

## 【特集 1】

音楽演奏における創造性：  
幼少期からの音楽表現教育への示唆

Creativity in musical performance:

Implication for musical expression education in childhood

水戸 博道

## 要約

演奏という音楽の表現形態において創造性がどのように発揮されるのかを、演奏の価値、演奏家の独創性、演奏様式の伝統といった視点から考察した。また、創造性のレベルの違いを big-C, little-c, mini-c という概念に基づいて整理し、演奏における創造性の育成について、幼少期の音楽表現教育を含めて検討した。

キーワード：創造性、演奏、音楽表現、独創性、音楽教育

## 1. はじめに

さまざまな様式の音楽において、演奏とは再創造と説明されることが多い。たとえば、西洋クラシック音楽であれば、演奏家はすでに存在する楽曲を再現することが主な役割となる。音楽では多くの場合、作曲家などによって創られた固定的な曲（作品）がすでに存在し、演奏家はその曲を作曲者の意図した通り忠実に再現していくことが求められるのである。一方、作曲家は曲を創るときに、多くの場合、何もない状態から曲を作曲する。もちろん音を構成していく上での約束事は存在するが、白紙の状態から音を書いていくことができるのである。このような点から、あらかじめ用意された曲の再創造である演奏と、何もない状態から曲を創る作曲とでは、表現の自由度が根本的に異なると言っても良いであろう。

本稿で検討していく創造性という能力は、表現者の独創性がいかに発揮されるのかというこ

とが重要な問題となる。したがって、既成の曲を忠実に再現することを目的とする演奏よりも、自由に曲を生み出す作曲という活動の方が、より創造性がかかわる度合いが大きいと考えられる。実際、音楽における創造性の研究では、作曲（創作）や即興演奏といった音楽を創る活動に焦点があたる場合が多く、演奏における創造性を検討した研究は少ない。しかし、音楽の演奏においても、その再創造の過程で演奏家独自の表現様式が求められるのは当然のことであり、創造性は価値ある演奏を行う上で重要な能力となるのである（Williamon, Thompson, Lisboa, & Wiffen 2006）。本稿では、演奏という制約された表現形態の中で、演奏家の創造性がどのように発揮されるのかについて、演奏の価値、演奏家の独創性、演奏様式の伝統といった視点から考察する。また、最終節においては、演奏における創造性の育成を、幼少期の音楽教育を含めて考察していきたい。

## 2. 演奏における制約と自由度

すでに述べたように、演奏という表現形式の大きな特徴の一つは、すでに存在する曲を再創造する機会が多いということである。本節では、まず音楽における曲（作品）とはどのようなものであるのかを述べ、それを再創造していく演奏という表現形態の自由度について検討する。

音楽において演奏される曲は、さまざまな情報形式で存在している。民族音楽やポピュラー音楽などでは、音そのものとして残されている場合が多いが、西洋音楽では楽譜という記号化された状態で存在していることが一般的である。こうした曲は、どのような情報形式で残されているにせよ、音高、和声、リズム、テンポなどがかなり詳細に決められており、多くの場合、演奏家はそれをその通りに演奏しなければならない。特に、西洋クラシック音楽では、演奏楽曲の音情報が記録されている楽譜はその曲の「原典」であり、多くの場合これを改変することは許されない。

このように演奏においては、表現の自由度という観点からみると、さまざまな制約に囲まれていると言っても良いであろう。しかし、実際の演奏を聴いてみると、まったく同じ作品であっても、演奏家によって演奏の仕方はかなり異なる。もっともわかりやすい演奏の違いとして楽曲のテンポを取り上げてみると、たとえば、名ピアニストのクラウディオ・アラウとヴィルヘルム・バックハウスが演奏したベートヴェンのピアノソナタ第17番（終楽章）のテンポはかなり異なっており、アラウがこの曲を7分58秒で弾いているのに対し（Beethoven, 1803a）、バックハウスは6分20秒で演奏している（Beethoven, 1803a）。わずかに7分程度の楽曲の演奏時間が1分以上も異なり、バックハウスはアラウよりもかなり速いテンポでこの曲を弾いていることがわかる。この他にも、演奏

家による表現の違いは、さまざまな側面でみられる。たとえば、演奏のタイミングをとってみても、楽譜に示されているリズムは単純な倍数関係の音価のみであるが、実際の演奏がまったくこの通り機械的に再現されることはない。演奏家は機械的な音価から逸脱したタイミングで音楽表現を行っており（Gabrielsson, 1999）、この逸脱の仕方は演奏家によって異なるのである。このようなことから、楽譜はその作品の厳格な原典ではあるが、演奏すべき情報がすべて反映されているわけではないのである。楽譜を実際に音楽として再現していくために、演奏家は楽譜を解釈し、自分なりの色付けをして演奏しているのである。そして、ここに演奏の自由度があり、創造性がかかわってくると言える。

## 3. 演奏における優劣

次に、演奏における創造性について踏み込んでいく前に、演奏の価値について考えてみたい。演奏の価値は、さまざまな側面から評価することができるが、単純化すると演奏を優劣という視点から区別していくこととなる。そして、この演奏の価値は創造性とも深くかかわると言っても良い。というのも、「あの演奏は創造的な演奏だ」と言った場合、暗黙的にその演奏は良い演奏であると評価していることが多く、創造性と演奏の価値は切り離すことのできない関係にあると言える。

演奏においては、「あの人のほうが上手だ」とか、「今日の出来はよかった」などと、他人の演奏や自分の演奏を優劣という尺度で評価することは日常的に行われるが、スポーツなどと異なる点は、優劣を明確な基準に基づいて説明することがきわめて難しいということである。たとえば、スポーツでは、それぞれの競技におけるパフォーマンスの評価は明快である。陸上競技であれば、その差がたとえ0.01秒でも、誰より

も速く100mを駆け抜けた者が1位となる。また、テニスのような球技では、決められたルールに従って多くの得点を重ねた者が勝者となる。こうした勝敗の結果に疑問を挟む余地はない。

一方、音楽の演奏においては、スポーツの競技のように、だれもが納得する形で優劣をつけることはきわめて難しい。音楽コンクールでは1位、2位、3位といったように、演奏の評価が明確な順位として残されるが、こうした評価結果は誰もが納得するような明確な基準に則ったものであるとは言い難い。

演奏の評価において最も難しい点は、評価者の主観に頼らざるを得ない点である。もちろん、演奏の評価において、客観的に評価することが可能な側面がまったく無いことはない。たとえば、昨今急激に普及してきたカラオケ採点機では、機械が歌唱の音程やリズムの正確性を細密に測定し、得点という形で評価結果が明示される。しかし、こうした音程やリズムなどの技術的な側面の正確性は、良い演奏が備えるべき一側面ではあるが、その良し悪しそのまま演奏の総合的な評価につながるわけではない。演奏の良し悪しを決める本質的な側面は他のところにもあり、演奏の価値を総合的に判断するためには、主観的な判断がどうしても必要なのである。

演奏の評価を難しくしているもう一つの点は、演奏の質的な評価である。演奏とは、優劣という縦の違いだけでなく、質的な違いも価値の評価の重要な視点となる。スポーツの場合、それぞれの競技者のパフォーマンスの価値は、「より速く」「より多くの得点」という縦の軸で評価され、どのように走ったのかや、どのように得点を重ねたのかといった質的な側面が評価されることは少ない。もちろん、合理的な走り方で走った方が速く走れる可能性は高く、また、球技での戦術の違いは得点の獲得効率に大きく

影響する。こういった意味では、スポーツにおいても質的な違いは重要である。しかし、走り方や戦術が良くても勝てなければ意味がなく、スポーツにおける評価の一義的な価値は、速さの違いや勝ち負けといった縦の軸に位置付けられているのである。一方、音楽の演奏では、良い悪いといった縦の軸だけが音楽の価値に結びつくわけではなく、どのように演奏したのかといった質的な違いも価値を決める本質的な問題の一つなのである。

#### 4. 演奏における独創性と伝統

演奏の評価は主観的な判断に頼らざるを得ず、さらに質的な側面も演奏の価値にかかわってくるため、評価のための客観的な基準をもうけることは難しい。しかし、演奏を評価する上でだれもが拠り所とする重要な視点は存在する。演奏の評価において常に音楽家が念頭においている重要な視点は、演奏の独創性と伝統である。この2つは大局的な視点であるが、演奏においては、どれだけ独創性があるのかという点と、どれだけ伝統的な演奏様式に則っているのかといった点が、演奏の価値にかかわる重要な視点となるのである。1980年に開催されたショパン国際ピアノコンクールでのハプニングは、この2つの側面が演奏の評価に深くかかわっていることを如実に物語っている。

ショパンコンクールは数ある国際ピアノコンクールの中で最も権威のあるコンクールの一つで、その参加者のレベルは非常に高い。このコンクールは、国際的な音楽家への登竜門であり、現在活躍している多くのピアニストがこのコンクール出身者である。当然、コンクールの参加者を審査する審査員も豪華で、アルトゥール・ルービンシュタイン、ヴィルヘルム・バックハウス、アルトゥーロ・ベネデッティ・ミケランジェリ、ウラディーミル・アシュケナージ、

マルタ・アルゲリッチといった錚々たる面々が顔をそろえてきた。しかし、こうした一流の審査員の間でも意見が割れることは珍しくなく、1980年のコンクールでは審査結果をめぐって大きな事件が起きたのである。

このコンクールに参加したユーゴスラビア出身のピアニスト、イーボ・ポゴレリッチの演奏は、第1次予選から誰の目にも衝撃的であった。しかし、その評価は真っ二つに割れた。まず、第1次予選では、イギリスの審査員がポゴレリッチの第1次予選通過をどうしても承服できず、コンクールの途中にもかかわらず審査員を辞任した。その後の第3次予選においては、ポゴレリッチが本選に進めなかったことに怒った審査員のアルゲリッチが、「彼は天才よ！」という名言を残して、これまた本選前に審査員を辞任してしまったのである。ショパンコンクールといえば、その審査員は超一流の演奏家ばかりであるが、それでも演奏の評価にはこのような決定的な相違が生まれたのである。

ショパンコンクールで審査をこれほど混乱させた要因の一つは、演奏における独創性と伝統的な演奏様式をどのように捉えるかという点であると言って良いだろう。ポゴレリッチの演奏に腹を立てた審査員は、彼の演奏があまりにも伝統的な表現様式から逸脱していたことが承服できなかったのである。逆にアルゲリッチは、この逸脱を演奏の独創性と捉え、きわめて高く評価したのである。事実、ショパンコンクールでのポゴレリッチの演奏はかなり独特で、テンポの設定やルバートのかけかたなどが、伝統的な約束事からはかなり逸脱している。しかし、こうした独特の表現様式が彼の演奏を際立たせていたことも事実だったのである。

演奏において、独創性と伝統をどのようなバランスで捉えるのかということは、音楽家によって一致をみないことが多いが、この両方が演奏の価値に深くかわることに異論を挟む音楽

家は少ない。しかし、伝統を重視すればするほど独創性が失われ、逆に独創性を追求すればするほど伝統から逸脱してしまう場合があるということも事実であり、この2つの側面は相反する方向に向かう傾向もあるのである。

## 5. 演奏における創造性

ここまで考察してきた演奏の価値に含まれる2つの側面は、演奏における創造性を考える上でも重要な側面であると言える。前節でも述べたように、高い創造性によって生み出された成果物は、価値がみいだせるものであることが前提である。そして、演奏においては創造性が一つの条件であると考え、創造的な演奏と価値ある演奏に含まれる側面は、自ずと重なり合ってくるのである。

演奏における創造性と演奏における価値がどのように重なるのかについて考える前に、創造性という能力が学術的にどのように捉えられているのかについて見てみたい。創造性という能力は、芸術分野のみならず、科学、文学などさまざまな分野で必要な能力とみなされている。もちろん、異なる分野において発揮される創造性を、まったく同じ性質の能力と考えることはできない。しかし、分野を超えて共通する創造性の根本的側面を明示することは可能であり、心理学の分野では、創造性という能力を定義づける試みが行われてきている。中でもSternberg & Lubart (1999) が説明している創造性の定義は、芸術分野への援用が可能な定義として興味深い。

Sternberg & Lubart (1999) は、創造性を「the ability to produce work that is both novel and appropriate (新しく且つ適切なものを生み出す能力) p.3」と定義している。そして、Sternberg & Lubart が言う novel は、演奏における独創性と関連づけて考えることができ、

appropriate は、伝統と関連づけて考えることができる。これらの対応する2つの言葉を、まったく同じ概念として捉えることはできないかもしれないが、Sternberg & Lubart (1999) の定義は、創造性を新規性のみで説明しようとせず、社会の中の約束事にも照らして考えている点において、演奏の価値における2つの側面と根本的な考え方が類似していると考えられる。つまり、創造性というと独創性という側面がどうしても優先的に見えてくるが、創造的なものに価値という要素が含まれるとしたら、創造性によって生み出されたものが社会にとって有用であることや、それぞれの社会で培われてきた約束事に則っていることも同時に必要なのである。

## 6. 演奏家の考える創造性

ここまでの考察で、演奏における創造性には、演奏の価値というものが看過できない側面であることを考察した。そこから、演奏における創造性には、演奏の独創性と伝統という2つの側面が関わっている可能性を示唆した。では、演奏にたずさわる専門家は、創造性を実際にどのように捉えているのであろうか。筆者は、音楽家へのインタビューや自伝分析によって、異なるバックグラウンドを持つ音楽家たちが演奏における価値、独創性、伝統をどのように考えているかを調査し、そこから演奏における創造性とはどのようなものであるのかをより明確にしようと試みた。

最初の研究では、西洋音楽（ピアニストとチェリスト）、インド音楽、日本伝統音楽（箏の演奏家、三味線の演奏家、尺八の演奏家）、ジャズ（ピアニスト）の7名の演奏家に対してインタビューを行い、異なるジャンルの現役演奏家が音楽演奏をどのように捉えているのかを調査した (Mito, 2015)。インタビューでは、以下の6つの質問を行った。

- (1) どのような演奏が良い演奏だと思うか
- (2) 音楽演奏と伝統との関係について
- (3) 独創的な演奏と奇抜な演奏の違いについて
- (4) 事前に計画したとおりに演奏するか
- (5) 演奏に創造性は必要だと思うか もしそうだとすると、どのような演奏が創造的か
- (6) 創造性は教育することができると思うか

これらの質問に対して、それぞれの演奏家が独自の考えを示したが、興味深いことに、演奏に対する根本的な考え方については、音楽ジャンルの垣根を超えた共通性がみられた。まず、インタビューした全ての演奏家が、伝統の重要性を明確に主張した。7人の演奏家のすべてが、演奏とは伝統的な演奏スタイルの土台の上に創り上げられなくてはならないという考えを持っていた。さらに、日本伝統音楽と西洋音楽の演奏家は、こうした伝統的な演奏スタイルは感覚的なものであり、簡単に獲得できるものではないことも強調している。たとえば、箏曲の演奏家は、伝統的な演奏スタイルは体に染み込んだもので、変えようがないものであることを力説した。チェロの演奏家も伝統的な演奏スタイルは体に刷り込まれたものであり、それぞれの地域の言語のイントネーションのようなものであると説明した。例として、ウィーンの伝統的なワルツのリズムを挙げ、こうしたリズムは、その地域に暮らしていく中でこそ体得できるものであり、完璧なものを容易に獲得することはいかならないと説明している。

インタビューをした演奏家たちは、演奏における伝統を重視する一方で、独創性についてもその必要性を説いている。たとえば、日本の伝統音楽の演奏家は、独創性を長いスパンでの演奏の変化として捉えている。伝統的な演奏スタイルは、脈々と受け継いでいかななくてはならないものであり、決して失ってはいけないとしながらも、時代に応じた変化の必要性も強調していた。

演奏における独創性は、すべての演奏家が必要性を明確に述べていたが、独創性の捉え方については慎重な意見が多く、演奏の独創性とは価値ある演奏の枠組みの中で考えなくてはならないことを述べている。こうした考えは、奇抜な演奏と独創性のある演奏の違いについての回答に現れていた。演奏家たちは、奇抜な演奏と独創性のある演奏とを、演奏の価値という点から明確に区別して考えていたのである。興味深いことに、多くの演奏家が、奇抜な演奏は大衆を驚かせ幅広い人気を集めるかもしれないが、商業的に成功した演奏が良い演奏であるとはかぎらないことを主張していた。独創性というと単に他と違うという側面が焦点化されてしまうが、注目を集めるような恣意的な演奏が良い演奏とはかぎらないことに警鐘をならしているのである。こうした考えは、価値ある演奏、創造性のある演奏には、伝統的な表現様式が基盤とならなくてはならないという多くの演奏家の考えを反映したものであると言える。

## 7. 演奏における創造性の具体的な要素

Mito (2015) の研究では、演奏家が実際の演奏活動の中で独創性と伝統を重要視していることが明らかになった。筆者が行なった次の研究では、この2つの側面をさらに具体的に明らかにすることを目的として、歴史に残る演奏家の自伝を分析した (Mito, 2019)。対象とした音楽家は、ジャズのマイルス・デイヴィス、ブルースのB.B. キング、ソウルミュージックのレイ・チャールズ、西洋クラシック音楽のダニエル・バレンボイム、クラウディオ・アラウ、パブロ・カザルス、そして、インド古典音楽のラヴィ・シャンカールである。この研究では、独創性と伝統の2つの側面に関係すると考えられる記述内容を各音楽家の自伝から抽出し、ジャンルの異なる音楽家がこの2つの側面をどの

ように捉えているのかを分析した。その結果、すべての音楽家の自伝において、演奏における独創性と伝統に関するコメントが見られ、この2つの側面がより具体的に明確になった。

まず、独創性に関しては、その特徴を「音色」、「リズムとタイミング」、「感情」、「必然性」の4つのカテゴリーに明確に分類することができた。異なるジャンルの音楽家の記述から、独創性を形作る要素に関して共通のカテゴリーが浮かび上がったのは大変興味深い。まず、多くの音楽家の記述から浮かび上がったカテゴリーは「音色」である。音色に関して、ジャズのマイルス・デイヴィスは、彼のキャリアが始まった頃から、他の音楽家がデイヴィスの音そのものを特徴的なものと捉え、それを評価していたことを挙げている (Davis & Troupe, 1989)。また、B.B. キングも自分の音を持つことの重要性を強調している。キングは、自身がキャリアをスタートさせた時は、憧れていた音楽家の音色を模倣することを目指していたが、その後、音楽家の音は音楽家個人のものであることに気づいたと言っている。そして、音色は他の音楽家のものをコピーできるようなものではなく、自分の音を創りあげていったことを回想している (King, 1996)。ピアニストのダニエル・バレンボイムも、尊敬する先輩ピアニストであるアルトゥール・ルービンシュタインの演奏を特徴づけるものとして、ピアノの音色に注目している (Barenboim, 2002)。バレンボイムは、ルービンシュタインのピアノの音を「芯があり豊かな響き」と表現し、演奏家の音は個人的なものであると言っている。

次に浮かび上がったカテゴリーは「リズムとタイミング」である。リズムとタイミングに関しても、それが演奏者固有のものであるとする記述が見られた。たとえば、デイヴィスは、セロニアス・モンクのピアノ演奏における「合間 (space)」の使い方にノックアウトされた経

験を紹介し、それが自分の演奏に大きな影響をあたえたことを認めている (Davis & Troupe, 1989)。バレンボイムは、ルービンシュタインが弾くポーランドの舞曲、「ポロネーズ」や「マズルカ」の独特のリズムを、ルービンシュタインの演奏を輝かせているものの一つとして賞賛している (Barenboim, 2002)。

このように、「音色」、「リズムとタイミング」に関して、一流の演奏家は強烈な独創性を持っていることが自伝より読み取れた。こうした音楽的な側面に加えて、次に明確になったカテゴリーは、「情感 (emotion)」である。このカテゴリーは、演奏家がひきおこす強烈な情動的エネルギーであり、バレンボイムとクラウディオ・アラウがヴィルヘルム・フルトヴェングラーの演奏を例にとり説明している。バレンボイムはフルトヴェングラーの指揮によってオーケストラが比類ない情動的な力を発揮することに驚いている (Barenboim, 2002)。アラウも同様にフルトヴェングラーの演奏における情動の驚異的なパワーをとりあげ、それが何かに取り憑かれたようなものであったと表現している (Horowitz, 1982)。

最後に、独創性とかかわる大変興味深い点として、「必然性」というカテゴリーを説明したい。演奏において独創性が必要であるということは、それだけ演奏は多様であり得ることの証左でもある。しかし、一流の演奏家の演奏は、それが強烈な独創性を持っていながらも、その演奏の仕方が唯一のものであると感じさせる必然性があると言うのである。つまり、一流の演奏家の演奏は、聴衆にこれが唯一の「正しい」演奏であると感じさせるものを持っているのである。たとえば、バレンボイムは、妻でありチェリストのジャクリーヌ・デュ・プレの演奏が大きなルパートを伴った自由な表現であったにもかかわらず、完全に必然性を持った正しい演奏に聴こえたと評している (Barenboim,

2002)。

伝統に関しても、音楽家の伝記にはさまざまな表現でその重要性が記述されていた。パブロ・カザルスは、その時々流行に流されず、常に守っていかなくてはならない演奏様式があることを強調している。そして、この伝統的な演奏様式とは言語のようなものであり、音楽家は正確なイントネーションや音楽的なアクセントを決してなおざりにしてはいけないと述べている (Kahn, 1970)。また、ラヴィ・シャンカールも守っていくべき伝統について、同じような表現で説明している。彼は若い頃、長年にわたって確立されてきたインド音楽のイントネーションやフレーズを習得するために、繰り返し練習を重ねたことを述べている (Shankar, 1968)。

## 8. 演奏における創造性の育成について

最後に演奏における創造性の育成について検討したい。創造性の育成について考える場合、まず明確にしておかなければならない点は、創造性のレベルである。創造性という言葉は日常的にもよく使われる言葉であるが、どの程度のレベルの創造性を念頭においてこの言葉が用いられるのかについては、この言葉を使う人々や状況によって異なる。創造性があると言った場合、天才と呼ばれるほんの一握りの人しか持ち得ない能力を言及している場合がある一方で、ごく日常的に見られる新しい発想や表現などを創造性と結びつけて言及することもある。たとえば、子どもの絵や言動などに見られるユニークな表現や発想などを創造性とむすびつけて解釈することも多いのである。創造性の育成という点を検討するためには、創造性のレベルの違いを一旦整理してから、その育成の方法を考える必要がある。

心理学の分野では、big-C と little-c という概

念を用いて創造性のレベルの差を理論的に説明している (Csikszentmihalyi, 1996)。big-Cは、不朽で永続性のある創造性を指し示す概念で、モーツァルト、ピカソ、エジソンなどの歴史的な芸術家や科学者が持っている創造性である。したがって、この big-C によって生み出された芸術作品や新しい発見は、我々の生活やさまざまな分野の業績に大きなインパクトを与えるものである。つまり、big-C は外的な価値観によってその評価が決定されるものであると言える。一方、little-c は、日常的なレベルの創造性にも適用されるものであり、学生や子どもたちが示す創造性も含まれる。little-c と言われる創造性も外的な評価の対象とはなるものの、little-c によって生み出された成果物が我々の生活や学問・芸術分野へ及ぼす影響力は big-C に比べると低い。

創造性をこのように社会的影響力や歴史的な価値によって異なるレベルに整理することは、創造性を教育という観点から考えていく上で有益である。というのも、教育で目指す創造性の育成は、必ずしも歴史的な偉業を成し遂げるような創造性を身に付けることのみを目的としているわけではないからである。特に学校教育においては、それぞれの個人の中で生まれる新しい発想や表現の独自性を啓発していくことが大事であり、こうした目的を創造性の教育と位置付けることができるのである。教育の場では、さまざまなレベルでの創造性の育成が求められており、創造性を社会的な影響力のみによって評価する必要性は低い。

創造性を big-C と little-c の 2 つに分ける考え方は、創造性という能力の育成をさまざまなレベルの教育の場において実践していく上で、有益な概念であると言える。しかし、発達の初期段階でだれもが持つことができる創造性をどのように伸ばしていくのかを検討する場合、この 2 つの分け方は未だ不十分であると

言える。bic=C と little-c の区別は、基本的に bic=C をそれ以外のレベルから分けるものであり、little=c には依然として幅広いレベルの創造性が含まれている。つまり、little-c を big-C 以外と考えると、歴史上の偉業をなし得る創造性以外はすべて little-c に含まれることとなる。little-c は専門家レベルの創造性から、学生や子どもが持っている創造性まで含まれるのである。したがって、まったくの初心者の中にみられる導入レベルの創造性を分けて説明するためには、この 2 つの区分では不十分なのである。

こうしたことから、Beghetto & kaufman (2007) は、mini-c という概念を導入し、創造性のレベルを説明する枠組みを拡大した。この mini-c は、子どもたちに現れる創造性の萌芽に注目し、創造性の発達の最初期を説明しようとするものである。mini-c は、外的な評価にはとらわれず、個人の中において創造性がどのように生まれ発達していくのかを問題としている。また、こうした考え方は、創造性をその成果物で評価するという big=C や little-c の考え方と異なる。mini-c は、創造性という能力によって生み出された結果ではなく、創造的なものを生み出そうとする過程に焦点をあてているのである。

創造性のレベルの説明が少々長くなってしまったが、ここまで説明した big=C, little-c, mini-c の概念にそって演奏における創造性の育成について検討してみたい。本稿の前半で考察してきたように、演奏における創造性は、独創性と伝統という 2 つの側面から理解しなくてはならない。さらに、すぐれた演奏の独創性は、演奏家が持っている特有の音色、リズムとタイミング、情感、そして、多くの聴衆を納得させる必然性などによって形作られている。また、伝統に関しては、正しいイントネーションやアクセントといった音楽的な言語の習得によって引き継がれなくてはならない。したがって、演

奏における創造性の育成も、このような独創性と伝統を形作る具体的な構成要素を育てることを最終的な目標とするべきであろう。しかし、演奏の初歩の段階からこのような創造性の構成要素の育成を目指すことは難しい。たとえば、音色、リズム、タイミングといった音楽的側面に独創性を持たせるためには、高度な技術が必要である。また、音楽的にまだ成熟していない段階では、情感や必然性を感じさせる演奏を目指すことも難しい。音楽演奏の入り口に立った子どもたちの創造性を考えていく場合、big-Cやlittle-cとは別の次元であるmini-cの概念に基づいて、多くの子どもたちの演奏の中に創造性を見い出していかなくてはならない。

それでは、幼少期の演奏における創造性を、mini-cの概念に基づいてどのように位置付けることができるのであろうか。まず幼少期の演奏において重要視されなくてはならないのは、自分の表現をしようとする意思を持つという点である。前述したように、mini-cでは、創造性の萌芽を見取り、その発達を見守っていくことを主眼としている。そして、幼少期の演奏における創造性の萌芽とは、「独創性のある演奏をしようとする姿勢」と捉えることができるだろう。この点は、mini-cが成果物を評価の対象とした創造性ではなく、創造的なプロセスを大事にしている点とも一致する。つまり、独創性があり且つ伝統に則った演奏ができあがること（成果物）に主眼をおくのではなく、自分なりの表現をしようとする態度（創造性のプロセス）を育てることが創造性の育成の開始点となるのである。

幼児期における音楽表現の教育では、即興演奏や音楽にあわせた自由な身体表現などにおいて、創造性の育成を視野に入れた教育が行われることは多い。しかし、既成の曲を歌ったり演奏したりする音楽表現において、創造性を指向した教育実践は残念ながら少ない。初歩段階の

演奏では、どうしても正しく演奏することや型にはめられた表現様式を身に付けることから学習を始めることが多く、創造性の育成という目標そのものをあきらめてしまう場合が多いのである。しかし、ここまで考察してきたように、創造性のレベルをmini-cの概念まで広げていくことによって、幼少期の演奏の教育においても、創造性という視点をもって教育を実践していくことは可能であると考えられる。

### 引用文献

- Barenboim, D. (2002). *A life in music: Daniel Barenboim*. London: Weidenfeld & Nicolson.
- Beethoven, L. V. (1803a). Piano Sonata No. 17 Op. 31-2. (Recorded by Claudio Arrau). *Beethoven Piano Sonatas, Op.31-2 Tempest & Op. 110* (CD). Philips. (1987).
- Beethoven, L. V. (1803b). Piano Sonata No. 17 Op. 31-2. (Recorded by Wilhelm Backhaus). *Beethoven Piano Sonatas, 2* (CD). London. (1963).
- Beghetto, R. A., & Kaufman, I. C. (2007). Toward a broader conception of creativity: A case for “mini-c” creativity. *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts, 1-2*, 73-79.
- Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: Harper Collins Publishers.
- Davis, M., & Troupe, Q. (1989). *Miles: The autobiography*. New York: Simon & Schuster Paperbacks.
- Gabrielsson, A. (1999). The performance of music. In D. Deutsch (Ed.), *The psychology of music* (2nd ed., pp. 579-602). San Diego, CA: Academic Press.

- 
- Horowitz, J. (1982). *Conversations with Arrau*. New York: Limelight Editions.
- Kahn, A. E. (1970). *Joys and sorrows: Reflections by Pablo Casals*. New York: Simon and Schuster.
- King, B. B. (1996). *Blues all around me: The autobiography of B. B. King*. New York: Avon Books.
- Mito, H. (2015). Creativity in musical performance: Musicians' notion of tradition, originality and value of performance. In A.G. Tan & C. Perleth (Eds.), *Creativity, culture, and development* (pp.221-233). Singapore: Springer.
- Mito, H. (2019). Developing creativity in musical performance: An analysis of famous musicians' autobiographies. In Y. Tsubonou, A.G. Tan, M. Oie (Eds.), *Creativity in Music Education* (pp. 231-243). Singapore: Springer.
- Shankar, R. (1968). *My music, my life*. San Rafael: Mandala Publishing.
- Sternberg, R. J., & Lubart, T. I. (1999). The concept of creativity: Prospects and paradigms. In R. J. Sternberg (Ed.), *Handbook of creativity* (pp. 3-15). Cambridge, UK: Cambridge University Press.
- Williamon, A., Thompson, S., Lisboa, T., & Wiffen, C. (2006). Creativity, originality, and value in music performance. In I. Deliège & G. A. Wiggins (Eds.), *Musical creativity: Multidisciplinary research in theory and practice* (pp. 161-180). Hove and New York: Psychology Press.