

ソロ・インプロヴィゼーション

一般に即興演奏家というものは音楽的に群れたがり、デュオから考えられないほどに大規模なアンサンブルにいたるまで、あらゆる組み合わせでの他のミュージシャンとの共演を好むものだ。多くの人は、フリー・インプロヴィゼーションをまさに共演の問題としてとらえている。フリー・インプロヴィゼーションは演奏者同士の関係性を追究する絶好のチャンスである。こうした意味からいえば、ソロ・インプロヴィゼーションは、なんの意味もないことになる。だがほとんど即興演奏家とはときどき、ソロの可能性をさぐるうとする。歴史的にみてもっとも早いインプロヴィゼーションの記録、ほとんど唯一のインプロヴィゼーションについての記録は、独奏にかんするものである。そのほとんどはもちろんオルガン演奏について書かれたものだが、なかには弦楽器や鍵盤楽器の独奏による即興演奏が流行していたことにふれたものもある。独奏による即興演奏がヨーロッパで異例の隆盛をきわめたのは十七世紀だが、それが上手にできるといことはすぐれた血筋の証左とみなされていた。

フリーな演奏にたいするアプローチはさまざまだが、とくにソロ・インプロヴィゼーションとなると、考え方は千差万別である。たとえばリーオ・スミスの考え方はこうだ。「フリー・ミュージック特有のソロ・フォームの新しい次元は、多楽器主義者の即興演奏家によってもたらされる。ここでは一人の即興演奏家が、一つ以上の、そして種々雑多な性格をもった楽器（たとえばトランペット、フリーゲルホーン、パーカッション、フルート）によって、完全なインプロヴィゼーションをつくり出す」▼35。

これと対照的なアプローチを語るにはトニー・オクスリーだ。「いまのところぼくは、ソロでは装備の特定の部分しか使わないようにしている。ヴォキャブラリーの一部だけ。これが実におもしろい。大々的に幅をひろげるよりもずっと安定感があることはいうまでもない」。ここでもまた一般的な考え方というものがなないため、私なりのソロ演奏に対するアプローチを説明してみたいとおもう。それも、楽観的になりすぎないよう、気をつけながらやってみるつもりだ。

私はいつもソロ演奏に魅かれてきた。ひとつにはギターという楽器の性格と伝統によるのかも知れない。さまざまなスタイルや規模の即興演奏のグループを経てきたあと、一九七〇〜七一年ごろには、ほとんどソロの即興演奏しかやらなかったが、これは私にとって必然的なことだった。グループとしてしか考えない時期が長くつづいたので、自分なりに、自分の演奏をしっかりと見つめなおし、おかしな点やよい点を確かめてみる必要があった。自分が使っているランゲージが完全なものであるかどうか、演奏会で自分が提供したいすべてのことをあらわすのに十分なランゲージがそなわっているかを知りたかった。その一番よい、もしかして唯一の方法は、しばらくソロをやってみることだとおもったのである。

ランゲージ

即興演奏家たちは演奏について話し合う際に、よくこのランゲージ(言語)というアナロジーを使うのだが、素材を貯えた共有のプール—ヴォキャブラリー(語彙)—の形成過程をたどるには、ひじょうに便利な言葉である。ともかく、これができるのは、同じグループが定期的に即興演奏をくりかえした場合である。うまくいっている即興演奏グループの場合、素材の大部分はまず参加しているミュージシャンのスタイル、技術、クセからきている。つぎに、このヴォキ

ャブラリーを各ミュージシャンが個人個人で発展させる。グループから自立した研究や演奏をとおしてである。集团的にこれをやる場合はパフォーマンズだ。もっと広い意味で、ステイヴ・レイシーがこの問題について語っている。「ランゲージに結ばれた同志関係なんだ。参加した各演奏者がそれぞれ、ランゲージの共有プールに影響をおよぼす。なにか新しいものをひっさげてやってきたとき、それをどう聞かかは各人の問題だが、こういう新しい演奏者の演奏を聞いてしまったからには、あとはあらゆることを再考してゆくプロセスがひとりひとりの中ではじまる」。

素材の選択と開発という意味では、ソロの即興演奏家もグループの即興演奏家も同じようなことをやる。まず個人的なヴォキャブラリーを確立し、演奏の際や準備作業をつうじてそれを発展させてゆく。素材はけっして固定化されず、そこからくる歴史的、体系的連想もまったく無視されることがある。ランゲージを形成するものはその即興演奏が関心をいだく、あるいは魅力を感じている素材であるという前提はもちろんあるが、さらに加えて、インプロヴィゼーションに適している、あるいは役立つ、といった観点から素材をさぐることもできる。際限なく可変的で、その全部がつねに等しく手の届くところにある——即興演奏家はそういう素材を必要としているのである。

ソロ・インプロヴィゼーションとグループ・インプロヴィゼーションとのもつともあきらかなちがいは、前者にはよりはっきりした一貫性があり、コントロールもしやすいということだ。だが、これらのことはインプロヴィゼーションではかならずしも利点とはならない。むしろ不利な点として、グループなら他の演奏者がもたらしてくれる不測の要素が、ソロには不在だという点があげられる。こういう状況ではランゲージがますます重要になってくる。ソロ・インプロヴィゼ

ーションではまた、演奏者が自分の素材ないしはヴォキャブラリーだけに全面的に依存してしまうことがあり、これは避けられないことである。ほかに、審美的にいつてもっと歓迎される創意や想像力といったものが浮かんできてない場合には、ささえとなる手段はヴォキャブラリーしかない。演奏の連続性と衝動を維持するのに必要なありとあらゆることを、そこでけから引き出さねばならないのである。空白の領域、創造的砂漠、といった形容ができるようなこの種の状況は、グループ・インプロヴィゼーションなら、集団から得られる刺激や音楽の対話性によってカバーすることができる。しかし、それができないということこそ私がソロ・インプロヴィゼーションに惹かれた理由であり、こうした状況からこそ強力かつ広範なヴォキャブラリーが生まれてくるはずだと考えたわけなのだ。より包括的で完全な即興演奏のランゲージが発展することを切望し、かつ「力づくでも」そうしてみせるといふ気持ちから、私はソロという、外的情報の大幅に少ない、そして連続性に対する責任が自分に大きくのしかかってくる方法を試してみたのである。

前にも述べたように、多くの即興演奏家の例にもれず私にとつても、音の調性的構造といったものはフリーの演奏には、ほとんど役に立たなかった。体系的に音高を組織化するということが、むしろ探究を大きく抑制する働きをしてしまうことが、しだいに判明してきた。未知の場所をさぐるのに、ある方法とコンパスをたずさえてアプローチするのはよいにしても、地図をもっていくのはまったく無意味だ。したがって、インプロヴィゼーションの力だけを頼りに自由に道を定めていくために、調性、旋法、あるいは無調性にしろ、すべての構造を拒否することにした。これを容易にするためには、非調性的素材としかあわせられないようなものをもとにヴォキャブラリーを構築していくしかなかった。以前から、

私は無調性の効果をだす手段として以外はピッチのある音をほとんど使わなくなっていた。しかし、いざ仕上がったヴォキャブラリーを寄せ集めてソロで演奏をしようとなると、どんな助けでもいいからすがりたかった。そこでピッチ、すなわち音の高低がランゲージのなかでも重要な部分を占めるようになったわけである。それ抜きでは資源があまりにも不足していた。音楽的要素のなかでもっとも豊富な操作ができるピッチの利用を故意に避けるのは、即興演奏家として頑迷すぎると自覚したといってもよい。だが以前の私のピッチの使い方、つまり調性的、旋法的、無調性的なものでは、いざなれにしても特異にすぎ、役に立たなかつた。したがって、ピッチを利用するにしても、その文法的要素から特異性を捨てなければならなかつた。非調性のものでなければならなかつた。

もともと私の即興演奏のランゲージの基盤をなしていたおもな源とおもえるものは、ヴェーベルンの後期の音楽と、いくつかの初期の電子音楽だつた。それらが好きだつたということもあるが、加えて、ピッチを音程的關係で操作するさいの規制が、他のピッチ操作より少なく、生産的だとおもつたからだ(いまでもそうおもっている)。また、初期のいくつかの電子音楽の特色をなしていた音色の明確な差別化は、新しいランゲージを組み立てるのに役立つものとおもわれた。その新しいランゲージとは、文字どおり不連続的で、構成要素同士の因果關係による接合や文法的連関がなく、したがってもっとフリーに操作できるものでなければならなかつた。全般的にみて私が求めていたものは、予見できないということ、不連続性、恒久的刷新、そして恒久的変化といった、ヨーロッパの作曲分野には五、六十年前に初めて導入された考え方に由来する諸要素だつたとおもう¹⁷。

だんだんとつぎのようなことがわかつてきた。いったんランゲージが確立され、ある種の均質性をもつヴォキャブラリーが固まり、働きはじめ、演奏状況でも効力のあることが証明されたあとは、あらゆる源からの素材を導入してけることができる。少なくともある期間は。それらがいざれ棄てられたり、あるいはずっと保持されたりする決め手は、それがランゲージに吸収されやすいかどうかにあつた。新たな可能性がでてくるつど、ランゲージの本体が、それは有機的に受容できるものかどうか判断を下しているかのようだつた。どこからきたものかはどうでもよく、むしろ、即興演奏のランゲージ本体に統合されることが、各要素の継続的有効性の証となつた。まさに試験のようなもので、ランゲージのあらゆる部分でこの試験が絶えまなくおこなわれていた。さらにいえば、ランゲージの形態を決めていたのは楽器である。つまりあらゆる要素の出現、そして最終的受け入れも、つねに楽器による演奏をつうじておこなつていたのである。

もっとも重要な必要条件はなんだつたのか。たぶんランゲージがつねに目標を定めず、進化しつづけるということだつた。したがって、体系的な手法や循環的な手法がたとえ現われてきても、寿命は短かつた。フレッシュな感覚をいつも必要としたが、それを生み出す最善の方法は、マテリアルによってはフレッシュなうちにかぎって使い、あとは使わないようにすることだつた。ある意味では、変化のための変化であつたともいえよう。ないしは、変化がもたらしてくれる恩恵のための変化、というべきかもしれない。

一定のリズムや全体的構成といった既成のシステム、また、それと関連するシステムをつうじてヴォキャブラリーを組織化すれば、なんらかの連続性をえることができる。だが、その可能性を捨て、さらにグループという状況からくる刺激

までも拒んだあとになが残されたのか。相互に関係のない事象の並置関係から生じる連続性。それはまったくオープンな道であった。いいかえるなら、因果的な、体系的な秩序づけという脅威から解放され、さまざまな事象がいかに継続していくかは、瞬間瞬間の並置関係のおもしろさによってきまっていた。したがって、パフォーマンスのまさにその瞬間になされる選択や決定に対して、インプロヴィゼーションの真髄をなす諸々の力がより大きな影響をおよぼすようになったのである。

練習

パコ・ペーニャー——ギターで到達したいとおもっているところに技術的に達するためには、準備をしているとおもいます。そのためには、もちろん、練習したりいろいろします。でも、とくに即興演奏のためになにかするということはありません。

エヴァン・パーカー——インプロヴィゼーションのための練習方法は二つしかないとおもう。じっさいに即興演奏をするか、それについて考えるか、その二つだ。

ロニー・スコット——私としてはたくさんの練習をして、そうしたのち人前で演奏した結果、以前よりテクニックが落ちてしまったように感じるんだ。そのうえ、反対に数週間というものの楽器に触れることもできなくて、それから出ていって演奏すると、楽器が自由におもうままにあやつれることもある。

異口同音にみな同じようなことをいっている。しかし、オルガンの即興演奏にかんするジャン・ラングレの発言はこうだ。「私たちは、インプロヴィゼーションを練習するための技術をもっているのだ」(六六ページ参照)。

インプロヴィゼーションのためのリハーサルの可能性をさぐってきたグループは多い。しかし、グループのインプロヴィゼーションなら、リハーサルをしないという論理も明白だ。カーデューはこういっている。「……インプロヴィゼーションのリハーサルはできないという立場がある。リハーサルのかわりにトレーニングをやるわけだが、それに不可欠の部分を占めているのは精神的な面にかかわる種の修練である」。

ソロ・インプロヴィゼーションならば、練習の可能性はたしかにある。素材や手法を事前にきめておくということはないが、即興演奏の能力を高めるとおもわれるならかのことをやることはある。

私の練習は三つに分けることができるとおもう。第一が普通のテクニク練習で、駆け足で足踏みをするようなものだ。これはどんな種類の音楽を演奏する人間にも役に立つ。この種のものインプロヴィゼーションへの効用は議論の余地があるだろう。私がこれを行っているのは、元来、練習好きだということもあるが、この練習はたしかに楽器に馴れておく役には立つ。私にとってはこれが相当重要で、即興演奏をするための条件でもあると考えてきた。二つ目の練習は新しい

もしろいものだ。だが、なにも発展させるものがなくなったら、ただちにやめるべきだろう。

制約と自由

イデオマティック・インプロヴィゼーションと、フリー・インプロヴィゼーションとが根本的に相違する重要な領域がある。

正統性に対する考慮がそれだ。イデオマティック・インプロヴィゼーションをするほとんどの人にとって、そのイデオムに照らして自分の演奏が正統的であるかどうかは最重要の問題であり、第一の関心がそこにある。ところが、ここでもっとも重要だった努力の目的が、フリー・インプロヴァイザーにはないのだ。自己同定しうるスタイル上の伝統がいっさいないのだから。だが、自分のやる事が自分の仕事としての正統性を発揮し、維持する可能性、これだけはある。明確に他と区別される個人としての自己同一性を発見し、それをもとに活動するのだ。これによってその人独自の正統性が生じてくる。だが、これよりもっと重要で、普遍的に受容されている目標があることを忘れてはならない。

この曲とあの曲はうまく合っていると、展開、全体の構成、均質性などといった作曲の観点から評価される音楽、つまり、ぜんまい仕掛けのようにして音楽をはかるあの傑作という観念は、フリー・インプロヴィゼーションにはまったくといってよいほどそぐわない。演奏されたものを検証してみても、それがなんらかの意味で優れた音楽としてみなされることがフリー・インプロヴィゼーションの主要目的ではない。それも考慮のひとつではあるが、もっと重要な目標は、すべての演奏者が平等に、不可欠の一部として、音楽創造行為に関与しているといったレヴェルまでインプロヴィゼーションを押しすすめる、高めることである。この体験が実現されれば、それはかならず解放として感じられる。

ジョン・ステイヴンス——グループがほんとうにうまく機能することがあるが、そういうときはすばらしい音楽をやっている実感がある。すてきなことだ。だが、それが目的だというわけではない。われわれが求めているのは自由だ。聞く、そして演奏することの自由。参加し、関与するということも、フリー・インプロヴィゼーションの主目標のひとつかもしれない。完成品をつくることではないんだ。もちろん、その可能性を考えることは楽しいが……。だが重要なのは集団性の一翼を担うことであり、このプロセスによってさまざまな方向に行くことができる。フリー・インプロヴィゼーションに足を踏み入れた当初は、それがこんなに広大で長い旅路だとは知らなかった。それがこんなにも不断に刺激的でありつづけることも知らなかった。

トニー・オクスリー——インプロヴィゼーションがいかに貴重なものか、ぼくは文句なく断言できる。ぼくにとっては人生で唯一の一番大切な解放につながる要因だった。社会的、政治的、音楽的にね。

エヴァン・パーカー——いつまでたってもそこから脱け出すほど成長しないから、私はインプロヴィゼーションをつづけている。私が変わると、音楽も変わっているんだ。直観が湧けば、それを追いかけることができる。どんな直観でも発展でも、自分がいるまわりの状況によって抑制も限定もされずに伸ばすことができる。そこにこそ自由がある。

これらのミュージシャンたちは、フリー・インプロヴィゼーションをめぐる、きわめて異なるアプローチを代表しているが、全員に共通しているのは、その活動の究極的成就が自由を意味していることだ。だがこの自由は、ただ恩恵をもたらしてくれるだけではない。ときにはひじょうに厳しく義務を課してくる。多くのプレイヤーは、この自由という考え方がために、欲するがままの音楽を求めることができるわけだが、それは同時に、その音楽がなんであるかを不断に検証することを要求している。フリー・インプロヴィゼーションの立場をとるということはつまり、演奏する音楽や自分独自のスタイルへの責任はもちろん、もっと高次の責任があるということなのだ。つまり、フリー・インプロヴィゼーションが意味するあらゆることを追求する責任があるということだ。イデオマティック・インプロヴァイザーの立場はこの点については逆である。彼にとっては、みずからの自由を含むすべてのことがイデオムに奉仕していなければならない。フリー・インプロヴァイザーにとっては、みずからの音楽を含むすべてのことが自由に奉仕していなければならない。みずからの自由の維持に対する責任ゆえに、フリー・インプロヴァイザーはしばしば音楽的自己同一性(それこそ彼のイデオムである)さえ犠牲にしたり、変更したりすることを余儀なくされるが、それをやれることにこそ彼は自分の正統性を見出している。フリーな演奏における正統性とは、インプロヴィゼーションのはらむ進化し、発展していくという意味に献身することをさしているのである。

というのも、フリー・インプロヴィゼーションそのものは、忠誠を誓う、誓わないといったことを問題とする種類の音楽ではない。それは音楽創造の一形態にはかならないのである。音楽を創るための唯一適切な方法なのだ。演奏者が正統的であり、かつ自由であることを保証するのは、フリー・インプロヴィゼーションの実践、つまり定型のない形成への傾

倒以外にない。

フリー・インプロヴィゼーションが今後盛んになるか、または絶滅するかを考えることは、この活動がはたしている機能を全面的にとりちがえてしまうことにもなりかねない。日光浴が盛んになるかどうかで太陽の軌道が左右されるといつているようなものだ。即興演奏とは、基本的に作業の方法なのである。演奏家が音楽において創造的でありたいとおもっているかぎり、フリー・インプロヴィゼーションは存続するだろう。だからといって特定のスタイルができるとはかぎらないし、またかならずしも芸術的な姿勢が前提となるわけでもない。音楽創造の方法としての即興演奏は数多くの目的に役立つ。

これまでの論議に反するかもしれないが、また逆説的ではあるが、フリー・インプロヴィゼーションとイデオマティック・インプロヴィゼーションとのちがいは根本的なものではないかもしれない、いまではおもっている。イデオマティック・インプロヴァイザーにとつての究極的なイデオム表現もそうだろうが、フリー・インプロヴァイザーにとつての自由にもまた理想郷の味わいがある。実践面では、双方の演奏者にとつて焦点となるのは目的よりも手段なのである。あらゆるインプロヴィゼーションは既知のものとの関連においておこなわれる。その既知のものが伝統的なものであるか、新しいものであるかの違いはあるが。ただひとつ、真正正銘の差違は、フリー・インプロヴィゼーションには既知のものを新生させたり変化させ、永遠にめざされたものへと駆り立てる機会がある、ということだ。この機会の到来は、イデオマティック・インプロヴィゼーションではありえない。たしかにこれは、じつに大きな違いだが、あらゆる種類

のインプロヴィゼーションの瞬間瞬間の実践のなかにはインプロヴィゼーションの本質がかならずあり、たくさんあるどんな形態のものなかに、かならずこの本質は内在している。なにやら迂余曲折をへてやっと結論に達したかにおもわれるだろうか、一方、ほかの人たちの語っているなかにもっと受けいれやすい即興的あり方の定義があるので、以下にそのうちもっとも短いものを挙げておこう。

もてる創造的な知力のすべてをあげてサウンド、沈黙、リズムを即座に組織する力量——リーオ・スミス▼43

機会の探究——ピーター・ライリー

書記の道具であることから解放された詩——マラルメ▼44

永遠が時間の無限の持続のことではなく、無時間性のことと解されるなら、現在のうちに生きる者は永遠に生きる——ルートヴィヒ・ヴィトゲンシュタイン▼45

固まっていない。

PART 9

▼43——L. Smith, opcit, 邦訳ハ
八ページ。

▼44——Stéphane Mallarmé——
八四二―九八年、フランス象徴派

た、論理実証主義の哲学者。引用
は "Logisch-philosophische Abhandlung", 1921. (『論理哲学論考』法
政大学出版局、一九七ページ)。

netti — 一八七六 — 一九四四年、
イタリア未来派運動を導いた詩

リアのアヴァン・ギャルド』(白水社)八四ページ参照。

人。「総合的未来主義演劇」(一九

▼47 — J. S. Petri, "Anleitung

力動的で同時並行的……示唆的で啓示的な現実性から生まれた稲妻のような直観 — F・T・マリネッティ ▼46

ここでは冥想と演奏とがじかにつながりあう — J・S・ペトリ ▼47

計画と意図(意志)という形で音楽を構造化することへの拒絶と、きわめて慎重にかつあやうく保持された直観の美への
依拠 — ビーター・ライリ

いずれも理解するのに時間がかからないし、なかには他の要素が混ざっているものもあるが、インプロヴィゼーションの真髄は、それが存在する瞬間と同じくはかないものなかもしれない。ちょうどよい加減の状況設定である。というのも、その役割や現われ方をあらゆる角度から見ると、インプロヴィゼーションを瞬間の祝福と考えることができるからだ。この意味で、インプロヴィゼーションの本質は音楽の本質に似ている。音楽は本質的にはかないものであり、核心はそれが演奏される瞬間にある。その瞬間にかんする記録——楽譜、レコード、残響、記憶——もたしかにあるが、それは来たるべき瞬間を待望する、あるいは再び想起するためのものにすぎない。この点において、作曲とインプロヴィゼーションとの間には全面的かつ否定できない目的の相違がある。インプロヴィゼーションは準備や保存のための記録とはまったくかわりなく、音楽演奏じたいがもつ非記録性とびったり合致している。どちらも、そのはかなさにこそ意味がある。とすると、即興を追求する最良の領域は音楽の実践である、ということになる。逆に、音楽を追求する最良の領域は即興だ、ともいえる。

以上のことは真実だとおもう。だが、インプロヴィゼーションは議論や判断を必要としない。演奏場面にいる音楽家としての存在に本来含まれている創造的意欲に合致し、また音楽家の全存在を音楽創造という行為に巻き込むものであるからこそ、インプロヴィゼーションは存在する。他のなものもこれではない。

V1 — アレクサンダー・モシニコフスキーによると、アインシュタインは一九一九年に彼につきのように語ったといわれる。「……私の人生においてはピアノを即興的に弾くことが必然としてあった。旅行などでしばらくピアノに触れられないと、ピアノに對するホームシックがおこり、家に戻るやいなや、待ってましたとばかりに鍵盤を撫でまわして、自分の内部につきもつた音を即興演奏で放出し、その重みから解放されたものだ」

一九二一年刊『アインシュタインとの会話 Conversations with Einstein』。

V2 — フリー・インプロヴィゼーションの起源をさぐる歴史の書きかえがますます頻繁におこなわれるようになってきているが、それを助長するのが私の意図でもない。ただ、私が初めてフリー・インプロヴィゼーションにまきこまれたのは——そのときはまったくとまどってしまっただけ、そ

っぽを向いたままだったが——一九五七年だったということだけはいつかおこう。本書であつかっているような音楽的意味はなんらもない出会いであったが、そのことはとりもなおさず、フリー・インプロヴィゼーションは何者かによって、創始されたものではないということの証拠となるだろう。

V3 — このグループ名は、当時、二十世紀初期の英国の音楽にかんして興味を抱きはじめ、その後もその探究を続けたギャヴィン・ブライヤーズの提案でわれわれが採用したものだとおもう。「コクニーのワグナー」と称されたこともあるジョゼフ・ホルブルック (Joseph Holbrooke, Josef) ともつづられる) は驚くべき量の作品を残した作曲家だったが、生前は一種の旋風をまきおこしながらも、以後はほとんど忘れさられてきた存在である。彼にかんする研究でも生年は定まっておらず(一八七五年説と七八年説)、没年も同様である(一九五八年か六一年)。これにより、ジョゼフ・ホルブルックなる人物は一人ではなかったという説が一時もち上がった。