

東京藝術大学音楽学部 紀要 第34集 抜刷 平成21年3月

日本のモダンジャズ、現代音楽、フリースジャズの接点

—— 草月アートセンターと新世紀音楽研究所の活動を例に ——

渡 邊 未 帆

日本のモダンジャズ、現代音楽、フリージャズの接点

— 草月アートセンターと新世紀音楽研究所の活動を例に —

渡 邊 未 帆

■はじめに

本稿の目的は1960年代日本の前衛音楽において、ジャズと現代音楽がどのように関わったかを検証することである。ここでは、草月アートセンターにおけるモダンジャズと現代音楽の邂逅と、それとほぼ同時期に設立された「新世紀音楽研究所」におけるフリージャズの萌芽と現代音楽の影響に着目して、日本におけるモダンジャズ、現代音楽、そしてフリージャズの接点について論じる。

西洋音楽史上でジャズの影響が指摘される20世紀の作曲家についてはこれまでしばしば挙げられてきている。チャールズ・アイヴスの1900年代前半の作品や、ドビュッシーの《ゴリウォーグのケークウォーク》(1908)にはラグタイムの影響が見られるし、モーリス・ラヴェルの《左手のためのピアノ協奏曲》(1930-1)ではブルース進行が用いられ、グリウス・ミヨールのバレエ作品《屋上の牝牛》(1920)や、アルテュール・オネゲルのピアノ協奏曲(1924)には、特徴的なシンコペーションのリズムがジャズの影響として指摘される。また、エリック・サティはバレエ音楽《パレード》(1917)でラグタイムを用い、それを踏襲したストラヴィンスキーは《兵士の物語》(1918)の一場面で同じくラグタイムを使い、その後さらにストラヴィンスキーは《11の楽器のためのラグタイム》(1919)を作曲している。実際にジャズ・ミュージシャンと演奏を行った例としては、1930年代後半にバルトック・ベラはスウィング・ジャズのクラリネット奏者であるベニー・グッドマンとヴァイオリン奏者のヨゼフ・シゲティと全米巡業しており、作品としてはストラヴィンスキーがジャズ・クラリネット奏者のウディー・ハーマンとジャズ・バンドのために作曲した《エボニー・コンチェルト》(1945)、アーロン・コープランドがベニー・グッドマンのために書いた《クラリネット協奏曲》(1948)が挙げられる。レナード・バーンスタイン、ジョージ・ガーシュインといったミュージカルとクラシックの両面を持つ作曲家らもジャズの要素を積極的に用いていた。ヨーロッパやアメリカの作曲家が20世紀前半のラグタイム、ディキシーランド・ジャズ、スウィング・ジャズを取り入れた上記の例のように、20世紀の西洋音楽史において音楽作品に「ジャズ」を取り入れることは脈々と行われてきた。しかし、そこで気づくのは、こうして作曲家とジャズが親和性を持つことを容易に挙げることができるのは20世紀前半であって、ビ・バップ、モ

ダンジャズ、クールジャズ、フリージャズと展開していく20世紀後半のジャズの歴史の流れと同時代の現代音楽の作曲を並列して論じるのは困難になってくることである。その理由をすぐに挙げることは難しいが、本稿では日本の1950年代後半に流行したモダンジャズ、1960年代後半に拡張されていくフリージャズと呼ばれる形式と、いわゆる現代音楽との相互関係を詳しく検証することで、その一端を導き出したい。できる限り、アメリカ、ヨーロッパのジャズ史と並列して記載することを試みた。

モダンジャズは野口久光によると「ディキシーやスイング時代のジャズと一線を劃して、バップ以後のジャズの総称、通称¹⁾」と定義されているが、1958年頃からの数年間、「草月アートセンター」ではこのモダンジャズが日本の多くの文化人たちを魅了していた。一方で、ジャズ批評家でプロデューサーの副島輝人は、アフロ・アメリカンが生み出したジャズに対して、60年代前半の日本でオリジナリティーのあるジャズを演奏しようと、いち早く既成のジャズの枠を乗り越えようとした動きとして、高柳昌行 (g)、金井英人 (b) らを中心とした「新世紀音楽研究所」での現代音楽への接近を主張する²⁾。彼らの活動が60年代後半以降の日本のフリージャズ、ニュージャズの動きへとつながる。60年代の日本で、モダンジャズ、現代音楽、フリージャズはクリエイティブに関わり合うこととなったのだろうか。

■「前衛芸術の震源地」はモダンジャズ研究からはじまった

まず、草月アートセンターの状況を見てみたい。1958年に初代家元勅使河原蒼風のもと丹下健三の設計で草月会館が港区赤阪に建てられ、草月アートセンターはその直後にそこに設置された三代目勅使河原宏を代表とした芸術の交流の場である。ホールの定員は370人、録音の設備が完備されていた³⁾。勅使河原宏は敢えて、自ら主体となってプロデュースすること、興行を目的とすることを避け、草月アートセンターを芸術家が自発的に行う場として提供したという⁴⁾。そこは、草月流のいけばなという日本の伝統文化を継承する場でありながら、東野芳明に「前衛芸術の震源地だった⁵⁾」と評されているように1960年代の前衛芸術を表象する場となった。とはいえ、草月流いけばなは、創始者の勅使河原蒼風が型どおりにいけるいけばなに対して疑問を持ち、同じく華道家だった父親と決裂して1927年に創設した新しい流派である。時には、金属や枯れ枝などを用いてオブジェを造形することが特徴である草月流には、創設当初から前衛的な文化の吸引力が内在していたと言えるだろう。

ジョン・ケージの来日公演 (1962年10月、1964年11月)、ロバート・ラウシェンバーグの来日講演 (1964年11月)、ジーン・アードマン・グループを招いての《6人を乗せた馬車》の公演⁶⁾ (1964年6月)、マースカニングハム舞踊団の招聘 (1964年11月) や、オノ・ヨーコやナム・ジュン・パイクのパフォーマンスが行われるなど、国際的な役割も果たした。草月アートセンター発足の翌年、世界に三台しかないと言われるノバート・シュレジンガーによってデザ

インされたベーゼンドルファー社製のピアノが納められ、三保敬太郎、八木正夫、武満徹、植草甚一、谷川俊太郎、今井寿恵、山口勝弘を世話人として「モダンジャズの会(のちに「エトセトラとジャズの会」)」の準備会が行われる。秋山邦晴が「『エトセトラとジャズの会』が、そもそもの草月アートセンターの活動の出発点となっていたといえるかもしれない⁷。」と述べているように、「エトセトラとジャズの会」を皮切りとしたモダンジャズに関する催しは「草月ミュージック・イン」というシリーズに引き継がれ、現代音楽のコンサート・シリーズ「作曲家集団」や「演奏家集団New Direction」とともに、意欲的で実験的なコンテンポラリー・シリーズの支柱となった。

■「草月ミュージック・イン」の試み

「草月ミュージック・イン」は1960年1月から1963年6月まで計19回行われた⁸。第1回は、「MJQ研究」として平岡精二クインテットが、MJQ(モダン・ジャズ・カルテット)の分析をアレンジ、アドリブにポイントを置いて分析するものだった。MJQのメンバーであるジョン・ルイスは、1957年の時点ですでに、ガンサー・シュラーを中心に提唱していたサード・ストリーム(第三の流れ)⁹という、現代音楽とジャズを直接的に結び付けようとする音楽的傾向に関わっていた。平岡らがこのことを知っていたかは知るすべがないが、このようにシリーズ化して、モダンジャズの音楽分析が行われていたのである。やがてこのシリーズの中心的人物はジャズ・ピアニストの八木正生と三保敬太郎となり、さまざまなテーマでモダンジャズが探究された。

■モダンジャズの「演奏」という行為

「草月ミュージック・イン」第2回(1960年2月)は「ブルースの継承」をテーマとし、作曲家である武満徹がメモ程度のコード譜を書き、八木正生が演奏するということが行われている¹⁰。ここに言うなれば、モダンジャズと現代音楽の接点が見出される。モダンジャズが武満に提出するのは、楽譜という記号とそれを解釈する演奏の問題である。武満はこのときのことを八木との対談で、「ジャズの魅力というものは、プレーするという魅力ですからね。自分で書いたものがああいふふうになったのかという驚きとか喜びがあるわけで、それがなければ少しでもジャズをやってみようとか、ジャズを書きたいという気持ちは起こらない¹¹。」と述べている。1960年というのは、武満が杉浦康平との共同で制作した図形楽譜による《ピアニストのためのコロナ》を作曲した年であり、音楽の創造行為において作曲家という個人の主体性のある部分を意図的に取り扱うという意味では類似しているし、そこで追及された演奏者の発話、楽譜(あるいはあるマテリアル)を介した作曲家と演奏家のコミュニケーション

ンへの問題意識が共通している。

高橋悠治は「草月ミュージック・イン」に、演奏者や作曲家としては参加していないが、毎回通っていたという。「もともとはジャズはできないくせに、モダンジャズにあこがれていて、テナー・サックスの宮沢昭の出ていた六本木竜土町の『コスモ』クラブ、八木正生の出ていた麻布の『ゴールデン・ゲート』に入り浸っていた¹²。」という記述がある。高橋は「草月ミュージック・イン」の評をいくつか残している。高橋はジャズの作曲と演奏の関係について、「ジャズの作編曲は即興の媒介にすぎない。ただしそれは、あるエモーショナルな背景をプレイヤーに提供することではない。できあがったムードでソロ・パートを拘束することなく、自由にプレーさせるためのかくれた支えとしてとどまるべきなのだ¹³。」と述べる。ジャズの作曲というのは簡単なテーマとコード進行という骨格のみを与えるだけであって表現を強制しない。彼らは図形楽譜という当時の最も新しい現代音楽の方法論における「楽譜」と「演奏」という問題をモダンジャズに見ていたことになる。

先に述べたように武満は八木にジャズ作品を提供しているし、高橋も八木を「スリルにみちたピアノを弾く鋭敏な耳と正確な頭脳をもった作曲家」¹⁴として評価している。八木は60年ごろセロニアス・モンクの研究を熱心に行っていたが、当時武満も高橋もモンクの音楽には傾倒していた。武満はとくに、モンクの運指に着目し、次のように述べている。「ガンサー・シュラー（作曲家）は、セロニアス・モンクの音楽的特徴について独自の考察をしっている。それによると、セロニアス・モンクの音楽にみいだせる不協和な2度音程の多様は、モンクの肉体的条件から生まれたものであり、モンクの天才はそれをおしすすめたところにブルー・ノートとのむすびつきをみいだしたというのである。モンクはピアノをひく場合に、あたりまえの運指をしないで、指をたいらにのばしたままで演奏する。そうすると、オクターブ音程をとるときに隣接する2度を同時にたたいてしまいがちなのだ。だが、モンクはこれを個性的な表現にまでたかめた¹⁵。」このように演奏の身体性からモンクの演奏の響きに注目していた。ほぼ同時期にアメリカではサックス奏者のスティーヴ・レイシーとトロンボーン奏者のラズウェル・ラッドらが『School Days』¹⁶でより自由な即興演奏を目指しモンクを研究している。上記に引用したように武満はサード・ストリームを提唱したガンサー・シュラーについて関心を示しているし、また1961年にはすでに、チャーリー・パーカーやオーネット・コールマンの演奏分析からジョージ・ラッセルが提唱した旋法的な音楽体系『リディアン・クロマチック・コンセプト』¹⁷を読み解いていた。

■ 黛敏郎とモダンジャズ

日本の当時の作曲家がモダンジャズに接する態度の例として、一方では、かつてビッグバンド「ブルー・コーツ」のピアニストとして演奏していた作曲家の黛敏郎が挙げられる。黛

は「草月ミュージック・イン」には参加していないものの、1959年第3回現代音楽祭の「モダンジャズの夕べ」に自身の新作を発表するつもりだったという。しかし結果的には発表されていない。「ジャズのフォー・ビートの観念を根本から破壊とまでは行かないがそれを立体的に拡充する目的のために、ドラムとベースがそれぞれ異なったテンポのフォー・ビートを同時に進行させ、その基本リズムの上に、ドラム・ビートのダブル・テンポで例えばテナーがアドリブし、一方、ベース・ビートのダブル・テンポで例えばフルートがアドリブする…といった一種のpoly-tempiのジャズだった。ドラムとベースの基本リズムの比は2：3すなわちドラムの2拍に対してベースの3拍という比較的単純なものであったが、苦心惨胆の練習の結果、遂に不可能に近いことが判って、私はこの計画を放棄した。」¹⁸と、黛は述べている。黛はこの計画が失敗に終わった理由を、ジャズの基本ビートであるフォー・ビートに依存することに馴染みすぎたジャズ・ミュージシャンによることとしている。黛は自分の計画のようなことが不可能とわかって、日本のモダンジャズの未来を憂えているが、全く異なる時間軸で進む複数の演奏者を同時に演奏させるという試みは、すでにレニー・トリスターノが1949年の時点でフリー・フォームの先がけとしてセクステットの演奏者それぞれが違うテンポで演奏を行うという作品《Intuition》¹⁹を吹き込んでいる。1959年の日本のジャズにおいてこのような試みを行うことは実験的なことであったと言える。

■ 「グループ・音楽」の即興演奏

草月アートセンターでは日本で最も早い時期に集団即興演奏のコンサートが行われたことでも注目すべきである。1961年9月15日に「グループ・音楽」による第1回公演「即興音楽と音響オブジェのコンサート」が行われている²⁰。「グループ・音楽」とは東京藝術大学音楽学部楽理科在学中の小杉武久と水野修孝が1958年に学内で即興演奏をしたことから始まった。そこに塩見千枝子(允枝子)、戸島美喜夫、柘植元一、淡野弓子、刀根康尚らが参加し集団即興演奏が試みられるようになり、第1回公演に至ったようである。公演のプログラムには「グループ・音楽」の説明として次の文章が記されている。

われわれのグループの名称は、たとえばダダの機関誌が「文学」であったというアイロニーに類推される意味をその一面に持っていることは確かである。しかし、われわれは現在の不当に縮小された「音楽」の意味を回復する役割を受け持っているという「自負」がそのなかに含まれていることを強調する必要がある。

このプログラムには、当時藝大の助教授であった柴田南雄、専任講師だった小泉文夫、そして秋山邦晴各氏から文章が寄せられている。柴田と小泉のコメントを引用しておく。

芸大の楽理科をこの春卒業した諸君が作品発表と即興演奏の会をやるという。まる4年間、ドイツ語やフランス語や現代音楽のアナリーゼなど、しんどい勉強がつづいた間にすっかりせき止められうっ積した音楽的エネルギーを、アンチ・アカデミックな形で放出しようというのだろう。形やぶりにちがいない。ガンバレ！（柴田南雄）

芸大の私の部屋の隣りで、ときどき妙な音楽が聞える。豚がうなっているような、また楽器がこわれたような。だいぶんたってから、それが「グループ・音楽」の人たちの創作活動であることがわかった。珍しい音、変な雑音の組み合わせは私も常に求めてやまない。若者の音の探求からナニが得られるか大いに楽しみだ。（小泉文夫）

このように、ケージが来日する以前にアカデミックな場から即興演奏集団が登場し、柴田、小泉、秋山らが理解を示していたが、ジャズ批評家らがこの時期に関心を示した形跡は残っていない。

■他ジャンル芸術の交流の媒介としてのモダンジャズ

モダンジャズは他ジャンルの芸術が関わりあう媒介の役割も果たしていた。「草月ミュージック・イン」の第5回（1960年5月27～28日）は、「モダンジャズの多角的応用」がテーマとなった。このときに「映像とジャズの結合」や「詩とジャズの結合」が試みられる。マイルス・デイヴィスが即興演奏をつけた『死刑台のエレベーター』（ルイ・マル監督、1957年製作）は日本でも1958年に公開され、日本のヌーヴェル・ヴァーグ映画もモダンジャズと蜜月を迎え、武満や黛²¹らも映画音楽の仕事でモダンジャズを多用していたし、八木や三保といったジャズ・ミュージシャンも映画音楽の作曲の仕事に加わった。「映像とジャズの結合」で、今井寿恵の作品では実写による映像を素材にした映画に三保²²がミュージック・コンクレートを付加したジャズを加えた。真鍋博、和田誠の作品はイラストレーションのリズミックな動画で、これに完全なリズムの同調を行う形で即興演奏が試みられた。「詩とジャズの結合」では二作品詩劇の形で上演された。アメリカの黒人差別問題を赤裸々に示し、衝撃を与えたビートニク詩人のアレン・ギンズバークの『吠える』（“Howl and other poems”）が1956年に出版されたが、それは黒人音楽のジャズにも大きな影響を与えた。ジャズと詩の朗読が同時に録音された初期の例は1964年録音のニューヨーク・アート・カルテットによる《ブラック・ダダ・ニヒリズム》²³である。詩人でありジャズ批評家であるリロイ・ジョーンズ（アメリ・バラカ）が、ニューヨークで結成されたフリー・フォームのジャズ・カルテットに過激な詩を叫んでいる。日本ではこうした動き以前にモダンジャズと詩の融合の実験が行われているのである。寺山修司「お早う」では「ことばと音の結合によって、土着的なエネルギーを引き出し、プリミティヴな人間の感情を表現」しようと試みられ、谷川俊太郎「くそまじ

めな人々」は、「一種ナンセンスなムードの中で、言葉と身振りによるスキヤットを期待し、無関係に、有意義に演奏」がつけられた²⁴。このようにその後草月アートセンターは、実験映画やアニメーション、詩とモダンジャズを組み合わせたミクストメディアの探究が行われるようになる。そうした活気溢れる試みが行われていたが、「草月ミュージック・イン」は1963年6月「八木正生トリオ」発表会を最後にして幕を閉じている。秋山はこのシリーズがなぜ終わりを迎えたか当時の現場の責任者であった奈良義巳に確かめている²⁵。奈良によると、モダンジャズ全体に一時期のような異常な熱気がなくなるとともに、八木や三保が中心となって活動してきたものの、次第にある企画が芸術祭の賞を受賞したり、いわゆるジャズ業界と接近したりすると周囲にそれほどやる気がなくなっていたということである。1964年以降の草月アートセンターでは主に実験映画の企画に力を入れていくようになる。

■「新世紀音楽研究所」と現代音楽の方法論

一方、草月アートセンターで前衛芸術が盛り上がりを見せているときと同じ時期に銀座でジャズの新しい動きが始まろうとしていた。ギタリストの高柳昌行によると1958年末から59年の初めころから、銀座ヤマハの裏にあったシャンソンのライヴハウス「銀巴里」で、高柳のほか杉浦良三 (vib)、滝本達郎 (b)、原田寛治 (ds) といったメンバーで、ふだんシャンソンが演奏される場で金曜日の夜だけ「フライデー・ジャズ・コーナー」という名称でジャズの演奏をはじめており、その流れで1960年に「ジャズ・アカデミー・カルテット」を高柳、富樫雅彦 (ds)、菊池雅章 (p)、金井英人 (b) で結成した。1960年12月21日には草月アートセンターでその「ジャズ・アカデミー・カルテット」が八木正生モダン・トリオと共演している記録もあるし、それ以前の録音が残っているように、高柳も富樫もモダンジャズを演奏しなかったわけではなかった。金井が「フライデー・ジャズ・コーナー」の枠で「ジャズ・セミナー」と銘打った臨時メンバーによる運動体をつくると、さらに本格的に組織化しようと1962年秋に彼らは「新世紀音楽研究所」という組織を結成する²⁶。発起人となったのは高柳、金井、影山勇 (b) らである。この名前は、1957年に吉田秀和 (所長)、柴田南雄、入野義朗、森正、岩淵龍太郎、黛敏郎、諸井誠 (以上が創立メンバー、のちに小林仁、武満徹、岩城宏之、一柳慧、松下真一が加わる) らによって設立された現代音楽の作曲家の集まりである「二十世紀音楽研究所」から影響を受けていた。「二十世紀音楽研究所」は、ダルムシュタット音楽祭やバーデンバーデン現代音楽祭のような夏期講習を日本においても開催しようという考えからはじまり、1957年8月から1965年11月まで全6回の「現代音楽祭」が開催された。当初は特に、十二音技法、トータル・セリー、電子音楽、偶然性の音楽といった前衛的な手法の啓蒙を目的としていた。1959年8月の第3回現代音楽祭では「モダンジャズの夕べ」が開かれているが、彼らは実際にモダンジャズのミュージシャンとして出演したのではなく、現

代音楽の前衛的な手法に触発されて自分たちの活動に結び付けていった。副島によると「新世紀音楽研究所」では、以下のような方法で実験的な演奏が行われていたという。

- (1) 金井英人は山下洋輔と語らって『SOS』という曲を演奏した。これはモールス信号のト・ト・ト・ツ・ツ・ツ・ト・ト・トを基本リズムとしたものだった。
- (2) 演奏メンバーがそれぞれに勝手にコードネームを書いた紙を、トランプを切るように混ぜ合わせ、アトランダムに並べた順を追って演奏する。これは軽井沢で行われた現代音楽祭を聴きに言って得たヒントであった。
- (3) ステージ後方に和紙を張った大きな額縁が置かれていて、演奏たけなわになった頃、突然紙を破いてヌードの女性が現れるというもの。影山勇のアイデアだが、このことは共演者には全く知らせておかないで、プレイヤーにもショックをあたえようとする企てだった。
- (4) コップを床に叩き付けて割り、新聞を引きちぎり、テーブルをひっくり返した。これはナム・ジュン・パイクの表現から影響を受けたものに違いない。なにしろパイクは、コンサートホールで演奏されているグランド・ピアノの脚をノコギリで切り倒すというパフォーマンスを行っているのだから。
- (5) 記号からの創造と題して、ロールシャッハの図形をミュージシャンに渡し、これを図形楽譜にして演奏という試み²⁷。

彼らは現代音楽の方法を借りて、モダンジャズの枠を超えた新しいジャズを志向し、このように複雑なリズムの演奏、ダダ的な方法、ハプニング、図形楽譜を用いている。高柳によるとこの当時ですでにフリー・テンポを含んだ音楽をこのメンバーで行っていたという。この頃の録音として正規に残っているのは1963年6月録音の『銀巴里セッション』²⁸である。

■フリージャズの状況

新宿ピットインが1964年12月に開店したことで、新しいジャズの場合は「銀巴里」から新宿へと移った。新宿ピットインでは渡辺貞夫、宮沢昭、富樫雅彦、沢田駿吾らが出演し、ジャズのライブを行わない日は、ジャズ喫茶として運営、またアングラ演劇の上演が行われていたようである。その後、1969年新宿に副島がプロデュースする『ニュージャズ・ホール』が開店し、高柳昌行や富樫雅彦も出演し、日本に「フリージャズ」、「ニュージャズ」と呼ばれる形式が定着してくる²⁹。先に挙げた「新世紀音楽研究所」の創設からタイムラグが約六年ある³⁰。その間、アメリカやヨーロッパでは新しいジャズを目指す自主的な組織が目立ってくる。ニューヨークでは1964年10月にビル・ディクソン主催する新しいジャズへの変革を目的としたイベント「ジャズ十月革命」が開催され20以上のグループや個人が参加し、そこか

らJazz Composers Orchestra Associationが結成された。同時期にバーナード・ストールマンによってフリージャズやロックやフォークを積極的にリリースしたインディペンデント・レーベル「ESP」が創設され、1965年にはシカゴで黒人ミュージシャンたちによる自主的な組織AACM (Association for the Advancement of Creative Music) が結成された。ヨーロッパでは1966年12月にアレキサンダー・フォン・シュリッペンバッハが集団即興をメソッドとした「グローヴ・ユニティ・オーケストラ」を組織し、オランダではハン・ベニク (ds)、ミシャ・メンゲルベルク (pf)、ウィレム・プロイカー (reed) によるICP (インスタント・コンポーザーズ・プール) が1967年末に一枚めのアルバムを吹き込んでいた。こうした世界で同時多発的に行われた新しいジャズへの動きが日本でも起こっている。

副島はフリージャズを「メロディやビートの枠を明確に否定したフリー・フォーム、文字通り自由形式の方法で、個人のその時点での想念から出発する、いわばアナーキーなジャズ」³¹とし、ざっと以下のように演奏方法の例を示している³²。

- (1) アタマ (始まり) とエンディング (終り) だけにテーマとなるメロディがあり、中の部分はフリー・フォーム。と言っても、メロディ楽器奏者はキーを意識してインブローヴィゼーションをする場合と、全くそうでない場合もある。つまり曲という器があって、中身は自由ということだ。山下洋輔トリオや沖至グループの演奏に多く聴かれる。
- (2) 曲がなく、トータル・センターとしての一音、または複数音だけを決めて演奏する。ひと頃の富樫グループが、時々この方法を用いた。
- (3) 完全フリー・フォームとして、任意に出した最初の一音に反応して、全く自由に演奏を重ねていく。但し、内的リズムや音列を抽象的に利用したり、それを打ち切って別の方向にもっていったりする場合もある。例えば、佐藤允彦のソロ・ピアノや、高柳昌行ニュー・ディレクションの演奏などはこれに近い。
- (4) オートマティズムのように、自分の内的精神状況を音に託して表現する。阿部薫のソロなどは、こうした方法によるものと言えようが、無意識のうちに音階が出来てくると、突然よくしられたメロディとなって一瞬表に現れることがある。

ジャズの規制の枠を、まずテーマとなるメロディがあってその展開を経て再びテーマに戻るといった構造とするならば、(1)はやはりジャズの枠組みのなかにおさまったものである。(2)~(4)のように構造を壊す試みが行われようとしていたことが特徴的であるが、こうした動きを詳細に音源で確認することは困難である。1963年の『銀巴里セッション』の録音以来、「フリージャズ」「ニュージャズ」とカテゴライズの正規のLPが発売されるのは1969年になってからである。1968年にバークリー音楽院の留学から帰国した佐藤允彦 (p) が、荒川康男 (b) と富樫雅彦 (ds) とともに録音した『Palladium』³³、高柳昌行 (g)、高木元輝 (sax)、吉沢

元治 (b) をメンバーとした富樫雅彦カルテットの『We Now Create』³⁴、バリケード封鎖された早稲田大学で録音された山下洋輔の『Dancing古事記』³⁵、吉沢元治 (b)、豊住芳三郎 (ds) をメンバーとした高柳昌行とニュー・ディレクションの『Independence』³⁶はいずれも1969年の録音である。こうした状況で、いわゆる現代音楽がフリージャズに接近した例を見つけるのは難しいが、先に挙げた「グループ・音楽」で中心的な人物であった小杉武久が1969年に結成した「タージマハル旅行団」は、新宿ピットインの2階の「ニュージャズ・ホール」を演奏拠点としていたためフリージャズとの接触もあった。小杉は批評家の間章の紹介を受けサクソ奏者の阿部薫との共演を行っている。

■ ジャズ批評の状況

批評に関していうと、草月アートセンターの機関誌『SACジャーナル』は1960年3月に創刊されており、草月アートセンターがそうであったように音楽、美術、詩といった他ジャンルの芸術を扱っているが、ジャズ批評家の記事が掲載されているものとしても早い時期の雑誌と言える。植草甚一、岩浪洋三、油井正一、清水俊彦、相倉久人らといったジャズ評論家が執筆した文章が掲載されている。草月アートセンターでモダンジャズの実験的な試みが1958年から63年まで行われていたものの、ジャズに関する雑誌の創刊が相次ぐのも1960年代半ば以降である。1947年にメインストリームのジャズを扱った雑誌『スウィング・ジャーナル』が創刊されて以降では、インディペンデントな媒体として1966年12月に副島輝人らの『アワー・ジャズ』、67年6月に松坂比呂らの『ジャズ批評』、69年5月に杉田誠一らの『ジャズ』、70年8月に『オフ・ジャズ』、その後74年6月に現代音楽と前衛ジャズを対象とした日本現代・ジャズ音楽研究所による『音楽』、さらに78年8月に批評家間章らが中心となった『morgue』が刊行されている。

よって、草月アートセンターでのこの当時のモダンジャズの探究に関して、日本のジャズ史にはほとんど加えられていないようである。草月アートセンターでは1962年1月には「渡辺貞夫の渡米留学を送るジャム・セッション」や、1966年9月には「佐藤允彦の渡米留学を送るモダン・ジャズ・デモンストレーション」が行われ、またそのほかの回の出演者も前田憲男、宮沢昭、日野皓正、富樫雅彦、猪俣猛、滝本達郎といった、決して日本のジャズ史では無視できないミュージシャンが参加しているのは事実である。が、後に出版されたほとんどの日本ジャズ史を扱う評論集（『日本のジャズ史—戦前戦後』内田晃一著、スウィング・ジャーナル社、1972年、『日本フリージャズ史』副島輝人著、青土社、2002年など）には、後述する奥成、清水らの例外をのぞいて、草月アートセンターでの記録が言及されていない。奥成は「草月に出てくるミュージシャンは、スコアを読んで指揮をとって、という雰囲気、不良じゃなかった」、清水は「どうしてもクラシックが上位で、ジャズがその次だ、という気

分があった]³⁷と述べているように、草月アートセンターが非常にスノッブな場所としてとらえられていたからのようである。つまり、60年代後半から自主的にジャズ雑誌を創刊した批評家らのモチベーションと、草月アートセンターのモダンジャズのイベントのモチベーションは相容れないものだったようである。こうした批評家らの思想や立ち位置に関してはここで詳しく論ずることはできないが³⁸、本論でも多く参照している副島、また革命論をジャズと結びつける相倉久人や平岡正明、北園克衛を師とした詩人でもある清水俊彦がいた。現代音楽、ロック、ジャズ、フリーミュージックなどジャンルを無くして、ある極限に達したミュージシャンを批評する間章が批評界に登場するのは1969年である³⁹。音楽の響きそのもののよし悪しを評価するのではなく、その音楽のあり方を自らの生き方や思想とするような状況で、「前衛の場」とは言っても育ちのよい雰囲気の漂う草月アートセンターやアカデミックな現代音楽とは棲み分けが行われていたようである。

■結論にかえて

現代音楽において近代音楽の既成の価値観を打ち壊す不確定性の音楽があらわれ、さらにトータル・セリーのように過度に管理されたエクリチュール中心の音楽に対するアンチテーゼとして集団即興が現れ、ジャズにおいてもモダンジャズ（ビ・バップ）を乗り越え、壊す動きとしてフリー・フォームが現れた。ここまで見てきたように日本では1958年頃からの数年、現代音楽の作曲家はモダンジャズの「演奏」に対して興味を接近していたし、1960年代初めのフリージャズの萌芽期に新しいジャズを志向するミュージシャンは現代音楽の方法論に接近していた。一見、「より自由な音楽」を目指すという点で「コンポジション」対「インプロヴィゼーション」という同じ問題を共有しているようであるが、これまで見てきたように日本では明らかにその棲み分け、年代のズレが生じているのがわかる。少なくとも「草月アートセンター」や「二十世紀音楽研究所」の現代音楽の作曲家が見ていたのはジャズとはいっても「モダンジャズ」であったし、「グループ・音楽」の即興演奏にジャズ批評家は関心を示さなかったし、「新世紀音楽研究所」のミュージシャンは現代音楽の前衛的な手法を試みただけで直接現代音楽の作曲家の問題を共有することはなかった。戦後アメリカから黒人音楽、ヨーロッパのアカデミックな現代音楽を受容し、そしてさらにケージ・ショックを経て、日本では複雑に立場が絡み合ってきたのである。学生運動の熱気とフリージャズが勢いを増す1969年にはすでに日本の中心的な現代音楽の作曲家らは、ミュージック・コンクレートや図形楽譜や集団即興など一通りの前衛的な試みを済ませ、ケージ・ショックの余波を越え、むしろ、これまで作曲家の生計をたてるための仕事と捉えられてきた、たとえばある企業のための音響設計や映像のための音楽といった表現形態を場全体に拡張する表現を積極的に意識するようになり、1970年の大阪万博に向けて企業や社会からもそうした前衛芸術家像

が要請されるような状況が生まれてくる。とはいえ、それでもジャズ、現代音楽、そしてその地のローカルな音楽が「フリーミュージック」、「インプロヴィゼーション」という共通言語のもとで、音楽が互いのジャンルの呼び名を捨てて、時代を共有することは70年代以降も行われていくことになる。そうした動きについて論ずることは今後の機会に譲りたい。

参考文献：

- 内田修『ジャズが若かったころ』東京：晶文社、1984年。
- 内田晃一『日本のジャズ史—戦前戦後』東京：スウィング・ジャーナル、1976年。
- カルル、フィリップ、ジャン＝ルイ・コモリ『ジャズ・フリー』宮下志郎、藤井寛訳、東京：晶文社、1979年。
- 小杉武久『音楽のピクニック』東京：風の薔薇、1991年。
- 清水俊彦、平岡正明、奥成達『私家版日本ジャズ伝—モカンボセッションから冷やし中華まで』東京：エイプリル出版、1977年。
- 絳秀美編『思想読本 1968』東京：作品社、2005年。
- 高柳昌行『汎音楽論集』東京：月曜社、2006年。
- 副島輝人『日本フリージャズ史』東京：青土社、2002年
- 平岡正明『戦後日本ジャズ史』東京：アディン書房、1977年。
- ベニテズ、M. ホアキン『現代音楽を読む—エクリチュールを超えて』東京：朝日出版社、1981年。
- ユリイカ『特集：戦後日本のジャズ文化』東京：青土社、2007年2月号。
- リンディホップ・スタジオ編『間章クロニクル』東京：愛育社、2007年。
- 『輝け60年代—草月アートセンターの全記録』東京：フィルムアート社、2002年。
- 『SACジャーナル1～35』草月アートセンター、1960年3月号～1964年4月号。

注

- 1 野口久光「モダン・ジャズ随想」『SACジャーナル』No.4、1960年7月。
- 2 副島輝人『日本フリージャズ史』東京：青土社、2002年。
- 3 「草月会館のホール完成」『東京新聞』1958年9月10日付。
- 4 勅使河原宏「夢を託した草月アートセンター」『輝け60年代—草月アートセンターの全記録』東京：フィルムアート社、2002年、92頁。
- 5 秋山邦晴「そこは60年代前衛芸術の震源地だった」、『輝け60年代—草月アートセンターの全記録』、34頁。
- 6 LP音源『The Coach With The Six Insides』／脚本：ジーン・アードマン、音楽：テイジ・イ

- トウ／ESP／ESP1029。この音源はアメリカで60年代半ばに創設されたフリージャズ、ロック、フォークを扱うESPレーベルで吹き込まれ、発売されている。
- 7 秋山邦晴、前掲書、46頁。
 - 8 詳しいプログラムは『輝け60年代—草月アートセンターの全記録』を参照。
 - 9 LP音源『Jazz Abstraction』／ガンサー・シュラー (comp, cond)、ジム・ホール (g) ほか／Atlantic／SP1365 (1960年録音)。ガンサー・シュラーらは、「第一の流れ」をクラシック、「第二の流れ」をジャズとし、その両者のイディオムを吸収しつつ、新しい音楽の創造を目指す「第三の流れ」を提唱した。
 - 10 CD音源《愛して》『武満徹全集第5巻』／作曲：武満徹、ピアノ：八木正生／小学館／STZ58
 - 11 武満徹、八木正生対談「だからジャズをやったんだ」『音楽の友』1960年5月号。
 - 12 高橋悠治「異質のエネルギーが集中した場所」『輝け60年代—草月アートセンターの全記録』東京：フィルムアート社、2002年、152頁。
 - 13 高橋悠治「軽井沢ミュージック・イン—モダン・ジャズ・ミーティング評」『SACジャーナル』No.18、1961年9月。
 - 14 同上。
 - 15 武満徹『音、沈黙と測りあえるほどに』東京：新潮社、1971年、151頁。
 - 16 LP音源『School Days』／スティーヴ・レイシー (sax)、ラズウェル・ラッド (tb)、ヘンリー・グライムス (b)、デニス・チャールズ (perc)／EMANEM／3316
 - 17 武満は季刊雑誌『へるめす』(No. 15、1988年)に「ジョージ・ラッセルのリディア概念」を寄稿し、そこで1959年初版の“Lydian Chromatic Concept of Tonal Organization for Improvisation”のコピーを1961年に読んでいたことを明かしている。
 - 18 黛敏郎「私のモダン・ジャズ論—ジャズではないモダン・ジャズ礼讃」『音楽芸術』1959年11月号、65頁。
 - 19 LP音源『Jazz of The Forties: Hot vs Cool』／レニー・トリスターノ六重奏団／TOSHIBA／CR-8084
 - 20 CD音源『music of group ONGAKU』／HEAR／002で、そのコンサートのライブ録音を聴くことができる。
 - 21 CD音源『黒い太陽／狂熱の季節』／Think／SPFJ010 (1963年録音)
 - 22 CD音源『音の始原を求めて4 佐藤茂の仕事』／Sound 3／OUOADM0601で、三保敬太郎の1963年製作のテープ音楽作品《デヴェルティメント》を聴くことができる。
 - 23 LP音源『New York Art Quartet』／ジョン・チカイ (as)、ラズウェル・ラッド (tb)、ルイス・ウォレル (b)、ミルフォード・グレイヴス (ds)、リロイ・ジョーンズ (voice)／ESP／ESP1004 (1964年録音)
 - 24 三保敬太郎「モダン・ジャズの多角的応用」『SACジャーナル』No.3、1960年5月。

- 25 秋山邦晴『文化の仕掛人—現代文化の磁場と透視図』東京：青土社、1985年、469頁。
- 26 1962年から1964年までの「新世紀音楽研究所発表会」、「銀巴里 金曜セッション」のテープに関しては、星野正治、内田修「日本のニュージャズの礎—ジャズ・アカデミイから新世紀音楽研究所への足跡をたどって」『ジャズ批評Vol.12』（東京：ジャズ批評社、1969年）のテープリストに詳しい。
- 27 副島輝人『日本フリージャズ史』東京：青土社、2002年、22～23頁。
- 28 CD音源『銀巴里セッション』／高柳昌行／Three Blind Mice／TBM-9（1963年録音）
- 29 副島輝人「日本ニュージャズ史(1)—前史としての〈銀巴里〉セッション」雑誌『音楽』第6号（日本現代ジャズ音楽研究会、1975年）によると、当時の新しいジャズの動きは、「フリージャズ」という言葉以外に、「ニュージャズ」、「ニューシング」、「前衛ジャズ」、「アヴァン」とも呼ばれたという。
- 30 その間の6年間の状況をたどることは困難であるが、副島輝人『日本フリージャズ史』が当事者としての記録となる。
- 31 副島輝人『日本フリージャズ史』東京：青土社、2002年、76頁。
- 32 同上、78-9頁。
- 33 LP音源『Palladium』／佐藤允彦トリオ／Express／EP-8004（1969年録音）
- 34 LP音源『We Now Create』／富樫雅彦カルテット／Victor／SMJX-10065（1969年録音）
- 35 LP音源『Dancing古事記』／山下洋輔／磨レコード（1969年録音）
- 36 LP音源『Independence』／高柳昌行&ニューデレクション／UPS／UPS-2010-J
- 37 清水俊彦、平岡正明、奥成達『私家版日本ジャズ伝—モカンボセッションから冷やし中華まで』東京：エイプリル・ミュージック、1977年、19頁。
- 38 大里俊晴「間章とは誰だったのか」『思想読本1968』東京：作品社、82頁。70年代日本のジャズ批評家の立ち位置に関しては、「AA未明の思索家—間百合の霊に捧ぐ」『間章クロニクル』東京：愛育社、2006年、「ジャズ批評の70年代—間章と平岡正明を中心に」『ユリイカ 特集：戦後日本のジャズ文化』東京：青土社、2007年、7月号に詳しい。
- 39 間章がジャズ批評のテキストを寄稿したのは雑誌『ジャズ』誌1969年8月号の「シカゴ前衛派論」が最初である。

※本稿は上記の参考資料の他、2008年4月から9月の毎週火曜日22：00～23：00、TOKYO FM衛星デジタルラジオ放送ミュージックバードJAZZチャンネルの泉秀樹氏（吉祥寺Sound Cafe dzumi店主）を案内役、筆者をディレクターとした番組『Free Music Archive at Sound Cafe dzumi』で、実際に聴かせていただいた当時のLP音源、泉氏とゲスト（星野秋男氏、横井一江氏、岡島豊樹氏、副島輝人氏）と交わした語りから多くを得ている。

**Seeking a point where Modern Jazz, Contemporary Music
and Free Jazz meet in Japan:
Instances from the Activities in Sogetsu Art Center
and New Century Music Institute (Shinseiki Ongaku Kenkyujo)**

WATANABE Miho

The aim of this paper is to examine how jazz music and academic contemporary music related each others in the 1960's Japanese avant-garde music scenes. Especially we focused on the activities of the two music scenes, 1) experiments of the Modern Jazz music by the Contemporary music composers at Sogetsu Art Center, the mecca of the avant-garde art scenes in 1960's Japan, and 2) references of the contemporary music method in New Century Music Institute (Shinseiki Ongaku Kenkyujo), one of the basic point of the Japanese free jazz scene.