《ユダヤ・クロニク》 共同声明としての音楽

Jüdische Chronik — Musik als gemeinsame Erklärung

和田 ちはる

1. はじめに

《ユダヤ・クロニク *Jüdische Chronik*》は1960年から1961年にかけて、パウル・デッサウ Paul Dessau (1894~1979)が発起人となり、イェンス・ゲルラハ Jens Gerlach (1926~1990)⁽¹⁾のテキストに基づいて、ボリス・ブラッハー Bolis Blacher (1903~1975)⁽²⁾、ルドルフ・ヴァーグナー＝レゲニー Rudolf Wagner-Régeny (1903~1969)⁽³⁾、カール・アマデウス・ハルトマン Karl Amadeus Hartmann (1905~1963)⁽⁴⁾、ハンス・ヴェルナー・ヘンツェ Hans Werner Henze (1926~2012)⁽⁵⁾と共同で制作された。この作品は、戦後のドイツで再び芽生えてきたネオ・ファシズムやアンチ・セミティズムといった風潮に対する警告として企図されたが、ベルリンの壁の建設という、作品の主張とは別の政治的事情によって、初演を目前に最初の挫折を強いられた。これについてH. W. ハイスターは、「必要とされている時と場所においてほど、それが上演されることは少ない」という、この種の政治参加の音楽にまつわる逆説的な現象を指摘したが (Heister 1994: 189)、そのような時事性を重視した音楽が、ときに時や場所を越える普遍的な説得力を持つことも確かである。この作品はそのような歴史的な事情も含めて、さまざまな点で今日でもなお興味深いものでありつづけている。

デッサウはハンブルクのユダヤ系の音楽家一族の家に生まれ、第一次世界大戦では徴兵されたが、ヒトラー政権が成立した1933年にパリに亡命し、第二次世界大戦中はアメリカで過ごした。ベルトルト・ブレヒト Bertolt Brecht (1898~1956)の戯曲や詩に多く作曲したことで知られる。戦後は東ドイツで活躍したが、とりわけシェーンベルクの影響を大きく受けたその作曲手法のために、たびたび文化政策当局の批判の対象ともなった。彼はこの作品の制作者たちの中で唯一のユダヤ人であり、戦争中に強制収容所で親族を亡くしている。

この作品の先行研究は、その時事的、政治的性格のためか多くはない。さらに、共同制作という性格上、個々の作曲家の作品研究においてこの作品が注目される機会も限定的であった。初演時ですら、その制作意図には大きな関心が向けられたが⁽⁶⁾、音楽そのものについて詳細に言及されることはなかつ

た。本稿ではこのような受容の経緯を踏まえうえて、作品の音楽的な側面にあらためて焦点をあて、作曲者の異なる各部分で構成されるこの作品の全体像を検証すると同時に、デッサウがこのような創作形態にみえていた可能性について考察する。

2. テクストの構成および作曲の分担

ゲルラハのテキストは、1943年に起こったワルシャワ・ゲットーの蜂起を念頭に置いて書かれた「ゲットー」「蜂起」を中心部に据え、それを「現在」の視点を持つ「プロローグ」と「エピローグ」ではさみこむことによって、当時再び社会の中で顕在化してきていた反ユダヤ主義に対して警鐘をならすことを目的としたものである（表1）。「エピローグ」は「プロローグ」の短縮形で、ここでは「これは今、起きていること」という句を最初と最後に持つプロローグ冒頭の一節(a)がそのまま繰り返されたあと、プロローグの最後では「だが真実なのは Wahr aber ist:」という同型の言葉の下で語られる3連(e)の内容が、「気をつけろ！ Seid wachsam!」という警句を伴って要約されている(e')。テキストでは、旧約聖書の物語が現実のユダヤ人の苦難と重ね合わせて随所で引き合いにだされている。

プロローグは2つに分けられ、前半をブラッハーが、後半をヴァーグナー＝レゲニーが作曲した。続く「ゲットー」では、日常的な飢えと恐怖と絶望、絶滅収容所への大量移送のことが、直接話法で書かれた「住人たちの言葉」を挟みながら報告されており、ここにはハルトマンが作曲をしている。

表1 《ユダヤ・クロニク》のテキストの構造と担当者

テキスト区分	楽章	テキストの内容	作曲者
プロローグ Prolog	1	「これは今、起きていること」という言葉に挟まれた、 再び表面化しつつある反ユダヤ的な風潮の描写 (a) それが過去の忌まわしい歴史を思わせるものであること (b)	B. ブラッハー
	2	旧約聖書から派生した問い (c) 過去が繰り返されうるといふ忠告 (d) 過去を清算する必要と過去に対する責任への問い (e)	R. ヴァーグナー＝レゲニー
ゲットー Ghetto	3	ユダヤ人ゲットーの惨状の報告 (f)	K. A. ハルトマン
蜂起 Aufstand	4	ヨブ記の引用 (g) ひとりの抵抗者による蜂起の呼びかけ (h) ギデオンの剣に言及した蜂起の予告 (i)	H. W. ヘンツェ
		ゲットーの蜂起とそれに対する報復 (j)	P. デッサウ
		(g)	H. W. ヘンツェ
エピローグ Epilog	5	(a) プロローグの(e)の要約、「気をつけろ」といふ警告(e')	P. デッサウ

「蜂起」はひとりの抵抗者が身を挺して立ち上がることを説く前半部と、実際の悲惨な蜂起の顛末が語られる後半部から成り、前半をハルトマンが、後半をデッサウが担当した。最後のエピローグも引き続きデッサウが書いている。

この作品は、アルト・ソロ、バリトン・ソロ、室内合唱、2名の語り手と小オーケストラ（ただし弦楽器はコントラバスのみ、コントラバスは最低5名）のために書かれている。ひとつのテキストに共同で音楽を書くという構想上、この作品には編成や作曲上の基本素材に関するいくつかの事前の合意があったものと考えられる。特殊なオーケストラ編成や語り手の使用を含めたテキストの扱いのほか、複数の部分において共有されているように思われる響きや作曲手法上の特徴がこのことを裏付けている。この作品の制作は、デッサウが担当した一部を除き、ほぼ同時進行であった。先行する部分の音楽を受け取って書き進められたわけではない。そのような成立過程を考慮するとき、この作品の全体的な統一感は注目に値する。この作品がいわば「共同声明」といった全体像を獲得するためにも、このような申し合わせは不可欠であったらう。

デッサウにとってこの共同制作の直接のきっかけとなったのは、友人エーリッヒ・ヴォルフガング・コルンゴルト Erich Wolfgang Korngold (1897~1957)⁽⁷⁾ の提案であったというが (Dessau 1974: 110)、ゲルラハの後年の回想によれば、ゲルラハ自身も戦後すでに数年来、反ユダヤ主義を主題とした大規模な作品を書きたいと考えており、彼がデッサウの家を訪れた際に二人は意気投合したようである (Ulrich/Schneider 1993: 343f.)。それぞれの作曲家の担当箇所がどのように決定されたかは不明であるが、ゲルラハがテキストを執筆していた時点で参加者はすでに決まっており、彼はその作曲家たちのことを考慮していたと述べている (Ibid.)。この作品は全体的にみて、後半になるほど編成は重厚に、音量は大きくなる傾向があるが、それはテキストの内容と関連しており、また個々の作曲家の作曲上の好みや傾向とも合致する。

3. 音楽的側面

3-1. 第1楽章「プロローグ(1)」: B. ブラッハー

これは今、起きていること:

戦争の遺物の上を覆って新しい建物へとかけられた渡し板には
黒い十字が書かれている、4つの絞首台がついたあれだ。

わずかなシナゴークの壁に 通行人は辱められたダヴィデの星を見る。

「プロローグ(1)」(a) 冒頭部⁽⁸⁾

ここでゲルラハが具体的に念頭に置いているのは、1959年のクリスマス・イヴに起こった、同年秋に再建されたばかりのケルンのシナゴークの壁への反ユダヤ主義的な落書きと、それに続く多くの

同種の事件である⁹⁾。テキストには、このような社会的風潮に対する強い危機感とともに、先の戦争と正面から向き合うことなく、単にそれを「済んだこと」にしようとする姿勢への厳しい批判が現れている。

ブラッハーが作曲を手掛けたプロローグの前半部分は、ほとんどすべての批評が「儉約的」という一言で一致するほど簡潔な作りである。器楽のパートでは、ごく限られた要素が、音価を変更され、分割され、組み合わせて用いられている。楽譜上は一貫した4分の4拍子であるが、三連符と八分音符のリズムのたえない交替、言葉のリズムを優先したアルトおよびバリトン・ソロのレチタティーヴォ風の歌、小節冒頭に頻繁に現れる不規則な休符、そして歌にそれとは独立したタイミングで挿入される木管楽器のカノン旋律が重なることによって、拍節感に乏しい流動的な雰囲気を作り出されている。

打楽器のみで構成される弱音の前後奏（譜例1）は、このプロローグ前半部の外枠を構成すると同時に、途中で2つに分割されて、語り手によってシュプレヒシュティンメで挿入されるナチ時代のスローガン「ドイツよ目覚めよ！ Deutschland erwache!」と「ユダはくたばれ！ Juda verrecke!」の背景にも使用される。この小太鼓が軍隊と関連した響きであることは明らかであるが、これは4拍分のリズムの後に4分休符を加えた5拍のまとまりとして繰り返されるため、4分の4拍子の枠の中では1拍ずつずれてゆく。途中で挿入されるシンバルとトライアングルのタイミングも拍節感を混乱させるもので、さらにその響きは小太鼓のリズムに空虚な印象をあたえてもいる。このリズムを背景にしたスローガンには同音の5連符が指定されており、ここに感情はこめられない。しかし無表情な打楽器を伴った無表情なスローガンは、まさにそれゆえに聴き手を戦慄させる効果を持つ。

譜例1 「プロローグ（1）」 第1～5小節

全体的に弱音で淡々と進行する中でひととき目立つのが、*p* から *f* までのクレッシェンドを伴ってカノン風に重ねられる、3本のクラリネットによる三全音（増4度）を核とする3オクターヴ近い上昇音型である（譜例2）。この音型自体は歌の旋律要素から構成されたもので新しい要素ではないが、これは異なる音価で3回登場し、不穏なメタファーとなっている。

3-2. 第2楽章「プロローグ（2）」：R. ヴァーグナー＝レゲニー

ヴァーグナー＝レゲニーが担当したプロローグ後半に当たる第2楽章は十二音音列にもとづいてい

譜例2 「プロローグ（1）」 第20～21小節（クラリネットのみ記載）

* 以下、譜例は実音表記

The image shows a musical score for three clarinets, labeled Cl. I, Cl. II, and Cl. III. Each part is written in a single staff with a treble clef. The music consists of two measures. In the first measure, all three parts play a sequence of notes starting with a half rest, followed by quarter notes, and ending with a half note. The dynamic marking 'p' (piano) is placed below the first measure. In the second measure, the notes continue, and the dynamic marking 'f' (forte) is placed below the second measure. The notes are: Cl. I: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5; Cl. II: F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5; Cl. III: E4, F4, G4, A4, B4, C5, D5, E5. The copyright notice at the bottom right reads '©1966 Bote & Bock, Berlin'.

る。4小節の前奏の和音は基本音列を3分割して積み重ねたもので、その3つのテトラコルドからなる和音をA, B, Cとすると、前奏はA-B-C-B-Aと響きの上でシンメトリーになっている。この和音のしばしば半音でぶつかる響きと付点をとまなうリズムが第2楽章を特徴づけている。ヴァーグナー＝レゲニーがこの部分で使用した十二音音列は、デッサウが第4楽章後半および第5楽章で使用した音列と最初の4音を共有するものである（譜例3）。

譜例3 デッサウとヴァーグナー＝レゲニーの音列

The image compares two 12-tone scales. The top staff is labeled 'Dessau' and the bottom staff is labeled 'Wagner-Régeny'. Both scales are written in a single staff with a treble clef. The notes are numbered 1 through 12. The Dessau scale notes are: 1 (C4), 2 (D4), 3 (E4), 4 (F4), 5 (G4), 6 (A4), 7 (B4), 8 (C5), 9 (D5), 10 (E5), 11 (F5), 12 (G5). The Wagner-Régeny scale notes are: 1 (C4), 2 (D4), 3 (E4), 4 (F4), 5 (G4), 6 (A4), 7 (B4), 8 (C5), 9 (D5), 10 (E5), 11 (F5), 12 (G5). The scales are identical.

音列は、アルトとバリトンのソロによって受け渡される冒頭のテキスト(c)で完全な形で提示される。この部分のテキストは、神に背いたために裁きを受けたイスラエルが、残された者たちによって再び栄光を取り戻すという旧約聖書の箇所を念頭に置いている。聖書では復活のしるしとして奇跡が起こる。

そのとき、見えない人の眼が開き、聞こえない人の耳が開く

そのとき歩けなかった人が鹿のように躍り上がる。口のきけなかった人が喜び歌う。

イザヤ書 35：5-6（新共同訳聖書）

しかしゲルラハのテキストでは、この「残された者たちの復活」の奇跡は疑問視されている⁽¹⁰⁾。

口のきけない人が叫ぶようになるか？

足の悪い人が歩けるようになるか？

耳の聞こえない人が聞こえるようになるか？

目の見えない人が見えるようになるか？

「プロローグ (2)」(c)

譜例4からもわかる通り、この作品は歌や器楽の間に構築される対位法的なやり取りが特徴である。呼応関係は明確で、各パートは同じリズムを刻んでいることが多い。音列内の隣接音を積み上げたり、複数の変化形を同時進行させたりして作られる和音は不協和だが、主に形式上の見通しのよさのため、複雑な印象はない。歌には同音反復が多く、ソリストと合唱がプロローグ前半と同様レチタティーヴォ風に、ナチ時代の再来という不吉な予感(d)を散文的なテキストで歌ってゆく。

譜例4 「プロローグ (2)」 第5~12小節

基本音列 G

Alto-Solo *p* 1 2 3

Bariton-Solo *p* 4 5 6 7

Weden die Stummen ru - fen? (G:1-3) Werden die Tauben hö - ren? (G:4-6)

Trp. I, II (K:1-3) (K:4-6)

pizz. *p* *pp* (U:1-3) *p* *pp* (U:4-6)

Cb. div. arco am Steg Tb. I Tb. II

p *pp* (UK:1-3) *p* *pp* (UK:4-6)

©1966 Bote & Bock, Berlin

プロローグの最後の3つの連(e)に書かれたことは、プロローグの要旨であると同時に、作品全体の中心的な主張でもある。ここでは、現在ある兆候がナチ時代に先行したものと同じであること、それに抗し、警告を発しなければならないということ、そして、過去は現在と切り離すことができず、今日と明日の責任は今生きている人々にあるのだということが明確に述べられている。導入句（「だが真実なのは」）は最初の2回はアルトとバリトンのソロの2重唱で、3回目は合唱で歌われ、それにそのつど、リズムのみを定められたシュプレヒシュティンメで「語り手」が応じる（3回目は2名で）。「語り手」の口調は決然としたものであり、その言葉は明確に際立てられている。これに続く7小節の後奏は、冒頭より楽器が増え、拡大されてはいるが、前奏と同じ方法で分割された音列によるシンメトリックな和音である。

3-3. 第3楽章「ゲッター」：K. A. ハルトマン

ハルトマンが担当した「ゲッター」のテキストは、それぞれ短い挿話を伴う3つの部分からなる。最初の部分のテキストは以下の通りである。歌はアルトとバリトンのソロが担当し、直接話法で書かれたせりふ（女、子供、年老いた男）を担当しない方が、その部分の他のテキストを歌う、という劇のような作りである。

伝えられるところによれば、かつて民が苦境にあったとき、
その民をたったひとつのパンで満腹にさせた者がいたという。
ゲッターではこんな奇跡も役に立たなかつただろう、
ゲッターにはそんなひとつのパンすらあつたことがないのだから。

飢えた女はこう言った、
わずかな食べ物がもらえそうになったとき。
「それは子供たちにやってください。彼らにはまだ希望がある。」

「ゲッター」(f) 冒頭部

韻を踏んだ4行のテキストと3行の挿話、という決まった形が3回繰り返されるテキスト構造に従い、音楽構造は通作ではなく、そのつど変奏を加えられた有節形式(A-A'-A'')になっている。第3楽章の音楽はきわめて抒情的であるが、それにはハルトマンのみが用いたオーボエ、ファゴット、コントラファゴットとハーブの響きによるところが大きい。そのかわり、彼は他の作曲家たちが必ず使用しているドラムの類のリズム楽器や「語り手」を使用しなかった。 Dessau の1961年1月10日の日記の「この楽章だけ編成が違うが、ブラッハーはそのままいいというし、これはそう演奏されるべきだろう」という記述(Dessau 2000: 72)から察するに、これは当初の申し合わせとは違っていたのだろう。しかし、しばしば *cantabile* や *espressivo* の指示を伴って反復される装飾音符の多い器楽のパッセージ(譜例5)、いくつもの楽器で受け渡される長い上下行、他の部分と比べて顕著に

譜例5 「ゲッター」 第36~41小節冒頭(器楽間奏)

Ob. I
cantabile
pp

Fg. I
pp

高音楽器
pp

低音楽器、Pf.
pp

©1966 Bote & Bock, Berlin

旋律的な歌は、ゲッターの惨状を素朴な口調で伝えるテキストと組み合わせられることで、グロテスクで強烈な効果を発揮している。

「ゲッター」と「蜂起」は、せりふとして書かれた部分をのぞいて全体が過去形で書かれた「過去の物語」である。「ゲッター」のテキストは続く大規模な「蜂起」の物語を準備するものであるが、同時にそれ自体、エピソード的な性格も持っている。音楽はこのことにも対応している。他の部分と比べても極端に長い16小節の前奏は、「現在」との時間的、空間的隔たりを示し、さらにこの楽章に、それだけで完結した小さなオペラのような外観を与えているのである。直接話法で書かれた部分の歌には「非常に感情を込めて」という指示が与えられ、「はっきりと抑揚をつけて」シュプレヒシュティンメで歌われるその他のテキストと好対照をなしている。アリアのように歌い上げられるゲッターの住人たちのせりふに「現実味」はない。しかし現実存在した悲惨が現実味なく抒情的に表現されるさまは、聴き手に戦慄を覚えさせる。

ここではテキストの詩的な表現は常に具体的な歴史事象を念頭に置いた具体的な言葉と共にある。2つ目の部分の「死は天国の庭だった、炎と石灰と塩素でできた花の咲き乱れる庭」や3つ目の部分の「9月の月が雲のベールに包まれて青白く光っていた、ワルシャワ近郊にひっそりとあったトレ布林カの空で」という表現の「花」や「月」といった言葉に付着した伝統的でロマン主義的な連想は、「炎と石灰と塩素⁽¹⁾」「トレ布林カ」によって即座に打ち砕かれる。これらに続く譜例5に挙げたような間奏は、その衝撃をいっそう強めるものである。

3-4. 第4楽章「蜂起」：K. A. ヘンツェ、P. デッサウ

第4楽章「蜂起」は内容的、音楽的に全体のクライマックスを形成する。この部分の最初と最後には、信仰を試される旧約聖書のヨブの嘆きがほぼそのまま引用されている。

大地よ、私の血を覆うな
私の叫びを閉じ込めるな。

ヨブ記 16：18（新共同訳聖書）／「蜂起」(g)

これに、蜂起を呼びかけて殺害されるひとりのパルチザンの物語(h)が続く、同様に旧約聖書のイスラエルにまつわる物語を引き合いに出す区切りの1連(i)を挟んで、ワルシャワ・ゲッター蜂起の顛末(j)が語られる。当初、ヘンツェはこのひときわ長い第4楽章のすべてを担当するはずだったが、彼はオペラの仕事のため、(i)までしか作曲することができず、この楽章のそれ以降の音楽は、他の部分が完成したあとの1961年1月にデッサウが書いた(Dessau 2000: 72)。デッサウはこの枠構造をもつテキストに配慮し、ヨブ記の一節(g)が最後に再び引用される部分にはヘンツェの音楽をそのまま置いている。

ヘンツェは冒頭のヨブ記の引用を力強いア・カペラの合唱で始めた（譜例6）。「蜂起」前半のテキスト(h)は「ゲッター」と同様、随所に直接語法を挟み込んだものであるが、ここでは、不屈の精神を持った「ひとり」の抵抗の様子を説明する報告者の役割と、パルチザンを捕らえ、その口を封じようとする複数の者たちのせりふの部分を合唱が担当している。パルチザンは人々に蜂起を呼びかける言葉を繰り返すが、それはソリストではなく「語り手」が担当し、完全に自由な語りとして挿入される。直接語法の部分はいずれの場合も器楽の伴奏はつかず、言葉だけが際立つ。合唱では譜例6に見られるようなホモフォニックな歌唱のほか、テキストの情景に応じて、声部同士の対位的な掛け合い、レチタティーヴォ風の歌、リズムと音高の指定されたシュプレヒシュティンメ、リズムのみが指定された語りに近いシュプレヒシュティンメといったさまざまな歌唱法が使い分けられ、第3楽章とは異なる雰囲気をもつ政治的なオラトリオとして構成されている。

譜例6 「蜂起」 第1～5小節（ア・カペラ）

Ach, Erde, bedecke mein Blut nicht! Und mein Geschrei - finde kei-ne Ruh - - statt!

©1966 Bote & Bock, Berlin

パルチザンは捕らわれ、蜂起を呼びかける手段を次々と奪われるが、それでも不屈の闘志で呼びかけようと試み、最後には殺される。その様子を体現し、物語の展開に寄与するのは器楽のオスティナートである。パルチザンをとらえた者たちがその口を封じるためにとった手段を説明する部分と、それに対して別の方法で呼びかけを繰り返す部分では、オスティナートはリズムパターンや跳躍の大きな動きなどの要素を部分的に保持しつつ変形され、楽器の種類、音量や奏法の点でも異なる特徴を持っている。このことは、表現方法は状況に応じて変化するが主張そのものは変わらないパルチザンの姿勢と合致する。

この物語のあとには、旧約聖書で神の加護を得て民衆と共に優勢な敵を倒す古代イスラエル人ギデオンの剣（士師記6～8章）が、蜂起を予告するものとして、定型の4行のテキスト(i)に従って、同じ旋律が変奏されてアルトとバリトンのソリストの二重唱で4回歌われる。この旋律は3度進行が優位で、それにピアノを中心とする、主に3度の和音を積み重ねた重厚で規則的な四分音符の伴奏がつくことで、それまでの雰囲気から一変し、場面を転換する。ヘンツェはこの部分までを作曲した。

この後の「蜂起」の部分でデッサウは、物語の語り手としての合唱の扱い方、テキストの内容に応じて変化するオスティナートなど、先行するヘンツェの書法をおそらく意図的に取り入れている。た

だし、ヘンツェが書いた楽章前半の音楽では、基本的にはホモフォニックな和音の響きを中心に据えられ、それゆえにそうでない部分が際立っていたのに対して、デッサウは合唱のほとんどを、音高とリズムを定めたシュプレヒシュティンメで書いた。デッサウの部分にはソロの歌手は登場しない。この「蜂起」後半は、緊迫した内容にふさわしく、全体的に音価の小さな音が詰め込まれている。拍子はきわめて頻繁に変化し、それが目まぐるしさに拍車をかける。さらにデッサウは第4楽章、第5楽章を通して、半音ずれた2種類の協和音を頻繁に重ねて用いている（譜例7）。しかし全体としてはぶつかりあう合唱の和音も、その圧縮された構造から、不協和に響くというよりは迫力を増すことのみ貢献している。唯一シュプレヒシュティンメではなく書かれたのは(j)の最終連にあたる合唱であるが、他の部分と比べれば各パートが担当する音域は広く、強弱変化も大きいとはいえ、急き立てるような打楽器のリズムを背景に、合唱はわずかに遅れる語り手と掛け合う作りであり、せわしないという点ではシュプレヒシュティンメの部分とそれほど違いがない。

デッサウの音楽は、単独の抵抗から多数による抵抗へ、囚われたパルチザンの不撓不屈の静的な呼びかけから動的な民衆の蜂起へという内容的な変化を表現するものとして、理に適うものである。とりわけ打楽器と低音楽器を重視するデッサウの作曲傾向は、この部分にうまく適合している。彼はティンパニを1台から6台に、1声であったコントラバスを5声に拡大したほか、蜂起鎮圧のために最初の軍隊が威圧的な大声と共にゲッターへと入ってくる部分では、この作品で唯一登場するメタルプレートがハンマーでたたかれる。

ワルシャワのユダヤ人隔離居住区「ゲッター」は、1940年11月に完成したナチスのゲッターの中でも最大規模のもので、ワルシャワ域内に居住していたユダヤ人はここでの生活を強制され、ピーク時には住民の数はおよそ46万人に上った。ゲッター内外の往来は禁止され、人口過密、食糧不足、劣悪な衛生状態と伝染病の流行は深刻であった。1942年7月から9月にかけて、トレ布林カ絶滅収容所への大規模移送が行われ、資料によって数字に差はあるが、およそ30万人前後がこの時期に移送されたとみられている。翌年1月のトレ布林カへの2度目の移送の際に、ゲッター内の抵抗組織による最初の武力抵抗が起こった。「ゲッター蜂起」と呼ばれるドイツ軍との全面的な武力衝突は4月19日に始まる。この蜂起にドイツ軍は焦土作戦で応じた。その約1か月後、ワルシャワ・ゲッターは解体された。ゲルラハのテキストはここでも、その「蜂起」の具体的な様子を詩的な表現を交えて語る。

1月の氷の中で炎がかすかに光った。

しいたげられた町の石の覆いの奥深い、

人目につかない地下室に、水路のもやの中に、

ギデオンの兄弟姉妹たちが集う。

「蜂起」(i) 冒頭部

この部分（譜例7）は固い響きのティンパニに導かれる5台のコントラバスの和音の上で歌われ、同時に中太鼓が歌と同じリズムを刻んでいる。くぐもった低音の和音に重なるシュプレヒシュティンメの合唱は緊張感に満ちたもので、音量が大きくないがゆえの迫力がある。冒頭でデッサウはテンポの指示と共に、「テンポは合唱が聞き取れるようなものでなければならない」と書き込んだ。

譜例7 「蜂起」 第132～133小節（デッサウ担当部分冒頭）

（合唱，コントラバス，ティンパニのみ記載）

Im Januar-eis glommt das Feuer. Tief unter der steinernen Haut der gemarterten Stadt,

The musical score consists of several staves. At the top, there are four vocal staves labeled S., A., T., and B. Below them are five double bass staves labeled '5 Cb.'. At the bottom is a timpani staff labeled 'ティンパニ'. The music is in 15/8 time and features a complex, repetitive rhythmic pattern of sixteenth notes and rests. Dynamic markings include 'p' (piano) and 'f' (forte). The title 'Im Januar-eis glommt das Feuer. Tief unter der steinernen Haut der gemarterten Stadt,' is written above the vocal staves.

©1966 Bote & Bock, Berlin

デッサウが用いたオスティナートのうち旋律的な要素は、次のエピローグでも用いられる音列に基づくものである。オスティナートには、テキストの進行に応じてリズムや楽器編成が変更される以外にも、たとえば1度目にドイツ軍が投入されたときはティンパニを中心とした逆行形の前半6音の反復だったものが、蜂起を完全に鎮圧するべく「さらに厚い戦列を組んで」軍隊がやってくる後続の場面では、反行形と逆行の逆行形の前半6音がピアノとコントラバスを中心に同時に反復されるというような、音列の特性を活用した書法も認められる。

「蜂起」の最後は、ヨブの言葉(g)を歌うヘンツェの冒頭のア・カペラ合唱で閉じられる。ここでは唯一、開始部の音量だけに変更された。楽章冒頭ではこれが*f*から始まり、クレッシェンドを続けて最終的に*fff*へと拡大され、そのあとにさらにクレッシェンドが書かれていたのに対して、楽章の最後の合唱は*p*で始まる。最終的に*fff*の先にクレッシェンドがついた状態へと至ることは変わらない。それはおそらく、この直前の部分が*fff*で終わっているという単純な理由によるものだろう。しかしいずれにしても、このことによってそこにはより急激で大規模なクレッシェンドがつくことになった。ヨブの嘆きは神の与えた試練に対するものであったが、蜂起の悲惨な顛末を経て、この嘆きの矛先はいっそう明確に、神よりも「人」へと向かってゆく。

レッシェンドを伴う「口を閉じて出す音」でこれと掛け合うのみである。ハイスターはこの「言葉なく語る」合唱を「生き残った者たちの小さな声」と述べたが (Heister 1994: 186), 直前の第4楽章の最後に歌われるヨブの嘆きを考慮すれば, これはむしろ死んでいったものたちの声であるかもしれない。

合唱に「言葉」が与えられるのは, 第2楽章の最後の3連が2連に縮められた(e')の部分からである。「だが真実なのは」という言葉に導かれていたプロローグの最後の3連(e)はここでは, 「気をつけろ! Seid wachsam!」という警句と共に, 読者／聴き手への直接的な呼びかけの形をとる。この部分は, 先行する(a)を扱う部分に続く5小節の間奏を含めて, ほとんど1小節ごとに拍子の変わる目まぐるしさが特徴的である。(e')の2連のうち最初の1連は, 半音ずれた3度をあわせた和音で, ほとんどシュプレヒシュティンメのように歌われる。

有罪になるのだ 罪なき者たちも,

もし彼が, 罪へと堕ちてゆくことに対して 警告を発しないなら。

「エピローグ」(e')の1連目 (改行は原文とは異なる)

「生き残った者たち」には警告を発する義務がある, だから合唱はここで「言葉」を得るのだろう。この部分のテキストは2度歌われる。1度目は*f*で声高に, そして2度目は*p*で「ほとんど囁くように」という指示のもと, 音列の基本形を最高声部に置いたア・カペラ合唱で。デッサウの終楽章は譜例3に挙げた音列に基づいて構成されている。しかしそれはかなり自由に扱われ, しばしば断片化されて垂直に積み上げられているため, ほぼ一定の音高で歌われるシュプレヒシュティンメが主導するこの楽章では, それを音列として認識できる部分はほとんどない。この最後の警告の部分とそれに続く器楽のパッセージでのみ, 音列は表に出てくるのである。この(e')のテキストでは, 途中の「気をつけろ」と「起きていることをよく考えろ」という言葉が, *p*のシュプレヒシュティンメと, シュプレヒシュティンメではない*f*の高音でそれぞれ2度ずつ歌われ, とりわけ際立てられる。

プロローグとエピローグのテキストは, この作品が書かれた動機と目的を端的に表現するものである。エピローグ(e')の最後にはあらためて「気をつけろ」という言葉が置かれている。これは詩人から作曲者へと受け渡され, そして音楽作品をとおして演奏者, 聴き手へと受け渡されてゆくことが期待された最も重要なメッセージである。そのことは, この言葉が終楽章の最後で, 語り手, バリトン・ソロ, 合唱によって, *p*で, また*f*でたたみかけるように繰り返され (譜例9), 最後は*pp*まで声をひそめてするどさを増した合唱のシュプレヒシュティンメのささやきとなることが端的に示している。フェルマータ付きのゲネラル・パウゼの最終小節は, この言葉を受けとるための時間のようにも思われる。

譜例 9 「エビローグ」 第 112~116 小節（声楽パートのみ記載）

バリトン (ソロ)
 語り手
 S.+A.
 T.+B.

Seid wachsam! Seid wachsam! Seid wachsam! Seid wachsam!
 Seid wach - sam! Seid wachsam!
 Seid wachsam! Seid wachsam! Seid wachsam! Seid wachsam!
 Seid wachsam! Seid wachsam! Seid wachsam! Seid wachsam!

©1966 Bote & Bock, Berlin

4. 遅れた初演と当時の評価

この作品は当初、今日まで続く西ドイツ放送局 Westdeutsche Rundfunk Köln のコンサート・シリーズ「ムジーク・デア・ツァイト Musik der Zeit」の一環として1961年10月24日に初演、これに続いてライブツィヒで演奏会が開かれる予定であった。東西両ドイツでの同時初演である。しかし同年8月13日に始まったベルリンの壁の建設によって、この計画は断念されざるを得なくなった。8月28日にハルトマンは、ブラッハー、ヘンツェとの連名で、デッサウに初演を中止したい旨の電報を打っている（SAAdK 1995: 110）。西の彼らには、社会が東の措置に対する非難の声に充ちているこのタイミングで上演しても、反ユダヤ主義に対する警告という意図は正しく理解されないと思われるのである。東西の緊張が極度に高まったその局面で、両ドイツの芸術家たちによる共同制作作品の上演という行為が否応なしに持ってしまう意味と、それに対する反発は当然予想できた。しかしおそらく彼らが本当に懸念したのは、そのことによってこの作品の本来の意図がないがしろにされ、捻じ曲げられることの方だったろう。それでも、初演にとりわけ期待を寄せていたデッサウはこれに大きなショックを受けた。彼の失望と憤りは、電報を受け取った当日の日記から見て取れる（Dessau 2000: 77）。

9月11日付けのブラッハーからの手紙には、「私たちは、今は《クロニーク》の上演に適した時期ではないと考えています。もう少し落ち着くのを待ちましょう、その日ができるだけ早く来ることを願っています」と書かれていた（SAAdK 1995: 111）。これに対して、デッサウは次のように返事をしている。

8月13日にこちら側でとられた措置を、あなた方がドイツ分断の深刻化と受け止めたことはわかります。でもそれが私たちの《クロニーク》と何の関係があるでしょう！ 私たち5人は、この作品で告白したその内容と向き合っているのです。反ユダヤ主義への反対表明が共産主義への賛成表明になるわけがありません。[……] 私たちは平穏な時代にするためにあれを書いたのです。あれを上演しなければなりません。どうか近いうちに西ドイツで上演できるように尽力してください。

(SAAAdK 1995: 111)

しかしすぐにはその機会は訪れなかった。1962年の6月には、ブラッハーとハルトマンは、同年9月に「ワルシャワの秋」音楽祭でこの作品を初演することに同意したが (Dessau 2000: 84)、それはうまくゆかず、その後持ちあがったポーニャ、ベルリンでの上演の計画も実現しなかった (Ibid., 89)。最終的に、この作品は1966年1月14日にケルンで初演された。東ドイツ初演はそれから約1ヶ月後、2月16日にライブツィヒで行われた。ケルンの初演にはデッサウとブラッハーが臨席したが、ヘンツェは都合がつかず、ゲルラハとヴァーグナー＝レゲニーは病気のため欠席、ハルトマンは1963年に他界していた。

ようやく実現された初演の評価にはしかし、深刻さを増した冷戦の影響が色濃く反映された。この作品は前述の通り、1959年末に西ドイツで起こった事件を直接のきっかけとして成立したが、それからは6年以上が経過していた。U. ディベリウスは、この作品がその時に上演されなかったということは、「企図された直接の抗議があらゆる衝撃もろとも棄却されたのに等しい」と述べているが (Dibelius/Schneider 1993: 361)、それはこの問題がすぐに解決したからではない。人々は「ベルリンの壁に慣れた」(Ibid.) ように、「ハーケンクロイツの落書きにも次第に慣れてしまった」(Henze 1984: 345) からである。

冷戦が深刻化していた1966年の初演の評価は、東西それぞれで画一的なものであった。それは1961年に危惧された事態と完全に同じではなかったが、いずれにしても「彼らの意図が正しく理解された」とは言いがたかった。作品成立のきっかけとなった西ドイツの事件に触れたのは東側のメディアだけだった。しかしその後類似の事件が東西両方で続発したことは触れられない。それはすでに「冷戦」という枠組みの中での戦略的な主張であった。

この作品は過去との真の対決、つまり今日西ドイツで再び勢いを増してきている過去の勢力に対する闘いの宣言であり、呼びかけである。両ドイツと西ベルリンの作曲家が、この件を彼らの共通の問題として捉えたということには、一層大きな意義がある。

Neues Deutschland, 1966. 1. 17 (Dibelius/Schneider 1993: 354)

他方、西ドイツのメディアが話題にしたのは、このような「社会参加の芸術」の意義であった。結論は総じて否定的なもので、そこでは作品の主題と音楽の不一致や、作品全体の「統一感のなさ」も批判された。

これらの作曲家たちの違いを考えれば当然のことながら、この《ユダヤ・クロニーク》はきわめて一貫性のない様式の混合物である。しかしこのような共同作品にはつきものの、その純粋に音楽的な欠点は、彼らがこのテーマ選択のために落ち込んだジレンマに比べれば取るに足りない。そもそも、ナチの犯罪の恐ろしさが音楽という崇高な領域で、近似的にせよ表現されうるなどと、彼らは本当にまじめに考えたのだろうか？

Die Welt, 1966. 1. 19 (Ibid.: 335)

未来のために過去と向き合い、現在の危険性を認識することを呼びかける、というこの作品の主旨を正確に汲み取った批評はごくわずかだった。しかし作曲家たちの方も、そのような主張がスムーズに聴き手に届き、この作品が事態を直ちに好転させると考えていたわけではない。この共同制作はなによりもまず、彼ら自身の意思表示であった。ヘンツェは後年、次のように述べている。

私たちの抗議に、それでネオ・ファシズムの危険性を払拭できるほどの効果があると思っていたわけではない。効果など、ごく些細なものにすぎないかもしれなかった。それでも私たちは黙っていたくなかった。[……] ささやかな警告にすぎないとしても、鈍感や無関心を装いつつ、非政治的な領域へと引っ込むよりはましだという点で、私たちは一致していた。

(Henze 1984: 344)

一方、6人のうちで唯一のユダヤ人であるデッサウは、この作品に、より「実効性」を期待していた。彼にとってこの音楽は、単に存在するだけでなく、演奏され、社会的なアピールとなることこそが重要であった。それだけに、時宜を得た初演がかなわなかったことは、彼には大きな痛手に思われたのであろう。この作品の上演計画の度重なる挫折は、そのたびに彼を失望させた。しかしゲルラハによれば、デッサウは70年代の半ばになっても「《クロニーク》の時代はこれからもやってくる——残念なことだが」と語っていた (Dibelius/Schneider 1993: 359)。

5. 音楽的な一貫性をめぐる議論と共同制作のもつ可能性

この作品は、あらかじめ一定の約束事を設け、音楽作品としての首尾一貫性について考慮したうえで制作されたものと考えられる。いわゆる「現代音楽」の作曲家たちによる、ソリスト、合唱、語り

手を伴うこの管弦楽作品は、編成はそれほど大きくはないが、決して上演しやすい作品ではない。それだけに、それはまず音楽作品として一定の「水準」にあることが求められていた。

使用する楽器のほか、音楽的な面でどの程度の申し合わせがあったのかについては、詳細は不明である。ハイスターは、デッサウが他の作曲家たちに彼の音列を提案した可能性を指摘している(Heister 1994: 175)。実際には、この作品が全体として「音列」を構成基盤としているということはいえないが、それでもこの指摘は興味深い面も持っている。デッサウが第4楽章後半と第5楽章で使用したのは、直前の1959年に完成した十二音オペラ《プンティラ Puntila》の音列で、譜例3の基本音列は《プンティラ》の基本音列の反行の逆行形にあたる。ただしデッサウ自身、音列は単なる素材に過ぎないと考えており、《プンティラ》においても、音列はしばしば「異なるもの」と組み合わせられるなど、その扱いは自由度の高いものであった。

デッサウがこの音列をここで用いたことには、ハイスターが併せて指摘したように、時間的な制約(Ibid.: 177)も関係していたかもしれないが、デッサウはこの音列を気に入っていたらしく、このあと、別の作品でも用いている。確かにこの音列は多くの可能性を持ったものである。譜例3に挙げたデッサウの音列は、半音と長短3度の音程のみから構成されている。第3～8音の音程配置はシンメトリックに構成されており、第4～7音からは減7和音が、第9～12音からは長短両方の3和音が構成できることから、調的な響きを作り出すことも容易である。この音列は、音列を創作の基盤におきつつ調的な響きを作り出すことを可能にする。デッサウとヴァーグナー＝レゲニーの担当した部分にしばしば見られた、半音ずれた協和音程が共存する響きは、彼らの間で共有された最初の4音に由来している。調的な響きを含みつつ、長短調の区別、また協和音と不協和音の区別をその中で止揚する可能性を持つということが、この音列の特徴である。

第2楽章を担当したヴァーグナー＝レゲニーの音列は、最初の4音以外は完全5度(ないし4度)と短3度が優勢である。第4楽章前半を担当したヘンツェの音楽では、全体としてはホモフォニックな合唱が優勢であったが、パルチザンの抵抗を物語る部分の最初と最後には、デッサウともヴァーグナー＝レゲニーとも異なるひとつの音列が用いられ、そのことによってこの物語を他の部分から独立させている。ただし物語全体がこの音列に基づいていると判断することは難しく、さらに音列音の順番が特定できるのは第8音までである。この音列の第2～8音では、完全5度の音程をはさんで、2度と3度の音程がシンメトリックに配置されている。

音列に基づかない他の楽章にも、デッサウの音列が生み出す響きと類似するものを指摘することは可能である。ブラッハーの第1楽章で目立つのは半音と増4度を繰り返すポリフォニックな響きであるが、これらはカノン風に積み重ねられることで定期的に完全5度を積み上げた響きを生み出す。旋律楽器の多いハルトマンの3楽章でも、器楽のソロや歌のシュプレヒシュティンメの背景となる厚みのある和音には、しばしば半音でぶつかる2種類の和音が含まれている。

デッサウの音列は、一定の指針となりうる可能性を持ちつつ、いわば多様性を許容するものである。

西側の批評に多く見られた「様式の不一致」の指摘が前提としている「一貫性のある様式」をよしとする考え方は、そもそもデッサウの目指していたものとは異なっている。彼はその創作においてむしろ、調性の崩壊以降に誕生した多くの様式を含めた、さまざまな境界を乗り越えることを試みていた。十二音オペラである《プンティラ》にも、映画音楽や流行歌の手法、ライトモチーフ、伝統的な舞曲の形式といったものが共存している。デッサウが実際にこの音列を他の参加者たちに提示したかどうかはわからないが、そのような考え方がこの作品全体を統合するひとつの土台となっているとみなすことは不可能ではないだろう。

共同制作には物理的な利点がいくつか考えられる。制作者が多ければ、その分、上演されるきっかけも多くなる。この作品の制作者を詩人も含めて東西同数にしたことで、東西両ドイツでの上演が可能になった。可能になっただけではない。1966年にケルンで初演された時、まさに冷戦状態にあったがゆえに「東ドイツ当局はライブツィヒでの上演を許可しないわけにはいかなかった」のである(Dibelius/Schneider 1993: 359)。「できるだけ多くの人に聴いてもらう」ことがすでに大きな目標のひとつであったのだから、その点への配慮は不可欠であった。

共同での創作という方法自体は歴史的にみて新しいわけではないし、パウル・ヒンデミット Paul Hindemith (1895~1963) とクルト・ヴァイル Kurt Weill (1900~1950) による《リンダーバークの飛行 Der Lindberghflug》など、20世紀にも例はある。デッサウはこのような創作スタイルを好んでおり、この作品以外にも幾度か試みている。しかし彼にとって、この作品はとりわけ共同制作でなければならなかった。最初の初演が中止された数か月後の1961年12月、彼は「西ドイツの3人の作曲家の担当部分を、ドイツ以外の国の作曲家に改めて依頼してはどうか」という友人からのアドバイスの実現可能性について、別の友人に相談しさえしている(Tischer 2009: 110)。彼がここで共同制作にこだわったのは、人種を理由にした迫害の「歴史と現在」を問うこの作品が、音楽による「共同声明」となることに意味を見出していたためであろう。そして声明は何よりも、発表されなければ意味がない。

この5名の作曲家たちは、年齢も出身もさまざまで、作曲手法の点でも異なっており、政治的な立場や考え方でさえ、全面的に共有していたわけではない。このプランへの参加を打診された作曲家たちは、基本的には承諾したものの、すべてはテキスト次第だと考えていたし⁽¹²⁾、だからゲルラハは、このテキストが参加予定者のすべてに受け入れられたことを、この作品が実現するための最初の大きな一歩として喜んだ。共同声明は、境遇の異なる人々がひとつのテーマについて合意し、それぞれの方法でそれを主張してこそ真価を発揮する。

6. おわりに

多様な人々が平和的に共存する社会を願い、過去の過ちが繰り返されることを阻止するために創作

されたこの作品は、皮肉なことに、冷戦という、それとは別の対立の影響を大きく、長く受けた。しかし当時の社会的風潮を機に成立したとはいえ、この作品のテーマは普遍的なものでもある。その理念と訴えは、デッサウが「残念ながら」と断って予告した通り、今日の世界においても十分に有効であり、それゆえこの作品は、その時代になかば必然的に生み出された「時代の記録」として片づけられるべきではない。このような音楽の果たした／果しえた役割、およびその今日的な意味と可能性は、その作曲家たちの社会参加の姿勢や作品の受容の歴史と併せて、あらためて考えてゆくべきであろう。

《ユダヤ・クロニーク》は第一に制作者たちの立場表明であり、共同での呼びかけである。彼らはその場で現実になんらかの影響を及ぼすことを目指していた。このことは、この作品を考えるうえで重要なことである。明確な政治的メッセージを持った音楽の可能性は、歴史的に見れば、しばしば危険をはらむ音楽の力と不可分である。コンサート向けの現代音楽作品を共同で制作する、というこの方法は、音楽が持つこの表裏一体の「影響力」に対して考えられたひとつの対応策であった。彼らの音楽に共同制作の結果として現れた多様性と一貫性は、この作品の趣旨にもかなっている。

略号

SAAdK : Stiftung Archiv der Akademie der Künste

注

- (1) ハンブルク生まれの詩人。1943年に徴兵されたが、いわゆる「国防力破壊工作」で有罪判決を受けた。戦後に大学で絵画と芸術史を学び、1953年に東ドイツへ移住。
- (2) ロシア系ドイツ人で、幼少期をアジア各地で過ごし、1922年にドイツにやってきた。1938年にドレスデンの音楽大学の教員となるが、翌年政治的理由により解雇。戦後は西ベルリンで作曲家・教師として活動。
- (3) トランシルヴァニア系ザクセン人として現ルーマニアに生まれ、戦前からドイツで作曲活動を行っていたが、戦争中は多くの作品が上演禁止となる。戦後は主に東ベルリンで活動。
- (4) ミュンヘン生まれの作曲家だが、戦争中は政権への協力を拒み、作品が全く上演されないまま「国内亡命」を貫いた。戦後は西ドイツで活動し、作曲の傍ら、大規模な演奏会シリーズや音楽祭の企画・運営に携わった。
- (5) 1944年に徴兵され、戦後になってから西ドイツで作曲家としての経歴を積み始めた。社会批判的な作品でも知られる。
- (6) 1966年1月14日のケルンでの初演の際はとりわけ西ドイツで、芸術作品がこのような主題を持つことの是非をめぐる多くの議論がなされた。この前年の10月に、ニュルンベルク裁判の傍聴記に基づくペーター・ヴァイス Peter Weiss (1916~1982) の演劇作品『追究 Die Ermittlung』がドイツ各地で一斉に上演されたことがこのような議論の発端であり、それはこの作品の評価にも少なからぬ影響を与えたものと考えられる。
- (7) ユダヤ系の作曲家で、戦前はオーストリアで活動していたが、ヒトラーによるオーストリア併合を機にアメリカに亡命した。
- (8) 改行は原文とは異なる。以下、テキストの邦訳は筆者。
- (9) この時シナゴグの壁に書かれたナチのシンボルであるハーケンクロイツや、「ユダヤ人は出ていけ！」という落書きは国内外に大きな衝撃を与え、このことを重視しなかった当時の西ドイツ首相 K. アデナウアーの態度には、周辺諸国からも強い非難の声が上がった。

- (10) 聖書とは順番が入れ替わっている。
 (11) 「炎と石灰と塩素」は直接的に強制収容所やガス室と関連するものである。
 (12) ヘンツェからハルトマンにあてた 1960 年 3 月 13 日付の手紙 (Dibelius/Schneider 1993: 329f.)

主要参考文献

- Dessau, Paul. 2000. *Paul Dessau »Let's Hope for the Best«: Briefe und Notizbücher aus den Jahren 1948–1978*, hrsg. v. Daniela Reinhold. Hofheim: Wolke.
 Dibelius, Ulrich und Frank Schneider (Hg.) 1993. *Neue Musik im geteilten Deutschland: Dokumente aus den fünfziger Jahren*. Berlin: Henschel Verlag.
 Heister, Hanns-Werner. 1994. „Aktuelle Vergangenheit: Zur Kollektivkomposition *Jüdische Chronik* (Blacher, Wagner-Régeny, Hartmann, Henze, Dessau)“ In *Von Geschichte gezeichnet*, hrsg. v. Klaus Angermann, 171–190. Hofheim: Wolke.
 Henze, Hans Werner. 1984. *Musik und Politik. Schriften und Gespräch 1955–1984*. (Erweiterte Neuauflage) München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
 Stiftung Archiv der Akademie der Künste (Hg.) 1995. *Paul Dessau 1894–1979: Dokumente zu Leben und Werk*. Berlin: Henschel Verlag.
 Tischer, Matthias. 2009. *Komponieren für und wider den Staat: Paul Dessau in der DDR*. Köln und Wien: Böhlau Verlag.

参考楽譜

- Blacher, Boris, et. al. *Jüdische Chronik*. Text von Jens Gerlach. Berlin: Bote & Bock. (ピアノ伴奏つき合唱スコア)
 Blacher, Boris, et. al. *Jüdische Chronik*. Für Alt- und Bariton solo, Kammerchor, zwei Sprecher und kleines Orchester. Text von Jens Gerlach. Berlin: Bote & Bock. (スコア・未出版)