

音樂存在の時間的性格について

酒 井 諄

一 音樂が存在するということ

はじめに、こゝに提出された表題の意圖について一言ことわつておかねばならないのは、まづ此の小論がいわゆる「存在論的」なる音樂の解明を試みようとしているのではないということ、従つて、一切の他の諸規定に先立つ最も根源的なる規定としての「存在」の問題——そのような根柢に立つて音樂の存在領域或は存在様式についての考察を進めてゆこうとしているのではないということ、及びもう一つは表題の示す通りこゝでは「音樂が存在する」ということは一體如何なることであるかを考へてみようとするのであつて、言い換えれば「音樂という存在について」よりもむしろ「音樂はどのようなにして存在するか」を問うことである。そこで、こゝでは敢えて一般的な「存在」とか「存在すること」とかについての考察をわきへのけておいて直接、素朴に、音樂が存在するということについて考察を進めてみようと思ふのである。

實際、作品が作られ、音樂の歴史があり、日々演奏會が催され、無数の音樂愛好者達によつて音樂レコードが買われているのであるから、音樂が確かに存在するということはまづもつて否定するわけにはゆかないである

う。ところが私自身にとつて表題のようなことがらが問題となるのは、他の諸、の事物のように音楽も亦存在するのではあつても、音楽がその存在のすがた（現象）をこの世界に留めてゆくということは、一體どのようなものであるかが時々疑問になり、何とかしてそれを確認したいからである。

そこで、先づ第一に考へられることは、音楽は單なる物件、或は變化をとげてゆく自然現象の一序列ではないということ、又逆に全く抽象的（非具象的）なる精神状態としてのみあるのではないということである。之はいかにも當然のことのようであるが、私にとつてはそうは思われぬ。溝のついた一枚のプラスチックの板や、印刷された紙片や鳴りひびいている楽器が音楽でないことは誰にも納得出来るし、空氣の振動の變化する経過や鼓膜の振動が及ぼす人體の生理的變化の一序列として音楽があるのでもないことは明かである。さればといつて、そういう質料や現象とは全く獨立に、唯精神の中のみ、意識の流れとしてのみ音楽が存在するということも考えられない。それにも拘らず音楽は存在するのである。どのように音を發するかという指示や、鳴りひびいている楽器や振動する空氣やそれに應ずる生理的變化を伴わないでは音楽は存在することは出来ないようにも考えられるけれども、唯單にそのような自然物や自然現象として此の世界に確固不動の位置を占めて存在しているとは更に考えられない。しかもそれは存在するのである限り、唯ばくぜんとわけもなく存在するのではなくて、「どこかに」、「どのようにかして」存在するのだからなければならない。

（このように考えてくると問題は結局、音楽の「存在領域」や「存在様式」の問題に關わることになるけれども、始めにことわつた通り、こゝでは「存在そのもの」の考察は括弧の中に入つてゐるから、「存在論」というには當らないであらう。）

こゝで一まづ、造形藝術の在り方について少しく考へてみよう。例へば繪畫の場合をとつてみるならば、そこにはたしかに、或一面において現實空間との一致點があることを見逃すわけにはゆかない。つまり一つの繪畫は、我々の視覺によつて捉えられると同時に、我々の外に、現實に或平面を占めて存在し上下左右のひろがりをもつてゐる。しかし言うまでもなく繪畫も一つの藝術として在る限り、それは之を描いた畫家の獨自の視覺をもつて捉えられ現わされた一つの「世界」の意味あるまとまりを、我々の視覺によつて我々自身のうちに生き／＼とさげす上げるものであるから、その點では音樂と何等異るところはないのであるが、ともかくそれは、或空間——具體的にわれ／＼の外に位置をもち、靜止して或スペースを占めるところの空間としても存在している。一つの繪畫全體が、それ自體として單に區切り取られた平面を占めるというに止らず、その繪に描かれた様々の形の大きさも線の長さもその平面の中で具體的な面積や幅や長さも區切り取つて——區切り取るとはいつても、眞實には作家がそれを創り上げ構成するのではあるが——存在し、そしてその平面のひろがりのうちに、一つのまとまつた意味を作り上げてゐるのである。

重ねて言うけれども、繪畫にあつても右のような空間は、唯そのものとしては何等の意味もない、「唯單に在るもの」にすぎないのではあるけれども、併し乍らそのものと繪畫が眞に繪畫としてあるということがらとの關係はそのまゝに、例へば一つの樂器という器物或は振動する空氣という實體的なものと音樂が眞に音樂として在るといふこととの關係と同様であると言へるであらうか。

(こゝでも亦一つの斷りをしておかねばならないのは、今言つた「音樂が眞に音樂として在る」ということがらを、只今のと

こゝ假言的に取り扱つてあることであるが、そしてこのことがらは、私の表題にもとづく考察の課題に非常に近接してはいられども、それは又、一般的な美學上の問題として諒解し得べきことがらであるから、こゝでは許容していただくこととする。

後者（つまり音楽の場合の關係）が、カントでさえもなした様な不用意な發言の如く、非美的な關係（註）において考えられるのと全く同様にして、現實空間と繪畫性との關係は疎遠なものであるに止まるであらうか。つまり今私が問題としてゐる様な觀點から見ても、一つの繪畫の畫面が占める現實空間という存在と、それが繪畫として存在することとの關係が全く絶たれていると言ひ得るであらうか。言ひ換えれば、一つの繪畫が存在するというにとつて、それが繪畫としての意味をもつためには、その現實空間が全く不要と言えるところか、絶対にその現實空間を取得しなければならない。ところが音楽においても、それが存在するということは、右と同様にして現實空間存在をもつということが言えるであらうか。振動する空氣をそれと見做すことは出来ないはずである。何故ならば繪畫の場合でもそれに相當するものとしての光の傳播がある。樂器はそれ自體としては未だ音響となるに到らないものとして、パレットに盛られた繪具とも言うことが出来るであらう。このように考へてみると、音楽というものが、ともかく存在するとしても、それは繪畫が存在するのとは余程違つた仕方で存在するものであるということだけは理解出来るであらう。

（註）「……加ふるに音楽には、或意味の謙讓性の缺如がつきまとう。即ちそれは、就中樂器の性質上、その効果を吾人の欲する以上に互つて、（隣人にまでも）擴大し、斯様にして言はば、それ自身を無理強ひして、往々音樂の會合以外にある、他の人々の自由を毀損することがある。……」（大西克禮譯「判斷力批判」第五十三節、ク美的諸藝術の間に於け

それにも拘らず、通常われわれは音樂の諸現象に關して、いつの頃からともなく、そのようにしか言い様がないという風に、空間を區分・裁斷したり指示したりする仕方と言つたり理解しようとしていたりする。例へば、そのような言表しの最も包括的なものとして、音の高低や長さの概念があり、更に音の進行の上昇と下降、平行と交叉、或は水平と垂直、音の感じの幅とか太さとか、和音の密集と分散（分離）等々、類似の諸概念は指摘すればいくらかでもあろう。

繪畫や彫刻の存在が占める空間に於ては、それらの諸概念による指示は正に妥當である。一つの作品の上下左右や、高さや幅は、そのまゝその占める空間のそれに相當している。ところが音樂に於てはそうではない。それらは單なる比喩的な指示に止まるのみである。そしてそれらの比喩を多くの場合空間的なものからそのまゝの形で借用しているのである。それは、天國が無限に高い彼方の天界に在り、地獄が奈落の底にあるというような比喩と大差のないことである。然もそれらは大して適確な比喩でもないと考えられないことはない。例へば、音の高さが昇りつめていつて遂に聽覺の辨別限に達し、それを超えるとき、我々の耳には音の無限の上昇として印象づけられたとえられても、それは音響學的には全く有限な現象だし、或は又一オクターヴの二分の一の音程が増四度（減五度）であり、理論的にはcとc'との二等分點をc₂と理解することは出来ても、それを一オクターヴという或間隔の二等分點として知覺することは出来ないし、實は一オクターヴでさへも或一定の線分乃至は視覺的幾何學的な空間としての或間隔としては知覺され得ない。又、音の長さに關しても、例へば或テンポの一樂句

と、それと全く同音型でテンポだけが丁度二倍の速さであるものを續けていく場合、後のものは始めのものに比べて各音の所謂「長さ」、従つて樂句全體の長さも亦丁度半分になるわけであるが、兩者の印象上の相異は、大抵の場合、後者が前者に比して余程速いという丈で、丁度二分の一という量的な短縮としては知覺されないであろう。即ちそのような比喻（量的比較）によつて或音形象を指示し把握しようとすることは繪畫の形に對するそれとは大變な相異がある。例へば一つの繪畫においてその畫面を縦に二等分する様な或線があつて、その線がそのように描かれていることによつて或獨自の意味を構成しているという如き場合、そのことをそのように理解する、言い換えればそのようにその繪のかたちの存在の仕方を把握することと比べて余程異つた事情のもとにおかれているのではなからうか。まして、例へば、トッホの如く、ユニゾンが角度の零度、完全五度が直角、オクタヴが一八〇度の觀念を喚び起すとか、上昇五度は下方から垂直に直立している感じで下行五度は垂直落下の感じだとかいふような論述は（E. Toch: Melodielehre）極端な獨斷と言えるであろう。その當人が一方、美しい旋律を、そのの頂點が終りに近い方に偏つてゐる場合であると歸納していることは、注目すべき見解のように思われるが、但しそれは後に考察するような場においてのみそのの正當さが證され得ることである。

ところで、音楽が存在するということを、そしてどのようにして存在するかということを把握するのに、われわれは専ら右のような比喻にのみ頼らねばならないのであろうか。繪畫が、その置かれてゐる空間の様々な形を、妥當なる仕方でも指示しつゝその構造を理解出来るのに對して、音楽は唯比喩的にのみそのことが可能なのであろうか。併し乍ら比喩のみによつて實體が形成せられ存在に到るといふことは考えられない。

人は或は次の様に反駁するかもしれない。一つの具體的な空間形象を作り上げる場合、例へば或設計圖の指示の通りに従つて、一つの紙面に先づ水平に長さ十糎幅一糎の線を引き、次にその右端から同大じさの線を垂直に下に描き、次に左へそして上へと描いたならば、こゝに或具體的な大きさの輪廓と廣さをもつた四角形が出来上る。それと全く同様にして、音に關する或指示を、その通りに實施してゆくならば一つの音形象が出来上るではないか、と。

ところが此の二つの事柄は全く同様であろうか。よく吟味してみなければならぬ。一方はたしかにそのようにして存在を確保することが出来た。併しもう一方は、決してそれと同じ様にして存在するに一向到つていない。なる程或瞬間にはわれ／＼の聴覺によつて確認はされたのだが、それと殆ど同時に、も早それはかげもかたちも消え失せてしまつてゐる。それから又、一方において、指示に對するその實現には、いくばくかの時間是要するとしても、それに關しては無限定である。ところが他方ではそうでない。時間的限定を與えないでは手のつけようがない。この、時間的限定を與えるということにおいて既にそれは、單なる比喩ではなく明かに現實に一つの行爲となつてゐる。前者もやはり時間を伴つて始めて一つの行爲となるのではあつても、それは時間については何等の規定も要しないが、後者においては時間的規定によつて限定されることこそ第一の問題でなければならぬ。

以上の考察は、聴覺に對してあるものが、視覺の對象と違つて、現實空間的な位置を占めてその形を定着保持することが出来ないという點において、何も態々音樂についてでなくとも、一般の音響現象について全般的に考

え得ることのようにも思われる。確にその通りである。併し乍ら、唯單なる物音の場合、概ねそれはその音を發する或物體の何等かの動きの單なる屬性（隨伴現象）としてであつて、われは其の音をきいても普通にはその主體の存在の仕方は認めるけれども、特にその音自體を存在するものとしては認めない、つまりそれ自體が意識にとつて對象化されない。又嵐の唸りとか突然の爆發音などは確に音そのものが吾々の注意を喚起するのであるが、それにしてもそれらの音は、一人の作家が一つの意圖のもとに、特にその音の系列をそれ自體として有意的に創り上げるものでもないから、それらは一應除外してやはりこゝでは一般に音楽と稱ばれるものの音の現象について考へを進めてゆくことが容認され得るものと思ふ。

先程私は、音楽が實現に到るためには時間的限定が第一義的であるという點に辿りついたのであつたが、一般に言はれるように、音楽が時間藝術であるとか、音楽にとつて時間が極めて重要な役割を演ずるとかという點について——尤も只今のところそれが中心問題なのではなくて、とにかく音楽はどのようにして存在するかということと丈けについて考へつゝあるのであるが——ことさらのように、態々まわりくどく考へなくても、音楽にとつて時間或は時間的な契機が不可欠であることは分り切つていふというわけで、以上はいかにも無用の議論のように思われる向きがあるかも知れない。

併し乍ら、唯單にしかなくであるとは斷定するのではなくて、本當に悟性によつて確實にそのことがらを把握するということとは、そう容易なことではない筈であるし、又目下のところ私は音楽を味い樂しんでいるのでも音楽そのものに直接相對しているのでもなくて、音楽が一體どのようなようにして存在するかについて考察しているのである

點を諒解していただき度いのである。

もう一度ふり返るならば、この繪においてこの部分がこのような形をとり、それは他のこの部分とこの様に關わつてゐるといふ風に、直接その空間的な存在を指示出来るように音樂も亦存在してゐるのであるか。最も單純にいつて、この繪がこゝに在るといふことが出来るように端的に、この音樂作品がこゝに在るといふことをわれ／＼は果して確かに言い示すことが出来るであらうか。一般に「靜の藝術」に對して「動の藝術」につきまとうところの、この存在のあいまいさが音樂においても亦當然考えられるのである。けれども始に言つた如く、兎も角音樂が存在しているといふことを疑ふことは出來たい。それでは一體音樂は、どこにどのようにして存在するのであらうか。

既にしてわれ／＼は第二の問題に入つてゐる。先にも述べた如く、少くとも音樂は物體的に、普通に考えられる意味での空間的に、つまり吾々の外に確かに措定出来るような空間を占めて存在するのではないといふことは言い得る。けれども又、吾々の心、例へば純粹な意識とか感情、唯何となく憂うつであるとかうき／＼してゐるとかというような抽象的な心の状態としてあるのでもない。それは一つ一つに具象的な、音響というものを伴つてゐるからである。ところがその音響自體が、なりひびいたと思つた瞬間にはもう消え去つており、又ひびきつゞけてはいてもその實體は空間的、量的にはどうしても把えようのないものである。このことに關する一つの参照を許してもらふならば、音の「高さ」の問題についてベルグソンは次のような見解を述べてゐる。

「……強度の外に、音にはもう一つの獨特性質、高度が區別される。耳に聞えるような高度の差異は分量的

差異であるか。一層高い音が空間での一層高い位置の心像を喚び起すことは認める。けれどもこゝから、音階の各音が、聴覺たる限りに於て、性質によらないで別の仕方相異なるということがでて来るか。物理學の教へたことは忘れていただき、音の高低についてもつ觀念を注意して吟味していただいて、聲帯の緊張筋がその音を出すためになすべき努力の大小を全く單純に考へてゐはしないか言つていたゞきたい。聲が一音から次の音に移るための努力は非連續だから、これ等相繼ぐ音は、順次に突然の飛躍により、その度毎にこれらを分つ間隔を飛びこえることによつて達せられる空間の諸點として思い浮べられるのであつて、音階の各音の間に音程が立てられるのはそのためである。なるほど、音階の各音を配列する線が水平でなくてむしろ垂直であるのは何故か、また、或る場合には音が上ると言ひ他の場合には音が下ると言ふのが何故かはまだわからない。鋭い音が頭に共鳴の効果を生じ、重い音が胸腔に之を生ずるように見えるということは異論のないことであるが、この知覺が、眞實のものにせよ錯覺にせよ、音程を垂直に數へさせるのに寄與していることは疑ひない。しかしまた、胸聲の場合で聲帯を緊張させる努力が大きいほど、それだけそれに關する身體の表面が未熟な歌手では大きく、丁度そのためにこの歌手にはその努力が一層強いと感ぜられるということも注意せねばならない。さうして、歌手は下から上へ空氣をはき出すから、空氣の通過が生ずる音に同じ方向を附與するのであらう。つまり、聲の筋肉と共感する身體部分の増大は、下から上への運動によつて表はされるのである。その際、音が高いというのは、身體が云はゞ空間中の一層高くにある物にとゞかうとするかのやうに努力するからである。かうして音階の各音に高さ割當てる習慣がついたので、物理學者がこれら各音を一定時間に於てそれが對應する振動數によつて定めるこ

とが出来たとき、我々はもはや躊躇なく、耳が分量の差異を直接に知覺すると言つたのである。しかし、音は、それを生ずる筋肉的努力やそれを説明する振動を引き入れないとすれば、純粹の性質に止まることであらう。」
〔服部譯「時間と自由」(意識の直接與件についての論文)第一章) 聖アウグスチヌスも亦、時間の長さとか、それを測るといふ問題について實につつこんだ見解を述べている。(「告白」第十一卷)

もう一度考察を音響或は音響の系列としての音楽一般に戻すならば、なりひびいている音の一瞬々々の移りゆきというものは、そのひろがりも痕跡も空間の中に保持され得るような形としては全く考えることが出来ないで、やはりベルグソンの言い方をかりるならば、「空間的に區分することの出来ない、繼續的な、純粹に質的な變化そのもの」としてしかありやうがないのであつて、そのように考えてくると、音楽が存在するためには(とうよりむしろ今までのところ存在といふ言い方をひかえて、實現するためには、と言つた方がよいかもしれないが)先に述べた如く、どうしても時間的な限定が不可欠であるといふ點も含めて、音楽が存在するといふことを確證するためには、空間的存在領域においてつきとめようとする限り、問題の解決がつかないように思われる。言い換えれば、音楽がどのようにして存在するかについては、空間的な把握を斷念するか、或は餘程思い切つて空間概念を擴大するかして(尤もそうすれば結局は空間概念は解體するかもしれないけれども) 考えてみなければならぬのではなからうか。

併し乍らそれはまことに容易ならざることである。そしてこの問題にかゝる限り、藝術においてもやはり何れは、何ものかの「存在する」、若くは「實在する」といふことそれ自體の追究にまで向わねばならないこと

でありそうである。と同時にそれは、見方をかえて言えば、事物が唯單にそこに實在するというようにでなく、一つの實在的なものに於て何が現われるかという、所謂「表現」の問題——美や藝術の學が必然的に歸趨すべき發端的な一つを中心問題ともなるわけである。

ともかく當面の問題としては、音楽が存在するという事に關してはどうしても時間的なものとして存在するという事について考へることを中心としなければならぬように思われる。

ところが此の、時間的なものとして存在すること自體が又極めて困難な問題をはらんでいるのである。けれども此の困難を克服しない限り、或は克服しつくせないまでもその努力を伴わない限り、音楽が存在するということをつきとめることは出来ないように思われる。「純粹持續」の固定觀念に捉えられているかに見えるベルグソンが、時に抽象的時間論者の如くに評され乍ら、眞實、人間の生命に關していかに終始一貫此の點についての考察に全力を傾注したかを知るならば、我々は大いにその思想に負うことが出来そうであるし、「ベルグソンの哲學の根源には事物《特に生命的事象の意》の本質としての音楽の觀念がある」という評價 (Albert Thibaudet : *Le Bergsonisme*) も全く正當なことと思われる。N・ホルトマンの言葉をかりれば、美的對象は「基礎的、實在的の要素《つまり音楽材》と、その上に高まる非實在的の、單に現象するのみの要素とから組み立てられる。しかも兩者は互に内的に結合して、何處までも一つの對象として存するのである。」(高橋敬視譯「存在論の基礎付け」というのはやゝ抽象的ではあるが、「何時でも、精神的の觀照は感性的の視聽の上に

加わる。藝術作品は常に二種類の存在の様式かる成る二重形式である。」(同上)というのは納得出来る。そして音楽の場合、その二重形式は感性的素材としても、又それが構成される仕方としても、何よりも第一に時間的性格において考へられるわけであるから、他の場合よりも一層顯著に、時間的なものとして存在するという點についての考察が必須と言ひ得るであらう。その際、此の兩者のそのような相即が却つて問題を錯綜させる原因となりかねないのではあるが。

以上のことから、いよ／＼問題は音楽の存在の仕方について、それが時間的なものとして存在するという點の考察に進入するわけであるが、それは更に後にゆづるとして、こゝでは差當りそのための手がかりとして、次のような事柄について設問するのみに止めよう。それは一面、消極的には先にふれた通り「時間的なものとして存在すること」と「自體の考察の予想される困難さを避ける意味で、又一面、積極的な意味では、ともかくも音楽が純粹意識という如きものではなしに、或外にあらわなる現象として何等かの在方で存在するという事實を確認せんがためにである。

その一つは、總ての藝術の共通問題でもあるが、音楽の我々自身における體驗的な構造についてである。先述の如くそれはあくまでも單に我々自身であるのみではないのであるが、何等かの關係において體驗的な事象であるということは否定出来ないことである。一般に我々の心的體驗が存在するということについても考へ合されねばならないことであらう。

第二に、運動の問題である。力學的な喩えをひくならば、或靜止する二點間の力關係と、動體（流體）内における二點間の力關係とは凡そかけはなれて相異する法則に支配されるということをわれ／＼は知つてゐる。音楽においても、その中のいかなる事態も「動き」の現象の中におけるものとして考へられねばならないのではなからうか。そして更に、その存在性についても、「存在の動き」ではなく「動く存在」としての本性が把握されねばならない。音楽上の様々の記號や指示が、運動性のそれにみちみちていることはまことに當然のことと思われ。従つて作品の分析という方法に關しても、この、動くもの、進行するものとしての足場を抽象する限り、眞の把握に到ることは出来ないのではなからうか。

第三に、我々の精神活動における記憶の問題である。それには知覺心理學の記憶問題が重要な援助を與えてくれるかもしれないが、一方形而上學的な考察としてはあつても、例へば聖アウグスティヌスの時間や記憶に關する思索の如きも亦、ふみ迷ふことのない洞察のための支えとなるように思われる。就中、音という感性的なものの記憶へのとゞまり、保持の問題は肝要であらう。音楽におけるリズムやテンポの持續、様々の反復形式、一般的にその構築性も、又調性的統一や轉調其他對照問題でさへも廣義にはこの問題に包括的に考へることが出来るかもしれない。先にふれたトツホの旋律頂點の見解もやはり、それが、音楽の繼時的・現在的進行形式が必然的に伴うところの記憶作用にとつて有効なる手段として考へることが出来る問題であり、少くともそのような關係においてでなければ説明がつかないことのように思われる。

右の他にも、もとよりいろ／＼考へるべき項はあるであらうが、今は唯以上に止めておこう。

思うに、人間が此の世界に存在することのありとあらゆる相を、同時にあますところなく把えることの手立ては窮極においてあるべくもないし、人間世界の輻輳する現實體は確かに、どのようにしても避けることの出来ない非合理的、排反的性格をもそれら相互關係のうちにはらんでゐる。そうした中であつて藝術が、一つの感性的な窓を通して純化された存在形式を保とうとすること、そして音楽も亦一つの美なる藝術として此の世界に存在するその仕方として選んだ純一なる形式：…もしも「時間家族」というものが考えられるとすれば、その一つ屋根の下において果された時間と音響との奇しき結合の姿を、何とか見究めてみたいものである。

二 音楽の体験的構造における時間性

前項において私は、音楽がどのようにして存在するかについて疑い、その意味を検討してみることから、それが結局時間的なものとして存在するということの考察へ向かねばならないとの歸結に達したのであつたが、こゝでは更に、そのような時間を媒介として如何に音楽が生命あるものとして成立するか、言い換えれば音楽が如何にしてわれ／＼のうちに一つの生命的體驗として形成せられ、そのために時間というものがどのような役割を果すかについて考察を進めつゝ、如何に音楽のうちに時間的性格が根深くひそんでいるかを更に追究してみよう。言うまでもなく、こゝに於て考へられる時間とは、單なる時計的な時間、唯等質的に量的に經過するのみの時間ではなくて、もつと深く生命の根源を貫いているような、我々自身の一刻一刻の進展がそこに於てなされているような時間でなければならないことは先の考察からも略々推察されることと思う。そのような、過去から現在

を通して未來へ向つて一つに貫いて流れる、生きた持續としての時間、ベルグソンに依れば、//空間概念の混入しない純粹持續¹⁾としての時間は、「互に滲透し合ひ有機的に織り合さつて、明確な輪廓もなく、何等の相互排除の傾向もなく、數と何等の親縁をも有しない様な、性質的變化の一繼續たらざるを得ない」のである。(前掲

「時間と自由」第二章)

そのような時間の觀點に留意して立つならば、音楽の流れが、そしてその素材たる音そのものも亦、一般には音の諸性質が音高、音長、音強、音色等に分析して考へられるにしても、現實に我々の聽覺に依つて捉へられるとき、それら諸性質は一つに融合した統一體としての音として又音の流れとして、視覺における色や形が擴がりとして空間のうちに展開されるのは對照的に、時間の流れの内に展開されるものであることは先にもふれた通り予想されうるはずである。

一例をとつて考えてみると、音楽の構成が構造的なものであるという點に關して、それは屢々建築にたとえられる。ほんの斷片的なモチーフから發展して、緊密で複雑な組立てのもとに長大なる作品を構成する模様からすれば、その類比も一應もつともなことでしてうなづかれるかもしれないが、併し仔細に注意してみるならば、兩者の間には凡そ似てもつかないような根本的な相異のあることに氣がつくはずである。例へば、建築においてはモチーフは同型で反復(並列)されると變化をつけて並置されるとを問わず、その一つ一つは空間の内に固定され不動性を與えられるに對して、音楽にあつては、モチーフは音の進行に従つて唯流動するのみであり、前者が固定されることによつて謂わば永遠化される(無時間性)に反して後者は時間に副うて流れ動くことによ

り一瞬一瞬が現在化されるのであり、むしろ永遠性は否定されるのである。建築のリズムということが言われるにしても、それは謂はば意識のひろがりのうちにおける部分の關わり合いとしてであつて、時間の流れとしての意識そのものの動きたる音楽のリズムとは余程異質のものではなからうか。

樂曲の分析ということが、單なる形態の分析として、それが顯わなる現象としては繼起的にしか起り得ないこと、つまり時間の前後關係としての形態、ではなしに、知らず識らずに無時間的空間的形象として見なされていくような分析となされる限り、それが如何に精細を極めようとも真正に音楽の分析であるということは出来ないであらう。デイルタイが生の解釋學的考察に關して、「我々は生命から出發しなければならぬ。という意味は、生命を分析しろというのではなく、生命をその形式に於て追體驗し、生命の中に含まれている諸結果を内面的に發見しろということである。哲學は、生命即ち主體を生きたまゝで意識にもたらし思惟にもたらすところの行爲である。」と言ふのは、等しく我々の藝術考察の方法に對しても重大なる示唆を含んでいると言へるであらう。

音楽が、音による時間性にもとづく刻々の美的充足の形式であるということ（そのことは更に考究さるべきだが）に關聯して、その如何なる細部と雖も時間性の實質ある擔い手でなければならぬということについて、一つの論證を試みるために、「休止」の問題をとつてみよう。

例へば、繪畫の場合、（セザンヌなどに見られる）彩色をほどこされないで無色のまゝに置かれている部分（それは東洋における水墨畫の場合など特に重大な意義をもつてくるものだが）と雖も、それはあくまで視覺表象の作用に基くところのものとして、即ちその部分はその作品にとつて、他の彩色された部分と共に、視覺的空間的

に統一されたその畫面における一つの缺くことの出来ない部分として、充分なる存在理由をもつものである。言い換えれば、それも亦他の部分と共に或一つの、そのような色若くは形或は空間として見なすことが出来るのである。建築の場合でも、その中に包括される空間の問題に關して斯る考察が可能であろう。之に對して、音楽作品における休止の部分の意味はどうであらうか。此の「休止」に對して、われ／＼は繪畫の場合と同じ事情のもとに、つまりそれを素材として、感性的に實在するものとして之を見なすことが出来るかどうかの問いについては、もしも我々が音進行を量的、空間的に把握しようとする限り、「否」という答しか得られないはずである。何故ならば、聽覺にとつては單に鳴りひびく音響のみが存在するのみであり、そして休止は音響のとだえであり、聽覺の對象とはなり得ないのであるから、従つてそれは聽覺にとつて存在するものたることは出来ない。つまり非存在にたゞざるを得ないのである。ところが、音楽に於て音進行の途中にはさまれる休止が如何に重大な役割を果しているかは一々指摘するまでもないことを我々は知つている。それは非存在どころか、音楽構成上の重要な素材であり、音進行に不可欠な實質上の擔手である。リーマンの言う「休止は無價值 Nullwert ではなくてマインスの價値 Minuswert である。」ということも亦その意味である筈である。(Grundlinien der Musikästhetik, §32) この、それ自體として聽覺的には非存在にたゞざるを得ないものが、いかにして重要な存在部分であり美なるものとしての實質を擔うものでありうるかという一見の矛盾は、結局のところそれが前後の音の流れによつて斯くあらしめられるということ、つまり時間に於て始めてその實在性を獲得し得るものであるという點に於てのみ解決されるのではなからうか。その邊の事情にも實は音楽の時間的性格の問題、音進行を貫いて流れる生き

た時間の問題が伏在しているように思われるのである。

こゝで一まづ方向を轉じて、時間というものの「生」への關聯について考へてみよう。

若し我々が我々自身の生を、「今こゝにかく在るもの」として捉えようとするにしても、その「今」は刻々に流れゆくのみで捉えたと思つた瞬間には既に過ぎ去つて過去の系列に組み入れられていて、眞に現在と言ひ得るところのものはどこにも見當らないということを容認せざるを得ないであらう。しかも我々にとつて未來は、未だ生に依つて何等の足跡をも印されていないのであるから、生の實質を充すものとしては、唯經過してきた過去あるのみである。(そうでなければ生の存在の「重み」はどこにもかゝらないことになるだらう。)併し乍ら、そのような過去は、唯何等の意志もなしに機械的、並列的に未來へ向つて進むのではなくて、現在——現在として固定しうる點は無いとしても經過して來た過去の總體の進みゆく「軸先」としての現在を刻々の起點として、過去の有機的統一のうちに形成される意志の力に依つて未來を志向しつゝ更に新に經過され統一されてゆくのである。言いかへれば未來を志向する意志が、過去となりゆく經過をより一層充足的に有機的に統一せしめてゆくとも言へよう。かゝる現在のへさきの進みゆきが即ち時間に他ならない。従つてこのように考えられる時間とは、もとより生そのものではないにしても、單にその中へ生が充當されるようなスペースにすぎぬものではない。このような意味に於て時間を考えるならば、その時間性は上に述べたような生の持續を司どるものとも言ふことが出来るであらう。かゝる時間性に於て始めて生の前進的意義の把握が可能となる。生の前進に於ける過去と未來との關係についてベルグソンは次のように言つている。「生命は前方を凝視する。生命は過去が未來を照し未來

を準備することを援助する限りに於てのみ過去をふり返る。精神にとつて生きるということとは、本質的に、遂行すべき行爲に自らを集中することである。故に事物の中へ割つて入つてゆくことであるが、此の仲介となる機構が意識のうちから行爲に利用し得るものを悉く抽出して、餘りの大部分を隠してしまう。」（小林太市郎譯「精神力」）そして、過去は生きている存在の總體として現在に於て立つているのであるから——ベルグソンはそれを「記憶」として我々の存在の根底に總合するのであるが——そこには又、此の總體から發動して未來の或ものへと向う「選擇」の行爲が考えられねばならない。そしてその選擇の意志が生の理念ともなりゆくのである。このような進展（ベルグソンに依れば「創造的進展」）としての生命の持續は、蓋しそれを貫く時間性に即して把握されねばならないのであつて、それなしには一切の意志も理念も、生そのものさへも一つの生命なき物質性に還元されてしまふ他はない。即ち、今こゝにかくの如くにして在る、一切の過去を包括するところの生は、そしてその過去の経過そのものも亦、以上の如き時間性にもなわれて始めて生き／＼とした、眞に命ある生として成立することが出来るのである。ジンメルに依れば「存在は時間」であり、「生命の究極の意味は時間である。」又「時間と言表的具體性ではなく、直接體驗される具體性としてある生命そのものの抽象的な意識形式として考へられる。時間は、その内容を離れて考へられたところの生命である。」（道家忠道譯「生の哲學」）キェルケゴール、ニーチェからベルグソン、ディルタイ、シェーラー、ジンメルを経てハイデッガーに至る「生の哲學」の實存的思惟に於て、時間性の追究が常に中心的な座を占めて來たのはまことに當然のことと言わねばなるまい。

今という此の瞬間に立つて、経過してきた過去の一切を（それらが記憶の内にあるとなかろうと、とにかく）

内包せしめつゝ、更に未來への進みゆきの限りなく多様な可能性をはらみながら、しかも或選擇の意志に志向せられる緊張を保持しつゝあるところの、この一瞬一瞬のプロセスとしての生の流れ（持續）は、正に音をもつて刻々に流れてゆく音進行としての音楽にたとへることが出来るのである。しかも如上の生の、現に音楽の展開と共にある姿がとりもなほさずク音楽する々生そのものであるわけだが、それではこのような生に於て、音楽と生そのもの（我々自身）とは一體どのように關聯しているのであろうか。勿論音進行自體が我々の生命そのものでもなく、我々の生命が鳴りひびく音と化しているわけでもないし、又音進行が我々の認識能力に對する單なる客體でもないことは前項で考察した通りであるが、このようにして、全く合同するでもなし、相對立するでもなしに、此の兩者は謂わば共振動 *Mitbewegung* という關聯にあると見なすことは出来ないだらうか。一つの物理現象に喩えてみるならば、或二音間における「唸り」の現象ともいふべきものとして、即ちその夫々自身單獨には形成されようもないが共振動によつて始めて兩音の振動數の差に相當する全く新たな音響現象（唸り）を生ずるように、彼の關聯によつて一つの獨自にして生き／＼とした進行現象が、一つの新たな生命的現象が我々自身のうちに形成されると考へられないであらうか。そのようなものとして音楽の我々に於ける體験的構造を考へてみると、時間というものがそれを形成している關聯の兩者、つまり音進行と我、音楽とそれをさく我との極めて緊密なる媒介的契機として働いていることが理解されるであらう。（この場合音そのものは媒介者というよりもむしろ素材として區別して考へることが出来る。）

音楽が、體験的な構造において考察されることの必然性からすれば、以上の如き媒介的作用者としての時間の

問題をその構造把握の手續から脱漏する限り、如何なる仕方を以てしてもその眞の理解には到らないであろう。アランの、「詩は事物の間を旅し、音楽は時の中を旅する。…」(桑原武夫譯「藝術論」)というような文學的比喩を以てしても、より學問的で詳細ではあるが、音楽における「解釋學」派の、何れかといへば感情的抽象概念の活用による解釋によつても、音楽のザッハリッヒな形成原理の追究からは程遠い。(vgl. A. Schering: Zur Grundlegung der musikalischen Hermeneutik. Z. f. Ä. u. allg. KW. IX) 併せて、從來在り勝ちな、謂はば形態學的な構造分析も亦、音楽の時間性を無する限り先にふれたように、彼にもまして音楽の生命性からの離脱となるであろう。それ故我々は、音楽に於ける時間的性格について、同時に時間そのものに對しても、それを解明しようもないアプリオリな所謂直觀形式として放置するのになしに、それを音楽の現象形式の上に照し出すことによつてこそ、音楽の正に在るべき姿を見究めることが出来るのではないだろうか。

そこで、以上のような見地から、一つの新しい考え方として、時間進行の中へ投げ込まれた音楽の現象形式の考察ともいへべきメルスマンの小論「時間と音楽」について検討してみよう。(H. Mersmann: Zeit und Musik. Z. f. Ä. u. allg. KW. XXV) 音楽が表現するところの内容(内容主義乃至象徴主義)、或は音楽によつて喚起される情緒とか感情の心理學的分析(乃至は心理主義)のように、音楽に他律的なる或ものを設定して考察しようとする所謂二元論的立場でもなく、又音楽即形式として(形式主義)専ら形式の即物主義的な闡明というだけでもなしに、それは音楽藝術そのものの現象學的解明を旨とするとして、(少くとも當時としてはまことに)注目すべきものと言つてよいだろう。(これは一九三〇年の刊だから文献としては舊きに失する憾みがあるが、目下の考察の一つの材

料として容赦されたい。)

こゝではメルスマンの努力は當然首題に關聯して、音樂における時間概念の様々の投影 *Projektion* の觀察ということに向けられている。先づ彼は、質的持續としての時間の次元を繼時性と同時性に分け、夫々の統一として運動と持續とを導き、それらの並存に依つて、時間と音樂との間の共通の地盤を見出そうとする。そして時間の兩次元たる前記二者の夫々に對應する繼起性と同時性 *Nacheinander* u. *Gleichzeitigkeit* とが音樂の兩次元であるということから、時間と音樂との根源的な同義性を先づ確定し、次で音の諸性質（音高、音長、音強、音色）への、之等兩次元の投影から、音樂の基本的要素（メロディー、ハーモニー、リズム）の演繹として旋律性、和聲性、律動性、強弱性、色彩性を導き出す。そしてそれらの、夫々に或は關聯をもつて形成されてゆく音進行の形式を考察するのである。このように時間の兩次元としての繼時性と同時性を音の諸性質と結合して音樂の諸現象を巧に演繹し、音樂における個々の基本的要素よりもそれらの聯合作用における根本的な關係の探究が肝要なることを強調して、音現象のコンプレックスとしての綜合的考察を試み、特に *Beschleunigung*, *Ritardierung* 等の諸概念をもつて音進行の生き／＼とした性格を見極めようとするあたりは大に首肯しうるけれども、始めにベルグソンの意味での時間の追究から出發しながら結局は彼本來のダイナミスム的な立場へかえつて時間性が力性的の概念に還元しおおせてその本來の意義を失うに至つてゐる憾みがある様にも思われる。従つて、音進行の發展過程における力動性は仔細に考察されていても、それを内在せしめてゐるところの時間性、生きた時間そのものの考察からはそれであるものと言わざるを得ないのではなからうか。

メルスマンの、このように時間を問題にし乍ら尙且つ時間性の根源にふれ得ていないように思われる事情は次のこととも通ずるようである。彼が、「音楽の有機的生長たることは説明さるべきではなくして信ずべきである。此の生長は完成せる現象（即ち藝術作品）に於て始めて起るのではなく、その萌芽は既に音（そのもの）の中に在る。……」（Musiklehre, S. 3）と述べているのは、楽音そのものの擔う意義への注目として、つまり、楽音は單なる生命なき素材にすぎないで唯之に依つて構成される形式の内のみ、或はその形式によつて表現されるところの内容に音楽の美的本質があるとする從來一般の見解から出で、その藝術性の根源を素材のうちに分け入つて見極めようとしたものとも言ふべき洞見であつて、それはピアノのキーをまさぐりながらたつた一つの音にも飽かず聴き入つた幼きモーツァルトならずとも、人々の經驗するところであらう。併し乍ら、かゝるものとしての楽音そのものの中なる萌芽からの有機的生長ということが、何故信すべきことで説明さるべきではないのであるか。音そのものが、單に音響物理學者や生理學者のみに手に委ねられねばならないという根據がないのなら、そこにおいて既に、單に暗示に止らず徹底的な美學的探究がなされてもよい筈ではなからうか。否、かくしてこそ始めて美的態度の自律的な確立が可能となるとも言えるかもしれない。

さて、如上のメルスマンの見解であるが、そこで考えられている有機的生長の萌芽なるものは、結局力性的なものとしてであつて、時間性の根源において捉えられていない様には思われ、従つて先の「時間と音楽」の結びで、「時間の化身の無限の段階が我々の前に在る。音楽は力、動き、生動性、生の昂揚であり、又滯流、沈潜、呼吸である。併しあらゆる之等の對立を包括し規定する源泉は結局時間である。」と述べられてはいても、そこに考

えられている時間は、音楽の現象形式に即して始めて顯現するものであるから、音進行の單純なる同義性によつて相互に置換可能なるものとして、その根源的生命性を喪失することになりはしないか。それ故、時間性の根源は音進行と同時に原素材たる音のうちにも見出されねばならないように思われる。そして又、音高、音長、音強、音色等所謂音の諸性質が考えられるより先に、音の根本的綜合性格としての音響性が指向されねばならない。音の時間性は實にそこから出立している。音の諸性質がプリマールなものとして、そこから音進行の様々の様態が演繹されると考えるよりも、むしろそれら諸性質を必然的に伴うところの根本性格たる音響性 *Klanglichkeit* そのものに直接時間性の淵源があると言わねばなるまい。藝術の場合と同じく、音一般というものではなしに、音は鳴りひびくものとしてあるのである。しかもそれは、時間を俟つて、時間を充たしつゝ、鳴りひびきつゞけるものとして在る他もないのである。時間を絶たれた途端に、音は鳴りひびくことを止める。即ち無に歸する。つまり音は時間に伴われて始めて成立するのであつて、逆に言うならば、音響という充填物によつて始めてその音と共に生き動く時間が成立する、といつてもよいであらう。その音——それは唯一つであつても進行としてであつても——を聴こうとする我のうちに、そういう一つの生の誕生を見るのである。

そうして、先に考察した生命的・現在的進展の様相と全く同様に、音進行の各瞬間の實在性は未來に對する選擇の意志との相即によつて、常に新なる一つの期待性を産出し充足しつゝ進展してゆくのである。そのよ
うな音進行は従つて又、一個の藝術作品（それによる體驗）として成立するためには、完結性を要求する。しかもそれは——音楽において特に——その現象形式に嚴密に對應する様な完結性である。音進行と共に刻々に變化

し發展してゆく此の形式は、われ／＼に少しの停滞も逆戻りも、又現在をこえて先へ出ることも許さないで嚴格に「現在」に拘捉し對應せしめつゝ、最後の音のひゞき終りと共に始めて完結的に終焉し、同時に亦そこに於ける時間も終結する。従つて、このような時間は、一日が朝晝夜を經過して再び次の朝に、一年が四季のうちめぐりゆくような循環的な時間ではなくて、我々の生命が實り多き生涯の果に死に歸するような、謂はば直線的な時間とも言えるだろう。即ち、時間の眞に時間たる所以のもの、その最も根源的なる相を音楽も亦そのうちにひそめているのである。

嘗て、繪畫の領域で、その自律性を極度に推進しようとしたラディカリスト達——カンディンスキー等の提唱にかゝる急進的な表現主義其他——の一部によつて試みられた「機能的色彩理論」ともいうべき主張とその實踐において、例へば色彩の和聲學とか色のスケール（音階）の考察とその應用の如き、つまり音楽理論の繪畫技法への轉用ということが、直接には何程の成果もあげ得なかつたということである。それはあらゆる試みを通して失敗もし成功も收めつゝ刻苦して立體主義や抽象主義というものの現今の隆盛をきびき上げた一つの道程として看過してしまえばそれまでかもしれない。併し乍ら、その由つて來る根基に思いをいたすならば、そこには之等兩藝術の在り方の根源的な相異の無視ということが指摘されてよからう。同じく、色彩の「音色、響き、共鳴」の追究を意圖して「二つの色のフーガ」とか「褐色の線のソロ」といつた作品を作つた畫家にしても、又現代抽象主義の一派としてのミュージカリスト達が、どのように作曲家のリズムや音に對すると同じ態度をもつて彼等の線や色彩を扱うことを意圖しようとも、彼等によつて描かれるものは結局非時間的・視空間的なものとして、音楽

作品とは單に素材的相異のみに止らず、兩者の藝術的體驗がその展開の場を根本的に異にするものである限り、五にその限界を越えることは出来もしないし、又こえんとすれば遂に破綻に至るの他もないのである。〔「美學」第八卷海外美學思潮の項參照〕

以上、私は概ねベルグソンの「純粹持續」の時間的思惟にもとづきつゝ、音樂が如何してそのような時間性になわれ、時間のうちに展開してゆくものであるかを概觀したのであつたが、一般に、音樂の美の學が、その現象形式の獨自性として、それを貫く時間性の解明から出發しなければならぬ所以の一端を示したに止まる。併し言うまでもなく、音樂が單なる一般の事象や現象としてでなしに藝術として、美なるものとして在ることの明かにされんがためには、更にそのような時間が果すべきより多くの役割、時間の純なる姿が如何にして音樂の美なる現象形式となるかの追究へと向わねばならない。

（本學專任講師・美學）