

時代とともに変わる音楽作品の意味

—— ハンス・アイスラーの《ドイツ交響曲》のあり方をめぐって ——

和田 ちはる

1. はじめに

ハンス・アイスラー Hanns Eisler の《ドイツ交響曲 Deutsche Symphonie》(1935-39/47/58)は20世紀の卓越した反ファシズム作品のひとつに数えることができる。しかしその知名度にもかかわらず、直接この作品を扱った先行研究は多くはない。この作品の全体を通して詳細な分析を試みたT.フレプス Thomas Phleps の単著、*Hanns Eislers "Deutsche Sinfonie": Ein Beitrag zur Ästhetik des Widerstands* (1988) はいまだ最大の先行研究であり、紙面の都合上、本論文ではとても扱いきれない各部分の楽曲分析に関してはぜひこの著作を参照していただきたいが、この20年間に新たに整理された一次資料や亡命期の活動に関する個別的または包括的な諸研究を考慮すれば、ここにも部分的に見直しの必要が生じていることは否めない。

この作品はその大部分が、アイスラーがヒトラー政権からのがれて亡命していた15年間の前半にあたる1930年代に書かれた。その大規模な編成から、当時すぐに上演できる見込みはほとんどなかったが¹、それでも当初《強制収容所交響曲 Konzentrationslagersymphonie》というタイトルのもとに構想されたこの作品は疑いなく、追われる者、虐げられる者たちに団結と抵抗を呼びかけることを目的に着手されたものである。本論文は、困難な時代と不可分に結びつき、その様々な側面を刻印されたこの作品が、当時どのように社会と関わろうとし、また今日の私たちにとってはどのような意味を持つのかという、その評価と価値とに関する考察である。

2. 作品概要

この作品は全部で11楽章からなり、戦後に付加された終楽章〈エピローグ〉を除いて十二音技法をもちいて書かれている。第3、6、10楽章以外は、合唱もしくはソリストによる歌のパートを持つ。タイトル、テキストおよびそれぞれの成立時期は表1のとおりである。【表1】

第8楽章と〈エピローグ〉を除くほとんどのテキストは、1933年ごろに書かれたブレヒト

【表1】 ハンス・アイスラー 《ドイツ交響曲》

- 1 プレリユード Präludium (1936) 詞：ブレヒト「ドイツ Deutschland」(1933)
- 2 パッサカリア Passacaglia (1936) 詞：ブレヒト「強制収容所で闘う人々へ An die Kämpfer in den Konzentrationslagern」(1933)
- 3 オーケストラのためのエチュード Etüde für Orchester (1930) (=《オーケストラ組曲第1番 Suite für Orchester Nr. 1》op.23 第4楽章)
- 4 思い出 Erinnerung (1937) 詞：ブレヒト「ポツダムのウンター・デン・アイヒェン通りに Zu Potsdam unter den Eichen」(1927)
- 5 ゾンネンブルク Sonnenburg (1936) 詞：ブレヒト「ゾンネンブルク」(1933)
- 6 オーケストラのためのエチュード (間奏曲) Etüde für Orchester (Intermezzo) (1939)
- 7 亜鉛の棺に入った煽動者の埋葬 Begräbnis des Hetzers im Zinksarg (1936) 詞：ブレヒト「亜鉛の棺に入った煽動者の埋葬」(ca.1933)
- 8 農民のカンタータ Bauernkantate (1937)*
 - a) 凶作 Mißernte 詞：シローネ『パンと葡萄酒』より
 - b) 安全 Sicherheit 詞：シローネ『パンと葡萄酒』より
 - c) ひそひそ話 (メロドラマ) Flüstergespräche (Melodram) 詞：シローネ『パンと葡萄酒』より
 - d) 農民小唄 Bauernliedchen 詞：ビットナーのオペラ《山の湖 Der Bergsee》より
- 9 労働者のカンタータ Arbeiterkantate (1937) 詞：ブレヒト「階級の敵の歌 Das Lied von Klassenfeind」(1933)
- 10 オーケストラのためのアレグロ Allegro für Orchester (1947**)
- 11 エピローグ Epilog (1957) 詞：ブレヒト(『戦争案内 Kriegsfibel』(1955)Nr.61)(=アイスラー《『戦争案内』からの情景 Bilder aus »Kriegsfibel«》の〈イントロダクション Introdution〉)

* 第8楽章の a) から c) のテキストは、同じ年に成立した「室内カンタータ集 Kammerkantaten」と同様の方法で、I.シローネ Ignazio Silone の小説『パンと葡萄酒』から、アイスラー自身によって編集された。また d) のテキストは、アイスラーとブレヒトの戯曲『丸頭ととんがり頭 Die Rundköpfe und die Spitzköpfe』(1934) の第3幕の歌と同じで、これはそもそも J.ビットナー Julius Bittner のオペラ《山の湖》のテキストに手を加えたものである。

** この楽章はその後初演までの間に一部修正をされている。

の詩に基づいている。作曲は1935年から開始され、1939年までに大部分が書き上げられた。終曲〈エピローグ〉は1958年、《ドイツ交響曲》が初演される前に付け加えられたが、これは1957年に作曲された《『戦争案内』からの情景 Bilder aus “Kriegsfibel”》の〈イントロダクション Introdution〉をほとんどそのまま転用したものである。

いくつかの楽章の出自が異なっているにもかかわらず、これらは全体をとおして理論的に配置され、矛盾なく構築されている。個々の楽章の自筆譜をみると、その楽章番号は幾度も変更を繰り返されており、そこからアイスラーが楽章の並べ方についてさまざまに試行錯誤したことがわかるが、それらは、この作品がはじめから全体の規模を見据えて書かれたのではなく、しだいに拡大されていったことを示すものでもある。この作品では、アイスラーが生涯こだわった連作歌曲というジャンルと同様に、各楽章相互の関連性や位置づけは全体をふまえて初めて議論されうる。たとえば最後の〈エピローグ〉が、他の作品と成立時期や作曲手法が異なるにもかかわらず、ここでは冒頭の〈プレリユード〉と内容的な連続性を持ち、全体の外枠としての機能を果たしているというように。

第1楽章の〈プレリュード〉が基づいているブレヒトの詩「ドイツ」は、ドイツにおけるファシズムの台頭と、それに伴って顕著に表面化した、弱いものがさらに弱いものを虐げるという構造を告発するもので、8連からなっている。この長い詩から、アイスラーは歌詞としてただ4行のみを抜き出した。この「おおドイツ、青ざめた母／お前はなんと汚されていることか／お前の最良の／息子たちの血で」というテキストは、ブレヒトのものと詩がもっていた嘆きと怒りの姿勢を要約したものである。

オリジナルの詩では、貧しい者がドイツを母とする同じ「兄弟たち」（＝同国民）によって虐げられ、それを「母」たるドイツがどうすることもできない、という状況が具体的に書かれていた。「兄弟によって殺される」「最良の息子」といったモチーフを手がかりに、聖書の内容を幾重にも皮肉に引き合いに出すことによって、詩人はここに、社会的な不平等を告発する上でのもうひとつの意味の層を作り上げている²。しかしアイスラーのテキストはその要素を引き継がなかった。このような具体的な内容は、《ドイツ交響曲》では同様に社会的な不平等や体制への反対者に対する弾圧に焦点を当てる後続の楽章のテキストによって補われている。

一方、〈エピローグ〉のテキストが基づく写真付きエピグラム集『戦争案内』は1955年に出版された³。ブレヒトが「フォトエピグラム」と呼んだこの形式は、報道写真に韻を踏んだ4行の詩をつけたものであり、この作品がもともと所属していた《『戦争案内』からの情景》では、演奏に際して個々の写真を同時にスクリーンに写しだすことが指示されている。《ドイツ交響曲》の初演に際しても、これに従って映像が用いられた。〈エピローグ〉のテキストは、1942年から1943年に起きたロシアのスターリングラードをめぐる激戦におけるドイツ軍の敗北を題材として、1944年に書かれた。冬のロシアで疲弊しきった兵士たちの写真につけられたエピグラムは「見ろ、われわれの息子たちだ、感覚は麻痺し血まみれで／凍りついた戦車からここで降りた／ああ牙をむいた狼でさえ必要なのだ、／隠れ家が！暖めてやれ、彼らは寒いのだ」というものである。

先の「ドイツ」に由来する4行を、もともと4行詩であるこの〈エピローグ〉のテキストと比較するとき、そこには本来の文脈からは独立した両者の内容的な関連性が構築される。〈エピローグ〉のテキストが、〈プレリュード〉のテキストの射程距離をファシズムが招いた悲劇全般へと拡大するからである。本来もっとも虐げられる貧しい者、という限定を有していた〈プレリュード〉の「息子（たち）」はここで、時間的にも社会的にも解釈を広げられ、戦争へと駆り出され、ロシアで敗れて寒さに震えている若者たちを包含して再び聴き手の意識にのぼることになる。

写真を伴って演奏される〈エピローグ〉は、全体的に極めて沈鬱な音楽である。金管楽器の不協和なオスティナート和音を背景に、歌は下降音型をひたすら繰り返す。ここでは最後の1行の「寒いのだ」という言葉に力点が置かれており、この一節は3度繰り返される。こ

の曲は『戦争案内』からの情景』では男声合唱によって歌われたが、《ドイツ交響曲》では歌の大部分がソプラノのソロに置きかえられ、この3度目の「寒いのだ」以降だけが合唱によって歌われる。曲の全体が極めて弱音で進行するなか、この最後の部分のみが突出した fff の不協和音で鋭く響くことで、この苦しみは物理的に強調されることになる。その後、急激に p に戻されて、冒頭の「みる、われわれの息子たちだ」という言葉を合唱がもう一度繰り返す。この合唱隊は〈プレリュード〉で言うところの「母」ドイツの——ここでは分裂し、敵対していた——すべての子供たち、すなわちすべての国民を体現するものである。

この〈エピソード〉の沈鬱さに対して、〈プレリュード〉の音楽は、力強い呼びかけと抵抗の意志をもっている。この音楽はA-B-A'の3部形式で、歌が出てくるのはBの部分のみである。冒頭はヴィオラの基本音列の提示で始まり【譜例1】、それに続く、ブラームスを思わせるような室内楽的な弦楽合奏の響きが印象的だ。

【譜例1】〈プレリュード〉 T. 1-5

The musical score for Violin I (Vla.) in 4/4 time, measures 1-12. The key signature is G major. The melody starts with a piano (p) dynamic and moves to forte (f). It features a perfect fifth interval (完全5度) between measures 3 and 4, and a short third interval (短3度) between measures 7 and 8.

Copyright by Deutscher Verlag fuer Musik, Leipzig
Reproduced with kind permission of the publisher

〈プレリュード〉の音列には、当時アイスラーが繰り返し主張していた「わかりやすい」十二音技法のコンセプトがよく表れている。彼は十二音作品における協和的な響きの重要性を主張し、例えば音列の中に3度や5度の跳躍を取り入れることによって「全体の進行が明確になると同時に響きも澄んだものになる」と述べたが (EGW III-1, 389)、この曲の音列 f-es-ces-ges-e-c-b-cis-d-gis-a-g でも3度と5度の音程が重要な役割を果たしている。また曲の冒頭での単一の楽器またはユニゾンによる明確な音列の提示や、特に声楽曲の場合、ほとんど移高することのない音列の使用も、この作曲家の十二音作品に特徴的なものである。

冒頭の〈プレリュード〉の音列はすでにひとつの旋律として印象深い、とりわけ最初の下降（第1-3音）と続く完全5度の上方跳躍（第3-4音）は、この曲全体において象徴的な意味を担っている。わずかに2小節あまりでピアノからフォルテへと至るクレッシェンドをともなったこの上昇が、この作品の内容とは不釣り合いといえるほど晴れやかな雰囲気をもっているのに対して、冒頭の3音を逆行させて反転した音程で始まる第5音以降のフレーズは全体に下降しており、ここには明らかに嘆きの姿勢が認められるからである。この冒頭の旋律では、第5-8音は第1-4音と類似した音型であられるが、後に出てくる方の音価は全体的に縮小され、ここでは先の5度跳躍に代わって短3度の跳躍がくる。

この音列の二つの姿勢が何に由来するものであるかは、合唱のすぐ後に現れる有名な労働

運動の歌〈インターナショナル Die Internationale〉と〈不死の犠牲者 Unsterbliche Opfer〉が部分的に重なって引用される個所が端的に示している⁴。これらの旋律は明確な調性をもっており、音列をどう変形しても、直接その旋律に行きつくことはない。そこでアイスラーは、これらの旋律と本来の音列に基づく進行とを違和感なくつなぎ合わせるために、その前の部分でリズム的、旋律的に周到な準備を施している。とりわけ引用直前のリズム的に〈インターナショナル〉の先触れとなるフルートとオーボエの旋律では、音列に意図的な変更が施されて、音列に基づく旋律と引用される旋律の中間的な形ができあがっている【譜例2・3】。また Des-Dur の〈インターナショナル〉が自然に as-moll の〈不死の犠牲者〉へと移ってゆくことには、突然現れた明確な調的感覚が持続して全体から浮き上がるのを避けるという効果もある。

【譜例2】〈プレリュード〉 T. 78-80

Copyright by Deutscher Verlag fuer Musik, Leipzig
Reproduced with kind permission of the publisher

【譜例3】〈プレリュード〉 T. 80-86

Copyright by Deutscher Verlag fuer Musik, Leipzig
Reproduced with kind permission of the publisher

ここで引用された歌は労働運動の中では非常によく知られたもので、彼らと志を同じくしていた人々には、音楽的な経験や教育の程度にかかわらず、ほぼ確実に認識されたはずである。しかもそれらは単に既知のフレーズとして認識されるだけでなく、それぞれの歌詞の内容や歌われた背景事情を伴って思い起こされる。このように、わずかなフレーズが具体的な

メッセージとなりうるという点で、この種の引用はきわめて現実的な力を持っている。これらはテキストが語る憂うべき状況に対する作曲家自身の立場表明であると同時に、聴き手に対する直接的な呼びかけとなりうるのである。この音列が包摂する二つの姿勢は、連帯の力強い呼びかけである長調の〈インターナショナル〉と、犠牲者を悼むと同時にその犠牲を無にしないことを誓う短調の〈不死の犠牲者〉に由来するものといえる。

〈プレリュード〉は先に述べたとおり、テキストの形式や内容としては〈エピローグ〉と呼応している。しかし音楽的にこの楽章が関連を持っているのは、その前の第10楽章にあたる器楽曲〈オーケストラのためのアレグロ〉である。この第10楽章は〈プレリュード〉と同じ音列に基づいており、〈エピローグ〉を追加する前の段階では、これをもって全体の形式上の完結性が意図されていたと考えられる⁵。〈プレリュード〉は完成が1936年8月5日と比較的早い(HEA 253)、最初期のアイスラーの「交響曲の計画」にまつわる資料のなかではこの作品への言及がみられないことから、これがはじめから《ドイツ交響曲》の一部として書き始められたのかどうかは判断できない。しかし〈プレリュード〉完成のすぐ後の8月18日に着手された、この同じ音列に基づくオーケストラ楽章には、初めから「交響曲」という書き込みがあるため(HEA 485)、少なくともその時点では、この両者はともに、この作品に含まれる予定であったのだろうと推測される。

この楽章は〈エピローグ〉以外のすべての楽章が30年代の終わりまでに完成したのに対して、唯一途中で中断され、1947年になってようやく一応の完成をみた。この中断は、この作品の上演の見込みが全く立たないという状況とも関連していたかもしれない。また初演に先駆けて、この楽章にはその後さらに部分的な修正が施されている。

この第10楽章は〈プレリュード〉とは対照的に、金管楽器とパーカッションを多用した *fff* で始まる。付点や三連符を多用したリズムカルで軽快な動きが特徴的で、3拍子の主題を持ち、形式的には拡大された巨大な Rond である。また、音列そのものを旋律として響かせていた〈プレリュード〉とは異なり、ここでは音列構成音はしばしば和声的な進行のなかで積み重ねられるかたちで用いられる。さらに、いくつかの音列形態が別個の旋律を形成し、重なり合って響くことから、音列そのものは常に明確なわけではない。しかしそのような中でも、意識的に取り込まれた〈プレリュード〉の特徴的なフレーズを随所に認めることができる。

同じ音列に基づくもうひとつの組み合わせは第2楽章と第6楽章である。パッサカリアと名付けられた第2楽章も、3度の跳躍を特徴とする特徴的な音列に基づいている。パッサカリア・バスとして用いられる半音進行 (d-cis-e-es) はバッハの名に基づく音型を移高したもので、これをシンメトリックにつなぎ合わせたものがこの楽章のバスの基盤となっている【譜例4】。無調のパッサカリアはシェーンベルクやその他のいわゆる新ウィーン楽派の作曲家たちの作品にもしばしばみられ、この楽章はそれらを意識したものである可能性もあるが、こ

同一の音列に基づいて書かれた楽章の組み合わせは上記の2組のみであるが、音列そのものは異なっている、そこに埋め込まれた相似的な音型が楽章を超えた意味のつながりを保証することもある。たとえば第7楽章は音列の中央にB-A-C-Hの音型の移高形(ges-f-as-g)を持っており、この音型は冒頭から強調して歌われるが、この動きは前述のとおり、第2楽章のバッサカリア・バスと重なるものである。こうしてこのふたつの楽章は引き合わされる。第7楽章は食べること、夜露をしのぐこと、子供を養うことといった基本的な要求のために団結することを論じた「煽動者」の埋葬をテーマにしたものであるが、この音楽的な共通要素が、第2楽章の収容者たちが何を理由に捕えられ、どういう結末をたどったのかをテキストからは独立して指摘するのである。

第8楽章〈農民のカンタータ〉はa)～d)の4つの部分で構成されるが、これらは f-as-fis-e-g-es-cis-d-h-c-b-a というひとつの音列に基づいている。この音列は最終音から第1音への接続を含めて2度と3度のみで構成されており、ここから生み出される調的な感覚や協和的な響きは、テキストの内容に応じて、たいていはそれらを異化するべく随所で効果的に用いられている。

a) と b) のテキストでは「神様は貧しいわれわれ農民を救ってくれない」ということが共通の主張として繰り返される。それは「自分たちの状況を改善することを考える代わりにそれを神の采配とみなして諦める」という姿勢の皮肉な表現であるが、この音列によって、音楽はこの皮肉を別の面から強調することに貢献している。a) の部分では「神様は雨の面倒を見てくれるべきではないか」という最初と最後の主張の後、b) の部分では「貧しい者は決して安全ではいられない」というリフレインのあとに、音列としてまったく逸脱のない形で、繰り返し長調の主和音が挿入されるのである。その前後の部分は調を特定することができない。そこへ唐突ともいえる仕方であられる長調の和音は、このような主張が内包する矛盾、すなわち、現状とは無関係に「落ち着くところに落ち着く」ことを習慣的に優先する、という姿勢を表現したものにほかならない。

3. 抵抗のかたちとしての「十二音の交響曲」

この作品は「交響曲」というタイトルをもつが、伝統的な意味での交響曲の形式にのっとったものではない。アイスラーがそれまで深くかかわってきた「プロレタリアートのための音楽文化」という観点からすれば、「交響曲」というジャンルはむしろ、プロレタリアートの階級の敵であるところの、ブルジョア階級に属するものであった (EGW III-1, 178)。彼がとりわけ激しく批判の矛先を向けたのは、陶酔を誘発し、日々の具体的な問題からの目くらましとしての機能するような音楽であったが⁶、大規模で華やかな「交響曲」にはその要素が十分にあった。

その一方で、19世紀の交響曲というジャンルの様式上の拘束性は、調性がもはや絶対の基準ではなくなった20世紀、しだいにそのあり方を変えていった。19世紀的なもの、伝統的な形式性への反抗としてこの作品のタイトルをとらえるならば、そのような音楽史の流れの上に位置づけることができるかもしれない。しかしこの作品では同一音列を用いることによる様式上の完結性もすべての楽章にあてはまるわけではなく、拡大された20世紀の交響曲の概念を考慮しても、これを「交響曲」のカテゴリーに含めうるのかどうかという点に関しては議論の余地がある。L.フィンシャー Ludwig Finscher は、この作品はオーケストラ楽章は交響曲としての要素を持つが、全体としては「交響曲というよりはカンタータ」だろうと述べたが(120)、一方、この作品はほとんどの楽章がA-B-A'の3部構成をとっていることから、デュムリンクはこの構造におけるA'の部分に、意図された「再現部」としての機能を認めている(479)。しかしそれはやはり、ジャンルを特定するための形式的な条件としては自由度の高いものである。ここではさしあたり、これが「交響曲」として企図されたという事実を確認するにとどめよう。

他方、この時期のアイスラーのほかの作品を見ると、この作品が、比較的長期にわたる、より複雑な歴史的背景の中でなされた戦略的な創作活動の一環であることがわかる。シェーンベルクの弟子であったアイスラーが最初に十二音技法を離れたのは、彼が労働運動へのより積極的な関与を始めた1920年代の半ばであった。労働者合唱団の指導や労働運動のための歌曲の作曲、実践的な戯曲や映画の制作といった仕事に携わる過程で、十分な音楽的教育を受けていない労働者たちには、この技法は——少なくとも当面は——役に立たないと思われたのである⁷。そのアイスラーが1930年代に入って、再び十二音技法をもちいて作曲を始める。その端緒は1931年の《小交響曲 Kleine Symphonie》であった。デュムリンクはアイスラーのこの選択を「すでに意識的で根本的な態度」とみなしている(477)。その後、彼は《子供のためのピアノ曲集 Klavierstücke für Kinder》op.31(1932/34)、《7つのピアノ曲集 Sieben Klavierstücke》op.33(1932/34)、《バッハの名によるプレリュードとフーガ Präludium und Fuge über B-A-C-H》op.46(1934)といった、もっぱら教育的な目的をもつ十二音の器楽作品を立て続けに作曲した。このような過程の中でアイスラーはこの方法の有用性を確信してゆくのである。現代音楽の作曲家は多くの問題を抱えている、と彼は考えていた。しかし彼らの手法そのものは「明確さと論理とを保証しうる」ものであり、それを批判的に受容し、新しい社会的な音楽に生かすことができれば、つまり「根底に歴史的な大衆運動の社会的な姿勢を保ったうえでシェーンベルクの技法を用いるなら」それは「新しい社会的音楽」のための重要な一歩となるはずであった(EGW III-1, 394)。《ドイツ交響曲》の多くの部分が書かれた1935-39年には、アイスラーにとって十二音技法は、まさに「未来のための作曲技法」(Dümling: 477)だったのである。

アイスラーの十二音技法を用いた作品は、自ら示した道筋にのっとって、器楽作品からア・

カペラ合唱曲《戦争反対 Gegen den Krieg》(1936)を経て、多様な声楽曲へと至った。この技法が社会から孤立しないためには、まず響きの上で「とっつきやすく」なければならぬのであり、不必要に複雑にしたり、不協和音で曲を満たしてはいけない(EGW III-1, 389)。とりわけこの《ドイツ交響曲》のような大規模作品では、期待された効果を得るためには、それは理論的に実践される必要がある。このような美学に基づいて構成された音列の例は先に見たとおりである。

4. 反ファシズム・統一戦線構想、表現主義論争とアイスラーの《ドイツ交響曲》

統一戦線構想はファシズムの台頭にあわせて、従来のプロレタリア人民戦線にかわるものとして1930年の前半に注目を集めた。しかし、階級闘争という枠組みにおけるプロレタリアートの連帯を超えて、目前にあるファシズムの脅威に対してより広範な連帯を呼びかけるこの構想は、従来の運動の方向性からみればきわめて大きな転換であり、当初から賛否が分かれていた。さらにこれにさまざまな政治的事情が加わり、結果的にみればこの構想は十分な成果をあげたとは言い難い。しかしアイスラー自身は、比較的初期からこれを積極的に支持していた。J. ヘルマント Jost Hermand が指摘するように、このような時代の動きはこの作品が成立した政治的背景として無視できない。

前衛芸術が人民／統一戦線において果たしうる役割についてアイスラーがどう考えていたかは、E. ブロッホ Ernst Bloch と共同で執筆した論文「前衛芸術と人民戦線 Avantgarde-Kunst und Volksfront」(1937)の中によく表れている。ここでは、前衛芸術は「芸術の自由を保証し、芸術家に誠実で事実に基づいた素材を提供する」人民戦線を必要としており、またそのことによって、芸術家は「この時代の大きな社会的な動きにつながるができる」一方で、人民戦線は真実を所有するだけでなく、「時代に即した正確で鮮やかな表現を手に入れる」ために前衛芸術を必要とするのだと語られている(EGW III-1, 398)。ここでアイスラーはまず、前衛芸術家とプロレタリアートの連帯を主張する。

しかし統一戦線構想に対して当初、批判的な姿勢をとっていたブレヒトのテキストは、それらが書かれたのが作曲よりも数年早いこともあり、このような柔軟性を持ってはいない。むしろそこに見取れるのは、階級闘争を主張して亡命を余儀なくされ、祖国でその著作を燃やされたこの詩人の不屈の意志表示である。その意味では、このテキストはきわめて明確な方向性を持ち、直接的で力強い。ただ、そのようなテキストをアイスラーがこの十二音の交響曲のテキストとして選んだことが、ヘルマントが述べたように、この作品の方向性をわかりにくくしたことはおそらく否定できない(111-119)。未だ統一戦線よりは人民戦線の思想に近いブレヒトのテキストと、この作品が内包する統一戦線の主張とが、作品の中に矛盾として残っているからである⁸。

しかしブレヒトのこのような直接的なテキストに、たとえば実際の闘争に役立つような行進曲を書くこともまた、労働運動が半ば壊滅させられたこの時期には、むしろ現実味がなかっただろう。アイスラーは音楽を書くに当たり、オリジナルの詩に多くの細かい変更を施しているが、それらはしばしば、リズムやアクセントといった音楽上の都合によるものではなく、明らかにこの方向性の違いに基づく内容的な変更であった。たとえば「プロレタリア階級の問題」から「われわれの問題」への変更（第2楽章）、「われわれの階級」という言葉の削除（第7楽章）、生産関係の問題への言及の削除（第7楽章）といったものである。これらは詩の姿勢の決定的な変更に至るものではなかったが、この作品が前衛芸術に社会的機能を獲得させようとするアイスラーの芸術家としての挑戦だったことは間違いがない。「未来のための作曲技法」とは、新しい闘争のための技法であった。

この作品は確かに、「退廃音楽」としてシェーンベルクの十二音技法をはじめとする前衛的な手法を全面的に退けたヒトラー政権の文化政策に対する抵抗という一面をもっていた。しかしその一方で、この時アイスラーは別の要素も念頭に置いていた。先の「前衛音楽と人民戦線」という共同執筆論文は、1934年ごろからいわゆる左翼亡命芸術家たちの中で広く議論された「表現主義論争」の枠組みの中でも一定の役割を担うものだったからである⁹。この論文は、古典的なものを重視し、そのありのままの継承を主張するG.ルカーチらソヴィエトの文化政策よりの陣営に対して、前衛音楽擁護の立場を主張するという明確な意図をもって書かれている。この作品の制作が始まって間もない1935年に、アイスラーがアメリカでの演奏旅行からヨーロッパに戻る際に経由したモスクワからブレヒトにあてた手紙(HEA 5735)には、モスクワでは交響曲が非常に高く評価されており、交響曲の作曲家であることが当地での滞在をきわめて有利にすることが、皮肉たっぷりに語られている。そしてこの手紙で、アイスラーはブレヒトに、この交響曲を書く計画を告げたのである。この作品は彼がアメリカにいた時から準備されていたものであり、モスクワで思い立ったわけではないが、この手紙には「ソヴィエト作曲界」が「公式に」評価するところの交響曲を、それまでとは全く異なるスタイルで書くのだという意図がよくあらわれている。

5. 《ドイツ交響曲》の社会的な位置づけの変化

この作品は1959年の初演の前年に〈エピローグ〉を付加されたことによって、その性格を変えた。このエピローグに十二音技法が用いられていないことを、デュムリンクはアイスラーが「十二音を普遍的な作曲方法として発展させるといふ本来の要求を取り下げた」からであり、それは、アイスラーがその後「素材と行動様式の分離を完成させた」ことに由来すると述べたが(479)、この〈エピローグ〉の付加は別のことも意味している。

この作品の成立年は、最終的には〈エピローグ〉が付加された1958年ということになるが、

前述のとおり、実際にはこの大規模な作品のほとんどすべては、ドイツが公式に戦争に突入するよりも前の1930年代半ばに出来上がっていた。テキストはさらにそれよりも数年早く成立したものであり、この作品が主眼としているのは、すでにみたとおり第二次世界大戦の惨禍やファシズム政権による人種的な迫害ではなく、それ以前の、ナチス政権成立初期に顕著であった共産主義者、階級闘争への賛同者、反ファシズム的政治活動を行う者たちへの弾圧である。この作品は人民戦線か統一戦線かという議論以前に、そもそもこのような弾圧への抵抗という思想の上にある。アイスラーが最初にこの交響曲に使おうと考えたのは第2楽章と第7楽章のテキストであるが(HEA 5735)、これらはともに理不尽な現状を報告するものでありながら、その淡々とした報告は嘆きではなく、怒りを誘発するものである。それは当事者でなくとも共感しうるような類の、いわば人間性に対する暴力への怒りであった。自筆譜の第2楽章のタイトル・ページ(日付はない)に「序言にかえて」というメモとともに貼り付けられた、強制収容所内の政治犯への対応の指針を記した文書のコピーが、その姿勢を端的に物語っている(HEA 253)。

そのような意味でこの作品は、1930年代前半までに書かれた多くの労働運動のための実践的な歌曲とは、手法的、また戦略的に一線を画している一方で、当初は機能としては同質のものを目指して着手されたと考えられる。現代的な手法に社会的な機能をもたせるということはそういうことであっただろう。しかし、この「労働運動のためのジャンル」は戦後、アイスラー自身によっていわば封印された。彼にとって、このような音楽は「実践なくしては存在しえない」ものだったからである。

このジャンルは芸術的な成果として、机にしまいこむためだけに書かれたり、いくつかのイベントのためだけに存在することはできない。そんなことはできないのだ。それはチャーチスト運動の歌曲が、ある歴史的な重要性を持ちつつも、特定の時代の中で消えていったのと同じことだ。(EGW III-7, 93)

これは集会などで歌われる実用的な「闘争歌 Kampfmusik」に対するコメントであったが、困難な状況下において可能性を模索する中で、新しい闘争の手段として試みられたこの作品にもそのままあてはまる。戦後、このようなジャンルのうち「最も長持ちする」(同前)と思われた〈統一戦線の歌 Einheitsfrontlied〉(1934)と〈連帯の歌 Solidaritätslied〉(1931)を彼はオーケストラ向けに編曲し、これに歴史の記録、いわば記念碑としての役割を与えたが、《ドイツ交響曲》の〈エピローグ〉もまた、このような「歴史化」の役割を果たすものとして理解できる。なぜなら、この〈エピローグ〉が含まれる《『戦争案内』からの情景》は、まさにこの後に来る第二次世界大戦を扱ったものだからである。《『戦争案内』からの情景》では、この〈エピローグ〉は〈イントロダクション〉であった。アイスラーはこの二つの作

品を年代順につなげることによって、この両者を共に、歴史の枠組みの中にはめ込んだといえる。

このことによって、この交響曲は「実践」のフィールドの外へと移された。しかしそれでこの作品がその社会的機能や意義を失ったわけではない。それはより客観的な「思考」と「学習」の対象とされるべきものへと姿を変えたのである¹⁰。ファシズムによって政治的な反対者が弾圧され、そしてそのための連帯の呼びかけが結果的に実を結ばなかったこと、そしてヒトラーのドイツはそのまま第二次世界大戦に突入し、冬のスターリングラードでの悲惨な敗北へと至った、そのすべての過程をこの短いエピローグは物語っている。そして聴き手がそのことに気づくとき、この作品はその歴史と向き合い、その意味を考え、それを未来へとつなげるためのきっかけとして機能する。また、歴史の中へと組み込まれることで、この作品が向かう対象も拡大された。なぜならこの作品が扱っている問題は、地域や時代を問わず、いわば普遍的に取り組まれる必要のあるものだからである。

略号一覧

EGW=Eisler, Hanns. *Gesammelte Werke*.

HEA=Stiftung Archiv der Akademie der Künste, Berlin, Hanns Eisler Archiv.

引用文献

Dümling, Albrecht. “Zur Funktion der Reihentechnik in Eislers Deutscher Sinfonie.” In *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bayreuth 1981*, S. 475-481.

Eisler, Hanns. *Musik und Politik. Schriften 1924-1948*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1973. (Gesammelte Werke Serie III. Bd.1)

Eisler, Hanns. *Gespräch mit Hans Bunge: Fragen Sie mehr über Brecht*. Übertragen und erläutert von Hans Bunge. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1975. (Gesammelte Werke Serie III. Bd.7)

Finscher, Ludwig. “Symphonie.” In *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 9. Bärenreiter/Metzger, 1998, col. 16-153.

Hermand, Jost. “»Manchmal lagen Welten zwischen uns!« Brecht und Eislers »Deutsche Sinfonie«” In *Brecht und seine Komponisten*. hrsg. von Albrecht Riethmüller. Laaber: 2000, S. 111-132.

Phleps, Thomas. *Hanns Eislers “Deutsche Sinfonie”: Ein Beitrag zur Ästhetik des Widerstandes*. Kassel: Bärenreiter, 1988. (Kasseler Schriften zur Musik 1)

引用楽譜

Eisler, Hanns. *Deutsche Symphonie*. Breitkopf & Härtel/Deutscher Verlag für Musik (Aufführungsmaterial)

*本研究は科研費（22820024）の助成を受けたものである。

注

- 1 1936年にアイスラーは、この作品のうちのできあがっていた2つの楽章を国際現代音楽協会（IGNM/ISCM）のコンクールに提出して最優秀賞を受賞し、それらは1937年のパリのフェスティバルで初演されることになっていた。しかし初演の数か月前に、テキストを削除し、歌のパートをトロンボーンで置き換えることを主催者から求められ、アイスラーがこの提案を退けたため、この時宜を得た初演は実現しなかった。
- 2 たとえばブレヒトの詩では「最良の息子」は単数形で表現されており、キリストを思わせる表現であったが、アイスラーはこれを「息子たち」というふうに複数形に変更し、より一般的な意味のみを残した。このような、ある意味では思い切ったテキストへの変更はアイスラーにおいては典型的なものである。
- 3 個々のエピグラムの成立は1955年の出版よりもだいぶ早いですが、アイスラーの《『戦争案内』からの情景》はこの戦後の版に基づいて作曲されている。この作品の詳細については、2009年度提出の拙博士論文『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みるハンス・アイスラーの芸術観——』の第II章も参照されたい。
- 4 この引用は初めから明確に意図されていたものである。アイスラーのスケッチブックには、音列の構想を練り、それを変形させて旋律を作る段階で、〈インターナショナル〉の楽譜を手書きしたページが存在する（HEA 484, Bl. 2）。
- 5 ただしこれはあくまでも今のかたちになってからのことである。1930年代の手稿譜では、この楽章は「序曲 Overture」と題されており（HEA 484）、フレプスはそれが、この曲が「アレグロ」であることから交響曲の導入としてふさわしいと考えた結果ではないかと述べているが（247）、別のスケッチでは、これは「第2楽章」と題されており（HEA 485）、この時点では、あるいはプレリュードに続けることを考えていたのかもしれない。
- 6 これについてはたとえば“Musik und Musikpolitik im faschistischen Deutschland”（1935）In EGW III-1, S. 334-356、“Gesellschaftliche Umfunktionierung der Musik”（1935）, In EGW III-1, S. 370-376などを参照されたい。
- 7 ただし、アイスラーはこの時期にも一貫して、十二音技法が、精神的な問題と表現技法上の問題

を結びつける上できわめてすぐれていることを確信していた。(cf. EGW III-1, S. 90 ほか)

- 8 アイスラーは1935年にブレヒトに、この作品のための新しいテキストの創作を依頼している。しかしここに用いられているテキストが1933年前後のものであることから、ブレヒトはこれに応じなかったものと考えられる。アイスラーはそれを埋めるものとして、自ら編集した「農民のカンタータ」を用いたのかもしれない。ここで「農民」に言及することで、続く「労働者のカンタータ」とのつり合いがとれ、内容がプロレタリアに限定されることを回避できるからである。
- 9 ルカーチの論文「表現主義の『偉大さと頹落』“Größe und Verfall” des Expressionismus」(1933/34)をその出発点とするこの論争は、この論文のA.ジダーノフの1934年の演説との内容的な類似から、必然的に政治論争の側面を持つことになった。この表現主義論争については、拙博士論文第I章、池田浩士編訳『表現主義論争』東京：れんが書房新社、1988年等を参照されたい。
- 10 アイスラーの1950年代後半の歴史、とりわけ自分たちの過去に関する考え方は、それを清算した後にはのみ手に入る未来、ということも含めて、弁証法的でかつ非常に真摯なものである。詳細については EGW III-7 や拙博士論文等を参照されたい。

Der Bedeutungswandel im Verlauf der Zeit: Zum veränderten Sinn der *Deutschen Symphonie* von Hanns Eisler

WADA Chiharu

Hanns Eislers *Deutsche Symphonie* (1935-39/47/58) ist eines der besten antifaschistischen Werke des 20. Jahrhunderts. Trotz seines hohen Bekanntheitsgrades gibt es in der Forschung bislang nur wenige Musikwissenschaftler, die sich ausschließlich mit diesem Werk beschäftigt haben. In meinem Aufsatz werde ich die Bedeutung und Einschätzung des Werkes daraufhin untersuchen, wie dieses Werk unter dem Einfluss der damaligen Zeit geprägt wurde und inwieweit es für uns heutzutage noch an Aktualität besitzt.

Die meisten Sätze dieses Werkes wurden gegen Ende der 30er Jahre komponiert. Damals hatte Hitler schon die Macht ergriffen, und die Arbeiterbewegung wurde unterdrückt, sodass der Komponist Hanns Eisler gezwungen war, gleich seinem Freund Bertolt Brecht ins Exil zu gehen. Die Unterdrückung der Kommunisten, sowie die der Unterstützer des Klassenkampfes, und die Verfolgung der Antifaschisten im Allgemeinen ist das Thema dieses Musikwerkes. Eisler hat es komponiert, damit die unter dem Faschismus Verfolgten sich vereinigen und Widerstand leisten sollten.

Die Zwölftontechnik, die Eisler bei diesem Werk verwendet hat, war unter der NS-Regierung als „entartete Kunst“ verdammt. Die Entstehung des Werkes basiert auf seinem Wunsch, sowohl seinen Protest gegen die Kulturpolitik im damaligen Deutschland, Ausdruck zu verleihen, als auch seine Sympathien für die Volksfront zu äußern, und zugleich wollte er sich damit gegen die von G. Lukács u.a. im Lauf der Expressionismus-Debatte geäußerte Überzeugung stellen.

Aufgrund seiner bis dahin unterschiedlichen musikalischen Versuche war er davon überzeugt, dass man diese neue Technik so verwenden kann, dass sie allgemein verständlich ist und damit auch größere Bekanntheit erfahren würde. Diese Bestrebungen bilden den Hintergrund des Werkes und sind untrennbar mit ihm verbunden und man sollte diese Hintergründe genau bedenken, wenn man verstehen will, warum Eisler damals dieses abendfüllende zwölftönige Werk unter dem Titel „Symphonie“ geschrieben hat.

Dieses Werk wurde von Eisler erst vor seiner Uraufführung vollendet, in dem er den letzten Satz „Epilog“, aus seinem Werk *Bilder aus „Kriegsfibel“* (1957) der Symphonie hinzufügte. Durch diesen nachträglich hinzugefügten Satz hat sich jedoch der Charakter der großen

Symphonie vollständig verändert. Diese Veränderung ist mit jenen Veränderungen vergleichbar, die seine politischen Lieder erfuhren, als die politischen Verhältnisse sich geändert hatten. Denn dem „Epilog“ liegt ein Epigramm von Brecht zugrunde, das die verheerende Niederlage der Deutschen beim Angriff auf Stalingrad im 2. Weltkrieg thematisiert, und über die zeitliche Distanz wird der Appell zur antifaschistischen Solidarität der Vorkriegsjahre durch diesen eingefügten Satz nachträglich neutralisiert. Das war der Wendepunkt dieses Werkes.