

音樂美學に於ける形而上學的

思惟の要請

酒 井 諄

こゝに掲げたやゝ固苦しい標題は、むしろ「音樂考察の形而上學性」とても考へて戴き度く、そして々形而上學々といふのは以下に述べる様に、舊來のものとしてでなしに修正された意味に於てである。

音樂に對する嘗ての形而上學的考察が、音樂の本質を音樂に於ける感性的側面よりもむしろその表現する精神内容の側に見出さうとしたり、或は具象的なる作品をこえて豫想された美的理念や絶對者などから説かうとしたりして、所謂内容主義乃至抽象的觀念論の方向に流れたのに對して、經驗科學的方法を音樂考察の中に強力に導入して、従來の々上からの美學々に代る々下からの美學々を形成しようとする氣運から、更に又視點を専ら外に露はなる形式そのものに向けようとする、所謂形式主義乃至は即物主義が起つて來る。之等の諸傾向を美學史的に整序し概観することは當面の意圖ではないが、今かりに概括的に圖式的に示すならば、前者は、淺薄なる抽象主義から深き精神内容主義を兩極とする間に互り、後者は、皮相的なる形態主義から精神力學的考察の間に互つて展開している、と言へるかも知れない。多年の相剋を續けて、今尙盡きるとも知れない形式性と内容性との主

張——確に互に一半の眞實を保有している様にも思はれる兩者を、その深い方の極に於て、相互に、折衷的ではなく統合せしめることによつて、音樂の本性を更に深く把えようとする事、言ひ換へれば、具象的なる形式そのものの上に立ちつゝ、舊き形而上學の陥つた弊に墮することなく、而もその中に含まれている理念の一面に對する現代的解釋をつけ加へることに依つて一層深き洞察に達すること、それは何故に必要であり、又如何にして可能となるのであらうか。

從來、形式主義の陥つた誤謬は、音樂の美の原理乃至は本質が、具象的なる形式の中にのみ在る、といふことを強調するの餘り、それが本來產出された人間、或は生命の基盤から遊離し斷絶した領域に於て形式をとり扱つた點に因づく様に思はれる。形式即全||完全自律的、或は獨立營生的、といふ誤認も亦指摘されるであらう。藝術に於ける人間或は生命の積極的參與の側面を忘失することに依つて侵入すべき弊害も亦明かであらう。即ち、藝術に對する少くともその素材に對する機械化、無機物視化の傾向、或は、規範的——といつても、舊來の觀念論的規範とは別に、新に生起する諸規制、更には便宜化、無感動化の傾向までも考へることは單なる危懼であらうか。後にふれる如く、技術の無意味なる孤立や、誤つた分析主義にもとづく、分解・解剖癖等も亦之に類するものである。

我々は往々にして、音樂の諸事實に就て充分心得ているはずであり又自身さう考へている者、例へば作曲家や

音樂理論家や演奏家の或人達よりも、却つてさうではない人々、唯、音樂が好きであつたり音樂を聞くことだけに喜びを見出している様な人々の方が、實は、より深く音樂の本質に就て洞察していると思はれる事情に行き當る。その理由は簡單である。即ち、音樂は知的認識の對象ではなくて、それによつて生起する體驗的なるものであつて、前者が音樂理論或は技術を、それも美的、藝術的根據を喪失した空虚なる理論或は技術を所得しているに過ぎないのに反して、後者が音樂を藝術の眞の在り方に於て把えているからである。そして斯る音樂者に於ては音樂を外的・客觀的事象として觀察するといふことと、音樂的事態の中に近視眼的に、自己閉鎖的にとちこもるといふこと、此の相矛盾する二様の態度の奇妙なる混合が見られる。音樂が藝術として、一つの生命體驗を形成するものとして在る限り、我々はその全的、內的な生命の觀點を忘失してはならないし、同時に、音樂に外在的な抽象的思辨に陥つてはならない。以上のことは決して、技術や理論の無用を意味するのではない。それ等は元來生ひ立つたところに正當に据えられることに依つて始めて正常に活動することが出来る、と言ふのであり、又、むしろそれなしには音樂の實體は存し得ないのである。

事象と事象に對する認識、體驗そのものと體驗を認識すること、従つて又、音樂と音樂に對する考察とが、明確に區別されることは自明のことであらう。併しそれ等は如何なる關係に於て互に區別されるのであらうか。藝術が之に對する主體の關與によつて、それも、所謂認識主觀ではない、作用的自我の中に體驗的に成立するものであること、そしてその故にこそ自然的客觀的事象と異なるものであることも亦、多言を要しないであらう。此の事自體は、その様に一應理解されているにも拘らず、それが上述の、々區別の自明々といふことのために、そこ

から更に深く問はれるべき足場、即ち、その區別は如何なる關係に於てであるか、といふことがうかつにも看過され、一應は理解されていたかに見える藝術の獨自性、言ひ換えれば美的對象の特殊性に對する正しき把握への道を失つて、之に對する考察の態度が、自然的客觀的事象に對する認識の態度と同等になる結果ともなるのである。

自然的客觀的事象が、唯それ自體で、その在るがまゝに存在するのに對して、藝術品は決して觀照者から離れては存立し得ない。それは美的に觀照される對象として、その様に深く意義づけられた（根源的な意味をもつところの）々聽くこと々に依つてのみ成立し、々きく人々にとつてのみ存在するものである。斯るものとしての音樂は、從つて之を理解する、或は解釋するといふよりは、寧ろ音樂を體驗する、體現する、言ひ換へれば、一個の自己體驗として共感的に成立せしめる底のものである。それは、その當事者にとつては、凡ゆる知や論理を超えた世界であり、その限りでは、かの、々神の手を以て々といふ藝術家の神祕性も亦一半の眞實さを含んでいると言へよう。併しそこに止まることは我々の意圖に反することである。我々は一步進んで、斯る事實の背後に、此のことが如何にして可能であるか、といふことを問はねばならない。問題は即ち、斯く感性的に與へられた實在的形象が如何にしてそれ自身とは全く新に異質的なるものを現象せしめることが出来るかといふことである。謂はば感性的具象的なる實在としての藝術が、併し實は人間が之に關り、自己自身の内に一個の體驗として成立せしめることに依つて始めて一つの存在者となること、藝術に於ける斯る事情への注目は、十七世紀から十八世紀にかけての所謂美的客觀主義から美的主觀主義への決定的な移りゆきを示す近代美學の成立をもたらしめた。

とも亦當然のことと言へるであらう。併しそれはやがて超刻するべき命運にあつた。そして、本來、個別的、具體的なる藝術を次第に一般的、抽象的なる理論を以て上から外在的に規定せんとする傾向、それは「思辨のため」の思辨」といふ刻印を押されることも亦逃れることは出来ない。美學に對する新しい藝術學の主張の根據も、此邊にあつたことであらう。藝術の實體へ強力に連れ戻らされた考察はかくて再び新しい衣をまとつて客體に對する客觀的認識の方向をたどることに依つて主體の一面を放棄したのである。而も、それに倣ふ音樂理論者流に於ては、謂はば最後の據點、つまり美的根據をもなげうつこととなり、即ち一切の美學的思惟の立場を喪失することとなるであらう。こゝに至つてはも早そこに扱はれているものは藝術の名に値しないものに過ぎない。

近時に於ける所謂音樂理論の隆盛の様は、まことに目をみはらしめるものがあるが、それは元來藝術自體から引き出された、従つて藝術の肉を分けもつた「肉身」の一部として、或は、藝術に内在する、言ひ換えれば再び藝術そのものに向つて解消される如きものである筈である。所がその故郷を亡失して宛もそれ自體一個の自律自營的世界を形造り得るものと錯覺された「理論界」として、それが考へられている向きがないであらうか。斯る、「根據の喪失」といふことが所謂音樂理論一般の上に、技術に對する態度の中に、又音樂に對する科學的考察と稱する各種のものに於て、無意識的にも意識的にも掩ひかぶさつてゐることは注目すべきことである。今かりに、素材の考察に就てみても、音素材の音響物理學的計算の自然科學的正當さ、或は音の知覺の音響心理學的觀察の事實性等は別問題として、多くの素材觀は音素材を音樂以前の事物として容認し、音樂が音素材の故に藝術として在る、といふことに注意しない。併し乍ら實は、音は單に使用すべき素材としてあるのみではなくし

て、音樂の藝術性或は美的本質にとつて必須のものであり、又、素材が藝術活動に於て變質する、若くは素材に他者から生命をふき込むのではなくて、それは始めから生命ある素材として藝術形成に與るのである。斯る素材觀からすれば、藝術は素材を用いて形作られるのではなくて、素材そのものの生命が形成されてゆくのであるし、それは、又、主體の側に立てば、聽覺性そのものが形成的に成立してゆく、とも言へるであらう。こゝに始めて音素材の音藝術形成に對する積極的作用性の意味が存することとなるのである。

々根據の喪失は、又、形式の問題に就ても同様に指摘し得る。先に暗示し、又後に述べんとする如く、藝術に於て我々は實は々形式を體驗し、感ずる々のであつて、々形式を認識し理解する々といふことはあり得ない。例へば樂式論の刻明仔細な研究に依つて音樂といふ藝術の *lebendig* な本質が、よりよく解明し得たであらうか。Sonata といふ形式——それは寧ろ形態乃至は型と呼んで、藝術的形式と區別して使用すべきことの様にはれるが、その Sonata Form の一般的認識は、個々の Sonata といふ作品に對する藝術的把握に關しては何等の基準も與へることが出来ない。又單にその形態の歴史的發展の觀察のみを以て、直ちにその藝術的發展の把握と見なすことも出来ないであらう。一般に音樂理論と稱せられるもの多くが、内部生命をもたない單なる外的形態、謂はば外部形式の分析研究に終始している事情は、正に々根據の喪失と言へるであらう。分析の仕方が此の様な態度でなされる限り、如何に詳細な研究と雖も遂に藝術そのものに到達することは出来ないのである。Bergson の指摘した、哲學上の經驗論に於ける直觀の視點と分析の視點との混同々といふことが、此の場合には極めて露はである。々運動そのものは、停止の假定のもとに考へられた夫々の部分位置をいくら細かに

つき合せていつても得られるものではないのである。〃直觀からは分析へ移れるけれども、分析から直觀へは移れない〃と言ふのは此の場合、上述の如き態度でなされた分析によつては決して藝術そのものの把握には至らない、といふことに他ならない。白色は虹の七色、若くは補色の合成である、と理解すること、白色を白色として眼に感ずることは全く別である。それは分析的方法の全き無用を言ふのではない。斯る方法が常に藝術的根源の紐帯を保持しつゝ、再びそこに解消すべき何等かの手立てとなれば大變結構である。唯、分析的認識を以て直ちに藝術的全一なるものの把握、或はより詳細にして深い理解だとするとところに誤りがある、と言ふのである。少くとも次の様には言へるであらう。藝術の本性を把握するためには、吾々の考察は上の如き外部形式でなくて内部形式に向はねばならないといふことである。此のことは、音樂の場合特に充分注意する必要がある様に思はれる。何故なら、音樂が他の諸藝術に比べて、一際外界的事象と絶縁している、といふことから、その現象形式はそのまゝ音樂の本質的藝術形式、つまり内部形式そのものと考へられ易いからである。所謂形式主義や即物主義の據り處は此邊にもあるであらう。そして又、これが一般の音樂理論に見られる無味性の理由の一端とも考へられる。併し、逆にその感性的、外部的形式から遊離して或内容を考へずには居れない様な内容主義の弱點も、同時に考へ合されねばならぬことは言ふまでもない。



然らば、此の、藝術の眞の形式としての内部形式は、如何にして解明し得るのであらうか。この様に言ふのは此處で直ちに、この内部形式なるものは之々しかじかのものである、と言ふわけにはゆかないからである。何故

なら、音樂に於ける内部形式闡明の道程こそ、正に音樂の本質追究の道程に他ならず、従つてそれは、音樂美學の全課題にも當ると思はれるからである。今の私に課せられているのは、その向ふべき方向、そして、その可能性の根據を問ふこと、即ちこゝでは、上述の如き意味をもつところの内部形式の解明し得べき根據を問ふことである。唯、以上のことからして、次の様にだけは言ふことが出来るであらう。音樂は言ふまでもなく個々の作品として存在する具象的實體ではあるが、同時にそれはクきくこと々なしには在り得ないといふこと、即ちそれに與へる主體の關聯なしには在り得ないといふこと、而もこの主體は、その對象に對して知的認識關係に立つのではなくて、感性的媒體を通じて、一種の、共感的關係に立つ、といふこと、そしてそれ自體、自立的に體驗的なるものとして形成される、といふことである。従つてそれは、外に投げ出され、個定された形式としてではなしに、それ自身に於て生き動くところの、一つの生命的形式として存立するものである。かゝる觀點からすれば、例へば偉大なる創造的藝術と、單なるマンネリズムにすぎないものとの區別も明かとなるであらう。即ち、一は眞の内的生命形式としての藝術作品の創造であり、形式が自發的、積極的に形成してゆくものであらうし、他は、或傳承的、一面習慣的な形に從屬して制作すること、即ちその形式は單なる外面的形態の域に留つてゐるものである。前者に於て個性は眞に發現されるに反して、後者に於ては個性は形式に専ら追隨して埋没し去るの他はない。それは、歴史的に形成せられた或樂曲形式を、單に様々の音を以て填めた丈けのことである。ドラクローアが、々當時の畫家達は色彩を用いたのではなく、むしろ配色を用いたのだ、といふ批判、つまり彼等が色彩を以て事物を作り上げたのではなく、再現された事物に色彩を加へた、といふ意味の事柄は、上の場合にも同様

に當てはまるであらう。その様な形式は生命に於て空虚であり、藝術の内部形式と言ふことは出来ない。藝術を、従つて藝術作品を考察する我々にとつては、例へばソナタ形式が如何なる形を有するか、といふこと、乃至はハイドンなりベートーヴェンなりが、その形によつて書いたものが、どの様にソナタ形式に即應しているか、といふことが問題であるのではなくて、彼等がその形に即しつゝ自己の内的生命の形式をどの様に展開していつたか、といふことが問題なのである。音樂の歴史が眞に藝術の歴史たるためには、單にその外部的様式の變遷の觀察に終始することから一步進んで深くその内部形式を考察しなければならぬといふ、精神史的主張も亦、當然のことと言へるであらう。抽象に陥らないための實證主義的主張が、實は往々にして、謂はばク根據を喪失した實證主義々にすぎないことを見逃してはならない。

ともかく此の様に、藝術の内部形式とは、外界自然的個定的な存在事物的形態の如きものとは凡そ異なるものである。従つて、吾々が作品をその様な形式に即しつゝ聽くことに依つてのみ成立せしめられる自己體驗を、認識のために、といつて、何はともあれ一個の客觀的對象たらしめようとする態度は避けねばならない。客觀化された自己享受といふ觀點が、必然的に、感情移入的、乃至心理主義的方向へ向はねばならなかつた事情と共にその批判さるべき理由もこゝに在る。客觀化された自己享受にしても、又それ程にも自己の働きを認めない様な客觀主義にしても、視點は専ら對象内相互の關係にのみ向けられている。そうではなしに、主體が、あくまで働く主體々として在る、といふことのために、考察は對象内相互の關係よりも、對象對主體の關係に向けられねばならぬ。美的對象性の獨自の意義もそこに在るはずである。そして音樂にあつては、音進行が、之に

對する主體の前を通過してゆく、或は進行してゆく、と言ふよりは、きかれる對象も、之をきく主體も共にその内に含まれる様な或生命的質量が、生きた音の流れ、或は體驗の流れとして進行してゆくものと言へるであらう。音樂に於て、確に重大な意義をもつと考へられるク時間々も、先述の如き外を通過してゆく對象にふり當てられた時間としてではなくて、實は、此の様に考へられる内部形式にとつて始めて重要なのである。内部形式としての生命は、時間を所有する生命ではなくて、謂はば時間となつた生命、つまり、生命が時間を所有することに依つて却つて時間に追ひ立てられ、空ろな、惰性的な消失に終るに反して、時間そのものが、充溢した一個の生命性を以て、言ひ換へれば、時間によつて本質存在に還元せられた生命の流れの形式、とも言へるであらう。つまり時間は、音樂に於ても單に之を占有する等質的量的なものではなくて、過去から未來に向つて一方向的に進展する流れを、現在に於て支へ、期待に充ち、選擇の意志をはらみ、満足や驚愕を刻々に實現し、全體として躍動する生命の持續を擔ふものとして考へられねばならない。



以上の如き考察は、もとより、先にも述べた様に、内部形式なるものの構造を充分に示すものでもないし、そのことが當面の課題であるものでもないが、併し少くとも、それが、外部形式と、どの様に區別され、又何故に區別されねばならないか、といふことに對する若干の示唆を含んでいふと思う。我々は實際に音樂をきき、それに依つて或感動をうけ、生命の昂揚を體驗する。それは、斯る體驗の成立以外の或目的實現の意圖に立つものではなく、又、凡ゆる認識や思惟を超えた、正に體驗そのものであらう。而もそれは無對象なるものではなくして、

此の、或は彼の、具象的、個別的なる作品に則して成立する、具體的なる體驗である。音樂藝術體驗に於ては、躍進的生命の進展は、音といふ美的素材——或意味で感性的素材を以てきづかれた音進行に於てのみ發現する。確に音樂の有機的生命的統一體は、生命一般のそれとは、次元を異にするであらう。つまりそれは、或局限された、端的に言へば、きくことによつて代表されたものであり、而も同時にそれは有機的統一的世界を形成するといふことに於て、生命の様相を呈する。音進行の形態的表面に拘はることは、此の生命性の喪失を迎くであらう。併し與へられているものは確に、その様な表面をもち、そしてそのみが、音といふ感性的なるものを通じて吾々に傳へられるのである。だが果してそれが音樂といふ實態の凡てであらうか。それが直ちに、或具體的感情内容を示し、或範疇に代表されるものの象徴であるとは言へないにしても、とにかくそれは或意味を有し、精神に充ちた存在であることを否定するわけにはゆかない。その生命性は、體驗すること、つまり音進行のあるがまゝにきくことに依つて自己の内に體現されるとしても、そのことは美學的思惟に對しては何等の答へをも與へない。かと言つて、上記の如き外部形式に於て考察することは、實は藝術としての音樂ではないもの、生命を抜きにした、凝固した形態の把握に過ぎないのである。それは、仕方としては反對であつても、音樂の本性を實體から超え出て、空虚なる觀念の世界に放置する抽象的思惟と同じく、専ら遠心的に音樂の存在の本質から離反するのみである。

感性的、形態的表面が包んでいる實體、その本質的核心を志向する々美的理念々をこゝに持ち出すことの當否は別としても、とにかく我々は、その表面上を水平に動くことに依つても、又それから超脱することに依つても

その實體を把握し、同時にそれに直接することは出来ない。謂はば、その表面から垂直に、而もその内部に侵入することに依つてのみ、このことは可能となるであらう。それは或意味で、之を超越することではなからうか。そのために、或力、つまり求心力としての理念的なるものが、非閉鎖的、非固定的に思惟されるならば、それも亦一つの據り處とはならないであらうか。美の無限性、永遠性も亦、斯る思惟に於てこそ理解しうることも知れない。

此の様に考へることは、決して單なる時代錯誤ではなく、遠い父祖の聲の中に十分の眞實性を認め、それを吾々の中に生かすこととは言へないだらうか。もとより *Idee* の考察のみを以て美や藝術の解明と心得るのみでは即ち、舊き思辨に陥るであらうし、又感性的形式の經驗主義的考察に留ることも、十全なる理解には到らない。愛が生活の營みに轉化してゆく如く、*Idee* が、實在の衣をまとふて顯現してゆく如く、美の精神は感性的形式に於て藝術作品として成立してゆく。それは、何れの一方を缺いても、眞の藝術的存在者とはなり得ないであらう。吾々は藝術に於ける外在的と内在的の眞意を錯倒してはならないし、又それについての單なる觀察とそこに於ける思惟とを同義化する傾向に陥つてはならない。現象から離脱したい舊い形而上學は、恣意的なる思辨に止る他はないが、又根據を喪失した觀察にすぎないものを正しき思惟と呼ぶことは出来ない。



以上述べた様に、藝術體驗の中にのみ成立し、體驗的なるものとしてのみ存在者となる藝術の二元的にして同時に全一なる生命的存在の本性に向つて肉迫することは、斯くして上からでも下からでもない、謂はば、中から

の美學々として追究されねばならない。中から、といふことは吾々にとつては、音樂に於ける具體的なる音進行、音の中から、と言ふことである。それに對して、といふことではなくて、それに即して、といふことである。そのもの故にこそ音樂は獨自のものとなるのであるが、同時に、そのものによつてこそ藝術となる所以、がたづねられるために、その存在性が問はれねばならない。その答へはやがて又、音樂の、より精密なる構造に向つて更に問ふことの足場ともなるであらう。

(本學專任講師 音樂美學)