

即興演奏の指導方法に関する一考察

～学生によるジャズ演奏の習得過程より～

A Study of Teaching Method for Improvisation
～ From the Developmental Processes of Jazz Playing
by Students ～

木 村 貴 子

即興演奏の指導方法に関する一考察

～学生によるジャズ演奏の習得過程より～

A Study of Teaching Method for Improvisation ～ From the Developmental Processes of Jazz Playing by Students ～

木村 貴子

Takako KIMURA

青森中央短期大学幼児保育学科
Department of Infant Education, Aomori Chuo Junior College

Key words : 即興演奏、ジャズ、伴奏付け、カワイピアノグレードテスト

1. はじめに

本学幼児保育学科では、平成20年度より専門科目「音楽表現法 I a」「音楽表現法 I b」において、コードによるピアノ伴奏の指導を行っており、平成26年度からはピアノの習熟度向上を目的としてカワイピアノグレードテストを導入している。指導者を目指すための6級以上のグレードテストではコードによる伴奏付け課題も平行して設けており、ピアノ演奏の技能だけではなく、即興的に伴奏する力も受験者は試される。

本研究は、平成28年度青森中央短期大学紀要にて述べたカワイグレードテスト6級受験者に有用な伴奏付けの練習方法に引き続き、それらで得たコードの知識と技術を応用し、学習者が即興演奏に必要な身体的感覚を“ジャズ演奏”を通して習得していく過程について述べ、そこから見えてくる即興演奏の指導方法について考察するものである。

2. 伴奏付けから即興演奏へ

カワイグレードテスト6級の伴奏づけ課題「コード & ベース」を練習する過程で、学習者は譜面上にあるコードネームを見て、それらを素早く鍵盤上で掴むことが出来るようになってくる。これらの身体的な一連の流れは、ジャズ演奏を行う際の身体的感覚と共通しており、即興で行う伴奏付けの基盤となる。また、ジャズ演奏では楽曲の持つメロディーに対して即興によるアプローチが行われるが、これには伴奏付け課題で学んだコードの知識が必要とされる。演奏者は指の形としてコードを鍵盤上で掴めるだけではなく、コードネームの中に含まれている音(コード・トーン)を理解し、それらを瞬時に組み立てる事から即興でフレーズを生み出していく。譜面に書かれている音を読み取り演奏で

きるまで練習してゆくのと異なり、即興演奏の練習に求められるのは、楽曲のメロディーを活かして装飾音を付ける、リズムやフレーズに変化を持たせる、主になる音階や各コードネームごとに使える音階を理解し指に連動出来るようにする等、自身が思い描く伴奏やフレーズを瞬時に音にするための“ツール”の獲得と、それらの組み立て方を自分なりに身体へ習慣付けてゆく事が中心となる。学習者が最初に戸惑うのは、これらのツールを使って音選びをするのが自分自身に委ねられているという部分であり、楽器演奏の技術があっても、ツールの理解やそれらを使いこなす身体的感覚が身に付くまでは伴奏やフレーズが続かない場合が多い。

そこで、スタートとして小節数が12小節から成るシンプルなブルースの形式を用い(図1)、音選びのツールにはブルース・スケール(図2)を用いるという制限をあえて与える事で、即興時の身体的感覚を得ていくことにした。

(図1)

| I | IV7 | I | I | IV | # IV dim7 | I | I |
 | V7 | V7 | I | I |

(図2) I - b III - IV - b V - # V - b VII

3. カワイグレードテスト「コード & ベース」を応用したコード伴奏

ジャズ演奏では伴奏の低音部分はベーシストが担当するが多いが、今回はピアノ、クラリネット、ドラムの楽器演奏経験を持つ学生3名によってグループが構成されたことから、ブルースの演奏ではピアノを連弾で弾き、一人がコード & ベース、もう一人がメロディーの即興を担当した。初心者にとって、左手でベースラインを即興で弾きながら右手も同時にメロディーを即興するのは難しいため、それぞれの学生が初めての即興でも無理なく集中して演奏できるように、コード & ベースを即興する者とメロディーを即興する者に役割を分けた。これにクラリネットを担当する学生が楽曲のメロディー部分の演奏とその即興を担当した。

楽曲として使用したのは、セロニアス・モンク(1917—1982)作曲のブルース「Blue Monk」とした。この楽曲のメロディーには半音階が用いられており(図3)、メロディーを即興する者がどの音を選んでも、そのほとんどがメロディーを構成している音に含まれている為、初心者にとっては即興し易い楽曲と考えた。

(図3)

The musical score for Figure 3 is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat major) and a 4/4 time signature. It consists of three staves of music. The first staff contains measures 1-4 with chords Bb, Eb7, and Bb. The second staff contains measures 5-8 with chords Eb, Edim7, and Bb. The third staff contains measures 9-12 with chords F7 and Bb. A triplet of eighth notes is indicated in measures 4, 8, and 12.

まずコード & ベースは、カワイグレードテスト 6 級の課題を応用し、左手でコードのルート(根音)を弾き、右手でコードネームに沿って和音を弾いていく(図4)。これに慣れてきたら、左手はジャズのベーシストが4分の2拍子(2ビート)や4分の4拍子(4ビート)を演奏する際に用いる“ウォーキングベース”の形を参考とし、演奏することとした。ウォーキングベースは、主にコード・トーンから選ばれた音によって成り立ち、一拍ごとに音が奏される為、楽曲に軽快なテンポ感を与える。また、ウォーキングベースを学ぶ過程で、学習者はコード・トーンをしっかりと把握できるようになるため、これらの音の組み合わせを用いてリズムに変化を持たせるだけで、ジャンルの異なる様々な楽曲のベースアレンジにも応用することが出来る。

最初はルートをオクターブだけで弾く練習をする(図5)。次に、コード・トーンの5番目の音(図6)、それができるようになったら3番目の音を加え(図7)、ベースラインに曲線をもたせてゆく。その他、コード・トーンの1,2,3,5番目の音を組み合わせたり(図8)、次の小節のルートの半音上か下の音(経過音)を4拍目にもってくるパターン(図9)などがある。演奏時は前述したパターンを自由に組み合わせて即興でベースラインを作る。右手の和音は、リズムのパターンをいくつか練習し(図10-1,2)、演奏時にこれらを自由に組み合わせる。両手で弾いた時にうまくいかない場合は、左右どちらかのパターンを固定し、片手は即興するなどして慣れるまで練習する。幾通りにも成るパターンの組み合わせを自分が思い描いた通りに瞬時に演奏できるようになるまで、メトロノームを使って練習する。

本研究では、ブルースをはじめに取り入れ、次に子ども歌の「線路は続くよ どこまでも」と、ポップスから「アンダー・ザ・シー」を楽曲として用い、ジャンルの異なる音楽でもベースアレンジができるよう、コード・トーンを応用した「ルートと5度」の組み合わせから成るベースアレンジ(譜例1,2)も練習した。その他、コード & ベースのアレンジ例として、リズムを変えた短いパターンを作り(譜例3)、保育活動等で活用できるよう、テンポやピッチに変化を持たせる練習をした。

(図4) 「コード & ベース」の応用

Musical notation for Figure 4: A piano accompaniment in B-flat major, 4/4 time. The right hand plays chords (Bb and Eb7) and the left hand plays a simple bass line.

(図5) ルートとオクターブの組み合わせによるベースライン

Musical notation for Figure 5: A bass line in B-flat major, 4/4 time, showing root and octave movement.

(図6) ルートと5度の組み合わせによるベースライン

Musical notation for Figure 6: A bass line in B-flat major, 4/4 time, showing root and fifth movement.

(図7) ルートと3度の組み合わせによるベースライン

Musical notation for Figure 7: A bass line in B-flat major, 4/4 time, showing root and third movement.

(図8) 1,2,3,5度の組み合わせによるベースライン

Musical notation for Figure 8: A bass line in B-flat major, 4/4 time, showing root, second, third, and fifth movement.

(図9) 4拍目に経過音を加えたベースライン

Musical notation for Figure 9: A bass line in B-flat major, 4/4 time, with a passing note on the 4th beat.

(図10-1) コード伴奏のリズムパターン

Musical notation for Figure 10-1: A rhythm pattern for chord accompaniment in 4/4 time.

「Blue Monk」と「線路は続くよ どこまでも」の伴奏付けで用いた

(図10-2) コード伴奏のリズムパターン

Musical notation for Figure 10-2: A rhythm pattern for chord accompaniment in 4/4 time.

「アンダー・ザ・シー」の伴奏付けで用いた

(譜例1) ルートと5度、6度の組み合わせによるベースアレンジ



「線路は続くよ どこまでも」の伴奏付けで用いた

(譜例2) ルートと5度の組み合わせによるベースアレンジ



「アンダー・ザ・シー」の伴奏付けで用いた


(譜例3) コード & ベースのアレンジ

Musical notation for Example 3: Piano accompaniment in 4/4 time. The key signature has two flats (Bb, Eb). The chords are F, Bb, F, and C7. The right hand plays chords and the left hand plays a bass line with quarter and eighth notes.

4. メロディーの即興

メロディーの即興は、コード・トーンや主になる音階、各コードネームに対して使える音階などの楽典的な知識をはじめ、メロディーに装飾音を加える、リズムやフレーズを変化させる等、即興演奏を彩る為のツールが沢山ある。尚且つ、それらを瞬時に組み立てる身体的感覚が必要とされ、音選びの際に考えるツールの組み合わせが無数にある為に初心者困惑する場合が多い。そこで、最初はツールをブルース・スケール一つに絞ってメロディーを即興してみる事とした。ブルース・スケールは6つの音から構成されており(図2)、長音階の3,5,7番目の音が半音下がっているところに特徴がある。これら3つの“ブルー・ノート”と呼ばれる音が、長音階の明るい響きにジャズらしい不協和の響きを与えている。まずはこの音階をどの音からスタートしても弾けるように、6つの音それぞれをしっかりと覚え、楽器上で自由に演奏できるようにする。最初は指導者がフレーズの例を演奏して聴かせ、それを真似て演奏してみるというやりとりを繰り返し、少しずつ音選びのコツを掴んでいく。たった6つの音でも、試行錯誤しながらフレーズを作れるようになってくると、演奏者の指の動きの慣習や音選びとリズムの好み加わり、その演奏者独自のフレーズとなって音に現れるようになってくる。

その他、子どもの歌やポップスにおいては、楽曲のメロディーを即興時にどのように演奏したいか、学習者がそのフレーズを譜面に書き起こし、指導者はそれに装飾音や休符、リズムの変換などを施し、よりジャズらしいフレーズになるようアレンジした後(譜例4)、それらを暗譜で演奏できるまで練習してから自分なりに更に崩して演奏してみるという方法をとる事で、即興時の音選びやアーティキュレーションの感覚を身に付ける事とした。

以下、(譜例4)以降に表記されている8分音符は、次のリズムで奏される。 

(譜例4)「線路は続くよ どこまでも」ジャズアレンジ



左手はウォーキングベースと(譜例1)のベースラインを用いた。また、他の演奏者の即興時には、右手で(図10-1)のリズムパターンを応用し、コード伴奏をした。

本研究ではピアノとクラリネットを担当した2名がブルース・スケールを使ったメロディーの即興に挑戦したが、最初は自分で音を選ばなくてはならない事に慣れず、フレーズがうまく繋がらなかった。ドラムの即興演奏に関しても同様で、リズムのアイデアを自分で発展させるのに最初は戸惑い、4小節程度で止まってしまうということが繰り返された。しかし、週に一度のグループでの練習において、指導者とのフレーズのやり取りやジャズアレンジしたフレーズを崩して演奏してみるという事を繰り返し、それらを基に個人練習と演奏活動を積み重ねた結果、開始して8ヶ月経過した研究期間最後の演奏では、フレーズやリズムの組み立てを駆使した楽曲の即興演奏や、2～4小節単位でメロディーの即興をピアノとクラリネットで代わる代わる演奏する“コール&レスポンス”を楽しむまでになった。また、子ども歌やポップスのジャズアレンジにおいても、ピアノを担当した学生が左手で一定のベースラインを弾きながら右手でジャズアレンジしたメロディーを自分なりに崩して弾くなど、即興初心者には難しいと思われる内容を演奏できるところまで上達した。

以下、図11、図13、図19は、全6回の演奏活動の最後に演奏した「Blue Monk」の即興演奏を採譜したものである。ブルース・スケールという一つのツールを用い、学習者がどのようにフレーズを創り上げたのかを振り返ることで、ジャズ演奏におけるメロディーの即興がどのように行われているのかを考察する。

(図11) 「Blue Monk」 クラリネットによる即興

The image shows a musical score for a clarinet improvisation on the piece 'Blue Monk'. The score is written in 4/4 time and B-flat major. It consists of six staves of music, each starting with a measure number (1, 5, 8, 12, 16, 21). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score features various musical notations, including triplets, slurs, and dynamic markings. Chord symbols are placed above the staff: Bb, Eb7, Bb, Eb, Edim7, F7, and Bb. The music is characterized by a steady eighth-note rhythm with frequent triplet patterns.

クラリネットによる即興では、吹いて音を出すという楽器の特性もあり、ブレスのタイミングがフレーズの長さに影響しているのが分かる。おおよそ2小節単位で演奏者はブレスをしており、その間隔の中でフレーズを作り、組み立てている。しかしそれらは機械的に行われているのではなく、6小節目のブレスの位置や18小節目に設けられた全体符から分かるように、音楽的なフレーズの始まりと終結を感じた上で即興しているのが分かる。

12小節のブルースを二巡し、全部で24小節の即興を行ったが、二巡目に差し掛かる11,12小節では高音でロングトーンを用い、ブルース・スケールの隣接する音を繋げる事で組み立てている即興に変化を生み出し、音楽的な盛り上がりを見せている。

全体として、楽曲のメロディーを崩すという即興の方法ではなく、ブルース・スケールという一つのツールを駆使した即興となっているが、次の即興演奏者へ繋ぐ最後の24小節の一拍目においては、楽曲の最初のメロディーを取り入れたフレーズが奏された。

また、6小節目の1,2拍目に見られる同音の連続が特徴的だが、このアイディアは9,10小節目のフレーズの最後で再度奏される。この“同音の連続”というアイディアは12小節のフレーズの始まりに音の高さをFからB \flat へ変えた形で奏され、15小節目では同音を倍の長さに連続した形に展開された後、

19小節目で更にフレーズを展開させて終結へ向かっている(図12)。

(図12) フレーズの提示(12小節～)

フレーズの展開(15小節～)

フレーズの展開と終結(19小節～)

これらの繰り返されるアイディアから成るフレーズの提示と展開は、自身を含め聴き手へ印象的なフレーズとして耳に残される。演奏者はブルース・スケールに含まれる6つの音をただ羅列するのではなく、フレーズやリズムを展開する事によって自身の感情を具現化している。

次に演奏されたピアノによる即興は以下の通りとなった。

(図13) 「Blue Monk」 ピアノによる即興

まず即興の出だしは、クラリネットの即興で最後に奏された「D, E ♭, E, F」で成る楽曲のメロディーを引き継いだ後、そのまま継続してメロディーを崩した形で奏された(図14)。

(図14) 楽曲のメロディー



⇒

楽曲のメロディーを崩した即興(1,2小節)

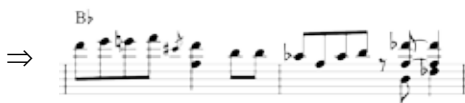


また、その後も「D, E ♭, E, F」から始まるフレーズは6小節目で提示され、11,12小節で展開されている(図15)。

(図15) 「D, E ♭, E, F」から始まるフレーズの提示



フレーズの展開(11,12小節)



フレーズに装飾音を加えている部分も随所に見られる。2,3小節の3拍目に奏された16分音符の装飾音は、ジャズの“節回し”としてピアニストによく奏される装飾音だが、これは練習時に指導者がフレーズの例として演奏者へ弾いて聴かせたものであり、演奏者は、この節回しを耳でコピーして、即興に活かしている。その他、6,10,11,小節では、8分音符による装飾音も使われた。この装飾音は全てC #から成っており、耳と指の慣習によって奏されたといえる。

ピアノによる即興では、単音以外に二つ以上の声部によるハーモニーや和音を奏でることができる。この時に奏された即興では、4小節目の2拍目裏に見られるように、完全4度の鍵盤幅でハーモニーが奏される部分が随所に現れる。演奏者は鍵盤上の“完全4度の幅”を練習や実践において身に付け、8,10,20,21,23小節で即興に活かしている(図16)。

(図16) 完全4度の幅



また、9～12小節にかけては、鍵盤の幅を増5度や長6度に変えながら、上声部においてメロディックなフレーズを作っている。これらの鍵盤の幅を駆使したアイデアは、13～15小節で更にトレモロと左手による下声部が加えられ、この即興演奏に強い印象を与えている(図17)。

(図17) 鍵盤の幅にトレモロと左手による下声部を加えたアイデア



その他、5小節目で提示されたB ♭, A ♭, Fを繰り返し用いたフレーズは、16小節から18小節にかけて音域を上げた形で展開され、音楽的な盛り上がりを見せている(図18)。

(図18) フレーズの提示(5小節) フレーズの展開



このように、ピアノ奏者においてもまた、ブルース・スケールに含まれる6つの音をただ羅列するのではなく、楽曲のメロディーを崩し装飾音を加えてフレーズを即興したり、鍵盤の幅やトレモロといった、楽器の特性も駆使した上でフレーズを創っているのが分かる。また、クラリネット奏者と同じく、フレーズの提示や展開が見られ、その組み立てにおいて自身の感情を音により具現化している。即興全体には起承転結があり、耳に残るメロディックなフレーズも創られた。

次に、クラリネットとピアノによるコール & レスポンスにおいて、二人の奏者がどのように協力してフレーズを即興で繋げていったのか振り返り、メロディーの即興において他者のアイデアがどのように影響しているのか考察する。

5. コール & レスポンス

コール & レスポンスは、偶数で割られた楽曲の小節を、グループ内の演奏者が順番に即興で奏してゆく演奏方法で、ジャズ演奏では各演奏者が楽曲を即興し終わった後に展開されることが多い。即興内容としては、他の演奏者が奏したフレーズやリズムを解釈し、即時に自身の即興に反映させるといった奏法が多く、楽曲のコード進行をしっかりと理解し、尚且つ耳でその流れを確認できていなければ、その早い展開に最初は追い付くことができず、どの小節を演奏しているのか見失う場合も多い。

以下は、「Blue Monk」においてクラリネット奏者とピアノ奏者が即興したコール & レスポンスを採譜したものである。

(図19) 「Blue Monk」クラリネットとピアノによるコール & レスポンス

全6回行った演奏活動の中で、コール & レスポンスが行われたのは6回目の演奏時のみであった。

(図13~15) の即興時、伴奏を担当した学生は、左手で(図5~9) を応用したウォーキングベースを演奏し、右手で(図10-1) のリズムパターンを応用してコード伴奏をした。

コール & レスポンスでは、2小節と4小節いずれかの単位で各奏者が自由にフレーズの長さを変えて代わる代わる演奏した。楽曲を二巡し、全部で24小節の即興となった。即興のフレーズの長さが不規則に混ぜ合わされた、このコール & レスポンスの成功には、演奏者全員が楽曲のコード進行や楽曲の長さを理解していたことや、互いにアイコンタクトを行い、次の演奏者がどこで即興をスタートしたらよいか、そのタイミングを“身体の動き”で伝え合っていたことが挙げられる。

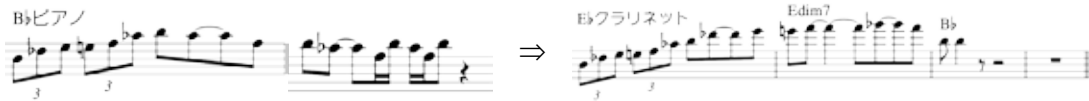
メロディーの即興においては、まずクラリネット奏者が先行する形で始まっている。出だしのフレーズは、楽曲全体の即興時にも見られた(図12) と酷似しており、繰り返し用いられている。リズムに特徴のある、この B b , A b , F から成るフレーズの断片を、次の奏者であるピアノが3小節目の3,4拍目に取り入れる形で展開している(図20)。

(図20) クラリネットによるフレーズの提示

ピアノによるフレーズの展開

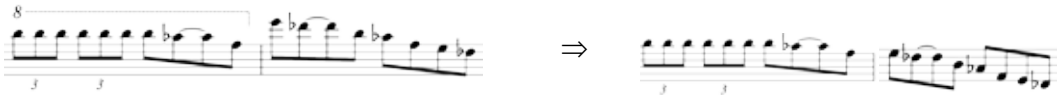
次に、ピアノで奏された3小節目の1,2拍目のフレーズを、クラリネットが5小節目の1,2拍目に取り入れ、更に展開して4小節の長いフレーズとした。8小節目の全休符においては、演奏者は互いにアイコンタクトを取り合い、次のピアノの即興の入りを確認していた(図21)。

(図21)



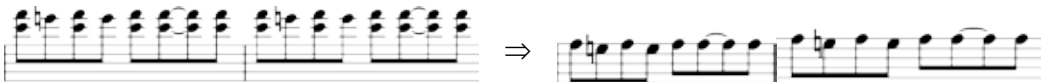
9,10小節目でピアノに奏されたフレーズは、クラリネットの即興で見られた“同音連続”のアイデアから成るフレーズ(図12)であり、他者の即興において印象に残ったフレーズを、自身の即興の中に取り入れている。続いて、クラリネットが全く同じフレーズを模倣した(図22)。

(図22) クラリネットのアイデアを取り入れたピアノのフレーズ クラリネットによる模倣



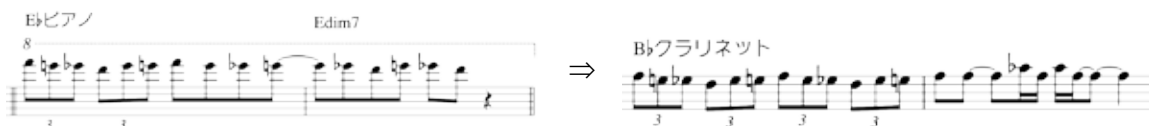
13,14小節では、(図16)に見られる“完全4度の幅”を再度用いている。続くクラリネットは、ピアノで奏された13,14小節の上声部のメロディーを拾い、全く同じフレーズを奏している(図23)。

(図23) ピアノによるフレーズの提示(上声部) クラリネットによるフレーズの模倣



17,18小節では、楽曲のメロディーが持つ半音階の特徴を捉え、FとDの間を半音で繋ぐフレーズが作られた。続くクラリネットは同じようにFとDの間を半音で繋いだ後、フレーズを発展させている(図24)。

(図24) ピアノによるフレーズの提示 クラリネットによるフレーズの展開



21～24小節では、増5度や短6度による鍵盤の幅をツールとして作られたフレーズに、(図13)でも見られるトレモロのアイデアを組み合わせている(図25)。

(図25)



このように、即興時の演奏者は、それまでに身に付けた様々な音形を用いてフレーズを創りながら、偶発的に、あるいは意図的に得たアイデアを次のアイデアへと展開させ、更に次のフレーズを創っていく。特にクラリネットの即興に見られた同音連続のアイデアや、ピアノの即興に見られた鍵盤の幅を使ったフレーズとトレモロのアイデアは特徴的であり、演奏者は繰り返しこのアイデアを取り入れながら自身のフレーズを発展させた。これらの、「即興時に効果的に用いられたアイデア」は“新しいツール”として演奏者へストックされ、次の演奏時のフレーズの組み立て方に応用され、繰り返し用いられる事で、その演奏者独自のフレーズの特徴として自身や聴き手へ認識されてゆく。

また、忘れてならないのは、全ての音楽的なアイデアは自分自身からのみ発せられるのではなく、共演している者が即興的に奏でるフレーズやリズムパターン、伴奏からも影響を受けており、相手の音を半ば無意識に、あるいは注意深く聴きながら自身も演奏しているという“同時進行”の中でフレーズやリズムが組み立てられている。その中には、アイコンタクトや身体の動きといった“身体によるコミュニケーション”も含まれている。即興演奏は、このように“耳と動作の一致”とも言える身体的感覚の中で奏される。

即興初心者は、奏するという動作に捉われるために耳がないがしろになり、他者の音が聴こえないか、技術が伴っていない為に奏したい音を指(身体)に落とし込む事ができずにいるか、技術はあるがツールの獲得に至っていない為にフレーズが続かない、といった理由で即興演奏が困難となっている場合が多い。

6. 本番での即興演奏

即興の習得には、個人的なツールの練習は必要不可欠ではあるが、それだけではなく、出来の善し悪しに関わらず一つの作品として即興を完結させる“本番での即興演奏”により得るところが大きい。練習とはちがい、本番では音楽が始まったら最後までとにかく即興しなくてはならない。あえてこの状況を課す事で、普段練習していたツールの組み立てから新しいアイデアが出てきたり、コール & レスポンスに見られるように、他の演奏者とのやり取りから新しいフレーズやリズムが生まれる事があるからだ。また、先に述べたように、これらの半ば偶発的に生まれたフレーズやアイデアは、以降に行われる本番での演奏体験の中で繰り返し試され用いられることで、その演奏者のフレーズの個性となってゆく。

本研究では即興演奏の初期段階も含め、全6回の演奏活動を行った。3回目(8/9)、4回目(8/17)、5回目(10/14)は保育現場で行い、ジャズ演奏とコード & ベースを応用した伴奏で音楽レクリエーションを行った。構成は、以下の通りとした。

- ①ブルース・スケールを用いたブルースの即興演奏：楽曲「Blue Monk」
- ②コード & ベースを応用した伴奏（譜例3）による音楽レクリエーション
- ③ジャズアレンジした子ども歌の演奏：楽曲「線路は続くよ どこまでも」
- ④ジャズアレンジした曲の演奏：楽曲「アンダー・ザ・シー」

楽器編成と各楽器の担当は、全6回の演奏活動全てにおいて、以下の通りとした。

	クラリネット	ピアノ	ドラム
①	学生 A	学生 B, C	
②		学生 B	
③	学生 A	学生 B	学生 C
④	学生 A, B	学生 C	

各楽曲の中で、それぞれの学生が担当した即興部分は以下の通りとなった。

	ピアノによる メロディーの即興	クラリネットによる メロディーの即興	ピアノによるコード & ベースの即興	ドラムによる 楽曲の即興
①	学生 C	学生 A	学生 B	
②			学生 B	
③	学生 B	学生 A	学生 B	学生 C
④		学生 A, B	学生 C	

以下(図26,30)は、演奏活動5回目に即興演奏した「Blue Monk」を採譜したものである。

(図26) 「Blue Monk」クラリネットによる即興

テンポ内に音が収まらず、リズムが曖昧になった箇所には下線による括弧でフレーズを囲んでいる。

ピアノによる伴奏は6回目の演奏時と同じく即興で行われた。

5回目のクラリネットによる即興は12小節を三巡しており、全部で36小節の即興となった。6回目の演奏において同音連続のアイデアが見られたが、本演奏においても6,10小節目でフレーズの最後に奏されている(図27)。

(図27) フレーズの最後に奏された同音連続のアイデア

11小節目の同音連続を含むフレーズは、23小節目で同じ形で展開されている。このフレーズは、6回目の即興時にも奏された。また、コール & レスポンスでピアノ奏者にも模倣されている(図28)。

(図28) 同音連続を含むフレーズの提示(11小節～)

同音連続を含むフレーズの展開(23小節～)

下線部分は、テンポ内に音が収まらず、ややフレーズが曖昧になった部分である。半音階を混ぜるなどして、フレーズを繋げている(図29)。

(図29)



演奏全体を振り返ると、二巡目と三巡目に差し掛かるところで(図28) の高音を含むフレーズが繰り返されており、盛り上がりを見せている。また、即興内容はブルース・スケールの羅列ではなく、変化していくフレーズやリズム、ブレスのタイミングなどによって感情が具現化されている。

次に演奏されたピアノによる即興は、以下の通りとなった。

(図30) 「Blue Monk」 ピアノによる即興





テンポ内に音が取まらず、リズムが曖昧になった箇所には下線による括弧でフレーズを囲んでいる。

ピアノによる伴奏は6回目の演奏時と同じく即興で行われた。

ピアノによる即興も、全部で36小節となった。6回目の即興において見られる鍵盤の幅を活かしたフレーズが、ここでも見られる。2小節目に見られるオクターブを取り入れたフレーズは、7小節目以降で4度の幅を取り入れながら展開される。このフレーズは31小節目でも取り入れられ、次のフレーズを始める際の橋渡しの役割として奏されている(図31)。

(図31) オクターブと4度の幅を取り入れたフレーズの提示と展開



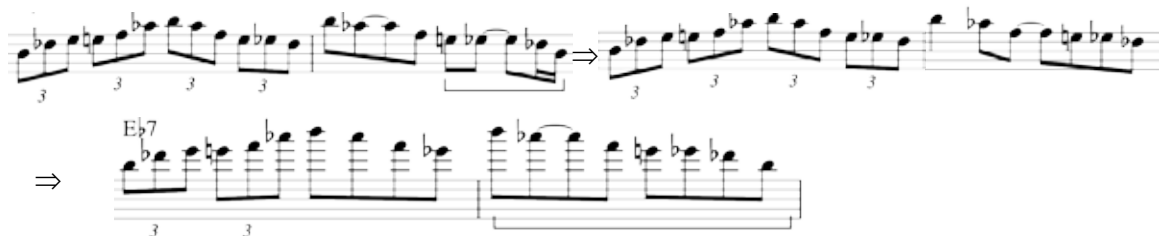
4小節目に提示された装飾音から始まるフレーズは、16小節目で展開した形で奏され、このフレーズは29,35小節目で再度奏された(図32)。

(図32) 装飾音から始まるフレーズの提示と展開



5,6小節目に提示されたフレーズは、11,12小節目、26,27小節目でほぼ同じ形で奏されている(図33)。

(図33) フレーズの提示と展開



即興の始まりで提示されたオクターブの幅のアイデアは、最後にトレモロを加えて展開され、即興の終結を感じさせている(図34)。

(図34) オクターブの幅とトレモロを使ったフレーズ



5回目の即興では、(図31) と(図32)、(図33) の三つのフレーズが繰り返し奏されており、演奏者独自のフレーズの組み立て方として耳に残るものとなっている。また、6回目の演奏で見られる鍵盤の幅やトレモロを駆使してフレーズを創るといったアイデアも、この5回目の即興でオクターブのアイデアという形で既に奏されている。

これらの繰り返されるアイデアやフレーズの展開を見て分かるように、この即興において奏者はブルース・スケールをただ羅列しているのではなく、意識的にフレーズは創られ、そのフレーズの展開やリズムの変化において感情を具現化している。

その他、3,4回目の即興においても、次の5,6回目の即興で見られるフレーズやアイデアへと繋がる類似した音形がいくつか見られ、全ての即興が何かしら次の演奏活動における即興との繋がりをもっているのが分かった。演奏者はこのように本番での即興演奏を定期的に繰り返してゆく中で、偶発的に得たアイデアを次の即興時に無意識に、あるいは意識的に取り入れることから、やがて自分にしかない独自の即興スタイルを見いだしてゆくといえる。

7. 即興演奏の評価

これまで述べてきた通り、即興演奏は同じ楽曲を演奏しても、演奏者により全く違うものになる。そのため、演奏結果の善し悪しは個人の好みに委ねられ、評価が難しい。また、同じ演奏者でも、即興とは一度限りのものであり二度と同じ演奏にはならないため、上達の度合いを見極めるのは難しい。しかし、5回目に行われた即興と演奏活動最後に行われた6回目の即興を比較することで、演奏者がフレーズを作る際に得たアイデアや、それらがどのように次の本番での演奏で活かされたのか、また、即興全体を振り返った時に比較対象となり得る音楽的な要素が多少なりとも見えてくるはずである。これらを基に、即興演奏において聴き手に評価される音楽的な要素とは何か、考察してみる。

まず、クラリネットの即興において、5回目の即興(図26) と6回目の即興(図11) を比較してみると、次の点が見えてくる。

- ・ 5回目の演奏では時折テンポに収まらない部分もあったが、6回目の演奏ではテンポの中で即興されていた。
- ・ 5,6回目の即興いずれにおいても、ブルース・スケールの羅列ではなく、フレーズの提示と展開が見られた。
- ・ 5,6回目の即興いずれにおいても、フレーズやリズムの変化によって感情を具現化していた。
- ・ 5,6回目の即興いずれにおいても、全体の流れの中に盛り上がる箇所が見られた。
- ・ 5回目の即興で見られた“同音の連続”というアイデアは、6回目の演奏でも見られた。

このアイデアから成るフレーズは6回目の即興の中で繰り返し奏され、コール & レスポンスでピアノ奏者も模倣する印象的なフレーズとなった。

また、ピアノの即興においても、5回目の即興(図30)と6回目の即興(図13)を比較してみると、同じような点が見えてきた。

- ・ 5回目の演奏では時折テンポに収まらない部分もあったが、6回目の演奏ではテンポの中で即興されていた。
- ・ 5,6回目の即興いずれにおいても、ブルース・スケールの羅列ではなく、フレーズの提示と展開が見られた。また、6回目の即興では楽曲のメロディーを崩す方法でフレーズを創る箇所も見られた。
- ・ 5,6回目の即興いずれにおいても、フレーズやリズムの変化によって感情を具現化していた。
- ・ 5,6回目の即興いずれにおいても、全体の流れの中に盛り上がる箇所が見られた。
- ・ 5回目の即興で見られた“装飾音”や“鍵盤の幅”、“トレモロ”といったアイデアは、6回目の演奏でも見られた。特に鍵盤の幅を用いたトレモロについては左手による下声部も加えられ、ハーモニーがより複雑となり、印象的なフレーズとなった。

以上、比較してみると楽器や奏者が異なっても、即興演奏において両者に共通している点がいくつか見られる。即興演奏ではフレーズやリズムは偶発的に創られ、出来上がった作品は全く同じものとはならないが、それらを創作している過程の中で、演奏者が音によって自己を表現するために無意識に、あるいは意識的に取り入れている音楽的な要素は共通しているのが分かる。一方、6つの音によってフレーズやリズムを創る際に用いられたアイデアは、奏者によって全く異なるものとなり、そこには楽器の特性や奏者それぞれの意志や感情、好み、身体の慣習といったものが強く関係しており、これらが作品にオリジナリティーを与えている。

これらの結果から、即興演奏において聴き手に評価される音楽的な要素として、以下の5つを挙げておく。

1. テンポから逸脱していない
2. フレーズやリズムの提示と展開がある
3. フレーズやリズムの変化で自身の意志や感情を具現化している
4. 作品の中に起承転結がある
5. オリジナリティーがある

また、コール & レスポンスからは、上記5つの点の他、以下の2つの点に置いて、特に聴き手に評価されると考える。

6. アイコンタクトなど、身体によるコミュニケーションが取れている
7. 互いの即興を聴き合い、自身の即興に取り入れている

これら7つの点は、即興を聴き比べる際、その評価において一つの目安となると考える。
また、これらは即興をテーマとした保育活動や創作活動、表現活動を行う際の指針として応用できると考える。

7. まとめ

カワイピアノグレード6級取得者及び楽器演奏の経験者を対象とし、4月から11月までの8ヶ月間、ジャズの即興演奏習得と演奏活動を目標に指導を行ってきた。その結果、グレードテスト「コード&ベース」で身に付けた伴奏付けの知識と技術に応用し、コード・トーンから成る数種類のベースラインのパターンや、いくつかのリズムパターンでコードを掴む事を身に付ける事が出来た。また、それらを演奏者自身が自由に組み合わせる事で幾通りもの即興での伴奏付けが可能となり、子どもの歌やポップスなどのジャンルの異なる音楽の伴奏付けにも応用できる事が分かった。

メロディーの即興では、12小節という短いテンポ枠の中で、あえて一つの音階のみを音選びのツールとして用いた事で、即興初心者でも限られた音の組み合わせから様々なフレーズやリズム、楽器の特性を活かしたアイデアを紡ぎ出せることが分かった。また、コール&レスポンスから、他者と協力してメロディーを即興するには、アイコンタクトをはじめとする身体によるコミュニケーションが大切であることや、他者が即興で提示したフレーズやリズムを自身の即興に取り入れる事で、新たなフレーズやリズムが生まれる事が分かった。

冒頭で述べた通り、即興演奏は演奏者自身に音選びが委ねられるところに難しさがある。しかし、確実に覚えられるツールを駆使する事で、少しずつ即興する事にも慣れ、次の段階として自分の紡ぎ出すフレーズが気に入ったものになるよう音選びに“こだわり”が出てきて、最終的には音による自己表現へと到達する事が学生の姿から認識する事ができた。そこには言葉以外の「音や身体によるコミュニケーション」があり、互いを聴くことから“音楽そのもの”を体感し、全身で表現する楽しさが見られた。

ジャズの即興演奏は、楽典的な知識や楽器演奏の技術を駆使した即興能力がなくてはならず、音楽を専門とする者や、ジャズ愛好家だけが演奏するというイメージがある。しかし、ジャズという“即興を内包した音楽形態”には、初心者が即興をどのようにして身に付けてゆくか、それらを学ぶための一つの確立された方法があり、その過程において伴奏付けのアレンジ力や、メロディーやリズムの創作という、保育活動において保育者が必要とされる技術を身に付ける事ができると考える。また、即興がどのように行われているのかを保育者自身が体得する事によって、子ども達が主体となって行う即興をテーマとした保育活動をイメージすることに繋がり、共に楽しく創作活動を展開することができるようになるのではないだろうか。

音楽で子ども達とコミュニケーションをとることが出来たとき、保育者は即興演奏に喜びとやりがいを感じるにちがいない。

参考文献

- ・ JERRY COKER : 『IMPROVISING JAZZ』, 笹森建英訳, 音楽之友社(1998)
- ・ 木村 貴子: 伴奏付けの指導方法に関する一考察～カワイピアノグレードテスト6級「伴奏づけ」より～, 青森中央短期大学紀要(2017)
- ・ 蓮見 絵里: ジャズの即興演奏学習場面における演奏者の「音の協働探求」, *Cognitive Studies*, 24(1), 131-135 (2017)
- ・ 吉田 文: 子どもの表現活動を育む即興演奏の方法について～保育内容「表現」との関連性から～, 名古屋女子大学紀要(2017)
- ・ ストリートダンスにおける即興的創造過程, *Cognitive Studies*, 20(4), 421-438 (2013)
- ・ 櫻井 琴音: 即興演奏における非言語的交流に関する一考察, 佐賀短期大学紀要(2008)
- ・ カワイグレード認定委員会: カワイピアノグレードテスト～6級「伴奏づけ」受験のために～(2016)