

Leonard B.Meyer の音楽論

畑 道也

この小論では、シカゴ大学のメイヤー (Leonard B. Meyer) の音楽論について考察する。メイヤーは、主として西洋の17—19世紀の伝統的な音楽作品を対象にして音楽の形式を分析し、それに心理学のパターン認知理論を適用することによって、音楽の構文論的意味についてのユニークな理論をたて、さらにその構文論に情報理論 (Information Theory) の概念を援用して、独自の価値論を展開しようとしている。注意しなければならないのは、彼が価値基準を量化可能な情報量 (entropy) に置いている点である。かりに音楽において構文論が成立するとしても、それは主体的で自発的な音楽の時間形式によって生きることのできるものであるはずである。メイヤーの理論は、このような時間形式を切捨てることによって成り立っている。この点を少しでも明らかにするのが、この論文の目的である。そこでⅠにおいてメイヤーの音楽論の概要を示し、Ⅱにおいて彼の理論に対する若干の批判的考察を行いたい。尚、Ⅰにおいて最初に参照するのは、メイヤーの〈Emotion and Meaning in Music, Chicago, 1956〉の第7刷である。

I

メイヤーは、従来の音楽心理学の誤りを、次の3点に集約している。

1. 美的経験を感覚的な快と混同する hedonism.
2. 音楽を互いにつながりのない別個の音の連続と考える atomism.
3. 実験等の手段によって得られる反応は普遍的、自然的、必然的であると考ええる Universalism.

さて、ベートーベンの音楽が、たんなる快的な音響として感覚を楽しませるだけのものではないことは、明らかである。音響は、それがいかに快的な感覚をよび起こそうとも、音楽的形式に構成されないかぎり、それはたんなる音響的刺激にすぎない。最近のゲシュタルト心理学の成果は、我々の行なう「了解」(understanding) が、単一の刺激やバラバラに並ぶ個々の音の認知の問題ではなくして、いくつかの刺激をパターンにまとめ (grouping)、それらいくつかのパターンを互いに関係づけて認知することによって成り立つと教えている。(pp. 36)。つまり音楽がわかるということは、たんにバラバラに並んでいる音を別個に認知することではなくて、いくつかの音を互いに関係づけて、音楽的事柄 (musical event) と呼ぶうるパターンに形成することなのである。たとえば文字は、いくつかにまとめられて単語として認知され、またいくつかの単語は文節に、文節は文章へとまとめられて認知されるが、音楽における音の認知も、これによく似たプロセスであると考えられる (pp. 83-86)。さらに第3の点 (universalism) については、最近の比較音楽学的研究の成果によって、人々の目が欧米以外の文化圏の音楽にも向けられるようになった結果、西洋の音楽が必ずしも普遍的で自然で天与のものであるとは考えられなくなりつつある (p. 6)。

さて、音楽における情動的反応に関しては、この反応と、それに対する刺激との因果関係が、ほとんど知られていない。メイヤーは、音楽における情動の存在と性質を次の3点から検証することは不可能であるとしている。

1. 主観的証拠……言語による検証。
2. 客観的証拠……行動の変化。

生理的反応の変化。

音楽は時間において展開するから、聴き手は、この個所でかくかくの情動が起きると正確に指摘できない。だから聴き手が述べるのは、楽句 (phrase) や楽章や作品全体の特徴、つまり、かなりの期間持続可能な安定した気分 (mood) や連想であって、変化に富む情動的反応ではない。また、音楽における情動の研究と思われるもののほとんどが、実際には気分と連想を扱っている。(p. 6) かりに現実情動が経験されたとしても、その情動は、それを表示するために用いられる言語が標準化された画一的なものであるのに比べて、遙かに微妙で多様だから、言語化の段階で歪められやすい。従って、音楽においてひき起こされた情動を言語によって検証した結果は、つねに根拠の疑わしい、あてにならないものである (pp. 6-9)。

それでは、観察可能な客観的証拠としての行動の変化はどうかというと、情動的反応は、はっきり見てとれる行動になるとは限らない。第一に、美的体験においては、行動が押し殺されて表面に出てこないことがよくある。また、かりに目に見える行動があったとしても、それは一般化されやすく、社会の標準的な行動の型をとりやすい。たとえば、急激なショックは硬直をもたらすこともあれば、逆上した行動になる場合もある。泣くという行為が深い悲しみの結果でもあれば、歓喜の結果でもありうる。また、ジャズ・プレイヤーとその聴衆が音楽につれて体を動かし、西洋古典音楽の聴衆はじっとしているからといって、ジャズの聴き手の方が強い感動を受けているとは限らない。この場合は、音楽の差異よりも、むしろ社会的因襲的にきめられた行動のパターンのちがいの問題であろう。要するに、美的体験においては、情動的反応が、行動の変化として明らかに現われるとは限らないし、かりに現われたとしても一般化されがちなので、それを特定の音楽的刺激にのみ特有の反応であるとみなすことはできない。

これらとは反対に生理学的レベルにおいては、音楽に対する反応が、脈搏、呼吸、血圧等の変化として現われてくる。これらの変化は、たしかに情動的経験にともなうが、特定の生理学的変化と、それをひき起こす音楽のパターンや

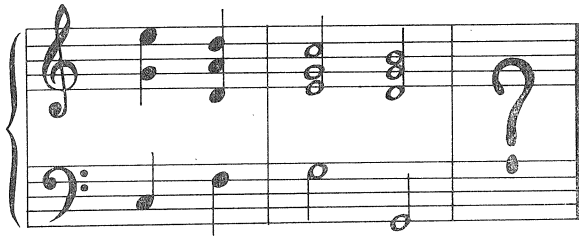
性質との因果関係は、やはり明らかではない。音楽が速かろうが遅かろうが、興奮させるようなものであろうが鎮静させるようなものであろうが、器楽であろうがジャズであろうが——それらのちがいに関係なしに同一の反応が起こる。つまり、これらの生理学的変化は、音楽の特定の様式、形式、媒体、性格からは独立したものらしく、むしろ、聴き手の精神的な構え (mental set) に対する生理学的適応と考えられる。このような適応 (adjustment) は、情動的反応に伴うと同時に、非情動的反応にも伴うから、前情動的であるばかりでなく、前音楽的なものでもある (pp. 10-12)。

結局、情動的経験が、行動の変化や生理学的変化の面で客観的な証拠として現われた場合も、そこから見てとることのできるのは、感じられた情動や感動ではなくて、その付随物にすぎないのである。それらは行動の場合には一般化され、生理学的変化の場合には、それが情動にだけ特有のものではないということになる (p. 12)。

このように、我々のかかわる反応は、観察者の目に対して隠された主観的なものであり、しかも聴き手によって獲得された主観的与件は、情動的経験の内容そのものについては勿論のこと、それに対する音楽的刺激との関係についての明確な情報を与えてくれない。そこでメイヤーは、情動のひきおこされるプロセスを、まず取上げるのである。そしてそれは、構文論の概念を音楽の認知のプロセスに導入することによって、はじめて可能となるのである。

情動は反応への傾向 (tendency) が抑止される場合に起こる、という心理学の理論を援用することから、彼は出発する (p. 14)。反応への傾向とは、有機体がある特定の方向に考えたり行動したりしようとする傾向である (p. 13)。つまり「傾向」は、自動的に働く型 (pattern) のある反応であり、特定の刺激に対しては、抑止されない限り、すでに定められたコースのとおり規則正しく働く一連の反応である。「傾向」という語は、自然なものであれ、学習された (learned) ものであれ、すべて自動的な型をもつものを意味するから、習慣

的反応や既得の概念や意味 (meaning) をも含む (p. 24)。また傾向はすべて、無意識のものも含めて、広い意味での予測 (expectation) である。なぜなら我々のもつ習慣や傾向は、それ自身にふさわしい特定の結果を探し出したり予測したりするからであり、傾向はつねに結果を含んでいるからである (p. 25)。たとえば18世紀の西洋音楽において、我々は次の譜例にみるような和声的進行の結果、最後に来るべき音がハ長調の主和音であることを予測する。



(p. 25)

しかもこのハ長調の主和音が、特定の時期、つまり次の小節の第一拍に来ることも同時に予測するのである。これがメイヤーの理論の前提である。すなわち情動は、音楽的刺激の状況 (the musical stimulus situation) によって促された予測——反応への傾向が一時的に抑制されるか永久的に阻止される場合に起こるのである (p. 31)。

さて、ある特定の文化、様式、作品に共通する音の進行が確認され、さらにその音の進行が即座に完了されるならば、傾向は抑制されないから、聴き手の情動は起こらないであろう。他方、もしも音の進行が習慣的なコースを辿らなかつたり、わかりにくくて曖昧である場合には、聴き手の「傾向」は抑止され、この過程で生じる緊張は情動として体験されるであろう。文体論の見地からすれば、音の習慣的乃至予測的進行は、一つの規範 (norm) とみなされ、予測される進行からのずれは「偏倚」(deviation) とみなすことができる。したがって「偏倚」が情動の刺激となると考えられる (p. 32)。

以上、情動を起こすプロセスに関係するものとして、様式、伝統、学習、習慣、傾向、予測等が挙げられたが、これらは同時に音楽における構文論的意味 (meaning) の形成のプロセスにもそのまま関係する。

メイヤーによれば、音楽の構文論的意味は、次の二つに分けて考えることができる。

1. 表示的意味 (designative meaning)
2. 前兆的意味 (embodied meaning)

ある刺激が、それ自身と種類のちがう事物を指す場合、たとえば言葉が、それ自体言葉ではない事物や動作を表示 (designate) したり指したり (point to) する場合の意味が、表示的意味である。また、これとは別に、その刺激と同じ種類の事柄や結果をさし示したり暗示したりする場合、たとえば東の地平線に見える薄明りが日の出の先ぶれとなる場合、あるいは遠くの雷鳴や積乱雲が雷雨の到来を意味する場合、この意味を前兆的意味と呼ぶ。

いま一般記号理論 (semiotics) を三つの下位部門に分類して、(1) 記号と対象との関係を論ずる意味論 (semantics)、(2) 記号と解釈者との関係を論ずる実用論 (pragmatics)、(3) 記号相互の形式的関係を研究する構文論 (syntactics)、があるとすれば、⁽¹⁾メイヤーのいう表示的意味は、記号の意味論的 (semantic) な面を指し、⁽²⁾前兆的意味はその構文論的 (syntactic) な面を指すといえる。

音楽は、観念、感情、事物に関する連想や内包によって、音楽以外の事柄を表示することがあるが、このような表示的意味は、言語の伝達によって行われるものに比べれば、一層不正確で、⁽³⁾特殊的事であることが多い。また、ある楽句の

(1) 細井雄介、モリスの記号美学、〈講座 美学新思潮 3、芸術記号論 (竹内敏雄監修)〉 p. 168.

(2) 徳丸吉彦、情報理論からみた音楽、同上。pp. 237-238.

(3) L. B. Meyer, Meaning in Music and Information Theory, in 〈Music, the Arts and Ideas, p. 6.〉

表示的性格を理解することによって、その作品全体に対するその楽句の解釈や価値づけは影響をうけるし、我々の感動の体験も同じくこれによって影響される。だが、これらがあまりにも個人的特殊であるのと、それらイメージや内包や気分と、それらをひきおこす音楽的刺激との因果関係がはっきりしないために、メイヤーは表示的意味を取扱わない⁽³⁾ (cf. chap. 8)。

さて、前兆的意味についてであるが、これは、メイヤーの構文論的音楽論の中心になるものである。一つの楽音、乃至一連の楽音からなる音楽的刺激は、音楽外の事物を指すのではなくて、まさに引き続いて起こらんとしているもう一つの音楽的事柄 (musical event) を我々に「予測」させることにおいて意義をもつものであって、逆に言えば我々の「予測」を前提として成立する意味である。さらにこの「予測」に先立って「文体」(style) の存在が不可欠となる。なぜならば、特定の文体は、それをマスターするために練習と経験を重ねること、つまり学習(learning)によって獲得され、認知と反応の習慣(habit)になって、はじめて心理学的プロセスの内部に根づき、そして文化的に確立された規範としての文脈(context)に従って、与えられた刺激を選り分け、組織化させることができるからである⁽⁴⁾。ある特定の音楽の様式が作曲家、演奏者、聴き手の習慣的反応を構成するようになると、それは確率系(system of probabilities)になる。音楽の和声学や対位法やその他の音楽理論の教科書に示されている多くの規則は、確率系にもとづいた音楽の文法的構文論的規則である。たとえば西洋音楽の和声体系において、我々は主和音の前には属和音が来ることが最も多く、下属和音がくることがその次に多く、下中和音もたまに来る、ということを知っているが、これは、我々の内部に音の確率系があることを示す好例である。そしてこの内的な確率系によって、「予測」や傾向がひき起こされ、音楽における前兆的意味の成立が可能になると考えられる⁽⁵⁾。

さて、確率(probability)は予測(expectation)と同じではない。言い換

(4) Meaning in Music and Information Theory. op. cit. p. 7.

(5) ibid. p. 8.

えれば、無意識的潜在的な予測と意識的積極的な予測とが区別されねばならない。行動の規範 (norm), すなわち習慣化され固定された行動のパターンは、ごくあたりまえのものとして無意識的に予測されるものとなる。このような潜在的な予測は、そのパターンが抑止された場合に、はじめて積極的な予測に転じる。たとえば、ある音の進行が、確率系に支えられた潜在的な予測の通りの経過を迎れば、構文論的意味の点では白紙の状態 (neutral) である。つまり、習慣化され様式化された通常の心的コースが、何らかの偏倚 (ずれ) によって抑止された時にのみ、積極的な予測が生じ、前兆の意味が成立する。⁽⁶⁾

メイヤーは、偏倚を次の三つに分類する。

1. 予想される結果が、遅れて来る場合。これは、テンポが遅くなる場合と、音が通常のコースから少し逸れる場合とに分けられる。ただし後者では、その「ずれ」が、明かに目的への手段にすぎないとわかっている場合に限られる。
2. 先行する状況が曖昧で、予想される幾つかの結果が等確率の場合。
3. 結果が予想外のもので、その文脈 (context) 内では考えつかないものであった場合。⁽⁷⁾

さて、これらの偏倚によって、前兆の意味が生じるのであるが、この場合、先行する事柄のもつ前兆の意味は、それが指している後続の結果との関係によって決まる。が、この関係は音楽の展開とともに変化するものであり、音楽の展開につれて、先行のものに帰せられる意味も変化する可能性がある。そこでメイヤーは、前兆の意味の展開を、三つの段階に分けている。

1. 仮定的意味 (Hypothetical Meaning)
2. 明白な意味 (Evident Meaning)
3. 確定的意味 (Determinate Meaning)

(6) *ibid.*, pp. 8-10

(7) *ibid.*, p. 10

〈仮定的意味〉

予測の行為において生じる前兆の意味で、結果が音として響く以前に、先行の音に与えられる。これは勿論、文体に含まれている確率系の産物であるから、予想される幾つかの結果のうち、特に或る一つの確率が他のものより高ければ、聴き手は確率の最も高いものを選ぶ。これとは反対に、予測された幾つかの結果が、それぞれ等しい確率であれば、聴き手は、どの結果が実際にもたらされるかわからないので、意味は不確定である。

〈明白な意味〉

結果が実際に音として響いて、先行の音との関係が認知された場合に、ふりかえて先行の音に与えられる意味である。この場合、一つの刺激 (S1) のもたらした結果 (C1) は、次に来るべき結果 (C2) の刺激 (S2) となる。だから最初の刺激 (S1) は、それから発するとみなすことのできるすべての結果の明白な意味になるのである。

$S_1 \dots\dots C_1 S_2 \dots\dots C_2 S_3 \dots\dots \text{etc.}$

音楽が時間のうちに展開するにつれ、後のものは前のものに関係づけられ、また、以前のもは後のものに関係づけられていく。そして、後の音楽的経過が、最初の刺激との間に新しい関係を作り出したとき、新しい意味が生じることになる。このように、先行するものと後続するものとの関係を把握することによって、最初の刺激のもつ仮定的意味の再評価が行われるが、これは同時に、より大きな文脈、たとえば楽句、楽節、楽章とかの内部で果される機能の再評価をも含んでいる。

〈確定的意味〉

曲を聴き終えて、すべてが記憶になり、曲全体のあらゆる意味関係が十分に把握された場合の意味のことをいう (pp. 36~38)。メイヤーは、このような全体の意味関係を階層的レベル (hierarchical level) の概念で説明する⁽⁸⁾。た

(8) *ibid.* p. 14 ここでは hierarchical level となっているが、彼のリズム論 <The Rhythmic Structure of Music> では、構築的レベル Archi tectonic level と呼んでいる。

たとえば、文字が結合されて単語に、単語が結合されて文章に、文章が結合されて段落になるように、音楽でも個々の音が一つのグループにまとめられて動機になり、動機は楽句 (phrase) に、楽句は楽節へとまとめられる。そして動機は、それ自身の形と構造を保持しながら、楽句や楽節や楽章において、それぞれ果すべき機能をもっている。曲全体が聴き終えられ、すべての階層的レベルにおいて各々の刺激の意味と意味関係がすっかり把握されたとき、確定的意味が成立する。

以上が、音楽における構文論の意味についてのメイヤーの理論の大略である。彼が、このように、音楽を心理学的なパターン認知過程としてとらえ、記号論理学における構文論の成果を適用したのは、彼が、まさに、音楽を伝達過程と考えているからにほかならない。そして、音楽体験に伴う主観の所与、たとえば気分や連想などは、はたしてそれらが音楽そのものから伝達されたものなのかどうかを検証することができない。これとは反対に構文論の前兆の意味は、それが聴き手に伝達されたか否かを聴き手の行動によって確かめることができる。たとえば先に挙げた譜例では、最後の小節にハ長調の主和音が来るであろうことを、聴き手がピアノを叩くなり、歌うなり、譜面に書くなり、和音名を挙げるなりして示すことができる。つまり、構文論の意味が伝達されたか否かを我々は互いに確認できるのである。それでメイヤーは、音楽における彼の研究対象を、伝達の内容が検証できる構文論の意味の領域だけに限ったわけである。したがって、音楽体験に伴うと思われる情動も、メイヤーにとっては、それが生じる心理学的プロセスのみが問題となるのであり、そのプロセスは、結局、構文論の意味が成立するプロセスと同一のものとみなされる。言い換えれば、メイヤーによれば、音楽という刺激に対する情動的反応と知的反応とは、同一の認知過程から生じるものであり、両者の相違は、同一のプロセスの経験のしかたのちがいが、つまり聴き手が音楽体験にもちこんでくる性癖と信念の差異にある。音楽的経験が主として情動的なものだと教えられ、そう信じ

ている人は、ある音楽的プロセスに対して、情動的に反応するであろうし、音楽を術語で理解するように学んだ人は、同一の音楽的プロセスを意識的な考察の対象にするであろう。だから、専門的な訓練を受けた音楽家が、属7の和音の解決を意識して待つのにに対して、音楽理論を知らない人は、その解決の遅延を情動として感じることになる (pp. 39-40)。

さて、メイヤーによれば、音楽の享受は、構文論的前兆の意味が伝達される過程であり、この前兆の意味は、一つの音楽作品において、先行する状況が後続すべきものの予測を困難にして、予測の〈不確実さ〉(uncertainty)を作り出した場合に生じるものであった。メイヤーは、このような前兆の意味が、通信における情報理論のいう〈情報〉(information)に、きわめて近い関係にあることを、後に論文で発表した (Meaning in Music and Information Theory, J. A. A. C. vol. 16. No. 4, 1957, pp. 412-424)。

情報理論における〈情報〉は、一定の状況において起こりうる選択の混乱度によって測られる⁽⁹⁾。この場合、情報の内容は問題とされず、〈量〉(quantity)のみが取扱われる⁽¹⁰⁾。もし、ある状況が、よく秩序づけられ、おこりうる結果の確率が高ければ、情報量 (entropy) は少いとされる。反対に、状況が無秩序で、起こりうる幾つかの結果が等確率であれば、情報量が多いとされる、つまり、先行の状況から起こりうる結果の確率が低ければ低いほど、情報量と不確実さは大になるから、両者は確率を通じて正の関係にあることになる。

さらにメイヤーは次に発表した論文〈Some Remarks on Value and Greatness in Music, J. A. A. C. vol. 17. No. 4, 1959, pp. 486-500〉で、情報を価値と結びつけようとする。即ち、確率的に起こりうるゴールへ向かおうとする〈傾向〉が、〈偏倚〉によって一時的に抑止され、ひきのばされることによって、〈確率〉は下り、〈不確実〉さが増し、不確実さと正の関係にある〈情報〉も増すことになる。彼は、音楽の享受における感覚的な快とか、連想と

(9) *ibid.* p. 11

(10) A.Moles, tr.J.Cohen, *Information Theory and Esthetic Perception*, p. 19

か、気分とかの主観的所与を個人的特殊なものとして、すでに捨象してしまっているのだから、残るのは、構文論的に扱える範囲での〈情報〉だけであり、彼が音楽の価値判断の基準を情報量に置こうとするのは当然の成行であろう。彼は価値について三つの条件を提示している。

1. 傾向をもたない旋律や作品には価値がない。
2. 確率的に最もありそうなゴールに即座に到達するものには、ほとんど価値がない。
3. 永久にゴールに達しなかったり、過度に複雑であったりまとはずれであったりする偏倚によって傾向が消散した場合には、価値は最少である。

このようにしてメイヤーは、音楽における意味 (meaning) や情動 (emotion) だけでなく価値 (value) もまた構文論的に扱われなければならないとしているのである。⁽¹¹⁾

さて、ここで特に留意すべき点がある。メイヤーは、音楽において構文論的に扱われる量化可能な価値 (value) を、音楽的経験の〈内容〉とその〈質〉に関わる価値 (greatness) から区別し、後者を客観的に検証できない形而上学的な問題として捨て去り、前者に関する彼の理論が、美学の領域を超えるものであると主張している。この考え方の裏には、すべての人間に普遍妥当するような純粹な美学的体験はありえないとする彼の強い確信がうかがえる。というのは、彼によれば、ある特定の集団にのみ通用する文化的な先入観 (cultural belief)⁽¹²⁾ が、その集団の美的体験を条件づけると考えられるからである。そこで彼は、もともと熱力学の概念であったエントロピー (情報量) の法則によって、物理学的現象のみならず生物社会学的 (bio-social) 行動や人間の創作活動をも包摂しようとする野望を覗かせることになるのである。⁽¹³⁾

(11) Meyer, Some Remarks on Value and Greatness in Music. op. cit. p. 496.

(12) ibid. pp. 498-500

(13) Meyer, Forgery and the Anthropology of Art. in <Music, the Arts and Ideas, pp. 56-57.>

(14) Meyer, Meaning in Music and Information Theory, op. cit. p. 412.

II

音楽は、指定された内包を欠いている点を除いて言語とよく似たシンボル形式であるとするランガーの説を認めるとしても、やはりメイヤーの指摘する記号としての性格を見逃すことはできない。メイヤーが扱った構文論の意味は、主として和声形式に典型的なものである。彼は17—19世紀の西洋の伝統的な音楽作品を例にとりつつ、彼の理論を展開したが、たしかに構文論的前兆の意味に関する彼の説が、西洋の伝統的な和声形式に導かれた音楽に適用される場合には、きわめてよく妥当するものである。しかしながら彼が扱ったのは、音楽の論理的構築的な側面、つまり他の記号体系——たとえば楽譜や術語——に翻訳可能な要素であり、伝達されたことが行動によって確かめられる種類のものである。これとは別に、モール (Abraham Moles) の指摘する美的情報、すなわち楽譜や他の記号体系に翻訳できないもの、たとえば音色や音量やテンポやアゴーギグ (緩急法) のように演奏者や聴き手の主観にもっぱら関係する謂わば個人的情報といったものは、メイヤーの理論では無視されるのである。たしかにメイヤーのいう前兆の意味は、特定の文化、伝統、様式を共有する集団内で成立する共通の文法的規則にもとづく限り、その範囲内で普遍性をもちうる。音楽学者が楽曲を分析する際に、彼の扱う音楽や様式の構文論的乃至文法的ルールを先ず明らかにしようと努めるのは、この意味からも、ごく自然の成行きと言ってよかろう。しかし音楽の時間は日常的時間と異り、同一の作品においても、その演奏のたびごとに、つねに新たに一回性と自発性と固有の持続とをもって生まれてくる。

メイヤーの音楽論が構文論だけから成り立っているということは、彼が理論を立てるにあたって、先ず音の連続としての音楽の形式を調べ、次に心理学の

(15) Moles, op.cit. Chap. V.

パターン認知理論をそれに適用したことを表わしている。この方法は次の観念を前提にしていると言えるであろう。つまり、分析の目的のために音楽は楽譜やレコードの中に一つのもの (an object) として固定され凍結されうる、という観念である。⁽¹⁶⁾

メイヤーの理論の対象となるような和声的思惟は、現に演奏されている〈プロセス〉としての音楽、すなわち鳴響きつつ運動する形式としての音楽を離れても、それ自体で価値のあるものである。まさにこれがメイヤーのいう構文論的な価値 (value) であろう。しかも彼の構文論からすれば、我々是一个の音楽——そう呼べると仮定して——に飽きるのである。何故ならば、我々が或る楽曲を初めて聴く時には、それは豊富に前兆的意味を発散し、また情動をひき起こすが、二度、三度と聴かれるうちに、最初には予測困難であったものが、予想されるものになり、予め知られているものとして先取りされる結果、偏倚は聴き手の関心を引かなくなり、不確かさと情報量は急速に減り、聴き手が曲の細部を記憶したときには、その曲はもはや彼の興味をつなぎとめることができなくなるはずだからである。⁽¹⁷⁾

さて、彼の構文論の対象は、現に鳴響いている音を離れても価値のあるものであった。しかし、現実には、和声的思惟は、すべて時間的關係を予想しているのである。作曲家は、ただ単に独創的な和声を発見するだけでは充分でなく、それを時間の動的な実在性の中に加えなければならない。内的に歌うことなしに作曲することができるであろうか。内的に歌うことなしに演奏することができるであろうか。観念の中にのみある和声的思惟の存在感はきわめて希薄

(16) Charles M.H. Keil, Motion and Feeling through Music, in <J.A.A.C. vol. 24, No. 3, 1966, p. 337>

(17) E. Hanslick, Vom Musikalisch-Schönen, p. 32

(18) Donald W. Sherburne, Meaning and Music, in <J. A. A. C. vol. 24, No. 4, 1966, p. 580>

Meyer, On Rehearnig Music, in <Music, the Arts, and Ideas, p. 53>

であると言わなければならない。音楽的思惟は、和声的形式と時間的形式を同時に二重に担い、両者の分ちがたい現実化によって、はじめてみずからを実現するのであり、⁽¹⁹⁾ つねに主観的体験の権利を保有している。この意味で音楽は、ランガーのいうように〈未完成の (unconsummated)〉シンボルであり、いかに聴き手がその曲を充分に知りつくしているとしても、演奏されるたびごとに、常に新たに生まれてくるものである。⁽²⁰⁾

メイヤーの構文論は、音楽のディオニソス的な時間形式を犠牲にして成り立っている。だからそこには、音楽を統べ整えている歌う意図というもの何らなく、単なる音の流れがあるのみで、歌う人は無くなってしまふのである。メイヤーのいう音楽の構文論的形式は音楽体験の必要条件ではあっても充分条件とはなりえない。したがって彼の提示する構文論的価値も、やはり一部の構成要素に関する尺度にとどまると言わざるをえない。

附 記

メイヤーの理論においては、芸術の創造と享受における主体の問題が扱われにくいきらいがあるので、芸術を個人の純粋に主観的な感性の面からとらえる立場からすれば種々の異論が唱えられるであろう。が、複数の人間と機械が製作過程に複雑に介在する今日のマス・メディアの芸術や、新しい自然物としてのオブジェの芸術、あるいは現代の前衛的実験的な偶然音楽、具体音楽、電子音楽等々において、作品自体の没個人的でそれ自身で即自的に存在する〈もの〉としての特徴を見てとるならば、このような現代の芸術現象の中で音楽をマルコフ過程 (Markoff process—前の要素によって次の要素の確率が条件づけられる過程) を有するオブジェとしてとらえなおし、一見無秩序に思われる現代の実験的音楽作品に科学的で微視的な視点から何らかの客観的な法則性を見出そうとする芸術科学としてメイヤーの理論を位置づけることができよう。ただ彼の理論が、一方では情報理論に、また他方では現代の音楽作品に、どの程度正確に適用できるかについては、なおいっそうの検討が必要であろう。これらの問題については、近く発行される予定の人文論究 (関西学院創立80周年記念号) で、音楽人類学 (anthropology of music) との関連において論じるつもりである。

—関西学院大学文学部助手—

(19) ブルレ、音楽創造の美学、海老沢敏他訳、op. cit., p. 86

(20) S. K. Langer, Philosophy in a New Key, p. 239

参 考 文 献

Leonard B. Meyer, *Emotion and Meaning in Music*. The University of Chicago, (published 1956), seventh impression

Leonard B. Meyer, *Music, the Arts and Ideas*. The University of Chicago, 1967.

Leonard B. Meyer, *The Rhythmic Structure of Music*. The University of Chicago, 1960.

Abraham Moles, *Information Theory and Esthetic Perception*, tr. J. E. Cohen, Univ. of Illinois, 1966.

Carroll C. Pratt, *Aesthetics*, in <Annual Review of Psychology, vol. 12, 1961>

Heinz Werner, *On Physiognomic Perception*, in <The New Landscape in Art and Science, ed. G. Kepes, Chicago, 1967, >

Eduard Hanslick, *Vom Musikalisch-Schönen*. Unveränderter reprografischer Nachdruck der I. Auflage, Leipzig, 1854

Susanne K. Langer, *Philosophy in a New Key*, Harvard Univ. 1967

ランガー, シンボルの哲学, 矢野萬里他訳, 岩波書店, 1965.

細井雄介, モリスの記号美学, 講座美学新思潮3 <芸術記号論>, 美術出版社, 昭. 42

徳丸吉彦, 情報理論からみた音楽, 同上,

ジゼール・ブルレ, 音楽創造の美学, 海老沢敏他訳, 音楽の友社, 昭和44年

Charles M. H. Keil, *Motion and Feeling through Music*, in <J.A.A.C. vol. 24, No3, 1966 pp. 337-349>

Donald W. Sherburne, *Meaning and Music*, in <J. A. A. C. vol. 24, No.4, 1966, pp. 579-583>

Leonard B. Meyer, *On Rehearing music*, in <Music, the Arts and Ideas, pp. 42-53.>