

音樂に於ける意匠と表現 (承前)

張 源 祥

(三)

(一)に於て筆者は音樂に於ける意匠の面を取り擧げた。音樂が如何なる内容を表現するのでないにしても、それは常に音を素材として美しく構成された藝術である。只管に音の現象面に於て、何の負荷もなく、眞に自由に遊戯する藝術である。只自然の音と違ふ所は、少くとも、そこに織り出される音の織物は、それが美しく綾を成すようにたくまれる。裝飾的意圖が、多かれ少かれ、はたらくのである。その作者が豊富な想像力と熟練な技巧を有すれば有するだけ、凡ゆる音樂的材料、即ちリズム、音の高さ、長さ、和音、色彩、強さ、連さ、形式を巧に驅使して調和と對照、統一と變化の妙味ある、純粹に聽覺的な作品を、時間形式の中に創り出すのである。そしてそれは飽く迄も音樂的現象面の外に出るものではない。その意味に於て背後をもたぬものである。この音樂現象そのものへの自己限定は、古くギリシヤのダモン Dammón が教えた正しい美學的態度である (R. Schenke, *Geschichte der Musiktheorie*, S. 141-149)。古典主義時代の作者が、この限界を守り、その埒内で仕事をしたのは、その制作態度に於て健全性を有するものといわねばならない。但しこの時代に屬する音樂家たちは特殊音樂的な技巧の修練に屢々沮まれて、その人間の一般的教養の博大さを往々缺いている。名匠性が前出している割合に藝術家性が後景に立つている。之に反し、浪漫主義に於ては人間はすばらしく成長した。普遍的教養人が藝術を通して自己を表現しようとする。諸藝術相互間の境界は撤廢せられ、相浸透する。音樂の文學による受胎という事態が発生した。更に浪漫主義はその主

觀主義否主情主義の故に音樂を以て凡ゆる藝術の冠冕くわんげんたらしめようとさへ努めたのである。

浪漫主義の生活感情は現存在の下に横わる神祕不可解な基礎を摸索する。テイクの如きも凡ての藝術中で最も不明瞭な音樂に優位を興えた。これは十八世紀の人々が音樂藝術の不明瞭さと不確實さに慄おそらずして、言語による概念の確實性と造形による明確性を求めたのと好對照をなすものである。之に反して十九世紀の浪漫主義は概念の狹隘な制限を脱して際涯無き朦朧たる音樂の海へ自己を解放しようとした。ワツケンローデルも同様、音樂の言葉が臍氣で祕密に充ちていればいる程、それだけ有力に我々に働きかけ、我々の本質の凡ての力を、より一般的に激動の中へ投げ込む。かくて音樂作品の感情内容は物質を離れ、實在性を脱し、神祕の彼方へ逐おいやられるのである。(Schnefke 前掲書、三五四—五頁)

思うに、右のような理想化、抽象化は所詮現象面からの後退であり、現象の剝落である。従つて現象面に於て技巧の能事を蓋す餘地は縮少を免れない。音樂の細工師が玄人藝を施すべき多くの場面をもたぬ。ロマン主義の領域に於ては實に屢々素人的な藝術家が登場する。元來が醫者であつて幼少の頃から特別の技巧的訓練を受けたことのなかつた彼のベルリオーズの如きもその一例である。しかし、手技の巧緻の缺如は、彼れの人間性の表白の充實によつて補償されている。意匠の後退の代りに表現の前出がある。就中感情表現が著しい。諸種の感情の派手な多様性が一つの作品に盛られ得ると考えたのである。かように、凡て情趣や情緒のあらゆるものを音樂の描寫の對象として之を表現し、かくの如き内容によつて再び聽者の中に同一の感情を惹起しようということを音樂の本質として認めようとする所謂感情表出説は從來の音樂美學の諸學說中で最も多量を占める表出説 *Ausdrucksstheorie* の一半をなすものであり、他の一半をなすものは所謂音樂美學上の觀念論である。ここに觀念論というのは超現象的な内容を音樂そのものに認めようとするか、又は描寫の對象とするか、或は自然、事件乃至何等かの思想、觀念を音樂の内容としようとする考え方である。

カントがその哲學上の諸説に於けると同様に、判斷力批判中の音樂論に於ても感情表出説と觀念論の雙方を共に含んでゐる所の表出説、並に凡ゆる内容を疎外した形式主義を併せもつた後で、その後の音樂美學に於ては、これら諸々の矛盾した考え方は調和し難いものとなつて分裂對立したことはハルトマンの指摘してゐる如くである。(H. v. Hartmann, Die deutsche Aesthetik seit Kant, I. S. 484-5) カント以後の流れに於て最も觀念論的な側面を代表するシェリングに於ては、その哲學全體が美的理想主義の色彩を有ち、形而上學的基礎が探求されたことは周知の如くであるが、諸藝術の中で音樂はその一次元性の故に、純粹統一が實在相に轉じ象徴化する最も根元的な資格をもつものとされたのである。音樂がもつ内容としてこれ程深いものを與えられた例はない。音樂は我々を無限者の邊縁に導き、暫し之を垣間見させるものであるとカトラーイがいつたのも同じような意味であらう。現實的な側面から遠ざかつて觀念的な側面に偏くことが浪漫主義の一特徴であるとするならば、その意味に於て音樂は最もロマンティックな藝術であり、特にロマン的要素が顯著な時代が浪漫主義時代だというならば、かかる音樂觀は正にそのような時代の代表的音樂觀である。そして音樂藝術の實際の上で大浪漫派の諸樂人——シューベルト、ウエーベル、メンデルスゾーン、シューマン、ショパン、ベルリオーズ、リストの如き人々——が輩出した時代に、之に照應してシェリングのこのような浪漫的音樂思想が生れたのである。

ロマン主義音樂から眼を轉じて、廣く西洋音樂發展の跡を眺めると、古くはギリシヤ、ローマから、イタリヤ、フランス、イギリス、ネーデルランド、北歐、ロシア、イベリヤ半島からアメリカに至るまで、これら諸國民が音樂藝術の分野でなし遂げた業績は多い。しかし近代音樂、殊に十九世紀に於てドイツとオーストリアの人々が優秀な業績を擧げてゐることは公平に見て異論のない所であらう。上述のロマン派の音樂はベルリオーズが佛人たる例外を除いて、その殆ど全てが獨逸人の所産である。故に十九世紀を通じて優勢を保つた西洋音樂の主體たる獨逸人の自我表現が即ちロマン主義音樂であるといつても過言でないであらう。この形勢は世紀末から今世紀に入つても、一つの危機

を經過しながら、尙後期ロマン主義樂家としてのマーラー (G. Mahler) やシムトラウス (R. Strauss) を生み出したのみならず、獨逸以外の歐洲諸國民や新大陸へも影響を與えている。この線は第一次世界大戰が音樂文化をも混沌たる情勢に陥れるまでは、尙明かにたどり得る一條の發展線である。

ところが前世紀の末の四分の一に於て自ら「フランスの音樂家」と名のるドビュッシー (Claude Achille Debussy 1862-1918) が出て世界に贈つた貴重な音樂的財寶はロマン樂派のような汪洋たる主流をなすものではなく、音樂史全體から見れば、むしろ枝分れの沼澤の如き孤立的な存在であるとはいへ、その卓越優秀な知性と繊細な感覺の故に、この小論の立場からも觸れずに置く譯にゆかぬものである。

パリの近くサン、ジルマン、ナン、レイ生れのドビュッシーは眞にフランス的な素質の持主であり、加うるにその少年時代からの物靜かな夢見るような性格を以てした彼れの音樂は從來勞威を振つていたゲルマン精神から分立してラテン精神のにじむ音樂を創り出したのである。しかもその分立は反抗によらず、文藝上の象徴主義と美術上の印象主義による高踏化によつてなされている。しかし、この印象主義の音樂と雖もそれ以前のものと同縁なものではなく、却つて或る意味でその脱化なのである。その意匠的側面からいへば、印象派音樂には均衡、抑制、旋律的主題の巧みな取扱いという、古典主義的な性質があり、又表現的な側面を注目すれば、浪漫主義への對立ではなくして、それの持つ感情の現實性を洗練し切つたものであることが聽取されるであらう。これによつても解るように、古典主義のもつ形式構成と意匠への熱心と、浪漫主義が持つ感情表現の高潮は、現代主義音樂の劈頭を飾る印象主義音樂にも、否音樂一般に、何等かの程度に於て存在する要素なのである。只印象主義の場合には作曲の基準として、これは後景に押しやられ、感覺が前面に押し出しているのである。

印象主義に於ては感覺は増大し、藝術家と自然との交渉は一層深められた。古典主義の神話、ロマン主義の史譚は共に斥けられ、藝術家は凡ゆる傳統を脱して直接な自然の感覺に身を委ねる。客觀を主觀に従えるのではない。又思

想觀念や事件や具體物の描寫乃至表現を取てするのではなくて、謙虚に瞬間的な感覺の通譯をするのである。印象派藝術家は自然に對する深き愛を有するが、自然科學者が自然を取扱うような、なまのものを觀察實驗しようとするのではなく、微妙な感覺にうつる客觀の印象、影像、雰圍氣が彼れにとつて問題なのである。ロマン派に於けるような強烈な自己告白はない。客觀の如くなれる主觀に映る客觀の影が示されているのである。ドビュッシーに於てはより多く眼の人であるフランス人らしく、その音樂的營みさえもが視覺性に支えられてワットーの畫に基づく「シテールへの船出」だとか「沈める寺」「雨の庭」「水の反映」「金魚」「枯葉」「塔」の如きピアノ作品や「雲」「海」の如き管絃樂作品が生れているし、又ビエール・ルイの詩に附隨する「古代の碑文」^{エピグラフ}の如き作品が出來ている。之を音樂をば他の諸藝術から全く分析し、音自體の力の發展と見るような自律性の強いをして意志的積極的なドイツ流の音樂觀に對比すると、何と知性的消極的な感じがすることであろう。(未完)