

音樂に於ける意匠と表現 (完)

張 源 祥

(四)

音樂の世界は今世紀に入つてからも尙十九世紀の浪漫主義の名残がその裾を引いていた。その友人達の音樂的肖像を「エニグマ」(謎)という變奏曲に書いて著名になつた神祕主義者でロマン主義者である英のエドアルト・エルガーや、主として極めて標題的な交響詩を書き、時に激烈な感情表現に走つた獨のリヒアルト・シュトラウス——特にその交響詩テイル・オイゲンシュピールとオペラ「薔薇の騎士」が有名で、輕妙なものの表現に卓抜な技能を有している——や、ブルツクナーの影響を受け、又大にワグナーの精神と技法に影響され、ドイツロマン派の感情を表現したグスタフ・マーラーの如きはいずれも所謂後期ロマン派音樂を代表する人々である。彼等の音樂はいずれも一世紀の歴史を有する、自己表現、感情表出の音樂の傳統を受繼いでいる。その藝術はいわば「音に於て感じる」ことを主軸とする表現藝術である。この場合の表現は「表情的な表現」(expressives Darstellung)と稱すべきものである。動物や人間は何かに感動すると視覚的な身振や聲音を外に表す。音樂に關係のあるのは後者の方であつて、聽覺的な身振とか聲音の身振とかいわれる。感動は原因で身振は結果である。兩者の關係は有機的で無意識的非任意的に反射的現象として現れる。所が一定の聲音身振が一定の感動に屬している所から、我々は我々の友人の身振を理解するようになる。つまり或る身振からそれに照應する、その身振を惹起した感動を推知することが出来る。身振は感動の記號たる機能を獲得し、我々は任意に意識的に、之を傳達の目的の爲に應用することが出来るようになる。この段階の身

振は一方に於ては感歎詞となり更に象徴化して言語の「指示的表現」(demonstratives Darstellung)へ進展するものであるが、他の一方、その有機性を保存しながら、様式化されて歌聲となる。(Helix M. Gratz: "Musik-Aesthetik in ihren Hauptrichtungen S. 24-25) ロマン派音楽の感情表現の基礎もこれに外ならぬのであつて、この意味の表現を主とするロマン的潮流は第一次世界大戦が凡てのものを混沌に追込むまでは明瞭に辿り得る一つの線である。同時に獨逸を中心とする以上のような音楽の主流を横切つて、フランスに於てドビュッシーが印象主義と呼ばれる一つの新しい方向を開拓したことは前段に述べた所である。それは畢竟フランス的、特にパリの洗練し切つたサンスの音楽であり、「音に於ける感覺」を本領とするものである。ドビュッシーの藝術はロマン派のもの如き説得力を有しない。殊に彼の孤高な性格の故に大きな潮流を成すものではないが、これに同調し或は追隨する人々の一群を生んだのはその藝術のもつ香と魅力の爲である。モリス・ラヴェルの初期の作品には明かに印象主義の影響が見えるし、フロラン・シュミットにもそれが窺われる。又英國のシレル・スコットやフレデリック・デリウス、米國で活動したアルサス人チャールス・マルティン・ロツフェラーやアメリカの作曲家チャールス・グリフスも印象主義者に算えてよいであろう。西班牙のアルベニスもそうである。約四半世紀の間何等かの意味で印象主義の影響を受けた人々は少くない。

しかし第一次世界戦争とその餘波は世界の人々の思想と感情に大變動を興えた。のみならず應用科學と發明が會てない目覺しい成果を擧げた時期の到來によつて、作曲の技法は歴史が經驗したいずれの時代の變革にもまして大膽な試みに足を踏み入れたのである。

構成か表現かのいずれかの一方の要素が重くなると、他方がそれだけ軽くなるというシーソーの如き關係が音樂の各時期を傾向すけて來たが、このような激變期に際會した音樂は、その根柢までが崩壊し、全く新たな基礎の上に新たな素材を以て再建されるのを待つこととなつた。フーゴ・リーマンがいう原質的要素、即ちリズム、調と音階、

旋律の如きもの (Hugo Riemann, Grundlinien der Musik-Aesthetik, I) に於てさへ、從來の凡てのものが懷疑され吟味された。餘り色々な模索が試みられたので、何が新たな方向であるのか判然しないようであるが、此處ではその中の最も顯著な一二の動向を取り上げて現代音楽の特質を本論の立場から見きわめようとするのである。

先ず表現主義 Expressionism であるが、これは概して印象主義の對象を意味する一種の運動である。リアルなものを描寫するに有能でなく、むしろ内部のものを外化するに堪能な音楽は本來表現的なのであるが、アーノルド・シェーンベルグ (Arnold Schoenberg 一八七四年生) が出て以來、表現主義という語は獨特な意味と目的と技法をもつようになつた。ミュンヘンにそれからウインに集つた、シェーンベルヒとカンディンスキーを指導者とする畫家、詩人、音楽家及び劇作家の一群の人々は、自然と人間の魂の表現、或はカンディンスキーのいう「内部の音」Innerer Klang を表現するという共通の目的を目指して働いたのである。畫家カンディンスキーと音楽家シェーンベルヒは、どちらが主動的であるともいえない程に互に影響しあつてゐる。そしてこれらの二人は自ら考へた表現主義を主張し實踐することに苦行僧の如き勞多き仕事をしたのである。表現主義はその系譜から見れば、後期印象主義の子孫であり、外面的實體性よりも、むしろ内的情感を現わそうとした、風變りな、餘り知られない音楽家や畫家によつて餘命を保つていた傳統の現代的表現である。彼等によれば諸藝術の關係は横にも縦にも内的同感によつて結ばれる。横の關係では、表現せらるべき眞理は必ず多くの形をとらねばならぬから、外形の相違を超え、意味の内的同感によつて結びつく。縦に於ては、時代の兒である凡る藝術作品は、文化の各時期によつて特色を有し決して反復されることはないが、内的同感によつて、原始的なものでも現代人に受取られるのであると見たのである。カンディンスキーは後期印象主義を一段と押し進めて「精神的調和」の段階に到らしめることによつて音楽と繪畫の開垣を取り除き純粹情感の世界を抽出した。そして音楽について同様の解放を成就したのがシェーンベルヒである。

表現主義は外的な固形化したものを忌む。外面的な美は内的精神的な氛圍氣の一つの要素でしかない。未來の精神

に屬するものは感得されるだけで、この感得は藝術家のみがなし得ることである。理論の燈光は昨日の化石した、否もつと遠い過去の觀念の上に光を投げかけるだけである。カンディンスキーは音楽が既にもつている貴重な力、即ち描寫から解放された表現を繪畫に與えようと努めた。彼もシェーンベルヒも已むに已まれず凡ての傳統と因習的な技巧を拒否した。彼等は學習した今までのものをすべてかなぐり捨てて、子供達のように新鮮な出發をしようとした。美醜についての舊觀念も捨てられた。慣れない眼や耳にとつて内的な美が往々にして醜に見えるのは、一般の人々が外面に傾き過ぎ、内面については何も知らないからである。因習的にいわれる醜は只これまでの習慣によつて精神的に同感出来ないことを意味するに過ぎない。例えばストラヴィンスキーが作り、ニジンスキーが演じたバレエ「春の祭典」の如き、因習的な美を振り捨てて、突起した角度と無作法に見える舞動は普通の眼には醜いものであろうが、實はこの作品のもつ原始主義が内的に要求する一種の美であるし、スクリヤピンの音詩「プロメトリス」は人を魅すると同時に無氣味を感じさせる他の一例であるが、これもこの作品の内的要求によつて産出された一種の美である。同様にシェーンベルヒも凡ての因習的な美から離れるのである。「協和絃」とか「不協和絃」とかいうのも因習によるのであつて、凡る音の同時結合は可能であると考へる。但し彼と雖も全くの無軌道を行くものではない。各時期の藝術は或る程度の自由を獲得するが、その自由の界限を無暗に超えることは誰にも出来ないことである。しかし各時期の自由の程度は常に擴大しつつある。シェーンベルヒはこの自由の完全な使用に努力する、そして彼の精神的調和の中に新しい美の金鑛脈を發見している。彼の音楽が我々を導き入れる國では音樂的經驗は耳の事柄ではなくて、専ら精神の事柄なのであつて、この點から未來の音楽が始まるとするのである。恰もセザンヌが一つの茶碗を描くことによつて生命に充ちたものを作り出したように、シェーンベルヒは凡ての聽覺的なものから内的生命を探し出すのである。

シェーンベルヒは、初め一人のロマン主義者として出發し、後期ロマン派の段階を経て、第三期に到達した。終始

表現の音樂たることに變りはないが、その表現は具體的なものから抽象的なものへ變つて行く、そしてそれにつれて表現の仕方も推移して行つた。第三の完全な抽象主義は、最も嚴格な形式である室内樂を要求するようになった。

後には右の室内樂という抽象形式の極端に到達した彼も最初は他の極端にあつた。即ち第一期のロマン的時期の作品には到るところワグネル的な觀念の適用がある。この期に屬する、ドビュツシイの作品と同名の「ペレアスとメリサンド」を見れば、兩者の行き方の相違が明かに解る。シェーンベルヒは此の曲に於てワグナー風の音詩人、また抒情詩人として現れており、その情景を摸するに「トリスタン」に依り、且つその多聲をさえ採用している。これに続く「グツレの唄」はワグナーの靈に捧げられたもので、その樂器編成は珍らしく巨大なものであり、ワグナーの手法を極端にまで用いたが、終末の部分ではやがて現れる轉向が暗示されている。今一つ「宙に懸る庭の本」という、シュテファン・ゲオルクの十五篇の詩につけられたピアノ伴奏の歌曲になると、彼は表現し得ない形式や方法の中に強いて樂想を押し込もうとするような態度をとらずに、單刀直入、自己の表現すべきものに突入した。この曲と共に彼は「無調」Atonalの世界に入つたのである。調性の無視ということは過去三百年間の音樂上の重大法則に對する叛逆である。というのは従來の樂曲はその全體或は一部が常に一定の調に統一され、又對照をなして變化され、所謂多様の統一なる美的原理の音樂に於ける重要な適用が常にあつた。然るにシェーンベルヒは表現の自由の爲にこれをすら拋棄してしまつたので彼の前途には多くの困難と反對が横たわつたのである。

過渡期の作品としては「三つのピアノ曲」(作品一一)と「五つの管絃樂曲」(作品一六)がある。いずれも表現主義的理論の實驗という意味の苦悶の企てである。前者は多少歪曲された音樂感覺が強調されているがそれにしても異彩ある作品で、後者も色彩と光の効果を狙つた野心作である。

彼が苦悶の精進の結果獲得した新しい表現は第三期の諸作に於て見られる。「期待」(作品一七)と「幸福の手」(作品一八)は光と色と音とを一體として表現しようとする二つの劇的作品であつて、それまでの音樂構成上の凡てのも

のを破摧してしまつてゐる。

「月に憑かれたピエロ」(作品二一)という室内樂に至つては舞臺作品の如き勞多き緊張は放棄され、手段の經濟は目立つてゐる。この曲は小管絃樂にエリック・ハルトレエベンが獨譯したアルベール・ジロオ作の二十一篇の詩が伴つており、それが七篇づつ三部に分たれてゐる。そしてそれをシェーンベルヒの *Sprechstimme* といふ歌唱と談話の中間を行くような特殊なシステムで扱う、全く風變りな作品である。それが表現する悪魔的な深刻な毒々しい不氣味な美しさは詩人ジロオの觀念を超え、小説家エドガー・アラン・ポオの持ち味を凌ぐものがある。この作品は心の内聽に於て受取らるべきものであつて、作者がその扉の頁にメロドラマと記してゐるのもその意味であらう。

「月に憑かれたピエロ」は一九二二年に書かれたが、その後八年にしてシェーンベルヒは一切の作曲活動を一時停止してしまつた。彼はもう一度凡てのことを考え直すことに没頭した。彼は傳統やそれまでの全ての知識をかなぐり捨てた。残されたのは只音と線と色のみである。彼は自らの新理論の輪廓を描くことを試みた。彼が創作活動の間に於て過去の美學の制限を打破つたことの意識をもつた點を理論的に整序する必要に迫られたのである。十年來使い古されて來た彼の和聲學は一九二二年の第三版に至つて大々的に改訂増補されたし、その他にもリブレットを書いてゐる。彼は理論家畫家劇作家及び音樂家としての仕事の上に詩人としての仕事を加え「原理の死の舞踏」と「ヤコブの梯子」と題する二つのオラトリオの計劃を立てた。しかし彼自身の原理が再び休みなく動いてゐる爲に、これらの仕事は容易に完成されないようである。彼の中には今や技巧と主題が鬭争し對決を迫つてゐた。斷が下されねばならなかつた。彼は尙彼の中に殘存してゐたロマン的な要素、色褪せた主題の要素から永久に訣別し、多難な苦行によつて切り開いて來た無調の全く自由な旋律の多音々樂へ徹底すべきことを知つた。行く手に指示されてゐるのは無調の抽象的な言葉と室内樂である。大がかりな管絃樂作品に於ても、すべての聲にそれ自身の旋律的輪廓を與えることであるが、最もよく彼自身を表現し得るのは、絃樂四重奏の多音々樂の構築に於てである。主題的要素の代りに構成的要

素が重要性を加えて來たのであると見ることが出來よう。

一九二〇年には全く新しい時期が始る。この頃から彼は十二音作曲を試み出した。作品二十三のピアノ曲にはその特色が十分出ている。その後同様な技巧で古典的形式の室内樂曲を書いたし、作品三十一の管絃樂變奏曲では管絃樂にもこれを適用した。作品二十五のピアノ舞踊組曲では音樂を高等數學の領域へ持ち込んでゐる。今や彼の音樂は抽象と對位法的な音樂的數學に忙殺され一般からは理解され難い實驗室の仕事になつた觀がある。作曲家は今や彼自身の法則である。ソナタや交響曲形式の音樂的建築や主題發展はその姿を洩し、音樂の膨脹主義や快樂主義に對する戦いによつて凡ての色彩主義からも解放される。表現は媒體を超越するのである。媒體として殘された最少限度のものとして絃樂四重奏が選ばれるのである。

最後に、シェーンベルヒが全ての價値轉換を行つたことは上述によつても大體が察せられるであらう。彼にあつては音樂は今や凡ての外部的連合から自由である筈である。所が不思議なことには、彼のその後の作品には、意味のある模様や續句や展開のような、彼が最初その孤獨な路へ出發した際に戒しめた膨脹主義が忍び込んでゐる。盟友カンデンスキーの繪畫に於ても同様に明白に意匠や模様や或る描寫の強い暗示が時々現れてゐる。この表現から意匠構成への轉換については未だ彼等自身からの説明を聽くことは出來ないが、事實に於て、問題は大胆に發せられてゐる。シェーンベルヒにしても多分餘りに多く表現主義の理論を知りすぎてゐる故に身の自由を失つてゐるように見える。音樂の二つの面の一つが極端に肯定され、他の一つが極端に否定される場合、その否定された面が何時の間にか蘇つて否定者の中に忍び込んでゐる一つの例である。

(五)

前段に於てシェーンベルヒの畫期的な傑作の一つ「月に憑かれたピエロ」について述べたが、彼のような猛々しい

革命家がベルジウムの後期ロマン派の詩人アルペール・ジローを靈感の泉に選んだことは奇妙に感ぜられるが、よく考えて見れば、ピエロの如く白粉を塗つた微小なファウストは亡びゆくロマン主義の最後の名残りであつて、かかるものが實はシェーンベルヒの中にもあつたからで、シェーンベルヒは彼れのピエロを偉大な力で凡ゆる場合に引張り廻して、巧みに凡ゆる氣分をとらえさせたのである。このピエロの如き廢類的な詩的な粹者でなく、巨大な熊の皮を着て踊り廻る一人の野蠻人がいる。イゴール・ストラヴィンスキー (Igor Stravinsky 一八八二年生) を指すのである。

彼は始めリムスキー・コルサコフの指導を受けて古典的な交響曲と二つの管絃樂曲を書いたが、これらの作品の異常な活力と色彩がディアギレフの注意を引き、それ以來そのロシアバレエ團の爲に制作するようになった。その最初の出し物が「火の鳥」(二幕の舞踊物語、舞踊曲、一九〇九—一〇年)で、これによつて彼はその存在を世界に印するようになったが、この作品は結局リムスキー・コルサコフの「金鶏」より一步も出ていない。その翌年(一九一一年)に作られた「ペトルーシユカ」(四幕の道化場面、舞踊曲)は「火の鳥」に比し大きな跳躍をなすもので、ここではリムスキー・コルサコフの影は失せ、十分彼の自立性が確立している。

次の作品「春の祭典」(二場の異教ロシアの繪圖、舞踊曲)に至つて世評との激突が起つた。一九一三年五月廿八日、シヤンゼリゼニ座で演ぜられた時には滿場鼎の沸くような混亂を起したといふことである。といふのは荒々しい原始的な野蠻なリズムが執拗に續き、洗練された西歐的な音樂の趣味をふみにじつてしまつたような強烈な印象を與えたからである。彼はこの曲に於て「ペトルーシユカ」が「火の鳥」から跳躍したよりも更に大きな跳躍をした。彼は音樂的技法に附隨する傳統的概念を無視し、全く野蠻と原始に還り、初ぶな裸の魂を描く材料に化してしまつたのである。洗練された幾多の音樂技法を修得することによつて官能の詩人となつたドビュツシイや抽象的な音樂技術の學究となつたシェーンベルヒに對比すると彼の原始主義野蠻主義が一層判明になる。

右の「春の祭典」と同じくロシア民謡のイデオムに則り、又古いロシア村落の習慣に關係ある他の大作に「結婚」がある。一九一四年から一七年に涉つて書かれ、管絃樂編成は一九二三年に出來た。舞踊的情景の四つの場面は、「花嫁の結髮の儀式」、「花嫁の家に於ける準備」、「花嫁の出發」、「婚禮の祝宴」であつて、ロシア民謡から採つた旋律的な素材は擴大され、敷衍されて、野蠻粗暴極まる樂曲が書かれた。音樂的手段もこれに適はしく、荒々しい野性的な獨唱と合唱が主となり、補足的な樂器の部分も、洗練された絃樂器の音は用いられないで、長い間の實驗と失敗の後、四台のピアノと打樂器を使うことにした。ピアノは和聲的、リズム的な芬圍氣で人聲を包み、打樂器はピアノの音のリズミツクな骨組を鞏固にし強調する爲である。かようにしてストラヴィンスキーは傳統的な凡ての美しい音樂の要素を破壊し、野性と原始にまで音樂を導いてしまつたのである。歌われると共に演ぜられる道化物語「狐」ではロシア民謡による表現的要素は稀薄になつた。も一つの作品「兵士の話」(一九一八年作の舞踊曲)は室内歌劇である。

ストラヴィンスキーの音樂には模倣的な意味での表現的要素が認められる。「ペトルーシユカ」はロシアの町の懺悔節の祭禮の繪圖であり、視覺的な動機は見逃すべくもない。その模寫性はシュトラウスを思わせるものがある。ペトルーシユカの人形芝居の人形達の間の戀のいさかいは挿話に過ぎぬもので、作者の主題はむしろ祭市の群衆である。その市のすべての樂しみ、その不潔さをさえも現わそうとするのである。この賑やかさと饒舌は後期の音の經濟と著しい對照をなしている。「春の祭典」にしても同様に異教ロシアの繪畫である。音樂院の人々が不協和音と呼ぶ領域に於てではあるが、確かに嶄新な和聲を構築し、活氣に充ちたスコアリングを書いたのである。このような仕事をしながら、やがて彼はその上に出ようとするのである。

二つのバレエ作品を産んだ後で、彼は次に凡ゆる文學的な、芝居がかりの或は寫實的な要素から全く自由な絶對音樂へ取りかかろうと考へた。「春の祭典」の中に既に芽生えた、肉體の耳のみの爲の音樂という新しい觀念を大膽に

も音楽會のステージと客間に持つて來ようと企て又それを實現したのである。彼はそれまでも決して絶対音楽との交渉を失つたことはなかつた。リムスキー・コルサコフの下に於ける學生時代の作品は一つの交響曲であつたことも憶い起されねばならない。二〇年には四つの絃樂四重奏が出來、二三年には「管樂器のための八重奏曲」が作られた、ジャズ的な要素も含まれているが、新古典主義の歩みの最初の成果といふべきものである。絶対樂に屬するものとしては、この外に協奏曲、狂想曲、小協奏曲等が書かれ、古典的傾向のものとしては、プウシュキンの物語による一幕の喜劇劇「マヴラ」(一九二二年)やバレエ「アポロン」(一九二八年)が作られている。これらの諸作に於て表現主義者ストラヴィンスキーの裡にも構成の衝動が湧然として動いていることが窺われる。

ストラヴィンスキー音楽のもう一つの新鮮な點はその和聲にある。彼には和聲がないというのは誤りである。そのダイナミックな和聲組織は古い文脈的なその丁度反對である。ロマン的な和聲は色彩と意味の爲の文脈の上に立っている。それは旋律を陰影づけることに役立つもので、表情的な旋律の動きに順應したり呼應したりする。従つてパトリステイニングが重要である。然るにストラヴィンスキーに於てはそれは段々減少し、古い意味での聲部は消失してしまふ。和絃は大きな塊となつて投げつけられ、ぶつきら棒に、殆んど残酷なまでにリズムによつて力づけられるのである。その和聲に動きの無いことは時に驚くべき程度に達する。音符は「融合」の代りに、音質の全く異なる諸樂器間に分配される。平面的な音の融合を彼は嫌い拒むのである。その結果彼の音楽は立體的になり浮彫になる。この點ファン・ゴッホやゴーガンの新原始的繪畫に通ずるものがある。勿論長調とか短調とかいう固定した調性は棄てられる。彼は全く無調主義者なのである。従つて轉調ということも彼にとつては無意味である。

管絃樂法に於ても彼はエルガーやシュトラウスやラヴェルと同様の技術と熟練をもつている。恰も各樂器の名演奏家であるように、各部分を巧みに書く彼である。又一つの樂句を或る樂器から他の樂器へ移すようなことをしないで、各樂器の特性に従つて各々違つた役割を演じさせるようにする。彼は修辭と雄辯に類する虚飾を好まない。ロマ

ン的な作者が好んで用いた全コンサートオーケストラをやめ、科學の教える所に従つて、效果は使用された樂器の力と數に直接比例するものでないことを認めている。感傷主義拒否の爲には、彼の後期の多くの作品に於て、オーケストラから絃が取り除かれた。「ラグタイム」は十一の管樂器の爲に、「日本の抒情詩」はソプラノの管樂器類及びピアノの爲に書かれている。

ストラヴィンスキーの藝術の部面觀察をこの程度に打ち切つて、再び綜合的に考察する時、誰しも氣づくことは、彼自身の發展の急速なことであろう。時期によつて異つた相貌を呈している。初めロマン主義者として出發し、原始主義を経て「純粹にして抽象」の音樂家を以て自らおる現段階に到達したのである。内觀としての自己表現の音樂は彼にとつては何の意味もない。彼は「純粹音樂」を書くのである。彼によれば、その音樂は非代表的な音樂である。

音樂を超えたものを代表するものは音樂でない。純粹に聽覺的なもののみが音樂なのである。それは作曲家の配宰にのみ従う、音とリズムの二つの要素を有つ客觀的な音樂である。それは肉體の耳のみの爲に意圖された音樂、反主知的な、反感情的な、反感傷的な、不道德的ではなくて非道德的な音樂であるとハルが評するのは肯われる(F. Schlegel, *Die Kunst*, 前掲書、二九一)が反美的というよりは、むしろ佛の作曲家ローラン・マニユエルの「結婚」評に従つて、制作に當つては「美」の問題は含まず、専ら「技術」を問題とし、しかも前者が後者によつて解決されていると評した方が一層適切であろう。

尙上述の「純粹にして抽象」の藝術たる點に於て、シェーンベルヒがカンデンスキーと深い關係があるようにストラヴィンスキーとピカソの間に親しい交渉があることを附言して置く。

最後に、以上に述べたシェーンベルヒ及びストラヴィンスキー等が夫々多少の制限を以てそう呼ばれる表現主義について反省して置きたいと思う。一體表現主義は形式的にも内容的にも印象主義への對立として現れたもので、ロマン主義からは外觀上著しく離れているようだが、原理に於ては多くの共通點がある。表現主義といわれるものは表現

藝術が表現という根本命題を頂點まで昂めた場合をいふのであつて、この場合には凡てのものが内から外へ押し出される爲、凡ゆる固形した形が打ち摧かれる。これが過度になると表現の肯定が轉じて形の否定となる。音樂上の表現主義に於ても作曲家の全く偶然的な一時的な氣紛れや氣分が全部表現されると、理解だとか意見の表明などがその爲に出來なくなつてしまふ。表現主義の形はその本質的な特質の爲に印象主義の如く現象の裡に判明且つ堅固に形成され得ない。これは繪畫に於ても音樂に於ても同様である。但し繪畫の場合は空間性があり、像の與行があるから、色は輪廓より後退し、輪廓はそれだけはつきりする。音樂にも繪畫の空間性に比すべき二音の同時結合があるけれども、その一方を背景化し、他方を形として浮き立たせるといふことは、通常の耳にはそれ程容易なことではない。音樂にはこのような事實があるのであるから、或る空間面に像を結ぶような印象的表現よりも、形を衝破しても、むしろ内部に沸騰するものを直接に表現する傾向が自然なのである。同じ歐洲にしても、より客觀的合理的な西歐、殊にフランスに印象主義が行われ、之に對して東歐ロシアに表現主義者が出で、中歐ドイツに傳播した所以も自ら了解せられるであらう。

音樂の意匠構成と内容表現の考察に關するこの小論を前者の側から始めて後者に及ぼしその極端に位する表現主義に到達した。茲では音樂には二種のものがある。そして各々の裡に他の一種のものが含まれていることを指示するに止めて置く。(完)

——本稿は昭和二十二年度文部省人文科學研究費補助に負うものである——