

ハンス・アイスラーとテオドール・W. アドルノ

—「音楽における愚かさ」をめぐる試論—

和田 ちはる

1. はじめに：アイスラーとアドルノ

ハンス・アイスラー Hanns Eisler (1898~1962) はシェーンベルク・サークルの一員として1920年代前半に作曲家としての活動を開始し、労働運動への深い関与と1933年以降ヨーロッパとアメリカでの15年間におよぶ亡命を経て、1962年にドイツ民主共和国（以下、東ドイツ）で没した。東ドイツでは何よりも「国歌の作曲家」であり、ベルリンの音楽大学に今日に至るまでその名をとどめている⁽¹⁾。彼は音楽、政治、社会について多くを語った思想家としての側面ももつ。

一方、テオドール・W. アドルノ Theodor W. Adorno (1903~1969) は、マックス・ホルクハイマー Max Horkheimer (1895~1973) らとともに展開した「批判理論」で知られる「フランクフルト学派」を代表する思想家であるが、音楽批評や音楽論も多く残しており、特に20世紀の「新音楽」論やベートヴェン、マーラーについての著作で知られる。アドルノも1934年にドイツを離れ、イギリスでの数年間のちにアメリカへ亡命した。戦後は再びフランクフルト（ドイツ連邦共和国、以下西ドイツ）に戻っている。

アドルノとアイスラーについては、冷戦下、しばしばその政治的な立場の相違がクローズアップされてきた。そこには確かに、外部から意図的に強調されたプロパガンダ的な側面もあったが、その相違は彼ら自身も認めるところであった⁽²⁾。しかし、シェーンベルク・サークルで出会った彼らが、美学的な指向の点では多くの共通点を持っていたことは疑いがない。アメリカ亡命中に成立した映画音楽の本は、後述するように、さまざまな政治的、歴史的な事情から複雑な受容過程をたどったとはいえ、彼らの実質的な共同作業の成果であったし、アイスラーの後年の発言には、この時期のアドルノとの集中的な議論の影響を確かに認めることができる。

本稿が目的とするのは、このような両者の思想的な親近性およびその差異を手がかりに、アイスラーが問題とした「音楽における愚かさ」の思想的な輪郭を描き出すことである⁽³⁾。アイスラーとアドルノの「政治的な立場の違い」を、戦後、東と西の異なるドイツに住んだという事実のみから導き出すことはできない。複雑に入り組んだ彼らの思想は当然彼らの生きた時代と社会の事情を反映している

が、しかし多くの点で今日の状況にもそのまま妥当する、社会の中の音楽の問題と向き合うものである。

アイスラーとアドルノの思想的な関係を扱った先行研究はすでに多く存在する。その中で、とりわけ冷戦期に書かれたものには、著者の特定の思想的、社会的立場を反映したものも多く、それ自体が興味深い時事資料であることもある。これらの資料は、その議論がなされた社会的背景を知る上で貴重なものである。また、比較的近年のものとしては、アドルノとアイスラーの新しい音楽素材をめぐる見解についての G. マイヤーの論考⁽⁴⁾、両者の関係を、彼らの著述や書簡などの資料に基づいてたどった J. シェベラの論考⁽⁵⁾、特に十二音技法に焦点をあてて彼らの思想的な「近さ」を論じた M. フフナーの論考⁽⁶⁾ などがある。本稿ではこれらの先行研究を踏まえつつ、彼らの思想的な関連を論じる際に重要なメルクマールとなる作品および仕事を取り上げて検討したうえで、その全体と関係している、アイスラーの「音楽における愚かさ」に対する姿勢を考察する。

2. 1920年代の転機

2-1. アイスラー《新聞の切り抜き》作品 11

アイスラーとは 1920 年代半ばに出会っているアドルノは、その初期作品を初演当初から知っていた。彼はそれらを非常に高く評価し、当時、音楽雑誌のためにいくつかの批評を執筆している。この時期の作品に対するアドルノの高評価は、幾度かの衝突の経験を経た晩年に至っても変わらない。

そのような作品のひとつに、新聞に掲載されたアンケートや結婚相手募集の広告をテキストとした連作歌曲《新聞の切り抜き Zeitungsausschnitte》op. 11 (1927) がある⁽⁷⁾。これは全体的には自由な無調で書かれており、2 度や 3 度の音程を基調とした短い動機に基づく圧縮された書法や、半音進行の多用、目まぐるしく変化する曲想は、アイスラーのそれ以前の作品と共通している。しかしその一方で、きわめて具体的なテキストと、その内容を考慮し、明確な意図に基づいてそれに応じる音楽構成という点では、ヴェーベルンの指導を受けた年に着手され、彼に献呈された《歌とピアノのための 6 つの歌曲 Sechs Lieder für Gesang und Klavier》op. 2 (1922/23) や、シェーンベルクの《ピエロ・リュネール Pierrot lunaire》(1912) の影響を受け、それに応じる形で書かれた、クリスティアン・ Morgenstern Christian Morgenstern (1871~1914) の詩に基づく十二音作品《パルムシュトリーム Palmström》op. 5 (1924) とは異なっている。

この作品のもつインパクトにもっとも直接的に貢献しているのは、前衛的な音楽語法と結びつけられたテキストの特異性であろう。アイスラーが後年みずから語ったところによれば、「愛の歌の代わりに結婚相手募集広告、『ヘンゼルとグレーテル』路線のこれみよがしの子供の歌の代わりに、多くはヴェディング地区に由来するどん底の子供の歌、大きな戦争の時に生まれた子供の歌」を主題とするこの無調歌曲は、「ブルジョア的な演奏会向け抒情詩とでもいうようなものに対する一種の抵抗」

を意図したものであった (Notowicz 1971, 50)。しかしそれはパロディやユーモアといったものではなく — そのようなものとして提示されるべきではないことは、作曲家によって楽譜上に明確に指示されている —、第一次世界大戦とその後のドイツの経済不況の結果として、社会とその主要な構成員たる人々が被った「変化」を浮き彫りにすることを狙ったものである。

アドルノは 1929 年の批評の中で、この作品を「否定的な抒情詩 *eine negative Lyrik*」と呼んだ。それは「真の抒情詩はもはや不可能な時代」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」を隠し持っている、という趣旨であった (GS 18, 524)。彼は「抒情詩の潜在的な意図を不つりあいという状況の中に完全に言い表す」のがこの音楽の機能であるとして、その弁証法的なあり方に賛同の意を表した (GS 18, 525)。さらにアドルノは、この歌曲のもつ、多様でありながら、世界を変えようという芸術を突き抜けた意思へと集約されるその音の調子 *Ton* の力強さを指摘している (GS 18, 527)。

他方、アドルノはここですでに、アイスラーの姿勢が内包する困難について指摘している。「わかりやすさ／理解しやすさ *Verständlichkeit* のために手段が『音楽的に』アクチュアルな水準に合わせられず、過去の発展段階に制限されるなら、それは危険である」(GS 18, 527) というアドルノの認識を、当時のアイスラーは、少なくとも一面において共有していたのではないか。この認識は、このあと、アイスラーが労働運動への関与を急速に深めたとき、運動内での労働者文化のあり方をめぐる意見対立として顕在化したのが、それはまたアイスラーがほぼ生涯にわたって取り組むことになる「愚かさ」の問題とも関連するものである。しかし同時に、これはアドルノとアイスラーの道を分けることになる部分でもあった。アドルノは「政治的に革命的な考え方が美的には反動的なものになる」という事態に対して警告を発し、その確実性を担保するためには「技術的な手段は歴史的に最もアクチュアルな水準に到達していなければならない」のだと主張した (GS 18, 527)。そこには、アイスラーがやがて現実の課題として向き合うことになる、「最先端」の音楽が実際に政治的な影響力を持つための条件やその可能性を顧慮する姿勢は感じられない。その代わりにアドルノはここで、「しかし本当に抒情詩的な表明の権利は完全に消え去ったのだろうか」、「むしろ弁証法的な転換のうちに孤独を完全に美として実現することの方が、アイスラーが一直線に突き進んでいる社会参加の世界への扉を開くということはないか」と問うている (GS 18, 527)。

アイスラーにとっては、この作品は「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だった」(Notowicz 1971: 52)。アドルノの「孤独を美として」、つまり音楽の形であらわす、という表現は、アイスラーがしばしばシェーンベルクの作品の特徴を説明する際に用いた表現であった。アイスラーにとってそれは、社会的にも音楽史的にも意味のあるものではあったが、いずれにしても「ブルジョア」音楽の特徴だったのである。アイスラーは 1920 年代末、労働運動への尽力の中で、アドルノが指摘したこの方向性に意識的に背を向けることになる。

2-2. 《混声合唱のための4つの作品》作品13

《新聞の切り抜き》は、アイスラーの創作においてひとつの「分岐点」といえるものではあったが、音楽語法の点ではまだ「民衆的ではなかった」(Notowicz 1971: 50)。しかしその後アイスラーの仕事の重心は、従来のコンサートホールの聴衆のためではなく、実際に運動に携わる労働者たちによって歌われたり、聴かれたりする音楽、また彼らに向けた演劇や映画のための音楽の方へと移ってゆく。この移行の初期に書かれた《混声合唱のための4つの作品 Vier Stücke für gemischten Chor》op. 13 (1928) は、アドルノとアイスラーの思想的な関連を見るために興味深い作品である。これは語り手を伴う主題と変奏である「序章 Vorspruch」と、これと内容的に関連する3つの歌から成り、全体として、ドイツの労働者合唱運動の保守的なレパートリーに対する合唱による問題提起の形をとっている。労働運動において合唱ないし歌が担いする積極的な役割を主張し、階級としての自覚を呼びかける内容で、アイスラー自身のテキストと考えられている (cf. Eisler 2018, 139)。ここでは「ブルジョア的」な音楽、態度、言動といったものが批判するために持ち出され、運動において「プロレタリアート」がとるべき方向性を示すための手段として活用される。

この作品をH. フラットは「ブルジョア左派とプロレタリアートのためのコンサート向け音楽 Darbietungsmusik」と呼んだが (Fladt 1979, 94)、確かに「合唱による報告 Chor-Referat」と題された〈序章〉をもって始まるこの作品は「聴衆」のために演奏されることを念頭に置いたものであり、また要求される演奏技術水準からみても、この作品自体が当時の一般的な労働者合唱団のレパートリー、すなわち彼らが自ら歌うための素材として広く普及しえたとは考えにくい。このような観点ではこの作品は、《新聞の切り抜き》とこの後の集会やデモで実際に大勢によって歌われる歌曲の間に位置づけうるだろう。

アドルノはこの作品の批評は書いていないが、特に4曲目にあたる〈クーアフルステンダム Kurfürstendamm⁽⁹⁾〉を後年まで高く評価していた。アドルノが1960年代半ばに残した「アイスラーについてのメモ」には次のような箇所がある。

[19] 33年以前⁽⁹⁾の、[アイスラーの作品が]画一化 Gleichschaltung する前のアジプロ合唱で素晴らしいもの。〈クーアフルステンダム〉のような合唱曲は[音楽的に]ジョージ・グロスに真に対応する。会話の断片からなるきわめて現代的なモンタージュ技法、同様のものは《新聞の切り抜き》にも見られる。これらすべてはそれ以降抑制されてしまうが。(Adorno 2010, 81)

(補足は引用者)

この作品のモンタージュ書法とジョージ・グロス George Grosz (1893-1959) の対応関係については別に考察する必要があるが⁽¹⁰⁾、ここから、アドルノのこの評価が《新聞の切り抜き》と同様、

音楽の構成上の観点からなされていることがわかる。連作歌曲である《新聞の切り抜き》の場合は、個々の曲はそれぞれが別の背景をもつ独立した「断片」とであると同時に、それらが全体としてひとつの時代を描き出していた。この〈クーアフルステンダム〉は4曲中の1曲にすぎないが、ここでは4つのパートが、一時的に小さなグループを形成することはあるにせよ、基本的には相互に無関係で、かつ文脈も不明瞭な「通りの会話」の断片を歌う。この関係を音楽的に補足するのは、3度や4度の音程の並行進行や複調性といったものである。《新聞の切り抜き》とは異なり、この合唱曲には鋭い不協和音はほとんど存在していないのだが、このような事情から、これらの和音は多くの場合、機能と和声の原則にのっとるものではない。

この《混声合唱のための4つの作品》は、「語り手」が聴衆に直接語りかける〈序章〉からして、「コンサート向け」とは言っても、伝統的な意味での「鑑賞」よりは、観客に意識上での主体的な参加を期待するものである。〈序章〉では、従来の合唱曲の「定番」の響きにはクリシェとしての「役割」が与えられている。これに「新しい姿勢」として対置されるのは、よく知られた労働運動の歌である〈インターナショナル〉から引用された一節である。

第2曲から第4曲では、この〈序章〉の姿勢が内容的・音楽的に具体化される。たとえば〈クーアフルステンダム〉では、個々の会話断片そのものが聴衆に対するメッセージなのではなくて、それらが無頓着に思われるタイミングで重ね合わせられることで通りを歩く人々の全体像が構成される。これをフラッドは「関係に満ちた関係のなさ *eine beziehungsvolle Beziehungslosigkeit*」と呼んだ。そこで、「今日は楽しくやりましょう」というテキストで初めて全体が一致するこの「通行人」たちと、音楽的にもあからさまな方法で対置されるのは、この通りの片隅に立つ「われわれと同じ階層の人々」である。

前述のメモでは、アドルノは〈クーアフルステンダム〉の音楽的なモンタージュに言及しているのみで、この曲や作品全体の主張などには触れていない。しかしこの「画一化」という言葉には、彼らの方向性の違いが明瞭に表れている。アイスラー自身は1931年に次のように述べていた。

革命的な音楽がどのような様式を持つべきかという問題には、そのつどの目的によって、音楽の様式や音の組織方法は変化すべきだということができるだろう。それが歌われるということに意味がある闘争歌 *Kampflied* は、理論的な内容を持つ合唱曲とは違ったふうに構成されるべきである。私たちは硬直的な美的基準に従うのではなく、そのつどの革命的な目的に応じて、その創作物をコントロールするのだ。(Eisler 2007, 110)

「美的基準」よりも優先するものがある、というアイスラーの実践重視の姿勢はここで明確になったが、アドルノが1932年に書いた大規模な論文「音楽の社会的状況について *Zur gesellschaftlichen Lage der Musik*」には、アイスラーのこのような方向性に対する直接的な批判が含まれていた。そ

それは彼らの最初の衝突の種となる。アドルノは階級闘争や労働運動そのものに否定的な見解を持ってはいたわけではないが、彼は、芸術はその時代や社会の状況を反映し、それに規定されるとはいえ、「芸術の問題において、政治的な立場は単純な直接性をもって目に見えるようになるべきではない」と考えていたのである⁽¹¹⁾。この論文でアドルノは、現代社会において音楽もまた市場の原理に従わされていることと、そもそも音楽が「芸術」となったのはその客体化と具体化の結果であって、その際にその使用のあからさまな直接性は失われたのだということを前提として議論を展開している(GS 18, 729f.)。そこから、音楽にふたたび「直接的な目的」を与えようとする行為は、その目的の妥当性とは無関係に、さまざまな問題を生むことになる。アドルノがアイスラーの名前を挙げたのは、一般に共同体音楽 Gemeinschaftsmusik ないし実用音楽 Gebrauchsmusik と呼ばれた集団による歌唱実践の文脈においてである。それがはらむ危険は次のように説明される。

間違った場所で、つまり社会ではなく音楽において行動に出ることによって、それ〔共同体音楽ないし実用音楽〕はその両方の領域を失う。なぜならそれが出発点としている人間的な相互性は資本主義的社会においては虚構だからであり、もしいくらか現実であったとしても、それは資本主義的な生産過程に対して無力だからである。この音楽における「共同体」という虚構は、この生産過程を変更するのではなく隠匿する。(GS 18, 750f.) (補足は引用者)

さらにアドルノは、これらの共同体音楽が、音楽素材の弁証法的な進行、例えば新しい音楽技法といったものを「知識人的」もしくは「個人主義的」なものとして退け、その代わりに実際に歌うという「直接性」の回復において、静止した「自然概念」を志向するとして、「音楽内部において反動的である」と続ける。後年、アドルノは同様の批判をもっぱら「青年音楽(運動)」に対して展開しているが、この時点では、これは歌うという行為を通じた「共同体」としての意識形成を伴う歌唱運動全体に向けられている。アドルノによれば、そのような実践は「個人主義批判を弁証法的に行い、内在する矛盾を正すことでそれを修正し、そしてそれを人間のための音楽の解放に必要な段階と認めるのではなく」単に個人主義以前の段階へと退行するに過ぎない(GS 18, 751)。

根本的な誤謬は、聴衆に対して音楽が持っている役割の考え方にある。彼らの意識が絶対視されるのだ。小市民的な共同体音楽では「自然」として、アイスラーに代表されるような階級を自覚したプロレタリアートの音楽ではプロレタリアートの階級意識として、その意識はすでにいまここで、肯定的に受け止められる。ここで見落とされているのは、その制作がここで従うべき要請、すなわち歌いやすさ、単純さ、それ自体としての集団的な実効性は必然的に、階級支配によってそのようなかたちに抑圧され拘束された特定の意識状態と結びついているのだということ[……]、つまりこの制作が一方向的にそれに対応するべきとされるこの意識状態こそが、音楽的な生産力の

足かせになるのだということである。(GS 18, 751)

しかしこの「意識状態」を無視した音楽が実効性を持ちえないであろうことは、アドルノにもわかっていた。そのためこの議論は実践のための指針には結びつかない。彼は「プロレタリアートの共同体音楽」(GS 18, 751)の例としてアイスラーの合唱曲を挙げ、その煽動的な価値と戦略的妥当性を強調しつつ、しかし「ユートピア的・理想主義的な思考だけが、彼らに代わって、内面ではプロレタリアートの機能にふさわしく、しかし彼ら自身には理解できない音楽をプロレタリアートのために要求することができる」のだと述べた(GS 18, 752)。さらにその音楽が直接的な行動の前線から離れ、熟考し、それ自体を芸術形式としてすえるや否や、それはその価値を失い、進んだブルジョア音楽の廃棄物から成る「怪しげな混合物」となる、とする。こうしてアドルノはこの立場を「一時しのぎ」とみなすことになる。彼は、音楽は受動的、一方的に受け手の意識水準へと向かってゆくのではなく、「自ら能動的にその自覚に干渉すべき」だというのである(GS 18, 752)。

これに対してアイスラーは—— 当時は出版されなかったため、アドルノがそのことを知っていたかどうかは不明だが——「ブルジョア音楽の危機について」というテキストで反論をしている。このテキストではアドルノの上述の論文が名指して批判されていることから、日付の記載はないが、テキストは1932年頃にかかれたと考えられている。そこでアイスラーは、知識人たちの間にいまだに認められる、「社会を超えたところに、それからは独立した想定された調和、すなわち音楽的なアイデアがあって、それは個々の芸術作品によってそのつど達成されたり、されなかったりする」というイメージを「矛盾」として語ることから始め(Eisler 2007, 166)、今日では新旧の「絶対音楽」もまた、さまざまな具体的機能や社会的目的を持っていることを指摘する。そこでは「無目的性」こそが高い芸術性を保証するのだと考える「ブルジョアの音楽家」の姿勢が批判され、そして「音楽を、人間によって特定の具体的な社会状況にある人間のために生み出され、消えてゆく芸術とみなす決心をすべきだ」と述べられる(Eisler 2007, 170)。アイスラーにとって、アドルノの姿勢は「現実の単なる解釈にとどまり、それを変更しうる力を追求することを試みない」ものと映ったのである(Eisler 2007, 170)。

3. 『映画のための作曲』以降

アイスラーとアドルノはヒトラーの政権掌握後、それぞれヨーロッパで数年間を過ごしたのち、同じ1938年にアメリカに亡命した。『映画のための作曲 Komposition für den Film』は、ロックフェラー財団の委嘱で1940年から2年間、映画と音楽の関係について研究を行ったアイスラーと、同時期に別のロックフェラー財団のメディア・プロジェクトで音楽部門の責任者を務めていたアドルノとの共著である。この本の出版を巡る経緯は前述のとおり複雑であった。まずアメリカで英語版が1947年に出版されたが、ちょうど出版を目前にした時期に、アイスラーが「マッカーシズム」(反共

産主義運動)の最初期の犠牲者として非米活動委員会の審問にかけられて世間の注目を集めたことから、アドルノは共著者として名前を出すことを断念し、これはアイスラーの名前のみを掲げた状態で出版された。続いて1949年に東ドイツで最初のドイツ語版が、次いで1951年にロンドンで英語版が、共に修正を加えられた状態で、やはりアイスラーのみの名前で出版される。連名での「オリジナル」のドイツ語版が出版されたのはアイスラーの死後の1969年で、アドルノの住んでいた西ドイツであった⁽¹²⁾。

映画における音楽の使われ方、特にその領域で前衛的な音楽が持つ可能性に重心を置いて、映画音楽のドラマトゥルギー上の機能や美学といった内容を、実践的、社会学的、美学的見地から考察したこの書物はこれまで、映画音楽の領域を超えて、多くの関心を集めてきた。この映画音楽プロジェクトでアイスラーは実際にいくつかの映画音楽——自由な無調もしくは十二音技法による——を書き、さらにそれらを映画から独立させて、演奏会向けの音楽作品へと再編している。アドルノはそれらを、映画音楽としても器楽曲としても高く評価した。それらは映画音楽としては、使い古され、自動的な連想と結びついた従来のクリシェに代わって映像と音楽の新しい関係を構築しうるものであり、器楽曲としては、確かな構成と理論と並んで、それまでの演奏会向け「現代音楽」には欠けていた親しみやすさを併せもつものである。

しかし1949年にアイスラーが東ドイツで出版した、多くの変更を盛り込んだ版は、良好だった両者の関係に大きく影を落とした。この変更についてもこれまで少なからず注目を集めてきたが、正確な経緯については不明な点も多く、これを評価することは今日でも難しい。アドルノはアイスラーの死後である1969年の版への序文で、その「反アメリカ的な」修正がこの本を「公式のソヴィエトの方針に適合させる」ためのものであったとし、そのうえで、アイスラー自身の状況を考慮すれば、「彼がもしこの本でそのような譲歩をしなかったなら、この本は出版されることも、制限つきとはいえ、それがもつ効果を発揮することもなかっただろう」と述べている(Adorno/Eisler 2006, 136f.)。しかし、アイスラー自身がテキストに手を加えたことは——どの程度自発的であったかはともかく——その内容(言葉遣いの変更、補足的な説明や注の追加など)や身近な人々の証言等から裏付けられる一方で(cf. HEA 4763)、特にテキストの省略に関しては、すべてがアイスラーによるものかどうかという点で、これまでしばしば疑義が呈されてきた(cf. Klemm 367)。なかでも不自然に思われるのが、シェーンベルクの創作や具体的な作品に関する記述の思い切った「削除」である。映画音楽の領域で「新しい響き」が持ちうる積極的な意味の追求をひとつの柱とするこの論考において、それは全体のコンテキストにさえ影響を与えかねない。

とはいえ、アイスラーがこの著作をドイツ語で出版することに非常に意欲的であったことは、残された書簡等から明確に読み取ることができる。アイスラーは1948年にアメリカからヨーロッパに戻ったが、東ドイツに居を構える前の1949年の初めに彼が東ベルリンで行った「聴衆と作曲家」というタイトルの講演では、この著作から多くの部分が引用された。この講演は、映画音楽そのものに焦点

を当てたものではなく、現代的な作曲手法およびそれを用いた作品と、一般の聴衆が乖離している現状、そしてその背景を具体的に説明し、それがなぜ問題なのか、それをどうしたら埋められるのか、ということ考察したものであった。ここには「リアリスティックな態度」についての考察も含まれており、そこでは言葉を伴う音楽や映画など、「音」以外の要素を含む幅広い音楽——アイスラーの言葉では「応用音楽 *Angewandte Musik*」——が聴衆と現代音楽をつなぐために持つ可能性について語られている。

この「リアリスティックな態度」は当然のことながら、当時すでに東ドイツにおいても公式の指針とされていた「社会主義リアリズム」の概念を念頭に置いたものと考えられる。しかし、「社会主義リアリズム」という用語のもとで、当初文化政策的に芸術家に要請されたのが「一般的なわかりやすさ」であったのに対して、アイスラーはここで、聴衆が作曲家にリアリズムを求めるならば、「作曲家は聴衆に、彼らから要求されたのと同じリアリズムを要求すべきである」と述べている。それは、音楽にはさまざまなものがあり、現状の不十分な音楽教育のもとではすべての音楽を即座に理解できるわけではないという認識を共有すること、また、教養と娯楽、教育と楽しみといった古い対立を乗り越えた音楽文化を目指すなら、音楽の多様性は損なわれてはならないのだという主張であり (Eisler 1982, 61ff.)、条件つきとはいえ、実質的に、当時の東ドイツでは風当たりの強かった現代音楽を擁護するものであった。

同じ1949年、西ドイツに戻って間もないアドルノは、シェーンベルクとストラヴィンスキーについての論考『新音楽の哲学 *Philosophie der neuen Musik*』を出版している。これはアメリカで書かれたもので、アイスラーが草稿段階からその原稿を読んでいたことは、書簡などからも知ることができる。これと関連して興味深いのは、その前年の1948年、アイスラーがヨーロッパに戻ってすぐにプラハで開催された「第2回国際作曲家音楽批評家会議」でアイスラーが行った講演「現代音楽の社会的な根本問題 *Gesellschaftliche Grundfragen der modernen Musik*」が、やはりシェーンベルクとストラヴィンスキーを中心としたものであったことである。もちろん内容は異なっているが、少なくとも構想の点でアドルノの論考が影響を与えたことは確かであろう。さらにこの講演には『映画のための作曲』と重なる内容も含まれていた。「プラハ会議」と呼ばれるこの会議は、その最後に採択された「宣言」に当時のソヴィエト連邦の文化政策指針の影響が色濃く表れ、これにアドルノが強く反発したことで知られるが⁽¹³⁾、少なくともアイスラーにとっては、アメリカでのアドルノとの交流は、その後の思考のためのよい刺激となったようである。

この会議にも『映画のための作曲』の東ドイツ版と同種の「不明な事情」が存在する。アイスラーの「現代音楽の社会的な根本問題」の原稿の最後の部分には、社会主義という新しい秩序に基づいて出発した国々の音楽文化の将来に向けた課題とヴィジョンが、奇妙なほど断定を避けた回りくどい表現で語られたのち、音楽では「絶望した者は慰められない」という墨子の言葉を引用して、「この言葉は、とかく何かを当てにし、作為的に作り出し、実験をしたがる私たち現代作曲家に、音楽とは人

間によって人間のために作られるものであることを思い出させる」と締めくくられているからである (Eisler 1982, 22)。

この「実践」の立場にたって「人間」を中心にすえる視点は、新しい政治体制にふさわしいように見えると同時に、戦前の衝突の経緯を振り返れば、アドルノの美学的、哲学的な論考とは明確に異なるものである。にもかかわらず、彼らの認識は、実際にはそれほど隔たっていた可能性もある。アイスラーはのちにこの墨子の言葉を、一般的に考えられている音楽のあり方に照らして「慰められる」と変更したうえで、それをひとつの手がかりとして「音楽における愚かさ」の議論を展開するのだ (cf. Eisler 1982, 391)。そこでアイスラーが問題にしたのは、状況を隠ぺいする「虚構」としての音楽であり、それがあたかも実在するかのごとくに受容、消費されるという状況であった。

アドルノは『音楽社会学序説』の中で、「現代音楽」を念頭に置いて、このような「虚構」を含まない音楽のあり方について次のように語っている。

構造によって社会的構造の本質的なものを明るみに出す音楽は、市場を持たない。その音楽を保護する公共機関は否定を否定する権利を持つ。物象化された意識と前衛音楽とはどうあろうと相容れない。その音楽に美学的に似つかわしい状態には、それはまさにその似つかわしさによって異を唱えるのであり、それがその音楽の社会的真実なのである。(GS 14, 381f.)

この「相容れなさ」の意義は「媒介 Vermittlung」という概念を用いて説明される。これは「音楽」と「社会」の間をつなぐ第三のものがあるという意味ではなく、事柄の内部にある歴史的社会的な媒介性である。彼は「集合して芸術作品の総体となるのは、いかに識別しがたかろうと、社会の散在的断片である」とし、そこにはその社会の断片がもつ「すべての力、すべての矛盾、すべての困難」が集約されると述べている (GS 14, 418)。物象化された意識と現代音楽の「相容れなさ」は物象化された既存のものの否定の結果であり、それゆえに、弁証法的な展開の原動力となりうる。アドルノにとって、音楽が何らかの社会的、具体的な目的を持つということは、この力を否定し、結果的に既存のものを固定することにつながるのである。

自律的な音楽は、すべての近代芸術と同様、社会的にみて、まず社会から距離がある。重要なのはこの距離を認識し、場合によってはそれを証明することであって、隔たったものの偽りの近さや、媒介を経たものの偽りの直接性を、本物であるかの如く社会学的にみせかけることではない。[……] 完全に自律的な音楽においては、生産事情という覆面をかぶった支配者の要求に背を向けることによって、現在の姿をした社会に対する抵抗が行われる。社会が優れた音楽について、それをネガティブなものとして記すかもしれないこと、すなわちその非利用性は、同時に社会の否定であり、それなりに、否定されたものの状態に具体的に従っている。この否定の社会的性格

をもっとも手っ取り早く明らかにするのは、音楽の自律性によって拒絶されるような社会的有用性と快適さの総体がひとつの規範を作り出し、それによってそれぞれの段階において何か肯定性のようなものを生み出しているという事実であろう。(GS 14, 406)

アイスラーは「自律的」な音楽のありかたそのものを否定しているわけではない。しかし彼の場合、「社会」、そしてその構成員から成る「聴衆」はアドルノより具体的である。アイスラーの思考の前提となっているのは、このような音楽理解を一般に求めることができない、という現状であった。さらにこのような音楽の「社会からの距離」はそれ自体が危険をはらんだものでもある。それは、虚構が虚構であることを見えにくくするからだ。そのため彼は、「社会との近さ」を保ったままで、音楽が「慰め」や「気晴らし」として無批判に受容される現状を変える方法を模索した。「応用音楽」というあり方はそのひとつであったと考えることができる。

4. アイスラーについてのメモ

アドルノは戦後、アイスラーについてラジオ講演を行い、それを出版する計画を持っていた⁽¹⁴⁾。アイスラーは1962年に他界したが、1965年にアドルノはこの計画のためにアイスラーの遺族らから楽譜や録音の提供を受け⁽¹⁵⁾、以来、翌66年にかけて、講演のためのメモを書きためている。結局それは実現しないまま、アドルノも1969年に他界するのだが、66年3月にアドルノがアイスラーの妻シュテファニーに宛てた楽譜送付への感謝の手紙には、その準備が完了しつつある旨が記されていた(Eisler-Stephanie 122)。

アドルノのメモは、「ほとんど実験的で、彼にとってきわめて制約の大きい条件のもとで、さらにその条件が強力な社会的傾向の産物として、必然という側面を持つような場合、作曲家はどうなるのか」という問題提起で始まる。アイスラーの音楽の持つ傾向については、以下のように書かれている。

繊細、機知に富む、しなやかで神経質、性急な音楽性、それはヴェーベルン的な性急さ。同時にヴィーンの仕事場由来のいくぶん耽美主義的なもの。機知を構成するのは嘲笑的なものと辛辣なもの、攻撃的で、かつ通俗的・平民的である可能性があり、そこでは高貴なものは虚偽として厭われるだけにとどまらない。(Adorno 2010, 73)

このメモでアドルノが指摘する特徴のひとつに「状況のアンチノミー Das Antinomische der Situation」、すなわち「技術水準およびきわめて成熟した趣味と、広範で単純で独特な効果の要求が相容れない」ことがある。アドルノによれば、それは「自己形成 Ichbildung に失敗した音楽」であった(Adorno 2010, 74)。しかしアイスラーがそれを「ひとつの姿勢 Haltung」で調停しようとした

ことをアドルノは認めている。この姿勢は、たとえばアイスラーが戦前から戦後にいたるまで継続的に行っている、現代音楽と聴衆の溝を埋める試みにも認められよう。アイスラーが映画音楽を演奏会向けの室内楽やオーケストラ曲へと構成しなおしたことも、そのための具体的な方策といえる。アドルノはこうして作られた作品においては、「自律的な音楽にも実用音楽の役割の気配がある」ことを指摘している (Adorno 2010, 75)。

アドルノが挙げた上述の傾向は、主に器楽曲や演奏会向けの歌曲を念頭に置いたものであると思われるが、この「アンチノミー」自体は、アイスラーの大衆のための歌にも多かれ少なかれ存在していた。彼の多くの歌曲にも、伝統的でない和声やリズム、中断や唐突な変化といった要素を指摘することはできるのだ。しかしアドルノは、このような歌曲の多くに「画一的」という判断を下し、個別にはほとんど言及していない。ここには冷戦下という事情も無関係ではないように思われるが、いずれにしても、それらはアドルノにとって、「集団主義にとっては鼻持ちならないと受け止められた多様なニュアンスが抑圧された」状況下で書かれた歌曲であり (Adorno 2010, 82)、彼が「管理体制の一部分」と非難した「青年音楽 (運動)」(GS 14, 69) と共通する部分を持つものであった。

アドルノがアイスラーの作品にみた、相反するものが同居する「玉虫色」の性格 (Adorno 2010, 74)、精巧さと通俗性 (Adorno 2010, 77)、模倣的で同時に詩的でもある (Adorno 2010, 81) といった特徴は、《新聞の切り抜き》のような初期作品だけでなく、戦後の作品にも認めることができる。まさにそのような点が、具体的なメッセージや肯定性が求められることの多かった東ドイツでアイスラーの作品が受容されることを困難にしたのであり、言葉を伴う作品の場合、しばしば問題はより複雑になった。音楽内部の矛盾する諸要素が複数の解釈を可能にし、そこから単一の結論を引き出すことを拒むからである。アイスラーは晩年、「音楽における愚かさ」への抵抗の文脈で「芸術の過度な政治化」に繰り返し警告を発しているが (cf. Eisler 1975, 155)、アイスラーの音楽のこのような特徴は、その過度な政治化で沈黙を強いられる諸矛盾に実質的な力を与えることを可能にしたかもしれないものである。

5. 「音楽における愚かさ」をめぐって

アイスラーの「音楽における愚かさ Dummheit in der Musik」という概念は、美学的な質や特定のジャンルを問題とするものではなく、「社会的な現象」に目を向けたものである。それゆえアドルノが「音楽的美学的問題と社会学的問題は分離不可能である」(GS 14, 397) というとき、この両者はひとつの基盤を共有しているわけではないとしても、まったく意思疎通が不可能であるわけでもない。確かにアイスラーとアドルノでは、議論の前提や目指している方向が異なり、さらに戦後に書かれた文章では、そこに不正確な情報に基づく判断が加わっていることもある。しかしそれらすべてを考慮しても、彼らの議論とその認識には本質的に多くの共通点を認めることができるのである。

たとえば「現代音楽」に関しては、アイスラーの見解は当時の東ドイツの公式路線とは明らかに一致していない。彼が批判の対象としたのは、もっぱらシェーンベルクとストラヴィンスキーから派生した、単にうわべだけを模倣する作曲家たちの方法にすぎない。また、アドルノが合唱運動に対して行った、「無傷の隠された世界という運命的な仮象」を生み出す装置 (GS 18, 814) というような批判は、アイスラーの「愚かさ」の議論の中でも、まさに中心的な位置を占めるものである。

前述のとおり、アイスラーが戦後東ドイツで展開した議論には、『映画のための作曲』の準備作業をはじめとしたアメリカでのアドルノとの議論が下敷きになっていると思われる部分がある。それは必ずしも全面的な賛同であるわけではないが、いずれにしても彼らの交流の生産的な結果であることに違いはない。彼らの相違は「理論と実践」の対立としてとらえられることが多かったが、アイスラーに対するアドルノのメモが示すのは、対象と正面から向き合い、それについて語り、批判的に分析しようとする正当な関心である。

彼らの具体的な違いはどこにあったのか。アイスラーはたとえば、音楽は「今日の時代の認識を持たないとき」に愚かになると言うが、この場合の「時代の認識」は当然のことながら、彼の政治的立場と唯物史観を含意している。アイスラーにとって、音楽は社会や時代を映すだけでなく、なによりもコミュニケーションの手段であった。アドルノはメモに、かつて彼がアイスラーに連作歌曲を見せた時のことを記している。「歌曲では常にまず要点を、いわば批判的な立場を書き留める方がいい、それから全体を書くんだ」とアイスラーは言ったといい、それにアドルノは「私とは正反対だ」と続けた。

ここでは、アイスラーがかつて、ベルクの《ヴォツェック》に対して文句をつけたことも回想されている。それは音楽そのものに対してではなく、主人公の受け身の姿勢についてだった。アイスラーは、ヴォツェックは「かしこまりました、大尉殿」という代わりに、彼を叩きのめすべきだったのに、と言ったというのである。そこにアドルノは、「主張を美学的な意味連関よりも優先すると、ものごとの論理は解体されてしまう」と記しているが (Adorno 2010: 83)、このエピソードはアイスラーの音楽に対する姿勢と、さらにはそれがアドルノに与えた強い印象を物語る。

これと同様の例は、アイスラーが「音楽における愚かさ」について対談形式で説明を試みた文章の中にも存在する。それはシュトックハウゼンの《少年の歌 Gesang der Jünglinge》(1955/56) に対する批判である。この曲で用いられる音節と単語は旧約聖書のダニエル書第3章「燃えさかる炉に投げ込まれた3人」からとられた。ネブカドネツァル王の建立した金の像を拜むことを拒んだ3名のユダヤ人が炉に投げ込まれたが、彼らは神の子に導かれて無傷で炎の中を歩いていて、という物語である。ここでアイスラーの非難の矛先は、その音響や制作手法ではなく、録音テープの操作によって王に対する3人の抵抗のくだりが故意に理解不能なものとなされ、最後に神への賛美のみが聞こえた、ということに向けられている。それによって「この聖書の箇所の本質的な社会的な意味はあとかたもなくなった」というのだ (Eisler 1982: 395f.)。ここに、彼が「愚かさの克服」のために、他の人々と共有す

ることを前提としている思想的基盤が見える。

アイスラーは死の10か月前の1961年11月、とくに「西ドイツの音楽家たち」の状況を危惧するという文脈で、次のように述べた。

他の芸術とは異なり、音楽にはいまだ古い性格、つまり感覚が麻痺したところ、無意識的なところがある。これは世界の闘争と関わりあいにならないように努め、その社会的な立場を認識せず、この時代の取り組みに関与しようとしなないタイプの音楽家たちとともに作り出されているものだ。彼らは、自分は政治とは関係がないと思っているが、政治の方が彼らと関係しているのだということ、一般的な利益は彼らの利益でもあるということ、そしてひとは社会の外側にあっては、生きるというより無気力にただあることしかできないということを忘れている。(Eisler 1982, 483)

この発言の背後に、壁の建設を間近に控えた冷戦下の東西の緊張の影を認めることはできるかもしれないが、彼が東ドイツ国内に対しても、同様に種々の提言や批判を行ってきたことは付言しておくなければならない。前述のあらゆるものの「過度な政治化」への警告もそのひとつである。これらの発言はアイスラーのいう「愚かさ」の質の一端を物語っている。ここからは、社会において音楽が果たしうる役割、音楽が置かれている状況や音楽に与えられようとしている役割のいずれに対しても無関心であってはならないという主張を読み取ることができる。アイスラーが「音楽における愚かさ」の克服を目指すとき、彼が念頭に置いているのは、作曲家、演奏家と、実際に社会を構成している最終的な音楽の受け手である。だから彼は生涯、「誰に向けて音楽を書くのか」を問題にし、「時代に即した意識」として「知的であること」を音楽家と聴衆の双方に広く要請し、そして受容できる音楽の幅を広げるための教育の重要性を強調したのである。

この「音楽における愚かさ」の克服という課題は、過去から引き継いだ作曲手法、音楽作品、音楽的伝統および慣習と現在の社会の関係を見据え、それに検討を加え、そこから未来のための方策を導き出すというスケールの大きなものであった。シェーンベルクの下で学んだアイスラーは、従来の意味での芸術音楽の歴史と決別したわけではないし、「新音楽」と音楽的な素材に関するアドルノの議論の多くは、アイスラーの観点と本質的に矛盾するものではない。しかしその一方で、「音楽的な素材の自律的で絶対的な発展によりどこを求めようとする理論家たちは、人間による音楽は人間のためになされることを忘れている」(Eisler 1982, 398)というアイスラーの言葉は、アドルノとの根本的な違いを示唆している。アドルノの議論の重点が「自律的な音楽」に置かれていたのに対して、アイスラーの目指した音楽文化は「自律的な音楽」と「実用音楽」という二項対立を超え、その区分が止揚されたところであったのであり、そのために、彼にはその双方の欠点を克服する必要がある。彼の「音楽における愚かさ」の議論が、アドルノが問題にするよりも範囲が広いのはそのためであろう。アドルノとは異なり、アイスラーは「共同体音楽」に欠点だけを見ていたのではない。確かに多くの危険

を伴ってはいるとはいえ、現実に多くの人々に聴かれ、歌われる音楽の価値を、彼はその活動のひとつの原点ともいえる労働運動の経験から知っていた。「愚かさの克服」が最終的に目指したものが「個人に歴史的に新しい自由裁量の余地を与える政治的音楽的知性の集団的な形成」(Haug 1995, 882)であるならば、アドルノが指摘したようなアイスラーの音楽の両面性は、そのための本質的な条件であったはずである。

略号一覧

- GS Adorno, Theodor W. *Gesammelte Schriften*. Herausgegeben von Rolf Tiedemann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.
- HEA Hanns Eisler Archiv (Archiv Akademie der Künste, Berlin)
- Eisler-Stephanie Sammlung Stephanie Eisler (Archiv Akademie der Künste, Berlin)
- Klemm Eberhardt-Klemm-Archiv (Archiv Akademie der Künste, Berlin)

注

- (1) ドイツ音楽大学 Deutsche Hochschule für Musik はアイスラーの死後の1964年に、ベルリン・ハンス・アイスラー音楽大学 Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin に改称された。
- (2) これについては多くの根拠を挙げることができるが、たとえば1969年に西ドイツで初めてアイスラーとアドルノの連名で出版された『映画のための作曲』へのアドルノによる序文には「アイスラーと私は互いの政治的な見解の相違について何の幻想も抱いてはいなかった。私たちは1925年以来の友情を危険にさらしたくはなかったから、政治的な議論はしなかった。」(Adorno/Eisler 2006, 136)とある。
- (3) この概念については拙論文「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——」『芸術学研究』第27号(2017): 1-15も参照されたい。
- (4) Günter Mayer, “Hanns Eislers Beitrag zur Herausbildung einer kritischen Musikpraxis und -theorie,” in *Brecht — Eisler — Marcuse 100: Fragen kritischer Theorie heute*, hrsg. v. Victor Rego Diaz, Kamil Uludag und Gunter Willing (Berlin, Hamburg: Argument Verlag, 1999), S. 33-41.
- (5) Jürgen Schebera, “»Unsere alte, auf 1925 zurückdatierende Freundschaft...« Adorno — Eisler: Ein spannungsvolles Verhältnis über vier Jahrzehnte — im Spiegel von Brief- und Textzeugnissen,” in *Hanns Eisler*, hrsg. v. Albrecht Dümling (Frankfurt a. M. und Basel: Stroemfeld, 2010), S. 42-72.
- (6) Martin Hufner, “Adorno und Eisler. Aspekte der Zwölftontechnik,” in *Hanns Eisler*, S. 84-92.
- (7) 2.の《新聞の切り抜き》および3.の《混声合唱のための4つの作品》については拙論文「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」『東京芸術大学音楽学部紀要』第41集(2016): 79-94も参照されたい。
- (8) クーアフルステンダムはベルリンの目抜き通りのひとつで、1920年代にはカフェや劇場が並び、「黄金の20年代」の象徴ともいえる存在であった。
- (9) アドルノがここで「1933年以前」と言っているのは、それがヒトラーの政権掌握と、アイスラーの亡命開始の年であったからだと考えられる。アイスラーが労働運動のための実践的な歌曲や演劇、映画のための音楽を手がけはじめたのはそれよりも早く、ここでアドルノが意図しているのはそのジャンルの音楽のことであって、1933年を境にアイスラーの作風に大きな変化がみられる、という意味ではない。
- (10) この作品における「新即物主義」の傾向は、この時期の全般的な社会情勢および労働運動の状況と、それに対してアイスラーがどのような形で音楽的に関与しようとしたかということを経合して判断されるべきである。これについてはH. Fladt (1979)が参考になる。
- (11) ハンス・ブンゲからアドルノに送られた『Sinn und Form』誌のアイスラー特別号への寄稿依頼に対す

- る 1964 年 2 月 11 日付のアドルノからの返信。(HEA 7569)
- (12) この経緯の詳細については Schebera (2010), Lück (1969) などに詳しい。
- (13) cf. Adorno, “Die gegängelte Musik,” in *Dissonanzen: Musik in der verwalteten Welt*. (GS 14), S. 51-66. [アドルノ「操られた音楽」(三光長治, 高辻知義訳)『不協和音 — 管理社会における音楽』, pp. 85-112.]
- (14) 計画自体がいつ頃からあったのかは不明だが, アドルノは 1964 年 2 月 11 日付けの、『Sinn und Form』のアイスラー特別号のための寄稿依頼に対する H. Bunge への返信の中ですでにこの計画について述べており, そこでは「アイスラーもこれに同意していた」と書かれている。(HEA 7569)
- (15) 1965 年 1 月にアイスラーの息子ゲオルクが録音をフランクフルトに届け, アイスラーの妻シュテファニーは 1965 年 3 月と 1966 年 2 月に室内楽作品および『Lieder und Kantate』全 9 巻を送っている。(cf. Eisler-Stephanie 122)

引用・主要参考文献

- Adorno, Theodor W. 2003. *Dissonanzen/Einleitung in die Musiksoziologie*. (GS 14) [アドルノ『不協和音 — 管理社会における音楽』三光長治, 高辻知義訳, 平凡社, 1998 年/アドルノ『音楽社会学序説』高辻知義, 渡辺健訳, 平凡社, 1999 年]
- _____. 2003. *Musikalische Schriften V*. (GS 18)
- _____. 2010. “Notiz über Eisler.” In *Hanns Eisler*. Hrsg. v. Albrecht Dümmling. Frankfurt a. M. und Basel: Stroemfeld, S. 73-83. (QuerStand. Musikalische Konzepte, Bd. 5/6)
- Adorno, Theodor W. und Hanns Eisler. 2006. *Komposition für den Film* (Mit einem Nachwort von Johannes C. Gall und einer DVD »Hanns Eislers Rockfeller-Filmmusik-Projekt 1940/1942«) Herausgegeben von Johannes C. Gall. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Eisler, Hanns. 1949. *Komposition für den Film*. Berlin: Verlag Bruno Henschel und Sohn.
- _____. 1975. *Gespräch mit Hans Bunge: Fragen Sie mehr über Brecht*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik. (Hanns Eisler Gesammelte Werke, III/7)
- _____. 1982. *Musik und Politik. Schriften 1948-1962*. Leipzig: VEB Deutscher Verlag für Musik. (Hanns Eisler Gesammelte Werke, III/2)
- _____. 2007. *Gesammelte Schriften 1921-1935*. Herausgegeben von der Internationalen Hanns Eisler Gesellschaft. Wiesbaden, Leipzig, Paris: Breitkopf & Härtel. (Hanns Eisler Gesamtausgabe, IX/1.1)
- _____. 2018. *A-cappella-Chöre 1925-1932*. Herausgegeben von Johannes C. Gall. Wiesbaden, Leipzig, Paris: Breitkopf & Härtel. (Hanns Eisler Gesamtausgabe, I/5)
- Fladt, Haltmut. 1979. “Eisler und die neue Sachlichkeit.” In *Hanns Eisler*. (2. veränderte, mit einem Vorwort versehene Auflage) Berlin: Argument-Verlag, S. 86-96. (Argument-Sonderband 5)
- Haug, Wolfgang Fritz. 1995. “Dummheit in der Musik.” In *Historisch-Kritisches Wörterbuch des Marxismus*, Bd. 2, col. 874-882.
- Lück, Hartmut. 1969. “Anmerkung zu Theodor W. Adornos Zusammenarbeit mit Hanns Eisler.” In *Die Neue Linke nach Adorno*. hrsg. v. Wilfried F. Schoeller, München: Kindler, S. 141-157.
- Notowicz, Nathan. 1971. *Wir reden hier nicht von Napoleon. Wir reden von Ihnen!: Gespräche mit Hanns Eisler und Gerhart Eisler*. Berlin (Ost): Verlag Neue Musik.

本研究は JSPS 科研費 JP16K02234 の助成を受けたものです。