

連結主義 (CC) か構築主義 (AR) か

—— 音楽は、イベントの連珠なのか、それとも階層構造なのか？ ——

戸 澤 義 夫

Music is a Chain or a Hierarchy of Events?

Yoshio TOZAWA

はじめに

当論文の目的は、多少その時の見込みとは異なるものの、先行する論文「『源話性』を巡って」(群馬県立女子大学紀要 第41号 2020年 113~126頁)の終わりで予告されたものである。

The Power of Sound (初版1880年、2015年に *Forgotten Books* として復刻されたので、誰にでも入手できるようになった。以下で PS と略記) において Edmond Gurney (ガーニイ) (1847-1888) が提唱した concatenationism (「連結主義」、以下で CC と略記) を “Edmond Gurney and the Appreciation of Music” (*The Jerusalem Philosophical Quarterly*, No.42, 1993, pp.181-205) で再評価し、*Music in the Moment* (Cornell UP, 1997. 以下で MM と略記) で本格的に展開した Jerrold Levinson に対して、後で紹介するように、集中砲火ともいえる激烈な反論——なお、Kivy の批判に対する Levinson 自身の反論が展開されている *Musical Concern: Essays in Philosophy of Music* (Oxford UP, 2015) を書評している Jan Czarnecki によれば「微に入り細を穿つ論争 meticulous polemic」と評されている (*Universa Recentioni di filosofia*, Anno. 5, Vol.1, 2016)——が勃発した。

最も手厳しいものは Peter Kivy のもので、彼は *New Essays on Musical Understanding* (Oxford UP, 2001) の第10章 Music in Memory and Music in the Moment (以下で MM&MM と略記) でその反論を展開している。それより少し前に、*Music Perception: A Interdisciplinary Journal* (1999, Vol.16, No.4, pp.463-494.) でも、この問題的な MM に対するシンポジウムが開催され、その各論者からの批判に対して、当該雑誌で Levinson 自身が応答し、更に上述のように、Kivy の批判に対しては、*Musical Concern: Essays in Philosophy of Music* の第3章 Concatenationism, Architectonicism, and Appreciation of Music (33-44) (以下で CAAM と略記) で再反論している。

そこで今回は、これらの批判、反論の紹介・検討して Levinson の CC 論の姿を捉らえつつ、同時に、その議論の過程で論者の提唱する「源話性」概念の持つ可能性を探りたい。

第一章 「音楽」対「考えること thinking」

Wittgenstein の *BBB* (Ludwig Wittgenstein, *The Blue and Brown Books*, 1958, Harper & Row, p.166. : 『青色・茶色本』(『ウィットゲンシュタイン全集』第6巻 大修館 1975年 265頁)) に、次のような言葉がある。

「ある曲を繰り返し聞いていると、それが私たちに『この曲は何かを言っている』と言わせる印象を与える。その印象はとても強く、あたかも私はそれが何を言っているかを見出さなければならぬかのようになる。」

そうなのだ。これはまさに論者自身の実感でもある。論者が先行論文で主張していた「源話性

protoparolité] という概念も、この実感に支えられ、それが単に論者の私的な印象ではなく、音楽を根底から支える機能原理であることを示すために提唱されている。

さて、しかし、当然のことながら、Wittgenstein はすぐ続けて言う、

「しかし、同時に私が知っているのは、それは、言葉とか絵とかによってそれが言っていることを表わせるようなことは何も言っていない、ということだ。」(62)

この印象深い Wittgenstein の言葉は、実は、Levinson が、“Musical Thinking” (*Midwest Studies in Philosophy*, XXVII (2013), pp.59-68.) で引用しているもので、彼はこの論文で、

「音楽を理解することは、言語を理解することと似ていて、前者にあっても後者にあっても問題なのは、具体的行為、つまり、ある具体的な文脈での特定の伝達ゲーム communicative games において、当該の手段を使っていかに動くか、その動き方なのである。」

要約して言えば「音楽も言語も思考する形式である。」(68) ことを明らかにしようとしている。

なお、この引用文につけた註5で Levinson は、‘communicative game’ という用語に触れて、‘game’ という語は「言語を他のいろいろな意味を形成するコミュニケーション形式から優越させないために用いられている」と述べている。

この意味からすると論者の「源話性」という考えは、先行論文（「音から音楽へ——『間柄』または源話性と共時性の回復の技」（群馬県立女子大学紀要 第40巻 2019年 143～157頁））で触れてあるように、言語との関係を残そうとしている意味では Levinson と方向を異にしているかに見えるけれども、しかし、言語を含めたコミュニケーション過程の根底を支える機能/過程として、言い換えると「語」とか「言語」ではなく「話」という動的な機能に拘わっていると言う意味では、方向を同じくするものである。

では、いかにして Levinson は先の「音楽する≡言う」という等式を主張するのであろうか。以下、しばらく彼の所論を辿ろう。

まず、幾つかの箇所からの発言から、Wittgenstein は、音楽を一種の思考と考えているように見えることを確認し(60)、しかし、彼の発言をよく見ると、それは、実際にあるパッセージが実際に何かの結論をしているのではなく、そのように見える、と言っていること、具体的に音楽でも、例えば Wolfgang Mozart (モーツァルト) の交響曲第40番/41番の終結部と Ludwig van Beethoven (ベートーヴェン) のピアノソナタ op. 110 や Anton Dvořák (ドヴォルザーク) の交響曲第7番の終結部と比較すると、単なる終結と感ずる場合と意味ありげに終結する場合のあることを示し、

更に「誰かが同意を表明している、もしくは、それが以前に到来したことにに対する応答であるかのようなのである」(Ludwig Wittgenstein, *Culture and Value*, ed. by G. H. von Weight, translated by Peter Winch, The University of Chicago Press, 1984, p.52e. 『反哲学的断章——文化と価値』訳丘沢静也 青土社 1999年 147頁 MS132 59: 25.9.1946)) という Wittgenstein の発言——勿論、先の Wittgenstein の印象の再確認——に対して、次のような重要なコメントを行う。

「ここでの Wittgenstein が音楽の評価に関して強調していることは、次のことである。即ち、音楽は、私たちが純粋な音楽的知覚を通して受け取るもの、星空からやってきた音の純粋な構造 pure structure of sounds として、空虚の中に理解されるものではない。それはむしろ、私たちの生の形式 form of life に、即ち本質的に言語的なものである生の形式に分ち難く埋め込まれている。したがって音楽は、少なくとも部分的には、言語によって、私たちと私たちの世界を定義する言語的実践によって、必然的に了解される。」(60-61)、

この Levinson の発言が重要なのは、後で詳しく触れられることになるのだが、彼の MM に対する批判に対する Levinson 自身の答えとなっているからである。

ここで、予め、その批判の要点を言っておくと、

- (1) Felix Salzer（ザルツァー）がその *Structural Hearing*（1952, Dover Publication, Inc.）で言う「構造的聴取 structural hearing」は CC に勝るとも劣らない聴取価値がある。これは architectonicism（「構築主義」、以下で AR と略記）として、だから CC vs AR として Kivy によって展開される批判である。なお、アンダーラインの意味は、後で明らかになる。
- (2) CC は、専門家が見下す、もしくは彼らに見下されていると日頃感じている音楽好きの大衆／素人——音楽を評価する仕方は知っていてもその音楽の内側で何がどうなっているのかの働き方について記述出来る、という意味で理解しているとは言えない——にエールを送るもので、その意味では賛成だが、果たしてそれで済むだろうか？
「イーजीーリスニング」（これは MM&MM（15）での Kivy の言葉）を助長するのではないか
- (3) 音楽的行為における聴取にウェイトを置き過ぎており、演奏行為とかを考慮すると、CC ではやっていけないのではないか？

といったものである。

Levinson の議論を続けると、彼は次のように言う、

「確かに言語は人間の生の形式にとって本質的なものではあるけれども……両者がともに現前し、相互に浸透していることが確かめられるのであれば、一方で他方を、他方で一方を解釈せざるを得ないのではないか。」(61)

この引用で「……」と省略した箇所は、実は「言語なしの人間の生活は考えられないのに対して、音楽なしの人間生活は想像することが出来る」という留保なのであるが、この点に関しては、一例を挙げれば、Ellen Dissanayake（ディサヤナケ）の“Antecedents of Musical Meaning in the Mother-Infant Dyad”（in: Brett Cooke & Frederick Turner eds., *Biopoetics*, International Conference on the Unity of the Science Press, 1999, pp.367-397）がある。彼女は、民族音楽の所見、そして先の論者の論文『源話性』を巡ってでも触れたマザーレーズの普遍性、比較動物学の所見を挙げて、この留保は不必要であることを論じている。

この点に関しては、実はそこに焦点を当てて詳しく論じたかったので、本論の筋から少し外れるのであるが、「源話性」概念を深化・明確化することとなるので、少し寄り道したい。

「話 parole」成立のための必須条件である一人称と二人称との交換性の上に構想され、「私」は「あなた」に、そして「あなた」は「私」に自由にその立場を交換できるものと想定されている私の「源話性」概念は、木村敏が『自己・間・時間』（弘文堂 1981年）でなした「間柄」に関する、自己と自己ならざるものとの間の自己優位の「非対称性」に関する主張（213）に対する疑問から構想されているからだ。論者は、未発表論文「音と間」（2000年4月脱稿：未発表）の第1章 §3 木村のあいだ——危機的人間における「間」——において、この疑問を論じているのだが、木村は、この非対称性を克服するものとして自己（のノエシス）と他者（のノエシス）を繋ぐものとして「メタノエシス」、「共通のノエシスのノエシス」を想定するのだが、こうした「メタ」を想定する議論法は、議論が持つ根本的問題を霧散させてしまう。「メタ」になっても「ノエシス」である限り、「ノエシス」が持つ根本的攻撃性——Maurice Merleau-Ponty（メルロ＝ポンティ）は *Levisible et l'invisible* で Jean Paul Sartre（サルトル）の眼差し論でそのことを論じている——を解決出来ないはずだろう。こうした根本的な疑問を持っていた論者の目に飛び込んできたのが、Colwyn Trevarthen（トレヴァーセン）の“Musicality and the intrinsic motive pulse: evidence from human psychology and infant communication,”（*Musicae Scientiae*, Special Issue, 1999-2000, 155-

215.) なのである。これは Steven Mithen (ミズン) の『歌うネアンデルタール *The Singing Neanderthals—The origins of Music, Language, Mind and Body*』(Harvard UP, 2005. 早川書房 2006年: 熊谷淳子訳) で引用されている論文の裏付けをする過程で見つけ出したもので、本当にショックを受けた。

その報告によれば、生まれつき盲目の乳幼児が母の歌う子守唄に依って、だから母の顔も体も、そして、勿論、自分の体も見たことのない彼女が、その腕と指とを歌に合わせて動かす、ということが、客観的データとして示されているからである。

そこには、人間存在がそもそもの最初から他の存在を認めていること、そしてコミュニケーション出来ること、「私」という自己意識が成立して、それと共に他者意識が徐々に成立すると想定する Jean Piaget (ピアジェ) 流の心の発達理論が根底から覆されているだけでない、音の動きと身体——目、手、体——の動きは生まれつき有意味に、しかも情動を伴ってコミュニケーションを目的として連動できること等々が示されているのだ。

これらの事実は、主観・客観、自・他の二分法を根底に据えている、これまでの哲学の諸問題——例えば、他者理解、同感など——だけでなく、同じ基盤の上に立つ、表現と情緒との関係などの音楽解釈の諸問題に対する考え方を根底から覆すに足るだけのものがあるのではないだろうか。

なお、最近、翻訳が出版された、Trevarthen と、この研究分野で彼と並んで卓越した研究をなしている Trevarthen の曾ての教え子 Stephan Molloch (マロック) との共編論文集『絆の音楽性——つながりの基盤を求めて—— Communicative Musicality — Exploring the Basis of Human Companionship』(Oxford UP, 2009. 邦訳: 音楽之友社 2017年)のタイトルで用いられている‘communicative musicality’ という用語は、こうした事態、即ち「幼児と母との間の、共同作業的、相互依存的なコミュニケーションに関わる相互活動 the co-operative and co-dependent communicative interactions between mother and infant」を示すために Molloch が考案したものである(“Mothers and infants and communicative musicality” *Musicae Scientiae*, Special Issue, 1999–2000, pp.29–57. 引用された句はこの論文の31頁にある)。

なお更に付言しておけば、膨大な論文を発表している Trevarthen であるが、いわば自分の所論を総括する論文“Embodied Human Intersubjectivity: Imaginative Agency, To Share Meaning”を *Journal of Cognitive Semiotics*, Vo.4, No.1, 2009, pp.16–56.) で発表し、その中でも‘communicative musicality’ 概念——、即ち、人間が生来持つ、基本的に音楽的な特徴を持つコミュニケーション能力——を積極的に用いて、人間の社会的行動の基本構造を説明している。

こうした脇道^{うろつ}の彷徨きは「源話性」概念の明瞭化には資するところが大きいと確信するが、それはここまでにして、本論に戻ろう。

こうして私たちは、冒頭に掲げた Wittgenstein の引用箇所^{うろつ}に到達するのであるが、とにかく「音楽のフレーズがそのメロディーの流れ arch を完成させたり、和声的動きを完結するという意味以上」(62) のことを私たちが感じ取るからこそ、「コミュニケーション行為」とか「言語行為 speech act」の印象を私たちに与えることは間違いない。

そして、Levinson は「言語的に分節/パラフレーズ出来ない、それでも思考と言えるものが存在できないのだろうか?」と問い、音楽的パッセージに「思考に満ちた行為」(63) を聞く hear ことが出来る例——Franz Schubert (シューベルト) のピアノ・トリオ第 2 番 op.100の冒頭や Beethoven のピアノ・ソナタ第18番、op.31, No.3の冒頭から始まり、Gabriel Fauré (フォーレ) のレクイエムの冒頭、Beethoven の交響曲第 2 番に終わる、全部で11の例——を挙げながら、彼は次のように反問する、

「こうした心的行為の領野を覆うことの出来る媒体が、思考が不在の領野であり得るであろう

か domain in which thought is absent ?) (63)

こうして、彼は「音楽をきく行為が考える行為とみなしうる」と主張する訳である。

この後、Levinson は、音楽的パッセージが思惟行為の見かけをとる場合と、作曲家の思惟過程の証拠となる場合とを区別して、それぞれを分析し、それぞれの思考を「音楽に具現化された思考すること embodied thinking」と「音楽に含意された考えること implied thinking」と特徴付けるが、今はその詳細は省略する。というのも、Levinson にとって本質的なのは、そして後の CC の分析にとっても本質的なのは、このどちらでもないからで、彼は次のように言う。

「音楽が一種の思考 thought である最も重要な仕方は、音楽がしばしば思考的な行為を示唆することでも、作曲家の側での思考する仕方を含意することでもない。そうではなく、理解可能な作品において、コードからコードへ、モチーフからモチーフへ、フレーズからフレーズへと各点で移行するその継起 successionにある。……それを私たちは、音楽内在的に考えること inherent musical thinking と呼ぼうではないか。」 (64)

論者がこの論文に注目し、詳しく紹介しているのは、正に、この引用文のアンダーラインの部分だが、CC の主張を踏まえ、それを新たに基礎付けているからに他ならない。

詳しくは後で議論されるが、Kivy は 7 層ケーキの喩えを持ち出し (MM & MM, 207)、CC での「基本的音楽的理解 basic musical understanding」(以下で BMU と略記)あるいは「基本的聴取 basic listenig」(以下で BL と略記)はケーキの底でしかなく、AR での大規模的な「構築的音楽的理解 architectonic musical understanding (以下で AMU と略記)あるいは「構築的聴取 architectonic listening (以下で AL と略記)はその最上層をなすのだと言う。そして、確かに BMU/BL は音楽的理解に必要不可欠なものではあるとしても、「(家の) 基礎に人は住めないだろう You can't live in the foundation」(MM & MM, 208)と断じる。とすると、“Musical Thinking”での Levinson は、その BMU/BL にも考える行為 thinking が内在している、いや思考行為そのものであることを主張していることになる。MM 当時は、そして先に紹介したシンポジウム当時も、ソナタ形式の聴取に関してだが、知的意味 intellectual sense と知覚的意味 perceptual sense とを区別して、CC の立場から BMU/BL に関して後者の知覚的意味を擁護していたことを考慮すると、Levinson の考えが深化していることは明らかであろう。

さて、それにしても、どうして Levinson は、こうした音の継起を「考えること thinking」である、と言い切ることが出来るのだろうか？ 彼の発言を辿ろう。

「明らかに、この音の継起において言語のルールは何も作動していない。しかし、音楽の音の継起は継起一般から自らを区別させる諸特徴がある。意図を持つように見える、そしてゴールへと方向付けられた時間的過程 temporal process であり、時間において連続する知的に知ることの出来る形式であるので、自然と、認知的な用語である『一貫性』とか『論理性』とか『意味をなす』といった言葉に人は同意することが出来る。さらに、それは、人間の心から生じたものであることが知られている音の継起であり、その知識の下で聞かれる音の継起である。それでは考えることに十分でない主張する人がいるとすれば、彼は考えることは必ず言葉よってであると想定しているのではないだろうか？」 (64)

このように、音楽すること、あるいはこの場合は音楽をきくことが一種の思考することであることを明言した後、彼は、Beethoven のテンペストソナタ、op.31, No.2 の第一楽章の、冒頭部分から展開部の冒頭、再現部にかけて用いられているモチーフに関する具体的な分析を行い、

「この楽章に密着して立ち会った者は、この進行に明示されている心に、もっとはっきり言う
と、音楽そのものに具体的に肉付けされている一連の伝達行為 communicative acts に心打たれざるを得ない。」 (65)

と述べ、さらに次のように問う、

「しかし、それにしても誰の心が明示されているのだろうか？」

これに対して、論者の「源話性」の主張にとっては実に好都合にも、ある意味でそれは作曲家であるとも言えるが、それよりもそれは「音楽のペルソナ persona」、[「聞かれる伝達行為の直接の当事者であるペルソナ persona who is the direct agent of the communicative acts heard」(65) であると主張し、その直後、論者が先に指摘しておいたように、CC のあり方に触れ、ここで言う CC は「意味に満ちた CC meaningful concatenationism」であると述べている。

以上の確認の下、それでは Levinson の MM での主張がどのようなものであり、Kivy らがそれにかにそれに反論したかを、具体的に辿ることにしよう。

その目的は、勿論、議論の過程で、CC が「源話性」概念と深い親近性をもち、ある意味でその具体的あり様を垣間見させてくれるからに他ならない。

第二章 CC vs AR

Gurney の PS は559頁という非常に大部の本で、全23章に付論3からなるものであり、Levinson 自身が MM の序論 prolegomenon (182) となる“Edmond Gurney and the Appreciation of Music”で述べるように、*Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkunst* (『音楽美論』) (1854) でその名を知られている Eduward Hanslick (ハンスリック) (1825-1904) と同時代の、彼と並び称されている筈の存在なのだが、不幸なことに、私はその名を近藤譲の『音楽を投げる——作曲思想の射程——』(春秋社 2006年)を読むまでは知らなかった。

因みに、その後で知ったことだが、当論文での Levinson の論争相手 Kivy は、*Introduction to a philosophy of music* (Oxford UP, 2007)。以下で IPM と略記) 第2章で、この書の著者 Gurney を‘English Hanslick’ と称されていることを紹介し、第4章でかなり詳しく紹介している。

さて、この Gurney の書は読んでみると、なかなか魅力的な本で、そのメロディー論——因みに Gurney にとってメロディーこそ音楽美の根幹を形成するものなのである (cf. “Gurney’s basic idea is that music is melody” (IPM, 63.)) ——とともに第7、8章で展開される CC 論は、これから論じられるとして、Gurney 自身は最終的に sound ではなく、tone を音楽にふさわしいものとして選ぶにも拘らず、その第2章の“Unformed Sound”——‘unformed’即ち「形式化されていない」から sound ではあっても tone ではない音たち——は、「音風景 soundscape 論」でその名を知られる R. Murray Schafer (1933-) そののけの、見事な sound の観察と記述が行われており、少なくとも私は驚かされた。

さて、西洋の調性音楽の伝統に従わない現代音楽作曲家の近藤にとって、なぜ Gurney が言及され、そしてまた Levinson もまた興味を持つのかといえば、前者にとって、調性音楽が可能にする AR を否定して、新たな音の連なり——近藤はこれを「線の音楽」と呼ぶ(『線の音楽』(朝日出版 1979年 10頁) ——の可能性を探るからで、後者にとっては、Levinson 自身の言葉によれば、単に Gurney の議論が興味深いだけでなく、「およそ12歳から18歳にかけての基本的なクラシック音楽のレパートリーを学んだ」自分にとって「小規模の連結性 connectedness と部分部分で生じる音楽的身振り musical gesture を把握することで、聞き手として音楽に関する基礎的知識を獲得するのに十分である」(シンポジウムでの彼の回答 reply (485-486頁)) という確信、だから CC 論は音楽聴取の核心を突いていると考えるからである。

論者は、この点こそ、Levinson と Kivy を対立させる根本的理由だと捉えている。

というのも、Kivy は、少し長い引用になるが、MM&MM で次の様に語るからだ。

「ある機会に読む哲学書が、長い間親しんできた基本的な信念に破壊的な一撃を与えたかのようなショックを与えることがある。そんなことは滅多にあるものではないが、この信念は非常に長いこと親まれてきたために、それが虚偽であること——虚偽であるとしての話だが——は、従って、その人の人生を変えてしまうことになる……。そして今 Levinson の MM を読んで、私は私の信念体系に対する二重のショックを経験したのである。」
(MM & MM, 183)

ここで「二重」と言われているのは、先ず、音楽評価の「ドグマ」(これは Levinson の言い方)、即ち、AL 即「構造的聴取」を音楽評価の基本とする AR 論が否定されており——Kivy の IPM 第 5 章 Formalism (形式主義) において、純粹器楽音楽は“structure of sound”と積極的な意味で定義されている (IPM, 74) ——、同時に、この AR が否定されるということは、12歳以来の Kivy の音楽の世界を支えてきた基盤が否定されることを意味しているからである。

このショックの強さを説明するために Kivy は MM&MM を (1) Concatenationism、(2) Against Architectonicism、(3) A Personal Interlude、(4) Counter-Intuitions、(5) A Defense of Democracy の 5 節から構成し、わざわざ (3) を自己の音楽経歴の紹介にあて、そこで、12歳から17歳の間に「私と音楽との関係がそれ以降変化し」(197)、「私は、……音楽をそれ以降は全く異なった仕方を経験する様になり」、「私の聞き方は、構築的 architectonic であるだけでなく、より部分的にも詳細に detailed 聞くようになった。そしてそれに加えて、私の古典音楽の評価もその楽しみ方も飛躍的に増加したのである。」(198) と述べる。

何故なら、「音楽的知識が増えることは音楽の評価やその楽しみを増加させる」からである (IPM, 81-82)

従って、

「Levinson は致命的に間違っている。Seriously mistaken I think he is.」(MM & MM, 183)

そして (1) と (2) で、Kivy なりに Levinson の CC 論を忠実に紹介した後で、次のように言う。

「もはや私は自分の反対意見を黙ってはられない。」(MM & MM, 196)

この剣幕にたいして Levinson は、CAAM (32) で、

「こうしたことは、おそらく音楽的習慣、パーソナリティ、性向の違いのためだ、ということになるだろう。つまり Kivy はある仕方でも聞き listen to、そこから喜びを得るのに対して、私は別の仕方でも聞き、そこから喜びを得ている。」

それでは、それぞれ自分なりの聞き方、生き方をしていればいいのか、というと、そうはいかない。Levinson は言う。

「じゃ、それでは議論すべきことはあるのか？ 大いにありだ。So what is there to dispute? Apparently plenty.」

かくして、今や両者の論争を辿るべき時が来た訳である。

以下、主として Levinson の Kivy に対する再反論を紹介する形で辿ることにしよう。

多少繰り返しになるけれども、Levinson が Gurney に興味を持つのは、「通常の調性音楽の聞き手の経験の核心 core にある音楽理解の仕方」に関心があるからで、「聞き手の側で音楽理解 comprehension にとって本質的なものは何か？」そして「聞き手の視点から見た際の、音楽の価値の第一基盤は何か？」(“Edmond Gurney and the Appreciation of Music”, 182) という問に答える核になる考えを示し、それを全面的に展開するべく MM が著されている。

この MM での CC 論の定義は、第 2 章で述べられている——なお、これは、先述のシンポジウムでも Justin London (ロンドン) が先陣を切って Levinson を紹介する際 (464) にも MM&MM (184)

にも転載されている——。

CC：音楽が己を理解される時、その音楽は、小規模の、オーヴァーラップし、相互に含まれ合う一連の部分としてあり、傷のない全体性とか構築的な配列としてではない。

CCは、音楽的理解、楽しみ、形式、価値に関して次のような立場にあり、これら4項目は密接に結合されている。

1. 音楽的理解 musical understanding で中心をなすのは、全体としての音楽の大規模な広がりへの把握でも、諸部分間の大規模な連結の仕方でもなく、そこでは圧倒的に、音楽の個別的部分を理解すること、そして部分から部分への直接的移行/進行を理解することが問題である。
2. 音楽の楽しみ musical enjoyment は、音楽作品の継起的な諸部分にのみあり、その全体の中にも、時間的に離れた諸部分の関係にもない。
3. 音楽形式 musical form で中心をなすのは、継起の適切さであり、ある瞬間からある瞬間への、そしてある部分からある部分への継起の適切さである。
4. 音楽の価値 musical value が全面的に依存するのは個別的部分の印象深さであり、それら諸部分間の継起の適切さであり、大規模形式そのものの諸特徴とかにはではない。音楽経験の価値は、直接的に前者にのみ関係している。

AR論との対抗するものであることは歴然としているが、ここで注目しておくべきことは、むしろ、Londonが指摘する様に、現在への圧倒的注視、「芸術作品に関与する性質はその媒体の経験を通して理解されるものである」、だから音楽の場合、「聞くことのできる性質 audible properties」(464) でなければならない、という前提だろう。

この現在という瞬間に音楽をきくことは、「準-聴 quasi-hearing」と用語化されている。

これは Levinson が Gurney の言い方を直接に理解すると、一瞬一瞬に聞くことだけを重視しているかの様に誤解されかねないが、しかし melody に関する議論で、実質的に音の連なりを聞き取ることができることを前提にしていること、Victor Zuckerkandl の *Sound and Symbol* (1956, p.231) での意識の現在のアポリア——本当に意識が現在の瞬間だけで与えられるとすると、その瞬間に melody は姿を消してしまう——を参考 (MM, 16 (n. 5) : なおこの論点は先行する拙論「『源話性』を巡って」で全面的に紹介した) にして、

「厳密に聞かれるものを超える、しかし単に知的に記憶された事象を考えるのではない、音楽的単位の生き生きとした理解を示すための用語」(MM, 15)

として Levinson によって考案されたものであり、「生き生きとした記憶と生き生きとした予期が直接機能する」「時間窓 width of the window」(MM, 16) という規定が具体的イメージを与える——これは、Edmond Husserl(フッサール)の *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins* (『内的時間意識の現象学』) (1928) での「今という庭 Jetzt-Hoff」の概念を想起させる——。

そしてこの「準-聴」において次の3つの直感 intuition によって得られる音楽的理解が BMU (基本的音楽理解) (MM, 29) なのである。

- (1) これは、普通の意味であれこれ思慮・分別せずに「分かった」とする時のあの了解の仕方 (MM, 23-25)、少し後で、「音楽の流れ follow に従って分かること」と言い直されている (MM, 28)
- (2) 聞いた一節を繰り返せる能力 (MM, 26-27)

実際に作品を聞いている時、心惹かれる一節を聞いたりすると、自然にそれを、頭の中で繰り返したり、口ずさんだりする経験を持っている人には、納得のゆくもので、これは Levinson が Gurney の考え (PS, 114, 165) を踏襲している。

(3) 作品の情緒的内容の把握 (MM, 27-28)

この(3)も Levinson が Gurney の考えを踏襲しているもので、通常、「英国人の Hanslick」と称される通り一遍の形式主義者ではないことをも示しながら、Levinson 自身は次のように説明している。

——因みに、Gurney の捉え方に関しても Levinson と Kivy と見解を異にしていることになる (cf. “it is fair to say that Gurney’s *Power of Sound* represents the first complete and persuasive version of musical formalism to come down the pike” (IPM, 65)) ——。

「作品の情緒的効果は個別的部分やそれらの移行によって実質的にもたらされ、……音楽の情緒的内容は、主として、大規模な形式的関係によってではなく、準・聴の窓の中にうまく治る諸部分の適切な配置によって聞き手に伝達される。」(MM, 27)

作品を聞いてそれがどんな情緒を示している／表現していることがどうして分かるのか、またその情緒は聞き手がその作品を聞いて喚起されるものなのか、それともそれは作品そのものが、例えば「悲しい」のか、さらに、もしそうした情緒的表現が感じられない作品は何も表現していないのか、等々の一連の問題は、伝統的な音楽美学でさんざん議論され、しかも今なお議論され続けている問題なのであるが、とにかく、こうした3つの直感を基に成立する BMU が、準-聴において成立すること、逆にいえば、

「大規模な規模の関係の形式を気付くことは作品がどのように構成されているかを理解するためには必要であるだろうが、それは音楽として効果があるとしても、しかし作品そのものの理解、だから作品の BMU を獲得することとは違う。とするならば、Gurney は正しく、音楽作品の構築的側面は、まずは音楽的注目が向けられるべき対象では少しもなく、聞き手によって無視されても大禍ないものであろう。」(MM, 28-29)

ということになるのは、理の当然ということになる訳である。

この姿勢に、先述のように、ARこそ音楽聴取と音楽の評価にとって必要不可欠のものと考え、Kivy が立腹するのは、無理もないことで、彼は MM & MM で、次のように明言していることを確認しておこう。

「私がこの論文を開始するにあたって、私の Levinson に対する反論は、単に『知的なもの』ではなく、同時に『感情的なもの』であることを述べておきたい。」(212)

そして、この3つの直感が、根拠のないものであることを徹底的に批判する。

・第一の直感：

Kivy の言い分：Levinson は例として調性音楽ではない Arnold Schoenberg (シェーンベルク) の弦楽四重奏曲を挙げて、それが「分かる get」出来ないと言うけれども、同じことは調性音楽である Gustav Mahler (マーラー) の交響曲第9番第4楽章では言えない。「分からない」という聞き手は「絵の全体を掴み取ることが出来ず、どこに何があるか、そしてそれがどうしてそこにあるかを知らないからだ she doesn't have the big picture; she doesn't know where anything belong, or why」(MM&MM, 200)。

Levinson の反論：Mahler 作品が、それが持つ大規模形式ではなく、瞬間から瞬間への移行の適切さによって成功していることをどうして断定的に否定できるのか。Kivy は、与えられた音楽体系での (a) BMU の能力一般と、(b) 特定の音楽作品の BMU とを混同している。論理的に $b \subset a$ なのだから、a があっても b があるとは言えないし、b がいないことは、必ずしも a がいないことを意味しない。

・第二の直感：

Kivy の言い分：そんなものなくても一向に構わない。

「音楽を理解することとそれを再生産したり、それに続いたり、認識することは別である。」

Levinson の反論：聞いた音楽を再生産すること、つまり聞いた音楽作品の断片をハミングしたり、歌ったりすることが、基本的な音楽的理解にメリットはない、ということはない。

それに、Kivy は、再生産することが殆ど BMU であるかのように述べているけれども、そうではなく自分の言っている第二の直感というのは、単に、今述べたような意味での再生産することよりも広く、曲の流れについていくことや認識することができることをも意味している。

なお、これら3つの能力の個別性と相互関係についての議論は、省略する。

・第三の直感：

Kivy の言い分：音楽が表現的／情緒的諸性質をもつことは認めるが、それは曲全体としてというよりは局所的なものである、とする Levinson の考えに賛成するけれども、そのことが AR よりも CC に有利に働くということにはならないだろう。というのも Levinson は

「BMU と音楽の表現的な諸性質の知覚を音楽理解のより低いレベルに位置付け、グローバルな特徴をより高いレベルに位置付けている。」(MM & MM, 202)

からだ。

Levinson の反論：(論者コメント：この Kivy の言い分は曲解だと思う。BMU が文字通り基本的音楽理解で、それに情緒的内容が伴うことを、それこそ直感的に理解することが必要だと言っているのであるから、そのことを盾にとる言い方だからである。しかし、Levinson は、そうは言わずに、次のように述べる。)

「音楽の表現的次元を、それが人間の発言として私たちに語りかけることを把握することは、音楽理解に関して高次の重要性を持つもの。だから、その種の感受性がないことは、潜在的に音楽を理解していないことを意味するのではないだろうか。音楽を単に音の遊び play とか時間的パターンとか構築的姿 architectural shape として把握することは、実質的に音楽を捉え損なうことになる。もしも音楽が、感情の内的生活を分節し、外化する手立てではないとしたら、これほどの重要性を私たちに持たないことだろう。音楽はそれをはっきりと示しているのに。」(CAAM, 37)

多少コメントしておく、先の“Musical Thinking”で Levinson が Wittgenstein の発言にそって展開した考察は、今し方引用した文と共通の基盤の上に立っていることは、明白であろう。

そして___の部分、Kivy の IPM 第5章で展開される音楽形式 / 構造の議論を踏まえての発言である。というのも、そこで Kivy は、(器楽) 音楽作品を「音楽の隠れんば遊び musical game of ‘hide and seek’」(77) あるいは「パズル遊び puzzle play」(78) と、音楽的形式を「時間的パターン temporal pattern」(211) と、そして音楽を聞くことを「音楽との仮説ゲーム ‘hypothetical game with music」(75) と規定し、音楽聴取のあり方も、Salzer の言う「構造的聴取」の定義をパラフレーズする

「経験を積んだ聞き手のなすべきことは、テーマが現れたらそれを認識、音楽形式もしくはそのパターン内で自分を方向付けることである。」(IPM, 78)

と規定しているからである。

尤も、情緒表現に関する Kivy の立場を多少擁護しておけば、彼は音楽がそうした表現を行うことがあることを否定しているわけではなく、IPM の第5章 Formalism、第6章 Enhanced Formalism、第7章 The Emotions in you でその検討が行われており、その過程で音楽作品を音楽的 persona の発言と捉える Levinson の persona 理論にも言及し (113)、その妥当性を検討していることに言及しておく。

CC vs AR の対決、即ち Levinson vs Kivy の対決の最後に、ソナタ形式に関する両者の議論を紹介しよう。

Kivy の言い分：ソナタ形式の明瞭な気付き awareness 即ち AL が、BMU には決定的に重要である。ソナタ形式のような大規模な形式の理解には、局所的なものでしかない BMU では不十分である。というのも、

「局所的に聞いた何かが、主題的に、以前に聞いたことを記憶している何かと結びつくとなれば、この局所的聴取において生じた意識の気づきは、深い音楽的満足を与えるだろう。……しかしこの種の聴取は、実践と努力だけでなく、明瞭な知識が必要である。」

(MM & MM, 204)

「BMU を超える AL にはレフェレンスする (関係づける) 枠組みが必要である。」(207)

「ある図式の内部で聞いたものを自由に位置付けること、そのことを私は語っている。そしてこれらの図式、それが構築的か、統辞論的か、歴史的かを問わず、教えられるにしても自分で学ぶにしても、よい音楽教育の題材である。言い換えるならば、自分の持っている地図で自分の道を見出すこと、寄せ集めから一つの地図を作り上げることが試みられなければならない。(207)

Levinson の反論：Kivy の議論の仕方は、次のような2つの点で不当である。

(1) 指摘済みのことになるが、Kivy は準-聴と BMU を殆ど同一視しているが、準-聴は MU の核 core ではあっても、その全てではなく、それには連続的に聞かれる諸部分への情緒的且認識的 affective-cognitive に正しい応答が必要である。(CAAM, 34)

(2) Kivy は Levinson の CC と AR との対比を必要以上に強調している。「両者は異なった性質であったとしても、一方の過程は他方を基礎付けるとともに、他方にとって必要なものなの」(37-38) なのであり、シンポジウムでの CC 論の紹介の際 London が明確に指摘しているように、「Levinson は大規模な音楽形式が存在することも、それが音楽的理解、その楽しみ、そして価値になんらかの寄与を成すことを否定している訳でもない。」

「Levinson は大規模な音楽形式が存在すること、そしてまたそれが音楽的理解や楽しみ、そしてその価値に何がしの関係を持っていることを否定しているのではない。」

“Levinson does not deny that large-scale musical form exists, or that it may have some bearing on musical understanding, enjoyment, or value.” (464)

のであって、ただ、「大規模な形式の意識的なもしくは明瞭な知覚は音楽理解にとってマイナーな関係しかない」(CAAM, 34) と言っているのであり、事実、MM の第2章以下、特に第5章から第8章までは、直接的な CC が持つと思われる難点を検討することに費やされ、結局最終章、第9章で主張される CC は、あくまでも CC であるとはいえ、留保付きの CC、即ち qualified concatenationism でしかない。

AR をケーキのアイシングに喩えて——Kivy の7層ケーキの喩はこれに答える喩えだったのだ——揶揄し、

「AR は本質的に、たとえそれが時には素敵なものであったとしても、ケーキの上のアイシングで、ケーキそのものではない、ということ想起するのがいいだろう。」

“it behooves us to remember that it is essentially icing — though sometimes of a most impressive sort — on the cake, and not the cake itself.” (MM, 157)

その後で、真摯に、こう結論する。

「CC に対するチャレンジの検討は結論づけられた。明らかにその幾つかに対して、期待される当然の譲歩がなされた。……しかし、同様に、基本的な聞き手の音楽理解に関する見方としての CC は、おおよそのところ手付かずのままだった、と言える。この結果を踏まえてこの CC を『留保付きの CC』と呼ぼうではないか。この留保付きの CC は、少なくとも西洋

の伝統を形成している大部分の音楽にとって妥当することが証明された、と私は考える。」

“Our review of the major challenges to concatenationism is concluded. We have obviously made some accommodation to some of them, which was naturally to be expected.... But it is equally the case that concatenationism, as a view of what is fundamental in listener’s understanding of music, has come through largely intact. Call the result *qualified concatenationism*. Then qualified concatenate-nationism, I think, has been vindicated, at least for the bulk of the music that makes up the Western tradition” (MM, 158) (なお、ゴチは論者がつけたもの)

それにも拘らず、Kivy はそのこと考慮した形跡がない (34)、というのが Levinson の言い分な訳である。

第3章 結局 CC なのか AR なのか

こうして Levinson と Kivy の論争を、かなり丁寧に辿ってきた訳であるが、結局、どっちの議論に分があるのだろうか？

この時、論者には、最初に紹介したし MC の書評者 Jan Czarnecki の言葉 ‘meticulous polemic’ の ‘meticulous’ という語が思い出される。というのもこの語は、積極的に訳せば「微に入り細を穿つ」となるが、否定的に訳せば「重箱の隅を突つつく」とも訳せる微妙さを持つ形容詞であるからだ。事実、Kivy も Levinson も一方的に相手を否定している訳ではなく、結論的に言えば、CC も AR も他方を無視してはあり得ない、ということになる。

Levinson の立場は、既に引用済みの彼の発言から十分に了解できると思われるが——例えば「両者は異なった性質であったとしても、一方の過程は他方を基礎付けるとともに、他方にとって必要なもの」(CAAM, 37-38) ——、Kivy 自身の言葉を挙げておけば、

「私の聴取は、より構築的に architectonic に、そして同時により局所的に詳細になった」

(MM & MM, 198)

「AL 即ち構築的聴取は、準-聴 quasi-hearing に勝るとも劣らず重要である」(209)

なお、この言葉はシンポジウムでの批判要約の (2) のアンダーライン部分に相当する。

「BMU が他の音楽理解の形式の必要条件である、と Levinson は何回も繰り返しているがそれには、私は心から同意するし、それを特徴つける仕方にもしっかりと同意を表明する。(論者註：しかし十分条件ではない、という言葉が続く)」(210)

ということは、結局、何を意味するのだろうか。

論者は、先の「両者は異なった性質であったとしても、一方の過程は他方を基礎付けるとともに、他方にとって必要なもの」(37-38) という CAAM の発言が問題の核心をついていると考える。というのも、この Levinson の言葉は、CC と AR は無関係に存在できないことを述べている訳だから、さらに畳み込んで「では、無関係に存在できないことと述べられている AR は、CC においてどんな役割を果たしているのか」「バラバラに存在するのではない訳だとすれば、CC そのものにおける AR とは何なのか」と問うてみれば、問題の事態は明らかになると思う。「準-聴 quasi-hearing」は、既に確認してあるように「今という時間窓での聴取」であること、だから具体的な「今」は拡がりを持つことが確認されてあるが、この Levinson の言葉は、この時間窓において CC と AR は無関係には存在できないことを述べていることになるだろう。つまりこの「時間窓」は、常識的な時間が直線上の点でイメージされるのに対して、幅と広がりを持つことを表す言葉だが、実は、この今という「時間窓」は CC にも同時に AR にも関係しなければならないのである。「今」に引きつけて言えば、それは幅／拡がりの他に、少なくとも二重の機能を持つという意味で、「厚

み/深さ)を持つものでなければならない、ということになるのではないだろうか。

先に紹介したシンポジウムの報告に文を寄せたのは、Arnie Cox、Charles D. Morrisonc、Fred Everret Maus、Brunno H. Repp の4名であるが、その中でも特に、Repp がこのことを問題にしており、

「音楽の知覚と評価を基礎付けている心理学的プロセスは非常に複雑で、まだよく理解されているとは言えない」(Music Perception, 1999, 482)

けれども、しかし、

「意識的経験に対する CC 的プロセスは、事實は、もっと複雑で、階層的に組織化され、その殆どは半意識的 subconscious な過程ではないだろうか。」(483)

と指摘し、このことに注意を払わな過ぎている、と Levinson を批判し、その一方で、すぐ後で言及される Emmanuel Bigand (ビガン) の “Contributions of music to human auditory cognition” (S. McAdams & E. Bigand, *Thinking in sound: The cognitive psychology of human audition*, 1993, Oxford UP, pp.213-277.) などの研究に基づきながら、

「作品の大規模な形式の認知的な表象は、何度も聞いて、徐々に形作られ、長期的記憶となるものだろう。」(483)

と指摘している。

この問題に直接関係する、しかも非常に興味深い事実を示しているのが、その号の編集責任を Jenefer Robinson と共に Levinson が担当している *The Journal of Aesthetics and Art Criticism* (Vol.62, No.2, 2004) の最終論文である。

これは Bigand と Barbara Tillman の共同研究論文 “The Relative Importance of Local and Global Structures in Music Perception” (211-222) で、目下の問題「CC か AR か」に関して、これまでになされた実験研究を包括して、それを報告しており、その文献表は、こうした問題に興味持つ者のよき案内人となっている。

なお、今回は、この論文の報告を紹介し、この論争に対する、目下のところ、客観的に得られる、その意味するところをその結論としたい。

ここでは先ず「認知心理学は、音楽知覚に対する階層的な音楽上の構造の影響を理解しようと努めてきた。その一つに知覚的予期に関する時間・野に関する問題、とりわけそれらの知覚は瞬間から瞬間へとなされるのか、それともより大きな時間窓を包括するものなのか、という問題がある。」(211) とされ、より具体的には、「ある瞬間の予期が、数分前に生じたものと関係つけられるか否か」が問題であるとされ (211)、非常に困惑させられる——だからパラドックスという語が用いられている——結果が得られていることが報告されている。即ち、「短い時間窓では、そこに含まれている(聴取)プロセスは非常に複雑な知覚へと到達するのに、大規模な構造に対しては非常に曖昧である」(212)。より具体的に言うと「調性体系の複雑さにも拘らず、音楽認知の実験的研究が示すのは、音楽構造への感受性は明示的な学習を必要としないということで、音楽家でない聴衆でも、音楽的事象の機能のコンテクストへの依存性、だから、音と音との、コードとコードとの、調性と調性との複雑な関係を暗黙のうちに理解している」(212)。

だから、現在までの「短い時間窓」に関する神経生理学的な研究は、「音楽的に訓練されていない聞き手でも、音楽構造の繊細な取り扱いに対する感受性がある」(215) ことを証拠付けている。

しかし、これに対して、「長い時間窓」になると、様相が一変する。A. Hodier (ホディエ) の AR を確信する *Les Formes de la Musique* (1951, 1993, PUF) の一文を紹介しつつ「認知心理学において、音楽的事象の階層に関する情報がコード化されていることは、最も主要な仮説である」(216)。つまり、音楽作品にはその階層構造を知らせる手がかりがあるはずだ、と大前提されてい

るにも拘らず、実際に実験してみると、Beethoven のソナタの楽章を入れ替えたり、Johann S. Bach (バッハ) の Goldberg Variations の順序を変えてグローバルな形式に関する知覚を確かめてみると、「少々驚きなのだが、オリジナルなものの変えられたものとの間での好悪の判断に違いがないのである」(217)。だから、グローバルな構造の破壊は、その作品の表現性や一貫性には影響を与えず、「聞き手は局所的な断片内での情報には敏感であるけれども、時間を形成する他のもの、カデンツァとか転調とか、音楽作品のグローバルな構造を作り出すものに対してはそうではなく」(217)「少なくとも20秒から3分間の音楽作品に関して言えば、行動的なデータが示しているのは、聞き手には局所的な構造がグローバルな構造よりも優位している」(218)とすることが出来、しかも、流布している信念と甚だしく矛盾するのだが、

「音楽家でない人も、音楽家とほぼ同じように行動し、音楽家ではない人も音楽家と同じように音楽的なのである。」(218)

実験は、明らかに Levinson の CC 論を支持している。

このことに関して Levinson 自身は、当の JAAC で、この号が Robinson との共同作業で編纂されていること、掲載論文の大部分は Robinson の目に止まったものであることを強調している(93)。つまり、自分の独断で、自分の CC 論に都合の良い論文を掲載したのではない、ということをお願いのだろう。

とすると、これも Levinson 自身の言葉であるが

「音楽における大規模な階層構造の心理学的リアリティは、大部分、神話である。」(93)
ということになる。

しかし、Repp も言うように、なお、謎は残っているのではないだろうか？そしてさらに、当論文によって少しは具体的になったと思われる「源話性」は、いかなる意味で音楽を支えるマトリックス(母胎的機能)なのか、という問題、つまり、音楽が音楽であるための基本的条件と伝達であるための基本的条件が、各々どのようなものであり、両者がどのような関係を持つのかは、今なお解明し終えられたとはとても言えず、我々を更なる考察へと誘っている。