

芸術と政治の境界を越える試み

——ハンス・アイスラーの1920年代後半から1930年代初頭の創作をめぐって——

和田 ちはる

1. 導入および本論の目的

ハンス・アイスラー Hanns Eisler (1898-1962) のテキストを伴う音楽作品が政治的・社会批判的な内容をもっているということは、とりわけ、音楽を直接的な社会変革の手段となそうとしたその初期の創作活動において、ほとんど当然のなりゆきであった。このことは、労働運動や反ファシズムといった実用的な目的に即して書かれたこの時期の多くの歌曲のみならず、コンサートホールでの演奏を前提としたいわゆる芸術音楽の分野の創作においてもあてはまる。

A. シェーンベルクのもとで作曲の勉強を終え、師の推薦を得て初めて世間に作品を発表して高い評価を得たのち、この「シェーンベルクの高弟」が作曲家として独立した歩みを始めたのは1923年の春のことである¹。これに続いて発表された、師の影響を強く感じさせる一連の作品は総じて好評であった。しかし次第にアイスラー独自の芸術観と姿勢とが作品に現れるようになる。それが最初に明確に提示されたのが、やはり歌や新聞広告などを歌詞に用いた、8曲から成る連作歌曲《新聞の切り抜き Zeitungsausschnitte》op. 11 (1926) であった。

後年、アイスラーは自らこの作品を「ブルジョア的な演奏会向け抒情詩に対する決別のしるし」と位置付けたが (Notowicz: 51)、彼が当時の音楽的状况に対して作曲家として最初に異を唱えたのは、テキスト選択においてであった。他方、この作品の音楽的な口調は「民衆的ではない」(Ibid., 50)。テキストは従来の「ブルジョア的な演奏会」に対する挑発の姿勢を示しつつ、自由な無調で書かれ、記憶しやすい旋律線にも乏しいこの作品は、依然として、大衆からは遠い「ブルジョア的な演奏会」を前提としたものである。

この作品の発表からほどなくして、アイスラーは本格的に労働者、大衆のための音楽創作を開始した²。この1920年代後半から1930年代初頭のアイスラーの創作は、室内楽、歌曲、合唱曲、音楽付き演劇、映画音楽といったさまざまなジャンルにわたるが、それらを見渡すとき、アイスラーがそこで何を目指していたのかという問いは避けて通れない。なぜなら彼は、「特定の目標を共有する多数」に受容されて初めてその威力を発揮する「大衆のための音楽」に、積極的に新しい響きを取り入れる一方で、社会的な階層の偏りはあれど、少なくとも政

治的な共通項によって集められたのではない「不特定の人々」に向けた「演奏会用の音楽」に、社会批判的な姿勢を持つテキストを採用したからである。前述の《新聞の切り抜き》のような政治的現代音楽は、ただでさえ限定された聴衆の反発を招きかねない。このような一見矛盾する方法がとられたのはなぜだろうか。

先行研究では、実用的な目的を持つ音楽と演奏会向けの作品は分けて論じられることが多かった。しかしこの時期の創作姿勢から読み取ることができるのは、この2つの領域の境界を踏み越えようとする傾向であり、本研究が注目するのはまさにその点である。そのためこのような二項対立の図式ではなく、誰を対象とし、何を目的として書かれたのかという観点から各ジャンルを区別しつつ、その全体を考察の対象とする。

この時期のアイスラーの作品をジャンルを横断して論じた先行研究としては、新即物主義 *Neue Sachlichkeit* とアイスラーの創作姿勢との距離に焦点を当てたフラット H. Fladt の論考が挙げられる。これは、時代の趨勢を反映したこの概念に対するアイスラーの態度の独自性を、作曲技法に重点をおいて同時代の作曲家たちのそれと比較しつつ分析することによって明らかにしたものとして注目に値する。本稿では、この成果を参考にしつつ、個々のジャンルの目的や背景と手法上の特徴に着目して、上記のような、一見矛盾する事態の背後にある論理的な一貫性を明らかにすることを目標とする。

若いアイスラーの当時の試みの多くには、十分な先例もなく、効果の検証は後の時代にゆだねられていた。その意味でそれらは多分に実験的であったといえる。全てが意図された結果を生んだわけではないし、特定の社会的・歴史的状況に対応する形でなされた創作活動を、その他の時代の創作と単純に比較するわけにはいかないだろう。それでもこの時代の活動は疑いなく、彼のその後の創作活動の礎ともいべきものであると考える。

II. シェーンベルクを離れて——《新聞の切り抜き》のねらい

1926年の3月、シェーンベルクとアイスラーの対立は激化した。アイスラーは師に宛てた手紙で「モデルネとは金輪際かかわらない」といい (Eisler 2010: 41)、シェーンベルクは「君の考え方が変わったことはまだ君の作品には見て取れないし、(……)その方向転換を実証できるような作曲手法はまだ存在すらしないというのに？」と応じた (Schönberg: 127)³。

シェーンベルクの言葉通り、この出来事のあと、1926年の9月から1927年の初めにかけてその大部分が書かれた《新聞の切り抜き》⁴ の音楽は、半音を効果的に利用した自由な無調で、響きの上では「モデルネ」に分類せざるを得ない。和声は長短3度の組み合わせで構成されることが多く、素材はきわめて限定されている。この素材の儉約という手法はアイスラーの作品には時期を問わず特徴的に認められ、師シェーンベルクの確かな影響を示している。また、無調の中に突如として現れる調的な響きや、線的な動きの中で瞬間的に形成される伝統

的な和音も、アイスラーが生涯を通して好んで用いたものであり、このような響きの上でのコントラストはこの作品においても、テキストと関連して意図的に活用されている。

この作品がシェーンベルクの音楽と明確に一線を画すのは、作曲技法の点ではなく、テキストの内容および、テキストと音楽の関係においてであった。友人ラッツ E. Ratz の詞に基づく8曲目を除いて、テキストはアイスラー自身が新聞などを通して収集し、必要に応じてそれに変更を加えたものとみられている。

[表1] 《新聞の切り抜き》の構成

1	〈マリーちゃん Mariechen〉	広く知られた戦前の流行歌に基づく
2	〈ヴェディングの子供の歌 Kinderlied aus dem Wedding〉	
3	〈小市民の娘の愛の歌＝結婚広告 Liebeslied eines Kleinbürgermädchens = Heiratsannonce〉	
4	〈子供の戦争の歌 Kriegslied eines Kindes〉	戦争中の子供の歌
5	〈アンケートより Aus einer Enquête〉 1. 罪 Die Sünde 2. お母さんとお父さん Mutter und Vater 3. 死 Der Tod	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
6	〈地主の愛の歌＝結婚広告 Liebeslied eines Grundbesitzers = Heiratsannonce〉	
7	〈連載小説より Aus einer Romanbeilage〉	ハšek J. Hašek の小説『シュヴェイク Schweyk』より「従軍司祭の説教」
8	〈中庭の木への春の語りかけ Frühlingsrede an einen Baum im Hinterhaushof〉	詞: E. ラッツ E. Ratz

前述のとおり、アイスラーはこの作品を「ブルジョア的な演奏会向け抒情詩」との決別のしるしと見做したが、同時代の批評家たちの中には、これを「新しい抒情詩」として評価する向きもあった。Th.アドルノはこの作品のテキストを、肯定的で満たされた従来の抒情詩に対して「否定的な抒情詩」と呼んだ。

新聞記事が、時代の真の抒情詩として、「今日では真の抒情詩はもはや不可能だ、それほどまでにひどい暗さのうちに我々は存在している」と宣言しようなどとはだれも予想だにできなかったかもしれない。だがこの新聞のテキストが意味するのはまさにそういうことだ。この悪趣味と混乱の中に、抒情詩が常に意図しているのに、今日ではそれを本当に表現することは許されていないものが隠れている。この不適切な状態に置かれた潜在的な内容を完全に言い表すことが、この音楽の機能である。

(Adorno 1929: 219)

アイスラーのテキストは明らかに、当時の社会の「現実」の一角を切り取っている。ここには第一次世界大戦の過酷な経験とその後の社会的な困窮が色濃く表れる一方で、それとの

対比によって、困窮していない層のうわべだけの上品さといったものがグロテスクに浮かびがあるのであり、それを音楽が仲介している。

たとえば2つの「結婚広告」には、「パロディー、ユーモア、滑稽さなどを表現しないこと」という指示が与えられているが、これはアドルノが指摘するとおり、通常の演奏指示の領域をこえて、「この作品のスタイルと意図とを完全に表現したもの」(Ibid., 219)と言える。第6曲〈地主の愛の歌〉のテキストは新聞の結婚広告で、「私は34歳の男やもめ、裕福な地主です、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。理解のある妻と心豊かな生活を送りたい、財産は不問、お手紙は広報部気付 J. S. まで」というものである。アイスラーはこれがパロディーとしてではなく、率直に「恋愛の歌」として歌われることによって、「インフレで恋愛関係というものが墮落した結果、ブラームスの時代には恋愛の歌と言えば若い娘の歌だったのに、今では『結婚相手募集広告』になってしまった」ことが明確になるのだと述べた(Notowitz: 50f.)。この曲の後半には、ヴァーグナーの楽劇《トリスタンとイゾルテ》冒頭の憧れを示す2つの動機が、《トリスタン》とは逆の順序で組み込まれているが〔譜例1〕、それはこの広告を茶化すためではなく、「恋愛の歌」のよく知られた、言い換えれば使い古されたサインとして、ひいてはそのようなサインに馴染んでいるであろうこの広告主の層を象徴するものとして、用いられていると考えることができる。

〔譜例1〕《新聞の切り抜き》第6曲〈地主の愛の歌〉 T. 13-17

The musical score shows a vocal line with the lyrics "Ich suche Verständnis, in - ner - li - ches see -". The piano accompaniment features a prominent bass line with a dotted rhythm. Annotations in the piano part identify specific motifs: "《トリスタンとイゾルテ》の冒頭の動機②" (Motive 2 from the beginning of Tristan und Isolde) and "動機①の要素" (Element of Motive 1). The tempo is marked "ruhige".

©Copyright 1929 by Universal Edition A.G., Wien/UE 9647

第5曲〈アンケートより〉は子供に言葉の意味を答えさせた回答に基づくもので、3曲目の〈死〉では、「人が死ぬとみんな泣きます、そして牧師さんがお浄めをします。人が死ぬと、その人は死体になります。それはとてもきれいなことも、きれいじゃないこともあります。人は死ぬと、そのあと、もっといいあの世に行きます。」というテキストが、無調の抒情的な下降のラインを特徴とする、典型的な悲しみの姿勢で歌われる。このテキストの印象の鮮烈さに言及する際、アドルノはヘルダーリンを引き合いに出したが(Ibid., 220)、この簡潔で短

い音楽が全体として表現している深い悲しみは、この回答の背後にあるものを映し出す音楽と言葉の関係を抜きにしては説明しえない。最後の「もっといいあの世」で瞬間的に和声的なクライマックスが形成されることによって [譜例2]、テキストの輪郭は強調され、それが全体に一定の方向性を与えている。

[譜例2] 《新聞の切り抜き》第5曲〈アンケートより〉No. 3「死」T. 10-13

a tempo

Ü - ber - sie - delt dann in ein bes - se - res Jen - seits, wenn man stirbt.

pp *sfz*

©Copyright 1929 by Universal Edition A.G., Wien/UE 9647

III. 労働運動への尽力

III-1. 労働者合唱運動への関与——新しい合唱曲

労働者たちによる合唱団は、就労時間の短縮を求める労働組合活動と並行してさかになった労働者によるさまざまなサークルの中でも、ごく早い時期から、組織的な労働者文化運動の中核をなすもののひとつであった。しかし1908年に設立されたドイツ労働者歌唱連盟 Deutscher Arbeiter-Sängerbund (DAS) は、1920年代後半には、この運動を率いていたドイツ社会民主党 (SPD) の内部分裂を受けて分裂していた。アイスラーは当時、労働者文化運動のレパートリーのマンネリ化と方針の不明確さを批判し、労働者独自の文化実践と自覚的な活動を繰り返し主張したひとりである⁵。

労働者の音楽活動の最初の段階で注目されるべきは、たとえばブルジョア階級と比べて「高い」文化水準ではなく、独特な実践方法である。(……) レクリエーションつまり文化活動によって労働力が再生産されねばならないというなら、このような [労働者による] 文化団体は労働者階級の状況に寄り添い、そこで闘争的な性格を持たざるを得ない。まさにこの闘争的な性格こそが、個人と自然の関係、恋愛や心地よさ、楽しい集いといった主題をただ繰り返すだけのブルジョア的な歌で満足することを妨げるのだ。

(Eisler 2007: 147f.)

この考え方を直接的に示すのが、1928-29年に書かれた《混声合唱のための4つの作品 Vier Stücke für gemischten Chor》op. 13 である。この作品は全体として、DASの保守的なレパートリーを批判する、合唱作品による問題提起になっている。[表2]

[表2] 《混声合唱のための4つの作品》の構成

1	〈序章 Vorspruch〉	副題: 合唱による研究報告 Chor-Referat (語り手つき)
	イントロダクション Introdution	
	テーマ Thema	No. 1 宗教的雰囲気のある歌「教会の鐘 Die Kirchenglocken」
	第1変奏 I. Variation	No. 2 自然の歌「緑の緑の森 Der grüne, grüne Wald」
	第2変奏 II. Variation	No. 3 恋愛の歌「世界で一番かわいいあの子 Das schönste Mädchen der Welt」
	第3変奏 III. Variation コーダ Coda	(No. 1~3に対応し、これと対照的な姿勢を歌う。 冒頭: 語り手「私たちはそれが何を意味するか知っている」)
2	〈敗者の歌 Gesang der Besiegten〉	「宗教的な雰囲気のある歌」に対応
3	〈自然観察 Naturbetrachtung〉	「自然の歌」に対応
4	〈クーフュルステンダム Kurfürstendamm〉	「恋愛の歌」に対応

〈序章〉はイントロダクション、主題と3つの変奏、コーダから成り、それぞれの部分は、舞台前方でメガホンを片手に進行を司る「語り手」によって接続されている。イントロダクションで合唱が「敬愛するみなさん！われわれは今日、みなさんが聴きなれているものは歌いません。今日われわれが歌うのはそれとはまったく違うものです！」と歌うと、語り手が「非常に鋭く」これに応じ、「ありふれた合唱曲」の例として、宗教的な雰囲気のある歌（主題）、自然の歌（第1変奏）、恋愛の歌（第2変奏）を聴かせるのである。

このアイスラー自身による〈序章〉の歌詞およびナレーションはひと続きのもので、計算されつくされた主題と変奏という意味で「シェーンベルク由来の」手法によるものである(Notowicz: 185)。主題と変奏はそれぞれ、その部分に与えられた「ありふれた」テーマを誇張されたパロディとして提示する。第2変奏で「世界で一番かわいいあの子」がもう僕を見てくれなかった、というテキストに続いて、「それがどういうことだか僕にはわからない」⁶と歌われると、ナレーターがそこに「われわれにはそれがどういうことかわかる」という台詞をはさみ、「それは現実に背を向けているということだ」という言葉で始まる第3変奏へと至る。この第3変奏は、幅広い上行にそれよりは音域の狭い下降が続くという旋律の全体的な構成は主題と同じであるが、主題および第1、第2変奏では大半の部分で各パートがそれぞれ別の役割を持っていたり、カノン風に呼応したりしていたのに対して、ここでは和音を形成するいくつかの部分を除き、ほぼ一貫してユニゾンで進行する点が際立っている。*p* から *ff* へと至る極端なクレッシェンドを伴った上昇の先には、一音ごとにアクセントを付された強調されるべき単語（「世界」「日々の要請」「われわれの闘い」）が置かれ、同型で3回繰り返

返される最後の上昇の頂点には、*fff*と山型アクセントを伴って「われわれの歌も闘いでなければならぬ！」というフレーズが来る。この部分は第2変奏の「それがどうしたことだか僕にはわからない」のフレーズに対応しており、重々しく *pesante* 歌われることで、それに対する断固とした返答としての役割を担っている。[譜例3]

[譜例3] 《混声合唱のための4つの作品》〈序章〉 T. 73-76 (第3変奏)

The musical score is written for four voices: Soprano (S.), Alto (A.), Tenor (T.), and Bass (B.). It is in 4/4 time and features a heavy, *pesante* style. The dynamics are marked *fff* (fortissimo) with a mountain-shaped accent (^) over the final note of each phrase. The lyrics are: "Auch un - ser Sin - gen muß ein Kämp - fen sein!".

©Copyright 1928 by Universal Edition A.G., Wien/UE 9765

コーダは音楽的にはイントロダクションとほとんど同じ作りで、そこでは「プロレタリアートはそのくびきから解放され、自分たちの世界を勝ち取るのだ」ということが歌われる。最後の部分には有名な闘争の歌〈インターナショナル〉の冒頭が、歌詞を伴ってまるごと引用されているが、音楽的な流れは先行する部分から準備されており、自然にそこへと到達する。

第2曲以降の3曲は、「序章」でパロディー化された3つの「ありふれた歌」と批判的に対峙している。第2曲〈敗者の歌〉は、合唱が鐘の音を模して表面的な宗教性が強調されていた〈序章〉の「宗教的な雰囲気」に対して、まさに本物のレクイエムになっている。ここでは4声（部分的に5声）が特徴的な長い下降音型で緊密に呼応しており、最初と最後に置かれたモットー「暗い時代に負けるな」に挟まれて、1927年の「7月暴動」で射殺された80名以上の労働者たちを悼むテキストが「非常に厳粛に」歌われる。

第3曲〈自然観察〉は、第2曲のモットーの姿勢を受け継ぐ部分を最初と最後に持ち、全体としてA-B-A'の形式をとる、拍子の変化の多い曲である。〈序章〉の第2変奏は3拍子で「こだまの響く緑の森、なんて素敵なんでしょう」と軽やかに歌われたが、これに対して二分音符を基本とした足取りのこの曲のA (A')の部分では、「われわれが勝ってはじめて」空は青く輝き、森に鳥の声が響くのだと歌われる。

第4曲のタイトルであるクーアフルステンダムはベルリンの高級ショッピング街である。ここでは裕福な人々の他愛のない複数の会話の断片が、クオドリベット風に同時に現れ

る。散漫なやり取りののち、すべてのパートがそろって *ff* で「今日は楽しくやりましょう！」と歌うと、1小節強の休符ののち、今度は一転して、それまでとは対照的に「陰鬱に、表情をつけずに」、その通りの片隅に立って小声で「マッチはいかが」という「われわれと同じ階層」の人々のことが歌われる。この部分では音量は *pp* で始まり、*ppp* に落とされ、さらに最後の3小節では合唱の人数が半分に減らされる。音楽は華やかなショッピング・ストリートに存在する大きく隔たった二つの階層を、あらゆる要素のあからさまな対照をもって体现するもので、それは聴き手にも強い印象を与える。

アイスラーのこの時期の一連の合唱曲は、アマチュアとはいえ、一定の経験をつんだ労働者合唱団のために書かれている⁷。そこにはアイスラーがそれまでシェーンベルクのもとで学んできたような「新しい響き」(Notowicz: 185)が取り入れられ、〈序章〉のイントロダクションからも明らかなように、ブルジョア階級を対象としたものではないが「演奏会」という場を想定したものである。しかしその一方で、この第4曲のあとに来るであろう拍手が、その場に居合わせた人々すべてに違和感を覚えさせることは想像に難くない。それは作曲家自身が記しているとおり、この作品が「合唱による講演 Chor-Referat」であり、すでに一般的な意味で「鑑賞」の対象となるような音楽作品とは異なる性格を持っているためである。

III-2. 「闘争歌 Kampflieder」と「政治的バラード」

アイスラーは1927年11月に成立した「ドイツ共産主義青年連合第1アジプロ団」(1928年「赤いメガホン Das Rote Sprachrohr」に改称)で作曲家、ピアニスト、指揮者として活動していた。このような団体は大衆へのアピールを主眼としており、そのレパートリーは具体的な政治的動機と必要に基づいて作曲された。その制作姿勢について、アイスラーは次のように述べている。

「闘争歌」をよく聴こうというのは間違いだ、人々を活性化するという「闘争歌」の目的は、自ら歌うことによってしか達せられないのだということを私たちは自覚しなくてはならない。(……)その音楽の目指すところによって、様式や作曲方法は違うものであるべきである。人々が自ら歌う「闘争歌」は理論的な内容を持つ合唱曲とは異なる方法で書かれなければならない。われわれは硬直した美的基準に従うのではなく、個々の革命的な目的に応じて作品をコントロールすべきである。

(Eisler 2007: 110)

アイスラーは自分で歌うための曲と聴くための曲を分けて考えることを主張し、音楽の機能として、前者を「能動的」、後者を「受動的」と規定する。しかし彼には、広範な影響力を持つことを第一の目的とする能動的な「闘争歌」も、単に親しみやすく受け入れられやすい

だけでは不十分だった。

階級闘争で闘争歌に求められるのは何よりもまず、簡明で理解しやすいことと、力強い明確な態度である。だがここに、革命的な作曲家にとっての大きな危険がある。ブルジョア的な音楽でわかりやすいと言えどもっばら流行歌だが、我々の中でも、残念ながら「革命的な流行歌」で満足するという過ちがしばしば犯されている。

(Ibid., 155f.)

同じ文章で、アイスラーは「流行歌」の特徴として、消極性と使い古された旋律および和声を挙げている。つまりこのジャンルでは、わかりやすく覚えやすいが、ありきたりではなく、歌う者を活気づけるが、それでいて単に表層的な反応を引き出すのではない音楽が模索されたことになる。この困難な要求をアイスラーはどのように解決しようとしたのだろうか。

彼の闘争歌の中で最も広く知られたもののひとつに〈統一戦線の歌 Einheitsfrontlied〉(1934)がある。これは1935年にストラスブールで開かれた第1回国際労働者音楽祭のために書かれた。テキストの作者は B. プレヒトである。このイベントは政党や所属機関を超えた幅広い労働者が共通の利益のために団結して活動することを目的に開かれたもので、直接のきっかけはドイツにおけるファシズムの台頭であった。大規模な社会的要請に応じて書かれたこの歌は3000人の参加者によって歌われたといい、「まさに現実的な機能と妥当性を持っていた」(Heister: 91)。「節度ある速さで、遅すぎず、早すぎず」という演奏指示は、何よりもまず、大勢で歌うことを考慮したものであろう。

この音楽祭に際して書かれた文章でアイスラーは、現代音楽と労働運動という、ファシズムから敵視される2つの要素を結び付ける可能性を説いている。彼によれば、現代音楽家が「自由」に見えるというのは、彼らが現実社会とつながりを持たず、そこから孤立しているということに他ならない。ここで彼は、現代音楽家たちが個人の領域に集中するあまり、世間一般に無関心でい続けた過去20年間の姿勢を批判し、「一般に通用する新しさ Das allgemeine-türtinges Neues」(Eisler 2007: 253f.)を追求することを提言した。そこには、現実社会にコミットし、政治的・社会的な主張を持った作品は、それによって芸術としての美的価値が減じられるのではなく、むしろ一般に通用する主張を作品にとって本質的なものとして内包することによって、持続的なアクチュアリティを維持することが可能なのだという確信がうかがわれる。

アイスラーの行進曲は短調のものが圧倒的に多いが、この作品もそのひとつである。曲の構成は伝統的なもので、可変的な歌詞の部分とリフレインがちょうど半分ずつを占める見通しのよいテキストの構成を、音楽も踏襲する。それがこの作品の明確さと覚えやすさ、印象

深さの源である。歌詞は4番まであり、前半部分は順番に「人間だから食べ物が必要だ。おしゃべりでは空腹は満たされない」「人間だから着るものが必要だ。しゃべっても太鼓をたたいても暖かにならない」「人間だから顔を踏みつけられるのはいやだ、奴隷も主人もほしくない」「労働者を解放してくれる人はいない、労働者の解放は労働者の仕事だ」という内容で、それぞれのあとに「だから一緒に行進しよう、君も労働者だ」というリフレインが来る。後半のリフレインの音楽は、2小節単位で確実に上昇してゆく前半部分の発展的変奏としてその歩みを要約するものであり、前半と後半で呼応するテキストの関係を音楽に置き換えたものといえる。リフレインの「労働者統一戦線」という言葉は、基本的に全音階進行で3度の動きが多用されるこの曲の中で、唯一の半音階進行を含むフレーズとして強調されている。

[譜例4]

[譜例4] 〈統一戦線の歌〉 T. 13-16 (リフレインの最後)

©by Deutscher Verlag für Musik Leipzig printed by permission

この非常に簡潔な構造を持つ歌は、具体的な社会的姿勢と主張を、テキストと音楽の双方にとって本質的なものとすべく、非常に論理的に構成されている。短調の行進曲はそれが感情的にエスカレートすることを抑制し、テキストと音楽は問いと答、原因と結果の関係をそれぞれのやり方で提示している。それは、歌い手ひとりひとりに直接語りかけ、呼びかける効果を持っているといえるだろう。

内容的には闘争歌に近いが、歌手がカバレットなどの舞台上で上演し、聴衆に聴いてもらうための歌に「政治的バラード」と呼ばれるジャンルがある。アイスラーのこのジャンルの歌曲は、歌手であり俳優であったエルンスト・ブッシュ Ernst Busch (1900-1980) との共同作業によって、1920年代末から1930年代初頭にかけて集中的に作曲され、大きな成功を収めた。これらは音楽的な姿勢やその手法の点では闘争歌と類似しているが、しばしばジャズのアンサンブルで伴奏され、その他のジャズのレパートリーと共にひとつのステージが作り上げられることも多かった。上演されるのが一般的な場所であったことから、聴衆には、労働者たちだけでなく、左翼ブルジョアと呼ばれた人々も想定されていた。アイスラーは自ら、しば

しばしばピアニストとしてブッシュと共にステージに上がったという (Schebera: 68f.)。歌手といってもブッシュは専門的な音楽教育を受けたわけではなく、必然的にその音楽的な手法は簡素なものとなった。一連の作品は『バラード集 Balladenbuch』 op. 18 (1931) や『4つのバラード Vier Balladen』 op. 22 (1930-31) などの形で出版された。観客のために上演するというスタイルから、テキストは闘争歌よりも相対的に長く、物語性もしくは風刺的な内容を持つものが多くみられる。

III-3. 演劇の音楽

アイスラーは1930年頃以降、ブレヒトの演劇作品のために多くの音楽を書いている。この時期の演劇作品の多くは、特定の政治的テーマを持ち、演じ手・観客がその機会と付随する討論を通して学ぶことを目的に書かれており、音楽はここでは付随的ではなく、演劇の主要な要素のひとつとして全体の進行に関与する重要な役割を果たす。この頃を代表する作品のひとつが《処置 Die Maßnahme》(1931)である。

アイスラーとブレヒトはこれらの作品に複数稿にわたって、演劇と音楽の両面からの詳細な注釈と助言を残した。アイスラーの「《処置》の練習のための助言 Einige Ratschläge zur Einstudierung der *Massnahme*」(1932)には、聴き手に明確に内容を伝えるために、美しい歌唱よりも正確な歌唱を心がけるといった演奏上の注意のほかに、「歌詞の内容を当然のものと考えずに練習中に議論をすること」「歌の政治的内容を完全に理解し、これを批判すること」といった、歌う姿勢についての示唆も含まれている。このような演劇のための音楽では、ストーリーや演技の要素が加わるために、闘争歌以上にそれらの他の要素に対する姿勢が重視されるからである。

演劇のための音楽では、演じ手や聴き手に批判的な考察を促すために、音楽が演劇の中で一定の機能を果たすことが追求された。《処置》は、活動を終えて帰ってきた3人のアジテーターが、称賛の声を遮って仲間の死を報告する場面で始まり、その過程をあらためて検討し、その是非を皆で判断するために、アジテーターたちによる再現劇が演じられる⁸。

この作品で3人の俳優と共に劇の進行を支えるのが、コントロール・コーラスと呼ばれる合唱である。《処置》はアジテーターに対する全面的な称賛の合唱で始まるが、この冒頭の合唱は、「称賛」から「事態の検討」へと場の状況が大きく転換されても一貫していて、歌い方や曲調が全く変わらないことを特徴とする。この不変の姿勢は当然のことながら、あえて仕組まれたものである。そのことによって、「事態を検討すること」に対して称賛の姿勢が示され、またその結果、冒頭の称賛の姿勢そのものが、さかのぼって問いなおされることになるからである (Eisler 2007: 117)。音楽はこうして、演劇の中で独立した表現媒体として、内容に対する独自の、極めて積極的な働きかけとなることができる。

III-4. 大衆向け映画

ドイツでは1920年代後半にプロレタリア映画を製作するための会社が設立され、国内でのプロレタリア映画の製作が始まった。アイスラーは比較的早い時期から映画の音楽も手掛けていたが、このプロレタリア映画の文脈で大きな成功を収めた作品に、ブレヒトの台本によるトーキー映画『クーレ・ヴァンペあるいは世界は誰のもの? Kuhle Wampe oder Wem gehört die Welt?』(1932)がある。

複数の媒体の共存という共通の基盤に基づいて、映画音楽の制作には演劇の音楽の経験が生かされている。ここでも音楽は他の媒体に対して独立して積極的に関与してゆくことが目指されたが、それはそのことによって音楽が、観客の批判的考察のための一助となるからである。この映画の冒頭のシーンの音楽について、アイスラーは次のように説明している。

貧弱に老朽化した町はずれの住居、みじめで不潔な貧民街。映像の「雰囲気」は消極的で憂鬱である。沈んだ音楽が似合いそうだが、これに添えられるべきは、速いテンポの鋭い音楽なのだ、ポリフォニーのプレリュードやマルカートの性格を持った音楽。音楽——その厳格な形式と口調——とありのままの映像とがコントラストをなすことで、一種のショックが生まれる。それが観客に、感情移入した感傷ではなく、むしろ抵抗を感じさせるのだ。

(Eisler/Adorno: 31)

音楽に能動的な機能を持たせ、作品全体の力へと変える試み、それは感覚的なものではなくきわめて理論的なものであった。アイスラーは作曲家としての知識と経験をいわば総動員して、理論を実践に移すための方法を模索している。そのことは、アイスラーのこの時期の膨大な著述が直接的に物語っている。すべてのジャンルに共通するこのような創作姿勢の背後には、彼の明確な目的意識と、受け手となる人々に対する真剣な態度があった。

IV. 結語——この時期の活動に共通する姿勢をめぐって

アイスラーは1920年代の半ば、師シェーンベルクといわば「けんか別れ」をしたが、シェーンベルクに代表される当時の「現代音楽」に対する批判の根源は、その響きや手法に向けられたものではなく、それが時代の趨勢を反映していないこと、すなわちアイスラーの立場から見れば、社会を変えてゆこうという理想と結びついていないことにあった。

音楽は昔からまぎれもなく、共同社会の芸術である。それは共同作業、祭事、宗教行事、踊りの中から生まれたのだ。(……)その音楽が時代を反映せず、狭い視野しかもたなかつ

た結果が、聴かれもせず、望まれもしない現代音楽の現状である。労働者にとっては、そんなものはいい教育を受けた人々だけのプライベート領域であって初めからどうでもいいことだし、金持ちたちはより刺激的で面白いものを求めている。(……)共同社会を失った芸術はおのれ自身を失うことになる。

(Eisler 2007: 47f.)

この時期のアイスラーの論考で、「ブルジョアの音楽」を批判するときに最初に挙げられるのが、その「見掛け上の無目的性 *eine scheinbare Zwecklosigkeit*」である。これに対して、労働運動のための音楽は、異なるジャンルではそれぞれの目的に応じた創作が必要とされるとはいえ、総じて特定の「社会的な目的」を持っている。それゆえ、それらは「結局のところ個へと解消されざるを得ないような、ブルジョア音楽流の様式 *Stil* へと行き着く」ことはない (Ibid., 155f.)。《新聞の切り抜き》は、労働運動の音楽のような具体的な目標こそ持たないが、社会の現状を反映したそのテキストと無調の音楽の間にある距離は、テキストが言葉によって表現した、困窮する社会における人々の関係の距離であると同時に、聴き手と作品そのものの距離でもある。この距離が、テキストの内容や、さまざまな耳慣れた要素、既知の要素を聴き手に対して明示し、認識させ、思考の対象とさせる。それは労働運動の音楽において「新しい手法」に期待された役割と、本質的には同じものである。

「労働者音楽運動とかかわりを持つ専門家たちの課題は、いかなる素材変革、様式変革をすれば、この芸術の新しい機能が必然的に引き出されるのかを調査することである」とアイスラーは主張する (Ibid., 131)。ここで目指されたのは政治的な運動に資する芸術と純粋な芸術を調停することであったが、「芸術のための芸術」でもなく、時代遅れの技法を取ることもよしとしない彼の理念に従えば、それは C. アルベルトが指摘したとおり、最終的には全く新しい音楽素材へと行き着かざるを得ないのかもしれない。しかし「そのようなコンセプトは戦後のいかなる社会主義国でも実現することはなかった」(Albert: 139f.) としても、個々の局面で試みられた、「従来どおりではない芸術の機能」が一定の成果を上げたことは間違いがない。

アイスラーのこの時期の創作に顕著に認められるのは、理論的な熟考と、両立不可能に思われる諸要素に対するバランス感覚とでもいうものである。戦後、彼が〈統一戦線の歌〉をオーケストラ編曲し、演奏会での上演を念頭に置いた新しい機能を与えたとき、その冒頭には「淡々と歌うこと、怒鳴ってはいけない、わざとらしく軍隊調にわめくなどもってのほか！ 早すぎない！ 遅すぎない！」という指示が与えられたが、そこには、音楽に政治的、社会的機能を与えるということと、音楽を政治の道具として用いることとの明確な区別——より正確には利用されることへの強い嫌悪感——が現れている。彼の目指した「政治的音楽」はあくまでも演奏者や聴き手に対して、自ら考え、行動するためのきっかけとなるべきものであ

た。どのような傾向であれ、極端に振れることは思考を停止することにつながる。それに芸術が加担することに対する警戒心は、1930年前後というファシズム台頭の時代に、いやおうなしに高められたものである。考えることを封じ込めるような音楽の用い方に対して、彼は戦前から一貫して異を唱え続けている。

音楽はその時代と社会にふさわしい形で社会的な機能を担うべきであるという彼の理念が形成されるために、彼が作曲家として歩み出したこの最初の数年間の、これまで概観したような実践的な活動の経験は大きな役割を担っていたに違いない。異なるジャンルにおいて異なる手法が必要であるのは、受け手が異なるからである。「誰のために曲を書くのか」ということは彼にとってきわめて重要な問題だった。その意味で、この時期の創作活動は作曲家としてのアイスラーの原点ともいえるだろう。

引用文献

- Adorno, Theodor Wiesengrund. “Hanns Eisler-Zeitungsausschnitte op. 11.” In *Musikblätter des Anbruch* 5/1929: 219-221.
- Adorno, Theodor Wiesengrund und Hanns Eisler. *Komposition für den Film*. hrsg. v. Johannes C. Gall. Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2006.
- Albert, Claudia. “Dirigenten und Oberkellner: Eislers Kritik der musikalischen Verhältnisse.” In *Brecht und seine Komponisten*, S. 133-154. hrsg. v. A. Riethmüller. Berlin: Laaber, 2000.
- Eisler, Hanns. *Gesammelte Schriften 1921-1935*. hrsg. v. Internationale Hanns Eisler Gesellschaft. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel, 2007 (Hanns Eisler Gesamtausgabe Serie IX, Schriften, Band 1.1)
- Eisler, Hanns. *Briefe 1907-1943*. hrsg. v. Internationale Hanns Eisler Gesellschaft. Wiesbaden/Leipzig/Paris: Breitkopf & Härtel, 2010 (Hanns Eisler Gesamtausgabe Serie IX, Schriften, Band 4.1)
- Fladt, Hartmut. “Eisler und die neue Sachlichkeit.” In *Hanns Eisler*, S. 86-96. Berlin: Argument-Vertrieb, 1979. (Argument-Sonderbände 5/2. Auflage)
- Heidenreich, Frank. “Arbeiterkulturbewegung.” In *Historisch-kritisches Wörterbuch des Marxismus*, Bd. 1 (2. Auflage), col. 473-481. Hamburg: Argument-Verlag, 1996.
- Heister, Hanns-Werner. “Brecht/Eisler: Das Einheitsfrontlied.” In *Vom allgemeingültigen Neuen*, S. 91-102. Saarbrücken: Pfau, 2006.
- Notowicz, Nathan. *Gespräch mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler: Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen!* Berlin: Verlag neue Musik, 1971.
- Schebera, Jürgen. *Eisler: Eine Biographie in Texten, Bildern und Dokumenten*. Mainz: Schott

Musik International, 1998.

Schönberg, Arnold. *Ausgewählte Briefe*. hrsg. v. Erwin Stein. Mainz: B. Schott's Söhne, 1958.

引用楽譜

Eisler, Hanns. “Zeitungsausschnitte für Gesang und Klavier, op. 11.” In *Lieder für Singstimme und Klavier*, S. 21-39. hrsg. v. Manfred Grabs. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik, 1998.

(Hanns Eisler Gesammelte Werke, Serie I-16)

Eisler, Hanns. “Vier Stücke für gemischten Chor, op. 13.” In *Lieder und Kantaten* Bd. 5, S. 155-165. Leipzig: Breitkopf und Härtel Musikverlag, 1960.

Eisler, Hanns. “Einheitsfrontlied.” In *Lieder nach Texten von Bertolt Brecht für Singstimme und Klavier*, S. 23f. Leipzig: Deutscher Verlag für Musik, 1997.

注

- 1 1923年4月10日にプラハで E. シュトイアーマン Eduard Steuermann によって彼の《ピアノソナタ》op. 1 が初演され、好評を博した。その後まもなく、ユニバーサル・エディション社との10年契約が結ばれる。(cf. Schebera: 28f.)
- 2 アイスラーがこの時期に尽力したのは労働者文化運動 Arbeiterkulturbewegung である。「労働者文化」という言葉は、現実的な目的を見失って単なる余暇活動の呈を示し始めていた従来の「労働者教育 Arbeiterbildung」の方向性に対する批判を込めて提唱され、第一次世界大戦頃から用いられるようになった (cf. Heidenreich: 476f.)。アイスラーはこの考え方を支持し、従来の労働者の文化実践のあり方を変えることを目標に活動した。
- 3 ただし、手紙を見るかぎり、これは本格的な論争というよりは、勢いにまかせた口喧嘩の感が強い。この出来事をきっかけに彼らが一時的に疎遠になったことは確かであるが、アイスラーはシェーンベルク個人を攻撃したことはなく、むしろ擁護することの方が多かったし、後年、亡命先のアメリカでの2人の関係は良好である。
- 4 最初の1曲は1925年の秋に書かれたが、その後、外在する事情により作曲は一時中断していた。
- 5 DASは、社会主義が禁じられた時代に隠れ蓑として結成されたという前身団体の歴史的背景を引き継ぎ、初めから政治的な活動を念頭に置いた団体として発足した。しかしSPD主流派の中庸路線に伴い、次第にその性格は薄れていった。アイスラーは、この状況を批判し、再び現実的な闘争に資する運動を求めた。
- 6 „Ich weiß nicht, was soll es bedeuten.“は〈ローレイ〉の歌詞として知られるハイネの詩の冒頭の言葉で、ここではバス・パートに〈ローレイ〉冒頭の音型が引用され、「目立つように

hervor」という指示が付されている。

- 7 H. フラットはこの作品を「労働者合唱団が演奏することはほとんど不可能」と判断している。
- 8 この劇のストーリー上の中心はここから始まる再現劇、つまり劇中劇が担っている。この「劇を見る人々を見る」という構造は、ストーリーそのものから距離をとり、そこに感情移入することなく全体を吟味し、考え、判断することを重視した手法である。

Über die Grenze zwischen Kunst und Politik hinaus: Hanns Eislers Tätigkeit in der zweiten Hälfte der 1920er und Anfang der 1930er Jahre

WADA Chiharu

Da Hanns Eisler (1898–1962) hoffte, mit seiner Musik zur Veränderung der Gesellschaft beizutragen, war es für ihn selbstverständlich, seine Musikwerke insgesamt durch den Einsatz von Singstimmen einen politischen und sozialkritischen Charakter zu verleihen. Dies gilt nicht nur für seine zahlreichen politischen Lieder für die Arbeiterbewegung in der zweiten Hälfte der 1920er und Anfang der 1930er Jahre, sondern auch für seine damaligen „Kunstwerke“ hinsichtlich des allgemeinen Konzerterlebens.

Seine frühen Werke, noch unter dem relativ starken Einfluss seines Lehrers Schönbergs, die er seit 1923 nacheinander geschrieben hatte und aufgeführt worden waren, waren erfolgreich. Zwischenzeitlich ist ihm aber seine eigene Musikanschauung deutlich geworden. Im Zyklus für Gesang und Klavier *Zeitungsausschnitte* op. 11 (1926) ist seine kritische Haltung zum damaligen Konzertbetrieb deutlich erkennbar.

Für deren Texte hatte er sich provokativ der Heiratsannoncen, Kinderreime oder den Enquete-Bericht bedient. Später sagte er selber, dass dieses Werk gewissermaßen sein Abschied von der bürgerlichen Konzertlyrik gewesen sei. Als Komponist brachte Eisler also zuerst über die Texte seine Abneigung gegen die damalige Musikszene vor. Sein Leben lang komponierte er die meisten seiner Musikwerke mit Singstimme. Dabei ging es ihm immer um das Verhältnis zwischen Musik und Text.

Wie er selber feststellte, war dieser Zyklus musikalisch überhaupt nicht volkstümlich. Zwar waren die Texte ein Protest gegen die bürgerliche Konzertlyrik, aber tatsächlich ist die Musik atonal und es fehlen die einfachen Melodielinien, sodass davon auszugehen ist, dass sie auf jeden Fall für den bürgerlichen Konzertbetrieb geschrieben wurde, mit dem die Massen im allgemeinen nichts zu tun hatten.

Doch sehr bald schon begann Eisler sich mit der Arbeiterkulturbewegung zu beschäftigen. Für diese Bewegung komponierte er neben verschiedenen Liedern und Chören, auch Theater- und Filmmusiken. Um die gesamte Bedeutung seiner Arbeit in diesem Bereich richtig einzuschätzen, muss zuerst festgestellt werden, wie und von welchem Standpunkt aus, er als Künstler mit welchem Ziel und mit welcher Philosophie daran Anteil nahm. Auf Basis dieser Feststellung wurden in diesem Aufsatz zuerst die *Vier Stücke für gemischten Chor* op. 13 (1928–29)

als ein Beispiel der Chorwerke betrachtet. Danach wurden die anderen Genres, wie Kampf-
lied, politische Ballade, Lehrstück und Arbeiterfilm anhand entsprechender Beispiele über-
prüft.

Wenn man Eislers umfangreiche Werke aus diesem Zeitraum betrachtet, entsteht unvermeid-
lich die Frage, worauf Eisler abzielte und welchen Stellenwert sie in seinem ganzheitlichen
Schaffen einnehmen, weil seine Art und Weise äußerlich widerspruchsvoll war; er nahm
absichtlich den „neuen Ton“ in die Musik für die Massen auf, die von möglichst vielen Leuten
akzeptiert werden und damit ihre Wirkung entfalten sollte; er verwendete sozialkritische Texte
bei seinen musikalischen Werken für den normalen Konzertbetrieb, der theoretisch eine
neutrale, zumindest relativ reiche und sorgenfreie Schicht als Hörer voraussetzte.

Von dieser Frage ausgehend wurde in diesem Aufsatz versucht eine allgemeine Basis für
seine verschiedenen Kompositionen der damaligen Zeit zu finden. Eisler versuchte auf
eigentümliche Weise die zweckmäßigen Musikwerke mit den künstlerisch anspruchsvollen
Werken für die Konzerthalle zu versöhnen. An seiner damaligen Kritik hinsichtlich der
modernen Musik und der vorherrschenden Richtung der Arbeitermusikbewegung erkennt man
seine grundsätzliche Auffassung von Musik: Musik muss in die Zeit und die Gesellschaft
passen und dabei auch eine aktive Funktion besitzen, mit der man eine Gesellschaft verändern
kann. Zu diesem Zweck muss, wie in vergangenen Zeiten, die Musik immer auch eine
Gemeinschaftskunst sein, die nun aber einen neuen Ton und eine neue Kompositionsmethode
verlangt. Dieser Ansicht blieb Eisler auch noch viele Jahre später treu.