

# パウル・ベッカーの客観主義的な音楽美学

## Paul Bekker's Objectivistic Aesthetics of Music

小島 広之  
KOJIMA Hiroyuki

Paul Bekker (1882–1937), one of the leading music critics in German-speaking world during the first half of the twentieth century, known today as a pioneer of musical sociology, proposed the concept of New Music (Neue Musik) as objectivistic ideal music from a stylistic viewpoint.

After World War I, there were demands for music that were both innovative and accepted by the people of various social classes. Bekker conceived new music as objectivistic music to satisfy these two demands. The purpose of this paper is to clarify the objectivism that Bekker was aiming for, especially how Bekker envisioned the way of composing and listening of new music.

The first section illuminates that Bekker developed the theory of generation and material of new music in order to confirm the objectivistic nature of new music. The second section shows how Bekker justified the composition of objectivistic music, a kind of music without a composer. Bekker rationalized the composition without a composer by emphasizing the composition as an invention and a bodily action. The third section clarifies the listening attitudes specific to objectivistic music. Bekker considered that listening of new music, because of its objectivistic nature, could be accomplished without any expert knowledge of music as if the listeners understand themselves.

### はじめに

音楽批評家 H. H. シュトゥッケンシュミットがいみじくも診断したように、第一次世界大戦後という時代には、「理解できない表現を気に入り、快適に感じた時代」が生んだ「痛ましい遺産」を抱え自信を失った多くの音楽家が、「[そもそも]音楽を作ってもよいのかという過激で喫緊の疑問」に直面した<sup>1)</sup> (Stuckenschmidt 1927, 72)。この時代の作曲家がすべきことは、従来通りの作曲ではなく、ポスト・シェーンベルク時代にふさわしい作曲の在り方の探求と、それを通じた芸術音楽の作曲という営みの正当化であった。本稿は、そのような要請から生じた音楽観である客観主義に焦点を当てる。客観主義とは、自己表現を作曲の原理とする 19 世紀の主観主義的作曲美学に対する反省から生まれた音楽観であり、1920、30 年代を彩った新古典主義や新即物主義の音楽作品を生む美学的基盤であったと言える。この時代の客観主義的な音楽論のうち本稿が研究対象とするのは、ドイツの音楽批評家パウル・ベッカー Paul Bekker (1882–1937) が第一次世界大戦直後から 1925 年ごろの間に構想した「新音楽<sup>2)</sup>」に関する論考である。

1) この危機意識を生んだのは、A. シェーンベルクの作品に代表される「小さい集団にしか認識されることがない」ような難解な音楽といった芸術的な問題だけではない (Bekker 1932, 66)。「均質な社会集団」が失われ、「社会のための芸術形態としての音楽の地位」が疑問視されるようになったという社会的な問題にもこれは由来する (Ziemer 2019, 98)。

2) ベッカーは、「新音楽 Neue Musik」という語を私的には 1917 年の書簡の中で、公的には 1919 年の論考「新音楽」の中で初めて用いた (Eichhorn 2002, 436)。この頃のベッカーは、新音楽を特定の作曲家と結び付けることをせず、ただ前時

ベッカーの新音楽に関する先行研究はいくつか存在する。しかし、本稿のように新音楽の客観主義的性質に焦点を当てて論じる研究はこれまで存在しなかった<sup>3)</sup>。第一次世界大戦後の音楽における客観主義に関する研究者にはボンズとリップマンがいる。しかしながら、基本的に19世紀音楽美学研究であるボンズ (Bonds 2014, 262–268) は、19世紀のE. ハンスリックの音楽美学に追随するような「客観主義の美学」が1920年代に現れたことを、いくつかの事例を通して紹介するにとどまった。一方リップマン (Lippman 1994, 393–436) は、20世紀のほとんど全体を対象とするという性格上、客観主義の多義性を指摘しながらも客観主義的に見える動向を概観する研究である。そして、両者ともにベッカーを研究対象にしなかった。

本稿の第1節では、ベッカーが新音楽を客観主義的な音楽として構想したことを明らかにする。第2節では、新音楽がある種の作曲家不在の音楽であったという第1節の指摘を受けて、新音楽をあくまで人為の産物として捉えようとする際に生じる矛盾に対する、ベッカーの作曲美学的な解答について考察する。第3節では、ベッカーが、一見聴取に困難が伴うように見える新音楽を、宇宙論的観点を補助線にすることで、むしろ遍く受け入れられる音楽として描写したことを明らかにする。

## 1. 客観主義的音楽としての新音楽

客観主義的な音楽観は、今尚ベッカーの名を有名にしている音楽社会学的著作『ドイツの音楽生活』(1916)の中で既に準備されていた。この著作の中でベッカーは、作曲家ないし演奏者による「質料<sup>4)</sup>」の形成と社会や批評家によるその「知覚 Wahrnehmung」の相互作用の産物として音楽作品を定義した。こうすることでベッカーは、受容の契機を音楽作品生成の本質的要件とし、結果的に表現の契機を副次的にしたのである (Bekker 1916, 17–32)。一方で第一次世界大戦後のベッカーは、社会学的観点からではなく、生成論と音響論の観点から新音楽の客観主義性を基礎付けた<sup>5)</sup>。

新音楽が、およそL. v. ベートーヴェンからG. マーラーに至る前時代音楽の表出過多を反省してい

↘ 代音楽と新音楽の「中間世代」の作曲家として、1910年代にはM. レーガーやR. シュテファンらを、1920年代にはF. ブゾーニやシェーンベルク、I. ストラヴィンスキーの名を挙げるにとどまった。新音楽の体現者としてE. クレネクとP. ヒンデミットの名をベッカーが挙げるのは1922年以降である。なお「新音楽」という語は、ほとんど「同時代音楽」と同じ意味で「だいたい1922年以降、素早く、ほとんど爆発的に普及」し、「ベッカーの論を知らない著述家たち」によってさえ用いられたが、本稿が取り扱う新音楽はベッカーが構想した新音楽に限る (Blumröder 1981, 52, 61)。

3) 先行研究のうち、パウアーの研究だけが新音楽の客観主義性に言及している (Baur 1998, 55–105)。しかしながら、彼女が言う客観主義とは無調音楽全てに適応されるような概念であり、本稿の中心主題となる、第1節で説明される抜本的な客観主義を意味しない。

4) 本稿では、Materieを質料、Materialを素材と訳している。後者は楽曲を構成する楽音を意味し、前者はベッカーの音楽論においては形式の胚を意味すると解釈される。「音楽の形式とは鳴り響くものを構成すること」あり、「この鳴り響くものが音楽の質料である」(Bekker 1925a, 97)。質料は、社会学的音楽論では、「内的有機的法則」によってではなく「社会的に条件づけられる」ものとして描かれるが (Bekker 1916, 23)、新音楽に関する論では、後述するように、自ずから音楽的に規定されるものとして描写される。

5) 『ドイツの音楽生活』の中では、ベッカーは理想的現代音楽を「時代芸術 Zeitkunst」と呼んだ。「時代芸術」とは、音楽と社会の理想的な相互作用の前提となる共同体的社会における「我々の共同意志の理想的体現」であり、「新たな生の理念の創造的形物」である (Bekker 1916, 335–336)。それゆえそれは、新音楽とは異なり社会的に定義される。アイヒホルン (Eichhorn 2002, 203–207) によれば、このようなモニュメンタルな性格の音楽の代表例としてベッカーが想定したのはG. マーラーの作品であった。もっとも、1910年代のベッカーにとって「我々が求める未来に属する」音楽家であったマーラーも (Bekker 1918a, 61)、1920年代に入ると前時代音楽に明白に数え入れられ、批判対象となった (Bekker 1923a, 2)。1916年の段階では「マーラーの交響曲が、ベッカーがこれまでに知っていたものの中で最も先進的」であったが、ベッカーは、シェーンベルクの《弦楽四重奏曲第二番》(1907–8年)のドイツ初演 (1918年)への関与を皮切りに、より新しい音楽の重要性を表明するようになったのだ (Eichhorn 2002, 208–209)。

るという意味で客観主義的であることは、詳しく検証するまでもなく明らかである。ベッカーは、同時代の他の多くの音楽家と同様に、作曲家の感情発露を拠り所とする彼らの主観主義的作曲を批判し、それに代わる客観主義的な作曲の在り方を探求した。本稿が扱う客観主義とは、そのような意味の客観主義にとどまらない、いわば作曲主体である作曲家と無関係な客体として音楽作品を提示するような、言い換えれば作曲過程から作曲家をある種疎外するような、より抜本的な客観主義である。本節では、ベッカーによる生成論と音響論の分析を通して、新音楽がそのような抜本的な客観主義的音楽として構想されたことを明らかにする。

### 1.1 新音楽の生成論

ベッカーの論考「新音楽」(1919)は、この時代に流行したメロディ論の一つとして位置づけられる。ここでは、ハーモニーに束縛される前時代音楽のメロディとは異なる、自由に遊動するメロディにとりわけ焦点が当てられた。このような動的で線的なメロディのイメージを構築するためにベッカーが参照したのは、20世紀初頭に台頭したいわゆる「エネルギー学派 Energetik」の一角である E. クルトの著作『線の対位法の基礎』(1917)である。とはいえ、ベッカーはクルトの影響下にあったというよりも、むしろ当時広く読まれた<sup>6)</sup>クルトの主張を当時の音楽観を代表するものとして捉え、自らの論の説得力を増すために利用したというべきである<sup>7)</sup>。ベッカーは、クルトが著作劈頭に据えた命題「メロディとは運動である」(Kurth 1917, 1)を論考「新音楽」に直接引用し、それを「メロディとは継続する運動をもたらず力である」と言い換えることによって、新音楽の「運動」の原動力としてメロディを位置付けた (Bekker 1919a, 45)。新音楽の特徴を簡潔にまとめるなら、それは、動的メロディを構成原理としたバッハの対位法音楽を A. シェーンベルク作品の中で仄めかされるような「新たな音楽感覚」や「新時代の精神」を通して捉え直すことで得られる「新たな形成の法則」から生まれる、現代ないし近未来<sup>8)</sup>に実現されるべき新古典主義的な音楽である (Bekker 1919a, 47, 51-53)。だが本節にとって重要であるのは、このような新音楽の特徴というよりも、新音楽の客観主義性を保証するためにどのような理論的裏付けがなされたのかである。

論考「新音楽」の中では、新音楽を特徴づける「新たな形成の法則」の実態について詳述されなかった。しかし、四年後の講演「新音楽とはなにか」の中でベッカーは、動的メロディ観念を「形式 Form」と結びつけることによってそれを明瞭にした。「形式とは、それ固有の法則に従って質料が形となることであり、質料の表現の他に目的を持たない」のであり、それゆえ「形式の中で起きること」は「形式の生起」に他ならない (Bekker 1923a, 12-13)。ここでの「形式」とは、ソナタ形式の

6) このクルトの著作は、出版後数年のうちに名前を明示せずともわかる「ある種の精神的公共財」と呼ぶうるほどに普及した (Schader 2001, 138)。

7) このクルトの著作に関する批評の中でベッカーは、この著作が「クルトが示すのと全く異なるような推論を許容する」という弁明をした上で、「心的運動」を「音楽的に鳴り響くものの源泉」として見るクルトの本来の主張よりも、この著作が暗示するとされたバッハ作品が持つ20世紀という「時代固有の創造的価値」に対する関心を公にした (Bekker 1918b, 1)。この関心が論考「新音楽」にも引き継がれている。あくまでクルトの著作の目的は「音楽現象の、すなわちクルトがポリフォニー様式の基本的要素であると認めていたメロディの線の哲学的・心理学的基礎づけ」であったにもかかわらず、ベッカーのみならず E. クレネクのような若い作曲家も、クルト本人の意に反して、この著作を現代音楽創作の奇貨として利用したのだ (Schader 2001, 76-77)。アイヒホルン (Eichhorn 2002, 462-465) は、まさにベッカーがこのような誤読を普及させた主張している。

8) ベッカーにとって「我々が今日立っているのは」、前時代音楽から新音楽への「漸次的運動の始点」であり、新音楽はあくまで未来に実現されうる音楽であった (Bekker 1923a, 11)。もっとも、個別の批評では、ベッカーは実在の若い作曲家を新音楽の作曲家として挙げているのだが。

ような規範的形式ではなく、形式に「固有の法則」によって自身の構成要素を生み出す動的な自己組織機構を意味する。そしてこの自己組織の原動力になると考えられたのが、クルトの論から導入した動的メロディである。ベッカーは、「形式の進行は、メロディの運動によるのだとしか表現できない」、またはメロディが持つ「効果を及ぼし続ける力から形式全体が生じる」(Bekker 1923a, 21)と説明することで、形式の自己組織と動的メロディの繋がりを強固にした<sup>9)</sup>。

このような音楽生成論そのものは、18世紀末以来注目され続けてきた有機体論や20世紀初頭から流行しはじめたメロディ論に触れてきたこの時代の音楽家にとって決して珍しいものではなかった。ベッカーの独自性は、この種の生成を新音楽にのみ認めた点、そして作曲における作曲家の主体的役割の等閑視を理論的に裏付けるためにこの種の生成論を用いた点にある。同時代の音楽家のうちベッカーに最も近い考えを持ったF. ブゾーニでさえ、特に二つ目の主張こそ行わなかった<sup>10)</sup>。確かにブゾーニは、規範的形式にとられない理想的音楽が固有の「発芽力」によって「形式」を「前もって規定する」と述べた点では、ベッカーと同様の主張をしたと言える(Busoni 1916, 13-14)。しかし、ブゾーニにとって、理想的音楽に「適した固有の法則を探し出し、形成しなければならない」のは、あくまで「創造者」(作曲家)であった(Busoni 1916, 31)。ブゾーニは作曲家について語ることを厭わなかったのだ<sup>11)</sup>。一方でベッカーは、新音楽の生成について語る際に、作曲家批評のような特殊な事例を除き、作曲家にほとんど言及しなかった。「新音楽とは何か」の中でベッカーが新音楽の作曲家の主体的寄与について唯一書いたのが、次の一節である。「芸術家の仕事は形式発見[Formfindung]にあり、彼の「感情は、この形式の運動を我々に意識させるための手段に過ぎない」(Bekker 1923a, 12)。つまり、この一節においてさえ、音楽生成の主体は「形式」に割りあてられ、作曲家の仕事はその「形式」の発見ないし伝達に限定されたのである<sup>12)</sup>。このようにしてベッカーは、19世紀の主観主義的音楽の美学的基盤であった有機体的生成論を、むしろ作曲家をある種疎外するような抜本的な客観主義的音楽の基盤として利用したのである。

## 1.2 新音楽の音響論

ベッカーにとって重要であったのは、上述の客観主義的な生成を通して新音楽が「新たな音響イメージ」を獲得することであった<sup>13)</sup>(Bekker 1923b, 167)。ベッカーにとって上述の客観主義的生成

9) ベッカーが「形式とは作品である」と言うかぎり、この「形式」の自己生成の論は、音楽作品生成の論として読むことができる(Bekker 1923a, 13)。また、『ドイツの音楽生活』でもベッカーは「形式」と「完成した作品」を同一視している(Bekker 1916, 18)。

10) ベッカーに宛てた公開書簡の中でF. ブゾーニも「主題的なものからの決定的離反とメロディの再獲得」という、ベッカーとほとんど同じ音楽様式的理想について語っている(Busoni 1920, 276-278)。両者は私的に密接に交流したわけではないが、ブゾーニのベッカーに対する影響力は強かったと考えられる。

11) もっとも、作曲家への言及を避けないにせよ、ブゾーニも「主観の断念(作者が作品から手を引くという客観性への道)」に言及しており、この時代の客観主義的音楽観を研究するにあたって、ブゾーニの重要性を軽視すべきでない(Busoni 1920, 278)。

12) ベッカーは作曲家の感情の関与を徹底的に拒絶したのではない。ベッカーが否定したのは、あくまで感情が「音の素材の全体を形成すること」、「感情描写」としての作曲、感情が作曲に関与することであり、むしろベッカーは形式の伝達者としての感情は形式にとっても欠かせないと考えていた(Bekker 1923a, 2, 12)。

13) 例えば「自然現象としての音」「自己法則に即して閉じた自然現象」「音ピュシス Ton = Physis」(Bekker 1922a, 1)、「有機的生命の自然現象」(Bekker 1923b, 165)のような新音楽の自然な音響に関する表現の豊かさは、20世紀人としてのベッカーの音響への関心の高さを示していると言えるだろう。またブゾーニも、理想的な音楽である「音芸術」は「非物質性ゆえの非束縛性」を持つために「自由」であるという「天命」を持ち、その結果、本質的に「ほとんど自然そのものである」と述べた(Busoni 1916, 11-12)。

プロセスは、新音楽の音響をピュシスと表現されうるものにするための「音ピュシスの形成原理」によるものに他ならなかったのである (Bekker 1922a, 2)。ベッカーは、ハンスリックやアリストテレスがかつて設定した図式を援用することで、この種の音響が非人間的であることを強調した。

ハンスリックは、人間の所産である「音 Töne」と自然の所産である「音響 Klänge」を峻別し、前者のみが音楽作品の素材でありうると主張した。この時代に強い影響力を持ったヘーゲルによる音楽の低い価値付けに抵抗するために、ハンスリックは、音楽の構成要素が自然の産物としての単なる「音響」ではなく、「人間精神」によって形成された「精神的素材」としての「音」であることを主張しなければならなかったのだ (Hanslick 1854, 79–80, 146)。これに対してベッカーは、同様の図式を援用しながら逆の主張を行った。つまり、ベッカーは、新音楽の素材は、ハンスリックが自然の所産に過ぎないと断じた人間精神と無縁の「自然現象としての音」に過ぎないことを強調したのである (Bekker 1922a, 1)。加えて、ベッカーは、前時代音楽の音響が「音響的客観性を奪われ、精神的にされた」「プシュケー」であった一方で、新音楽の音響は「響きの現実を持ち、ピュシスを持つ」という対比を行なった (Bekker 1922a, 1)。ベッカーがアリストテレス (1959, 247–249) の制作論を参照しているとするれば、ここでプシュケーが意味するのは、芸術作品をはじめとする物の制作、つまりポイエーシスを行う制作者の内にある形相である。この用法が正確に踏襲されているのかは定かでないが、このような対比を通してベッカーは、音楽外（「人間精神」など）に存在原理を置く音響を持つ前時代音楽と、それ自体が存在原理であり、制作者から独立した音響を持つ新音楽の違いを際立たせたのである。

## 2. 作曲家不在の作曲

第1節で指摘したように、ベッカーは、新音楽が二つの側面で作曲家不在の音楽であることを強調した。とはいえ、ベッカーは、作曲家に拠らない新奇な作曲の実現可能性を探求したわけではなく、また、単に実際の作曲行為と無関係な観念的な音楽として新音楽を考案したわけでもなかった。本節では、作曲家不在の作曲における矛盾について、新音楽の作曲家としてベッカーが賞賛したエルンスト・クレネクとパウル・ヒンデミットに関する作曲家批評の分析を通して考察する。第1節で扱った音楽論が厳密な客観主義的音楽論であるのなら、本節が扱う作曲家批評は、実践と理論を調停する、より現実的な客観主義的音楽論であると言える。

### 2.1 「発見」としての客観主義的作曲：エルンスト・クレネク

ベッカーは、クレネクを「楽士気質」のために師である F. シュレーカーから必然的に離反し、「音楽それ自体 [Musik an sich] への道」を辿った新音楽の作曲家として描写している。ここでベッカーは、第1節で論じた客観主義的生成プロセスと、クレネクの《交響曲第一番》(1921) の作曲方法を重ね合わせている。この作品は、ベッカーによれば、「運動の発芽力」を内包する「主題」を持ち、それが「音響形式の展べ開きへと突き進む」結果として生成する「音響の運動遊戯」である。重要なのは、作曲家批評の性格上、この一見作曲家が寄与する余地のない作曲の中にも作曲家に役割が与えられていることである。ここでの作曲家クレネクの仕事とは、「想像力 Phantasie」によって「運動を着想 [Erfindung]」し、次いでその「運動」を「内的に指導する [diktieren und leiten]」ことである。ここでベッカーは作曲家の仕事を第一段階と第二段階に区分していると言える。すなわち、クレネクは、「着想」という作曲の第一段階を主体的に行った後に、まるで自らの手を汚さない監督者

のように作曲の第二段階として音楽の自律的な「展べ開き」を「指導」したというのである<sup>14)</sup> (Bekker 1922b, 17-18)。

1918年にベッカーは、作曲の第二段階を単なる「まばゆい技術」とみなすH. プフィッツナーら保守派音楽家を批判し、実際にはこの段階こそが作曲家による唯一の「直接的な個性の表現」であると主張し、むしろプフィッツナーらが神聖視する作曲の第一段階はそれに従属する「副次的」段階にすぎないのだと断じた<sup>15)</sup> (Bekker 1918c, 307-308)。この考えに基づいて、ベッカーは、クレネク作品の客観主義性を損なわないために、「個性の表現」の場である第二段階における作曲家の役割を制限し、「副次的」段階である「着想」こそが作曲家による主体的作曲の場であると描写したのだ。

同時代の作曲家H. テーセンは、作曲家を庭師にたとえることで、作曲の第二段階としてイメージされたものを巧みに説明している。

芸術家たちは、庭師が桃の木をそれが自力でなるべきものになることを助けるように、理性 [Verstand] を用いて、生長する自身の作品を保全し、促進するのだ。我々の意志や学習可能な知識によってでは接近できず、直接的な、いわば宗教的な感覚、創造的本能、すなわち「想像力」によって唯一接近できる胚や力の源からのみ、すなわち自力によってのみ、作品は生長できるのだ (Tiessen 1928, 18)。

ベッカーにとって、クレネクの「指導」者としての役割も、テーセンが「庭師」と表現したような、音楽そのものの生成には直接的に関与しないという意味で二次的な役割であったと考えられる<sup>16)</sup>。この段階においてクレネクは、形式による自己組織の補助者である<sup>17)</sup>。

クレネクが主体的に行うとされた作曲の第一段階は、第1節で考察した論考において唯一の「芸術家の仕事」として挙げられた「形式発見」に相当する (Bekker 1923a, 12)。より厳密に言えば、ここで「発見」されると考えられたのは、「形式」そのものというよりも、その「法則」であった。ベッカーは、新音楽と直接関連づけられていないいくつかの論考の中で、音楽内在的な「法則」発見の重要性を指摘している。例えば批評論の中でベッカーは、「世界像」、すなわち「音楽の下にある創造的源泉、音楽の内的生成を決定する法則」を「精神の力によって観て、それを形作る能力」こそが、批評家が剔抉すべき作曲家の能力であると述べた<sup>18)</sup> (Bekker 1921a, 262-264)。加えて、ベッ

14) 1918年にベッカーは、作曲家の仕事を第一段階である「思いつき Einfall」と第二段階である「形成 Gestaltung」に区分する考えを紹介している (Bekker 1918c, 307-308)。「着想」と「思いつき」はもちろん同義でないが、修辞学における創作の第一段階を意味する語である「着想」も「思いつき」と同様に作曲の第一段階に相当するとしても不思議でない。

15) ベッカーは、プフィッツナーが作曲の第一段階の領分であるとしたメロディの作曲でさえ実際には第二段階に包摂されていることを自筆譜研究の観点から主張した。だが、作曲の第二段階が一般的に考えられるように「全体の構想理念」の制限下で細部を構築するものである限り (Bekker 1918c, 300)、この段階において新音楽にとって欠かせないメロディの運動能力が妨げられる可能性がある。新音楽では、むしろメロディが「全体」を規定するからこそ、メロディが自由に遊動し、「前代未聞の運動の多様性」を実現するのである (Bekker 1919a, 45-46)。このような観点からベッカーは、新音楽作曲における第二段階を音楽形式の自律性に委ねたのかもしれない。

16) もっともこの「指導」もあくまで「内的」な営みであり、作曲家が実際に庭師のように外からのみ対象の生成に関与すると考えられたわけではない (Bekker 1922b, 18)。ベッカーはあくまでレトリカルに〈作曲家不在の作曲〉を正当化していることを見失ってはならない。

17) 本稿では詳しく論じないが、テーセンは作曲家の「個性」を作曲の重要な契機として捉えた (Tiessen 1928, 18-19, 75-79)。

18) 客観主義性を顧慮しないこの論考においては、「観る」ことに並んで「形作る」ことも重要な仕事に数え入れられていることに注意しなければならない。もっとも、この仕事において作曲家が発揮する能力が「私的、人間的、あるいは技術メ

カーは、1920年代後半にオペラと並ぶ関心事であった音楽現象学の観点からも、「質料の内在的形成能力」の「発見」が「創造的芸術家の要件」であるべきだと述べている (Bekker 1925a, 103)。新音楽に関連して語られた「形式発見」や「運動」の「着想」もまた、新音楽の動的自己組織を統べる「法則」の把捉行為であった。そしてこの「法則」は、新音楽の作曲家が感情の代わりに注目すべきであるとされた音楽作品の素材、音やその媒体としての空気と関連づけられた。「素材によって条件づけられた法則性の発見の中に創造力を駆り立てるものがある」のだ (Bekker 1925a, 104-114)。ここでベッカーは、造形芸術の創作を範にしなが、所与のものに制限される行為として作曲を描写している。ベッカーにとって、本来、作曲一般とは「無から創造する魔力」ではなく、「[造形芸術家のような]他の全ての芸術家と同様に」「素材や理念に関する所与のもの発見」を始点とする営みであった<sup>19)</sup> (Bekker 1925b, 44-45)。そもそも新音楽は、先に革新を遂げた造形芸術への憧れを始点とする音楽像であった (Bekker 1917, 293-297)。所与の素材に制限される法則に創作行為を従属させることによって、新音楽の客観主義性は強調されたのだ。

とはいえ、発見者や指導者としてであっても作曲家が作曲に関与する以上、作品の客観主義性には疑いの目が向けられうる。ベッカーは、殊に作曲家批評においては、自らが「素朴」と評価するような作曲家の関与に限って許容したのだ。ベッカーは、架空の書簡集『現代音楽家への手紙』(1932)の中で、18世紀末にF. シラーが提示した「素朴文学」と「感傷的文学」の二項対立を用いてクレネク作品を評価している。ベッカーによれば、シラーが言う「素朴さ」とは、一般的にこの語が想起させる「一度失うと戻らない子供めいた純真さ」ではなく、「現象めいたもの」を「省察」の対象にすることなしに「現象それ自体」としてそのままに提示するような創作の性格である。この著作の中でベッカーは、「哲学」を創作の「資源」としたR. ワグナー作品と同様に「素朴さ」を欠いたクレネクオペラ作品を、「クレネクの資質の省察的要素が抑制された」、1920年代に新音楽と呼んだ器楽作品と対比している (Bekker 1932, 97-102)。新音楽は、感傷的オペラ作品の対蹠にある素朴な器楽作品であるとされたのだ。事実、クレネクの《交響曲第一番》は「一切のパトスと感傷を欠く音楽」と称される (Bekker 1922b, 17)。音楽社会学的著作『ベートーヴェンよりマーラーまでの交響曲』(1918)の中でベッカーは、F. シューベルトやA. ブルックナーに代表される「オーストリア的交響曲作曲家の計り知れない功績とは、素朴な見解の再獲得である」と述べ、「一切の感情事象を、反省的な混合なしで、[……]直接的に把握し、描写する能力」を持つ彼らの作品が、「中央ドイツ的」交響曲の「詩的傾向」や「新ドイツ派的」交響曲の「プログラムの傾向」の前提となった「知的[intellektuell]特徴」を欠いていることを、シラーの名前を明示しながら肯定的に評価した (Bekker 1918a, 51)。ここでもベッカーは、思弁的な省察をさしはさまない作曲を素朴な作曲と呼んだのだ。そしてそのような素朴な手段による作曲家の関与に限って、客観主義的な新音楽に関してであっても許容することで、ベッカーは〈作曲家不在の作曲〉が孕む矛盾を調停したのである。

## 2.2 身体による客観主義的作曲：パウル・ヒンデミット

クレネクとは異なる方法で作曲すると考えられたヒンデミットも、ベッカーにとって新音楽の作曲家であった。ベッカーは、ヒンデミットの《室内音楽第二番》(1924)などの作品が、「思考される

ないし才能に関する」能力ではなく、より曖昧な「基礎力」に限定されているところに、新音楽に関する論考と連続するような客観主義的傾向を見て取ることは可能である (Bekker 1921a, 261-262)。

19) ここでも論考「着想者と形成者」(Bekker 1918c)と同様に、ベッカーは「着想」を「形成という基礎的事象の一部」として捉えている。

のではなくむしろ身体的に生産される音響」によって構成されていると説明した。身体的な生産とは、「楽器に変貌している」と喩えられるヒンデミットの身体で起こる「内的な生産の生成」である。この種の生成に際して作曲家の身体は、「ただ仕えるだけでなく生きようとしており、自らの生の力を展開する」のであり、そこでは「身体的有機 [Organik]」が音楽の自己組織機構としての「形式」の役割を担う。すなわちヒンデミットによる作曲においては、クレネクが音楽形式に主導権を与えたとされたような作曲の実質的な部分が、むしろ作曲家に与えられているのである。注目に値するのは、それにもかかわらず、ベッカーがヒンデミットによる作曲を主観主義的作曲としては描写せず、むしろ反対に、彼の作曲の特徴として「作品内容に対する個性の客観化」や「創造者の客観化」を挙げたことである (Bekker 1925c, 57-62)。

ベッカーがヒンデミットの作曲の特徴として「客観化」を挙げるのは、彼の作曲にはクレネクの作曲と同様に「素朴さ」が認められるからである。楽器に喩えられる作曲家の身体による営みである「演奏」的作曲は、「主観性を考慮した個性の過大評価」に基づく「頭脳労働」、感傷的や思弁的であると評価される前時代音楽のいわゆる「作曲」と対置された (Bekker 1925c, 57-58)。またベッカーは、R. シュトラウスのバレエ《ヨゼフ伝説》(1914)に関する批評の中で、シュトラウスら「西ヨーロッパ的音楽家」が、I. ストラヴィンスキーが持つような「言葉を放棄して、身体的ジェスチャーの完全な表現を音に与える音楽を書くための素朴さを失っている」ことを指摘したが (Bekker 1914, 104)、ベッカーにとってのヒンデミットはシュトラウスとは異なり、まさにストラヴィンスキー的な意味での「素朴」な身体的表現を行う作曲家であった<sup>20)</sup>。講演「芸術的身体修養に対する音楽の意義」(1923)の中でベッカーは、「概念的に強化される」ことによって自らの「自然な根源」である「身体表現をほとんど失う」、ベートーヴェン以降の「芸術」化された音楽と、作曲家の「身体と魂の諸力」を「根源」とする「自然の声 [Naturlaut] としての音楽」、本来的な音楽を対比し、後者の教育的価値を指摘している (Bekker 1923c, 83-86)。この文章の中に新音楽への言及はないが、ベッカーは、ヒンデミットによる新音楽を、この本来的な音楽を体現するものとして捉えたのかもしれない。ベッカーは、新音楽を特徴付ける音楽の「簡素化」の条件としても「音楽を自然の声として認識する」ことを挙げた (Bekker 1921b, 204)。また教育論の中でも、古い音楽ではなく、新音楽のような「最新の時代の芸術音楽」に身体教育的価値を期待したのだ (Bekker 1923c, 81)。

このような身体性への注目を通した客観主義のある種の緩和の背景には、同時代音楽思想における身体称揚の潮流があった。1920年代の後半に差し掛かると、A. ヴァイスマンを代表とする多くの音楽家が、「19世紀のすべての芸術は神経芸術である」と断定した上で、第一次世界大戦以後の音楽は「生の力と運動」に依拠するべきであると述べ、この観点から特に「一切の感情的なもの、ロマン主義的なものを脱ぎ捨てる」音楽として特にジャズへの関心を公にした (Weissmann 1928, 19-20, 36)。早くからジャズに目をつけたフランス語圏に勝る「より特別な強情さを伴って」(Weissmann 1928, 89)、ドイツ語圏では、ジャズを導入する芸術音楽作品が1919年ごろから創作され始め、そのような創作の意義に関する議論が1925年ごろから精力的に展開された<sup>21)</sup>。「ジャズの影響は、[単に

20) ストラヴィンスキーによる、初期バレエ作品とは異なり「表現が皮肉なパロディの領域に追いやられている」作品は、ベッカーにとってヒンデミットの作品をはじめとする新音楽を予感させる先例であった (Bekker 1923a, 22)。

21) ジャズないしそれとほとんど境界線なしに受容された種々のダンス音楽は、第一次世界大戦以前にも時折オペレッタなどに導入されたが、大戦後になるとヒンデミットやクレネク、E. シュルホフやW. グロスらによって芸術音楽に盛んに導入された。1920年代後半には、雑誌『アンブルッフ』のジャズ特集号 (1925年4月号) やダンス特集号 (1926年3, 4月号)、『アウフタクト』のジャズ特集号 (1926年第10号) が生まれ、先進的な芸術音楽の専門家たちがジャズについて一層真剣に考察するようになった。



現代音楽という意味での] 新音楽の90%がそれなしでは考えられないほど大き」かったと述べる批評家がいほどである (Stuckenschmidt 1927, 74)。既に見てきたように新音楽は、歪曲された前時代音楽に代わる本来的な音楽であり、ストラヴィンスキー作品からいくつかの要素を引き継ぐ音楽であり、そしてヒンデミット作品に関して言えば「即興演奏」に喩えられる音楽であった (Bekker 1925c, 62)。これらの要素は全て、ジャズないしジャズを導入する芸術音楽作品の要素としてよく語られたものでもある。それにもかかわらずベッカーはジャズについて語りさえしなかった。ベッカーは、同時代人がジャズに期待したような要素を、ジャズと無関係な新音楽に期待したと見ることは正当である。そうすることで、ジャズに依拠しないが生に満ちた理想的な音楽を構想しえたのだ。

### 3. 新音楽の聴取論

スペインの思想家オルテガ (1968, 9-33) は、「非人間的」な現代芸術が、「大衆を敵にまわす」ような芸術であることを指摘した。一方ベッカーは、非人間的性格を持つ現代芸術である新音楽を大衆にとってさえわかりやすい音楽として描写し、反対に、マーラーらによる「感情」に基づく人間的な「モダンな音楽 *moderne Musik*」が大衆にとってわかりにくいことを指摘した<sup>22)</sup>。このわかりにくさが意味するのは、「知性」に基づく「音楽理解」という「反音楽的時代の厄介な遺産」を強いることである (Bekker 1917, 299)。もっとも、ベッカーは「理解」を要求しない平易な聴取を無批判に称賛したのではない<sup>23)</sup>。むしろ1910年代の音楽社会学的論考の中でベッカーは、「知覚」者としての創造的役割を聴者に与えており、それゆえ能動的に聴取せずとも容易に享受できる音楽を高く評価しなかった<sup>24)</sup>。しかしながら1920年代になると、「モダンな音楽」の「心理学的」な聴取とは対照的な新音楽固有の「生理学的 *physiologisch*」な聴取の存在を主張し、後者こそが万人に対して有効であることを強調した (Bekker 1922a, 1)。

このような議論があつたにもかかわらず、ベッカーは「生理学的」な聴取について体系的に論じなかった。本節では、ベッカーにとって新音楽のわかりやすさとはどのようなものであつたのかについて、一見新音楽と無関係に見えるベッカーの音楽論を補助線にしながら明らかにする。

#### 3.1 自己理解としての聴取

新音楽のわかりやすさが、新音楽特有の「ピュシス」にたとえられる音響の「直接感覚的に体験できる音響的性格」に由来することは、ベッカーによるわずかな説明からであっても理解できる<sup>25)</sup>

22) 世紀末に活躍したC. ドビュッシーやM. レーガー、F. シュレーカーら「モダンな音楽」の作曲家は、ベッカーにとってロマン主義的音楽家とは一線を画すものの、将来的に有効性を失うことが予想された (Blumröder 1981, 41-42)。

23) 19世紀には「精神の活動」や「解釈」を通してはじめて意義を開示するような音楽が好まれたが (Bonds 2014, 114-115)、危機の時代の音楽はそのような聴取態度を要求するほどの余裕を持ち合わせていなかった。とはいえベッカーは受動的聴取に基づく大衆迎合を歓迎したのではない。「今日の音楽は大衆の好みによって支配されている。この大衆は、意志を持っておらず、むしろ習慣化された需要の満足を望む。しかしながら、新芸術は、第一に大多数の需要を超えており、さしあたり大衆がまだ知らないために求めているような遠望への道を開いた」 (Bekker 1917, 297)。

24) 1921年の論考「音楽のエートスについて」の中でもベッカーは、「芸術作品の創造性」とは「受け手に態度決定を迫るような生産力」であると述べ、単に美しいだけではない、能動的聴取を求める音楽を称賛した (Bekker 1921a, 265)。

25) 同じ頃、I. ストラヴィンスキーも客観主義的な音響について論じた。彼の《八重奏曲》(1923)は、演奏家の解釈によって「歪められる」可能性がある「ニュアンス」を排斥した音響を持つために「客観主義的」な性格を獲得するとされた (Stravinsky 1924, 529-530)。ベッカーとストラヴィンスキーの共通点は、作品の客観主義性を保証するために音響に注目したことであり、相違点は、作品を客観主義的なものにするために、ベッカーが音楽の生成段階に注目した一方で、ストラヴィンスキーは解釈の段階にも注目したことであると言える。

(Eichhorn 2002, 474)。ではベッカーにとって、そのような音響が直接的な聴取体験を可能にする根拠は何であったのか。著作『音響の自然界について』(1925)の中でベッカーは、新音楽とは別の文脈でピュシスとしての音響に言及している。この著作の中心的主題は、機械的な「器楽音響」と有機的な「声楽音響」の対比である。「声楽音響」とは、「生きた存在者の発声器官によって直接に生産されうる」、「自らを生産する生き生きしたピュシス [……] の切り離された部分であり、生理学的に条件付けられる、有機体的存在者」であり、「有機的ピュシスの生の法則に従属する」音響である(Bekker 1925d, 10-11)。ベッカーは、身体的な「声楽音響」に対しても、新音楽の自然な音響と同様に「ピュシス」と関連付けられる性質を見出していた。両者の共通点は、宇宙論的自然観によって見出された<sup>26)</sup>。著作『ベートーヴェンよりマーラーまでの交響曲』(1918)の中でベッカーは、「オーストリア的交響曲」が「自然感情」に基づくために「一般に理解される芸術」であると述べているが、ここでベッカーが意図している自然とは、田園風景に代表されるような自然ではなく、「宇宙的[kosmisch]な意味での自然である」(Bekker 1918a, 49-52)。重要なのは、身体的な「声楽音響」と新音楽の音響も「宇宙的な意味での自然」な音響として捉えられた可能性である。すなわち、ベッカーにとってこの二種の音響の特色は、「生の法則」(Bekker 1925d, 11)や「形式の法則」(Bekker 1923a, 12)と呼ばれる法則に基づくことであるが、この法則が宇宙と照応する法則を含意した可能性である。自然音響と人間の身体が同じ法則に従う。そして、この宇宙論的法則が、「オーストリア的交響曲」が「一般に理解される」こと、そして何よりも新音楽のわかりやすさを裏付けているのだ。

批評論の中でベッカーは、新しい芸術との出会いとは「これまで暗闇の中にあった内的領域の驚くべき照射」であり、「芸術作品が私自身の一部である限り、それは私にとって生き生きするのだ」と述べた(Bekker 1919b, 21-22)。ここでベッカーは宇宙について言及していないにもかかわらず、いみじくもエステル(Esterl 2016, 81-82)は、この「自己理解」としての芸術体験が聴者の「自分自身の内的な生の宇宙[Kosmos]」から産み出されることを指摘した。この指摘は、新しい芸術の一種である新音楽について考える上でも示唆的である。既に見てきたように新音楽は、作曲家の感情や理知などの音楽外在的要素を排しており、音楽内在的な法則に純粹に依拠している。それゆえ、もしベッカーが新音楽を構成する単なる自然音響と聴者の身体の間と同様の宇宙論的法則が共有されていると考えていたのなら、新音楽はまさに聴者の「一部」に他ならず、それゆえ「生き生き」と聴取されうるのである<sup>27)</sup>。このような聴取において重要なのは、そこでは聴者にとって他者である作曲家の感情への共感や音楽の専門的解釈は要求されないことである<sup>28)</sup>。ベッカーにとって作曲家の感情とは、「音楽とは全く関係のない」個人的な事柄に過ぎず、それを「理解」することは音楽聴取と無

26) ベッカーの宇宙的自然観・音楽観は、「音楽固有の美しさではなく、むしろ宇宙の大いなる運動の鳴り響く構造としての」音楽による「聴者の情緒」への作用に言及したハンスリック(Hanslick 1854, 171)の考えを想起させる。ハンスリックの宇宙論に関してボンズ(Bonds 2014, 183-194)を参照せよ。

27) 他者の「感情」に基づく前時代音楽がわかりにくく、聴者の身体と「法則」を共有する新音楽がわかりやすいという考えが前提とするのは、感情は私的なものだが、身体は万人に共通するという考えと、「法則」は心的なものではなく物体にのみ宿るものという考えである。二つ目の考えに関して、ベッカーにとって精神や魂が心身の間のどこに位置付けられるのかは明らかではない。

28) 既に1917年にベッカーは「無知な人以上に知識ある人」が音楽をうまく聴けていない現状、そして「素朴な音楽受容」と比べて専門的な音楽受容が不十分であることを指摘していた(Bekker 1917, 298-299)。とりわけ「新しい芸術」を鑑賞する場合には、「『理解』は、ある種の限定的な様式法則性と常に結びついたままである」ために、ベッカーは専門的な芸術鑑賞がしばしば狭量になると考えた(Bekker 1919b, 23)。

関係である<sup>29)</sup> (Bekker 1923a, 2-4)。新音楽の「生理学的」聴取はそのような音楽外の事象の理解を強いることがなく、自己理解であると同時に音楽そのものの理解である。それゆえに「生理学的」な聴取は、「音そのものへの喜び」や「自然現象としての音の根本現象への喜び」(Bekker 1922a, 1), 「直接的意識」(Bekker 1923a, 18), 「遊戯の直接的意識」(Bekker 1923a, 19), 「音楽への内的喜び」(Bekker 1923b, 166)と表現されるのである<sup>30)</sup>。

聴取論の理由からだけでなく作曲美学的理由からも、このような音響解釈が行われた可能性がある<sup>31)</sup>。この時代の音楽家の多くは作品と〈生〉の繋がりを求めた<sup>32)</sup>。新音楽もまた「生の衝動の反映<sup>33)</sup>」として構想されたのだが (Bekker 1923a, 24)、実際には新音楽はその客観主義的な性格のために、むしろある種非人間的で〈生〉に背くかのような印象を与える。ところが、宇宙論的音響解釈に依拠すれば、新音楽がむしろ〈生〉の直接的音楽化であると主張できるようになる<sup>34)</sup>。加えて、クレネクとヒンデミットが性格的に「深く対立」するとされたにもかかわらず、この二人だけが新音楽の体現者と称されるのも (Bekker 1925c, 62)、両者の一見性格の異なる音響、つまりクレネク作品のほとんど非人間に生成される音響とヒンデミット作品の身体的に生成される音響が、実際には共に人間的な法則に基づくからであると想像することができる。

### 3.2 新音楽の「共聴」

ベッカーによれば、本来、音楽は「我々に与えられたすべての感覚受容器官を通して」聴者に訴えかけるような「理性的に把握できない」「運動衝動」を必ず持つため、いかなる音楽であっても全身的に「全体知覚」されるべきである。しかしながら、現在支配的である芸術化された音楽は、身体との結びつきを「無意識下で抑圧して」いるため、「特殊知覚領域、すなわち聴覚」にのみに働きかけ、それゆえに十全に把握されない<sup>35)</sup> (Bekker 1923c, 89-90)。この「運動衝動」を持つ本来の音楽は、ベッカーによれば、「ある人間の生命の流れを他の人間の生命に伝える」「社会的芸術」であった (Bekker 1923c, 92)。身体的な聴取によって聴者間の社会的連関が可能になると考えられたのだ。この考えは、同時代のH. ベッセラーによる聴取論を想起させる。ベッセラーは、「聴かれたリズムに合わせて身体を振動させ、皆が知るメロディを内的に共に追う」ことによる「人間と人間の社会的交流」を「共聴 Mithören」と呼び、それを「コンサートよりも、ジャズバンドや流行歌によって満足する」新たな階層が誕生した第一次世界大戦後の時代に適した聴取形態として説明した。

29) ここでベッカーは19世紀末の音楽理論家F. リーマンによって要約されたような聴取の在り方を批判したと言える。リーマンは、「芸術家の感覚の自発的吐露として存在すべきであるものに他ならない、心から自由に流れ出る音楽の内容への問いに答える」ような聴取、いわば作曲家の「主観性」を「自分自身体験したものとして感じる」ような聴取を肯定的に描いている (Riemann 1888, 30-31)。

30) ベッカーは、従来と異なる「生き生きとした音響法則性の把握」の前提となるものとして「音響心理学」「社会学」「古いオリエント音楽の研究」「音生理学」を挙げている (Bekker 1925d, 65)。ベッカーは、これらの新しい知見が聴取態度のパラダイム・シフトを可能にすると考えたのかもしれない。

31) プゾーニも「音楽芸術作品は、それが鳴り響く前から、そして鳴り去った後も、完全であり傷ついていない状態で存在する」と述べることで、作曲論の観点から音楽作品が宇宙論的な源泉をもつことを示唆した。プゾーニにとって音楽の源泉としての「原音楽」に最も近親的な音楽はバッハ作品であった (Busoni 1916, 11-23)。

32) ジャズもこの文脈で賞賛された。

33) ここでベッカーがS. フロイトを参照しているのか否かは定かでない。

34) 作曲論的な観点においてもベッカーは、「生の充溢とヴィュシスの力を十分に把握し」、それを音楽化することで「生に満ちた人間の身体性の造形物を創造する」ことが新しい時代の音楽に欠かせないと後に述べている (Bekker 1932, 66)。

35) 他の論考でもベッカーは「我々の耳はいわば感情の器官となっている」と述べ、もはや耳という器官が前時代音楽の聴取に調整されていることを指摘した (Bekker 1923a, 6)。

新音楽もまた人間の身体と法則を共有する音楽であり、それゆえベッカーの言う本来的な音楽と同様に身体的聴取を求める音楽でありうる<sup>36)</sup>。このことは、ベッカーが新音楽の聴取を「生理学的」という身体的反応を連想させる語で特徴付けたことによっても仄めかされている。ベッカーは、新音楽に関する論考の中でも、音楽社会学的な理想である聴者間の共同関係の実現を試みた。ベッセラーの場合、このような聴取を可能にする音楽は、「狭義の音楽的なもの、すなわち形式、技術、音響、内包など」ではなく、社会的に規定されると考えられた(Besseler 1926, 36-39)。一方でベッカーの場合、このような聴取を可能にする条件、すなわちある音楽が「社会的芸術」の一種としての新音楽である条件は、第1節で確認したように、むしろ形式や音響のような「狭義の音楽的なもの」によって構成された。ある種ジャズ的な効果をもつ芸術音楽をベッカーは目指したのである。

第一次世界大戦後には、ベッカーの周りの多くの音楽家が、しばしば「誤った」聴取態度の排斥を通して、音楽文化を再び活性化しようと試みた(Ziemer 2019, 103-107)。これに対してベッカーは、聴衆が自らの聴取態度を矯正するように努力せずとも〈正しい〉聴取態度を自然に実現する音楽として新音楽を構想することによって、危機の克服を試みたのである。

## おわりに

新音楽とは、独自の有機的発育を主たる生成原理とする結果として、非人間的な自然音響を獲得する客観主義的音楽であり、またそれゆえに平易な聴取体験を可能にする音楽である。ここでの非人間性が意味するのは、作曲家の感情や理知が排除されていることであり、人間の身体と法則を共有している点では新音楽は人間的であるとも言える。またこの非人間性は、第1節で扱ったような理論的論考では厳密に保たれたが、第2節で扱ったような作曲家批評では作曲行為の実態に適合するように緩和された。

第一次世界大戦後という「困難な危機」の時代に求められたのは、第一に革新的であり<sup>37)</sup>(あるいは退嬰的ではなく)、第二に「多くの人間に再び目を向ける」音楽の作曲であった(Stuckenschmidt 1927, 74-75)。この二つの要求を同時に満たすという難問に同時代の多くの音楽家は頭を悩ませていたのである。ベッカーは、本稿で分析したような意味での客観主義性を周到に新音楽に組み込むことによって、この難題に取り組んだ。新音楽の客観主義性は、主観主義的な前時代音楽に抗する批判的身振りを取りながらも<sup>38)</sup>、本源的に理解しやすい音楽というイメージを可能にする、この時代の要求を見事に叶えうる性質であった<sup>39)</sup>。ともすれば相反する二つの要請を同時に満たすために、人間

36) 第2節で確認したように、この本来的な音楽は、そもそも新音楽と多くの共通点を持つ。

37) 既に1920年代初期には、一部の音楽批評家にとって、シェーンベルクの音楽でさえ時代遅れであった(Baur 1998, 70-71)。

38) 新古典主義的音楽である新音楽は、ブゾーニの「若き古典性」がそうであったように、懐古的な音楽とみなされる危険をはらんでいた。このような誤解を避けるために、ベッカーは〈新〉音楽という明快な名称を用いた。だが、一方でベッカーの音楽観の革新性も当時しばしば批判対象になっており、それゆえベッカーは、基本的には前時代音楽と新音楽の根本的差異を際立たせるものの、ときにはその新しさに対して曖昧な態度を取り、「絶対的な意味での新しいものも古いものも存在せず」、それゆえ新音楽は「革命的方向性を持つ芸術」ではなく、むしろ「あらゆる時代に存在した、そしてこれからも常に存在するような音楽であり」、新音楽ではなく「若い音楽」と呼ぶべきかもしれないと述べた(Bekker 1923b, 165-167)。

39) それゆえこの客観主義性は、理想的音楽像である新音楽にとって欠かせない要素であると言える。しかしながら、ベッカーの新音楽が同時代に強い影響力を持ったにもかかわらず(Blumröder 1981, 70-78)、その客観主義の理論が引き継がれた痕跡はない。

的でもあり非人間的でもあるという新音楽の客観主義性のアンビヴァレンスが戦略的に構想されたのである<sup>40)</sup>。現代音楽の黎明期にベッカーが新音楽の名の下で試みたのは、主観主義的表現によって歪曲された前時代音楽を克服し、本来的で自然な音楽を再び獲得することであった。

#### 凡例

本稿全体を通して「」は引用、〈〉は筆者による強調、[]は筆者による補足を意味する。

#### 略記

FZ = *Frankfurter Zeitung*.

KZ = *Kritische Zeitbilder*. Berlin: Schuster & Loeffler. 1921.

MDA = *Musikblätter des Anbruch*.

OMM = *Organische und Mechanische Musik*. Stuttgart: Deutsch Verlag. 1928.

#### 引用文献

- Baur, Vera. 1998. *Paul Bekker: Eine Untersuchung seiner Schrift zur Musik*. Rimbaud.
- Bekker, Paul. 1914. „Josephslegende: Uraufführung in der Pariser Großen Oper am 14. Mai 1914.“ In *KZ*, 98–106.
- . 1916. *Das Deutsche Musikleben*. Berlin: Schuster & Loeffler. [ベッカー, パウル 1943 『ドイツの音楽生活：社会篇』 武川寛海 (訳) 東京：楽苑社]
- . 1917. „Musikalische Neuzeit.“ In *KZ*, 292–299.
- . 1918a. *Die Sinfonie von Beethoven bis Mahler*. Berlin: Schuster & Loeffler. [ベッカー, パウル 1952 『ベートーヴェンよりマーラーまでの交響曲』 武川寛海 (訳) 東京：音楽之友社]
- . 1918b. „Kontrapunkt und Neuzeit.“ *FZ*. Morgenblatt, 27. März 1918: 1.
- . 1918c. „Erfinder und Gestalter.“ In *KZ*, 300–309.
- . 2013 [1919a]. *Neue Musik: Mit einer Einleitung zum E-Book von Andreas Eichhorn*. Hildesheim, Zürich: Olms.
- . 1919b. „Kritik und Persönlichkeit.“ In *KZ*, 17–25.
- . 1922 [1921a]. „Vom Ethos der Musik.“ In *Klang und Eros*, 261–266. Stuttgart: Deutsch Verlag.
- . 1923 [1921b]. „Deutsch Musik der Gegenwart.“ In *Neue Musik*, 157–207. Stuttgart: Deutsch Verlag.
- . 1922a. „Physiologische Musik.“ *FZ*. Morgenblatt, 2. Dezember: 1–2.
- . 1922b. „Ernst Krenek erste Symphonie: Erstaufführung im Frankfurter Museumskonzert.“ *MDA* 5: 16–18.
- . 1923a. „Was ist ‚neue‘ Musik.“ In *OMM*, 1–24.
- . 1923b. „Neue Musik.“ *MDA* 5: 165–169.
- . 1925 [1923c]. „Die Bedeutung der Musik für die Künstlerische Körperschulung.“ In *Künstlerische Körperschulung*, hrsg. v. Ludwig Pallat und Franz Hilker, 81–93. Breslau: Ferdinand Hirt.
- . 1925a. „Materiale Grundlagen der Musik.“ In *OMM*, 87–114.
- . 1925b. „Wesensformen der Musik.“ In *OMM*, 41–68.
- . 1925c. „Hindemith.“ *MDA* 7: 57–62.
- . 1925d. *Von den Naturreichen des Klanges: Grundriss einer Phänomenologie der Musik*. Stuttgart: Deutsche Verlag.

40) 新即物主義が音楽領域に導入された直後に、その支持者さえそれが「誤ったスローガン」になりうると指摘し (Tiessen 1928, 74)、ときに「新人間主義」と対置し、パロディされたことは (Weissmann 1928, 98)、この時代の音楽家が音楽の人間性と非人間性をめぐるアポリアに陥ったことを示唆する。

- . 1932. *Briefe an Zeitgenössische Musiker*. Berlin: Max Hesses Verlag.
- Besseler, Heinrich. 1926. „Grundfragen des Musikalischen Hörens.“ *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters* 32: 35–52.
- Blumröder, Christoph. 1981. *Der Begriff »neue Musik« im 20. Jahrhundert*. München: Musikverlag Emil Katzschler.
- Bonds, Mark. 2014. *Absolute Music: The History of an Idea*. Oxford: Oxford University Press.
- Busoni, Ferruccio. 1916. *Entwurf einer Neuen Ästhetik der Tonkunst*, 2. Aufgabe. Insel Verlag. [ブゾーニ, フェルッチョ 1929 『新音楽美学論』 二見孝平(訳) 東京: 共益商社書店]
- . 1922 [1920]. „Junge Klassizität.“ In *Von der Einheit der Musik*, 275–279. Berlin: Max Hesses Verlag.
- Eichhorn, Andreas. 2002. *Paul Bekker: Facetten eines kritischen Geistes*. Zürich: Georg Olms Verlag.
- Esterl, Konstantin. 2016. „»Kampfprüf« oder »unanswerd question«?: Zum Anspruch von Paul Bekkers Neue Musik.“ *Musik & Ästhetik* 77: 75–89.
- Hanslick, Eduard. 1990 [1854]. *Eduard Hanslick: Vom Musikalisch-Schönen*, Teil 1, hrsg. v. Dietmar Strauß. Schott. [ハンスリック 1960 『音楽美論』 渡辺護(訳) 東京: 岩波書店]
- Kurth, Ernst. 1917. *Grundlagen des Linearen Kontrapunkts: Einführung in Stil und Technik von Bach's Melodischer Polyphonie*. Bern: Max Drechsel.
- Lippman, Edward. 1994. *A History of Western Musical Aesthetics*. University of Nebraska Press.
- Riemann, Hugo. 1888. *Grundlinien der Musik = Ästhetik: Wie hören wir Musik?*. Leipzig: Max Hesse.
- Schader, Luitgard. 2001. *Ernst Kurths Grundlagen des Linearen Kontrapunkts: Ursprung und Wirkung eines Musikpsychologischen Standardwerkes*. J. B. Metzler.
- Stravinsky, Igor. 1966 [1924]. „Some Idea about My Octuor.“ In *Stravinsky: The Composer and his Works*, 528–531. London: Faber and Faber.
- Stuckenschmidt, H. H. 1927. „Perspektiven und Profile.“ *Melos* 6: 72–78.
- Tiessen, Heinz. 1928. *Zur Geschichte der Jüngsten Musik*. Mainz: Melosverlag.
- Weissmann, Adolf. 1928. *Die Entgötterung der Musik*. Stuttgart: Deutsch Verlag. [ヴァイスマン, アードルフ 1936 『音楽の神性脱化』 太田太郎(訳) 東京: 共益商社書店]
- Ziemer, Hansjakob. 2019. „The Crisis of Listenig in Interwar Germany.“ In *The Oxford Handbook of Music Listening in the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> Centuries*, edited by Christian Thorau and Hansjakob Ziemer, 97–121. Oxford University Press.
- アリストテレス 1959 『形而上学(上)』 出隆(訳) 東京: 岩波書店
- オルテガ, ガセット 1968 『芸術の非人間化』 川口正秋(訳) 東京: 荒地出版社

(2021年9月1日受領)

こ じま ひろ ゆき  
小 島 広 之

現 在 東京大学大学院総合文化研究科博士課程在籍