

## 引き裂かれたポートレート

—オペラ「画家マチス」のはらむもの—

江 藤 光 紀

一昨年95年（この原稿を書いている時点での）は、オーケストラのほとんど全ての楽器のためにソナタを残し、「作曲法教程」などの著者としても名高い作曲家パウル・ヒンデミット（1895-1963）の生誕百周年にあたり、我が国でもこれを祝う行事が幾つか行われた。こうしたイベントによってヒンデミットの創作実体がある程度明らかになってきたが、実際にはその名前に比べるとまだまだ埋もれている作品が多く、知識も断片的で、取り上げられる演目にもかなり偏りが見られるようだ。

1920年代には、ヒンデミットは文字通りドイツを代表する若手作曲家で、エネルギーに新作を世に問い、ストラヴィンスキーやシェーンベルクに劣らない名声を誇っていた。だが、こうしたアヴァンギャルドとしてのヒンデミットのポートレートは、今日思いの外知られておらず、現在のヒンデミット像はその後の一部の作品だけでつくられているように思われるのである。もっともこうした理解の背景には、ヒンデミット自身が抱いていた音楽思想も大きく関与しているので、古い作曲家像から脱却し、新たな像を作り上げていくためには、その思想的変遷を辿り検討し直してみる必要がある。そこで本稿では中期の代表作、オペラ「画家マチス」を中心に、そこに至る創作の諸相を概観し、またその後の活動に占めるこのオペラの位置を考察する。そのことによって、新しいヒンデミット像を考えていくための鍵を提供したい。

### \* 「画家マチス」以前 —— 時代を呼吸する作曲家

パウル・ヒンデミットはフランクフルト近郊の町、ハーナウで生まれた。父ロベルト・ルドルフ・エミール・ヒンデミットは画家／塗装工として、その地

区の労働者階級地域で暮らしていたという。パウルは三人兄弟の長男で、幼少から音楽に興味を示し、ヴァイオリンとヴィオラを習っていた。

生活上の労苦もあって音楽を学ぶ道のは決して楽ではなかったが、ヴァイオリンに習熟するかたわら、1912年からはフランクフルト音楽院で作曲をまずアルノルト・メンデルスゾーンに、続いてベルンハルト・ゼクレスに師事。14年には師レープナーのカルテットに加わり本格的な音楽活動に乗り出す。翌15年にはベートーヴェンのヴァイオリン・コンチェルトのソリストをつとめ、その力量が買われてフランクフルト歌劇場のコンサートマスターに就任し、音楽的な資質を一気に開花させた。一方、16年に最初のオーケストラ作品であるチェロ協奏曲が完成し（同年6月に作曲者自身の指揮で初演）、ヒンデミットの多面的な才能が明らかになる。コンチェルトというよりむしろシンフォニーに近いこの作品には、ロマン派の音楽語法の習熟だけでなく、オーケストラの扱いから、チェロのソリストティックな効果に至るまでを、完全に掌握した上での自信をもった筆運びがみられ、習作とはいえ、とても二十才の青年の作とは思えない完成度である。

ところで前年の15年には、父エミールが従軍先のフランドルでなくなっている。長男パウルは家計を支える義務を負って、上述の演奏活動の他、カフェバンドなどでも働いている。17年には戦争の激化にともなってパウルも徴用され、しばしば前線近くまで赴き、軍楽隊の一員として演奏に従事した<sup>(1)</sup>。

終戦後、ヒンデミットはヴァイオリニスト／ヴィオリストとしての活動を再開するが、同時に作曲家としての活動にも精力的にとりこんでいく。最初の際だった成果は作品番号11の下にまとめられた5つの弦楽ソナタ群であろう。構想の根を14年にまでさかのぼるこの曲集は、伝統と革新の対立と止揚という創作の出発点をはっきりと刻印されている。例えば作品11-4の番号をもつピアノ伴奏付きのヴィオラ・ソナタは、ドビュッシーの晩年のソナタを思わせる美しいレチタティーヴォで始まる（従軍中、上官の希望でドビュッシーのカルテットを演奏していたとき、ラジオからドビュッシー死去の報が伝えられた、との回想が残されている<sup>(2)</sup>）が、アタッカで結びつけられた第2楽章と第3楽章は民謡風の主題による4つのヴァリエーションになっている。変奏という展開手法を、この後ヒンデミットは生涯に渡って好んで用いるようになる。ところどころで協和音を用いながら、それにつづく半音階進行によって結局無調的な

印象を与えている無伴奏ヴィオラ・ソナタ op.11-5には、後期ロマン派、特にマックス・レーガーの影響が指摘できる。そして「パッサカリアの形式とテンポで」と題された第4楽章は、バッハのニ短調シャコンヌの今日的なパロディーとみることができよう。Op11-1, 2のヴァイオリン・ソナタにはブラームスの影が差している一方で、op11-3のチェロとピアノが針金のようなラインを描いてつきすむ第1楽章は、後年の「新即物主義」時代の作風を予見している。

この五つのソナタが完成した年、1919年にはオスカー・ココシュカの戯曲に基づいた最初的一幕オペラ「殺人者、女たちの希望」op.12が作曲され、これによってヒンデミットのいわゆる「表現主義」の時代が始まる。音楽における表現主義はすでに第一次大戦前のシェーンベルクらによって始まっているとされるが、モノドラマ「期待」(1909)、「幸福な手」(1913)などの例外的な作品を除けば、表現主義のテキストに基づいた最初の本格的オペラはヒンデミットの手になるのである<sup>(3)</sup>。ココシュカの台本は戦争から帰ってきた男とそれを迎える女との激しい闘争を描いた作品だが、続いて翌年、ヒンデミットは精力絶倫のビルマの王を題材にした人形劇、フランツ・ブライ作の喜劇「ヌシュ・ヌシ」op.20を、さらに21年には修道女の幻想と背徳をテーマとするアウグスト・シュトラム台本の「聖女スザンナ」op.21を作曲して、名実ともに若手の筆頭に躍り出る。

ヒンデミットの「表現主義」の問題はまず、テキストとの関連において理解されなければならない。プッチーニを意識していると思われる三部作オペラにはそれぞれ、両性間の争い(=生氣論、「殺人者」)、享楽(=快樂主義、「ヌシュ・ヌシ」)、本能(=禁欲主義、「聖女スザンナ」)というテーマが振りあてられ、主題上の関連づけがなされている<sup>(4)</sup>。またこの間にも、例えば作品18のピアノ伴奏付き歌曲集ではクリスチャン・モルゲンシュテルン、エルゼ・ラスカー・シューラー、ゲオルグ・トラークルといった詩人の詩に作曲しているし、「聖女スザンナ」完成直後にも、エドゥアルド・ライナッヒャーのテキストによる歌曲集「死の死」op23.aや、「スザンナ」とモチーフ上の親近性を感じさせるトラークル作の「若き乙女」op23.2などを続けざまに仕上げている。これらの作品群はヒンデミットの創作の最初の山を築き上げている。

音楽のほうでも、テキストの劇的な効果を高める作曲手法は幾つも見て取れ

よう。マンフレッド・ヴァーグナーは3部作オペラについて、セクシャリティー、のぞき見趣味、エクスタシー、集中効果、情景描写といった5つのポイントから、オーケストラの幅広い音域、ダイナミックスレンジ、打楽器の効果的使用など、音楽的な特徴を具体的に挙げている<sup>(6)</sup>。確かに「殺人者」の冒頭の金管楽器の咆吼は、その後の闘争と暴力の荒々しいストーリーを象徴しているし、また例えばソプラノにヴィオラ2本、チェロ2本という特殊な編成で書かれた「死の死」の、中低音弦楽器群が織りなす分厚いテクスチュアは、「浄夜」の濃密な世界を思い起こさせよう。

しかしここで注意しなければならないのは、アンネグリット・ラウベンタールが詳細な研究によって明らかにしたように、三部作オペラのうち後の2作には、かなり緻密に計算された構造が隠れているということである<sup>(6)</sup>。特に「聖女スザンナ」は、音楽はテキストに導かれるままに流れているように見えて、実は長大な変奏形式をとっており、しかもそれは小節数上、厳密なシンメトリー構造を示しているのであって、決してその場の思いつきや情景描写だけで書かれているわけではない。テキストと音楽が独立して存在するという、後年の「新即物主義」的な音楽把握は、突然始まったことではなく、この初期表現主義オペラにすでに内包されているという指摘は、極めて示唆的である。

従って、次の連作歌曲集「マリアの生涯」op.27が、ヒンデミットの新古典主義への転回だとする見方は先ず第一に、ライナー・マリア・リルケという抒情詩人のテキストに作曲したという、テキスト選択の問題として考えなければならぬだろう。確かにこの曲では、バロック初期の作曲家のメロディーからの引用があったり（第1曲「マリアの誕生」）、歌謡のレチタティーヴォ的な扱いが見られたり（第3曲「マリアへのお告げ」）するが、一方でヒンデミットお得意のかなり長大な変奏形式が取り込まれてもいて（第14曲「マリアの死：第二の歌」）こうした楽曲では、テキストのストーリーにお構いなく、音楽は勝手に展開していくのである。

音楽の自律性において古典に回帰するという傾向は、翌24年の「セレナード——ロマンティックなテキストによる小カンタータ」において、バロックスタイルを踏襲することによって一層の深化を見る。ソプラノ、オーボエ、ヴィオラ、チェロという室内楽のためのこの歌曲集では、楽曲の合間に器楽のデュオやトリオの楽章が挟まれていたり、歌曲の構造にトッカータやクーラントが組み込

まれているのである。

さて、編成を切りつめ古典的なスタイルに戻り、同時にロマン主義的な主観や情緒の表出を避けるのは、この時代の流行でもあった。この流れはストラヴィンスキーの歩みを追っていくと良く理解できる。ヒンデミットのこうした過程は、ストラヴィンスキーでは丁度、ペルゴレージに基づくバレエ「プルチネッラ」(1920) からギリシャ古典劇「エディプス王」(1926) にいたる新古典主義様式の完成の途上に重なり合っていて、器楽曲としては「管楽器のためのシンフォニーズ」(1920)、「オクテット」(1922)、「ピアノ協奏曲」(1923) など、感情移入を故意に避けた「乾いた」音楽が生まれている。またこの直前には「兵士の物語」(1918)、「ラグタイム」(1918)、「ピアノ・ラグ・ミュージック」(1919)などでジャズの要素をとりこんだかと思えば、22年にはアコーディオンの印象的なオペラ・ブッフ「マヴラ」で、サブカルチャーに接近したりもしている。カフェ・バンドでの演奏経験もあったヒンデミットが、こうした傾向に無関心であったはずはなかろう。

ヒンデミットのジャズや新音楽への接近はかなり早く、ピアノ曲「夜に」op.15 (1919) の第13曲「フォックストロット」にまずあらわれ、「ダンス曲集」op.19を経て「ピアノ組曲 "1922"」op.26で頂点を描く。「1922」には、アーチの役割を果たしている緩徐楽章「夜曲」をはさんで「マーチ」「シミー」「ポストン」「ラグタイム」と、いずれも身振りや結びつく音楽がならんでいて、「1922」という題名とともにサブカルチャーや状況的な要素を取り込む姿勢が見える。ここで作曲者の関心はピアノのアタックに集中しており、音楽は激しい不協和音をきまさせながらエネルギーに進行する。

戦前の前衛音楽をリードしたドナウエッセンゲン現代音楽祭で1922年に初演された「室内音楽第1番」op.24-1も、こうした傾向を如実に示している。「非常に堅いリズムで」と題された第2楽章は、しかつめらしい軍楽隊へのおどけたパロディーといった風情である。終楽章「フィナーレ：1921」ではフォックストロットが引用されたかと思うと、最後はサイレンがうなりをあげてはちゃめ切れた幕切れとなり、初演の際にも物議をかもした。

また、1921年に夏の休暇先で知り合った映画監督アーノルト・メラノのために、「嵐と氷の中で」という山岳ドキュメンタリーの映画音楽が作曲され、新

しいメディアの模索もはじめられた。映画音楽へのヒンデミットの関わりは比較的最近の研究で明らかになってきた領域である<sup>(7)</sup>。サイレントからトーキーへの発展途上にあった映画において、その背景となる音楽のありかたも未だ模索の最中だった。ヒンデミットは現代音楽祭の委員に就任してから、27年-29年のシーズンに映画音楽に関する試みをテーマに乗せている。映像と音楽をどのようにシンクロナイズさせるのかは、モンタージュなどの映画技法との関連もあって、当時非常にアクチュアルな問題だった。また、映画音楽の出現によってサイレント時代に映画館につとめていた音楽家たちの雇用問題も生じており、この点もヒンデミットが後年「社会における音楽」といったテーマに入っていく萌芽となっていよう。

メディアへの関心ということなら、他にも触れておかなければならないポイントが幾つかある。バウハウスのオスカー・シュレンマー（「殺人者」の舞台美術を担当していた）の「三位一体パレエ」のために作曲した機械オルガンのための作品（1926）など、その一例であろう。機械と神話との融合という意欲的なテーマをもったこの抽象パレエのために、ヒンデミットは自動オルガンのロールの上に直接作曲した。オルガンは戦時中に焼失してしまったが、バーデン音楽祭用に編曲した組曲版（1927）の録音が現在でも残っており、そこでは人間の手では実現できないような、めくるめくスピードのオルガンのポリフォニーが、シャーマン的なドラム音とよく融けあっている。またラジオ放送用に、クルト・ヴァイルと組んでブレヒトの台本に作曲した「リンドパークの飛行」（1929）も、こうした試みの一つとしてあげることができるだろう。

さて、多岐に渡る20年代の作品群の中でもひととき大きくそびえているのは、はじめてのフルサイズのオペラ「カルディヤック」（1926）である。「カルディヤック」は、ここに至るまでの創作の諸要素を含むと同時に、30年代の創作を方向付ける大きな根になっているだけに、その評価は容易ではない。ヒンデミットは三部作一幕ものの後、適当な題材があれば自分は数週間で新しいオペラを作曲してみせる、とショット社のシュトレッカーに書き送っているが、その適当な題材がなかなか見あたらず、ようやくロマン派の作家E.T.A.ホフマンの小説を、同時代のエッセイスト、フェルディナント・リオンが戯曲化したリブレットに出会って作曲を決心するのである。

ロマン派の台本とはいえ、テキストは表現主義的な要素をあちこちにたたえ

ている。幕が上がると、パリの町中でおこる連続殺人事件に群衆がおびえる騒然とした光景が直ちにあらわれる。この殺人事件は、実は天才的な腕前をもった金細工師カルディヤックがおこしたものである。カルディヤックは自分の創造物を愛するがあまり、それらを取り戻そうとして顧客を次々と襲うのであった。こうしたストーリーに合わせるために、ヒンデミットは場合によってはかなりどぎつい効果を狙ったオーケストレーションをあちこちに施しているし、不協和音をもものともしないエネルギー的な音楽進行も持ち込まれている。この意味では、「カルディヤック」は三部作一幕ものや、20年代の即物的な傾向を示す器楽曲との関連を強く示しているのである。

しかしまた「カルディヤック」は、ナンバー・オペラという古典的なスタイルを復活させていたり、ストーリーと関係ない音楽進行をあちこちに導入することによって、「マリアの生涯」や「セレナード」で見た方向性を取り入れてもいる。例えば第8曲のアリアでは、カルディヤックの娘が愛人への思慕の念を歌っている間、音楽はヴァイオリン、オーボエ、ホルンを中心にバロック・スタイルのコンチェルト・グロッソを奏でている。第10曲の、娘とカルディヤックの感情のすれ違いを示す「非常にゆっくりと、表現をもって」という但し書きのついたデュエットでは、伴奏のほうはフーガを演奏しているというありさまなのである。

もともとリオンの表現主義的なテキストと、ヒンデミットが当時とっていた新古典的な方向性との亀裂を、どう乗り越えるのかが、オペラ作曲にあたっての最大の問題点であった。要所は表現力の強いトゥッティで締め、普通のオペラなら詰め物になる伴奏の部分を、ネオ・バロック的なスタイルで処理することによって、ヒンデミットはかなり高度なレベルでこの問題に答えている。その意味で「カルディヤック」はニューメイヤーが評定しているように、ベルクの「ヴォツェック」やブゾーニの「ファウスト博士」と比肩しうる、時代を代表するような重量感のあるオペラに仕上がったのだといえよう<sup>(8)</sup>。

20年代後半から30年代にかけて、ヒンデミットの創作は社会性を強めていく。「行ったり来たり」(1927)や「今日のニュース」(1929)などの「時事オペラ」の創作が、その系列の一つを形作っている。その時々の時事的な内容を反映させたオペラのことだが、クルシェネックの「ジョニーは演奏する」(1927)がこうした方向に先鞭をつけ、ヴァイルも「皇帝は写真をとらせたもう」(1928)

で参画する。これらのオペラではジャズ・ヴァイオリニストがアメリカに向かったり、パリ旅行中の皇帝が、写真館でタンゴを踊ったりという他愛もない場面が取り込まれており、早くからサブカルチャーに関心を寄せていたヒンデミットが、関心をかき立てられていたであろうことは想像に難くない。

もう一つはバーデン音楽祭を舞台とするベルトルト・ブレヒトとの共作で、ここでは「教育劇」(1929)が作曲されたほか、前述した「リンドバークの飛行」などが作られている。しかし、劇と音楽に対する考え方の違いから両者の共作は2作に留まる。「リンドバーク」の場合も、「ソング」を基本とするヴァイルの音楽と、伝統的な「オペラ」を意識しているヒンデミットの作風の間には越えられない溝があった。ヒンデミットはこの後聴衆との関係を独自に模索し、プレーン音楽週間への参加などを通じて、音楽の楽しみをアマチュア音楽家たちと分かち合うような方向を探りはじめる。

この時代、政治の領域ではナチがその不気味な影をしのばせはじめていた。「今日のニュース」を見たヒトラーは、裸の主人公ラウラ（実際には肉襦袢を着用していた）が歌う「給湯器のアリア」に激怒していた。バーデンでのブレヒトとの共作は、38年の「頽廃音楽展」のパンフレットの一部を飾ることになるだろう<sup>(9)</sup>。

### [註]

- (1) 伝記的な事項については主に Kemp. Ivan : *Paul Hindemith*, (The New Grove Modern Masters, 1984)を参照した。
- (2) Neumeyer. David : *The music of Paul Hindemith*, Yale University Press p113. 作品11の以下の部分についても、ニューメイヤーのアナリゼは参考になった。
- (3) J.ウィレット, 片岡啓治訳「表現主義」平凡社 p212。
- (4) Laubenthal. Annegrit : *Paul Hindemiths Einakter Triptychon*, Frankfurter Beiträge zur Musikwissenschaft Band 15. 1986 S.243
- (5) Wagner. Manfred : *Zum Expressionismus des Komponisten Paul Hindemith*, Erprobungen und Erfahrungen zu Paul Hindemith's Schaffen in der zwanziger Jahren (hrsg. D.Rexroth) 1978. Schott
- (6) Laubenthal, ebd S.173f
- (7) この点については、藤村晶子「映画に目が眩んで・機械仕掛けの音楽——ヒンデミットとサイレント映画をめぐる二、三の事柄——」(ベルク年報 [7]) 参照。



- (8) Neumeyer, op.cit, p169f,  
 (9) Katalog : *Entartete Musik — Eine Abrechnung*, von Staatsrat  
 Dr.Hans Servus Ziegler, Völkischer Verlag G.M.H., Düsseldorf  
 1938 S.31-32

### \* オペラ「画家マチス」 —— その成立の経緯

交響曲「画家マチス」(1934)はヒンデミットの作品のうちで、オーケストラのレパートリーとしてもっともよく上演される曲である。ごつごつとした旋律線を描き、時に無調の間際にまで進んでいいた20年代の作品に比べると、このシンフォニーは遙かに柔和なメロディーラインをもち、オーケストラの処理も「天使の合奏」と題された第1楽章の対位法をはじめとして、全体に非常に巧みになされている。見せ場までの構成力も見事で、器楽作品として愛好される理由はよく分かるのである。

しかし、この作品はもともと純粹器楽曲として作曲されたものではない。ヒンデミットは農民戦争(1525)の混乱期に生きた同郷のバロック・マニエリスムの画家マチス・グリューネヴァルトと、その代表作であるイーゼンハイムの祭壇画を題材にしたオペラを作曲しようと、自ら台本の執筆に取りかかる。台本と平行して、音楽の作曲も進められた。ヒンデミットはオペラ全体のうち、まず音楽的な密度や複雑な構成が必要な部分から取りかかり、こうした部分だけを抜粋して34年、オペラの完成に先だって三楽章からなる器楽作品へとまとめ上げた。これが交響曲「画家マチス」である。

ストーリーを捨象し、音楽構成だけで器楽曲を作るという姿勢は、歌詞と音楽は自立して存在する、というヒンデミットの姿勢をよく物語っており、そうした背景もあってこのオペラの筋と成立に至るまでの複雑な事情は、交響曲の演奏頻度に比べると、話の種くらいにしか扱われず、あまり知られていないようだ。しかし掘り下げて調べてみると、このオペラには、完成に至るまでの状況のドラスティックな変化が巧みに読み込まれていたり、その間のヒンデミット自身の内面の揺れ動きすら潜んでいることが分かってきて、そのことは翻って交響曲の理解にも微妙な影を投げかけているように思われるのである。そこでこの節では、まずオペラのストーリーを簡単に確認したあと<sup>(1)</sup>、交響曲からオペラの製作、上演に至る経緯を、主にいわゆる「ヒンデミット事件」と呼

ばれている音楽界の政争に焦点を当てて見てゆきたい。

オペラは「天使の合奏」という副題のついた前奏曲で始まる。これはイーゼンハイムの祭壇画の第2相に描かれている、キリストの生誕を表す場面からとられており、ヒンデミットは交響曲の第1楽章をそっくりそのまま前奏曲として用いた。曲は和声モチーフ、コラル主題（「3人の天使が甘美な歌を歌った」という古いドイツ民謡の引用）、対位的に展開されるメロディーが次々に提示され、あたかもガンバやリュートを弾く天使たちが、技巧の限りを尽くして世界の調和を象徴的に奏でているかのようだ。

幕が上がると、5月の昼下がり、マチスが柱廊に絵を描いている。聖堂の方から昼の祈りが聞こえてくる。そこへ農民蜂起の指導者シュヴァルプとその娘レギーナが逃げ込んでくる。シュヴァルプは傷ついており、マチスは彼を休ませてやる。

第1幕で早くもこのオペラの主要なテーマがあらわれる。それは傷から立ち直り、マチスの絵を見たシュヴァルプによって歌われる。「政府軍が近づいてくる。もしやつらが勝てば、農民たちは永久に根絶やしにされてしまう。もっともみんな消えてしまったところで、おまえは自分の絵の前に立って、誰も知りたいとも思わないようなものを描いているんだろう？ 神がおまえに課されたものを、おまえは果たしているのか？ 創造し描くこと、それだけで充分なのか？ 単なる自己満足になっていないか？」（第2場）

神に導かれ民族の根に戻っていくものだけが繁栄するのだ、という合意に二人が達したところで、レギーナが政府軍の追っ手が近づいてきたことを告げる。マチスは自分の馬を貸し与えて、二人を逃がしてやる。政府軍の首領ズィルベスターに不忠をなじられたマチスは、その是非を直接自ら仕えるアルブレヒトに問うと言う。

第2幕。マインツの市民が大司教アルブレヒトの帰還を待っている。市民たちは教皇派とルター派に別れており、対立が激しくなったところにアルブレヒトが帰ってくる。アルブレヒトは市民を散会させ、あとにはマチスを含め、主要人物だけが残る。ローマからルター派の書物を焼き払うよう焚書の命令が伝えられ、ひとたびアルブレヒトはこれを拒絶するものの、教会は同意してしまう。ここでアルブレヒトは自由と芸術の擁護者として描かれている。「おまえ

(マチス)が、自分に関係ない事柄に首を突っ込んでいるのを見るのは気に入らないぞ。自分に課されたことをきちんと果たせ。われわれは皆、自分の領域の中に留まっていなければならないのだ」(第5場)

第3幕は焚書の準備の場面。ルター派は密かに書物を隠そうとするも、見つかって没収される。ルター派の市民リーディングーはルターからの手紙を仲間にし、この勢力を守るためには司教アルブレヒトを結婚させるべきだという内容を読み上げ、自分の娘ウルズラをその相手として提案する。一方マチスに心を寄せていたウルズラは、マチスに同行させてもらうように頼むものの、マチスは絵筆を擲ち戦争に加わる決意をする。「私はもう描くことはできない。人々の悲しみが私の腕と感覚を麻痺させるのだ。不正、貧困、病い、苦痛。手助けすることを怠れば、私も同罪ではないか？ 私の血と命が苦しみの防具だ！

私は悲惨の中へと入って行かねばならないのだ」(第3場) 焚書がおこなわれ、落胆したウルズラはアルブレヒトとの結婚に同意する。

第4幕。6月のある村の情景。農民戦争は激化し、無法状態になった村では農民による略奪がおこなわれている。伯爵とその夫人が引き立てられ、伯爵が殺されたところで、マチスが登場し、農夫たちの無法ぶりを諭す。農夫たちはしかしマチスの言うことに耳を貸さず、カペルの聖処女像の方へすがりつく伯爵夫人を絵から引き剥がし、その絵を破壊する。これに怒ったマチスは「人獣め！」と叫んで彼らにつかみかかるが、逆に殴り倒されてしまう。そこへシュヴァルプとレギーナが反乱鎮圧の軍が近づいていることを告知させる。農民たちは死の恐怖にかられる。政府軍との闘いの中でシュヴァルプは死に、マチスは捕虜になるが、伯爵夫人の嘆願で命をとりとめ解放される。マチスの挫折の独白。「弱きものよ！ おまえは救済を望んだ。兄弟たちを鎖から解放することを望んだのだ。神の摂理にかなったかしこき計画を、おまえはおそらくも改善しようとしたのだ。で、おまえは何者だったのかね？ たかが欲求不満の絵描き、できそこないの男。自分のなしたことの罰を受けよ。おまえを粉々にする力に服従せよ。あきらめるのだ」(第5場)

第5幕の舞台はアルブレヒトの仕事部屋。結婚の決心をしたウルズラがアルブレヒトに会う。リーディングーや教皇派の市民代表のカビートはアルブレヒトの決定に気をもむが、事情を察したアルブレヒトは隠者としての生活に入る決心をする。

第6幕は全曲のうちもっとも劇的な場面である。闇に紛れて逃げ延びたマチスとレギーナが大木の下で休んでいる。安らぎに満ちたつかの間の休息。オーケストラは前奏の「天使の合奏」を奏で始める。マチス「古い物語が僕らの眼前で敬虔な絵画を織っているのだ。それは高さところの仮象で、その意味はおまえから遠く離れているから、おまえはただそれをぼんやりと感じ取ることができるだけだ。そして、この純粹なるものから生まれた音楽が天上から来た痕跡を残しているときには、その音は私たちに、より敬虔に語りかけてくる。ごらん、天使たちが永遠の道を現世の道へとかえていくのを。人はどうしたら、天使が自分の優しい仕事のなかに舞い降りてくるのを感じることができるのだろう。天使の一人が、広げたすばらしい腕でヴァイオリンを弾いている。弓を巧みに操るから、雑な所は影かたちなく、音楽のやわらかな流れがにぎることではない。もう一人は高められたまなざしで、弦から喜びを弾き出す。3人目の天使は遠くにある彼の心の鐘と、しっかりと結びついているようだ。そうしてこの合奏を見守っている。聴くと同時にしてしまうなんて！」

するとレギーナがあのコラール主題に合わせて歌う。「3人の天使が、遠く天の高いところで鳴っている、甘美な歌を歌った」(第1場) 音楽は前奏曲の流れをほぼそのまま踏襲している。

そうしているうちにレギーナは眠りこんでしまい、舞台にはマチスしか見えなくなる。「聖アントニウスの誘惑」という幻想はここから始まる。マチスはいつの間にか聖者の格好になっていて、これまでの登場人物たちがアレゴリカルな姿に変わって次々と襲いかかってくるのである。伯爵夫人が贅沢の権化に、ボンマースフェルデンは商人に、ウルズラは乞食と殉教者に、カピートは学者に、シュヴァルプは大元帥に。そしてシンフォニーの第三楽章の主題によって、コーラスが「おまえの最大の敵はおまえ自身のうちにいる」と地獄の歌を歌う。舞台は明るくなり、聖パウルスに変身したアルブレヒトがマチスに語りかける。「ただ戦いと血の流れるだけの場所では、芸術は栄えない・・・おまえは絵に向かえば超人的な力を与えられている。厚かましくも神の賜物を否定したとき、おまえは恩知らずで、不実だったのではないかね。自分の使命を抑えつけ、民衆の中に入っていったとき、おまえは逆に民衆を遠ざけていたのだ。使命と民衆の双方へと帰るのだ。おまえの作るものはすべて、主へのささげものなのだから、どんな作品でも、それは有用なものとなろう」(第3場) 二人はシン

フォニーの末尾を飾る金管楽器のコラールに乗って「アレルヤ」と叫ぶ。

最終幕。スタジオで狂ったように仕事をした後、疲れ切って横たわるマチス。レギーナが死の床で以前マチスから渡されたりボンを返し、死後の再開を約束して息を引き取る。葬送の音楽（交響曲、第2楽章）。訪れたアルブレヒトにマチスは別れを告げ、絵筆やパレットを一つ一つ片づけたところで幕がおろる。

一聴して気づくのは、「カルディヤック」で金細工師は自分の創造のためには殺人をもいとわなかったのに対し、このオペラでは、芸術と社会情勢との狭間での芸術家の激しい内面の葛藤に焦点が当てられているという点である。ここにヒンデミットの思想の新たな相があらわれている。

一方、内容にどこまで状況的な要素を重ね合わせられるのか注意は必要だが、そのような視点が作曲者のうちにあったことは確かであろう。例えば、ナチは政権奪取後、間をあげず思想的な統制に乗り出す。その最初の現れは1933年5月10日、ドイツの全ての大学で「非ドイツの精神に抗する」行動の一貫として行われた焚書で、フロイト、ケル、トゥホルスキーらの著作が火にくべられた<sup>(2)</sup>。「画家マチス」の焚書の場面でも、「オイレンシュピーゲル」「阿呆船」「悪漢組合」といった大衆物語の名前があがり、リーディンガーはこれに対し「我々の本の灰から、言葉の力と意味が、若返って甦るだろう」と歌うが、これは情勢へのかなりあからさまな風刺であろう。

だがこのオペラをヒンデミットの状況に対する認識の表明と捉えると、芸術家が民族の根源に立ち返り自分の領域へと帰っていくというストーリーは、ナチに対する一種のおもねりだということにもなる。そこで次に成立の経緯について見る。

ナチは焚書の後の9月、さらに全国の学芸文化を支配下に掌握するため、「全国文化院」を設立する。これは7つの部会からなり、その総裁にはゲッベルスが就任した。部会の一つ、全国音楽院の総裁として、ゲッベルスは当時もとも高名だった作曲家R.シュトラウスを、副総裁として同じく世界的指揮者フルトヴェングラーを登用、統制の権威化につとめる<sup>(3)</sup>。一方、20年代に「即物的」な乾いた音楽を書いていたヒンデミットに対してはあからさまな攻撃が加えられており、早くも同年4月には、作品の半分は「文化ボルシェヴィズム」であるとして禁止された、と出版契約を結んでいたショット社はヒンデ

ミットに伝えた<sup>(4)</sup>。また攻撃のもう一つの理由として、当時ヒンデミットがともに活動していた弦楽トリオの同僚シモン・ゴールドベルグとエマニュエル・フォイアーマンがユダヤ人だったことがあげられる。「人種の異分子」の排除は直ちにスタートしていたが、ヒンデミットは状況的な理由だけでこのトリオを解散することではなく、逆に同年2月から3月にかけて弦楽トリオ第2番を作曲し、翌34年にはロンドンで同曲を録音したのであった。

オペラの製作については、32年にすでにショット社から画家マチスとイーゼンハイム祭壇画を素材として提案されてはいたが、ヒンデミットはシュレーカーのオペラ「刻印された人々」(1915)との題材の類似性に、はじめは乗り気ではなかった。ところが他の台本作者として考えていたゴットフリート・ベンやエルンスト・ペンツォルトとの計画が、政情の不安定からことごとく崩れてしまい、ヒンデミットのうちに「画家マチス」が再びクローズアップされる<sup>(5)</sup>。彼は33年の半ばより台本の仕事に集中的に取りかかり、8月9日付けの妻のゲルトルードに宛てた手紙には、ショット社のヴィリ・シュトレッカーにテキスト草稿を読んでやったら大喜びした、とある<sup>(6)</sup>。

ところで、文化音楽院副総裁に就任していたフルトヴェングラーは、ナチが芸術活動に口を出してくるのを快く思わず、政情によって活動を制限されている音楽家たちのために尽力していたが<sup>(7)</sup>、ヒンデミットに対しても新しい作品を委嘱して、33/34年のシーズンに名誉回復のための運動を起こそうと考えていた。しかしヒンデミットは8月以降、この新作オペラに全精力を注いでいたので、新しい交響作品を作曲する余裕はなく、折衷案としてオペラの音楽から交響組曲を編み直すという案が生まれたのである。まず11月に第二楽章にあたる「埋葬」が、翌12月に「天使の合奏」が完成するが、リブレットの粗筋がまだできあがっていなかったため、いったん作曲を中断し、必要なドラマツルギーが決定されてから、34年2月に最終楽章「聖アントニウスの誘惑」が書き上げられ、交響曲「画家マチス」が完成したのだった<sup>(8)</sup>。

この交響曲は、フルトヴェングラー指揮ベルリンフィルハーモニーによって3月12日に初演され、大変な成功をおさめたという。翌月にはヒンデミット自身の指揮でレコード録音も行われ、状況は好転するかに見えた。ナチの文化政策といっても、特にその初期においては、統一された見解や行動基準があったわけではなく、実際の弾圧や統制は高位権力者たちの派閥競争に支えられてい

るところが大きかった。「アーリア人」で国際的な名声を博しているヒンデミットをどう処すべきかは、右翼勢力の中でも意見が大きく別れていたといわれる。反対陣営の中心、文化闘争同盟が20年代のヒンデミットの「即物的な」作品に非難の焦点を向ける一方、ヒンデミットのプレーン音楽週間などを通じての大衆や青年運動への参加はヒトラー・ユーゲントなどに高く評価され、この両者に相乗りする形で、言論界の意見は二分されていたのである<sup>(9)</sup>。そんな折りの交響曲「画家マチス」の成功は、ヒンデミット支持派の拡大に大きく貢献したのだった。

ヒンデミットは、この後さらにオペラの作曲に没頭する。7月の終わりにはともかくもリブレットが完成し、8月以降にはそれぞれの場面の作曲が次々に完成していく。しかしながら幕切れはあっけなかった。時事オペラ「今日のニュース」を見ていたヒトラーはヒンデミット嫌いであり、そのことを知ったゲッベルスがヒンデミット非難に回ったのだ。反対派は一気に勢いづき、擁護の立役者であったフルトヴェングラーは論説「ヒンデミットの場合」<sup>(10)</sup>を発表して抵抗を試みるも、ヒトラーの肝いりではどうにもならず、オペラ「画家マチス」の上演は禁止される。そしてこのことがきっかけになって、フルトヴェングラーは音楽院副総裁の地位を辞任、公的な活動から身を引いてしまうのである。

これを機にヒンデミットの国内での活動の場はますますせばまっていく。他方、国際的な名声は揺るぎなかった。35年7月、演奏旅行の折りにゲルトロードに宛てた手紙には、アンセルメがパリで「画家マチス」を指揮して大成功をおさめた、とある。会場にはフルトヴェングラーも顔を見せた、これからオネゲル、アンセルメと会う約束をしている、とヒンデミットは書いているが<sup>(11)</sup>、国外での高い評価の証左だろう。オペラ「画家マチス」が初演されたのは、38年、スイスのチューリヒでである。

このような経緯を確認していくと、オペラ「画家マチス」はただ単にヒンデミットの困難な時期に書かれた作品だったというだけでなく、「画家マチス」という作品自体が、まさにヒンデミットの国内での立場を決定していくのに大きな役割を果たす鍵のような存在だったことが分かるのである。従ってこの作品は、「カルディヤック」や「教育劇」から引き継がれた芸術と社会の問題と、状況によってヒンデミットがとらざるを得なかった立場、という二つの視点から理解されなければならない。例えばこのオペラでは、音楽は構造的に書かれ

ているとはいえ、ストーリーのドラマツルギーにはかなり忠実で、時には描写的ですらある。それはヒンデミットの新しい音楽思想の現れだと捉えることができる一方で、音楽はテキストから自立してあるという音楽思潮がまさに反対派の攻撃対象だったのだから、そのような音楽を書く自由は奪われていたのだとも考えられるのである。

音楽思想と状況の関係は原因・結果という単純な図式におさまらず、むしろ事態は織り込まれた布地のように複雑な様相を呈している。ナチの台頭がなければ、題材すらこのようなものにならなかったかもしれないが、外圧がなかったところで、ヒンデミットは自己の運動と作風の結果として、調性をはじめとする伝統に立脚した堅固な作風にかえていただろう。また「カルディアック」の芸術家の傲慢は、「画家マチス」の場合のように現実との弁証的な関係を経て止揚されなければ、表現され得なかったのである。しかしながら一方、時代の風を読むのに敏感だったヒンデミットは、ここでもある流れを確かにつかみ、読み込んでいる。台本執筆の期間が国内での地位を決定するような微妙な時期にあたっていることを考えれば、支持者たちの歓心を買うストーリーを書く絶対的な必要があったことが分かるのである。リブレットは所々でそうした作者の意図を裏書きしている。もっともそれは、当時のヒンデミットの信条とはそれほどかけ離れていたわけではなかったのだが。

結果的には、こうした努力は全て水泡に終わる。オペラ「画家マチス」は主人公が絵筆や身の回りの品を箱に詰めるところで終わるが、ヒンデミットも同様に、この後自分の身の回りの品をまとめ故郷を追われるようにして出国するのである。

#### 〔註〕

- (1) 以下にかかげる台本の引用や要約は次のものを底本とする。Hindemith, Paul : *Mathis der Maler : Oper in sieben Bildern* • (EMI 7243 5 55237 2 3)
- (2) H. グラーザ, 関楠生訳「ヒトラーとナチス —— 第三帝国の思想と行動」教養文庫 p136-137
- (3) 明石政紀 「第三帝国と音楽」 水声社 1995.
- (4) Briner. Rexroth. Schubert : *Paul Hindemith, Leben und Werk in Bild und Text*. Atlantis Musikbuch Verlag. S.138
- (5) Ebd. S.140



- (6) Hindemith. P : ≧Das private Logbuch≪— Briefe an seine Frau Gertrud, Piper/Schott 1995 S.107
- (7) 例えばシェーンベルクに宛てた手紙が残っている。  
Furtwängler. Wilhelm : *Briefe*. Brockhaus. Wiesbaden 1965 S.75
- (8) Briner. Rexroth. Schubert, ebd. S.142
- (9) 明石政紀, 前掲書 p70-72。
- (10) Furtwängler. W : *Der Fall Hindemith*, Deutsche Allgemeine Zeitung 25. Nov. 1934
- (11) *Das private Logbuch*, S.113

### \* 「画家マチス」以降 —— 倫理としての音楽

「画家マチス」がこのような顛末をたどったということは、その後の創作の実質にも大きな影を投げかけることになった。

ヒンデミットは「画家マチス」が完成した35年に、トルコ政府の招きによりアンカラでおこなわれる新しい音楽教育のアドヴァイザーとしてたびたびトルコを訪れるようになる。これにより、次第に国外移住の傾向が強まる。同じ年に書かれたヴィオラ協奏曲「シュヴァンネンドレーアー」<sup>(1)</sup>で、ヒンデミットはドイツ民謡を至るところで引用している。ことと次第では、これが「世界に冠たるドイツ」精神を示すものととらえられても、何の不思議もなかっただろう。しかし実際には、ヒンデミットはナチが国外移住させたただ一人の「アーリア人種」作曲家となった。そのようないきさつを考えれば、ヒンデミットが「シュヴァンネンドレーアー」のスコアの扉に、次のように書き記したのは、皮肉と言えはいえなくもない。

「楽しい集いに、吟遊の詩人がやってきて、彼が遠い国から習い覚えてきた数々の歌を発表した。それは、まじめなもの、楽しげなもの、さてはダンスの節まであった。そして彼は、思いつくまま、自分の能力により、立派な音楽家にふさわしく、これらの節を引き延ばしたり、飾ったり、前奏をつけたり、幻想的につくりかえたりした。こういう中世のありさまが、私の作曲の手本である」

かつての「即物主義」の作曲家は、大仰な身振りで自分の不幸を嘆いてみせるかわりに、今やナチに追われて国外で活動せざるをえない自らの姿を、諸国を旅する吟遊音楽家の姿にそっと重ね合わせたのである。またヒンデミットは

30年代にヘルダーリンをはじめとするドイツ詩人のテキストによる歌曲を密かに作曲しており、その大半は出版すらされていないのだが、これも研究者たちが指摘しているように、ヒンデミットの「内面的移住」を物語るものといえよう。そして内面の移住を裏付けるようにして、38年、ヒンデミットはまずスイスに移住、ついで40年にはアメリカに亡命する。

この暴力と密告の時代にヒンデミットがとったもう一つの方向は、自己の音楽理論を確立することであった。20年代からとりくんでいた電子楽器トラウトニウムの開発と音響学的な考察の経験が基礎になって、ヒンデミットは倍音列から導き出した理論について最初の著作「作曲の手引き」(1937)を刊行する。「……種々の音程は世界創造の神の言葉であった。それで音は数のように神秘的なもので、平面とか空間という概念と同じ本質のものであった。つまり見る世界と同じように、聴く世界の尺度であった。倍音列の音程と同じ割合で広がっている宇宙の一部であった。すなわち尺度も音楽も万象も一つにとけ込んだものなのである」<sup>(2)</sup>

ここでヒンデミットは、例えば「マリアの生涯」などでみた、様式としての「古典帰り」をしているのではなく、「マチス」で歌われた主題をもう一度確認し、中世の世界観に思想的に帰依したのだといえるだろう。作曲とは、世界というマクロコスモスを映し出すマイクロコスモスの創造のいいであり、音楽は整然としたロゴスの秩序が奏でるハーモニーとならなければならない。この思想は自身の導いた倍音列にしたがって作曲された「ルードス・トナーリス」(1942)や、アメリカに渡ってから取り組んだオペラ「世界の調和」(1957)で実作へと忠実に応用される。と同時に、彼は次の著作「作曲家の世界」を刊行することで自らの思想的な立脚点をより明瞭に示した。この著作で、ヒンデミットは音楽を形而上的な世界の模像ととらえるアウグスティヌスの世界観と、音楽は人をときには墮落させ、またときには善き方向へと導く倫理的な力をもつとするポエティウスの世界観を対比させ、今日の音楽文化のあり方を批判したのである。

確固たる思想と、それに従った音楽理論から自らの創作を位置づけようという態度は、過去の作品群をも容赦なく改変させる。例えば52年におこなわれた「カルディヤック」の改作では、「芸術家の創造」に絶対的な優位が与えられるのではなく、彼を取り巻く社会との葛藤という視点が微妙に台本の中に取り込

まれる<sup>(3)</sup>。このような改作の視点が一層はっきりしているのは、36年から37年に着手され48年に出版された「マリアの生涯」の改訂の場合だろう<sup>(4)</sup>。この連作歌曲のうち、ヒンデミットは第12曲を除きすべての曲に変更を加え、曲によってはそっくり新しく書き換えてしまった。改作の際のポイントは2つある。一つはライトモティーフ的な手法を導入し、この長大な作品のあちらこちらで互いに反響しあうような相似的な流れを作るということ、もう一つはマリアに象徴的な音を与え、そこからテキストの流れに沿って、主音から遠ざかったり近づいたりという調性シンボルという手法を導入することである。そもそも「マリアの生涯」は、歌詞の内容からは自律して音楽が展開していたあの「即物主義」の時代を代表する作品であった。ヒンデミットはこうした手法を用いることによって、個々の歌曲の音楽的な流れだけでなく、歌詞をも視野にいたした上で、連作歌曲全体を有機的に構築し直そうと試みるのである。

ヒンデミットは鉄の意志をもって、自己の歩んできた道のりの変更臨んでいるように見える。さらにさかのぼり「表現主義」の3部作一幕オペラに至っては、上演そのものが作曲者自身によって禁じられてしまったのであった。「カルディヤック」や「マリアの生涯」であれば、テキストや音楽の改作によって、彼の新たな、揺るぎない世界観を表象する創作の一角へと参画させることができた。だが、セックスや暴力を主題とする初期の「表現主義」オペラは、どう改変を加えても、そのような世界観と和合させることはできない。そこでヒンデミットはこれらの作品を「若気の至り」と呼んで、人目のつかないところにしのばせてしまう。

さて、私たちはここで大きな問題の前に立っている。一体、私たちはヒンデミットのこのような態度を、どう受け止め、どう理解すればいいのだろうか。というのも、このようなヒンデミットの主張は、一見時代遅れの教条主義者の言葉のようにみえるけれど、今日振り返ってみると、ある種のアクチュアリティをもって響いてくる部分も確かにあるからである。

戦後の復興の中で、ヒンデミットの名声は一時的に回復したものの<sup>(5)</sup>、50年代に入って起こって来た新ウィーン楽派——とりわけウェーベルン——の再評価の機運と実験音楽の波の中で取り残されていってしまう。それは単に戦後ヒンデミットがアメリカを中心に活動したという地理的な問題からきただけではなかった。新しい世代が支持したのは、社会の変化の相を取り込み、映し

出すような20年代の音楽ではもはやなく、それ自体の論理によって発展し、展開していくような自律的な音楽だったのである。これは「カルディヤック」からこのかた、自己と世界をどう切り結ぶかという課題に腐心してきた作曲家とは相容れない世界観であった。

「・・・彼（倫理的であって自己中心的でない作曲家）は自分の楽しみのために書くのではない。そうではなく音楽の中により高い目的を見出すのである。彼はある人々のために、彼らを高めるために書く。他の人々に自分の音楽を聴かせるからには、自ら楽しむようなものを書くのではなく、聴き手を感動させるようなものを見つけださなければならない。また彼は、自らの手段の選択に関して音楽的な聴取能力を考慮にいれておかななければならない。また同様に彼は演奏者の質について知り、演奏可能な枠内に留まるべきであって、ある技術上の限界を軽々に越えてはならない・・・」<sup>(6)</sup>

このように書いたとき、ヒンデミットは期せずして直後にあらわれる新たな実験音楽の流れを批判していたのである。十二音やセリー音楽は、調性やソナタ形式のように一般聴衆が聴いてすぐ理解できる類の音楽ではなかったし、前衛作曲家たちは理論を性急に実作に移し替えようとするあまり、演奏不可能な音を書き連ねることもしばしばだった。こんな音楽行為は、いまや社会と音楽の倫理的な関係を問うに至った作曲家にとって、到底許容できないものであった。一方の前衛の旗手たちのあいだにも、ヒンデミットは過去の作曲家として葬られたという見方が定着するようになり、ヒンデミットが53年にスイスに移住し再びヨーロッパでの活動を再開したときには、その名前は音楽のフロンティアからは急速に忘れ去られていたのである。このことは翻って、ヒンデミットの創作に二度目の危機をもたらし、作曲の筆も鈍った。

戦後音楽界におけるヒンデミットの位置の変転は、今振り返ってみると、しかしながら二つの点から再検討する必要性が生まれてきたように見える。

一つは、戦後の音楽界を席卷した前衛・実験の流れが次第にその限界をあらわにしてきたということだ。例えば20年代のドイツの音楽文化のあり方を考えてみよう。当時いわゆるクラシック（E-Musik）とポップ（U-Musik）の境界は今日よりももっと曖昧であり、クラシックの作曲家がポップの領域にでていくこともしばしば起こった。ヴァイルのソング劇やヒンデミットも取り組んだ「時事オペラ」も、そうした現象の代表的な例としてとらえることが

できよう。そしてそのことによってクラシカルな音楽も、新たに起こってきた「消費者」としての聴衆のニーズに、たとえ部分的にはあるにせよ、答え得たのである。新しい社会・経済システム、そこから生み出されてくる新しい感性をもった聴衆と、芸術はどういう関係を結んでいけばよいのかという課題は、一人ヒンデミットに限らず、世代全体の問題でもあったということは、例えば彼らと同世代のロシア構成主義が産業の世界へと活路を見出そうとしていたことなどを見ても、首肯されよう。

一方戦後の前衛音楽家たちは、そうした点に余りにも無関心すぎたのではなからうか。外部が存在しなくても（つまり聴衆がいなくても）、音楽は自律的な力で自己展開するという思想は、技術的・理論的發展には貢献したかもしれないが、同時に肥大していく一方の音楽消費産業との溝をうめられぬまま、次第にかつてのような活力を失いつつある。限りなく多様化し、細分化していく今日の文化に指針を与えるのは、クラシカルな音楽の一つの役割である。社会における音楽の道徳と倫理を追求し、またそれを創作実践に反映させたヒンデミットのあり方は、こうした点で規範的な立場となり得よう。

もう一つは、戦後の流行だけではなく、前衛と対立したスタンスをとったことによって、20年代のいわば「前衛」の時代の作品が、必要以上に過小評価され急速に埋もれてしまったということである。最近になってようやく風通しがよくなってきたとはいえ、実はこの点がヒンデミットを論じる際に、一番難しいと思えるところだ。こうした過小評価は単に戦後の前衛によってなされただけでなく、同時に過去に対するヒンデミット自身の考えの変化も大きく影響しているからである。複雑にねじれている状況を整理して、その「転回」の意図と結果を浮かび上がらせる必要がある。

本稿でもすでに見てきたように、ヒンデミットはそのキャリアのはじめに何よりもまず音楽家だったのであり、作品において音楽が直接、思想や自己の内面の表出としてとらえられたことはなかった。最初期の「表現主義的」な3部作ですら、テキストとは離れて音楽は自律的に構築されていたのだ。そこで少し考えてみよう。普通の意味で思春期の青年が自らの「思想」を作りあげようとすれば、それは言葉を操ってなされるはずである。思想とは、一般的には言葉で構築されるものだからだ。しかし、ヒンデミットはそうしたプロセスを経る前に職業音楽家として自立し、作曲の技術を自在に駆使し、また十分な評価

を受けることができた。このような青年にとって、「思想」はまず音楽の言葉で構築されたのである。

アンドレアス・ブリナーが指摘しているように、一幕ものオペラから「カルディヤック」、「画家マチス」に至るオペラには、「私」から「私たち」に向かう視点の転換がある<sup>(7)</sup>。わずか19才でフランクフルト歌劇場のコンサートマスターに就任し、ショット社と出版契約を交わしたこの若き巨匠は、齒に衣を着せぬ発言で先輩格の作曲家の眉をひそませることもしばしばだった。しかしヒンデミットはすぐに、単なる「私」ではなく「私」を越える何かを模索し始める。それは場合によっては古典的な形式やバロックのスタイルであったり、「時事オペラ」のような「時代」「風俗」であったり、あるいはラジオ・映画音楽や機械オルガン、電子楽器トラウトニウムのようなメディアであったり、様々なのであった。だが何であれ、そのプロセスはすべて彼の当時の作品群の中にはっきりと刻み込まれているのである。それでヒンデミットの作品には「新即物主義」、「実用音楽」、「新古典主義」といった様々なレッテルが張り付けられることになるのだが、そうした標語だけでは彼が音楽行為のうちに実践した思想はとらえきれない。強調しておきたいのは、ヒンデミットの20年代の作品群の最大の魅力、同時代の作曲家に「強烈な印象を与えた」（ショスタコーヴィッチ）最大の理由は、一つの作品、同時期に書かれた作品群の中に、複数の要素——時にはお互いに矛盾しあうような——が共存しているということなのである。あとに残された夥しい量のスコアは、時にはあっさりしすぎているところもあるが、どのページもこうした意味で若き作曲家の思想の誠実な表明になっていないものはない。めまぐるしく移り変わる時代にリアルタイムに応答しながら、作曲という行為それ自体が思想として形成されていったのである。

しかし20年代後半から、「私たち」への視点の転換の結果としてヒンデミットのうちに一つの主調音が響きはじめることになる。それが社会と音楽との関係であった。また同時にこれは、「新興市民層」「労働者層」という新たな大衆の出現をめぐる時代の問題でもあった。創作の歩みの中で、最初にこのことがはっきり意識されたのは、27年のベルリン音楽大学への教授職の招聘であり、29年のブレヒトとの協業だったろう。結局、共産党の思想に共鳴しラディカルな主張を繰り返すブレヒトとは2作を残して決別し、その後ヒンデミットは独自の路線を歩んでいくことになる。それが「青年音楽運動」への関わりの深化

であり、アマチュアの音楽愛好家たちのために音楽的に充実していて、技術的には易しい作品を提供したり、ブレーン音楽週間などを通じて、実際に音楽愛好家たちの演奏に加わるという活動だったのである。また大学での授業や講義によって、作曲家は自分の音楽営為を理論的に省察するようになるのである。

音楽の効用とは音楽することそのものうちに生じる楽しみや倫理なのであって、政治的見解の表明の道具にすることではない——それが新たな体験のあとにヒンデミットが選択した道だったが、非常に微妙な意味でここには陥穽があった。これは一つの思想ではあるが、この思想は最初の思想とはすり変わっていた。最初の「思想」は、現実の世界から音楽そのものが切り取り、音楽そのものが模倣していた対立や矛盾が生み出す思想だった（あるいはギーゼルヘア・シューベルトが述べているように、「機能」の点でヒンデミットはあらゆる音楽を書くことができた、といってもよい<sup>(8)</sup>）のに、新しい「思想」は「音楽は音楽の圏内に留まり、そうすることによって社会的な役割を果たすべきだ」という「言葉」の思想に変容していたのである。そして言葉による思想は、無意識のうちに今度は作曲のレヴェルを支配し始める。

このようなスタンスから社会における音楽の役割を模索しようとしたヒンデミットにとって、従ってナチの出現はかなり危険で、致命的な事件だったのである。ナチの攻撃は、ヒンデミットがもっとも大きな創作のエネルギーの源としてきた「時代」との関わりを強引に断ち切ってしまった。この関わりを失いたくなかったら、政治が時代の焦眉の問題なのだから、自らの思想を言葉のレヴェルで縛ってしまうのではなく、現実に目を見開き、音楽行為のうちに支配機構に対する視点を取り込んでゆくことが必要だった。実際には作曲家は逆に内面へと退却した。確かに、例えばアイスラーのようにその創作が反戦活動へと向かうことは考えにくい。だからナチがヒンデミットの音楽をボイコットしたことは、むしろ幸運なことだった。音楽の喜びを通して大衆を結びつけようとするその音楽観は、「政治の芸術化」を目指すナチには願ってもない思想だったはずだからである。

「時代」とのアクチュアルな関係を失ったヒンデミットが、その後中世の音楽理論の研究と言葉による思想の構築にいつそう情熱的にとりくんだ理由は、こう考えれば全くよく理解できる（彼はラテン語すら学んだ）。実に象徴的なことに、その音楽思想のマニフェストである「作曲家の世界」(1952)の「環境」

と題された最終章の中で、作曲家は次のように述べている。

「さて私は、作曲家が成功したり失敗したりする場合に、そのことに対して彼自身がどこまで責任をとらなければならないのかをただしたいと思うのであるが、しかしその際に彼自身にはどうすることもできない障害が存在することを私は度外視するつもりはない。世の中には演奏されないままで眠っている優れた曲がたくさんあるし、また多才な作曲家でありながら、不当に成功を阻まれて、自分の念願をかなえることができない例が幾つもある。もっとも大抵の場合には、我々はその理由を容易に理解することができるが、しかし、いくら理由が分かったからと言って、我々にはその事情を変えることはできない。またある場合には、我々には全然その理由が分からず、ただ理不尽な運命の定める処に黙って従わなければならない。何故なら、人間自身の生命と同じように、作品の生死や盛衰もまた、これを支配する盲目的な力があるのであって、我々はこれらの力に対しては無力だからである」<sup>(9)</sup>

二度の世界大戦という困難な時代を生きた人間の率直な感懐として、虚心に読むべきではあろう。しかし袂を分かった一方のプレヒトがその後徹底抗戦を叫び、最後までナチと対立する姿勢を崩さなかったことを思えば、中世的な「運命」観を受け入れるヒンデミットの、「言葉」に鑄直された思想には、限界があったと言わざるを得まい。

またヒンデミットは次のようにも書いている。

「・・・大抵は、現代の作品は、我々の音楽生活の中では小さな役割しか果たしていない。我々は過去の優れた音楽の中に浸っている方を好む。どうしてそうなのかは、誰も本当にはわからない。おそらくそれは、現代人がいらだたしい不安な現在から逃れて、揺るぎなく確立している価値の世界に入りたい傾向をもってしているからであろう。とにかくそう考える他には納得ゆく説明はない」<sup>(10)</sup>

その言葉に反して、私たちにはおぼろげながら「どうしてそうなのか」理解できる。そして「揺るぎなく立脚する価値の世界」から生み出される音楽からは、靈感が消え、時間は器用さによって組み立てられた人工的な構造体に支配されてしまう。ヒンデミットに「かつては強烈な印象を与え」られたショスタコーヴィッチも、「その後、急速に熱は冷め」たと述べ、「その作品はしっかり組み立てられ、単なる技術だけではなく、感情もあれば意味もあり、内容も兼



ね備えている」のに「その作品は少しも火花を散らさ」ず、「どうも聴いていられない」と回想している<sup>(4)</sup>が、このときヒンデミットの内面にどんな変化が起こったのか、ショスタコーヴィッチは感覚的に察知したのであろう。

こうして振り返ってみると、戦争という逃れがたい運命の渦に巻き込まれた芸術家が、自らの創作の世界に帰っていくという筋をもつオペラ「画家マチス」は、メタレヴェルでヒンデミット自身の通ってきた道と進んでいく道を象徴的に演じていたといえるだろう。ナチの台頭と抑圧の時期と平行して書かれたこのオペラは、迷いためらう作曲家の内面の、一つの分岐点を示している。この作品で、作曲家のうちに潜む相反しつつ共存する二つの要素が引き裂かれ、一方は打ち捨てられ、一つの響きだけが他方を圧していった。「言葉」の思想のはじまりが、「音楽」の思想の終焉を画していたのである。

#### [註]

- (1) 「白鳥回し」とは、白鳥の肉をまわして焼く中世の職人のことを指す。
- (2) ヒンデミット、下総院一訳 「作曲の手引き」(音楽之友社) p20
- (3) このプロセスは長木誠司「ヒンデミットとオペラの問題——カルディヤック：創作の狂気から世界の調和へ——」(ベルク年報[3])に詳しい。
- (4) ヒンデミットはオーケストラ版も含めた改作にとりこんでおり、6曲を抜粋したオーケストラ版の方は59年に完成、初演された。これらの改作にあたってのポイントは、ヒンデミット自身が48年の改訂版で述べている。2作の改作の詳細を扱ったものに、Neumeyer, op. cit, Part 3 以下、中村淑子「ヒンデミット『マリアの生涯』新版(1948)」(京都女子大学教育学科紀要, 32号)などがある。またグレン・グールドが自らのディスクに寄せた論文も示唆に富む。(「二つのマリアの生涯の物語」Sony SRCR 9877/8)
- (5) 戦時中もショット社はヒンデミットの作品を出版し続けていた。また戦後ダルムシュタットで再開された現代音楽祭でも、40年代にはヒンデミットの作品は多数演奏されていた。
- (6) Hindemith. Paul : *Probleme eines heutigen Komponisten*, Österreichischen Musikzeitschrift, 1949
- (7) Briner. Andreas : *Ich und Wir—Zur Entwicklung des jungen Paul Hindemith*, Erprobungen und Erfahrungen, 1978
- (8) ギーゼルヘア・シューベルト, 相澤啓一訳 「ヒンデミット——音楽と社会」(ベルク年報[7])
- (9) ヒンデミット, 佐藤浩訳 「作曲家の世界」(音楽之友社) p306

(10) 同書 p307

(11) S. ヴォルコフ編, 水野忠夫訳 「ショスタコーヴィッチの証言」(中公文庫) p83, 390

[付記] 本稿は1996年7月に新宿・角筈区民センターでおこなわれた「SEEDS RECITAL SERIES 第4回 ヒンデミット特集」のために書いた長編エッセイ「ヒンデミットの再発見」をもとに、新たに書き下ろしたものである。