



Title	ドイツ表現主義における音楽と色彩
Author(s)	神林, 恒道
Citation	待兼山論叢. 美学篇. 1985, 19, p. 3-15
Version Type	VoR
URL	https://hdl.handle.net/11094/48169
rights	
Note	

The University of Osaka Institutional Knowledge Archive : OUKA

<https://ir.library.osaka-u.ac.jp/>

The University of Osaka

ドイツ表現主義における 音楽と色彩

神 林 恒 道

すべての芸術は音楽の境地を懂れると述べたのは、ショーペンハウアーである。1910年、カンディンスキーによって描かれた水彩による最初の抽象絵画は、造形芸術の世界においてこの理想を、音を色彩に置き換えることによって実現したものであったといえることができる。近代の抽象絵画、つまり無対象的絵画のモデルが音楽であるとして、まずタイトルに掲げたテーマである表現主義という運動の起源について尋ねる必要がある。この運動はもともと絵画から始まり、彫刻、建築、文学、演劇、映画、そして音楽のジャンルへと広がっていったものである。カンディンスキーは、このドイツ表現主義の絵画運動を代表する「青騎士」のグループの中心人物の一人であり、『芸術における精神的なもの』(1911)の著作で知られる、この運動の理論的指導者でもあった。このグループと親しく交わったのが、近代音楽に新しい道を拓いたシェーンベルクであった。シェーンベルク、ベルク、ウェーベルン、ときとしてはスクリャーピンをも含めて表現主義の音楽と称するが、果たしてこの定義が妥当なものかということについてはいささか問題があるように思われる。

表現主義とは何かという問いについて、これを印象主義芸術のアンティとして捉える見方が従来、行なわれてきた。つまりそれは字義通り、印象 impression から、表現 expression への、つまり外部の受容から内面の表出への芸術意識の転換として説明される。確かにプラトン、アリストテレス以来の「自然模倣」の原則に基づく芸術観からすれば、百八十度の転回であり、革命的な出来事であったといえよう。印象主義は、いってみれば、

描写芸術としての伝統的な絵画観の極限に位置し、これに対する表現主義の徹底として、カンディンスキーの無対象絵画、つまり抽象絵画が対置される。ところで音楽についていえば、音楽がかって表現的でなかったことがあったであろうか。表現主義の音楽という言葉は一種の同語反復ではないのか。

さてカンディンスキーは、その『回想録』の中で、彼の芸術の展開の上で決定的な影響を持った二つの体験について述べている。一つはモスクワの宮廷劇場でのワーグナーの「ローエングリン」の上演であり、今一つは同じモスクワで開催された印象派絵画の展覧会であった。

「全く突然に私は一枚の絵を目にしました。カタログはそれが、モネによるつみわらの絵であることを教えてくれました。だがそれと分かるには大変に苦労しました。私もまた画家たるものがこんなに良い加減な調子で画く権利はないと思いました。私はぼんやりとですが、この絵には本当の主題がないのではないのかと感じました。…しかし無意識にですが、絵画が主題を持つべきだという考えも信用できなくなりました」。

ワーグナーの音楽はカンディンスキーに一つの暗示を与えている。「私は自分の眼前に現われる色彩のすべてを見ました。荒々しいほとんど気狂いじみた線が、私の前に現われました。…芸術は一般に、私が考えているより、はるかにもっと強力であること、他方で絵画は音楽が持っていたと同じその力を展開できるということが、私に明らかになってきました」。

モスクワ時代のカンディンスキーにとって衝撃的であったこの二つの体験、印象主義の展覧会でのモネの作品から得た一つの示唆とワーグナーの音楽が彼に与えた感動との間にいったいどのような関連が見出されるのか。

音楽を聴いて、われわれのうちにさまざまな視覚的表象、あるいはイメージが喚起されるのは、しばしば経験するところである。イメージはたとえ全体としてとりとめのものであるにせよ、なお描写的であり、具体的である場合が多いのではないか。ところがカンディンスキーがワーグナ

一の音楽から受けた感動は、描写的イメージを突き抜けて、カレイドスコープのような色彩の世界と、荒々しいほとんど気狂いじみた線の乱舞という表現的なイメージを喚び起こしたのである。それはほとんどエクスタシス的なものである。エクスタシス的といえは想起されるスクリャーピンの「法悦の詩」の世界は、逆に色彩と光のめくるめくような世界を音楽化したものともいえる。スクリャーピンの音楽的色彩感覚は、この色彩と音の対応関係にある程度まで理論化している。彼の色彩音響に関する考えは、「プロメテ」において、音楽を「色彩変化の芸術」と綜合しようという企てにまで発展するのである。

カンディンスキーも、スクリャーピンとともに絵画の本質を純粋な色彩の遊戯として捉えようとする点で結ばれるのである。カンディンスキーのこの音楽体験と、それではモネの「つみわら」の絵とはどこでつながっているのだろうか。

一見して何が画かれているか分からない「つみわら」と題された絵を前にして、カンディンスキーはとまどう。この絵には実は主題はないのではないかと。そして彼は絵画という芸術が成立するためには、必ずしも主題を必要としないのではないかという考えへと導かれていったのである。つまりカンディンスキーは音楽体験を可視化することについての、具体的な一つのヒントをモネの絵からつかみとったのである。

最初に述べたように、ヨーロッパ美術はギリシャ以来、自らを描写芸術として規定し、その伝統の上に立って展開してきたのである。見えるがままの形を写す、つまり自然模倣の原則に則って、三次元的自然存在を二次元的平面に定着する手法として開発されたのが、ルネサンスの透視図法であったとすれば、陽光のもとの色彩の輝きをそのまま画面に写しとろうとしたのが、近代の外光派から印象派への試みの系譜であったといえよう。いってみれば、印象派は見えるがままの自然を表現しようとしたヨーロッパのリアリズムの極限である。印象派の理論に従えば、われわれの眼

に見えるものは色彩であり、色彩は光である。彼らの理論からすれば物の属性として考えられるような固有色の存在は認めがたい。彼らにとって物とは、単に色光を散乱させるための媒体にすぎない。こうして印象派の画家は移ろいやすい光の変化を把握することを最大の関心事としたのである。モネの「つみわら」はその実験的な試みの一つであった。眼に見えるがままの物を写すという描写芸術の伝統に立ちつつ、その画面からは次第に物についての意識が稀薄になってくる。カンディンスキーがモネの絵から感じとったのはこれである。晩年のモネがいきついた「水蓮」のモチーフによる連作では、画面を構成するのは赤や白の花がゆらゆらと浮ぶ蓮池に反映する青空と白い雲、水面のきらきらした光と波の戯れといった光と色彩の効果だけである。これを現代の抽象作家の作品といってもだれも疑う者はないであろう。

自然を眼に見えたとおりに画くことを追求したヨーロッパのリアリズムが最後に到達したモネの世界において、かえって画面から物の形が失われるという逆説的な結果が招来されたのである。表現主義と同様に、印象主義の語もまた絵画の世界から音楽の世界に敷衍されて用いられる。この際、先に述べたようにドビュッシーやラヴェルの音楽を、われわれは表現主義音楽に対置するものとして感じるであろうか。音楽の色彩的効果という点からすれば、むしろそこに一つの連続的な発展を認めるのが自然であろう。しかし絵画の世界においてはあくまで自然主義の徹底がかぎりなく抽象的画面に接近するというのとは一つの逆説的結果であり、芸術創造の意識の上からはアンティである。モネをカンディンスキーにつながるものと考えとしても、その間に過去の伝統と訣別する意識の変革が必要とされたのである。

さてもともと Expression はドイツ語にとっては外国語である。この Expression は Ausdruck にあたるであろうが、Ausdruck がしばしば Darstellung と同義的に用いられるのに対し、Expression ではより生で、直接

的なものの表現が指示されているように感じられる。表現主義の先駆とされるムンクに「叫び」という作品がある。画面には両手で頭を押えた骸骨のような顔の人物が、身体をよじり、口を大きく開いて叫んでいる姿が画かれている。ただしそれはきわめて粗く、暗示的にしか画かれていない。背後の入江らしき風景と不気味に赤く染め上った空は、人物のねじれた動きと連動している。叫ぶ人を画いたというのではなく、叫びそのものを可視化した作品である。

ドイツで表現主義という言葉が最初に公的に登場するのは、1911年のベルリンの「分離派展」においてである。L. コリントを会長とするベルリン・ゼツェッシオンに、この年、フランスの若い一群の画家、ブラック、ドラン、ヴァン・ドンゲン、デュフィ、フリエス、マンガン、マルケ、ピカソが招待され、その作品が展示された。一室に集められた彼らの作品は、カタログに「表現主義者」として紹介されたのである。

この *expressionisme* の語の起源については、1901年にパリのアンデパンダン展でジュール・オーギュスト・エルヴェという画家が会場に *expressionisme* と題して八枚の絵を展示したことが知られている。しかしこの呼称が美術史に定着するのは、フォーヴィスム、キュービズムの命名者であった美術記者ルイ・ヴォークセルがマティスの絵を表現主義と特徴づけて以来のことであろう。1908年、マティスは雑誌「ラ・グランド・ルヴュー」に自分の絵画についての考えを述べた『画家のノート』を発表するが、その中で彼自身もしばしばこの語を用いている。ゼツェッシオンでの「表現主義者」の呼称はおそらくこうした事情を考慮した上での採用されたものであろう。

しかしこの多彩な顔触れをみるなら、当初この表現主義の概念はかなり巾広いものであったことが分かる。やがてこの概念は新時代の芸術運動を特質づける言葉として、ドイツ国内に広がっていくが、その際、マティスとの関連を重視して、フォーヴィスムのドイツ化という面が強調されたり

するが、いずれにしろこの運動の起源はフランスにあるという考えが一般的であった。ところがこれに対して、当時、名の知られたフランスの画商カーンワイラーは、1919年の「クンスト・ブラット」で、ドイツでのこの運動がフランス起源であるという根拠はどこにもないと、反対の意を表している。

ベルリンの「分離派」に始まったこの表現主義の語がドイツに定着していく過程で、大きな影響があったのは、『抽象と感情移入』(1908)の著者として知られた W. ヴォリンガーが新芸術擁護のために書いた一文である。またペヒシュタインの絵を前にして、画商のカッシーラーが「これは表現主義だ」と叫んだということから、この言葉が若い画家仲間に流行したという話しも伝えられている。しかしこの場合も、特定のマニフェストのもとに、あるいは理論のもとに繰り広げられた運動というよりは、コリントの用法に準ずるものであって、漠然と若い世代から起こってきた反自然主義的、反印象主義的傾向を包括的に示すものであったと考えてよい。やがてこの運動の中からドレスデンの「ブリュッケ」やミュンヘンの「青騎士」のグループが結成され、雑誌「シュトルム」を通じてヴァルデンらによって理論化の努力がなされるが、そこで強調されるのは自己の内部を凝視するところに芸術の原点を求める精神的姿勢であって、主観的で多様なその表われは、反自然主義的という以外に、一つの様式とか、共通するテクニクによって規定し、特徴づけることはほとんど不可能である。なおそこに共通するものを求めるならば、その主観的な内的心象風景を表出する手段として、色彩の表現的価値を強調したことである。

かつてゴッホは、アルルのカフェを描いた自分の絵について「赤と緑によって人間の恐ろしい情熱を表わそうとした」と述べたことがある。ゴッホはムンクとともに表現主義の先駆とみられているが、彼のあの輝やかな色彩も実は印象主義を学ぶことによって得られたのである。

すでに述べたように、印象派にとっては色彩がすべてであった。彼らは

戸外の陽の光のもとに繰り広げられる、まばゆいばかりの色彩の世界をそのままカンヴァスに再現しようとしたのである。カンヴァスの色彩をかぎりなく光に近づけるために彼らは混色を避け、スペクトルの理論を応用し、色彩を純化していったのである。時々刻々に移ろいゆく光の変化の相のもとに捉えられた色彩は、それまでの対象に従属する機能から解放され、次第にそれ自体として固有の表現的価値においてながめられるようになってきたのである。こうした色彩の表現的機能に着目することで印象主義を越えて、二十世紀絵画の進むべき道を取ったのが、ゴッホであり、ゴーギャンである。彼らの影響のもとに、この色彩の表現的価値を更に高めようとしたのが、フォーヴィスムであり、ドイツ表現主義の絵画であった。

しかし実はここに一つの問題がある。絵画において色彩と形（素描）は、これまでしばしば感性と悟性の二元論に擬せられてきた。ヨーロッパのアカデミズムの根幹をなす古典主義の伝統的な考えがこれである。確かに印象主義はこの意味でも感覚主義の極まるどころであったといってもよからう。事実モネは眼という感覚器官そのものになりきろうとした画家であった。そこで感性的なものとみなされたその色彩が、カンディンスキーによって「芸術における精神的なもの」の表現手段とされるための転換点はどこにあったかというのが問題となる。

印象主義の、とくにモネに大きな影響を及ぼした画家として、英国の画家ターナーがいる。彼は風景画において——それはしばしば当時の英雄的風景画というロマン的主題と結ばれてはいるが——雨や霧を通してのおぼろな光、雪や嵐の中にどこからともなく不思議な輝きを持って現われる光、夜の闇を赤く照らし出す火事の炎といったものをカンヴァスに表現しようとした。だが彼のこの種の作品を一見すれば分かることであるが、彼が画こうとした光は光でも、自然光に近づこうとした印象派の光の表現とは違う、いわば内から差してくるような、神秘的な光である。このような光の中に現われる色彩において、色彩ははじめて内的なものを表現する可能性

が認められるのである。

それは一般に賦彩として物にほどこされる色彩ではなく、たとえてみればゴシックの大聖堂のバラ窓のステンド・グラスを通して差し込む神秘的な光として現じる色である。響きわたるパイプ・オルガンの音色と湧き起こる聖歌、くゆらされる香のかおりとともに、われわれはエクスタシス的世界に引き込まれる。スクリャービンの実験的試みのモデルがここに認められよう。

このいわば色彩の理想主義の伝統を、より一般的にロマン主義の絵画のうちに、その理論的根拠をドイツ・ロマン派の哲学のうちに求めることができる。ロマン派は分別知としての悟性の根底に総合的な機能として作用する感情を想定する。たとえばヴァッケンローダーでは、それは芸術活動において、ときとして宗教的色彩を帯びて示されるのである。この感情の本質はしばしば光として、他者と共鳴するこの器官は楽器にたとえられている。シェリングの芸術哲学によれば、光は単なる比喻に留まらず、自然における精神的なものの現象それ自体であるとみなされている。シェリングは光、つまり自然における観念的なものを素材とする芸術が絵画であるとしている。それに対して音楽は実在的な音を素材とする実在芸術であると述べているが、それはあくまで素材に関わることであり、音楽の理想主義的性格を否定するものではない。シェリングには、ダンテの『神曲』を論じた小論があるが、そこでは「地獄篇」を彫塑的、「煉獄篇」を絵画的、そして「天堂篇」を音楽的であると特徴づけていることが示しているように、音楽については、絵画以上により高い理想主義的性格を認めていると考えてよいであろう。

シェリングはまた『芸術哲学講義』の中で、絵画芸術を構成する三要素を音楽と比較している部分がある。それによれば素描は絵画におけるリズムであり、明暗はメロディーであり、彩色はハーモニーであるとされるが、これによって従来の描写芸術として解された絵画が主題性から独立して、

造形言語として固有の表現性において特質づけられていることは、注目されてよいであろう。

ところで音楽の理想主義的性格づけの一つの極まるところが、ヘーゲルの芸術史の哲学であろう。ヘーゲルによれば、音楽は近代のロマン的芸術を特徴づけている芸術ジャンルとして、古代的なもの、つまり古典的芸術に対置させられる。それでは音楽は本質的にひたすらロマン的なものなのか。音楽における古典性とはどのような性格のものなのか。

このヘーゲルをも越えて、音楽という芸術ジャンルを絶対化しているのが、ショーペンハウアーである。『意志と表象の世界』の中で、彼は次のように考える。音楽こそ世界の本体としての意志そのものの直接的な表現であると。他の芸術は意志の客体化としての理念の模倣にすぎない。このように影についてしか語りえない芸術に対して、音楽は本質について語るのであり、それだけ強く人の心を動かすことができるのである。

カンディンスキーは次のように述べている。「たとえ芸術的であるにせよ、自然現象の模倣にそれ自体としての目的を認めず、自らの内的世界を表現にもたらそうとする、またそうすべき創造者たる芸術家は、そうした目的が、今日、最も非物質的な芸術——つまり音楽においていかに自然にやすやすと達成されるかというのをみて、羨望を禁じえないのである。彼がこのような目的に向けて自らの芸術に音楽と同じ手段を見出そうとするのは自明のことである」。ここにカンディンスキーとショーペンハウアーの思想の親近性を指摘するのは容易である。

カンディンスキーはワーグナーの音楽に自らの進むべき道についての大きな示唆を得た。同様に、ワーグナーの音楽についての感銘からニーチェは『音楽の精神からの悲劇の誕生』という論文を著わしたのである。これによってニーチェは自らの音楽体験をショーペンハウアーの哲学によって理論化を試みている。ここで重要なのは、ショーペンハウアーにならって音楽芸術を絶対視するとともに、古代ギリシャの音楽と陶酔の神ディオニ

ユソスによってシンボライズされた音楽の精神が、本質的に没形式的なものと規定されていることである。アポロンの芸術とみなされた絵画が音楽にならうこと、それはイリュージョニスティックな形式を捨てることである。つまり近代の絵画は、自然の模倣という原則に基づいて開発された技法、たとえば遠近法、明暗法といった技法を捨てて、ひたすら純粹に色と形の芸術になり切ろうとつとめてきた。カンディンスキーの表現主義的抽象はそのいきつくところであつた。

一方で最高の芸術の範型として絶対視されていた音楽が、逆に絵画にならうところに印象主義、そして表現主義の音楽が位置づけられる。

印象主義という観念が絵画の世界から音楽の世界に転用されるようになったのは、ドビュッシーの作品についてのアカデミー会員の評、「色彩性の感じが誇張され、デッサンの正確さと形式の重要さを忘れている。…ドビュッシーはこの漠とした印象主義から身を護ることが望ましい」がきっかけとなったといわれている。ここで述べられている音楽の色彩性に対置させられたデッサンの正確さと形式の重要さとは何を指しているのか。この絵画との比喻を更に敷衍させて述べるのが許されるのであれば、ここで主張されているデッサンと形式を徹底的に否定するところに表現主義の音楽が成立することになるであろう。また一方で印象主義から表現主義への歩みを、すでに述べた絵画史の観念をそのままに両者を対置させて解釈することも不可能ではない。だがこの試みは単に絵画と音楽の世界を形式的に並行現象として捉えようとしただけで、余り意味のあることとは思われない。なぜならば音楽の世界でこの二つのイズムを対置させることよりも、1910年を転機として音楽の流れの変化を考える方がより自然であるように思われるからである。

1910年といえば、ドビュッシーが全音階的音階によって作曲した「沈める寺」が発表された年である。またストラヴィンスキー、バルトーク、シェーンベルクらが三和音調性の体系を捨て去るのが、ほぼこの1910年とい

う年である。

ドビュッシーは、音楽の色彩的効果のためにデッサンを無視したと評された。つまり彼はそのために何のためらいもなく、ポリフォニー、対位法、伝統的形式、抒情的旋律などを犠牲にしたのである。彼はこれによって新しい和声法を創出したのである。あるいは表現主義との連関を考えていえば、調機能の原理を無視し、固定的であった調組織の体系を崩したといった方がよいかもしれない。中世から十九世紀末のロマン派に至るまでの音楽は、そこにさまざまな時代様式が指摘されるにしろ、あくまで調性という厳格な枠組の内での出来事であったといえよう。シェーンベルクによれば、調性と調機能についての古い観念はすでに究めつくされており、現代の作曲家はこの枠を越えた新たな可能性を追求すべきであると述べたのである。この可能性を、彼は無調性と十二音技法によって示唆したのである。

この小論で私は音を色彩に対比させながら、元来その言葉の起源を絵画に有した表現主義の音楽が、近代芸術史の展開において占める位置を概観したつもりである。ただ最後に注意したいことは、音を色彩にたとえるとき、われわれはひたすらある甘美で陶酔的な世界を想像しがちである。先に述べたようにシェリングは古典的な常識に従って絵画における彩色は和声であると語っている。ところが表現主義の音楽の目指したものは、まず何よりもこの調組織を否定することにあつたのではなかったか。表現主義者の追求したのは、いかなるものにも捉われない自由な音楽の創造にあつた。たとえば「青騎士」の中でハルトマンは、そのためには既成のあらゆる原理を否定しなければならないと主張している。彼はこれを音楽におけるアナーキーと称している。それでは自由な音楽とは何なのか。ケルピンは、この自由な音楽という新たな可能性の範型として自然の音楽をかかげている。それは自然の中の光の輝き、雷鳴の轟き、風のどよめき、川のせせらぎ、鳥のさえずりのうちに認められるものである。

既に述べたように、音楽はそれ自体、表現的であり、象徴的であるので

あるから、ことさら区別する必要はないといえるが、あえていえば、ちょうどモネが眼の人に徹しようとしたと同じ意味で、印象派のドビュッシーは外的な自然に対して感覚をとぎすまし、耳そのものになろうとしたといえるかもしれない。ケルピンは自由な音楽が目指すものは自然の法則であるという。この自然 (Natur) は表現主義の視点からすれば、同時に内なる自然、あるいは本性、つまり生の根源的原理としての自然を意味しているのである。カンディンスキーの絵画が究極的に求めたものも、すべてをこの主観的な内的必然に委ねることであったのである。それはもはや客観的に形式化されうる調和的美の、あるいは和声的原理と関わらない世界である。表現主義の音楽は、われわれの耳にとって必ずしも快いものとはかぎらない。ときとしてわれわれの神経を逆なでするような不協和音が提示され、曲想は思いもかけぬ方向に急転回する。表現主義の絵画の世界においても事情は同様である。芸術とは第一義的に何ごとかを表現し、訴えかけてくるものでなければならないとするのが、彼らの共通の主張である。形式とはこれに従うものである。その表現は個人により、その個性により異なるのであろうし、実にさまざまであろう。先に表現主義を一つの客観的な様式としてくることができないと述べたのは、そのことである。この表現主義は、十九世紀末から第一次大戦までを一つの区切りとする、一見はなやかな世相の背後にひそむ不安と、そこから直感された異常な危機感に満ちた時代を背景に繰り上げられた運動であった。そうした時代と社会に生きた芸術家たちが、その内面的な苦悩を直接的な情念の激発として残したその記録を一つ一つを解読するのは重要な仕事である。しかし今回の限られた紙数ではこの問題に言及する余裕はない。それはまた後の機会に譲ることにしたい。

〈参考文献〉

Finke, Ulrich: *German Painting—From Romanticism to Expressionism*. London 1974.

- Kandinsky, Wassily : *Über das Geistige in der Kunst*. München 1912.
- Haftmann, Werner : *Malerei im 20. Jahrhundert*. München 1954.
- Arnold Schönberg, Wassily Kandinsky, *Briefe, Bilder und Dokumente einer außergewöhnlichen Begegnungen*. Salzburg und Wien 1980.
- Kandinsky, W. und Marc, F (Hrsg.) : *Der Blaue Reiter, Dokumentarische Neuauflage von Klaus Lankheit*. München 1965.
- Kandinsky, *Album Rückblick 1901-1903*. Berlin 1913.
- Phaidon *Encyclopedia of Expressionism*. New York 1978.
- Gerhardus, Malyand Dietfried : *Expressionism*. Oxford 1979.

(文学部助教授)