JASMIM ジャーナル（日本音楽即興学会誌） vol. 5

2020 年 2 月 25 日発行

発行者：日本音楽即興学会

目　次

巻頭言

日本音楽即興学会編集委員会委員長　岡崎香奈・・・・・・・・・・・・・・・・・・・2

論文

「動いている音楽」―社会的課題と結びついた即興音楽の美的戦略に関する一考察―／沼田里衣・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・3

The Music in Movement - A Thought on the Aesthetic Strategies of Music Improvisation Related to Social Issues- ／Rii NUMATA

ジャズの即興演奏習得に関する 1 人称研究／堀上みどり・・・・・・・・・・・・・27

Learning Jazz Improvisation Applying “the First-Person View”／ Midori HORIKAMI

第 11 回大会報告

市村眞理子・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・40

石上和也・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・・42

2018 年度 JASMIM 助成金　実施報告

第 7 回即興カフェ「節分前夜｜ウチはソト、ソトはウチ」／ササマユウコ・・・・44

書評

The Art of IS: Improvising as a Way of Life／牛嶋敦子 ・・・・・・・・・・・・・・・・・46

巻頭言

日本音楽即興学会編集委員会委員長　岡崎香奈

今号は、2020年2月の刊行となりますが、2019年度ではVol.4に続き、2巻目となります。同じ年度に 2 回発刊することは、今回初めてです。論文や報告書、書評を投稿してくださった方々に、心より御礼申し上げます。

これを機に、今まで不定期に刊行してきた本ジャーナルを定期刊行にするべく、編集委員一同、投稿規定や査読システムなどの改訂作業を行っております。そのため、今後、投稿締切日などが設定されることになりますが、詳細が決まり次第、会員のメーリングリストや本学会ホームページに掲載いたしますので、ご確認ください。

本学会は、「即興」をテーマにした世界でも非常に珍しい学会です。このジャーナルに投稿することは、様々な分野で活躍されている方がご自分のフィールドのことを世界に発信する素晴らしいチャンスにもなります。特に、電子ジャーナルであることから、文中にURLを貼ることで音源や映像を紹介することもできます。ぜひ、このジャーナルを活用して、様々な「即興人」たちと繋がりを作っていただければ幸いです。

皆さまの積極的な投稿をお待ちしております。

論文

「動いている音楽」

―社会的課題と結びついた即興音楽の美的戦略に関する一考察―

The Music in Movement

- A Thought on the Aesthetic Strategies of Music Improvisation Related to Social Issues-

沼田里衣

大阪市立大学都市研究プラザ

Rii NUMATA

Urban Research Plaza, Osaka City University

要約

本論は、主に教育や福祉の領域における即興音楽について、社会的背景と美的価値観の関連から分析し、即興音楽に代わり「動いている音楽」という捉え方を提案するものである。

即興音楽は、音楽療法やコミュニティ音楽、音楽教育などの領域で重視され、様々な方法で実践に生かされているが、「即興音楽」という言葉の持つ意味については曖昧さが指摘されている。例えば、D. Bailey などの演奏家や B. Nettl などの研究者は、文化背景によって多様な意味を持ちうると主張している。そこで、本論では、これらの

領域において重視されている音楽を、「動いている音楽」という概念で言い表すことを試みた。

「動いている音楽」は、即興音楽研究において、「社会美学」という概念を提唱した G. Born による議論に依拠するものである。Born は、この概念の提案により、即興音楽には人々の繋がりを生み出すだけではなく、既存の社会構造を変化させる機能があることを主張する。本論では、この機能に着目した具体的な戦略に関して、AACM というシカゴの音楽家集団の活動を「美的な肥厚化」のプロセスとして分析したものと、障害者の芸術活動を行う上での自律性という観点から、「境界」に働きかける美学が重要であると主張した障害美学の領域における議論を追った。こうした観点から、福祉や教育における即興音楽の事例を検討すると、美的戦略を練ることにより、社会包摂などの目的をより達成できる可能性があると考えられた。しかしながら、Born の社会美学、あるいは社会的課題と結びついた美的戦略は、「即興音楽」という枠組みのみで説明できることではない。よって、本論では、ある状況や文脈においてその音楽が相対的に動態的であるか静態的であるかという区分を導入し、社会文化的背景を踏まえた実験的な音楽活動を「動いている音楽」という概念で再定義することを試みた。

This paper proposes the idea of “The Music in Movement” as substitute for musical improvisation by analyzing improvisation in the field of education, welfare, and especially music therapy from the viewpoint of the relationship of social context and aesthetic value.

Musical improvisation has been discussed that it is a vague concept or represents various meanings in different cultures by musicians such as D. Baily or researchers. On the other hand, it has been thought effective and valuable in the field of music therapy, community music, or music education. Considering this situation, I proposed to discern the concept of improvisation and represent from another perspective.

“The Music in Movement”, proposed in this paper, is based on the discussion on musical improvisation by G. Born. She argues that aesthetic value of improvisation can bring forth not only socialities, but also transforms existing social formations. From this perspective, two discussions on practical strategies, an analysis taken on the activities of Chicago based musicians collective The Association for the Advancement of Creative Musicians (AACM) as the process of “aesthetic thickening”, and a discussion in the field of disability aesthetics that asserts the

importance of “aesthetics working on ‘boundaries,’” from the standpoint of the autonomy of disability people in art practice are shown. The improvisational activities in the field of welfare or education on the other hand, the lack of those aesthetic strategies to attain aims such as social inclusion can be pointed out. However, the social aesthetics by Born or aesthetic strategies bound up in social issues cannot be explained only by the framework of “musical improvisation”. By redefining the meaning of music discussed in these fields as “The Music in Movement,” a solution of social issues can be brought to such places of making music where various people are engaged.

1. はじめに

本論は、教育や福祉の領域、特に音楽療法における即興音楽について、Georgina Born らによる「社会美学」に関する議論を参照して社会的背景と美的価値観の関連を分析し、即興音楽に代わり「動いている音楽」という捉え方を提案するものである[i]。

本論で特に対象とする領域は、教育・福祉領域における音楽で、社会包摂や多様性のある社会に向けた課題と関連した音楽療法、音楽教育、コミュニティ音楽等である。これらの領域では、既存の文化を教えることも重要であるが、障害者を含む多様な対象者に対しては、状況に合わせて内容を考えていくことが求められる。しかしながら、そこで用いられる音楽的内容についての議論、つまりどのようなジャンルの音楽が良いのか、どのような形態が良いのかといった議論は、実践方法等の議論に比して不十分であると考えられ、さらにそのふさわしい音楽についての議論が未熟であるために、実践現場においても様々な混乱や問題を引き起こしていると思われる。例えば、筆者は 19 年間、主に知的障害者を対象とした音楽療法、コミュニティ音楽、音楽教育の領域に関わってきたが、現場において感じることは、音楽によって気持ちを通じ合うことができるのだという信念がある一方、どのような音楽を行うかに関する考慮が足りないために、弱者やマイノリティの多様な感性を封じ込めている場合があることである。つまり、その際の主催者、あるいは指導者は、むしろ熱心かつ丁寧に指導していることも多いのであるが、結果として集団活動の苦手意識の助長、音楽嫌いや音楽の授業嫌い、不登校などを引き起こしている場合もあるのである[ii]。こうした実践領域では、既存の音楽形態以外の音楽活動として、即興音楽の有用性が指摘され、方法論や教育的、療法的意味も議論されているが(Bruscia 1987, Kenny 1989, Ansdell 1995, Ruud 1998, Darnley- Smith et al. 2003, Wigram 2004, Higgins 2012, Heble et al. 2016)、本論で述べるように、即興音楽のみがそうした場で有用な音楽形態というわけでもないと考えられ、よりふさわしい音楽の捉え方が求められていると言えるだろう。

また、実践現場での音楽的内容の問題に加え、「即興音楽」研究においても、その言葉が何を指すのかが非常に曖昧であるという問題がある。このことは第 1 章で触れるが、使用場面の背景や文脈が、語の意味の規定に大きく作用することも一つの要因であると考えられる。つまり、教育・福祉領域における即興音楽は、概念化することが困難であるのに加えて、即興音楽研究においてもまた、それが何を指すのか多様であるという問題があるのである。こうした状況を踏まえ、本論では、教育・福祉領域における即興音楽に関する議論を追い、社会的課題と結びついて変化するという即興音楽の特性を把握し、よりふさわしい概念を考えていきたい。

2. 即興音楽研究と静態的・動態的な様態について

即興音楽の定義は、社会文化的背景やジャンルによって実に多様なものがあり、学問対象とするには非常に捉えどころがなく扱いにくいものであることは、即興音楽の研究者、実践家の双方から指摘されてきた。即興音楽研究を牽引する研究者の一人である音楽学者 Bruno Nettl (1998: 1-23)は、1998 年に編集した著書“In the Course of Performance” の冒頭で、即興演奏 (improvisation) [iii]が指し示す内容を語源や辞書的意味を挙げて考察しつつ、それらの定義に当てはまらない音楽が多く存在することを指摘している。また、Nettl と Gabriel Solis (2009: 1-10)が 2009 年に編集した“Musical Improvisation: Art, Education, and Society”においても、Solis は冒頭で前述と同様の定義に関する説明をしている。こうした研究者だけでなく、演奏家も、例えばイギリスのギタリストのデレク・ベイリー (1981: 8)は、即興演奏についてまとめた著書において、即興演奏は、分析や精密な説明をするにはあまりに捉えどころがないものであり、本質的に非アカデミックなものである、と述べている。その理由とは、それぞれの即興音楽のジャンルにおいて即興性は独自の目的、意義があり、また個々の音楽家によっても即興と捉えているか否かの捉え方が異なるからだという。さらに、福祉領域である音楽療法のジャーナルにおいても、ノルウェーの音楽人類学者 Hans Weisethaunet (1999) によって、世界に存在する様々な音楽を取り上げられ、「即興演奏」が指す意味が文化や個人によっても大きく異なることが紹介されている。Weisethaunet は、例えば「過程を意味するのか、出来上がった客体を意味するのか」、「準備したものであるか、その場で自然に沸き起こるものであるか」、「口承のものであるのか、書き残されるものであるのか」などと考えてみても、そうした区別では説明がつかず、即興演奏に含まれる複雑で多様な要素からなる過程を取り逃がしてしまうと注意を喚起し、即興演奏とそうでないもの、という単純な二元論に陥らないようにすべきだと主張し

ている。つまり、これらの研究者や実践家が指摘しているのは、即興音楽と一言で言い表そうとしても、それが指し示す内容は状況によって多様であるということである。

こうした概念としての捉えどころのなさが研究者、実践家の双方から指摘される即興音楽であるが、他方で、文脈によって多様な形態をとりうるという特徴は、社会的課題の解決や教育・療育と関連した音楽実践においては有用なものとして数多くの議論がある。それは、それらの領域で問題となることが一様ではないこととも関連するだろう。例えば、音楽療法の領域においては、即興演奏の有用性が広く認識されており、精神障害者、知的障害者、身体障害者を含む様々な対象者に対して行われる「即興音楽療法」と呼ばれるモデルが多数存在する[iv]。その有用性の理由として考えられているのは、対象者のその時の状態に応じた活動ができること、また日常生活を送る上で体験している即興性と演奏上の即興性に関連があるために、療法の場の即興演奏の体験が日常の場でも応用が効くことなどがある（沼田 2005）。また、音楽教育では、小学校学習指導要領に「音遊び」や「即興的に表現すること」が取り入れられているし（文部科学省 2017: 116-128）、コミュニティ音楽療法の領域においても、例えばイギリスにおいては、その領域の発展に即興音楽が重要な役割を果たしたことが指摘されている (Higgins 2012: 42-54) 。

このように、即興音楽は様々な音楽文化に見られ、福祉・教育の領域でもその意義が主張されてきたものの、その有効な特徴を明確に言い表す概念としては、さらに検討の余地があると言えるだろう。例えば、前述の即興音楽療法と呼ばれる領域において、実践現場では既成の音楽が使われないということでは決してなく、むしろ頻繁に用いられている。つまり、そこでの音楽療法士は必ずしも即興性のみを重視しているわけではなく、柔軟に音楽形態を使い分けている、というのがより正確な表現であろう。

こうした状況において、本論においては、その即興音楽の特徴を「静態的」、「動態的」という言葉を導入して考えてみたい。なぜこのような言葉を用いるかについては、本論を通じて論じていくが、まずその意味をここで規定しておきたい。「動態的」な音楽というのは、ある音楽の様態が、それが置かれた状況や文脈において多様に変化しうることを指し、「静態的」というのは、その音楽が周囲の環境に左右されることのないことを指す。この静態的であるか動態的であるかの判断は相対的なものであり、視点をどこに置くかで変化する。例えば、記譜された楽譜は、いかなる状況においても同じ演奏を行うのであれば静態的だが、演奏者が状況に応じてその演奏を変化させるのであれば動態的である。あるいは、一般的に即興音楽の分類として考えられ

るジャズや民族音楽は、毎回多様な解釈や演奏法が可能だという点では動態的であるが、どのような場合でもそれぞれのジャンルの様式や形式を超えないのであれば、その意味において静態的である。本論では、この動態的要素の福祉・教育領域における意義について考えるために、まず即興音楽研究において、社会的背景と音楽的内容の関連について考察したイギリスの音楽学者 Born の議論を取り上げたい。

3. 即興音楽研究と「社会美学」という提言

Born らは、編著書 “Improvisation and Social Aesthetics” (Born, et al. eds. 2017)において、社会的関係性と即興音楽に関する議論を発展させ、「社会美学」という観点から美学の再理論化を試みている (Born 2017, Born et al. 2017)[v]。Born は、社会的地位や立場、属性などの社会を成り立たせている様々な関係性と芸術の美的操作[vi]がいかに関連しているのかを考える際、即興音楽は特にその結びつきが強いものだとみなしており、社会美学の議論には、即興音楽研究が特に有用であると述べる。この社会美学の考え方によって、彼女は、文化や社会的状況を超えたものとして考察する従来の美学の在り方を批判し、美学がそもそも社会的階層や歴史、様々な力関係などが絡み合ったものなのだという考え方を提示する。本論でこの議論を取り上げるのは、Born が社会を変化する過程として捉え、音楽行為のまさに最中に社会的なものが反映されていたり、試されたりしていると考えているからであり、それは動態的な音楽のあり方を説明する一部となるからである。

さて、社会的なものと即興音楽の関連について考えるために、彼女がまず参照するのは、現代アートの領域における作品と社会的なものに関する議論である。現代アートの領域にでは、リレーショナル・アートやソーシャリー・エンゲイジド・アートなどと呼ばれる参加型のアートがあり、作品における美的価値観と、人々が互いに関係することとの関連について議論されている。最も初期にその関連について明示的に議論したのは、「関係性の美学」を提唱したフランスのキュレーターである Nicolas Bourriaud (2008)である。彼は、Rirkrit Tiravanija というアーティストが美術館で観衆に食事を振舞うという作品や、Jens Haaning というアーティストが町の広場に独特のコミュニティを作り出したという作品など、人々の間に何らかの関係性を作り出すことがコンセプトであるような一連の作品について概念化した。Bourriaud は、こうした 1990 年代に多く見られるようになった美術作品について 1998 年にまとめているが、その後、この理論は、様々な批判的議論も巻き起こした[vii]。例えば、美的価値観を美しいかど

うかではなく、どのような関係性が作られていたのかという関係性の質が倫理的に良いかどうかという観点に還元してしまっている、などである。

Born は、Bourriaud が取り上げた人々の関わりを生み出すような作品には、様々な社会的関係性が含まれているはずなのに、それらがごちゃ混ぜになっているとし、まず三つの次元に整理した。さらに、四つ目の次元として、Bourriaud の後に Nato Thompson というニューヨークのキュレーターがまとめた、ソーシャリー・エンゲイジド・アートと呼ばれる実践に見られる、対立やコンフリクトなどを含む社会的関係性の次元を加えた。社会的関係性とは、私たちが普段社会において構築している、例えば趣味で出会う友人、仕事仲間、学校の師弟関係、国民と市民といった関係性に至るまで、社会生活上の様々な関係性のことを指す。Born は、こうした芸術作品に含まれている四つの社会的次元を、音楽の領域における社会的媒介の問題に置き換え、特に即興音楽に内在する社会的媒介の次元を分析するために使用する。

第一の次元とは、全てのパフォーマンスに見られる直接的な社交性が媒介される次元であり、人々が共演したり、音楽会に一緒に出かけたりするといった社交が行われていることを指す。彼女はこの次元で媒介される社交性を、「ミクロな社交性」と呼んだ。音楽を介して、演奏家同士が親密になったり、音楽会で演奏者と観客、あるいは観客同士が関係性を構築するなどの社交性が、このミクロな社交性と呼ばれるものである。これは、クラシック音楽や民族音楽、あるいはダンスや演劇であろうと、同様に見られるものである。

第二の次元とは、音楽的、音楽外的な帰属意識や情動的な結びつきによって想像上のコミュニティが活性化されるものを指す。例えば、特定のミュージシャンが掲げる思想に共鳴する人がそのパフォーマンスに集まったり、チャリティや宗教儀式、政治集会のようなフェスティバルに人々が集まるといったことも、この次元の社会的媒介によるものと考えられる。これらの第一、第二の次元の社会的媒介は、具体的な音楽実践によって人々が結びつけられることを指すものである。

第三の次元は、より広い社会的媒介に関するものであり、民族、社会的階層、人種、宗教、ジェンダーや性別などの社会的関係性が音楽に反映されたり、あるいは既存の制度に入り込む形での音楽活動において、様々な関わりができたり、それにより新たな視点が提示されることを指す。前者は、例えば、フェミニストの即興音楽グループが、家庭内労働や子供のケアなどの要素をパフォーマンス化している場合、そこにはパフォーマー同士の関係性だけではなく、ジェンダー問題に見られる社会的関係性が反映されているのであり、それはこの次元における音楽的媒介によるものである。後

者については、例えばアーティストが既存の公共機関や会社などの組織に入り込み、そこでの仕事に関わりながら、それまでなかったような見方を提示していくという活動がそれに当たる。音楽の場合、既存の音楽産業やマーケットに入りつつ、新たな音楽活動を展開していこうとするものがこの次元の音楽的媒介によるものだと考えられる。

そして、最後に Born が新たに指摘するのが、第三の次元でいうようなコンセンサスの得られた既存のコミュニティに根ざした社会的媒介というより、闘争性や異質性を含むものである。この次元の社会的媒介は、より大きな制度や政治と関わるもので、現実の世界に影響を与えるような強い意図を含むものと関係する。例えば、マルクス主義や社会主義者の政治的挑戦という信念のある活動としての音楽行為、あるいはフェミニストによって男性的でない即興演奏における音楽的対話のあり方はどのようなものか、ということが議論されるような場合も、この四番目の次元に当たる。この最後の次元を明らかにすることによって、彼女は「音楽はある種の社交性を生み出すが、既存の社会構造を変化させもする」(Born 2017: 33)と説明する。その例の一つとして、彼女は本論第 4 章でも取り上げる AACM というグループが、音楽的実験を行いつつ、それと結びついた教育活動や、覇権主義の抵抗としての組織維持の工夫を行ったり、政治に介入したりしたことを挙げる。

即興音楽は、こうした社会的媒介が入り混じっていることについて議論をする際、特にそれを実践し、明示するものである、と Born は述べる。なぜなら、即興音楽は、第一に作曲家、演奏家、聴衆という経路をたどる一般的な西洋の芸術音楽に対するオルタナティブとして、社会的コメンタリーやいわば社会実験のように行われるという性格を持つものであり、第二に、内在的に社会的インタラクションであるという性格を持つ対話的美的実践であるからだと言う。ここで、Born が、これらの音楽の特徴を挙げつつも、即興音楽のみがそうであると述べているわけではない点に注意したい。Born は、即興音楽実践に関わる前述の二つの性格が、常に変化し続ける社会的なものが音楽行為に含まれているのだという社会美学の主張と密接に結びついていることを主張しているのである。換言すれば、音楽が社会の変化に応じて、あるいは対話的実践として「動態的」にその形や美学を変化させていることに焦点が当てられていると言えよう。

Born の音楽が「既存の社会構造を変化させる」という考えについては、どこまでそれが可能かについての詳細な検討がなされておらず、若干論述不足と言わざるを得ない点はあるだろう。しかしながら、本論においてこの議論が重要であるのは、音楽に

含まれる社会的媒介の四つの次元がそもそも音楽に内在的なものであると捉える視点であり、さらにこれから述べるように、教育・福祉領域における音楽を分析する際に有用であろうと考えられる点である。

ここで、四つの社会的媒介の次元が音楽に内在していると言う考えについて、若干補足しておきたい。それは、Born がこの四つの次元に分けることによって、その第一の次元として彼女が呼ぶ「ミクロな社交性」が、他の次元に比べて不自然に強調されてきたことを主張していることである。Born は、前述のように文化や社会的状況を超えたものとして美しさを評価しようとする従来の美学のあり方を批判している。そしてさらに、そうした美学は、これらの社会的媒介の機能のうち、ミクロな社交性を特に理想化し、それに固執してきた、と主張する。つまり、人々が音楽活動に関わることによって親密になったり、結びつきを感じたりすることが、音楽の素晴らしい最終目標であるかのように考えられてきたのではないか、あたかもそれのみが自律的に存在しているように考えられてきたのではないか、と批判するのである。そうではなく、彼女が強調するのは、ミクロな社交性は、それ独自で存在するのではなく、より大きな社会的関係性の中に埋め込まれているのだ、と言うことである。音楽の美的体験とは、４つのレベルの間の相互の複雑に絡み合ったものであり、その連結なのだというのである。

では、こうした音楽の社会的媒介について着目した場合、本論で対象とする福祉や教育の領域における音楽はどのように捉えられるだろうか。即興音楽の分析のための枠組みとしても提示されている社会的媒介の四つの次元を応用し、次にいくつかの活動報告を例に取り上げて分析する。

4. 福祉領域における音楽に含まれる社交性の次元を考える

最初の事例は、ノルウェーにおけるコミュニティ音楽療法の実践報告である。この領域について取り上げるのは、それが社会文化的背景を考慮したものであり、セラピストが柔軟にその役割を変化させ、社会における多様な人々と関わり合いながら行われている為だ。

まず、コミュニティ音楽療法について簡単に説明しておきたい。音楽療法においては、従来セラピストがクライエントに療法を提供するという関係で様々な実践が行われてきた。しかし、1990 年代頃よりそうした関係性のあり方や、セラピストが理論に沿って定めた目標に向けて治療を提供するという方法の反省から、地域の様々な人と

関わり合いながら柔軟に方法を定めて行われる、コミュニティ音楽療法[viii]と呼ばれる実践が世界の様々な国々から報告されるようになった[ix]。多様な人々との関係性が問題となるコミュニティ音楽療法では、従来対象としていた人々のみに変化を促すのではなく、彼らが関わるコミュニティの側に対しても積極的に働きかけが行われる[x]。

こうして音楽療法においてはコミュニティとの関わりが重視されるようになったのであるが、多くの実践報告において社会の側の変化があまり考察されておらず、これまで対象としてきた人々（クライエント）にとってどのように効果的であったかということに焦点があてられる傾向がある (Pavlicevic et al. 2004, Ansdell 2005, Stige et al. 2010, 2012)。さらに、事例報告における音楽は、馴染みのある既成曲を使ったものが多く、その音楽が誰にとってどのように作用したのかについてはあまり考慮されていない場合が多い（沼田 2010）。そのようななか、ノルウェーの音楽療法研究家 Brynjulf Stige は、演奏者のオリジナリティを考慮した先駆的なプロジェクトについて報告し、舞台上でのパフォーマンスによってメンバーとコミュニティの双方にどのような音楽的価値観の変化が起こったのかについて述べている (Stige 2002: 113-133)。

その事例とは、「アップビート」と呼ばれるグループによるもので、1983 年から三年間、ノルウェーの人口二千人程度のサンダーネという小さな町で行われたプロジェクトである。それは、ソーシャルネットワークを形成するという社会運動を背景に、障害のある人が文化活動に参加する可能性を高めることを政治的命題として、国、県、市の共同による財政的な支援とともに行われたものであった。Stige によれば、音楽療法士は、地域のブラスバンドや政治家らと関わりながらプロジェクトを進めたという。

このプロジェクトにおいて、Stige らセラピストたちは、方向性を定める前にまずは実践が必要だと考えて臨むと、最初のセッションでメンバーの一人が壁にかけてあった地域のブラスバンドの写真を見て、「僕たちもブラスバンドで演奏するの？」と問いかけてきたという。これをきっかけに、セラピストは従来の役割を超えて、地域の合唱団やブラスバンドとの共演の可能性に向けて働きかけていくことになる(Stige 2002: 119-122)。

アップビートのメンバーは、中度の知的障害を持つ三十～四十代のダウン症の人々で、セラピストは最初、彼らの音楽的資質を知らなかった。そこで、手始めに、拍子に合わせて正確に打楽器を叩くことを試みたが、混沌となり、無謀な試みに終わったという。そこで、この反省から創造的音楽療法のモデルを参考に即興演奏を取り入れると、８ヶ月の間に技術的な向上が見られた。創造的音楽療法とは、セラピストとクライエントの即興的なやり取りを主軸とする即興音楽療法と呼ばれる音楽療法の代表

的なモデルである。Stige によれば、その過程は創造的なものであり、演奏を始める、止める、早く、ゆっくり、小さくといった単純な合図の習得とともに、即興演奏を繰り返す中で形作られた技術で好みの演奏することができるようになったという。そしてそれは、即興演奏の要素を含むもので、しばしば事前に計画したこととは異なる結果を生み、セラピストの指揮に対する自発的で面白い誤解があったという。つまり、メンバーはこうした即興演奏を繰り返す中で、それぞれ独自の音楽的イディオムを創出していたと言えるだろう。

Stige は、この方向性の転換によって、地域の合唱団と共演する際にも、両者が互いの価値観を学び合うようなプログラムにできたと分析する。それは、少なくとも即興演奏については地域の合唱団よりもアップビートのメンバーの方がより経験と技術があったからであり、その結果、彼らは「障害があって技術を持たない」存在ではなく、「技術をもった音楽家」としての自らを体験することができたからだという。しかし、Stige は、この出来事の報道において、地方紙は演奏をただ「素晴らしい」と熱狂的に記述したため、結果として「障害者のグループ」という烙印を押され、そうした記事は「グループへの関心を表すものではない」と感じるようになったという (Stige 2002: 124)。

アップビートはその後もまた、別の方法で音楽活動を続けた。今度は、メンバーが壁にかかっていた髭の生えたグリーグの顔写真に興味を示したのをきっかけに、グリーグの音楽を簡単に編曲したものを演奏することになった。グリーグは、メンバーが生まれ育ったのと同じ街で生まれており、Stige は、これは楽曲構造という意味でも、演奏者のアイデンティティの発達という意味でも、また多くのノルウェー人がグリーグを高く評価しているためにメンバーに対するコミュニティ内の人々の態度を変えるという意味でも活動に適していた、と分析している。

そしてプロジェクトの最後の年には、アップビートはメンバーが夢見ていた地域のブラスバンドと共演を果たした。このコンサートでは、障害のある人とブラスバンドの人が互いにコンタクトを取り合いながら楽しげに演奏し、聴衆と障害のあるメンバーの間にも歓声や拍手を交えた熱いやりとりがあったことが報告されている。こうして、Stige は、彼らが音楽的な面でも社会的な面でも、その両面で新しいステップを踏み出したと説明する。それは、プロジェクトが期間限定ではあったものの、「コミュニティへ参加するための障壁が少なくなり、アップビートのメンバーだけでなく、このコミュニティの特別なニーズを持つ他の人々にとっても明るい見通しが生まれた」（Stige 2008: 127）からであった。

この例について、前述の Born の議論を参照して考えてみよう。まず、最初の合唱団との共演では、ダウン症のメンバーは、練習の過程で即興演奏の独自の音楽イディオムを発展させ、それゆえに、地域の合唱団に対して新たな技術や価値観を提示できるものとなった。この公演において、障害のある人が技術的に劣った存在ではない状態で音楽を披露したことは、社会的関係性の反映という意味では第三の次元の即興音楽の社会的媒介の機能が十分に考慮されていたと考えられるだろう。つまり、プロジェクトが意図した「障害のある人が文化活動に参加する可能性を高めること」という目的のうち、障害のある人とない人がともに文化活動に参加しているその新しい関係性のあり方が、音楽の美的側面に反映されていたと言える。

また、プロジェクトの最後の年に行った音楽会が盛り上がったという記述は、バンド内での交流が活性化されていたという意味で第一の次元でのミクロな社交性が十分に機能していたと言えるだろう。さらに、その音楽会に集まった人々が音楽を通して障害の有無によらない「共に音楽を楽しむ」という考えを共有していたと捉えれば、第二の次元での同様の考えを持つ人々との社交性が十分に活性化されている状態を指すと考えられる。以上の点においては、Born のいう第一から第三の社会的媒介の次元において、プロジェクトの意図を十分に達成できた音楽会となっていたと言えるだろう。

しかしながら、最初の公演に対して地方紙がただ「素晴らしい」と記述したという熱狂的な評価について、Stige は前述のように「障害者のグループという烙印を押すこと、そしてそれを助長すること以外ではなかった。」と述べている。これは、Born の考えに照らせば、この音楽の提示が、第四の次元において既存の制度を揺さぶり、新たな思想を提示するまでには至らなかった、と考えられないだろうか。さらに、その後取り入れたグリーグの楽曲演奏やブラスバンドの共演に対する社会の評価については、同書においてコメントされていない。グループのメンバーが「音楽家としてコミュニティ内の文化的な生活への参加を望んだ」ことに対してどのように援助できるのかに焦点が当てられているものの、彼らの表現に対するコミュニティ側からの評価については触れられていないのである。このことを Born の考えに照らせば、このプロジェクトが考えるべきであったのは、目的に即した第四の次元に相当する美的戦略であったと考えられないだろうか。

こうした第四の次元の戦略不足は、他の福祉や教育に関連した音楽会にもしばしば見られることであるように思われる。例えば、「音楽によって絆が結ばれる」ことや、「障害者とそうでない人の絆を広げよう」などを目的とした、次のような場合を考え

てみよう。障害者とそうでない人が、「音楽によって絆が結ばれる」ことを目的とした親しみのある曲目を提供する音楽会は、しばしば開催されているし、音楽会がこうした観点から評価されるのは、良く耳にすることである。この場合、その目的は、演奏者や関係者同士の密な関係性が構築されたという点で、Born のいう第一の次元の「ミクロな社交性」を指すと考えられる。しかし、その一方、次に示すように第一の次元を他の社交性の次元から切り離し、場合によっては過度に理想化している可能性もあるだろう。つまり、もしそれが、障害者を支援して、多くの人が知っている音楽に参加し、楽しんでもらうことを想定していたならば、確かにそうした意味での関係性の構築は可能かもしれない。しかし、第三の次元として考えてみれば、音楽活動以外の社会における障害のある人とない人の、いわゆる弱者とその支援者という関係性がそのまま音楽活動においても反映されていたのであり、音楽によるそうでない社会的な関係性のあり方の変化までは十分に考慮されていないと言えるだろう。例えば、障害者がそうでない人に支援されることによって楽器の演奏に加わっているならば、そうした音楽形態に障害者とそうでない人の関係性の質がまさに現れていたと考えられるからである。このように、前章で述べた Born の音楽学における「ミクロな社交性」のみを特に理想化してしまうことに対する批判は、この領域でもそのまま当てはめて考えることができるだろう。

また、もしそのコンサートが「障害者とそうでない人の絆を広げよう」というメッセージとともに行われた場合、そうした思想を共有する様々な人々の社交性、つまり第二の次元の社会的媒介の機能によって社交性が活性化されることが目的とされていると考えられるだろう。しかしながら、その絆を広げるための音楽的内容やパフォーマンス形態の工夫などの美的戦略がなかったとしたら、実際のところすでにその思想を持っている人以外に絆を広げていくこと、つまり第四の次元に見られるような既存の社会構造を変化させる方向性は見出しにくいかもしれない。第四の次元を考慮するならば、そのための美的戦略が同時に考えられるべきであろう。

このように、Born の主張は、福祉における即興音楽活動を考える際にも有効な視点を提供してくれるだろう。コミュニティ音楽療法の議論では、従来の音楽療法の政治的側面に対する気づきがあったが、音楽の政治的側面がどのように美的評価と関連しているのかについては、十分に議論されていない。関連の福祉領域における音楽活動を含めて、もし、障害者の社会における様々な人々との関係性を問い直すことが目的に含まれているのであれば、Born の考える第四の次元を含めて美的戦略を考えることこそ、その目的にかなうのだと言えるのではないだろうか。

このことを考えるために、次章では、即興音楽活動、および障害者の芸術活動における美的戦略についての二つの議論を参照する。その上で、そうした戦略を加味した、従来の即興音楽に代わる「動いている音楽」の概念について考えていきたい。

5. 「美的な肥厚化」という戦略、「境界」に働きかける美学という考え方

最初に取り上げるのは、前述の社会美学に関する Born の編著書に掲載されている、即興音楽の美的実践を通して社会的課題に取り組んだ事例の論考である。それは、即興音楽の研究者であるカナダの Eric Lewis (2017) が、AACM というシカゴの音楽家集団について考察したものである。

AACM は、1965 年にシカゴの黒人社会に密接に結びついて設立され、現在も続く世界的な知名度のある NPO であり、比較的多くのメンバーを擁し（団体のホームページでは 35 人の名前が挙げられている[xi]）、教育活動やトークイベントも実施している。Lewis の説明によれば、この団体は、活動を通して従来の黒人音楽に押し付けられていた単一的な見方をメンバー自らが拡張させ、多層化させていったという。単一的な見方とは、「ジャズ」、「黒人音楽」というジャンルにカテゴライズしたり、そのジャンルに関連したものとして「勢いのあるビート、激しい強弱、ピッチの濃さ」という音楽形式に当てはめたりすることである。こうした見方に対して、AACM のメンバーは、様々な戦略によりそうした外部の視線を変えていったという。そして Lewis は、その過程を以下で述べるように「美的な肥厚化 (aesthetic thickening)」と言い表した。

AACM がとった方法とは、Lewis によれば、新しい音楽形態の提示という音楽的内容の工夫と同時に、アルバムの発売やインタビュー、記者会見などの言語的発信の双方に特徴があった。音楽的戦略とは、例えばジャズのイディオムを排した新しい音楽を提示するもので、静寂が多く、リズムを排したものであったり、多種の小さな楽器を用いることなどである。そうした創造的な音楽作りには、グループのキーコンセプトとして重視されている「自律性」が反映されており、それぞれの楽器の奏者が平等に参加するという演奏方法も特徴の一つとなっている。言語的発信の特徴とは、例えばライナーノートに「音楽の内容が全て」といった絶対音楽の考え方を提示しつつ、同時に多分に政治的意味合いを持つ人種差別問題に抵抗する内容を言及する、という方策に見られるものである。これは、「どちらか」の立場に立つわけではなく、様々な立場を渾然としたものとして提示することにより、多様な解釈を導くように意図されたものである。その結果、実際に批評家が、現代音楽のようでもあり、ポップスの

プログレのようでもあり、母親に泣き叫ぶ子供のような、といった多様な見方を示すようになったという。

こうした言語活動のなかでも、最も特徴的なものとして Lewis が挙げるのが、「偉大なる黒人音楽 (“Great Black Music”)[xii]」というメンバー自らが案出した表現である。彼らは、外部から名付けられてジャンル化された従来の「ソウルミュージック」に対して、自らジャンル名を表明することにより、その言葉がジャンルのカテゴリーを超えてメタジャンルとして機能するように振る舞ったという。その結果、彼らの音楽は、いわゆる黒人音楽とは別種の西欧人や白人を含むものであり、ジャンル化できないジャンルとして理解されたという。これについて Lewis は、単なる黒人政治ではなく、急進的な黒人政治の立場をとることが表明されたものであったと述べる。

Lewis は、こうした単一のジャンルによる観点を揺るがし、複数の視点を創出するという過程が、ジャンルの機能とジャンルの所有権の政治という社会的かつ美学的批判という活動になり得ている、と評している。彼は、その多数のメンバーが多様な活動を通して、様々な美的価値観を提示して行くことを、「美的な肥厚化」という戦略と言い現わしたのである。

こうした事例は、福祉領域に属するものではないものの、被差別者の社会参加という視点から見れば広い意味での福祉であり、芸術文化から遠ざけられたり芸術活動への参加について不遇の状況にある人々が様々な人々と共に芸術活動を行おうとする際に、有効な視点を提供してくれるだろう。

次に取り上げるのは、障害美学の領域における類似の美的戦略であり、障害のある人とない人の権力関係という観点から考察されたものである。障害美学とは、社会学のうち、障害者の人権運動から発展した障害学の領域におけるものであるが、この障害学の主張で重要な点は、障害を、医療や福祉等の対象としてではなく、障害者独自の視点から捉えなおそうとする点である。この障害美学の観点から、障害者の芸術活動についての研究を行う田中みわ子(2012)は、社会的包摂へ向けた動きの中での障害者アートの可能性について分析している。

田中は、1970 年代以降、障害者自身による運動という文脈からディスアビリティ・アート・ムーブメントと呼ばれる芸術運動が生まれたが、そこには障害者を子供扱いしたり、作家としての個性を認めないことに対する異議申し立ての意味が含まれている、とする。その異議申し立てとは、個人の「治療」を目的とした医学的な規定によるセラピーといった「療法的なアート」に対する批判、障害を「個人的悲劇」と捉え

る「慈善的なアート」に対する批判、そして中心にいるはずの作者が不在のまま、美術界の制度との関係において位置付けようとする「周縁的なアート」に対する批判である。そして、これらの議論に見られる専門家による知の枠組みとそれに対するディスアビリティ・アート・ムーブメントの実践者による異議申し立てとの間に、文化的価値をめぐるコンフリクトがあるとし、そこに「支配的な文化の抑圧に抵抗することに加えて、独自の文化的価値を肯定し、創造しようとする動き」を見ようとする。その際に、単に障害者の「自律的主体」を前提として美術市場をはじめとする制度への異議申し立てや支配的な文化との交渉を行うのではなく、彼らが関係性を築いている多様な「知」との接触面にこそ障害者アートの可能性を見出すべきだ、と主張する。例えば、そうした障害を持つアーティストの置かれる状況には、しばしば「芸術として『発見』するアーティストと、そうしたアーティストから『発見』されることを待っている知的障害者の表現という構図があった」ことを指摘し、それとは別種の活動であるアーティストと知的障害のあるアーティストによる「互いに自らの表現形態を触発し、探求する」ような即興表現の舞台を例に挙げ、「専門家と表現者である障害者の接触において機能するミクロな権力作用が露呈される、その接触面に障害者アートの可能性がある」（田中 2012: 165）と述べる。つまり、誰が、どのように「表現」を認め、発信していくのかについて、様々な困難を持つ障害者と、彼らを支える専門家や、彼らとともに表現を考えようとしているアーティストの間には様々な葛藤があるのであり、アートには、そうしたやりとりに見られる既存の専門知や制度を揺るがすような美を追求できる可能性があるのではないか、というのである。例えば、「音楽」という概念を言葉で理解しない人とプロのアーティストが共演する場合、ダンスや描画などを始めた人の表現を、その場に相応しくないもの、概念理解に劣るもの、あるいはアーティストの価値観に含まれないものとして排除するのではなく、もし音楽に含んで考えることができたとしたら、そこには「音楽」とそうでないものの境界についての関係者（共演者、支援者、観客、司会者や他の参加者など）の多方面からの葛藤と働きかけがあったと考えることができるだろう。こうした美的価値観の揺らぎについて、田中は、身体を取り巻く様々な「知」の枠組みの「境界」に働きかける美学であると主張するのである。

この田中の議論は、次のことを示すものであろう。つまり、前述の AACM の例に見られたような社会美学の実践が、障害のある当事者と、彼に関係する専門家を含む人々によっても可能であり、特に支援を前提とする障害者の場合は、そうした権力関係と結びついた美学の追求は、芸術活動を展開する際に考慮すべき一つの重要な要素であろうということである。

6. 「動いている音楽」

以上、前章では、Born の考えた第四の次元の社交性の機能について、具体的にどのような美的戦略がありうるのかを社会美学に加えて障害美学という視点から考えた。これらの議論から、社会的課題と結びついた芸術活動の種々の実験的性質、つまり社会文化的状況と結びついた芸術形態の工夫や言語的発信方法の工夫は、芸術の美的機能によって「豊かな網目状の社交性」(Born 2017: 57) を生み出すのであり、社会的弱者やマイノリティ、被差別者等を含む芸術活動に対する視線そのものを変化させていく可能性のあるものだということが見えてきた。しかしながら、こうした美的戦略は、音楽の領域において、即興音楽に特に限定されるわけではないし、またその逆に、即興音楽活動が全てそうした美的戦略と結びついているわけでもないことを考える必要がある。例えば、音楽の高度な知識や技術を持つ者とそうでない者が共同で作曲する場合、それが専門家とそうでない者の支配的関係を疑問視するなどの社会的課題を反映した活動であれば、第四の次元が含まれていると言えるだろうが、作曲とみなされるものであり、見方によって即興性はあるものの、即興音楽活動とは呼ばれないこともある。その逆に、一般的に即興音楽として理解されることの多いジャズや民族音楽が全てこうした美的戦略を含んでいるわけでもない。よって、こうした音楽は、即興音楽というより、その音楽が目的や状況に即して動態的なものであると捉えた方が、その性質をより的確に表すことができるのではないだろうか。

こうした社会文化的背景を踏まえた実験的な音楽活動における動態的音楽を、本論では、「動いている音楽」と言い表してみたい。これは、Born のいう第四の次元の社交性の機能に注目し、音楽の美的側面が社会的関係性や制度を内在するものであると捉え、言語活動や組織運営を伴いつつ音楽形態を動かしていくこと、つまり変化させていくことを指すものである。

前述のように、Born が第四の次元として説明するのは、「闘争性や異質性を含む社会的媒介の機能」であった。音楽の形態や集団の組織運営について考えたり、外部評価を操作しようとしたり、さらに演奏者同士が音を奏でるやりとりの中でも様々な社会的なものについての実験を伴ったりするような動態的な音楽活動には、様々なコンフリクトも含まれるだろう。「動いている音楽」という考え方は、こうした絶えず変化する社会との関連において音楽を捉えるものであり、それにより社会に働きかけていこうとする作り手側の視点を含むものである。

7. おわりに

本論では、即興音楽や創造的音楽活動のうち特に社会的背景を考慮した上で新たな美的価値観を創出していく機能について Born の議論を参照し、「動いている音楽」という考え方を提案した。冒頭で述べたように、この考え方は教育や福祉の領域で感じた筆者の疑問がベースとなっている。最後に、「動いている音楽」が具体的にどのような実践を指すのかについて、筆者自身の実践研究における事例を簡単に紹介しておきたい。

筆者は、知的障害者と即興を得意とする音楽家や音楽療法家による新しい表現の地平を開拓することを目的とした即興音楽プロジェクト「音遊びプロジェクト」を 2005 年から 2006 年に行い、その後、代表として「音遊びの会」という名称で同活動を 2017 年まで続けた。この「新しい表現の地平を開拓する」という目標には、従来の福祉における支援者と支援される者という関係を超えた共演関係を構築すること、例えばプロの音楽家が障害者に教えたり支援したりするのではなく、また障害者のみにありのままの演奏を発表してもらうのでもなく、両者が同じ地平に立つ地点を探りながら表現を形作っていくことという意図が含まれていた。開始当初は、音楽家や参加障害者の保護者らが、共演や舞台公演の実施に様々な疑問や不安を表明するなどの困難があったが、年に数回の舞台活動が福祉、教育、芸術等の各方面から注目されるとともに多くのメンバーが活動にのめり込むようになり、ドキュメンタリー映画として公開されたり、三領域を横断するイギリスツアーの様子が NHK の E テレで特集されるなどの社会的認知を得た。このことは、障害者を含む人々による即興的な音楽形態が広く認知されたという点で、一定の社会的意義があったと言えるだろう。しかし、代表としての筆者は、継続するなかで、最初に想定したような「即興音楽」が、「動いている音楽」とは言えない、障害者の表現に焦点を当てた限定的なものとなり、その結果固定化した批評につながりかねないことを感じるようになった。それは、プロを含む音楽家が障害者の表現を認めるという構図が生まれ、ゲストとメンバーのうちの障害者のみが出演する舞台が何度も提案されるなど、障害者の表現がより重視される傾向が強くなったからである。こうした傾向は、メンバーのうち、障害者がこのグループの中心である、という考え方に基づいていた。この傾向はまた、メンバーの音楽家が認める「即興音楽」以外の要素を加えることへの抵抗も伴っていた。この「即興音楽」に限定されるようになった背景には、継続のために次第に出来上がっていった組織運営上の仕組みも関連していたと思われる。つまり、障害者のみが固定メンバーとして

会に所属して参加費を支払い、そうでない者は可能な時に無料で参加し、交通費を支払われるといった構図[xiii]が、表現の方向性を決める際に、音楽家が障害者の表現を認めるという構図とつながっていたと考えられるのである。これにより、「もう実験したり議論したりする時期は過ぎた」というメンバーの音楽家の言葉も聞かれるようになり、初期の目的であった「共に表現を開拓する」方法を模索し続けることが困難となる傾向が見られた。これは、「動いている音楽」の考え方に照らせば、同会が一度作り上げた即興音楽という枠組み内では動態的ではあったが、それ以外の表現の方法を開拓することに対して否定的という意味では静態的であったと言える。そして、その静態的音楽と、障害のある表現者をグループ内で区別し、中心に据えようという活動当初からあった固定的な視線は関連していると考えられるのである。こうした組織上の構図のさらに背景には、保護者による障害のある我が子の舞台参加へ向けた熱い思いや、彼らがそうした思いに至る現代の差別や虐待が今なお残る社会・福祉的背景が反映されていたと考えることもできる。しかし、代表者としての筆者は、美的戦略を考え続けていくことなしに、即興演奏を繰り返すというコンセプトのみでは、「障害者の表現」という単一の見方を「肥厚化」させ、障害者とそうでない者という二項対立の構図から抜け出し、初期の目標に設定した新たな共演関係を探り続けることは困難であると感じた。前述の障害美学の考えに照らせば、「『知』の枠組みの『境界』に働きかける美学」を追求し続けることが難しくなったと考えられたのである。

このような反省から、筆者は 2014 年より新たに「おとあそび工房」という様々な表現を試しながら創出することを目的とした障害者を含めた活動を始め、次のような組織運営上の工夫をした。舞台制作に向けたワークショップ以外は参加メンバーを固定せず、音楽以外の様々な表現を柔軟に取り入れ、メンバー同志やゲストと言葉による対話の機会を多く作る、などである。こうした参加メンバー、表現のあり方、対話の機会や媒体という点で「音遊びの会」と比べて可変的であり、動態的な方法を採用することにより、例えば、「家族 vs 疑似家族」というタイトルの障害者の参加の有無がコンセプトに直接関わらない即興演劇が生まれたり、参加者が障害者とそうでない人々の教育の問題を参加者の共通の課題として認識し、公演内容に一般の子供も参加可能な演目を取り入れ、広報の際にも教育委員会の後援名義の使用許可を得るなど、美的価値観とつながる思想を共有するなどの状況が生まれている。ゲストとの言語的対話からは、活動の内容説明として「自由のレッスン」という表現が考案され、それが新聞報道としても取り上げられた。これらの内容は、社会的課題を念頭においた動態的な表現活動であったと考えられるが、Born が論じたように、それが「社会構造を変化させる」ところまで至ったかどうかについては、改めて考察する必要があるだろ

う。これらの方法は、いずれも芸術や福祉を中心とした社会文化的状況に照らして活動内容を展開するという意味で、本論で取り上げた美的戦略の方法であったと言えよう。

こうした活動の総合的な評価は、より詳細かつ多面的に検証する必要があるが、差別、不平等、格差などの社会的課題を背景に音楽の場づくりを考える際、本論で示した「動いている音楽」の考えをもとに、活動方法だけでなく音楽の方を動かしていくこと、つまり活動の様々な側面において美的価値観を考えていくことは、その目的にかなう内容を考えるためにも有意味であると考える。

注

[i] 「動いている音楽」とは、筆者がフランスの庭師ジル・クレマンによる庭園を訪れた際、そのコンセプト「動いている庭」に着想を得たものである。この庭に関する考え方は、筆者の既出の研究報告「動いている音楽—ジル・クレマンの庭の体験から」（沼田 2018）でも述べたが、植物を区画に分けられた場所に定植し、剪定して整えるなど従来の固定させる（動かさない）庭の作り方に対して、もともとその土地にあった植物を生かし、それらの植物が繁殖したり他の場所で生い茂ったりするのにできるだけ逆らわない方法で庭を整えていく（動いている状態をなるべくそのままにする）方法に見られるものである（クレマン 2015）。それは、既存の美的価値観に沿って植物を整えるのではなく、そこに既にある生態を観察して美を見出し、見る者がその植物を含めた土地の風景に対して新たな見方ができるように植栽を考え、提案するものである。筆者の前著においては、このクレマンのコンセプトと筆者自身の実践研究を比較し、筆者の実践が「障害者を含む人々による表現に対する視線を、様々な観点から揺さぶり、芸術や福祉の狭間に見られる様々な『境界』を動かしながら新しい即興音楽表現を追求する」ものであり、それは「まさに『動いている音楽』を作り出すことであった」（沼田 2018: 21）と結論づけた。本論は、この考察を理論的に展開させ、上記のクレマンのコンセプトのうち、その場所にもともとあった植生を生かしつつ、状況に応じて新たな価値観を提案するという考えを、音楽の領域における議論で捉え直した。

[ii] クレマンのコンセプトに即して考えれば、この現場においては、その場所にもともとあった植生、つまり参加者の音楽的趣味や感性を生かすという方法、あるいはそうした感性による表現に対する外部の見方を変えていく方向性があまり考えられていないと言えるだろう。

[iii] 即興音楽と即興演奏の語の違いについてであるが、音楽教育や音楽療法などの領域では、その文化的側面よりは演奏形態に着目して議論されることが多いため、英文化圏で用いられる improvisation は、即興演奏と訳すのが適していると考える。一方、ジャズや民族音楽などの音楽文化における improvisation の場合は、即興音楽という語

がふさわしいと考える。よって、本論では、文脈に応じて適宜即興音楽と即興演奏の語を使い分ける。

[iv] アメリカの音楽療法家 K. Bruscia (1987)は、著書『即興音楽療法の諸理論 (Improvisational Models of Music Therapy)』において、25 種以上のモデルをまとめている。

[v] なお、社会美学という概念については、芸術に関する美学とは別に、生活様式や国家の成り立ちといった社会の諸現象を美的感性によって考察しようとする文脈の異なる一連の研究が既にあるが（例えば、宮原他 2012）、Born らはこうした芸術を対象とするのではない社会美学と言われる研究との関連については言及していない。また、Born は、本論で取り上げた著書の第 1 章 “After Relational Aesthetics: Improvised Music, the Social and (Re)Theorizing the Aesthetic”の前に、共著により “Introduction: What is Social Aesthetic?”を著している。これらの内容は共通する部分があり、本論で主に扱うのは、社会的なものと即興音楽の美学の関連についてより詳しく論じられている第 1 章の方である。

[vi] aesthetic operations の邦訳である。Born はこの operation という語を、他にも performative operations (Born 2010: 218)、critical operations (Born 2010: 224)のように用いている。よって、芸術行為における美しさの追求という意味合いのみではなく、そもそも美的側面に社会的なものが含まれているという考えに基づき、その社会的なものを変化させるために美的側面を操作的に扱うという政治的意味合いが含まれていると考えられる。

[vii] 例えば、有名なものにクレア・ビショップ（2011）によるものがある。

[viii] この場合のコミュニティとは、クライエントが所属する学校や職場内などのミクロなものからより広く地域社会やグローバルなマクロなものまで、場合によって様々なものを指す。コミュニティ音楽療法という言葉が生まれた背景には、音楽療法士自らが「これは音楽療法なのか？」と疑問を抱きつつ行った事例が多く発表されるようになり、それに答える形で議論の枠組みとして考えられたという経緯がある(Pavlicevic et al. 2004)。よって、「コミュニティ音楽療法とは何か」という実践のための明確な定義や理論モデルがあるというよりは、個々に目標や方法が考えられているというのが実態である。従来「クライエント」と呼ばれていた音楽療法の対象者は、場合に応じて「参加者」、「メンバー」、「利用者」など様々な呼称が使われるようになった。

[ix] 特に、次の３つの学会誌『イギリス音楽療法学会誌 (British Journal of Music Therapy)』、『ヴォイシズ：音楽療法のための世界フォーラム (Voices: A World Forum for Music Therapy)』、『北欧音楽療法学会誌 (Nordic Journal of Music Therapy)』において多くの実践報告が見られる。

[x] コミュニティ音楽療法の議論では、そうした社会の様々な人々との権力関係の調整という政治的側面の考察の重要性も指摘されている(Procter 2004)。この政治的側面とは、例えば、精神病患者がこれまでいかにコミュニティから遠ざけられてきたか、という問題意識をもとに、施設の外での様々な関係性を構築して調整し、新たなコミュニティを育てていくということを指す。後述するノルウェーの音楽療法研究家 B. Stige (2002: 113)も同様に、自らの実践報告においてその政治的側面について言及している。Stige は、公共の場で発表することを通してコミュニティを変化させることを目的の一つとした活動について述べているが、それはこれまでの音楽療法に比べてより社会に開かれた活動であり、政治的であった、と説明している。

[xi] 2019 年 5 月 14 日現在の数字である。

[xii] Lewis (2017: 156)は、“Great Black Music”に含まれる３つの単語について次のように説明する。「“Great”は、伝統的な美学の言説に深く、明白に根ざした評価の語であり、“Black”は、人種のカテゴリーであり、“Music”は、ジャンルやメタジャンルというように論理的に様々に機能する芸術の種類を指す用語である。つまり、私が主張したいのは、美学、政治、そしてジャンルに関する言葉の連結なのであり、多くの既存のジャンルを表す用語や批評的ディスコースを含み、それらと自らを同列に置きつつも、それらのいずれをも優先順位をつけることなく、そしてそれゆえにジャンルに対して、そして彼らの美的機能に対して特別な理論的立場をとるように意図されたジャンルの指定と読まれるべきであろうということである。」

[xiii] 筆者が 2017 年 8 月に代表を辞める時点での組織運営方法であり、発足当時のゲストミュージシャン以外は全員が参加無料という方針から、保護者の続けたいという希望が強く、話し合いにより少しずつ変化した。その後、代表が交代してからは別の方法で続けられている。

引用文献

クレマン, ジル、山内朋樹訳　2015　『動いている庭』 東京：みすず書房。

田中みわ子　2012　「障害者のアートが問いかけるもの―『表現』をめぐるコンフリクト―」中邑賢龍他編　東京大学出版会『バリアフリー・コンフリクト―失われる身体と共生のゆくえ―』：153-167。

中村美亜　2013　『音楽をひらく―アート・ケア・文化のトリロジー―』 東京：水声社。

沼田里衣　2005　「音楽療法における即興演奏に関する研究―セラピストとクライエントの音楽的対話の過程とその意味―」　『日本音楽療法学会誌』第 5 巻第 2 号：188-197。

沼田里衣　2010　「コミュニティ音楽療法における音楽の芸術的価値と社会的意味―アウトサイダー・アートに関する議論を手掛かりに―」　『日本音楽療法学会誌』第 10 巻第 1 号：95-109。

沼田里衣　2018　「動いている音楽―ジル・クレマンの庭の体験から―」　『日本音楽即興学会誌』第 2 巻：12-29。〔http://jasmim.net/jp/wp-content/uploads/Jasmim_Journal_vol2.pdf〕（2019 年 4 月 10 日参照）

ビショップ, クレア、星野太訳　2011　「敵対と関係性の美学」 表象文化論学会責任編集　表象文化論学会 『表象 05』: 75-113。

ベイリー，デレク　1981　『インプロヴィゼーション―即興演奏の彼方へ―』竹田賢一他訳, 東京：工作舎。

宮原浩二郎他　2012　『社会美学への招待―感性による社会探究―』　京都：ミネルヴァ書房。

毛利嘉孝　2017　「はじめに―ミュージッキング後に向けて―」　毛利嘉孝編著　東京藝術大学出版会　『アフターミュージッキング―実践する音楽―』：9-32。

文部科学省　2017　『小学校学習指導要領』　平成 29 年 3 月告示。〔https://www.mext.go.jp/component/a_menu/education/micro_detail/__icsFiles/afieldfile/2018/09/05/1384661_4_3_2.pdf f〕（2019 年 4 月 10 日参照）

Ansdell, G. 1995. <Music for Life: Aspects of Creative Music Therapy with Adult Clients.> London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.

Ansdell, G. 2005. <Being Who You Aren't; Doing What You Can't: Community Music Therapy & the Paradoxes of Performance.> Voices: A World Forum for Music Therapy. 5, no.3. 〔https://doi.org/10.15845/voices.v5i3.229〕

Born, G. 2010. "For a Relational Musicology: Music and Interdisciplinarity, Beyond the Practice Turn." Journal of the Royal Musical Association. 135, no. 2: 205-243.

Born, G., et al. eds. 2017. <Improvisation and Social Aesthetics.> Durham and London: Duke University Press.

Born, G. 2017. After Relational Aesthetics: Improvised Music, the Social and (Re)Theorizing the Aesthetic," in Born, Georgina. et al. <Improvisation and Social Aesthetics.> Durham and London: Duke University Press: 33-58.

Born, G., et al. 2017. "Introduction: What is Social Aesthetic?," in Born, G. et al. <Improvisation and Social Aesthetics.> Durham and London: Duke University Press: 1-30.

Bourriaud, N., Pleasance, S. et al. trans. 2008. <Relational Aesthetics.> les presses du reel.

Bruscia, K. E. 1987. <Improvisational Models of Music Therapy.> Illinois: Charles C Thomas Publisher. 〔林庸二監訳 1999『即興音楽療法の諸理論〔上〕』　東京：人間と歴史社〕

Darnley- Smith, R., Patey, H. M. 2003. <Music Therapy.> London: Sage Publications.

Heble, A. et al. eds. 2016. <Improvisation and Music Education.> New York and London: Routledge.

Higgins, L. 2012. <Community Music: In Theory and In Practice.> New York: Oxford University Press.

Kenny, C. B. 1989. <The Field of Play: A Guide for the Theory and Practice of Music Therapy.> Atascadero, CA: Ridgeview Publishing Company.

Lewis, E. 2017. "What is 'Great Black Music'? The Social Aesthetics of AACM in Paris." In Born, J., Lewis, E., Straw, W. eds. <Improvisation and Social Aesthetics.> Durham and London: Duke University Press: 133-159.

Nettl, B. 1998. "Introduction: An Art Neglected in Scholarship." in Nettl, B., et al. eds. <In the Course of Performance.> Chicago and London: The University of Chicago Press: 1-23.

Pavlicevic, M. et al. 2004. "Introduction 'The Ripple Effect'." in Pavlicevic, M. et al. eds. <Community Music Therapy.> London: Jessica Kingsley Publishers:15-31.

Procter, S. 2004. "Playing Politics: Community Music Therapy and the Therapeutic Redistribution of Music Capital for Mental Health." in Pavlicevic, M. et al. eds. <Community Music Therapy.> London: Jessica Kingsley Publishers: 214-230.

Ruud, E. 1998. <Music Therapy: Improvisation, Communication, and Culture.> Gilsum, NH: Barcelona Publishers.

Small, C. 1998. <Musicking.> Hanover and London: Wesleyan University Press. 〔野澤豊一他訳 2011『ミュージッキング』 東京：水声社〕

Solis, G. 2009 “Introduction.” in Nettl, B., et al. eds. <Musical Improvisation: Art, Education, and Society.> Urbana and Chicago: University of Illinois Press: 1-17.

Stige, B. 2002. <Culture-centered music therapy.> Gilsum, NH: Barcelona. 〔阪上正巳他訳　2008『文化中心音楽療法』 東京：音楽之友社〕

Stige, B., Ansdell, G., Elefant, C. & Pavlicevic, M. 2010. <Where music helps: Community music in action and reflection.> London: Ashgate.

Stige, B. and Aarø, L. E. 2012. <Invitation to community music therapy.> New York, NY: Routledge.

Weisethaunet, H. 1999 “Critical Remarks on the Nature of Improvisation.” Nordic Journal of Music Therapy. 8, no. 2: 143- 155.

Wigram, T. 2004. <Improvisation: Methods and Techniques for Music Therapy Clinicians, Educators and Students.> London and New York: Jessica Kingsley Publishers.

論文

ジャズの即興演奏習得に関する 1 人称研究

Learning Jazz Improvisation Applying “the First-Person View”

堀上みどり

Midori HORIKAMI

要約

本研究は、クラシックピアノを長く学んだ筆者が、ジャズの即興演奏を習得しようとしたときに、なかなか上達しなかった原因を、筆者自身のジャズの即興演奏を習得する過程を省察することにより、1 人称研究の方法であきらかにしようと試みるものである。

最初に、即興演奏に関するこれまでの研究を概観する。まず、Campbell (2009) が「人は学習によって、即興演奏を習得できるのか」という問題を取り上げていることから、Hall (1992) の獲得と学習についての議論を参照する。また、Murphy (2009) のアメリカの大学の即興を学ぶコースに関する研究から、学術的に体系化された大学で教授されるジャズは、ジャズコミュニティにおいて疑問視されていることを紹介し、即興演奏は実践から学ぶべきだという Bailey (1981) などの研究に言及する。

次に Berliner (1994) から、即興演奏の習得に関する理論的アプローチと聴覚的アプローチの問題と、模倣・吸収・発明という習得の 3 段階について、そして、アイデアを演奏に移す手続きについて取り上げる。そして、筆者の習得過程がどのようなものであったかを、3 つの時期に分けて振り返り、Sudnow (1993) を参照しながら、何が妨げになっていたかを考察する。

その結果、①コード・スケール理論を学ばなかったこと、②採譜したフレーズを記憶し、研究、応用する練習をしなかったこと、③コード進行を記憶する練習をしなかったこと、④

採譜した楽譜の再現演奏だったため、その場の音響をよく聴いていなかったこと、⑤絶対音感があることにより、個々の音が関係性の中ではなく、独立して聞こえること、⑥目標と実際の演奏の落差から、自分の演奏を肯定的にとらえることができなかったこと、という、６つの習得が進まなかった原因が導き出された。今後はそれらを踏まえた練習に取り組む必要がある。

This study aims to analyze the manner in which the author, who has studied piano for a long time, coped with the difficulty of learning Jazz improvisation by examining the long process associated with it, and thereafter, mastering the art, using first person description.

There have been some previous studies on improvisation. Since Campbell (2009) addressed a question, “Can people improvise by learning?”, the present author will refer to the discussion about acquisition and learning by Hall (1992). Moreover, Murphy (2009) introduced an improvisation course at an American university and says that jazz taught according to the systemized curriculum in academia is inadequate, and this is questioned in the jazz community. Then the present author mentions research carried out by scholars such as Bailey (1981), Solis (2009) and others. Next, the theoretical and aural approaches encompass three steps: imitation, absorption, and invention; the procedure for translating ideas into performance are discussed from Berliner (1994). Then, the present author’s acquisition process is reflected in three periods, and she explores the factors that were hindering the process by referring to Sudnow (1993). By examining the process, the present author has discovered that the lack of progress was because she 1) has not learned enough music theory (chords and scales) adequately, 2) has not memorized the phrase that was recorded and practiced performing it, 3) has not practiced memorizing chord progression, 4) has not listened enough to other jazz performers, 5) has an absolute pitch, which has hindered from hearing sounds in relationships, 6) has not been able to consider her own performance positively due to the gap between the ideal and the real.

Given the present conditions, it will be necessary to work on these particular problems in the future.

1. 問題意識

本研究は、幼少時から長くクラシックピアノを学習し、その後ジャズの即興演奏の習得を志したがなかなか進歩せず、未だその途上にある筆者自身の経験を省察することにより、ジャズの即興演奏の習得過程について考察し、その進歩しない原因をあきらかにすることを目的とする。

Nettl (1998: 10-12) によれば、即興演奏とは、「音楽作りの基になる行為であり、音楽教育を受けていない個人が自身の感情を歌にして解き放ちたいという衝動に従った瞬間から存在」『グローブ音楽事典』(Colles:1935) し、「演奏と同時に生じるアイデアと、それを音楽として実際に音に表すことから成り」『リーマン音楽事典』(Gurlitt & Eggebrecht:1967) 、「草稿や下書き、記録の援助なしに、自発的に音楽を演奏する」『ハーヴァード辞典』(Apel: 1969) ことである。そして、「その演奏は、音楽作品の創造、あるいは完全な音楽作品そのもの」『ニューグローブ世界音楽大事典』(Horsley et al.: 1980)のようであり、「演奏過程における音楽の創造」『新ハーヴァード音楽事典』(Nettl: 1986) ととらえられる (Nettl:1998: 10-12) 。

筆者のジャズの即興演奏の習得においてあまり進歩が見られない理由として、演奏に至る練習の過程と、その演奏過程そのものが、作曲された楽曲を楽譜に忠実に演奏するクラシックピアノの練習方法、演奏過程とは大きく異なる点が挙げられる。そして、精巧に作曲された楽曲の演奏と、即興演奏初心者による即興演奏の音楽的内容の落差が、モチベーション維持の妨げとなる。

本研究は、筆者のジャズの即興演奏習得に関する 1 人称記述により、その習得過程と方法を考えるものである。ここで、1 人称研究について検討する。1 人称研究とは、「客観的な観察に基づき、普遍的な知見を求めること」とは性質を異にし、「主観的な観察データ…身体固有性や状況依存性を多分にはらむ知見を軽視せず、そこに知の本質を見いだそうとする研究スタイル」であると、諏訪 (2013: 695) は述べている。田柳他 (2014 :III5-1) は、「身体技能が大きな比重を占め，かつ創造性や表現の多様性が許容されるような分野」の研究において、「一般化された教則に準拠した学習過程に着目するだけでは」、その「本質には迫れない」と主張する。習得過程の研究には、「見たまま、感じたままのことを、自分のセンスのまま言葉に置き換えて」、「自分自身の身に起きている固有の現象を、そうとしか言えないような直観的な表現で」記述しておくことが重要である (田柳他: 2014: III5-3) 。先行研究として Sudnow (1993: 徳丸他訳)があるが、筆者の入手範囲においてその他の同様の研究は見られない。本研究は、即興演奏を苦手とする多くのクラシックピアノ習熟者にとって、意味のあるものと考える。

最初に即興演奏の習得に関する研究を概観し、ジャズの即興演奏の習得方法について先行研究から述べる。次に筆者の学習の過程や演奏の経験を省察することにより、何が習得の妨げになってきたのかをあきらかにする。

2. 先行研究

2.1. 即興演奏の習得に関する先行研究

最初に、即興演奏の習得について、いくつかの議論を概観する。

「人は学習によって、即興演奏を習得できるのか」という問題に関して、Campbell (2009) は、教育制度上その技術を教える立場にある人々の間で、即興は教えられなければならないという意見の一致をみると述べている。それに対して、民族学者 Hall (1992) は、即興は演奏者に内在する音楽的経験、音楽的感性によっておこなわれ、意図的、あるいは自然発生的に湧き出てくるものであり、教えることはできないと主張している。我々と文化の繋がりが音楽にも当てはまり、獲得 (acquisition) と学習 (learning) の違いについて、「獲得のプロセスは自動的（無意識的）に強化され、教えることはできない。また、獲得は内発的プロセスで、環境による影響の直接的結果だ。それは底に横たわり養分を与える土壌と種の関係に似ている。一度獲得されると、パターンは中心的神経システムに貯えられたままであり、獲得された情報は、完全に自己と等しいものになる。そして、そのパターンは自動的（無意識的）で、とても個人的なことである。獲得については、言語にその優れた例を見ることができる」(同上: 225)と述べている。

他方、学習は理論書を読み、音源を聴いて練習する、あるいは先生に習う、という意識的なプロセスである。即興演奏を教授するカリキュラムに参加することも「学習」である。Murphy (2009) は、大学の即興コースにおける習得の問題に触れている。大学におけるジャ

ズの即興演奏の習得方法は学術的で体系化されているが、大学外のジャズコミュニティの中では、一部軽蔑をもって疑問視されているという。そして、その形式的教授法は、即興演奏の直観的感情的側面を探究することなく、音楽の形だけを模倣するもので、その方法で習得すると後に自分のスタイルを確立することが、非常に困難になると述べている。Bailey (1981: 28-29) は、即興演奏の能力はたたきこむことができないため、まず自分が即興演奏をしたい音楽のコンテクストに完璧に精通し、強く目指す目標を持つこと、そして、即興演奏は、試行錯誤によって実践的に学ばれるものだと助言する。

Sudnow (1993) は、自身がジャズの即興演奏を学ぶプロセスを、身体的側面から分析し、現象学的に綴っている。Berliner (1994) は、ジャズの即興演奏の習得と実践に関して、ミュージシャンの言説から多くの有益な教示を引き出している。Solis (2009: 1-2) は、即興は専門的で困難な技術でもなければ、才能あるわずかな人から自然に湧き出てくるものでもなく、世界中で歴史を通して多くのミュージシャンによって多少とも意識的に深められてきた技術であると述べている。しかし、教則本には即興に含まれる創造性―可能なことを知ること、瞬間に適切なことを感知する能力―についてあまり述べられていないことを指摘し、それは言い表せないもの、時間と実践を伴ってようやくわかることであるという(同上: 6)。

本来、即興演奏は誰にでもできる音楽実践の形態であるはずだが、実際はそうではない。戦後、日本では西洋の文化であるクラシック音楽を基にした教育がおこなわれ、筆者等は即興演奏を実践する機会が全くなかった。そのため、特に長くクラシックピアノを学んだ後に即興演奏を習得する場合、多大な時間と労力が必要になる。

2.2. ジャズの即興演奏の習得

ジャズの即興演奏は、一定の拍子で演奏される、決まった長さのハーモニーをベースに、それぞれのハーモニーに対応するメロディー、スケール、アルペッジョなどから展開される。その演奏形式は、前奏に続き、曲のテーマを演奏し、そのテーマを 1 コーラスとして、多くの場合、管楽器→（ギター）→ピアノ→ベース→ドラムの順で、それぞれが複数コーラスのソロを即興演奏し、最後にもう 1 度テーマを演奏し、後奏で終わるというものだ。曲によっては、ソロを演奏しない楽器もあり、ドラムソロが 4 バース、8 バース[i]という他の楽器との掛け合いでおこなわれることもある。ソロの大部分は、慣用的パターンやクリシェ[ii]、引用[iii]などから組み立てられ、多くのジャズの理論書や教材からそれらを学習することができる。またソロのアイデアは、その時その場の他者の演奏に応じて生じる。Monson (1996) はジャズの即興演奏を相互行為・共同作業という文脈でとらえ、個人的に習得したコード・スケール理論だけでは、ジャズの即興演奏が成立しないことを述べている。

しかし、ジャズの即興演奏初心者が最初に学習しなければならない理論は、コードとスケールについてである。即興演奏初心者は、まずコードネームとその押え方を学ぶ。実際に押えるときは、例えば C_{M7}［ド・ミ・ソ・シ］の場合、ルートのドの音は弾かずに、［ミ・ソ・シ・レ］あるいは［シ・レ・ミ・ソ］と押える。コードにはそれぞれ適合するスケールがあり、右手をそのスケール音で演奏すると無難な演奏をおこなうことができる。

実際に、プロのミュージシャンはどのようにして、ジャズの即興演奏を習得するのだろうか。そのことに関して、Berliner (1994) が、多くのミュージシャンの言説をまとめ、考察を加えている。下記(1)~(4)は筆者による要約である。

(1)学習における理論的アプローチと聴覚的アプローチの問題について、…耳から学んだミュージシャンは、手本とする演奏家から、旋律の形、フレージング、抑揚を吸収し、理論モデルを効果的に変形できる。しかし、現代のジャズを学ぶ学生は、耳で学ぶよりも、理論で学ぶことを強調され、理論を演奏の実践と混同する危険がある。…練習を通して、素材を技術的にコントロールする方法を学ぶ。そのうえでミュージシャンは、自分のソロを演奏するわけだが、まず初期の段階として、その曲の旋律を使うことが考えられる。基本的には、形式的に習得されたジャズの表現様式のパターンを用いて演奏するが、そのとき和声構造の体系的な関係がソロの展開を援助する。しかし、初心者にとって困難なことの 1 つは、この和声構造 （コードチェンジ） を覚えることである。初心者は、コード譜を見て演奏すると、垂直的な演奏、極端にはコードの構成音を並べただけの演奏になる危険がある。このコードチェンジの覚え方については、大変な作業の繰り返しだが、身につくまで練習する他はないと助言する。練習するうちに、徐々にコード進行を覚え、コードチェンジの速度を予測できるようになり、基礎的構造を固定されたものとして経験する。彼が、それらの変化する環境の聴覚的特徴を吸収し、上手く処理するとき、それらを通り抜けるパッセージは、時間と空間の感覚を持つという。

上記から習得の方法について、「聴取」対「理論」ではなく、聴取と理論による実践を並行しておこなう必要のあることがわかる。そして、コード進行を身につけるためには時間をかけた練習以外に方法がないようである。

(2)ジャズの即興演奏の具体的習得方法の 1 つは、プロの演奏やレコードから気に入ったフレーズを取り出し、それをいろいろな場所で自然に使えるように練習することだ。完全に習得されたフレーズは、自分のものとして演奏され、旋律の形、リズムの構成のような要素だけが取り出されて別の音型に用いられ、新しい音型を生み出す。そして徐々に素材の調性やリズムの特徴を一般化できるようになり、自分の演奏の概念的基盤が確立される。ジャズの即興において大事なのは、旋律と和声の概念とノリと言われるジャズ特有のリズムである。

気に入ったフレーズを見つけ、それを他の曲の異なる調のコード進行で正確に再現するためには、コード進行とソロのフレーズの分析をおこなう必要がある。そして、それを別のところで再現する練習も必要である。旋律の形、リズムの構成といった素材の特徴を一般化できれば、1 つの気に入ったフレーズから多くのクリシェを作り出すことが可能になる。一方、ジャズ特有のリズムを個人練習から習得することは不可能だろう。聴取と、ベースとドラムとの共演から時間をかけて体得するしかないと考える。

(3)ジャズの即興を習得するプロセスには、模倣、吸収、発明の 3 段階がある。模倣は、形成期には誰もが通り抜ける様式である。何年かの猛練習の後、吸収段階に到達したミュージシャンのフレーズは、他の誰かが演奏していたもので、ジャズの表現様式、リフ[iv]、モチーフ[v]は正しいが、そこには個性がない。最後の発明段階は、誰か他の人の演奏にきこえるのではなく、自分自身のフレーズを演奏できることを目指す。そのためには、自分自身の音楽を見つけ出さなければならない。

模倣から吸収の段階へ進むには、ただ採譜して練習するだけでは不十分である。採譜して練習することから身につくことは、感覚的なものであると考えられる。それを理論的に認識す

るためには、ジャズの理論を参照しながらフレーズのアイデアを分析し、生成するための知識、そして身体的技術を必要とする。

> (4)ジャズの即興を学ぶとき、理論を理解してモデルを考えることと、そのアイデアを即座に音にすることは別であるということをよく認識しなければならない。アイデアを考えているときにも、頭と指の同時性を練習しなければならない。その目的は、話すように容易に直接、表情をもって音楽パターンを表現できるように、身体と構想を練る心との密接な相互作用を達成することだという。…軽率に、予め計画したパターンに頼るのではなく、想像力から生まれたアイデアを発展させて即興する。また、ソロに一貫性を持たせるためにゼクエンツの使用を提案するミュージシャンもいるが、反復の手段に頼りすぎることが、ソロを予想できるものにし、まるで練習曲集から演奏しているようにきこえてしまう危険性があるという。

フレーズを考えることとそれを演奏することは別であるという問題が、クラシックを長く演奏してきた人にとって、即興演奏が難しい 1 番の理由ではないだろうか。

この問題に関して、Pressing が即興演奏の認知、継続のモデルの考案を試みている。音楽的テーマ、モチーフ、雰囲気、情動、視覚的なイメージ、物語、身体的プロセス、社会情況等を用いて、演奏者が即興演奏をおこなうとき、それらは、音楽的素材の源として機能し、反復され、変形され、多様化され、展開される (Pressing: 1984: 346) 。そして、即興演奏にはまず何よりも動機が必須であり、これが演奏の脈絡に適したアイデアを生み出す源になる。また、その過程は、音楽に描かれた創造的衝動の連続であり、この衝動を音楽に変化させるものは、幅広い作曲の知識、理論、楽器の技術、理論を素早く実践に結びつける能力、演奏者の想像力、記憶力、注意力、目的などである (同上: 351-353) 。つまり、アイデアが生成され、技術を媒介として音楽に具現化され、持続する聴覚的フィードバックを生じさせ、演奏中のアイデアが、反復されるのか／展開されるのか／中断されるのかを評価、判断する。即興演奏は、演奏と同時に次の音楽事象を選択するという意思決定を必要とする過程である。入ってくる感覚的情報を知覚的に符号化し、それに対して起こる反応とその反応に対する評価をおこない、それらに続く選ばれた行動をとることの連続である (Pressing: 1988: 152-157)。

他方、クラシックの演奏は楽譜を忠実に演奏することであるため、目で見たものを指先の運動に変え、その結果が耳にフィードバックされ、指先をコントロールすることの連続であると考えられる。そして期間をかけた反復練習の後は、反射的に演奏することができ、次に弾くフレーズを考える必要がない。演奏に至る過程が大きく異なることがわかる。

3. 筆者自身の即興演奏習得の過程と実践

筆者は、4 歳からクラシックピアノを習い始め、熱心に練習していたが、聴く音楽のジャンルは全く違っていた。小学校高学年の頃は、歌謡番組を見てその時々の流行歌を歌った。中学生になると、友人の影響があり、いわゆる今日の J-Pop の類をよく聴いた。高校時代は、ブラック・コンテンポラリー[vi]と当時いわれたジャンルの音楽を片端から聴いた。そしてフュージョン[vii]を聴くと、自分で演奏したいと思うようになった。大学に進学し、軽音楽部とジャズ研究会に所属した。以下に、筆者自身のジャズの即興演奏習得の過程と実践について述べる。

3.1. ジャズ研究会における習得と実践

軽音楽部の定期演奏会で、Chick Corea の ‘Spain’ ‘La Fiesta’ ‘Cappucino’ の 3 曲を演奏したことから、ジャズ研究会に入会することとなった。ジャズ研究会では、まずコードネームとコードの押え方を学び、セッションに参加した。コードの押え方は、コードネームのルートの音を外し、第 3・5・7・9 音を積む方法だ。ポジションによっては第 7・9・3・5 音の順に積む。右手は、耳を頼りにそれに合う音を重ねた。コードの定型に指が慣れてくると、バッキングの中で他の人のソロに応じたり、コードチェンジに沿って右手の 1 番上の音で旋律を描き、それを楽しむことができるようになった。

2 回生のとき、新入生歓迎祭の演奏が、ジャズ研究会に入ってからの最初のステージだった。Bill Evans の ‘Israel’ ‘Nardis’ と McCoy Tyner の‘Speak Low’ を演奏した。Bill Evans の 2 曲は市販の楽譜をそのまま弾き、3 曲目は音源を採譜した。楽譜通り弾けるように練習した後、ピッチを自由に設定できる機器を使って、音源のプロの演奏に合わせて練習した。それにより、楽譜に書かれていない多くのことを学ぶことができたと考える。音源の演奏に合わせ、楽譜の通りに同じことを何度も繰り返し弾くことがとても楽しく、飽きることはなかった。筆者にとって練習とは、再現により完成度を高めるためのものであったため、繰り返し同じ演奏をすることに疑問を感じなかった。

しばらくして、ジャズ研究会の週末のセッションで、ソロが回ってくるようになった。1〜2 コーラスのソロをするだけだが、最初、筆者にとっては、間を何か音で埋めなければならない苦痛な時間だった。バッキングと同じような、コードによるソロを多用した。トランペットやサックスの演奏と差異化でき、内容の良し悪しに関わらずピアノソロとしての格好がつくように感じられた。中抜き三連のジャズ独特のリズム、オフビート[viii]のノリを獲得していなかったため、単音で弾くことはためらわれた。いつも演奏している間、戸惑いと不安感から気持ちは自分の演奏から離れたところにあり、ソロを演奏した後は決まって気まずい思いをした。

その年の大学祭では、トランペット、ギター、キーボード、ベース、ドラムの構成で、John Scofield の‘Filibuster’笹治正徳の曲（タイトル不明）、Bobby Hutcherson の‘Un Poco Loco’の 3 曲を演奏した。2、3 曲目に筆者のキーボード・ソロがあった。2 曲目は構成のしっかりした複雑なコードの曲で、ソロもソロ以外も全て採譜した。演奏後録音を聴くと、難しい曲だが演奏に余裕が感じられ、全体的に安定して整っていた。3 曲目のソロの部分は、Cm フリギアン・スケール[ix]1 つで長さも自由だった。音源を採譜するのではなく、その時その場の即興に挑戦することにした。事前にそれまでに弾いたことのあるパターンをいくつか練習し、上手くまとめるつもりだった。しかし、実際の演奏は、Bud Powell から仕入れたターンで下行する音型と、Bill Evans がよく使う分散和音で上行する音型、そして拍や小節を無視した相互関係のないフレーズ、から成るその場しのぎのものだった。演奏直後は最悪だと思ったが、後で録音を聴くと 2 曲目よりも緊迫感があり、リズム（ノリ）の面で他のメンバーと調和しているように感じられた。

その年の冬、ジャズ研究会初めての定期演奏会をおこなった。Thelonius Monk の‘Blue Monk’‘Straight No Chaser’Bill Evans の‘You And The Night And The Music’日野皓正の‘Alone Alone And Alone’を演奏した。このときは日野皓正の曲に筆者のソロがあった。速い 16 ビートの曲は、勢いで内容の悪さをカバーできたが、静かなバラードはそうはいかなかった。筆者のソロの時、何の打ち合わせもなくベースとドラムが倍テン[x]になり、筆者の速くなった

軽いソロに合わせて演奏した。筆者のソロは、身体的にも支えのない表面的なもので、フレーズのまとまりに欠け、弾く音には意味がなく、1 コーラスがとても長く感じられた。リズムに関しては、どの音も打鍵のタイミングが早く、他のメンバーと調和していなかった。

2 回生の終わりにジャズ研究会の先輩の多くが引退し、3 回生の 1 年間は軽音学部でフュージョンを演奏した。まわりに即興にこだわる人はいなくなり、採譜して演奏することが標準になった。

ジャズ研究会での習得過程は、音源を採譜し、楽譜を見て忠実に再現するだけで、Berliner (1994) にあるように、それを分析、研究し、他の曲の様々な背景で自由に使いこなせるフレーズにするための練習を一切しなかった。採譜せず即興でソロをするときは、明確な意図もなく、楽譜のコードネームを追いかけ、決まり切った音型やリズムのパターンに頼ることが多かった。そして、大学を卒業すると同時に、ジャズはやめてしまった。長いブランクの後、音楽療法に携わる機会があり、再び即興演奏の習得を志し、大学院で学ぶこととなった。

3.2. 即興の授業における習得と実践

大学院では、学部の即興の授業に参加した。授業は、ブルース、バップ、モード、フリーとひととおりジャズの歴史に触れるが、受講生の即興の経験が多様なこともあり、ジャズの即興を徹底して学ぶというカリキュラムではなかった。エオリア、ドリア、フリギアなどの教会旋法を用いた即興、Keith Jarrett の演奏の模倣、ブルースのコード進行による即興、自由即興などを実践した。このクラスに参加するにあたり取り組んだことは、楽譜を書かないこと、自分の演奏をよく聴くことだった。

筆者が授業の課題を練習するやり方は、決められた枠組みの中で思いつくままに弾くことで、即興演奏に必要な技術を身につけるための音階練習のような基礎練習はおこなわなかった。今のフレーズはどうだったかと立ち止まって評価し、どうすればもっと気に入ったフレーズになるかをいろいろと試してみることもしなかった。自分の演奏を聴きながら、自分の感性に任せフレーズが出てくるままに弾いた。しかし、自分の即興演奏に失望することの方が多く、練習は発展的で楽しい経験とはいえなかった。1 人で即興の練習をすることは、精神的エネルギーを必要とし、努力を伴うものだった。弾きながら、自分の演奏には意味がない、つまらないと否定的になり、自分で何を弾くのかを考え出さなければならないことに大変苦労した。

授業での発表は 1 人でおこなうことが多く、バンドで演奏していたときとの大きな違いは、左手でリズムをキープし、自分でノリやドライブ感[xi]を出さなければならないことだ。左手でそれをしながら、右手で即興演奏することはとても難しく、すぐに破綻することが常だった。楽譜は書かずに弾いたが、曲のテーマなどはいつもプロの演奏を模倣した。授業の先生には、なぜそんなにコピーに頼るのか、とよく言われた。筆者が、これでよかったかな…と思い出しながら、意識が宙をさまよった状態で弾いたり、気が進まないままに弾くと、いつも決まって、音が生きていない、と指摘された。そして、あまり即興をしたことがない学生の、上手くはない演奏にも、新鮮さがあると言われていた。それは、自分の演奏にどれだけ集中できているか、どれだけ肯定的に聴くことができているかによるのではないだろうか。

大学院では、それまでに聴いてきた音楽を基とする、採譜に頼らない即興演奏を目指し実践した。ジャズの即興演奏としては未熟だったが、授業で準備不足のまま即興で演奏した経験は、その後の即興演奏に対する苦手意識を軽減することにつながったと考える。

3.3. ゴスペルのライブにおける実践

しばらく即興演奏の実践から遠ざかっていたが、ゴスペルの指導をしている友人からコンサートの伴奏を頼まれ、2015 年から出演する。演奏は、ベースとドラムとキーボードでおこなわれるため、ギターやシンセサイザーを使用した音源を、キーボード用にアレンジして楽譜を作成した。その中で最も困ったことは、はっきり聴き取れない、ラグ的な音数の多い演奏をどのように再現するかであった。筆者には、あまり意味のない音の連打に思えたため、モダン・ジャズ風にソロを作って演奏した。その例が以下の楽譜である。

図 1 は‘Great Things’の終わりの部分で、音源では|Dm7・Bm7^{b5}|Em7^{b5}・A7|×８をピアニストがテクニックの限りを以て演奏している。コーラスが単調であるため、ピアノの演奏に注目が集まる箇所であった。コード進行は Dm を中心とする循環コードで、頻出のパターンである。

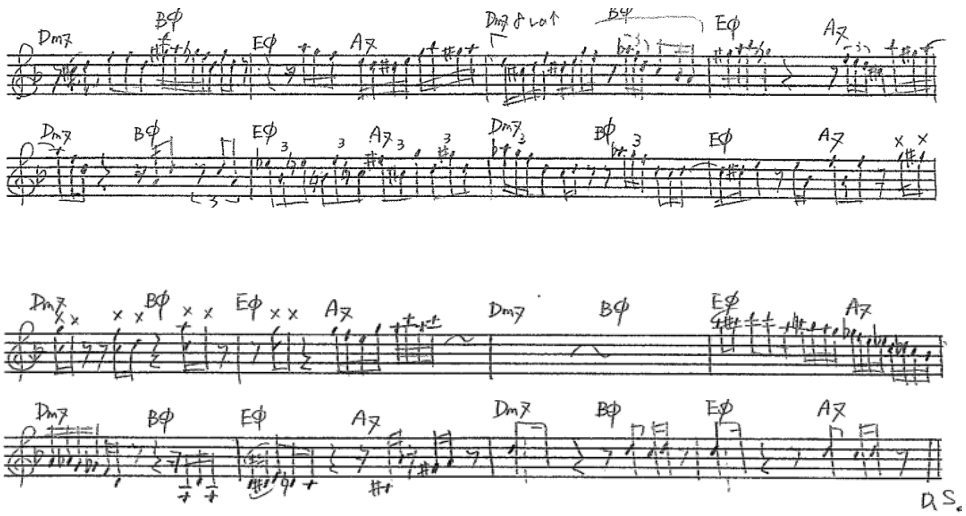

図 1：‘Great Things’において作曲したソロ

コード進行は 2 小節 1 パターンだが、ソロのメロディーは、そのパターンに縛られずフレーズの前後の関連性を保ちながら、わざとらしくない自然な流れになっている。これは理論を基にしたわけではなく、今までに聴き、演奏したことによって身についたジャズの慣用的表現を基に作ったものである。

コンサートの中で、即興演奏（その時その場の演奏）にも挑戦した。コンサート 1 部のコーラスの退場時に、最後の曲のコードパターンを基にチェイサー[xii]を演奏した。アナウンスの背景音楽だが、4 小節、8 小節の反復で自由に即興演奏を試みることができ、筆者にとっては貴重な経験となった。予め始まりのフレーズをいくつか決めて練習したが、練習時は気

が乗らず、良いと思える演奏ができなかった。本番は、リズムのおもしろさ、緊張感をねらったパターンに頼るのではなく、フレーズの関連性、メロディーとして成立しているかどうか、という点にこだわって演奏したいと考えた。その時その場に深く集中し、心の中で一生懸命旋律にならない何かを歌い続け、手が無意識のうちに何かを弾いていたが、その時間を楽しむことができ、録音を聴くとまずまずの演奏であった。

4. 考察

ジャズ研究会における習得過程は、プロの演奏を採譜して再現することと、実践から学ぶことを並行しておこなっていたと考えられる。Sudnow (1993) は、自分のソロを充実させるために部分的に採譜をおこなっている。気に入ったフレーズを書き出し、コード進行と共に練習し、さまざまな箇所で利用し、そのフレーズを自身のフレーズにした。Johansen (2013) は、採譜した結果を記憶すること、そしてなぜそう演奏したかを考えること、それを解釈し、内面化することが大事だという。演奏者自身の音楽的創造の動機を促進するより深い音楽的理解は、演奏者がフレーズの構成要素を内面化し、音楽的パターン、形式、コード進行の間の音楽的関係を同時に構築する要素から生じる(同上: 76)。

しかし、筆者の採譜、再現はそれとは全く異なっていた。ステージで演奏する曲は、音源の最初から最後まで、場合によっては他の人のソロのバッキングまで採譜した。筆者には絶対音感があるため、膨大な時間はかかったが、採譜が苦にならなかった。この採譜して書いた楽譜を練習するという準備の方法は、クラシック曲の演奏のアプローチと全く同じである。すでに頭の中に前もってある音楽を引っ張り出し、それを追いかけて演奏したため、その場の音響(他者の演奏)をほとんど聴いていなかった。そして、自分が演奏する内容を手は記憶したが、解釈し、考えることをしなかった。

筆者が実践から学ぶ機会は、ジャズ研究会の週末のセッションであった。ここでは、何の準備もせずに演奏に加わり、弾きながらコードの押え方を習得し、コード進行に合わせてソロを演奏した。各人がそれぞれのやり方で自由に演奏を楽しみ、ジャズ談義に花を咲かせた。プロを志すミュージシャンが実践から習得する過程は、実力主義のもっと厳しいものである。筆者も目的意識をしっかり持ってソロの練習に取り組み、参加するべきだったと考える。

Sudnow (1993) は、この最初の段階で徹底して理論を学び、1 日数時間練習し、理論を基にした即興演奏をおこなっていた。習得のペースは快調だったようで、コード進行にのせて走り抜ける速いパッセージを長く演奏することができたようだ。しかし、それは理論を基にした手からのアプローチであり、しばらくすると「何を弾いたら良いかわからない」と行き詰まる。達者に弾くことができていたにもかかわらず、筆者と同じ問題を抱える。

次の段階で、Sudnow (1993) はひとりで練習し、響きを求め内発的動機に基づいて演奏するようになったと書いている。筆者も大学院のときには、一緒に演奏するメンバー、機会がなかったという理由で、ひとりで練習することとなった。Sudnow (1993) は達者に演奏できていたため、それに弾きたい音、求める響きを演奏するという目的が加われば、おそらく充実した音楽的時間を経験できたであろう。筆者の場合、採譜して演奏するだけであったため、自分の中にフレーズはほとんど貯蔵されていない。ひとりで弾くと、一層何も出てこない。手が「原理的になしうることと、実際におこなっていること、との不釣り合い」 (同上: 3) のために、練習のモチベーションは下がるばかりであった。しかし、この段階の個人練習が、「今ここ」の自分の演奏を聴き、それを評価する訓練になったと確信する。

ゴスペルのコンサートにおける即興演奏には、いくつかのレベルがあった。①詳細に採譜して弾く、②予め作曲したものを即興演奏として弾く、③大凡模倣して弾く、④コード進行に合わせてその時その場で即興演奏する、の 4 つである。①は、音源通りにという指示のあったとき、または音源が正確に模倣するに値する演奏のとき、②は、自分で作った方が聴き映えがする、というとき、③は、同じコード進行が繰り返され、音源のように弾く必然性があまり感じられないとき、④は、1 部終了のチェイサーのとき、に用いられた異なる即興度を有するスタイルである。②は、1 音 1 音楽器で音を確認しながら考案した。完全な反復、わざとらしいゼクエンツを避けながら、前のフレーズと関連づけ、大きなフレーズのまとまりを意識し、応答性があり、メロディーとして成立するように作った。③は、自分で自由に弾いているうちに何回目だったか、どこを弾いているのかわからなくなり、ミスにつながることが多かった。④の実践では大きな進歩を感じることができた。入りはだいたいのパターンを決めたが、その後は、その時その場の響きに集中し、どんな音型、どのパターンを使うかということではなく、音程の明確でないメロディーを心で歌い、鍵盤の表面を通り抜けたその奥を無意識的に見て演奏した。ここで Sudnow (1993) と大きく異なる点は、筆者は全く「手」を意識しないことだ (Sudnow も後に手を意識しなくなったが)。意識はすべて音楽的流れの中にあり、弾いた音とこれから弾くべき音に集中し、後の身体的なことは反射的に起こった。この④では、弾く意図を持たない、予期しないフレーズが無意識のうちに生まれ、もしかすると練習の先にある創造的な何かを経験することができたのかもしれないと考える。

5. 結論

本稿の目的は、長い間クラシックピアノを学び、ピアノを弾く技術を習得した筆者が、ジャズピアノの即興演奏の習得において、なかなか進歩しない理由をあきらかにすることであった。長期間に及ぶ実践を省察することにより、①コード・スケール理論を学ばなかったこと、②採譜したフレーズを記憶し、研究、応用する練習をしなかったこと、③コード進行を記憶する練習をしなかったこと、④採譜した楽譜の再現演奏だったため、その場の音響をよく聴いていなかったこと、⑤絶対音感があることにより、個々の音が関係性の中ではなく、独立して聞こえること、⑥目標と実際の演奏の落差から、自分の演奏を肯定的にとらえることができなかったこと、の 6 点が理由として挙げられる。

①～④に関しては既に述べたため、⑤、⑥について付け加える。⑤に関して、Hargreaves (2012: 361) によれば、即興演奏の意識的アイデアは相対音感の中に生じるという。確かに、コード進行、スケール、フレーズの記憶、内面化の際、相対音感であれば、その量は絶対音感の 12 分の 1 になる。このコード進行の時のあのフレーズ、というときも相対音感の方が結び付きやすい。筆者の絶対音感が、フレーズの貯蔵の妨げになったという考え方に一理あるのではないだろうか。

⑥は、筆者が膨大な時間をかけて採譜する理由でもある。採譜した楽譜よりはオリジナリティーがあり、真の即興演奏よりも良い内容を演奏できると考え、作ったソロを演奏したが、作ったものを演奏して即興演奏といえるだろうか、という負い目が筆者の中には常にある。Larson (2005) は、Bill Evans のソロも同じようなフレーズの反復であることをあきらかにし、ジャズの即興演奏とは「新奇なものから生じ、自由を開拓し、情動的発明と直感的衝動を含む、瞬間のプロセスの中で才能を当てに」(Larson: 2005: 241)するものではなく、「リアルタイムの、しかし前もって聞かれた、そして練習すらされた、馴染みあるパターンと馴染みあ

る組み合わせと装飾を使用して、先に存在する構造を作り上げる可能な道筋の間の選択」(同上: 272)であるととらえ直している。

Coker (1989: 107-109) は、即興ソロからチェンジ・ランニング[xiii]、パターン演奏、クリシェ、引用などの手法を取った残りの要素が独創性であり、即興ソロの多くを占めているパターンは、素材として独創的ではないが、練習して自分自身のパターンを創り、それを基にソロを組み立てていく過程で、あきらかに独創性が働いていると述べる。そして、パターンを軸にソロを組み立てていく過程に、即興ソロの最も重要な要素である情緒やリズム感、音色、明快さ、力感、フレージング、ある種の聡明さなどが十分に機能しているという(同上)。それならば、同じようなコード進行で、同じようなフレーズを演奏する中で、演奏者の独創性を表現することが可能である。そこに、他の演奏者とは異なる、あるいは前の演奏とは異なる「情緒やリズム感、音色、明快さ、力感、フレージング、ある種の聡明さ」が生じれば、それが独創性である。

持続する即興演奏のアイデアを意識的に生成し続けることは、プロのミュージシャンにとっても難しい (Hargreaves: 2012: 362)。そのとき助けになるのが「手癖」による演奏だ。これは反復練習の結果、反射的に手が動くことによる演奏である。そのためには、採譜したフレーズを基にした基礎練習などに取り組む必要がある。最初から完成された 1 曲をそのまま練習し演奏するのではなく、コード進行の 1 部分から気に入ったフレーズを探求的に練習し、貯蔵していくことから取り掛からなければならない。そして、本番の機会は貴重である。聴衆とその 1 回限りの演奏という状況は練習の動機を生じさせ、演奏そのものに大きな効果を発揮する。本研究の成果を、これからの即興演奏の習得と実践に活かしたい。

注

[i] ドラムソロの形式。4(8)バースは、4(8)小節ソロ楽器→4(8)小節ドラムソロ→4(8)小節ソロ楽器→4(8)小節ドラム→…と、ソロ楽器とドラムが交互に演奏する。

[ii] 演奏者が頻繁に用いる自分独自の表現技法。(Coker: 1989: 215)

[iii] 別の曲のメロディーのフレーズあるいはコード進行を即興演奏に使うこと。(Coker: 1989: 214)

[iv] 反復されるコード進行、（旋律的）音型のこと。

[v] 「動機」と訳され、独立した楽想を持つ一連の音（休符も含む）のこと。

[vi] 1970 年代後半、黒人によるソウル、R&B が洗練され、よりポップになったジャンル。

[vii] 1970 年代半ば、16 ビートの器楽曲が主で、ジャズ、ポピュラー、等を融合させたジャンル

[viii] 第 2、4 拍目にアクセントを置く、ジャズ独特のリズム。（標準音楽辞典: 1966: 161）

[ix] ド・♭レ・♭ミ・ファ・ソ・♭ラ・♭シ・ド　を構成音とする音階のこと。

[x] リズムの刻みが半分に（細かく）なること。

[xi] 疾走する感じ。

[xii] 1 部が終わって、コーラスが退場するときの音楽。

[xiii] ものすごい速さでひっきりなしに経過和音の構成音を演奏する方法。(Coker: 1989: 81)

参考・引用文献

淺香淳編(1966)『標準音楽辞典』東京：音楽之友社。

Bailey, D.(1981) 『インプロヴィゼーション』 竹田賢一・木幡和枝・斉藤栄一訳, 東京：工作舎。

Berliner, P. (1994) *Thinking in Jazz: The Infinite Art of Improvisation*, Chicago: University of Chicago Press.

Campbell, P. S. (2009) Learning to Improvise Music, Improvising to Learn Music, in Gabriel Solis & Bruno Nettl, *Musical Improvisation*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Coker, J. (1989)『ジャズを聴く』小木曽俊夫訳　東京：音楽之友社。

Hall, E. (1992) Improvisation as an Acquired, Multilevel Process, *Ethnomusicology*, Vol. 36, No. 2 (Spring - Summer, 1992), pp. 223-235, University of Illinois Press

Hargreaves, W. (2012) Generating ideas in jazz improvisation: Where theory meets practice *International Journal of Music Education*, 30(4), pp.354 –367

Johansen, G. G. (2013) Learning from musicians better than me: The practice of copying from recordings in jazz students' instrumental practice, *Aural Perspectives* pp.75-95

Larson, S. (2005) Composition versus Improvisation, *Journal of Music Theory*, Vol. 49, No. 2, pp. 241-275

Monson, I. (1996) Saying Something 『ニュージャズスタディーズ』（宮脇俊文・細川周平・マイク モラスキー, 2010）東京：アステルパブリッシング pp.284-314

Murphy, J. P. (2009) Beyond the Improvisation Class: Learning to Improvise in a University Jazz Studies Program, in Gabriel Solis & Bruno Nettl (ed.), *Musical Improvisation*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Nettl, B. (1998) Introduction: An Art Neglected in Scholarship, in Bruno Nettl & Melinda Russell (ed.), *In the Course of Performance*, The University of Chicago Press.

Pressing, J. (1984) Cognitive Processes in Improvisation, in W. R. Crozier and A. J. Chapman (ed.), *Cognitive Processes in the Perception of Art*, Elsevier Science Publishers B. V.

Pressing, J. (1987) Improvisation: Methods and Models, in J. Sloboda (ed.), *Generative Processes in Music: The Psychology of Performance, Improvisation, and Composition*, Oxford University Press.

Solis, G. (2009) Introduction, in Gabriel Solis & Bruno Nettl (ed.), *Musical Improvisation*, Urbana and Chicago: University of Illinois Press.

Sudnow, D. (1993) 『鍵盤を駆ける手』 徳丸吉彦・村田公一・ト田隆嗣訳, 東京：新曜社。

諏訪正樹 (2013) 「見せて魅せる研究土壌」人工知能学会誌 28, 5, 695-701

田柳恵美子・平田 圭二・竹川 佳成・椿本 弥生 (2014) 「音楽演奏熟達化研究への一人称物語記述手法の導入」知識共創第 4 号, pp.III5-1～10

第 11 回大会報告

市村眞理子

2019 年 11 月 30 日、12 月 1 日の二日間に渡り、川越市にある尚美学園大学にて第 11 回大会が開催された。

テーマは「テクノロジーを用いた即興演奏・即興演奏教育の拡張」で ICSAF(インターカレッジ・ソニックアーツ・フェスティバル)との共催だった。

私は今回が初めての参加であり、テクノロジーとは全く無縁の環境で音楽療法に携わる中でピアノや民族楽器等を用いて即興活動も行っている。技術的なことは全く不案内で、未知の世界に初めて触れたような状態に加えて 1 日目だけの参加という状況のもと、報告というよりも全くの「初心者」の感想を書かせていただくことをお許しいただきたい。

第 1 日目午前：研究発表は落晃子氏による「無線マイコンモジュール”TWE-Lite”を用いた即興演奏とアクースモニウムによるパフォーマンス事例報告。パネルディスカッションは落晃子氏、長島洋一氏、長山弘氏による「テクノロジーを用いた即興演奏・即興演奏教育の拡張」

テクノロジーを駆使した、即興演奏。音楽の起点においての演奏者の意図と出る音の関係に興味を持った。普段音楽療法セッションの中で即興をする場合はあらかじめ意図した音、音楽を演奏するが、テクノロジーを使った音の場合は、音を出す前の演奏者の意図はどのくらい反映されるのか、偶発的な音から、演奏者の意図が引き出されることも多いのではないかと感じた。しかしそれはセッションの途中において、セッションの中で思いもかけずに引き出されてしまった音・音楽、と同じ意味合いであろうかとも。音と視覚の関係にも触れられていたが、動きで音楽を表現しているにも関わらず、音楽に合わせて動いているように見えてしまうという話題から、コンテンポラリーダンスやリトミックとの関連性を思った。

また、即興演奏と体の動きとの結びつきが印象的だった。長嶋氏の筋電センサーを使った即興演奏では、実際の体の動きだけでなく、脳から「筋肉を動かせ」という信号が出た時点でセンサーが反応するという。そのメカニズムは、重度肢体不自由の方たちのデジタルリハビリを連想した。意思は有っても体が動かせない、または自分に意図に反した動きになってしまう人の場合、動こうとした時の筋肉の反応だけで音が出るのならば、それは自分の思いが表現できることになる。リハビリにとどまらず、自己表現の手立てとなる。その場合、自分の意図が反映されているかを認識できるのだろうかという疑問も持った。

また、ライブコーディングを用いた小学校音楽教育の報告では,音楽とプログラムの親和性、ピッチと拍の制限がかかった中での創造性、即興から作曲へなどの話題が提供されたが、特別支援学校でもこのような取り組みがされて、児童の表現、創造性が広がる取り組みが進むことを望みたい。また、高齢者が通常の楽器を演奏できなくなった時の表現としてテクノロジーを使った楽器をという発言にも、音楽療法とのつながりを感じた。

午後は濱崎公男氏による特別企画・招聘公園「AURO3D バイノーラルサウンドの現在—HEIGHT スピーカーを活用した立体的音響実験」。前半は収音・制作・再生技術の変遷とイマーシブオーディオの理論的な説明とアート創造への応用例の紹介。後半はバイノーラルレンダリング技術によるヘッドフォン再生でのイマーシブサウンドと三次元マルチチャンネル音響再生によるイマーシブサウンドを

たくさんのスピーカーが並ぶ中に立ってみて、体験をさせていただいた。ICSAF 参加者も加わって、非常に共感を持って講義に聴き入る様子が見られた。

シンポジウムはテクノロジーとは離れ、「音楽大学における即興の授業」として、大類朋美氏・平田裕氏・植川縁氏・寺内大輔氏により、パネリスト自身が大学で受けた即興の教育と即興教育の意義、そして教育者としての即興教育の取り組みが語られた。即興教育は日本には少なく、各氏とも海外の大学で研鑽を積んでこられたが、その教育内容と即興活動をされた時の心情なども具体的に伺うことができた。即興を学ぶ上で、和声・キーボードハーモニー・音階・リズム・楽曲分析など、音楽理論と技術が必要であり、即興を学ぶことによって楽曲への理解の深まり、表現力・応用力・アンサンブル力の拡大、メンタルの強さ、とっさの判断・行動力などが得られる。音楽活動において様々な場でその力は生かすことができる。などの話題が提供された。即興の教育とは、単に即興のための教育ではなく、音楽を深く学ぶバランスの良い教育であると感じた。また、即興そのものが音楽に限定されず、「受容—情報処理—表出」のプロセスにおいての教育的な側面を持っているように思われる。

1 日だけの参加ではあったが、共催の ICSAF の発表やコンサートも合わせて聴くことができ、普段接することのあまりないものに触れられた。全く違う世界と思って聴き始めたが自分が学んできた音楽との共通項を見出せるなど、新鮮かつ興味深く、充実した学びが頂けた。

素晴らしい発表者の皆さま、運営にご尽力くださった実行委員会の皆さまに感謝いたします。

第 11 回大会報告

石上和也

2019 年 11 月 30 日（土）～12 月 1 日（日）、尚美学園大学（埼玉県川越市豊田町）にて日本音楽即興学会第 11 回学術大会が開催された。今大会は、インターカレッジ・ソニックアーツ・フェスティバル (ICSAF)、および先端芸術音楽創作学会 (JSSA)研究会との共催であった。大会テーマは「テクノロジーを用いた即興演奏・教育の拡張」という、テクノロジー音楽を扱う ICSAF および JSSA との共催に相応しいテーマであった。

大会 1 日目は、研究発表 1 件、パネルディスカッション、招待講演、シンポジウムがおこなわれた。

落晃子氏の研究発表「無線マイコンモジュール"TWE-Lite"を用いた即興演奏とアクースモニウムによるパフォーマンス事例報告」は、私が共同研究者として関わっている研究であり主観的ではあるが、電子音響音楽分野の特にアクースマティック音楽の即興演奏の可能性や問題点など、改めて考えさせられる内容であった。

パネルディスカッションは、司会に安藤大地氏、パネリストに落晃子氏、長嶋洋一氏、長山弘氏の 4 名でおこなわれた。大会テーマをもとに、即興演奏・即興演奏教育をテクノロジーで拡張することについて、テクノロジーを使用することの意味やメリット・デメリットについて、そして今求められている ICT 教育とは何か（ICT そのものの教育ではなく）といったことが議論された。パネリスト達の興味深い活動紹介の後、寺内大輔氏からの「即興だからこそ面白い、作曲の教育にしてしまうと面白くなくなる」といった発言や、三宅珠穂氏からの「即興の授業のゴールは？」といった発言がとても印象的であった。

濱崎公男氏による招待講演は、イマーシブオーディオの歴史や技術そして応用例についての内容で、後半にはイマーシブサウンドの体験デモがおこなわれた。立体音響として空間を再現・表現するうえで音楽的意味をどのように求めるのか、といった根源的な問いかけもあり、とても興味深い内容であった。

シンポジウムは「音楽大学における即興の授業」というタイトルで、司会に寺内大輔氏、パネリストに大類朋美氏、平田裕子氏、植川縁氏の 4 名でおこなわれた。司会やパネリスト達の学生時代の思い出話から、大学における即興の授業は何のためにおこなうのか、そしてどのような授業なのかが議論された。シンポジウム終盤の「音大ってそもそも何？　何を学ぶところなの？」という問いかけは、音楽教育に携わる身としては心に突き刺さる言葉であった。

大会 2 日目は、研究発表が 4 件おこなわれた。

長嶋洋一氏の研究発表「テクノロジーによる即興の支援 - 楽器が求める即興と様式が求める即興」は、インタラクティブなコンピュータ音楽領域での活動・事例紹介から、楽器・インターフェースをデザインする際のアプローチや演奏者の位置付け、そして作曲コンセプトについての視点が提示された内容であった。長嶋氏の長年にわたる経験から培われた視点は説得力があり、テクノロジーを活用した即興を考察・実践するうえで参考となる発表であった。

バーバラ・アスカ氏の「ソルダリング・シンセサイザー～楽器製作と演奏の融合」は、ねや楽器開発の、はんだごてを使用して演奏する「ソルダリングシンセサイザー」についての紹介から、即興楽

器におけるインターフェースの重要性について言及された内容であった。偶然性が誘発される設計が重要であるという視点が印象的であった。

瀧戸彩花氏の「"社会システムデザイン"から見る IoT などのテクノロジーを活用した音楽・楽器が人々に与える影響」は、電子音楽とデジタルアートの祭典「MUTEK.JP」等の調査事例から、IoT 等テクノロジーを活用した音楽表現が人に与える影響について考察された内容であった。今後の展開で「幸せとは何か？Well-being」に言及されていたことが印象的であった。

ウチダヨシノブ氏の「カイロノミーによる集団即興演奏の方法を探る」は、ブッチ・モリスのコンダクション、ウォルター・トンプソンのサウンドペインティング、佐藤充彦のランドゥーガ、ジョン・ゾーンのコブラの事例紹介がおこなわれた。ウチダ氏の即興演奏家ならではの視点で、集団即興を実践するうえで参考となる発表であった。

以上、大会の内容を概観すると、テクノロジーを話題にする時に陥りがちな「技術的な箇所のみにフォーカス」された内容ではなく、音楽や音楽教育の本質について、そして即興の本質について様々な視点やアプローチが交差する、充実した内容の濃い 2 日間であった。

2018 年度 JASMIM 助成金　実施報告

ササマユウコ

第 7 回即興カフェ「節分前夜｜ウチはソト、ソトはウチ」

実施日：2019 年 2 月 2 日（土）午後 15 時から 17 時 30 分まで
実験者：ゲスト：石川高（笙・古代歌謡）、國崎晋（モジュラー・シンセ／EMS Synthi A）
　　ササマユウコ（ピアノ、進行）、鈴木モモ（ストリングラフィ）

会場：四ツ谷サロンガイヤール

参加人数：12 名（内 10 名が初参加者）

企画：即興カフェ　（プロデュース：ササマユウコ、キュレート：鈴木モモ）

主催：芸術教育デザイン室 CONNECT／コネクト
（相模原市立市民・大学交流センターシェアオフィス内）

―会計―

支出内訳	会場費 17,280 円　実験者謝礼　5000 円×2 名		10,000 円
	会場との打合せ往復交通費（2 名×2 回分）	3000×2 回	6,000 円
	会場設営文具・チラシ作成等　5000 円		計 38,280 円
収入内訳	参加者 31,000 円　助成金　10,000 円		計 41,000 円
収支			合計 2,720 円

【主旨】
「即興カフェ」は、カナダの作曲家M．シェーファーのサウンドスケープを“耳の哲学”と捉え直した哲学カフェや思考実験の場として、2015 年 1 月の弘前大学今田研究室出張講座「音楽×やさしい哲学カフェ」を前身にスタートした。今回で第 7 回（前身からは第 9 回）を迎えた。「即興カフェ」の毎回のテーマは『世界の調律』（平凡社）から選び、実験者や場所も含めた時間の固定化（パッケージ化）を避け、時間そのものの即興性や音楽性も重視した有機的なプログラムを組み立てている。

第 7 回は「音と言葉」シリーズ第 2 弾として、テーマを「ウチとソト」とした。サウンドスケープ思考の根幹にある「アポロン的（外なる音）／デュオニソス的（内なる音）音楽観」を紐解きながら、「節分」という宇宙のリズム、そして「福は内、鬼は外」の掛け声からみる日常（ウチ）の中に潜む非日常（ソト）へと目を向けていった。実験者は音の打合せをせず、事前にそれぞれの「ウチとソト」を表わす「言葉」を本や映画から抽出してシェアした。最初に石川氏のレクチャー（「鬼」の歴史や古代歌謡）で「節分」について学び、この日の時間の「意味」を実験者と参加者で共有した。（全体の進行はササマユウコ担当）

【実験内容　全 2 時間 30 分】
①内輪の即興（オープンリハ）実験者が観客を意識せずに自由に即興セッションする時間
②外輪の即興
1）主旨説明
2）日本そして雅楽における「節分」や「鬼」の由来、雅楽演奏レクチャー　担当：石川高
3）「オニ」担当を決めた即興セッション
⇒オニ（國崎晋）の役割：
演奏者の現実の音をモジュラー・シンセで歪めミックスし再生し「異界」の音風景を生む
4）トークセッション「音楽／音楽家にとってのウチとソト」
内輪から外輪セッションへの意識の変化、楽器と心身の関係性、音と言葉など
5）会場の席替え（座る場所できこえる音、見える音風景が違うことの発見）
6）即興セッション　⇒参加者にもあらかじめ用意した音具で、自分なりの「ウチとソト」を意識してもらう。予め選んだ音は「節分」を意識して魔除けの「鈴音」を中心にした。

【終了後の感想等】
・セッションでは「きく」よりも「音を出す行為」の楽しさを口にする人が多かったのが印象的だった。
・「音楽はウチかソトではなく、ウチもソトもである」→実験者の気づき。
・シェーファーが「アポロン的音楽観」に振り切った時代的背景を紹介する必要性があった。
・助成金を頂けたことで小人数開催が可能となり、また参加者には音楽関係者が多かったことで内容の密度を上げることが出来た。
・学会員の参加が無かったのは残念だったが、FB 等を通して認知度向上にはつながったのではないか。

即興カフェ www.facebook.com/improcafe
芸術教育デザイン室 CONNECT／コネクト　www.coconnect.jimdo.com

書評

Stephen Nachmanovitch, *The Art of IS: Improvising as a Way of Life*, New World Library, 2019

牛嶋　敦子

2016 年に川崎医療福祉大学を会場に行われた第 8 回大会の基調講演をしてくださったスティーヴン・ナハマノヴィッチ氏の新刊である。この大会でナハマノヴィッチ氏に出会った私たちは、その場で彼に「ナハちゃん」という愛称をつけ、ナハマノヴィッチ氏も「ナハちゃん」と呼ばれることを大変喜んでおられ、気に入られていたようだった。

さて、今回の新刊「The ART of IS IMPROVISING AS A WAY OF LIFE」を手にし、読み進めていた頃、Facebook 上で知るナハちゃんの様子は、心臓の病のために手術を受けられ治療中だった。ご本人の投稿を読み心配をしていたが、治療による休息を有効に使われたようで回復をされてきて、私も胸をなでおろしているところだった。

私たちのナハちゃん、スティーヴン・ナハマノヴィッチ氏。1950 年 11 月 2 日生まれ。ハーバード大学、カリフォルニア大学サンタクルーズ校で学ぶ。ウィリアム・ブレイクを研究し、「意識の歴史」で博士号を取得。即興ミュージシャンとしてヴァイオリンを手に世界各地で 40 年以上も演奏、講演、ワークショップなどの活動を行ってきている。

2016 年の大会のときに、ナハちゃんのことを、ナハちゃんの前著「Free Play」を翻訳された方が、「彼は、即興教というものを広めようとしているんだよ。」と言われていた。「即興教ですか？それでは、ナハちゃんは即興教の教祖さまですね。」と私は答えた。

この本は、まさに即興教の経典ともいえる。即興教のバイブルである。それは思想書であり、ナハちゃんによる即興哲学であり、即興の効能をさまざまな視点から述べられている。古今東西の哲学者、思想家の書かれたもの、ナハちゃんが実際に親交を持った近年の各界の有名人たちとの内容など。言及されている学問分野は、哲学、心理学、文学、宗教、歴史、政治、認知科学、医学、生体科学、生態学と多岐にわたる。もちろん音楽も。

即興をすることで、他者に、周囲により深く注意を払い、人と人が同等な立場でつながることができるという。何が音で何がノイズか？間違いとは？私たちは自分たちが得てきた環境や知識で、ジャッジしてしまう。それは何なのか？

随所にでてくるマインドフルネス、禅の思想、あるがまま、すべてを受け入れ、自分も他者もそのままを受け入れること。ナハちゃんは若い頃から禅を学んできた。日本人ではないナハちゃんにこれだけ日本人や日本文化について説かれるとは！脱帽である。松尾芭蕉の「古池や・・」の俳句についても深く考察、言及されている。

私は、即興教の信者としてこれから、伝道普及活動にはいっていこうとこの経典でナハちゃんにすっかり洗脳されてしまったのだ。