

1. 問題と目的

1-1. 心理学における音楽演奏研究

これまでの音楽心理学の研究には、研究対象の偏りがみられた。まず第一に、音響心理学の影響を多分に受けた聴覚実験などの音楽知覚への偏りが強く、音楽演奏についての研究が比較的少なかったことが挙げられる。Aiello(1994)はその原因として、「演奏を通じて音楽に積極的に関わるよりも、鑑賞を通じて受け身で関わっている人のほうが多い、という西洋文化の一側面」の影響を示唆している。第二に、演奏研究であっても音楽ジャンルに偏りがあることが挙げられる。Sloboda(1994)は音楽演奏の心理学的研究の歴史を概観したが、ここで Sloboda によって挙げられた研究もまたクラシック音楽にとどまり、ロックやジャズなどのポピュラー音楽の演奏を扱った研究はなかった。第三の偏りは、演奏形式である。以上で取り上げられた演奏場面はいずれもクラシック音楽の独奏場面であり、集団演奏場面を扱った音楽演奏研究はあまり行なわれていないのが現状といえる。

数少ない集団演奏場面を扱った近年の音楽演奏研究として、国内のものでは宮宇地ら(2005)、佐藤(2002, 2003)などのようなクラシックの集団演奏場面へのアプローチを試みたものがあるが、ポピュラー音楽の集団演奏場面を扱った研究や、音楽ジャンル間での比較を試みた研究は見当たらない。数ある音楽のうちのひとつでしかないクラシックだけを対象とした研究から得られた成果は、音楽演奏に関する認知・学習の一般化可能性の点で問題があるといえる。したがって本研究では、多数の演奏者による練習場面に焦点を当て、集団演奏練習場面を、指揮者及び演奏者の発話から分析し、ポピュラー音楽を含む異なる音楽ジャンル間で比較することを目的とした。観察の対象は、60名程度の演奏者と指揮者からなる市民吹奏楽団と、3名の演奏者からなるロックバンドの練習場面とした。理論の枠組みとして、人の知覚を人工物による媒介として説明する状況的認知理論を採用した。

1-2. 状況的認知理論の観点からみた音楽：実践と人工物

状況的認知理論では、人の行為遂行能力を人と人工物のセットとして捉える。このことは音楽知覚においても例外ではない。新原・有元(2010)はヘビーメタル・ミュージックの愛好家（メタラー）における音楽知覚の分化を取り上げ、メタラーはヘビーメタルという実践への参加の産物として立ち現れた演奏技法、音色等の人工物によってヘビーメタルを知覚し、またこの人工物がメタラーの知覚分化を説明することを示した。

吹奏楽団及びロックバンドの集団練習では、それぞれの音楽ジャンル特有の様々な人工物が活用されている。楽器や楽譜といった形のあるもの、伴奏和音をアルファベットと数字の組み合わせで示すコード・システムや演奏形式といった知識やルール、演奏やコミュニケーション上の慣習的行為などが音楽演奏の人工物として挙げられる。こうした音楽家によって頻繁に使用される人工物の一つに楽器演奏の代替としての「歌」がある。丸山(2001)

はプロフェッショナルとして活動するオーケストラと指揮者によるリハーサル場面を取り上げ、指揮者の発言のうち59%が『強弱』、『長短』、『速度』などに関わる言葉を敢えて使用せずに、『ディーラーラーラーパンパン』などといった抑揚を伴った『歌』が付随した指示であったことを明らかにしている。この「歌」は、音楽という時々刻々過去へと消えていく時間的変化を操作可能にする「対象化」(有元・岡部, 2008; 尾出, 2011)の為の手段である。以下、曲中のフレーズの特定や、個人内の心的なメロディの伝達など、コミュニケーションの目的で発声される楽器演奏の代替としての「歌」を“*voice instrumental*”(以下 *v.i.*) と呼称する。本研究では、*v.i.*を始めとする様々なヒト・モノ・コトといった人工物によって、集合的(*collective*)に調整される演奏の過程を考察したい。

2. 方法

2-1. 市民吹奏楽団における調査

調査対象：東京都内を中心に活動する市民吹奏楽団（構成員約 60 名。クラシックを中心とした吹奏楽曲を演奏）

調査時期：2010 年 6 月

調査方法：楽団の全体練習を観察すると共に、手持ちのビデオカメラを用いて練習場面を録画した。なお、調査日は演奏会本番の 1 週間前にあたる日であった。

〈吹奏楽団について〉

吹奏楽団では、指揮者を置き、楽譜を用い、楽譜の内容に忠実な演奏を目指すことが基本である。演奏会などの本番演奏においても、指揮者及び各演奏者は楽譜を参照しながら演奏する。

2-2. ロックバンドにおける調査

調査対象：東京都、神奈川県を中心に活動するロックバンド（構成員 3 名。ロック、ブルースロックに分類されるカバー曲及びオリジナル曲を演奏）

調査時期：2011 年 2 月

調査方法：調査者がロックバンドの演奏者（ギター・ボーカル）として参加し、参与観察を行った。ビデオカメラを練習スタジオの一角に設置し、練習場面を録画した。なお、調査した練習はバンド結成後初めての全体練習であった。

〈ロックバンドについて〉

ロックバンドはボーカル、ギター、ベース、ドラムスによって編成され、一般に指揮者はいない。他者の楽曲を完全にコピーすることを目的としたロックバンド（コピーバンド）も存在するが、多くのアマチュア・ロックバンドはオリジナル曲の演奏と、既存のプロフェッショナルの楽曲をアレンジして演奏することが主体である。また、五線譜に書かれた

楽譜を用いることは少なく、「コード譜」と呼ばれる、歌詞と伴奏和音のコードネームのみが記載されたものを参照しながら演奏することが一般的である。ライブなどの本番演奏の際は曲を暗譜して、コード譜を目の前に置かず演奏する。

3. 結果と考察

3-1. 結果の処理

市民吹奏楽団において録画した映像のうち、1 曲目に練習されていた「ジュビリー序曲」(Sparke, P., 1983)の練習場面が収められた 21 分 35 秒の映像を分析対象とし、指揮者による発話と演奏者による応答をトランスクリプトに起こした。同様に、ロックバンドにおいて録画した映像のうち、1 曲目に練習されていた「真夜中のダンディ」(桑田佳祐, 1993)の練習場面が収められた 12 分 40 秒の映像を分析対象とし、練習中の演奏者による発話をトランスクリプトに起こした。

得られた発話データを、理論的コード化(Flick, 1995)の手続きを参考として、以下の手順で処理した。まず文脈を考慮し、意味を損なわない最小単位に分節化し、これを 1 切片とした。吹奏楽団においては、得られた発話データのうち指揮者による発話切片のみを抽出し、分析対象とした(雑談は全体の 61%であった)。ロックバンドにおいては、得られた発話切片のうちメンバー間での雑談を除いた演奏に関する発話切片のみを抽出し、分析対象とした。このようにして得られた発話切片のそれぞれにコードを付した(表 1 参照)。さらにそれぞれのコードについて似たものをまとめ、カテゴリ化し、分析を行った。なお、以下の表中における“Cond”は指揮者、“Ob”はオーボエ、“Fl”はフルート、“All”は演奏者全員、“Gt”はギター、“Ba”はベース、“Dr”はドラムスによる発話及び行動であることを示し、発話者の特定が困難であった場合にはこの欄を空欄とした(以下同様)。

表 1 発話切片とコードの例

発話者	発話内容	コード
Ba	一番最後のとこかな。	曲の位置の特定
Ba	ダダダダダダ	オノマトペによる原曲の再現
Dr	あります	原曲の確認
Ba	ね。あそこのとこ俺たち合わさなきゃいけないのかな。そのままやればいいのかな	演奏内容に関する相談

併せて、それぞれの演奏集団の練習過程を詳細に記述するため、映像データの一部を用い、具体的な活動や演奏の変化について考察した。

3-2. 結果と考察

3-2-1. 両演奏集団の発話構造の概観

吹奏楽団において、191 切片の発話が分析対象として抽出され、21 種類のコードを付した。ロックバンドにおいて、77 切片の発話のうち音楽演奏に関係のない雑談を除いた 30

切片の発話が分析対象として抽出され、10種類のコードを付した。得られたコードを3人の調査者の合議でカテゴリ化した結果、「演奏内容」「楽譜・原曲」「演奏者」「練習」の4つのカテゴリに分類できた。各カテゴリの定義と各カテゴリに分類された発話コード、及び両演奏集団における各カテゴリの発話切片数は表2、3のとおりである。両演奏集団において分析対象となった発話切片数の差は、データの記録時間、楽曲や練習時間の長さ、演奏に関係しない雑談の生起率の差に起因するものと考えられる。

表2 各カテゴリの定義と分類された発話コード

カテゴリ	定義	吹奏楽団による発話コード	ロックバンドによる発話コード
演奏内容	演奏内容への言及や指導など、演奏の質の向上のための発話。	課題の特定 演奏内容の評価 演奏手法に関する指導 音階の指導	課題の特定 課題の認識 演奏内容に関する相談 音階の指導
楽譜・原曲	楽譜や原曲への言及、または楽譜・原曲の想起を意図した発話。	曲の位置の特定 楽譜記載内容に関する質問 楽譜記載内容の確認	曲の位置の特定 曲の位置の質問 原曲の確認 v.i.による原曲の再現
演奏者	演奏者個人への言及や指示、質問などの発話。	パートの特定 個人練習の指示 個人への演奏の指示 演奏者の配置に関する指導 演奏行為に関する指導 演奏者の能力の確認 演奏者への指示	なし
練習	練習内容やその具体的な方法などに関する発話。	練習内容に関する説明 入るタイミングの説明 入るタイミングの指導 全体への指示 合図	練習の提案 練習の提案への同意

表3 両演奏集団における各カテゴリの発話切片数

	演奏内容	楽譜・原曲	演奏者	練習	計
吹奏楽団	60(31.4%)	34(17.8%)	39(20.4%)	58(30.4%)	191
ロックバンド	10(33.3%)	16(53.3%)	0 (0%)	4(13.3%)	30

3-2-2. 課題の特定と解決

吹奏楽団の練習では、指揮者によって演奏における課題が指摘され、その解決のために短い部分練習が繰り返し行われるという構造が確認できた。以下に例を示す。

表 4 吹奏楽団における課題の指摘と解決の例(1)

8:57	Cond	演奏中断「最初の4分音符の長さが3人バラバラです。張らない[強く吹かない]ほうが良いと思います」
9:04	Cond	「ワントゥーサーの」
9:06	Ob	演奏
9:10	Cond	「そうですそうです。じゃあえっと、みなさんでお願いします。Cからです。(タクトで譜面台叩いて)ワントゥーサーのー」

□内は筆者補足

表 4 に示した発話では、指揮者によってオーボエ奏者に対して「最初の 4 分音符の長さがバラバラ」であるという「課題」が指摘され、その課題の解決策として「張らないほうが良い」と、オーボエを吹く強さに関するアドバイスが為されていた。映像データから、この指揮者による指示によって、それに続く演奏ではオーボエ奏者 3 人の「最初の 4 分音符の長さ」が揃い、課題が解決されたことが確認できた。それに続いて指揮者が「そうですそうです」と演奏に対してポジティブな評価をしている様子からも、課題が解決されたと判断されたことが推測できる。

表 5 吹奏楽団における課題の指摘と解決の例(2)

6:35	Cond	「えっとタカターン。ホルン、ユーホニウム。前回もお話しましたけどアレグロモルトの、1小節前の1拍目の裏の8分音符。クレッシェンドかけてください」
6:46		「はい」
6:47	Cond	「タカタカタア。テヌートですよ。それお願いします」

表 5 に示した発話では、指揮者はホルンとユーホニウムの奏者に対して「アレグロモルトの 1 小節前の 1 拍目の裏の 8 分音符」と、課題となる箇所を指摘し、「クレッシェンド」(だんだん強く)をかけて演奏するように指示し、続いて「タカタカタア」という *v.i.* と「テヌート」という演奏記号を発話した。この *v.i.* は、「テヌート」の意味する「音符の表す長さ一杯に伸ばして演奏する」という指示をより平易かつ詳細に伝達しようとするものだと考えられる。以上のように、吹奏楽団においては課題の解決のために、指揮者によって演奏手法(クレッシェンド、テヌートなど)や音階に関する指示が行われ、その中で具体的な音の強弱や音の伸ばし方などを示すために *v.i.* が多用されていた。

また、指揮者による指示は楽譜の記載内容を元としたものが主であった。このことから、吹奏楽団にとって楽譜は課題の指摘とその解決としての演奏方法の指示の際に重要な参照物であったといえる。

一方、ロックバンドでは、まず演奏者の一人によって課題が「指摘」され、その指摘によって他の演奏者が課題を「認識」し、その改善について演奏者全員で相談するという構造が確認できた。以下に例を示す。

表 6 ロックバンドにおける課題の指摘と解決の例(1)

7:15	Gt	「なんかこう…(p.i.: Gt演奏)のタイミングが合いませんよね」
7:19	Ba	「あ、そうだな。ほんとはどうなんだっけ？(Ba演奏しながら)ダーツダツタなんだっけ？」
7:24	Gt	「(p.i.: Gt演奏)じゃないですっけ？」
7:29	Ba	(p.i.: Ba演奏)
7:34	Gt	(p.i.: Gt演奏)
7:36	Ba	「ちょっと後ろってことね」
7:37	Gt	「そうですね」

表 6 に示した発話では、まずギター奏者によって曲中の 1 フレーズがギターの演奏によって示され、ギターとベースの「タイミング」が合っていないことが課題として指摘された。続いてベース奏者が「あ、そうだな」と課題を認識し、その後互いに担当楽器の演奏と、楽器を演奏しながらの発話によって同一箇所のフレーズを示し合うことでタイミングを調整し、最終的にベース奏者がそれまでの演奏より「ちょっと後ろ」でタイミングを合わせるとすることで課題を解決していた。以降、楽器を演奏しながらの発話及び発話の代替としての演奏は「楽器使用対話」(*conversation by playing instrument*. 表中 p.i. で表記)と呼称する。楽器使用対話に関しては 3-2-5 において詳しく考察する。

また、ベース奏者による「ほんとはどうなんだっけ？」という発話は原曲の想起を目的とした物であると考えられることから、この練習段階においては原曲の想起が課題の特定と演奏方法の指示の際に重要な参照物(リソース)となっていたといえる。原曲を参照物として重視する様子は、ロックバンドがこの曲の練習を開始したばかりであることに関係するものであると考えられ、練習が進むに従ってオリジナリティを重視し、原曲の重要性は低下していくであろうことが予想される。

3-2-3. 楽曲の位置の特定

吹奏楽団では、曲の位置を特定する際に楽譜を参照し、リハーサルマーク(e.g. “A”, “C”)や小節数、演奏記号(e.g. メゾフォルテ, メゾピアノ)、楽譜に記載されている内容を表す専門用語(e.g. オクターブ)、音階などの指揮者から提示される情報を手がかりに指揮者の示す楽曲の位置を特定しており、一部で v.i. の併用もみられた(表 7 参照)。

表 7 吹奏楽団における楽曲の位置の特定の例

9:52	Cond	「えーこっから行きましょう、Cのあと、2、4、5、1234567、8小節目のメゾフォルテのところから。えー、メゾフォルテもしくはメゾピアノ。ユーホニウムはオクターブのところ。(タクトで譜面台叩きながら)タータータラッタータタッタータータララタッタ、いきまーす。ワントゥースリーフォー」
------	------	--

このことから、吹奏楽団にとっての楽譜は、楽曲の特定の位置への迅速なアクセスを可能とする「地図」の役割を果たしていたといえる。吹奏楽団において、指揮者及び演奏者

は、全員が共通していつでも参照できる楽譜という人工物を活用して音楽を対象化していたといえる。

一方のロックバンドでは、曲の位置の特定は演奏者間の相互行為によって決定されていた（表 8 参照）。

表 8 ロックバンドにおける楽曲の位置の特定の例

8:26	Ba	「このあとさ、太鼓がドドドッってゆっくり溜めた感じになるよね」
8:31	Dr	「どこの、ですか？」
8:33	Ba	「最後、どっか1カ所だけ最後…一番最後」
8:36	Gt	「ソロの後ですか？」
8:37	Ba	「ソロの後かな」
8:42	Dr	「一番最後のサビのところですか？」
8:43	Ba	「一番最後のとこかな。ダダダダダダ」
8:46	Dr	「あります」

ベース奏者によって *v.i.* を使用して示された原曲の一部のフレーズに関して、ドラムス奏者から「どこの、ですか？」という質問が発話され、その後「ソロの後ですか？」「一番最後のサビのところですか？」などの質問にベース奏者が答え、最終的にベース奏者が原曲のフレーズを *v.i.* によって再現することで位置の特定に至っていた。ロックバンドにおいて、原曲は曲の位置を特定する際の演奏者共通の参照物ではあったが、原曲そのものをその場で参照（聴取）することは手間がかかるため、原曲を想起しながらの相互行為によって、楽曲の位置を特定することの課題調整が達成されていたといえる。

3-2-5. 練習内容の決定

吹奏楽団において、練習内容は指揮者の指示や説明、合図、指示などで演奏者全員に提示されていた（表 9 参照）。

表 9 吹奏楽団における練習内容の決定の例

7:57	Cond	「じゃフラットで。せーの」
7:59	2nd Fl	Condの合図に合わせて1音ずつ
8:03	Cond	「はい、そう。じゃあセカンドだけ。ワントゥーせーのー」
8:07	2nd Fl	演奏
8:09	Cond	「そうです。じゃあファーストと一緒に。ワントゥースリーフォーうん」
8:12	Fl	演奏
8:14	Cond	「そうですね、じゃあそっからもう一回、あのオーボエとフルートでいきましょう」

表 9 に示された発話では、指揮者は 2nd フルート奏者に対して「フラットで」1音ずつ演奏することを求めていた。2nd フルート奏者が指示に従うと、次に 2nd フルート奏者のみでの演奏を求め、その後 1st フルート奏者との合奏を指示し、さらにその後オーボエ奏者も加えるという順序で、指揮者が段階的な指示によって練習内容を決定していた。対してロックバンドにおいては、練習内容は演奏者間の相談と同意によって決定されている様子が確認できた（表 10 参照）。

表 10 ロックバンドにおける練習内容の決定の例

15:47	Gt	「別の曲もいって見ますか」
15:49	Ba	「やりますか」

3-2-6. *voice instrumental(v.i.)*と楽器使用対話(*p.i.*)使用の集団差

吹奏楽団では、指揮者によって *v.i.*が計 18 切片の発話において発話されていた。このうち 1 切片は曲の位置を特定するための発話であり、残りの 17 切片は全て演奏者への具体的な指示のために発話されたものであった。ロックバンドでは、演奏者による *v.i.*の発話は 4 切片確認された。このうち 1 切片は曲の位置を特定するために原曲の一部を再現したものであり、2 切片は原曲の確認、残りの 2 切片は演奏内容を相談する際に原曲の一部を再現したものであった。

吹奏楽団とロックバンドにおいて、*v.i.*の使用法に差異が認められた。吹奏楽団では主に言葉では表現し難い音の強弱や伸ばし方、テンポなどを演奏者が表現するための人工物として活用されていた。これは丸山(2001)がオーケストラの事例において示した「『強弱』、『速度』そして『奏法』などの個々のカテゴリに還元できない包括的な内容を同時的に扱う事ができる『歌』という形」で、多くの指示を与える機能を期待したものである。つまり、指揮者の考える演奏（つまり楽譜に記載されている情報）と、演奏者が実際に行なう演奏との差異を調整するために発話していたものといえる。これに対してこの段階のロックバンドでは、*v.i.*の使用は原曲の再現に限られていた。ここでは *v.i.*によって原曲を再現することによって、演奏内容や曲の位置の特定などの課題調整が行われており、*v.i.*が原曲を想起しながら演奏内容を相談するための人工物として活用されている様子が確認できた。ただし本調査はロックバンドにおける集団練習の初期の段階を観察したものであり、今後練習が進むに従ってオリジナリティを追求し始めた段階では、吹奏楽団のような *v.i.*の使用法も観察されるであろうと考えられる。

またロックバンドにおいて、楽器使用対話 *p.i.*が 5 切片認められた。ロックバンドの演奏者は、全員が各々の担当パートの楽器を携えた状態で練習に臨んでおり、望んだ時に全員がいつでも楽器を演奏し音を出す事が可能であった。使用される楽器がギター、ベース、ドラムスの 3 種類のみで、さらにギターとベースは同じ弦楽器であり構造も似通っているため、互いの演奏を模倣したり、演奏の例を示し合うことが可能であった（表 6 参照）。以上の理由によりロックバンドでは *v.i.*に加え、*p.i.*が演奏者間における課題調整のための人工物として活用されていたといえる。吹奏楽団では楽譜の使用によって課題の特定や演奏方法の指示がなされることと、通常指揮者が身近に楽器をおいた状態で集団練習に臨むことはなく、かつ使用される楽器も多岐に渡るため、*p.i.*を活用する事は実質不可能であると考えられる。このことは、各演奏集団の集団練習のあり方が、それぞれの実践を構成する

「社会・技術的な環境」(Callon, 2004)に規定されることを示している。

4. 総合考察：集合的課題調整(collective task regulation)

本研究で対象とした演奏の産出場面では、メンバー間の演奏に関する諸課題の調整が多く観察された。課題調整過程では、各音楽ジャンルの社会・技術的環境を構成する人工物が使用され、課題は人工物とメンバー間の相互作用により集合的に調整されていた。

吹奏楽団における集合的課題調整は、吹奏楽の人工物と指揮者-演奏者間の相互行為によって達成されていた。分析対象とした発話と映像から、指揮者による指示・指示と、それに対応する各演奏者の人工物を使用した応答・演奏によって課題が調整されていることが明らかになった。メンバー達は練習場面において、楽譜を参照することによって演奏内容を決定し、また楽譜を用いて曲の位置を特定するなど、楽譜は集合的課題調整の際の重要な参照物であると同時に、曲を対象化するために必要不可欠な人工物であった。また指揮者は指示の際、具体的な音の強弱や音の伸ばし方などを示すために、*voice instrumental* や演奏記号を多用していた。

ロックバンドにおける集合的課題調整は、3名の演奏者間の相互行為によって達成されていた。調整場面では演奏者3名による相談が主であった。調整の際に度々原曲に言及する発話が見られたが、曲を演奏者全員が共通に参照可能なものとして対象化する人工物は用いられず、原曲を想起しながらの相互行為が最も重視されていたといえる。この原曲を参照し課題調整をする際に *voice instrumental* や楽器使用対話などの人工物が活用されていた。

以上のことから、吹奏楽団とロックバンドにおける課題の集合的調整の過程と、用いられる人工物の差異が明らかになった。吹奏楽団において用いられていた楽譜や演奏記号、ロックバンドによって用いられていた楽器使用対話、また双方によって異なる目的で用いられていた *voice instrumental* などの人工物は、視覚的・触覚的に知覚不可能な「音楽」を知覚可能にし、その操作可能性を生成し維持するために用いられていたといえる。

音楽は、彫刻や絵画などの「空間芸術」とは違い、時間の流れに伴う変化を扱う「時間芸術」である。そのため、演奏集団における意思決定場面では、視覚的・触覚的に知覚・操作が不可能な要素を、集団の構成員全てが共通に知覚し、操作可能にする、つまり曲を「活動の対象(object of activity)」(Leontief, 1975/1978)とすることが求められる。吹奏楽団では、楽譜という人工物によって曲を対象化し、演奏記号によって演奏内容を対象化し、それでも対象化できない複雑な演奏内容に関しては *voice instrumental* を用いることで対象化を達成していた。ロックバンドでは、原曲を想起しながらの相互行為が課題調整場面の主であったが、想起した原曲を対象化し、演奏者全員で共有するための人工物として *voice instrumental* や楽器使用対話が活用されていた。吹奏楽団とロックバンドという2つの異

なる実践を行う演奏集団は、用いる人工物やその方略に差はあれど、それぞれの実践における社会技術的環境に根ざした人工物を用いて「音楽」の対象化を行い、集合的課題調整を達成していたといえる。

5. 参考文献

- Aiello, L. (Ed) (1994) *Musical perceptions*. Oxford University Press (アイエロ L. 大串健吾 (監訳) (1998) 音楽の認知心理学 誠心書房), 180-181.
- 有元典文と岡部大介 (2008) デザインド・リアリティー半径 300 歳の文化心理学 北樹出版
- Callon, M. (2004) *The role of hybrid communities and socio-technical arrangements in the participatory design*. *Journal of the center for information studies*.5 (武蔵工業大学環境情報学部情報メディアセンタージャーナル第 5 号), 3-10.
- Flick, U. (1995) *Qualitative forschung*. Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reimbek bei Hamburg (フリック U. 小田博志, 山本則子, 宮地尚子 (訳) (2002) 質的研究入門-〈人間の科学〉のための方法論 株式会社春秋社)
- Leontief, A. N. (1978) (Original work published in 1975) *Activity Consciousness, and Personality*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall
- 丸山慎 (2001) 指揮者の言葉-オーケストラ・リハーサルにおける指揮者の言語指示についての内容分析から- 日本教育心理学会総会発表論文集(43), 177, 2001-7-20 日本教育心理学会
- 宮宇地秀和・福田忠彦・諏訪正樹 (2005) 合奏という協調活動に関する研究: 熟達者ペアの二重奏のケーススタディを例として (音楽制作・音楽分析) 情報処理学会研究報告 2005 一般財団法人情報処理学会
- 尾出由佳 (印刷中) 可視化と対象化 茂呂雄二・有元典文・青山征彦・伊藤崇・香川秀太・岡部大介 ワードマップ 社会・文化・活動の心理学 新曜社
- 新原将義・有元典文 (2010) 音楽知覚の分化に関する一研究-ヘビーメタル・ミュージックを主題として- 横浜国立大学大学院教育学研究科教育相談・支援総合センター研究論集 (10), 137-151.
- Sloboda, J. A. (1994) *Music performance -Expression and development of excellence*. Aiello, L. (Ed) (1994) *Musical perceptions*. Oxford University Press (スロボダ J.A. 音楽演奏-表現と演奏の上達 アイエロ L. (編) 大串健吾 (監訳) (1998) 音楽の認知心理学 誠心書房), 180-199.