

即興：内的ソルフェージュ

テシュネ，ローラン
訳・関根敏子

(I) 序

2004年12月2日、筆者が所属する東京芸術大学のソルフェージュ部門による特別講座で、サクソフォン奏者の平野公崇⁽¹⁾とハーブ奏者マチュー・マルタン⁽²⁾を招いて、即興演奏を披露するとともに、パリ音楽院に1991年に創設された即興クラスの卒業生としての経験について語っていただいた。

この講座を録画しなかったことは惜まれる。もし録画していたならば、この音楽創造の忘れられない瞬間を、講座に出席できなかった人々と共有し、また教育方法への反省資料として役立てることができたであろう。

2人の招待音楽家は、即興に関する思い出や見解を簡潔明快に述べるとともに、実際に二重奏で、次に希望学生と一緒に即興した。その後さらに教授陣から2人、ピアニストで作曲家の藤井一興⁽³⁾と遠藤雅夫⁽⁴⁾両氏が加わった。

その時に筆者は、学生たちの驚くほど新鮮な想像力、一種の自由創作における自己表現への渴望、聴取能力、音楽共有欲と奥深いリズム意識をあらためて高く評価した。実際に短時間だが集中した時、彼らが真に一体となって自身の音楽へと、すなわち詩人マルコム・ド・シャザル⁽⁵⁾が適切に述べているような「内的ソルフェージュ」へと向かっていると感じたからである。

筆者自身の思い出としては、ピエール・プティ⁽⁶⁾が以前テレビで放送していた「即興」の数々⁽⁷⁾、アルド・チッコリーニ⁽⁸⁾、アンリエット・ピュイグ＝ロジェ⁽⁹⁾、アラン・マルゴニー⁽¹⁰⁾、ジャン・ルメール⁽¹¹⁾等々の即興演奏、ローランス・ブレ⁽¹²⁾のチェンバロ通奏低音クラス、インマゼール⁽¹³⁾の即興アトリエなどから大いに勇気づけられた記憶がある。また、ミシェル・シャピュイ⁽¹⁴⁾は、パリのサン＝セヴラン教会やヴェルサイユの王室礼拝堂で早島万紀子⁽¹⁵⁾と即興演奏をおこなっていた。

とはいえ、これらの思い出は、現状をよりよく理解しようとする時にしか有効ではない。日本には、山田武彦⁽¹⁶⁾や野平一郎⁽¹⁷⁾のような感嘆すべき人々がいる。ピアニストで教育者の山田は、人間的な面でも芸術面でも最高の資質を備えている。前代未聞の創造力をもつ野平

は、最近モーツァルトの協奏曲で、やや当惑させるがまったく天才的なカデンツァを披露してくれた。

教育者であれば、だれしも現在と未来の学生すべてに即興実践を広めたいと望むにちがいない。

これが、この小論を書いた理由のひとつでもある。本論は大きく2つの部分からなる。ひとつは、2008年現在における「即興」の網羅的ではないが歴史的な回想。これを要約するのはそれほど難しくなかった。なぜなら本質的に即興は瞬間的になされるものであり、決して「記譜される」ものではないからである。もうひとつは、2009年における日本およびジュリアード音楽院、イギリスのロイヤル・アカデミー、パリ音楽院 (CNSMDP) など全世界における国際規模の音楽学校における即興の実情、そして将来の展望である。

(Ⅱ) 即興とは何か

即興は、人間による最古の実践であり、あらゆる文明に共通する。

すなわち音楽的な即興は、真の「内的ソルフェージュ」を構成する音楽と同じくらい古いのである。

- それは、即興者が自身の体の脈動に集中し、自然に動く拍動を生じさせることができるようにする
- 音を理解しながら内的な色彩感覚を開発する
- 内的な耳を使う
- 水平方向（旋律／対位法）と垂直方向（和音／和声）の音楽要素への想像力を発展させる
- 自由に選択した形式の管理を学ばせる
- 即興しながら、記憶力を改良させる
- あらゆる瞬間に集中を要求する
- 器楽／声楽のフレーズを予期する
- 音楽的なコミュニケーション感覚を発展させる
- 自己の超越に導く
- 絶え間ない動きの中にある連続／不連続のすべてを管理する
- 音楽を共有し、他の人に耳を傾けるようにする
- 個人および集団の音楽感覚（理解、知性）を目覚めさせる
- 等々！

(Ⅲ) ヨーロッパにおける音楽的即興小史

明快で詳細な記譜法は、歴史の遅い段階でしか考案されなかった。それまでの伝達手段はもっぱら口承だったのである。

古代ギリシャ人は、「記憶補助」として用いる記譜体系をもっていた。作曲家と演奏家は一般に同一人物であったので、旋律は前もって書き記さなくとも代々伝えられていったが、そのために様々な変形を蒙った。

ラテン教父テルトゥリウス(155-122)によれば、集会のメンバーは聖書の言葉に基づいて、即興しながらラウダに参加するよう招かれていた⁽¹⁸⁾。

グレゴリオ聖歌は、即興から生まれ、後から書き記されたものである。譜線のないネウマによる記譜法は、この書法の体系的側面を示している。

9世紀頃、ポリフォニーが出現し、定旋律とまがりあう新しい声部が付加されることによって、和声の垂直方向の即興を豊かにした。

グイド・ダレッツォ(992?-1050?)は、その著『ミクロログス』の中で、即興の訓練法を提唱している⁽¹⁹⁾。

11世紀には、オルガナムで使用される多様なテクニックの中に、即興段階から書き記される作曲法への移行段階が見出される⁽²⁰⁾。

以来、即興と作曲は互いを豊かにしあいながら「正式に」共存する。

① Extrait du plain-chant *Alleluia, Pascha Nostrum*



例1. レオナン Leonin
オルガナム〈*Pascha nostrum*〉冒頭

フランス人司祭エリアス・サロモンElias Salomonは、1274年に単旋律聖歌の上に4度と5度を伴う4声部の即興を記している⁽²¹⁾。

1351年、イギリス人のフランシスコ会派の僧サイモン・タンステッドSimon Tunstedeは、「FrangereもしくはFlorere」と呼ばれる旋律的装飾法とともに、5度とオクターヴで即興される平行オルガヌムの組み合わせを記した⁽²²⁾。

ギヨーム・デュファイ⁽²³⁾や同時代の人々は、フォーブルドンの技法を用いる。すなわち、3声部のうち内声部は書かれておらず、「フォーブルドンで」という指示が記されているにすぎない。これは、3度と6度の和音が、そして終止では5度・オクターヴの音程がもっとも重要となる技法である。

例2. デュファイ Dufay, Guillaume
フォーブルドン 〈*Conditor alme siderum*〉

プロスドゥッチーノ・デ・ベルデマンディス⁽²⁴⁾は、『対位法論 *Tractatus Contrapunctus*』(1412)において記譜対位法 (*contrapunctus scriptus*) と歌唱による即興対位法 (*contrapunctus vocalis*) を区別した。

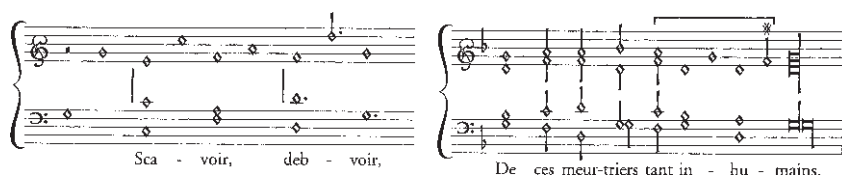
ヨハネス・ティンクトーリス⁽²⁵⁾も、『対位法について *Liber de Arte Contrapuncti*』(1477)において、同じく記譜対位法と即興対位法の実践に存在する相違を記している。

ロレーヌ地方の理論家ニコラ・ヴォリック (1501) は、即興対位法を「ソルティザツィオ」(偶然にできる音楽)と名づけ、「コンポジツィオ」(記譜対位法)と対比させている。「ソルティザツィオ」では各声部とテノール(定旋律)との関係だけを考えるので、「不協和音程」や禁則が生じることがある。一方「コンポジツィオ」では、あらゆる声部間の関係を考慮に入れている。

15世紀に4声部の即興フォーブルドンは、グイリエルムス・モナクスの『音楽技法の規則について *De preceptis artis musicale*』において、以下のように記されている。

- スペリウスは、テノールから6度 [上] であることが多い
- コントラは、テノールから4度か3度 [上] であることが多い
- テノールは、旋律が [聖歌から] 引用されることが多い
- バスは、テノールから5度もしくは3度 [下] であることが多い⁽²⁶⁾。

即興：内的ソルフェージュ



例3. セルミジ Sermisy, Claudin de
シャンソン 〈O douce Amour〉

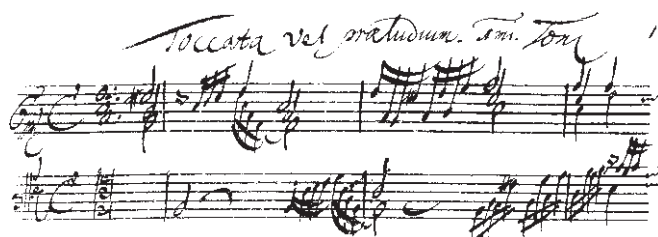
グディメル Goudimel, Claude
詩編歌59 (1565)

アドリアノ・バンキエリ⁽²⁷⁾は、熟考して作曲されたものよりも、自発的なものの方が常に優れているとする⁽²⁸⁾。

16世紀ヴェネツィアのサン・マルコ教会におけるオルガニスト・コンクールでは、ファンタジアのスタイルで4声部の厳格対位法を即興しなければならなかった。

ルネサンス時代のオルガニストとリュート奏者は、対位法で即興し、ポリフォニックな歌に装飾をつけて自分の楽器へと移すことになっていた。

15世紀と16世紀には、音楽と詩の即興の間にきわめて密接な関係があった。ディミニュティオと呼ばれた技術は、器楽の最初の自立的形式(プレアムブルム/イントナツィオ/トッカータ/リチェルカーレ……)の即興から発展していく。



例4 A. ウェックマン Weckmann, Mattias
トッカータ



例4 B. フレスコバルディ Frescobaldi, Girolamo
トッカータ

17世紀にはイタリア風のディミニュティオが、ヨーロッパの宗教音楽と世俗音楽のほぼすべ

での形式に導入される。リート／アリア／マドリガル・ソロ／モテット／宗教コンチェルト／世俗カンタータ……。

プレトリウス⁽²⁹⁾とミカエル・トビアス⁽³⁰⁾の宗教コンチェルトの印刷楽譜では、声楽パートに2つの版が示されており、ひとつは単純だが、もうひとつに装飾がほどこされている。

17世紀イギリスでは、ヴィオラ・ダ・ガンバ・ソロによる即興が流行する。

コレッリ⁽³¹⁾の作品5のソナタには、作曲家自身の手になる「演奏する時の装飾音」が含まれている。

SONATA III

Adagio

例5. コレッリ Corelli, Arcangelo
ソナタ op. 5-3

テレマン⁽³²⁾は時々トリオ・ソナタ集 (1731-32) の中にヴァイオリンもしくはフルートのパートの単純な版と装飾版を同時に印刷させている。

Sieliana.

Georg Philipp Telemann

例6. テレマン Telemann, Georg Philipp
ソナタ ロ短調

18世紀には、通奏低音が発展拡大する⁽³³⁾。

即興：内的ソルフェージュ

パスクイーニ⁽³⁴⁾は、2台のチェンバロのためのソナタを数字付低音のみの3楽章で作曲している。この場合、2人の音楽家は演奏時に即興することになる。



例7. パスクイーニ Pasquini, Bernardo
2台のチェンバロと通奏低音のためのソナタ ニ短調

クヴァンツ⁽³⁵⁾は、カデンツァを「即興による作曲」と呼んでいる⁽³⁶⁾。

バッハ⁽³⁷⁾の〈音楽の捧げ物〉は、1747年にプロシヤ国王フリードリヒ2世による主題に基づいて即興したカノンとフーガを後に完成させたものである。



例8. 〈音楽の捧げ物〉 王の主題

カール・フィリップ・エマヌエル・バッハ⁽³⁸⁾は自由な幻想曲の天才であり、『クラヴィーア奏法試論』には幻想曲を小節線のないかたちで書いている。この理論書の最後には、この形式の例が2つの版で示されている。ひとつは数字付低音による版で、もうひとつは完全に記譜した版である。

モーツァルト⁽³⁹⁾は、コンサートで聴衆から課された主題や自作の抜粋に基づいて、よく即興演奏をしていた。すなわち、まずコンサートで数多くのピアノ・ソナタを即興し、その後で楽譜に書いたのである。

ベートーヴェン⁽⁴⁰⁾は、1797年、木管のための五重奏曲作品16 (pf, ob, cl, hn, bn) を演奏している時に、最後の楽章でカデンツァを即興して付け加えた。彼は、作品よりも即興で聴衆に印象づけていたのである。ベートーヴェンが好んだ形式は、ソナタ、ロンド、あるいは幻想曲であった。作品77の幻想曲は、それを示す証拠のひとつである。



例9. ベートーヴェン Beethoven, Ludwig van
幻想曲 op. 77

ベートーヴェンの弟子で、後にリスト⁽⁴¹⁾の師となったチェルニー⁽⁴²⁾は、ピアノにおける6つの即興法を挙げている。

- 1) 主題の展開
- 2) 複数の主題の展開
- 3) ポプリ
- 4) 変奏
- 5) フーガ
- 6) カプリッチョ

パガニーニ (1782-1840) は、プログラムに予告された作品を無視して、ひとつのコンサート全体を友人のロッシーニ⁽⁴³⁾のピアノと即興することがあった。

シューベルト⁽⁴⁴⁾とシューマン⁽⁴⁵⁾は、夜を徹して即興することがあった。

ショパン⁽⁴⁶⁾は、書く前に自分の作品をまず即興した。

リストは、編曲の偉大な預言者であり、仲間の主題に基づいて公開で即興した。

ブラームス⁽⁴⁷⁾、フランク⁽⁴⁸⁾、ブルックナー⁽⁴⁹⁾は、いつも即興していた。サン＝サーンス⁽⁵⁰⁾は自分のオペラ〈サムソンとデリラ〉の主題に基づく即興をいくつか自動ピアノに録音させている⁽⁵¹⁾。

20世紀初頭の無声映画は、新しい聴衆のおかげでピアニストたちに広い範囲の即興と響きを披露する場を提供した。

レオン＝ポール・ファルグ⁽⁵²⁾は、ドビュッシー⁽⁵³⁾が1日中即興していたと証言している⁽⁵⁴⁾。モーリス・エマニュエル⁽⁵⁵⁾は、セザール・フランクがどれほど怒ったかを記している（「転調

しろ！転調しろ！』)。なぜならドビュッシーが、自分らしい和声にする方を好んで、フランクの和声を変えたからである。

ストラヴィンスキー⁽⁵⁶⁾は、〈春の祭典〉を作曲する前に、まずピアノで即興したと述べている。

ラヴェル⁽⁵⁷⁾とバルトーク⁽⁵⁸⁾は、いつも即興していた。バルトークは、1943年に〈2台のピアノと打楽器のためのソナタ〉を夫人と演奏していた時、聴衆の前で即興させている。

それと同じ頃ジャズの偉大な創始者たちは、スタンダードナンバーの主題に基づいて即興していた。

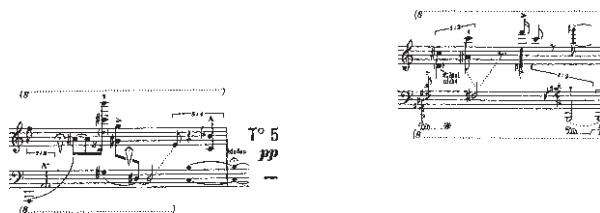
1959年、ワンダ・ランドフスカ (1877-1959) は、ピアノでモーツァルトのソナタを録音し、きわめて自由に装飾をつけるとともに、K311のソナタの終楽章で完全なカデンツァを即興した⁽⁵⁹⁾。

1970年代には「開かれた」と呼ばれる作品が登場した。ここでは、演奏者が作曲家の刺激のもとに即興するよう求められている。つまり演奏者は、楽譜に並べられた形の中から選んで、一定の制限内で音符の高さを即興し、作曲家によって提供されたデッサンやグラフィックから間接的に想像力を働かせることができる。有名な例をいくつか挙げておこう。

ブクルシュリエフ⁽⁶⁰⁾の〈群島〉

例10. ブクルシュリエフ Boucourechliev, André
〈群島Archipel 4〉, ピアノと6つの打楽器

シュトックハウゼン⁽⁶¹⁾の〈ピアノ曲〉等々



例11. シュトックハウゼン Stockhausen, Karlheinz
〈ピアノ曲*Klavierstück*〉

シュトックハウゼンは、彼自身が「支配する」即興グループを結成していた。

ヴィンコ・グロボカール⁽⁶²⁾、カルロス・ロケ・アルシナ⁽⁶³⁾、ジャン＝ピエール・ドルエ⁽⁶⁴⁾、ミシェル・ポルタル⁽⁶⁵⁾は、即興グループ「ニュー・フォニック・アート」を結成した。

同じ頃フリージャズが発展し、頻繁に爆発するような雰囲気の中でジャズや現代語法が獲得したものを取り込んでいく。アメリカのピアニスト、セシル・テイラー⁽⁶⁶⁾は、即興様式となるものを代表する最上のひとりである。

1991年、即興音楽クラスがパリ音楽院(CNSMDP)に創設された⁽⁶⁷⁾。文化省は同じ官報で音楽教育機関における即興実践の重要性をはっきりと示している。

(Ⅳ) パリ音楽院(CNSMDP)におけるオルガン即興

1795年のパリ音楽院創設時からオルガン・クラスは、ルイ・セジャン⁽⁶⁸⁾に委ねられていたが、このクラスの歴史は、実際には1819年から始まると考えられる。この時点から今日までは、大きく4つの時期に分けられる。

1) 1819-1872：教授、フランソワ・ブノワ⁽⁶⁹⁾

クラスは独自性を求めて、1852年まで即興だけが教えられていた。卒業試験には、2つの試験課題が審査員のひとりによって作曲された。

- 1：単旋律聖歌の伴奏。定旋律はバスに、次いで最上声部にある。
- 2：4声のフーガの即興

即興：内的ソルフェージュ



試験問題 1827



例12. パリ音楽院 試験問題 (ケルビーニ Cherubini) 1834

1843年からは、交響曲やオペラ（モーツアルト、ハイドン⁽⁷⁰⁾……）からとられた主題による自由即興の試験が加わる。



例13. パリ音楽院 試験問題 1848

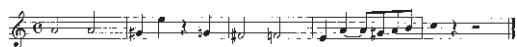
1852年からは、さらに課題曲が加わってくる。

2) 1872-1971：教授、セザール・フランク／シャルル＝マリ・ウイドール⁽⁷¹⁾／アレクサンドル・ギルマン⁽⁷²⁾／ルイ・ヴィエルヌ⁽⁷³⁾／ウジェーヌ・シグー⁽⁷⁴⁾／マルセル・デュプレ⁽⁷⁵⁾／ロランド・ファルシネッリ⁽⁷⁶⁾

クラスはあらゆる音楽形式に開かれ、この時から自由即興の主題は審査員のひとりによって作曲されるようになる。一方、それとは逆に単旋律聖歌の課題は、この時から礼拝レパートリーから取られた。



(デュボワDubois) 1878



(ギルマンGuilmant) 1887



例14. パリ音楽院 試験問題 (デュボワDubois) 1877

解釈がますます重要になっていく。

1910年、シャルル・トゥルヌミール⁽⁷⁷⁾によって、初めての旋法課題（自由即興）が登場する。



例15. パリ音楽院 試験問題 (トゥルヌミールTournemire) 1910

1925年、マルセル・デュプレが、『オルガン即興の完全講義*Cours complet d'improvisation à l'orgue*』⁽⁷⁸⁾を出版する。これは、その概念の安定性と体系化の精神からみて、オルガニストの世代全体に深い印象を与えた。

試験課題は、音楽語法の発展に従っている。



例16. パリ音楽院 試験問題 (ラングレLanglais) 1947

即興：内的ソルフェージュ



例17. パリ音楽院 試験問題 (メシアンMessiaen) 1961

3) 1971年の改革

オルガンと即興クラスの改革がなされ、オルガン演奏とオルガン即興という2つのクラスに分かれた。

即興部門の卒業試験は3つの演奏会用即興で、創造性にいっそう重要な位置を与えている。

- * パッサカリアもしくは変奏曲
- * 前奏曲とフーガ、もしくは交響的楽章
- * 自由な即興



例18. パリ音楽院 試験問題 (ピュイグ=ロジェPuig-Roget) 1977

4) 1986-2007：教授、ミシェル・シャピユイ⁽⁷⁹⁾／オリヴィエ・ラトリ⁽⁸⁰⁾／ミシェル・ブヴァール⁽⁸¹⁾／ロワク・マーユ⁽⁸²⁾／フィリップ・ルフューヴル⁽⁸³⁾

「17・18世紀のフランス形式による古典様式の即興」の実践が追加される⁽⁸⁴⁾。

オルガン即興の教育に関して、本論文ではパリ音楽院だけにとどめた。とはいえ、もちろん、ニーデルメイエール学校⁽⁸⁵⁾、スコラ・カントルム⁽⁸⁶⁾、その他のきわめて興味深い教育機関には、同じように才能があり熱心な教育者がいたことを忘れてはならない⁽⁸⁷⁾。

(V) 通奏低音

Adagio ma non tanto

Adagio ma non tanto

legato

Adagio ma non tanto

espress.

p legato

Adagio ma non tanto

Flauto traverso

Continuo

例19. バッハ Bach, Johann Sebastian ソナタ BWV 1034冒頭⁽⁸⁸⁾

「通奏低音」は、16世紀のイタリアで生まれ、イタリアでは「Basso Continuo」、ドイツでは「Generalbass」、イギリスでは「thorough-bass」と呼ばれている。これは、記譜された低音から上声部を即興する実践を示している。だが、それはバロック芸術の時代と一致しており、18世紀末には少しずつ捨てられていく。

この記譜された低音を演奏するために使用された楽器は以下の通りである。1つあるいは複数の低音旋律楽器（チェロ、ヴィオラ・ダ・ガンバなど）。そして低音旋律を「実現する」（演奏するばかりでなく、記された数字に応じて、あるいは数字がないときには他の声部に応じて、和声をつけていく）ための楽器として、1つあるいは複数の和声楽器（チェンバロ、オルガン、テオルボなど）がある。

I. LE CAHOS.

La Batterie qui dans chaque Cahos commence par des doubles croches doit être continuée par les blancs qui suivent jus-ju'à la marque !

例20. ルベル Rebel, Jean-Ferry⁽⁸⁹⁾ 〈四大元素 *Les Elemens*〉 冒頭

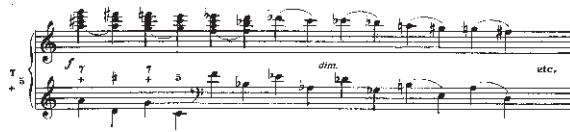
通奏低音の実践を説明する理論書や教則本は、無数にある。その中には、ファクシミリ版に特化している音楽出版のおかげで、今日でも入手できるものがある⁽⁹⁰⁾。

- * ディエゴ・オルティス⁽⁹¹⁾：装飾変奏論 *Tratado de glosas* (Roma, 1553)
- * ゲオルグ・ムファット⁽⁹²⁾：和音付けの方法 *Regulae Concentuum Partiturae* (1699)
- * アレッサンドロ・スカラルッティ⁽⁹³⁾：初心者のための規則 *Regole per Principianti* (1715)
- * ヨハン・マッテゾン⁽⁹⁴⁾：通奏低音小教本 *Kleine Generalbass-Schule* (1735)
- * ジャン・ル・ロン・ダランベール⁽⁹⁵⁾：クラヴサン教師 *Le maître de Clavecin* (1753)
- * ジョーゼフ・コーフ⁽⁹⁶⁾：簡単な通奏低音 *Thorough bass simplified* (1800頃) など。

「Grand la mesure est si pressée que l'accompagnement n'a pas la commodité de jouer toutes les notes, il peut se contenter de jouer et d'accompagner seulement la première note de chaque mesure, laissant aux basses de violon ou de violon à jouer toutes les notes... les grands vitesses, les mouvements

例21. サン＝ランベール Saint-Lambert⁽⁹⁷⁾ 『新伴奏法 *Nouveau traité de l'accompagnement*』(1707)より抜粋 (ローランス・ブレ Laurence Boulayが筆写したもの)

通奏低音の実践は、どのような楽器であれ、即興を少しずつ始めるための優れた方法である。しかもピアノに関しては、伴奏やジャズで実践されているような「鍵盤和声」が生まれている。

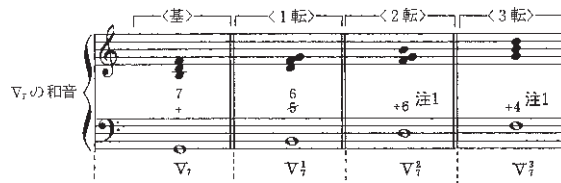


例22. ガルテンロープ Gartenlaub, Odette
『ピアノによる和声入門Initiation à l'Harmonisation au Piano』⁽⁹⁸⁾の中の反復進行

QUELQUES EXEMPLES

C = [do-mi-sol]	C 6 = [do-mi-sol-la]	C sus = [do-fa-sol]
C m = [do-mi b-sol]	C 9 = [do-mi-sol-si b-ré]	C 7/E = [mi-sol-si b-do]
C 7 = [do-mi-sol-si b]	C + = [do-mi-sol ♯]	C ♯ dim = [do♯-mi-sol-si b]
C m7 = [do-mi b-sol-si b]	C 7M = [do-mi-sol-si]	C 9 (♯13) = [do-mi-sol-si b-ré-fa ♯]

例23. プティ Petit, Jacques
『和声法、即興と創意
Manuel d'harmonie, improvisation et invention』⁽⁹⁹⁾ 1～4 巻



例24. 島岡氏の分析に関する著作中の和音の数字づけ⁽¹⁰⁰⁾

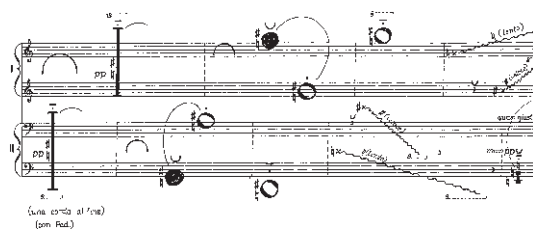
(VI) 即興と教育論争

すべての楽器奏者、作曲家、プロの芸術家や音楽愛好家、教育者、学生、これらすべては、即興の重要性ないしは必要性を意識している。

教育者の中には、まさに「即興教育のための軍隊主義」の著作を出版した者さえいる。その中でもっとも重要なのは以下の通りである。

- ジェルジ・クルターク⁽¹⁰¹⁾。現代音楽語法を喚起する〈Jatekok (遊び)〉、〈Zongorara (ピアノのために)〉⁽¹⁰²⁾において、即興に重要な位置を与えている。

即興：内的ソルフェージュ



例25. クルターク Kurtág, György 〈Jatekok (遊び)〉

- ウィリアム・プリータ⁽¹⁰³⁾。『チェロ *Cello*』⁽¹⁰⁴⁾において、チェロの教育的アプローチの諸要素を示し、それと平行して練習訓練の初心者には、耳の優位を再確認する記憶と即興によるアプローチをおこなわねばならないとした。
- クレール・ルナル⁽¹⁰⁵⁾。『音楽的身振り *Le geste musical*』⁽¹⁰⁶⁾において、楽器を教える者には、音響探索に結びついた動きの感覚に基づく即興の興味深い態度／運動を示唆している。
- ブリジット・ブティノン＝デュマ。『明白な記憶—ピアノ教育 *Mémoires d'empreintes-l'enseignement du piano*』⁽¹⁰⁷⁾において、即興は、楽想から指へと直線道路のように、正しい動きの創造を発展させると断言している。
- ドゥニ・ルヴェイヤン⁽¹⁰⁸⁾。重要な著作である『音楽的即興 *L'improvisation musicale*』⁽¹⁰⁹⁾において、トン・コープマン⁽¹¹⁰⁾、ミシェル・ポルタル、スティーヴ・レイシー⁽¹¹¹⁾、リュック・フェラーリ⁽¹¹²⁾、ルネ・ヤコブ⁽¹¹³⁾、ヴィンコ・グロボカール等々、あらゆる傾向の現代の偉大な芸術家たちとの対談から、教育者としての確信を表明している。

① INTRODUCTION Matériel musical à employer très librement. Ce qui est écrit doit être considéré comme indications mélodiques-harmoniques, et donner une idée de l'ambiance souhaitée.

Le Pianiste peut employer ce matériel dans l'ordre de son choix, en mélangeant les éléments, les répéter, les développer, les "improviser"... Mais cela doit rester dans une atmosphère de presque libre savoir, ou, disons-le autrement, de jeu dédité au minimum: longues notes, longs silences, répétitions, notes rapides effleurées, le tout en un souffle, pianissimo et sans temps. Ces indications valent pour le Percussionniste qui peut intervenir ou non dans l'introduction. S'il joue, il devra effleurer ses instruments... Je n'en dis pas plus.

À la fin de l'introduction (qui peut durer 3 ou 40 secondes si on veut), on peut ébaucher un rythme vague et balancé, qui doit donner l'impression de la Bande Magique.



例26. フェラーリ Ferrari, Luc
 〈失われたリズムを求めてA la recherche du rythme perdu〉



例27. マーシュ Mâche, François-Bernard
 〈コルヴァール Korwar〉 クラヴサンとテープのための

- シェイラ・ネルソン⁽¹¹⁴⁾の『初心者のためにBeginners please』⁽¹¹⁵⁾。ジャン=マルク・エシマンの『教育的アプローチにおける即興L'improvisation dans la démarche pédagogique』⁽¹¹⁶⁾。
- アルフレッド・ヘアツォークの『即興についてA propos de l'improvisation』⁽¹¹⁷⁾。クロ

ド＝アンリ・ジュベール⁽¹¹⁸⁾の『子供の音楽的即興*L'improvisation musicale chez l'enfant*』⁽¹¹⁹⁾等々。

(Ⅶ) ソルフェージュと即興

ソルフェージュは、筆者のこれまでの論文⁽¹²⁰⁾において見られたように、音楽語法の発展に絶えず従ってきた。また、19世紀からはパリ音楽院における教育との関連で無視できない部分を担っている。エクリチュール(たとえばマッシミーノ⁽¹²¹⁾)、読譜(ショロン⁽¹²²⁾)、そしてテクニックの難易度を増やしていく精神は、特別ソルフェージュ・クラス⁽¹²³⁾の一部にみられる「エリート主義」という概念に達する。

このクラスは、すべての音楽家あるいは声楽家にとって「必須の道筋」となる。すべてが体系化され、耳さえも「絶対」でなければならなくなる……。もちろん440Hzで！

20世紀初頭からパリ音楽院の外では、メトード・アクティヴ⁽¹²⁴⁾が、一般に教育的発展において主要な役割をもつようになり、1970年代にソルフェージュからフォルマシオン・ミュージカル⁽¹²⁵⁾へと移っていく。このメトード・アクティヴは、子供たちに即興の手ほどきをしようと試みる。とくに下記のような人々のおかげで。

ダルクローズ⁽¹²⁶⁾。そこでは即興が必要不可欠であった。なぜなら、書く訓練は存在していないからである。

モーリス・マルトノ⁽¹²⁷⁾。ここでの即興は、リズム、歌、聞き取り、読譜、音程練習とまったく同じように、ゲームのかたちでもたらされている。

バシエ⁽¹²⁸⁾。彼は子供に独自の音を作らせるよう推奨する。

ここで強調しておきたいのは、これらの教則本、さらにはその他の教則本が、若い世代の生徒たちに焦点を置いていることである。

フォルマシオン・ミュージカルでは、初心者(音楽実践の最初の年)から「プロ一步手前」のレベルまでソルフェージュが進むにつれて、即興を教えていこうと考えた。

たとえば、ジャン＝クレマン・ジョレ⁽¹²⁹⁾は、『リズム・ゲーム…と音部記号ゲーム*Jeux de rythmes...et jeux de clés*』⁽¹³⁰⁾において、もちろん限られてはいるが、リズム即興や読み上げ読譜の時間を導入している。

(1) Improvisation individuelle | επιμονές αυτοσχέδιου | Improvisation individuelle | improvisación individual | individuelle improvisation | individuelle Improvisation
 (2) Improvisation collective | συλλογικές αυτοσχέδιους | Improvisation collective | improvisación colectiva | collective improvisation | gemeinsame Improvisation

[8] Chanté | τραγουδώντας

[9] Rires | Γέλια cluster très éralé ; cluster (τυχαία συγχροδία) πολύ απλομένη

例28. ジョレ Jollet, Jean-Clément

『リズム・ゲーム…と音部記号ゲーム *Jeux de rythmes...et jeux de clés*』

アレラム⁽¹³¹⁾は、『FM.440.8によるソルフェージュ *Du Solfège sur la FM.440.8*』⁽¹³²⁾において、歌唱による即興、少なくともジャズのスタイルによる柔軟なリズムの「スイング」を推奨し、レッスンで使用している。

即興：内的ソルフェージュ

Slow beat ♩ = 60

Sais rigueur ♩ = 60 Medium swing ♩ = 112

p *mf*

例29. アレルム Allierme, Jean-Marc













『FM.440.8によるソルフェージュ *Du solfège sur la FM.440.8*』

さらに、ソルフェージュの著作は現代の図形楽譜へも導く。たとえばヴェルニョー⁽¹³³⁾は、『フォルマシオン・ミュージカル講義 *Cours de Formation Musicale*』⁽¹³⁴⁾において、次のように述べている——「今日では音楽に即興の特徴を与えて、演奏者にいっそうの自由を与えようとする傾向が強い。その結果、作曲家たちは新しい記号を使用し、もはや持続時間は暗示にすぎなくなっている」。

SIGNES DE DURÉE APPROXIMATIVE

Il existe actuellement une forte tendance à donner à la musique un caractère d'improvisation en laissant plus de liberté à l'interprète. Cela conduit les compositeurs à utiliser des signes nouveaux par lesquels les durées ne sont que suggérées.

En voici les plus utilisés :

	- durée très brève		silence bref		accélération des valeurs
	- durée brève		silence moyen		ralentissement des valeurs
	- durée moyenne		silence long		
	- durée longue		silence plus long		
	- durée très longue		silence très long		

S. NIGG : *Pièce pour flûte et piano* © 1976 by Gérard BILLAUDOT Editeur

Modéré (♩ = 80 env.)



f (très librement, comme en improvisant)

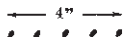
例30. ヴェルニョー Vergnault, Michel

『フォルマシオン・ミュージカル講義 *Cours de Formation Musicale*』

同様に、楽器によるソルフェージュも、現代音楽の表現に敏感になっている。たとえば、ロベール・スベイラン⁽¹³⁵⁾の『楽器による読譜 *Lectures instrumentales*』⁽¹³⁶⁾のように。



Mélodie circulaire : lire dans les 2 sens en partant de n'importe quelle note
Circular melody: read in either direction, beginning anywhere
Kreisförmig geschossen Melodie: Spielrichtung und -anfang beliebig lesen



Jouer pendant 4 secondes
Play during 4 seconds
4 Sekunden spielen



Éléments improvisés : jouer chaque groupe dans n'importe quel ordre
Improvisation: play each group in any order
Improvisierte Element: Jede Gruppe in beliebiger Reihenfolge spielen



Cardiogramme : jouer dans n'importe quel sens
Cardiogram: play in any order
Kardiogramm: In Beliebiger richtung spielen

例31. スベイラン Soubeyran, Robert

『楽器による読譜 *Lectures instrumentales*』

オデット・ガルテンローブ⁽¹³⁷⁾は、歌唱ソルフェージュと同じく、あらゆる楽器のための初見でもおこなっている。

即興：内的ソルフェージュ

④② *Durée moyenne*

Tenir jusqu'à l'extinction du son

例32. ガルテンロープ Gartenlaub, Odette

『あらゆる楽器のための初見Déchiffrages pour tous instruments』⁽¹³⁸⁾

ダノーゼルの『音楽理論 *La Théorie de la Musique*』⁽¹³⁹⁾は、1996年に教育者、作曲家、音楽学者のグループによって改訂増補され⁽¹⁴⁰⁾、現代ソルフェージュに選択の余地を与えている。またジャック・カステレード⁽¹⁴¹⁾は『音楽理論 *La Théorie de la Musique*』⁽¹⁴²⁾において、1章全体を「偶然性の音楽と開かれた形式」にあてている。

(*) Les 5 instruments continuent à jouer, chacun dans leur Tempo, indépendamment les uns des autres.

例33. カステレード Castérède, Jacques
 <生と死の典礼*Liturgies de la vie et de la Mort*>

一般にリズム即興は、音符の読譜（読み上げ）で用いることができる。たとえば新しいグンドウロでは以下のように記されている⁽¹⁴³⁾。

「ソルフエージュが、個人でも集団でも、即興をはじめるのに非常に有利であることは、よく知られている。このようにして、内的な耳や創造的な想像力がさらに発展し、そこから楽器の身振りが生じる結果、音楽的な知性が十分に刺激されるのである。

- Improvisation : le professeur joue des accords parfaits majeurs en valeurs longues au piano. Les élèves chantent les trois sons correspondants sans nom de notes en improvisant des rythmes (ou bien en utilisant les rythmes précédemment étudiés). Le professeur change d'accord dès que l'attention des élèves faiblit.

- Reconnaissance d'accords parfaits majeurs au milieu d'autres accords (agrégats, accords de 4 ou 5 sons, etc...).

- Lecture chantée : utilisation des renversements
 difficulté sur la quarte

例34. ホルスタイン Holstein, Aline
 『生きている音楽*Musiques Vivantes*』, vol. 5

即興：内的ソルフェージュ

INTONATION - IMPROVISATION - LECTURE
CHANTEE - ANALYSE



例35. クロワ Croix, Louissette
『生きている音楽 *Musiques Vivantes*』, vol. 4

(VIII) 即興：一種の作曲形式？



例36. フォーレ Fauré, Gabriel Urbain
即興曲

作曲家の中には即興を作曲する人もいる。これは一見したところばかげているように思われるが、おそらく彼らにとっては、この「作品」があまり「作業されて」いなかったことを述べる方法であるか、一連の作品を軽く思わせようとしたか、ある種の単純性、すなわちひとつに限らない、きわめて自由に演奏すべき形式の一種の自然性に敬意を表そうとしたのであろう。

以下にいくつかの実例をあげておく。[以下、表示形式は同じなので省略]

ガブリエル・フォーレ (1845-1924)：小品第5番、作品84

フランシス・プーランク (1899-1963)：15の即興

アレクサンドル・グラズノフ (1865-1936)：2つの前奏曲＝即興

野田燦 (1948生)：サキソフォンのための即興第1番

アンリ・プッスール (1929生)：練習曲／即興／変奏
 アルフレド・シュニトケ (1934生)：ソナタ第2番／即興
 ピエール・ブーレーズ (1925生)：マラルメに基づく即興
 ヨーク・ホラー (1944生)：ブーレーズに基づく即興
 ジョン・ケージ (1912-1992)：作曲された即興

その他にも、モシユコフスキ (1854-1925)、フェルッチョ・ブゾーニ (1866-1924)、牧野かとり (1940生)、ボフスラフ・マルティヌー (1890-1959)、ステファン・ブレット (1969生) などがいる。



例37. プーランク Poulenc, Francis
 <イ短調による即興第8番 VIII^{me} Improvisation en la mineur>

注

- (1) 平野公崇 (1970生) 日本のサクソフォン奏者。東京芸術大学、その後パリ音楽院 (CNSMDP) を卒業、国際的な演奏家として活躍しながら東京芸術大学、その他日本の音楽大学で指導にあたる。
- (2) Matthieu Martin (1980生) フランスのハープ奏者。パリ音楽院を卒業。国際的な演奏家 (CD/DVD“Le Cabinet Doré,” ALM Records, ALCD-9062)。
- (3) 藤井一興 (1955生) 日本のピアニスト、作曲家。東京芸術大学、その後パリ音楽院を卒業、東京芸術大学、桐朋学園で指導にあたる。
- (4) 遠藤雅夫 (1947生) 日本の作曲家、ピアニスト。東京芸術大学、東京音楽大学で指導にあたる。
- (5) Malcom de Chazal (1902-1981) モーリシャスの詩人、画家。
- (6) Pierre-Petit (1922-2000) フランスの作曲家、ピアニスト。1946年ローマ賞受賞。パリ・エコー

即興：内的ソルフェージュ

ル・ノルマル音楽院の校長。

- (7) ピエール・プティは、1970年からフランス国営テレビの司会者でもあり、生放送で即興演奏を行った。その作曲家としてのスタイル、つまりある種自由なスタイルにおいて音楽史の一時期を画した。
- (8) Aldo Ciccolini (1925生) フランスに帰化したイタリアのピアニスト。ロン＝ティボー国際コンクール優勝の国際的な演奏家。パリ音楽院で指導にあたる。
- (9) Henriette Puig-Roget (1910-1992) フランスのピアニスト、オルガニスト、作曲家。1933年ローマ賞受賞。パリ音楽院で、その後東京芸術大学で指導にあたる。
- (10) Alain Margoni (1934生) フランスのピアニスト、作曲家。1959年ローマ賞受賞。パリ音楽院で指導にあたる。
- (11) Jean Lemaire (1930-1998) フランスのピアニスト、作曲家、教育者。パリ音楽院で指導にあたる。
- (12) Laurence Boulay (1925-2007) フランスのチェンバロ奏者、音楽学者、教育者。パリ音楽院で指導にあたる。
- (13) Jos van Immerseel (1949生) オランダのピアノフォルテ奏者、チェンバロ奏者。
- (14) Michel Chapuis (1930生) フランスのオルガニスト、教育者。
- (15) 早島万紀子(1953生)日本のオルガニスト。東京芸術大学卒業。東京芸術大学で指導にあたる。
- (16) 山田武彦(1969生)日本のピアニスト、即興演奏家、作曲家。東京芸術大学、その後パリ音楽院卒業。
- (17) 野平一郎(1953生)日本のピアニスト、作曲家、指揮者。東京芸術大学、その後パリ音楽院卒業。東京芸術大学で指導にあたる。
- (18) Patrick Scheyder, *Histoires de Musiques, l'Improvisation*. Paris: Cité de la Musique, 1996, pp. 65-66参照。
- (19) Gui d'Arezzo, *Micrologus*, traduction et commentaries Marie-Noël Colette, Jean-Christophe Jolivet, Paris: IPMC, 1993, p.8 (序文) 参照。
- (20) オルガナムとは、キリスト教の典礼における即興的な最初の対位法音楽で、多くの場合そのうちの一声部がグレゴリオ聖歌に基づく。
- (21) Patrick Scheyder, 前掲書、p. 66参照。
- (22) Patrick Scheyder, 前掲書、p. 66参照。
- (23) Guillaume Dufay (1400頃-1474) フランスの作曲家。フランス＝フランドル楽派の最初の代表的音楽家。
- (24) Prodicino de Beldemandis (1380頃-1428頃) イタリアの理論家、医者、数学者、天文学者。
- (25) Johannes Tinctoris (1435頃-1511) フランドルの作曲家、理論家。
- (26) Olivier Trachier, *Aide Memoire-Contrepoint du XVIe siècle*. Paris: Durand, 1999, pp. 20-21

参照。

- (27) Adriano Banchieri (1567-1634) イタリアの作曲家、詩人、ベネディクト会派修道士。
- (28) Denis Levaillant, *L'Improvisation musicale*. Paris: Jean-Claude Lattès, 1981, p. 155参照。
- (29) Michael Praetorius (1571頃-1621) ドイツの作曲家、オルガニスト、理論家。
- (30) Michael Tobias (1592-1657) ドイツの作曲家、礼拝堂楽長。
- (31) Arcangelo Corelli (1653-1713) イタリアのヴァイオリン奏者、作曲家。
- (32) Georg Philipp Telemann (1681-1767) ドイツの作曲家。
- (33) 以下の通奏低音についての章を参照。
- (34) Bernardo Pasquini (1637-1710) イタリアのチェンバロ奏者、オルガニスト、作曲家。
- (35) Johann Joachim Quantz (1697-1773) ドイツの作曲家、フルート奏者、理論家。
- (36) Patrick Scheyder, 前掲書、p. 69参照。
- (37) Johann Sebastian Bach (1685-1750) ドイツの作曲家。
- (38) Carl Philip Emanuel Bach (1714-1788) ドイツの作曲家。ヨハン・ゼバスティアン・バッハの2番目の息子。
- (39) Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) ドイツの作曲家。
- (40) Ludwig van Beethoven (1770-1827) ドイツの作曲家。
- (41) Franz Liszt (1811-1886) ハンガリーのピアニスト、作曲家。
- (42) Karl Czerny (1791-1857) オーストリアのピアニスト、教育者、作曲家。
- (43) Gioachino Rossini (1792-1868) イタリアの作曲家。
- (44) Franz Peter Schubert (1797-1828) オーストリアの作曲家。
- (45) Robert Alexandre Schumann (1810-1856) ドイツの作曲家。
- (46) Frédéric François Chopin (1810-1849) ポーランドの作曲家、ピアニスト。
- (47) Johannes Brahms (1833-1897) ドイツの作曲家。
- (48) César-Auguste Franck (1822-1890) フランスに帰化したベルギーのオルガニスト、作曲家。
- (49) Anton Bruckner (1824-1896) オーストリアのオルガニスト、作曲家。
- (50) Camille Saint-Saëns (1835-1921) フランスの作曲家。
- (51) CD “Saint-Saëns, Early recordings by the composer,” Bellaphon 690.07.004.
- (52) Léon-Paul Fargue (1876-1947) フランスの詩人。
- (53) Claude Achille Debussy (1862-1918) フランスの作曲家。
- (54) Marguerite Long, *Au piano avec Claude Debussy*. Paris: Gérard Billaudot, 1960参照。
- (55) Maurice Emmanuel (1862-1938) フランスの作曲家、音楽学者。
- (56) Igor Stravinsky (1882-1971) フランスに帰化したロシアの作曲家。
- (57) Maurice Ravel (1875-1937) フランスの作曲家。
- (58) Béla Bartók (1881-1945) ハンガリーの作曲家。

- (59) レコード “Wanda Landowska, Haydn et Mozart,” RCA GM 43852参照。
- (60) André Boucourechliev (1925-1997) フランスの作曲家。
- (61) Karlheinz Stockhausen (1928-2007) ドイツの作曲家。
- (62) Vinko Globokar (1934生) ユーゴスラヴィアの作曲家、トロンボーン奏者。
- (63) Carlos Roqué Alsina (1941生) アルゼンチンの作曲家。
- (64) Jean-Pierre Drouet (1935生) フランスの打楽器奏者、作曲家。
- (65) Michel Portal (1935生) フランスのクラリネット奏者。現代音楽とジャズの混ざり合った音楽活動を展開。
- (66) Cecil Taylor (1929生) アメリカのピアニスト、詩人。
- (67) パリ音楽院 (パリ国立高等音楽・舞踊学校Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris。1795年創設。 <http://www.cnsmdp.fr>。
- (68) Louis Séjan (1786-1849) フランスのオルガニスト。
- (69) François Benoist (1794-1878) フランスのオルガニスト、作曲家。1815年ローマ賞受賞。
- (70) Franz-Joseph Haydn (1732-1809) オーストリアの作曲家。
- (71) Charles-Marie Widor (1845-1937) フランスのオルガニスト、作曲家。
- (72) Alexandre Guilmant (1837-1911) フランスのオルガニスト、作曲家。
- (73) Louis Vierne (1870-1937) フランスのオルガニスト、作曲家。
- (74) Eugène Gigout (1844-1925) フランスのオルガニスト、作曲家。
- (75) Marcel Dupré (1886-1971) フランスのオルガニスト、作曲家。1914年ローマ賞受賞。
- (76) Rolande Falcinelli (1920-2006) フランスのオルガニスト、作曲家。1942年ローマ賞受賞。
- (77) Charles Tournemire (1870-1939) フランスのオルガニスト、作曲家。1936年に『オルガン演奏、レジストレーション、即興概論*Précis d'Exécution, de Régistration et d'Improvisation à l'Orgue*』(Paris: Leduc) を出版。
- (78) Paris: Leduc.
- (79) Michel Chapuis (1930生) フランスのオルガニスト。その活動により、フランスでオルガンによる古楽の解釈に新しい流派が展開する。
- (80) Olivier Latry (1962生) フランスのオルガニスト、教育者。
- (81) Michel Bouvard (1958生) フランスのオルガニスト。
- (82) Loic Maillé (1952生) フランスのオルガニスト。
- (83) Philippe Lefèvre (生) フランスのオルガニスト。
- (84) ミシェル・シャピユイのCD “L’Art de l’Improvisation sur l’Orgue” (東京：ALM Records, 1994, ALCD-1006) を聴くと、この「古典様式の即興」についてより明確な概念を得ることができだろう。
- (85) 1853年、ルイ・ニーデルマイエルLouis Niedermeyer (1802-1861) がナポレオン 3 世の支

援の下で創設したニーデルメイエル学校は、アレクサンドル・ショロンAlexandre Choronが1818年に開いた王立宗教音楽院の路線に沿って構想された。(拙稿「ソルフェージュ：明日のための教育法(1)―19世紀フランスのソルフェージュ」(関根敏子訳)『東京藝術大学音楽学部紀要』、第30集、2004、p. 48参照。)

- (86) 1894年に、シャルル・ボルドCharles Bordes、アレクサンドル・ギルマンAlexandre Guilmant、ヴァンサン・ダンディVincent d'Indyが創設。(拙稿「ソルフェージュ：明日のための教育法(2)―20世紀フランスのソルフェージュ 第1部」(関根敏子訳)『東京藝術大学音楽学部紀要』、第31集、2005、p. 118参照。)
- (87) 別の音楽院にはパリ・エコール・ノルマル音楽院(拙稿「ソルフェージュ：明日のための教育法(2)―20世紀フランスのソルフェージュ 第1部」p. 119参照)等がある。
- (88) この通奏低音の3つの演奏例は以下による。Robert Veyron-Lacroix, New York: International Music Company, 1962/Max Schneider, Kassel: Bärenreiter, 1966/Wilhelm Barge, Leipzig: Breitkopf, 1976.
- (89) Jean-Ferry Baptiste Rebel (1666-1747) フランスのヴァイオリン奏者、チェンバロ奏者、作曲家。通奏低音に最初に〈クラスター〉を書いたと考えられる!
- (90) Olms (www.olms.de)、Forni (www.fornieditore.com)、Minkoff (www.minkoff-editions.com)、Fuzeau(www.fuzeau.com)、Centre de Musique Baroque de Versailles(www.cmbv.com) 等。
- (91) Diego Ortiz (c.1510-1570) スペインの作曲家。
- (92) Georg Muffat (1653-1704) オーストリア生まれのフランスのオルガニスト、作曲家。
- (93) Alessandro Scarlatti (1660-1725) イタリアの作曲家。
- (94) Johann Mattheson (1681-1764) ドイツの作曲家、理論家。
- (95) Jean Le Rond d'Alembert (1717-1783) フランスの数学者、哲学者。
- (96) Joseph Corfe (1740-1820) イギリスの作曲家。
- (97) Michel de Saint-Lambert (16世紀末-17世紀初) フランスのチェンバロ奏者、理論家。
- (98) Paris: Editions musicales Hortensia, 1987.
- (99) Paris: ed. Cité de la Musique, 1999.
- (100) 『総合和声・実技・分析・原理』、東京：音楽之友社、1998。
- (101) Gyorgy Kurtag (1926生) ルーマニア出身のハンガリーの作曲家。
- (102) Budapest: Editio Musica Budapest, 1979.
- (103) William Pleeth (1916-1999) イギリスのチェロ奏者、教育者。
- (104) シリーズ “Yehudi Menuhin Music Guide,” London: Macdonald and Co, 1982.
- (105) Claire Renard (1944生) フランスの電子音楽作曲家。
- (106) Paris: Editions Hachette/Van de Velde, 1982.

- (107) Paris: IPMC/Cité de la Musique, 1993.
- (108) Denis Levaillant (1952生) フランスのピアニスト。1969年以来、即興とジャズを実践。
- (109) *L'Improvisation musicale*, Paris: Jean-Claude Lattès, 1981.
- (110) Ton Koopman (1944生) オランダのオルガニスト、チェンバロ奏者、オーケストラ指揮者。
- (111) Steve Lacy (1934-2004) アメリカのサクソフォン奏者。
- (112) Luc Ferrari (1929-2005) フランスの作曲家。独自のスタイルを持ち、電子音楽と即興にひとしく大きな関心を寄せる。
- (113) René Jacobs (1946生) ベルギーのカウンターテナー歌手。アルフレッド・デラー Alfred Deller (1912-1979) の後継者と見なされる。
- (114) Sheila Nelson (1936生) イギリスの教育者、文筆家。
- (115) *Beginner Please*, Thames Television's ed. London: Press and Publicity Department, 1985.
- (116) "L'Improvisation dans la démarche pédagogique," *Marsyas* No 9, Paris: IPMC/Cité de la Musique, 1989.
- (117) *Marsyas* No 12, Paris: IPMC/Cité de la Musique, 1989.
- (118) Claude-Henry Joubert (1948生) フランスの作曲家、教育者。
- (119) *revue Vibrations*, No 6, Toulouse: Editions Privat, 1988.
- (120) 拙稿「フランスにおけるソルフェージュ」(関根敏子訳)『昭和音楽大学研究紀要』、第18号、1998、および「ソルフェージュ：明日のための教育法(1)－19世紀フランスのソルフェージュ」、2004、「ソルフェージュ：明日のための教育法(2)－20世紀フランスのソルフェージュ 第1部」、2005、「ソルフェージュ：明日のための教育法(3)－20世紀フランスのソルフェージュ 第2部」(関根敏子訳)『東京藝術大学音楽学部紀要』、第32集、2006を参照。
- (121) Frédéric Massiminoについては拙稿「ソルフェージュ：明日のための教育法(1)－19世紀フランスのソルフェージュ」、2004、p. 47参照。
- (122) Alexandre-Etienne Choronについては前掲論文、p. 48参照。
- (123) ソルフェージュ特別クラスは、14～18歳の学生向けクラスで、ソルフェージュの実践を専門に行う。拙稿「ソルフェージュ：明日のための教育法(2)－20世紀フランスのソルフェージュ 第1部」、2005参照。
- (124) メトード・アクティヴについては前掲論文、p. 124参照。
- (125) フォルマシオン・ミュージカルについては拙稿「ソルフェージュ：明日のための教育法(3)－20世紀フランスのソルフェージュ 第2部」、2006、p. 61参照。
- (126) Emile-Jacques Dalcrozeについては拙稿「ソルフェージュ：明日のための教育法(2)－20世紀フランスのソルフェージュ 第1部」、2005、p. 121参照。
- (127) Maurice Martenotについては前掲論文、p. 126参照。
- (128) BernardおよびFrançois Baschetについては前掲論文、p. 128参照。

- (129) Jean-Clément Jolletについては拙稿「ソルフェージュ：明日のための教育法（3）、—20世紀フランスのソルフェージュ 第3部」、2006、p. 87参照。
- (130) Paris: Gérard Billaudot, 1985.
- (131) Jean-Marc Allerméについては前掲論文p. 87参照。
- (132) Paris: Gérard Billaudot, 1988.
- (133) Michel Vergnaultについては前掲論文p. 87参照。
- (134) Paris: Gérard Billaudot, 1980.
- (135) Robert Soubeyranについては前掲論文p. 87参照。
- (136) Paris: Gérard Billaudot, 1975.
- (137) Odette Gartenlaubについては前掲論文p. 78参照。
- (138) Paris: Rideau Rouge, 1970.
- (139) Paris: Henry Lemoine, 1872、拙稿「ソルフェージュ：明日のための教育法（1）—19世紀フランスのソルフェージュ」、2004、p. 54参照。
- (140) Paris: Editions Henry Lemoine, 1996.
- (141) Jacques Castérèdeについては拙稿「ソルフェージュ：明日のための教育法（2）—20世紀フランスのソルフェージュ 第2部」、2005、p. 131参照。
- (142) Paris: Editions Gérard Billaudot, 1999.
- (143) 拙稿「ソルフェージュ：明日のための教育法（3）—20世紀フランスのソルフェージュ 第2部」、2006、p. 87参照。

Improvisation: Le Solfège intérieur

Laurent TEYCHENEY

L'improvisation musicale est à l'origine de la musique qu'elle continue d'accompagner dans tous les pays du monde.

Il est plus que souhaitable que les institutions d'enseignement musical aussi lui reconnaissent son extraordinaire potentiel pédagogique et son rôle indispensable pour former toujours aussi bien - voire mieux-les musiciens, professionnels ou amateurs, de demain.

L'improvisation musicale est, tous les vrais pédagogues le savent, le véritable «solfège intérieur» que chacun garde en son sein. il est de notre rôle d'enseignant d'encourager son épanouissement et de le faire partager plus largement.

J'aime l'improvisation!