

# JASMIM ジャーナル（日本音楽即興学会誌）

## 第 6 巻 2021 年

### 巻頭言

日本音楽即興学会編集委員会副委員長 田中 順子 . . . . . 2

### Research report

A Discussion on Improvisation Pedagogy in Music Conservatories: A Reflective Study Based on Four Authors' Learning Experiences and Their Present Musical Activities

／Daisuke TERAUCHI, Tomomi OHRUI, Hiroko HIRATA, Yukari UEKAWA . . . . . 3

### （付録・日本語版）

### 研究報告

音楽大学における即興演奏教育に関する議論—筆者らの学びの履歴と現在の音楽活動とのかかわりの省察をとおして— ／寺内 大輔, 大類 朋美, 平田 裕子, 植川 縁 . . . . . 34

### 第 12 回大会報告

高橋 真理子 . . . . . 58

三木 愛 . . . . . 61

### 2019 年度 JASMIM 助成イベント 実施報告

Martin Piliponsky ダンスワークショップと即興セッション「みえないものとおどる Dancing with Invisible」／寺内 大輔 . . . . . 63

### 書評

デヴィッド・ノヴァック著『ジャパノイズ』若尾裕, 落晃子訳, 水声社, 2019 年  
／井上 春緒 . . . . . 65

日本音楽即興学会

## 巻頭言

日本音楽即興学会編集委員会副委員長 田中 順子

JSMIM ジャーナルは前号の Vol.5 より定期刊行となり、ますます学術誌として内容の充実を図ろうとしているところでございます。ここまで漕ぎ着くことができたのも、ひとえに会員の皆さまのご投稿とご協力があったることと、厚く御礼申し上げます。

しかし一方、残念ながら論文投稿数が少ないことが、学会創設当初からの課題として残っております。研究成果を論文で発表し多くの人に知ってもらうことは、その学問分野の発展にとって欠くことのできない重要事です。個々人が取り組んでいる実践や研究を広く共有することの意義は計り知れません。

論文が書けるようになるコツは楽器演奏や語学学習と同じで、とにかく実際に書いてみるのだと言えます。いくつか論文を読むと、論文の構成や流れが分かってきます。最初は自分の発表に近い論文を見本にして書くというのも良い方法です（文章や内容をそのまま使用すると盗作となるので注意してください）。書き上げたら投稿する前にどなたかに読んでもらい意見をもらいましょう。そして投稿さえしてくだされば、査読者がていねいにアドバイスをしてくれます。査読者とのやりとりを通して、自分の考えが整理され、論考が深まり、論文としての体裁も整っていきます。

勇気などは必要ありません。気楽に、でも行動を起こしましょう（7月末の締め切りまで、時間はたっぷりあります）。

ところで、学術誌といってもその内容は各学会や出版社により多様であり、論文掲載を中心としたものだけでなく、特集や座談会企画、人物インタビュー、実践現場の紹介、〇〇講座シリーズ等々、あらゆる手を尽くして読者のニーズに応えようとしています。本誌も、論文だけではなく、所感や他学会の大会報告、書評等々、何でも歓迎しますので、まずはお送りください。

最後になりましたが、今後さらに求められる学術誌を目指すために、ぜひとも本誌に対するご希望、ご意見もお寄せいただければと存じます。本誌が一部の研究者だけのものではなく、会員全員で作り上げ盛り立てていく存在となることを願っております。

## Research report

### A Discussion on Improvisation Pedagogy in Music Conservatories:

#### A Reflective Study Based on Four Authors' Learning Experiences and Their Present Musical Activities

Daisuke TERAUCHI (Hiroshima University)

Tomomi OHRUI (Kunitachi Music College, Senzoku Gakuen Music College)

Hiroko HIRATA (Elisabeth University of Music)

Yukari UEKAWA (freelance musician)

## Abstract

This paper is a research report that aims to discuss the objectives and content of improvisation pedagogy at music conservatories by authors who have conducted their studies through conservatory curriculums and are currently engaging in musical activities; it is a reflective study that draws on their own learning experiences and current musical activities, as well as how they are related. The fields of specialization of the authors in their student years include saxophone (Uekawa), piano (Ohruai), and composition (Terauchi, Hirata). The authors' interests include the following two points. The first is to categorize the tendencies among music conservatory courses that include improvisation into several categories. The second is to draw upon the practices of the authors' practical experiences as musicians to consider appropriate curriculums suited for improvisation at music conservatories. Based on these aforementioned interests, this paper is an attempt for each individual author to conduct reflections on their performance activities and educational activities in relation to their history of learning. As a result, commonalities emerged among the four authors. Their current work and activities have been significantly influenced by educational opportunities that extend beyond conservatories, including music schools and workshops such as those held at music festivals. Next, the authors' content of learning was discussed with reference to their expertise as performers and music teachers. Following this, important factors in learning for all students, regardless of their field of specialization, were discussed.

## 1. The aim and structure of the paper

This paper is a reflective study, conducted by authors who have graduated from music conservatories, that discusses the objectives and content of improvisation pedagogy at music conservatories, drawing on their learning experiences and current musical activities as well as how they are related<sup>i</sup>.

The authors' interests that lie in the background of this paper include the following two points. The first is to categorize the tendencies among music conservatory courses that include improvisation into several categories. At music conservatories, various kinds of improvisation have been included as part of a wide variety of courses. However, the purpose of learning, methodology and their positioning in the overall curriculum have also been diverse. For example, improvisation that takes place as part of solfege courses, and improvisation that has been included as part of courses for advanced performance training obviously differ considerably. This paper aims to consider courses that include improvisational performance in light of the personal histories of learning among the authors as well as their history of educational practice.

Second, is to consider curriculums of improvisation appropriate for music conservatories<sup>ii</sup>, with reference to the past musical activities of the authors. For the authors, who are all graduates of music conservatories, while some learning experiences at conservatories have felt useful for current musical activities, there were other aspects that were vital in practice that were not learned at music conservatories, and further aspects learned outside of music conservatories. Reflecting on how the authors' studies at music conservatories have been useful in practice and what was missing in the learning that took place at music conservatories, will become an important first step in thinking about curriculums for studying improvisation appropriate for music conservatories.

The structure is as follows. In Section 2, the authors, currently conducting musical activities related to improvisation, will each describe their learning at conservatories that they enrolled in as well as their learning in places other than music conservatories, and discuss how

---

<sup>i</sup> The four authors were panelists for the symposium "Improvisation Classes in Conservatoire" at The Japanese Association for the Study of Musical IMprovisation, the 11th Annual Conference held at Shobi University on Saturday, November 30<sup>th</sup>, 2019, and their discussion has been the starting point.

<sup>ii</sup> The term "Music conservatories," in this report, refers to educational institutions that issue bachelor's degrees and higher level degrees and have educational programs that place music as its chief field of specialization or major. This may include programs that are part of departments of education or programs within universities, and overseas "conservatories." Such institutions have various educational purposes and objectives, but it is difficult to have criteria to clarify their difference. However, what is common among them is their emphasis on training specialists in music, so all such institutions are referred to as "music conservatories."

those experiences are related to their current musical activities. In the subsequent Section 3, improvisation-related learning discussed in Section 2 will be categorized based on their tendencies. Based on this, Section 4 will be a discussion of specialization as musicians and its relationship with the learning of improvisation. In Section 5, the prior discussion will be synthesized, and future issues to be tackled will be shown while considering the limitations of this paper and the issues raised.

## 2. Reflective study conducted by the authors

In the current section, each author will conduct a reflective study concerning the relation between their past study of improvisation at domestic and overseas music conservatories and their current musical activities. The authors' fields of specialization during their student years as well as their main musical activities are shown in Table 1.

Table 1 The authors' main fields of specialization during their student years as well as their main musical activities currently undertaken

Author	Field of specialization in their student years	Main musical activities currently undertaken
Yukari Uekawa	Saxophone, Modern Music	Saxophone performance, gamelan performance, research concerning musical expression
Tomomi Ohrui	Piano	Piano performance, outreach activities, piano performance instruction at music conservatories
Daisuke Terauchi	Composition	Composition, improvisation (recorder, voice, other), music instruction at the university level for elementary school teachers training courses
Hiroko Hirata	Composition	Composition, instruction of courses related to music theory and solfege at a music conservatory

As for each of the authors' history of learning, three of the following aspects will be considered.

- (1) Out of the courses taken at a music conservatory, those that included improvisation<sup>iii</sup>
- (2) Out of the courses taken at a music conservatory, those that did not include improvisation but significantly contributed to strengthening improvisation skills
- (3) Out of the courses completed at places other than a music conservatory, those that significantly contributed to strengthening improvisation skills

## **2.1 Reflective study by Uekawa**

### **2.1.1 Field of specialization and music conservatories attended**

The author's (Uekawa, hereafter "the author") field of specialization is saxophone. She studied at the Elisabeth University of Music from 2001 to 2005, the Conservatoire National de Region de Musique, Danse et Art Dramatique de Lyon from 2005 to 2007, and the Conservatorium van Amsterdam, as well as its graduate school, from 2007 to 2011. From 2012 to 2014, she concentrated in modern music through the University College Ghent Master of Arts Soloist Contemporary Music course.

### **2.1.2 Summary of activities as a musician**

The author's chief activity is music performance. She has conducted premiere performances of works by composers such as Noriko Koide, Claude Ledoux and other contemporary composers, actively performed modern music, and participated in dance works performed at many events such as dance festivals around the Netherlands, Art Setouchi, and Roppongi Art Night. She has gained experience as a gamelan performer around the Netherlands, Japan, and Indonesia, and has performed not only as a saxophone soloist but as a gamelan performer (sometimes as both) in many gamelan festivals and concerts.

As an improviser, while studying at the Elisabeth University of Music, she participated in the improvisational group performance work entitled "Cobra" composed by John Zorn which triggered her to continue performing in "live houses," and final concerts for improvisational workshops and other opportunities.

### **2.1.3 Reflection on studies related to improvisation**

Here, courses that the author completed at the Elisabeth University of Music,

---

<sup>iii</sup> There are many definitions of "improvisation," and therefore, it is difficult to clarify the difference from "playing that is not improvisation." In this paper, "improvisation" refers to the general understanding of improvisation as "creating and performing music at the same time, partially or in its entirety." In terms of performance of notated music, when the performance refers to only part of what is written (melody, bass notes, chord names and other chord symbols), involves partially or entirely changing the notated music, uses music with graphic notation or textual notation that calls for improvisation, or considers a cadenza portion to be an opportunity for improvisation, it will be referred to as "improvisation," but playing what is written on standard sheet music while improvising the expression (such as changing the tempo in an improvisational way) will not be regarded as "improvisation."

Conservatoire National de Region de Musique, Danse et Art Dramatique de Lyon, Conservatorium van Amsterdam and University College Ghent Master of Arts Soloist Contemporary Music course that include improvisation will be mentioned. (Table 2, Table 3, Table 4).

Table 2 Courses taken at the Elisabeth University of Music (2001-2004)

Course name	Instructor	Content
Keyboard Harmony	Yasuhiko Kitabayashi (composer, guitarist)	Create a piano accompaniment and melody for sheet music that only has written chords

Table 3 Courses completed at Conservatoire National de Region de Musique, Danse et Art Dramatique de Lyon (2005-2007)

Course name	Instructor	Content
Saxophone Ensemble	Jean-Denis Michat (saxophonist, composer)	<ul style="list-style-type: none"> <li>• Ensemble performance of “Soundpainting”<sup>iv</sup></li> <li>• As part of the course, entered a “contest for making an accompaniment for silent films,” a city event.</li> </ul>
Final Exam	Jean-Denis Michat (saxophonist, composer)	In the graduation exam, other than a performance of the assigned piece, there was also an assignment called Une pièce autonomie. <sup>v</sup> The author used the melody of the koto piece “Rokudan no shirabe” as a motif and carried out an improvisation entitled “Improvisation in the Japanese style” (a collaboration with dance).

<sup>iv</sup> An improvisation method using signs developed by Walter Thompson. (Soundpainting: The Art of Live Composition website)

<sup>v</sup> An assignment where students freely construct their forms of expression based on their interest. Not only the technical abilities of the student but their planning abilities will also be evaluated.

Table 4 Courses taken at Conservatorium van Amsterdam (2007-2011)

Course name	Instructor	Content
Music Theater and Stage Performance	Jorge Isaac (recorderist)	As a part of theatre and dance workshops, learned how to structure improvisational pieces and body movement methods. Presented the author's theatre piece "Marebito" as part of the exam. It was a performance where a pre-recorded piece composed by the author was used, and an improvisational music and dance performance went together with the recording.
Gamelan	Elsje Plantema (gamelan performer)	Studied Indonesian gamelan performance method. While performing the solo saxophone part in "Cornish Lancaran," a piece for gamelan and saxophone composed by Lou Harrison, the author started to lengthen the solo part with improvisation. In addition, in classical pieces, the author also used microtones to go with the gamelan scales, adding melodies and interjections through improvisation.

Next, the author will reflect on studies conducted through the University College Ghent Master of Arts Soloist Contemporary Music, Advanced Master in Contemporary Music course. Here, in connection with a modern music ensemble and dance company from Belgium, an interdisciplinary production of music and dance became a series of jointly produced projects performed at several theaters in Belgium. Due to its nature, it is difficult for this to fit into the framework of a "registered course" and the author will discuss this without putting it in a table format. The method of production was as follows. First, everyone improvisationally put out ideas that can become parts of the performance. Then, the more interesting ideas are selected and connected together. During this process, a student specializing in music may use their body to express, and a student specializing in dance may express using sound. In addition, as part of the course, there were activities where students themselves decided their assignments, and the author continued to present original pieces performed by herself that included many improvisational elements. As part of the graduation exams, aside from the performance of modern pieces, the author continued to present pieces composed and performed by herself that included many improvisational elements. For each performance, advising faculty members provided criticism.

Next, although a performance component of improvisation was not included, courses that contributed significantly to the author's improvisation skills will be discussed. First, saxophone lessons as well as musical analysis and solfege courses at all the schools are mentioned. Such learning gained through foundational courses in music can be considered to



be directly and indirectly related to improvisation. In "Harmony" (Instructor: Kazunori Nagai), a course taken at the Elisabeth University of Music, there was an assignment to add different chords to each individual note that forms the melody of "Ah! Vous dirais-je, Maman" and also an assignment to create a melody to go with accompaniment from Johann Sebastian Bach's Well-Tempered Clavier Book 1 No. 1 Prelude and Fugue BWV 846 in C major in a similar manner to Charles Gounod's Ave Maria. Also, as part of the course Saxophone Ensemble (Instructor: Keiji Munesada), there was an assignment to arrange an existing piece for a saxophone ensemble, and the author learned methods of note selection and reassembling.

Lastly, learning that took place in places other than conservatories will be reflected upon. The author attended the "Creative Music Festival" (Japan) in 2004, and met the guest artist Urs Leimgruber (a saxophonist). After that, the author also participated in his improvisation workshops held in Luzern, and learned about mental readiness for improvisation, methods for small group ensembles, as well as technical aspects that can be shared as saxophonists. In addition, the author has also attended the International Conferences for Improvisation (Internationale Tagung Fur Improvisation, Switzerland) as well as workshops for improvisational contemporary dance.

#### **2.1.4 Connections with musical activities until the present**

Here, the author will discuss how studies related to improvisation conducted in her student years have influenced her musical activities up to the present.

Three factors that are important for the author are saxophone performance skills, skills to enable the shaping of music, and a "feeling" which is a kind of psychological attitude. These factors are important for all kinds of performance activities by the author, whether or not the performance in question is improvisational or is of an existing piece. Learning related to improvisation mentioned in the previous section has had a significant impact on those three aspects.

First, I will discuss saxophone performance skills. The saxophone has relatively frequent opportunities for performance of modern music using extended techniques. Through Urs Leimgruber's improvisations and workshops, the author learned many extended techniques. Also, "Umiushi," a piece for gamelan and saxophone composed by Noriko Koide, utilizes microtones to come close to scales used in gamelan music; skills gained through performances with gamelan that include improvisation, have been utilized in the performance of modern pieces and premiers of new compositions. Through improvisations with contemporary dancers during the author's enrollment in the University College Ghent Master of Arts Soloist Contemporary Music as well as improvisations with various instruments at the "Creative Music Festival," the author gained insight into new extended techniques through imitation of other collaborating performers.

Next, the author will discuss the craft of giving shape to music. This was gained in the process of presenting the author's own pieces. The advice I received during the production process of the "Music Theater and Stage Performance" course at the Conservatorium van Amsterdam, and criticism I received after presenting my own piece in the University College Ghent Master of Arts Soloist Contemporary Music course helped me to understand how to formulate the introduction, development, turn and conclusion and how to reflect the intention of the work, among many other aspects. In addition, I feel that my studies in "Keyboard Harmony" and "Harmony," as well as the process of learning how to select and place notes in harmonic progressions, helped me to improvise while looking at chord-based scores and spontaneously find notes in gamelan or Baroque music.

The author's changes in mental attitude towards the act of performance had a profound effect on her performance activities. Prior to studying improvisation, the author strongly felt the pressure to "avoid mistakes in reading the score" whenever performances took place. Of course, such pressure does not completely disappear simply by improvising, but the author now feels she is able to have a more optimistic attitude that it will "turn out alright." The reason for this is deeply related to how improvisation has the characteristic of creating music in the "here and now." In improvisation, if an unpredictable note occurs, or the balance with other performers is not appropriate, or there is some equipment failure or other "unpredictable event," it is possible to make use of the situation from there and develop the music in an even more appealing way. Also, in the case of ensembles, performers can often support each other. When performing existing works, it is not possible to change notes arbitrarily, but aspects that can be adjusted in a flexible manner, such as balance issues with other performers, one's own physical state, or performance adjustments based on the acoustics of the venue, are not few in number. It can be considered that improvisation, and gaining experience dealing with "unpredictable events" in a constructive manner, has helped in making the author's attitude towards performing existing works more optimistic to some extent.

## **2.2 Reflective study by Ohru**

### **2.2.1 Field of specialization and music conservatories attended**

The author's (Ohru, hereafter "the author") field of specialization is piano. She studied at the undergraduate level at The Juilliard School (1984-1988), her graduate school master's course at the Yale University School of Music (1988-1990), and her graduate school doctoral course at the Manhattan School of Music (1990-1995).

### **2.2.2 Summary of activities as a musician**

The author moved to New York at the age of 7 due to her father's work transfer, and

studied piano at the Juilliard Pre-College Division at The Juilliard School. The author moved back to Japan when she was in 4<sup>th</sup> grade, and then lived in New York from the end of 10<sup>th</sup> grade to 1997 when she completed her doctoral course.

Ever since the author was a student, she held concerts that included modern pieces by Japanese composers and others, in addition to standard classical repertoire. She also conducted community-based musical activities in elderly homes, libraries, churches and other public spaces. However, during this period, the author was not very conscious of these activities as “outreach activities,” and considered them to be rehearsals for concerts at major music halls.

In the 10 years following the author’s 1999 return to Japan, the author periodically held solo recitals for a period of 10 years at concert halls in the Tokyo metropolitan area, with programs that included 21st century composers, all of the Etudes Op. 25 by Frederic Francois Chopin, J.S. Bach’s Goldberg Variations and other pieces.

By 2000, the author established “Little Classic in Kawasaki,” (a private organization) and began performing classical music with the focus of creating learning opportunities for local citizens. Unlike community-based musical activities in New York, such activities focused on the learning possibilities for participants, where the audience does not merely listen to the performance, but actively participates. This aspect will be further discussed in more detail in 2.2.4.

In terms of educational activities, the author has taught piano to piano majors as well as students from other majors at Shobi Gakuen Junior Music College from 1997 to 2000, Senzoku Gakuen Music College from 1998 to the present, and Kunitachi Music College from 2008 to the present. In parallel with such educational work, the author has also conducted research activities concerning new skills necessary for performers.

### **2.2.3 Reflection on studies related to improvisation**

Prior to “Little Classic in Kawasaki,” the author’s musical activities had no connection with improvisation. The author did not hold such interests, and courses taken by the author at the university level did not include improvisation. (The author does not recall any such courses being offered.)

However, although the author did not realize it during her enrollment in university, upon reflection, there are several courses that may have connected directly to improvisation skills. Here, the author would like to mention “Keyboard Harmony” (instructor: Arnon Baruch), a course taken at The Juilliard School. The course was a required course for piano majors, and was a small class for 5 to 6 students. The course content included figured bass realization, and score reading of string quartets and orchestral works. What is particularly memorable were assignments that included continued performance of sequences based on

excerpts from piano pieces by Ludwig van Beethoven and F. F. Chopin. This was a compositional technique that could be directly utilized in improvisation. At the same time, the opportunity of gaining the ability to perform music by ear, without a score, became an important foundation for the author's improvisation.

In addition, there were several courses such as "Literature & Material" and "ear training" which could be utilized for improvisation, but in courses including "Keyboard Harmony," students did not consciously improvise or learn connections with improvisation. Due to this, there were no opportunities to apply the knowledge gained for the purpose of improvisation, and the author did not acquire abilities of improvisation through studies at university.

What led the author, who narrowly emphasized the value of performance technique heretofore, to rethink her learning was meeting Noam Sivan, a pianist, improviser, composer, conductor, theorist and interdisciplinary artist. Sivan is a multifaceted musician who gives improvisational piano performances that use classical music styles of various periods, and conducts improvisations of large-scale instrumentation that are not limited to a particular musical form. The author felt that if she could acquire such skills, it would be possible to provide audiences with a rich musical experience, and she felt that she herself could enjoy music more.

In 2013, the author was invited by N. Sivan to observe the Improvisation Intensive Project held at Royal Conservatoire The Hague which was held as part of Erasmus (The European Community Action Scheme for the Mobility of University Students).<sup>vi</sup> As part of the project, improvisation professionals and students from such schools as Guildhall, Conservatoire de Paris, Estonian Academy of Music and Theatre, Sibelius Academy Helsinki, Norwegian Academy of Music Oslo, Hochschule für Musik und Theater Leipzig gathered, and there were many workshops and concerts of various improvisational styles. The author saw firsthand how improvisation pedagogy is spreading in Europe among classical musicians. During the author's observation, she was also given the opportunity to improvise in front of an audience, but due to limited prior experience, it was an uncomfortable experience that seemed to reveal the author's weakness. However, the author was able to start the process of relearning thanks to exchanges with experts at the event. The author was able to audit the classes as described in Table 5, and receive private lessons from the musicians, alongside conducting self-study using a variety of learning materials, including those related to harmony, keyboard harmony, basso continuo, jazz texts, and texts for church organists.

---

<sup>vi</sup> The project was funded by the ERASMUS+ programme as a strategic partnership between several European conservatories. It is an ongoing project which focuses on curriculum development and modernization of European higher music education in the field of improvisation, with the aim of creating a European Master course for improvisation.

At the start of the author's studies in improvisation, due to a lack of understanding of practice methods, and the gap between the quality of the author's improvisational music and the music she usually performed, the author was unable to enjoy improvisation. However, as practicing progressed, there were gradually more and more aspects that could be utilized in the author's performances and pedagogical activities. The process of studying improvisation became one with her learning as a performer and educator. Improvisation seemed to help to adjust the imbalance of the author's musical activities, and became a kind of glue that held her creativity and performing skills together. The author will discuss this further in the next section.

Table 5 List of improvisation instructors and course content

Name of musician	Affiliation	Content
Noam Sivan (pianist, improviser, composer, conductor, theorist and interdisciplinary artist)	Curtis Institute of Music, The Juilliard School, State University of Music and Performing Arts Stuttgart	Improvisation using church modes and ostinato, modulation among modes, and imitating composers of various styles on the piano. Free style improvisation with the use of two pianos as well as chamber music instrumentation.
Karst de Jong (improviser, pianist, theorist)	Royal Conservatoire The Hague, Catalonia College of Music, National University of Singapore	Piano improvisation using partimento (Baroque improvisation method), whole tone scales, pentatonic scales, Messiaen's modes of limited transposition, and other forms of improvisation using assigned materials. Jazz and free style improvisation using various kinds of instrumentation.
Anto Pett (improvising pianist)	Estonian Academy of Music and Theatre	Free improvisation on the piano that is free from restrictions of tonality and functional harmony. Improvisational practice that has a limited focus on factors such as intervals, rhythm, range, dynamics, or intonation.
Jeffrey Brillhart (improviser, organist, author of "Breaking Free")	Yale University	Improvisation practice using hymns in various styles as well as Olivier Messiaen's "modes of limited transposition" and improvisation using church modes. Improvisation on the organ and piano took place based on pictorial images and forms that were determined in advance.
Eri Kozaki (improviser, composer, pianist)	Tokyo Ballet Academy	Practicing improvisation based on the styles of various composers' harmony, as well as studying species counterpoint and variations. Improvisation with determined intervals and scales (modes), adding improvisatory music to silent films, and so on.
Tatsuya Hayashi (Composer, pianist, author of "The New Harmony: Integration of Music Theory and Auditory Senses")	Tokyo University of the Arts, Kunitachi Music College	Improvisation using figured bass from a textbook written by the instructor, practicing harmony assignments and so on.

#### 2.2.4 Connections with musical activities until the present

First, the author's current musical activities will be discussed with a focus on two community-based music performance activities.

The first example discussed are elementary school outreach concerts. These concerts not only offer passive listening experiences but also include sections that allow children to actively improvise with the musicians. For example, a pre-selected tone row may be used to improvise with instruments such as marimbas, glockenspiels, and drums, or dance with characteristic patterns in the piece (such as ostinato or accompaniment patterns). The improvisation study method using pre-existing repertoire can be useful to make such activities.

A second example is volunteer activities in music at group homes for children. Children in such homes often have no choice but to live in a group apart from their families. Since many children are not very interested in music appreciation, instead of having them listen to our performances, we provided them with small percussion instruments, keyboards, or Orff instruments to participate in improvisatory music making sessions<sup>vii</sup> with us. For the children, such experiences seem to have become an opportunity to develop an interest in music appreciation, and sometimes after the session is over, the children request more performances by the volunteers.<sup>viii</sup>

With such community-based musical activities, it is not uncommon to adjust to the needs and various restrictions of the receiving side, which may include factors related to the length, tonality or instrumentation of the pieces, and so on. In order to make possible such changes, it is often better to prepare simplified sheet music instead of detailed sheet music. Regardless of whether or not prior preparation is possible, knowledge of composition, transcription and harmonization is of great use.

Since it is not possible to predict how things will start in the sessions, rather than improvising based on patterns, free improvisation with greater flexibility is more appropriate. Especially, in the case of multiple improvisers, there are many cases where unpredictable sounds clash, so the modern musical style, with a more complicated harmony, is more suitable. In this sense, it can be said that the study of many modern pieces has been useful.

Next, the connection between the author's educational activities and improvisation are discussed.

---

<sup>vii</sup> "Sessions," as described in this paper, are not restricted by sheet music prepared in advance, like jam sessions in jazz, and the class content was also not determined in advance. It is used in the sense that people who happen to gather improvisationally create something as part of a site of exchange.

<sup>viii</sup> In terms of the practical application of this, details are given on the Little Classic in Kawasaki website.

In piano lessons taught by the author at universities, although many students are beginners at improvisation, since 5 or 6 years ago, the author has conducted lessons that include improvisational elements. In the process of reading music, students are asked to find patterns in the piece (sequences, set chord progressions, typical phrases, and so on) and asked to transpose them, or add different harmony to the melody, and in the case of pieces with multiple voices, ask them to create an arrangement of one of the voices. Through this type of lesson, students learn to avoid reading notes individually, and understand the music as chunks or groups. This process helps in understanding a piece from the perspective of the composer. The author has felt that the students' expressiveness in performance has become more convincing through acquiring such perspectives.<sup>ix</sup>

Such lessons overlap with the content of the course "Keyboard Harmony" that the author took during her student years. Of course, the chief purpose of piano lessons is to be able to acquire necessary skills to perform piano pieces at a certain level, and the study of improvisation is positioned solely as a means to acquire such skills.

However, at the same time, bringing in improvisational approaches to a course that utilize the piano, a highly versatile instrument, provides a synergetic effect for students in their studies in other fields such as "composition", "theory", "solfege" etc. Also, continuous learning is of importance in the study of improvisation, just like ear training and performance studies. That is why the author thinks it is important that many types of classes in conservatories provide students to experience variety of improvisational approaches.

## **2.3 Reflective Study by Terauchi**

### **2.3.1 Field of specialization and music conservatories attended**

The author's (Terauchi, hereafter "the author") field of study is composition. From 1993 to 1999, he studied at the Elisabeth University of Music and the graduate school at the same university. After that, from 2004 to 2006, he studied at the Rotterdam Conservatorium, and the Conservatorium van Amsterdam from 2006 to 2007.<sup>x</sup>

### **2.3.2 Summary of activities as a musician**

The author's musical activities include composition, improvisation, music education, writing papers and essays, and development of computer applications and card games related to improvisation. Here, improvisational music performance and music education activities will be the focus.

The author's improvisation centers on the voice and switching between various

---

<sup>ix</sup> The practice of these has been mentioned in detail in Ohrui (2017, 2018).

<sup>x</sup> There are other universities and graduate schools that the author was enrolled in, but since they do not have much relevance to this paper, they have been omitted.



instruments and is of a style that frequently uses extended techniques, combining elements seen in music from the latter half of the 20<sup>th</sup> century. The author has performed in many types of locations, not only in concert halls, but in clubs, museums, on the street and many other places. The author's interest in performing with musicians of different genres has led to collaborative performances, not only with musicians of the Western music tradition but also with Japanese music instrumentalists, Indian music instrumentalists, computer musicians, dancers, poets, calligraphers, fashion designers and many other artists from different fields. So far, the author has been actively performing in art festivals and concerts in twelve different countries including Japan.

In terms of the field of music education, after teaching part-time at multiple elementary schools, high schools and universities, from 2011, he has been teaching at Hiroshima University as well as its graduate school, involved in education and research concerning music pedagogy as well as elementary school teacher training. As part of courses for the elementary school teacher training course, the author has taken up topics of music pedagogy that utilize musical games and improvisational expression. In addition, the author has been an instructor for workshops and other events related to improvisation, composition, music appreciation, music making instruction, and use of the mouth harp that are organized for the general public as well as those specializing in music pedagogy.

### **2.3.3 Reflection on studies related to improvisation**

Here, out of the courses that the author completed at the Elisabeth University of Music and Conservatorium van Amsterdam, courses that include improvisational performance will be mentioned (Table 6, Table 7). At the Rotterdam Conservatorium graduate school, the author did not take courses that included improvisation.

Next, some courses will be mentioned that were indirectly useful for improvisation. In the Elisabeth University of Music graduate school course “Keyboard Harmony,” (Instructor: Kazunori Nagai) there was a performance-based class that asked students to play a melody they composed on top of a given harmonic progression, and perform with the piano in various keys. The musical styles were based on functional harmony modeled on harmonic progression of the classical period. Although the course required students to play melodies already written out, such a performance-based course grounded on functional harmony can be thought of as deeply connected to improvisation using keyboard instruments. In terms of other courses, the author learned musical styles as well as the characteristics of instruments (including extended techniques) in “Composition Research I, II, III, IV” (Instructor : Koji Tomotani, Jo Kondo), harmony and counterpoint in “Composition Theory I, II, III, IV” (Instructor: Koji Tomotani), basic performance technique (including four-hand playing and ensemble performance) in the courses “Piano as a minor” (Instructor : Yuko Sumida), “Voice” (Instructor : Yasushi

Yamagishi), and "Guitar" (Instructor : Norio Sato) as well as skills of singing while playing the piano in courses such as "solfege" or "music teaching methodology." Overall, there are too many courses related to improvisation to mention exhaustively.

The author would like to touch upon his studies after completing his graduate study at the Elisabeth University of Music. The author participated in the Creative Music Festival mentioned by Uekawa in 2.1.4 nearly annually since 1998, and has attended lectures and workshops related to improvisation. The theme of the music festival changes each year, but there are more than a few years where improvisation was the theme, and up until now, there have been many guest artists who are improvisers active at the forefront internationally.<sup>xi</sup>

In terms of other opportunities of learning, much was gained through the author's appearances as an improviser at concerts and events as well as experiences as a teacher. The author worked with the class for disabled children (currently, "class for special needs children") at Kure Shiritsu Shiratake Elementary School from 2000 to 2002. Improvisational sessions with children who have intellectual disabilities were conducted as a learning activity and this was an important experience to help the author himself grow in terms of his improvisation.

Table 6 Courses completed at Elisabeth University of Music (1993-1999)

Course name	Instructor	Content
Sonic Laboratory (graduate school master's course )	Jo Kondo (composer)	<p>Ensemble performances of experimental pieces from the 20<sup>th</sup> century onward. Instruments that each student performed differed according to the piece, but the author mainly played the keyboard harmonica and used his voice.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>-Compositions based on graphic notation Example: Pieces by the composer Carl Bergstrom-Nielsen and others</li> <li>-Compositions based on directions given by words only (Word Event) Example: Joji Yuasa's "Calling Together"</li> <li>-Compositions based on simple rules for improvisation Example: Terry Riley's "in C" among others.</li> </ul>

<sup>xi</sup> Past guest artists are published on the Creative Music Festival website.

Table 7 Courses taken at Conservatorium van Amsterdam (2006-2007)

Course name	Instructor	Content
No course name. Not a course that was offered through Conservatorium van Amsterdam. A special class that three members directly asked Mr. Ernst Glerum to offer as a class.	Ernst Glerum (double bass player, improviser)	Sessions conducted with some sort of rules. Instruments used are by choice.
Course name unknown. Took place in a room at the Conservatorium van Amsterdam, but unclear whether it was considered to be an official course.	Misha Mengelberg (Jazz pianist, composer)	Free improvisation (including the instructor) by a few members who happened to gather. Instruments by choice.

### 2.3.4 Connections with musical activities until the present

Here, the focus will be to consider the connection between the author's learning experience in his student years and his current musical activities.

In the course “Sonic Laboratory” at the Elisabeth University of Music graduate school, as noted in Table 6, since musical works that use diagrams, texts or some other method of notation were often used, interest in “methods” for creating improvisation were cultivated. However, depending on the piece, it was also important not only to think about “methods,” but the performance practices in connection with the background of the piece. Performance practices may include “listening carefully to sounds from other performers,” “being careful not to produce too much sound” and other types of “points to note.” An awareness to take heed of both “method” and “points to note” have had a significant effect on the author's activities related to improvisation, including application and card game development.

Also, in the Elisabeth University of Music course “Keyboard Harmony,” it was possible to improvise transpositions played on keyboard instruments, as well as accompaniment skills based on pre-determined harmonic progressions. As an improviser, the author has limited opportunities to use keyboard instruments, and does not improvise using pre-determined

chord progressions very often, and from this standpoint of “connection with performance activities,” it seems that what was studied in this course is not directly utilized. However, in the case of practical instruction as a teacher at the elementary schools, high schools and universities, since there are many situations that require improvisational piano accompaniment, what was studied in this course has clearly been more than useful.

At the elementary school the author worked at after completing his graduate work at the Elisabeth University of Music, he was in charge of music instruction. The author’s experiences in courses such as composition and Sonic Laboratory were very useful in the learning process where children with intellectual disabilities collaborated with the author and improvised together.<sup>xii</sup>

Aside from the above, one significant learning experience with a strong connection to the author’s activities up until the present came from collaboration with genres other than music. Through activities so far, the author frequently felt how convenient improvisation is in collaborating with different genres-- especially dance or theatre which include much improvisational expression-- but these could not be experienced at the Elisabeth University of Music. One occasion that felt to be a good learning opportunity for facing such challenges was the aforementioned music festival, the Creative Music Festival. At the festival, the author was not only able to attend lectures and workshops related to improvisation but had opportunities to perform in music festival concerts. By gaining numerous opportunities to meet artists (not necessarily musicians), the author became more conscious of both “methods” and “points to note.”

The period of learning at Conservatorium van Amsterdam was a period where the author had already been conducting activities as an improviser. Furthermore, improvisation conducted in E. Glerum and M. Mengelberg’s classes had few restrictions and were close in style to so-called “free improvisation,” and were a good match with the author’s improvisation activities. Also, such classes placed emphasis on performing in many sessions rather than the instructor “teaching” something. The period of enrollment in the school was short, but the author believes that the classes there were important in providing an opportunity to build practical skills.

The author’s experiences thus far are directly related to educational activities at Hiroshima University where the author currently works. In order to teach while using musical games or improvisational expression in elementary school classes, it is necessary to have the flexibility to deal with the diversity of the children’s artistic expression. For students to be able to acquire such skills, the author, as a teacher, must show a wide variety of practical examples

---

<sup>xii</sup> Numata (2007, pp.47-49) has noted the affinity between the improvisation of people with intellectual disabilities and free improvisation.

and clarify “methods” and “points to note” through verbalization or visualization techniques.

The above describes connections with the author’s musical activities up until now. However, such various forms of learning are mutually compatible, influencing each other through actual activities that take place. Composition, improvisation, music education (research and practice) and others may look different at first hand, but improvisation that takes place in each of these fields are profoundly connected and as a result the author feels that such experiences have led to growth in his improvisation skills.

## 2.4 Reflective Study by Hirata

### 2.4.1 Field of specialization and music conservatories attended

The author’s (Hirata, hereafter “the author”) field of specialization is composition. The author studied at the Elisabeth University of Music and its graduate school from 1992 to 1998.

### 2.4.2 Summary of activities as a musician

The author has been involved with music education activities in parallel with composition activities, but here, the main focus will be on activities related to music education, and her basic stance and classroom practices related to improvisation at Elisabeth University of Music.

The author’s activities related to music education do not overemphasize the reading and writing of sheet music, and have focused, in terms of foundational studies in music, on aural training which focuses on capturing music by ear. This basic stance is to 1) listen to many types of musical works, 2) listen to actual musical works and integrate sensibilities and knowledge necessary for performance or composition, and 3) make use of what is gained in 2), and also make sure one’s ear (sensation) is utilized. Such factors have been influenced by characteristics of “The Musician’s Ear Comprehensive Training in Musicianship”, a system for foundational studies in music<sup>xiii</sup> developed at the Elisabeth University of Music in 2002, and used in the university’s courses in “Music Theory” and “Solfege.”

Table 8 includes the main courses related to improvisation that the author teaches.<sup>xiv</sup> All of them focus on improvisation based on functional harmony, especially improvisation

---

<sup>xiii</sup> A system designed to develop abilities to immediately capture music by ear and quickly respond, which consists of 14 grades from the beginner to the advanced level. There are three features that are characteristic of the system; aural training is emphasized, the learning process integrates solfege and music theory, and actual musical pieces are used as assignments. Through the system, there are assignments offered, such as e) in Table 8 among others, and students use given material (rhythm, tempo, form, motif, tone rows, etc.), to improvise or add basso continuo accompaniment and so on.

<sup>xiv</sup> Although they are not courses taught by Hirata, as of 2019, the Elisabeth University of Music offers courses related to improvisation such as “Special Lecture/Master Class (Improvisation Workshop)”, “Liturgical Organ” “Digital Keyboard Performance (major study),” “Special Areas of Early Childhood Music Education,” “Basic Skills in Early Childhood Music Education (piano, voice)” and “Rhythmics.”

based on periodic forms of the classical style. Although the two courses “Music Theory” and “Solfege” have different course names, both courses integrate music theory and solfege, and they are therefore listed in the same table cell.

The a) and b) in “Content that relates to improvisation” in “Music Theory” and “Solfege” are not focused on improvisation itself, but are more intended to check on theory, and build a sense of meter, rhythm, cadences, and harmony. a) includes performance assignments that aim to connect short rhythms in a relay format. First, the order of playing, meter and tempo are decided. Hirata plays piano accompaniment for b), and students listen to the accompaniment while improvisationally humming the chord tones.

In the “content that relates to improvisation” for the course “Improvisation,” the phrase “Actual pieces are used” means that, for instance, students may utilize a section of W.A. Mozart’s work for adding accompaniment or variations, and improvising. Students actively listen to, play and analyze the original work, and improvise while imitating the harmonic progression, accompaniment pattern or forms among other aspects.

The l) for “content that relates to improvisation” in the course “Accompaniment & Ensemble” considers cases that may occur in the classroom where the accompaniment is too difficult, or it is difficult for students to hear and sing the intervals, and the aim is to improvise and arrange a piece on the spot without altering the character of the original piece.

Table 8 Main courses taught by the author that are related to improvisation (current as of 2019)

Course name	Applicable year level	Purpose	Content that relates to improvisation
Music Theory I. II Solfège I-1,2	Required courses for first year students	Acquire necessary knowledge and sensibility as a musician focusing on active listening.	a) Improvisation using only rhythm b) Improvisation utilizing previous studied works using chord tones c) Listening to melodies and coming up with appropriate bass or chords d) Listening to phrases and improvisationally creating a melody of the same length to complete the piece a) is done by clapping hands or knees, and b) and d) are done by humming.
Solfège II-1,2	Required courses for second year students		
Improvisation I-1,2	Electives for first year to fourth year students. (Maximum period of enrollment: 4 years)  Required electives for students enrolled in the Junior High School and High School Teachers Training Courses	Cultivating a sense of meter, rhythm and harmony as well as the knowledge of music theory while aiming to improvise based on accompaniment or motifs. Build sight-reading, music analysis and memorization skills by gaining experience in improvisation, and apply knowledge from the course to the student's own field of specialization.	e) Adding accompaniment f) Melody (and accompaniment) improvisation g) Improvisation based on motifs h) Variations These are played on the piano while confirming music theory aspects and practicing cadences. Instrumentalists concentrating in instruments other than the piano also use their own instruments. Improvisation is done through ensembles as well. Actual pieces are used for assignments and improvisation.
Accompaniment & Ensemble II	Electives for second year to fourth year students.  Required electives for students enrolled in the Junior High School and High School Teachers Training Courses	Aims for students to acquire skills to be able to provide piano accompaniment for pieces in music textbooks from elementary school to high school.	i) Adding accompaniment j) Adding an introduction k) transposition, modulation l) Arranging the accompaniment Use the piano for the above using pieces from elementary school to high school music textbooks.

### 2.4.3 Reflection on studies related to improvisation

During her enrollment in college and graduate school, the author did not take any courses that included improvisation. Due to this, she has no sense of having actually learned improvisation at a music conservatory. In the current section, the author will not limit the scope to learning that took place during her time at music conservatory, and reflect on various activities from childhood to today that probably led to the growth in the author's improvisation abilities.

Tracing back past memories related to improvisation leads to playful humming of songs that might have taken place around the author's kindergarten days. Sometimes, random words may have been sung to go with a song. The author was not conscious of these as learning experiences, but they made improvisational expression feel close to the author, and as a result, it may have led to a kind of learning.

The author's oldest memory related to improvisation is what she learned from a teacher in her early years of elementary school about accompaniment. This was probably a period where she played cadences for the first time. Sometimes she saw chord names and added accompaniment. Sometimes, a motif was given by the teacher, which was used to perform a short piece through improvisation. Advice might have been given but the author cannot recall what happened at the time.

In a class on rhythm that the author attended then, she improvised using drum sets, wood blocks, conga, güiro, and other percussion instruments while Western pop music recordings were being played. There were about twenty students, and some students combined previously studied rhythm patterns, some imitated other students, and others did some continuous fast hitting in a completely free manner. The teacher would not, however, comment on the content of the playing; he simply put them in pairs and gave instructions, saying that when one student performs, the other can tap that student's shoulders, or count the beats orally while the recording was repeatedly played. At the time, the author did not understand the purpose of this activity, but it seems that instead of improvisation itself, feeling the groove, meter, and rhythm were prioritized.

During her enrollment in high school and university, through classical music repertoire in her piano lessons, she was able to understand melody and bass movements, harmonic progression, as well as accompaniment shapes and forms, although she was unaware at the time. Consequently, the author was able to indirectly gain knowledge and sensibility that led to improvisation.

In terms of other types of learning, at the Elisabeth Youth Music Academy, a music academy affiliated with the university she taught at after finishing graduate school, she included improvisation as part of solfege lessons she was in charge of. Improvisational playing,



such as those in the cases listed in Table 8 under “Accompaniment & Ensemble,” were conducted numerous times, and the author was able to strengthen her improvisational skills by gaining practical experience seeing the reactions of children.

#### **2.4.4 Connections with musical activities until the present**

Here, the relation between the aforementioned author’s reflection on the study of improvisation and the practical application in classes mentioned in 2.4.2 will be discussed.

In piano lessons, the author played a great variety of pieces. Although unaware at the time, through playing, the author gained knowledge and sensibility related to improvisational performing. This experience has been applied in the author’s classes, by using actual pieces both as assignments and reference material for improvisation.

Partly because the author’s memory of her period of studies at music schools is limited, she does not have a sense that the experiences have been useful in being applied to the classroom. However, this was probably the period where the author built up her experience in piano performance, by following chords using chord names, and understanding harmonic progression patterns through playing cadences, and this experience was useful in terms of classroom application.

In the rhythm class, as mentioned before, improvisation was considered as a way to build a sense of meter or rhythm. This kind of positionality is similar to the author’s practical application in classes currently.

In classes that include many students who are enrolled in teachers training courses, the author sharing her experiences in the classroom has been useful. What is called for in the classroom is not just doing improvisation, but to understand the situation of the students, and performing in a way that suits the situation. For this, it is necessary to have the ear to hear performances by others and to have the knowledge and sensibility to respond to them. Due to her past experiences, the author is able to pass on to students how multiple factors are required in order to improvise, showing practical applications to students who will be in a position to put these into practice, communicating what is needed as a teacher.

### **3. Tendencies in the study of improvisation**

In this section, the learning that took place inside and outside music conservatories mentioned in the previous chapter can be categorized into 6 tendencies based on their characteristics. (Table 9) The specific examples in the table include not only the education received by the authors, but educational activities that the authors are involved in as teachers.

Table 9 Tendencies in the study of improvisation

Tendencies among studies in improvisation		Specific examples of studies mentioned in the section (excerpts)
Tendency A	Studies in performance that strengthen interest in music	Ohrui's experience at group homes for children (2.2.4)
Tendency B	Studies in performance that strengthen skills in improvisation	Uekawa's experience in courses at the Conservatoire National de Region de Musique, Danse et Art Dramatique de Lyon, Conservatorium van Amsterdam, and University College Ghent Master of Arts Soloist Contemporary Music course (2.1.3), workshops that Uekawa and Terauchi experienced at the Creative Music Festival workshop among others (2.1.3, 2.3.2), learning experiences Ohrui mentioned in Table 5 (2.2.3), Terauchi's experience in courses at Conservatorium van Amsterdam (2.4.2), Terauchi and Hirata's experiences in sessions with children and students (2.3.3, 2.4.3), Hirata's current course "Improvisation" (2.4.2)
Tendency C	Studies in performance that position improvisation as a means to strengthen general-purpose abilities in music such as solfege, music theory, performing from memory, sight-reading, musical analysis, and others	The course currently taught by Hirata "Music Theory" "Solfege" (2.4.2), Studies in the rhythm class Hirata experienced during her elementary school days (2.4.3)
Tendency D	Studies in performance that are considered a part of the production process for a musical work	The joint production Uekawa experienced with dancers (2.1.3)
Tendency E	Studies in performance that are positioned as a means of improving instrumental technique.	Improvisation that Ohrui includes as part of her current piano lessons (2.2.4)
Tendency F	Studies in performance that enable the teaching of improvisation	Improvisation that Terauchi has included as part of her elementary school teachers training course (2.3.2) <sup>xv</sup>

<sup>xv</sup> When Terauchi was enrolled in the Elisabeth University of Music, there was a course for students specializing in music education that included improvisational musical activities related to the educational scene entitled "Special Studies in Music Education II" (Instructor: Lawrence MacGarrell). The syllabus at that time included "Practice for acquiring teaching methods for improvisational creation," (Elisabeth University of Music, 1996, p.35), and the course utilized nursery songs and play songs, Orff instrument improvisation and so on.

It must be noted, however, that these tendencies cannot be clearly differentiated. For instance, even if a course has tendencies B to F, it is impossible for them to be completely unrelated to Tendency A, which concerns interests in music. In addition, the course “Accompaniment & Ensemble” currently taught by Hirata (2.4.2) is a performance class that has characteristics of Tendency B and C. In other words, each of these tendencies have characteristics that can be both cross-sectional and reciprocal.

#### **4. Discussion — the relation between specialization as a musician and studies in improvisation**

In this section, there will be a discussion based on sections 2.1.4, 2.2.4, 2.3.4, and 2.4.4 concerning the theme of specialization as a musician and studies in improvisation.

##### **4.1 Discussion 1 : The relation between specialization as a performer and music teacher, and the learning of improvisation**

###### **4.1.1 Studies that are based on specialization as a performer**

First, the kinds of studies that relate to a performer’s specialization may be based on musical styles they specialize in, such as Baroque music, jazz, popular music, modern music, Japanese music or ethnic music from around the world and their corresponding skills of improvisation. Many music conservatories have courses that are catered to different fields of specialization of students.<sup>xvi</sup>

Second, studies that are related to more general-purpose performance abilities can be mentioned. In the reflective study by the authors, there are more than a few references to these. For instance, as mentioned in sections 2.1.4, 2.2.4, and 2.3.4, skills to create arrangements of pieces and perform them, flexibility to handle uncertain situations, abilities to quickly respond to unpredictable situations during a performance, and abilities to back up other performers are all important regardless of the musical style.

Third, acquiring the ability to think from the standpoint of the composer should be mentioned. In 2.2.4, as Ohruï mentions, educational practices that have students improvise leads them to gain the perspective of a composer, and as a result, strengthens the persuasiveness of their performance, which suggests that experiences in improvisation have a favorable effect on performing notated pieces of music as well.

Fourth, studies that help students gain abilities in collaboration can be mentioned.

---

<sup>xvi</sup> For instance, “Basso Continuo I, II” offered at the Elisabeth University of Music graduate school for students specializing in the pipe organ, and “Improvisation I” offered at the Kunitachi Music College for students specializing in jazz.

Improvisational performing is an effective means to collaborate beyond differences in fields of specialization or musical styles. In addition, it is effective in collaborating between different genres such as music and dance or music and theatre. This kind of ability to collaborate may not be considered absolutely necessary for all performers, but considering the current music scene where collaboration that cuts across different genres is spreading, it seems it can be positioned as an important skill for performers.

Lastly, issues related to mental attitude, which is different to knowledge or skills, will be mentioned. As Uekawa mentioned in 2.1 about the importance of feeling that it “will turn out alright” when facing fear about doing new things or collaborating, it seems quite important to find a kind of mental optimism by building on improvisational experiences.

#### **4.1.2 Studies that are based on specialization as a teacher**

Improvisation has so far played an important role for music education. Here, improvisational skills required for music teachers will be broadly categorized into two types of purposes.

The first concerns the ability to draw out improvisational expression from children or students, and to connect this to further expression. Zoltan Kodaly, Emile Jaques-Dalcroze, Carl Orff, R. Murray Schafer, John Paynter and others that have played an important role in the field of music education have focused on children and students expressing improvisationally from different educational approaches. There are many different aspects related to this such as how nursery songs and play songs have many improvisational expressions within them, improvisation can help them learn music theory through actual experience, and such learning often plays an important role in the creative process. Their ways of thinking have had a major impact on Japan’s music education.

According to government guidelines for education, which have been the basis for setting Japan’s educational curriculum, currently children and students’ Creative Music Making (elementary school) and Creative Music Making (middle and high school) activities have been positioned in terms of “musical games” and “improvising with various musical ideas.” (Ministry of Education, Culture, Sports, Science and Technology, Japan, 2017, Ministry of Education, Culture, Sports, Science and Technology, Japan, 2018a, Ministry of Education, Culture, Sports, Science and Technology, Japan, 2018b). In fact, in elementary school textbooks, there are many activities for improvising with various musical ideas using nursery songs or play songs, improvisational activities for call and response using sound, activities that use chord cycles to play improvised melodies and many other music games and improvisational activities of expression. Also, as Hirata mentioned in 2.4.3, children, not only Hirata, often hum or “sing using some words,” and casually improvise; there are more than a few cases where related activities take place in the classroom. School teachers need to be

receptive to such casual artistic expressions of children, including their intuition-based, playful and diverse expressions, and they need to connect this to new musical games or forms of expression. Such abilities are important not only in schools, but for music teachers in other types of situations.

The second concerns the ability to support and encourage the performance of children or students. Specifically, as described in 3.1.1, accompaniment skills using simple sheet music with chord names alone, improvisationally adding harmony to a melodic line, and adding melody to a given harmony can be mentioned.

#### **4.2 Discussion 2 : Study content relevant to music students of all specializations**

In 4.1, the focus was on the relation between specialization as a musician and studies in improvisation with reference to performers and music teachers. Next, the discussion will be about the study content for all music conservatory students, regardless of their specialization, and what the authors hope conservatories may offer in the future.

First, the authors hope that courses that are required regardless of specialization which focus on the foundational knowledge and skills of Western music, such as music theory, solfege and other courses, will be related to improvisation courses. For instance, when studying scales, students may improvise using the scales. Such activities can help to understand the content of music theory or solfege classes with a greater sense of accomplishment.<sup>xvii</sup> In musical expression, there are some activities based on sheet music that can lead to spontaneous performing without sheet music, where the number of factors that are “already decided,” can be reduced. At the same time, the opposite direction is also possible by starting from a playful or improvisational expression which can then develop to a more reproducible piece by increasing the number of things that are decided in advance. In this way, it is important in the learning process to be aware of both “music with many improvisational elements” and “music that has few improvisational elements,” and move between them not only for the acquisition of foundational skills but to expand the possibilities for music after graduation.

Second, the authors hope for the establishment of courses that concern the understanding of the basic historical and cultural background related to improvisation. Currently, it can be inferred that there are not many examples of such courses being offered. However, as discussed in 4.1.1, considering that improvisation is of relevance to musicians in

---

<sup>xvii</sup> Campbell (2009, pp.120-121) divides education for improvisation into three categories including “improvising to learn music,” “learning to improvise music,” and “improvising music to learn.” Since the type of learning mentioned here relates music theory and solfege study to improvisation, it would be possible classify this learning as the first type of study.

many genres, it seems it will be important to study for students with any area of specialization.

Third, what can be considered is the establishment of courses that aim to train students towards the acquisition of multiple culturally varying musicalities, such as “bi-musicality.” The concept of “bi-musicality” originally emerged in the context of ethnomusicology, and its involvement with improvisation runs deep<sup>xviii</sup>. Non-Western music, jazz and other types of popular music have amply included improvisation that is different from Western Music studied at music conservatories. At the Conservatorium van Amsterdam where Uekawa studied, just as how the course “Gamelan” was available, some music conservatories have such educational curriculums in place<sup>xix</sup> but they are far from sufficient. Uekawa, as a saxophonist, strongly acknowledges that her experience of studying gamelan music contributed to widening the range of her activities as a musician, and also enriched her own musicality. In other words, the significance of improvisation for the sake of widening the range of musicality cannot be understated<sup>xx</sup>.

Fourth, the authors hope for the offering of courses that are conscious of how improvisation can be useful in the acquisition of general-purpose skills. Specifically, as mentioned in 4.1.1, goals may include cultivating flexibility to respond to uncertain occurrences, developing the ability to combine others’ wide-ranging expression with one’s own expression appropriately and developing it further, the ability to quickly respond to unpredictable situations during performances, the skills to lay the groundwork for an active attitude for performance, and the adoption of a carefree mindset regarding improvisation as well as other skills.

## 5. The limitations of this report and future targets for research

The results of the discussion thus far include the following three points. The first point is that four musicians conducted reflections regarding the relationship between their own musical activities and learning experiences through a focus on “improvisation.” The direct opinion of musicians is indispensable in thinking about the objectives and content of

---

<sup>xviii</sup> Hood (1960), who introduced “Bi-musicality” in his paper “The Challenge of bi-musicality” points out the importance of the practice of improvisation.

<sup>xix</sup> At the Rotterdam Conservatorium where Terauchi was enrolled from 2004 to 2006, the course “Music Worldwide” was offered, which focused on experiencing traditional music worldwide. However, Terauchi did not take this course, and therefore has not discussed it in Section 2.

<sup>xx</sup> Koizumi (1980) claims that fostering “bi-musicality” can act as a basis in accepting the third or fourth type of unknown music. (p.162)

improvisation pedagogy, and such material is expected to remain of great use in the field in the future. The second point is that the types of learning of improvisation were categorized and presented based on their tendencies (Chart 9). For the third point, in Section 4, the relationships between the specialization of musicians and the study of improvisation are discussed. These are also expected to be significant in stimulating future discussions concerning the objectives and content of improvisation pedagogy at music conservatories.

Lastly, the limitations of this report and future research topics will be mentioned. Since this report consisted mainly of the personal individual reflections of the authors related to their learning experiences and current musical activities, there is no doubt that the content is unbalanced to some extent. For example, in the previous section, there was a discussion concerning the relationship between specialization as a musician and the study of improvisation, but there, performance activities and music education activities were the primary focus. In terms of work (activities) as a musician, there are also other activities such as composition, music therapy, writing, planning, management and many other diverse aspects, but these have not been a focus in this report.

Although there are such limitations, a reflective study among the authors (who have themselves completed their education at music conservatories and become musicians) has certain value in discussing the nature of music conservatory education in the future.

In terms of future themes for research, the next three issues may be raised. The first is to research the current situation at domestic and overseas music conservatories, and how their courses that relate to improvisation are being conducted. It is necessary to conduct further research concerning courses placed in specific curriculums for specific specializations, as well as courses offered to students regardless of their specialization; further research is necessary for both. In this report, the objectives and content of the study of improvisation were categorized into 6 tendencies (Chart 9), but, of course there are other possibilities such as a seventh or eighth category which were not included.

Second, in combination with results of the first point, there should be research concerning the current state of the overall educational curriculum at music conservatories. It seems especially important to research curriculums for students in fields with deep connections to improvisation, including jazz, Baroque music and music therapy fields. Also, as Ohrui mentions in 2.2.3, education in improvisation for classical musicians is spreading overseas. Especially in the West, there are many music conservatories that have set up curriculums that center on improvisation, such as the Estonian Academy of Music and Theatre, and the Mills College, which offers a master's degree with a concentration in improvisation, the Conservatoire de Paris which offers the Improvisation Generative course, and the Curtis Institute of Music, which offers a Performance Certificate in Improvisation.

Researching the educational curriculums of such universities is sure to point towards possibilities for the educational curriculums at Japanese music conservatories.

Third, based on the results from the first and second points mentioned, it is important to develop and make proposals regarding improvisation pedagogy at music conservatories. For this to be possible, it is necessary to further consider the applicability of proposals mentioned in the prior sections, and think up more concrete plans to make such proposals possible, such as syllabi for classes. In addition, although each of the courses related to improvisation is valuable, in their current state, it can be inferred that the connection among the courses is insufficient and the overall curriculum appears to be lacking in consistency. Looking at the tendencies summarized in Table 9 in Section 3 while considering the characteristics of each course, it seems crucial to develop and propose a consistent educational curriculum that takes into account connections between the courses to extensively meet the needs of graduates and their future careers.

### Supplementary Note

All authors discussed the content, and 2.1, 2.2, 2.4 were written by Uekawa, Ohru and Hirata respectively, with the remaining portions written by Terauchi.

### Acknowledgments

We would like to thank Christopher S. Gibson for his support in translating this manuscript into English.

### Bibliography

- Brillhart, J. (2011), *Breaking Free: Finding a Personal Voice for Improvisation through 20th Century French Improvisation Techniques*. Wayne Leupold Editions, North Carolina.
- Brillhart, J. (2018), *A World of Possibilities: Master Lessons in Organ Improvisation*. Wayne Leupold Editions, North Carolina.
- Campbell, P. S. (2009), Learning to Improvise Music, Improvising to Learn Music. In Gabriel S. & Bruno N. eds., *Musical Improvisation: Art, Education, and Society*, University of Illinois Press, 119-142.
- Elisabeth University of Music (1996), *Course Description* (1996.4.1). Elisabeth University of Music, Hiroshima.
- Hayashi, T. (2015), *A New Harmony: Integration of Music Theory and Auditory Sense*, Artes Publishing, Tokyo.
- Hood, M. (1960), The Challenge of "Bi-musicality". In *Ethnomusicology*, vol.4-2, pp.55-59, <https://doi.org/10.2307/924263> (Accessed: 2020.9.15)



- Koizumi, F. (1980), *Otamajakushi Muyo-ron*, Seido-sha, Tokyo.
- Ministry of Education, Culture, Sports, Science and Technology, Japan (2017), Shogakko gakushu shido yoryo kaisetsu ongaku-hen [Elementary School Courses of Study (Announced in 2017) Commentary Music Edition],  
([https://www.mext.go.jp/component/a\\_menu/education/micro\\_detail/\\_\\_icsFiles/fieldfile/2019/03/18/1387017\\_007.pdf](https://www.mext.go.jp/component/a_menu/education/micro_detail/__icsFiles/fieldfile/2019/03/18/1387017_007.pdf), (Accessed: 2020. 2. 21)).
- Ministry of Education, Culture, Sports, Science and Technology, Japan (2018a), Chugakko gakushu shido yoryo kaisetsu ongaku-hen [Junior High School Courses of Study (Announced in 2017) Commentary Music Edition],  
([https://www.mext.go.jp/component/a\\_menu/education/micro\\_detail/\\_\\_icsFiles/fieldfile/2019/03/18/1387018\\_006.pdf](https://www.mext.go.jp/component/a_menu/education/micro_detail/__icsFiles/fieldfile/2019/03/18/1387018_006.pdf), (Accessed: 2020. 2. 21)).
- Ministry of Education, Culture, Sports, Science and Technology, Japan (2018b), Kouto gakko gakushu shido yoryo kaisetsu geijutsu-hen (ongaku, bijutsu, kogeï, shodo) ongaku-hen, bijutsu-hen [High School Courses of Study (Announced in 2018) Commentary Arts Edition (Music, Fine Arts, Calligraphy), Music Edition, Fine Arts Edition  
[https://www.mext.go.jp/content/1407073\\_08\\_2.pdf](https://www.mext.go.jp/content/1407073_08_2.pdf), (Accessed: 2020. 2. 21)).
- Numata, R. (2007), Creative Activity in Music Therapy: Music by Collaboration of Therapist and Client. *Doctoral Dissertation*, Kobe University.
- Ohrui, T. (2017), The Study of Harmony using the Repertoire and its Improvisatory Application as used in Piano Lessons. *Kunitachi Music College Journal*, vol.51, 53-64.
- Ohrui, T. (2018), A Practical Report on Improvisatory Learning of J.S. Bach's Sinfonia. *Kunitachi Music College Journal*, vol.52, 87-95.
- Rolin, É. (2007), *Anto Pett's Teaching System*. Editions Fuzeau, Courlay France.
- Sivan, N. (2010), Improvisation in Western Art Music: Its Relevance Today. *Doctor of Musical Arts Dissertation*, The Juilliard School.

## Referenced Websites

- Creative Music Festival*, List of past instructors. <http://cmflog.blog134.fc2.com/blog-category-18.html>, (Accessed: 2020.2.21, This webpage will be removed to <https://cmfcmf.net/guests>, as of April 2021).
- METRIC (Modernizing European Higher Music Education through Improvisation)*, Improvisation Intensive Project. <http://metricimpro.eu/about/history--ips/>, (Accessed: 2020.3.8).
- Little Classic in Kawasaki*, [http://littleclassic.jpn.org/?page\\_id=878](http://littleclassic.jpn.org/?page_id=878), (Accessed: 2020.4.6).
- Soundpainting: The Art of Live Composition*, <http://www.soundpainting.com/>, (Accessed: 2020.3.8).

(付録・日本語訳)

研究報告

音楽大学における即興演奏教育に関する議論  
—筆者らの学びの履歴と現在の音楽活動とのかかわりの省察をとおして—

寺内 大輔 (広島大学)

大類 朋美 (国立音楽大学・洗足学園音楽大学)

平田 裕子 (エリザベト音楽大学)

植川 縁 (音楽家 (フリー))

要約

本稿は、音楽大学の教育課程で学んだ経験を持ち、現在も即興演奏とかかわった音楽活動を展開している筆者らが、自身の学習経験と現在の音楽活動、およびそれらのかかわりについての省察をとおして、音楽大学における即興演奏教育のあり方について議論することを目的とした研究報告である。なお、筆者らの学生時代の専攻分野は、サクソフォン (植川)、ピアノ (大類)、作曲 (寺内、平田) である。筆者らの関心は、次の2点にある。第1に、音楽大学で実施されている即興演奏の演習が含まれる授業科目を、いくつかの傾向に分けて整理することである。第2に、現在まで音楽家として活動している筆者らの実践に照らして、音楽大学にふさわしい即興演奏の学びのカリキュラムを考えることである。本議論は、これら2つの関心を背景に、筆者らの現在の主な音楽活動に含まれる演奏活動と教育活動について、これまでの学びの履歴とのかかわりについて各自省察する試みである。その結果、4名の共通点として、現在の仕事 (活動) には、音楽大学のみならず、音楽教室や、音楽祭等のワークショップのような、音楽大学以外における学びの機会が多分に影響していることが挙げられた。次に、演奏家と音楽教師の専門性に照らした学習内容を議論した。続いて、専攻を問わず、音楽大学で学ぶすべての学生にとって重要な学びについて議論を行った。

## 1. 本稿の目的と構成

本稿は、音楽大学出身の音楽家である筆者ら自身の学習経験と現在の音楽活動、およびそれらのかかわりについての個人的省察をととして、音楽大学における即興演奏教育のあり方についての議論である<sup>i</sup>。

本議論の背景にある筆者らの関心は、次の2点にある。第1に、音楽大学<sup>ii</sup>で実施されている即興演奏の演習が含まれる授業科目を、いくつかの傾向に分けて整理することである。音楽大学においては、これまで、様々な授業科目で即興演奏の演習が取り上げられてきた。しかしながら、それらは、学びの目的も、方法も、また教育課程全体における位置づけも多様である。例えば、ソルフェージュの授業で行われる即興演奏の演習と、演奏家としての専門性を高めるための授業において行われる即興演奏の演習とでは、当然ながら性格が相当に異なっている。本議論では、筆者ら自身の学びの履歴や、教育実践の履歴をもとに、即興演奏の演習が含まれる授業科目を挙げ、傾向ごとに整理することを試みる。

第2に、現在まで音楽家として活動している筆者らの実践に照らして、音楽大学にふさわしい即興演奏の学びのカリキュラムを考えることである。音楽大学を卒業した筆者らにとって、音楽大学での学びのなかに現在の活動に活かされていることを実感できるものがある一方で、音楽家としての実践にとって重要であるにもかかわらず音楽大学で学ぶ機会がなかったことや、音楽大学以外の場で学んだこともある。音楽大学で学んだことがこれまでの実践にどのように活かされたのか、また、音楽大学での学びに欠けていたことは何だったのかを振り返ることは、音楽大学にふさわしい即興演奏の学びのカリキュラムを考えるための第一歩となるだろう。

構成は次のとおりである。2章では、現在、即興演奏とかかわる音楽活動を行っている筆者らが、かつて在学していた音楽大学や、音楽大学以外でどのようなことを学び、それが現在の音楽活動にどのように関係しているのかを各自記述する。続く3章では、2章で挙げた様々な即興の学びについて、その傾向に着目した分類を試みる。4章は、それらを踏まえ、音楽家としての専門性と即興演奏の学びとの関係性について議論する。5章では、議論の成果をまとめるとともに、本稿の限界と提起された問題を踏まえて今後の課題を示す。

---

<sup>i</sup> 2019年11月30日（土）に尚美学園大学で開催された日本音楽即興学会第11回学術大会において、筆者ら4名がパネリストとなって開催したシンポジウム「音楽大学における即興の授業」の議論を出発点としている。

<sup>ii</sup> 本稿における「音楽大学」は、音楽を主専攻とする教育プログラムを有する学士以上の学位を取得できる教育機関を指す。その中には、教育系の学部属するプログラムや、総合大学におけるプログラム、海外の「音楽院」も含まれる。これらは、教育方針や目的が異なるものの、その違いを明確に区別するための基準を設けることは困難であり、また「音楽の専門家を育成する」という点においては共通していることから、すべて「音楽大学」に含めることとした。

## 2. 筆者らによる省察

本章では、国内外の音楽大学における筆者らの即興演奏に関する学びの履歴と、現在の音楽活動とのかかわりを各自で省察する。筆者らの学生時代の専攻分野および現在の主たる音楽活動は、表1の通りである。

表1 筆者らの学生時代の専攻分野および現在の主たる音楽活動

筆者	学生時代の専攻分野	現在の主たる音楽活動
植川緑	サクソフォン・現代音楽	サクソフォン演奏、ガムラン演奏、音楽表現にかかわる研究
大類朋美	ピアノ	ピアノ演奏、アウトリーチ活動、音楽大学におけるピアノ演奏指導
寺内大輔	作曲	作曲、即興演奏（リコーダー、声、ほか）、大学の小学校教員養成課程における音楽の指導
平田裕子	作曲	作曲、音楽大学における音楽理論・ソルフェージュ関連科目の指導

なお、各自の学びの履歴については、次の3つの観点で取り上げる。

- ①音楽大学で履修した科目のうち、即興演奏の演習が含まれていたもの<sup>iii</sup>
- ②音楽大学で履修した科目のうち、即興演奏の演習は含まれなかったものの、筆者自身の即興演奏技能の向上に大きく寄与したと思われるもの
- ③音楽大学以外における学びの履歴のうち、筆者自身の即興演奏技能の向上に大きく寄与したと思われるもの

### 2.1 植川による省察

#### 2.1.1 専攻分野と学んだ音楽大学

筆者（植川、以下省略）の専攻分野はサクソフォンである。2001年から2005年にかけてエリザベト音楽大学、2005年から2007年にかけてリヨン地方音楽院（Conservatoire National de Region de Musique, Danse et Art Dramatique de Lyon）、2007年から2011年にかけてアムステルダム音楽院（Conservatorium van Amsterdam）及び同大学院で学んだ。2012年から2014年にかけて、ゲント大学現代音楽ソリストコース（University College Ghent Master of Arts Soloist Contemporary Music）にて現代音楽を専攻した。

<sup>iii</sup> 「即興演奏」の定義は様々あり、それゆえ「即興でない演奏」との明確な区別は困難である。本稿では、ごく一般的に認識されている「音楽の全部または一部を即座に創作しつつ演奏する行為」を指すものとする。記譜された楽曲の演奏については、一部の情報（旋律、バス音、コードネーム等の和音記号など）のみの楽譜を拠りどころとした演奏、楽譜の一部または全部を即興的に改変した演奏、図形楽譜やテキスト楽譜のように、演奏者に即興的な演奏を求める楽譜によって書かれた楽曲の演奏、楽曲中のカデンツァ部分の演奏を「即興演奏」と見做し、一般的な五線譜に記譜された内容にしたがって演奏する際の即興的な表現の工夫（例えば速度の加減を即興的に決定するといったこと）については、「即興演奏」とは見做さないものとする。

### 2.1.2 音楽家としての活動の概要

筆者の主たる活動は、演奏活動である。これまで、小出稚子、C. ルドゥ (Claude Ledoux) といった同時代の作曲家の作品を初演するなど、現代音楽に積極的に取り組んでおり、オランダ各地のダンスフェスティバル、瀬戸内国際芸術祭、六本木アートナイトなどで発表されたダンス作品にも参加している。ガムラン演奏家としてもオランダ、日本、インドネシアで研鑽を積んでおり、これまで、数々のガムランフェスティバルや演奏会に、サクソフォンソリストとしてだけでなく、ガムラン奏者として（時には両方の立場として）出演している。

即興演奏家としては、エリザベト音楽大学在学中、J. ザーン (John Zorn) の集団即興演奏のための作品《コブラ (Cobra)》への参加をきっかけに、ライブハウス、即興ワークショップの修了演奏会などで即興演奏を続けてきた。

### 2.1.3 即興演奏に関する学びの振り返り

ここでは、筆者が学んだエリザベト音楽大学、リヨン地方音楽院、アムステルダム音楽院、ゲント大学現代音楽ソリストコースの科目のうち、即興演奏の演習が含まれている科目を挙げる（表2、表3、表4）。

表2 エリザベト音楽大学で履修した科目（2001-2004）

科目名	指導教員	内容
キーボードハーモニー	北林康彦(作曲家・ギター奏者)	ピアノを用いて、コードのみが書かれた楽譜に即興的に伴奏と旋律をつける。

表3 リヨン地方音楽院で履修した科目（2005-2007）

科目名	指導教員	内容
サクソフォンアンサンブル (Saxophone Ensemble)	J. D. ミシャ (Jean-Denis Michat, サクソフォン奏者・作曲家)	・アンサンブルで《サウンドペインティング》 <sup>iv</sup> を演奏。 ・授業の一環として、街のイベントであった「無声映画に伴奏をつけるコンテスト」に出場。
卒業試験 (Final Exam)	J. D. ミシャ (サクソフォン奏者・作曲家)	卒業試験では課題曲の演奏のほかに、Une pièce autonomie <sup>v</sup> という課題がある。筆者は、箏曲《六段の調》の旋律をモチーフに、《日本風即興》と題した即興演奏（舞いと共演）を行った。

<sup>iv</sup> W. トンプソン (Walter Thompson) によって考案された、サインを用いた即興演奏法 (Soundpainting: The Art of Live Composition ウェブサイト)

<sup>v</sup> 学生が、自らの興味・関心に基づいて自由に表現を構成する課題。演奏の技能のみならず、企画力も評価の対象となる。

表 4 アムステルダム音楽院で履修した科目 (2007-2011)

科目名	指導教員	内容
ミュージックシアター、ステージパフォーマンス (Music Theater and Stage Performance)	J. アイザック (Jorge Isaac, リコーダー奏者)	演劇やダンスのワークショップの中で、即興で演じる作品の構成方法や身体の動かし方を学ぶ。試験では自作のシアターピース《Marebito》を発表。あらかじめ録音された自作曲を素材とし、その録音に合わせて即興演奏をしながら踊るというパフォーマンスである。
ガムラン (Gamelan)	E. プラントマ (Elsje Plantema, ガムラン奏者)	インドネシアのガムランの演奏方法を学ぶ。L. ハリソン (Lou Harrison) 作曲ガムランとサクソフォンの為の《コーニッシュ・ランチャラン (Cornish Lancaran)》のサクソフォンソロパートを演奏するうちに、即興でソロ部分を伸ばして演奏するようになった。ほか、古典曲の中でも微分音を用いてガムランの音階に合わせ、即興で旋律を付けたり合いの手を入れたりした。

続いて、ゲント大学現代音楽ソリストコース (University College Ghent Master of Arts Soloist Contemporary Music, Advanced Master in Contemporary Music) における学びを振り返る。ここでは、ベルギーの現代音楽アンサンブルやダンスカンパニーとかかわりながら、音楽とダンスの横断的な作品を共同制作し、ベルギーの劇場数カ所で公演を行うという一連のプロジェクトが展開された。このような性質上、履修科目という枠にはめることが難しいため、表にせず述べていきたい。制作手法は次のようなものであった。まず、学生全員でパフォーマンスのパーツとなる様々なアイデアを即興的に出し合う。次に、その中から面白いものを拾ってつなぎ合わせていく。その過程においては、音楽を専門とする学生が身体表現をしたり、ダンスを専門とする学生が音の表現をしたりすることもある。また、同コースには、ほかにも学生自身が課題を設定する活動があり、筆者は即興的な要素を多く含む自作自演作品の発表を続けた。卒業試験でも、現代曲の演奏とは別に、即興演奏を取り入れた自作自演作品を発表した。発表時には毎回指導教員からの批評があった。

次に、即興演奏の演習は含まれなかったものの、筆者の即興演奏技能の向上に大きく寄与したと思われる科目を挙げる。まず、筆者が履修した、すべての学校でのサクソフォンのレッスンや楽曲分析、ソルフェージュなどが挙げられる。こうした、音楽の基礎となる科目群をとおして得られた学びは直接的にも間接的にも即興演奏とかかわっていると考えられる。エリザベト音楽大学で履修した「和声」(指導教員: 永井主憲) では、《きらきら星 (Ah! Vous dirais-je, Maman)》の旋律を構成する 1 音 1 音にそれぞれ異なる和音をつける課題や、C. グノー (Charles Gounod) の《アヴェマリア (Ave Maria)》のように、J. S. バッハ (Johann Sebastian Bach) の平均律クラヴィーア曲集 第 1 巻 第 1 番 前奏曲とフーガ BWV 846 ハ長調を伴奏として旋律をつけていく課題が行われた。また、「サクソフォンアンサンブル」(指導教員: 宗貞啓二) では既存の曲をサクソフォンアンサンブル用に編曲する課題があり、音を選んで組み立てなおすという手法を学んだ。

最後に、音楽大学以外での学びを振り返る。筆者は、2004 年に音楽祭「Creative Music Festival」(日本)に受講生として参加し、同音楽祭のゲストアーティスト U. ライムグルーバー (Urs Leimgruber, サクソフォン奏者) と出会った。その後、複数回ルツェルンで行われる彼の即興演奏ワークショップに参加し、即興演奏に対する心構えや少人数のアンサンブル方法、また、同じサクソフォン奏者として技術的なことについても学んだ。ほか、国際即興音楽会議「Internationale Tagung Fur Improvisation」(スイス)の受講や、コンテンポラリーダンスの即興ワークショップを受講してきた。

#### 2.1.4 現在までの音楽活動とのかかわり

ここでは、学生時代の即興演奏に関する学びが、現在までの音楽活動にどう影響しているのかを述べる。

筆者にとって演奏を行う上で大事にしている要素は、サクソフォンの演奏技能、音楽を形作るための技能、いわゆる「心持ち」のような精神的態度、以上の3つである。これらはいずれも、取り組む演奏が即興演奏であるか既存の作品であるかを問わず、筆者のあらゆる演奏活動にとって重要なものである。前項で述べた即興演奏に関する学びは、これら3つの要素の形成に大きな影響をあたえてきた。

まず、サクソフォンの演奏技能について述べる。サクソフォンは、特殊奏法を用いた現代音楽を演奏する機会が比較的多い。U. ライムグルーバーの即興演奏やワークショップでは、多くの特殊奏法を学んだ。また、初演を行った小出稚子作曲ガムランとサクソフォンの為の《うみうし (Umiushi)》では、微分音を使ってガムランの持つ音階へ近づく手法を用いており、ガムランとの即興を含む演奏のなかで培った技術は現代曲や新曲初演に活かされている。ゲント大学現代音楽ソリストコースでのコンテンポラリーダンサーとの即興パフォーマンスや、「Creative Music Festival」で行われた様々な楽器との即興演奏においては、共演者を模倣することによって、新たな特殊奏法への着想を得ることができた。

次に、音楽を形作るための技能について述べる。これらは主に自作曲を発表していく過程で得られたものである。特にアムステルダム音楽院の「Music Theater and Stage Performance」で発表した自作曲の制作過程で受けたアドバイスや、ゲント大学現代音楽ソリストコースでの自作曲発表後の批評から、一曲を作る上での起承転結の方法や制作意図をいかに反映するかなど、多くのことを学んでいる。また、「キーボードハーモニー」や「和声」の授業での和声進行の中で音を選び当てはめていくという学びは、コード譜を見て即興演奏する際や、ガムランやバロック音楽の中で即興的に音を探していく際に役立っていることを感じている。

演奏行為に対する精神的な態度の変化もまた、筆者の演奏活動に大きな影響をもたらした。即興演奏を学ぶ前の筆者は、演奏する際「楽譜を間違えてはいけない」というプレッシャーを強く感じていた。もちろん、こうしたプレッシャーは即興演奏を経験したからといって完全に消えたわけではないが、今は「なんとかなる」という楽観的な態度を持つことができるようになったと実感している。その理由として、即興演奏が「いま・ここ」に応じて音

樂をつかっていくという性格を持った演奏行為であることと深く関係がある。即興演奏においては、例えば、意図しない音を出してしまったり、共演者との音量バランスが不適切だったり、機材が故障してしまったりといった「予期しない出来事」が起こってしまった場合、そこからの出来事を活かし、さらに音楽を魅力的に展開することができる。また、アンサンブルの場合には、共演者同士でフォローし合うことも多い。既存の作品を演奏する場合には、書かれた音をみだりに変更することはできないが、共演者とのバランスや、自らの身体の状態、会場の音響環境に応じた演奏の工夫など、臨機応変に対応できることも少なくない。即興演奏のなかで「予期しない出来事」に前向きに即応する経験を積んだことが、既存の作品の演奏に臨む際の態度をもいくぶん楽観的にしたと考えられる。

## 2.2 大類による省察

### 2.2.1 専攻分野と学んだ音楽大学

筆者（大類、以下省略）の専攻分野はピアノである。学部をジュリアード音楽院 The Juilliard School (1984-1988)、大学院修士課程をイエール大学音楽学部 Yale University School of Music (1988-1990)、大学院博士課程をマンハッタン音楽院 Manhattan School of Music (1990-1995) にて学んだ。

### 2.2.2 音楽家としての活動の概要

筆者は7歳の時、父親の転勤に伴ってニューヨークに移住し、ジュリアード音楽院プレ・カレッジにてピアノを学んだ。小学4年生の時にアメリカから一旦帰国し、再び高校1年生の終わりから博士課程を終えて帰国する1997年までニューヨークに在住した。

学生の頃から、古典作品に加え、邦人作曲家などの現代作品を取り上げた演奏会を開催すると同時に、ニューヨーク市内内外の高齢者施設や図書館、教会、パブリック・スペースなどにて、コミュニティ音楽活動を数多く展開した。ただし、この頃の活動は、アウトリーチとしての目的はあまり意識されておらず、主要ホールでのコンサートのリハーサルとして位置付けていた。

1999年に帰国してからの10年間、定期的に東京都内のホールで、21世紀作曲家の作品やF. F. ショパン (Frédéric François Chopin) のエチュード (Etudes) Op.25 全曲、J. S. バッハの《ゴールドベルグ変奏曲 (Goldberg Variations)》などを盛り込んだソロリサイタルを開催した。

2000年には「リトルクラシック in Kawasaki」(任意団体)を設立し、より多くの市民にクラシック音楽を通じた学びを提供する活動を開始した。ニューヨークで実施したコミュニティ音楽活動とは異なり、対象者の学びに主眼をおいた。聴衆が演奏を鑑賞するだけでなく、参加する場面をつくるようにしている。これについては、2.2.4でより詳しく述べる。

教育活動としては、1997年より尚美学園短期音楽大学、1998年より洗足学園音楽大学、2008年より国立音楽大学にて、ピアノを専攻する学生と、その他の様々な専攻の学生にピアノを指導している。教育活動と並行して、演奏家として必要な新しいスキルにかかわる研



究活動を行っている。

### 2.2.3 即興演奏に関する学びの振り返り

「リトルクラシック in Kawasaki」の活動以前、筆者の音楽活動は即興演奏と無縁であった。関心もなく、大学でも即興演奏の演習が含まれる授業科目は履修していない（そのような授業科目はなかったと記憶している）。

しかし、在学中は気づいていなかったが、振り返ると、即興演奏のスキルに直結する授業だったと思われる科目がいくつかある。ここでは、ジュリアード音楽院で履修した「keyboard harmony（キーボードハーモニー）」（担当教員：Arnon Baruch）を挙げたい。本科目は、ピアノを専攻する学生の必修科目であり、一クラス5～6名の少人数の演習系授業であった。通奏低音をリアライゼーションしたり、弦楽四重奏やオーケストラ譜などのスコアリーディングをしたりする授業内容であった。特に印象に残っているのは、L. v. ベートーヴェン（Ludwig van Beethoven）や F. F. ショパンなどのピアノ曲から抜粋した反復進行を続けて演奏する課題で、即興演奏に直接活用できる作曲技法でもあった。また、楽譜化されていないものを耳だけで演奏する力を培ったことは、筆者の即興演奏の下地となった。

その他、「Literature & Material（音楽理論）」や「ear training（ソルフェージュ）」など、即興演奏に活かせる授業科目は複数あったが、「キーボードハーモニー」も含めてそれらの科目は、学生が即興演奏を経験したり、即興演奏との関連を教わったりするものではなかった。そのため、教わった知識を即興演奏に活用する機会はなく、筆者もまた、大学での学びをとおして即興演奏の能力を身に付けることはなかった。

演奏技術偏重だった筆者が、学びを見直すきっかけとなったのは、2012年のN. シヴァン（Noam Sivan、ピアニスト・即興演奏家・作曲家・指揮者・理論家・分野横断的アーティスト）との出会いであった。N. シヴァンは、既存の様々な時代のクラシック音楽の語法を用いたピアノ即興演奏をしたり、特定の音楽様式にとらわれない大きな楽器編成の即興演奏を指揮したりするマルチ音楽家である。演奏家として、このようなスキルを身につけられたら、聴衆により豊かな音楽体験を提供でき、自分自身も音楽をもっと楽しめると感じた。

2013年にはN. シヴァンに誘われ、エラスムス計画（EU加盟国間の人物交流協力計画の一つであり、大学間交流協定等による共同教育プログラム）の一環事業としてデンハーグ王立音楽院（Royal Conservatoire The Hague）で実施された Improvisation Intensive Project（即興演奏集中プロジェクト）<sup>vi</sup>を視察した。そのプロジェクトには、ギルドホール、パリ音楽院、エストニアアカデミー、シベリウスアカデミー、ノルウェーアカデミー、ライプツィヒ音楽演劇大学などから、即興演奏の専門家と学生が集い、いろんなスタイルの即興演奏のワークショップやコンサートが行われた。ヨーロッパでは、クラシック奏者への即興教育が広まりつつあることを、その時目の当たりにした。視察の際、筆者も、聴衆を前に即興演

---

<sup>vi</sup> このプロジェクトはエラスムス助成の元、ヨーロッパの複数の音楽大学が連携し実施された戦略的事業である。現代ヨーロッパの音楽高等教育における即興演奏のカリキュラム開発を促進させ、即興演奏をヨーロッパの大学院コースに組み込むことを目的としている。

奏をする機会を得たが、即興演奏の初心者であった自分の弱さを剥き出すような居心地の悪い体験であった。しかし、そこで知り合った専門家との交流をきっかけに本格的な学び直しが始まった。表 5 に挙げた音楽家の授業を聴講させてもらったり、彼らから個人レッスンを受けたりしながら、数々の教材（和声、キーボードハーモニー、通奏低音、ジャズ教則本、教会オルガニストのための教則など）を使った独学をすすめた。

表 5 即興演奏指導者リストと受講内容

演奏家名	所属	内容
N. シヴァン (Noam Sivan, ピアニスト・即興演奏家・作曲家・指揮者・理論家・分野横断的アーティスト)	カーティス音楽院・ジュリアード音楽院・シュトゥットガルト音楽演劇大学	教会旋法、オスティナートをを使った即興、旋法間の転調、様々な作曲家のスタイルを模倣した即興演奏をピアノで行う。2 台ピアノや室内楽編成などで自由スタイルの即興演奏を行う。
K. de ヨング (Karst de Jong, 即興演奏家・ピアニスト・理論家)	デンハーグ王立音楽院・カタルーニャ高等音楽大学・シンガポール国立大学	partimento (バロック即興メソッド) を使った即興、全音音階、5 音音階、メシアン移調の限られた旋法など、使える素材を限定した即興演奏をピアノで行う。ジャズやフリースタイルの即興演奏を、様々な楽器編成で行う。
A. ペット (Anto Pett, 即興演奏ピアニスト)	エストニア音楽演劇アカデミー	調性や機能和声の規制から外れたフリー・インプロヴィゼーションをピアノで行う。音程、リズム、音域、ダイナミクス、イントネーションなど特定の要素に限定した即興練習を行う。
J. ブリルハート (Jeffrey Brillhart, 即興演奏家・オルガニスト, “Breaking Free”の著者)	イエール大学	賛美歌を使って色んなスタイルの変奏をする練習をしたり、O. メシアン (Olivier Messiaen) による〈移調の限られた旋法〉や教会旋法に基づいた即興演奏を行ったりする。形式やイメージをあらかじめ決めた即興演奏をオルガンとピアノで行う。
神崎えり (即興演奏家・作曲家・ピアニスト)	東京高等バレエ学校	様々な作曲家のスタイルに則った和声、厳格対位法、変奏曲を即興でつくる練習、音程やスケール (モード) を決めた即興演奏、無声映画にピアノで即興的に音楽をつけるなど。
林達也 (作曲家・ピアニスト, 「新しい和声 理論と聴感の統合」の著者)	東京藝術大学・国立音楽大学	テキスト「新しい和声 理論と聴感の統合」にある数字付き低音を使った即興や、和声課題の練習など。

即興演奏の学習を始めた当初は、学習法がわからず、また普段演奏している音楽と自分の即興演奏によって生じる音楽との質の落差を感じ、即興演奏を楽しむことができなかった。しかし、学習を進めていくうちに、自分の演奏活動や教育活動へ活かせることが少しずつ増え、即興演奏を学ぶプロセスそのものが、自身の演奏家や教育家としての学びと一体化してきた。即興演奏が自身の音楽活動のアンバランスを調整し、作曲活動と演奏活動を結びつけ

てくれる接着剤のはたらきをするようになった。次項では、このことについて詳述する。

## 2.2.4 現在までの音楽活動とのかかわり

まず、現在の演奏活動について、2つのコミュニティ音楽活動に焦点を当てて述べる。

1つ目の例として、小学校でのアウトリーチコンサートを挙げる。このコンサートでは、受動的な鑑賞体験だけでなく、児童自身が能動的に音楽にかかわりを持つことができるよう、演奏家と一緒に即興演奏をする場面を設けている。例えば、コンサートで取り上げる曲中の特徴的なパターン（オスティナートや伴奏型）に乗せて、あらかじめ用意した音列を使って、マリンバや鉄琴、太鼓を用いて即興演奏したり、曲中の異なる性格の旋律にダンスをつくって踊ったりする。既存のレパートリーを使ってパターン練習する即興学習法は、このようなアクティビティをつくるときにも活用できている。

2つ目の例は、児童養護施設での音楽ボランティアである。施設で生活する子ども達は、家族と離れた集団生活を余儀なくされている。音楽鑑賞への興味・関心があまり高くはない児童が多いため、小物打楽器やキーボード、オルフ楽器を使って即興的に演奏に参加できるセッション<sup>vii</sup>の場を設けている。児童にとって、この体験は、音楽鑑賞への関心を高めるきっかけにもなっているようで、セッションの後にボランティアらの演奏を聴きたいという声があがることもある<sup>viii</sup>。

こうしたコミュニティ音楽活動は、受け入れ側のニーズや様々な制約に応じて曲の長さや調性、楽器編成等を変更して演奏することも少なくない。このような変更を実現するには、詳細な楽譜よりも、簡易化された楽譜を準備する方がふさわしい場合も少なくない。あらかじめ準備しておける時もそうでない時も、作曲・編曲法や和声の知識が大変役立っている。

これらのセッションにおいては、毎回、何が始まるか予見できないため、パターンに基づいた即興演奏ではなく、より自由度の高いフリー・インプロヴィゼーションのほうがふさわしい。とりわけ、即興演奏者が複数の場合には、予期せぬ音のぶつかり合いが生じることが多いため、ハーモニーがより複雑な現代音楽語法が適している。その点においては、多くの現代作品の学習が活かされていると考えられる。

次に、筆者の教育活動と即興演奏とのかかわりについて述べる。

現在勤務する大学で担当しているピアノレッスンでは、学生の多くが即興演奏の初心者であるが、5-6年前から即興的な要素を取り入れたレッスンを展開している。譜読みの段階で曲中のパターン（反復進行、指定されたコード進行、典型的なフレーズなど）を見つけ、それを移調したり、異なるハーモニーを付けたり、複数声部の曲の場合、一声を編曲したりする課題に取り組ませる。このレッスンをとおして、学生は、楽譜の一音一音を単独で読むのではなく、まとまりやグループとして把握することができるようになる。このことは、作

---

<sup>vii</sup> 本稿における「セッション」とは、ジャズにおけるジャムセッションのように、予め準備した楽譜にとらわれることなく、また授業内容も事前に決めずに、その場に集まったもの同士が即興的に作りあげる交流の場という意味で使っている。

<sup>viii</sup> この実践については、「リトルクラシック in Kawasaki」のウェブサイトの詳細が報告されている。

曲家の視点で楽曲を捉えることでもある。学生たちの演奏表現もまた、そのような視点の獲得に伴って説得力が高まっていくことが感じられる<sup>ix</sup>。

このようなレッスンは、筆者が大学時代に受講した「キーボードハーモニー」の内容と重複する部分が多い。もちろん、ピアノレッスンの主たる目的はピアノ作品を一定の演奏レベルで弾く技能を身につけるものであるため、即興演奏の学習はあくまでもそのための手段として位置付けている。

しかしながら同時に、ピアノという汎用性の高い楽器を用いた授業に即興的なアプローチを取り入れることは、学生その他の分野での学び（例えば作曲、理論、ソルフェージュなど）にも相乗効果をもたらすと考えている。そして、即興演奏も演奏やソルフェージュ学習と同様、継続的な学習が大切である。そのため、大学における様々な授業や活動内に即興的なアプローチに触れる機会が散りばめられている環境が重要であると考えられる。

## 2.3 寺内による省察

### 2.3.1 専攻分野と学んだ音楽大学

筆者（寺内、以下省略）の専攻分野は作曲である。1993年から1999年、エリザベト音楽大学および同大学院で学んだ。その後、2004年から2006年にかけてロッテルダム音楽院大学院（Rotterdam Conservatorium）で、2006年から2007年にかけてアムステルダム音楽院で学んだ<sup>x</sup>。

### 2.3.2 音楽家としての活動の概要

筆者の音楽活動には、作曲活動、即興演奏活動、音楽教育活動、論文やエッセイ等の執筆活動、即興演奏にかかわるコンピュータ・アプリケーションやカードゲームなどの開発などが含まれる。ここでは、即興演奏活動と音楽教育活動を中心に取り上げる。

筆者の即興演奏は、声を中心とした様々な楽器の持ち替えによる、特殊奏法を多用する20世紀後半の現代音楽にみられる諸要素を融合させたスタイルである。コンサートホールのみならず、クラブや美術館、路上等、様々な場所での演奏を行ってきた。異分野との共演に興味を抱き、西洋音楽の音楽家だけでなく、邦楽器奏者、インド音楽奏者、コンピュータ音楽家、ダンサー、詩人、書道家、ファッションデザイナーなど、様々な表現者との共演を行っている。これまでに、日本を含む12カ国の芸術祭、コンサートで活動を展開してきた。

音楽教育分野では、複数の小学校・高等学校・大学の非常勤講師を経て、2011年から広島大学、同大学大学院で、音楽科教育および初等教育教員養成にかかわる教育・研究活動を行っている。小学校教員養成課程に位置づく授業科目では、音遊びや即興的表現をまじえた音楽づくり活動の指導についても取り上げている。ほか、一般の方や音楽家、音楽教育関係者を対象とした、即興演奏、作曲、音楽鑑賞、音楽づくり指導、口琴にかかわるワークショップ等の講師活動も行っている。

<sup>ix</sup> これらの実践については、大類（2017, 2018）で詳述している。

<sup>x</sup> 在籍した大学・大学院はほかにもあるが、本稿の内容とは直接のかかわりが薄いため、ここでは割愛する。

### 2.3.3 即興演奏に関する学びの振り返り

ここでは、エリザベト音楽大学とアムステルダム音楽院で学んだ科目のうち、即興演奏の演習が含まれる科目を挙げる（表 6、表 7）。なお、ロッテルダム音楽院大学院では即興演奏の演習が含まれる科目は履修していない。

表 6 エリザベト音楽大学で履修した科目（1993-1999）

科目名	指導教員	内容
ソニックラボラトリー （大学院修士課程）	近藤譲 （作曲家）	20 世紀以降の実験的諸作品の合奏を行う。 各学生が担当する楽器は作品によって異なるが、筆者は主に鍵盤ハーモニカ、声を用いた。 ○図形楽譜による作品 例：C. ペアストレム＝ニルセン（Carl Bergstrom-Nielsen）の作品など ○言葉による指示のみの作品（Word Event） 例：湯浅譲二《呼びかわし》など ○簡単なルールに基づいた即興演奏のための作品 例：T. ライリー（Terry Riley）《in C》など

表 7 アムステルダム音楽院で履修した科目（2006-2007）

科目名	指導教員	内容
科目名なし アムステルダム音楽院にもともと設置されていた科目ではなく、筆者を含む有志 3 名が Ernst Glerum 氏に直接交渉し、特別に開講して頂いたクラスである。	E. グレルム（Ernst Glerum, コントラバス奏者・即興演奏家）	何らかの制約（ルール）を設けてセッションを行う。 用いる楽器は任意。
科目名不明 アムステルダム音楽院の一室で行われていたが、正式な科目として位置づけられていたかどうかは不明。	M. メンゲルベルク（Misha Mengelberg, ジャズピアニスト・作曲家）	集まったメンバー（数名）で（指導教員もまじえて）フリー・インプロヴィゼーションを行う。 用いる楽器は任意。

次に、即興演奏に間接的に役立ったと思われる科目について述べる。エリザベト音楽大学・大学院の「キーボードハーモニー」（指導教員：永井主憲）では、与えられた和声進行に自ら作曲した旋律を乗せ、様々な調性でピアノ演奏をする演習が含まれていた。なお、音楽様式は、古典派の時代の和声進行をモデルとした機能和声に基づいている。あらかじめ書いた旋律を演奏する演習ではあるものの、こうした演習は機能和声に基づいた鍵盤楽器による即興演奏と深く結びついた活動であると考えられる。ほかにも、「作曲研究 I, II, III, IV」

(指導教員：伴谷晃二, 近藤譲) で学んだ諸作品の音楽様式および楽器の特質(特殊奏法も含む), 「作曲理論 I, II, III, IV」(指導教員：伴谷晃二) で学んだ和声や対位法, 「副科ピアノ」(指導教員：澄田裕子), 「声楽」(指導教員：山岸靖), 「ギター」(指導教員：佐藤紀雄) などで学んだ演奏の基礎技能(連弾や合奏も含む), 「ソルフェージュ」「音楽科教育法」(指導教員：中山裕一郎) で経験したピアノによる弾き歌いなど, 即興演奏に関する学びと関連していると思われる学習の例には枚挙にいとまがない。

エリザベト音楽大学大学院修了後の学びについても, 触れておきたい。筆者は, 2.1.4 で植川も触れている音楽祭「Creative Music Festival」に 1998 年からほぼ毎年参加し, 即興演奏に関連するレクチャーやワークショップを受講している。同音楽祭のテーマは開催年によって異なるが, 即興演奏がテーマとなっている年も少なくなく, これまでに, ゲストアーティストとして, 国際的に一線で活躍する即興演奏家もしばしば招かれている<sup>xi</sup>。

その他の学びとしては, 即興演奏家としてコンサートやイベントに出演したことや, 教師としての経験を積む過程をとおして得られたことが大きい。とりわけ, 2000 年～2002 年に勤務した呉市立白岳小学校の障害児学級(現: 特別支援学級)において知的障害を持った児童とともに行った即興的なセッションは, 児童の学習活動として行ったものではあるが, 筆者自身の即興演奏の力を育むためにも重要な経験であったと感じている。

### 2.3.4 現在までの音楽活動とのかかわり

ここでは, 学生時代の学びを現在の音楽活動に照らし, そのかかわりを検討する。

エリザベト音楽大学大学院での科目「ソニックラボラトリー」では, 表 6 に記したように, 図形やテキストなど, なんらかの形で記譜された作品群を扱うことが多かったため, 即興演奏を生み出すための「方法」への関心が高まった。しかしながら, 作品によっては, 「方法」だけではなく, その作品の背景とかかわった演奏慣習を意識することが不可欠であるということも学んだ。そうした演奏慣習は, 例えば「周囲の音をよく聴くこと」「音を出しすぎないようにすること」といった, ある種の「留意点」のようなものである。「方法」と「留意点」を両輪とする意識は, アプリケーションやカードゲームの開発等も含めた, 即興演奏にかかわる現在までの活動に大きく影響している。

また, エリザベト音楽大学での科目「キーボードハーモニー」では, 鍵盤楽器による移調奏や, あらかじめ決められた和音進行に基づいた伴奏の技能を向上させることができた。即興演奏家としての筆者は, 鍵盤楽器を用いる機会が少なく, また, 和音進行をあらかじめ決めて行う即興演奏もあまり行わないことから「演奏活動とのかかわり」という観点からはこの科目で学んだことが直接活かされているとは言えない。他方, 小学校教員, 高等学校教員, 大学教員としての指導実践においては, ピアノ伴奏を即興的に行わなければならない場面も少なくないため, 同科目で学んだことが十二分に役立っていると感じている。

エリザベト音楽大学大学院修了後に勤務した小学校では, 音楽の指導を担当した。とりわ

<sup>xi</sup> Creative Music Festival ウェブサイトにはこれまでのゲストアーティストが公開されている。

け、障害児学級における学習場面での知的障害を持った児童との即興演奏には、作曲や「ソニックラボラトリー」をとおして多種多様な様式に基づいた音楽に触れた経験がじゅうぶんに活かされていると感じている<sup>xii</sup>。

このほか、現在までの活動に関係の深い学びのひとつが、音楽以外のジャンルとコラボレーションの経験である。これまでの活動をとおして、即興演奏が、異なるジャンルーとりわけ、ダンスや演劇など、即興的な表現が盛んなジャンルーとコラボレートする際の大変便利な方法であることをしばしば実感してきたが、エリザベト音楽大学では経験することはなかった。そのような自らの課題に対し、良い機会になったと感じられる学びのひとつが、前述の音楽祭「Creative Music Festival」である。ここでは、開講されている即興演奏に関連するレクチャーやワークショップを受講しただけでなく、同音楽祭のコンサートに出演する機会もあった。これらの経験は、主に、異なるバックグラウンドを持った表現者（音楽家に限らない）との共演の機会を数多く得られたことにより、前述の「方法」と「留意点」に対する意識をより強めることとなった。

アムステルダム音楽院で学んだ時期は、筆者にとってはすでに即興演奏家として活動を展開していた時期である。しかも、E. グレルムと M. メンゲルベルクの授業で行われていた即興演奏は、制約の少ない、いわゆる〈フリー・インプロヴィゼーション〉と呼ばれるスタイルに近く、筆者の即興演奏活動との親和性の高いものであった。また、これらの授業は、指導教員が何かを教えるというよりも、セッションを数多くこなすことに重きが置かれていた。在学期間こそ短かったが、そこでの授業は、自らの実践に磨きをかける機会としての意味があったと思われる。

これまでの経験は、現在勤務している広島大学における教育活動に直接結びついている。小学校現場において音遊びや即興的表現にかかわる活動を指導するためには、児童の多様な表現に柔軟に対応する力が必要である。そのような力を学生が身に付けるためには、指導者である筆者には、様々な実践例を示しながら「方法」と「留意点」を言語化したり可視化したりして伝えることが求められるのである。

以上、現在までの音楽活動とのかかわりについて述べた。しかし、これら様々な学びは、実際の活動とともに影響を与え合っている。作曲、即興演奏、音楽教育（研究と実践）など、一見異なる活動であっても、それぞれの現場で行われる即興演奏は、深いつながりを持ちながら、自身の即興演奏の力を育む結果につながったと感じている。

## 2.4 平田による省察

### 2.4.1 専攻分野と学んだ音楽大学

筆者（平田、以下省略）の専攻分野は作曲である。1992年から1998年にかけて、エリザベト音楽大学および同大学院で学んだ。

---

<sup>xii</sup> 沼田（2007, pp.47-49）は、知的障害者の即興演奏とフリー・インプロヴィゼーションとの親和性を指摘している。

#### 2.4.2 音楽家としての活動の概要

筆者は、作曲活動と並行して音楽教育活動に携わってきたが、ここでは、音楽教育活動について取り上げ、その基本姿勢と、勤務するエリザベト音楽大学での即興演奏にかかわる授業実践について述べる。

筆者の音楽教育活動は、楽譜の読み書きに偏ることなく、音楽を耳で捉えることを重視したオーラル・トレーニング (Aural Training) を中心とする音楽基礎教育を主としている。その基本姿勢は、①様々な音楽作品を聴くこと。②実際の音楽作品を聴きながら、演奏や作曲などの音楽活動に必要な感覚や知識を統合して養うこと。③②で養ったことを、音楽活動に活かすこと。また、その際にしっかりと自分の耳 (感覚) を働かせること。である。これらのことは、2002年にエリザベト音楽大学で開発され、同大学の「音楽理論」「ソルフェージュ」の授業で用いられている音楽基礎教育システム「〈音楽家の耳〉トレーニング」<sup>xiii</sup>の特徴から影響を受けている。

表8は、筆者が担当している即興演奏にかかわる主な科目である<sup>xiv</sup>。いずれも、機能と声による即興演奏 (特に古典派の時代様式に沿った即興演奏) を対象としている。なお「音楽理論」と「ソルフェージュ」の2科目は、科目名は異なるものの、実際にはどちらの科目においても音楽理論とソルフェージュを統合した内容で授業を行っているため、この表では同じ枠内に記載している。

「音楽理論」「ソルフェージュ」の「即興演奏にかかわる主な内容」のアとイは、即興演奏自体に目的を置いた活動ではなく、理論の確認や、拍子感、リズム感、終止感、和声感を養うための活動として位置付けている。アは、即興的につくった短いリズムをリレー形式でつないでいく演習である。始める前に演奏順、拍子、テンポを決めておく。イは、平田がピアノで伴奏し、履修者はその響きを感じながら、和音の構成音を即興でハミングする。

「即興演習」の「即興演奏にかかわる主な内容」の「実作品を活用する」とは、例えば、W.A. モーツァルト (W.A. Mozart) 等の作品の一部分を伴奏付けや変奏の課題として用い、即興演奏を行うことである。原曲を聴取、演奏、分析し、和声進行、伴奏形、形式等を模倣した即興演奏も行う。

「合奏・伴奏法」の「即興演奏にかかわる主な内容」のシは、実際の指導現場でも起こり得る、伴奏の難易度が高すぎる場合や児童・生徒が音程を取りにくい場合等を想定し、原曲のイメージを損ねることなく即興的にアレンジして演奏できるようになることを目指して実施している。

<sup>xiii</sup> 音楽を耳で瞬時に捉えて即座に反応する能力を育てるためのシステムで、初心者から上級者までを対象とした14のグレードからなる。特徴は3つあり、オーラル・トレーニングを重視していること、ソルフェージュと音楽理論を統合して学ぶこと、実際の音楽作品を課題として使用することである。このシステムには、表8のオをはじめとして即興演奏に関する課題項目もあり、与えられた素材 (リズム、速さ、形式、動機、音列など) を用いた即興演奏、通奏低音の伴奏付けなどがある。

<sup>xiv</sup> なお、平田の担当ではないが、2019年度現在、エリザベト音楽大学では即興演奏とかかわりのある授業科目として、「特別講義・演習 (即興演奏ワークショップ)」、「典礼オルガン研究」、「デジタル鍵盤楽器奏法研究」、「幼児音楽教育特殊研究」、「幼児音楽 (ピアノ・うた) 基礎技能」、「リトミック」等もある。



表 8 筆者が担当している即興演奏にかかわる主な科目（2019 年度現在）

科目名	配当学年等	目的	即興演奏にかかわる主な内容
音楽理論I,II ソルフェージュI-1,2	1 年次の必修科目	音楽の聴取を中心としながら、音楽家にとって必要な知識や感覚を養う。	ア リズムのみの即興演奏 イ 既習の作品を活用した、和音の構成音による即興演奏 ウ 旋律を聴き、相応しいバスや和音をイメージする エ フレーズを聴き、流れを止めずに同じ長さの旋律を即興でつくり、曲を完成させる アは手や膝を打ち、イとエはハミングで行う。
ソルフェージュII-1,2	2 年次の必修科目		
即興演習I-1,2	1～4 年次の選択科目（最長で 4 年間の履修が可能）、中学校、高等学校教職課程履修者の選択必修科目	拍子感、リズム感、和声感、音楽理論の知識等を養いながら、伴奏付けやモチーフをもとにした即興演奏ができるようになることを目指す。また、即興演奏の経験を重ねることで、初見、楽曲分析、暗譜の力も身に付け、「即興演習」での学びを自らの専攻分野に応用する。	オ 伴奏付け カ 旋律（と伴奏）の即興演奏 キ モチーフをもとにした即興演奏 ク 変奏 これらを、適宜、音楽理論の確認やカデンツの練習を行いながら、ピアノを用いて行う。ピアノ専攻者以外の楽器専攻者は、各自の専門楽器でも行う。 アンサンブルでの即興演奏も行う。 実作品を活用し、課題や即興演奏の参考にする。
合奏・伴奏法II	2～4 年次の選択科目 中学校・高等学校教職課程履修者の選択必修科目	小学校から高等学校までの音楽科の教科書に記載されている作品が、ピアノで伴奏できるようにすることを旨とする。	ケ 伴奏付け コ 前奏付け サ 移調、転調 シ 伴奏のアレンジ これらを、小学校から高等学校までの音楽科の教科書に記載されている作品を用いて、ピアノで行う。

#### 2.4.3 即興演奏に関する学びの振り返り

筆者は、大学・大学院在学中、即興演奏の演習が含まれる授業科目を履修していなかった。そのため、即興演奏を音楽大学で学んだ実感をほとんど持っていない。そこで、本項では、音楽大学での学びに限定せず、幼児期から現在までの学びのなかから、筆者の即興演奏能力を培うことにつながったと思われる諸活動を振り返ることとしたい。

即興演奏に関する記憶を辿ると、幼稚園に入園した頃の鼻歌に遡る。適当な言葉をつけて歌うこともあったかもしれない。これらの営みは、学びとして意識していたわけではないが、幼いころから即興的な表現が身近なものであったことは、結果的に学びにつながっていると推察される。

即興演奏の学びに関する最も古い記憶は、小学校低学年の時に、音楽教室の教師から教わった伴奏付けである。カデンツを弾く活動をはじめて経験したのもこの時期だったのでは

ないかと思う。コードネームを見て伴奏を付けたこともあった。また、教師が提示したモチーフを使って、短い曲を即興で演奏することもあった。アドバイスは受けていたのかもしれないが、覚えていない。

同時期に通っていたリズム教室では、洋楽曲(ポップス)の音源に乗せて、ドラムセット、ウッドブロック、コンガ、ギロ等の打楽器を使ったリズムの即興演奏をした。生徒は20名程度だったが、既習のリズムパターンを組み合わせて演奏をする生徒、ほかの生徒を見て真似している生徒、あるいは好き勝手に高速で連打する生徒もいた。しかし、教師は演奏の内容については触れず、生徒同士でペアを組ませて、一方が演奏をするときに一方は相手の肩をたたくように、あるいは声を出して拍子を数えるように指示を出し、何度も音源を流した。当時は活動の意図が分からなかったが、即興演奏自体よりも、音楽のノリ、拍子、リズムについて感覚的な理解を促す指導に重点が置かれていたと考えられる。

高校、大学在学中は、ピアノのレッスンで演奏していたクラシックのレパートリーをとおして、旋律やバスの動き、和声進行、伴奏形、形式等に触れ、当時は無自覚だったが、結果的に即興演奏につながる知識や感覚を間接的に学ぶことができたように思われる。

その他の学びとしては、大学院修了後に所属した同大学付属音楽園で担当したソルフェージュのレッスンで行った即興演奏が挙げられる。表8の「合奏・伴奏法」のケ、コ、サ、シのような即興演奏を度々行い、子どもの反応を見ながら行う即興演奏の実践を積むことによって、自らの即興演奏技能を高めていった。

#### 2.4.4 現在の教育活動とのかかわり

ここでは、前述した即興演奏に関する学びの振り返りを、2.4.2の授業実践に照らし、そのかかわりを述べる。

ピアノのレッスンでは様々な作品を演奏した。当時は自覚していなかったものの、演奏をとおして、即興演奏につながる知識や感覚を学んだ。このことは、現在の授業実践において、実作品を即興演奏の課題としたり、即興演奏の参考にしたりと応用している。

音楽教室での学びは、記憶が薄いこともあり、授業実践で役立っているという実感はない。しかし、ピアノを弾くことに慣れ、コードネームをとおして和音にも慣れ、カデンツを弾く活動をとおして和声進行のパターンに慣れていったのがこの時期であったなら、このときの経験は、授業実践に大いに役立っていると言える。

リズム教室では、前述のとおり、即興演奏が拍子感やリズム感を養うために位置付けられていたように思われる。このような位置づけは、現在実践している授業実践でも同様である。

指導現場での学びは、特に教職課程履修者が多い授業において、自分の経験したことを伝えることで役立っている。指導現場では、単に即興演奏することが求められているのではなく、指導する相手の様子を把握し、それに応じた即興演奏を行うことが求められる。それには、相手の演奏を聴くための耳、応じるための知識や感覚も必要である。このように、即興演奏を行うには複数のことが求められていることを、具体的に実践しながら将来指導する側になる学生に伝えられるのは、自らの学びが役立っているからである。

### 3. 即興演奏の学びの傾向

本章では、前章で挙げた、音楽大学および音楽大学以外における即興の学びを、その性格に着目して整理する。前章の内容を踏まえると、即興の学びは、次の6つの傾向に分類することができそうである（表9）。なお、表中の具体例については、筆者らが受けた教育だけでなく、筆者らが指導に携わっている教育活動についても記している。

表9 即興演奏の学びの傾向

即興演奏の演習の傾向		本章で言及された学びの具体例（抜粋）
傾向 A	音楽への興味・関心を高めるための演習	大類が経験した児童養護施設での取り組み（2.2.4）
傾向 B	即興演奏の力量を向上させるための演習	植川が経験したリヨン地方音楽院、アムステルダム音楽院、ゲント大学現代音楽ソリストコースにおける授業（2.1.3）、植川・寺内が経験した Creative Music Festival のワークショップなど（2.1.3、2.3.2）、大類が表5で言及した学びの機会（2.2.3）、寺内が経験したアムステルダム音楽院の授業（2.4.2）、寺内・平田が仕事のなかで経験した児童・生徒とのセッション（2.3.3、2.4.3）、平田が現在担当している授業科目「即興演習」（2.4.2）
傾向 C	ソルフェージュ、音楽理論、暗譜の力、初見、楽曲分析といった、音楽の汎用的能力を高める手段として位置づけられる演習	平田が現在担当している授業科目「音楽理論」「ソルフェージュ」（2.4.2）、平田が小学生時代に経験したリズム教室での学び（2.4.3）
傾向 D	作品の制作過程の一部に位置付けられる演習	植川が経験したダンサーたちとの共同制作（2.1.3）
傾向 E	楽器の演奏技能の向上のための手段として位置づけられる演習	大類が現在のピアノレッスンに取り入れている即興演奏（2.2.4）
傾向 F	即興演奏を指導できるようになるための演習	寺内が現在小学校教員養成課程の授業で取り上げている即興演奏の演習（2.3.2） <sup>xv</sup>

ただし、これらの傾向は明確に区別できるわけではない。例えば、B～Fの傾向を持つ授業であっても、傾向Aとして挙げた「興味・関心」について全く無関係であることはあり得ないだろう。また、平田が現在担当している授業科目「合奏・伴奏法」（2.4.2）は、傾向

<sup>xv</sup> 寺内がエリザベト音楽大学に在籍していた当時、音楽教育を専攻している学生を対象に、教育現場とかわりの深い即興演奏活動が含まれる科目「音楽教育特殊研究Ⅱ」（指導教員：L. マクガレル（Lawrence MacGarrell））が設置されていた。当時のシラバスには「即興的な創作の指導法を身に付けるための練習」という記載がみられ（エリザベト音楽大学、1996、p.35）、わらべ歌や遊び歌の実習や、オルフ楽器を用いた即興演奏などが取り上げられていた。

B と傾向 C を兼ね備えた性格をもった演習として位置づけられる。すなわち、ここに挙げた各傾向は、それぞれに横断的かつ往還的な性格を有し得るものである。

#### 4. 議論—音楽家としての専門性と即興演奏の学びとの関係性

本章では、2.1.4, 2.2.4, 2.3.4, 2.4.4 で述べたことをもとに、音楽家としての専門性と即興演奏の学びとの関係性をテーマとした議論を行う。

##### 4.1 議論 1：演奏家と音楽教師としての専門性と即興演奏の学びとの関係性

###### 4.1.1 演奏家の専門性に照らした学習内容

演奏家の専門性に照らした学習内容として第 1 に挙げられるのは、その演奏家が専門とする音楽様式—例えば、バロック音楽、ジャズ、ポップス、現代音楽、邦楽、世界各地の民族音楽など—に基づく即興演奏の技能の学びであろう。実際、多くの音楽大学では、学生の専門分野に応じた科目が設けられている<sup>xvi</sup>。

第 2 に挙げられるのは、より汎用的な演奏技能にかかわる学びである。筆者らの省察のなかにも、これに関する記述が少なくない。例えば、2.1.4, 2.2.4, 2.3.4 に挙げられた、楽曲をアレンジして演奏できる力、不確実なことに対応できる柔軟性、演奏中の不測の事態への即応力、共演者をフォローできる力などは、音楽様式を問わず重要な能力である。

第 3 に挙げられるのは、作曲家の立場で考える視点の獲得である。2.2.4 で、大類が述べているように、学生に即興演奏を経験させる教育実践が、学生に作曲家としての視点を持たせることにつながり、結果として学生の演奏の説得力が増していることから、即興演奏の経験が記譜された楽曲の演奏にも好影響を与えることを示唆している。

第 4 に挙げられるのは、コラボレーションに関する能力を身に付けるための学びである。即興演奏は、専攻分野や音楽スタイルの違いを越えてコラボレートするための有効な手段としてはたらく。また、音楽とダンス、音楽と演劇といった、異なるジャンルのコラボレーションにも有効である。このようなコラボレーションの能力は、すべての演奏家にとって必須の技能であるとは言えないかもしれないが、異なるジャンルを横断する表現がますます広まっている近年の音楽シーンを踏まえると、演奏家の重要な専門性として位置づけることができるのではないだろうか。

最後に、知識・技能とは異なる、精神的態度に関することについても述べておきたい。2.1 で、植川が新しいことやコラボレーションに対する恐怖心に対して『『なんとかなる』と思える』ことの重要性を挙げたように、即興演奏の経験を積むことによって精神的な気楽さを獲得することは、演奏家にとって存外重要なことのように思える。

<sup>xvi</sup> 例えば、エリザベト音楽大学大学院でパイプオルガンを専攻する学生のために開講されている「通奏低音 I・II」、国立音楽大学でジャズを専攻する学生のために開講されている「即興演奏 I」など。

#### 4.1.2 音楽教師の専門性に照らした学習内容

即興演奏は、これまでも音楽教育のために重要な役割を果たしてきた。ここでは、音楽教師に求められる即興演奏の能力を、大きく2つの目的を意識して分類してみたい。

1つは、児童・生徒の即興的な表現を引き出したり、そこから更なる表現へとつなげたりするための能力である。Z. コダーイ (Kodaly Zoltan), E. ジャック＝ダルクローズ (Emile Jaques-Dalcroze), C. オルフ (Carl Orff), R. マリー＝シェーファー (R. Murray Schafer), J. ペインター (John Paynter) など、音楽教育の分野で重要な役目を果たしてきた人物たちは、それぞれ異なる教育アプローチから児童・生徒が即興的に表現することを重視している。様々な理由があるが、わらべ歌や遊び歌には即興的な表現が多分に内包されていること、即興演奏によって音楽理論を体験的に学ぶことができること、また創作のプロセスのなかで重要な役割を果たすことなどが挙げられる。そして、彼らの考えは、日本の音楽教育にも大きな影響を与えてきた。

学校教育における教育内容設定の根拠となっている学習指導要領では、現在、児童・生徒の音楽づくり（小学校）、創作（中学・高等学校）の活動プロセスに「音遊び」と「即興的表現」が位置づけられている（文部科学省, 2017, 文部科学省, 2018a, 文部科学省, 2018b）。実際、小学校の教科書にも、わらべ歌や遊び歌を題材とした即興的な表現活動、音による「呼びかけとこたえ」（コール＆レスポンス）を即興的に行う活動、循環コードをもとにして即興的な旋律を奏でる活動など、様々な音遊びや即興的な表現活動が掲載されている。また、教育現場においては、2.4.3 で平田が述べているような、鼻歌や「適当な言葉をつけて歌う」といった、子どもの何気ない即興的な営み—こうした営みは、平田だけでなく、多くの子どもに見られるものである—に関連させた活動も少なくない。学校の教師には、子ども達の何気ない表現、直観や遊び心の反映された多様な表現を受容し、そこから新たな音遊びや表現へとつなげていける力が求められる。そして、そのような力は、学校のみならず、ほかの現場に携わる音楽教師にとっても重要な力であると言えそうである。

もう1つは、児童・生徒の演奏をサポートするための能力である。具体的には、3.1.1 で述べた、楽曲を柔軟にアレンジして演奏できる力のうち、とりわけ、コードネームのみが記された簡易楽譜をもとにした伴奏技能や、旋律に即興的に和声を付ける技能、和声に即興的に旋律を付けることを行う技能が挙げられる。

#### 4.2 議論2：すべての学生を対象とした学習内容

4.1 では、音楽家としての専門性と即興演奏の学びとの関係性について、演奏家と音楽教師に焦点を当てて議論した。続いて、ここでは、専攻を問わず、音楽大学で学ぶすべての学生を対象とした学習内容について、筆者らがこれからの音楽大学に期待することを挙げてみたい。

第1に、音楽理論やソルフェージュといった、専攻にかかわらず履修が設定されている西洋芸術音楽の基礎的知識・技能を習得する科目に、即興演奏の演習を関連づけていくこと

である。例えば、音階を学ぶ際に、その音階を用いた即興演奏を行うなどが考えられる。こうした活動は、音楽理論やソルフェージュで学ぶ内容を、一層の実感をもって学ぶことにつながると考えられる<sup>xvii</sup>。このつながりは、楽譜をもとに演奏する技能から楽譜なしに即座に演奏する技能へと発展させる活動のように、音楽表現における「あらかじめ決まっていること」を減らしていく方向性もあれば、遊び的・即興的な表現から再現性のある楽曲へと発展させていく活動のように、音楽表現における「あらかじめ決まっていること」を増やしていく方向性もある。このように、「即興的要素の多い音楽」と「即興的要素の少ない音楽」の両方を意識し、往還しながら学ぶことは、基礎技能の学びを援けるだけでなく、卒業後にかわる音楽の可能性をより幅広いものにするという意味でも重要であると考えられる。

第2に、即興演奏にかかわる歴史的・文化的背景の概略の理解を目的とした授業科目の設置が挙げられる。現状では、このような授業科目は、音楽大学で実施されている例があまり多くないことが推察される。しかしながら、4.1.1で述べたように、即興演奏が幅広いジャンルの音楽家にかかわった営みであることを考えると、どのような専攻の学生にとっても重要な学びとして位置付けられるのではないだろうか。

第3に、学習者が文化的に異なる音楽性を複数身に付けること、すなわち《バイ・ミュージカリティ (bi-musicality)》の育成を目的とした授業科目の設置が挙げられる。《バイ・ミュージカリティ》の理念は民族音楽学のコンテクストで唱えられたものであるが、即興とのかかわりは実に深いものである<sup>xviii</sup>。非西洋の音楽や、ジャズ等の大衆音楽には、多くの音楽大学で主として取り上げられている西洋芸術音楽とは異なる形での即興が豊かに営まれてきた。植川が学んだアムステルダム音楽院において、科目「ガムラン」が設けられていたように、いくつかの音楽大学ではそのような教育カリキュラムが実施されているが<sup>xix</sup>、まだじゅうぶんに普及しているとは言い難い。植川もまた、サクソフォン奏者である自分がガムランを学んだ経験が音楽家としての活動を拓けただけでなく、自身の音楽性をより豊かに育んだことを強く実感している。すなわち、「学習者の音楽性を拓けるための即興」という意義が少なくないと考えられるのである<sup>xx</sup>。

第4に、即興演奏行為自体から学ぶことのできる汎用的な能力の獲得を意識した授業科目の設置である。具体的には、4.1.1で挙げた、不確実なことに対応できる柔軟性、他者の幅広い表現と自身の表現を適切に合わせ、発展させていける力、演奏中の不測の事態への即

<sup>xvii</sup> Campbell (2009, pp.120-121) は、即興の教育を〈音楽を学ぶための即興 (improvising to learn music)〉、〈即興音楽のための学び (learning to improvise music)〉、〈学びのための即興 (improvising music to learn)〉という3つの位置づけに分類しているが、ここで述べた、音楽理論とソルフェージュの学習を即興演奏に関連づけて学ぶことは、1つ目の性格を持った学びとして位置付けることが可能であると考えられる。

<sup>xviii</sup> 《バイ・ミュージカリティ》を初めて提唱した Hood (1960) は、その論文”The Challenge of bi-musicality”のなかで即興の実践の重要性を指摘している。

<sup>xix</sup> 寺内が2004年-2006年に在学していたロッテルダム音楽院においても、世界各地の伝統音楽の体験をメインとした科目「Music Worldwide」が設けられていた。ただし、寺内は同科目を履修していなかったため、本稿2章では取り上げていない。

<sup>xx</sup> 小泉 (1980) は、《バイ・ミュージカリティ》を育むことが、第3、第4の未知の音楽を受け入れる素地になると主張している (p.162)。

応力、主体的に演奏する態度を培う素地、即興演奏に対する精神的な気楽さ、などの能力を育むことが目標として挙げられる。

## 5. 本稿の限界と今後の研究課題

今回の議論の成果は次の3点である。1点目は、4名の音楽家によって、自身の音楽活動と学びの履歴との関係を「即興」に焦点を当てた省察が示されたことである。こうした、音楽家たちの「生の声」は、本議論の関心である、音楽大学における即興演奏教育のあり方を考えるために不可欠なものであり、今後もこの分野において有用な資料となることが期待される。2点目は、即興の学びを、その傾向に着目して整理し、示したことである（表9）。3点目は、音楽家としての専門性と即興演奏の学びとの関係性についての議論を示したことである。これらについても、音楽大学における即興演奏教育のあり方を一層議論するための材料として一定の意義があると思われる。

最後に、本稿の限界と今後の研究課題について述べる。本稿では、主に、筆者らの学習経験と現在の音楽活動とのかかわりについての個人的省察をもとに議論をすすめたため、内容に偏りがあることは否めない。例えば、前章では、音楽家としての専門性と即興演奏の学びとの関係性について議論したが、そこでは、演奏活動と音楽教育活動を中心に取り上げている。音楽家としての仕事（活動）には、ほかにも、作曲、音楽療法、執筆、企画やマネジメントなど、多種多様なものがあるが、本稿では議論の対象としていない。

今後の課題として、次の3点が挙げられる。1点目は、国内および海外の音楽大学における即興演奏と関連する各科目の現状を調査することである。特定の専門分野の学生を対象とした教育課程に位置づく授業科目、専攻を問わずすべての学生を対象とした学生のための教育課程に位置づく授業科目、それら両方について一層の調査を進める必要がある。なお、本稿では、即興の学びのあり方を6つの傾向に分類したが（表9）、当然ながら、ほかにもこれらにあてはまらない第7、第8の傾向を持った学びのあり方が見出される可能性がある。

2点目は、1点目の成果とあわせて、音楽大学の教育課程全体について、その現状を調査することである。とりわけ、即興演奏と深いかかわりを持つジャズ、バロック音楽、音楽療法を専攻する学生のための教育課程は重要であると考えられる。また、海外においては、2.2.3で大類が述べているように、クラシック奏者への即興教育が広まりつつある。とりわけ西洋諸国においては、即興演奏専攻として修士課程を履修できるエストニア音楽アカデミーやミルズ・カレッジ、Improvisation Generative コースを開講しているパリ国立高等音楽院、即興演奏専攻の証明書（certificate）を取得できるカーティス音楽院などのように、即興演奏を軸とした教育課程を設定している音楽大学が複数ある。こうした大学の教育課程を調査することは、日本の音楽大学の教育課程にも大きな示唆を与えるに違いない。

3点目は、1点目、2点目の成果に基づいて、音楽大学における即興演奏教育の教育課程を開発・提案することである。そのためには、前章の議論で挙げた提案について、それらの妥当性を一層検討したり、それらの実現に向けたより具体的なイメージ—例えば授業のシラバスなど—を考えたりすることが必要である。また、これまでの議論からわかることのひとつは、音楽大学における即興演奏とかかわりの深い授業は、一つひとつは有意義であるものの、現状では、異なる授業間の関連性や教育課程全体の一貫性に乏しいことが推察される。表9で整理した傾向を参照しながら各科目の特質を検討するとともに、科目間のつながりを考えて一貫性のある教育課程を開発・提案することは、卒業生の進路の可能性に幅広く対応するために不可欠なことであると思われる。

## 付記

検討は全員で行い、執筆は、2.1を植川、2.2を大類、2.4を平田、ほかの箇所を寺内がそれぞれ担当した。

## 謝辞

本稿の英訳をサポートしてくださった C.S. ギブソン (Christopher S. Gibson) 氏に、謝意を表します。

## 文献

- Brillhart, J. (2011), *Breaking Free: Finding a Personal Voice for Improvisation through 20th Century French Improvisation Techniques*. Wayne Leupold Editions, North Carolina.
- Brillhart, J. (2018), *A World of Possibilities: Master Lessons in Organ Improvisation*. Wayne Leupold Editions, North Carolina.
- Campbell, P. S. (2009), Learning to Improvise Music, Improvising to Learn Music. In Gabriel S. & Bruno N. eds., *Musical Improvisation: Art, Education, and Society*, University of Illinois Press, 119-142.
- Hood, M. (1960), The Challenge of "Bi-musicality". In *Ethnomusicology*, vol.4-2, pp.55-59, <https://doi.org/10.2307/924263> (accessed 2020.9.15)
- Rolin, É. (2007), *Anto Pett's Teaching System*. Editions Fuzeau, Courlay France.
- Sivan, N. (2010), Improvisation in Western Art Music: Its Relevance Today. *Doctor of Musical Arts Dissertation*, The Juilliard School.
- エリザベト音楽大学 (1996), 授業概要 (平成8年4月1日). エリザベト音楽大学, 広島.
- 大類朋美 (2017), 和声分析や即興の学習を取り入れたピアノ実技レッスンの実践報告. 国立音楽大学紀要, 51, 53-64.
- 大類朋美 (2018), 即興的要素を取り入れたピアノ・レッスンの実践報告—J.S. バッハの《シ



- ソフォニア》を例として一．国立音楽大学紀要，52，87-95.
- 小泉文夫（1980），オタマジャクシ無用論，青土社，東京.
- 沼田里衣（2007），音楽療法における創造的活動について—セラピストとクライアントの共働による音楽—．神戸大学大学院総合人間科学研究科博士論文.
- 林達也（2015），新しい和声—理論と聴感覚の統合．アルテスパブリッシング，東京.
- 文部科学省（2017），小学校学習指導要領（平成 29 年告示）解説 音楽編.  
[https://www.mext.go.jp/component/a\\_menu/education/micro\\_detail/\\_\\_icsFiles/afieldfile/2019/03/18/1387017\\_007.pdf](https://www.mext.go.jp/component/a_menu/education/micro_detail/__icsFiles/afieldfile/2019/03/18/1387017_007.pdf), (アクセス 2020. 2. 21).
- 文部科学省（2018a），中学校学習指導要領（平成 29 年告示）解説 音楽編.  
[https://www.mext.go.jp/component/a\\_menu/education/micro\\_detail/\\_\\_icsFiles/afieldfile/2019/03/18/1387018\\_006.pdf](https://www.mext.go.jp/component/a_menu/education/micro_detail/__icsFiles/afieldfile/2019/03/18/1387018_006.pdf), (アクセス 2020. 2. 21).
- 文部科学省（2018b），高等学校学習指導要領（平成 30 年告示）解説 芸術（音楽 美術 工芸 書道）編 音楽編 美術編. [https://www.mext.go.jp/content/1407073\\_08\\_2.pdf](https://www.mext.go.jp/content/1407073_08_2.pdf), (アクセス 2020. 2. 21).

#### 参考ウェブサイト

- Creative Music Festival*, これまでの講師一覧. <http://cmflog.blog134.fc2.com/blog-category-18.html>, (2020 年 2 月 21 日アクセス, ただし同ウェブページは 2021 年 4 月に <https://cmfcmf.net/guests/> に移転予定).
- METRIC (Modernizing European Higher Music Education through Improvisation)*, Improvisation Intensive Project. <http://metricimpro.eu/about/history--ips/>, (2020 年 3 月 8 日アクセス).
- Soundpainting: The Art of Live Composition*, <http://www.soundpainting.com/>, (2020 年 3 月 8 日アクセス).
- リトルクラシック *in Kawasaki*, [http://littleclassic.jpn.org/?page\\_id=878](http://littleclassic.jpn.org/?page_id=878), (2020 年 4 月 6 日アクセス).

## 第 12 回大会報告

高橋 真理子

2020 年 10 月 31 日(土), 11 月 1 日(日)の二日間にわたり, Zoom によるオンラインにて, 日本音楽即興学会第 12 回学術大会が開催された。神戸大学での開催予定であったが, 新型コロナウイルス感染症拡大の影響を受け, 本学会初のオンラインでの開催となった。

大会テーマは「逃走する即興: 医学, 政治・経済学, そして音楽」で, 「WITH コロナ時代」と呼ばれる現代において, 大変関心があるテーマであった。

第 1 日目は, シンポジウム, 研究発表 2 題, JASMIM マッチングプロジェクト交流会がおこなわれた。

シンポジウムは「逃走する即興: 医学, 政治・経済学, そして音楽」というタイトルで, パネリストは, 音楽教育学者の今田匡彦氏と長谷川諒氏, 財政学者の金目哲郎氏とアレクサンダーテクニーク指導者で医師の稲田祥宏氏の 4 名でおこなわれた。新型コロナウイルス感染症が, 医療・社会経済・音楽教育に与えた影響, コロナ渦で音楽や音楽教育に何ができるかなどが語られ, 人間と音楽の本質的な関係性について議論された。長谷川氏の「文化創造を志向する音楽活動は『今ここ』でしか起き得ないので, 決して不要不急ではない。即興演奏は『WITH コロナ』時代にこそ見直されるべき」という言葉が印象的であった。

堀上みどり氏の研究発表「図形楽譜の演奏に関する一考察」は, 図形楽譜の歴史, 記譜法, バイエルが苦手な学生と, 堀上氏による図形楽譜の演奏事例が紹介された。初回演奏の音源は, 自由かつ個性的で, それぞれが奏でる世界観に一気に引き込まれた。図形楽譜によって引き出される多様な音楽性に感動すると共に, バイエルによる音楽教育について考えさせられる発表であった。

安藤大地氏の研究発表「Fixed Media 作品と管楽器の楽曲のための旋律アウトラインによる即興演奏」は, 安藤氏が作曲した作品の, 電子音響のパートに合わせ, 対話的機械学習でアウトライン曲線を作成し, そのラインの中で, テナーサックスでの無調な即興演奏を試みた試行が紹介された。科学的な音楽認知の理論にもとづき, 無調な即興演奏の技能を獲得した興味深い発表であった。

「JASMIM マッチングプロジェクト交流会」は, ウェブサイト「JASMIM マッチングプロジェクト」に登録された, 参加者の研究・実践内容などの情報をもとに, 少人数にわかれ, オンライン交流会がおこなわれた。私は, ピアノの即興演奏について, 実践者・教育者の方々にお話を伺い, 有意義な時間を過ごすことができた。参加者の皆さんが笑顔で話されていたのが印象的であった。

第2日目は、ラウンドテーブル、研究発表5題、パフォーマンス発表がおこなわれた。

ラウンドテーブル「遠隔集団即興演奏の可能性を議論する—どうやってやるの?何がおもしろいの?」は、寺内大輔氏、川田智子氏、倉本高弘氏、富村憲貴氏、野村美貴子氏、丸尾喜久子氏、三宅珠穂氏、高橋真理子の8名でおこなった。遠隔集団即興演奏の面白さや可能性について、発表者らが所属するパフォーマンスグループ「野営地」の実験事例、生演奏などをもとに、フロアと意見交換をおこなった。視聴者と演奏者のフラットな関係性、リアルタイム性、1970年代のテレパシーを用いた演奏など、多岐にわたり議論された。私は発表者であったが、遠隔集団即興演奏ならではの可能性を実感できた。

長谷川諒氏の研究発表「サウンドペインティングが促進する主観的(間主観的)価値判断の具体とその音楽教育学的意義」は、音楽大学の調査事例から、サウンドペインティングの実践者が、主体的・協働的に自身の音楽経験を価値づけていくプロセスと、そのような実践の音楽教育学的意義が述べられた。多様性を尊重できるサウンドペインティングの、大きな可能性を感じさせられる発表であった。

今田匡彦氏、小枝洋平氏の研究発表「身体、インクルージョン、音楽教育:創造性について」は、特別支援学校と中学校における「身ぶりに合わせた即興演奏」の共同授業が紹介された。授業では、お互いの身体の動きを観察し、新しい演奏を共創する場面や、知的障害児が健常児をリードする場面が見られた。このようにお互いを尊重する心を育む音楽教育がさらに広がることを望みたい。

長山弘氏の研究発表「即興的音楽表現のためのWEBアプリケーション『テクミュ(Tec-Mu)』の開発 —〈ライブ・コーディング〉の特質に焦点をあてて—」は、長山氏が開発したWEBアプリ「テクミュ」の紹介と、体験デモおこなわれた。WEBブラウザがあれば、どこでも即興的に音楽表現が生成できる「テクミュ」の音楽教育における可能性が広がりを感じる発表であった。

植川縁氏の研究発表「ダヴィデ・モンティ氏とマリア・クリアリー氏によるバロック即興演奏マスタークラスへの参加報告—サクソフォン奏者の立場から—」は、バロック即興演奏の講習会の内容と、フリーインプロヴィゼーションとの違い及び共通点などが報告された。奏者間での演奏の伝え方や、身体感覚を意識したワークなど、即興演奏を実践するうえで、大変参考になる発表であった。

寺内大輔氏の研究発表「Mills College における即興演奏を主専攻とする修士プログラムの調査と検討」は、Mills College における即興演奏の修士プログラムを調査し、その特徴を本学会の第11回大会シンポジウム「音楽大学における即興の授業」で展開された議論と照らし合わせ検討した内容であった。即興演奏を教わる、教えるとはどういうことかを考えさせられる大変興味深い発表であった。

バーバラ・アスカ氏のパフォーマンス発表「作曲 AI『CASIO Chordana Composer』による即興演奏」は、人による即興演奏と、作曲 AI を利用したリアルタイムな作曲・演奏の共通点の提示、「CASIO Chordana Composer」「CASIO Chordana TRACK」を用いた即興演奏

と、その機能紹介がおこなわれた。バーバラ氏の演奏する姿、振動する iphone、音楽の全てが一つのパフォーマンスに見え魅了された。演奏後、人間が音楽を作曲・演奏する意味、即興演奏の不確定性やゆらぎについて議論された。

私は今回が初めての大会で、開会前は少し緊張していたが、大会の和やかな雰囲気居心地よく参加することができた。多角的に即興音楽に触れ、新たな知見を得ることができ、有意義で充実した二日間であった。また様々な制約があるコロナ渦においても、人間と音楽との本質的な関係性は変わらないとあらためて感じることができた。

ご尽力いただいた実行委員会の皆様、学生スタッフの方々に心から感謝を申し上げます。

## 第 12 回大会報告

三木 愛

JASMIM に所属して 2 年目になる私にとって、今回が初めての大会参加である。どんなバックグラウンドを持つ人がこの学会に所属しているのか、興味があった。「音楽即興」に関心のある人たちが集まっているのだろう、という判りやすいヒントから想像して、この学会に入会した。私自身の即興活動は、JAZZ ピアノの研鑽と、サンスクリットマントラの音を使った瞑想の指導である。

コロナ禍で、オンライン開催される今回。これは、私にとって、参加の大きな決め手となった。仕事が立て込んでいても、東京の自宅からいつでも入室可能なことは、参加しやすい条件である。ところどころの参加にはなったが、学会の雰囲気、そして会員それぞれの興味関心事が知れたことは、今回の大きな収穫である。

参加者は、大学機関の研究者や教授、小学校の教師など、指導者が多かった。その中で出てきた話題、「コロナ禍の音楽教育」について、興味を引かれた。ある小学校の音楽教師の言葉、”今年度は、子ども達は日頃から歌う機会が少なくなり、音楽をクラスで作り上げる機会が減った。その分、打楽器を使用しての即興的な音楽をする機会は多くなった。”とのこと。

「クラスで作り上げる音楽」は、クラスのキャラクターの違いによる、表現の工夫や洗練さのことだろう。ここへの時間をかけることは減っている。一方、「即興的な音楽」は増え、その場でリズムを作り楽しむ事は増えた。コロナ禍では、今までの表現重視型から、創作型に重きを置くスタイルになっているようだ。

さて、ここで私たち大人は、即興音楽指導を通じて、子ども達に何を与えられるだろう。子ども達は、何を得られるだろう。突き詰めると、「創造する喜び」である事は間違いないが、初めての即興で、すぐに喜びを得られる事は難しい。私も、初めての JAZZ セッションでは、楽しむどころか、頭の中が真っ白になったのを覚えている。”自由に。”と言われ、自由にできない経験をした事は、誰しもあるだろう。人は、ある枠の中でなら、自由に動ける。

私は、自由に創作し演奏する楽しさを、伝えたい。「今この自分」と繋がって、今の感情や思考を表現すること、即ち、即興を楽しむことを、伝えたい。

そのためのヒントが、私の研究実践しているもう一つの分野、サンスクリットマントラに隠されているように思える。サンスクリットはインドの古代語である。文字はなく、口伝で伝えられる。その言葉の意味を知らなくても、音が美しく、聞く人、唱える人、共に心地よく癒し、音の持つ力を感じられる。自身の内側の力を溢れさせる言語だ。マントラをただ唱える他に、メロディを付け、歌に乗せる方法もある。マントラは決まっているが、メロディの付いたインド音楽は即興的な音楽だ。モチーフは決まっているが、メロディは変化可能な

のである。何かを固定して、他の部分を変えていく事は、即興のしやすさに繋がる。

子どもの場合は、「しぼりしりとり」のように即興のテーマを決めて、あとは自由にゲーム感覚で展開していくと、枠の中でどんどん自由に創作できるのではないか。自由を手放さずにリズムやメロディを創作する事は楽しく、今ここの自分と空間とを表現したものになる。

創造・表現技術は、継続することによって必ず洗練されていく。

創造する喜びを定期的な音楽の授業で感じ、自分の中を表現する術を磨いて行けたら、これからの未来、若い生命は音楽以外のステージでも何かを見つけ育み、その都度、自分の心に寄り添いながら感じ、考え、人生を輝かせるマイルールを作っていけるのではないかと、大げさではなく思う。

## 2019 年度 JASMIM 助成イベント 実施報告

### Martin Piliponsky ダンスワークショップと即興セッション 「みえないものとおどる Dancing with Invisible」

寺内 大輔

実施日：2019 年 8 月 16 日

開催場所：Cafe & Bar, LOG

助成金：1 万円

今度日本に行く、一緒になにかやりたい——見知らぬ海外のアーティストから突然連絡を頂くことがある。アルゼンチンのダンサー、Martin Piliponsky とのイベントもそんな連絡から始まった。彼は、ダンサーの Valeria Primost から私を紹介してもらったという。FACEBOOK で彼のページを見ると、Valeria のほかにも数名、共通の友人がいた。狭い世界である。

彼のウェブサイトや、そこに公開されている動画を観ながら、共演の可能性を検討した。ダンスに疎い私は、彼がプロフィールに記している「ヘブライの民族舞踊」の影響を動画から見取することはできなかったものの、しなやかに流れる動きと空間の使い方をおもしろく感じた。気づけば私は、彼とどんな風に共演できるかを想像していた（私にとっての共演はこのときから始まっていたようなものである）。ミュージシャンの三宅珠穂、ダンサーの玖島雅子に連絡し、企画メンバーに加わってもらった。イベントは、ワークショップと参加自由のコンサートの 2 本立てにすることが決まった。

会場は、平和公園にほど近い Cafe & Bar, LOG、目立つ看板などがないため、「中華料理佳里の 2 階」というヒントがなければ辿り着けない。広くはないが素敵な空間、外に面したガラスがアムステルダムの Bimhuis を彷彿とさせた。マスターとおしゃべりをしていると、共通の知り合いのミュージシャンが話題にのぼった。狭い世界である。だが、思えば、私はこれまで、この狭い世界の輪がじわじわとつながっていくことに喜びを感じていたような気がする。今回の「みえないものとおどる」も、イベントとしてはごく小さなものだが、こうした地味な活動をとおして知り合いが少しずつ増え、狭い世界が狭い世界のままでじわじわとつながっていくのは、なんだか自分に合っているように感じるのだ。

8 月がやってきた。彼はインド、中国、マレーシアを経て、日本に到着。ツアー慣れしているようで、会場近くの宿を自分で手際よく見つけていた。当日の集合時刻は 11 時だったが、その時刻よりも前に一人で広島市内観光を楽しんでいたそうだ。

ワークショップ参加者は 18 名、初心者もいれば経験豊かな人もいた。東京のミュージシ





## 書 評

### デヴィッド・ノヴァック著『ジャパノイズ』 若尾裕，落晃子訳，水声社，2019 年

井上 春緒

本書は、カリフォルニア大学の音楽学者デヴィッド・ノヴァックによる日本のノイズ・ミュージックを分析したものである。

ノヴァックは 1998 年から 2008 年の間、主に東京、大阪、京都のアンダーグラウンド音楽シーンに入り込み、フィールド調査を行なった。この本の中で、彼はノイズの演奏されているライブハウス、マニアックなレコードショップ、実験音楽を中心にかける喫茶店、あるいはノイズジャンルの作業場など多岐に渡る場所でジャパノイズにまつわる生きた情報を書きつらねている。そこでの人々の言説は、本書を通底するテーマである音楽の「サーキュレーション」の概念へと昇華され、ノイズは一つの文化現象として読者の前に展開される。

ノヴァックによればサーキュレーションとはトランスナショナルな空間における文化生産のプロセスであり、それはフィードバックにより新たな変容サイクルを創り出す。システムを破壊するハッシュなノイズ・ミュージックは、権威主義的な音楽史の中では当然、周縁に位置付けられてきた。しかし、本書が注目しているのは、そのようなサーキュレーションの周縁に位置付けられてきたはずのノイズ・ミュージックがある時期/場所においては、熱狂的なファンを獲得しているという特異な現象である。日本のアニメーションが、欧米に根強いファンを持つのは周知の事実であるが、日本のノイズ・シーンがかくも西洋人に注目されているというのには、正直驚く読者も多いのではないだろうか。もし、私がノイズ・ミュージックに触れる機会がない一般的な読者であったなら、きっとこの日本のアンダーグラウンド・シーンの奥深さに驚きを覚えていたことだろう。しかし、実際のところは本書はある時代の自分の音楽趣向を追体験させてくれる、懐古的な内容であった。

私自身は 90 年代後半にノイズ・ミュージックの洗礼を受けた。本書に出てくるメルツバウの「Venereology」(1994)をヘッドフォンで聴き衝撃を受けてから、秋田昌美の『ノイズ・ウォー/ノイズ・ミュージックとその展開』(1992)を読み、SPK やホワイトハウス、スロッピング・グリッスル、MB などといったハッシュなインダストリアル・ノイズの CD などを買って漁っていった。ノヴァックが描く西新宿のマニアックなレコードショップ街のエスノグラフィーを読みながら、軽いフラッシュバックに襲われたのは無理もない。確かに、それらのレコードショップで展開される常連客達のやり取りは、地下水脈に果てしなく続く日本のアングラ・シーンの深淵を垣間見せてくれたものだ。そこにはマップがなく、ノヴァックの言う通り、自らの足でシーンを概観するための内面化された地図が必須であった。

私がインキャパシタントの生演奏を聴いたのは、渋谷近辺の普段はレゲエがかかるような地下にあるクラブであった。あまりの爆音パフォーマンスは、次の日まで耳鳴りが続くような強烈なものだった。本書で興味深かったのは日本のライブスペースは、音量が大きくノイジションに評価が高いという点である。米国でライブをした後のインキャパシタントの美川は、アメリカの音響のパワーが弱いということを指摘しているように、日本のライブスペースはノイズを爆音で味合う上で良質な「箱」だったようだ。さらに当時、新宿のリキッドルームで開催されるような、テクノ系のイベントでも Merzbow や山塚アイなどが出演し、大規模ホールの空間が強烈なノイズ音で満たされていた。この時期はテクノ/ハウス系の若年層のリスナーも分け隔てなく、ノイズを楽しんでいた(と思う)。90年代後半の東京は、「中心」と「周縁」がメビウスの帯のように繋がった過渡期にあったのだろうか。

本書がフィールド・ワークを行った時期は、その少し後にあたる。そして、どちらかという関西のシーンを中心にしている。そのため、例えば京都のノイズ・シーンの発端となった「どらっぐすとうあ」など、私の知らない関西方面のアンダーグラウンド・シーンについての歴史は、特に興味深く読んだ。またジャズ喫茶から始まる、日本における独特の聴取文化が「聴くこと」と「パフォーマンスすること」との境界を曖昧にし、実験音楽シーンのサーキュレーションに創造的な影響力を与えていたというノヴァックの見解は、なかなか刺激的である。ノヴァックの展開する日本文化論は、若干表層的な嫌いもあるが、アウトサイダーとしての客観的視点で描かれたものとして貴重である。

メジャーの音楽市場には決してあがってこなかったジャパノイズの諸相を捉えた本書は、極めてオリジナルな視点をもった音楽研究書であろう。一方で、海外の実験音楽家とジャパノイズの関係には、焦点が当たっていない点は惜まれる。北米やヨーロッパの実験音楽家やノイジションにとってジャパノイズがどのような創造的影響力を与えているのかについては、ノイズのサーキュレーションを語るのならば、取り上げて欲しかった。またいわゆる「ハーシュ」なノイジションに焦点が偏っている点も気になる。これは筆者の好みを反映しているのか、あるいは北米のノイズファンがパンクやハードコアの延長でノイズに出会ったのかなど色々な憶測ができる。しかし、本書でも少しだけ登場する AUBE などアンビエントとの親和性が高い作品を作ったノイジション(?)が、本書のサーキュレーションの概念において、どのような位置付けなのかが知りたいと思った。ノイズ・ミュージックが閉じたジャンルではなく、音響派やアンビエント、フィールドレコーディングなどの他ジャンルへと繋がっていくものとして描かれれば、よりジャパノイズの音楽史として完成されたものになったのではないだろうか。

最後に、本書のような極めて貴重な日本のアンダーグラウンド音楽シーンについての文献を翻訳された訳者の功績に敬意を払いたい。メディア論や現代文化論の領域にも踏み込む本書を翻訳するには、音楽と学術の両者に造詣が深くなければ叶わなかっただろう。本書がある時期の日本の音楽史の一端を明らかにするものとして、読み継がれることを切に願う。

**JASMIM ジャーナル（日本音楽即興学会誌）第 6 巻**

**The Journal of The Japanese Association for the Study of Musical IMprovisation, Vol. 6**

発行日：2021 年（令和 3 年）2 月 28 日

編集・発行：日本音楽即興学会

編集委員：岡崎 香奈（委員長），田中 順子（副委員長），大類 朋美，嶋田 久美