

音楽的意味の生成と音楽における感情の機能 (1)

— L. B. マイヤーと P. キヴィによる音楽的感情の解釈をめぐって —

永岡 都

Musical Emotion and Its Function in Constructing Musical Meaning (1)

— Focusing on Interpretations by L.B. Meyer and P. Kivy —

Miyako Nagaoka

Abstract

In recent years, there has been an increased interest in the relation between music and emotion in the field of music philosophy and psychology. However, different interpretations of emotions in musical experience have generated confusion regarding the issue of musical meaning. Therefore, we must examine various interpretations of musical emotions and the mechanism by which they construct musical meaning and guide us to an understanding of musical works.

In this paper, I select two important previous studies by L.B. Meyer and P. Kivy and attempt to examine their theories of how emotions are generated in musical listening and how they effect the construction of musical meaning.

L.B. Meyer proposed that there are two types of musical meaning; referential and absolute, and regarded the latter as the more essential, because absolute meaning enables the process of constructing meaning in musical listening. But Meyer could not explicate the difference between absolute meaning and the emotion that is experienced as a kind of expectation in musical listening.

P. Kivy considered the musical meaning in pure instrumental music and described aspects of musical emotion not described in previous studies; 'move' and 'expressive property', but there is a question with regard to his interpretation of the concept of 'emotion'.

0. 序

1997年に *Music & Meaning* を出版した編者のロビンソン J. Robinson は、ハンスリック以来、150年にわたって西欧芸術音楽を支配してきた formalism の衰退とともに、音楽作品が時間を超越した数学的モデルであるという捉え方も時代遅れになったと指摘した (Robinson, 1997, p.2 参照)。トライトラー Treitler, ニューコム Newcomb, カーマン Kerman, コーン E. T. Cone ら著名な音楽学者たちは、この20年来、音楽作品が単なる音響の構築物ではなく、人間の深遠な本質から生まれた感情や

思想を表しうるものであると主張してきた。また、「ニュー・ミュージコロジスト」と呼ばれる若い研究者の中には、音楽を階級やジェンダーを反映する文化的構成物と見做し、音楽がコード化するのはいデオロギーのメッセージであると主張する者もいる (Robinson, p.3 参照)。いずれにせよ、従来の formalism を超えて、もっと広範な視点から音楽的意味を新しく捉え直そうという動きが見られるようになった。

これらに共通するのは、まず第1に、全体ではなく個々の現象から意味を捉えようとする態度である。個々の作品や様式の差異を超えて、音楽の意味を普遍的な一つ概念で捉えることのできる全能の分析法はもはや存在しない。音楽の意味を捉えようとするなら、一つ一つの音楽作品が作曲され、聴かれてきた歴史的なコンテクストにもっと目を向けなければならないのである。2つ目は、これまで明瞭に区別されてきた「音楽内的」と「音楽外的」の二つの意味領域を何らかの形で統合、あるいは融合しようとする傾向が見られることである。例えば、音楽史学者のトライトラーは、音楽を聴いて悲しみのような表現の質を体験するのは、音楽外の何か他の対象を思うことによってもたらされるのではなく、音楽そのものに由来するという考えから、「純粹音楽的 purely musical 領域」と「音楽外的 extramusical 領域」との間に境界線を引くことはできないと述べる (Robinson, pp.5-6, Treitler, pp.36-43)。また、マウス K. Maus は、音楽にはプロットあるいは物語 narrative があり、音楽の意味はストーリーや劇とのアナロジーによって説明できるとする立場から、伝統的な分析とドラマの描写が相互に作用しあう新しい作品分析法を提案している。マウスは「音楽とは明確なキャラクターを欠いたある種のドラマである」と見做しているが、このような解釈では一般に、音楽上の事象のシークエンスに対して、それを物語る架空のペルソナ (特定の楽器や楽器群にアサインされることが多い。ここではエージェント agent と呼ばれている) が想定される (Robinson, pp.10-12)。この前提が、18, 19世紀の西欧芸術音楽にしか合致しないのではないかという疑問はさておき、マウスの目的は、音楽に関する「技術的な記述」と「感情的な記述」を峻別する形式主義を批判し、音楽体験における感情の役割の大きさを強調することによって、「構造分析」が厳密に規定してきたかに見える「音楽的意味」に多義的な意味の地平を持ち込むことであつたといえる (Maus, pp.105-11)。

ただ、このような音楽的意味を捉える新しい方向が提示されているにもかかわらず、そこで具体的に取り上げられている作品が相変わらず調性和声の範囲内にとどまっていた、現代の幅広い音楽現象をほとんどカヴァーしていないことは、問題であろう。セリー音楽をはじめ、ミュージック・コンクレート、ミニマル・ミュージックなど20世紀に現れた多くの音楽は、否定的、周辺的にとりあげられることはあっても、これまで決して意味論の中心に据えられることはなかった。また、映画音楽や音楽マルチメディアなど、音楽の知覚そのものに影響を与える現代の新しい音楽表現の形式に対しても、意味論からの本格的なアプローチはほとんど行われていない。しかし、新しい事物や曖昧な現象を言語によって意味化し、意味のネットワークとしての世界に組み込むことが意味論の本質であるなら、新しい知覚や新しい聴き方を要求する現代の作品群に目を向けることこそ、これからの音楽の意味論の課題であろう。

そのためには、まず、音楽的意味に関する先行研究から意味論を構成する視座や解釈について概観し、現在の論点を整理しておく必要がある。その視座の一つが、近年、音楽学の分野で関心の高まっている「音楽と感情の関係」である。

音楽を聴いているときに経験する感情、あるいは「音楽的感情 musical emotion」が、音楽的意味

の生成に深く関わることは自明であり、意味論の先行研究でも多くの考察がなされてきた(註1)。その一方で、その存在と機能を実証し、理論を下支えすると期待された心理学の分野では、音楽的感情はきわめてマイナーな研究対象だった。そもそも感情自体が、心理学において非科学的な対象として軽視されてきたことに加え、その感情研究の中でも、音楽的感情は他の感情一般とは全く異なるものとして長く排除されてきた経緯がある。しかし、最近の認知科学や神経心理学の目覚ましい進展によって、耳に届いた音楽とその結果として体験される感情との間を調停するメカニズムに少しずつ科学的解明が成されている。思弁的な音楽美学と神経生理学や神経心理学の実証データを結ぶ道のりはまだ遠いが、心理学でも音楽的感情に対する関心が増してきた今、音楽美学が問題にしてきた様々な音楽的感情の側面と、それが音楽的意味の生成において果たす機能について、予測的な筋道を描くことは有意義であると考えられる。その端緒として、本稿ではまず、音楽と感情の領域における先駆的な研究で、今日も心理学的アプローチの一つの方法論として意義を失っていない L. B. Meyer の *Emotion and Meaning in Music* と、音楽の美的価値と関わる音楽的感情についてユニークな解釈を示した P. Kivy の *Music Alone* を取り上げて、聴体験における感情の機能と、そこから生まれる意味論の可能性について考察を進めたい。

1. L. B. Meyer における「音楽的意味」の再考

1.1 音楽的意味と時間形式

Meyer が1956年に出版した *Emotion and Meaning in Music* は、音楽を聴くときに生じる感情的な反応のメカニズムを、音と音との関係を知覚することから生じる「絶対的意味」として意味づけるといふ、当時としては画期的な研究であり、その後の音楽心理学や音楽認知に測り知れないほど大きな影響を与えた。しかし、筆者がこの著書に注目するのは、彼がシェンカー理論に代表されるような構造分析的な聴取モデルの存在を心理学的に裏づけることに成功したからではなく、彼が「絶対的意味」と「参照的意味」という二つの意味レベルの存在を指摘し、音楽的意味を多元的、多層的に捉える可能性を示唆していた点にある。

マイヤーにおいて、音楽の「絶対的意味 absolute meaning」とは「作品そのもののコンテキストの中に」つまり「音楽芸術作品に示された関係の知覚の中にだけ」存在する意味である。これに対し、「参照的意味 referential meaning」とは「概念、行動、感情の状態、性格など音楽外の世界を何らかの方法で指し示す意味」のことである (Meyer, 1956, p.1)。より一般的な言い方をすれば、その音楽の様式や作曲理論に多少の知識があり、「この音の次にはあの音が鳴るはずだ」などと構造的に分析しながら音楽を聴いている場合は「絶対的意味」を追っているといえるし、ベルリオーズの〈幻想交響曲〉を聴きながら、表題に書かれたストーリーを音楽がなぞっていると感じたり、情景をありありと思い浮かべたりするときには「参照的意味」を追っているといえる。

マイヤーが興味深いのは、多くの理論家が音楽聴取においてこの二つの意味のレベルを二者択一的に選択するか、あるいは融合しなければならないと考えるのに対し、それぞれのレベルがひとつの音楽作品の中で共存し、機能することができると考えていたことである。「絶対的意味と参照的意味は、同じ一つの音楽作品の中で共存しうる。詩や絵画がそうであるように (Meyer, p.1)」。ただし、絶対的意味が「抽象的で知的」であるのに対し、参照的意味は「その外延 denotation が明確でないので、安定した意味を作り出すことが極めて困難である。」そして、音楽におけるこの特性のために、文学

や造形芸術では参照的意味の内包 connotation が様々なレベルで作品の理解を助けている (Meyer, p.2) のに、音楽では参照的意味の生成される状況を特定できないのである。

マイヤーは *Emotion and Meaning in Music* の最終章で、参照的意味に関するまとまったページを割いた (永岡, 2002, pp.93-95参照)。彼が「参照的意味」の下位分類として項目に挙げたのは「無意識のイメージ・プロセス」「内包」「気分 mood」であるが、この中でマイヤーが多少とも安定した意味を作り出せると考えていたのは、「内包」つまり「特定の文化に属する人間集団が共通に分ち持っている連想」のみであった。音楽を聴いて様々な連想や記憶を呼び起こす「無意識のイメージ・プロセス」、あるいは想定どおりに「内包」が機能しなかった場合に生じる「気分」のように、個人的で恣意性の強い意味生成は、安定した聴取のファクターにはなりにくい。だが、比較的安定した意味を作り出す「内包」も、音楽的音響には文学における言語記号のような明確な外延 denotation がないので、それを特殊化することが難しい (Meyer, p.260)。「絶対的意味」とは異なるレベルで機能すると認めていたにもかかわらず、マイヤーが「参照的意味」についてそれ以上考察を深めなかった理由は、何よりもまず意味生成の過程を特殊化できない、その不安定さにあった。

しかし、マイヤーは、「内包」や「気分」といった反応が音楽美学を困難にしているのは事実だが、音楽と参照的な体験との関連が偶然であるとか、音楽と感情の因果関係がないとは言っていない (Meyer, p.271)。つまり、それぞれの瞬間に、確かに「参照的意味」は産出されるのだが、問題は、それらの意味の間に関連がないこと、つまり次々と時間的に継起していく「内包」や「気分」の間に因果関係がないことだということである。例えば、小説でも実人生でも、連続する体験が、イベントのシークエンスに従って因果的に連結されているように感じられるではないか。そのように考えれば、器楽の作曲家が記述されたプログラム (標題) を音楽に持ち込もうとする理由も明らかになる。歌詞 (テキスト) を持たない彼らは、プログラムによって、作品の中に生じる気分や内包に因果関係を与えようとしているのである。プログラムは、内包を特殊化するのを助けるけれども、その本当の機能は、音楽の中に表現された内包や気分の連続に、因果関係を提供することなのである (Meyer, pp.271-72 参照)。

「絶対的意味」と「参照的意味」という二つの意味のレベルにおいて、マイヤーが音楽にとってより本質的であると見做したのは前者であるが、その理由は「絶対的意味」の生成を時間プロセスの中に定式化することができたからである。マイヤーにとって、「無意識のイメージ・プロセス」や、因果関係で結ばれていない「内包」や「気分」は、連続する時間形式を形成しないがゆえに、音楽的意味論の対象とはならなかったのである。「参照的意味」が音楽的意味を産出しないのではなく、それが時間の形式や、時間の意識を作り出さないことが問題だったのである。そして、このことは、我々を次のような予想へと導く。つまり、今後新しい音楽の意味論をどのような形で成立させるにせよ、それはある種の時間意識をモデル化することのうちに成立するはずである。音楽が時間と関わる芸術である限り、音楽の意味は時間の形式から遊離したものにはなりえないからである。

1.2 「絶対的意味」と情動的反応

1.2.1 音楽における「情動」をアイデンティファイする

それでは、マイヤーはどのようにして「絶対的意味」の生成されるプロセス、つまり抽象的で非参照的な音の連続から意味の生じるプロセスを定式化することができたのだろうか。マイヤーの音楽的

意味論のポイントは、彼が「絶対的意味」というものを、作品に示された音の関係を知覚し、それを知的に理解することによって捉えられるものではなく、「知覚されたサウンドのパターンが、感情 feeling や情動 emotion (註2) として体験される」過程のうちに捉えられるとしたことにある。「絶対的意味」を「情動」と結びつけて捉えようとしたのである。

しかし、マイヤーの考える「情動」の概念は、一般的な心理学で言うところの「情動」の概念とはかなり異なっている。まず第1に、彼は、情動を「絶えず変化し、発展していく情緒的反応 (Meyer, p.7)」であると捉えている。だから、音楽に関する描写でよく見かけるような「音楽を聴いて悲しい気分になる」といった記述は、実際には情動ではなく、気分や連想を捉えているのだという。気分や連想が比較的安定していて持続的であるのに対し、情動は一時的で移ろいやすく、音楽のどの箇所でも情動が起こるのか逐一ことばで捉えることは不可能である。

第2に、一時的な「情動」は、その反応が起こる外的な状況と結びつけられて「悲しみ」とか「喜び」とか「怒り」などと分類されているが、音楽はそうした具体的な外的状況を表すことができないので、音楽における「情動」はある種の「一般的で未分化な反応」あるいは「その性格と質においてほとんど変化しない感情 (Meyer, pp.16-17)」と考えられる。それゆえ、マイヤーは、情動そのものと情動的体験とを区別しなければならないと言う。なぜなら、情動それ自体は未分化であるが、情動的体験は刺激の起こる状況を意識し、認知することに伴って分化されているからである。情動的体験が「悲しみ」や「怒り」などに細かく分化されているのは、我々がそれを社会的な行動として学習することによって、互いの円滑なコミュニケーションを図るためなのである。より一般的な言い方をすれば、「怒り」と「絶望」は感情が異なるというより、感情に伴う経験が異なるのである (Meyer, p.19)。音楽における情動は、外的な状況と関係がないから、したがって非指示的、非参照的であり、情動そのものであるというわけである。

第3に、これが最も重要であるが、マイヤーは「情動は、反応しようとする傾向が阻まれたり、抑制されたときに起こる (Meyer, p.14)」と述べている。物事が何の引っ掛かりもなくスムーズに運んでいるときには、感情的な反応は起こらない。しかし、物事が「期待」している通りに運ばなかったとき、つまりある「傾向性」が阻まれたときには情動が起こる。例えば、喫煙者がたばこを吸いたいと思ったときに、すぐそれを手にすれば何の反応も起こらないが、家の中にもなく、近くに自販機もないことがわかったら、いらいらとし始め、しまいには怒り出すだろうというのである。このようなマイヤーの情動解釈は、デューイ J. Dewey の葛藤理論が下敷きになっている。

以上のことをまとめると、マイヤーは、音楽に対する反応の中で体験される情動を、未分化で一般的な反応で、絶えず変化する不安定な情緒的反応と捉えている。また、この情動は、反応に対する傾向が遅延されたり、拒否されたりしたときに起こる。音楽でいえば、ある楽曲が様式に従って進行しているとき、聞き手は意識的にせよ無意識にせよ、パターン化された反応にしたがって次の音を予想＝期待している。しかし、その音のタイミングが遅れたり、別の音が鳴ったりすれば、聞き手は不安定になり緊張する。そして、その緊張から、期待していた音に到達するか、予測できる結末が訪れる、といったことで急速に解放されたとき、強い快感情となる。マイヤーはこうして、音楽の知覚に含まれる心的な活動を「期待—緊張—解放」というシンプルな図式に還元した。

しかし、音楽における情動的反応のメカニズムは、文化的、習慣的に形成されるものに多く依存している。「期待」という心的活動は、いわば「特定の音楽様式と結びついて発達してきた習慣的反応

の産物 (Meyer, p.30)」である。慣れ親しんだ音楽様式においては、音の進行は聞き手に予測できる。つまり、そこに一つの傾向=期待が生まれる。だが、慣習的なパターンに当てはまらない音の動きがあると、聞き手の傾向が妨害され、彼は強い緊張、つまり情動を感じることになる。「習慣的な、あるいは期待される音の進行は、様式上の規範 norm と見做しうるし、期待される進行の変更は、逸脱 deviation と見做される。したがって、逸脱とは、情動的あるいは感情的刺激と見做すことができる。(Meyer, p.32)」

マイヤーが音と音との関係を知覚することのうちに捉えられる「絶対的意味」の存在を、音楽知覚に伴う非参照的な情動反応によって証明しようとしたこと、そして「絶対的意味」の生成を時間のプロセスのうちに定式化する可能性を見出したことは理解できた。しかし、期待した音の進行が阻まれることによって生じる「情動」それ自体は、「絶対的意味」ではない。「絶対的意味」とは具体的に何を意味しているのだろうか。この点に関するマイヤーの表現は、曖昧な点が多い。次項では、「絶対的意味」の実体を探ることにする。

1.2.2 「絶対的意味」の生成される場

1.2.2.1 三項関係の中に成立する意味

マイヤーは、音楽の絶対的意味を定義するにあたって、記号論のモデルを借用している。「…あるものが、それ自身を超える何かと結びつけられたり、何かを暗示したり、指し示した結果、あるものの全ての性質が、それらの結びつきを指し示したり、それらの結びつきの中に現れ出たりするならば、あるものは意味を獲得する (Meyer, p.34)。」

それゆえ「意味はものの属性ではない。刺激があるだけでは意味は成立しない (Meyer, p.34)。」同じ刺激が別の意味をもつことさえある。音楽でいえば、単音や音の連続それ自体には内在的な意味はない。単なる物理的な存在としての音は意味がない。それらは、それ自身を超えるものを指し示す限りにおいて、意味を持つようになる。

また、意味は刺激が指し示す対象や事象にも属さない。意味は「刺激とその刺激が指し示す、あるいは暗示するものとの間の関係から生まれるもの (Meyer, p.34)」である。

1)

刺激 → 刺激が指し示すもの <意味>

(筆者作図)

この関係を知覚するのは個々の人間であるが、関係そのものは文化的に形成されたもの(いわゆる様式)であって、恣意的、主観的なものではない。したがって、意味は、それを観察する者の中にあるわけでもない。マイヤーは、コーエン Cohen らに倣って、意味が「刺激」「刺激が指し示すもの(刺激の結果)」「意識的な観察者」の三項 triadic 関係の中に成立すると見做した。

2)

刺激 → 刺激が指し示すもの <意味> 意識的な観察者

(筆者作図)

マイヤーの音楽的意味論における「刺激」と「刺激が指し示すもの」との関係は、「意味するもの」と「意味されるもの」という単純な「二項関係」には置き換えられない。彼が「意味は両者の関係の産物である」として、意味の存在を曖昧にしている点、また彼の意味論全体において「三項関係」がキーコンセプトとなっている理由は、彼が捉える「音楽的意味」すなわち「絶対的意味」の性質と深く関わっている。

1.2.2.2 具現的意味と期待 — 「絶対的意味」の流動性

マイヤーによれば、音楽における「刺激」と「刺激が指し示すもの」との関係には、二つのレベルがある。すなわち、刺激がそれ自体とは種類の違う事象や結果を指し示す場合と、刺激がそれ自体と同じ種類の事象や結果を指し示す場合とがあるのだ。前者の関係から生じる意味が「指示的 designative」意味、後者の関係から生ずる意味を「具現的 embodied」意味と呼ぶ。マイヤーの「音楽意味論」でもっとも重要な指摘がこの「具現的意味」である。なぜなら、マイヤー自身も述べているように、我々のコミュニケーションにおいて生じる意味は、ほとんどが「指示的意味」であるからだ。言語はもちろんのこと、交通標識や絵表示などの視覚的アイコン、音楽が音楽外の世界を指し示す「参照的意味」も、「指示的意味」のレベルに属する。マイヤーは、我々があまりに多くの指示的意味に取り囲まれているために、「絶対的意味」を標榜するものすら「指示的」と「具現的」の二つのレベルの存在に気づいていないという (Meyer, p.35)。

具現的意味は、音響的刺激がすぐ後に起こる別の音楽事象を指し示すことによって生じる。つまり、音楽上のプロセスそのものから生まれる。マイヤーは「具現的な音楽的意味とは要するに期待の産物 product of expectation である (Meyer, p.35)」と記している。だが、この「期待の産物」ということばも曖昧な表現である。「刺激」の持つ意味は、「期待」つまり「その刺激が指し示す別の刺激＝期待される結果そのもの」ではなく、期待から生じる「何か別のもの」であるというのだろうか。

マイヤーは「期待」について「広義には様式の体験から生まれてくるものだから、我々に全く馴染みのないような様式の音楽は意味を成さない (Meyer, p.35)」と言う。したがって、先の引用で述べた「過去の体験」とは、単に楽曲内部の直前の音楽事象を指すのではない。それは、その楽曲の中で当該の刺激が生じるまでに起こった諸々の刺激のみならず、他の音楽作品で体験した同じような刺激や状況の記憶も含む。いわば、その作品の様式に対する聴き手の感受性や知識を形成した過去の全ての音楽経験を指しているのであり、聴き手が自らの音楽体験に持ち込む性向や信念、音楽的刺激のパターン化や期待に関する行動法則をも包括するのである (Meyer, p.36)。

したがって、「期待」の結果は、1) 想像され、期待される事象、2) 実際に刺激に続いて起こった事象、3) さらに離れた事象、つまりその刺激のもっと後の結果として考えられる事象という、レベルの異なる3つの音楽的事象として存在することになり (Meyer, pp.36-37)、「刺激」の意味は、最初考えられたような単純な三項関係 (刺激—刺激が指し示すもの—それらの関係) に限定することはできなくなる。「刺激」の意味が一つではなく、1) 実際には起こらないこと、2) 実際に起こったこと、3) 現時点ではわからないが後になって起こること、を同時に指しているからである。刺激の意味は、その時点で決定するのではなく、もっと後になってはじめて明らかになるものもある。マイヤーは、音楽プロセスの後の段階で、また新しい関係が生まれ、新しい意味が生じるという、意味の流動性に注目している (Meyer, pp.36-37)。そして、「絶対的意味」のこの流動的な性格を包含するた

めに、彼は意味の生成する場を、刺激と刺激が指し示すものとの二項関係ではなく、両者の関係性によって絶えず変化する三項関係にあると解釈したのである。マイヤーは、「意味」そのものが何かを括弧に括ったまま、意味の生成されるプロセスを定式化しようとしている。

1.2.3 意味と情動は混同されているか

「音楽的意味」に関する理論的考察の最後で、マイヤーは「音楽的意味を理解するとは、作品の中に具体化された傾向、抵抗、緊張、満足を意識すること」であり、それは意味を意識的に客観化することとは別であると述べている (Meyer, p.38 参照)。つまり、我々は音楽を聴くときに、どのような知的操作を行っているかを意識することはないと言っているのである。「意味は、自分を意識している状態で反省が起こるときにのみ、客観化される。」言い換えると「心が客観化へと仕向けられているとき、意味は注意の焦点となり、意識的な考察の対象となる。(Meyer, p.39 参照)」

結局、マイヤーは情動的体験と意識的な知性とは、「同一の心理的プロセスが別々に現れている」にすぎないと述べている。そして、楽曲が情緒的な体験を引き起こすか、あるいは知的な体験を引き起こすかは、その聴き手の立場や訓練次第であるという。マイヤーのこの発言は、音と音との関係を知覚することから生じる「絶対的意味」を、音楽の専門家でない普通の人々は、情緒的な体験として受け止めていることを示唆する。その意味で、「意味」と「情動」が混同されていると批判されても致し方ないであろう。

1.3 感情的状態と感情のプロセス

マイヤーにとって、音楽的意味を産出する音楽体験とは、「音のパターンを知覚し、その結果を感情や情動として経験すること」であった。したがって、彼の音楽分析では、まず、音楽を聴いて体験される情動の性質をアイデンティファイすることが重要な前提となる。そこで、音楽の進行とともにすばやく反応し、変化していく意識の流れを捉え、それを「情動的経験を伴う音調 feeling-tone accompanying emotional experience」と呼んで、永続的で安定した気分 mood や、愛、恐怖、怒りなどの「感情的状態 emotional state」と区別した。(もっとも、マイヤーの用語法は、emotion と affect をしばしば混同し、互換的に用いる一方で、affect を「感情そのもの。感じられた情動 emotion felt」, affective experience を「感情的経験。特定の刺激に反応する個人の意識と認識を含む」と解釈するなど、一貫性を欠く面もある。)

「感情的状態」と「感情的経験」を区別するというマイヤーの考え方は、基本的にはその後も変わっていない。*Emotion and Meaning in Music* からほぼ半世紀後に書かれた *Music and Emotion* の中でも、「感情的状態」と「感情のプロセス」という表現で両者を区別している。マイヤーは「楽曲の中に現れる感情状態あるいは参照的主題の連続を支配する内的な秩序など存在しない (Meyer, 2001, p.354)」と述べて、楽曲の中に現れる感情の連続を統一するのは、メロディやリズムや調性におけるパターンの類似ではなく、「不確定→解決 (あるいは含意→実現)」のプロセスであるということを一貫して主張してきた。

だが、音楽体験における感情的な反応を、快と不快の間を揺れ動く「一般的で未分化な情動反応」に限定するマイヤーの解釈には、批判の声もある。例えば、キヴィは「音楽刺激に対する反応が妨げられたり、満たされなかったりするフラストレーションは、音楽における感情の一つの原因に過ぎな

い (Kivy, 1990, p.155-56)。」として、マイヤーの情動解釈の狭さを厳しく指摘している。

ハンスリックの自律音楽美学を現代に受け継ぐとされるキヴィもまた、音楽における感情を切り口に意味論を展開している一人である。次項では、純粋器楽作品を対象に、音楽が「no semantic, no meaning, but present emotion」意味論も意味ももたないが、感情を表す」と主張するキヴィのユニークな哲学的考察をふりかえり、「純粋な音楽体験」における感情的反応の機能について考える。

2. Kivy と「音楽における感情」 — 純粋な音楽体験における感情的反応の機能

2.1 music alone (純粋音楽体験) と emotion (感情)

音楽を聴いて心を躍らせる、あるいは深く内省する、といったことは誰しも経験することである。また、ある音楽を聴いて、その音楽が悲しいとか、楽しいと感じることもある。しかし、音楽が心に及ぼすこのような作用は、いったいどこから来るものなのだろうか。

1990年に出版されたキヴィの主著 *Music Alone* は、対象を「純粋器楽 pure instrumental music」(あるいはキヴィの言い方によれば「music alone」) に絞って、音楽を楽しむとか、音楽がわかるといった音楽的体験がいったい何であるのかを考察していく。ここでは、テキストやプロット、タイトル、プログラムを伴う音楽は、考察の対象からはずされる。それらは、音楽が表現する質、すなわち音楽体験から聴き手が受け取る表現の質を、音楽外の説明によって与えてしまうからである。「音楽用語によってのみ理解することが可能で、意味論も再現的な内容も意味 meaning も持たず、音楽そのもの以外何も参照しない、擬似シンタックス的な音響構造物 (Kivy, p.202)」すなわち music alone (日本語に訳しにくい、音楽外の不純物のない「純粋な音楽体験」というほどの意味) が、音楽の作用を純粋に取り出すことができるとされる。

キヴィのユニークな点は、music alone が、それ自体以外何も参照しないとしながらも、美的構造の一部として普通のありふれた感情 garden-variety emotions を表現したり、具現化したりすることもあると考えていることである。*Music Alone* の第8章「音楽はいかに感動的であるか」及び第9章「感情を聴く」では、音楽における感情的反応が日常生活における一般的な感情と何が違うのか、あるいはマイヤーの提示した情動反応と何が違うのか、あるいは音楽を理解することと楽しむこととの間にどのような差異があるのかなど、純粋音楽体験における感情の実体をめぐって、思索が展開される。ハンスリックの自律音楽美学の延長上にあると評されるキヴィの考察は、しかし、ハンスリック、マイヤー、レヴィンソンなど音楽と感情の問題に取り組んだ先行研究にはわずかししか触れず、近年目覚ましい成果を挙げている実験心理学や神経心理学の成果もほとんど参照することなく、自らの思索を中心に論を展開している。

一つには、純粋器楽作品において聴き手に呼び起こされる「感動」や「表現的質」への気づきといったキヴィの捉える感情的反応が、心理学の諸理論では対象になりにくく、哲学的な思索によってしかアプローチできないと考えられたからであろう。音楽体験における感情的反応について、キヴィがどのような新しい視座を提供しているのか、以下、彼の論点を、「感動」「対象のない感情」音楽の「表現的質」の3つの項から整理してみたい。

2.2 「感動」という感情的反応

音楽哲学において、「認知主義者 cognitivist」と「感情主義者 emotivist」は互いに相容れない二

つの立場を代表してきた。感情主義者は「音楽を聴いて、それが我々を悲しくさせるから、その音楽は悲しい」と考える立場をとり、認知主義者は「その悲しみは、聴き手が音楽に認めるところの、音楽の表現的質 expressive property である」と考える立場をとる。しかし、キヴィは、認知主義者の立場であっても、ベートーヴェンの交響曲に感動することがあるように、音楽体験における感情的反応には「感動する move」というもう一つ別のレベルの反応があると指摘する (Kivy, pp.146-47 参照)。つまり、ある音楽を聴いて悲しくなるとか、ならないといったこととは別に、偉大な音楽とつまらぬ音楽の間にも、感動的な音楽とそうでない音楽という違いがある。「感動」という感情的反応は、マイヤーが描いたものとは別のレベルの情動的反応と考えられるが、その実体が何か、聴き手と曲の間に何が起こっているかは、これまで考察の対象とされなかった。キヴィの関心はまず、この感動という感情的反応に向けられる。

そもそも、感情主義者のいうように、音楽は怒りや恐怖、愛といった感情を聴き手に引き起こすことができるのだろうか。現実の生活の中では、我々はそれらの感情を「誰が」「なぜ」「どのように」自分の中に掻き立てたか、よくわかっている。しかし、音楽にはそれらの説明が欠けている。音楽が悲しみや喜びの感情を引き起こすとしても、なぜ、どのようにしてそれが起こるのか、はっきり説明できないのである。

けれども、もし、音楽によって感動したとすれば、聴き手はある感情を経験していると言えるし、その感情は何かに向けられているとあってよい。では、その対象とは何であろうか。例えば、ジョスカン・デ・プレの〈アヴェマリア〉を器楽演奏で聴いて、聴き手が感動したとしたら、その感情の対象は何であろうか。キヴィは、音楽の愛好家だがネーデルランド楽派の対位法のことはよく知らない「私」という聴き手を想定して、感動するという情動的反応のプロセスを次のように描いて見せた (Kivy, pp.157-61 参照)。まず、曲を聴いて最初に「私」にアピールするものは、サウンドの透明な美しさである。しかし、聴き方が洗練されてくると、声部書法の見事さに気づき、信じられないほど自在に旋律線を束ねていく作曲家の職人技に興奮を覚える。「私」の感情的な興奮の対象は、単なるサウンドの透明な美しさから、より複雑な現象に向けられる。さらに、その曲が、カノンの歴史上、最も複雑な技法の一つであることを知れば、カノンの知覚が「私」の感情的な興奮をいっそうエスカレートさせる。「知覚、理解、音楽の対象の拡大、音楽の享受が増すにつれて、感情も増していく (Kivy, p.160)」。これが、音楽に感動するという感情的反応 emotional response の実体である。キヴィは、例えば自分がブラームスの交響曲に感動するのは、作曲家が哀悼の気持ちや期待などの表現的質を音楽組織の中に具現化した、その美しい方法 beautiful way であるとまで言い切っている (Kivy, pp.161-62)。

2.3 対象のない感情

それゆえ、キヴィは、認知主義と感情主義の対立は偽りの二項対立であるという。楽曲は、それが悲しみを表現するから感動するのであって、それによって悲しくなるからではない (Kivy, p.153 参照)。冷たい分析的な聴き方に対比されるものは、必ずしも愛や恐れや絶望といった感情が喚起されることではない。レヴィンソンも述べているように、音楽の表現に対して極端に認知的な反応をするのは女人の聴き方であるが、このような超然とした批判的な (聴取の) モードも、可能な複数の (聴取) モードの一つに過ぎない (Kivy, p.169, Levinson, p.226)。キヴィは、怒りや喜びを表現したオペラのアリ

アを聴いても、作曲家の練達の手法の方がより強く印象に残ることがあるように、音楽によって感動するということと、音楽に悲しいとかうれしいといった感情用語を適用することとは、まったく別物であると主張する。

それでは、音楽を聴いて聴き手がある感情の状態にあるとき、それはどのような感情であると考えられるだろうか。例えば P. Mew は、怒りや悲しみのような基本感情 core emotion は、音楽外のコンテキストでは必ず対象を伴うが、音楽の中では対象がなくとも表現される、と考えた。「引き起こされた感情 feeling が、楽曲の始まりから終わりまで対象を持たないことがある。もしくは、最初は対象を持たないが、次第に対象を漠然と、あるいははっきりと思い浮かべるようになることもある。あたかも音楽がそのダイナミックスにふさわしい対象を求め、聞き手に紹介しようとするかのように (Kivy, p.166)。」しかし、キヴィは、このような解釈は、音楽がどのようにして対象のない感情を引き起こすことができるのかについて、何の手がかりも与えず、音楽の神秘的な力を強調するだけの陳腐なやり方であると批判する (Kivy, pp.166-69 参照)。

キヴィが問題にするのは、純粋音楽体験において、音楽がどのように知覚される質としての感情を提示できるかということである。キヴィはまず「音楽は、一般的な特定できない感情をもつ (Kivy, p.174)」とする。言い換えると、音楽が表現しうる感情は、一般的な形においてのみ表現可能ということである。それでは「音楽が表現しうる一般的な感情」とは何か？それは、「対象のない感情 objectless emotion」である。つまり、自尊心や尊敬のような「精神的な態度 Platonic attitudes」が対象なしには存在しえないのに対し、怒りや喜びのような普通の感情は、対象がなくとも起こることがある。対象を要求する感情は、純粋器楽では表現できない感情であるが、悲しみの状態のように、対象がなくとも経験できる感情は、音楽的表現の基礎にもなる感情である (Kivy, pp.174-77 参照)。

キヴィはかつて、音楽は人間の発話や行動の表現と似ていると記した。つまり、行動や言語には、ありふれた感情とアイデンティファイされるルーティンがあり、曖昧なパターンをできる限り生き生きとしたパターンとして読み取るように仕組まれているがゆえに、音楽をも感情的に読み取ることができるのだと考えた (Kivy, p.181)。要するに、ありふれた感情はスタンダードな行動反応をもつがゆえに、音楽表現の中に具体化できるのである。

もっとも、「壮麗」のように音楽の表現的質として具体化できる「^{フロン}精神的態度」もある。その場合は、壮麗な態度や身振りのように、壮麗と結び付けられる認知的な行動パターンがあって、それを音楽的身振りやトーンによって表現的質として具体化するのである。キヴィの言うように、音楽が表現する感情が、特化できない普通の感情であるとするなら、純粋音楽においてそれはどのような機能を果たし、作用しているのだろうか。

2.4 音楽の「表現的質」

音楽には聞き手が認める情緒的な質が備わっている、つまり聴き手は「音楽の中に感情を聴く hear emotions in the music」のであって感じるのではない、と主張するキヴィは基本的に認知主義の立場を取る。では、歌詞や標題をもたない純粋音楽に備わる情緒的な質とはいったい何か。

例えば、あるフーガがメランコリックに聞こえると言うとき、メランコリーという質は、聴かれた音楽の特性であって、聴き手の感情状態の原因ではない。これが、音楽に備わる「表現的質 expressive property」である。表現的質は、オペラやテキスト付きの作品では、テキストやプロット

やタイトルなど音楽外の説明から与えられるものであるが、純粋器楽作品では音楽作品それ自体に属するものである。

上のフーガの例で言えば、メランコリーという感情の質は、確かにフーガのテーマに属しているのだが、それは必ずしも作曲家がメランコリーを表現したいと思ったとか、作曲の過程でメランコリックな気分になったことが何らかの美的な役割を果たしたことを意味するのではない。また、我々がそのフーガについて語る時、メランコリーという表現的質について解釈を強制されるわけでもない。我々は純粋にテクニカルな音楽用語だけでそのフーガを語るができる。つまり、メランコリーという質は、フーガにおいてどんな美的な役割も果たしていない。にもかかわらず、メランコリーという表現的質は、フーガを聴く音楽体験の中で、聴き手の注意を顕著に引きつけるのである。すなわち、音楽の表現的質とは「聴き手を感動させる力を持った質的特性」であるといえる (Kivy, p.183-84 参照)。キヴィはユーモアたっぷりに、メランコリーのような表現的質はいわば「桃の表面を覆う毛羽立ち fuzz」のようなものだと言っている。

では、その「表現的質」は、音楽作品の中でどのような機能を果たすのか。キヴィはここでも極めて単純に、表現的質とは音楽的質に他ならない、即ち、フーガの主題が半音階的だということと何ら変わるところのない音楽的質である、と言う。その機能は、音楽的に利用され、音楽的に発展し、音楽的に実行される (Kivy, pp.185-86)。彼の言わんとするところをもう少し詳しく説明するなら、表現的質とは、和音の響きなどと同じように音楽を通してしか捉えられないものであり、作品の音楽構造を際立たせ、聴き手の理解を深めるファクターだということである。

音楽によっては、精巧に組み立てられた音楽構造より、表現的質の方がずっと強く聴き手の印象を引きつける場合がある。キヴィは、フーガなら、純粋に理論的な音楽用語を用いて曲の重要な特徴を描写することが可能だが、ブラームスの交響曲1番のように、表現的質が顕著に顕れている曲の場合には、もはや純粋な音楽用語では説明しきれないと言う (Kivy, pp.189-92)。純粋な音楽用語による記述とは、例えば冒頭のセクションが半音階的であるとか、第2セクションが全音階的であるといったような記述である。また、そのような技術用語を用いずに、冒頭のセクションが濁っているとか、第2セクションが静かでクリアであるといったように、情緒的な叙述を排して、現象学的に記述することも可能である。しかし、それだけでは聴き手に、なぜメランコリーのような表現的質を感じさせたのか、謎を残す。キヴィは、ブラームスの交響曲のように、純粋音楽であるにも拘らず作品の中に起こることを情緒的なことばで説明しなければならないのは、そこに音楽外的な説明、「人間の感情や生命の中に取り入れられた説明」が求められているからだと考える。つまり、喜びから悲しみへといったような表現的質のシーケンスは、人間の喜びや悲しみについて何かを語るなのである。あるいは、感情の出来事 *emotive happening* や感情の物語 *emotive story* を語るといってもよい (Kivy, p.193)。

音楽構造の中には、ブラームスの第一交響曲のように表現的質で満たされた構造もあれば、そのような質が不在の構造もある。キヴィは、しかし、最終的には「純粋音楽体験 *music alone* における表現的質は、純粋な音楽用語で理解できる、純粋に音楽的質である」と結論づける (Kivy, p.195)。ブラームスの交響曲を例にとれば、表現的質は顕著に認められるが、それは音楽外的な解釈を必要とするものではなく、音楽的構造を際立たせ、音楽的理解を深めるところの音楽的質の一つと受けとめるべきである。「純粋音楽体験」について解釈を加えることは、芸術が我々に与える最も魅惑的な体

験の一つから自らを締め出すことになる」とキヴィは考えている。

2.5 音楽の美的価値と関わる感情体験

以上のように、キヴィは「純粋音楽体験」においてどのような質の感情が存在するのかを描いてきた。音楽が表現できるのは、対象のない一般的な感情であり、それはスタンダードな行動反応をもつがゆえに音楽表現の中に具体化することができる。聴き手は音楽の中に感情を聴くのであって、感じるのではない。「純粋音楽体験」において、この感情は、音楽に備わる「表現的質」すなわち我々を感動させる力を持った質的特性として機能し、音楽的構造を際立たせ、音楽の理解を深めることに貢献する。キヴィが提示したこのような「音楽体験における感動」や音楽に備わる情緒的な質＝「表現的質」は、音楽によって掻き立てられる感情とも音楽によって表現される感情とも異なる、もう一つの音楽的感情の側面、すなわち音楽の美的価値と関わる感情を捉えている（註3）。

キヴィの *Music Alone* は、音楽と感情の関係について、従来の実験心理学や認知科学で取り上げられなかった曖昧で微妙な領域を対象としている点でユニークであるが、心理学における感情の低位概念をそれなりに踏まえたマイヤーの考察に較べ、感情 emotion の概念に厳密さを欠くように思われる。マイヤーが emotion を絶えず変化し発展していく情動的反応と捉えて、affect, feeling, mood と厳密に区別しようとするのに対し、キヴィは、曲の経過に沿って変化していく情動の流動的側面をほとんど考慮せず、感情をいわば一枚板のように均質なものと捉えているようである。この点は、感情一般や音楽的感情に関する心理学の方面からさらに精査する必要があるだろう（註4）。

註1：参考文献にも掲げた Robinson 編の *Music & Meaning* 及び、Juslin & Sloboda 編 *Music and Emotion* の2つのアンソロジーの他、Davis, S., *Musical Meaning and Expression*, Cornell University Press, 1994., Madell, G., *Philosophy, Music and Emotion*, Edinburgh University Press, 2002. 等、1990年代以降は音楽と感情に関する研究書がさかんに出版されている。

註2：emotion という語に対応する日本語は通常「感情」であるが、その動的側面を強調する場合は、「情緒」「情動」と訳されることもある。本稿でも、状況に応じて「感情」と「情動」を適宜、訳し分けている。なお、emotion の上位概念である affect という語もしばしば情緒と訳される（『心理学辞典』有斐閣、1999、p.141 参照）

註3：音楽的感情に二つの側面が考えられることは、Sloboda と Juslin による *Psychological perspectives on music and emotion*, (2001), pp.81-82 にも指摘されている。

註4：感情の一般理論と音楽的感情について、現時点での研究成果を最も要領よく概観できるのは、上記のスロポダとジャスリンの論文である。論文の前半は、感情の一般理論について。心理学において感情を概念化する3つの主要なアプローチ（カテゴリー的、ディメンジョン的、プロトタイプの）を紹介し、また音楽の表現性と深く関わる vitality affect (Sloboda, & Juslin, pp.79-81 参照) のような新しい概念についても言及している。後半は音楽における感情的反応について考察。中でも音楽における感情的反応の源泉 source を「内在的」と「外在的」に二分し、さらに「外在的」な源泉を、「イコン的」と任意で偶発的な「連想的」の二つのカテゴリーに分類したことは、L. B. Meyer の絶対的意味と参照的意味の二分法に通じるものがあり、音楽の聴体験では感情の様々な源泉が相互に作用しあっているというスロポダらの指摘は、筆者にとっても非常に興味深いものがある (Sloboda, & Juslin, 2001, 参照)。

参考文献

- Kivy, P., *Music Alone: Philosophical reflections on the purely musical experience*, Cornell University Press, 1990.
- Levinson, J., "Music and negative emotion", in *Music & Meaning*, ed. Robinson, J., 1997. (pp.215-41)
- Maus, F. E., "Music as drama", in *Music & Meaning*, ed. Robinson, J., 1997. (pp.105-30)
- Meyer, L. B., *Emotion and Meaning in Music*, The University of Chicago Press, 1956.
- , "Music and emotion: distinctions and uncertainties", in *Music and Emotion: Theory and Research*, ed. N. Juslin. and, A. Sloboda, Oxford University Press, 2001. (pp.341-60)
- 永岡都「マルチメディア作品における音楽とテキストの機能 — <ザ・ケイヴ>と<ディファレント・トレインズ>をめぐって —」『学苑』昭和女子大学近代文化研究所, 2002, No.743, 初等教育学科紀要, pp.91-104.
- Peretz, I., "Listen to the brain: A biological perspective on musical emotions", in *Music and Emotion*: ed. N. Juslin and A. Sloboda, Oxford University Press, 2001. (pp.105-34)
- Robinson, J.(ed.), "Introduction: New ways of thinking about musical meaning" in *Music & Meaning*, 1997. (pp.1-20)
- Sloboda, J. A., Juslin, P. A., "Psychological perspectives on music and emotion", in *Music and Emotion*: ed. N. Juslin and John A. Sloboda, Oxford University Press, 2001. (pp.71-104)
- Treitler, L., "Language and the interpretation of music", in *Music & Meaning*, ed. Robinson, J., 1997. (pp.23-56)

(ながおか みやこ 初等教育科)