

音楽的知覚の意味と形成についてのアプローチ

Approach to Meaning and Formation of the Musical Perception

新 名 和 子

C. E. Seashore, J. L. Murcell, M. Schoen など、おもにアメリカの心理学者達の努力によって、現代の音楽心理学は、客観的実験心理学の方法を通して、独自の科学的な研究立場を確立した。その実験音楽心理学の流れを汲んで、R. W. Lundin は、1953年、新しい行動主義の立場から、音楽美や音楽才能を、文化的環境との相互行動 (Intervihavior) の蓄積としての個体の生活歴に求める観点を、実験を通して樹立したのであるが、今日の音楽心理学は、その実験科学的方法によって、複雑高等な個体の精神現象をとらえるまでに発達している。

しかし、この実験音楽心理学以前、すなわち H. Riemann から、20世紀初頭までの、おもにドイツを中心とした音楽心理学は、まだ哲学と未分化で、非常に思弁的であり、両者の研究の内実および領域は、はっきり区別できなかつた。²⁾ たとえば、T. Lipps, Müller-Freienfels, E. Kurth らは、哲学の心理学化の傾向に影響を受けて、生の記述説明にむかう了解心理学的方法、あるいは現象から本質、直観をめざす現象学的方法を利用して、音楽体験や体験された音楽作品の構造を解明しようとした。

こうした状況の中から、客観的な実験音楽心理学が引き出された理由は、あまりの思惟過剰に対する批判であり、意識主義にとらわれていては、心理学が哲学から離れて、独自の学問としての地位を持つ余地が見出されなかつたことにあるだろう。この点が、現代の音楽心理学の存在意義となっているように思う。

さて、行動主義的立場を強調する現代の音楽心理学は、「音楽に関係した行動が、個体的条件と環境からくる刺激としての音楽の条件によって、どのような影響を受けるか。」ということの問題にしているが、しかし、その行動を、そのまま記述するものではない。K. Lewin の言うように、行動 (Bihavior) は $B = f(P, E)$ であらわされ、行動する個体 (Person) と行動の環境 (Environment) との関数である。すなわち心理学は、行動が個体および環境とどのような関数関係にあるのかを分析して、体系をたてるもので、音楽心理学も、この例にもれない。

しかしこうした実験方法の充実にもかかわらず、その心理学的研究が、しばしば、音楽の希薄さを感じさせるのはなぜだろうか。その原因は、本来有機的な人間の音楽行動を、数量的に測ろうという実験方法の性格のために、科学的方法に頼りすぎたり、あるいは数字を信

じすぎて、その数量的結果ばかりが強調されがちな点にあると思う。

人間の行動の軌跡を、そのとおり正確にたどることは、哲学でも、心理学でも不可能であると言われる。今日の音楽心理学は、その科学的な方法で「音楽と人間の生きた関係」にかなりの線までせまろうとしている。けれども、実際には人間の行動のうち、科学的に測定できるものは限られていて、したがってその行動の軌跡は断続的にしかとらえられない。ある行動からある行動へ移行する際の因果関係は量的に測ることはできない。断続的な軌跡の間をうめて、前後の行動を関係づけるものは、おそらく意志であろう。心理学的に測定できるものはともかくとして、心理学的に測れない意志についての知識は、行動を全体的に把握するために非常に重要であると思われる。

音楽心理学においては、意志は測定の対象とされない。したがってわれわれは人間の本質的要素である意志の側面を除外して、人間の行動を測るという測定方法の効用と限界を知った上で、実証的なデータを扱うようにすべきである。またデータのみで説明できない部分すなわち意志は、客観的観察と考察によっておぎなわれる。それは、データの真評性と同じ程度に重要で、むしろ、並行して行われるべきであろう。

このように心理学においては、たとえば「意志」に代表されるように、美学では扱えても心理学では扱えない項目がいくつかあるが、そこに実験心理学の限界があるように思え、人間が有機体であることを考えれば心理学が扱えないものこそ重要で、本質的であるような気がする。それは記述することはできても科学的に測定することができないという理由があるからだろうが、実験心理学に対して一種の不満は隠せない。歴史を眺め見ると、同様な反省的狀況が見い出せる。互いに立場を異にする実験的心理学と思惟的心理学は、過去においても何度か対立し、立場をゆずり合っている。

そこで、その「意志」という問題をヒントに、音楽を音楽たらしめている知覚の意味や構造について、若干の考察を加えていく内に、何らかの音楽的知覚のプロファイルがとらえられればよいというほどの意味で、試みに小論をまとめてみた。したがって小論は知覚の概念づけをするのが目的ではないが、方法としては主として美学心理学的な方向をとったつもりである。概念的な意味でまだまだ用語の不備があるが、その徹底は今後の研究にまわしたい。「知覚」の問題や「音と意識の関連」の問題は、美学では、しばしば「音楽聴 Musikhören」の問題として扱われている。音を知覚することなしに音楽は存在しないとすれば、音楽的知覚の問題は、単なる享受という次元を越えて、音楽の存在様態や形式や創造の核心に触れることになる。そこで、本論では知覚を広義な意味にとらえて、生理的、聴覚的にきくことから、意志的にきくこと、記憶、理解、美的直観までを含めて扱っている。

まず最初に、音楽を形成していくプロセスにおいて、きくことがどの様に働き、意識とかわっていかを考えてみたい。

音楽において、音進行は、きくことによって、しかもききながら形成されていく。きくことは手段であるばかりでなく、それ自体が形成作用の主体として成立している。前にきいた音、今きいている音、これからきく音といった一連の音は、常に、前の音が前提となって、有機的な前後関係をつくり出している。つまり、次にきくべき音、ききたい音は、前との関連において引き出されるのであり、したがって1つの音進行は、聴覚の意志の方向を示していると言える。

ここから、きくいうことのと心理的な機構は、基本的に次のように言えるのではないだろうか。今きいた音は、意識的あるいは無意識的に記憶され、前の経験の上に重ねられる。そしてその蓄積された経験は、次にきく際の知覚の基礎となっている。その聴覚的基礎の上に、今度は積極的にきこうとする知覚の主体性が生じる。このきくことの積極的、自発的意味が、さらには、音楽行動における創造性、あるいは意志性、自由性(「このように演奏したいとか作曲したい」)を生じることになる。

たとえば作曲活動は、無限に豊富な可能性の中から、自己の意志にしたがって選択を行いつつ、音進行を形成していく。しかし、その選択は、瞬間瞬間のきまぐれな選択ではなくて、ある実現へと向かう目的意識をもって、意志的に志向された選択である。前進への選択の意志は、すなわちさらにききつづける意志であり、きかれるものとしての音楽材をもって、ききつつ形成し、産出していく。たとえば、最初に音を選択する時でさえ、音を使うか、使わないかの両極端を含んで、180度の可能性がある訳だから、そういう意味からすれば、作品の実現の可能性も無数にあるだろう。素材や作曲技法など、無数の可能性の中から、どれを選ぶか、それはまったく自由であり、作曲家の意志にまかされている。

受動的にきく段階、聴覚的にきく段階は、ただ一方的にきかされるだけで、そこに自由はない。しかし、たくさんきいた経験の中から、積極的にきこうという姿勢が生まれると、知覚にも意志性が生じて、どのようにきくかということが、きくことの無限の可能性の中から自由に選択されるようになる。

その選択の意志、つまりきこうという意志(「この音を使ってこの様に音楽を作りたい」)によって、個々の作品は、もろもろの作風を産出することになるのである。これをさらに拡大解釈して考えれば、歴史的に作風あるいは様式を変遷させているのは、選択する意志を持った知覚であると言える。したがって、1つの音楽様式の変化は、新しい知覚のあり方を規定し、また新しい知覚のあり方が、音楽における様式の変化をおこしている。この意味では、音楽の歴史は、音楽的知覚の歴史であると言える。

ここで、無音つまり音(音楽)が鳴っていない時の、知覚の状態を考えてみよう。²⁾

音をきくという行為には、実際に鳴っている音を聴覚的にきくことと、実際には音は鳴っていないけれど、心の中に想像的にきくことの2つがある。さらに細かく分析すると、実際に音

が鳴っている時、ただ生理的に、無意識にきく場合と、意志的に、意識的にきく場合とがある。音が鳴っていない時も、同様に2通りのきき方がある。しかし、実際には、人間は音が鳴っている時には意識的にきいているかというと必ずしもそうではないし、音が鳴っていない時は、まったくきいていないかというところではない。音が鳴っているのに、まったくきいていない時もあるし、音は鳴っていないのに、かえって何かをきこうとする心理が働く。無音の場合にも、我々は確かに音をきいている。ある時は、非常に積極的に、創造的に。ある時はまた、われわれの過去の音楽的経験が、ほとんど無意識に、反応的に働くのかもしれないが、無音の沈黙の間も、想像的にきくことで、無数の音でみたされる。そこに、どんな音をきくのかは、おそらく個人の音楽的経験を何らかの程度、反映しているにちがいない。

次に、「知覚」に影響をおよぼしている、外的な要因について考えてみよう。外的な要因には、歴史、文化、教育などがあるだろう。

歴史的にみると現代のわれわれの音楽的知覚は、音楽の起源以来の歴史の変遷の上に成立している。現代は歴史の流れの最終時点であると同時に、知覚の最終時点である。したがって、いうならばわれわれの耳は、歴史の流れをくんで、すでに2千余年の音楽の歴史を抱有していて、知覚からその歴史性をまったく消し去ることはできないであろう。

環境的にみると、知覚は、生まれた時代の文化の影響をいやおうなしに受けている。

また、音楽教育は、常に歴史の振り返りの中に行われていて、主として17C～18Cの和声音楽を教育の対称としているから、その結果、われわれは自動的に音楽的基礎として、古典的機能の感覚をもつことになる。その意味で、われわれの耳が、古典的機能に束縛されていると言えなくはない。共通の言語が人間の意志の素通をはかるように、音楽的意志の伝達は、共通の約束のなかで、はじめてその目的を果すのであり、したがって、機能理論はその共通の約束として、音楽の根底に働いている。

すべての音楽は、広く理解されたいというコミュニケーションの願望を内に持っていて、理解されることを望まない音楽は存在しない。1つの作品なり、演奏なりが公開されることは、公衆に対して問いかけ、理解を求めているのである。ここからも機能の必要性が納得できるであろう。機能と和声以前のポリフォニー音楽の時代でも、音階を構成する音に対しては、すでに機能的な考え方があったし、機能と和声以後は、その機能の破壊を目指しているという歴史的な流れがある。機能理論は、物理的必然と心理的要求を生かすために合理的に体系づけられたものである。われわれの知覚が歴史からまったく自由ではないように、機能の感覚からも完全に自由になれないと思う。むしろ、心理的には、われわれは古典機能ではない、独自の機能をきこうとするのかもしれないのである。その証拠は、言語学習の過程に非常に本質について暗示されている³⁾。

次に、船山氏の論文（音楽学第16巻）から音楽的知覚についてのいくつかの論文を紹介しておく。

音楽的な耳は、あくまですぐれた音楽的法則と論理の中で音を知覚していくが、E. Kurthは、われわれは耳でなく意志できくのであり、音楽的知覚は音楽のダイナミックをとらえていく行為である。（Musikpsychologie 1931）と述べている。また、H. Mersmannは、「音楽聴の本質は、すでに過ぎ去ったものを現にあるものの中に同時にきくことであり、自らの中に緊張をもたらすことである。」（Angewandte, Musikäthetik 1926）と定義している。ダイナミックとかシュパヌクといった概念は、古典的機能、すなわち調性構造や、主題法、拍節法に支えられていて、音楽は調性や拍節構造を支点とすることによって、必然的な理論や連続性の内部で有機的な統一像を結ぶのである。たとえば、一つの旋律線がバラバラな音の位置の変化や、ジグザグな線としてわれわれにきこえないのは、主音と属音の有機的な力学的関係によっているためである。この場合、音楽的知覚は、一つの明確な方向性の中で営まれ、音楽を一つの緊張関係としてとらえる。また、音楽的知覚から記憶と期待の働きを閉め出すことは不可能で、たとえばソナタ、フーガというような形式は、明らかに音楽的意識の記憶・回想＝期待・予想によって成立している。しかし、古典的な調性や拍節法や主題法という支点をしないで喪失していく20世紀の音楽においては、音楽的知覚もこれまでとはまったく異なる性格を持つようになるという。

H. Eimertによれば、「20世紀に入って、《緊張音楽》から《空間化された音楽》へ、《生成する音楽》から《点的な音楽》へと様式の変遷がおこり、新しい様式において重要なのは空間点と時間点の一致した《Ton=Punkt》を知覚することであり、《Ich》はたえず《Jetzt》をとらえていく。」（Atonale Musiklehre 1924）という。20世紀の音楽の創作思想には、この様にまず音を有機的素材としてではなく、超越的対象として措定しようとする思想が共通して認められ、音を内面の心理的なものと同一視することは許されない。したがって記憶・回想＝期待、予想といった心理的知覚作用はひとまず否定されて、なによりもまず過去や未来の時制から離れた瞬間的な音楽の知覚作用を重要視する。今きいている音とその前後の音を心理的、有機的に関係づけることは意識にさけられる。《終りのない変奏形式》《迷宮としての形式》《モメント形式》《多方向形式》といった新しい形式は、新しい音楽的知覚の方法を実現するために創りだされたものである。

しかし、いくらミクロ的に切断された音でも、われわれはそれらの個々の音の群や音群の濃度や音色やテンポをきき、そこで確実に一つの音楽の持続をとらえる。どんなに耳新しい音楽でも数多くきけば、きいた経験はやはり確実に記憶として蓄積され、次にきく際の理解の基礎となる。ここにおいてもやはり、音楽的知覚から記憶と期待の働きを閉め出すことは不可能で、人間にとってやはり生の過程（Lebensvorgang）をきくことこそ最も自然であろう。とす

音楽的知覚の意味と形成についてのアプローチ

れば、Eimert の理論やその他の作曲家の思想は、未来への期待と過去への記憶にしばられた図式的な音楽のきき方に対する抗議であったと考えられるのである。

音楽的知覚の構造は人間の心理的側面にしばられている。それを同時に音そのものの有機性にも影響を受けている。音楽は前の音との関連によって形成されるが、一方、後の音が前の音を引っばっているということもある訳で、その意味で有機性そのものについてのさらに深い考察が必要であると反省させられる。

以上、非常に素雑な考察に終始しているけれど、この小論を今後知覚についての心理学的な考察をすすめていく上で、一つの足がかりとしたいと考えている。

(大学音楽学部副手)

参考文献

- 1) 心理学が哲学から分離しはじめるのは、19世紀からである。
- 2) 音を音楽と入れ替えて考えてもいい。
- 3) 誰かが話すのをきいているとき、われわれは、その人が言っていることを覚えられるし、たえず考えていく上の基礎となる先行の言葉に意味を与えることによって、その人が言うかもしれないことを予想しうる。われわれは、思考の基礎的理論に基いて、よく知っている言葉の、よく知っている体制化を再体験するから、言われたことを記憶できる。フレーズは結合して完全な思考をなす。

Leonald Majer : *Emotion and Meaning in Mnsik* 1956