

# 演奏者の意図の表現と伝達について

児童学科 山崎晃男

---

抄録：音楽美学では、音楽の意味を音楽の形式そのものに求める立場と音楽の意味を音楽がもたらす感情に求める立場との間で長い対立の歴史がある。本論文では、心理学的立場から、その両方の意味の存在を認める必要があることを指摘した。その上で、演奏者の意図として、形式的意図と感情的意図の2つを区別し、各々の意図の表現と伝達に関わる音楽心理学的研究についてのレビューを行った。

キーワード：形式、感情、演奏、意図、表現、伝達

## 1. はじめに

音楽は、作曲家および演奏者によって何らかの感情的内容が表現されたものであり、作曲家および演奏者を送り手、聴衆を受け手とするコミュニケーションであると解することができる、というのは広く一般的に認められた考えであろう。人間の音楽的行動の客観的理解を目指す音楽心理学の分野でも、感情表現としての音楽およびコミュニケーションとしての音楽という捉え方は、広く是認されている (e.g. Sloboda, 1992; 大串, 1996; Juslin, 2001)。本論文の次節以降で紹介する多くの研究は、そうした考え方の上に立って行われている。

また、民族音楽学の分野では、様々な文化の音楽を調査する中で、音楽と感情の関わりについて考えてきた。メリアムは「音楽人類学」(1964)の中で、様々な文化において音楽が果たしている役割を検討した上で、音楽がもつ10の主要な機能を提唱しているが、その第一番目に情緒表現の機能をあげている。Becker (2001)は、様々な文化において感情という言葉が意味するもの自体が異なるため音楽と感情の関わりについて考える際には慎重が必要であると指摘しつつ、セネガルのウォロフ族の吟遊詩人の音楽、北インドの古典

音楽、イスラムのスーフィズムの音楽、バリの仮面舞踊劇の音楽などにおける感情の役割について紹介している。また、小泉 (1977)も、一方では雅楽を例にあげて感情と関係をもたない音楽が存在することを指摘しつつ、他方では感情を表現する音楽について述べている。このように、音楽が芸術であるという前提から出発するのではなく、世界の様々な社会の中で音楽がいかなる位置を占めているかについての実地調査を論議の出発点とする民族音楽学では、音楽の機能の少なくとも一つとして感情的な表現と伝達があげられるというコンセンサスがあるように思われる。

しかし、音楽の意味を主要なテーマとする音楽美学においては、音楽が何を表現するかをめぐって、長い論争が繰り広げられてきた。音楽美学が西洋芸術音楽をもっぱら対象とし、民衆音楽や他の文化の音楽について考慮していないという批判は当然可能であるが、ここで音楽が表現するものについての音楽美学での論議についてみてみることは無駄ではないだろう。

### 1-1. 音楽が表現するもの

17世紀から18世紀半ばのいわゆるバロック音楽の時代には、特に劇音楽において、音楽による感情の表現が追及された (e.g. 本岡, 1996; 岡田,

2005)。たとえば、磯山（1997）によれば、その時代の音楽美学の代表的理論家であるマッテゾンは、情念 Affekt（独）の喚起が音楽の目的の一つであると論じている。ここでの情念とは愛、喜び、悲しみなどであり、感情と解してもよいであろう。マッテゾンは、音楽によって感情を喚起するためには、ある程度は音楽家の内的状態にその感情をもつ必要があると述べている。このようにバロック音楽の時代、感情が音楽の内容であるという考えは当然のこととされていた。そうした考えは、古典派そしてロマン派の時代にも継承されていったが、それに対して痛烈な批判を行ったのがハンスリックである。ハンスリックの「音楽美論」（1854）は、近代における初めての本格的な音楽美学研究であるとみなされている（三浦，2004）が、この著書の中で彼は、音楽が二次的に感情を呼び起こすこと自体は認めつつ、音楽の本質は感情のような音楽の外にあるものではなく、音楽そのものの中にあるとして、「音楽の内容は鳴り響きつつ運動する形式である」という有名な定義を行った。彼は、人間の諸感情のあらゆる状態が音楽の内容であるとしてきたそれまでの考えを否定し、時間に沿って動的に構成されていく音の形式そのものが音楽の本質であると主張した。この主張は、音楽の意味を音楽の形式に委ねるという意味で形式主義とされ、以後、音楽の意味を音楽外のものとの関係において捉えようとする立場との間で、「形式美学」対「内容美学」の論争を引き起こすこととなった。

形式美学は、20世紀に入って、エネルギーと呼ばれる音楽思潮に受け継がれた（木村，2004）。そこでは、「エネルギー」という言葉が示すように、音楽の形式を力動的な有機的統一体として捉える必要性が強調された。たとえば、幣原（1997）によれば、エネルギーティックの代表的な理論家の一人であるシェンカーは、楽曲全体の根源的内容であり、かつそれ自体は単純な音響である「後景」、*「後景」*の変化層としての「中景」、

そして現実に音響として聴かれる「前景」という3つのレベルで楽曲を分析し、それらの構造の「有機的関連」に音楽の意味を見出そうとした。一方、内容美学も、19世紀から20世紀にかけて提起された音楽解釈学に受け継がれることになり、たとえばクレッチュマーは1905年に発表した「音楽解釈学の推進のための諸提言—楽曲の美学」において、曲全体の経過が情緒の経過として解釈される、と述べているという（根岸，2004）。

このように、音楽の意味を音楽の形式そのものであるとする考え方と、音楽の意味を音楽外の感情的なものとの関連で捉えようとする考え方との間で、長らく対立が続いてきた。それに対し、Meyerは「音楽における感情と意味」（1956）において、音楽の意味を感情との関係で捉える立場を表現主義と呼び、表現主義の中でも、音楽が概念や行為、感情状態といった音楽外のことを指し示すことによって感情を表現するという参照的表現主義と音楽そのものが感情的意味をもたらすという絶対的表現主義を区別した上で、絶対的表現主義と音楽の意味を音楽の形式そのものであるとする形式主義とは互いに、音楽そのものをもたらす意味を捉える上で補完的な関係にあると述べている。すなわち、ある音楽からその形式自体としての意味を汲み取るか、それとも感情的意味を汲み取るかは、聴き方によるのであり、音楽による意味の生成を理解するためにはその両方の意味を分析する必要がある、と指摘しているのである。ここでは、聴き手のみが問題とされているが、音楽家もその音楽を生み出す際には、音楽の意味についていずれかの態度をとっている。したがって、Meyerの指摘は、音楽家から聴き手に対する音楽的コミュニケーションにおいて、両方の意味の伝達が生じうるという指摘として受け取ることができるだろう。Meyerがここで述べている情動とは、「ある予期、すなわち反応傾向が一時的に抑制されるか永続的に阻害されるときに引き起こされる」（Meyer, 1956, p 31）のものであり、一般

的な意味での感情と解することには問題もあるが、しかし、音楽がもたらす意味として、形式美学におけるそれと内容美学におけるそれとを、ともにあり得るものとして認めようという指摘は重要な意味をもつ。同様に、1990年以降の音楽美学においても、「音楽内の」な意味領域と「音楽外的」な意味領域を対立的に捉えるのではなく、何らかの形で統合していこうとする傾向が見られるという指摘もある(永岡, 2006)。

### 1-2. 音楽による意図の表現と伝達

以上、見てきたように、音楽によって感情が表現され伝達されるという考えは、一般的には広く人口に膾炙している。音楽美学においては、それとは反対に、ハンスリック以降、音楽の意味を音楽の形式に求めるという考えが力をもち、音楽の意味を感情に求める考えとの間で対立が続いてきたが、近年はその両方を認めるという立場も現れている。心理学的立場からすれば、形式そのものに一般的な意味での感情とは異なる音楽的美を見出すと主張する人々と、音楽聴取を感情的な体験として述べる人々とが存在する以上、音楽によって生じる心理過程としてその両者を仮定することが必要であろう。そこで、音楽による意図の表現と伝達をテーマとする本論文では、これ以降、音楽家による意図を形式的意図と感情的意図の2つに分けて検討を行うこととする。形式的意図とは、音楽家が意図する音楽の様々な形式、たとえば、旋律のパターン、バス音の進行、和声、ソナタ形式といった楽曲構造などの、いわゆる楽曲分析において分析対象となるものを指すとともに、実際の演奏における様々な表現、たとえば、デューナーミク、アクセント、テンポ、アゴーギク、レガートとスタッカートなどをも指す。一方、感情的意図とは、音楽によって表現、伝達しようとする感情を指す。形式的意図は感情的意図なしに成立しうが、感情的意図は、少なくとも音楽家においては形式的意図を伴って成り立つものである。し

かし、いかなる意図が表現され、伝達されるかを分析的に捉えようとする試みにおいては、この2つは区別することが可能である。

また、音楽美学では、楽曲に実現される作曲家の意図が主として問題とされてきたが、実際に鳴り響く音響としての音楽を考えるならば、演奏者の問題を避けることはできない。表現と伝達の問題として音楽の意図を考える場合、楽譜のみを介してのコミュニケーションという特殊な状況(ここでは、聴衆が存在しない)を除けば、演奏によって実現した音響を介してコミュニケーションが成立するという状況が普通である。また、これから紹介する音楽心理学的研究の多くで既存の楽曲が用いられるが、そこでの作曲家の意図はほとんどの場合、推測することしかできない。それに対し、それらの楽曲の演奏を演奏家に依頼する場合には、演奏家に意図を尋ねたり、意図そのものを変数としてその実現を演奏家に求めたりすることが可能である。以上のような理由から、本論文では、主として音楽演奏による意図の表現と伝達を扱うこととする。

## 2. 形式的意図の表現と伝達

形式的意図に関して、演奏者は楽曲を分析することによって作曲者の意図を読み取った上で、そこに自分自身の意図を加えて演奏を行う。同じ曲を演奏しても、実際の演奏が演奏者ごとに異なるのはこのためである。作曲者の意図は楽譜に現れていると考えられるが、一方、演奏者の意図は楽譜には記載されていない内容の実現に現れるとともに、楽譜に記載された内容からの逸脱にも現れる。Seashore (1938) はこうした逸脱を芸術的逸脱と呼んでいるが、コンピュータによる楽譜に忠実な演奏が多くの場合、退屈なものであることが示すように、こうした逸脱は芸術的かつ多様な演奏にとって不可欠のものである。本節では、演奏者による形式的意図の実現とその伝達に関する音

楽心理学的研究について概観する。本節では、特に音量とタイミングという2つの音響的特徴に焦点を当てる。演奏者が主として操作することのできる音響的特徴としては、音量とタイミングの他に、音高と音色がある (Seashore, 1938)。しかし、音高については主として作曲者によって決定される。また、音色については楽器によって規定される部分が大きく、同一楽器内での細かな音色の違いについては扱うことが難しい、というのが音高とタイミングに焦点を当てる理由である。

### 2-1. 音量

音量という音響的特徴は、演奏においてきわめて重要な要素である。楽譜上、音量は *pp*, *p*, *mp*, *mf*, *f*, *ff* という6段階の音量レベルで表記されることが多い。Patterson (1974) によれば、聴き手が音量の違いを聞き分けることができるためには5dB以上の差が必要であるので、6段階の音量レベルを実現するためには30dBのダイナミックレンジが要求されるのに対し、滑らかな演奏を心がけたときには様々な弦楽器、木管楽器、金管楽器のアマチュア上級レベルの奏者でも10dBから20dB弱程度のダイナミックレンジしか確保できないという。また、プロのバスーン奏者による同様の実験でも、ダイナミックレンジはやはり平均10dB程度であった。同時に彼は、優れた技術を有するプロ演奏者は様々な楽器の演奏において30dB以上のダイナミックレンジを実現できると指摘し、作曲者が楽譜に記した意図を実現するためには演奏者の一層の鍛錬が必要であることを示唆している。

しかし、音量レベルは物理的な音の強さに単純に対応して決まるわけではない。難波・中村・桑野 (1977) は、5人のピアニストによるショパンのワルツ (変ニ長調 作品64-1) のレコード録音された演奏を分析し、楽譜上は同じ強度記号が指示されていても箇所が異なれば、同じピアニストの中でその演奏強度はかなり異なることを示し

た。同じ強度記号で記されている箇所でも実際の演奏強度は最大20dBほども異なることがあり、その結果、たとえば、曲の中で *f* と記された箇所に対する演奏強度よりも *p* と記された箇所に対する演奏強度の方が強い、というようなことが頻繁に生じていた。彼らによれば、こうした現象は、同じ音の強度であっても先行音の強度が小さいと大きく聞こえ、先行音の強度が大きいと小さく聞こえるという音の大きさ判断における係留効果によるものであるという。すなわち、同じ強度の演奏でも、前により強い強度の演奏があるか、より弱い強度の演奏があるかによって聞こえ方が異なる。したがって、そうした強度の文脈によって、同じ強度記号が異なる演奏強度によって実現されるということが起こってくるのである。実際、彼らの研究では、演奏者の強度の意図は聴取者にきわめて高い率で伝わっていた ( $r=0.771$ )。演奏者が、こうした係留効果をうまく利用するのであれば、演奏の物理的なダイナミックレンジ以上のデュナーミクを実現することが可能であろう。

音量の変化はフレーズ単位で生じるだけではない。あるフレーズ内の特定の音にアクセントをつける場合にも音量の変化が用いられる。Sloboda (1983, 1985) は、音楽専攻の学生からプロピアニストまでの経験の異なるピアノ奏者に、同じ単旋律に対して1音だけずれた場所に小節線を引くことで2種類の楽譜を作成し、演奏させた。演奏を分析したところ、どの演奏者も小節の最初の音を他の音よりも強く、レガートに演奏していた。また、彼らの演奏を読譜能力のある別の被験者に聞かせ、2種類の楽譜のどちらを演奏しているかを判断させたところ、最も経験の浅い演奏者の演奏に対する正答率はチャンスレベルと異ならなかったが、経験のある演奏者の場合は正答率がチャンスレベルよりも有意に高かった。したがって、少なくとも経験のあるピアニストの音楽的境界に関する意図は、音量やレガートといった音響的特徴の操作を通じて聴き手に伝わったといえる。

## 2-2. タイミング

プロのピアニストが演奏する際、単純なリズムパターン（たとえば、♪♪♪♪のような）を演奏する場合（Gabrielsson, 1974）も、モーツァルトのピアノソナタ（イ長調, K. 331）のような実際の曲を演奏する場合（Gabrielsson, 1988）も、ピアニストは多くの場合、各音を楽譜上の音価とはかなり異なる相対的な長さ関係で演奏していた。たとえば、♪と♪とは音価上は2:1の長さ関係であるが、実際には1.7:1から1.9:1の間で演奏されることが多く、ほとんど1.5:1の関係で演奏されることもあった。実際の演奏が楽譜上の音価とは異なることは、音価の比が1:1から5:1までの2音を打楽器で演奏するよう打楽器奏者に求めたSadakata, Ohgushi, & Desain (2004)の研究でも示されている。この研究では、1:1や2:1といった小さな比をもつ2音の演奏の場合は比較的楽譜上の比と一致していたが、4:1や5:1といった大きな比の場合には長い方の音が表記の長さよりも最大20%程度短くなる傾向があった。

こうした楽譜上の表記からの逸脱が、意図的なもの、すなわち芸術的逸脱といえるかそれとも非意図的な誤差によるものかを確定するための一つの方法は、同一の演奏者に複数回、同じ曲を演奏してもらい、楽譜からの逸脱が毎回同じように生じるかどうかを調べることである。Shafferら（Shaffer, 1981; Shaffer, 1984; Shaffer, Clarke, & Todd, 1985）は、ピアニストにバッハのフーガ（48の前奏曲とフーガ第2巻7番）、ショパンのエチュード（第25番へ短調）、サティのグノシエンス（第5番）といったピアノ曲を複数回演奏してもらい、演奏間でタイミングがどの程度一致しているかを調べた。その結果、続けて演奏を行った場合はもちろんのこと、1年おいた演奏間でも、テンポの増減パターンや拍の相対関係といった演奏のタイミングはよく類似していた。こうしたことから、ピアニストは楽譜上に指定されたタイミングから逸脱した演奏を行うが、それは演奏技能

の不足による誤差ではなく、意図的なものであると考えられる。

一方、Palmer (1989) は、タイミングに対する演奏者の意図が演奏に反映することを直接的に調べた。その研究では、プロおよび学生のピアニストが、モーツァルトのピアノソナタ（イ長調, K. 331）を通常とは異なった意図をもって演奏するように求められた。1つの意図は和音の3つの声部をそれぞれ違うタイミングで演奏するというもので、もう1つの意図はフレーズのどこかでテンポバート（テンポを自由に変えながら演奏すること）をかけるというものであった。こうした意図の下で演奏したピアニストはほぼ一致して、和音の声部を違うタイミングで演奏する場合には和音中の旋律音を他の音よりも先行させ、テンポバートをかける場合には特定のフレーズの境界でそれを行うというように、タイミングを一貫して変化させることでそれらの意図を実現しようとしていた。フレーズの境界でテンポバートが生じることは、Todd (1985) でも示されている。彼は、Lerdahl & Jackendoff (1983) の提唱した調性音楽についての生成理論に基づきモーツァルトの同じソナタやハイドンのピアノソナタ（59番）の楽曲を分析してフレーズの境界を求めた上で、ピアニストによる実際の演奏と比較したところ、フレーズの境界ではテンポバートが生じていることが確かめられた。

また、バロックから現代までのいくつかの楽曲から抜粋した旋律をピアノ、オーボエ、クラリネット、ヴァイオリン、トランペットのプロ奏者に、音楽的表出の強度を変えて演奏するように求めた研究で、表出なし、適切な表出、過度の表出という表出強度に関する演奏者の意図の違いは、主として楽譜に記された音価からの逸脱程度に現れ、表出強度が強いほど逸脱の程度も大きかった。また、特別な音楽教育を受けていない聴取者でも、演奏者の意図をチャンスレベルよりも有意に高い正しさで読み取ることができた（Kendall &

Carterette, 1990)。

### 3. 感情的意図の表現と伝達

音楽演奏における演奏者の形式的意図の表現と伝達を扱った前節に続き、本節では演奏者の感情的意図の表現と伝達を取り上げる。

#### 3-1. 音楽と感情についての初期の研究

音楽による感情の表現と伝達についての初期の研究は、1930年から1940年にかけてに Hevner (1935a, 1935b, 1936, 1937) や Rigg (1937, 1940) によって行われた。Hevner (1935a) は、音楽による感情表現について心理学的観点から検討するために、楽曲のもつ様々な要素を操作してそれが感情的な印象に与える影響を調べるという実験を提唱し、実際に長調と短調 (Hevner, 1935b)、上昇型旋律と下降型旋律、硬いリズムと流麗なリズム、和声の単純さと複雑さ (Hevner, 1936)、音高、テンポ (Hevner, 1937) を操作した一連の実験を行った。それらの実験は、古典派やロマン派の既存曲に対して上記のような音楽的属性の操作を行ったものを刺激とし、被験者は感情を表す形容詞のリストを提示され、曲の印象にあてはまる形容詞をあげるという形で行われた。それらの実験の結果、長調と短調はおのおの明るく楽しい印象と暗く悲しい印象をもたらすこと、旋律の1音ごとに和音がかぶさるような硬いリズムは活気があり堂々とした印象をもたらすのに対し、細かい分散和音が与えられるような流麗なリズムは楽しく優しい印象をもたらすこと、複雑で不協和な和声は興奮させたり動揺させるような印象を与え、単純で協和した和声は楽しく優雅な印象を与えること、高い音高は優美な印象を与えるのに対し、低い音高は悲しい印象を与えること、ゆっくりしたテンポは静かで威厳のある印象を与え、速いテンポは楽しく興奮させるような印象を与えることなどが示された。現在行われている音楽と感情に

ついでの研究の枠組みが既に示されているという意味で、彼女の研究は重要である。また、Hevner (1936) と Hevner (1937) では、評定のための形容詞が、1「神聖な、高尚な、威厳のある・・・」、2「哀愁に満ちた、悲しい、暗い・・・」、3「優しい、感傷的な、あこがれる・・・」、4「満足した、ゆったりした、静かな・・・」、5「おどけた、気まぐれな、優美な・・・」、6「陽気な、楽しい、明るい・・・」、7「気分が浮き立つ、情熱的な、興奮させる・・・」、8「活気がある、勇ましい、重々しい・・・」という8つの群に分類され、それらが円環上に配置されている。形容詞群の位置関係から考えて、それらは肯定－否定という軸と覚醒－鎮静という軸で構成される平面上に配置されているように推測されるが、感情をこうした2軸が構成する平面上に配置するというアイデアは、Russell (1980) の円環モデルに先んじるという意味でも重要である。

一方、Rigg (1940) もいくつかの短いフレーズを様々なテンポで演奏し、聴取者に適当と思われる形容詞を選ばせるという実験を行い、速いテンポはフレーズをより楽しく感じさせるのに対し、遅いテンポはその反対の効果をもつことを示した。

#### 3-2. 楽曲による感情の表現－Hevner, Rigg に続く研究－

Hevner や Rigg は楽曲の音響的特徴を操作することによって、そうした特徴が楽曲の感情評定に与える影響について検討したが、彼らの研究の後、長い中断期間をおいて、楽曲による感情の表現についての研究が再び行われるようになった。

Vitz (1966) は音高、音長、音量がランダムに変化する音系列を作成し、それに対する好ましさを被験者に答えさせた。その結果、音系列のランダムさが中くらいのところで最大の好ましさが得られた。ここで用いられた音系列は通常の楽曲とは随分異なる機械的なものであったが、音楽経験の異なる2つの被験者群で好ましさ評定を行った

ところ、音楽経験の豊富な群の方がよりランダムさの高い音系列のところで好ましさのピークを示したことから、被験者の判断には音楽的要因が影響していたと考えられる。

より音楽的な刺激を用いた研究としては、既存の楽曲の旋律を用いて、長調と短調、リズム的と非リズム的、テンポなどを変化させたり (Scherer & Oshinsky, 1977)、音高と音長のどちらか一方または両方を一定のものに置き換えてしまったり (Schlenger, Krysciak, & Campbell, 2000) することが、楽曲の感情評定にどのように影響するかを調べたものがある。実験の結果、長調は快と楽しさを、短調は嫌悪と怒りをもたらすという Hevner (1935b) と同様の結果の他、リズム的な音楽は能動性、恐れ、驚きをもたらす、非リズム的な音楽は退屈をもたらすこと、音高が一定である方が音長が一定であるよりも感情評定に大きく影響することなどが示された。

また、これまでに述べてきた研究では、音響的特徴に対する実験者の操作が中心であったため、作曲者の意図は考慮されてこなかった。Thompson & Robitaille (1992) は、高度の音楽教育を受けた5人の音楽家に「喜び」「悲しみ」「怒り」などの感情を意図した楽曲の作曲を依頼した。その結果、たとえば、喜びを意図した曲は調性的枠組みを強く守ったリズムミミックなものが多く、悲しみを意図した曲はゆっくりしたテンポで短調の和声のものが多く、怒りを意図した曲は複雑なリズムをもち半音的和声または無調的なものが多い、というように作曲家間で共通性が見られた。これらの曲を呈示して、意図された感情を選ばせるという実験で、意図された感情は、少なくとも他の感情よりも高い割合で選ばれた。

一方、Ritossa & Rickard (2004) は、先に述べた Russell (1980) による感情の円環モデルと関係付けて楽曲による感情の表現について検討している。円環モデルでは、感情を快-不快と覚醒-睡眠という2つの直交する軸で構成される平面上

に位置づける。Ritossa & Rickard は円環モデルの4つの象限各々に位置する感情をよく表している楽曲を予備調査で選んだ上で、改めてそれらの楽曲を用いた聴取実験を行い、4つの象限各々に位置する感情語および「覚醒」「快」「好み」「親近度」について各楽曲がどの程度当てはまるかの評定を行わせ、各感情語の評定値を従属変数、覚醒、快、好み、親近度の評定値を説明変数とする重回帰分析を行った。その結果、覚醒と快によって各感情の評定がかなり説明できることが示された。このことは、楽曲によって表される感情を快-不快と覚醒-睡眠という円環モデルの2つの軸によって位置づけることがある程度可能であることを示唆している。

### 3-3. 演奏者の感情的意図の表現と伝達

ここまでは、演奏者の意図というよりは、楽曲そのものの特徴がいかなる感情的表現をもたらすのかという点が問題とされた研究を紹介してきた。しかし、1990年前後から、演奏者の意図に焦点を当てた、音楽演奏による感情の表現と伝達に関する研究が数多く行われるようになった。それらの研究では、プロもしくは音楽大学学生のような高い音楽教育を受けている奏者に、既存の曲をいくつかの感情的意図によって演奏し分けるよう求め、その演奏を分析するとともに、その演奏を用いた聴取実験を行い感情的意図の伝達率を調べるといった研究枠組みを採用するものが多い。また、意図する感情としては、Senju & Ohgushi (1987) のように「夢見心地」や「流行の」といった複雑な感情を取り扱った例もあるが、多くは「喜び」、「悲しみ」、「怒り」、「恐怖」といった基本感情が取り上げられていることも、そうした研究の共通点である。以下に、そのような研究についてまとめてみることにする。

多少古い研究ではあるが Kotlyar & Morozov (1976) が歌唱を取り上げている他、シンセサイザー (Gabrielsson & Lindström, 1995)、フルー

ト、ヴァイオリン、歌唱、ギター (Gabrielsson & Juslin, 1996)、ギター (Juslin, 1997; Juslin, 2000)、ピアノ (Juslin & Madison, 1999) といった様々な楽器の演奏による感情的意図の伝達について、研究が行われている。これらの研究結果が完全に一致しているわけではもちろんないが、多くの研究で一致した知見が得られていることも事実である。たとえば、「喜び」もしくは「楽しさ」は中程度以上の音量と速いテンポ、「悲しみ」は弱い音量とゆっくりしたテンポ、「怒り」は強い音量と速いテンポ、音の速い立ち上がり、「恐怖」は低い音量と中程度以上に速いテンポ、などで特徴付けられた。また、こうした基本感情に関しては、ほとんどの場合、チャンスレベルを有意に超える割合で聴取者に正しくその感情的意図が伝達された。Behrens & Green (1993) は、既存楽曲の演奏ではなく、ヴァイオリン、トランペット、歌唱、ティンパニーの上級アマチュアレベルの演奏者による即興演奏によって「悲しみ」「怒り」「恐怖」を伝えるという実験を行ったが、この場合も、全般的に感情的意図はよく伝わった。

また、近年は、異文化間での音楽による感情の伝達に関する研究が行われ始めている。Gregory & Varney (1996) ではイギリス人とインド人による西洋音楽とインド音楽の聴取が、Balkwill & Thompson (1999) ではカナダ人とインド人によるインド音楽の聴取が、Balkwill, Thompson, & Matsunaga (2004) では日本人による日本音楽、西洋音楽、インド音楽の聴取が扱われ、いずれの場合も、音楽演奏によって表現された基本感情の評定に関して文化による違いはあまりないことが示されている。

#### 4. おわりに

以上、本論文では、音楽演奏による意図の伝達と感情をテーマとして、第1節では音楽が意味するものをめぐる形式美学と内容美学の対立する2

つの考え方を紹介しつつ、心理学的には、音楽の形式的側面を意図する形式的意図と、感情的側面を意図する感情的意図の両方が音楽において表現、伝達しようという立場に立つべきであると述べ、続く第2節と第3節において、演奏における形式的意図の表現と伝達に関する研究と、演奏における感情的意図の表現と伝達に関する研究を各々紹介した。

音楽演奏において演奏者が操作する変数はきわめて多い。したがって、形式的意図の表現と伝達に関しては、今後も様々な音響的特徴についての研究が必要である。それとともに、たとえば楽曲構造に関する演奏者の意図のような、演奏者が意図しているより高次の形式的意図についての研究がこれから行われる必要があるだろう。音響的特徴レベルでの形式的意図の表現について、現在は個々ばらばらの知見が集積している観があるが、高次の形式的意図についての研究が進めば、それらについての統一的な解釈が可能となるかもしれない。

感情的意図の表現と伝達に関しては、本論文で紹介したように、現在行われている研究の多くはプロもしくはセミプロの演奏者による基本感情の表現と伝達を扱っている。しかしながら、一般的には音楽によって表現される感情はより複雑なものであると考えられているように思われる。今後は、音楽演奏による複雑な感情の表現と伝達が、それが可能であるのかどうかも含めて、検討される必要がある。逆に、基本感情の生得性を主張する見解 (e.g. Ekman, 1992; Johnson-Laird & Oatley, 1992) があることを踏まえれば、特別な音楽的訓練を受けていない演奏者による基本感情の表現と伝達についても検討することが必要であろう。

今後、上述のような様々な観点から、演奏者の意図の表現と伝達についての研究が深められていくことを望んでいる。



## 付記

本研究の一部は、平成17-18年度科学研究費補助金・基盤研究(C)(課題番号17530539)の助成を受けて行われた。

## 引用文献

- Balkwill, L-L. & Thompson, W. F. 1999 A cross-cultural investigation of the perception of emotion in music: Psychophysical and cultural cues. *Music Perception*, 17, 1, 43-64.
- Balkwill, L-L., Thompson, W. F., & Matsunaga, R. 2004 Recognition of emotion in Japanese, Western, and Hindustani music by Japanese listeners. *Japanese Psychological Research*, 46, 4, 337-349.
- Becker, J. 2001 Anthropological perspectives on music and emotion. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion*, New York: Oxford University Press.
- Behrens, G. A. & Green, S. B. 1993 The ability to identify emotional content of solo improvisations performed vocally and on three different instruments. *Psychology of Music*, 21, 20-33.
- Ekman, P. 1992 An argument for basic emotions. *Cognition and Emotion*, 6, 169-200.
- Gabrielsson, A. 1974 Performance of rhythm patterns. *Scandinavian Journal of Psychology*, 15, 63-72.
- Gabrielsson, A. 1988 Timing in music performance and its relations to music experience. In J. A. Sloboda (Ed.), *Generative processes in music: The psychology of performance, improvisation, and composition*. London: Oxford University Press.
- Gabrielsson, A. & Juslin, P. N. 1996 Emotional expression in music performance: Between the performer's intention and the listener's experience. *Psychology of Music*, 24, 68-91.
- Gabrielsson, A. & Lindström, E. 1995 Emotional expression in synthesizer and sentograph performance. *Psychomusicology*, 14, 94-116.
- Gregory, A. H. & Varney, N. 1996 Cross-cultural comparison in the affective response to music. *Psychology of Music*, 24, 47-52.
- ハンスリック, E. 1960 音楽美論 渡辺護訳 岩波書店
- Hevner, K. 1935a Expression in music: A discussion of experimental studies and theories. *Psychological Review*, 42, 186-204.
- Hevner, K. 1935b The affective character of the major and minor modes in music. *The American Journal of Psychology*, 47, 103-118.
- Hevner, K. 1936 Experimental studies of the elements of expression in music. *The American Journal of Psychology*, 48, 246-268.
- Hevner, K. 1937 The affective value of pitch and tempo in music. *The American Journal of Psychology*, 49, 621-630.
- 磯山雅 1997 音楽的「知」の一体系—マッテゾンの音楽情念論— 今道友信編「精神と音楽の交響—西洋音楽美学の流れ—」音楽之友社
- Johnson-Laird, P. N. & Oatley, K. 1992 Basic emotions, rationality, and folk theory. *Cognition and Emotion*, 6, 201-224.
- Juslin, P. N. 1997 Emotional communication in music performance: A functionalist perspective and some data. *Music Perception*, 14, 383-418.
- Juslin, P. N. 2000 Cue utilization in communication of emotion in music performance: Relating performance to perception. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 26, 1797-1813.
- Juslin, P. N. 2001 Communicating emotion in music performance: A review and theoretical framework. In P. N. Juslin & J. A. Sloboda (Eds.), *Music and emotion*, New York: Oxford University Press.
- Juslin, P. N. & Madison, G. 1999 The role of timing patterns in recognition of emotional expression from musical performance. *Music Perception*, 17, 2, 197-221.
- Kendall, R. A. & Carterette, E. C. 1990 The communication of musical expression. *Music Perception*, 8, 2, 129-164.
- 小泉文夫 1977 音楽の根源にあるもの 青土社
- Kotlyar, G. M. & Morozov, V. P. 1976 Acoustical correlates of the emotional content of vocalized speech, *Soviet Physics. Acoustics*, 22, 370-376.
- Lerdahl, F. & Jackendoff, R. 1983 A generative theory of tonal music. Cambridge, MA: MIT

- Press.
- メリアム, A. P. 1964 1980 音楽人類学 藤井知昭・鈴木道子訳 音楽之友社
- Meyer, L. B. 1956 *Emotion and meaning in music*. London: The University of Chicago Press.
- 三浦信一郎 2004 近代の芸術音楽論 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
- 本岡浩子 1996 バロックへの兆し 高橋浩子・中村孝義・本岡浩子・網干毅編「西洋音楽の歴史」東京書籍
- 永岡都 2006 音楽における意味・感情・表現—音楽美学からのアプローチ—日本音響学会誌, 62, 9, 676-681.
- 難波精一郎・中村敏枝・桑野園子 1977 ピアノ演奏音の解釈—大きさを手がかりとして—大阪大学教養部研究集録, 25, 23-43.
- 根岸一美 2004 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
- 大串健吾 1996 音楽演奏とコミュニケーション 日本音響学会誌, 52, 7, 558-562.
- 岡田暁生 2005 西洋音楽史 中公新書
- Palmer, C. 1989 Mapping musical thought to musical performance. *Journal of Experimental Psychology: Human Perception and Performance*, 15, 12, 331-346.
- Patterson, B. 1974 Musical dynamics. *Scientific American*, 231, 5, 78-95.
- Rigg, M. G. 1937 Musical expression: An investigation of the theories of Erich Sorantin. *Journal of Experimental Psychology*, 21, 442-455.
- Rigg, M. G. 1940 Speed as a determiner of musical mood. *Journal of Experimental Psychology*, 27, 566-571.
- Ritossa, D. A. & Rickard, N. S. 2004 The relative utility of 'pleasantness' and 'liking' dimensions in predicting the emotions expressed by music. *Psychology of Music*, 32, 1, 5-22.
- Russell, J. A. 1980 A circumplex model for affect. *Journal of Personality and Social Psychology*, 39, 1161-1178.
- Sadakata, M., Ohgushi, K., & Desain, P. 2004 A cross-cultural comparison study of the production of simple rhythmic patterns, *Psychology of Music*, 32, 4, 389-403.
- Schellenberg, E. G., Krysciak, A. M., & Campbell, R. J. 2000 Perceiving emotion in melody: Interactive effects of pitch and rhythm. *Music Perception*, 18, 2, 155-171.
- Scherer, K. R. & Oshinsky, J. S. 1977 Cue utilization in emotion attribution from auditory stimuli. *Motivation and Emotion*, 1, 4, 331-346.
- Seashore, C. E. 1938 *Psychology of music*. McGraw-Hill Book Company.
- Senju, M. & Ohgushi, K. 1987 How are the player's ideas conveyed to the audience? *Music Perception*, 4, 4, 311-324.
- Shaffer, L. H. 1981 Performances of Chopin, Bach, and Bartok: Studies in motor programming. *Cognitive Psychology*, 13, 326-376.
- Shaffer, L. H. 1984 Timing in solo and duet piano performances. *The Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 36A, 577-595.
- Shaffer, L. H., Clarke, E. F., & Todd, N. P. 1985 Metre and rhythm in piano playing. *Cognition*, 20, 61-77.
- 幣原映智 1997 生の音楽理論—シェンカーの「自由作法」における音楽観 今道友信編「精神と音楽の交響—西洋音楽美学の流れ—」音楽之友社
- Sloboda, J. A. 1983 The communication of musical metre in piano performance. *Quarterly Journal of Experimental Psychology*, 35A, 377-396.
- Sloboda, J. A. 1985 Expressive skill in two pianists: Metrical communication in real and simulated performances. *Canadian Journal of Psychology*, 39, 2, 273-293.
- Sloboda, J. A. 1992 Empirical studies of emotional response to music. In M. R. Jones & S. Holleran (Eds.), *Cognitive bases of musical communication*, Washington, DC: American Psychological Association.
- Thompson, W. F. & Robitaille, B. 1992 Can composers express emotions through music? *Empirical studies of the arts*, 10, 1, 79-89.
- Todd, N. 1985 A model of expressive timing in tonal music. *Music Perception*, 3, 35-58.
- Vitz, P. C. 1966 Affect as a function of stimulus variation. *Journal of Experimental Psychology*, 71, 1, 74-79.

# On expression and communication of intention of performer.

Osaka Shoin Women's University  
*Teruo* YAMASAKI

## ABSTRACT

There is a long history of argument about musical meaning in musical aesthetics. One thinks that musical meaning comes from musical form itself, whereas the other believes that musical meaning relies on the emotional meaning. In this paper, after such argument was surveyed, it was pointed out to need to accept both meanings of music from psychological point of view. Then, it was proposed to discriminate two types of performer's intention, that is formal intention and emotional intention, and music psychological studies on each intention were reviewed.

**Key words:** form, emotion, performance, intention, expression, communication