

The Relation between Music and Emotion  
— The Final Study on Hsi Ka'ng' s 'Music Has in It Neither  
Grief nor Joy' Referring to Modern Researches—

TAMAKI Naoyuki

*Research and Education Faculty Humanities and Social Science Cluster*  
*Humanities and Social Sciences Unit*  
*Kochi University*

ABSTRACT

Some cultural anthropologists consider that music did not exist in human society separately from other acts. Therefore, the emotions associated with the acts were also recognized as one with the musical elements. That was how people who thought that music expresses emotions felt.

In contrast, trying to analyze the relationship between music and emotions by making music independent of other actions, finding that relationship is not easy. Modern music psychologists have not been able to clearly find the relationship.

I conclude that Hsi Ka'ng' s views were also the result of such analytical considerations.

音楽と感情  
—現代の研究を参照した「声無哀楽論」研究のまとめ—

玉木 尚之（高知大学教育学部人文社会科学系人文社会科学部門）

はじめに

音楽が感情を明瞭に表現するとした中国古代の伝統的音楽観に異を唱えた三国魏の嵇康の「声無哀楽論」は、文字通りには「音楽は哀楽の感情を表現しない」ことを述べた論説だが、その中で彼は、聴取者の心に生じる「哀楽」のような明瞭な感情はもとより、諸々の感情的反応も全て音楽表現そのものからは区別した。

「声無哀楽論」の問題提起に触発され、「音楽と感情」というテーマで、中国において「声無哀楽論」に至る音楽と感情の捉え方をまとめ、その提起した問題を抽出するという考察を終え（注一）、最後に、中国における議論の外側から、現代の研究を参照してその問題を検討している。

その議論の前提の所にある声や歌と感情表現の関係について、基本感情の研究や類人猿に関する現代の研究から検討した前稿（注二）に続き、本稿では、器楽、人間の社会生活の中で音楽、分析対象としての音楽とそれぞれの感情との関係について、文化人類学や音楽心理学研究の成果を参照して考察し、「声無哀楽論」研究のまとめとする。

結論を簡単に先取りして述べるなら、文化人類学者たちが言うように、人間社会の実際の場における音楽的行為は他の活動と一体的に存在し、そこにまつわる感情とも切り離すことのできないものとみなされるのが通常のあり方で、そういう実感が「声有哀楽」論の基盤にもあると考えられる。一方、音楽、特に器楽を取り出して具体的な感情との関係を分析しようとするとその関係付けは容易ではなく、現代の音楽心理学の研究においても、音楽と具体的な感情の対応関係を見出すことは必ずしもできていないということになる。それをもって「音楽が感情を表現しない」とみなすかどうかはさておき、嵇康の主張はそのような分析的な考察の結果導かれることになったと考えられるのである。

## 一 器楽と感情

中国の「声有哀楽」論者は、音楽が感情を表現し、基本的にはそれが聴者に伝わることを信じて疑わない。その中心に歌と感情の相即関係の実感があるようだが、ことばの意味作用と感情表現の関係についても特に意識することがなく、それと器楽との関係についても特に意識的・分析的には語らない。つまり、ことばを含めた声と器楽との関係を連続的なものとして全く疑うところがない。それに対して嵇康の「声無哀

楽論」は、ことばの意味作用を音楽の表現から切り離し、器楽はもちろん音としての声にも感情表現を認めなかった。

前稿（注二）では、ことば以前の音としての声やうたと感情の関係を現代の研究の観点から考察した。それによると、基本感情のようなシンプルな感情にはある程度人間に普遍的にそれを表現する声質があり、また、類人猿においてことばに先んじて声の連なりとして発生したうたも一定の感情表現であり得ると言えそうであった。

類人猿のうたの表現には二重の側面があり、集団に共有され様式化された感情表現であるという側面と、その様式化された表現に、発声時の個体的な生の感情が揺れ・ズレとして混入することがあるという側面であった。そこで残された課題として次の二点を挙げた。

- ・類人猿のうたは、激しい動作を伴うパフォーマンスであるが、声としてのうたのどのような要素がどのような感情を表現し得るのか。
- ・また、これはそのまま楽器の音による音楽にも適用できることであろうか。

前者は、パフォーマンス全体として感情を表現しているとしても、その中の音楽的要素であるうたが純粹に音の要素としてそれだけでも感情を表現しているのか、し得るのかということ。後者は、楽器の音による音楽をうたの延長上で捉えていいかということである。

一番目の課題については遺憾ながら検証することができないので、二番目の課題について、改めて類人猿の観察研究を参照して考察しよう。

正高信男は、チンパンジーのバントフット・ディスプレイについて、倒木などを周りの物体にぶつけて大音響を響かせる個体があることをオランダの研究者の実験によつて紹介している（注三）。声と身ぶりに加える場合の他に、声ぬきのインストゥルメンタルな補助手段の駆使もあるのだと言う。伝達機能を充たすにとどまらず、より大きな効果があることを理解した上で実行しているようだとし、そこに余剰な「演出性」があると見て正高は、これを一步音楽に踏み込んだものとみなし、人類のダンス・アンド・ミュージックとの共通した特徴の存在を指摘している。この場合の「余剰」は、「相手への威圧」の増幅を主に意図したものと彼は解している。

この打楽器による音楽の原型のような打撃を、チンパンジーはどのように選んで行

っているのだろうか。推測でしかないが、彼の身体と声がすでに感情の昂ぶりに応じてリズムを持つて躍動しているわけだから、おそらくそのリズムの模倣やそれへの協調によっているであろう。また、感情の昂ぶりに激しい打撃で大きな音を出すといったような、感情の動きとの同調、さらには相互の増幅作用があるだろう。

物による打音には、リズム、強弱、テンポに加えて、音の高低の差異によるメロデューの萌芽がある。旋律を奏する楽器の出現には、類人猿から人類の歴史に移行し、さらに相当の時間経過が必要と推測されるけれど、いずれにせよ物による発音に感情の昂揚が関わっていることは容易に推測される。楽器もまたうたと同様に原初的には、またシンプルなレベルでは感情を表現すると見える。

## 二 取り出して扱えない「音楽」

類人猿のパフォーマンスを見る限り、歌も楽器も原初的には感情を表現していると言えるようである。声を含めた音を「無象」とする嵇康の断定はいささか極端に思われる。ただ、このパフォーマンスは、声、表情、身振り、身体による打音、そして場合によっては物による打音の総合された表現である。そして、そのパフォーマンスの表す意味は、彼らの生活の観察の中で理解されている。

我々が「音楽は感情を表現するか」と問う場合、普通音楽以外の要素、つまりことばによる意味伝達や表情、身振りなどは除いて考えるだろう。そうすると、このパフォーマンスの音としての声（うた）、打音それ自体が感情を表現できているのだろうか、と問いたくなる。つまり、音楽的な要素だけを取り出して感情との関係があるのか分析したいと考えるわけである。嵇康の「声無哀楽」という主張の分析態度がまさにそのようなものであったため、我々もそのような態度で考察してきたのである。

しかしながら、類人猿のパフォーマンスにおける発声（うた）を、その時の身振り動作、道具による打音などと切り離して捉えることはできないだろう。実は、人間社会における音楽行為も同様であり、それを言葉と分離することはもちろん、音楽的要素だけを取り出して扱うことはできないというのが、文化人類学者たちが見出した音楽研究の態度であった。音楽が特別な場と時間に切り離されて聴かれるようになったり、さらには録音機器が発明され普及して実演とさえ切り離されることが可能となったりする以前には、人間の歌や楽器、つまり私たちが音楽と考えているものは生活の場において他の要素と一体的に存在して意味を持つもので、それだけで独立したもの

ではなかったからである。

西アフリカのモシ族を調査した文化人類学者の川田順造は、「モシ語には、『音楽』ないしはフランス語の *musique* に対応するようなことばはありません」と端的に述べ（注四 九頁）、伝統社会においては「音楽」それ自体が独立したものとして認知されるものではないと指摘している。

川田はモシ族の人々が「デーム」と表現する行為を紹介している（注四 六四〜六五頁）。取り入れ後のモロコシ打ちが終わった夜のゴードン村の首長の家でのでき事と呼ばれて来ている隣村の歌うたいの老翁がふるまい酒を飲み、撥弦楽器クンデをはじいて歌うのに合わせて、首長やその妻たち、手伝いに来て残った村人たちが、踊り、さえずり、歓喜の叫び、冗談などを交えて延々と歓楽する内に、感極まった首長が低く太い声で「デームだ！デームだ！」と叫び出すのだという。

川田はこの「デーム」を、「歌と、楽器の音と、踊りと、享楽の総合された状態」を指すことばなのだといとまず述べるが、それは「私たちのことばが、便宜的にそれらの要素を識別する」だけであって、そこに身を置いた実感としては「四つの要素が合わさったものではなく、ありありと生きられている単一の実体」ではないと言っている。

それは、「音楽（と我々が一般に考えるもの）」を含む行為とその生の場に生じるさまざまな感情とを切り離すことができないことを意味しているだろう。

「音楽」の実際の生の場での有り様について、南アフリカのヴェンダ族を中心に調査した英国の民族音楽学者のジョン・ブラッキングは、「多くのヴェンダ音楽は、何らかの行事のためのものであり、その演奏は社会諸集団の活動のしるしである。ほとんどのヴェンダの成人は音響を聴いただけで何が起きているかがわかる」（注五 五三頁）と、伝統社会においては「音楽」の多くがそれ自体独立したものではなく行事の一部であることを述べている。

ただ他方で、「同じ音楽」と思われるものが、場面によって異なる意味を持つ事例も紹介している。「歌が歌われる脈絡が一義的に決まっているわけではないが、歌の歌われ方は、一般に脈絡によって決定されている」（注五 五七頁）の比如说う。

・「ビールの歌」は、少女の《ドンバ》成人式のための遊戯歌となる場合に、太鼓伴奏が付加され呼びかけと応答形式が旋律句を重ね合わせる反復進行となる

・《ツイコナ》という部族舞踊は、諸変形を楽器で演奏可能  
 ・グエンベ・トンガ族の粉挽き歌は、若者のための《マンクントウ》踊りの歌となるが、リズムとテンポが違うだけ

・孤独と死を歌った歌が、ある集まりではいかにも楽しそうに歌われる

(注五 五七〜六〇頁)

こうした事例も挙げつつブラッキングは、「音楽の効果は、それが演奏もされ聴取もされる脈絡による」(注五 五七頁)と述べ、それ故に「音楽」を扱う場合に、「音楽連合テストを音楽の創り手たちが直面したこともなかったような人工的で非社会的な設定の下で被験者に施すこと」、つまり「音楽」だけを取り出して分析対象として扱うことに自分は「懐疑的」であると表明している。それは「そのような状況の下では、その音楽は意味のないものにならざるを得ないし、そうでなくても、少なくとも、意味は絶望的に異なってしまう」(注五 六四頁)と考えているからである。

こうした見解によれば、嵇康とともに我々が取ってきた分析態度、すなわち、音楽を含む行為において、うたのことはや動作その他の要素とこえや楽器の音とを分けて捉えることは適切でないということになるだろう。それどころか、そもそも「音楽は感情を表現するか」と、音楽だけを取り出して問うこと自体が成り立たなくなってしまう。生きられる場における行為は、そこに参加して生きる人々の感情を伴わないことはあり得ないだろうから、「音楽も含めたある行為はその場における感情と結びついている」とでも言えるだけである。

こうした見方は一見、秦客に至る中国における伝統的音楽観が、音楽をことばや舞踊、演劇までを含むものとして捉え、感情と不可分のものと論じたことに相応の妥当性を提供するように思われる。その議論は、中国古代の儀式楽、すなわち歌唱、器楽、舞踊、演劇などで表現される明瞭な表現内容や意味を持ち、それにまつわる感情と一体であった具体的な伝統の「楽」の衰退をめぐって、その擁護のために本格的に始まったのであったから、当事者たちが音楽的要素も含めて一体的に感情との関わりを語ることに相応の必然性があつたということだろう。

ただし、「楽」についての議論は始まりから、音的要素を取り出して音楽と感情との関係を実感に任せて一般化して論じる態度も持っていた。それは、音楽民族学者が聞き取ったような、実社会で音楽的要素を一体的に含んで機能している儀式の当事者たちのそのままの語りではなかったのだが、また、これまでの論考でも見てきたよう

に、そこには次に見るハンスリックや嵇康における切実な分析態度もなかったのである。

### 三 取り出された音楽と感情

音楽が、本来一体または一連の人間の日々の営みの中で独立しておらず、他の要素から切り離しては本来の持つ意味をなくしてしまうものであるとしても、決してそれだけのものではあつたわけではないだろう。集団に共有され様式化された感情表現である類人猿のパンフレート・ディスプレイにおいて、すでに個体的な生の感情が揺れ・ズレとして混入することがあつたように、人間の音楽もまた個人的な場にも存在したのである。

「同じ音楽」と思われるものが状況を変えて異なる表現を帯びるようなブラッキングの挙げた事例を見ると素朴に、では音楽そのものに固有の感情表現があるのかないのかというような疑問を持ってもおかしくないだろう。

よく知られているように、西洋近代にそうした疑問について徹底的に考察したのがエドゥアルト・ハンスリック(一八二五〜一九〇四 オーストリア)であり、論じられている音楽や背景は全く異なるものの、その論の結論とそれを導く根拠の論述の類似からしばしば嵇康の論と比較されても来た(注六)。

「近代における音楽美学の創始者」といわれる彼は、主著『音楽美について』(一八五四)で、音楽の本質を「感情の表出にあり」と考えていた従来の音楽家たちの見方(特に「無限旋律」「示導動機」などを用いて音楽に文学的表現を用いようとしたワーグナーや交響詩を提唱したリスト、さらに遡れば「表題音楽」を作ったベルリオーズなどのロマン派の音楽理論)を批判し、「音楽的に美なるもの」を「芸術の生命」とすることを提唱した(注七)。

彼は、「音楽作品の美は音楽以外のもの、すなわち音楽にとって異質な思想範囲には何ら関係なく、音の結合に内在している」と考え、「まず音楽にとって非本質的な契機としての『感情』を排除した」。その結果、「古代以来の音楽」感情の思想から、ロマン主義を経て観念論の音楽哲学に至る、音楽の効果と目的に関する近代の感情美学的思想や情緒的な感情信仰は、すべて否定されることになった。その上で、「音楽の内容は鳴り響きつつ運動する形式である」という彼の有名な定義を下した(注八)。



こうした解説から見ると、彼は伝統社会の生活や祭式・儀式からすでに独立して存在するようになっていた西洋近代音楽を、まだ密接に結びつけられていた文学的要素、すなわちことばや物語から分離して、音の結合・形式として限定的に捉え、それと感情との関係を考察したということになるだろう。

「芸術はまず美を表現すべきである」（注七 二三頁）と主張する彼は、「美の究極の価値の在るところには感情も直接にまた明瞭に存在するということ」を私は否定しない」と、音楽と感情の関係を否定するわけではない。しかし、「薔薇は匂う。しかし薔薇の『内容』は『香りの表現』ではない。森は影深き涼しさを広める。しかし森は『影深き涼しさの感情』を表現するのではない」（以上注七 一三頁）との比喩を用いて、「美を観照するにあたって観照者にとり快い感情が生ずるとしても、かかる感情は本来の美それ自体の関心するところではない。……美は美であり、美として留まるのである」（注七 二二頁）と、音楽が表現する「美」と聴取（「観照」）者が反応として起こす感情とを峻別する。

それを詳説してまず、「一つの物の香りや味を、また形や色や音を単に知覚するなら、我々はこれらの性質を感じる。哀愁や希望や、喜悅や憎悪が普通の心的状態を高揚させ、或は下降させたと認められる状態になったら、私は感情しているのである」と、「知覚」と「感情」の厳密な区別を説く。

次いで、「美はまず我々の感官に触れる」もので、「感覚はまず感情の基礎を形造るが、感情が成立するためには一つの関係状況または時折きわめて複雑な諸状況を前提としなければならない」（以上注七 二三頁）と感覚と感情を区別し、「美をうけとる器官は感情ではなくして、純粹観照の活動としての想像（ファンタジー）である。……音楽作品は芸術家の想像から出て、聴者の想像のために現出する」と述べる。

「想像」とは、「美に面するとき単なる視ることではなく、悟性を伴う視ることである。すなわち表象と判断である」（以上注七 二三頁）と述べ、「観照」については、「注意深く聴くことという行動」に相応し、「種々の音形の継続的観察より成っている」（注七 二四頁）と補足している。

「音楽は感情の内容そのものを表現できない」が、では、音楽と感情の密接な関係はどこから来るのかと言えば、「感情の動的なもの」を表現するからである。すなわち、「音楽は物的な過程の運動を、早いとか遅いとか強いとか弱いとか、上昇的とか下降的にかのそれぞれのモメントに従い模倣することができる」からだとするのである。「しかし運動は感情の一つの属性であり、ひとつのモメントであって感情自

体ではない」（以上注七 四〇頁）というのが彼の解釈である。また、「音楽は決定的な感情は表現できないが、『不定の感情』を喚起しこれを表現できる」とも言う（注七 六〇頁）。

以上、ハンスリックの言うところ、芸術家の「想像」を「種々の音形の継続」によって「美」として表現する音楽は、聴取者の感覚（聴覚）に触れ、「想像」なる「器官」で「美」として受容（「観照」）される。その「種々の音形の継続」は、「早・遅」「強・弱」「上昇的・下降的」といった「物的過程の運動」を模倣して「不定の感情」を表現するために、聴取者においては、「一つ」のまたは「複雑」な「諸状況を前提」として「哀愁・希望・喜悅・憎悪」といった「決定的感情」が成立する、ということになるだろうか。

琴の名手であったと伝えられる嵇康においても、彼が親しみ考察の本とした音楽は、古代の「楽」論の前提とするような儀式楽でも集団の行為でもなく、個人における行為としてあった。自身の発する音としての音楽に向き合った彼は、様々な音楽に結びついた物語を排除した。彼は音楽（「声音」）が表現するものをハンスリックのように「美」と表現するのではなく、「虚心静聴」によって得られる「心閑」なる「和」と表現した（「声無哀楽論」五）が、これまでの先行諸論考で詳説してきた以下のような彼の音楽観における音楽と感情の関係理解は、確かにハンスリックの考察に通じている。

「和声」は物理的な「無象」のもの（一）で、単・複、高・低、「善・悪（調和のよしあし）」を主体とする。声音の性質は、「舒・疾（緩やかか緊張）」に限られ、曲は多様に変化しても、「和」の領域に収まる（以上 五）。作者の感情とは無関係な音の構成物だからこそ、生の感情を共有し得ない他者にも再演可能である（三）。

その「和声」が、感情を表現した言葉と交えて発せられるために感情が感じられるだけである（二）。また、上記のような要素を主体とする音声の調和は深く心を動かすが、「情の応声」「随曲の情」は「躁・静（騒ぐ）か「静か」か」に止まる。「哀楽」といった明瞭な感情はもとと別の理由で心中に蟠っていて、「和声」に動かされて顕在化するだけである（二）。ハンスリックが音楽は「不定の感情を表現する」としたのに対し、嵇康はそれに該当すると見える「随曲の情」をあくまで聴取者の反応として音楽の表現からは分離するようである。音楽と「随曲の情」との密接な関係を認めることからすると「表現する」ことになるのではないか、という疑問については過去の論考（注一 二〇一三）で指摘した。

この点の相違はさておき、両者の分析は非常に類似していると見てよいだろう。その類似は、音楽を器楽音の要素に限定して、それと感情との関係を厳密に分析しようとする態度から来ているのではないだろうか。

#### 四 音楽と感情についての心理学研究から

音楽的行為を分離せず人間社会の営みをその現場で包括的に捉えようとする文化人類学者たちのようにではなく、ハンスリックや嵯康のように音楽を独立させて器楽音の要素を取り出し、それと感情との関係を厳密に分析しようとする現代の研究からどのようなことが言えるか、P・N・ジョスリンとJ・A・スロボダ編『音楽と感情の心理学』（二〇〇一、注九）より、我々の関心から注目される内容を拾ってみよう。

スロボダとジョスリンの概観(第二章 音楽と感情についての心理学的展望 第四節 音楽と関連した感情の研究)によると、一世紀に及ぶ感情研究の文献のなかで音楽に対する感情反応について考えたものは非常に少ないが、この著の編まれた時点では、音楽と感情に対する興味は増してきており、音楽心理学者の間では感情の研究を始めることが一種の流行のようになってきていたそうである。

音楽の感情には一見して二種類あり、ひとつは哲学者たちが何世紀もの間議論してきた「美的価値に関する感情」で、「人生の本質を洞察するような強い個人的経験」として「情動的、認知的、社会的要素」が含まれる。もうひとつは、「音楽によって引き起こされた、または、音楽によって表現された感情」であるが、両者は完全に独立したものでなく、関連付ける必要があると述べられている(以上 二六～二七頁)。

ハンスリックの『音楽美論』は、この分類で言えば前者の「美的価値に関する感情」追求の類になるが、ただし「美的価値」と「感情」は区別されている。その執筆動機に「音楽によって引き起こされた、または、音楽によって表現された感情」についての通説への不満があり、それに対する分析も重要な論点となっていると言えるだろう。嵯康の場合も同様ながら、論説の表題にも表れているように後者に力点があるが、その中で彼が「音楽によって表現される」ものと考える「和」は、言うなれば「美的価値」の類と考えてよいだろう。

スロボダとジョスリンのこの章はこの後者の感情を扱うと述べており、我々の本稿の考察において問題になるのも後者の方ではあるが、ただし一括りにされている「音楽によって引き起こされた感情」と「音楽によって表現された感情」の関係をどう捉

えるかが要点である。

スロボダとジョスリンはこの研究の有する問題として、「個人差の大きさ、同じ個人でも異なる時間における反応の違いの大きさ」「聴取者の感情反応を測定する実験は聴取過程に大きく影響する(反作用問題)」ということ挙げている。つまり、この問題を論じるには、「声無哀楽論」でもそうであったように、音楽と聴者の感情の対応を問うことになるのが常套手段なのだが、実験的に明瞭な結果を得ることがなかなか困難であるということである。「声無哀楽論」の議論においても、同一の場面で逆の感情反応が出ることが争点となり(「声無哀楽論」五)、それをもって音楽と感情の関係を限定的に考えることが難しいことは見てきた。

アルフ・ガブリエルソンとエリック・リンドストロームは、その時点までの音楽心理学の音楽と感情の関係に関する実験的研究の結果を報告しており(第五章 音楽的構造の感情表現に及ぼす影響)、それらは、どのような感情が音楽のなかで表現されることが可能か、また音楽の中のどのような要素(テンポ、音の大きさ、高さ、調を含む旋法、旋律、リズム、和声、形式的特性)が聴き手によって知覚される感情の表現に貢献するか、などを探求したものである(一二四頁)。

この種の研究の注意事項としては、以下のことが指摘されている。「聴取者は通常、作曲された音楽の知覚された表現を、演奏を聴くことによって判断するので、作曲された構造の性質と実際の演奏の性質との混同がある。……感情表現の聴取者の知覚——たとえば一つの曲を(嬉しい)と知覚する——は、聴取者自身の反応——たとえば嬉しいと感じること——と区別されなければならない」(一二五頁)。

そのために一九三〇年代以降に一般的なとなった「音楽表現に関する実験的研究」の方向性は以下のようなものになる(第一節 さまざまな方法論によるアプローチ 一二六～一二七頁)。

・評定者は楽曲あるいはほかの音刺激を聴いて知覚した感情を次のいずれかで報告

- ①自由な現象記述
- ②研究者から与えられた記述用語、形容詞あるいは名詞のなかからの選択
- ③記述用語が問題の音楽にどの程度よくあてはまるかの評定

・実験用刺激としては通常選ばれた楽曲の録音、他にライブ

# ① 実際の音楽使用

生態学的妥当性はあるが、構成要素単独の効果に関する結論は、一つの曲のなかに複数の構成要素が混じり合っているので、仮説的にとどまる。

## ② 音楽的文脈なしに短い音響系列を系統的に変化させて使用

③ 音楽的文脈のなかで、さまざまな構成要素（テンポ、長短調、旋律の上行下行）を体系的に操作して使用

こうした研究の結果、たとえば以下のような傾向が指摘されている（第二節 分離した音楽的要素の効果 一五〇～一五五頁）。

### ・テンポについて

速いテンポは活動性／興奮、嬉しさ／喜び／楽しさ、力、驚き、怒り、恐怖、などの表現、遅いテンポは平穩／落ち着いた、威厳／荘厳、悲しみ、やさしさ、退屈、嫌悪などの表現に結びつく。

### ・調について

少なくとも七、八歳以降は、長調は嬉しさ／喜び、単調は悲しみを想起させる。長調はまた、優雅な、落ち着いた、荘厳などの表現に結びつき、単調は夢見のような、威厳のある、緊張、嫌悪、怒りなどの表現と結びつく。

### ・音の大きさについて

大きな音楽は、強さ／力、緊張、怒り、喜びなどの表現に結びつき、小さいものは、柔らかさ、やさしさ、悲しみ、荘重、恐れ、などの表現に結びつく。

などなど。

しかし、「音楽を聴いて知覚される感情表現は、単一の要素で決定されることはほとんどなく、つねに多くの要素が関わって」いて、「相互作用の可能性はほとんど無限」であるのが実情である。

結局こうした実験による成果には、「さまざまな構造的要素の影響に関して、多くの不足な、不確定な、曖昧な部分が残る」と言い（第三節 今後の研究のための示唆

一五六頁）、「最も明らかな不足部分」として、「異なる要素間の相互作用、たとえば、ある旋律音程がどのように知覚されるかは、音楽的文脈のなかの場所はもちろん、テンポ、旋律の方向（上行、下行）、リズムパターン、音の大きさ、音域などに明らかに依存している。類似の例はほかの要素に関しても容易に見出すことができるであろう」と括る。

つまるところ、単純なフレーズなどについてわずかな傾向性が見出されているだけで、複雑な、すなわち通常の音楽についてはその感情との関係はほとんどわかっていないのである。ハンスリックが、「一つの交響曲においてすべての変イ長調が熱中の気分を、すべてのロ短調が厭人的な気分を呼び起すというわけではない。あらゆる三和音が満足をあらゆる減七和音が絶望をよび起すというわけではない。美的な地盤ではかかる要素的自立性はもっと高次の法則の協同性のために中性化するのである（注七 四二～四三）」と述べた通りであろう。

結局、音楽と感情の関係についての現状での理解範囲は、スロバダとジョスリンの第二章で紹介されていたウォーターマンの研究（一九九六、注九 四二～四三頁）による推論の域からそう外へは出ていなさそうである。

彼は、録音された楽曲を呈示して、被験者に「何かを感じたら」ボタンを押すよう指示し、終了後、再度再生して、ボタンを押した箇所それぞれで感じた内容を説明させた。その結果は、「何かを感じた」箇所は聴き手の間で共通であったが、しかし感じた内容はかなり異なっており、説明された内容を整理すると以下ようになる。

- ・音楽構造に対する意識（例「もうすぐ終わるぞ」）
- ・作用因の活動の評価（例「彼女の技術は私を魅了する」）
- ・楽曲全体や特定の性質への評価（例「この曲好き」「この歌手の声は嫌い」）

ここから、感情の強さを決定する機構と情動内容を決定する機構の間に非連結があることがわかる。

ウォーターマンは、感情の強さは、音楽の構造的特徴によってあらかじめ決定される（内発的情動）が、情動内容は、記憶、連想、音楽の聴き方の優先順位などの状況的要因に大きく依存している（外発的情動）、と推論している。

この推論は、ハンスリックや嵯康の分析とよく合致するだろう。音楽は「感情の動的なもの」（ハンスリック）・「舒・疾」（嵯康）を表現するので、聴取者の「不定

の感情」(ハンスリック)・「随曲の情」(嵇康)は同じような箇所で動かされる。しかし、その内容(「哀楽」といった明瞭な感情など)がどのようなものになるかは聴取者に既存の複雑な心的な状況によるということである。

ウォーターマンは、「何かを感じた」ことは、その内容はどうあれ音楽の構造と密接に関わる「内発的情動」としてしているので、「音楽が感情を表現する」と考えているようである。ハンスリックの「不定の感情」である。他方で、感じた内容を分析的に捉えて、それが聴者の状況次第で異なる点に着目すると、嵇康とともに「音楽は感情を表現しない」と、今のところは言えることにもなるだろう。

#### おわりに

文化人類学者たちが言うように、人間社会の実際の場合における音楽的行為は他の活動と一体的に存在し、そこにまつわる感情とも切り離すことのできないものとみなされるのが通常のあり方で、そういう実感が「声有哀楽」論の基盤にもあると考えられる。しかし、音楽、特に楽器を取り出して具体的な感情との関係を分析しようとするとその関係付けは容易ではなく、現代の心理学的研究においても、音楽と具体的な感情の対応関係を見出すことは必ずしもできていないということになる。それをもって「音楽が感情を表現しない」とみなすかどうかはさておき、嵇康の主張はそのような分析的な考察の結果導かれることになったと考えられるのである。

最後に、この最終まとめの仕上げをもたつく間に、参照した音楽心理学の成果もいささか古びたものとなってしまったことは否めない。昨今の急速なAIの発達に伴い、膨大な音楽と感情のデータ分析がおそらくすでに始まっていることだろう。これまでの手法では発見できなかった音楽表現と具体的な感情との関係が様々に見出され、無数の音楽が感情を操作するものとして自動で作られ利用されていくことになるに相違ない。音楽にとって感情との関係が全てではないにしても、今後人間にとっての音楽はどのような存在となっていくのだろうか。

#### 注

- 一 「音楽と感情」嵇康「声無哀楽論」以前、二〇一二、「高知大学教育学部研究報告」第七二号。「音楽と感情」―「声無哀楽論」の秦客の論」、二〇一二、「高知大学研究報告」第六一卷。「音楽と感情」―「声無哀楽論」の嵇康の論の問題」、二〇一三、「高知大学教育学部研究報告」第七三号。
- 二 「うたと感情表現―現代の研究の視点から」、二〇一六、「高知大学教育学部研究報告」第七六号
- 三 正高信男『音楽を愛するサル なぜヒトだけが愉しめるのか』、二〇一四、三六〇～三八頁
- 四 武満徹・川田順造『音・ことば・人間』、一九八〇、第一刷・三刷
- 五 J・ブラッキング『人間の音楽性』(原著一九七三)、徳丸吉彦訳、一九七八
- 六 例えば、鄭正浩「嵇康とハンスリック―比較音楽思想の一試論」、一九七六、「専修人文論集」一八、八五～一〇九頁
- 七 『音楽美論』、渡辺護訳、一九六〇第一刷、一九九九第二六刷、表紙の紹介文及び三頁「訳者序」
- 八 三浦信一郎「近代の芸術音楽論」(根岸一美・三浦編『音楽学を学ぶ人のために』、二〇〇四、I・四)、七〇～七一頁
- 九 P・N・ジョスリン及びJ・A・スロボダ編『音楽と感情の心理学』、大串健吾他監訳、二〇〇八、二〇一〇第二刷