

音楽表現における「情動ポイント」についての一考察  
—共感性を培う演奏解釈試論—

田 畑 八 郎

**An examination of “emotional points” in musical expression**  
—An essay on interpretations to cultivate an empathic mind—

**Hachirou Tabata**

**Abstract**

This thesis is a study on methods to cultivate one’s empathic mind through finding a touching “emotional point” in our usual musical expression and the sharing of pleasant feelings with others. An “emotional point” is a point where I give an unexpected sound stimulus through some intellectual device while music (a teaching material) is being played and make the listener experience a sudden and instant change of their emotions. “Emotional point” is the name I have given to this. In this thesis, I show three examples of “emotional points”; they are “recognizing a phrase unit,” “finding an altered chord,” and “feeling an accentuation.” I explain the characteristics in interpretation of each and grope for a method to cultivate an empathic mind.

**Key words**

emotional points; empathic mind; music syntax; phrase unit; altered chord; accentuation;

1. は じ め に

今なぜ情動なのか。そして、音楽を媒介とした情動の喚起は、どこまで可能なのか。その意義と方法の考察を通して、共感性を培うことが本研究のねらいである。本研究のテーマを設定した理由の一つに、情報化社会の中で生きるわれわれ人間には、他者と共に喜び、共に苦しむ体験が不足し、「情動反応の一致による近親・交友感情」が欠如しているのではないか、という危機感がある。

われわれ人間は、環境に積極的に働きかけ、環境との相互作用を通して、生きていることの意味や価値を発見しようと努めている。そして、「集団に所属したい」「相手に対して親しみの感情をもちたい」という欲求の感情をもちながら、自分と社会との一体化を望む感情を膨らませていく。そのためには、仲間との間に連帯と交流ができる「出会い」の場を設定し、情動を喚起させる活動を積極的に組み立てる必要がある。そこで、本研究では、平素の音楽表現活動の中に、人の心を動かす「情動ポイント」を発見することを第一に考え、この発見が、仲間と快感情を共有し、共感性を培うことにつながるのではないかという考え方に基づいて研究を進めている。本研

究が期待する情動喚起に基づく人間形成上の方向目標は次のようなことである。

- (1) 他者の気持ちを、相手の身になって感じることができる。
- (2) 他者との間に、意味のある情動経験を共有することができる。
- (3) 他人を知る手段として、自分の感情を他人の中に投影することができる。
- (4) 自他を分化してとらえる認知能力を発達させることができる。
- (5) 秩序と調和を求める社会的な感情を生み出すことができる。

音楽による共感性は、上記の(2)に示した「情動経験の共有」と、音を媒介とした他者との感情的な結びつきによって培われるものと考えられる。その理由として、音楽は単に感情的変化を作り出すだけでなく、もともと情動的な反応を引き出す要素を持ち合わせており、音楽活動を通して、感情的に意味ある経験を多数の人が共有できることがあげられる。筆者は、この情動を喚起する要因のうち、情動を引き起こす基になる要素の一点(部分)を「情動ポイント」と名付け、音楽シンタックス内における情動ポイントの発見が、共感性を培うことに大きく貢献する、という立場でこの研究を進めている。そして、本研究では、音楽進行上に数多く存在する情動ポイントの中から①フレーズ・ユニットを認知する②変化和音を発見する③アクセントを感じ取る、ことの三点を取り上げ、これらが情動を喚起する理由を音楽的手法の側面から考察する。厳密に言えば、音楽進行上の全ての音が情動ポイントの機能をもって接続されているのであるが、その中からこの三点に視点を当てた理由は、まず、学校現場で教材を演奏解釈する際に、常に課題として取り上げられること、そして、理論的な根拠が明確であり、音楽表現上、感覚的にも顕著な感情変化が期待できるためである。

情動ポイントを発見する音楽シンタックス研究は、音と音との相互関係を考察することである。このことが人と人との関わり方を研究することにつながり、他者との間に感情的な結びつきを促進して共感性を培うことに結びつくのである。

## 2. 音楽表現における「情動」と「共感性」

情動とは、人が抱く感情のうち、「怒り」「喜び」「恐怖」「悲しみ」のように、急激に生起し消失する一過性の強い心理・生理過程を含むものをいう。この他に、一時的・瞬間的に生じた燃えるような愛情や激しい憎悪もこの中に含まれる。しかし、最近の情動理論は、体験を契機として、比較的永続性のある心の状態も情動として認めている。脳生理学的には、感覚から入力された刺激の快か不快かの価値評価と、そこから生まれる情動の主観的体験(感情)をつかさどっている大脳辺縁系に支配されるもので、通常は、自律神経が興奮して内臓や循環系に変化をもたらす。一方、情動は、事物への知覚と、それへの評価を行うところに生み出される。つまり、事物を知覚すると直観的に有益か有害か判断され、その評価に基づいて、対象に魅力を感じて、その度合いに応じた情動が喚起される。

ところが、耳という聴覚器官は、知的な過程を通さず、情動に直接働きかける機能を備えている。特に音楽的な刺激は、知的な過程を経ることなく情動に直接働きかける性質がある<sup>(註1)</sup>。とはいうものの、音楽教育の場においては、音楽のもつ感覚的なストレート性は認めたいうえで、なぜ音楽は心の奥に深く入り込み、私たちの感情に強く作用して、さまざまな心理的反応を引き起こすのかを知的に研究しなければならない。そのために、音楽の要素機能についての理論を学んだり、音楽による共感の意味について考えたり、快感情の共有をめざして楽器の演奏ができるよう

に、演奏技術の習得法が目標に組まれるのである。

一方、共感とは、自分以外の他者が、どのような感情状態にあるかを推測し、同じ気持ちになることである。つまり、他者の考え方や意見に自分も同じように感じ、心を寄せることである。さらに、共感とは、第三者の考え方や感情を全くそのとおりだと感じることであり、これは、他者との間に感情的な結びつきや相手の感情を完全に理解しようとするねらいが含まれている。その意味では、共感とは、「自分自身の状況よりも、他の誰かの状況に、より適した感情的反応を示す過程」ということができる。

また、「共感」という用語は、ギリシア語のシュンパティア (sympátheia：共に感じる、共に苦しむ) を語源とし、17世紀中頃から「あわれみ」(pity) や「同情」(sympathy) の同義語として用いられてきた。そして、19世紀後半に、ドイツの美学において、「感情移入」(einführung) という語が用いられ始め、この用語をアメリカの心理学者ティッチェナー (Titchener, 1909) が「empathy」と英訳して紹介して、現在の共感概念を定着させることになった。デューイは、著書『Psychology』(1887)の中で、「sympathy」の用語を使って、共感とは、「自己と他人との精神的同一性を確認すること」と述べている<sup>(註2)</sup>。

さらに、共感の日本語的の字源をを調べてみると、共感の「共」は、玉のようなものを両手で捧げる形を書いた文字であり、両手を一緒に上げることから、「共に」の意味として使われる。また、「共」は、「仲間として一緒にになる」や「一緒に一つの仕事をする」という意味があり、人々が同じ権利や資格で結びついていることを表している。このことから、「共感」とは、他人の考えや感情を全くそのとおりだと感じ、心を寄せて、同一行動をとることを意味する。もっとも、「共感」は、心理学的には、他者と内的に関わり、快苦を分かち合う精神的交流やその機能を指す。社会学的には、確信や志向の相当性を他者との間に見出すことを意味し、ここから利他的行動や仲間意識が生ずるとされる。このように、感情の状態を表す「共感」に、意識や行動が伴った場合、「共感性」が培われたという。共感性は、「自他一如をめざす結びつきの意識」である。

他方、共感という用語が、「同情」の同義語として用いられた時期があったが、今日では、同情は共感の変形した感情反応を表す用語として、共感とは区別して使用される。つまり、同情は、対象が「他者の苦悩や悲しみ、不幸などに限定された共感」として、共感の一般概念とは区別して用いるべきと考える。

このように、共感とは、「他者と共に情動が喚起された状態」と定義される。つまり、共感するためには、お互いに情動が喚起されることが前提になるのである。そのためには、快感情を共有して共感するために、個々の人間が、まず情動的な体験をしなければならない。この体験を活性化させるために、後述する「情動ポイント」は必要なのである。また、音刺激と知覚的に関わって、それらの評価を積極的に行う音楽教育の場においては、情動を喚起する機会を数多く提供することによって、美についての感情反応が豊かにもてるようになり、音楽刺激内の音の相互作用を通して、美的・共感的な認知ができるようになる。

### 3. 音楽シンタックスと情動の関係

音楽が情動を喚起するメカニズムを知るためには、音の連結法ともいえる「音楽シンタックス」について知る必要がある。シンタックス (syntax) とは、文を作るときの構成法や読語法のことをいい、具体的には、単語を組み合わせて文を作るときの規則や配置等を指している。音楽にお

けるシンタックスとは、「期待—実現」や「緊張—解放」の構造をもつ音と音との修飾関係をいう。例えば、先行する音が刺激となって、後続する音に何らかの音を暗示させる場合、その暗示が、後続音によって解決（実現）されたと確認できたとき、それらの音は関係づけられた一つのまとまりであると認識される。このように、緊張から解放への進行において、心的な結合を生み出す音と音との配置や接続法を「音楽シンタックス」と呼ぶ。音楽シンタックスは、譜面上のあらゆる場所に発見できる。例えば、和声進行における属七からI度への進行や、強弱記号のクレシェンド、デクレシェンド、また、旋律進行の上行と下行、関係調への一時転調、非和声音の使用等、厳密に言えば、これら全ての音楽進行が音楽シンタックスといえる。つまり、これらの事例は、音と音との修飾関係が成立しているのである。属七からI度への和声進行においては、属七そのものが不協和音であることが、主和音のIでの解決感を強めている。また、クレシェンド、デクレシェンドの関係においても、緊張感をたっぷり膨らませておいて、いつかは開放感を味わわせる手法である。これは、旋律線が上行し、フレーズの終わりが下行する場合の音楽解釈と同じ手法である。そして、関係調へ一時転調して、感覚的に一瞬脱線させて、また、すぐ原調へ戻る手法も「緊張—解放」を感じさせる音楽シンタックスである。さらに、固有和音外の音を意図的に使う非和声音も、一時的にハーモニーを濁して、いつかは解決させるという一つのまとまりを感じさせる手法である。

この音楽シンタックスについての研究は、既に、17世紀に西欧で体系化されているが、情動理論と結びつけて、演奏解釈に当てはめたのはL.B.メイヤー（1918～米国）である。彼はその著書『Emotion and Meaning in Music』（1956）の中で、「反応しようとする傾向が阻止されたり、制止されたりすると、情動が喚起される」<sup>(註3)</sup>として、期待—実現のプロセス論を展開している。つまり、先行音は後続音を期待させ、その期待が実現されたとき、先行音と後続音の間に期待—実現のプロセスが成立し、両者は関連づけられるという。しかも、期待—実現のプロセスに、いくつかの逸脱や遅延（一時的破壊）がある場合に、より強い情動が喚起されると述べている。この理論を裏付ける音楽シンタックスとして「メトロノーム拍からの逸脱」がある。この手法は、音楽進行において、正確なメトロノーム拍の細分割から微妙に逸脱することにより、予期したりズムパターンの進行に変化を与える手法である。これは、聞き手の期待を裏切るところに情動が生み出されることをねらった音楽シンタックスである。具体的には、音価を微妙に変化させて、テンポの「ゆらぎ効果」をねらう「アゴーギク表現法」や、アクセントに向かって精神的に緊張・集中して演奏する「アナクルーズ表現法」、緊張や集中後に弛緩・解放して演奏する「デジナンス表現法」等がこれにあたる。

このように、音楽シンタックスは、テンポを意図的に引き延ばしたり、不協和音を使って、期待を作り出し、いつかは確かな状態に戻りたいという願望を成就させるという情動パターンを繰り返しているのである。この引き延ばしを伴った音楽経験は、われわれが実生活で経験するものと類似している。例えば、何か不幸なできごとに直面した場合、どうしようもない無力感に襲われる。この無力感を感じて何もやる気を起こせない期間が、音楽シンタックスの「引き延ばし」にあたる。やる気が出ないのであれば無理をせずに、スランプ状態を引き延ばすかも知れない。しかし、このスランプも、いつかは解放されて、希望に燃えた感情が引き起こされる。このように音楽シンタックスは、われわれの実生活において、心配ごとの回避や順調な状態に戻りたいと期待する感情とよく似ている。

#### 4. 音楽進行における「情動ポイント」

われわれは、楽曲が流れている途中において、一瞬「ぞくっとした」とか、「他にたとえられない快感を感じた」等の表現で、その音楽の美しさを讃えることがよくある。しかし、音楽的刺激が、実際にどのような感覚を呼び起こし、又は制止し、それによってどのような情動が引き起こされるのかについての例証研究は、ほとんどなされていない。よく使われる情動的反応としては、「身体が熱くなった」とか「宙に浮くような気持ちになった」等、生理反応と結びつけて、抽象的な表現をすることが多い。やはりここでは、一般的な感情や気分ではなく、何がそうさせたのか、そして、その原因は何であったのか、その結果どういう気分になったのか、について、そのメカニズムを具体的に説明できなければならない。特に音楽教育の現場では、教材（楽曲）のどの部分がどう美しいのか、また、その美しさを感じさせる原因は何であるのかを明確にしなければ、題材の目標達成が希薄になるばかりでなく、「ただ何となく美しかった」で終わってしまうことが多い。筆者は、教材（楽曲）が情動を喚起する、ある部分を「情動ポイント」と名付けて、情動ポイントの発見が、教材の価値を左右するという立場をとっている。つまり、楽曲が流れている途中において、知的な操作により、期待された進行以外の音刺激を与え、急激に、しかも瞬間的に感情変化を生起させる操作部分を「情動ポイント」と呼んで論を進めている。

音楽進行における情動ポイントは、第一義的には音符として示された楽譜の中で発見される。そして、第二義的に演奏解釈を加えて情動として認知される。しかし、本章では、視覚的に示された楽譜の中で、「知的操作」によって生み出される情動ポイントに限定して、その例を提示することにしたい。その中から、ここでは、「フレーズ・ユニットの認知」、「変化和音の発見」、「アクセントの感得」の三つの情動ポイントについて例示する。

##### (1) フレーズ・ユニットの認知

最大のフレーズは、いくつかの小さなグループの集合体から成る。単一グループだけに分断された演奏や、フレーズとして一つのまとまりを感じさせない音楽の演奏は、他者と共感する情動の喚起は期待できない。五線上の楽譜から、グループを判別し、そのグループを使って、旋律や主題の基礎を作る走句の一区切りをフレーズと呼ぶが、音楽的に一つのまとまりを感じさせるフレーズを「フレーズ・ユニット」と名付ける。具体的には、譜例1の場合、1フレーズずつ切って演奏するのではなく、二つのフレーズを気分的に一つにまとめて演奏する。また、譜例2の場合、最終の3小節を、二つ又は三つに区分することなく、一つの大きなフレーズとして演奏する。

譜例 1

交響曲第9番 OP. 95 <新世界より>第2楽章より A. Dvořák

The image shows a musical score for Example 1, consisting of two staves (treble and bass clef). The score is annotated with brackets and labels. Above the treble staff, there are two large brackets labeled 'フレーズ' (phrase). Underneath these, there are four smaller brackets labeled 'グループ' (group). The first two groups are under the first phrase, and the next two are under the second phrase. A 'pp' dynamic marking is present in the first measure of the treble staff. At the bottom of the score, a large bracket spans across both staves and is labeled 'フレーズユニット' (phrase unit). The score is in 3/4 time and the key signature has two flats (B-flat and E-flat).

## 譜例 2

君が代 古歌 林 広守 作曲

The score shows three staves of music with lyrics: きみがよは ちよにやちよに さざれいしの いわおとなりて こけのむすまゝで. Brackets above the notes group phrases into 'フレーズ' (phrases) and smaller units into 'グループ' (groups). A large bracket at the bottom encompasses the entire piece, labeled 'フレーズユニット' (phrase unit).

フレーズ・ユニットを認知した音楽の演奏は、フレーズを演奏するたびに情動ポイントを確認できる。

譜例の1と2は、グループとフレーズの関係を図示したものである。実際の演奏においては、グループを一つのフレーズ、又は、まとまったフレーズ・ユニットと勘違いして演奏することが多い。

## (2) 変化和音の発見

変化和音とは、その調の音階を構成する音以外の臨時に変化した音を含む和音をいう。一般的には、ナポリの六の和音や、増六度の和音等を指すが、一時的な転調を目的とした他調和音の借用も変化和音に含める。この中で、情動ポイントとして感覚的に受け入れ易く、理論的にも理解し易い和音として、「借用属七」と「借用減七」をあげることができる。

一般的に、変化和音が固有和音へ進行して解決した場合、たとえ、これらの和音の協和度が同じであっても、変化和音に含まれている変化音の指向性が達成されることによって、心理的な「緊張—解放」をもたらす。

次に、変化和音が含まれる楽曲、すなわち、情動ポイントが明確に確認できる譜例を示す。

## 譜例 3

交響曲第6番 op. 74 <悲愴> 第1楽章より P. I. Tchaikovsky

The score is in D major, marked 'Andante' and 'p'. It shows a sequence of chords: D (I), G#dim7 (labeled '不協和'), D (I), and A11 (labeled '不協和'). The G#dim7 chord is shown as a diminished seventh chord with a sharp sign over the G. The A11 chord is shown as an augmented eleventh chord. Dynamics range from 'pp' to 'mp'. Roman numerals for the chords are listed below: D: I, G#dim7: VII°7, D: I, A11: V11, D: I.

譜例 4

う み 林 柳波作詞 井上武士作曲 田畑八郎伴奏編曲

↓

G: V<sub>7</sub> I V I V<sub>7</sub> IV V<sub>7</sub> VI IV V<sub>7</sub> I

(3) アクセンチュエーション (accentuation) の感得

アクセントは、強さや持続時間の増強による一音の強調であり、音量を突然に増大させたり、また、ある音の前で、一瞬沈黙したりすることによって行う。このアクセントの効果を生かして質的に強調したり、量的な時間操作をすることによって、一連の音に具体的な形を与えることをアクセントという。音楽表現におけるアクセントは、一般に、旋律線の一点に向けて高まり、その点を過ぎると弱まるものである。例えば、旋律線上の繋留音や予備音、先取音は、明らかに不協和が生じる時点で強調点を感じ、音楽的高揚を表現する。これは、規則性に対する暗黙の期待を裏切る効果であり、和音の解決を遅らせることで得られる充足感に依存する手法である。譜例5を演奏解釈する際に、情動ポイントとに成り得るアクセントの具体例と、その機能をまとめたものを次に示す(表1)。

なお、この表で示したアクセントの「機能」のうち、「強勢的」とは、無理強い「強制」ではなく、強い音楽的エネルギーを加えるという意味で使用している。また、「固執的」とは、テヌート感をもって保持するという意味で、「終止的」とは、フレーズの段落、又は曲の終止に付随して用いるという意味で使用している。この三つの機能が、次の表1の上段に示したそれぞれのアクセントに関わっていくのである。

(表1) アクセンチュエーションの具体例とその機能

機能	倚音	先取音	最高(低)音	シンコペーション	アーティキュレーション	単音の装飾	作為的強調
強勢的	○	○	○	○	○	○	○
固執的			○		○		○
終止的		○				○	

表1の具体例に示した倚音、先取音は、明らかに不協和音が生じる時点で強調点を感じ、強勢的に使用することによって、音楽的高揚を表現する情動ポイントとなる。これは、規則性に対する暗黙の期待を裏切る効果であり、和音の解決を遅らせることで得られる充足感に依存する手法である。また、フレーズ内の最高音や最低音は、強勢的、または固執的アクセントをつけて表現することが多い。更に、シンコペーションによるアクセントは、一般的には、同じ高さの弱部と強部が結ばれて、弱部が強部に、強部が弱部になって、強弱の位置が変わるところに情動ポイントとしての機能が発揮される(例外もある)。アーティキュレーションによるアクセ

譜例 5 情動ポイントとしてのアクセントーション

# いいね朝は

原 田 士 朗 作 詞  
黒 沢 吉 徳 作 曲

♩ = 126~138

mf C 倚音 倚音

1. けさ ひろびろとー  
2. けさ はなびらにー

mf 倚音

引掛け 先入 フレーズ① グループ(A) グループ(B)

mf 倚音 倚音

すんだそらー  
ぎんのつゆー  
けさ ほがらかー  
けさ さわかー

引掛け 先入 フレーズ② グループ(C) G7

mf 倚音 倚音

うたううたー  
ひかるかぜー  
こころはーちからに  
こころにーしあわせ

引掛け 先入 ② ① 倚音 倚音

B<sup>b</sup> B<sup>b</sup> sus4 G7 C Am Em

最低音 シンコペーション

作爲的強調 (変化和音) 先取音



引掛け  
アーティキュレーション  
先入  
叩き  
先入  
シンコペーション

みちてくる  
といかける

こころは  
こころに

とおくを  
よろこび

あ  
わ

先入  
叩き  
左手  
左手  
先取音  
作為的強調  
(変化和音)  
シンコペーション  
シンコペーション

こいがれる  
いでくる

おはよう  
おはよう  
おはよう  
おはよう いい

静止  
撥ね上げ  
叩き  
シンコペーション  
最高音  
倚音  
先入  
先入  
先入  
先取音  
静止  
(左手)  
静止  
mp

ね  
あ  
は  
は

1. C Am F G7 2. C

ンチュエーションは、スラーとスタッカートの結合において発揮され、スラーの頭にアクセントをつけることで代表される。そして、単音の装飾は、モルデントやトリルなどの装飾音を使って、一つの音を飾る方法であり、いずれもアクセントを感じる手法である。なお、作為的強調は、旋律・リズム・和音のいずれを使っても可能であるが、譜例5では変化和音を使った例を示す。

これらのアクセントが情動ポイントとして、どう機能しているのか、その具体例を示したものが譜例5である。譜例の中では、直接の関わりはないが、アクセントを生かすにあたって、一連の音に具体的な意味を与えられると思われるため、指揮法用語（叩き、先入、引っ掛け、撥ね上げ、静止等）と、音楽解釈上必要なグループとフレーズについても付記してある。

## 5. ま と め

本研究は、音楽の授業の中で、「この教材（楽曲）をなぜ選んだのか？」の問いに答えるべく、その根拠を音楽シンタックス内で発見される「情動ポイント」に求めたものである。その理由は、音楽のもつさまざまな要素が、認知的で、感情的な特質を持ち合わせているため、音楽シンタックスによる演奏解釈を通して、期待—実現のプロセスを理解することによって、音楽認知的視点から、情動を喚起する要因を知的に操作して生み出すことができるからである。そのために、本研究では、具体的に、「フレーズ・ユニットの認知」「変化和音の発見」「アクセントの感得」の三つの情動ポイントを示し、これらが発見・認知することが、情動の喚起に直結するという考えを示した。

一方、音楽は、私的な感情表現にとどめることなく、相手の感情に共鳴するかたちで表現されてこそ、その価値は発揮される。そのような考えから、本研究では、共感性を培うという志向性をもって演奏解釈すべきことを一貫して強調している。つまり、情動ポイントを発見する研究は、音楽表現における音と音との相互関係を問うものであり、集団内で「所属と承認の満足感」が得られれば、感情的に意味のある経験が二人以上の個人によって共有されることを学ぶことになる。その結果、快感情を基底にした非言語コミュニケーションが促進され、秩序と調和を求める共感性を培うことにつながるのである。

## 6. 注・引用・参考文献

注1：松井紀和『音楽療法の手引き』牧野出版 1980, 2頁

注2：John Dewey; *Psychology, The Early works*, Southern Illinois University Press, 1967, pp.283

注3：Meyer Leonardo Bunce; *Emotion and Meaning in Music*, The University of Chicago, 1956, pp.14

- (1) Alfred Margulies; *The Empathic Imagination*, w.w. Norton & Company, New York. 1989
- (2) Arthur P. Ciaramicoli and Kathenine Ketcham; *The Power of Empathy*, A PLUME BOOK, New York. 1997
- (3) *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited 1980 Japanese Edition Kodansya Ltd. 1994
- (4) ピエール・ギロー『意味論』佐藤信男訳 弘文堂 1998
- (5) ジョージ・レイコフ『認知意味論』池上嘉彦他訳 紀伊國屋書店 1993

- (6) マーク・H・ディビス『共感の社会心理学』菊池章夫訳 川島書店 1999
- (7) ジョン・デューイ『学校と社会』宮原誠一訳 岩波文庫 1957
- (8) A・H・マスロー『人間性の最高価値』上田吉一訳 誠信書房 1973
- (9) ドン・G・キャンベル『音楽脳入門』北山敦康訳 1997
- (10) 西原和久『意味の社会学』弘文堂 1998
- (11) 保科洋『生きた音楽表現へのアプローチ』音楽之友社 1998
- (12) 坂本忠芳『情動と感情の教育学』大月書店 2000
- (13) 澤田瑞也『共感の心理学』世界思想社 1992
- (14) 宇佐見寛『教育において思考とは何か』明治図書 1987
- (15) 荘巖舜哉『文化と感情の心理生態学』金子書房 1997
- (16) 日本音楽教育学会『音楽教育学研究1』田畑八郎「共感教育・共有行動の具現化をめざす音楽教育」音楽之友社 2000
- (17) 伊藤正男他『情動』岩波書店 1994
- (18) 波多野誼余夫『音楽と認知』東京大学出版会 1987