

# 音楽における記号・身ぶり・意味

—W. コーカーの『音楽と意味』をめぐって—

永岡 都

Semantic,... is the foundation for all studies of what we call “meaning”...

「記号論は、我々が『意味』と呼ぶもののすべての研究の基礎である。」

(W. コーカー『音楽と意味』p. 1より)

## 0. 序

ソシュールの構造言語学をベースに、レヴィ=ストロースの構造主義やチョムスキーの生成文法から影響を受けながら展開した音楽記号学 musical semiology は、1960年代から80年代まで音楽学の大きな潮流だった。構造言語学の範疇分析を中世の歌謡やセリー音楽の分析に援用したN. リュウエ。ジャン・モリノの記号学的三分法にもとづいて、音楽的事実のあり方を「創出レベル」「中立レベル」「感受レベル」の3つのレベルから規定し、体系的音楽学そのものを音楽記号学として構想したJ. J. ナティエ。あるいはナティエの中立レベルを批判し、音楽記号論と社会学を統合して記憶や能力まで包含する大きな音楽現象のフィールドを提示したO. ラスケ。『音楽的引用の美的機能』(1966)で知られるポーランドのゾフィア・リッサ等々、記号理論を援用した研究は枚挙にいとまがない(註1)。もちろん、その流行の背景には、ソシュールとパースに端を発する20世紀の言語学と記号学的世界的な台頭があったわけだが、音楽学にかぎっていえば、1950年代に前衛シーンを席卷したセリー音楽への批判が60年代に入って急速に高まったことも、大きな要因だった。

当時優勢であったのは、パースやモリスの流れを汲むアメリカの「記号論 semiotics」ではなく、ソシュールの流れを汲むヨーロッパの「記号学」の方だった。ソシュールの記号学は、基本的に言語を中心とした記号学であり、言語が表現の体系と内容の体系という、互いに関連しあう2つの領域から成ると見做す。これに対し、パースの記号論は、我々の認識と思考それ自体を記号過程と見做し、我々の意識のあらゆる形態を記号の働き、あるいは記号過程として捉えようとする(註2)。

音楽学においてソシュールの記号学が優勢であった理由の一つは、同時代の音楽美学の関心が、ますます難解に、そして多様になる現代音楽をいかに解釈し、価値判断するかに集まっていたからであろう。なかでも「セリー(列・連続)」の手續きを作曲の様々なレベルで展開するセリー音楽は、作曲家の理論武装もあいまって、きわめて難解な音楽となっていた。音高や音価(持続)などあらゆる音のパラメータがセリー化され、作曲のプロセスそのものがオートマティックな手續きにのっとって進められていくセリー音楽は、セリーの強制力の下で自動的に構成される作品であり、作品の中で起こりうるすべての現象の可能性が、音列の一覧表の中にあらかじめ記されている。これに対し、音楽学者たちはセリー音楽の難解さがその「非言語性」にあるとして、セリー音楽の聴取が伝統的な調性音楽とどこが違うのか、セリーが提供する人工的な関連の網の目は、一般言語の下部構造(ラング)と

何が異なるのか、そして「文化としての」「言語としての」音楽の基本条件とは何か、といったことを検証しようとした。その中で、ソシュールの流れを汲むヨーロッパの記号学は「ラング／パロール」や「差異と分節によって構築される記号体系」という概念によって、セリー音楽の欠陥を指摘する最も有効なツールとなったのである(註3)。

このような中で、1972年に出版されたウィルソン・コーカー Wilson Coker の『音楽と意味』*Music & Meaning* は、パース、モリスの流れを汲むアメリカの記号論と G. H. ミードの「身ぶり」概念をベースにユニークな音楽意味論を展開した。コーカーは、我々が音楽を聴くときのさまざまな意識の流れや方向を、記号の機能や記号過程として描き出し、音楽的意味として体系化した。その野心的な試みは、心理学と情報理論を下敷きとした L. B. マイヤーの『音楽における情動と意味』(1956) と共に、ヨーロッパのアカデミズムと一線を引くアメリカの音楽学研究の台頭を印象づけるものとなった。

この小論では、『音楽と意味』に描かれたコーカーの音楽意味論について、方法論と理論の全体像を明らかにし、その意義と課題を検証したいと思う。

## 1. 「記号」と「身ぶり」に関する予備的考察

### 1.1 コーカーの音楽的意味論の基本的枠組と一般記号論

コーカーはまず、記号論を意味 meaning 研究の基礎と位置づけた上で、チャールズ・モリス Ch. Morris の記号論を援用しながら(註4)、音楽の意味作用を考える上で重要となる記号の概念や機能について以下のような予備的考察を行った(註5)。

1) 記号現象とは、「(1)何らかの刺激が、(2)ある有機体の中に、(4)他の対象や事象に対する、(3)何らかの方法による反応傾向を、(5)ある条件の下で、呼び起こす関係」である。つまり、記号過程 semiosis を構成するのは、1)記号 sign (刺激)、2)解釈者 interpreter、3)解釈項 interpretant (反応傾向)、4)意味 signification (対象あるいは事象)、5)コンテキスト context (条件) の5つの要素である。

2) 記号過程を構成するこれらの要素の相関から、記号論の3つの意味の次元が抽出される(註6)。すなわち、記号とそれが指示するもの(対象)との関係を扱う「意味論的次元」、記号と解釈者との関係から生まれる「語用論的次元」、記号どうしの形式的な関係から生まれる「構文論的次元」である。これらは、それぞれ「意味論 semantics」「語用論 pragmatics」「構文論 syntactics」という、記号論の三分野を構成する。

音楽の場合、「意味論的」な次元とは、あるフレーズが他のフレーズを連想させるとか、音楽外の対象や事象を示唆するといったことになる。また、「構文論的」な意味の次元とは、フレーズの順序や、他のフレーズとの結合や分離など、形式的な単位と関連して生じる意味となる。そして、記号と解釈者の間の「語用論的」な意味の次元は、フレーズが作曲家や演奏者や聴衆に与える効果と考えられる。コーカーの音楽意味論でとりわけ重要となるのは、あるフレーズが他のフレーズを連想させる、あるいは「指示する」という「意味論的」次元である。一見、構文論的な意味の次元と混同されそうなこの意味のレベルを捉えることが、コーカーの意味論のポイントとなる。

3) このことは、音楽ではたった一つのフレーズ(あるいは一音)でも、複数の意味(signification, significance, meaning)をもつことを意味する(註7)。

4) 記号とは、ある有機体の行動に影響を与える「刺激 stimulus」である。音楽の場合、一瞬の響きや沈黙だけでなく、音の高さ、長さ、強さ、音色といったサウンドの「質」さえも記号になり得る。コーカーは、記号の作用と意味の本質は「刺激—反応」という生理的な経験であると見做す。また、あらゆる意味は情緒的な要素を含むという。音楽では、対象が何であるにせよ、「情動的 emotional」であることが、記号としての第一義的な機能なのだ。コーカーは、音楽記号として作用するものには、意味論的、構文論的、語用論的な意味のレベルと関わりなく、情緒的要素が含まれているとする。

5) また、記号には3つの異なる時空間のレベルが存在する。「予想的 predictive」「回顧的 retrodictive」「並列的 juxtadictive」なレベルである。「予想的」な記号のレベルとは、解釈者が予想したり期待しながら待つ状態をさし、「回顧的」な記号のレベルは、解釈者が記憶の中をたどる状態である。「並列的」な記号のレベルは、現在に注意を向ける状態をさす。これらの概念は、後にコーカーが「アイコン icon」「指標 indices」「論理 logical operators」などの記号について論じるときに重要となる。

6) 記号使用についても、「告知的 informative」「評価的 evaluative」「誘発的 incitive」「体系的 systemic」の4つの基本的な方法がある(註8)。音楽の場合、「告知的使用」に当たるのは、作曲家がフレーズの性格を示したり、他のフレーズの特徴(輪郭や動き)に注意を喚起しようとして、ある音楽フレーズを用いるような使い方である。また聴き手にフレーズを評価するように仕向けるのが「評価的使用」である。あるいは作曲家が聴き手から特別な反応のパターンを引き起こそうとするのが「誘発的使用」、同一のフレーズを組織的に用いて先行する音楽事象と結びつけるなど、解釈者がグルーピングしたり、分離したりするように仕向けるのが「体系的使用」ということになる。

おおよそ、このような内容が、コーカーの音楽意味論の基本的な枠組みを支えている記号の概念と機能である。既述したように、コーカーは、多くをモリスの記号論に負っている。しかし、自らの音楽意味論の中心概念となる「アイコン記号 Iconic Sign」「指標記号 Index Sign」「論理記号 Logical Sign」の3種の記号に関しては、モリスあるいはパースの記号分類から援用してはいるものの、コーカー独自のカテゴリー化と解釈も加えられている。次項においてそれぞれの記号の特性と機能を検討する前に、一般記号論との比較対照をしておくことが有益であろうと思われるので、パースとモリスの定義をざっと概観しておきたい。

まず、コーカーの音楽的意味論において最も重要な概念となる「アイコン記号=類似記号」と「指標記号(インデックス)」は、パースとモリスの記号論において次のようにカテゴリー化されている。

アメリカの記号論の祖、チャールズ・サンダース・パース Ch. S. Peirce の記号分類は難解なことで知られる。彼は、人間の認識と思考の在り様を全て記号と捉え、それを記号過程の3つの側面に区分し、さらに三分することによって9種類の記号様式を示した(註9)。「類似記号(アイコン)」と「指標記号(インデックス)」は、共にその9つの記号様式の一つとして位置づけられている。すなわち、記号それ自体の在り方から捉える第1の三分法からは「記号そのものが単なる質であるか、実動存在者であるか、一般法則であるか(註10)」によって、「性質記号 qualisign」「単一記号 sinsign」「法則記号 legisign」が導き出される。記号とその対象との関係から捉える第2の三分法からは、「記号が自分自身の中にある特性を持っていることにあるのか、その対象とのある現存的な関係にあるのか、解釈項との関係にあるのか(註10)」によって「類似記号 icon」「指標記号 index」「象徴記号 symbol」が導き出される。記号とその解釈項との関係から捉える第3の三分法からは「解釈項がそれを可能性の記号として表意するのか、事実の記号として表意するのか、理性の記号として表意するのか(註10)」

によって「名辞的記号 rheme」「命題的記号 dicisign」「論証 argument」が導き出される。より具体的にいえば、「アイコン記号＝類似記号」とは、「記号とその対象がある面で類似し、その類似性に基づいて対象を表意するもの(註11)」であり、「指標記号」とは、「その対象と直接物理的につながっていて、その対象から実際に影響を受けることによって、その対象を表意するもの(註12)」といえる。

また、モリスの記号論では、「指標記号」と「類似記号」は、記号と対象の関係を扱う「意味論的次元」における指示対象の相違によって区別されている。まず、記号が対象を現示する denote レベルによって、単一の対象しか現示できない「指標記号 indexical sign」、複数の事物を現示できる「特性記号 characterizing sign」、どんなものでも現示できる「普遍記号 universal sign」の3種類が分類される(註13)。そして「現示するものの特性を記述すること」がなく、「現示するものに似ている必要もない」指標記号に対して、「現示できるものの特性を記述する」特性記号が、さらに「類似記号 icon」と「象徴記号 symbol」とに分類される。「類似記号」とは「記号によって現示されるために対象が持っていないなければならない諸性質がその記号そのものに現れている」記号であり、そうでない場合は「象徴記号」と呼ばれる(註14)。つまり、「類似記号の使用のための意味論的規則は、この種の記号は自分自身が持っている諸特性、あるいはもっと普通に言うとそのような諸特性の特定の或る集合を持っているような対象を現示する(註15)」こととなる。こうして、事物 things は指標記号の指示対象となり、性質 properties は単項の特性記号の指示対象となり、関係 relations は二項以上の特性記号の指示対象となる(註16)。

コーカーは、「アイコン記号」と「指標記号」に関しては、パースとモリスの一般記号論に示されたカテゴリー概念をほぼ踏襲している。また、「論理記号」に関しては、モリスの『記号と言語と行動』*Signs, Language and Behavior* の第3章、第6章に記された「形式記号 formators」あるいは「論理記号 logical signs」の記述をベースにしていると考えられる(註17)。形式記号とは「他の記号を予想し、その現われる特殊な記号結合の意味に影響を及ぼす(註18)」記号で、「or, not, some, is, +, five, 変数などの単記号、そして、語順・接尾語・品詞・文法的構造・句読点使用などの部面を取り扱う(註19)」ものである。ここではその詳細に立ち入ることは控えるが、モリス自身が「記号論で最も困難な主題の一つ(註20)」と見做し、記号と見ることが適当かどうか判断しかねるとした論理記号について、コーカーが「アイコン記号」「指標記号」と共に、音楽的意味の生成に重要な機能を果たすと考えていたことに注目したい。

## 1.2 ミードの「身ぶり」概念と「音楽的身ぶり」

モリスの記号論と並んで、コーカーの音楽意味論の基盤となっているのが社会心理学者ジョージ・ハーバート・ミード G. H. Mead (1863-1931) の「身ぶり」概念である。1920年代から30年代にかけてアメリカの哲学、心理学、社会学に大きな影響を与え、シカゴ社会学派の祖ともされるミードの理論は、1960年代に入って再び注目されるようになり、シンボリック相互作用論やエスノメソドロジーなど新しい社会学研究の潮流のきっかけともなった。

コーカーが注目するのは、ミードが著者『精神・自我・社会』*Mind, Self, and Society* の中に記した「身ぶり」に関する一連の記述である。コーカーの意味論における「音楽的身ぶり musical gesture」とは、我々が音楽を聴いているときのさまざまな「気づき」を引き出すフォーマル・ユニットであり、それ自体が音楽特有の記号であり、記号媒体 sign vehicle でもある。この項では、コーカーの「音

乐的身ぶり」に援用されたミードの「身ぶり」論の要点をまとめ、コーカーの音楽的意味を理解する手立てとしたい(註21)。

ミードの「身ぶり」概念で最も重要なのは、身ぶりを人間のコミュニケーションと言語の起源と見做している点である。「言語は身ぶりという観点から考察されなければならない。身ぶりとは具体的な言語に先立つものであり、そこから言語が発達するところのものである。身ぶりそれ自体が生物学的行動の最も基本的なレベルで起こるものである(註22)。」

身ぶりは社会的な行動の始まりである。ある生体の態度、動き、音声は他の生体に影響を与え、その身ぶり(サイン)が刺激となって、他の生体の調整行動(意味作用)を促す。それぞれの反応が、相手に対する相互の身ぶりとなって、一連の相互作用、調整、態度の変化を創り出す。ミードはこれを「身ぶりの会話 conversation of gestures」と呼んだ(註23)。彼は身ぶりに伴う態度 attitude を、生理的な前言語的レベルと、理性的な言語的レベルとに区別しているが、これは重要な意味を持つ。つまり、言語レベルでは、自らの態度や身ぶりに対する他者の態度を社会的に意識するということが起こる。つまり、態度や身ぶりが自分に対してと同じように、他者に対しても影響を与えるような段階に到達したとき、言語が可能になる(註24)。

身ぶりが社会的な集団の中で同じ反応を引き起こすようになったとき、つまり慣習的になったとき、それは「シンボル」となる。そしてシンボリックな身ぶりの集合を用いることによって、コミュニケーションが成り立つ。

その中心にあるのが意味 meaning である。ミードは、意味を社会的行為の三つ組みから出現するものと見做す。3つの構成素とは、ある生体の身ぶり、社会的行為の結果、身ぶりに対する他者の反応であり、最初の生体と身ぶりの関係、第2の生体と身ぶりの関係、身ぶりと社会的行為の結果の関係、この3つの関係が意味を発生させる母体である。意味とは、社会的行為の現れなのである(註25)。

このような社会的プロセスを通して、対象は我々にとって意味を持つようになる。対象は知覚の領域に存在し、対象という存在が刺激となって我々の反応を引き出す。したがって、対象が我々に対して持つ意味とは、対象に対する我々の反応である。対象が我々の社会の一部であり、我々を刺激するかぎり、それらは身ぶりの意味 gestural meaning をもつ。対象の意味とは、我々が現にそれと関係しているものであると同時に、我々にとっての可能性である。それは、我々に影響を与えるように我々の反応を組織化することのうちに生じる(註26)。

コーカーは、行動主義の観点に立つミードの「身ぶり」論をこのように要約した後、音楽体験における「音楽的身ぶり」の意義と機能について、次のように述べている。すなわち、音楽は最も明快な身ぶりの意味をもつ対象である。音楽作品は一つの有機体と見做され、聴き手と音楽的な有機体が相互に影響しあうがゆえに、その音楽的体験は本質的に社会的である。音楽的有機体の身ぶりは、聴き手の反応に向けて、刺激をコントロールするものとして働く。個々の音楽的身ぶりは、2つの方法で社会的な行動様式に影響を与える。つまり、聴き手に影響を与える。音楽的有機体の後続の行動に影響を与え、逆に影響を与えられもする(註27)。

では、音楽的身ぶりとは何か。それは、「作曲家、演奏家、聴き手を反応させる複合的な刺激であり、その先の音楽の展開に向けての複合的な刺激である。認知可能なフォーマル・ユニットから成り、鳴り響く運動としてサウンドやリズムを選び、組織化したものである。…一つの音楽的身ぶりは、意味論的、構文論的、語用論的な次元で展開される、様々な意味 signification をもつことが可能であ

る。…、また、予告的、回顧的、並列的、様々な時間的方向をもつ。…さらに、評価的、誘発的、告知的、体系的な用法もある(註28)。」

つまり、コーカーの考える「音楽的身ぶり」とは、音楽体験における具体的な刺激であり、社会的な行動であり、様々な意味を担う記号媒体である。それは、音楽体験における直観的な把握と、推論的な思考を結ぶキーコンセプトであり、音楽の特殊記号が機能する母体でもある。上に述べたような音楽的身ぶりの特徴は、音楽の特殊記号が音楽の意味を具体的に生成する仕掛けとして、後の考察でもう一度詳細に取り上げられるであろう。

最後に、モリスが『記号と言語と行動』の中で、ミードの「身ぶり」についてかなりのページを割いていることを指摘しておきたい(註29)。実はモリスの記号論そのものが、ミードの社会行動主義から多くの影響を受けている。モリスは、言語という社会的な記号現象の基準を検討する中で、記号が「共通記号 comsign」となる瞬間、つまり生物に対して共通の意義を持つようになる瞬間に注目する。モリスによれば、ミードの「有意味シンボル significant symbol」は、モリスの「共通記号」及び「後言語シンボル post-language symbol」と同義である(註30)。「彼(ミード)は有意味シンボルの根源を身ぶりに求めた。…ミードの身ぶりの概念は、私が記号と呼んできたものと明らかに関連がある。(註31)」コーカーの「音楽的身ぶり」は、ミードとモリスから彼が受け継いだ行動主義の考え方を色濃く反映したものといえよう。

## 2. 音楽の記号

コーカーは、芸術作品を記号 sign, もしくは記号による構造物 a structure of signs と見做す(註32)。その中で中心的な役割を果たすのが「アイコン記号」である。音楽的意味の構造は、このアイコン記号に「指標記号」と「論理記号」の機能が加わって複合的な意味の場を構成すると考えられる。前節で既述したように、アイコン記号、指標記号、論理記号の名称と機能は、モリスあるいはパースの記号論から多くを援用している。この節では、それらの記号の意義と機能が、コーカーの音楽意味論においてどのように解釈されるのか、明らかにしていきたい。

### 2.1 アイコン記号の二重機能: 同種の意味と異種の意味

「アイコン記号」はしばしば「類似記号」という訳語が充てられていることからわかるように、記号が指し示す denote 対象と共通する質をもつ記号である。簡単にいえば、アイコン記号は「自らが指し示す対象と何か似ているところのある(註33)」記号なのだ。例えば、サイレンは「警告」というシグナル(合図)を伝える。と同時に、その音の表現的質——不安や恐怖にかられたときの我々の叫び声や苦痛を強調し拡大したもの——であることによって、情動的な反応を引き起こす。アイコン記号は、このように認識 ideas と感情 feeling という複数のプロパティを直接伝えることのできる唯一の記号である(註34)。

アイコン記号には、記号とその対象の似方によって様々なタイプがある。例えば、記号媒体の中に関係を示すのは、ダイアグラム。質や関係が記号媒体と対象の双方に拡張された形で並存しているのは、メタファー。音楽はしばしばメタファーによる構造物と呼ばれる(註35)。アイコン記号はまた、「部分的な同定 partial identification」を含むものであり、「開かれた」記号である。

芸術作品において、アイコン記号が指し示すもの signification は、「価値 values」あるいは「価値

の質」である。「価値」は、満足、不満、喜び、苦痛のように、興味の質的な結果として知覚され、感じられる(註36)。

アイコン記号の最も重要な局面は、アイコン記号の特性である「対象との類似性 resemblance」から、音楽体験における2つの異なる美的意味の次元——「同種の意味 congeneric meaning」と「異種の意味 extragenetic meaning」が生じることである。いずれも、その意味の本質を、アイコンの意味作用であるところの「類似性」あるいは「同一性 similarity」に負っている。

アイコン記号では、記号と指示対象 signification が、共通の性質を分かち合うので、記号と指示対象が同種のものであることが多い。そのような場合、記号と指示対象は「同種 congener」であるといい、アイコンの意味作用に同種間の関連が含まれるとき、「同種的な意味 congeneric meaning」が生じるという。「同種的な音楽的意味 congeneric musical meaning」とは「ある音楽作品の一部分を、同じ作品あるいは別の作品の部分のしるし sign であると解釈するような」アイコン記号の状況から生じる。これに対し、「異種的な音楽的意味 extragenetic musical meaning」とは「ある音楽作品あるいはその一部分を、何らかの非音楽的対象のしるし sign であると解釈するような」アイコン記号の状況から生じる(註37)。

つまり、同種的な音楽的意味の条件は、音楽記号の機能がアイコン的であること、そして記号媒体も意味も、音楽作品あるいは音楽作品の一部分であることとなる。また、異種的な音楽的意味の条件は、音楽記号の機能がアイコン的であること、記号媒体と意味が音楽作品あるいは作品の一部分であると同時に、記号の指し示すものが何らかの非音楽的対象であることとなる。

音楽における同種の意味とは、具体的には12の音高のような、あるクラスの構成員どうしの関係から生まれる意味である(註38)。コーカーは、音楽作品を形づくる基本的な形式原理を、音楽記号の意味論的、構文論的な次元から多層的に捉えていく。アイコン記号の働きを媒介とした音楽的意味の豊かな生成の場については第3節でとりあげる。

## 2.2 指標記号と構造分析

音楽における「指標記号」indices あるいは indexical sign とは、解釈者の注意を音楽的身ぶりの構造的な特性に向ける(註39)しるしである。指標 index は、「注意を引く、注意を向けさせる」「ある対象や事象の位置を特定する」という2つの機能を持つ。指標はまずそれ自体に注意を払わせ、それから記号が示すものに注意を向けさせる。指標記号の一般的な例として挙げられるのは、交通整理のジェスチュアや車の方向指示器、言語なら「I, you, here, there, now, then」などの指示である。

音楽の指標記号とは、「音楽的身ぶり」の中の突出点、すなわち特に注意をひきつけるプロパティをもった場所である。「音楽的身ぶり」のサウンドやリズムの要素が、すべて同じ価値をもっているわけではない。それらの要素の何かの質 property が他のものより目だつとき、それがインデックス(指標記号)となる。音楽の指標記号とは、音楽的身ぶりにおける最も目立つ点であり、それ自体が注意点である。と同時に、他の特定の場所へと注意を向けさせる。指標記号は、ある種の構造的役割を演じるものであり(註40)、音楽分析におけるシェンカー理論やヒンデミットのモデルと同じように、音楽の主要な構成音を指し示す。もっとも、シェンカーやヒンデミットの分析から抽出される音が、深層の旋律構造や和声構造を顕現するのに対し、指標記号が指示するのは音楽言表の表層の注意点である。

## 2.3 論理記号と言語的な感情表現

論理記号は、記号を相互に結合し、その関係を示す記号である。論理記号は、記号媒体の位置や順番、強調、音声の変化、休止、コンマやコロンなどの書き言葉の符号、or や not などの論理学のことばを含む(註41)。重要なことは、論理記号が、事実や対象の關係に、言語的な感情表現をもたらすということだ。

音楽における論理記号とは、「音楽的身ぶり」やその要素の論理的な結合を構成するものである。コーカーによれば、音楽はグルーピングの方法が豊かで、「身ぶり」のリズムやテンポのアーティキュレーションを高度にコントロールすることができ、その点では言語よりはるかに充実している。「or」や「not」、あるいは「if… then」などの論理定項 logical constant は、音楽の言表においてどのように展開されるのか、コーカーは、音楽の論理記号として4つの機能を挙げている(註42)。

- 1) 離接 disjunction。「または: or」で結ばれる関係。躊躇、不活発、ある種の緊張や不安を表現。音高、強度、音色の揺れ、不協和音などによって表現される。
- 2) 合接 conjunction。「及び: and」で結ばれる関係。帰着点が同時に出発点にもなる交点 intersection の機能。共通音によって表現される。
- 3) 否定 denial, negation。「A ではない: not」。鋭い対照表現、予定された進行の逸脱、音楽的身ぶりの中断、新しい調性など異質な要素の混入によって表現される。
- 4) 含意 material implication。「A ならば B: if, then」。条件文、推論。先行→後続の關係。何らかの緊張や期待がある。リズムやカデンツによって表現される。

音楽の論理記号の例として、コーカーが分析したウェーベルンの〈協奏曲 第1番〉の冒頭は、4つの音型モチーフが音強という交点によって切れ目なく結合されているし、ブラームスの〈交響曲第4番〉第1楽章の第1主題から第2主題への移行部分では、「音楽的身ぶり」が「離接」と「合接」によって有機的に連結されている(註43)。論理記号を通して展開されるものとは、作曲家の創意や構想、作品のオリジナリティともいえよう。

## 2.4 3つの記号と「音楽的身ぶり」の關係

アイコン記号、指標記号、論理記号の3つの記号はすべて「音楽的身ぶり」と関わる。音楽的身ぶりは、つねに複数の記号から構成される対象であり、3つの記号の機能が結合することで、「音楽的身ぶり」は意味、特徴、他の身ぶりとの關係などを獲得する。例えば、指標記号は「音楽的身ぶり」の構造的な質 properties へと注意を向けさせ、他の記号との位置確認を行う。アイコン記号は、「似ている」特性を結びつけ、価値のプロパティを示す。記号の構文的な結合をもたらす論理記号は、「音楽的身ぶり」どうしの關係を表現する。關係の一過性、特殊性を知らせるのは指標記号であり、アイコン記号と論理記号が一緒になって音楽作品の統一に貢献し、解釈者の直観や回想や期待を決定する要因となる(註44)。

我々が音楽を意味あるものとして体験できるのは、音楽的身ぶりを構成し、意味 signification を支える音楽的刺激に気づくこと notice、観察すること observing、コンテクストを分析すること analyzing を通してである。これらを支えるのがアイコン記号、指標記号、論理記号の3つの記号の相互作用である。次節では、アイコン記号の機能によって生み出される同種的な意味を中心に、コーカーの音楽的意味が作用する場を描く。

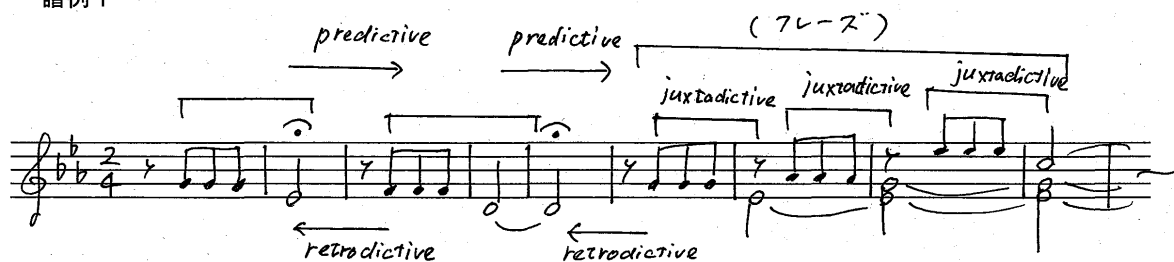


### 3. 音楽的意味が生成される場

#### 3.1 意味論的次元（記号と対象の関係）における同種的な音楽的意味の生成

音楽体験の中で、同種的な音楽的意味が機能する一つの場は、記号が「予告的 predictive」「並列（近接）的 juxtadictive」「回顧的 retrodictive」の3つの異なるレベルで作用するときである。具体的にそれらのレベルが聴体験の中でどのように機能し、聴き手のダイナミックな意識の流れを作り出すのか、コーカーに倣ってベートーヴェンの〈交響曲第5番〉を例に取り上げよう(註45)。

譜例1



冒頭の数小節は、同種的な意味作用の典型的な例である（譜例1）。基本の「音楽的身ぶり」は、有名な「運命のモチーフ」である。この身ぶりの基本形と変形 variants は、始めの21小節の間に13回登場し、互いに時間的に関連している。例えば、最初の身ぶりは2番目の身ぶりを「予告的」に指示する。2番目の身ぶりは最初の身ぶりを「回顧的」に指示すると共に、第3、第4、第5の身ぶりから成る後続の「フレーズ」を指示する。また、このフレーズに含まれる第3、4、5の身ぶりは、第1や第2の身ぶりを「回顧的」に指示するだけでなく、主和音を引き延ばし、その中で互いに交差することによって、3つの身ぶりの間に「並列」の関連を生じる。と同時に、第3のフレーズ自体が一つの大きな身ぶりとして第4のフレーズを予告しており、結局、第3、4、5の身ぶりは「予告的」「並列的」「回顧的」の3つの時間的な方向をすべて具体化することになる。3つの時間的な方向から生みだされる意味は、「音楽的身ぶり」が同種的な「音楽的身ぶり」を記号の対象として指し示すという意味で、「意味論的次元」に属する。この同種の意味は、即興性や偶然性の強い（現代）音楽でも同じように起こる。

#### 3.2 構文論的次元（シンタクス）における同種的な音楽的意味の生成 —包含・同等・対等—

「告知的」「並列的」「回顧的」な方向に働く記号は、同種的な意味を意味論的に（つまり、記号と対象の関係の視点から）捉えているが、音楽作品の統一 coherence の原理を支えるのは、構文論的な視点（記号と記号の関係）である(註46)。作品の「統一」とは「各々の、あるいは全ての身ぶりや身ぶりの要素を、一つの有機体に統合する密度(註47)」である。そこでは「作品という有機体から、いかなる断片も全体を傷つけずに省かれることはないし、同じような他の断片と関連をもたずに存在する断片もない。」この凝集性のある結合のベースとなるのが、断片どうしの一一致 correspondence である。作品全体の凝集力は、断片の対比や対立よりもむしろ互換性 compatibility によって生まれる。

つまり、もしサウンドやリズムのある特性が、一つの断片から他の断片まで一貫しているなら、その特性は、音楽的な動きの感覚的な表層を統合するものとして働く。また、もしそのような特性のセ

ットが異なる断片の中で強力に作用すれば、それぞれの断片を統合するものとして働く。さらに、そのような特性のセットが互いに融合すれば、断片を統合するものとして働く。そこには、音楽の運動という感覚的な表層を統一するサウンドやリズムの特性と共に、同種的な意味を生み出す構文論的な関係、すなわち音楽構造の論理的なシンタックス、が存在する。その中で、アイコン記号は作品の一貫性を確立する役割を担っている。

構文論的次元における同種的な意味を捉えるキーコンセプトは、「包含」と「同等」である。「包含 inclusion」(シンボルは $\subset$ )は、「部分—全体」の分析に含まれる関係である。コーカーは J. S. バッハの〈平均律クラヴィーア曲集第1巻〉のフーガ主題のように、主題(S)がAとBの2つのフォーマル・ユニットを含み、さらにBがB1とB2のサブユニットを含んでいる( $B1 \subset B \subset S$ )関係を例に挙げる(註48)。包含される断片は、前後の断片や全体に対して同種的な発展関係を作り出す。

包含と並んで重要な原理が「同等 equality」である。ここにも「再帰的 reflexive (すべての身ぶりが等しい)」、「相互的 commutative (互いに順番を入れ替えても等しい)」、「移行的 transitive (xとyが等しく、yとzが等しければ、xとzは等しい)」の3つの法則がある(註49)。

音型、モチーフ、フレーズのような「非常に小さいコンテキスト」では、包含や同等の概念はダイレクトな反復表現となって現れる。具体的な音楽形式として、1)単純な反復、2)移調された反復、3)ゼクエンツの反復、4)連続反復、などである。

これに対し、より大規模な作品の構造では、「回帰の原理」が支配する。中世から現代に至るまで音楽形式の様々なパターンが、セクションの類似と対照という基本的な手続きを通して生み出されてきた。それらは同一の基本セクションが反復しながら循環する「ホモジニアス homogeneous」なタイプと、異なるセクションが統合されている「ヘテロジニアス heterogeneous」なタイプの2つに大きく分かれる。

ホモジニアスなタイプを代表するのは、「連続する反復 (a, a', a"...) 形式」である。シンプルな中世のアイソリズムや有節歌曲から、ルネサンスやバロック時代のモテット、組曲、変奏曲のような変化にとんだ音楽形式まで含む。また、ヘテロジニアスなタイプを代表するのは「二部構造 ( $\parallel:A:\parallel:B:\parallel$ )」や「回帰する二部形式 ( $\parallel:A:\parallel:BA:\parallel$ )」、シンプルな三部形式 (ABA)、歌曲形式 (AABA)、ロンド形式 (ABACABA)、ソナタ形式...などである。レチタティーヴォや偶然性の音楽もここに含まれる(註50)。

同種的な音楽的意味にとって、包含や同等と並んで重要なのが「対等 equivalence」(シンボルは $\equiv$ )の概念である。論理学では「対等」は、例えば、「 $P \subset Q, Q \subset P$ , ならば  $P \equiv Q$  のような関係」を指す。音楽の場合、2つの音楽的身ぶりが互いに相手を含意するとき、2つの音楽的身ぶりは対等であると見做す。ソナタ形式の展開部に見られるような楽想の発展が、音楽における同値関係 equivalence relation である。それぞれの音楽的身ぶりはシンタックス上の変奏 variant と見做される。コーカーは、「対等」の概念を通して音楽の変奏の原理を説明できると考え、10項目の変奏の手法を挙げている(註51)。

このように、コーカーは、音楽の構造を成り立たせるあらゆる形式原理について、同種的なアイコン記号どうしの論理的なシンタックスという視点から広範な体系化を行った。コーカーの音楽的意味論の功績とは、我々が音楽を聴く際の、さまざまな意識の働きを、記号過程の中で記号と対象と解釈項が構成する多様なベクトルとして統合的に描出した点にある。アイコン性、インデックス、論理記号、意

味論的、構文論的、記号作用のさまざまなベクトルが一つの音楽作品の中に存在すると考えることで、彼の理論は、バロック以降の調性音楽だけでなく、現代音楽や中世の音楽をもその考察の対象の射程に収める可能性を見出すことができたのである。

#### 4. まとめと課題

我々が音楽を聴く体験とは、簡単に言えば音楽を聴いているときの、さまざまな「気づき」とその価値判断の作業と見做すことができる。それを「アイコン記号」「指標記号」「論理記号」の3つの音楽の特殊記号の作用＝「記号過程 semiosis」として描出したのが、コーカーの音楽意味論であった。

音楽の実態は、音（サウンド）と沈黙とリズムでできた複雑な構築物である。その最小の構成要素はサウンドやリズムの様々な質 properties であり、それらの要素が、音の高さ、強さ、長さ、音色、アーティキュレーションの次元で変化することによって、音程や音の運動、音楽の部分的な質を構成して、価値 value をもつようになる。そして、音楽の運動の中の部分的な質が選択されて、形式上のユニットへと組織化されたものが「音楽的身ぶり」である。音楽的身ぶりは、音楽的刺激となる様々なサウンドの質や動きの特徴といった「質」を持つがゆえに、「性質の表現 expression」と「事実の表示 signification」の2つの機能を併せ持つようになる。

表示のモードには「アイコン的」「指標的」「構文論的」な表示がすべて含まれているが、中心となるのはもちろん「アイコン的」な表示である。アイコン的な表示には、意味論的な対象の相違から、音楽作品の一部分が同じような部分を指し示す「同種的な」表示と、音楽外のものを指示する「異種的な」表示の2種類が存在するが、音楽作品が有機体的な統一感をもち、音楽的身ぶりが質を表現するという点から見れば、音楽における第一義的な意味論の次元は、やはり「同種的な意味」ということになる。

コーカーは、一つの音楽的身ぶりが質を表現すると共に、先行する、後続する、あるいは同時に存在する他の音楽的身ぶりを表示するという、「意味論的」な次元での同種的な音楽的意味の発生について指摘した。また、音楽的身ぶりの反復と対照から生み出される「包含」「同等」「対等」の3つの関係概念をもとに、古今のあらゆる音楽形式、音楽構造を生産してきた、「構文論的」な次元での同種的な音楽的意味の機能についても記述した。だが、音楽的身ぶりや音楽外の対象との間に生じる「異種的な意味」については、音楽的身ぶりがアイコン記号として「類似するものを示す」という理由でそれが可能であり、同種の意味との間に優劣をつける必要はない、としながらも、同種の意味のように体系的に論じることはなかった(註52)。

1990年代に音楽の意味を感情との関係で論じたS. デイヴィース S. Davies は、コーカーの音楽意味論を言語型の意味の諸条件から捉えたものとして批判的に考察している(註53)が、コーカー自身は音楽の表現の本質が感情的反応 affective response を我々の中に呼び起こすことにあると明言していた(註54)。彼は、音楽の聴体験が聴き手と音楽の相互交渉にあり、聴き手の感情的反応は、作品の全体的な特徴や身ぶりの態度 attitudes に依存するところが大きいことを指摘している。コーカーの音楽的意味を担う3つの記号「アイコン記号」「指標記号」「論理記号」について、今回は記号としての機能に重点をおいて考察した。音楽的記号の感情的な機能と音楽構造の関係についてはまた稿を改めて論じることとしたい。

註

- 1) 細川周平『音楽記号論』朝日出版社, 1980, 参照。
- 2) 米盛裕二『パースの記号学』勁草書房, 1981。p. 2, p. 25.
- 3) 例えば, リュウェは構造言語学を援用しながら, セリー音楽が言語における二項対立のような差異とアーティキュレーションのシステムを形成できなかったと批判した。また, 音楽学の分野ではないが, 構造主義者のレヴィ=ストロースも, 伝統的な調性音楽における第1レベルのアーティキュレーションが「文化」と「自然」の2つの格子の相互関連にもとづいているのに対し, 個々の作品ごとに「形式」を産出するセリー音楽では, 個人的で恣意的な第2レベルのアーティキュレーションが第1レベルのアーティキュレーションを代行している, と批判した。(永岡都「セリー音楽に関する一考察—1950年代のStockhausenを中心に—」『音楽学』第31巻2号, 音楽学会, 1985, p. 126, pp. 139-140, 参照。)
- 4) 第1章の後註で, コーカーが参考文献としているモリスの著書のうち, 筆頭に挙げられた *Signification and Significance* (1964) は残念ながら入手できなかった。本稿におけるモリスの記号論については, C. W. Morris, *Foundations of the Theory of Signs*, International Encyclopedia of Unified Science Volumes I and II, Foundations of the Unity of Science Volume 1 Number 2, University of Chicago Press, 1938 (『記号理論の基礎』内田種臣, 小林昭世訳, 勁草書房, 1988), 及び C. W. Morris, *Signs, Language and Behavior*, Prentice-Hall, 1946 (『記号と言語と行動』寮金吉訳, 三省堂, 1960) の2冊を参考にした。
- 5) Coker, *Music & Meaning; A Theoretical Introduction to Musical Aesthetics*, The Free Press (A Division of The Macmillan Company), 1972. pp. 1-9 参照。
- 6) 本文中でも触れているように, コーカーの記号概念の基礎となっているのは C. モリスの記号論であるが, モリスが最初に記号論の3分野を提示したときの相関項は「記号媒体 sign vehicle, 指示対象 designatum, 解釈者 interpreter」の3つであった。Coker, p. 2, 及び Morris (1938), p. 6, モリス (1988), pp. 12-13 参照。
- 7) 「意味」を表わす3つの言葉については, 適宜「signification 意味作用」「significance 意義, 有意性」「meaning 意味」などの訳語を充てたが, 特に必要のない場合は「意味」と訳した。
- 8) モリス (1960), pp. 111-124, 参照。Coker, pp. 5-6 参照。
- 9) 『パース著作集2 記号学』(内田種臣編訳) 勁草書房, 1986. pp. 10-54 参照。なお, パースの記号分類の解釈については米盛裕二『パースの記号学』勁草書房, 1981. も参考にした。
- 10) 前掲書, p. 10.
- 11) 米盛, p. 114.
- 12) 米盛, p. 115.
- 13) モリス (1988), pp. 30-31, 及び Morris (1938), p. 17 参照。
- 14) モリス (1988), pp. 42-43, 及び Morris (1938), p. 24 参照。
- 15) モリス (1988), p. 42, 及び Morris (1938), p. 24.
- 16) モリス (1988), pp. 43-44, 及び Morris (1938), p. 25 参照。
- 17) モリス (1960), pp. 102-104, 177-216, 及び Morris (1946), pp. 86-88, pp. 153-186 参照。
- 18) モリス (1960), p. 104, 及び Morris (1946), p. 88.
- 19) モリス (1960), p. 102, 及び Morris (1946), p. 86.
- 20) 同上
- 21) ミード『精神・自我・社会』(現代社会学大系10) 青木書店, 1973 初版 (2005 復刻版) (G. H. Mead, *Mind, Self, and Society; from the Standpoint of a Social Behaviorist*, ed. and with an Introduction by Charles W. Morris, The University of Chicago Press, 1934), pp. 17-90 を参照。
- 22) Coker, p. 10, 永岡訳
- 23) Coker, p. 10 参照。

- 24) Coker, p. 11 参照。
- 25) ミード, 前掲書, p. 84 参照。
- 26) Coker, pp. 14-15 参照。
- 27) Coker, p. 18 参照。
- 28) Coker, pp. 18-19, 永岡訳
- 29) モリス (1960), pp. 46-58 参照。なお, モリスは『精神・自我・社会』の「まえがき」を担当しているが, 邦訳では省かれた。
- 30) モリス, 前掲書, p. 50。
- 31) Morris (1946), pp. 42-43, 永岡訳
- 32) 音楽において, 音楽的身ぶりを構成し, 意味 signification を支えるファクターは, 音楽的刺激となる様々なサウンド (音の高さ, 音強, 音色), リズム, 音の運動や方向, テンポ, 和声, 旋律, 拍子, アーティキュレーションなどである。Coker, pp. 38-59 参照。
- 33) Coker, p. 30, 永岡訳
- 34) Coker, pp. 30-31 参照。
- 35) Coker, p. 31 参照。
- 36) Coker, p. 32 参照。
- 37) Coker, p. 34, p. 60, p. 61 参照。
- 38) Coker, p. 34, p. 62 参照。
- 39) Coker, p. 62
- 40) Coker, p. 91 参照。
- 41) Coker, pp. 110-111 参照。
- 42) Coker, pp. 114-127 参照。
- 43) Coker, pp. 117-121 参照。
- 44) Coker, pp. 61-62 参照。
- 45) Coker, pp. 63-65 参照。
- 46) Coker, pp. 66-88 参照。
- 47) Coker, p. 66, 永岡訳
- 48) Coker, pp. 72-76 参照。
- 49) Coker, p. 73 参照。
- 50) Coker, pp. 76-77 参照。
- 51) 10 項目の変奏の手法は以下の通りである。①反行 inversion, ②逆行 retrogradation, ③反逆行 retrograde inversion, ④増大 augmentation, ⑤縮小 diminution, ⑥部分化 partition (部分や断片を分割すること), ⑦交差 interversion (要素間の順番を換えること。置換 permutation), ⑧短縮 exclusion (elimination 真ん中の削除, 終りの削除, 始めの削除, 垂直化, 省略, シノプシスなどたくさんの形式がある), ⑨拡大・延長 inclusion (extension, 挿入, 終りの付加, 始めの付加, 水平化, 模倣=対位法的模倣, 自由な浸潤, シノプシスなどがある), ⑩テクスチュアの変化。Coker, pp. 83-84 参照。
- 52) コーカーは, 第 10 章「異種的な音楽的意味」, 第 11 章「異種的な意味のレベルと芸術性」において, 音楽における異種的な意味について考察し, 音楽の表現性, 情緒的な反応, 音楽のメタファーなどを論じているが, 理論的に見るべきものはない。Coker, pp. 144-203 参照。
- 53) S. Davies, *Musical Meaning and Expression*, Cornell University Press, 1994. pp. 5-25 参照。
- 54) Coker, p. 148 参照。

(ながおか みやこ 初等教育学科)