

ハンス・アイスラーの「音楽における愚かさ」

— 民衆からの距離を手がかりにした解釈の試み —

和田 ちはる

1. 序

ハンス・アイスラー Hanns Eisler (1898-1962) は、A. シェーンベルク Arnold Schönberg (1874-1951) の弟子のひとりであり、生涯、音楽と時代や社会とのかかわりを考え続け、それを実践に生かした作曲家である。1920年代半ばにウィーンからベルリンへと居を移して以降、ヒトラー政権に追われて亡命の途に就く1933年までは、その地でB. ブレヒト Bertolt Brecht (1898-1956) らと共に、労働運動のための音楽、演劇、映画を多く手がけた。15年に及んだヨーロッパおよびアメリカでの亡命生活ののちはドイツ民主共和国（以下、東ドイツ）で活動し、東ドイツ国歌の作曲家としても知られる。

アイスラーは音楽作品のほか、芸術に関する理論的な論考も多く残している。中でもこの「音楽における愚かさ Dummheit in der Musik」というテーマは、芸術によって「社会を変える」ことを創作の究極的な目標としていたと言ってもよいこの作曲家の、根本的な美学と密接に関連するものである⁽¹⁾。

音楽を含む芸術は、直接また間接に社会に影響を与える存在である。アイスラーは生涯、このことを確信していたし、まさにそれこそが、彼の創作活動全体の根拠であったといっても過言ではない。しかしその芸術の力はいわば諸刃の剣である。たとえば戦争で音楽がいかにも「有効活用」されるか、彼は20世紀のふたつの世界大戦を通してよく知っていた。戦意高揚のための軍歌や愛国歌、統一のとれた集団行動を可能にするための音楽教育は、いわば「まがいもの」の共同体意識を作り上げることに大きく貢献したからである。

アイスラーのいう「愚かさ」は、音楽からこのような「効果」が引き出される原因となるものである。彼は、若いころからこの「愚かさ」と闘ってきたが劣勢だ、とくり返し述べている (cf. Eisler 1975: 150, 182)。確かに、音楽の「悪用」を防ぐ理論を構築し、それを実践することは容易ではない。それでもこの闘いは、彼にとって不可避なことに思われた。「音楽における愚かさ」というアイスラーの概念は、狭義の音楽論をはるかに超える、多くの視点を含むものである。本稿では、この普遍的と

もいえるテーマを、とりわけテキストを伴う音楽作品を念頭において、彼が提示した切り口のひとつである「民衆に近い音楽」と「民衆から遠い音楽」という視点から検証することを試みる。

2. 「音楽における愚かさ」という概念

アイスラーはこのテーマに戦後繰り返し言及しているが、このことがとりわけ集中的に語られたのは、1958年に『Sinn und Form』誌に3回にわたって掲載された「音楽における愚かさについて」という対話形式の文章と、1958年から死の直前の1962年9月にかけて計14回行われた、ハンス・ブンゲ Hans Bunge (1919-1990) との対談においてである。もっとも、彼は前述のとおり、その音楽の愚かさに対抗するための闘いが生涯にわたるものであると述べているため、晩年に語られたことは、新たな考察というよりは、それまでさまざまな文脈で語られてきたことの再構築という感が強い。彼が晩年に試みたのは、もっぱらこの概念およびそれに対する彼の主張の明確化と伝達であるといえる。

彼のこの概念には、今日に至るまで、理論と実践の分野において、さまざまな注釈が試みられてきた。それでもそこに依然としてあいまいな印象が付きまとうのは、アイスラー自身にとってもこれを明確に定義づけることが困難であったというだけでなく、その射程の広さのゆえでもある。アイスラーがここで問題にしようとしたのは、社会における音楽の在り方そのものだ。それを彼は、古代から現在に至る音楽と社会の関係の歴史の全体と関連付けて説明しようとした。彼のこの概念は、「音楽の弁証法」という文脈上で展開されたものであるが⁽²⁾、その説明のために「対話」という形式が選ばれたのは偶然ではないだろう。そこで彼は、一見、個々の話題の関連が不明瞭に思われるほどさまざまなことを例に挙げつつ、説明とそれに対する反論とを積み重ねる形でこの概念の枠組みを提示しようと試みている。

音楽の「愚かさ」は、多様な側面および段階において現れる。しかしいずれにしても、それらは「一般的で社会的な愚かさ」から導き出される現象である (Eisler 1975: 229)。彼は「耳は目よりも遅れている」(ibid.: 182, 230) という表現で、視覚的には気づき得る不合理を、聴覚は容易にとらえ損ねる、と主張する。耳が時代にふさわしく機敏に反応しないということは、音楽があらゆる芸術の中で最も現実社会から遠くなることを意味している。彼によれば、これこそが音楽が「愚か」になる最大の要因である。

アイスラーのいう「音楽の愚かさ」を作曲、演奏、聴取の各段階に分類して概観する。まず作曲の段階に関しては、彼は、古い時代そのままに「時代錯誤的」な手法で書かれた作品と、聴衆不在の実験的な前衛作品のいずれをも退ける。それは特定の作曲手法に対する批判ではなく、作曲家の現実の社会に対する姿勢に着目した主張であった。アイスラーが最も愚かだと考えるのは、真の社会的状況に「耳を閉ざすこと」であり、そのように仕向ける音楽である (Eisler 1975: 215)。ただし、音楽が時代と共に歩むということは、「扇動的・政治的」になるということと同義ではないし (ibid.: 189)、

文化的な営みを手当たり次第に政治化するような「ばかげたこと」を意味するのではなおさらない (ibid.: 155)。音楽は現実に対してあくまでも「知的に」応じなければならないのであり、そのためにはまず作曲家自身が、そのことを明確に自覚する必要がある⁽³⁾。

演奏の段階では、演奏家には、音楽によって自己の内面を表現することの自制が求められた。歌手はテキストの内容を聴衆に「報告するように」伝えるべきであるという主張は、ブレヒトとのごく初期の共同制作作品である《処置 Die Maßnahme》(1930) のための注釈以来、一貫して貫かれている⁽⁴⁾。「感情を感傷に、エネルギーを誇張に、楽しさを冷やかに」置き換えるような演奏を、アイスラーは愚かだとみなし、これを繰り返し批判した。このような置き換えによって、音楽は「偽りの楽天主義と似非ヒューマニズム」の表現となるからである (例えば Eisler 1982: 390)。そのかわりに歌手に要求されたのは、テキストに感情移入することなく、それを批判的に読むという音楽的な思考力であった。

聴衆に対しては、アイスラーは、音楽に陶醉し、音楽によって現実逃避しようとするのではなく、そこに表現されるさまざまな矛盾や問いを契機に、自分自身の状況を見つめなおし、それについて熟考することを要請した。アイスラーがフロイトの言葉を借りて「代用満足」と呼んだこのような芸術の在り方に対する批判⁽⁵⁾ もまた、ブレヒトとの「叙事詩的演劇 Das epische Theater」の模索以降、継続するものである。しかし、音楽内部に提示される矛盾を問題提起として受け止めるためには、音楽的な知識や経験が不可欠だ。アイスラーがその晩年にくりかえし主張した「新しい音楽教育」の主眼はここにある。それはまず、大量の教師を育てるところから始まる話で、1962年に死去した彼にはその計画を具体化する時間的余裕はなかったが、彼は、音楽の愚かさが最終的には聴衆を介して社会に影響を及ぼす以上、この課題を避けて通ることはできないと考えていた。彼は「人はみな音楽的に生まれついている」という言葉を好み、「広範な聴衆は愚かではない、愚かなのは専門家だ」と述べて、とりわけ早期の音楽教育の重要性を主張した (cf. Eisler 1975: 150f.)。

3. 一般大衆からの遠さと近さ

3-1. 区別の概要

音楽が「愚か」になるメカニズムの一端をアイスラーは、音楽の民衆／大衆からの距離を基準にした分類で説明している。それらは「民衆から遠いデカダンス」と「民衆に身近なデカダンス」と表現されており (Eisler 1982: 390f.)、具体的には、難解な現代音楽が一方の極として、ラジオから日々流れてくるような気楽な音楽がもう一方の極として想定されている。

アイスラーは1954年の講演の中で、戦後の東ドイツにおける音楽教育の重要性を主張する過程で「多くの労働者や農民たちは当面、シェーンベルクの音楽をどうすることもできないだろう」と述べた (Eisler 1982: 329)。彼自身は生涯、師であるシェーンベルクの音楽を高く評価しており、戦後の

東ドイツでは風当たりの強かったこの作曲家を擁護し、その歴史的な意義を強調する講演を幾度も行っているが、少なくとも当時の状況下において、その音楽が「民衆から遠い」ということは否定しがたい事実であった。しかしその音楽と民衆との「距離」は、教育によって克服されるべきものである。ここからもあらためて確認される通り、「民衆から遠い」現代音楽に対するアイスラーの批判は、無調性や音楽構造の見通しにくさといった作曲手法自体に向けられたものではない。それは前衛的な現代作曲家たちが当時、社会において占めていた、あるいは占めようとしていた独特な地位や、社会の状況とは無関係に目新しさだけを追求するような、この分野の全般に認められた姿勢に対して向けられたものである。

他方、社会において多数を占め、その現状を作り上げているのがほかならぬ民衆／大衆であることを考えれば、社会にとってより「有害」なのは「民衆から近いデカダンス」のほうである。その例としては、まず「商業化されたジャズや亜流の娯楽音楽」が挙げられている (Eisler 1892: 390)。しかし同時に彼は、「俗悪な音楽」は「俗悪」だが、少なくともそれだけでは「愚か」だということにはならない、と述べる。ここで、この「愚かさ」が、音楽としての出来や芸術性といった評価から明確に切り離されていることには注意を払う必要があるだろう。彼のいう「愚かさ」はあくまでも音楽の社会的な機能に関するものであり、この文脈で重要な役割を担っているのは「商業化」というキーワードである。商業化された音楽の実態を、彼は「商品にかぶせられたヴェール」というマルクスの考え方を援用して説明した (Eisler 1975: 187)⁶⁾。商業化された音楽はすでにそれ自体が「商品」であり消費対象である。しかし人々はそのことを自覚していない。このことが、ここでは「愚かさ」を創出する、いわば前提条件となっている。なぜなら、聴き手が、その音楽が「商品」であり、自分が「消費者」であることに気づかないなら、音楽はいっそう容易に、人々を日常から引き離し、「陶醉」させうるからである。「日常の消耗が大きく、単調さがはなはだしいほど、音楽は甘美に響く」のだ (Eisler 1982: 14)。

3-2. 「ポピュラー音楽」批判の諸相

ラジオなどから流れてくる大量の音楽を、アイスラーはきわめて規格化されたものとみた。「ラジオをつけてみたまえ、愚かさの洪水だ」と彼は言う。アイスラーによれば、「そこでは、みすぼらしい生の喜びがたいいワルツ風の音楽で、似非軍隊気取りが行進曲のリズムで表現され、有名なオーケストラ曲が表現するのは虚飾である」 (Eisler 1975: 233)。

亡命先のアメリカから東ドイツに移って間もない 1949 年の講演に、娯楽音楽に対する厳しい批判がある。これは主にアメリカ時代の経験を踏まえた見方と考えられるが、大量の音楽が生み出され、供給され、消費される現状の背後に、彼は人々の日常的な孤独感を指摘した。「あらゆる音楽が自発的で直接的な人間性へ、また共同体へと向かう傾向を持っているのであり、それが資本主義的な日常の中で衰弱した人々を引き寄せる」と彼は言うが (Eisler 1982: 52f.)、ここには「偽りの共同体を形

成する」という音楽の愚かさにとっての本質的な指摘が含まれている。

ただし、アイスラーは音楽の共同体を形成するという傾向自体が「愚か」だとは考えていない。では何が愚かなのか。そのヒントは、彼がしばしば引用した、M. プルーストの『楽しみと日々』の中の一節が与えてくれる。

俗悪な音楽を嫌うのはいい、しかし軽蔑してはいけない。高雅な音楽より低級な音楽の方がはるかにしばしば、はるかに情熱をこめて演奏され歌われるので、前者より後者が、徐々に、人々の夢や涙で満たされるに至った。それだけでも低俗な音楽は敬すべきものでなくてはならぬ。芸術史に占める場所は無に等しいが、もろもろの社会の感情の歴史では広大な位置を占めている。この種の音楽への敬意は、愛とまでは言うまいが、ただ単に趣味のよい慈悲あるいは懐疑主義と呼ぶるものの一つの形であるにとどまらず、音楽の社会的役割の重要性を意識することでもある。[……] あまりにもよく使われたためにすり切れてしまった楽譜は、墓地のように、あるいは村のように、僕たちを感動させずにはいないはずだ。家々に様式がなく、墓石が悪趣味な碑文や月並みな装飾に覆い隠されているとしても、それが何であろう。(プルースト: 231-233)

これに対して、アイスラーは「この驚くべきプルーストの文章を怒りなくしてみるべきではない」と述べる。「一体なぜそれほど多くの慰めが必要なのだ？ そのような社会に誰がしているというのだ？ そもそも誰が誰を慰めるのだ？」(Eisler 1982: 54) 彼の怒りは「低級な音楽」そのものよりもむしろ、その音楽を擁護し、そこに価値を見出そうとする姿勢に向けられている。「低級な音楽」を、それがあたかも正当な伝統を持つかのように賞賛することは、結果的に根本的な問いから注意をそらし、それを隠ぺいすることにしかならない。つまり一見宥和的なこの姿勢は、実際には現状維持の後ろ盾にほかならない、ということだ。

他方、産業によって商品の形で生みだされるそれらの音楽の「大量投与」がもたらすのは、もはや「慰めではなく無感動」である (ibid.: 54f.)。孤独を紛らわせるためにこれらの音楽が表現する見せかけのヒューマニズムは、「聴衆の耳と感覚世界を日々愚鈍化 Verdummung」する (ibid.: 390)。アイスラーにしてみれば、音楽が聴き手から問題の本質と向き合う機会を奪うこと以上に愚かなことはない。

4. 応用音楽 *Angewandte Musik*

「応用音楽」という言葉の定義は今日でもそれほどはっきりとしているわけではないが、一般的に、この言葉から思い起こされるのは、映画や舞台、ラジオのための音楽であろう。しかしアイスラーが提唱した「応用音楽」はそれよりもはるかに幅が広い。そこには歌曲やカンタータをはじめとするテ

クストを伴うすべての音楽が包摂されている⁷⁾。この分野は彼にとって、「民衆から遠い音楽」と「民衆に身近な音楽」の溝を埋めるために格好の場であった。

これに関しては、Th. W. アドルノ（1903-1969）との共著である、亡命期の『映画のための音楽／作曲 Komposition für dem Film』（1942）が多くの示唆を与えてくれる。アイスラーはここで、映画音楽における前衛的な手法の有用性を強調した。映画の音楽が「ストーリーの飾り物、ひとつの小道具、音響的な家具」へと貶められ（Eisler/Adorno: 18）、その結果、無意識的な感情移入や現実逃避的な陶酔のための余地を生み出すことを避けるためには、音楽は映像やストーリーと対等な存在でなくてはならない。そこで提案されるのが、映画における「耳慣れない音楽」の使用である。現代音楽はこの点で大きな可能性を持っていた。映画の中で、画一的に決まりきった音楽が使いまわされるなら、期待された効果は消われ、音楽そのものは摩耗する。それには必然的に、より誇張された音楽表現と、感覚の麻痺が続くことになるだろう、とアイスラーは述べる（cf. Eisler/Adorno: 22-24）。それをくいとめうるのが、従来の音楽とは異なる要素、すなわち前衛的な手法だというのである。

音楽史をひも解くまでもなく、新しいものはいつでも最初は奇異に聞こえるだろう。しかし「コンサートホールでは抽象的で不条理に響くものが、応用音楽の分野では、多くが自然で自明なものとなる」（Eisler 1982: 59）というアイスラーの主張は、単に民衆を志向したこのシェーンベルクの弟子の理論的な妥協点なのではなく、戦前から戦中にかけての、民衆のための歌、映画、演劇の分野での経験に裏付けられたものであった。彼は映画音楽からしばしば調性を取り除き、ときには十二音技法さえ用い、そこに斬新なリズムや不協和音、電子楽器の響きを取り込んだ。そしてさらに、多くの映画音楽を、ほとんどそのままの形で、演奏会用のオーケストラ作品や室内楽作品として再構成した。それはギュンター・マイヤーが指摘したように、従来の音楽と大衆の関係を変える可能性を持つものであった。

この多次元的な仕事のやり方によって [……] アイスラーには、ブルジョア的なコンサートホールに、その「外側から」社会的音楽的経験を移籍することが可能となった。それは、演奏会という様式を「応用的」にし、まさに挑発的にこじ開けることを意味している。彼が書いたのは [……] 交響曲でもオペラでもなく、大勢の観客に到達しうる映画音楽だった。（Mayer: 272）

アイスラーが「民衆に身近な」映画音楽に、「民衆から遠い」現代音楽の要素を取り込もうとした理由は、前述のとおり、それが無意識的な感情移入や現実逃避的な陶酔のための道具となることを回避するためである。他方、彼が映画音楽由来の作品でコンサートホールに持ち込もうとしたのは、自己目的的な音楽には想定されていない「音楽外的な契機」だった。これらには、現実からの遠さに起因する「音楽の愚かさ」に対する抵抗という姿勢が通底している。

応用音楽に現代音楽の要素を取り込むという主張の背後には、「民衆性 Volkstümlichkeit」とい

う、これまでしばしば議論を呼んできた概念に関する考え方がある。この言葉は東ドイツにおいて公的には、現代音楽の複雑さの対概念としてのわかりやすさ、明快さの要請と関連して用いられることが多かった。しかし、その初期の論考との内容的な一致から、主に戦前のブレヒトとの仕事の中ではぐくまれたものと考えられるアイスラーの「民衆」観⁽⁸⁾は、この公式の要請とは単純には折り合いがつかない。なぜなら、彼は「民衆」を古典的で素朴なものではなく、現実に今、この社会を構成し、新しいものを求める人々ととらえていたからである。それゆえ、彼らのための音楽の形式は「これまで民衆性という言葉で考えられてきたものとは完全に区別」されなければならなかった (Eisler 1982: 60)。使い古され、特定の連想と結びついた音楽語法の安易な使用による「わかりやすさ」の追求は、上述のとおり、彼にとっては「愚かさ」に直結するものである。

私たちは経験の浅い聴衆のためにわかりやすい音楽を書かなければならない。使い古されたクリシェに陥ることなく、そのような音楽を書くのは難しい。しかしそうしなければ、音楽は有害なものとなりかねないのだ、なぜなら一般的な行進曲は軍人らしさを、特定の伝統的な和音連鎖は抽象的な信頼を、ワルツは過度な使用によって擦り切れた生の喜びを呼び覚ますにはいないから。音楽が詩や演劇や舞踊といったほかの芸術と結びつけば、それは応用音楽となり、使い古されたものにも新しい意味と有用性が生まれる。[……] 行進曲なら「誰が何のために行進するのか」、信頼なら「誰が何を信じるのか」、生の喜びなら「誰が喜ぶのか」ということが問われなければならない、答えも具体的でなくてはならない⁽⁹⁾。なぜなら事実は具体的だし、芸術はその事実に耐えられなければならないのだから。(Eisler 1982: 184f.)

ここで語られる音楽的クリシェの弊害の根拠は、それが「使い古されていること」、つまり、もはや現実的な効果を持たず、すでに定められた記号として受け入れられるに過ぎないという点にある。ここからは、「誰が」「何を」「何のために」といった問題究明の姿勢は生まれてこない。それはまさに彼が「ポピュラー音楽」にみた弊害であった。それらは初めから「現実」に即す意思も、それに対して何らかの実効的な影響力を及ぼすつもりももたず、音楽をより一層「現実から引き離す」ことにしかならないのである。

5. ブレヒトの「あとから生まれてくるものたちへ」に基づく作品を例に⁽¹⁰⁾

アイスラーはいわゆるポピュラー音楽やジャズに分類されるものは書いていないが、戦前の労働運動のための歌や、戦後の東ドイツ国歌、子供や青少年のための歌など、彼の歌曲の相当数は、プロの音楽家ではない人々のために書かれた。その聴衆としては、格別音楽に造詣が深いわけではない一般の人々が想定されている。響きの上では「民衆から遠い」現代音楽というジャンルと、「民衆に身近

な」ジャンルにおいて、アイスラーがこれまで見てきたような「愚かさ」に、具体的にどのように対処しようとし、そこでは誰に、何が要求されているのかということを考える際に適切と思われるのが、ブレヒトの詩「あとから生まれてくるものたちへ An die Nachgeborenen」(1937)に基づく2種類の歌曲である。アイスラーは詩の成立年と同じ1937年に、この詩に基づく演奏会向けの芸術歌曲として、独唱とピアノのための《ふたつの悲歌》を書いた。当時はブレヒトもアイスラーも亡命中である。その後この詩には、1950年代半ばに東ドイツで、俳優エルンスト・ブッシュ Ernst Busch (1900-1980)の依頼に応じて、今度は「民衆的」な音楽が付けられ、《あとから生まれてくるものたちへ》となった。ブレヒトの「あとから生まれてくるものたちへ」は3部構成で書かれていたが、アイスラーは成立時期の異なるこの2作品共に、そのうちの第2部と第3部を歌詞として用いている。

5-1. 《ふたつの悲歌 Zwei Elegien》(1937)

《ふたつの悲歌》は、この時期のアイスラーの他の多くの作品と同じく、十二音技法で書かれた。つまりこれは、専門的な教育を受けた歌手が演奏会で歌うことを念頭に置いた作品である。アイスラーは師シェーンベルクから受け継いだ典型的な「現代音楽」の手法である十二音技法を、彼がその戦前の政治活動のために余儀なくされた亡命の比較的初期にあたる1930年代後半の一時期に、とりわけ集中的に用いている⁽¹⁾。それらは亡命中という特殊な状況の下で、特定の聴衆と上演の機会を想定ないし期待して書かれたものと考えられ、戦後の創作とは根本的に異なる背景を持つ作品である。本稿では個々の作品の詳細な分析は省略するが、以下に本稿のテーマのために重要と考えられるポイントを指摘する。

彼の十二音技法は旋律的・和声的な「わかりやすさ」を志向したやや特殊なものである。この2つの悲歌にはそれぞれ異なる音列が用いられているが、そこでは音列は移高されず、しばしば部分的な反復によって、意図的に旋律上の呼応関係が構築されている。また、その全体的に見通しのよい構造を可能にしているのは、音列そのものの作りである。1曲目では音列には完全5度または完全4度の音程が計3つ含まれ、一時的とはいえ、調的な響きを容易に確立できる構造となっている。2曲目では音列は半音と3度の進行から成り、第2～7音と第7～12音で同じ音程関係が2度繰り返されている(譜例1)。これらには、音列に則りつつ旋律上の対応関係を構築するための大きな余地がある。基本音列とそこから派生する3つの変化型には近似的な動機が含まれ、それらはリズム的な配慮によって、旋律動機として把握される。たとえば1曲目のピアノの前奏では、基本形(G)の第1～3音と反行形(U)の第4～6音、反行形の第1～3音と基本形の第4～6音はそれぞれ最初の1音が半音違うだけの類似した動機を形成しており、それが呼応するように配置されている、というようにである(譜例2)。

ブレヒトの詩はタイトルの通り、暗い時代を生きた人物が、後のよりよい時代の人々に向けて送るメッセージという形を取っている。第1曲は「こうして僕のときが流れた／僕に与えられた地上のと

譜例1 《ふたつの悲歌》

第1曲 基本音列

第2曲 基本音列

譜例2 《ふたつの悲歌》第1曲冒頭

きが」という2行をリフレインとする4連から成り、全体として穏やかな諦めと悲しみの雰囲気を持つ。アイスラーは、彼のすべての歌曲と同様に、この《ふたつの悲歌》においても、言葉の切れ目や抑揚に最大限の注意を払った。歌曲がテキストと音楽の相互作用である以上、聴き手が歌詞を聞き取れなくては話にならないからである。連構造のテキストを持つ第1曲は音楽としては通作スタイルで書かれ、最初の2つのリフレインの歌の部分を除き、同じ旋律は登場しないが、前述のような音列の特徴を生かした相互の関連付けと、音楽と言葉の切れ目の厳密な一致、またテキストの節目に応じた間奏の挿入によって、詩の構造は音楽でも十分に認識可能である。

構造を明確にしたうえで、アイスラーがここで示すのは、テキストからは独立した音楽の態度である。通作されたその音楽は、そもそも連構造のテキストとは別に、音列技法の特性を生かしたそれ自身の原動力で展開されているのだが、テキストとの対応関係に注目すると、第1曲のリフレインが興味深い。このリフレインの後には、連の切れ目を明確にするためにそのつど短い器楽の間奏が続くが、この間奏は、弱音で「軽く leicht」歌われるリフレインの部分の諦めの姿勢とは、アーティキュレーションや音型の点で明確な対照をなしているのである。同じリフレインで締めくくられる詩の各連は、言葉のレベルでは、内容的に関連付けられ、全体的な雰囲気を共有している。これに対して、リフ

譜例3 《ふたつの悲歌》第1曲終結部（リフレイン）

U: 1

f 2 3 4 5 6 (5 6) 7 8 9 10 11 12

So ver - ging mei-ne Zeit, die auf Er - den mir ge - ge-ben war.

f U: 1~3 4 5 5~7 7-8-10 8→9 9~12 *ff*

Senza rit. ^ ^ ^ ^

UK: 1~4 5 6 7~9 10~12

レインの後の間奏が、そのつど異議を唱えるかのように響くのだ。この諦めの姿勢を持つテキストのリフレインには、最初の3回は、三連符をベースにした、付点のようなリズムを含む抒情的な旋律が付けられており、そもそもそれ自体、テキストの内容とは相容れない。さらに4回目のリフレインでは、このテキストは四分音符と二分音符を中心とした大きな音価で、しかもアクセントを伴ったフォルテで堂々と歌われる。これは八分音符の力強い和音に支えられており、音楽的には明らかにこの曲のクライマックスを形成するものである（譜例3）。しかしこのリフレインが、「目的地は見えてはいたがはるか遠く、たどり着けそうにない」というこの前の部分のテキストに続くものであることを考えると、その矛盾は明らかである。

第2曲のテキストも全体的な雰囲気は第1曲と共通しており、そこでは困難な時代の状況が回想という形で示されている。この曲は音列の構造上、半音進行が主体となっているが、そこでも音列の部分的な反復や、類似した音列断片に同型のリズムを当てはめることによって歌詞の対応関係が強調されている。基本的になだらかな動きの中に挟みこまれる大きな跳躍は、テキスト自体の流れからは独立して、特定の単語を強調したり、内容的な対応関係を示唆するために用いられており、アイスラーはそのような目的のためには、音列の断片的な使用や音の入れ替えもためらわない。

5-2. 《あとから生まれてくるものたちへ》

エルンスト・ブッシュは、戦前からアイスラーとともに活動し、アイスラーの大衆に向けた歌曲を多く歌ってきた。しかし彼の本業は俳優であり、専門的な音楽教育を受けたわけではない。そのため彼は、アイスラーに《ふたつの悲歌》に代わる音楽を依頼した。《ふたつの悲歌》は前述のとおり、特定の聴衆層を想定して書かれたものである。ブッシュの聴衆にとっても——少なくともその時点では——不向きであると思われた。この《あとから生まれてくるものたちへ》も第1番と第2番から成る。

この新たなヴァージョンについて、アイスラーは「ブッシュが民衆的な volkstümlich 歌い方でこの詩を歌うことができるように」書いたのだと語っている (Eisler 1975: 148)。確かにこの「一般向け」ヴァージョンは、《ふたつの悲歌》と比べて音の跳躍が少なく、調性も明確で音程は格段に取りやすくなっている。規則的な和音伴奏も、歌いやすさを考慮したものといえるだろう。さらに、《あとから生まれてくるものたちへ》の旋律には、《ふたつの悲歌》以上に歌詞の聞き取りやすさへの配慮が認められる。音の動きは基本的に言葉の自然なリズムを反映したものであり、休符も言葉や文の切れ目に沿って適切に置かれている。音楽の構造上《ふたつの悲歌》と大きく異なる点は、第1番の詩のリフレインが音楽でも同様にリフレインとして書かれ、この曲は第1連を除き、旋律上はほぼ有節歌曲に近い形となっていることである。

しかし、言葉のリズムや抑揚を優先したこの旋律には、頻繁な長短調や拍子の変化がある。また2連目以降の旋律は大枠では同じであるが、リズムはそのつど異なっているし、もとの詩の連ごとの単語数や音節数が一定でないことから、フレーズの長さや数にもばらつきがある。つまり音楽的には、それほど単純でも伝統的でもないのである。慣習的な音楽形式の中に言葉をはめ込むことをしないのは、アイスラーの民衆のための歌曲作品に共通してみられる特徴であるが、それは「使い古された」形式に対する反発という以前に、楽譜を読んで音符を覚えるわけではない人々と共に音楽を作るという経験に根差した、伝達手段としての言葉の尊重の結果であるようにも思われる。

このようなテキストに対する大きな配慮の一方で、この2曲は《ふたつの悲歌》よりもさらにあからさまに、テキストとは異なる独自の雰囲気を持っている。この曲は一言でいえば、明るく楽しげなのである。たとえば第1曲のリフレインは、A-Durの主和音へと落ちつく明確な和声進行をもち、これがこの作品の全体的な雰囲気を決定づけている (譜例4)。テキストと音楽が矛盾するということは、この一般向けヴァージョンでもきわめて本質的なことである。アイスラーが「愚かさ」の代わりに求めた「知性」は、作曲の段階においては、どんなテキストを選択するかということだけでなく、それをどう扱うか、それにどのような態度で臨むか、ということにも表れる。作曲家はテキストを批

譜例4 《あとから生まれてくるものたちへ》第1曲のリフレイン

So ver - ging mei-ne Zeit, die auf Er - den mir ge - ge - ben war.

判的に読まなくてはならないという彼の主張は、音楽がテキストから独立し、テキストと相互作用を確立するために不可欠なものであった。

アイスラーは《あとから生まれてくるものたちへ》のテキストの重い内容が「軽く、リラックスして、喜ばしく歌われる」ことを望んだ (Eisler 1975: 147)。それは「自分の絶望と没落に自己満足するように」歌ってはならず、「軽く明るく、ほとんどヒューマニスティックに」歌われなければならない (ibid.: 147) というのである。これは歌手の「音楽的知性」にかかわる問題として語られている。そのことによって、テキストと音楽の間の矛盾は、明確に矛盾として聴衆に示される。歌手がその矛盾を認識しつつ、それを聴き手にそのまま提示するということで、作曲家と聴衆の間に立つ演奏家は、その両者と基本的な意識を共有することになる。与えられた演奏指示を守らず、なんでも感情たっぷり歌いあげるような演奏をアイスラーは常に非難してきたが、彼にとって、それは演奏家の解釈の自由の範疇を超え、音楽そのものの価値を減ずる行為であった⁽¹²⁾。

《あとから生まれるものたちへ》と《ふたつの悲歌》は、音楽的には全く別な歌曲である。しかし、「これらの音楽的な身振り Gestus は同じだ」とアイスラーは述べる。この「身振り」の概念はプレヒトの叙事詩的演劇に由来するもので、歌詞が担う具体的な要素に対して音楽がとる全体的な態度や姿勢を指している。それは作曲家自身の社会的な身振りを反映したものである。興味深いことに、第1曲では、この2作品の間には旋律上の類似点がいくつか認められる。それらを特定の姿勢の表明と解釈することもできるが、いずれにしても、音楽の身振りにとって音の並び方は本質ではない。もうひとつ重要な点は、アイスラーがこの2作品の間に、音楽としての質的な優劣をまったく認めていないということである。この場合、作曲手法上の違いは、演奏される時代と場所、演奏者と聴衆が異なる結果に過ぎない。

6. 矛盾の意味 — まとめにかえて

愚かさを取り除くために要請されるのは、作曲、演奏、聴取のどの段階においても、「知的さ」である。そして音楽の社会的機能という観点からすれば、それは最終的には「考える聴取」とでも言うべきところへとたどり着く。

アイスラーは晩年にこの「愚かさ」の大きさを実感した場面として、パリで聴いた労働者合唱団の演奏会を挙げた。そこでは「素晴らしく洗練されたフランスの労働者合唱団が伝統的で愚かな歌を歌っていた」という (Eisler 1975: 150)。アイスラーは、音楽は第一に、実践や聴取を通して、常にかかわる人々に対して具体的な意味を持つべきであると考えていた。それが政治の領域へと浸透するのはその結果でしかないだろう。音楽家として労働運動に関与し始めた1920年代後半、彼が労働組合の文化活動の一環としての労働者合唱団のレパートリーが、自然や恋愛や楽しい集いといった主題を持つ伝統的な歌曲であるという状況を厳しく批判したのは、その活動が彼らにとって単なる余

暇活動以上の意味を持たないからであった⁽¹⁾。そしてそれは、歴史的な音楽の「愚かさ」の文脈に照らして考えれば、多くの危険を内包するものでもある。

アイスラーにとって、「音楽が共同体への帰属意識、共に存在する、共に聴くという感覚を生む」ことが、その本来の機能の一部であること自体は疑うべくもないことだった。ただし、その本来の機能もまた、一般的な社会的発展のプロセスの影響下にある、と彼は考えた (Eisler 1982: 15)。だからこそ、社会が望ましい方向に向かっているか、大衆を獲得しようとする衝動の根底には何があるのか、ということに、常に最大限の関心が払われるべきだと彼は主張するのである (Eisler 1975: 275)。この点をもって、彼の「愚かさとの闘い」は狭義の芸術論を踏み越える。

テキストを伴う音楽作品における音楽とテキストの矛盾は、聴取、音楽素材、機能、民衆性、わかりやすさ、といった概念を変更するきっかけとなる、とアイスラーは述べる (Eisler 1982: 344)。彼の「音楽の弁証法」には、このような矛盾が不可欠である。「我々音楽家はいつも、我々が世界を変えられるかのようにふるまっている。しかし残念ながらそれは逆である。世界が我々を変えるのだ」(ibid.: 345f.) という彼の言葉は——もちろん彼のそれまでの活動を否定するものではなく——「音楽素材の自律的で絶対的な発展」という考え方に対する異論として呈されたものである。この発言で意図されていたのは、音楽におけるあらゆる側面は、すでに固定されたものとして引き継がれるのではなく、時代や社会の状況に応じて、創作、演奏、聴取の各段階において、常にその状況とかわりあうことによって随時更新されてゆくべきだ、ということであろう。「知性」すなわち「考えること」はそのプロセスに関与する。

《あとから生まれてくるものたちへ》の音楽の明るさには、テキストの内容との時間的・社会的な距離を聴き手に自覚させるという効果もある。それは、テキストの内容についての冷静な考察のための第一歩となるだろう。この曲を聴く人々の大半は、テキストの嘆きを共有する人々ではなく、音楽とテキストがそれぞれの方法で呼び掛けているところの「あとから生まれたものたち」だからである。この明るい音楽が要請する、聴き手個人の現在進行形の熟考が、この作品のアクチュアリティを保証する。

注

- (1) 「音楽における愚かさ」という表現は日本語ではあまりしっくりこないが、この「愚かさ」はアイスラーの文脈では、いまだ克服されていない弱点、よからぬ結果へと至るもの、といった意味である。
- (2) アイスラーは1956年頃、それまでに書かれたものから『音楽の弁証法のための素材 Materialien zu einer Dialektik der Musik』を編纂している。この論考集は「愚かさ」の解明を主目的とするものではないが、音楽の社会的機能を現実の歴史との関連において考察するためのひとつの方法を提示するものであり、「愚かさ」をめぐる議論もこの延長上にある。
- (3) 東ドイツの当時の文化政策では、過度に不協和な実験的な響きや、聴いただけでは法則が理解できないような難解な前衛音楽の手法は「エリート主義的である」という理由から好まれなかった。またジャズの忌避に代表されるように、冷戦を反映した政治的な価値判断が音楽に対してなされることもあった。しかし、アイスラーはそのようなレッテルに一貫して異を唱えている。彼が問題にしたのは手法や素材そのものではない

- く、あくまでもその文脈である。
- (4) cf.) H. Eisler, "Einige Ratschläge zur Einstudierung der Maßnahme" (1932), In *Musik und Politik. Schriften 1924-1948*, S. 168. これは劇中歌に対する指示であったが、ここから30年後に書かれた遺作である連作歌曲《厳粛な歌 Ernste Gesänge》(1962)の序文にも同様の指示がある。
- (5) アイスラーが「音楽における愚かさ」の説明においてたびたび引用しているのは、S.フロイト「文化の中の居心地の悪さ」(1930)の中の次の一節である。「私たちが苦しみに対して鈍感にするのは、強力な気晴らし、代用満足、麻薬である。[……] 芸術が提供するような代用満足は錯覚である。[……] 時としてこの麻薬のせいで、人間の運命の改善に費やされた大量のエネルギーが、いたずらに空費されていくこともある」(邦訳『フロイト全集』第20巻, p. 80, 84)。
- (6) これは『資本論』第1巻第1章第4節「商品の物神的性格とその秘密」の部分にあたる考え方で、ハウクはここに Th. W. アドルノとの明確な接点をみている (cf. Haug, Wolfgang Fritz. "Dummheit in der Musik." In *Historisch-Kritisches Wörterbuch des Marxismus*, Bd. 2, col. 880.)。アドルノはもっぱら芸術音楽を念頭に、音楽の物神崇拜という文脈で同じくマルクスのこの考え方に以下のように言及した。「音楽上の物心崇拜という概念を心理的に導き出すことはできない。『価値』が消費され、執心の対象となりながら、それぞれに持ち前の質が消費者の意識に上らないというのは、その商品性格の紛れもない証拠である」(Th. W. アドルノ『不協和音』1998 三光長治・高辻知義訳, 平凡社, 36 ページ)。
- (7) アイスラーはこの言葉を「真にコンサート的なもの die rein konzertmäßige」の対概念として用いている。ここで意図されている「コンサートのなもの」は文脈から判断すれば器楽を指しており、生演奏で、音による構築物としての音楽作品のみへの注目が問題となるような状況と考えられる。アイスラーが「応用音楽」と呼ぶのは、そのような音楽「以外」である。興味深いことに、そこには録音された音楽も含まれている。cf.) Eisler 1982: 58.
- (8) アイスラーの「民衆」および「民衆的な芸術」についての考え方は、もっぱら音楽を念頭に置いたものとはいえ、基本的にプレヒトと多くの点で共通しているため、詳細については、たとえば B. Brecht, "Volkstümlichkeit und Realismus (1)" (1938) In *Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe*, Bd. 22-1, S. 405-413. などを参照されたい。
- (9) これはアイスラーが「愚かさ」の説明の中でたびたび引用しているヘーゲルの『美学講義』の一節「何かを失った悲しみや嘆きの感情を歌が呼び覚ますという場合、何が失われたのか、という問いが直ちに生じてくる」という箇所を援用したものである。cf.) Friedrich Hegel, *Werke* Bd. 15, S. 200. (邦訳, p. 158)
- (10) この詩と歌曲の成立背景および詩の内容については、市川明『『あとから生まれてくるものたちへ』——プレヒトとハンス・アイスラー』2008『プレヒト 詩とソング』花伝社, p. 97-134. を参照されたい。
- (11) アイスラーの十二音技法については、拙論文「ハンス・アイスラーの室内カンタータ——音楽によるファシズムの告発」2006『音楽学』第52巻2号: 139-151. も参照されたい。
- (12) ただし当然のことながら、アイスラーは演奏者のあらゆる自発的な解釈を拒絶しているわけではない。アイスラーの演奏美学に関する先行研究としてはたとえば G. Rienäcker 2001. „Hanns Eisler über Intelligenz und Dummheit in der musikalischen Interpretation: Ansätze zu einer Interpretationsästhetik?“ In *Musik im Spektrum von Kultur und Gesellschaft: Festschrift für Brunhilde Sonntag*, Universität Osnabrück. Erzieh.- u. Kulturwiss., S. 219-233. を参照されたい。
- (13) この点に関しては、拙論文「芸術と政治の境界を超える試み——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る——」2016『東京藝術大学音楽学部紀要』第41巻, p. 79-94. を参照されたい。

引用文献・主要参考文献

- Eisler, Hanns/Theodor W. Adorno 2006. *Komposition für den Film*. Hrsg. von Johannes C. Gall. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Eisler, Hanns 1973. *Materialien zu einer Dialektik der Musik*. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun.
- _____ 1975. *Gespäch mit Hans Bunge: Fragen Sie mehr über Brecht*. bertragen und erläutert von Hans Bunge. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- _____ 1982. *Musik und Politik. Schriften 1948–1962*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- フロイト, ジークムント (嶺秀樹, 高田珠樹訳) 2011 「文化の中の居心地の悪さ」 (Sigmund Freud. „Das Unbehagen in der Kultur.“) 『フロイト全集』20 岩波書店, p. 65-162.
- Haug, Wolfgang Fritz 1995. “Dummheit in der Musik.” In *Historisch-Kritisches Wörterbuch des Marxismus*, Bd. 2, col. 874–882.
- ヘーゲル, G. W. F. (長谷川宏訳) 1996 『美学講義』下巻 (G. W. F. Hegel. *Vorlesungen über die Ästhetik*.) 作品社
- Mayer, Günter 2006. *Zur Theorie des Ästhetischen. Musik — Medien — Politik*. Weider Buchverlag.
- プルースト, マルセル (岩崎力訳) 2015 『楽しみと日々』 (Marcel Proust. *Les Plaisirs et les Jours*) 岩波書店

引用楽譜

- Eisler, Hanns 1988. *Lieder für eine Singstimme und Klavier*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik. (2. Aufl.)

本研究は JSPS 科研費 (16K02234) の助成を受けたものです。