

## The Reverberations of Jazz: Herbie Hancock, Miles Davis and the Genealogy of the Avant-Garde in Contemporary America

Yuji KATO

### Abstract

Pianist and composer Herbie Hancock's Norton lecture at Harvard University, entitled "The Ethics of Jazz," features the "wisdom of Miles Davis," marking the current tendency in the United States to go back to the past of the often idolized avant-garde musician. It also highlights the difficulties of presenting a whole vision of the history of the genre at a time when the music is played in such a variety of forms that it cannot be categorized as a musical genre. Miles represents the authority of the past, particularly of the 1950s to 70s, when the searches for freer styles of music by Miles himself and the practitioners of "free jazz" deconstructed the traditional definition of jazz. Hancock's version of Miles Davis does not refer to the past of jazz as a solid genre but to the possibilities inherent in the resilience of the music played by him. Jazz and its past could be still misinterpreted and misrepresented, particularly after the 1980s when conservative visions of jazz and its history, sometimes associated with trumpeter Wynton Marsalis, could reemerge among more diversified ones. Hancock's version of Miles Davis's mythology, however, stresses the possibilities in the liberating power of the improvisational music that has transformed the cultures of the United States and will go on doing so.

### キーワード

音楽 アメリカ文化 ジャズ 歴史 ジャンルの脱構築 マイルス・デイヴィス ハービー・ハンコック ウィントン・マーサリス

### Keywords

music American culture jazz history deconstruction of the genre Miles Davis Herbie Hancock Wynton Marsalis



## ジャズの響き——ハービー・ハンコック、マイルス・デイヴィスとアメリカ現代におけるアヴァンギャルドの系譜

加藤雄二

詩学教授としてのハービー・ハンコック

現代のアメリカ文化論においてジャズとよばれる音楽ジャンルの研究は重要な位置を占め、様々な反響を引き起こしている。ジャズ・スタディのパイオニアであり、ユニークなジャズ研究所 (Institute of Jazz Studies) を擁するニュー・ジャージーのラトガーズ大学にはじまり、カリフォルニア大学バークレー校、ハーヴァード大学音楽学部など多くの大学が文化論としてのジャズ・コースを開設しており、ジャズはすでに大学での人気科目となつてもいる。ラトガーズの研究所の歴史は古く、ハンター・カレッジ (Hunter College) 英文科教授で、『ジャズ物語』(The Story of Jazz [一九六四]) の著者であるマーシャル・スターンズ (Marshal Stearns) が一九五二年に設立した機関に起源をもつ。ジャズ研究が一般のアカデミアで認知されなかつた当時から大学におけるカリキュラムとして認知されるにいたつた現在まで、ラトガーズの研究所は独自の研究プロジェクトを推進しつつ、国内外の学生、研究者、ジャズ・ファンらに資料の宝庫を提供しつづけている<sup>1)</sup>。

二〇一二年、筆者はハーヴァード大学の研究員として文学研究に従事するかたわら、そのジャズ研究所を訪問し、音楽学部

でジャズ・コースを聴講するなどしていた。聴講した「ジャズ・コンポジション (jazz composition)」の授業は、ボストンの名門音楽大学であるニュー・イングランド・コンサーヴァトリイ (New England Conservatory) 出身の PhD にしてトランペッター、バンドリーダーがインストラクターとなり、バークリー音楽院 (Berklee College of Music) の、それぞれトロンボーンとギターを専門にする若手講師二名がティーチング・アシスタントとして授業に参加するという贅沢なものだった。授業は一九三〇年代スウィング時代のポップスのコード進行に則つた比較的単純なジャズ・ハーモニーから出発し、ビバップ以降のモダンなコード・チェンジにおけるコードの置換が解説され、受講生はそれぞれの週の授業で修得した新しいコード・チェンジを使い、初歩的な作曲を実践して提出する。ジャズ・ハーモニーが教授しうる体系であることが整然とした授業の進行具合から理解された。授業最終回には、プロ・ミュージシャンからなるジャズ・バンドが学生たちの作曲を順次演奏し、それぞれの曲の講評が披露された。

筆者がハーヴァードに研究員として滞在したのは二〇一二年秋から一三年春にかけてのことだったが、その後同大学でジャズに関わる画期的な出来事が起きた。マイルス・デイヴィ

スの一九六〇年代を代表するバンドのメンバーでもあり、その後フュージョンとよばれたクロス・オーヴァー・ミュージックや、現代のクラブ・ミュージックの起源となる楽曲で知られるピアノスト、作曲家であるハービー・ハンコックが、チャールズ・エリオット・ノートン・プロフェッサー・オヴ・ポエトリ (Charles Eliot Norton Professor of Poetry) として連続講演を行ったのだ。一九二〇年代に創立されたノートン・レクチャーを担う詩学教授に選ばれた過去のメンバーには、詩人T・S・エリオット、作曲家イーゴリ・ストラヴィンスキー、詩人ロバート・フロスト、作曲家アーロン・コープランド、批評家ライオネル・トリリング、レナード・バーンスタインなどの錚々たるメンバーが名を連ねる。言うまでもなく、ノートン・レクチャーを担うことはこの上ない名誉であるうえに、第一回の講演司会を担当したホミ・バーバ教授が指摘したように、ハンコックはノートン・レクチャーを任せられた史上初のアフリカン・アメリカンでもあった (ハンコックについて、同じくアフリカン・アメリカンのトニ・モリソンが選ばれている)<sup>2</sup>。二〇一六年のノーベル文学賞がボブ・ディランに授与されたのに二年先立つハンコックの偉業は、アフリカン・アメリカンの文化や古典的ジャンルの芸術以外をフェアに認知してこなかったアカデミアの変化を示すものであろう。また、現政権成立以前の出来事だとはいえ、アメリカ合衆国の保守的な研究・教育機関が、文化の平等性を確保しようとする真剣な決断を下したことを意味している。

意外にも、「ジャズの倫理——マイルス・デイヴィスの叡智」(The Ethics of Jazz: The Wisdom of Miles Davis) と題されたハンコック

クによる連続講演第一回は、アメリカ独自の音楽ジャンルであり、アメリカ合衆国のナショナル・アイデンティティとしばしば同一視されるジャズを取り上げ、ハンコックがロン・カーター、ウエイン・ショーター、トニー・ウィリアムズと共に参加した、六〇年代のあまりにも有名なクインテット (このクインテットは、クラシックその他のジャンルを含めた、史上最強のグループとされることもある) のリーダーだった、ジャズの「帝王」マイルス・デイヴィスの教えを伝えようとするものだった<sup>3</sup>。意外にも、というのは、ハンコックはジャズというジャンルが持つネガティブなイメージを嫌い、七〇年代以降ジャズから離れてポップスやクラブ・ミュージックで大成功を収め、マイルスとの不仲が疑われたこともあったからだ<sup>4</sup>。

ハーヴァード大学があるケンブリッジの街をすでに離れていた筆者は、ユーチューブにアップロードされた講演を日本で視聴し、ハンコックの講演に深い感動を覚えた。講演の内容に取りたてて新しいことは何もなかったと言つてよい。史上最強のクインテットが召集され最初のレコーディングが行われた経緯が、マイルスの有名なすれ声の実演と独特の深い思いやりを示すエピソードとともに紹介され、従来存在しなかった新しい音楽を創り出すことに内在する「倫理」が教訓として導き出される<sup>5</sup>。同じパターンの反復から抜け出せず、セクションでもがき苦しむハンコックに、「バター・ノート」を弾く (Don't play the butter notes) とマイルスが意味不明なアドヴァイスを贈ったエピソードが紹介される (‘butter notes’ という言葉は存在しない)<sup>6</sup>。ハンコックが講演とそれに関連した著書『ポッシビリティーズ』(Possibilities [二〇一四]) できちんとあげたエピソード

ドのいくつかは、デイヴィスの『マイルス自伝』(Miles: The Autobiography [一九九〇])の記述と重なり、それを補完するものになつており、あたかもハンコックが故意にマイルスの伝説をなぞり、それを継承し延長しようとしているように感じられたものだ。クラシックから出発し、六〇年代すでにジャズ界の頂点を極めながら、その後マイルスが首肯したとは思えないコマーションな音楽へと向かつていったハンコックが、マイルス・デイヴィスを中心としたジャズの歴史に敢えて回帰したことに、アメリカ文化としてのジャズの持続を支えようとするハンコックの音楽家、あるいはハンコックが用いた言葉を借りるならば、「人間」(human being)としての責任感が感じとられる講演だった。

多くのジャズ・ミュージシャンたちは引退という言葉を知らない。二〇一六年には、ハンコックについてデイヴィスのバンドのキーボードを担当し、ジャズを代表するミュージシャンとなつたチック・コリアが、七十五歳を記念するコンサート・ツアーを行っている。ビル・エヴァンズ、ジョン・コルトレーン、ジョー・ザウイーナル、トニー・ウィリアムズらはすでに逝去しているにしても、サックスのデイヴ・リープマン、八〇年代に若くしてデイヴィスのバンドのサックスを担当したビル・エヴァンズ、ギターのロベン・フォード、下記のケイ・アカギ(赤城恵)などは現在も活躍し、各地のクラブなどでマイルスの神話を持続させている。しかし、マイルスがいわゆる「ジャズ」を演奏していた頃、つまりアルバム『イン・ア・サイレント・ウェイ』(In a Silent Way [一九六九])、『ビッチェズ・ブリュー』(Bitches Brew [一九七〇])に先立つ時代にマイルスのバンドに

参加したバンド・メンバーたちはすでに高齢化しつつあり、その世代のミュージシャン達が過去を若い世代に伝えなければ、マイルス・デイヴィスが体現したジャズにおけるアヴァンギャルドの精神は忘れ去られてしまうことだろう。講演が感動的だったのは、マイルスへの敬意を自分に優先させ、その神話を未来に伝達しようとするハンコックの決意によるのだろうか。あるいは、ジャズをマイルス・デイヴィスと同一視する世代のノスタルジアが、今を生き続ける神話として再確認されたからなのだろうか。しかし、ハンコックがマイルスに回帰したことには、他にも重要な意義があるに違いない。

#### マイルス・デイヴィスへの回帰

現在のジャズ・シーンで、マイルス・デイヴィスに回帰しようとするミュージシャンはハンコックだけではない。現在のアメリカ・ジャズ界のコマーシャルな側面を担うミュージシャンのひとりであるトランペッター、クリス・ボッティは、セッションにマイルスの曲を含め、その音楽的影響を語ることが多い。マイルスが一生愛用したマーティン・ブランドの古いトランペットを愛用している<sup>7</sup>。しかしボッティのセッションは、おそらく現在の合衆国におけるポピュラー音楽の状況を反映して、ほとんどがポップスと言つてもよいマイルドな曲で構成されており、ジャズ臭さは薄められている。ボッティがジャズの聖地のひとつであるニュー・ヨーク・シティのクラブ、ブルー・ノートをクリスマス・シーズンから新年まで独占するほ

どの人気者になったのも、ジャズをポピュラー音楽として聴衆に提示するスタイルによるところが大きいに違いない(ボッティはもともとスタイルのバンドのトランペッターだった)。

近年のボッティを代表するアルバム『クリス・ボッティ・イン・ボストン』(Chris Botti in Boston [二〇〇九])が、そうした状況をよく伝えている<sup>8</sup>。幕開けとなる曲はシューベルトの「アヴェ・マリア」。それに続いてヴィクター・ヤング、レナード・コーエン、コール・ポーター、ステイングラによるお馴染みのポップス・ナンバーが、ボストン・ポップス・オーケストラのバックで、ステイング、キャサリン・マックフィーなどのポピュラー・シンガーたちによって歌われる。ジョシュ・グローバン、ピピュラー・ヴァイオリニストのルシア・ミカレリなど、若い世代に受けのよいミュージシャンが登場し、その合間にヨーヨー・マの演奏が入り、エアロ・スミスのヴォーカル、ステイヴン・タイラーがロックの味わいを加える。ボッティ自身は、曲紹介でマイルス・デイヴィスと『カインド・オブ・ブルー』に触れ、五つのコードのみで構成された曲の構成を解説したうえで、マイルスの「フラメンコ・スケッチイズ」を演奏する。

言うまでもなく、ポップス中心のプログラムは、濃厚なジャズよりも一般の聴衆に好まれる。CDと一緒にパッケージングされたDVDを観ると、会場となったボストンのシンフォニー・ホールは老若男女の一般の聴衆で埋め尽くされている。アヴァンギャルドな雰囲気などすこしも感じられない健全でアットホームなコンサートである。しかし、ボッティの音楽はジャズの伝統に連なるものでなければならず、そのためにもマイルスと連想されなければならないのだ。近年のボッティのト

レード・マークとなつている楽器、マーティン・ハンドクラフト・コミットティーは、現在ポップに活躍するボッティとマイルス・デイヴィスのジャズを繋ぐシンボルとなつている。

日本人として唯一マイルスのバンドに参加したケイ・アカギもまた、マイルス・デイヴィスの伝統と神話に回帰している。ミュージシャンのひとりかもしれない。八〇年代後半、マイルス最晩年のバンドにキーボーディストとして参加したアカギはかつて、晩年のマイルスとポップな曲を演奏することに抵抗を感じ、マイルスのバンドに新しいことなどなかつたと、アヴァンギャルド・ミュージシャンとしてのマイルスの神話に異議を唱えていたように記憶している<sup>9</sup>。マイルス・デイヴィスが生涯の最後まで過去の音楽を振り返らず、終生絶えずアヴァンギャルドであり続けたというのも、神話の重要な一部である。現在カリフォルニア大学アーヴァイン校音楽学部の教授を務めるアカギはしかし、近年の多くのインタヴューでハンコック同様にマイルスとの過去を肯定的に回想し、マイルスによって創られた過去をジャズの歴史、遺産として若い世代に伝えようとしている<sup>10</sup>。

## ジャズと歴史

現在の「ジャズ」は、まさに多様な形態で演奏されている。ニュー・ヨーク・シティの数あるクラブでは、伝統的なジャズやビッグ・バンドよりもむしろ、ロックやR&Bラテン、ポップなどと融合したクロス・オーヴァーな演奏が多いような印象

を受ける。近年のジャズで最も多くのアルバムを売りあげたケニー・Gほどではないにしても、かなりロック、ポップス寄りの演奏・録音をするサックスのデイヴィッド・サンボーンはブルー・ノートなどでのビッグ・ネームであるし、クリス・ボッティがいまやブルー・ノートの看板であることは上記の通りである。こうしたポップな演奏家たちや、ラテン文化圏、アフリカ、日本を含めたアジアなど出身のミュージシャンたちと、ジョン・コルトレーンのピアノリストだったマッコイ・タイナー、マイルスの名盤『カインド・オブ・ブルー』(Kind of Blue「一九五六」)のメンバー最後の生き残りであるジミー・コブ、ハンコックとともに六〇年代マイルスのクインテットに参加したロン・カーターなどの超ヴェテラン・ジャズ・ミュージシャンたちが共存しているのが現在のニュー・ヨーク・シテイのジャズ・シーンだ。

こうした状況のなかで、ハンコックがノートン・レクチャーでその一ヴァージョンを提示しようと試みたように、「ジャズ」の総体とその歴史について語ることは困難を極めるに違いない。従来、ジャズの歴史化の試みは様々な形で行われてきた。有名などころでは、一九二〇年代におけるロバート・ジョンソンなどによるブルーズへの関心と録音のブームがあり、モダン・ジャズの勢いの高まり(いうまでもなく公民権運動へと向かう、アフリカン・アメリカンの国内での人権意識の高まりと呼応する)とともに四〇年代から五〇年代にかけてジャズの歴史化が盛んに行われた。その最もポピュラーな例が、クラシックの指揮者・作曲家であるレナード・バーンスタインによる『音楽のよろこび』(The Joy of Music「一九五九」)に収録された「ジャズ

とは何か?」(What Is Jazz?)であり<sup>11</sup>、出版年がすこし遅れているが、飯野友幸氏のご翻訳により日本でもよく知られているリロイ・ジョーンズの『ブルース・ピープル——白いアメリカ、黒い音楽』(Blues People: Negro Music in White America「一九六三」)だろう。上記の、マーシャル・スターンズによる『ジャズ物語』(The Story of Jazz「一九五六」)も同様の例の一つである。バーンスタインの例のような古典的ジャズ論においては、ジャズのジャンルとしての特質あるいは本質が存在するとされ、ブルーズ、ラグタイムなどの起源、ニュー・オーリンズの文化的特質などから派生し、それらが持つ特質やインプロヴィゼーションがジャズであると解説される<sup>12</sup>。一九五〇年代には普通だったはずの、伝統的な歴史感覚とジャンルの概念化が感じとられる。しかし「・・・とは何か? (What Is ...?)」という古典哲学的な問いが前提とするジャンルの定義は、後述のように四〇年代末から五〇年代にはすでにジャズの現場で崩れつつあった。近年のジャズのテキストでは、ジャズの特質がミニマムにインプロヴィゼーションとスウィング感覚であると解説されている<sup>13</sup>。その他の特質として挙げられうる、アフリカン・アメリカンの音楽に起源を持つとか、シンコペーションのリズムに特徴づけられるとか、しばしばビッグ・バンドの形式で演奏されるなどといった記述は、この時代以降通用しなくなっていく。あるいはジャズを「ジャズ」というジャンルとしてとらえることそのものが困難になるといつてもいい。

本格的なモダン・ジャズの起源となったチャーリー・パーカーは、一九五五年に死去した。グリーニッジ・ヴェレッジその他で、若い白人のヒップスターたちが「バードは生きてい

ng」(Bird Lives) という落書きを繰り返し、パーカーが彼らの時代精神の象徴となったことは、ラルフ・エリソンがエッセイ「バード、バード・ウォッチングとジャズ」(Bird, Bird Watching and Jazz)に記している通りだ<sup>14</sup>。あらためて述べるまでもなく、パーカーの功績は、ビバップのハーモニーにもとづいたインプロヴィゼーションと、ハーモニーの利用法の大膽な革新だった。パーカーと、パーカー以前のハーモニックなインプロヴィゼーションの大家であるコールマン・ホーキンスが共演したヴィデオでは、ホーキンスの古典的であやかな演奏を小馬鹿にしたように、パーカーがビバップらしく奇をてらった高音で、ホーキンスの演奏を切るようにしてインプロヴィゼーションに入る様子を見ることができ<sup>15</sup>。しかし、五〇年代までのビバップ、クール、ハードバップにおけるインプロヴィゼーションを続けるかぎり、ミュージシャンたちはコード進行の拘束の枠内から決定的に離れることはできなかった。モダン・ジャズが他のモダンリズム芸術と同じく、従来のコンヴェンショナルな形式から離れてゆく性質を持つていた以上、彼らがコード進行の束縛から逃れる方向へと向かうことは必然的だったといつてよいだろう。

マイルス・デイヴィスがビル・エヴァンズと組んで実践したいわゆるモード・ジャズが、複雑化したコード進行の束縛から逃れる方法のひとつであったことはよく知られている。マイルスは、複雑化し歌うことができなくなったジャズの演奏にかわり、コードをスケールに置き換えることでコードを単純化し、『マイルストーンズ』(Milestones「一九五八」)、『カインド・オブ・ブルー』などのアルバムで聴くことができる、比較的自由でメ

ロディアスなインプロヴィゼーションを実現したのだった<sup>16</sup>。しかしより根本的な解決法は、従来のジャズのコンヴェンションを捨てた、いわゆる「フリー・ジャズ」によってもたらされた。

#### フリー・ジャズ以降の認識

サックス奏者のオーネット・コールマンらが、五〇年代末からニュー・ヨーク・シテイで“The New Thing”と当時呼ばれた演奏を開始したことはよく知られている。マイルス・デイヴィスによれば、レナード・バースタインをはじめとする大物文化人たちがコールマンらのセッションに集い、マイルスは彼らに聴衆を奪われた<sup>17</sup>。マイルスはもちろん、当時のコールマンのことをよく言っていない。自伝『マイルス』の後半ではコールマンやフリー・ジャズの価値を認めているにしても、プラスティックのアルト・サックスを吹き、トランペットやヴァイオリンの演奏にまで手を染めたコールマンや、トランペットを担当したドン・チェリーの演奏たいしては手厳しい評価をくだしている<sup>18</sup>。しかし、演奏の質の判断は別にしても、当時のアメリカの文化人たちが感じとったように、フリー・ジャズの文化論的意義は大きい。現代を代表するジャズ史家のテッド・ジオイア(Ted Gioia)は、コールマンらの演奏がしばしば揶揄の対象にしかならなかった一方で、「コルトレイン、ドルファイ、ロリンズ、マイルスなど、主流の名演奏家たちがフリー・ジャズを認めそれに倣おうとしたことは、ジャズ界における驚くべき変化を記していた」(“Coltrane, Dolphy, Rollins,

Miles: to see these masters of mainstream jazz not only acknowledge the new music, but strive to emulate it — this marked an extraordinary change in the jazz world<sup>19</sup>.) と述べている<sup>19</sup>。

演奏の良し悪しが文化論的意義と別個の問題となるのは、ジャズというジャンルに固有のコンヴェンションが無効化されるフリー・ジャズ以降の音楽のフィールドにおいては、従来の西欧音楽やジャズにおいて規範的と考えられた楽器の奏法もまた無効になりうるからだ。調性や拍子、リズム・パターンなどの音楽を構成する他の要素についても同様である。しばしば指摘されるように、フリー・ジャズの実際の演奏はたんに自由、あるいは滅茶苦茶に演奏された騒音なのではない。コールマンのアルバム『ジャズ 来るべきもの』(The Shape of Jazz to Come [一九五九])における演奏がそうであるように、ユニゾンでの演奏には構造とハーモニーがあり、通常のビートとは異なるものであつてもリズム感覚がある。『ジャズ 来るべきもの』に収録された「ロンリー・ウーマン」(Lonely Woman)などを聴けばこのことがよく理解されるはずである。また、フレディ・ハバード、エリック・ドルフィーその他の名演奏家たちを揃えたコールマンのもうひとつの初期代表作『フリー・ジャズ』(Free Jazz [一九六一])での演奏は、当然ながら申し分ないという以上の非常に高い技術的レベルにある。

しかし、実際の演奏の形態は個々のパフォーマンズによって異なり、極端に言えばどのような演奏が実践されてもよい。二つのバンドが同時に集団的即興演奏を行い、既存のジャズのルールを破った『フリー・ジャズ』の演奏はそのひとつの例である<sup>20</sup>。フリー・ジャズが実践され受け入れられて以降、従

来の「ジャズ」の演奏形態をも含めて、どのような演奏も原理上可能なのである。ジャンルとしての従来のジャズは、フリー・ジャズ以降の音楽と両立しえない対立項になるのではなく、境界のないより広いフィールドを獲得した音楽に含まれる選択肢のひとつとなる。たとえばジョイアも、コールマンが試みたブルーズ、ビバップ、ラテンなどの要素を採り入れた演奏において、コールマンは伝統的なスタイルに従属したのではなく、「他のスタイルに彼のより自由なアプローチに対する敬意を示させた」(“Coleman made the other style do homage to his freer approach.”)と述べている<sup>21</sup>。

多くのミュージシャンやジャズ・ファンたちがそうしたように、フリー・ジャズがジャズであるのかどうかを議論してみてもよいはずだ。しかしフリー・ジャズ以降、その議論は同語反復的にならざるをえない。フリー・ジャズ以前のジャズをジャズと定義するとすれば、フリー・ジャズはジャズではない。しかしフリー・ジャズ以降の時代にあつては、特にフリー・ジャズの要素がジョン・コルトレーンやマイルス・デイヴィスなどの音楽にも取り入れられてロックやR&Bと融合してゆく過程を経たのちには、西欧音楽と後のジャズが従来否定・抑圧してきた異端であり、ジャズというジャンルにとつてはいわば他者であった「フリー」な要素が、音楽の可能性の重要な一部として認知されざるをえないはずだ。それがジャズであるかないかという問いは、フリー・ジャズ以前の「ジャズ」というジャンルにのみ当てはまるものなのだ。簡潔に述べるならば、フリー・ジャズはジャズとジャズではないものの境界線を破綻させ、ジャンルとしてのジャズを解体してしまう。フリー・



ジャズが可能になることは、「ジャズ」というときに特権化されるときに卑下されるジャンルが、固有の存在の領域や特質を持たずとも演奏されうるという宣告に等しい。この宣告が、その後のジャズ（あるいはそれらしき音楽）のクロス・オーヴァー的な在り方と多様性の基盤となったのである。

また、フリー・ジャズが歴史化の前提に深くかかわる重要な意義を持つことにも注目しなければならぬ。五〇年代に行われたように、ジャンルとしてのジャズ固有の特質を議論することは、フリー・ジャズの出現以降原理的にもはや不可能になる。それ以降の多様化したジャズの歴史は、多元文化主義における他の諸文化事象と同様に、ひとつの起源を持たない複層的な歴史としてしか理解されえないからだ。原理的な意味でのフリー・ジャズは、ジャンルとしての「ジャズ」を解体し、したがってジャズのジャズとしての歴史を解体するのだと言つてよいだろう。それは、後にアメリカのアカデミアを席卷することになるいわゆる脱構築が西欧中心主義とそれにもとづいた存在の学を解体したのに類似した、音楽史の根源的な再編成をもたらしはすなわぬのだ。

### その後のマイルス

実際、現代のジャズ論はジャンル、ジャンルの固有性、ジャンルの枠内で意味づけされたテクニクを議論するためだけの場ではなくなっている。アカデミックなジャズ論における分岐点はおそらく七〇年代である。旧来のジャズ論は古典的な文

芸批評に近い形で行われていた。典型的な例は、モダン・ライブラリーから『音楽とともに生きること——ラルフ・エリソンのジャズ・ライティングズ』(Living with Music: Ralph Ellison's Jazz Writings [二〇〇二])として出版されている、上記の作家ラルフ・エリソンのジャズ論である。アフリカン・アメリカンの文学史上最も重要な小説作品の一つとされる『見えない人間』(Invisible Man [一九五二])で知られるエリソンは、文学に傾倒する前にはブッカー・T・ワシントンが創設したタスキギー・インスティテュート (Tuskegee Institute) でトランプペットを専攻したミュージシャンでもあった。そのためか、時代との関係において作られる、変化する芸術としてのジャズの性質や人種問題との関わりには理解が深い。ギターリスト、チャールリー・クリスチャンについて語る際、エリソンは「しばしば困惑するほど複雑なアメリカ的な文化的経験」(“often annoying complexity of American cultural experience”)に注目し、ジャズが「歴史と前史が入り混じった奇妙な状態のなかに存在する芸術形態」(“an art form existing in a curious state of history and pre-history simultaneously”)にあると述べ、ジャズの「この、現在の社会的状況との深い繋がりを持つ性質」(“the nature of its deep connection with social conditions here and now”)に触れている<sup>22</sup>。しかしエリソンは、ジャズとその文化を議論するに際してロマンティックあるいはモダニズム的な古典的美学を援用しており、ジャズ・ミュージシャンの感性を示しているというよりもむしろ古典的な文芸批評家に近い側面も強く持っている<sup>23</sup>。また、『ブルース・ピープル』でロイ・ジョーンズがそうしたように、アフリカン・アメリカンの人々の一枚岩的な民族性とジャズを結びつけることは、ジョーンズ

自身が繰り返し指摘するアフリカン・アメリカ人たちの階級意識の分裂を勘案しないとしても、民族と音楽の均質性と単一性を前提としている点で無理があり、しかもモード・ジャズやフリー・ジャズが実践され、ジャズの主流の趨勢がジャズ・ロックやフュージョンへと向かっていく途上にあつた一九六三年の時代性にもそぐわない<sup>24</sup>。フリー・ジャズへと向かう動きは、*Sketches of Spain* などの演奏で知られるマイルス九重奏団のメンバーでもあつたホルン奏者であり、音楽教育者、音楽史家でもあつた Guther Schuller のサード・ストリームへと向かう実験や、レニー・トリスターノ、リー・コーニッツなどのフリー・ジャズを先取りする実験的演奏である“Digression”、“Intuition”などによつて、一九四〇年代末にはすでに開始されてもいた<sup>25</sup>。現代のジャズとジャズ論は、西欧モダニズム的なアヴァンギャルドや、ジャンルの固有性と歴史の本質主義から離れた、いわゆるポストモダンの方向性へと向かってゆかざるをえなかつた。

ハービー・ハンコックがマイルスのバンドで活躍したのは、ロックン・ロールがジャズにかわつてポピュラー音楽の主流となりつつあつた趨勢に対応すべく、ジミ・ヘンドリックスとの共演を計画するなどしてジャズとロックの融合を強力に押し進め、元来アコースティックであることが絶対的な基本であつたジャズに電子楽器を取り入れた時期だつた。パーカーの直弟子でもあり、コールマンその他に比べてはるかに保守的だつたマイルスが伝統的なジャズを捨て、フリー・ジャズに似たスタイルやエレクトリックと反復によつて特徴づけられるフュージョンに向かつてたことを考えれば、ハンコックがマイルスの

「倫理」として語つた革新性こそが、ジャンルの固有性に優つたジャズのアイデンティティであつたとも言えるだろう。もしジャンルの脱構築が現代の必然的な趨勢なのだとすれば、ハンコックが講演で語つた六〇年代マイルスの教えやその後のジャズの変貌ぶりは現代そのものである。その後シンセサイザーを駆使した音楽制作によつて一世を風靡したハンコックに、電子ピアノフェンダー・ローズ (Fender Rhodes) を初めて弾かせたのがマイルスだつたことはよく知られたエピソードである<sup>26</sup>。ジャンルとしての歴史と固有の方向性を捨てた音楽は、目指すべき到達点を失い、絶えず進行する反復と差異の連鎖からなるプロセスとなる。それは一九世紀の詩人ウォルト・ホイットマンの詩にも類似した、きわめてアメリカ的な芸術形式でもあつた (この時代のマイルスの流れを汲むウエイン・ショーター、ジョー・ザウイーナルらのグループ、ウエザー・リポート (Weather Report) の初期アルバムのひとつ *I Sing the Body Electric* が、ホイットマンの詩からの引用であることは象徴的だ)。電子化と反復を基調とした音楽によつてアフリカン・アメリカンの若者にアピールしたアルバム『ピッチェズ・ブリュー』以降のマイルスの音楽は、若くしてエイズで逝つた才能ある評論家ジェームズ・スネッド (James Snead) が、“On Repetition in Black Culture”でアフリカン・アメリカンの文化一般について述べたように、西欧的あるいはヘーゲル的な歴史観とオリジナリティを重視する芸術観を、文化における反復のヴァリエーションとして相対化する力を秘めていたのかもしれない<sup>27</sup>。それがジャズというよりは、よりアフリカン・アメリカ的なファンクへと向かつていたことも、そうだとすれば納得できる。ただ、切

れ目なく延々と繰り返されるプロセスとしてのインプロヴィゼーションの商業的なメリットはきわめて疑わしく、かならずしも聴衆に受け入れられたわけでもなかった。

『ピッチェズ・ブリュー』以降、七〇年代半ばにマイルスが健康上の理由から一時引退し、ミュージック・シーンから姿を消すまでの間に録音された、悪名高くしばしば無視されがちな音楽（日本で録音され、一九七五年にリリースされた *Pureza*、*Agony* などのアルバム）には、おそらく原理上の矛盾があったのだと筆者は考えている。マイルスによる新しい演奏は、反復による進歩主義の否定を内に孕んでいながらも、おそらく、従来からの革新的なアヴァンギャルドの延長線上にあった。モダンニズム的な革新によって新たな到達点を目指す進歩主義的な方向性は、オリジナルであることをやめた記号的な音の反復によって織り成されるプロセスとしての音楽とは両立しえないはずである。シンセサイザーやMIDIによるサンプリングと反復が常識的になりつつあった八〇年にカムバックしたマイルスが、多くの問題を抱えながらも挫折しなかったのは、六〇年代末から七〇年代にかけて革新的だった試みが、八〇年代には日常的な環境となっていたからではなかったのだろうか。八〇年代のマイルスは、より新しいテクノロジーによって電子的にモディファイされた赤や青、緑など色とりどりのマーティン・コミッティ・トランペットを、電子楽器の響きに合わせた短いフレーズの反復によって吹き鳴らすと同時に、しばしばシンセサイザーのキーボードを叩いた（八〇年代以前にはオルガンが用いられた）<sup>28</sup>。六〇年代末からのマイルスは電子楽器を積極的に使用し、トランペットにピックアップとイフェクター

をつけ、ジミ・ヘンドリックスのエレキギターに似た効果を出そうとしたり<sup>29</sup>、その後マハヴィッシュ・オーケストラのリーダーとなり、現在も活躍しているロック系ギタリスト、ジョン・マクラフリンをバンドに迎え「よりリズムミックなブルーズ・ファンクサウンド」（“a more rhythmic, blues-funk sound”）を手に入れた<sup>30</sup>。しかし、マイルスの電子楽器の使用法はアコースティックに近く、エレクトリックの使用が当然になった八〇年代のマイルスにとってアコースティックな楽器と電子楽器の区別は本質的な意味において存在しなかったのではないだろうか。ケイ・アカギによれば、マイルスは電子楽器にも管楽器やオーケストラと同じ、ブレスのタイミングのあるフレージングを要求したらしい<sup>31</sup>。

#### ウイントン・マーサリスと現在のジャズ

アメリカの文化研究一般において、歴史と歴史化の方法論、芸術ジャンルにおけるキャンノン（正典）の再編成が深刻な課題となったのは、公民権運動とフェミニズムなどの、従来の白人中心主義への批判が真剣に受け取られなければならなくなつて以来だった。その原理的な改変はいわゆる批評理論の分野で七〇年代に行われ、その成果がエドワード・W・サイードの『オリエンタリズム』（*Orientalism* [一九七八]）などの、おもにフランスのポスト構造主義に影響された著作となつて七〇年代後半から出版され始めた。さらにその後の文化研究においては、ステイヴン・グリーンブラット、フレドリック・ジェー

ムソン、エリック・サンキストらが主導した「新歴史主義」が研究の支配的モードとなり、現在にいたる。レーガン政権からクリントン政権へと引き継がれた保守的な政治的土壌は、歴史化することを前提とするその時代以来の人文科学研究の趨勢と相関してもいたはずである。

八〇年代以降ジャズにも類似した歴史への回帰が起きた。それを主導する国民的ミュージシャンとして支持され、また同時に批判されるのが、ニュー・オーリンズ出身のウィントン・マーサリスである<sup>32</sup>。マイルスについてすでに述べたように、八〇年代は音楽文化の安定期であったと言ってもよいだろう。アヴァンギャルドであることにとらわれず、伝統的なジャズ、ラテン、ロック、ポップス、ダンス・ミュージック、クラシックなどのジャンルの区分を絶対視しない多様な演奏形態が常識的になった現在の状況は、八〇年代に始まっている。まだアヴァンギャルドな雰囲気を残したグループ、リターン・トゥ・フォーエヴァー (Return to Forever) で七〇年代に一斉を風靡したチック・コリアは、その後モーツアルトのピアノ協奏曲などを演奏し、クラシックのピアノリストとしても活動し始めた。八〇年代には「エレクトリック・バンド」(Electric Band) と「アコースティック・バンド」(Acoustic Band) の両方を率い、ジャズのスタイルが選択・切り替え可能であることを示した。七〇年代から前衛と保守の双方を使い分け、「アメリカン・カルテット」(American Quartet) と「ヨーロッパアン・カルテット」(European Quartet)（そして名演奏として知られるアルバム『ケルン・コンサート』(Köln Concert) [一九七五]）などのヨーロッパでのアコースティック・ピアノによるソロ演奏でジャズ・ピアノの

スタイルを変貌させたキース・ジャレットも、八〇年代にはソロと平行してスタンダードの録音や、ハープシコードによるバッハの『平均律クラヴィーア』の録音などに向かった。ジョン・コルトレーンのアヴァンギャルドなバンドのメンバーだったピアノリスト、マッコイ・タイナーによる『ダイメンションズ』(Dimensions) など八〇年代の録音は、ムード・ミュージックに近いジャズらしくない演奏であり、そうした演奏が歓迎される時代の雰囲気を与えている。ハンコックやウエイン・ショーターは、独自の活動を一方で続けながら、マイルスのバンド時代のメンバーで懐古的グループ VSOB を結成し人気を博した(マーサリスがトランペッターとしてこのグループに参加したこともある)。

ウィントン・マーサリスがデビューしたのは、八〇年代のそうした雰囲気の中でのことだった。アート・ブレイキーのバンド・メンバーとして十八歳でデビューしたマーサリスは、八二年にジャズのアルバム『マルサリスの肖像』(Wynton Marsalis) 、翌年にはハイドンのトランペット協奏曲のアルバムを出して高く評価され(ハイドンのアルバムとジャズのアルバム *Think of One* は、ともに一九八三年のグラミー賞を受賞している)、ジャズ、クラシック両方のジャンルでトップ・トランペッターとして認められた。その後、ニュー・ヨーク・フィルやメトロポリタン・オペラの本拠地であるニュー・ヨーク・シティのリンカーン・センターによるプログラム、「ジャズ・アット・リンカーン・センター」(Jazz at Lincoln Center) の音楽ディレクターを務めるなど、現在にいたるまで合衆国の音楽を代表する強力な存在感を持ち続けている。

マーサリスに代表される新しい世代の特徴は、音楽の方法が明瞭に可視化された時代に育つたことである。マーサリス本人は、ニュー・オーリンズのジャズ・ミュージシャン一家に育ち、ジュリアード音楽院ではクラシックを専攻していた。マーサリスの経歴は、ジュリアードから意図的にドロップアウトしたマイルスや、名門イーストマン音楽院出身でありながらクラシックの演奏家になれなかったロン・カーター、音楽だけではなく機械工学の学位を取得したハンコック、コロンビア大学とジュリアード音楽院で音楽を学びながらも、大学に興味を持てなかったチック・コリアなど、それ以前の世代の優れたミュージシャンたちのものとは著しく異なっている。マイルスがジュリアードからドロップアウトし、パーカーやディジー・ガレスピーの指導と庇護を受けてジャズ・ミュージシャンとして活動することを選んだ理由のひとつは、人種隔離政策が認められていた当時、アフリカン・アメリカンのトランペット奏者がクラシックの分野でポジジョンを獲得しようとは到底考えられなかったからである<sup>33</sup>。

多くのミュージシャンが音楽大学や大学院を卒業しているマーサリス以降の世代は、プロとしての経験によって学ぶプロセスを経る以前に、ある程度完成された実力を備えている。音楽、とくにポピュラー音楽やジャズの方法論が大学で体系的に教授されうる、現在に近い環境が整ってきたこともあるだろう。ジャズの体系的な研究と教授法の探求は、五〇年代までには開始されていた。ジャズ教育で有名になり現在にいたるボストンのバークリー音楽院 (Berklee College of Music) が一九四五年に創設され、ジョージ・ラッセルの理論書 *The Lydian Chro-*

*matic Concept of Tonal Organization* が一九五三年に出版された。五〇年代後半には、プロ・ミュージシャンをファカルティに迎えたジャズ教育のためのセシナー Lenox School of Jazz が、ボストン・シンフォニー・オーケストラの夏の本拠地タンゲルウッド (Tanglewood) 近隣で開かれた。しかし、大学の音楽学部で一般の学生までもがジャズの理論を体系的に学ぶことができる現在のようない環境は存在しなかった。マイルスは当時のジュリアードの授業を手厳しく批判しているが、現在の合衆国における音楽教育の状況は、おそらくそれと対照的である<sup>34</sup>。

九一年に逝去したマイルス晩年の十年間とマーサリスのキャリアは重なっており、このふたりの関係はしばしばスキヤンダラスに取りざたされる。ただ、一九二六年セントルイス生まれの叩き上げともいっていいマイルスと、六一年ニュー・オーリンズ生まれのマーサリスを比較することにはかなりの無理があるといわなければならないだろう。不毛な推測を避けるためにも、両者の重要な違いをひとつだけ指摘するとすれば、マイルスが絶えず新しい音楽を目指したのに対して、マーサリスは体系や歴史としてのジャズに、マイルスよりもはるかに親しいということだ。

マーサリスはこれまで、ミュージシャンとして演奏活動を行う一方で、数多くの音楽教育事業にかかわってきた。代表的なもののひとつは、テレビ・シリーズとして制作され一九九五年にDVDとして発売された、音楽教育シリーズ *Marsalis on Music with Seiji Ozawa* である<sup>35</sup>。バーンスタインによる五〇年代の教育プログラムを彷彿とさせるこのシリーズは、子供たちをスタジオに招き入れ、その前でホストとしてのマーサリスが、

当時ボストン・シンフォニーの指揮者だった小澤征爾が率いるタングルウッドの学生オーケストラとジャズ・ミュージシャンたちによる実演を交え、アメリカの音楽の歴史を解説する体裁をとっている。クラシック音楽の権威であったユダヤ系で白人のバーンスタインから、ジャズ、クラシック両方の達人であり、アフリカン・アメリカンでもあるマーサリスにホスト役が変化したことや、小澤征爾と、後半にヨーヨー・マが登場することなどが、多元文化主義を強力に推し進めた八〇年代から九〇年代における合衆国の変貌を印象づける。テクニカルな基本を押さえた偏りの少ないこのプログラムは、二十年以上経った現在でも見るに耐えるアメリカ音楽への優れたイントロダクションとなっている。マーサリスはその後も、合衆国を代表するドキュメンタリー作家ケン・バーンズの映像ドキュメンタリー『ジャズ』(Jazz [二〇〇一])の制作に参加したり、講演と実演を交えた二〇一一年ハーヴァード大学での連続講演「ウイントン・アット・ハーヴァード」(Wynton at Harvard)を主宰するなど、ジャズとその歴史を代表する国民的アイコンとして顕著な活躍を続けている。

マーサリスが関わる企画のいずれもが、整然とした優れた教育プログラムになっていることは否定できない。しかし、ニュー・オーリンズやそれ以前から始まる古典的な歴史化のプロセスを伴うプログラムの編成や、マーサリスの極めて単純化されたナレーションの言葉遣いに抵抗を感じなくもない。現在のアメリカ音楽の重要な起源となっているモダン・ジャズとその成果が、五〇年代に回帰したかのような古典的歴史の枠組みに回収されてしまう感覚に奇妙な齟齬が感じとられるのだ。現

在要請されている方法は、むしろその正反対ではないのだろうか。フリー・ジャズや、クロス・オーヴァー、フュージョン以降の音楽史や、七〇年代以降の合衆国の歴史的ヴィジョンにおける多様性は、ジャズの起源と思しき演奏が初めて記録されたコンゴ・スクエア(Congo Square)から奴隷制時代、奴隷解放からニュー・オーリンズでの発祥へと、ひとつの歴史を時系列に沿ってたどる旧来の歴史的系譜をその一部として包含しうるだろう。しかしそうした歴史は、ジャズに執拗につきまತ್ತた否定的評価とも相まって、そのものとして当初から認知されていたものでもない。それが歴史として構築され認知されるのは、ラルフ・エリソンが述べたように、プロセスとして進行する時代の変化との関係においてである。

ハーヴァードでの講演や書籍として出版されたケン・バーンズ『ジャズ』のインタヴューなどでマーサリスは、ジャズとアメリカの歴史をステロタイプ化された個人主義や民主主義の観点としばしば結びつける。「ジャズはグループを伴った表現の自由そのものだ。」(“Jazz music is freedom of expression with a groove.”)、「ジャズはアメリカを客観化する。」(“Jazz objectifies America.”)、「ジャズはアメリカ人であることがいかなることかを説明している。それはジャズがプロセスであるということだ。そして民主主義とはプロセスなのだ。」(“Jazz music explains to you what it means to be American. Which is that it's a process. And democracy is a process.”)<sup>36</sup> こうしたサーヴィス精神に溢れる形式化された表現は、歴史や現状の冷静な分析というよりも理想主義的な理念を優先した空虚なアメリカ的美辞麗句だと批判することもできるだろう。ここでマーサリスも認めるように、民

主義とはプロセスであるに違いない。だとすれば、それが絶えざる革新を伴うものであることも、歴史表象においてより強く印象づけられなければならないはずだ。

マーサリスの演奏や教育実践と同時代の音楽シーンに観察される固定化と革新が並存する構図は、七〇年代の音楽のシーンにすでに見られたものでもある。ジョイアは、フュージョン、クロス・オーヴァーの延長線上にあつた七〇年代のハンコック、チック・コリア、ウエイン・ショートとウエザー・リポートなどの演奏が、同時代のアヴァンギャルドとして演奏され続けたフリー・ジャズの「鏡像」(“mirror image”)であつたと述べている<sup>37</sup>。上で指摘したように、フリー・ジャズ以降の音楽環境が、必然的に多様化する音楽の一部として、ポップス、クラシック、ロック、クラブ・ミュージックなどと融合したジャズらしき音楽や旧来的なジャズと、真に革新的な方向を目指すフリー・ジャズとの共存を許容し可能にしているのだとすれば、そのふたつは実際のところ対立項なのではない。商業的成功を収めたハンコック、コリアらのジャズではない音楽やクラシックそのものの演奏、VSOPでの過去への回帰なども、諸ジャンルとそれらの歴史の単一な全体性が失われたことにより、キース・ジャレットの延々と続くソロ・インプロヴィゼーションがその一部として伝統的なフレーズを含むように、無限定でありうる音楽の中に生起する瞬間的な一部として立ち現れたものだったのであるだろうか。“very special one time performance”の頭文字をとったVSOPや、同時代のウエイン・ショート、ジョー・ザウィーナらによるWeather Report、コリアのReturn to Foreverが、一回性や変化、反復と回帰を意

味するバンド名をつけられていたことを思い起こしてみてもいい。これらのバンドのリーダーは、すべてマイルスのバンドの元メンバーたちだった。七〇年代の状況を産み出したのは、フリーに接近したマイルスや晩年のジョン・コルトレーンである。彼らの演奏に見られるフリー・ジャズとその余波こそが、一見対立するかのように見える多様な音楽性のうちの異なる方向性を生み出したはずなのだ。

#### 伝統的な知とジャズ

完成されすぎてジャズらしくないともいえるマーサリスの演奏や歴史の再構築・再提示も、現代の観点からは多様性に包含されるヴァリエーションのひとつである。現代文化のなかで活躍するアフリカン・アメリカンの音楽家であるからには、歴史のひとつのヴァージョンが絶対的なものとして固定化されうるとはマーサリスも考えていないはずだ。たとえば、二〇一五年の建国記念日にコロラド録画されたマーサリスとピアニスト、ジョン・バプティストが共演する“The Genius of Jazz”と題されたビデオには、興味深い場面が含まれている<sup>38</sup>。ジョン・バプティストがアメリカ国歌を見事に変奏し、続いてマーサリスの演奏が披露された後に、白人で年配の会の主催者代表が人種とジャズとの関係について語りはじめた。ジャズは人種と奴隷解放から始まり、ブルースは売られて離れ離れにされた母のいない子供によって歌われた……。明瞭にといいほどではないが、主催者代表を見つめるマーサリスとバプティ

ストの表情がこわばり、それまでの和やかな雰囲気緊張感が走るかのように感じられる。嬉々としてジャズと人種に関する「知識」を披露する年配の白人男性におそらく悪気はまったくないのだ。しかし、奴隷制度などの否定的な過去と人種的アイデンティティを必然であるかのように連想することが、人種の否定的なステロタイプ化と差別に繋がるという認識が共有されているはずの現在において、こうした場面に遭遇しうることは衝撃的ではある。主催者代表が上記の陳腐な歴史を語り終えると、マーサリスが慌てたように口を開く（「I wanna also make the observation...」と「う前に、マーサリスが「I don't wanna...」と口をしかけ、それを訂正しているように聞こえる）。主催者代表に同意することが求められる状況であるにもかかわらず、それには一切触れないまま、かつての南部のプランテーション・システムはイギリスのものであり、ジャズの起源となったスピリチュアルなどの起源はアイルランドのフォークソングで、ハーモニーなどもアイリッシュ起源なのだとマーサリスが発言する。マーサリスはそこで、ジャズとアフリカン・アメリカンの否定的な歴史を直結する歴史化の、典型的で伝統的な例に替わる異なった可能性がありうることを明瞭に示さなければならなかったのである。

このヴィデオでの主催者代表は、旧ヴァージョンのジャズの歴史が、マーサリスやバプティストの当然の合意を得るはずのものだと考えたのだろう。それが過去の公的歴史として白人たちに認知されていたとしても、現在では伝統的に流通してきた知の一形態にすぎなくなっていることに気づいていないのだ。この例は、ジャズが旧来のジャズであり続けるべきだと主張するジャズ・ファンの例にも似ている。マーサリスはそうした

ジャズ・ファンや一般の聴衆の支持を受けるかもしれないけれども、このヴィデオを観るかぎり、本人の理解は古典的なジャズ観や歴史観は異なっているはずである。ジャンルを使い分ける演奏家は、様々なジャンルが並存しうる状況をあらかじめ理解しているからだ。マーサリスが指摘したアイリッシュの起源だけでなく、ニュー・オーリンズその他の南部において避けがたかつたはずのラテン文化の影響など、ジャズの起源は複層的で捉えどころがない。しばしば議論される「ジャズ」という言葉自体も、結局のところ明確な起源と定義を与えることができない、ひとつの記号として流通しているにすぎない<sup>39</sup>。現在多くのジャズ批評家が言うように、ジャズとは本質ではなく構築物（construct）であり、現代のジャズに関する議論はその前提にもとづいて行われるべきものだ<sup>40</sup>。ハンコックについてハーヴァード大学のノートン・レクチャーを担った作家のトニ・モリソンがそれに先立つ九〇年代初めの講演で指摘したように、ジャズやアフリカン・アメリカンの人々の表象は、記号でありながらもウィルスのように伝統的な諸言説を攪乱する<sup>41</sup>。上記の例に見られるように、しばしば偏向した連想や表象、歴史化のパターンを喚起し、同時にその問題点を浮き彫りにするからである。ジャズという言葉は、空虚な記号であることによつて逆により強い影響力を持ちうるのだ。

## ジャズと現代アメリカ

古くはビバップが、抽象表現主義を代表する画家ジャクソン・ポロックに影響を与え、ビート派のアレン・ギンズバーク



やジャック・ケルアックのインスピレーションと方法の源泉になつた。ジャズとそのインプロヴィゼーションな特質は現代アメリカの文化を形成する原動力となつた。リー・クラズナーによれば、ポロックはパーカーのレコードを聴きながら創作し、ギンズバークの『吠える』(Howl and Other Poems [一九五六])その他の代表作には、ジャズ的なリズムと反復が用いられている<sup>42</sup>。ケルアックの『路上』(On the Road [一九五七])はビバップの影響によって書かれた音楽的なテキストでもあり、パーカーやデイジー・ガレスピー他、多くのミュージシャンに言及してもいる。ラルス・エリソンやジェームズ・ボールドウィンなど、彼らと同時代のアフリカン・アメリカンの作家たちも、作品でジャズを重要なモチーフとして利用した。それ以前にも、ラングストン・ヒューズ、ウイリアム・フォークナー、リチャード・ライトなどが、ジャズに影響された作品を書き、W. E. B. DuBoisは、『黒人のたましい』(The Souls of Black Folk [一九〇三])最終章で、アフリカン・アメリカンの音楽文化に民族を代表する特別な位置づけを認めた。

ビバップ、ポロック、ビートは以降のアメリカの文化において、インプロヴィゼーションなプロセスとしての創作行為は文化そのものになったと言つてもよいだろう。その意味において、ハンコックが講演で語つたマイルス・デイヴィスの倫理は、合衆国の現在において共有されるべき叡智なのである。ハンコックは、さらにもうひとつのエピソードをつけて加えて講演を終えている。バンドの熱演の最中、ハンコックがコードを間違えた際に、マイルスがそのコードを踏まえて新しいフレーズを吹き始めたというエピソードである<sup>43</sup>。パーカーとコードの

イレギュラーな使い方について議論しながらジャズ修行をし、普通の演奏をするミュージシャンには腹をたてたマイルスにとつて、ハンコックがエピソードとして語つた瞬間の判断はそれほど難しいものではなかつたのではないかと推測される。ハンコックほどのミュージシャンであれば、このエピソードのテクニカルな側面を理解しているに違いない。若い聴衆たちを前にして、ジャズとともに仏教の教えや人生について語ろうとしているハンコックにとつて重要なのは、マイルスの判断が暗示する、形式的かつ倫理的側面でもあるのだろう。

規範化が一般的であるとき、いうまでもなく規範による正邪、内外、正反などの区分が正当化される。マイルスとハンコックが示唆しているのは、アメリカ文化におけるそれらの脱構築、あるいはそれからの絶えざる逸脱の可能性である。この講演と並行して出版されたハンコックの自伝が、「可能性」を意味する *Possibilities* というタイトルを与えられているのもそのためだろう。ハンコックによれば、マイルスはその瞬間「誤つたコードを正しいコードに変えた」。そこには、従来からの既定の論理による「判断」(“judgment”)から軽々と逸脱しつつ、新たに出発する基盤を誤つたステップのなかにすら見出す、探求と前進の倫理が確かに見出される。おそらく音楽によつて先導されるこの倫理は、文学やアートなど、規範がより強く意識されるはずの芸術分野においても有効である。たとえば、しばしば現代におけるリアリズムを代表する作家とされるレイモンド・カーヴァーは、創作に関するエッセイ「書くことについて」(“On Writing”)で、偉大な先達のひとり Flannery O'Connor から学んだ即興的な創作方法について語っている<sup>44</sup>。「ある種

の物事が容赦なく動きつつある」(“certain things are in relentless motion”)状態でもあるとされるそうした創作のプロセスは、マイルスのような規範化を逃れるジャズ・ミュージシャンの演奏と似てはいないだろうか<sup>45</sup>。エッセイ末尾の言葉が、「すべての音を鳴らす」(“his all the notes”)という音楽のイメージで語られていることもおそらく偶然ではない<sup>46</sup>。そこには、創作の

基盤としてのインプロヴィゼーションナルなプロセスの認識と、偶然性の力、そして単線的なメロディーやプロットとは異なるハーモニックな生成の可能性の理解がある。カーヴァーの作品に、語り手が周囲の状況を視覚的に判断することができない盲人と手を合わせてカテドラルの絵を描く「大聖堂」(“Cathedral”)という短編があることはよく知られている。「大聖堂」というタイトルは、ジャクソン・ポロックによる同名の作品“Cathedral”(一九四七)を思い起こさせもする。鬱屈した退屈な日常に倦み果てた語り手は、そのジャズのようにインプロヴィゼーションナルでインターサブジェクティブな擬似創作行為によって、「何かの内側にいるなんて全然感じなかった」(“I felt I was not inside anything”)という結末の言葉で言い表される、深い開放感を手に入れる<sup>47</sup>。カーヴァーだけでなく、事実性の認定に関わりない複層的かつ偶発的な語りの生成を作品の一部に包含する『リブラ』(Libra「一九八八」)の作者ドン・デリーロなども多くの現代アメリカ作家や芸術家たちは、ハンコックが語ったものと同じ倫理や叡智をすでに方法の基盤として実践している。

マイルス・デイヴィス他のアメリカのミュージシャンたちが、絶えず変化する歴史のヴィジョンのなかで、解体、解放、

そして規範からの逃亡を持続させてきたことが、保守化し、固定化を志向する傾向を強めつつある状況のなかでハンコックによって再確認されたことは極めて重要である。ハンコックによる再確認の作業はまた、これからのアメリカ文化が、マイルスの時代のようなラディカルな変化を迎えうるはずだという期待に伴われてもいたに違いない。

#### 参考文献

- Belgrad, Daniel. *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America* (U of Chicago P, 1998).
- Bernstein, Leonard. *The Joy of Music* (Simon & Schuster, 1959).
- Botti, Chris. *Chris Botti in Boston* CD+DVD (Sony, 2009).
- Carver, Raymond. *Cathedral* (Vintage, 1984).
- . “On Writing,” *Fires* (Vintage, 1984).
- Davis, Miles, and Quincy Troupe. *Miles: The Autobiography* (Simon & Schuster, 1990).
- Ellison, Ralph. *Shadow and Act* (Vintage International, 1995).
- Gabard, Krin. “The Word Jazz,” *The Cambridge Companion to Jazz* (Cambridge UP, 2003).
- Gioia, Ted. *The History of Jazz* (Oxford UP, 1997).
- Gridley, Mark C. *Concise Guide to Jazz: History and Analysis*, 5<sup>th</sup> Edition (Prentice Hall, 2005).
- Hancock, Herbie, “The Ethics of Jazz,” Mahindra Humanities Center, Harvard University (<https://www.youtube.com/watch?v=EPFXC3q1Tg>).

- . Possibilities, Kindle Edition (Penguin Books, 2014).
- Jones (Amiri Baraka), LeRoi. *Blues People: Negro Music in White America* (Harper, 1963).
- ケイ、アカギ、「ケイ赤城インタビュー」マイルス・デイビスバンド篇の「一」—「三」（ケイ・アカギ・オフィシャル・サイト：<http://www.worldcom.ne.jp/~yamagen/kei/top-info.htm>）。
- 。「マイルス・デイビスと共演したシャズ・ピアニスト「アカギ・ケイ」とはいつたい何者か？」（ティスカバー・ニックケイ、二〇一三年一月七日 (<http://www.discovernikkei.org/ja/journal/2013/1/7/jazz-in-sendai/>)）。
- 菊地成孔、大谷能生『M/D』（河出文庫、二〇一六）。
- Marsalis, Wynton. *Marsalis on Music with Seiji Ozawa* (Devine Entertainment, 1995). DVD
- Marsalis, Wynton, and Jon Baptiste, “The Genius of Jazz” (<https://www.youtube.com/watch?v=PshEdvKj4>).
- Morrison, Toni. *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (Vintage, 1993).
- Parker, Charlie, and Coleman Hawkins. “Charlie Parker and Coleman Hawkins” (<https://www.youtube.com/watch?v=P-ZoZ3BeQ2U>).
- Snead, James. “Repetition as a Figure of Black Culture.” Robert G. O’Meally ed., *The Jazz Cadence of American Culture* (Columbia UP, 1998).
- Ward, Jeffrey C., and Ken Burns, *Jazz: A History of America’s Music* (Knopf, 2002).
- 註
- 1 Rutgers University Libraries のホームページを参照。 (<https://www.libraries.rutgers.edu/jazz>)
- 2 ハービー・ハンロックの講演については、ハーヴァード大学による YouTube チャンネル Herbie Hancock: The Ethics of Jazz | Mahindra Humanities Center (<https://www.youtube.com/watch?v=EPFXC3qItfg>) を参照。
- 3 Miles Davis の名前は、本来「マイヴィス (Davis)」と表記されるべきであるが、本稿では慣例に習って「マイルス」と表記をせっていた。
- 4 二人の仲違いと和解の経緯は、Miles Davis with Quincy Troupe, *Miles: The Autobiography* (Simon & Schuster, 1990), 330-31. でマイルス本人によつて語られている。
- 5 Hancock, “The Ethics of Jazz.” このエッセイは Miles, 263. の記述と重なっている。
- 6 Hancock, “The Ethics of Jazz.” このエッセイは Herbie Hancock, *Possibilities*, Kindle Edition (Penguin Books, 2014), 64-65. で紹介されている。
- 7 現在は消滅している Martin トラニットのトラニットは、デイジー・ガレスプー (Dizzy Gillespie) やマイルスを含めて、一九四〇年代から五〇年代にかけて、ほとんどすべてを言いつくす多くのジャズ・トランペットたちに愛用された。ジャズを象徴する楽器でもある。マイルスや古典的ジャズを演奏のスタンダードと考える多くのトラニッターたちは、プロアマチュアを問わず世界中に数多く存在し、現在もヴィンテージとなったマーティンのトラニットを演奏している。ボティや、マイルスの弟子だったウォレス・ローリー (Wallace Roney) はその代表でもある。
- 8 Chris Botti, *Chris Botti in Boston* CD+DVD (Sony, 2009).
- 9 「マイルス・デイビスと共演したシャズ・ピアニスト「アカギ・ケイ」とはいつたい何者か？」（ティスカバー・ニックケイ、二〇一三年一月七日 <http://www.discovernikkei.org/ja/journal/2013/1/7/jazz-in-sendai/>) で

アカギがマイルスのバンドを退団した理由として、「ああいった音楽（マイルス・ジャックソンの「ヒューマン・ネイチャー」のような）を演奏するのに疲れたんだ。ジャズ・ピアニストとしての原点にもどることにしたんだ。」というアカギの言葉が引用されている。そのすぐ前では「彼の影響はすごく大きいよ。でもマイルスとの共演に費やした二年間は、以前から持っていた音楽に対する信念をさらに強めたね。マイルスはいつも前進を心掛けていて、絶対に後ろは振り返らなかった。マイルスはその瞬間を生き演じるミュージシャンだった。そしてそれは僕にとってジャズの何たるべきかの源泉なんだ。」という言葉も引用されている。これらの言葉から察すると、アカギにとってマイルスは「以前から持っていた音楽に対する信念をさらに強める存在だったのであり、「ヒューマン・ネイチャー」をマイルスのバンドで演奏することは新しい経験になり得なかったということなのかもしれない。

- 10 ケイ・アカギのオフィシャル・サイト (<http://www.worldcom.ne.jp/~yamagen/kei/top-info.htm>) に掲載された「ケイ赤城インタヴュー——マイルス・デイビス バンド篇その「一」——「二」」などを参照。
- 11 Leonard Bernstein, *The Joy of Music* (Simon & Schuster, 1959), 106-31.
- 12 Bernstein, 131. 参照。ジャズに関するセクション末尾で「Bernstein は “Jazz is a fresh, vital art in the present tense, with a solid past and an exciting future.” と述べ、ジャズが現在進行形の変化する芸術であることを認めているが、その歴史を固定化したものと見なしている。バーンスタインは、同書のジョージ・ガーシュインに関するセクションを構成するインタヴューで、ガーシュインの作曲を伝統的な西欧音楽における「作曲」(composition) と厳密に区別する古典的な立場をとつてもいい。Bernstein, 58. 参照。

13 Mark C. Gridley, *Concise Guide to Jazz: History and Analysis*, 5<sup>th</sup> Edition

(Prentice Hall, 2005), 2-5. などを参照。

14 「バード」(Bird) はパーカーのニックネーム。「Bird Lives.」という落書きについては、Ralph Ellison, *Shadow and Act* (Vintage International, 1995), 222-23. 参照。エリソンは、パーカーが白人ヒップスターたちのスケープ・ゴートとなり、聴衆の道化師となることを拒否したことによって、逆に白人たちに奉仕する道化師となっていたと主張している。

15 “Charlie Parker and Coleman Hawkins” (<https://www.youtube.com/watch?v=P-ZoZ3BeQ2U>) 参照。パーカーが演奏を開始するのは 0:59 の時点。

16 Davis, 225.

17 Davis, 249-250.

18 Davis, 250-51.

19 Ted Gioia, *The History of Jazz* (Oxford UP, 1997), 340.

20 Gioia, 344.

21 Gioia, 343.

22 Ellison, 238.

23 *Shadow and Act* に収められた “The Golden Age, Time Past” は見方のジャズの過去のロマンティックな理想化や、“Bird, Bird Watching and Jazz” における「ハーレー・スケープ・ゴート論」Louis Armstrong や T. S. Eliot にたどる方法は、現在の時点からは類型化された古典的議論に見えるはずである。

24 LeRoi Jones (Amiri Baraka), *Blues People: Negro Music in White America* (Harper, 1963), 17-18. などを参照。Jones は「ジャズの起源がブルーズである」として “blues could exist if the African captives had not become American captives. The immediate predecessors of blues were the Afro-American/American Negro work songs, which had their musical origins in West

- Africa.”と述べている。また、アフリカン・アメリカンの人々が、合衆国の文化とは異なる民族であるという前提が同書の出発点となっている。その異質性は、現在の状況によってではなく奴隷交易と奴隷制度に発する歴史によって規定されたものとされる。Jones, 1-10. 参照。
- 25 Gioia, 339.
- 26 Davis, 289, 295. ㊦ Hancock, *Possibilities*, 103-5.
- 27 James Snead, “Repetition as a Figure of Black Culture,” Robert G. O’Meally ed., *The Jazz Cadence of American Culture* (Columbia UP, 1998), 62-81.
- 28 Davis, 324.
- 29 Davis, 323.
- 30 マイルスが電子楽器を採り入れた経緯については、Davis, 323. John McLaughlin については、同書 295-296. を参照。
- 31 ケイ・アカギは、つぎのように述べている。「やつぱりキーボード奏者というのは持続音を与えられたらそのまま出しっぱなしにするものですよ。そうじゃない、やつぱり息を吸う。そしてその息の吸い方で音楽の流れが変わる。それをガミガミ言っていましたね。ただ空間を埋めるためにパッド系のシンセを使うという考え方じゃないんです。そんなものなんかないほうがいいんです。そうじゃなくて、持純音はオーケストラなんだと。」「ケイ・赤城インタビュー」『菊地成孔・大谷能生『M/D』(河出文庫、二〇一六) 参照。
- 32 Wynton Marsalis のラスト・ネームは通常「マルサリス」と表記されるが、「マーサリス」の方が自然な表記であると思われるので、ここでは後者を採ることにする。
- 33 Davis, 59.
- 34 Davis, 60.
- 35 Wynton Marsalis, *Marsalis on Music with Seiji Ozawa* (Devine Entertainment, 1995). DVD
- 36 Jeffrey C. Ward and Ken Burns, *Jazz: A History of America’s Music* (Knopf, 2002), 116.
- 37 Gioia, 35.
- 38 “The Genius of Jazz” (<https://www.youtube.com/watch?v=PshEdJvKj4>) 参照。
- 39 Krin Gabbard, “The Word Jazz,” *The Cambridge Companion to Jazz* (Cambridge UP, 2003), 1-6. ㊦ を参照。ジャズの起源と定義に関する議論は他にも数多くある。
- 40 「ジャズは構築物である。その「本来の性質」によってジャズと呼ばれざるものは存在しない。」(“Jazz is a construct. Nothing can be called jazz simply because of its ‘nature’.”) ㊦ Gabbard のエッセイ冒頭の言葉は、現在のジャズ論の前提となるものとも基本的な認識を簡潔に言い表しているだけに。Gabbard, 1.
- 41 Toni Morrison, *Playing in the Dark: Whiteness and the Literary Imagination* (Vintage, 1993), 7.
- 42 Daniel Belgrad, *The Culture of Spontaneity: Improvisation and the Arts in Postwar America* (U of Chicago P, 1998), 194-95.
- 43 Hancock, “The Ethics of Jazz” を参照。
- 44 Raymond Carver, “On Writing,” *Fires* (Vintage, 1984), 16-17.
- 45 Carver, 17.
- 46 Carver, 18.
- 47 Raymond Carver, *Cathedral* (Vintage, 1984), 228.