

## 音楽教育における創造性と創作についての一考察

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2015-04-27 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 松下, 允彦 メールアドレス: 所属:
URL	<a href="https://doi.org/10.14945/00008301">https://doi.org/10.14945/00008301</a>

# 音楽教育における創造性と創作についての一考察

## A Study of Creativity and Creative Work in Musical Education

松 下 允 彦

Yoshihiko MATSUSHITA

(昭和57年10月12日受理)

### はじめに

音楽教育における創造性を考えるとき、概して創作領域のみをさすことが多い。しかし、実際には演奏や鑑賞のすべての音楽活動に創造性が求められるべきである。ところが、現在の音楽教育において、このことは正しく把握されているとは思えない。故に今後、創造性を高めるための音楽教育のあり方を求めていく方向が望まれる。本論では、創造性の指導に対する考え方を明らかにするとともに、創作指導を通して子どもたちに創造体験をさせ、「今自分が行っている仕事が創造活動である」という自覚を持たせる有効な手だてをさぐることを目標としている。自覚ある創作活動によって、音の組み合わせや、連結を工夫することを体験し、それを判断するのに自分の意図が重要となることを知る。この自分の意図は、他人の意図するものをさぐり、演奏や鑑賞における創造活動と結びつく。これら一連の関係を体験させるのに最も適した方法を、現代音楽の考え方のなかに見出せたので、実践をふまえて報告する。

### I. 音楽教育の問題点

現在の音楽教育の最も大きな問題点の一つとして、創造性の教育に無関心であったことがあげられる。その原因の一つは、音楽の片寄った価値観に基づいた教育にあったことができる。「日本の音楽教育における音感の基礎は、じつに1780年代から1830年までの50年間のドイツ・オーストリアの音楽である」<sup>①)</sup>といわれる程である。もちろんこのウィーン古典派といわれる音楽は、フルに創造性を働かせて活動しなければならないのであるが、理論や歴史的側面等の知識、発声や奏法の訓練、読譜や記譜の練習等を、一方的に教えこんだ後でないと、感覚的な活動が生まれにくい。子どもたちの自主性・主体性に任せてしまったり、子どもたちの感覚にのみ頼ったのでは、創造的には未完成の音楽ということになってしまう。従って、このようなウィーン古典派の音楽を学ぶには、今までのような訓練を主体とした教育も、絶対必要な指導方法なのである。ただ、このスタイルの音楽と創造的活動との接点が、子どもたちの努力のむくわれにくい、やや高度なところに位置しているということに問題があるのである。

ウィーン古典派の音楽を、子どもたちが創造的に表現・鑑賞の活動をしていくことはすばらしい音楽教育である。誰もが、モーツァルトやベートーベンの音楽をわかってほしいと願う。その為には、音楽教育の価値観を一度見直し、子どもが主体となり、音と表現という音楽の創

造行為の原点にたちかえり、表現活動の行為そのものが創造していることだということを、気付かせる場を作ることが重要であると考える。

## II. 創造性の教育

創造性の能力は、「知能といわれる能力とまったく異質のものであり、いわばここにもうひとつの新しい能力が発見されたのだ」<sup>※2)</sup>といわれる。つまり、教育の方法の如何によって、創造性の能力を無限に広げ、深めることが可能なのである。そこで、創造性をひき出す可能性のある教育を考えていってみたい。

### 〔1〕音楽創造の要因

音楽創造の過程で最も重要なのは、「なにもないところからは、なにも生まれない」といわれるように、音楽創造性を生みだすのに必要な蓄えと、蓄えを整理し、選択する判断力であるといえよう。

#### 1 音楽的蓄え（音楽的基礎能力・音楽的感受性）

① 音楽的基礎能力には、主として次の2つが含まれる。

○知識（理論・歴史的側面・楽譜等の知識）

○技術（表現技法、記譜・読譜等の技術）

音楽的基礎能力は、音楽におけるいろいろな知識を身につけ、また楽譜を読んだり、書いたりすることと共に、「ソルフェージュ・アンサンブルの技能・楽器の奏法などはドリルによって初めて身につくものである。これらの基礎的な技能があればこそ、音楽の創造的な表現も可能になる。」<sup>※3)</sup>とも言われるように、音楽を創造する手だてとなるべき能力である。

#### ② 音楽的感受性

音楽的感受性とは、感覚的働きから起る「心のうごき」と言うことができる。従って、音楽創造のためには感覚的な心のうごきを意識的に敏感にすることが重要である。

本来人間には、何らかの音を聞けばそこに必ず心のうごきがあるであろう。たとえば鳥の鳴き声、小川のせせらぎ、嵐、あるいは工事現場や町の中の騒音等。しかしこれらの音に感覚的な働きを呼びおこさないままに、音に対して慢性的になり、注意を払う習慣をなくしてしまっただけではいまいだらうか。

音そのものが持つ表情と、心のうごきのあいだにフィルターがかかったような状態を取り除き、いろいろな音の表情をできるだけ自然にスムーズに感覚に訴えることが望まれる。たとえば小鳥の鳴き声にしても、サンコウチョウの鳴き声とカッコウの鳴き声とは、音程もリズムも音色も違う。したがって当然それから受ける感覚的な心のうごきも違ってくる。それが自分にとってどのような心のうごきをもたらしたのかを、意識することが重要である。

すべての音に対して、心のうごきを敏感に感じ、その体験をできるだけ多くすることによって、それを音楽的蓄えとしていかなければならない。そのためには感受性の開拓に気を使わなくてはならないのである。

自然界での小鳥の鳴き声や、町の中の騒音にすら、我々は心をうごかさされるのであるから、作意や意図を持った音楽の音からは、より大きな心のうごき呼び起こされていいのではないだらうか。

#### 2 音楽的判断力

日常生活において、正しい判断力を求められる場は非常に多い。同様に音楽創造においても

判断力は非常に重要な能力である。今、自分が持っている音楽的蓄えから、如何に判断するかによって、自分の創造の度合いが決まるのである。

そこで、音楽的判断をするにあたって、次のような活動が考えられる。

○選択（セレクト・しりぞける）

○工夫（考える・想像する）

これらの活動の過程における自分の自主的・主体的な音楽的判断に対する取り組みが、音楽創造を生むのである。そして自主的かつ主体的な判断行為そのものが、音楽における創造教育のねらいである。

この行為によって、自然界のそれ自身には意志を持たない音であっても、あるいは雑音や騒音と呼ばれる非楽音であっても、音楽を構成する素材になり得るのである。

○演奏表現における判断力

今、一枚の譜面が与えられたとする。演奏者はただ漫然と演奏はしないで一つ一つの音符、その組み合わせ、そして表情記号等から自分なりの曲想を抱くであろう。更に作曲者の時代背景や伝記等の情報からも、イメージをつくり上げるのである。この時、作曲者の創造の意図をはかり、音の意味を考え、表情を工夫する行為が判断力なのである。

○創作表現における判断力

自分が表現したい心のうごきは、どのように音を組み合わせ、連結させれば一番可能性があるかを、自分の音楽的蓄えのなかから選択することが、創造的創作につながる判断力である。

○鑑賞における判断力

一つ一つの音の表現や、音楽の流れ等に自分の心をまかせるなかで、自分なりの音楽の世界と比べ、心のうごきがいかにスムーズに動くか。あるいは、演奏者の意図する心のうごきに共感できるかどうか、といった判断が創造的鑑賞における判断力と言えよう。

このような判断の基準となるものが、知識や技術を含む音楽的基礎能力であり、音楽経験の豊かな感受性による音楽の蓄えによることはいうまでもない。

○即興演奏における判断力

即興は、演奏・創作・鑑賞の領域を同時に行なう活動といえよう。従ってこの場合の判断力は、考え、工夫し試行錯誤の結果、判断するのでなく、ほとんど直感力による判断といってよいであろう。しかし、この直感の能力こそ、豊富な音楽的蓄えが生むものである。蓄えがより豊富であれば、分析的・論理的思考を省いた判断も可能になろう。

このように、音楽創造の要因である音楽的蓄えと音楽的判断力を結合したものを、「音楽性」という言葉で言い表すことができる。子どもたちの音楽性を高めるためには、これらのどれか一方に片寄った教育を施してはならない。バランスを保つことが大事なのである。

## 〔2〕音楽性を高める創造の実感

音楽創造の指導に着手した過程で重要なのは、「今、自分は創造活動をしているのだ」という実感を子どもたちに持たせることである。音楽創造のために、考えたり、想像したり、工夫したり、セレクトしたりといった分析的・論理的思考の過程における自分を見つめられることは何と素晴らしいことであろう。この創造体験の実感こそ、すべての音楽教育の活動において原動力となり、子どもたちを生き生きとした活動に導くものである。従って、音楽創造の指導とは、創造体験を実感する状態にさせることであると言うことができる。

このような音楽創造のプロセスを見つめる教育こそ、真の音楽教育といえるであろう。

また、自分の創造プロセスを見つめることのできた子どもは、それを他の領域の音楽創造にも容易に応用することができるであろう。表現活動においては、その曲の作曲者の創造過程が想像・理解しやすくなり、作曲者の意図をさぐるのが容易になろう。鑑賞活動においても、作曲家・演奏者の意図する心のうごきを感覚的に感じとることが容易になろう。

このような創造体験は、「音楽を作る」という目的意識をはっきりつかみ、「今活動していることが、音楽創造である」という体験を意識させ、創造を通してでき上った表現・作品に、「音楽を創造した」という満足感・充実感を味わわせることができる。従って、より音楽性を高める点で、今後大いに取り上げていかなければならない。

### III. 現代音楽的創作へのこころみ

創造の実感は、音楽の各領域の中でも特に創作領域において、得られやすいと思われる。しかし、現状の創作指導では、子どもが心から満足のいく創造の実感はなかなか得られない。なぜなら、現状の創作活動にはいくつかの大きな障害があるからである。

#### 〔1〕現状の創作指導の問題点

現状の創作活動で最も大きな障害となっているものに、自由な創作を拒む制約があることと、楽譜の難しさが挙げられる。

##### ① 感覚的に制約されている。

教科書によく見られるように、旋律の出だしを指定してあったり、歌詞を指示して曲を作らせる方法が多い。これらは、作曲のドリルとしては意味があるかもしれない。しかし、使う音が決められていたり、リズムが決められていたり、場合によっては前後はすでに作曲され、空白部を穴うめさせるような創作は、自由のない拘束されたものである。創造的創作にはもっと自由な、感覚的な働きが生き生きとできる教材と場が必要である。

##### ② 理論や技術に制約されている。

創作指導が音楽理論の指導体系内で行なわれることが多いように、創作と音楽理論を強く結びつけすぎることには問題がある。与えられた和音の進行のなかからふしを作らせたり、オブリガートを作らせる課題を見うける。また、与えられた歌詞から、ことばの抑揚・アクセント、リズムなどをさぐり出すといった、なかば自動作業的な方法もよく用いられている。このような制約は、創作を作曲技法の基礎としてだけのとらえ方であって、創造性を高めるための創作指導の体系としてふさわしいものとはいえない。

##### ③ 楽譜の難しさに制約されている。

今までの音楽教育、特に創作指導は楽譜主体の教育であった。しかし現実には、楽譜・記譜といったことでさえ、学校教育においてマスターさせることができないのが現状であるといえる。「楽譜を書くことと、作曲するということの間にあまりにも固定された強い結びつきを設定し過ぎる結果、“書けない”から“創れない”のだと思いこんでしまう」<sup>4)</sup>といわれるように、楽譜が創作活動を制約しているといえる。

現在、一般には楽譜は完成されたものとして考えられている。しかし、子どもたちにとって楽譜は音楽の諸要素を読み取るだけでも非常に難しいのである。ましてや創造性に大に関係ある感覚とか感情を楽譜に書いたり、読んだりするのは、それ以上に難しい。「ふつうの記譜法は極度に複雑な符号で、それをつかひこなすには何年もの訓練がいる。それまでは自信がもてないままであることになる。公教育体系でこんなに何年も浪費すべきかどうかは論議の余地があ

るだろう」<sup>#5)</sup>といわれるように、もっと子どもの創造性を活動させやすい楽譜を考えなければならぬ。

## 〔2〕現代音楽へのアプローチ

創造性を高めるために、創造の実感は欠くことができない要因である。それが創作活動においてより効果的に味わえるものならば、創作指導の障害をできる限り除去した指導方法を考えたい。そこで今、現代音楽のもつ自由な音づくりについて述べてみたい。

現代音楽とか前衛音楽と呼ばれる音楽の位置づけもはっきりしていない今日、音楽教育にこれを取り入れようとするには問題があるかもしれない。しかし、現代の作曲家達はその音楽から求めているなかで、特に音そのものを感覚的に受けとめようとしている努力は、創造性の教育において大いに共感し、利用していかなくてはならないと考える。すなわち、従来の音に対する固定観念を打ち破った、音そのものとしての捉え方に大きな特徴がある。それは、日常生活に根づいた音そのものとしての体験及び、固定化された音の「不確定性」・「偶然性」といった面からの改革ともいえるものであろう。固定化とは、音の連結とか重ね方や音色に対する観念化のことである。「固定化されてきた音を音として解放し、音と人間のより生き生きした関係を作った」<sup>#6)</sup>ことが重要である。ここでは、いわゆる楽音のみならず、雑音や騒音と呼ばれる音すらも、重要な音素材として、音楽的な意味を持たせ、「美的体験の対象となる音」<sup>#7)</sup>として捉えている。

このような既成の観念を破った、音に対する自由な接し方は、子どもたちに創造することを体験させる適切な場であり、音楽創造においても最適な基礎的出发点となるものと考えられる。

## 〔3〕感覚的な創作と楽譜

創作指導を創造性の教育の一環として行なう場合、次の点に注意しなければならない。

①感覚的に捉えることのできる、自由な音素材を与えること。

②音の構成において、試行錯誤の体験をさせること。

感覚的で自由な音素材を与えるためには、音に感覚的に反応できる能力が必要になる。この能力は創造的創作指導において基礎的能力として重要である。また、試行錯誤の体験をさせるには、それに熱中できるように創作の制約を取り除いてやらなければならない。そのためには、いったん、すべての固定観念を取り除き、理論・技術から解放し、純粹に音素材を考え、工夫し判断させることが重要である。

以上の創造的創作活動の要求を満たす音楽は、現在の学校教育で扱われている音楽では満たすことができないので、現代音楽・前衛音楽の考え方を取り入れてみる必要が生じた。

なお、このような活動においては、楽譜も現状の五線譜では要求を満たすことはできない。楽譜には次の3つの条件を備えたものが必要である。

①記譜・読譜に知識や技術が必要なく、だれにでも読み書きできる楽譜であること。

②感覚を記譜でき、感覚的に読みとれる楽譜であること。

③作曲家も演奏者も同じ立場で、自由な表現のできる不確定性を備えた楽譜であること。

以上の条件を満たすものとして、小学校低学年の教科書で扱われている絵楽譜や、現代音楽で扱われている図形楽譜があげられる。また、この図形譜と「言葉としての意味はないが、音楽的には十分な意味を持ったシラブル」<sup>#8)</sup>とを併用することにより、より音の表情を的確に捉えることができると考えた。

IV. 図形譜を用いた創造的創作の指導例

〔1〕 音に敏感に反応するためのトレーニング

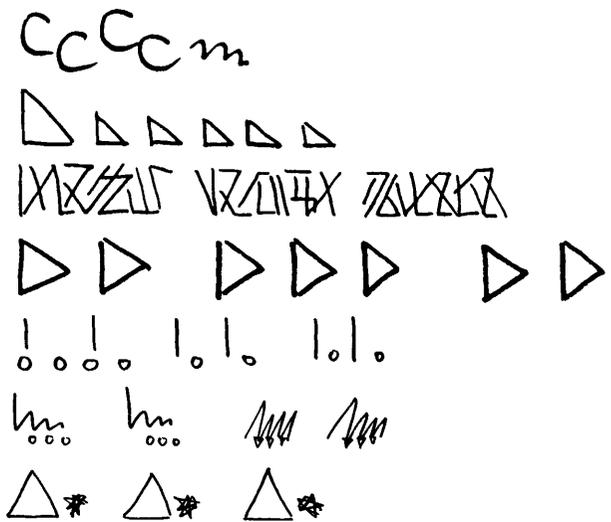
- ①身の回りの音に意識をめぐらす。いままで気にとめなかったいろいろな音を発見する。
- 子どもたちに口から出るさまざまな音を工夫し出させてみた。叫び声・悲鳴等が出たのち、息をはく音・歯をかみ合わせる音・舌を打つ音・口をふくらませたホッペをたたく音等の発見。
- 身体を使って音を出させてみた。足踏・手拍子等出たのち、髪の毛が動く音・わきの下に手をやりたく音等を発見した。
- 身のまわりのいろいろな音を集めさせた。花火の音・電話のベルの音・小鳥の鳴き声等。

②集めた音をシラブルで記録する。

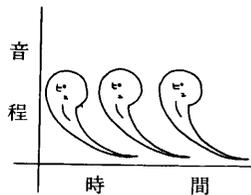
- 花火 ヒュー ドゥオーン ○鉛筆が落ちてころがる コトン コロコロ
- 電話 ギリギリギリ ギリギリギリ ○小鳥 チッチッ チッチッチッ チッチッ

③シラブルで表わした音に図形をつけさせる。

- 水をコップにつぐ  
トットットット
- 包丁で切る  
ストン トントントント
- 電話のベル  
ギリギリギリ ギリギリギリ
- 小鳥の鳴き声  
チッチッ チッチッチッ チッチッ
- 雨がふってきた  
ポツポツポツ
- だんだん強くふってきた  
ザーザー
- 長ぐつの音  
クチャ クチャ クチャ



④音の高低及び時間経過における、音量・音色・音程等の変化を理解させる。



これまでの段階での子どもたちの反応は、全体的に非常に喜んで活動しているといえる。これは子どもたちの解放を意味する。小学校3年生から中学校3年生まで扱ってみたが、年齢が若くなる程、素直に喜べる傾向がある。しかし、若くなるほど固定観念を取り除きにくく、始めのうちは図形が説明図になったり、漫画になったりし、具体化してしまつて感覚的な表現にならない子どもがいた。

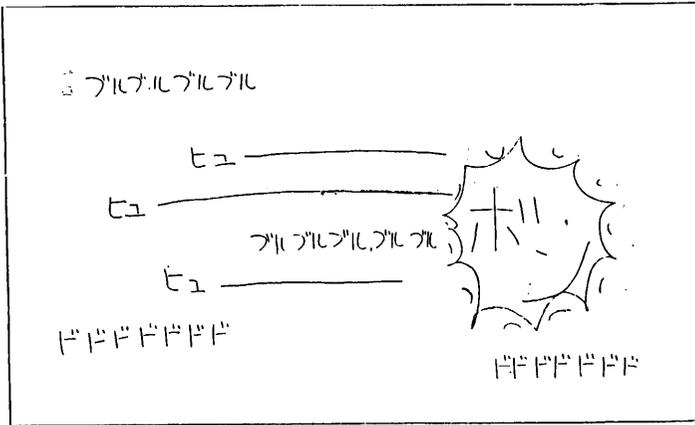




った工夫をしている。

その他の工夫の例として、空缶にパチを垂直に落として、そのはずみの音まで利用する。大太鼓のふちを小太鼓のパチで打ち、マンホールの中を歩いているような反響した音を出す。黒板ふきのクリーナーでサイレンのような音を出す。リコーダーの頭部 (head joint) の窓 (window) を指でふさいで、かすれた音を出したり、ジョイント部を手のひらで閉じたり開けたり、あるいは、ジョイント部から指を出し入れして、音程の変化を発見している。

●「戦争」(中1, グループ製作)



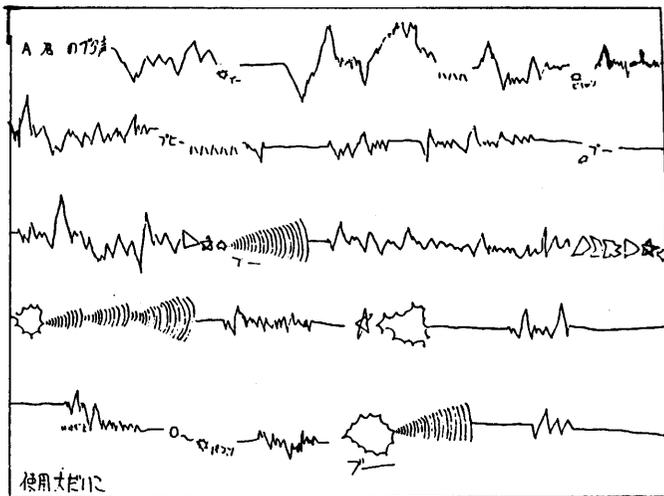
「戦争」の「ヒュ」の音は3台のクリーナーで大砲の弾の飛ぶ音を表現している。

楽器の為の図形譜に移っていくと、図形がくずれる傾向が表われてきた。これは創作段階で、すでに用いる楽器が頭に浮かんでいるためと思われる。大砲の音はクリーナーで演奏するため、スイッチを入れるタイ

ミングさえ示せば、サイレン的な音程の変化はあえて示さなくても、図形譜として成り立ってしまうためと思われる。

今までの器楽曲が、なんらかのストーリーを持った一種の描写音楽であったが、次の例は、ストーリーを持たない、絶対音楽に近いものである。

●「A君のブタ声」



「A君のブタ声」は小6の男子の作品である。意地悪な題名がついているが、A君のしぐさやししゃべり方をよく観察して、感覚的に捉えたものと思われる。使用楽器に大太鼓を指示しているが、大太鼓だけではこの図形譜は表現しきれなかったため、グループ(4人)で大太鼓・ムチ・シンバル・カズウ<sup>註9)</sup>に分担して合奏したら、非常におもしろいものができた。カズウは直線部を担当したが、

曲線をまぜるとよりおもしろくなることに気付き、図形を修正しているようだった。

以上の例のように、図形譜による創造性の指導は、子どもたちが創造行為に生き生きと参加

し活動できることにある。一人一人が、自分の曲をいかに創造し、表現しようか悩む姿。「もっと大きな音が出ないだろうか。」「音がすぐなくなっちゃうけど、続けて出すにはどうしたらいいだろうか。」「どの音を組み合わせたらいいのか。」「みんなとちがうことをやりたい。」というように、表現を追究しながら創造していた。まさに創造の実感を味わっているのである。

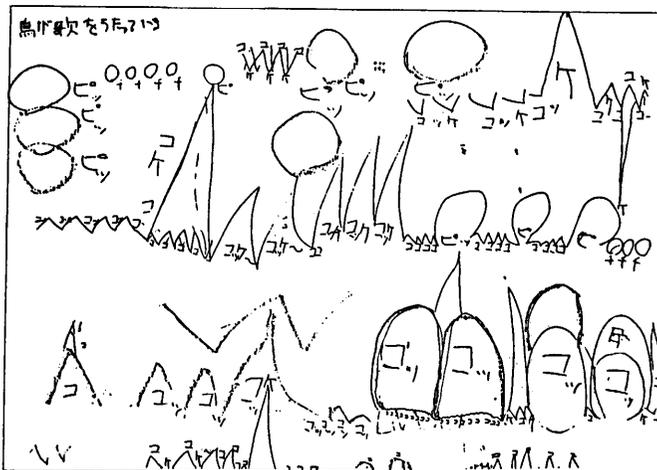
これらの活動は学年が進むにつれて、「どのように工夫すれば自分の意図を示せるか。」という作曲者と、「作曲者はいったいなにを意図しているのか」と考える演奏者の追究が行なわれていくのである。この両者の追究の活動が創造活動であり、この活動の場を作り、与えることが、音楽創造の指導である。ごく身近なテーマで、どこにでもある音で、音楽創造をするこの図形譜を用いた指導方法は創造性を高める有効な手だてと考えられる。

器楽創作でグループ製作を扱ってみたが、問題を残した。個人で作れば非常に創造的なよい作品が作れるのに、グループ（4～5人）で作ろうとすると、個人としての創造性が発揮しきれないことがよくある。これは共同製作の場合、連結したり、重複したりしようとする音の響きや表情の想像が各自異なり、なんとなく意図のはっきりしないままに作られてしまうからであろう。したがって、創作においては、自分で考えたり工夫したりすることが習慣になるまでは、グループでの共同製作の形態をとらず、個人で創作したものを、グループで表現するようにした方がよいと思われる。また図形譜自体も、だれもが作者の意図を理解できるように、工夫していかなくてはならない。

### 3 知能と創造性の相関関係

前述したように、創造の能力と知能といわれる能力は、まったく異質のものだといわれている。そこで実際に図形譜を用いた創作が、知能と相関しなかったかどうか調べてみた。

#### ●「鳥が歌をうたっている」



「鳥が歌をうたっている」の例は小学校3年生の女子の作品である。たくさんの鳥たちが森の中を楽しげに飛びながら、合唱している様子が作者の細かい観察のなかから、意図を持って表現されている。

本論で用いた図形譜例のうち、単独で創作されたもの「トラック」・「三羽のにわたりのけんか」・「なかよしの小鳥と鳩とブタ」および「鳥が歌をうたっている」

の製作者の知能指数(I.Q.)は、平均値以下との報告を受けた。(「A君のブタ声」については未確認)特に「なかよしの小鳥と鳩とブタ」・「鳥が歌をうたっている」の2人は低いようである。これだけの資料から判断すれば、知能と創造性のあいだに相関関係はなかったと言いきれる。しかし、創造性は非常に認められるが、作図段階でつまづく者もいるようだし、ふだん自己表現になれている者の方が、作図段階で有利になることも考えられるので、今後の課題として検討してみたい。

### おわりに

創造性を音楽活動に結びつけて体験させるのに、図形譜からの導入は非常に効果を上げることができるといふ心証を得た。しかし、今後次の4点を課題に進めていきたいと考える。

#### 1. 音楽作りが具体的な事物の模倣でありすぎる。

自分たちで作ったストーリーをそのまま、具体的に、似かよった音で模倣しようとする傾向から抜け出せない子どもが多い。しかし、この問題は図形譜だけの問題ではなく、従来の音楽教育の教材の大半が標題音楽・描写音楽であり、あるストーリーに依存して音楽をとらえる習慣が強すぎるため、なかなか絶対音楽に発展できないことも原因する。

#### 2. 器楽曲の音素材は打楽器に片寄りすぎる。

シラブルに図形をつける方法で作図してきたが、持続音が少ない。これは、持続音を出せる楽器や道具が身の囲りに少ない為であるが、その結果どうしても打楽器に片寄ってしまう。したがって音の高低は使用する打楽器により決まってしまう為、作図で音程感を表すことが難しかったようである。

#### 3. 短い曲しか作れない。

子どもたちの考えはどんどん広がり、長い曲や、皆で演奏できる大きな曲を作りたいがるが、その為には、より正確な記譜をしていかなければならない。記譜法のアドバイスとともに、指揮者の養成も必要となってこよう。

#### 4. 図形譜の限界

非楽音をふんだんに取り入れた創作ではあっても、電子オルガン等の鍵盤楽器が必要になったり、カッコやサイレンのような音程感が必要になってきたり、あるいは複雑なリズムやアクセントが必要になってくると、図形譜だけでは書き表わせず、いわゆる五線譜の記譜法を併用しなければならないことに気づき出している。

今後これらの課題を克服し、音楽創造をより多く実感させることによって、音に意図を持たせ、あるいは音から作者の意図を感じとらせ、創造性を高めていかななくてはならないと考える。

### 注

- 1) 柴田南雄：音楽は何を表現するか P.116 青土社
- 2) 伊東 博：援助する教育 P.120 明治図書
- 3) 木村信之：創造性と音楽教育 P.55 音楽の友社
- 4) 藤井凡大：「作曲」ということ 音楽鑑賞教育10 (1979) P.20 音楽鑑賞教育振興会
- 5) マリー・シェイファー 高橋悠治訳 教室の扉 P.44 全音楽譜出版
- 6) 星野圭朗：偶然性を導入した音楽教育 季刊音楽教育研究 32 P.128 音楽の友社
- 7) 音楽大事典2 P.543 平凡社
- 8) 松下允彦・須貝静直：口ずさみによる音楽鑑賞指導法 日本音楽教育学会第8号 P.20
- 9) 松下允彦：音楽教育とあそびに関する一考察 静岡大学教育学部研究報告 教科教育学篇 第12号 (1980) P.85