2013年度（平成25年度）

博士論文

音楽作品の存在論的探究

―分析美学の観点から―

立命館大学大学院

先端総合学術研究科

先端総合学術専攻表象領域

田邉健太郎

目次

序章：分析美学における音楽作品存在論の歴史的概観・・・・・・1
1. 本論文の目的と意義・・・・・・1
2. 本論文の構成・・・・・・2
3. 分析美学における音楽作品の存在論の歴史的概観・・・・・・3

第1章：プラトン主義的タイプ説と聴取可能性の問題・・・・・・8
第1節　プラトン主義的タイプ説・・・・・・8
1. 音楽作品がSSEタイプであることの動機付け
2. 音楽作品は「規範‐タイプ」である
3.「タイプの同一性条件」および「トークンを束ねる束ね方としてのタイプ」
第2節　プラトン主義的タイプの存在論的性格について・・・・・・14
第3節　タイプである音楽作品はいかにして聴取可能か・・・・・・16
1. 抽象的存在者であるタイプをいかにして聴くのか‐延長直示
2. 聴取に関係する真なる文をいかに説明するか‐アナロジカルな述定
3. 抽象的存在者であるタイプはいかにして因果的に有効であるのか‐因果的有効性の基準
第4節　聴取可能性に関するドッドの議論はうまくいっているのか・・・・・・21
1. 延長直示は知覚に適用できるのか
2. 聴取可能ということを、音楽作品の存在論は考慮に入れるべきか
第5節　おわりに・・・・・・24

第2章：指し示された構造的タイプ説と創造可能性の問題・・・・・・26
第1節　「音の構造」説に対するレヴィンソンの批判・・・・・・26
1. 創造可能性に基づく反論
2. 微細な個別化に基づく反論
第2節　「指し示された構造的タイプ」的存在者としての音楽作品・・・・・・31
第3節　「指し示された構造的タイプ」説に対する反論・・・・・・33
第4節　おわりに・・・・・・38

第 3 章：歴史的個体説と反復可能性の問題・・・・・・39
第 1 節　歴史的個体説・・・・・・39
1. 歴史的個体説を動機付けるもの——様相的柔軟性、時間的柔軟性、時間性
2. 歴史的個体説とはどのようなものか
2-1　歴史的個体、具現体、現われ
2-2　存在論的依存——論理的依存と形而上学的依存
2-3　歴史的個体説の利点
第 2 節　反復可能性とはいかなる現象か・・・・・・50
第 3 節　おわりに・・・・・・53

第 4 章：反実在論・・・・・・55
第 1 節　虚構主義（Fictionalism）——カニアの反実在論・・・・・・56
第 2 節　ニヒリズム——キャメロンの反実在論・・・・・・59
1. キャメロンの提案
1-1　彫像（statue）と粘土の塊のケース
1-2　音楽作品のケース
2. キャメロンの議論の問題点
第 3 節　おわりに・・・・・・68

終章・・・・・・70
あとがき・・・・・・72
訳語対応表・・・・・・74
文献表・・・・・・76

序章：分析美学における音楽作品存在論の歴史的概観

1. 本論文の目的と意義

本論文は、分析美学に属する音楽作品存在論の議論を取り上げ、各論の概観を示すとともに、そこから展開される問題を論じる。そして、現時点でもっとも見込みがあると思われる立場を、「聴取可能性」という観点から暫定的に判断することを目的としたい。

音楽美学において「音楽作品はいかなる存在者（entity）か」という問いは、中心的課題の一つであった。20 世紀前半のイタリア思想界に大きな影響を与えた[1]ベネデット・クローチェ（1866～1952）は、音楽作品を作曲家の心のうちに形成される観念だと考えた[2]。また、現象学者のローマン・インガルデン（1893～1970）は、音楽作品を「楽譜や音響自体のようなモノ自体ではなく、受け手の解釈を待ってはじめて立ち現れる純粋に志向的な対象（rein intentionaler Gegenstand）である[3]」と考えた。近年では、分析美学においても上掲の問いに対する議論が非常に活発な状況にある。にもかかわらず、国内において、そのような議論を取り上げた先行研究は非常に少ない。もっとも積極的に音楽作品の存在論を考察してきたのは福田達夫であり、主としてインガルデンの思想に依拠しながら、音楽に関わるもの（楽譜、解釈、音、「作品」概念）全般に関する緻密な考察を展開している[4]。近年では、倉田剛が「反復可能性」と「遍在性」という特徴に着目し、音楽作品はタイプという「特別な種類の抽象的対象[5]」であると主張している[6]。しかし、これらの研究はインガルデンやゾフィア・リッサ（Lissa, Zofia.; 1908～1980）、ウォルターストーフらのタイプ説にもっぱら依拠しており、音楽作品を唯名論的に理解する可能性、反実在論的に理解する可能性を考慮に入れた論考ではない。本論文の一つの意義は、国外において活発に議論されてきた音楽作品の存在論を、国内において初めて体系的に検討する点にある。

本論文の意義は、国内の研究への貢献にとどまらない。分析美学的な音楽作品存在論をもっとも包括的に検討した文献は、ジュリアン・ドッドが 2007 年に出版した『音楽作品

---

[1] cf. 武藤[2000]p. 13。
[2] Goehr[1992]p. 18 および Levinson[1980]p. 63 の解釈に従う。
[3] 渡辺[2001]p. 72。
[4] 福田[1979]; [1980]; [1985]; [1988]。
[5] 倉田[2012]p. 170。倉田はマイクスナー（Meixner, Uwe.）のカテゴリー体系を持ち出している。マイクスナーは存在者を対象（Objekt）と関数（Funktion）に分類する。対象は個体とタイプ的対象に分類されるが、倉田がタイプと呼ぶのはこのタイプ的対象のことである（倉田[2012]pp. 176-177）。
[6] 倉田[2010]; [2012]。

――存在論的考察』である。同書は、音楽作品が音の連なりという出来事タイプ（a type of sound-sequence-event）であるという「簡素な見解（simple view）[7]」を擁護するとともに、他説への周到な批判から成り立っている。しかし、2007年以降音楽作品存在論は、主要な論点をそれ以前のものとは変化させている。一例をあげるならば、「音楽作品は人々の思考や実践に依存するのか」といったメタ存在論的な論点が登場し、議論はより細分化されている。本論文は、ドッドの著作以降の論争状況を組み入れながら、最新の見取り図を描き出している。この点も本論文の意義の一つと言えるだろう。加えて、「聴取可能性」に関する費用対効果分析を行うことで、音楽作品の存在を最も適切に説明する立場を暫定的に評価する。これが第三の意義である。

最後に、本論文が扱う「音楽作品」の範囲に触れておきたい。本論文では、各章でとりあげるすべての論者が共通して念頭に置いていると思われる「西洋文化における十分に記譜された「芸術音楽」[8]」に限定する（レヴィンソンは、その典型例としてベートーヴェンの《ピアノと管楽のための五重奏曲》変ホ長調 op.16 を挙げている）[9]。

２．本論文の構成

本論文の構成は以下のとおりである。第1章と第2章では、音楽作品をタイプ的存在者として捉える議論を取り上げる。しかし、音楽作品をタイプ的存在者として理解する場合、タイプの抽象的性格ゆえに、音楽作品の「聴取可能性」と「創造可能性」を説明するうえで困難を伴うことになる。そこで、そのような困難を回避できる可能性を持つ立場として、音楽作品を具体的な個別者として捉える歴史的個体説を第3章で検討する。だが、音楽作品を個別者として捉えた場合、「聴取可能性」と「創造可能性」をタイプ説よりも容易に説明できる可能性を持つ一方で、音楽作品の「反復可能性」を説明するという別の困難が生じる可能性を示す。第4章では、音楽作品が存在する根拠とされる言明に関して、それらの言説は音楽作品の存在を含意していないと指摘する虚構主義とニヒリズムをとりあげる。

---

[7] Dodd[2007]p. 1。

[8] Levinson[1980]pp. 64-65。

[9] このような考察範囲の限定に対して、違和感を覚える人は少なくないと思われる。しかし、記譜法が十分に発展した時代の西洋芸術音楽以外の存在論に関する研究は、歴史的な観点から（Goehr[1992]）、あるいはジャンルの違いに着目した観点から（Davies[2001]; Gould and Keaton[2000]; Gracyk[1996]; Young and Matheson[2000]）、膨大な量の蓄積があり、それぞれに固有の論点がある。したがって、本論文では、議論や論点が拡散することを防ぐために、考察範囲を限定したい。

そして、終章では、音楽作品が持つ聴取可能性という観点から、いずれの立場が最も見込みがあると考えられるのか、暫定的な評価を行う。

３．分析美学における音楽作品の存在論の歴史的概観

序章の残りの部分では、本論で述べるプラトン主義的タイプ説（第１章）、指し示された構造的タイプ説（第２章）が生じた背景としてタイプ説の歴史的概観を、歴史的個体説（第３章）が生じた背景として唯名論の歴史的概観を、それぞれ紹介したい。

タイプ説

タイプとトークンという用語を用いた区別は、もともとパース（Peirce, C. S.）に由来する[10]。次の一行を見ていただきたい。

rose, rose, rose, rose

語のある意味において、この一行の中には一つの語しか現れていない。すなわち“rose”である。しかし、別の意味においては、この一行のうちに四つの語が現れている。四つの“rose”という語が現れているのである。パースは、前者の意味での語を「タイプ」、後者の意味での語を「トークン」と呼んだ[11]。

だが、現在の音楽作品存在論において、タイプの理解はパースのものとは大きく異なっている[12]。記号論的区別として用いられていた「タイプ－トークン」を、音楽作品を含めた芸術作品の存在論的議論に用いた最初の論者が、リチャード・ウォルハイムである[13]。ウォルハイムは 1968 年に『芸術とその対象』を出版し、のちの音楽作品存在論に大きな影響を与えた。音楽作品は、個々の演奏や楽譜のような物理的対象にも、また聴き手が心

[10] パースとタイプ／トークンの関係についてはWetzel[2006]の解釈に従い、かつ本項の記述において多くを負っている。
[11] Peirce[1931-1958]section. 4.537。
[12] 音楽作品存在論に限らず、語タイプと語トークンの理解についても、パースの意図とは異なるようである。「タイプとトークンの区別は、この用語法も含めて、パースに由来するが、現在一般化している扱いは、かれがそうした区別を行った意図に必ずしも忠実なものではない」（飯田[2002] p. 35, fn. 5）。
[13] cf.「パースのタイプ／トークンの区別を芸術作品の存在論のために導入した初めての論者」（Rossberg[2013]p. 75）。

に抱く心的対象にも同定できない。同一の作品が異なる演奏を通じて聞き取られる点では、普遍者に近い。例えば、バラの赤さやポストの赤さといった具体的事例を持つが、それとは独立に存在する性質「赤さ」のような普遍者に近い。しかし、通常の「普遍者－事例」関係とは異なり、「冒頭は嬰二音であること」といった性質を「作品－演奏」は共有している。このような特徴に合致するのは、「タイプ－トークン」関係であるとウォルハイムは結論づける。

だが、音楽作品をタイプ、その演奏をトークンと考えた場合、日常的思考と齟齬が生じる。というのも、タイプがトークンに課す条件を少しでも欠いたものは、そのタイプのトークンではありえなくなるからである。よく取り上げられる例が、ミスタッチを含む演奏の例である。もし演奏が作品タイプのトークンであるならば、作品が課す条件をすべて満たさなければならない。しかし、ミスタッチを含む演奏は、作品が課すすべての条件を満たしてはいない。したがって、ミスタッチを含む演奏は演奏ではない。これは明らかに反直観的である。

このように考えたニコラス・ウォルターストーフは、『芸術作品と芸術の世界』(1980年) において、正確な (correct) トークンと不正確な (incorrect) トークンを許容する「規範一タイプ (norm-type)」を提唱する。規範タイプは正確に形成されるトークンに課す条件と結合する。つまり、「あるものが適切に形成された X であるのは、それが条件 C を満たすときのみである[14]」。音楽作品を規範タイプと考えれば、ミスタッチのある演奏が演奏 (トークン) ではない、という反直観的な結論を回避することができる。

ウォルターストーフの理論は、音楽作品の反復可能性を説明できるというタイプ説の長所を持つとともに、不正確な演奏をもトークンとして認めることができるという利点を備えている。この理論をさらに発展させたのが、第 1 章でとりあげるジュリアン・ドッドの「プラトン主義的タイプ説」である。

音楽作品の反復可能性を説明すること、この利点をタイプ説は備えている。だが、音楽作品がタイプであるとして、それはどのようなタイプであるのか。ウィルハイムは音楽作品がどのようなタイプか、トークンであるためにいかなる条件が課されるのかについて言明していない。ドッドは「音の連なりという出来事」タイプであると述べ、トークンであるために課される条件は音響的な性質のみであると考える。

だが、極めて可能性が低いことだが、ベートーヴェンの《ハンマークラヴィア》と全く

[14] Davies[2011]p. 30。

同じ「音の連なりという出来事」をトークンとしてもつ作品をフランツ・リストが作曲したならば、それらを同じ作品と我々は考えるだろうか。リストが作曲した場合は「古風な作品」と感じるかもしれないが、ベートーヴェンが作曲した場合は「革新的な作品」と感じられるだろう。このように、作曲家が異なれば、たとえ同じ音響的性質を指示するとしても、異なる印象を与える異なる作品とみなされるだろう。しかし、ドッドのように音楽作品を音響的性質のみと結びつくものと考えるならば、ベートーヴェンが作曲した作品も、リストが作曲した作品も、同一の作品とみなされる。

作曲者が異なること、作曲された歴史的 - 音楽的脈略（musico-historical context）が異なることにより、音楽作品は異なるものとみなされる。このような直観を救うために、ジェラルド・レヴィンソンは音楽作品を「t 時 - において - X - によって - 指し示されたもの - としての - 音／演奏手段の構造（S/PM structure-as-indicated-by-X-at-*t*）」であると考える。

このように音楽作品を同定することは、先に述べた個別化の論点以外に、音楽作品が持つ二つの特徴を救い出すことが意図されている。一つは、音楽作品が創造されるということであり、いま一つは演奏手段が音楽作品にとって不可欠（integral）であるという特徴である。第 2 章では、「創造」という視点から、レヴィンソンの理論を検討する[15]。

唯名論

タイプは抽象的であり、抽象的対象を認めることは不必要に存在論を複雑化することになる。このような観点を重視する論者は、音楽作品に対して唯名論的立場を支持する。音楽作品の唯名論とは、ドッドに従うならば、「そのような[音楽]作品は、本当は具体的対象であると主張する、あるいは我々の存在論は音楽作品を含む必要は全くない[16]」と考える立場である。

[15] レヴィンソンの理論は、音楽作品の存在論とは関連しつつも区別される領域で議論を引き起こした。「タイプは創造されるのか」という論争である。2000 年以降の流れを簡単に示すならば、ドッドが Dodd[2000]において、タイプが永久に存在するとする議論を展開する。これに対して、ハウエル（Howell[2002]）やトリヴェッディ（Trivedi[2002]）は「創造されるタイプ」の擁護を行った。また、キャプランとマシソン（Caplan and Matheson[2004]）はドッドやレヴィンソンらの議論に内在する形而上学的議論を明晰にし、サーヴェイを試みた。さらに、エヴニン（Evnine[2009]）、ウォルタース（Walters[2013]）らは、間接的にドッドの議論を取り上げながら、「タイプが創造される」ことを擁護する議論を展開している。
[16] Dodd[2007]p. 20。[ ]は引用者による補足である。

「音楽作品は本当は具体的である」と主張する主要な論者として、ネルソン・グッドマン、マシソン（Matheson, Carl.）とキャプラン（Caplan, Ben.）、そして、第3章で取り上げるガイ・ローボウ（Rohrbaugh, Guy.）らの名前を挙げることができる。

グッドマンは1968年に『芸術の諸言語』を出版し、ウォルハイムの『芸術とその対象』と同様のちの音楽作品存在論に大きな影響を与えた[17]。彼は「[音楽]作品が、楽譜に完全に従った演奏のクラス（class）であると主張する。彼の理論は、作品と呼ばれる別個の（distinct）対象あるいは抽象的存在者への余分なコミットメントを含意しない[18]」。つまり、存在するものは楽譜や演奏といった具体的対象のみであり、音楽作品とは演奏のクラスと考えることで、音楽作品が抽象的であることを否定する。しかし、音楽作品存在論の端緒となったと評されるグッドマンの議論だが、サーヴェイのような仕方で簡潔に言及される場合を除き、現在の論争ではほとんど顧みられることがなくなっている[19]。

現在、有力な唯名論的立場として考えられているのが、キャプランとマシソンにより提唱されている音楽作品を演奏の融合体とみなす「融合体（fusion）説」である[20]。グッドマンは音楽作品を演奏の「クラス」と考えた。これに対してキャプランらに従うならば、音楽作品は演奏の融合体であり、融合体は延続（perdurance）という仕方で持続して存在している具体的対象である。

融合体説は、音楽作品を抽象的対象と考えることに起因する難問を克服することをその動機として持つ。すなわち、抽象的対象は因果的関係に加わることができない（この主張に対するドッドの反論は、第1章第3節第3項で概観する）ので、我々はそれを指示する（refer to）ことも、知ることも、それについて経験することもできない。音楽作品を具体的対象と考えるならば、このような難問を脇に置くことができる。

それでは、作品と演奏の関係はどうなっているのか。彼らは、演奏を音楽作品の時間的部分（temporal part）と考える。時間的部分については次のように定義される。「音楽作品xの時点tにおける時間的部分は、t時にのみ存在し、t時におけるxの部分であり、t

---

17 グッドマンについては次の評言がある。「音楽存在論に関する論争が、少なくとも分析哲学の世界において、ネルソン・グッドマンの『芸術の諸言語』(1968) の出版により始動しはじめたとみることは、珍しいことではない」(Kania[2008]p. 426)。「音楽存在論に対する哲学的熱狂は、ネルソン・グッドマンの『芸術の諸言語』の発刊により[…]たきつけられた（fuel）」(Ridley[2003]p. 203)。リドリーは音楽存在論を無価値なものと論じている。「たきつける」といった強い表現はそのためだと思われる。

18 Goehr[1992]p. 18。[ ]は引用者による補足。

19 グッドマンの音楽作品存在論を主たる対象として扱ったもっとも新しい文献も、Predelli[1999a]; [1999b]にまでさかのぼる。しかし、これは音楽作品存在論におけるグッドマンの位置であって、美学全般においては依然として盛んに検討される対象であり続けている。Robinson[2013]を参照。

20 Caplan and Matheson[2006]; [2008]。

時における x の部分であるすべてのものと t 時にオーバーラップする何かである[21]」。先に述べた「融合体は延続という仕方で持続して存在する」ということは、演奏という時間的部分を異なる時点でもつということである。たとえば、《ハンマークラヴィア》は 1984 年に時間的部分をもち、他方で 2014 年にそれとは異なる時間的部分をもつという仕方で持続して存在している。また、グッドマンが楽譜に完全に従ったものを演奏と呼び、演奏であることの身分は楽譜とのかかわりで保証されていたのに対し、キャプランらは別個の演奏が「音楽作品に対する適切な連続的関係と通じて（via the appropriate continuity relation for musical works）[22]」関連付けられると主張する。

だが、融合体説に対しても批判が提起されている[23]。第一に、融合体説に従うならば、演奏は作品の部分であり、演奏を聴くとは作品の一部分を聴くにすぎないことが帰結する。しかし、我々は《ハンマークラヴィア》の演奏を聴くことで、作品《ハンマークラヴィア》それ自体を聴いていると考えるだろう。こうした反直観的帰結をどう回避するのかが問題となる。第二に、作品は異なる演奏をもつことも可能であった。1950 年に一度も演奏されたことがなかったとしても、作品《ハンマークラヴィア》は同一の作品であり続けるだろう。しかし、融合体は異なる部分をもつことができない。つまり、もし異なる時間的部分から成り立つならば、二つの融合体は異なるものである。これは、異なる演奏をもつとしても作品は同一であり続けるという直観に反する。

具体的でありながら、融合体説に提起される批判をかわすことができる立場として、本論文第 3 章では「歴史的個体説」を詳細に検討する。

[21] Caplaa and Matheson[2006]p. 60。
[22] Caplan and Matheson[2006]p. 60。
[23] 以下の批判は Davies[2011]pp. 41-42 に負う。

第1章：プラトン主義的タイプ説と聴取可能性の問題

本章ではウォルターストーフ以来一つの潮流をなしてきた「プラトン主義的タイプ説」[24]に与するとされるドッド（Dodd, Julian.）の議論を取り上げ、「タイプである音楽作品は聴取可能（audible）である」とする彼の主張に検討を加える。

ウォルターストーフ以来、有力な立場として主張されてきているタイプ説の論者の中で、なぜドッドを取り上げるのか。それは Caplan[2007]も指摘するように、Dodd[2007]はタイプ説を初めてモノグラフの長さで論じた書物であり、かつこれまでタイプ説に対して指摘されてきた難点に対して回答を試みているからである。従来、タイプ説は次のような評価を受けてきた[25]。タイプ説は、音楽作品が複数の演奏などをその出現（occurrence）[26]として持つという事態を、タイプという普遍者である音楽作品とそれらの事例（instance）である現れとしてうまく説明することができる。しかし、抽象的存在者であるタイプは、因果的関係に効力を持たないため、直接知覚することが不可能であり、創造されることが不可能であるという難点を抱えている。これに対して、タイプが因果的に有効性を持ちうることをドッドは体系的に論じている[27]。

ドッドは、タイプ説が音楽作品の聴取可能性を適切に説明しうると主張する。しかし、ドッドの主張には、いくつか批判も提起されている。本章では、ドッドの議論を再構成するとともに、対立する批判と比較考量することを通じて、ドッドをはじめとするタイプ説の支持者が今後考察を深めるべき課題を明らかにすることを目的とする。

第1節　プラトン主義的タイプ説

1．音楽作品がSSEタイプであることの動機付け

ドッドは著作『音楽作品――存在論のエッセイ』の中で、音楽作品を「音の連なりという出来事（sound-sequence-event；以降はSSEと略記する）」のタイプとして考えること

24「プラトン主義的タイプ説」という名称はKania[2012]に負う。プラトン主義的タイプ説の支持者として、Wolterstorff[1980]、Kivy[1993]、Dodd[2007]などが挙げられる。
25 Rohrbaugh[2005]を参照。
26 「出現」については、第3章第3節で詳しく検討する。
27 ただし、ドッドはタイプの因果的有効性を支持しながらも、タイプが創造されうることを否定する。

がふさわしいとされる二種類の論拠を提示している。一つは、反復可能性（repeatability）を音楽作品が所有するという論拠であり、もう一つは、聴取可能性を説明しうるという論拠である。

まず、反復可能性に基づく論拠とは、次のような議論である。音楽作品の反復可能性について、ドッドは絵画と対比しながら次のように述べる。

> 少なくとも標準的な見解に従うならば、絵画（paintings）に関する存在論的語り（story）は一目瞭然である。絵画は物理的対象である。絵画は、もちろん、模写されうる（copied）－たとえば、贋作者はオリジナルの絵画が持つ視覚的配置（visual array）を複製することに成功した作品を制作しうるかもしれない。しかし、その模写はオリジナルの絵画と区別される。対照的に、音楽作品はその中に埋め込まれた（built in to them）複数の出現（occurrence）の可能性を持つ。交響曲は何度も繰り返して演奏されるし、重要なことは、そのような演奏や再生（playing）が単なるコピーではなく、それの出現――その作品を顕在化させるもの（items that make the work manifest）――であるということだ[28]

絵画の場合は、画家の手によって、物理的対象である「絵の具を塗られたキャンバス」が作成される。だが、ある種の音楽作品の場合、作曲家は直接SSEを生成するのではなく、演奏家が特定のSSEを生成する。そのようにして生成されたSSEは「作品Xの演奏」と呼ばれる。我々は、複数の機会に、同じ作品の演奏を聴く。もちろん、演奏者によって生成されるSSEに差異はあるだろうが、それでもある特徴をもつSSEを「同じ作品」の演奏として‐例えば「シューベルトの《ザ・グレート》の演奏」として‐聴く。こうした「作品‐（演奏や録音の再生などの）SSE」関係を、ドッドはSSEが作品を顕在化させる関係と理解する。そして、作品は、自身の内に複数の「出現」の可能性を所有している。このような事態を、ドッドは「反復可能である」と呼ぶ。

音楽作品がもつと直観的に考えられるもうひとつの特徴は、聴取可能性（audibility）であるとドッドは述べる。われわれは日常生活において、直観的に「音楽作品の演奏を聴くときに、それによって（thereby）演奏されている作品も聴いている[29]」と考えている。「A

[28] Dodd[2007]p.10。
[29] Dodd[2007]p.11。

という演奏家の生演奏で聴く」と述べるとき、あるいは「B という演奏家の録音で聴く」というとき、実際に耳にしているものは、時間と空間の中で生じる SSE である。先ほど述べた「生演奏や録音を通して作品を聴く」ということは、言い換えるならば、「生演奏や録音の再生が生成する SSE によって、作品を聴く」ことである。

音楽作品が所有する二つの特性を確認したのちに、そうした特性を持つものが、いかなる存在論的カテゴリーに属するのかという問いへの回答をドッドは与える。つまり、時間と空間の中で生じる多数の SSE のうちに顕在化し、それらを通じて聴き取られる作品とは、いったいどのようなものであるのだろうか。

この問いに対して、音楽作品はタイプという存在論的カテゴリーに属するとドッドは答える[30]。タイプとはトークンと対になる概念である。タイプは次のように説明されることが多い。文字列‘a, b, c, b’を考える。この文字列の中に、文字はいくつあるだろうか。文字は四つある（“a”と“b”と“c”と“b”）と答えることもできるだろうし、三つある（“a”と“b”と“c”）と答えることもできるだろう。前者において数えられている文字（「書かれた文字（inscription)」）とは、印刷されている場所に位置を持ち、印字とともに生成され、やがて（インクの染みの消滅などにより）消滅する。他方で、後者において数えられた文字（日常生活の中では、「書かれた文字」に対置して「文字そのもの」と呼ばれるかもしれない）は、印字される以前より存在し、インクの染みが消滅したのちも存在し続ける。そして、どこか特定の場所と時間に存在する文字と同一視されるわけではない。前者のように、具体的な空間的位置と時間的位置を所有する文字が文字トークン、後者のように特定の時間的場所及び空間的場所を占めず、文字トークンを使うことにより具体的に提示されるものが文字タイプと呼ばれる。

こうした区別を音楽作品に当てはめるならば、ある特定の場所に、特定の時間帯に生じる演奏などの作品の出現がトークンである。他方で、そのような作品の出現が生じる以前より作品は存在し、出現が消滅したのちも作品自体は存在する[31]。このようなあり方をする作品がタイプである。以上にみたように、音楽作品が複数の具体的な出現をもつことができるという関係は、タイプとトークンの間に成り立つ関係とみなすことができる。

また、聴取可能性に関しては、「トークンはタイプの代理を務め、それによって聴き手の知覚経験はトークンを飛び越えることが可能となる。そして、トークンの背後に存在する

---

[30] Dodd[2007]第 1 章。

[31] 音楽作品がタイプである限り、それは永久に（作曲される以前より）存在しているというドッドの主張は、Dodd[2007]第 3 章で主として展開されている。

タイプと聴き手は関係を持つ[32]」と説明がなされている。

2．音楽作品は「規範-タイプ」である

音楽作品が所有する反復可能性と聴取可能性という二つの特性は、音楽作品をタイプであると考えることで、うまく説明できる。しかし同時に、一つの問題が生じる。

その問題とは、音楽作品がタイプであるならば、ミスタッチを含む演奏をトークンとみなすことができないというものだ。これは、ミスタッチや稚拙な演奏を作品のトークンと認めている日常的直観に反するのではないかという批判が提起されている[33]。たとえば、ウォルハイム（Wollheim, R.）は音楽作品をタイプとみなし、トークンが必ず持たねばならない確定的性質（definitive property）が存在すると考えた[34]が、それはミスタッチのある演奏をその作品のトークンとみなすことができなくなるという帰結を生み出す。

こうした批判に対して、ドッドは「規範タイプ（norm-type）[35]」という存在論的カテゴリーを、ウォルターストーフより援用する[36]。規範タイプは、適切に形成されたトークン（properly formed token）と不適切に形成されたトークン（improperly formed token）を許容する。

SSE が作品の適切に形成されたトークンであるためには、作品のうちに規範的である性質全てを所有する必要がある。作品の内に規範的な性質とは、次のように定義される。

性質 F（property F）がタイプ K の内部（within）で規範的であるのは、(i)K が規範的

---

32 Dodd[2007]p.11。
33 Predelli[1995]p.340。
34 Wollheim[1968]p.93。
35 'norm-type' を「規範タイプ」と訳すことは、'norm-kind' を「規範種」と訳した三浦[1995]368頁他に従う。
36 なお、本稿では取り上げない論点として、トークンと「我々が何を演奏として認めるか」の関係性にかかわる問題がある。ドッドは、我々がミスタッチのある演奏であっても演奏としてみなしているという事実を説明するために、確定的性質を規範的性質に置き換える。これは、我々がミスタッチのある SSE を演奏とみなしている事実を、トークン概念に反映させようとする試みだと考えることができる。対して、同じようにタイプ説を支持するレヴィンソンは、次のような議論を提示している（Levinson[1990]p.236）。キーヴィ（Kivy, P.）は、楽器が作品にとって本質的ではないと主張し、その論拠として、いかなる楽器による演奏であっても特定の作品の演奏として認識できることを挙げている。だが、こうした議論は、識別基準の問題（the issue of recognitional criteria）と芸術的同一性の問題（the issue of artistic identity）を混同しているとレヴィンソンは批判する。そして、レヴィンソンは、作曲家の作曲時における思考、楽譜の役割、作品が所有する美的性質と芸術的性質を論拠として、適切な楽器によって演奏されることがトークンに要求されると主張する。レヴィンソンの考えは、我々が何を作品の演奏とみなしているかという事実とは独立に、トークンが所有するべき性質が決定される一例として考えることが可能である。

であり、かつ(ii)それがKの適切に形成されたトークンであって、しかもFを欠くようなものが存在することが不可能であるまさにそうした場合である[37]

そして、そもそもトークンであるためには、作品の内に規範的な性質を、十分な程度に所有する必要があるとドッドは考える。このように、規範タイプという考え方を導入することにより、「作品の内に規範的な性質をあまりに多く欠いていない[38]」かぎり、ミスタッチを含む演奏であってもトークン‐不適切に形成されたトークン‐として認めることができる。

では、作品のうちに規範的である性質ということで、ドッドは具体的にどのようなものを考えていたのだろうか。ドッドは、SSEが適切に形成されたトークンであるかどうかにとって関係するものは、そのSSEがいかに鳴るか／聴こえるか（sound）ということのみだと述べている[39]。例えば、「第3小節に嬰ト音をもつこと」や「フォルティシモで始まること」等の音響的性質を規範的性質としてもつ。つまり、「人間の行為の介在なしで[具体的な音の型（concrete sound-pattern）]が生成されるとしても、作品が[その型]のうちに聴かれうる[40]」ならば、そのSSEを作品のトークンとみなすことができるとドッドは主張する。

3．「タイプの同一性条件」および「トークンを束ねる束ね方としてのタイプ」

最後に、タイプの同一性に関するドッドの主張を確認し、タイプとトークンの関係についてより詳細に取り上げたい。

タイプの同一性について、ドッドは次のように述べている。

> タイプKの同一性は、[…]もしKのトークンであるならば、そのトークンが満たさなければならない条件によって、決定される（あるいは、もしKが規範タイプであるならば、Kの適切に形成されたトークンであるために満たさなければならない条件によ

---

37 Dodd[2007]p.32。

38 Dodd[2007]p.32。

39 Dodd[2007]p.35。規範的性質を、音色を含めた音響的性質のみであると考えるドッドの立場は、音色ソニシズム（Timbral Sonicism）と呼ばれる。音色ソニシズムはDodd[2007]第8章で展開、擁護されている。

40 Dodd[2007]p.34。引用文中の[ ]は引用者の補足である。

って、決定される）[41]

このようなタイプの同一性条件は、音楽作品が出現を非本質的にもつという直観と合致する。つまり、音楽作品が、現実の出現より多い出現を持とうと、より少ない出現を持とうと、それは同一の作品であるという我々がもつ直観にかなうものである。例えば、《ハンマークラヴィア》という作品が、現実に反して、1880 年に一度も演奏されなかった（出現を持たなかった）としても、《ハンマークラヴィア》は同一の作品であると考えることは直観的に受け入れられるだろう。タイプの同一性条件は、こうした直観に合致する。なぜならば、タイプの同一性は、「いかなるトークンが現実に（actually）存在しているか[42]」によってではなく、そのトークンが満たさねばならない条件により決定されるからである。《ハンマークラヴィア》をタイプとして考えるならば、その同一性は現実に生じたトークンではなく、トークンが満たさねばならない条件により決定される[43]。

そして、この同一性条件が、タイプとトークンの関係性にかかわる。タイプとトークンは、どのように関係するのか。ドッドによれば、タイプとは、トークンを束ねる束ね方（a way of binding together tokens[44]）あるいはトークンを束ねる存在者（an entity which binds together tokens[45]）のことである[46]。では、いかにしてトークンを束ねるのか。

ドッドは以下のような議論を展開する。先ほど挙げた同一性条件において、「トークンが満たさなければならない条件」という表現が含まれていた。それは具体的にどのようなものであるのか。ドッドはここで「性質 - 関連項（property-associate）」という概念を提示する。

> [タイプ]K の同一性が依存する条件とは、K の性質－結合物であり、それは「**k であること**（being a k）」だ（あるいは、もし K が規範タイプであるならば、「**適切に形成された k であること**（being a properly formed k）」である）。そして、あるものがこの性質－関連項を例化しているときにのみ、タイプ K のトークンとしてみなされる

[41] Dodd[2007]p.49。[ ]は引用者による補足である。
[42] Dodd[2007]p.19。
[43] この段落は Dodd[2007]pp. 17-19 の議論を下敷きにして構成されている。
[44] Dodd[2007]p.49。
[45] Dodd[2007]p.50。
[46] このようなタイプである音楽作品を、デイヴィスは「事例の正しさに対する制約の集合（a set of constraints upon the correctness of its examples)」（Davies[2009a]p.106)、「正しい演奏のための要求の集合（a set of requirements for correct performance)」（Davies[2009a]p.107）と解釈している。

47

あるSSEが「バルトークの《弦楽四重奏曲》第1番」のトークンであるためには、「バルトークの《弦楽四重奏曲》第1番であること」という性質‐関連項を例化しなければならない。そして、タイプと性質－関連項は、次のような関係にある。

[タイプ]Kの性質‐関連項は、もしあるものが（適切に形成された）トークンとしてみなされるならば、それはどのようでなければならないかを規定する（specifies how a thing must be)。そして、[タイプ]Kそれ自体は、この性質のタイプ‐関連項（type-associate）であることによって、何が（適切に形成された）トークンであるべきかを決定する（determine）[48]」

以上の議論を経て、いかにタイプはトークンを束ねるのかという問いに答えが与えられる。タイプは、トークンがタイプの性質‐関連項を持っている（have）かどうか[49]（あるいは例化しているかどうか[50]）にしたがって、トークンを束ねるのである。

第2節　プラトン主義的タイプの存在論的性格について

本節では、ドッドが考えるところのタイプの存在論的性格を確認したい。

タイプを巡る論争の中では、次のような問題が論じられている。「タイプは抽象的であるのか、それとも具体的であるのか」、また、「タイプは時間・空間的位置を占めるのか」という問題である。タイプをプラトン的実在論[51]の立場に沿って解釈するならば、タイプは抽象的であり、時間・空間的位置を占めるものではないと考えられる。それに対して、アリストテレス的な例示[52]の視点から解釈するならば、タイプはトークンの中に存在し、し

[47] Dodd[2007]p.49。強調は原文。[ ]は引用者による補足である。ドッドは明記していないものの、大文字のKはタイプを意味し、小文字のkは性質（property）を意味する。なお、本章において、規範的性質と「性質‐関連項」との関係が未整理の状態にとどまっている。両者の関係性については、機会を改めて論じたい。
[48] Dodd[2007]p.49。[ ]は引用者による補足である。
[49] Dodd[2007]p.49。
[50] Dodd[2007]p.50。
[51] 「プラトン的実在論」の呼び名は、Wetzel[2006]に従った。
[52] 「アリストテレス的例示」の呼び名は、註51の場合と同様に、Wetzel[2006]による。ウェッツェルはWollheim[1968]をこの立場に与すると解釈している。

たがって抽象的ではない。この論争に関して、ドッドを単純にどちらかに当てはめることはできない。というのも、ドッドはタイプが抽象的であると認めているが、抽象的であるという意味についてドッドは「空間のうちに位置を占めない[53]」と定義しているからである。ドッドによれば、タイプは抽象的対象であるが、「それらは永久に（eternal）存在するものである（すなわち、すべての時間において存在する）[54]」。

また、ドッドはタイプが非構造的（unstructured）であると考える。非構造的であるとは、空間的部分および時間的部分を持たないということだ。タイプは抽象的であり、抽象的であるとはドッドの定義に従うならば空間的位置を持たないことであるから、タイプは空間的部分を持たない。また、時間的部分を持たないとは、時間の中に存在（existent in time）してはいるが、時間の中で延長しているわけではない（not itself extended in time）と説明される[55]。だが、音楽作品を語る文は、時間的部分を示す語を含むことがある。たとえば、「《アイーダ》はピアニッシモで終わる[56]」と語るとき、《アイーダ》は「終わり」という時間的部分を所有していると考えることができる。この問題に対するドッドの対処法は第3節第2項で取り上げる。

タイプが非構造的であるということを論証するために、ドッドは、構造を持つとみなすことが自然であるととらえられる「語タイプ」のケースを検討する。ドッドに従うならば、一見したところに反して、語タイプは構造を持たない。語タイプが構造を持たないと考えられる三つの根拠を、ドッドは提示する。第一に、文字タイプは空間的位置を持たない。したがって、「～の右にある」、「～の左にある」のような句が通常意味することを意味するならば、語タイプ“cat”は、文字“a”の左に“c”があり、その右に“t”があると考えることは事実ではありえない。第二に、正書法（the orthographic conception）に基づく議論が挙げられている。これは次のような議論である。語タイプ‘meet’の中に、二つの‘e’がある。この‘e’は何であるのか。それはタイプではない。なぜならば、タイプは「唯一の抽象的個物（unique abstract individuals）[57]」であるからだ。これら‘e’は、「出現（occurrence）」と呼ばれる。出現である‘e’とは何か。先の議論を踏まえるならば、それはタイプではないから、トークンであるか、高階のタイプのトークンであるはず

[53] Dodd[2007]p.12。
[54] Dodd[2007]p.58。
[55] Dodd[2007]p.49。
[56] この例文は、Wollheim[1968]p.82による。
[57] Dodd[2007]p.51。

だ。しかし、'meet' という語タイプがトークンを所有することは「不可能な混成物[58]」である。では、出現は高階のタイプのトークンであるのか。そうではないという。なぜならば、「あるトークンが、それらの正確に一致しているタイプのどちらのトークンか、知ることが不可能となるだろう[59]」とドッドは述べる。第三に、語トークンの多様性が挙げられる。語トークンは、「書字」であるとともに「発話」でもある。これらの構造をともにタイプが反映することは、可能ではないとドッドは述べる。そしてタイプは統一した存在論的カテゴリーであるので、語タイプ以外のすべてのタイプも、構造を持たないと、ドッドは主張する。

第３節　タイプである音楽作品はいかにして聴取可能か

第１節において、音楽作品が聴取可能であることをタイプ説は説明しうると述べた。しかし、第２節で述べたタイプの存在論的本性を考慮に入れるならば、それはいかなる形でも聴取可能ではなく、タイプ説が聴取可能性を説明しうるとはいえないのではないか。だが、以下に述べる理論的道具立てを用いて、タイプである音楽作品が聴取可能であることをドッドは論証しようと試みる[60]。

１．抽象的存在者であるタイプをいかにして聴くのか - 延長直示

第１節において、音楽作品が SSE を通じて聴き取られる事態に関して、トークンを聴くことによりタイプが聴取可能であるとするドッドの説明を確認した。

トークンを通じてタイプを聴くという説明を、ドッドは延長直示（deferred ostension）と類比的に考える。延長直示とは、クワインが論文「存在論的相対性」において展開した概念である。延長直示について、丹治信春は次のように説明している[61]。「直示」とは、指で指し示すことである。紫色のものを指さしながら「これが紫だよ」と言う。しかし、「紫」

---

[58] Dodd[2007]p.51。

[59] Dodd[2007]pp.51-52。"[I]t would be impossible to know which of these exactly matching types a given token was a token of."

[60] タイプ説の支持者は、「そのトークンを聴くことによって、タイプである音楽作品そのものを聴く」という強い主張にコミットする必要はなく、「音楽作品のトークンが聴取可能である」ことのみを要求すればよいとする選択肢もあるだろう（写真に関する Benovsky[2011]p. 31 の議論を参照）。しかし、こうした立場の議論を辿ること、およびその検討は別稿に譲りたい。

[61] 丹治[2009]pp.249-250

ということばは、「すみれは紫である」と言う場合のように、一つ一つの物理的・具体的な対象にあてはまる「具体的一般名辞」として使われることもあるが、それとは別に、「紫は色である」というふうに、ある一つの色（といった抽象的対象）の名前という、「抽象的単称名辞」として使われることもある。紫色のものを指さして「これが紫だ」と言う場合、指さされているもの、つまり、指から延ばした直線上にあるものは、時間・空間内に存在する具体的・物理的対象であって、紫色という「抽象的対象」ではない。しかし、紫色のものを指さすことによって、われわれは、色という、抽象的対象を指示する「抽象的単称名辞」としての、「紫」ということばの使い方を、説明することができるのである。このように、指から延ばした直線上にあるのではないものを指示する直示の仕方を、クワインは「延長直示」と呼んでいる。

こうした延長直示と類比的に、タイプである音楽作品は、トークンである SSE を聴くことにより非直接的に聴くこと（indirect listening）ができる。なぜならば、文字タイプがその具体的なトークンの背後にあるのとまさに同じ仕方で、作品はそのトークンの背後にあるからだとドッドは説明する[62]。また、トークンとしての演奏（SSE）の出現が、聴き手とタイプとしての音楽作品との間に関係が成立すること（obtaining）を保証する[63]とも述べられている。

2．聴取に関係する真なる文をいかに説明するか - アナロジカルな述定

第２節で確認したように、ドッドに従うならば、タイプは非構造的であり、時間的部分を持たない。しかし、「バルトークの《弦楽四重奏曲》第１番は第７小節に一つ嬰ト音を持つ[64]」というように、時間的部分を持つものとして音楽作品は記述されており、この文は真であるとわれわれは直観的に考える。その文が真であることは、バルトークの《弦楽四重奏曲》第１番という音楽作品が、時間のうちに拡がっており（spread out）、時間的部分を所有することを要求する。したがって、音楽作品をタイプと考えることは誤りである。こうした批判が想定される。

このような批判に対して、ドッドはウォルターストーフに由来する「アナロジカルな述

[62] cf.Dodd[2007]p.12。
[63] Dodd[2007]p.12。
[64] この例文は Davies[2009a]p.101 による。

定（analogical predication)」という概念装置を利用する[65]。

> タイプとトークンは、同一の性質を共有することができるのではなく、同一の述語を共有できるのである。タイプに適用された時には、トークンに適用されたときに表現される性質と**体系的に関連づけられている**（are systematically related）性質を表現する述語を共有している[66]

例を挙げよう。「バルトークの《弦楽四重奏曲》第１番は第７小節に一つ嬰ト音を持つ」と述べるとき、「第７小節に一つ嬰ト音を持つ」という述語は、トークンであるSSEに適用されるときには「第７小節という特定の時間に、一つ嬰ト音という特定の音高を所有する出現を含むこと」という性質を表現する。他方で、作品であるバルトークの《弦楽四重奏曲》第１番それ自体に適用されるときには「第７小節に一つ嬰ト音が現れなければ、バルトークの《弦楽四重奏曲》第１番の適切に形成されたトークンであることはできないということ」という性質－ドッドの表現を借りるならば、「体系的に関連づけられている性質」－を表現する。

このようにアナロジカルな述定を採用することで、タイプ説は「バルトークの《弦楽四重奏曲》第１番は第７小節に一つ嬰ト音を持つ」という文が真であるとする直観と両立しうる。

３．抽象的存在者であるタイプはいかにして因果的に有効であるのか‐因果的有効性の基準[67]

タイプ説が直面する「聴取可能性」の説明に関する困難は、タイプが因果的関係に関与しえないのではないかという疑念の内にも見出される。タイプである音楽作品は空間のうちに位置を占めることがない、抽象的対象である。したがって、抽象的対象が、空間のう

---

[65] Wolterstorff[1980]; Dodd[2007]p.46。
[66] Dodd[2007]p.46。強調は原文。
[67] 本項で紹介する議論に至るドッド自身の主張の推移に触れておきたい。Dodd[2000]において、ドッドは音楽作品をタイプと考え、タイプが創造されえないものであると主張した。その際に、音楽作品は個別的な作曲家と因果的関係に入りえないことを、根拠の一つとして挙げていた。しかしその後、Dodd[2007]p.13, fn.7にあるように、Caplan and Matheson[2004]（およびそれが依拠するBurgess and Rosen[1997]）の批判を受け入れ、タイプである音楽作品は因果的有効性を所有しうるという立場に転じている。

ちにある聴覚器官に働きかけ、その結果聴取経験を引き起こすという因果的効力をもつことはできないと多くの哲学者は考えている[68]。

こうした見解に対して、ドッドはあらかじめ次のような反論を述べている。

> […]主として原因と結果として関わるものは、(物質的であれその他であれ)対象というよりも出来事である。対象は原因と言われることが出来るが、何らかの形で出来事に参与することによってのみ、そう言われるのである[69]

ドッドは具体例によって詳しく説明している。

> 例えば、シェムはショーンの膝を痛めつけることを引き起こしたと言われることは可能だが、それは、ショーンの膝を痛めつけること(別の出来事)を結果としてもつ出来事(すなわち「ショーンを蹴ること」)に参与することによってのみ、そう言われうるのである[70]

原因と結果となりうるものは出来事のみであり、対象――引用文中では「シェム」という人物――はそれに参加することによってのみ、原因あるいは結果となるのである。同様に、バルトークの《弦楽四重奏曲》第1番という抽象的対象は、トークンであるSSEに参与する(participate)ことによって、聴覚経験の原因となる。ドッドは抽象的対象が因果的効力をもつと主張したいのだが、その際に持ち出される論拠は、抽象的対象が出来事に参与できないと考えるべき理由は存在しないとする議論である。

まず、物質的対象が出来事に加わるのは、多様なケースがありうる。それらは、出来事に関与することで対象が変化をこうむる場合もあれば、そうでない場合もある。このことから、ドッドは「ここで我々が手にしていることは、因果的に適切なケースのおよそ非定型の(a pretty shapeless)集まりであり、そうしたケースを束ねる全体的な基準を伴ってはいない[71]」と述べる。だが、因果的に有効な形で出来事に関与しうるのは、それが物理学によって認識される力を発することができるときに限られるのではないか。その基準に

---

[68] Rosen[2012]第3節を参照。
[69] Dodd[2007]p.13。[]は引用者による補足、強調は原文。
[70] Dodd[2007]p.13。
[71] Dodd[2007]p.14。

従うならば、抽象的対象は力を発することができないから、出来事に因果的に関与することはできないのではないか。こうした疑問に対して、ドッドは次のように反論する。物理学が語ることは、物理的出来事同士の間で成り立つ因果的プロセスに含まれる力の本性を明らかにするのであり、対象が出来事に因果的に関与する仕方を問う概念的問題に答えを与えるものではない。したがって、抽象的対象が出来事に因果的に関与する可能性は、物理学が認める力を発していないという理由によっては排除されない。

次に、出来事についての理論を検討することも、抽象的対象が因果的に有効な形で出来事へ関与しうると考える立場を支持することになるとドッドは考える[72]。ドッドが検討する出来事に関する理論は、キムとデイヴィドソンのものである。キムの出来事に関する考え方[73]に従うならば、対象が因果的に有効であるとみなされうるのは、出来事である秩序だった三つ組（ordered triples）の構成要素となるときである。秩序だった三つ組とは対象、時間、性質のことであるが、性質が抽象的対象であるならば、すべての出来事が抽象的対象を構成要素として持つことがキムの定義より帰結する。したがって、抽象的性質は因果的に有効でありうる。また、デイヴィドソンは、時間的部分のみを部分として所有するものとしての出来事の理論を提示した。この出来事理論に従うならば、出来事は対象や性質を構成要素として持つのではなく、それらに関係する（concern）ことになる。ドッドが指摘するのは、デイヴィドソンの出来事理論においては、対象が出来事に因果的に関与するのは、それが当該の出来事に<u>適切に関連する</u>（being appropriately related）ときであるとしか言えない。そして、「適切な関連」の一つとして「タイプ‐トークン関係」を挙げることができる。たとえば、「タイプとしての映画のトークンであるその上演が笑いを引き起こした」ということは、タイプ「映画」が、出来事「映画を上映すること」に参与することで原因となりうる。さらに、日常言語では、「映画が笑いを引き起こした」ということができる。このように、デイヴィドソンの出来事理論に従っても、抽象的対象は因果的に有効な形で出来事へ関与しうるとドッドは結論付ける。

以上のような議論をもとに、ドッドは、抽象的存在者が因果関係のうちに介入することを否定する合理的根拠は存在しないと主張する。加えて、抽象的対象が出来事へと参加しうる仕組みを、ドッドは次のように説明する。それは、聴覚的経験を引き起こす出来事（SSE）をトークンの一つとして持つという形で、音楽作品は出来事へ適切に参与するということ

[72] Dodd[2007]pp.14-16。
[73] Kim[1976]。

だ。そして、「知覚の対象とは、どのように知覚されるかということについて因果的に影響を与えるもののことである[74]」とドッドは考えるので、これまでの議論を踏まえ、タイプである音楽作品は聴きとられるものの対象となりうると述べる。

第４節　聴取可能性に関するドッドの議論はうまくいっているのか

以上、タイプの聴取可能性をめぐる論議を辿ってきたが、最後に、ドッド理論に対する二つの疑問点を取り上げることで、残された検討課題についてコメントしたい。

１．延長直示は知覚に適用できるのか

規範-タイプである音楽作品を、いかにして聴くことができるのか。この問いに対して、ドッドは「延長直示」と類比的な仕組みをもつ「延長知覚」をもって答える。しかし、「抽象的対象を聴く」ということに関して二つの問題が生じるとドッドは考え、「アナロジカルな述定」と「抽象的対象が因果的効力を持つことの論証」をそれらの問題への回答として提起する。

本節では、延長直示に関するドッドの議論に対して、コメントを提示したい。

まず、Davies[2009a]における議論を参照しながら、延長直示を知覚に適応することについてコメントしたい。あるものが「聴取可能性」という性質を所有するためには、音響的性質（acoustic property）や音的性質（sonic property）、時間における持続、時間的境界を所有しなければならないとデイヴィスは主張する[75]。しかし、音響的性質を例にとってもわかるように、タイプである音楽作品それ自体は「嬰ト音である」といった音高それ自体を所有せず、「正しいトークンに嬰ト音を要求すること」という性質を所有するというのがドッドの立場である。このことから、聴覚的性質をアナロジカルな意味においてのみ所有しうる音楽作品は、「聴取可能性」という性質もアナロジカルな意味でのみ所有しうるとデイヴィスは述べる。アナロジカルな意味で「聴取可能性」という性質を音楽作品が持つとは、「聴取可能性という性質を所有しなければ、作品の適切に形成されたトークンではありえないこと」という性質を所有することである。よって、タイプである音楽作品それ

---

74 Dodd[2007]p.16。
75 Davies[2009a]p.101。

自体は「聴取可能であること」という性質を所有しない。

演奏と同じ意味で聴きとることはできないが、特殊な仕方によって音楽作品を聴くことができるのではないか。ドッドが延長直示と類比的な知覚の仕組みを示したのは、そうした動機に基づくと考えることが出来る。しかし、延長直示によってタイプである音楽作品を聴きとるという試みさえもうまくいかないとデイヴィスは批判する。批判を形式的に示すならば、次のようになる。

1. 延長直示において、「「指示(reference)」は、話し手と彼らの表現の指示対象(referent)との間の特定の関係を表示する(denote)ために、一義的に用いられている[76]」。
2. 延長直示の仕組みを知覚に利用するには、「聴取可能性」が一義的に用いられなければならない。
3. しかし、「アナロジカルな述定」に従うならば、抽象的タイプである音楽作品が聴取可能であるとはアナロジカルな意味で利用されており、SSE に対しては文字通りの意味で利用されるから、一義的に用いられているとは言えない。
4. よって、延長直示の仕組みを、知覚に類比的に用いることはできない。

ドッドが延長直示と類比的に知覚を扱うことができると述べるとき、「トークンである SSE がタイプである音楽作品の代理を務め、それによって、聴覚的経験はタイプとかかわりを持つ」、そして「トークンの出現が聴き手とタイプの間に関係が成立することを保証する」としか説明していない。さらに、第3節第3項で述べた「音楽作品は派生的に因果的関係に入りうる」ことと延長直示による知覚がどのように関連するのか、ドッドの説明は曖昧である。

上記のように、ドッドが考えるタイプ説が、延長直示を知覚に適用できるかどうかについては、疑問の余地がある。しかし、仮に適用が可能であるとしても、別の困難が存在しうる。それは、タイプ説以外の存在論であっても、延長直示を利用することで、聴取可能性を説明することが可能であることに起因する困難である[77]。例えば、キャプランとマシソンは音楽作品を「演奏の融合体(fusion)」、個々の演奏を「音楽作品の固有の時間的部分(a proper temporal part)」と考えるが、トークンを聴くことによってタイプを聴くこ

[76] Davies[2009a]p.104。
[77] 延長知覚はタイプ説のみが活用できる概念装置なのだろうか、という視点は、Davies[2009a]より着想を得た。

とが延長知覚で可能となるならば、部分を聴くことによって全体を聴くことも可能となると主張する[78]。加えて、「演奏の融合体」は具体的存在者である[79]から、タイプ説が直面する因果性にまつわる困難を回避できる[80]。

これらの疑問を考慮に入れるならば、延長直示が知覚に適用可能であること、その仕組みはSSEタイプ説のみが活用しうることをドッドはさらに詳しく論じなければならない。

2．聴取可能ということを、音楽作品の存在論は考慮に入れるべきか

ドッドによる一連の試みは、「われわれは、SSE を聴くことによって音楽作品を聴いている」という日常的直観、日常的実践にみられる思考を哲学的にうまく説明しようとしたものである[81]。

しかし、(ｉ) 日常的直観、日常的実践をうまく説明することが、存在論的考察において必要であるかどうか、仮に必要であるとして (ⅱ) いかなる実践を重要視するべきであるのかは議論が分かれるところである。(ｉ) に関して、例えばキャプランとマシソンは、そのような直観が「本当は」誤りであり、実際に聴いているものは音楽作品の演奏のみであると主張する (Caplan and Matheson[2006]) [82]。彼らに従うならば、演奏を聴くことによって作品全体を聴くことはできない。

ドッドが救うべき直観と考えるものを、なぜキャプランらは退けるのか。それは、作品を指示したり、それについて知る、それを経験しているという直観を救うために、抽象的対象に同定することを拒絶したからであり、その対案として「演奏の融合体」という具体的対象に同定したためである。彼らの説の是非を問うことはしないが、彼らが「作品を指示する」、「作品について知ることができる」、「作品それ自体を経験している」という直観を、「演奏を聴くことによって作品全体を聴いている」という直観よりも優先しているという事実に注目したい。ここで強調したいことは、何を音楽作品の存在論の出発点と持ってくるべきであるのか、そのこと自体が自明ではなく、根拠を問われるべき方法論的問題で

---

[78] Caplan and Matheson[2006]p.62。
[79] Caplan and Matheson[2006]p.59。
[80] 事実キャプランとマシソンは、自説の利点の一つをこの点に求めている (Caplan and Matheson[2006]p.60)。
[81] Dodd[2007]p.93。
[82] Caplan and Matheson[2006]では、第４節第１項で示したような延長知覚を利用できる可能性、日常的直観が誤りである可能性双方を検討している。

はないかということだ。ドッドは、「反復可能性」と「聴取可能性」を音楽作品の存在論的カテゴリーを決定するための特性として挙げているが、なぜその特性なのか、根拠は明示されていない[83]。もちろん、こうした指摘はキャプランらにも当てはまることである[84]。

また、(ii) については、「言及的実践 (the referential practice)」と「解釈・鑑賞的実践 (the interpretative and appreciative practice)」の区別を指摘することが有益だろう (Stecker[2009])。言及的実践の中では、「今夜《ザ・グレート》を聴きに行く」や「今夜の《ザ・グレート》はウィーン・フィルが演奏する」といった言説が生じる。こうした言説は、ある性質を所有する存在者――先の例文でいえば「聴くことができること」や「演奏されること」という性質を所有する存在者――を選び出す (pick out)。そして、批評家や一般的な聴き手、作曲家などの言説はこの点で一致する。これに対して、解釈・鑑賞的実践の中では、対立や見解の不一致が生じる。ドッドは言及的実践を重視し、音楽作品の聴取可能性を存在論が考慮すべきだと考えるのに対し、デイヴィスは解釈・鑑賞的実践の一例[85]を検討することから、音楽作品は聴取可能性を持たない「作曲家の作曲行為トークンである」と主張する[86]。これらの対立を判断する視点の提示が、存在論に求められる。

第５節　おわりに

本章では、プラトン主義的タイプ説を擁護するドッドの議論をとりあげ、聴取可能性という観点から検討を加えてきた。プラトン主義的タイプ説が着目するのは、音楽作品がもつ反復可能性と聴取可能性である。作品は演奏のような出現によって何度も反復される。反復される諸演奏により、同一の作品（たとえば《ハンマークラヴィア・ソナタ》）を聴くことができる。

---

[83] この点において、カニアによる解釈は示唆的である。「彼の見解を動機付けるときに、ドッドが音楽作品のただ二つの特徴、音楽作品が単純な性質に似ているように思わせる二つの特徴のみを考慮に入れている事実は、彼が暗黙の裡に形而上学的制約 (metaphysical constraint) を支持していることの一つの兆候である。もし、音楽作品がきちんと確立された (well-established) 存在論的カテゴリーに属さなければならないのであれば、一つの有力なアプローチは次のように問うことである。一般的形而上学により研究されているものの中で、何が最も音楽作品に似ているのか。そして、「性質」がこの問いへの妥当な回答であるように思われる」(Kania[2013]p. 202)。

[84] ドッドは、我々が音楽作品の特徴に関して抱く直観として「聴取可能性」を持ち出している。だが、「聴取可能であることは、音楽作品が持つ特性のうちでどれほど重要な特性であるのか」という問いを投げかけることもできる。ドッドはこの問いに明示的な答えを与えてはいないが、デイヴィスは「鑑賞において本質的な役割を担うから重要だ」(Davies[2009a]p.105) と述べており、聴取可能性の重要性は鑑賞と相対的に判断されるとしている。

[85] 具体的には、後期モダンアートに対する Internalist と Externalist の論争である。

[86] Davies[2004]p.148 などを参照。

こうした理解は、タイプ説に共通する音楽作品理解である。ドッドの特徴は、タイプ概念を詳細に規定した点にある。まず、タイプはトークンであるための条件を指定する。つまり、タイプは、「もし冒頭がピアニッシモで開始しないならば、トークンではあり得ない」という仕方で、トークンが持つべき性質を規定するものである。そのような仕方で、タイプはトークンを「束ねる」のである。この点で、「タイプとトークンはある性質を共有する」と考えるウォルハイムのタイプ概念と大きく異なっている。次に、タイプの同一性を、トークンに課す条件の観点から規定する。第三に、タイプが非構造的であることを論証している。これは、次章で取り上げるレヴィンソンのタイプ理解と対立する。

タイプの特徴を明らかにしたのちに、ドッドは聴取可能性の問題に取り組む。タイプは抽象的であり、空間のうちに位置を持たないものである。だが、空間のうちに位置をしめないものをいかにして聴くことができるのか。本章はドッドの音楽作品の存在論における聴取可能性の議論を再構成し、クワインが提唱した延長直示の仕組みが知覚に適用できるかどうか明確ではないことを明らかにするとともに、延長知覚が仮に可能であったとして、それはタイプ説のみが排他的に利用できるのかという疑問を提示した。さらに、音楽作品の存在論における「聴取可能性」の位置づけを考察した。本章の作業を経ることにより、ドッドをはじめとするタイプ説の支持者が今後考察を深めるべき課題が明らかとなった。

第2章：指し示された構造的タイプ説と創造可能性の問題

本章で取り上げるレヴィンソンは、音楽作品の「反復可能性（repeatability）」と「聴取可能性（audibility）」に着目し、基本的にはウォルハイムなどが主張するタイプ説を支持すると述べている。序章で述べたように、タイプ説は、音楽作品が複数の演奏などを出現として持つという事態を、タイプという普遍者である音楽作品とそれらの事例（instance）としての演奏としてうまく説明することができる。さらに、事例を通してタイプを聴取することが可能である。しかし、上記二つの特徴に加えて、レヴィンソンは音楽作品の「創造可能性」と「微細な個別化（fine individuation）」をも重視する。音楽作品は創造され、それが作曲された脈略（context）と分かち難く結びついている。この事態を文字通り理解するならば、その特徴を救うためには音楽作品をタイプ的存在者と理解することはできない。というのも、タイプは抽象的存在者であるために、因果的に不活性（inert）であり、永久に存在すると考えられるので[87]、創造されることが不可能であるからだ。そこで、レヴィンソンはそれらの特徴を充足しうる「指し示された構造的タイプ」を提起する。

本章では、レヴィンソンが提示する「指し示された構造的タイプ」説を紹介し、「指し示すという行為」および「指し示された結果生成するとされるもの」に対してなされている批判を検討することを目的とする。本章の構成は以下のとおりである。第一節では、レヴィンソンが基本的には支持すると述べる「音の構造」説を紹介した後に、その立場では不十分であるとするレヴィンソンの見解を説明する。第二節では、音楽作品は「指し示された構造的タイプ的存在者である」とするレヴィンソンの主張を確認する。第三節では、「指し示されたタイプ」説に対して提起されている批判を検討する。

第1節　「音の構造」説に対するレヴィンソンの批判

本節では、音楽作品を音の構造に同定することはできないとするレヴィンソンの議論を概観する。

ウォルハイムなどが主張した「音楽作品は構造的なタイプ的存在者である」とする考え方を、レヴィンソンは基本的には正しいと考える。なぜ基本的に正しいとレヴィンソンは考えるのか。第一に、音楽作品をタイプ的存在者とみなすことにより、「タイプの事例は個々

87 第1章を参照。

の作品の演奏のうちに見出すことができ[88]」るという点において、音楽作品の反復可能性を説明することができるからである。第二に、「タイプはその事例を通して聴くことが可能であ[89]」るという点において、音楽作品の聴取可能性を説明できるからである[90]。では、音楽作品が構造的なタイプ的存在者であるとして、それはいかなる種類のものであるのか。レヴィンソンは「最も自然で常識的な提案[91]」として、音の構造という回答を提示し、音楽作品を音の構造それ自体に同定する立場を「音の構造」説と呼ぶ。音の構造とは次のような特徴を持つものとして記述される。

音の構造は、あらゆる時点で存在する純粋な種類のタイプである[92]
音の構造とは、「音高や音色、持続といった音の要素の集合の連なり（*sequences*）」であり、事実上の数学的対象である[93]
音の構造は、音高やリズムのみならず、音色やダイナミクス、アクセントなども含む——すなわち、音が所有するすべての純粋な聴覚的性質（audible property）を含む[94]

しかし、「音の構造」説は全く満足が行くものではないとレヴィンソンは批判する。第1節の残りにおいて、「音の構造」説に対するレヴィンソンの反論を具体的に確認する[95]。

1. 創造可能性に基づく反論

「音の構造」説に対する第一の反論は、音楽作品の創造可能性（creatability）という観点からなされる。

---

88 Levinson[1980]p. 64。
89 Levinson[1980]p. 64。
90 一点補足したい。本文で述べたタイプの説明は、タイプを普遍者の一種として理解することを前提としている。つまり、タイプは少なくとも事例を持つことが可能であり、反復可能であるという特性を持つという理解である。タイプが普遍者の一種であるということについて、ほとんどの形而上学者は同意するだろうとウェッツェルは述べるが、クワインとジーマック（Zemach, Eddy.）はそのような理解に反対していると指摘されている（Wetzel[2006]）。
91 Levinson[1980]p. 64。
92 Levinson[1980]p. 65。
93 Levinson[1980]p. 66。強調は原文。
94 Levinson[1980]p. 64, fn. 3。レヴィンソンは「それら[音の構造]が含む、個別的な構成要素である音タイプ」という表現も用いており（[1980a]p. 65、[ ]は引用者による補足)、音タイプの例として「嬰ヘ音を根音とした短三和音、バスーンの音色を持つ一点ハ音」などが挙げられている。
95 Levinson[1980]では、ほかに「音楽作品にとって演奏手段は本質的である」ことが、「音の構造」説否定の根拠として挙げられている（pp. 73-78)。しかし、本稿の目的は、「指し示すこと」および「指し示された結果生成するとされるもの」を検討することにあるので、それと関係が深い反論のみを確認する。Anderson[1985]およびLevinson[2011]も同様の考えに基づき、演奏手段を考慮に入れていない。

音の構造はあらゆる時点で存在することを、レヴィンソンは次のように説明する。「音の構造があらゆる時点で存在可能であることは、それらが[…]常に事例を持つことが可能であった、あるいは可能である（can always have had）という事実から明らかである[96]」。レヴィンソンは次のような例を挙げている。「音の構造」説に従うならば、ベートーヴェンの《ピアノと管楽のための五重奏曲》変ホ長調 op.16 は特定の音の構造に同定される。その音の構造と一致する音の出来事は、ベートーヴェンによる作曲活動以前に生じることが論理的に可能である。作曲活動以前にその音の構造が例化されることが可能であるならば、作曲活動以前にその音の構造はすでに存在していなければならない。したがって、ベートーヴェンの《ピアノと管楽のための五重奏曲》変ホ長調 op.16 は、ベートーヴェンの作曲活動以前より存在しているのだから、作曲家が創造する（存在へともたらす）ことは不可能である。

しかし、音楽作品は作曲家によって創造されると我々は主張すべきであるし、それは理に適った主張であるとレヴィンソンは考える。なぜか。レヴィンソンはその根拠をわれわれの直観に求める。第一に、作曲家を含む芸術家が制作活動以前に存在していなかったものを存在へともたらすと考えることは、「芸術に関するもっとも固く根付いた我々の信念の一つである[97]」からである[98]。第二に、我々が作曲行為に付与するステータスや重要性、価値は、それが以前には存在しなかったものを存在へともたらすという信念から派生している側面もあるからだ。

音の構造は作曲家により創造されることは不可能である、しかし音楽作品は作曲家により創造されるものである。よって音の構造と音楽作品を同一視することはできない。これが「音楽作品の創造可能性」に基づく「音の構造」説への反論である。

2. 微細な個別化に基づく反論

「音の構造」説に対する第二の反論は、音楽作品の脈略依存性という観点からなされる。レヴィンソンは、音楽作品が作曲された「音楽的—歴史的脈略（musico-historical context）」

---

[96] Levinson[1980]p.65。[ ]は引用者による補足。
[97] Levinson[1980]p.66。
[98] 福田[1988]p.41 にも「音楽作品が存在し始めるのは、他の芸術作品と同様に誰か或る人によって生み出されるからであるのはいうまでもない。作曲家が作曲活動を行う以前にはなかったものがその活動の結果出現するのである」という記述がある。だが、「作曲行為とは、それ以前に存在していなかったものを存在させることである」という直観を、すべての哲学者が共有しているわけではないことは、Caplan and Matheson[2004]p.114 において人名を挙げて示されている。

に依存すると考える。だが、音楽作品が作曲された脈略に依存するとは、いったいどういうことなのだろうか。この事態を、レヴィンソンは、「異なる脈略において作曲された作品は、たとえ音の構造が同一であっても異なる作品となる」と言い換え、それを「微細な個別化（fine individuation）」と表現する。

なぜ音楽作品は音の構造よりも、微細な個別化を要求されるのか。第一に、我々の日常的な音楽作品についての語りは、現に作品を音の構造よりも微細に個別化しているからである。音楽作品の存在論は、作品に関する実践や語りなどを重視せねばならない[99]とレヴィンソンは考え、次のように述べる。「音楽作品は、我々がそれらに重要な仕方で（importantly）付与する美的属性（aesthetic attribute）や芸術的属性（artistic attribute）を担うことが出来るほどに、十分特定されたものでなければならない[100]」。レヴィンソンの主張を明確化するために二つ例を挙げよう。「メンデルスゾーンの交響曲第五番《宗教改革》では、ドレスデン・コラールが、カトリックが支配していた旧い状態を暗示し、それに対して、ルターによる讃美歌が、いよいよ宗教改革が実現したことを物語っている[101]」といった批評的言説を我々は理解し、応答することができる。さきに示したレヴィンソンの主張を引用例に当てはめるならば、こうした言説が付与する属性を担うためには、《宗教改革》という作品が「ドレスデン・コラール」や「ルターによる讃美歌」よりも後の時代に作曲されていることが保障されねばならない。第二に、音楽作品が所有する美的性質・芸術的性質[102]は作曲家や作曲された時点の音楽的—歴史的文脈に依存するからである。こ

[99] デイヴィッド・デイヴィスはこうした方法論上の要求を「実践的制約（pragmatic constraint）」と呼ぶ（Davies[2004]p. 18）。デイヴィス自身の言葉を引くならば、「芸術作品は、われわれの反省的な（reflective）批評的・鑑賞的実践において、「作品」と呼ばれるものに正しく（rightly）帰属される性質を担いうる存在者でなければならない」（Davies[2009b]p. 162）。

[100] Levinson[1990a]p. 241

[101] 根岸[2003]p.172。作品名の表記は原文のママである。

[102] Levinson[1990b]では、美的性質と芸術的性質の違いが明示的に述べられている。それによれば、美的性質とは「高階の、典型的にゲシュタルトのような（typically gestaltlike）知覚可能な性質（Levinson[1990b]p. 182）」であり、例として「優雅さ」や「均整がとれていること」、「悲しさ」、「威厳」などが挙げられている。また、美的性質は、本文中で後に述べられるように、作曲された時点の音楽的-歴史的文脈に依存するとレヴィンソンは考える。対して、芸術的性質は「他の芸術作品や、作品を取り巻く芸術的背景に単に依存するのではなく、[…]内属的に（inherently）、その関係性に**関わる事柄**（*a matter of*）である（Levinson[1990b]pp. 182-183）」と説明されている。芸術的性質の例としては、「独創性」、「模倣的で独創性に欠けること」、「腕がいいこと」、「影響力を持つこと」、「視点の特有性」などが挙げられているが、これらの性質は先行する作品群との関係性であったり、他作品との比較を含む特性である。レヴィンソンは、絵画を例に挙げて、次のように説明を敷衍する。「絵画の美的性質とは、適切な背景知識を持つ知覚者に対して、それが単なる感覚的水準を超えた段階でいかに見えるかということ、それが与える印象、それが生み出す効果などと結びついたものである。絵画の芸術的性質は、芸術としての絵画の鑑賞および評価に厳密に関連する一方で、それをとりまく文化的文脈との諸関係を全体として含む（*embody*）ものであり、[…]それゆえ厳密に言えば、絵画それ自体のうちに知覚できるものではない（Levinson[1990b]p. 183）」。芸術的性質は、われわれがそれ「について考える（reflect on）」ものであ

のことを示すレヴィンソンの議論は次のように要約される[103]。

1．もし音楽作品が音の構造であるならば、二人の異なる作曲家が異なる年代において同一の音の構造を決定した場合、彼ら（彼女ら）は必然的に同一の音楽作品を作曲する。
2．しかし、異なる作曲家が異なる年代において同一の音の構造を決定するならば、結果として生じる作品は不可避的に美的性質・芸術的性質において異なるので、ライプニッツの法則[104]により異なる作品となる。
3．それゆえ、音楽作品は音の構造それ自体ではありえない。

レヴィンソンは、音楽作品が確定した美的性質・芸術的性質を所有すると考える。では、それらの性質はどのような特徴をもつのだろうか。音楽作品は、正しく知覚される、あるいは注意を向けられるときに持つと思われる性質を、真に所有するとレヴィンソンは述べる[105]。そして、作品が作曲された音楽的―歴史的脈略を背景として聴くことが正しい知覚であるとレヴィンソンは考える。なぜか。『美的脈略主義[106]』（2007）において、レヴィンソンは次のように説明する。音楽作品を含む芸術作品一般は、特定の個人あるいは諸個人たちにより、特定の時点と場所において創意を持って作られた構造であり、「特殊な種類の人工物（an artifact of a particular sort）[107]」である。この事実は、「いかに芸術作品を経験し、理解し、評価することが正しいか」に関して影響を与える。すなわち、「芸術作品は、本質的に歴史の中に埋め込まれた対象であり、それが現れた生成的脈略（context）から離れては、芸術の地位も、確定した同一性も、明確な美的性質も、一定の美的意味ももたないものである[108]」。

以上のような考察を前提として、作曲された音楽的―歴史的脈略が美的性質、芸術的性質に影響を与えることを示すいくつかの思考実験を、レヴィンソンは示している[109]。まず、

ったり、外的な関係からそれを「把握する（grasp）」ものである（Levinson[1990b]p. 183, fn. 9）。

[103] Levinson[1980]p. 68。

[104] 「aについては成り立つがbについては成り立たない性質があるか、または、bについて成り立つがaについて成り立たない性質があれば、aとbは同一ではない」とする法則である。Priest[2001]Chap.9を参照。

[105] Levinson[1980]p. 69, fn. 15; p. 84, fn. 29。

[106] Levinson[2007]。

[107] Levinson[2007]p. 4。

[108] Levinson[2007]p. 4。

[109] 以下に示す思考実験の解釈に対しては多くの反論が提起されている（Dodd[2007]Chap.9などを参照）。レヴィンソンとドッドらの対立の一部を一般的な論争に位置づけるならば、「美的脈絡主義（Aesthetic Contextualism）」と「美的形式主義（Aesthetic Formalism）」のあいだの対立と考えることができるだ

美的性質が影響を受ける例である。シェーンベルクとすべての点で同一であるが、ただ一点、《浄夜》のみを作曲しなかったという違いがある作曲家トーンベルクを想定する。シェーンベルクは 1912 年に《月に憑かれたピエロ》を作曲した。では、シェーンベルクと全く同じ時点で《月に憑かれたピエロ》と同一の音の構造を持つ作品をトーンベルクが作曲したならば、その作品は同一の美的性質を所有するだろうか。所有しないとレヴィンソンは述べる。というのも、個別的作品はその作曲家のその時点における全作品を背景に聴かれることが正しいからであり、シェーンベルクの《月に憑かれたピエロ》は「《浄夜》と共鳴する美的性質」(例えば「より強烈な表現主義者のため息の雰囲気[110]」)を聴くことができるが、トーンベルクの作品のうちにそれを聴くことはできないからである[111]。次に、芸術的性質が影響を受ける例である。ブラームスの《ピアノ・ソナタ　第二番》(1852) と同一の音の構造を持つ作品をベートーヴェンが 1810 年に作曲したならば、ブラームスの作品は「リストに影響を受けていること」という性質を所有するが、ベートーヴェンの作品はリストが誕生する以前に作曲されているため、その性質を所有しない[112]。

よって、同一の音の構造であるとしても、作曲される年代や作曲家、そして両者に依存するものである音楽的―歴史的脈絡の違いによって作品が所有する美的性質と芸術的性質は異なるので、ライプニッツの法則により、作品それ自体も異なる[113]。したがって、同一の音の構造から異なる作品が作曲されうるから、音の構造と音楽作品を同一視することはできない。

では、音楽作品が音の構造と同一視出来ないならば、音楽作品とはどのような存在者であるのか。次節ではこの問いに対するレヴィンソンの答えを確認する。

第 2 節　「指し示された構造的タイプ」的存在者としての音楽作品

第 1 節で確認した考察を経て、音楽作品がいかなる存在者であるかという問いに対して、レヴィンソンは次のように答える。

ろう。

[110] Levinson[1980]p. 72。

[111] Levinson[1980]p. 72。

[112] Levinson[1980]pp. 70-71。

[113] ここでは、「美的／芸術的属性は、作品にとって本質的ではないにしても、作品の個別化に影響する」とするレヴィンソンの前提がはたらいている (Levinson[1980]p. 84, fn. 29)。

私は、音楽作品をより複合的な存在者として認識することを提案したい。すなわち、

（音楽作品） t時‐において‐X‐によって‐指し示されたもの‐としての‐音／演奏手段の構造（S/PM structure-as-indicated-by-X-at-*t*）

Xは特定の人物—作曲家—であり、 tは作曲された時点である。我々の関心事である範例的な（paradigmatic）楽曲にとって作曲家は楽譜を創造することによって、音／演奏手段の構造を指し示す（固定する、決定する、選択する）ことが一般的である[114]

このような存在者である音楽作品が、なぜ「創造可能性」と「微細な個別化」を満たすことが可能であるのか。

まず、「創造可能性の要求」の充足については次のように説明がなされている。音の構造それ自体とは異なり、指し示された構造は作曲家により創造される。というのも、

作曲家θが楽曲を作曲するとき、音／演奏手段の構造ψを指し示す（indicate）が、ψを「存在（being)」へともたらすのではない。しかし、ψを指し示す行為を通じて、作曲家はそれ以前に存在していなかった何かを存在へともたらす——すなわち、「θによって‐t_1時に‐指し示されたもの‐としての‐ψ」である。t_1における作曲行為以前に、θとψの間にいかなる関係も成り立ってはいない。作曲がθとψの間に指し示し関係を確立する。その作曲行為の結果として、世界は新しい存在者、「θによって‐t_1時に‐指し示されたもの‐としての‐ψ」を含む[115]

ことになるからである。続けて、レヴィンソンは次のように注意を述べている。音／演奏手段の構造をψ、指し示されたタイプ的存在者である音楽作品「t_1時‐において‐θ‐によって‐指し示されたもの‐としての‐ψ」をψ＊θ＊t_1と表記する。

指し示された構造が、それがそこから派生した（derive）純粋な構造それ自体とは区別される存在者であることを認識することは重要だ。特に、ψ＊θ＊t_1は、「θにより

[114] Levinson[1980]p. 79。
[115] Levinson[1980]p. 79。

t_1時に指し示されたこと」という偶然的性質を単に所有する構造ψではない。$\psi * \theta * t_1$とψは厳密に非同一である、もちろん関連はしているけれども[116]

他方、「微細な個別化の要求」の充足については次のように説明がなされる。

> 指し示された構造は、第二の要求である「微細な個別化の要求」をも充足する。もし音楽作品がこれまで示した種類の指し示された構造であるならば、二つの作品$\psi * \theta * t_1$と$\alpha * \phi * t_2$が同一であるのは、(i) $\psi = \alpha$、(ii) $\theta = \phi$、(iii) $t_1 = t_2$であるとき、かつそのときにかぎる——すなわち、関係する (involved) 音の構造、人物、時点が同一のとき、かつそのときにかぎる——。しかし、もし異なる人物あるいは異なる時点で作曲されたときに音楽作品が必然的に異なるならば、異なる音楽的—歴史的脈絡で作曲された作品が異なることも明らかだ。というのも、音楽的—歴史的脈絡の違いは、作曲家の違いあるいは時間の違いあるいは両者の違いにさかのぼることができるからだ。[…]よって、「微細な個別化の要求」も満たされる[117]

以上のように、音楽作品は指し示されたタイプであると考えることで、音の構造に同定することでは救いとることができない特性を充足することが可能となるとレヴィンソンは考える。

第3節　「指し示された構造的タイプ」説に対する反論

以上、レヴィンソンの「指し示された構造的タイプ」説が要請される背景と指し示されたタイプの存在論的特徴を確認した。本節では、「指し示された構造的タイプの存在論的特徴」と「音の構造を指し示す行為」に対する疑問と批判を取り上げ、それに対して予想されるレヴィンソンの応答を考えるとともに、残された課題を明確化したい。

第一に、指し示された構造的タイプは、レヴィンソンが望むような存在論的特徴を備えてはいないとする批判がなされている。レヴィンソンが指し示された構造的タイプという概念を導入したのは、音楽作品が同定されるべき存在者は、「反復可能性」と「聴取可能性」

[116] Levinson[1980]pp. 79-80。
[117] Levinson[1980]p. 80。[ ]は引用者による補足。

に加えて、「創造可能性」と「微細な個別化」をも充足しなければならないという理由からであった。だが、批判者は次のように指摘する[118]。指し示された構造的タイプは、特定の時点と個人を構成要素としてもち、かつそれらは指し示された構造的タイプに「除去不可能なかたちで加わる[119]」。だが、出来事についてのキム（Kim, Jaegwon）の見解が真であるならば、特定の時点を構成要素としてもつものはタイプではなく出来事である。したがって、タイプが充足しうる「反復可能性」と「聴取可能性」を指し示された構造的タイプは充足し得ない。

この批判に対して、なぜ「たまたまあちこちに散らかっている既存の存在論[120]」に、指し示された構造的タイプを無理やり当てはめる必要があるのかとレヴィンソンは反論するだろう。というのも、レヴィンソンは次のように考えるからである。「形而上学的に不明瞭な仕方で芸術作品を同定する方が、[…]形而上学的により明瞭な——本当は単により知られているだけということなのだが——カテゴリーを、杓子定規にそれら[芸術作品]に適用するよりも好ましいように思われる[121]」。こうした考えに基づき、たとえ特定の時点と個人を構成要素として持つとしても、指し示されたタイプは「ウォルハイムがそう呼んだところの**類的存在者**（*generic entities*）、すなわち事例を持つことが可能であり、具体的な仕方で例化されうるもの[122]」として端的に認めるべきであるとレヴィンソンは応答することができる。

両者の対立の背後には、「芸術に関する日常的な信念と実践に適する芸術作品の存在論を与える必要性と、よく知られた存在論の既存のカテゴリーから選択する必要性とのあいだ[123]」にある衝突を見ることができる。「レヴィンソンの指し示されたタイプは、奇妙な、カテゴリーを横断する存在者であるように思われる。すなわち、哲学的問題を解決するという目的に奇妙なまでにおあつらえ向きに見える（look suspiciously made to measure for the solving a philosophical problem）存在論的に疑わしいものである[124]」という記述からわかるように、ドッドの批判は、指し示されたタイプが存在論的に明瞭ではないとする考えに基づいている。ドッドにとっては、たとえ指し示されたタイプが音楽作品に関する我々の信

---

118 Dodd[2000]pp. 439-440。
119 Levinson[1980]p. 82。
120 Levinson[1996]p. 145。
121 Levinson[1996]p. 145。[ ]は引用者による補足。
122 Levinson [2011]p. 128。強調は原文。
123 Thomasson[2004]p. 88。
124 Dodd[2007]p. 247。

念や実践（「音楽作品は創造可能であり、作曲された脈絡に依存する」という信念）と一致するとしても、それが存在論的に疑わしいものである限り、認めることはできない。それに対して、レヴィンソンは前述のとおり、音楽作品が持つと我々が信じるところの特性に一致するような新しいカテゴリーに、音楽作品を同定すべきだと考える。この点における両者の対立は、音楽作品の存在論における方法論上の対立として、稿を改めて論じられる必要がある。

第二に、作曲家が音の構造を指し示すことによって、新しい対象が存在し始めるのか、という疑問である。

レヴィンソンは、「指し示された構造的タイプ」的存在者である音楽作品が生成する過程を次のように記述していた——作曲が作曲家θと音の構造ψの間に指し示し関係を確立する。その作曲行為の結果として、世界は新しい存在者、「θ－によって－t_1時－において－指し示されたもの－としての－ψ」を含む。だが、一般的に、行為者ａが時点ｔにおいて対象ｏと関係Ｒに入ることで新しい存在者が生成するとは言えないとプレデッリは指摘する[125]。プレデッリは次のような例を挙げている。「もしあなたが私にキャンパスで最も高い建物を示すならば、それによって、あなたは新しい対象、すなわち『あなた - によって - 示されたもの - としての - 建物（the building - as - shown - by - you）』を存在へともたらす、ということが事実であるとは思われない[126]」。したがって、もし作曲の結果新しいものが存在し始めるならば、作曲家と音の構造のあいだに成り立つ「指し示し関係」は、関係として特別なものでなければならないし、作曲において作曲家が音の構造を指し示すことは、建物をほかの人に示す行為とは異なる特質を持つのでなければならない。

では、その特質とはどのようなものか。レヴィンソンは『音楽作品とは何か、再訪』(1990年）において、アンダーソンが提示する「指し示す」ことの説明[127]を受け入れる。

> 指し示すことという関係に対する私の論考の曖昧さは、規範的にすることに関するこの[アンダーソンの]議論によって、うまく取り除かれている。[…]規範的にすることは、少なくとも指し示すことが何に存するのかを説明する手助けとなるのは明らかであるし、抽象的構造に向けられた志向的本性をもつほかの活動とそれ[指し示すこと]を区

[125] Predelli[2001]。
[126] Predelli[2001]p. 289。
[127] Anderson[1985]。

別することにも役立つ[128]

アンダーソンは、タイプを規範タイプ（norm-type）と記述タイプ（descriptive-type）に分類する[129]。規範タイプとは、不適切に形成された（improperly formed）事例を持ちうるタイプである。例えば、タイプ「ライオン」の事例は、足を一本失ったとしてもそれによって事例とみなされなくなるわけではない。それは「不適切に形成されたライオンの事例」としてみなされるだろう。この意味で、タイプ「ライオン」は規範タイプである。これに対して、タイプ「丸いもの」は「不適切に形成された丸いものの事例」を持つことができないので、規範タイプではない。では、記述タイプとはどのようなものか。規範タイプTが存在すると仮定する。Tは性質（$P_1, \cdots P_m$）の観点から定義されており、その性質はTの内に規範的である（normative within T）[130]。このとき、同様の性質（$P_1, \cdots P_m$）によって定義されるものの、それらをタイプの内に規範的なものとして持たないタイプが存在する。このように、規範タイプと同一の性質によって定義されるものの、その性質を規範的なものとして持たないタイプを記述タイプと呼ぶ。

アンダーソンによれば、作曲家が音の構造を指し示すということは、記述タイプ的存在者である音の構造を規範的なものとすることによって、規範タイプ的存在者である音楽作品へと変化させることである。音の構造を規範的なものにするということは、その音の構造がもつ「ある特性（feature）を、適切に形成された演奏（私が事例と呼ぶところのもの）が生じるために要求されるものとして宣言することである[131]」。例えば、性質（特性）「一点ト音であること」をもつ音の構造を考える。この性質は、本性的には非規範的である。「風が峡谷を吹き抜けるとき、それは一点ト音を鳴らすか、鳴らさないかのいずれかである[132]」。この性質が規範的なものとなる場面の一つが、音楽作品の文脈に置かれることである[133]。楽譜の内に「冒頭の音は一点ト音である」と規定される文脈においてのみ、「半

[128] Levinson[1990a]pp. 260-261。[ ]は引用者による補足。
[129] アンダーソンの原文では「規範種（norm-kind）」が用いられている。しかし、レヴィンソン自身が「構造的タイプあるいは種（Levinson[1980]p. 64）」と互換的に用いていることを踏襲し、本稿においても「規範タイプ」の語を用いる。なお、「規範種」の概念について、アンダーソンは Wolterstorff[1980]に負うと述べている。
[130] 「性質Pが規範種（タイプ）Kのうちに規範的である＝df.Kが規範種（タイプ）であり、かつKの適切に形成された事例でありながらPを欠くものが存在することが不可能である（Wolterstorff[1980]p. 57）」。
[131] Levinson[1990a]p. 260。
[132] Anderson[1985]p. 46。
[133] 別の場面として、楽器のチューニングが挙げられている。

音高い／低い一点ト音が鳴っている」と語ることが意味をなす。

しかし、このように「指し示すこと」を解釈するならば、それによって新しいものが存在し始めると考えることはできないとプレデッリは反論する[134]。というのも、作曲家が音の構造を選び、それが規範的役割を担うことを宣言した場合、作曲家はその音の構造を特定の仕方で考えるように人々を促し、そうした促しは以前には存在しなかったものの、音の構造それ自体は永久（あるいは無時間的）に存在しているからである。永久に存在するものに対して作曲家がいかなる態度をとるとしても、それにより新しい存在者が生じることは真であるとは思われない。

レヴィンソンの近年の論考『指し示すこと、抽象化、そして個別化』(2011 年）では、「指し示すこと」の内実がより詳細に説明されている。この論考においてレヴィンソンは、「単純な指し示すこと（simple indication)」と「芸術的な指し示すこと（artistic indication)」を区別する。単純な指し示すことの例としては、前述した「キャンパスで最も高い建物を示すこと」が挙げられる。この種の指し示すことは次のような特徴を持つ。「建物」を示すことの目的は、その建物に人の注意を向けることであり、「純粋につかの間の[135]」ものである。かつ、建物を示すときに、何かを確立する意図を持っているわけではない。では、芸術的な指し示すことはどうか。作曲家が特定の音の構造に我々の注目を向けるという点で、作曲においても単純な指し示すことは行われている。しかし、作曲家は「可能的な音の領野としての音の領域[136]」の中から特定の音の連なりを選択している。それにより、作曲家はその音の連なりと「専有（appropriation)」関係に入る。例えば、「トリスタン和音」は、「既に得ることが可能であった和音の、ワーグナーによる作曲的専有[137]」である。さらに、レヴィンソンが考察対象とする「演奏のための作品」を作曲する場合は、「作品を例化する、ないし演奏することを望む演奏者によって従われるべき規則を定める（*ordaining* a rule）[138]」。まとめるならば、芸術的な指し示すことは「熟考された選択、専有の行為、是認の態度、そして規則ないし規範の確立を通常は含[139]」んでいる。

しかしながら、この論考によってレヴィンソンが抱く「指し示すこと」の内実が明確にされた一方で、プレデッリの批判に応答することはできないと筆者は考える。レヴィンソ

---

134 Predelli[2001]p. 290ff.。
135 Levinson[2011]p. 124。
136 Levinson[2011]p. 125。
137 Levinson[1990a]p. 220。
138 Levinson[2011]p. 126。強調は原文。
139 Levinson[2011]p. 126。強調は原文。

ンにとって要求されるのは、音／演奏手段の構造的タイプの選択、専有、是認、規則の確立のどの過程において、抽象的対象である「ｔ時‐において‐Ｘ‐によって‐指し示されたもの‐としての‐音／演奏手段の構造」が創造される（存在へともたらされる）のか、その仕組みを具体的に示すことである[140]。

第４節　おわりに

タイプ説は「反復可能性」と「聴取可能性」を説明することができる。しかし、音楽作品は、作曲家により創造されるし、作曲された歴史的‐音楽的脈略により個別化される。こうした特徴と合致するためには、タイプの中にも分類を設けなければならず、また音楽作品を音の構造的タイプに同定することはできないとレヴィンソンは考える。その結果として、音楽作品は指し示された構造的タイプであり、音楽作品は「ｔ時‐において‐Ｘ‐によって‐指し示されたもの‐としての‐音／演奏手段の構造」に同定される。

本章では、レヴィンソンが提起した「指し示された構造的タイプ」説を概観し、さらにそれに対して提起される批判に対してレヴィンソンの立場から応答を試みた。その結果、「指し示されたタイプはレヴィンソンが望むような存在論的特徴を備えていない」とする批判に対してレヴィンソンは反論することが可能であることが明らかとなった。また、「指し示すことによって指し示されたタイプを存在へともたらすこと」に対する批判に対しては、レヴィンソンの考察では十分に反論し得ないことを示すと同時に、応答への示唆を与えた。

[140] 一つの試みは、「指し示された構造的タイプ」を、キット・ファインの「として対象（qua-object）」と類比的に解釈することである。Evnine[2009]を参照。

第 3 章：歴史的個体説と反復可能性の問題

これまでの章で概観してきた「プラトン主義的タイプ説」、「指し示された構造的タイプ説」の間には多くの違いがあるものの、音楽作品を抽象的対象としてのタイプ的存在者とみなす点で一致する。プラトン主義的タイプ説は聴取可能性を説明することに多くの説明を要し、かつその説明の妥当性に疑問が残っている。また、指示された構造的タイプ説は、それがいかに創造されるか、その仕組みが明瞭にされているとは言えない。こうした問題点は、抽象的対象の特性に起因する。本章で取り上げる歴史的個体は、少なくともドッドの基準に従うならば抽象的対象ではなく、前述した二つの立場が抱える問題点を回避できるかもしれない。本章では歴史的個体説を概観するとともに、反復可能性という視点からその理論を検討するための予備的考察を行う。

第 1 節　歴史的個体説

歴史的個体説はガイ・ローボウ（Rohrbaugh, Guy.）によって 2003 年に提唱された立場である。2000 年以降の音楽作品存在論の大きな特徴は、美学以外の研究、たとえば形而上学や言語哲学に携わっている哲学者たちが、数多く参入してきたということである。その結果、音楽作品の存在論は、形而上学的論点が中心的な話題となっていく。本章で検討するローボウも、美学以外の領域を論じた論文に、物質的対象とその対象の起源（origin）の必然的つながりを擁護した「起源の必然性への新しい道[141]」などの著作がある。

2003 年に発表された論文「歴史的個体としての芸術作品」は、写真を主たる対象として論じているものの、音楽作品もその考察範囲に含まれており、その論文より発展した議論でも音楽作品は取り上げられている[142]。ローボウは、従来の形而上学的な区別を組み合わせ、歴史的個体という存在論的カテゴリーを提案するに至る。まず、なぜ音楽作品が歴史的個体に同定されるべきか、その動機づけを概観する。

---

[141] Rohrbaugh and deRosset[2004]。

[142] ドッドやマグヌスも歴史的個体説の音楽作品に対する適用を論じている（Dodd[2007]; Magnus[2013]）。スティーヴンスンは（ローボウが明示的に言及していない）コミックに対する適用を論じている（Stevenson[2009]）。なお、ローボウ自身が例としてあげている作品は「ブルックナーの《交響曲第 9 番》」（Rohrbaugh[2007]p. 16 ほか）、「ベートーヴェンの《テンペスト》」（Rohrbaugh[2007]p. 16 ほか）などである。

1．歴史的個体説を動機付けるもの——様相的柔軟性、時間的柔軟性、時間性

ローボウはレヴィンソンと同様に、プラトン主義的タイプ説が基本的な（default）立場となっているという認識を示した[143]のちに、それが妥当な立場ではないと批判する。その根拠となるのが、様相的柔軟性（modal flexibility）、時間的柔軟性（temporal flexibility）、時間性（temporality）である。

様相的柔軟性

音楽作品は様相的柔軟性を持ちうる。つまり、現にあるのとは異なる形で存在することも可能であった。ローボウは、まず「対象が様相的に柔軟であるのは、対象が現実にもつ質とは異なる質をもつことも可能だったとき、かつそのときにかぎる[144]」と様相的柔軟性を定義する[145]。

では、なぜ音楽作品は様相的柔軟性をもつと考えるべきか。それは、たとえば、「もしベートーヴェンが異なる決断をしていたならば、《テンペスト》は現実にあるかたちは異なることも可能だった」と考えることは直観にかなっており、かつその判断はベートーヴェンの《テンペスト》という作品がもつ様相的柔軟性についての判断だとローボウは考えるからである[146]。

しかし、タイプは様相的柔軟性を欠いている。このことをローボウは次のように論証する。ベートーヴェンが数音異なる音を持つ《テンペスト》を作曲することは可能であっただろう。このように《テンペスト》が作曲されていたならば、その演奏は現実の（actual）演奏とは数音異なっているだろうし、それゆえ現実の演奏と構造的特性において異なっていただろう。しかし、「構造が本質的であるタイプは、異なるように構造化されたトークン

143 Rohrbaugh[2003]p. 177。
144 Rohrbaugh[2003]p. 181。
145 ここで問題とする様相が de re 様相であること、ここで述べられる可能性概念が論理的可能性ではなく、「de re であるのみならず、いわば res の本性（nature）とその歴史を、その対象にとって何が可能であり何が可能でないかに寄与する（contributing）ものとして引き受けるような可能性」が要求されること、対象の様相的柔軟性に関連する性質は内在的性質に制限されることが補足される（p. 181）。
146 どの程度まで別様であることを許すのか、この点についてローボウは論じていない。というのも、「私[ローボウ]は程度問題に関心があるのではなく、絵画[や音楽作品]がそもそも様相的柔軟性を持つという事実に関心を持つからだ」（Rohrbaugh[2003]p. 182、[ ]は引用者による補足）。《テンペスト》が三楽章ではなく、《ピアノ・ソナタ》Op. 31・3 のように四楽章でありえたかどうかに関して「直観は異なるだろうが、重要な事実は「三等客船」［ここでは《テンペスト》に読み替える］が様相的柔軟性を持つということである」（Rohrbaugh[2003]p. 182、[ ]は引用者による補足）。

を持つことはできなかったであろう。したがって、《三等客船》[ここでは《テンペスト》に読み替える] はそのようなタイプではない[147]」。

したがって、音楽作品をタイプと考えることは誤りである。

<u>時間的柔軟性</u>

音楽作品は時間的柔軟性を持つ。つまり、音楽作品は時間を経るにつれて変化しうる。ローボウは時間的柔軟性を「対象が時間的に柔軟であるのは、対象が、原理的に、時間の経過とともに性質の変化の受け入れるとき、かつそのときにかぎる[148]」と定義する。様相的柔軟性の場合と同様に、変化を被る性質は内在的性質に限定される。

なぜ音楽作品は時間的柔軟性をもつと考えるべきなのか。音楽作品「は、変化が生じる個別的な物理的対象ではない。したがって、明らかに、芸術家は永久にその作品の性質を固定する[149]」と考えるべきではないか。ローボウは、口承により伝えられるフォーク・ミュージックを例に挙げ、「構造における変化としてみなさないならば、歌や物語が人から人へと受け継がれる際に別様に歌われたり語られたりするという事実を、どのように記述することができるのか[150]」と時間的柔軟性を示す例とみなす。次に、記譜システムが導入された西洋芸術音楽ではどうか。ローボウは次のような考察を示し、そのような音楽が同様に時間的柔軟性を持つことを示す。

> 楽譜と書かれた言語の誕生以前は、芸術家たちは変化を防ぐ手段をほとんど持っていなかった。書くことおよび記譜システムの一つの機能は、まさに作品が悪化（corruption）するのを防ぐことである。[…]このような悪化が変化でないとしたならば、それはいったい何であるのか[151]

しかし、抽象的対象は時間的柔軟性を持たない。このことを、ローボウは次のように論証する。タイプの同一性は「それがトークンに要求する特性という観点からのみ理解され

---

147 Rohrbaugh[2003]p. 184、[ ]は引用者による補足。cf. タイプは「トークンとみなされるものに対して必然的な構造的条件（necessary structural condition）を課す」(Rohrbaugh[2007]p. 16)。
148 Rohrbaugh[2003]p. 186。
149 Rohrbaugh[2003]p. 187。
150 Rohrbaugh[2003]p. 188。
151 Rohrbaugh[2003]p. 188。強調は原文、[ ]は引用者による補足。

る[152]」から、その枠組みの中では、作品が構造的特性を変化させるとは、後の現われが、先の現われと構造的特性において異なるということである。「しかし、現在あるすべてのタイプ説は、構造的特性を作品の同一性にとって本質的なものとみなしているから、二つのトークンは同じ構造的特性を共有するときにかぎり、同じタイプのトークンでありうる。後の現われが先の現われと構造的に異なるならば、それらは同じ芸術作品の現れであるにもかかわらず、異なるタイプのトークンである[153]」。したがって、音楽作品をタイプと考えることは誤りである。

時間性

ローボウは、音楽作品が時間的対象（temporal object）である、すなわち生成し、持続し、消滅すると考える。この主張も、二つの柔軟性の擁護と同様に、われわれの日常的思考、語りに訴えることで擁護が試みられている。ローボウはわれわれが「いかなることを写真を撮ったとみなすかについての強固な基準を持つ」と考え、次のような語りの例を挙げる。

> 恐喝の被害者が達成したいと望むこと（全てのプリントとネガの破壊）、および彼女が達成を「写真の破壊」として記述することは明らかである[154]

では、音楽作品の場合はどう考えるべきか。音楽作品をタイプに同定し、タイプが無時間的に存在する[155]と考える論者に対して、「美学という馬の前に、存在論の荷車を置いている」と批判するとともに、我々の語りと思考が音楽作品を生成と消滅するものとして扱っていると指摘する[156]。

---

152 Rohrbaugh[2003]p. 183。
153 Rohrbaugh[2003]p. 189。
154 Rohrbaugh[2007]p. 11。このような語りの事例について、ローボウは一つの解釈を示している。写真が存続しているとは、その写真が「どのようであるかを理解する可能性」（Rohrbaugh[2003]p. 191）が残っていることである。したがって、「プリントとネガ両方が消失することは、[写真への]アクセスが失われる典型的な状況であり、それゆえ消滅（destruction）である。しかし、もし煙で傷を受けたネガが焼失をまぬがれ、正常に機能するように修復できるならば、その写真は破壊されてはいない」（Rohrbaugh[2003]p. 191）。
155 タイプが永久にではなく、無時間的に存在するとローボウは解釈する。こうした解釈は、タイプが永久に存在するとみなすドッドの立場と対立し、より広範な対立を引き起こす可能性がある。しかし、本章ではローボウの見解を概観、検討することに専念する。
156 Rohrbaugh[2007]p. 11。ただし、消滅に関しては、より抵抗があるだろうという指摘がなされる。

しかし、タイプは「無時間的に存在し、何もそれを存在へともたらさず、何も存在を止めることはできない[157]」とローボウは考える。したがって、音楽作品をタイプに同定すべきではない。

2．歴史的個体説とはどのようなものか

ここまでは、音楽作品をタイプに同定することはできないとするローボウの議論を辿ってきた。様相的柔軟性、時間的柔軟性、時間性といった特性を持つ音楽作品は、いかなる存在論的カテゴリーに属すると考えるのが妥当だろうか。この問いに答えるには、「形而上学の水準における革新（innovation）、新しい存在論的カテゴリーの同定[158]」、「形而上学における古典的な区別の領域を横断するカテゴリー[159]」が要求されるとローボウは考える[160]。なぜ革新が必要なのか。必要なカテゴリーとは、具体的にどのようなカテゴリーだろうか。

順番に説明しよう。なぜ革新が必要なのか。それは、音楽作品がいかなる古典的な存在論的カテゴリーにも同定されえない特性をもつからである。まず、前項で示したように、音楽作品はタイプではない。他方で、個別的な演奏や録音物、楽譜を音楽作品とはみなさない。また、作品の演奏は現実に含んでいる演奏を含まなかったかもしれないという理由から、音楽作品を現実の演奏という部分からなるメレオロジー的和とみなすことも否定する。

では、音楽作品を同定するために必要とされるカテゴリーとは、具体的にどのようなものか。それは、歴史的個体というカテゴリーである。

歴史的個体を説明するために、ローボウは二種類の分類を提示する。第一の分類は、彼が普遍者と呼ぶもの——赤さ、独身者、三角形、ハーバード大学の卒業生、小説、音楽作品、動物の種（species）、クラブ、ある種の人工物、自然言語の語[161]——を、性質と歴史的個体に分類する。「赤さ」、「独身者」、「三角形」、「ハーバード大学の卒業生」は性質であり、「小説」、「音楽作品（musical composition）」、「動物の種（species）」、「クラブ」、「あ

[157] Rohrbaugh[2003]p. 193。
[158] Rohrbaugh[2003]p. 197。
[159] Rohrbaugh[2003]p. 179。
[160] ウォルタースも、反復可能な芸術作品は「具体的／抽象的」の区別を備ける伝統的な2カテゴリー存在論のうちに当てはまらず、そうした存在論は退けられるべきだと主張する（Walters[2013]p. 465）。
[161] これらの例は、すべて Rohrbaugh[2003]p. 199 から採ったものである。

る種の人工物」、「自然言語の語」は歴史的個体に分類される[162]。性質と歴史的個体の違いについて、ローボウは二つのことを述べている。第一に、示唆にとどまるものの、アリストテレスによる普遍者の区別と自身の区別との間にある類似性への言及である。それは「個別者について言われる（said of）普遍者」と「個別者の内にある普遍者」の区別である[163]。第二に、歴史的個体である「動物の種」の例である「人間（man）」と、性質である「白人であること（whiteness）」を具体例に挙げて、次のように説明している。

> 人間は別の（another）抽象的な歴史的個体であり、個別的な人間の歴史的継起からは区別されるものの、それに依存する存在者である。白人であることは単なる様態(mode)であり、個別的人間の一つのあり方である[164]

第二の分類は現実的な（real）ものと現実的ではないものとの分類である。ローボウの議論の起点には、音楽作品を現実的なものと考える我々の直観がある。つまり、岩や机、写真と同じように現実性を持つものとして我々が考えているとローボウは解釈する。

> われわれの日常的存在論と呼ばれるであろうものの大部分に伴う、共通の、そしておそらく前哲学的な現実性（reality）という直観の集合が存在する。写真や種、語、岩、椅子、人（person）は、ある主要な意味で、等しく現実的であ[る][165]。

現実的なものについて、ローボウはいくつか特徴づけを示している。まず、現実的なものは、物理的世界に根ざしていることを特徴としている。

> そうしたすべての[歴史的対象の]存在は、物理的世界に根ざしている。それらの対象はその存在と質を、この、究極的には物理的な世界において生ずる（passes）ものに、存在論的に依存している。我々はそのようなものであるし、我々とともに同じような仕方で歴史のうちにあるものを、現実的とみなしている[166]。

---

162 cf.「芸術作品の反復可能性は、四角形の反復可能性よりも、犬の反復可能性に似ている」([2007]p. 21)。
163 Rohrbaugh[2003]p. 199。
164 Rohrbaugh[2003]p. 199。
165 Rohrbaugh[2003]p. 199。[ ]は引用者による補足である。
166 Rohrbaugh[2003]pp. 199-200。[ ]は引用者による補足である。

また、ローボウは自身が述べるところの現実的なものが、「無時間的で不変化であるものを現実的（*wirklich*）と認めがたいだろう」とフレーゲが語るところの現実的なもの（Wirklichkeit）と近い概念であると主張する[167]。

歴史的個体は抽象的なものか、具体的なものか。ローボウは二つの基準を使い分けて、ある基準のもとでは歴史的個体を抽象的なものとして記述するが、別の基準に従うならば具体的なものとして特徴づける。音楽作品のような反復可能な芸術作品は、

> 時空間の外にある、因果的に不活性である、個別者からの抽象である、という古典的な意味での抽象的対象ではない。これらすべての意味において、反復可能な芸術作品は具体的だと考える。それは、ほかの具体的個別者（たいていは物理的なものだが、常にそうであるわけではない）に、存在と質を全く依存しているので、時間的存在と因果的有効性を享受している[168]

ドッドが存在者を抽象的とみなす基準は、それが空間のうちに位置を占めない点に求められる。したがって、ドッドに従うならば、直前の引用部分のみから歴史的個体は抽象的対象ではないと特徴づけられるだろう。しかし、ローボウはドッドと異なる基準を持ち出し、歴史的個体がある意味では抽象的対象であると主張する。なぜならば、

> それら[写真のような歴史的個体]は「高次の対象」であり、物理的あるいは空間的なものに依存してはいるが、それら[物理的あるいは空間的なもの]によって組成されてはいない[169]

からである。

2-1　歴史的個体、具現体、現われ

---

167 Rohrbaugh[2003]p. 200、強調は原文。ここで述べられた「現実的」の基準に照らし合わせるならば、「プラトン的イデア、意義（Sinne）、命題、性質、数、タイプ」は全て現実的ではないとされている（Rohrbaugh[2003]p. 200）。

168 Rohrbaugh[2007]p. 20。

169 Rohrbaugh[2003]p. 199。[ ]は引用者による補足。

ここまでは、歴史的個体というカテゴリーを特徴づけ、音楽作品が歴史的個体に同定されるとするローボウの議論をたどってきた。次に、そのような枠組みの中で、音楽作品に関わる物事がどのように分析されているかを確認したい。

音楽作品に関係する実践は、さまざまなものに言及する。作品、演奏、録音物、楽譜、人々が抱く作品の心的表象などである。ローボウは、これらのものを作品の「具現体（embodiment)」と呼ぶ。具現体とはいかなる特徴を持つのだろうか。ローボウは、写真やダンスを例にとって具現体を次のように表現する。

> プリントやネガのような、どのようであるか（what it is like）に関する事実を根拠づける物理的対象を、その写真の**具現体**として提示したい[170]。
> ダンスの録画フィルムは[…]具現体とみなされるであろう。なぜならば、それ[録画フィルム]はそれ[ダンス]がどのようであるかを保存し（preserve)、新しい上演を導くものであるからだ[171]。

さらに、具現体の中でも「作品の質を提示し、鑑賞と批評に関連する[172]」もの、「特別な美的役割を担うもの[173]」は「現われ（occurrence）[174]」と呼ばれる。

では、このように定義された具現体、現われと作品はどのような関係にあるのだろうか。ローボウは、音楽作品と演奏の関係を、それらの関係を示す言語表現から読み解く。音楽作品と演奏の関係は、「例化関係、「Fa」というよく知られた表記で描写される論理的関係ではな[175]」く、「〜の演奏」という特殊な関係的述語を伴う。「これは《テンペスト》の演奏だ[176]」という文は"Rab"という論理的枠組みをもつ。したがって、作品と一つの演奏との関係は、「二つの個体[…]間の非 - 論理的関係であると考えるべきだろう[177]」。

---

[170] Rohrbaugh(2003)p. 191。強調は原文。
[171] Rohrbaugh[2003]p. 191。[ ]は引用者による補足である。
[172] Rohrbaugh[2003]p. 198。「反復可能な芸術作品の現われは、鑑賞に合う仕方で、作品の美的に関係する特性を示すことができる具現体である」（[2007]p. 21）
[173] Rohrbaugh[2003]p. 198。
[174] 我々は第1章でoccurrenceを「出現」と訳した。しかし、プラトン主義的タイプ説が用いる"occurrence"と、ここで述べられている"occurrence"が同一の役割を担うかどうか判断がつかない。したがって、歴史的個体にかかわる限りでの"occurrence"を「現われ」と訳す。
[175] Rohrbaugh[2003]p. 197。
[176] 原文では「これは『三等客船』のプリントだ（This is a print of *The Steerage*)」(Rohrbaugh[2003]p. 198）となっている。
[177] Rohrbaugh[2003]p. 198。

また、ローボウは作品と演奏の関係を例化関係ではなく、「具現関係のより特定された形」とも表現している。「[「～の演奏」関係を含む]「～の現れ」関係は、具現関係のより特定された形式であり、個別の芸術形式の実践の要求により条件づけられた関係である。さらに、芸術作品の質を呈示し、鑑賞と批評に関係する具現体を選び出す関係である[178]」。たとえば、音楽の場合、「～の現われ」は、音 - 出来事を楽譜や記憶から区別する役割を担わねばならない[179]。

2 - 2　存在論的依存――論理的依存と形而上学的依存

作品は具現体に存在論的に依存するとローボウは主張している。

> 写真[を含めた反復可能な芸術作品]は、非 - 物理的な歴史的個体であり、連続体である。それは、因果的に結びついた一連の物理的（ときには心的）個別者と、存在論的依存関係にある[180]。

以下では、作品と具現体のうちに成り立つとされる存在論的依存関係の内実を明らかにしよう。

まず、作品は何を具現体に存在論的に依存しているのか。それは、その存在と質を具現体に依存しているのである[181]。では、作品は存在と質をどのように具現体に依存しているのか。ローボウは存在論的依存を、論理的依存（Logical Dependency）と形而上学的依存（Metaphysical Dependence）に分ける。

論理的依存は、さらに「概念的依存（conceptual dependence）」と「同一性の依存（identity dependence）」に分類される。概念的依存とは次のように特徴付けられる。

> ある対象は、ほかの対象に「内在的に関わる（intrinsically of）」ものであることによ

[178] Rohrbaugh[2003]p. 198。[ ]は引用者による補足である。
[179] このほかに、「「～の現われ」関係の働きは、我々が気を向けるものを、対象を維持する歴史的流れから選び出すことである」（Rohrbaugh[2003]p. 198）、あるいは「「～の演奏」のような関係は、さまざまな芸術形式に特有の一般的具現関係に対する制約であり、特別な対象あるいは出来事を、それらを取り囲む因果的流れから隔離させる」（[2007]p. 21）と記述される。
[180] Rohrbaugh[2003]p. 198。[ ]は引用者による補足である。
[181] 「ほかの具体的個別者（たいていは物理的なものだが、常にそうであるわけではない）に、存在と質を全く依存している」（Rohrbaugh[2007]p. 20）。

って、それらに依存することができる。そのような[他に]依存する対象を考えることは、自動的に他の対象に「関わる（of）」対象を考えることであり、こうした他の対象をあらかじめ理解することなしには、それ[他に依存する対象]を理解することさえできない[182]。

概念的依存の例としては、チェスの動きが挙げられる。「チェスの動き[…]は、チェスのコマに概念的に依存する。というのも、チェスの動きは常にかつ内在的に（intrinsically）あるコマの（*of*）動きであり、他の仕方では思考されえないからである[183]」。他方、同一性の依存とは、ある対象の同一性は、その対象とは独立に同一性が決定される別の対象の観点から理解され、かつ別の対象によって固定されるということを意味する[184]。

いずれの論理的依存関係も、具現体である演奏と作品の間に成り立つ依存関係であるとローボウは述べる。しかし、注意すべきは、これらが**「演奏→作品」という方向で成り立つ依存**であり、**「作品が具現体に依存する」関係**ではないということである。作品と具現体に含まれる演奏は、演奏が作品に概念的に依存する。つまり、「作品の概念をもつことなしに、演奏を理解することはできないか、いずれにしても演奏として理解できないことは明らかである[185]」。それは「ある駒の動きであるということが、チェスの動きという考えのうちに埋め込まれている[186]」ことと同じである。加えて、演奏は作品に同一性を依存する。なぜならば、その演奏が何の演奏であるかということは、その演奏が何の作品の演奏であるかということによって固定される（is fixed）からである[187]。

論理的依存関係は、ローボウに従うならば、演奏の作品に対する依存であった。これに対して、作品から演奏や具現体への依存関係は、論理的依存ではなく、形而上学的依存だとローボウは主張する。

反復可能な作品が、その現われと他の具現体に「存在論的に依存する」と述べたとき、念頭に置いていたのは、非 - 因果的な種類の形而上学的依存である。[…] それら[反復可能な作品]が存在し、そのようにあるのは、他の対象、すなわちその具現体がどのよ

---

182 Rohrbaugh[2007]p. 23。[ ]は引用者による補足である。
183 Rohrbaugh[2007]p. 23。強調は原文、[ ]は引用者による補足である。
184 Rohrbaugh[2007]p. 24。
185 Rohrbaugh[2007]p. 26。
186 Rohrbaugh[2007]p. 26。
187 Rohrbaugh[2007]p. 27。

うな状態にあるかによる（in virtue of）[188]。

形而上学的依存とは、「きわめて大まかに言うならば、[同一性の依存のように]そのものがどのようなものであるかを固定するのではなく、そのものがあるかどうか（存在）、どのようにあるか（性質）を固定することを含む[189]」依存関係である。この依存関係は、他のものや他のもののあり方が理由となって（because of ）／それらゆえに（in virtue of)、別のものの存在と性質が固定される。そのような依存の形態として、因果性と非因果的な形而上学的依存をローボウは挙げている。後者について言えば、例えば、部屋に机があるかどうか、その机はどのくらいの重さであるかということは、「[テーブルの]部分についての事実によって、非 - 因果的な仕方で固定される[190]」。同じように、音楽作品も、それが存在するかどうか、それがどのようであるかは具現体についての事実によって、非 - 因果的な仕方で固定されているというのがローボウの主張である。

2 - 3　歴史的個体説の利点

歴史的個体説を採用した場合、その動機づけとなる三つの要請、すなわち様相的柔軟性、時間的柔軟性、時間性と調和する理論を提供するのみならず、芸術作品という概念のもとにあるものが、存在論的に同質（homogeneous）となる。つまり、音楽作品と、絵画や彫刻といったカテゴリーのもとにあるものが、同じ存在論的身分を享受することを可能にする。

ローボウによれば、これは歴史的個体説の利点である。というのも、音楽と絵画や彫刻に関して、「我々の芸術的実践を形成する思考や語り、行為における連続性[191]」を認めることが可能であり、そのような思考や語りを反映する存在論が望ましいとローボウは考えるからである。例えば、画家と作曲家は「「ある問題を設定し解決すること」、「意図する効果のために様々な技法を用いること」、「ある[表現]媒体を用いて芸術的メッセージを伝達すること」[192]」といった共通する行動を行っていると考えることは自然である。このよう

188 Rohrbaugh[2007]p. 30。[ ]は引用者による補足である。
189 Rohrbaugh[2007]p. 30。[ ]は引用者による補足である。
190 Rohrbaugh[2007]p. 30。
191 Rohrbaugh[2007]p. 13。
192 Rohrbaugh[2007]p. 14。[ ]は引用者による補足である。

な思考や語りは、存在論に反映され、説明されるべきだというのがローボウの立場である[193]。

第２節　反復可能性とはいかなる現象か

前節までは、タイプ説への反論、音楽作品の歴史的個体への同定という順に、ローボウの議論を辿ってきた。本節で論じたいのは、音楽作品の反復可能性とはそもそも何であるかという問題である。「音楽作品の反復可能性」とは、どのようなものなのか。それが明確にならない限り、反復可能という現象が、類的存在者とそれが用いることのできる仕組みによってのみ説明されるのか、歴史的個体説も反復可能性を説明できるのか、判断ができないだろう。

まず、ドッドが反復可能性を述べている箇所を検討したい。次の箇所が反復可能性を端的に語っている。

> [プラトン主義的タイプ説]は、音楽作品の**反復可能性**を最も自然に説明するやり方である。すなわち、[音楽作品]は、複数の音のつらなりという出来事を出現（occurrence）として持つことができるという事実を最も自然に説明できる[194]

ここで注意すべきは、音楽作品の出現を、演奏のように人為的に生成されたものに限定せずSSEとみていることだ[195]。次に、ここで言われる出現が何を意味するかを確認したい。第１章でも引用した以下の箇所が、出現について更に詳しい説明を与える。

> 少なくとも標準的な見解に従うならば、絵画に関する存在論的語りは一目瞭然である。

---

193 芸術作品という概念のもとにあるものを存在論的に統一的に扱うことは、レヴィンソンも支持している（Levinson[1990]p. 220）。これに対して、Doddは次のように反論する。日常的直観によれば、「理論的統一が期待されるべきではない。なぜならば、彫刻や絵画は物理的個別者であるが、音楽作品は違うからだ。音楽作品が彫刻や絵画とは異なる存在論的カテゴリーに分類されることを考慮するならば、音楽作品もまた変化しうると考える理由はない」（Dodd[2007]p. 89

194 Dodd[2007]p. 3。

195 この点は、論争になっている。例えば、ウォルターストーフは、ある音楽作品Ｗの演奏であるSSEと、Ｗの演奏でないにもかかわらずＷの出現（occurrence）であるために必要な音響的性質をすべて所有するSSEを区別したうえで、「音楽作品の事例は、作品の演奏に制限されるのか。[…]岩を吹き抜ける風は、《グリーンスリーヴス》の演奏を生成できない。それにもかかわらず、その作品の事例を生成できるのだろうか。それとも不可能であるのか」（Wolterstorff[1980]p. 84）と述べている。

絵画は物理的対象である。絵画は、もちろん、模写されうる——たとえば、贋作者はオリジナルの絵画が持つ視覚的配置（visual array）を複製することに成功した作品を制作しうるかもしれない。しかし、そのコピーはオリジナルの絵画と区別される。対照的に、音楽作品はその中に埋め込まれた（built in to them）複数の出現（occurrence）の可能性を持つ。交響曲は何度も繰り返して演奏されるし、重要なことは、そのような演奏や再生（playing）が単なるコピーではなく、それの出現 - その作品を顕在化させるもの（items that make the work manifest）- であるということだ。絵画のコピーがオリジナルのものと類似した別の作品であるのに対し、交響曲の演奏は我々が交響曲それ自体に出会う（encounter）まさに手段である。交響曲や、音楽作品一般は、この意味で内在的に（intrinsically）反復可能である[196]

ここでは、出現が「作品を顕在化させるもの」、「我々が作品それ自体に出会うための手段」と表現されている。当然のことながら、この段階で「顕在化させること」を「例化する」と言い換えることはできない。なぜならば、例化は顕在化という現象を説明するために持ち出される存在論の理論であり、ここで明らかにされるべきは顕在化という現象そのものであるからだ。さらに、音楽作品と出現の関係が、オリジナルの絵画とそのコピーの関係と対比されている。絵画のコピーはオリジナルの絵画と「区別される」「別の作品」であるのに対し、音楽作品の出現は「作品を顕在化させる」「作品と出会う手段」とされる。

ドッドの主張をまとめるならば、

（１）　音楽作品はSSEを出現として持つ

（２）　出現は作品を顕在化させる

（３）　出現はわれわれが音楽作品それ自体に出会うための手段である

となる。

ドッドは音楽作品の反復可能性を以上のように分析し、この現象を歴史的個体説は説明できないと論じる。歴史的個体は、性質、集合、タイプのような類的存在者（generic entity）ではない[197]。つまり、「そのうちに組み込まれる例示（examplification）を規格（standard）

---

196 Dodd[2007]p.10。

197 ドッドは性質、集合、タイプを類的存在者と解釈する。Dodd[2007]ch. 1などを参照。

としてもつ種類のもの[198]」、「複数例化されうる（instantiable）もの」ではない。歴史的個体は個別者であり、個別者は事例を持つことができない。他方で、音楽作品の反復可能性を説明するものは、類的存在者のみである。したがって、歴史的個体説は、反復可能性を説明できない。

この主張を解明し敷衍する上で、デイヴィッド・デイヴィスの議論は参考になるように思われる。デイヴィスは次のように論じる。「芸術作品は、その作品の鑑賞に直接影響する特定の顕在的（manifest）性質を所有する存在者との経験的関与（experiential engagement）を通じて鑑賞される[199]」。このとき経験的に関与する存在者が「事例（instance）」と呼ばれる。

ここで注目すべきは、デイヴィスの次の指摘と考察である。

> 複数的芸術作品をめぐる文献の中で用いられている「事例」という概念は、形而上学的概念ではない。[…事例という] 概念は事例を作品と関係づけはするが、存在論的に語るならば、作品それ自体が何であるかということに関して直接的には何も含意しない。特に、作品が事例 [...] を持つことは、[作品] が個別者というよりはむしろ、形而上学的な意味で「例化しうるもの」——例えば、普遍者やタイプ——であることを直接的には含意しない[200]。

こうした見解を述べたのち、デイヴィスは事例の内に、「起源と関連する事例（provenential instance, 以下P - 事例と略記）」と「純粋に認識的な事例（purely epistemic instance, 以下E - 事例と略記）」の区別を導入する。「P - 事例」は次のように導入される。「不正確な演奏[…]が絵画のコピーにおいては否定されるような親密な（intimate）意味で作品に「属する／関係する（of）」演奏として扱われるのは、それが作品の起源と特別な種類の関係をもつからである[201]」。作品とこの種の関係にある存在者は「P - 事例」である。対して、「E - 事例」は「作品の鑑賞において、十分に、あるいは部分的に経験的役割を担うもの」であり、「純粋に認識的基盤[202]」に基づいて事例の資格を得る。

198 Dodd[2007]p. 16。
199 Davies[2010]p. 411。
200 Davies[2012]p. 646。[ ]は引用者による補足である。
201 Davies[2012]p. 645。[ ]は引用者による補足である。
202 Davies[2012]p. 646。

ここで、「不正確な演奏はいかにして作品に「属する／関係する」のか」という問いに関するドッドとデイヴィス、ローボウの扱いの違いに目を向けることによって、反復可能性についての三者の異同を示唆したい。第１章第２節において説明したように、ドッドは不正確な演奏（ミスタッチを含む演奏）を作品の出現としてみなすために、不適切に形成されたトークンを許容する「規範タイプ」を呈示した。不正確な演奏は、作品のうちに規範的な性質をあまりに多く欠くのでないかぎり、不適切なトークンとして作品を顕在化（manifest）させる。デイヴィスとの違いは、以下の点にある。デイヴィスは、不正確な演奏が作品に「属する／関係する」のは、それが作品の起源と関わりを持つからだと考える。たとえば、不正確な演奏が「芸術家[作曲家]を含む人工的な過程[203]」である作曲行為と特別な種類の関係を持つ限りで、それはその作品に「属する／関係する」ことができることになる。だが、ドッドは、不正確な演奏が作品に「属する／関係する」ために、その演奏と起源とのかかわりを要求しない。ドッドは、その演奏が持つ音響的性質の観点からのみ、不適切に形成されたトークンを判断している。ローボウの場合、何が不完全な演奏を作品に「属する／関係する」ものたらしめているのか。この点に関してローボウは記述していない。しかし、演奏の音響的性質以外の原因が、不正確な演奏を作品に「属する／関係する」ものたらしめているならば、「演奏が作品を顕在化させる」、「作品は多くの出現を持つ」といったドッドが念頭に置いている音楽作品の反復可能性と、ローボウが念頭に置くそれとは異なっている可能性がある。そうであるならば、ドッドが念頭に置く反復可能性は歴史的個体説によっては説明できないかもしれないが、そもそもローボウが念頭に置く反復可能性はドッドのそれとは異なっているのだから、批判としては有効ではないと反論することもローボウには残されている。

第３節　おわりに

音楽作品をタイプに同定することは、音楽作品が所有する「聴取可能性」と「創造可能性」を充足することに疑念がある。では、音楽作品をタイプという抽象的対象ではなく、具体的対象として理解するならば、そのような問題を解決できるのではないか。加えて、ローボウは「歴史的個体説」を採ることによって、様相的柔軟性と時間的柔軟性も充足することができる。

---

203 Davies[2012]p. 646。[ ]は引用者による補足である。

だが、歴史的個体説は音楽作品の反復可能性を説明できるのだろうか。すなわち、同じ作品が、異なる演奏を通じて反復されるという事象をどう説明できるのか。プラトン主義的タイプ説は、トークンに条件を課すという仕方で、トークンである演奏を作品に属するものとする。しかし、歴史的個体説は、作品と演奏の間の関係を「形而上学的依存関係」として理解する。

ローボウ自身も、音楽作品の反復可能性を認めている[204]。したがって、今後考察すべきは、ドッドとローボウがいかなる現象を「反復可能」と呼んでおり、ドッドが反復可能と呼ぶ現象を「形而上学的依存関係」で説明できるかどうかということである。本章では、ドッドが述べるところの反復可能という現象をまとめるとともに、トークン（ドッド）あるいは現われ（ローボウ）と呼ばれるものを分析する道具として、デイヴィスのＰ－事例とＥ－事例を紹介した。さらに、デイヴィスの道具立てを用いて、ドッドの言う反復可能性と、ローボウの言う反復可能性がそれぞれ異なっており、ドッドの批判をローボウはかわすことができる可能性を示唆した。

204 Rohrbaugh[2007]p. 1。

第４章：反実在論

この章で取り上げる二つの立場——虚構主義（fictionalism）とニヒリズム——は、ドッドに従うならば、唯名論に属する見解である。唯名論は「[音楽作品]が本当は具体的対象であると主張するか、我々の存在論は音楽作品を含める必要は全くないと論じる[205]」立場であり、虚構主義とニヒリズムは後者のタイプに属する唯名論である。

カニアとキャメロンの議論の起点は、伝統的な存在論的カテゴリーは、音楽作品が備える特性と十分に調和しないという考察である。第２章で取り上げたレヴィンソンと第３章で取り上げたローボウも同様の認識を示しているが、彼らとカニア、キャメロンの違いは、前者が音楽作品が備える特性と十分に合致すると考える新しい存在論的カテゴリーを提唱するのに対し、後者は新しいカテゴリーを提唱せず、音楽作品が存在しないと主張する点にある。

その際に、音楽作品の存在に我々をコミットさせるように思われる文をいかに処理するかという問題が生じる。例えば、

（１）バルトークの《弦楽四重奏曲　第５番》は人々を興奮させる
（２）モーツァルトにより作曲された交響曲が存在する

という文は、バルトークの《弦楽四重奏曲》を指示する単称名辞を構成要素としてもち、あるいは「モーツァルトにより作曲された交響曲」を量化している[206]。

歴史的背景および形式的共通点を簡潔に紹介しておこう。まず、抽象的対象にコミットするように見える文をパラフレーズし、抽象的対象なしで済ませようとする試みがバッハラッハやシノイエンボスらによって 1970 年代になされた[207]。音楽作品存在論における虚構主義は Kania[2008]により、ニヒリズムは Cameron[2008]により、それぞれ導入される。両者に共通する特徴として、哲学における他分野の理論を応用している点があげられる。具体的に言えば、カニアは、数学的対象に関するフィールド（Field, Hartley.）の虚構主義に言及して議論を進める。キャメロンは、存在論語（Ontologese）、truthmaker を用いた存在論的コミットメントを用いている。こうした特徴が見いだされる。

205 Dodd[2007]p. 20。[ ]は引用者による補足。
206 cf. Dodd[2007]p. 9。
207 Dodd[2007]pp. 20-25 を参照。

第1節　虚構主義（Fictionalism）――カニアの反実在論

カニアが存在論的理論を選択する際に重視する点は､｢それらの理論がどれほど厳密に存在する音楽実践に従っているか[208]」である。しかし、冒頭に述べたように、存在する音楽実践を重視する論者はカニアに限られない。カニアがそれらの論者と異なるのは、実践と調和する存在論的カテゴリーを新しく提唱しようとせずに、音楽作品は存在しないと主張することだ。

なぜカニアは、音楽作品が存在しないと主張するに至るのだろうか。この問いに答える際にキーワードとなる概念の一つが「記述主義（descriptivism）」である[209]。記述主義とは何か、なぜ記述主義を支持すべきであるのか、記述主義を支持することがなぜ反実在論へと結びつくのか、これら三点の疑問を順に考えたい。

カニアは記述主義という用語をストローソンから引用しており、形而上学的探究において「世界についての我々の思考の構造を記述することで満足する[210]」立場と記述される。記述主義と対立する立場が、「修正主義（revisionism）」であり、「よりよい構造を生み出すことに関心を持つ[立場である。修正主義は、]おそらく、世界に関する我々の思考とは独立に、世界をそれ自体としてあるがままにより精確に（more accurately the world as it is in itself）記述する[211]」。

では、なぜ記述主義を支持するべきであるのか。この問いに対するカニアの回答は、ポジティヴな根拠とネガティヴな根拠に分類できる。まずポジティヴな根拠であるが、以下の引用のうちに見出すことができる。

> 音楽作品は複雑な社会的状況において作曲される――すなわち、音楽作品は文化的人工物である。このことは、[音楽作品]の性格と性質は個人の心に依存するのみならず、多くの異なる心の相互作用にも依存するということを部分的に意味している。それゆえ、それら[音楽作品]は、存在論的階梯（ontological ladder）のうえで少なくとも心と同じ高さに位置するであろう。音楽存在論が不可避に記述的であるという考えの背

---

208 Kania[2013]p. 215。
209 「記述主義の方針（path）を真剣に受け取ることにより虚構主義に到達した」(Kania[2008]p. 443)。
210 Kania[2008]p. 434。
211 Kania[2008]p. 434。[ ]は引用者による補足である。

後には、明らかにこうした思考が存在している[212]

つまり、「音楽作品がどのようであるかということは、人々が[音楽作品]をどのように考えるかということに依存する[213]」とカニアは考えるのである[214]。

次にネガティヴな根拠として、次のように述べられる。

> 修正主義へ戻ることは、過去の悪しきグッドマンの時代——すなわち、探求すべき現象の集合を確定するにあたって芸術的実践が何の役割を果たさないのと同様、われわれの芸術存在論の理論においても芸術的実践が何の役割を果たさないような時代——への回帰であろう[215]

それでは、なぜ記述主義を支持することが、反実在論へ至ることになるのか。「もし、我々が記述主義を真に受け入れる（embrace）とするならば、音楽存在論に従事するとき我々が記述しているものは事物[音楽作品]それ自体というよりも、むしろ音楽作品の理解（conception）であるという考えを受け入れることになる。[…]もし記述主義を、したがって音楽作品についての自己の理解（conception）を真摯に受け取るとするならば、そうした[音楽]作品はその理解を**超えては**（*beyond*）存在しないと結論づけなければならない[216]」からだとカニアは主張する。「存在論が説明しなければならないデータを説明するために、われわれが理解するところの音楽作品の存在を措定することが求められないならば、

---

212 Kania[2008]p. 437-438。[ ]は引用者による補足。
213 Kania[2008]p. 438。強調は原文、[ ]は引用者による補足。
214 二点補足したい。第一に、音楽作品の性質や性格が心に依存する、ということについて、Kania[2008]; [2013]では詳しく論じていない。第二に、音楽作品が所有する性質や音楽作品の性格が心や心の相互作用に依存する、というカニアの主張に対しては、ドッドが反論を試みている（Dodd[2013]）。ドッドは音楽作品が心に依存することを、音楽作品の存在論的性格が思考により確定される（determine）と解釈したのちに、次のように述べている。

> 一階の（first-level）芸術存在論的問い——多様な芸術作品種がそれぞれ属している存在論的カテゴリーについての問い、その同一性条件、持続条件、など——に対する正しい回答は、次の意味で客観的である（すなわち心から独立している）。その正しさは、我々が問いについて考え、語ることによっては、決して確定されない（Dodd[2013]p. 1048)

しかし、この論点を検討することは本論文の射程を大きく超えることになるため、本論文では取り上げない。
215 Kania[2008]p. 438。
216 Kania[2008]p. 441。強調は原文、[ ]は引用者による補足。

その存在を措定すべきではない[217]」。

音楽作品が存在しないと主張するに至る際のもう一つの概念が「実践的制約（pragmatic constraint)」である。実践的制約とは「芸術作品は、われわれの反省的な（reflective）批評的・鑑賞的実践において、「作品」と呼ばれるものに正しく（rightly）帰属される性質を担いうる存在者でなければならない[218]」という方法論的原理である[219]。

カニアに従うならば、実践的制約は、我々が抱く音楽作品に対する最良の（best）概念を与える[220]。「音楽作品についての最良の概念が、[音楽作品が]抽象的であることを含意する。そして、世界についての最良の理論は抽象的対象への言及を行わない[221]」。しかし、なぜ世界についての最良の理論が抽象的対象への言及を行わないのかという問いに対しては、カニアはオッカムの剃刀を持ち出すのみである[222]。

以上の議論を支持して音楽作品が存在しないと主張するとき、ある問題が生じる。冒頭で確認した（1）、（2）の文は音楽作品の存在にコミットさせるように思われるので、音楽作品は存在しないというカニアの結論と両立しない。カニアはそのような文の音楽作品へのコミットが見かけ上のものにすぎないとし、そのような文に関する虚構主義（finctionalism）を採用する。

まず、虚構主義の基本的な考え方と動機づけを確認しよう。辞書的な定義では、「ある対象（たとえば数）についての虚構主義とは、その対象に関する反実在論の一種であり、それら[対象]は本当には存在せず、単に慣習的なフィクションだといわれる。明らかにそれらの対象についての文は、偽であるが有益であるか、またはそのものが存在するがゆえに真であるのではなく、正しくフィクションを表象する結果として真であるか、のいずれかである」とされる[223]。この定義を参照するならば、前者がカニアの支持する虚構主義であ

---

217 Kania[2008]p. 441。
218 Davies[2004]p. 18。
219 第二章で取り上げたレヴィンソンも、「音楽作品は、我々がそれらに重要な仕方で（importantly）帰属している美的・芸術的属性を担うことができるほどに、十分特定されていなければならない。それら[音楽作品]は、そのような帰属がなされるところのもの（what such attributions are of）として理解しなければならない」（Levinson[1990]p. 241）と述べており、芸術作品の個別化が日常的言説に基づきなされるべきだと主張する。さらに、第三章で論じたローボウも、「適切に理解される芸術存在論とは、幅広い現象を正確に表象し、一様ではない（heterogeneous）批評的見解（それら自身の用語（term）において評価されねばならない見解）の表現を許容することができるような、十分に柔軟な形而上学的枠組みを与える存在論である。芸術存在論は我々の芸術的実践に負っている（beholden)」（Rohrbaugh[2003]p. 178）と述べており、実践を許容することを芸術存在論に課している。
220 Kania[2013]p. 205。
221 Kania[2013]p. 206。[ ]は引用者による補足。
222 Kania[2013]p. 206。
223 Le Poidevin, et al.[2009]p. 584。[ ]は引用者による補足。

る。すなわち、存在しない対象についての文を、偽ではあるが有益なものとみなしているのである。虚構主義の基本的な考え方を、カニアは「ある領域で（in some domain）実際には存在しないものの存在にコミットさせるように見える主張（claim）であるならば、その主張は、主張をする（assertoric）というよりも、虚構で（fictional）あると結論づけなければならない[224]」とまとめる。次に、「虚構主義の基本的動機付けは、言説の領域（realm）が**真理**以外の、継続する使用を正当化する**価値**を持ちうるということである[225]」と説明される。

音楽に関する主張を虚構的に理解するに当たり、カニアがモデルとするのは、フィールドの数学的言説に対する虚構主義的解釈である。フィールドは次のように主張する。「文字通りに受け取るならば、数学的言明（mathematical statements）は（抽象的なものとして理解された）数の存在にコミットさせるが、**われわれが求めるもの**を[その言明]から得るために、文字通りに[言明を]受け取る必要はない[226]」。

では、「偽であるにもかかわらず、それを保持すること（retaining）を正当化する、作品に関する音楽的言説（musical discourse）の価値とは何か[227]」。それは、音楽作品概念を含む言説が埋め込まれている実践の価値だとされる。そして、虚構主義を採った場合、「以前は、音楽作品に関する主張だと思われていたものは、虚構主義に従えば、実際は一種の「ごっこ遊び」として提案されるべきである」と解釈されることになる[228]。

第2節　ニヒリズム――キャメロンの反実在論

本節では、音楽作品は「本当は存在しない」とするロス・キャメロン（Cameron, Ross.）の主張を検討し、キャメロンに課された課題を明確にすることを目的とする。音楽作品に関する以下の三つの命題[229]をキャメロンは提示する。

（3）音楽作品は創造される。

---

224 Kania[2013]p. 211。
225 Kania[2013]p. 211。強調は原文。
226 Kania[2013]p. 211。強調は原文。
227 Kania[2013]p. 212。
228 Kania[2013]p. 215。
229 Cameron[2008a]では、「三つの命題」（p. 295）とも「三つの文」（p. 308）とも呼ばれており、記述が統一されていない。

（4）音楽作品は抽象的対象である。

（5）抽象的対象は創造されることができない。

キャメロンによれば、これらの命題はそれぞれ直観に適うと考えられているものの、併せて考えるときに不整合が生じる。まず、各文がいかなる直観により支持を得ているのかを確認しよう。

（3）を支持している直観を、キャメロンは次のように表現する。「作曲家を、すでに存在しているものに注意を向けるのではなく、何かを引き起こすものとして考える傾向が我々にはある。ベートーヴェンが存在する以前にベートーヴェンの《第九》が存在したと語ることは、誤りのように思われる[230]」。（4）を支持する直観は、次のように表される。ものは抽象的なものと具体的なものに区別されることで尽きており、中間的なものを認めないと仮定する。こうした仮定のもとでは、もし音楽作品が抽象的対象でなければ、具体的対象でなければならない。では音楽作品である具体的対象とは何が考えられるか。キャメロンは、楽譜や作曲家の思考、演奏（あるいは演奏の和（sum））を候補としてあげ、それらがいずれも音楽作品と同定し得ないと論じる。したがって、音楽作品が存在するならば、それは抽象的対象ということになる。（5）の背後にある動機については、こう分析される。創造という行為は因果的行為であり、創造されるものは他のものと因果的関係に立ちうるものでなければならない。しかし、抽象的対象はそうした関係に立つことができない。よって抽象的対象は創造されることができない。

第1章から第3章において検討された理論は、（3）～（5）に示されたいずれかの文の真理を否定することになる。第1章のドッドは抽象的対象が永久に存在すると考え、（3）を否定する。また、第2章のレヴィンソンは、作曲家が作品を創造するという直観を保持するために（5）を否定し、音楽作品を指し示された構造的タイプに同定する。第3章のローボウは、少なくともドッドが定義するような抽象的対象であることを否定し（（4）の否定）、音楽作品を歴史的個体に同定する。

こうした従来の論争に対して、キャメロンは次のように指摘する。まず、（3）～（5）は、正しく理解されるならば、不整合を生じることはない。次に、従来の論争は、各論者が適切とみなす文が何を語っているかを考慮に入れることで、不必要に彼らの存在論を複雑なものにしている。では、キャメロンは、冒頭のトリレンマをいかに処理しているのか。

---

230 Cameron[2008a]p. 296。

1. キャメロンの提案

本節では、冒頭のトリレンマに対するキャメロンの解決を確認するとともに、音楽作品は「本当は存在しない」とするキャメロンの立場を概観する。

初めにキャメロンの動機を確認したい。キャメロンの動機は、二つあると考えられる。まず、ある時点から存在し始める抽象的存在者を、存在論のうちに認めたくないということが動機の一つとしてあげられる[231]。より一般的な文脈に置くならば、これは存在論を複雑にすることへの抵抗である。次に、彼が考えるところの常識的主張を擁護することも動機の一つである[232]。

1－1　彫像（statue）と粘土の塊のケース

キャメロンの解決策を確認するために、初めに音楽作品とは異なる例を取り上げる。それは、彫像と粘土の塊の例である。彫像に形作られた粘土の塊があると想定する。では、彫像は粘土の塊であるのか。そうではないとキャメロンは述べる。なぜならば、第一に、粘土の塊は彫像が存在する以前より存在しているからであり、第二に彫像は彫刻家により創造されるが、粘土の塊はそうではないからである。

では、彫像とは何か。ここでキャメロンは、影響力を持つ二つの選択肢を挙げる。一つ目は延続主義（perdurantism）であり、彫像は彫像の形をした粘土の塊のすべての時間的部分（temporal part）の融合体であると考える立場である。二つ目は組成（constitution）説であり、彫像は粘土と組成関係にあると考える立場である。しかし、これらの二つの選択肢は、コストを抱えているとキャメロンは指摘する。そのコストとは、どちらの立場とも、全く信じがたいお話（“Neither story is particular believable” [233]）だということである。延続主義は時間的部分という信じがたい存在者で世界を複雑化する。他方、組成説が正しいならば、「二つの完全に異なる対象が、全く同一の時空的領域を占めることが可能である[234]」ことが帰結する。

---

[231] cf. Cameron[2008a]p. 306; [2010a]p. 259, fn. 21
[232] cf. Cameron[2008a]p. 298。
[233] Cameron[2008a]p. 298。
[234] Cameron[2008a]p. 298。

では、延続主義や組成説は、なぜこのようなコストを生じさせてしまうのか。キャメロンは、彼らが、存在論的コミットメントに関するクワインの基準を採用していることから、コストが帰結すると分析する。キャメロンに従うならば、「クワインにとって、[理論の存在論的コミットメント]は、もしその理論の文が真とされるならば、量化子のドメインのうちにあるといわれねばならないものである[235]」。これに対して、キャメロンは存在論的コミットメントに関する truthmaker 説を採用する[236]。Truthmaker 説に従うならば、存在論的コミットメントは「その理論の文を真にするために存在しなければならないもの[237]」である。例えば、数への存在論的コミットメントについて、次のように述べている。

> 数学的真理を真とするために、我々は数の存在論が必要だろうか。数に存在論的コミットメントをしているかどうかは、それを truthmaker として必要とするか否かにかかっている。数についての語りがなしでも済ませられるか否かは、なんの関係もない[238]。

さらに、標準的な truthmaker 説[239]によれば、文「X が存在する」のための truthmaker は X である。しかし、キャメロンは文「X が存在する」ための truthmaker は X 以外の何かでありうるかもしれないと主張し、このことを truthmaker 説の利点の一つとしている[240]。

だが、「文‘P’が真である⇔P」はトリビアルに真であるという批判が考えられる[241]。この指摘に対して、キャメロンは次のように応答する。まず、「存在論語（ontologese）」が導入される。存在論語は「世界が基礎的な（fundamental）レベルでどのようであるか

---

235 Cameron[2008b]p. 4。[ ]は引用者による補足。
236 なぜキャメロンは truthmaker 説を支持するのか。第一に、言語的事実によって重大な（serious）存在論的問いが決定されていることは「誤った展開（a wrong turn）」([2008b]p. 5) であるからだと述べている。第二に、truthmaker 説を支持することによって、常識的主張を擁護する一方で、極小の存在論（radically minimal ontology）を認めることができると考えるからである（cf. Cameron[2008b]p. 5; Schaffer[2008]pp. 8-9）
237 Cameron[2008b]p. 4。
238 Cameron[2008b]p. 11。強調は原文。
239 Armstrong[2004]など。
240 Cameron[2008b]p. 4。なお、Cameron[2010b]においては、truthmaker はほかの概念と関連付けられて記述される。「本当に存在している（really exist）ものは、世界を記述している真なる文を**基礎づける（ground）**。すなわち、実在する存在（the real existents）は、真なる英文のための **truthmaker** である」(p. 8。強調は原文)。さらに、「本当に存在している」は「我々の存在論の部分である」と言い換えられる（p. 9）。
241 これ以降の三段落は、Cameron[2008a]pp. 300-301 を下敷きにしている。

を記述するために用いる言語[242]」である（これ以降、存在論語の文はボールド体で記す）[243]。もしメタ言語と対象言語が同一であるとき、文‘P’が真であるために、世界はPでなければならない。このとき、「‘P’ ⇔P」はトリビアルに真であるが、「‘P’ ⇔**P**」はトリビアルに真ではない。というのも、引用されるのは日常言語であるが、ボールドの文は存在論語であり、「脱引用符図式（disquotation scheme）」は通用しないからである。日常言語の「存在する」と存在論語の「**存在する**」[244]の分離は、キャメロンの主張を支えるひとつの柱となっている。

それでは、日本語文「彫像が存在する」を真にするものは何か。この問いに対し、キャメロンはこう答える。日本語文「彫像が存在する」が真であるのは、**（行為者の意図的行為の結果として）彫像の形に配置された単純者（simples）が存在する**からである。そして、**彫像は存在しない**。では、「彫像Xが存在する」は今は真であるが、15世紀には真ではなかったことの変化をキャメロンはどう説明するのか。文が偽から真へと変化するとき、彫像Xの制作以前と制作以後で、「何が存在するか」について変化が生じたわけではない。単純者が暫くの間特定の形で配置されており、その後、彫刻家の意図的行為の結果として異なる仕方で配置されることのみが生じているのである。

しかし、このように考えるならば、彫像であるものは存在せず、彫像の存在を否定していると考えられる。だが、これは常識に反してはいないだろうか。反していないとキャメロンは言う。というのも、常識が要求するものは「彫像が存在する」が真であることであり、「**彫像が存在する**」が真であることではない[245]。この点でキャメロンの立場は、「彫像が存在する」が真なる日本語の文であることを所与としてみなしており、常識に反してはいない。ただ、「世界はいかにしてこの文を真とするのか」を考えた場合、世界は彫像であ

[242] Cameron[2008a]pp. 300-301。
[243] 存在論語をこのように導入したキャメロンは、存在論について「存在論を行っているとき、我々は何が基礎的に存在するかについて関心を持つ」(Cameron[2008a]p. 303) と述べている。これに対して、我々は何が基礎的に存在するかのみならず、何が存在するかそれ自体にも関心を抱くのではないかという反論が想定される。この反論に対しては、次のように応答がなされている。基礎的な存在論と述べるとき、それと同様に非基礎的な存在論があると考えているのではない。基礎的な存在論というとき、存在しているすべてのものを語ることを意図しているのである。したがって、「世界にある存在者を、特権的な実在する存在と不毛な非実在の存在（the impoverished unreal existent）に分割している」([2008b]p. 7) のではない。
[244] 「存在する」と対比されるほかの表現としては、註240で述べた「本当に存在する」、「我々の存在論の部分である」以外にも、「have real being」（Cameron[2010a]p. 250）が用いられている。
[245] Cameron[2010a]では、日常的に用いられる言語（それは完全に自然な量化子（the perfect natural quantifier）をもたない言語と言われる）が、世界を音楽作品を含むものとして真に記述できるということは、「慣習的なことがら（a matter of convention）」だとされる（p. 263）。

るものを含む必要はなく、少なくとも彫像の形に配置された単純者のみを含めばよい[246]、とするのがキャメロンの立場である[247]。

以上に述べてきた存在論的図式は、延続主義が必要とする時間的部分や、組成説が必要とする組成を必要としない点で、常識と最も合致した図式であるとキャメロンは結論づける。では、音楽作品の場合、この図式をどのように当てはめることができるだろうか。

1−2　音楽作品のケース

音楽作品について、キャメロンの立場は次のようにまとめることができる。

・音楽作品である存在者が存在することを否定する。つまり、**音楽作品は存在しない**と考える。なぜならば、「音楽作品が存在する」を真とするために、世界は音楽作品である存在者を含む必要はないからだ。

・しかし、常識的主張である「音楽作品が存在する」が真であることは否定しない。

これは、［彫像と粘土の塊のケース］でも見られた主張である。では、「音楽作品が存在する」を真とするために、世界は何を含む必要があるのだろうか。

キャメロンはまず、発話時に音楽作品の役割を担う存在者のみを世界は含めばよいと答

246 ただし、この点に関してキャメロンは確信を持って述べているわけではない。そのことは、例えば次の箇所から読み取ることができる。「[文「ミケランジェロのダヴィデ像が存在する」を真とするために、]もしかしたら（perhaps）ミケランジェロのダヴィデ像である存在者が世界に存在することが要求されるかもしれない。[…]しかし、おそらく（perhaps）文「ミケランジェロのダヴィデ像が存在する」を真とするために、世界がミケランジェロのダヴィデ像である存在者を含む必要はないだろう。多分（perhaps）世界は、特定の仕方に配置され、その配置をもつことをミケランジェロによって引き起こされた何らかの存在者のみを含む必要があるだけだろう」(Cameron[2008a]pp. 303-304。[ ]は引用者による補足)。また、より踏み込んで次のようにも述べられる。「[複合的対象]が、究極的に単純な部分へ分解されることをどのように証明するか。証明はない。それは存在論的な推測であり、その推測を受け入れることは、帰結する存在論が実りあるならば、正当化される」([2010a]p. 251, fn. 3)。むしろ、キャメロン自身が述べているように、彼の主張のポイントは次の点にある。「「像が存在する」が偽であったが、今は真であるという事実は、生成した（come into existence）存在者がある、という主張に我々をコミットさせるものではない」（Cameron[2008a]p. 299, fn. 12)。仮に、ミケランジェロのダヴィデ像を世界のうちに存在するものとして認めたとしても、像が制作された時に世界に生じたことは、新しい存在者の生成ではなく、既にある大理石の形が変化したことのみである。

247 Cameron[2010b]では次のように述べられている。「「机が存在する」あるいは「複合的な何かが存在する」という我々の発話が、文字通り真であると主張することを取り下げるべきだとは考えない。取り下げるべきであるのは、われわれの量化子が世界の継ぎ目で世界を切り取る（carve the world at its joint）という主張である」(p. 7)。しかし、「量化子が世界の継ぎ目で世界を切り取る」とはいかなることであるのか、キャメロンはこれ以上述べていない。

える。そして、その役割を担う存在者とは、抽象的な音の構造（abstract sound structures）である[248]。次に、彫像と粘土のケースと同じように、「音楽作品が存在している」という文は、「何が存在しているのか」における変化によってではなく、抽象的な音の構造がもつ性質における変化によって真となる。すなわち、作曲によって、音楽作品という新しい存在者が存在へともたらされるのではなく、抽象的な音の構造がもつ性質が変化することによって、真となる。では、その変化とはどのような仕方でもたらされるのか。キャメロンは次のように説明する。作曲家がその音の構造を指し示し、演奏のための指図（instructions）を規定することによって、音の構造は「音楽作品の役割を演じること」という性質をもつようになる[249]。

以上が、「音楽作品が存在する」を真とするために必要とされるものの概要である。ここでも、彫像のケースと同様に、「音楽作品が存在する」という文の真理を認めると同時に、作曲によって存在論における増加が生じたことが否定される。「創造に関する主張（[日本語の]主張）の真理――文字通りの真理――は、存在へともたらされた抽象的対象を我々の存在論のうちに認めることを要求しない[250]」のである。

これまで述べたことを、作曲行為という観点からとらえなおすと、次のように記述することができる。作曲家は、音楽作品という存在者を創造するのではない。彼ら／彼女らは、作曲以前より存在している抽象的な音の構造に、音楽作品としての役割――作曲行為がなされる以前には演じていなかった役割――を演じさせる。そして、「音楽作品であり、現在存在しているが、以前には存在していなかった存在者がある」という文の真理は、**音楽作品であり、現在存在しているが、以前には存在していなかった存在者がある**ことを要求するのではなく、**音楽作品の役割を演じており、以前にはその役割を演じていなかった存在者が存在する**ことのみを要求する。さらに、作曲家が抽象的な音の構造を指し示すとき、

---

248 Cameron[2008a]pp. 304-305。

249 二点補足したい。第一に、ここでのキャメロンの議論は、レヴィンソンの音楽作品創造説の着想に多くを負っている。レヴィンソンは、作曲家はいかに音楽作品を創造するかという問いに、次のように答える。作曲家は、音／演奏手段の構造を指し示す（indicate）することにより、両者のあいだに指し示し関係が確立する。その結果、世界は新しい存在者「音楽作品」を含むようになる（第２章を参照）。第二に、キャメロンは前もって次のような反論を想定し、再反論を試みる。「作曲家が抽象的な音の構造を指し示すことは、それと因果的関係のうちに入ることではないか」。この反論に対し、キャメロンはこう答える。「作曲家が抽象的な音の構造を指し示すとき、彼女はそれに対してなにも行っていない。抽象的な音の構造は、たとえば、何ら実在の（real）変化を被っていない。作曲家が抽象的な音の構造を指し示すとき、その構造は因果関係に関与しているといわねばならない圧力は存在しない」（Cameron[2008a]p. 307）。ここで言われている「実在の変化」については、「対象の内在的性質における変化である」（Cameron[2008a]p. 307, fn. 22）と説明されている。

250 Cameron[2008a]p. 306。[ ]は引用者による補足である。

「変化は音の構造ではなく、具体的な世界と音の構造との関係のうちにあ」り、「音の構造が指し示されるとは、指し示す者[作曲家]と指し示されるもの[音の構造]との間に関係が成立することである[251]」と説明されている。

以上の考察を経て、キャメロンは冒頭のトリレンマを次のように分析する。

（3）と（4）が真なる日本語文であることは直観的に明らかである。また、（3）は「ベートーヴェンの《第九》は今は存在しているが、ベートーヴェンが作曲する前は存在していなかったと語ることは真である」という所与（datum）を説明する[252]。（4）は、「音楽作品の役割を演じている対象が抽象的対象である[253]」から真である。だが、（5）は、「抽象的対象は因果的関係に関与することができず、それゆえに創造活動に参与し得ない」という思考に動機づけられている。この思考は存在論的なものであり、この思考によって動機づけられているものは、日本語文（5）ではなく、

（5*）抽象的対象は創造されることができない。

という存在論語の文である。（5*）は真である。というのも、もし我々の存在論が抽象的対象を含むならば、それは永久にあるいは無時間的に存在しているので、どちらにしても創造されえないからである。それに対して、（5）は偽である。というのも、前述したように、世界の基礎的なあり方は、特定の抽象的対象の生成を宣言する日本語文を真とするからである。

このように、キャメロンは冒頭のトリレンマを「ある種の多義性による虚偽（a kind of equivocation)」によって生じたものと結論付け、実際には不整合は生じてはいないとする。

キャメロンの立場を明確にするため、二つ補足的説明を行いたい。第一に、キャメロンは「音楽作品が存在する」という文を、たとえば、「ベートーヴェンが特定の音の構造を指し示す」という問題のない文の観点から分析（analysis）しているのだろうか。そうではない。同じ意味（meaning）を与えるという意味で分析をしているのではない。つまり、「ベートーヴェンの《第九》が存在する」と我々が語るときに意味しているものは、ベートーヴェンが演奏のために特定の音の構造を指し示したということである」と述べているのではない。

[251] Cameron[2008a]p. 307。[ ]は引用者による補足。
[252] Cameron[2008a]p. 309。
[253] Cameron[2008a]p. 309。

では、何をしているのか。これに対して、キャメロンは「ベートーヴェンの《第九》が存在する」という文の真理の「現実の基礎（actual ground）を指摘[254]」していると答える[255]。では、現実の基礎とは何か。それは「音楽作品が存在するという事実を説明する、世界が持つ構造の特性[256]」である。

第二に、キャメロンは音楽作品が存在論のうちに含まれないことを証明してはいないとする反論があるかもしれない[257]。これに対して、キャメロンは以下のように応答している。存在論者は、たいてい、存在論が何を含み何を含まないかを証明することを目的とはしていない。あるものは含まれ、別のものは含まれないという主張を信じるべき理由を与えるという、より慎ましいことを目的としている。では、存在論が音楽作品を含むと信じるべきではない理由は何か。それはオッカムの剃刀である[258]。すなわち、音楽作品を認めるべき十分な理由がない限り、それを存在論のうちに含めてはならないという原理を支持するからである。オッカムの剃刀を支持する点は、第１節でとりあげたカニアの議論と共通している。

２．キャメロンの議論の問題点

キャメロンの議論は、それがうまくいっているならば、常識的主張が真であることを認めながら、より倹約的な存在論を提示するという意義を有する。しかし、キャメロンの議論には、恣意的な決定や不十分な点が見出される。日常言語と存在論語の関連づけについてターゲットを絞りたい。

存在論語の文により表現されるものは、（例えば）日常言語の文「ベートーヴェンの《第九》が存在する」の真理の「現実の基礎」であり、ベートーヴェンの《第九》が存在するという事実を説明する、世界が持つ構造の特性であるとキャメロンは考えている。

キャメロンのこうした主張は、フォン・ソロドコフによる議論を用いて、二つの観点からまとめることができる[259]。まず、キャメロンが行っている説明とは、「何ゆえに‐とい

[254] Cameron[2010a]p. 260。
[255] 「本当に存在するものは、世界を記述する真なる文を基礎づける」（Cameron[2010b]p. 8）。
[256] Cameron[2010a]p. 261。
[257] Predelli[2009]p. 179, 182。
[258] Cameron[2010a]p. 262。
[259] 以下の議論は von Solodkoff[2012]に負っている。フォン・ソロドコフがこの文献の中で対象としているのは、キャメロンだけではなく、キャメロンを含む「Priority 論者」である。

う問い（'in virtue of what' question）」に答えを与える形而上学的説明である[260]。例えば、「何ゆえに彫像は存在するか」という問いに対して、キャメロンは「彫像の形に配置された単純者が存在するから」と答える。次に、キャメロンは、常識的な日常言語の文と、存在論語の文との関連づけ（relating）を行っている。これは前者から後者へ移行する関数を特定することだとフォン・ソロドコフは解釈する[261]。

キャメロンにとって問題だと思われるのは、以下の点である。フォン・ソロドコフはデ・ロゼット[262]と同様に、形而上学的説明が体系的である必要があると考える。つまり、「ある事実が別の事実のよい説明であるのは、それが類似のケースに対して体系的な仕方で普遍化されるときのみである[263]」。しかし、キャメロンが「一文一文ごとに対応させる」「ばらばらの（piecemeal）仕方」ではない形で、日常言語と存在論語を関連づける関数を特定していると考えるべき理由は存在していない[264]。もしそうであるならば、キャメロンのアプローチは、形而上学的説明に必要とされる体系性を備えておらず、不十分な（inadequate）説明ということになる[265]。

第３節　おわりに

本章では、カニアとキャメロンが提示する反実在論を概観した。これまでの章で検討した立場とはことなり、両者は音楽作品を含む言明に着目して、音楽作品の存在を否定する。しかし、キャメロンにおいては、形而上学的説明として彼の試みを理解した場合に、十分な体系性を備えていないことを明らかとした。

反実在論の議論の眼目は、我々の言語が音楽作品の存在に我々を関与させるように思われる言明を、いかに再解釈するか、という点にある。その前提には、抽象的存在者を存在論のうちに認めないとする「オッカムの剃刀」が働く。抽象的存在者を認めない立場が本

---

260 von Solodkoff[2012]p. 392。
261 von Solodkoff[2012]pp. 395-396。
262 deRosset[2010]。
263 von Solodkoff[2012]p. 396。
264 次の引用箇所も、キャメロンの関連づけが体系的ではないことを示唆している。「英語において、「存在する」は存在する全てのものがbeingをもつ（存在論の要素である）のではないような仕方ではたらく。この見解は、「Xが存在する」が真理を表現できるのは、Xという我々の存在論の内の要素がある（Xが本当に存在する）からではなく、Yという我々の存在論のうちの要素が存在する（Yが本当に存在する）からである。そして、我々は、Yが本当に存在するときに「Xが存在する」が真理を表すという仕方で、たまたま我々の言語を使用しているにすぎない」（Cameron[2010b]p. 4。強調は原文）。
265 フォン・ソロドコフ自身は、こうした体系性の欠如を「架橋原理（the bridge principle）」を追加することで補おうと試みている。この試みがうまくいっているか否かの判断は、別稿に譲りたい。

章のような反実在論を取るべきか、それとも具体的存在者に同定するという選択肢を選ぶべきか、さらに検討する必要がある。

終章

以上、本論文では「プラトン主義的タイプ説」、「指し示された構造的タイプ説」、「歴史的個体説」、「虚構主義」、「ニヒリズム」の五つの立場を概観し、それぞれの立場が抱える問題点を指摘した。終章では、どの立場がもっともうまく音楽作品の特徴を説明しうるか、暫定的な結論を示したい。

まず指摘すべきは、音楽作品の特徴が何であるか、という問いに関しても、五つの立場は合意に至ってはいない。一例をあげるならば、「音楽作品は作曲者により創造される」ことをプラトン主義的タイプ説は否定する。音楽作品は作曲者により創造される（存在へともたらされる）のではなく発見されるのであり、その発見の過程で創造性が関わるとプラトン主義的タイプ説は主張する。

そのような状況にあって、五つの立場が同意する特徴が「音楽作品の聴取可能性」である[266]。したがって、聴取可能性をそれぞれの理論の枠組み内で説明できるかどうかということが、それぞれの理論の有効性を測る基準となるだろう。加えて、音楽作品が聴取可能であるということは、我々の音楽実践に深く根付いた信念であるように思われる。この事実も、聴取可能性が、音楽作品の存在論として説明しなければならない事柄であることを示しているように思われる。

では、どの説が、もっともうまく聴取可能性を説明できるのか。「プラトン主義的タイプ説」、「指し示された構造的タイプ説」、「歴史的個体説」の中では、歴史的個体説が有望であると考える。二つのタイプ説にとって、抽象的対象は我々と因果的関係をもちえないという点の克服が課題となる。

第１章第３節第３稿において、抽象的対象も因果的効力をもちうるとするドッドの議論を紹介したが、それが強力な論証であるとは言えないだろう。ドッドは（１）因果的関係の関係項は出来事である、（２）対象は出来事に参与することによってのみ因果的効力をもつと言われうる、（３）抽象的対象も出来事に参与可能である、という前提から、（４）抽象的対象も因果的効力をもつという結論を導いている。しかし、（１）に関しては、関係項は「事実（facts）」であるとする論者（Jonathan Bennett、David Hugh Mellor）や「事態（state of affairs）」と考える論者（David Armstrong）等がおり、決して哲学者のうち

266 厳密に言えば、反実在論の立場は「音楽作品は聴取される」という文が真となることを認める。

で一致をみているわけではない[267]。同様のことは、同じく抽象的である指し示された構造的タイプにも当てはまる。指し示された構造的タイプ説の説明において、レヴィンソンは「トークンを聴くことによってタイプを聴く」と述べているが、肝心の内実に関しては明らかにされていない。こうした費用（cost）を、歴史的個体説は負わずに済む。

他方、第4章でとりあげた「虚構主義」、「ニヒリズム」に関しては、音楽作品を聴いている、という文をいかに説明するかが問題となる。この点で、存在論語と日常言語の対応付けに恣意性がみられるニヒリズムよりは、虚構主義の方が負う費用が少ないといえるだろう。

終章では、知覚の対象について、知覚される対象の因果的有効性に焦点を絞って結論を出した。次に行うべきは、「知覚の内容（the contents of perception）」理論と、副詞説やセンスデータ説などの「知覚」理論の観点から、各説の「費用対効果分析」を行うことである[268]。

---

267 Schaffer[2014]第1節を参照。

268 本章で意図したことは、これまでの章で概観した理論の評価であった。その際に、鈴木他[2014]pp.145-147で示されている「正確性」、「整合性（内的・外的）」、「単純性」、「包括性」、「一貫性」を判断基準として用いる予定であった。すなわち、「聴取可能性」、「反復可能性」といった現象を正確に捉えており、理論の内部で整合性を保つとともに他の理論（たとえば知覚の哲学）とも整合的であり、現象を説明するためにできるだけ少ない資源を用いており（「オッカムの剃刀」）、その理論でできるだけ広い現象を説明することが可能であり、その説明が一貫性を持つものを、「費用対効果分析」により判断することを意図していたが、今回の論文で考察を深めるには至らなかった。稿を改めて論じたい。

あとがき

音楽作品の存在論的考察は、幾層にもレイヤーがあり、相互に絡み合いながら、音楽作品以外のより一般的な議論をも巻き込む形で進んでいく
「音楽作品はどのようなものか」という問いに答えるために、まず音楽作品に関して説明がなされるべき現象の分析が提示される（第一の層）。この時点ですでに、論者により見解が異なる。

説明されるべき現象が提示された後、その現象を最もうまく説明すると各論者が考える存在論的カテゴリーに同定される（第二の層）。この段階で得られた成果に基づき、第一の層の議論に対する応答がなされる。例えば、音楽作品はプラトン主義的タイプであり、プラトン主義的タイプは永久に存在するのだから、音楽作品が創造可能であると考えることは実は誤りであるとする議論などがそれに該当する。しかし、第二の層の成果に基づき第一の層の議論へ応答することの是非が、同時に論点とされる。

説明されるべき現象が提示され、その現象を最もうまく説明する存在論的カテゴリーが示された後でも、論じるべき課題が残っている（第三の層）。それは常識的な見解を否定して新しい見解を擁護する作業であったり（第1章で概観した「プラトン主義的タイプの聴取をめぐる論争」など）、存在論的カテゴリーそれ自体に内包されると称される問題への応答（第2章で概観した「指し示された構造的タイプの創造をめぐる論争」など）が該当する。

各層において、形而上学、美学一般の話題が関わってくる。別様でもあり得たとはどういうことか、作品の美的性質は作曲された脈略により確定されるのか、存在論的依存とは何か、因果的効力を有する基準をどう考えるべきであるのか、プラトン主義的タイプの同一性条件は何か。「音楽作品とはどのようなものか」という問いに十分にこたえようとするならば、驚くほど広範な話題を論じなければならないことが本論で示されたと思う。

だが、本論で十分に議論が尽くせなかった論点が存在している。本論文では最後に、目下取り組むべき課題を示すことで、これからの議論の行方を示唆したい。

第一に、「存在論的カテゴリー」の意義に関する考察である。第2章でも軽く触れたが、指し示された構造的タイプ説や歴史的個体説をドッドが批判する際、次のような論拠を持ち出していた。

[歴史的個体という]新しい種類の存在論的カテゴリーの導入がアド・ホックな処置と理解されないためには、十分に動機づけられ、重要な現象（例えば音楽作品の反復可能性）を真に説明できるべきである。しかし、[…歴史的個体説は]そのどちらも可能ではない[269]

本論文で詰めることができなかった一つの論点は、存在論的カテゴリーを新しく提唱することそれ自体が、ドッド（やそれに与する立場）にとってなぜ問題視されるのか、ということである[270]。その問題に答えるためには、存在論における存在論的カテゴリーが持つ意義を知る必要がある。

次に、本論文が音楽作品のみならず、他の芸術作品や人工物一般に適用できる可能性である。レヴィンソンは「指し示された構造的タイプ」という考えが、音楽作品のみならず、人工物にも適用可能だと考えている[271]。ローボウも、第3章で論じたように、ある種の人工物を歴史的個体に同定している。本論で直接扱うことはできなかったが、トマソン（Thomasson, Amie）が体系的に展開している「抽象的人工物（abstract artifact）」理論では、人工物と芸術作品の違いが依存の形態の違いに起因するとされている[272]。「車のモデル」のような日常的人工物と、音楽作品や文芸作品といった（レヴィンソンの用語を用いるならば）「特殊な種類の人工物」の間には存在論的に違いがあるのだろうか。あるとすればそれはどのような違いなのか。

最後に、各章の初出を記す。いずれの文献も、大幅な加筆修正が施されている。

第1章：「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」、『コア・エシックス』、8号、267-278頁、2012年

第2章：「「指し示されたタイプ」的存在者としての音楽作品――ジェラルド・レヴィンソンの音楽作品の存在論に関する一考察――」、『美学』、242号、71-82頁、2013年

[269] Dodd[2007]p.146。強調は原文、[ ]は引用者による補足である。

[270] 新しい存在論的カテゴリーの導入ということに関しては、ローボウも同様に「広範囲にわたる体系的な哲学的必要に役立つと理解されない限り」(Rohrbaugh[2003]p.197) 新しい存在論的カテゴリーを導入すべきではないと考えている。

[271] Levinson[1980]p.81。具体的には「車」と「貨幣」が挙げられている。

[272] Thomasson[1999]。

訳語対応表

・analogical predication：アナロジカルな述定
・attribute：属性
・audibility：聴取可能性
・causal inert：因果的に不活性な
・constitution：組成
・deferred ostension：延長直示
・descriptive-type：記述タイプ
・descriptivism：記述主義
・discourse：言説
・embodiment：具現化
・feature：特性
・fine individuation：微細な個別化
・fusion：融合体
・fictionalism：虚構主義
・flexibility：柔軟性
・generic entity：類的存在者
・indication：指し示すこと
・indicate：指し示す
・individual：個物、個体
・instance：事例
・manifest：顕在化、顕在的
・norm-type：規範タイプ
・occurrence：出現、現われ
・Ontologese：存在論語
・perdurantism：延続主義
・pragmatic constraint：実践的制約
・property：性質
・property-associate：性質－関連項

・provenance：起源

・quality：質

・repeatability：反復可能性

・revisionism：修正主義

・simple：単純者

・statement：言明

・the orthographic conception：正書法

文献表

秋葉剛史 2011.「Truthmaker 原理はなぜ制限されるべきか」,『科学哲学』44(2): 115-134。

福中冬子編訳 2013.『ニュー・ミュージコロジー——音楽作品を「読む」批評理論』、慶應義塾大学出版会。

福田達夫 1979.「演奏解釈における今日の問題」、『東海大学教養学部紀要』10 号:37-55。

———. 1980.「音楽作品の存在から音楽の存在へ」、『東海大学教養学部紀要』11 号:25-36。

———. 1985.「'音響' と '音楽' の間」、『東海大学教養学部紀要』 16 号:35-45。

———. 1988.「音楽作品の同一性の問題圏」、『東海大学紀要. 教養学部』 19 号:39-48。

飯田隆 2002.『言語哲学大全Ⅳ』、勁草書房。

清塚邦彦 2013.「ネルソン・グッドマンの贋作論:『芸術の言語』第 3 章の分析」、『山形大学紀要. 人文学部』18(1): 1-39。

小山虎 2009.「なぜ物質的対象は複数存在すると考えるべきなのか?(1)」, *Nagoya Journal of Philosophy*, 8: 1-18。

倉田剛 2010.「志向的対象を再考する」、『哲学雑誌』 126(798): 1-23。

———. 2012.「芸術作品の存在論——分析的形而上学の立場から」、西日本哲学会編『哲学の挑戦』、春風社:167-209。

三浦俊彦 1995.『虚構世界の存在論』、勁草書房。

武藤大祐 2000.「クローチェ「精神の哲学」における美学:歴史の現象学と解釈の原理」、『美学』 51(2): 13-24。

根岸一美 2003.「音楽解釈学」、根岸一美・三浦信一郎編『音楽学を学ぶ人のために』、世界思想社:163-175。

鈴木生郎他 2014.『現代形而上学——分析哲学が問う、人・因果・存在の謎』、新曜社。

丹治信春 2009.『クワイン』、平凡社。

渡辺裕 2001.『西洋音楽演奏史論序説——ベートーヴェン ピアノ・ソナタの演奏史研究』、春秋社。

Anderson, James. 1985. "Musical Kinds," *British Journal of Aesthetics* 25(1): 43-49.

Armstrong, David. 2004. *Truth and Truthmakers*, Cambridge University Press.

Benovsky, Jiri. 2011. 'What Photographs Are (and what they are not),' *Disputatio*, Vol.IV, 31: 25-40.

Burgess, John. and Rosen, Gideon. 1997. *A Subject With No Object*, Clarendon Press.

Cameron, Ross. 2008a. "There are No Things that are Musical Works," *British Journal of Aesthetics*, 48 (3): 295-314.

———. 2008b. "Truthmakers and Ontological Commitment: or how to deal with complex objects and mathematical ontology without getting into trouble," *Philosophical Studies*, 140 (1): 1-18.

———. 2010a. "How to Have a Radically Minimal Ontology," *Philosophical Studies*, 151 (2): 249-264.

———. 2010b. "Quantification, Naturalness and Ontology," in *New Waves in metaphysics*. (ed.) Alan Hazlett, Palgrave-Macmillan.

(本文中の引用は、キャメロンのサイトに掲載されている paper のページ数である；(http://www.personal.leeds.ac.uk/~phlrpc/Quantification%20naturalness%20ontology.pdf))

Caplan, Ben. 2007. "Review: *Works of Music*," *British Journal of Aesthetics* 47(4): 445-446.

Caplan, Ben., and Matheson, Carl. 2004. "Can a Musical Work be Created?," *British Journal of Aesthetics* 44(2): 113-134.

———. 2006. "Defending Musical Perdurantism," *British Journal of Aesthetics* 46(1): 59-69.

———. 2008. "Defending 'Defending Musical Perdurantism'," *British Journal of Aesthetics* 48(1): 80-85.

Cresswell, M. J. 2010. "Abstract Entities in the Causal Order," *Theoria*, 76: 249-265.

Currie, Gregory. 1989. *An Ontology of Art*. Basingstoke: Macmillan.

Davies, David. 2004. *Art as Performance*. Oxford: Blackwell.

———. 2009a. "Dodd on the 'Audibility' of Musical Works," *British Journal of Aesthetics* 49(2): 99-108.

———. 2009b. "The Primacy of Practice in the Ontology of Art", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 67(2): 159–172.

———. 2010. "Multiple Instances and Multiple 'Instances'," *British Journal of Aesthetics* 50(4): 411-426.

———. 2011. *Philosophy of Performing Arts*, Wiley-Blackwell.

———. 2012. "Enigmatic Variations," *The Monist* 95(4): 643-662.

Davies, Stephen. 2001. *Musical Works and Performances: A Philosophical Exploration*. Oxford: Oxford University Press.

deRosset, Luis. 2010. "Getting Priority Straight," *Philosophocal Studies*, 149: 73-97.

Dodd, Julian. 2000. "Musical Works as Eternal Type," *British Journal of Aesthetics* 40(4): 424-440.

———. 2004. "Types, Continuants and the Ontology of Music," *British Journal of Aesthetics* 44(4): 342-360.

———. 2007. *Works of Music: An Essay on Ontology*. Oxford University Press.

———. 2008. "Musical Works: Ontology and Meta-Ontology," *Philosophy Compass* 3(6): 1113-1134.

———. 2013. "Adventures in the metaontology of art: local descriptivism, artefacts and dreamcatchers," *Philosophical Studies* 165(2): 1047-1068.

Evnine, Simon. 2009. "Constitution and Qua Objects in the Ontology of Music," *British Journal of Aesthetics* 49(3): 203-217.

French, S. and Vickers, J. 2011. "Are There No Things that are Scientific Theories?," *British Journal for Philosophy of Science*, 62 (4): 771-804.

Goehr, Lydia. 1992. *The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music*, Oxford: Clarendon Press.

Goodman, Nelson. 1968. *Languages of Art*. Indianapolis: Bobbs-Merrill.

Gould, Carol. and Keaton, Kenneth. 2000, "The Essential Role of Improvisation in Musical Performance", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58(2): 143–8.

Gracyk, Theodore. 1996. *Rhythm and Noise: An Aesthetics of Rock*, Durham, NC: Duke University Press.

Howell, Robert. 2002. "Types, Indicated and Initiated," *British Journal of Aesthetics* 42(2): 105-127.

Irvin, Sherri. 2013. "Installation Art and Performance: A Shared Ontology," in *Art and Abstract Objects*. (ed.) Christy Mag Uidhir, Oxford University Press: 242-262.

Kania, Andrew. 2006. "Making Tracks: The Ontology of Rock Music", *Journal of*

Aesthetics and Art Criticism, 64(4): 401–14.

——— 2008. "The Methodology of Musical Ontology: Descriptivism and Its Implications", *British Journal of Aesthetics*, 48(4): 426–44.

———2012. "The Phiolosophy of Music," in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy.* (ed.) Edward N. Zalta, URL = 〈http:// http://plato.stanford.edu/entries/music / 〉 最終アクセス日：2014年3月18日.

———. 2013. "Platonism vs. Nominalism in Contemporary Musical Ontology," in *Art and Abstract Objects.* (ed.) Christy Mag Uidhir, Oxford University Press: 197-219.

Kim, Jaegwon. 1976. "Event as Property Exemplifications," in M. Brand and D. Walton(eds.), *Action Theory.* Dordrecht.

Kivy, Peter. 1993. *The Fine Art of Repetition*, Cambridge University Press.

Le Poidevin, Robin. et al. 2009. *The Routledge Companion to Metaphysics*, Routledge.

Levinson, Jerrold. 1980. "What a Musical Work Is," *Journal of Philosophy*, 77. Repr. in his *Music, Art, and Metaphysics*, 63-88. Ithaca, NY: Cornell University Press, 1990.

———. 1990. *Music, Art, and Metaphysics.* Cornell University Press.

———. 1990a. "What a Musical Work Is, Again," in Levinson[1990], pp. 215-263.

———. 1990b. "Artworks and the Future," in Levinson[1990], pp. 179-214.

———. 1996. "Art as Action," in his *The Pleasure of Aesthetics*, pp. 138-149. Cornell University Press, 1996.

———. 2007. "Aesthetic Contextualism," *Postgraduate Journal of Aesthetics* 4(3): 1-12.

———. 2011. "Indication, Abstraction, and Individuation," *TRÓPOS. Rivista di ermeneutica e critica filosofica* 4(2): 121-131.

Magnus, P. D. 2013. "Historical Individual Like *Anas platyrhynchos* and 'Dlassical Gas'," in *Art and Abstract Objects.* (ed.) Christy Mag Uidhir, Oxford University Press: 108-124.

Peirce, C. S. 1931-1958. *Collected Papers of Charles Sanders Peirce.* (eds.)Hartshorne and Weiss, Harvard University Press.

Predelli, Stefano. 1995. "Against Musical Platonism," *British Journal of Aesthetics* 35(4): 338-350.

———. 2001. "Musical Ontology and The Argument from Creation," *British Journal of Aesthetics* 41(3): 279-292.

———. 2009. "Ontology and Musical Nihilism: A reply to Cameron," *British Journal of Aesthetics*, 49(2): 179-183.

Priest, Graham. 2001. *Logic: A Very Short Introduction*, Oxford University Press.

Ridley, Aaron. 2003. "Against Musical Ontology," *Journal of Philosophy* 100: 203-220

Robinson, Jeneffer. 2013. "Goodman," in *The Routledge Companion to Aesthetics*. 3rd ed. (eds.) Berys Gaut and Dominic Lopes, Routledge:179-189.

Rohrbaugh, Guy. 2003. "Artworks as Historical Individuals," *European Journal of Philosophy*, 11: 177–205.

———2005. "Ontology of Art," in *The Routledge Companion to Aesthetics*. 2nd ed. (eds.) Berys Gaut and Dominic Lopes, Routledge: 241-254.

———. 2007."Platonism, Particularism and Puzzle of Repeatability," manuscript.

———. 2013. "Must Ontological Pragmatism be Self-Defeating?," in *Art and Abstract Objects*. (ed.) Christy Mag Uidhir, Oxford University Press: 29-48.

Rohrbaugh, Guy. and deRosset, Louis. "A New Route to the Necessity of Origin," *Mind*, 113(452): 705-725.

Rosen, Gideon. 2012. "Abstract Object," in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. (ed.) Edward N. Zalta, URL = 〈http:// http://plato.stanford.edu/entries/abstract-object / 〉 最終アクセス日：2014年6月26日.

Rossberg, Marcus. 2013. "Destroying Artworks," in *Art and Abstract Objects*. (ed.) Christy Mag Uidhir, Oxford University Press: 62-83.

Schaffer, Jonathan. 2008. "Truthmaker commitments," *Philosophical Studies*, 141(1): 7-19.

———. 2014. "The Metaphysics of Causation," in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. (substantive revision Edition). (ed.) Edward N. Zalta, URL = 〈http:// http://plato.stanford.edu/entries/causation-metaphysics/ 〉 最終アクセス日：2014年7月1日.

Schulte, Peter. 2011. "Can Truthmaker Theorists Claim Ontological Free lunches?,"

European Journal of Philosophy, 21(2).

Stecker, Robert. 2009. "Methodological questions about the ontology of music," *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 67(4): 375-386.

———. 2010. *Aesthetics and the Philosophy of Art*, Rowman and Littlefield Publisher. (＝森功次訳『分析美学入門』、勁草書房、2013年)

Stevenson, Geff. 2009. "Advancing an Ontology of Stories: Smut's Dilemma, " *Postgraduate Journal of Aesthetics*, 6(1): 24-33.

Thomasson, Amie. 1999. *Fiction and Metaphysics*, Cambridge: Cambridge University Press.

———. 2004. "The Ontology of Art," in *The Blackwell Guide to Aesthetics*. (ed.)Peter Kivy, Blackwell: 78-92.

———. 2006. "Debates about the Ontology of Art: What Are We Doing Here?", *Philosophy Compass*, 1(3): 245–55.

Trivedi, Saam., 2002, "Against Musical Works as Eternal Types," *British Journal of Aesthetics*, 42(1): 73–82.

von Solodkoff, Tatjana. 2012. "Straightening Priority Out," *Philosophical Studies*, 161: 391-401.

Walters, Lee. 2013. "Repeatable Artworks as Created Types," *British Journal of Aesthetics*, 53(4): 461–477.

Wetzel, Linda. 2006. "Types and Tokens," in *The Stanford Encyclopedia of Philosophy*. (April 2006 Edition). (ed.) Edward N. Zalta, URL = 〈http:// http://plato.stanford.edu/entries/types-tokens/ 〉最終アクセス日：2012年3月11日.

Wollheim, Richard. 1968. *Art and its Objects*, Cambridge University Press.

Wolterstorff, Nicholas. 1980. *Works and Worlds of Art*, Oxford: Clarendon Press.

Young, James. and Matheson, Carl. 2000, "The Metaphysics of Jazz", *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58(2): 125–34.