

ほど過去に接続しようとしなかったものだった。ナチスとの結びつきがあまりに強かったワーグナーはもちろん、バッハやベートーヴェンやブラームスを含めて、「偉大なるドイツ正統音楽」への参照がまったくない。従来のドイツ系作曲家としては例外的なことであった。同じく戦後ドイツを代表する指揮者だったヴォルフガング・サヴァリッシュのスタイルは、フルトヴェングラーら戦前ドイツの巨匠がもっていた怪物的デーモンをきれいに消したものであり、高性能工業製品のごときスマートな機能性に徹していた。あれは確かに「ドイツの音楽」ではなく「西ドイツの音楽」であった。

本書はアメリカ占領軍による戦後ドイツの音楽文化政策を多角的に描いた力作である。まず第一章では1903年生まれのリヒャルト・シュトラウス、1905年生まれのカール・アマデウス・ハルトマン、そして1864年生まれのリヒャルト・シュトラウスが取り上げられる。彼らは新古典主義ないしロマン派文化の中で育ち、その枠を超えようせず、大戦前に既に中堅ないし大家として名声を確立しており、戦中もドイツにとどまり、戦後は「時代遅れの戦前音楽の残党」扱いされがちな人たちであった。

この三人の戦中戦後活動の一つの章で扱うための著者のキーワードが「瓦礫」である。戦後ドイツでは、空爆で廃墟となった都市をテーマとする「瓦礫映画」というものが多く作られたというが、このカテゴリーを音楽に当てはめてみるわけである。ハルトマンだけ作品にまったく触れられず、ムジカ・ヴィヴァ（戦後ミュンヘンにおいてのアメリカ軍の援助も受けて創設された現代音楽演奏会シリーズ）の創設者としての活動のみに言及されているアンバランスは、切り口がユニークなだけに少々残念だ。恐らく戦争直後の彼らの作品に絞って、その創作の深部に切り込むアプローチがあれば、この「瓦礫」のキーワードはさらに有効になったであろう。

第二章で扱われるのは、アメリカ占領軍による音楽政策である。いうまでもなく占領軍の最大の課題は「非ナチ化」だったわけだが、メンデルスゾーンのようにナチス時代にユダヤ人だったため上演禁止されていた作曲家が「復権」する一方、ナチスがしばしば式典の場で政治利用したベートーヴェンやワーグナーは戦後も演奏され続けたという。これらがクラシック音楽のレパートリーの大黒柱である以上、上演禁止にするわけにはいかなかったのだ。とりわけ興味深いのは、ナチスの刻印が擦されてしま

芝崎祐典著

『権力と音楽

—— アメリカ占領軍政府とドイツ音楽の
「復興」——』

（吉田書店・2019年7月刊・四六判・）
（320頁・本体価格2,800円）

岡田 暁 生

「冷戦期に存在していたが、今はもうない国」というものがある。ソ連や東ドイツや西ドイツはその代表格だ。そして「ソ連音楽」と「ロシア音楽」もまた、実はまったく別の国の音楽であって、例えばショスタコーヴィッチとラフマニノフの間には、単なる時代様式の違いでは説明のつかない根本的な断絶があり、「ドイツ」と「西ドイツ」の音楽的關係も同様である。戦後ドイツを代表する前衛作曲家シュトックハウゼンの創作は、まったくといっていい

ったドイツ伝統音楽に代わってアメリカ音楽を演奏させようにも、肝心のレパートリーがまったく足らなかったという指摘である（89頁～）。コーブランドやバーバーを「ドイツ人の非ナチ化の中核」に据えようという計画もあったというが、いかんせん役不足だった。ではクラシック系ではなく、アメリカが最も得意とするジャズをなぜ占領軍が本格的に導入しなかったかといえ、それはアメリカの文化的劣等感だったと著者は示唆する（91頁～）。皮肉なことにアメリカ本国ではジャズは一段劣った音楽扱いをされており、従って占領地におけるアメリカの文化的国威発揚のためにはクラシック系でなければならず、しかしアメリカのクラシック系レパートリーはドイツのそれと比べてあまりに貧弱なストックしかなく、かくして実質的に戦前ドイツの音楽レパートリーがそのまま温存されたというのである。

第三章で中心的に扱われるのは演奏家である。ソ連もそうであったが、文化エージェントとしては作曲家より演奏家の方が向いている。名人芸で喝采を浴びるのが容易だからだ。東西雪解け時代にテキサス出身のピアニスト、ヴァン・クライバーンがチャイコフスキー・コンクールに優勝してアメリカの英雄となったことは有名だが、ドイツ占領政策においても演奏家には重要な役割が与えられた。若くて美人だというだけの理由で、「アメリカのスター」としてドイツに送り込まれ、散々な悪評であつという間に姿を消した、パトリシア・トラヴァースなる女流ヴァイオリニストのエピソードは、笑えぬ悲喜劇として興味深い（123頁～）。

しかしこの章の最大の主役はユーディ・メニューヒンである（101頁～）。ユダヤ系アメリカ人だったこの名ヴァイオリニストは、自分だからこそ音楽を通した宥和が可能だと考えたのだろう。彼は戦後西側において、ナチスの音楽的シンボルのような扱われ方をしていたフルトヴェングラー／ベルリン・フィルとの共演を熱望し、紆余曲折を経てそれは実現した。しかし著者は、結局のところそれはナチスの文化政策の踏襲ではなかったかと問う。周知のようにナチス（ゲッベルス）は、占領地に頻繁にフルトヴェングラー／ベルリン・フィルを文化大使として派遣し、占領という事実の粉飾に利用した。20世紀において音楽は、最も非政治的であるが故に最も政治的に利用された芸術ジャンルであった。

この章でとりわけ重要と思われるのが、1949年の「西ドイツ連邦共和国」の成立とともに、アメリカ

占領軍の文化政策も「反ナチ」から「反共」に転じたという指摘である（133頁～）。1949年といわれて気がついた。戦後前衛音楽の牙城として有名なダルムシュタット夏季現代音楽講習会は、アメリカの資金援助により1947年にスタートしたもののだが、1950年ごろからブーレーズやシュトックハウゼンが主導して急速に過激前衛化していくのである。つまり彼らが代表する戦後前衛音楽とは、多分に文化政治的な使命を帯びていた、西側陣営の芸術的自由を誇示する意図があったと思われるのである。

第四章の焦点はベルリン・フィルの戦後処理である。非常に早い段階からベルリン・フィルは、税金を投入して運営される公営オーケストラという性格が強かった。既に第一次世界大戦の前から、市からの財政援助を受ける代わりに、学生のための無料コンサートなどの活動に駆り出されていた。そして第一次大戦が始まると、慈善コンサートや慰問演奏旅行を頻繁に行うようになる。続くナチス時代のこのオーケストラの政治的役割については既に文献もかなりあり、とりわけ映画『帝国オーケストラ』においてそれはあられもなく描かれた。著者が扱うのは、この国家シンボルをめぐる戦後に起きた争奪戦である。まずソ連がベルリン・フィルを支配しようとする。次いでイギリスも自らの占領区にこのオーケストラを誘致しようとした。しかし結局、ベルリン・フィルが戦後の一時期にホームグラウンドとして使用していた映画館がアメリカ地区にあったこともあり、アメリカが新しいその支配者になったのである。このあたりの描写はとてもエキサイティングだ。

第五章の焦点はラジオ放送である。ライブ演奏よりはるかに大きな聴衆をもつラジオ放送は、音楽による政治闘争の最もアクチュアルな現場であったという。フォルクスワーゲンと並びフォルクス・エンプフェンガー、すなわち国民受信機を一家に一台普及させようとしたゲッベルスの路線を、皮肉にもアメリカは踏襲したと著者は言う。そしてレパートリーの面でも、「現代音楽」を推進しようとしたり、メンデルスゾーンなど「ユダヤ音楽」の復権につとめたり、ガーシュインやコーブランドを積極的にとりあげさせようとした（占領軍の支援で、かのセルジュ・チェリビダッケがベルリン・フィルを振って、オール・ガーシュイン・プロを演奏したりしたそうだと207頁）するものの、結局のところ一番需要の多いドイツ・クラシック中心に落ち着いた。

ワーグナーについても、早くも1948年にはオール・ワーグナー・プログラム（ドイツではこれが戦後初という）の演奏会がベルリンで催されたという（210頁）。

この章で興味深いのは、冷戦が激化し始める1950年代のいくつかの動きについての指摘である。一つはジョン・ケージへのアメリカのバックアップ。占領期には「アメリカのクラシック」を売り込もうとしつつも、分厚いドイツ・クラシック・レパートリーを前にうまくいかなかったわけだが、1950年代に入るとソ連の社会主義リアリズム——民謡色を加えた後期ロマン派的な語法——に対抗すべく、アメリカの最も過激なこの前衛作曲家を政府が後押ししたのである（216頁～）。ケージは1952年に初めて西ドイツのラジオで紹介され、1954年にはツアーを行ったという。このツアーがシュトックハウゼンらに強い影響を与えたことは有名である。

また占領期にあまり積極的にドイツで広めることはされなかったジャズであるが、風向きが変わり始めるのもアイゼンハウアー以後、つまり1955年以後のことだと著者は指摘する（218頁～）。著者によると米兵向けに設立されたAFNは、既に1950年代以後、アメリカのポップスを聴ける唯一のラジオ局として大人気を博していたという。ポップスを通し、民主主義と抱き合わせで、アメリカ人のイメージを広めたのだというのが著者の意見である。そして、占領期にはあまり積極的に推進されなかったジャズだが、1955年以後、ジャズの対外政策上の利用価値が見出され、例えばデイヴ・ブルーベックらが国務省のバックアップでツアーを行ったりしたという。

以上のパノラマの後の「おわりに」における著者の結論は示唆に富んでいる。まずアメリカのクラシックをドイツに売り込むという目論見が外れたのは、著者によればアメリカの文化的劣等感が原因であり、彼らはドイツ・クラシックに敬意を抱きすぎていたため、戦前ドイツの音楽制度のかなりの部分を温存させてしまった。これはまた、アメリカの支援で立ち上げられ、「新しいドイツの音楽」を創出するはずだったダルムシュタット夏季現代音楽講習会などの前衛音楽を、それが真に普及するところまで面倒を見ず、途中から放り出してクラシック中心路線に戻ってしまう結果にもなった。戦後前衛音楽の「特殊領域」的な孤立がアメリカの中途半端な文化政策によってもたらされたとする著者の批判は鋭い。

戦前のままのクラシック中心の文化政策を、著者

は「冷戦教養主義」と名付ける。冷戦時代の文化闘争が、国家のファサードとしての威容を備えた従来のクラシック音楽を温存させる結果になったということであろう。こうした冷戦時代のクラシック音楽のシンボルだったカラヤンが、いみじくも冷戦終了の1989年に亡くなったことに、著者は注目する。そして以後のクラシック音楽が勢いを失ったのは、まさに「冷戦後」の現象、つまりポスト冷戦の政治状況から必然的にもたらされたものだとされる。私もこの見解に大いに賛同する。

「音楽と政治」をテーマとする研究はこれまで、ほとんどナチス・ドイツの時代ばかりを対象としてきたきらいがある。その意味で西ドイツの音楽が政治状況の中でどう形成されてきたかを問い、全体像を俯瞰させてくれる本書は貴重だ。「西ドイツ固有の音楽」を考えると、既述のサヴァリッシュやシュトックハウゼンと並び、1970年前後のいわゆるクラウト・ロック（テクノで有名なクラフトワークなど）は外せないであろうが、恐らくこうした現象も本書で論じられるアメリカの戦後文化政策と深いところでつながっているであろう。

（京都大学教授）