

## 音楽の存在方式認識に関する一つの反省

酒 井 醇

「音楽とは何であるか」という永遠の課題にまつわるさまざまの問題の解明に当つて、人々の間に、音楽の実体というものが一体どの程度に正しく扱われようとしているのであろうかという疑問を、私はかねがねいだけてきた。何事によらず、「ありのままの姿」を正しく把握することのむずかしいことは、此の場合も例外でない。体験自体は極めて素直に順調に、正にそのものとして成立し得るのに、一旦それを認識し理論づけるとなると、たちまち硬直が起つて、その対象には生彩を失つた偶像をでつちあげてしまうのが常である。単に詳細であることや、徒らに分析的であることは、往々にして観察の一面性に、或は悪くすると見当違いにおちいりかねないのである。

音楽の学的認識において、一方では、音楽の構成原理や、従つて亦その音現象の種々相を通して得られる特質を、他の諸芸術とはちがつた個有な領域の中に見出そうとする努力が払われている。ここでは音楽を現象として

も、原理的にも、他の美的芸術的諸活動から独立独歩のものと思なそうとする意図から、ともすれば音楽の世界を他から絶縁的に一つの城郭でもつて仕切り閉鎖してしまおうとする傾向さえ見られる。いろいろの芸術において、現象としての特殊性は夫々正しく把握されねばならないが、そしてそれは比較し区別することによつて可能となるのであるとしても、従つて音楽の美的構成的原理が例えば絵画のそれとは趣を異にする点を明かにされねばならないとしても、併し乍ら、その相異、特殊性の追究に急なるの余り、遂にはすべての足場を失つて孤立することになつてはならない。特殊化の過程は論理的につきつめれば、「原理」性の否定に通じる一つの危険性をもつている。一步あやまると、例えば諸芸術における音楽の特殊性から、次第に、同じ音楽領域においてもいろいろなジャンルの特殊性へ、更に個人から個々の作品へと次々に特殊な原理が要求されるはめとなり、作風原理も含めて、すべての音楽に共通の原理というものは見失われてしまう。特殊性、つまり単に夫々が個々にまぢまぢであるというのではない、その特殊たる原理は常にその対極としての普遍的なるものとの関連において求めらねばならない。音楽の美的原理は常に音楽を含めた諸芸術の、ひいては美なるもの世界の原理を根柢にもつてなければならぬ。

例えば、屢々言われるように、音楽はその現象形式が抽象的である、という点に他の諸芸術と較べての特殊性があるという見解は、果して妥当であろうか。この考えは明かに、絵画や彫刻などが具象的であり写実的であるとの論理を前提としている。併しもはや今日では（本当はそもそもその始源から）絵画や彫刻にとつてもそのような自然主義的原理をもつては説明のつくわけがないのであつて、それ故に斯様な絵画の（即ち芸術の）原理たり

えない基準によつて音楽の特殊性を指摘することは通用しない。何によらず芸術が単なる觀念などでなくて何らかの（感性的）形態をもつ——即ち具象的である、という必然性からすれば、絵画が視覚的に（色や形において）具象的であるのと全く同等に、音楽は聴覚的に具象的であるという他ないであろう。逆に言えば、絵画といえども（たとえ自然描写的絵画であつても）立体的なもの、動くものを画布の平面上に固定する限り、それは一種の抽象のはたらきでもある。

共通の原理を根柢としてもつ——それを探求する、とは、つまりこのように、現象の皮相的な相異に目をつけることでなく、もつと深いところに共通の地盤を発見しようとする観点をもつことに他ならない。ここにおいても「ひとりよがり」はゆるされないのである。かくして個々の芸術作品の美の原理はその芸術ジャンルにおける共通の原理に、そして更にそれは諸芸術に共通の原理にもとづけられねばならない。それは又、所謂真や善、つまり客観的認識の原理や倫理と並んで自律的なる美の世界の特殊なる原理としてたずねられることでもある。そしてそれらのすべては最も根源的には「生」という、人間にとつて何よりも普遍的な共通の地盤におかれているのである。この必然的なピラミッド的構造を無視して孤立無援の特殊性でもつて音楽を縛りつけてはならない。

以上に対して、又一方では、事象一般における時間・空間の概念をはじめとして、形式—内容の象徴的關係のし方に至るまで、それらを音楽に対しても他の芸術（特に感性的に对照的なものとしては造形芸術）に対しても融通自在に混然雜然と適用し、然もそれは恰も自明のこととして平然たる有様である。一方特殊性の追究が方向ちがいであるかと思えば、又他面大きな手ぬかりがあるという次第である。

此の面も亦充分検討して見る必要があろう。音楽の諸現象を説明するに当つて、他の芸術との間の概念の混同誤用がどのようになされているか、そしてそれが音楽の真相把握にとつて如何に障礙となつているか、その実情をつきとめ反省することは、音楽の本質解明のための準備として基本的な一つの作業であると思う。勿論その批判的考察の過程において或種の概念の混同や流用と見られるものが、むしろ逆に然るべき理由をもつて保証される場合も当然予想されるのであるが、それこそ又一つの望ましい帰結である。というのは、そのような正当な検討を経ての必然的な事情に裏づけられてこそ音楽は他の芸術と共にそのような共通性をもつて結ばれることが真に可能となるのであるから。

かくして、夫々固有なる容貌をもつて現象する諸芸術の根柢に積極的・消極的に見出される共通の原理を通じてこそ、吾々は音楽が他の諸芸術と共に究極には一つの世界を形成するという自律的な美の領域の基本的前提（それなしには美学という概念すら考えることが出来ないような）を容認することが出来るのではあるまいか。それは決して個々の芸術をあいまいなままに「芸術一般」に還元してしまふことではない。むしろ、いいかげんな領域の設定、孤立、あいまいな概念流用こそ、その真実の特殊性を見あやまつて袋小路に迷い込むことであり、遂に生の根源に触れることのない空虚な形式理論に終始する所以ではなからうか。

私がかつて、音楽という存在の時間的性格について考察したのであつたが（本研究論集第四卷第一号所載）、今、更に遡つて、つまり音楽の存在性格を「時間的」と積極的に規定するより前に、一般に行われているような、音

樂諸現象に対する空間概念適用の当否を検討しつつ、今一度、その存在方式を一応事象としての面について考えてみようと思う。一応、というのは、音楽も他の芸術同様、本来その事象的側面（感性的対象）とそれを享受する精神活動乃至体験（内部体験―生の自覚）の側面との相関関係において成立するもの、というよりむしろその両相をもつた一体のものであるから、その含みにおいて、つまりそれに抵触しない限りでの事象性の予備的考察というわけだからである。言いかえれば、事象性といつてもそれは自ら一つの制約を以て語られねばならない。即ち、音楽における音現象は、個々にそれを取りあげるにしても、やがてそれを以て美なる形式に構成されてゆくような、われわれの聴覚（音の芸術を鑑照する聴覚と正に同一の聴覚）にとつて、いわば「音楽以前」のもの（素材）として考えられねばならないのである。或はそれはも早音楽の領域内の問題であるというなら「音楽以内」といつてもよからう。併し、単なる自然現象としての音響、われわれの聴覚とは無関係に、ともかくそこにあるような一つの振動現象、「音楽以前」に対する、いわば「音楽のらち外」のものとして、それは取扱われてはならない。

以上のような問題についての考察が、自然科学的な追究でなく、哲学的反省の方向を辿ることは当然のことであらうが、それは音楽の本質を解明するための予備考察として、一つの必要な、むしろ根源的な反省であると私には思われるのである。



近頃、美術展で私は何度かカンディンスキーの絵を見る機会を得たが、彼の絵を見つめてみると、確かに一種音楽の印象に似た気分をよび起こされるように感じる。しかし、それよりもつと強く感じさせられることは、彼が音楽的構成を想定しつつ作画に当つた、その造形への努力そのものである。抽象主義のパイオニアにふさわしい、この理論的・実践的芸術家は、折にふれて音楽のことに言及している。例えば「回想録」の中で彼は、絵画の制作方法について、次のように書いている。別の方法、それは、作品が大部分ないしはもつぱら「芸術家の発想」から成立する構成的な方法である。そうした方法は、音楽の場合には数世紀来おこなわれていることであり、絵画はこの点で音楽に追いついたわけである。そしてこの二つの芸術には、「絶対的」な作品、つまり自然の作品と同様、純粹に合法則的に、独立の存在として、「おのずから」生長する「客観的な」作品を、創り出そうとする傾向が次第に顕著となつてきている。こうした作品は、抽象性に生きる芸術に近ずき、またおそらくそのような作品のみが、予想出来ぬ遠い将来に、この抽象性のうちに存在する芸術を具体化するようになるだろう。(Kandinsky: Über das Geistige in der Kunst, 西田秀穂訳「抽象芸術論」一五頁)。

又次のようにも言っている。各種の芸術が各自固有の手段によつて、それぞれ自分の最も得意とするところのものを表現しうる路をめぐりめぐりながら、しかも最近相互に接近しつつあるという状況を指摘して、「そこには、非現実的なもの、抽象的なもの、そして内面的自然へ向おうとする努力の萌芽がひそんでいる。意識的と無意識的とを問わず、かれらは『汝自身を知れ』というソクラテスの言葉に服している。意識的にせよ、無意識的にせよ、しだいに芸術家達は、おもに自分の材料に注意し、それを研究し、自分の芸術を創造するに適した

諸要素の内面的価値を、精神のはかりにかけるようになる。そしてこうした努力からおのずと生ずる自然的帰結——それは、自分の芸術に固有の諸要素と、他の芸術のそれらとを比較することである。このばあい、最も豊富な教訓を引き出すことのできるのは、音楽である。多少の例外と脱線とはあつたが、音楽は、すでに数世紀以来、その手段を、自然現象の描写のためにはなく、芸術家の精神体験を表現する手段として、また楽音固有の生命を創造するために、用いた芸術である。たとえ芸術的な模倣とはいえ、およそ自然現象の模倣にはなんらの目標もおかぬ芸術家、すなわち、自己の内面的世界を表現しようとし、またせざるを得ぬ、創作家たる芸術家は、こうした理想が、今日もつとも非物質的な芸術——音楽——において、いかに自然に、またいかに容易に達成されているかを見て、羨まずにはおられない。——後略——（同上、五九頁—六〇頁）

このような見解は、音楽を以て芸術形式の典型的なものとしたウォールター・ペイターや、音楽を世界の完全なる再現、諸芸術中最高のもの、その究極目的と見なしたシューペンハウアーの思想にも通じるものがあるが、併し彼はさすがに実践家としての経験から、次のように断つてゐる。このように、各種の芸術相互の手段を比較し、また、ある芸術が他の芸術から学ぶことは、その学び方が外面的でなくして本質的である場合に限られ、成功もし、成果もあげることが出来るのである。すなわち、まずある芸術は、他の芸術がその手段をいかに用いているかを学び、そののちに、自分自身の手段を本質的に同じように扱う、つまり自分自身にのみ固有の原理にしたがつて用いることを学ばなければならぬ。このように、他の芸術から学ぶに当つて、芸術家が忘れてならぬことは、どんな手段も、それに相応しい用法を自分のうちに秘めているものであつて、そのような用法を見

出さねばならぬ、ということである。〔同上、六〇頁〕

このようなわけで、彼は制作に関して屢々いろいろな音楽用語、メロディック、リズムミック、シンフォニックだとか、カウンターポイント、アコード、フェルマータ、インプロヴィゼーションというような言い方を用いたり、一般に、音楽的構成の在り方を絵画の中に見出そうという意図が積極的なように見うけられるけれども、そのような態度を通して彼が追求しつづけた、所謂『内的必然性の原理、内面のひびき』というものは、彼自身言及しているように、結局のところ、却つて純粹に視覚的、空間的な原理に徹するということによつて達成せられるものであると言ふ他ないであろう。従つて又、音楽の構成的原理がそのまま絵画の原理として適用されるはずはなく、その種の説明は所詮比喩的であるにすぎないのである。

そして、先に言つたように、彼の作品からうける印象として、音楽的な気分に通じる何かがあるということがいくらかでも真実であるなら、それは彼が作曲の手法にならつて絵を「コンボウズ」したからでなしに、むしろ絶対音楽の作曲家が聴覚の世界でなしのように、視覚の絶対性を徹底させようとの努力が生んだ自然の、必然の結果である、と考える方が当を得ていると思うのである。

このことは一見自明の理のようではあるが、実はなかなか重大で、当然そうなるのではない、明確な意識と努力を以てでなければ確保出来ないような根拠にもとづいていることからである。



そこで、音楽の方に考察を向けることにしよう。

音楽諸現象に対する空間概念適用の当否という問題考察に当り、ここでは「空間」という語を、素朴な事象を単純に指し示すところの、最も日常的、常識的な意味で使用されるものとして考えてみようと思う。従つて、それは、例えばカントのように、直観を可能にするところのアプリオリな形式としての時間空間、というような意味にまでは到達しないかもしれないし、又時間性・空間性の意味深長な形式的顕現として芸術が考えられているような、そのような時間空間乃至時間性空間性という程の意味を要求するのではない。けれども、そのような時間空間というものが、それだからといつてその素朴な意味の背後に右のような含みをひそめていないとは言えないであらうし、又含んではならないという道理もないことは言うまでもない。所謂時間空間の或概念を用いるということと、芸術における時間的・空間的構造自体について考察するということとは別問題である。

ともかく以上のような、空間の普通一般の（本来の）意味で考えた場合、音楽における音現象が、空間的なひろがりや定位をもつものと見なすことが出来るかどうか。最も普通に言つて一つの絵がその壁に掛けてあつたり、一つの塑像が目の前に置かれてあつたりするように、そこに音楽があると言えるような空間を音楽は占めることが出来ないのは明かである。今ここでは、音響物理学的な、振動体とか、振動空間と音波の現象、或は一般に音響心理学で言われる音空間（聴空間ともいう）等は考慮に入れないこととする。それは丁度絵の場合の、絵具の微粒子とそれから来る光波の伝播、両眼の視線に対する絵の方向やひろがり等に相当するものであり、美なるものとしての絵画のらち外のものである。

以上の点からすれば、音現象にとつて、所謂二次元(平面)、三次元(立体)の空間は存在しない、言いかえれば、そのような空間のうちに音現象が組み立てられているということは出来ないのである。

それにも拘らず、吾々は音現象の諸相に対して、普通にそのような空間を指示する言い方を屢々用いる。それも、殆ど何等の疑念もなしに自明のこととして用いているのである。その理由を問う前に、そのようないくつかの事例をあげてみよう。

まづ、最も包括的な概念として考えられるものの一つが、音の「高さ」の概念であろう。そして、他の空間的概念の多くが、それから派生するか、それと関連する概念として導かれる。例えば、同じく本来空間的な概念である方向の概念と結合して、音の上昇、下降の概念となり、視覚的表象と結合して平面上に描かれるような各種の線の概念を生じ、それが複数となつて、声部の平行進行、斜進行、反進行や交叉の如き概念を作る。或は又、高い音と低い音が合さつて、それらが区切る間隔、へだたり、つまり「音程」の概念を作り上げた。それらについて、個々に、もう少し詳しく考察してみよう。

例えば、旋律を線として、或は少くとも線的なものとして対象化すること、——或は客体化する、といった方がより適切かもしれないが——そのような習慣は、吾々のうちに無意識的な前提となる程根深く入りこんでいるものようである。それだからこそ吾々は、旋律の上昇、下降、波状の進行とか、二つの旋律の平行、交叉などという言葉に疑念なしに口にするのである。けれどもよく考えてみると、例えば、低音から高音への移行という現象は、空間における低い位置から高い位置への移動ということでもなければ、まして一つの点から他のより高

い点へ移動する点の軌跡でもない。oder gar harsied. という音進行を、われわれは、感覚的

な図式としては、



であるか



か



か



又は



であるか、何れとも決定することは出来ないが、それは、もともとそのような形象で表わすことが出来ないはずのものだからである。しかもそのような図式を用いたり、想定したりすることは屢々あるのである。この、低音から高音への移行の現象は、更に又、追つて述べることも関連するが、分量が少量から多量へ次第に変化するという風に感受されるのでもないので、本来「質的な変化」として考えねばならぬものである。現実には、吾々は、この種の或る変化する現象の視覚的な受容において、例えば黄金色から橙、赤と時間のたつにつれて変化する夕映えの雲の色のあざやかな変化を、決して線の或は量的な変化としては感受しないであろう。色の場合も音の場合も共に、そのような変化は、物理学的には波長の変化という同種の現象にもとづくものであるのに、何故一方のみが特に線的なものとして対象化されねばならないのであろうか。

斯様なわけで、この、低音から高音への移行現象についての右のような対象化に対して、もし仮に何等の必然的な根拠も見出すことが出来ないとすると、それは単なる比喩にすぎないこととなり、そこから又、どうかすると、所謂「比喩の虚偽」ということも生れて、正しい現象把握を不可能にしてしまうことになるかもしれない。勿論私は、ここに必然的な根拠がないと断定するわけではないので、唯、それがあつかないか、又、あるならどのような点にそれが見出せるか、又どのような点については確に両者間に根拠となる関連があり得ないか、とい

ような次元にまで立入つて検討を要するということを指摘したのである。

音の高さの感じと、空間的な高さの感じとの間に、どのような類似関係があるか、という問題については、これまでなされてきたいろいろの心理学的、生理学的な実験研究の結果も大に参考となるであろうし、又、音の「高さ」という語に対する世界各民族での古今の概念を比較検討してみることも必要であろう。それらは未だ決定的な結論を得る程の総合的研究にまでは達していないかもしれないが、大体において相互の類似関係を肯定すべきいくらかの根拠は得られていることであろう。併し乍ら、或る現象と現象との、感じの類似ということは、より明確に言えば、現象の作用的側面における類似、つまり今の場合、音の高さの知覚され方と空間における高さの知覚され方との間に何等かの類似関係があるということであつて、それがそのまま現象の对象的側面、即ち事象としての音の高さと空間の高さとの類似関係を示すものではない。二つの事象は、その抽象化された概念によつて相互に類似関係で結びつけられる場合、一種の「比喩の虚偽」(論証不足の虚偽)を伴う危険があるが、同時に又、二つの事象はその図式による抽象によつても同様の危険をもつ、否、一見判明であるかの如き図式によることが却つてより多く危険を伴うとは言えないだろうか。

かくもくどくどしく説くゆえんは、当面の例によれば、音の高低の事象性が、あまりにも、無反省に、屢々、手軽に、空間的事象にすりかえられたり、それになぞらえて語られるからであり、そのことが、一般的には音楽諸現象の正しい把握をさまたげることとなり、ひいては音楽の本質の誤認へとつながることを恐れるからである。

以上のように、音の高低の継時的移動を線的な概念と結合する習慣と並んで、今一つの例をあげるならば、吾々は、高音と低音との関係について、その「へだたり」としての音程の概念をもつ。この、間隔という概念も、本来は空間に関する概念から借用したものであるが、そのような概念の適用も亦果してどの程度妥当であり得るか。低音から高音への継時的な移行現象については先程考察した通りであるが、高低二音が同時にひびくときでも、それは感覚としては、二音のなにかのへだたりとして受けとられるのではなしに、二音の、よく融合するかしないかは別として、兎に角相互に干渉しまじり合つてひびく、一種の音現象、としてうけとられる、つまり空間的量的なものとしてでなしに、或特定の性質をもつたもの、として感受されるのである。例えば  $c$  の和音と  $g$  の和音とは、何の先入見もなしに素材にうけ入れられるときは、間隔の大と小二種の音としてでなしに、ひびきの性質の違つた二種の音として、区別して扱えられるのである。それがありのままの事象である。又  $c-g$ 、 $c-o$  の二つの音程関係についても、それらが  $2:3$  と  $2:4$  との関係、つまり  $2$  に対する一方は  $3$  他方は  $4$  という数量的関係をもつということは、単に「振動数」について得られた量的な比例関係であるにすぎず、聴覚に対する現象としての音の性質（事象性）はそれと直接には無関係である。或は一全音と半音との音程関係は、決して倍半分という空間的間隔の関係にあるのではないし、又  $c-o$  に対して  $c-g$  は二分の一の巾だとか、 $g$  は  $c-o$  の二等分点だとして感受されるわけでもない。そのようなことは考える方がむしろ滑稽なくらい自明のことのようなではある。そして、すべて感覚としては、夫々の音程は夫々独自の性質をもつたものとして扱えられるのであつて、空間的なひろがりや或巾の相異としてうけとられるのではないのである。それにも拘ら

ず、音程は、巾を意味する概念として通用し、大きい（広い）音程とか小さい（狭い）音程などと言いならわされているのである。内声部と外声部、和音の密集と開離というような概念も亦同様であろう。

又、音現象においては、遠近とか左右というような方向概念も妥当と考えることは出来ない。自然界の音響現象を指示する際には、そのような言い方はいくらかも出来るであろうが、音の芸術においては、外面的な描写の目的とか単なる写実的な音響効果とかは別として、少くとも在来の音楽において空間的な遠近、左右というものはあり得ない。例えば、バックグラウンド・ミュージックの如き概念も、空間的概念の比喩的なかりもの、と言えようし、此頃のステレオ・レコードの効果も、所詮は原音再生の度合が普通の「ハイ・ファイ」よりも一層高いということ、つまりそれがオーケストラの曲なら、実際にオーケストラに近い音の分布が得られて現実感が強まるといふことにつきるのである。しかも、たとい生の演奏であつても、オーケストラが前後左右十数メートルに亘る音源のひろがりをもつていふことは、（少くとも従来の音楽についてならば）音楽作品としての対象構成の第一義的要因とは考えられないであろう。

現実空間を意識的に作品の構成因子として（動的或は静的）に取り入れようと試みる前衛的音楽も現われてはいる。それを本論に資することは大変興味あることであるが、それがためには論旨をよりふくらませることにならうから、ここではふれないことにする。



ここで一寸、視覚と聴覚とについて対比的に一、二考察してみることにしよう。両者の心理学的乃至生理学的な感覚現象としてでなく、実際に吾々が絵を見たり音楽をきいたりする経験に則して考えてみると、まず、視覚の対象構成因子は、一般的に言つて色と形である。

そこで、カンディンスキーを再びわすれずまでもなく、「形態」は独立に存在することが出来るけれども、「色彩」はそうはゆかないで、一定の色調をもつて、一定の面の上で区画され、他の色彩から区別されなければならぬ。彼は、それを、「主観的な特徴づけが客観的な外殻を獲得すること」と表現している（前掲書七四頁―七五頁）。之に対して、音の場合はどうか。視覚の対象が色と形であるというのと同じ意味で、聴覚の対象が音と形である、と言ひ得るであろうか。視覚的な形態がそれだけで単独に存在することが出来るような、そんな形態（例えば○とか△とか）というものは聴覚にとつてはあり得ない。逆に、（カンディンスキー流に言へば）「色彩は無際限に拡がるわけにはゆかず、境界のない赤色などというものは、ただ人が頭で考え或は精神的に見ることが出来るにすぎない」と言われるのに対して、音はそれのみでも存在し得るものである。けれどもそれが、「主観的な特徴づけを以て客観的な外殻を獲得する」ためには、やはり、或一定の音調を以て、一定の長さにて区画されねばならない。但し、その区画とは、実は空間でなくて時間的持続であるのだが、いま、その問題は保留して、前半の点だけについて考えてみよう。色の場合、一定の色調をもつということは、唯赤なら赤というだけでなく、種々の赤の無数の色合いのなかから選び出されたもの」ということであるが、それと同様の論理からすれば、音の場合、一定の音調をもつて、とは、一定の高さ所謂と一定の音色をもつて、ということになるであらう。

ろう。一定の高さが「赤」に相当し、一定の音色が赤の無数の色合いの中から選出された「特定の赤」に相当する。そして、ただの赤というものはあり得ないで実際にはその特定の赤がある如く、具体的な音という点からすれば、高さ所謂と音色（一般には音質に相当する）とはもともと一体のものであつて、それらを別々に考えることは何れにしても抽象となる。実は此の点に、先程から考えている問題がひそんでいそうである。本来、具体的現象としては一つに結びついて「質的なもの」を形成し、分離することは出来ないような二つの因子、音高と音色とを分離すること——それがいつどのような事情で起つてきたかは別として、そのことが音色だけに音の質的なものを独占させて、音高を空間という「異郷」に追いやる結果をまねいたのではないだろうか。

このように言うと、或は大変奇妙な暴論のように解されるかもしれない。何故なら、音楽の音階的構成というものは正にそのような音高の關係領域での仕組みなのであるから。——併し、私は、音楽というものをもつと広義に、例えば、打楽器と奇声を以て熱狂する自然民族の音楽から、既にどんどん推進されつつあるミュージック・コンクレートまで含めて考えてみたいと思う。

以上の点に関連して、思い当ることは、楽譜の問題である。今まで述べてきたような立場からすれば、楽譜とか、楽譜に書く、ということは音楽にとつて第一義的なことではなくなる。

或盲人の邦楽演奏家にきいたところによれば、永年の間になれたけれども、若いころ、洋楽をやる人たちが「音楽を書く」というのがどうも気になつて仕方がなかつたそうである。

音楽における楽譜の地位や役割ということについては、稿を改めて考察してみたいと思うが、楽譜の音楽史上

に果した効用の大きいことを決して否定することは出来ないとしても、先にいくつか挙げたような、音現象に対する空間的概念の適用ということが、楽譜に対する視覚的態度——単に楽譜を見ることでなしに、それを視覚的な事象としてみようとする習慣の態度と密接な関係があることは容易に察せられるところであろう。楽譜を見る、という作業が、しらずしらずのうちに、たとえ部分的にせよその時間的序列を締め出して、点や線、ひろがりや図形、といった視覚的、空間的な形態を認めさせる——少くともそのような概念使用を少しもいぶからないような習慣を養つてきたことは否定出来ないと思う。

尤も、総じて、形態という概念からして、既に空間的な因子を含んでいるように思われる。特に、形式 Form と区別される意味で、例えば Figur とか Gestalt の如き概念ではそうである。所謂時間形式・空間形式という言い方でなしに、もし仮に「時間的形態」とでも言おうものなら、吾々の日常の語感からすると大変奇妙にひびくことであろう。けれども、時間形式・空間形式等の概念は普通莫然と使用されることが多いので、もつと具象的、即物的であろうとする要求から、時間的な事象に対しても「形態」としての取扱いをするようになるのであろうが、その形態が、ややもすれば、空間的な構造になぞらえて理解しようとされることは、以上に指摘した通りである。そして、例えば「百聞は一見に如かず」という諺が明示するような、視覚優先的な吾々の日常諸活動や習慣、具体的な形とか確かさという点でとかく視覚的・空間的な指標の方に接近する傾向というものが、その無意識的背景をなしていることは言うまでもない。

音現象に対する空間的概念の適用ということについて、私はこと更らしく、或は極端な指摘や揚言をしすぎたかもしれない。実際には発言されていないことを、或は発言されても意図的ではないようなことを、単にその可能性があるというだけで、恰もそうであるかの如くに言つたふしがあるかもしれない。又、或は事実そうであつたとしても、それは単なる比喩的な説明とか、或記号を他の記号におきかえてみただけのことかもしれない。眞実、唯、そこまでに留つているのなら、そのような理解の仕方は、たとえそれがために薄弱ではあつても、少くとも無害な仕方とすべきであろう。併し、有害となる危険があることを指摘したいわけは、そのような概念を使用する習慣が、しらずしらずの間に、音楽の存在方式として固有の、顕著に時間的—非空間的な音の事象を蝕ばみ、遂には、その把握さるべき眞実の姿を見失わせるに到りはしないか、と憂えざるを得ないからである。



蓋し、音楽と絵画とは、その存在の方式を異にする。つまり現象の作用的側面（聴覚的と視覚的）に対応する対象的側面、即ち事象性において根本的に異つているのであるが、それについて、上述のような事情から音現象の把握に対して異郷のしきたりを当てがうというのは、何としても知恵のないことと思うのである。カンディンスキーが、或程度は意識的に音楽的構成を典型として目指しながら、所詮視覚の原理に徹せざるを得なかつたように、音現象の在るがままの姿を把握するためには、音の、立場をかえて言えば聴覚の原理に徹することが肝要である。聴覚の原理に徹するとは、先づ消極的に言えば視覚的などの原理との混同をさけるということであろう。それは又、見方をかえていえば視覚的、視空間的な構成に関する諸因子によりすがることを見ず精々控えて、そ

れよりも自分自身の構造を支える柱を探してみる、ということでもあろう。

絵画にとつて、「静物」という対象概念は、それが普通に考えられている以上に言葉の本来の意味において必然的である。又例えば、ドガが踊り子を描くに当つて「動き」を捉えようとする努力は、いわば瞬間的な姿態のどれを画面に定着させるかという点につきていること、——表現としてでなしに事象としての動きそのものは、絵画にとつて永遠に彼岸のもの……正にその点が音楽との転換点である。

音現象の流動して止るところのない在り方は、(運動を静止せしめる意味での)瞬間的なもの、静的なもの、無時間的な形態などとしては全くあり得ないのである。ベルグソンの言い方をかりて言えば、それは、変化する事象の個々の状態でなくて変化そのもの、運動の軌跡でなくて運動そのものである。

この意味で、音現象は吾々の「行動」——行動する時時の姿でなしに行動そのものに通じるものがある。けれども、実は人間の行動そのもの、という意味での美的な行動というものは考えられないことなのである。というのは、美的ということはそもそも感性的対象性をもつものとして考えられねばならないから、美的なもの(現象)と行動そのものとは矛盾し合う概念であるからである。例えば無踊のように、その現象が一見行動それ自体であるように思われるものでも、それが芸術作品としては、少くとも視覚的、或は視覚——聴覚的な、即ち感性的な対象性において捉えられる限りにおいて「美的なもの」と言うことが出来るのである。にも拘らず、今述べたように、音楽が、何か行動的な在り方のものでして考えうる道がある、というところに、確かに或アポリアのようなものがあるかに思われる。造形芸術の、一応でも外界的・客体的な形態をとる(空間的事象として存在する)

——つまり空間楚定的な位置を占める、ということが、音楽には許されないので、直接その流動的な現象が美的体験に結びつくということは、どういうことであるのだろうか。吾々の眼前に据えられた一つの塑像が、ともかくもその個体の中に美的対象性のシェマを含んでいると言えるのに対して、一つの音楽作品は、それに相当するよな「客体」を一体どこに求めればよいのであろうか。

私は、今度は造形芸術において、個体的ということと殊更意識的に強調したが、それも亦、造形芸術の、事象としての存在方式が、音現象に比べて著しく対照的に異なると示すためであつた。そして、そのような事象の相異を無視しのかえて、音現象に対して外面的に空間的構成の因子を混同して使用することを警戒しようとしたのである。

造形芸術といえども、その美なる所以が、その事象の個体的にして空間的なる次元のみに求められるはずもないことは言うまでもない。けれども美の本質は、再びカンディンスキーの用語をかりるなら、「内的必然性」の原理にもとづけられた「外的表現」即ち「形態」を通して求められる他はないのであつて、その形態が、造形芸術の場合には、視覚的—空間的に現象する、そのような事象として現われる、ということである。

之に対して、音楽は聴覚的—時間的に現象する、と言わざるを得ないのであるが、その現象を把握するに当つて以上に指摘したような点を考慮するならば、かりものに満足しないで、何か、もつと妥当な、自らの血肉を分けたような因子や概念を探し出すことが望ましいのではないかと思うのである。

その方途として、私にとつてそれはまだ暗示の程度に留つてゐるにすぎないが、次の三つが考えられるのである。

第一に、現象としての運動形式（或は寧ろ変化の様態）の追究

第二に、意識活動における記憶の構造の観察

第三に、それらを綜合するところの体験の形成の考察  
がそれである。

### あ　と　が　き

この小論は、「音現象に対する空間概念適用への懷疑」という表題で、昨年東京における音楽学会全国大会に発表したものをもとにして、若干の補足、訂正をなしたものである。

その研究発表会の席上、二つの質疑、指摘をうけた。一つは、音現象の空間的把握の問題については心理学上、内部感覚論乃至有機感覚説の立場から、その関連性について論証出来るのではないか、そして此の分野の研究は既に相当進められている、ということ。今一つは、やはり同じ問題が、例えば「象徴性」Symbolikの観点から論証さるべきではないか、ということであつた。

前者は、恐らくその通りであろうとは私にも想像出来るし、本主題を追求してゆけば、当然その方面での研究を余儀なくされるか、少くとも多くの示唆を与えられることと思う。併し問題は更に発展すれば、単に感覚論的

あであるよりもつと内面的な、所謂深層心理学などの方法によつて研究される必要があるようにも考えられる。併し又同時に「生の哲学」的な思索によつて基礎づけられることも怠られてはならないと思う。

後者「象徴性」の問題についても、一般的に（象徴概念を芸術学の方法論的よりどころとして）は既に多くの研究がなされているし、その種の考察を音の表象の時・空性問題の方面へ展開してゆくことは大いに必要だとも思うが、ただ、本論の意図した範囲は、むしろそこに到るまでの「前段階」での吟味であり、象徴概念などの介入をゆるさない、事象そのものの存在方式の問題点、について考察しようとしたのである。