

## 舞台音楽由来の組曲

— ハンス・アイスラーの《『風呂』組曲》の場合 —

和田 ちはる

### 1. はじめに

言葉を伴わなくても、音楽が暗喩や諷刺として機能することはある。オペラや音楽を伴う演劇のような舞台作品では、音楽は視覚的要素やストーリーとの関係で具体的な意味を持ちうるし、既存の音楽の断片や音楽語法、音楽的な身振りを新たな音楽的文脈に引用することによっても、音楽は何かを主張したり、示唆したりすることができる。引用されたものは、それが周囲とは異質であり続けることで、それを取り込んだ環境に別の光をあてることになるからである。複数の曲がひとまとめにされる「組曲 Suite」でも、まとめられた曲の間に対比や矛盾があれば、そこから生じる効果に注目することができるだろう。

ただし、暗喩や諷刺がそのようなものとして機能するためには、それに受け手が気づくこと、つまり基本的な問題意識や前提を受け手が作り手とある程度共有していることが必要である。時事的なテーマを扱う歌や詩句は、タイムリーな時期には広く理解され、共有されて大きな影響力を持って、そのインパクトが長期間持続することは少ないが、その背景にはこのような事情があるのだろう。確かに、たとえば反戦の音楽のように、そこで扱われているテーマが普遍化され、その音楽に時代を超えた価値が付与されることもある。しかしそうでなくても、その音楽が時代や社会の諸事情といかに不可分であるか、その音楽とその周辺から当時の何がみえてくるか、といった観点での事後的な検証のなかで、今日にも通用する示唆が見出されることもあるだろう。本稿ではこのような視点から、ハンス・アイスラー Hanns Eisler (1898-1962) の劇音楽由来の《『風呂』組曲 Schwitzbad-Suite》に焦点をあてる。

とくに19世紀以来、戯曲やオペラ、バレエといった舞台作品のための音楽から視覚的要素を取り除いて、演奏会用の組曲へと再編することは広く行われてきた。20世紀以降は映画音楽由来の組曲も多く作られている。これらの組曲は本来の舞台やドラマの前提から完全に自由であるというわけではないが、しかしそれに過度にとらわれることもない。視覚的な要素が失われることによる具体性の低下をむしろ逆手にとって、聴き手の想像力にも期待しつつ、より一般的な環境に適応するといえる

かもしれない。

生涯にわたって戯曲と映画のための音楽を多く手がけたアイスラーは、このような「組曲」に積極的な意義を見出していた。ただし、映画音楽からまとめられた複数のオーケストラ組曲や室内楽曲の中には、今日に至るまで比較的演奏される機会に恵まれてきたものがある一方、今回取り上げる《『風呂』組曲》のように、作品目録に記載があるのみで、今日ではその全容をつかむことが難しいものもある。それでもあえてこの組曲に目を向けるのは、物語の展開や言語的なやり取りに負うところが大きい諷刺劇の要素を音楽なりの方法で引き受けたこの作品が、作品成立当時の状況を知るという点だけでなく、特定の音楽が内包するものが相互に関連づけられるプロセスを考察するという点から見ても興味深いからである。

## 2. 戯曲および 1959 年のベルリン上演について

ウラジーミル・マヤコフスキー Владíмир Маякóвский (1893-1930) の最後の戯曲『風呂 Баня』(1929/30) は、当時のソヴィエト社会主義共和国連邦（以下、ソ連）の官僚主義を批判する政治劇として構想された。しかし舞台化前の朗読会では好評を博していたにもかかわらず、リュツェ W. Ljuze<sup>①</sup> が演出してレニングラードの人民会館劇場で 1930 年 1 月 30 日に行われた初演は大失敗に終わり (Majakowski 1978, 110f.; 亀山 1998, 206), フセヴォロド・メイエルホリド Всéволод Мейерхóльд (1874-1940) が演出し、マヤコフスキー自身が制作アシスタントを務めたモスクワのメイエルホリド劇場での同年 3 月 16 日の初演に対しても、特にロシア・プロレタリア作家同盟 (RAPP)<sup>②</sup> から手厳しい批判がなされた。翌 3 月 17 日にはレニングラード・ドラマ劇場でも、ヴェイスブREM P. Wejsbrem の演出で初演が行われたが、この公演でもメディアの評価は冷やかだった。革命後十数年にして早くも顕在化した官僚主義という弊害を扱うこの喜劇スタイルの辛辣な諷刺劇は、メイエルホリドとマヤコフスキーにとって、墮落した戦時 Kommunismus 期のアジプロ演劇に代わる新しい現代政治劇・プロパガンダ演劇の試みであったが (Rudnitsky 1981, 461f.), 1930 年にそれが受け入れられることはなく、同年 4 月にマヤコフスキーは他界した。

第二次世界大戦後は、1951 年以降にいくつかの都市で新演出の公演が行われた。最初の大規模な公演は 1953 年 12 月のモスクワ諷刺劇場のものである。本稿で扱う 1959 年のドイツ民主共和国（以下、東ドイツ）での公演は、この 1953 年のモスクワ公演の演出に関わったニコライ・ペトロフ Nikolai Petrov をベルリンのフォルクスビューネが客員演出家として招いて実現したもので、1959 年 2 月 2 日に初演された。戦後のソ連での公演は、1930 年とは異なり、おおむね好評であった。ベルリンの公演は当然のことながらこのソ連での成功を踏まえたものである。ベルリンの週刊紙『ゾントーク Sonntag』は初演後の 2 月 8 日に「モスクワで 200 回」と題してペトロフとの対談の様子を紹介し、彼の発言として、ソ連と東ドイツにはさまざまな違いがあるが、モスクワではすでに 200 回

以上の公演が行われており、モスクワの観客にきわめて好意的に受け止められた経験がこの共同作業の困難を軽減した、という内容を伝えている<sup>(3)</sup>。

しかしこのベルリン公演は、初演とその後数回の上演がなされたのみで、すぐに公演スケジュールから削除された。詳細は不明な部分も多いが、戯曲の上演史を編集したF. ミーラウは、この作品が東ドイツの劇場のレパートリーをめぐる議論において批判の対象となったことを指摘している(Majakowski 1978, 162f.)。同年1月に行われたドイツ社会主義統一党(SED)の第4回中央委員会全体会議で、第一書記ヴェルター・ウルブリット Walter Ulbricht は劇場に対し、社会主義芸術において重視されるリアリスティックな姿勢の再確認、教育的な目的を持つ演劇作品の重要性の再認識などを求めた。「重要なのは我々の芸術作品が数百万人に与える影響である」という当時の文化庁長官A. アーブッシュのことば(Abusch 1959)はこれを受けたものである。上演中止後の3月16日には、フォルクスビューネを含むベルリンの主な劇場の関係者が呼ばれ、中央委員会の文化委員会で演目の選択をめぐる討論会が開かれている。この様子を報じた新聞記事では、明らかに西側を意識した冷戦下のこの文化政策を受けて「芸術は武器である」というスローガンが繰り返されたが(Heinrich 1959), このような状況を考慮すれば、『風呂』で駆使された諷刺という手法や官僚主義批判というテーマ、さらにこの戯曲の「タイムマシンで未来へ」という展開が許容されなかったのはそれほど不思議ではない。ドイツ連邦共和国(以下西ドイツ)の『デア・シュピーゲル Der Spiegel』誌は初演後、このペトロフの東ドイツの演出を、その師メイエルホリドに倣って「マヤコフスキーが1930年のロシア初演で意図した通り、挑発として」上演したものと評価し、これでは「革命をたたえようと劇場にやってきた東ドイツの党幹部たち」はさぞ居心地が悪かったろう、と皮肉を込めて報じた(*Der Spiegel*, 10. Feb. 1959)。フォルクスビューネの『風呂』は当初、およそ30回の公演が予定されていたというが(*Der Spiegel*, 同上), 当時『ゾンターク』の演劇批評を書いていたG. エーベルトの証言によれば、1959年第7号(2月15日)に掲載が予定されていた彼の『風呂』の公演評は印刷の直前で削除された<sup>(4)</sup>。当時の新聞の週間劇場公演予告では2月20日の予定までは確認できるものの(*Neue Zeit*, 14. 2. 1959), 実際にこの日の上演がなされたかどうかは不明である。

このような事情から、この1959年のフォルクスビューネの上演のためのアイスラーの音楽についての先行研究はきわめて限られている。アイスラー自身、この作品について講演や対談で語ることはなく、これまで伝記などで詳細に言及されることもなかった。唯一の先行研究と言えるのは、アイスラーとマヤコフスキーの関係に注目し、主に戯曲の中で音楽が担っている役割に焦点を当てたA. ピスティアークの論考(2013, 2017)のみである。この戯曲の中で主題歌的な役割を担う《時間の行進曲 Marsch der Zeit》だけは、戯曲を離れて歌曲として広く受け入れられたが、その解説でも戯曲の内容にまで踏み込んで語られることはなかった。しかし以下にみるようにこの作品およびその扱われ方は、アイスラーの晩年の創作を考える上で、さまざまな点で興味深い。

### 3. 劇音楽の全体像と資料状況、組曲の成立背景

アイスラーがこの戯曲で演出家のペトロフと綿密なコンタクトを取っていたことは、ベルリン芸術アカデミーのハンス・アイスラー・アルヒーフに残された台本その他の上演準備資料や、手紙などの個人的なやりとりから読み取ることができる。特に興味深いのは、アイスラーによる書き込みがなされたフォルクスビューネの上演用台本（HEA 1849）と戯曲全体の音楽配置をまとめた3枚からなる資料（HEA 1848）である。音楽配置プランでは、全6幕からなるこの戯曲には、繰り返しや分割された各部を通して数えて30番までの音楽番号が振られており、そこにはa, bといったさらなる下位区分をもつナンバーや、映画音楽のように音楽の持続時間（演奏時間）が記載されているものもある。また個々の音楽に対しては、「ネガティブな人々のライトモチーフ」「オプチミスチェンコ（調和管理局長官秘書という肩書を持つ登場人物）の官僚主義への諷刺」といった記載があり、ここからはこの戯曲で音楽がきわめて具体的かつ重要な役割を担っていたことがわかる。

ただし、ピスティアークも指摘しているとおり、これらの資料は戯曲の準備段階のものであり、実際の戯曲で用いられた音楽がこれと完全に同じであるかどうかはわからない。手稿譜はスケッチ段階のものを含めて比較的多く残されているが、中には上記の資料には記載のないものや、資料によってタイトルにばらつきがあるものもあり、戯曲全体の録音や録画を確認できない以上、最終的な状態を判断することは難しいからである。しかしいずれにしても、アイスラーはこの戯曲のために多くの音楽（一部過去の映画音楽からの転用を含む）を用意していた。それらの編成は大きく2種類に分けられる。一方は大規模なオーケストラを用いるものである。前述の《時間の行進曲》はこのオーケストラに加えて独唱および合唱を必要とする。これらの楽曲は事前に録音され、上演の際にはそれがスピーカーから流された（初演プログラム、HEA 3392）。もう一方は小規模編成のアンサンブルによるもので、楽譜に「お辞儀をする」といった書き込みがあることから、これらは上演時リアルタイムの生演奏であったことがわかる。そのほかにピアノ独奏曲が1曲ある。また、この上演には音楽付きの短い映像が含まれており、これは上記の音楽とは別に作成された<sup>5)</sup>。

初演後2週間程度での上演中止という事態が、当時アイスラーにとってどの程度予測可能であったかは定かでない。しかしいずれにしても、アイスラーは国家放送委員会 Staatliches Rundfunkkomitee の「娯楽的な音楽」の求めに応じるかたちで、戯曲の初演とほぼ同時期にこの戯曲のための音楽から《『風呂』組曲》を編集しており、組曲の放送に関する交渉は戯曲の中止とはほぼ無関係に進行したようにみえる。組曲は未出版であり、準備段階のアイスラーの提案と残された録音は多少齟齬をきたしていることから、アイスラーが意図した最終的な形を特定することは難しいのが現状だが<sup>6)</sup>、アイスラーは同委員会に宛てた1959年2月11日の手紙でこの組曲の構成と曲順を伝え、これにだいたい基づくかたちで、同年4月にA. F. グール Adolf Fritz Guhl (1917-1977) が指揮するべ

ルリン放送交響楽団によって演奏されて、ラジオ放送用の録音が制作された<sup>7)</sup>。資料1はアイスラーが手紙で伝えた曲順とラジオ用録音の内容を比較したものである。またアイスラーは数か月後に、この『風呂』の音楽の一部と、バルトルト・ブレヒト Bertolt Brecht (1898-1956) の戯曲に基づく映画『プンティラ旦那と下男のマッティ Herr Puntila und sein Knecht Matti』(1956)の音楽の一部を、ブレヒトの戯曲『第二次世界大戦中のシュヴェイク Schweyk im Zweiten Weltkrieg』の新演出に転用している。

#### 4. 《『風呂』組曲》の音楽

前述の通り、アイスラーは1930年頃から戯曲のための音楽や映画音楽を数多く手掛けており、その多くが、演劇や映画の公開からまもなく演奏会向けの作品に再編された。映画や演劇のようにストーリーと音楽が結びつく「応用音楽 Angewandte Musik」の領域はアイスラーにとって、可能性に満ちたものであった。たとえばそれは20世紀前半には、多くの人々にとって聴きなれなかった「現代音楽」の敷居を下げるための格好の場であった。そしてそのような映画から再編される演奏会向けの

【資料1】 アイスラーの提案と放送用録音に基づく組曲の構成

	アイスラーが伝えた曲順 (HEA 6979)	放送用録音 (AVM-31 12487) * 手稿譜のタイトル	録音された曲の手稿譜
1	ファンファーレと 時間の行進曲の最初の2連	ファンファーレと 時間の行進曲 (1~2番)	HEA 148
2	a) 楽観的なフォックストロット b) 悲観的なフォックストロット c) 短調の悲観的なフォックストロット	a) ありきたりのフォックストロット b) 退廃的なブルース c) 悲観的なフォックストロット	a) HEA 111, fol. 15r-16r./ HEA 1557 b) HEA 111, fol. 11r-11v. c) HEA 111, fol. 12r-12v.*/ HEA 1556
3	時間の行進曲の2連	時間の行進曲 (3~4番)	HEA 148
4	サーカスギャロップ	サーカスギャロップ	HEA 111, fol. 27v.
5	2つのバレエ・パロディ a) プロレトクリト b) キッチュ・パロディ	a) プロレトクリト・パロディ b) バレエ キッチュ・パロディ	a) HEA 111, fol. 17r-18v. b) HEA 111, fol. 7r-8v.
6	タイムマシン	楽観的なフォックストロット	HEA 111, fol. 13r-14r./HEA 1555
7	映像組曲 (フォルクスビューネにある録画テープを流す)	—	—
8	ピアノ作品	ラフマニノフ・パロディ	HEA 111, fol. 23v-24r./ HEA 1558
9	時間の行進曲の最後の3連	時間の行進曲 (5~7番)	HEA 148

\*2c)の手稿譜について。HEA 1556はHEA 111, fol. 12r-12v.を清書したものであるが、両者には異なるタイトルが書かれている。HEA 111, fol. 12r-12v.のタイトルはこの資料内の別の曲と重複しているため、HEA 111のタイトルを誤記と判断し、ここにはHEA 1556のタイトルを記載した。



器楽曲は、一般に初めから演奏会のために書かれた同種の音楽よりも受け入れられやすい。こうしてアイスラーがとりわけ亡命地アメリカで1930年代後半から1940年代初頭に意識的に行った「映画音楽を『新しい素材』で豊かにする試み」(Eisler 1973, 463)から、自由な無調と十二音技法に基づく室内楽やオーケストラ作品が編まれた<sup>8)</sup>。これと同じように、「もと映画音楽」「もと劇音楽」という音楽外の物語や情景の存在を前提とするこれらの応用音楽は戦後の東ドイツにおいて、冷戦という政治的要因を反映した文化政策上の制約を、ある程度緩和させる効果をもっていたかもしれない。《『風呂』組曲》に含まれるフォックストロットやブルースには「西側」もしくは商業主義的、資本主義的なイメージがあるが、それらは戯曲では特定のカテゴリーに属する登場人物を表象するから妥当だったのであり、当時の東ドイツで、純粋に作曲素材として歓迎されたとは考えにくいからである<sup>9)</sup>。

#### 4-1. 〈時間の行進曲〉——音楽の引用、「闘争歌」の姿勢

以下の組曲の検討は原則として資料1の、実際に録音され、放送された「放送用録音」に基づいて行う。アイスラーはこの組曲を、戯曲の曲順とは別のコンセプトにしたがって配置した。これらは〈時間の行進曲〉の7連の歌詞を3つに分割し、その間に別の曲を挟むように構成されている。この行進曲は戯曲中唯一の「歌」で、『風呂』最終幕である第6幕で、主人公の発明家チュダーコフとその仲間たちが、未来からの使者とともにタイムマシンで100年後である「2030年の未来」へと出発するときに歌われるものであるが、それだけでなく、言葉を伴わない状態で戯曲の冒頭から繰り返し使用され、一種のテーマ曲のような役割も担っている。とはいえ、この1曲で戯曲全体の物語を要約をすることは不可能であるから、組曲は劇付随音楽としてではなく、この曲を中心的な構成要素として完結するように再構成されたものとみなされる。

この曲は有節歌曲で、曲の後半は、「時間よ、進め！」という同じモットーを繰り返し、それと組み合わせられる歌詞の一部のみが変化するリフレイン風の部分となっている。歌詞が変わる前半部分をA、リフレイン風の後半部分をBとすると、全体はA(独唱)-A'(合唱)-B(独唱)-B'(合唱)と表すことができる。独唱の歌を合唱がほぼそのまま繰り返す、いわゆるコール・アンド・レスポンスである。これはアイスラーが1920年代末から1930年代半ばにかけて尽力した労働者音楽運動の中の、「闘争歌 Kampflied」と呼ばれる大衆歌の典型的なスタイルである。組曲では歌は1~2番、3~4番、5~7番に分けられているが、1番と7番の歌詞はまったく同じで、これが全体の枠を形成している。A部分の音楽はソ連国歌(現ロシア連邦国歌)の一節を用いたもので、そのメロディで、歌詞が二人称で呼びかける「ぼくの国」がソ連であることを示すが、その呼びかけには「くずどもに思い知らせてやれ、闘いだ！」(2番)、「今日のだからだした仕事、古い習慣を引きずりおろせ！」(6番)という内容が続く。実際、戯曲の舞台はソ連なのだが、国歌の引用というわかりやすい方法がとられたのは、歌詞に国名が出てこないからであろうか。いずれにしても、この行進曲が音楽スタイルのみだけでなく、歌詞の内容の点でも過去の闘争歌の姿勢を受け継いでいることは明白である(譜例1, 2)。

## 【譜例 1】 〈時間の行進曲〉 A 部分 (独唱パート) 冒頭部



Sang der Ge-sän - ge, heb dich zur Son - ne ü - ber dem Marsch der ro - ten Ko-lon - nel

以下、『風呂』組曲の譜例は資料1の手稿譜に基づき筆写が作成したものである。

## 【譜例 2】 ソヴィエト社会主義共和国連邦国歌 歌唱パート冒頭部



ロシア政府機関の HP からダウンロードできる楽譜データに基づき筆写作成 <http://en.flag.kremlin.ru/anthem/>

なお、アイスラーの闘争歌ではしばしば調的な感覚と旋法の感覚を融合させるような書法がなされるが、シャープ1つの調号を持ち、E音を中心とするこの部分もそれにあたる。

戯曲上演のための録音とラジオ放送用の録音では演奏者（オーケストラと合唱団）が異なっているが、指揮者と独唱者は同じで、この曲の独唱はどちらもエルンスト・ブッシュ Ernst Busch (1900–1980) が担当した。彼は俳優で歌手でもあり、戦前から闘争歌をはじめとする多くのアイスラーの歌曲を歌って人気を博した、アイスラーの盟友ともいえる人物である。この曲はもともと、ブッシュが歌うことを想定して書かれた可能性がある。なぜならこの曲の部分のみ、台本とは翻訳者が異なるからである。フォルクスビューネの台本は A. E. トス Alfred Edgar Thoss のドイツ語訳に基づいていたが、この曲のテキストはフーゴ・フッパート Hugo Huppert の訳である。アイスラーは『風呂』の音楽に先駆けて、別の戯曲で使用するためにフッパート訳のマヤコフスキーのいくつかのテキストに同様に闘争歌のスタイルで音楽を書いていた<sup>(10)</sup>。それらを歌ったのもブッシュで、『風呂』の成立後には、『時間の行進曲』を含め、ブッシュが歌うこれらの歌は『マヤコフスキー/アイスラー歌曲集』というレコードにまとめられている。

ただし 1950 年代末には、この闘争歌というジャンルは、もはや 1920 年代のような現実の階級闘争の文脈にはなかった。アイスラーは 1961 年の対談で「私のマヤコフスキー歌曲を歌うならブッシュの右に出るものはいない」と述べているが (Eisler 1975, 148), そうであってもそれは変わらない。ちょうど他のマヤコフスキー歌曲が書かれた時期の対談で、アイスラーははっきりとこう述べている。「真のプロレタリアの行進曲はもう生まれぬ、なぜなら我が国では労働者たちは今日、残念ながらデモで歌ったりはしないからだ。実践を伴わなければこのジャンルはダメなのだ。」(Eisler 1975, 93)

「詩も音楽も一定の水準にありながら、シンプルさが芸術的な高さを損なうことなく健全に機能する」この闘争歌というジャンルの特徴を、アイスラーが「模倣はできない」と断言したのは、当時ラ

ジオから流れてきたさまざまな年代の同僚作曲家たちの「善意に満ちた」作品に、彼がしばしば「当時を思い出して後味の悪さをおぼえた」からであった (Eisler 1975, 92)。だから当時と同じようにブッシュが歌っても、それはもはや本物の「闘争歌」ではない。ここではこの曲は分割され、他の曲のための枠組みとして機能している。

#### 4-2. フォックストロット、ブルース — 西側の音楽の要素

前述の通り、この戯曲の音楽には、上演時には録音がいれた大編成のものと、上演時に生演奏される小編成のもの2種類があったが、本項でまとめて扱うのは後者で、この楽団はトランペット、2本のテノール・サクソ、トロンボーン、バンジョー、ピアノ、打楽器とコントラバスという編成である。アイスラーは最終的に3種類の「フォックストロット」を書いた。このうち〈楽観的なフォックストロット Optimistischer Foxtrott〉C-Dur と〈悲観的なフォックストロット Pessimistischer Foxtrott〉c-Moll の2曲は、多少変奏されてはいるが、同じ曲の長調ヴァージョンと短調ヴァージョンになっている。〈ありきたりのフォックストロット Ordinärer Foxtrott〉は上記2曲とは別の曲で、2部分からなり、途中で転調するが、編成、拍子、基本的なリズム、そして規則的な4小節フレーズで進む点は上記2曲と共通しており、雰囲気は「楽天的」な方に近い。これら3曲のフォックストロットが戯曲ですべて使用されたかどうかはわからないが<sup>(11)</sup>、組曲の録音にはすべて収められている。

このフォックストロット・シリーズで最初にできあがったのは〈楽観的なフォックストロット〉だと考えられる。これには直接の前身となる音楽があり、それはアイスラーが音楽を担当し、1955年にウィーンで成立したブレヒトの戯曲『プンティラ旦那と下男のマッティ Herr Puntila und sein Knecht Matti』を映画化したものの中に聴くことができるからである。この映画からも組曲が作られているが (HEA 1612)、〈楽天的なフォックストロット〉はその第10曲〈行進曲 Marsch〉の一部を独立させて楽器編成を変更し、編曲したものである<sup>(12)</sup>。この組曲の〈行進曲〉は〈楽観的なフォックストロット〉と同じC-Durで書かれている。〈悲観的なフォックストロット〉はここから派生したのだろう。楽観的—悲観的という対比を長調と短調で表現するという発想は単純なものであるが、ここには細かい表情の違いもある。たとえば〈楽観的なフォックストロット〉では十六分音符と八分音符に分割されてそのあとに八分休符が続く冒頭2小節の1拍目は、〈悲観的なフォックストロット〉では分割されることなくだらかに繋がられる。伴奏は、〈楽観的なフォックストロット〉では裏拍に八分音符でピアノとバンジョーが和音を演奏するが、〈悲観的なフォックストロット〉ではそろって表拍で四分音符を演奏する。つまり「悲観的」な方は弾まないものである (譜例3, 4)。

フォックストロット・シリーズと〈退廃的なブルース Dekadenter Blues〉は、戯曲の音楽配置プラン (HEA 1849) によれば、断片的なものも含めて複数回用いられる、特定の——戯曲の中ではネガティブな——人物または人物群のライトモチーフとして機能することになっていた。しかし組曲ではこれらは1回ずつしか演奏されず、ここからは戯曲の詳細なストーリーもわからない。録音では、



【譜例 3】 〈楽観的なフォックストロット〉 冒頭

Trp.(B) *p*

Tenor Sax 1,2 *p*

Tb. *zart*  
*pp*

Perc.

Banjo

Piano

D.B. *p*

【譜例 4】 〈悲観的なフォックストロット〉 冒頭

Con sord. "Wau-Wau"

Trp.(B) *pp*

Tenor Sax 1,2 *pp*

Tb. *pp* < > << >> <<> <>

Perc.

Banjo *pp*

Piano *pp*

D.B. *pp*  
*pizz.*

前後の〈時間の行進曲〉に挟まれて、軽く楽し気な〈ありきたりのフォックストロット〉、変化の乏しい和音を背景に旋律楽器がけだるげな旋律を演奏する〈退廃的なブルース〉、そして「弾まないダンス・ミュージック」としての〈悲観的なフォックストロット〉の3曲は、異なる性格の各部をひとまとめにした「第2曲」の構成要素となる。ここには含まれずに独立した〈楽観的なフォックストロット〉も、後述する他ジャンルの音楽に挟まれれば、やはりその出自の違いが際立つが、これらは組曲ではむしろ、大編成の音楽とは異質であること自体に意味があるように思われる。

#### 4-3. サークスギャロップ、2つのバレエ・パロディ — カリカチュア

この戯曲のうち、ベルリンの上演で特に重心が置かれたのは第3幕の劇場のシーンである。文化芸術実践に対する当局の監視や干渉、適否の判断をくだす官僚たちと実演家たちの感覚のずれ——もしくは官僚たちの無理解——を舞台上で再現して見せることがどれほど挑発的な態度であるかは論を俟たないが、劇団にとっては、だからこそやりがいがあったのかもしれない。この第3幕の台本に施された、ほかの幕とは比較にならない規模の変更や入れ替えが、そのことを暗示している。

マヤコフスキーの『風呂』の副題は「サーカスと花火つきの6幕のドラマ」である。第3幕の序曲的な位置づけの《サーカスギャロップ Zirkusgalopp》はまさにその特別の出し物の開始を告げるもので、2つのバレエ・パロディはそのあとの劇中劇で用いられる。組曲でもその流れ自体には変更はない<sup>(13)</sup>。アイスラーはこの曲の冒頭で「非常にありきたりに *sehr ordinär*」という指示を与えているが、このギャロップは、ごく一般的な意味での期待感や高揚感を演出する役どころなのであろう。『風呂』の上演中止後、この曲は戯曲『第二次世界大戦中のシュヴェイク』で、序曲および間奏曲という、同様に「幕開け」ないし区切りの役割を担うものとしてそのまま再利用された。『シュヴェイク』はヒトラーの軍隊の一員としてスターリングラードに向かうチェコ人兵士の物語であるが、これらのドラマはおそらく、「ありきたり」なものとして提示されることがいっそうその印象を強める。

『風呂』の第3幕の舞台は、いま、まさに戯曲を上演しているその空間で、演出家が架空の登場人物のモデルとなった架空の官僚に、変更すべき点についての具体的な提案を乞うところから始まる。そして「目を覚まさせるものではなく、目と耳を楽しませるものをやるように」と言われた演出家は、女優たちに、舞台上で「社会主義の幸福の開花を象徴するために、見えない花輪で壮大な労働者の闘士たちを飾る」よう指示を出す<sup>(14)</sup>。

この組曲第5曲の〈プロレトクリト・パロディ Proletkult-Parodie〉と〈キッチュ・パロディ Kitsch Parodie〉に共通しているのは、オーケストラの編成は大きいのが、音楽の構造、リズム、和声は非常に単純で、曲もごく短いことである。c-Mollの〈プロレトクリト・パロディ〉には「行進曲ふう」という指示が冒頭に付されており、一貫して *fff* で演奏される。和音だけの1小節の前奏のあとに続く4回の4小節フレーズでは、中間の4小節を除いてトランペットが旋律を吹き、木管と高弦がオクターヴのユニゾンでそれに合いの手を入れ、金管と低弦は終始四分音符でシンプルな和音

を演奏する。

戯曲の音楽配置プランおよびスケッチ段階の手稿譜では、タイトルは「しぶといプロレトクリト verbissener Proletkult」と記載されている。ピスティアークが指摘しているように、ここで問題にされているのは1920年代初頭のロシアでプロレタリア文化協会によって推進されたプロレトクリト芸術そのものではないだろう。ピスティアークは劇音楽としてのこの曲を意図して、「アイスラーのプロレトクリト音楽は、芸術的な知識も能力も持ちあせていないのに芸術のプロセスに介入してくるこの『外からの』訪問者の芸術理解を戯画化するもの」であると述べた (Pistiak 2017, 140)。具体的なストーリーを欠く組曲ではそこまではわからないが、それでもこれが変化の乏しいもの、画一的なもののカリカチュアであることはわかる。

次のA-Durの〈キッチュ・パロディ〉も11小節と極めて短く、和音はシンプルだが、こちらは〈プロレトクリト・パロディ〉とは対照的に装飾的で音量変化が大きい(譜例5)。前半は高弦が弱音で演奏する主和音のトレモロを背景に、木管楽器が抒情的な旋律を受け渡し、後半は転調して広い音域にわたる和音が特徴的なロマンティックな音楽となるが、最後の小節ではフォルテピアノで唐突に冒頭のA-Durの主和音のトレモロに戻る。この〈キッチュ・パロディ〉は音楽配置プランでは「キッチュ的に美化された ta-tü-ta-ta 社会主義」と書かれている。ta-tü-ta-taは擬音語なので、お手軽社会主義、簡単社会主義、といったニュアンスだろうか。そして戯曲では、「目と耳を楽しませるもの」を注文した官僚はこの誇張され図式化されたあからさまな見世物に「感動する」。

【譜例5】〈キッチュ・パロディ〉冒頭

オーケストラ譜 (HEA 111, 7v.) に基づいて筆写作成。

#### 4-4. ラフマニノフ・パロディ — 芸術音楽の身振り

ピアノ独奏曲の〈ラフマニノフ・パロディ〉は編成としても、曲調の上でも、組曲および劇音楽のほかの曲とは異なっている。これは戯曲では第4幕冒頭に置かれており、第3幕からの場面転換の合図であると同時に、典型的な官僚として登場する、その名称自体が皮肉な「調和管理局 Koordinierungsausschuss」という部署の長官ポベドノーシコフと、その妻ポーリャの口論の場面を予告する

ものでもある。これは互いに浮気の嫌疑をかけあう夫婦喧嘩で、内容としてはエピソード的なものであるが、劇場の場面であった第3幕に続くこの部分に「悲劇的で皮肉なコンサートの出し物 tragisch-satirische Konzerteinlage」(HEA 1848, 1849)として、*fff*の重厚な和音で始まるこの曲は置かれている。

アイスラーがセルゲイ・ラフマニノフ Sergei Rachmaninov (1873-1943) について語ったことはほとんどなく、個人的な接点があったようにも思われぬ。しかし彼は、師シェーンベルク Arnold Schönberg (1874-1951) と同世代でありながらロシアの「後期ロマン派」を代表するこの作曲家に、あまりいい印象を持ってはいなかったようである。晩年の対談でアイスラーが唯一ラフマニノフの名前を口にしたのは1961年の夏で、自分の作品が東ドイツでなかなか演奏してもらえないことを嘆くくだりである。それは通常よりも多くのリハーサルを必要とするという理由で曲が演奏されない現状を疑問視する文脈なのだが、そこでアイスラーは「異端の超左派的な言い方をすればだが」と冗談めかした前置きをしつつ、「ラフマニノフを演奏できないとしたらそれは彼が常にソヴィエト連邦に敵対していたからだ、じゃあ昔からのコミュニスト、アイスラーは？ラフマニノフは演奏されるというのに、アイスラーは演奏されないんだよ」と不満を口にしていく (Eisler 1975, 190)。ラフマニノフは1917年の十月革命と社会主義政権の誕生を機に祖国を離れ、生涯戻ることにはなかった。ラフマニノフとアイスラーは考え方も作風も大きく異なっている。

この曲は、後期ロマン派的な、低音域から高音域への跳躍とそれに続く長い下降を特徴とする、もったいぶった身振りの6小節(3小節×2)のA部分(譜例6)と、音数が相対的に少なく和音の薄いB部分からなる。このAとBの部分は交互に現われ、全体はA1-B1-A2-B2-A3-Codaのようにあらわすことができる。コーダを含めてすべての部分が、譜例6,7に見られるとおり、四分音符のアウトタクトC音からF音へのオクターヴでの4度上行という特徴的なバスの動きで始まっており、A部分ではF音はそのまま3小節の持続低音となるため、構造上の見通しはよい。しかし全体的にはぶつかる響きが多く、たとえばA2とA3は、持続低音Fはそのまま、それ以外がA1よりも長2度高められたものであることから察せられる通り、調的な雰囲気は乏しい。

3つのA部分が、移高はあるが、形の上ではほぼ同型で、マルカートの一貫した調子をもつ一方、他の部分ではそれとは異なるさまざまな音楽の要素、特に既存の旋律の断片や音楽的な身振りが引き合いに出されているように思われる。たとえばコーダでは、A部分のオクターヴのF音の持続低音が連続する四分音符となる。ここまでこの曲はB2最後の1小節を除き、4分の4拍子であったが、コーダは拍子が2分の3拍子に変化しているため、1小節には6つの四分音符が入る。一貫した和音の刻みは行進のドラムを思わせ、アイスラーの闘争歌にしばしばみられるように、その最後にはアッチェレランドの指示が付されているのだが、その上声はA部分の雰囲気を持つ、二分音符を主体とした大きな音価の和音による長い下降で、アッチェレランドはこれに対するいら立ちの表明にもみえる。

## 【譜例6】 〈ラフマニノフ・パロディ〉 冒頭部 (A1 前半)

## 【譜例7】 〈ラフマニノフ・パロディ〉 第21-26小節 (B2の開始部分)

手稿譜では高音域もへ音記号で書かれているが、読みやすさを優先してト音記号に書き換えた。〈インターナショナル〉のメロディは枠で囲った部分。

旋律断片の引用として明確に指摘できるのは、B2の《インターナショナル Die Internationale》冒頭だろう（譜例7）。《インターナショナル》という曲は、戦前・戦中の階級闘争および反ファシズム活動と深くかかわってきた作曲家にとっては、革命歌の中でも特別な意味を持つ曲のひとつであり、これまでアイスラーを含む多くの作曲家たちによって繰り返し引用されてきた。冒頭の旋律のかたちはきわめてシンプルで、決してそれ自体が個性的であるわけではないが、このような事情から、それはほかの曲と比べても、彼と志を同じくする人々には認識される可能性が高い。それがここでは音楽の素材として用いられ、展開されているのである。アイスラーが意識していたかどうかはわからないが、ラフマニノフがグレゴリオ聖歌の〈怒りの日 Dies irae〉を好んで自作に引用したことが思い起こされる。

## 5. 組曲としての意義 — 娯楽音楽として

ここまで、組曲の個々の曲がそれぞれにどんな身振りを示しているかを見てきた。〈時間の行進曲〉は戦前の「闘争歌」のスタイルを持っている。しかしそれは決して闘争歌そのものではない。そのこ



とは、この曲が初めから大編成のオーケストラ伴奏で書かれたこと、舞台でも初めから録音を使用することが予定されていたことに端的に表れている。このことによって戯曲においても、この親しみやすい歌および舞台上演されるものと観客の間に必要な、一定の距離を保つことができただろう。そして具体的なストーリーを欠いた組曲では、この曲は、純粹に歌の歌詞からくみ取ることのできる、簡明であるがゆえに誤解の余地のない、力強い姿勢を保持しつつ、3つに分割された。その間に配置されているのは、さまざまな表情をもつダンス・ミュージックとブルース、組曲においても「劇中劇」的な位置づけのギャロップと2つのバレエ・パロディ、そしてより「高尚」な芸術音楽の身振りをもったピアノ曲〈ラフマニノフ・パロディ〉である。こうしてみると、この組曲は全体として、『風呂』の副題「サーカスと花火付きのドラマ」にふさわしい。つまりここでは、通常並べられることのないものが並べられているのである。

これは戯曲から構成された組曲であるから、そのすべての構成要素をアイスラー自身が自発的に選択したわけではない。しかしこのようないわば「雑多な」配置は、アイスラーの生前から刊行されていた全10巻からなる曲集『歌曲とカンタータ Lieder und Kantaten』<sup>(15)</sup>に通じるものがある。その歌曲集の特に最初の2巻では、アイスラーは自ら、成立年代もスタイルも難易度も異なる歌曲を並べた。そこでは労働者のための闘争歌から室内楽伴奏つきの十二音技法で書かれた声楽曲まで、劇中歌、政治的バラード、演奏会用歌曲がほとんどランダムにとりあっているように見える。それらは互いにまったく異なっていた。この歌曲集の序言を書いたブレヒトはこれに対して、アイスラーにはどうやって個々の作品にたどりつくかより、「そこで発見することがたくさんあることが重要だったのだろう」と述べ、そこから歌い手や聴き手が自分で学ぶこと、何かに気づく可能性を評価した。

組曲のなかで「東側」の伝統ともいえる闘争歌と量的にバランスが取れているのは、フォックストロット・シリーズとブルースのグループである。これらは先に見た通り、わかりやすく類型化された様々なパターンを示すものとして提示されている。戯曲では〈時間の行進曲〉およびその断片は文脈上ポジティブな人や物事に、フォックストロット・シリーズとブルースはその反対のものに割り振られていたが、組曲ではこの闘争歌とダンス・ミュージックやブルースの「違い」が必ずしも正負の見方へと分類される必要はない。むしろそのようなパターン化された善悪、適否を揶揄するようにすら思われるのが、ギャロップと2つのバレエ・パロディ、そして「芸術音楽」のパロディである。

前述の通り、アイスラーは戯曲の上演とほぼ同時に放送委員会からの求めに応じてこの組曲を編集し、それはラジオで放送された。その2年後の1961年5月5日、アイスラーはSED中央委員会政治局の文化問題委員会 Kommission für Fragen der Kulturの委員長アルフレート・クレラ Alfred Kurellaに宛てた手紙で、「娯楽音楽審議会 Beratung über Unterhaltungsmusik」のために録音テープを送る、と伝えている(HEA 5648)。ここでその内容として挙げられているのは「ワルツ、ギャロップ、こうもり旅団 Die Fledermausbrigade<sup>(15)</sup>、いくつかのジャズ・パロディ、時間の行進曲」である。「時間の行進曲」のところにはマヤコフスキーのほか、歌手としてブッシュの名前が挙げら

れていることから、それ以外の表記は具体的な曲名ではないが、〈時間の行進曲〉以外の『風呂』組曲の音楽も一緒に送られた可能性が高いだろう。手紙にはこれらの曲は「長く放っておかれて誰にも関心を持たれなかった」と付け加えられている。

1950年代後半の東ドイツでは、ジャズなどのアメリカ由来の音楽をめぐる大きな論争が展開されていた。東西の緊張が高まっていたこの時期、アメリカと西側諸国が東ドイツにとって政治的に「敵」であることは間違いがなかったが、当時の東ドイツでもジャズに熱中する若者たちは多く、アイスラーはしばしばそのような問題の討論の場に登壇している。

アイスラーはこれらの音楽に対し相対的に宥和的な態度をとっていたが、彼は別にジャズを擁護しようとしたわけではない。このような討論で彼が言おうとしたのはそれとは別のことだった。1961年7月18日の対談で、アイスラーは次のように述べている。

あらゆることを政治化するのはやめよう。美のいくつかの領域を取り出して、それをごく単純に政治化するのはよそう。[……]たとえば一部の友人たちの、娯楽音楽を政治化するおかしなやり方がそうだ——それはよりアメリカ的か、それほどアメリカ的でないか、というのだ。そんなのはばかげてると思う。芸術の過度な政治化の行きつく先は美の野蛮だ。(Eisler 1975, 155)

この発言からすると、前述のクレラに送った録音テープへの反応は、期待したものではなかったのかもしれない。彼は「美の政治化には意味がない」と繰り返し、「若者たちはブギウギを踊りたがる。われわれは政治的理由からそれに反対する。でも美としては若者たちの勝ちだ、彼らはそれで踊りたいんだから」と続ける。結局この対談でアイスラーが出した結論は、「美の問題を政治化する前に、何ができるのか、どうしたら事態を進展させられるのかをよく考えるべきだ」(Eisler 1975, 157)というものだった。

## 6. 結 語

アイスラーは第二次世界大戦前の労働者音楽運動とのかかわりの中で、音楽が運動の中で現実力を持つことを重視し、わかりやすさ、参加しやすさを追求してきた。闘争歌はその最たるものである。しかし彼は同時に音楽の図式化、形式化には強く抵抗し、19世紀的な大げさな感傷や、ノリのいいだけの流行歌を嫌った。1959年の〈時間の行進曲〉は闘争歌のスタイルで書かれ、戯曲でも組曲でも中心的な意味を持っているが、アイスラーにとって、これは決して戦前の闘争歌と同じではない。時代も社会も目的も異なるのに、それが同じであるはずはないのである。

アイスラーがマヤコフスキーの『風呂』に共感し、演出家ペトロフのやり方にも納得してこの戯曲の仕事をしたことは、残された資料などからほとんど疑いが無い。この戯曲のために、組曲には組み

込まれなかった音楽も含めてさまざまな種類の音楽が用意されたし、音声付きドキュメンタリー映画の制作の件では、専門技術者の手配のためにアイスラー自ら文化省に手紙を書きさえている(HEA 6965)。

戯曲の音楽は音楽的な引用や身振りをとおして、諷刺劇、また喜劇としての効果を強め、ストーリーを支え、場合によってはそこに介入するように機能していたものと考えられる。一方そこから再編成された組曲では、個々の曲は戯曲の各場面に由来する特徴をそのまま保っているが、具体的なストーリーから離れる代わりに、並置される音楽同士の関係が新たに生まれる。そしてさまざまなジャンル、身振り、タイプの音楽が、聴き手の意識を介して新たに関連づけられ、意味づけられるのである。そのプラットフォームとしての役割を担うのが〈時間の行進曲〉であった。アイスラーは歌曲集の場合と同じように、聴き手が先入観からではなく、好奇心から個々の音楽を観察するという状態を意図して、この組曲を「娯楽音楽」と位置づけ、そのようなものとして提案したのだろう。それは硬直化し、形骸化してゆく文化政策に対して、音楽の形で提示されたひとつの異論と理解できよう。

#### 略号

AVM Sammlung Audiovisueller Medien, Archiv der Akademie der Künste, Belrin

HEA Hanns Eisler Archiv, Archiv der Akademie der Künste, Belrin

#### 注

- (1) ロシア人の人名は、キリル文字で表記する場合を除き、ドイツ語の先行研究の表記に従う。
- (2) ロシア・プロレタリア作家同盟 (RAPP) は 1925 年に発足した組織で、作家たちに現実味のある生きた人間を描くことを求め、実験的な試みとは対立した。この組織はマヤコフスキーとは折り合いが悪く、『風呂』は舞台化以前から批判されていたが、マヤコフスキーは 1930 年 2 月にこの団体への加入を申請している。
- (3) Liane Krause, „In Moskau zweihundertmal.“ *Sonntag*, 8. Feb. 1959 (Majakowski 1978, 164).
- (4) Gerhard Ebert, „Das Schwitzbad von Wladimir Majakowski an der Berliner Volksbühne, Regie Nikolai Petrow.“ 未公開だったこの記事は現在、以下のサイト内の“*Theaterkritik*”で閲覧することができる。http://www.berliner-schauspielschule.de/ (2024 年 4 月 30 日アクセス)
- (5) これはドキュメンタリー映像で、東ドイツの国営映画会社 DEFA のスタジオで作成された。その具体的な内容は不明であるが、前述のエーベルトの批評(注(4)参照)では、ここで「フランコやヒトラーの映像、何もかも焼き尽くすファシストの軍隊の映像」が用いられたことが述べられている。戦後のモスクワ公演の批評には、この場面で年号と歴史的映像の断片が映し出され、それが「我が国が歩んだ素晴らしい道を思い起こさせた」とあることから (*Prawda*, 2. März 1954 [Majakowski 1978, 146])、このベルリン公演の映像はそれと同様の方法で作られたものと推察される。HEA 1849 によれば、この映像のための音楽は 3 分。
- (6) 録音では劇場からのレンタルを前提としていた「映画音楽」が欠落しているだけでなく、曲順の変更、曲の入れ替えが認められる。しかしそもそもアイスラーの手紙のタイトルがあまり明快とはいえず、手稿譜の曲名表記にも揺れがあることから、これが意図的な変更の結果であるのか、それとも誤解の結果であるのかは判断しがたい。なお、録音資料にも曲名の記載があるが、これも一部録音内容と一致しないところが認められるため、資料 1 では録音されている曲の手稿譜におけるタイトルを記載した。
- (7) 『風呂』組曲の録音を含む資料 AVM-31 12487 は「放送資料 Rundfunkproduktionen 1950-1963」と

題されたもので、ここには個別の収録日の記載はないが、この組曲は1959年4月に放送されたようである (Pistiak, 137)。

- (8) たとえば亡命中にアメリカで製作された『4億人 400 Million』(1938)の音楽はすべて十二音技法を用いて書かれ、その映画音楽は《5つのオーケストラ曲 Fünf Orchesterstücke》をはじめとする複数の演奏会向け器楽曲となった。また亡命中にロックフェラー財団の助成を得て制作された映画『白い洪水 White Flood』(1940)の音楽は《室内交響曲 Kammersymphonie》(1940)としてまとめられたが、ここには電子楽器ノヴァコルドが用いられている。
- (9) フォックストロットは20世紀の初頭にアメリカで生まれたダンスおよびそのための音楽である。この戯曲が書かれた1930年頃には欧米で広く流行しており、マヤコフスキーは『風呂』やその前に書かれた『南京虫 Клоп』(1929)でこのダンスをブルジョア的なものの代名詞として扱っている。
- (10) ただし興味深いことに、アイスラーは同時期にトスの訳詞に基づく同じようなスタイルの《時間の行進曲》を書いている (HEA 781)。成立時期もスタイルもほぼ同じとみられるこれらの2曲はアイスラーの作品目録 [M. Grabs. 1982. *Hanns Eisler, Kompositionen, Schriften, Literatur* (VEB Deutscher Verlag für Musik), S 119.] ではひとつの見出しのもとに別ヴァージョンとして扱われているが、歌詞と音楽が異なるということは、実質的には完全に別な歌曲である。なお、戯曲の初演時に使用された録音はフッパート訳に基づくものであり、トス訳の曲が戯曲で用いられた形跡はない。
- (11) 音楽配置プラン (HEA, 1849) ではフォックストロットは2曲しか挙げられておらず、さらに手稿譜とは名称が同じではなかった。またピスティアークが述べるように、演出の過程で曲が追加・変更された可能性もある (Pistiak 2017, 136)。
- (12) 《プンティラ組曲》の〈行進曲〉の編成は、フルート (ピッコロ持ち替え)、クラリネット (B) 2本、ホルン、トランペット、トロンボーン、チューバ、ギター、ピアノ、打楽器、コントラバスである。なお、この〈行進曲〉はその後《第二次世界大戦中のシュヴェイク》に変更なしでそのまま転用されている。
- (13) ただし、戯曲の音楽配置プランの第3幕と組曲の第5曲では、aとbの順番が逆になっている。
- (14) この展開はフォルクスビューネ上演用の台本 (HEA 1849) に基づく。なお、このやり取りのなかで、「対外文化連絡協会」の勤務員であるメザリヤソヴァが「芸術は美しい生活を映し出さなければならない」と述べて、「たとえばパリには婦人組織のかわりにフォックストロットがあるとか」と発言する。
- (15) Eisler, Hanns. 1955–1966. *Lieder und Kantaten*. 10 Bde. Leipzig: VEB Breitkopf & Härtel.
- (16) 『こうもり旅団 Geschwader Fledermaus』は1958年末に東ドイツで公開されたエーリッヒ・エンゲル Erich Engel 監督のDEFA映画で、アイスラーが音楽を書いた。この音楽については、1959年に『風呂』組曲を放送委員会に最初に提案した際にも言及されている。

#### 参考文献

- 亀山郁夫 1998 『破滅のマヤコフスキー』 東京：筑摩書房  
 マヤコフスキー、ウラジーミル 2017 『風呂』 小笠原豊樹訳 東京：土曜社  
 水野忠夫 1973 『マヤコフスキ・ノート』 東京：中央公論社

- Abusch, Alexander. 1959. „Ideelle und künstlerische Qualität.“ *Berliner Zeitung*, 23. Januar. Staatsbibliothek zu Berlin, Berliner Zeitung Online-Archiv. <https://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/list/title/zdb/26120215/-/1959/#jan>
- Eisler, Hanns. 1973. *Musik und Politik. Schriften 1924–1948*. Hanns Eisler Gesammelte Werke, Serie III/1. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Eisler, Hanns. 1975. *Gespräch mit Hanns Bunge: Fragen Sie mehr über Brecht*. Hanns Eisler Gesammelte Werke, Serie III/7. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik.
- Heinrich, Valentin. 1959. „Die Klärung hat begonnen: Um einen sozialistischen Spielplan an den Berliner

- Theatern.“ *Berliner Zeitung*, 26. März. Staatsbibliothek zu Berlin, Berliner Zeitung Online-Archiv. <https://zefys.staatsbibliothek-berlin.de/list/title/zdb/26120215/-/1959/#mar>
- Majakowski, Wladimir. 1978. *Schwitzbad: Mit Dokumenten und Aufsätzen im Anhang*. Aus dem Russischen Übers. und Nachdichtung von Rainer Kirsch; hrsg. von Fritz Mierau. Leipzig: Verlag Philipp Reclam jun.
- Pistiak, Arnold. 2013. „Gegen die Bürokratenkaste: Majakowskis Stück *Das Schwitzbad* mit Eislers Musik (1959).“ *Eisler-Mitteilungen* 56 (20 Jg. Oktober 2013): 24.
- Pistiak, Arnold. 2017. „Eislers Schwitzbad.“ In *Eisler und die Nachwelt: Symposium zum 50. Todestag Hanns Eislers, Berlin 2012*. Hrsg. von Peter Schweinhardt, S. 129–148. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel.
- Rudnitsky, Konstantin. 1981. *Meyerhold, the director*. Translated by George Petrov, edited by Sydney Schultze. Michigan: Ardis.
- „MAJAKOWSKI Schwitzbad in Berlin.“ *Der Spiegel* 7/1959 (10. Februar). <https://www.spiegel.de/kultur/schwitzbad-in-berlin-a-6287a954-0002-0001-0000-000042624112?context=issue>