

「抵抗」と「解放」の音楽
—ジャズの中の黒人抵抗史—

石田依子*

Music of Resistance and Liberation: The Negro Protest in the Jazz
History

Yoriko ISHIDA

Abstract

Through the black history in America, music has informed the collective consciousness of the black community in enduring ways. Music has permeated the daily life of most African-Americans, and it has played a central role in the normal socialization process. And during movements for social changes, it has helped to shape the necessary political consciousness. For example, it is the blues that this characteristic appears conspicuously. The roots of the blues date back to the times of slavery, and the blues express a state of mind that affirms the essential worth of black humanity. Indeed because the blues resides on a cultural consciousness which has remained closest to the ethnic heritage of African-Americans, it has been their central aesthetic expressions.

The same goes for the jazz. The music called jazz was born at the end of the 19th century in New Orleans, which features prominently in early development of jazz. The jazz music is the America's greatest cultural achievement, and gives powerful voice of African-Americans. In this paper, I refer to the jazz history, and in the process, race is intrinsic to the issues. It is true that the jazz scene should be a place of relative racial harmony since it was born from a melding of black and white musical techniques and sensibilities. Even in its earliest days it was performed by both blacks and whites. However, as we shall see soon, the deepest part of the jazz springs from the African-American experience. Here, I would like to explore what had made the jazz revolution so important to negro lives and so triumphant as a positive force in their life, both social and musical.

Key words: Jazz, Blues, African American, Slavery, New Orleans, New York, Harlem, Be Bop, Hard Bop

The music of my race is something more than the "American idiom." It is result of our transplantation to American soil, and was our reaction in the plantation days to the tyranny we endured. What we could not say openly we expressed in music, and what we know as "jazz" is something more than just dance music.

Duke Ellington¹⁾

1. はじめに

アメリカ黒人の歴史の中で、黒人音楽はコミュニティーの集団意識を報知する術であり、彼らの日々の生活の中に浸透していた。音楽は黒人の社会進出において中心的な役割を担ってきたのである。アメリカという地に強制的に連行されてきたアフリカ人たちの文化において、音楽は奴隷制という極度の差別の中を生き延びてきた。奴隷制時代に生まれたスピリチュアル、ワークソング、ハラーに始まる黒人音楽は、解放後にはブルースを生み出し、やがてソウル、ジャズへとそのジャンルを拡張させていく。

奴隷解放後の産物は、少なくとも理屈の上では黒人が自由になったということ、すなわち一人のアメリカ人として自由になったということのはずであった。しかし、現実はそのようではなかった。南北戦争後まもなく、ジム・クロー法に代表されるように人種差別が合法的に行われ、自由になったはずの黒人を圧迫していく。黒人は新たに自分たちの共同体を作らざるをえなくなり、そこに閉じ込められる状態が生まれる。「第二の奴隷制」とも言える状況が構築されたのである。奴隷制廃止後に生まれた黒人音楽の中で、このような状態を顕著に表現するものが「ブルース」である。「ブルース」とは、時間的には奴隷制が終わってから生じた音楽であるが、空間的には黒人が奴隷から解放されたにもかかわらずアメリカの白人社会と隔離されたときに生まれた音楽であると言える。あるいは、こうも言い換えることができるかもしれない。奴隷制時代には黒人の共同体の中である程度留まっていたアフリカ文化は、解放後には奴隷共同体が崩れたためにアメリカ社会に流れ出す、しかし西洋世界は彼らの流入を拒絶する、そしてそこで文化的緊張が生まれることになる、つまり「ブルース」とは黒人対白人、非西洋対西洋の対立から生じた緊張を表す文化現象なのである。

さて、このようにブルースの特徴を非西洋対西洋のアンビバレンスの中に見出すとすれば、「アメリカにおいて、黒人音楽とヨーロッパ音楽との出会いから生まれた芸術である」²⁾と一般に定義付けられている「ジャズ」は、「ブルース」とは正反対の位置にあるものという印象を受けるかもしれない。だが、事実はそうではない。リロイ・ジョーンズ(LeRoi Jones)が指摘するように、「ジャズはブルースの後継者ではないにしても、ジャズはブルースから生まれ、やがて独自の道を歩いたのである」³⁾。ブルースが「耐え難い状況の中で、意義のある実存を作り出そうとする黒人の試みを語っている」⁴⁾なら、ジャズの中にもまた破壊された生活に直面しながらも、それを耐え抜く意志が表現されていると言える。我々が留意しなければならないことは、この二つの音楽の背景には「奴隷制」という共通の歴史が存在しているということである。「黒人音楽と白人音楽の出会い」と一言で言っても、それは文字通り異なった文化的背景をもつ二つの人種の芸術が、率直に手を取り合って融合を遂げたわけではない。アメリカ黒人たちが進んで白人文化を受容し、自分たちの文化の中に取り入れたわけでもない。「ジャズにおける黒人音楽と白人音楽の出会い」とは、奴隷制を背景としたアメリカ史の流れの中で、否応なしに発生した現象に過ぎなかったのである。その証拠に、ブルースが常に黒人のアイデンティティを主張してきたように、ジャズ史においても黒人たちは、白人社会の不条理を否定しながら、芸術的に反抗を続けていくのである。

2. ジャズの発生とその背景

ジャズは、19世紀末から20世紀初頭にかけて、ルイジアナ州ニューオーリンズで生まれた⁵⁾。そこは、ミシシッピ川河口の町で、アメリカで最も複雑な人種構成を備えていたが、このような社会的環境と歴史的背景からジャズはニューオーリンズで生まれるべくして生まれたと言える。

フランス領ルイジアナは、ナポレオン統治下の時代、1803年にアメリカに譲渡される⁶⁾。これが「ルイジアナ購入」(The Louisiana Purchase)である。一見したところジャズとは何の関わりもないように思えるかもしれないが、この事件がなければジャズは生まれなかったと言っても過言ではない。よって、「ルイジアナ購入」に至る背景をもう少し詳細に述べておくことにしよう。

この背景には、ハイチにおける大革命が大きく関与している。西インド諸島カリブに位置するハイチは、ナポレオン統治の時代はフランス領であった。西インドの中でも、ハイチは砂糖農園の隆盛のおかげで最も裕福な島であったために、フランスは数ある植民地の中でもここを非常に高く評価していた。ハイチは奴隷にとっては地獄であったが、フランス人農園主にとっては熱帯の天国だったのだ。ところが、この島で1790年から1803年にかけて大革命が起こる。奴隷トゥーサン・ルベルチュール(Toussaint L'Ouverture)によって起こされたこの革命は、奴隷反乱史の中でも成功した数少ない反乱の一つである⁷⁾。ハイチの革命は、史上初の黒人が統治する独立国家の誕生という形で結実するが、フランスがハイチを失ったことは、アメリカのその後の歴史に重大な影響を及ぼすことになる。当時、ナポレオンはハ

イチでは砂糖生産に専念させ、その他の農作物はルイジアナからハイチに供給するというシステムをとるような殖民帝国建設の構想を抱いていた⁸⁾。しかしながら、ハイチを損失したことによってこの構想は潰え、ルイジアナを保持する理由がなくなったのである。「ルイジアナ購入」によって当州を獲得したことで、アメリカはその領土をほぼ2倍以上に増大させ、これをきっかけに更に西部への拡張を広げていくのである(図1・図2参照)。



図1：1803年当時のアメリカ合衆国。ルイジアナ州は、現在のアメリカのほぼ3分の1を占めていたことになる。



図2：現在のアメリカ合衆国

フランス領であった頃から、ニューオーリンズには、フランス人やスペイン人を中心とした白人と、彼らと黒人の混血であるクレオールが混在していた⁹⁾。それだけに生活様式や文化、言語も多種多様で、ニューオーリンズはまさに人種の坩堝であったのだ。混血であるクレオールは、黒人奴隷とは違って白人としての身分が保証され、自由が与えられていた。彼らは教育を受けることも許され、音楽教育を施されるなどして文化や芸術を謳歌するエリートの存在でもあり、黒人奴隷を見下す傾向にすらあった。19世紀後半から20世紀始めにかけてのニューオーリンズの音楽は、一方ではスペインの民謡、フランスの舞曲、様々な教会音楽をはじめとするヨーロッパの音楽であり、もう一方では黒人奴隷たちの祖国アフリカからもたらされ、奴隷としての生活の中から生まれたワークソング¹⁰⁾や個人的悲哀や感情の叫びであるハラー、また黒人特有の宗教歌であるニグロ・スピリチュアル、そしてこれらの黒人歌謡を源として19世紀後半に発展したブルースなどがあった。つまり、ニューオーリンズには音楽の面でも、白人文化と黒人文化が複雑に入り混じっていたのである。そして、これらの音楽は単に存在していただけではなく、ニューオーリンズ市民の生活の中に融け込んでおり、音楽そのものがニューオーリンズの市民生活の一部であったとさえ言えよう¹¹⁾。

さて、ジャズが生まれるにあたって、クレオールが果たした役割について触れていく。先にも言及したように、「ジャズとはアメリカにおいて、黒人音楽とヨーロッパ音楽の出会いから発生した芸術である」というのが大方のジャズ研究家が定義するところである。しかし、ヨーロッパ音楽を黒人に結びつける仲介役として重要な役割を果たしたのが、西洋音楽の教養を身につけていたクレオールたちであった。1865年に南北戦争が終結し、奴隷が解放されると、南部の白人たちの憎悪は北部の白人たちに向けられると同時に、白人と同等の待遇を受けていたクレオールにも向けられるようになった。彼らはやがて黒人の血が入っているということで、本来の黒人として扱われ、没落していったのである。

奴隷制時代には、黒人奴隷たちは、黒人音楽を演奏すること、中でもドラムを叩くことは固く禁止されていた。黒人奴隷にとって、楽器を演奏すること、特にドラムの演奏は単なる娯楽ではなく、それが醸し出す音色によって奴隷たちの間で意思疎通を行うことすらできたからである。たとえば、奴隷蜂起の前夜などには、奴隷たちの間では言葉がなくてもドラムを叩くだけで計画が進められていたほどである。白人たちはこれを恐れたために、特にドラムの演奏は厳しく禁止された。彼らがダンスや歌を許されたのは唯一日曜日の午後、コンゴ広場(Congo Square)においてだけであった(写真1・図3参照)。



写真1：現在のコンゴ広場。ニューオーリンズ市内にあるルイ・アームストロング公園の中にある。



図3：黒人奴隷たちによるコンゴ広場でのバンブーラ・ダンス¹²⁾

奴隷解放後、黒人階級に没落したクレオールもコンゴ広場でダンスに参加するようになる。ここでリズム感などの黒人特有の音楽感覚と、クレオールが保持していた西洋音楽の要素との出会いが生じたのである。楽譜を読むことはできないが自己流の楽器操作によって独自の黒人フィーリングを表現するアメリカン・ニグロと、それに対してヨーロッパ音楽の知識を身につけていたクレオールが共に演奏を行ったとき、白人の音楽とは異質のものが生まれる。かくしてヨーロッパ音楽と黒人音楽の一体化が起こった。

もっともニューオーリンズ以外の南部の町、メンフィス、セントルイスなどでも新たな黒人音楽が誕生しつつあった。しかし、既に述べたような社会的背景ゆえにその発生はニューオーリンズが最も顕著であった。それは白人と同等の権利を与えられていたクレオールの存在が他の南部諸州では見られなかったためである。黒人音楽とヨーロッパ音楽を結びつける存在が他の地域では存在しなかったために、その融合もありえなかった。

ヨーロッパ音楽の特徴であるハーモニーやメロディと、白人にはない黒人独特のシンコペーションやスイング感と、楽譜が読めなかったことに起因する即興演奏（アドリブはジャズにはなくてはならない主体部分である）が加わって、ジャズという新しい音楽が生まれるに至ったのである。

3. ディキシーランド・ジャズとニューオーリンズ・ジャズ

ジャズ史上初めてレコーディングを行ったのは、オリジナル・ディキシーランド・ジャズ・バンド（Original Dixieland Jazz Band、以降 ODJB と言及する）というグループだった。1917年1月のことである。「ディキシー」とは「南部」の意味で、この時代にニューオーリンズを中心とする南部各地から「ジャズ」と名乗る白人バンドが続々と登場している。「ジャズ史上初の録音」という触れ込みは ODJB にとっては名誉なものであるかもしれないが、ここで注目すべき重要なことは、彼らの名誉が物語るも

う一つの側面である。つまり、白人バンドがジャズの歴史の中で初めてレコーディングを行ったことは、とりもなおさず黒人は人種的に差別された人々であったということを示していると言える。黒人は自分たちの音楽を世間に認知させる手立てを何も持っていなかったのだ。白人中心の社会構造の中に組み込まれていた彼らが、芸能の面においても、白人の支配する機構に入り込めないのは当然のことであった。ジャズを生んだ黒人バンドが、当初はそれを模倣したに過ぎない白人バンドに後れを取らなければならなかった理由はそこにある。たとえば、伝説のコルネット奏者と呼ばれるバディー・ボールデン(Buddy Bolden)には、録音記録が一つも無い。それどころか、スナップ写真残されたものはたった一枚だけである。(写真2・写真3参照)



写真2：バディー・ボールデンのスナップ写真で、現存する唯一のものである。後列、左から二人目、コルネットを手にした人物がボールデン。1895年以前に撮影されたものと考えられる¹³⁾。



写真3：ボールデンとその家族が1887年から1905まで住んでいた住宅¹⁴⁾。

ボールデンは1877年にニューオーリンズに生まれている。1906年頃には、彼はニューオーリンズでもっとも有名なジャズ・ミュージシャンとなっていた。ボールデンが活躍したのは、ニューオーリンズのダウンタウンにある「ストーリーヴィル」(Storyville)という歓楽街であった。売春宿が軒並み並ぶその地域は、ニューオーリンズのいわば「赤線地帯」で、ここがジャズ・ミュージシャンたちの主要な演奏の場であった。よって、初期のジャズの発展は、ストーリーヴィルという地域の発展と自ずと一体化したものになっていく。

やがてボールデンはアルコールに溺れ、精神的にも異常をきたしていく。彼は1931年に生涯を閉じるが、その場所はルイジアナ州立精神病院だった。一方、先述のODJBはジャズとして初のレコーディング機会を与えられたが、ヨーロッパの演奏旅行に出かけたのも彼らが最初であった。これらの功績は、彼らが白人バンドであったことが招いた結果に他ならない。基本的に白人中心の社会であったアメリカでは、白人バンドとその音楽がより積極的にプロモートされるのはごく当然のことであった。ボールデンとODJBの命運を分けたものは、音楽的才能ではなかった。むしろ才能の点では、ボールデンの方が遥かに優れていたことは言うまでもない。同じようにニューオーリンズでジャズに携わっていた彼らが、これほどまでに異なった運命を歩むことになったのは、人種の差異が引き起こした結果に過ぎなかったのである。

19世紀末から20世紀にかけて、黒人たちのジャズをニューオーリンズ・ジャズ、それを真似て白人たちが演奏した音楽をディキシーランド・ジャズと区別する。ジャズという音楽は、その発生から進化の過程を考えると、奴隷制度という極度の人種差別を抜きには語れないが、ジャズが生まれてから人種差別による最初の現象が、この二つのスタイルである。

さて、ボールデンが演奏していた音楽は「粗野で下品な音楽」という意味のガットバケット・ミュージック(gutbucket music)、あるいはそのエネルギッシュな性格から「ホット・ミュージック」(hot music)とも呼ばれていたが、それがいつしか「ジャズ」と呼ばれるようになった。この言葉の由来は諸説があつて定かではないが、卑猥なスラングであったことは間違いない。ストーリーヴィルの娼婦たちはジャスマインの香水を好んでつけていたが、そこから由来しているという説もある。しかし、「ジャズ」がなぜ

「ジャズ」と濁ったのかは定かではない。一説には、「Jass」のJを取ると、「ass」、つまり「お尻」という意味になってしまうので、それを避けるために「ジャズ」と濁らせたという。「Jazz」とは元は南部の黒人用語で、「セックス、女性性器、あるいは性的対象としての女性」を意味するものだった。それは、ストーリーヴィルに並ぶ当時の売春宿の俗称は「ジャズ・ハウス」(Jazz House)だったこととも無関係ではないだろう。すなわち、「ジャズ」という名称から察せられることは、黒人たちを犠牲にして豊かさや快楽を享受した白人たちの優越主義や差別意識がその名称の裏側に見え隠れするという点であり、この名前にまつわるいかがわしいイメージが、この音楽を生んだ黒人の品位そのものを不当に下落させていったという点である。

4. ルイ・アームストロングの登場—ニューオーリンズからシカゴへ—

ルイ・アームストロング(Louis Armstrong)を抜きにして初期のジャズは語れない。アームストロング、通称「サッチモ」(Satchmo)¹⁵⁾は、ジャズ史上最大の音楽家の一人と言ってもよい。

彼が登場した頃、ジャズはその活躍の場をニューオーリンズからシカゴへと移した時代でもあった。ジャズの誕生と当時のアメリカの歴史的背景が密接に関わっていたのと同様に、シカゴへの移動も当時のアメリカ社会の風潮が深く関与していた。

1917年にアメリカは第一次世界大戦に参戦し、ニューオーリンズは海外派兵のための軍港となった。このことは、歓楽街のストーリーヴィルが閉鎖されるという結果を招く。仕事の場所を失ったジャズ・ミュージシャンたちはミシシッピ川を登って、北部の町シカゴへと移動して行った。ジャズメンが進出したのがシカゴだったわけは、当時、北部の都市は工業都市として発展していたが、中でも最も顕著であったのがシカゴだったからである。地理的にもシカゴは、北部の中ではセントルイスを経由すればニューオーリンズからは行き易いということもあった。

アメリカの歴史において、この時代の注目すべき事柄は、1920年に禁酒法が制定されたことであろう。この法律はかえって巷にスピークイージー(speak easy)という「もぐり酒場」を溢れさせる結果になり、シカゴに集まったジャズメンの主要な仕事場はもぐり酒場となったのである。

さて、ニューオーリンズの貧民街で生まれたアームストロングは、1971年に亡くなっているが、晩年には山のような国際的榮譽賞を受けるほどの大音楽家になっていた。彼がこの世を去った日には、世界中の新聞がその死を報じて、第一面の記事で彼を賞賛した。しかし同時に、アームストロングの生涯が成功の頂点に達した晩年においてさえも、彼は人種差別や偏見と闘わなければならなかったのだ。しかし、このことは、彼の業績が単に個人的なものではなく、また音楽界においてだけのものでもないということを示している。彼の成功はアメリカ黒人の創造力の象徴でもあったのだ。

1920年代のアメリカは、第一次大戦における軍事物資の生産を主とした戦時経済から、自動車やその他の消費物資の生産を主体とする平和経済へと移行し、経済的に発展を遂げた時代であった。貧しい家に生まれても、努力さえすれば誰もが億万長者になれるという考え方、すなわち「アメリカン・ドリーム」が信じられ、それが現実になるように思えた時代であった。さらに、到底守れるはずのない禁酒法は、かえって人々の規律を崩すことになった。このように、経済の面でも、日常生活の面でも浮かれた雰囲気になった時代を、当時のアメリカの作家スコット・フィッツジェラルド(Scott Fitzgerald)はジャズになぞらえて「ジャズ・エイジ」と名づけたが、ジャズ史においても同じことが言える。ニューオーリンズ時代にはジャズの中には黒人霊歌から受け継いだ宗教的な影が残っていたが、シカゴ時代にはもぐり酒場の雰囲気にはそぐわないということで宗教的要素は排除されていくのである。

5. スイング時代

1920年代の経済繁栄はやがて生産過剰を呼び、その結果、世界大恐慌を招くことになった。1929年10月、ニューヨークの株式の暴落が発端となり、恐慌は世界中に広がっていく。20年代末から30年代半ばにかけて、ジャズ史上二度目に当たるジャズメンたちの大移動が起こっている。彼らは不況の中、東部最大の大都市であったニューヨークの華やかさを求めて、シカゴからニューヨークへと移動していったのである。これは30年代半ばから40年代前半にかけてのスイング時代を迎えるきっかけとなる。

スイングが黄金時代を迎えたこと、そしてジャズがシカゴよりもニューヨークへとその本拠地を移した理由は、当時の時代背景のためであったことは紛れも無い事実であるが、さらに一人のミュージシャンがその立役者になっていたことを忘れてはならない。ルイ・アームストロングと並んで、ジャズ史上最大の音楽家であり、作曲家であると賛美されるのはデューク・エリントン(Duke Ellington)であった。

ジャズがアームストロングの出現によって飛躍的な発展を遂げたことに付け加えて、人種や時代を超え、ジャズに普遍性を与えたのがエリントンだったのだ。

1940年代前半には、ジャズの本拠地は完全にニューヨークに移っていた。最盛期を迎える以前のニューヨークでのジャズは、主にハーレムが中心であったが、この頃にはニューヨークそのものがジャズの町となっていく。

スイングとは、1930年代半ばから人気を得ていたベニー・グッドマン(Benny Goodman)を中心とする白人バンドの演奏スタイルに対してつけられた名称であるが、その原型を作り上げたのは、ルイ・アームストロングやデューク・エリントンであった。しかし、一般大衆はスイングを白人の作り出した新しいアメリカの音楽だと理解し、エリントンらの黒人バンドの演奏をスイングとは別の音楽と捉える傾向にあった。だが、事実はそうではない。スイングの原型を編み出したのはルイ・アームストロングであり、何よりもスイングはジャズ史の中に登場したジャズの演奏スタイルの一つに過ぎないのである。

スイング時代に活躍した実力派の黒人バンドとしての飛びぬけた存在は、エリントン楽団だった。エリントンは、1927年からはハーレムの名高いジャズ・スポット「コットン・クラブ」の専属となって活躍した。1974年に75歳の生涯を閉じるまで、およそ50年間に渡って彼が果たした功績や役割は大きい。言い換えれば、エリントンは単なるエンターテインメントのための音楽としか考えられていなかったジャズを、西洋音楽のような鑑賞されるに値する音楽へと昇華させたのだ。

しかしながら、初期に起こった現象は、スイング時代においても繰り返される。20世紀初頭と同じく、30年代、40年代においても、新聞や雑誌などのマス・メディアはもちろんのこと、レコード産業や興行面にいたるまで、一切をコントロールしていたのは白人たちであった。かつてODJBが白人ゆえに初のレコーディングという恩恵を受けたのと同様に、スイング時代の白人バンドも人種ゆえに様々な恩恵を受けていたのである。人種差別が常識であった当時の状況下では、能力に関係なく白人の音楽家が優先的に機会を与えられるのは当然である。能力が同じなら言わずもがなである。つまり、スイングの流行という面だけを考慮した場合、なぜエリントンやベイシー(Count Basie)らのような黒人ミュージシャンが、大衆人気を得るにあたって、白人ミュージシャンから後れを取っていたかは理解し難いかもしれないが、アメリカ社会の状況を考慮した時、その答えは瞬間に明らかになる。当時、既に成功を収め、誰もが優れたミュージシャンであると認めたデューク・エリントンですら、黒人という理由で、演奏旅行に出たときに数件の宿で宿泊を拒否されたことは珍しくはなかった。ベニー・グッドマンは「スイングの王様」と称されたのに対し、黒人であったデューク・エリントンやカウント・ベイシーが「無冠」のままであったことは人種ゆえであった。本来、「ジャズ王」と呼ぶべきはデューク・エリントンであり、「スイングの王様」はグッドマンよりもカウント・ベイシーであったことに異論を唱える者はいないだろう。

このように繁栄を続けていたスイング時代であったが、1941年の太平洋戦争の勃発によって、終焉の道を迎えるようになる。戦争はビッグバンドの若手メンバーの徴兵による退団を引き起こした。また、戦時下特別税としてダンスが課税の対象になり、多くのボールルームが閉鎖に追い込まれた結果、ビッグバンドはその職場を失うことになった。さらに、追い討ちをかけるように、ガソリンの使用が配給制になったことにより交通機関が制約され、ビッグバンドの巡業にも影響が出たのである。このようにビッグバンドが衰退していくと同時に、ニューヨーク52丁目では、ダンスフロアをもたない規模の小さなクラブが続々と登場し、その需要に従って小編成のバンドが誕生していった。かくしてビッグバンドは終わりを向かえ、それとともにスイングの時代も幕を閉じるのである。

6. ビ・バップ革命

スイングの衰退と平行して、新たなジャズのスタイルが生まれつつあった。それがビ・バップ革命である。ビ・バップの動きが新しいジャズとして結実したのは1940年代半ばであったが、バップに始まるそれ以降のジャズはモダン・ジャズと呼ばれ、それ以前のジャズとは区別されている。

ダンス音楽として演奏されていたスイング・ジャズの時代では、基本的にはビッグバンド編成であったので、ソロの部分が少なく、実力あるプレイヤーは僅かにしか与えられなかったソロ・パートで自分の力を出し尽くす以外にはなかった。ジャズメンが自己主張をする場はほとんどなかったのである。そんな彼らが欲求不満を解消する場所は、アフター・アワーのジャム・セッションであった。ニューヨークでは1940年頃から、ジャズメンたちが自由に演奏を楽しめるジャム・セッションを行うクラブが登場し始めた。ジャム・セッションは、ミュージシャンにとっては自己のアイデンティティを誇示する場

であったと同時に、腕を磨くための研鑽の場でもあった。中でも、ニューヨークのハーレムにあった「ミントンズ・プレイハウス」(Minton's Playhouse)はその中心だった。少し大雑把な表現かもしれないが、ビ・バップは「ミントンズ・プレイハウス」を中心とするジャム・セッションから生まれたと言うこともできよう。

ビ・バップ革命はジャズ史上最も重要な革命であったことは周知の事実であるが、それ以前に起こったスタイルの移り変わりと同様に、ビ・バップ革命においてもその背景に当時のアメリカ社会の諸相を無視することはできない。1941年の太平洋戦争の勃発とともにスイング・ジャズが衰退していったことは先述したが、ジャズがこの時期において、それまで関わりが深かったダンスと縁を断ち切り、「鑑賞音楽」へとその特徴を変えていったことの裏側に世界大戦があったことは興味深い。「ジャズ」と「戦争」、一見するとこの二つの事象は何の関連性も無いように見える。ところが、ジャズが誕生した頃から、実は「ジャズ」と「戦争」は密接に関わりあってきたのである。ジャズ誕生の時代、クレオールが黒人たちと接点を持つようになったそもそものきっかけは南北戦争がもたらした結果であった。ジャズの本拠地がその発祥の地であるニューオーリンズからシカゴへ移行したきっかけは、アメリカが第一次世界大戦に参戦した結果であった。そして、ジャズの歴史の中に起こったビ・バップという大改革をもたらしたのは、20世紀最大の悲劇であった第二次世界大戦に起因しているのである。

ジャズにおけるバップの誕生について語るとき、第二次大戦が黒人社会にもたらした変化は重要であると考えられよう。というのも、この大戦によって多くの黒人たちが「アメリカの外側」に目覚めたからである。黒人たちはナチス・ドイツが唱えていた「人種優越」に関する諸理論を当然ながら不快に思っていたし、1936年のベルリン・オリンピックで黒人選手が優勝するたびにヒトラーは席を外し、黒人選手に向かい合うことを避けようとした事件は、黒人たちにとっては忘れることのできないものだった。だが、アメリカが参戦した時、黒人ジャーナリストが書いた記事は傍観的であったという事実もある。人種差別によって自分たちを虐げてきた国家に対し、黒人たちがいたずらに愛国心を振起すことがないのは当然かもしれない。しかしその半面、彼らは、外部の敵を倒すことが、黒人が今後アメリカ社会の中でアイデンティティを確立していくことにもつながるのだという信念をもち、戦争を支持したのである。

黒人たちの勇躍した意識は、歴史の中で白人文化を押しつけられながら屈辱に耐えてきた彼らの意識の殻を大きく打ち破った。そして、このような黒人たちの意識改革はジャズの世界でも顕著に現れたのである。彼らは真に黒人であることの自覚を新たにし、時代の声を聞き取って体現する役割を担ったのだ。ビ・バップ革命がジャズ史上もっとも重要な改革と言われるのはこのような背景があるからである。

7. チャーリー・パーカーと52丁目時代

バップ・スタイルが次第に完成されていく中で、ニューヨークのジャズの本拠地はハーレムからミッドタウンの52丁目へと移っていった。大戦中、黒人たちは民主主義の名のもと、アメリカという国家のために戦ってはいたが、海の向こうに共通の敵がいるからといって、白人による黒人への人種差別がなくなったわけではなかった。いわば、この時代のアメリカ黒人たちは、ファシズムという外部に存在した新しい敵と、人種差別という古くから内部に存在している敵とに二重に包囲されていたのである。このことを象徴し、またジャズの拠点がハーレムから52丁目へと移ることを促した事件が起こる。1943年4月、ハーレムで最も人気のあったダンス・ホール「サボイ」(The Savoy)が封鎖され、営業停止の処分を受けた。兵士がここで出会った黒人女性から性病を移されたこととニューヨーク市当局が告発したからである。しかし実際は、この出来事は黒人と白人がホールで一緒に踊ったことは関係なく、すべては二人が店を出てから起こったことであった。ハーレムの住民が強く反発したことは、想像に難くない。同年の夏、ハーレムで人種暴動が起こる。サボイの営業停止は、ハーレムでの人種対立に火をつけるきっかけとなったのである。暴動以降、白人たちはハーレムを危険な場所と恐れ、それまでのジャズファンですらハーレムを訪れるのを躊躇するようになった。ジャズ・ミュージシャンたちもまた、殺伐としたハーレムから拠点を移したのだった。バップ時代において52丁目時代が始まった背景には、このような事情があった。

さて、バップ革命のリーダーに躍り出たのが、チャーリー・パーカー(Charlie Parker)であった。ディジー・ガレスピー(Dizzy Gillespie)と並んで、「バード」という愛称で呼ばれたパーカーの奏でる音楽はバップが誕生するに当たって最大の影響力を与えた。スイングに代わってバップが既にメジャーになっていた1949年末、ニューヨークの52丁目付近に「バードランド」(Birdland)というクラブがオーブ

ンしたが、これはチャーリー・パーカーの愛称「バード」から取られた名前であった。文字通りその店はパーカーのホームグラウンドになり、ビ・バップ最大の牙城となる。

しかし、ドラッグとアルコールに溺れた生活を送っていたチャーリー・パーカーは、1955年に34年という短い生涯を閉じる。彼の人生の悲劇を考える時、その悲劇がどこから発生していたのかを考えずにはいられない。直接には麻薬が悲劇を生んだ原因であったことは間違いないだろうが、その悲劇は彼のように誇り高い黒人が、人種差別という絶望から一時的にせよ逃れるためには、麻薬しかなかったことを暗示している。それはまた、パーカーだけではなく、ジャズメンの多くがドラッグに手を出していた理由の一つとして挙げられるだろう。ルイ・アームストロングでさえマリファナを常習していた。黒人社会と麻薬の問題は、この時代のアメリカのように人種差別が当たり前だった社会では、単なる反社会的犯罪という視点で考えるのはナンセンスである。黒人にとっては、麻薬の問題はそのまま政治的な問題と直結していたからである。チャーリー・パーカーやビリー・ホリデー(Billie Holiday)が麻薬によって命を落としたというよりも、実際には被差別人種を麻薬へと駆り立てた白人支配の差別システムが、彼らを死へと追いやったと言うべきではないか。

8. ビ・バップの芸術性

ビ・バップというスタイルが確立されるまで、アメリカは黒人のジャズが単に白人を楽しませる役割しか担わない娯楽音楽であることを少しも疑わなかった。ルイ・アームストロングやデューク・エリントンのような巨匠ですら、ベートーベンやバッハと同等の存在ではなく、単なる「エンターテイナー」に過ぎなかったのである。人種差別がごく当たり前だった当時のアメリカ社会の状況を考えると、当然といえば当然かもしれない。アカデミックなヨーロッパ文化の継承から出発した「白い」アメリカでは、その規準に適合しない文化は二流以下のものとして蔑まれた。ヨーロッパの伝統から生まれた音楽ではないジャズは、その代表であった。アカデミックな文化を好尚する白人にとって、ジャズは単に歓楽街の「娯楽」に過ぎなかった。このようなジャズへの偏見は、黒人を差別する白人支配のアメリカという国家の差別システムを反映していた。黒人ジャズメンが表立って反抗したり、黒人としての立場を主張できる時代ではなかったのである。

そういった状況を打破したのがバップのミュージシャンたちであった。彼らは白人を楽しませる「エンターテイナー」であることを拒否した。時代も彼らに味方したかもしれない。それ以前のスタイルであったスイング・ジャズは、穿った言い方をするなら、白人たちがダンスをするためのバックミュージックに他ならなかった。しかし、スイングが衰退し、ビッグバンドが姿を消していったことは、ミュージシャンたちに小編成のバンドの中で思う存分自己主張する機会を提供することになったのである。つまり、バップは単にスイングが行き詰った結果に生まれたスタイルではなかったということだ。それは、黒人たちがアイデンティティを主張するために、生まれるべくして生まれたスタイルだったのである。

しかし、だからと言って、バップ以前の黒人ミュージシャンたちが黒人であることの誇りを捨て去っていたのではない。意識的であるにしろ、無意識的であるにしろ、彼らが表現したサウンドは、終始一貫して黒人としての誇りであり、自由を求めてやまない力強い声であった。それは、既に述べたように、デューク・エリントンが、黒人のジャズが低俗に見られてきたことに反発して、ジャズという音楽に西洋音楽にも匹敵するほどの芸術性を与えたことから伺えよう。しかしながら、エリントンの功績は、バップ以降の時代である現在だからこそ認識されることができるのである。今では、エリントンが「エンターテイナー」ではなく「芸術家」であることは当然のこととして受け止められるが、バップが誕生する以前はエリントンといえども、所詮「エンターテイナー」の域を出る存在ではなかったのだ。すなわち、ジャズがその芸術性を世に知らしめ、「抵抗の音楽」という異名を取るようになったのはバップ以降においてである。

9. ハード・バップの勃興

黒人ジャズ・ミュージシャンが、白人の文化的優越意識が支配する社会体制の中で、常に阻害されてきたことは既に述べたとおりである。そして、ジャズの歴史に輝かしい足跡を残してきたミュージシャンは、誰もが不屈の精神の持ち主であったことは想像に難くないし、チャーリー・パーカーやディジー・ガレスピーのようなビ・バップの祖は、自分たちが単に白人を楽しませる「エンターテイナー」ではないことを自覚していたことも周知の事実である。このような黒人たちの精神をさらに推進したのが、ハード・バップであった。ハード・バップとは、バップを基礎にジャズの伝統を踏まえた黒人的パッショ

ンとエネルギーに根差し、40年代末から反映していた白人ジャズメンによるウエスト・コースト・ジャズからジャズの主導権を奪回しようという精神から生まれたものであった。

さらに、1950年代の時代背景も無視できない。1950年に勃発した朝鮮戦争のおかげで、アメリカは軍事生産物の急増によって黒人労働者の生産力が必須のものとなった。その結果、黒人労働者たちは北部大都市の工業地帯へと移動していき、ニューヨークの黒人人口も急増したのである。このことは、ニューヨークのジャズ・シーンにおいて黒人ミュージシャンによる黒人らしさを押し出したハード・バップが支持されたことと無関係ではない。

ハード・バップの時代とは、黒人ミュージシャンたちが、自分たちを取り囲む不条理な状況と闘った時代であった。ジャズの歴史の中に彼らの赤裸々な声をはっきりと刻まれたのは、ハード・バップが隆盛した頃だと言っても過言ではない。1960年代に起こった公民権運動の指導者であったマーティン・ルーサー・キングは述べる。

For a hundred years since emancipation, Negroes had searched for the elusive path to freedom. They knew that they had to fashion a body of tactics suitable for their unique and special conditions.¹⁶⁾

奴隷解放後、百年の間、黒人たちは自由を求めて迷路を手探りしてきた。黒人は、彼らの置かれている奇妙で特異な状態に適した戦術組織体を作らねばならないことを知ったのだ。

ハード・バップ運動の展開の中で抬頭した黒人ミュージシャンたちは、まさにキング牧師の言う状態に置かれていたと言える。彼らの機動力が最大のファクターとなり、ジャズの主導権は50年代半ばには完全にウエスト・コーストから奪回された。この時代におけるジャズという芸術は、黒人たちの白人社会に対する心理的反映でもあった。アメリカ近代史の中でも、1950年代は黒人大衆が人種差別に対して立ち上がった時代である。ハード・バップ運動はこのような時代の流れと並行して結集していったと考えられる。ジャズにおけるハード・バップ革命は、つまり、この時代の社会的な黒人革命と軌を一にするものだと言えよう。50年代に発生した黒人に関わる主な社会的事件には以下のようなものがある。

1954年：最高裁判所が、公立学校における人種の分離教育は憲法違反であると判決を下した。いわゆるこれが、「ブラウン判決」である。

1955年：「バス・ボイコット事件」。南部ではバスの中でも人種隔離が行われており、後方が黒人席と決められていたが、白人が立っている場合には席を譲る義務があった。この年、縫製工のローザ・パークス(Rosa Parks)という黒人女性がこれを拒否したことによって逮捕され、この事件を機にして黒人たちが差別に対して立ち上がった。ガンジーにならって「非暴力主義」を唱えていたキング牧師は、バス乗車をボイコットすることで白人たちに経済的打撃を与えようとした。この事件がきっかけとなって公民権運動が起こったといっても過言ではあるまい。

1956年：アラバマ大学へ一人の黒人女子学生が登校。法廷闘争に勝利しての結果であった。

1957年：私立で人種分離化されていたアーカンソー州リトル・ロックの中央高校に黒人生徒9人が入学。当時の知事がこれに反対し、州の軍隊を出動させる大騒動に発展する。時の大統領アイゼンハワー(Dwight Davi Eisenhower)が鎮圧に乗り出し、結果、9人の生徒は無事に登校を果たす。¹⁷⁾

いずれの事件も、結果は黒人たちの勝利に終わっている。このことは、同時代にハード・バップが白人に代表されるウエスト・コースト・ジャズに勝利したことと偶然の一致ではなかろう。社会的にも芸術的にも、高揚する黒人意識が絶えず渦巻く時代だったのである。

10. 結びにかえて—ファンキー・ジャズの発生からフリー・ジャズへ

1950年代半ばには、モダン・ジャズは黄金時代を迎える。黒人であることのアイデンティティに即した黒人ミュージシャンの活躍が広まっていき、ハード・バップは大衆の人気を獲得することに成功していた。先述したように、ハード・バップの重要な背景が黒人意識の高揚であったことを考えると、ファンキー・ジャズは生まれるべくして生まれたのだということに納得がいくだろう。黒人たちは自分たちが作り上げたジャズの伝統をしっかりと再認識し、黒人のためのジャズを強調するためにジャズのルー

ツであるブルースやゴスペルのフィーリングを意識的に演奏の中に取り入れていった。つまり、「ファンキー・ジャズ」とは、ゴスペルなどの黒人教会音楽をベースにしたジャズをいう。「ファンキー」はもともと貯蔵したタバコの葉が発行する時の鼻につく匂いを指したが、後に臭い体臭を意味する黒人スラングとなり、ジャズ用語となった。

1950年代半ばにハード・バップが最盛期を迎えた裏側には、実はこのファンキー・ブームが巻き起こったことも手伝っていた。すなわち、ファンキー・ジャズが大衆の間で浸透していく過程で、人々の関心は自然とハード・バップ全般に広がっていった。というのも、ファンキー・ジャズはハード・バップというスタイルの中の一変形に過ぎなかったからである。母体であるハード・バップよりも、その一部に過ぎなかったファンキー・ジャズが巷で脚光を浴び、その恩恵をハード・バップが受けたというのは、いささか奇妙な話ではあるが。

ベトナム反戦運動、フェミニズム運動、公民権運動が起こった1960年代は、アメリカにとって激動の時代であったが、その頃、ジャズ界ではモード・ジャズとフリー・ジャズが勃興している。これらは60年代のジャズの二代潮流となったが、特にフリー・ジャズは当時のアメリカ社会を反映していたと考えられる。ジャズはリズム中心の黒人音楽と、ハーモニー中心の白人音楽との出会いから生まれた音楽であるが、その主体がブルース・フィーリングを筆頭とした黒人音楽であることは間違いない。よって、ジャズがヨーロッパ的な音楽に近づけば近づくほど、ジャズ本来の音楽ではなくなっていく。バランスが著しく西洋に傾くと、ジャズはジャズでなくなっていくのである。フリー・ジャズとは、この理念に基づいて「西洋離脱」を推し進めて、「アフリカ性」を取り戻すことに立脚したスタイルであると言い換えることができる。

60年代にこのようなフリー・ジャズが台頭したことは、当時のアメリカ社会の反映でもあった。1955年に起こった「バス・ボイコット事件」に端を発して、60年代は公民権運動が示すように、「ブラック・パワー」という言葉がほとぼり出て、黒人解放運動のスピリットが黒人社会に溢れていた時代であった。そんな時代であったからこそ、「西洋離脱」の精神を推し進めたフリー・ジャズが勃興したのである。

ジャズはその誕生以来、常に時代を映し出す鏡ともいべき音楽であり、絶えず時代の変化を敏感に感じ取りながら進化を遂げてきた音楽である。そして、その時代の流れの中で、アメリカにおける人種差別は常に重要な部分を占めてきたのである。人種問題に向き合うことはアメリカとは何かを問うことであるが、この問題を解決することは極めて困難である。ジャズの歴史においてもそれは例外ではありえない。ジャズ史を辿っていく中で、人種問題は避けて通ることができない問題だということに誰もが納得するだろう。ジャズはその発生から発展に至るまで、アメリカが奴隷制時代から抱えてきた人種問題と表裏一体を成した存在であると言える。アメリカが抱える社会問題は人種だけではないが、最大の問題は「人種」である。ジャズという音楽は常に白人社会に対する黒人の心理の反映でもあるのだ。ジャズはしばしば「抵抗の音楽」と言われるが、抑圧されてきた黒人の人間性を解き放つために、自由を求めて立ち上がった黒人ミュージシャンの一人一人が、黒人としての美意識と誇りに満ちたサウンドをかもし出すところにジャズがジャズである最大の所以が存在するのである。

注

¹⁾ David Meltzer, ed. *Writing Jazz* (San Francisco:Mercury House, 1999),152.

²⁾ Marshall W. Stearns, *The Story of Jazz* (New York: Oxford University Press, 1956), 37.

³⁾ LeRoi Jones, *Blues People:Negro Music in White America* (Connecticut: Greenwood Press, 1963), 71.

⁴⁾ James H. Cone, *The Spirituals and the Blues* (New York: Orbis Books, 1972), 110.

⁵⁾ ニューオーリンズのあるルイジアナ州は、16世紀にはスペイン領、17世紀末からフランス領であり、国王ルイ14世の名にちなんでルイジアナと名づけられた。ニューオーリンズ自体がその名になったのは、もとはこの地がフランスの摂政であったオルレアン公爵にちなんで Nouvelle Orleans(New Orleans)と名づけられたことに発生する。

⁶⁾ 時のアメリカ大統領は、第三代トーマス・ジェファーソン(Thomas Jefferson)であった。ルイジアナの売却をめぐる米仏両国間の交渉は迅速に進み、4月30日にはミシシッピ以西のフランス領ルイジアナ全土に及ぶ214万平方キロメートルを、総額1500万ドル(1平方キロメートル当たり約14セント)という安価でアメリカに譲渡する条約が締結された。

7) 19世紀初頭に起こった奴隷蜂起で特筆すべきものは、ナット・ターナーの反乱(Nat Turner's Rebellion, 1831)、ガブリエル・プロッサーの反乱(Gabriel Prosser's Rebellion, 1800)、デンマーク・ヴェッシーの反乱(Denmark Vesey's Rebellion, 1800)が挙げられる。いずれも、ヴァージニア州で発生し、失敗に終わる。

8) 大下尚一・有賀貞編『概説アメリカ史—ニューワールドの夢と実現』(有斐閣、1979)、66。

9) クレオールは、別の意味で西インド諸島に移住したフランス人を中心としたヨーロッパ人の子孫を指すこともある。本稿で述べるところの「クレオール」は、白人と黒人の混血を指すものである。奴隷制時代、アメリカ南部では奴隷主が女奴隷に子供を生ませることは当たり前のことであった。その為に、混血の人口が膨れ上がったのである。

10) 黒人奴隷が労働に従事する時に作業にあわせて上げる掛け声。

11) その名残は今でも残っている。現在でも「マルディ・グラ」はニューオーリンズの最も大きなイベントである。「太った火曜日」を意味するマルディ・グラは毎年2月か3月の火曜日(不特定)に行われる謝肉祭で、10日間以上に渡って音楽やパレードで町は賑わう。

12) フランク・ティロー『ジャズの歴史—その誕生からフリー・ジャズまで』(音楽之友社、1977年)、57。

13) 同上、82。

14) <http://www.geocities.com/bourbonStreet/5135/Bolden>

15) ルイ・アームストロングの愛称「サッチモ」(Satchmo)は、Such a big mouth!と人々が叫ぶほどに、彼が大きな口をしていたことから由来している。

16) Martin Luther King, Jr. *Why We Can't Wait* (New York: A Mentor Book, 1964), 32.

17) ベンジャミン・クウォールズ『アメリカ黒人の歴史』(明石書店、1994年)、296-315。いずれも、紙面の都合上、事件の詳細に関しては省略することにする。