

書評論文

音、音楽、聴覚が織りなす豊かな世界
——源河亨『悲しい曲の何が悲しいのか——音楽美学と心の哲学』を読む——
Review Article: Genka Toru, *What is "the sadness" in sad music?: Aesthetics
of music and philosophy of mind* [*Kanashii kyoku no nani ga
kanashiinoka: Ongakubigaku to kokoronotetsugaku*],
Tokyo: Keio University Press, 2019

田邊 健太郎¹

Kentaro TANABE

要旨

分析美学系の音楽美学（「音楽の哲学 *philosophy of music*」と呼ばれる）は、西洋音楽史研究や民族音楽学、サウンド・スタディーズなど他の音（楽）研究と比べて、いかなる特徴を有しているのだろうか。本稿は、源河亨『悲しい曲の何が悲しいのか』を論評し、音楽学、サウンド・スタディーズと比較をすることを通じて、音楽の哲学の特徴を明らかにすることを目的とする。

当初、2019年に刊行された源河亨『悲しい曲の何が悲しいのか——音楽美学と心の哲学²』の書評として構想された本稿であるが、最終的には同書の議論と音楽学およびサウンド・スタディーズにおける類似の主題に関する議論との比較を試みることとなった。それに伴い、同書のすべてを取りあげることが時間的に不可能となり、第1章から第7章までを検討するにとどまった。全体を取りあげられなかったことは残念だが、同書は美学的問題を論じた部分（第2～5章）、音の知覚と存在論を論じた部分（第6～7章）音楽と情動のかかわりを論じた部分（第8～10章）と三分割することが可能であり、それぞれある程

¹ tanaberou@gmail.com

² 同書にはすでに難波優輝による書評（『図書新聞』3431号、2020年）をはじめとして、複数の書評が存在している。

度独立性をもったものとみなすことができる。

なぜそのような変更が生じたのか。それは、評者が音、音楽、聴覚の論じられ方の見取り図を得たいと思ったからである。評者も源河と同じく、分析哲学系の音楽美学（「音楽の哲学 *philosophy of music*」と呼ばれる）を専門としているが、同じく音や聴覚を論じている他の領域との接点は必ずしも明確ではない。したがって、音楽の哲学をより広い音・音楽・聴覚研究の中に位置づけることは、音や聴覚を総合的に理解する上でも、あるいは、音楽の哲学が今後他の分野と共同で研究を進めていく上でも、有益だと思われる。音楽の哲学がいかなる問題を論じる際に有効であり、どのような枠組みの中で議論を進めているのか、明らかにしたいという思いが評者の中にある³。

音楽の哲学は、扱われる主題の拡大という意味でも、方法論や研究者ネットワークの拡張という点でも、現在目覚ましい発展を遂げている。今、評者の手元に、昨年刊行された『リズムの哲学——美学、音楽、詩』（Cheyne, Hamilton and Paddison 2019）がある。同書はジャスティン・ロンドン（Justin London）やマイケル・スピッツァー（Michael Spitzer）、マイケル・テンザー（Michael Tenzer）といった音楽学者、ガリー・ハグバーグ（Garry Hagberg）やピーター・サイモンズ（Peter Simons）、マックス・パディソン（Max Paddison）といった哲学者、さらにジェイソン・デイヴィッド・ホール（Jason David Hall）などの文学者がリズムを論じたものである。分析哲学における標準的な事典である『スタンフォード哲学事典』の項目「音楽の哲学」（Kania 2017）の文献表では分析哲学者以外の名前はほとんど登場しないが、今後学際的な音楽研究の一翼を担うものとして、音楽の哲学は発展をしていくと期待できる。

他分野と音楽の哲学との関連を考えるうえで、多様な主題を緻密に論じた『悲しい曲の何が悲しいのか』は格好の書物である。音楽のみならず、音や美的経験に至るまで、分析哲学や自然科学の最新成果を盛り込み、「音のマルチモーダルな知覚」など従来の音楽美学では取り上げられなかった主題が周到に論じられている⁴。

音楽の哲学の書籍としては、すでにセオドア・グレイシック『音楽の哲学入門』（グレ

³ 「音楽の哲学」については、『美学の事典』（丸善出版、2020年8月刊行予定）に寄稿した拙稿「音楽理論（現代）——分析哲学の視点で音楽を解剖してみれば」も併せて参照いただければ幸いである。

⁴ 国内の音楽美学に関する文献と、『悲しい曲の何が悲しいのか』との体系的な比較は、別稿に譲りたい。

イシック 2019) が源河らによって翻訳されている⁵。グレイシックと比べた場合、源河の扱う話題は、副題の通り、「心の哲学」と密接にかかわる問題である。つまり、音や音楽を知覚したり、それによって情動が喚起される場面に焦点があてられる。

さらに特徴的であるのは、知覚や情動の論じ方である。源河は「音楽美学の自然化」(源河 2019: 12) を標榜する。これは、音楽に関する「哲学的考察を行なうにあたって自然科学との連続性を重視する」(源河 2019: 13) という方針を意味している。たとえば、「素晴らしい音楽や心地よい自然音を聴いて美を感じたり感動」(源河 2019: 15) ⁶するという経験を考える際、源河は心理学や脳神経科学などの知見を積極的に用いている。したがって、自然科学の諸領域との連携が考えられるが、それ以外の領域ではどうだろうか。

本稿の構成は以下の通りだ。第1節では、「美的判断」や「美的経験」といった美学的問題に関連する源河の議論を取りあげて、音楽学の議論と比較する。1-1では『悲しい曲の何が悲しいのか』第2~5章を概観し、1-2ではスティーヴン・ダウンズが編集した『音楽美学——音楽学的観点から (*Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*)』(Downes 2014) 中の論文「価値と判断」を紹介する。第2節では、音と聴覚をめぐって、源河の議論とサウンド・スタディーズの議論を比較する。2-1では、『悲しい曲の何が悲しいのか』第6, 7章を紹介し、併せて源河の前著『知覚と判断の境界線』(源河 2017) から「音の不在の知覚」を論じた章を取りあげる。2-2では、デイヴィッド・ノヴァックらが編集した『音のキーワード集 (*Keywords in Sound*)』(Novak and Sakakeeny 2015) 中の諸論文を概観する。

1. 美学における基礎的問題

1-1. 美学的諸問題に対する源河の議論

『悲しい曲の何が悲しいのか』第2章から第5章までは、聴取や音楽に限定されない美学の一般の問題が論じられている。以下では、「美的性質」「美的経験」「美的判断」とい

⁵ 評者は『図書新聞』に書評(田邊 2019)を執筆したので、参照いただければ幸いである。また、作曲家の近藤譲は、エッセイ(近藤 2004)において音楽の哲学の諸議論を取り入れている。

⁶ 源河は「きく」の表記に、「聞く」ではなく「聴く」を用いている。以下、引用に際しては、特にルビを振ることなく、原文のまま表記する。

う相互に関連しあう基礎的概念⁷を説明したのちに、源河が擁護する二つの立場、「美的判断の客観主義」と「美的経験に関する情動主義」を概観する⁸。

まず、各用語が指し示している具体例を確認し、大まかなイメージを掴むことにしよう。美的性質とは、「優美さ、けばけばしさ、繊細さ、ダイナミックさ」(源河 2019: 29)などである。美的判断とは、「ザ・ストゥージズの《サーチ・アンド・デストロイ》は荒々しく攻撃的だ」(源河 2019: 21)、「ドビュッシーの《月の光》は儂く優美だ」(源河 2019: 65)といったものである。美的経験とは、「素晴らしい音楽や心地よい自然音を聴いて美を感じたり感動」(源河 2019: 15)する経験であり、「雄大な交響曲に圧倒されたり、波や滝の音で心を落ち着かせたりする」(源河 2019: 65)経験である。

次に、各用語の基本的な説明に目を向けよう。

美的性質と非美的性質の違いは何か。源河は、その違いを二点あげている。第一に、「美的性質は評価をもたらす性質、つまり、価値性質である」(源河 2019: 29)のに対して、非美的性質はそうではないということだ。たとえば、「繊細さ」はポジティブな評価を、「けばけばしい」はネガティブな評価を、それぞれ含意すると考えられる。これに対して、「音高、音量、音色、色、形、大きさ」(源河 2019: 29)などは、「評価や価値に中立的である」(源河 2019: 30)ため、非美的性質とされる。第二に、「美的性質を知覚するためには、美的なものに関する学習によって感受性を洗練させる必要がある」(源河 2019: 30)のに対して、非美的性質の知覚にはその必要がないということだ。

では、美的性質と非美的性質の関係はどうなっているのか。源河は「あるメロディがダイナミックなのはそのメロディが特定の音の配列をしているからだ」(源河 2019: 31)という事例を挙げている。この事例では、「音高の上下関係」(源河 2019: 33)、音色、音量などが非美的性質に、「ダイナミックさ」が美的性質に該当する。

両者の関係は、「美的付随性 (aesthetic supervenience)」および「ゲシュタルト」という考え方をもち出して説明されている。美的付随性とは、「対象の非美的性質が変わることなしにその対象の美的性質が変化することはない、という関係」(源河 2019: 31)を意味する。たとえば、「繊細と言われるメロディの一部の音を変えてしまうと、もはや繊細

⁷ 分析美学におけるこれらの主題の概観を知るためには、ステッカー 2013 が参考になる。

⁸ 上記の章では、先行研究への批判や予想される反論への応答がきわめて大きなウェイトを占めている。本稿では源河の基本的主張を明らかにすることを主たる目的としているため、必ずしもそれら批判や反論のすべてを取りあげていないことをあらかじめお断りしておきたい。

ではなくなってしまうかもしれない」(源河 2019: 96) という意味で、美的性質は非美的性質に付随しているのである。また、ゲシュタルトとは「全体のまとまり」(源河 2019: 31) であり、「ゲシュタルト知覚は、部分の加算的集合[...]には還元されない、全体的なまとまりの知覚」(源河 2019: 32、[]は引用者による省略と補足を意味する、以下同様) と説明されている。そして、美的性質は、「非美的性質を部分としてもつような全体の関係としての特徴である」(源河 2019: 32) である。すなわち、「メロディの繊細さは、そのメロディがもつさまざまな非美的性質から作られる全体の特徴、ゲシュタルトだ」(源河 2019: 91) 9。

ただし、美的性質と非美的性質の間には美的付随性が成り立つとしても、「〈a、b、c、といった非美的性質をもつものはXという美的性質をもつ〉といった原理は成り立たない」(源河 2019: 97)。たとえば、「繊細さをもつメロディの典型例は、テンポがゆっくりで、音量は大きくなく、音程の変化がゆるやかである、といった特徴をもつだろうが、そうした特徴をすべて備えていても繊細ではないメロディがあったり、そうした特徴をいくつか欠いていても繊細であったりするものがある」(源河 2019: 97) ため、一般原理は両者の間では成立しないのだ。

では、美的判断と美的経験はどのようなものだろうか。源河は美的に限定されない「判断」「経験」の水準から説明しており、その説明に基づいて両者を特徴づけている。

判断とは、以下のようなものである。第一に、「平叙文のかたちで表せる心的状態」(源河 2019: 23)、「自分が何を思っているか報告できる心の状態」(源河 2019: 23) だと説明されている。第二に、判断は「ある対象がある性質をもつと述べる働き的一种」(源河 2019: 23)、すなわち「対象への性質帰属的一种」(源河 2019: 23) である。第三に、「判断はふつう正誤を問える」(源河 2019: 23)。では、判断の正誤はいかにして決定されるのか。様々な根拠がありうるが、源河が挙げているのは「知覚経験」という根拠である。たとえば、知覚経験に基づいて「目の前にあるトマトは赤い」と判断したとき、目の前のトマトが熟しておらず緑だった場合には、それは誤った判断となる。

経験という用語を、「何かが意識に現れる状態」(源河 2019: 25) として源河は用いている

⁹ 話が複雑化するため本文中には盛り込むことを控えたが、メロディそれ自体もゲシュタルトとして理解することができるという源河は述べている。「メロディは、個々の音の単なる集まりではなく、個々の音を作り出している関係」(源河 2019: 33) である。それは、たとえ移調されたとしても、同一のメロディとして認識できることから理解される。

る。たとえば、トマトを見るとき赤さが意識に現れ、ギターのを聞くとき Db という音高が意識に現れる。そして、知覚経験は、判断と同様に「性質帰属の一種」(源河 2019: 24) だと言われている¹⁰。

トマトの赤さを見る経験では、トマトとその赤さが意識に現れる。さらに、そのトマトと赤さは別個のものとして意識に現れているのではなく、赤さはトマトがもつ性質として意識に現れている。その経験は、トマトが赤さという性質をもっていると告げているのだ。同様に、Gb の高さの音を聴く経験は、その音が Gb という高さをもつと告げているのである。(源河 2019: 24)

だが、意識に現れる「赤さは、言語で完全にすくい取れるものではない」(源河 2019: 25)。したがって、知覚経験による性質帰属は「言語による性質帰属では捉えきれない細かい区別が可能なのである」(源河 2019: 25)。また、判断と同様に、知覚経験も正誤が問えるものだ。すなわち、トマトのあり方、ギターのをある方といった「対象のあり方と照らし合わせて正誤を問える」(源河 2019: 24) のである。

このような「経験」理解を踏まえた上で、「美的性質を対象に帰属させるのが美的経験であり、非美的性質を対象に帰属させるのが非美的経験」(源河 2019: 29) と説明されている。つまり、帰属させる性質の違いから、美的経験を特徴づけようと源河は考えているのである。そして、美的判断とは、「美的経験に基づいて下される」(源河 2019: 29) 判断である。

1-1-1. 美的判断の客観性

源河は美的判断の客観主義を擁護する。美的判断の客観主義とは、美的判断は「間主観的な正誤を問える」(源河 2019: 42, fn. 11) と考える立場である。対立するのは、美的判断は「自分にはこう思われる」という主観的な感想の表明」(源河 2019: 36) と考える主観主義だ。

¹⁰ 「経験」ということで、源河は「知覚経験」「美的経験」「情動経験」を挙げている(源河 2019: 25)。

ここで問われる美的判断には、一定の制約が課されている。つまり、「あの曲は繊細だ」「この絵は力強い」のように、「対象がどういうあり方をしているのかを説明する内容、記述的内容を含」（源河 2019: 28）む美的判断のみが考察対象にされている。これに対して、「良い」「悪い」のような述語は「内容が少なく、おおよそ何にでも当てはまる」（源河 2019: 27-28）という理由により、考察から除外されるのである。

日常生活において、我々は様々な判断を下している。そして、「目の前にあるトマトは赤い」「今の音はGだ」などの判断は、「その通りだよ」「いや、違うよ」といったように、正誤が問えるものだろう。では、美的判断の場合どうだろうか。「私はAを繊細と感じる。あなたはAを繊細ではないと感じる。それ以上に正誤は問えないよ」という語り、意見の食い違いは日常でみられるものだろう（「蓼食う虫も好き好き」（源河 2019: 22））。これは、美的判断の主観主義を裏付けるものではないだろうか。

では、なぜ源河は客観主義を支持するのか。次のような日常的事例が取りあげられている。

誰かが書いた作品のレビューを信頼したりしなかったりすることが挙げられる。有能な音楽レビュアーが書いた「この曲はダイナミックでパワフルだ」という解説をみてアルバムを買う場合[...]、なぜ購入したかといえば、その批評家が下した美的判断を信頼し、その曲を聴けばダイナミックさやパワフルさを聴くことができると考えているからではないだろうか。他方で、音楽の素人がその曲について何か言っても、あまりあてにしない。こうした違いは、美的判断には正しいものと誤ったものがあるという考えを前提としている。（源河 2019: 34）

日常生活では、主観主義を支持する動機も、客観主義を支持する動機も、どちらも存在しているように思われる。つまり、日常との合致に訴えるだけでは、主観主義も客観主義のどちらを採るべきか、決定できないことになる。したがって、源河は、先行研究¹¹をサーベイし、客観主義を支持する論拠を呈示するとともに、客観主義を採る場合に大きな問題となる「なぜ美的判断に食い違いが多いのか」（源河 2019: 44）を説明できる客観主義

¹¹ エディー・ゼマック、ケンドール・ウォルトン、アラン・ゴールドマン、ジェロルド・レヴィンソン、ジョン・ベンダーが取り上げられている。

のモデルを提案しようと試みる。

先行研究のサーベイの中で、源河自身の主張に深く関連するいくつかの事項を取り出そう。

第一に、美的判断の食い違いは、正しい判断をするための条件に訴えることで説明できる、という考え方である。正しい美的判断を下すためには、「偏見をもっていない、適切な知識がある、適切な感受性を獲得している」(源河 2019: 46) など、主体が満たすべき条件がある。その知識には、「絵画、キュビズム絵画、ゴシック建築、古典的ソナタ、セザンヌスタイル、後期ベートーヴェンスタイル」(源河 2019: 48) といった「知覚的カテゴリー」が含まれている。

第二に、「理想的観察者」という考え方の導入である。上記の通り、正しい美的判断をするためには、条件を満たす必要があるとしても、「ひょっとすると、現実に存在する誰一人として条件のすべてを完全に満たせていないかもしれない」(源河 2019: 55)。だが、そうした条件をすべて満たす「理想的観察者という概念[...]が理解可能であるなら、美的判断についての客観主義が正しいという可能性も理解可能なものとなる」(源河 2019: 55、強調は原文)。

第三に、美的判断が、感受性グループに相対的に正誤を判定される、という考え方である。

美的判断は感受性グループに相対的な正しさを問えると主張する余地がある[...]。たとえば、ジャズ好きというグループに属する人の美的判断は、ジャズ好きの理想的観察者の美的判断と一致するかどうかで正誤が決まる。他方で、クラシック愛好家グループに属する人の美的判断は、ジャズ好きとは別の、クラシック好きの理想的観察者の判断と比べて正誤が判定される。それぞれのグループで理想となる感受性および理想的鑑賞者が異なるため、グループをまたいでどちらの美的判断が正しいかは解消不可能だ。だが、それぞれのグループ内では客観的[...]に正しいとされる美的判断と誤っているとされる美的判断が区別できる[...]。(源河 2019: 56)

以上の三点は、源河自身の主張においても受け継がれるものである。

そして、源河が「もっとも洗練された」(源河 2019: 59) 客観主義の擁護と評価するの

が、ジェロルド・レヴィンソンのものである。

美的判断の食い違いはいかに説明されるのか。レヴィンソンは、美的経験を「記述的側面」と「評価的側面」に分ける。記述的側面とは「対象がもつ美的性質が反映された美的な知覚印象」（源河 2019: 58）である。これに対して評価的側面とは「記述的側面に対する個人的な評価である」（源河 2019: 58）。

レヴィンソンは、「たとえ美的述語の適用が厳密に一致していなくとも、適用を一定の範囲に制限するような対象の〈美的な知覚印象〉が存在する」（源河 2019: 57）と考える。たとえば同一の曲を、Aは「荘厳だ」と判断し、Bは「堅苦しい」と判断する。だが、BはAの判断を理解できるはずだ。「自分はその曲を「荘厳だ」とは言わなかったが、その手の曲が好きな人ならきっとそれを「荘厳だ」と判断するだろうとわかるのだ。その曲はそういう聴こえ方をしているのである」（源河 2019: 57）。両者は、同一の美的な知覚印象を所有しているから、お互いの評価が理解できるのである。人々が抱く美的な知覚印象それ自体は、対象がもつ美的性質を正しく捉えられているかどうかを問うことができるため、正誤を問うことができる。したがって、美的判断の客観主義は擁護可能というのである。

レヴィンソンの議論において、「客観主義を擁護するために知覚を強調する方針は理にかなっている」（源河 2019: 62）と源河は評価する。知覚経験は現実と対応しているか否かによって正誤を決定できるがゆえに、知覚経験に基づいた美的判断もまた正誤を問えることになるからだ。では源河は、レヴィンソンの議論のいかなる点に不満を感じたのか。それは、レヴィンソンの議論では、「評価的側面」も美的性質の知覚に基づくことが保証されないという点である。「レヴィンソンのように評価と知覚を明確に分けてしまうと、判断が基づく知覚的印象が美的なものなのかどうか不明瞭になってしまう」（源河 2019: 63）。つまり、美的経験の記述的側面なるものは、非美的性質の知覚であり、非美的経験であるかもしれず、評価的側面なるものは非美的経験に対する主観的感想に過ぎないかもしれないからだ。したがって、「客観主義を擁護するためには、評価的要素と知覚的要素を緊密に結びつけた美的経験のモデルが必要となる」（源河 2019: 63）。それが、以下で扱う「情動主義」と呼ばれるモデルである。

1-1-2. 美的経験の情動主義

美的経験について、源河は「情動主義」と呼ばれる立場を支持する。情動主義とは「人は何かを美的に経験し、それを美的に判断するときには、それを知覚するだけでなく、心を動かしていなければならない」（源河 2019: 65）と考える立場だ。

なぜ情動主義を支持すべきなのだろうか。源河の考える理由は二つある。第一に、情動主義は日常経験と合致する。たとえば、「雄大な交響曲に圧倒されたり、波や滝の音で心を落ち着かせたりするように、美的経験には何かしらの情動が伴っているだろう」（源河 2019: 65）。第二に、情動主義は美的経験をうまく説明することができる。源河によれば、情動は「評価」「感情価（valence）」「身体反応の感じ」の三つの特徴を有している。

クマと遭遇して恐怖を抱く場合、まず、自分の身に危険が迫っているという評価が下される。危険は自分にとって悪いものであるため、その回避を促すネガティブな感情価が生じる。そして、回避行動をとるための身体反応が生じる。（源河 2019: 74、強調は引用者）

では、「雄大な交響曲に圧倒されたり、波や滝の音で心を落ち着かせたりする」のような美的経験はどうか。源河の分析を踏まえると、次のように言うことができる。これらの経験では、ポジティブな評価が伴っており、それは情動を持ち出すことで説明できる。また、美的経験は、その経験を繰り返したくなるという特徴がある。これは、情動がもつポジティブな感情価によるものと説明することが可能である。そして、「対象に心を動かされるときには、身体的反応が活発になる（身体的な興奮を覚える）」（源河 2019: 75）。情動主義によって、美的経験はこのように説明できる。

美的経験の情動主義を採用することで、美的判断の客観主義を擁護するさらなる論拠も与えられる。

第一に、情動には「評価」が含まれているので、「情動を引き合いに出すことで、美的経験の評価的側面を情動の評価で説明できるようになる」（源河 2019: 80）。

第二に、「評価の基準が分かれること、基準が変わりうること、基準が客観点になることを、情動反応の学習によって説明できる」（源河 2019: 80-81）。

鍵となるのは、「感受性」という概念である。先に紹介したように、「感受性グループに相対的な正しさ」(源河 2019: 56)に訴える先行研究を源河は取りあげていたが、そこでは感受性の内実は明らかになってはいなかった。源河によれば、感受性は「学習を通じて獲得される価値性質を知覚するための能力」(源河 2019: 75)であり、感受性の学習とは「対象を知覚した時に特定の情動をもつような学習」(源河 2019: 91)である。情動という視点を組み入れることで、たとえば次のように、議論を先に進めることができる。

ギターウルフの《環七フィーバー》を聴いたとき、ガレージロックやパンクロックが好きな人は「パワフルでダイナミックだ」と判断するが、クラシック好きの人は同じ曲を「やかましい」としか思わない。[...]そして、いくら議論を重ねても、どの判断が正しいか答えがでないでしょう。それでも「《環七フィーバー》がパワフルでダイナミックだ」という判断は、ガレージやパンク好きのなかでの理想的な感受性を基準にすれば、正しいと言える。《環七フィーバー》はそうした感受性をもつ人にポジティブな評価を伴う情動を喚起するのである。(源河 2019: 79-80)

第三に、知覚と情動を結びつけることによって、美的判断において「知覚的側面」と「評価的側面」が結びつくという具体的内実を明らかにできる。

鍵となるのは、「認知的侵入可能性」と呼ばれる考え方だ。これは、「二人の主体ないし異なる時点での同一の主体が、同じ外的条件で同じ対象を知覚していたとしても、主体がもつ知覚以外の認知状態の違いのために、知覚経験が異なりうる」(源河 2019: 84)というものだ。ここで言われる認知状態の違いとは、過去に経験したことの「記憶」の違いであったり、知覚するときの「情動」の違いであったりする。たとえば、「恐怖」という情動が知覚に与える影響として、以下の事例が挙げられている。

被験者の前に生きたタランチュラを提示し、それによって被験者が恐怖を感じると、タランチュラまでの距離が実際よりも近く見えるというのだ。この結果は次のように解釈されている。恐怖を与える対象からはなるべく早く離れた方がよく、離れるという行為が早く生じるには、タランチュラまでの距離が実際よりも近く見えてしまっている方がよい。怖いものがより迫っているように見えた方が素早く逃走反応が生じ

る、というのである。(源河 2019: 86)

では、このような認知的侵入可能性は、美的経験においてどのように働いているのだろうか。

正しい美的判断を行うためには、適切な感受性を獲得している必要がある。「感受性を十分に獲得している主体は、対象を知覚したときに特定の情動をもつような学習を受けている。そうした主体は、対象が自分にとってポジティブなものかネガティブなものかを評価する情動を抱くだろう」(源河 2019: 91)。

こうした主体においては、「情動は知覚に影響し、非美的性質の知覚を変化させる。たとえば、特定の情動をもっていなかったときとは異なる音量・音高・音色・形・色などを知覚するようになる」(源河 2019: 92)。恐怖が距離の知覚に影響を及ぼしたように、感受性と結びつく情動は非美的性質の知覚に影響する。

そして、本節の初めで述べたように、美的性質はゲシュタルトであり、それを知覚するとはゲシュタルトの知覚である。情動が知覚に及ぼす影響は、次のようにして、美的経験につながるのである。

そうした個々の非美的性質、言い換えると部分の知覚が変化すれば、部分-全体関係の知覚、つまりゲシュタルトの知覚が変化する。このように変化した知覚によって、最初の知覚印象が変更され、その結果、情動による評価が修正されることもあるだろう。さらに、修正された情動が再び非美的性質の知覚やゲシュタルト知覚を変化させることもありうる。とはいえ、こうしたフィードバック・ループはどこかで安定すると考えられる。そこで際立ってくるのが美的性質であり、その経験が美的経験だと考えられるのである。(源河 2019: 92)

このように、知覚と評価が結びついた美的経験モデルが提示されている。

1-2. 美学的諸問題に対する音楽学の議論

1-2 では、スティーヴン・ダウンズが編集した『音楽美学——音楽学的観点から』

(Downes 2014) に収められている論文「価値と判断」(ジェームズ・ギャラット James Garratt¹²) を紹介し、源河の議論との比較を試みたい。同書は西洋芸術音楽を専門とする音楽学者によって書かれており、「絶対音楽」「ロマン主義/反ロマン主義」「物語(narrative)」「プロパガンダ」など13の項目が取り上げられている。オリジナルの議論を展開するといよりは、各概念の紹介に重きを置いた教科書的体裁をとっている。

1-2-1. 美的判断に関する問題

まず、ギャラットの主張を概観したい。ギャラットは次のような問いを立てている。

もし、伝統的な美的価値が修復不可能であったり、あるいは望ましくないものであるならば、そのことは、ボードリヤールが述べるような、価値から解放されたニヒリズムの類を受け入れることを我々に迫るのだろうか。そして、芸術の商業化(芸術的価値が経済的価値へなだれ込むこと)を、我々が生きるポストモダン(ポスト・ポストモダン)の時代において不可避なものとしてみる彼[ボードリヤール]は正しいのだろうか。(Garratt 2014: 24)

この問いの背景には、「価値という問題を、音楽家や音楽学者たちは直接に立ち向かうというよりも、遠回りに語る傾向にある」(Garratt 2014: 22) というギャラットの観察に基づく見解がある。

今日、美や共有された美的価値を通じて統合される社会という考えは、素朴ないし危険な幻想であるように思われる。普遍的価値という考えを棄却し、真・善・美をイデオロギー的に疑わしいフィクションとして退けることで、価値を所与として受け取るのではなく、その文化的に偶然的な性格と局所的な作動域を強調するようになっている。(Garratt 2014: 23)

¹² マンチェスター大学の音楽学シニアレクチャーラー兼オルガニスト。著書に『パレストリーナとドイツ・ロマン派の想像力——19世紀音楽の歴史主義を解釈すること』(2002) などがある (Downes ed. 2014 の執筆者紹介より)。

そのうえで、なお価値を（いかに）語れるのか、という問いにギャラットは取り組むのである。

ギャラットは、この問いに対する立場を三つに分類する。第一の立場は、音楽の評価を「個人的趣味 (personal taste) の問題」「主観的」とみなし、特定の作品やジャンルを称揚することを「エリート主義」ないし「不寛容」と考える立場である。諸文化から超越した「普遍的、超越的価値」(Garratt 2014: 24) を否定する。これは、ギャラットによれば、音楽学者を含め最も一般的立場である (Garratt 2014: 24)。

これに対して、「[普遍的価値に]懐疑な人、主観主義者の心性 (sceptical, subjectivist mentality) は、資本主義と文化産業によって (モダニストによる批判)、あるいは当世の相対主義と文化的没落によって (伝統主義者による批判) 生み出された集団的迷妄 (delusion) の一形式である」(Garratt 2014: 24-25) だと批判するのが第二の立場であり、彼らは自身が支持する音楽がもつ「比類なき価値」(Garratt 2014: 25) を強く擁護するのである¹³。

そして最後の立場は、ギャラットが支持するものだ。それは、次のように説明されている。

価値判断が純粹に主観的であるとする考えを否定し、個人の趣味が社会的コンテクストの中でいかに形成され、いかに分節化されているのかを強調する。同時に、価値に対する多元的アプローチをとり、現在共存している価値体系の多様性を認め、統一されたアートワールドあるいは美的体制という考えに沿って理解された価値の理解を退ける。(Garratt 2014: 25)

良い音楽と悪い音楽は存在する。ただし、関係的な意味で (relationally) (すなわち、特定の価値共同体で支持される局所的、偶然的な基準と相対的に) のみ、そうである[...]。(Garratt 2014: 29)

価値判断を行う個人のレベルでは、「価値の判断は個人の主観の表現ではない」「個人の趣

¹³ ロジャー・スクルートンとアドルノの名前が挙げられている。

味は社会的コンテクストにより形成される」と述べられている。次に、その時判断される「価値」に関しては、複数の価値体系が存在しており、統一された価値という理解を否定している。

ギャラットは「価値判断が客観的である」と考えるが、ここでは、二つの客観性が区別される。第一の客観性は「楽曲分析に基づく根拠に基づいた論証が、価値判断を客観的に「証明する」手段を与える」(Garratt 2014: 29) という意味の客観性である。ギャラットは、カール・ダールハウスら旧世代の音楽学者たちがそうした見解に与していると指摘したうえで、「(不偏性、普遍的で無時間的価値といった観念のような)役に立たない数多くの連想を呼び起こす」(Garratt 2014: 29)と退けている。だが、聴き手の印象を記述するのではなく、対象がもつ性質に言及するという意味では、価値判断は「客観性」をもつことを認めている(第二の客観性)。

そして、価値判断は、「原理」と密接に結びついている。「音楽の価値の判断は、単なる好み以上のものである。なぜなら、その価値は、共有されている諸原理(principles)への訴えを伴っているからだ」(Garratt 2014: 29)。たとえば、「アリストテレスからアウグスティヌス、トマスに至るまで、美しい対象は必然的に秩序や統一性、均整、明晰さ、複合性を示している」(Garratt 2014: 29)と考えられている。

だが、「一つの国家的伝統の内部で一般的規範として機能していた諸基準(criteria that served as generic norms)が、他所でも同等の重みをもつと考えることは避けるべきだ」(Garratt 2014: 30)。そのような事例として、ギャラットは、リムスキー＝コルサコフ《シェヘラザード》の第2楽章に登場する主題(5～19小節)についての二つの異なる評価を紹介している(Garratt 2014: 30)。

スクルートンと同主題について、「旋律線の軟弱さ(limpness)、内声部の不十分さ、展開の失敗」(Scruton 1997: 373; Garratt 2014: 30)を指摘して、否定的評価を下している。これに対して、リムスキー＝コルサコフの擁護者は、そうした否定的評価が作品の強みである「テクスチャーと構造の準交響的な(quasi-symphonic)複合性による抑制されない表現の直接性」(Griffiths 1990: 245; Garratt 2014: 30)を見落としていると批判するだろう。

こうした二つの相反する評価について、ギャラットは次のように評している。

たしかに、「quasi recitando」語法と、主題の拍節的あいまいさがもつ展開の潜在的力（後続の変奏で十分に発揮される潜在的力）を考えるならば、スクルートンの論証は杜撰に見える。[だが、]たとえそうだとしても、スクルートンの否定的評価は、別の根拠から正当化されるかもしれない。21世紀初頭から見れば、その主題はオリエンタリズムのキッチュ（密集した砂漠のキャラバンとハーレムの女性）に感じられる [。] (Garratt 2014: 30)

楽曲がもつ構造に着目した場合に、相反する評価が下され、その基準ではスクルートンが杜撰に思われる。だがそれは、楽曲構造の巧みさで価値を判断する「一つの国家的伝統の内部で一般的規範として機能していた基準」に過ぎない。21世紀初頭という「他所」からすれば、また別の評価が下される、というのがギャラットの主張である。

1-2-2. 評価基準形成の具体例

価値判断に関する上記のような議論を行った後に、ギャラットは、「いかにして、価値評価の原理が形成されるのか」という問いに取り組み始める。そのために、1800～1830年代におけるオーストリア、ドイツ音楽の評価原理の形成と、1960年代ロックのそれを、当時の音楽批評を手がかりに明らかにしている。ギャラットはこう書いている。

ベートーヴェンやビーチボーイズの音楽に取り組むことは、[その時代の]新しい価値を把握するために（そして、新しい考え方がいかに前の時代のもものと相互作用していたのかを理解するために）、決定的に重要である。だが、それら二つの文化において働いていた価値体系を理解するために、[その時代の]典型的な楽曲から規則なり原理をただ演繹することはできないのである。(Garratt 2014: 32)

楽曲を分析することと同時に、その当時の「音楽—美学的言説 (music-aesthetic discourse)」(Garratt 2014: 32) がいかに機能していたのかを解明する必要があるのだ。

ある時代において、単一の価値基準が存在しているのではなく、複数の（場合によっては相反する）価値基準が存在している。たとえば、19世紀前半の西洋芸術音楽の価値基準

は、以下のようにまとめられている。

『一般音楽新聞』や19世紀の他の雑誌の中で、音楽批評に見出される評価原理は、四つの区別される思考系列が反映されている。(1) カントとシラー、および彼らの考えを受け入れ発展させた音楽批評家たちの美学、(2) E. T. A. ホフマンによって普及された器楽音楽のロマン主義的な超越論的／観念論的美学、(3) ヨハン・ゲオルク・ズルツァーのようなエンサイクロペディストらに主に由来する、カント以前の美学理論、(4) 18世紀の作曲論（ヨハン・フィリップ・キルンベルガーやハインリヒ・クリストフ・コッホのような）から引き出された、より実践志向の、ジャンルに焦点を当てた基準。(Garratt 2014: 32)

前二者が新しい価値原理だとしても、後二者もまた広く引き合いに出されていたのである。

ギャラットは、19世紀前半の西洋芸術音楽、1960年代ロック、それぞれの音楽批評言説に共通する点を論じている。たとえば、価値判断の基準において、ある種の音楽が別種の音楽よりも優れている、等の序列化は、西洋芸術音楽に限られたものではない。60年代ロックなど、「価値づけを行う全てのコミュニティは、自身を定義し、長続きさせるために、順序付けや排他的戦略に頼っている」(Garratt 2014: 28)のである。あるいは、同じ時代に同一の用語が異なる意味で用いられていたという事象も、共通している。たとえば、ベートーヴェンの時代にあっては「天才」概念が、60年代ロックでは「正統性 (authenticity)」概念が、異なる意味を担うものとして用いられていた。

だが、ギャラットの実証的議論の詳細を紹介することは控え、源河との比較に移りたい。

1-3. 源河とギャラットの比較

ギャラットの議論と源河の議論を比較すると、何がわかるだろうか。ここでは、二点簡潔にコメントしたい。

第一に、ギャラットの議論において、知覚はどのような位置にあるのだろうか。たとえ

ば、ギャラットは「音楽の価値を評価するための原理」として、レナード・マイヤーの主張に言及している。マイヤーは次のように考える。

音楽が価値を獲得するのは、[聞き手に]期待をもたせ、その充足を引き延ばすことによってである。障害を作り出し、克服することを通じて、音楽は慣習的なものを打ち破り、聞き手の満足を高めるのである。(Garratt 2015: 29)

これは「聞く」経験と関連するように思われる¹⁴。だが他方で、ギャラットは「音楽の価値を評価するための原理」として、ハインリヒ・シェンカーの見解も並置している。それは、「有機的統一性が、彼[シェンカー]の分析方法を通じて検証可能であり、音楽的価値の明白な尺度を与える」(Garratt 2015: 29)とまとめられており、ここでは知覚がどのような役割を果たすか、必ずしも明らかではないように思われる。

ギャラットがこれらの原理に言及した理由は、「一般的原理によって、個別作品の価値の特殊性は評価できない」「ある文化圏における原理が他所でも同等の重みをもつと考えるべきではない」と論じるためであった。その流れで、《シェヘラザード》の相反する評価が例示されたのである。ギャラットにとって問題となるのは、音楽の「価値」であり、価値をめぐる言説の歴史的社会的考察なのである。その中に、マイヤーのような「聞くこと」に基づいて価値を判断するといった立場が、位置づけられているのである¹⁵。

では逆に、これが二番目のコメントになるのだが、ギャラットが関心を抱いて詳述した社会の中で形成される価値評価の原理は、源河の議論のどこに位置づけられるのか。

まずはっきりさせなければならないのは、源河はギャラットの歴史的社会的考察を十分に受け入れることができるということだ。源河は聞くことの「共通性」と「個別性」を分けている(源河 2019: 3-8)。共通性に注目するならば、「曲は何であれ、音楽を聴くとき

¹⁴ マイヤーのこうした側面については、小寺、西田、中村 2012が参考になる。

¹⁵ 同一の曲について、楽譜を分析して「なんと均整がとれているのだろう」と判断したり、曲を聞いて「なんと均整がとれているのだろう」と判断することを想像しよう。前者は(現実に可能かどうかは措くとして)「聞く」ことを必要とせずに判断されるものであり、後者は「聞く」ことによって判断されている。そして、二つの判断が行われるときに、意識に現れるものも異なっている(少なくとも前者において聴覚経験は意識には表れていない)。ギャラットは前者の水準で「美的判断」を論じることが多く、源河はもっぱら後者の水準で自身の議論を進めている。あるいは、楽譜を分析して「なんと均整がとれているのだろう」と判断し、その曲の演奏を聞いて「やはり曲の均整をうまく表現していた」と判断するとき、二つの判断はどのような関係にあるのだろうか。

に人の心がどういう状態にあるのかを明らかにしようと」(源河 2019: 3) する。それに対して、個別性に注目するとは、たとえば「時代や文化が違えばまったく異なった曲が作られ、それに応じて曲を聴く経験もまったく違ったものになっている」(源河 2019: 4) と考えることである。そして、個別性に着目するためには、「その曲が成立した時代や地域、そして、それを聴く人が育った時代や地域を考慮する必要がある、そこでは音楽史や音楽批評の研究を参照する必要が出てくる」(源河 2019: 8、強調は引用者)。そのうえで、『悲しい曲の何が悲しいのか』では「一般性」の水準で議論を進めると述べているのである。加えて、源河にとっての問題は「価値」ではなく、「美的性質」「美的経験」「美的判断」であった。

ギャラットは、ある時代と文化において、評価に関する統一された原理が存在するわけではないことを論じようとしていたのであった。したがって、たとえば、

対象に対してどういった情動をもてば適切な感受性をもったとみなされるかは、学習が行なわれる社会や文化、それらに関する知識にも依存している。(源河 2019: 92)

といった論点に関して、両者の議論を接続させることができるのではないか。

ギャラット自身「良い音楽と悪い音楽は存在する。ただし、関係的な意味で (relationally) (すなわち、特定の価値共同体で支持される局所的、偶然的な基準と相対的に) のみ、そうである[...]」(Garratt 2014: 29) と述べている。これは、美的判断に関して、「感受性グループに相対的な正しさ」(源河 2019: 56) を決定できるという源河の主張と同じ方向を向いていると言える。

ただ、全体の印象としては、源河が「美的判断は正誤が問える」という主張の論証と、個人内部の美的判断を行う仕組みの解明に重きを置くのに対して、ギャラットは「関係的な意味で」の具体的内実を明らかにしようとして、時代や地域に支配的だった評価原理を実証的に研究しているように思われる。

ギャラットが途中で紹介した《シェヘラザード》の評価を事例にとろう。「旋律線の軟弱さ、展開の失敗がみられる」「抑制されない表現の直接性を感じ取ることができる」という種類の判断について、源河は「客観主義」を支持し、かつそのような判断が基づく「美的経験の情動主義」を擁護する。あるいは、源河の問題設定では、旋律線がもつ非美的性質と、

「軟弱さ」という美的性質の関係性が問題になる。これに対して、ギャラットは、楽曲構成に関する判断（「展開の失敗という主張は杜撰である」と、「21世紀にあつてはキッチュのように感じられる」という判断を対置している）のである。

2. 音と聴覚をめぐって

2-1. 音と聴覚に関する源河の議論

源河は『悲しい曲の何が悲しいのか』第6章と第7章で、また前著『知覚と判断の境界線』第5章で、分析哲学における「音の哲学」「聴覚の哲学」を論じている¹⁶。「音の哲学」「聴覚の哲学」は、音楽の哲学とは別の文脈で論じられるのが常である。たとえば、『スタンフォード哲学事典』に収められている「音 (Sounds)」(Casati, Dokic and Di Bona 2020)の構成は「1. 音の近位説」「2. 音の中位説」「3. 音の遠位説」「4. 非空間説」となっており、音楽という単語は非空間説との関連で主として論じられている。また、「聴覚的知覚 (Auditory Perception)」(O'Callaghan 2020)は「1. 他の[感覚]モダリティと知覚の哲学」「2. 聴覚的知覚の対象」「3. 聴覚的知覚の内容」「4. 様々な種類の聴覚的知覚」「5. 結論と今後の方向」から成り立っており、音楽は「4. 様々な種類の聴覚的知覚」の下位項目として取り上げられているに過ぎず、しかも、音楽を聞くとき、我々は音を音源やそれを生み出す環境から切り離し、音それ自身を聞いているとする「アークスマティック・テーゼ」に焦点が絞られている¹⁷。したがって、音楽の哲学と音の哲学、聴覚の哲学を結びつけたこと自体意欲的な試みであり、かつその中でも独自の見解を述べている点で、源河の議論は大変意義あるものと言えるだろう。

まず問われるのが、「音とは何か」という問題だ。源河は音があると思われる空間的位

¹⁶ 村田 2019 の第5章では、音をめぐって分析哲学、現象学、生態音響学など複眼的な考察が試みられている。

¹⁷ 「アークスマティック」という用語はさまざまなコンテキストで用いられている。分析哲学における音の哲学では、「アークスマティック」はロジャー・スクルトン (Scruton 1997) により支持される「アークスマティック・テーゼ」と結び付けられて取りあげられることが多い (詳細は田邊 2018b を参照されたい)。以下に示すように、源河はそうした考えに真正面から反対し、「音楽知覚にも物体知覚が関わってくる」(源河 2019: 119, fn. 4)、「音楽を聴くときに、人はその空間的位置を把握することができるが、それよりも音量・音高・音色の関係や調性に注意を向ける傾向にあるだけなのだ」(源河 2019: 119, fn. 4) と主張する。

置に着目して四つの立場に分類する¹⁸。

近位説：「音は、聴覚システムが反応するという出来事（または、その反応によって生み出された主観的な感覚）である」（源河 2019: 107）

中位説：「音は、空気や水といった媒質のなかを伝わる振動、つまり音波である」（源河 2019: 107）

遠位説：「音は音波を生み出した物体の振動である」（源河 2019: 108）

非空間説¹⁹：「音は空間的位置をもたない」（源河 2019: 118）

音波が鼓膜を振動させ、音が聞こえる。そして、その音は各人の頭の中にある、と考えるならば、近位説をとることになる。そして、近位説では、「音がする」とことと「音が聴こえる」ことを区別」（源河 2019: 106）しない立場だ。これに対して、音がすることと音が聞こえることを区別すると、中位説のような立場への道が拓かれる。

源河は遠位説を支持するが、それは次のような理由からだ。まず、聞くという経験を精査すると、音の位置は、音波を発する物体（スピーカー、人の足音など）がある場所にあると我々が理解していることがわかる（音の定位に基づく論拠）。つまり、遠位説は、我々の実際の聞こえ方に合致しているがゆえに、支持されるというのである。

次に、知覚のマルチモダリティも遠位説を支持する。知覚のマルチモダリティとは「それぞれの感覚モダリティは互いに独立に別々の対象を捉えているのではなく、それぞれが共同して同一の対象を捉えている」（源河 2019: 114）ということの意味している。たとえば、「マガーク効果」と呼ばれる現象では、「ガ」と言っている口の動きの映像に合わせ

¹⁸ 民族音楽学者のアンドリュー・J・アイゼンバーグによれば、「音の空間性と空間の音的性格は、「[デヴィッド・ハーヴェイやアンリ・ルフェーブルらによる]「空間的転回 (spatial turn)」以前には西洋思想においてめったに考慮されなかった」（Eisenberg 2015: 195）。

¹⁹ ピーター・ストローソン、スクルトンがその支持者として有名。ストローソンの音の哲学については村田 2019: 215-222 を、スクルトンの音楽美学については田邊 2018b を、それぞれ参照。なお、スクルトンは音と虹を類比的に捉えているが、飯田 2019 にはスクルトンのそうした側面への言及が散見される。同書には次のような記述がみられる。「スグリュー^マトンが挙げている[ものの知覚を含まない出来事の知覚の]例は、音といっても、音楽で出会うような音の場合である。音楽における音、とりわけ西洋近代音楽におけるような音は、言語音とともに音の中でも特別な扱いが必要である。というのは、そうした音は、それが出来事として実際に鳴っている場合であっても純粋に具体的な事象ではなく、そこには、タイプの存在者である対象が関与しているからである」（飯田 2019: 231, fn. 7）。関連して、本稿註 22 も参照されたい。

て「バ」という音を聴かせると、「ガ」でも「バ」でもなく「ダ」と言っているように聴こえる」(源河 2019: 114)。これは、「視覚の影響で聴覚的知覚が変化してしまう」(源河 2019: 114) 事例である²⁰。

では、なぜマルチモダリティが遠位説を支持するのだろうか。鍵となるのは、各感覚モダリティからの情報が、「同一対象」についての情報として処理されるということだ。マーカー効果でいえば、「バ」という音と口の動きの映像は、同一の対象として処理されている。したがって、

聴覚の対象である音は、視覚によっても聴覚によっても捉えられ、視覚・触覚情報と調整されるものだと言えるだろう。そうであるなら、知覚的意識に現れる音は、音波ではなく、音波を生み出した物体の振動だと考えられる。(源河 2019: 117) ²¹

音が「音波を生み出す物体の振動」であり、それは聴覚のみならずほかの感覚モダリティによっても捉えられるという主張は、音楽に対しても適用される。

源河によれば、「音楽と同一視される出来事は、演奏者が楽器を使って行うパフォーマンス全体」(源河 2019: 129) である²²。ここでは、どこまでを音楽＝パフォーマンスに含めるか、という問題に心が配られている。「ギターやドラムの打面(ヘッド)、サックスのリードといった、演奏者が直接操作する部分の振動」(源河 2019: 129) は、それに該当するだろう。だが、それらに加えて、源河は「楽器それ自体」と「演奏者の身体」も、音楽パフォーマンスに含めるのである²³。というのも、ギターのボディ(楽器それ自体)

²⁰ 調整は、聴覚と視覚の間に限定されるものではない。たとえば、「ポテトチップスを食べるときに咀嚼音を強調した音をヘッドホンで聴いていると、ポテトチップスが実際よりサクサクに感じられる」(源河 2019: 116) という「触覚」と「聴覚」の間の調整なども紹介されている。

²¹ 「音は見ることも触れることもできない」という常識と対立する見解ではないか。このような反論に対して、源河は次のように述べている。「音は目に見えないし触れないとよく言われる。確かに、音量・音高・音色といった性質は、色が視覚でしか知覚できないように、聴覚でしか知覚できないものである。だが、それら聴覚的な性質の担い手である音は、物体の振動と同一であり、見たり触ったりできるものなのだ」(源河 2019: 117)。

²² 源河は、曲と「音楽」(「パフォーマンス」「演奏パフォーマンス」「音楽パフォーマンス」とも呼ばれる)を区別する。「作曲者によって作り出される曲は音の配列の抽象的タイプであり、音楽鑑賞とはそうしたタイプを評価することだと考えるなら、視覚情報は曲の鑑賞に無関係だと言えるかもしれない。だが、ここで問題になっているのは、演奏パフォーマンス、ライブ音楽というトークンである。そして、それはマルチモーダルに知覚されるものだ」(源河 2019: 136, fn. 6)。「タイプ」と「トークン」については、田邊 2012 で論じている。

²³ 田邊 2019b では、弦楽四重奏の演奏を分析するにあたり、「身体性」「エンタテインメント」「我々

などが変化すれば弦の振動も変化するし、「ギターをピックで弾くか指で弾くか、指を使うにしても弦を指ではじくのか弦を叩く（タッピングする）のかの違いで音が変わってくる」（源河 2019: 129）からだ。音楽はパフォーマンス全体であり、音と同様に「見る」ことも、「触れる」こともできるマルチモーダル知覚の対象ということになる。

次に、「マルチモーダル知覚という観点からすると、視覚情報がライブパフォーマンスの美的性質に緊密に関わってくる」（源河 2019: 131-132、強調は原文）と言われる。源河は「ピート・タウンゼントのウィンドミル奏法」（源河 2019: 132）を事例に挙げている。

「通常、ギターでコードを弾くなら肘もしくは手首を上下に動かして弦をかき鳴らせばよいが、ウィンドミル奏法とは、まっすぐに伸ばした腕を肩関節から風車のように一回転して弦をかき鳴らすというものである。このダイナミックな腕の動きは、鳴らされている音をよりダイナミックなものとして聴かせる効果があるだろう」（源河 2019: 132）。

だが、ここで重要なのは、「緊密に」という強調の意味である。それは、パフォーマンス中、単に演奏者の姿など知覚的要素が気になるというのではなく、視覚情報を見落とすならば「音楽がもつ美的性質を捉えそこなっている誤った判断」（源河 2019: 134）を下すことになってしまう、ということの意味する。

なぜ、こうした強い主張を源河は行うのだろうか。それは、第1節で紹介した「美的性質」に関する理解ゆえである。すなわち、「演奏された音楽がもつ美的性質を適切に捉えるためには、それがもつ非美的性質をすべて正しくとらえなければならない」（源河 2019: 133-134）と源河は考えるからだ。そして、演奏された音楽とは、聴覚のみならず視覚によって「同一の対象」として捉えられるものだ。「聴覚情報と視覚情報は意識下で調整され、意識にのぼる段階では混ざりあった分離不可能なものとして経験されている」

（源河 2019: 132-133）のである。したがって、音楽の美的性質は、視覚的情報にも依存しているのである。

その他、源河は「何が鑑賞の対象となりうるか」という問いに対して、「オアシスのライブでは観客の歌声も鑑賞対象の一部と言えるのではないか」といった興味深い考察を行っており（源河 2019: 134-135）、また、「ライブ音楽（生演奏）の鑑賞」と「レコード音

行為者性（we-agency）」などの諸概念に注目し、現象学と認知科学の融合的アプローチを採るサイモン・ホフディングの議論を紹介するとともに、木村敏の「あいだ」論との比較を試みている。

楽（録音物）の鑑賞」の区別²⁴なども論じているが、次の話題に移りたい。

源河は前著『知覚と判断の境界線』（源河 2017）の中で「音の不在の知覚」という極めて刺激的な主題を論じていた。取り上げられる問題は次のようなものだ——我々は「音がしているなかに現れる音の隙間」（源河 2017: 165）を聞くことができるだろうか。「音の不在」として問題となっているのは、「音がしない」という状態一般ではなく、「それまでしていた音が止まり、次の音がするまでの一定のあいだ、音がしていない」（源河 2017: 160）という状態に限定される。そして、源河はこの問いに対して肯定的に、すなわち「我々は音の隙間を知覚している」と答える。より大きな観点から捉えるならば、ここでは、果たしてどこまでが「知覚」の働きであり、どこからが「記憶」「知識」「期待」といった知覚以外の働きによるものなのかが問われている。

では、「音の不在」が知覚されると考えるべき論拠は何だろうか。第一に、「現象学的論拠」と呼ばれるものが挙げられる²⁵。音の不在は「経験」されている。「あるメロディを聴く場合と、そのメロディからすべての音の不在を取り除いたものを聴く場合とでは、明らかに経験が異なっている」（源河 2017: 147）ことに加えて、「ある音の不在と別の音の不在の長さを、さらに、音と音の不在の長さを比べることができる」（源河 2017: 147）ゆえに、音の不在は経験される。そして、その経験は「知覚経験」である。次のように言われている。「メロディを聴く経験の二種類の構成要素、つまり、〈音の経験〉と〈音の不在の経験〉とがスムーズに連続し、〈メロディの経験〉として一つの自然なまとまりをなしている」（源河 2017: 147）。したがって、音の経験が知覚経験であるならば、音の不在の経験もまた、知覚経験だと考えるのが妥当だとされる。

第二に、「聴覚情景分析」に訴える論拠だ。鍵となるのは、「音脈」と「聴覚情景分析」である。源河は次のように説明している。

連続する複数の音が[...]一定の条件を満たすと音脈としてまとまり、そのとき一定のリズム、すなわち、音と音の不在の時間的なパターンが知覚される[。]（源河 2017: 148）

²⁴ 源河は、この区別に関わる一連の議論を谷口文和（谷口 2010）の議論に負っている。

²⁵ ここで言われる「現象学的」とは、「学問としての現象学に則った」という意味ではなく、（源河の言葉を借りれば）「一人称的な経験の記述」（源河 2017: 146）といった意味で用いられている。

音脈として連続する音がまとめられる条件とは、「それらがもっている聴覚的性質（特に音色）が似ている」（源河 2017: 148）ことだ。

なぜ聴覚的性質が似ていると音脈としてまとめられるのか。源河は、「聴覚情景分析」という「音源（物体の振動）についての情報を得る[聴覚的]メカニズム」（源河 2017: 148）に訴えて、次のように述べている。

聴覚システムは、耳に到達した音波から、その音波を生み出した音源の情報を抽出する能力を持っている。だが、実際の環境にはさまざまな音源が存在しているため、耳に到達する音波は、複数の音源によって生み出された複数の音波が混ざり合ったものになっている。そうすると、ある音源の情報を抽出するためには、まず、混ざり合った音波のなかから、その音源によって生み出された音波だけを選び出す必要がある。

（源河 2017: 148-149）

音波がもつ物理的性質（周波数、振幅、波形）の類似性によって、耳は音波をまとめる。なぜならば、「同じ音源によって生み出された音波は同じような性質をもっている確率が非常に高い」（源河 2017: 149）という理由からである。そして、「まとまりに関わる物理的性質（周波数、振幅、波形）は、意識に現れる聴覚的性質（音高、音量、音色）と対応している」（源河 2017: 149）がゆえに、聴覚的性質が似ている音は音脈としてまとめられるのである。

「音脈」と「聴覚情景分析」に訴えることで、源河はどのように音の不在の知覚を説明しているのか。それは、次の戦略に訴えることによる。

低次性質の経験は知覚であることが認められているが、それを可能にしているメカニズムで高次性質の経験が可能になっている場合、後者も知覚だと考えられる。（源河 2017: 150）

音の不在を聞くという経験において、低次性質とは「音」であり、高次性質とは「音の不在」である。音を聞く際に、聞き手は音源についての情報を得ている。そして、音の不在の経験においても、聞き手は音源についての情報を得ている。「音脈のなかの音の不在を

知覚することは、他の知覚と同じく、[物体の振動の停止という]環境で生じた変化を知覚する」(源河 2017: 150) ののである。したがって、音の知覚と同様の「聴覚情景分析」が用いられているため、音の不在の経験も知覚経験なのである。

第三に、音の不在の存在論的特徴も、それが知覚可能であることの裏付けとなる。源河が考察対象とするような音の不在は、「始まりと終わりをもち一定期間持続するもの、つまり出来事である」(源河 2017: 151)。そして、出来事は具体的な個物であり、「知覚は環境に存在する個物を捉える働きである」(源河 2017: 152) ので、音の不在は知覚の対象となるのである。

この点で、音の不在と類比的に論じられているのが、「ドーナツの穴」である。まず、ドーナツの穴は、「物体がないところ」(源河 2017: 152) であるにもかかわらず見えている。それは、本体が食べられてしまえば消滅してしまうという意味で、「取り囲む物体に存在論的に依存している」(源河 2017: 153)。次に、ドーナツの穴を見るためには、「ドーナツから一定の距離をとり、本体部分と穴を両方見なければならない」(源河 2017: 153)。本文で紹介した音の不在も、前後の音がなければ存在しえず、音脈の中で聞かれなければ知覚されないという点で、ドーナツの穴と類似していると言える。

源河はさらに、予想される反論に対する再反論を展開し、加えて自身が支持する「高次モード知覚説」へと話題を広げているが、音の論じ方の比較を目的とする本稿では、そうした再反論に踏み込むことは控え、次の話題に移りたい。

2-2. 音と聴覚に関するサウンド・スタディーズの議論

では、サウンド・スタディーズでは、音や聴覚をどのような視点から論じているだろうか。デイヴィッド・ノヴァックとマット・サカキーニーが編集した『音のキーワード集』(Novak and Sakakeeny 2015) に収められた諸論文を通じて、源河との比較を試みよう²⁶。同書は「身体」「聾」「ノイズ」など20の項目から成り立っており、各章10頁ほどの分量である。執筆者の専門は民族音楽学、文化人類学、メディア論、比較文学、音楽学、

²⁶ サウンド・スタディーズに関連する日本語文献の数は、論文などを含めれば、少なくない。本稿を執筆するにあたり、表象文化論学会が2015年に刊行した『表象09——音と聴取のアルケオロジー』(表象文化論学会(編) 2015)、ジョナサン・スターン『聞こえる過去』(スターン 2015)を特に参照した。

歴史学など多岐にわたるが、その中でも文化人類学者、民族音楽学者の占める割合が多いように思われる。本稿では、「空間」と「沈黙」を論じた章を取りあげて、源河との比較を試みたい。

2-2-1. 音と空間の関係性について

音に関する源河の議論で、「空間」が重要な役割を担っていたことを思い出してほしい。「音とはいかなるものか」を考えるうえで、「近位説」や「遠位説」といった空間的な位置に基づく分類が行われていた。サウンド・スタディーズでは音と空間の関係性をどのように論じているだろうか。第17章「空間」(アンドリュー・J・アイゼンバーグ Andrew J. Eisenberg²⁷)を取りあげる。

まず最初に、両者の違いを指摘するうえで、「音は空間的位置をもたない」という考え方に対する視点や議論の運び方の違いに目を向けることは、有益であろう。源河は、そのような立場を「非空間説」と呼んでいた。遠位説を支持する源河は非空間説を退けるにあたって、次のように理由を述べている。

心理学などの経験的研究では、空間情報を与えてくれる聴覚的知覚に関する研究が数多くあるにもかかわらず、空間情報を完全に欠いた純粹聴覚経験の想像可能性を重視しなければならない理由はほとんどないように思われる[...]。(源河 2019: 119, fn. 4)

これに対してアイゼンバーグは、音が空間的位置をもたないとする考えを「宗教、神秘主義、美学の領域に属する異世界のものだ」(Eisenberg 2015: 193)と評した上で、「宗教的コミュニティでは、瞑想とトランス状態を通じて非空間的な音の経験を捉えることが、常に試みられている」(Eisenberg 2015: 193)と述べている。どちらも「音は空間的位置をもたない」とする考え方が日常では認めがたいと考えていると思われるが、源河は経験的研究などからも明らかにされている音とは何であるかを問題にするのに対し、アイゼンバーグは「非空

²⁷ ニューヨーク大学アブダビ校客員助手。民族音楽が専門であり、単著『音とシティズンシップ——イスラム、聴覚性、ケニア海岸州における社会的所属』を完成させている (Novak and Sakakeeny 2015 の執筆者紹介より)。

間的な音」という考え方が、どのような状況でならば活用されるのかを問題にしているという違いがある。

では、アイゼンバーグは、音と空間を論じるうえで、どのような点に着目しているのだろうか。

まず、アイゼンバーグが着目するのは、現象学者ドン・イーデ (Ihde, Don) の議論だ。イーデは、聴覚が空間性において視覚より劣るとする見解を打ち壊し、同時に、聴覚と視覚が単純に対立することを否定した (Eisenberg 2015: 196)。だが、このようなイーデの主張を支持しつつも、弱点を抱えていると指摘する。その弱点とは、「音響再生 (音響制作、audio production) における[音の]空間化の歴史」 (Eisenberg 2015: 196) が考慮に入られていない、ということだ。聴覚を考えるうえで、なぜそうした歴史を考慮に入れる必要があるのだろうか。それは、そうした歴史が「音の近代の認識論 (modern epistemology)」 (Eisenberg 2015: 196) を形成したからだ。たとえば、「反響とマイクの位置を通じて生み出される空間効果は、早くも 1920 年代にポピュラー音楽における美的革命の豊かな基盤となった」 (Eisenberg 2015: 196)。

聴覚を考えるうえで、サウンド・テクノロジーを見落とすことはできないとする主張は、第9章「意識して聞くこと (listening)」 (トム・ライス Tom Rice²⁸) でも強調されている。ライスによれば、「意識して聞くことの型や、意識して聞くことに関する用語は、サウンド・テクノロジーの創造と並行して登場してきた」 (Rice 2015: 100)。

ライスは、自身のフィールドである「病院における聴診 (器)」の事例を挙げており、聴診器の装着によるアイデンティティの確認など社会学的考察とともに、聞くことへの影響を指摘している。「聴診は医者と患者の間で密接な触覚的、視覚的接触を要求する」 (Rice 2015: 106)。そして、聴診器によって、「警告を聞くこと (monitory listening)」や「診断するうえで聞くこと (diagnostic listening)」といった型が生み出される。また、同等の医学的機能を持つ「携帯用超音波」が導入されれば、聴診器で聞くことは「思いやりのある、共感的な医療行為」 (Rice 2015: 106) としてみなされることになるだろう。聴診器というテクノロジーが、聞くことの型やモード、聴診することの意味付けを作り出しているのである。

²⁸ エクセター大学講師。聴覚文化論が専門であり、単著『聞くこと (Hearing) と病院——音、意識して聞くこと、知識、経験』が出版されている (Novak and Sakakeeny 2015 の執筆者紹介より)。

話を戻せば、このようにサウンド・テクノロジーを強調する一方で、アイゼンバーグは「音楽と音が、場所を作り上げる (place-making) うえで、そして場所の詩学 (poetics) にとって、どのように重要なのか」(Eisenberg 2015: 196) という観点からも、空間性を論じている。たとえば、ムアッジン呼びかけは、ケニアのムンバサの古い都市 (イスラム教) と新しい都市 (キリスト教) の間の重要な分断を促している (Eisenberg 2015: 200-202)。これらも、音が空間でいかに作用しているかという関心に基づく記述である。

2-2-2. 沈黙に関する議論

では、「音の不在」については、どうだろうか。第16章「沈黙」(アナ・マリア・オチョア・ゴージェ Ana María Ochoa Gautier²⁹) との比較を試みたい。

源河は「沈黙」を、「それまでしていた音が止まり、次の音がするまでの一定のあいだ、音がしていない」(源河 2017: 151) という状況での「音の不在」に限定した。そして、源河は、曲の隙間としての音の不在を考えている (甲本ヒロトのインタビューが引用されている³⁰) が、それと同時に音楽に限定されない「音脈」のなかでの音の不在も考えていた。

これに対して、このような「沈黙」を、ゴージェは「西洋芸術音楽の古典的な理解」(Gautier 2015: 184) における沈黙の考え方だと述べている。そうした理解枠組みの中では、沈黙は以下のように考えられている³¹。

沈黙は「音響的隙間 (acoustic gap)」として、そして「表現性のとりわけ重要な焦点」として知覚される。それは、自身を取り囲む音楽的素材との関係において、そのようなものとして定義される。(Gautier 2015: 184)

これに対して、ゴージェは「西洋芸術音楽の古典的な理解」とは異なる仕方での沈黙の音楽的利用を紹介している。たとえば、ジョン・ケージの「沈黙」と、戦後日本の実験音楽に

²⁹ コロンビア大学音楽学部民族音楽学センター教授兼所長。著書に『聴覚性—19世紀コロンビアにおけるリスニングと知識』などがある (Novak and Sakakeeny 2015 の執筆者紹介より)。

³⁰ 源河 2017: 145-146。

³¹ この引用は、ゴージェによる心理学者エリザベス・マーギュリス (Elizabeth Margulis) の主張 (Margulis 2007: 485) のまとめである。

における「間」に基づく「沈黙」は異なること、「沈黙のサウンド・ミュージアム (The Sound Museum of Silence) ³²」に投稿される「沈黙」は「20 デシベル以下、人間にとって聞くことの閾値以下のラウドネス (loudness) をもつ音」(185) に規定されていること、等が概観されている。

他にも、見知らぬものの恐怖とそれに対する恐れを表現するために、沈黙が映像において用いられること、あるいは、瞑想など「自己の変容を引き起こすための手段として」(Gautier 2015: 183) 沈黙を活用する事例なども紹介される。加えて、ゴーティエは「音響兵器 (sound weapon)」(Gautier 2015: 187) や「否定、否認、虐待を通じた沈黙させることの繰り返される歴史」(Gautier 2015: 187) など、ある種「沈黙」を喩えとして用いながら、その歴史と社会利用を明らかにしていくのである。

さらに、「沈黙の生政治」と題された節では、「沈黙 (すること)」の音楽美学への影響も紹介されている。「[ジェームズ・]ジョンソン (Johnson 1995) は、19 世紀後半までに、がやがやした公衆から沈黙する理性的美的判断 (rational aesthetic judgements) を行うことが可能となる注意力ある聴衆へ、パリのオペラ通たちがいかに変化したのかを明らかにしている」(Gautier 2015: 187)。

源河との比較で言えば、沈黙が経験されるメカニズムではなく、沈黙の利用のされ方と関連する思想の分類を行っているということができよう。この点で、アイゼンバーグによる「非空間的な音」の活用可能性の探求との類似性を見出すことができる。

2-3. 源河とアイゼンバーグ、ゴーティエの比較

音と聴覚の論じられ方の差異を確認するため、源河がどのように「空間」を取りあげ、「サウンド・テクノロジー」に言及しているのか、そこに注目したい。

まず、源河が念頭に置く「音と空間」の描写をいくつか抜き出してみよう。

道路工事のドリルがアスファルトを掘る音を聴くとしよう。ドリルの音を工事現場の近くで聴く場合と、部屋のなかから聴く場合とでは、音の聴こえ方が異なっている。

³² <http://20decibel.blogspot.com/> (2020年4月29日閲覧)。これは、「20 デシベル以下のサウンドスケープ/フィールドを集めたオープンなアーカイヴ」(同サイト)である。

(源河 2019: 111)

音のしているのはステージの上のピアノでありチェロなのである。その音は耳元では聞こえていはいはしない。ましてや耳の中や頭の中で聞こえていはいはしない。(大森 1981: 53; 源河 2019: 109)

源河の試みは、ある特定の時代、社会、文化における語り方、実践のあり方から示される「音」や「聴覚」のあり方を、自然科学的知見を活用しながら、哲学的に探求していく試みだと思われる。これに対して、アイゼンバーグとゴーティエが試みるのは、音や聴覚や沈黙の語り方の文化的、歴史的多様性を示すことであり、「音は音波を生み出した物体の振動か」というような仕方では問われないのである。もし両者を組み合わせるならば、たとえば「現代日本の大規模病院における聴診の語り方が示す音の存在論」といったものになるかもしれない³³。

次に、サウンド・テクノロジーに言及される箇所を抜き出してみよう。

部屋の外の廊下を歩いている人の足音がする場合を考えてみよう。その足音は部屋の外でしているように聞こえる。頭の中でしているようには聞こえないだろう。イヤホンで音を聴いている場合（「頭内定位」と呼ばれる現象）を除いて、音は、音源となる物体のところで鳴っているように聞こえているのだ。(源河 2019: 109)

たとえ曲は（タイプとして）同じでも、さまざまな録音技術が駆使されたレコード音楽と、生演奏であるライブ音楽は異なる形式の芸術になっているのだ（とくに谷口[文和]は、レコード音楽とライブ音楽とでは、経験される音楽の空間性が違うことを強調している）。(源河 2019: 131)

音楽アルバムには「ライブ盤」や「ライブ音源」と呼ばれるものがあるが、谷口[文

³³ こうした問いや探求、関心の方向性の違いは、分析美学の「音楽の存在論」内でも見出すことができる（田邊 2018a）。まず、「音楽とは何か」を、特定の語りや実践に基づいて、存在論の観点から明らかにする論者がいる。次に、「その語りや実践がいかに歴史的・文化的に構築されたのか」と明らかにしようとする論者がいる。最後に、歴史をさかのぼるよりも、現在使用されている諸概念の整理を主たる関心事とする論者がいる。

和]の分類からするとそれもレコード音楽でありライブ音楽ではないだろう。というのも、ライブ盤にもさまざまな編集技術が駆使されているからだ。そこでは、ギター、ベース、ドラムといった各パートのバランスが、録音物として聴かれることを考慮して調整されており、生演奏をライブ会場で鑑賞した誰かの経験の再現となっているわけではない。一発録りについても同様である。(源河 2019: 136, fn. 5)

一つ目の引用は、「イヤホン」という器具に言及しており、二つ目、三つ目の引用は、編集技術に言及している。源河は「頭内定位」「経験される空間性の違い」「ライブ盤もレコード音楽であってライブ音楽ではないこと」との関連で、サウンド・テクノロジーに言及している。

ここでは、簡単な疑問を記すにとどめたい。ゴーティエはイヤホンに言及する際に、「人間が聞くことの限界が、技術的装具を通じて浮かび上がるとともに、変形させられる」(Gautier 2015: 185)と指摘している。源河の議論において、生の人間の限界を超えるためのサウンド・テクノロジーという論点は、何か関連付けることができるだろうか。

もう一つ、歴史に対する関心の違いを指摘することができる。ゴーティエは、「聴覚障害に関する臨床の歴史は、[...]聴覚増幅 (auditory amplification) 技術、音響再生技術の展開にとって中心的役割を果たしていた」(Gautier 2015: 185)と指摘している。また、アイゼンバーグは、音響再生における音の空間化の歴史を論じていた。こうした歴史性は、源河の問題設定において、どのような位置にあるのだろうか。

3. 結論

本稿で明らかになったことをまとめよう。

冒頭に述べたように、本稿を書く動機は、音、音楽、聴覚の論じられ方の違いを明らかにすることであった。

第1節では、『悲しい曲の何が悲しいのか』で展開されている美学的問題を紹介し、それを音楽学の議論と比較することを行った。源河は、個人が行う美的判断、個人の中の美的経験について、「曲は何であれ、音楽を聴くときに人の心がどういう状態にあるのかを明らかにしよう」(源河 2019: 3)という「共通性」の水準で、論じていた。その枠組みの

中で、「美的判断の客観主義」「美的経験の情動主義」が擁護されているのである。

これに対して、音楽学者のギャラットは、特定の時代の特定の文化において機能している諸々の「価値体系」を明らかにしようとする。19世紀前半の西洋芸術音楽批評においても、画一的な評価原理が存在しているのではなく、複数の原理を取り出すことができる。この文脈において、たとえば「知覚」から価値に迫ろうとするマイヤーなどに言及されることになる。

源河とギャラットは、「個人の心」と「社会で機能する原理」という考察対象の違いがあるものの、相反する立場にあるとは言えないだろう。むしろ、「美的判断は、感受性グループに相対的に評価される」（源河）、「価値判断は、特定の価値共同体で支持される偶然的な基準に基づき評価される」（ギャラット）という点で、同じ方向に発展させることもできるように思われる。

第2節では、音の哲学と聴覚の哲学を音楽の哲学に接続する源河の議論を、まず紹介した。源河にとって、音とは物体の振動であり、聴覚以外の感覚モダリティによってとらえられるものだ。その考えは音楽にも適用され、「演奏者のパフォーマンス全体」が音楽だと言われる。さらに、「音と音の間の隙間」をも「不在の対象」として知覚されているとする議論も、紹介してきた。

源河においては、日常の語り、実践や心理学に基づいた「音とは何か」（存在論）、「音の不在の知覚はいかにして可能となるのか」（心の哲学）が論じられていた。これに対して、サウンド・スタディーズにおける「空間」論と「沈黙」論では、我々の日常とは異なる語りと実践を明らかにする方向に議論が進められる。そこで注目されるのは、「サウンド・テクノロジーの歴史」であり、「音による空間の分割」であり、「沈黙の活用法」であった。

本稿では、「いかに違うのか」を明らかにすることに焦点を当ててきた。「なぜ」そのような違いが存在するのか、その動機や背景をさらに掘り下げることが、比較学問論のような形をとることになるだろうが、今後の課題としたい。

(引用文献)

- Casati, Roberto, Jerome Dokic, and Elvira Di Bona. 2020. "Sounds." In *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta,
<https://plato.stanford.edu/entries/sounds/>
- Cheyne, Peter, Andy Hamilton, and Max Paddison. 2019. *The Philosophy of Rhythm*.
Oxford: Oxford University Press.
- Downes, Stephen, ed. 2014. *Aesthetics of Music: Musicological Perspectives*. New York:
Routledge.
- Eisenberg, Andrew J. 2015. "Space." In *Keywords in Sound*, edited by David Novak and
Matt Sakakeeny, 193-207. Durham and London: Duke University Press.
- Garratt, James. 2014. "Values and Judgements." In *Aesthetics of Music: Musicological
Perspectives*, edited by Stephen Downes, 23-41. New York: Routledge.
- Gautier, Ana María Ochoa. 2015. "Silence." In *Keywords in Sound*, edited by David
Novak and Matt Sakakeeny, 183-192. Durham and London: Duke University Press.
- 源河亨 2017 『知覚と判断の境界線——「知覚の哲学」基本と応用』 東京：慶應義塾
大学出版会
- 源河亨 2019 『悲しい曲の何が悲しいのか——音楽美学と心の哲学』 東京：慶應義塾
大学出版会
- グレイシック, セオドア 2019 『音楽の哲学入門』 源河亨, 木下頌子(訳) 東京：慶
應義塾大学出版会
- Griffiths, Steven. 1990. *A Critical Study of the Music of Rimsky-Korsakov*. New York:
Garland.
- Hamilton, Andy. 2007. *Aesthetics and Music*. London: Continuum.
- 表象文化論学会(編) 2015 『表象〈09〉——音と聴取のアルケオロジー』 東京：月曜
社
- 飯田隆 2019 『虹と空の存在論』 東京：ふねうま舎
- Johnson, James H. 1995. *Listening in Paris: A Cultural History*. Berkeley: University of
California Press.
- Kania, Andrew. 2017. "The Philosophy of Music." In *Stanford Encyclopedia of Philosophy*,

edited by Edward N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/entries/music/>

小寺未知留, 西田紘子, 中村滋延 2012 「音楽的文脈としての形式が確率的関係に及ぼす影響——レナード・マイヤーの議論を出発点に」 九州大学大学院芸術工学研究院『芸術工学研究』 Vol. 17: 37-52

近藤譲 2004 『〈音楽〉という謎』 東京：春秋社

Margulis, Elizabeth. 2007. "Moved by Nothing: Listening to Musical Silence." *Journal of Music Theory* 51, no. 2: 245-276.

村田純一 2019 『味わいの現象学——知覚経験のマルチモダリティ』 東京：ぷねうま舎

Novak, David, and Matt Sakakeeny, eds. 2015. *Keywords in Sound*. Durham and London: Duke University Press.

O'Callaghan, Casey. 2020. "Auditory Perception." In *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, edited by Edward N. Zalta, <https://plato.stanford.edu/entries/perception-auditory/>

大森荘蔵 1981 『流れとよどみ——哲学断章』 東京：産業図書

Rice, Tom. 2015. "Listening." In *Keywords in Sound*, edited by David Novak and Matt Sakakeeny, 99-111. Durham and London: Duke University Press.

Scruton, Roger. 1997. *The Aesthetics of Music*. Oxford: Oxford University Press.

ステッカー, ロバート 2013 『分析美学入門』 森功次 (訳) 東京：勁草書房

スターン, ジョナサン 2015 『聞こえる過去——音響再生産の文化的起源』 中川克志, 金子智太郎, 谷口文和 (訳) 東京：インスクリプト

田邊健太郎 2012 「ジュリアン・ドッドの音楽作品の存在論を再検討する——聴取可能性の問題を中心に」 立命館大学先端総合学術研究科『Core Ethics』 Vol. 8: 267-278

田邊健太郎 2018a 「分析美学における音楽の存在論は何をどのように論じているのか」 日本ポピュラー音楽学会『ポピュラー音楽研究』 Vol. 21: 35-43

田邊健太郎 2018b 「ロジャー・スクルトンの音楽知覚論——アコースマティック、美的理解、想像的知覚」 日本音楽表現学会『音楽表現学』 Vol. 16: 21-30

田邊健太郎 2019a 「音楽と音楽経験を文化のなかに位置づける——哲学的諸問題との関連を強調した「分析美学系音楽論」の入門書」『図書新聞』 3409号

- 田邊健太郎 2019b 「「あいだ」と「演奏的受動性」——演奏の哲学的分析」 京都大学大学院文学研究科日本哲学史研究室『日本哲学史研究』第16号: 118-138
- 谷口文和 2010 「レコード音楽がもたらす空間——音のメディア表現論」『Ratio: Special Issue 思想としての音楽』 片山杜秀（編）240-265 東京：講談社