

# 音楽は情動を表出するか

金子 洋之

## はじめに—問題設定と背景

最近、融合領域科目「音の哲学」の講義を準備する関係で、二冊の「音楽の哲学」入門を読む機会があった。その二冊とは、Peter Kivy, *Introduction To a Philosophy of Music* と Theodore Gracyk, *On Music* (邦訳名『音楽の哲学 入門』源河亨・木下頌子訳、慶応大学出版会)である。

この二冊は、いくつかの点できわめて対照的な議論を展開しており、その論点を比較することは、音楽の哲学という領域がどんな問題をめぐって研究されているのか、またそれらの問題がどのように設定されているのかを(入門書レベルの議論でもって)明瞭に示してくれる。ここでは、それらのうちの一つの問い「音楽と感情の関係」をめぐる問いを比較対照し、その問題設定自体がかかえる問題点を指摘したいと思う。

しかしながら、その作業に取り掛かる前に、若干文脈的な事柄を説明しておきたい。ここで取り上げる二冊は、いずれも分析哲学的な系統に属する哲学書である。「音楽の哲学」という名称そのものが、「科学の哲学」とか「数学の哲学」、「心の哲学」などと同様に、ある特定領域の話題について哲学的・メタ的に検討を行うという一定の傾向を示している。「音楽の哲学」という名称(「音楽美学」でも「音楽論」でもない)自体が比較的新しいし、その分野の入門書が出版されるようになったのは、ごく最近のことである。そしてその内部では、例えば「あるものを音楽として分類するための規準、あるいはその必要十分条件は何か」とか「音楽と言語の関係はどうなっているのか」といった問いが問われるのである。そうした問いの一つとして「音楽と感情の関係はどのようなものか」が問題にされてきた。もちろん、このように言っ

たからといって、分析的系統の音楽の哲学が、伝統的な音楽美学や過去の哲学者たちが音楽について語ってきたこととつながりがないということにはならない。確実につながりはあるし、それらを基礎として議論が展開されていることにも間違いはない。ただし、分析系の哲学の一つの特徴は、過度に大きなくくりとしての哲学には、とりあえずコミットしないが、その一方で、例えば音楽を論ずるならば、人間の心をどうとらえるかという問題、言語をどういうものとしてとらえるかという問題を無視することはしない、という点にある。ここに取り上げた二冊は、明確にそのような特徴を備えている。

### 音楽と情動をめぐる問題設定

さて、音楽と感情（情動）の関係について、上記二冊を参照しながら考えてみよう<sup>1</sup>。音楽と感情のかかわりをめぐっては、過去に様々な議論があった。その上で、いまでも影響力のあるハンスリックがその著書『音楽美論』において、音楽と感情のかかわりを論ずることの不毛さを徹底的に主張してきたのだから、そうした問題をいまなお論じようという姿勢をもつことには、何らかの弁明ないし理由づけが必要かもしれない。

直接の弁明というわけではないが、[Matravers 2007] がこれについて述べていることは参考になるかもしれない。Matravers はまず「この音楽は悲しい The music is sad」という主張を取り上げる。彼は、この主張をプレースホルダーだと言う。この主張がプレースホルダーだということは、この主張が実質的な内容をもっていて、状況に応じて真だったり偽だったりするか、悲しいことがよくないことだから、この主張はその音楽を批判しているというように理解するのではなく、単にその主張の形式だけに注目しようということである<sup>2</sup>。そしてこの形式をもつ主張が、いったいわれわれにどんな問題を提起するのかを考察しようというわけである。

Matravers はまず次のような短い議論を取り上げる。いま、われわれが「悲しい be sad」と「悲しいと感じる feel sad」との間にゆるい同値性を保持しているとしてみよう。「ゆるい」の意味は、この同値性に例外がないわけではないが、大方のケースでは認められるだろうということである。音楽はわれ

われとは違って感覚をもたないものであるから、それが「悲しいと感じる」ことはない。ゆえに、この同値性を介して、音楽が悲しいということはないということが帰結する。

この短いまとめは、音楽と感情のかかわりを否定する議論の骨格を示すように意図されている。しかし、このまとめの議論は誤りとまでは言えないにしても、問題の定式化としてはわかりやすいものではない。なぜなら、われわれは感覚をもたないものに対しても「悲しい」という語を適用しているからである。（「悲しいニュース」「悲しい出来事」等。）

ではどうするのか。分析的な哲学がとる手法はこうである。まず、「この音楽は悲しい」という主張によってわれわれが何を意味しているのかを解明しよう。それは、すなわち、この主張の内容について理解可能な説明を与えようということである。では、この主張を行う人は何を言わんとしているのか。その答えは明らかだと **Matravers** は言う。彼が意味しているのは、音楽を適切に聞いたとき、「この音楽は悲しい」がその正しい記述になっているような経験を彼がもつ、ということなのである。「かくして、その主張の内容を解明するということは(少なくとも部分的には)、この経験の性格を明らかにして、感情から引き出された用語によってその経験が正しく記述されるのはなぜなのかを明確化するようにすることである。」<sup>3</sup>

ここで言われていることはいささかわかりにくいかもしれない。端的に言えばこういうことである。われわれはある音楽の一節を聞いて「これは悲しい」と言ったり、あるいは、「これは楽しい」と言ったりする。そのように言うことは事実としてある。では、そのとき、われわれは何かを経験しているのだが、その当の経験をなぜ感情を表す用語を用いて表現することが適切なのか。そしてもちろん他の経験の場合には、それを感情用語をもちいて表現することが適切でないケースもある。では、ある経験が感情用語を用いて適切に表現できるとき、その経験にはどういう特質があるのか、まずは問題をそのように定式化してみようというのが上で言われていることである。

しかしながら、問題がこのように定式化されたとしても、それだけでこの定式化の適切性が保証されたことにはならない。ここにはいくつかの問題がある。それらのうち、二つの難点だけを指摘しておこう。一つ目は多義性の

問題である。悲しさの自然な表現は、人の表情や言動やふるまいによって表出されるのであり、したがって、悲しさの規準はそれらの表出によって与えられる。しかし、音楽の悲しさにそうした自然な表出があるとは思えないのだから、ここには二重の規準があることになって、それゆえ多義性が生ずるのではないか<sup>4</sup>。もう一つの問題は、われわれがしばしば、その原因を引き合いに出すことによって感情を説明するということである。もちろん、この事実そのものが、上記のような問題の定式化に困難をもたらすわけではない。しかし、もし原因を見つけ出すことによって、その経験がもたらす感情を説明できるならば、この考えは強力なライバル理論になるかもしれない。したがって、問題の定式化を維持したいならば、このような因果説を退ける必要がある。とはいえ、ここでは問題を指摘するにとどめ、これらをどう回避するかという点には立ち入らず、議論を本筋に戻すことにしよう。

問題設定に少し手間取ってしまったが、ここで改めて出直しをしたい。本来の問題「音楽は情動を表出するか」という表題の問いは何を意味する問いなのであろうか。最初にこの問いが何についての問いではないか、について一つだけ注意を述べておきたい。

音楽がわれわれの情動を揺さぶり、心を動かすということは一般的に認められる事実であろう。しかし、音楽によってわれわれの情動がどう動かされるか、というのはこの問いが意味していることではない<sup>5</sup>。音楽が何らかの性質を示し、その性質を介してわれわれの情動が動かされるということはあるにしても、上の問いによって問われているのは、そういうことではない。音楽が直接情動を表出し、その表出された情動をわれわれが知覚するかどうか、あるいは何らかの情動をわれわれが直接音楽に見てとる、聴き取ることができるかどうかなのである。ちょうど、視覚の場合に、リンゴを見て、そこにリンゴの性質としての赤さを知覚する、それと同じように音楽の性質として情動を（聴覚によって）知覚できるかどうか、われわれの知覚の対象としての情動を音楽は表出するのか否か、というのが問われているのである。（そしてもちろんこの場合、音楽が悲しみを表出しているときに、正常な知覚能力をもつ聴取者がそこに喜びや怒りを聞き取ることはない、ということが前提とされている。音楽が表出する情動は、聴取者の解釈に応じてなんと

でも解釈されるような性質であってはずいのである。)

このような問いの設定には、最初からいくらかの疑問が生じてしまうかもしれない。例えば、ある楽曲はある特定の社会的な機能を果たすように作られたということによって、それが勇壮さを表出するとか、幸福を表出するとか説明できるとする見解もあるかもしれない。しかし、その場合でも、その作られた楽曲が特定の機能を果たすために持たなくてはならないなんらかの性質があると主張できるかもしれない。そして、特に、「ある種の音楽パターンはまさに表情のようなものだ」という想定<sup>6</sup>のもとでは、こうした問題設定は十分な意味を持ちうると思われる。(この点についてのもう少し徹底した批判については後で触れる。)

## 類似説

われわれの問題設定は次のようなものであった。すなわち、ある音楽の一節を聞いて「これは悲しい」と言うとき、われわれは何かを経験しているのだが、その当の経験をなぜ感情を表す用語を用いて表現することが適切なのか。この問いに対する答えは、いろいろある。ここでは、そのうち冒頭で言及した一冊 [Kivy 2002] の第二章で詳しく説明されている類似説を取り上げてみたい。

キーヴィーは、音楽が喜びや悲しみ、恐怖、希望その他の基礎的な情動を表現しようという点では哲学者たちの間にコンセンサスがあるというきわめて楽観的な見通しを述べたうえで、次のように述べている。「同様に、このコンセンサスは、音楽の一節が悲しいとか恐ろしい等と言うとき、われわれは、そのような感情をわれわれに引き起こす音楽のディスポジションを記述しているのではなく、その音楽それ自体に、知覚された属性として、そのような感情を帰属させている、ということである。」(p. 31)

しかし、音楽そのものに知覚可能な属性を帰属させるとなると、ただちに次のような問題が生ずる。多くの感覚をもたない対象に対して感情用語を適用するとき、その適用基準は比較的明快である。たとえば、悲しいニュースが悲しいのは、そのニュースが人々を悲しくさせるディスポジションを有す

るからであろうし、ある人が悲しいと思っているとき、その悲しさはその人の意識状態だと言うことができる。ここには何の問題もないが、一方、音楽そのものが悲しいというとき、同様な説明はできないであろう。なぜなら、ディスポジションを持ち出すことは問題設定として排除されているうに、音楽は意識をもたないものだからである。

ではどのように考えればよいのか。キーヴィーの答えは、端的には「類似性」ということである。しかし、その類似説を説明する前に、悲しい音楽というときの「悲しい」という性質が単純性質ではなく、複合的な性質であるということに注意する必要がある。ある一節の音楽が喜ばしいというとき、その喜ばしさが複合的性質であるということは、その喜ばしさを当の音楽がもつ他の性質を指摘することによって説明できるということである。なぜこの音楽は喜ばしいのかという問いに対して、「この急速でスキップするテンポ、明るいメジャーの和音、一般にラウドなサウンドレベル等々」を指摘できるであろうし、悲しさの場合なら「このスローでのろのろとしたテンポ、暗くてマイナーな調性、抑制的で静かな強弱法等々」を指摘できるであろう。こうした複数の要素を指摘できることが「複合的」ということの意味である。場合によってはこうした感情用語で記述できる音楽の性質は、下位の複合的諸性質から創発する「創発的」性質だと言ってもよい。

こうした音楽の感情的性質が複合的な性質であることに注目したうえで、彼は、音楽的感情表出の説明は音楽的表情と人間の表情との間のアナロジーに基づいて与えることができると主張する。(より正確に言えば、彼の以前の著書においてこれを主張したと述べている。)

では、このアナロジーはわれわれに何を教えてくれるのか。キーヴィーは、感情を現に表現していること **expressing** と感情表出的であること **expressive of** を区別する。例えば、セントバーナード犬の顔を考えてみよう。セントバーナード犬の顔は、たとえその犬が幸福な時でも、悲しい。このとき、この犬の顔は感情を現に表現しているわけではないが、悲しさの感情表出的ではある。このとき、ここで起こっているのは、セントバーナード犬の顔を、悲しさを現に表現しているときの人間の表情の一種のカリカチュアとして、しかしはっきりと認知できる類似性をともなって、見ることであって、

このように見ることを介して、セントバーナード犬の顔の悲しさが存在するのだというわけである。この場合、さらに、この犬の顔に個別的なアスペクト―悲しそうな目、しわのよった眉、垂れ下がったローを指摘できるし、それらの要素が集まって、人間の顔の悲しさの表現として解釈されるのである。

ここまでの話はいわば比喩の域を出るものではない。この比喩をもう少し理論立てて述べるために、次の三つの特徴を区別して、それぞれについてより詳細な説明を与える必要があるとキーヴィーは言う。その第一は、音楽の持つ特性には、人間が自分たちの感情を表現する際に出す音、典型的にはスピーチであろうが、その音に似て聞こえる *sound like* と主張されるような特性がある。第二に、音楽の特性には、人間が感情表出の際になす目に見えるふるまいの諸相に、音の点で類似したと言われるような特性がある。そしてさらに、音楽には、長調や短調、あるいはディミニッシュといったコードのような特徴があつて、それぞれがたいていの人々にとって、快活さや憂鬱さや怒りといった感情的なトーンをもつ。こうした三つの音楽的特性について、先に述べた比喩をどう洗練させるかが類似説にとって次の課題になる。

このうち、三番目の和音のケースに関しては、和音の構造のうちに人間の感情表出的ふるまいの構造に端的に類似した構造があるようには思われないから、いささか手の込んだ扱いが必要になる<sup>7</sup>。したがって、ここではこの第三のケースは無視して、最初の二つのケースだけを取り上げたい。そのことによって、類似説の典型的な特徴が失われるわけではない。

さて、第一のケース、人間が感情を表出するときの音と音楽の音とが類似しているという主張について、まず問題になるのは、それらの間に知覚できるような類似性が本当にあるのか、ということである。しかし、この点については、古代から様々な形で主張されてきたことでもあるし、キーヴィーはとても楽観的だ。憂鬱な人々はソフトで、抑制された調子の声で話すのに対し、憂鬱な音楽はソフトで抑制的であることが多い。快活な場合も同様である。

しかし、これだけの現象が確認されたとしても、音楽と感情の結びつきを確立するには弱すぎるであろう。そこで、キーヴィーは第二のケースに向かう。音楽から聴き取られる諸性質と人間が行う感情表出の目に見える行動と

の類似性である。彼の注目点は、運動である。音楽は、例えば、憂鬱さのような感情の影響下での人間の身体運動を記述するのに使われる用語ときわめてよく似た用語で記述されてきた。もっと端的には、音楽は、慣例的に運動を表す言葉で記述されてきたのである。

彼はこの類似性のアイデアを「輪郭説 contour theory」と呼んでいる。輪郭説とは、音楽の「輪郭」、すなわち音楽の音の「形」は、見られたり聞かれたりする人間感情の表出に対して構造的な類似性をもつ、というものである。以下、この輪郭説がどのような困難を抱え、それにどう対処するかを見ながら、その中身をもう少し明らかにしよう。

まず、この輪郭説は表象説と解釈されてはならないとキーヴィーは言う。これは、絵画が世界の目に見える特徴を表象するような意味で、音楽が人間の感情表出の際の声や身振りを表象していると考えてはならない、ということである。では、それはなぜなのか。その説得的理由はここにははっきりとは書かれていない。ただし、後につながる論点として、彼が「われわれは音楽の憂鬱さや快活さを直接音楽において聞き、そして、その音楽を憂鬱や快活にしている特性にまったく気づいていないということがありうるのである。」(pp. 42-43) と述べている点には注意しよう。特に、後半の部分で述べているように、われわれは音楽の感情表出にかかわる特性をつねに意識的にとらえているわけではないのである。何かがなにかの表象であるとき、その何かを他のものの表象にする特性をわれわれは意識し、それが向かう他のものがなんであるのかを把握していなければならないとすれば、たしかに、音楽の感情表出は表象的ではない。

その上で、第二の困難を考えよう。この輪郭説は、音楽と感情表出行動との間に構造的な類似性を主張する。しかし、音楽の輪郭や音のシークエンスはもっと他のものに似ているのではないだろうか。グレイシックが取り上げているように、ミシシッピ・ジョンハートの「トーキング・ケーシー」におけるギターによる列車音の模倣や「オーバー・ザ・レインボウ」のイントロが救急車のサイレンのドップラー効果に似ていることを考えれば、音楽が他のものに類似している例は枚挙に暇がない。にもかかわらず、それが人間の感情表出のふるまいに特に似ているとする理由は何か。



まとめると、ここには二つの問題がある。一つは、いま述べたように、なぜ音楽は、他のものではなく、人間の感情表出行動との間に類似性をもつか。そして、類似性が意識されない知覚にもとづいて非表象的に働くならば、なぜそうした意識下の知覚によってわれわれは音楽に感情を聴き取るのか。これら二つの問いに対して、キーヴィーは次のように答えている。

私は、この問いに対する一つの可能な答えはよく知られた知覚現象に見いだせると思う。多義的な図形を提示されたとき、われわれはそれらを、非生命的な *inanimate* 形よりも生命あるもの *animate* として見る傾向がある。われわれは、雲や壁のシミ、森に潜む影のようなものに生きたものの形を見てとる傾向がある。(中略) なぜか。たぶん、進化によって一自然選択によって一われわれの中にそうすることが生得的に備わっているからである<sup>8</sup>。

まあ、進化論はご愛嬌にしても、人間には擬人化の傾向があるというのが、この主張のポイントであろう。もしそうであるのならば、音の時間系列に沿った運動（音楽）をわれわれは擬人化して、そこに人間のふるまいのパターンとの相似性を見出すというのは、ありえない話ではない。類似説ないし輪郭説の概要は以上のようなものである<sup>9</sup>。輪郭説を含んだ形の類似説は、音楽と人間の（ことばの発声やふるまいを含めて）感情表出行動との間には構造的な類似性があるということを主張する。この類似性を支えるのが、音楽の運動を擬人化してとらえるわれわれの生来の能力である。そしてこの類似性の知覚は必ずしも意識的ではないが、その知覚によってわれわれは音楽のうちに、他の媒介なしに直接感情を聞き取るのだ、というものであった。これを踏まえて、以下では、この説に対するいくつかの批判を検討してみたい。

## グレイシクの批判

もう一冊の入門書、グレイシクの本は、キーヴィーの議論を明示的に批判しているわけではないが、全体として批判を内包した書物だと言える。ま

ずは、そこから批判的な論点をいくつか抜き出してみたい。

グレイシックの本は、全体として文化的伝統における位置というものを強調している。鳥の歌が音楽的ではあるものの、音楽ではないのは、それが特定の文化的伝統の中に位置をもたないからである。このことを基調にしながら、彼は次のように述べている。

すべての音楽が芸術であるのは、どの音楽もスタイルをもつからである。スタイルをもつことが意味するのは、どの音楽もそれを育んだ伝統に積極的に携わろうとしている、ということだ。伝統への携わり方には、それを受け入れるというかたちも、それに抵抗するというかたちもあるが、いずれの場合でも伝統が現れている。その結果として生じるどの作曲・演奏行為も、その活動によって達成される直接的な機能が何もない場合でも、重要な活動でありうる。そのため、文化的な活動は、その直接的な目的は興味深くなくとも、文化的に形成された人間の活動としての興味深さを見出せるのである<sup>10</sup>。

私は、このグレイシックの指摘はきわめてまっとうだと思う。そして音楽が「文化的に形成された人間の活動」であるならば、音楽は当然のことながらその音楽が形成された文化の内部で文化的な制約を受けるであろう。そしてそのような制約が音楽の表出性に影響を及ぼし、その結果として（情動を表出していないにもかかわらず）情動を表出しているかのような音楽が可能になる。これがグレイシックの第一の論点である。

しかし、それでもなおキーヴィーのように、ある種の音楽的パターンは人間の基本情動を普遍的に表出するのだと主張されたならば、どうであろうか。この点にかんするグレイシックの反論は、輪郭説の核にあった擬人化に向けられる。擬人化は音楽だけに適用されるものではない。擬人化は「複雑な知覚情報をパターン化するために人間が使っている基本戦略」なのである。したがって、どんな人間も様々なものや動物に対して擬人化を行う。そして、「（うちの車は寒い朝に出かけるのを「嫌がる」とか、週末の湖で雨が降って天気が「味方してない」とか、株式市場が「ナーバスだ」と言うとき」<sup>11</sup>のよ

うに) 誰もが車や天気のようなものに情動用語を適用するが、そうしたものが感覚を備えたエージェントの情動を表出しているとは誰も信じていないはずである。それなのに、音楽についてだけは、情動用語を用いて記述すると同時に、そこから(作曲者や演奏者、あるいは鳥)の情動が表出されているという含意を引き出すのはなぜなのか。ここにはダブルスタンダードがあるのではないか。

こうしたダブルスタンダード批判をかわすために、情動表出主義をとる者は、音楽だけが特別だという主張を行わなければならないであろう。つまり、鳥の鳴き声は実際に情動を表出しており、それに対して株式市場は本当は情動を表出していないと言わなければならないはずである。これに対するグレイシックの反論は、動物は情動をもたないということではなく、「人間以外の生物種は、たいていの場合、人間とは異なる方法で情動を表出している」<sup>12</sup> というものである。だから、セントバーナード犬が幸福かどうか知りたいとき、その表情は役に立たないのである。

その上で、グレイシックは、この節の最初に述べた「文化的伝統における位置」という論点を持ち込むことによって、上の反論を敷衍する。様々な動物が人間とは異なる方法で情動を表出するのと同様に、様々な文化的伝統の内部ごとに(かりにその文化で音楽による情動の表出があるとして)情動の表出の仕方は異なるだろうし、そもそも当の文化的伝統の内部で音楽に情動の表出が求められるか否かも違っているであろう。だから、「馴染みのある文化的実践をもとに人間の「自然な」傾向を決めつけてはいけない」<sup>13</sup> のである。

## むすび

輪郭説を含む類似説に対する反論としては、グレイシックの反論はけっこうまともだと思われるのだが、それにしてもいまだに類似説が一定の説得力をもって受け取られるのはなぜであろうか。最後にその問題を考えてみたい。

私の見るところでは、その背後に実在論の問題があるように思われる。それはこういうことである。音楽についての判断は客観的な判断でなければな

らない。このことに一部の哲学者は異様にこだわっている。さもないと、音楽についての評価は個人的な趣味判断と変わらなくなってしまうからである。だから、そうした判断の客観性ないし公共性を支えるために、少なくとも基礎的な知覚レベルでの判断に一定の普遍性が求められなくてはならない。倫理学における **expressivism** のような立場をとることは、判断の普遍化可能性を弱めることになってしまうのである。したがって、基本的な情動に関しては、それらが対象としての音楽のうちに端的に聴き取られるのではなくてはならない。そうすれば、少なくとも基礎的な情動に関する音楽的判断は、実在に裏打ちされた真理条件をもつことになるからである。類似説が、喚起説などとは違って、音楽に直接聴き取られる性質を付与しようとする背景にはこのような考え方があるのではないか。

しかし、このような捉え方は、音楽に関する判断・評価を社会的な諸条件や文化的伝統から完全に切り離してしまうような考えに基づいている。われわれはいまだカント的およびヒュームの枠組みから脱していないのかもしれない。もしそれらの諸条件や伝統を視野に入れるならば、それらが課す制約によって、音楽に関する判断の（少なくとも当の伝統内部での）公共性は確保できるのではないか。ただしそのアイデアを具体的事例を踏まえながら理論化することはきわめて大きな作業になるであろう。だが、それはまた「音の哲学」プロジェクトが目指すところとも一致するはずである。

## 注

1 もちろんこの問題を扱うに当たっては、「感情」あるいは「情動」がどのようなものであるかを説明しなくてはならないが、ここでそれを詳しく検討する余裕はない。感情の理論については [Budd 1985] を参照されたい。

2 それに加えて、主語 **The Music** にはいろいろな音楽が入るし、**sad** の部分も別の感情用語が入ってもよい、ということである。

3 [Matravers 2007], p. 96.

4 規準の相違が直ちに意味の相違につながるかどうかは問題だが、ここでは立ち入らない。

5 もちろん、こういう考え方もあり、「喚起説」 **arousal thory** と呼ばれている。この喚起説がどうして維持できないかは [Kivy 2002] で詳しく論じられている。ここでは

その問題には触れない。

6 [Grayck 2013], 邦訳, p.114.

7 [Kivy 2002] pp. 44-45.

8 [Kivy 2002] p. 41.

9 とはいえ、ここで述べた類似説に、キーヴィー自身がどれくらい真剣にコミットしているかはそれほどはっきりしているわけではないことに注意されたい。キーヴィー自身がここで述べた学説が現在の自分の立場であるとははっきり言っていないし、自分の過去の書物に言及しながら語っている点や、進化論を持ち出すことについての留保などを考慮すれば、入門書のために暫定的に提示された立場だと考える方がよいであろう。

10 [Grayck 2013], 邦訳, p. 51.

11 [Grayck 2013], 邦訳, p. 117.

12 [Grayck 2013], 邦訳, p. 119.

13 [Grayck 2013], 邦訳, p. 120.

## 参考文献

[Budd 1985] Malcolm Budd, *Music and The Emotions: The Philosophical Theories*, Routledge, 1985.

[Gracyk 2013] Theodore Gracyk, *On Music* Taylor and Francis, 2013. (邦訳名『音楽の哲学 入門』源河亨・木下頌子訳, 慶応大学出版会)

[Kivy 2002] Peter Kivy, *Introduction To a Philosophy of Music*, Oxford, 2002.

[ハンスリック 1960] ハンスリック『音楽美論』岩波文庫, 1960.

[Matravers 2007] Derek Matravers, “Expression in Music”, in *Philosophers On Music*, Oxford, 2007.