

レナード・マイヤーの音楽論および米国におけるその学際的受容
——音楽理論と音楽心理学／音楽美学／ニュー・ミュージコロジー——

平成 26 年度入学
2314909 小寺未知留

目次

序論	1
0.1. はじめに	1
0.2. 本論文の背景	2
0.3. 先行研究	22
0.4. 本研究の意義	30
0.5. 章構成	31

第1章

米国の音楽心理学と音楽理論の領域におけるマイヤー受容の変遷、 および、それを介した両領域の関係性	33
1.1. はじめに——本章の目的と構成	33
1.2. 本章での議論の諸前提	34
1.3. 調査対象	46
1.4. 心理学・音楽心理学系の学術誌、音楽理論系の学術誌でのマイヤーへの言及・論及	49
1.5. マイヤーの音楽論の音楽心理学と音楽理論における受容とそれを介した学際的關係	64

第2章

米国の音楽美学領域におけるマイヤーの音楽論の受容、 および、それを介した音楽美学と音楽理論との関係性	67
2.1. はじめに——目的と対象	67
2.2. 音楽美学史の概観およびその中でのマイヤーの位置付け	68
2.3. マイヤーのアカデミック・キャリアにおける美学の位置付け	77
2.4. 音楽美学領域におけるマイヤー受容	81
2.5. 音楽美学と音楽理論におけるマイヤー受容の比較	90
2.6. 小括	100

第3章

マイヤーと最初期のニュー・ミュージコロジー	102
3.1. はじめに——本章の目的と構成	102
3.2. 本章での議論の諸前提	103
3.3. カーマンの『音楽を熟考する』の要点	112
3.4. マイヤーの批評的分析	118
3.5. マイヤーとカーマンの主張の相違に見る 最初期のニュー・ミュージコロジーと音楽理論の関係	128

第4章

〈ポストモダニズム〉を論じるマイヤー、 および、〈ポストモダニズム〉に抗するマイヤー	132
4.1. はじめに	132
4.2. 揺動的停滞に対する他の研究者の議論	134
4.3. 〈ポストモダニズム〉に対するマイヤー自身の論及・言及	152
4.4. 〈ポストモダニズム〉に抗する研究者マイヤー	158
4.5. 小括	164

結論	166
5.1. はじめに——揺動的停止の中のマイヤー	166
5.2. マイヤーの音楽論の受容	166
5.3. さまざまなマイヤー像	168
5.4. 音楽理論と他領域とのマイヤーの音楽論を介した関係性	169
5.5. 展望	170
5.6. 総括	170

参考文献・Web サイト	172
--------------	-----

付録	195
----	-----

謝辞	198
----	-----

序論

0.1. はじめに

0.1.1. 本論文の目的

レナード・マイヤー¹ Leonard B. Meyer (1918~2007) は、戦後米国を代表する音楽研究者のひとりである。彼の音楽論は、基本的には音楽理論の領域に与するものであるが、音楽を対象とするさまざまな研究領域に影響を及ぼし、学際的に受容されてきた。そのため、その受容の詳細を明らかにすることは、音楽研究史におけるマイヤーの位置付けを検証する上で不可欠であるだけでなく、研究領域間の関係性についても多大な知見を提供するものである。しかしながら、具体的な資料をもとにその受容の詳細を論じた先行研究は見当たらず、彼を介した学問領域間の関係性についても、これまで十分には論じられてこなかった。

そのため本論文では、マイヤーの音楽論を対象とし、米国におけるその受容の詳細を具体的な資料を通して明らかにする。対象とする期間は、彼の初著『音楽における情動と意味 *Emotion and Meaning in Music*』が出版された1956年から、本論文が着目する諸領域の画期とされる80年代初めまでである。そして、それを通して、マイヤーに投影されてきた多面的な研究者像、また、戦後米国で展開されてきた学問領域としての音楽理論と他の音楽研究領域・研究潮流——音楽心理学、音楽美学、ニュー・ミュージコロジー——との、マイヤーを介した関係性を明らかにする。

0.1.2. 本論文の基本的な立場

本論文の意義を簡潔に示すために、背景の詳述に先立ち、次章以降の議論の基本的な立脚点を明らかにしておく。各章で確認するように、マイヤーの音楽論は、音楽理論のみならず、音楽心理学や音楽美学、またニュー・ミュージコロジーを含む音楽意味論²にも多大な影響を及ぼしてきたとされる。そのため、マイヤーの音楽論の受容（以下、マイヤー受

¹ 「メイヤー」と表記するものもあるが、徳丸と北川の手になる『新訳 音楽のリズム構造』（2001）の「訳者あとがき」（286）に従い、本論文では「マイヤー」で統一する。

² さらに、本論文では論及しないが、民族音楽学や音楽情報科学にも影響を与えたとされている（Temperley 2007: 19, Kerman 1985: 109）。

容)には、音楽を対象とする各学問領域の性質やそれらの間の関係性が少なからず反映されていると言える。本論文が明らかにするのは、まさに、マイヤー受容に反映された学問領域間におけるマイヤーの位置付け、および、学問領域間の関係性である。先行研究においても、音楽を対象とする研究領域間の関係性が論じられることはあるが、マイヤーに特化したものは見当たらない。本論文では、マイヤーに焦点を絞ることで、先行研究では指摘されてこなかった学問領域間の関係性の細部を提示することになる。そのため、本論文は、マイヤーという研究者に対する理解のみならず、複数の学問領域に跨る戦後米国の音楽研究史の理解に、大きく貢献するものと言える。

また、音楽研究も、作曲行為や演奏行為などと同様、音楽に関わる人間の営為であることに変わりはないため、音楽文化の一形態であると言える。この前提に立つと、学術的な論文や著作は、先行研究であると同時に、その音楽文化に関する歴史資料とみなされ、主な検証の対象ということになる。そのため、次章以降では、主に学術的著述が検証対象となる。また、本論文で「音楽研究」という言う際、音楽を対象とした学術研究を包括的に指している。そのため、その中には、音楽史学や音楽理論、民族音楽学、音楽心理学、音楽美学、音楽音響学など、さまざまな学問領域が含まれることになる。そして、それら学問領域の間には多様な関係性が存在しており、それらの関係性もまた、音楽研究として現出した音楽文化の一側面を構成していると考えられる。これらを踏まえると、本研究は、音楽研究史の理解に貢献するものであると同時に、戦後米国の音楽文化の理解にも一定の知見を提供するものである。

0. 2. 本論文の背景

0. 2. 1. マイヤーに対する今日的評価とその学際性

レナード・マイヤーは、20世紀後半に活動した米国の音楽研究者で、音楽理論や音楽美学、音楽史に関する著述を遺している。今日指導的な立場にある理論研究者の多くに影響を与えた存在として広く認識されているだけでなく、例えば『ニューグローヴ世界音楽大事典 *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*』（第二版およびオンライン版³）で

³ F. E. Sparshott/Naomi Cumming 2001、および「グローヴ・ミュージック・オンライン *Grove Music Online*」における「Meyer, Leonard B.」の項目を参照のこと。ちなみに、両版の間には、マイヤーの死没に伴う時制の変更が認められる。

は、体系的な研究と歴史的研究を統合するその手腕が高く評価されている。そして、特筆すべきは複数の分野に亘る彼の学術的関心の広さであり、彼の音楽論では自由自在にそれらの知見が援用されている。マイヤーと親交のあったジョセフ・カーマン Joseph Kerman によれば、「音楽の真の大学者マイヤーは、その根気強い一連の論文において、美学、[音楽]理論、現代性、批評、歴史の中心的問題とそれに伴う多くの周辺的問題を通して、多量なりと体系的に研究を」⁴行っており、そのため、ときに「音楽研究の系統的範疇に簡単には当てはまらない思索家」⁵であった。また、複数の分野において彼の音楽論は論及され、その受容は学際的な過程を辿っている。

本研究はその学際的受容を追うものであるが、ここではまず、その一端として、各領域における彼の先駆性に言及した 21 世紀の 2 つの書籍を引用しておこう。これらの研究書はそれぞれ、音楽心理学と音楽情報科学の領域に分類され得るものである。

マイヤーの最初の著書である『音楽における情動と意味 *Emotion and Meaning in Music*』（1956）では、プラグマティズムやゲシュタルト心理学を援用した音楽意味論および音楽情動論⁶が構築され、聴き手の知覚や「期待 expectation」を重視する独自の見解が提示されている。その内容は、第 1 章でも改めて確認するように、1980 年代初めに隆盛を見た音楽心理学にとって、ひとつの参照点あるいは「古典」として機能してきた。音楽心理学領域の研究者デイヴィッド・ヒューロン David Huron は、その先駆性について次のように述べている。

1950 年代、高名な音楽学者レナード・マイヤーは、聴取体験における「期待」の重要性に注意を促した。[中略] 音楽理論に関する著作として、マイヤーの取り組みは、心理学的な説明にもたびたび訴える点で先駆的なものであった⁷。

⁴ “A genuine polymath of music, he has more or less systematically worked his way through the central problems of aesthetics, theory, modernism, criticism, history, and a great many of the attendant peripheral problems, in a series of patiently argued treatises.” (1985: 107)

⁵ “[...] a thinker who doesn't slot in easily into the regular categories of academic music study.” (1988: 2)

⁶ マイヤーの音楽情動論がジョン・デューイ John Dewey の情動論だけでなく、精神分析の流れを汲むジョン・マッカーディ John MacCurdy の情動論もまた援用していたことについては、小寺（2017）を参照のこと。

⁷ “In the 1950s, the renowned musicologist Leonard Meyer drew attention to the importance of *expectation* in the listener's experience of music. [...] As a work of music theory, Meyer's approach was pioneering in its frequent appeals to psychological explanations.” (2006: 2)

一方で、音楽情報科学の領域には、『音楽における情動と意味』の後に発表された 50 年代末の論考が主に論及されている。マイヤーの音楽論は情報理論の概念を多分に取り入れており、数理的なアプローチとも親和性が高い⁸。そのため、21 世紀になされた研究においてもマイヤーが言及される機会は少なくない。例えば、デイヴィッド・テンパリー David Temperley は『音楽と確率 *Music and Probability*』（2007）と題された著作の、「導入」冒頭の 1 ページ目でマイヤーを引くだけでなく、別の箇所でも以下のように述べている。

この著作の冒頭では、レナード・マイヤーの 1957 年の論文「音楽における意味と情報理論」を引用した。マイヤーは、音楽的コミュニケーションが確率の観点から考察し得ることを指摘した最初のひとりである⁹。

さらに、次章以降で詳しく確認するが、マイヤーは、その『音楽における情動と意味』が音楽情動に関する古典的著述とみなされているだけでなく（Juslin and Sloboda 2001: 18）、70 年代の音楽美学を代表する研究者としても名前が挙げられることがある（Addis 1999: x）。さらに、音楽意味論の領域にも多大な影響を与え、「ニュー・ミュージコロジーの父」とさえ称されることもある（Subotnik 2004: 298）。加えて、早くから〈ポストモダニズム〉¹⁰の音楽文化について予見した研究者でもあった（Morgan 1991: 489）。

0. 2. 2. マイヤーの略歴

マイヤーの音楽論が学際的である一因には、彼が音楽ではなく文化史で最終的な学位を取得したことにもある。本項では、大学入学以降の彼の略歴を辿り、学位取得後の研究活動および関連する事項を概観する¹¹。

⁸ マイヤーの著述に基づく数理的な楽曲分析の展望については小寺（2015）も参照のこと。

⁹ “We begin with the work of Leonard Meyer, whose 1957 essay “Meaning in music and information theory” was quoted at the beginning of this book. Meyer was one of the first to suggest that musical communication could be viewed in probabilistic terms.” (Temperley 2007: 19)

¹⁰ 「モダン」「モダニズム」、またそれらの対概念となる「ポストモダン」「ポストモダニズム」という語は、論者によってそれに付す意味がそれぞれ少しずつ異なっている。本論文では、そのことに留意するため、これらの語を山括弧で閉じることとする。

¹¹ 本項は、マイヤーの 2 人目の妻でもあったジャネット・レヴィ Janet M. Levy による、マイヤーの伝記に多くを負っている（Levy 1988）。

マイヤーはまず、リベラル・アーツ・カレッジであるバード・カレッジ Bard College に入学したものの、1938年にコロンビア大学 Columbia University in the City of New York へと移る。また、この頃には、オーストリアから亡命していたカール・ヴァイグル Karl Weigl に作曲を私的に師事するようになる。さらに翌年からアメリカ陸軍に入隊する1942年までは、シュテファン・ヴォルペ Stefan Wolpe に師事し、彼を中心とした緩やかな作曲家サークルの一員として行動していたとされる。1940年には、コロンビア大学を卒業している。その後、1949年にコロンビア大学において哲学と音楽学を学び修士号を取得。

1946年にはシカゴ大学 The University of Chicago に籍を得ていたようであり、1954年にそこで博士号（文化史¹²）を取得している。その学位論文をもとに出版されたのが、『音楽における情動と意味』（1956）である。そして、マイヤーのアカデミック・キャリアにおいて、また、マイヤー受容において重要な契機となるのが、翌1957年1月の *The New Yorker* に掲載されたウインスロップ・サージェント Winthrop Sargeant による書評である。この書評で、サージェントは「読み終えた後、私は、これまで出会った本の中で、それが音楽美学に関する最重要の著作であることを確信した」¹³と述べ、マイヤーの初著を絶賛している。この書評に後押しされて、『音楽における情動と意味』は、研究者に限らない多くの読者を獲得したと推察される（cf. Narmour and Solie 1988: vii, Levy 1988: 448）。また、この頃には既に、マイヤーは米国美学会 American Society for Aesthetics（以下、ASA）に入会しており、1959年には米国音楽学会 American Musicological Society（以下、AMS）の年次大会の実行委員も務めている（無記名 1958）¹⁴。

60年代に入ると、シカゴ大学の同僚であったグローヴナー・クーパー Grosvenor W. Cooper との共著『音楽のリズム構造 *The Rhythmic Structure of Music*』（1960）を出版する。その後60年代中頃にも ASA や AMS で各種役職を務め、1967年に『音楽と芸術とアイデア——20世紀文化におけるパターンとその予測 *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*』が出版される。

続く著作『音楽を説明する——試論と探求 *Explaining Music: Essays and Explorations*』が1973年に出版された後、マイヤーは1975年にペンシルバニア大学 University of

¹² Hewitt 1955: 116

¹³ “[...] after reading it I am convinced that it is by far the most important work on musical aesthetics that I have ever encountered.” (Sargeant 1957: 63)

¹⁴ ASA でのマイヤーの活動については、第2章で改めて詳述する。

Pennsylvania に移る。そして、1977 年には、米国の音楽理論学会 Society for Music Theory (以下、SMT) が発足するが、マイヤーもまた、その経緯に深く関わっている (後述)。

1989 年には (共著を含めた) 5 つ目の著書『様式と音楽——理論・歴史・イデオロギー *Style and Music: Theory, History, and Ideology*』 (1989) が出版されている。

『様式と音楽』が出版される前年の 1988 年にマイヤーはペンシルバニア大学を退任しているが、AMS の名誉会員に選出され、その年の AMS と SMT の合同大会で基調講演を行っている。また、その頃には既に、後にペンシルバニア学派と呼ばれるマイヤーおよび彼の教え子——ユージン・ナームア Eugene Narmour¹⁵やジャスティン・ロンドン Justin London¹⁶、ロバート・ヤーディングゲン Robert O. Gjerdingen¹⁷など——を中心とする学術的サークルが形成されていたと考えられる。

そして、1994 年には『音楽と芸術とアイディア』の新版が出版され、2000 年には、未出版だった論考をまとめた『音楽の諸領域——試論集 *The Spheres of Music: A Gathering of Essays*』が編まれている。そして、翌 2001 年には、筆者が確認する限りマイヤーの最後の論考が発表されただけでなく、SMT の終身会員にマイヤーが選出されている。

90 歳の誕生日を迎えるおよそ 2 週間前の 2007 年 12 月 30 日、マイヤーは、マンハッタンの自宅でその生涯に幕を下ろした。その死は *New York Times* で報じられただけでなく (Shttuck 2008)、多くの研究者らからの追悼コメントが音楽心理学の専門誌 *Music Perception* に寄せられた。

0. 2. 3. 戦後米国における音楽研究史の概観

続いて、戦後米国における音楽研究史を概観しておかなければならない。ここでは、音楽理論の研究史を中心に確認する。

¹⁵ 暗意実現モデル Implication-Realization Model と呼ばれる 3 音間の関係性を基礎に置いた、旋律分析法を体系化した。

¹⁶ 認知に基づくリズム研究で知られている。

¹⁷ ヤーディングゲンは、1988 年の著書で、マイヤーが提示した推移旋律型 (「1-7, 4-3」のタイプ、本文中に後述) と考えられる、1720 年から 1900 年までの事例を計上し、そのピークが 1770 年代に現れたことを指摘している。この結果は、マイヤーが提起した推移旋律型が単なる分析上のカテゴリーではなく、社会的・文化的環境との相互作用によって形成される認知的カテゴリーであることを、歴史的観点から示唆していると言える。また、ヤーディングゲンは、2007 年の著作においても同じ旋律型——「マイヤー the Meyer」とさえ名付けられる (112) ——に着目し、ギャラント様式と関連付けて論じている。2010 年代には、ヤーディングゲンの一連の研究の射程を拡張しようとする試みが、他の研究者によってなされている (Byros 2012)。

SMT（詳しくは後述）の1995年の年次大会で、特別セッション「現代の理論および『ニュー・ミュージコロジー』 Contemporary Theory and ‘New Musicology’」が開かれたが、音楽理論研究者であるパトリック・マクレレス Patrick McCreless はその導入で、戦後米国において音楽理論が研究領域として成立するに至るまでに、2つの歴史的契機があったとしている。1つ目は、50年代後半から60年代初めにおけるミルトン・バビット Milton Babbitt やアレン・フォート Allen Forte といった音楽理論家の登場であり、2つ目は、1977年のSMTの発足である（McCreless 1997: 292-294）。

大戦後、北米ではハインリヒ・シェンカーの理論が紹介されるようになる（西田 2009）。そして、1957年にはイエール大学から *Journal of Music Theory*（以下、*JMT*）、1962年にはプリンストン大学から *Perspectives of New Music*（以下、*PNM*）という音楽理論関連の学術誌がそれぞれ創刊されている。また、60年代にはフォートなどによりピッチクラス・セット理論 Pitch-Class Set Theory が確立される（森 2012, Schuijjer 2008）。1968年には、エドワード・コーン Edward T. Cone による『音楽形式と演奏 *Musical Form and Musical Performance*』が出版されている。これらの出版が示しているのは、20世紀の音楽理論が、単に音楽教育における一教科としてではなく、学術的な研究領域としての素地を得たということである。

70年代に入ると、ヤン・ラルー Jan LaRue の『スタイル・アナリシス——総合的様式分析 方法と範例 *Guidelines for Style Analysis*』（1970）や *PNM* に掲載されたものを中心に収録した『現代の音楽理論についての諸観点 *Perspectives on Contemporary Music Theory*』（1972）、フォートの『無調音楽の構造 *The Structure of Atonal Music*』（1973）、イエール大学に学んだモーリー・イエストン Maury Yeston の『音楽リズムの層形成 *The Stratification of Musical Rhythm*』（1976）などが出版されている。

そして、1977年にはSMTが発足し、音楽理論は研究領域としてアカデミアで確固たる立ち位置を獲得する。マクレレスの言う2つ目の契機である。SMTの設立にあたっては、マイヤーも重要な役割を果たしていた。それは、イリノイ州エヴァンストンで開かれた、SMT発足に向けた会合でのことである。スーザン・マクラリー Susan McClary によれば、そこでは、「厳格さ rigor」がある種のスローガンになっていたという（2009:115）。マイヤーに対する追悼文で、マクラリーは、その会合での出来事を以下のように回想している。

突然、レナード・マイヤーが発言のために立ち上がった。ハーポ・マルクス¹⁸に驚くほど似たその小柄な男性は、すぐさま皆の注目を集めた。というのも、彼は、リズム理論、知覚、確率、また、今日では〈ポストモダニズム〉として知られる文化的表出の類に関する先駆的な著作を生み出した、その領域の高名な指導者だったからである。彼は、[音楽理論の専門学会を求める] 同僚たちのフラストレーションを理解していたものの、文化史から理論を隔てることに激しく抗議した。「厳格さ」と言って、彼は嘲る。「あなたがたは、死後硬直の硬さ [厳格さ] を味わうことになるだろう！」¹⁹

彼の抵抗は受け入れられることなく、その会合で行われた投票によって SMT の正式な発足が決定した。ただし、マイヤーはその学会に敵対する人物だったわけではない。学会誌 *Music Theory Spectrum* 初号に掲載された「音楽理論学会の発足 The Inception of the Society for Music Theory」で、リッチモンド・ブラウン Richmond Browne は、その反発を「善意の典型 typical of the good will」と呼び、マイヤーがすぐに同学会の設立メンバーになったことを報告している (Browne 1979: 4)。

SMT 設立後には、例えばマイヤーの音楽論に論及するものとして、指揮者としても知られるデイヴィッド・エプスタイン David Epstein の『オルフェウスを超えて——音楽構造に関する研究 *Beyond Orpheus: Studies in Musical Structure*』(1979) や、認知科学およびノーム・チョムスキー Noam Chomsky の生成文法の観点を取り入れた重要な理論書、『調性音楽の生成理論 *A Generative Theory of Tonal Music*』(以下、GTTM) がフレッド・レアダール Fred Lerdahl とレイ・ジャッケンドフ Ray Jackendoff によって 1983 年に刊行される²⁰。また、マイヤーの音楽論を発展させた、ナームアの暗意実現モデル Impication Realization Model (IRM) に関する一連の著作——『シェンカリズムを超えて——音楽分析におけるオルタナティブの必要性 *Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis*』

¹⁸ アメリカのコメディアン。

¹⁹ “Suddenly, Leonard Meyer stood up to speak. A small man with a startling resemblance to Harpo Marx, he commanded immediate attention. For here was a renowned leader in the field—someone who had produced pioneering work on rhythmic theory, perception, probability, and the kinds of cultural expression now known as postmodernism. Although he acknowledged his colleagues’ frustrations, he argued passionately against the separation of theory from cultural history. “Rigor,” he scoffed. “You’ll have the rigor of *rigor mortis*!” (McClary 2009: 115, 116)

²⁰ レアダールとジャッケンドフは、この著作以前から、共同研究を発表している (Lerdahl and Jackendoff 1977, Jackendoff and Lerdahl 1981)。

(1977)、『旋律の基本構造の分析と認知 *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structure*』(1990)、『旋律の複雑さの分析と認知 *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity*』(1992) —— も出版される。

ここまで、音楽理論の研究史について概観してきたが、マクレレスがその2つ目の契機とした SMT 設立と同時期、またその数年後の 80 年代に入ると他のいくつかの音楽研究領域にも、何らかの転換点が訪れたとされている。詳しくは、第1章から第3章で論述するが、音楽心理学の領域では、認知革命の影響が 70 年代から 80 年代に現れたとされており、音楽美学の領域では、1980 年頃から分析哲学に傾倒する研究潮流が目立つようになる。さらに、カーマンが、ニュー・ミュージコロジーの先触れとなる論文を 1980 年に発表している。このような各領域における転換点が同時に起こったことは偶然であろうが、これらがともに、マイヤーの音楽論をしばしば参照する領域であることは興味深い。本論文では、これら 80 年代初めに転換点を迎えた研究領域が検証対象となる。

本項では、最後に、音楽を対象とする研究領域の複数性について論じたルネ・ロレイン Renée Lorraine の論考「音楽学と理論——どこにあったのか、どこへ行くのか *Musicology and Theory: Where It's Been, Where It's Going*」に目を配りたい。彼女は、当時の音楽研究の状況を、マイヤーの「揺動的停滞 *fluctuating stasis*」に擬えて概観している（揺動的停滞については後述）。ロレインは、音楽を対象とする多岐に亘る研究に手短かに触れた上で、それら諸傾向が並存していくだろうと予見している。

仮に、これら諸傾向のすべてが揺動的停滞において空間を共有することになるならば、しばらくの間はいずれかの傾向が目立つことになるが、究極的な権威を行使するものはないだろう。典型的な〈ポストモダン〉のあり方において、たとえ相互に矛盾しているように思えたとしても、種々のイデオロギーだけでなく、種々のパラダイムが共存するのである。真実や意味や価値の基準も存在してはいるが、それらは所与のパラダイムに応じて異なり、互いに関連性さえないこともある。共通する言語は（少なくとも今日知りうる限り）ないが、その多言語的な状況が本質的なものになるのである。²¹

²¹ “If all these tendencies were to share space in a fluctuating stasis, one or another might rise to prominence for a time, but none would exercise ultimate authority. In a typically postmodern way, not only different ideologies but different paradigms would co-exist, even if they seemed mutually-contradictory. There would be criteria of truth, meaning and value, but these could be different or even

本論文は、ロレインの以上の見解を前提のひとつとして共有するものである。そして、音楽研究を音楽文化の一形態として検討するためには、それら諸領域がいかに共存しているのか、領域間の関係性が問われなければならない。

0.2.4. マイヤーの諸著作の概観

本節の最後に、マイヤーの諸著作について概観する。その略歴を追う中でも名前を挙げたように、マイヤーは共著を含め6冊の著書——『音楽における情動と意味』『音楽のリズム構造』『音楽と芸術とアイディア』『音楽を説明する』『様式と音楽』『音楽の諸領域』——を残した。マイヤー受容について議論する前に、これらで提示されている、マイヤーの音楽論を構成する重要な考え方や概念、論点について概観する必要があるだろう。以下では、第1章以降で論及することになるものに限って詳説する。本論文を読み進めるにあたって、マイヤー独自の用語法などについては、適宜本項を参照されたい。以下では、著作ごとにその内容を要約する²²。

0.2.4.1. 『音楽における情動と意味』（1956）

『音楽における情動と意味 *Emotion and Meaning in Music*』では、音楽の内的・形式的側面が音楽的情動・音楽的意味を喚起しうるとする立場から、音楽情動論、音楽意味論が展開されている。マイヤーはこの立場を絶対的表現主義 *absolute expressionism* と呼ぶ。マイヤーによれば、絶対主義者 *absolutists* と呼ばれる論者と参照主義者 *referentialists* と呼ばれる論者たちが、音楽的意味に関する議論を繰り広げてきた。絶対主義とは、音楽的意味が音楽作品そのものに、また、知覚される諸音の関係性に存在するとみなす立場である。一方で、参照主義では、音楽的意味が音楽外的な概念や行為、情動的状态、性格を指し示すとされる(1)。マイヤーは、この絶対主義者と参照主義者との対立に加えて、形式主義

irrelevant depending on the given paradigm. There would be no common language (at least that we can see at present), but multilingualism would become essential.” (Lorraine 1993: 242)

²² ただし、論集として編まれた『音楽の諸領域』は論題が多岐に亘るため、第1章以降で、その都度参照・要約する。また、公にされているマイヤーの著作については、文献表の冒頭に網羅的に示しているので、適宜参照されたい。

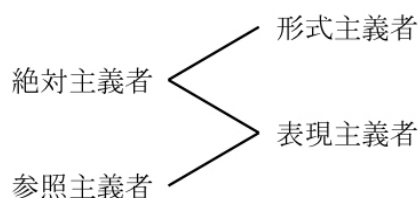
者 formalists と表現主義者 expressionists という区分を提示する。彼は両者について以下の
ように述べる。

形式主義者は、音楽的意味が、音楽作品に示された音楽的関係の知覚・理解に存在
しており、基本的に知的なものだと主張するだろう。一方で、表現主義者は、同様
の関係が何らかの意味で感情や情動を聴き手にかきたて得ると論じるだろう。²³

マイヤーは、さらに、これら2組の区分を混同してはならないと言う。つまり、絶対主義
が形式主義に、参照主義が表現主義に単純に対応しているわけではない。彼によれば、形
式主義と表現主義の両方が絶対主義でもあり得るという。というのも、形式主義と表現主
義どちらの立場にあっても、音楽内の諸音の関係性に音楽的意味を見出し得るからであ
る。また、表現主義は、諸音の関係性だけでなく、参照主義のように、音楽が指し示す音
楽外的な事柄を理解することによって感情や情動が喚起されるという立場も採り得る。つ
まり、表現主義には、絶対的表現主義と参照的表現主義という2つの立場があり得ること
になる²⁴。以上のような分析を踏まえ、マイヤーは自身を、音楽の内的・形式的側面が音

²³ “[T]he formalist would contend that the meaning of music lies in the perception and understanding of the musical relationships set forth in the work of art and that meaning in music is primarily intellectual, while the expressionist would argue that these same relationships are in some sense capable of exciting feelings and emotions in the listener.” (Meyer 1956: 3) ナティエは端的に、『音楽が情動反応を喚起することを否定し形式的な操作を可能にする内在的な意味しか持たないとするような《形式主義者》』と『音楽のうちに感情の表現を認めるような《表現主義者》』(ナティエ 1996: 140) としている。

²⁴ マイヤーが提示した4つの立場の関係性を、ナティエが比較的わかりやすく、以下のように図式化している (ナティエ 1996: 141)。



この図では、4つの立場の組み合わせが、線で結び合されることによって示されている。この
図からわかるように、形式主義は常に絶対主義であるが、絶対主義は表現主義でもあり得る。
また、表現主義は絶対主義だけでなく、参照主義でもあり得る。そして、参照主義は常に表現
主義である。つまり、マイヤーの議論に従えば、3つの立場が存在していることになる。

ただし、根岸は、マイヤーの「ほとんどすべての参照主義者が表現主義者である almost all referentialists are expressionists」(1956: 3) という記述の「ほとんど almost all」という部分に着

樂的情動・音楽的意味を喚起し得るとする絶対的表現主義者として位置付けるのである

²⁵。ただし、マイヤーは『音楽における情動と意味』の最終章（256-272）で、参照主義者としての顔も覗かせている。このことについては、本論文第3章で改めて触れる。

彼が公式化した情動の生起メカニズムについて簡潔に要約するならば、期待²⁶されていたものとは異なる音楽的事象が後続することによって情動²⁷が生じる。いかなる後続が期待されるのかは、学習された音楽様式およびゲシュタルト心理学の観点から説明されており、当時においては画期的であった²⁸。また、第1章で触れるように、今日においても彼

目し、参照主義者が形式主義者でもある可能性を指摘している。形式的参照主義 *formal referentialism* と呼ばれるそのような立場においては、「音楽は感情的表現ないし作用を伴わずに音楽外的な事物や思想、性格等を指示するということが考えられる」とされる（根岸 1983: 477）。

²⁵ ただし、複数の研究者がマイヤーの立場を絶対的表現主義者ではなく、形式主義者だと考えている。音楽教育関連の研究に力を入れているウェイン・ボウマン *Wayne D. Bowman* (1998) は、フォレスト・ハンセン *Forest Hansen* の学位論文（1967、本文中で改めて言及する）を参照しつつ、エドゥアルト・ハンスリック *Eduard Hanslick*、エドモンド・ガーニー *Edmund Gurney* と連なる形式主義者の系譜にマイヤーを位置付けている。他にも、マイヤーとハンスリックを結びつける言及（*Morris* 1976: 87）、マイヤーとガーニーを結びつける論及（*Levinson* 1997: 38-41）を見つけることができる。

ルネ・コックス *Renée Cox* の学位論文（1986）でも、マイヤーは形式主義者としてみなされている。ただし、コックスは、ハンスリックやガーニーのようなそれまでの形式主義者とマイヤーとの間に、複数の相違点があることも指摘している。コックスによれば、マイヤーは従来の形式主義者とは異なり、音楽の形式的側面がいかんして意味作用や情動をもたらすのかを説明し、楽曲それ自体のみならず、それと関連する様式など、それが帰属する体系の理解もまた重要であると強調した（171-175）。また、マイヤーが、対称性や均衡、比率といった静的な性質以上に、緊張と弛緩、不安定と安定、曖昧さと明瞭性といった、楽曲の進行とともに現れる動的な性質を強調している点も、それまでの形式主義者とは一線を画している。コックスは、形式主義者らが伝統的に静的形式と動的プロセスとの関係性を探求してこなかったのに対して、マイヤーはその関係性に光を当てたとしている（175-177）。

²⁶ この「期待 *expectations*」という語は、後に、より客観的な語とされる「含意 *implications*」に改められる（*Meyer* 1967: 8）。「*implication*」は、「暗意」と訳されることもあるが、本論文では「含意」で統一する。

²⁷ 情動 *emotion* という語については説明が必要である。マイヤーは、ハリー・ウェルド *Harry P. Weld* の言葉を引いて情動と気分 *mood* を区別している。気分が比較的持続的で安定しているものとされるのに対して、情動は一時的ですぐに消えてしまうものとされる（*Meyer* 1956: 7, *Weld* 1912: 283, 284）。また、情動を一時的なものとする点で、マイヤーの情動の定義は今日的なもの（*Juslin and Sloboda* 2010a: 10）と共通しているが、マイヤーが情動を種々のカテゴリーに分化されていないもの（ただし、個別具体的な刺激状況に依存している感情的経験は分化しているとされる）として論を進めるのに対して（*Meyer* 1956: 16-20）、今日的な定義における情動は、「喜び」「悲しみ」などにカテゴリー化される。また、マイヤーの『音楽における情動と意味』では、*emotion* と *affect* が混用されていることが、既に指摘されている（永岡 2004: 79）。ちなみに、今日的な用語法において感情 *affect* は、情動、気分などの上位概念として位置付けられている（*Juslin and Sloboda op. cit.*, 10, 莊巖 2013: 87）。

²⁸ マイヤーによるゲシュタルト原理の援用の曖昧さ、混乱を指摘する論者もいる（*Hansen* 1989）。

この公式は一定の有効性を保持しており、同著は音楽心理学の古典的著作のひとつに数えられている。

さらに、後続する音楽的事象に対する聴き手のこの期待は、音楽的意味とも関連づけられている。マイヤーはまず、音楽的意味を2つに分類する。1種類目は、言語のように、意味するものの種類が意味されるものの種類とは異なる「指示的意味 *designative meaning*」である。音楽的事象によって音楽外的な事柄・事象が示されている場合がこれにあたる。2種類目は、意味するものと意味されるものが同種になる「具現的意味 *embodied meaning*」である——マイヤーは、曙が一日の到来を意味するという自然現象の例を挙げている²⁹。音楽に当てはめると、ある音楽的事象がそれに後続するであろう事象を期待させる場合に具現的意味が生じていることになる。この2種類のうち、マイヤーがより重要視しているのは具現的意味である (Meyer 1956: 32-35)。

その他にも、様式変化論や現代音楽に対する批判など、マイヤーが後の著作で論題とするものの萌芽の数多くが『音楽における情動と意味』で既に論及されている。

0. 2. 4. 2. 『音楽のリズム構造』 (1960)

続いて出版されたのは、シカゴ大学で用いる教科書として書かれたグローヴナー・クーパーとの共著『音楽のリズム構造 *The Rhythmic Structure of Music*』である。この著作では、ゲシュタルト心理学を援用した『音楽における情動と意味』の内容をもとに、古代ギリシャの韻律法を応用したリズム分析の方法論が精緻化されている。ちなみにクーパーは、1970年までシカゴ大学で教鞭を執った人物であり、マイヤーの当時の同僚にあたる。博士論文の執筆にあたってマイヤー本人にインタビューをしたカミングによれば、第1章から第4章をマイヤーが、第5章以降をクーパーが担当したとされる (1993: 4)。

この著作では、リズムの群化と階層的関係について理論化され、それに基づく楽曲分析例が多数提示されている。

²⁹ この分類を批判する研究者もいる。例えば、「名詞」「形容詞」のように言葉を指示する言葉もあるだけでなく、自然現象もそれらが同種だからではなく、経験的に結びつけられてきたために後続を意味するのである。マイヤーは自然現象の経験的連関と音楽上の統語的關係を混同しているとされる。さらに、批判対象となっているのは、指示的と具現的という単純な二分法が音楽作品のさまざまな存在論的次元に対応できない点である (Howard 1971: 216)。

0. 2. 4. 3. 『音楽と芸術とアイデア』（1967）

1967年には、『音楽と芸術とアイデア——20世紀文化におけるパターンとその予測 *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*』が出版される。3部で構成された同著の第1部は、既に発表されていた5つの論文からなり、『音楽における情動と意味』で提示された音楽意味論が情報理論の諸概念を用いて再構築されている他、反復的聴取や贋作について詳しく論じられている。

マイヤーによる情報理論の援用についてはいささか説明が必要であろう。情報理論とは、クロード・シャノン Claude E. Shannon によって整備された、情報工学や通信工学の一領域である。情報理論では、生起確率の小さい事象に大きな情報量が付与されるとされ、期待からの逸脱を重視するマイヤーの音楽論と親和性の高いものであった。情報理論において、情報量が事象の確率的側面にのみ注目した量的な概念であることにも留意されたい。

また、第1部の最終章「ルネサンスの終焉？ The End of the Renaissance?」（68-84）では、調性に基づいた特定の到達点を指向することのない「反目的論的な anti-teleological」音楽——具体的には、ジョン・ケージ John Cage などの、偶然性に基づく音楽——の美学的基盤が検証対象となっている。マイヤーはここでは、その美学的基盤あるいはイデオロギーを、因果関係に疑義を呈する「急進的経験主義 radical empiricism」と呼び、19世紀以来の伝統的な美学的基盤と区別している。また、そのイデオロギーは、自らの運命さえも見通すことができるという人間の能力、ひいてはルネサンス以来の人間中心主義に疑問を投げかけるものでもある。それゆえ、マイヤーは、急進的経験主義者にとって「ルネサンスは終わった」（83）と主張するに至る。

続く第2部でも20世紀の音楽文化が検証され、複数の音楽様式が並存する「揺動的停滞 fluctuating stasis」の時代が訪れるという予測が披瀝される。

マイヤーは、揺動的停滞の基本的な性質について以下のように述べている。

これから訪れる新時代（その時代が未だに到来していないのならば）は、おそらく、様式が停滞する期間であり、基礎となるひとつの様式の直線的累積的發展では

なく、揺動的で動的な定常状態における全く異なる複数の様式の並存によって特徴付けられる期間である。³⁰

ここで「直線的累積的發展」と呼ばれているものは、進歩史観と言い換えられるだろう。そのため、マイヤーが描こうとしている停滞期においては、進歩史観の有効性が疑問視されるということである。マイヤーは他にも、揺動的停滞の性質をいくつか挙げている。例えば、その停滞においても新規なものや変化は存在しているが、一連の秩序だった変化は欠如しているという（102）。また、その停滞期間はいずれ終わりを迎えるが、どの程度続くかは予測できないともされる（103）。

マイヤーは、揺動的停滞における様式の複数性についても詳細な分析を施している。彼によれば、並存する複数の様式の背景には、3つのイデオロギー、またその連続体が存在する。

³⁰ “[T]he coming epoch (if, indeed, we are not already in it) will be a period of stylistic stasis, a period characterized not by a linear, cumulative development of a single fundamental style, but by the coexistence of a multiplicity of quite different styles in a fluctuating and dynamic steady-state.” (Meyer 1967: 98)

「揺動的で動的」かつ「定常状態」というのは、一見すると矛盾しているようにも思えるかもしれない。ここでは、マイヤー自身も用いている、ブラウン運動とのアナロジーによってより詳しく揺動的停滞について説明しておこう。ブラウン運動とは、分子化学の領域において知られている現象であり、比較的大きな粒子が分子から不規則に衝突されることによって観察される運動である。発見者の植物学者ロバート・ブラウン Robert Brown にちなんでこのように呼ばれる。コロイド溶液——身近な例には牛乳などがある——の性質としても広く知られている。コップに注がれた牛乳は（振動を与えるなどしない限り）動くことはなく、一見すると静止した定常状態にあるが、顕微鏡で拡大することで、その中のタンパク質や脂肪の粒子が揺れ動いていることが観察される。すなわち、溶液に含まれる粒子——正確にはコロイド粒子だけでなく、溶媒の分子も含む——は絶えず運動しているのだが、溶液全体としては静的な状態にあるということである。これを文化現象に置き換えると、文化全体としては進歩・発展することなく定常状態にあるが、その中では活発に文化活動が営まれているということを示している。

加えて、参考として、揺動的停滞という語が実際に用いられている箇所も引用しておく。

要するに——そして、私が提示しようと望んでいるものは——、様式の複数性が、それぞれの芸術領域において、均衡を保ちつつも競争関係にある文化環境の中で共存し、現代文化における揺動的停滞を生み出しているということである。

In short—and this is what I hope to show—a multiplicity of styles in each of the arts, coexisting in a balanced, yet competitive, cultural environment is producing a fluctuating stasis in contemporary culture. (Meyer 1967: 102)

様式上のこの多様性と揺動というそれらのパターンを補完しているのは、目的論的な伝統主義から、分析的形式主義を経て、超越的個別主義に亘る諸イデオロギーの連続体となるだろう。³¹

「伝統主義 traditionalism」は、表現内容を重視する立場であり、その内容を伝達する手段として素材と形式が用いられる (210)。伝統主義の作品においては、いかにしてその内容が表現・再現されているのかが重要になるため、それに対する批評は、心理学的、象徴的、歴史的な説明あるいは解釈に関わるものになるとされる (221)。代表的な芸術家として、劇作家のアーサー・ミラー Arthur A. Miller、画家のルネ・マグリット René Magritte、作曲家のジャン＝カルロ・メノッティ Gian Carlo Menotti が挙げられている (221)。ハリウッド映画など、商業的なものもここに含まれる (213)。

「分析的形式主義 analytical formalism」は、作品の内容・意味とその素材・形式が分離できるものではないという前提に立ち (210, 211)、後者のうち素材以上に形式やその過程を重視する立場である (213, 225)。また、この立場においては、素材をもとに形式などを構成する技巧やその精密さに主たる価値基準が置かれる (222)。代表的な作曲家の名前をマイヤー自身が列挙することはないが、ピエール・ブーレーズ Pierre Boulez やミルトン・バビット Milton Babbitt がそれに当たると考えられる。

「超越的個別主義 transcendental particularism」は、同著第1部で提示された「急進的経験主義」の呼び名を改めたものである (77, 159)。マイヤーは、単に「超越主義 transcendentalism」とも呼んでいる。超越主義は、形式や過程ではなく素材そのものを重視し (214)、方法論の確立や規範的な手法を避けるという点で新規性に価値基準を置くと言われる (220)。この立場にとって、聴取とは、諸音の関係性ではなく、個別のかつ分離された対象・客体として音を感受することであり (73)、その作品の批評も、内的な関係性の分析ではなく、構成要素の記述・描写に依ることになる (164, 165, 295, 296)。代表的な作曲家は、ジョン・ケージである。

³¹ “Complementing this stylistic diversity and these patterns of fluctuation will be a spectrum of ideologies ranging from teleological traditionalism, through analytic formalism, to transcendental particularism.” (Meyer 1967: 209)

マイヤーはまた、これら3つのイデオロギーの連続体を目的と手段を両極とする連続体と対応させている³²。その概観は、哲学の諸派と関連付けられ、マイヤー自身によって以下のように図式化されている(222)。

	目的	手段
美学上の強調点：	内容	形式と過程 素材
美学的な立場：	・・伝統主義・・・	・・・超越主義・・
	・・・形式主義・・・	
価値判断の基準：	題材	技巧と精密さ (新規性 ³³)
批評の様態：	解釈的	分析—形式的 記述的
関連する哲学：	社会的行為 (マルクスとフロイト)	分析哲学 言語哲学 神秘主義
	自然主義	現象学
	実存主義	
	プラグマティズム	

図1 3つのイデオロギーの諸性格とその連続体³⁴

³² ホアキン・ベニテズが、これら3つのイデオロギーあるいは芸術上の立場について簡潔に要約しているのので、そちらも参照されたい(ベニテズ 1997: 463-466)。ベニテズは、「マイヤーの分類の根本的な原理は、大変説得力がある」(466)として、以下のようにマイヤーの先駆性を評価している。

これらの分類の試みの要点は、現代の音楽には対立する二つの傾向があり、その一方は、十九世紀の西洋音楽の伝統の枠内でもなおも活動したいという立場、そしてもう一方は、このような伝統との訣別をはっきりと打ち出す立場だ、ということであった。そして、この後者の傾向[中略]の内に、さらに、美学的に明確に区別し得る二つの考え方があるということに気づいた最初の学者の一人が、マイヤー[ママ]であった。(474)

ただし、彼は、マイヤーが提示した「目的と手段」あるいは「内容と形式」という二元性に疑いの目を向け、むしろ「形式と素材」を二元性の両極に据えるのが妥当ではないかとする(467)。そして、20世紀において消滅したのは、前者の二元性における対立ではなく、後者の対立ではないかと指摘している(461)。

³³ 「新規性 novelty」が括弧書きされているのは、それが人類の感性を拡張するという意味で重視されているのではないことを示唆するためであると考えられる(220)。

³⁴ この図題はマイヤーのものではなく、筆者独自のもの。

マイヤーは、これら3つのイデオロギーの関係性についてさまざまな側面から説明を加えているが、ここでは、それらイデオロギーが根本的に異なる認識基盤に則っていることを端的に示す一節を引用しておく。

もし、[芸術が表現・再現している]内容が美学上の関心また価値の焦点ならば、芸術と自然の間には疑いようのない分離が生じる。また、内容と素材の双方と関連するかたちで形式と過程が強調されたならば、芸術と自然は——一致することはないが——同等のものとみなされる。そして、関心が素材のみに向けられるならば、芸術と自然は本質的に分離できないものとなる。³⁵

さらに、マイヤーは、揺動的停滞がどの程度継続するかはわからないとしながらも、これらの美学的な立場、イデオロギーのうち、分析的形式主義が——伝統主義や超越的個別主義を完全に追いやることはないが——優勢になるだろうと予見する(221, 222)。ここでマイヤーは、主に2つの理由を挙げている。第1に、多文化・多様式の時代にあっても、分析的形式主義は、客観的・中立的な方法論——絶対的ではないが、一貫性を有した精密なもの——として音楽構造を記述・分析することができる(226, 227)。第2に、分析的形式主義はイデオロギーの連続体の中間に位置し(227)、伝統主義および超越的個別主義とも共有できる部分が少なくないとされている(232)³⁶。

同著第3部では、トータル・セリエリズムなど戦後のシステムティックな作曲技法における複雑さが、知覚・認知の限界という観点から議論・攻撃されている。というのも、トータル・セリエリズムの音楽は冗長度が低く、聴き手はその音楽構造を十分に理解できず、後続に対する予測なども働かないからである。また、マイヤーは、トータル・セリエリズムが今なお発展の初期段階にあるのではないかと述べている。そして、その音楽

³⁵ “... [I]f content is the focus of aesthetic attention and of value, the result is a decisive separation between art and nature; if the emphasis is upon form and process in relation to both content and materials, art and nature are seen as comparable, but not identical; and if materials are made the exclusive focus of interest, art and nature are essentially indistinguishable.” (Meyer 1967: 216, 217)

³⁶ 『音楽と芸術とアイデア』第2章では、他にも重要な議論として、「発展的变化 developmental change」「流行性変化 trended changes」「突然変異 mutational change」といった様式変化の分類(99, 100)や、「パラフレーズ paraphrase」「借用 borrowing」「模擬 simulation」「モデル化 modeling」といった引用技法の分類(193-208)がなされていることを付言しておく。

に、調性が有するような機能性が付与されることで、あるいはその潜在的な機能性が向上することで音楽構造の冗長度が高まり、初期段階から脱するのではないかとしている³⁷。

『音楽と芸術とアイディア』は、初版から 25 年以上経た 1994 年に再版されている。その際、「未来形——音楽とイデオロギーと文化 Future Tense: Music, Ideology, and Culture」(317-349) と題されたあとがきがつけ加えられた。その中では、録音技術の発展に伴う聴取行動の変化や、ソ連崩壊後あるいは〈ポストモダン〉における音楽文化が論じられている一方で、「揺動的停滞」の考え方も保持されている。キース・ポッター Keith Potter は、この再版の前年に既に以下のように述べ、同著を〈ポストモダン〉に関するもの、特にその入門書として紹介している。

L. B. マイヤーの『音楽と芸術とアイディア——20 世紀文化のパターンとその予測』(Chicago, 1967) は、その初期に書かれたものではあるが、〈ポストモダン〉として現在では評価されるような広く文化的な問題への入門としてすぐれている。

38

0. 2. 4. 4. 『音楽を説明する』(1973)

70 年代に入ると、『音楽を説明する——試論と探求 *Explaining Music: Essays and Explorations*』(1973) が刊行される。エステル・ダンズビー Esther Dunsby は、「マイヤーを説明する *Explaining Meyer*」と題した論考において、『音楽を説明する』までのマイヤーの単著 3 冊の関係性を次のようにまとめている。

『[音楽における] 情動と意味』で提示された音楽知覚についてのモデルが後の著書における主張の基礎となっているのであれば、『音楽と芸術とアイディア』はそ

³⁷ この問題に関しては、ルネ・コックスの学位論文においても論じられている。コックスによる議論については、本論文第 4 章を参照のこと。

³⁸ Potter (1993: 387) 沼野による訳 (1997: 213) を参照し、それに従った。〈ポストモダン〉とマイヤーを関係づけるこの記述は、本論文第 4 章でも改めて引用する。

の美学的発現であり、『音楽を説明する』は「楽曲分析にかかる」技術面での達成である³⁹。

他にも、『音楽における情動と意味』で提示された理論を改訂したものとして『音楽を説明する』を位置付ける研究者もいる (Bowman 1998: 166-193)。

同著は、2部から構成されており、第1部はカリフォルニア大学バークレー校での公開レクチャー (1971) の内容にあたる。4つの章から構成される。本論文第3章で詳しく論じるように、『音楽を説明する』第1章では、音楽分析が様式分析 *style analysis* と批評的分析 *critical analysis* という2つの種類に分けられ、特に後者の性質と限界について論述されている。第2章以降は、基本的に、その批評的分析を実践する際の基礎となる考え方が提示される。

第2部では、公開レクチャーおよび『音楽における情動と意味』『音楽のリズム構造』での議論を発展させ、調性音楽における旋律分析を深化させている。また、最終章では、その実践例として、ベートーヴェンのピアノ・ソナタ変ホ長調《告別 *Les Adieux*》Op. 81a 冒頭の詳細な分析がなされている。『音楽のリズム構造』と『音楽を説明する』の2つの著作は、それぞれリズムと旋律というパラメータに特化した、対となる理論書とみなすことができるだろう。

マイヤーは、第2部において、種々の旋律構造——間隙充填型 *gap-fill*⁴⁰、三和音型 *triadic*、推移型 *changing-note*⁴¹など——について解説している。ここでは、『音楽における情動と意味』において既に提示され、1982年のバートン・ロスナー *Burton S. Rosner* との心理学的な共同研究でも検証対象とされている間隙充填型旋律について、また、後のヤーディンゲンの研究などにおいて重要視される推移型旋律について手短かに確認しておきたい。

³⁹ “If Meyer’s model for musical perception given in *Emotion and Meaning* underlies the argument of his later books, *Music, the Arts, and Ideas* is its aesthetic expression and *Explaining Music* is its technical realization.” (Dunsby 1983: 211)

⁴⁰ バートン・ロスナー *Burton S. Rosner* とマイヤーの共著論文 (1982) の大浦による訳では、「跳躍充填型 *gap-fill*」とされているが“*gap*”と“*disjunct*”を区別するために、本論文では「間隙充填型 *gap-fill*」とする。

⁴¹ “*changing note*”は一般的に「転過音」と訳されるが、ここでは非和声音の一種を表す「転過音」ではなく、大浦の訳 (1982) に従い「推移」としている。

間隙充填型旋律とは、跳躍進行の後に、その間隙を埋めるような順次進行を伴う旋律のことである (Meyer 1973: 145)。例えば、主音から 6 度音への跳躍の後に、5 度音、4 度音、3 度音、2 度音の順に進行する旋律である。

推移型旋律は、概して言えば「上と下の隣接音に『囲まれ』、始まりと終わりが同じ音になる」⁴²旋律型である。推移型旋律は、開始音を延長したものではなく、上下の隣接音も構造音としての役割を担っているとされる。ロスナーとの共同研究では、「推移型旋律とは、パターンの構造が、主音 (1) - 7 度音または導音 (7) - 2 度音 (2) - 主音 (1) と続くようなものをいう」⁴³と説明されている。また、1980 年の論文では、「1-7, 2-1」だけでなく、「1-7, 4-3」や「3-2, 4-3」などのパターンも示され、これらは続く『様式と音楽』でも議論されている (Meyer 1980, 1989)。

0. 2. 4. 5. 『様式と音楽』 (1989)

『音楽を説明する』から 15 年以上経て発表されたのが、1989 年の『様式と音楽——理論・歴史・イデオロギー *Style and Music: Theory, History, and Ideology*』である⁴⁴。書名からわかるように音楽様式の分析に関する研究であり、批評的分析に特化した『音楽を説明する』と対をなしているとも言える⁴⁵。しかし、同著の企図はそれに留まるものではない。継時的・歴史的現象である様式変化を、楽曲の内的構造に着目しつつ理論化する同著は、歴史研究と理論研究を統合する試みであり、他の研究者からもそのようにみなされている (Korsyn 1993, McClary 2009) ⁴⁶。

同著は 3 部からなる。第 1 部「理論 Theory」(1-65) では、様式および様式分析に関するマイヤー独自の概念が定義され、音楽様式についての基本的な事項が確認される。第 2

⁴² “[...] begin and end on the same pitch, which is “surrounded” by upper and lower neighbor-notes.” (Meyer 1973: 191)

⁴³ “A changing-note melody is one in which the main structural tones of the pattern consist of the tonic (1), the seventh or leading tone of the scale (7), the second degree of the scale (2), and then the tonic again.” (Rosner and Meyer 1982b: 325) 大浦による訳 (1987: 399) に従った。

⁴⁴ 同著の第 1 章は、1977 年夏にコロラド大学で行われた米国美学会の支援による講習会「様式という概念 The Concept of Style」の内容に基づいている (無記名 1976b)。また、遅くとも 70 年代末には書籍化の構想があったことがわかる (Meyer 1979b: 2)。

⁴⁵ 様式分析と批評的分析が相補的なものであることが、再度強調されている (Meyer 1989: 31, 32)。

⁴⁶ 他にも、『様式と音楽』を、マイヤーのそれまでの哲学的研究 (『音楽における情動と意味』『音楽と芸術とアイデア』) と音楽分析的研究 (『音楽を説明する』) とを統合したものとみなす論者がいる (Byros 2012: 275)。

部「歴史・革新・選択 History, Innovation, and Choice」(67-160)では、第1部で示された、音楽様式が作曲家の諸選択に基づくという考えのもと、いかにして様式変化が生じるのかが論述されている。さらに、第3部「音楽とイデオロギー——19世紀の素描 Music and Ideology: A Sketch-History of Nineteenth-Century」(161-336)は、19世紀の西洋音楽とイデオロギーの関係を分析するものであり、20世紀音楽とイデオロギーの関係性の解明を試みた『音楽と芸術とアイディア』から、対象とする時代を遡ったことになる。19世紀のロマン主義を支えたイデオロギーのうち、マイヤーはエリート平等主義者のイデオロギー ideology of elite egalitarians なるものを分析している。この平等主義のイデオロギーは、ロマン主義作曲家による古典的慣習の偽装、および、統語的主要パラメータ⁴⁷の弱化といったかたちで、実際の楽曲に現れるとされている⁴⁸。

0. 3. 先行研究

0. 3. 1. マイヤーの音楽論を対象とする主な研究

マイヤーの音楽論の受容過程およびそこに投影された音楽理論と他領域との関係を考察する前に、先行研究について概観しなければならない。以下では、まず、マイヤーの音楽論を対象とした研究を概観する。

マイヤーの音楽論を検証対象とする最初期の研究で、ある程度のページ数を備えているものとしてまず挙げられるのが、1967年に提出されたフォレスト・ハンセン Forest Hansen の学位論文『音楽と感情と意味——4つの理論に関する研究 *Music, Feeling, and Meaning: A Study of Four Theories*』である。彼は、この論文で、マイヤーおよびヴィクター・ツッカーカンドル Victor Zuckerkandl、ドナルド・ファーガソン Donald Ferguson、スザンヌ・ランガー Susanne Langer の音楽意味論について検討し、その上で独自の意味論を提示している。ハンセンは、ここで、マイヤーの音楽論が形式主義的なものであることを指摘している(179, 201)。また、マイヤーは基本的には、ツッカーカンドルとともに、

⁴⁷ 統語的な関係を構築し得るパラメータで、学習を必要とした慣習的なものである。例えば、旋律、リズム、和声がこれに含まれる。対して、副次パラメータでは統語的な関係が構築されない。これには例えば、ダイナミクス、テンポ、テクスチャ、音色などが含まれる(Meyer 1989: 14, 15)。

⁴⁸ 『様式と音楽』でのマイヤーの様式変化論に対する批判的考察には、例えば音楽美学者のピーター・キヴィ Peter Kivy によるものがある(Kivy 1992, 2009)。

音楽の動的構造を強調する自律主義者 *autonomist* とみなされている（対して、ファーガソンとランガーは、音楽が「感情」を再現することを強調する他律主義者 *heteromonist* とされる）。

ハンセンの学位論文と同時期にあたる 60 年代後半から 70 年代にかけて、美学領域におけるいくつかの論文が、マイヤーの音楽論を検証対象としている（Sherburne 1966, Howard 1971, Vermazen 1971, Titchener and Broyles 1973）。これらについて詳しくは本論文第 2 章で触れることになるが、これらは現代音楽や情報理論と関連付けて、マイヤーの音楽論の拡張・精緻化を試みるものである。

そして、80 年代には、マイヤーの音楽論について論じる 2 本の学位論文を見つけることができる。1 本目は、ルネ・コックス Renee S. Cox が 1983 年に提出した『レナード・マイヤーの美学——20 世紀における音楽の形式主義 *The Aesthetics of Leonard Meyer: Musical Formalism in the Twentieth Century*』である⁴⁹。題名にもあるように、マイヤーの音楽論が形式主義の文脈から捉え直され、フランスで興った構造主義とも関連づけて論じられている。コックスは、冒頭ページに以下のように記している。

本研究が前提としているのは、折衷的かつ頻繁な用語の変更を伴いつつも、マイヤーの研究が、形式主義者の観点と重要な一致を見せているということである。しかしながら、マイヤーは 20 世紀の時代精神に敏感であり、それからも影響を受けていたため、幾つかの留保なしには彼を形式主義者とみなすことはできない。彼の形式主義は、徐々に、構造主義者の関心事と類似するものになったのである。⁵⁰

彼女は、マイヤーの音楽論についてさまざまな観点から検討・考察を行った後、論文の最終章において、構造主義とマイヤーの音楽論との共通点を明らかにしている。彼女によれば、構造主義では、表層的な現象がその背後にある体系と関連付けられることで意味をもたらすとされる（177）。マイヤーも彼の音楽意味論において、音楽様式など、音楽作

⁴⁹ 出版は 1986 年。

⁵⁰ “It is posited here that although Meyer’s work is eclectic and marked by frequent changes of terminology, it all corresponds in significant ways to the formalist perspective. Because Meyer has been very much aware of and involved in the *Zeitgeist* of the twentieth century, however, he cannot be labeled a formalist without some qualification: his formalism increasingly comes to parallel structuralist concern.” (Cox 1986: 1)

品・音楽的事象の背景にある体系的なものの役割に注意を払っている（181）。また、構造主義において、「構造」は静的なものではなく、一連の変換による動的なものだとされる（178）。コックスは、これが、静的形式のみならず音楽聴取の動的な性質を強調するマイヤーにも通底していると主張し、論を結んでいる（181）⁵¹。

2本目は、既に言及したカミングの学位論文（1987）である。『レナード・マイヤーの研究における分析概念と美学概念 *Analytical and Aesthetic Concepts in the Work of Leonard B. Meyer*』と題されたその論文では、マイヤーの音楽論の美学的側面と楽曲分析の関係が組上に載せられている（1）⁵²。そして、『音楽における情動と意味』で提示された美学的見解（特に、音楽情動論と音楽意味論）が、彼の楽曲分析（『音楽のリズム構造』でのリズム分析および『音楽を説明する』での旋律分析）にも通底していることが主張される（17）。

21世紀に入ると、ルネ・コックスが『音楽と傾向と抑制——レナード・マイヤーの理論についての諸見解 *Music, Tendencies, and Inhibitions: Reflections on a Theory of Leonard Meyer*』（2001）を出版する⁵³。同著を構成する4つの章の前半部分は、それぞれ、マイヤーの音楽論についての詳細な解説・検討に割かれているが⁵⁴、ロレイン独自の考察は「諸見解 *Reflections*」と題された各章の後半で展開される。彼女が関心を寄せるのは、マイヤーが音楽的情動や音楽的意味の生起する原理的枠組みとして提示した「傾向とその抑制」——言い換えれば、期待・含意とそこからの逸脱——である。彼女による考察の概観は、導入部分で次のように要約される。

以下では、映画や芸術、文学、心理学、歴史、倫理学、数学、科学などの他の領域と同じように、日々の生活のパターンと音楽的パターンの間にはいかにしてアナロジーが描けるのかを辿ることで、音楽における傾向と抑制と解決（あるいは含意と逸脱と実現）に関するマイヤーの論題を探求する。⁵⁵

⁵¹ コックスが指摘する、これらマイヤーの音楽論と構造主義との共通点は、従来の形式主義とマイヤーとの相違点とも対応している。脚注25を参照のこと。また、彼女のこの論文の第5章については、本論文第4章で詳しく論じる。

⁵² 出版は1989年。

⁵³ ルネ・コックス・ロレイン *Renée Cox Lorraine* 名義で出版されている。

⁵⁴ ロレインのこの著書の第4章前半部分については、本論文第4章で詳しく論じる。

⁵⁵ “In what follows, I explore Meyer’s theme on tendencies, inhibitions, and resolutions (or implications, deviation, and realizations) in music, considering along the way how musical patterns can be analogous to patterns in everyday life, as well as to patterns in other fields such as film, art, literature, psychology,

「諸見解」におけるロレインの考察は、侘びやサディズム／マゾヒズム、量子力学や複雑系に関する現代物理学、ジェンダー論、〈ポストモダニズム〉など多岐に亘るものであり、他に類を見ない野心的かつ冒険的なものである。

以上のように、マイヤーあるいは彼の音楽論に関する学術的著述には、既に相当な蓄積がある。しかしながら、これらを含む学術的蓄積を歴史資料とみなし、それらへの具体的な言及をもとに、マイヤーの音楽論の受容過程を網羅的かつ仔細に検討・提示した先行研究は見当たらない。また、これらは、マイヤーの音楽論そのもの（およびその応用）について探求する試みであり、他の研究者がマイヤーについてどのように論じてきたのかは副次的な問題となっている。そのため、マイヤーの音楽論の受容に焦点を当て、それを通して音楽研究という文化的現象を議論の俎上に載せる本研究は、これらの先行研究とは全く異なる関心に根差している。

0. 3. 2. 20 世紀の音楽理論を音楽理論史あるいは音楽文化として捉える研究

重要な先行研究には、他にも、マイヤーには特化していないものの、20 世紀の音楽理論研究を射程に収めた音楽理論史や音楽文化に関する研究が存在している。

まず、理論史研究の一環として、20 世紀あるいは戦後の理論研究にも言及しているものがある。その代表的なものがトーマス・クリステンセン Thomas Christensen が編者を務めた『ケンブリッジ歴史シリーズ 西洋音楽理論 *The Cambridge History of Western Music Theory*』（2002）であろう。同著では、複数の章で 20 世紀の音楽理論についても論じられている。

他にも、シェンカー分析の創始者ハインリヒ・シェンカーに関する、ニコラス・クック Nicholas Cook の『シェンカー・プロジェクト——世紀末ウィーンにおける文化・人種・音楽理論 *The Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory in Fin-de-siècle Vienna*』

（2007）がある。この研究では、戦後の米国における分析実践では捨象されていた、執筆当時のシェンカーの著述の意義が 19 世紀末ウィーンの思想的・社会的文脈の中で再検証されている。

history, ethics, mathematics, and science.” (Lorraine 2001: x)

また、無調音楽の分析に広く用いられているピッチクラス・セット理論に関する歴史的
研究として、ミヒール・シュワイエル Michiel Schuijjer⁵⁶の『無調音楽を分析する——ピッ
チクラス・セット理論とその背景 *Analyzing Atonal Music: Pitch-Class Set Theory and Its
Contexts*』（2008）を挙げるができる。シュワイエルのこの研究は、20世紀後半にお
いて、ピッチクラス・セット理論がいかにその理論上の概念を展開・精査してきたのかを
詳細に検証するだけでなく、コンピュータや大学組織といった理論外的な要素についても
論及している。

注目すべきは、クックとシュワイエルの研究に共通している音楽理論研究に対する視座
である。クックは、次のように述べる。

我々はシェンカーを多くの理論家のうちのひとりとして考えているが、そんな我々
にとって分析は、むしろ選択の問題であり、何を聴くべきかを決定し、思考の対象
として音楽を解明するということである。いずれにせよ分析というのは、我々が生
きる世界での個人的・社会的・文化的な経験に不可避に特徴付けられた作業であ
る。そして、分析は、社会的意味を有するものとして音楽を構築する場になるので
ある。⁵⁷

ここでクックは明らかに、分析を個人的・社会的・文化的に構築されたものとして考えて
いる。さらに、別の著書（1990／邦訳1992）でクックは、音楽分析が科学的な研究ではあ
りえないことを主張する中で、分析の機能が神話のそれであることを指摘し、分析による
説明が特定の文化内のみにおいて有効であると論じている。

音楽分析家は既知の原型構造の解釈を持ち込むことによって新作を知的に理解でき
るようにする。[中略] ところで実はこのように考えるのは、そういった記述（あ
るいは説明）を神話になぞらえることである。神話の機能は自然現象・心理状態を

⁵⁶ 姓名の発音は本人に確認した。

⁵⁷ “For us, to whom Schenker is one theorist among many, analysis is rather a matter of making choices, of deciding what there is to hear, of construing music as an object of thought. Either way, it is a process inevitably informed by our experiences of the personal, social, and cultural world in which we live, and so analysis becomes a site for the construction of music as socially meaningful.” (Schenker 2007: 316, 317)

うまく操作できるようにすることにあるからである。言い換えるなら、神話の機能は神話を生み出す当の文化構成員の既知経験を通じそれらを定式化することによって、それらをうまく操作できるようにすることにあるからである。それにまた神話の内容は（例えば儀式の内容同様）誰かが演じることによって初めて理解可能なものになる。またそれを演じる者は文化構成員の既知経験をすべて身につけた人、それに相応しい然るべき文化的知識をもった人でなければならない。言い換えるなら、神話創造的説明は文化内部でしか生まれない。つまりそれは特殊文化的知識を通じ、文化構成員に対して物事を説明するのである。このように文化独自の形で存在するという意味において、神話創造的説明は科学的説明とは正反対なものである。（クック 1992: 297）

ここでも、音楽分析が特定の文化に依拠するものだと考えられている。クックのこのような見解は、分析や理論を音楽文化と不可分のものとするだけでなく、それらを音楽文化の一形態あるいは音楽実践の一形態として捉え直すよう促すものでもある。

シュワイエルの著作の序文には、音楽理論を文化の一部とみなした上で、検証の目がそれらに向けられることが示唆されている。

しかしながら、この「社会的・文化的・歴史的背景に迫る」音楽学者がピッチクラス・セット理論について一切論じるべきではないとする理由を私は知らない。技能面においてはかなり独特な領域へと発展してきているが、ピッチクラス・セット理論は、音楽が創作・聴取・研究される文化環境の一部なのである。⁵⁸

彼らと同様の視座に立つならば、北米における音楽理論の研究それ自体も、音楽文化・音楽実践の一形態であり、音楽研究の対象になりうる、対象にされるべきなのである。

さらに、音楽文化の一形態である理論研究史は、音楽史の一側面でもある。これは、リチャード・タラスキン Richard Taruskin がその浩瀚な音楽史記述において、GTTM にそのページを割いていることから導き得る見解である（Taruskin 2010: 445-455）。

⁵⁸ “However, I see no reason why this musicologist should avoid dealing with pitch-class set theory altogether. Although it has developed into a highly distinct area of competence, it is part of the cultural environment in which music is made, heard, and studied.” (Schuijjer 2008: xv)

本論文は、これら先行研究と同様の視座——つまり、音楽理論の研究自体も音楽文化・音楽実践の一形態であり、音楽研究の対象になり得るとする視座——を採りつつも、これまで十分には論じられてこなかった⁵⁹マイヤーに焦点を絞り、かつ音楽研究内における多領域性という問題圏を探索するものである。

0. 3. 3. 学際性や学問領域に関するメタ研究

マイヤー受容を通して、複数の音楽研究領域の関係性を明らかにする本論文では、学際性や学問領域に関するメタ的な研究にも目を向ける必要がある。学際性については膨大な数の先行研究が存在している⁶⁰。しかしながら、音楽に関する学際性について、マイヤー受容を通して検討した先行研究は見当たらない。

本論文では、学際性という語を領域横断性という意味で用いる。論題の「学際的受容」も「領域横断的受容」という意味である。「学際的領域」と言った場合、愚直に変換すれば、「領域横断的領域」になるが、既存の領域を横断するようなかたちで形成された新しい研究領域のことを指すこととする。

ただし、学問領域間の関係性には、その間に学際的領域を構築するような友好的な関係のみならず、多様なものが存在している。無関係——現実には、関係性が薄い状態であるが——というのも、そのひとつに数え入れられるだろう。また、他の領域を排斥する、あるいは排斥し合うという関係性もあり得る。

ある学問領域が他を排斥する類の関係性については、ケヴィン・コーシン Kevin Korsyn の『音楽を脱中心化する——現代の音楽研究に対する批判 *Decentering Music: A Critique of*

⁵⁹ 音楽理論研究者（特にアメリカに拠点を置く）にとってはある種の自明のものとして捉えられてきたために、これまで十分に論じられてこなかったとも考えられる。しかしながら、理論研究をひとつの音楽文化とみなすならば、その共同体内にいる研究者らが自明視している対象を探求することにも意義が認められなければならない。五十嵐（2003）はアメリカ研究の文脈から次のように述べる。

実際、アメリカ人にとっては当然のことであり、研究上関心の的になりにくいようなことでも、外国人にとってはそもそもそれがなぜそうなのか、あるいはなぜそんなにうまくいくのかが分かりにくいことや、外国では問題にされてもおかしくないようなことが、問題にもされず見過ごされている場合も少なくないからである。言い換えれば、アメリカ人の気づかない、あるいは気にしないアメリカの価値や問題を、学術的に究明していく可能性も残されているわけである。（iv）

⁶⁰ 例えば、Frodeman et al., eds. 2017; Klein 2005 など。

『*Contemporary Musical Research*』 (2003) が参考になる。音楽理論に関する研究で知られるコーシンは、「音楽研究はバベルの塔になりつつある」⁶¹という象徴的な言い方をし、音楽を対象とする複数の研究領域の関係性、また、各研究領域の形成について分析している。彼によれば、音楽研究が細分化・専門化することによって、各領域で用いられる専門用語やレトリックに隔たりが生まれ、領域間ではコミュニケーション不全が生じる。また、それと同時に、領域内にいる者は、自身の知識を縁取っているその外部を認識できなくなる (6)。このような問題意識に基づく同著の企図は、おそらく、次の一節に現れているだろう。

音楽に関する言説は、コミュニケーションの潜在性、そしてそれ故、社会的結束それ自体が一方で断片化によって、他方で偽の合意によって脅かされるという二重の危機に瀕している。私は、音楽に関する個々の申し立てを可能にし、コミュニケーションの基礎となっている諸条件を調査することによって、我々が置かれている難局を、代替案を示唆しつつ、明らかにしたいと思う。このような関心のもと、音楽研究を制度化された言説として理解すべく、合衆国で今日実践されている音楽史学、民族音楽学、音楽理論といった学問領域の諸側面が調査されることになる。⁶²

さらに、コーシンは、学問領域がいかに関形成されるのかを、ジャック・ラカン Jacques Lacan の精神分析理論を援用しつつ論じている。コーシンによれば、「大文字の他者 big Other」——音楽研究においては、例えば「作曲家」「学問領域」「大学組織」など——が何を求めているのか、それに応答することを通して主体のアイデンティティが形成されるが、その「大文字の他者」は架空のものであり、実在しないため、アイデンティティは常に不完全な状態にある。そして、そのアイデンティティの穴を埋め、不連続なものを連続

⁶¹ “Musical research is becoming a Tower of Babel.” (Korsyn 2003: 16)

⁶² “Musical discourse faces a double crisis, then, in which the potential for communication, and thus the social bond itself, is menaced by fragmentation on the one hand and a false consensus on the other. By investigating the conditions that underlie communication, that make any particular statements about music possible, I hope to expose the impasses in our situation while suggesting alternatives. With these concerns in mind, I will study aspects of the academic disciplines of historical musicology, ethnomusicology, and music theory as they are currently practiced in the United States, trying to understand musical research as an institutional discourse.” (Korsyn 2003: 7, 8)

したものに変えるのがナラティブ＝語りであるとされる（66）。コーシンは音楽研究におけるそれを「領域を正当化する語り *narratives of disciplinary legitimation*」と呼ぶ（61）。

注目すべきは、「領域を正当化する語り」には他領域に対する「不当化の戦略 *strategy of delegitimation*」、あるいは他領域を「不当とする語り *narrative of delegitimation*」も含まれるというコーシンの指摘である（65, 79）。本論文第3章で改めて触れるが、コーシンはこの考えに基づき、カーマンとコフィ・アガウ Kofi Agawu による「領域を正当化する語り」を分析している。

本論文は、コーシンの以上の指摘に賛同するものであるが、レナード・マイヤーというひとりの研究者がいかにかに論じられてきたのかに焦点を絞る点で、コーシンの同著と異なった性格のものである。また、マイヤーという特異な研究者に光を当てることによって、コーシンが考察対象としなかった音楽心理学および音楽美学を俎上に載せるものでもある⁶³。

0. 4. 本研究の意義

本研究は、対象期間内の音楽理論、音楽心理学、音楽美学、ニュー・ミュージコロジーといった複数の学問領域における、マイヤーへの他の研究者らからの言及・論及を網羅的に調査するものである。多くの先行研究がマイヤーに関わる研究史については短く言及するのみであり、網羅的かつ仔細な調査に基づく研究は他に例を見ない。本研究は第一に、マイヤー受容に関する詳細なデータを提供し、それに対する筆者の見解を提示するものである。

また、複数領域に跨るマイヤー受容において、マイヤーは他の研究者からさまざまなかたちで形容されており、それらについて考察することで、多面的なマイヤー像についても詳らかにされる。マイヤーの音楽論そのものの多面性あるいは学際性について論じた研究は数多く存在しているが、他の研究者らからの言及・論及をもとに、マイヤーの多面性について論じた先行研究は見当たらない。そこには、マイヤーの音楽論と同等、あるいはそ

⁶³ あえて指摘するならば、コーシンの限界もここにある。彼が論じているのは、音楽（史）学、音楽理論（あるいは音楽分析）、民族音楽学、ニュー・ミュージコロジーであり、旧来的な「音楽学部」の中に留まっている。

れ以上に、彼に関する情報が含まれており、マイヤーという研究者について理解するためには不可欠な要素であると考えられる。

さらに、その多面性には、音楽理論と他の学問領域の関係性が少なからず反映されていると言える。本研究では、マイヤーの音楽論を介したその関係性についても明らかにする。音楽を対象とする学問領域間の関係性については、先行研究もまたさまざまな形で論及しているが、本研究は、マイヤー受容に特化することによって、先行研究が指摘していない側面についても論及するものである。

加えて、そのような学問領域間の関係性は、戦後米国の音楽研究史の一部であると同時に、音楽文化の一面でもある。そのため、本研究は、既に述べたように、マイヤーという研究者のみならず、戦後米国の音楽研究史、音楽文化の理解にも大いに貢献するものと言える。

0. 5. 章構成

第1章では、まず、音楽心理学および音楽理論領域におけるマイヤー受容について論じる。対象期間内の心理学・音楽心理学および音楽理論系の学術誌におけるマイヤーへの言及・論及を網羅的に調査することで、マイヤー受容の過程および、マイヤーを介した音楽心理学と音楽理論の関係性が明らかにされる。

第2章では、音楽美学の領域におけるマイヤー受容が調査される。調査対象となるのは米国美学会の機関誌 *Journal of Aesthetics and Art Criticism* であり、同誌におけるマイヤーへの言及・論及が網羅的に考察される。そして、マイヤーのアカデミック・キャリアにおける美学領域の位置付け、音楽美学の領域におけるマイヤー受容の過程、および、マイヤーを介した音楽美学と音楽理論との関係性が示される。

第3章では、マイヤーと最初期のニュー・ミュージコロジーとの関係性を明らかにするべく、マイヤーの「批評的分析」とカーマンが『音楽を熟考する——音楽学への挑戦 *Contemplating Music: Challenges to Musicology*』（1985）において提示した「批評」を比較する。また、それを通して、音楽理論と最初期のニュー・ミュージコロジーの関係性についても論及する。

第4章では、マイヤーが『音楽と芸術とアイデア』で提示した「揺動的停滞」が、他の研究者によって論じられた過程を時系列順に辿り、「揺動的停滞」と〈ポストモダニズ

ム〉の関係性を明らかにする。また、マイヤー自身の〈ポストモダニズム〉への論及を確認した後、カミング（Sparshott/Cumming 2001）の指摘を参照し、マイヤーの音楽論のうち、〈ポストモダニズム〉に抗する諸側面を明らかにする。

そして、最終章にあたる結論では、マイヤー受容の過程、他の研究者によって投影されたさまざまなマイヤー像、マイヤーの音楽論を介した音楽理論と他領域との関係性について総括する。

第1章

米国の音楽心理学と音楽理論の領域におけるマイヤー受容の変遷、および、それを介した両領域の関係性

1.1. はじめに——本章の目的と構成

本章の目的は、音楽心理学と音楽理論の領域でのマイヤー受容を調査し、マイヤーの音楽論を介した両領域の関係性を明らかにすることである。本章で調査対象とする期間は、『音楽における情動と意味』が出版された1956年から80年代初めまでである。

音楽心理学は、本章第2節で詳しく確認するように、70年代初めから80年代初めにかけて、転換点を迎えたとされている。マイヤーは、同時期に出版された音楽心理学の代表的な学術書や学術誌にも携わっていた。そのため、マイヤーは当時の音楽心理学領域において、名の知れた研究者のひとりであったと考えられる。本章では、当該期間における、心理学・音楽心理学領域でのマイヤーへの言及・論及を、学術誌を中心に網羅的に調査し、その領域におけるマイヤー受容を明らかにする。

また、同期間における、音楽理論領域でのマイヤーへの言及・論及についても調査し、心理学・音楽心理学領域での調査結果と合わせて、マイヤーの音楽論を介した両領域の関係性について考察する。80年代初めには、音楽心理学と音楽理論との学際的な連携が模索され始めたとされる。そのため、本章の調査からは、その学際的領域の形成過程の一端が明らかになる。

本章では、以上の調査・考察を通して、主に以下の3点が結論として導かれる。まず、(1) マイヤーの音楽論が、音楽情動、リズム、旋律のそれぞれに関して、全く異なる受容過程を辿ってきたこと、(2) マイヤーの音楽論を介した音楽心理学と音楽理論の関係性も、それら3つの関心・トピックごとに、それぞれ異なる様相を呈していたこと、(3) 音楽心理学の領域におけるマイヤー受容の背景には、認知革命 *cognitive revolution* という外的要因も大いに作用していたことが指摘される。

第2節では、まず、本章における議論の諸前提を、(1) 音楽心理学史の概観、(2) 音楽心理学におけるマイヤー受容の概観、(3) 音楽心理学と音楽理論の関係という3つの観点から確認する。2点目の、音楽心理学におけるマイヤー受容の概観は、『音楽における情動

と意味』出版当時の書評、受容過程の概観、今日的な位置付けという3つの側面に基づくものである。続く第3節では、本章の調査対象となる学術誌を示す。第4節では、それらの学術誌に掲載された論文・書評について、心理学・音楽心理学および音楽理論の領域ごとに詳細な分析を施す。その分析結果をもとに、最終節では、音楽心理学と音楽理論におけるマイヤーの音楽論の受容過程を、また、彼の音楽論を介した両領域間の関係性を明らかにする。その結果、先に挙げた3つの結論が得られる。(最終節は、本章の小括としての役割も担っている。)

1. 2. 本章での議論の諸前提

1. 2. 1. 音楽心理学史の概観

音楽心理学におけるマイヤーの音楽論の受容過程について、また、音楽心理学と音楽理論の関係について考察するためには、まず、音楽心理学史を概観し、今日的な音楽心理学においてマイヤーがどのように認識されているのかを確認する必要がある。本節では、3つの観点——(1) 音楽心理学史の概観、(2) 音楽心理学におけるマイヤー受容の概観、(3) 音楽心理学と音楽理論の関係——から、本章の前提を確認する。特に、2つ目の観点では、『音楽における情動と意味』出版当時の書評、音楽心理学におけるマイヤーの受容過程の概観、その今日的な位置付け、の3点を確認したい。

音楽療法の研究で知られるマイケル・タウト Michael H. Thaut は、『オックスフォード・ハンドブック・シリーズ 音楽心理学 *The Oxford Handbook of Musical Psychology*』(2009)において、音楽心理学の歴史を概観している。その概観は、ヘルマン・フォン・ヘルムホルツ Herman von Helmholtz に始まり (552)、1920年代から30年代にかけて、楽音の心理学が音楽の心理学へと移行したとしている (553)。そして、50年代にはマイヤーの、60・70年代には逆U字曲線⁶⁴で知られるダニエル・バーライン Daniel Berlyne の美学理論がそれぞれ心理学に影響を及ぼし (555)、70年代後半以降には、脳撮像関連の新技术の発展に伴った根幹的な変化が起きたとされる (556)。

パトリック・ジュスリン Patrik N. Juslin とジョン・スロボダ John A. Sloboda も、『音楽

⁶⁴ 概して言えば、刺激の強度（新規性や複雑性の度合いなども含む）とそれによって得られる快の度合いが、逆U字型になるというモデルである。このモデルに従えば、刺激の強度が高すぎても、低すぎても、快や関心が呼び起こされることはない (cf. Margulis and Beatty 2008: 66)。

と情動ハンドブック——理論と研究と応用 *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*』(2010b)において、心理学の観点から、音楽情動に関する研究の歴史的概観を、ごく簡単にではあるが示している。彼らによれば、心理学が独立した学問領域として出現したのは、19世紀末のことであった。そして、20世紀前半には、音楽情動の生起ではなく情動の知覚に関する研究——例えば、楽曲に合致する情動語を選択するよう被験者に指示する研究など——がなされるようになる。しかしながら、音楽に関する当時の心理学研究の主たる関心は、知覚のより基礎的な精神物理学的過程にあり、それが音楽の聴取体験の理解に寄与することは稀であった(934)。音楽的コミュニケーションについての研究に的を絞りつつ、1850年から21世紀初めまでを、大まかに3つの時代に区分するアナベル・コーエン Annabel J. Cohen (2012)の第1期もほぼこの期間にあたる。彼女は、1850年から1920年までを「初期の実験心理学」と呼び、その時期の代表的な研究者として、グスタフ・フェヒナー Gustav T. Fechner、ヘルムホルツ、ヴィルヘルム・ヴント Wilhelm Wundt を挙げている(73-76)⁶⁵。

さらに、続く「行動主義 Behaviorism」の時代においても、音楽情動が研究対象となる機会はごく稀だったようである。これは、コーエンの区分では第2期(1920年～1960年)にあたる。代表的な研究者としてジョン・ワトソン John Watson の名前が挙げられ、以下に引用したように、行動主義のもとでは音楽は研究対象にはなりにくかったとされている(76-78)。

厳格な行動主義者の観点からいえば、内省は空虚な試みであり、心や思考、創造性、美、想像力といったテーマも同様であった。音楽がこのテーマのすべてを含むということを考えると、この時代に音楽がテーマとして取り上げられなかったことは驚くことでもない。(コーエン 2012: 77)⁶⁶

ロバート・ヤーディングン Robert Gjerdingen は、60年代以降に、音楽心理学における研

⁶⁵ ロバート・ヤーディングン Robert Gjerdingen は、明確な時代区分は示していないが、音楽を対象とするこの時期の心理学研究を「構成心理学と作用心理学 Structural psychology and act psychology」「アメリカの機能主義 American functionalism」「ゲシュタルト心理学 Gestalt psychology」といった項目から解説している(2002: 959-969)。

⁶⁶ 他にも、彼女は、同時期に米国でもゲシュタルト心理学が影響力を持つようになったことを指摘している(77, 78)。

究上の関心がいかに移り変わったのかを比較的詳細に報告している。ヤーディングゲンは、戦後初期の音楽心理学を代表する人物として、マイヤーと心理学者のロベール・フランセース Robert Francès を挙げて、ゲシュタルト心理学を基礎に置く彼らの著作が、60年代・70年代の学生に影響を与えたとしている。また、同時期には、ダイアナ・ドイチュ Diana Deutsch、ジェイ・ダウリング W. Jay Dowling、アルバート・ブレグマン Albert Bregman⁶⁷ が旋律の知覚に関する研究を発表するようになる。そして、70年代後半から80年代初めには、和声や調性が——ヘルムホルツなどの時代以来再び——関心の中心に置かれるようになったと記している (Gjerdingen 2002: 974, 975)。

心理学一般において、60年代は、人間の知的な活動を情報処理モデルに基づいて解明しようとし始めた「認知革命」の時期とされている。前述のジュスリンとスロボダ (2010b: 934) だけではなく、デイヴィッド・ハーグリーヴス David J. Hargreaves らによれば、80年代にはその影響が音楽心理学にも顕著に現れ、音楽聴取を情報処理過程として捉える認知的な音楽心理学がその頃から発展したとされている (ハーグリーヴス他 2012: 5)。これは、80年代に「音楽心理学 psychology of music」が「音楽認知 music cognition」という言い方にとって代わられたと報告するヤーディングゲン (2002: 976) や、音楽を対象とした認知心理学が1970年頃から90年代後期に隆盛を見たとする星野による時代区分とも矛盾しない (2015)⁶⁸。すなわち、70年代 (特にその後半) から知覚・認知心理学の視点が徐々に音楽研究にも取り入れられ、80年代に入るとその影響がより顕著になったのである。

国際音楽知覚認知会議 International Conference on Music Perception and Cognition の Web サイト内、「沿革 History」のページでも「認知革命」は重要視されており、70年代には、知覚・認知に焦点を当てる音楽心理学の素地が徐々に形成されたことが示唆されている。

心理学、音楽学、言語学、計算機科学およびその姉妹領域の研究者らは、心的過程の科学的・理論的理解——音楽の知覚や認知といった活動の基礎をなす——と関連

⁶⁷ ブレグマンの研究は、聴覚の情景分析 auditory scene analysis や音脈 auditory stream に関する研究であり、必ずしも音楽的な旋律が対象になっているわけではない。

⁶⁸ 星野 (2015) による時代区分を以下に示す。それは、ヘルムホルツから今日までを6つの時期に区分するものである。第I期：科学的音楽心理学の「黎明期」にあたる19世紀から1910年頃まで、第II期：音楽の才能に関する研究が盛んになる1919年から1930年頃まで、第III期：カール・シーショア Carl E. Seashore らを中心とする1932年から1945年頃まで、第IV期：音楽心理学研究が広まった1945年頃から1970年頃まで、第V期：認知心理学が隆盛を見る1970年頃から1990年代後期、第VI期：音楽と感情の研究機運が高まった2000年以降。

した考え方や調査結果を共有するために、1970年代に会合を開くようになり、その頻度を次第に増していった。⁶⁹

音楽心理学に関する多くの研究を著しているエリック・クラーク Eric F. Clarke の2003年の論考でも、以下のように述べられている。

音楽心理学の現在の段階は1980年頃からはじまり、5年ほどのあいだに多くの重要な本が出版され、新しい雑誌の発刊がはじまった。その突如の興隆は、心理学における「認知革命」（その20年前から始まっていたのだが）とよばれるものに由来し、音楽心理学の形成に強力な役割を果たし続けている。⁷⁰

音楽心理学の研究史に関するこれらの記述から明らかなように、当該領域は80年代初めに、認知科学から影響を受け、大きな転換を迎えたのである。1980年の *The Musical Quarterly* にドイツの論考「音楽知覚 Music Perception」が掲載されたことも、この転換を象徴しているように思える。この論考では、音楽知覚についての思想史が概観され、1980年当時の関心——ゲシュタルト原理に基づくグルーピングなど——について簡単に紹介されている⁷¹。また、1981年には学術誌 *Psychomusicology: Journal of Music Cognition* が、1982年にはドイツが編者を務めた『音楽の心理学 *The Psychology of Music*』が、1983年には同じくドイツが編集を取り仕切った学術誌 *Music Perception* が公刊されている。『音楽における情動と意味』が出版された1956年から80年代初めまでを調査対象としている本章は、その認知科学的な音楽心理学が隆盛を見るまでの歴史的過程を追うことになる。一方、80年代後半以降の音楽心理学は、社会心理学や神経科学と結び付いて、更

⁶⁹ “During the 1970s researchers in psychology, musicology, linguistics, computer science and sister disciplines started meeting with increasing frequency to share ideas and results pertinent to a greater scientific and theoretical understanding of the mental processes underlying such activities as the perception and cognition of music.”

⁷⁰ The Contemporary phase of the psychology of music dates from around 1980, when within the space of about five years a number of important books were published, and new journals established. The sudden rise of the subject came on the back of what has often been called “the cognitive revolution” in psychology (which began some 20 years earlier) and which has continued to play a powerful role in shaping the psychology of music.” (Clarke 2003: 115) 若尾 (2011: 129) による訳を参考にした。

⁷¹ ドイツのこの論考にもマイヤーへの言及が見つかる。彼女は、『音楽のリズム構造』を例として挙げて、音楽理論研究が提示した階層的スキーマが、心理実験によっても検討されるようになったとしている (1980a: 178)。

なる突破口を開いたと位置付けられている (Juslin and Sloboda 2010b: 934, 935)。また、音楽認知に関する多数の著作も刊行された (Sloboda 1985, ed. by Howell et al. 1985, ed. by Sloboda 1988, Krumhansl 1990, Butler 1992, ed. by McAdams and Bigand 1993)。

ニコラス・クック Nicholas Cook は、1994年の論考を次のように始めている。

近年、音楽理論家と知覚心理学者がお互いの研究をよく知るようになってきたことは、疑いのないことである。*Music Perception* [1982~] のような、どちらの研究領域からも投稿を歓迎する学術雑誌が刊行されるようになった。また、「音楽と認知」といった、両領域の急進的な融合を目指す表題を掲げた会議が開かれている。さらに、当然のことながら、学際的研究を目指す、友好的で共同的な研究プログラムも行われている。(クック 1998: 74)

すなわち、音楽心理学は、80年代初め、音楽理論との学際的な連携を模索し始めたということになるだろう⁷²。ドイチュも、『音楽の心理学』の「日本語版への序文」で、「科学の

⁷² ロバート・エリクソン Robert Erickson も、この時期に、音楽家と科学者の連携を模索する、以下の一節を著している。

より高次のレベルにおける認知と音楽的構成の間の実験によって示し、それを疑似音楽的モデルを用いた経験的研究によって確認することは可能であり、また、ありそうなことである。そのようなことは、音楽家と科学者の間に持続的で親密な交流があるときにのみ成功するものと考えられる。これを実現するためには、こえなければならぬ多くの障壁がある。たとえば、学問分野間の交流の困難さ、科学からは音楽にとって価値のあることが何も学べないという音楽家の側の考え方、音楽、特に現代音楽のあいまいで混乱した用語法に対する科学者の懐疑、そして音楽とは何かについての科学者自身の偏見などである。音楽に関する科学論文を読むと、著者がその論を進めていく中にうかがえる音楽についての定義は、大変幼稚で偏狭なもので、子供の頃、おそらくある楽器（普通はピアノ）を学ぶ時期に形成されたようなものであることに繰り返し気づかされる。(佐々木による訳 (1987: 662) を参照した。)

It is possible, even probable, that relationships between higher levels of cognition and musical organization can be shown by experiment and supported by empirical work with pseudomusical models. If that is to take place, it appears to me that it can succeed only if there is continuous close interaction between musicians and scientific investigators. There are many barriers to cross before this can be accomplished—the difficulty of communication across disciplines, the belief on the part of musicians that nothing of value to music can be learned from science, the skepticism of scientists about the vague and confusing terminology of music, especially contemporary music, and the scientist's own prejudices about what music is. In reading scientific literature that refers to music, I have found over and over that the implied definition of music within which the writer has conducted his or her discussion has been so primitive, so narrow, that it could only have been formed in childhood, probably during a period of study of some instrument, commonly the piano. (Erickson 1982: 535)

一分野であると同時に音楽理論の一分野でもあるこの領域は、最近数年の間に急速に発展してきています」(ドイチュ 1986: v) と述べている。そして、90年代以降にその一翼を担ったのが、マイヤーとその教え子たちを中心とした「ペンシルバニア学派」⁷³であった (Gjerdingen 2002: 976)。

1. 2. 2. 音楽心理学領域におけるマイヤー受容の概観

続いて、音楽心理学におけるマイヤー受容の概観を3つの点——(1)『音楽における情動と意味』出版当時の書評、(2)マイヤーの音楽論の受容過程の概観、(3)その今日的な位置付け——から確認したい。まず、『音楽における情動と意味』出版当時の書評から重要なことがわかる。音楽心理学とは直接関わりのないものもあるが、まずはそれらを概観するのがいいだろう。

多くの評者は同著を比較的好意的に紹介しており (McAllester 1957, Portnoy 1957, Raskin 1957, Beveridge 1958)、中には絶賛する者もいたことがわかる。具体的には、例えば、*Journal of Music Theory* に掲載されたデイヴィッド・クレーエンビュール David Kraehenbuehl による書評は次のように閉じられている。

要するに、作曲家、演奏家、理論家を目指す全ての学生に読まれるべき著作である。この本は、多くの混乱した考え——それは、音楽についての現実的で有用な理論の発展を妨げてきた——を明確にし、[音楽的] パターンと意味の関係という、音楽理論と美学の基礎的な問題における広範な研究の基礎を築いた。⁷⁴

また、序論でも触れたように、ウインスロップ・サージェント Winthrop Sargeant が *The New Yorker* に寄せた批評 (1957) も、同著を積極的に評価するものであった。

一方で、同著に対して否定的な評価を与える者も少なからずいた。音楽図書館協議会 Music Library Association の季刊誌である *Notes* (12号) には、心理学の専門教育も受けた

⁷³ 本論文序論を参照のこと。

⁷⁴ “Altogether, it is a book that should be required reading for any student of music, be he composer, performer, or theorist. It clears the air of many confused notions that have hampered the development of a realistic and useful theory of music, and it lays the groundwork for extensive studies in the basic problem of music theory and aesthetics, the relationship between pattern and meaning.” (Kraehenbuehl 1957: 112)

リチャード・ヒル Richard S. Hill による書評が掲載されている。

多くの心理学者は、序文の要を得た謝辞——「私は心理学の分野では明らかに、フランツ・コフカ、J. T. マッカーディ、ジェイムズ・マーセルの業績に多くを学んだ」[x] ——からある事実に気付いただろう。この3人は、好意的に捉えたとしても奇妙な取り合わせであり、フランツ・カフカとクルト・コフカを取り違えるフロイト的な混乱は、マイヤー教授がコフカあるいはゲシュタルト心理学と「ファースト・ネームで呼び合う」ほど親しい間柄にはなかったことを示唆している。⁷⁵

この一節でヒルが指摘している「ある事実」というのは、マイヤーが偏った心理学の文献しか読んでいないということを示す。哲学、美学的観点から著作を遺しているエドワード・リップマン Edward A. Lippman もまた、*Music Quarterly* に寄せた書評の中でマイヤーの心理学に関する知識の浅薄さを辛辣に批判している。

しかしながら [マイヤーの] 徹底的な批判はあまり説得力を持っていない。というのも、その著書を通してマイヤー氏は英語で書かれものにしか言及していないからである——その制限は音楽美学の領域においては致命的である。しかし、心理学と音楽双方における素人のぎこちない手つきは、探偵を雇わなくても明らかである。⁷⁶

英国の *Music & Letters* に掲載された書評（評者名はイニシャルのみ記載）でも、マイヤー

⁷⁵ “Most psychologists would have recognized the fact from the pertinent acknowledgement in his preface: “In the field of psychology I have obviously learned heavily upon the works of Franz Koffka, J.T. MacCurdy, and James Mursell.” It is an oddly assorted trio at best, and the Freudian confusion of Franz Kafka and Kurt Koffka may be taken as indicating that Professor Meyer is not on a “first-name basis” with either Koffka or Gestalt theory.” (Hill 1957: 254) コフカはゲシュタルト心理学者、マッカーディは精神病理学者・精神分析家、マーセルは音楽心理学者・音楽教育学者として知られる (Forrester 2008, Silverman 2012)。マーセルはコロンビア大学で教鞭を執っており、マイヤーも彼の講義を受けた可能性が高い (Gjerdingen 2002: 971)。

⁷⁶ “This sweeping condemnation is not very convincing, however, for throughout his book Mr. Meyer refers only to writings in English, a limitation that is damning in the field of musical esthetics. But no detective work is needed to reveal the heavy hand of the amateur in both psychology and music.” (Lippman 1957: 556) フォレスト・ハンセンも、哲学者がマイヤーの音楽論を検証したならば、それを非論理的また明解ではないものとみなすだろうと述べている (Hansen 1967: 192)。

の心理学的理論が「不適當 inadequate」と形容され、類似する批判がなされている (H. 1957)。また、『音楽における情動と意味』に否定的な書評は他にも確認することができる (Raynor 1958)。

以上に概観した書評からは、刊行当時、同著が広く読まれていた一方で、それに対する評価が絶賛から酷評まで、多岐に亘っていたことがわかる。批判の主な理由のひとつは、マイヤーの心理学的知見の不備にあった。そのため、同著は、音楽心理学における研究規範としては未だ機能していなかったことが推測される。

では、その『音楽における情動と意味』はその後、音楽心理学の領域においていかなる受容過程を辿ったのか。その概観は、既に何人かの研究者によって、簡単にではあるが示されている。例えば、ジュスリンは、以下のように述べている。

マイヤーの理論は、影響力があり評判がよい一方で、おそらくその理論を検証する際の問題のせいで、実際にはあまり多くの研究に刺激を与えてこなかった。特定の曲は、異なるレベル [ママ] で、多くの異なる音楽的期待を生み出すかもしれない (そして、これらの期待は聴取者によって異なるかもしれない)。それゆえ、聴取者が何に対して反応しているのかを正確に理解したり予想したりすることは難しい。(ジュスリン 2012: 122)

『音楽における情動と意味』は、公刊当時すぐには、心理学的な研究を促すことはなかったのである。『音楽における情動と意味』を含む音楽情動の研究が、他の広範な感情研究と必ずしも接続されておらず、出版当時では孤立した取り組みに留まっていたと指摘する論考もある (Juslin and Sloboda 2010b: 934)⁷⁷。ただし、マイヤーの著作は、ヤーディング

⁷⁷ デイヴィッド・ヒューロン David Huron は、『音楽における情動と意味』出版当時の状況について次のように記述している。

マイヤーは心理学に関心を示していたが、参考にできるような要を得た心理学的研究がほとんど存在していない時期に、『音楽における情動と意味』は著された。実験的・理論的知見を取めた注目に値する文献は、[ここ]数十年の間に蓄積されてきた。

Despite Meyer's interest in psychology, however, *Emotion and Meaning in Music* was written at a time when there was little pertinent psychological research to draw on. In the intervening decades, a considerable volume of experimental and theoretical knowledge has accumulated. (Huron 2006: 2-3)

ジュスリンとスロボダ、またヒューロンの主張は、少なからずすれ違っている——マイヤーと

ンによれば 60・70 年代、学生に広く読まれていた (2002: 974)。また、タウトによれば、認知科学の領域においても、その内容は徐々に受け入れられていったとされている。

彼 [マイヤー] のモデル、および、それと関連付けられたその後のモデルは、音楽に対する脳の反応を算定する実験計画や仮説の発展に影響を与えつつ、ゆっくりと、しかし着実に音楽の認知神経科学に受け入れられていった。⁷⁸

また、星野による時代区分でも、マイヤーの名前は、『音楽における情動と意味』が出版された 50 年代ではなく、70 年代以降の期間に記されている (2015: 8, 9) ⁷⁹。

80 年代には、既に触れたように、音楽心理学においていくつかの重要な単著や新しい雑誌が公刊された。代表的な例には、『音楽の心理学 *The Psychology of Music*』や学術誌 *Music Perception* が挙げられる。注目すべきは、これらにおいて、マイヤーもまた重要な役割を果たしていたということである。『音楽の心理学』には、心理学者バートン・ロスナー Burton S. Rosner との共同研究が収められており、*Music Perception* では編集のひとりを任されていた。そのため、80 年代初め、マイヤーは既に、音楽心理学において名前の知られた主要な研究者のひとりとみなされていたと考えられる⁸⁰。スロボダは、1985 年の著書で、マイヤーを指して、「彼は明らかに、今日の音楽学者のうち最も影響力を持ったひとりであり、最も心理学に明るいひとりである」⁸¹と述べている。また、この時期には、ピーター・キヴィ Peter Kivy の著作 (1980) に対する書評に、『音楽における情動と意味』を音楽情動の古典的研究とみなす記述も見つかる (Wilson 1982⁸²)。

他の研究に関連性がないことを指摘するジュスリンとスロボダに対して、ヒューロンの主張では、そもそも参照できる研究がなかったとされる——が、少なくとも、『音楽における情動と意味』が孤立した試みであったとする点で一致している。

⁷⁸ “His model and later models, connected to him, have received a slow but steady appreciation in the cognitive neuroscience of music, influencing study designs and hypothesis development for assessing brain responses to music.” (Thaut 2009: 555)

⁷⁹ これらと照らし合わせると、50 年代にマイヤーの音楽美学が心理学にも影響を与えたとする前述のタウトの指摘 (2009: 555) は疑わしいものである。

⁸⁰ 神前 (2010) は、「美学といってもその最初の著作『音楽における情動と意味』(1956) は彼の中では最も心理学的色彩の強いもので、今後の音楽心理学研究の礎石とも目されている」(132) としている。しかし、同書は 80 年代以降、既に「礎石」としての役割をある程度果たしており、「今後の音楽心理学研究の礎石と目される」という表現は、いささか時代錯誤のように思われる。

⁸¹ “[H]e is clearly one of the most influential and psychologically well-informed of contemporary musicologists.” (Sloboda 1985: 65)

⁸² これは、筆者の知る限り、『音楽における情動と意味』を古典と形容する 2 番目に早い例に

マイヤーの音楽情動論を実証する心理学研究がなされるのは、1990年代に入ってからのことである (Sloboda 1991⁸³)。また、1980年代末には、マーク・シュマクラー Mark A. Schmuckler が、マイヤーの音楽論に基づいて、音楽的期待に関する広範な実験研究を行っている (Schmuckler 1989)。

21世紀になると『音楽における情動と意味』は、音楽と情動に関する古典的著作として広くみなされるようになる。例えば、20世紀になされた音楽情動についての心理学研究の集大成とも言える『音楽と情動——理論と研究 *Music and Emotion: Theory and Research*』(2001、邦題『音楽と感情の心理学』)の「謝辞 Acknowledgements」では、「1950年代におけるレナード・マイヤーの輝かしい業績は、直接的であれ間接的であれ、本書のほぼ全てが依拠する基盤である」⁸⁴とされ、実際に「古典 classic」と呼ばれもしている (Juslin and Sloboda 2001: 18, 2010b: 934)。

『音楽における情動と意味』は「古典」という名目上の位置付けを与えられているだけではない。その中で展開された情動論は、今日においても少なからず有効性を保持している。そのひとつが BRECVEM モデルである。それは、音楽情動が喚起させられる心理的メカニズムについての今日的な枠組みであり、マイヤーが提示した音楽情動の原理的側面——すなわち、後続する音楽的事象に対する期待からの逸脱が情動を生起させる、という定式——も取り入れられている (Juslin et al. 2010、大村他 2013)⁸⁵。

以上に示した『音楽における情動と意味』の受容過程の概観からわかることは、今日、音楽心理学、特に音楽情動に関する研究の「古典」として広く知られているマイヤーの音楽論が、出版当時には必ずしも高い評価のみを得たわけではなかったこと、だが、80年頃には既に「古典」と呼ばれ、マイヤーが音楽心理学領域でも名の知られた研究者のひとりであったことである。しかしながら、このような概観からのみでは、『音楽における情動

なる。最初の例は、『音楽と芸術のアイディア』に対する1968年の書評である (Sams 1968)。この最初の例については、本文中でも改めて言及する。

⁸³ スロボダのこの研究では、被験者に音楽を聴かせ、それによって生じた身体的な反応などが調査されている。また、それらの反応が楽曲のどの箇所で生じたのかが、楽曲分析の結果と対応させられている。そして、情動的反応が生じた箇所の多くが、音楽構造上の期待・含意が阻害される場所であるとして、マイヤーの見解を部分的にはあるが確証したと結論付けている (Sloboda 1991)。

⁸⁴ “Leonard B. Meyer’s brilliant work in the 1950s is the foundation on which almost everything else in this book rests, directly or indirectly.” (無記名 2001: ix)

⁸⁵ BRECVEM とは、脳幹反応 Brain stem reflex、リズム同調 Rhythmic entrainment、評価的条件付け Evaluative conditioning、伝染 Contagion、視覚イメージ Visual imagery、エピソード記憶 Episodic memory、音楽的期待 Musical expectancy の頭文字を並べたもの。

と意味』が、出版以降、具体的にいかなるかたちで論じられてきたのかを推し量ることはできない。このことは、先行研究において詳細かつ具体的には論じられてこなかった。そのため、その詳細を知るためには、同著の出版から 80 年代前半までの間に、どのような文脈、どのような研究の中で、同著およびマイヤーの音楽論が言及・論及されてきたのかを網羅的に調査する必要がある。また、それによって、音楽心理学が隆盛を見るまでの過程、認知系の音楽理論が確立されるまでの過程、さらには、音楽心理学と音楽理論の関係の変遷について考察するための手がかりを得ることができる。

1. 2. 3. 音楽心理学と音楽理論の関係を対象とした先行研究

本章では、マイヤーの音楽論の単なる受容過程のみならず、それを介した音楽心理学と音楽理論の関係の史的変遷についても考察する。両領域の関係史に焦点を当てた先行研究は見当たらないが、関係性そのものについては相当な学術的議論の蓄積が存在している⁸⁶。

作曲家ロバート・エリクソン Robert Erickson は 1982 年に、認知心理学によって音楽の知覚プロセスが明らかになり、その知見を基に合理的な音楽理論が実現されるという、両領域の建設的な関係性を肯定的に提示している。彼は、認知心理学における発見を「音楽の諸側面に関する理論が構築される土台である（べきである）」とし、「適切な音楽理論を構築するための概念的土台を提供することに、科学の価値を認める」⁸⁷と記している。

類似する考え方は、「音楽心理学と音楽理論——問題と展望 Music Psychology and Music Theory: Problems and Prospects」（1995）と題されたキャロル・クルムハンスル Carol L. Krumhansl の論文にも見られる。彼女は、この論文で、ナムアの暗意実現モデルを参考に、種々の旋律進行に関する詳細な検討を行った後、次のように述べ、音楽心理学と音楽理論が相互に知見を交換し得る関係にあるとしている。

⁸⁶ この問題に関する学術的蓄積の概観は、アダム・オッケルフォード Adam Ockelford（2009）に詳しい。本項が、この論考に負う部分も少なくない。

⁸⁷ “They [=the findings of cognitive psychology] are (should be) the substrate upon which theories of various aspects of music can be erected. [...] I see the value of science as providing the substrate of ideas upon which a proper music theory may be erected.” (Erickson 1982: 535) 佐々木による訳（1987: 663）を参照した。

心理学的問題に方向付けられ、実験的文献に依拠する音楽理論的な提案は、音楽に関する心理学研究にとっても有益である。反対に、[心理] 実験の結果が理論的提案を洗練し、相補的な技術を提供し、音楽構造の背後にある心理的基礎を解明することもあり得る。⁸⁸

しかしながら、彼女は、この引用に続けて、音楽心理学と音楽理論の目的、用語法、方法論が異なっていることもまた指摘している (80)。他にも、多くの研究者が、両領域を全く異なる目的を志向する学問であるとしている。クラークによれば、音楽理論の目的が音楽構造に関わるのに対して、音楽心理学は音楽的事象の心的処理の理論化などに携わっている⁸⁹。そして、その目的の相違ゆえに、両領域の間には諸側面——対象とする資料・データの記述方法や何を重要な発見とするのかなど——で対立が生じている (Clarke 1989: 1, 2)。さらに、この論文の結尾では、学問の見境のない混用によって、形式的特性と知覚的特性が同じように機能すると示唆されてしまう、主観的な心的過程が客観的な形式原理と誤認されてしまう、文化的規範と知覚上の制限が混同されてしまう、といった3つの問題が挙げられている (11)。

クックも 1994 年の論考で、自身が実施した心理実験 (Cook 1987b, 1989) の結果などを参照しつつ、クラークの見解に賛同している (クック 1998: 110)。そこでは、例えば、「音楽理論の目的は、知覚を乗り越えることにある」という見方も示されている (107)。クックのこの論考が収められた『音楽の認知心理学 *Musical Perceptions*』の編者のリタ・アイエロ Rita Aiello によれば、その論考は、「音楽理論は心理学の一領域であるべきだ」という意見に反論」を挑んだものであった (アイエロ 1998b: 73)⁹⁰。また、別の著書でクックは、音楽理論が (文化依存的であるという点で) 客観的ではないと主張した上で、「音楽の科学的研究は心理学者や社会学者の仕事であり、音楽理論家の仕事ではない」と主張

⁸⁸ “Music-theoretic proposals that are oriented toward psychological issues and informed by the experimental literature are valuable resources for the psychological study of music. In exchange, the experimental results can serve to refine the theoretical proposals, offer complementary techniques, and explicate the psychological foundations underlying musical structure.” (Krumhansl 1995: 79, 80)

⁸⁹ クラークは、この論文で実際には「音楽学者と作曲家 *musicologists and composers*」と「音楽の心理学者 *psychologists of music*」という言い方をしている。ただし、オッケルフォードもクラークのここでの記述を、音楽理論と音楽心理学の関係として捉えている (Ockelford 2009: 541, 542)

⁹⁰ 音楽理論一般に対するクックのこの反論と同類のものが、他の研究者によって、マイヤーの『音楽を説明する』にも向けられている (Tormey 1975: 352)。

し、両領域の相違を強調している（クック 1992: 298）⁹¹。

ここで、再度指摘しておきたいことは、両領域の関係について論じるこれらの先行研究が、関係「史」を対象としたものではないこと、さらに、全て 80 年代以降の文献であり、それ以前に関する情報を包括的・網羅的に提供してくれるものではないことである。本論文が焦点を当てている期間に着目した先行研究は見当たらない。

1. 3. 調査対象

本章は調査の対象期間を、マイヤーの『音楽における情動と意味』が刊行された 1956 年から、音楽理論と音楽心理学の学際的基盤となる学術誌 *Music Perception* が創刊される前年 1982 年までとした上で、その期間に、米国において公にされていた音楽心理学関連、心理学関連、音楽理論関連の学術誌に掲載されたマイヤーへの言及・論及を網羅的に分析する。サンプル数を確保するために、調査範囲を英国の学術誌にも広げている。加えて、当該期間内に公刊された学術書も可能な限り参照した。調査対象とした学術誌は以下の通りである。（英国の学術誌にはアスタリスクを付した。）

【音楽心理学関連】

- ・ *Psychology of Music*^{*92} (1973～, *PM*⁹³)
- ・ *Psychomusicology: Journal of Music Cognition*⁹⁴ (1981～, *Pm*)

【心理学関連】

- ・ *American Journal of Psychology*⁹⁵ (1887～, *AJP*)
- ・ *Psychological Review*⁹⁶ (1894～, *PR*)

⁹¹ ちなみに、クックは、これらの論考において、レアダールとジャッケンドフなどによる言語構造と音楽構造のアナロジーの問題点を挙げるにあたって、自身の主張を支持するものとしてロスナーとマイヤーの 1986 年の共同研究を引いている（クック 1992: 94, 1998: 87）。

⁹² 英国の音楽教育心理学会 The Society for Education, Music and Psychology Research（Sempre、前身は音楽心理学・音楽教育学会 Society for Research in Psychology of Music and Music Education）の機関誌。

⁹³ 本章で用いる略号。他の学術誌に付されたものも同様。

⁹⁴ 1981 年の時点での出版元は、スティーヴン・F・オースティン州立大学 Stephen F. Austin State University、その後フロリダ州立大学音楽研究センター Center for Music Research, Florida State University を経て、現在では、米国心理学会 American Psychological Association（APA）から出版されている。また、現行の副題は「Music, Mind, and Brain」となっている。

⁹⁵ イリノイ大学出版局 University of Illinois Press から公刊。

⁹⁶ 米国心理学会の機関誌のひとつ。

- *Journal of Experimental Psychology*⁹⁷ (1916～1974、*JEP*)
- *Journal of Experimental Psychology: General*⁹⁸ (1975～、*:G*)
- *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*⁹⁹ (1975～、*:HPP*)
- *Journal of Experimental Psychology: Human Learning and Memory*¹⁰⁰ (1975～1981、*:HLM*)
- *Journal of Experimental Psychology: Learning, Memory and Cognition*¹⁰¹ (1982～、*:LMG*)
- *Journal of General Psychology: Experimental, Theoretical, Clinical and Historical Psychology*¹⁰² (1928～、*JGP*)
- *Quarterly Journal of Experimental Psychology*^{*103} (1975～1980、*QJEP*)
- *The Quarterly Journal of Experimental Psychology Section A: Human Experimental Psychology*^{*104} (1981～2005、*:A*)
- *The Quarterly Journal of Experimental Psychology Section B: Comparative and Physiological Psychology*^{*105} (1981～2005、*:B*)
- *Annual Review of Psychology*¹⁰⁶ (1950～、*ARP*)
- *Perception & Psychophysics*¹⁰⁷ (1966～2008、*P&P*)
- *Cognitive Psychology*¹⁰⁸ (1970～、*CP*)
- *Perception*^{*109} (1972～、*P*)

【音楽理論関連】

- *Journal of Music Theory*¹¹⁰ (1957～、*JMT*)
- *Perspectives of New Music*¹¹¹ (1962～、*PNM*)

⁹⁷ 米国心理学会から公刊。*Journal of Experimental Psychology* の後継誌には、調査対象としたものの他に *Journal of Experimental Psychology: Animal Behavior Processes* (1975～2013) がある。

⁹⁸ 米国心理学会から公刊。*Journal of Experimental Psychology* の後継誌のひとつ。

⁹⁹ 米国心理学会から公刊。*Journal of Experimental Psychology* の後継誌のひとつ。

¹⁰⁰ 米国心理学会から公刊。*Journal of Experimental Psychology* の後継誌のひとつ。

¹⁰¹ 米国心理学会から公刊。*Journal of Experimental Psychology: Human Learning and Memory* の後継誌。

¹⁰² 創刊時はクラーク大学出版局 Clark University Press から、現在はヘルドレフ・パブリケーションズ Heldref Publications から公刊。

¹⁰³ 英国の実験心理学会 Experimental Psychology Society の機関誌。

¹⁰⁴ 実験心理学会の機関誌。*Quarterly Journal of Experimental Psychology* の後継誌のひとつ。後に、*The Quarterly Journal of Experimental Psychology Section B: Comparative and Physiological Psychology* と再統合されて、*The Quarterly Journal of Experimental Psychology* (2006～) となる。

¹⁰⁵ 実験心理学会の機関誌。*Quarterly Journal of Experimental Psychology* の後継誌のひとつ。

¹⁰⁶ アニュアル・レビューズ社 Annual Reviews, Inc. から出版されている年報のうち、心理学領域を対象としたもの。

¹⁰⁷ 心理科学会 Psychonomic Society の機関誌のひとつ。後継誌は、*Attention, Perception, & Psychophysics* (2009～)。

¹⁰⁸ アカデミック・プレス Academic Press から公刊。

¹⁰⁹ 創刊時は Pion 社から、現在は SAGE 社から公刊。

¹¹⁰ 創刊時は、イェール大学音楽院 Yale School of Music から、現在はイェール大学音楽学部 Yale University Department of Music の支援のもと、デューク大学出版局 Duke University Press から公刊。

¹¹¹ 創刊時は、プリンストン大学出版局 Princeton University Press から公刊。

- *The Music Forum*¹¹² (1967～1987、MF)
- *In Theory Only*¹¹³ (1975～1997、ITO)
- *Theory and Practice*¹¹⁴ (1975～、TP)
- *Music Theory Spectrum*¹¹⁵ (1979～、MTS)
- *Indiana Theory Review*¹¹⁶ (1979～、ITR)
- *Music Analysis*^{*117} (1982～、MA)

1982年以前に創刊された音楽心理学関連の学術誌は少なく、本研究で対象としたものは2誌に留まる。1982年以前、音楽を対象とした心理学研究の学術論文は、音楽に限らない心理学関連の学術誌に投稿・掲載されていたようである。そのため、心理学関連の学術誌もまた調査対象に含める必要があった。音楽心理学関連のものと比べると心理学に関する学術誌は、無数に刊行されている。本研究では、1982年のドイツ編『音楽の心理学』に掲載された各論考において、参考文献として挙げられている論文の掲載誌を中心に、9誌を調査対象とした。音楽理論関連の学術誌としては、対象期間内に刊行されていたものを網羅的に調査対象としている¹¹⁸。

¹¹² コロンビア大学出版局 Columbia University Press から不定期に刊行されていた。

¹¹³ ミシガン音楽理論学会 Michigan Music Theory Society (現ミシガン学際音楽学会 Michigan Interdisciplinary Music Society) の機関誌。

¹¹⁴ ニューヨーク音楽理論学会 Music Theory Society of New York State の機関誌。

¹¹⁵ 米国音楽理論学会の機関誌。

¹¹⁶ インディアナ大学ジェイコブズ音楽院 Jacobs School of Music, Indiana University の支援のもと、インディアナ大学出版局 Indiana University Press から公刊。

¹¹⁷ 英国の音楽分析学会 Society for Music Analysis と関わりの深い学術誌。

¹¹⁸ 音楽心理学に特化した学術誌が創刊される以前には、心理学一般の学術誌だけでなく、*The Journal of the Acoustical Society of America* など工学系の学術誌にも音に関する心理学論文が掲載されていた。ただし、それらは「音楽」というよりも「音」「聴覚」に主眼を置いたものであると考えられ、調査対象からは省いた。一方で、*Nature* などの科学誌に掲載されたものでも、音楽に関する心理学関連の論文は可能な限り参照している。無論、「音」と「音楽」の線引きは困難だが、本研究では「旋律」「和声」「音程」「音階」など音楽に由来する概念に依拠しているものを「音楽」に関する心理学の論文とし、それらの概念を用いず、周波数など物理指標を主として用いている研究を「音」あるいは「聴覚」に関する心理学研究とみなしている。

1. 4. 心理学・音楽心理学系の学術誌、音楽理論系の学術誌でのマイヤーへの言及・論及

1. 4. 1. 心理学系および音楽心理学系の学術誌でのマイヤーへの言及・論及

表 1-1 および表 1-2 には、心理学系および音楽心理学の学術誌に掲載されたマイヤーに言及・論及する記事の本数を示している。

表 1-1：心理学系の学術誌におけるマイヤーへの言及・論及記事の掲載数¹¹⁹

19--	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69
<i>AJP</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
<i>PR</i>	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
<i>JEP</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
<i>JGP</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
<i>QJEP</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
<i>ARP</i>	-	-	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-
<i>P&P</i>											1	-	-	-

¹¹⁹ 表 1-1 に計上した具体的な記事については、付録 1 を参照のこと。また、表中の略号は前節を参照のこと。:*LMG* は、:*HLM* の欄に統合している。

表 1-1 (続き)

19--	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82
<i>AJP</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
<i>PR</i>	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1	2
<i>JEP</i>	-	-	-	-	-								
<i>:G</i>						-	-	-	-	-	-	-	-
<i>:HPP</i>						-	-	-	-	1	-	2	-
<i>:HLM</i>						-	-	-	-	-	-	-	-
<i>JGP</i>	-	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-
<i>QJEP</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-		
<i>:A</i>												-	-
<i>:B</i>												-	-
<i>ARP</i>	-	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
<i>P&P</i>	-	-	-	-	-	-	-	1	1	-	1	1	1
<i>CP</i>	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
<i>P</i>			-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	1

表 1-2：音楽心理学系の学術誌におけるマイヤーへの言及・論及記事の掲載数¹²⁰

19--	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82
<i>PM</i>	1	-	3	1	-	1	2	-	2	1
<i>Pm</i>									2	1

¹²⁰ 表 1-2 に計上した具体的な記事については、付録 2 を参照のこと。

表 1-1、表 1-2 からわかるように、60 年代までにマイヤーに言及した心理学領域における論文はわずか 3 本のみしか見当たらない。しかし、70 年代以降には、音楽心理学の専門誌が創刊されたこともあって、徐々に言及される機会が増加していく。この増加は、80 年代初めにおける音楽心理学の隆盛を準備するものであるとも言えるだろう。『音楽における情動と意味』が刊行されてから 20 年を経た 1975 年に至っても、マイヤーに言及する記事が 10 本のみしか見当たらないことは、本章第 2 節で確認したマイヤーの音楽論の受容過程の概観を裏付けるものである。加えて、表に計上した論文・論考は、短くマイヤーに言及するものがほとんどであることを指摘しておく。(マイヤーに言及する記事が少ないことは、音楽に関する心理学研究の全体数が少ないこととも関連していると推測される¹²¹。) ちなみに、ドイチュやダウリングといった、当時の代表的な音楽心理学の研究者の論文にもマイヤーへの言及は見当たらない¹²²。

無論、あくまでこれは、文章として残っている側面のみを量的な観点から観察したものである。『ニューグローヴ世界音楽大事典』初版には、「マイヤーの音楽論は、1960 年代のアメリカにおいて最も広く受け入れられた音楽についての解説であった」¹²³とある。また、『音楽と芸術とアイディア』についての 1968 年の書評では、早くも「古典 classic」という語が『音楽における情動と意味』に対して用いられている¹²⁴。これらのことから、60 年代には既に、マイヤーの音楽論は広く受け入れられていたと考えられる。そのため、ドイチュやダウリングもマイヤーの著作を読んでいた可能性はもちろん排除できない。

¹²¹ 筆者が確認した限りで、心理学系の学術誌に掲載された音楽に関する研究は、マイヤーに言及・論及するものを除くと、60 年代までに 10 本、76 年までにはさらに 25 本に留まる ([Wortis] Paul and Staudt 1958, White 1960, Wortis 1960, Krevelen 1963, Shatin et al. 1964, Korpell 1965, Koh 1965, 1967, Butler and Daston 1968, Deutsch 1969, Bradshaw et al. 1971, Dowling 1971, 1972, 1973a, b, Deutsch 1972a, b, 1973a, b, 1974, Handel 1973, 1974, Bregman and Dannenbring 1973, Sturge and Martin 1974, Siegel 1974, Deutsch and Roll 1974, Stech and Machotka 1975, Bregman and Rudnicky 1975, Heyduk 1975, Konečni and Sargent-Pollock 1976, Kubovy and Howard 1976, Dannenbring and Bregman 1976, Sloboda 1976, Cuddy and Cohen 1976, Rostron 1976)。ただし、基本的には前年に発表された心理学論文についてテーマごとに概観する *Annual Review of Psychology* は、ここでは計上していない。*Annual Review of Psychology* では、1959 年、1967 年、1976 年、1979 年にも音楽への言及が見つかる。また、この時期には、*Nature* にも音楽に関する心理学論文が掲載されている (Longuet-Higgins 1976)。

¹²² 直前の注 121 を参照のこと。

¹²³ “Meyer’s was the most widely accepted account of music in America in the 1960s.” (Sparshott 1980: 245)

¹²⁴ “Leonard B. Meyer is renewed for his classic *Emotion and meaning in music* (1956).” (Sams 1968: 631) 筆者が確認できた限りで、『音楽における情動と意味』が「古典」と形容される最も早い例である。

バーラインの論考 (1957¹²⁵) が心理学領域においてマイヤーに言及する最初期の例であるが、『音楽における情動と意味』に対する当時の心理学的な評価を窺い知るためには、それに続く 1961 年のキャロル・プラット Carroll C. Pratt による *Annual Review of Psychology* の「美学 Aesthetics」の項目における以下の一節が重要である。

[前略] 彼ら [諸芸術の研究者] は、直接的な援助を心理学者に少しも提供することのない視角から研究対象に迫っている。近年では、ひとつふたつ傑出した例外がある。マイヤーは、『音楽における情動と意味』の中で、音楽に関する学識を、関連する心理学文献の専門的知識と結び付けている。その成果は、[それらの知識を結びつける] 第一段階での貢献として称賛されてきた。¹²⁶

ここでは、「称賛されてきた」ものとして、『音楽における情動と意味』が基本的には肯定的に捉えられていることがわかる。しかしながら、あくまでそれが「第一段階」での貢献とされていることを見逃してはならない。すなわち、音楽と心理学に関する知見を結びつける研究が「第二段階」に至るには、さらなる調査・実験・考察が必要であったとされているのである。

同著に対するこのような評価は、60 年代において、ある程度共有されていたのではないかと推察される。というのも、ロバート・ランディン Robert W. Lundin の『音楽についての客観的心理学 *An Objective Psychology of Music*』第二版 (1967) においても、マイヤーの音楽論、特に「期待の概念は、未だ理論的なレベルを出るものではなく、その立証あるいはそれに対する反論はこれからの実験に委ねられている」¹²⁷とされているからである。

¹²⁵ この論考において、『音楽における情動と意味』は、ごく短く紹介されるに留まっている。

¹²⁶ “[...] they approach their subject from an angle that ordinarily offers little direct assistance to the psychologist. There have recently been one or two outstanding exceptions. Meyer in his *Emotion and Meaning in Music* combines musical scholarship with an expert knowledge of relevant psychological literature. The result has been hailed as a contribution of the first order.” (Pratt 1961: 83)

ちなみに、ここで、マイヤーの『音楽における情動と意味』と併せて「傑出した例外」として言及されているのは、エルンスト・ゴンブリッチ Ernst H. Gombrich の『芸術と幻影——絵画的表現の心理学的研究 *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*』

(1960) である。マイヤーとゴンブリッチを関連付ける論述は、他にも複数存在している (クック 1992: 176-179, Spitzer 1997, Byros 2012: 327)。

¹²⁷ “[...] the concept of expectancy still is entirely at the theoretical level and remains there for future experimentation to prove or disprove.” (Lundin 1967: 179)

また、これらの評価は、『音楽における情動と意味』に対する当時の心理学領域からの評価が、あくまで「仮説」としての価値を認めるに留まっていたこともまた示している¹²⁸。

70年代以降の心理学・音楽心理学領域におけるマイヤー受容を辿ると、彼の音楽論のうち、音楽情動論、ゲシュタルト心理学に基づく音楽パラメータの知覚・認知に関する議論、音楽意味論などがある程度分離したかたちで、個別に参照されていたことがわかる。そして、それぞれは、異なった受容過程を経ることになる。

英国の学術誌からわかるのは、音楽情動に関するマイヤーの見解が言及・論及される機会が70年代初めから徐々に増加していくということである。例えば、音楽教育に関する研究で知られるキース・スワンウィック Keith Swanwick は、聴き手の期待の役割とともに、マイヤーの音楽情動論に言及している (Swanwick 1973: 12)¹²⁹。他にも、自身の主張を提示するにあたってマイヤーの音楽情動論を端的に要約する、英国の精神科医アンソニー・ストー Anthony Storr の論考も見つかる。

シカゴ大学のレナード・マイヤーは、『音楽における情動と意味』において、「音楽が傾向を賦活し、そしてそれらを抑制し、重要かつ関連性のある解決をもたらす」[Meyer 1956: 23] という理論を提示した。[中略] しかし、音楽的体験はそれに留まるものではない。音楽の性質に関わる議論がこれまで欠いてきたものとして私が考えているのは、美的理解それ自体が情動的であるという事実である。¹³⁰

さらに、1976年には、英国ミドルセックス・ポリテクニク Middlesex Polytechnic で「芸術の心理学 The Psychology of Arts」という科目の開設に関わっていたクリストファー・グリーン Christopher Green も、マイヤーの音楽情動論に言及している¹³¹。また、1例のみで

¹²⁸ 本文中では言及しないが、60年代の心理学系の学術誌においてマイヤーに言及しているもうひとつの事例では、ゲシュタルト原理に依拠したリズム・パターンの分節化と関連してマイヤーを引用している (Royer and Garner 1966)。

¹²⁹ スワンウィックは、他の論考においても、期待の役割について論じた研究者としてマイヤーの名前を挙げている (Swanwick 1975: 18)。

¹³⁰ “Leonard Meyer of the University of Chicago advanced the theory in his book *Emotion and Meaning in Music* that “music activates tendencies, inhibits them, and provides meaningful and relevant resolutions”. [...] But there is more to musical experience than this. What I think has been missing from the argument about the nature of music is the fact that aesthetic appreciation is itself emotional.” (Storr 1975: 12)

¹³¹ グリーンが、マイヤーの音楽情動論を「仮説」と呼んでいることにも留意したい (Green 1976: 14)。

はあるが、米国の学術誌にもマイヤーの情動論に言及する論考が見つかる (Cantor and Zillmann 1973: 98¹³²)。これらの事例の存在は、マイヤーの音楽情動論がひとつの参照対象として機能していたことを示している。

70年代、マイヤーの音楽論が参照されていたのは、音楽情動に関してのみではない。ごく短くではあるが、さまざまな問題と関連してマイヤーは引き合いに出されていた。例えば、セリエリズムの音楽の知覚や音階の数理的・音響的性質、音楽の統語的構造、音楽構造と音楽経験の関係性、短長調と悲喜との関係などである (Pedersen 1975: 3, Siegel and Siegel 1977: 151, Sloboda 1978: 13, Longuet-Higgins 1978: 194, Brown 1979: 29)。

加えて、マイヤーの音楽論の深化・拡張を試みる論考も存在している。コロンビア大学バーナード・カレッジの心理学部に在籍していたノーマ・タン Norma Tan なる人物は、旋律における主音の知覚に関する論文で、次のように書いている。

マイヤーの理論は、西洋の伝統的な作曲実践を記述するために考案された形式原理が、その類の音楽に親しんだ聴き手の知覚的な知識をもまた記述することを示している。本研究は、音楽聴取という課題に対する知覚的反応が和声構造、特に主音の役割からどの程度影響を受けるのかを判断しようとする中で、[マイヤーの] その提案を探究するものである。¹³³

実際にはこの研究は、マイヤーの音楽論を検証するというよりも、音高の階層的関係の知覚を調査するものである¹³⁴。そのため、彼の音楽論が直接的なモデルとなっていたわけではない。しかしながら、この事例からは、それが重要な参照対象として認識されていたことが窺える。

さらに、同時期には、音楽的意味に関するマイヤー独自の用語に基づいて、研究の企

¹³² この研究の実験では、音楽断片に先立って種々の映像が提示され、その映像が対象となる音楽の体験・理解にいかなる効果をもたらすのかが検証されている。

¹³³ “Meyer’s theory suggests that formal principles which have been devised to describe traditional Western compositional practice should also describe the perceptual knowledge of the listener familiar with this type of music. The present study explores this proposal by attempting to assess the degree to which perceptual response on a music listening task is influenced by harmonic structure and, in particular, the rôle of the tonic in music.” (Tan 1979: 4)

¹³⁴ 音高の構造の知覚・認知に関する研究で、マイヤーに言及するものは、調査対象期間内に、他にも複数存在している (Krumhansl and Shepard 1979, Shepard 1982)。ただし、どちらも、音高に階層的関係があるという見解と関連して、マイヤーにごく短く言及するのみである。

図・目的を説明する論考も見つけることができる。

マイヤー（1967）は、パッセージの旋律的特性を「具現的意味」、パッセージが呼び起こすイメージや観念を「指示的意味」と呼び、音楽における2種類の意味を区別していた。マイヤーは「パッセージが有する「具現的意味」の構造的性格は、音楽についての個々人の記憶に影響する」と記しており、近年の研究も彼のこの観察を支持している。[中略]そして本研究は、パッセージの「指示的意味」もまた音楽自体についての記憶に作用するのかどうかを判断するために企図された。¹³⁵

ジュスリンは、本章第2節でも引用したように、マイヤーの音楽情動論に関して、「理論を検証する際の問題のせいで、実際にはあまり多くの研究に刺激を与えてこなかった」（2012）としていた。確かに、彼の指摘するように、期待や傾向の抑制・阻害によって情動が生じるという情動生起の原理的側面については、70年代の時点で、心理学研究を触発していなかったと言える。しかし、以上に示した複数の事例からは、それ以外の面で、マイヤーの音楽論が音楽心理学の領域においても、重要な参照対象として機能していたことがわかる。

80年代に入ると、マイヤーを参照しつつ、音楽聴取における期待を心理実験によって検証しようという研究がようやく現れるようになる（Carlsen 1981, Burbidge and Jones 1982）。また、この時期には、リズムに関する心理学研究で、マイヤーの見解が参照される機会が増える（それ以前に、マイヤーのリズム論を参照する研究は、2本（Royer 1966, Martin 1972）のみしか見つからない）。時間上のパターンがいかに知覚されるのかを検討した論文では、そのパターンのモデルを列挙・概観するにあたって『音楽のリズム構造』が参照されている（Povel 1981: 4）。また、連続的なパターンの分節化に焦点を当てた論文では、

¹³⁵ “Meyer (1967) has distinguished between two types of meaning in music, calling the melodic properties of a passage the “embodied meaning” and the images and ideas that a passage may evoke the “designative meaning.” Meyer has noted that the structural characteristics of “embodied meaning” of a musical passage affect an individual’s memory for the music, and recent research supports his observation. [...] The current study was designed to determine whether the “designative meaning” of a musical passage also affects memory for the music itself.” (Delis et al. 1978: 215)

80年代にも、音楽に対する美的反応を体系的に分類しようとする試み（Hargreaves and Colman 1981）や、情動的反応に関する研究（Nielzén and Cesarec 1981）が、マイヤーの音楽意味論を参照している。

強拍が等間隔に並んでいることと関連して、同じく『音楽のリズム構造』が参照される (Handel and Todd 1981: 42)。他にも、論文「音楽のリズム知覚 The Perception of Musical Rhythms」やポリリズムの知覚に関する論文では、『音楽のリズム構造』における、群化や階層性¹³⁶に関する議論が言及されている (Longuet-Higgins and Lee 1982: 116, Handel and Oshinsky 1981: 1)。

マイヤーの音楽論の受容過程を辿る本章において指摘・強調しなければならないのは、これら一群のリズム (あるいは時間) 知覚に関する研究の「タイムラグ」である。これら 80 年代の研究が参照している『音楽のリズム構造』は、1960 年に出版されたものであり、その間には 20 年の隔たりがあることになる。

ここまで、リズム知覚に関する研究について観察してきたが、旋律知覚に関する研究には興味深い、全く別の傾向が見られる。結論から言えば、マイヤーの音楽論は、旋律に関する心理学研究に対して、参照可能な、あるいは参照すべきモデルを提供していなかった。『音楽における情動と意味』では少なくとも、後に間隙充填型旋律 *gap-fill melody* と呼ばれる考え方が提示されている (Meyer 1956: 130-135, 1973: 145-157, with Rosner 1982: 323, 324/2000: 163-166)。これは、序論でも述べたように、旋律などにおいて跳躍進行が現れた場合、その跳躍の間にある音階構成音が順次現れ、跳躍の間隙を充填するというモデルである。しかしながら、対象期間における心理学系・音楽心理学系の学術誌に掲載された旋律研究は、このモデルに言及していない (Carlsen 1981, Tan 1979)。それどころか、ダウリングを初め、マイヤーに直接的に言及していない旋律研究も多く存在している (Butler 1979, Deutsch 1979, Dowling 1971, 1972, 1973b, 1978, Handel 1974, Konečni and Sargent-Pollock 1976, Longuet-Higgins 1976)。この時期に旋律の知覚に関する研究が精力的になされていたことはヤーディングゲンも指摘していたが (2002: 975)、それらがマイヤーに言及していないことは、彼の音楽論の受容過程を考える上で看過できない事実である¹³⁷。

¹³⁶ 群化と階層性という 2 つの性質は、今日的な研究においても、リズム知覚の基礎的な特徴とみなされている (末富・中島 1998)。

¹³⁷ この脚注では、なぜマイヤーの間隙充填型旋律が心理学研究において参照されなかったのか、その一因について、筆者の仮説を簡単に示す。筆者の見解では、マイヤーが間隙充填型旋律と呼ぶモデルは、心理実験によって、容易に検証・論証できるものではない。というのも、彼のリズム論の枠組みがプレグナンツの法則やゲシュタルト原理を比較的直接的に援用するのに対して、間隙充填型旋律は、マイヤーも言うように (Meyer 1956: 128, 131)、特定の文化的背景に基づくものである。プレグナンツの法則だけでは、例えば、間隙を充填するものが何故「順次」かつ「進行」でなければならないのかを説明できない。それを説明できるのは、知覚に関する諸原理ではなく、西洋芸術音楽の様式であろう。心理実験を計画する際にもこの文化的背景を考慮しなければならない。つまり、単純な刺激による実験では確かめられないモデル

マイヤーの間隙充填型旋律に対して、他の研究者らがいかなる評価を下していたのかは、ドイチュ編『音楽の心理学』（1982）に対する書評から知ることができる。というのも、同著には、ロスナーとマイヤーによる「旋律進行と音楽の知覚 Melodic Processes and the Perception of Music」が収録されており、複数の書評がそれに言及しているからである。ロスナーとマイヤーのこの論文では、間隙充填型および推移 *changing-note* 型¹³⁸と呼ばれる旋律モデルが、音楽の専門教育を受けていない者も含む被験者らに分別可能かが調べられる。そして、端的に言えば、分別可能であるという結論が導かれる（1982: 335/1987: 413）。この論文に対して、同著の評者らは、各々いささか異なったかたちで言及している。

光や色の知覚に関する研究などで知られるチャールズ・アーサー・パジヤム Charles Arthur Padgham の書評は、ロスナーとマイヤーの研究を、旋律という難しい主題に取り組む魅力的な方法を提示したものとして肯定的に評価している（Padgham 1984: 767）。一方で、ジョン・デイヴィス John B. Davies が *Psychology of Music* に寄稿した書評では、ロスナーとマイヤーによる研究は否定的に捉えられている。デイヴィスは、彼らの実験を「その場限りの *ad hoc*」また「思弁的な *speculative*」ものだと評する（Davies 1982: 40）。いずれにしても、旋律知覚に関するロスナーとマイヤーによる研究は、当時、少なからず挑戦的な試みとみなされていたようである。

1. 4. 2. 音楽理論系の学術誌におけるマイヤーへの言及・論及

続いて、音楽理論系の学術誌におけるマイヤーへの言及・論及を概観したい。表 1-3 に示したのは、音楽理論系の学術誌に掲載されたマイヤーに言及・論及する記事の本数である。心理学系・音楽心理学系の学術誌に掲載された記事の本数と比べて、かなり多くの論文がマイヤーの音楽論を参照していることがわかる。もちろん学術誌毎に頻度は異なるが、音楽理論の領域では、恒常的にマイヤーに言及する記事が掲載されていたようである。

なのである。そのため、心理学領域の研究においては、マイヤーの間隙充填型のモデルが参照されにくかったと考えられる。以下の論考も参照のこと（Swain 1992: 339）。

¹³⁸ 本論文序論を参照のこと。

表 1-3：音楽理論系の学術誌におけるマイヤーへの言及・論及記事の掲載数¹³⁹

19--	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69
<i>JMT</i>		2	-	1	1	3	-	1	2	-	1	-	-	2
<i>PNM</i>							1	-	-	1	-	1	-	2
<i>MF</i>												-		

表 1-3（続き）

19--	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82
<i>JMT</i>	2	1	1	1	4	3	2	4	-	1	-	4	2
<i>PNM</i>	-	1	-	1	-	1	-	1	2	-	1	-	-
<i>MF</i>	-			-			1				1		
<i>ITO</i>						2	2	2	-	1	-	2	2
<i>TP</i>						-	1	-	2	-	1	-	1
<i>ITR</i>								1	5	2	2	1	2
<i>MTS</i>										3	2	2	-
<i>MA</i>													2

1960年以前になされた言及でまず目を引くのは、マイヤーによるシェンカー理論の理解の不十分さを指摘する記述である。具体的には、アレン・フォート Allen Forte とニューイングランド音楽院に籍を置いていたアーサー・コマー Arthur Komar が以下のように述べ、マイヤーがシェンカー自身の著書を読んでいないことを批判している。（ただし、これらは短くマイヤーに言及するのみで、引用した以上にはマイヤーに論及していない。）

¹³⁹ 表 1-3 に計上した具体的な記事については、付録 3 を参照のこと。

レナード・マイヤーの『音楽における情動と意味』のような、近年の非専門的あるいは準専門的な書籍でさえ、シェンカーの考えを直接にではなく、他者が書いたものを通して論じている——そしてそれ故に、誤った考えが存在し続けているのである。¹⁴⁰

『音楽における情動と意味』という著作において延長の概念を批判しているレナード・マイヤーは、明らかに、シェンカーではなくザルツァーを読んでいる。¹⁴¹

続いて、『音楽のリズム構造』が出版された1960年以降には、そこで提示されたリズム研究に言及する論考が現れる¹⁴²。1968年には他にも、エドワード・コーン Edward T. Cone がその著書『音楽形式と演奏 *Musical Form and Musical Performance*』で『音楽のリズム構造』に論及している。そこで議論・考察されているのは、フレーズがいかなる要素から、どのように構成されているのかということである。リズム・グループをアクセントと非アクセントの組み合わせとするクーパーとマイヤーに対して、コーンは、フレーズの構造をボールなどの投擲に喩え、冒頭の強拍・動いている段階・終止の強拍の3つの部分からなるという見解を提示している (Cone 1968: 26, 27)。

¹⁴⁰ “Even recent non-technical or quasi-technical books, such as Leonard Meyer’s *Meaning and Emotion in Music*, deal with Schenker’s ideas not directly but in terms of what others have written about them—and thus many misconceptions are being perpetuated.” (Forte 1957: 202)

¹⁴¹ “Leonard Meyer, who in his book, *Emotion and Meaning in Music*, criticizes the concept of prolongation, apparently has read Salzer, but not Schenker.” (Komar 1961: 154)

¹⁴² 具体例を以下に挙げる。

リズム一般に関する分析方法についてのグローヴナー・クーパーとレナード・マイヤーの最近の試みには、多くのものよりも柔軟なアプローチが見出だされる。

A more flexible approach than most will be found in Grosvenor Cooper and Leonard Meyer’s recent attempt at a general analytic method for rhythm: *The Rhythmic Structure of Music*. (Westergaard 1962: 181)

音楽のリズム構造に関する近年の研究の多くが、少なくとも間接的には、シェンカーの理論の影響もまた受けている。その中でも最も詳細なものが、クーパーとマイヤーによってなされた研究である。

Many of the recent studies concerned with the rhythmic structure of music have also been influenced, at least indirectly, by Schenker’s theories. The most detailed of these is the study made by Cooper and Meyer. (Beach 1969: 23)

他には、20世紀音楽のリズム分析を試みた論文でも、『音楽のリズム構造』が短く参照されている (Smither 1964)。この論考については、本文中でも触れることになる。

コーンのこの著書がひとつの契機となったのかはわからないが、70年代、特に70年代後半になると、音楽理論領域において『音楽のリズム構造』への言及が急増している。これは、先に見た80年代の心理学研究におけるマイヤーのリズム論の言及・論及に先立つものである。例えば、書籍を含めると、15世紀の音楽のリズムと拍子に関する研究 (Houghton 1974¹⁴³)、モーリー・イエストン Maury Yeston の『音楽リズムの層形成 *The Stratification of Musical Rhythm*』(1976¹⁴⁴)、カール・シャクター Carl Schachter による複数の論文 (1976, 1980¹⁴⁵)、『調性音楽の生成理論 *A Generative Theory of Tonal Music*』に先立つレアダールとジャッケンドフの論文 (1977¹⁴⁶)、ナームアの初著 (1977¹⁴⁷)、デイヴィッド・エプスタイン David Epstein の『オルフェウスを超えて——音楽構造に関する研究 *Beyond Orpheus: Studies in Musical Structure*』(1979¹⁴⁸)などが挙げられる。このようなマイヤーのリズム論への言及の増加の背景には、この時期に多数の理論系の学術誌が創刊されたこともあるのだろう。

音楽理論系の学術誌に掲載された記事がそれぞれマイヤーのどの著作に言及・論及しているのかを集計することでも、興味深いデータが得られる(表1-4)。『音楽のリズム構造』に言及・論及している記事の本数が『音楽における情動と意味』へのそれを上まっ

¹⁴³ リズムに関する先行研究として、クーパーとマイヤーの名前を挙げるに留まっている(192)。

¹⁴⁴ イェストンは、クーパーとマイヤーが提起したリズム・グループが5種類のみ限定されていることを疑問視している(1976: 31)。

¹⁴⁵ 1976年の論文では、クーパーとマイヤーのリズム論が、コーン、コマーのリズム論と並べて考察されている。また、クーパーとマイヤーのリズム論が抱える3つの欠点——(1) アクセントをひとつのみしか含まないグループを基礎としているため、非アクセントを挟んだアクセント間の動きを捉えることができない、(2) グループを示す括弧とアクセント、非アクセントのみでは、音楽的な内容をあまりにも還元しすぎている、(3) 安定した点、運動の始まり、流れの中の句読点などとされるアクセントが、高次の階層においては相当な時間長を有していること、加えて、低次と高次の階層によってアクセントとされる箇所の性質が異なっていること——が挙げられている(306, 307)。1980年の論文では、音価の還元、高次拍子といった分析手法を用いる先行研究として、『音楽のリズム構造』が短く触れられるに留まっている(200)。

¹⁴⁶ マイヤーのリズム論は注で短く触れられるに留まるが、筆者らは、コーン、クーパーとマイヤー、コマー、デイヴィッド・ルーウィン David Lewin、シェンカーの著作から多くの示唆を得たと述べている(169)。

¹⁴⁷ ナームアは、暗意実現モデルについて論じる中で、『音楽のリズム構造』での分析法の問題点を指摘している。例えば、詩脚による分析が、樹状構造しか認めないことなどが問題視されている(138-140)。

¹⁴⁸ エプスタインは、クーパーとマイヤーのリズム論について詳細に議論してはいないが、彼らによるアクセントと強勢 *stress* の区別を有効なものとしている。また、クーパーらとコーンの主張の相違についても短くコメントしている。エプスタインによれば、フレーズあるいはグループの構成、またその要素をどのようなものとして考えるのかには際限がない(96)。つまり、エプスタインはクーパーらとコーンの考えのどちらが正しいかという問題を退けているのである。

いることがわかる。ごく単純に考えれば、『音楽における情動と意味』の方が先に出版されているため、『音楽のリズム構造』が言及・論及され得た期間の方が短い。そのような条件下にあっても、『音楽のリズム構造』の方が言及される機会が多いということは、音楽理論において、『音楽のリズム構造』が参照対象あるいは規範として果たしていた役割がそれだけ大きかったということであろう¹⁴⁹。

表 1-4：音楽理論系の学術誌におけるマイヤーの各著作へ言及・論及する記事数¹⁵⁰

	<i>EMM</i>	<i>RSM</i>	<i>MAI</i>	<i>EM</i>	その他
<i>JMT</i>	13	10	5	3	7
<i>PNM</i>	2	1	3	0	7
<i>MF</i>	0	2	0	0	0
<i>ITO</i>	2	8	1	2	0
<i>TP</i>	0	0	0	0	5
<i>ITR</i>	4	3	5	2	3
<i>MTS</i>	1	5	1	2	1
<i>MA</i>	1	0	0	2	0
合計	23	29	15	11	23

※ただし、マイヤーの著書それ自体への書評は計上していない。

略号はそれぞれ以下の通り

EMM: 『音楽における情動と意味 *Emotion and Meaning in Music*』 (1956)

RSM: 『音楽のリズム構造 *The Rhythmic Structure of Music*』 (1960)

MAI: 『音楽と芸術とアイデア *Music, Art, and Ideas*』 (1967)

EM: 『音楽を説明する *Explaining Music*』 (1973)

¹⁴⁹ 本文中で言及しているもの他にも、70年代後半には、以下の記事が『音楽のリズム構造』に言及している (Guck 1975, Ricci, 1975, Hendrickson 1976, Martin 1976, Wittlich 1977, Fennelly 1977, Stevens 1977, McCreless 1977, Mattern 1978, Williams 1978, Winold 1979, Lester 1979, Rowell 1979)。また、同著に言及・論及する論考を、1960年から5年ごとに計上すると、2本 (1960~1964)、1本 (1965~1969)、2本 (1970~1974)、15本 (1975~1979) になる。同著を参照する論考が、70年代後半に急増していることが量的な観点からもわかる。表 1-4 および付録 4 も参照のこと。他にも、『音楽における情動と意味』を挙げて、マイヤーのリズム論を参照するものがあることを付言しておく (Regener 1967, Fay 1974)。

¹⁵⁰ 表 1-4 に計上した具体的な記事については、付録 4 を参照のこと。

マイヤーに対する他の言及からは、マイヤーと心理学の関係についての洞察を得ることができる¹⁵¹。マイヤーが心理学から多くの示唆を得ていたことは、『音楽における情動と意味』を読めば明らかであり、クレーエンビュールなどの書評でもそのことはもちろん指摘されている。しかし、それ以降数年間は、音楽理論系の学術誌にマイヤーと心理学の関係を示唆する言及は見当たらない。1963年になって次の短い一文を見つけることができる。

心理学で定着した語——最近マイヤーが音楽に関する言説においても重要にした——を用いるならば、仮に「期待」が変化すれば、我々は、刺激が有する異なった物理的・象徴的側面に反応することになる。¹⁵²

また、1964年の論文でも、プレグナンツの法則と良い連続の法則がマイヤーの音楽論の基礎になっているという指摘が文章化されている (Smither 1964: 60)。

しかしながら、これらの言及はあくまで、『音楽における情動と意味』の内容をなぞるものでしかない。一方で、70年代には、異なる類の言及が現れる。例えば、アルフレッド・パイク Alfred Pike の著作『音楽的経験についての現象学的分析および関連する試論 A Phenomenological Analysis of Musical Experience: And Other Related Essays』(1970) に対する

¹⁵¹ マイヤーへの言及は、心理学に関わるものの他に、レジャレン・ヒラー Lejaren Hiller とカルヴァート・ビーン Calvert Bean による情報理論を音楽分析に援用した研究 (1966) があるが、情報理論と関連したマイヤー受容について、詳しくは本論文第2章で論じる。また、1969年のレオ・トライトラー Leo Treitler の論考では、『音楽と芸術とアイディア』に関する興味深い議論が提示されている。トライトラーのこの論考については、本論文第4章で詳述する。これら以外の記事は、マイヤーに短く言及するのみである。例えば、情動に関して言及するもの (Zuckermandl 1960)、協和と不協和に関するマイヤーの見解を論の導入として引くもの (Boomsliker and Creel 1961)、シェンカーの理論を論じている研究者としてマイヤーの名前を挙げるもの (Komar 1961)、マイヤーの音楽意味論に言及するもの (Browne 1964, Dunsby and Stopford 1981, Danchenka 1982)、『音楽と芸術とアイディア』での現代音楽に関する彼の見解に言及するもの (Treitler 1965, Childs 1977, Ward 1975)、同著での音楽史に関する見解に言及するもの (Kramer 1973)、コミュニケーションにおける「文化的雑音 cultural noise」というマイヤー独自の考えを参照するもの (Appleton 1969, Smoliar 1976)、音楽の統語的あるいは形式的側面を論じた研究者としてマイヤーの名前を挙げるもの (Boretz 1971, Gaburo 1980)、音楽の階層性と関連してマイヤーの名前を挙げるもの (Fuller 1975, Gauldin 1976, Hatten 1978a, Winold 1979)、群化と関連してマイヤーに言及するもの (Jackendoff and Lerdahl 1981)、様式分析についてのマイヤーの見解を引くもの (Thomson 1970)、数理的な音楽研究についてのマイヤーの見解・展望を引くもの (Killam et al. 1975, Danchenka 1982) がある。

¹⁵² “To use an established word in psychology, which Meyer has recently made important in musical discourse, if our “expectations” change we will respond to different physical or symbolic aspects of the stimulus.” (Poland 1963: 163)

トーマス・クリフトン Thomas Clifton の書評には、以下のような一節がある。

いまやパイクが行っているのは現象学ではないとわかるし、彼がしているのは心理学なのではないか、という疑問が起こる。事実、エトムント・フッサールではなく、レナード・マイヤーの亡霊がこの本には取り憑いている。¹⁵³

この一節から推測されるのは、クリフトンが、現象学を代表する研究者フッサールと対応させて、マイヤーを、心理学を音楽研究に援用した代表的な研究者とみなしているということである。他にも、イエール大学で教鞭を執っていた作曲家のトーマス・フェイ Thomas Fay が、*Journal of Music Theory* に掲載された論文の中で次のように述べている。

従って、我々が楽音や音楽形式をどのように聴いているのかということ、またそれに関する心理的過程についても多くのことが解っていない。このことは、レナード・マイヤーのような理論家たちの目を音響心理学の実験的性格のその先に向けさせ、音楽の知覚・認知にその他の調査手法を適用するよう導いた。¹⁵⁴

つまり、フェイによれば、マイヤーの音楽論は、心理学の知見を単に援用したものではなく、その知見を踏まえた上で、音楽という複雑な状況下における知覚・聴取の理解に、心理学とは別の視角から貢献するものであった。

類似する見解は、*Journal of Music Theory* に掲載された、ドイチュ編『音楽の心理学』に対する書評にも認めることができる。今日では音楽認知に関する研究で知られる評者のマリー・ルイズ・セラファイン Mary Louise Serafine は、ロスナーとマイヤーの章が、音響学的・生理学的なアプローチを採る他の章とは異なり、音楽の認知を俎上に載せていると言う。そして、同書のうち、最も音楽的に意味のある実験であるとしている (Serafine 1984: 138)。つまり、マイヤーの音楽論は、他の心理学研究とは異なり、「音響」ではな

¹⁵³ “Now that we know that Pike is not doing phenomenology, the question becomes, is he doing psychology? The atmosphere of the book is pervaded more, actually, by the spirit of Leonard Meyer than the ghost of Edmund Husserl”. (Clifton 1970: 239, 240)

¹⁵⁴ “Consequently not much is known about how we hear musical sounds and forms, nor about the psychological processes involved. This had led some theorists such as Leonard Meyer to look beyond the experimental nature of psychoacoustics and to adopt other ways and means of examining the perception and cognition of music.” (Fay 1971: 113)

く、「音楽」に関する研究としてみなされていたのである。

1.5. マイヤーの音楽論の音楽心理学と音楽理論における受容とそれを介した関係

最後に、本節で議論してきた内容を改めて整理し、音楽心理学と音楽理論におけるマイヤーの音楽論の受容過程を考察しよう。また、それをもとに、マイヤーを介した両領域の関係の史的変遷についても検討を加える。

『音楽における情動と意味』出版以降の50年代後半、音楽心理学と音楽理論、双方の領域において同著の内容が研究の主題になることはなく、積極的に議論されることはなかった。また、この時期に特に注目すべきは、肯定的な評価だけでなく、心理学に関するマイヤーの知識が浅薄であることや、シェンカー自身の著作にあたっていないことが非難されていた点である。すなわち、マイヤーの著作に対する批判的検討が文章として残されており、同著に対する肯定的な評価が完全には固定化していなかったと言える。

しかし、少し時代が進み60年代になると、同著の心理学的な不備を厳しく指摘する資料は見当たらなくなり、逆に肯定的に評価する言及が現れるようになった。ただし、それらの評価も限定的である。というのも、マイヤーの音楽論、特にその情動の生起メカニズムは、あくまで「仮説」とみなされており、心理学的な裏付けのないものと考えられていた。また、マイヤーの音楽情動論を参照する論考は、70年代にも存在している。ただし、それらは、マイヤーの音楽情動論をあくまで参照するのみであり、その実証研究は1991年のスロボダの論文まで待たなければならない。『音楽における情動と意味』を「古典」と呼ぶ資料が、遅くとも60年代末に存在していたことを踏まえると、同著は、実証実験を伴わずして、「仮説」のまま「古典」として認識されていたことになる。これは、見方を変えれば、そのような裏付けを欠いていたとしても、同著がある程度の説得力を有していたということを示している。

一方、同時期の音楽理論の領域では、1960年に共著『音楽のリズム構造』が出版されたことを契機として、リズム研究の分野でマイヤーへの言及機会が徐々に増えていく。そのため、マイヤーの音楽論の肯定的な受容あるいは規範化は、リズム研究の分野から始まったと考えられる。この傾向は、コーンの著作が刊行された1968年以降加速し、70年代後半には『音楽のリズム構造』に論及する研究が多く発表されるようになる。さらに、80年代に入ると、この傾向は、心理学・音楽心理学の領域にも及ぶようになり、それらの領域

でも『音楽のリズム構造』がたびたび参照されるようになった。

リズム研究においてマイヤーの音楽論が頻繁に言及される一方で、旋律に関する心理学研究では、70年代の時点においてもマイヤーが言及されることは少なかった。マイヤーが提示した間隙充填型という旋律モデルも、1982年にロスナーとの共同研究が発表されるまでは、音楽心理学の領域において言及・論及されていない。以上のことを踏まえると、『音楽における情動と意味』またマイヤーの音楽論が、音楽情動、リズム、旋律のそれぞれで、全く異なる受容過程を辿っていたということが指摘できる。これが、本章冒頭で予告した結論の1点目である。

マイヤーの音楽論を介した両領域の関係についても、音楽情動・リズム・旋律の3つの問題ごとに考察する必要がある。音楽心理学の目的を音楽的事象の心的処理の理論化、音楽理論の目的を音楽構造に関わるものとしたクラークの見解（Clarke 1989）もここでの考察の手がかりになる。マイヤーの音楽情動論は、音楽構造と情動の生起メカニズムを関連付けるものであった。しかしながら、概して音楽構造に関心を向ける音楽理論領域の研究では、情動の生起メカニズムが詳しく議論されることはなかった。そのため、彼の音楽論のうち情動に関する部分は、音楽心理学と音楽理論の間に、学際的領域を築く基盤としては十分に機能しなかったと考えられる。

一方で、音楽に関する心理学は、認知革命の影響下において、音楽の知覚を議論するにあたり、音楽の構造的側面にも関心を向けるようになる。なぜならば、認知を情報処理の過程と捉える認知心理学では、その入力にあたる音楽の性質を詳細に記述する必要があるからである。特にリズム知覚に関する心理学研究が、マイヤーのリズム論を参照するようになる。この頃には、音楽理論の知見が音楽心理学でも参照されていたのである。マイヤーのリズム論は、ゲシュタルト理論の群化の原理を基礎にしているため、心理学的な研究にも受け入れやすかったのだろう。また、『音楽のリズム構造』は、音楽理論の研究においても参照されていた。そのため、80年代初めに彼のリズム論は、音楽心理学と音楽理論、双方にとって参照対象として機能し、GTTMなど、聴き手の知覚・認知を重視した音楽理論の礎石となったのである。

リズム知覚に対して、旋律知覚に関する研究も70年代には少なくはなかったが、マイヤーの音楽論を参照するものはほとんど見当たらない。『音楽の心理学』に対する書評からわかったように、80年代前半においても、マイヤーの旋律論に基づく心理学的な研究は、心理学あるいは音楽心理学の領域において挑戦的な試みとみなされていた。そのた

め、マイヤーの旋律論は、音楽心理学と音楽理論において、リズム論のように参照対象として機能していなかったのである。知覚・認知を重視した旋律に関する体系的な音楽理論もナムアによる例外が挙げられるのみである¹⁵⁵。

このように、マイヤーを介した音楽理論と音楽心理学の関係は複層的で、音楽情動、リズム、旋律のそれぞれで大きく異なる過程を辿ったのである。

結論の3点目は、マイヤーの音楽論と認知革命との関係に関するものである。リズムに特化した共著『音楽のリズム構造』の出版が1960年であったことを踏まえると、リズム知覚の研究において『音楽のリズム構造』が参照されるまでにはタイムラグがあったことになる。このタイムラグが顕著に観察される背景のひとつには、70年代末から80年代における、認知革命の音楽研究への影響という外的要因とも関連していると考えられる。すなわち、マイヤーの音楽論を始めとするゲシュタルト心理学に基づいた音楽研究が音楽の知覚・認知を議論する素地を形成しただけではなく、心理学一般が知覚・認知に関心を向けるようになったために、マイヤーの音楽論が参照される機会も増加したのである。

以上に示したように、本章での調査から、マイヤーの音楽論が、音楽心理学と音楽理論それぞれの領域において、また、音楽情動、リズム、旋律それぞれの関心・トピックにおいて、異なる受容過程を経ていたことが明らかになった。加えて、マイヤーを介した両領域の関係性やその形成過程も、3つのトピックごとに異なるものであった。そして、音楽心理学の領域におけるマイヤー受容の背景には、認知革命という外的要因も大いに作用していたと考えられる。

¹⁵⁵ ジャン=ジャック・ナティエ Jean-Jacques Nattiez も、1987年の時点で、「我々の知る限り、ゲシュタルト理論を駆使した旋律の具体的な説明法を提唱したのはひとりマイヤー（1973）のみであるように思える」（ナティエ 1996: 340）と記している。

第2章

米国の音楽美学領域におけるマイヤーの音楽論の受容、 および、それを介した音楽美学と音楽理論との関係性

2.1. はじめに——目的と対象

本章では、美学研究者らによってマイヤーに投影された研究者像および、米国の音楽美学領域におけるマイヤー受容、また、彼の音楽論を介した音楽美学と音楽理論領域との関係性について、3つの観点から考察する。

1つ目の観点は、マイヤーのアカデミック・キャリアにおける美学領域の位置付けである。マイヤーが学際的な研究者であることはたびたび指摘され、広く認識されているが、各領域、特に哲学の一分野である美学領域とどのような時期に、どのような関係を有していたのかについて検討した文献は見当たらない。本章では、一方で、マイヤーが米国美学会 American Society for Aesthetics (ASA) 会員として積極的に活動していたことを指摘し、他方で、マイヤーが「公式の」美学者としてはみなされていなかったことを確認する。これらを承けて、マイヤーがキャリアの初期に美学領域に接近したものの、その領域の「公式の」成員とみなされるには至らなかったことを示す。

2つ目の観点は、音楽美学の領域において、彼の音楽論がどのように受容されたのかということである。マイヤーは、「公式」の美学者とはみなされてはいない一方で、その音楽論は音楽美学の領域において頻繁に参照されていた。そのため、音楽美学は、音楽理論や音楽心理学と並んで、マイヤーの音楽論がいかに受容されてきたのかを調査する上で欠くことのできない領域のひとつである。これを踏まえ、米国での美学研究においていかにマイヤーの音楽論が受容されたのか、その一端を米国美学会が刊行している学術誌 *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (1941～以下、JAAC) を中心に紐解く。同誌は、米国における代表的な美学専門誌である。調査の対象となる期間は、『音楽における情動と意味』が出版された1956年から、音楽美学の画期とされる1980年代前半までとする。

3つ目の観点は、音楽理論と音楽美学の領域におけるマイヤー受容の相違である。後述するように、調査対象の期間には、両領域の間に直接的な交流はなかったとされている。そのため、マイヤーの音楽論は、音楽理論と音楽美学では異なったかたちで受容され、両

領域の間に学際的な研究領域を形成することはなかったと考えられる。受容のそのような相違は、楽曲内での音の並び方、あるいは音楽の内的構造と呼ばれるものに対する各領域の関心の有無を反映している。しかしながら、その内実がいかなるものであったのかを仔細に論じた先行研究は存在していない。本章ではその内実を明らかにすべく、第1章での調査・考察内容を踏まえ、両領域でのマイヤー受容を比較検討する。比較の結果、両領域がそれぞれ、マイヤーの音楽論からある側面のみを切り取り、それを議論の対象としてきたことを明らかにする。

以上の3つの観点について調査・考察する前に、まず次節で、20世紀以降の音楽美学史を概観し、その研究史におけるマイヤーの位置付けを確認する。続く第3節では、1つ目の観点から、マイヤーと音楽美学との関係について考察する。第4節は、上記の2つ目の観点に対応している。対象期間内のJAACでマイヤーがどのような文脈で言及・論及されていたのかを、5つの傾向——①心理学と関連付けられた受容、②現代音楽と関連付けられた受容、③情報理論と関連付けられた受容、④音楽以外の芸術へのマイヤーの音楽論の援用、⑤クーパーとのリズム研究の受容——に分けて整理する。第5節では、3つ目の観点として示した、音楽理論と音楽美学でのマイヤー受容の相違について、本論文第1章を踏まえて明らかにする。また、最終節として小括を設けている。

2. 2. 音楽美学史の概観およびその中でのマイヤーの位置付け

2. 2. 1. 今日の英語圏における音楽美学の歴史的背景

マイヤーと音楽美学との関係について明らかにする前に、まずは、今日の音楽美学がいかなる歴史的背景のもとに位置付けられているのかを概観するべきだろう。この概観からは、本章が調査対象とする期間とその後の音楽美学との間に、大きな隔たりが存在していることが明らかになる。

世紀が新しくなった後に出版された『オックスフォード・ハンドブック・シリーズ 美学 *The Oxford Handbook of Aesthetics*』(2003)の「音楽 Music」の章を担当したスティーヴン・デイヴィス Stephen Davies は、その冒頭に以下のように記している。

もし、ここ30年間の美学における発展にメダルを授与するならば、音楽に関する哲学が金メダルを勝ち取ることになるだろう。新しく呼び起こされたこの関

心は、その大部分がピーター・キヴィの物した一連の著作（文献表を参照）によって刺激され、保持されたものである。¹⁵⁶

出版年から逆算すると、デイヴィスが指す「30年間」とは、1970年代初頭以降を意味している。デイヴィスの見解を文字通り捉えるならば、美学の下位領域のうち、その期間に最も成果を上げたのが音楽哲学ということになる。

そして、それを先導した研究者として認識されているのが音楽美学の泰斗ピーター・キヴィ Peter Kivy である。デイヴィスは、文献表にキヴィの著書を複数挙げているが、そのうち、最も出版年の古いものは『音の類似——音楽的再現に関する考察 *Sound Semblance: Reflections on Musical Representation*』（1984）である。しかし、1980年には既に音楽について論じた『弦の張られた貝殻¹⁵⁷——音楽的表現に関する考察 *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*』が公にされており、その出版年もまた音楽美学の画期のひとつとみなされ得る¹⁵⁸。現にデイヴィス自身も別の論考で、分析美学の歴史を1980年までとそれ以降で別々に立項している（Davies 2011¹⁵⁹）。

2. 2. 2. 音楽美学史におけるマイヤーの音楽論の位置付け

では、マイヤーは音楽美学という学問領域に、いかに位置付けられているのだろうか。音楽美学、あるいはその研究史上でのマイヤーの位置付けを示唆する言及がいくつか見つかる。

そのひとつが、キヴィによるものである。キヴィの1980年の著作にマイヤーの名前は

¹⁵⁶ “If medals were awarded for growth in aesthetics in the last thirty years, the philosophy of music would win the gold. In large part, this newly awakened regard was stimulated and sustained by a series of books written by Peter Kivy (see Bibliography).” (Davies 2003a: 489) この一節は、後の事典類でも参照されている（Gracyk and Kania 2011: xxii）。

¹⁵⁷ 音楽美学の領域における重要な著作であるにも関わらず、未だ書名の定訳は存在していない。「弦の張られた貝殻 *corded shell*」というのは、題辞として引用された18世紀英国の詩人ジョン・ドライデン John Dryden の「聖セシリア祭のための頌歌 *A Song for St. Cecilia's Day*」（1687）第二連に由来している。ここでは、創世記（4.21）に登場するユバル Jubal が奏でる楽器として「弦の張られた貝殻」が描かれている。ユバルが堅琴と笛に通じる存在とされていることから、この「弦の張られた貝殻」も弦楽器の一種であると推察される。ただし、素材としての「貝殻」の文化史的な起源・由来については不明である。

¹⁵⁸ デイヴィスは、『弦の張られた貝殻』が再録された1989年の『音の情緒——音楽情動に関する試論 *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions*』を文献表に挙げている。

¹⁵⁹ デイヴィスのこの時代区分は、米国の研究状況のみでなく、英国の状況も踏まえたものである。

見当たらないが¹⁶⁰、1992年と2009年の論考ではマイヤーの様式変化論が主題となっている。美学研究史におけるマイヤーの位置付けについて考える上で最も興味深いのは、追悼論集のひとつに掲載されたその2009年の論考の一節である。

マイヤーの著作『音楽における情動と意味』は、絶対音楽を哲学的精査の対象として見据える少数の人々によってすぐさま取り上げられた。その本は、不毛な土地を吹き渡る、哲学の新鮮なそよ風だったのである。その著者は「正式な」哲学者ではなかったが、端から別物であることが明らかであったが故に、『音楽における情動と意味』は「絶対音楽の哲学」に実質的に寄与し、芸術を対象とする哲学者にそのようなものとして扱われたのである。¹⁶¹

ここで、マイヤーが「正式な」哲学者としては認識されていないことは指摘されてしかるべきである。米国美学会 Web サイトには、キヴィによるマイヤーへの別の追悼文が掲載されている。

レナード——彼と個人的にも知り合いであることは光栄である——は、「公式の」美学者ではなかった。しかし、彼は真に「我々のうちのひとり」であり、過去の半世紀に、絶対音楽という芸術を哲学的に分析しようと切望した、私のような人々への影響は計り知れない。¹⁶²

ここでも、マイヤーは「我々」、つまり美学会会員あるいは美学研究者の一員であるとされながらも、『公式の』美学者」ではないと言われている——キヴィにとって、「正式な哲学者」と「公式の美学者」というのは互換可能な表現であったと考えられる。これは、

¹⁶⁰ このことは、いくつかの書評も指摘している (Wilson 1982: 168, Solie and Spelman 1986: 197)。ただし、キヴィは60年代初めには既にマイヤーの熱心な読者であったことが窺える (Kivy 1962)。

¹⁶¹ “[...] Meyer’s book was quickly taken up by the few who were setting their sights on absolute music as an object of philosophical scrutiny. It was a fresh philosophical breeze blowing across an arid terrain. For although its author was not a “card carrying” philosopher, it was clear from the get-go that whatever else it was, *Emotion and Meaning in Music* was a substantial contribution to the “philosophy of absolute music,” and was treated as such by philosophers of art.” (Kivy 2009: 133, 134)

¹⁶² “Leonard, whom I was privileged to know personally, was not an “official” aesthetician. But he was truly “one of us,” and it is impossible to overestimate his influence on those, like myself, who have aspired, during the past half-century, to bring philosophical analysis to bear on the art of absolute music.”

マイヤーが哲学ではなく、文化史の学位を取得し、哲学科ではなく音楽学部（1961年以降）に籍を置いていたこととも関連しているのだろう。少なくとも、2009年の時点でキヴィが懐古した限りでは、マイヤーは哲学を専門とする研究者ではなかったのである。これについては、本章第3節で再度検討する。

また、見落としてはならないのは、マイヤーの『音楽における情動と意味』が出版当時、美学研究の領域においていかに受容されたのかを、先の引用部分が「不毛な土地を吹き渡るそよ風」と言って半ば比喩的に報告しているということである。当時の書評でも、「マイヤー氏 [の著作] は、現代美学や民族音楽学といった専門分野で広く読まれている」¹⁶³とされていた。これらの記述から、絶対音楽に哲学的にアプローチしようとする研究者にとって、出版当時、同著は論述・参照の重要な対象となっていたことがわかる。

哲学者で詩人のフランシス・スパーショット Francis E. Sparshott は、『弦の張られた貝殻』と同じ1980年の『ニューグローヴ世界音楽大事典』初版でマイヤーを「アメリカの音楽学者であり、美学に関する著述家」¹⁶⁴とし、「マイヤーの音楽論は、60年代のアメリカにおいて最も広く受け入れられた音楽についての解説であった」¹⁶⁵とも記している。

スパーショットのこの証言は、60年代当時の文献からも裏付けられる。「哲学的」という形容詞を副題に冠した書籍で、最初期にマイヤーの音楽論に言及しているゴードン・エパーソン Gordon Epperson¹⁶⁶の『音楽のシンボル——音楽の哲学的理論に関する研究 *The Musical Symbol: A Study of the Philosophic Theory of Music*』（1967）には、以下の一節を見つけることができる。

近年、[音楽に関する] 思索は、シェーンベルク、ストラヴィンスキー、ヒンデミット、コープラント、セッションズといった、自らの考えを明確に述べる作曲家らによってなされてきた。しかし彼らは、本来的には理論家ではない。何か一貫したものが彼らにはあるのだろうが、その洞察は散乱し、非体系的なものとなっている。例外になり得るレナード・マイヤーの『音楽における情動と

¹⁶³ “Mr. Meyer is widely read in the specialist literature of modern aesthetics and ethnomusicology, ...” (H. 1957: 278)

¹⁶⁴ “American musicologist and writer on aesthetics.” (Sparshott 1980: 244) この部分は、カミングが補筆・改稿した第2版でも保持されている (Sparshott/Cumming 2001: 563)。

¹⁶⁵ Sparshott 1980: 245 (注 123 を参照のこと)

¹⁶⁶ チェリストとして広く知られている。

意味』はあるものの、包括的な理論に至る実験的な一歩さえも踏み出されてはいない。文学のルネ・ウェレックと美学一般のスザンヌ・ランガーといった理論家らによる研究は、音楽研究者による類似するあらゆる取り組みを上回っているのである。最後の巨人は、19世紀後半のエドゥアルト・ハンスリックとエドムント・ガーニーであった。¹⁶⁷

すなわち、『音楽における情動と意味』は60年代においても、重要な参照対象であり、当時の音楽研究を代表し得る一冊だったのである。

その60年代に哲学で学位を取得したレアード・アデイス Laird Addis は、1999年の著書の冒頭に次のような世代観を示している。

半世紀前の最も重要な音楽の哲学者がスザンヌ・ランガーであり、その次の世代がレナード・マイヤーだとするならば、ピーター・キヴィが我々自身の時代においてその位置を占めている。¹⁶⁸

この引用からは、アデイスが、ランガーとキヴィに挟まれた世代の哲学者としてマイヤーを位置付けていることがわかる。ランガー、マイヤー、キヴィという系譜である¹⁶⁹。キヴィの『弦の張られた貝殻』が1980年の著書であったこと、またこの年が分析美学のひとつの画期であったことを踏まえると、マイヤーが音楽哲学の領域を代表していたのは、それよりも前の70年代以前であったことが示唆されている。別の見方をすれば、80年代以

¹⁶⁷ “Speculation has come mainly in recent years from such articulate composers as Schoenberg, Stravinsky, Hindemith, Copland, and Sessions. But they are not primary theorists; and their insights, however penetrating some of them may be, are scattered and unsystematic. With the possible exception of Leonard Meyer’s *Emotion and Meaning in Music*, even tentative steps in the direction of comprehensive theory have yet to be made. The work of theorists such as René Wellek in literature and Susanne Langer in general aesthetics goes far beyond any comparable efforts by musical investigators. The last giants were Edmund Hanslick and Edmund Gurney in the late nineteenth century.” (Epperson 1967: viii)

¹⁶⁸ “If Susanne Langer was the most important philosopher of music of a half century ago and Leonard Meyer of the next generation, Peter Kivy occupies that position in our own time.” (x)

¹⁶⁹ アデイスの他に、カスリーン・マリー・ヒギンズ Kathleen Marie Higgins もまたランガー、マイヤー、キヴィの3人を関連づけて論じている。ヒギンズは、音楽情動に関する理論を「模倣説 imitation theory」「喚起説 arousal theory」「表出説 expression theory」に分類し、それらの理論に連なる研究が20世紀にも提起されたとしている。それが、ランガー、マイヤー、キヴィの理論である (Higgins 2011: 79-112)。(筆者が確認できたものは2011年の新版であるが、当時の書評 (Cox 1992) から、初版においてもヒギンズが3人の研究者に論及していたことがわかる。)

降、マイヤーがキヴィに取って代わられたとも、世代交代が起こったとも言うことができるだろう。

加えて、デイヴィスも興味深い見解を示している。『ラウトレッジ必携シリーズ 哲学と音楽 *The Routledge Companion to Philosophy and Music*』の第27章「分析哲学と音楽 Analytic Philosophy and Music」において、『音楽における情動と意味』とデリック・クック Deryck Cooke の『音楽の言語 *The Language of Music*』（1959¹⁷⁰）に言及した段落である。

広範な影響を及ぼした2つの重要な書籍が、1950年代、音楽学者によって出版された。[中略] レナード・マイヤーの『音楽における情動と意味』（1956）は、いかに作曲家が[聴き手の]期待を音楽的進行と関連付けて設定するのかを描写するにあたって、ゲシュタルト心理学の諸原理を情報理論と結び合わせている。この期待はしばしば一時的に覆され、結果的には音楽的な緊張と解決が経験される。マイヤーの理論は、音楽的パターンと構造の経験に関する我々の理解に、多大なる貢献をした——彼が自身の理論をもとに打ち立てようとした音楽的表現に関する説明は、最終的には納得できるものではなかったのだが（その議論については、バッド（1985）とデイヴィス（1994）を参照せよ）。¹⁷¹

音楽美学史におけるマイヤーの位置付けについて考察する上で、マイヤーの主張が音楽表現論としては「最終的には納得できるものではない」とされていることは注目に値する。

ここで参考文献として挙げられているマルコム・バッド Malcolm Budd とデイヴィスの著作は、80年代以降にマイヤーの音楽論がいかに批判されたのかを如実に表している。無

¹⁷⁰ クックのこの著作に、マイヤーの名前は見つからない。

¹⁷¹ “Two important works with a far-reaching influence were produced by musicologists in the 1950s. ... Leonard B. Meyer’s *Emotion and Meaning in Music* (1956) combines principles of gestalt psychology with information theory in describing how composers set up expectations concerning the music’s progress. These are often temporarily defeated, which results in experiences of musical tension and resolution. Meyer’s theory made an important contribution to our understanding of the way in which musical pattern and structure is experienced, though the account of musical expressiveness he attempts to build on this is not ultimately convincing. (For discussion, see Budd 1985; Davies 1994).” (Davies 2011: 299)

ここで参考文献として挙げられているバッドの著書は、『音楽における情動と意味』の出版から30年近くも経た後のものである。そのため、少なくともこの引用からは、その約30年間、つまり1950年代後半から80年代前半におけるマイヤーの音楽論の受容過程を計り知ることとはできない。

ちなみに、マイヤーとクックを関連付ける論考は、他にも見つけることができる (Brown 1979: 29, Sloboda 1985: 64, 65)。

論、その批判の背景には、アデイスが暗示する世代交代があった。

バッドは、その著書『音楽と情動——哲学的理論 *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*』の最終章（1985: 151-174）で、マイヤーの音楽論を批判的に検討し、さまざまな面でその理論が不十分であると指摘している。マイヤーが提起した情動の生起メカニズムや、統語的な側面を音楽の価値基準として主に重視する彼の見解、また、反復的聴取による不確定性の低減など、バッドが指摘するように、マイヤーの理論は音楽の聴取体験にそのまま適用できるものではない。その意味で、確かに、マイヤーの理論には不十分な点が多い。

『音楽的意味と表現 *Musical Meaning and Expression*』（1994）でデイヴィスは、バッドに同意しつつ、クックの『音楽の言語』と併せて、マイヤーの『音楽における情動と意味』および論文「音楽における意味と情報理論」（1957）を批判している（25-29）。

音楽的意味に関する彼らの説明は、語彙と統語法が言語においては意味論的な内容を生み出すことに基づいているが、音楽が言語のような意味論的体系ではないとする限り、彼らが目論んだ音楽的意味の分析は失敗している。¹⁷²

デイヴィスは、同著で、情報理論と関わる側面を特に批判している。マイヤーは情報理論の用語である「情報 information¹⁷³」を音楽意味論に援用しているが、デイヴィスは、この用語が日常的な意味での「情報」ではないため、読者を誤解させるとしている。情報理論で言われる情報量とは、序論でも述べたように、生起する事象の確率的側面にのみ注目した量的な概念であり、生起確率が低いほど情報量は大きく、逆に、生起確率が高いほど情報量は小さくなる。特定の楽曲を反復的に聴取することで、後続する事象がその楽曲については予測可能になる、換言すれば、生起確率が高くなるため、情報量が減少してしまう。デイヴィスは、このような側面も日常的な音楽体験とは異なっていると批判している

¹⁷² “Their accounts of musical meaning trade on the way, in language, vocabulary and syntax take their importance in generating semantic content, but, to extent that music is not a semantic system like language, their analysis fail to account for musical meaning as they purport to do.” (Davies 1994: 25)

¹⁷³ 日本語では、「情報」ではなく「情報量」と表記するのが一般的である。また英語でも、「量」であることを明確にする際には、単に“information”ではなく、“quantity of information”や“amount of information”と表記される。そのため、マイヤーがデイヴィスに批判される一因には、情報理論における用語法もあるように思われる。

ただし、このような批判があった一方で、80・90年代にも、マイヤーの音楽論は、音楽美学の研究者に広く読まれていたと推察される。というのも、バッドとデイヴィスがその批判にそれぞれ一章あるいは数ページを割いていることは、その批判対象が当時看過できるものではなかったことを示唆しているからである。現に、本節冒頭で触れたハンドブックの「音楽」の章に挙げられた参考文献の多くがマイヤーに言及している¹⁷⁵。加えて、マイヤーが名誉会員に選出されたことを知らせる1988年の米国音楽学会のニューズレターでは、「[音楽] 分析と美学の領域で影響力を持つ著作で知られる」¹⁷⁶研究者として彼が紹介されており、80年代末であっても、美学領域へのマイヤーの貢献が完全には色褪せてしまいうものではなかったことがわかる。

20世紀末以降の音楽美学におけるマイヤーの音楽論の位置付けは、美学事典の類にも垣間見ることができる。既に言及している『オックスフォード・ハンドブック・シリーズ 美学』では、様式、真正性、情動に関する3つの章にマイヤーへの言及を見つけることができる (Ross 2003, Dutton 2003, Neill 2003)。また、マイケル・ケリー Michael Kelly が編集主幹を務めた1998年の『美学百科事典 *Encyclopedia of Aesthetics*』でも、それらに対応する項目——「諸情動と音楽 Emotions and Music」「贋作 Forgery」「様式 Style」(Ridley 1998, Dutton 1998, Lang 1998) ——でマイヤーが言及されている。同事典では、加えて「音

¹⁷⁴ ただし、*JAAC*に掲載された同著に対する書評は、デイヴィスが『音楽における情動と意味』を実際に読んでいたのか疑わしいとして強く非難している。評者のジェニファー・ロビンソン Jenefer Robinsonによれば、マイヤーの音楽論は、デイヴィスが議論しているような音楽の表現論などではなく、読者反応理論あるいは聴者反応理論として構築されたものと考えべきである (Robinson 1996: 307)。筆者もロビンソンの見解に同意する。

¹⁷⁵ デイヴィス (2003) の文献表に挙げられているもののうち、マイヤーに言及する1956年以降の文献を、筆者が確認できた限り以下に列挙する。ただし *JAAC* の1994年の特集号に掲載されたものは除く。また、音楽哲学・音楽美学以外の領域に属すると考えられる書籍には括弧を付けた。Addis 1999; Alpers 1994a; Budd 1985; Davies 1994, 2001; (DeBellis 1995;) Donougho 1994; Godlovitch 1998; Goehr 1992, 1998; Higgins 1997, 2011/初版 1991; Kivy 1984, 1988, 1990, 1994, 1995, 2001; (Lerdahl and Jackendoff 1983;) Levinson 1997a, 1997b, 1998, 2011/初版 1990; Margolis 1993, 1994; (マクレアリ 1997/原著 1991;) Raffman 1993; Ridley 1995; Robinson 1994b; Scruton 1997; Sharpe 2000; Sparshott 1994; ウォルトン 2016/原著 1990, Walton 1997。

一方で、文献表に挙げられた著作の内、マイヤーへの言及がないものは以下の通りである。Butt 2002; Kivy 1989, 1993; Matravers 1998; Robinson 1985; グッドマン 2017/初版 1968。

デイヴィス (2003) の文献表に挙げられたものの他にも、マイヤーに言及する文献があることを付言しておく (Clifton 1983, Rowell 1983)。

¹⁷⁶ “Known for his influential writings in the fields of analysis and aesthetics, [...]” (無記名 1988a: 4)

楽記号学 *Semiology and Music*」の項目 (Nattiez 1998) でもマイヤーが参照されている¹⁷⁷。さらに、『ラウトレッジ必携シリーズ 哲学と音楽 *The Routledge Companion to Philosophy and Music*』では、認知科学的な音楽研究と音楽様式に関する章にマイヤーの名前を見つけることができる (Raffman 2011, Judkins 2011)。以上の事例から、今日の美学領域においてマイヤーは、音楽情動や芸術の真正性をめぐる問題圏、音楽様式、音楽記号学と関連付けられる研究者であることがわかる。

マイヤーの『音楽における情動と意味』が音楽情動の生起メカニズムを提示するものであることは、序論および第1章で述べた通りであり、音楽情動に関する彼の見解は、本章第4節で論述するように、比較的早い段階から美学領域でも参照されていた。『音楽における情動と意味』は音楽意味論についても論じており、音楽記号学と関連して論及されるマイヤーの研究も主に同著である。音楽記号学／音楽記号論あるいは音楽意味論の領域でのマイヤーの受容については本論文第3章で触れる。

真正性に関しては、『音楽と芸術とアイディア』(1967)にも収録された論文「贋作と芸術人類学 *Forgery and the Anthropology of Art*」(1963)が参照されている。この論文は、美学事典の真正性や贋作に関する項目の執筆者でもあるデニス・ダットン Dennis Dutton が編者を務めた『贋作師のわざ——贋作と芸術哲学 *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*』(1983)にも再録されており、それがマイヤーの贋作に関する論文の受容の重要な契機になったと推測される¹⁷⁸。

様式と関連して主に参照されるマイヤーの著述は、1989年の『様式と音楽』である。音楽表現論としてはマイヤーの音楽論に批判的であったデイヴィスも、様式分析に関しては肯定的にマイヤーに言及している (1994: 29)。マイヤーを主題とする論考で、キヴィが組上に載せるのもこの著作である (1992, 2009)。これらを踏まえると、特に『様式と音楽』出版以降、美学領域でも、様式に関する問題圏においてマイヤーの音楽論が注目され、参照されていたと考えられる。

¹⁷⁷ これらの記述の多くは、『美学百科事典』第2版 (2014) にも引き継がれているが、「諸情動と音楽」のみはなぜか項目そのものが削除されている。

¹⁷⁸ マイヤーの贋作論文を参照する際、参考文献として『音楽と芸術とアイディア』ではなく、このダットン編のものを挙げる論考もある (Stalnaker 2005)。また、ジャネット・レヴィ Janet M. Levy は、マイヤーの論考の中で最も読まれたもののひとつとしてこの論文に言及している (1988: 450)。ただし、この贋作に関する論文への言及は、調査対象期間の JAAC には、ダットン編のこの著作への書評に見つかるのみである (Abel 1984)。

2. 2. 3. 音楽美学におけるマイヤーの音楽論の位置付けの変遷

ここまで、音楽美学またその研究史におけるマイヤーの位置付けに関する言及を概観してきた。これら、キヴィの述懐、スパーショットの証言、アデイスの世代観、バッドとデイヴィスの批判、20世紀末以降の美学事典を組み合わせることによって、音楽美学におけるマイヤーの音楽論の位置付けの変遷を描出することができる。

『音楽における情動と意味』が出版された当時、哲学的・美学的観点から音楽を体系的に論じた書籍の出版は多くなく、同著はそのような状況下で大きな注目を集めた。その傾向は60年代に入っても変わらず、マイヤーの研究は音楽哲学・音楽美学を代表するものとみなされるまでになる。1980年を過ぎると、音楽美学でも分析美学に与する研究が顕著に現れるようになる。そのような状況下で、マイヤーの主張は、音楽表現論の領域で批判的に検証されることとなった。その頃にはすでに、マイヤーは音楽美学あるいは音楽哲学を代表する研究者ではなくなっており、その座をキヴィなどの次世代の研究者らに明け渡している。ただし、その間にもマイヤーの諸著作は広く研究者らに読まれていた。また、1989年に『様式と音楽』が出版されると、様式論の分野で改めてマイヤーが注目・参照されるようになる。

しかしながら、これはあくまで概観に過ぎず、美学領域でのマイヤー受容の詳細な実態を知ることはできない。デイヴィスの1994年の著書では、マイヤーに言及・論及する研究が比較的多く参照されているが、それも網羅的とは言えない。

本論文では、序論でも述べたように、音楽研究におけるさまざまな学問領域が成立あるいは隆盛を見るまでの80年代以前を重要視している。音楽美学の領域においては、マイヤーが代表的な研究者とみなされていた時期である。本章では以下、1956年から1985年までの美学領域におけるマイヤー受容の詳細に迫る。

2. 3. マイヤーのアカデミック・キャリアにおける美学の位置付け

2. 3. 1. 米国美学会におけるマイヤーの活動

当該期間における美学領域でのマイヤー受容を検証するにあたってまず重要なことは、マイヤーが米国美学会会員として積極的に活動していたということである。カーマンは、1985年の著作で以下のように述べている。

「マイヤーが他の理論家から」距離を取っていたのは、門外漢の知的なコミュニティに論考を投稿することを概して好み、彼が理論系の学術誌を（あるいは原則的には他の音楽系の学術誌をも）避けていたという程度の単純なことに部分的には負っているのだろう。¹⁷⁹

確かに *JAAC* は音楽専門の学術誌ではないため、カーマンのこの指摘は間違っていない。しかし、この記述からは、マイヤーがいかなる専門的な学問領域からも距離を取っていたと誤解されかねない。そのため、経歴の特に初期における美学协会会员としてのマイヤーの積極的な活動は、強調されてしかるべきであろう。

しかしながら、先行研究ではその活動は言及されることはなく、顧みられてこなかった。マイヤーの妻でもあったジャネット・レヴィ Janet M. Levy は、この時期に、彼の「作曲から音楽理論／分析／美学／心理学への専門性の大きな転換」¹⁸⁰があったとしている。しかし、この証言からは、マイヤーが音楽理論、分析、美学、心理学それぞれとどのような関係を築いたのか、その濃淡は定かではない。他の研究者もまた、マイヤーがそれら諸領域と、どのような時期に、どのようなかたちで関係を持ったのかを論証してこなかった。

1956年にマイヤーがシカゴ大学で常勤職を得た後、彼の論文は、*JAAC* に立て続けに掲載された。投稿先としての同誌の選択は、一方では、当時の彼の研究上の関心を反映しているのだろう。しかし他方では、マイヤーのアカデミック・キャリアの重要な局面を示唆している。というのも、文化史で学位を取得し、既存の研究領域には囚われない初著を上梓した彼にとって、どのような媒体で自身のその後の研究を発表するのかは、研究者として重要な問題であったはずだからである。

50年代後半には、『音楽における情動と意味』（1956）の書評（Portnoy 1957）やマイヤー自身の論文2本（1957, 1959）が同誌に続けて掲載されており、この頃には既に他の会員にもマイヤーの名前が少なからず知られていたことが推察される。さらに、米国美学会

¹⁷⁹ “The stand-off may be due in part to something as simple as the fact that Meyer shuns the theory journals (or any other music journals, as a rule), preferring to address his work to the lay intellectual community at large.” (Kerman 1985: 107)

¹⁸⁰ “[...] a major shift in professional orientation from composition to music theory / analysis / aesthetics / psychology, [...]” (Levy 1988: 448)

のニューズレターや Web サイトからは、当該学会と関わるマイヤーの活動を知ることができる。まず、シンシナティとボストンで開催された 1959 年と 1962 年の年次大会に、マイヤーがコメンテータとして参加していたことがわかる（無記名 1960, 1962b）。マイヤーはそれぞれ、1959 年の大会では「現示と知識 Presentation and Knowledge」というセッションでのキャロル・プラット Carroll Pratt による発表「音楽作品では何か現されているのか What is Presented in a Work of Music」に、1962 年の大会ではミルトン・バビット Milton Babbitt による発表「電子音楽の知覚的含意 Some Perceptual Implications of Electronic Music」に対してコメントしたようである。同じく 1962 年には美学会の理事 trustee に選出されており、1964 年の年次大会（於シカゴ大学）では大会委員長 general chairman も務めている（無記名 1962a, 1965a）。その後、1965 年の大会（於カトリック大学アメリカ校）ではシンポジウム「美学原理としての有機的全体 Organic Whole as a Principle of Aesthetics」に登壇、1969 年の大会でもコメンテータとしてセッション「フルート奏者不在でのフルートの演奏？ Flute-Playing without Flute Players?」に参加している（無記名 1965b, 1969a）。1972 年の年次大会（於ニュー・カレッジ・オブ・フロリダ）でも、シンポジウム「反芸術の美学 The Aesthetics of Anti-Art」に登壇したようである¹⁸¹。さらに、1977 年に米国美学会が支援して開催された夏期講習会「様式という概念 The Concept of Style」（於コロラド大学）での講演（無記名 1976b）が、後の『様式と音楽』第 1 章のもとになっている。

以上に挙げたマイヤーの活動歴を踏まえると、音楽を研究対象とする諸領域の中で、マイヤーがそのキャリアの初期に最も接近したもののひとつが美学領域だと考えられる。マイヤーにとって米国美学会は、そのキャリアの初期から重要な活動拠点だったのである。しかしながら、マイヤーが「公式の」美学者とみなされていたかと言えばそうではない。

2.3.2. 「公式の」美学者ではないマイヤー

既に引用したように、キヴィは、マイヤーのことを「公式の」美学者ではない、あるいは「正式な」哲学者ではないとしていた。このことは、マイヤーが哲学ではなく文化史で学位を取得し、音楽学部に籍を置いていたことに少なからず起因しているのだろう。80 年

¹⁸¹ 米国美学会 Web サイト内で公開されている第 30 回年次大会パンフレットを参照。

代以降の音楽美学を牽引したキヴィのこのような述懐は、美学を専門とする研究者にある程度共有された認識であつたらうと推測されるため、見過ごすことのできないものである。

マイヤーやその音楽論を「美学者」「美学」と呼ぶ論文や記事も確かに少なからず見つかる。そのため、マイヤーの音楽論を名状する際の選択肢に、「美学」という語があつたことがわかる。しかしながら、少なくとも 80 年代前半以前には、芸術について論じるもの一般を広く指して「美学」という語が用いられており、必ずしも哲学の一分野である学問領域としての「美学」が明確に示されているわけではない (Sargeant 1957; Berlyne 1957; Hiller and Isaacson 1959; Pratt 1961; Reimer 1962; Smither 1964; Laszlo 1968; Child 1972; Kerman 1980; Carlsen 1981; Nielzén and Cesarec 1981; Cox 1986)。

一方で、*JAAC* には、50 年代後半から 80 年代前半にかけて、マイヤーを「美学者」と呼び、その音楽論を「美学」と呼ぶ論考は——アーヴィン・ラズロ Ervin Laszlo (1968) の例外はあるが——見当たらない。確かに、同誌は美学についての学術誌であるため、そこで言及されているものは、特筆すべきでない限りあえて「美学」と呼ばれることはなかったのだろう。しかし、キヴィも「端から別物であることが明らかであつた」と記しているように、マイヤーの出自もまたある程度当時の研究者に知られていたのならば、マイヤーを「公式の」美学者ではないとする認識があえて文章化されていないことにも説明がつく。つまり、*JAAC* の読者・投稿者にとって、マイヤーは「公式の」美学者ではなかつたと同時に、彼の音楽論が美学であるかどうかということは特筆されるような問題ではなかつたと考えられるのである。

フランシス・スパーショットが執筆した『ニューグローヴ世界音楽大事典』初版の「マイヤー」の項目にも「美学」という語が見つかる。ただし正確には、この項目でマイヤーは「音楽学者であり、美学に関する著述家」とされていた。この事典が公刊されたのが、執筆者のスパーショットが米国美学会の会長職を務めていた時期とも重なることを踏まえると¹⁸²、ここで直接的に「美学者」と言われていないことは注目に値する。当時、美学という学問領域を代表する立場にいたスパーショットにとって、マイヤーは基本的に、自身とは異なる学問領域（音楽学）に身を置く研究者であつたことが含意されている。すなわち、スパーショットにとっても、マイヤーは「公式の」美学者ではなかつた可能性が高

¹⁸² スパーショットの経歴に関しては、米国美学会 Web サイト内の、彼への追悼記事を参照した。筆者はジェニファー・ロビンソン。

い。

マイヤーは、そのアカデミック・キャリアの初期に美学領域で精力的に活動しており、実際、彼の音楽論も「美学」と呼ばれることがあった。しかしその一方で、「公式の」美学者ではないと認識されていた可能性も高い。これらのことが示唆しているのは、マイヤーがそのキャリアの初期に美学領域に接近しつつも、その学問的な出自のために、「公式の」あるいは「正式な」成員とはみなされなかったということである。美学という学問領域とマイヤーとのこのような二面的な関係性は、彼の音楽論を学際性という言葉のみで単純に形容することで簡単に削ぎ落とされてしまうものである。以上の考察は、マイヤーがひとりの研究者として、音楽を対象とするさまざまな研究領域にいかに入入りし、距離を取り、渡り歩いてきたのか、その過程・変遷に関する一定の知見を提供するものである。さらに、本節での考察は、「公式の」美学者たちがマイヤーに投影していた研究者像についても明らかにしている。彼らにとって、マイヤーは、自らが属する領域とは異なる領域に属する研究者だったのである。

2. 4. 音楽美学領域におけるマイヤー受容

2. 4. 1. 音楽美学領域におけるマイヤー受容の 5 つの傾向

前節で論じたように、マイヤーは、「公式の」美学者とはみなされていなかった可能性が高い。しかし、その一方で、レアード・アディスは、ランガーとキヴィに挟まれた世代を代表する音楽の哲学者としてマイヤーの名前を挙げていた。このことから推察されるように、『音楽における情動と意味』出版以降から 80 年代前半にかけて、マイヤーの音楽美学あるいは音楽哲学に対する貢献は多大なるものであった。これは、マイヤー受容の重要な一側面をなしていると考えられる。

マイヤーの音楽論がいかに受容されてきたのか、その詳細を追うことを目的のひとつとする本論文でも、この美学領域でのマイヤー受容は重要である。しかしながら、その詳細はこれまで検討されてこなかった。確かに、デイヴィス（1994）も、マイヤーに言及・論及する論文を比較的多く参照しているが、それも網羅的ではない。少なくとも、筆者の知る限り、網羅的に調査を行った先行研究は存在していない。本節は、その調査およびその結果の検討に充てられる。

調査の対象とするのは、『音楽における情動と意味』以前から定期刊行されており、本

論文が重要視する期間（1956年～80年代前半）におけるマイヤー受容の継続的な観察を可能にするJAACである。既に述べたように、同誌は米国美学会の機関誌であり、米国における美学研究を代表する学術誌である。表2-1に示したのは、JAACに掲載されたマイヤーに言及・論及する記事の本数である。この表では、掲載年および記事の種別ごとにその本数を計上している。

以下、本節では、同誌におけるマイヤーへの言及・論及のうち、比較的顕著かつ区分しやすい5つの傾向に分けて論述する。その5つの傾向とは、心理学、現代音楽、情報理論、音楽以外の芸術、リズム研究に関するものである。

表2-1：JAAC（1956～1985）におけるマイヤーへの言及・論及記事の掲載数¹⁸³

19--	56	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69
①	-	-	1	-	-	-	-	2	-	-	4	3	1	3
②	-	1	-	-	-	-	-	-	-	-	1	-	2	1
合計	-	1	1	-	-	-	-	2	-	-	5	3	3	4

表2-1（続き）

19--	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82	83	84	85
①	2	3	-	4	2	3	1	2	-	2	3	1	3	1	-	2
②	-	-	-	-	-	2	4	-	1	-	-	1	1	-	2	1
合計	2	3	-	4	2	5	5	2	1	2	3	2	4	1	2	3

※記事の種別

①マイヤーに言及・論及している論文

②マイヤーに言及・論及している書評（マイヤーの著書に対するものも含む）

2. 4. 2. マイヤーを心理学と関連づける論文・書評

時系列順に見ると最初に掲載された1957年の書評は、『音楽における情動と意味』に対

¹⁸³ 表2-1に計上した具体的な記事については、付録5を参照のこと。

するもので、評者の態度は、第1章でも述べたように比較的好意的であった。

この著作は、音楽美学に限りない貢献をもたらすものである。マイヤー博士は、重要かつ多くの面で素晴らしい書物を著した。同著は、博物的に方向付けられ、その心理学的観察において徹底して臨床的なだけでなく、彼の見解を実践的に明確にする豊富な譜例を有している。マイヤー博士が音楽における感情という概念に関して述べていることは、広く芸術一般にも当てはまるものである。¹⁸⁴

この書評からは、『音楽における情動と意味』が音楽美学に貢献するものとされていたことがわかる。ここでの心理学への言及も見逃すことはできない。1960年代前半以前に掲載された記事のほとんどは、心理学と関連付けてマイヤーに言及するものである。

芸術批評への精神分析の応用例について精査する1958年の論文で、キャンベル・クロケット Campbell Crockett が、マイヤーの「不安 anxiety」「緊張 tension」「サスペンス suspense」といった用語の不明確さ、音楽的文脈で用いられる際の特殊さについて批判的に指摘している。キャンベルのこの批判は、第1章で挙げた『音楽における情動と意味』に対する否定的な書評に通じるものであろう。

その本文中にマイヤーの名前を見つけることはできないが、1963年に掲載された論文「芸術の心理学——過去・現在・未来 The Psychology of Art: Past, Present, Future」でも、同論文と同様の主題（芸術と心理学）に対して異なるアプローチを採る研究として、『音楽における情動と意味』が末尾の参考文献表に挙げられている（Munro 1963）。加えて、同誌に掲載されたものではないが、ドナルド・ファーガソン Donald N. Ferguson も同時期に、自著の主張を支持する身体的・心理的調査の要約を提供してくれるものとして『音楽における情動と意味』に言及している（1960: 69）¹⁸⁵。

マイヤーが心理学の理論を音楽に援用していることを、実際に文章として指摘している

¹⁸⁴ “This book is a definite contribution to the aesthetics of music. Dr. Meyer has produced an important book and in many respects an excellent one. It is naturalistically oriented, thoroughly clinical in its psychological observations and in addition contains an abundant number of musical illustrations which give practical emphasis to Dr. Meyer’s views. What Dr. Meyer had to say about the concept of affect in music also applies in a broad sense to art in general.” (Portnoy 1957: 286)

¹⁸⁵ ただし、フォレスト・ハンセン Forest Hansen は、マイヤーによる要約がファーガソンの主張を支持するものではないと指摘している（Hansen 1974: 348）。

研究者は、60年代以降にも数多くいる（Keil 1966; Martin 1967; Laszlo 1968, 1973; Pike 1971; Cormier 1975; Orvell 1976——*JAAC* 以外には Hansen 1967）。さらに1985年には、リード・ホイット Reed J. Hoyt も論文「読者反応理論と暗意実現モデル Reader-Responses and Implication-Realization」で、「見たところ、レナード・マイヤーは、音楽構造の研究にゲシュタルトの考え方を当てはめた最初の人物である」¹⁸⁶と述べる。また、1985年以降にも、音楽構造と情動的反応の関係について論じた人物としてマイヤーの名前を挙げる書評・論考が複数存在している（Cantrick 1987; Alperson 1994a; Robinson 1994a）。

2. 4. 3. 現代音楽と関連してマイヤーを参照する論文・書評

心理学と関連付けてマイヤーに言及する論文・書評に続いて、60年代前半に現れるのは、彼の音楽論を現代音楽と関連付けるものである。

1963年、アルフレッド・パイク——第1章で、彼の『音楽経験についての現象学的分析』に対する書評（Clifton 1970）を見た——は、マイヤーの研究をもとに、セリー音楽の意味論の基礎を築こうとしている（Pike 1963）。パイクは、セリー音楽であってもその様式を理解することによって、マイヤーが「具現的意味」と呼ぶものが生じ得るという立場を採っている¹⁸⁷。対してドナルド・シェーバーン Donald W. Sherburne は、1966年の論文で、音楽外的な事柄を指示する参照的意味（あるいは指示的意味）における聴き手の能動的な参与を重視し、ケージやシュトックハウゼンのような反目的論的音楽であっても意味作用が生じ得るという見解を示している¹⁸⁸。これらはどちらも、マイヤーの音楽意味論に基づいてそれを拡張しようとするものである。（加えて、別の論文（Keil 1966）では、マイ

¹⁸⁶ “Apparently, Leonard B. Meyer was the first to adapt Gestalt thinking to the study of musical structure.” (Hoyt 1985: 283) ホイットは、ゲシュタルト心理学を音楽に援用した最初の人物としてマイヤーを挙げているが、これは疑わしい。例えば、同時期にはヴィクター・ツッカーカンドル Victor Zuckerkandle (1956) もゲシュタルトの考え方を音楽に援用していたことを付言しておく。

¹⁸⁷ パイクが例示しているものは、シェーンベルクの楽曲——《管弦楽のための変奏曲》Op. 31、《弦楽四重奏第四番》Op. 31、Op. 33a および《ナポレオン・ボナパルトへの頌歌》Op. 41——とバビットの《四つの楽器のためのコンポジション》である。『音楽と芸術とアイデア』第3部では、特にトータル・セリエリズムの楽曲に対して、その知覚の困難さあるいは限界が指摘されているが、その一方でマイヤーも、シェーンベルク、ベルク、ウェーベルンの楽曲では音列が知覚可能なことを認めている（1967: 268）。しかしながら、彼自身は、パイクのように意味論を構築していない。ちなみにパイクは、*JAAC* に掲載された他の論考でもマイヤーの研究を参照している（Pike 1967）。

¹⁸⁸ シェーバーンはマイヤーの他にも、ランガーの研究およびアルフレッド・ノース・ホワイトヘッド Alfred North Whitehead の形而上学を参照している。

ヤーの音楽意味論が好意的に参照され、ジャズについて論じられている¹⁸⁹。)

これらの研究の存在が示しているのは、マイヤーの理論が各論者の主張の基礎をなし得る程度には、あるいは、批判対象ではあったとしても立脚点のひとつになり得る程度には説得力を有していたということである。実際に、パイクとシェーバーンもそれぞれ以下のように述べている。

特に興味深いのは、音楽知覚と音楽的意味に関する問題が適切に扱われているレナード・マイヤーの貢献である。本稿は、建設的かつ統合的なものとしてこの先行研究に連なる。¹⁹⁰

これは、精妙で、想像力に富んだ妥当な理論である。しかし、熟考してみると、マイヤーの理論には不備があることに気づく。ここで、彼の主張に対するいくつかの批判点に目を向けることにする。¹⁹¹

マイヤーの理論に対する以上のような肯定的な評価およびその実践的な応用は、同時期（60年代）の心理学および音楽理論には見られなかったものである。そのため、美学の領域では、比較的早くからマイヤーの音楽論を肯定的に受容し、議論の基盤としてきたと言える。また、マイヤーの音楽論に対するこのような初期の評価は、先に見たデイヴィスやバッドの否定的な評価とも大きく異なる。

意味論以外でも、60年代後半から70年代にかけて、現代音楽と関連してマイヤーに言及する研究・書評が複数存在している。そのうちのいくつかは、マイヤーが50年代後半の諸著作（1956, 1957, 1959）で提示した理論体系——音楽の統語的側面に基づき、後続に対する期待とそこから逸脱を根幹に据え、情報理論と合わせることで音楽の価値などについて論じる——を参照しており、冗長度の低い無調音楽に対する聴き手の期待（Ames 1967: 247, 248）や、チャールズ・アイヴス Charles Ives の音楽の「偉大さ greatness」につ

¹⁸⁹ 筆者のチャールズ・カイル Charles Keil は、この論文の執筆にあたって、多くの研究者らから助言を得ていたようであるが、その中にはマイヤーの名前も見つかる（349）。

¹⁹⁰ “Of particular interest to this writer are the contribution of Leonard Meyer, in which the problems of musical perception and meaning are adequately treated. This essay follows from the foregoing as positive and synthetic.” (Pike 1963: 55)

¹⁹¹ “This is an ingenious, imaginative, plausible theory. Yet upon reflection I find Meyer’s theory wanting, and I turn now to some criticisms of his position, [...]” (Sherburne 1966: 579)

いて論述している (Isham 1973: 400)。その他には、期待を根幹に据えるマイヤーの理論とジョン・ケージの音楽とが相容れないことを指摘する研究 (Gaboury 1970: 347) や、ケージの創作美学を指すマイヤーの造語「急進的経験主義 radical empiricism」「超越主義 transcendentalism」に触れる研究・書評 (Saisselin 1966: 113; Subotnik 1976a: 241, Schueller 1977: 402) が確認できる。さらに、大学組織による現代芸術家への支援と関連して、マイヤーの『音楽と芸術とアイディア』を注記に挙げるものもある (Cormier 1976: 187)。

2. 4. 4. 情報理論と併せてマイヤーに言及・論及する論文・書評

JAACに掲載された論文で、マイヤーの音楽論をその主題に据えるもののいくつかは、情報理論の諸概念にも論及している¹⁹²。情報理論を音楽研究に援用するマイヤーの2本の論文は、60年代には既に広く知られていたようである¹⁹³。

英訳されたアブラハム・モル Abraham Moles の『情報理論と美的知覚 *Information Theory and Esthetic Perception*』(1966) に対する書評 (Arnheim 1968) では、同書にマイヤーへの言及がないことが指摘されている (553)。また、1973年のラズロの論文「音楽活動のサイバネティクス *Cybernetics of Musical Activity*」でも、「情動についての心理学理論と関連付けて今日的な情報理論」¹⁹⁴を援用する研究として『音楽における情動と意味』¹⁹⁵が例示されている。

さらに、70年代初めには、情報理論の用語と関連させつつ、マイヤーが提示した理論の精緻化を試みる論考が複数掲載された¹⁹⁶。論文「情報理論と音楽的価値 *Information Theory and Musical Value*」(Vermazen 1971) では、音楽の統語的側面に基づく客観的確率と聴き手

¹⁹² JAACに掲載されたものの他にも、ハンセンが、マイヤーによる情報理論の援用を紹介している (1967)。

¹⁹³ イタリア語の事例になるが、1960年代後半にはウンベルト・エーコ Umberto Eco も情報理論 (およびゲシュタルト心理学) を援用する研究としてマイヤーの理論に論及していることを報告しておく。エーコは、『開かれた作品 *Opera Aperta*』で『音楽における情動と意味』とJAACに掲載されたマイヤーの論文を参照している (2011: 165-171)。

¹⁹⁴ “[...] modern information theory in relation to a psychological theory of emotion [...]” (Laszlo 1973: 376)

¹⁹⁵ マイヤーが情報理論の考え方を直接的に援用したのは、正確には、『音楽における情動と意味』ではなく、その後の論文である (Meyer 1957: 412)。

¹⁹⁶ 日本における情報美学の代表的研究者である川野 (1967) が、マイヤーをドイツのマックス・ベンゼ Max Bense、フランスのモルと並ぶ情報美学の研究者としてみなしていたことを踏まえると、これらの研究はその系譜、あるいは支流に位置付けられ得るだろう。他にも、マイヤーの音楽論を情報美学と呼ぶものに神前 (2010: 132) がある。

の期待に基づく主観的蓋然性¹⁹⁷を区別する必要があると主張される。また、論文「マイヤーと意味と音楽 Meyer, Meaning, and Music」(Titchener and Broyles 1973)で筆者らは、「理想的な聴き手 Ideal Auditor」という存在を設定している他、楽曲についての知識とその経験を区別し、その区別に応じて情報量やフィードバックといった概念を細分化している。他には、ヴァーノン・Howard Vernon A. Howard も、マイヤーの音楽意味論を批判的に検証する中で、マイヤーによる情報理論の援用に触れている。Howardは、デイヴィス(1994: 28)でも参照されているように、マイヤーの音楽意味論における混乱の一因を、情報理論の用語である「情報」が日常的な意味での「情報」とは異なる点にあるとしている。また、Howardは、マイヤーが「意味 meaning」と呼んでいるものが曖昧なこと、特に「重要性 significance」との混乱を問題視している。情報理論の観点から考えれば、フレーズの反復の利用などによって蓋然性が増し、予測可能になった後続の事象は、それが生じたとしても情報(量)は小さくなる。Howardによれば、マイヤーは「意味」と「情報」という語を同じように用いてしまっているため、蓋然性の高い事象の生起は「意味がない meaningless」ことになってしまう。しかし、そのような事象あるいは型にはまった楽曲は、「意味」がないのではなく、「重要性」がないと考えられるべきだと主張される(Howard 1971: 218)。

2. 4. 5. 音楽以外の芸術へのマイヤーの音楽論の援用

続いて、手短かに確認しておきたいのは、音楽以外の芸術へのマイヤーの音楽論の援用例である。既に引用した『音楽における情動と意味』の書評にあったように、マイヤーの音楽論は「広く芸術一般にも当てはまるもの」であった(Portnoy 1957: 286)。実際、JAACには、音楽以外にマイヤーの用語を援用する研究や、他の芸術分野の分析手法との関連性・類似性に着目する研究を見つけることができる。

抽象画を対象とする研究(Martin 1969)では、マイヤーの意味論(指示的意味と具現的意味の二分法)が参照されており、詩に関する研究(Stevenson 1970)では、クーパーとマイヤーのリズム論が短く言及されている。また、前出のホイットの論文(Hoyt 1985)では、

¹⁹⁷ 確率と蓋然性は、英語ではともに“probability”という単語があてはまる。分母が確定でき、(理念的には)数値計算が可能なものを確率、分母が判然とせず、数値計算が不可能なものを蓋然性と訳し分けることとする。

ナムアとマイヤーによる暗意実現モデルとスタンリー・フィッシュ Stanley Fish が提示した文学理論（読者反応理論）が、音楽聴取と読書の時間性を共通項として関連づけられている¹⁹⁸。

2. 4. 6. マイヤーのリズム研究の JAAC における受容

ここまで、マイヤーの音楽論がいかに言及・論及されてきたのかを論じてきた。最後に、JAAC 誌上でのマイヤーへの言及・論及の特徴を明らかにするためには、論じられていないものにも目を向ける必要がある。第1章で、音楽理論系の学術誌の論文・書評に対してしたのと同じように、JAAC に掲載された論文・書評がマイヤーのいずれの著作に論及・言及しているのかを計上することによって、興味深い事実が浮かび上がる（表 2-2）¹⁹⁹。

注目すべきは、『音楽のリズム構造』に言及・論及する記事が極端に少ないことである。論文と書評、合わせて3本のみしか見当たらない。そして、それらも例外的な事例、あるいは『音楽のリズム構造』への言及が不可避な事例に限られる。

1つ目は、先にも触れた英語詩のリズムに関するものであり、『音楽のリズム構造』は、音楽領域におけるリズム研究として、ごく短く触れられるのみである（Stevenson 1970）。

2つ目は、アーロ・ラーソン Arlo J. Larson の論文「統一性への輪郭によるアプローチ A Delineational Approach to Unification」（1979）である。この論文では、絵画および音楽の統一性が「輪郭 delineation」というラーソン独自の観点から考察される。ラーソンの関心は、楽曲の分節化や階層性に及ぶものであり、音楽研究において階層的分析を行っている前例としてシェンカーとマイヤーの名前が挙げられている（477）。『音楽のリズム構造』は、従来の階層的分析がひとつのパラメータにのみ依拠していたというラーソンの主張を支持する事例として言及される（479）。（ただし、ここでの彼の主眼は、作品の統一性が複数のパラメータに依拠しているという点にある。）重要なことは、ラーソンのこの論文がその後の研究にほとんど影響を及ぼしていないということである。少なくとも、JSTOR などの検索エンジンでは、この論文に言及する著作を見つけることはできない。そのた

¹⁹⁸ 他にも、マイヤーの音楽論とフィッシュの批評理論の間に類似性を見出す研究者がいる（Cox 1986: 174, 175）。

¹⁹⁹ ただし、表 1-4 が対象とした期間が 1956 年から 1982 年であるのに対して、表 2-2 では、1956 年から 1985 年までが対象であることに注意されたい。

め、この論文における『音楽のリズム構造』への言及は、かなり例外的なものであったと言える。

『音楽のリズム構造』に言及する3つ目の記事は、モーリー・イエストン Maury Yeston の『音楽リズムの層形成 *The Stratification of Musical Rhythm*』(1976) に対する書評である (Solie 1976)。イエストンのこの著作は、書名からも明らかなように、音楽のリズムを対象とした研究であり、クーパーとマイヤーのリズム研究にも論が及んでいる。『音楽のリズム構造』はイエストンにとって、批判対象であると同時に重要な先行研究であったため、評者であるロジャー・ソリー Roger Solie がその書評で同著に言及していることは必然であると言える。

表 2-2 : JAAC においてマイヤーの各著作へ言及・論及する記事数²⁰⁰

	<i>EMM</i>	<i>RSM</i>	<i>MAI</i>	<i>EM</i>	その他
①	28	2	9	3	16
②	2	1	1	2	9
合計	30	3	10	5	25

※ただし、マイヤーの著書それ自体への書評は計上していない。また、単一の論文・書評で複数のマイヤーの著作に言及しているものは、それぞれ計上している。

略号はそれぞれ以下の通り

EMM: 『音楽における情動と意味 *Emotion and Meaning in Music*』(1956)

RSM: 『音楽のリズム構造 *The Rhythmic Structure of Music*』(1960)

MAI: 『音楽と芸術とアイデア *Music, Art, and Ideas*』(1967)

EM: 『音楽を説明する *Explaining Music*』(1973)

①マイヤーに言及・論及している論文

②マイヤーに言及・論及している書評

2. 4. 7. 70 年代以前の JAAC におけるマイヤー受容

本節では、『音楽における情動と意味』が出版された 1956 年からの 30 年間に、JAAC 誌上でマイヤーがいかに言及・論及されてきたのかを調査し、5 つの観点からそれらについて詳述した。

²⁰⁰ 表 2-2 に計上した具体的な記事については、付録 6 を参照のこと。

第1に、JAACにおいても、早い時期からマイヤーが心理学と関連付けられて言及されていることが確認できた。2点目に、60年代前半には、現代音楽の研究にもマイヤーの音楽論が援用されるようになる。これらは、音楽心理学や音楽理論の領域に先立って、マイヤーの音楽論に基づいて議論を展開するものであった。1967年には、本論文序論で触れたフォレスト・ハンセン Forest Hansen の学位論文が提出されている。さらに、70年代初めには、いくつかの研究がマイヤーの理論の精緻化を、情報理論と関連付けて試みている。これが3点目である。これら2点目と3点目、特に3点目は、音楽が何を、いかに表現しているのかという問題、いわゆる音楽表現論と深く関わるものであろう。4点目として、音楽以外の芸術に対してもマイヤーの音楽論が応用されていたことを確認した。そして、最後に、JAACで、クーパーとのリズム研究がほとんど参照されていないことを指摘した。

この調査から、70年代以前の美学領域において、確かに彼の音楽論が活発に議論されていたことがわかる。一方で、彼の音楽論は、当時の美学的な議論に重要な立脚点を提供していた。マイヤーの音楽意味論は現代音楽の意味作用を論じる際にも参照され、情報理論を援用した情動論は音楽聴取、音楽情動に関する一連の議論を呼び起こしたのである。他方では、多岐に亘る問題圏で言及・論及されてもいた。音楽以外の芸術にもその議論は援用され、ケージの創作美学を指す彼独自の術語もたびたび言及されていた。ジャズへの応用例も見つかる。仮に、音楽美学上の議論を発展史として記述した場合、マイヤー受容のこのような一面は、傍流あるいは支流とみなされ、その記述からはときにこぼれ落ちてしまうものであろう。しかしながら、この支流は、当時の音楽美学の領域におけるマイヤーの音楽論の威勢あるいはインパクトが、音楽意味論や音楽情動論のみに留まるものではなかったことを示唆していると言える。

2. 5. 音楽美学と音楽理論におけるマイヤー受容の比較

2. 5. 1. 比較の前提となる両領域の関係性

本節では、音楽美学と音楽理論の領域におけるマイヤー受容を比較し、彼の音楽論を介した2つの領域の関係性を明らかにする。議論の前提となるのは、以下の2つの認識である。1点目は、彼の音楽論が音楽理論と音楽美学、双方の領域に多大なる影響を及ぼしてきたということである。この点については、クレーエンビュールが1957年の時点で既に

予測していたとおりであり（112）、また、本論文でも議論してきた。2点目は、80年代以前、両領域の間には「直接的な交流がなかった」とされていることである。2点目に関しては、さらに詳しく確認する必要があるだろう。

2011年の『ラウトレッジ必携シリーズ 哲学と音楽』の序文では、音楽哲学・音楽美学と他の音楽研究領域との関係の（再）構築が志向されており、米国美学会と音楽理論学会との合同大会の計画があることも報告されている（Gracyk and Kania 2011: xxii）——ただし、2017年の段階では未だ実現していない。

20世紀後半の両領域の関係性に関しては、90年代前半のJAACに掲載された2つの論文が参考になる。これらは、学問領域としての音楽理論に言及するものである。1本目は、米国の音楽研究史を概観するにあたって、序論でも触れたルネ・ロレインの論文である（Lorraine 1993）。この論文では、マイヤーの言う揺動的停滞²⁰¹になぞらえて、20世紀後半に多様化をみた音楽研究における複数の下位領域のうちのひとつとして音楽理論が位置付けられている。2本目は、1994年の音楽哲学の特集号に掲載された「自律主義／形式主義の諸美学と音楽理論、ゆるやかな境界のフェミニスト・パラダイム Autonomist/Formalist Aesthetics, Music Theory, and the Feminist Paradigm of Soft Boundaries」と題されたクレア・ディテルス Claire Detels の論文である。この論文の主旨は、ジェンダー研究の視座から、身体的・情動的・文化的経験を排する理論研究に疑義を唱えることにあるが、その中には、音楽理論と音楽哲学の関係性についても以下のような証言が残されている。

音楽では理論は独立した学問領域であり、音楽哲学（制度上は哲学的美学の一部門として機能している）や音楽学（音楽史と音楽社会学を含む）という一見すると関連した領域ともほとんど直接的な交流がない。²⁰²

以上2本の論文から、90年代前半には、音楽美学（あるいは音楽哲学）と音楽理論が、その研究成果を相互的かつ恒常的・積極的に参照し合う関係にはなかった、と認識されていたことがわかる。

音楽理論と音楽美学に関する以上の2つの前提——マイヤーの音楽論が両領域で大いに

²⁰¹ 本論文序論を参照。

²⁰² “Theory in music is a separate discipline, with little direct connection to the seemingly related disciplines of music philosophy (which functions institutionally as a branch of philosophical aesthetics), and musicology (including music history and sociology).” (Detels 1994: 115)

受容されたこと、両領域の間には「直接的な交流がなかった」こと——が示唆しているのは、マイヤーの音楽論が両領域の間に学際的領域を築かなかったということであり、各領域において別様に受容されたということである。

以上に示した背景には、各領域の学術的な関心の相違があると考えられる。その最たるもののひとつが、楽曲の内的構造に対する関心であろう。第1章でも確認したように、音楽理論が概してその内的構造について議論するのに対して、音楽美学はそうではない。そして、この相違こそが、両領域が「直接的な交流」を持たなかった理由のひとつであり、オーバーラップする領域を築かなかった（築き得なかった）理由のひとつであると推察される。しかしながら、その関心を反映した両領域でのマイヤー受容の相違について仔細に議論する先行研究は見当たらない。学術研究を音楽文化として記述することを試みる本論文では、具現的な資料をもとに両領域の関係性の薄さ、あるいは関心の相違を論証する必要がある。

以下、本節では4つの観点から両領域におけるマイヤー受容を比較する。1点目は、量的な観点であり、それ以外の3つの観点は、前節で検証したJAACでのマイヤーへの言及・論及における傾向と対応する、現代音楽、リズム研究、情報理論と関連したマイヤーへの言及・論及である²⁰³。これらの比較によって、両領域におけるマイヤー受容の差異が明らかになる。

2. 5. 2. 量的な観点からの比較

まず、音楽理論関連の学術誌とJAACにおけるマイヤーへの言及・論及を、量的な観点

²⁰³ この脚注では比較の対象としていない2つの傾向、すなわち心理学と音楽以外の芸術と関連した言及・論及に関して簡単に記す。

音楽理論関連の学術誌およびJAAC双方で、マイヤーは心理学と関連付けて論じられていた。本論文でも何度も確認しているが、『音楽における情動と意味』がジョン・デューイやジョン・マッカーディの心理学・精神分析およびゲシュタルト心理学を積極的に応用していたことに鑑みると、これは不思議なことではない。『音楽における情動と意味』に対する書評を除いても、60年代前半からすでにマイヤーと心理学の関係を示す文章が同誌（Munro 1963）および音楽理論系の学術誌に掲載されている（Poland 1963, Smither 1964）。そのため、音楽理論の領域と同様、JAACにおいても、マイヤーは心理学と結び付いて受容されてきたと言える。しかしながら、どちらの領域においても60年代当時は、マイヤーの音楽論が心理学の理論を参照するものであると指摘するに留まっており、心理学の知見を援用した研究が盛んになるのは、それよりも時代を経た後のことである。

また、音楽理論系の学術誌では、そもそも、音楽以外の芸術が論じられることは基本的にはなかったため、比較することができない。

から比較することで、マイヤーの音楽論が、美学領域において早くから議論の対象になる機会が多かったことがわかる。また、この比較は、先に見たスパーショットの証言を裏付けるものでもある (Sparshott 1980)。

本章の表 2-1 および、前章の表 1-1 (pp. 49-50)、表 1-3 (p. 58) を参照してほしい。1966 年以降 *JAAC* では、マイヤーに触れる論文・書評が恒常的に掲載されている。特に 60 年代後半 (65~69 年) の 5 年間には 15 本もの記事が掲載されており、同期間の心理学系の学術誌に掲載された記事が 1 本のみ、音楽理論系の学術誌に掲載された記事が 7 本のみであることに鑑みると特筆すべき多さである。また、1956 年から 1969 年までの 15 年間であっても、複数誌を調査対象とした心理学系では 3 本、音楽理論系でも 18 本に留まるのに対して、美学領域では *JAAC* 一誌で 19 本に上っている。無論、学術誌ごとに全体的な掲載記事数や発行部数が異なるため安直に比較することはできないが、美学領域においてそれらの記事が研究者の目に触れる機会が少なくなかったことは確かであろう。また、すでに触れた、マイヤーに言及する最初期の事例であるエパーソンの著作もこの時期のものである。

2. 5. 3. 現代音楽と関連付けられた受容の比較

JAAC におけるマイヤーへの言及・論及の一傾向として、現代音楽への音楽意味論の応用例が挙げられることは、前節に示したとおりである。また、その他にも、「急進的経験主義」「超越主義」といったケージなどの創作を支えるイデオロギーを指すマイヤー独自の術語に言及するものなどがあつた。

心理学・音楽心理学系および音楽理論系の学術誌でも、現代音楽を対象とした研究でマイヤーが言及されることは少なくはない (Smither 1964, Appleton 1969, Knox 1977, Hasty 1981, Nattiez 1982²⁰⁴)。しかし、それらの研究は、現代音楽を支えるイデオロギーに関するマイヤー独自の術語には言及していない²⁰⁵。そのため、この点は、両領域における現代音

²⁰⁴ これらの他にも、20 世紀以降の音楽に関する書籍の書評にマイヤーへの言及が見つかる (Ward 1975, Fennelly 1977, Morris 1980, 1982)。

²⁰⁵ 例外としてレオ・トライトラー Leo Treitler の 1969 年の 20 世紀音楽史に関する論考がある。トライトラーのこの論文に関しては、第 4 章で改めて論述する。

楽と関連したマイヤー受容の大きな差異であると言える²⁰⁶。

音楽理論系の学術誌においてマイヤーの「超越主義」への言及が見当たらないことの一因は、ジョナサン・クレイマー Jonathan Kramer が「垂直的な時間 vertical time²⁰⁷」と呼ぶものに関する次の一節から類推することができる。

全体論的で無時間的な経験を、連続的論理という観点から詳説することは、本質的に無意味である。そのため、非目的論的な音楽に関する議論の多くは、分析的というよりも、記述的（あるいは規定的）である。それは、単に分析のための十全な道具が開発されていないということではない。伝統的に理解されているように、垂直的な時間の性質と音楽分析の手続きの間には根本的な不一致がある。分析が価値を置いているものの多く——調性的・リズム的・拍節的階層性、対比、終止、展開——を、垂直的な時間は明白に拒絶している。多くの分析方法は——明らかではなくとも暗示的には——階層的だが、垂直的な音楽は反階層的なのである。²⁰⁸

²⁰⁶ ちなみに、このマイヤーの分類の認知度そのものが低かったということは考えにくい。というのも、同時期には、ダニエル・シャルル Daniel Charles によるケージ本人へのインタビューにマイヤーの術語が見つけれられるからである（初出は 1968 年）。シャルルは、ケージに次のような質問を投げかけている。

レナード・マイヤーがあなたの美学を「ラディカルな経験主義」と評価したのを、どう思いますか？（シャルル 2009: 69）

残念ながら、この質問に対するケージの回答は直接的なものではないため、ケージ自身がマイヤーによる分類あるいはカテゴライズにどのような感想・感情を抱いていたのかを断定することはできない。しかし、少なくとも、マイヤーの名前は作曲家本人の耳にも入っていたことになる。

加えて、フランス語によるものだが、シャルルは 70 年代の著作でも「急進的経験主義者」というマイヤーの分類に着目しており（Chales 1978: 71-89/邦訳 1987: 83-104）、マイヤーをケージの「注釈者 *exégète*」（211/247）のひとりとみなしている。

²⁰⁷ クレイマーの定義によれば、「分化した事象が存在せず、全てのものが永遠に続く現在の一部のように思われる、変化のない時間的連続 temporal continuum of the unchanging, in which there are no separate events and in which everything seems part of an eternal present」（Kramer 1988: 454）である。

²⁰⁸ “It is essentially pointless to explicate a holistic, timeless experience in terms of sequential logic. Thus most discussions of nonteleological music are more descriptive—or prescriptive—than analytic. It is not simply that adequate analytic tools have not been developed. There is a fundamental incompatibility between the nature of vertical time and the process of music analysis, at least as it is traditionally construed. Many of the things analysis values most are what vertical time pointedly denies: tonal, rhythmical, and metric hierarchies; contrast; closure; development. Most analysis methods are hierarchic, implicitly if not explicitly, but vertical music is antihierarchic.” (Kramer 1988: 388)

クレイマーはここで、多くの分析手法が「垂直的な時間」（あるいは「垂直的な音楽」と相反するものであるとしている。この「垂直的な時間」はマイヤーの言う「超越主義」のイデオロギーにも通じる。

しかしながら、物事の独自性だけに注意を向けたならば、対象あるいは事象のすべての特質それぞれが等しく重要で必須だということになる。諸事象間のつながりにも程度差はなくなるだろう。しかし、仮にあらゆる事象の各原因すべてが重要で、関連性を有しているのならば、世界は階層的には知覚・理解され得ないだろう。見方を変えれば、系内・系間に冗長性があることによって、その系は階層的たり得る。冗長性の全くない事象は、それ自体がその最も端的な説明なのである。諸事象の独自性にのみ関心を持つことは、冗長性のない宇宙を、したがって非階層的な宇宙を描写するということである。超越主義の芸術家の多くが、具体的な個々を強調することと、非階層的な連続物を創作することのつながりを認識している。²⁰⁹

マイヤーの言う「超越主義」も、「垂直的な時間」と同じく階層性と相反するものである。そのため、クレイマーの先の一節は、「超越主義」の音楽が理論研究の対象になつてこなかった理由もまた示唆している。すなわち、ケージのような作曲家の楽曲自体が、そもそも当時の理論研究者らの分析対象にはなり得なかったと考えられるのである。これが、音楽理論系の学術誌に「急進的経験主義」「超越主義」といった語が見当たらないことの要因のひとつである。言い換えれば、理論研究者らが、階層性に代表されるような、音と音との構造化された関係性に関心を置いていたがゆえに、「超越主義」を背景とする音楽が言及される機会も少なかったのである。

²⁰⁹ “When, however, attention is directed only to the uniqueness of things, then each and every attribute of an object or event is equally significant and necessary. There can be no degrees of connectedness within or between events. But if each and every cause of any event is equally important and relevant, the world cannot be perceived or understood hierarchically. To look at the matter somewhat differently, hierarchic systems are possible because there is redundancy within and between systems. An event which is without any redundancy whatsoever is its own simplest description. To concern oneself only with the uniqueness of events is to picture a non-redundant and, consequently, a non-hierarchic universe. Many of the artists of transcendentalism have recognized this connection between emphasis on the concrete particular and the creation of non-hierarchic succession.” (Meyer 1967: 164, 165)

一方、*JAAC*で、「急進的経験主義」や「超越主義」といったマイヤーの用語が短いながらも言及されていることは、そのような語で示されるイデオロギーあるいは創作美学が、美学研究者らの関心からは除外されていないことを示している。

2. 5. 4. リズム研究と関連付けられた受容の比較

*JAAC*において、『音楽のリズム構造』がほとんど触れられていないこともまた、同誌におけるマイヤー受容の特徴のひとつであった（表 2-2 を参照）。対照的に、第 1 章で明らかにしたように、音楽理論の領域では、多くの文献が『音楽のリズム構造』に言及・論及していた。それは、『音楽における情動と意味』が参照される機会を上回るほどであり、マイヤーの音楽論の規範化を顕著に推し進める大きな要因となった（表 1-4 を参照）。このことを踏まえると、*JAAC*でのマイヤー受容において、『音楽のリズム構造』への言及・論及が極端に少ないことは、音楽理論とは異なる独特の傾向であったと言える。この点は、強調してもしきれないものである。

『音楽のリズム構造』は、リズム分析の具体的な方法論を示すものであり、楽曲の分節化や音の群化といった楽曲の内的構造が主題となっている。そのため、*JAAC*で同著への言及・論及が少ないことは、楽曲の内的構造に対する美学領域での関心の低さを示していると考えられる。また、この傾向は、*JAAC*のみならず広く美学領域全体にも当てはまると推測される。というのも、マイヤーに言及・論及する音楽美学・音楽哲学関連の書籍の多くが『音楽のリズム構造』を参照していないからである²¹⁰。

2. 5. 5. 情報理論と関連付けられた受容の比較

他方、*JAAC*には、情報理論との関わりの中で、マイヤーの理論を精緻化させようとする研究が複数掲載されていた（Vermazen 1971, Howard 1971, Titchener and Michael 1973）。こ

²¹⁰ Addis 1999; Alperson 1994a; Bowman 1998; Budd 1985; Clifton 1983; Coker 1972; Davies 1994, 2003b; Donougho 1994; Godlovitch 1998; Goehr 1992, 1998; Higgins 1997, 2011/初版 1991; Kivy 1984, 1988, 1990, 1994, 1995, 2001, 2007, 2012; Levinson 1997a, 1997b, 1998, 2011; Margolis 1993, 1994; Raffman 1993; Ridley 1995; Robinson 1994b; Rowell 1983; Sharpe 2000; Sparshott 1994; ウォルトン 2016/原著 1990, Walton 1997
もちろん例外もある（Scruton 1997, Davies 2001）。

これらの研究は、先述のデイヴィス（1994）でも参照されている。JAACに掲載されたこれら70年代の論文群は、音楽の聴取体験を可能な限り十全に理論化しようとするものであり、数理的な操作には関知していない。情報理論を音楽分析に援用する研究を包括的に概観することによって、JAACに掲載されたこれら70年代の論文群が、研究史上にいかん位置付けられるのかがより明確になる。

マーゴリスらが述べているように、情報理論を音楽分析に援用する研究は、さまざまな時期・学術誌に発表され、散在し、それらの間に累積的な軌道を辿ることはできない（Margulis and Beatty 2008: 64）²¹¹。加えて、コンピュータを作曲に援用した最初期の事例《イリアック組曲 *Illiac Suite*》（1957）の創作背景について書かれた『実験音楽——電子計算機による作曲 *Experimental Music: Composition with an Electronic Computer*』（1959）でも、情報理論を援用した研究者としてマイヤーが論及されている（Hiller and Isaacson 1959: 29-35）。

しかしながら、これらの情報理論を音楽分析に援用する主な研究はどれも、前述のJAACの論文群に言及していない。21世紀以降になされた確率論的観点に基づく数理的な音楽研究（Pearce and Wiggins 2006, Temperley 2007, Margulis and Beatty *op. cit.*）も、これらJAACに掲載された研究ではなく、音楽理論系の学術誌を中心に発表されたものを参照している。対してそれらのJAACの論文群は、以上に列挙した情報理論を音楽分析に援用する諸研究には言及していない²¹²。すなわち、少なくとも90年代前半以前において、情報理論を援用する音楽研究のうち、JAACに掲載された論文群と、音楽理論関係あるいはコンピュータ関連の学術誌および科学誌に掲載された諸研究は、相互に言及・参照し合う関係にはなかったということになる²¹³。もちろん、言及がないからと言って、後続の研究者

²¹¹ 年代順に列挙する。Pinkerton 1956; Youngblood 1958; Coons and Kraehenbuehl 1958; Kraehenbuehl and Coons 1959; Cohen 1962; Hiller and Bean 1966; Hiller and Fuller 1967; Knopoff and Hutchinson 1981, 1983; Synder 1990; Manzara, Witten and James 1992; Witten, Manzara and Conklin 1994

これらの論文のうち、以下のものはマイヤーに実際言及しており、多くの筆者がマイヤーの研究を読んでいたことがわかる。Cohen 1962, Hiller and Bean 1966, Knopoff and Hutchinson 1983, Manzara, Witten and James 1992, Witten, Manzara and Conklin 1994

また、他にも筆者が確認できたものにベネット・リーマー Bennett Riemerの短い論文がある（1964）。この論文でもマイヤーは短く言及されているが、JAACに掲載された論文は参照されていない。

²¹² ちなみに、デイヴィス（1994）でも、JAACに掲載されたもの以外は、50年代以前のいくつかの論考が列挙されるのみであり、60年代以降のものは言及されていない。

²¹³ 唯一の例外は、1959年に発表されたクレーエンビュールとエドガー・クーンズ Edgar Coonsの論文である。この論文は、JAACに掲載されたもの——「情報理論と諸芸術 *Information Theory and the Arts*」という論文集のうちの1本——ではあるが、同誌に掲載された70年代の論

が先行する研究に目を通していなかった、あるいは、それらからインスピレーションを全く受けなかったというわけではない。しかしながら、論文中に言及がないということは、その論旨にとって不可欠なものではなかったということであり、たとえその文献を参照していなかったとしても、それを読む専門家集団あるいは共同体から必ずしも非難されるものではなかった、非難されるとは考えられなかったということである。そのため、情報理論を音楽分析に援用する研究のうち、JAACに掲載された論文群と音楽理論関連の学術誌を中心に掲載された諸研究の間には、例外はあるものの、少なからぬ隔絶があったと言うことができる。

その隔絶の背景に、音楽美学と音楽理論という学問領域ごとの関心・目的・方法論の相違がなかったとは考え難い。その相違を示唆する興味深い一節が、ジョエル・コーエン Joel Cohen の 1962 年の論文を閉じる次の一節である。

情報理論のみでは、音楽体験の本質が何であるのかを示すことはできない。それは、音楽体験がいかなるものなのかについて、他の方法が明らかにしたことにはしか援用できない。音楽体験が何たるのかを洗練することが、美学の目的なのである。²¹⁴

つまり、数的操作を施したとしても、美学が明らかにしようとしている、音楽体験が何であるのかということを書き記述できないとされているのである。そのため、JAACに掲載された 70 年代の 3 本の論文は、情報理論を用いた数値的操作ではなく、音楽体験をより洗練したかたちで理論化すべく、確率（蓋然性）、情報、フィードバックなどの情報理論に起因する概念の精査に終始した。一方で、音楽理論系の学術誌を中心に掲載された諸研究では、実際に数値的な計算が試みられている²¹⁵。以上のことから、JAACに掲載された、情

文群においては参照されていない。筆者のクレイエンビュールは作曲家、音楽理論家であり、クーンズも作曲の勉強をしていた人物である（今日では心理学者として知られている）。また、前年には、クーンズが第一著者となって、同様に情報理論を音楽分析に援用する論文を *Journal of Music Theory* に発表している。そのため、この論文は、JAACに掲載されてはいるものの、研究史上は美学よりも音楽理論の領域に近いものであると言える。

²¹⁴ “Information theory alone cannot say what the nature of musical experience is. It can only be applied to a conception of musical experience which is arrived at by other means. To refine the conception of musical experience is a goal of aesthetics.” (Cohen 1962: 162)

²¹⁵ 数値化の有無についても、クレイエンビュールとクーンズの論文（1966）は例外である。彼らも、ごく基礎的ではあるが数値計算を行っている。

報理論の用語を用いつつマイヤーの理論を精緻化しようとする研究は、美学領域に特有の傾向であったと言える。そして、その論文が数値計算を試みていないということは、同時に、それらの研究が具体的な楽曲の内的な音の配列、言い換えれば内的構造に関心を示していないということもまた示唆している。

2. 5. 6. マイヤーを介した音楽理論と音楽美学の関係性

マイヤーの音楽論は、音楽理論と音楽美学、両方の領域において参照・議論される対象であった。しかしながら、その受容の様態は、それぞれの領域によって異なっており、その間に学際的な研究領域が築かれることはなかった。そして、ここまで議論してきたように、両領域におけるマイヤー受容の背景には、楽曲の内的構造に対する関心の有無が少なからず作用していたことは間違いないだろう。

音楽理論系の学術誌において「急進的経験主義」や「超越主義」といった語が言及されてこなかった背景には、階層的構造を有する音楽に向かう理論研究者らの関心があった。逆に、楽曲の内的構造に対する美学研究者らの関心が薄かったが故に、*JAAC*には『音楽のリズム構造』への言及がほとんど見当たらなかったと考えられる。また、情報理論に論及する研究でも、音楽理論の領域では、音の並びに基づく数値計算が試行されていたのに対して、美学の領域では、数値計算を伴わないで音楽体験に関するより洗練された理論の構築、概念の精査が試みられていた。

マイヤーの音楽論が、楽曲の内的構造に関心を抱く研究者、またそうではない研究者の双方にとって参照し得る対象であったことは、先述の『実験音楽』に記された以下の一節からもわかる。

残念ながら、ランガーは、そのような音楽的素材には特には関心を示していない。そのため、素材に対する音楽家の関心と結び付いた [ランガーのものど] いくぶん類似した分析は、音楽の美的内容に関するマイヤーの近刊に含まれている。ランガーに対してマイヤーは、音楽的意味・音楽体験を、特定の音楽形式と関連付けようとしている。²¹⁶

²¹⁶ “Unfortunately, Langer is not particularly concerned with musical materials as such. Therefore, a somewhat similar analysis, more relevant to the musician’s concern with his materials, is contained in

ここでの音楽的素材や形式とは、言うまでもなく、本論文で内的構造と呼んでいるものである。つまり、『実験音楽』の筆者らにとってマイヤーの音楽論は、美的内容について論じ、かつ、彼らを含む音楽家が関心を抱く音楽的素材や形式についても一定の知見を提供するものだったのである。

このように、両領域はその関心に応じてマイヤーの音楽論を受容していた。そして、これは、見方を変えれば、マイヤーの音楽論のうち、それぞれの関心と関わりの薄い部分は切り捨てられていたということでもある。すなわち、音楽心理学におけるリズム論の受容と同じく、マイヤーの音楽論がそのまま全て参照されるようなことはなく、各学問領域の関心に従って、ある種の分割あるいは解体を伴ったかたちで受容されていたのである。そして、音楽理論と音楽美学が共通して関心を示した部分は少なく、その間に学際的な研究領域を形成するには至らなかった。

確かに、マイヤーの音楽論が楽曲の内的構造に関心のある研究者にとっても、そうでない研究者にとってもともに興味深いものであったということ、音楽理論と音楽美学の研究者双方にとって重要な参照対象であったことは強調されてしかるべきであり、驚くべきことである。マイヤーの音楽論は、関係性の薄い両領域の数少ない接点だったのである。

一方で、以上の考察は次のこともまた示唆している。つまり、マイヤーの音楽論はさまざまな問題圏を包摂し、それらの関係性について論じていたものの、後続の研究者にとってそれは、自身の論を構築する上では過剰あるいは余剰であり、言及する必要のないものだったのである。少なくとも、1985年以前の音楽理論と音楽美学の研究者にとって、マイヤーの音楽論は、各々が身を置く学問領域から他方へと越え出ていくほどの契機、起爆剤にはならなかった。音楽理論と音楽美学の間に学際的な研究領域が未だ存在していないのも、その帰結のひとつと考えられる。

2. 6. 小括

本章では、学問領域としての音楽美学（および音楽哲学）とマイヤーとの関係について

Meyer's recently published book on the aesthetic content in music. Meyer, in contrast to Langer, attempts to relate musical meaning and musical experience to specific musical forms." (Hiller and Isaacson 1959: 13)

て、(1) マイヤーのアカデミック・キャリアにおける美学領域の位置付け、(2) 音楽美学の領域において、彼の音楽論がどのように受容されたのか、(3) 音楽理論と音楽美学の領域におけるマイヤー受容の相違、という3つの観点から調査・考察を行った。

第3節では、米国美学会会員としてのマイヤーの具体的な活動を網羅的に列挙し、マイヤーがそのキャリアの初期に美学領域に接近していたこと、その一方で、学問的な出自のために、「公式の」あるいは「正式な」会員とはみなされなかったということを指摘した。これは、音楽を対象とする複数の研究領域と、一研究者としてのマイヤーとの関係性について一定の知見を提供するものであると同時に、マイヤーに投影されたひとつの研究者像を示すものであった。

第4節では、JAACにおけるマイヤーへの言及・論及を検証し、70年代以前の美学領域において、マイヤーの音楽論が、現代音楽にまつわる音楽意味論や、情報理論の考え方に基づく音楽体験の理論化、音楽以外の芸術分野といった、さまざまな問題圏に亘って参照・議論されていたことを確認した。これは、アデイスが言っていたように、マイヤーがその世代を代表する研究者であったことを示唆すると同時に、その威勢がどのような問題圏にまで及んでいたのかを仔細に伝えるものでもあった。

第5節では、音楽理論と音楽美学におけるマイヤー受容を比較し、両領域がそれぞれ、楽曲の内的構造に対する関心の有無に応じて、マイヤーの音楽論の一部分のみを切り取り、それを議論の対象としてきたことを明らかにした。そして、彼の音楽論が、2つの学問領域に対して、多くの論題や論点、あるいは基礎的な考え方を提供するものでありながら、それらがともに関心を示し、議論を共有する（共有できる）問題圏を提示していなかったこと、さらには、後続の研究者が両領域の境界線を踏み越えていく契機にはならなかったことを指摘した。

以上、本章では、マイヤーに投影された研究者像の一面、美学領域における彼の音楽論の受容、またそれを介した2つの学問領域間の関係性を明らかにした。これらの点は、先行研究においては十分に顧みられてこなかったものの、音楽を対象とする複数の学問領域の関係性について検証する上で不可欠な作業であり、音楽文化としての音楽研究の一面を描き出すものであった。

第3章

マイヤーと最初期のニュー・ミュージコロジー

3.1. はじめに——本章の目的と構成

本章の目的は、マイヤーの音楽論に対する論及の検証を通じて、マイヤーが最初期のニュー・ミュージコロジーを代表する研究者とはみなされなかった要因を明らかにし、そこに反映された最初期のニュー・ミュージコロジーとマイヤーとの関係性について考察することである。第1章、第2章で論じた音楽心理学や音楽理論のように、ニュー・ミュージコロジーに特化した学術誌は存在していない。そのため、本章では、学術誌におけるマイヤーへの言及・論及を調査するのではなく、ジョゼフ・カーマン Joseph Kerman の『音楽を熟考する——音楽学への挑戦 *Contemplating Music: Challenges to Musicology*』（1985）を主な検証対象とする。特に、ニュー・ミュージコロジーの嚆矢とされる同著でカーマンが提示した「批評 Criticism」と、マイヤーが『音楽を説明する』で提示した「批評的分析 Critical Analysis」との比較を試みる²¹⁷。

第2節では、本章での議論の前提として、マイヤーが音楽意味論の分野に多大な影響を及ぼし、スーザン・マクラリー Susan McClary やローズ・サボトニック Rose R. Subotnik からは、ニュー・ミュージコロジーの先鞭をつけた研究者のひとり——サボトニックに至っては、マイヤーのことを「ニュー・ミュージコロジーの父」（Subotnik 2004: 298）とさえ呼ぶ——とみなされていることを示す。加えて、マイヤーに対するカーマンの評価の基本的な側面を確認する。続く第3節では、カーマンとマイヤーが提示した「批評」と「批評的分析」の比較に備えて、『音楽を熟考する』で批判対象となっていると考えられる4つの要点——①ヘンペルとメンデルの議論を根拠とするD-Nモデルへの拘泥、②論拠としての「美的体験」の排除、③作品の内的な構造のみへの執着、④歴史研究ないし歴史的観点の軽視——を明らかにする。そして、第4節では、「批評的分析」に関するマイヤーの

²¹⁷ マイヤーとカーマンの個人的な交流がいつ頃から始まったのかは定かではないが、カリフォルニア大学バークレー校で『音楽を説明する』のもととなる講義が行われたのが1971年の冬と春であり（Meyer 1973: xi）、カーマンが同校からオックスフォード大学へと移ったのが同年であった（Brett 2001: 493）ことを踏まえると、おそらく、70年代初めには既に顔見知りであったと推測される。また、カーマンは、マイヤーの退任祝賀会（1988）においてスピーチを任されており、彼らの関係は大変良好であったと言える（Kerman 1988）。

論述を辿りつつ、前節に示した要点を通して、彼の「批評的分析」とカーマンの「批評」とを比較する。最終節では、その比較を踏まえて、最初期のニュー・ミュージコロジーとマイヤーとの関係を明らかにする。これは、いわば、マイヤーの「ニュー・ミュージコロジーの父」としての一面を考察する試みでもある。さらに、この考察は同時に、最初期のニュー・ミュージコロジーと音楽理論の関係についての考察でもある。

3. 2. 本章での議論の諸前提

3. 2. 1. マイヤーの音楽意味論の位置付け

- まず、本章での議論の前提を (1) マイヤー自身による彼の音楽意味論の位置付け、
(2) ニュー・ミュージコロジーに与するとされる研究者らによるマイヤーの位置付け、
(3) マイヤーに対するカーマンの評価という 3 点から確認する。

マイヤーの音楽論は、ここまで議論してきたように、音楽理論、音楽心理学、音楽美学の領域において参照・論及されてきたが、音楽意味論や音楽記号学・音楽記号論の分野でも広く読まれてきた。例えば、フランシス・スパーショット Francis E. Sparshott は、前章でもたびたび参照した『ニューグローヴ世界音楽大事典』初版 (1980) の「マイヤー」の項目で、「彼は、『音楽における情動と意味』で詳説された音楽意味論で最も知られている」²¹⁸としている²¹⁹。

²¹⁸ “He is best known for the theory of musical meaning expounded in *Emotion and Meaning in Music* [...]” (Sparshott 1980: 244)

²¹⁹ 他にも、例えば、ジャン＝ジャック・ナティエ Jean-Jacques Nattiez は、音楽的事象が後続を含意するというマイヤーの音楽論の根幹的な部分を指して、「その意味において、マイヤーの全著作は音楽記号学的な著作と呼ばれても一向に差し支えない」(ナティエ 1996: 150) としている。また、前章までに触れたものでも、多数の文献がマイヤーの音楽意味論に言及し (Pike 1963, Browne 1964, Sherburne 1966, Keil 1966, Martin 1969, Howard 1971, Dunsby and Stopford 1981, Hargreaves and Colman 1981, Nielzén and Cesarec 1981, Danchenka 1982, Rowell 1983)、コフィ・アガウ Kofi Agawu、ティア・デノーラ Tia DeNora、ルーシー・グリーン Lucy Green、ロバート・ハッテン Robert Hatten、マイケル・スピッツァ Michael Spitzer なども音楽の意味作用を論じる上でマイヤーに言及している (Agawu 1991, 2009, DeNora 1986, Green 2005, Hatten 1994, 2004, Spitzer 2004, 2008, 2009, 2011)。

さらに、日本語の文献にも、マイヤーの音楽論が音楽意味論の系列にあることを強調するものがある。「美学」という語で筆者が具体的に何を指しているのかは定かではないが、神前 (2010) は、「マイヤー理論は社会学的見地が入った幅広いものだが、美学的には意味論的系列のものに入れられよう」(132, 133) としている。(また、細川 (1981) は、構想していた自身の「音楽記号論四部作」の第二巻を音楽意味論に充てる予定だったようだ (240, 241)。その中ではマイヤーの音楽意味論も紹介され、デリック・クック Deryck Cooke やウィリアム・コーカー William W. Coker、また心理学や受容美学の観点から提示された音楽意味論と共にその

『音楽における情動と意味』でマイヤーが採った立場は、序論でも確認したように、絶対的表現主義 *absolute expressionism*——音楽による情動の喚起を認めつつ、音楽的意味が音楽作品内に存在しているとする立場——と呼ばれるものである²²⁰。マイヤーは、音楽的意味を、音楽外的な事柄・事象を示す「指示的意味 *designative meaning*」と、後続する音楽的事象を示す「具現的意味 *embodied meaning*」に区別するが、絶対的表現主義では専ら後者の具現的意味が論じられることになる。つまり、諸音や音楽的事象の関係性によってもたらされる意味作用に関心が向けられるのである。

例えば、ドナルド・ファーガソン *Donald N. Ferguson* は、マイヤーの音楽論に言及する初期の研究のひとつでもある『メタファーとしての音楽——表現の諸要素 *Music as Metaphor: The Elements of Expression*』(1960)において、マイヤーが音楽外的な対象を指示する意味作用についてあまり議論していない、と指摘している。

レナード・マイヤーは、『音楽における情動と意味』(シカゴ、1954²²¹)において、表現的コミュニケーションの可能性だけでなく、それが実在していることも率直に認めている。しかし、彼の研究——構造の領域、特にその科学的諸側面に関する見事な包括的説明——は、音楽外的表現の存在を肯定する以上には、その広大な領域にほとんど足を踏み入れていない。²²²

マイヤーの音楽意味論のうち、具現的意味に関する考察は、例えばウィルソン・コーカー *Wilson W. Coker* (1972) に引き継がれており²²³、絶対的表現主義の考え方も、ニコラ

一部をなすはずだった。彼の構想が実現していれば、おそらく、本論文とはいささか異なる文脈にマイヤーも置かれていたはずである。))

²²⁰ マイヤーの主張に従い、彼の立場を絶対的表現主義とみなす研究者も多数いるが (ナティエ 1996: 148, 根岸 1983: 478, 神前 2010: 139)、それが実際は形式主義に近いものであると指摘する研究者も多い (詳しくは序論の注 25 を参照のこと)。

²²¹ これは同著の出版年ではなく、学位論文がシカゴ大学に提出された年である。

²²² “Leonard Meyer, in *Emotion and Meaning in Music* (Chicago, 1954), frankly recognizes not only the possibility but the fact of expressive communication. But his study—an admirably comprehensive exploration of the field of structure, especially in all its scientific aspects—goes little further into the wide field of extramusical expression than to affirm its existence”. (Ferguson 1960: 10)

²²³ コーカーの音楽意味論では、「異種的な音楽的意味 *extrageneric musical meaning*」「同種的な音楽的意味 *congeneric musical meaning*」という区別が提示されている。これは、マイヤーの「指示的意味」「具現的意味」の二分法に対応するものである。

ス・クック Nicholas Cook が「新ハンスリック主義者 neo-Hanslickians」と呼ぶ研究者らの主張と少なからず通じている (2001: 175) ²²⁴。

一方で、マイヤーが有しているのは絶対的表現主義者としての顔だけではない。『音楽における情動と意味』の最終章「イメージ・プロセス、内包、気分に関する覚書 Note on Image Processes, Connotations, and Moods」(256-272) では、参照主義者 referentialist としてのマイヤーが姿を現わす。すなわち、音楽以外のものを指示する音楽的意味に着目する立場である²²⁵。そして、いわゆるニュー・ミュージコロジーは、この参照主義者としてのマイヤーの延長線上に位置付けられ得る。

3. 2. 2. ニュー・ミュージコロジストから見たマイヤー

周知の通りニュー・ミュージコロジーとは、80年代以降、主として英語圏に現れた新たな研究潮流を指す語であり、西洋芸術音楽を支えてきた価値体系やイデオロギーを自明視するそれまでの音楽研究とは対象・方法論・提起する問題などの点において大きく袂を別つものであった。そして、他の学問領域においては既に実を結び始めていた〈ポストモダニズム〉に与する諸観点——ジェンダー研究、ポスト構造主義、記号論、ポスト・コロニアル主義など——を採用し、音楽研究に新しい領野を拓くこととなる (Cook 2008, 福中 2013)。

ニュー・ミュージコロジーを代表する研究者としてスーザン・マクラリーやローズ・サボトニックの名前がたびたび挙げられるが (Beard and Gloag 2005: 92, 93; Cook 2008: 49)、彼女らはともにマイヤーの音楽意味論に啓発された研究者でもある。

²²⁴ クックの言う「新ハンスリック主義」とマイヤーの「絶対的表現主義」は、音楽的意味を音楽の内在構造に基礎付ける点で共通してはいるが、両者には異なる側面も多い。前者にとっての音楽的意味が音楽以外のものを指示対象とするのに対し、後者は音楽の他の部分を指示する音楽的意味についての理論化を試みている。そのため、新ハンスリック主義は、マイヤーの言葉を借りれば参照主義の一形態であると言える。あるいは、根岸の言う形式的参照主義にあたるとも考えられる (1983: 477)。

²²⁵ 参照主義的観点からなされたマイヤーの論述として、ここに挙げた『音楽における情動と意味』の最終章が主に言及される (Rowell 1983: 157, 根岸 1983: 478, Kerman 1985: 197, Hatten 1994: 238, 永岡 2005: 73, Higgins 2011: 95)。また、数少ない慧眼の研究者らは晩年の『様式と音楽』(1989) などにもその潜在的な可能性を認めている (Spitzer 1997, Eitan 2008)。

マクラリーは、主著『フェミニン・エンディング——音楽・ジェンダー・セクシュアリティ *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*』の日本語版（1997²²⁶）に寄せた序文で、以下のように述懐している。

〔前略〕1960年代以降、一握りの音楽学者たちが音楽批評を実践してきた。そのなかでとくに際立つ人としては、ジョーゼフ・カーマン [ママ]、レナード・B・メイヤー [ママ]、チャールズ・ローゼン、それにエドワード・T・コーンがいる。しかし彼らの仕事は、音楽学の中で尊敬されているとはいえ、この専門職の主流に批評という研究課題を融合させようと呼びかける、いくぶん孤立した声にとどまっていた。私はこの道を歩み始めたとき、そうした孤独な声に動かされずにはいられず、また力づけられるように感じた。その声は、音楽について私が聞きたかった疑問を正当化するものに思われたのである。結果的に、カーマンとメイヤーが私の考えを個人的にも支持してくれるようになったことには、このうえもなく感謝している²²⁷。（マクレアリ 1997: 12）

また、1983年のマクラリーの論考にマイヤーの名前を見つけることができる。その中でマクラリーは、作曲上の戦略に関する報告が大きく2つの傾向に分類されると主張する。1つ目は、閉じた系としての音符の複雑さを取り扱うものであり、2つ目は、音楽的な細部に根拠を置かず、情動的表現や文化的価値の観点から楽曲を解釈するものである（76）。マイヤーは、これら2つの傾向には当てはまらない第3の選択肢を探求する研究者として、カーマン、トライトラー、ピーター・キヴィ Peter Kivy²²⁸、コーン、ロバート・モーガン Robert P. Morgan とともにその名前を列挙されている。彼らは、楽曲の内的な諸作用に取り組むだけでなく、音楽外的な価値についての解釈も許容しているという（84）²²⁹。

²²⁶ 日本語訳は、「マクラリー」ではなく、「マクレアリ」名義で出版された。

²²⁷ マクラリーにマイヤーを紹介したのは、サボトニックであるとされる（McClary 2009: 117）。

²²⁸ ここで、今日ではニュー・ミュージコロジーから距離を置いているキヴィの名前が並列されていることを訝しがる向きもあるかもしれないが、キヴィは、2001年の著作で80年代初めを振り返り、彼の『弦の張られた貝殻』（1980）とカーマンの『音楽を熟考する』（1985）が同じ音楽的「時代精神」のもとにあったとしている（155）。

²²⁹ ちなみに、ここで挙げられているマイヤーの著作は、『音楽における情動と意味』と『音楽を説明する』である。マクラリーは他の著作（2000）や論文（1994）では『音楽と芸術とアイディア』と『様式と音楽』にも言及している。

加えて、序論でも触れたように、マクラリーはマイヤーの追悼論集にも寄稿している（2009）。

一方、サボトニックは、シカゴ大学でのマイヤーの同僚であり、彼の退任記念論集にも構造的聴取に関する論文を寄稿している（Subtonik 1988）。また、彼女は、2004年の論考に、以下のような注を付している。

もちろん、私が「構造的聴取」に関する論考を寄せたレナード・マイヤーは、名目上、理論家ではある。しかし、逆説的ではあるが、音楽学者の私が、シカゴ大学在任中に知的な親しみを最も感じた同僚でもある。また、彼はどこにも属さない人物であった。ひとつの領域に自身を留めること（あるいは、冴えない考えを提示すること）がないため、彼は、無味乾燥とした形式主義の時代にあっても、読者の不意をつき、興味深いことを提示してくれるだろうと期待された分析者だったのである。記念論集に寄せた試論を発展させる中で、私は、マイヤーのことを理論家でもアンチ理論家でもない——ましてや批評の標的でもない——と考えるようになった。むしろ、構造的聴取の罠に陥ることなく、情動や意味を切り捨てずに音楽を綿密に読解する道を見出した先駆的な人文学者なのである。この意味で、私は、その全盛期において、彼のことを長くニュー・ミュージコロジーの父とみなしてきた。²³⁰

ニュー・ミュージコロジーを代表する研究者であるサボトニックが、マイヤーのことを「ニュー・ミュージコロジーの父」とみなしていることは注目に値する。彼女の中でいつ頃からこのような認識が確固たるものになったのかを具体的に知ることはできないが、そ

²³⁰ “Paradoxically, of course, Leonard Meyer, for whom I wrote “Structural Listening,” was himself not only nominally a theorist but also the colleague for whom I, as a musicologist, felt the greatest intellectual affinity when I taught at University of Chicago. But Meyer was altogether a maverick: incapable of confining himself within a single discipline (or of producing a dull idea), he was the one analyst on whom readers could always count, even in the years of the driest formalism, to keep them off-balance and interested. In developing my essay for his Festschrift [...], I thought of Meyer neither as a theorist nor as an anti-theorist—much less as a target for criticism—but rather as a pioneering humanist who had eluded the pitfalls of Structural Listening and found a way to read music closely without severing it from emotion or meaning. In that sense, I have long considered him the father of the New Musicology at its best” (Subtonik 2004: 298)

れが遡及的になされたものであったとしても、マイヤーが最初期からニュー・ミュージコロジーと深く関わっていたと考えられていることに変わりはない。

以上に見たマクラリーとサボトニックの記述から、『音楽における情動と意味』において提示されたマイヤーの音楽意味論が、「批評」を研究課題とするニュー・ミュージコロジーの一側面を準備したことは間違いないと言える。

3. 2. 3. マイヤーの批評的分析に対するカーマンの評価

では、カーマンはマイヤーをいかに評していたのか。80年代前半の彼の論考には、マクラリーやサボトニックによる以上の指摘とは異なった側面が認められる。そこには、「ニュー・ミュージコロジーの父」とみなされるマイヤーと、最初期のニュー・ミュージコロジーとの関係が反映されていると考えられる。

1980年の論文「我々が音楽分析にはまった経緯、そしてそこからいかに抜け出すのか How We Got into Analysis, and How to Get Out」で、カーマンは、「批評」がジャーナリズムの領域に、「分析」が学問の領域に位置付けられてしまっていると主張し(311)、「分析」を支えてきたイデオロギーとして、ドイツ音楽の傑作とされるものが議論の対象となり、有機的統一性が重視されてきた歴史を辿ってみせる(314-319)。そして、マイヤーが『音楽を説明する』において論じた「批評」もまた、そのイデオロギーに立脚した「分析」であると述べる。

レナード・マイヤーは、印象深い彼の最初の著作『音楽における情動と意味』で、音楽美学の包括的な理論を提示している。幅広い領域を行き来する彼は、4つ目の著書『音楽を説明する』で、彼の批評の方策を詳説している。その著作には、[ルドルフ・]レティと[ハインリヒ・]シェンカーに対抗する論点が含まれており、その実質的な内容も分析——著者自身が設定した分析原理に従う、ベートーヴェンのソナタ [Op. 81a 《告別》第1楽章] 冒頭21小節についての詳細な模範的研究——であることがわかる。[中略]マイヤーは、音楽的事象を、複数の含意——その含意は、現実のものになることもあれば、さまざまなやり方でそうならないこともある——を体現したものとして捉えている。こ

れは、分析的思考を常に活性化させてきた、全ての音楽的要素間の関係という最も重要な体系的モデルに完全に従うものである。²³¹

マイヤーに対するカーマンのこの評価は、5年後の『音楽を熟考する』にも引き継がれている。カーマンは、ニュー・ミュージコロジーの嚆矢とされる同著で、『音楽を説明する』を「絶対的表現主義から形式主義へと横滑りした」²³²ばかりでなく、また『音楽における情動と意味』からある面で「後退 regression」（109）した研究として否定的に捉えている。

さらに、カーマンは次のようにも述べる。

特に戦後、制限を伴う実証主義的課題への彼ら〔音楽学者ら〕の集中は、「音楽そのもの」を避けさせる決定的効力を持った。つまり、実際の楽曲に向き合うことは、軽率であり、期待はずれなほどに表面的なものだと考えられていたのである。そのため、我々の時代において、真剣な音楽批評を発展させようとしてきた人々は、〔楽曲〕分析には明らかな制限があるにもかかわらず、それに魅せられてきた。分析によって為せるものは限られてはいるかもしれないが、それはかなりうまくいくのだ。事実、批評家たちは分析に魅了「されすぎ」ている。そのような批評家として、ここで私が念頭に置いているのは、エドワード・コーン、チャールズ・ローゼン、レナード・マイヤーであり、また多少の不安を抱きつつ、私自身の仕事である。²³³

²³¹ “Leonard B. Meyer, in his impressive first book *Emotion and Meaning in Music*, proposed a comprehensive theory of musical aesthetics. A wide-ranging scholar, he moves on in his fourth book, *Explaining Music*, to spell out his recipe for criticism. Again there are telling arguments against Réti and Schenker, and again the proof of pudding turns out to be analysis—a detailed exemplary study of the first twenty-one bars of a Beethoven sonata according to the author’s own analytical principles. [...] Meyer sees musical events as embodying multiple implications which are realized or not in various ways. This follows perfectly the model of an overriding system of relationships between all musical elements which has always animated analytical thinking.” (Kerman 1980: 322)

²³² “slipped, [...], from absolute expressionism to formalism” (Kerman 1985: 110) カーマンは、『音楽を説明する』を指して形式主義的だと主張しているが、序論の脚注 25 にも示した通り『音楽における情動と意味』も含めて、マイヤーの立場を形式主義とみなす研究者が多数いることを改めて付言しておく。

²³³ “Especially in the postwar years, their concentration on limited positivistic tasks had the decided effect of sidestepping ‘the music itself’; too often their encounters with actual pieces of music seemed hasty and disappointingly superficial. That is why analysis, for all its patent limitations, has fascinated those who have tried to develop serious music criticism in our time. What analysis does may be limited,

カーマンはここでも、マイヤーを「分析」と関連付けて論じている。ここで「分析に魅了されすぎた批評家」として具体的に名前が挙げられている3人の人物、コーン、ローゼン、マイヤーは、カーマンの同著においてそれぞれ数ページを割いて論じられる²³⁴。そのため、カーマンは彼らのことを、少なくとも論及されるべき研究者としてみなしていたと言える。また、カーマンが批評という研究領域を提起しようとしていることを踏まえると、「分析に魅了された批評家」というのは、その領域に与するかどうかが留保される、グレーゾーンにいた研究者・著述家ということになる。

カーマンはどうやら、その中でもローゼンをコーン²³⁵の延長線上に位置付けているようである。というのも、楽曲を適切に批評するためには、「理論的・分析的・直観的なものを含むあらゆる形態の知識」²³⁶が必要であるというコーンの主張を踏まえて、ローゼンの『古典様式——ハイドン、モーツァルト、ベートーヴェン *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*』(1971)を紹介しているからである。カーマンは、コーンの主張に「歴

but it does it extremely well. Critics are, in fact, *too* fascinated by analysis. I am thinking of the work of Edward Cone, Charles Rosen, and Leonard Meyer, and with some reservations I am thinking of my own work also.” (Kerman 1985: 72, 73)

カーマンのこのような記述に対して、ハッテンは以下のように述べている。

皮肉にも、カーマンは、まさしく支配的な形式主義をしばしば踏み越えている分析家である人々（エドワード・コーン、チャールズ・ローゼン、レナード・マイヤー、さらには彼自身！）に対して、彼が言う批評なるものを誤用している。

Ironically, Kerman misapplies his criticism to some of the very analysts who have most often gone beyond the prevailing formalism (Edward T. Cone, Charles Rosen, Leonard Meyer, even himself!). (Hatten 1994: 322)

しかしながら、ハッテンはここで、カーマンの「分析に魅了されすぎた」という言い回しに十分な注意を払っていない。カーマンの「批評」とマイヤーの「批評的分析」を詳細に比較する本章は、批評と分析との中間領域あるいはグレーゾーンにいた「分析に魅了されすぎた批評家」としてのマイヤーの一面に迫るものでもある。

²³⁴ コーンについては91～93頁、ローゼンについては150～154頁、マイヤーについては107～112頁で主に論及されている。また、1980年の論文では、分析とジャーナリスティックな批評との提携に気乗り薄な論者として、コーン、マイヤーに加えて、デイヴィッド・ルーウィン David Lewin、モーガン、レオ・トライトラー Leo Treitler の名前が挙げられていることを付言しておく(312)。

²³⁵ 本論文では、コーンについて詳述することはしないが、ここで、カーマンが彼の著作についていかに論及しているのかを簡単に確認しておく。カーマンが「今や古典 *now classics*」(1985: 93)として挙げるものが、コーンの1960年、1961年、1967年の論考である。『音楽を熟考する』では他にも、『音楽形式と演奏』(1968)および「音楽批評の権限 *The Authority of Music Criticism*」(1981)に触れられている。ただし、文芸批評の観点を採り入れた著作『作曲家の声 *The Composer's Voice*』(1974)にカーマンはなぜか言及していない。

²³⁶ “[...] all modes of knowledge, including the theoretical, the analytical, and the intuitive, [...]” (Cone 1969: 72)

史的」という言葉を書き加えて、同著が『「理論的・分析的・「歴史的」・直観的なものを含むあらゆる形態の知識』を要求する著作」²³⁷であるとしている。そして、ローゼンのことを「1970年代から1980年代の米国音楽学において、少しずつかつなお用心深くなされている批評への移行にとって、最も影響力のあるモデルを提示している人物」²³⁸と評価し、重要視している。

一方でマイヤーは、「大学者 polymath」と呼ばれ、『音楽における情動と意味』が高く評価されているが(107)、『音楽を説明する』は、先にも触れたように、形式主義への後退として捉えられていた。これらのことから、形式主義に与するかどうかはマイヤーとカーマンを隔てていると想定されるが、彼らの立場・見解の相違を詳細に検証するためには、『音楽を熟考する』全体でのカーマンの主張とマイヤーの批評的分析とを比較しなければならない。言い換えれば、ニュー・ミュージコロジーの嚆矢とされる研究者と「ニュー・ミュージコロジーの父」との比較である。

確かに、マイヤーが「批評的分析」を提示した文脈とカーマンが「批評」を提示した文脈は少なからず異なっている。後述するように、マイヤーが外的世界の知覚や認識を類比して「批評的分析」を説明したのに対して、カーマンは文学領域に倣い従来の実証主義的な音楽学に欠如するものとして、テキストの解釈作業に基づく「批評」を提起している。カーマンも「批評」を推奨・称揚するにあたり、マイヤーの「批評的分析」に対して紙幅を割いて批判を加えており、それらの間には、マイヤーと最初期のニュー・ミュージコロジーとを決定的に隔てる要素が存在していると考えられる。そのため、カーマンが提起した最初期のニュー・ミュージコロジーとマイヤーとの関係性について考察するためには、マイヤーの「批評的分析」とカーマンの「批評」との詳細な比較検討が不可欠である。この比較によって、マイヤーとニュー・ミュージコロジーの関係、特に最初期のニュー・ミュージコロジーとの関係を明らかにすることができる。

先行研究では、数人の研究者がカーマンとマイヤーの名前を同一傾向の研究者として列挙するのみで、彼らが「批評」あるいは「批評的分析」と呼ぶものの比較を試みた研究は見当たらず、それらの相違には目が向けられていない²³⁹。加えて、マイヤーの音楽論を対

²³⁷ “[...] writing that calls upon ‘all modes of knowledge, including the theoretical, the analytic, *the historical*, and the intuitive, [...]” (Kerman 1985: 154)

²³⁸ “who provided the most influential model for the gradual and still cautious shift of American musicology in the 1970s and 1980s towards criticism.” (Kerman 1985: 154)

²³⁹ 形式主義に対して批判的な態度をとる研究者としてカーマンとマイヤーを並列する W. J. T.

象とした先行研究 (Cox 1986, Cumming 1993, ed. Narmour and Solie 1988, Lorraine 2001) やニュー・ミュージコロジー再考に類し得る研究 (ed. Cook and Everist 1999) にも、マイヤーとニュー・ミュージコロジーとの関係に着目し考察を試みたものは見当たらない。ただし、序論でも論及したケヴィン・コーシン Kevin Korsyn の著作『音楽を脱中心化する——現代の音楽研究に対する批判 *Decentering Music: A Critique of Musical Research*』(2003) は、『音楽を熟考する』でのカーマンの論述に対して、興味深い見解を提示している。コーシンは、音楽を対象とする米国の研究領域について論じる中でカーマンにコフィ・アガウ Kofi Agawu を対置させ、前者を歴史重視の、後者を理論重視の研究者とみなしている²⁴⁰。コーシンの分析によれば、彼らの「領域を正当化する語り²⁴¹」は、相対するものを「不当とする語り」を含んだものであった (79-81)。すなわち、カーマンは、理論研究から距離をとることで、「新しい音楽学=ニュー・ミュージコロジー」を提起したのである。本章での議論は、コーシンのこの見解とも呼応するものである (しかしながら、コーシンは、マイヤーの批評的分析には言及していない)。

3. 3. カーマンの『音楽を熟考する』の要点

3. 3. 1. 実証主義批判

カーマンとマイヤーの「批評」「批評的分析」を比較するにあたって、まずは、カーマンが『音楽を熟考する』で展開した議論の要点を整理する必要があるだろう。カーマンが批判

ミッチェルの論考 (Mitchell 1982)、理論・分析・批評といった研究領域ないし方法論を融合させようとする研究者としてカーマン、トライトラー、コーン、マイヤーの名前を挙げるモーガンの論考 (Morgan 1982)、音楽理論が自然科学的な「客観性」を備え得るものではないと主張する研究者としてコーン、マイヤー、カーマンを列挙するマシュー・ブラウンとダグラス・デンプスターの論考 (Brown and Dempster 1989) がある。またルネ・ロレインは、カーマンが『音楽を熟考する』において音楽批評を要請していることに論及する上で、批評的な試みをなした研究者としてマイヤー、トライトラー、コーン、ローゼンなどの名前を挙げている (Lorraine 1993)。デイヴィッド・テンパーリーは、「音楽理論の目的は何なのか」という問いについて考察する中で、カーマンとマイヤーにも目を配っているが、両者が示した批評概念の関係性については論じていない (Temperley 2001)。さらに先にニュー・ミュージコロジーの研究者として挙げたマクラリーとサボトニックもまた、カーマンとマイヤーの名前を並列している (マクラアリ 1991: 314, Subotnik 1991: 88)。カーマンやマイヤーと併せてたびたび名前の挙がっているトライトラーが、マイヤーについていかに論じていたのかについては、本論文次章で詳述する。

²⁴⁰ ちなみに、ここでアガウの論考としてコーシンが議論の俎上に載せているのは、「音楽理論は音楽学を必要としているのか Does Music Theory Need Musicology?」(1993) である。

²⁴¹ 詳しくは、本論文序論を参照のこと。

対象とするのは実証主義であり、具体的にはアーサー・メンデル Arthur Mendel の 1962 年の論文「論拠と説示 Evidence and Explanation」である。その論文の中でメンデルは、カール・ヘンペル Carl Hempel の演繹的法則的モデル deductive-nomological explanation (以下 D-N モデル²⁴²) を詳説しており、カーマンの言葉を借りれば、そのモデルにおいて『被説明項』は、明白に定義付けされた『先行条件』を基に、同様に明白に公式化された『被覆法則』に則って推断される²⁴³。カーマンが問題視するのは、メンデルが「美的体験」を歴史研究者にとって必須としながら、推論の論拠としては認めていないことである。

歴史家の美的体験は「論拠ではない」[Mendel 1962: 17]。メンデルは、ア・プリオリな方法論、つまりヘンペルの実証主義的な方法論に専心し、自身の主題——音楽——に付随すると認めていた諸価値を排除してしまう。「音楽作品との美的な関係は存在しており、音楽史家にとって必須のものである」[*ibid.*, 16] が、しかし、ヘンペルが前提とした論拠に関わる諸規則のほうが、明らかに優先されているのである。²⁴⁴

実証主義に対するカーマンの批判の根拠はこの点にある。また、「実証主義が今日の音楽学においても依然として支配的であると言える」²⁴⁵とも指摘している。そして、その実証主義的な傾向は、音楽学に限らず音楽理論ないし音楽分析の領域にも及んでいるとされる。

音楽学と分析は相対するもの、ときに敵対するアプローチとさえみなされる一方で、両者はともに新実証主義の知的状況において盛んになってきたと推定できる。体系的な分析の魅力は、それが芸術に対する実証的アプローチを、批評（ふ

²⁴² 科学哲学領域におけるヘンペル関連の術語およびその訳語については、ヘンペル (1973) および寺中 (1998) を参考にした。

²⁴³ “an ‘explanandum’ is to be inferred from clearly defined ‘antecedent conditions’ according to a clearly formulated ‘covering law’.” (Kerman 1985: 56) 『音楽を熟考する』第 2 章については、福中 (2013) による訳を参照している。

²⁴⁴ “The historian’s aesthetic experience ‘is not evidence’. Committed to an a priori method, the positivistic method of Hempel, Mendel was content to exclude values which he actually admitted adhere to his subject matter, music. ‘The aesthetic relation to the musical work exists and is necessary to the music-historian’—but evidently Hempel’s supposed rules of evidence are a higher necessity.” (Kerman 1985: 58)

²⁴⁵ “Positivism is still probably the dominant mode in musicology today.” (Kerman 1985: 59)

つう批評と呼ばれはしないが) ——正確に定義された客観的とも思える操作を要求し、主観的な基準を回避できる——を提供する点にある。²⁴⁶

以上より、カーマンが批判対象とする音楽研究の実証主義を、①ヘンペルとメンデルの議論を根拠とする D-N モデルへの音楽研究の拘泥、②音楽研究を支える論拠としての「美的体験」の排除に集約することができるだろう。

ここでさらに踏み込んで、マイヤーの「批評的分析」との比較に備え、「美的体験」が具体的には何を意味しているのかを考察しなければならない。そのためには、メンデルの論文に遡る必要がある。メンデルの論考には以下のような一節がある。

さらに言えば、私には、音楽史家が音楽作品と直接的に——私が論じたようなかたちで——関わっているかどうか、あるいは、その関係が作曲家（少なくともその作品の作曲家として想定される人物）に対する感情移入 *empathy* と呼ばれるものならば、接頭辞 *em* [移入] と語根 *-pathy* [感情] それぞれにどの程度重点が置かれているのかはわからない。つまり、どの程度まで音楽史家の感情が作品の真なる理解を再現しているのか、また、その感情がどの程度まで純粋に主観的・個人的で、作品との必須の関係を有していないながらも、その作品によって引き起こされたものなのか、ということである。しかし、それらについて論証できない一方で、音楽作品との美的関係が存在しており、それが音楽史家に必要なものだということは疑えないとわかる。²⁴⁷

²⁴⁶ “And while musicology and analysis can be viewed as contradictory, even as rival approaches to music, both were well calculated to thrive in the intellectual atmosphere of neopositivism. The appeal of systematic analysis was that it provided for a positivistic approach to art, for a criticism that could draw on precisely defined, seemingly objective operations and shun subjective criteria (and that would usually not even call itself criticism).” (Kerman 1985: 73)

実証主義的な音楽分析の手法として、具体的には、レティ周辺の動機分析、シェンカーによる分析法、マイヤーが先鞭をつけた心理学を基礎に置く分析法、および後の時代に続くアレン・フォート Allen Forte によるセット理論、ナティエの記号論的分析が挙げられている (73, 74)。

²⁴⁷ “I cannot establish, for that matter, whether the music-historian has any direct relation of the type I have described to the musical work, or—if that relation is to be called *empathy* with the composer, or at least with the composer in the rôle he has assumed in this work—how much emphasis is to be put on the prefix *em*, and how much on the root-part of the word, *-pathy*: that is, to what extent his feeling represents a true understanding of the work and to what extent it is purely subjective, individual, occasioned by the work but perhaps having no necessary connection with it. But while I cannot prove any of these things, I find that I cannot doubt that the aesthetic relation to the musical work exists and is necessary to the

この部分では、「美的体験」が音楽作品との美的関係と呼ばれている。そして、その関係性の様態は「真なる理解」とされるものから「主観的・個人的」なものにまで開かれている。また、続く箇所では、「美的体験」であってもそれを共有している人々にとっては論拠になる可能性が示唆されているが、カーマンも指摘しているように (58)、その論拠は、結局は被覆法則の援用の下で用いられなければならないとされる。

音楽史家と作品との分析不能で直接的な関係を必須のものだと信じているが、他方、それは説示には全くもって十分ではない。その関係は、それを体験した個人や同じ体験をした人々という例外もあるが、論拠さえ提供することはないのである——診断医の嗅いだ香りがそれを知覚・認識しない人にとっては論拠にならないのと同じである。その美的体験をした本人であっても、歴史的視座に立ったならば、その論拠は被覆法則の援用によって用いなければならないと考えている。そして、ひとたびある単一の作品に対する直接的な美的体験があったからといって、直観的な判断の類を、複数の作品間の関係を辿る際の根拠にはできない。²⁴⁸

以上のことから、D-Nモデルによる推論からメンデルが排除していた「美的体験」には、幅広い可能性の様態があるものの、それは（同じ体験をする人々にとってときに論拠になる可能性も残されてはいるが）被覆法則に従って用いられなければならないとされていることがわかる。もちろん、メンデルが論文「論拠と説示」で対象としていたのは音楽史研究におけるD-Nモデルの適用であるが、カーマンが批判対象とするのは音楽史研究に限らないことを改めて指摘しておく。

music-historian. (Mendel 1962: 16)

²⁴⁸ “But While I believe that the unanalyzable, direct relation of the music-historian to the work is necessary, it is certainly not sufficient for explanation. It does not even provide evidence except to the person who experiences it and to others whose experience is similar, any more than the odor the diagnostician smells is evidence to those who do not perceive or recognize it. Even to the one who has this aesthetic experience, it is, when he thinks historically about it, evidence, which he must use by the application of covering laws. And the fact that there is direct aesthetic experience of one work at a time gives us no license to substitute some sort of instinctive judgment for reasoning in tracing the relations between two or more works.” (Mendel 1962: 16, 17)

3. 3. 2. カーマンが推奨する批評

続いて、カーマンの実証主義批判だけでなく、彼が推奨する批評がいかなるものだったのか、あるいは逆にどのような批評が批判対象となり得るのかを明確にする必要がある。カーマンが推奨した批評が音楽作品の価値判断に関わるものであり、文学領域における批評理論を導入しようとするものであったことは(16, 17)、今日の音楽学者の間ではある種の前提となっているだろう。そのことを踏まえた上で、本論文では、カーマンが批評として想定するものがより明確にされている次の2箇所注目する。

まずは、理論と分析の関係について述べた箇所である。カーマンは、批評ではないが音楽分析と呼ばれるものは存在しているとし、その分析は楽曲の内的構造を説明するものであると言う。そして、まずは理論が分析を包摂する場合について論述している。その場合には、分析は理論の付随物となり、分析の領域がたとえ狭小であったとしても誰も文句は言わないだろうとしている(17)。しかし、その関係が逆転したならば問題が生じるとされる。すなわち、分析に理論が包摂される場合である。

しかし、別の見方、すなわち、分析の支持構造として理論をその下に組み込もうとしたならば問題が生じる。[中略]このような視座に立つと、主たる活動は分析になる。そして、その分析が芸術作品に迫る主たる方策となった暁には、それは形式主義的な批評とみなされる。ここで分析は、自らに課した[「内的」なものを問題にするという]参照の枠組みを超えてしまっていると非難されるかもしれない。何故、分析者は自律的な統一体として個々の芸術作品の内的な構造のみに集中しなければならないのか? 何故、歴史やコミュニケーション、感情、テキストや標題、他の作品の存在、その他を考慮するべきではないのか?²⁴⁹

²⁴⁹ “But questions arise when one tries to look at things the other way around, and subsume theory under analysis as its enabling support structure. [...] In this view, the primary activity becomes analysis; and when analysis becomes a primary way of approaching the work of art, it has to be seen a type of formalistic criticism. At this point it can also be legitimately complained about in terms that go beyond its own self-imposed frame of reference. Why should analysts concentrate solely on the internal structure of the individual work of art as an autonomous entity, and take no account of such considerable matters as history, communication, affect, texts and programmes, the existence of other works of art, and so much else?” (Kerman 1985: 18)

ここでカーマンは、音楽分析が内的構造に関わる形式主義的なものであるという前提に立った上で、その内的な構造のみへの執着を疑問視している。そして反語で「歴史やコミュニケーション、感情、テキストや標題、他の作品」などを考慮すべきであると強く主張している。これは、形式主義からの脱却を企図するものである。

次に注目するのは、音楽研究と音楽への洞察力・情熱とを分離すべきではないとカーマンが強調する部分である。先の引用箇所と同様、批評には美的核心との結びつきが必要であるとしているが、留意すべきはその批評の基盤が、音楽理論や民族音楽学ではなく歴史あるいは歴史研究に求められていることである。先述のコーシンもまた、この部分に着目している（2003: 80）。

音楽学者はそれら [すなわち音楽的洞察・情熱と研究] を分離するのではなく、融合させることに尽力すべきである。音楽史研究が批評の本題である音楽の美的核心との結びつきを失ってしまったならば、それは浅はかなものへと簡単に退化してしまう。同時に、私は批評にとって最も強固な基盤は、音楽理論や民族音楽学よりもむしろ、歴史なのであると信じている。[中略] 私が擁護し実践しようとしているものは、批評を重視したある種の音楽学であり、歴史を重視したある種の批評である。²⁵⁰

先に確認した彼の実証主義批判と併せて再度整理すると、カーマンの批判対象となり得る音楽批評の性質を、①ヘンペルとメンデルの議論を根拠とする D-N モデルへの拘泥、②論拠としての「美的体験」の排除、③作品の内的な構造のみへの執着、④歴史研究ないし歴史的観点の軽視の大きく 4 つに集約することができるだろう。これら 4 つの批判要素がマイヤーの言う批評的分析に当てはまるかどうか、その可能性をひとつずつ検討していくことによって、両者の明解な比較が可能となる。

²⁵⁰ “[M]usicologists should exert themselves towards fusion, not separation. When the study of music history loses touch with the aesthetic core of music, which is the subject matter of criticism, it can only too easily degenerate into a shallow exercise. At the same time, I also believe that the most solid basis for criticism is history, rather than music theory or ethnomusicology. [...] What I uphold and try to practise is a kind of musicology oriented towards criticism, a kind of criticism oriented towards history.” (Kerman 1985: 19)

3. 4. マイヤーの批評的分析

3. 4. 1. 基本的前提

『音楽を説明する』でマイヤーはまず、芸術作品に対する批評行為の原理的側面を、外的世界の知覚・認識と類比して論じる。マイヤーによれば、世界の理解や認識は、感受した刺激を選択・群化・分類・分析し、世界に既に内在している秩序だった関係性を抽象するということである。

世界を理解するために、刺激の持つ言葉では言い表すことのできない独自性を、選択・群化・分類・分析によって抽象しなければならない。我々は、他でもなく物体・人物・プロセスが示す諸特徴に注意を向ける必要がある——（いくつか特有の視座でもって）偶発的なものから不可欠なものを、付随的なものから本来的なものを識別するのである。²⁵¹

そして、世界のそのような理解・認識には、概念化も伴っているとされ、世界はいわばそのままのかたちでは感受されない。批評にもその「歪み」に類するものが存在し、芸術作品の経験も批評によってかたちが変わえられることになる。

認識するということは、実質的に概念化を強要する。[中略] そして、まさに芸術家が、ある「ひとつの」現実を言葉・映像・音によって提示する際、この意味において存在物に対する彼や我々の経験を歪めるように、批評も必然的に芸術作品についての経験を作り変えるのである。²⁵²

²⁵¹ “To understand the world, we must abstract from the ineffable uniqueness of stimuli by selecting and grouping, classifying and analyzing. We must attend to some features of an object, person, or process rather than others—distinguishing (from some particular point of view) the essential from the accidental, the intrinsic from the incidental.” (Meyer 1973: 3, 4)

²⁵² “Awareness virtually compels conceptualization. [...] And just as the artist in presenting a reality in words, visual materials, or musical tones in this sense distorts his and our experience of existence, so criticism in its turn necessarily falsifies the experience of the art work.” (Meyer 1973: 5) ここでマイヤーが対象としている芸術作品は、『音楽と芸術とアイディア』で示された「伝統主義」あるいは「形式主義」、どちらの作品を念頭に置いているのか、いささか曖昧である。というのも、形式主義が「ひとつ」の現実を「構成 construct」するとされている一方で、現実を「提示 present」するのは伝統主義だとされている。そのため、「ひとつ」の現実を「提示」するのは、形式主義なのか伝統主義なのか、という疑問が残ることになる (Meyer 1967: 222)。

マイヤーはまた、批評家について、以下のようにも述べ、未だ概念化されていない芸術作品の経験から、そこに内在している秩序を明らかにすることが批評の根幹にある、という考えを提示している。

批評家は、神のように混沌に秩序をもたらすはしない。むしろ科学者のように（重要な違いもあるが）、芸術作品に既に内在している秩序を明らかにし、説明しようと努めるのである。²⁵³

節を改めたマイヤーは、知覚と類比される批評の基本的な性質ではなく、音楽分析に話題を移す。彼は、そこで「批評」を「批評的分析」という語に置き換えて、「様式分析 Style Analysis」との二分法を提示している。マイヤーは「批評」と「批評的分析」という語の区別を明確にはしていないが、前者がより包括的な批評行為を指すのに対して、後者は特に様式分析との対概念として用いられていると考えていいだろう。

批評（もしくは批評的分析）は様式分析と区別されなければならない。というのも、それぞれの領域は、相補的でありながらも、異なる視座・方法論・目的に関わるものだからである。²⁵⁴

様式分析とは、作品群に共通する属性を見出し、帰納的に諸規範を導き出すことであり、その諸規範は一般的に音楽理論へと呼ばれるものに次第に変化していくとされる。また、真の音楽理論は、様式分析が明らかにした諸規範を統制する諸原理・諸法則を発見・公式化するものとして位置付けられている（7,8）。一方で批評的分析は、楽曲群ではなく、特定の楽曲が有する特定の音楽的事象に焦点を絞るものである。そして、その楽曲内の特定の事象と他の部分との関係を説明する際に用いられるのが、音楽理論によって定式

²⁵³ “The critic does not, like God, bring order out of chaos. Rather, like the scientist, though with important differences, the critic seeks to reveal and explain an order already present in some work of art [...]” (Meyer 1973: 4)

²⁵⁴ “Criticism (or critical analysis) must be distinguished from style analysis. For these disciplines, though complementary, involve different viewpoints, methods, and goals.” (Meyer 1973: 6)

化された諸原理・諸法則や様式分析が見出した諸規範である (9) ²⁵⁵。

3. 4. 2. 批評の根拠——D-N モデルには回収されないアド・ホックな根拠

では、音楽理論によって公式化された諸原理・諸法則、また様式分析によって明らかになった諸規範のみで特定の楽曲における特定の事象を説明できるかと問えば、マイヤーの答えは否である。楽曲内の特定の音楽的事象は、諸条件や複数の変数の組み合わせが一回限りのかたちで現れたもので、それら全てを十分に説明できるような一般法則群は存在していない。そして、批評的分析は、諸法則・諸規範では説明しきれない局面で、「良識としてのアド・ホックな諸仮説 the *ad hoc* hypotheses of common sense」に依拠しなければならなくなる。

より洗練された包括的な音楽理論を構築しようとするべきではないと言っているのではない。しかし、特定の音楽的事象は条件と変数とが繰り返されることのないかたちで結び合わされた結果なので、実際の楽曲の中で具現化される特定の関係性を十分に説明できる一般法則群は存在してはいないのである。言い換えれば、音楽理論の諸法則がどんなに洗練され包括的なものになったとしても、特定の音楽的事象の説明においてそれらを利用する際には、良識としてのアド・ホックな諸仮説に部分的に依存しなければならない。²⁵⁶

マイヤーはさらに翌年の論文「自然科学、芸術、そして人文学に関して Concerning the Sciences, the Arts – AND the Humanities」(1974) で、この良識としてのアド・ホックな諸仮説についてももう一步踏み込んだ解説を、脚注に示している。

²⁵⁵ ここで、マイヤーの「批評的分析」に対するコーンからの批判に注意を促しておく。コーンは、『音楽を説明する』についての書評の中で、マイヤーの言う「説明する」ということが分析的なもの、ないし批評の一手段でしかないと主張している (Cone 1974b)。

²⁵⁶ “This is not to suggest that one should not try to build a more refined and comprehensive theory of music. But because specific musical events are the result of nonrecurring concatenations of conditions and variables, no set of general laws can adequately explain the particular relationships embodied in an actual composition. In other words, no matter how refined and inclusive the laws of music theory become, their use in the explanation of particular musical events will have to depend in part onto the *ad hoc* hypotheses of common sense.” (Meyer 1973: 11, 12)

理論的な公式化が不十分であれば、芸術作品のうちに観察される諸関係を説明するべく、良識による根拠が提出されるかもしれない。しばしばそのような根拠は、アド・ホックなものに思える。しかし、それらの間には「原理的に」違いがある。というのも、「真に」アド・ホックな根拠は、理論的な不十分さの帰結ではなく、特異性の説明に付随する必要物なのである。²⁵⁷

ここでは、良識による根拠とアド・ホックな根拠が明確に区別され、後者が理論構築の不十分さによるものではなく、音楽的事象の特異性の説明に不可避に付随するものだとされている。さらに、マイヤーは、そのアド・ホックな根拠が必ずしも他の根拠を補完・補強しないことを示唆している（1974: 201）。

マイヤーが批評的分析に必須とするこのアド・ホックな根拠は、多くの事象に共通して当てはまる D-N モデルの被覆法則とは全く異なるものである。そのため、マイヤーが想定している批評的分析は、ヘンペルやメンデルの D-N モデルに完全には従うものではないと言える。諸原理・諸法則の存在を前提としているという意味で、確かに、批評的分析も多くの D-N モデルと共有しているが、注目すべきはマイヤーがその限界を理解し、アド・ホックな根拠もまた認めている点である。そのため、批評的分析は、D-N モデルへの拘泥に対するカーマンの批判点①には当たらない²⁵⁸。

3. 4. 3. 批評家の音楽性の役割——論理的一貫性を支える聴取行為

ただし、無条件にアド・ホックな根拠を批評的分析に適用できるわけではない。マイヤーは次のようにも述べている。

批評に用いられる根拠はしばしばアド・ホックであり、その説明は折衷的なものであるため、批評はときとしていくぶん即興的なものに思えるだろう。しかし、

²⁵⁷ “When theoretical formulations are inadequate, commonsense reasons may be advanced to account for an observed relationship in a work of art. Often such reasons seem like ad hoc ones. But there is, *in principle*, a difference. For “true” ad hoc reasons are not consequences of theoretical inadequacies but of the necessities attendant upon the explanation of the idiosyncratic.” (Meyer 1974: 201)

²⁵⁸ 『音楽を説明する』に対する書評の中には、アド・ホックな根拠を認めるというある種の譲歩が、音楽理論を批評の基盤とみなすマイヤーの前提にとって、致命傷になっているのではないかと指摘するものも存在している (Tormey 1975)。

だからといって、その批評が恣意的で非論理的なものだという訳ではない。[批評には] 多様な典拠から導き出されたさまざまな主張が用いられているかもしれないが、それらは「客観的に」適用されなければならない。つまり、諸規則と技術、主張や証拠はどの分析においても同じように運用されなければならないのである。そして、体系的ではなくとも、諸根拠はそれ以外のものと一貫性を持っていなければならない。批評は、明らかに音楽的に説得力のあるものでなければならないが、それだけでは不十分である。というのも、最終的に納得させるのは、論理的一貫性と結びついた聴覚上の適切さだからである。²⁵⁹

アド・ホックなものを含む諸根拠の適用には「客観性」が要求され、論理的一貫性が保持されていなければならない。そのため、被覆法則を逸脱する根拠であっても、それは恣意的なものではないのである。

さらに注目すべきは、論理的一貫性に結びつくことされる「聴覚上の適切さ」である。マイヤーが「聴覚」という語を用いるこの場面では、実際の聴取行為が想定されていると考えていいだろう。先の引用箇所の直前には、批評家の耳に関する記述がある。

彼 [批評家] は、次のことを見出そうとする——どのような種類のパターンがその楽曲には存在しているのか、そして、その分析にはどの規則に即した根拠が適当なのか、その旋律的・リズム的・和声的組織化によってどのような種類の含意が示されているのか、諸事象はどのように階層的に構造化されているのか、階層の各レベルが別のレベルとどのように関連しているのか。これらの問いに対する答えは、いつでも初めから明らかな訳ではない。繰り返し演奏し、聴くことが求められる。パラメータの数々は（和声・旋律・リズムなどが異なる組織化のパターンを生み出すために）一致する状態にある必要はないので、諸パラメータの相互関係を研究する手段として、反復的演奏・聴取はそれらを別々に分析する

²⁵⁹ “Because its reasons are often ad hoc and its explanations eclectic, criticism may at times seem somewhat improvisatory. But this does not mean that it is arbitrary or illogical. Different sorts of arguments from a variety of sources may be employed, but they must be applied objectively: rules and techniques, arguments and evidence must be used in the same way in each analysis; and, though not systematized, reasons must be consistent with one another. Criticism must obviously be musically persuasive, but this is not enough. For what finally convinces is aural cogency combined with logical coherence.” (Meyer 1973: 18)

のに役立つ。作曲家が伝統的な図式をいかに変化させるのかを理解するために、パッセージを「標準化」すること——そのパッセージをよりシンプルに、原型のかたちで書き直すこと——は、しばしば問題を解決へと導く。この「標準化」は、諸音や和声のうち、どれが構造的に不可欠で、どれが装飾的なものなのかを見出すために重要である。[パッセージをシンプルなものに書き換える] このような技術——この技術は説明にはなっていないのだが、音楽的事象がどのように機能しているのかを露わにするための方法論ではある——を用いる際には、批評家の「耳」すなわち音楽性が分析を導かなければならない。批評家の音楽性は、直接的な抽象化や和声の還元、リズム分析を受け入れたり、拒んだりしなければならない。耳は、批評家を誠実なままでいさせる。耳による制御がなければ、理論ないし様式分析は、作曲実践が従わなければならないプロクルステスの寝台 [個々の事情を無視して強引に基準に当てはめること] になりかねないのである。²⁶⁰

ここでは、先の引用と同じく、批評家の耳＝聴覚の制御によって個々の音楽的事象を考慮することが可能になるとされている。また、音楽性にも言い換えられるその耳は、還元論の作成など、分析に用いられる技術の妥当性をもまた支えており、一聴するだけでは明らかではない作品の内的な構造に迫るものである。マイヤーが推奨しているこの聴取行為（あるいは演奏行為）は、幅広い可能性に開かれていたメンデルの「音楽作品との美的関係」の様態とみなすこともできるだろう。このことから、マイヤーが提示した批評行為において、論拠としての「美的体験」が排除されているとは言い難く、カーマンの批判点

²⁶⁰ “He will attempt to discover what kind of patterning underlies it, and hence which rule reasons are appropriate for its analysis; how the event is structured hierarchically, and in what ways the several levels of the hierarchy are related to one another. The answers to questions such as these are not always obvious at first. Repeated playing and listening may be required. Because the several parameters do not necessarily move in congruent fashion (with the result that harmony, melody, rhythm, and so on may each yield a different pattern of organization), it will at times be helpful to analyze the parameters separately in order to study their interrelationships. Often it is illuminating to “normalize” a passage—rewrite it in a simpler, archetypal form—in order to understand how the composer has modified a traditional schema. Always it is important to discover which tones or harmonies are structurally essential and which are ornamental. When employing such techniques—which are not modes of explanation, but methods for disclosing how a musical event functions—the critic’s “ear,” his musicality, must guide analysis. It must accept or reject a linear abstraction, an harmonic reduction, or a rhythmic analysis. His ear keeps the critic honest. Without its control, theory or style analysis tends to become a Procrustean bed to which the practice of composers is made to conform.” (Meyer 1973: 17, 18)

②も当てはまらない。

3. 4. 4. 批評の射程——内的構造と関連する「感情」

カーマンによる批判点③は、音楽の内的構造のみへの執着であった。前項で『音楽を説明する』から引用した、耳あるいは音楽性に関するマイヤーの論述冒頭において、批評家が見出そうとするものとして挙げられているのは、論証のための根拠が適当であるか否かを除いて、漏れなく楽曲の内的構造——楽曲内のパターン、各種パラメータの組織化による含意、階層的構造、階層間の関係——に関わるものである。この点は、「批評はその特異なものの秘密を明らかにしようと——その楽曲に特有のパターンやプロセスが、その他のもの、またそれらが形づくる階層構造とどのように関係しているのかを説明しようと——する」²⁶¹、あるいは「批評的分析は、ある楽曲において特定の事象が他のものとどのように、なぜ関連しているのかを説明するために、音楽理論によって公式化された法則（また様式分析によって導かれた初規範）を利用する」²⁶²と、批評や批評的分析の性質が定義される箇所にあっても大きく変わらない。そのため、マイヤーの批評的分析の主眼はあくまでも音楽の内的構造にある。カーマンが形式主義への後退と批判していた通りである。

しかしながら、『音楽を説明する』第1章には、絶対的表現主義者としてのマイヤーの姿が透けて見える部分もある。以下の引用は、教育と批評的分析の関係が論じられる箇所である。

諸パターンや諸関係（これらはさもなければ見過ごされてしまうのだが）に注意を払うことで、教育は聴覚イメージを精錬し、認知的な耳の感受性を豊かにする。そしてこの企てに対して、批評的分析は確かに重要な貢献を成し得る。しかし、教育は批評的分析の第一の目的ではない。批評の第一目的は、音楽それ自体のために「説明」することである。我々は音楽に魅了され、興奮・感動するの

²⁶¹ “[...] criticism tries to discover the secret of the singular—to explain in what ways the patterns and processes peculiar to a particular work are related to one another and to the hierarchic structure of which they form a part.” (Meyer 1973: 7)

²⁶² “Critical analysis uses the laws formulated by music theory—and, as we shall see, the normative categories of style analysis—in order to explain how and why the particular events within a specific composition are related to one another.” (Meyer 1973: 9)

で、たとえ不完全であったとしても、特定の楽曲の中の諸事象がその他の事象とどのように関係しているのか、その関係がどのように音楽体験を形づくっているのかを説明しようとする。²⁶³

楽曲内の事象間の関係性によって形づくられる音楽体験もまた、批評的分析によって「説明」される対象であり、その体験は「興奮・感動」を伴っている。言い換えれば、マイヤーの言う批評的分析の射程は、必ずしも音楽の内的構造に留まるものではなく、音楽に魅了されるその体験にも及んでいると言える。同様の見解は、「我々がなす研究や調査は全て、最終的に、我々を引きつけ魅了する音楽の力の源泉や基盤を可能な限り解明しようとするものである」²⁶⁴という『音楽を説明する』を閉じる一文からも導くことができる。

マイヤーの批評的分析が最終的に貢献する問題圏には、興奮や感動を伴う音楽体験も含まれている。そのため、カーマンが「何故、歴史やコミュニケーション、感情、テキストや標題、他の作品の存在、その他を考慮すべきではないのか？」と問い、音楽内のでないもののひとつとして「感情」も想定していたことを思い出すならば、マイヤーが前提としている立場は、完全には批判点③に当たるものではない。

3. 4. 5. 歴史的根拠に依らない批評——音楽理論の重視

カーマンが理論研究や民族音楽学以上に歴史研究ないし歴史的観点を重要視する姿勢を示していたのに対して、マイヤーの批評的分析は理論研究に大きく依拠している。この点において、両者の批評は大きく袂を分かたず。また、以下の引用にあるようにマイヤーは、理論研究と理論史研究を明確に区別し、歴史的事実ではなく音楽的事実と呼ばれるものに主眼を置いている。

²⁶³ “By calling attention to patterns and relationships which might otherwise have been missed, it [education] refines the aural imagination and increases the sensitivity of the cognitive ear. And to this enterprise, critical analysis can certainly make an important contribution. But education is not its primary goal. The primary goal of criticism is *explanation* for its own sake. Because music fascinates, excites, and moves us, we want to explain, if only imperfectly, in what ways the events within a particular composition are related to one another and how such relationships shape musical experience.” (Meyer 1973: 17)

²⁶⁴ “And everything we do—all of our study and research—seeks in the end to illuminate as fully as possible the source and basis of their power to engage and entrance us.” (Meyer 1973: 268)

ここまでの議論は、音楽芸術について説明するべく人間に関する今日的知見を利用しようとする批評家や理論家の関心事と、音楽に関する理論的・批評的観点が辿ってきた流れの説明を試みる理論史家・批評史家の関心事の間に、重要な差異があるという事実に注意を向けさせる。[中略] 新たに公式化された理論は、歴史的な確証の欠如によって必ずしも誤ったものであると立証される訳ではない。というのも、理論は、内的統制といった観点や、文化的信念の体系・より包括的な理論との合致という観点から確証・反証される。また、その理論が冷静に適用された際に事実に適うのか、その事実を説明できるのかどうかに従って確証・反証されるのである。そして、ここでの事実とは歴史的な事実ではなく音楽的な事実なのである。²⁶⁵

この部分は、歴史的根拠に依らない音楽理論の構築を擁護しているように読むことができる。そのため、歴史研究や歴史的観点を重視するカーマンとはやはり相容れない。言い換えれば、カーマンの批評の基盤が歴史研究であるのに対して、マイヤーの批評的分析の基盤は理論研究、またそれによって構築された音楽理論に置かれていたのである。

また、マイヤーは『音楽を説明する』において、『音楽を熟考する』でのカーマンと同じく、音楽研究を刷新する必要性を主張しているのだが、そこでもマイヤーは理論研究を重視している。カーマンが「新しい音楽学=ニュー・ミュージコロジー」を理論研究からは距離を置いたものとして構想するのに対して、マイヤーはそうではなかった。

確信を得たい、恒久的なものでありたいという願望は、根深くかつ永続的なものである。[そのため] 結果的に、様式分析・年代学・古文書学は、理論・批評・歴史学以上に研究機関の多くの人々を魅了する傾向にある。つまり、データについて記述し分類する限りでの様式分析による観察とその結果、またデータに有効

²⁶⁵ “The preceding discussion calls attention to the fact that there is a significant difference between the concern of the critic or theorist who attempts to use present-day knowledge about man to explain the art of music, and the concern of the historian of theory or of criticism who seeks to account for the sequences of theories and critical viewpoints about music. [...] But the absence of historical corroboration will not necessarily prove the newly formulated theory mistaken. For theories are confirmed or disconfirmed in terms of their internal integrity, their agreement with the body of cultural beliefs and theories of which they are a part, and according to whether, when dispassionately employed, they correspond to and can explain the fact—which in this case are musical, not historical.” (Meyer 1973: 22)

性を認め、それを年代順に並べる限りでの歴史学の観察と結果は、間違いのないものであり、保証されたもののように思える。[中略] 他方、理論や批評的分析は誤りに陥りやすく、議論の余地を残した暫定的なものである。そして、一連の事象がなぜ生じたのかを説明しようと試みてきたそれらの歴史学も同様である。理論は却下・改定され、歴史は書き換えられ、批評は最終的なものにはならない。理論や批評、そして年代記からは一線を画す歴史学もそこに加えられるべきだが、危険を孕んだそれらの不確定性に落胆し、おそらくは狼狽する人文学研究者ら（特に音楽に関わる者）は、安全な学問領域という使い古した道を選ぶ傾向にあった。しかし、今日的な洞察力をよりも将来の確実性を選択することは誤りであり、かつ見当違いである。理解や説明に関わるこれらの学問領域では、最終的かつ決定的な答えを追求することはできない。というのも、開かれた未来からの影響故に、過去の作品や出来事に対する我々の理解は変化するのである。²⁶⁶

この引用においてマイヤーは、データ整理の域を出ないような研究課題からは脱却し、不確定な要素を孕みつつも、音楽のさらなる探求・理解に踏み込もうとするっ冒険的な研究課題へと舵を切る必要があると宣言している。音楽研究を刷新しようとする点で、彼とカーマンには通底する部分もあると言えるが、カーマンと異なり、マイヤーは、刷新後の音楽研究においても、理論研究の重要性を認めているのである。（ただし、マイヤーにとって、歴史研究は先に指摘した通り、批評的分析の基盤となるものではなかったが、刷新後の音楽研究から排斥されるものでも決してなかった。）

以上のことから、必ずしも歴史的根拠に依らないという点で、マイヤーの批評的分析は

²⁶⁶ “The desire for certitude and permanence is both deep and abiding. Consequently style analysis, chronological studies, and paleography tend to be more attractive to most members of the academic establishment than theory, criticism, and history. For, insofar as style analysis merely describes and classifies, and history merely authenticates or arranges data in chronological order, their observations and results appear to be certain and secure. [...] Theories and critical analysis, on the other hand, are fallible, debatable and provisional; and so are those histories which attempt to explain why a series of events happened as it did. Theories are rejected or revised, histories are rewritten, and criticisms are not definitive. Disheartened and perhaps dismayed by the speculative uncertainties of theory, criticism and, one should add, histories as distinct from chronicle, too many humanists, particularly those in music, have tended to follow the well-worn path of safe scholarship. But to choose prospective certainty over present insight is both mistaken and misguided. It is mistaken because the search for final, definitive answer is an unattainable goal for those disciplines concerned with understanding and explanation. For, since the future is open and influential, it can change our understanding both of past compositions and of past historical events.” (Meyer 1973: 25)

カーマンの批判対象になり得ること、また、両論者の相違が、刷新後の音楽研究における理論研究の位置付けにも存在していることが指摘できる。

3. 5. マイヤーとカーマンの主張の相違に見る最初期のニュー・ミュージコロジーと音楽理論の関係性

本章では、マイヤーの音楽意味論が、音楽の意味作用について論じるその後の研究者に広く読まれてきたこと、また、「ニュー・ミュージコロジーの父」とも呼ばれ、ニュー・ミュージコロジーの先鞭をつけた研究者のひとりとしてみなされていることを確認した。そして、カーマンが『音楽を熟考する』で提示した批評とマイヤーの批評的分析とを、カーマンの批判対象として考えられる4つの点——①ヘンペルとメンデルの議論を根拠とするD-Nモデルへの拘泥、②論拠としての「美的体験」の排除、③作品の内的な構造のみへの執着、④歴史研究ないし歴史的観点の軽視——から比較してきた。その結果、①と②の批判がマイヤーの批評的分析には当てはまらないことを指摘し、「内的な構造の重視」および「音楽理論への依拠」といった批評的分析の特徴が、カーマンの提示する批評とは必ずしも軌を一にしないこと、さらには、カーマンの批判対象になり得る要素を部分的に備えていることを明らかにした。これは、マイヤーと最初期のニュー・ミュージコロジーの関係、ひいては米国における音楽理論研究と最初期のニュー・ミュージコロジーの関係を明らかにするための重要な手がかりとなる。

本章第2節でも確認したように、マイヤーがニュー・ミュージコロジーに先駆ける知見を提示した最たるものは、『音楽における情動と意味』最終章に代表される参照主義からの音楽意味論であった。しかしながら、カーマンも指摘しているように『音楽を説明する』でそれは影を潜め、形式主義者としての内的構造への関心が前面化する。そして、これこそがカーマンひいてはニュー・ミュージコロジーとマイヤーを隔てるひとつの大きな要因であったと言えるだろう。しかしながら、カーマンとマイヤーの批評を隔てるものはそれだけではなかった——批評が依拠するのは歴史研究なのか理論研究なのか、という問いもまたそこには存在した。

カーマンはマイヤーを「大学者」と称し基本的には高く評価していたが、マイヤーの「批評的分析」は、カーマンが研究領域として新たに提起しようとした「批評」とは相容れないものであり、批判的に論及されることとなった。このような批判は、「批評的分

析」が形式主義的な側面を備えていることを踏まえるならば、少なからず妥当なものであるが、同時に、自身の「批評」の独自性を確保する上で、カーマンにとっては必須の手続きであったと考えられる。

ここで、『音楽を熟考する』におけるローゼンへの論及を参照すると、その中のマイヤーの位置付けがより明確になる。既述のように、ローゼンは、マイヤーと同じく「分析に魅了された批評家」のひとりに数えられながらも、「1970・80年代の米国音楽学における批評への移行のモデル」としてカーマンから肯定的な評価を与えられていた。しかしながら、カーマン自身が指摘しているように、ローゼンの『古典様式』にも、内的構造を重視する一面が見て取れる。

ローゼンにとって、古典様式とは、その諸要素——動機・旋律線・調性・和声・リズム・フレーズ・テクスチュア・音型・強弱法など——が完全な（それゆえ「古典的な」）均衡のうちに存在するものである。この中心的な洞察に従い、彼の分析では、素材と構造の関係や、単一の音楽的ジェスチャーと大規模な形式的アーティキュレーション・比率との関係が繰り返し強調される²⁶⁷

ただしその一方で、「ローゼンは音楽史に深い関心を示している」²⁶⁸ともされる。つまり、マイヤーと比して高い評価を与えられているローゼンの批評は、内的な構造に加えて歴史にも根差しているのである²⁶⁹。言い換えれば、ローゼンとマイヤーに対する評価を隔てているのは、彼らが歴史研究あるいは歴史的観点を重視していたか否かであると言える。このことから、カーマンにとって、批評が音楽史あるいは音楽史研究に依拠しているかどうかのひとつの重要な基準になっていたことがわかる。つまり、マイヤーの批評的分析がカーマンの批評から差別化され、消極的な評価を与えられていた最たる要因は、そ

²⁶⁷ “For Rosen, the classical style is that in which all elements of music are in the most perfect (hence ‘classical’) equipoise—motif, line, tonality, harmony, rhythm, phrasing, texture, figuration, dynamics, and more. Drawing on this central insight, his analyses repeatedly point to the relationship between material and structure, between the single musical gesture and large-scale formal articulations and proportions.” (Kerman 1985: 151)

カーマンは、1980年の論文においても、ローゼンが有機的性質には言及していないものの、「均衡」や「一貫性」という言い方を用いていることを指摘している（322）。

²⁶⁸ “[...] Rosen has a profound interest in music history.” (Kerman 1985: 153)

²⁶⁹ 既に確認したように、カーマンがローゼンの『古典様式』を評価する際、コーンからの引用に「歴史的」という語を付け加えていたことも想起されたい。

れが形式主義的なものだったからではなく、歴史研究以上に理論研究に依拠していたからだと考えられる。これは、カーマンが理論ではなく歴史を重視していたとする点で、先述したコーシンによる分析とも呼応するものである。

コーシンは、カーマンが『音楽と芸術とアイディア』に言及する部分（Kerman 1985: 111）で、マイヤーの歴史研究者としての一面にも言及していると指摘する（Korsyn 2003: 84）。しかし、その部分も、結局は、マイヤーの批評的分析が形式主義的なものであるという問題に帰結している（Kerman 1985: 112）。そのため、やはり、ここでのマイヤーに対するカーマンの評価は、消極的なものに留まっていると言える。

別の見方をすれば、マイヤーの批評的分析を形式主義的なものとするカーマンの批判は誤ってはいないが、ニュー・ミュージコロジーに与する研究者らが先駆的なものとみなすマイヤーの音楽意味論の重要性を、カーマンは『音楽を熟考する』で矮小化していると言える。もちろん、カーマンは、『音楽における情動と意味』でマイヤーが提示した音楽意味論にも目を配ってはいるが、批評とマイヤーの音楽意味論とを関連付けてはいない²⁷⁰。

マイヤーは、サボトニックに「ニュー・ミュージコロジーの父」とさえ呼ばれ、その研究潮流を準備した研究者のひとりであったにも関わらず、カーマンがニュー・ミュージコロジーとして批評を確立しようとした際には、彼の批評的分析が歴史研究ではなく理論研究に依拠していたために、その領域を担う人物としては認定されなかった。音楽理論に抗うかたちでニュー・ミュージコロジーがその場を見出したとするパトリック・マクレレス Patrick McCreless（1997）²⁷¹の見解を踏まえるならば、「分析に魅了された批評家」と呼ばれ、ある種のグレーゾーンにいた研究者・著述家らの間に、カーマンは歴史研究対理論研究という構図を——音楽理論学会の発足以来、再度——持ち込み、歴史側にいた者たちにもその立ち位置、すなわち批評という研究領域を示したとも言える。そして、マイヤーは、その構図の批評ではない側に取り残されることとなったのである。

以上が、マイヤーと最初期のニュー・ミュージコロジーの関係である。同時に、そこには、音楽理論と最初期のニュー・ミュージコロジーの関係も反映されている。マクレレスやコーシンも指摘しているように、最初期のニュー・ミュージコロジーは、音楽理論の領域とは反するかたちで——さらに強い語を用いるなら、音楽理論の領域を斥け、押しやる

²⁷⁰ 当時、マイヤーの最新の著書が『音楽を説明する』であったことも、その一因であろう。

²⁷¹ マクレレスのこの論考は序論でも参照した。彼は、この論考において、音楽理論が音楽学および作曲の領域からその場を生み出したことを踏まえ、ニュー・ミュージコロジーの領域が音楽理論および「古い」音楽学に反して形成されたとしている。

かたちで——その領域を生み出した。本章の考察から明らかになったのは、その領域の境界線のすぐ外側（少なくともその近く）にはマイヤーがいたということを意味する。

第4章

〈ポストモダニズム〉を論じるマイヤー、 および、〈ポストモダニズム〉に抗するマイヤー

4.1. はじめに

4.1.1. 本章の目的

本章の目的は、マイヤーが〈ポストモダン〉²⁷²の音楽文化を予見的に論じた研究者であると同時に、〈ポストモダニズム〉に抗した研究者でもあることを明らかにし、その二面性を指摘することである。マイヤーと〈ポストモダニズム〉の関係は、本論文が主題とするマイヤー受容の重要な一側面である。

ここまで、本論文では、マイヤーの音楽論が、音楽理論、音楽心理学、音楽美学、ニュー・ミュージコロジーとの関わりの中で、いかに議論され、受容されてきたのかを検証してきた。しかし、各章の脚注で名前を挙げながらも、考察を保留してきた研究者がいる。レオ・トライトラー Leo Treitler である。彼の論文「歴史としての現在 The Present as History」(1969)は、本章で詳述するように、マイヤーの揺動的停滞²⁷³について論じた最初期の事例であり、それが他の研究者にいかに受容・議論されてきたのかを辿る起点となる。故に本章はまず、トライトラーおよびその他の研究者による揺動的停滞の受容過程を明らかにする。

その考察からは、揺動的停滞を巡る議論が、遅くとも80年代末以降、〈ポストモダニズム〉とマイヤーを関連付けるようになることがわかる。例えば、ルネ・ロレイン Renée Lorraine は、2001年の著書の中で次のように記している。

揺動的停滞というマイヤーの理論は、〈ポストモダニズム〉の考え方のモデルとなっており、〈ポストモダン〉に関する用語が広く用いられる以前に提示された。²⁷⁴

²⁷² 序論でも注記したように、「ポストモダン」「ポストモダニズム」、またそれらの対概念となる「モダン」「モダニズム」という語は、論者によってそれに付す意味がそれぞれ少しずつ異なっている。本論文では、そのことに留意するため、これらの語を山括弧で閉じることとする。

²⁷³ 詳しくは本論文序論を参照のこと。

²⁷⁴ “Meyer’s theory of fluctuating stasis is a model of the conception of postmodernism, a model

そのため、本章では、マイヤーの音楽論と〈ポストモダニズム〉の関係もまた議論の俎上に載せなければならない。そして、他の研究者のみならず、マイヤー自身が〈ポストモダニズム〉にいかにかに論及・言及しているのかを確認し、彼が「〈ポストモダン〉の音楽文化を論じる研究者」であることは、彼自身も認めるところであったと推定する。

しかしながら、他方で、ナオミ・カミング Naomi Cumming が指摘するように、マイヤーの音楽論には普遍性を希求する一面もあり、それは、〈ポストモダニズム〉とは相反していると言える。本章では、最後に、カミングのこの指摘を敷衍し、〈ポストモダニズム〉に抗する研究者としてのマイヤー像の描出を試みる。また、それを承けて、〈ポストモダン〉的な状況を予示したものとして受容されていた揺動的停滞も、諸要素・諸イデオロギーを包括的に捉える、反〈ポストモダニズム〉の視点あるいは〈モダニスト〉の視点から提示されたものであることを指摘する。

前章までは、80年代初め以前に焦点を当て、音楽理論と他の研究領域の関係性について議論してきた。一方で、本章は、必ずしもその枠組みに留まるものではないため、補論として位置付けられるものである。しかしながら、〈ポストモダニズム〉との関係が、マイヤー受容の重要な一面であることに疑いはない。また、揺動的停滞についての議論を網羅的に概観し、年代順にその変遷を追った先行研究は見当たらない。

4. 1. 2. 本章の構成

本章は、大きく3つの部分に分かれる。導入に続く第2節ではまず、タイトルを始めとする研究者らが揺動的停滞について議論してきた過程を明らかにする。その結果、遅くとも80年代末以降、複数の研究者が『音楽と芸術とアイディア』や揺動的停滞を念頭に置いて、マイヤーを「〈ポストモダン〉的な音楽文化を予見的に論じた研究者」としてみなすようになったことが示される。

第3節では、マイヤー自身が〈ポストモダン〉〈ポストモダニズム〉にいかにかに言及しているのかを確認する。具体的には、1994年に出版された『音楽と芸術とアイディア』新版のあとがき、および、1998年の論文「普遍的なものの領域」について検討する。前者で

proposed before postmodern terminology came into wide usage.” (Lorraine 2001: 202, 203)

は、進歩史観の終焉と因果律に対する不信などが〈ポストモダニズム〉の性質として挙げられており、後者では、直線的な歴史モデルが〈ポストモダニズム〉とは相反するものとみなされている。これらは、第2節で確認した他の研究者の見解とも一致するものであり、マイヤーが「〈ポストモダン〉の音楽文化を論じる研究者」であることは、マイヤー自身も否定しないだろうという推測が導かれる。

第4節では、マイヤーの音楽論のうち〈ポストモダニズム〉に抗する諸側面を明らかにする。まずは、ナオミ・カミングが、普遍性を重要視したマイヤーの論文「普遍的なものの領域」に、「〈ポストモダン〉的懐疑に対する拒絶」を読み取っていることを確認する。そして、カミングを敷衍し、マイヤーの音楽論のうち、諸要素を統合的あるいは包括的に捉えようとする傾向が、反〈ポストモダニズム〉あるいは〈モダニズム〉と呼び得るものであることを指摘する。そして、揺動的停滞に関する議論が、直線的な進歩史観から脱するという点で〈ポストモダニズム〉と親和性が高い一方、3つのイデオロギーを包括的に捉え、それらの関係性を論じているという点で〈ポストモダニズム〉に抗するものでもあることを強調する。このことは、また、マイヤーが〈ポストモダン〉の音楽文化を論じた研究者であると同時に、〈ポストモダニズム〉に抗した研究者でもあることを示唆している。

4. 2. 揺動的停滞に対する他の研究者の議論

4. 2. 1. レオ・トライトラーの論考（1969）

揺動的停滞について論及した最も初期の論考が、レオ・トライトラーの論文「歴史としての現在」である²⁷⁵。この論文は第1章でも調査対象とした学術誌 *Perspectives of New*

²⁷⁵ この論文の他にも、もちろん、出版当時の書評が揺動的停滞に言及している。それらは、書評としての役割ゆえに、同書に対する批判点をそれぞれ挙げているものの、その多くは『音楽と芸術とアイディア』を読むに値する著作として、比較的肯定的に評価している。それぞれの批判を簡単に確認しておく。それらの書評には、例えば、「神」や「進歩」といった概念を完全に退けてしまうにはいささか時期尚早であると申し立てるもの（Sams 1968: 631）や、「前衛」が目的論的な歴史観と必ずしも結び付け得るものではないと指摘するもの（Chase 1968: 226）がある。また、マイヤー独自の用語に通じることが容易ではないと指摘するものも見つかる（W. 1968: 242）。他にも、民族音楽学の観点から、音楽活動の参加者や社会的文脈の音楽への影響が考察されていないとするものもある（Hutchinson 1969: 379）。『音楽と芸術とアイディア』初版当時の書評の中でも、特に否定的な見解を提示しているものは、脚注 280 を参照のこと。

Music に掲載されたものである²⁷⁶。トライトラーはこの中で、『音楽と芸術とアイデア』を含む4つの著作——他の3つは、ジャック・シャイエ Jacques Chailley 『音楽の四万年——人類と音楽研究 40,000 ans de musique: l'homme à la découverte de la musique』(原語版 1961/英訳版 1964)、ヴァルター・ヴィオラ Walter Wiora 『世界音楽史——四つの時代 Die vier Weltalter der Musik』(原語版 1961/英訳版 1965/日本語訳版 1970)、リチャード・クロッカー Richard L. Crocker 『音楽様式史 A History of Musical Style』(1966)——さらには、スタンリー・キューブリック Stanley Kubrick 監督の映画『2001年宇宙の旅 2001: A Space Odyssey』(1968)を比較し、それらの音楽史書・映画において、執筆当時の現代音楽、特に20世紀初頭の現代音楽が音楽史の一部としてどのように捉えられ、記述されているのかを吟味している。そして、過去に携わる歴史家が現在に向ける眼差しがいかなるものなのかが議論の俎上に載せられる。トライトラーの論述は、本人も認めるように錯綜しており(1969: 1, 1989: 95)、その全容を一望のもとに示すことは困難である。そのため、ここでは、(1) 揺動的停滞に対するトライトラーの評価、および(2) この論考における〈ポストモダン〉という語の使用の2つの観点に絞って考察する。1点目では、60年代当時、揺動的停滞が必ずしも説得力のあるものとしては受け入れられていなかったことが明らかになる。2点目からは、マイヤーの揺動的停滞が、1989年時点のトライトラーにとって〈ポストモダン〉的な状況を描いたものであったことがわかる。

揺動的停滞に対するトライトラーの評価を知るためには、この論文の最終的な結論を確認することから始めるのがいいだろう。トライトラーは、歴史あるいは歴史記述を構築されたものと捉えた上でそれをシステムと呼び、次のように論考を閉じる。

[前略] 著者ら[4人の歴史記述]は、恒真命題であるという意味においてのみ正しい。それらの著作が論証しているのは、歴史という諸システムが、音楽の

²⁷⁶ この論文は、1989年の『音楽と歴史的想像力 *Music and Historical Imagination*』に再録されている。両バージョンには人称に関わる文言などに若干の相違があるのみである。また、トライトラーは、シカゴ大学でのマイヤーの後輩にあたり、グローヴナー・クーパーに学んでいたため、学生時代からマイヤーとも面識があった可能性が高い。ただし、トライトラーは、シカゴ大学で修士号を取得した後、プリンストン大学に移っている。(Morgan/Sparshott 2001: 714)

現状を説明するべく無駄に野心的になる一方で、形態論としてはますます粗雑で不正確なものになっていくということである。²⁷⁷

つまり、トライトラーが検証対象としている4つの著作は、当時の現代音楽を歴史というシステムに取り込もうとする際、明快な道筋（例えば直線的なもの）を描けないことを示している点では常に正しいというわけだ。そして、それぞれが提示するシステムの要素や細部はその真偽に関わっていない²⁷⁸。

マイヤーの揺動的停滞も例外ではない。複数の様式が累積的進歩を描くことなく並存し続けるというマイヤーの予測の正否をトライトラーは問題にはしない²⁷⁹。複数の音楽様式

²⁷⁷ “... [T]hey can be right only in a tautological sense. What these books demonstrate is that systems of history, as they become more vainly ambitious to explain the currents of music, also become increasingly crude and inaccurate as morphologies”. (1969: 58, 1989: 156)

²⁷⁸ このような概観のもとでトライトラーは、彼が「20世紀音楽史の危機論 The Crisis Theory of the History of Twentieth-Century Music」(1969: 28, 1989: 124)と呼ぶものを、4冊の音楽史書がいかに描き出しているのかに着目する。ここで「危機」とされているのは、調性に基づく語法の拡大・複雑化を経た後の、後期ロマン主義における音楽様式の発展・進化の停止である。そして「危機論」とは、その危機がいかに乗り越えられたのか、あるいは危機のその後に関する各著書の記述・論述のことを指している。

トライトラーによれば、シャイエは進歩の停滞を必ず解決されるものとしており、その解決としてフランスでのフォーレ、ドビュッシー、ラヴェルによるものと、シェーンベルクに代表されるものの2つを示している(1969: 28-30, 1989: 124, 125)。対してヴィオラが危機と関連付けて言及しているのは、シェーンベルクの系譜のみである(1969: 34, 35, 1989: 131)。またクロッカーにとって、特定の音楽様式は、それ以降の道程を規定する作品(あるいは作品群)に始まるものであり、その含意された道程は後続作品によって現実化される。その音楽様式は最終的には断片化し、その断片が新しい様式への道を拓くのである。そして、トライトラーが危機と呼ぶ状態は、クロッカーの場合には音楽様式の終わり始まりが重なる部分にあたる

(1969: 36, 1989: 133)。すなわち、クロッカーの場合には、危機と呼ばれるものが必ずしも顕在化していないのである。最後に、マイヤーの場合には、分析的形式主義が危機に続いて現れたとされている(1969: 52, 53, 1989: 150, 151)。また、超越的個別主義や分析的形式主義など、複数のイデオロギーから構成される揺動的停滞は、危機の否認を基礎付けるともされる(1969: 56, 1989: 154)。

²⁷⁹ トライトラーが、マイヤーの音楽論において揺動的停滞以上に評価するのは、階層構造に従った歴史モデルの採用である。トライトラーによればその階層モデルは、非連続性を許容することのなかった従来のモデルに代わり得るものである(1969: 17, 1989: 111, 112)。

この論文において、トライトラーは4つの観点——①歴史プロセスに対するマイヤーの所信、②過去の性質、③過去から現在への推移、④現在の性質——からマイヤーの歴史記述について議論すると言う(1969: 47, 1989: 144)。これら4つの観点がトライトラーの論考のどの部分と具体的に対応しているのかは明示されていないが、概ね以下のように区分できる。トライトラーが好意的に評価している階層性は①に含まれる。①には他にも、マイヤーによる歴史変化の分類や、歴史的事象の「残響時間 reverberation time」——その事象によって示唆された後続のすべてが現実のものとなるまでの時間的な範囲——という考え方、情報理論の概念に基づく様式変遷モデルについての論述が含まれる(1969: 47-50, 1989: 144-147)。②では、芸術作品の新規性・独創性を重要視し、それらを芸術家個人の表現の所産だとみなす、マイヤーの「伝統主義」が論及される(1969: 50, 51, 1989: 147-149)。③と④では、本章が着目している揺動的停滞が論じられる。③では、発展的プロセスが否認されるメカニズムについての考察や危機論

が並存することは過去にもあったが、それらのうちの多くは捨象され、一部のみが直線的進歩を構成するものとして音楽史書に記述されている（1969: 22, 1989: 116, 117）²⁸⁰。そのことを踏まえ、マイヤーが複数性に着目して描写する同時代的な状況²⁸¹も、未来の歴史家から見れば、あるいは視点や対象との距離を変えれば、進歩史に組み込まれ得るとされる。

近くで観察している者は、折に触れて、音楽消滅の兆にもなるほど過激な、様式や技術の変化を報告してきた。しかしながら、そのような陳述から距離を置かなければ、何が論争の的になっていたのかを理解しようとしなければならない。コッカー・スパニエルでなければ、コッカー・スパニエルは全て同じように見えてしまうのである。²⁸²

すなわち、マイヤーは、同時代的な音楽様式を「近くから観察している者」であり、コッカー・スパニエルなのだ。トライトラーは、別の箇所でもマイヤー（とヴィオラ²⁸³）の示唆する進歩の停止を「おそらく正しい」としているが（1969: 57, 1989: 156）、この見解は以

が言及される（1969: 51-53, 1989: 149-151）。④では、超越的個別主義と分析的形式主義が、それぞれ、いかに揺動的停滞を構成し得るのか、また分析的形式主義への重心の移動などが論及されている（1969: 53-57, 1989: 151-155）。

²⁸⁰ *Journal of Music Theory* に掲載された書評でも、音楽様式の複数性が観察されるのは今日のみではないことが指摘されている。同書評は、『音楽と芸術とアイディア』に対してかなり批判的であり、この指摘もその一環である。評者のレオン・プランティンガ Leon Plantinga は、過去の音楽文化における画一性や線の発展をマイヤーが強調しすぎているとし、20世紀においても線のモデルは見出し得るのではないかと記している。また、揺動的停滞というマイヤーの予見も、説得力に欠けると言う。さらに、情報理論に基づくものなど、用語法が不正確・不明確だと非難し、『音楽と芸術とアイディア』が全体的によく理解できないものだと、率直かつ痛烈な批判を呈している（Plantinga 1969）。

²⁸¹ ただし、カイル・ガン Kyle Gann は、21世紀の時点から、マイヤーが揺動的停滞を主張できるような証拠は当時十分には揃っていなかったとしている。というのも、彼によれば、当時は、過去の音楽を統合しようとするシュトックハウゼンが有力な作曲家であっただけでなく、彼に続く動向として、言い換えれば、線の系譜の次の段階となり得るミニマリズムが頭角を現し始めていた（Gann 2008: 143）。

²⁸² “From time to time a close observer has reported a change in style or technique so radical as to signal the demise of music. Regarding these declarations from a distance, however, we must sometimes strain to see what the polemic was about. All cocker spaniels look alike, but not to a cocker spaniel.”（1969: 22, 1989: 117）1989年の版では、最終節の“but”が“except”に改められている。

²⁸³ ここで言及されているヴィオラにとっての進歩の停止とは、彼が4つに区分した音楽史の最後の時代「技術的世界的産業文化の時代」のことを指している。ちなみに、マイヤーとヴィオラ双方に言及する研究者はトライトラーの他にもいる。マイケル・テンザー Michael Tenzer（1993）は、世界音楽に関する論考に付された「文献ノート」において、マイヤーとヴィオラに言及している（1993: 409）。

上の意味において理解されなければならない。言い換えれば、同じ状況・対象であったとしても、距離を置いて観察している者あるいはコッカー・スパニエルではない者の眼には、全く異なって映っている。タイトラーに言わせれば、どちらかが絶対的な正解ということはない。

また、タイトラーは、『2001年宇宙の旅』を踏まえて、「まさにこのような神話こそ、ほぼ、レナード・マイヤーが描く音楽の過去・現在・未来なのである」²⁸⁴とし、このキューブリック作品と『音楽と芸術とアイディア』の歴史モデルの間に共通性を見出している。この共通性を端的に知るためには、タイトラーがこの論文の中で2回用いている「障壁 barrier」という語に着目するのが有益である。最初にこの語が現れるのは、「人類の意思がそれに向かって、それを通して進歩せよと自らを駆り立てるところの障壁が存在している」²⁸⁵という一文である。そして、2回目では『2001年宇宙の旅』を指して、「この映画は、障壁の別の側にあるもの（あるいは「ないもの」と言うべきか）——非進歩、非歴史、非過去、非現在、非因果、非合理、非意図——に関する論題を取り上げ、反映している」²⁸⁶と記す。これらの記述からは、『2001年宇宙の旅』と揺動的停滞がともに、「障壁の別の側」を描くものとみなされ、「非進歩、非歴史、非過去、非現在、非因果、非合理、非意図」といった性質を備えたものだと考えられていることがわかる。これは、もちろん、マイヤー自身による揺動的停滞の定義とも対応するものである。

マイヤーと〈ポストモダン〉の関係性を論じる本章において、タイトラーにとっての〈ポストモダン〉についても考察しておく必要がある。次の引用は、『音楽と芸術とアイディア』に第5章として再録されている論文「ルネサンスの終焉？」（1963）について論じられた一節である。この直前でタイトラーは、歴史の発展的プロセスは、なぜ停止するのか、そのメカニズムが問われなければならないとしている。

²⁸⁴ “Very nearly like this myth is Leonard Meyer’s vision of the past, present, and future of music.”

(1969: 47, 1989: 144) 1989年の版では、“nearly”が削除されている。

²⁸⁵ “There is a barrier, toward and through which the man’s own will to progress impels him.” (1969: 46, 1989: 143) 1989年の版には、細かな文言の改変が施されている。訳出にあたって、一部 (manを humanに変更したこと、及びそれに伴う人称の変化) を1989年の版に従っている。

²⁸⁶ “The film has picked up and reflected a gathering theme about what lies (or rather, what does not lie) on the other side of the barrier: no progress, no history, no past or [no] present, no causality, no rationality, no intentionality.” (1969: 47, 1989: 144) 1989年の版では、角括弧内の no が付加されている。

「ルネサンスの終焉？」を読んでいると、「伝統主義的な世界をひどく揺さぶる」この革命が、あらゆる領域における、おおよそ一世代のみの芸術家——彼らは、我々の古くなった前提をその通りに認識し、それがもはや説得力を欠いていると知り、それを断念した——に共通した頑なな企てであった、という印象を受ける。この印象に基づくと、現代の動向とは、伝統主義者の芸術家観に従う思想や意志、自由選択の実施の帰結である。パラダイムに従う一貫した行為は、そのパラダイムの否認を導くのである。²⁸⁷

ここで注目すべきは、「現代の動向 the modern movement」という部分である。これは、歴史の発展的プロセスの停止、あるいは揺動的停滞のことを指していると考えられるが、1989年の版では「〈ポストモダン〉の動向 the postmodern movement」(149)に改められている。つまり、80年代末の時点で、トライトラーにとって、揺動的停滞は〈ポストモダン〉と形容されるものに変化していたのである。そして、改稿の際、トライトラーの念頭にあったのはおそらく、揺動的停滞の「非進歩、非歴史、非過去、非現在、非因果、非合理、非意図」といった、『2001年宇宙の旅』の形容にも用いられていた性質だと考えられる。

4. 2. 2. ルネ・コックスの学位論文 (1983) とカーマンの『音楽を熟考する』 (1985)

70年代にも揺動的停滞に言及している論文は複数見つかるが、どれも短く言及するのみである (Fisher 1974, Epperson 1975, Sacks 1976²⁸⁸, Subotnik 1976b, 1978)。また、70年代に、作曲家らの間で『音楽と芸術とアイディア』が広く議論されていたという証言 (Gann 2008: 142) も見つかるが、その具体的な内容を今日に伝える資料は見つけられていない。

筆者の知る限り、トライトラーに次いで、揺動的停滞について複数ページを割いて議論

²⁸⁷ “Reading “The End of the Renaissance?” one has the impression that this revolution, which has “left the world of traditionalism so badly shaken,” has been the collective and willful enterprise of just about one generation of artists in all media who have recognized our old assumptions as just that and, finding them no longer persuasive, chucked them. On this impression the modern movement is a consequence of thought and will, an exercise of freedom of choice after the traditionalist conception of the artist. Consistent action according to a paradigm leads to its negation.” (1969: 52)

²⁸⁸ シェルドン・ザックス Sheldon Sacks のこの論文は、音楽ではなく文学に関する研究である。

している文献は、序論で先行研究としても挙げたルネ・コックス Renée Cox の博士論文である。1983年にオハイオ州立大学 The Ohio State University に受理されたその論文の第5章「揺動的停滞における分析的形主義 Analytic Formalism in a Fluctuating Stasis」(140-170)において、コックスはまず、マイヤーが提起した揺動的停滞やそれを構成する3つのイデオロギーについて概観している(140-150)。そして、①複雑な音楽の知覚と認知、②揺動的停滞という2つの事項に関して、独自の議論を展開している²⁸⁹。

揺動的停滞に関するコックスの議論では、まず、レオン・プランティンガ Leon Plantinga の書評(1969)およびタイトラーの論文で提示された、揺動的停滞に対する見解が参照される。彼女は、プランティンガが『音楽と芸術とアイデア』の中心的問題を論じることに乗り気ではないと指摘し(155, 156)²⁹⁰、タイトラーの見解を以下のように要約している。

今日における多様性は、タイトラーが言うように、単に、今世紀に関わる形跡が未だ「簡素化された輪郭」へと組織化されていないが故に、先例のないものに思えるのである。²⁹¹

そして、多様なものが存在している状況——コックスはそれを「複線的 multilinear」と言う——を今日に固有の特徴とみなすことは、いささか狭小な見解ではないかともしている(165)。また、観察対象との距離によってその見え方が変化することを、独自の表現で次

²⁸⁹ 複雑な音楽の知覚・認知と関連して論及されているのは、複雑な音楽が一般的な聴衆に理解され得るかどうかということである。マイヤーは、トータル・セリエリズムの音楽は複雑であり、共有された様式的実践の蓄積もないため、ときに聴き手の知覚・認知の限界を超えるものであると指摘する。そのため、そのような音楽の構造は、一般の聴衆には必ずしも容易に理解できるものではない。コックスは、楽曲の難解さに対する批判に、作曲家らが屈しなかったことは音楽史上でも少なくないため、トータル・セリエリズムの作曲家らも、マイヤーが指摘する知覚の限界を深刻には捉えないだろうとしている(151)。また、人間の知覚の限界は、マイヤー自身も認めているように、予め固定されたものではない。そのため、難解さゆえに、一般の人々の多くが特定の楽曲をけして楽しむことができないとするのは言い過ぎであろうとも指摘される(152)。コックスはさらに、ミルトン・バビッドを筆頭に、一般的な聴衆の理解を必ずしも重要視しない作曲家の言も引いている(153-155)。そして、彼女は、もし一般的な聴衆に楽曲が認められる必要があるならば、それはどのような集団なのかが問われることになるだろうとも指摘している(155)。

²⁹⁰ プランティンガによるマイヤーへの批判について、詳しくは脚注280を参照のこと。

²⁹¹ “The diversity of our current age may seem unprecedented simply because evidence about our century has not yet been organized into “streamlined configurations,” as Leo Treitler puts it.” (Cox 1986: 157)

のように説明する。

今のところ、複線的な構成は現代に対して有効に思われるが、より離れた階層レベルにおける単線的構成のもとに、多様な様式の入り組んだ諸系統を明瞭に関連付けるような視野を歴史家がひとたび手に入れたならば、それら諸系統は最終的には〔その単線的構成に〕包摂されるようになるだろう。²⁹²

無論、これはタイトラーによるコッカー・スパニエルの喩えとも呼応するものであるが、コックスはさらに、複線的な状況も進歩をもたらし得ると主張するだけでなく

(167)、それら諸傾向が「単線」へと集約していく兆を、シュトックハウゼンやブルーゼによる確率の利用に見出す(169)²⁹³。そして、次のように章を閉じる。

作品内だけでなく作品間・様式間にも関係性が存在し、もしも、20世紀における諸様式がその前後のもの、また同時代のものと有意味に関係付けられたならば、〔音楽史・様式史上での〕革新が発見・構築されることになるだろう。それらの関係性や革新的変化を発見するプロセスは、〔20世紀における諸様式に対する〕意味付けや理解をもたらすものであり、有意義である。²⁹⁴

コックスのこの学位論文が受理されたのは、80年代前半のことであった。以上に見たように、彼女はその時点で、20世紀の様式史もまた「単線的な」発展史へと集約されると考えており、そのことに大きな疑念は抱いていなかったようである。その見解は、60年代末のタイトラー（またプランティンガ）による考察とも矛盾しておらず、それ（ら）を継

²⁹² “While a multilinear construct may seem most applicable to the present age at the present time, it could be that the diverse stylistic lines involved could eventually be subsumed, once historians gain the perspective to relate these lines intelligibly, under a vast unilinear construct on a more remote hierarchic level.” (Cox 1986: 166)

²⁹³ コックスのこの指摘は、いわゆる「管理された偶然性」とケージなどによる偶然性の利用の区別を矮小化するものである。一方、ホアキン・ベニテズは、両陣営——ベニテズは、分析的形式主義を前衛音楽に、超越的個別主義を実験音楽に置き換えている——における偶然性の利用を、「意図性」の有無によつて的確に差異付けている（1997: 481）。

²⁹⁴ “Relationships exist not only within works but between works and styles, and if twentieth-century styles may eventually be meaningfully related to earlier, later, and concurrent ones, an evolution may be discovered or constructed. The process of discovering these relationships and evolutionary changes is valuable in that it leads to meaning and understanding.” (Cox 1986: 170)

承しているとも言えるだろう。

続いて、本論文第3章で考察したジョゼフ・カーマン Joseph Kerman の『音楽を熟考する——音楽学への挑戦 *Contemplating Music: Challenges to Musicology*』(1985)にも、揺動的停滞に関する記述が見つかる。カーマンは揺動的停滞に対する自身の評価を明示していないが、トライトラーの見解を以下のように要約している。

彼 [トライトラー] にとって黙認することができないのは、伝統的な音楽と今日の伝統主義に関するマイヤーの説明が進化や目的論といった考えに依拠し続けており、今日の「揺動的停滞」に対してはそれらの考えが放棄されていることである。あの頃と今を小ざれいに区別するこの見解を受け入れるならば、決定論的な前提なしに過去に取り組まなければならない、というトライトラーの主張は脅かされてしまう。²⁹⁵

カーマンは、トライトラーの論考の具体的な部分を示していないが、おそらく、過去にも複数の音楽様式が並存していたと指摘される箇所 (Treitler 1969: 22, 1989: 116, 117) を踏まえて、以上の見解を導いている²⁹⁶。また、カーマンによれば、マイヤーが『音楽と芸術とアイディア』を著した60年代末には「超越主義」と「形式主義」が勢力を強めていたのに対して、80年代には「伝統主義」が力を増したとされる (106, 112)。マイヤーによるイデオロギーの分類を前提としたこの記述からは、カーマンがある程度はその分類の有効性を認めていたことが伺える。

4. 2. 3. 80年代末から90年代の諸論考

遅くとも80年代末になると、マイヤーの揺動的停滞を〈ポストモダン〉〈ポストモダニズム〉と関連付ける論考が現れる。トライトラーが、1989年の『音楽と歴史的想像力

²⁹⁵ “What he cannot condone is Meyer’s continued reliance on ideas of evolution and teleology in his account of traditional music and modern traditionalism, and then his abandonment of these ideas in his account of today’s ‘fluctuating stasis’. This neatly divided picture of a then and a now could, if accepted, undermine Treitler’s contention that the past, too, must be approached without deterministic presuppositions.” (Kerman 1985: 132)

²⁹⁶ カーマンは、この引用箇所が続いて、歴史記述に関するトライトラーの見解に論及している (Kerman 1985:132-135)。

『*Music and Historical Imagination*』において、1969年の論文の「現代 modern」という語を〈ポストモダン postmodern〉に変更していることは既に指摘したとおりである。

また、同じく1989年には、マイヤーの揺動的停滞が80年代の状況を的確に捉えているとする論考も見つかる。以下は、80年代のミニマリズムを概観した論考の一節である。

一般的な方法や様式の一貫性、歴史の連続性などというものは、音楽の今日的な動向に対する理解において、もはや、信頼に足る参照点ではない。また、それらは、様式の存続可能性に対する評価基準としても、これといって助けにならない。マイヤーの(1967年の!)仮説は、今日的な状況に特に適したもののよう思える。²⁹⁷

類似する見解は、20世紀の音楽史に関するロバート・モーガン Robert P. Morgan の1991年の著書にも確認できる。彼は、マイヤーが揺動的停滞の性質について描出している箇所——本論文の序論でも引用した——を引用し、次のように記している。

約25年前、音楽理論家で文化史家のレナード・マイヤーは、予言的に次のように記していた。「これから訪れる新時代(その時代が未だに到達していないのなら)は、おそらく、様式が停止する期間であり、基礎となるひとつの様式の直線的累積的發展ではなく、揺動的で動的な定常状態における全く異なる複数の様式の並存によって特徴付けられる期間である。」[Meyer 1967: 98] 以来、マイヤーの見解に反することはほとんど起きていない。[中略] 少なくとも、現代的な意識に重大な変化が起こるまでは、音楽における複数性や非中心性は保持されるだろう。音楽が変化するためには、世界が変化しなければならない。²⁹⁸

²⁹⁷ "... [I]deas of common practice, consistency of style, and historical continuity no longer serve as trustworthy references for the understanding of current musical trends. Nor are they especially helpful as criteria for the assessment of stylistic viability. Meyer's hypothesis (of 1967!) seems particularly suitable today, [...]" (Heisinger 1989: 433)

²⁹⁸ "Some twenty-five years ago the music theorist and cultural historian Leonard B. Meyer wrote prophetically that "the coming epoch (if, indeed, we are not already in it) will be a period of stylistic stasis, a period characterized not by a linear, cumulative development of a single fundamental style, but by the coexistence of a multiplicity of quite different styles in a fluctuating and dynamic steady-state." Little has happened since to contradict Meyer's view. [...] At least until there is a profound shift in contemporary consciousness, it seems likely that music will retain its present pluralistic and uncentered quality. For music to change, the world will have to change." (Morgan 1991: 489)

さらに、モーガンは、翌年の論考でも「その後の展開は、マイヤーの予測を裏付けるのみであった」²⁹⁹としている。

本論文の序論および第2章でも言及した1993年のルネ・コックス・ロレイン Renée Cox Lorraine (ルネ・コックスと同一人物)の論文では、揺動的停滞というモデルが、当時の学問的状况をも表すものとしてみなされていた。ここで注目したいのは、ロレインが、そのモデルを「典型的な〈ポストモダン〉のあり方」(Cox 1993: 242)とする点である。彼女の学位論文では言及されることのなかった〈ポストモダン〉は、約10年の時を経て、ロレインにとっても、揺動的停滞と関連付けられて然るべきものになっていたのである。同年にはキース・ポッター Keith Potter もまた、揺動的停滞と〈ポストモダン〉についての短いコメントを残している。序論でも引用したが、改めて掲載しておこう。

L. B. マイヤーの『音楽と芸術とアイデア——20世紀文化のパターンとその予測』(Chicago, 1967)は、その初期に書かれたものではあるが、〈ポストモダン〉として現在では評価されるような広く文化的な問題への入門としてすぐれている。³⁰⁰

後に詳述するが、1994年には、マイヤー自身も揺動的停滞を〈ポストモダン〉と関連付けるようになる。

1995年には、ハンス・ベルテンス Hans Bertens が『ポストモダンの概念——その歴史 *The Idea of the Postmodern: A History*』においてマイヤーに論及している。彼によれば、1963年から1967年の間に、後々〈ポストモダニズム〉と呼ばれるものに関する議論がなされ始める。そして、1963年のマイヤーの論文「ルネサンスの終焉？」は、その筆頭に挙げられている (Bertens 1995: 23-25) ³⁰¹。

²⁹⁹ “Subsequent developments have only confirmed Meyer’s view.” (Morgan 1992: 59)

³⁰⁰ Potter (1993: 387) 沼野による訳 (1997: 213) を参照し、それに従った。

³⁰¹ 本文中では言及しなかったが、90年代には他にも、*Music Analysis* に掲載されたアラン・ストリート Alan Street の2本の論考が揺動的停滞に言及している (Street 1994, 1998)。これらは、ローズ・サボトニックによる批評研究、あるいは、批評における価値判断について論じる中で、揺動的停滞に短く言及するものである。さらに、既に触れたがベニテズは、揺動的停滞それ自体には言及していないが、現代音楽における諸派の分類を試みるにあたって、伝統主義、分析的形式主義、超越的個別主義というマイヤーの3つ組を、伝統主義、前衛音楽、実験音楽に改める見解を示している (1997)。

これらの事例からまずわかることは、マイヤーが予言していた揺動的停滞と呼ばれる状況が、90年代に入っても存続していると考えられていたことである。また、60年代後半のトライトラーや80年代前半のコックスが論じた「距離を置いた見方」や「単線的構成」は、未だ優勢にはなっていなかった。さらに言えば、それらに反して、90年代には「複線的構成」のような複数性を強調する見解がより有力になっていたのではないかと推測される。というのも、本項で確認したように、この頃には広く、マイヤーの揺動的停滞またそれと関連する脱発展史観・脱進歩史観が、思想界などで盛んに議論されるようになった〈ポストモダン〉と結び付けられるようになったからである。これによって、マイヤーの予言は強力な後ろ盾を得たと推測される。これは、第1章で論じた、認知心理学の興隆という外的要因からも影響を受けた、マイヤーのリズム論の受容過程を彷彿とさせるものである。マイヤーの揺動的停滞という考え方は、それが公にされた当時から支持されていたわけではなく、約20年の時を経て、〈ポストモダニズム〉という外的要素が登場したことによって、広く認められる素地を得たのである。

ただし、90年代にも、マイヤーの言う揺動的停滞に対して、否定的な見解を示した研究者はいる。JAACに掲載された、『音楽と芸術とアイディア』新版についての書評で、マーク・デュベリス Mark DeBellis は、新しい世界観を提示しようとするマイヤーの著述が説得力に欠けるとしている (DeBellis 1997)。ここでは彼の主張を簡単に紹介しておく。

そして、とどのつまり、マイヤーの描く新たな世界観——決定論に対する信頼を (180)、客観的な因果関係 (142) あるいは進歩を欠く世界——が社会に真に定着してきた、あるいは芸術様式の複数性とも大いに関係しているというのは、私にはどうも納得がいかない。[中略] マイヤーが的確に予測しているように、多文化主義は、様式の複数性と大きく関わりをもってきた。しかし、そのことは、ここに記述されているより大きなイデオロギーからは切り離し得るものである。³⁰²

³⁰² “And in the final analysis I am unconvinced that the new world view Meyer describes, with its lack of belief in determinism (p. 180), objective causation (p. 142), or progress, has genuinely taken hold in society or has much to do with a plurality of styles in the arts. [...] Multiculturalism, as Meyer accurately predicted, *has* had a lot to do with stylistic plurality—but that is detachable from the larger ideology described here.” (DeBellis 1997: 337)

デュベリスはここで、マイヤーが描出した音楽様式の多様性については認めているが、その多様性と非決定論的、非因果的、非進歩的な世界観の間には特段の関係性は無いのではないかと指摘しているのである。

4. 2. 4. ルネ・ロレインの『音楽と傾向と抑制』（2001）

前節で確認したように、遅くとも 80 年代末には、揺動的停滞は〈ポストモダニズム〉と関連付けられるようになっていたが、その関係についての詳細な分析はなされていなかった。それを試みたのが、2001 年のルネ・コックス・ロレインの単著『音楽と傾向と抑制——レナード・マイヤーの理論についての諸見解 *Music, Tendencies, and Inhibitions: Reflections on a Theory of Leonard Meyer*』である。この著書も彼女の学位論文と同じく、マイヤーの音楽論を主題とするものであり、その最終章「文化レベルでの抑制——揺動的停滞 *Inhibition on a Cultural Level: A Fluctuating Stasis*」（186-219）で、彼女は改めて、揺動的停滞について論じている。彼女は、ここでもブルーレーズなどの作曲家の言葉を引きつつ、マイヤーが提示した 3 つのイデオロギーについて解説し（186-194）、揺動的停滞に対して否定的な見解を示した研究者としてプランティンガとトライトラーに言及している（194-198）。

学位論文と異なるのは、そこから先の議論である。彼女は、哲学者などによる〈ポストモダン〉についての議論を概観し、超越的個別主義および揺動的停滞が〈ポストモダニズム〉と親和性の高いものであると指摘する。ロレインは、〈ポストモダニズム〉に関する議論の先触れとして、次のように述べる。

マス・コミュニケーションによって増大していくであろう世界音楽の広がり
を考慮に入れると、将来的な「簡素化された輪郭」への移行は、それを練り上げ
構築するのに、かなりの時間を要するだろう。そのため、1960 年代末の音楽シ
ーンを性格付けたマイヤーのやり方は、その当時に不適當でなかっただけでな
く、30 年以上経って、さらに的確なものになったように思える。事実、マイヤ
ーの揺動的停滞は、近年頻繁に〈ポストモダン〉として性格付けられる現代文

化と著しく類似している。³⁰³

ロレインは、〈ポストモダニズム〉を定義すること自体が憚られると指摘した上で、それにいかなる性質が付与され、議論されてきたのかを概観する。彼女によれば、〈ポストモダニズム〉は、規則の欠如やランダム性、断片化、曖昧性、矛盾する意味、カオス、刹那性や偶然性、アイロニーやパロディ、自己意識や内省などの概念と関連付けて論じられてきた（198）。彼女は続ける。

〈ポストモダン〉という世界は、その不均質性、グロテスクさ、体系的反転において、カーニヴァル性を備えたものとして記述されてきた。一部の〈ポストモダニスト〉は、実質的に、すべての事柄とその他すべてのものとの関係性に関心があるが、それ以外の論者は関係性ではなく、分離された個に焦点を当てる。つまり、階層的全体性は、部分や局在的なものの犠牲になるのである。〈ポストモダン〉の時代は、歴史や歴史的解釈とは共謀せず、過去と現在のさまざまな文化的要素をパステージュあるいは分化していない空間におけるカラーージュ、同時的な存在へと融かし、ときにポスト歴史的なものとしてみなされている。³⁰⁴

ロレインは、他にもさまざまな領域における〈ポストモダニズム〉の考え方に言及している。彼女によれば、自然科学の領域では、真実なるものを確定しようとする実証主義がもはや支持され得ず、美学の領域では、カノンの卓越性や芸術の自律性が疑問視されるようになった（198, 199）。他にも、いわゆる「大きな物語」の終焉や、主体のスキゾフォニック

³⁰³ “Given the immensity of a world music that could be developing due to mass communication, the transition to a future “streamlined configuration” may take a particularly long time to evolve or construct. Thus the way Meyer characterized the music scene in the late 1960s was not inappropriate at the time and seems even more appropriate over thirty years later. In fact, Meyer’s theory of a fluctuating stasis is notably similar to recent and frequent characterizations of contemporary culture as postmodern.” (Lorraine 2001: 197)

³⁰⁴ “A postmodern world has been described as carnivalesque in its heterogeneities, grotesqueries, and systemic inversions. Although some postmodernists are concerned with the relationships of virtually everything to everything else, others focus not on relationships but on isolated particulars; hierarchical totalities are sacrificed to parts or localities. In conspiracy against the historical or historical interpretation, the postmodern age is sometimes regarded as posthistorical, dissolving various elements from past and present world cultures in to a pastiche or collage of undifferentiated spaces, a simultaneous presence.” (Lorraine 2001: 198)

クな性質もまた〈ポストモダニズム〉の思想の一端を成すものとして論及されている
(199, 200)。

〈ポストモダニズム〉の以上のような諸側面を踏まえた上で、ロレインは、マイヤーの
超越的個別主義と〈ポストモダニズム〉の間に共通性を見出す。

〈ポストモダニズム〉の多くは、マイヤーが「超越的個別主義」と呼ぶもの、
 Cage、[モートン・]フェルドマン、テリー・ライリーを思い起こさせ、アレ
アトリーを用いる他の人々もときに〈ポストモダン〉の作曲家として引用され
る。偶然性やランダム性、規則・到達地点・目的の欠如、断片化、曖昧性、ア
ナーキーあるいはカオス、個や刹那性の重視、階層性・深さ・統一性の欠如、
意味・関係性・解釈の無意味さは、アレアトリズムや〈ポストモダニズム〉
の双方に共通するものである。(マイヤーはまた、深さがなくことや、階層性の
欠如をトータル・セリエリズムとも結びつける。) [中略] 瞬間における感覚的
経験に焦点を当てるため、アレアトリズムはポスト歴史的で、現在が続くこ
とを示唆している。³⁰⁵

ロレインによれば、60年代にマイヤーが「超越的個別主義」と呼んだものは、21世紀の
初年において、〈ポストモダニズム〉を連想させるものであった。また、彼女は別の箇所
で、『音楽と芸術とアイディア』以降のアレアトリズム、偶然性を用いた音楽の諸傾
向・諸観念が、「超越的個別主義」に関するマイヤーの記述の有効性を裏付けるものだと
している(202)。そのため、この引用箇所に列挙されているアレアトリズムと〈ポスト
モダニズム〉の共通点は、同時に、「超越的個別主義」と〈ポストモダニズム〉の共通点
であるとも言える。

また、この引用箇所のうちの括弧書きでは、トータル・セリエリズムと〈ポストモダニ

³⁰⁵ “Much of postmodernism recalls what Meyer calls transcendental particularism, and Cage, Feldman, Terry Riley, and other aleatoricists are sometimes cited as postmodern composers. The chance or randomness, the lack of rules, goals, and purpose, the fragmentation, ambiguity, anarchy or chaos, the focus on the particular and the ephemeral, the lack of hierarchy, depth, and unity, and the irrelevance of meaning, relationships, or interpretation are common to both aleatoricism and postmodernism. (Meyer also associates depthlessness and lack of hierarchy with total serialism.) [...] With its focus on the sensual experience of the moment, aleatoricism is posthistorical and suggestive of a perpetual present.” (Lorraine 2001: 200, 201)

ズム)の共通点が示唆されている。他にも、「分析的形式主義」に関するマイヤーの記述のうち、〈ポストモダニズム)と矛盾しない点として、解釈行為よりも音楽構造上の技巧性や分析が強調されていること、また、実社会と音楽との関係性に対して明確には関心が示されていないことが挙げられる(203)。しかしながら、ロレインは、基本的には、「分析的形式主義」を〈ポストモダニズム)よりも〈モダニズム)と親和性の高いものと考えていたようである。

分析的形式主義に関するマイヤーの説明は、多くの点において、〈ポストモダニズム)よりも〈モダニズム)に近いものである。マイヤーは、形式主義が現実を提示するものではなく、現実を構成するものだと述べていた。また、〈モダニスト)も新たな社会秩序の構築に努めている。〈モダニズム)と形式主義はどちらも、概して、形式や目的、企図、また、目的論や制御、複雑性、厳格な芸術的技巧に関わるものである。〈モダニスト)と(「機能的」)形式主義はともに、階層性に関心がある。³⁰⁶

では、本章で焦点を当てている揺動的停滞に対して、ロレインはどのように論じているのか。彼女は、「〈ポストモダン)の諸傾向は、超越的個別主義のみでなく、マイヤーの揺動的停滞という考え方にも同様に見出すことができる」³⁰⁷と述べ、揺動的停滞もまた〈ポストモダニズム)に与するものだとみなす。

ただし、同著の論述では、両者の類似点を挙げる前に、相違点が指摘されている。彼女が挙げる相違点は、以下の2点である。彼女によれば、マイヤーの揺動的停滞に関する説明には、〈ポストモダン)に関する議論一般とは異なり、①ポピュラー文化の役割への言及がなく、社会的階層の区分が依然として保持されており、②主体あるいは個の融解との関連性も指摘されていない。

³⁰⁶ “In many ways, Meyer’s description of analytic formalism is closer to modernism than to postmodernism. Meyer states that the formalism does not present reality but constructs a reality; the modernist sought to construct new social orders. Both modernism and formalism are generally concerned with form, purpose, and design, with teleology, narrative, control, complexity, and a rigorous artistic technique. Both modernists and (“functionalistic”) formalists are concerned with hierarchies.” (Lorraine 2001: 203)

³⁰⁷ “Postmodern tendencies are to be found not only in transcendental particularism but in Meyer’s concept of fluctuating stasis as well.” (Lorraine 2001: 202)

続いて、ロレインは、マイヤーの揺動的停滞と〈ポストモダニズム〉の共通点を列挙している。ロレインの議論の主眼は、両者の相違点ではなく、これら共通点にあると考えていいだろう。

しかしながら、〈ポストモダニズム〉のように、マイヤーの言う停滞は、非線的、非目的論的、非進歩的、カオス的である。そして、それは複数性を備えたものである。相容れることのない諸般のイデオロギーがそこから断片化し、それらの間に重要なつながりが示されることもほとんどない。共通する言語や様式実践も存在していない。停滞におけるさまざまなイデオロギーは、大きな物語ではなく、「局所的な物語」と肩を並べるのである。比較的頻繁に他にとって代わられるため、諸楽派の寿命も短い。伝統的な因果関係に対する確信の喪失は、期待や予期、喜びの喪失へと至る。楽曲において過去と現在の要素が（パラフレーズや借用、模擬、モデリングのように）組み合わせられることで、同時に「複数のものが」存在している感覚（あるいは「停滞」の感覚）がもたらされる。³⁰⁸

この引用にあるように、揺動的停滞の非線的・非目的論的・非進歩的・カオス的な性格や、イデオロギーの複数性、またそれに伴う音楽様式・音楽語法の複数性が〈ポストモダン〉に関する議論と共通するとされている。また、ロレインは、〈ポストモダン〉を特徴付ける大きな物語の終焉も、揺動的停滞のうちに読み取っている。揺動的停滞と〈ポストモダニズム〉の間に親和性を見出すロレインの以上の議論は、それらの共通点を的確に指摘するものであり、少なからぬ説得力があると言えるだろう³⁰⁹。

³⁰⁸ “Yet like postmodernism, Meyer’s stasis is nonlinear, nonteleological, nonprogressive, and chaotic; pluralistic, competing ideologies are fragmented from and often display no meaningful connections to one another. There is no common language or stylistic practice; the various ideologies within the stasis could be compared not to metanarratives but to “local *récits*.” Schools may be ephemeral, with one school replacing another with relative frequency. The loss of belief in traditional causation could result in a loss of expectation, anticipation, or gratification. The combination of past and present elements in composition (such as paraphrase, borrowing, simulation, and modeling) could contribute to a sense of a simultaneous presence (or “stasis”).” (Lorraine 2001: 202)

³⁰⁹ 以上に示した揺動的停滞にまつわる彼女の議論は、その後、本論文の論題とは異なる方向へ進んでいく。この注では、簡単にそれを要約しておく。ロレインの議論の後半にあたる「諸見解 Reflections」(204-214)で論じられているのは、〈ポストモダニズム〉あるいは揺動的停滞の是非、極端に言えば、それらが「良いもの」なのか「悪いもの」なのかということである。彼女の暫定的結論は、以下の一節に現れている。

21 世紀に入ると、ロレイン以外の研究者も揺動的停滯に言及している (Lochhead 2001, Berry 2002, Wierzbicki 2007, Gann 2008)。また、ケネス・グローグ Kenneth Gloag の『音楽におけるポストモダニズム *Postmodernism in Music*』(2012) では、参考文献として『音楽と芸術とアイディア』が挙げられている (191)。他にも、『音楽と芸術とアイディア』を〈ポストモダニズム〉と関連付ける論考は存在している (McClary 2009: 116, 123)。つまり、揺動的停滯は、21 世紀においても研究者にとって参照する意義のある見解であり、『音楽と芸術とアイディア』も、音楽における〈ポストモダニズム〉について考察する上で参考になる文献だとみなされていたのである。

本節はここまで、マイヤーが提示した揺動的停滯という考え方について、他の研究者らがいかに論じてきたのかを年代順に辿ってきた。60 年代末には、歴史を記述する際、観察対象となる現象との時間的な隔たりによってその見え方・書かれ方も異なる、という見解をトライトラーが示していた。70 年代にも、揺動的停滯は学術論文において折に触れて言及され、また、作曲家たちの間でも論争の的になっていたとされる。80 年代前半には、ロレインがその学位論文において、揺動的停滯が「単線的構成」へと回収されていく兆 (と考えられるもの) を提示していた。これは、トライトラーが言う「距離を置いた観察」を志向するものだとも言えるだろう。しかしながら、「距離を置いた観察」によって得られるとされた「単線的構成」は、80 年代末以降、〈ポストモダン〉に関する議論が盛んになったことによって、疑問に晒されるようになる。そして、90 年代においても、揺動的停滯が持続するというマイヤーの予言は有効性を失うことはなかった。さらに 21 世紀に入ると、ロレインが、揺動的停滯と〈ポストモダニズム〉との関係を詳細に分析してみせた。このような過程の後半は、「〈ポストモダン〉の音楽文化を論じる研究者」としての像がマイヤーという人物に結ばれてきた過程であるとも言える。

ここで、ロレインが、揺動的停滯のいかなる性質に〈ポストモダニズム〉との相違点および共通点を見出していたのかを改めて確認しておこう。これらの相違点と共通点は、本

ある人の夢は、他の人にとっては悪夢かもしれない。そのため、多元主義の享受には、ある程度の注意あるいは制限が伴うのである。

Because one individual's dream can be another's nightmare, any joyful affirmation of pluralism is best experienced with some degree of caution or restraint. (208)

ただし、揺動的停滯における平等主義を通して、世界中の音楽様式と触れ合う機会が増え、それによって音楽体験などについての新しい考え方が作り出される、という肯定的な見解もまた彼女は示している (209)。

章第4節で、〈ポストモダニズム〉に抗した研究者としてマイヤーを考察する際にも重要となる。ロレインが相違点として指摘していたのは、マイヤーの議論において、社会的階層の区分が依然として保持されていること、揺動的停滞と主体の融解との関連性が指摘されていないことの2点であった。一方で、共通点として列挙されていたのは、非線的・非目的論的・非進歩的・カオス的な性格や、イデオロギーの複数性であった。これらの性質は、トライトラーが1989年の版において〈ポストモダニズム〉に付与していたと考えられる「非進歩、非歴史、非過去、非現在、非因果、非合理、非意図」とも通じる部分が多い。マイヤーは、彼の音楽論でこれらの性質を論じたが故に「〈ポストモダン〉の音楽文化を論じる研究者」としてみなされるに至ったのである。

4. 3. 〈ポストモダニズム〉に対するマイヤー自身の論及・言及

4. 3. 1. 『音楽と芸術とアイディア』新版のあとがき（1994）

遅くとも80年代末以降、揺動的停滞が〈ポストモダニズム〉と関連付けられてきたことは前節で確認した通りであるが、では、マイヤー自身は〈ポストモダニズム〉について何を書いてきたのか。〈ポストモダニズム〉あるいは〈ポストモダン〉へのマイヤーの論及・言及が見つかるのは、1994年の『音楽と芸術とアイディア』新版のあとがき「未来形——音楽とイデオロギーと文化 Future Tense: Music, Ideology, and Culture」(317-349)および1998年の論文「普遍的なものの領域 A Universe of Universals」である。本節では、これらの論考から、マイヤーが〈ポストモダニズム〉にどのような性質・性格を見ていたのかを明らかにする。

マイヤーは1994年のあとがきで種々の問題に触れているが、〈ポストモダニズム〉が具体的に論及されるのはその第3節(328-334)である。この節からは、マイヤーが〈ポストモダニズム〉の代表的性質として考えるものが大まかに2つ浮かび上がる。すなわち、進歩史観の終焉と因果律に対する不信である。そして、これらの2つは、芸術様式の複数性や解釈の「開かれ」といった諸性質とも関連付けられている。

マイヤーは、核戦争の脅威や環境破壊、また、決定論や不変の真理に対する疑義が、他者を理解する能力や合理性をも疑わしいものに変えたとしている(330)。そして、経済学者ロバート・ハイルブローナー Robert Heilbroner の言を引きつつ、その疑念の帰結について次のように記す。

結果として、西洋のイデオロギーに重大な変化がもたらされた。歴史の進行には進歩が本来的に備わっているとする見方は、もはや、信用できるものには思われなくなったのである。ロバート・ハイルブローナーには特筆すべき先見の明があり、(30年以上前に) 次のように記していた。今日的な思想が欠くのは「『個人の』楽観主義ではない。『歴史の』楽観主義である。つまり、より良い人物へと変わることの切迫性・内在性に対する確信ではなく、歴史の静かなる働きに委ねられているであろう何かの顕現に対する確信を欠いているのである」[Heilbroner 1961: 47, 48]。歴史の楽観主義の終焉は、〈ポストモダニズム〉の始まりを示している。³¹⁰

つまり、マイヤーは、成長や進歩が当然視されるような楽観的な歴史観の終わりが、〈ポストモダニズム〉の始まりだと考えているのである。また、因果関係に基づく説明も疑問視されるようになったと言う。

未来はその光彩を失っただけではない。確かさも失ったのである。決定論や必然性のゆるぎない予見は、変化に対する「もしこうであったならば、こうなる」というかたちでの説明、つまり、諸事象が線的連続によって結び付けられるという因果的な説明に依拠している。[中略] 早くから説明の主たる様態であったそのような記述は、今世紀においては疑問視されるようになった。因果関係に基づく確定性は、統計的な蓋然性にその座を明け渡したのである。³¹¹

マイヤーは、さらに、直線的な因果関係に対する信頼・信仰が弱まることによって、通時

³¹⁰ “The result has been a consequential change in Western ideology: the idea that progress is inherent in the processes of history no longer seems credible. Robert Heilbroner was remarkably prescient when he wrote (more than thirty years ago) that what contemporary thought lacks “is not *personal* optimism. It is *historic* optimism—that is, a belief in the imminence and immanence of change for the better in man’s estate, the advent of which can be left to the quiet work of history.” The end of historic optimism marks the beginning of postmodernism.” (Meyer 1994: 331)

³¹¹ “The future has not only lost its luster; it has lost its certainty. The secure envisaging of determinism and necessity depend on an “if, then” account of change; that is, a causal explanation in which events are connected through linear succession. [...] Such accounts, which have been the chief mode of explanation from earliest times, have been called into question in our century. Causal certainty had given way to statistical probability.” (Meyer 1994: 331)

的な分析ではなく、構造主義のような共時的分析が広まったとしている。

加えて、〈ポストモダニズム〉では、「解釈」に対する関心も高まるという。マイヤーによれば、地理学・人類学において未開拓領域が次第に狭められていることと関連して、歴史学でもまた類似する事態が生じている。つまり、過去の事象に関する「事実」もすでにある程度開拓されてしまっているのである。そのため、新たな事実の開拓ではなく、すでに知られている事実をいかに解釈するのが重要になるとされる（332, 333）。

4. 3. 2. 論文「普遍的なものの領域」（1998）

マイヤーが〈ポストモダニズム〉について言及しているのは、『音楽と芸術とアイデア』新版のあとがきだけではない。1998年の *Journal of Musicology* に掲載された論文「普遍的なものの領域」³¹²にも、ごく短く〈ポストモダニズム〉への言及がある（筆者の知る限り他の論考には〈ポストモダニズム〉という語は用いられていない）。次節に備えて、この論文の内容についても、詳しく確認したい。

この論文の冒頭でマイヤーは、以下のように、その議論の前提を示している。

普遍性に関するこの試論の背景にあるのは、逆説的ではあるが、広く認められ浸透している文化的背景の可変性へのこだわりである。私の前提はシンプルである。文化の形成にかかる不変性について何らかの感覚を有していない限り、文化の可変性を十分に理解し、説明することはできないというものである。³¹³

マイヤーがここで言う「文化的背景の可変性」とは、簡単に言えば、人間の活動を支えるさまざまな前提が文化ごとに異なっており、変化し得るということであろう。そして、彼が主張するのは、文化ごとに異なるものを十分に理解するためには、文化によって変化することのない普遍的なものについても理解していなければならないということである。

³¹² この論文は、ニューヨーク大学で行われた第15回マーティン・バーンスタイン・レクチャー Martin Bernstein Lecture での講演をもとにしている。

³¹³ “The context for this essay about universal is, paradoxically, the prevalent and pervasive preoccupation with the variability of cultural contexts. My premise is simple: one cannot comprehend and explain the variability of human cultures unless one has some sense of the constancies involved in their shaping.” (Meyer 2000: 281)

マイヤーはまた、次のように述べ、普遍的なものと可変的なものを区別する必要性があるという。

実際の文化的・歴史的背景の中で、なぜ人間がそのようにものを考え、反応し、選択するのかを説明するためには、人間の行動の学習された可変的な面を、生まれつきの普遍的な面から区別することが必須である。³¹⁴

もちろん、この論文におけるマイヤーの関心は普遍的なもの、あるいは不変的なものにある³¹⁵、この論文では以下、その普遍性を構成するさまざまなトピック——認知的な制約や文化的制限に即した選択、その帰結を予測する能力など——が解説されている。

そして、マイヤーは以下のように主張する。

普遍的ものは、ほとんど変わらないかたちで、歴史的・文化的背景によって性格付けられ機能するため、歴史上における変化の性質について、また、文化的拘束と普遍的拘束の相互作用が作曲家の選択——その選択が音楽史をかたちづくる——にいかに関与を及ぼすのかについて、何らかの指摘をすることが重要である。³¹⁶

こうした、音楽史を記述する上でも普遍的拘束を重視する必要があるというマイヤーの見解は、この論文での最たる主張のひとつと言えるだろう³¹⁷。

³¹⁴ “To explain why human beings in some actual cultural-historical context think, respond, and choose as they do, it is necessary to distinguish those facets of human behavior that are learned and variable from those that are innate and universal.” (Meyer 2000: 283, 284)

³¹⁵ 普遍性を重要視するマイヤーの姿勢は、既に1960年の論文に見られる。そこでは、民族音楽の研究者に対して、普遍性も重視するよう説かれる (Meyer 1960a)。

³¹⁶ “Because the functioning of universals is almost invariably qualified by historical-cultural context, it seems important to say something about the nature of historical change and about the ways in which the interaction of cultural and universal constraints have influenced the choices made by composers—the choices that constitute music history.” (Meyer 2000: 301)

³¹⁷ 加えて、同論文の別の箇所では、音楽史記述において物事の起源ではなく、その反復、変化、消失に焦点を当てる必要性が訴えられている。

初源に対してこだわることは多くの点で問題を含んでいる。我々は過去に起こった全てのことを知っているとは言えないため、どのような事例であってもそれが最初のものとは確信できない。それよりも重要なこととして [中略]、概念的な枠組み—— [取り組む] 問題と方法論——の転換を主張したい。音楽史を構築する上できわ

マイヤーは議論を続ける。彼によれば、作曲家の意図なるものは複雑で謎に満ちているため、研究者らは、作曲上の選択とそれとの関係性について説明しようと、何かしらのわかりやすい枠組みを要請してきた。そこで持ち出されたのが、「内的に生成された線的变化 internally generated linear change」とマイヤーが呼ぶものを伴ったモデルである。そのような変化の事例として彼が挙げるのは、生物の発達（誕生、青年期、成熟、死）や連続的段階（旧式、規範、マンネリズム）、弁証法的過程（定立、反定立、総合定立）である（301, 302）。

他方、マイヤーは、その線的变化に基づくモデルに対して否定的な見解を示す。

内的な線的变化に関わる諸モデルは、人間にとって普遍的な必要事である予測と選択に確実な基礎を提供しているように思えるため、（〈ポストモダニズム〉の普及に関わらず）依然として存続している。しかし、私から見れば、線的モデルはひどく有害である。それは、以下の2つの理由による。第1に、変化の根拠がそのモデルによって断定されるため、「何が」起こったのかという記述が、「何故」それが起こったのかを説明しているように思われてしまうからである。第2に、最近の分析方法の多く（物語論を含む）でも明らかなように、線的性質が「辿られることのなかった道」を蔑ろにしてしまうからである。日常の経験とまさに同じように、「起こったかもしれないこと」に対する意識は、芸術作品の理解・鑑賞に不可欠なのである。³¹⁸

めて重要なことは、種々の関係性の起源ではなく、[何が] それらの反復、変化、消滅・消失の——普遍的また文化的な——根拠なのかである。

Preoccupation with beginnings is problematic for several reasons. Because we cannot be certain that we know everything that happened in the past, we can never be sure that any instance was an initial one. More important, [...] I am advocating a change in our conceptual framework—in our questions and methodologies. What is crucial for constructing a history of music is not the origin of kinds of relationships but the reasons—universal and cultural—for their replication, their change, and their demise and disappearance. (Meyer 2000: 302, 303)

³¹⁸ “Models involving internal linear change are still with us (despite the currency of postmodernism) because they seem to provide a secure basis for the universal human needs to envisage and choose. But linear models are, in my view, pernicious. This, for two reasons. First, because the reasons for change are posited by the model, an account of *what* happened comes to seem like an explanation of *why* it happened. Second, because, as is evident in most current analytic paradigms (including narrativity), linearity leads to the neglect of “the road[s] not taken.” Just as it is in everyday experience, an awareness of “what might have been” is indispensable for the understanding and appreciation of works of art.” (Meyer 2000: 302)

ここでマイヤーは、線的モデルがなぜ有害なのかを、2つの理由を挙げて説明している³¹⁹。この線的モデルに対する否定的な見解は、無論、20世紀の音楽文化を揺動的停滞として捉えようとする『音楽と芸術とアイディア』での議論とも呼応するものである³²⁰。

マイヤーと〈ポストモダニズム〉の関係について考察する本章で注目すべきは、「〈ポストモダニズム〉の普及にも関わらず」という括弧書きである。この括弧書きからわかることは、マイヤーにとって、線的モデルは〈ポストモダニズム〉とは相反するもの、さらに言えば、〈モダニズム〉に属するものだということである。そして、マイヤーはこの括弧書きで、その〈モダン〉に属するモデルからの脱却を目論見、その必要性を主張している。これは、『音楽と芸術とアイディア』、特に揺動的停滞という考え方を〈ポストモダニズム〉に与するものと評する研究者らの見解とも一致している。

4. 3. 3. マイヤーが論じた〈ポストモダニズム〉と他の研究者がマイヤーの音楽論に見た〈ポストモダニズム〉

本節では、マイヤーがいかに〈ポストモダニズム〉について論及・言及していたのかを明らかにした。1994年の『音楽と芸術とアイディア』新版のあとがきでは、進歩史観の終

³¹⁹ 2つ目の理由として挙げられている「迎られることのなかった道」の重要性は、他にも、例えば矢向（1997）が可能世界論の観点から議論している。

³²⁰ 論文「普遍的なものの領域」のうち、次に引用した箇所では、様式史が必ずしも線的なものではないと明確に述べられている。

線的モデルは理解しやすく、内的側面を重視する人々に訴えるものであるが、あらゆる自然的・文化的変化に分別無くそれを当てはめることは、ひどく見当違いである。それは、T. S. エリオットの言葉にあるように、「我々の始まりは、我々の終わりをけして知らない！」からだけではなく、階層 [システム] はその多くの部分において非連続的だからである。人々の生物としての発達は線的に変化するが、生物の進化や社会史、様式史の種々のレベルでの変化は、その多くにおいて有機的あるいは線的ではないのである。

While the appeal of the internalist, linear model is understandable, its indiscriminate application to any and all natural and cultural change is seriously misguided. This is so not only because, in T. S. Eliot's words, "our beginnings never know our ends!" but, just as importantly, because hierarchies are for the most part discontinuous. Although the biological development of individual men and women generally changes in a linear way, change on the various levels of biological evolution and social and style history is not, for the most part, organic or linear. (Meyer 2000: 302)

もちろん、この見解は、『音楽と芸術とアイディア』でマイヤーが主張した、階層的な歴史モデルとも通じている。

焉や因果律に対する不信、芸術様式の複数性、事実の発見ではなく解釈への傾倒が〈ポストモダニズム〉に与する性格として論及されていた。また、1998年の論文では、線的モデルが〈ポストモダニズム〉に反するものとしてみなされていた。これは、翻せば、非線的なモデルが〈ポストモダニズム〉に類するものであることを示唆している。そして、これらの性質は、どちらの論考においても、揺動的停滞が〈ポストモダン〉的な状況を描写・予見していたことを暗に示していた。

また、これらの性質は、ロレインが揺動的停滞の〈ポストモダン〉的性質として指摘していた非線的・非目的論的・非進歩的・カオス的な性格やイデオロギーの複数性、また、トライトラーの論考の1989年の版から推定された非進歩・非歴史・非過去・非現在・非因果・非合理・非意図などとも一致している。

マイヤーが自身のことを〈ポストモダニスト〉と位置付けていたのかどうかは、定かではない。しかしながら、他の研究者が「マイヤー」という人物に投影した「〈ポストモダン〉の音楽文化を論じる研究者」という像、また、その所以とされた〈ポストモダニズム〉の諸性質とマイヤー自身が〈ポストモダニズム〉に付与した諸性質は、一致するものであった。そのため、他の研究者がマイヤーに対して、「あなたの予見していた揺動的停滞は、今日では、〈ポストモダニズム〉とも呼ばれるでしょうね」と尋ねたならば、マイヤーも否定はしなかつただろうと推測される³²¹。つまり、マイヤー以外の研究者だけでなく、マイヤー自身にとっても、揺動的停滞は回顧的に見れば〈ポストモダニズム〉を予見したものであり、「〈ポストモダン〉の音楽文化を論じた研究者」という像も彼の自認するところであつただろうと言える。

4. 4. 〈ポストモダニズム〉に抗する研究者マイヤー

4. 4. 1. 普遍的なものの重視

本章では、ここまで、揺動的停滞に対する研究者らの評価を出発点に、マイヤーの歴史観が〈ポストモダニズム〉に与するものと分析され、受容されてきたことを明らかにした。また、マイヤー自身の論述でも、直線的あるいは進歩史観は前時代的なものと考えら

³²¹ ただし、「あなたは〈ポストモダニスト〉ですね」と問われていたならば、マイヤーの答えが是であつたかどうかは疑わしい。このことは、〈ポストモダニズム〉に抗するマイヤー像を構築する本章第4節の議論とも関わる。

れ、〈ポストモダニズム〉とも関わる文脈の中で、それに代わる歴史モデルが提示されていた。そして、「〈ポストモダン〉の音楽文化を論じた研究者」という人物像が、自他共に認められるものであったであろうこともまた指摘した。

しかしながら、一方でナオミ・カミングは、『ニューグローヴ世界音楽大事典 *New Grove Dictionary of Music*』第二版（2001）の「マイヤー」の項目において、前節で論及したマイヤーの論文「普遍的なものの領域」に関して、以上の議論とは大きく異なる観点から記述している。

彼 [マイヤー] は、理論的厳格さと歴史変化の実体、双方への関心を保持したまま、体系的な研究と歴史的研究を統合するという稀有な能力を示した。この関心の組み合わせから、彼は、理論研究において普遍的範疇を生み出すことは不可能であるという〈ポストモダン〉的懐疑を拒絶したのである（[Meyer] 1998）。³²²

ここでは、〈ポストモダニズム〉とは相反する研究者としてマイヤーが描かれている。カミングによれば、普遍的原理を探求・探索することは、〈ポストモダニズム〉においては疑問視されるものであった。ロレインもまた、〈ポストモダニズム〉においては、大きな物語などともに「普遍的価値観 *universal values*」も退けられるとしていた（Lorraine 2001: 200）。対して、マイヤーはその普遍的原理の役割を強調し、それを議論の俎上に載せようとする。マイヤーのその姿勢は、前節でも見た通りである。そして、その姿勢ゆえに、カミングはマイヤーを〈ポストモダニズム〉と相反する研究者、〈ポストモダニズム〉を拒絶する研究者とみなしている。

ただし、カミングのこの見解は、マイヤーを「〈ポストモダン〉の音楽文化を論じた研究者」とみなす、ロレインなどの論述と必ずしも矛盾するものではない。というのも、マイヤーの揺動的停滞が〈ポストモダニズム〉に与するものとみなされていた要因の一部は、その非線的・非目的論的・非進歩的な性格にあったからである。すなわち、マイヤー

³²² “He has shown a rare ability to integrate systematic and historical studies, retaining a concern both with theoretical rigour and with the reality of historical change. This combination of interests has led him to repudiate postmodern skepticism about the possibility of creating general categories in theoretical work (1998).” (Sparshott/Cumming 2001: 563) この部分は、フランシス・スパーショットが執筆した初版の「マイヤー」の項目にはない。

は、進歩史観の有効性に陰りが見え始めた後の音楽文化を描写しているという点では〈ポストモダニズム〉について論じているのだが、その一方で、普遍的なものを重要視しているという点では〈ポストモダニズム〉に反していたということになる。

加えて、普遍的なものの重視と関連して、マイヤーのことを〈モダニスト〉と呼ぶ資料も見つかる。ラインハルト・ストローム Reinhard Strohm の1999年の論文である。ストロームは、音楽を自律的なものとみなし重視する立場を〈モダン〉的、社会的・文化的実践に関心を示す立場を〈ポストモダン〉的なものとする大まかな構図を提示した上で、テオドル・アドルノ Theodor W. Adorno の音楽素材の傾向という概念³²³が、芸術の自律性を保持しようとする陣営の最後の砦であったと言う(19)。その上で、カール・ダールハウス Carl Dahlhaus の『音楽史の基礎概念 *Grundlagen der Musikgeschichte*』(原著1977/邦訳版2004)とマイヤーの『様式と音楽』を念頭に置いて、以下のように述べる。

アドルノ以降の1970年代における自律性に関する議論は、社会構造の一部として音楽を説明することを真に試みるものであった。カール・ダールハウスやレナード・マイヤーといった〈モダニスト〉の著述家らは、普遍的なもの、少なくとも「社会構造」や「イデオロギー」とのつながりに留意し、自律性とコンテキストとの相互作用に関心を向けたのである。歴史における「構造」の究明は、確かに、最も多くの困難を切り抜けた〈モダニズム〉の一側面であった。

324

ダールハウスとマイヤーはともに、テキストの自律性だけでなく、それと作用を及ぼし合

³²³ ストロームは、この概念を「音楽の自律性を裏書きし、社会背景による干渉からそれを守る概念 a concept endorsing music's autonomy and sheltering it from the interference of social context」だと説明している(19)。アドルノ自身は、音楽素材について以下のように述べている。

素材は、物理的に、もしくはせいぜい音響心理学的に、作曲家にとって自由に使える音響のすべてと規定されているが、ここでいう作曲上の素材とはこの規定とは異なるものであり、それは言葉がその音の響きの蓄積とは異なるのと同様である。素材は歴史の流れとともに狭くなったり広がったりするだけではない。素材の特殊な徴候はすべて、歴史的過程を残す痕跡である。(アドルノ 2007: 54)

³²⁴ “After Adorno, the endeavor of the autonomy discussion of the 1970s was a genuine attempt to account for music as part of social structures. Modernist writers such as Carl Dahlhaus and Leonard B. Meyer paid tribute to the interaction of autonomy and context, always on the lookout for universal or at least connecting ‘social structures’ and ‘ideologies’. The search for ‘structures’ in history was indeed the aspect of modernism which survive the most challenges.” (Strohm 1999: 19)

うコンテクストにも関心を示していると理解できるが、彼らが〈モダニスト〉と呼ばれる所以は、普遍的なもの——ここではダールハウスが論じた「社会構造」とマイヤーが論じた「イデオロギー」がそれに類するものと考えられている——に対する留意・重視にあると言える。

4. 4. 2. 研究領域の統合、複数のイデオロギーを包括する揺動的停滞

では、〈ポストモダニズム〉に反する研究者としての、ひいては〈モダニスト〉としてのマイヤー像を構成するのは、普遍的なものの重視だけなのだろうか。本節では最後に、以上の議論を踏まえ、さらに2つの観点——マイヤーによる歴史研究と理論研究の統合、および、複数のイデオロギーを包括する揺動的停滞——から、〈ポストモダニズム〉に抗する研究者としてのマイヤー像の描出を試みる。

前節で引用したカミングの事典項目を改めて読むと、マイヤーが普遍的なものを重視する背景には、体系的な研究と歴史的研究、ひいては理論研究と歴史研究の統合（あるいは、再統合）があったとされている。ここで思い出したいのは、マイヤーやロレインが〈ポストモダニズム〉の性質のひとつとして、イデオロギーや認識論上の複数性を挙げていたことである。その複数性が理論研究と歴史研究の分化にも当てはまるとするならば——1994年の論考でロレインが、音楽を対象とする学問領域の複数性を〈ポストモダン〉的な状況として描いていたことも思い出してほしい——それらを統合しようとするマイヤーの試みもまた、〈ポストモダニズム〉に抗する一要素として考えられるのではないだろうか。このような仮定に基づくならば、マイヤーが「〈ポストモダン〉的懐疑を拒絶した」とするカミングの指摘を敷衍することができる。

理論研究と歴史研究を統合・架橋しようとする試みは、マイヤーの音楽論また研究活動に広く認められる。序論でも触れたように、音楽理論学会の発足において、マイヤーは、歴史的視点と理論的視点の分離・決裂を危惧する見解を表明していた（Browne 1979, McClary 2009）。また、ケヴィン・コーシン Kevin Korsyn は、マイヤーの『様式と音楽』の書評（1993b）において、『様式と音楽』で、レナード・マイヤーは、理論と歴史を対置させるイデオロギーに抵抗する³²⁵と書き、彼がその二項対立を「脱構築

³²⁵ “In *Style and Music*, Leonard B. Meyer resists the ideology that place theory and history in opposition.” (Korsyn 1993b: 469)

deconstruction」したと評している。脱構築という語は確かに〈ポストモダニズム〉を強く想起させるが、コーシンはここで、理論と歴史という2つの領域の間に従属関係・階層関係を認めず、それらを同等に扱うという意味でその語を用いている³²⁶。そのため、コーシンの言う「脱構築」は、カミングが体系的な研究と歴史的研究を「統合する integrate」と言ったのと大きくは変わらないのではないだろうか。また、スーザン・マクラリー Susan McClary も『様式と音楽』に関して、「彼はここで、歴史と音楽理論の不可分性を捉えようと、最大限に努力している」³²⁷と評している。もしそうならば、普遍的なものの重要性を強調した1998年の論文のみならず、『様式と音楽』もまた、理論研究と歴史研究の分離については〈ポストモダニズム〉に抗するマイヤーの一面を象徴するものだと言える。

続いて、揺動的停滞に関するマイヤーの議論について改めて考察したい。そこにも、〈ポストモダニズム〉に抗するマイヤーの横顔を垣間見ることができる。手がかりになるのは、本章第2節で示したロレイン（2001）からの引用である。その一部を再掲する。

しかしながら、〈ポストモダニズム〉のように、マイヤーの言う停滞は、非線形的、非目的論的、非進歩的、カオス的である。そして、それは複数性を備えたものである。相容れることのない諸般のイデオロギーがそこから断片化し、それらの間に重要なつながりが示されることもほとんどない。³²⁸

確かにロレインの指摘するように、3つのイデオロギーの関係性についてマイヤーは十分には説明していない。しかしながら、それらの関係性が全く示されていないわけではない。端的に言えば、序論で転載した図1 (p. 17) がその関係性を示している。この図で

³²⁶ コーシンは、文学理論の研究で知られるジョナサン・カラー Jonathan Culler (1981) の言葉を引いて、以下のように述べている。

マイヤーは、理論と歴史の間の対立を脱構築する。これは、ジョナサン・カラーを引用すると、2つの間の階層性が「実際には、修辭的あるいは形而上的な押し付けである」[183] ことを論証する、という意味での脱構築である。

[...] Meyer deconstructs the opposition between theory and history, in the sense that deconstruction, to quote Jonathan Culler, demonstrates that a hierarchy between two terms “is in fact a rhetorical or metaphysical imposition.” (Korsyn 1993b: 469)

³²⁷ “It is here that he makes his strongest bid for the inseparability of history and music theory.” (McClary 2009: 124)

³²⁸ “Yet like postmodernism, Meyer’s stasis is nonlinear, nonteleological, nonprogressive, and chaotic; pluralistic, competing ideologies are fragmented from and often display no meaningful connections to one another.” (Lorraine 2001: 202)

は、3つのイデオロギー、3つの美学上の立場を俯瞰する視野が提供されている。マイヤーは以下のように述べる。

[目的と手段という] 二分法は、3つの部分からなるものとして分析され得る。これがなぜ重要なのかと言えば、美学上の強調点にどのような種別があり得るのか、その「論理的」可能性を、現行の様式上の複数性が汲み尽くしていることを示唆するからである。新しい方法は、内容を再現し、形式と過程を具現し、感覚を現示するものだと知れるだろう。しかし、新しい「種類の」強調点はありません。

内容を再現し、形式と過程を具現し、感覚を現示するものとはは、それぞれ伝統主義、分析的形式主義、超越的個別主義のことを指している。つまり、図1でマイヤーは、諸イデオロギーを連続体上に配置しているだけでなく、そこに諸派が余すところなく含まれているとし、その外部を認めていないのである。そのため、マイヤーのこの図式は一般性、ひいては普遍性を備えたものであり、カミングの指摘する〈ポストモダニズム〉に対する拒絶とも通じている。ロレインが「停滞におけるさまざまなイデオロギーは、大きな物語ではなく、『局所的な物語』と肩を並べる」(2001: 202)とも記していたことを踏まえるならば、マイヤーがこの図式で示した連続体自体を「大きな物語」に類するものとみなすことさえできるかもしれない。すなわち、マイヤーが提示した揺動的停滞のうちにも〈ポストモダニズム〉と相容れることのない側面があるということである。

4. 4. 3. 揺動的停滞に関する議論とマイヤーの二面性

揺動的停滞にも〈ポストモダニズム〉と相容れない側面があるという以上の見解は、マイヤーと〈ポストモダニズム〉の関係を論じる本章において重要な点である。この見方は、本章第2節で議論した、マイヤーと〈ポストモダニズム〉を関連付ける80年代末以降の論考とは大きく異なる視座を提供する。つまり、〈ポストモダン〉の音楽文化を予言

³²⁹ “The dichotomy [...] can also, then, be analyzed as tripartite. This is of some importance because it indicates that the present stylistic pluralism exhausts the *logical* possibilities of kinds of aesthetic emphasis. New ways may perhaps be found to represent content, to embody form and process, or to present sensation; but no new *kinds* of emphasis are possible.” (Meyer 1967: 214)

するものとして捉えられてきた揺動的停滯に関する議論が、〈ポストモダニズム〉とは相反する側面もまた併せ持っていたことになるからである。揺動的停滯は、非線的・非目的論的・非進歩的な音楽状況、様式あるいはイデオロギーの複数性を予期しているという点で〈ポストモダニズム〉と親和性の高いものであるが、それと同時に、複数のイデオロギ一間の関係性を問題にし、それらを連続体とみなす包括的・普遍的枠組みは〈ポストモダニズム〉に馴染むものではなかった。すなわち、揺動的停滯に関するマイヤーの議論は、〈ポストモダニズム〉に対して二面性を有しているのである。

揺動的停滯に関する議論の二面性は、ひいては、マイヤーの二面性をも示唆している。彼は、〈ポストモダン〉の音楽文化を論じた研究者であると同時に、〈ポストモダニズム〉に抗した研究者でもあったのである。このことを明確に指摘する先行研究は見当たらないが、マイヤーの音楽論の性格のひとつとして強調されてしかるべきものである。

4. 5. 小括

本章第2節では、レオ・トライトラーの論文「歴史としての現在」(1969)を起点に、他の研究者らによる揺動的停滯に対する議論の歴史的経緯を辿った。その結果、遅くとも80年代末以降、ルネ・ロレインなどの研究者が、マイヤーを〈ポストモダニズム〉と関連付けてきたことが明らかになった。言い換えれば、それは、「〈ポストモダン〉の音楽文化を論じた研究者」としての像が「マイヤー」というスクリーン上に投影されてきた過程でもある。そして、その際、〈ポストモダニズム〉と関連付けられていたのは、非線的・非目的論的・非進歩的・カオス的といった性質であることも確認した。

第3節では、『音楽と芸術とアイデア』新版(1994)のあとがきおよび論文「普遍的なもの領域」(1998)において、マイヤー自身が〈ポストモダニズム〉についていかに論及・言及していたのかを考察した。そして、マイヤーが論じた〈ポストモダニズム〉と他の研究者がマイヤーに見た〈ポストモダニズム〉が矛盾するものではないことを指摘し、彼に投影された「〈ポストモダン〉の音楽文化を論じた研究者」という像がマイヤーも自認するものであったであろうという推定に至った。

第4節は、〈ポストモダニズム〉に抗するマイヤーの諸側面に光を当てるものであった。カミングは、マイヤーが普遍性を重視していることを指して、〈ポストモダン〉的懐疑に対する拒絶と呼んでいた。ストロームは、マイヤーを〈モダニスト〉とさえ形容して

いる。さらに、理論研究と歴史研究を（再）統合しようとするマイヤーの視座もまた、学問領域の複数性に疑義を呈しており、〈ポストモダニズム〉の流れに抗するものとして数え入れることができた。加えて、揺動的停滞に関するマイヤーの議論、ひいてはマイヤーの音楽論が二面性を有していることを指摘した。すなわち、マイヤーは、〈ポストモダン〉の音楽文化を論じた研究者であると同時に、〈ポストモダニズム〉に抗した研究者でもあったのである。

結論

5. 1. はじめに——揺動的停滯の中のマイヤー

マイヤー（1967）が提示した揺動的停滯というモデルでは、進歩史観に基づく様式史の失効以降における、複数の音楽様式の並存が強調されていた。そして、ロレイン（1994）は、音楽を研究対象とする複数の学問領域の並存にもそのモデルを援用する。本論文が議論してきた音楽理論、音楽心理学、音楽美学、ニュー・ミュージコロジーといった諸領域・諸潮流も、ロレインの言う音楽研究の揺動的停滯を構成していると言える。すなわち、本論文はここまで、『音楽における情動と意味』（1956）出版以降の、音楽研究の揺動的停滯の一端について、またその中でのマイヤーについて調査・分析・考察してきたことになる。

以下では、本論文で明らかになったことを3つの観点——（1）マイヤーの音楽論の受容、（2）さまざまなマイヤー像、（3）マイヤーを介した音楽理論と他領域の関係性——から要約する。これらは、マイヤーという一研究者や戦後米国の音楽研究史の理解に貢献するものである。最後に、本論文の展望および総括を示す。

5. 2. マイヤーの音楽論の受容

第1章では、音楽心理学と音楽理論の領域におけるマイヤー受容について調査・検証した。その結果、音楽心理学の領域では、マイヤーの音楽論のうち、音楽情動、リズム、旋律に関する内容が個別に受容されてきたことが明らかになった。また、その過程もそれぞれによって異なっている。マイヤーの音楽論のうち、音楽情動に関しては、60年代に仮説として広く認められていたことが明らかになったが、それを実証する心理学研究がなされるのは90年代に入ってからであった。ただし、その間にも『音楽における情動と意味』は、音楽情動に関する古典的研究と呼ばれることもあり、そこで提示された音楽情動論が一定以上の説得力を有していたことが推測される。また、70年代になされた旋律の知覚・認知に関する研究の多くがマイヤーに言及していなかった一方で、80年代に入ると、リズムの知覚・認知に関する心理学的研究が、マイヤーの音楽論を参照するようになる。この

背景には、認知革命の音楽研究への影響という外的要因も関係していたと考えられる。

マイヤーの音楽論は、音楽理論の領域においてもトピックごとに受容されていた。特に目を引くのは、60年代初めに既に確認される『音楽のリズム構造』への言及・論及が、70年代後半に増加することである。このことから、理論領域におけるマイヤーの音楽論の受容は、リズム研究の分野から始まったと指摘した。調査対象期間における、音楽理論領域でのマイヤーへの言及・論及の特徴として他に挙げられるものは、シェンカー理論に対する理解の不十分さへの批判や、心理学と関連付けた言及である。一方で、『音楽と芸術とアイディア』において提示された、現代音楽のイデオロギーを指すマイヤー独自の用語は、調査対象期間の音楽理論系の学術誌において、言及されることはなかった。

第2章では、音楽美学の領域、特に *Journal of Aesthetics and Art Criticism* 誌上でのマイヤーへの言及・論及について調査・検証した。60年代前半には、音楽心理学や音楽理論の領域に先立ち、マイヤーの音楽論が肯定的に参照され、その音楽意味論が現代音楽などに援用されている。また、60年代後半から70年代前半にかけても複数の論文・書評が現代音楽と関連してマイヤーに言及・論及している。また、70年代初めの同誌には、情報理論の用語と関連させつつ、マイヤーの理論の精緻化を試みる論考が複数掲載されている。他にも、音楽以外の芸術に対してもマイヤーの音楽論は援用されているが、その一方で、『音楽のリズム構造』への言及・論及は、例外的なものが少数見つかるのみである。これは、音楽心理学、音楽理論とは大きく異なる傾向であった。

第3章では、議論の前提を確認するにあたって、マイヤーの音楽意味論が、音楽の意味作用について論じるその後の研究者に広く読まれてきたこと、ニュー・ミュージコロジーの先鞭をつけた研究者と見なされていることを示した。

第4章では、「揺動的停滞」が論じられてきた過程を、年代順に辿っている。80年代初めより前には、マイヤーのそのモデルは必ずしも積極的には受け入れられていなかった。しかし、80年代末以降になると、〈ポストモダニズム〉と関連付けられ、しばしば、それを予言したものとして肯定的に受容されているようになったことが確認できた。また、このことは、音楽の領域に限らず、〈ポストモダニズム〉が広く議論されるようになったこととも関連していた。

5. 3. さまざまなマイヤー像

本研究では、マイヤー受容について調査・考察する中で、マイヤーに対して用いられていたさまざまな呼び方に着目し、考察を試みてきた。それらは、他の研究者がマイヤーに投影してきた研究者像を表している。そして、その像は投影する研究者によってさまざまであり、マイヤーが多面的な研究者であったことを如実に表している。

まず、第1章および第2章で調査した音楽理論、音楽美学の領域には、マイヤーを心理学と関連付ける論考が多数見つかった。これらは、マイヤーが心理学の知見を明示的に援用していたことを踏まえれば当然のものであるが、「心理学的知見を援用した研究者」というマイヤー像が確固たるものであることを示している。

第2章では、さらに、マイヤーのアカデミック・キャリアにおける美学領域の位置付けについても考察した。マイヤーは、哲学ではなく文化史で学位を取得していたが、自身の研究を発表する場として美学領域に接近し、多大な貢献を果たした。しかしながら、彼はピーター・キヴィに『公式の』美学者ではない」と形容され、あくまでも、他の研究領域に属する人物として認識されていたのである。この、美学領域に多大な貢献を果たしたと同時に、『公式の』美学者ではない」というのも、マイヤーに投影された研究者像のひとつであると言える。

第3章では、ジョゼフ・カーマンが、マイヤーを「分析に魅了されすぎた批評家」のひとりとしていることに着目した。カーマンは、『音楽を熟考する』において、「批評」という新しい研究領域の必要性を主張するにあたり、マイヤーのことを「大学者」としながらも、彼の「批評的分析」を形式主義的なものとして消極的に評価していた。これもまた、マイヤーに投影された研究者像のひとつであると言える。もちろん、ローズ・サボトニックが、マイヤーを「ニュー・ミュージコロジーの父」と呼んでいることも、マイヤー像の多面性に付け加えられるべきだろう。

第4章では、マイヤーに対する複数の研究者の言及・論及をもとに、マイヤーが〈ポストモダニズム〉に対して二面性を有していることを指摘した。マイヤーは、「揺動的停滞」に非線的・非目的論的・非進歩的な性格を付与しており、その点で〈ポストモダン〉の音楽文化を論じた研究者であった。他方で、普遍性を重視する点で、マイヤーは〈ポストモダニズム〉に抗する研究者としても認識されていたのである。本論文では、先行研究を敷衍して、理論研究と歴史研究の統合を試みる『様式と音楽』や、揺動的停滞にも〈ポ

ストモダニズム)に抗する要素があることを指摘した。

5. 4. 音楽理論と他領域とのマイヤーの音楽論を介した関係性

マイヤー受容および、マイヤーに投影されたさまざまな研究者像からは、マイヤーの音楽論を介した、音楽理論と他領域との関係性が明らかになる。

音楽理論と音楽心理学の間に学際的領域が形成されてきたことは、周知の事実と云っていいだろう。マイヤー受容に焦点を絞った本研究で明らかになったことは、その学際的領域の形成が、音楽情動、リズム、旋律それぞれによって異なっていたことである。音楽情動の生起メカニズムを提示するマイヤーの音楽情動論は、少なくとも調査対象期間において、学際的領域を築く基盤としては十分に機能していなかった。一方、マイヤーのリズム論は、リズムの知覚・認知に関する心理学研究においても参照されていた。つまり、彼のリズム論は、音楽理論と音楽心理学に跨る研究領域の形成において、少なからぬ役割を果たしていたと考えられる。ただし、旋律論に関しては状況が異なっていた。旋律の知覚・認知に関する心理学研究では、マイヤーの旋律論は、70年代の時点では参照されていなかったのである。

音楽理論と音楽美学の間には学際的領域は形成されておらず、両領域の関係性も必ずしも強いものではなかった。マイヤーの音楽論は両領域において参照され、それらに少なからず貢献してきたが、それと同時に、両領域がともに関心を示し、議論を共有できる問題圏を提示するものではなかったのである。このことは、見方を変えれば、マイヤーの音楽論が、両領域の研究者にとって、各々が身を置く領域から他方へと境界を踏み越えていく契機にはならなかったことを示しているとも言える。言い換えれば、マイヤーの音楽論は、関係性の薄い両領域にとっての数少ない接点でもあった。

最初期のニュー・ミュージコロジーは、マクレレスやコーシンも指摘しているように、音楽理論とは反するかたちでその領域を形成した。これは、音楽理論と音楽心理学、また、音楽理論と音楽美学とは異なる関係性である。そして、第3章での考察を通して、カーマンが提示した最初期のニュー・ミュージコロジーの境界線が、マイヤーをその領域から斥けるものであったと結論付けた。

5. 5. 展望

本研究が採った基本的な立場のひとつは、音楽研究を音楽文化の一形態とみなし、論文などの学術的蓄積からその分析・記述を試みるというものであった。類似する観点から、戦後の音楽理論研究、また、戦後の音楽研究一般を検証する作業は十分になされているとは未だ言い難く、今後の音楽史学の重要な研究課題になり得ると考える。

本研究と直接的に関わる限りで、筆者の考え得る5つの論点を示しておく。本研究では、80年代以降のマイヤー受容、あるいは、音楽理論、音楽心理学、音楽美学、ニュー・ミュージコロジー以外の領域・潮流におけるマイヤー受容については網羅的な調査を行っていない。そのため、第1に、調査範囲を拡張することによって、より包括的なマイヤー受容の理解が可能になると言える。また、それにより、レナード・マイヤーという一研究者の個人史の記述も可能になるだろう。また、第2に、マイヤー以外の研究者について網羅的に調査することで、本研究とは異なる角度から音楽に携わる学術文化を描き出すこともできる。第3に、対象を個人の研究者に絞らずとも、音楽理論に関する資料（研究論文や私的資料も含む）において、他の研究領域がいかに関及・論及されているのかを調査することで、音楽理論という研究領域の性質がより詳細に明らかになると予測される。無論、音楽理論以外の研究領域も検証されてしかるべきである——これが4点目である。加えて、研究論文など学術的な資料を分析する際には、コーシン（2003）が提示した「領域を正当化する語り」などの観点、また社会学的な枠組みが強力なツールになり得ると予測される。そのため、5点目として、それらを直接的に援用した学術文化の分析を挙げておきたい。

5. 6. 総括

本研究では、戦後の米国における、マイヤーの音楽論に対する言及・論及を調査し、その受容過程を明らかにした。本研究の調査は、その網羅性において他に類を見ないものであり、マイヤー受容に関する詳細なデータを提供するものである。また、その受容過程においてマイヤーに投影された多面的な研究者像を示した。これらの知見は、レナード・マイヤーという研究者の理解に多くを資するものであると考える。

また、本研究では、戦後米国における、音楽を対象とした複数の研究領域の関係性につ

いてもマイヤーを介して明らかにした。マイヤー受容に特化した本研究は、それらの関係性のうち、先行研究が指摘することのなかった詳細についても新たな知見を提示するものである。その知見は、戦後米国の音楽研究史、また学術的な形態をとった音楽文化の、これまでには論及されてこなかった諸側面を明らかにするものである。

参考文献・Web サイト

レナード・マイヤーの著作³³⁰

【著書】

- 1956a. *Emotion and Meaning in Music*, Chicago: University of Chicago Press [徳丸吉彦・波多野 誼余夫訳 1969 第1章「音楽における情動と意味の理論」『国立音大研究紀要』 Vol. 5: 116-138 / 上田和夫訳・大串健吾監訳 1998 第1章「音楽における情動と意味」『音楽の認知心理学』3-45 リタ・アイエロ編 東京：誠信書房] .
1960. with Grosvenor W. Cooper, *The Rhythmic Structure of Music*, Chicago: University of Chicago Press [徳丸吉彦 1968 『音楽のリズム構造』 / 徳丸吉彦・北川純子訳 2001 『新訳 音楽のリズム構造』 東京：音楽之友社] .
1967. *Music, and the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, Chicago: University of Chicago Press (1994 with a new postlude) .
1973. *Explaining Music: Essays and Explorations*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press. (1978. Paperback edition, Chicago: University of Chicago Press) [徳丸吉彦訳 1992 第2章「批評的分析と演奏——モーツァルトのイ長調ピアノ・ソナタの主題」『モーツァルト探究』275-302 海老沢敏編 東京：中央公論社] .
1989. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*, Chicago: University of Chicago Press.
2000. *The Spheres of Music: A Gathering of Essays*, Chicago: University of Chicago Press.

【論文・書評など】

1952. "A History of Musical Instruments in Slides," Catalogue published by Dr. Julius Rosenthal.
- 1956b. "Learning, Belief and Music Therapy," *Music Therapy*, Vol. 5: 27-35.
1957. "Meaning in Music and Information Theory," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 15: 412-424, reprinted in Meyer 1967.
1959. "Some Remarks on Value and Greatness in Music," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 17: 486-500, reprinted in Meyer 1967, in 1961. *Aesthetic Today*, ed. by Morris H. Philipson, 169-187, New York: Meridian Book, in 1962. *Mirrors of Man*, ed. by Paul C. Obler, 156-184, New York: American Book, in 1965. *Graduate Comment*, Vol. 8: 194-206, in 1966. *Perspectives in Music Education, Source Book III*, ed. by Bonnie C. Kowall, 83-99, Washington, DC: Music Educators National Conference, and in 1967. *Aesthetic Inquiry: Essays on Art Criticism and the Philosophy of Art*, ed. by Monroe C. Beardsley and Herbert M. Schueller, 260-273, Belmont: Dickenson Publisher.
- 1960a. "Universalism and Relativism in the Study of Ethnic Music," *Ethnomusicology*, Vol. 4-2: 49-54, reprinted in 1971. *Readings in Ethnomusicology*, ed. by David P. McAllester, 269-276, New York: Johnson Reprint Corp.
- 1960b. "Art by Accident" *Horizon*, Vol. 3-1: 30-32, 121-124.
1961. "On Rehearing Music," *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 14: 257-267, reprinted in Meyer 1967, and in 1970. *Problems in Aesthetics*, 2nd edition, ed. by Morris Weitz, 520-531, New York: Macmillan.
- 1962a. "Forgery and the Anthropology of Art," *Yale Review*, Vol. 52: 220-233, reprinted in Meyer 1967, in 1964. *Academic Discourse*, ed. by John Jacob Enck, 285-295, New York: Appleton-Century-Crofts, in 1976. *Culture and Art*, ed. by Lars Aagaard-Mogensen, 53-66, New Jersey: Humanities Press, and in 1983. *The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*, ed. by Dennis Dutton, 77-92, Berkeley: University of California Press.
- 1962b. Review of "Music as Metaphor, by Donald N. Ferguson," *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 15: 234-236.
1963. "The End of the Renaissance?" *Hudson Review*, Vol. 16: 169-186, reprinted in Meyer 1967, and in 1968. *Innovations: Essays on Art and Ideas*, ed. by Bernard Bergonzi, London: Macmillan.

³³⁰ Dunsby (1983) および ed. Narmour and Solie (1988) に所収の「レナード・マイヤーの諸著作」(453-456)を参考に独自に作成。

1969. "The Arts Today and Tomorrow", in *University Lectures*, No. 21, Saskatchewan: University of Saskatchewan.
1970. Review of "*In Search of Cultural History*, by Ernst H. Gombrich," *History and Theory*, Vol. 9-3: 397-399.
1971. "Critical Analysis and Performance: The Theme of Mozart's A Major Piano Sonata," *New Literary History*, Vol. 2-3: 461-476, included in part in Meyer 1973.
1974. "Concerning the Sciences, the Arts—AND the Humanities," *Critical Inquiry*, Vol. 1-1: 163-217, reprinted in Meyer 2000.
- 1976a. "Reply to Rudolph Arnheim," *Yearbook of Comparative and General Literature*, Vol. 25: 15-18.
- 1976b. "Grammatical Simplicity and Relational Richness: The Trio of Mozart's G Minor Symphony," *Critical Inquiry*, Vol. 2-2: 693-761, reprinted in 1985. *Approaches to Tonal Analysis (The Garland Library of the History of Western Music Vol. 14)*, ed. by Ellen Rosand, 91-159, New York and London: Dissertations-G, and in Meyer 2000.
- 1979a. "The Dilemma of Choosing: Speculations about Contemporary Culture," in *Value and Values in Evolution: A Symposium*, ed. by Edward A. Maziarz, 117-141, New York: Distributor.
- 1979b. "Toward a Theory of Style," in *The Concept of Style*, ed. by Berel Lang, 2-44, Philadelphia: University of Pennsylvania Press, (Paperback edition, 21-71, Ithaca: Cornell University Press), included in part in Meyer 1989.
1980. "Exploiting Limits: Creation, Archetypes and Change," *Daedalus*, Vol. 109-2: 177-205, reprinted in 1985. *Criticism and Analysis (The Garland Library of the History of Western Music Vol. 13)*, ed. by Ellen Rosand, 141-169, New York and London: Garland.
- 1982a. "Process and Morphology in the Music of Mozart," *Journal of Musicology*, Vol. 1-1: 67-94, reprinted in Meyer 2000.
- 1982b. with Burton S. Rosner, "Melodic Processes and the Perception of Music," *The Psychology of Music*, ed. by Diana Deutsch, 317-341, New York and London: Academic Press, reprinted in Meyer 2000 [大浦容子訳 1987 「旋律進行と音楽の知覚」『音楽の心理学 (下)』389-418 寺西立年・大串健吾・宮崎謙一監訳 新潟: 西村書店] .
- 1982c. "Preface," to Janet M. Levy, *Beethoven's Compositional Choices: The Two Versions of Opus 18, No. 1, First Movement*, ix-x, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
1983. "Innovation, Choice, and the History of Music," *Critical Inquiry*, Vol. 9-3: 517-544.
1985. "Music and Ideology in the Nineteenth Century," in *The Tanner Lectures on Human Value VI*, ed. by Sterling M. McMurrin, 21-52, Salt Lake City: University of Utah Press.
1986. with Burton S. Rosner, "The Perceptual Roles of Melodic Process, Contour and Form," *Music Perception*, Vol. 4-1: 1-39.
1991. "A Pride of Prejudices; or, Delight in Diversity," *Music Theory Spectrum*, Vol. 13-2: 241-251, reprinted in Meyer 2000.
1992. "Nature, Nurture, and Convention: The Cadential Six-Four Progression," in *Convention in Eighteenth- and Nineteenth-Century Music: Essays in Honor of Leonard G. Ratner*, ed. by Wye J. Allanbrook, Janet M. Levy and William P. Mahrt, 473-514, Stuyvesant: Pendragon Press, reprinted in 2000.
1995. "Responses" to The Theory of Participatory Discrepancies: A Progress Report; Searching for Swing: Participatory Discrepancies in the Jazz Rhythm Section; Rhythm as Duration of Sounds in Tumba Francesa, *Ethnomusicology*, Vol. 39-1: 84-87.
1996. "Commentary," *Music Perception*, Vol. 13-3: 455-483.
1998. "A Universe of Universals," *Journal of Musicology*, Vol. 16-1: 3-25, reprinted in Meyer 2000.
2001. "Music and Emotion: Distinctions and Uncertainties," in *Music and Emotion: Theory and Research*, ed. by Patrik N. Juslin and John A. Sloboda, 341-360, Oxford: Oxford University Press.

マイヤー以外の著者による著作

- Abel, Reuben. 1984. Review of "*The Forger's Art: Forgery and the Philosophy of Art*, ed. by Dennis Dutton," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 42-3: 330-332.
- Addis, Laird. 1999. *Of Mind and Music*, Ithaca and London: Cornell University Press.

- Agawu, Kofi. 1981. "Pitch Organizational Procedures in Mussorgsky's "Nursery"," *Indiana Theory Review*, Vol. 5-1: 23-59.
- . 1991. *Playing with Signs: A Semiotic Interpretation of Classic Music*, Princeton: Princeton University Press.
- . 1993. "Does Music Theory Need Musicology?" *Current Musicology*, Vol. 53: 89-98.
- . 2009. *Music as Discourse: Semiotic Adventures in Romantic Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Alperson, Philip. 1980. "'Musical Time' and Music as an 'Art of Time'," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 38-4: 407-417.
- . 1981. "Schopenhauer and Musical Revelation," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 40-2: 155-166.
- . 1994a. "Introduction: The Philosophy of Music," in *What is Music: An Introduction to the Philosophy of Music*, ed. by Philip Alperson, 1-30, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- . 1994b. "Introduction: New Directions in the Philosophy of Music," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52-1: 1-11, reprinted in 1998. *Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music*, ed. by Philip Alperson, 1-12, Pennsylvania: The Pennsylvania State University Press.
- Ames, Van Meter. 1967. "What is Music?" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 26-2: 241-249.
- Appleton, Jon H. 1969. "Reevaluating the Principle of Expectation in Electronic Music," *Perspectives of New Music*, Vol. 8-1: 106-111.
- Arlin, Mary I. 1978. "News, Announcements, Reports," *Theory and Practice*, Vol. 3-1: 1-4.
- Arnheim, Rudolf. 1968. Review of "*Information Theory and Esthetic Perception*, by Abraham Moles (translated by Joel E. Cohen)," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 26-4: 552-554.
- Babbitt, Milton. 1958. "Who Cares if You Listen?" *High Fidelity*, Vol. 8-2: 38-40, 126, 127.
- Beach, David. 1969. "A Schenker Bibliography," *Journal of Music Theory*, Vol. 13-1: 2-37.
- Beard, David and Kenneth Gloag. 2005. *Musicology: The Key Concept*, London and New York: Routledge.
- Beardsley, Monroe C. 1969. "Aesthetic Experience Regained," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 28-1: 3-11.
- Bergquist, Peter. 1967. "Mode and Polyphony around 1500: Theory and Practice," *Music Forum*, Vol. 1: 99-161.
- Berlyne, Daniel E. 1957. "Uncertainty and Conflict: A Point of Contact between Information-theory and Behaviour-theory Concepts," *Psychological Review*, Vol. 64-6: 329-339.
- Berry, Mark. 2002. "Music, Postmodernism, and George Rochberg's Third String Quartet," in *Postmodern Music/Postmodern Thought*, ed. by Judy Lochhead and Joseph Auner, 235-248, New York and London: Routledge.
- Bertens, Hans. 1995. *The Idea of the Postmodern: A History*, London and New York: Routledge.
- Beveridge, Lowell. 1958. Review of "*Emotion and Meaning in Music*, by Leonard B. Meyer," *Christian Scholar*, Vol. 41-2: 175-178.
- Boge, Claire. 1977. "Parameter in Music and Musical Analysis," *In Theory Only*, Vol. 3-4: 14-26.
- Boomsalter, Paul and Warren Creel. 1961. "The Long Pattern Hypothesis in Harmony and Hearing," *Journal of Music Theory*, Vol. 5-1: 2-31.
- Boretz, Benjamin. 1971. "Musical Syntax (II)," *Perspectives of New Music*, Vol. 9-2/10-1: 232-270.
- Boretz, Benjamin and Edward T. Cone eds. 1972. *Perspectives on Contemporary Music Theory*, New York: W. W. Norton.
- Bowman, Wayne D. 1998. *Philosophical Perspectives on Music*, New York and Oxford: Oxford University Press.
- Bradshaw, John L., Norman C. Nettleton and Gina Geffen. 1971. "Ear Differences and Delayed Auditory Feedback: Effects on a Speech and a Music Task," *Journal of Experimental Psychology*, Vol. 91-1: 85-92
- Bregman, Albert S. and Gary L. Dannenbring. 1973. "The Effect of Continuity on Auditory Stream

- Segmentation," *Perception & Psychophysics*, Vol. 13: 308-312.
- Bregman, Albert S. and Alexander I. Rudnick. 1975. "Auditory Segregation: Stream or Streams?" *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, Vol. 1-3: 263-267.
- Brett, Philip. 2001. "Kerman, Joseph," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, Vol. 13: 493-494, London: Macmillan Publishers Limited.
- Brown, Matthew and Douglas J. Dempster. 1989. "The Scientific Image of Music Theory," *Journal of Music Theory*, Vol. 33-1: 65-106.
- Brown, Peter. 1979. "An Enquiry into the Origins and Nature of Tempo Behaviour," *Psychology of Music*, Vol. 7-1: 19-35.
- Browne, Richmond. 1964. "Brief Reviews," *Journal of Music Theory*, Vol. 8-1: 127-129.
- . 1979. "The Inception of the Society for Music Theory," *Music Theory Spectrum*, Vol. 1: 2-5.
- Brrows, David. 1974. Review of "*Explaining Music: Essay and Explorations*, by Leonard B. Meyer," *Journal of Music Theory*, Vol. 18-1: 223-227.
- Budd, Malcolm. 1985. *Music and the Emotions: The Philosophical Theories*, London: Routledge & Kegan Paul.
- Burbidge, Susan and Mari Riess Jones. 1982. "The Function of Rule-governed Serial Contexts in Recognition of Embedded Tones," *Psychomusicology*, Vol. 2-2: 47-63.
- Burnham, Scott. 2001. "The Second Nature of Sonata Form," *Music Theory and Natural Order*, ed. by Suzannah Clark and Alexander Rehding, 111-141, Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2002. "Form," *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. by Thomas Christensen, 880-906, Cambridge: Cambridge University Press.
- Butler, David. 1979. "A Further Study of Melodic Channeling," *Perception & Psychophysics*, Vol. 25: 264-268.
- . 1992. *The Musician's Guide to Perception and Cognition*, New York: Schirmer Books.
- Butler, Janet Wydom and Paul G. Daston. 1968. "Musical Consonance as Musical Preference: A Cross-Cultural Study," *Journal of General Psychology*, Vol. 79: 129-142.
- Butt, John. 2002. *Playing with History*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Byros, Vasili. 2012. "Meyer's Anvil: Revisiting the Schema Concept," *Music Analysis*, Vol. 31-3: 273-346.
- Campbell, Robert A. and Sharon H. Boylan. 1980. "An Annotated Bibliography: Theses and Dissertations at Indiana University," *Indiana Theory Review*, Vol. 3-2: 48-66.
- Campbell, Warren and Jack Heller. 1981. "Psychomusicology & Psycholinguistics: Parallel Paths or Separate Ways," *Psychomusicology*, Vol. 1-2: 3-14.
- Cantor, Joanne R. and Dolf Zillmann. 1973. "The Effect of Affective State and Emotional Arousal on Music Appreciation," *Journal of General Psychology*, Vol. 89: 97-108.
- Cantrick, Robert B. 1985. Review of "*A Theory for All Music: Problems and Solutions in the Analysis of Non-Western Forms*, by Jay Rahn," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 43-3: 321-327.
- . 1987. Review of "*A Generative Theory of Tonal Music*, by Fred Lerdahl and Ray Jackendoff," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 46-1: 94-98.
- Caplin, William Earl. 1980. "Harmony and Meter in the Theories of Simon Sechter," *Music Theory Spectrum*, Vol. 2: 74-89.
- Carlsen, James C. 1981. "Some Factors which Influence Melodic Expectancy," *Psychomusicology*, Vol.1-1: 12-29.
- Chailley, Jacques. 1961. *40,000 ans de musique: L'homme à la découverte de la musique*, Paris: Plon. (1964. *40,000 Years of Music: Man in Search of Music*, translated by Rollo Myers, New York: Farrar, Strauss & Giroux)
- Charles, Daniel. 1978. *Gloses sur John Cage*, Paris: Union Générale d'Éditions [岩佐鉄男訳 1987 『ジョン・ケージ』 東京：風の薔薇] .
- Chase, Gilbert. 1968. Review of "*Music, the Arts, and Ideas: patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, by Leonard B. Meyer" *Notes*, Vol. 25-3: 225-227.
- Child, Irvin L. 1972. "Esthetics," *Annual Review of Psychology*, Vol. 23: 669- 694.

- Childs, Barney. 1977. "Time and Music: A Composer's View," *Perspectives of New Music*, Vol. 15-2: 194-219.
- Clark, Ann. 1982. "Is Music a Language?" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 41-2: 195-204.
- Clarke, Eric. 1989. "Mind the Gap: Formal Structures and Psychological Process in Music," *Contemporary Music Review*, Vol. 3: 1-13.
- . 2003. "Music and Psychology," *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*, ed. by Martin Clayton, Trevor Herbaert, and Richard Middleton, 113-123, New York and London: Routledge [若尾裕訳 2011 「音楽と心理学」『音楽のカルチュラル・スタディーズ』127-138 若尾裕監訳 東京：アルテスパブリッシング].
- Clifton, Thomas. 1970. Review of "*A Phenomenological Analysis of Musical Experience and Other Related Essays*, by Alfred Pike," *Journal of Music Theory*, Vol. 14-2: 237-246.
- . 1983. *Music as Heard: A Study in Applied Phenomenology*, New Haven and London: Yale University Press.
- Cohen, Joel E. 1962. "Information Theory and Music," *Behavioral Science*, Vol. 7: 137-163.
- Coker, Wilson. 1972. *Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*, New York: The Free Press.
- Cone, Edward T. 1960. "Analysis Today," *The Musical Quarterly*, Vol. 46-2: 172-188.
- . 1961. "Music: A View from Delft," *The Musical Quarterly*, Vol. 47-4: 439-453.
- . 1967. "Beyond Analysis," *Perspectives of New Music*, Vol. 6: 33-51.
- . 1968. *Musical Form and Musical Performance*, New York: Norton.
- . 1969. "Mr. Cone Replies," *Perspectives of New Music*, Vol. 7: 70-72.
- . 1974a. *The Composer's Voice*, Berkeley: University of California Press
- . 1974b. "Reviews," *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 27-2: 335-338.
- . 1981. "The Authority of Music Criticism," *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 34: 1-18.
- Cook, Nicholas. 1987a. *A Guide to Musical Analysis*, New York: George Braziller.
- . 1987b. "The Perception of Large-scale Tonal Closure," *Music Perception*, Vol. 5-2: 197-205.
- . 1989. "Music Theory and "Good Comparison": A Viennese Perspective," *Journal of Music Theory*, Vol. 33-1: 117-141.
- . 2001. "Theorizing Musical Meaning," *Music Theory Spectrum*, Vol. 23-3: 170-195 [福中冬子訳 2013 「音楽的意味の理論化」『ニュー・ミュージコロジー——音楽作品を「読む」批評理論』343-382 東京：慶応義塾大学出版会].
- . 2007. *Schenker Project: Culture, Race, and Music Theory: in Fin-de-siècle Vienna*, Oxford: Oxford University Press.
- . 2008. "We Are All (Ethno)musicologists Now," in *The New (Ethno)musicologies*, ed. by Henry Stobart, 48-70, Lanham, Toronto, and Plymouth: The Scarecrow Press.
- Cook, Nicholas and Mark Everist eds. 1999. *Rethinking Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Cooke, Deryck. 1959. *The Language of Music*, London: Oxford University Press.
- Coons, Edgar, and David Kraehenbuehl. 1958. "Information as a Measure of Structure in Music," *Journal of Music Theory*, Vol. 2-2: 127-161.
- Cormier, Ramona. 1975. "Indeterminacy and Aesthetic Theory," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33-3: 285-292.
- . 1976. "Some Implications of the Aesthetic Theory of Camus," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35-2: 181-187.
- Cox, Renée S. 1985. "Are Musical Works Discovered?" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 43-4: 367-374.
- . 1986. *The Aesthetics of Leonard Meyer: Musical Formalism in the Twentieth Century*, Ann Arbor, Michigan: UMI (1983. The Ohio State University, Ph.D.).
- . 1992. Review of "*The Music of Our Lives*, by Kathleen Higgins," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 50-2: 162-164.
- Crocker, Richard L. 1966. *A History of Music Style*, New York: Dover.
- Crockett, Campbell. 1958. "Psychoanalysis in Art Criticism," *The Journal of Aesthetics and Art*

- Criticism*, Vol. 17-1: 34-44.
- Cuddy, Lola L. and Annabel J. Cohen. 1976. "Recognition of Transposed Melodic Sequences," *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, Vol. 28: 255-270.
- Culler, Jonathan. 1981. *The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction*, Ithaca and New York: Cornell University Press.
- Cumming, Naomi H. 1989. *Analytical and Aesthetic Concepts in the Work of Leonard B. Meyer*, Ann Arbor, Michigan: UMI (1987. University of Melbourne, Ph.D.).
- Dahlhaus, Carl. 1975. "Some Models of Unity in Musical Form," translated by Charlotte Carroll Prather, *The Journal of Music Theory*, Vol. 19-1: 2-30.
- Danchenka, Gary R. 1982. "A New Way of Meaning Musical Affect," *Indiana Theory Review*, Vol. 5-2: 34-61.
- Dannenbring, Gary L. and Albert S. Bregman. 1976. "Stream Segregation and the Illusion of Overlap", *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, Vol. 2-4: 544-555.
- Davies, John B. 1982. Review of "*The Psychology of Music*, ed. by Diana Deutsch," *Psychology of Music*, Vol. 10-2: 39-42.
- Davies, Stephen. 1994. *Musical Meaning and Expression*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- . 2001. *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*, Oxford: Clarendon Press.
- . 2003a. "Music," *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. by Jerrold Levinson, 489-515, Oxford: Oxford University Press.
- . 2003b. *Themes in the Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press.
- . 2011. "Analytic Philosophy and Music," *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, ed. by Theodore Gracyk and Andrew Kania, 294-304, London and New York: Routledge.
- DeBellis, Mark. 1995. *Music and Conceptualization*, Cambridge: Cambridge University Press.
- . 1997. Review of "*Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, by Leonard B. Meyer," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 55-3: 335-337.
- Delis, Dean, John Fleer, and Nancy H. Kerr. 1978. "Memory for Music," *Perception & Psychophysics*, Vol. 23: 215-218.
- DeNora, Tia. 1986. "How is Extra-Musical Meaning Possible? Music as a Place and Space for "Work"," *Sociological Theory*, Vol. 4-1: 84-94.
- . 2011. "Structure, Chaos and Emancipation: Adorno's Philosophy of Modern Music and the Post-war Avant Garde," reprinted in *Music-in-Action: Selected Essays in Sonic Ecology*, Surrey and Burlington: Ashgate, original published in 1986. *Structures of Knowing*, ed. by R. Monk, 293-320, Lanham: University Press of America.
- Detels, Claire. 1994. "Autonomist/Formalist Aesthetics, Music Theory, and the Feminist Paradigm of Soft Boundaries," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52-1: 113-126.
- Deutsch, Diana. 1969. "Music Recognition," *Psychological Review*, Vol. 76-3: 300-307.
- . 1972a. "Effect of Repetition of Standard and Comparison Tones on Recognition Memory for Pitch," *Journal of Experimental Psychology*, Vol. 93-1: 156-162.
- . 1972b. "Octave Generalization and Tune Recognition," *Perception & Psychophysics*, Vol. 11: 411-412.
- . 1973a. "Interference in Memory between Tones Adjacent in the Musical Scale," *Journal of Experimental Psychology*, Vol. 100-2: 228-231.
- . 1973b. "Octave Generalization of Specific Interference Effects in Memory for Tonal Pitch," *Perception & Psychophysics*, Vol. 13: 271-275.
- . 1974. "Generality of Interference by Tonal Stimuli in Recognition Memory for Pitch," *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, Vol. 26: 229-234.
- . 1979. "Binaural Integration of Melodic Patterns," *Perception & Psychophysics*, Vol. 25: 399-405.
- . 1980a. "Music Perception," *The Musical Quarterly*, Vol. 66-2: 165-179.

- . 1980b. “The Processing of Structured and Unstructured Tonal Sequences,” *Perception & Psychophysics*, Vol. 28: 381-389.
- . 1982. “The Internal Representation of Information in the Form of Hierarchies,” *Perception & Psychophysics*, Vol. 31: 596-598.
- Deutsch, Diana ed. 1982. *The Psychology of Music*, New York and London: Academic Press.
- Deutsch, Diana and John Feroe. 1981. “The Internal Representation of Pitch Sequences in Tonal Music,” *Psychological Review*, Vol. 88-6: 503-522.
- Deutsch, Diana and Philip L Roll. 1974. “Error Patterns in Delayed Pitch Comparison as a Function of Relational Context,” *Journal of Experimental Psychology*, Vol. 103-5: 1027-1034.
- Dipert, Randall R. and Roy M. Whelden. 1976. “Set-Theoretical Music Analysis,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35-1: 15-22.
- Dissanayake, Ellen. 1982. “Aesthetics Experience and Human Evolution,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 41-2: 145-155.
- Donougho, Martin. 1994. “Music and History,” in *What is Music: An Introduction to the Philosophy of Music*, ed. by Philip Alperson, 327-348, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Dowling, W. Jay. 1971. “Recognition of Inversions of Melodies and Melodic Contours,” *Perception & Psychophysics*, Vol. 9: 348-349.
- . 1972. “Recognition of Melodic Transformations,” *Perception & Psychophysics*, Vol. 12: 417-421.
- . 1973a. “Rhythmic Groups and Subjective Chunks in Memory for Melodies,” *Perception & Psychophysics*, Vol. 14: 37-40.
- . 1973b. “The Perception of Interleaved Melodies,” *Cognitive Psychology*, Vol. 5-3: 322-337.
- . 1978. “Scale and Contour: Two Components of Theory of Memory for Melodies,” *Psychological Review*, Vol. 85-4: 341-354.
- Dreyfus, Kay. 1978. Review of “*Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives*, by Eugene Narmour,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 36-4: 505-507.
- Dunsby, Esther. 1983. “Review Article: Explaining Meyer,” *Music Analysis*, Vol. 2-2:209-220.
- Dunsby, Jonathan. 1982. “Editorial,” *Music Analysis*, Vol. 1-1: 3-8.
- Dunsby, Jonathan and John Stopford. 1981. “The Case for a Schenkerian Semiotic,” *Music Theory Spectrum*, Vol. 3: 49-53.
- Dutton, Denis. 1998. “Forgery,” in *Encyclopedia of Aesthetics*, Michael Kelly, editor in chief, Vol. 2: 211-213, Oxford: Oxford University Press.
- . 2003. “Authenticity in Art,” *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. by Jerrold Levinson, 258-274, Oxford: Oxford University Press.
- Eitan, Zohar. 2008. “Leonard B. Meyer, Referentialist,” *Music Perception*, Vol. 25-5: 479-481.
- Epperson, Gordon. 1967. *The Musical Symbol: A Study of the Philosophic Theory of Music*, Ames: Iowa State University Press.
- . 1975. “The Strange Case of John Shmarb: Some Further Thoughts,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34-1: 23-25.
- Epstein, David. 1979. *Beyond Orpheus: Studies in Musical Structure*, Cambridge, MA and London: The MIT Press.
- . 1981. “On Schenker’s *Free Composition*,” *Journal of Music Theory*, Vol. 25-1: 143-153.
- Erickson, Robert. 1982. “New Music and Psychology,” in *The Psychology of Music*, ed. by Diana Deutsch, 517-536, New York and London: Academic Press [佐々木隆之訳 1987 「新しい音楽と心理学」『音楽の心理学 (下)』637-663 寺西立年・大串健吾・宮崎謙一監訳 新潟: 西村書店] .
- Fay, Thomas. 1971. “Perceived Hierarchic Structure in Language and Music,” *Journal of Music Theory*, Vol. 15-1/2: 112-137.
- . 1974. “Context analysis of Musical Gestures,” *Journal of Music Theory*, Vol. 18-1: 124-151.
- Fennelly, Brian. 1977. Review of “*Aspects of Twentieth-Century Music*, coordinating ed. by Gary E. Wittlich,” *Journal of Music Theory*, Vol. 21-2: 374-381.

- Ferguson, Donald N. 1960. *Music as Metaphor: The Elements of Expression*, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Ferguson, Linda. 1983. "Tape Composition: An Art Form in Search of Its Metaphysics," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 42-1: 17-27.
- Fisher, Fred. 1974. "Musical Humor: A Future as well as a Past?" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 32-3: 375-383.
- Forrester, John. 2008. "1919: Psychology and Psychoanalysis, Cambridge and London – Myers, Jones and MacCurdy," *Psychoanalysis and History*, Vol. 10-1: 37-94.
- Forte, Allen. 1957. "Re: A Review in Our Issue of March 1957," *Journal of Music Theory*, Vol. 1-2: 201-205.
- . 1959. "Schenker's Conception of Musical Structure," *Journal of Music Theory*, Vol. 3-1: 1-30.
- Frodeman, Robert, Julie Thompson Klein and Roberto C. S. Pacheco eds. 2017. *The Oxford Handbook of Interdisciplinarity*, 2nd edition, Oxford: Oxford University Press.
- Fuller, Ramon. 1975. "A Structuralist Approach to the Diatonic Scale," *Journal of Music Theory*, Vol. 19-2: 182-210.
- Gaboury, Placide. 1970. "Electronic Music: The Rift between Artist and Public," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 28-3: 345-353.
- Gaburo, Virginia Hommel Gaburo. 1980. *Perspectives of New Music*, Vol. 19-1/2: 507-511, (review of *Sounding 10* ed. by Peter Garland).
- Gann, Kyle. 2008. "The Longyear Lecture," *American Music*, Vol. 26-2: 140-155.
- Gauldin, Robert. 1974. "Teaching Music Theory: The Conservatory," *Journal of Music Theory*, Vol. 18-1: 75-90.
- . 1976. Review of "Gradus: An Integrated approach to Harmony, Counterpoint, and Analysis, by Leo Kraft," *Journal of Music Theory*, Vol. 20-2: 306-319.
- . 1978. "A Labyrinth of Fifths: The Last Movement of Beethoven's Eighth Symphony," *Indiana Theory Review*, Vol. 1-3: 4-11.
- . 1981. "Schubert's Moment Musical No. 6," *In Theory Only*, Vol. 5-8: 17-30.
- Genova, Judith. 1979. "The Significance of Style," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 37-3: 315-324.
- Gjerdingen, Robert. 1988. *A Classic Turn of Phrase: Music and the Psychology of Convention*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- . 2002. "The Psychology of Music," in *The Cambridge History of Western Music Theory*, ed. by Thomas Christensen, 956-981, Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2007. *Music in the Galant Style: Being an Essays on Various Schemata Characteristic of Eighteenth-Century Music*, New York: Oxford University Press.
- Glogau, Kenneth. 2012. *Postmodernism in Music*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Godlovitch, Stan. 1998. *Musical Performance: A Philosophical Study*, London and New York: Routledge.
- Goehr, Lydia. 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works*, Oxford: Clarendon Press.
- . 1998. *The Quest for Voice: On Music, Politics, and the Limits of Philosophy*, Oxford: Oxford University Press.
- Gombrich, Ernst H. 1960. *Art and Illusion: A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, New York: Pantheon Books [瀬戸慶久訳 1979 『芸術と幻影——絵画的表現の心理学的研究』 東京：岩崎美術社].
- Gracyk, Theodore and Andrew Kania. 2011. "Preface," in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, ed. by Theodore Gracyk and Andrew Kania, xxii-xxiv, London and New York: Routledge.
- Green, Christopher. 1976. "The Elusive Butterfly—Some Problems of Musical Aesthetics," *Psychology of Music*, Vol. 4-2: 9-15.
- Green, Lucy. 2005. "Musical Meaning and Social Reproduction: A Case for Retrieving Autonomy," *Educational Philosophy and Theory*, Vol. 37-1: 77-92.
- Guck, Marrion. 1975. "Some Comments about Prejudicial Qualities," *In Theory Only*, Vol. 1-3: 13-19.

- Haflich, Steven. 1979. Review of "*Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis*, by Eugene Narmour," *Journal of Music Theory*, Vol. 23-2:287-304.
- Handel, Stephen. 1973. "Temporal Segmentation of Repeating Auditory Patterns," *Journal of Experimental Psychology*, Vol. 101-1: 46-54.
- . 1974. "Perceiving Melodic and Rhythmic Auditory Patterns," *Journal of Experimental Psychology*, Vol. 103-5: 922-933.
- Handel, Stephen and James S. Oshinsky. 1981. "The Meter of Syncopated Auditory Polyrhythms," *Perception & Psychophysics*, Vol. 30: 1-9.
- Handel, Stephen and Peyton Todd. 1981. "Segmentation of Sequential Patterns," *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, Vol. 7-1: 41-55.
- Hansen, Forest W. 1967. *Music, Feeling, and Meaning: A Study of Four Theories*, Ph.D. diss, John Hopkins University.
- . 1971. "Thinking about Music," *The Journal of Aesthetic Education*, Vol. 5-3: 77-89.
- . 1973. Review of "*Music and Meaning: A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*, by Wilson Coker," *Journal of Music Theory*, Vol. 17-1: 172-174.
- . 1974. "Ferguson's Dissonant Expressionism," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 32-3: 343-356.
- . 1989. "On Meyer's Theory of Musical Meaning," *British Journal of Aesthetics*, Vol. 29-1: 10-20.
- Hargreaves, David J. and Andrew M. Colman. 1981. "The Dimensions of Aesthetic Reactions to Music," *Psychology of Music*, Vol. 9-1: 15-20.
- Hasty, Christopher F. 1981. "Rhythm in Post-tonal Music: Preliminary Questions of Duration and Motion," *Journal of Music Theory*, Vol. 25-2: 183-216.
- Hatten, Robert S. 1978a. "Commentary," *Indiana Theory Review*, Vol. 1-2: 6-7.
- . 1978b. "A Critical Re-examination of Schenker's Thought," *Indiana Theory Review*, Vol. 1-3: 22-30.
- . 1979. "Review: Beyond Schenkerism: The Argument and the Alternative," *Indiana Theory Review*, Vol. 3-1: 7-15.
- . 1980. "An Approach to Ambiguity in the Opening of Beethoven's "String Quartet", Op. 59 no. 3.1," *Indiana Theory Review*, Vol. 3-3: 28-35.
- . 1994. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- . 2004. *Interpreting Musical Gestures, Topics, and Tropes: Mozart, Beethoven, Schubert*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.
- Heilbroner, Robert L. 1961. *The Future as History*, New York: Grove Press.
- Heisinger, Brent. 1989. "American Minimalism in the 1980s," *American Music*, Vol. 7-4: 430-447.
- Hendrickson, Hugh. 1976. "Rhythmic Activity in the Symphonies of Brahms," *In Theory Only*, Vol. 2-6: 5-15.
- Hewitt, Helen. 1955. "Supplement (1955) to Doctoral Dissertations in Musicology," *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 8-2: 116-122.
- Heyduk, Ronald G. 1975. "Rated Preference for Musical Compositions as It Relates to Complexity and Exposure Frequency," *Perception & Psychophysics*, Vol. 17: 84-90.
- Higgins, Kathleen Marie. 1997. "Musical Idiosyncrasy and Perspectival Listening," in *Music and Meaning*, ed. by Jenefer Robinson, 83-102, Ithaca and London: Cornell University Press.
- . 2011. *The Music of Our Lives*, New edition, Lanham: Lexington Books.
- Hill, Richard S. 1957. "Book Review," *Notes*, Vol. 14-2: 253-255.
- Hiller, Lejaren and Leonard Isaacson. 1959. *Experimental Music: Composition with an Electronic Computer*, New York: McGraw-Hill Book.
- Hiller, Lejaren and Calvert Bean. 1966. "Information Theory Analyses of Four Sonata Expositions," *Journal of Music Theory*, Vol. 10-1: 96-137.
- Hiller, Lejaren, and Ramon Fuller. 1967. "Structure and Information in Webern's Symphonie, Op. 21," *Journal of Music Theory*, Vol. 11-1: 60-115.
- Holland, Mark. 1982. "Schubert's Moment Musical in F Minor Op. 94, No. 3: An Analysis," *Theory and Practice*, Vol. 7-2: 5-32.

- Houghton, Edward. 1974. "Rhythm and Meter in 15th-Century Polyphony," *Journal of Music Theory*, Vol. 18-1: 190-212.
- Howard, Vernon A. 1971. "Musical Meaning: A Logical Note," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 30-2: 215-219.
- Howell, Peter, Ian Cross, and Robert West eds. 1985. *Musical Structure and Cognition*, London: Academic Press.
- Hoyt, Reed J. 1985. "Reader-Response and Implication-Realization," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 43-3: 281-290.
- Huron, David. 2006. *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*, Cambridge, MA: The MIT Press.
- Hutchinson, William. 1969. Review of "*Music, The Arts, and Ideas: Patterns and Predications in Twentieth-Century*, by Leonard B. Meyer," *Ethnomusicology*, Vol. 13-2: 378-379.
- . 1975. Review of "*Explaining Music: Essays and Explorations*, by Leonard B. Meyer," *Perspectives of New Music*, Vol. 13-2: 162-165.
- H., F. 1957. Review of "*Emotion and Meaning in Music*, by Leonard B. Meyer," *Music & Letters*, Vol. 38-3: 278-279.
- Iseminger, Gary. 1982. Review of "*On Criticizing Music: Five Philosophical Perceptions*, by Kingsley Price," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 41-2: 219-221.
- Isham, Howard. 1973. "The Musical Thinking of Charles Ives," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 31-3: 395-404.
- Jackendoff, Ray and Fred Lerdahl. 1981. "Generative Music Theory and Its Relation to Psychology," *Journal of Music Theory*, Vol. 25-1: 45-90.
- Judkins, Jennifer. 2011. "Style," in *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, ed. by Theodore Gracyk and Andrew Kania, 134-143, London and New York: Routledge.
- Juslin, Patrik N., Simon Liljeström, Daniel Västfjäll, and Lars-olov Lundqvist. 2010. "How Does Music Evoke Emotion?: Exploring the Underlying Mechanisms," in *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, ed. by Patrik N. Juslin and John A. Sloboda, 605-642, Oxford: Oxford University Press.
- Juslin, Patrik N. and John A. Sloboda. 2001. "Music and Emotion: Introduction," in *Music and Emotion: Theory and Research*, ed. by Patrik N. Juslin and John A. Sloboda, 3-20, Oxford: Oxford University Press [荒川恵子訳 2008 「音楽と感情 はじめに」『音楽と感情の心理学』1-8 大串健吾・星野悦子・山田真司監訳 東京：誠信書房] .
- . 2010a. "Introduction: Aims, Organization, and Terminology," in *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, ed. by Patrik N. Juslin and John A. Sloboda, 3-12, Oxford: Oxford University Press
- . 2010b. "The Past, Present, and Future of Music and Emotion Research," in *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*, ed. by Patrik N. Juslin and John A. Sloboda, 933-955, Oxford: Oxford University Press.
- Keil, Charles M. H. 1966. "Motion and Feeling through Music," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 24-3: 337-349.
- Kerman, Joseph. 1980. "How We Get into Analysis, and How to Get Out," *Critical Inquiry*, Vol. 7-2: 311-331.
- . 1985. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*, Cambridge, MA: Harvard University Press.
- . 1988. "Meyer Reception," in "Leonard B. Meyer papers," (Ms. Coll. 722), University of Pennsylvania, Kislak Center for Special Collections, Rare Books and Manuscripts, unpublished.
- Killam, Rosemary N., Paul V. Lonton, and Earl D. Schubert. 1975. "Interval Recognition: Identification of Harmonic and Melodic Intervals," *Journal of Music Theory*, Vol. 19-2: 212-234.
- Kivy, Peter. 1962. Letter from Peter Kivy in "Communications," *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 15-1: 116-117.
- . 1980. *The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*, Princeton: Princeton University Press.

- . 1984. *Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*, Princeton: Princeton University Press.
- . 1988. *Ossin's Rage: Philosophical Reflections on Opera, Drama and Text*, Princeton: Princeton University Press.
- . 1989. *Sound Sentiment: An Essay on the Musical Emotions*, Philadelphia: Temple University Press.
- . 1990. *Music Alone: Philosophical Reflection on the Purely Musical Experience*, Ithaca and New York: Cornell University Press.
- . 1992. "From Ideology to Music: Leonard Meyer's Theory of Style-Change," *Current Musicology*, Vol. 49: 66-80, reprinted in Peter Kivy. 2007. *Music, Language, and Cognition: and Other Essays in the Aesthetics of Music*, Oxford: Oxford University Press.
- . 1993. *The Fine Art of Repetition: Essays in the Philosophy of Music*, New York: Cambridge University Press.
- . 1994. "How Music Moves," in *What is Music: An Introduction to the Philosophy of Music*, ed. by Philip Alperson, 147-163, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- . 1995. *Authenticities: Philosophical Reflections on Musical Performance*, Ithaca and New York: Cornell University Press.
- . 2001. *New Essays on Musical Understanding*, Oxford: Clarendon Press.
- . 2007. *Music, Language, and Cognition: And Other Essays in the Aesthetics of Music*, Oxford: Clarendon Press.
- . 2009. "Leonard Meyer's Sonata: First Theme and Second Theme," *Musica Humana*, Vol. 1-2: 129-148, reprinted in Peter Kivy. 2012. *Sounding Off: Eleven Essays in the Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press.
- . 2012. *Sounding Off: Eleven Essays in the Philosophy of Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Klein, Julie Thompson. 2005. *Humanities, Culture, and Interdisciplinarity: The Changing American Academy*, Albany: State University of New York Press.
- Knopoff, Leon and William Hutchinson. 1981. "Information Theory for Musical Continua," *Journal of Music Theory*, Vol. 25-1: 17-43.
- . 1983. "Entropy as a Measure of Style: The Influence of Sample Length," *Journal of Music Theory*, Vol. 27-1: 75-97
- Knox, Roger. 1977. "Review: Joan Peyster: Boulez," *Indiana Theory Review*, Vol.1-1: 35, 36.
- Koh, Soon Duk. 1965. "Scaling Musical Preferences," *Journal of Experimental Psychology*, Vol. 70-1: 79-82.
- . 1967. "Time-error in Comparisons of Preferences for Musical Excerpts," *American Journal of Psychology*, Vol. 80: 171-184.
- Kohs, Ellis B. 1961. Review of "*The Rhythmic Structure of Music*, by Grosvenor Cooper and Leonard B. Meyer," *Journal of Music Theory*, Vol. 5-1: 129-134.
- . 1980. "Current Needs and Problems in the Teaching of Undergraduate Music Theory," *Music Theory Spectrum*, Vol. 2: 135-142.
- Komar, Arthur. 1961. "Letters to the Editor," *Journal of Music Theory*, Vol. 5-1: 152-156.
- Konečni, Vladimir J. and Dianne Sargent-Pollock. 1976. "Choice between Melodies Differing in Complexity and Exposure Frequency under Divided-Attention Conditions," *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, Vol. 2-3: 347-356.
- Korpell, Herbert S. 1965. "On the Mechanism of Tonal Chroma in Absolute Pitch," *American Journal of Psychology*, Vol. 78: 298-300.
- Korsyn, Kevin. 1993. Review of "*Style and Music: Theory, History, and Ideology*, by Leonard B. Meyer," *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 46-3: 469-475.
- . 2003. *Decentering Music: A Critique of Contemporary Musical Research*, Oxford: Oxford University Press.
- Kraehenbuehl, David. 1957. Review of "*Emotion and Meaning in Music*, by Leonard B. Meyer," *Journal of Music Theory*, Vol. 1-1: 110-112.
- Kraehenbuehl, David and Edgar Coons. 1959. "Information as a Measure of the Experience of

- Music,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 17-4: 510-522.
- Kramer, Jonathan D. 1973. “Multiple and Non-Linear Time in Beethoven’s Opus 135,” *Perspectives of New Music*, Vol. 11-2: 122-145.
- . 1988. *The Time of Music: New Meanings New Temporalities New Listening Strategies*, New York and London: Schirmer Books.
- Krevelen, Alice van. 1963. “The Influence of Music on Reactions to Frustration,” *Journal of General Psychology*, Vol. 68: 107-110.
- Krumhansl, Carol L. 1990. *Cognitive Foundations of Musical Pitch*, Oxford: Oxford University Press.
- . 1995. “Music Psychology and Music Theory: Problems and Prospects,” *Music Theory Spectrum*, Vol. 17-1: 53-80.
- Krumhansl, Carol L. and Edward J. Kessler. 1982. “Tracing the Dynamic Changes in Perceived Tonal Organization in a Spatial Representation of Musical Keys,” *Psychological Review*, Vol. 89-4: 334-368.
- Krumhansl, Carol L. and Roger N. Shepard. 1979. “Quantification of the Hierarchy of Tonal Functions within a Diatonic Context,” *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, Vol. 5-4: 579-594.
- Kubovy, Michael and Fred P. Howard. 1976. “Persistence of a Pitch-segregating Echoic Memory,” *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, Vol. 2-4: 531-537.
- Kuntz, Paul Grimley. 1966. “The Art of Blotting,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 25-1: 93-103.
- Lang, Berel. 1998. “Style,” in *Encyclopedia of Aesthetics*, Michael Kelly, editor in chief, Vol. 4: 318-322, Oxford: Oxford University Press.
- Langer, Susanne K. 1942. *Philosophy in a New Key: A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art*, Cambridge, MA: Harvard University Press [矢野真理他訳 1981 『シンボルの哲学』 東京：岩波書店]
- Larson, Arlo J. 1979. “A Delineation Approach to Unification,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 37-4: 475-481.
- Larson, Steve. 1982a. “Comment on David Epstein’s *Beyond Orpheus: Studies in Musical Structure*,” *In Theory Only*, Vol. 6-2:31-39.
- . 1982b. ““Yellow Bell” and a Jazz Paradigm,” *In Theory Only*, Vol. 6-3:31-46.
- LaRue, Jan. 1970. *Guidelines for Style Analysis*, New York and London: W. W. Norton.
- Laszlo, Ervin. 1968. “Affect and Expression in Music,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 27-2: 131-134.
- . 1973. “Cybernetics of Musical Activity,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 31-3: 375-387.
- Lerdahl, Fred and Ray Jackendoff. 1977. “Toward a Formal Theory of Tonal Music,” *Journal of Music Theory*, Vol. 21-1: 111-171.
- . 1983. *A Generative Theory of Tonal Music*, Cambridge, MA: MIT Press.
- Lester, Joel. 1979. “Articulation of Tonal Structures as a Criterion for Analytic Choices,” *Music Theory Spectrum*, Vol. 1: 67-79.
- . 1981. ““Simultaneity” Structures and Harmonic Function in Tonal Music,” *In Theory Only*, Vol. 5-5: 3-28.
- Levinson, Jerrold. 1984. Review of “*Musical Morphology: A Discourse and a Dictionary*, by Siegmund Levarie and Ernst Levy,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 43-2: 222-224.
- . 1997a. *Music in the Moment*, Ithaca and London: Cornell University Press.
- . 1997b. “Music and Negative Emotion,” in *Music and Meaning*, ed. by Jenefer Robinson, 215-241, Ithaca and London: Cornell University Press.
- . 1998. “Evaluating Music,” in *Musical Worlds: New Directions in the Philosophy of Music*, ed. by Philip Alperspon, 93-107, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- . 2011. *Music, Art, and Metaphysics: Essays in Philosophical Aesthetics*, Oxford: Oxford

- University Press.
- Levy, Janet M. 1988. "About Leonard B. Meyer: A Biographical Vignette," in *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, ed. by Eugene Narmour and Ruth A. Solie, 439-452, New York: Pendragon Press.
- Lewis, Sarah and Ruby Marcozzi. 1982. "Annotated Bibliography: Theses and Dissertations at Indiana University," *Indiana Theory Review*, Vol. 5-3: 43-52.
- Lind, Richard W. 1977. "Must the Critic be Correct?" *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35-4: 445-456.
- . 1980. "Attention and the Aesthetic Object," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 39-2: 131-142.
- Lippmann, Edward Arthur. 1957. Review of "*Emotion and Meaning in Music*, by Leonard B. Meyer," *The Musical Quarterly*, Vol. 43-4: 553-557.
- Load, Catherine. 1969. "Tragedy Without Character: Poetics VI. 1450a 24," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 28-1: 55-62.
- Lochhead, Judy. 2001. "Hearing Chaos," *American Music*, Vol. 19-2: 210-246.
- Longuet-Higgins, H. Christopher. 1976. "Perception of Melodies," *Nature*, Vol. 263: 646-653.
- . 1978. "The Perception of Music," *Interdisciplinary Science Reviews*, Vol. 3-2: 148-156.
- Longuet-Higgins, H. Christopher, and Christopher S. Lee. 1982. "The Perception of Musical Rhythms," *Perception*, Vol. 11: 115-128.
- Lorraine, Renée C. 1993. "Musicology and Theory: Where It's Been, Where It's Going," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 51-2: 235-244.
- . 2001. *Music, Tendencies, and Inhibitions: Reflections on a Theory of Leonard Meyer*, Scarecrow Press.
- Lundin, Robert W. *An Objective Psychology of Music*, 2nd edition, New York: The Ronald Press.
- Manzara, Leonard C., Ian H. Witten, and Mark James. 1992. "On the Entropy of Music: An Experiment with Bach Chorale Melodies," *Leonard Music Journal*, Vol. 2-1: 81-88.
- Margolis, Joseph. 1993. "Music as Ordered Sound: Some Complications Affecting Description and Interpretation," in *The Interpretation of Music: Philosophical Essays*, ed. by Michael Krausz, 141-153, Oxford: Clarendon Press.
- . 1994. "On the Semiotics of Music," in *What is Music: An Introduction to the Philosophy of Music*, ed. by Philip Alperson, 211-236, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Margulis, Elizabeth Hellmuth and Andrew P. Beatty. 2008. "Musical Style, Psychoaesthetics, and Prospects for Entropy as an Analytic Tool," *Computer Music Journal*, Vol. 32-4: 64-78.
- Martin, F. David. 1967. "The Power of Music and Whitehead's Theory of Perception," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 25-3: 313-322.
- . 1969. "The Persistent Presence of Abstract Painting," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 28-1: 23-31.
- Martin, Henry. 1976. "Maury Yeston's *the Stratification of Musical Rhythm*," *In Theory Only*, Vol. 2-5: 13-26.
- . 1978. Review of "*Beyond Schenkerism*, by Eugene Narmour," *Perspectives of New Music*, Vol. 17-1: 196-210.
- Martin, James G. 1972. "Rhythmic (Hierarchical) versus Serial Structure in Speech and Other Behavior," *Psychological Review*, Vol. 79-6: 487-509.
- Matravers, Derek. 1998. *Art and Emotion*, Oxford: Oxford University Press.
- Mattern, Laura. 1978. "An Annotated Bibliography of Theses and Dissertations: from Indiana University (1973-1974)," *Indiana Theory Review*, Vol. 1-2: 61-71.
- McAdams, Stephen and Emmanuel Bigand eds. 1993. *Thinking in Sound: The Cognitive Psychology of Human Audition*, Oxford: Clarendon Press.
- McAllester, David P. 1957. Review of "*Emotion and Meaning in Music*, by Leonard B. Meyer," *American Anthropologist*, Vol. 59-5: 940.
- McClary, Susan. 1983. "Pitches, Expression, Ideology: An Exercise in Mediation," *Enclitic*, Vol. 7-1: 76-86, reprinted in Susan McClary. 2007. *Reading Music: Selected Essays*, 3-13, Hampshire: Ashgate Publishing.

- . 1994. "Constructions of Subjectivity in Schubert's Music," in *Queering the Pitch: The New Gay and Lesbian Musicology*, ed. Philip Brett, Elizabeth Wood, and Gary Thomas, 205-233, New York and London: Routledge, reprinted in Susan McClary. 2007. *Reading Music: Selected Essays*, 169-197, Hampshire: Ashgate Publishing.
- . 2000. *Conventional Wisdom: The Content of Musical Form*, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- . 2009. "Leonard B. Meyer: The Humanistic Music Theorist," *Musica Humana*, Vol. 1-2: 115-128.
- McCreless, Patrick. 1977. "Schubert's Moment Musical No. 2: The Interaction of Rhythmic and Tonal Structures," *In Theory Only*, Vol. 3-4: 3-11.
- . 1997. "Contemporary Music Theory and the New Musicology, An Introduction," *The Journal of Musicology*, Vol.15-3: 291-296.
- Mendel, Arthur. 1962. "Evidence and Explanation," *International Musicological Society, Report of the Eighth Congress, New York 1961*, ed. by Jan LaRue, Kassel: Bärenreiter.
- Mitchell, W. J. T. 1982. "Critical Inquiry and the Ideology of Pluralism," *Critical Inquiry*, Vol. 8: 609-618.
- Moles, Abraham. 1966. *Information Theory and Esthetic Perception*, translated by Joel E. Cohen, Urbana and London: University of Illinois Press.
- Morgan, Robert P. 1982. "Theory, Analysis, and Criticism," *The Journal of Musicology*, Vol. 1-1: 15-18.
- . 1991. *Twentieth-Century Music: A History of Musical Style in Modern Europe and America*, New York and London: Norton.
- . 1992. "Rethinking Music Culture: Canonic Reformations in a Post-Tonal Age," *Disciplining Music: Musicology and Its Canons*, ed. by Katherine Bergeron and Philip V. Bohlman, 44-63, Chicago: University of Chicago Press.
- Morgan, Paula/ F. E. Sparshott. 2001. "Treitler, Leo," in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, Vol. 25: 714, 715, London: Macmillan Publishers Limited.
- Morris, Bertram. 1976. Review of "John Dewey's Aesthetics Philosophy, by Philip M. Zeltner," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35-1: 87-89.
- Morris, Robert. 1980. Review of "Simple Composition, by Charles Wuorinen," *Theory and Practice*, Vol. 5-1: 66-72.
- . 1982. Review of "The Technique of Electronic Music, by Thomas Wells," *Journal of Music Theory*, Vol. 26-2:331-348.
- Morton, Bruce N. 1975. Review of "Man the Musician, by Victor Zuckerkandl," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33-3: 354-356.
- Munro, Thomas. 1963. "The Psychology of Art: Past, Present, Future," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 21-3: 263-282.
- Narmour, Eugene. 1977. *Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis*, Chicago: The University of Chicago Press.
- . 1990. *The Analysis and Cognition of Basic Melodic Structure*, Chicago: The University of Chicago Press.
- . 1992. *The Analysis and Cognition of Melodic Complexity*, Chicago: The University of Chicago Press.
- Narmour, Eugene N. and Ruth A. Solie eds. 1988. *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, New York: Pendragon Press.
- Narmour, Eugene N. and Ruth A. Solie. 1988. "Introduction," in *Explorations in Music, the Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, ed. by Eugene Narmour and Ruth A. Solie, vii-xiii, New York: Pendragon Press.
- Nattiez, Jean-Jacques. 1982. "Varese's Density 21. 5': A Study in Semiological Analysis," translated by Anna Barry, *Music Analysis*, Vol. 1-3: 243-340.
- . 1998. "Semiology and Music," translated by Terri Gordon and Larsen Powell, in *Encyclopedia of Aesthetics*, Michael Kelly, editor in chief, Vol. 4: 267-271, Oxford: Oxford University Press.

- Neill, Alex. 2003. "Art and Emotion," *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. by Jerrold Levinson, 421-435, Oxford: Oxford University Press.
- Nielzén, Sören and Zvonimir Cesarec. 1981. "On the Perception of Emotional Meaning in Music," *Psychology of Music*, Vol. 9-2: 17-31.
- Ockelford, Adam. 2009. "Beyond Music, Psychology," in *Oxford Handbook of Musical Psychology*, ed. by Susan Hallam, Ian Cross, and Michael Thaut, 539-551, Oxford: Oxford University Press.
- Orvell, Miles. 1976. Review of "*Claude Debussy and the Poet*, by Arthur B. Wenk," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35-2: 246-248
- Osborne, Harold. 1982. "Expressiveness in the Arts," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 41-1: 19-26.
- Padgham, Charles A. 1984. Review of "*The Psychology of Music*, ed. by Diana Deutsch," *Perception*, Vol. 13: 765-768.
- Pearce, Marcus T. and Gearing A. Wiggins. 2006. "Expectation in Melody: The Influence of Context and Learning," *Music Perception*, Vol. 23-5: 377-405.
- Pedersen, Paul. 1975. "The Perception of Octave Equivalence in Twelve-tone Rows," *Psychology of Music*, Vol. 3-2: 3-8.
- Pike, Alfred. 1963. "Perception and Meaning in Serial Music," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 22-1: 55-61.
- . 1967. "The Theory of Unconscious Perception in Music: A Phenomenological Criticism," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 25-4: 395-400.
- . 1971. "The Perceptual Aspect of Motivic Structure in Music," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 30-1: 79-81.
- Pinkerton, Richard C. 1956. "Information Theory and Melody," *Scientific American*, Vol. 194-2: 77-86.
- Plantinga, Leon. 1969. Review of "*Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century Culture*, by Leonard B. Meyer," *Journal of Music Theory*, Vol. 13-1: 141-147.
- Poland, William. 1963. "Theories of Music and Music Behavior," *Journal of Music Theory*, Vol. 7-2: 150-173.
- Portnoy, Julius. 1957. Review of "*Emotion and Meaning in Music*, by Leonard B. Meyer," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 16-2: 285-286.
- Potter, Keith. 1993. "The Current Musical Scene," in *Modern Times: From World War I to the Present (Man & Music Series, Vol. 8)*, ed. by Robert P. Morgan, 349-387, London: Macmillan Press [沼野雄司訳 1997 「現代の音楽シーン」『西洋の音楽と社会 11 世界音楽の時代 現代 II』170-213 ロバート・モーガン編 長木誠司監訳 東京：音楽之友社] .
- Povel, Dirk-Jan. 1981. "Internal Representation of Simple Temporal Patterns," *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, Vol. 7-1: 3-18.
- Pratt, Carroll C. 1961. "Aesthetics," *Annual Review of Psychology*, Vol. 12: 71-92.
- Raffman, Diana. 1993. *Language, Music, and Mind*, Cambridge, MA: MIT Press.
- . 2011. "Music, Philosophy, and Cognitive Science," *The Routledge Companion to Philosophy and Music*, ed. by Theodore Gracyk and Andrew Kania, 592-602, London and New York: Routledge.
- Rahn, Jay. 1978. "Evaluating Metrical Interpretations," *Perspectives of New Music*, Vol. 16-2: 35-49.
- . 1983. *A Theory for All Music: Problems and Solutions in the Analysis of Non-Western Forms*, Toronto: University of Toronto Press.
- Raskin, Marcus G. 1957. Review of "*Emotion and Meaning in Music*, by Leonard B. Meyer." *Chicago Review*, Vol. 11-2: 97-100.
- Raynor, Henry. 1958. Review of "*Emotion and Meaning in Music*, by Leonard B. Meyer," *The Musical Times*, Vol. 99: 82.
- Regener, Eric. 1967. "Layered Music-Theoretic Systems," *Perspectives of New Music*, Vol. 6-1: 52-62.

- Reimer, Bennett. 1964. "Information Theory and the Analysis of Musical Meaning," *Bulletin of the Council for Research in Music Education*, Vol. 2: 14-22.
- Ricci, Robert. 1975. "The Division of the Pulse: Progressive and Retrogressive Rhythmic Forces," *In Theory Only*, Vol. 1-8:13-19.
- Ridley, Aaron. 1995. *Music, Value and the Passions*, Ithaca and New York: Cornell University Press.
- . 1998. "Emotions and Music," in *Encyclopedia of Aesthetics*, Michael Kelly, editor in chief, Vol. 2: 109-111, Oxford: Oxford University Press.
- Robinson, Jenefer. 1994a. "The Expression and Arousal of Emotion in Music," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 52-1: 13-22.
- . 1994b. "Music as a Representational Art," in *What is Music: An Introduction to the Philosophy of Music*, ed. by Philip Alperson, 165-192, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Robinson, Paul. 1973. "Sartre on Music," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 31-3: 451-344.
- . 1985. *Opera and Ideas: From Mozart to Strauss*, New York: Harper & Row.
- Rosen, Charles. 1971. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*, New York: Norton.
- Ross, Stephen David. 1980. "The Work of Art and Its General Relations," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 38-4: 427-434.
- . 2003. "Style in Art," *The Oxford Handbook of Aesthetics*, ed. by Jerrold Levinson, 228-244, Oxford: Oxford University Press.
- Rostron, A. B. 1976. "Pitch Control in the Human Voice," *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, Vol. 28: 305-310.
- Rothfarb, Lee A. 1988. *Ernst Kurth as Theorist and Analyst*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Rothgeb, John. 1972. Review of "*Theory of Suspensions*, by Arthur Komar," *Journal of Music Theory*, Vol. 16-1/2:210-219.
- Rowell, Lewis. 1979. "The Subconscious Language of Musical Time," *Music Theory Spectrum*, Vol. 1: 96-106.
- . 1983. *Thinking about Music: An Introduction to the Philosophy of Music*, Amherst: The University of Massachusetts Press.
- Royer, Fred L. and W. R. Garner. 1966. "Response Uncertainty and Perceptual Difficulty of Auditory Temporal Patterns," *Perception & Psychophysics*, Vol. 1: 41-47.
- Rubin, Nathan. 1969. Review of "*Music, the Arts, and Ideas*, by Leonard B. Meyer," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 27-3: 362.
- Sacks, Sheldon. 1976. "Novelists as Storytellers," *Modern Philology*, Vol. 73-4: 97-109.
- Saisselin, Rémy G. 1966. Review of "*Flumen Historicum*, by Frederic Will, and *The Bride and the Bachelors: The Historical Courtship in Modern Art*, by Calvin Tomkins," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 25-1: 112-113.
- Salzer, Felix. 1967. "Tonality in Early Medieval Polyphony: Towards a History of Tonality," *Music Forum*, Vol. 1: 35-98.
- Sams, Eric. 1968. "Zeitgeist to Poltergeist," *The Musical Times*, Vol. 109: 631, 633.
- Sargeant, Winthrop. 1957. "Musical Events, Light," *The New Yorker*, January 5, 63-65.
- Schachter, Carl. 1976. "Rhythm and Linear Analysis: A Preliminary Study," *Music Forum*, Vol. 4: 281-334.
- . 1980. "Rhythm and Linear Analysis: Durational Reduction," *Music Forum*, Vol. 5: 197-232.
- Schmuckler, Mark A. 1989. "Expectation in Music: Investigation of Melodic and Harmonic Processes," *Music Perception*, Vol. 7-2: 109-150.
- Schuijjer, Michiel. 2008. *Analyzing Atonal Music: Pitch-Class Set Theory and Its Context*, Rochester: University of Rochester Press.
- Schueller, Herbert M. 1977. "The Aesthetics Implications of Avant-Garde Music," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35-4: 397-410.
- Scruton, Roger. *The Aesthetics of Music*, Oxford: Clarendon Press.

- Serafine, Mary Louise. 1984. Review of “*The Psychology of Music*, ed. by Diana Deutsch,” *Journal of Music Theory*, Vol. 28-1: 134-141.
- Sharpe, R. A. 2000. *Music and Humanism: An Essay in the Aesthetics of Music*, Oxford: Oxford University Press.
- Sharvy, Richard. 1979. “Review: *Perspectives on Contemporary Music Theory*, ed. by Benjamin Boretz and Edward T. Cone,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 37-3: 380-381.
- Shatin, Leo, Wallace Kotter, and Gladys Douglas-Longmore. 1964. “A Psychological Study of the Music Therapist in Rehabilitation,” *Journal of General Psychology*, Vol. 71: 193-205.
- Shepard, Roger N. 1982. “Geometrical Approximations to the Structure of Musical Pitch,” *Psychological Review*, Vol. 89-4: 305-333.
- Sherburne, Donald W. 1966. “Meaning and Music,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 24-4: 579-583.
- Shields, Allan. 1968. Review of “*The Musical Symbol: A Study of the Philosophic Theory of Music*, by Gordon Epperson,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 27-1: 108.
- Siegel, Jane A. 1974. “Sensory and Verbal Coding Strategies in Subjects with Absolute Pitch,” *Journal of Experimental Psychology*, Vol. 103-1: 37-44.
- Siegel, Jane A. and Willia Siegel. 1977. “Absolute Identification of Notes and Intervals by Musicians,” *Perception & Psychophysics*, Vol. 21: 143-152.
- Silverman, Marissa. 2012. “John Dewey and James Mursell: An Introduction,” *Visions of Research in Music Education*, Vol. 21.
- Slattery, Mary Francis. 1966. “Formal Specification,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 25-1: 83-88.
- Sloboda, John A. 1976. “Visual Perception of Musical Notation: Registering Pitch Symbols in Memory,” *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, Vol. 28: 1-16.
- . 1978. “The Psychology of Music Reading,” *Psychology of Music*, Vol. 6-2: 3-20.
- . 1985. *The Musical Mind: The Cognitive Psychology of Music*, Oxford: Clarendon Press.
- . 1991. “Music Structure and Emotional Response: Some Empirical Findings,” *Psychology of Music*, Vol. 19: 110-120.
- Sloboda, John A. ed. 1988. *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, Oxford: Clarendon Press.
- Smither, Howard E. 1964. “The Rhythmic Analysis of 20th-Century Music,” *Journal of Music Theory*, Vol. 8-1: 54-88.
- Smoliar, Stephen W. 1976. “Music Programs: An Approach to Music Theory through Computational Linguistics,” *Journal of Music Theory*, Vol. 20-1: 105-131.
- Snyder, John L. 1990. “Entropy as a Measure of Musical Style: The Influence of A Priori Assumptions,” *Music Theory Spectrum*, Vol. 12-1: 121-160.
- Solie, Roger. 1976. Review of “*The Stratification of Musical Rhythm*, by Maury Yeston,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35-2: 244-245.
- Solie, Ruth A. and Elizabeth V. Spelman. 1986. Review of “*The Corded Shell: Reflections on Musical Expression and Sound and Semblance: Reflections on Musical Representation*, by Peter Kivy,” *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 39-1: 191-199.
- Sparshott, Francis E. 1980. “Meyer, Leonard B.,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Vol. 12: 244-245, London: Macmillan Publishers Limited.
- . 1994. “Aesthetics of Music: Limits and Grounds,” in *What is Music: An Introduction to the Philosophy of Music*, ed. by Philip Alperson, 33-98, University Park, PA: Pennsylvania State University Press.
- Sparshott, F[rancis] E./Naomi Cumming. 2001. “Meyer, Leonard B.,” *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2nd edition, Vol. 16: 563-564, London: Macmillan Publishers Limited.
- Spitzer, Michael. 1997. “Meditations on Meyer’s Hobby Horses: Levels of Motivation in Musical Signs,” *Applied Semiotics*, Vol. 2-4: 41-48.
- . 2004. *Metaphor and Musical Thought*, Chicago and London: The University of Chicago.
- . 2006. *Music as Philosophy: Adorno and Beethoven’s Late Style*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press.

- . 2008. “A Metaphoric Model of Sonata Form: Two Expositions by Mozart,” in *Communication in Eighteenth-Century Music*, ed. by Danuta Mirka and Kofi Agawu, 189-229, Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2009. “Emotions and Meaning in Music,” *Musica Humana*, Vol. 1-2: 155-196.
- . 2011. “Mapping the Human Heart: A Holistic Analysis of Fear in Schubert,” *Music Analysis*, Vol. 29: 149-213.
- Stalnaker, Nan. 2005. “Fakes and Forgeries,” in *The Routledge Companion to Aesthetics*, 2nd edition, ed. by Berys Gaut and Dominic McIver Lopes, 513-525, London and New York: Routledge.
- Steck, Loren and Pavel Machotka. 1975. “Preference for Musical Complexity: Effects of Context,” *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, Vol. 104-2: 170-174.
- Stevens, Jane R. 1977. Review of “*Rhythmus: Eine Begriffsbestimmung*, by Wilhelm Seidel,” *Journal of Music Theory*, Vol. 21-2: 382-387.
- Stevenson, Charles L. 1970. “The Rhythm of English Verse,” *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 28-3: 327-344.
- Storr, Anthony. 1975. “Creativity in Music,” *Psychology of Music*, Vol. 3-2: 9-16.
- Street, Alan. 1994. “Carnival,” *Music Analysis*, Vol. 13-2/3: 255-298.
- . 1998. “Editorial: This Space for Rent?” *Music Analysis*, Vol. 17-1: 69-78.
- Strohm, Reinhard. 1999. “Postmodern Thought and the History of Music: Some Intersections,” *Revista Portuguesa de Musicologia*, Vol. 9: 7-24.
- Sturge, Persis T. and James G. Martin. 1974. “Rhythmic Structure in Auditory Temporal Pattern Perception and Immediate Memory,” *Journal of Experimental Psychology*, Vol. 102-3: 377-383.
- Subotnik, Rose Rosengard. 1976a. Review of “*Fondements d'une sémiologie de la musique*, by Jean-Jacques Nattiez,” *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35-2: 239-242.
- . 1976b. “Adorno’s Diagnosis of Beethoven’s Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition,” *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 29-2: 242-275 [福中冬子訳 2013 「アドルノによる後期ベートーヴェンの創作様式の検証——ある致命的状況の初期症状」『ニュー・ミュージコロジー——音楽作品を「読む」批評理論』387-426 東京：慶応義塾大学出版会] .
- . 1978. “The Historical Structure: Adorno’s “French” Model for the Criticism of Nineteenth-Century Music,” *19th-Century Music*, Vol. 2-1: 36-60.
- . 1988. “Toward a Deconstruction of Structural Listening: A Critique of Schoenberg, Adorno, and Stravinsky,” in *Explorations in Music, The Arts, and Ideas: Essays in Honor of Leonard B. Meyer*, ed. by Eugene Narmour and Ruth A. Solie, 87-122, Stuyvesant: Pendragon Press.
- . 1991. *Developing Variations: Style and Ideology in Western Music*, Minneapolis and Oxford: University of Minnesota Press.
- . 2004. “Afterword: Toward the Next Paradigm of Musical Scholarship,” in *Beyond Structural Listening?: Postmodern Modes of Hearing*, ed. by Andrew Dell’Antonio, 279-302, Berkeley and Los Angeles: University of California Press.
- Swain, Joseph P. 1992. “Leonard Meyer’s New Theory of Style,” *Music Analysis*, Vol. 11-2/3: 335-354.
- Swanwick, Keith. 1973. “Musical Cognition and Aesthetic Response,” *Psychology of Music*, Vol. 1-2: 7-13.
- . 1975. “Can There Be Objectivity in Listening to Music?” *Psychology of Music*, Vol. 3-2: 17-23.
- Tan, Norma. 1979. “Tonal Organization in the Perception of Melodies,” *Psychology of Music*, Vol. 7-1: 3-11.
- Taruskin, Richard. 2010 (2005). *The Oxford History of Western Music, Volume 5, Music in the Late Twentieth Century*, Paperback edition, Oxford and New York: Oxford University Press.
- Temperley, David. 2001. “The Question of Purpose in Music Theory: Description, Suggestion, and Explanation,” *Current Musicology*, Vol. 66: 66-85.
- . 2007. *Music and Probability*, Cambridge, MA and London: The MIT Press.

- Tenzer, Michael. 1993. "Western Music in the Context of World Music," in *Modern Times: From World War I to the Present (Man & Music Series, Vol. 8)*, ed. by Robert P. Morgan, 388-410, London: Macmillan Press [高久暁訳 1997 「ワールド・ミュージックの文脈における西洋音楽」『西洋の音楽と社会 11 世界音楽の時代 現代 II』214-237 ロバート・モーガン編 長木誠司監訳 東京：音楽之友社] .
- Thaut, Michael H. 2009. "History and Research," in *The Oxford Handbook of Musical Psychology*, ed. by Susan Hallam, Ian Cross and Michael Thaut, 552-560, Oxford: Oxford University Press.
- Thomson, William. 1970. "Style Analysis: Or the Perils of Pigeonholes," *Journal of Music Theory*, Vol. 14-2: 191-208.
- . 1991. *Schoenberg's Error*, Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Titchener, John M. and Michael E. Broyles. 1973. "Meyer, Meaning, Music," *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 32-1: 17-25.
- Tormey, Alan. 1975. Review of "*Explaining Music: Essays and Explorations*, by Leonard B. Meyer," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 33-3: 351-354.
- Treitler, Leo. 1965. "Musical Syntax in the Middle Ages: Background to an Aesthetic Problem," *Perspectives of New Music*, Vol. 4-1: 75-85.
- . 1969. "The Present as History," *Perspectives of New Music*, Vol. 7-2: 1-58.
- . 1989. *Music and the Historical Imagination*, Cambridge, MA and London: Harvard University Press.
- Vermazen, Bruce. 1971. "Information Theory and Musical Value," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 29-3: 367-370.
- . 1975. "Comparing Evaluations of Works of Art," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 34-1: 7-14.
- Walton, Kendall L. 1997. "Listening with Imagination: Is Music Representational," in *Music and Meaning*, ed. by Jenefer Robinson, 57-82, Ithaca and London: Cornell University Press.
- Ward, Benjamin F. 1975. Review of "*Philosophy of Modern Music*, by Theodor W. Adorno, translated by Anne G. Mitchell and Wesley V. Blomster," *Journal of Music Theory*, Vol. 19-2: 302-311.
- Weitz, Morris. 1981. Review of "*The Concept of Style*, ed. by Berel Lang," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 39-3: 321-325.
- Weld, Harry P. 1912. "An Experimental Study of Enjoyment," *American Journal of Psychology*, Vol. 23-2: 245-308.
- Westergaard, Peter. 1962. "Some Problems in Rhythmic Theory and Analysis," *Perspectives of New Music*, Vol. 1-1: 180-191, reprinted in 1972. *Perspectives on Contemporary Music Theory*, ed. by Benjamin Boretz and Edward T. Cone, 226-237, New York: W. W. Norton.
- White, Benjamin W. 1960. "Recognition of Distorted Melodies," *American Journal of Psychology*, Vol. 73: 100-107.
- Whittall, Arnold. 1981. Review of "*Beyond Orpheus: Studies in Musical Structure*, by David Epstein," *Journal of Music Theory*, Vol. 25-2: 319-326.
- Wierzbicki, James. 2007. "Reflections on Rochberg and "Postmodernism"," *Perspectives on New Music*, Vol. 45-2: 108-132.
- Williams, J. Kent. 1978. "Rhythmic Structure in Selected Works of Binchois and Dufay," *Indiana Theory Review*, Vol. 1-3: 31-48.
- Wilson, Paul. 1982. Review of "*The Corded Shell: Reflections on Musical Expression*, by Peter Kivy," *Journal of Music Theory*, Vol. 26-1: 166-168.
- Witten, Ian H., Leonard C. Manzara, and Darrell Conklin. 1994. "Comparing Human and Computational Models of Music Prediction," *Computer Music Journal*, Vol. 18-1: 70-80.
- Winold, Allen. 1979. "Competence and Performance in Language and Music," *Indiana Theory Review*, Vol. 2-3: 13-30.
- Wittlich, Gary E. 1977. Review of "*The Stratification of Musical Rhythm*, by Maury Yeston," *Journal of Music Theory*, Vol. 21-2: 355-373.
- . 1981. Review of "*Beyond Orpheus: Studies in Musical Structure*, by David Epstein," *Music Theory Spectrum*, Vol. 3: 150-157.

- Wortis, Rochelle Paul. 1960. "Music Therapy for the Mentally Ill: 2. The Effect of Music on Emotional Activity and the Value of Music as a Resocializing Agent," *Journal of General Psychology*, Vol. 62: 311-318.
- [Wortis] Paul, Rochelle, and Virginia M. Staudt. 1958. "Music Therapy for the Mentally Ill: 1. A Historical Sketch and a Brief Review of the Literature on the Physiological Effects and on Analysis of the Elements of Music," *Journal of General Psychology*, Vol. 59: 167-176.
- W., R. 1968. Review of "*Caliban Reborn: Renewal in Twentieth-Century Music*, by Wilfrid Mellers, and *Music, the Arts, and Ideas: Patterns and Predictions in Twentieth-Century*, by Leonard B. Meyer," *Music & Letters*, Vol. 49-3: 238-243.
- Yeston, Maury. 1976. *The Stratification of Musical Rhythm*, New Haven and London: Yale University Press.
- Youngblood, Joseph E. 1958. "Style as Information," *Journal of Music Theory*, Vol. 2-1: 24-35.
- Zuckermandl, Victor. 1956. *Sound and Symbol: Music and the External World*, Princeton: Princeton University Press.
- . 1960. Review of "*The Language of Music*, by Deryck Cooke," *Journal of Music Theory*, Vol. 4-1: 104-109.
- アドルノ, テオドール 龍村あや子訳 2007 『新音楽の哲学』 東京: 平凡社 [Theodor W. Adorno. 1975. *Philosophie der neuen Musik*, Köln: Europäische Verlagsanstalt]
- アイエロ, リタ 上田和夫訳 1998a 「まえがき」『音楽の認知心理学』3-5 リタ・アイエロ編 大串健吾監訳 東京: 誠信書房 [ed. by Rita Aiello. 1994. *Musical Perception*, Oxford: Oxford University Press]
- 倉方憲治訳 1998b 「まえがき」『音楽の認知心理学』72, 73 リタ・アイエロ編 大串健吾監訳 東京: 誠信書房 [ed. by Rita Aiello. 1994. *Musical Perception*, Oxford: Oxford University Press]
- シャルル, ダニエル 岩佐鉄男訳 2009 「ダニエル・シャルルの33の質問に対する60の答え」『ジョン・ケージ著作選』66-80 小沼純一編 東京: 筑摩書房 [Daniel Charles. 1968. "Soixante Réponses de John Cage," *Revue d'Esthétique*, Klincksieck]
- コーエン, アナベル 牟田季純訳 2012 「音楽認知——音楽的コミュニケーションにおける制約をとらえる」『音楽的コミュニケーション——心理・教育・文化・脳と臨床からのアプローチ』72-97 ドロシー・ミール, レイモンド・マクドナルド, デイヴィッド・ハーグリーブス編 星野悦子監訳 東京: 誠信書房 [Annabel J. Cohen. 2005. "Musical Cognition: Defining Constraints on Musical Communication," in *Musical Communication*, ed. Dorothy Miell, Raymond MacDonald, David J. Hargreaves, Oxford: Oxford University Press]
- クック, ニコラス 足立美比古訳 1992 『音楽・想像・文化』 東京: 春秋社 [1990. *Music, Imagination, and Culture*, Oxford: Clarendon Press]
- 倉方憲治訳 1998 「知覚——音楽理論からの展望」『音楽の認知心理学』74-110 大串健吾監訳 東京: 誠信書房 [1994. "Perception: A Perspective from Music Theory," in *Music Perceptions*, ed. by Rita Aiello, 64-95, New York: Oxford University Press]
- ダールハウス, カール 角倉一朗訳 2004 (復刊版 2015) 『音楽史の基礎概念』 東京: 白水社 [Carl Dahlhaus. 1977. *Grundlagen der Musikgeschichte*, Köln: Laaber-Verlag]
- ドイチュ, ダイアナ 1986 「日本語版への序文」『音楽の心理学 (上)』v 新潟: 西村書店
- エーコ, ウンベルト 篠原資明・和田忠彦訳 2011 『(新・新装版) 開かれた作品』 東京: 青土社 [Umberto Eco. 1967. *Opera Aperta*, Milano: Bompiani]
- グッドマン, ネルソン 戸澤義夫・松永伸司訳 2017 『芸術の言語』 東京: 慶応義塾大学出版会 [Nelson Goodman. 1976. *Language of Art*, 2nd edition, Indianapolis: Hackett]
- ハーグリーブス, デーヴィッド, マクドナルド, デイヴィス, ミール, ドロシー 星野悦子訳 2012 「人は音楽をもちいてどのようにコミュニケーションするのか」『音楽的コミュニケーション——心理・教育・文化・脳と臨床からのアプローチ』1-29 ドロシー・ミール, レイモンド・マクドナルド, デイヴィッド・ハーグリーブス編 星野悦子監訳 東京: 誠信書房 [David J. Hargreaves, Raymond MacDonald, and Dorothy

- Miell. 2005. "How Do People Communicate Using Music?" in *Musical Communication*, ed. Doroty Miell, Raymond MacDonald, David J. Hargreaves, Oxford: Oxford University Press]
- ヘンペル, カール 長坂源一郎訳 1973 『科学的説明の諸問題』 東京: 岩波書店
[Carl G. Hempel. 1965. *Aspects of Scientific Explanation*, New York: Free Press]
- ジュスリン, パトリック 川上愛訳 2012 「ミメシスからカタルシスへ——音楽における情動の表現、知覚、誘発」『音楽的コミュニケーション——心理・教育・文化・脳と臨床からのアプローチ』98-130 ドロシィ・ミール, レイモンド・マクドナルド, デイヴィッド・ハーグリーヴス編 星野悦子監訳 東京: 誠信書房 [Patrick N. Juslin. 2005. "From Mimesis to Catharsis: Expression, Perception and Induction of Emotion in Music," in *Musical Communication*, ed. Doroty Miell, Raymond MacDonald, David J. Hargreaves, Oxford: Oxford University Press]
- マクレアリ, スーザン 女性と音楽研究フォーラム訳 1997 『フェミニン・エンディング——音楽・ジェンダー・セクシュアリティ』 東京: 新水社 [Susan McClary. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, Minnesota: University of Minnesota Press]
- ナティエ, ジャン=ジャック 足立美比古訳 1996 『音楽記号学』 東京: 春秋社
[Jean-Jacques Nattiez. 1987. *Musicologie générale et sémiologie*, Paris: Christian Bourgois]
- ウォルトン, ケンダル 田中均訳 2016 『フィクションとは何か——ごっこ遊びと芸術』 名古屋: 名古屋大学出版会 [Kendall L. Walton. 1990. *Mimesis as Make-Believe: On the Foundations of the Representational Arts*, Cambridge, MA: Harvard University Press]
- ヴィオラ, ヴァルター 柿木吾郎訳 1970 『世界音楽史——四つの時代』 東京: 音楽之友社 [Walter Wiora. 1961. *Die Vier Weltalter der Musik*, Stuttgart: Kohlhammer]
- 五十嵐武士 2003 「アメリカを研究するということ」『アメリカ研究入門 (第3版)』 i-v 五十嵐武士・油井大三郎編 東京: 東京大学出版会
- 大村英史・柴山拓郎・寺澤洋子・星(柴)玲子・川上愛・吹野美和・岡ノ谷一夫・古川聖 2013 「音楽情動研究の動向——歴史・計測・理論の視点から」『日本音響学会誌』 Vol. 69-9: 467-478
- 川野洋 1967 「情報美学における価値の問題」 美学会『美学』 Vol. 18-1: 22-32.
- 神前尚生 2010 『音楽美学と一般思想史』 東京: 近代文藝社
- 小寺未知留 2015 「情報理論による楽曲分析のための理論的基盤の構築——レナード・マイヤーの「音楽における意味と情報理論」をもとに」 東京藝術大学大学院音楽文化学専攻博士後期課程研究論集『音楽文化学論集』 Vol. 5: 25-35
- 2017 「レナード・マイヤーの音楽情動論についての歴史的観点からの再考——ジョン・デューイおよびジョン・マッカーディの情動論との比較を通して」 東京藝術大学大学院音楽文化学専攻博士後期課程研究論集『音楽文化学論集』 Vol. 7: 49-59
- 末富大剛・中島祥好 1998 「リズム知覚研究の動向」『音楽知覚認知研究』 Vol. 4-1: 26-42
- 荘巖舜哉 2013 「感情と情動の定義」『最新 心理学辞典』87, 88 藤永保監修 東京: 平凡社
- 寺中平治 1998 「ヘンペル」『岩波哲学・思想辞典』1465, 1466 廣松渉他編 東京: 岩波書店
- 永岡都 2004 「音楽的意味の生成と音楽における感情の機能(1) ——L. B. マイヤーと P. キヴィによる音楽的感情の解釈をめぐって」 昭和女子大学・初等教育学科紀要『学苑』 No. 765: 72-85
- 2005 「意味から機能への転換——S. ライヒ〈ザ・ケイヴ〉における音楽・テキスト・音声・映像」『表象文化論研究』 Vol. 4: 70-91
- 西田紘子 2009 『ハインリヒ・シェンカー像の再構築——解釈学・物語論・旋律論』 東京藝術大学博士論文
- 西脇与作 2002 『現代哲学入門』 東京: 慶應義塾大学出版会
- 根岸一美 1983 「L・B・メイヤーにおける音楽の referential な意味の問題」 今道友信

- 教授還暦記念『美学史論叢』473-486 東京大学美学藝術学研究室編 東京：勁草書房
- 福中冬子訳・解説 2013 『ニュー・ミュージコロジー——音楽作品を「読む」批評理論』 東京：慶応義塾大学出版会
- ベニテズ, ホアキン 1997 「現代音楽における主傾向の区別の試み」『精神と音楽の交響——西洋音楽美学の流れ』459-491 今道友信編 東京：音楽之友社
- 星野悦子 2015 「音楽心理学とは何か」『音楽心理学入門』1-25 星野悦子編 東京：誠信書房
- 細川周平 1981 『音楽の記号論』 東京：朝日出版社
- 森あかね 2012 「訳者あとがき」アレン・フォート 森あかね訳 『無調音楽の構造——ピッチクラス・セットの基本的な概念とその考察』 東京：音楽之友社 [Allen Forte. 1973. *The Structure of Atonal Music*, New Haven and London: Yale University Press]
- 矢向正人 1997 「音楽分析と可能世界」『音楽情報科学』 Vol. 20-2: 7-14

無記名

1949. "Back Matter," *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 2-2: 135-141
1958. "Notices," *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 11-1: 94
1960. "Notes and News," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 18-3: 400-402
- 1962a. "Notes and News," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 20-3: 337, 338
- 1962b. "Notes and News," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 21-1: 111-113
- 1965a. "Notes and News," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 23-3: 401, 402
- 1965b. "Notes and News," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 24-2: 328-332
- 1969a. "Notes and News," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 27-3: 371-373
- 1969b. "Notices," *Journal of the American Musicological Society*, Vol. 22-3: 534-538
1973. *AMS Newsletter*, Vol. 3-2
1974. *AMS Newsletter*, Vol. 4-2
- 1975a. *AMS Newsletter*, Vol. 5-1
- 1975b. *AMS Newsletter*, Vol. 5-2
- 1976a. "News, Announcements, Reports," *Theory and Practice*, Vol. 1-4: 1-4
- 1976b. "American Society for Aesthetics News," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 35-1: 111
- 1976c. *AMS Newsletter*, Vol. 6-1
- 1976d. *AMS Newsletter*, Vol. 6-2
1977. *AMS Newsletter*, Vol. 7-1
- 1978a. "News, Announcements, Reports," *Theory and Practice*, Vol. 3-2: 1, 2
- 1978b. *AMS Newsletter*, Vol. 8-2
- 1977c. "Report of the Twentieth Annual Meeting: Evanston, Illinois, November 17-20, 1977," *College Music Symposium*, Vol. 18-1: 211-240
1979. "Annotated Bibliography," *In Theory Only*, Vol. 5-1: 1-29
1982. *AMS Newsletter*, Vol. 12-1
1984. "Lists of Officers," in *The American Musicological Society 1934-1984*, Philadelphia: The American Musicological Society
1985. *AMS Newsletter*, Vol. 15-2
- 1988a. *AMS Newsletter*, Vol. 18-1
- 1988b. *AMS Newsletter*, Vol. 18-2
2001. "Acknowledgements," in *Music and Emotion: Theory and Research*, ed. by Patrik N. Juslin and John A. Sloboda, ix, Oxford: Oxford University Press

Web サイト (全て 2017 年 10 月 29 日に閲覧)

- Kivy, Peter. "Leonard Meyer Remembered," (米国美学会 Web サイト内) <http://aesthetics-online.org/?page=LeonardMeyerPK&hhSearchTerms=%22society+and+music+and+theory%22>
- Robinson, Jennifer. "Remembering Francis Sparshott," (米国美学会 Web サイト内) <http://aesthetics-online.org/?page=FrancisSparshottJR&hhSearchTerms=%22sparshott%22>

Shattuck, Kathryn. 2008. "Leonard B. Meyer, Scholar of Music's Meaning, Is Dead at 89," *New York Times*, <http://www.nytimes.com/2008/01/02/arts/02meyer.html>
グローヴ・ミュージック・オンライン Grove Music Online
国際音楽知覚認知会議 International Conference on Music Perception and Cognition (ICMPC)
Web サイト <http://icmpc.org/>
国際音楽資料情報協会米国支部 U. S. Branch of the International Association of Music Libraries,
Archives and Documentation Centres Web サイト内 「リチャード・ヒル賞」
<https://www.musiclibraryassoc.org/?page=HillAward>
音楽理論学会 Society for Music Theory (SMT) Web サイト内 “SMT Officer,”
<https://societymusictheory.org/archives/officers>
米国美学会 American Society for Aesthetics (ASA) Web サイト内 第 30 回年次大会パンフレ
ット http://c.ymcdn.com/sites/aesthetics-online.org/resource/resmgr/Historic/1972_Annual_Meeting.pdf?hhSearchTerms=%22leonard+and+meyer%22

付録

付録 1 : 表 1-1 に計上した記事

- 【PR】 Berlyne 1957, Martin 1972, Deutsch and Feroe 1981, Shepard 1982, Krumhansl and Kessler 1982
【:HPP】 Krumhansl and Shepard 1979, Povel 1981, Handel and Todd 1981
【JGP】 Cantor and Zillmann 1973
【ARP】 Pratt 1961, Child 1972
【P&P】 Royer and Garner 1966, Siegel and Siegel 1977, Delis, Fleer and Kerr 1978, Deutsch 1980b, Handel and Oshinsky 1981, Deutsch 1982
【P】 Longuet-Higgins and Lee 1982

付録 2 : 表 1-2 に計上した記事

- 【PM】 Swanwick 1973, Pedersen 1975, Storr 1975, Swanwick 1975, Green 1976, Sloboda 1978, Tan 1979, Brown 1979, Hargreaves and Colman 1981, Nielzén and Cesarec 1981, Davies 1982
【Pm】 Carlsen 1981, Campbell and Heller 1981, Burbidge and Jones 1982

付録 3 : 表 1-3 に計上した記事

- 【JMT】 Kraehenbuell 1957, Forte 1957, 1959, Zuckerkandl 1960, Boomsliter and Creel 1961, Kohs 1961, Komar 1961, Poland 1963, Smither 1964, Browne 1964, Hiller and Bean 1966, Beach 1969, Plantinga 1969, Thomson 1970, Clifton 1970, Fay 1971, Rothgeb 1972, Hansen 1973, Gauldin 1974, Fay 1974, Houghton 1974, Brrows 1974, Fuller 1975, Killam et al. 1975, Ward 1975, Smoliar 1976, Gauldin 1976, Lerdahl and Jackendoff 1977, Wittlich 1977, Fennelly 1977, Stevens 1977, Haflich 1979, Jackendoff and Lerdahl 1981, Epstein 1981, Hasty 1981, Whittall 1981, Wilson 1982, Morris 1982
【PNM】 Westergaard 1962, Treitler 1965, Regener 1967, Treitler 1969, Appleton 1969, Boretz 1971, Kramer 1973, Hutchinson 1975, Childs 1977, Rahn 1978, Martin 1978, Gaburo 1980
【MF】 Schachter 1976, 1980
【ITO】 Guck 1975, Ricci 1975, Martin 1976, Hendrickson 1976, McCreless 1977, Boge 1977, 無記名 1979, Lester 1981, Gauldin 1981, Larson 1982a, b
【TP】 無記名 1976a, Arlin 1978, 無記名 1978a, Morris 1980, Holland 1982,
【ITR】 Knox 1977, Hatten 1978a, b, Mattern 1978, Gauldin 1978, Williams 1978, Winold 1979, Hatten 1979, Campbell and Boylan 1980, Hatten 1980, Agawu 1981, Danchenka 1982, Lewis and Marcozzi 1982
【MTS】 Browne 1979, Lester 1979, Rowell 1979, Caplin 1980, Kohs 1980, Dunsby and Stopford 1981, Wittlich 1981
【MA】 Nattiez 1982, Dunsby 1982

付録 4 : 表 1-4 に計上した記事

- 【JMT】
【EMM】 Forte 1957, 1959, Zuckerkandl 1960, Boomsliter and Creel 1961, Komar 1961, Poland 1963, Smither 1964, Browne 1964, Beach 1969, Clifton 1970, Hansen 1973, Wilson 1982, Morris 1982
【RSM】 Smither 1964, Beach 1969, Rothgeb 1972, Houghton 1974, Lerdahl and Jackendoff 1977, Wittlich 1977, Fennelly 1977, Stevens 1977, Epstein 1981, Hasty 1981
【MAI】 Hansen 1972, Fuller 1975, Killam et al. 1975, Smoliar 1976, Gauldin 1976
【EM】 Lerdahl and Jackendoff 1977, Jackendoff and Lerdahl 1981, Wittall 1981
【その他】 Hiller and Bean 1966, Thomson 1970, Fay 1971, 1974, Gauldin 1974, Ward 1975, Haflich 1979
【PNM】
【EMM】 Westergaard 1962, Regener 1967
【RSM】 Westergaard 1962

[MAI] Treitler 1969, Appleton 1969, Kramer 1973,
[EM] —
[その他] Treitler 1965, Boretz 1971, Kramer 1973, Childs 1977, Rahn 1978, Martin 1978,
Gaburo 1980

【MF】

[EMM]
[RSM] Schachter 1976, 1980
[MAI] —, [EM] —, [その他] —

【ITO】

[EMM] 無記名 1979, Larson 1982a
[RSM] Guck 1975, Ricci 1975, Martin 1976, Hendrickson 1976, McCreless 1977, Lester 1981,
Larson 1982a, b
[MAI] Gauldin 1981
[EM] Boge 1977, Larson 1982b
[その他] —

【TP】

[EMM] —, [RSM] —, [MAI] —, [EM] —
[その他] 無記名 1976a, Arlin 1978, 無記名 1978a, Morris 1980, Holland 1982

【ITR】

[EMM] Knox 1977, Gauldin 1978, Agawu 1981, Dancheka 1982
[RSM] Mattern 1978, Williams 1978, Winold 1979
[MAI] Hatten 1978a, b, 1979, Winold 1979, Danchenka 1982
[EM] Hatten 1979, 1980
[その他] Campbell and Boylan 1980, Dancheka 1982, Lewis and Marozzi 1982

【MTS】

[EMM] Dunsby and Stopford 1981
[RSM] Lester 1979, Rowell 1979, Caplin 1980, Kohs 1980, Wittlich 1981
[MAI] Wittlich 1981
[EM] Dunsby and Stopford 1981, Wittlich 1981
[その他] Browne 1979

【MA】

[EMM] Dunsby 1982
[RSM] —, [MAI] —
[EM] Nattiez 1982, Dunsby 1982
[その他] —

付録 5：表 2-1 に計上した記事

【①】

Crockett 1958, Munro 1963, Pike 1963, Keil 1966, Sherburne 1966, Kuntz 1966, Slattery 1966,
Martin 1967, Pike 1967, Ames 1967, Laszlo 1968, Martin 1969, Load 1969, Beardsley 1969,
Gaboury 1970, Stevenson 1970, Howard 1971, Vermazen 1971, Pike 1971, Laszlo 1973, Isham
1973, Titchener and Broyles 1973, Robinson 1973, Hansen 1974, Fisher 1974, Cormier 1975,
Epperson 1975, Vermazen 1975, Cormier 1976, Lind 1977, Schueller 1977, Genova 1979, Larson
1979, Ross 1980, Alperson 1980, Lind 1980, Alperson 1981, Osborne 1982, Clark 1982,
Dissanayake 1982, Ferguson 1983, Cox 1985, Hoyt 1985

【②】

Portnoy 1957, Saisselin 1966, Arnheim 1968, Shields 1968, Rubin 1969, Tormey 1975, Morton
1975, Morris 1976, Solie 1976, Orvell 1976, Subotnik 1976a, Dreyfus 1978, Weitz 1981, Iseminger
1982, Abel 1984, Levinson 1984, Cantrick 1985

付録 6：表 2-2 に計上した記事

【①】

[EMM] Crockett 1958, Thomas 1963, Alfred 1963, Charles 1966, Sherburne 1966, Martin 1967,
Pike 1967, Ames 1967, Laszlo 1968, Martin 1969, Beardsley 1969, Gaboury 1970,

Vermazen 1971, Pike 1971, Laszlo 1973, Titchener and Broyles 1973, Robinson 1973, Hansen 1974, Fisher 1974, Lind 1977, Larson 1979, Ross 1980, Alperson 1980, Lind 1980, Osborne 1982, Clark 1982, Cox 1985, Hoyt 1985

[RSM] Stevenson 1970, Larson 1979

[MAI] Howard 1971, Isham 1973, Titchener and Broyles 1973, Robinson 1973, Fisher 1974, Cormier 1975, 1976, Genova 1979, Ferguson 1983

[EM] Schueller 1977, Larson 1979, Hoyt 1985

[その他] Alfred 1963, Chales 1966, Sherborne 1966, Kuntz 1966, Slattery 1966, Martin 1967, Ames 1967, Load 1969, Vermazen 1971, Titchener and Broyles 1973, Epperson 1975, Vermazen 1975, Lind 1980, Alperson 1981, Dissanayake 1982, Cox 1985

【②】

[EMM] Shields 1968, Orvell 1976

[RSM] Solie 1976,

[MAI] Subotnik 1976a

[EM] Subotnik 1976a, Dreyfus 1978,

[その他] Saisselin 1966, Arnheim 1968, Morton 1975, Morris 1976, Weitz 1981, Iseminger 1982, Abel 1984, Levinson 1984, Centric 1985

謝辞

本論文は、平成 26 年度から平成 29 年度にかけて東京藝術大学大学院音楽研究科（音楽文化学専攻音楽学）で取り組んだ 20 世紀米国の音楽研究者レナード・マイヤー Leonard B. Meyer に関する研究の成果である。

まず、東京藝術大学楽理科の皆様にご感謝申し上げたい。筆者は、九州大学から東京藝術大学の博士後期課程に移ったが、楽理科の皆様には、慣れない環境で右往左往している筆者に様々なかたちでご助力いただいた。同じゼミに参加した先輩・同輩・後輩の諸氏からは多くの刺激を得た他、教育研究助手の皆様にも大変お世話になった。そして、副指導教員である土田英三郎教授、大角欣矢教授、西間木真准教授、また退任された片山千佳子元教授からは多くを学ばせていただいた。深く謝意を表したい。

東京藝術大学に移った後も、九州大学の関係者の皆様には変わらず激励の言葉をいただいた。この場を借りて感謝申し上げる。

博士後期課程在学中に参加させていただいた様々な学会・研究会でも多くの刺激をいただいた。特に、19 世紀音楽研究会や私的な研究会である「餅の会」では、本論文執筆の各段階で様々な助言を得、そこでの充実した議論が筆者の考えをより明快なものへと鍛え上げてくれた。また、東京大学の岩切哲人氏には、本論文の第 2 章に対して美学研究の専門的な観点からコメントをいただいた。皆様に深くお礼申し上げる。

平成 28 年度から 2 年間は、特別研究員（DC2）として日本学術振興会から金銭的な支援をいただいた。本論文は、それに伴って助成を受けた JSPS 科研費 JP16J04763 の成果でもある。これらの支援がなければ、本論文の執筆に集中することは叶わなかった。謹んで感謝申し上げます。

副指導教員のひとりである玉川大学の高岡明教授には、音楽理論研究の専門的な観点から多くのご助言・ご示唆をいただいただけでなく、米国における音楽研究について、実体験に基づいたご指摘を賜った。心より謝意を表したい。

指導教員の福中冬子教授には、さまざまなかたちでご指導・ご助力を賜り、本論文を完成まで導いていただいた。氏の惜しみない指導がなければ本論文は完成を見なかった。また、氏のゼミで取り上げられた文献、それらについての充実した議論に本論文が負うところは少なくない。福中教授に衷心より謝恩の意を捧げたい。

最後に、遠くより学生生活を見守ってくれている家族に感謝する。