

JASMIM ジャーナル（日本音楽即興学会誌） vol. 1

目次

巻頭言／日本音楽即興学会編集委員会委員長 若尾 裕	2
講演録（2013年第5回大会） "PRACTICE AS RESEARCH" ／Chris Cutler	3
論文 ジョン・ゾーン 《コブラ》 の作品概念 John Zohn's Game Piece "Cobra": Its Concept as a Musical Work ／寺内 大輔	11
書評 Derek Bailey, "Improvisation: Its Nature and Practice in Music. 1992, Da Capo. ／若尾 裕	25
日本音楽即興学会第7回大会（2015）印象記 ／長崎大学教育学部 西田治	27

日本音楽即興学会編集委員会委員長 若尾 裕

これは本学会が初めて発刊する日本音楽即興学会誌です。

この学会はさまざまな領域に分かれて行なわれてきている音楽即興について、ひとつの場で議論し交流することを目的として設立されました。2008年の設立以来、年次大会ではフリー・インプロヴィゼーション、現代音楽、電子音響音楽、音楽教育、民俗音楽、音楽史、音楽療法などのさまざまな領域での発表や議論が行われてきました。いちばん最近の2015年の大会は参加者の数も増え、会員層も広がりを見せ、会として充実発展してきていることが実感できます。

この間、2012年にはオクスフォード大学で *Perspectives on Musical Improvisation* という音楽即興研究に特化した学術集会が初めて行なわれました。これは私の知る限り音楽即興に関する初めての世界規模の学術集会で、私も興味があり参加してみたのですが、さすがオクスフォード大学で、世界中から著名な研究者が多く集まっていました。これは単発かと思われましたが2014年には第2回が開かれています。この集会はわれわれの学会とは異なり、あくまで学術研究が目的であり、また会員制の学会のような組織によるものでもないようです。

Vol. 1の発刊が設立から7年後というのは遅い歩みではありますが、編集委員会としましては発刊できることの喜びには変わりはありません。この発刊は、初めて論文がレフェリーによる査読を通過したことによります。

検討した結果、今回はWEBジャーナルの形で発刊します。紙媒体の学会誌も重要なのですが、世界の研究誌の実情を見るとどんどんWEBジャーナルが増えてきています。これは学会論文にとって重要なことは必要な人に数多く読まれ、他の論文や本で引用されることによるでしょう。本学会のような規模の小さな組織では紙媒体にこだわらずに多くの方に読まれる道を委員会では決定しました。

この会の設立以来の方針は、音楽即興の実践者も研究者も同じ場で何かを創りあげること、そして研究と実践どちらにも平等に扱うというところにあります。自由闊達な演奏や研究発表の場を保障することは重要な使命ですが、その一方で質の保証された査読付き学術論文を世に出すことも、本学会の重要な使命であることは今後も変わらないと思います。この領域における専門の学術誌の必要性は変わりませんし、ますます高まっていくものと考えられます。本誌の今後の充実のために、今後さらに会員のみなさまからの論文や記事の投稿をご期待したいと思います。

CHRIS CUTLER

PRACTICE AS RESEARCH

*The topic of this talk was proposed by JASMIM and delivered at their 5<sup>th</sup> Annual meeting on November 9, 2013, at Hiroshima University.*

*When I revised it for publication, I left the sound-sample titles in place. The idea was that the samples themselves would be hyperlinked into the online text but, subsequently, for copyright and other reasons, this could not be done. So, for anyone wishing to hear them, or to follow up the ideas in this talk, chapters of my Probes lecture/podcast series on the Museum of Modern Art Barcelona website are free to download here:*

[http://rwm.macba.cat/en/twentieth\\_century\\_tag](http://rwm.macba.cat/en/twentieth_century_tag)

*The four programmes most relevant to this essay - which include many of the sound examples listed - are numbers 5, 7, 10 and 11, which are marked in the text below*

## I

**At any given time, and in any given medium, practitioners work from a set of common practices and a body of generally accepted knowledge. Following this path, over the past 200 years and especially in the world of so-called 'serious' art music, our culture has come to regard as normal a paradigm in which composition, performance and musicology are regarded as three fundamentally different activities. Composers tend no longer to perform, performers are asked to do little more than reproduce whatever composers and conductors demand and musicologists are left to weave together as best they can the fruits of observation, anecdote and extrapolation from existing theories. As a consequence, composers have become detached from the physical experience of musical performance, performers have lost structural access to the wellsprings of musical creation and professional academics have come to rely over-heavily on guesswork and storytelling. At the turn of the twentieth century, the position, at least in the field of Art music - which for our cultural gatekeepers is still the only music that really counts - was that *research*, which is to say, the *practical investigation of form and technique*, was lodged firmly in the hands of a few specialist composers who, in the specificity of their works, announced discoveries, made musical proposals and experimented with unfamiliar ways of organising sound.**

**Of course, there were other musical practices, commonly ignored in the dominant narrative that continued to work from very different norms and assumptions - folk musics and popular musics, for instance - and it will be my argument that as the twentieth century unfolded it would be *their* generative paradigms, rather than those of the art elite, that would come increasingly to penetrate and transform mainstream culture, a process negotiated in large part through the medium of *recorded sound*. The same shift in power saw the locus of creation and innovation begin to creep back**

into the hands of performers. I say *back* because for most people, and for most of human history, music has *always* been understood as something drawn in real-time from the wellspring of a performer's memory and imagination.

By this understanding, 'music' is simply what performers and listeners *do*.

## II

It was *writing* that divided performance from creation, and theory from both.

Although in oral cultures a performance is always a *process* and can never be separated from the *immediate time* of its realisation, a score is an *object* - and far from being the manifestation of an immediate present is rather a frozen agglomeration of superimposed pasts. So when performers play from scores they are not *remembering* so much as reanimating formulae that superimpose a fixed past onto a fluid present. In other words, they are no longer *making* music but *reproducing* - or at best - *interpreting* it. That said, writing offered, to particular kinds of minds, an extraordinarily powerful means through which to compose, calculate, experiment, visualise, revise and perfect musical ideas, *in silence*, and to work free from the remorseless tyranny of time. Writing triumphed because it enabled, indeed it drove, music into the creation of affects and orchestrations of previously unimaginable complexity and perfection. All the glories of early polyphonic, medieval, renaissance, baroque and classical music are owed to writing which, through its objectifying and quantifying nature, underpinned the evolution not only of analytical theories and comparative studies but also a vast and permanent library of reproducible and analysable compositions. Writing, in other words, gave music both *history* and *substance*. It also midwived new contexts and meanings for musical activity - and new sets of social relationships: today's orchestras, for instance, are not voluntary gatherings convened socially to make significant sounds, but factories dedicated to the reproduction and interpretation of scores. While writing enabled, encouraged, rewarded and institutionalised a previously unimaginably sophisticated form of musical life, this was not, as before, conjured spontaneously from a collective *psyche* but assembled piecemeal from a set of increasingly alienated specialisms - a music designed by composers, controlled by conductors embodied by skilled but obedient, workers.

That was how so many performers lost touch with the wellsprings of music.

Nor was it any coincidence that this massive shift in the understanding of what music *was* followed so closely the technological shift introduced by writing into the productive and reproductive processes of music-making itself; which is to say, the shift from the dominance of *subjective* memory to the dominance of *objective* memory. Or, to put it another way, from the organic negotiation of individual recollections to the unquestioning

acceptance of a single definitive text that, once established, remained effectively impervious to change.

### III

**But when the mode of the music changes, the walls of the city shake.<sup>1</sup> And in the last century the mode of the music has changed beyond all recognition - largely in consequence of the invention of a new *mnemonic technology*, one that has proved quite as far-reaching in its transformative power as notation had been 1000 years before it. That technology was *sound recording* - a memory system that preserves not merely graphic blueprints but *sound itself*. Recordings remember and reproduce not only *specific performances* but also the essence of individual and collective *personalities*. A clear expression of this radical shift of emphasis can be read from the history of the evolution and dissemination through cylinders, radio and discs of the language, and more importantly, the *sound* of early twentieth century jazz; a music with roots in African tribal life mediated, critically, not by *written* but *biological* memory; a music in which *performance* was everything and to which improvisation was absolutely fundamental.<sup>2</sup>**

**THELONIUS MONK *Brilliant Corners* (1982)**

### IV

Until sound could be recorded, any individual performance existed only for whoever happened to be in a particular place at a particular time. And although a written score might reverberate down the centuries and even circumnavigate the earth, any given performance would still reach no more than a roomful of listeners. But once performances themselves could be reproduced - note for note and sound for sound - then any singular event (even if there was no human witness to it) acquired the power to send a shock wave around the earth.

*Sound for sound.* That's the point. And musicians understood this immediately: recording was a technology that remembered *them*. Of course, in the Art music world, individual voices were of no structural importance, since compositions were understood to be scores not sounds.

Paradigmatically, *performances* were merely possible and structurally interchangeable interpretations which could be safely lost in the secure knowledge that the music - the score - would still endure. Hence our

---

<sup>1</sup> This is Tuli Kupferberg's paraphrase of Plato's famous assertion in book IV of *The Republic* that '*...when modes of music change, the fundamental laws of the state always change with them*'.

<sup>2</sup> Forms of music mediated by *biological* memory (what we usually call folk or ethnic musics) share various natural affinities with forms mediated by *sound recording*, not least because both prioritise the ear (where writing prioritises the eye) and both tend to make performance and composition indivisible (where writing divides them). The subject is too large to pursue here but I have tried to make the case more expansively in *Necessity and Choice in Musical Forms* (IASPM Proceedings, 1982).

bizarre notion that a score is, somehow, music – a rather strange *literary* concept, wholly alien to any aural culture in which performance is everything and music is understood as an experience depending intimately on what musicians and listeners describe as *feel*. You seldom read about *feel*, but music can't really be understood without it. For instance, since sound is a fugitive, transient, phenomenon, we are denied any meaningful idea of what the music of Monteverdi, Bach or Beethoven sounded like in its own time - but we can be certain it would have had an unmistakable *feel*, a *grain*; something that listeners could immediately identify and performers would know instinctively how to embody. Today, although the power of writing still allows us to reproduce the *notes* as written, the *feel* is lost. Which is why there can be no such thing as an *authentic* performance of early music - or even classical music - and why, even if we struggle toward some notion of authenticity we will finally be obliged – however deep our research – to interpret in our own way. I am not saying this is a bad thing - music can be born again through such a process - I just want to underline the fact that *feel* - which belongs to aural memory - and the idea of *music* as being embodied in a set of visual instructions, which belongs to visual memory, are wholly different categories. Funk, reggae, rock and jazz are all *feels*, which means they are expressed in a way that has to do with their being *fully immersed in a specific cultural practice*. So jazz that doesn't swing, isn't jazz. And jazz *notation* certainly doesn't swing; it can't even tell you what swing *is*.

But a recording can.

**J.S BACH. Toccata and Fugue in D Minor. Jacques Lussier.**

By the same token, it's a simple fact that every great instrumentalist has a voice which is uniquely their own. Of course that was as true in 1568 as it is now, except that in 1568 sounds couldn't be preserved. Which is why they have no place in musical history and why, by the same token, musical history has no place before the twentieth century for any music that depended on the minutiae of its sound, or the individuality of its performers. So when, on August 12<sup>th</sup>, 1877, Thomas Edison completed and tested his first working phonograph, he was unknowingly ushering in a structural revolution that would transform not only musical thinking and practice but also the proper matter of musicological analysis since, progressively, the specificity of individual sounds would cease to be incidental and become, in many cases, *the most important aspect* of a musical work. It was only after the invention of sound recording that sounds and performances could become *primary materials* from which permanent sounding objects might be made. And these materials – along with *feel*, personality and *timbre* – fell under the immediate control not of *composers*, but of *performers*.

I only have to listen to 10 seconds of this... :

**KARLHEINZ STOCKHAUSEN Gesang der Junglinge (1955-6)**

Or this:

**ALICE COLTRANE Universal Consciousness (1971)**

Or this:

**THE BEATLES All You Need is Love (1967)**

...to identify immediately both the performer and the work. In fact, in a real sense, the performances *are* the works. And this is the revolution that sound recording had given wings. Unsurprisingly, then, it was in those musical genres populated by *musicians who were still in contact with the creative roots of music-making* that the potential of the new medium was most thoroughly investigated. Let's consider for a moment the human voice - because it is the most personal of all instrumental resources. For a singer, the primary task is to *fill a space*, meaning that, in public spaces, singers have above all to *project*. The operatic voice, the *lieder* voice, even the music hall voice are direct products of that purely technical requirement. They are, we might say, *contingent* voices. But in a recording studio there is no space to fill, just the centimetres between a singer's mouth and a microphone. And while Art music composers, trapped in their writing paradigm, didn't notice that, *singers* did.<sup>3</sup>

**WILLARD ROBISON. The Devil is Afraid of Music (1926)  
(Probes 10)**

This is not a song, it's a *person*. Outside the nursery such vocal intimacy had hitherto been unthinkable. A composer could never have arrived at, or specified, such a vocal style, only a performer working out of direct experience and practical experimentation could have done it. Crooning is a classic instance of practice as research - when we understand research to mean *investigation by empirical experiment*: a hands-on, trial-and-error, interactive, cybernetic, process based primarily on exploratory improvisation.

**BLOSSOM DEARIE. Someone to Watch over Me (1961)<sup>4</sup>  
(Probes 10)**

The critical point is that recording has given formerly unquantifiable qualities like sound, expression, *timbre*, *feel*, personality and character parity with - if not domination over - more formal vectors such as structure and composition, and this has shifted *productive power* toward performers. In fact it has implicitly *privileged* performers, who are uniquely able to research and exploit their own gifts and skills, especially in the laboratory

---

<sup>3</sup> There is a much larger topic here, of course. Recording changes the status of space in the same way that it changes the status of time - making an immutable necessity in the real world optional and malleable in a new, virtual, world - one in which moments extracted from different points on the temporal continuum can be blended, superimposed, cut up, reorganised or reversed; and in which different existing and artefactual spaces can also be scrambled and forced paradoxically to coexist. By artefactual I mean the commonplace illusory and impossible spaces that are routinely created by electronic manipulation. Virtually all recordings we hear today are acoustical impossibilities.

<sup>4</sup> It would be a mistake to think this voice is 'natural'. It takes work, and its work only singers can do.

conditions of the recording environment, which empowers them not only to fix but to *compose* with, their own performances – reuniting, after centuries of division, the bifurcated activities of composition and performance.

It should also be stressed that a studio is not merely an instrument, it's a conservatory, a forum, a universal platform, through which ideas can be circulated and preserved. And, naturally, once sound can be preserved there's greater pressure to experiment, to find new and unusual sounds and new and unusual ways of organising them – all setting in train multiple pathways of empirical research. Consider John Cage's formalisation of piano preparations. Around 1940, pressed by circumstances, and recalling something his old teacher Henry Cowell had done decades before, Cage embarked on a series of empirical experiments: first he laid a pie plate across the piano strings and hit the keys. Then he *listened*. After that he inserted nails between the strings, and - because the nails kept slipping out – screws. More listening. Then coins and strips of rubber, all the time listening and taking note of what *sounded good*. In other words, he was improvising, not to entertain or to be coherent, but to test and discover. Once his palette of sounds was adequate to his needs, he used them systematically to compose his pieces.

This is one of the early results:

**JOHN CAGE *And the Earth shall Bear Again* (1942)  
(Probes 5)**

Or listen to Stephen Scott. Everything on this recording was played on a single concert grand piano in real time. It takes 10 people, working together, to make this sound. And Like Cage's, these techniques were the direct product of experiment and research, pursued in the form of focused improvisation.<sup>5</sup>

**STEPHEN SCOTT *Vikings of the Sunrise* (1996)  
(Probes 7)**

And here's the pianist and composer Zygmunt Krauze, working directly on the strings with carefully selected rounded rocks.

**ZYGMUNT KRAUZE *Stone Music* (1972)  
(Probes 5)**

In all these examples it's the performers who do the research and generate the material. And their research is practice. After all, who knows better what an instrument can do than someone who lives and works with it all the time? Indeed I'd say it's virtually impossible to discover techniques like these *without* having a deep and physical intimacy with an instrument.

---

<sup>5</sup> Scott borrowed the basic techniques from a detail in C. Curtis Smith's 1972 composition *Rhapsodies*, extending, refining and amplifying it into a self-contained language. The Romanian composer Horatiu Radelescu also pioneered similar techniques, using multiple pianos tipped on their sides, which he called 'sound icons', in 1974.



## V

And what of composers who don't perform? Let's return for a moment to the human voice, since some of the earliest and most radical vocal innovations - in twentieth century Art music, at least - are associated with academic composers such as Luciano Berio or Harrison Birtwhistle. On closer investigation, however, we discover that both depended profoundly on the researches of particular singers. Birtwhistle's highly influential *Eight Songs for a Mad King*, for instance, was written as a showcase for techniques evolved by Alfred Wolfson and Roy Hart.<sup>6</sup>

Here's Hart:

**ROY HART Octave exercises (1964)**  
**(Probes 10)**

And this is one of his own applications of his vocal researches:

**T.S. ELIOT The Rock (1968)**  
**(Probes 10)**

This is Birtwhistle:

**HARRISSON BIRTWHISTLE. The Queen (1968)**  
**(Probes 10)**

The connection is plain. Even clearer is Luciano Berio's groundbreaking *Visage*, which wasn't pre-composed at all but empirically constructed after the fact from improvised studio recordings by his then wife, Kathy Berberian.

**BERIO/BERBERIAN Visage (1962)**  
**(Probes 11)**

The same could be demonstrated for most instruments and for many of the most innovative works composed today for which, right across the musical spectrum, research as practice has acted as a primary source of innovation. And yet the lion's share of the work produced this way has been ignored by an unreconstructed musicology's failure to generate the tools with which to approach it. Aurality has returned to the centre of music but is still rarely referenced in mainstream musicology.

---

<sup>6</sup> The South African actor, Roy Hart moved to London in 1947 where he began his studies with the highly unorthodox voice trainer Alfred Wolfsohn. Wolfsohn had come to Britain in the 1930s as a refugee from Germany and had brought with him ideas about the voice that were partly philosophical, partly psychological and partly theological. The constraints of gender he had dismissed entirely, asserting that any voice could be trained to produce a vast range of pitches – up to 8 octaves. And he believed profoundly that opening the voice to all the sounds it could make - ugly as well as beautiful, animal as well as human - would not only have great therapeutic value but would also greatly extend the expressive power of actors and singers alike.

**That is why we need urgently to theorise our own practice.**

**VI**

**My contention, and it's hardly controversial, is that finding new sounds and calculating how best effectively to use them is not a matter simply of *ideas* but of empirical research - and I think no form is more welcoming, or more conducive, to this kind of research than *improvisation*. On the ground, we can also see that, thanks in large part to the existence of sound recording, performers increasingly find themselves in an environment in which interrogating instruments, sounds, procedures and juxtapositions is no longer confined to the extrapolation of compositional or musicological theories but exists as a respected conversational activity in its own right; an activity driven primarily by *practice*.**

## ジョン・ゾーン 《コブラ》 の作品概念

## John Zorn's Game Piece "Cobra": Its Concept as a Musical Work

寺内 大輔

Daisuke TERAUCHI

## 要約

ジョン・ゾーン (John Zorn) の《コブラ (Cobra)》(1984) は、10 名程度の演奏者間で様々なコミュニケーションを展開しながら演奏される集団即興演奏のための作品である。ゾーンは《コブラ》の楽譜に相当するものを公刊しておらず、演奏法が、リハーサルを伴う伝承や非公式 (テキスト) によって伝えられてきたため、多様なヴァージョンが存在するとも言われている。ゾーンは、「自らがオーガナイズするかどうか」という点によって〈公式版〉とそれ以外のヴァージョンとを区別しているが、その理由は、彼が自らの柔軟な判断基準を演奏に反映させようとしているからだと考えられる。その結果、《コブラ》には、ゾーン自身の〈身体化された音楽知〉が反映された演奏としての性格と、非公式な伝承によって多様なヴァージョンを生み出す作品としての性格という、2つの相反する側面が、強い相互関係によって並存するに至った。

John Zorn's "Cobra" (1984) is a work performed through interaction between about 10 improvising musicians. However, Zorn didn't publish (and didn't even write) the authorized score or instructions. Since "Cobra" stems from an oral instruction at rehearsals or is realized through the use of unofficial texts, there are various existing versions of performances. The performances Zorn identified as his "authorized versions" were those he organized personally. I feel that this authorization shows that Zorn values his own flexible judgment. This paper shows that among the various versions of "Cobra" two characteristic performance approaches exist: the first type guided by Zorn himself based on his "immanent knowledge of music" and the other types generated by unofficial traditions. While these approaches appear to be contradictory there are in fact strong correlations between them.

## 1. 本研究の背景と目的

ジョン・ゾーン (John Zorn) (1953- ) は、ニューヨークの作曲家・即興演奏家である。彼の代表作のひとつ《コブラ (Cobra)》(1984) は、10 名程度の演奏者が想定された集団即興演奏のための作品である。楽器編成が自由で、演奏内容に関する指示もほとんどないことから、結果としての音響は不確定である。1名の〈プロンプター〉と呼ばれる演奏の調整・進行役と、数名の演奏者との間でカードやジェスチャーを用いた様々なコミュニケーションを展開しながら演奏されるこの作品は、

ゲームのような仕組みを持っていることから、〈ゲームピース (game piece)〉と呼ばれている<sup>1</sup>。

ゾーンが考案したルールに基づいて演奏される《コブラ》は、一見、L. M. ヤング (La Monte Young) の作品集『コンポジションズ 1960 (Compositions 1960)』(1960) や、C. ウォルフ (Christian Wolff) の作品集『プロウズ・コレクション (Prose Collection)』(1969-1985)、K. シュトックハウゼン (Karlheinz Stockhausen) の《七つの日より (Aus den Sieben Tagen)》(1969) のような、演奏方法や演奏プロセス自体を〈テキスト化〉して楽譜とした作品と同じ性格をもった作品であるように見える。ナイマン (邦訳 1992:14-24) が、「実験音楽の作曲家たちは、一般に、その素材や構成や関係性があらかじめ計算され、整えられているような、固定された時間のオブジェを作り上げることよりも、そこにおいて音響的出来事が起こる状況とか、(音を生み出すような、あるいはその他の) 行動を引き起こすプロセスとか、ある種の作曲上の「ルール」によって輪郭が描かれるような領野とかの様子を、探り出すことの方に熱中している」と述べ、多数の実例を挙げているように<sup>2</sup>、演奏結果としての音響が不確定で、演奏するたびに異なる音響が実現されるような作品においては、そのプロセス自体が作品の本質と見做される傾向があるからである。これらの作品の楽譜は、そこに書かれている情報の質や量は作品によって異なるものの、演奏 (リアライゼーション) のためのインストラクションとしての機能を持っている<sup>3</sup>。

こうした伝統に照らせば、《コブラ》の本質もまた、「ゾーンが考案したルール」という演奏プロセスにあると考えられるだろう。それはゾーン自身が、ストリックランド (邦訳 1998: 238-239) とのインタビューにおいて、音響結果の異なる 2 つの録音 (スタジオ版とライブ版) について、「同じ作品だ」と述べ、その理由として「ルールが同じだから」と述べていることから明らかである。

しかしながら、楽譜が公刊されている C. ウォルフらの作品に対し、ゾーンは《コブラ》の演奏方法や演奏プロセスの詳細を記した、いわゆる楽譜としての〈テキスト〉を公刊していない<sup>4</sup>。ゾーンによって公的に発表された〈テキスト〉と呼べるものは、《コブラ》の CD のライナーノーツに示されている図 (図 1) が唯一である<sup>5</sup>。ここには、用いられるカードの種類や、演奏者間の意思疎通のためのジェスチャーの種類が示されているものの、演奏者の人数や楽器の指定、演奏者同士の指示の送り方、カードやジェスチャー一つひとつの指示内容についての説明がないため、この〈テキスト〉だけで演奏を成り立たせることはできず、インストラクションとしては甚だ不十分なものである。

## Cobra

	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <b>P</b> POOL</li> <li>2. <b>R</b> RUNNER</li> <li>3. <b>S</b> SUBSTITUTE Δ</li> <li>4. <b>SX</b> SUB CROSSFADE</li> </ol>	<p><b>GUERRILLA SYSTEMS</b> Squad Leader + 2 Spotters</p> <p><b>TACTICS</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>∂ 1. Imitate</li> <li>↔ 2. Trade</li> <li>— 3. Hold</li> <li>♭ 4. Capture</li> <li>↻ 5. Switch/crossfade</li> </ul> <p style="text-align: right;">} to next downbeat</p>
MOUTH	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <b>D</b> DUOS</li> <li>2. <b>T</b> TRADES</li> <li>3. <b>E</b> EVENTS 1, 2 or 3</li> <li>4. <b>B</b> BUDDIES</li> </ol>	<p><b>OPERATIONS (Squad Leader ONLY)</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>I DIVISI Memory drone, squad leader tactics and systems control</li> <li>II INTERCUT Locus Unit return to same sound</li> <li>III FENCING Unit with alternates</li> </ul> <p>G. UNIT LIFE SPAN: 7 Downbeats</p> <p>SPY may cut unit during OPERATIONS ONLY if unidentified.</p> <p>Unit members and alternates may cut at any time.</p> <p> end of Divisi superimposition</p>
NOSE	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <b>CT</b> CARTOON TRADES</li> <li>2. <b>CO</b> ORDERED CARTOON TRADES with guests</li> </ol>	
EYE	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <b>MΔ</b> G=G MΔ</li> <li>2. <b>GΔ</b> M=M GΔ</li> <li>3. <b>V</b> VOLUME Δ</li> </ol>	
EAR	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. <b>1</b> SOUND MEMORY 1</li> <li>2. <b>2</b> SOUND MEMORY 2</li> <li>3. <b>3</b> SOUND MEMORY 3</li> </ol>	<p><b>Some Locus Hand Cues</b></p> <ul style="list-style-type: none"> <li>♭ thumb=stop</li> <li>⤴ hand=rhythm</li> <li>☿ finger=pip</li> <li>— hand=drone</li> <li>↔ back and forth=trade</li> <li>♭ one=intercut</li> <li>↻ cut=change</li> </ul>
HEAD	<ol style="list-style-type: none"> <li>1.  CUT</li> <li>2.  CODA</li> <li>3.  HOLD &amp; FADE</li> </ol>	
PALM		

John Zorn © Oct 9 1984 NYC

図1 《コブラ》のCDのライナーノーツで公開されているカードとジェスチャー (Zorn 1991)

もし、《コブラ》の作品としてのアイデンティティがルールにあるのであれば、前述した C. ウォルフらと同様、ルール全体を〈テキスト化〉するということもできるかもしれない。しかし、ゾーンはあえてそれをしていない。このことについて、ゾーンは次のように述べている。

多くの人が不思議に思っている。なぜ私が〈ゲームピース〉のルールを出版しないのか—あるいは書くことさえしないのか—を、また口承の伝統の一部としてリハーサルでの説明を好んでいるのかを。それにはたくさんの理由がある。〈ゲームピース〉には、ただのルール以上の多くの要素があるからだ。(Cox 2004: 196, 傍点は筆者による)

この発言からは、ゾーンが、《コブラ》に含まれる「ただのルール以上の多くの要素」を伝えるためには〈テキスト〉よりもリハーサルにおける口頭による説明が適していると考えていること、また、それが《コブラ》成立のための重要な要素であると考えていることが窺える。実際、《コブラ》の伝承は、実演を伴いながら少しずつ口頭で教わるという方法が一般的であろう。

もちろん、音楽作品のパフォーマンスが広義の〈楽譜〉のような明示的な〈テキスト〉と、〈パフォーマンス・プラクティス〉と呼ばれる暗示的な〈非テキスト〉によって成立すること自体は、《コブラ》のみならず、ほとんどの西洋芸術音楽においてごく一般的なことでもある<sup>6</sup>。しかし、ベニテズ (1981: 112) が、「集団即興」を「その存在の様態の基礎を直接的で口述的なコミュニケーションの上に置いている」と述べているように、《コブラ》もまた〈非テキスト〉への依存度がとりわけ高い作品なのである。ゾーンの言う「ただのルール以上の多くの要素」が具体的にどのようなものなのかについては次章で検討するが、本稿では、ルールと「ただのルール以上の多くの要素」を総称して〈リアライゼーションのための情報〉と呼ぶこととしたい。

また、ゾーンは、〈リアライゼーションのための情報〉を自らが直々に伝えることへのこだわりも持っているようである。

私自身がオーガナイズした〈公式版 (authorized versions)〉とは違うと認識してくれている限り、〈アマチュア／違法版、背教者版 (amateur/outlaw versions, renegade versions)〉を演奏することに問題はない。(Zorn 2002)

この発言で注目すべきは、ゾーンが《コブラ》の〈公式版〉という言葉を用い、その成立条件として、「私自身がオーガナイズ」するという点を明示していることである。このように明示されていることは、他の作品にはみられない《コブラ》の特異な点である<sup>7</sup>。仮にゾーンが〈公式版〉を成立させる要素として〈リアライゼーションのための情報〉への忠実さだけを重視しているのであれば、「ゾーン自身がオーガナイズする」という条件はこれほど明示される必要はないはずである。

しかしながら、各地で行われている《コブラ》のすべてにゾーンが直接関与することは事実上不可能である。そのため、《コブラ》の〈リアライゼーションのための情報〉の伝承は、演奏を経験したことのある音楽家＝伝承者によって行われることも少なくない。

加えて、《コブラ》の〈リアライゼーションのための情報〉には、前述した一般的な方法以外の方法による伝達が行われる場合もある。それは、ゾーン以外の音楽家によって書かれた非公式〈テキスト〉

による伝達である。ピアニストのステファン・ドゥルーリー (Stephen Drury) によって書かれたものはそのひとつであり、これは公刊されることなくアンダーグラウンドで一幾度にもわたるコピーやファックスを経て一広まっている (Brackett 2010: 70)。こうした非公式〈テキスト〉は、他にも多数存在すると考えられるが、その中にはインターネット上で簡単に見つけることのできるものさえ存在している<sup>8</sup>。また、ストリックランド (邦訳 1998) や Duckworth (1999) らによるインタビューに含まれるゾーン自身の発言、巻上 (1998: 44-48, 107-111) などの《コブラ》経験者によるエッセイ等でも、〈リアライゼーションのための情報〉の一部を窺い知ることができる。さらに近年では Youtube などの動画投稿サイトで、実際の演奏の様子を観ることのできる機会も増えてきた。

しかしながら、ゾーン以外の音楽家によって書かれた非公式〈テキスト〉によって得られる情報は、それぞれの音楽家が独自に作成したものであるため、その詳細さの程度や内容の信頼度がまちまちであろう。また、前述のインタビューやエッセイに示されている情報も、〈リアライゼーションのための情報〉のごく一部に過ぎない断片的なものに留まっている。実際の演奏の動画も〈リアライゼーションのための情報〉を知る手がかりにはなるものの、その全貌を知るには不十分である。したがって、これらの方法によって得られる〈リアライゼーションのための情報〉の解釈は、リハーサルにおける口頭による説明に比べ、誤読を生じさせやすい。その結果、《コブラ》には、様々な演奏が数多く存在するに至った。

以上の背景をふまえ、本論文では、《コブラ》の作品としての特質を考察することを目的とする。構成としては、まず《コブラ》の〈リアライゼーションのための情報〉を確認し (2章)、実際に演奏されている《コブラ》にはどのようなヴァージョンが存在するのかを述べる (3章)。次に、《コブラ》の〈公式版〉としてゾーンが「自らオーガナイズすること」ということを条件にしている理由を検討する (4章)。最後に、本稿の結論として、《コブラ》の成立を支えている作品概念を検討する (5章)。

## 2. 〈リアライゼーションのための情報〉を成立させる要素

前章で述べたように、《コブラ》の〈リアライゼーションのための情報〉は、ルールと、ゾーンの言う「ただのルール以上の多くの要素」によって成り立っている。ここでは、それらが具体的にどのような要素なのかを、図1の〈テキスト〉や、ゾーンとの共演経験を持つ音楽家から筆者が学んだ内容<sup>9</sup>を手がかりに、インタビューやエッセイ等の資料を適宜参照しながら確認する。

ルールとは、《コブラ》において意思疎通のために用いられるカードやジェスチャーの示し方、各カード・各ジェスチャーの指示内容、行動条件や行動順序など、演奏中に各演奏者が守るべき〈規則〉を総称するものを指す。その中には、後述する〈ゲリラ〉、〈コール〉と呼ばれるシステムも含まれる。

後者の「ただのルール以上の多くの要素」のなかには、性格が異なるいくつかのものがある。そのひとつに、演奏者 (〈プロンプター〉も含む) の選定がある。ゾーンは、これを「表現のプロセスにおける極めて重要な部分である」 (Cox 2004: 196) と述べているが、その背景には、《コブラ》が「もともと、マンハッタンの下町のイーストサイドで一緒に活動していた即興演奏家達の、個人的な音楽語法を活用するために作られた」 (Cox 2004: 197) ことが関係していると考えられる。演奏者の選定は、演奏に先立つ、言わば〈条件と環境の設定〉であるが、これと同種のものとして挙げられるのが、ステージ上での各演奏者の立ち位置や音量のバランスなどである。ゾーン自身の記述やインタビュー等での発言からは、この要素に関する具体的な内容を見つけることはできなかったが、ゾーンとたびた

びの共演経験を持ち、伝承者としての高い信任を得ている巻上公一は、この重要性についても強調している<sup>10</sup>。

ゾーンの言う「ただのルール以上の多くの要素」として、他に考えられる要素としては、各演奏者の精神的姿勢に関するものが挙げられる。《コブラ》では、音素材や音組織など、各演奏者が出すべき音に直接関わる要素についてはほとんど制限されていない<sup>11</sup>。出す音を各演奏者が自由に決めることができるだけでなく、各演奏者がそれぞれの〈イディオム〉<sup>12</sup>をそのまま持ち寄ることも是としている<sup>13</sup>。このことは、「即興演奏家にとって、何を演奏すべきかを指示されることはあまりそそられるものではない。書かれた演奏内容よりも自分自身で作るものの方が面白い時には特にね。私はそのことを早くから学んだ」(Cox 2004 : 199) というゾーンの考えが反映されたものであろう。この点において、《コブラ》は、演奏者にとって自由度の高い作品であると言える。しかしながら、このような自由度の高さは、演奏者にそれを行使するための主体的・積極的な姿勢を求めることでもある。演奏者が主体的・積極的な姿勢を持つということは、他の規則群の前提にもなっている。ここでは3つの例を挙げたい。1つ目は、《コブラ》で用いられるいくつかのカードの指示内容である。その中には、「演奏するか／しないか」「誰に演奏させるか」「誰とのデュオ演奏を希望するか」「自分の演奏の真似をする演奏者として、誰を指名するか」等の様々な判断を演奏者自身に即座に求めるようなものが少なくないのである。2つ目は、演奏者が〈プロンプター〉の指示から独立してより自由に振舞うことのできる〈ゲリラ〉と名づけられたシステムである。3つ目は、演奏者が〈プロンプター〉に対して、自分たちに出す指示の内容をリクエストすることができる〈コール〉と呼ばれるシステムである。これらのカードやシステムが効果を発揮するためには、演奏者が〈プロンプター〉の指示にしたがって行動するだけでは不十分で、主体的・積極的な姿勢で演奏に臨むことが必要不可欠なのである<sup>14</sup>。

以上のことから、《コブラ》の〈リアライゼーションのための情報〉には、〈規則〉、〈条件と環境の設定〉、〈演奏にあたっての精神的姿勢〉の3つに関する情報が含まれていると言えよう。

### 3. 《コブラ》のヴァージョン

前述したように、《コブラ》は、その性格上、多様なヴァージョンを生み出すこととなった。ここでは、それらを4つに分類してみたい。

第1のものに、ゾーン自身がオーガナイズするヴァージョンがある。このうちの一部は録音出版されている (Zorn 1991, Zorn 2002 など)。

第2のものに、ゾーン自身がオーガナイズするわけではないが、《コブラ》の〈リアライゼーションのための情報〉にできるだけ忠実であろうとするヴァージョンがある。例えば、巻上公一が講師を務める《コブラ》のワークショップに筆者が参加した際、巻上はゾーンのオーガナイズする〈公式版〉への参加経験をもとに、その〈リアライゼーションのための情報〉を、できる限りゾーンの意図に沿わせようとする姿勢で行っていた。

第3のものに、〈リアライゼーションのための情報〉、とりわけ〈規則〉の一部を適用しないことによって単純化をはかったヴァージョンがある。これは、図1のルールのすべてを実行するのがあまりにも複雑で、習熟が困難であることに拠っている。巻上は、そのようなヴァージョンを「簡易版」と表現している。



ぼくが最初にニューヨークでやった時は、その辺（筆者注：演奏ルールの一部）はどこか曖昧だった。というのもニューヨークのシリーズは、プロンプターのノーマン・ヤマダを中心に行っていて、ジョン自身はなるべくいかにないようにしていたから。それに後で聞いたら、簡易版になってたって言うんだよね。「コブラ」の全米ツアーやった時に、同じメンバーで演っていくなかで本来の形に戻したって言っていた。「東京作戦」（筆者注：1993年から渋谷のライブハウス LA MAMA で開催された演奏会シリーズ「JOHN ZORN'S COBRA 東京作戦」<sup>15)</sup>）でもずっと簡易版でやっていた。（巻上 1997: 177）

〈リアライゼーションのための情報〉を単純化したヴァージョンの実践例は、他にも散見される。例えば、2003年の「クリエイティブ・ミュージック・フェスティバル 2003」における実践<sup>16)</sup>や、沼田里衣（2006: 63）の報告などである。「簡易版」は、オリジナルの〈リアライゼーションのための情報〉の中から、どの点を残し、どの点を削除するかによって、多様なヴァリエーションが可能であるため、「簡易版」をつくる人物の意図や音楽性が大きく反映されると考えられる。

第4のものに、〈リアライゼーションのための情報〉の一部を独自にアレンジしたヴァージョンがある。例えば、2013年の10月～12月にかけて9回にわたり東京で開催されたイベント「未来楽器演奏会～9人のコンダクター～@千住ヤッチャイ大学」<sup>17)</sup>では、9名のコンダクター（必ずしも経験者とは限らない）が《コブラ》の〈リアライゼーションのための情報〉を独自のアイデアで改変して演奏するという試みが行われている<sup>18)</sup>。

以上のことから、《コブラ》は、作者であるゾーンから自立し、様々に形を変える性格を帯びた作品であることがわかる。これまでの美学分野の文献においては、作品と作者との関係について、作品が作者から切り離されて存在する「作品の自立」と、作品が作者のものであるという「作者への帰属」という2つの側面が論じられてきたが（佐々木 1985: 245-293）、《コブラ》の場合、福島（1997: 216）が「すっかりパブリック・ドメインとなった観のある」作品であると述べているように、伝承によって変容していく特質を持った共有財産としての側面を有しているのである。一方、「作者への帰属」に着目した場合、《コブラ》とゾーンとの関係はどのようなものだと考えられるだろうか。次章では、その点を検討する。

#### 4. 《コブラ》とゾーンの〈身体化された音楽知〉

##### 4.1. ゾーンの〈身体化された音楽知〉

ゾーンが《コブラ》〈公式版〉成立の条件に「自らオーガナイズすること」を挙げている理由として考えられるのは、《コブラ》をオーガナイズするうえでの様々な局面で下されるゾーン自身の取捨選択が、明文化され得るような規則や標準化され得るような理論による基準ではなく、ゾーンのなかにある柔軟な判断基準によっているからだと推測できる。

即興演奏のプロセスにおける演奏者の判断基準のなかに、そのような種類のものがあることは、たびたび指摘されている。例えば、谷（2007: 46-48）は、イランの伝統音楽における即興演奏に用いられるラディーフが、絶対的な価値を持つ規範に基づいて奏されるのではなく、個々人の基準に基づいて奏されることを指摘した。彼は、「学習者の中には『規範解釈に対する枠組み』とでも称されるべきものが独自に形成されてきたはずである。この『枠組み』こそ、そこから音楽の具体例が導き出され

る、一個人が持つ音楽性の内実なのである」と述べ、その〈枠組み〉が「柔軟で不可視的性格」を持っていると主張している。このことは、即興演奏に関するベイリー（邦訳 1981: 8）の「みずからそれに取り組んでいる者にしか判断や理解できないところがある、と私は感じていた」という記述、ナハマノヴィッチ（邦訳 2014）が示した〈フリープレイ（Free play）〉という概念、サドナウ（邦訳 1993: 180, 188）がジャズピアノの演奏について述べた「手が音を選ぶ」、「ジャズという音楽がまさに私の手の使い方の中にある」という言い方にも、その一端が表れている。これらの判断基準は、客観的に理論化されたり共有されたりすることがある程度まで可能な〈様式〉と、その人の音楽経験・人生経験を通して得られた〈個人的価値観〉とが入り混じって形成されていると考えられる。ここでは、即興演奏におけるそのような判断基準を〈身体化された音楽知〉と呼ぶこととしたい。〈身体化された音楽知〉は、ベイリー（邦訳 1981: 114）が「インプロヴィゼーションはその環境に反応する。そのために、演奏したいが完全に聴衆の影響下に置かれる」と述べているように、また、Puig (2012) が即興演奏をスペース、観客、楽器などとの相互作用として論じたように、具体的な状況なくしては判断することができない種類のものと考えられる<sup>19</sup>。そのように考えていくと、ゾーンが《コブラ》のルールを〈テキスト化〉しなかった理由のひとつとして、〈テキスト〉が多様な状況に柔軟に対応できない性質を持ったものであることも挙げられるだろう<sup>20</sup>。

このことは、前述した演奏者の選定に際するゾーンの態度にも端的に見て取れる。ゾーンにとって、演奏者の選定は重要事項であるが、ゾーンはこれを「楽譜に書いて示すようなことではない」（Cox 2004: 197）と述べ、また「私は、みんなの音楽語法を知っているし、バンドのバランスやまとめかたも知っている。それは楽器編成に関することだけじゃないし、さらには彼らが出す音でさえないこともある。彼らの性格も重要なんだ」（Duckworth 1999: 462）と述べていることから、ゾーンが、各演奏者の音楽語法、バンドとしてのバランス、楽器、作り出す音、個性など、様々な〈状況〉を材料として臨機応変にふさわしいメンバー構成を決定していることが窺える。

#### 4.2. 〈身体化された音楽知〉ゆえに生じる矛盾

〈身体化された音楽知〉は、個人的なものであり、また状況に応じた臨機応変なものであるがゆえに、時には一貫性を欠いたものに見えることもある。次に挙げるゾーンによる 2 つの矛盾する発言は、そのことを示すものである。

私（筆者注：〈プロンプター〉）は全くコントロールしない。それはグループの演奏者次第なんだ。コントロールするのは彼らだ。すべての合図を出し、私に何をしたいか伝える。私の役目は、みんなの出したいキューを示すミラーリングデバイスのようなものなんだ。（Burma 1993）

結局は、最良のプロンプターは私だと思う。私はファシストに成り切れるからね！良いプロンプターになれるのは、ルールをきちんと理解している人、やたらとテンションが高い人、みんなに気を使える人、三人から異なる要求をされた時に瞬時の決断ができる人だけだ。良くない要求をされることもしばしばあるが、そんな時にはコーチのようにノーという必要がある。（Gagne 1993: 520-521）

ゾーンは、自分はコントロールをすることを望まないとする一方で、ファシストに成り切れる自分こそが最良の〈プロンプター〉であるとしている。この発言からゾーンのユーモアを差し引く必要はあるものの、ゾーンは他にもこの種の矛盾した発言をしている。Service (2004: 25) は、ゾーンが、ある時には演奏者同士のコラボレーションを重視しているかのような発言をし、別の時には「私はコラボレーションがクソ嫌い (fucking hate) なんだ。私のコントロールが重要なんだ」と発言していることを指摘している。

このような矛盾は、ゾーンの判断基準がゾーン自身にとっても明確に意識化できないような種類のものであり、それが〈身体化された音楽知〉に起因しているためであると考えることができよう。

## 5. 《コブラ》の成立を支えている作品概念

本章では、本稿の結論として、《コブラ》の成立を支えている作品概念を検討する。しかし、その前に、これまでの作品概念の議論について簡便に振り返ってみよう。長らく、音楽学の分野で作品が論じられる際に重視されてきたものは、「記す」ことによって固定された〈テキスト〉であった。そのなかでも、特に〈原典〉は作曲者の意図が最も純粹に反映されたものであると考えられ、あたかもそれ自体が音楽作品であるかのように扱われてきた<sup>21</sup>。このような立場を代表する N. Goodman (1976) は、音楽作品の同一性が〈テキスト〉によって保障されると考えた。これが〈テキスト〉中心主義の作品観と言われるものである。〈非テキスト〉への依存度が高い音楽でさえそのプロセスを〈テキスト化〉する傾向が残ったのは、その根底に〈テキスト〉中心主義的な考えが反映されているからだろう。しかし、〈テキスト〉中心主義的な考えは、作者によって記されていない口承的な要素を、作品の本質に対する副次的な要素だと見做す傾向を生じさせかねないため、J. Bowen (1993: 163) や R. Taruskin (1995: 187-188) らによって、これまでしばしば批判されてきた<sup>22</sup>。こういった音楽のあり方の多様性に目を向け、〈作品〉の概念を相対化する考えを示したのが L. Goehr (1992: 268) である。彼女は、コンサート会場の外で行われるパフォーマンス、聴衆参加型の音楽、音楽を後の世に残さないために楽譜や録音を作らない音楽など、20世紀後半に登場した実験的な試みを取り上げ、それら自体が既存の音楽作品概念を乗り越える試みであると評価している。

《コブラ》伝承のあり方は、即興演奏の文化を下敷きに、2つの相反する側面を併せ持つに至った。その1つ目の側面は、ゾーン自身の〈身体化された音楽知〉が反映された演奏としての性格である。《コブラ》は、即興、偶然、奏者間の関係、意図のぶつかり合いなど、様々な要素が絶妙なバランスで混ざり合った作品である。それらのバランスは、具体的な状況のもとで判断される微妙な性格を持ったものでもあり、また、《コブラ》の演奏がどのようなものになるかを大きく左右するほど重要なものでもある。ゾーンが「自らオーガナイズする」ということにこだわるのは、それらのバランスを具体的な状況なしに客観的に説明することが極めて難しいことを自覚しているからだと考えられる<sup>23</sup>。もう1つの側面は、様々な伝承方法によって多様なヴァージョンを生み出す作品としての性格である。

これらの2つの側面は、相互に関係している。〈テキスト化〉されていない〈リアライゼーションのための情報〉をもとに多様なヴァージョンを生み出しているのは、ゾーンが公式な〈テキスト〉を記さないことを選んだゆえであり、また《コブラ》が様々な音楽家によって多様なヴァージョンに広がれば広がるほど、ゾーンは「自らがオーガナイズするヴァージョン」との違いに一層こだわらなければならないようになってしまう。この相互作用によって生じる一種の矛盾は、《コブラ》の作品概念の含意

をかえって豊かなものになっているように思える。

もしかしたら、ゾーン自身は、このような状況を楽しんでいるのかもしれない。ゾーンは、自らがオーガナイズしていないものを〈アマチュア／違法版、背教者版〉と呼びながらも、そのようなヴァージョンの存在を認める態度も同時に表明しており、さらに「送られてくる〈背教者版〉のテープからは、時おり嬉しい驚きを感じることもある」(Cox 2004: 197)とさえ述べている。「自らがオーガナイズする」ことを条件とした〈公式版〉に関する意思表示自体も、〈テキスト〉に重きを置いた旧来の作品概念に揺さぶりをかけるトリックスターとしてのゾーンのパフォーマンスなのかもしれない。

---

#### 注

- 1 ゾーンの手がけた〈ゲームピース〉は、《コブラ》の他、《ラクロス (Lacrosse)》(1976)、《プール (Pool)》(1979) など、1974年から1990年の間に多数作られている (Cox 2004: 196, 200)。
- 2 C. ホブズ (Christopher Hobbs) の《ヴォイスピース (Voice piece)》、C. カーデュー (Cornelius Cardew) の《大学 (The Great Learning)》の一部など。
- 3 このような作品には、ワードスコア、テキストスコア、ヴァーバル・ノーテーションなどと呼ばれる「演奏方法や演奏プロセスに関わる指示が文章によって記されている楽譜」も少なくない。このような作品については、本文で挙げたナイマン (邦訳 1992) の他、Lely and Saunders (2012) でも多数紹介されている。
- 4 ここでの〈テキスト〉とは、広義の〈楽譜〉—いわゆる五線譜はもちろん、奏法譜や図形楽譜、ヴァーバル・ノーテーション など、何らかの方法で演奏成立に必要な情報が「記されたもの」—を指す。
- 5 このテキストは、Zorn (1991) の CD のもとになっている 1987年に発表された《コブラ》の LP レコード (John Zorn, Cobra, HatHut Records hatART 2034) が初出と思われる。また、Lange (1991: 36) にも掲載されている。
- 6 近藤譲は、再現性の乏しい記譜法によるケージの音楽の伝承のあり方を例示し、〈パフォーマンス・プラクティス〉への依存による伝承性が1950年代から提起されてきたと述べている (小林他 1991: 52-53)。
- 7 似たケースとしてはシュトックハウゼンの《七つの日》が挙げられる。ベニテズ (1981: 117) が、この作品を演奏するグループを「シュトックハウゼンを教祖とする一種の秘密結社」と評し、シュトックハウゼンが「自分をこの集団的な直観の源であり、神秘的な中心であると考えている」と述べているように、この作品の演奏においてシュトックハウゼン自身の関与は極めて重要であった。しかしながら、それでもシュトックハウゼンはゾーンとは違い、自らの関与の有無によって作品のヴァージョンを区別するような発言はしていない。
- 8 David Slusser によって書かれたものは、そのひとつである。  
<http://arvidtp.net/bnm/cobra-score/cobra%20notes,%20Slusser.pdf> (2015年1月9日取得)  
このような状況から、Brackett (2010: 70) は、《コブラ》のルールが事実上の〈公然の秘密 (public secret)〉になっていると指摘している。
- 9 筆者は、大友良英から2003年に、巻上公一から2003年と2014年に、それぞれ演奏を伴うワークショップを通して〈リアライゼーションのための情報〉を学んだ。
- 10 2014年2月23日の公開コンサート「芸エアヴァンギャルド音楽祭 2014～芸工のアヴァンギャルド、多次元がふるえだす。」(於：九州大学大橋キャンパス多次元ホール) のリハーサルの様子を動画撮影したものを後日確認した。
- 11 これは、《コブラ》の特徴として、しばしば挙げられる点であり、ゾーン自身もしばしば言及している。例えば、ゾ

---

ーンは「私なりの答えは、内容よりも形式、音よりも関係性を扱うことだった」(Cox 2004: 199)、「最初に決めたことは、音楽語法とかサウンドについてはすべて奏者に任せるということだった。残されたのは、構造だった。『いつ始め、いつやめるか』は言えても、『何をやるか』は言えない。『誰がどういう組み合わせでやるか』は言えても、その中身は言えない。『ここで何かが変わる』とは言えても『どう変わるか』は言えない」(Mandel 2000: 172)と述べている。

<sup>12</sup> 〈イディオム〉とは、イギリスの即興演奏家、デレク・ベイリー (Derek Beiley) によって強く意識された概念であり、何らかの音楽様式を感じさせる音楽言語の要素のことを意味する (ベイリー 邦訳 1981)。具体的には、音階や音の動き、リズム、楽器の扱いなどによる音楽的ジェスチャーなど (また、それらの組み合わせ) である。例えば、インドのシタール奏者が即興演奏をする時、そこからインド古典音楽の様式を感じ取ることができるのも〈イディオム〉の作用である。すなわち、いわゆる「インド古典音楽らしさ」を生じさせている音楽的要素のすべてが〈イディオム〉であると言える。

<sup>13</sup> そのため、《コブラ》では、どのような楽器でも参加可能であることはもちろん、音楽以外の表現で参加することさえ可能である。実際、これまでに行われてきた数々の演奏記録を見ても、現代音楽、ロック、フリー・インプロヴィゼーション等、様々な音楽的バックグラウンドを持つ演奏家達が混在していることや、音楽以外の分野の表現者一例えばダンサーなどが含まれていることも少なくない。2003年3月16日の渋谷 La mama で開催されたイベント「巻上公一企画 JOHN ZORN'S COBRA 東京作戦 (貸貸人格部隊)」では、編成として「朗読、能、ホーメイ、ポエトリファイティング、ハーモニー、Vo., 発音、辻説法、ヴォイス、にぎやかし、いやらしい声、司会、声楽」とある (パート名の表記には不統一があるが原文ママ、重複しているパート名は省略、<http://www.mogyjunwich.com/event/cr123.html> 2013/8/20 参照)。これはやや極端な例かもしれないが、《コブラ》の編成の許容範囲の広さを示している。

<sup>14</sup> 作品によっては、このような〈演奏にあたっての精神的姿勢〉に関することさえ〈テキスト化〉されているものもある。シュトックハウゼンの《七つの日より》は主な例のひとつである。

<sup>15</sup> <http://www.makigami.com/cobramember.html> 2015/7/25 参照

<sup>16</sup> <http://cmflog.blog134.fc2.com/blog-category-7.html> 2014/3/20 参照

<sup>17</sup> <https://www.facebook.com/events/1426218884266879/> 2015/7/18 参照

<sup>18</sup> この情報は、同イベントの企画に関わったスタッフである田中充へのインタビュー (2015年7月17日、インターネットテレビ電話による) によって得られたものである。なお、田中によると、ゾーンへの承諾なしに行ったため、イベント名やイベントの紹介にあたって《コブラ》という作品名を公にしなかったとのことであった。

<sup>19</sup> このことは、認知科学の分野の学者であるサッチマン (邦訳 1999: 48-66) が示した〈状況的行為 (situated actions)〉の一種であると考えられる。彼女は、このような、「その場の環境 (周辺環境) に依存したその場のインタラクションによって生じる行為」を、〈状況的行為〉と呼び、状況との相互作用を持たない〈プラン (plan)〉と比較して論じた。〈状況的行為〉と〈プラン〉は、それぞれ、演奏しながら臨機応変に音楽をつくっていく即興演奏と、〈テキスト化〉された楽譜に準えることができるだろう。

<sup>20</sup> このことは、〈テキスト〉と〈非テキスト〉それぞれによって伝達しやすい／しにくい内容を考える上で興味深い。ベニテズ (1981: 108) は、「音楽に於ける〈書くこと〉の伝統は、正確さ、伝達、継承、に対する具体的な要求から生まれたものである。余りに複雑過ぎて口述によって忠実に伝達できないような音楽を記譜するための実際的な手段として、楽譜が体裁を段々整えるようになったのは、中世に於てであった」と述べているが、《コブラ》の場合は、

---

この逆に、多様な状況をふまえた判断が必要となるために「余りに複雑過ぎて」〈テキスト〉では伝達できないような状況が生じていることになる。

<sup>21</sup> クック（邦訳 2011: 232）は、このような態度の背景として、音楽学が文献学を起源に生まれたことを指摘している。

<sup>22</sup> J. Bowen（1993: 163）は、音楽作品の本質とは実際に行われた演奏であるとし、作品は、一つひとつの異なる結果を含む諸演奏の集合体によって規定されると考えた。このことは、音楽作品それ自体が、再演を積み重ねることによって常に変化するものであることを意味している。R. Taruskin（1995: 187-188）は〈テキスト〉中心主義的な価値観を〈テキスト・フェティシズム〉と呼んで批判している。また、渡辺（2001: 114）は、〈テキスト〉中心主義の背景について「文字文化を高度に発達させた西洋においては、文字をもつ文化を文化のすすんだ形態と考え、無文字文化は発達の遅れた欠如形態であると捉えることによって、自らの文化の優位性を主張しようとすることが行われてきた」と指摘している。

<sup>23</sup> しかしながら、ゾーンは、自らの代理人として、他の音楽家を指名することもあるようだ。例えば、2009年10月6日にオーストリアで開催されたイベント「unlimited 23 whispers & cries curated by ikue mori」では、すべての出演者をゾーンが選定しているが、ゾーン自身は参加していない。《コブラ》のルール of 伝承と〈プロンプター〉は、ゾーンからの指名で巻上公一が務めている

（<http://makigami.com/makigaminews/2009/10/wels-unlimited-116.html>（2015年7月22日参照））。ただ、このような「ゾーンの代理人」としてゾーンから指名される音楽家は、現在、管見の限り、巻上の他には見当たらない。2015年7月22日、筆者が巻上にメールで問い合わせた際も、そのような人物を自分以外には知らないとのことであった。そのため、このような「代理人」は、ごく例外的なことと考えるべきであろう。

#### 参考文献

- Bailey, Derek. 1980. <Improvisation: its nature and practice in Music>. Ashbourne: Moorland Pub. in association with Incus Records. [竹田賢一・木幡和枝・斉藤栄一訳 1981『インプロヴィゼーション：即興演奏の彼方へ』東京：工作舎。]
- Bowen, Jose A. 1993. "The History of Remembered Innovation: Tradition and Its Role in the Relationship between Musical Works and Their Performances," *The Journal of Musicology*. Vol. 11, No. 2: 139-173. University of California Press.
- Brackett, John. 2010. "Some Notes on John Zorn's Cobra," *American Music*. Vol. 28, No. 1 (Spring 2010): 44-75, University of Illinois Press.
- Burma, Mike. 1993. "John Zorn Interview," *browbeat magazine*. number 1, fall 1993, <http://browbeat.com/browbeat01/zorn.htm>（2014年12月30日アクセス）
- Cook, Nicholas. 2003. "Music as Performance," *The Cultural Study of Music: A Critical Introduction*. ed. Clayton, Martin, Herbert, Trevor and Middleton, Richard, New York: Routledge: 204-214. [若尾裕訳 2011「パフォーマンスとしての音楽」『音楽のカルチュラル・スタディーズ』232-244. 東京：アルテスパブリッシング。]
- Cox, Christoph. 2004. "The Game Pieces: John Zorn," *Audio Culture: Readings in Modern Music*: 196-200. ed. Cox, Christoph and Warner, Daniel. New York and London: Continuum International Publishing Group.
- Duckworth, William. 1999. <Talking Music: Conversations with John Cage, Philip Glass, Laurie Anderson, and 5

- 
- Generations of American Experimental Composers>. New York: Da Capo Press.
- Gagne, Cole. 1993. <Soundpieces 2: interviews with American composers>. Metuchen, N.J., and London: Scarecrow Press.
- Goehr, Lydia. 1992. <The Imaginary Museum of Musical Works: An Essay in the Philosophy of Music>. New York: Oxford Univ. Press.
- Goodman, Nelson. 1976. <Language of Art: An Approach to a Theory of Symbol>. Second Edition. Indianapolis: Hackett Publishing Company, Inc.
- Lange, Art. 1991. "Der Architekt der Spiele: Gespräch mit John Zorn über seine musikalischen Regelsysteme," *Neue Zeitschrift für Musik*. 152 (Feb. 2, 1991): 33–37.
- Lely, John and Saunders, James. 2012. <Word Events: Perspectives on Verbal Notation>. New York: The Continuum International Publishing Group.
- Mandel, Howard. 2000. <Future Jazz>. New York: Oxford Univ. Pr.(T) .
- Nachmanovitch, Stephen. 1990. <Free Play: Improvisation in Life and Art>. New York: Jeremy P. Tarcher/Putnam. [若尾裕訳 2014 『フリープレー—人生と芸術におけるインプロヴィゼーション』 東京：フィルムアート社。]
- Nyman, Michael. 1974. <Experimental Music: Cage and Beyond>. Cambridge: Cambridge University Press. [椎名亮輔訳 1992 『実験音楽：ケージとその後』 東京：水声社。]
- Puig, Daniel. 2012. "Gregory Bateson's criteria of mental process as a tool for musical composition with guided improvisation," [http://www.danielpuig.me/danielpuig/research\\_files/Darmstadt\\_Conference\\_DanielPuig-sci-rev.pdf](http://www.danielpuig.me/danielpuig/research_files/Darmstadt_Conference_DanielPuig-sci-rev.pdf) (2014 年 1 月 10 日取得) .
- Service Tom A. 2004. "Playing a New Game of Analysis: Performance, Postmodernism, and the Music of John Zorn". Thesis for the degree of Doctor of Philosophy. University of Southampton. School of Humanities Music.
- Strickland, Edward. 1991. <American Composers: Dialogues on Contemporary Music>. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press. [柿沼敏江・米田栄訳 1998 『アメリカン・ニュー・ミュージック』 東京：勁草書房。]
- Suchman, Lucy A. 1987. <Plans and Situated Actions: The Problem of Human-Machine Communication>. New York: Cambridge University Press. [佐伯胖・水川喜文・上野直樹・鈴木栄幸訳 1999 『プランと状況的行為—人間 - 機械コミュニケーションの可能性』 東京：産業図書。]
- Sudnow, David. 1978. <Ways of the Hand: A Rewritten Account>. Cambridge, MA: The MIT Press. [徳丸吉彦・ト田隆嗣訳 1993 『鍵盤を駆ける手—社会学者による現象学的ジャズ・ピアノ入門』 東京：新曜社。]
- Taruskin, Richard. 1995. <Text and Act: Essays on Music and Performance>. New York: Oxford University Press.
- Zorn, John. 1991. CD "COBRA (Studio & Live)". hat ART CD 2-6040 (ライナーノーツ)
- Zorn, John. 2002. CD "COBRA JOHN ZORN'S GAME PIECES VOLUME 2". TZADIK. TZ 7335 (ライナーノーツ) .
- 小林康夫・近藤譲・笠羽映子 1991 「徹底討議 音楽のポストモダン」『現代音楽のポリティックス』 9-55 東京：水声社。
- 佐々木健一 1985 『作品の哲学』 東京：東京大学出版会。

---

谷正人 2007『イラン音楽一声の文化と即興』東京：青土社。

福島恵一 1997「ジョン・ゾーン作品 MAP+GUIDE」青土社『ユリイカ』1月号: 211-229。

ベニテズ, ホアキン Benitez, Joaquim M. 1981 『現代音楽を読む：エクリチュールを越えて』東京：朝日出版社。

卷上公一 1997「音楽の生命を再組織する」青土社『ユリイカ』1月号: 169-177。

卷上公一 1998『声帯から極楽』東京：筑摩書房。

渡辺裕 2001『西洋音楽演奏史論序説—ベートーヴェン ピアノ・ソナタの演奏史研究』東京：春秋社。

※ 本研究は JSPS 科研費 15K04501 の助成を受けたものです。



Derek Bailey, “Improvisation: Its Nature and Practice in Music. 1992, Da Capo.

若尾 裕

おや、またなんでいまさらこの本を？と思われる方もいるかもしれない。それに、もうこれにはデレク・ベイリー（竹田賢一、木幡和枝、斉藤栄一訳）『インプロヴィゼーション—即興演奏の彼方へ』、1981という訳本があるではないかと。

これには少々わけがある。私がここで取り上げようとしているのは1992年に改訂された第2版であり、わざわざこの第2版を取り上げる理由は、これが1980年の初版から少なからず変わっているからである（邦訳は1980年に出版された初版からのものである）。逐一内容を比較したわけではないが、目次すら変わっていたりする部分もあるので比較的大きな改訂と言ってよいだろう。そして特にここで取り上げたいのは、ベイリーの主張でもっとも議論されることの多い〈ノン・イディオマチック・インプロヴィゼーション〉という概念についてである。

〈ノン・イディオマチック〉な音楽とはどんな音楽なのか？ イディオムを回避して音楽などできるのだろうか？ ベイリーはイディオマチック・インプロヴィゼーションとノン・イディオマチック・インプロヴィゼーションの違いをなんどもこの本のなかで繰り返している。例えば「イディオマチック・インプロヴィゼーション、これは最も広く行われている即興演奏だが、それは主にジャズやフラメンコ、バロック音楽のように、あるイディオムの表現に関わるものであり、そのアイデンティティや自発性をそれらのイディオムのなかにもとめるものだ。ノン・イディオマチック・インプロヴィゼーションにはそれとは異なる関心があり、それはほとんどの場合〈フリー〉インプロヴィゼーションと呼ばれるものだ。それは高度に様式化されている場合もあるが、概してあるイディオムによるアイデンティティとは結びついていない。」（xi-xii、これは1992年版の方がわかりやすいので、そこから筆者が訳したものである。）

10年以上後に1992年版に加えられた文章で、ベイリーはフリー・インプロヴィゼーションとイディオマチック・インプロヴィゼーションの区別について再考している。「インプロヴァイザーにとってのフリーとは、イディオマチック・インプロヴァイザーにとっての究極のイディオマチックな表現のように、理想郷のようなものである。実際のところ、両者の焦点はおそらく目的よりも手段にある。あらゆる即興演奏は、それが伝統的なものであれ、新しいものであれ、既知のものとの関係性のなかから生まれる。」（1992年版、p. 142）もちろんこの部分は1980年版にはない。

つまりベイリーが後に達したのは、その両者が本質的には同じものであるという結論であり、イディオムの存在しない音楽など存在しないと、自ら前言を撤回しているがごとくなのである。これについてアメリカの音楽学者デイヴィッド・グラブスは「しかし、不運にもこの版が出版されるまでは、〈ノン・イディオマチック・インプロヴィゼーション〉という語は、ジャズや現代音楽の影響を断ち切った音楽実践を実現するひとつの手段として広まってしまったのである。」と述べている（「レコードは風景をだいなしにする」〔若尾 裕他訳〕フィルムアート社、2015、218頁）。わが国でもこのノン・イディオマチック・インプロヴィゼーションに関する下りはよく引用されているのを目にする。簡単に言えば、ベイリーの1980年版はやや罪作りであったかもしれないということだ。

このようにある本が、版が改められる際に内容が改訂されることは少なくない。多くの場合、改訂版の方が著者の思考が深まってよりよいものになっていると考えられるのだが、逆に改訂版がせつかくの初版をだめにしているという風評があるものも少なくはない（例えば、

Jaques Attali, *Bruits*. 1986。邦訳はジャック・アタリ『ノイズ』みすず書房 1998 と 2012)。

ベイリーの『インプロヴィゼーション』は音楽即興の世界ではとても重要な本であることには変わらないので改定が望まれるが、さりとしてさほどの販売部数も望めない本でもあるので出版社として難しさはあるかもしれない。

長崎大学教育学部 西田治

天候に恵まれ、爽やかな秋晴れの中、第7回学術大会が神戸大学で開催された。今年度入会した私にとっては、初参加の学術大会であり緊張もあったが、実行委員長である岡崎香奈氏の穏やかな開会の挨拶で場の空気が一気に和らぐのを感じ安心感を持ってスタートすることができた。

第1日目は、研究発表4件とワークショップ1件及び交流会が行われた。いずれも会場は分散せず、一つの会場で開催された。移動がない分、休憩時間も質疑の続きを気兼ねなく行えるころができていた。私自身も研究発表を行ったが、休憩時間などに初対面の方から感想や示唆をいただくことができ、今後の研究の糧となるつながりや意見をいただくことができた。

第2日目は、研究発表2件とワークショップ1件及び基調講演とラウンドテーブルが行われた。第1日目に引き続き、研究発表とワークショップの内容の多様性が印象に残った。これは、学術分野で仕切られた学会であれば出会うことのない人々が集っているためであろう。参加者の多様性が研究発表と質疑の多様性につながっていた。また、知的な理解が求められる研究発表と体験的理解が求められるワークショップがうまく配置されており、参加者の集中力を引き出していた。

2日目午後最初のプログラムは、音楽療法士アラン・タリー氏の基調講演であった。フロアの参加者も増え、始まる前から熱気に包まれていた。はじめにアラン氏から「私自身の **well-being** のためにピアノを弾く。演奏から私がどのような人間で、どのような状態にあるかを感じ取ってほしい」とピアノによる即興演奏からスタートし、フロアとのやり取りが行われた。引き続き、参加者の橋本知久氏との2台ピアノによる即興演奏も行われ、互いを察し合いながら支え支えられる音のやり取りが美しく心に響いた。千の言葉よりもこういった音楽のやり取りが語りかけてくるものの大きさを感じずにはいられない瞬間であった。

その後は、アラン氏自らがこれまで行ってきたセッションとクライアントの変化を実際の映像資料と共に追いながら、その時々音楽の意味や役割についての見解が示されていった。どの映像資料も大変興味深く、またそこで奏でら

れる音楽の美しさやエネルギーに圧倒された。ちなみに、私が最も印象に残ったのは映像中の深い沈黙であった。時差による疲労ももろともせず最後まで丁寧にフロアに語りかけ、所々で素晴らしい即興演奏を聴かせてくれたアラン氏に心から感謝したい。

その後は、学術大会の最終プログラムとなるラウンドテーブル。ファシリテーターである若尾裕氏の6冊の文献紹介から話がスタートされた。簡潔ながらそれぞれ著作の位置づけと内容を知れたことの収穫は大きく、再読したいもの、新たに手をのぼしたいものが見つかり、今後の研究の糧となる内容であった。また、その6冊の著作を受け、即興演奏は十分に議論がされてこなかったと指摘し、議論の口火がきられた。

前半は、「人は、いかにしてインプロバイザーになれるのか」をテーマとして議論が繰り広げられた。「そもそも即興とは何を指すのか」「インプロバイザーになる、というと今現在はインプロバイザーではないということになるが、人々は日々即興の中で生きているのではないか」といった問い自体への探求から、問いへの解答として、ブロックを取る（練習して何かを身につける、心理的なブロックを外す、やり方や楽器を変えるなど）が挙げられたりした。その後、議論は非常に多岐に渡り広がりを見せていった。

今回は、主催者が議論の途中で話の落とし所を無理に設定するということが見られなかった。そこに即興的な意味の生成に立ち会えるワクワク感があったと同時に、多岐に渡った議論の幾つかは、着地点を見ずに時間が来てしまった感もあった。ただ、着地点が見られなかったことがマイナスかと言われればそうでもなく、多岐にわたる議論から参加者それぞれがインスピレーションを得ている様子もうかがえた。

冒頭で若尾氏が「通常のラウンドテーブルは、パネリスト一人ずつが主張をする。その後にフロアから何かありませんかと意見を求め議論をスタートするが、結局はうまくまとまらないため、今回はその方式を取らない」という説明があった。限られた時間の中で、フロアを巻き込んで即興的な意味の生成を行うラウンドテーブルの在り方を考えさせる提案性のある進行だった。

以上、大まかに2日間をたどった。今回の学術大会テーマである「即興とwell-being」は、生きることと即興で音楽することの意味を往還する議論であり、非常に興味深く充実した学術大会であった。また、初参加ながら、始終居心地の良さを感じながら参加することができたことも印象に残っている。本学会の

事前の準備、事中的対応と運営を行ってくださった実行委員会の皆様、丁寧な対応と心遣いをしてくれた学生スタッフの皆様のご尽力とホスピタリティに心から感謝申し上げたい。