

## 「日本的ジャズ」をめぐる

### 序

ジャズは二十世紀初頭のアメリカ南部で、黒人と混血の音楽家が人種と階級の境界線を越えることから生まれ、その後各国の大衆音楽に創造的混淆のモデルを示した。ジャズはそれまでの音楽にはない急速で広範囲の伝播を特徴としている。その原型ができあがってまもない一九二〇年代に「世界共通語」になった背景には、複製技術とジャーナリズムと演奏家のツアーの力が大きい。園田英弘のいう「有史以来はじめて地球を包み込む形で形成されたヒト・モノ・情報の交流圏<sup>①</sup>」を利用し、とりわけ三つの新しい再生技術―電気録音、ラジオ、サウンド同期映画(トーキー)―の力を借りて世界を旅し、行った先の音楽と混淆し、都市生活に適応した。ジャズの研究とは、ひとえに広義の文化的移動を検討することといっても過言で

はない。

ジャズが地理的な辺境を拡大するにつれて、多くの地元の音楽家はその外来性をいかにして地元の文脈に引き寄せるかという問題にぶつかった。ジャズは生まれた時から圧倒的にアメリカ中心の価値観で世界中に広がったが、各地のアメリカ観、外来モデルの拘束力、個人の嗜好と能力、創造性などの交錯するなかで、演奏家・評論家・聴衆はそれぞれ状況にふさわしく変形したり解釈してきた。この点を明らかにすべく、アメリカの外のジャズ史が最近、盛んになっている。日本については、テイラー・アトキンスの『ブルー・ニッポン』が一九二〇年代から今日にいたるジャズ界―プロ・アマの演奏家、聴衆、批評家、レコード・プロデューサー、マネージャー、ジャズ喫茶やクラブの経営者などから成る共同体―が採用してきた「正統化の戦略」を仔細に検討している。ジャズを「拮抗する美学

細川周平

的・社会的価値、近代性や自己の定義、芸術的独創性の基準が張り合う論争の場」と見なし、サウンドや思想によって、外来文化を自分たちの文脈に合わせることを彼は「正統化」と呼んでいる。<sup>(2)</sup> 正統化の概念は人類学という文化適応の一種だが、オリジナル・ホンモノとの関連を重く見る分、価値観に関わる。その戦略には模倣、同化、適応、拒絶など文化接触のプロセスで見られるさまざまなタイプが見られる。アメリカのジャズのサウンド、アメリカのジャズ共同体に受け継がれてきた固有の態度や価値をまるごと複製したり、「有色人種」としてアメリカ黒人と想念のうえで連帯をはかったり、戦前の上海や戦後のニューヨークに「留学」に出たり、日本の伝統楽器、その奏法や美学を導入するなどの方策を採って、ジャズ界の構成員は日本人として、日本でジャズを演奏したり聴くことを正統化してきた。

本論文が扱うのはこの最後の戦略、つまり民俗・民族的な旋律や楽器、音色や音階を用いて日本らしさを表現する戦略で、これを仮に「日本的ジャズ」と呼ぶ。この概念は「黒人ジャズ」「白人ジャズ」「ヨーロッパ的ジャズ」「ノルウェイ的ジャズ」などと同じぐらいいあやふやで捉えどころがなく、誤解を生みやすい。ジャズが形式的にも文化的にも明確な境界線を持たないように、「日本的」は定義を拒絶する。アトキンスが述べるように、日本的ジャズのような民族的なカテゴリーは「高度に個人的な芸術的な声の手に負えない

ような集まりを人為的に均質化する単なる幻にすぎない」。<sup>(3)</sup> これには全面的に賛成するが、「単なる幻」の言説や音楽的手法の研究が無意味というわけではないだろう。私はあるタイプのジャズ音楽の国民的・民族的な特質を実証しようとするのではなく、イデオロギ―、既存の旋律、伝統楽器、雅楽、「間」の応用について検討しながら、土着の要素の多様な組み入れについて整理したい。これは「高度に個人的な芸術的な声」を検証するひとつの視角となるだろう。もちろん包括的な議論からはほど遠く、たとえば沖縄音楽の応用、題名、外国人演奏家の日本趣味など論じ残したことは多い。

民族性の概念は否定と肯定とが多くの場合ないままになって、芸術家を悩ませてきた。ジャズの作編曲家三保敬太郎は一昔前に語っている。「僕らは民族性の意識はもっていないし、問題にしないし、民族性ということの問題外と思う……」。作曲家・ピアニストの八木正生は三味線が異国趣味に聞こえる「中ぶらりんな状態にあつて、余計われわれは民族意識というものや、日本人の伝統という事は考えませんね」。<sup>(4)</sup> 八木は評論家の提唱する「ジャズの形式を借りた日本の純粹ジャズ」をせせら笑うが、すぐにアメリカ人にだけ、フランス人にだけ通用する感覚があるように、日本人にだけ通用する感覚があると言っている。大げさに民族意識を掲げるのはばかげているが、日本の感覚の独自性は認めたい。「モダン・ジャズ」がコンサート音楽界でも注目を集めた一九五九年、八木は日本的なも

のに対してどっつきかすの態度を示していた。これはアメリカの真似といわれればむつとし、日本的といわれてもやはり納得しない今日のジャズ演奏家にもずっと引き継がれている。

「日本のジャズ」は疑いもなく「文化ナシヨナリズム」の一例と見ることが出来る。鈴木貞美の近著『日本の文化ナシヨナリズム』（平凡社新書）が示しているように、用語としての「文化ナシヨナリズム」は誤解を生みやすく、使わずに済ませるにこしたことはない。本論で引用する演奏家や批評家の言は、確かに文化ナシヨナリズムの特徴を示しているが、「日本のジャズ」の多様性をひとつの概念に押し込めるのは避けるべきである。言説の画一性は必ずしも音楽の画一性とは関係しない。彼らの文章はたいてい事後的なアリバイ作りのようなところがあり、それよりも音楽のなかで民族意識、民族色がどのように表現されたか、解釈されたかについて論じるほうが先決だろう。

### 「日本のジャズ」を語る

「日本のジャズ」には波がある。戦前では昭和十年代前半、戦後では昭和四〇年代（特に後半）が最大のピーク、そして平成になってそれよりも目立たないが、波の高いところが来ている。この上下はある程度、思潮全体のナシヨナリズムの推移と関連している。戦前の中心人物の一人、服部良一によれば、近代的な国はどこでもアメリ

カからジャズを受け入れると、それを自国のスタイルに改変する。そのような適応力の強い種だからこそ、ジャズは世界で別の花を咲かせた。「ジャズは必ず一度アメリカから渡って或る国に移って行くと、忽ちに其の国のジャズになってしまう。したがってジャズは、アメリカのジャズ、ニグロのジャズ、そして独逸式ジャズ、英国スタイルのジャズと、尽く音楽上に独自のスタイルを作り出してゆくのである」<sup>(5)</sup>。ジャズは世界の民衆文化で、日本民謡のジャズ編曲は民族文化の顕彰というだけでなく、その近代的潜在力を引き出す試みだった。「我々は、我々の祖先が造った美しい民謡や俗謡を喜んで唄いたい、三味線の伴奏や、尺八の助奏でしか唄えない程不便な旋律ではないのだ、バンヂョーやギターによって唄わるべきであり、サクソフォンによって奏さる可きである。三味線はやがて単調なペンタトニックの調子から離れて行く。そして尺八は川本晴朗氏の七孔尺八からオウクラウロ（大倉喜八郎考案の尺八とフルートの改良楽器）へ移ってゆく。やがて都々逸がブルースとなって若い人々に唄われるだろうし、カッポレがクイック・トロットとしての純然たる日本のジャズを発達せしめて呉れる日の来るのを楽しんで居る」。

服部にとって「純然たる日本のジャズ」は伝統墨守でもアメリカの模倣でもない近代日本の独自性を音で表現したものだだった。これが戦前の「日本のジャズ」を最も明確に描いたエッセイであるなら

ば、戦後文化史の分水嶺、一九六八年ごろの代表的なエッセイは油井正一の「日本的ジャズ」だろう。彼は従来の民謡のジャズ編曲を「和洋折衷ではあろうが、断じて『日本的な』ものではない」と斬り捨てつつ、日本人が西洋化を進めるあまり伝統に対して無知で「日本的なもの」の基準はなくなってしまったと嘆いている<sup>(6)</sup>。したがって「日本的ジャズ」は空虚な目標でしかないが、まったく手がかりがないわけではない。油井は大橋巨泉の万年筆のコマーシャル(みじかびの きゃぶりきとれば……)が、短歌の定型を用いてスキヤットしていると絶賛している。この郷愁をかきたてるリズムをジャズに持ち込めれば、日本的ジャズが誕生すると奨めている(山下洋輔の二作、落語の唱え文句を用いた「ジュゲム」、五七五の音数のフレーズで書かれた「ハイク」が、後に彼の夢を実現したかもしれない)。ジャズ評論家は返す刀で、黒人ジャズが近頃つまらなくなつた原因は、ありもしないアフリカに幻想を任せ、何が「黒人的」かの基準を失っているからであると一部の尖鋭的ジャズメンのアフリカ回帰を批判している。この時期、「ブラック・イズ・ビューティフル」のスローガンの下、アフリカの衣裳で舞台上が上がったり、アフリカに旅したり、アフリカ人と共演したり、アフリカにちなんだ題名の曲を書くことが盛んだった。しかし油井はそれに懐疑的だった。黒人もまた「白人的洗練化」に邁進してきたために、日本人と同じく伝統を見失っている―否定面において日本人と黒人が連帯している

という考えはそれ自体興味深い。

偶然だが、油井のエッセイと同じページには、営業まもない新宿ピットインの広告が出ている。我々はこれまでジャズ・クラブの実況盤の物音から、想像たくましくニューヨークに「思いを馳せた」ものだが、これからはピットインにいらっしやい。「ニューヨークから新宿へ! いま、ぼくらのジャズの中心は新宿なのだ」。反米感情とジャズ愛のきわどいバランス、左翼民族主義と六八年世代のジャズ観の共謀関係を示してあますところがない。ピットインが当時のジャズ界の先端が集結する場所であったこと、新宿が反骨的な学生文化の中心であったことを思い出すと、この広告文は宣伝と片付けるにはあまり力強くジャズ界の誇りを語っているように聞こえる。その高揚感が、油井の肩肘張った「日本的ジャズ」論に反映している。

### 俗調の応用

ジャズを土着化する試みは日本のジャズ史と同じぐらい古い。たとえば昭和四、五年ごろ、作曲家兼歌手の先駆鳥取春陽(一九〇〇年〜三二年)は「佐渡おけさ」「大漁節」のジャズ風編曲を京都のシヨウワ(昭和)レーベルに、SRジャズバンド名義で録音している。オフビートの音符、サククス、トロンボーン、グリサンド、当時まだ珍しかったドラム・セットによってジャズを感じを出している。

これは日本人による即興、もつと正確にいえば、フェイク(原旋律にシンコペーションをつけたり、経過音を加えて崩す技法)の最初の録音例のひとつで、彼らにヒントを与えたのはフィリピン人バンドだろう。SRジャズバンドがコード進行にもとづく即興技法について理解していたとは思えないが、耳から聴いたままを何とか自分たちの力量で再現しようという心意気は大いに買いたい。同時期のピクターやコロムビアのジャズバンドにはない荒削りで無鉄砲な演奏ぶり、塩尻精八作曲の「道頓堀行進曲」(一九二九年)の伴奏からも聞こえてくる。関西の録音はジャズに対する日本人の初発的な反応をよく伝えている。

民謡、俗謡、俗曲、わらべ唄、それに長唄や明清楽の有名曲など作者不明のパブリック・ドメインの歌をここでは「俗調」とまとめて呼ぶことにする。俗調は明治十年代以来、吹奏楽、オルガンやヴァイオリン独奏、マンドリンやハーモニカ合奏など洋楽器の響きを聴衆の耳に慣らすのにはいぶん貢献してきた。本格派志向のエリートはそれを低俗化と非難したが、一般の耳に馴染みの旋律を新奇な楽器で演奏するほうが、西洋曲よりも先に好まれた。春陽のジャズ民謡は新しい西洋楽器や演奏形態が導入された時にいつも試みられてきたことの繰り返しで、それ自体は新奇な発想とはいえない。アメリカニズムに対抗する民族的表現というような発想はかけらもなかっただろう。俗調はただ最も手近で、料理しやすい素材だった。

昭和十年代には俗調のジャズ編曲が盛んになる。世界的なスウィングの流行が日本にもやってきて、ビッグバンド、ボーカル・グループをレコード会社が持つようになった。春陽の自己流はもはや通せず、彼の助手を務めたという服部良一のように、理論を学んだ作編曲家でなければ定型に則ってレコードを量産する音楽産業で働くことができなくなつた。服部良一が日本コロムビアと契約して出した最初のヒット「山寺の和尚さん」(一九三七年)は、ユーモラスな内容のわらべ唄をミルス・ブラザーズのような男声カルテット(コロムビア・ナカノ・リズム・ブラザーズ)にスウィング調のリズムで歌わせ、ナンセンスなオノマトペをスキヤットに転用している。

盧溝橋事件以降、ジャズに対する社会的非難を避けるために軽音楽という隠れ蓑がよく使われるようになり、日本曲のジャズ風編曲はよくそこに含められた。日本の旋律の衣替えには国粋奨励のほかに、編曲者の腕の見せ所という意味がこめられていた。たとえば杉井幸一(一九〇六年〜四二年)とキング・ノヴェルティ・オーケストラは「太湖船」「八木節」「奴さん」のような俗調、それに「旅愁」「荒城の月」のような明治の歌(半ば俗調化しているが)をスウィング、タンゴ、ルンバのリズム、それにお囃子の感じを加えたり、アコーディオンやヴァイオリンを加えるような工夫をして演奏している。「春雨」では琴がスウィング・バンドに見事に溶け込んでいる。瀬川昌久が述べているように、「戦前日本ジャズのもつとも輝かしい

金字塔」といっても過言ではない。<sup>(1)</sup>

### 日本の旋法のジャズ

戦後もまた舶来の新しいリズムやスタイルを試す試金石として俗調は利用され続けた。一九五〇年代末にギル・エヴァンス、マイルス・デイヴィス、ジョージ・ラッセルらによって発明され、六〇年代初頭に日本に録音を通じてもたらされた旋法ジャズは、従来の一九世紀ヨーロッパ伝来の機能と声やブルースやゴスペルの特徴音ブルーノートの重力を逃れ、より自由な構成や音使いを可能にした。

機能と声やブルーノートとは互換性の乏しかった日本の伝統的な五音階は、旋法的な骨組みには対応しやすく、ジャズによる日本らしさの表現に新しい段階がやってきた。旋法をヒントに個性的な語法を編み出したのが秋吉敏子で、一九六〇年代半ばの作品「境内の子どもたち」は民謡音階(レファソラドレ)をもつとジャズ的な音階(レファソシドレ)に変形しているため、原曲の「かんちよろりん節」を想像しづらい。そのうえ元のゆるやかなリズムは四分の五拍子の枠に変形されている。後のビッグバンドやピアノ・トリオの録音では、曲の冒頭に民謡歌手による原旋律を加えて対応関係を明らかにしている。この音階は彼女の代表曲「ロング・イエロー・ロード」などを構成し、日本色というよりもトシコ色のひとつの重要な絵の具となっている。

白木秀雄クインテットがベルリンで吹き込んだ「山中節」(一九六五年)は、琴のイントロ、ジャズの和声をつけたテーマの後は、ドリフ旋法でソロ部分を通ずる時はやりの構成を採っていて、「日本度」は低い。古谷充とザ・フレッシュユメンの『民謡集』(一九六七年)はアルバムまるごと日本の有名な旋律を旋法ジャズに編曲している。ブルージーなイントロ、拍子の変更、四度を多用した和声などマイルス・デイヴィス、ベニー・ゴルソン、ウエイン・シャーターらの一世を風靡した編曲技法を随時、応用している(たとえば「ラウンド・ミッドナイト」風の「通りゃんせ」、「枯葉」風の「城ヶ島の雨」、「ウォーキン」風の「ソーラン節」)。このような複雑化を経て、最近の山中千尋の「八木節」(二〇〇二年)は一小節ごとに柔軟で複雑なコードをつけるいわゆる和声旋法的技法を駆使している。即興部分を聴いただけではもはや原曲を認識できない。

一九七〇年代前半は後で述べるように、「日本のジャズ」が最も盛んに試みられた時期にあたるが、それ以降は気色ばった旗印、民族意識なしに、演奏家の語法の一部に日本の音階や旋律は組み込まれた。その象徴的な転換点は七〇年代後半の山下洋輔トリオが山田耕筰の「赤とんぼ」をアルバート・アイラーの「ゴースト」のなかで引用したことだろう。「ゴースト」はアイラーの作品というよりは、ジャズ以前の黒人民謡・讚美歌とカリブソをもとにした編曲で、極めて定型的な旋律と和声進行を奏者がどのように破壊するかが聴

き所となっている。「赤とんぼ」の和声進行はいわゆるアーメン終止、日本では讚美歌とともに輸入された定型を用いていて、不思議なほど「ゴースト」と溶け合う。トリオはそのふたつを結びつけて、六〇年代の無法者的フリースタイルへの追悼と日本の旋律のジャズの潜在力の発見を同時に行った。唱歌・童謡に讚美歌の和声を重ねるのは、本田竹広のアルバム『ふるさと』（二〇〇四年）でもっと徹底し、「夕焼け小焼け」「七つの子」など全曲、本田が長年追い求めてきたゴスペル調に編曲されている。似た手法は深川和美の『童謡サロン』（二〇〇五年）（多久雄三編曲）でも応用されている。一部の唱歌・童謡は作者名が意識に上らないほど一般の耳に親しまれ、俗調といってもよいぐらいだ。教科書から消えかけている音楽遺産を新鮮な和声感覚で蘇らせることは、ゴスペルが教会や黒人音楽好きの共同体を超えて愛好される今日、極めて有意義な方向である。

「赤とんぼ」を取り込んだ後、山下は中山晋平の童謡集『砂山』（一九七八年）を吹き込んでいる。よく知られた旋律を断片化し、それぞれのリズムやアタックをずらしながら反復していく手法を取り、原曲の非常に歪められた面影しか残らない演奏になっている。このほか「さくら」（一九八九年）ではセロニアス・モンクのスタイルを模写し、ピアニストの器用さが光る。日本らしさの追求というよりも、崩しきる素材、キツカケとして馴染みの旋律を用いる演奏は九〇年代にはもつと頻繁になった。たとえば川嶋哲郎のソロ・アルバム

『鏡花水月』（二〇〇四年）は「さくら」「荒城の月」「この道」などを自由に変奏している。ほとんどの演奏はテーマ吹奏の後、馴染みの節の面影が時折横切っていくカデンツァの形式を採っている。テーマのない完全な即興ソロに比べて、川嶋の演奏には原曲の引力に引つ張られているかのような叙情性が強いが、それを日本的と呼ぶかどうかは別問題だ。沖至の「オンタケサン」（二〇〇四年）も自由度の高い演奏で、「木曽節」のサワリを三管に編曲して吹奏した後は、攻撃的なやりとりで突入していく。俗調は民族遺産というよりも、魅力的な素材としての利用価値を今後も高めていくだろう。

#### 伝統楽器とジャズ

明治初期より日本と西洋の長所を折衷した新音楽を創造しなくてはならないというかけ声が、知識人や教育者からたえず出ていたにもかかわらず、和洋楽器の合奏はそれほど定着しなかった（レコード歌謡の伴奏はあまり気づかれないうちに、和楽器とジャズ風バンドの合奏を実現していたが）。ジャズに限ると、伝統楽器との共演で重要なのは、白木秀雄クインテットの『祭りの幻想』（一九六一年）で、そのタイトル曲で琴の白根きぬ子が加わっている。これは文化庁主催の芸術祭参加アルバムで、人気ドラマー兼バンドリーダーはジャズを芸術音楽に昇格させようと意図したのかもしれない。宮城道雄以来、琴とピアノの互換性がいろいろ試されてきた過去を振り返る

と、この楽器からジャズと伝統楽器の接触が始まったことは納得がゆく。

「やつとジャズ・メッセンジャーズの幻影から脱出できた！」。当時「日本のアート・ブレイキー」と称されたリーダーはジャケット解説でこう語っている。琴の導入は圧倒的なアメリカのジャズの力から逃れる妙薬と見なされた。録音の数ヶ月前には、東京のジャズメンが全員見に行ったという伝説のあるアート・ブレイキーとジャズ・メッセンジャーズの最初の来日公演があり、ジャズ喫茶もクラブもメッセンジャーズ色に塗られたという。白木のコンボはそのブームの中心だった。「祭りの幻想」は「六段」の引用を含む琴の独奏の後、律音階にもとづく一二小節の主旋律が続く。白木はお囃子の雰囲気をやや感じさせる演奏をしている（神田生まれだが、日本調の曲以外ではその出自をまったく隠している）。クインテットがソロを取る間、白根はアルペジオをつま弾き、まちがいはなく日本らしさを演出するが、それ以上の対話もソロもない。彼女とコンボの間には隙間があり、ジャズ界にとつての異国色を醸し出しているだけである。共演はこの一曲だけで、アルバム次のトラックにはジャズ・メッセンジャーズの「ファイブ・スポット・アフター・ダーク」が続いていて、白木がどのぐらい真剣にその呪縛を逃れようとしていたのか疑わしい。

『祭りの幻想』はドイツの著名なジャズ評論家ヨアヒム・ペーレン

トの目に留まらなければ、芸術祭向けの単発企画に終わっただろう。一九六五年、彼は自ら主催するベルリン・ジャズ・フェスティバルに白木秀雄クインテットと三人の琴奏者を招待した。ヨーロッパに日本人ジャズメンが招待されたのはこれが初めてだった。その折のスタジオ録音『サクラ サクラ』では、タイトル曲「祭りの幻想」のほか「よさこい節」「山中節」が旋法的に演奏されている。国内ではメッセンジャーズのレパートリーを中心に演奏していた白木は、国外では日本色を強調した（ペーレントの要請があったのだろう）。同じように、原信夫とシャープス・アンド・フラッツは、最初の海外公演で尺八の山本邦山を伴った。六〇年代には伝統楽器が日本らしさの明白な象徴として海外のジャズ・フェスティバルの舞台に乗った。琴はジャズの標準楽器にはなっていないが（ドロシー・アシュービ、マッコイ・タイナーの録音があるが、ハーブの代用の感が強い）、八〇年代以降、沢井一恵、八木美智依、西陽子、ミヤ・マサオカ（秋吉の「モノポリー・ゲーム 琴とジャズ・オーケストラのための組曲」で独奏らの度重なるセクションによって、物珍しさはなくなった。白木と白根の効果音的な共演ではなく、他のメンバーとの絡み合いも深まった。

白木と伝統楽器の共演は表面的に終わったが、六〇年代後半以来、山本邦山（尺八）の参加を経て一層深いジャズ演奏家と伝統楽器演奏家の対話が聴かれるようになった。山本は一九六四年、トニー・ス



コットのアルバム『ゼン・フォー・メディテーション』に参加して以来、菅野光亮、前田憲男ほか数多くのジャズメンと演奏している。フルートの代用というよりも、尺八の伝統的な即興技法とジャズの語法が緊張感をはらんだまま対峙している。尺八がジャズ、ロック調の民謡、和太鼓合奏などのフォーマットで、つまり西洋の音高と定速ビートの枠組で潜在能力を発揮できるようになったのは、彼の進取の気象に負うところが大きいだろう。

打楽器との共演では敏子・タバキン・ビッグ・バンドの「孤軍」(一九七四年)が早い。冒頭とエンディングでは能楽の鼓と謡が貼りつけられている。鼓は途中から加わるビッグ・バンドのリズムと同期せず、自らの規則に則って動いている(別に録音された)。能楽は声もリズムもジャズとはまったくかけ離れていて、硫黄のように溶けない。隔たりを示すのが秋吉の意図で、二〇数年、「孤軍」として生き延びたルバング島の小野田中尉に捧げられた寓意もそこにあるだろう。

能楽とジャズの組み合わせは異質性の故にそれほど頻繁に試みられなかったが(能管単独の参加は別)、和太鼓は七〇年代半ばに祭礼の場から舞台へと上がり、他の邦楽器やオーケストラと共演し、ジャズの領域にもよく進出している。その先鞭をつけたのは林英哲と山下洋輔の『鼓事記』(一九八二年)だろう(同じころには囃子方の仙波清彦がジャズ・ロック系の奏者を集め、極めて野心的なはわおール

スターズを結成している)。ステージ楽器となった和太鼓は、たいていはテンポを保持しながら特定のパターンで、あるいは即興的にアークセントを打ち込んでいくスタイルを採っている。乱れ打ちにしても、テンポが乱れることはなく、一定の急速調が保持される(部分的には伝統的なテンポの加速減速を織り込みながら)。これはジャズの定速ビートの枠を覆すものではなく、相互乗り入れしやすい。山下洋輔は強いテンポ感を持ちながら、時に成り行きに任せるような演奏をトリオで展開しているが、和太鼓との合奏ではその呼吸を相方がどう見計らうかが面白さの中心にある。これはテーマなしの即興では特に顕著に表れる。

#### 石庭のジャズメン

戦前のフィリピン人演奏家や上海のダンスホール・ミュージシャンから米軍基地のジャズメン、バークレー音楽学校の教師にいたるまで、日本のジャズ演奏家はさまざまな教師に学んできた。たいていは一方通行的に知識と技術を伝達するだけだったが、一握りのアーティストは日本人ジャズ演奏家と相互的な対話を行い、双方にとって益ある演奏体験を残していった。そのためにはある程度、長期にわたりまた濃密な接触が必要になる。その線引きはむずかしいが、チャーリー・マリアーノ、ゲイリー・ピーコックが、六〇年代末に始まる「日本のジャズ」にとつて不可欠な触媒となったことに反対

する者は少ないだろう。

チャーリー・マリアーノは当時の妻秋吉敏子とともに、六〇年代何度も来日し、長期滞在している。そして俗調にシンコペーションを加えるようなそれまでの編曲に留まらないジャズと伝統の融合を示唆した。たとえば「春の海」（一九六三年）ではアルト・サククスで尺八の微分音程のフレーズや息遣いを模倣しながら、敏子のピアノは宮城道雄の有名曲にジャズ的な和声を施している。『イベリアン・ワルツ』所収の「龍安寺の石庭」（一九六七年）では、出だしにフルートとサククスが日本の民俗的な音階にもとづくふたつの短いフレーズを導入する。それぞれ尺八と箏築ひちりぎを模倣しているように聞こえる。この音形は後半になって戻ってきて、日本的な雰囲気を持続させている。もっと重要なのは、定速ビートに別れを告げていることである。能の遅拍子のように次の拍がつかみにくく、音数が少ない前半から、しだいに激しくなり、最後には渡辺貞夫の絶叫するサククス、それを支える菊池雅章まさあきのたたきつけるようなピアノ、乱拍子のような富樫雅彦のドラムスのかけあいあひで終わる。マリアーノは序破急を意識していただろう。富樫は拍を保持する役割を忘れ、瞬間瞬間に共演者に反応している。フリー・リズムはこの頃から日本の先鋭的なジャズメンの間で試みられていたらしいが、録音で聴けるのはこれが最初(8)のようだ。

「龍安寺の石庭」は六〇年代にアメリカの東洋志向のなかで浮上し

てきた禅仏教熱を如実に反映している(9)。マリアーノもたぶんゲイリー・スナイダーやダイセツ・スズキの著書を携えていただろう。この石庭には一九七〇年、ベースストのゲイリー・ピーコックが再訪した。このフリージャズ運動の重要人物は、七〇年から約二年間、京都で禅と自然食療法を学んでいた。薄雪の龍安寺をジャケットに配した『銀界』（一九七〇年）は、油井正一いうところの和洋折衷に終わらない「日本的ジャズ」が、最も鮮明に形を取ったアルバムだろう。全体は「序」「銀界」「龍安寺の石庭」「驟雨」「沢之瀬」「終」という六つのパートから成り、山本邦山の尺八は緊密にピアノ・トリオと対話している。ピアノの固定された西洋の音高と尺八固有の音高を自在に往還し、息の音を強く出す尺八独自の技法を使って対等な立場でピアノ・トリオと対面している。ジャズの側でも先鋭的なフルート奏者が同じ時期、息の音をわざと出すような表現の幅を獲得していて（たとえばエリック・ドルフィー、ジェレミー・スタイク、ローランド・カーク）、邦山の演奏を受け入れる素地はできていた。

『銀界』の六曲はいずれもドリリア調かフリギア調をベースにした五音音階で構成されていて、即興部分もその旋法で貫かれている。組曲の中の一曲、マリアーノの「龍安寺の石庭」で試みられた手法を、ピーコックは菊池コンピはもつと自在に運用している。菊池は左手では完全四度を重ねた和音を多用して旋法的な感触を作り出す一方、右手では日本のテトラコードの枠を強調するフレーズングを作って、

国際的なジャズの語法と日本らしさの調和を図っている。もともとテクニシャンではないにしろ、バップ由来のコンビング(右手で旋律的なラインを作り、左手で「おかず」のように和音をはさみこんでいく技法)をきちんと身につけていたピアニストだったが、マリアーノの「龍安寺」を経てピーコックと出会ったところから、しだいに水平的な流れノリを強調する狭い意味でのスウィング感から離れ、垂直的な和音の積み重ねや短く、終止感なく、滞留するフレーズを特徴とするスタイルに変貌していった。音数は少なく、名人芸とは正反対の反熟練のスタイル。水平派からすれば、流麗さに欠き、ノリが悪いが、良く解釈すれば一瞬一瞬、共演者との間合いを計りながら、水平派の決まり文句を避け、予測しづらいフレーズを連ねていくスタイルということもできる。ピーコックもまたアルバー・アイラーやポール・ブレイとの共演で、ビバップ系統の定速ビート、和声の基礎ライン作りを避け、演奏の瞬間ごとに共演者に反応していくスタイルを六〇年代に推し進めていた。菊池も彼なしには一歩一歩立ち止まる特異なスタイルを確立しなかっただろう。

『銀界』のドラママーの村上寛は定速ビートを保持しているが、シンバル・レガートを薄くし、他の三人の音の形にただちに反応することに神経を尖らせている。<sup>(10)</sup>

## 間、空間

マリアーノの「龍安寺の石庭」に参加した富樫雅彦は、日本で一番早く定速ビートに否をつきつけたジャズメンの一人だった。六〇年代初頭のアメリカでは四ビートの定型を覆すフリー・リズムが導入され、ハイハットやシンバルをビート保持の機能から解放し、絶えず四肢が楽器をたたいているようなドラミングが試みられた。これに対して富樫は無音の部分長く取ったスタイルをここで創造している。アメリカのフリージャズとは異なるビートの取り方を彼ははつきり目指していた。最初のリーダー・アルバム『ウィ・ナウ・クリエイト』(一九六九年)で、彼にしては珍しく高い調子の註釈「ジャズ空間」を書いている。「私の周囲には、様々な形でリズムが存在している。たとえば、色彩、物体等々、視覚的なものも例外では無い。其れらは、線又は点、そして、強弱をもっている。(中略)私はジャズの内部に空間を探し求める。リズムの流れの中に空間を創り出すのだ。(中略)空間の中には、現実に行進しているリズムともテンポともビートとも違った、もう一つのリズムが出来る。いわば、内部のリズムの、もう一ツ奥にあるリズムと云えるであろうか。それは私自身の宇宙空間の中の、永遠のリズムである。四部構成をもった、このアルバムの中で、パートからパートに移る沈黙の部分にも空間としての音楽は存在しているし、更に云えば、この

アルバム全体が、私達の永遠のリズムの中での一拍であると思つていただきたい」。

ここには従来のリズム保持の役割は完全に忘れ去られ、形而上的な次元で音の広がりと経過が語られている。演奏するしないにかかわらず、自分の内部には永遠のリズムが流れ、トラックの間の無音部分にも「空間としての音楽」が流れているという考えは、通常のジャズよりもケージに近い。解説のなかで悠雅彦はジャズ批評に、たぶん初めて「間」の概念を持ち込んでいる。「(アルバム)の表現意図は」日本の芸術のもつ伝統的な美しさを前衛手法によるジャズの中に解き放つこと、つまりジャズという形式を借りて日本的な美しさを追求することであつたと思われる。それは先ず「間」を最大限に活用する点に見られる。「間」は秩序であり、緊張と弛緩の因子の集まりでもある」。

間の概念はこれ以降、富樫論の常套句となる。「間」は伝統芸能の現場では微細な身振りや間合いの取り方としてずつと使われてきたが、静寂、無、沈黙、自然などと組み合わせられて、日本独自の美感覚に昇華したのは、一九六〇年代と思われる。逆輸入された禅仏教解釈の影響かもしれない。音楽批評ではジョン・ケージの来日(一九六〇年)と最初の著作『サイレンス』(一九六一年)、武満徹の『ノヴェンバー・ステップス』(一九六七年)前後の美しいエッセイの影響が強いように思える。

富樫は一九七〇年の事故の後、車椅子で演奏を続けた。普通ならばリズム保持に使われる両足の機能を失い、演奏の力点は両手(掌、肘、腕も含め)で創り出される、以前にもまして自由なリズム構成に置かれるようになった。大友良英が書いてるように、富樫の真髓は楽器を叩いた瞬間の音ではなく、その後の予測しがたい余韻、制御できない残響を聴くことを起点に演奏するという新しい姿勢を打ち立てたことにある。「聴く立場」から出発しているからこそ、フリージャズを呪縛してきた「自己表現」のくびきから逃れ、瞬間ごとに消え行く音に己を賭ける独自のスタイルが生まれた。独創的なスタイルの更新というジャズや現代音楽の発展図式から自由になり、音の遠近感や強弱や気配が立体的に包み込む空間の創造に富樫は没入した。「音を時間軸ではなく瞬間瞬間の空間の響きとして捕らえる作業」と大友はまとめている。「ジャズ空間」は、その後の創造の原理を簡潔に述べていたことになる。大友の捉えかたは、「間」のような民族的独自性に還元させることなく、富樫の創造を理解する道を示している。

#### 雅楽のヘテロフォニー

頻繁ではないが、雅楽も時折、ジャズメンにヒントを与えてきた。たとえば日野皓正と菊池雅章の双頭コンボ、東風の『ウィッツィズ』(一九七六年)所収の「オーラル・フレア」のパート1では、雅楽

の平調「甘州」の重層的なサウンドを八人編成のバンドで模倣している。例えば笙・箏の持続音を二本のサククスと電気オルガンで、龍笛をトランペットで、楽鼓をコンガで代用している。基本的には楽器の置き換え以上のことはせず、原曲をジャズによくあるAAB C形式に整えてなぞっている。録音は切れ目なくファンク調のパート2に続く。二人の日本人のほかはすべて「マイルス・ファミリー」の演奏家で固められている。この時期のマイルス・デイヴィスの電気オルガンが、雅楽のような響きをファンク・ビートに重ね合わせていたことを思うと、この構成は興味深い。解説のなかで菊池は武満の雅楽に不満を述べつつ、意図を述べている。「雅楽の感じというものは、どこの国の音楽にもないものだし(中略)日本人としての民族的特質、本来もっているアイデンティティが出せるんじゃないかと考えた」。「東風」というコンボ名によく表れているように、彼は当時日本文化の独自性を強く意識していた。彼は武満のように雅楽の合奏に新しい旋律を持ち込むのではなく、既存の曲を別の楽器でなぞることに、「民族的特質」を取り戻す方策があると考えたようだ。「今後は、これをデフォルメして自分のものを創っていきたい」。彼が明確に雅楽サウンドを取り込んだ録音は他にはないようだ。シンセサイザー独奏による「四大」プロジェクトに聴かれる電子音の多層的な粒だが、実は雅楽の残滓なのかもしれない。菊池とは違う角度から雅楽サウンドを自分のものとしたのが、佐

藤允彦率いるランドウーガの『セレクト・ライブ・アンダー・ザ・スカイ'90』に含まれる「陵王伝」(一九九〇年)である。これは左方の舞「蘭陵王」を分解して組み立てなおしたような作品で、まずブラジルのピリンバウがあたかも楽琵琶のようなタッチを与える。続いてソプラノ・サククスが原曲の旋律の断片を吹き、その基本音(ベダル・ポイント)の上を即興する。後半では他のメンバーが加わって、「蘭陵王」の旋律を合奏するが、一糸乱れぬアンサンブルでまとまることはなく、各自の出と入りはややずれ、音も干渉しあうことがある。雅楽のヘテロフォニックな響き(お互いの見計らいで進行し、全体の統一よりもパートや個人のテンポや出だしを優先し、西洋の基準からすれば「ずれている」ような響き)を意図的に再現しているようだ。これに似た響きは同じアルバム「磯浦網引き唄」でも聴かれる。民謡と雅楽の取り合わせは奇妙だが、どちらも中国やネパールの民俗的楽隊に通じるものがある。雅楽は日本固有の楽というより、東アジアの基層文化から派生し洗練された楽であるという印象を強くする。かつて宮間利之とニューハードのアルバム『邪馬台国賦』(一九七二年)で天台声明のヘテロフォニーをビッグバンドで創造的に再現した佐藤允彦は、二〇年後、別の入り口から日本音楽の根底に取り組んでいる。

これまで民謡のジャズ化といえば、宴席や舞台を通して全国的なスタンダードとなった「大漁節」や「ソーラン節」を素材としてき

たが、ランドゥーガは民俗的な生活歌を用いている。一続きの旋律の編曲というより、無名の節の断片を佐藤が寄木細工した創作民謡に近いと想像できる。佐藤の言葉によれば、ランドゥーガは「伝統音楽の特質を踏まえたうえでジャズに積極的にコミットする、あるいは伝統音楽とジャズの間インタープリーターとなる」ことを目指している。この段階では日本の伝統音楽を発想の源としていたが、その後のアルバム『Kam-nabi』（一九九二年）、『まほろば』（一九九三年）ではトゥバ、ミャンマー、韓国などアジア各地の節に拡張されている。琴や民謡のポークルが随時加わり、ヘテロフォニーには磨きがかかっている。民族主義的な題名がついているが、佐藤は国民文化を寿ぐというよりも、基層文化掘り起こしで出会った神遊び、祝い芸の伝統にランドゥーガが連なるといいたいようだ。

### 結び——「日本的ジャズ」と「和ジャズ」

昭和初年から今日にいたる「日本的ジャズ」のいくつかの領域をそぞろ歩きしてきた。最初に述べたように、実例をある程度体系的に、また経験論的に並べて、日本人のジャズ演奏の一つの局面を描くことに主眼を置いてきた。「日本的」も「ジャズ」もあいまいである以上、厳密に理論化することはできなかった。実際、「日本らしさ」が近代の発明であるという議論はあちこちから聞こえてくるし、ジャズというカテゴリーの不安定性は否定しようがない。それ

でもなお、この概念を足がかりにして得られることは、濃淡はあれ、演奏家の民族的自己の表現と変遷だろう。ジャズというあまりにアメリカ中心の音楽を選んでいる限り表に出しにくい自分の足元をどのように救い上げるか。「アメリカのジャズ」の模倣を脱したいというときに、日本らしさはひとつの足がかりとして重宝がられてきた。「日本的ジャズ」は日本人フルート奏者にとっての武満徹、アルゼンチン人ピアニストにとってのヒナステラ、中国人ヴァイオリン奏者にとってのタン・ドゥンのように、「辺境」の演奏家が民族的正統性を主張し、その普遍性と独自性を「中心」に向かって、あるいは地元に向かって訴える方策かもしれない。

振り返ってみれば、「日本的ジャズ」が論議の的だった一九七〇年前後は、ちょうど日本語ロックは可能かという論議が隣のシーンで盛んだった時期と重なる。アメリカ曲のカバーでもなければ従来の歌謡曲でもない日本独自のロックを目指すなかで、サトリやカッパや浮世絵など西洋受けするモチーフを用いた英語派と、フォークの延長で日常生活や文学的な歌詞を歌った日本語派に分かれた。数年後には日本語が十分にロックの語法に乗ることが経験的に確かめられ、何語で歌うかという論争は無意味になった。七〇年代半ばからは英語を採用するとは、ことさら海外のホンモノに近づいたり、それに連なるという自覚の表明だった。現在ではサビの部分のみ、あるいは曲を通して英語で歌っても必ずしも海外仕様とはいえない。

ロック／ポップ歌手の歌唱言語の選択基準は三〇年間にずいぶん変わった。

これと似て、七〇年代初頭、「日本的」なアルバムを録音した演奏家たちも四、五年後にはことさら民族色を掲げるようなことはしなくなった。日本的と考えられる素材を用いるかどうか、明示するかどうかはあまり重要でなくなった。日本らしさのつかみどころのなさにつまづいたのだろう。そのなかで興味深いのは、極めて幅広い表現パレットを持つ佐藤允彦で、雅楽、声明から歌謡曲、歌舞伎、三味線唄、民謡、沖縄やアイヌ音楽まで日本国の音楽のなかで足を踏み入れぬところがないほど多方面にわたって彼は遍歴を積んできた。もう一人気まぐれ以上に深く日本的なものに取り組んできたのは秋吉敏子で、初期の「木更津甚句」から後年の「琴とジャズ・オーケストラのための組曲」まで一貫してレパートリーの一部に民族的な要素を組み込んでいる。そして組曲形式で日本の伝統（「花魁譚」「鴻臚館組曲」と現代「孤軍」「ミナマタ」「ヒロシマ」）を扱ってきた。ジャズ・オーケストラによる高邁な精神の表現の追求という点では、彼女の心の師、デューク・エリントンやチャールズ・ミンガスの黒人意識の横溢と結びついているのかもしれない。

最近、『ジャズ批評』誌（二〇〇六年三月号・五月号）は「和ジャズ」特集を組んだ。これは日本人がリーダーのジャズと定義されているので、「日本的ジャズ」のあいまいさはない。全編アメリカ人バン

ドの伴奏で、英語でアメリカ曲を歌った日本人歌手のニューヨーク録音もまた「和ジャズ」である。事情通によれば、海外のDJが注目したことがきっかけで始まった「逆輸入」であるという（三月号、四四ページ）。毎度おなじみの日本発見物語だ（Japanese rare groove classicsと副題を銘打っている）。主唱者の一人は「和」とは「なごみ」であり、「大和ジャズ」とは「大なごみジャズ」であるとしやれている<sup>(12)</sup>。かつて油井正一が「日本的」にこめた肩肘張った姿勢はない。

「和ジャズ」という思いつきは、日本人ピアニスト、アキコ・グレースの『東京』（二〇〇四年）のプロデューサー菰口賢一から来ているかもしれない（アルバムの帯には「和・ジャズ」とある）。それまでニューヨーク三部作で国内で多くの賞を受賞したピアニストが、「世界」（つまりアメリカ市場）に飛び立つ前にアイデンティティとしての日本<sup>(13)</sup>和に向かい合ったのがこのアルバムであるという。「和」は世界からの喝采を期待する日本像、西洋の欲望と想像力に合わせた自己像で、ジャケット写真では赤い障子の格子模様の前で、桜の花弁をあしらった深い青地の着物を肩にかけたアキコが優雅に座っている。ポール・シュレーダーの『ミシマ』、ピーター・グリーンナウェイの『枕草子』を連想させるあざとい日本趣味だ。アキコの祖母が彼女に捧げた短歌が毛筆体で題字のように掲げられ、ピアニストの文化的な出自が仄めかされる。「アメリカの音楽であるジャズ

を手に入れ、それを使って日本文化を再表現しようという新しい試み」にふさわしく、「かごめかごめ」で序と結を固め、「春咲小紅」(矢野顕子)、「おぼろ月夜」(岡野真一)、「島唄」(ザ・ブーム)、それに自作の「クロサワ」(尺八と共演)が、パーカーやコルトレインのスタンダードと並べられている。もはや「銀界」のような伝統一辺倒ではない。ジャケット写真でもキモノの下に黒い夜会服が見える。岩浪洋三が解説で「和」とは日本の古称であると同時に、調和や親和の和であると述べているが、『東京』は和洋調和ジャズを目指しているようだ。西洋で快く受け入れられる日本のイメージを日本人が演じ、楽しんできた長い歴史のなかにこのアルバムは位置づけられるだろう。

『ジャズ批評』ではあからさまに日本らしさを表現するのではなく、奏者の「泣き」や「情緒」や「哀歎」のプレイも時に「日本的」と評されている。朝比奈隆のブルックナーや巖本真理のベートーヴェンが一部で「日本的」と呼ばれるのと似ているかもしれない。これらの場合、日本的なものは本場物より劣っているどころか、少なくとも日本人の琴線に触れる特別な味わいを持っている。アメリカやドイツの規範にそっくり則って演奏しても、自ずから日本人らしさがにじみ出てくる。日本人はそれを聴き取ることができる。日本らしさはこの場合、端的にいつて同国人意識の表れなのかもしれない。表立った関連はないはずなのに、個人的表現のある部分は民族的な

解釈を受けるのはなぜか。「日本的ジャズ」というあやふやな概念を整理した後にはこういう問いが待っているだろう。

#### 注

- (1) 『西洋化の構造——黒船・武士・国家』思文閣出版、一九九三年、八ページ。
- (2) E. Taylor Atkins, *Blue Nippon. Authenticating Jazz in Japan*, Durham and London: Duke University Press, 2001, p. 12. 本論は以下の拙論をもとに書き直した。“Jamming with Japaneseness: Various Ways of Indigenising Japanese Jazz,” Philip Hayward and Glen Hodges (eds.), *The History and Future of Jazz in the Asia-Pacific Region*, Central Queensland Conservatorium of Music, 2004, pp. 29-45.
- (3) *op. cit.*, p. 262.
- (4) 座談会「日本に於けるモダン・ジャズの現状と将来」『音楽芸術』一九五九年一月号、一七—一八ページ。
- (5) 服部良一「ジャズの世界」『少女歌劇』一九三九年六月号、二八—二九ページ。
- (6) 油井正一「日本的ジャズ」『ジャズ批評』一九六九年八月号、二八—二九ページ。同時代の平岡正明、相倉久人らの左翼的言辞については、マイク・モラスキー『戦後日本のジャズ文化——映画・文学・アングラ』青土社、二〇〇五年、第四章参照。
- (7) 瀬川昌久「戦前の日本ジャズを再評価させるアルバム」、『戦前



日本のジャズ・ポピュラー傑作集』(キング)解説。俗調ジャズの他の例にビクター・ジャズ・オーケストラ(ビクター軽音楽団)の「三階節」「佐渡おけさ」「松前追分」(平茂夫、佐野鋤編曲)、和田肇の「ピアノ民謡集」が復刻されている。

(8) 副島輝人『日本フリージャズ史』青土社、二〇〇二年、第一章。

(9) 龍安寺石庭が禅仏教の象徴として海外で流通した経緯については、山田奨治『禅という名の日本丸』弘文堂、二〇〇五年。ウェストコーストのジャズ作品ではフレッド・カツツの『ゼン』(一九五八年ごろ、未聴)、トニー・スコットの『ゼン・フォー・メディテーション』(一九六四年)がある。指揮者石丸寛は一九五九年、フレッド・カツツ、ジョン・ルイスやデイヴ・ブルーベックに饒舌に勝る「間」が発見できると述べ、モダン・ジャズが東洋的な「単一なもの、静的なもの」へ進んでいると認識している(モダン・ジャズ私見)『音楽芸術』一九五九年一月号、六九〜七〇ページ)。似たような解釈は、カウント・ベイシーのピアノに日本人好みの間があるというような意見にも表れている。後には外国人による禅や間の神秘化は拒絶されるが、彼らの日本趣味がジャズの日本らしさに「間」の美学が加わる遠因になつた側面も否定できない。

(10) 龍安寺ではなく詩仙堂を訪れたのが、菅野光亮の『詩仙堂の秋』(一九七三年)である。この過小評価されているアルバムで菅野は日本の音階にしばらくることなく、追隨者のいない音の世界を築いている。

(11) 大友良英「空間の創出と現実を見据える耳―富樫雅彦の音楽―

『Plan B』二〇〇三年七月号、二ページ。

(12) 後藤誠一「和ジャズ一九七〇〜八〇年代への思い」『ジャズ批評』二〇〇六年五月、一三ページ。

本論文は平成一八年度文部科学省科学研究費による助成研究の成果の一部である。