

D. Shostakovich の《日本の詩による 6 つの歌》 作品21をめぐって

A Study of Six Romances on Words by Japanese

Poets Op. 21 Composed by D. Shostakovich

古瀬 徳雄

目 次

はじめに

I ショスタコーヴィチの《日本の詩による 6 つの歌》作品21

について

1. ショスタコーヴィチの歌曲の概要
2. 《日本の詩による 6 つの歌》作品21
3. ストラヴィンスキーの〈3 つの日本の抒情詩〉
4. 山田耕筰の訪露

II ショスタコーヴィチと「音名象徴」

1. 作曲家に現れる「音名象徴」
2. ショスタコーヴィチに現れる「音名象徴」
3. 《ラ・ヨーク》について

III 《日本の詩による 6 つの歌》作品21に表出する音名 DSCH

IV 結論

はじめに

前世紀は科学が急激な進歩を遂げたが、多様な武器の拡大による大陸を越えた大戦を繰り返し、多くの損失も残した。音楽芸術も成熟する一方で、作曲家は社会的影響にさらされ、音楽が独自の論理だけで成り立つ余地を失っていったことも特徴になっている。音楽と政治、音楽と体制、音楽と戦争等、音楽が社会との対比関係の一方の要素を受け持つことで、実に多様な両義性の展開を見せることになった。創作の背景や作品そのものに鮮明に戦争を表出させたものもある。例えばシェーンベルクの〈ナポレオン頌歌〉やジョリヴェの〈兵士の3つの訴え〉 〈平和の日のためのミサ〉などは第二次世界大戦の衝撃で作られ、ノーノ〈命と愛の歌—広島の上で〉 ペンデレッキ〈広島の犠牲者の追悼のための哀歌〉等は、広島の被爆によって作曲家の心を動かした。さらにナチズムの残虐さがシェーンベルクの〈ワルシャワからの一人の生き残り〉やペンデレッキ〈怒りの日〉とハルトマン〈反ファシズム〉 ショスタコーヴィチ《交響曲第13番 パービー・ヤール》等、戦争をめぐる激しい怒りや慟哭によって生み出されている。

また、音楽が政治状況に対応して語るべき主題性を意識し始め、様式や表現形態の面でも混迷を来たした。ショスタコーヴィチもその一人で、自立的、多様性を持った主題を駆使し、十二音主義を否定しながら、隠された「音名象徴」を楽譜に包み込みながら巨大作品を打ち立てていった。彼の象徴の根底にはどのような深い意味が横たわっているのか、聴き手として象徴的音型を聞き取ることは極めて困難であるが、楽譜に刻まれた音型は視覚で捉える以上に極めて重要であるかもしれない。彼の作品から「音名象徴」を論点にすえ、この「音名象徴」の表出の萌芽が、早くも初期の作品《日本の詩による6つの歌》にあるのではないかと新たな論として問題を提起したい。

I ショスタコーヴィチの《日本の詩による 6 つの歌》作品21について

1. ショスタコーヴィチの歌曲の概要

ショスタコーヴィチは創作活動の全期に亘って声楽作品を残しており、時代順に辿っていくと交響曲や室内楽曲同様、作曲家としての成長過程や時代の変遷を知ることができる。また歌詞としての詩の特徴は多様性であり、プーシキン、レールモントフといったロシアの古典から象徴主義のブローク、前衛的なツヴェターエヴァ、現代に近いエフットツシェンコとロシアの歴史を網羅できるばかりではなく、ユダヤやギリシャの民族詩、ミケランジェロ、日本の和歌、諷刺雑誌、さらには文学作品の中の詩まで取り入れている。このことからショスタコーヴィチの文学的素養が広範囲であり、歌曲のジャンルから、より大きな可能性を見出そうとする作曲家の意図を読み取ることができる。

ショスタコーヴィチの歌曲においての伴奏部は、歌声部に従属する副次的要素ではなく、対等の権利を持って自己主張しつつ旋律線と対話を繰り返しながら曲を進行させていく、いわば歌声部を器楽化したものもある。伴奏楽器の多様さもこの事実を裏付け《ブロークによる 7 つの詩》作品67 (1967年) はソプラノと Vn. Vc. Pf. の伴奏をもち、《6 つの歌》作品62 (1942年) 《ユダヤの民族詩より》作品69 (1948年) 《ツヴェターエヴァの 6 つの詩》作品143 (1973年) 《ミケランジェロの詩による組曲》作品145 (1974年) は作曲家自身がピアノ伴奏を管弦楽伴奏に編曲している。ショスタコーヴィチは三大歌曲集《ブローク》《ツヴェターエヴァ》《ミケランジェロ》を組曲と名付けているが、このことから《ブローク》以降の晩年の作品で彼が目指していたものは単なる歌曲の寄せ集めを越えてシンフォニクな統一性を持った歌曲つき室内楽と考えられても良いだろう。各組曲はそれぞれ対立する二つのテーマを持ち、《ブローク》では「私」と「公」、《ツヴェターエヴァ》では詩の内容に「愛」と「憎」のシンメトリックな構成が見出せる。

晩年のムソルグスキーは〈ホヴァンシチーナ〉の大量自殺や歌曲集〈死

の歌と踊り」に代表されるように一貫して「死」についての思索をめぐらしていたが、当時、20世紀前半の作家達に課せられた共通のテーマである「死」を、ショスタコーヴィチもまた同様に原題としていた傾向が見られる。《交響曲第14番－死者の歌》や1942年に書かれた《英国詩人（シェイクスピア他）の詩による六つの歌》や《ミケランジェロ》などの中に作曲者の「死」に対する過敏な意識が感じ取られ、表面的な多様さにもかかわらず彼の歌曲全体に大きな存在感をもたらしている。

2. 《日本の詩による6つの歌》作品21

Hans Sikorski 版の楽譜の序言は以下のとおりである⁽¹⁾。

Shostakovich wrote the "Six Romances on words by Japanese poets" between the operas "The Nose" and "Lady Macbeth of the Mtsensk district." They were composed over a long period of time. Whereas the first three songs, which are similar in style to the earlier opera "The Nose," were completed on 7 October 1928, it was not until November 1931 that Shostakovich composed the fourth romance. This and the two last romances written on 5 April 1932 adumbrate the vocal style of "Lady Macbeth." It was not until the 1960s that the cycle was given the opus number 21. Shostakovich dedicated the work to the scientist Nina Varzar, whom he married on 13 May 1932, a few weeks after completing it.

The manuscript makes no mention of a poet or a translator, though it is now known that the texts of the first three numbers were taken from a collection entitled "Japanese Poetry," which was translated by A. Brandt and published in St. Petersburg in 1912. Around 1930 Shostakovich was introduced to a Japanese Professor, Iosio Dodsaki, and a group of Japanese students by Ivan Sollertinsky : and in 1931 he heard several concerts conducted by the the Japanese composer and conductor Kosaku Jamoda, in which the Japanese tenor Maki sang pieces by Jamoda. These encounters may well have inspired Shostakovich to compose the romances.

Apart from the version for tenor and piano there is one for tenor and orchestra, which was probably written at the same time. It was in this form that the "Six Romances " were first heard in a performance by the orchestra of the Leningrad Philharmonic given on 24 April 1966 in the Glinka Hall of the Academic Chapel in Leningrad in the course of a festival in honour of Shostakovich's 60th birthday. It is not known when the version for tenor and piano was given its first performance.

要約すれば、ショスタコーヴィチはオペラ《鼻》と《ムツェンスク郡のマクベス夫人》との間にこの《日本の詩による 6 つの歌 (ロマンス)》を書いた。それらは完成に長時間要し、最初の 3 つの歌は初期のオペラ《鼻》のスタイルがみられ、1928年10月7日に完成し、4 番目は1931年11月に、最後の 2 つのロマンスは《マクベス夫人》のスタイルで1932年4月5日に書かれている。この曲は数週間後に結婚することになる科学者ニーナ・ヴァルザールに献呈している。原詩は日本の抒情詩から採られブラントにより露訳されたものを使っている。テノールとピアノ版の他に同時に書かれたと思われるテノールとオーケストラ版もあり、管弦楽による《6 つの歌》の初演は1966年4月24日にショスタコーヴィチ60才の誕生週間に、レニングラードのアカデミックチャペルのグリンカホールでレニングラードフィルにより行われた。尚、管弦楽の楽器編成は、2fl, 2ob, E_bCl, 2B_bCl, bassCl, 2fag, bass fag, 3trp, 3tromb, tuba, timpani, cymb, gong, glockenspiel, xylo, 2harps, strings となっている。歌詞を記す⁽²⁾。

(1) 恋 作者不詳 露訳 A. ブラント (1928年作曲)

山のむこうに太陽を沈めてくれれば
すぐにでもお前のところへ出掛けていこう！
暗い夜にお前はわたしに寄りそってくるだろう
朝焼けにも似て
咲いたばかりの花のように美しく。

わたしは、お前への情熱と恋に燃える
熱い、優しい手を
お前の胸におくだろう。
わたしたちはひしと寄りそうことだろう
横になって口づけをし、
胸をたがいに枕にして
腿と腿を近づけよう。
ああ、わたしはどんなに愛していることか
どんなに激しく、優しくお前を愛していることか、
わたしのよろこびよ。
太陽が山に沈んだら すぐに
お前のところへ出掛けていこう。

(2) 辞世詩 大津皇子(7世紀) 露訳 A. ブラント(1928年作曲)

原文は万葉集で「ももつたふ磐余の池に鳴く鴨を今日のみ見てや雲
隠りなむ」である。
もの憂げに木の葉が散る。
濃い霧が池をおおう。
潔らかな湖磐余の水面で
野鴨がおびえたように鳴いている。
陰うつな思いが頭をかけめぐり、
胸をしめつける。
ふたたび鴨の鳴き声がひびきわたる1年のちに
わたしはそれを聞くことはないだろう。

(3) 慎みのない眼差し 作者不詳 18世紀露訳 A. ブラント(1928年作曲)

みどりの細い柳の木

揺れ動く幹が あらわに見えた
風に吹かれて
枝が一度になびいた時に
ところが今日 おお 私の愛する人よ
わたしはお前の足を見てしまった
お前の着物に
風がいたずらにたわむれた時に。

(4) 最初で最後 作者不詳 (1931年作曲)

わたしはお前の花を摘みとってしまった、いとしい人よ
わたしはお前を胸に引きよせ
引きよせて一つになった。
夜がまたたく間に過ぎた時
お前はもう行ってしまうことを知った。
残ったのはただ痛みだけ、痛みだけ。
お前にはもっとたくさんの
香り高い見事な花が咲くだろう
しかし、わたしが花を摘む時は過ぎてしまった
そして暗い夜、いとしい人はそばにいない。
残ったのはただ痛みだけ、痛みだけ……

(5) のぞみのない愛 作者不詳 (1932年作曲)

なぜわたしはお前を愛しているのだろう
決して、決して わたしのものにはまらないだろうに
お前を愛撫するのはわたしではない
お前の愛撫につかれてお前の横で
眠りにつくのはわたしではない。
いったいなぜわたしはお前を愛しているのだろう

(6) 死 作者不詳 (1932年作曲)

わたしは死んでゆく…
わたしは愛を知らずに死んでゆく。
彼女はわたしを愛していなかった、
待ちこがれてはいなかった、
わたしが家を空けた時も。
わたしは死んでゆく、
愛なしには生きられないから。
わたしは死んでゆく……

《日本の詩による6つの歌》の作曲の動機がどこにあるのか、これより早い時期に同じA. ブラントの露訳により日本の和歌を題材に作曲したストラヴィンスキーの〈3つの日本の抒情詩〉とを対比し考察する。

3. ストラヴィンスキーの〈3つの日本の抒情詩〉

ストラヴィンスキーは1912年の秋から翌13年の初頭にかけて、20世紀の音楽史のなかで確固たる位置を占めた〈春の祭典〉と平行して〈3つの日本の抒情詩〉を作曲した。この時期は、後に続く〈火の鳥〉〈ペトルーシュカ〉と輝かしい記念碑的作品と、斬新なアイデアによる〈きつね〉〈兵士の物語〉〈プルチネルラ〉の鮮明な転身の時期の谷間の余熱によって、この小規模な作品はひっそりと息をしている。この曲は高い声とピアノ版によるものと、高い声と室内オーケストラ版とがある。第一曲「赤人」第二曲「當純」第三曲「貫之」の構成で、契機は1910年5月〈火の鳥〉の総譜を持ってパリを訪れた時に、音楽でのジャポニズムを感じ取り、ラヴェルやドラージュより早くに、日本の和歌による作品に取り組んだ。A. ブラントによる和歌のロシア語訳がいつ出版されたか不明であるが、日本の和歌は1884年パリで西園寺公望とジュディット・ゴーチェの共訳による85首の歌集『蜻蛉集 (Poemes de la Libellele)』が出版され、ハンブルク生まれの

美術商 S・ビングは、フランスの学者や文化人による日本研究を集めて、1888年5月から3年間にわたり『芸術の日本』全36巻を発行する等、日本文化が次々と紹介される時期にあたる。〈春の祭典〉と〈3つの日本の抒情詩〉がいずれも「春」を主題としているが単なる偶然ではなく、歌に読み込まれている遥かなる国、日本の自然の「春」が音によって忠実に描写され、「赤人」では es-cēs-c-des の4音からなるオスティナートと、両端の構成音 es と des の装飾音がしめやかに降る春の雪の風景を描き、「當純」では連音符を効果的に使った急速なパッセージが谷川を流れる雪解け水の急流を音の多分割と複調的和音で描き、途中の4分の2拍子が cis-c-dis-h と白き流れの歌詞で歌われるところを異名同音に置き換えて、第1曲と同じ音列を使用している。「貫之」では急速な音型が遠くの山の端に浮かぶ雲を長7度、増5度、短9度を使い、室内オーケストラの各楽器の音色を重視した配置で映し出している。ピアノの冒頭の左手 c-h と、第4小節の右手の跳躍音域がつくる dis-cis、これも同じ音列を構成するもので全曲の統一感の維持に貢献している〔譜例1〕⁽³⁾。

〔譜例1〕

Tranquillo, M.M. ♩=100

Soprano

Piano

Siehst du

さらにショスタコーヴィチの《日本の詩による 6 つの歌》と楽譜の対照を続けたが、音楽的な関連は見られず、影響を受けたと考えられる箇所も反映された影すら見当たらない。

次に考えられるのがショスタコーヴィチの《6つの歌》の作曲の時期が、前半と後半の二期に分かれているが、この時期に日露相互の音楽交流とし

て重要な出来事が記録されている。この隙間に登場してくるのが山田耕筈の訪露であり作曲に取り掛かった契機に繋がった可能性が考えられ考察する。

4. 山田耕筈の訪露

山田耕筈（1886～1965）の伝記によれば昭和5年（1930年）に山田耕作から耕筈に改名した年にあたり、翌1931年パリ・ピギヤル座の招きで2月12日に東京を発ってシベリア鉄道でパリへ向かっているが、その往路にモスクワに立ち寄り、帰路7月に同地で演奏会を開催するための約束を交わした。パリで池内友次郎、佐藤美子、高木東六らに会い、帰途は牧一（のち嗣人と改名）と同行し、ソ連各地（モスクワ、レニングラード、キエフ）で講演会・演奏会を行っている。7月17日にレニングラードで演奏会を開き、プログラムは、前半に山田の作品〈青い焰〉〈野人創造〉〈日本組曲〉〈黒船〉のプロエムニア、〈露西亞人形の歌〉そして、後半はシューベルトの〈未完成〉、ヴァーグナー〈タンホイザー序曲〉である。この演奏会にショスタコーヴィチが聴きに來ていた。山田耕筈は最初にショスタコーヴィチに出会った時のことを、ストラヴィンスキー、プロコフィエフにつぐ第三番目のホープとして次のように語っている。

「…ショスタコーヴィチという24歳の作曲家であります。写真で見ますと17, 8歳の美少年で、実に可愛らしい坊ちゃんです。あんな奴がどうしてあんなものを書くのだろうかと思うように実に小さい子であります…その人の第一のシンフォニーを私は持ってまいりましたから、何時か好い機会がありましたら演奏してみたいと思ひます…」⁽⁴⁾ 次に山田とショスタコーヴィチの出会いを、当時日本に積極的にソヴィエトの音楽界の様子を紹介していた中根宏の文章からみる。「鬼才ショスタコーヴィチ」という見出しで「年齢も非常に若く、楽壇生活もきはめて短いにも拘わらず、彼の音楽に対する異常な才能と驚くべき作曲技術の達成は…早くも彼の名声は全ソヴィエトばかりでなく欧米の楽界にまで拡がりつつある」⁽⁴⁾とし、《交

響曲第1番》については「彼は作曲者としての驚くべき天分とユニークな芸術的なテンペラメントを十二分に示した」⁽⁴⁾と述べ、1930年にレニングラードで初演された歌劇《鼻》や組曲《黄金時代》にも言及している。

この紹介記事を中根は1月10日付けでショスタコーヴィチに送っている。それに対する2月13日付けの彼からの返信の邦訳の一部が「音楽世界」4月号に掲載され、その際ショスタコーヴィチがトーキー音楽《女ひとり》を完成し、映画音楽の手腕を振るい始めたことにも言及している。この中根宛の手紙によると、演奏会前日に開かれた歓迎会の席で自作のピアノ曲等を自ら演奏し「兼ねて噂に聞いていた日本の有名な作曲家ヤマダに親しく合うことができてうれしかった」⁽⁴⁾と二人の出会いを記している。

世界に名を馳せつつあった山田耕筰とソヴィエトの若きホープがレニングラードで対面したことにより、日本のショスタコーヴィチへの受容の扉が開かれたことになる。このレニングラードでの歴史的な演奏会で牧嗣人のテノール、山田耕筰のピアノで〈露西亜人形の歌〉が初演された。この曲と《6つの歌》につながりがあるのではないのか、日本の作曲家の技法がショスタコーヴィチの作曲技法の確立に影響を与えたのではないのか、山田の音楽との楽譜上の考察を行なう。

山田の〈露西亜人形の歌〉の歌詞は北原白秋であるが、彼と創作に深く関わっていた信頼関係から急がせ、1月17日発刊の日付にあるように白秋は童謡集『赤いブイ』を完成させ、2月12日出来たばかりの詩を携えての出発に間に合うことができたのではないだろうか。詩は素材に基づいて名詞や特徴となる言葉はロシア語が使われ、それを山田が旋律を声楽的発想からデッサンし、声の扱い方に無理をしない形で音楽に置き換え、ロシア語の単語の母音を下行旋律にあて、和声も暗い色調を使うことでロシア風に見事に仕上げている。構成は1. ウェドロ（水桶）2. ジェーウオチカ（娘さん）3. ニヤーニュシカ（乳母）4. カロウヴァ（牛）5. ロートカ（小舟）となっている。

第5曲ではヴォルガの舟歌を取り入れエキゾチックな描写の表現に寄

与し、第3曲の冒頭のメロディー「夕やけよ」は、シューベルトの〈夕映えの中にて〉を意識させるが、全体的な印象はロシア風になっている。これを旅行先のパリで作曲し、日本の文化にロシアの香りを染み込ませた音楽作品として紹介されたのである。

一方、ショスタコーヴィチの《6つの歌》は、日本の詩を用いているものの、音階や和声はあくまでロシアの音楽作曲理論に基づき、歌曲の全体的な特徴としてロシア語に従うことを基礎としているため、4, 5度を多用し極めて音高の変化が飛躍的であり、臨時記号も多く付記されているが、実際には叙情的な流麗な線となり歌うことに自然な要素もある。伴奏も彼の以後の歌曲に現れる寡黙な書法や、オブリガート風和音、2声部を中心とした平明な習作的な動きで書かれている。このことからわかるように、ショスタコーヴィチはロシアの作曲家側に立って、ロシア文化に日本の影響を拒んだ姿勢をとっており、山田の捉え方とは異にした対極の音楽になっている。

彼の作風に山田の〈露西亞人形の歌〉の新鮮な感覚が、彼の並外れた聴音能力や記憶力の構成把握力の優秀さを刺激し、感化したのではないかと推論したが、共通点は皆無であった。そこで《6つの歌》の作曲構成が、「音名象徴」によって支配されているのではないかと考えて論を進める。

Ⅱ ショスタコーヴィチと「音名象徴」

1. 作曲家に現れる「音名象徴」

バッハ（Bach）は〈フーガの技法〉にB-A-C-Hの音名を使用し最終曲の[139]~[195]（□は小節番号以下同様）に署名し[239]で絶筆し、次男エマヌエルは父の自筆譜の余白に「このフーガにBACHの姓を対位主題として導入したところで死去した」と書き込んでいる。この次男エマヌエルが〈B-A-C-Hによるフーガ ハ長調〉を書き、末子クリスチャンは〈B-A-C-Hの名の文字によるフーガ ヘ長調〉を、バッハ後任の聖トーマス教会の音楽総監督に志願したクレプスは〈バッハの名によるフーガ 変ロ長調〉を作曲し、

巨匠の音名を受け継ごうとしている。

ベートーヴェンの師であるアルブレヒツベルガーは〈B-A-C-Hによる前奏曲とフーガ ト短調〉を書き、バッハの孫弟子のリンクは〈B-A-C-Hによる前奏曲とフーガ 変ロ長調〉を作曲している。リストは1895年オルガン曲〈バッハの名による前奏曲とフーガ〉、またレーガーは1900年に〈B-A-C-Hによる幻想曲とフーガ〉を作曲し、バッハへの畏敬と尊敬の念を込めた多くの作品が続く。

シューマンは〈アベッグ変奏曲〉(Op.1)の冒頭主題にA-B-E-G-Gを使用し、〈謝肉祭〉(Op.9)の基本動機では、友人の故郷の町Ashと自分のSCHumAnnを象徴させ、〈こどものためのアルバム〉(Op.68)の第41曲〈ノルウェーの歌〉の冒頭でG-A-D-E使用しているが、ガーデはメンデルスゾーンの後任として1847年にライプツイヒのゲヴァントハウス管弦楽団の指揮者となったが戦争のため帰国、その別れの挨拶の曲としてバスの動きにG-A-D-E、A-D-Eとし、「ガーデよさようなら」と刻印している。〈ヴァイオリンソナタ第2番〉(Op.121)の冒頭では、献呈者のヴァイオリニストのフェルディナント・ダーヴィトのD-A-F(=V)iDを使っている。

スメタナは〈我が祖国〉の全曲の冒頭にヴィシェフラートの動機の最初の2音に作曲者がBとS (Bedrich Smetana) を当てて署名している。

2. ベルクの〈抒情組曲〉(1929)に見られる「音名象徴」

パールの論文「〈抒情組曲〉の秘められた標題」(1977)⁽⁵⁾は、ベルクとハンナ・フックス・ロベティンとの密接な関係を一層明白なものとした。1925年5月ベルクはプラハの第3回国際現代音楽祭で、マーラーの未亡人アルマ・マリア・マーラーの紹介により彼女の3度目の結婚相手ウエルフェルの姉であるハンナを知り、深い恋愛関係に陥ったのである。〈抒情組曲〉の自筆稿の行方を追っていたパールは、ハンナの死後、娘ドロティア・ロベティンを訪ねそこでベルクがハンナに献呈した総譜を発見したのである。スコアには赤と緑と青の三色のインクが使い分けられベルクの書き込みが

なされ表題の下に「ハンナのためにだけ、この作品はすべての音符がかかれたのだ。…この作品が大きな愛の小さな記念碑とならんことを」と記されている⁽⁵⁾。

この謎を追っていくと、主人公の二人の頭文字Hanna Fuchsのhとf、Alban Bergのaとbが「音名象徴」として重要な位置の至る所に組み込まれている。第1楽章の音列はfで始まりhで終わる。隣接音はbとe (BErg)である。第1楽章の開始音はf（最低音）で、終始音はh（最高音）であり、第二楽章の冒頭は第I・II Vn. によりe, b, g [2] は、fとhが聞き取れる。この楽章はハンナの二人の子供のうち7歳の男の子のMunzoは[16]と[20]から7音列を用い、娘のDorothia（愛称ドド）のdo, doを[56]と[129]～[143]までVla. で鳴らされ、特に[56]では、f, h, a, b, e, gも加わり[113]ではdo, doとf, hが同時に進行する。第3楽章は、b, a, f, hの受け渡しで始まり、使用する4種の音列、逆行を含めて8種ともこの4音は手をつないでいる。Trioに入るとVn. I・IIの旋律による跳躍進行にもf→h、a→hの進行がある。終結部に近い[54][57]ではVn. Iがbとa、Vn. IIがfとhのtremoloでfffの厚い壁を築き[57]では外声にfとh、内声にbとaを振り分け、終始部に入るとVn. Iによる甘美な旋律がh, f, a, bと奏される。発見された総譜の最終ページには「愛と憧れと悲しみに死に絶えて」とベルク自身によって書き記されており、第6楽章の結尾の[46]にはVla. によってfとdesの繰り返しで全曲を閉じる。fで始まりfで終了するこの曲にdeathを強調させているのを読み取れはしないだろうか。「音名象徴」が〈抒情組曲〉のすべてにハンナのために書かれたことを証明する上で、極めて重要な役割を果たしている⁽⁶⁾。

3. ショスタコーヴィチに現れる「音名象徴」

ドミトリー・ショスタコーヴィチのイニシャルは、Д (デー)、Ш (シャー)となる。デーはローマ字のDにあたり、シャーはローマ字になく、仕方がないのでシュ=SCH（ドイツ語体系）とし、ドイツ式ローマ字でd-s-c-hというイニシャルになる。彼は、自身の名前から生まれたこの4音を「音名

D. Shostakovich の《日本の詩による 6 つの歌》作品21をめぐって

象徴」)として作品に組み込んでいく。既出のバッハのb,a,c,hシューマンのa,es,c,hまたはas,c,hと並んで、このd,es,c,hにも多くの機能を内包し、動機や音列としても発展や拡大の可能性はある。これらの音列はピアノの白鍵のみでは演奏できない。しかも和声的には、音楽の流れの上でこの音列は調性を安定させることも、また曖昧にさせることも自由自在である。ショスタコーヴィチがこの音列の使い方について熟練していたことはいうまでもないが、音列の構成音の組み合わせによって、短2度、長2度、短3度、減4度の4種、それを転回すれば8種類の音程が出来上がる等、さらにd-es-c-hを原型とした音列から移調した音列も作られることになる。

次にd-es-c-hを順次進行に並び替えるとh-c-d-esという配列ができる。半音—全音—半音という音程関係で、この半音と全音の交替を続けるとオリヴィエ・メシアンの「移調の限られた旋法」が出来上がる。〔譜例2〕全部で3通りの移調しか出来ないこの旋法は、半音違いの二つの減七の和音を合成したものであり、増三和音以外の三和音、それに種々の七の和音や付加6度の和音を作り出せる。〔譜例3〕ショスタコーヴィチは晩年には十二音音列に基づく調性的な主題を取り入れることを考えたが、ここでもこの旋法をある時は調性的に、ある時は教会旋法や民謡旋法に、またある時は無調に近づきながら「移調の限られた旋法」を、そのような調性のようなものを作り出すのにも抑制するのにも、これら両価性を操る手段とし巧みに使用したのである。

〔譜例2〕



音名d-es-c-hを原音列として移調も含めたものと、順次配列に組替えたh-c-d-esを生かして一種のテトラコードとして、移調も含めた12種の同じ音列を使用した主な彼の作品を年代順に挙げる。

(1) 《ヴァイオリン協奏曲第1番イ短調》作品77 (1947~48年作曲95年発表)

第2楽章にまず木管群に、続いて独奏ヴァイオリンにd-es-c-hが実音でなく移調されて出てくる。2拍子の行進曲にのってスケルツォの中間部にグロテスクな舞踏風に現れる。

(2) 《弦楽四重奏曲第5番変ロ長調》作品92 (1952年)

第1楽章ソナタ形式提示部の最初に他の楽器より1小節遅れて合いの手のようにソロで入ってくるVla.は、c-d-es-h-cisのモチーフを示す。第3楽章の劇的な導入部で第ⅡVn.が弾く旋律は作曲者の頭文字dとsが頻繁に使われる。

(3) 《交響曲第10番》作品93 (1953年)

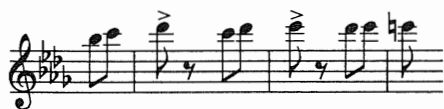
《交響曲第10番》の冒頭は、fis-g-a-bが現れ、ホ短調でありながら、音列を使用することで[4]がbとなり、ト短調への転調を感じさせるが、[7]になって初めて属音hが出てくる。[譜例4] こうした三度関係の転調をショスタコーヴィチは愛用し、調性を曖昧化することにより、独自の用法を熟達していったのである。またd-es-c-hの音型は第3楽章の[46]に第2主題としてはじめて登場する。[譜例5] [104]から始まるd-es-c-hは訴えるようなイントネーションを持ち、1回目は木管、2回目は長3度で高い弦楽器で激しく、この4音を自己の署名としている。[134]からイニシャルが幾度となく繰り返される。[141]はコーダの性格をもち、弦のピッツィカートによるイニシャルがあり、最後はピッコロとフルートによりこのイニシャルで締めくくられる。第4楽章[191]では金管がd-es-c-h行進のリズムを刻み、[194]から再現部第2主題や、第1主題も繰り返されd-es-c-hのモチーフがホルンとトランペットで6回[202]、全合奏で4回[203]、ティンパニーが6回[206]奏される。弦と木管のトレモロは悲鳴のように耳を貫き野性的な狂宴の最頂点で、イニシャルが強烈に印象的に現れるのが再現部直前である。[譜例6] ここから属音hの長いペダルの上に穏やかな楽想が続き、低弦と金管が

d-es-c-h音型を響かせながらこの交響曲は閉じられる。この〔譜例6〕の前半は第2楽章で冒頭〔譜例7〕や、中間にも関連して登場〔譜例8〕してきているが、長2度と短2度の組み合わせからなる3音列で止まり、第3楽章のショスタコーヴィチの自画像に対して、この残虐的な憤りに満ちた第2楽章はその敵の肖像画と見る事が出来る。ボルコフの『証言』の中でショスタコーヴィチは「私は（第9番と違って）次の《交響曲第10番》では実際にスターリンを音楽の中に描いた。私はそれをスターリンの死の直後に書いた。今までにこの交響曲が何を扱っているのかあてたやつはいない。それはスターリンとスターリン時代についてなのだ。第2楽章のスケルツォは、荒っぽく言えば、スターリンの音楽的肖像画なのだ。もちろん他にもいろいろなことが入っているが、それが基礎だ」⁽⁷⁾と述べているが、『証言』も息子のマキシム・ショスタコーヴィチの発言により信憑性が失墜しているが、新たなショスタコーヴィチ研究が必要であろう。

〔譜例4〕



[譜例8]



ショスタコーヴィチは手紙を1,000通書いているが大部分が残っている。ボロディン弦楽四重奏団のメンバーに書いたものが2通あり、私的なものもあるが、ニコライエフ、オイストラフ等、著名な音楽家に宛てた手紙など多彩である。グリークマンに宛てた手紙は、フランス語、オランダ語のものもあり、彼の語学の力量も伺える。1990年1月ミシガン大学でネリー・クラヴェッツがある友人を通してショスタコーヴィチの手紙のコピーを入手したという発表を行った⁽⁸⁾。それによるとナジーロヴァという優れた作曲家でピアニストでもある彼女に宛てた手紙が1953年4月12日から1956年9月13日までに、ショスタコーヴィチは34通出し、特に53年は27通と集中し、9月19日には1日に2通も出しているが、彼女が目を通せたものはわずか8通である。彼はモスクワ音楽院の作曲の教授を勤めていたが、この若い女性に惹かれ結婚も考えていた彼は音楽によって伝言を計画した。彼女の姓はEl'miraであるが、第3楽章でホルンの鳴らされる主要動機に彼女の音名のE-L(a)-Mi-R(e)-Aのe-a-e-d-aを決然と表明し、さらに彼の音名のd-es-c-hとを共存させて主要な動機として張り巡らし連鎖的な構成を企図しているのである。

この交響曲に対してすでに多くの意見が当時の社会と関連付けられる公的な作品であると位置づける解釈をしているが、ショスタコーヴィチがナジーロヴァに宛てた曲を解説する手紙の発見により、この作品には作曲家ショスタコーヴィチの個人的な感情が明確に刻まれていることが判明した。従来スターリンの死と結び付けた政治的な要因を持った作品とされていた解釈の基盤が、新たな書簡の史料の出現により、私的な内容の側面へと価値が移行されていくことになる。こうしたことがなければ《第10交響曲》に関する真実は永久に知られることはなかったであろう。

この《交響曲第10番》では、ショスタコーヴィチほど「音名象徴」を取

り入れた作曲家はいないと、ソ連現代史との結びつきで論じられてきたが、個人的な出来事との関連が指摘されることにより、新たな局面が開示されることで、表現の自由を保障されなかった状況の中で採らざるを得なかった彼の音楽家としての手段ではないだろうか。

(4) 《チェロ協奏曲第一番》作品107 (1959年)

第一楽章の第二主題にd-es-c-hがそのままの形と順次音列に組替えた音列の短3度下gis-a-h-cの4音列が現れている。[譜例9]

[譜例9]



(5) 《弦楽四重奏曲第8番ハ短調》作品110 (1960年)

政治的な関与からだと思われるが、この曲の完成後、彼は自殺の考えを持っていたため最後の作品になる可能性も孕んでいた。このことは彼に極めて近い少数の者だけが知っていたが、ショスタコーヴィチ自身に捧げられた自伝的作品となっている。自作から数多くの引用を行うほか、国民に知られた革命歌も使用されている。作曲者自身の象徴は《弦楽四重奏曲第5番》と同様に頭文字 d-es-c-h が全曲の中心主題になっている。第1楽章ラルゴのハ短調4分の4拍子、冒頭のチェロが d-es-c-h の主題を鮮明に描く。この《第8番》に自作を引用したことについてイサーク・グリークマンにあてた手紙がある。彼は音楽学者でショスタコーヴィチの弟子でありバレエ《黄金時代》の改訂版の編曲に関わったり、《イギリス詩人の詩による6つの歌曲》第3曲の被献呈者として、ある意味でロストロポーヴィチやソレルティーンスキイ以上に親しかった人で、生涯を通じて300通の書簡がある。その中の一通に次のような文がある⁽⁹⁾。

I have been considering that when I die, scarcely anyone will write a work in my memory. Therefore I have decided to write one myself. Then on the cover

they can print : ‘Dedicated to the author of this Quartet.’ The main theme of the Quartet is the notes D-S-C-H, my initials. The Quartet contains themes from my works and the revolutionary song ‘Zamuchon tyazholony nevoley’ [Tormented by heavy captivity]. My themes are the following: from the First Symphony, the Eighth Symphony, the [Second Piano] Trio, the [First] Cello Concerto and from Lady Macbeth. I have made allusions to Wagner (Funeral March from *Götterdämmerung*) and Tchaikovsky (second theme from the first movement of the Sixth Symphony). Oh, yes, I forgot my Tenth Symphony. A nice mish-mash.

このようにショスタコーヴィチは死のことを仄めかしながら、この弦楽四重奏曲の著者に献呈し、主要主題はd-s-c-hの頭文字の4音で、署名を刻印する。また自作や革命歌から引用したものも主題に含まれるとし、《第1交響曲》《第8交響曲》《ピアノトリオ第2番》《チェロ協奏曲第1番》《マクベス夫人》を挙げている。

(6) 《交響曲第12番》作品112 (1961年)

第1楽章[464]で弦5部がpizz. でes-b-cを奏し、第2楽章[27]では同じ弦5部がpizz. で但しここでは異名同音のdis-ais-hisとして現れ、第4楽章[392]ではes-b-cが全合奏でアクセントを付けて明確に強奏される。このes-b-cをロシア文字と見なすとEs=[ios] B=[v] C=[s] となり「Iosif・Vissalio vicn・Stalin」イオーシフ・ヴッサリオノヴィッチ・スターリンを示し、交響曲全体の最終音がdに集結し閉じられるが、ドミトリーとも取れる持続音となっている。

(7) 《チェロ協奏曲第二番》作品126 (1966年)

第1楽章第1主題にfis-g-a-bと原形の完全5度上で繰り返し現れる。
[譜例10] 第2楽章ではe-f-g-as, gis-a-h-c, fis-g-a-b, c-des-es-fes等、第3楽章でもa-b-c-des, g-as-b-h, ais-h-cis-d, d-es-f-ges, h-c-d-es等、随所に発見できる。

[譜例10]



(8)歌曲《自作全集への序文とその序文についての短い考察》作品123 (1966年)

この歌曲ではバス独唱とピアノのユニゾンにより、d-es-c-hの音型の反復で歌われる。作曲者自ら作詞したこの歌曲で「音名象徴」が自分を指し示していることを疑いもなく示しており「作曲家の作品全集に署名するのはドミトリー・ショスタコーヴィチ、ソ連邦人民芸術家」と歌うところである。

3. 《ラ・ヨーク》について

この作品の原作は彼の未亡人イリーナ・アントーノヴァが秘かに保管していた彼自身の書き残していたものの中に見出される⁽¹⁰⁾。1幕ものの諷刺オペラ《反形式主義的ラ・ヨーク》で日本語訳をすれば「人形芝居」「のぞきからくり」にあたり、作曲家自身がその台本を書いている。

ショスタコーヴィチの主張は登場人物や序文の内容に止まらず音楽そのもののの中に巧妙に仕掛けられている。《ラ・ヨーク》には議長のほかに主な人物の8人が会議で発言する。スターリン、ジターノフ、そして幾人かの実在人物を複合させて、その口調や話の内容は引用されている音楽を聴けばロシアの人々なら誰でも風刺の対象が分るように作曲されている。

例えば、2番目の演説の途中にある笑い声のシーンでは、笑い声が全部で4回繰り返され、3回目と4回目にはd-es-c-hのモチーフがでてくる。これまでのショスタコーヴィチの研究ではd-es-c-hのモチーフは1953年の《第10交響曲》から本格的に使い始めたとされているが、この《ラ・ヨーク》のこの部分を作曲したのは5年も前の1948年のことである。この他にも《ラ・ヨーク》には見事な音楽処理のもとに痛烈な風刺や批判がぎっしり詰まっており、従来のショスタコーヴィチ音楽の中では出会うことの

なかった彼の裏の一面を凝縮した素晴らしい作品である。作曲期間を調べると、速筆のショスタコーヴィチがこの《ラ・ヨーク》には1948年からおよそ20年間も費やしておりしかも3度書き直している。ショスタコーヴィチの後半生を知る上で必要不可欠な作品の地位を得るであろう。

ショスタコーヴィチの「音名象徴」の駆使については、この《ラ・ヨーク》からさらに遡ること20年、1928年の《日本の詩による6つの歌》に「音名象徴」の萌芽が考えられるのではないかと、この視点に立って楽譜を詳細に見ていく。

Ⅲ 《日本の詩による6つの歌》作品21で表出する音名 DSCH

d-es-c-hを順次配列h-c-d-esに並び替えて移調を含めたものと、d-es-c-hそのまま使用されているものに分け、第1曲から考察していく。

(1) h-c-d-esを基に移調を含めた音列を使用したもの

第1曲[22]の歌声部のges-f-es-d[37]の歌声部g-as-b-hの2箇所があり、伴奏は終始一貫8分音符が鳴らされ、2度や8度の交互奏が連続する特徴をもつ。この音型は《6つの歌》の直後の《プーシキンの詩による4つの歌》の「復活」にある。8分音符4個の2拍型は《ユダヤの民族詩》の「よい暮らし」や《4つの歌》の「子守歌」にも登場してくる。

第2曲[6]の歌声部ges-f-es-d(dは伴奏最低音)と[10]の伴奏最高音e-f-g-asにある。3オクターブの同音の伴奏形は《5つのロマンス》作品121の「正しい判断」に、音域の広い両手の空間を歌う配置は既出の「復活」に現れている。

第3曲[10]～[13]の伴奏低音e-f-g-as(g-asは歌声部)と[23]～[26]の伴奏低音上声部as-a-h-cに見出され、[30]から終止までピアノは全音階で登っていくが、第2曲にも終止に向かって全音階が使用されるが、左手の下行に対して、ここでは右手であり、曲集の統一感に役立っている。

第4曲[7]～[8]の伴奏最低音as-g-f-eと[23]～[26]の歌声部dis-d-c-hと

[30] ~ [32] の歌声部 es-d-c-h に現れる。さらに [48] ~ [51] の伴奏高声部 c-h-a-gis と [47] ~ [49] の歌声部 es-d-c-h (c-h 伴奏低音上声部) にも出てくる。この第 4 曲と第 2 曲が共に b で始まり b で終わり、第 2 曲が右手に 2, 3, 4, 5, 6, 7 度と順次度数を上げていくの対し、第 4 曲では左手に各種度数の同じ長音符の平行使用が見られ、両曲の対比が曲集の緊密性を保つ。歌詞の上では「残ったのは痛みだけと」と 2 度あるが、「痛み」は重複し短 6 度と長 6 度で歌われるが pp や morendo の指示が一層悲痛さを際立たせている。

第 5 曲 [10] ~ [11] と [14] ~ [15] の歌声部に es-d-c-h の 4 音が使われ、[22] ~ [24] では歌声部に as-g-f-e、[26] ~ [29] の歌声部に ges-f-es-d (es-d は伴奏最低音) が見つかる。第 1, 3, 5 の奇数曲は f と f コードが開始と終止に関与している。終了和音はいずれも f が基本で、第 1 曲が減三和音、第 3 曲が長三和音、第 5 曲が短 3 和音と余韻を残して閉じられ曲の統一感が図られている。

第 6 曲 [2] ~ [4] の伴奏部に c-d-e-es が、[6] ~ [9] の歌声部に b-a-g-fis (a-g-fis は伴奏低音) が、[11] ~ [16] では伴奏高音部に ges-f-es-d が、[18] ~ [21] の歌声部に e-dis-cis-his が、さらに [25] ~ [28] の伴奏部では h-c-d-es が、[31] ~ [32] の伴奏部に e-f-g-as が現れ、全 40 小節のこの曲に頻出する。

(2) d-es-c-h の音名そのままの音列

第 5 曲の [8] ~ [11] の歌声部に初めて現れ、この歌詞が「決して、決して、私のものにならないだろうか」と自分の愛の告白に置き換えられ、d-es-c-h の自己の署名音型を使って直接埋め込んでいる。[譜例 11]

第 6 曲では、「死」の歌詞が 3 度登場するが常に同音の連続で扱われ、「死」の普遍性を表現し、「死」の対極にある「愛」では [28] ~ [30] の歌声部に紛れもなく純粹にこの音型でもって刻印を押されるが、相当する歌詞が「愛なしには生きられないから」と最初の妻ニーナ・ヴァルザバルへのこの曲の献呈者とされていたが、作品を通して作曲家ショスタコーヴィチの愛の真実が見事に証明され、浮かび上がってくる。[譜例 12]

[譜例11]



[譜例12]



この音型を初めて使用したのが《第10交響曲》作品93とされる通説の1953年から《ラ・ヨーク》の発見により1948年に遡った。しかし遡ること20年、1928年に彼の2番目のいわば習作的な初期の歌曲に、日本を理解しようとして取り組んだ《6つの歌》にその初出の原石を見出せることが明らかになり、修正の提言が必要になってきたのではないか。ここで再度《6つの歌》に振り返ってみよう。

全6曲を前半3曲と後半3曲とに分ける。この6曲の小品は、書き始めて4年を要している。前半の3曲はA. ブラントの露訳によるが、ここで中止しているのは、ストラヴィンスキーの〈三つの抒情詩〉に合わせたかもしれない。マーラーの〈大地の歌〉やジャポニズムの影響下で彼も東洋へ目を向けた作品を書く動機を内に小さく発火していたのではないか。ショスタコーヴィチは1931年7月に山田耕筰の訪露によって、再び日本を題材とする作品、今度は作者が不詳のものを取り上げ、後半の3曲にとりかかる契機となったことは、直後の4月に3曲を仕上げ、前の3曲と共に

歌曲集としてまとめた日程に一致して来る。しかし、後半を分析した結果、「音名象徴」を使用したものが第4曲から急激に増加していることから、そこに自らの内的感情を盛り込んでいることが判明し、彼の以後の大作の基盤になる「音名象徴」をこの初期の作品、日本を題材としたこの小曲に試作していることは真に意義深いものになっている。

結論

ショスタコーヴィチの秘めた暗号、「音名象徴」を駆使して音楽的に収められている作品を追ってきた。音符を記号として捉えると、音符はアルファベットで言葉による暗喩が可能である。ショスタコーヴィチは、スターリン時代の独裁者による表現の束縛の中で、ソ連現代史を歩む過酷な中を歩んできたが、この「音名象徴」を組み込んだ手法は、諧謔でも表面上の遊びでもなく、彼の唯一の重要な価値ある表現手段だった。彼が交響曲から芸術領域の限界まで広げた映画音楽まで、広い分野にわたって開拓する苦悩の姿は、言葉で語ることに限界があるものを「音名象徴」によって創作上の極度の緊張と勇気を要求しながら、アクチュアルでリアルなテーマを内在させていくのである。それは具体的な題材として標題を有しているいわゆる外面的な標題音楽でなく、作品の内的思想、音楽的形象に開示される作品の内容としての標題性を持つ音楽として存在し、交響曲やソナタの作曲者が標題を公表しないが、思想的基礎として標題をもっていないわけではないのと同義であるといえる。そういう意味から「音名象徴」で分析することは本質を究明する唯一の手段となってくる。ショスタコーヴィチのことをロストロポーヴィチが伝えるところによると「ショスタコーヴィチは私の音楽を通じて理解されることを期待します。音楽の中にはすべてが語られているから…」⁽¹¹⁾ これは作曲家に関わる回想をかき集め、文字や言葉でショスタコーヴィチを研究し理解するのは危険であり、楽譜に総ての真実が書かれていることから、楽譜こそ作曲家の本質に迫ることを明言しており、そういう意味で「音名象徴」は最良の方法といえるので

はないか。聴こえてくる音からのイメージは千変万化するが、楽譜に刻まれた象徴は一定であり、人間の性質の中で普遍的、永続的なものを表わしている。シヨスタコーヴィチが一生を通じて、「音名象徴」を取り入れる水源となったのがこの《日本の詩による6つの歌》作品21（1932年）である。

引用楽譜・文献

- 1) Dmitri Shostakovich “Six Romances” on words by Japanese poets, version for tenor and piano op. 21 Musikverlag Hans Sikorski (2296), Hamburg
- 2) SHOSTAKOVICH SONG ALBUM Vol. 1 pp. 224～226 zen-on music 1997
- 3) Igor Stravinsky “Three Japanese Lyrics” pp. 13 Boosey & Hawkes (18105) New York
- 4) 仲万美子「心に響きあう往還」(ショスタコーヴィチ大研究) pp. 258～260 春秋社1994
- 5) George Pearle “The Secret Programme of Lyric Suite” pp. 8～10 The musical Times. 1977
- 6) 古瀬徳雄「A. Berg の《抒情組曲》と G. Mahler の《大地の歌》との接点について」 pp. 80, 81 兵庫女子短期大学研究集録第25号 1992
- 7) Solomon Volkov 「ショスタコーヴィチの証言」水野忠夫訳 pp. 208 中央公論社1986
- 8) 一柳富美子「『証言』のあとで」(ショスタコーヴィチ大研究) pp. 248, 249 春秋社1994
- 9) Dorothea Pedepenning ‘And art made tongue-tied by authority Shostakovich's song-cycles’ — Edited by David Fanning “Shostakovich Studies” pp. 210 Cambridge University Press
- 10) 一柳富美子「ショスタコーヴィチ《ラ・ヨーク》の真実」音楽現代 5月号 pp. 185～187 全音楽譜出版社1991

- 11) マシナール・ヤクーボフ「ショスタコーヴィチ研究-この25年の成果-」

音楽学第46巻3号 pp.177

日本音楽学会2000

参考図書

- 1) Michel R. Hofmann 「ショスタコーヴィチ」 清水正和・振津郁江訳

音楽之友社 1982

- 2) 中村喜和 トマス・ライナー編著「ロシア文化と日本」明治・大正期の文化交流

彩流社 1995

- 3) Sofia Mikhailovna Khentova 「驚くべきショスタコーヴィチ」 亀山郁夫訳

筑摩書房 1997

- 4) レフ・グリゴーエリフ、ヤーコフ・プラテーク編 ラドガ（虹）出版所訳

「ショスタコーヴィチ自伝 時代と自身を語る」 ラドガ（虹）出版所 1983

- 5) ドミートリイ&リュドミラ・ソレルチンスキー共著 若林健吉訳

「ショスタコーヴィチの生涯」 新時代社 1984

- 6) 水野忠夫「ロシア雑記」

南雲堂 1987

- 7) 奥村剋三・左近 毅編「ロシア文化と近代日本」

世界思想社 1998

- 8) 河東哲夫「ロシアにかけの橋」

サイマル出版会 1995

- 9) Christopher Norris "Shostakoviti-The man and his music"

Lawrence and Wishart London

- 10) Robert Donington 「オペラとその象徴」 佐竹淳訳

音楽之友社 1995

- 11) Volker Scherliess "ALBAN BERG" 岩下真好・宮川尚理訳

泰流社 1985

- 12) 一柳富美子著 文化トレンド「ショスタコーヴィチをめぐる新事実—証言と共作」 月刊 Asahi 3月号

朝日新聞社 1991

- 13) 船山隆「ストラヴィンスキー」

音楽之友社 1985

- 14) 日本歌曲全集解説書

ビクター音楽産業

音楽之友社 1991

- 15) Derek C. Hulme "Dmitri Shostakoviti"

Clarendon Press・Oxford 1991

- 16) 「山田耕筰伝記—この道」

社団法人日本楽劇協会 恵雅堂出版 1982