев Друскиных // Швейцер. Бах. 2002. С. 675.

81 Мильштейн Я. И. «Хорошо темперированный клавир» И. С. Баха и особенности его исполнения. М., 1967.

82 同書でシュヴァイツァーの名は約100回も挙がる。参照箇所は具体的な演奏指南も多いが、象徴的解釈を参照している部分もある。例えば以下。Там же. С. 262.

83 Там же. С. 32.

84 Там же. С. 222. ただし、「連想イメージ」ではなく「イメージ象徴 образная символика」という語を用いている。

85 Кандинский-Рыбников А. А. Об интерпретации музыки И. С. Баха советскими пианистами и органистами // Русская книга о Бахе. С. 337.

86 Там же.

87 Ройзман Л. И. Заметки о некоторых клавирных произведениях И. С. Баха, особенно о токкатах // Вопросы фортепианного исполнительства: очерки статьи. Вып. 4 / Под ред. М. Г. Соколова. М., 1976. С. 119-155.

88 Там же. С. 128.

89 Друскин М. С. Иоганн Себастьян Бах. М., 1982. С. 266-268 и др.

90 Там же. С. 147-148; Яворский. Статьи, воспоминания, переписка. С. 336.

91 書誌情報は前注59を参照。

92 Кривицкая Е. Классика-XXI издательство и издания // Советская музыка. 2003. № 3. С. 186.

93 Иван СОКОЛОВ. Лекции о классической Музыке. [https://www.youtube.com/channel/UCWe15E1-wY17neyy\_dcW2uw]

94 ソコロフがセミナーを知った経緯はベルチェンコの著作からかもしれないが、ソコロフはヤヴォルスキーと親密だったネイガウスの孫弟子でもあるため(ソコロフの師匠レフ・ナウーモフはネイガウスの弟子)、人づてに聞いた可能性も高い。

チが器楽曲に適用されることを前提としている。ヤヴォルスキー由来の伝統が綿々と受け継がれているのだ。

伝統は現在も続く。『バッハ』は2002年に1964年訳が補訳付きで刊行され<sup>91</sup>、その後も確認できる限りで2004, 2011, 2016, 2018年に再版がある。ある記事は現代においてなおこの本が再版される意義について、シュヴァイツァーが考えた「バッハの音楽の象徴、歌詞の役割、純粋器楽曲の『音楽外の根源』は今もなお生命力を保っている」<sup>92</sup>と強調する。この文章は、現代もなおシュヴァイツァーのアプローチが純粋器楽曲に適用されるものだという、ヤヴォルスキーが作りあげた前提が保持されていることを示している。

作曲家、ピアニストのイワン・ソコロフ(1960-)は自分のレクチャーシリーズ「バッハから現代まで」をYouTubeチャンネルで配信している(2019年3月より、YouTubeチャンネル「イワン・ソコロフ。クラシック音楽レクチャー」<sup>93</sup>で約週1回配信。現在も継続中)。ソコロフはバッハの《平均律》全曲解説(レクチャーシリーズ中第4・32回)でほぼ毎回ヤヴォルスキーの解釈を用いて各曲に連想イメージを指摘し、その現れを具体的な音型に求めている<sup>94</sup>。やはり《平均律》だ。

ヤヴォルスキーが紹介したことでシュヴァイツァーの音画分析は、元々の分析対象だったカンタータやコラール前奏曲ではなく、《平均律》をはじめとする純粋器楽曲に適用された。この伝統はその後も受け継がれている。ヤヴォルスキーによって、ロシアでその後も続くバッハ作品解釈の一潮流が形成されたと言えるのだ。

## 結論

ベルチェンコは、ヤヴォルスキーが純粋器楽曲である《平均律》の心理的源泉を語った点に新規性を見出した。この点は疑いがないが、本論の検証で明らかになったのは、この分析が基本的にはシュヴァイツァーのアプローチの援用例だったということだ。

だからといってヤヴォルスキーが重要でなかったわけではない。彼の意義として強調すべきは、周囲に与えた影響力の大きさだ。彼はロシア・ソ連のバッハ解釈の一つの流派を作りだしたと言える。ヤヴォルスキーがシュヴァイツァーを紹介し、最初にアプローチを《平均律》に応用したことでバッハの純粋器楽曲に象徴的意味内容を読み込む傾向がロシアででき上がり、ヤヴォルスキーの影響を受けた音楽家はこの伝統を受け継いだ。この伝統は息が長く、現代も続いている。つまり、現代ロシアの一部の音楽家のバッハ作品解釈を検討するうえで、ヤヴォルスキーの解釈は今も参照すべき意義を保持しているのだ。