（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がった．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の議論である[i].

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[ii]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，音楽大学以外の場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 章で挙がっ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．

---

[i] 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．

[ii] 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，教育系の学部に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
植川縁	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[iii]

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．

[iii] 「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，図形楽譜やテクスト楽譜のように，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. ゾーン（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》[iv]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 piéce autonomie[v]という課題がある．筆者は，箏曲《六段の調》の旋律をモティーフに，《日本風即興》と題した即興演奏（舞いとの共演）を行った．

[iv] 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）

[v] 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

楽をつく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ェール大学音楽学部 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し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）[vi]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

[vi] 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）	イェール大学	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なったりする．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．
神﨑えり（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　理論と聴感覚の統合」の著者）	東京藝術大学・国立音楽大学	テキスト「新しい和声　理論と聴感覚の統合」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ヴィ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[vii]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[viii]．

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，何がどう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

[vii] 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つくりあげる交流の場という意味で使っている．

[viii] この実践については，「リトルクラシック in Kawasaki」のウェブサイトに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[ix]．

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[x]．

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．

[ix] これらの実践については，大類（2017，2018）で詳述している．

[x] 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．ベアストレム＝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[xi]．

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，図形やテクストなど，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

[xi] 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[xii].

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―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―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．

[xii] 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」[xiii]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[xiv]．いずれも，機能和声による即興演奏（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．

[xiii] 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．

[xiv] 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，伴奏付けやモティ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　モティ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なることを目指す．	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てていない．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，教師が提示したモティーフを使って，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，前章で挙がった，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）[xv]

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

[xv] 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[xvi]．

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も，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．

[xvi] 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[xvii]．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[xviii]．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[xix]，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拡げただけでなく，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，「学習者の音楽性を拡げるための即興」という意義が少なくないと考えられるのである[xx]．

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

[xvii] 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．

[xviii]《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．

[xix] 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．

[xx] 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，前章の議論で挙がった提案について，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

ンフォニア》を例として―．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エ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,（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,（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,（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,（2020 年 4 月 6 日アクセス）.