

L・B・マイヤーにおける音楽の反復聴取の問題

——音楽の意義あるいは享受の減少をもたらす熟知について

沖野成紀

序

現代アメリカの音楽学者マイヤー(Leonard B. Meyer, 1918-)は、様々な分野、特に音楽心理学の領域で名が高い。美学においても、とりわけ最初の著作『音楽における情動と意味』で音楽の構造と音楽の喚起する感情とを統一的に扱った点や、その後の情報理論の導入等で注目を浴びた。¹⁾ 本考では、マイヤーが情報理論への接近を図っていた頃に定式化された音楽の「音楽的」意義(musical significance)²⁾あるいは享受(enjoyment)に関わる一つの問題に焦点を当てたい。すなわち、音楽の再聴取あるいは反復聴取の問題である。

本文において見るように、マイヤーの言う音楽的意義とは、予期せざるもの(the unexpected)、より蓋然性の低いもの(the less probable)にある。しかしながら、このように考えられた意義は、なぜ同じ音楽が繰り返し返して聴かれるのかを説明しない。既に聴いた曲について何が起こるか知ってしまうえば、その後の聴取において予期せざるものは予期されるものとなり、したがって音楽の意義は、反復聴取による曲の熟知(familiarity)とともに減少の一途をたどらざるを得ないからである。

マイヤーと親交のある我が国の音楽教育学者村尾忠廣によれば、このような批判がマイヤーの理論の欠点として、

それこそ繰り返し説かれてきたが、その多くはこの問題に関するマイヤー自身の議論を十分に理解した上でのものではない、という。その中であつて村尾の最も評価する批判はジャッケンドフ(Ray Jackendoff)によるものである。ジャッケンドフは、マイヤーが特にこの問題について自説を擁護した論文「音楽の再聴取について」の論点を逐一取り上げ、これらがいずれも成功していないと批判を加え、さらには、マイヤーの理論を救済するという議論まで展開して見せている(以上は第一節において見る)。

しかしながら彼らの議論を追つてゆくうちに私は、熟知にともなう意義の減少といつても、少なくともマイヤーにおいては二つの「熟知」を区別すべきではないかと考えるに至つた。すなわち、「作品の熟知」と、特に様式の変化が言及される場合に問題となる「パターンの熟知」とである。そもそもマイヤーにおいて、反復による音楽的意義の減少という考え方は、様式の変化を歴史的に説明する文脈で提出されたものであつた。そして作品の反復聴取を論じる際にもマイヤーは、意義が失われ得ることの証拠の一つとして、様式が変化することを挙げているのである(以上は第二節)。

これら二つの「熟知」を弁別して考えるなら、次のことが示され得る。すなわち、「作品の熟知」が実際音楽の意義の消耗につながるか否かは、結局のところ聴き方によるということ、そして「パターンの熟知」について言えば、それは、少なくとも作品のトータルな意義の消耗には、さほど関与しないということである。そしてこのような観点から見れば、ジャッケンドフの代案も、現象の説明としてはマイヤーの理論と同じ有効射程しか持ち得ないこと、その限りで、前者は後者を乗り越えるものではないことも示されるであらう(以上第三節)。

とはいえ、本考は、単にマイヤーの理論を擁護するものではない。結びにおいては、マイヤーの様式観のその後の変化をたどることによって、彼の音楽的意義概念の相対化を試みる。

一 音楽の動的構文的な意義と反復聴取の問題

— マイヤーの五つの理由とジャッケンドフの「パーサー」説

本節ではまず、「音楽の再聴取について」におけるマイヤーの議論を見ることにしたい。

マイヤーによれば、音楽の理解(understanding)と享受が主として何に基づくと考えるかによって、次の三つの基本的な立場が区別されるといふ。すなわち、構造単位の間存する形式的な関係を重視する形式的(formal)な立場、動的な過程を重視する動的構文的(kinetic-syntactic)な立場、音楽外の経験についての概念や行動や情念を描写あるいは喚起することを重視する指示的(referential)な立場である。19世紀末以降は動的構文的な立場が優勢を占めてきたが、特に近年では、音楽の動的な過程が有意義なコミュニケーションとなる際の独自性を、心理学的諸概念や情報理論を用いて、できる限り精確に特定しようとする傾向が顕著となっている。

マイヤーは、このように特殊化された(thus specified)動的構文的な立場を次のように述べている。一つの音楽的出来事——音であれ動機であれフレーズであれ楽節であれ——は、熟練した聴き手に、一つの後続の出来事あるいは幾つかの選択し得る出来事の到来を、意識的にであれ無意識的にであれ、予期させる。このような予期あるいは主観的予言(predictions)は、様々な程度の確からしさをもたずともなされてなされる。これを客観的に見れば、一つの音楽的出来事が、諸々の後続の出来事を、それぞれの蓋然性の程度(degree of probability「確率」)をとないつつ内含する(imply)のである。そこで「音楽的意義とは、個々の音楽的出来事が起こりそうだと感じられる蓋然性の程度の関数である」(RM259)。

ただし、それは負の相関を示す関数である。そして、或る音楽的出来事のもつ蓋然性は、その出来事自体の性格のみならず、それ以前に過ぎ去ったすべての出来事の本性と蓋然性にも依存する。これを一言でまとめるなら、「或る

出来事とこれへの到達手段との関係の蓋然性が大きければ大きいほど、その出来事の意義は小さくなる」(RM260)。

しかしながら、音楽的意義をこのように規定する立場は、「良い音楽は数え切れぬほど何回でも再聴取され再享受され得る」(ibid.)という一般的な信念(belief)と、真つ向から対立することになる。なぜなら、「或る作品を既に聞いているのなら、我々は何が起ころうとしているのか知っている(know)ことになり、したがってそれ以後の聴取においては、蓋然性のないものが蓋然性になり、予期せざるものが予期されるものとなり、すべての予言は確認されることになるだろう。故に、動的構文的な見解に従えば、或る作品のより後での聴取は、より以前の聴取と比べて、より少しの情報しかもたらさないはずである」(ibid. 傍点は原文ではイタリック体、以下同)。そこでマイヤーは、特殊化された動的構文的な立場から、この一般的信念を説明し得る理由として、以下の五つを挙げる。

一つ目の理由は、音楽の理解に関わるものであるので、少し詳細に見ておこう。マイヤーによれば、音楽を理解するのは、単に個々の音を知覚することだけではない。それは、音がパターン(すなわち音楽的出来事)を、さらにはより小さなパターンがより大きなパターンを階層的に形成するような仕方、諸音を互いに関係づけることを含む。かくして「幾つかの階層レベルにある諸々のパターンの implications (内含) が、同時に存在し、かつ相互に作用しあう」(RM261)。したがって、「最初の聴取では一つの出来事の implications の多くを捉えそこなっている」ので、「少なくとも初めのうちは、熟知とともに享受も増大する」(ibid.)。というのも、先に見たように、動的構文的な意義は、そもそも implication — すなわち先行する出来事が後続のものを imply するという関係 — が把握されなければ、成立し得ないからである。

以下の理由は簡単に見ておこう。二番目のものは、我々の記憶の特性によるものである。すなわち、「作品の中で構造化の弱い部分は、何回かの聴取を通して、予言されざるまま、予期されざるままの状態に留まる」(ibid.)。三番目の理由は、聴き手の側での変化による、同一作品の音楽経験の相対的な変化⁽³⁾。第四は演奏の寄与である。そし

て最後に挙げられるのは「美的イリュージョン」である。我々は、たとえ何が起こるか知っている劇行動であっても、あたかも初めて見るかのように、その展開に従いその意外さに反応しながら信じ込むことができる。ちょうどこれと同様の事態が、音楽においても起こり得るといふのである。

以上の五つは、或る程度の期間は享受が維持ないしは増大しさえする理由を説明する。しかしそれらは、いつまでも享受をともなつた反復聴取が可能であることを説明しはしない。マイヤーは、これらすべての理由が通用しなくなるほど一つの曲の一つの演奏を熟知したような状況を想定し、この場合でも聴き手は再聴取を価値ある経験と見るであらうか、と問う。そこでもし答えが、「聴き手はその作品をかつてと同じほど享受し得る」というものであれば、動的構文的な理論が間違っていたことになる、と言う。

マイヤーによれば、この問いは「理論の問題」ではなく「事実の問題」であり、さらには、音楽の享受に関する実験的な研究がもっと発展しない限り、そう簡単には確証できない問題であるという。しかしながら、「今のところは日常的経験を参照しなければならない。すると通常の観察は、作曲家、演奏家そして聴衆が、事実、非常に熟知した音楽に飽きる(tire of)という傾向を持つことを示しているのである」(RM263)。そしてマイヤーは、作曲家に關しては作曲の様式的展開の過程を、演奏家に關しては、彼らが新しいレパートリーを求め、さらには既によく知っている曲の解釈も変える傾向があることを、聴衆に關しては、新しい作品と、熟知した作品の新しい解釈とを求めようとする点等を指摘する。すなわち、これらの事実を見る限り、先の問いに対して「聴き手はその作品をかつてと同じほど享受し得る」とはとても答えられないというのであらう。最後にマイヤーは、「大切にされてきた傑作が反復聴取とともに消耗され(exhausted)、その趣(savor)を失い得るといふ事実と直面する」(RM267)とまで言っている。

マイヤーの提示した五つの理由は、概ね基本的には、一見熟知したように思われても、まだ未知のファクターが残っている可能性を示すものである。このような理由をいくら重ねても、ではその理由がもはや通用しない状況ではどう

なのかという反論を免れない。そこでマイヤーは、意義が事実最終的にどうなるかは実験による確証をまたねばならないが、とりあえずは日常的な観察によって判断を下せば、意義は失われるであろうと考えたのである。すなわち最終的には信念の方が偽となり、よって理論を修正する必要はないことになる。^⑤

これに対してジャッケンドフは、多かれ少かれ飽きることであっても、意義が全くなってしまうことはないと考ええる。この事実に照らせばマイヤーの説は、意義が限りなく零に近付くことを予測するから、誤りとなる。^⑥ よってジャッケンドフは、どんなに熟知しても音楽的意義が零になることはない理由を示さねばならないと考え、「予期理論を救う」と称してマイヤーに代わる説を提示している。

ただし「音楽のパーシング」「構文解析」と音楽の情動」と題されたこの論文は、その大部分が音楽の知覚理論の試みに費やされている。ジャッケンドフは、既にFred Lerdahlとの共著『調性音楽の生成理論』^⑦において、理想的な聴き手による音楽理解の最終状態の解明を目指し、音楽の文法を様々な規則の集成という形で提示した。そしてこれらの規則が、楽曲のリアル・タイムでの経験において実際どのようなようにして働き得るのかを示すことが、この論文の主目的であった。

そのための事例分析として、次のような二つの理想化の下に取り上げられた『マタイ受難曲』の中のコーラルの冒頭四小節は、パーシング過程の複雑さをよく示している。すなわち、演奏には音響上のアクセントが全くないものとし、かつ聴き手は調性音楽には慣れているがこの曲を初めて（しかもそのコンテキストから切り離して）聴くものとする。このような条件下では、一音進む毎に拍子、調性などについて多くの解釈の可能性が生じるが、聴き手は、音楽文法の諸規則のみに頼って、やがてはそれらを一義的に確定してゆかなければならない。

注目すべきは、これが単なる紙の上だけの分析ではなく、本質的にはこれと同様の解析を、調性音楽に慣れ親しんだ者なら誰でも無意識のうちにに行っているとされている点である。ジャッケンドフは、我々のうちにあつてこのよう

な解析を実行する認知回路として、「無意識的な音楽のパーサー」[構文解析装置] (unconscious musical parser) あるいは「プロセッサ」を想定する。

ジャッケンドフによれば、先の二つの理想的な条件がない場合でも、パーサーは同様に機能するという。さらには熟知した曲であっても、それがまさに熟知している当の曲だと分かるからには、まずパーサーが耳に入ってくる音楽を休みなく分析し、これが長期記憶の中にある曲と比較されているにちがいない、という。すなわちパーサーは、かつて聴いた曲であろうとなかろうと、記憶された音楽が想起されていようといまいと、ただひたすら、提示される音楽を解析しているのである。

以上のような論拠からジャッケンドフは、パーサーは分析を展開するに当たって、音楽文法の諸規則しか自由に使用することができず、記憶からは独立している、と推論する。そしてパーサーのこのような性格が、反復聴取の問題に次のような解決を与えることになる。「このような考え方をすれば、例えば偽終止が来ることが聴き手に意識的に分かっていたとしても、プロセッサそのものにはこの知識が効かないことになる。・・・パーサーは意識的な記憶から独立しているので、毎回偽終止によって欺かれるであろう。故に偽終止は、聴き手が音楽に注意している限り、固有の情動を生み出すだろう」(MPA227)。言い換えれば、ジャッケンドフは、動的構文的な音楽の意義を判定する我々の内なる装置として、記憶から供給される知識とは無縁なパーサーを想定することによって、曲を熟知している場合でもなお、その音楽的意義が本質的に持続し得ることを示そうとしたのである。

さて、以上見てきたマイヤーとジャッケンドフの議論に対してまず気をつく点は、両者の理論的な対立の根底には、事実の認識についての違いがあるということである。すなわち、熟知とともに音楽的意義が多かれ少なかれ減少するという点では一致しているのであるが、最終的に失われ得るか否かという点で、両者は認識を異にしているのである。ここで留意すべきは、意義が消耗され得る証拠としてマイヤーが挙げていたのは、単に演奏家や聴き手が飽きるとい

うことだけではなかった点である。そもそもマイヤーが、反復による音楽的意義の減少・消耗という考え方を最初に提示して見せたのは、様式の変化を歴史的に説明する文脈においてであった。そしてここでは逆に、意義が消耗され得る証拠として、様式の変化という事実が挙げられているのである。

よって我々は、次に初期マイヤーの様式論を検討することにした。この検討によって、「熟知にともなう音楽的意義の減少・消耗」とはいつても、マイヤーの議論には二つの区別さるべき「熟知」が含まれていることが示されるであろう。ならば当然、意義が畢竟消耗され得るか否かも、それぞれの熟知について考えねばならないことがらであることは言うまでもない。

二 「作品の熟知」と「パターンの熟知」

— 初期マイヤーの様式論から

最初の著作『音楽における情動と意味』においてマイヤーは、様式の変化(stylistic change)を、まず規範が確立される時期、次に新しい様式が一般に受け入れられる時期、そして終末期といった、「周期的変化(cyclic change)」(ENMT2)として捉えている。⁹⁾

マイヤーによれば、様式変化を考える場合、社会的、政治的、文化的要因も重要ではあるが、それらは変化の仕方の一部しか語らない。様式にはそれ自身の仕方で展開するという強い傾向があり、そのような変化の原因は、美的経験の本性において探求されねばならないとして、次のように言う。

「如何なる様式でも、規範(norm)だけでなく逸脱(deviant)も数に限りがある。そして、頻繁に使用された逸脱は、

個々の状況において繰り返される中で固定化され、ありふれたものとなるため、そのシステムの蓋然性の諸関係がこの繰り返し(reurrence)によって変更を受けるに至る、ということとは可能であるし蓋然的である。したがって、かつては明確な逸脱であった音の項(sound term)¹⁰⁾が、その様式内で多かれ少なかれ規範的となり、かくしてその表現力を失い得る。・・・このようなことが起れば、美的効果のために新たな逸脱を考案するか、既に使われている逸脱を強調することが必要となる。これは、一旦或る様式が確立されたなら、新たな逸脱を付け加えようとする一定の傾向のあることを意味する。要するに、美的コミュニケーションの本性は、如何なる様式であっても、その最終的な破壊に寄与する傾向がある」(ENM65)。

これは、一旦確立された後の様式の変化を、逸脱の規範化によって説明しようとしている箇所である。「規範」と「逸脱」については、次の引用が参考となる。「習慣的なあるいは予期される音進行は、様式的な観点から見た場合の規範として考えられ得る。そして、予期される進行における変更は逸脱(deviation)と考えられ得る。よって、逸脱は情動的刺激と見なされ得る」(ENM32)。

「規範」が「習慣的なあるいは予期される音進行」であるなら、これからの逸脱とは、前節の文脈で言えばまさに「より蓋然性の低いもの」である。そして以上二つの引用で「美的効果」「表現力」「情動的刺激」と様々に言われているのは、「音楽的意義」に相当する。ならば、「かつては明確な逸脱であった音の項」が、その「繰り返し」によって「多かれ少なかれ規範的となり表現力を失う」とは、聴き手の側から言えば、かつては蓋然性のより低いものとして意義を有していた音楽的出来事が、何度も繰り返し聞かれることによって、ついにはその意義を失うことに他ならない。このように、反復による音楽的意義の消耗という考え方が初めて打ち出されたのは、様式変化を説明する文脈においてであった。

次の著作『音楽、芸術と理念』においてマイヤーは、右に見たのと同様の説明を、「内的動的(internal-dynamic)

仮説」として展開している⁽¹⁾。ここでマイヤーは、「情報量」と「冗長度」という情報理論的概念を導入することによって、より精緻な分析を可能とした。

マイヤーによれば、新しい様式はかなりの冗長さを含む傾向がある。このような冗長さには、作品や作品内のパターンやプロセスの反復に起因するものと、音楽的構造それ自体の性格——「明らかな秩序、規則性」——であるものがある。マイヤーは、前者を「内化された（文化的）冗長さ internalized (cultural) redundancy」と呼び、後者を「構成上の（構造的）冗長さ compositional (structural) redundancy」と呼ぶ。

音楽的共同体 (musical community)——作曲家、演奏家、聴き手たち——が、その後「様式の典型的なプロセス、進行、図式を熟知する」ようになるにつれて、作品においては「より蓋然性の低い進行がより高い頻度で用いられ、図式はより複雑でより明白でないものになる傾向がある」(MAH16-7)。すなわち、「音楽的共同体がその『諸規範』を内化する」(ibid.)につれて、様式内の作品構成はより冗長でないものを求めるようになる。このような推移をマイヤーは、音楽が理解できる限りで最大限の情報量（ランダムネス）を常に求めようとする傾向が、共同体にはあると仮定して、次のように説明する。

「共同体の把握しうる音楽的『情報』の量は・・・内化された（文化的）冗長さすなわち様式的習熟 (learning) の深さや強さと、個々の作品の提示する構成上の（構造的）冗長さすなわち作品の客観的な秩序や規則性との、両者の関数である。もし作品が知的に理解され感覚的に経験されるべきであるなら、内化された冗長さが低ければ低いほど、構成上の冗長さは高くなくてはならない。逆に、内化された冗長度が高ければ高いほど、構成上の冗長度は低くなってもよい。共同体の要求する音楽的情報量が、感覚的な理解と両立し得る限りで最大値へ向かう傾向があると仮定するなら、事実、内化された冗長さが様式的習熟とともに増大するにつれて、構成上の冗長さは減少しなければならぬはずである」(MAH17)。

先の考察では、いわばミクロ的な視点から捉えられていた個々の逸脱の意義の推移が、ここでは共同体の把握する音楽的情報量というマクロ的観点から説明されていると言ってもよい。「内化された冗長さ」が増大した分減少した音楽的情報量を補うために、より低い「構成上の冗長さ」が求められ、「より蓋然性の低い進行がより高い頻度で用いられる」ようになる。すなわち、逸脱の強調が新たな逸脱の考案かが求められるのである。

だが特にここで留意すべきは、「内化された（文化的）冗長さ」という、共同体の様式に対する熟知度を測るパラメーターが、明示されている点である。この概念の意味するところは、同一のパターンをもった音楽的出来事が、共同体に規範として内化されることによって、多くの曲の中で繰り返されるようになる、ということである。最初の説明においてもやはり、「繰り返し」と言われていたのは、同じ逸脱が多くの曲の中で繰り返されることに他ならない。すなわち、反復による熟知と言っても、様式の変化を説明する文脈で問題となっているのは、一つの曲ではなくむしろ曲の中のパターン、すなわち「プロセス、進行、図式」等が、共同体の中で（したがって多くの曲の中で）反復され、熟知されることなのである。そしてこのような経緯の中で、当初は高い意義を有していた逸脱でさえ、その蓋然性はより高いものとなり、これに相関して意義は減少し、やがては失われることになる。

以上の考察を踏まえて第一節で見たマイヤーの議論に戻るなら、そこで（少なくとも「事実の問題」が提起されるまでは）問題となっていたのは、これとは異なる「熟知」であったように思われる。その違いを明らかにするために、まず次のような事例を想定しよう。

例えば或る様式上の逸脱を或る曲において初めて聴いて、この逸脱に非常な感銘を受けた聴き手がいるとしよう。この場合彼は、少なくともこの逸脱が到来することはよく知っているはずである。しかし彼はよく知っているにもかかわらず、というよりはむしろそれ故に、恐らくはこの逸脱を積極的に求めて、何回かは繰り返し曲を聴こうとするであろう。

ジャッケンドフの「パーサー」説が有効なのは、まさにこのような事例に對してであるが、これはマイヤーの五つの理由では説明がつかない。なぜなら、とりわけ第一第二の理由が示しているように、作品内に潜在するすべての implications を把握し記憶することはなかなかできないというのが、再聴取を可能とする主たる理由であつたからである。すなわち、ここで言われていた「熟知」とは、(演奏上の差異をも含めた)作品の熟知であり、それは、一つの作品のすべての音楽的出来事とそれらの織りなす implications とを、可能な限り把握し記憶することなのである。その理想的な状態を記述するなら、再聴取しながら、一つ一つの音のレヴェルから畢竟作品全体のレヴェルに至るまで、常に次に何が到来するのかすべて分かっているという状態である。

この意味での熟知に時間がかかり、よって再享受を可能とするというのはもつともであるが、その反面、一つ一つのパターンに注目するなら、それが把握され記憶されるや否や即その意義は失われると、ここでは考えられているはずである。なぜなら、「我々は何が起ころうとしているのか知っているので、それ以後の聴取においては、蓋然性のないものが蓋然的になり、予期せざるものが予期されるものとなり、予言は確認されることになる」からである。しかし、或るパターンが逸脱としてもつ意義は、「熟知とともに減少する」とは言っても、その到来が知られただけで失われるわけではない。「作品の熟知」にとらわれている限り、この事例は説明がつかないのである。

しかしながら、マイヤーが作品の再享受の可能性を論じた中にも、唯一この事例を説明することのできそうな部分がある。それは、鑑賞者の蓄積された経験の関与を論じている部分である。これの検討によって我々は、「作品の熟知」と「パターンの熟知」について、単に熟知の対象の範囲が違ふというだけでなく、そもそも「熟知」の意味が違ふこと、およびそれぞれの熟知が作品のトータルな意義の推移にどのように関与するかを、明らかにすることができるであらう。

三 作品の反復享受の可能性について

——「内化された蓋然性のシステム」の相関者としての音楽的意義

マイヤーは、反復聴取を可能とする第三の理由として、次のように述べている。

予期は、「学習された習慣反応(learned habit response)」であるところの「内化された蓋然性のシステム (internalized probability system)」に決定的に依存するが、これは聴き手の過去の音楽経験の産物である。したがって個々の様々な音楽経験は、この「内化された蓋然性のシステム」を、ほんの僅かであっても、変更して行く。この変化の過程は必ずしも歴史上の順序に従うものではない。例えばシューベルトを聴くことは、ストラヴィンスキーについての経験だけではなく、バッハについての経験にも変化を与え得る。

個々の作品の聴取によってこの習慣反応が変更を被る程度は、聴き手の過去の経験の広さと、その作品の様式的な新しさに依存する。前者について言えば、既により多くの作品を経験し、より多くの様式を熟知していればいるほど、彼の「内化された蓋然性のシステム」は、もはや如何なる作品の聴取からも、より少しの変更しか受けなくなる。後者について言えば、聴き手がよく知らない様式の作品よりは、熟知している様式の作品を聞く方が、この変更は小さい。その作品が既に聴いた曲であれば、更に小さい。

以上のような考察からマイヤーは、再聴取を可能とする三番目の理由としては、次のように述べている。「聴き手の予期がその後の音楽経験によって変更を受けてきた限りで、一つの作品は、再聴取においても、その興味と生命力を保持する傾向がある」(RM262)。

ここで留意すべきは、まず、「習慣反応」としての「内化された蓋然性のシステム」である。そもそも、一つの音楽的出来事が諸々の後続の出来事を、それぞれの蓋然性の程度を伴いつつ imply する、あるいは聴き手に予期させ

るといふのは、この「内化された蓋然性のシステム」のおかげと言ってよい。したがって、個々の出来事の蓋然性の高低すなわち音楽的意義の有無を判定するものも、このシステムによるといふことになる。すなわち、音楽的意義はこのシステムの相関者なのである。対象が初めて聴く曲であれば、そこに何ら問題は生じない。聴き手は、己のこのシステムに従って、聴取しながら時々刻々と到来する出来事の蓋然性を判定して行くことであろう。問題は、再聴取において、それらの蓋然性がどう判定されるようになるのかという点である。

マイヤーが反復聴取の理由としてここで述べていることを強い形で言えば、およそ次のようにならう。すなわち、一旦は意義を失った作品でさえ、その後聴き手のシステムが変化し、蓋然性の判定基準が前とは異なれば、再びその曲は意義を有し得るようになる、と⁹²。この主張は、出来事の到来を知っていることと、「内化された蓋然性のシステム」がその蓋然性を高いと判定することとが、本質的に別のことであることを意味する。ならば、一方で何が到来するのかよく知ってはいても、システムが蓋然性が低いと判定する限り、音楽的意義は本質的に維持される面をもつことになる。すなわち、初めての聴取だけではなく再聴取においても、記憶ではなくこのシステムに従う限り、到来がよく知られた出来事でもその意義が持続する可能性が開けるのである。

したがってそれは、畢竟、聴き方の問題であると言ってもよい。再聴取において記憶に従い、常にこの後何が到来するののか意識的に想起し、実際に起こった出来事をただ確認するというような聴き方をするなら、作品の意義は作品の熟知とともに減少し、やがては消耗されるであろう。なぜならこの場合、或る出来事の蓋然性は、ジャッケンドフの指摘する通り(MPA225)、その到来が完全に知られることによって、一になると考えられるからである。すなわち、音楽的意義は記憶の相関者となる。しかし、作品をよく知ってはいても、再聴取の毎にその動的構文の中に没入し、常にこの後何が到来するのかわ、記憶ではなくあくまで己の「内化された蓋然性のシステム」に従って、新たに予期して行くような聴き方をするなら、作品の熟知は作品の意義の減少に直接には無縁である⁹³。なぜならこの場合の蓋然

性は、記憶ではなく「内化された蓋然性のシステム」によって判定されるのであり、そして判定の基準は、その曲の経験だけではなく、聴き手のそれまでの全音楽経験によって規定されるからである。¹⁵ すなわち音楽的意義は、あくまでこのシステムの相関者に留まるのである。ジャッケンドフの「パーサー」説は、本質的に、自ずと後者の聴き方を我々に強いるものと言えよう。¹⁶

次に、マイヤーの理論に含まれていたもう一つの「熟知」、すなわちパターンの熟知の、この問題への関与を考えてみよう。以上見てきたように、「作品の熟知」が含意するところは、その中の一つの出来事に注目して見るなら、これがその作品において到来することを予めよく知っているということである。これとは対照的に、第二節で見た「プロセス、進行、図式の熟知」とは、或る特定のパターンを、それまでどれほど頻繁に聴いて来たかということが問題となっているのである。したがって、これは作品の再聴取に固有の問題ではない。初めて聴く作品においてであれ再聴取する曲においてであれ、この意味で既に「熟知」されたパターンに対しては、「内化された蓋然性のシステム」は初めからその蓋然性を高く判定することになろう。その限りで、もとは様式上の逸脱として高い意義を有していたパターンでさえ、聴き手の多かれ少なかれ長い音楽経験というタイム・スパンで見した場合、その意義は減少し、やがては消耗され得るのである。

そしてこの意味での「熟知」に伴う意義の減少・消耗については、ジャッケンドフの説をもってしても有効な反論とはならないように思われる。なぜなら、「内化された蓋然性のシステム」に照らして蓋然性の高くなった段階とは、音楽文法上の逸脱すら規範となり得る状態、すなわちジャッケンドフの用いた例で言えば、偽終止がもはや文字どおりの「偽」終止ではなく、あたりまえの終止となってしまう状態とも考えられるからである。勿論あくまで規範に對する逸脱であるという点は少なくとも形式的には残るとはいえ、この逸脱が当初純然たる逸脱としてもっていた効力は失われ得る。¹⁷

しかしながら、それにもかかわらずこの意味での「熟知」は、一つの作品のトータルな意義の磨滅という問題には、さほど関与しないと考えられる。なぜなら、一つの作品の中すべてのパターンの意義が同時に失われるということは、現実にはまず考えられないからである。マイヤーの第三の理由の根本は、判定の基準が常に他の作品の経験によって多かれ少なかれ相対化されてゆくことにあった。したがって、作品内の或るパターンの意義が減少しても、それと同時にあるいはそれにもなって、他のパターンの意義が増加するといったことも起こり得る。また一旦意義を失ったものですら再びこれを持つようになる可能性は、既にマイヤーが指摘していたところである。すなわち、この熟知によって意義を一旦でも失い得るのは、全体としての作品ではなく、その中の個々のパターンなのである。

まとめよう。まず、マイヤーにおける二つの「熟知」と音楽的意義との関係について。「作品の熟知」によって音楽の意義が減少し、やがて消耗され得るか否かは、根本的には聴き方による。記憶に従って聴くなら、熟知とともに意義は減少・消滅してゆくであろう。しかし内化された蓋然性のシステムに従って聴くなら、意義は持続し得る。そして「パターンの熟知」について言うなら、それは単に一つの作品だけの聴取の問題ではなく、聴き手の全音楽経験上の問題であり、一つの作品全体の意義の問題というよりはむしろ、作品を構成する個々のパターンがその様式内においても意義の問題である。この熟知によって、少なくとも或るパターンの意義が一旦は失われ得るということはあるだろう。

そしてジャッケンドフの「パーサー」説が有効なのは、基本的に「作品の熟知」に対してであり、この点はマイヤーにおいても「内化された蓋然性のシステム」によって説明し得るのである。よって、ジャッケンドフの説は、（認知メカニズムとしてのパーサー自体の是非については分からないが、少なくともこの概念の導入の結果もたらされる）音楽の熟知と享受に関する現象の説明としては、決してマイヤーを乗り越えるものではないと言える。

一つの作品の意義は、内化された蓋然性のシステムあるいはパーサーに従う聴き方をする限り、経験の蓄積によっ

て部分的に変動することがあるとはいえ、その意義のすべてが同時に失われるということは、まずないと考えられる。この結論が正しいとすれば、当初のマイヤーの根本前提とは裏腹に、特殊化された動的構文的な見地からでさえ、作品の永続的な反復享受の可能性が示唆されるのである。

結 び — マイヤーの様式論における転回

一つの作品が永続的に反復享受され得ることと、それを構成していた幾種類かのパターンが意義を失い、新たに生み出される作品においてはもはや用いられなくなるといったこととの間には、何ら矛盾はない。マイヤーが作品の意義について下した結論は、様式変化の場面におけるパターンの意義の消耗に引きずられるところがあったのではないか。いずれにせよ、熟知にともなう動的構文的な意義の消耗とは、作品の反復聴取の問題としてよりはむしろ、様式の変化において考えるべきことであると言えよう。

ところが、その後様式変化そのものがマイヤーの主たる関心事となってくると、次第に第二節で見たような考え方に、大きな変化が見られるようになる。『様式と音楽』と題された近著を見ると、もはやそこには「内的動的な仮説」という言葉さえない。結びに代えて、本考で論じてきた問題に関する限りで、この著作に言及することにした。

分析は当然細くなる。初めにマイヤーは、様式一般を次のように定義する。「様式とは、人間の活動においてであれ、人間の活動によって産み出された人工物においてであれ、一組みの拘束(constraints)の間でなされる一連の選択の結果、生ずるパターン化の反復(replication)である」(SM3)。様式は、選択肢のレパートリーを確立するような、一組みの拘束の存在するところに成立し得る。さらに諸々の様式、およびこれらを支配する諸拘束は、階層

的な構造を成す(SM13)。拘束の階層は、三つの大きなクラスに分けられる。すなわち、通文化的あるいは普遍的な拘束としての「法則(laws)」、文化内的な拘束である「規則(rules)」そして「様式の諸規則によって確立された諸可能性の間でなされる作曲上の選択」(SM20)としての「戦略(strategies)」である。「規則」の違いが、中世、ルネサンス、バロックといった様式の大区分をもたらし、「戦略」の違いが、下位様式としてのdialect(方言)を区別する。

様式と拘束のこのような階層化に対応して、マイヤーは様式の変化についても次の三種を区別する。すなわち、主として個々の作曲家のidiom(語法)の中で生ずる「発達的变化(developmental change)」、dialectと戦略のレビューで起る「趨勢的变化(trended change)」、規則のレビューで生ずる「突然変異的变化(mutational change)」である。この中で、変化の仕方において内的動的仮説に最も近いのは「発達的变化」と思われるが、これはもはやidiomのレビューでしか考えられていない(SM101-2)。そしてdialectのレビューでは、「殆どの趨勢は、音楽外的なパラメーターによって、決定的に形作られる」(SM102)と言う。「音楽外的なパラメーター」とは、「最も直接的かつ顕著には、イデオロギー、社会史、そして演奏の諸条件」(SM20)である。

これを「様式の周期的変化」や「内的動的仮説」と言われていたものと比べれば、そこには百八十度の転回があると言っても過言ではない。事実マイヤーは、この著作の序において、様式変化の本質についての自分の考えが、internalistの立場から、externalistのそれへと変わったことを明言している(SM1x)。

この立場の変更の背後には、音楽一般への、さらには文化一般への、マイヤー自身の洞察の広がりや深まりが見出される。様式変化の本質的要因をその内部に求めるといふ立場は、物事は常に変化するのが当たり前と見る見方に他ならない。現にマイヤーは、『音楽における情動と意味』では「様式生成のこの過程は、西洋音楽の歴史においてのみならず、東洋音楽や原始的な音楽においても多く見られる」(ENM66)と言っていた。ところが『音楽、芸術と理

念』になると、「幾つかの様式は長い時代にわたって実際静的であった」(MA115)と言い、内的動的仮説を提示しながらもそれが有効なのは、唯一西洋の音楽史の、しかも中世から今世紀の前半までと言うようになる。ならば変化はもはや、いつでもどこでも普通に起こることではない。すなわち、それは、文化的社会的に条件づけられたものと考えざるを得ない。よってマイヤーは改めて、人は何故変化を、新しき(novelty)を求めるのかを問うことになる。¹⁷⁾様式変化についての内的動的仮説、および音楽的意義についての特殊化された動的構文的な見地の根底には、人は常に熟知したものを捨て新しいものを求めるはずだという大前提がある。ならば、この前提が崩れた『様式と音楽』においては、もはや音楽的意義が直接取りざたされることはないにせよ、マイヤーの様式観における変化が、「音楽的意義」観における変化をも、示唆しているように思われるのである。

主なテキストと略記号

マイヤーとジャッケンドフのテキストからの引用および参照は、以下の略記号とともに頁数を括弧に入れて本文中に示す。

EMM: Meyer, *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, 1956.

RM: Meyer, "On Rehearing Music", *Journal of the American Musicological Society*, Vol.14, No.2, 1961, pp.257-267. (MA142-532頁参照)

MA1: Meyer, *Music, the Arts and Ideas*, University of Chicago Press, 1967.

SM: Meyer, *Style and Music*, University of Pennsylvania Press, 1989.

MPA: Jackendoff, "Musical Parsing and Musical Affect", *Music Perception*, Vol.9, No.2, 1991, pp.199-230.

註

- (1) 例えば次を参照のこと。根岸一美「L・B・メイヤーにおける音楽の referential な意味の問題」、東京大学美学芸術学研究室編『美学史論叢』、勁草出版サービスセンター、一九九三年、四三頁。(また情報理論との関連については、)徳丸吉彦「情報理

論からみた音楽、竹内敏雄監修『講座美学新思潮3芸術記号論』、美術出版社、一九六六年(第三版)、二七三頁以降。

- (2) 本考ではこの「意義」を、『音楽における情動と意味』における「意味(meaning)」とは区別して考えることにしたい。マイヤーの「意味」およびその類似概念には常に移ろっている面があり、微妙な問題も指摘されている(波多野誼余夫「音楽の情報論的接近」、『音楽学』第14巻(一九六一年、四一—四六頁。戸澤義夫「音楽の意味と形(一)——マイヤー再考——」、今道友信編『美学史研究叢書第四輯』東京大学文学部美学芸術学研究室、一九六六年、八一—八七頁)。だがごく単純化して二項系列で捉えらるゝ、まず最初の著作の題名となっていたのは、諸音の間の関係としての(具現的embodied)意味」と、その関係が予期せざるものである場合に生じ得る「情動」であった。そして我々の取り上げる主テキスト「音楽の再聴取について」の用語法に限って言えば、「implication」が「意味」に相当し、「意義」はむしろ「情動」に対応すると考えてよい(さらに「意義」は、後に見るように、情報理論で言うところの(ランダムネスとしての)「情報」に対応させて考えられている)。

両系列の間で微妙な問題を生じた原因として、当初から、意味と情動との、いわば否定を介した同一視が行われていた点が挙げられる。すなわち、音の関係(すなわち意味)が聴き手のうちに生ぜしめた「予期が、一次的に禁止されるか永続的に阻害されるとき、情動が引き起こされる」(ENM3)というのが基本的なテーゼであったが、場合によっては情動の代わりに「意味の対象化(objectification of meaning)」が引き起こされるとされる(この限りで意義は、否定によって対象化された意味であると言いうことができよう)。さらに、こちらが実際聴き手において生ずるかは、その聴き手の性向(disposition)と訓練によるとも言われている(ENM38-40)。

この点は、「音楽の再聴取について」においても、「音楽のプロセスに対して、認知的に反応する傾向のある聴き手もいれば、情動的に反応する聴き手もある」(ENM257fn)という形で再認識されている。よって以下本考では、初期マイヤーからの引用は勿論のこと、他の論者からの引用においても、「情動」等の用語が出てくれば、これを「意義」と読み換えることにしたい。「意義」といえ「情動」といえ、要は音楽の享受が何に存するかが問われているのである。

- (3) 村尾忠廣「音楽の認知と学習のプロセス」(八)、『音楽鑑賞教育』一九六三年三月号、七頁。

- (4) 個人的な通信による(記してここに礼を述べたい)。村尾氏には、その後このテーマに関する学会発表があり(「知りながら知らない」と信じ入ることによって生じる音楽の意味と情動」日本音楽学会第43回全国大会口頭発表、一九九一年)、笠原潔氏によるその要旨が『音楽学』(第三八巻、第三号、一九九一年、三九—三三頁)に掲載されている。

- (5) これについては第三節で詳しく検討することになる。

- (6) ただし全面的に否定するのではなく、意義が失われた後また甦り得るという論法で、かの信念を救おうとしている。先に引用した「傑作が消耗されるという事実と直面する」の後、マイヤーは次のように続ける。「このことは、一見、我々を不安に

させ、落胆させる。しかし、二つの考察が我々を絶望から救ってくれるだろう。・・・第二に、より重要なことであるが、新しい作品が必要とされ、新しい様式が展開されるのは、部分的には、熟知した作品と慣れた様式が消耗されるからである。そしてこれら新しい作品と様式は、我々を——我々の耳や精神や習慣反応を——変えることによって、逆説的ではあるが、それらが創られた結果追いやられるはめになった当の作品や様式を取り戻し、再びこれらに生命を与え得るのである」(EMM 267)。

(7) 序でも触れたように、ジャッケンドフは、マイヤーのナンバリングした個々の理由に対して反論を加えているが、それらは概ねそれぞれの理由が通用しない状況が考えられるというものであり、既に我々の見たように(またジャッケンドフ自身も認めているようにMPA225)、マイヤーも既に自覚していたところであった。むしろ注目すべきは、ジャッケンドフが論点六として取り上げた次の批判である。

マイヤーは、自らの提出した五つの理由がすべて通用しない状況でさえ、聴き手は「かつてと同じほど」享受して再聴取するであろうかと問うていたが、彼の理論の予測するところは、反復聴取によって情動は限りなく零に近付くというものである。したがって、「予期理論にとつて関与的なテスト・ケースは、聴き手は熟知した作品を同じ程度享受し続けることができるかどうかではなく、むしろ少しでもこれを享受し得るかどうかである。・・・熟知が、その作品の諸々の出来事への驚き、衝撃あるいは失望の全体的な損失に繋がるのは当然である。マイヤーは、自分の理論を救うために、これを捨てるための基準としては強すぎる基準を主張しているのである」(ibid.)。ここで「強すぎる基準」という批判は論理的にもっともであり、マイヤーはこの箇所を訂正しなければならぬであろう。とはいえ、マイヤーが自分の理論をすべて捨てねばならぬのかということ、必ずしもそうではない。なぜなら、マイヤー自身は、事実、(少なくとも一旦は)意義が失われ得ると考えていたからである。

しかしながらこの批判は、少なくともマイヤーの言う「実験による確証」の無意味さを図らずも露呈しているように思われる。五つの理由がすべて通用しない条件下で「少しでも」という基準が示唆する被験者の環境は、一体如何なるものであるか。正常な音楽の聴取とはとても言えないことは確かである。

(8) *A Generative Theory of Tonal Music*, MIT Press, 1983.

(9) この段階での「様式」の定義は次の通りである。「音楽の様式とは、一つの集団に属する人々によって共通に理解され使用される音の諸関係の、多かれ少なかれ複雑なシステムである」(EMM45)。

(10) 次を参照のこと。「多かれ少なかれ蓋然的な後続の出来事を、指示し(indicate)‘imply’し、あるいは聞き手に予期させるように導く一つあるいは一群の音が、特定の様式システム内の音楽的ジュエスチャーあるいは音の項である」(EMM45)。

(11) 「内的動的仮説」とは、「二つの様式は、一旦その素材、形式、シンタックスに関する基本的前提が確立されたなら、それ自

体の内的にして固有の動的な過程に従って、それ自体の仕方で変化あるいは展開する傾向がある、というテーゼ」(MAH14)である。

(12) この点とはとりわけ註(6)の引用において明らかである。

(13) まさにこのような聴き方を促す要因の一つが、マイヤーが第五の理由として挙げていた「美的イリュージョン」であると言

える。これについては村尾に、心理学者佐伯胖の擬人的認識論を援用した興味深い敷衍がある(前掲書、二九年月号(言号))。

(14) この点については、マイヤーのこの論文が出る以前に、既に波多野が再享受可能の理由として述べている次の指摘が、示唆に富む。波多野は、「内化された蓋然性のシステム」(波多野の訳語では「内化された確率系」)を、認知心理学で言う「長期的な認知的シエマ」として捉え、これが「これまでの多くの音楽的经验を含むものであるから、比較的恒常性を保ち、ひとつの作品をきいたくらいで大幅に変化することはない」として、このおかげでよく知っている曲でも楽しんで再聴取ができるのだと言う(前掲書、三二頁)。この考察が正しければ、先に挙げた事例(聴き手が、その到来をよく知っている逸脱を、むしろ積極的に求めて、音楽を再聴取すること)が、マイヤーの理論に沿っても十分に説明できることになる。

(15) ジャッケンドフのパーサー説は、その恒常的な作用や記憶からの独立性の強調ゆえに、一見聴き方の問題からは無縁であるように思われる。しかし、無意識的なパーサーの内部が如何なる状態であろうと、我々にとって重要なのはあくまで意識内での音楽の享受であり、この点彼の説も聴き方の問題と無縁ではあり得ない。第一節での最後の引用文で「聴き手が音楽に注意している限り」、註(7)の引用文で「熟知が……全体的な損失に繋がるのは当然である」と言われていたことに留意したい。

(16) 今日の和声論の教科書においては、少なくとも最も単純な形での偽終止は、Vの和音の次に来る通常の選択肢の一つに過ぎず、聴き手が「欺かれる」というほどのものではない。

(17) この問いに対してマイヤーは次の理由を挙げている(SM106-22)。作曲家の気質(temperament)、様式的な状況(すなわち、規則や戦略相互の、あるいは人間の認知の法則との、さらにはイデオロギー的／美的価値との、矛盾や両立不可能性)、一般的文化的条件(変化そのものへの文化の一般的态度)、特定の文化的／音楽的条件(例えば、演奏の物理的な背景、テクノロジー、伝達(transmission)のための手段、音楽理論)である。

以上見たようなマイヤーの根本的变化は、彼が「不変性の公理(axiom of constancy)」と呼ぶところのものに集約されよう。「変化に注意を向けることは、暗黙のうちに、変化が説明を求めるものであることを仮定することであり、相關的に、永続が存在の規範であることを認めることである。かくして不変性の公理が、歴史的解釈だけではなく、人間の殆どすべての種類の理解の根底にある」(SM88)。