

平成 29 年度 東京藝術大学 博士論文

ハンス・アイスラーを「今」歌うということ

——政治と歌曲の間で——

平成 26 年度入学 大学院音楽研究科後期課程

声楽専攻・独唱科

学籍番号 2314901 中江 早希(ソプラノ)

## 目次

### 序論

はじめに.....	ii
——ハンス・アイスラーと私——.....	iii
アイスラーにとっての歌曲の役割.....	vi

### 第一章 ハンス・アイスラーと時代

第一節 ハンス・アイスラーの原点.....	1
第二節 シェーンベルクとの対立.....	7
第三節 アイスラーの道 《新聞の切り抜き》.....	12
第四節 音楽と政治の融合.....	18

### 第二章 アイスラーの歌曲

第一節 ブレヒトとの関わり.....	24
第二節 作曲家アイスラーの個性—シェーンベルク、ヴァイルと比較して— i シェーンベルク《ブレッテル・リーダー》、《月に憑かれたピエロ》.....	28
ii クルト・ヴァイル（ソングの特徴、音楽劇）.....	34
第三節 亡命とハリウッド歌曲集.....	40

### 第三章 歌曲の分析

第一節 《新聞の切り抜き》より楽曲分析.....	47
i Mariechen.....	49
ii Kriegslied eines Kindes.....	57
iii Frühlingsrede an einem Baum im Hinterhof.....	64
第二節 〈自殺について〉 Über den Selbstmord.....	71

### 第四章 ハンス・アイスラーを「今」歌うということ.....

### 終わりに.....

### 参考文献表.....

付録1 シェーンベルク、アイスラー、ブレヒトと歴史の動き.....	90
付録2 アイスラーとブレヒトとの声楽作品表.....	96
付録3 《新聞の切り抜き》対訳.....	105

## 序論 はじめに

ハンス・アイスラーがシェーンベルクに師事し本格的に作曲活動を始めた 1920 年から 30 年のヨーロッパでは、音楽家はどんどん新しい手段で、前衛的な芸術実験や、コンサート、オペラ、カバレットなど催し物を行い、芸術の新しいあり方を追求していった時代であった。いわゆる「黄金の 20 年代」である。シェーンベルクがこの時期に無調音楽から十二音技法という斬新な作曲技法を生み出したかと思えば、ラジオや蓄音機などが普及し始め、今まで音楽愛好家たちが生で聴いていた音楽に、ラジオや蓄音機の前に立てば全ての階級の人たちが様々なジャンルの音楽に触れ合えるようになった。第一次世界大戦中には、アメリカ軍楽隊の影響でドイツではアメリカニズムが浸透し、庶民の間ではジャズが盛んに聴かれるようになり、作曲家たちはジャズの要素を作品に曲に取り入れたりするようになった。また、ベルトルト・ブレヒトはこの頃、ラジオ教育劇などを制作し、ラジオに新しい演劇の可能性を見出し、それを実践した。「複製技術時代」の到来を機に、芸術には革命が起こり、クラシック音楽だけではなく、演劇界でも様々な変化が起こっていた。

しかし、1929 年になると、ウォール街の株価大暴落を皮切りに世界恐慌が起こり、ベルリンでも失業者が増えた。ナチスの勢力が強まると、ナチスに対して抵抗する芸術家や、ユダヤ人芸術家の作品には「頹廃芸術」というレッテルが貼られ、これに当てはまる芸術家は亡命を余儀なくされてしまう。音楽文化は単独で存在しているわけではなく、政治や経済状況、大衆の意思や思想の変化、学校教育や音楽専門機関など様々な領域と密接に関わっているが、このような状況下では多くのユダヤ人作曲家は、特に政治と音楽について悩まずにはいられなかった。そんな過酷な状況でも作品を作り、訴え続けた多くの作曲家は、どんな思いで生きていたのだろうか。

私だったらと想像しても、当時の悲惨さや苦労は想像以上だろう。この時代にハンス・アイスラーは、政治活動も作曲も止めずに、多くの作品を残してきた 1 人なのである。私には、彼が感じていた多くの悲しみ、怒り、苦しみが、アイスラーの歌曲を通じてあたかもタイムスリップしてきたかのように鮮明に感じられるのである。「歌曲」とって私達が思い浮かべるものは自然や恋愛を扱うものが多い。例えば同じ時代に活動していたシェーンベルクやヴェーベルンも、初期の歌曲は恋人のために作曲したのであった。しかし、アイスラーにとって歌曲は、幸せや嬉しさを表現するだけにあるのでは無かった。彼は歌曲の分析に新たなジャンルを切り開いたのである。その多くは、内容的に社会と密接な関わりを持ち、聴き手に問題提起をするような作品であった。生きる幸せや喜びは、そのような歌曲のうちに、アイスラーの特有の和音や旋律となって表現され、それが希望を持つことを教えてくれる

のである。

しかし、アイスラーが特に戦前に取り組んだような音楽は、私たちが学んでいるクラシック音楽とは様々な点で異なっている。当時盛んだった、キャバレーの音楽、ジャズや劇中歌、政治に対するプロテスト・ソングや反戦歌は、歌われる時代が違うということだけで現代の私達は歌うにあたり多くの困難が生じてしまうのである。そして更に、当時の実験的な声楽作品が、いわゆるクラシックの発声からどんどん遠のいていった事は事実である。クラシックの発声の枠から外れているといえる作品さえある。

第一次世界大戦をはじめ、社会を大きく揺るがす出来事が多かったこの時期に、彼らが目指したのは「変革の芸術」であった。作曲家のアイスラーや作家のブレヒトだけではなく、画家のジョージ・グロス<sup>1</sup>や写真家のジョン・ハートフィールド<sup>2</sup>、演出家のエルヴィン・ピスカートア<sup>3</sup>など、音楽だけではなく様々な分野の芸術家はその道を突き進んでいった、彼らの作品の一部は、異端のように当時は扱われたが、そこには、芸術にも現代に通用する問題意識や希望、悲しさや美しさがあると私は確信している。

今の時代だからこそ、一般的に考えられている「クラシック音楽」の枠を超え、演奏家にとっての「芸術の意識改革」を推進しなければならないと私は考えているのである。

#### ——ハンス・アイスラーと私——

アイスラーだけではなく、他にも「頹廢音楽」のレッテルを貼られた作曲家たちがいる。彼らの作品の多くはまだ表にでていない。私はまだまだ歌ってみたい曲がたくさんあるので、演奏会で取り上げていきたいと思っている。近年やっと、少しずつではあるが、CDや楽譜が販売されるようになった。日本で知られていない曲や楽譜を発掘するのが日課であった私は嬉しく思っている。この行動を少し変な目で見られていた時期もあったが、この未知の作曲家や音楽との出会いが、さらに自分自身の音楽の表現の幅を広げてくれたと実感している。

だからこそ、この論文を読んでもくれる声楽家の方に新たな出会いをたくさんして頂きたいと考え、私とアイスラーと私の出会いと、そこから研究にまでにいたった経緯を述べていきたいと思う。私も最初は一途にアイスラーを研究していたわけではなく、様々な作曲家に

---

<sup>1</sup> George Grosz (1893-1959) ドイツ出身の画家。20世紀最大の諷刺画家と言われる。

<sup>2</sup> John Heartfield (1891-1968) ドイツ、ベルリンの写真家、ダダイスト。

<sup>3</sup> Erwin Piscator (1893-1966) ドイツの劇場監督。



目移りをしたし、最初からアイスラーを論文のテーマにしようと思っていたわけではないのは事実である。しかも、アイスラーの歌曲を取り上げると決めても、歌った事がある知り合いや先生がいないばかりか資料も少なく、論文をテーマにするということは困難の連続で、何度も諦めかけたのである。

そんな私とアイスラーとの出会いは、シェーンベルクのことについて書いてある参考書だった。シェーンベルクの教育法について書かれていたページには、ツェムリンスキーやアルバン・ベルク、アントーン・ヴェーベルンなど、私も以前から知っている名前が挙がっていて、どこかで聞いたことがある作品の紹介、シェーンベルクとの仲睦まじい関係や作曲技法の話などが載っていた。シェーンベルクは音楽と政治を分離しなければならないという考えを持っており、当時、私もその考えに賛成していた。そこには、小さい文字で書かれていた「その他の教え子」の欄があり、そこに、アイスラーの名前が他の作曲家の間に混ざっていて、そのアイスラーの説明には、「4年間シェーンベルクに師事したが、アイスラーから師匠であるシェーンベルクの元を離れ、左翼的な活動が続けていった。」と書かれていた。最初は、怖い人もいるものだと半ば見てはいけないう人をすり抜けていくような感じで、私は、次のページへ進んでいった。

しかし、シェーンベルクの共感できる素晴らしい教育論の数々を勉強していくうちに、教育者としても優れていたシェーンベルクが何故、アイスラーを「破門」しなければならないのか。2人の間に何があったのか詳しく知りたくなり、私はアイスラーの声楽曲を調べ、どんな音楽を作曲したのか調べていった。そして、数少ないアイスラーの文献や記事を探し、はじめてアイスラーの歌曲を適当に調べて初めて聴いたのが、〈Und Endlich〉だった。ここで私の中の勝手な偏見は一気になくなってしまったのである。次のページの【譜例1】を見ていただきたい。

Mäßig langsame ♩ (mit äußerster Diskretion)  
*ppp*

Und end-lich stirbt die Schn-sucht doch, wie Blü-ten ster-ben im Kel-ter -

doch, die täg-lich auf ein biß-dhen Son-ne war-ten. Wie Tie-re ster-ben, die man lieb-los

【譜例 1】

シェーンベルクの弟子で、ベルクやヴェーベルンなどの無調音楽時代に生きていた作曲家となると、無調音楽どころか、十二音技法の難しい音楽なのだろうと身構えていたところ、想像が見事に外れた。和音がシンプルに並んだ「だけ」の伴奏を持った、シンプルでありながら凄く繊細かつ綺麗な歌の旋律に、私は心を持っていかれたのである。それからというもの、この旋律を口ずさみながら家路につくこともあった。なぜ、ここまでシンプルなのに重厚で、歌詞の内容を美しくも切なく感じてしまう音楽になっているのかと、更にアイスラーについて調べるようになった。

しかし序盤でいきなり大きな壁にぶち当たった。アイスラーの日本語で書かれている自伝が1冊しかなく、楽譜も大学には数冊のみ。〈Und Endlich〉の楽譜は大学にも無く、少ない情報を頼りに様々な楽譜や文献を探すのは一苦勞であった。そして、日本どころか世界でも、アイスラーの歌曲を歌っている声楽家が少なかったのである。さらにCDを買い集めて聴いても女優が歌っているものが殆どで、クラシックの発声を学んでいる私にとっては、別のジャンルのように思わざるを得なかったのである。ここで私は、声楽家としてはシェーンベルクやベルク、ヴェーベルンなら良くて、アイスラーは歌うことが出来ない何かがあるのではないかと更なる不安にかられたのであった。

## アイスラーにとっての歌曲の役割

アイスラーは当時の政治活動が原因で、亡命を余儀なくされた。そして、ヒトラー政権の文化統制政策の一つとしての頽廃音楽に指定され、その才能と音楽に重たいペールをかけられてしまった。近年、頽廃音楽として葬られた作品を復活させる活動や、演奏会が増えてきているのは事実だが、アイスラーまではまだまだ辿りついてはいないと実感している。

ハンス・アイスラーは幼い頃から貧しい生活を強いられていた。父は哲学者、母は労働者、兄と姉は次第に政治に関わる活動をしていたため、アイスラーも幼い頃から政治や労働者階級との関わりが自然と出来ていたのである。そしてアイスラーは「政治と音楽」の融合を考え、音楽活動をしながらシェーンベルクのもとで学んでいた。

しかし、芸術と音楽の関係性についてシェーンベルクは、「我々音楽に生きるものは政治には場を持たない。政治を本質的に異なるものと考えなければならない」という信念を持っていた。このことから、アイスラーはシェーンベルクと決別し、独自の道を歩み出した。

私はというと、シェーンベルクの「政治と音楽」の関係についての考え方に賛成であった。政治と音楽（芸術）は適度の距離があったほうが、過激にならず平静を保つことができるので、芸術作品はいわば現実逃避で良いと思っていた。だからこそ、アイスラーはどのような気持ちで作曲していたのか、また、アイスラーが生きていた時代が、差別や貧困も無く平和な世の中だったなら、どのような音楽になっていたのかと興味が沸いたのである。

アイスラーは弁証法的な音楽の可能性についての対話の中で、ヘルダーリンの詩についてこう述べている。

社会的な芸術の機能をただ信じるだけではなく、それを実践してきた私たちにとって驚嘆に値するのは、この詩にそれと全く反対の事が書かれているということだ。もちろん、どんな芸術家でも——音楽家もね——、彼の成すことが、社会全体の為に決定的な意味があると信じている。なのにヘルダーリンは「僕らの歌には力が無いがそれでも私たちが欲しいのは生の一部だ」という。少々鈍感なお人好しよりも、歌1つで世界を救済できると信じている人のほうがはるかに具体的で面白くて素敵じゃないか。例えば、《ラ・マルセイエーズ》や《インターナショナル》のように、世界史の中でとてつもなく大きな役割を果たしてきたんだ。しかし、歌はその2つの面の両面から示さなければならない。私は歌のもう一つの面を示そうと思うんだ。<sup>4</sup>

---

<sup>4</sup> Gespräche mit H.Bunge, S.219～220.

歴史的で革命的な歌は実際に大きな影響力を持ったが、それだけで世界が変わったわけではない。しかし、「あえて」力のない音楽をアイスラー自身が証明していくという使命を感じていたのである。そして、幸せを求めるからこそ、アイスラーは苦しみや悲しみ、怒りを表現していったのである。

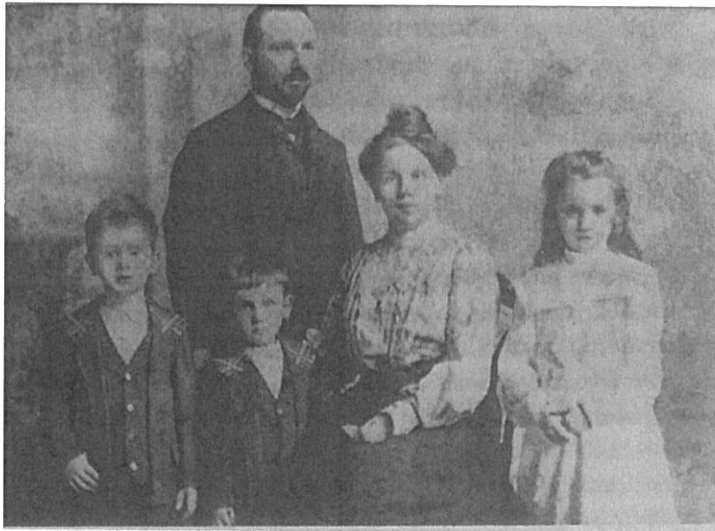
現代では、様々なジャンルの音楽が溢れていて、インターネットやテレビ、CD、ラジオなどで世界中の音楽の情報をどこにいても得ることが出来る便利な世の中である。不景気や忙しい毎日により、演奏会に行く事ができない人でも、好きな時間に海外の有名な演奏家の演奏をマスメディアやオーディオ機器を通して十分に楽しむことができるのである。しかし演奏家にとって、「今」演奏したり聴いたりすることは忘れてはいけない、儂く大切な時間なのである。

今回の論文では、歴史の波にもまれながらも素晴らしい作品を残していったアイスラーの歌曲について取り上げる。作曲技法だけではなく、詞にも新たな試みをしているアイスラーの声楽作品は、制作時期ごとに様式や主流となったジャンルの変化を敏感に感じ音楽に取り入れていた。日本ではアイスラーの声楽歌曲の需要は少なく、日本の演奏会では聴く機会が少ない。現代社会にも通じる多くの問題を抱えながらも作曲を続けたアイスラーの強いメッセージを、今の時代だからこそ取り上げ提示する必要があると私は考える。歌曲作品を通じて答えを見つけ、アイスラーの歌曲を歌うということとは、どういうことなのかを論じていき、多くの人にアイスラーの素晴らしさを伝えていきたいと考えている。

## 第一章 ハンス・アイスラーと時代

### 第一節 アイスラーの音楽の原点

晩年のアイスラーは、「私の生まれに関してもっとも面白いのは・・・二つの階級の出身だということである」<sup>1</sup>と語っている。ハンス・アイスラーは様々な問題を突きつけられながらも、独自の音楽性を貫いていった作曲家の1人であった。しかし、はじめからアイスラーの中に政治と音楽が結びついているわけではなく、一途に作曲家になりたいと思っていた時期もあったのである。ここでは、アイスラー自身が「面白い」と言っていた幼少期、そして、生涯の恩師であったシェーンベルク<sup>2</sup>との出会いや、アイスラーが音楽を志していた経緯がその後どのように変化していったのかを述べていく。



【写真】<sup>3</sup>

ハンス・アイスラーは、哲学者のルドルフ・アイスラー<sup>4</sup>と労働者の母イーダ・マリア・

---

<sup>1</sup> Notowicz. S.27.

<sup>2</sup> Arnold Schönberg (1874-1951) オーストリア生まれの作曲家・指揮者・教育者。

<sup>3</sup> 1903年ウィーンにて。Hennenberg, *Hanns Eisler* p.14 参照。(左から、ゲルハルト、ルドルフ、アイスラー、エルフリーデ、イーダ、そして後列にルドルフ)

<sup>4</sup> Rudolf Eisler (1873-1926) 哲学者。アイスラーの父。ライプツィヒでヴィルヘルム・ヴント(1832-1920)に学ぶ。ルドルフは1894年には教授資格論文『現代に至るカントの先験論の形成—認識論史への寄与』を提出。

アイスラー<sup>5</sup>との間に 1898 年にライプツィヒで、長女であるエルフリーデ<sup>6</sup>長男ゲルハルト<sup>7</sup>の 5 人家族の末っ子として生まれた。

ユダヤ人の父であるルドルフはほとんど無収入で著述にあたっていた。アイスラー家は、夜も昼も机に向かって書き物をしていた父が、気晴らしに音楽を聴いたり演奏したりしていた。さらに歌を聴かせたり、フーゴ・ヴォルフ<sup>8</sup>、シューベルト<sup>9</sup>、民謡、オペラなどのピアノを弾いたりしていたため、アイスラーは幼い頃から音楽に親しめる環境にあった。借り物のピアノがあったのは幼児期だけだったが、金銭的に貧しかったため、理論上の基礎知識を独学で身に付け、いつの間にか頭の中で作曲をすることが出来るようになった。さらに、11 歳の頃にヴォルフの『音楽概論』を手に入れ、総譜を読むことが出来るようになったのである。

1904 年から 1908 年までウィーンの国民学校へ行き、1916 年に出征するまで、厳格なカトリック精神が支配するラズモフキス・ギムナジウムに通う。卒業後は、独学で音楽の道を拓いてゆくと共に、このころから進歩的な父や兄、姉の影響で社会主義にも関心を持つようになる。この時から音楽の置かれた社会的な条件を敏感に心に刻む経験をしてゆくが、この時代のドイツでは、アイスラーのように貧しい生活の中、独学で作曲技法を習得する作曲家が多かった。このころの状況を、アイスラーはこう回想している。

私は裕福な同級生に、ピアノのある彼らの家へ何度か行かせてくれるよう頼み、ピアノを弾けるものには弾いて聴かせてくれるよう頼み、あるいはあちこちで自分の下手なピアノを鳴らしてまわった。ブルジョアの妻たちは息子の貧しい同級生である私を嫌々ながらじゅうたんやカバーに覆われた豪華な部屋に連れて行き、そこで私は一時間一人で自作の曲を十分吟味することができたことを覚えている。同級

---

<sup>5</sup> Ida Maria Eisler (1876-1929) ライプツィヒの肉食業者の娘でありながら、複数の新聞で短い小説を書いていた。

<sup>6</sup> Elfriede Eisler (1895-1961) ハンス・アイスラーの姉。政治活動ではルート・フィッシャー (Ruth Fischer) の名で活動。1953 年以降「アリス・ミラー」のコードネームを与えられ、アメリカ合衆国の情報機関で工作員を務めている。

<sup>7</sup> Gerhart Eisler (1897-1968) ドイツの共産主義者アイスラーの兄。

<sup>8</sup> Hugo Wolf (1860-1903) オーストリアの作曲家・音楽評論家。イタリア歌曲集、メーリケ歌曲集などが有名。

<sup>9</sup> Franz Peter Schubert (1797-1828) オーストリアの作曲家。「歌曲の王」と呼ばれる。

生の援助にすがって私が入り込んでいった家のブルジョアの妻たちのいくらか見下すような、だが思いやりがないようでもない態度から受けた印象は実際忘れられるものではない。このように私の音楽活動は独特な保護を受けて始まる。<sup>10</sup>

彼は当時から貧しい生活を強いられても、音楽に対する思いは強かったのが伺える。しかし、アイスラーは18歳の高校生の身で徴兵され、戦争の現場を体験する。この時、非常に仲が良かった姉兄の影響で、1912年頃には既にワンダーフォーゲル<sup>11</sup>や中学生の社会主義団体と接触するようになっていた。また、母を通じて労働運動との情念的、道義的な繋がりを必然的に体感するようになっていった。アイスラーの母イダは下町の労働者なので、苦しい困窮生活、労働者の苦しみを経験していた。そして、アイスラーの心にも、少年時代から長期にわたる物質的困窮の経験が刻まれていたのである。そのような環境下で、姉や兄が積極的な社会運動をしている姿も見ていたアイスラーは必然的に社会と音楽の関係というものを考えざるを得ない状況にあったのである。

アイスラーの最初の作曲はギムナジウム時代の初期にあたる。アイスラーの最初の大きな作品は、1916年に作曲した《反戦オラトリオ》だ。歌詞は李太白<sup>12</sup>の詩であり、音楽に社会的な内容を付与する最初の試みであった。兄は第一次世界大戦の初期にほかのギムナジウムの生徒たちと一緒にごく短命ではあったが謄写版刷り<sup>13</sup>の反戦雑誌を発行していた。

しかし、当時そのことが警察の耳に入り家宅探索が行われた結果、これを機に兄弟共に「政治的要注意人物」となってしまう。このような事情もあってか、ついにアイスラーはイタリア戦線に行くように命じられてしまう。1918年アイスラーがウィーンに戻ると、オ

---

<sup>10</sup> Notomicz, S.30 f.

<sup>11</sup> Wandervogel（ドイツ語）社会の矛盾に抵抗して、自然の中に新しい文化と生活を求める青少年の旅行運動。都会生活を離れ、大自然の中で自主的な生活を行い、理想主義に燃えて語り合うというワンダリングは、1909年リヒャルト・シルマン(1874-1961)によって始められたユースホステル活動と結んで、たちまちヨーロッパから世界各国に広まり、ドイツ中にギターとリュックサックを担いだワンダラーがみられるようになった。第二次世界大戦中はナチスのヒトラー・ユーゲントに統合されたが、戦後復活し、本来の活動が行われるようになった。

<sup>12</sup> 李太白 (701-762) 中国盛唐の詩人。

<sup>13</sup> 印刷方法の1つ。孔版印刷の1種である。ガリ版（がりばん）ともいう。発明者はトーマス・エジソン (1847-1931) で、1893年ごろに原型がつくられた。日本の堀井 新治郎が改良。1894年に完成したものが現代につながる最初の謄写版印刷機であるとされる。20世紀全体を通して日本で多く使われた。



ーストリアでは君主制が倒されて、政治情勢は革命へと向かっていた。「我々は敗退、負傷し、食うものもなかった」とマックス・ドイチュ<sup>14</sup>が、当時の様子を語っているように、ウィーンには、大戦中にロシア軍が一部を占領していたガリツィア<sup>15</sup>からの難民の他、大戦末期になると、帝国軍の元兵士が一時的では市内に定住していた。その多くが戦時債券<sup>16</sup>を購入していた中産階級も、大戦終了に伴い紙クズ同然となったため、ハイパーインフレーションと相俟って貧困層に転落。また、数世紀にわたり市内に食料を供給していた近隣地域の独立に伴い、食料不足が表面化した。住宅難も深刻で、結核やスペイン風邪、梅毒が一気に蔓延し、唯一の解決策が共産主義革命を行うことだと思われていた。

アイスラーの姉と兄が1918年にウィーンで職業革命家として経歴を積み始めたが、オーストリアの状況が次第に望み少なくなっていくのを見て、まもなく二人はベルリンに移って活動を続けていく。

アイスラーはというと、姉兄と一緒に行動せず、1919年の初めに新ウィーン・コンセルヴァトワールで作曲の研究を始める。和声学では彼の独学の知識が十分にあることがわかって、すぐに対位法のクラスへ入れてもらうが、形式的でありすぎると感じられたその伝統的な授業は、彼には時代遅れで退屈な、ただの時間の浪費に思われた。この頃から、アイスラーの作曲技法は群を抜いていたのである。

その後の進路として、彼はウィーンで音楽大学に進学を考えたが、当時の授業が時代遅れだと既に不満を感じていた時、運命の出会いがあった。1917年にシェーンベルクの《室内交響曲》をウィーンで、しかも、シェーンベルクの指揮で聴いて、アイスラーは強い感銘を受けたのである。この徹底して現代的な作曲家が対位法の教師として最高であることは、ウィーンの若い音楽家の間で以前から口にされていた。そして、アイスラーはシェーンベルクの門を叩いたのである。

シェーンベルクは新しい弟子の中で一番才能があるものとして、資金の無いアイスラーに授業料なしで1919年から4年間、作曲技法を教えた。作曲技法については無調時代中期

---

<sup>14</sup> Max Deutsch (1892-1982) オーストリア出身のフランスの作曲家・指揮者・音楽教育家。アルノルト・シェーンベルクに作曲を師事。1925年にパリに「ユダヤ劇場」を開設して、シェーンベルクやヴェーベルン、ベルクの作品の多くをフランス初演した。

<sup>15</sup> 現在のウクライナ西部。

<sup>16</sup> 紛争・事変や戦争に伴って発生する巨額の財政支出の財源に充てるため、政府が発行する債券（有価証券）の総称。通常の債務と全く変わらない国の「借金」であり、後日に税金などから購入者へ償還しなければならない。



の作品から出発するのだが、シェーンベルクが十二音技法を確立し、授業として取り上げた際の初めての生徒の1人だった。アイスラーは、シェーンベルクやその弟子であったアルバン・ベルク<sup>17</sup>やアントン・ヴェーベルン<sup>18</sup>から作曲技法を学び、素晴らしい音楽仲間と共にエリート作曲家の一員として進んでいくことが出来る環境は整っていた。シェーンベルクも、十二音技法を確立して最初にこの技法を教えた大切な弟子の1人として、アイスラーを大いに期待していたし、授業でシェーンベルクが不在の時はヴェーベルンの作品12の歌曲から学び取って歌曲作品を2曲作り、その曲をヴェーベルンに捧げたのであった。

初期のアイスラーの作品は無調音楽の世界に留まっていた、ソナタ作品1には1925年にウィーン芸術賞が与えられ、「ハンス・アイスラーはアーノルト・シェーンベルクの弟子のうちで一番若い世代の代表的作曲家である」<sup>19</sup>と記事に称えられていた。アイスラーは憧れていたシェーンベルクに素晴らしい環境を与えてもらい、充実した生活を過ごすことが出来たのであった。

幼少期から追っていくとアイスラーの夢の第1歩は叶ったように思えるし、アイスラー

---

<sup>17</sup> Alban Maria Johannes Berg (1885-1935) シェーンベルクに師事し、アントン・ヴェーベルンと共に、無調音楽を経て十二音技法による作品を残したオーストリアの作曲家。十二音技法の中に調性を織り込んだ作風で知られる。本論文ではベルクはあまり触れていないがとても重要な作曲家の一人であるので、説明を付け加える。ベルクはウィーンで富裕な商家の子供として生まれ、幼い時から音楽や文学に興味を抱き早熟な少年時代を送る。15歳の時、父が没した頃から独学で作曲を試みるようになる。1914年、ゲオルク・ビューヒナーの戯曲『ヴォイツェック (Woyzeck)』の上演に接したベルクはこの戯曲を基にした無調音楽のオペラの作曲を始めたが、この年に第一次世界大戦が勃発、翌年から兵役に服する事になり作曲が不可能になった。しかし、1917年になって休暇を与えられ、オペラ《ヴォイツェック》op.7の作曲を再開した。1922年に完成し大成功を収めたが、1933年に発足したナチス・ドイツ政権は、ベルクの音楽が政治の妨げになるとして「頹廢音楽」のレッテルを貼った。その後この作品はドイツでの演奏が不可能になり、それから2年後にベルクは敗血症により死を迎える。

<sup>18</sup> Anton (von) Webern (1883-1945) シェーンベルクに師事し、アルバン・ベルクと共に無調音楽を経て十二音技法による作品を残したオーストリアの作曲家・指揮者・音楽学者。ヴェーベルンは寡作家であり、生前に出版された作品は、わずか31曲しかない。しかしながらヴェーベルンの後進への影響は大きく、とりわけ戦後の前衛音楽への影響は濃厚であった。後期作品は十二音技法が使われ、密度の薄い音響体と冷たい情感が特徴的だが、緻密に構成され、凝縮され、それでいて明晰な構造を持ち、音高以外の要素も組織的に扱おうとする傾向が見られるなど、トータル・セリエリズムの前兆とみなすこともできる。

<sup>19</sup> Theodor Ludwig Adorno-Wiesengrund (1903-1969) ドイツの哲学者・社会学者・音楽評論家・作曲家。

は若くして素晴らしい功績が認められた。誰もがアイスラーの今後の作品に期待していたが、その夢も4年間の間だけになってしまったのである。アイスラーとシェーンベルクを引き離してしまった大きな原因として「大衆の生活の基準の低さに対する音楽のブルジョア化」と「音楽と政治の関わり」が挙げられる。アイスラーは、当時の自分の音楽の向上の研究や実践を出来る素晴らしい環境と、私生活の環境<sup>20</sup>とのギャップに耐えきれなかったのであろう。

---

<sup>20</sup> 姉のルート・フィッシャー（エルフリード）は1924年から1年間ドイツ共産党の指導者になり、兄のゲルハルトはジャーナリスト政治指導員、情報担当者として共産党のために活動し、ベルリン地区指導部員になっている。このことから、ハンス・アイスラーは作曲を勉強しながらも、家族と政治との関わりが深くなっている事に、目を背ける事はできなかったのである。この頃からハンス・アイスラーも政治的な活動の幅を広げていった。

## 第二節 シェーンベルクとの対立

第一節では、アイスラーの生い立ちや彼の家庭環境、若かりし頃のアイスラーが求める音楽の方向性など述べてきた。これから述べていく第二節では、学生時代最も尊敬していたシェーンベルクとの師弟関係を自ら絶ってしまい、アイスラーは陰しく、先の見えない道を進んでいくのであった。何故そうなってしまったのか。この事を詳しく述べる前に、まず、シェーンベルクの生い立ちを述べていきたい。そこには二人の対立の原因が複雑に絡み合っており、更にアイスラーを知る手段を得る事が出来るのである。

アルノルト・シェーンベルクは 1874 年にウィーンで父ザムエル・シェーンベルク<sup>21</sup>と、母パウリーネ<sup>22</sup>の間に生まれた。両親は音楽、特に歌うことを愛していて、父は若い頃合唱団で歌っていた。シェーンベルクの他に弟のハインリヒと妹のオットーリエがいる。ハインリヒとオットーリエは後に歌手になったり、祖叔父はテノール歌手で成功を収めたりと、シェーンベルクのいた環境は幼いころから音楽であふれていたのである。幼いシェーンベルクはモーツァルトの伝記を読み刺激され、9 歳から作曲をしていた。母方の叔父であるフリッツ・ナホード<sup>23</sup>から様々な影響を受け自由思想家<sup>24</sup>になり、宗教的には自由な立場をもっていた。

シェーンベルクが 15 歳の時、父のザムエルが肺炎で亡くなると、彼は銀行の徒弟として働き始めた。17 歳で素人管弦楽団「ポリヒュムニア」オーケストラに入団し、チェロを弾くようになる。その 1 年後に、指揮者としてツェムリンスキー<sup>25</sup>がそのオーケストラに招かれ、そこでシェーンベルクとツェムリンスキーは意気投合し、仲良くなった。この二人の出会いが更に 2 人の作曲の幅を広げることになるのである。

その出会いから約 10 年後の 1899 年から 1903 年頃には、リヒャルト・デーメル<sup>26</sup>による歌曲や、《浄められた夜》、《グレの歌》などを作曲し、大成功を収めるほどの大作曲家になっていた。

<sup>21</sup> Samuel Schönberg (1838-1890) 靴屋、金融店などで働き、小さな靴屋を営んでいた。

<sup>22</sup> Pauline Náchod (1848-1921) プラハのカントールを選出した旧家生まれ。

<sup>23</sup> Fritz Náchod (1883-1966) 彼の息子のハンス・ナーホトは、シェーンベルク作曲の《グレの歌》の初演でヴァイマル王を歌ったテノール歌手であった。

<sup>24</sup> 教会など既成の権威や超越的教理に縛られず、人間の側の理性や良心の立場から神を考えた思想家。自由な立場から思想を展開する人。

<sup>25</sup> Alexander von Zemlinsky (1871-1942) オーストリアの作曲家、指揮者、音楽教師。

<sup>26</sup> Richard Fedor Leopold Dehmelt (1863-1920) ドイツの詩人。

そんなシェーンベルクが初めて教育者の立場に身を置いたのは、1902年の28歳の頃であった。彼は当時、オペレッタの編曲をして収入を得ていたが、1901年にツェムリンスキーの妹のマティルデ<sup>27</sup>と結婚し、更に経済的な問題がのしかかった為、ウィーンからベルリンに移った。そこでは当初、カバレットソングを書き、ベルリンのキャバレーで専属作曲家と指揮者として活動していたが、当時作曲していた《グレの歌》が、リヒャルト・シュトラウス<sup>28</sup>の目に止まり、ベルリンのシュテルン音楽学校の作曲教師として職を与えられたのである。

しかし、シェーンベルクは素晴らしい機会を断り、翌年にはウィーンに戻り、突然生徒を集め、ウィーンで教師になった。始めに、自ら新聞に個人教授の求職報告を出し、そこではベルクが受講した。また、オイゲーニエ・シュヴァルト夫人が創設した女学校の教室を借りて講習会を開き、そこではヴェーベルンが習いに來たのである。

ここでシェーンベルクの教育形態についてまとめると、1904年から1915年の11年間は個人指導で、無調様式による表現主義的作曲法を教えていた。1917年から1933年の16年間は、私的な公開教育を組織し、マスターコースではゼミナールとして試演会を行うという実験的な形態で教育をしていた、十二音技法時代である。それ以降はより幅広い対象に向けて、基礎教課として作曲を教えていたのである。

一方、アイスラーは、シェーンベルクに習っていた1919年から1923年の間は、ウィーン、グリーンツィングの、戦後空き家になっていた兵舎のうちの一つに住んでいた。そこは学生や芸術家にとって最低の予算で独立して暮らせる数少ない可能性を提供する場所の一つだった。一緒に住んでいたウィーンの若い教師であった当時の彼女は「彼はひどく貧乏をしていたので、楽譜帳をプレゼントしたことがある」と言っていたらしく、この事から相当貧乏な生活をしていたように伺える。当時はタバコとアルコールで空腹をなだめる生活だったが、その生活には陽気な面もあり、夜更けまで議論をし、飲み、しばしば音楽を演奏した。彼が高く、軽く咳をするような声で自作の歌を歌うと、彼女がピアノで伴奏をした。そのピアノは彼のために借りているものだった。

貧しい生活のためにアイスラーはウィーンにいた1919年に二つの労働者合唱団「カール・リープクネヒト」と「シュタールクラング」の指揮を引き受けていたが、これらの経験もアイスラーにとって今後重要な経験となる。

---

<sup>27</sup> Mathilde. Schönberg, geb. Zemlinsky (1877-1923) A.シェーンベルクの妻。

<sup>28</sup> Richard Georg Strauss (1864-1949) ドイツの作曲家、指揮者。

また、それと並行して、シェーンベルクの校正のアルバイトをしていた。1914年から1918年は、ドイツの歴史の分岐点であった。第一次世界大戦がなければナチの台頭はあり得なかったし、第二次世界大戦も思いの及ばぬことであっただろう。労働合唱団はそんな混乱や不安を与えられていた労働者階級の人たちにアイデンティティを自覚し、政治に対する思いや訴えを合唱という形で表現する場を与えた。歌うことで感情から不純物を取り除き、彼らに生きる希望を与えた。アイスラーは、この活動に関わることに早くから意義とやりがいを感じていたのだ。労働者合唱団との関係がアイスラーにウィーン時代から、「大衆の音楽の聴き方」と「以前に音楽教育を受けたことのない歌手特有の感性と反応の仕方」とを経験していたのであった。

そして、人々の希望のかけらもなく怒りと不安しかない毎日の中で、アイスラーの音楽は、社会に対しての不満や怒りを、人々の力によって上流階級の人に訴えることを可能にした。アイスラーは多くの合唱音楽も手掛けているが、その音楽は楽譜が読めなくても耳で覚えられて、誰でも歌える旋律にしてあるのである。自分の音楽を、多くの人々が心から熱唱し団結している姿を、アイスラーは一番の喜び、生きがいと感じていたのではないだろうか。

アイスラーがシェーンベルクに習っていた1921年に、シェーンベルクは十二音技法の法則を見出した。その当時の芸術は、新しいものの奪い合いのような様相を呈しており、アイスラーは十二音技法に代わるものを探していたが、ずっと自信の無い調子でいた。当時の日記のメモには、

自己からの逃亡。偉大な人物への帰依。将来への不安。

みせかけの實在。

革表紙のついた白い紙に字を書くなんて、不潔な感傷だ・・・腐った昼から出てきた犬の骨のような日暮れ。

血気盛んで虚栄心の強い男にとって、宣伝の為ではなく、何かをするということは、しばしば困難である。私をみよ！未熟で自己分裂し、功名心に燃えて創作にはやる男は、すべての粗暴、虚栄、卑俗の容れものである。

すべては灰色だ。仕事に救いを求める。<sup>29</sup>

---

<sup>29</sup> ベッツ『ハンス・アイスラー 人と音楽』p.35

と書いていた。

アイスラー自身は、当初から、シェーンベルクの作曲技法に対しては敬意を払い、自作に取り入れていたものの、彼にとってその技法は、作曲家としての道を志す上で、窮屈なものであった。そして、ベルクやヴェーベルンなどと共に実験音楽の延長線として、十二音技法の可能性を強制的に追求していかなければならないことに疑問を感じていたのである。アイスラーが考えていた問題は、芸術活動と政治的行動性をどのように一致させるかということだった。

アイスラーはこの時から生涯、聴衆のことをいつも考えていて、そのことが彼を、独自の作曲家としての道を歩ませた。彼の音楽家としての活動場所や歌詞の選択、作曲技法などは、ここから大きく変わっていった。亡命からヨーロッパに帰った後の1949年にも、アイスラーは「聴き手と作曲家」という講演<sup>30</sup>をベルリンとウィーンで行っているが、このテーマはそれくらい、彼の考える音楽のあり方と深く関連するものであった。

1924年の秋にアイスラーは自分自身の可能性を試すために短期間ベルリンに行く。1925年にアイスラーが移り住む頃には、ベルリンは文化的にもヨーロッパでもっとも多面的な大都会になっており、そこはとりわけアイスラーがこれから意識的に接近してゆくドイツ労働運動の中心地であった。

しかし、第一次世界大戦が終わって数年が経ち、オーストリアからベルリンにやってきたアイスラーが目にしたのは、すでに文化産業によって、大方占領されてしまった社会でもあった。1924年に急速に発展したラジオが、音楽にも干渉の手を伸ばしていたのである。社会的伝達手段、その速度と鮮度の徹底した機械化、また娯楽芸術の範囲にとどまらない芸術全般における商業主義化の進行を、アイスラーはここであからさまに、見せつけられた。そして、忠実な弟子たちに囲まれたシェーンベルクがとっていたような態度は、オーストリアでこそ知的な反対派であることを示す形態としてまだ意味があっただろうが、それが20年代のベルリンだったら、ばかばかしいことをしているように見えたであろう。シェーンベル

---

<sup>30</sup> この講演で、アイスラーは「民衆的」という概念を抽象的なものと現実的なものとに区別しようとした。大衆のための音楽は、わかりやすさだけを目指せばヒット商品になるが、それは何も生まない。そのような抽象的な民衆性からもっと進んでいるが、現実の民衆、つまり労働者は、素朴ではなく、素早く学習し変革、改革、方法の多様性、柔軟性がどれほど必要であるかを、経験から知っているのである。そして大規模な計画とは異なる野望を持っている。アイスラーはここで、音楽においても、このような具体的な民衆を念頭に置いた新しい民衆性を考えることが必要だと述べる。しかしそれがどういうものかは「楽譜の上で答えることでしかできない」と答えたのである。

ク楽派のまるで秘境団体のような恰好がどれほど時代遅れで、さらに同時に彼らの音楽素材の処理と、商業主義の圧力を受けていない演奏はどれほど極端に前衛的であるか、ベルリンで生活し始めるやいなや実感したのである。

そして、アイスラーが到達した答えは、「十二音技法というような実験的で、ブルジョアの娯楽的な音楽ではなく、労働者階級の人でも歌える、大衆の為の音楽を作曲する」ということであった。

作曲技法としては、アイスラーはシェーンベルクの無調時代中期の作品から出発する。ピアノ曲と《月に憑かれたピエロ》が彼に影響を与えたが、ウィーン時代のアイスラーの作品はこうした無調音楽の世界にとどまっており、前途のとおり 1925 年 5 月にウィーンで芸術賞を受賞した、アイスラーの学生時代を締めくくる作品《自由な無調のソナタ》作品 1 も例外ではなかった。

ベルリン時代初期のアイスラーは、同世代の多くの人々と同様に、これまでの芸術への関心と、ここへきて生まれた政治への関心は方向性が違うと考えている。アイスラーは、「音楽と政治」という矛盾するように思われる二つのものを分裂させるのではなく、またそのどちらか一方をあきらめるのでもなく「一つにする」ことこそが、もっとも困難であるが、もっとも実り豊かな行動なのだと感じていた。そして、この思いが、アイスラーに新たな一歩を踏み出させるのである。

一方、シェーンベルクにとっては、聴き手は聴き手であった。社会の階級構造の事は全く考えておらず、まだ生まれたばかりの十二音技法への共感者を増やしていこうと思っていた。実際にベルクやヴェーベルンは十二音技法の曲を次々と発表していった。シェーンベルクは、「我々音楽に生きるものは政治には場を持たない。政治を本質的に異なるものと考えなければならない。我々は非政治的であり、背景に留まって沈黙を守ろうとするのがせいぜいのところである」と述べている。このシェーンベルクの考え方からすれば、「強い政治的信念を持った作曲家」という選択肢は考えられない。

いまや、問題は伝統の擁護者に対抗して新しい形式の存在権を勝ち取ることでなく、現代音楽の内部における方向性についての闘争になっていた。



### 第三節 アイスラーの道《新聞の切り抜き》

第一節からアイスラーの成長過程について述べてきたが、自らのこの成長過程である経緯を回顧してアイスラーはこう記している。

シェーンベルクは私を重んじていた。彼が大家と認めた百人の才能のある音楽家の中に彼の弟子としては三人目として私は入っていた。そこで彼は、私が彼の馬に同乗してゆくだろうと考えた。私の共産主義など若気の過ちだ、そのことが（それに飢えればどうなるかも）必ずわかるだろう、と。・・・誰も予想しなかったことを私はしたのである。シェーンベルクと絶交したのだ。粗暴に、恩知らずに反抗的に苛立って、彼の俗物性を蔑み罵って離反した。彼の態度は寛容だった。その数週間の間にもらった手紙はこの類い稀な人物を示す立派な記録文書である。<sup>31</sup>

シェーンベルクとの決別、そしてその新しい音楽に対するアイスラーの政治的批判は、シェーンベルクのものとは別の、新たな音楽の誕生へとつながってゆくのである。しかし、シェーンベルクから離れたアイスラーは、新たな道を進むために新しい音楽を作り出さなければならなかった。

彼はまず、第二節でも述べたように、新しい聴衆を作ることを考えた。しかし、1920 年前後に発見されたばかりの十二音技法の聴衆に対するインパクトが大きかっただけに、この路線で、アイスラーが新しい聴衆を作り出すことは困難であった。従来の聴衆が求めていたのは、何よりも新しい芸術的刺激である。彼の課題は、新ウィーン楽派の作曲の水準以下にならないことと同時に、音楽文化に対する抗議を鮮明に打ち出すことである。これは、恩師であるシェーンベルクの上をいかななければならないということであり、難しいと考えた。

そこでアイスラーは、音楽技法はひとまず置いて、歌詞による新たな刺激を考えた。そしてこの《Zeitungsausschnitte 新聞の切り抜き》op. 11 が生まれたのである。この作品こそが、アイスラーがシェーンベルクという大きな壁と同時に、自分の悩みの壁を超えることが出来た作品、すなわち、アイスラーが完全に自立した作曲家としてスタートした作品と見なす事が出来るものである。

---

<sup>31</sup> ベッツ『ハンス・アイスラー 人と音楽』p.52



まず、《新聞の切り抜き》という作品名がすでに新しい内容へ向かうことを示しているのである。そして、「声楽とピアノのための演奏会用歌曲」という形で、抒情的な神秘めかした文句ではなく記録が告知されている。音楽としては際立った様式で、その音楽的な水準の高さとは対照的に、「低俗」な歌詞が歌われているという所がブルジョア的な演奏会向け抒情詩に対する一種の抵抗である。当時のシェーンベルクやベルク、ヴェーベルンなどの歌曲風景を思い起こすと、これが目立った作品であることがわかるであろう。また、アイスラーがこの歌曲集の内容を面白おかしくではなく、真剣な意図で書いていることが重要である。

例えば、〈結婚相手募集広告〉の歌の初めに「パロディ、ユーモア、機知などを排して歌うこと（＝皮肉を込めずに歌う）」と書いてある。ここで、そういう「einfach（簡素な姿勢）」で歌われることによって、聴衆は理想と現実のギャップ、芸術と常識のギャップを痛感するのである。これは新聞の引用を用いた時代の告白というカール・クラウス<sup>32</sup>の文学的方法を受け継ぐものである。

アイスラーとシェーンベルクの声楽曲の相異点を整理してみると、第1は歌詞の選択である。アイスラーは、「シェーンベルクの選んだ神秘主義的な歌詞は不愉快で気分過剰で目標がはっきりしない」と言って嫌ったが、それは彼が、重苦しい秘境は人を惑わす作用をし、その時代の傾向と食い違い時代遅れであると思っていたためである。このころに、《新聞の切り抜き》の歌詞にみられるような方向性は、これに対する反発から確立されたのである。

アイスラーはこの《新聞の切り抜き》について、こう語っている。

それは断固たる抗議だった—— ああ、断固たる、というのはやめよう—— それは特に、私がからかい半分にコンサート向け抒情詩と名付けたものに対する抗議だったのだ。当時どんな歌曲をシェーンベルクが作曲していたかを考えたら、それは明らかだろう。アントン・ヴェーベルン、アルバン・ベルク、また私の仲間のクルシェネク、ヒンデミットが書いていた歌曲でもいい。—— バルトークのことは言わないよ、彼は周知のとおり、非常に多くの民衆の詩に曲を付けているからね。—— ただし、これらの歌曲《新聞の切り抜き》は民衆的ではない。これらの歌曲は世間で民俗音楽と呼ばれているものでもない。それらは大都市の歌曲に他ならない。そしてまたそういうも

---

<sup>32</sup> Karl Kraus (1874-1936) オーストリアの作家・ジャーナリスト。

のとして計画されたものだ。<sup>33</sup>

歌曲は初演の際、聴衆に絶大なるショックを与えた。アドルノはこの出来事の核心に触れ、これらの歌曲は（従来の）歌曲に終止符を打つことになると考えた。1927年12月11日のベルリンでの初演では、この曲はシェーンベルクの《弦楽四重奏第3番》とアルバン・ベルクの《叙情組曲》に挟まれて守られていた。両曲とも十二音技法の楽曲であるが、それらは通常の演奏会の環境に完全に適合していたのである。

シェーンベルクとの決別はアイスラーにとって今後の音楽活動の更なる発展を余儀なくされることとなったが、アイスラーの今度の活動の目的はドイツ音楽の支配的地位の保証を確立したシェーンベルクとは違い、新たな音楽技法の追求ではなく、音楽の社会における機能を変えることである。言い換えれば、音楽の社会的な発達のを音楽内部の発達よりも優先させることであった。そこで、アイスラーはまず、新しい聴衆を作るために、新しい音楽を作り出さなければならなかった。

ここでアイスラーはブルジョア的な音楽界への批判を「その対極にあるものを示す」ことによって成そうとした。彼は、他の作曲家たちが好んで用いていた、感情豊かで、使い古され、現実から完全かけ離れている文学的な作品から距離をとった。この作品のテキストは、曲のタイトルをみても分かるように、文章が散文的、かつあからさまで、ブルジョア社会の仮面を外すような新聞の1コマや、ベルリン暮らしの経験から知ったヴェディング地区の歌に由来する。この地域はベルリンにある労働者の町として有名で、ここで生まれた感傷とはまったく無縁な、「労働者階級特有の子どもの歌」が歌詞として用いられた。これは、第一次世界大戦と戦後の困窮、なおかつインフレが、大人に、そして子供たちにどんな状況をもたらしたのか、ということを実に示すものである。

---

<sup>33</sup> Notowicz, S.50.

- 1、Mariechen
- 2、Kinderlied aus dem Wedding
- 3、Liebeslied eines Kleinbürgermädchens = Heiratsannonce
- 4、Kriegslied eines Kindes  
Aus einer Enquête (Aus einer Enquête des Landesschulrates an die Kinder der unteren Volksschulklassen: "Der Sinnbegriff des Wortes")
- 5、Die Sünde
- 6、Mutter und Vater
- 7、Der Tod
- 8、Liebeslied eines Grundbesitzers = Heiratsannonce Aus einer Romanbeilage  
〈Schweyk von J. Hašek〉
- 9、Predigt des Feldkuraten
- 10、Frühlingsrede an einem Baum im Hinterhof

全 10 曲からなるこの歌曲集は、1925 年の秋に最初の〈子供の戦歌〉が書かれ、1926 年の 9 月に創作が再開されて、1927 年の初めに完成した。最初の 4 曲は、子供の歌と結婚相手を募集する広告をテキストとした曲である。その 4 曲目の歌詞は、アイスラーが 1925 年の夏に見つけた、ベンヤミンが書いたフランクフルト新聞の記事で、それは子供向け歌集に由来するものである。ここでは戦争によって、また戦後に、社会や恋愛関係、家庭の状況がどのように変わったかが記録によって示される。よい暮らしをしている人々の偽善的な決まり文句の中に潜む憧れや、戦争と貧民街から生まれた子供の歌の皮肉とサディズム、インフレによって害われた感情など、嘘偽りのないグロテスクな真実は、子供の歌や広告の中にこそ、生々しく人々の悲惨な叫びとして表れてくるのである。

例えば、〈小市民の娘の愛の歌〉は彼女の歌を、すなわち求婚広告を、とても素朴に、飾らず、すべてのパロディ、ユーモア、ジョークを排除して演奏しなければならない。それは、非難されるべきはこの「小市民の娘」個人でなく、そのような広告を強要するような社会の状況や価値観だからである。アイスラーはここでしばしば、音楽的には無価値なもの、凡庸なものを、こじつけや歪曲という形で用いている。そこにはそれ自体に対するあからさまな非難が含まれている。クラシック音楽で過度に酷使されるありふれた音楽の身振りも、そのようなものとして笑いものにされている。たとえば 2 つの求婚広告のうち、〈小市民の娘の

愛の歌〉においては、その姿勢の信用のなさを暴くかのように、大げさな音楽表現が用いられ、もう1曲の〈地主の愛の歌〉では、ヴァーグナーのトリスタンのモチーフに由来する扇動的な半音階法が、完全な当てつけとして用いられている。

アイスラーは具体的な描写をせず悲嘆を歌い上げることも避けている。極めて簡潔に文や、文の一部を皮肉ったり、疑わせたり、虚偽であると主張したりする巧みな手腕、音楽を引用する技法は、ここで効果的に戦後の悲惨な生活を告発している。無駄がなく、周到なピアノ伴奏と、きれいな着想を決して放棄しない旋律が、人々の破滅的な状態を独特な方法で浮き彫りにするのである。そして、引用された記事から思い描かれる人物は、社会状況の中で犠牲になり、その命運を他人の手に引き渡されているものとして見えてくる。

この曲集の中で面白いのは、最後の曲である〈中庭の木に寄せる春の挨拶〉で、これは自然観察を政治的に利用したものである。歌詞はアイスラーの親友であったE. ラッツ<sup>34</sup>が書いた。この歌は、春に芽吹きもしない木に対する説得の言葉で始まるが、続いて木が芽吹きもしない原因について考察がなされ、最後には冒頭の説得が取り下げられている。ブレヒトとの制作過程の前兆のようである。

アイスラーの《新聞の切り抜き》を構成するのは、社会に対しての怒り、苦悩、反乱への希望であり、それらは音楽が歌詞に対して距離をとり、しかも同時に歌詞の意味を強調する姿勢から明らかになる。アイスラーは早くも音楽における新たな方法を実現しているのである。つまり、事態の慣習的な見方を、当然のものではなく可変的なものとして提示することで、社会の問題が具体的に感じられるのである。アイスラーはこの歌曲集によって、音楽的に初めて同時代の現実に近い。うぬぼれや宿命論は、社会変革への意志とは相容れないため、ここには初めから存在しない。この作品は闘争というよりは、ヒューマニスティックな動機によって動かされているとはいえ、アイスラーの声楽作品のなかで重要な地位を占める。

また、作曲技法ではなく歌詞のほうに重心が大きく移動することで、音楽と社会的現実との関係における新しい可能性が生まれた。今を生きる言葉や音楽を繋ぎ合わせて、毎日の情報提供をする新聞記事のように、作品が時代の雰囲気や状況を直接反映することを可能にしたのである。

作曲上の特徴は凝縮と簡潔である。自由な無調性で書かれながら、リズムに特徴がある。表現の方法は模範的で、旋律が歌詞の意味を妨げているところは一つもなく、ひとつひとつ

---

<sup>34</sup> Erwin Ratz (1898-1973) オーストリアの音楽学者・音楽理論家。

の歌の短さが「表現」の独り歩きを防ぎ、和声やアーティキュレーションには明瞭性への配慮があるのである。そして、不協和音で鋭さを付与された半音階や2度でぶつかる音が多い。また、その不協和音の連続の後に、いきなり長調が来る時の衝撃や不安定さ、不気味さが面白い。曲はいつも唐突な終わり方をしている。そして、最後の和音にはアイスラーの感情が反映されているように私は感じるのである。

#### 第四節 音楽と政治の融合

第一章では、アイスラーの生い立ち、シェーンベルクとの出会いと再出発というように、アイスラーが作曲家として歩みだすまでと初期の活動に焦点を当てて述べてきたが、第四節ではその後、彼が作曲家として大きく方向転換をした時期に焦点をあてる。20 世紀の文化史において、しばしば「黄金の 20 年代」と呼ばれる 1920 年代には、多くの作曲家が様々な環境での作曲の場を広げていった。アイスラーもまたこの時期に、音楽と政治について深く考え、それを実践しはじめた。アイスラーが追求した「聴衆のための音楽」とはどのような音楽の方向性であったのかをまとめておきたい。それらはアイスラーの場合、最初は労働者合唱団の為に作曲されていた。そこから合唱用ではない闘争の歌も生まれ、活動の幅はアジプロ劇団へと広がっていったのである。

一方、シェーンベルクはどうであったのだろうか。シェーンベルクは、既存の枠組みにとらわれない新しい響きを生み出そうという衝動をもっており、それが新しい音楽法則を生み出した。シェーンベルクは教祖的な影響力を持った人で、彼を囲むサークルが形成されている。1890 年頃から第一次世界大戦が始まる 1914 年頃のウィーンの文化・社会は、一般に「世紀末ウィーン」という言葉で言い表されているが、この時代には、それまでの貴族や富裕な市民層の文化・価値観に対して、文学・美術・工芸・建築・音楽などさまざまな領域で、相互に密接にかかわりつつ、この時期に集中して革新運動が展開されていった。画家のグスタフ・クリムト<sup>35</sup>、作曲家グスタフ・マーラー<sup>36</sup>、あるいはウィーン観光の目玉の一つである「分離派館」の設計者オルブリヒ<sup>37</sup>などは、「世紀末ウィーン」の最初の世代の芸術家達である。

それに対し、それらを乗り越えていこうとする革新的な芸術家たちが 20 世紀に入って躍進してくる。強烈にデフォルメされた表現で内面を赤裸々に描出する画家のココシュカ<sup>38</sup>、

---

<sup>35</sup> Gustav Klimt (1862-1918) 世紀末ウィーンを代表する帝政オーストリアの画家。

<sup>36</sup> Gustav Mahler (1860-1911) オーストリアのウィーンで活躍した作曲家・指揮者。交響曲と歌曲の大家として知られている。

<sup>37</sup> Joseph Maria Olbrich (1867-1908) オーストリアの建築家。ウィーン美術アカデミーでオットー・ヴァーグナーに建築を学び、ヴァーグナーの「建築は必要にのみ従う」という近代建築の理念を受け継いだ。

<sup>38</sup> Oskar Kokoschka (1886-1980) オーストリアの画家。表現主義に分類されることが多いが、ココシュカはウィーン分離派、「青騎士」、「ブリュッケ」などの当時の芸術運動やグループには参加せず、終始独自の道を歩んだ。

エゴン・シーレ<sup>39</sup>、装飾を廃し機能性・構造的なものの表現のうちに現代の建築の価値を求めたアドルフ・ロース<sup>40</sup>、そして、「不協和音の解放」を推し進めることによって、伝統的な音楽における中心的な基盤である調性を解体した作曲家たちがそのグループに含まれる。

シェーンベルクとその弟子たち（ヴェーベルン、ベルクラ）が、そのような音楽家たちの代表である。こういった転換を考えると、1908年という年は特に重要な意味をもっている。さらに、シェーンベルクの友人で画家のR.ゲルストル<sup>41</sup>がシェーンベルクの妻のマティルデと駆け落ちするという非常にショッキングな事件が起こったのも1908年であった。シェーンベルクはこの事によって自殺まで考えたほど精神的にダメージを受けていたのは彼の自画像を見ても分かるが、彼の無調は、純粹に芸術的な要請に加え、このような個人的な危機感の具体的な現れでもあったのではないかと推測する。

「調性」を放棄することによって、音楽作品はその伝統的な構成原理を失うことになる。無調期のシェーンベルクには、緊張が保たれる短時間のうちに表現が完結する作品か、あるいは時間的持続をテキストに依拠する作品かのいずれかの可能性しか残されていなかったと一般に言われている。そういった捉え方をするのであれば、ヴェーベルンの《6つの小品》も、短い時間のうちに表現が収束する代表的な作品の一つということになる（とくに短い第3曲は、たった11小節しかない）。

しかし、しばしば「アフォリズム的様式」<sup>42</sup>という言葉当てはめられるこれらの小品

---

<sup>39</sup> Egon Schiele (1890-1918) オーストリアの画家。エーゴン・シーレとも。当時盛んであったグスタフ・クリムトらのウィーン分離派を始めとして、象徴派、表現主義に影響を受けつつも、独自の絵画を追求した。

<sup>40</sup> Adolf Loos (1870-1933) オーストリアの建築家。モダニズムの先駆的な作品を世に送り、「装飾は罪悪である」という主張は建築界に波紋を呼んだ。

<sup>41</sup> Richard Gerstl (1883-1908) オーストリアの画家。精神の内面を表出した表現主義的作品で知られるゲルストルは、音楽への関心が高く、ウィーンで頻繁にコンサートに通っていた。1907年頃、同じ建物に住んでいた、作曲家のアルノルト・シェーンベルク、アレクサンダー・フォン・ツェムリンスキーと知り合った。ゲルストルとシェーンベルクは、互いに才能を認め合い、親しくなった。ゲルストルは、シェーンベルクやその妻マティルデのほか、ツェムリンスキー、アルバン・ベルクの肖像画を描いたりもした。

<sup>42</sup> 文学形式の1つで、元来、実用的な指示や助言を伝える。ルネサンスの頃より、人間の性格や処世上の教訓を述べる際にも用いられるようになった。思考や観察の結果を簡潔な形で、皮肉に、しんらつに、諧謔的に述べたもの。警句あるいは箴言、金言、格言などと訳される。〈分離する〉を意味するギリシア語 aphorizein を語源とし、ヒッポクラテスが医学上の処方を書いた《アフォリスモイ》に始まる。

は、そういった消極的な理由による創作の結果といったものをはるかに越えて、まさに「アフォリズム」という凝縮された文学形式に対応するような強力で緊張感に満ちた表現様式だと言えるだろう。

「表現主義」と呼ばれるこのような傾向への幻滅から生まれ、よりリアリズムを追求する傾向を持つのが「Neue Sachlichkeit（新即物主義音楽）」である。そして新即物主義的音楽現象にもっとも衝撃的に人々を魅了するものとして積極的に取り入れられたのが、ジャズであった。第一次世界大戦中、アメリカ軍楽隊と共に、ヨーロッパに上陸したジャズは、最初は音楽の様式というより、モダンなダンス音楽だと思われていた。1924年からジャズ音楽が始まり、映画では、カメラによる細密な環境描写をともなう「室内劇」的な映画が撮られ始めた。

演劇においては、1928年、ブレヒトは叙事演劇という方向を模索しだした。それは、現代の社会機構を対象として扱うには、もはやドラマ形式では不可能だと思ったからである。

「異化効果」という彼の重要な演劇の概念も、これらの実践を通して生まれた。それはその後、学習という目的に焦点を絞った教育劇という新たなジャンルの開拓へと繋がってゆく。

表現主義音楽から新即物主義的音楽へと時代が移るにつれ、一面では「民主化」も建前としつつ、アマチュアのための音楽に注目が集まった。電子楽器などの登場によって、新しい音楽の演奏には、より高度な技術と特別な機会が必要となったため、それとは別のジャンルとして、一般大衆に理解され、しばしば自ら演奏するという形で受け入れられる音楽の需要が高まったのである。そのために書かれた音楽は、「実用音楽」と呼ばれた。これらのアマチュア向けの音楽の多くは、特別な音楽教育を受けなくても演奏できるように書かれていた。

例えば、「家具の音楽」の概念を提唱したエディック・サティ<sup>43</sup>は、家庭、サークルなどの特定の団体を対象として、古い楽曲に手を入れ、新曲を作曲することを試み初めた。

また、《カルミナ・ブラーナ》で有名なカール・オルフ<sup>44</sup>は、学校教育のための楽曲や楽

---

<sup>43</sup> Erik Alfred Leslie Satie (1866-1925) フランスの作曲家である。サティは「音楽界の異端児」、「音楽界の変わり者」と称され、西洋音楽に大きな影響を与えたと見なされており、ドビュッシー、ラヴェルも「その多くの作曲技法はサティによって決定づけられたものだ」と公言している。そして、印象主義の作曲家たちにも影響を与えたとされる。

<sup>44</sup> Carl Orff (1895-1982) ミュンヘンの作曲家。カール・オルフは作曲家としてジャンルを特定させない特異性を持っていた。彼の作風は独自のジャンルを作り出しているからである。オルフ自身は、自分の音楽劇を、しばしば「世界劇」(Welttheater)と呼んでいた。



器の開発に努め、音楽教育の改革に貢献したし、ヒンデミット<sup>45</sup>はアマチュア音楽家が歌い演奏するための音楽や、学校オペラを作った。ブレヒトとヴァイルが制作した政治色の強い学校オペラ《イエスマン》は、演じることの喜びを教えると共に、団体生活における個人のあり方を問うものである。

同じころに盛んになったのが、青年音楽運動である。これはワンダーフォーゲルのような野外活動の興隆と連携する形で注目を集めた、本来、政治的な目的を持たない歌唱運動であった。これに対して、アイスラーは左翼的な立場から新しい音楽のあり方を模索した。彼にとって、あらゆるコンサート、オペラ活動は封建的貴族主義時代からの救いがたい時代錯誤に思われた。

アイスラーは、前衛音楽を称するものは「聴衆を持たず、持とうとしない美食家たちの断末魔の苦しみ」に過ぎず、青少年音楽運動にも「音楽ファシズム」に傾斜する危険があると見た。そしてそのどちらでもない選択肢を求め、1927年にドイツ共産主義青年同盟に所属するベルリン・アジプロ隊「赤いメガホン」にアイスラーは参加している。

この活動とは別に、労働者階級の人々も音楽で社会に抵抗を試みる。これはドイツの労働運動と直接連携したものであった。第一次世界大戦後にドイツではハイパーインフレが起き、物理的な生存を可能にするため、労働者は立ち上がらざるを得なかったのである。1920年から30年代の労働運動における文化活動のあり方をめぐる議論や、労働者達の生活水準を含めた文化的状況の改善を求める文化運動では、「労働者文化」という言葉が使われた。

この労働運動の一部門として、合唱があった。アイスラーは前述のとおり、生活の為に、1919年より二つの労働者合唱団「カール・リープクネヒト」と「シュタールクラング」の指揮を引き受けていた。アイスラーにとってこの労働者合唱団との関係は、大衆音楽の聴き方と、以前に音楽教育を受けたことのない歌い手独特の感性と反応を経験する機会となった。更にこの時期、彼は混乱した社会状況の中での、現代音楽と労働者音楽の迷走と、娯楽音楽（特にジャズ音楽）の急成長ぶりを目の当たりにしていた。彼は当時の音楽状況に関する考察に基づいて、大衆に聴かれる「政治的音楽」を作曲しようと決意した。当時普及し始

---

<sup>45</sup> Paul Hindemith (1895-1963) ドイツ・ハーナウ出身の作曲家・指揮者・ヴィオラ奏者。その他にもヴァイオリン・クラリネット・ピアノなど様々な楽器を弾きこなす多才な演奏家であった。第一次世界大戦後、ロマン派からの脱却を目指し、新即物主義を推進。20世紀ドイツを代表する作曲家として同時代の音楽家に強い影響を与えた。また生涯に600曲以上を作曲。交響曲やオペラばかりではなく、オーケストラを構成するほぼすべての楽器のためのソナタを作曲した。

めていたラジオとレコードというメディアの要素も取り入れながら、作曲していこうとしたのである。こうして労働運動に音楽の面から力と活動的な形を与えることに、アイスラーは奮闘していった。

政治的関心と芸術的関心とを重ね合わせて初めて成功した曲が、1929年に初演された混声合唱作品 op.13 の《4つの歌》だった。この作品は労働者の間でもブルジョア新聞の批判でも評判がよかった。「階級意識を持つプロレタリア音楽に対する要請を天才的に実現していることによって、我々にとって極めて貴重な作品である」と『赤旗』の芸術批評を担当していたドゥルス・A. ケメニィはこれを称賛した<sup>46</sup>。

アイスラーはこの時期から、闘争の歌や政治的バラードに更に力を注いでゆく。1930年ごろ以降、彼はブレヒトと共に活動し、ブレヒトはアイスラーの為に、労働者集会、ストライキなどで歌われ、聴かれる多くの労働歌、革命歌を作詞したのである。この二人のタッグが、世界的に知られるような有名な「闘争の歌」を生み、またその活動は、歌だけではなく、劇や映画など、様々なジャンルへと進展していったのである。アイスラーの活動には欠かせない存在であった歌手のエルンスト・ブッシュ<sup>47</sup>との出会いもこの時期である。ここでは、クラシックの発声は必要なく、大切なのは表現力や説得力であった。彼は俳優だったので難しい音程は歌えなかったが、分かりやすい旋律や特徴的なリズムの音楽では、聴衆の共感を得ることが出来た。彼が歌い、広めた作品は、1932年にウィーンのユニヴェルザール社<sup>48</sup>から『バラード集』として出版された。アイスラーはこれらのバラードを、その使用目的に合わせて、小編成のオーケストラ伴奏やピアノだけでも演奏できるようにしていた。ユーモアなバラードやソング、政治的シャンソンに代表されるこの闘争の歌の特徴は、政治的に具体的で詳細な内容を持ち、当時の時代背景に即して、ピンポイントで共感されるということである。「政治」を題材にし「聴衆」に向けて作られているのである。これらの音楽は当時の労働者階級の人々にとって、大きな活力になっており、彼の音楽に対する人々の反応は、アイスラーにとっても、この活動に使命感を感じさせるのに十分であったことであろう。こ

<sup>46</sup> 1929年1月30日日付『赤旗』より。

<sup>47</sup> Ernst Busch (1900-1980) ドイツの歌手・俳優。彼が最初に話題になったのは、1920年代にベルリンのカバレットで政治的な歌を歌った時である。さらに特にクルト・トゥホルスキーの通訳として働いていた事で知られる。彼は1928年にベルトルト・ブレヒトやクルト・ヴァイルらのプロダクションによる、オリジナル映画『三文オペラ』に主演しただけでなく、その後の1931年に同じ様にゲオルク・ヴィルヘルム・パープストの映画で主演を務め、アイスラーが作曲した映画『クーレ・ヴァンペ』(英語版)にも出演した。

<sup>48</sup> 日本では、ユニヴァーサル社とも呼ばれている。

これらの曲を私も演奏会で歌ったことがあるが、ブッシュにはかなわないと痛感したし、そもそもこれらは、日本のコンサートホールで演奏するために書かれた曲ではない。ジャンルの性格上、クラシック歌手ではなかなか良さが出ないし、現在の、しかも日本の聴衆にとって、皮肉や隠喩の多いドイツ語の歌詞を理解しながら聴くのは難しいという、大きな壁に直面してしまう。

いずれにしても、この時代の創作は、アイスラーにとって、ある意味では一番活力に満ちた時期の頂点であった。また、政治によってアイスラーの活動範囲や作曲の自由は制限されるのである。

## 第二章 アイスラーの歌曲

### 第一節 ブレヒトとの関わり

第二章では、ブレヒトとアイスラーとの繋がりについて述べていく。ブレヒトとアイスラーは亡命中、ほぼ同じようなルートで行動をし、多くの作品を共同で制作していた。ハンス・アイスラーは生涯、多くのブレヒトのテキストに曲を書いている。その中で声楽に関わっている作品をまとめた表が【付録2】にあるので、参考にしていただきたい。日本ではブレヒトといえば、『三文オペラ』などで有名なクルト・ヴァイルが先に名前が上がってしまうが、アイスラーは他のどの作曲家よりもブレヒトと共に共同作業をしていた。

アイスラーの作品と生涯は4つの時期に分けられる。

- ・ウィーンでの修行時代（1898～1925年）
- ・ベルリン時代（1925～1933年）
- ・アメリカで過ごした亡命期（1933年～1948年）
- ・東ベルリンで過ごした時期（1949年～1962年）

この区分は同時代を生きたブレヒトとほぼ符合する。2人の動きが分かりやすいように、【付録1】で表にまとめたので参考にして欲しい。

ベルトルト・ブレヒトはアイスラーよりも数か月早い1898年2月10日にアウクスブルクの製糸工場の支配人の息子として生まれた。彼の家族はとても裕福だった。彼らは、父が従業員や障害者、年金生活者などに、低家賃で住居を提供していた集合住宅の管理人となったため、そのような人々とともにその住宅に住むことになった。ブレヒト家の人々はそこでは特権的な地位にあったが、幼年時代や青年時代のブレヒトは、身近に弱い立場の人々がいたために、社会的な格差や対立の存在を実際に知っていた。

ブレヒトの父は音楽好きだった。リーダー・ターフェル（合唱団）の団員で、家庭内でも父親の歌声が聴かれていた。ピアノが置かれ、家族で音楽会を開くこともあった。二人の息子にはヴァイオリンとピアノを習わせた。しかし、ブレヒトは練習嫌いであったため、すぐやめてしまったが、和声法や対位法は短期間で独学した。友達と遊ぶ時はいつも主役だった。友達の間では、いつも誰かに命令するような口調で話をするほど、支配的な雰囲気があった。

それでも彼は、プロレタリア的な詩を読むだけではなく、幼年時代から庶民特有のイント

ネーションで歌われ、語られたものを聞いて育っていた。ブレヒトは昔からメモ魔で、庶民らの語り口を書き溜めていった。まさに集合住宅のあったブライヒ通りのおしゃべりが、彼に、印刷された言葉より、語られ歌われた言葉を本質的な出発点にすることを可能にしたのだ。

ブレヒトの歌のメロディーや楽譜は、他の人が歌ったり出版したりする為のものではなく、ブレヒト自身が歌う時に曲想を思い出す助けにするための速記だった。そこには、しわがれ声で歌詞をブツブツ切る歌い方や、アウグスブルクの方言がはっきり書き留められていた。

1919年、ベルトルト・ブレヒトはギター用歌曲集を出版した。その際に模倣した人は、フランク・ヴェーデキント<sup>49</sup>であったため、作られた音楽はみんなが歌え、口伝えに広められるものでなければならなかった。当時彼は、最下層の人間にも理解出来る言葉を見つけようと苦戦していた。そしてその言葉を、ギターで弾き語りをして歌っていた。

ブレヒトとアイスラーの出会いは、ブレヒトがベルリンに移ってきた直後の1924年の秋である。ブレヒトはその年の11月3日に行われたアイスラーの《ピアノソナタ一番》の演奏会を聴きに行っていたのだ。それから数年後、アジプロ劇団「赤いメガホン」や労働者合唱団の活動に積極的に関わるようになったアイスラーは、「実用音楽」という路線上で、演劇や映画にも多くの協力をするようになる。

1925年に、アイスラーがベルリンに定住するようになってからは、ブレヒトとはよく芸術家酒場で顔を合わせたという。二人の共同制作の端緒はここで開かれた。ヴァイルも、左翼的な芸術家が集まるサロンの常連であった。

アイスラーとブレヒトとの実質的な共同制作が始まったのは1927年<sup>50</sup>である。ブレヒトはそれ以後、最初の協力者ヴァイルではなく、政治的立場が明確なアイスラーと一緒に仕事をするようになる。アイスラーの方が、ブレヒトのやりたいことを思う存分にできそうだったのである。

アイスラーは1927年に、ドイツ共産主義青年同盟に所属するベルリンのアジプロ劇団「赤いメガホン」に参加している。この時期には他にも労働者合唱団が誕生していた。赤いメガホンの為に書かれた曲には、「歌うとは革命である」というモットーが掲げられていた。1928年の初めに、ブレヒトはアイスラーをフォイヒトヴァンガーの戯曲『カルタッタ、5月4日』の作曲者に既に推薦していた。その劇中歌のテキストとして、ブレヒトは「女と兵隊

<sup>49</sup> Frank Wedekind (1864-1918) ドイツ表現主義の先駆者・不条理演劇の先駆者として評価されている。代表作に『春の目覚め』、『地霊』、『パンドラの箱』など。

<sup>50</sup> 1927年、Baden-Badenの音楽祭にて。

のバラード」を書いたが、これが、アイスラーがブレヒトの詩に曲をつけた初めての歌である。

1929～30年の冬に、ブレヒトとアイスラーの本格的な共同制作が始まる。芸術家としての二人の共通点は反ロマン主義的な姿勢であった。彼らはブルジョア的な美学にけりをつけてしまおうとしたのである。芸術の「陶醉的作用」を回避するために、実験を通してふさわしい合理的な高みへと芸術を引き上げ、芸術の機能を分かりやすくするような理論を構築することが共通の目標である。その目標にプラスして、アイスラーは労働運動との実質的な結びつきや、レーニンが作った革命的カテゴリー、すなわち組織、階級闘争などについても思索していた。

こうして教育劇に未来の演劇を見出そうとする劇作家ブレヒトと、前衛的な音楽を独自に発展させようとするハンス・アイスラーが出会い、政治的芸術の最前線ともいべき教育劇《処置 (Die Maßnahme)》が誕生した。これは1930年12月13日にベルリンフィルで初演されている。これに引き続き、アイスラーは1931年には戯曲『母 (Die Mutter)』と映画《クーレ・ヴァンペ (Kuhle Wampe)》の作曲を手掛けたが、これらは、プロレタリア芸術の頂点を成すものである。1930年頃には、ブレヒトはアイスラーの為に、労働者集会、ストライキなどで歌うための、労働歌や革命歌を作詞することが多くなった。

しかし、ナチス政権の成立に伴い、当然アイスラーはドイツを離れ、亡命しなければならなくなった。アイスラーは1938年の初めまでヨーロッパにいたが、その後アメリカに亡命した。デンマークに亡命していたブレヒトとアメリカで再会したのは1941年のことで、そこから再び生産的な共同作業が行われるようになった。

ブレヒトがデンマークに亡命していた間にもアイスラーは幾度かブレヒトを訪ねている。1934年には戯曲『丸頭ととんがり頭』の音楽を書き、1936年からは《ドイツ交響曲》の創作にとりかかった。この作品は幾度も中断され、1958年によりやく完成した。1938年にアイスラーがアメリカに旅立ってから4年半、二人は離れ離れだったが、コンタクトは途切れなかった。彼らはロサンジェルスで再会して以降、1942年～47年にかけて再び多くの作品をともに作り上げ、この時には『第二次世界大戦中のシュヴェイク』や『ガリレイの生涯』の劇中ソング、《ハリウッド悲歌》などが生まれた。実際に出版はされなかったが、アイスラーはハリウッドで書かれた歌曲作品を『ハリウッド歌曲集』としてまとめる計画だった。

ドイツに帰還してからもブレヒトは当時ウィーンにいたアイスラーを再三ベルリナー・アンサンブルの舞台音楽の為に呼び寄せ、やがてアイスラーもベルリンに居を定める。その間、作曲家のパウル・デッサウやクルト・シュヴェーンと共同作業をしていたブレヒトだっ

たが、アイスラーという古い友達、同志の存在は大きかったのだろう。ブレヒトが亡くなった1956年にも、アイスラーは戯曲《コミューンの日々》の音楽を手掛けている。

ドイツが統一された1990年、国歌のことを考えている暇もないような性急な統一だったが、新しい国歌を考えようという運動が起きた。ナチス時代から続く旧西ドイツの国歌《ドイツの歌》には問題があるという意見が多かったからだ。これはホフマン・フォン・ファラースレーベンの歌詞にハイドンが曲をつけたものだが、1番は〈世界に冠たるドイツ〉を歌ったナチスの歌であり、2番は酒や女を歌った軽い内容の歌詞で、共に国家にふさわしくない。しかし結局、「統一と自由、正義」を歌った三番のみが国歌と定められ、根本的な変更は行われなかった。

この時、多くの人々が、新しい国歌にふさわしい曲として挙げたのが、ブレヒトの詩にアイスラーが作曲した〈Anmut sparet nicht noch Mühe 子供の国歌〉であった。

しかし、残念ながらコール首相が拒絶して、これは国歌として採用されなかった。もしこの曲が国歌になっていれば、アイスラーもブレヒトもずっと有名になっていたと思う。晩年のアイスラーは1962年にベルリンで亡くなっている。

## 第二節 作曲家アイスラーの個性―シェーンベルク、ヴァイルと比較して―

作曲家としてのアイスラーの個性はどこにあるのだろうか。そのことを考えるために、ここでは他の作曲家の初期の代表作を見る。取り上げるのは、アイスラーの師匠であるシェーンベルクと、アイスラーと活動する前にブレヒトがともに仕事をしていたクルト・ヴァイルである。そこから、アイスラーの個性を更に探っていく。

### i、シェーンベルク

シェーンベルクの初期の作品を述べるのに大切な情報がある。それは、シェーンベルクがカバレットソングを作曲していたということだ。

もともとのキャバレーの始まりは、フランスの酒倉、もしくは居酒屋で、ドイツのカバレットはそこからこの名を受け継いでいる。かつてフランスでは、ほろ酔い機嫌の客がそのまま合唱に加わる事ができ、お店の亭主も、もっと客を引き寄せたいと、放浪芸人、バラード歌い、手品師などの芸人たちに、お祭り時期を過ぎた後にも店を解放していた。19世紀後半には、シャンソンがフランスのカフェやビストロで催されるエンターテインメントの主流の形式となった。ラジオもテレビもない時代にシャンソンが担っていた役割は大きい。それは恋愛詩を歌い、ムード音楽として機能するだけではなく、社会的コミュニケーションや情報伝達の機能も担っていた。街角で、カフェで、寄り合いで、酒場で、シャンソンは口頭で伝えられる新聞のような形で、民主的な風刺の武器となっていた。

そのようなカフェの一部は専属の歌手を持つようになり、カフェ・コンセール<sup>51</sup>へと成長していった。ハイドロパット (Hydropathes)<sup>52</sup>と呼ばれる文学グループから始まった、詩や抒情歌、モノログ、コントなどの作品を多くの作家や詩人が披露しあうスタイルが、このようなカフェの表現スタイルの基本となり、そこから社会風刺や抵抗歌が生まれていった。

ドイツのカバレットも、若い芸術家達の実験室としての要素と、同時代を風刺する要素が重なり合ったものを持っていた。それが聴衆に直接語りかける場所だったからである。

シェーンベルクが作曲した唯一のカバレットソング集が、《Brettl-Lieder (ブレットルリーダー)》である。

---

<sup>51</sup> 音楽カフェ

<sup>52</sup> 「水治療師」という意味で、エミール・グードウらによって作られた芸術家の組織。舞台や客席でシャンソンを歌い、新しいジャンルのシャンソンを作り出した。



ドイツ初のカバレットは「Überbrettel (ユーバーブレットル)」<sup>53</sup>であったが、ここで 27 歳のシェーンベルクが指揮をする事になった。さらに、1900 年に詩人のオットー・ユリウス・ビーアバウム<sup>54</sup>によって出版された『ドイツのシャンソン』<sup>55</sup>の中から 8 曲の素晴らしいピアノ伴奏<sup>56</sup>による歌曲が生まれた。

- 1、Der genügsame Liebhaber 欲のない愛人 詩:ザラス<sup>57</sup>
- 2、Einfältiges Lied 単純な歌 詩:ザラス
- 3、Der Nachtwandler 夜ねり歩くヤツ 詩:ファルケ<sup>58</sup>
- 4、Jedem das Seine それぞれが自分の取り分を 詩:コリー<sup>59</sup>
- 5、Mahnung 警告 詩:ホフシュテッター<sup>60</sup>
- 6、Gigerlette ギガレット 詩:ビーアバウム<sup>61</sup>
- 7、Galathea ガラテア 詩:ヴェーデキント
- 8、Langsamer Walzer スローワルツ 詩:シカネーダー<sup>62</sup>

少女に恋をする中年男や黒猫を撫でる妖婦、月明かりで馬鹿騒ぎ、世間にバカにされている王など、カバレットが好む内容で、シェーンベルクの曲も、カバレットの世界感に満ちているものばかりである。

《ブレットル-リーダー》を作曲していた時期は、シェーンベルクにとって困難な時期で

---

<sup>53</sup> 1901 年に、小説家で劇作家でもあったエルンスト・フォン・ヴォルツォーゲンが、アレクサンダー広場に面したブンテス・テアター Bunttes Theater という名前の劇場を買い取って開店した。

<sup>54</sup> Otto Julius Bierbau (1865-1910) グリューンベルク生まれの小説家。

<sup>55</sup> 楽しみを求める大勢の人々の前で歌われるための詩集で、ここには実際にカバレットで歌われていた詩人たちの作品が集められた。

<sup>56</sup> エマニュエル・シカネーダーのテキストによる第 8 曲目ではピアノとトランペット、ピッコロ、ドラムが加わっている。

<sup>57</sup> Hugo Salus (1866-1929) プラハ出身。医者・作家・詩人。

<sup>58</sup> Gustav Falke (1853-1916) ドイツ出身の作家。

<sup>59</sup> Colly, -) ハンドルネーム。作者不明。

<sup>60</sup> Gustav Hochstetter (1873-1944) ドイツ出身の作家・詩人。

<sup>61</sup> Otto Julius Bierbaum (1865-1910) ドイツ出身のジャーナリスト・編集者・ライターや台本作家。

<sup>62</sup> Emanuel Schikaneder (1751-1812) ドイツ出身の台本作家。モーツァルト作曲のオペラ《魔笛》の台本も手がけている。この歌詞はもともと、「アルカディアの鏡」というジンゲシュピールの中の 1 節。

もあった。芸術的にも物質的にも、シェーンベルクは満足ではなかったのである。シェーンベルクはやむなく再びオペレッタやヒット曲のオーケストレーションを初めたが、それまで何度か続けようと試みた《グレの歌》のオーケストレーションの仕事はついに放棄せざるを得なかった。

シェーンベルクは、このキャバレーでの仕事を、あくまでも生活のためと考えていたようであるが、このカバレットで活動した経験は後に作曲された《月に憑かれたピエロ》に影響をもたらしたと考える。後に指揮者であるブーレーズ<sup>63</sup>は、《月に憑かれたピエロ》の事を、「最上のキャバレー」と呼んだほどだ。

さらにシェーンベルクはこの時期に、《4つの歌曲》op.2を作曲している。この曲は1899年に書かれ、1903年にドライリリーエン社から出版されたもので、作品1と共にツェムリンスキーに献呈された。

1、Erwartung 期待 詞:デーメル<sup>64</sup>

2、Schenk mir deinen goldenen Kamm ぼくに君の金色の櫛をください 詞:デーメル

3、Erhebung 高揚 詞:デーメル

4、Waldsonne 森の日差し 詞:シュラーフ

デーメルとシュラーフ<sup>65</sup>という二人の詩人の作品をテキストに選んだのは、この二人の詩人の世界が、当時のシェーンベルクの後期ロマン派的な心情と密接な関係を持っていたからである。1899年にシェーンベルクとツェムリンスキーは更に親交が深くなっていったのだが、シェーンベルクはツェムリンスキーの妹であるマティルデと愛し合っていて、彼らは1902年に結婚をした。初期のシェーンベルクの声楽作品は、愛するマティルデの為に書かれていたのである。シェーンベルクは1897年から1906年までに15曲ほどの声楽曲を書いていて、1912年にはデーメル本人に宛てて次のような手紙を書いている。

あなたの詩は作曲家としての私の発展に決定的な影響及ぼしました。それらの詩

---

<sup>63</sup> Pierre Boulez (1925-2016) フランスの作曲家および指揮者。

<sup>64</sup> Richard Fedor Leopold Dehmelt (1863-1920) ドイツの詩人。彼の詩には、リヒャルト・シュトラウス、マックス・レーガー、アレクサンドル・ツェムリンスキー、アルノルト・シェーンベルク、アントン・ヴェーベルン、クルト・ヴァイルなど多くの作曲家が曲を付けた。シェーンベルクの弦楽六重奏曲《浄められた夜》は特に有名である。

<sup>65</sup> Johannes Schlaf (1862-1941) ドイツの小説家・劇作家。自然の瞬間をとらえる細密描写に特色があった。のちに宗教的神秘主義に移行した。

は、初めて、私に叙情的雰囲気の中に新しい音調を見つけ出すよう仕向けたのです…私の音楽を知る人は、後の作品の中に存在するものよりも、あなたの詩を作曲するという私の最初の試みの中で発展したものの方が、私の作品の中により多く含まれている、という事実を知っていますか？<sup>66</sup>

そして、《4つの歌》から約10年が過ぎた1912年に、シェーンベルクにとって大切な作品が誕生した。それは《月に憑かれたピエロ》である。このテキストは1884年に出版されていたベルギーの作家アルベール・ジローの詩によるもので、ピアノ伴奏の連作歌曲集の依頼を歌手のアルベルティーネ・ツェーメ<sup>67</sup>（ベルリンのカバレットで働いている時に知り合った）に持ちかけられたことがきっかけとなり、作曲が始まった。最初は経済的な理由から引き受けた仕事だったが、シェーンベルクは次第にジローの詩にのめり込んでいった。

シェーンベルクは1912年3月12日に作曲を始め、ツェーメとシェーンベルク自身の指揮で40回以上のリハーサルを行った末、1912年10月にベルリンで初演された。その時、夫人はコロンビーネの衣装をまとい、演奏家達は黒幕の陰に隠れていた。

月に憑かれたピエロの原語タイトルは Dreimal (3×) sieben (7の) Gedichte (詩) aus Albert Girauds “Pierrot lunaire” つまり、「アルベール・ジローの『ピエロ・リュネール』に基づく3×7の詩」となる。シェーンベルクは数秘術に凝っていた事もあり、作品全体に「7」が多用されている。例えばこの作品は第1部、第2部、第3部という3部構成で各部7曲ずつの構成、演奏者は歌手と指揮者を含めて7人(ピアノ、フルート／ピッコロ、クラリネット／バス・クラリネット、ヴァイオリン／ヴィオラ、チェロ)、作品番号21も7×3の数字だし、Pierrot も lunaire も7文字である。

この作品で重要なのが、歌手はシュプレッヒシュティンメで歌わなければならないと言う事だ。しかも楽譜にあるリズムを厳格に守り、歌唱と思わせてはならない。(逆に「歌え」という指示があることもある) また、楽器の人は楽器を持ち替えて演奏しなければならない。この曲を聴いて、アイスラーはどう感じただろうか。実際にこの《月に憑かれたピエロ》はアイスラーに大きな影響を与えたのである。

ここで、《月に憑かれたピエロ》の総譜のシェーンベルクの序文を述べておこう。そこにはかなりのこだわりが認められる。

---

<sup>66</sup> 石田 一志『シェーンベルクの旅路』21～22ページ参照。

<sup>67</sup> Albertine Zehme (1857-1946) ウィーン生まれの女優・歌手。

シュプレツヒシュティンメ声部に音符で記されたメロディーは、(特に明記したいくつかの例外を除いて)「歌う」ためのものではない。演奏者は、楽譜に記された高音を十分に配慮しながら、これを「語る」メロディーへと転換しなければならない。これを実現するために、いくつか注意しなければならない事がある。

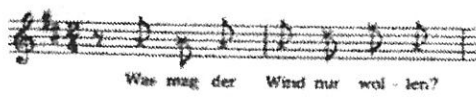

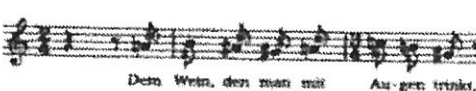
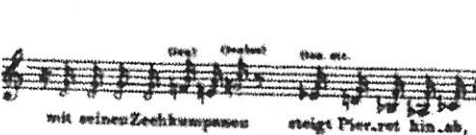
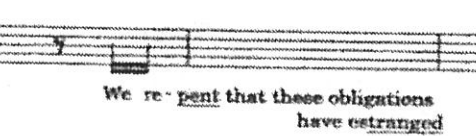
1、楽譜にあるリズムを厳格に維持すること、リズムの自由は、歌唱におけるリズムの自由の範囲を超えてはならない。

2、歌唱と朗読の違いを明確に意識すること。歌唱においては、ある高音を一度歌い始めた場合、それはその音の音価の終わりまで変化しない。朗唱においては逆に、一旦ある音高を歌い始めても、それはその音価の範囲で上がったり下がったり変化するのである。しかし、演奏者はその際、「歌う」語りに近い自然な語り口を達成することが目的ではないのである。むしろ逆に、ここでは普通の語りと、音楽と結びついた語りの違いが明確になることが求められている。しかし、これは歌唱を思わせるものであってはならない。

さらに一般的な注釈として、次のことに留意すること。

演奏者は、この作品において各々のテキストの意味から、個々の曲の雰囲気や性格をことさらに描きだそうとしてはならない。作品の意味は、唯一音楽から生み出されるべきなのである。作者にとってテキストにある情景や感情の音画的な映写が重要な場合には、それは既にスコアに組み込まれている。もし、言葉による感情表現の要求が生じても、作者は求めているそうした要素は付け加えるべきではない。演奏者は、この作品において付け加えるのではなく、音楽から何かを汲み取ることが課題とする。

当時のシェーンベルクは、楽譜を絶対的なものとして演奏者に伝えている。それは新しい作品に対する期待が高いからこそであろう。または、初演で歌う人が女優だったために、言葉を語りながら歌うということになじみのない歌手が、これをオペラの発声と混同しないようにという配慮から強調して書かれたのかもしれない。

A)		Sprechstimme (1 <sup>st</sup> )
B)		relative pitch relation
C)		Sprechstimme (2 <sup>nd</sup> )
D)		tonlos
E)		only text (+guide)

【図 1】<sup>68</sup>

【図 1】を見ていただければ分かるのだが、この時代には多くの歌唱の方法が生まれた。この図の (B) と (E) は、《月に憑かれたピエロ》には出てこない歌唱法になるが、(E) はアイスラーも使う唱法であるので参考にしていきたい。

<sup>68</sup> 2016 年 10 月 11 日早稲田大学「現代音楽（戦前）」の池田 舞氏の講義資料から。

## ii、クルト・ヴァイル

ブレヒトと関わりの深い作曲家と言え、アイスラーの他に、クルト・ヴァイルの名前が挙げられる。アイスラーとヴァイルはブレヒトとの関わりにおいて同じような作品を残し、活動をしていたと思われがちであるが、そこには決定的な違いがある。この項では、クルト・ヴァイルの簡単な生い立ち、ブレヒトとの関わりを述べていき、何故、ブレヒトはヴァイルとではなくアイスラーと生涯活動を共に歩んでいったのかを論じたいと思う。

クルト・ヴァイルは1900年3月2日にデッサウ市で生まれた。父アルベルト・ヴァイルはデッサウ市のユダヤ教会の指揮者だった。高校、大学時代に最も親しみ、ヴァイルの音楽の源泉となるような大きな影響力を与えていたのは、後期ロマン派のオペラであった。

1918年にヴァイルはベルリン音楽院に行き、そこでブゾーニ・フェルッチオ<sup>69</sup>に習う。1919年に、ヴァイルは最初の1幕物のオペラを作曲した。この作曲をしている最中に、ハンス・クナッパースブッシュの稽古ピアノ奏者となり、エンゲベルト・フンパーディングのもとで習った後にオペラの実際の現場の舞台を経験しているのだが、やはり作曲がしたいと決意し1920年にベルリンへ行く。スイスから招かれたブゾーニ・フェルッチオは1920年からベルリンの芸術院の特別作曲クラスを開講したが、受講を許された5人の弟子のうちドイツ人はヴァイルだけで、3人はスイスから来た元々の生徒、あと1人はロシア人であった。ブゾーニはヴァーグナー以後の音楽に新しい指針を与える人として、特に若い世代の期待を集めた人物であり、シェーンベルクを批判していた。

こうしてヴァイルは、教育者であるブゾーニの弟子になった。ブゾーニはただ作曲家を育成するのでは無く、指導では、楽式論よりも文学的視覚的な連老に傾きやすいブゾーニの感覚が優先された。ブゾーニは政治的な考えにも特にこだわりを持たなかった。

1920年代の流行歌やカバレット音楽は様々な点で似ているが、カバレットやそこで歌われる流行歌のもつ影響力は大きく、多くの作曲家たちが、その雰囲気を模倣したり借用したりしていた。資本主義の危機とインフレ（1922年から23年にかけてのインフレは下層階級に特に厳しい打撃を与えた）に経済的に打ちのめされていた1925年から29年の夏までの間には、愉快で奇抜な歌や、きわどい裏の意味を持ったエロティックな歌が流行歌の市場の主流であった。

---

<sup>69</sup> Dante Michelangelo Benvenuto Ferruccio Busoni (1866-1924) イタリア出身でドイツを中心に世界中で活躍した作曲家・編曲家・ピアニスト・指揮者・教育者。作曲家として新古典主義音楽を提唱し、電子音楽や微分音による作曲など、未来の音楽像を描き出してみせた。シェーンベルクも彼に習っていた。

流行歌に共通する特徴と、アイスラー（亡命後の歌曲）やヴァイル（ソング）の意識していた作曲方法には共通点があるので、ここで流行歌の特徴を上げていく。

- (a) メロディー、リズムがわかりやすく覚えやすい。
- (b) 簡単に真似して歌える。
- (c) 使用される音の幅が基本的に 1 オクターブを超えない。
- (d) 拍子のはっきりしている。
- (e) 記譜出来ないようなグリッサンドや難しい記号は使用しない。
- (f) シンコペーションが多い。
- (g) 旋律が繰り返される。
- (h) 歌詞は社会に対する皮肉めいたものや、力強い言葉、赤裸々で現実的なものが多い。

これらの特徴は、歌う目的や場所、歌い手の能力に左右される場合もあるが、流行歌やカバレットの歌曲は、ブルジョア的な音楽家の人たちの「芸術としての音楽」ではなく、「生きるための音楽」だということである。そこには、マーチ、ワルツ、タンゴ、フォックストロット、ブルース、ボストン、シミーなどに由来する、多くの大衆的で特徴のあるリズムが取り入れられていた。

そんなブレヒトとヴァイルの出会いは 1927 年で、バーデン-バーデンの現代音楽祭のドイツ室内楽音楽祭であった。この音楽祭は民衆的な音楽や舞台の実験の討論の場となった。ブレヒトとヴァイルは新たなオペラへの挑戦として、政治色の強い学校オペラ《イエスマン》を作る。これは 10 歳から 14 歳の子供のためのオペラで、論文「私の学校オペラ『イエスマン』について」（1930 年 8 月）でヴァイルは、このオペラが団体生活における個人のあり方について、自ら考えさせるものとなったと述べている。

彼らは 1927 年から 33 年の 6 年間だけでも、多くの作品で実験的な試みを行った。30 年代になると経済危機の波がドイツにも押し寄せて失業者の数は増大した。ナチスが次第に勢力を広げつつあり、内閣は不安定で、1933 年 3 月の大統領選挙で、ヒトラーが政権を握ることになった。そして、ヴァイルの作品は上映禁止になり、彼はドイツを去らなければならなかった。彼は最初の亡命地となったパリで、1933 年に《7 つの大罪》をブレヒトと創作したが、この仕事がブレヒトとヴァイルの最後の共同制作となっている。

経済不況によって、演劇もオペラも苦境に陥った。しかし、そんな中でも、ヴァイルは多くの歌曲を書いた。苦しい時代だったが、彼は音楽から離れようとしなかった。ヴァイルは、一般的なオペラの危機こそ、彼の考える「高められた演劇としてのオペラ」を実践するため

の好機であると考えた。左翼的な作品が、市民権取得の障害になるのではという政治的不安があったのである。

ここで、詳しい内容は省略するが、ヴァイルとブレヒトによる有名な 6 作品の成立史を紹介していく。この 6 作品の後に、アイスラーとブレヒトの活動が来るので、その意味でも、これは大切な活動である。

#### 1、ソングプレイ『マハゴニー』（小マハゴニー） 1927 年。

ソングプレイ『マハゴニー』の台本のベースになったのは、ブレヒトの詩集『家庭用説教集』<sup>70</sup>に収められた 5 つのマハゴニーの歌である。1927 年にバーデン-バーデンで行われた「新音楽フェスティバル週間」で、1 幕物の舞台作品を依頼されていたクルト・ヴァイルは、この 3 月にブレヒトと連絡を取った。

#### 2、『マハゴニー市の興亡』（大マハゴニー） 1929 年。

1928 年／29 年にソングプレイ『マハゴニー』に基づいて、オペラ『マハゴニー市の興亡』が作られた。初演は 1930 年 3 月 9 日にライプツィヒで行われた。観客の反応が賛否両論で劇場騒動が起きた。賛同する人や反対する人の間でつかみ合いの喧嘩口論があった。二人は観客の事を美食的と非美食的<sup>71</sup>に分類した。それでもレコード産業のおかげで、2、3 曲のソングは非常に人気になった。

この作品でブレヒトは、自分の考える叙事的演劇のモデルをどう発展させるかを考えていた。それに対してヴァイルの場合は、音楽的な問題点を優先させていた。2 人が相手と関係なく、個別の理論的な結果をだしているということは二人の間に重心の相違があったのだと思われる。例えば、ブレヒトのこのオペラの注釈には、彼の演劇論の重要な部分を含んでいる。それは叙事的演劇の方法をオペラに適用することである。そうすることによってオペラには、「台詞」、「音楽」、「演技」の 3 つが生じるが、それぞれを独立させないといけない。という考え方だ。

これに関して、ヴァイルの「音楽の身振りの性格について」および「私のオペラ《マハゴニー》への注」という論文は、主として音楽的な観点を問題にしている。

---

<sup>70</sup> 『ベルトルト・ブレヒトの家庭用説教集、まえがき、歌の楽譜と付録付き』、ベルリン、プロピーレンヒェン、1974 年、114 ページ以降

<sup>71</sup> 美食的とはブレヒトがよく使う言葉で、オペラを美味しいご馳走でも食べるように鑑賞する古い観客の態度を指す。



### 3、『三文オペラ』1928年。

1928年、エリーザベト・ハウプトマンは、ブレヒトの為にジョン・ゲイの『乞食オペラ』(1728年)を翻訳したが、ブレヒトはそれを改作しようと思っていた。同じ頃、ベルリンのシッフバウアーダム劇場を借りていたヨーゼフ・アウリヒトは初演用に『三文オペラ』を依頼した。初日の日を8月23日に提案されたため、二人は気狂いのように夜を日に継いで仕事をし、制作に没頭していた。8月には稽古が始まっていたものの、問題の連続だったにも関わらず、初演は大成功に終わった。

### 4、『ハッピー・エンド』1929年。

1929年の5月末から6月の初めまでブレヒトはベルリンで『ハッピー・エンド』を書いた。エリーザベト・ハウプトマンの小説をベースにしている。初演は大成功ではあったがそれは演技者の力によるものであった。《ハッピー・エンド》の性格として、オーケストラ伴奏のついた歌のメロディ・ライン、シュプレッヒ・ゲザング、音楽の中に台詞をはめこむという新たな試みがある。そして、『三文オペラ』の時と比べると、ここでヴァイルは音楽を書くことに集中するのではなく、台詞に配慮した作曲を行っている。

### 5、『イエスマン』1930年。

1929年から30年にかけて作られた。戯曲『イエスマン』は、『谷行』というタイトルの日本の能曲の改作である。初演されたのは1930年の6月で、これはベルリンの「教会音楽と学校音楽の為に国立アカデミー」の青年合唱団と器楽グループのメンバーによって、中央音楽研究所で上演された。批評家たちは信徒を要請するための作品なのではないか、との反応があり不安に思ったブレヒトは『ノーマン』を作り、「この2つの作品は出来る限り片方だけ上演してはならない」と規定されている。しかし、ヴァイルは『ノーマン』を作曲していない。

### 6、『小市民の7つの大罪』1933年。

「レ・バレエ 1933」というグループの為に書かれ、このグループによって1933年6月7日にシャンゼリゼ劇場で初演された。様式上、バレエに分類することも出来るが、バレエをベースにした叙事的な小オペラである。

ヴァイルはこれからの作品とは別に歌曲も作曲していた。芸術歌曲というよりソングを作曲することが多かったが、1933年にフランスに亡命して以降、彼はいくつか素晴らしいタンゴのリズムを持ったソングを残している。

例えば、ジャン・コクトー<sup>72</sup>の家を訪れた時に、マレーネ・ディートリッヒ<sup>73</sup>のために、詩はジャン・コクトーが、曲はヴァイル担当して即興的に作曲された《Es regnet（雨は降る）》（女が恋人に対する想いを歌ったもの）がその例である。また1944年に例外的にアメリカで作曲されたタンゴ《Wie lange noch?（あとどれだけ?）》（恋人に言いたい事、訪ねたいことがあるのに口に出せない女の歌）もある。

女優であったヴァイルの妻、ロッテ・レーニャ<sup>74</sup>をイメージして書かれた曲が多いので、ソングが多くなったのではないかと推測する。声楽、特にソプラノにとってはとても歌いやすく、恋の歌が多いので感情移入もしやすくなっている。

1943年にブレヒトがアメリカに定住して以降、ヴァイルとブレヒトの共同プランを練っていた。三文オペラを黒人によって上演するという計画だったが、ヴァイルはこの企画を拒否した。また、ブレヒトの『作業日誌』に、野心家のプロデューサーのヨーゼフ・アウフリヒトが、ブレヒトとヴァイルを合わせて〈シュヴェイク〉の共同制作をしようと持ちかけたらしいのだが、ヴァイルは〈セチュアン劇〉を作曲したいと言っていた。1944年は映画の年で、ヴァイルはミュージカルに力を注いでいた。11作品の成功に飾られたヴァイルのアメリカの舞台作品の多くは、娯楽作品が多い。

シェーンベルク、アイスラー、ヴァイルにとって、亡命は大きな転機であった。ここで彼らの亡命前と亡命以降、更に晩年の様子などを次の表にまとめたので参考にして欲しい。

---

<sup>72</sup> Jean Cocteau (1889-1963) フランスの芸術家。詩人・小説家・劇作家・評論家として著名であるだけでなく、画家・映画監督・脚本家としての活動も行った。

<sup>73</sup> Marlene Dietrich (1901-1992) ドイツ出身の女優・歌手。

<sup>74</sup> Lotte Lenya (1898-1981) オーストリア出身の歌手・女優。1925年にクルト・ヴァイルと知り合い結婚した。

作曲家	亡命前の声楽曲への 意思	亡命中の声楽曲への 意思	備考
シェーンベルク  1874-1951	《4つの歌曲》、《月に憑かれたピエロ》などを作曲し、シュプレッヒシュティンメ唱法や、十二音技法を確立した。その傍ら教師として多くの作曲家を指導した。	1942年に作曲した《ナポレオンへの頌歌》op.41や、1947年に作曲した、《ワルシャワの生き残り》op.46など、ヒトラーの戦争に対する抗議を示す作品も書かれた。	アメリカの市民権を得て、ヨーロッパに帰ること無く、1951年にロサンジェルスで死去。
クルト・ヴァイル  1900-1950	様々なオペラを作曲していたが、ブレヒトとの出会いから、《ソングプレイ・マハゴニー》、《三文オペラ》、《イエスマン》などで、オペラの可能性をブレヒトと共に追求していた。	フランスに亡命中の時は歌曲を何曲か書いているが、アメリカに亡命してからは、ヨーロッパでのスタイルを捨て、ポピュラー音楽を研究し、数多くのミュージカル作品を残している。	市民権を取得した 1943年当時、ヴァイルにとって合衆国は理想の生活であった。1950年にニューヨークで死去。
ハンス・アイスラー  1898-1962	初期の作品は無調音楽などシェーンベルクの特徴がある声楽曲が多く、歌曲では、《新聞の切り抜き》などを残している。労働者合唱団などでの指揮や作曲の教師としても活動していた。	ブレヒトと共同で、多くの歌曲を手掛けた。アメリカでは主に映画音楽や教育の仕事だったが、合間を見て《ハリウッド歌曲集》などを制作していた。	1947年、ハリウッドで下院非米活動委員会の喚問・審問を受け、1948年米国から実質的に国外追放となる。ヨーロッパに戻ったアイスラーは、東ドイツで、作曲活動の他、教育活動にも力を入れた。1962年にベルリンで死去。

### 第三節 亡命とハリウッド歌曲集

1933年、ナチスが政権を握ると、アイスラーは労働運動への積極的な関与が原因で亡命せざるを得なくなる。前述の通り、彼は1938年の初めまでヨーロッパ各地を転々としたのち、アメリカに亡命する。その日からアイスラーの約10年のアメリカの亡命生活が始まるのだが、当時のアメリカでは、亡命してきた音楽家が職にありつく事が出来るのは、ハリウッドの映画産業くらいしか無かった。

アメリカで最初のアイスラーの仕事は、ニューヨークで作曲の教授として学生に教えることであった。その後、作曲家としての仕事を求めて、彼はハリウッドに移住することになる。しかし、当時、アイスラーが理想とする映画音楽とハリウッドの映画産業が求める音楽は根本的に違っていた。クルト・ヴァイルが娯楽産業に馴染み、ハリウッドやブロードウェイで成功したのとは対照的であるが、そこには、音楽の持つ芸術性と映画の持つドラマツルギーの融合を目指していたアイスラーの主張が受け入れられる余地はなかったのである。

ハリウッドは戦争中、ドイツから来た亡命文学者・音楽家・演劇界の傑出した芸術家たちの新しい中心地になる。しかし、有名人が1箇所に集まれば、そこには複雑な人間関係などももちこまれる。映画産業に対しては、誰もがそこを支配している「利益への関心」を蔑視して、冷笑的に評価しながらも、大多数はそれに経済的な期待をかけている。ほとんどたえない欲求不満と、誰もが競争相手だという感情が、緊張に満ちた風土を作り出した。しかし、アイスラーはそこで、さまざまな芸術分野、音楽と映画、演劇と文学の人々と出会ったのであった。

ブレヒトは1941年7月からサンタモニカに来ていた。ハリウッドでブレヒトは、周囲のドイツ人たちの、映画産業と関係をつけようとする無反省で自動的な振る舞いに不満を抱いていた。

その半年後、ブレヒトはアイスラーと再会する。彼は「アイスラーに会うのはどこかの人混みの中を朦朧とした頭でよろめき歩いているときに、昔の名で呼び掛けられるような感じだ」<sup>75</sup>と述べ、アイスラーと一緒にした仕事の回想と、新しく一緒にする仕事の見通しに大きな支えを見出していた。実際、ハリウッドは彼らにとって窮屈な場所ではなかった。魅惑のハリウッドでは、何百万というショービジネスとミュージカルプロダクションが快速で進行していたのである。

当時、テレビの挑戦はまだ始まったばかりであったが、戦争によって、反ファシズムの主

---

<sup>75</sup> ベッツ『ハンス・アイスラー 人と音楽』p.164

張を持つ政治的な映画がふたたび可能になった。例えば、チャップリン<sup>76</sup>が監督・製作・脚本・主演を務めた『独裁者』<sup>77</sup>がその例である。『独裁者』または『チャップリンの独裁者』（原題：The Great Dictator）は1940年に公開されたアメリカ映画で、彼にとって初めてのトーキー映画であった。

アイスラーがハリウッドに来てからの数年間のブレヒトと共同の仕事は、量的にみれば比較的わずかであった。それだけではなく、彼は食べるための仕事に追われていたのである。アイスラーはハリウッドで映画音楽を、現在明らかなものだけでも9本書いた。ついには、アイスラーがアドルノ<sup>78</sup>とトーマス・マン<sup>79</sup>と親しくしていることにブレヒトが腹を立てて、一時的に疎遠になりさえする。この時期にアイスラーがブレヒトの戯曲作品につけた音楽としては、アメリカ版の『ガリレイの生涯』が挙げられる程度である。

しかし、亡命の精神が見事に結晶した作品群が全体を照らしてもいる。アイスラーは《新聞の切り抜き》以降、歌曲の分野ではコンサート向けの音楽から離れ、革命運動と直接関わるような音楽に力を注いできたが、ここで長いこと離れていた「コンサート用リート」というジャンルを再び手がけるのである。彼はこのジャンルを、形式上は矛盾に満ちた、しかしそれゆえに筋の通った方法で、現代に適合させようとしていた。それが『ハリウッド歌曲集』である。

ブレヒトとアイスラーは、まずブレヒトが書き溜めていたテキストを詳細に読み込む作

---

<sup>76</sup> Sir Charles Spencer "Charlie" Chaplin (1889-1977) イギリス出身の映画俳優・映画監督・コメディアン・脚本家・映画プロデューサー・作曲家。

<sup>77</sup> 個人的におすすめの映画である。チャップリンは世界征服の野望に燃える独裁者と善良なユダヤ人床屋の2役を演じ、ヒトラーの狂気をコミカルに演じている。これまでのスタイルとは一転したラストの大演説は、ファシズムを糾弾し、全人類が平和のために団結する必要を訴えていて、チャップリン自身が平和を求めている切実な思いがビリビリ伝わってくる名場面である。当時日本では、ドイツと同盟関係にあった為上映禁止となり、戦後15年経って公開されたが、その普遍的な主題が多くの人を感動させた。しかしチャップリンの強烈な反戦と平和を求めるメッセージは、ナチスのみならず米国を含めた世界中の軍事産業にも警戒されたことから、彼は共産主義者のレッテルを貼られ、ついに国外追放命令を受けた。米国に戻れなくなった彼は、それからはスイスに住んだ。

<sup>78</sup> Theodor Ludwig Adorno-Wiesengrund (1903-1969) ドイツの哲学者・社会学者・音楽評論家・作曲家。

<sup>79</sup> Paul Thomas Mann (1875-1955) ドイツの小説家。市民社会に生きる芸術家の苦悩をテーマにし、内的調和を求めつつ、終生、生の世界と精神の世界、市民と芸術家の対立を描き続ける。

業から入っていった。彼らは凄く近い場所に家を構えて、肩を寄せ合いながら曲を作り上げていった。

1942 年の後半には、ブレヒトがハリウッドに来てから書いた『5つのハリウッド悲歌』に曲が付けられる。彼はこの詩を、ハリウッドにやってきて映画の脚本の売り込みに失敗し、意気消沈して書いた。ここには、亡命者たちがおかれている境遇と、ハリウッドにおける芸術のあり方が皮肉に表現されている。またこの頃にシュテフィン<sup>80</sup>が死去してしまい、ブレヒトからあらゆる創作意欲を奪ってしまっていたのだった。

アイスラーはというと、毎日少なくとも一曲は歌曲を作っていた。そして、この歌曲を作り続けることの継続にアイスラーは楽しみを見い出していた。当時、アイスラーは小さな内輪の会合で何曲かを演奏した。友人、知人だけが聴衆だった。その中には、ブレヒトやアドルノ、トーマス・マンなどいた。しかし、この歌曲集がアイスラーの生前に、まとまった形で演奏されることはなかった。

1943 年に入ると、ブレヒトは、自身の劇作品上演の為、ニューヨークに長く滞在する事になり、共同制作は一旦中断した。その間にアイスラーは、他の詩人の作品に曲をつけることが多くなった。ゲーテ、アイヒェンドルフ、メーリケ、ヘルダーリン等である。アイスラーはこれらの古典的な詩人の作品にさえも、現代的なメタファーを盛り込んで曲を付けている。特にヘルダーリンの詩に曲をつけたものは、アイスラー編と銘打っても良いくらい、原型を留めていない。ナチスによって国を追われたアイスラーは、自身の望郷の思いを効果的に表現するために、(歌う事に適した長さにしたと本人は語ったが) ヘルダーリンの詩を読み替えたのだ。ニューヨークから戻ってきたブレヒトは、これらの曲を聴いて驚愕したが、彼はそれらを壮大なチクルスだと讃えた。ブレヒトの作業日記によれば、当初 230 曲くらいの歌曲を「ハリウッド歌曲集」と銘打って出版する予定だった。しかし結局は、50 曲の歌曲が作曲された年代順に並べられたものになった。1943 年の終わりにこの歌曲集は成立した。これはアイスラーによる「亡命日記」とみなすこともできるこの歌曲集は、当時の社会的な空気をそのまま表した作品といえる。

《5つのハリウッド悲歌》は特にそうであるが、作曲家としてのアイスラーがここで表現したのは、現代と、環境と、そして自分自身との距離感である。この距離感は、さまざまな作曲スタイルの引用とコラージュによって表現されている。初期のウィーン時代の歌曲の要素から、闘争歌の要素、そしてシューベルト以来の歌曲の伝統からジャズに至るまで、これらの簡潔で極端に凝縮された作品は、やはりアイスラーならではのアイデアと技術のた

---

<sup>80</sup> Margarete Steffin (1908-1941) 1924 年から 1933 年までのブレヒトの秘書であり愛人。

まものである。基本的な構成の原理としては無調が優勢であるが、これらの歌の独創性はむしろ、歌曲の様々な型の特徴が融合して、新しい統一を形成した、という点にある。歌曲の型を自由自在に操ることが出来るということは、歌曲の可能性の幅を広げることになる。ただしこの可能性の幅は、実験音楽のように無制限な広がりを見せるのではなく、聴衆や時代と結びついた形で展開されるのである。

アイスラーはハリウッドに亡命していた時のことを、後年このように回想した。

ハリウッドのこの陰気な永遠の春の日に再会して間もないブレヒトにぼくは言った。・・・「ここは悲歌を書かすにはいられない典型的な場所だ・・・ハリウッドには罰というものが無い。そのことも絶対書かなくてはならない・・・」この風景にはおそろしく牧歌的なものがあったが、それ自体はむしろ土地投機者が思いついたものだ・・・水道を三日止めれば、またジャッカルと砂漠の砂が現れるだろう・・・だからこのへんてこな表面にはりつけた牧歌の中では、言葉は少なく表現することも必要だ<sup>81</sup>

そして、ブレヒトは「ハリウッド悲歌」についてこう述べている。

ヴィンゲが「……」僕の「ハリウッド悲歌」を読んで「火星で書かれたみたいだ」と言った。でもその「距離感」は作者の個性ではなくて、この町が生みだしているのだ。この町の住人はほとんど全員、こういう「距離感」を持っている。家は暮らすことによってではなく、小切手によって所有物となるのだし、家主は住んでいるというより、家を管理しているのだ。家なんて車庫のおまけだ。<sup>82</sup>

ここで問題になっているのは「亡命者の孤独」である。亡命者はよそ者扱いなので、時代や、周囲の環境や、そして最後にはそこにいる自分自身に対しても、常に違和感を抱いて生活することになる。好きでいるわけではないので、なかなかそこに順応して、それを我が家のように感じるができない。「なぜ私はここにいるのだろうか？」といつも思っていたのだ。

この50曲あまりの歌曲のなかで、私なりにいくつか種類分けをしていくと、大きく三種

---

<sup>81</sup> Bunge, Gespräche, S.23.

<sup>82</sup> Brecht, Arbeitsjournal, 1942. 9. 20



類に分けることが出来た。

- 1、〈小さなラジオ〉や〈自殺について〉などのドイツのカバレット風。
- 2、〈亡命の期間について〉や〈2つの悲歌〉などの十二音技法が用いられている。
- 3、〈シューマンとアイヒェンドルフの回想〉などのリート形式。

1、のカバレット風の歌曲の譜面をみると、和音が一定のテンポで連なる伴奏で、とても単純な曲が多く、短い歌曲が多い。しかし、詩の内容は亡命という特殊な事情を反映したものが多く、詩の内容としては、アイスラーの切実なものや、直に感じたことであることが多いが、その一方で、ピアノはどこか諦めたような、また現実を客観的に見ているような雰囲気を持っている。ピアノ伴奏が明確かつ単純なので、詩の言葉ひとつひとつが浮き彫りになる。歌っていると、不思議とアイスラーの独特な雰囲気が出来上がる。まるで、静かな部屋で一人詩を読み、その心の痛みを和音に変えているような感じがするのである。

2、十二音技法が用いられている曲も部分的に使用されている事が多い。アイスラー自身も〈2つの悲歌〉を自分の声で録音しようとしたが、難しくて歌えなかったと言っていた。これらの十二音技法を用いられた楽曲は、より、楽譜と歌詞の世界観が強調されている曲である。アイスラーは、「20年後に誰かが理性的な人が軽やかに、明るく、ほとんどユーモラスに歌ってくれることを望む」<sup>83</sup>と語っていたため、これらの曲は理性的に歌わなければならない。

3、では元々の詩をアイスラーの感じたままにフラグメントしている曲があるが、この曲を歌っていると、まず、その詩の全体を知っていき、アイスラーの意図している空白の詩、そして、楽譜で選ばれた詩を深く理解していくことが必要になる。しかし、空白な詩こそ、その曲の世界観を表現している場合が多い。このことから、アイスラーは詩を一番に考え、アレンジし発展させていったのである。私は何度かシェーンベルクの《月に憑かれたピエロ》を歌ったが、そのシュプレツヒシュティンメに似た、「語るような音楽」という表現がアイスラーにも当てはまると感じた。シェーンベルクの場合、楽譜をしっかりと読まなければ歌う事が難しい。当面の歌の音域を見ても、ソプラノにしては低いし、楽器にかき消されてしまうところも沢山ある。アイスラーの場合も、日本人が歌う時は、シェーンベルクのように楽譜を読むと難しいが、言葉の抑揚に従って音楽が作られているため、楽譜をなぞっていくと自然と言葉の流れが分かる。アイスラーの場合は、シェーンベルクに比べて楽譜がシンプ

---

<sup>83</sup> Eisler Bunge:147



ルな分、言葉のアーティキュレーションや単語の色合いを熟知しておかなければならない。

現在、様々なアイスラーの CD が発売されているが、女優やヴォーカル、バンドマンや声楽の各声種など、幅が広く、さらにそのジャンルに合った自由なアレンジが可能である。テンポの表記は書かれているが、作品の特徴を考慮したうえで、自分なりの解釈、表現が深く求められる。表現の自由の幅が広く出来るのである。

《ハリウッド歌曲集》という政治的論争を誘発しそうな題名の歌曲集は、1955 年前後の東ドイツの状況においては、ほぼ確実に挫折すべき運命であった。アイスラーは自分の作品が避けがたい攻撃に晒される危険を予知していたので、この題名の下に、歌曲をまとめて一つの歌曲集にすることを放棄したのである。そのかわり、これらの曲を、アイスラーの大規模な作品集である『歌曲とカンタータ』にばらばらに収めて発行することにした。しかしそれは、これらの歌曲の互いに関連し、グループ分けされた全体をあえてバラバラにし、芸術的対話を構成していた相互関係を解くということだった。これによって、個々の歌と亡命地であるハリウッドの関係、および尊敬するシェーンベルクや新ウィーン楽派の音楽との関係は希薄化された。

アイスラーは『ハリウッド歌曲集』の成立背景についてこのように言った。

ゲーテの『ローマ悲歌』があるでしょう。あれは私の愛する作品の一つで、ブレヒトも賞賛していました。私は言いました。「我々もなにか作らなければならない。ハリウッドでは必ず罰が下る。そのことも絶対書かなければならない」と。ブレヒトは執筆を約束し、その後、私に確か8つの『ハリウッド悲歌』を持ってきました。私はすぐに詩に曲を付け、ときおり家で演奏しましたが、ブレヒトも友人たちも喜ばせました。《ハリウッド悲歌》は今でも私にとって、ブレヒトの詩で最も好きなものに含まれています。<sup>84</sup>

アイスラーの『ハリウッド歌曲集』は、まさに亡命の記録であり、大衆と孤独を同じように生産する地での、生活と挫折の記録である。ハリウッドは卑しい成果至上主義と、過酷な生存競争の場であり、そこでは従来の家族や友人との結びつきや、人間と自然の調和が破壊され、住人は家族や生産過程や公的モラル等の崩壊と疎外化のプロセスを通じて孤独に沈んでいくのである。ハリウッドのような土地が、ブレヒトの『作業日記』やアイスラーの手紙、歌曲集のテキスト、歌曲というジャンルの親密さ、声楽のソリストによって、一筋縄で

---

<sup>84</sup> Bunge, *Gespäche*, S.22.

はいかない解釈の層をなしていることに加え、故郷への喪失感、遠く離れたヨーロッパの戦災というイメージだけでも、さらにいくらでも解釈の素材を追加することができる。

だからこそ『ハリウッド歌曲集』は、亡命がもたらす孤独の最も優れた記録の1つとして、幾度となく理解され解釈されてきた。そしてそこに遠く離れた故郷への思い、すなわち、ヘルダーリンやアイヒェンドルフ、ゲーテなどの言葉を介して想起される、母国語および社会的人格形成期に経験した文化への回帰欲求が加わるのである。

『ハリウッド歌曲集』は、アイスラーの死後14年が経過した1976年に初めて、当時のベルリンのアイスラー資料館長だったマンフレート・グラープスにより、『アイスラー全集』（ライプツィヒ・ドイツ音楽出版社、1968～）の一部として全曲刊行された。その後、2007年には、オリヴァー・ダーヒンとペーター・ディークによって、独立した『ハリウッド歌曲集』がドイツ音楽出版社から刊行された。アイスラーは生涯にわたり、落ち着いた人生のあらゆる場所で、同時代のテキストだけでなく、古典、あるいはロマン派のテキストにも集中して取り組み続けた。こうした取り組みがこの『ハリウッド歌曲集』に、「文化のない」異郷の地で、郷愁と亡命の孤独の中から生み出されたということにとどまらない歴史性と芸術性を与えているのだ。

音楽とテキストのこうした新たな関係の構築こそ、アイスラーの歌曲作りに関して決定的なことである。両者はふれあって変化し、新しい第三者のものとなる。このような意味上の転換と再創造によって、アイスラーはこの叙情的なジャンルの豊かな音楽史的伝統に、独自の貢献を果たしているのである。

### 第三章 歌曲の分析

#### 第一節 《新聞の切り抜き》より楽曲分析

第三章の第一節では、《新聞の切り抜き》を歌うに当たっての楽曲分析を行っていく。《新聞の切り抜き》を歌う前に、心がけてほしいことがあるのでここにまとめる。第一章でも述べたが、アイスラーはシェーンベルクの《月に憑かれたピエロ》の初演での大スキャンダルの影響を受けた一人である。当時の芸術作品の決め手となったのは、「より新しいもの」であり、様々な実験音楽を通して模索していた時代であった。

そんなアイスラー自身の自己表現の第一歩として、シェーンベルクが「表」であったら、アイスラーは「裏」の部分表現しようと考え、この歌曲を出発点にし、アイスラーによる「より新しいもの」へ歩んでいったのだと私は考える。シェーンベルクは自分が「前衛」を担う作曲家であることに病的なまでの使命感を持っている一方で、ごく普通に自分の作品が大勢の人に受け入れられ、再演されることを望んでいた。「私は少数派の権利を貫く」と言いながら、「私の夢は、コンサートの聴衆が私の曲を口ずさんで帰ることなんだ。」<sup>85</sup>ともらしていたようであることから、矛盾を感じてしまうが、作曲技法はより数学的で、かつ、大衆に受け入れられる芸術作品を作ろうと思う意欲は強かった。

この時期、アイスラーとシェーンベルクは、当時のやりとりをしている手紙を読んでも「より新しいもの」に対する執着が激しくなっていたのが読み取れる。1926年にシェーンベルクはフェルッチョ・ブゾーニの後を継ぎ、ベルリンにて作曲の上級クラスを担当することが出来た。シェーンベルクは自分の理想とする音楽を求めることが出来る最高の手段として、十二音技法への確信を強め、立場を固めようとやる気（使命）に満ち溢れていた。

一方、アイスラーはいつまでもシェーンベルクの弟子として作曲をすることや、歌心のない十二音技法による音楽を追求することに嫌悪感を抱いていた。アイスラーにとってシェーンベルクは大きな存在でもあったが、もう既にシェーンベルクは時代遅れであると感じていた。当時のアイスラーは十二音技法が音楽だと思っていないし、現代音楽を退屈だと思っていた。変化するということは自然の定めであって、アイスラーは柵をなくし、もっと自分自身のやりたい音楽を自分の力で作曲していきたいと思っていたのである。それを知ったシェーンベルクは神経質になっていたが<sup>86</sup>、アイスラーの思考、行動を寛大に見守って

<sup>85</sup> N響第23回 「新井 鷗子（構成作家）によるワンフレーズクラシック」

<sup>86</sup> 『ハンス・アイスラー 人と音楽』p.48

いたのである。

アイスラーは、十二音技法の楽譜さえも見たくないといっているくらいシェーンベルクの音楽を理解できなかったのも、自ら自由を選択したアイスラーは、自分自身のやりたい音楽への模索をはじめた。そこで見出したのが「聴衆」であった。聴衆がどのように思っているかと、別の視点で考える事にしたのである。つまり技法ばかり考えていたシェーンベルクの「裏」の表現を探っていったのである。どのように「裏」を意識したのか、【図1】にまとめてみたので参考にしたい。

	月に憑かれたピエロ	新聞の切り抜き
歌詞	アルベール・ジローの詩集《月に憑かれたピエロ》のドイツ語訳の1911年改訂版。(原作は1884年にブリュッセルで出版された全51編のフランス語) <b>詩の内容はブルジョア的</b>	様々なところからの寄せ集め。実際の生活の一部として、民謡や広告、アンケートや友人が作った詩など多くの場所から取り入れている。 <b>詩の内容的は大衆向け</b>
歌い方	シュプレッヒシュティンメ（もしくはシュプレッヒ・ゲザング） <b>話し言葉に近い。</b>	あくまでも声楽作品と表記されているので、クラシックの発声。 <b>ベルカントの要素が必要。</b>
楽器構成	5人の独奏者（フルート／ピッコロ、クラリネット／バス・クラリネット、ヴァイオリン／ヴィオラ、チェロ） 歌手、指揮者。 <b>沢山の楽器や奏者が必要。</b>	声楽とピアノのための演奏会用歌曲。 <b>最低限の奏者。</b>
表現方法	楽譜の始めに注意書きが沢山書かれている（第一章参照）初演ではピエロに扮して歌われるなど、楽譜以外は自由であった。 <b>忠実に演奏。演出は自由。</b>	表記は最低限である。初演では、歌詞に注目が集まったが、2度目の演奏でソプラノ歌手の力量により更に音楽に注目を集めた。 <b>演奏者は自由。演出は無し。</b>
意図されたジャンル	<b>娯楽的な大衆演劇。</b> (メロドラマとして依頼された)	<b>「ブルジョア的な演奏会向け」と表記されている。</b>

【図1】

このように、歌詞と演奏形態はどちらとも真逆であり、全てにおいての方向性が違っているのである。この事を踏まえながら、紙面の都合上、全て扱うことは出来ないが、《新聞の切り抜き》から3曲ほど分析をし、アイスラーの作曲技法を見ていくことにする。

### Mariechen

Mariechen, du dummes, dummes, Viehchen!  
Ich reiße dir ein Beinchen aus,  
dann mußt du hinken auf deinem Schinken,  
dann mußt du hinken.  
Dann kommst du ins städtische Krankenhaus,  
da wirst du operiert,  
mit Schmierseife eingeschmiert,  
dann kommt der deutsche Männerchor,  
der singt dir ein schönes Liedchen vor.  
Mariechen! Du dummes, dummes, Viehchen!

### マリーちゃん

マリーちゃん、ばーか、あーほ、マヌケ!  
お前の片足、もいじゃうぞ  
そしたら足を引きずって  
歩くはめになるぞ  
そしたら市立病院に入ってさ  
そこで手術になるだろう  
石鹸を塗りたくられてさ  
そしたらドイツの男声合唱団がきて  
お前に美しい歌を届けるよ  
マリーちゃん、ばーか、あーほ、マヌケ!

Th. W. アドルノ<sup>87</sup>のアイスラーの《新聞の切り抜き》についての批評<sup>88</sup>によれば、この歌詞は「〈マリーちゃん〉という戦前の古い軽蔑的なニュアンスのある流行歌を子供に置き換えたサディスティックなヴァージョン」であるという。さらにリフレインの部分では、1910年に「最新のパリの流行歌」として世に出た時事小唄〈マリーちゃん〉<sup>89</sup>と、ベルリンの子供の歌『小さなハエ、僕がお前を捕まえたら・・・』<sup>90</sup>に由来するものが混ざっているという見方もある。この二つの異なった世界に新たにアイスラーのオリジナルの世界が加わることで、そこに時代の情景が投影されている。二つの曲の歌詞は、流行歌や子供の歌なので大人も子供も知っている。この二つの曲が、当時の人種差別や、子供をしかるときの親の言い回しを連想させる曲に仕上げられるとき、それは聴く人をドキドキさせるのである。この2曲をあえて新たな歌曲にするのは面白い。その二つの土台の上に、マリーちゃんのストーリーは存在するのである。

マリーちゃんは、足を切断するぞと脅される。もし両親が子供のマリーちゃんに対して「ばーか、あーほ、マヌケ！」と暴言を吐くのであれば、それは児童虐待や差別的扱いという社会的病理の描写として現代にもそのまま通用する。この詩には更に「-chen」がつく言葉が多いのも、彼女をばかにしているような言葉使いである。いずれにしても、ここには大人が子供を見下して叱るときのような、絶対的な上下関係があるのである。新聞の切り抜きの1曲目からこのようなインパクトのある曲で聴衆を引きつけるのである。

---

<sup>87</sup> Theodor Wiesengrund Adorno (1903-1969) ドイツの音楽社会学者、哲学者、作曲家。

<sup>88</sup> 『アンブルフ』誌、1929年5月号。

<sup>89</sup> フランス語のタイトルは『Mariette』。詩：パウル・リンケ、音楽：Sterny-Courquin。1911年のフランスの流行歌。「おバカなマリーちゃん」という内容の歌詞を持っている。

<sup>90</sup> 『Du Kleine Fliege, wenn ich dir Kriege...』この音楽は民謡に基づくもので、ハエに向かって「おまえを捕まえたら足を引きちぎってやる、そしたらお前はびっこをひかなくちゃなくなくなって、病院に運ばれて手術をされるんだぞ」と歌う。



【譜例 1】

冒頭のテンポは Langsam と指示され、「p」で歌う。歌の旋律だけ取り出してみると、いかにも頭を撫でるような旋律で、可愛がっているかのようなのであるが、この曲をはじめ、アイスラーの曲では、至るところに短2度およびその複音程でぶつかる音がある。冒頭のピアノパートの減8度が印象的な和声上に-chen の Gis の音がピアノの Fis の音とぶつかり、また2小節目では「dummes」の mes の D がピアノの Cis と短2度で衝突するように作られている。そして1度目の「dummes」の最初の音節は8分音符であるが、2度目の「dummes」ではそれは4分音符で書かれ、言葉を強調するような作りになっている。【譜例 1】



【譜例 2】

【譜例 2】の2小節目では、lebhaft 〈aber nicht verhetzen〉「生き生きと、しかし煽り立てない」と指示され、「Viehchen!」が、あたかもその言葉を投げつけるかの様に歌われる。「Viehchen!」のリズムとピアノのリズムが同じだが音程が複雑に下降していて、マリーちゃんの周りに多くの人があざ笑うかのように、言葉を連続して言っている感覚がある。表

記にもあるように、煽り立てないと指示されているので、マリーちゃんとの距離感を保ちながら上から目線のように感じる。歌う時は「Viehchen!」の言葉のエコーが、ピアノの旋律につながる様に感じながら歌わなければならない。また、ピアノの低音部分にみられる短前打音はこの曲で多く出てくるが、前までの流れに対してつまづくようなイメージで書かれている。

5

*sehr rhythmisch*

Idi rei ße dir ein

*sfz*

*p*

【譜例 3】

【譜例 3】の 5 小節目の増 11 度の音型が矢印でも表しているがかなりの跳躍で、さらに「*sfz*」が表記されている。一瞬、マリーちゃんが思いっきり叩かれたのかもしれない。そして付点のリズムからなるアクセントとスタッカートは、足を引きずりながら、懸命に歩いているような様子を表現している。やがてその緊張感はぎこちなく八分音符の単調なリズムへと収束し、8 小節目の冒頭では、それまで散々鳴らされ続けた不協和音が嘘であったかのような明るさと、軽さを持つ単純な長 3 度へと至る。それによってマリーちゃんが救われた！お仕置きはもうおしまいと思われるや否や、それに続く減七和音のアルペジオによって再び救いの兆しが閉ざされる。この歌では 5 小節目からの旋律が繰り返されるが、「*sehr rhythmisch* (とても律動的に)」と書いてあるので思いきり言葉の端切れを良くして歌わなければならない。

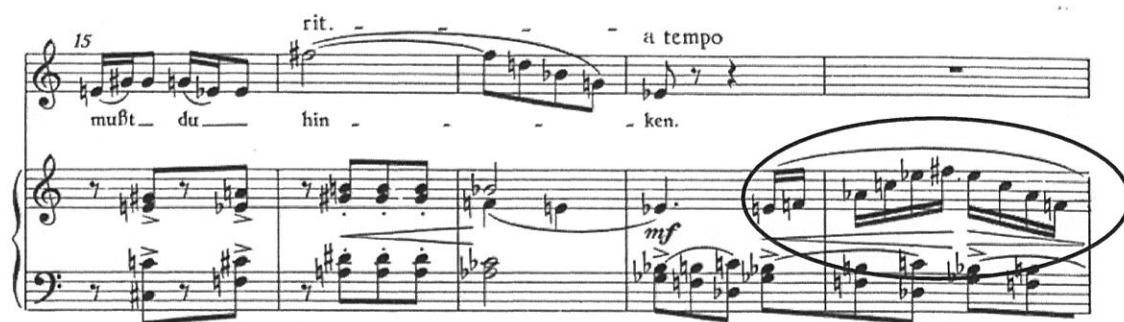




【譜例 4】

【譜例 4 の】10 小節目冒頭の「Beinchen (足)」を切断してやると言っているところは長 3 和音で始まり、これに減 4 度 (= 長 3 度) の響きが続くが、14 小節目の「Schinken(太もも)」では、第 1 音で歌とピアノの和音がぶつかった後、それに続くのは増 3 和音であり、事態が悪化していく様子が表現されている。またその口調の悪さがアクセントや音型に出ていく。10 小節目と 14 小節目の歌の旋律は同じだが、ピアノや表記の違いをはっきりと演奏をしなければならない。

12 小節目と 14 小節目で韻を踏まれる「hinken」と「Schinken」は強調されるべきであろう。ここではアイスラーの単調な一定のリズムが言葉のリズムをさらに自由に、そして明確に聞こえさせるのである。また、11 小節目の「mußt」や 13 小節目の「deinem」のように意味的には重要でない言葉に特殊な音型をあてて目立たせ、さらにそこで休符をもつ立体的な伴奏を使うことにより、ここに従来の芸術音楽の作法に逆らった、独特な雰囲気が生まれる。



【譜例 5】

【譜例 5】の 16 小節目以降の「hinken」は rit. で 2 小節かけてたっぷりと言葉を歌う。その中でピアノは、クレッシェンドをしっかりとかけていき、歌の旋律と半音でぶつかる

17 小節目のピアノの F の音に向けて強調して弾かなければならない。

18 小節目からのピアノの低音部分のアクセントを意識すると三連符のような作りになっており、拍節感を混乱させ、足を引きずりながら歩く様子が表現されている。そこに丸で囲っている 16 分音符のサイレンのような旋律が機械的に鳴り響き、それが次の部分を予感させる。

【譜例 6】

そして、【譜例 6】の「Ruhiger (より穏やかに)」で演奏される歌とピアノのシンコペーションは双方の強弱が噛み合わないようになっていて不安定である。歌の旋律とピアノの低音は 2 拍目に長音があるため、そこに重心がくるが、アクセントの位置は同じではない。低音の cis と中間音の C は半音であるためピアノではぶつかるが、アクセントの位置が違うため優しくぶつかるようになっている。

【譜例 7】

【譜例 7】の音階は、【譜例 5】の「○」で囲っている旋律の対比のような音階の流れになっており、本来なら【譜例 5】の流れに乗りながら石鹸のヌルヌルのおかげでスムーズに行くはずだが、「Zurückhaltend (感情を抑制する)」と表記されていて、その流れを止める

ようにピアノは一定のリズムを刻んでいる。普段だったら現実の音や一定のリズムは安心感があるが、この曲では、現実が痛々しくも、心拍数を嫌でも共有させられるように浮き彫りになっている。患者になってしまったマリーちゃんは、安価で普段床などを拭くような「Schmierseife (やわらかい石鹸)」で洗われるのであった。もちろん人には使われないのであるが、ここの上下を繰り返している音型は雑にゴシゴシと洗っているような様子や、泡がヌルヌル・べちゃべちゃな様子も伺える。歌ではドイツ語の子音も柔らかく出すことによってより気をつけながら洗われているのが表現できる。

39 *poco rit.* **Schwerfällig** **Tempo II** 40

Schmier - seif' ein - ge - schmiert; dann kommt der deut - sche Män - ner - chor, — der —

45 *Wie zu Anfang (langsam)*

singt — dir ein schö - nes Lied - chen vor. Ma - rie - dien! Du

【譜例 8】

ここまではマリーちゃんのお話だが、39 小節目から男性合唱団が登場する。「schwerfällig (鈍重な)」と表記されていて【譜例 6】と同じテンポ (Tempo II) と表記されているということから、まだ手術が終わりかけた瞬間にわざわざ男声合唱団が大勢来て、綺麗な歌を歌われるのは厄介だが、あえてこの部分は堂々とのびのびと歌う。今までは半音でぶつかるところが多かったが、この場面は、ぶつからずに美しいハーモニーをピアノでも表している。



【譜例 9】

そして、最後に、「マリーちゃん、ばーか！あーほ！マヌケ！」と繰り返される。【譜例 8】の 45 小節目には「Wie zu Anfang (始めのように)」と記譜されているが、47 小節目は大きく異なっている。まず、「Viehchen!」では【譜例 2】では 16 分音符で歌われるが、【譜例 9】では 32 分音符になっている。そこから「sehr rasch (とても速く)」で後奏に流れ込んでいく。また、「ppp」で和音だけになっているということは、マリーちゃんは何らかの変化があり、その事に対しての罪悪感と、まるで何事も無かったかのようにみせかけて逃げていくような後奏になっている。

## Kriegslied eines Kindes

Meine Mutter wird Soldat,  
da zieht sie Hosen an mit roten Quasten dran.  
Traratschindra, meine Mutter wird Soldat.

Da bekommt sie einen Rock an mit blanken Knöpfen dran,  
da bekommt sie Stiefel an mit langen Schäften dran,  
da bekommt sie einen Helm auf mit Kaiser Wilhelm drauf.  
Traratschindra, meine Mutter wird Soldat.

Dann kriegt sie gleich ein schießgewehr,  
da schießt sie hin und her,  
dann kommt sie in den Schützengraben,  
da fressen sie die schwarzen Raben,  
Mein Mutter wird Soldat.

Dann kommt sie ins Lazarett,  
da kommt sie ins Himmelbett,  
Traratschindra, Trara trara ratata,  
Meine Mutter wird Soldat!

## 子供の戦争歌

ぼくの母さん、兵隊になる  
そしたら赤い飾りの付いたズボンを穿くんだ。  
トララチンドラ、ぼくの母さん、兵隊になる。

それからピカピカのボタンの付いた上着を着て、  
長靴を履いて、皇帝ヴィルヘルムの印のついた鉄帽をかぶるんだ。  
トララチンドラ、ぼくの母さん、兵隊になる。

それからすぐに銃をもらって  
あっちこっち撃ちまくるんだよ  
そうして塹壕に入ってさ  
黒いカラスのエサになるんだ  
ぼくの母さん、兵隊になる。

それから野戦病院に連れてこられて  
そのあと天国のベッドに入るんだよ。  
トララチンドラ、トララ、トララ、ラタタ、  
ぼくの母さん、兵隊になる！



【譜例 1】

最初の言葉でもある「ぼくの母さん、兵隊になる」の部分の旋律は半音階で下がっており、「Zurückhaltend（控えめに、抑制的に）」で歌われる。少年の心の不安や悲しみが含まれるが、2小節目からピアノのビシッと少年の不安をかき消すかのようなアクセントがテンポ感の変化を強調している。「Sol-dat」のAの音に、ピアノのAs、Gis、Hの半音や長2度のぶつかりが3回も続き、戦争の痛々しい世界へ引きずり込ませるような狙いが表現されている。ここで重要なのは、テンポに入る時の歌の終わり方は、フレーズ感を持って、ここには「！」が無いように歌いきらなければならないということである。なので、ここの2小節で一番強勢がおかれるのはピアノのHの音である。



【譜例 2】

この曲の特徴のひとつに、「トララチンドラ！」の付点のリズムがある。旋律だけを見れば軍隊のようにカチッと行進しているようなのだが、ピアノの冒頭では減8度の響きが含まれ印象付けられながらも、そのかっこよさをあざ笑うかのように常に2度で歌とぶつかっている。歌では戦争の本当の恐ろしさを知らない少年の生き生きとした動きを体現して

いるが、ピアノのリズムも少年の動きと共にカチッと進行しているのである。歌とピアノで、リズムを正確に合わせなければならない。

6 Tempo I poco rit. Tempo I

dat. Da be.kommt sie ei . nen Rock an mit—

*ffp* *p scherzando*

*sfz sfz sfz*

【譜例 3】

【譜例 3】の 7 小節目のリズムが面白い。「Trara」と兵隊の真似をしているが、音程は A と Gis という長 7 度でぶつかる。この音程は As から G へと半音下降していた 4 小節目のピアノの音程と想補関係にもあるので、それに上方跳躍していた歌の動きの特徴をもたせたものということが出来る。「*sfz*」の連続とそれに続く「*ffp*」で、動きのぎこちなさが強調されるも、なにもなかったかのように「*p*」で Gis だけの連続スタッカートになる。あたかも、兵隊ごっこをしていた元気でいた少年が、いきなり周囲に怖いものを感じ、緊張した雰囲気の中、ヒソヒソ話をするようだ。8 小節目からスタッカートがたくさん出てきて兵隊の機敏な動きが出ている。ここは「scherzando（戯れるように、おどけて）」と書かれていて、ピアノの半音の動きは（譜例 7 の○で囲った箇所）、ピカピカのボタンのついた上着をイメージしている。

9 rit.

blan - ken Knöp - fen dran —, da be - kommt sie Stie - fel an mit lan - gen Schaf - ten dran, da bekommt sie ei - nen

*fp* *pp*

【譜例 4】



【譜例3】と【譜例4】の丸で囲っている16分音符の装飾的な半音のモチーフは、歌われている内容と関連するものだが、ここではキラキラとした様子と実はそうではない様子を表しているの、ピアノは強調してスタッカートとスラーの違いを出す。

【譜例5】

ここにも面白い皮肉めいた効果がある。「皇帝ヴィルヘルムのしるしのついたヘルメットもかぶりたい！」と兵隊になりたい願望と、母のことを自慢に思う気持ちがどんどん高ぶっていく【譜例5】の「□」で囲んだ皇帝ヴィルヘルムの旋律は、13小節目の歌の「Es - A - F - H」が、14小節目のピアノでは「E - B - Fis - C」となっているように、半音高められている。ここはアイスラーらしい場面の一つである。旋律が半音高くなり、クレッシェンドに音の高さもプラスされることにより、気持ちの高まりが立体的に表現されている。そして、また、「トララチンドラ、ぼくの母さん、兵隊になる！」と、この曲の最大の盛り上がりで、声を大にして話すのである。

【譜例6】

そして、戦争の怖さが憧れに混ざり始める。銃を撃ちまくる仕草もかっこよく決めるが、そんな母さんはやがてカラスに食べられてしまう。【譜例6】の23小節目からの「○」で囲った部分では、カラスが遠慮なく母さんの体を突つく様子が鮮明に描かれている。20小節目にある「Schießgewehr（銃）」と、21小節目の「hin und her（あちこち）」の跳躍は減8度なのだが、これに対して25小節目の「☆」印で書いた「Raben（カラス）」という言葉への跳躍は増8度で、少年の心の広がり、または怒りが爆発したような音型と言える。また、25小節目で歌がFis音のみを繰り返すところでは、ピアノが一気に少年を包み込むような勢いをもって、「兵隊になる」ということの結末を少年に突きつける。アイスラーは、強調したい言葉では同音でクレッシェンドをすることが多い（奥の庭の木に向けた春の言葉にもあるので重ねて参照）。そして、26小節目の低音では少年の怒りの震えがトリルで表れている。オーケストラでいうとティンパニーのようであるが、この中間音に「C-Ces(H)-B-A」と、これまで冒頭以降計3度繰り返されてきた「Meine Mutter wird Soldat」の音型が表れているため、ピアノはトランペットのような音色でアクセントが付いているこの中間音を強調しなければならない。この場面で少年は、銃を撃っていた母さんはもう戻ってこないという運命に気付いてしまったのである、

31 *rit.* *Tempo I*  
da kommt sie ins Him-mel-bett, tra-ra  
*senza espr.*  
*sempre mpp*  
*fp*

35 *breit* *ff zurückhaltend*  
tschin-dra. Tra-ra tra-ra ra-ta-ta, mei-ne Mut-ter wird Sol-  
*p* *fp* *fp*

【譜例 7】

そして、【譜例 6】の怒りから一転し、母さんは「野戦病院に入って天国のベッドに行く」と【譜例 7】の 31 小節目で話す。ここはあたかも、そのベッドが憧れの場所であるかのように、または力尽きたかのような「*ppp*」で歌い、それと共に「□」で囲った和音は短 6 度で半音ずつ「天国へ向けて」上がっていく。これもアイスラー特有の表現である。ピアノはこの半音の上行を弱音ゆえの緊張感をもって、かつ、「*senza espressivo*(感情は込めずに)」テヌートで弾かなければならない。そして、この【譜例 7】の「○」で囲っている 31 小節目と 33 小節目の呼応する動きも、アイスラーらしい特徴である。これはこの後の節でも話すが(第三章第二節ハリウッド歌曲集《自殺について》参照)、アイスラーは歌曲の流れの中でしばしば、歌とピアノでエコーのような対応関係を作り、そこからまた新たな流れを生み出す作曲をしている。それは 33 小節目の最後に置かれたフェルマータと共に内容の尾を引かせ、立ち止まって考えさせられる効果を持っている。

The image shows a musical score for Example 8. It consists of two staves: a vocal line (treble clef) and a piano accompaniment (grand staff). The vocal line begins with the word 'dat!' and has a fermata at measure 40. The piano accompaniment features a chromatic ascent in the right hand and a descending line in the left hand, ending with a fermata and a 'p' dynamic marking. The tempo is marked 'Tempo I'.

【譜例 8】

そして最後は【譜例 8】の 39 小節目の「*sfz*」にてあたかも銃で打たれて力が抜けていくように音程も下降していき、しまいには 40 小節目の「*p*」で思いっきり少年が倒れ込むような情景が描かれている。この曲には、作られた憧れと現実の表現があり、ピアノと歌の差を歌いながら広げていかなければならない。

## Frühlingsrede an einen Baum im Hinterhaushof

Ich bitte Sie sehr zu blühen, Herr Baum,  
vergessen Sie nicht: es ist Frühling!  
Streiken Sie wegen dem furchtbaren Lichthof?  
Streiken Sie wegen der schrecklichen Zinskaserne?  
Sie werden doch nicht so unmöglich sein, vom grünen Walde zu Träumen.  
Anpassung an das Milieu, wenn ich bitten darf!  
Vielleicht meinen Sie, daß es überflüssig ist in unsrer Zeit zu blühen?  
Was sollen junge, zarte Blätter auf den Barrikaden?  
Damit hätten Sie gar nicht unrecht, Herr Baum!  
Vergessen Sie: es ist Frühling.

## 奥の庭の木に向ける春の言葉

お願いだから咲いてくれませんか、樹木さん  
忘れないで下さい、春ですよ！  
ひどい中庭だからってストライキですか？  
みすばらしい兵舎だからってストライキですか？  
緑の森を夢見ることは、できない相談じゃないでしょう。  
できれば環境に合わせ頂くことをお願い致します！  
ひょっとして現代に花を咲かす事は無駄だと思ってらっしゃいますか？  
バリケードの上に若い葉っぱを開くのは無意味だと思って？  
もちろんそう思われて間違いじゃありませんよ、樹木さん！  
忘れてください、春だってことは。

Ruhig beginnend (♪)  
sehr frei im Vortrag

etwas flüssiger

Ich bit-te Sie sehr zu blü-hen, Herr Baum, ver-ges-sen Sie nicht: es ist Früh-ling!

【譜例 1】

この曲には完全4度が多く用いられている。例えば、【譜例 1】の3小節目の「blühen, Herr Baum」の「E-H-Fis-Cis」という完全4度が連続する旋律は、とても目立つ音型になっている。この音型はのちに大切な場面で使用されることになる。しかし、ここにはアイスラーが良く使用する2度のぶつかりはない。4度というかなり不安定な下降の音階は、怒りをぶつける元気がないように木を仰いでいた顔がうなだれているように思える。2小節目の矢印にもあるように、ピアノのCの音が次の和音でCisに変わることによって、初めは低音との間に構成されていた完全4度の音程（G-C）が、高音との間（Cis-Fis）に移動する。このことによってピアノには気持ちの高鳴りと、どこにもぶつけようのない感情が入り混じる。アイスラーがよく使う半音変化による効果である。

そして、3小節目の「etwas flüssiger（いくぶんスムーズに）」からのピアノは、春のそよ風が生ぬるく吹いているかのように、歌の旋律にまわりつきながら共に歌い、そこから吹き抜けていく。



【譜例 2】

しかし、【譜例 2】の 5 小節目では、「poco pesante (少し重々しく)」になり、「A-Es-As」の減 5 度と完全 4 度を重ねた和音がテヌートで繰り返される。そこに低音の H の音が不吉な半音の響きを作り、8 分の 6 拍子の軽快な春の息吹を思わせるリズムからいきなり足取りが重くなり、ここにアイスラー特有の 2 度のぶつかりが出てくるのである。そこで、上の二声(Es-As)を完全 4 度にして、このまま平行に動かしている。主人公の願いが春の息吹と共に届くかと思いきや、木はびくともしない様子が映し出されている。そして 7 小節目では減 5 度がピアノの上声で、主人公がびくともしない木を見つめながら深いため息をついているかのように下行し上行する。

【譜例 3】

ここまでは 8 分の 6 拍子であったが、【譜例 3】の 11 小節目からは拍子の変更がないまま 4 分の 3 拍子のようなリズムになる。1 拍目と 2 拍目のピアノの中声部の和音には「sfz」があり、歌とピアノの上声の旋律ではアクセントが 3 拍すべてにかかっていることで、このリズム的な変化が際立っている。ここでより深く、そして苛立ちながら訴えているのが分かる。春の息吹は、主人公の感情と比例するように主人公に向かって吹いている。しかし、13

小節目以降ではまた、3拍子のリズムから8分の6拍子へと戻る。13小節目ではピアノが rit. とアクセントによって、すぐ前の緊張感のある訴えを支持するが、これに対して、14小節目の「A-Cis」のA-durの和音とそれに続いて完全4度と半音下降する音型は、木がびくともしないどころか、その息吹をも止めてしまう様子を表現している。そして14小節目の「Sie」の部分のピアノの音は2度でぶつかり、木に対する怒りや緊張感を取り戻している。

15 wie zu Anfang  
wer den doch nicht so un - mög - lich sein, vom grü - nen Wal - de zu träu - men. Anpassung an das Mi -

【譜例 4】

【譜例 4】の15小節目から歌は最初とほぼ同じ旋律をもっているが、ピアノには新たな旋律が与えられ、さらに緊張が増していく。このフレーズの後半部分のピアノは冒頭とほぼ同じであるが、3小節目にあった「etwas flüssiger」という指示はここにはなく、スムーズにいくかわりに「夢を見てもいいじゃないですか？」とびくともしない樹木に対してあきらめが少し見え隠れしている中、独り言の様に歌われる。19小節目の歌はAsの連続であるが、13小節目と同様の同音の連続と、ピアノの低音のトリルがこの部分にこの曲一番の緊張感を与えている。これは、アイスラーらしい表現の一つである。（〈Kriegslied eines Kindes〉の【譜例 6】の25小節目参照）樹木のとっぺんに対して怒りが爆発するところであり、この曲の一番の盛り上がりである。

20 *accel.* *sehr ruhig beginnend*  
 lieu, wenn ich bit-ten darf! Viel-leicht mei-nen Sie —, daß es

25 *poco rit.* *etwas flüssiger*  
 ü-ber-flüs-sig ist in uns-er Zeit zu blühn-? *molto espress.*

### 【譜例 5】

20 小節目では、「wenn ich bitten darf! (できればお願いしたいんですが!)」と素早く投げつけるように歌う。ここに怒りの「*accel.*」がかかり、続くピアノはアクセントの連続でバラバラと崩れ落ちていく。しかし、怒り狂ったのが落ち着くと共にここでも樹木は平然としていてびくともしない現実到低音の一定の Des の音程が内面の心境を写している。歌は「ひょっとして・・・」と3度ずつ下がってゆき自信がなくなっていく。そして、26 小節目では2連符になり主人公の訴えも無力さが増してきて、27 小節目の「Zeit (私たちの) 時代」というところでは体の重みと時代の重みが fis-moll の主和音の形で現れている。この主和音の第5音はそのまま半音下げられて減5度の和音となるが、「blühn?」は長3度の上行音型になっている。26 小節目以降は半音階で短調で歌の旋律が下降し、ピアノが全体として上行することで、圧縮されていく感じがあったが、その重みがいきなり 28 小節目で軽くなるため、取り残されたような不安定で開放的な感覚になるのである。この部分はまだ望みはあると主人公は思っているかのようだ。



35 wie zu Anfang *molto rit.*  
Da - mit hät.ten Sie gar nicht un.recht,Herr Baum! Ver - ges - sen Sie: es ist

39 *a tempo, accel. <molto>* *poco rit.*  
Früh.ling.

*mf* *f* *sffz* *ff secco*

# 【譜例 6】

バリケードは最初に敵に攻撃される所なので、そんなところに若い葉っぱを開きたくないだろうと、主人公も樹木に対して納得し、36 小節目から、歌には再び初めと同じ旋律が流れる（【譜例 1】参照）。あえて最初の旋律を流すことで、聴衆に同じ旋律でも、意識が変わったことを認識してほしいと意図したのであろう。

そして、楽譜上にて違う所は、ピアノである。この 37 小節目には完全 4 度の積み重ねになっている和音が頻繁に現れる。この 4 度堆積和音は、同じ小節の歌の旋律構成音を積み重ねたものである。この連続する 4 度下降は 2 小節目で「咲いてください、樹木さん」と歌われたのをはじめ、樹木に呼びかける場面で用いられていた。

ここでは「もちろんそう思われて間違いじゃありませんよ、樹木さん！忘れてください、春だってことは。」と言っていて、ここには今まで散々お願いしてきたこともむなしく、びくともしないどころか主人公の唯一の楽しみであった花も咲かせない樹木に対するなんとも言えない共感が表れている。38 小節目の「Vergessen」の As と歌の音とピアノの B の長 2 度のぶつかりの場所が約 1 オクターブ離れていることから、自分自身の居場所に対しての空間の幅が広がっていく感覚というほうが合っているかもしれない。そし春に花は咲か

なくて当然だと結論づけたにも関わらず、【譜例 2】の疑問に満ちた春の息吹が、主人公を吹き抜け、旋律 39 小節目では「molto accel.」なので、何事もなくあっさりと過ぎていくのである。そして、最後の 2 小節では、この曲で初めて「^（山型アクセント）」がいきなり用いられる。増音程や半音を多く含む不協和な響きに鋭く「secco（乾いた感じで）」打ち込まれる低音がアイスラーの社会に対するいらだちが現れている。

この曲は、全体を通じて歌の旋律とピアノの旋律が奇妙なまでも一致しているところが多いのだが、流れを持ってお互いがなぞるようにして演奏することを心がけるとなお良い。

なお、論文の付録 3 に《新聞の切り抜き》の全ての対訳を載せているので、参考にしたい。

## 第二節 〈自殺について〉 Über den Selbstmord

第一節では、1926年に作曲され、シェーンベルクの影響を大いに受けている無調音楽の作品の楽曲分析をしたが、第二節では、アイスラーが亡命していた時期に作曲されていた曲を楽曲分析していく。その前に、全体を通してアイスラーの歌曲作品の特徴をいくつか述べていきたいと思う。

- 1、連作歌曲（声楽とピアノ）作品が少ない。
- 2、短い曲が多い。
- 3、亡命前は無調音楽、亡命初期は十二音技法、亡命後は調性音楽。
- 4、亡命中の歌曲は引き出しの中の仕事としてとらえていたことが多い。（⇒当時需要が多かった商業音楽）
- 5、詩にとってもこだわっていた。

亡命という状況の下では、アイスラーはそれまでと同じように歌曲を作曲することが出来たわけではない。例えば、第二章でも述べたが、亡命中は映画音楽の作曲や教師としての仕事に多くの時間が割かれていた。しかし、そのような中でも、さまざまな声楽作品が生まれた。例えば、戯曲《まる頭ととんがり頭》op.45 のためのバラードやソング。独唱、合唱、オーケストラの為の《ドイツ交響曲》op.50 などがある。この《ドイツ交響曲》は十二音技法で書かれ、シュプレッヒシュティンメのような技法も使用される。ホールでの演奏を目的とした大規模作品である。

亡命中の歌曲にも、ブレヒトの詩に基づく作品は多い。アイスラーとブレヒトはしばしば詩について議論をして、「今、現在」の歌詞を作ることもあった。ブレヒトは「僕にとっての彼の作曲は戯曲にとっての上演と同じ、試験だ。彼は詩を恐ろしく精密に読む。」<sup>91</sup>と言っているくらいであったが、この事がよく分かる曲がある。それは、〈自殺について（Über den Selbstmord）〉である。

1942年に書かれたこの曲のテキストは、もともと戯曲の一部であった。アイスラーは当時、テキストに小さな変更を加えることによって、様々な出自をもった詩をハリウッドの亡命生活の環境へと移し替えた。たとえば冬という季節は、アイスラーの手によって政治的な暗喩（メタファー）へと変換されている。アイスラー詩に、省略、テキスト各部の並べ替え、

---

<sup>91</sup> Arbeitsjournal, S.497.

文の組み換え、縮小、要約、あるいは、題名の変更といった明確な介入を行うことにより、テキストを、アイスラーが意図した視点のもとに取り込む。アイスラーが用いたのは、学問的方法論ではなく、芸術的方法論である。つまり、ある詩を読み、そして要約する。ブレヒトはアイスラーのテキスト改作に非常に興味を抱き、部分的には実際にそれに讃嘆した。例えば、ブレヒトは、アイスラーのヘルダーリンの詩の改作を「ギプスをはずす」ような有益なプロセスとして褒め称えた。

作曲方法としては、第三部の第一節で楽曲分析をした、《新聞の切り抜き》の様々なアイスラーの個性が、この曲でも生きている。この時期のアイスラーが、どのように作曲をしているのか、〈自殺について〉の曲を通して述べていきたい。

このブレヒトの歌詞は『セチュアンの善人(Der gute Mensch von Sezuan)』という、教訓や風刺を織りこんだ寓意劇を想定してかかれたものである。この《セチュアンの善人》のあらすじは次のようなものである。

舞台は 1920 年代の中国、セツアン（四川省）。天上にいる三人の神様は、殺人、事故、自殺などの世の中の乱れを聞かされ、神の道德（十戒）が役に立たぬのではないかと心配し、地上に降りてくる。一人でも善人を発見すれば自分たちの掟の正しさが証明されると思い、必死で善人を捜して旅をしている彼らには宿がない。誰一人として宿を貸してくれない中、娼婦のシェン・テだけは彼ら三人に宿を提供した。

彼女のおかげで神様はその存在を全面否定されずに済んだのである。翌朝、シェン・テは宿を貸した見返りとして、神様から大金をもらう。神様はシェン・テに善良であり続けるようにと言い、姿を消した。シェン・テはその大金で、街の小さなタバコ屋を買い取り、まっとうな生活を始める。しかし彼女から甘い蜜を吸おうと、次々と人がやってくる。ある時シェン・テは、柳の木の下で自殺をはかろうとする飛行士ヤン・スンに出会う。彼に惚れてしまうシェン・テであったが、当のヤン・スンは彼女を金づるとしてしか見ていなかった。ヤンに金をとられて無一文になったシェン・テだったが、床屋の老人のはからいで莫大な金を手にすることになる。このままでは骨までしゃぶられてしまうと感じたシェン・テは、これ以上、他人のために自らの身を破滅させてはならぬと考え大きな行動を起こす。自らは旅に出たといって姿をくらまし、冷酷非情な従兄弟のシュイ・タとして、床屋からもらった金を元手にタバコ工場を経営したのだ。

工場の経営は順調にゆき、貧民を使って、セチュアンのタバコ王と呼ばれるようになった。しかし、シェン・テのあまりにも長い不在を不審に思った長屋の連中はシュイ・タがシェン・テを殺したと騒ぎ出す。ひそかに裁判官に扮した神様によって、裁判が開

かれる。

悪人を演じきれなくなったシュイ・タは、神様の前で一人二役を演じていたと告白する。そしてこう叫ぶのであった。

「善良であれ、しかも生きよ、というあなた方の命令が、私を真っ二つに引き咲きました。」と。しかし、神様は自らが作った世界のなんの解決も与えることが出来ず逃げるように天上に去っていくのであった。幕切れ、水売りの男はいう。「これが最善の終わり方ではないことは誰もが分かっている、しかし最善の終わり方はきっとあるはずである」と。

この劇の作曲者はパウル・デッサウ<sup>92</sup>が作曲している。この「憂鬱な夜」は第3場のこういう場面で歌われる。

ぼろぼろの服を着たヤン・スン（失業飛行士）が公園の上を飛んでいる飛行機を目で追い途方に暮れている。そして、ポケットから縄を一本取り出してあたりを見渡す。大きなしだれ柳のほうへ歩み寄ると、シェン・テと若い娼婦が彼に歩み寄る。若い娼婦がスンに遊びを乞うが、追い払う。気を取り直して、柳にロープをかけようとする。と、雨が降ってきた。雨宿りの為にシェン・テと若い娼婦は柳の下に行くと、自殺を図ろうとするスンを発見する。二人はスンの自殺をする理由を聞きシェン・テは涙を流した。そして、スンに向かって《憂鬱な夜》を歌うのであるが、この曲にはメロディはなく、ただ伴奏が憂鬱な雨の夜を思わせる背景を描いているのだ。

ブレヒトは、世界に対する疑惑の目を分かりやすい形で示すために、シェン・テとシュイ・タというふたりの人物を登場させた。人間の二面性を表しているというよりも、人間は完全なる善人では生きていけないということを示している。完全なる善人では自分の骨をしゃぶられるだけだし、かといって完全なる悪人で生きるといつかは必ず自らの墓穴を掘ってしまうのだ。このことは同時に、世界の二面性をも表している。これから分析をするアイスラーの〈自殺について〉はこの劇中の「憂鬱な夜」のテキストに基づいている。これは1分にも満たない曲であるが、ここには多くのメッセージが込められている。

---

<sup>92</sup> Paul Dessau (1894-1979) ドイツの作曲家・指揮者。1957年に『ベルトルト・ブレヒトの思い出に(In memoriam Bertolt Brecht)』という曲を作曲しているほど、ブレヒトと仲が良かった作曲家の一人である。

アイスラーの歌曲

**In diesem Lande und in dieser Zeit**

Dürfte es trübe Abende nicht geben,  
auch hohe Brücken über die Flüsse.  
Selbst die Stunden zwischen Nacht und  
Morgen

Und die ganze Winterzeit dazu,  
das ist gefährlich!

Denn angesichts dieses Elends

**werfen die Menschen**

**In einem Augenblick ihr unerträgliches  
Leben fort.**

自殺について

この国の、こんな時代には  
憂鬱な夕べがあつてはならないのかもしれない

川を超える高い橋も  
それから夜と朝の間の時間すらも  
そして冬の季節全体も加えていい、それ  
らは全て危険だ！

この悲惨さを目の前にすると  
人々はこの瞬間のうちに  
その耐えがたい人生を  
投げ出してしまうから

デッサウ作曲の劇中歌

**In unserem Lande**

Dürfte es trübe Abende nicht geben  
Auch hohe Brücken über die Flüsse  
Selbst die Stunde zwischen Nacht und  
Morgen

Und die ganze Winterzeit dazu,  
das ist gefährlich.

Denn angesichts des Elends

**Genügt ein Weniges**

**Und die Menschen werfen  
Das unerträgliche Leben fort.**

憂鬱な夜

私たちの国には  
憂鬱な夕べがあつてはならないのかもしれない

川を超える高い橋も  
それから夜と朝の間の時間すらも  
そして冬の季節全体も加えていい、それ  
らは全て危険だ。

なぜって人間はみじめになると  
ほんのささいなことでも  
すぐに投げ出してしまう  
この耐えがたい人生を

Andante molto (*sehr leise*)

In die-sem Lan-de und in die-ser Zeit dürf-te es trü-be A-ben-de nicht

ge-ben, auch ho-he Brük-ken ü-ber die Flüs-se. Selbst die Stun-den zwischen Nacht und

# 【譜例 1】

【譜例 1】のこの曲は短期的には様々な調を経由しつつも、その中心部においては c-moll の響きを持っている。「Andante molto (歩くような速さで)」と書いてあるが、この曲の特徴の一つは、一定の歩調を思わせる一貫したピアノのリズムである。各小節の和音は基本的に 4 分音符が 2 つに 2 分音符が続く形で書かれ、歩みは毎回止まりながら進んで行くような流れになっている。この 2 分音符の上にある歌の 8 分休符は、ピアノは歩みが止まっているが歌は這い上がるように、重い足をあげるような動きをイメージした休符にすると停滞せずに進むことが出来る。しかし、「sehr leise (とても小さく)」と表記されているので注意したい。

5 小節目に続く、高い「Brücken (橋)」とそれに続く「über die Flüsse (川)」の三連符は、音楽的な事情というより、言葉のリズムを優先させたものである。そのためこの三連符はリズムにとらわれるのではなく、自由に歌う。その他は、言葉をはっきりと伝えるように歌うが、あまり感情を込めすぎるとこの曲にふさわしくない。『セチュアンの善人』のどんよりとした夜の公園で、柳の下で雨宿りをしているシェン・テとスンを思い出してほしい。雨が降っていてどんよりとしている伴奏は、余計な音が無く、単純な和音の連続なので、このような和音の響きの中でより歌詞や旋律が立体的に見えるのである。舞台の上で主人公にスポットライトが当たっているかのようだ。6 小節目では 8 分休符があり、ここで 1 オクターブ上がることで、さらに言葉の緊張感が高められているのである。この個々の言葉の高まりが、のちに大きな波となって表れるのである。



【譜例 2】

【譜例 2】10 小節目の「*ppp*」で「das ist gefährlich!」と歌う箇所は音程を意識して歌うのではなく、小声で話すようなイメージで歌う。そして、そのあとのピアノで同じ旋律が「*pppp*」で後から流れてくる。これは、《新聞の切り抜き》の〈奥の庭の木に向ける春の言葉〉ところにもあったアイスラー特有のエコー風の表現で、次の展開に行くがその展開の中はその前に伝えていた世界のなごりがある。

【譜例 3】

また、10 小節目の歌の旋律が、「G-B-As」なのに対して、それに続いて【譜例 3】の「□」で囲っている反復されている 12 小節目のピアノの進行は「G-B-A」になっている。ここで、初めて A-dur になり、緊張感が一瞬ほぐれ解決するかと思いきや、また最初のハーモニー



に戻る。そして、また冒頭の旋律が流れるが、ここでは最初のフレーズが徐々に音程を上げて繰り返される。ピアノが相変わらず淡々とリズムを刻んでいるのには、どんよりとした夜であり、誰にも助けてもらえないような絶望感がある。

17 小節目では拍子は2分の3に変わる。ここは【譜例1】の「dürfte es trübe Abende nicht geben」と同じ旋律になっているが、三連符が2つあり自然に、曲の終わりを予感させている。心境では、自ら命を絶つことに対して肯定的な考えでいるのだろうか。肯定的ということは諦めと同じである。

しかし、18 小節目で、再び拍子は元の4分の4に戻り、ここでいきなり「ff」で大きな衝撃が加わる。この「ff」のテキストは、身を投げる部分であるが、アイスラーは勿論自殺を肯定しているわけではないだろう。しかし、このそれまでの音楽的な流れを断ち切るような和音を怒りの表現と見るか、応援や希望とみるか、その判断は聴き手に委ねられている。少なくとも、この小節が共感の表現でないことは明らかだ。身を投げ出すだなんて馬鹿げていると言わんばかりのハーモニーである。

最後は、この曲全体が悲しみや後悔に包まれるかと思いきや、また、どこからかピアノの「das ist gefährlich!」の旋律が、何事もなかったかのように聞こえるのである。「自殺というものはする人が思っているほど、何事もなかったかのように時代は過ぎていくのだ」というメッセージなのかもしれない。

## 第四章 ハンス・アイスラーを「今」歌うということ

第三章まで、アイスラーの人生や作曲の特徴などを述べてきたが、第四章ではハンス・アイスラーを今、歌うということはどういうことなのかを論じていく。

日本ではあまり取り上げられないハンス・アイスラーを歌うにあたり、私は多くの問題を抱えてきた。日本でアイスラーを歌う時は、基本的に自ら演奏をする機会を得て自由に曲目を選択できる時か、音楽の授業や学校内での発表で自ら取り上げることがほとんどである。

しかし、ただ単に演奏してしまうとアイスラーが本当に言いたいこと、伝えたいことが伝わらないので、しっかりと説明も添えて演奏会にこれまでも挑んでいたが、基本的にアイスラーの歌曲は1回の演奏会で数曲のみ歌うことが多いので、それは演奏会の流れや歴史の流れの1部分となるような扱いのようなものであった。

しかし、そもそも断片的で、短いことが多いアイスラーの曲は、あっという間に終わってしまい、お客様には満足のいく感覚が持たれなかった。私自身もそのような演奏会の流れの1部としてのアイスラー作品に対する聴衆の反応はあまり、満足のいくものとは感じられなかった。どのようにしたらアイスラーの歌曲が、さらに愛されるようになるのかと考えていた。

そして、私が思いついたのは、アイスラーがシェーンベルクの《月に憑かれたピエロ》の裏を探ったときのように、私も客観的に、アイスラーの裏を考えてみた。一般的に聴衆は華やかで政治色のない音楽を好む。そのような中、アイスラーを歌うに当たってのこれからの課題や目標はどこにあるのだろうか。歌われない理由を以下まとめてみた。

アイスラーの歌曲があまり歌われない理由

- i、連作歌曲が少ない
- ii、ソプラノ歌手がレパートリーに出来る曲が限られている
- iii、クラシックの発声の曲が少ない(みんなが歌える歌、ソング、バラードが多い)
- iv、政治的な内容を持つ音楽が多い。
- v、1曲が短い。
- vi、アイスラーの歌曲に対する研究が遅れている(歌詞の理解の問題)
- vii、日本とドイツの歴史の相違。

i、の連作歌曲が少ないというのは、演奏会ではまとまった曲集を取り上げられることが多いという点から不利である。アイスラーの連作歌曲集としては 《新聞の切り抜き》(1925-

26)》、《ハリウッド悲歌 (1942)》、《6つのヘルダーリン断章 (1943)》などが知られているが、歌曲の多くは単体の曲で、演奏会で取り上げられるような歌曲だけではなく、劇中歌やバラード、専門家以外を対象とした曲など、そのジャンルは多岐にわたっている。確かに、単体の歌曲が多いこと自体は珍しくない。しかし、他の作曲家の場合、その1曲で世界感が分かるものが多く、扱いやすいのではないかと考える古典派、ロマン派などの歌曲は、その詩から、1曲でも世界観を特定しやすい。アイスラーはブレヒトと本来なら200曲以上の歌曲を作曲するとの目標を掲げていたが、実際はそれよりも少ない50曲未満の歌曲しか完成されなかった。

アイスラーとブレヒトの歌曲は、より具体的で時事的なテーマを扱うことが多く、単独で特定の世界観を構築することが難しい。実際、その多くが、当時の「現状」に足場を持つものであり、私達は歌う際、「当時」の「現状」、という2段階を考慮しなければならない。この一手間が、演奏の障害になっているのではないか。



Am Klavier. Ende der fünfziger Jahre

【写真】 93

ii、アイスラーが作曲するときは、基本的には彼自身がピアノの前に座り、弾き歌いをする

---

<sup>93</sup> アイスラー50歳後半。© Ullstein-Bilderdienst

ことが多かった。亡命中の曲の多くは無理のない音量や音程で、ほとんどがテノールの音域である。アイスラー自身が歌っている音源から、彼はテノールだと推測でき、リズムや歌い方はクラシックというよりはソングに近いものを感じる。そのため、ソプラノが歌いやすい音域のものは限られてくるので、歌手の曲の選択には工夫が必要になる。

iii、アイスラーが亡命前に追求したのは、大衆が共感し、歌う事が出来る音楽であった。他方、亡命中に作曲された《ドイツ交響曲》 op.50 は、独唱、合唱と大編成のオーケストラの為に書かれた十二音技法に基づく作品で、ソロパートには、シュプレッヒシュティンメや、複雑なリズムと音程といった難しい要素も多い。これはアマチュア歌手の為に書かれたのではないのである。しかし、歌曲には時期を問わず親しみやすい曲が多い。《ドイツ交響曲》のような大きなホールのために書かれた曲は「音>歌詞」であり、歌曲は、「音<歌詞」になるように作曲されている。大編成の作品の歌詞は、労働者や一般市民にむけてのメッセージであり、歌曲では、楽譜を見ると単純な和音を持つ短い歌曲が多いが、いずれもアイスラー自身の心境を映し出しており、私達クラシックを学んでいる演奏家も聴いて欲しかったのではないかと、私は考えるのである。

iv、アイスラーの歌曲のテキストは、当時のブレヒトを筆頭にヨハネス・R. ベヒャー<sup>94</sup>やクルト・トゥホルスキー<sup>95</sup>などによる、一般市民の悲しみや苦しみを描いた時局風刺短文や文学寄席用の詩からとられている。中にはゲーテやヘルダーリンなどの詩に作曲したものもあるが、この場合多くは自ら書きなおしたり、断片的に扱ったりしている。政治的な音楽は当時の状況でなければ価値が無いという意見もある。それは部分的には間違いでは無いかもしれない。しかし、状況が変わってタイムリーな効果が失われたものを補うには、当時の状況を知ることが重要である。私は「今」だからこそ、歌わなければならないと思っているのである。というのは、今も昔も変わらない問題は多いからだ。それは同じ過ちの繰り返しを繰り返さないことにつながるだろう。

---

<sup>94</sup> Johannes Robert Becher (1891-1958) ミュンヘン生まれのドイツの表現主義詩人・東ドイツ文化連盟の初議長・文化省の初代大臣でもあった政治家。アイスラーの兄であるゲルハルト・アイスラーとも関わりがあった。東ドイツ国歌の作詞家として有名。

<sup>95</sup> Kurt Tucholsky (1890-1935) ベルリンの富裕なユダヤ系商家生まれの、ジャーナリスト・作家。法科の学生時代に小説『ラインスベルク』(1912)で文壇に登場。第一次世界大戦後は時局風刺短文や文学寄席用のシャンソンを出版する。ワイマール時代の軍国主義、官僚主義、司法の腐敗などを社会主義ヒューマンイズムの立場から鋭く批判した。

v、私は多くの作曲家の歌曲を歌ってきたが、私のアイスラーに対する歌曲の見方はこうである。

例えば、モーツァルトなどはオペラやコンサートアリア、ミサ曲など多くの声楽曲を作曲しているが、連作歌曲は無い。作曲意図や作曲年が分からないものも多く、殆どが依頼されたり特定の人へのプレゼントだったりしている。一方、シューベルトは、「歌曲の王」と呼ばれる位、多くの歌曲を書き、《冬の旅》、《美しき水車小屋の娘》、《白鳥の歌》などの連作歌曲が有名である。単体の歌曲も多いが、それらの詩の内容にも共通する部分が多い。つまり、歌曲の種類幅や内容上のまとまりに「標準」はないのであり、そう考えれば、アイスラーの歌曲の特徴が他の作曲家と比べて特に風変わりなわけではないのである。曲は短く、連作歌曲が少ないのであれば、自由に演奏者が繋げていけば良い。

vi、しかし、自由に繋げて並べるだけでは、その歌曲の価値も薄れていってしまうと思う。

i でも述べたように「当時」の「現状」を知らなければ、それらはただ刺々しいものになってしまう。

また、ブレヒトの詩は、ゲーテやヘルダーリンのものとは違って、しばしば詩脚や詩行がバラバラで、作曲するのは難しい。このことは、より現実の語りに近いリズムで歌うことを可能にするが、そのため歌い手は、良いポジションで喋りながら歌うということを練習しなければならない。さらに言葉遣いも現実的になると、より口語的になり、日本人にはなじみがない単語や言い回しが多く出てくるので、演奏会では対訳を配るか、字幕をつけるなどをして、聴き手に言葉の雰囲気も含めて理解してもらえると良いと思う。なかなか歌うたびに説明をしていくのは大変だが、アイスラーの魅力を知っているからこそ私は、演奏を通じてそれをこつこつと広めていきたいと考えている。

vii、一番の問題点はこの「日本とドイツの歴史の相違」にあると思われる。つまり、日本とドイツの音楽の歴史に対する考えの違いである。まず、日本では音楽はどのような位置づけだったのか説明しておこう。日本にとって 1870 年から敗戦まではまさに近代化の時代であった。明治維新の後、積極的に欧米化の道を突き進んでいた日本は、欧米列強と帝国主義の覇権を争うことになる。1890 年代から 1910 年代にかけては日清、日露戦争から韓国併合などを経て第一次世界大戦に至る。西洋音楽のイディオムを用いた楽曲が近代の日本で認知されるようになったのは、文部省による歌唱の制定によるところが大きい。しかし、それらの楽曲の知的所有権は文部省に帰し、文部省唱歌の作曲者はその名を明らかにされなかった。日本でオペラの基礎を築いたのは、1913 年に帝劇に設置された歌劇部である。

1920年代になると都市化が進み、ラジオ放送の開始、蓄音機・レコードの普及に伴う新たな芸術・芸能領域が発展し、大衆社会化が顕著になる。この流れはドイツと同じであった。日本にとって、音楽は西洋文化導入の過程で、様々な分野できわめて大きな役割を担っていたのである。軍楽隊などの吹奏楽で演奏される様々なジャンルの音楽、学校教育における唱歌とキリスト教の布教活動のための讃美歌、東京音楽学校を始めとする音楽家の教育養成機関の開校などを通して、音楽には日本に確実に西洋風の考え方を浸透させた。

1925年には、東京でラジオ放送が始まり、27年から30年にかけてレコード産業も飛躍的な発展をみせ、大衆歌謡は更に広く聴かれるようになった。この頃に流行歌が黄金時代を迎える。例えばそれまで童謡の作曲を主な活動領域としていた中山晋平<sup>96</sup>が流行歌を手がけたり、明治大学マンドリン部がビクターからレコードを出したりした。

しかし、このように流行歌が盛んな時代にも、クラシック音楽に関わる作曲家は多くいた。例えば、信時 潔<sup>97</sup>は芸術音楽やピアノ曲の創作と教育活動が中心であったし、池内 友次郎<sup>98</sup>は最も早くフランスに注目した作曲家の一人で、日本の創作の動向と接点を持つことは無かった。このような時期を経て1941年に刊行された「国民文化と音楽振興」というパンフレットに記載された「日本音楽界の目標」という項目には、現代日本の音楽界の任務を規定する実践指導として、

i 国学の創成、即ち信に日本を代表すべき国民音楽の創成。

ii 音楽の普及・国民化(大衆化)

が掲げられていた。この2項目が、日本の音楽界の全ての問題を裁き、判断する際の基準となるべきであるというのである。このころには、日本の音楽学校は、音楽だけではなく、戦争に役に立つ聴力もしっかりと訓練できるようになっていた。もし、アイスラーが日本人だったらアイスラーも苦しまず、今の日本が大きく変わっていたかもしれないと変な想像をしてしまったが、けしてアイスラーが行ってきたことは特別なことではなく、日本と同じような思想だったということだ。

---

<sup>96</sup> 中山 晋平 (1887 - 1952) 日本の作曲家。多くの傑作といわれる童謡・流行歌・新民謡などを残した。作品は多岐にわたり、学校の校歌・社歌等などを含め中山の作品と判明しているだけで1770曲ある。

<sup>97</sup> 信時 潔 (1887-1965) 日本の作曲家。大阪市出身。大正・昭和時代日本の作曲家、音楽学者、チェロ奏者。

<sup>98</sup> 池内 友次郎 (1906 - 1991) 日本の作曲家・音楽教育家・俳人。

ここまで私なりに、アイスラーの歌曲が歌われない理由をいくつか考えて述べてきた。これらを表の部分とすると、その裏を返すとどうなるだろうか。するとこのような結論に至る。

「アイスラーの歌曲は自由に組み合わせ、そこに新たな意味を追求することが出来る。当時のメッセージには現代の日本にも通るものもあるので、当時と現代の両面を音で伝えられる。」

この事から、私はアイスラーの様々な歌曲を一つのメロドラマのように構成してみようと考えた。全体を通して一つの枠組みを提示することにより、もともと断片的な歌曲のイメージに、ストーリーが生まれ、わかりやすくなる。ただし、説明じみたものにはしたくないので、まず私は、アイスラーの歌曲を以下の4つのテーマに分けた。

- i、アイスラーの当時の気持ち（亡命）
- ii、戦争
- iii、女性たち
- iv、現代にも通じるメッセージ

この4つの項目をベースにして、歌曲を選択することで、聴くだけでもまとまりがあってわかりやすく、尚且つそれぞれの歌曲の特徴がより際立つのである。また、演奏の流れには解説などはなく、映像や照明で当時の空気感を作り上げ、歌手の演技などでストーリーを繋げていく。このことをまとめたプログラムを制作した。

	内容	曲名
第一部		
亡命時の気持ち	歌い手がホテルの部屋（ステージ）に入る。机の上には日記があり、それを読む①。そしてラジオに視界が入り②後ろを振り向くと日本のお面がある。	① Hotelzimmer 1942 ② An den kleinen Radioapparat ③ Die Maske des Bösen
戦争	【映像＋照明】お面から当時の戦争の世界へ④。辿りついたところは子供と木が映し出されている。⑤、⑥。	④ Speisekammer 1942 ⑤ Kriegslied eines Kindes ⑥ Frühlingsrede an einen Baum…
第二部		
女性たち	映像が消え、歌い手にスポットライトが当たり、演技をしながら歌う。⑨青色が付け加えられて、⑩には明るさを取り戻す。歌い終わりに暗転。	⑦ Ballade von der Judenhure Marie Sanders ⑧ Lied einer deutschen Mutter ⑨ Lied des Freudenmädchens ⑩ Wienerlied
暗転の中、⑪Feldfrüchte の前奏が始まる。		
戦争	終戦後。キャバレーのような明かりになり、少し華やかになる。	⑪ Feldfrüchte ⑫ Ruhe und Ordnung ⑬ Sommerlied
第三部		
現代へ通じるメッセージ	歌い手が部屋にいる。日記を見ながら⑭を物語を読んでいるかのように歌う。そして日記を閉じ⑮を先生になりきった様子で歌いながら聴衆に投げかける。そして⑯⑰⑱⑲と、連続で訴えかけるように歌う。⑲が歌い終わったら、日記を閉じる。そしたら、遠くの方から⑳を合唱が歌っているのを聴いてはける。そして歌い終わりに暗転になり、日記だけが光に当てられている。	⑭ Mariechen ⑮ Aus einer Enquete 1、Die Sünde 2、Mutter und Vater 3、Der Tod ⑯ Über den Selbstmord ⑰ An eine Stadt ⑱ Goethe Fragment ⑲ Und Endlich ⑳ Anmut sparet nicht noch Mühe (合唱付き)



## 終わりに

私が、本論文を書こうと思ったきっかけは、多くの声楽家の方に、アイスラーを知っていただき、「歌曲」の幅をより自由に表現することが出来る手助けになるのではないかなと思ったからです。

1920年代のドイツでは様々なジャンルの音楽が生まれ、それまでしっかりと教育を受けた人たちだけのものであった音楽は多様な発展をみせました。学生時代貧しかったアイスラーを始め、多くの作曲家が、自由な発想で作曲することによって音楽を楽しめる幅を広げることに貢献しました。それまでクラシック音楽は高貴なもので、ステージの上で披露される芸術であり、また芸術家は人生をかけて作品に取り組む、一般社会からは遠い人達でありました。声楽作品はもっぱら現実離れした美しい別世界を扱うものでしたが、アイスラーはその生ぬるい音楽のあり方を見つめ直さなければと、私たちに彼の人生を通じて示唆してくれているように思います。

第二次世界大戦後、アメリカでは赤狩りの嵐が吹き荒れました。そして、1947年、アイスラーとその後ブレヒトも、非米活動委員会に召喚されます。ブレヒトはニューヨークで自身の演劇作品初演の最中でしたが、審問後、すぐにチューリッヒに逃亡します。アイスラーは国外追放となりました。当時、世界中のかかなりの数の音楽家、作曲家、作家、芸術家がアイスラーへの判決に対して抗議の声を挙げましたが、処分が撤回されることはなく、彼は1948年にウィーンへ戻りました。

1949年、ブレヒトが活動を始めていた東ドイツに移り、東ドイツの国歌をつくりました。それから1950年に東ドイツで最初の国民芸術文学賞第一等を受賞します。しかし特に1950年代前半には、スターニズムの影響により硬直化してゆく文化政策のもと、彼は思うように作曲が出来ずにいました。1956年にフランスで、アウシュヴィッツを題材にしたアラン・ネレ監督の映画『夜と霧』の音楽を作曲しています。私は、高校の時にこの映画を観ていたので、実は既にアイスラーとはつながっていたんだなあと改めて運命を感じていました。

アイスラーを歌うということ。それは、私にとって音と空間を閉じ込めた楽譜の中の玉手箱をあけ、現代の息を言葉に吹きかけていくことです。それは、日に当たらない場所に生えた植物に光を当て、きれいな花を咲かせるように水を注ぐような感じもします。

これまで様々な視点からアイスラーについて述べてきましたが、調べれば調べるほどアイスラーの歌曲や人間性が愛おしく思い、更に研究をしていきたいと思いました。初めて彼の歌曲を歌ったのは7年くらい前だったと思いますが、こうやって振り返ってみると、私にとってアイスラーとは、究極の歴史の代弁者であると思いました。それは、ナポレオンを念

頭に置いて《英雄》を書き、生きることに對する喜びや苦悩を《第9交響曲（合唱付き）》で表現したベートーヴェンと似ています。ベートーヴェンの作品も当時の市民にはすぐには受け入れられませんでした。が、ベートーヴェン自身も常に音楽のあり方と自分自身の表現したいこととの葛藤がありました。そんな中であっても彼は、それまでの音楽の方向性とは異なる独自の音楽性を貫きました。そして現代では、彼の作品は世界中で愛されています。

アイスラーは時代の流れに密着した音楽を作り、そして一面ではそのせいで、忘れられていきました。彼のように、まだ一般にあまり知られることなく眠っている作曲家は多くいます。私はそのような作曲家についても研究していきたいと思っています。勿論、どの時代にも多くの社会問題があり、音楽の必要な場所や作曲家の社会的な立場について、作曲家達は常に多くの悩みを抱えながら作曲をしてきたことでしょう。それらは素晴らしい音楽として今に残っています。私は、アイスラーを知ること、彼の生きた時代のことだけではなく、同時に平和の大切さも理解し、生きている喜びを感じることが出来ると思っています。

今まで歌曲を歌う時、作曲家やその曲が書かれた時代背景、詩の内容や表現について調べ、伝えようと練習し、本番に挑んできました。人気のある曲の多くには調性があり、馴染みやすく、テキストは韻を踏んでいて、読んでも歌っても芸術的な詩でした。

しかし、私はアイスラーと出会ってしまってからというもの、してはいけない恋のような錯覚と共に、自分自身の歌いたい音楽と需要ある音楽の間の葛藤に悩まされてきました。この論文をきっかけに、アイスラーが受容されることを願って、胸を張ってアイスラーの歌曲を歌っていきたいと思います。

この論文を制作するにあたり、和田 ちはる様には大変なご協力をいただきました。そして、檜山 哲彦先生には、構成を見ていただき、対訳について多くのアドバイスをいただきました。そして、翻訳では金子 みゆき先生、Rosi Böhler さんにご協力頂きました。この場を借りて、感謝申し上げます。また、演奏面では、歌い方や表現の仕方、ドイツ語の裏の意味など、演奏に必要多くの事を佐々木 典子先生に教えていただき、千葉 かほる先生は、素晴らしいピアノでアイスラーの音楽表現を常に支えて下さいました。本当にありがとうございました。

人との素晴らしい繋がりが、素晴らしい演奏に繋がると確信しています。これも、すべてアイスラーのおかげです。アイスラーに盛大なる拍手を！！

<参考文献表>

和書

- アラン、ワトソン 1994 『ドイツとドイツ人』 (Alan Watson. *The Germans*. Berlin, 1992)  
ロタ翻訳研究会訳、東京：クインテッセンス出版株式会社
- アレックス、ロス 2010 『20 世紀を語る音楽 1』 (Alex Ross. *The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century*. West New York, 2007) 柿沼敏江訳、東京：みすず書房
- アレックス、ロス、2010 『20 世紀を語る音楽 2』 (Alex Ross. *The Rest is Noise: Listening to the Twentieth Century*. West New York, 2007) 柿沼敏江訳、東京：みすず書房
- 石田一志 2012 『シェーンベルクの旅路』 東京：春秋社
- 市川明 2008 『ブレヒトと音楽 1 ブレヒト 詩とソング』 東京：花伝社
- 市川明 2009 『ブレヒトと音楽 2 ブレヒト 音楽と舞台』 東京：花伝社
- 市川明 2009 『ブレヒトと音楽 3 ブレヒト テキストと音楽』 東京：花伝社
- 岩淵達治 1985 『クルト・ヴァイル——ブレヒト演劇からブロードウェイ・ミュージカルへ——』 東京：ありな書店
- 岩淵達治 2015 『ブレヒト——人と思ひ 64——』 東京：清水書院
- 梅津時比古 2007 『冬の旅——24 の象徴の森へ——』 東京：東京書籍株式会社
- エゴン、ゼーフェルナー 1986 『わが都——ウィーン音楽界回想録——』 (Egon Seferner. *Die Musik meines Lebens*. Wien, 1983) 山崎睦訳、東京：音楽之友社
- 岡部真一郎 2004 『ヴェーベルン 西洋音楽史のプリズム』 東京：春秋社
- クレイマ、アン 2008 『アンネ・フランク——短い生涯を日記に残した少女——』 全集・双書 小木曾絢訳、神戸：B L 出版
- 篠田一士、諸井誠 1983 『世紀末芸術と音楽』 東京：音楽之友社
- シュテルン、ヘルムート 1999 『ベルリンへの長い旅——戦乱の極東を生き延びたユダヤ人音楽家の記録——』 (Hellmut Stern. *Saitensprünge*. Berlin, 1990) 真鍋圭子訳、東京：朝日新聞社
- 竹内豊治 1974 『アントン・ヴェーベルン——その音楽を享受するために——』 東京：法政大学出版局
- ダビドビッチ、ルーシー・S. 1979 『ユダヤ人はなぜ殺されたか 第 2 部 大虐殺〈ホロコースト〉』 大谷 堅志郎訳、サイマル出版会
- 長木誠司 2003 『第三帝国と音楽家たち』 東京：アルファベータ
- 長木誠司／戸ノ下達也 2008 『総戦力と音楽文化——音と声の戦争——』 東京：青弓社

- ブレヒト、ベルトルト 1972 『ベルトルト・ブレヒトの仕事1 ブレヒトの政治・社会論』  
石黒英男編集、野村修、五十嵐敏夫訳、東京：河出書房新社
- ブレヒト、ベルトルト 1972 『ベルトルト・ブレヒトの仕事2 ブレヒトの文学・芸術論』  
石黒英男編集、野村修ほか訳、東京：河出書房新社
- ブレヒト、ベルトルト 1972 『ベルトルト・ブレヒトの仕事3 ブレヒトの詩』野村修編集、  
長谷川四郎訳、東京：河出書房新社
- ベッツ、アルブレヒト 1985 『ハンス・アイスラー 人と音楽』(Albrecht Betz. *Hanns Eisler  
Musik einer Zeit, die sich eben bildet*. München, 1976) 浅野利昭、野村美紀子訳、東京：  
晶文社
- 杜こなて 1995 『チャップリンと音楽狂時代——クラシックとポピュラーを巡る近、現代  
史——』東京：春秋社
- 山口知三 1991 『ドイツを追われた人々——反ナチス亡命者の系譜』 京都：人文書院
- ルテール、エヴラン 2006 『フランス歌曲とドイツ歌曲』(Evelyn Reuter. *La melodie et le  
Lied*. 1963) 小松清、二宮礼子訳、東京：白水社
- レイボヴィッツ、ルネ 1965 『シェーンベルクとその楽派』入野義朗訳、東京：音楽之友  
社
- ワーグナー、ゴットフリート 1995 『ワーグナーと人種差別問題——ワーグナーの反ユダ  
ヤ主義 今日に至るまでの矛盾と一貫性——』 岩淵達治訳、東京：BOC 出版
- ワーグナー、ゴットフリート 1986 『ヴァイルとブレヒト——時代を映す音楽劇——』岩淵  
達治訳、東京：音楽之友社

#### 論文

- 和田ちはる 2010 『音楽にモンタージュされた過去：晩年のオーケストラ付き声楽作品に  
見るハンス・アイスラーの芸術観』 東京藝術大学博士論文

#### 洋書

- Albert, Claudia 1991. *Das schwierige Handwerk des Hoffens: Hanns Eislers „Hollywooder  
Liederbuch“ (1942/43)*. Stuttgart: Metzler.
- Hennenberg, Fritz 2016. *Hanns Eisler: konzis.* (Serie Musik) Mainz, Schott Music.
- Hufschmidt, Wolfgang 1997. *Willst zu meinen Liedern deine Leier drehn?: Zur Semantik der  
musikalischen Sprache in Schuberts "Winterreise" und Eislers "Hollywood-Liederbuch"*.  
Berlin: Pfau.

Roth, Markus 2006. Der Gesang als Asyl: Analytische Studien zu Hanns Eislers Hollywood-Liederbuch. (sinefonia 7) Hofheim: Wolke Verlag.

## 楽譜

Eisler, Hanns 1976. *Lieder für eine Singstimme und Klavier* (Gesammelte Werke Band I/16) Leipzig: VEB.

IMSLP, s.v. "Complete Score (filter)", in Zeitngsausschnitte op.11. (Hanns Eisler. Lieder und Kantaten, Bd.2. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1957, pp.62-75, 77-79. Plate D.A.K. 2). Accessed July 18, 2017.

[http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/d/d6/IMSLP316666-PMLP511592-Zeitungs-ausschnitte\\_1\\_-\\_Mariechen.pdf](http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/d/d6/IMSLP316666-PMLP511592-Zeitungs-ausschnitte_1_-_Mariechen.pdf)

[http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/3/3c/IMSLP316669-PMLP511592-Zeitungs-ausschnitte\\_4\\_-\\_Kriegslied\\_eines\\_Kindes.pdf](http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/3/3c/IMSLP316669-PMLP511592-Zeitungs-ausschnitte_4_-_Kriegslied_eines_Kindes.pdf)

[http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/1/17/IMSLP329782-PMLP511592-Z\\_8.pdf](http://petruccilibrary.ca/files/imglnks/caimg/1/17/IMSLP329782-PMLP511592-Z_8.pdf)

IMSLP, s.v. "Complete Score (filter)", in Über den Selbstmord. (Hanns Eisler. Lieder und Kantaten, Bd.2. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel, 1957, p.175. Plate D.A.K. 2). Accessed July 16, 2017.

[http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP327770-PMLP530511-H-L\\_8\\_-\\_Über\\_den\\_Selbstmord.pdf](http://ks.imslp.info/files/imglnks/usimg/f/fe/IMSLP327770-PMLP530511-H-L_8_-_Über_den_Selbstmord.pdf)

## CD

シェーンベルク、アーノルト 『声楽作品曲』 トーマス(S) イングリッシュ(T) カーク(Br) アサートン / ロンドン・シンフォニエッタ他 POCL-3868/9 (CD) 1995 年

アイスラー、ハンス 『アイスラー歌曲集』 フィッシャー・ディスカウ 8-44092 243 676-2 (CD) 1995 年

付録1 シェーンベルク、アイスラー、ブレヒトと歴史の動き

年 動	シェーンベルク	アイスラー	ブレヒト	歴史
1898	24歳。最初の歌曲を作る。	ライプツィヒで生まれる。	アウグスブルクで生まれる。	ドイツ、第1次艦隊法制定。膠州湾租借。
1901	M.ツェムリンスキーと結婚しベルリンへ。	ライプツィヒからウィーンへ移住。		
1908	妻と不倫関係にあった画家のR.ゲルストルトが自殺。	帝室国立ウィーンギムナジウム入学。	ギムナジウム入学。	
1914	第一次世界大戦が始まる。			
1912	《月に憑かれたピエロ》がベルリンで初演。騒動となる。			
1916	兵役から解放。	ハンガリー連隊に入隊。		
1918	「私的演奏会協会」を設立。	ウィーンに帰還。	召集されて敗戦まで衛生兵として夜戦病院に勤務。戯曲『パール』完成。詩『死せる兵士の伝説』	ドイツ革命。ヴィルヘルムⅡ世退位・亡命、ドイツ帝国崩壊。ドイツ降伏、第一次世界大戦終結。
1919	アーノルト・シェーンベルクの個人レッスンが始まる。		ミュンヘンで作家、フォイヒトヴァンガーを知る。 男児フランク誕生。	ベルサイユ条約調印。ドイツ共和国憲法制定。議会制民主主義共和国（ワイマール共和国）誕生

1920		2つの労働者合唱団の指揮。	母、死去。 ベルリンを訪れる。	カップー揆。（共和制打倒を目指す）
1921		民衆音楽教育協会で教える。	ベルリンで作家、ブロンネを知る。	ヒトラー、国家社会主義ドイツ労働者党（ナチス党）結成。
1923	「12音による作曲技法」を公に公開。	《ピアノソナタ作品1》完成。プラハで初演。		ミュンヘン一揆。
1925		・ウィーン芸術賞受賞。 ・ベルリンへ移住。	『男は男だ』初演。	ロカルノ条約締結。
1926	・ベルリンへ移住。 ・ベルリン芸術アカデミーで教鞭をとる。	・クラインドワーズ・シャルヴェンカ音楽院で教える（ベルリン）。 ・ドイツ共産党に入党申請。 ・アイスラーの父死去。 ・『新聞の切り抜き op.11』作曲開始。	マルクス主義の学習を始める。 『家庭用説教集』出版。	ドイツ国際連盟加入。
1927		・シャルロッテ・デマントと結婚。 ・『赤旗』の音楽批評と音楽随筆を受け持つ。	ヴァイルと『小マハゴニー』を制作する。マリアンネと離婚。	
Baden-Baden で行われた現代音楽のための音楽祭で二人は出会う。				
1928		息子ゲオルク誕生。	ヴァイルと共に『三文オペラ』で成功を収める。	ミュラー大連合内閣成立。
1929		・母親死去。 ・バーデン-バーデンのフェスティバルで初演。	『教育劇』の試みを始める。	ヤング案反対闘争にナチス参加。

1930		ベルトルト・ブレヒトとの協働が始まる。 『処置』が労働者グループと共同で上映される。		ミュラー大連合内閣崩壊。総選挙でナチス党大躍進、第2党となる。 ヤング案発効。
1931		・レコードがライブツィヒのグラモフォン展示会にて一等賞受賞。 ・労働者団体で、「音楽における唯物弁証法」の講演。 ・「新しい音楽文化を打ち立てる者」講演。(デュセルドルフ)	マルガレーテ・シュテッフィンと知り合う。	ナチスを含めた右翼が国民戦線を結成。
		映画『クーレ・ヴァンペ』完成。		
1933	ベルリン芸術アカデミーから追放。アメリカに亡命。	亡命が始まる。ソ連、パリ、ロンドンへ。	亡命が始まる。プラハ、ウィーン、チューリッヒ、そしてパリへ。	ヒンデンプルク大統領、ヒトラーを首相に任命。国会議事堂放火事件。 国際連盟・軍縮会議脱退。
1935		・ニューヨーク新社会研究学校で短期間、作曲コースの担当と講義	ドイツ市民権を奪われる。	ヒトラー再軍備宣言。イギリス＝ドイツ海軍協定
		アメリカにて劇曲『母』の上映。		
1936		ロンドンにて活動。		ロカルノ条約破棄宣言、ラインランド進駐
		『まる頭ととんがり頭』初演。		



1937		・スペイン、パリ、デンマーク、プラハに滞在。 ・ルー・ヨレシュと結婚。	パリに滞在。『第三帝国の恐怖と悲惨』初演。	日中戦争が始まる。
1938		・アメリカに移住。 ・新社会研究学校で教鞭をとる。	・「作業日誌」を付け始める。 ・『ガリレイの生涯』の執筆。	ヒトラー国防軍を掌握。オーストリアを併合。ミュンヘン会議 水晶の夜事件。 (組織的ユダヤ人迫害)
1939	第二次世界大戦始まる。			
		メキシコ・シティの国立音楽院客員教授。	・スウェーデンのリンディゲー島に移る。 ・『肝っ玉おっ母とその子どもたち』を執筆。	
1940	アメリカの市民権を取得する。	映画音楽企画に対するロックフェラー基金を受ける。	フィンランドのヘルシンキに逃れる。	日独伊三国軍事同盟。ドイツ軍、デンマーク、ノルウェーに侵入。パリを占領。
1941	息子ローレンス・アダム誕生。		アメリカへ逃亡。 ハリウッド郊外のサンタモニカに住む。	独ソ戦始まる。 太平洋戦争勃発。
1942		・ハリウッドへ移住。 ・ブレヒトとの協働再開。	『シモーヌ・マシャールの幻覚』を執筆。	ドイツ軍、アウシュヴィッツなどでユダヤ人大量虐殺
		ハリウッド歌曲集を作り始める。		

1945	ヒトラー自殺、ドイツ無条件降伏、ドイツ東西に分裂。ポツダム宣言。広島、長崎に原爆投下。第2次世界大戦終結。国際連合成立。			
1947		ハリウッドで「非米活動調査委員会」の喚問を受ける。	ワシントンで「非米活動調査委員会」の喚問を受ける。	パリ平和条約。
1948		・アメリカより国外追放。 ・ウィーンに行く。	・自らの意思でアメリカを離れる。 ・チューリッヒに行く。	ソ連によるベルリン封鎖
1949		ベルリン、ワルシャワに招かれる。	東ベルリンにてヴァイゲル主演の『肝っ玉おっ母とその子どもたち』を上演。	民主共和国憲法発布、ドイツ民主共和国成立
1950		・ベルリンへ移住。 ・ベルリン芸術アカデミー会員になる。 ・作曲マスタークラス主任。 ・ベルリン音楽大学教授。	芸術アカデミー会員になる。	
1951	ロサンジェルスで死去。			
1953		ウィーン滞在。		東ドイツ全域でデモ・ストが展開。
1954		ベルリンアカデミーで「シェーンベルクと彼の仕事」講演。	・スターリン平和賞受賞。ベルリナー・アンサンブル、シフ・バウアーダム劇場を上演小屋として与えられる。	ジュネーヴ協定調印。

1956		パリとウィーンに滞在。	58 歳、心筋梗塞のため死去。	スエズ戦争(第二次中東戦争)が起こる。
1958		シュテファニー・ペシュルと結婚。 ドイツ民主共和国一等国家功労賞受賞。		
1960		・ウィーン滞在。 ・最初の心筋梗塞発作。 ・ザルツブルクへ。		1961 年 8 月 13 日、東ドイツ政府はベルリンの分断を強固にするためにベルリンの壁の建設を開始した。
1962		・ロンドン滞在。 ・ドイツ民主共和国音楽評議会会長に選出。 ・ベルリンで死去。		

付録2 アイスラーとブレヒトの声楽作品表

年代	曲目	ジャンル	備考
1929	処置 op.20 1、ソ連を讀える 2、非合法活動を讀える 3、米舟引きのうた 4、レーニンの言葉 5、ストライキの歌 6、商人の歌 7、世界を変えろ、必要なのはこれだ 8、党をたたえる 9、俺達はこの世のあぶくだ  靴屋もまた	テナー、三人の語り手、男 声合唱、混声合唱と小オ ーケストラの為の教育劇         声楽とピアノ	
1929 ー 1930	6つのバラード op.18 1、肢体不自由衛兵のバラード(詩：ダヴィ ット・ヴェーバー) 2、218条へのバラード 3、クレーンの“カルル”への呼びかけ 4、供給と需要の歌 5、乾パンの歌(詩：ヴァルター・メーリング) 6、ニグロのジムのバラード(ヴェーバー)	声楽とオーケストラ、室 内楽	
1930	混声合唱のための二章 op.21 1、息づかいの礼拝式 2、殺すということ(詩：アイスラー)	無伴奏の合唱曲	
1931	母 op.25 1、カラスのように 2、スープの歌 3、ボロボロの上着 4、メーデーの報告	歌曲、バラード、合唱	

	<p>5、 Kommunismus (社会主義) を讀える</p> <p>6、 學ぶことを讀える</p> <p>7、 革命家を讀える</p> <p>8、 監獄の中で歌う</p> <p>9、 ウラーソフを讀える</p> <p>10、 第三者の事柄を讀える</p> <p>11、 壁に向かって立たされた同士についての 弔辞</p> <p>(ある同志の死についての報告)</p> <p>12、“起きろ、党が危ない!”</p> <p>13、 弁証法を讀える</p> <p>『クーレ・ヴァンペ』より op.27</p> <p>1、 連帯の歌</p> <p>2、 散歩</p> <p>3、“おれたち、ねぐらが欲しかった”</p>	<p>声乐とオーケストラ、室 内楽</p>	
1932	<p>海賊のバラード</p> <p>『戦友カスパー』より マリケンの歌</p> <p>兵隊のバラード</p> <p>4つのバラード op.41</p> <p>1、 ナチ突撃隊員の歌</p> <p>2、 木と枝のバラード</p> <p>3、 ペンキ屋ヒトラーの歌</p> <p>4、 階級の敵の歌</p> <p>靴屋もまた</p> <p>おおファラダー -馬車馬は嘆く-</p>	<p>声乐とオーケストラ、室 内楽</p> <p>声乐とピアノ</p>	

	<p>4つの子守唄、労働者の母親たちに op.33</p> <p>1、お前をお腹に宿したとき</p> <p>2、お前を産んだとき</p> <p>3、月みちるまで</p> <p>4、息子よ、お前が、、、</p> <p>暗い時代だ</p> <p>子牛の行進</p>		
1933	<p>2つの男声コーラス op.35</p> <p>1、マイクのための石灰</p> <p>2、凍死した兵士たち(詩：クラウス)</p>	無伴奏の合唱曲	
1934	<p>オセクの娼婦たちのバラード</p> <p>槌と鎌</p> <p>すももの木</p> <p>世界への同意のバラード op.42</p> <p>ウルム 1592 年 (声と弦楽4重奏のための)</p> <p>統一戦線の歌</p> <p>奴隷よ、誰が君を解放するだろう</p> <p>ザールの歌</p> <p>ユダヤ娼婦マリー・ザンダースのバラード</p> <p>戦争反対</p>	<p>声楽とピアノ</p> <p>声楽とオーケストラ、室内楽</p>	

	『まる頭ととんがり頭』 op.45 より 1、目を覚ますヤホーの讃歌 2、娼婦のうた(ナナの歌) 3、しっくい之歌 4、三日月鎌党家(農民の歌) 5、ボタン占いのバラード 6、イザベラのカヴァティエーナ 7、俺のものは俺のものという歌 8、必要悪のコーラス(新イーペリンの歌) 9、お金の持つ活力の歌 10、水車のバラード 11、取り持ち女の歌 12、デュエット(ナナーイザベラ) 13、おおものの歌 14、「ひょっとすると」の歌		
1935	盗賊とその下男  ドイツ交響曲 1、プレリユード“おおドイツよ、色青ざめた母よ” 2、強制収容所内で闘う人々へ 3、オーケストラの為のエチュードⅠ 4、ボツダム 5、ゾネンブルクで 6、オーケストラの為のエチュードⅡ 7、亜鉛の棺に入った煽動者の埋葬 8、農民カンタータ 9、階段の敵の歌(労働者のカンタータ) 10、オーケストラの為のアレグロ 11、エピローグ(見よ、息子らよ)	声楽とピアノ  独唱、合唱とオーケストラ	○1935～1959 年   ○詩：アイスラー  ○1959 年作曲
1936	戦争反対 op.51	無伴奏の合唱曲	

	<p>5つの子供の歌</p> <p>1、どこへ行きゃいいの</p> <p>2、母さんは病院で寝てる</p> <p>3、戦争の歌</p> <p>4、からだを洗おうとしない子</p> <p>5、ホッペルドッペルのしらみ</p> <p>レーニンレクイエム</p>	<p>独唱、合唱とオーケストラのため</p>	<p>○カンタータ</p>
1937	<p>ドイツの歌 1937“泣くな、マリー”</p> <p>スペイン小曲</p> <p>ドイツ戦争歌</p> <p>2つの悲歌(エレジー)</p> <p>1、ぼくは都会にやってきた</p> <p>2、生き延びるものたちに</p> <p>“君たち、やがて姿を表わすものよ”</p> <p>9つの室内カンタータ</p> <p>1、悪魔のカンタータ</p>	<p>声楽とピアノ</p> <p>無伴奏の合唱曲</p> <p>独唱とオーケストラの為のカンタータ</p>	
1939	<p>スヴェンボルの詩VIからの歌</p> <p>1、箴言 1939 “暗い時代にこそさらに歌おう”</p> <p>2、亡命の持続について</p> <p>a 壁に釘を打つな</p> <p>b 見ろ、壁の釘を</p> <p>3、避難地</p> <p>4、エレジー 1939 “本当に僕の生きている時代は暗い”</p>	<p>声楽とピアノ</p>	



	<p>自殺について</p> <p>2つのソネット</p> <p>1、ゲーテの詩“神と舞姫”についてのソネット</p> <p>2、シラーの詩“保証”についてのソネット</p>	<p>声楽とオーケストラ、室内楽</p>	
1942	<p>ハリウッド悲歌 1942</p> <p>1、緑茂るこしょうの木の下を</p> <p>2、この都市は天使にちなんで名付けられた</p> <p>3、毎朝パンを稼ぎに</p> <p>4、ハリウッド</p> <p>5、丘の中で黄金が見つかる</p> <p>6、クソネズミが僕を告発した</p> <p>7、僕は多くの友を見た</p> <p>8、4つの都市の上空を施回する</p> <p>冬の箴言 1942</p> <p>『シュテファンの集めた詩』からの歌</p> <p>1、モットー“これで全部だ”</p> <p>2、春Ⅰ“きょう、復活祭の日曜の朝”</p> <p>3、海峡沿いの野原で</p> <p>4、さくらんぼ盗人</p> <p>5、息子“幼い息子が聴く”</p> <p>6、ホテルの部屋 1942“石灰をぬった壁際に”</p> <p>7、逃亡“同国人から逃れて”</p> <p>8、小さなラジオに</p> <p>9、逃亡の途中で“ぼくは書物を”</p> <p>10、食堂 1942</p> <p>11、戦車戦</p> <p>12、対ノルウェー戦で海底に沈んだ4000の兵士の墓碑</p>	<p>声楽とピアノ</p> <p>声楽とオーケストラ、室内楽</p>	<p>○詩：アイスラー</p>

	<p>13、春Ⅱ“魚のゆたかな海”</p> <p>『亡命中の詩』からの歌</p> <p>1、悪鬼の面</p> <p>2、庭の水まきについて</p> <p>3、帰郷“ぼくを育てた都市をぼくは見い 出せようか？”</p> <p>4、亡命地</p> <p>5、“ぼくはもう見ないだろう”</p> <p>“嵐の夜、暗い夜に”</p>		
1943	<p>母 1943</p> <p>“かの女は夜横になったとき”</p> <p>ドイツ・ミゼレーレ</p> <p>ワイン讃</p> <p>ハルバーシュタットのバター泥棒</p> <p>『第二次大戦中のシュヴェイク』の音楽</p> <p>1、雲の上での第一景</p> <p>2、ナチ兵士の妻の歌</p> <p>3、間奏曲：ゲシュタポからのシュヴェイク の帰宅</p> <p>4、そよ風の歌</p> <p>5、黒大根</p> <p>6、雲の上での第二景</p> <p>7、ハインリヒは花嫁と添い寝した</p> <p>8、間奏曲</p> <p>9、ベーゼダボルカ</p> <p>10、アンナの歌</p> <p>11、モルダウ河の歌</p>	<p>声楽とピアノ</p> <p>声楽とオーケストラ、室 内楽</p>	<p>○『シュヴェイク で使用』</p> <p>○1943～59 年</p> <p>○無伴奏</p>

	12、第三景への前奏曲 13、雲の上での第三景 14、“あそこの大砲の腕で” 15、子牛の進行 16、間奏曲 16a、経過部 17、“ヤローメルシュへ行軍したときゃ” 18、ワイングラスの歌 19、ドイツ的ミゼラブル 20、シュヴェイクの結びの歌 21、終わりの歌（また3つの幕間曲）		○1932～33年に作った曲の再利用
1946	『ガリレイの生涯』の音楽 独唱、ボーイソプラノ・ソプラノ・アルトの合唱、フルート、ピッコロ、クラリネット、ハープシコードの為の  『シモーヌ・マシャヌの幻覚』の音楽 1、天使の第一景 2、第二の夢 3、天使の第三の夢 4、シモーヌの歌と進行	声楽とオーケストラ、室内楽	
1950	『コミュニンの日々』からの歌 1、ジュヌヴィエーヴ：“復活祭は・・・” 2、ヨセフ爺さん 3、ジュヌヴィエーヴ：“マルゴは朝早く・・・” 4、決議（・・・を考慮して）  子供の歌 1、カール広場のポプラ 2、“優雅は努力を惜しむことじゃない”子供の国の歌 3、戦争好きな教師の歌	声楽とオーケストラ、室内楽	



### 付録3 《新聞の切り抜き》対訳

Zeitungsausschnitte für Gesang und Klavier op.11

#### Mariechen

Mariechen, du dummes, dummes, Viehchen!  
Ich reiße dir ein Beinchen aus,  
dann mußt du hinken auf deinem Schinken,  
dann mußt du hinken.  
Dann kommst du ins städtische Krankenhaus,  
da wirst du operiert,  
mit Schmierseife eingeschmiert,  
dann kommt der deutsche Männerchor,  
der singt dir ein schönes Liedchen vor.  
Mariechen! Du dummes, dummes, Viehchen!

#### マリーちゃん

マリーちゃん、ばーか、あーほ、マヌケ!  
お前の片足、もいじゃうぞ  
そしたら足を引きずって  
歩くはめになるぞ  
そしたら市立病院に入っさ  
そこで手術になるだろう  
石鹸を塗りたくられてさ  
そしたらドイツの男声合唱団がきて  
お前に美しい歌を届けるよ  
マリーちゃん、ばーか、あーほ、マヌケ!

### Kinderlied aus dem Wedding

Wird schon werd'n mit der Mutter Bär'n <sup>99</sup>!  
Mit der Mutter Horn <sup>100</sup> ist es ooch gewor'n!  
Nur Mutter Schmidtn <sup>101</sup>, die hat gelitten!  
Die haben se siebenmal geschnitten,  
und dann hab'n se erst gemerkt,  
daß sie ein Holzbeen hat!

### ヴェディングの子どもの歌

ベーレン母さんはすぐよくなるよ！  
ホルン母さんもよくなった！  
シュミッテン母さんだけが苦しんでいる！  
彼女は7回メスを入れて  
初めてみんなが気づいたんだ  
母さんは義足だってことをね！

---

<sup>99</sup> 熊母さん

<sup>100</sup> 角母さん

<sup>101</sup> 鍛冶屋母さん

### **Liebeslied eines Kleinbürgermädchens = Heiratsannonce**

Ängstlich und schüchtern richte ich meine Hand gegeben Sie,  
damit Sie mich aus dem Elternhause hinausführen.

Bin neun und zwanzig Jahre alt, aus Grundbesitzersfamilie,  
angeblich schön, gesund, häuslich erzogenes Mädchen;

Anträge unter: 'Heiliges Bündnis' an die Expedition.

### **小市民の娘の愛の歌 = 結婚広告**

臆病でおどおどしながら私はあなたの手を差し出します  
あなたが私を親の家から連れ出して下さい

私は 29 歳、地主の娘で、

美しく健康で、良い教育を受けていると称しております

結婚申し込みは、広告部「聖なる絆」まで。

### **Kriegslied eines Kindes**

Meine Mutter wird Soldat,  
da zieht sie Hosen an mit roten Quasten dran.  
Traratschindra, meine Mutter wird Soldat.

Da bekommt sie einen Rock an mit blanken Knöpfen dran,  
da bekommt sie Stiefel an mit langen Schaften dran,  
da bekommt sie einen Helm auf mit Kaiser Wilhelm drauf.  
Traratschindra, meine Mutter wird Soldat.

Dann kriegt sie gleich ein schießgewehr,  
da schießt sie hin und her,  
dann kommt sie in den Schützengraben,  
da fressen sie die schwarzen Raben, Mein Mutter wird Soldat.

Dann kommt sie ins Lazarett,  
da kommt sie ins Himmelbett,  
Traratschindra, Trara trara ratata, Meine Mutter wird Soldat!



## 子供の戦争歌

ぼくの母さん、兵隊になる  
そしたら赤い飾りのついたズボンをはくんだ。  
トララチンドラ、ぼくの母さんは兵隊になる。

それからピカピカのボタンのついた上着を着て、  
長靴を履いて、  
皇帝ヴィルヘルムの印のついた鉄帽をかぶるんだ。  
トララチンドラ、ぼくの母さん、兵隊になる。

それからすぐに銃をもらって  
あちこち撃ちまくるんだよ  
そうして塹壕に入っさ  
黒いカラスのエサになる、ぼくの母さん、兵隊になる。

それから野戦病院に連れてこられて  
そのあと天国のベッドに入るんだよ。  
トララチンドラ、トララ、トララ、ラタタ、ぼくの母さん、兵隊になる！

Aus einer Enquête (Aus einer Enquête des Landesschulrates an die Kinder der unteren Volksschulklassen: "Der Sinnbegriff des Wortes")

### 1. Die Sünde

Die Sünde ist eine Sünde; ich bitte, das weiß ich nicht!  
Sünde zu machen ist leicht,  
aber auszubessern sind sie schwer, schwer, schwer!  
Wenn man gegen Arme hart ist oder Schlechtes tut,  
dann begehen wir eine Sünde;  
ich bitte, das weiß ich nicht!

あるアンケートから（教育委員会が低学年の子供たちに行ったアンケート「言葉の意味」から）

### 1. 罪<sup>102</sup>とは

罪は罪。許して、僕はわからないよ！  
罪を犯すのは簡単  
でも、それを正そうとすると大変、めちゃくちゃ大変！  
貧しい人たちに冷たくひどく当たったりすることは  
そりゃあ罪さ。  
でも許して、ぼくには分らない！

---

<sup>102</sup> 日本では犯罪などの罪を思いがちだが、ドイツでは神の掟に背く罪として捉える事として捉える。

## 2. Mutter und Vater

Die Mutter ist lieb und gut und zart;  
der Vater ist ein Geldverdiener!  
Wenn er abends spät nach Hause kommt,  
so müssen wir alle ruhig sein;  
ruhig sein! Sonst schlägt er uns!

### 2. お母さんとお父さん

お母さんは優しくておしとやかな素敵な人  
お父さんはお金を稼ぐ人！  
お父さんが夜遅くうちに帰ってくるときは  
みんな、大人しくしてなくちゃいけない。  
しずかに！しないとお父さんはぼくたちを叩くんだ！

## 3. Der Tod

Wenn man stirbt,  
so weinen die Leute und der Pfarrer segnet sie ein.  
Wenn man stirbt, so ist man eine Leiche;  
die ist sehr schön, oder nicht schön.  
Man übersiedelt dann in ein besseres Jenseits, wenn man stirbt.

### 3. 死

人が死ぬと、  
みんな泣いて牧師さんがお浄めをします。  
人が死ぬと、死体になります。  
死体はとてもきれいなものと、きれいでないのがあります。  
人は死ぬと、そのあともっといいあの世に引っ越します。

### **Liebeslied eines Grundbesitzers = Heiratsannonce**

Bin Witwer von vierunddreißig Jahren,  
vermögender Grundbesitzer mit Kind;  
das Kind bedarf einer guten Mutter,  
ich selber einer guten Frau.  
Ich suche Verständnis, innerliches seelisches Leben,  
kein Vermögen, kein Vermögen.  
Briefe unter: J. S. an die Expedition.

### **地主の愛の歌＝結婚広告**

私は 34 歳の男やもめ、  
裕福な地主です、一人子供あり。  
子供にはよき母親が必要です、  
私自身にはよき妻が。  
理解ある妻、こころよき妻を求めています。  
財産は不問、財産は不問、  
手紙をください、J. S. 広報部宛てで。

Aus einer Romanbeilage ‹Schweyk von J. Hašek› Predigt des Feldkuraten

Das wird sehr fein sein, wie der Herr Feldkurat gesagt hat,  
wenn der Tag zur Neige geht  
und die Sonne mit ihren goldenen Strahlen über dem Berge untergeht  
und auf dem Schlachtfeld, wie er gesagt hat,  
das letzte Röcheln der Sterbenden zu hören sein wird.  
Der letzte Atemzug sterbender Pferde  
und das Jammern der Bevölkerung,  
wenn ihnen die Hütten über dem Kopfe brennen!  
Ich habe das sehr gern,  
wenn Leute so blödeln wie verrückt!

ある物語のひとこまから (J. ハシェクの『シュヴェイク』) 従軍牧師の説教

従軍牧師さまがおっしゃったように、そりゃあ素敵だろうよ、  
一日が終わりに近づいて、  
太陽が金色の光を放ちながら山の向こうに沈んでいくのは、  
すると戦場では、牧師さまがおっしゃるには、  
死にゆく者たちの最後の喘ぎが聞こえるんだ、  
瀕死の馬たちの最後の息づかいが、  
そして住民たちの嘆き声、  
頭上で自分たちの家が燃えてるんだから！  
おいらはそういうのが大好きなのさ、  
みんなが気がふれたように馬鹿な真似をするんだもの！

### Frühlingsrede an einen Baum im Hinterhaushof

Ich bitte Sie sehr zu blühen, Herr Baum,  
vergessen Sie nicht: es ist Frühling!  
Streiken Sie wegen dem furchtbaren Lichthof?  
Streiken Sie wegen der schrecklichen Zinskaserne?  
Sie werden doch nicht so unmöglich sein, vom grünen Walde zu Träumen.  
Anpassung an das Milieu, wenn ich bitten darf!  
Vielleicht meinen Sie, daß es überflüssig ist in unsrer Zeit zu blühen?  
Was sollen junge, zarte Blätter auf den Barrikaden?  
Damit hätten Sie gar nicht unrecht, Herr Baum!  
Vergessen Sie: es ist Frühling.

### 奥の庭の木に向ける春の言葉

お願いだから咲いてくれませんか、樹木さん  
忘れないで下さい、春ですよ！  
ひどい中庭だからってストライキですか？  
安アパートだからってストライキですか？  
緑の森を夢見ることは無論、不可能じゃないですけども  
環境に合わせ頂くことをお願い致します！  
ひょっとして現代に花を咲かす事は無駄だと思っていらっしゃいますか？  
バリケードの上に若い葉っぱを開くのは無意味だと思って？  
もちろんそう思われて間違いじゃありませんよ、樹木さん！  
忘れてください、春だってことは。