

# 1920-30年代ソ連のラジオにおける「声」

—— スターリン体制下のジャズと大衆歌謡 ——

鈴木 正 美

## ネップ期の大衆音楽とエストラダ

十月革命以前のロシアではエストラダ（ロシア版の寄席）が大衆娯楽の中心のひとつとして発展するとともに、それが上演される場（ミュージック・ホール、キャバレー、映画館のホール、シアター・レストランや居酒屋の舞台）も急増した。エストラダは漫談、アクロバット、軽演劇、寸劇、人形劇、パントマイム、曲芸、歌や踊り等、面白い小演目を集めたバラエティ・ショーである。ソ連時代はジャズ、ロック、ポップスも演目のひとつだった。<sup>(1)</sup>

エストラダが上演されるような場所には必ず蓄音機があった。帝政末期のロシアではグラモフォンのレコードが大量に流通し、同時代の欧米の大衆音楽だけでなくロシア産の大衆歌謡が蓄音機を通じて毎日流れていた。モスクワ近郊のアブレレフカにあったレコード会社「メトロポリ・レコード」は創立した1910年に40万枚のレコードを生産したという。

1917年の十月革命後、いくつかあったレコード会社はナルコムプロス（教育人民委員部）の管理下におかれ、革命以前に録音されたレコードの生産を続けていたが、1918年にはツェントロペチャーチ（全ソ出版普及執行委員会中央機関）の管理下におかれると革命以前のレコードはすべてスクラップにされた。この機関の最初のレコードはコロンタイとルナチャルスキーによるもので、1919年にはレーニンの演説のレコードを発行している。さらに1922年になるとツェントロペチャーチが解体され、レコード生産はあらたにゴスプロスナバ（商業方式による国立の学校・啓蒙資産配給）の管理下におかれた「グラモプラスチンカ」連合に統合された。そして、革命以前に主要なレコード会社であっ

たパテー兄弟社の工場をソ連最初の国営レコード会社「十月5周年」としてスタートさせた。<sup>(2)</sup>

国営レコード会社の設立を後押ししたのはネップ(新経済政策)だった。1918年から21年にかけての戦時共産主義下で疲弊した国内経済を立て直すため一時的に導入された一部資本主義経済は市場を活性化させ、24年には貨幣流通も安定化した。ネップのもとで生産力は復興し、25年までに第一次世界大戦前の水準にまで回復したことはよく知られている。しかし、ネップは生活水準も回復させたが、格差社会も生んだ。ネップマンと呼ばれる一部の金持ちが優雅な都会生活をおくる一方、同じ都会の片隅には貧困層があふれ、内戦で家族を失った浮浪児が街頭をたむろしていた。だが、こうした貧富の差にかかわらず、流行歌はすべての人々に行き渡った。

当時のレコードは3分収録可能な25センチ版と4分収録可能な30センチ版の二種類であった。収録時間に見合った歌や器楽演奏がレコードになった。ネップマンや富裕層は自宅の蓄音機でこれらのレコードを聞いたり、あるいは劇場や「アクワリウム(水族館)」(1922-24)のようなミュージック・ホールで生演奏を楽しんだ。しかし、蓄音機から流れる音楽だけではなく、歌は口から口へと伝わった。

いくつかの出版社からは楽譜も発行された。1923年には200曲近い楽譜が発行されている。ソ連時代のジャズを代表するアレクサンドル・ツファスマン(1906-1971)はジャズ・バンド「アマジャズ」を組織し、クズネツキー・モストにスタジオのほか同名の店も持ち、自作の楽譜を出版していた。<sup>(3)</sup> おそらく、これ以外にも筆写された楽譜が大量に流通していたことだろう。

1923年に設立されたナルコムプロスの組織であるグラヴレベルトコム(上演・演目管理中央委員会)は、上演の可能と禁止を裁定したさまざまリストを作成しており、1929曲のうち約400曲が演奏を許可されていた。1934年にメジクニーガ社が出版した楽譜カタログを分析したロバート・ロスステインによると1920年代に発行された楽譜は5つのカテゴリーに分類される。<sup>(4)</sup> すなわち、①革命歌、②ジプシー歌謡、③ダンス曲、④新生活の歌、⑤エキゾチック(異国趣味的)な歌である。この分類は1930年代のジプシー歌謡の排斥を除けば、ス

ターリン時代全般にあてはめることができるだろう。

革命をテーマにした歌はたくさんあるが、ソ連時代最初のヒット曲として有名なのが「レンガ工場」(1923)である。2年後にはこの歌をもとに映画がつくられるほどに人気を博した。

どこかの町の町はずれ  
私は貧乏な家に生まれた  
苦しい暮らし 15歳の時だった  
レンガ工場に雇われた

最初はつらかったけれど  
そのうち働いていると  
陽気なざわめき レンガ工たちの  
この工場が好きになった

そのころセーニカに出会った  
サイレンが鳴るとすぐに  
手を洗ってスカーフを引っかけ  
彼の仕事場に駆けていく

レンガのできた通路で  
二人は夜ごと会った——  
セーニカとレンガのおかげで  
私はこの工場が好きになった

でも例によって失業が  
突然工場を襲った  
セーニカはクビ 私もいっしょ  
270人以上がクビ

その時ブルジョア闘争が始まった  
民衆は怒り 荒れ狂った——  
銃をとり レンガを手に手に  
レンガ工場を打ち壊した

スモリヌイの自由の身の幸福の夜  
労働者の胸は誇りに満ちた  
セーニカと私たちは昔なじみの工場を  
見に行こうと決めた

そこで修復に費やされる日々に  
私はまた昔の幸福を見出した  
ソビエトのため レンガ工のため  
セーニカと私たちは工場を復興した

工場は息をはずませ サイレンはうなった  
まるで昔と同じ  
彼は「同志セミヨーン」工場を  
指揮する工場長になった——

私の愛する人 私の家族は  
どんな災難にも負けなかった  
陽気なサイレン レンガ  
私はこの工場が好きになった。<sup>(5)</sup>

この歌は都市フォークロアのひとつとなり、楽譜はミリオン・セラーとなった。搾取されていた労働者が団結して立ち上がり、革命を達成するというパターンは1920年代以降さまざまなヴァリエーションを生んだ。「レンガ工場」も数しれない替え歌となって、各都市や生産の現場で伝説の主人公たちを生み出

していった。さらに、覚えやすいメロディーは容易に新たなメロディーも生みだし、革命歌のパロディーとも言える曲も口伝えで広まっていった。「レンガ工場」のメロディーを若干変えただけの「ブーブリチキ（小さい輪形のパン）」はネット時代の格差社会の現実をそのまま歌っている。

夜がせまり ゆれる  
光は夜の闇にこぼれる  
私ほうす汚れ ボロをまとい  
すべてに打ちのめされ よろよろ歩く

パンを買ってくださいな ほかほかのパン  
早くここにお金をちょうだいな  
雨の夜 不幸な私を  
個人の物売りを どうか憐れんで

父さんはアル中 威張り散らして  
片足は棺桶なのに 飲んでるだけ  
姉さんは街をふらふら 母さんは行方知らず  
私はニコチン中毒 いいじゃない

あのボス 畜生のカインが  
私を通りに追い立てたんだ  
残飯を食べていたら 保母さんが私を捕まえた  
今は小さな工場で暮らしている<sup>(6)</sup>

この歌はすぐに発禁となり、それは1980年代まで続いたが、地下ではさまざまな替え歌となって歌われ続けていた。

ジプシー歌謡の歴史は古い。15-16世紀にはすでにロシアにはロマがいた。18世紀にはロマたちの音楽を愛好する貴族も現れ、19世紀にはロマン主義の文

学の中で重要な題材となった。もっとも有名なのがプーシキンの『ジプシー』(1823)である。ロマ独特の情熱的な旋律と歌謡は19世紀以降、ロシア人の音楽文化の一部となり、19世紀末から20世紀初頭にかけてジプシー歌謡は都市生活に欠かせないものとなっていた。ジプシー歌謡でもっとも有名だったのが、ワルワラ・パーニナ(1872-1911)であり、モスクワのレストラン「ヤーリ」で歌った。このレストランは革命以前まで流行のジプシー歌謡を聞くことのできる場所で、ロマの歌手たちはこうしたレストランや居酒屋、クラブで歌った。このような場所で活躍した歌姫たちにアナスタシア・ヴァーリツェヴァ(1871-1913)やナデージダ・プレヴィーツカヤ(1884-1940)などがいて、多くのレコードが残っている。<sup>(7)</sup>

20世紀初頭のロマ音楽の流行はロシアだけでなく、ヨーロッパ諸国におけるものだった。それはもっぱら都市部で流行した。ロシアの場合、「ジプシー」は「ロシアにないもの」の代名詞であり、一種のユートピア・イメージであった。<sup>(8)</sup>

本来ロシア人がもっとも好むものとされる「広大さ」や「自由」といった観念は都市生活者には現実化できるものではなく、代わりにジプシー歌謡にその観念を投影したのである。さらに、同じ観念が1930年代の歌謡曲に投影されることになるのだが、これについては後述する。

ロシアのジプシー歌謡として日本でも有名なのが「黒い瞳」や「二つのギター」だが、これらもロマの歌手だけが歌っていたのではない。出演場所が限られていたロマの歌手たちの代わりに、ロシア人やユダヤ人の歌手たちが流行のジプシー歌謡やジプシー風の歌を劇場やミュージック・ホールで歌った。また、ジプシー劇場「ロメン」は1931年にモスクワに開設され、現在も続いているが、この劇場に本物のロマたちの音楽が隔離されたのである。

ダンス曲は、1920年代に出版された楽譜の多くを占めていた。ワルツやフォックストロット等が約500曲あり、特に好まれたのがタンゴであった。1922年にロシアで最初のジャズ・バンドを生んだヴァレンチン・パルナフ(1891-1951)以来、多くのジャズマンがすぐれたジャズ・バンド、ジャズ・オーケストラを組織し、彼らが演奏する曲でネップマンたちはワンステップ、ツーステップ、フォックストロット、タンゴ等の曲を踊った。しかし、ジャズでダン

スを踊るのはごく一部の富裕層ばかりで、一般の人々はおっぱら歌と演奏を聞くだけだった。ジャズ演奏によるダンスが一般化するのは1930年代である。

数は少ないが、「新生活の歌」のタイプにあたる曲は、コムソモールの活躍や新社会の建設の夢を内容としていた。これは1930年代には愛国歌謡へと変貌していく。またエキゾチック歌謡のタイプは、まさしく異国趣味で、「長崎の人力車」「蝶々お嬢さん」「フジヤマ」「カルカッタ」「バゲダッドの首長」といった曲であった。<sup>(9)</sup>

こうした曲の楽譜は少なくとも1,000部、最高で5,000部、平均して2,000部が印刷され、大衆の間で演奏され、歌われた。この他にもさらに楽譜になることのないさまざまな歌があった。下層社会に生きる人々、裏社会の泥棒たち、船乗りなどの歌であり、あるいは農村部で歌われた歌である。

## ラジオと大衆音楽

レーニンが1920年に「共産主義とはソビエト権力と全国の電化である」と規定したことはあまりも有名であるが、それと同時に国家事業として推進されたのがラジオ網の開発であった。最初のラジオ放送は1919年にニジニ・ノヴゴロドのラジオ試験所で行われ、翌年にはモスクワやカザンの放送局からの試験放送が始まった。1922年にはモスクワに本格的な放送局が開局し、24年から定期放送が始まった。20年代末にはソ連全土に約60局の放送局があり、百万人規模の聴取者に放送番組を提供していた。1932年には1,400万台のラジオ受信機を製造する計画が立てられたが、1937年時点で実際に普及した受信機は350万台だった。これは当時のソ連の総人口の約2.5パーセントにあたるが、個人所有のラジオがなくとも、職場や駅、公園などの公共の場には必ずラジオがあったのだから、1930年代のソ連人は日常的にラジオ放送を聴取していたと言えるだろう。<sup>(10)</sup>

ラジオから初めて音楽が流れたのは1922年9月17日のことだった。モスクワの中央放送はロマンス、民謡、オペラのアリア、オペレッタの断片などを流した。1924年11月には「ラジオ新聞ロスタ（ロシア通信社）」という番組で政治経

済の時事的テーマのショー番組が組まれた。その中で小唄やチャストゥーシカなどの音楽が使われた。エストラーダ的雰囲気もあったという。このころ郵便・電信担当人民委員のエストラーダ部局にラジオ音楽部門が設けられ、具体的な音楽番組制作の検討が始まった。そして、全ソ共産党中央委員会アジプロ・ラジオ委員会は1925年12月5日、「ラジオの検閲について」を採択し、グラヴリト（文学・出版総局）によるラジオ番組の検閲と管理が始まった。当然すべての音楽が検閲・管理されたのだが、すべての放送番組の中でも音楽番組の割合はきわめて高いものであった。たとえば1926年8月某日の放送ではインフォメーションが2時間30分、文化・啓蒙的番組が6時間、音楽番組が6時間30分を占めた。<sup>(11)</sup> ラジオ局は聴取者から届く手紙に添えてリクエスト曲を流すことも多かった。国民の要望に応えるために音楽番組の比重を高くしたとも言えるが、情報の掌握と管理、操作による人心の掌握、管理が20年代後半にすでに始まっていたとも言える。1930年代以降の愛国歌謡の流行を見ると、検閲・管理する側が番組内容を操作することで、国民の意識を音楽によってコントロールしようとしたことは確かである。

ともあれ、ラジオからはさまざまな娯楽番組が流れた。長大なオペラ、クラシックのコンサート、詩人や作家の朗読、ラジオ劇などの他、風刺番組「ラジオ・パノプティコン」、「ラジオ・サーカス」といった番組もあった。そしてロマンス、民謡、ジャズ・バンドによるダンス曲と流行歌手の甘い声が絶えず流れた。それら複数の声は、声の数以上の世界を聴取者にイメージさせた。<sup>(12)</sup>

先述したツファスマンのバンド「アマ・ジャズ」が結成されたのは1927年だったが、翌年にはもうラジオ番組に出演している。最初のソビエト・ジャズがラジオで流れたのである。<sup>(13)</sup> ちょうどこのころ、1927年12月6日から翌年2月1日までモスクワに滞在したヴァルター・ベンヤミンは克明に日記を綴った。当時の都市の市民生活を窺い知る上で、彼の文章はきわめて貴重である。そこにはジャズについての記述がある。

特定階級による支配は、自分に敵対する階級を特徴づけるのに役立つような、さまざまな象徴に興味を示した。そうした象徴のうちではジャズ



が、最も一般になじみのあるものかもしれない。ロシアでもジャズが愛好されていることは、驚くに値しない。だが、ジャズに合わせて踊るのは禁じられている。ジャズは、まるで色鮮やかな、毒のある爬虫類のように、いわばガラスケースのなかに閉じこめられており、実際そういう風にして、レヴューのアトラクションとして登場してくる。それでも〈ブルジョワ〉の象徴であることに変わりはない。プロパガンダの目的で、典型的市民〔ブルジョワ〕のグロテスクなイメージを作りあげようとするときに、ロシアで用いられるもろもろの原始的な小道具のひとつが、ジャズなのである。<sup>(14)</sup>

ネップが終結を迎えようとするこのころ、ジャズに対する批判も高まっていた。それはベンヤミンが先の引用に続けて言ったことと重なる。「本当のところは、そうしたイメージは、敵のもつ規律や優れた点をまるで無視した、お笑い草にすぎないことが多い。市民〔ブルジョワ〕に対するこの歪んだ光学〔ものの見方〕には、ナショナリズムの要素が入りこんでいる。」ジャズはブルジョアのものであり、退廃的であるという意見はソ連にジャズが生まれてから根強くあった。ゴーリキーでさえ、ラジオから流れてきた騒がしいジャズを聞いて憤慨し、論説「太っちょの音楽」でジャズを「同性愛者」のもの、「麻薬」とまで批判した。<sup>(15)</sup>

1929年に第一次五カ年計画が採択され、農業の集団化が本格化すると、ネップ期の自由な国際主義は終わり、民族主義が台頭した。革命作曲家・音楽家協会が1929年に解散させられるとロシア・プロレタリア音楽家協会（RAPM）が音楽文化の権力の中心となった。協会は徹底的な反モダニズム、反西欧、反古典であり、ほとんどの「麻薬的な」大衆音楽を否定した。タンゴやフォクストロットなどのダンス曲、「資本主義の奴隷文化」が生み出したジャズは特に非難された。

ロシア・プロレタリア音楽家協会の作曲家たちは革命を主題にした歌曲などをつくったが、大衆の人気を得るような作品はついに生み出すことはなかった。そして、彼らの敵である大衆音楽はしぶとく生き延びた。生き延びたの

は、ツファスマンのように音楽をより洗練されたものにし、大衆の好みにあったダンス曲や歌謡曲を生み出したジャズ音楽家が多かったからである。さらに大衆の好みを追求したロシア独特のジャズを生み出したのがレオニード・ウチョーソフ（1895-1982）だった。彼は1929年にテア・ジャズ（演劇的ジャズ）を生み出した。オーケストラと役者がひとつのステージの上に立ち、音楽と喜劇が一体となって繰り広げられるスペクタクルである。ジャズを演奏し、歌って、踊って、観客を笑わせる。ロシア民謡、ウクライナ民謡はもちろんのこと、ワルツ、シャンソン、タンゴ、ロマ音楽、ユダヤ音楽のクレズマー、スラブからアメリカまで世界中の様々なジャンルの音楽スタイル、種々雑多な演劇的要素を取り込み、融合させ、ひとつのステージ上で展開するテア・ジャズは芝居好きのロシア人には、もっとも適したスタイルだったと言ってもいいだろう。このスタイルはウチョーソフ以外にも多くのジャズ・バンドが取り入れた。<sup>16)</sup>

## 1930年代の大衆歌謡

第一次五カ年計画が失敗に終わり、ロシア・プロレタリア音楽家協会が1932年に解散させられ、ソ連作曲家同盟が創設された。大衆歌謡をめぐる状況は一転した。1934年に社会主義リアリズムが全ソ連の作家にとって唯一の美学であるとして芸術が一本化された後も大衆歌謡は非難されることはあっても強く排斥されることはなかった。社会主義リアリズムが人民の「英雄」を排除しなかったからである。

社会主義リアリズムは「現実をその革命的発展の中で描く」というテーゼは、現実の生活の中で革命的行為をした人物を称揚することになった。アメリカン・ドリームが努力の結果勝ち得ることのできるものであったと同様、ソ連において国家のために努力を尽くしたものは「英雄」になれるという単純な論理を社会主義リアリズムがもたらしたのだ。さらに、1935年にドンバスの採炭労働者スタハーノフがノルマの14倍の採炭を行い、「英雄」になったことが発端で展開したスタハーノフ運動によって、努力次第で誰もが英雄になれるすばらしい国ソ連というイメージは強化された。あらゆる芸術においてすぐれた者が英

雄になれた。エストラダや大衆歌謡も同様である。言わばソ連型のスター・システムだった。イザベッラ・ユーリエヴァ（1899-2000）、クラヴディア・シュリジェンコ（1906-1984）、リディア・ルスラーノヴァ（1901-1973）、ヴァジム・コージン（1903-1994）、ウチョーソフ等、大衆歌謡の歌手たちが次々とスターとして人気を博した。映画俳優、サーカスの芸人たち、ラジオ番組で朗読する詩人や作家など、大衆の好みを反映したスターが次々と生まれた。<sup>(17)</sup> こうしたスター・システムは1920年代から徐々に、自然に出来上がっていったはずだが、スターリン体制はそのシステムをさらに徹底的に推し進めたのだ。

ここで、1930年代に流行した歌謡曲をいくつか見てみよう。まず、ユーリエヴァの歌った「できることなら許して」。

きょう私はつらい 私の目は涙でくもっている  
 その涙は私が知らないうちにそっとこぼれる  
 心は突然激しくふるえた こんなに不安にドキドキと  
 昔のことがすべて蘇った——できることなら 許して

私の優しい友だち 幾度となく涙はこぼれ  
 憂いとともに私は昔の愛の日々を思い出す  
 私は昔のようにあなたを待つわ でも冷たくしないで！  
 私の優しい友だち できることなら 許して

またあなたに手紙を書くわ ねえ——文字が涙でにじんでの……  
 あなたがいなくちゃ 愛なしでは こんなに何もかもつらいの  
 あなたの手紙を読んでいるわ 離れられないの  
 全部の便箋にキスするわ 許して お願いだから！<sup>(18)</sup>

歌謡曲の主流はこうしたラブソングだった。しかも曲調の多くがタンゴである。そうしたタンゴ歌謡でも特に有名なのだがコージンの「秋」である。

秋 澄みわたる朝  
遠くは霧にかすむよう  
空は真珠貝の色合い  
朝は早く冷たい

ぼくらが初めて出会ったのは  
明るい 焼けつくような 秘密の  
あの光り輝く思い出の晩  
偶然の愛しい出会い

行かないで お願いだから  
愛の言葉をぼくは何度も繰り返す  
秋が扉に来ていても——ぼくはちゃんと知っている——  
ぼくは何度も言うよ——行かないで

ぼくらの部屋はけっして狭くはなかった  
きみがいると部屋には春が花開く  
行かないで——まだ全部歌い終わっていない  
まだギター の弦は全部鳴り響いている<sup>(19)</sup>

タンゴに人気があったのは、1930年代になってこうした曲をBGMに誰もが踊るようになったからである。ソ連中の町にダンス教室が次々と生まれた。スターリン体制の中枢を担ったヴォロシーロフやモロトフさえもダンス教室に通い、タンゴを習った。階層を問わず、ホテルのレストラン、ボールルーム、町の文化施設やクラブで老若男女が踊ったのである。<sup>(20)</sup>そして、ラジオやレコードから流れる「声」はダンスによって聴取者に身体化された。単に聴くだけであった音楽がこうして身体化されることで、歌の内容（メッセージ）も無意識のうちに身体化されていったことだろう。

タンゴ歌謡の代表作をもうひとつ挙げておこう。

疲れた太陽がやさしく海に別れを告げた  
そのときみは告白した 愛はないって  
憂いも悲しみもなく ほくは急に淋しくなった  
そのときみの言葉が聞こえた  
別れましょう 私は怒ったりしない  
あなたにも私にも罪があるのよ

疲れた太陽がやさしく海に別れを告げた  
そのときみは告白した 愛はないって<sup>(21)</sup>

1930年代後半にヒットしたツファスマンの「疲れた太陽」である。ニキータ・ミハルコフ監督作品『太陽に灼かれて』(1994)やユーリイ・ノルシュテインの『話の話』(1979)の中でも流れている。これはもともとヨーロッパ中で大流行したポーランドのタンゴ(ペテルブルスキ作曲)で、ツファスマンのオーケストラではパーヴェル・ミハイロフが哀愁漂う歌声で歌い、ソビエト・ジャズのタンゴ曲としてもっとも有名になった。

スターリンによる大粛正のさなかでも、街中でこうした歌が流れていたのはなぜなのか? どこにでもある、誰でも経験する恋愛模様を描いた歌は、当時の人々にとって退廃ではなく、平凡で幸福な日常生活を演出するものだった。これらのタンゴ曲を聞きながら踊る男女はいつでも悲恋物語の主人公になった。しかし、主人公となるのは悲恋物語の中だけではなかった。スターリン体制下の文化はさらにさまざまな物語を創出したのである。それが映画音楽だった。

## 映画音楽における「祖国」

スターリン時代の代表的な映画の中でも特に重要なのがミュージカル映画だった。中でも大成功したのがアレクサンドロフ監督作品で、オルローヴァが主演女優の「陽気な連中」(1935)「サーカス」(1936)「ヴォルガ、ヴォルガ」

(1938)である。「陽気な連中」はウチョーソフが主演し、全編ウチョーソフの音楽の魅力にあふれた作品である。中でもウチョーソフとオルローヴァが「こころよ、恋の喜びに／こころよ、君に告白したい」と歌うタンゴ曲「こころ」は名曲として、ウチョーソフが生涯歌い続けた曲である。

ワシーリイ・レーベジェフ＝クマチ（1898-1949）作詞、イサーク・ドゥナエフスキー（1900-1955）作曲という黄金コンビは1930年代に次々とヒット曲をつくった。「陽気な連中」のタンゴ曲「こころ」は人々を酔わせたが、さらに人々を熱狂させたのは映画の冒頭と最後に流れる主題歌「陽気な連中のマーチ」だった。

陽気な歌に心も軽い  
歌はけっしてふざけたりしない  
村や田舎の歌を愛してる  
大都会の歌も愛してる

歌は僕らを整え 暮らしを助ける  
歌は友だちみたいに呼び導く  
歌とともに人生を歩む人は  
いつでもどこでもいなくなることはない！  
歌とともに人生を歩む人は  
いつでもどこでもいなくなることはない！

前へ進め コムソモールのみんな  
おどけて歌え 微笑みに輝くように！  
僕らは時空を超える  
僕らは若き大地の主人公

寒い北極を 青い大空を  
僕らはすべてを手に入れる 理解する 開く

祖国が英雄になれと命じたら  
僕らは誰もが英雄になる

たゆみない闘いや労働の中でも  
僕らは子どものように歌い笑うことができる  
だって僕らはいつでもどこでも屈服することのない  
世界にこうして生まれたのだから

もしも敵が僕らの生きる喜びを  
不屈の戦いへと奪い去ろうとするなら  
そのとき僕らは戦いの歌を歌って  
僕らの祖国のために立ち上がろう<sup>(22)</sup>

ソ連の「子ども」たちである国民が祖国のために歌の力で戦おうというメッセージの明解な歌である。こうした愛国歌謡は映画では特にマーチの曲でつくられた。例えば映画「ゴールキーパー」(1936)の「スポーツマンのマーチ」では、サッカーのゴールを国境に見立てて歌う。

ヘイ ゴールキーパー 戦いの準備はいいか  
きみにはゴールの番人を任命する！  
思い浮かべろ きみの後ろには  
国境地帯があるんだ！<sup>(23)</sup>

祖国のために健康な肉体を持つ若者が戦う歌である。ソ連という「すばらしい祖国」に暮らす国民は、さまざまな形で「英雄」になれる。「英雄」である国民は「美しい祖国」のためにいつでも戦いに行くというイメージが映画とその中の歌で何度も繰り返され、祖国神話が形成されたのである。そのもっとも成功した例が次の歌である。

広大なる祖国よ  
たくさんの森 野 川  
私はこんな国を他に知らない  
人がこれほど自由に呼吸できる国を！

モスクワから辺境まで  
黒海から白海まで  
広大無辺な祖国の  
主人として人は歩む  
どんなところでもいのちは自由で広大  
まるでヴォルガが水を満々とたたえ流れていくように  
若者にはどこにでも道がある  
老人はどこでも尊敬される

私たちの畑は視界を超えるほど  
私たちの都は数えきれないほど  
私たちの誇り高い言葉は——同志  
どんな美しい言葉より大切  
その言葉があれば私たちはどこにいても居心地がいい  
黒人であれ有色人種であれ関係ない  
この言葉は誰もが知っている  
この言葉があればどこにでも祖国を見い出す

私たちのテーブルには余計な人間なんていない  
誰もが功労を称えられる  
全国民のスターリン法を  
金色の文字で私たちは書く  
その言葉は偉大で栄光に満ち  
いかなる年月も消し去ることはない



人は永遠に権利を持っている  
学び 休み 働く権利を

祖国の上に春風が吹く  
日ごと暮らしは喜びにあふれていく  
私たちよりも笑い愛する人は  
この世には誰もいない  
でも もしも敵が私たちを打ち砕こうとするなら  
私たちはきつく眉をしかめるだろう——  
花嫁のように 祖国を私たちは愛する<sup>(24)</sup>

映画「サーカス」の主題歌「祖国の歌」である。周知の通り、「広大で自然にあふれ、人が自由に生きられる空間」はロシア人にとってもっとも親しいイメージである。<sup>(25)</sup> ソ連という祖国は人種差別もない、「同志」たちの理想の国なのだというメッセージは、映画の主人公（オルローヴァ）が故郷のアメリカを捨ててソ連人になることで、より現実的なものとなる。

この歌で興味深いのは、モスクワを中心として広大な国を一つと見ていることで、さらにそこをヴォルガ河が流れていることである。同じ見方は映画「ヴォルガ、ヴォルガ」の「ヴォルガの歌」にも表現されている。モスクワがソ連全土の都市の母であるというイメージを歌った曲もある。母国＝祖国（「ロージナ」という女性名詞である）が母の身体であり、モスクワがその心臓、ヴォルガ河は母の身体に流れる血を運ぶ血管であり、祖国という身体は生気をみなぎらせている。祖国という身体の中に生きている国民はすべて等しく祖国（母）の子どもなのである。<sup>(26)</sup>

## 大衆歌謡と大衆意識

ボリス・グロイスは『スターリン様式』（1988）でスターリン文化の方法論について詳細に検討している。すなわち、国民の「意識を非自動化することでは

なく、意識を自動化することを目指し、意識を取り巻く環境や下部構造を制御することで、必要とすべき方向に意識を向けて体系的に形成すること」がスターリン体制下の文化政策の課題であった。<sup>(27)</sup> それはパブロフの条件反射や自分のアイデンティティーを見失うまでに役柄に感情移入することを俳優に要求するスタニスラフスキー・システムと同じだった。

国民意識を一定の方向に自動化するためのシステムをスターリン文化はあらゆるジャンルに導入した。それはすべての芸術、スポーツ、娯楽に及んだ。取り分けラジオと映画を通じて流れる大衆歌謡は重要だった。それらは、ロシアやソ連という「祖国」に住む国民意識を高め、日常生活においてはすでに幸福が達成されているという意識を形成し、いつでも自分たちが英雄になれるというイメージを反復し続けた。社会主義リアリズムの芸術はそうしたすでに達成された現実、あるいはありうべき現実を現実以上に現実らしく描き続けた。

ところで、アドルノは『ジャズについて』(1937)や『啓蒙の弁証法』(1947)など、多くの論考でジャズに代表される軽音楽とそれに熱狂する大衆を批判し、そこに全体主義を透かし見たが、同じ批判がスターリン体制下の音楽文化にもあてはまるのだろうか。アメリカにおける大衆音楽は文化産業が支配・管理する商品であり、その商品を消費するのは大衆であった。文化産業が目指すのは大量の消費であり、それによる利益であった。一方、ソ連においては消費者は存在しない。国家建設と体制維持のために消費されるのは国民である。ソ連国民が無意識的にも意識的にも求め、与えられたのは「幸福」や「英雄」という神話や願望である。それらの願望を充足させるための装置を日常生活に張り巡らせることがスターリン体制下の文化政策だった。スターリニズムは単なる政治システムではなく、精神性や生活様式にまで及ぶ全体的なスペクタクルであった。<sup>(28)</sup>

1930-40年代のソ連において、ラジオやレコードから流れる「声」はダンスによって聴取者に身体化された。さらにミュージカル映画では、無声映画にはなかった「声」が銀幕の中の人間たちを現実以上に現実のものとし、観客たちの神話や夢の中でもうひとつの身体を獲得したと言えるだろう。単に受動的に聴くだけであった音楽や声はこうして意識的にも無意識的にも身体化され、国民

はソ連という身体の一部となっていったのである。

ラジオから流れる大衆歌謡やジャズは、その後第二次世界大戦の戦時下で、さらに愛国心を高める方向へと発展していく。「カチューシャ」や「青いプラトーク」といった日本でロシア民謡として親しまれているソビエト歌謡はこのころに流行したものである。「ロシア」というイメージを身体化するために自発的に（あるいは意図的に）つくられたこれら数々の大衆歌謡、そしてすべての芸術が戦争に動員され、独特の戦中文化が形成される過程については稿を改めて述べることにする。

## 注

(1) エストラダについては拙著で次のように説明している。

「エストラダの原型は一九世紀末に出来たといわれる。そのころまだ「エストラダ」という言葉は「演壇上」を意味したが、一九一〇年代にはすでにバラエティ・ショーの一般的な名称として定着し始めていたようだ。

エストラダの起源は中世ロシアの放浪芸人・大道芸人であるスコモローヒまでさかのぼる。一八世紀中ごろに形成された見世物小屋がその流れを受けつぎ、一九世紀には演劇的な見世物小屋が発展し、各都市の定期市で開かれる縁日（グリャーニエ）には欠かせない存在となっていた。外国から訪れたサーカスや劇団はロシアの見世物小屋に影響を与え、特に「コメディア・デラルテ」の道化芝居はロシアの見世物に深く結びついた。ピエロ、アルレッキーノ、コロンビーナといった登場人物はロシア演劇において馴染みのものとなった。一九世紀後半には政府の専制のために人民を教育する検閲済みの民衆娯楽である官許の劇場と並んで、猥雑でいかがわしく無秩序な見世物小屋が広場に祝祭空間をつくりだしていた。ところが一九世紀末になると観客の好みの変化とともに見世物小屋は本来のいかがわしさ、エネルギーを失っていく。おそらく都市においても農村においても文字を読み書きできる者が急増したことが、大衆の精神的な要求を高め、より洗練された内容をもった娯楽が必要になったのである。見世物小屋の演劇的な部分は本格的な職業劇場に移行し、その他の部分がバラエティ・ショーとしてのエス

トラダへと変化し、その上演場所を定期市の広場から二〇世紀初頭に現れたミュージック・ホールやキャバレー、映画館のホール、あるいはシアター・レストランや居酒屋の舞台へと移していった。」(鈴木正美『ロシア・ジャズ——寒い国の熱い音楽』東洋書店、2006年。3-4頁。)

また、次を参照のこと。Эстрада / Увалова Е.Д. (Ответ. Ред.) Эстрада в России. XX век. Энциклопедия. -М.: «Олма-Пресс», 2004. С.767-768.

(2) Лица лакового диска

<http://oldradio.onego.ru/PLASTINKI/00-40.html> 2009年12月1日参照。

(3) Батаишев А.Н. Советский джаз. Исторический очерк. -М.: Музыка, 1972. С.25-26. 1930年には個人での出版はできなくなった。

(4) Robert A. Rothstein. Popular song in the NEP era. S. Fitzpatrick, A. Ravinovitch and R. Stites (eds.). *Russia in the era of NEP; Explorations on Soviet society and Culture*. Indiana University Press. 1991. pp. 268-294.

(5) J. Geldern and R. Stites (eds.). *Mass Culture in Soviet Russia*. Indiana University Press. 1995. pp. 69-70.

(6) *Ibid.* pp. 70-71.

(7) Цыганское пение / Увалова Е.Д. Там же. С.726-729. デーヴィッド・クローエ『ジプシーの歴史——東欧・ロシアのロマ民族』水谷驍訳、共同通信社。2001年。241-286頁。

(8) 「ジプシー歌謡の流行はロシアだけの現象ではなかった。例えば、フランスで出た3枚組のCD『初期ジプシー・レコード』(2001)は1898-1922年にパリ、ブダペシュト、モンテカルロ、ベルリン、ミラノなどのレストランで演奏されていた流行のジプシー音楽のコレクションで、これを聞いていると「ジプシー音楽」と呼ばれたものが実はたんなる異国趣味ではなく、オリジナルのプリミティヴな部分を洗練させ、新たな都会音楽を生み出すための起爆剤だったことが分かるのだ。

ロシア歌謡が国民歌謡として定着するためにはジプシー音楽が必要だった。1910年代の異国趣味とエロティシズムは、本来オリジナリティーのない「ロシア的」歌謡に「ロシア的」要素を付加するための触媒となったのだ。非ロシア的要素を強く押し出せば出すほど、目に見えなかった「ロシア性」があぶりだされてくるというわけだ。同じように1917年革命以降のソ連でステンカ・ラージンやバガチョーフなど今やお馴染みの「自由」を求める「農民」というイメージが強化

されたのはレーニン、スターリンによる「ロシア的」「民衆像」をつくりだすためのレトリックだったのだ。それはちょうど、20世紀初頭のアメリカで「黒人音楽」が流行することで、より強く「アメリカ的なもの」があぶり出されてきたのと同じことではないだろうか。」(鈴木正美, 前掲書, 8-9頁。)

- (9) Robert A. Rothstein. *op. cit.* pp. 274-275.
- (10) S.Frederick Starr. *New Communications Technologies and Civil Society*. L. R. Graham (ed.). *Science and the Soviet social order*. Harvard University Press. 1990. pp. 28-29.
- (11) Горяева Т.А. Радио России. Политехнический контроль советского радиовещания в 1920 - 1930-х годах. Документированная история. -М.: РОССПЭН, 2000. С.62.
- (12) Радио и эстрада / Увалова Е.Д. Там же. С.540-543.
- (13) Баташев А.Н. Там же. С.25.
- (14) ヴァルター・ベンヤミン「モスクワ」『ベンヤミン・コレクション3 記憶への旅』久保哲司訳, 筑摩書房(ちくま学芸文庫)。1997年。197-198頁。
- (15) Горький М. О музыке толстых. *Правда*. 1926, номер 90 от 18 апреля.
- (16) 鈴木正美, 前掲書。14-20頁。また, 次を参照のこと。S. Frederick Starr, *Red and Hot ; The Fate of Jazz in the Soviet Union 1917-1980*. New York, Oxford.: Oxford University Press. 1983. pp.130-156., David MacFadyen., *Songs for Fat People: Affect, Emotion, and Celebrity in the Russian Popular Song, 1900-1955*. Montreal & Kingston, McGill-Queen's University Press, 2002. pp.114-141. なお, このころモスクワに長く滞在していた尾瀬敬止は「『雀が丘』にジャズの歌」で「テア・ジャズ(ジャズ劇?)は, 今, 大いに流行している」という新聞記事を紹介し, ウチョーソフをジャズ・シンガーとして評価している。(尾瀬敬止『ロシヤ及ロシヤ人』大阪屋敷書店。1941年。283-290頁。
- (17) Richard Stites. *Russian popular culture. Entertainment and society since 1900*. Cambridge University Press. 1992. pp.73-74.
- (18) Любимые песни и романсы. -Челябинск: «Урал Л.Т.Д.», 2001. С.59.
- (19) Там же. С.58.
- (20) Richard Stites. *op. cit.* pp. 75. プラトーフの「フロー」(1936)でも地方都市の文化会館で人々が踊る姿が描かれている。

二人の女は駆足でクラブについた。ローカル線の列車が走りすぎて行った。真

夜中だ、まだそれほど遅くはない。クラブではアマチュアのジャズバンドが演奏していた。機関士助手がすぐにフローシャを《リオ・リータ》のワルツに誘った。

フローシャは幸せそうな顔でダンスの輪に入って行った。彼女は音楽が好きだった。本当の人生と同じように、また彼女自身の心の中と同じように、音楽の中には悲しみと幸せとが一つに固く結びついているような気がした。(中略) 休憩のあと、フローシャはまた踊った。今度は操車係が彼女を誘った。バンドはフォクストロットの《マイ・ベビー》を演奏しており、操車係は彼女の髪に頬を押しつけようと努めて、パートナーをしっかりと抱きしめたが、このひそかな愛撫もフローシャの胸を騒がせなかった。」(『プラトーフ作品集』原卓也訳、岩波文庫、1992年、251-253頁。)

- ②1) Любимые песни и романсы. С.273.
- ②2) J. Geldern, R. Stites (eds.). *Mass Culture in Soviet Russia*. pp. 234-235.
- ②3) *Ibid.* pp. 236.
- ②4) *Ibid.* pp. 271-272.
- ②5) こうしたロシア・イメージについては多くの識者が指摘している。例えば次の2冊を参照のこと。D. リハチョーフ『ロシア文化論ノート——文化のエコロジー』長縄光男訳、群像社。1988年。24-31頁。川端香男里『ロシア——その民族とこころ』講談社（講談社学術文庫）、13-24頁。
- ②6) Hans Günther. “Broad is my Motherland” The mother archetype and space in the Soviet mass song. E. Dobrenko and E. Naiman (eds.). *The landscape of Stalinism : The art and ideology of Soviet space*. University of Washington Press, 2003. pp.89.
- ②7) Борис Гройс. *Стиль Сталин. Утопия и обмен.* –М.: Знак. 1993. С.44. (邦訳：ボリス・グロイス『全体主義様式スターリン』亀山郁夫・古賀義顕訳、現代思潮新社。2000年。86頁。
- ②8) Svetlana Boym. *Common Places : Mythologies of everyday life in Russia*. Harvard University Press, 1994. pp.110.