

音學美學の基礎付けへの一考察

——「聴くこと」の意味——

酒 井 諄

嘗てデカルトは、「我考ふ、故に我在り。」といふ命題を以て彼の哲學の第一の出發點となした。即ち彼はその言ひ表しに依つて、思惟する人間存在の一切の根源をそこ（考へること）に見出したのであるが、今もしデカルトの命題流に言ふことが許されるならば、「音樂存在に於ける一切の根源は「聴くこと」^{（註）}に歸する。」と考へることが出来ないであらうか。何故ならば、音樂を構成する素材は聴かれるものとしての音であり、吾々の凡ゆる音樂體驗は「聴くこと」に依つてのみ成立し、音樂藝術作品は本來、鳴りひびくものとして、即ち「聴かれるもの」として存在する他はないのであるから。

（註）こゝで「聴くこと」とは、「音樂すること」(Musizieren)の種々相、即ち作曲も演奏も觀照も凡ゆるものを含めて、

一般的に音樂藝術體驗とも言ふべきものに就て考へてゐる。従つて單に觀照に於ける「聴くこと」に限らない。

そこで今、此の命題を、假説的大前提としてでなしに、證明を要すべき根本原理として、「聴くこと」に關與する可能な限りの諸事情を検討することに依つて、徹底的にこのことの意味を精査してみるならば、そこから音

樂の本質を透視する道が拓けてくるのではあるまいか。そして音樂に對する數々の偏見や獨斷的意見が、此の根源を忘失することに依つて生ずるといふ事情も數多考へられるが故に、此のことは決して無意義には終るまいと思ふのである。

併し、こゝで考へようとするのは、聽覺對象としての音響の心理學的解明でもなく、いはんや物理學的なる音響理論でもないし、又音樂の始源論的考察でもない。更に、 \langle 聽くこと \rangle に依つて、或超越的理念に導かれる過程を説明しようといふでもない。それは正に \langle 聽くこと \rangle それ自體 \rangle の意味の追究といふことである。

最も單純に、 \langle 聽くこと \rangle は \langle 聽く人 \rangle —— \langle 聽く我 \rangle ——の作用であると言ふことが出来るであらう。その作用の對象も亦當然 \langle 聽かれるもの \rangle である。即ち \langle 聽かれるもの \rangle と、それを \langle 聽く我 \rangle との相關關係に於て \langle 聽くこと \rangle は成立する。 \langle 聽く我 \rangle は \langle 聽かれるもの \rangle を離れて、ほしきまゝに聽くことは出来ない。併し乍ら \langle 聽かれるもの \rangle は、それを \langle 聽く我 \rangle を俟つて始めて成立するのである。それ故に、 \langle 聽くこと \rangle は單に \langle 聽く我 \rangle の考察のみを以てしては明にすることは出来ないと同じく、 \langle 聽かれるもの \rangle の如何に委曲を盡した分析研究と雖も、そのみを以てしては達することが出来ない筈である。それにも拘らず、嘗て如何に多くの音樂考察が、此の側面に無意味な傾倒を續けて來たことであらうか。作品に於ける旋律の優美と言ひ、律動の奔騰といひ、和聲の神祕といふ、或は形式性の完備といひ精神性の深遠といふ、變化の妙といひ音形象の繊細といふそれらの言ひ表しの内に、 \langle 聽くこと \rangle の意味、即ち \langle 聽く我 \rangle の作用が如何様に關り、その關ることによつて

へ聽かれるものゝが眞に生命ある藝術として成立してゐる所以がたづねられてゐるであらうか。又何故にへ聽かれるものゝをへ見られるものゝ(色や形)になぞらへて考へなければならぬのであらうか。へ聽くことゝとへ見ることゝとの感覺的斷層は、形象のかけ橋によつて、斯くも簡單に連絡し得るものであらうか。何よりも先づ吾々は、他から遮斷された、純粹にへ聽くことゝの意味を眞向から問ふてみる必要があるであらう。

へ聽くことゝは、ひたすら聽き入ることではあるが、併し單にきゝ入ること、言ひ換へれば、へ聽く我ゝがへ聽かれるものゝの中に没入する(没し去る、若くは埋没することではない。それは我を失ふことである。又へ聽かれるものゝの側から、そのものを超えて或意味を聽き取る(聽き出す)ことでもない。それは正にへ聽くことそれ自體である。へ聽くことそれ自體とは、單なるへ聽く我ゝでもへ聽かれるものゝでもない、又へ聽く我ゝとへ聽かれるものゝとの單なる抽象的統一の概念でもない。その兩者を内に含み乍ら、然ももはやその何れでもない、一つの新しい、生命に充ちた或意味をもつへ實質あるものゝである。——こゝに藝術の、傍觀的であり得ない切實さ……具體性があるのであるが。——

へ聽くことゝは、へ聽かれるものゝとそれをへ聽く我ゝとに依つて成立すると云つた。それでは、例へば自然の或音——風の音でも海波のとどろきでも鳥のさえずりでもよい——に耳を傾ける我に於て、今吾々が問題としてゐる様なへ聽くことゝは成立するであらうか。成程そこには一應へ聽くことゝの兩側面は存在するであらう。

併しその兩側面は、聽くことそれ自體として、一つの新しい、生命に先ちた或意味を形成してゆくであらうか。若しもへ聽く我√がへ聽かれるもの√を超えた（離れた）或意味をそこに求めようとするのでない限り、如何にへ聽く我√がそれに聽き入らうとも、その音は單に自然の音であるに止まり、へ聽く我√は唯自然の音に耳を傾ける我であることを見出す他はないであらう。斯くして、へ聽く我√とへ聽かれるもの√との非統一的對立はあくまで解消することは出来ないのである。^註ベートーヴェンの田園交響曲に於ける鶯の啼聲や嵐の音は、自然の音を音樂形式によりよく適合させることに依つて、藝術の一部となつたものではなくて、兩者——音樂に於けるものと自然のそれとは根源的に相異なるもの（異質的なもの）である。《此の點に關しては別に、「音樂に於ける美的對象性」の問題として考察してみよう。》

（註） 古來、藝術論に於ける模倣説といふものが、何等かの意味に於て、典型を外界自然の中に見出さうとする立場である限り、一つのアポリアが此の點に存してゐる様に思はれる。

蓋し自然の音は、自然現象としての音響であるに止まり、それは聽覺に依つて知覺されるものではあつても、吾々の問はんとしてゐるへ聽くこと√に依つて成立してゐるのではないのであつて、實にこゝにへ聽くこと√の獨自の、自律的意義が存するのでなければならぬ。

それではへ聽くこと√とは更に如何なる意味をもつものであらうか。

確にへ聽くこと√の感覺的對象として音はあるのであるから、一應、音を以てへ聽くこと√の兩面、即ちへ聽

く我 \searrow と \wedge 聽かれるもの \searrow との媒介者として考へることが出来るけれども、唯それのみでは、音は吾々にとつて生理學的意味を有するにすぎないであらう。音がともかく、一つの \wedge 音の流れ \searrow ——音進行となるためには、必然的に時間を俟たねばならない。即ち一つの音進行は、音響性 (Klanglichkeit od. Sonorität) と時間性 (Zeitlichkeit) をまつて始めて成立するものであり、 \wedge 聽くこと \searrow はとりもなほさず、此の様な音進行に則して成立してゆくのである。つまり音響は時間に依つて始めて音進行といふ持続的なるものにもたらされるものであり、他方音進行に於ける時間は、唯うつちに適きゆく時間ではなくして、音響に依つて尤たされた時間でなければならぬ。その際、音は唯の音響ではなく時間俟つて一つの音進行を形成してゆくと言つた、その時間といふものが、それを \wedge 聽く我 \searrow の作用、つまり \wedge 聽くこと \searrow に重大にかゝつてゐるのである。吾々は一つの音進行を、 \wedge 聽くこと \searrow によつて、聽きつゝ形成してゆくのである。即ち \wedge 聽くこと \searrow は單に手段であるばかりでなく、それ自體が形成作用の主體として、成立してゆく一つの體驗そのものと考へられるものである。

従つてこゝに、 \wedge 聽くこと \searrow の一つの積極的にして自發的なる意味が考慮の中に入つて來るであらう。そして \wedge 聽くこと \searrow の積極的、自發的意味はやがて又、それによつて始めて成立する様な自律的世界の創造性、或は \wedge 聽くこと \searrow の意志性とか自由性の問題ともなるであらう。

神の叡智が無形の混沌から形ある秩序を産出する様な創造ではないにしても、藝術作品は藝術家によつて始めて産出せられて吾々の前にもたらされるものである。作曲家は音といふ素材を用ひて、自己の技術によつて形あ

る樂曲を創造するのであるが、それは唯單に音を時間の中に繼時的に並列することを意味するのではない。無限に豊富な可能性の中から、自己の意志に従つて或選擇を行ひつゝ音の進行を形成してゆくのである。その選擇は決して瞬間々々の、ほし^いま^ゝなる選擇ではなくて、或實現へと向ふ目的意識を以て、意志的に志向された選擇である。

我々の生に於けると同じく、音進行にあつても、過去は既に消滅して無に歸したものとてではなく、一刻々々現在の中に組み入れられてその實質の一部をなしてゐる。むしろ、過去の全集積丈けが眞に現在の姿であつてそれなしには現在といふ實在はどこにもない、と言へるであらう。そして此の現在の進みゆく流れなるものが、「生命の持續」としての時間に他ならないのであるが、先に述べた前進への選擇の意志は、その様な、過去を背負つた現在の中に、更に聽きつゞける意志として存在するのである。思惟される概念としてでも、又見られる形としてでもなく、唯、聽かれるものとしての音素材を以て、作曲家は作品を聽きつゞ形成し、産出してゆく。即ち作品は、作曲家のへ聽くこと^(註)に依る實現である。

(註) 更に一步を進めるならば、音素材そのものも、作家のへ聽くこと^(註)の意志^(註)に依つて産出されるものと言ふことが出来る。

ところが、一方、その様な作品は、之を聽く我々に對してはどの様にして與へられるであらうか。それは決して一時に把握し領解せられるものでもなければ、唯漫然と經過される演奏時間の中に與へられるものでもない。それは、その作品に於ける音進行の在るがまゝに、我々の全生命を引具してゆくことを強要する。それは鳴り始

めるや否や、我々に少しの停滯も逆戻りも、又現在を超えて先へ出ることも許さないで、嚴重に現在に拘捉し、對應せしめ、只管一方向的に推し進めて、終結に迄もたらずであらう。我々の音楽藝術體驗は此の様にして成立し又音楽作品なるものは、實際には我に於てその様にして存在する他もないものである。こゝにも亦へ聴くことゝの、聴きつゝ形成してゆくといふ産出的意味が存するであらう。

へ聴くことゝの、時間性にもとづく此の様な在り方から、音楽が本來は不可分で、分割も靜止も出来ない持續的な生成であるにも拘らず、「通常、吾々の事物に對する認識が計量的、空間的であるといふ、免れがたい根深い習慣」(ベルグソンの)の故に、非持續的、無時間的に理解しようとするために却つて音進行は音進行として把握されないといふ結果をまねいてゐるのではなからうか。そのまゝに(あるがまゝに)捉えればよいものを、よりよく捉へようとして態々別の仕方をする——別の領域に移して考へ直さうとする結果、却つてその本質をとり逃してゐる様に思はれるのである。へ聴くことゝによつて産出せられ、又、へその様に聴くことゝによつて捉へられねばならない音楽は、そこに當然、へ聴くことゝの独自の形式性を具へてゐる筈である。それにも拘らず、何故に外界を顧慮しつゝ、見ることに形式(空間形式)或は概念に依る形式(論理的形式)に關聯せしめてたづねられねばならないのであらうか。

先に私はへ聴くことゝによつて、その兩側面、即ちへ聴く我とへ聴かれるものゝとを内に含みながら、その

何れでもない一つの新しい、生命に充ちた體驗の成立を言つたが、その具體的一例として、先頃來朝したコルトー氏の演奏會に於ける私自身の體驗について申すことを許して戴き度い。

堂を壓する拍手に迎へられて巨匠はステージに現れる。軽く會釋しておもむろに椅子に座る。萬雷の拍手に次で、滿堂の聽衆固唾をのむ靜寂、一瞬、翳々と響き出づるピアノの音調、それはショパンの幻想曲である。一閃、様々の意識が交錯する。コルトー氏の世界的名手といふ威壓、此の大家にまのあたり接することの出來た感激、絶妙なるそのタッチ、周圍の聽衆の心的動搖……併しそれらは束の間、やがて次々と消え去つてゆく。弾き手の世界的名聲に伴ふあらゆる前評價も、そのために捧げられた高價な入場料も、もう二度と聽けるかどうかわからない此の演奏の貴重さも、周圍の聽衆の意識も、此の演奏會場の凡ゆる雰圍氣も消え失せる。人間の能力が達し得る恐らく最高度の演奏技術、拔群のショパン解釋の深さに對する驚歎の意識もなくなる。更には作曲家であるショパンも、その曲を弾くコルトーも、彈かれてゐるピアノも、之を聽く我さへもなくなつてしまつて、唯そこに在るのは、それらのものが一つに融け合つて時間の中に流れてゆく、鳴り響く音の、運動的進行のみである。しかも一度我に返ると、そこに見出されるものは依然としてショパンの作品であり、之を聽く我であり、それを弾くコルトーである。——(そうして、之こそ深き藝術性そのものであることを切實に感じたのであつた。)

即ち藝術體驗とは此の様に、それに與る諸々の構成因子を分解的に指示することは出來ても、それらの唯單なる集合體ではなくて、それらの有機的統一が、ひたすら時間的に、音響的に展開し、發展しつゝ、一つの完結性

に於て成立する如きものである。一般に、優れた藝術品に吾々が接して壓倒的感動をうけると、**「言語を絶す**」とか、**「たとへ様もない」**等とよく言ふのは、その藝術性の深遠さを表はす尺度であるよりも、むしろそこにこそ**「へ聞くこと」**本來の姿が在り、**「へ聞くこと」**の純粹さが自然に發露してゐるものと**「言ふこと」**が出来るであらう。言語的説明の極致、或はそれを超えたところに音樂の在りかがあるわけでもなく、従つて、斯る見地から音樂が文藝に對して、より高度の、より純粹の地位を與へらるべきでもないし、同様のことが繪畫に對する音樂の地位についても言ひ得るであらう。**「音樂に於ける美的對象性」**(参照)それが音樂である限り、始めから言語的説明、或は繪畫的譬喩の領域の中におかれてはならないのである。

以上の様に、**「へ聞くこと」**による音樂藝術體驗成立の過程は、その音進行の時間性に依る独自の形式をもつものとして考へ得るが、それは恰も、鳴り響きつゝ前進する音進行と、それを聽く我の、聽きつゝ前進する生命との**共振動 (Mitbewegung)**とも言ふべき作用による一つの新たな生命的進行形式として考へられるであらう。ヘルグソンが、**「眞實には、文豪の術は言葉を使つてゐるといふことを讀者に忘れさすにある。その求める調和は、彼の精神の進み退く抑揚と、言説のそれとの間の或對稱なのであるが、此の對稱たる、甚だ完全であるから、言句に乗つて運ばれて、彼の思想の波の動きがわれわれに傳つて來る。その時、一々の言葉は個々のものとしては最早存しない。唯言葉を貫いて脈動する意味在るのみである。直接に中繼を経ずに、互に共鳴して感動するかの如き精神在るのみである。」**〔精神力〕と**「言つてゐるが、之はそのまゝ、或は、より適切に音樂に於ける音進行の**

在り方に對しても妥當する様に思はれる。

斯様に於て、音樂に於て時間性は、單なる抽象的時間形式としてではなく、内なる形式として在るのである。此の内部形式としての時間形式は即ち一つの生命形式に他ならない。それは世界觀とか思想類型の如きものではなく、最も始源的な意味での生命形式である。一つの音樂藝術體驗に於て、吾々は「聴くこと」に依つて此の生命形式を把握するのでなければならぬ。それ故、或音樂を「聴くこと」とは、例へばベートーヴェンの第七交響曲、第二樂章に於て、同一樂句が、どれ程繰返されるか——實際それは何度となく繰返される——といふ事態の認識ではなくして、その様な、而もそうでなければならぬ様な生命形式を把握すること、乃至は體驗することに他ならない。ソナタといふ型——それは嚴密には形式 (Form) と言ふよりもむしろ型 (Typs) と呼ばるべきものである。——に於てその主題の提示や展開の仕方を、ヴァリエーションに於てその變形の仕方や原型 (主題) のモメントを探ること (認識すること) でもなく、いはんやその空間的均衡や對稱性を見ることがもなく、そこに展開される、言ひ換へれば「聴かれるもの」と、それを「聴く我」との間に、音響性と時間性とに於て生き、動き、流れてゆくものに於ける生命形式を體驗することである。従つて、例へば音樂を建築物にたとへて、一つの空間的構造的制作物と同一に見なすことは、^(註)一應その構造を明にし得るかの様であるが、實はそのことによつて生命的進行形式を破壊することとなり、「聴くこと」からの離反を招致することとなるであらう。

(註) 「建築は、凝固した音樂」——ゲーテ、「建築は凍つた、或は硬くなつた音樂であり、音樂は流れる建築である。」——Fr.

シュレーゲル、事件の創造との無關聯性による音樂と建築との親近關係——F. ヒルラー、均衡の數學的様式が兩藝術の

同一の基盤——G・アドラー 等々。

ゲーテの右の様な表白に對して、ショーペンハウエルが、「音樂と建築との類似なるものは、ただその外形にのみ關するもので、此の二つの藝術の内的本質にまで及ぶべきものでは決してなく、それには天地の相異がある。」と言つてゐるのは注目に價する。《意志と表象としての世界》

以上のようにして、音樂の個々の作品は「聞くこと」に依つて、しかも「聞くこと」によつてのみ産出されたものである。……（制作）。同時にそれは「聞くもの」として、且つ聽かれるためにのみ制作されたものである。……（演奏）。従つて又當然「聞くもの」は「聞くこと」を要請されたものでもある。……（觀照）。更に「聞くこと」とは、單に何々を聞くことではなくて、その様に聞くこと、即ちそれは外に或規制的原理を有するはたらかまではなくして、自己法則的なるはたらかまである。そこに於ては、どの様に聞くこと、が「聞くこと」の無限に豊富な可能性の中から自由に選擇せられ、その選擇の意志、即ち「聞くこと」の意志に依つて、又個々の作品は歴史的には諸々の作風を産出することともなるであらう。

蓋し、音樂に於ける一切の根源としての「聞くこと」の確立——「聞くこと」の意味の確認、「聞くこと」の正しき態度を俟つて始めて、音樂は音藝術として、その正當なる處を得るであらう。そしてその美學的追究は斯る基盤に立つて更に具體的には、その現象形式の種々相としての Melodik, Rhythmik, Harmonik 或は Dynamik, Agogik 等が、その音響的、時間的展開の形式を洞察することに依つて解明せらねばならぬ。

音樂に於ける美的對象性

音樂が、美術や文藝に比較して、その現象形式が外界自然の對象や一般諸概念との關聯を有しないこと、乃至は斯る現實的客體の描寫をその方式としないといふ理由によつて、從來音樂の純粹性が賞揚せられ、或は諸藝術中最高のものでして人間精神の最も内奥に直接することの出来るものとして、「凡ゆる藝術は音樂の狀態を希求する。」と主張せられたり、逆に同一の理由から藝術の表現機能の最も低位なるものとして、若くは單なる感覺的刺戟の域を出ないものとして輕んぜられたりもして來た。更に又、音樂美の獨善的探究者にとつて此の純粹性なるものは、音樂の理解や美學的探究の困難さに對する逃口上ともなり、そのために却つてその美的本質追究の道がゆがめられたり弱められたりする因ともなつた。又此の領域に於ける「形式主義美學」が特にその旗幟を鮮明にして猛威を振ふた事情は、此の點にも亦起因する様にも思はれる。

併し乍ら斯る傾向は反省され、是正されねばならない。如上の見解からすれば、近時急速に勃興して來た藝術様式——造形藝術に於ける抽象主義や絶對主義の如きを何と解くのであるか。それらは音樂の方向へ向けられ、その狀態により接近した、とでも言ふのであるか。確に音樂への關心が觸發した點も考へられはするけれども、それらは造形藝術独自の藝術意志の發展、ひとへに自己の中に見出された原理にもとづいて形成されて來た結果と見なすべきであらう。

音樂の美學的考察に於ける上記の如き傾向の反省、是正の途は、勿論音樂のより根底的基盤としての美や藝術

一般の理解にもとづかねばならないことは言ふまでもないが、特に此の事の直接的方法として、音樂に於ける美的對象性の意味が正しく把握されることが肝要である。そしてそのことはやがて又、音樂の獨自性、他の諸藝術との限界をより明かとなし得るよすがともなるであらう。對象性一般の意味は、哲學的立場の相異に従つて様々に解されるであらうが、總じて認識に於ける客觀的普通性、即ち認識の客體（對象）に對する關係に於て、その客觀的妥當性を成立せしめるといふ、もともと認識論的概念に發するものであり、従つて美的判斷に於ける對象や對象性の意味は、之とは別に問はれねばならないであらうが、何れにしても、その主體と客體との關聯のうち成立するところのものであるには違ひはない。藝術に於ける美的對象とは藝術作品そのものであると言つてしまへばそれ迄だが、吾々にとつて問題であるのは、如何にしてその美的對象が成立するか、又その成立に當つて對象關聯のうち如何なる作用が働くか、そして特に今の場合、音樂におけるそれらの事情はどの様であるか、といふことでなければならぬ。（斯る方向への追究に對しては、既に數々試みられてゐる現象學的方法が多大多の示唆を與へるであらう。）

上記の如く、音樂を、例へば繪畫から區別するのに外界自然の描寫といふ觀點に立つといふことから考へられるのは、藝術の對象が、その起源を自然のうちにもつといふ見解である。ここでは對象性は、謂はば（對象）模倣性と何等選ぶところがない。音樂の起源に關しても斯る主張は古くから見られる。ダーウインの性愛説にしてもスペンサーの言語抑揚説、ビュツヒエルやヴァラシエツクの集團勞動乃至勞動リズム説、或は呪術、共同禮拜等の社會的行爲等に音樂の起源を求めるといふ考へ方は、それらの發生學的考察は別として、少くとも音樂の外界的

對象模倣性の見解をその内にひそめてゐるものと言ふことが出来るであらう。そして一般に内容主義に屬する之等の考へ方は、音樂の内容が、更にそのもつ對象といふものを音樂の外に、外界自然の中に設定し、その模倣的描出といふことに音樂の表現方式をもとづけてゐるのである。そして之等の、總じて聽覺的對象が如何にして聽覺的對象として基礎づけられるか、といふ點に多くの努力がはらはれたことでもあつたらう。此の點に關して、繪畫に於ける模倣對象としての視覺的自然對象と、その視覺による模倣的描寫との關係の親近性は、より必然であるらしく見える。そして正にこゝに音樂の形式主義的美學の一大據點が在つたのであらう。併し此のよりどころは果して鞏固なものであらうか。

事實諸藝術の歴史は、造形藝術がその對象を外界自然の中に見出し、音樂に於てはさうでないことを示してゐる。けれども、藝術作品の斯る取材の仕方のみ成就考へても、音樂が視覺にもとづく自然の諸形象とは全く、そして聽覺的な自然とも殆ど關聯なしに形成されるといふことが、そのまゝ、音樂は何等の對象的なものも有しない、といふことにはならないし、更に藝術一般にとつて根源的に重大であるのは、その美的對象性は、對象的模倣性とは全く別のものであるといふことである。斯る觀點から、古來數多の所謂模倣論なるものも慎重に検討されねばならないし、又一見さうではないが實は氣づかないまゝに模倣論的前提や見解をはらんでゐるといふことに對して細心の留意が拂はれるべきであらう。

繪畫に於て、外界的事象がその（美的）對象となるといふことは、それらのもの色と形が表現せられるといふことであり、視覺性（見ること）の意志に基いて一定の色と形を以て統一せられた或存在（即ち藝術作品）と

成ることである。即ちその美的對象を成立せしめてゐる主體は、描寫せんがために見られた自然ではなくて、それを見る作家の視覺性（見ること）であり、作品を見つめる觀照者の視覺性でなければならぬ。そういう主體を通して産出された藝術作品は、既に外界事象——客觀的現實的對象——とは全く別の、新に成立した、見られる他もないものであり、斯る意義を擔ふものとして美的對象性が考へられねばならぬであらう。こゝから又、美の無限性、無限に産出される藝術の意味といふことも考へられるのである。かくして一つの新に成立した美的對象としての藝術作品に於ては、もはやその原型としての客觀的對象が、従つて又その原型と作品との類似性や、迫眞の描寫技巧が問題となるのではなくて、藝術作品の美的意味、如上の美的對象性が問はれねばならぬ。音樂と雖も亦之に異なるものではない筈である。音樂が、客觀的外界事象の中にその原型を有するかどうかの穿鑿は、正にこの、藝術にとつて最早意味を喪失したところの問題にかゝることであり、従つて、此のことを以て音樂の獨自性の根據となすことは出来ない筈である。諸藝術中特に音樂がその自律性の問題に就て喧く論ぜられて來たことや、標題音樂の是非について、幾多の紛糾せる論議をまき起したことも、斯る事情の不明に起因すると言つても強ち誤りではあるまい。

斯くの如くして原型を豫想しない藝術作品は、併し乍ら、その對象性は單なる感性的假象にすぎぬものではなくて、あくまで一定の色と形、或は音に依つて形成せられた實在である。唯それは認識に對して客觀的普遍的安當性を有する客體としての對象とは違つて、美的對象性に對しての實在である。見られること、聽かれることの豫想に於てのみ成立する實在的對象である。そこから此の對象の、獨自の對象性が出てくるのである。斯る對象

性の、客觀的安當性に見切りをつけるのあまり、只管主觀の作用面に、或は對象に依つて喚起される心的効果（對象感情等）の分析に終始するところに、主觀主義的乃至心理主義的偏向が生じるのであらうが、そこに於ては美の積極的、創造的意義が充分に解明され得ない憾みがある様に思はれる。斯くの如く美的對象性を單にノエシス的一面性に於てのみ考へようとするのでなく、又逆に對象の現象面に於てのみ捉へようとするのでもなく、謂はば、斯る二つに分極せる世界を再び統一にもたすための何等かの媒介的モメントに依つて照し出すとき、始めて美的對象性の全き姿があらはとなり得るのではなからうか。

音樂にとつては、此の媒介的モメントとなるものが時間性であると言へよう。音樂の對象性は、その素材たる音が時間の中に展開される他もない音樂の時間的音進行それ自身の中に成立し、それは時間性によつて、之に對する人間の全生命との根源的つながりをもつ。即ちその對象性は、かゝる音進行の外に存在する如何なる模倣的原型でも、象徴でもなければ、音の時間的進行形式そのものでもなく、又此の音進行に依つて喚起される精神學的事態の中のみ成立するものでもなくして、實に時間の中に充填された、音進行と共に躍動し進展する生命そのものである。