

ジャズのルーツを教える —「音楽史 A」における授業構成—

山 田 晴 通

はじめに

本稿では、山田（2016, 2017）に準じる形で、山田が担当しているポピュラー音楽の歴史を対象とした「音楽史 A」の授業の具体的な内容の紹介の一環として、この科目の後半で言及される、ジャズの歴史の導入の部分（以下、「単元」と称する）における授業実践の概要を報告する。この単元には、例年概ね授業 1 回から 1 回半を使っている。

以下では、実際に授業で使用しているパワーポイントのスライドから、議論の構図を図示したものを示しながら、授業の概要を紹介していく¹⁾。

講義における単元の位置づけ

この科目のシラバスでは、全 15 回の講義のうち、前半 7 回を教材としている山田（2003）の講読にあて、後半 8 回でジャズの歴史を講じることとしている。シラバスで告知している後半 8 回の内容は次のようになる。

- ・ジャズ史 1：トラディショナル・ジャズ
- ・ジャズ史 2：スウィング・ジャズ
- ・ジャズ史 3：ビバップ前後
- ・ジャズ史 4：ハード・バップの周辺
- ・ジャズ史 5：フリー・ジャズの周辺
- ・ジャズ史 6：マイルス「電化」前後
- ・ジャズ史 7：「ジャズの死」後
- ・ジャズ史 8：ジャズの散開

ジャズのルーツを教える
—「音楽史 A」における授業構成—

しかし、例年の実績では、テキスト講読に慢性的な遅れが生じ、ジャズ史に割ける授業時間は6回ないし7回程度に限られてしまうことが常態化している。また、最後の方は補講に回さざるを得ないことから、ある程度まとまった人数が受講する通常の授業は実質的に4回ないし5回程度となり、モダン・ジャズの最初の一步であるビバップの登場からハード・バップへの展開、クール・ジャズ、ウェスト・コースト・ジャズあたり、概ね1950年代までしか扱えていない。

授業の構成を考える上では、限られた授業回数の中で百年ほどのジャズ史の中で展開した主要なスタイルをひと通り紹介することに加え、そうした諸々の様式が、どのような背景の中で、何を契機としてそのタイミングで成立したのか、といった歴史的文脈への理解を深めるよう受講者に促すことが、授業する側にとっての大きな課題となる。「音楽史 A」の前半で教材として講読する山田（2003）では、録音や放送といった大量複製技術が音楽を商品化しポピュラー音楽が成立することとともに、異種交配や技術革新によって新たな音楽様式の展開が生まれることを強調している。このような議論を踏まえ、テキスト講読の直後にジャズ史を講じる中では、こうした観点からの図式によく当てはまるエピソードを特に選び出した形で、教材の選択、授業の構成に取り組んでいる。

授業内容

一連のジャズ史の授業の初回にあたるこの單元では、まず導入として、ジャズ史には、大きく見れば通説的なものがあるとしても、多様な諸説があることを強調した上で、この授業においてとる立場、ないし史観の概要を図式的に提示する。

次いで、一般的にジャズの最初の録音とされる1917年のオリジナル・デキシーランド・ジャズ・バンドによる録音の音源を流して、主題であるトラディショナル・ジャズのイメージを持たせた上で、最初にジャズが成立した場所であるニューオリンズの文化的背景を説明する。

続いて、ジャズのルーツとされる音楽として、ブルース、ブラス・バンド、ラグタイムの三者を紹介し、実際の音源の聴取に基づいて、これらの諸形態が、最初期のジャズの構成要素となっていたことを直感的に感じ取れるよう誘導する。

最後に、シカゴ・スタイルについて取り上げ、土着的性格が強かったニューオリンズ起源のジャズが、都会的洗練とメディア化を経て、白人の聴衆を獲得していくようになる経緯について検討する。

1) 導入：ジャズの歴史の見取り図

授業の導入として、この単元で扱う「トラディショナル・ジャズ」の範囲を限定的に明示し、さらにジャズ史の流れの中での位置付けを「見取り図」と称して提示する。実際には、この単元で提示するのは、「見取り図」と言ったものではなく、簡単な三段階に分けただけのものであり、後の授業でビバップ以降のジャズについて提示する、より図式的な「見取り図」のようなものではない（図1～3）。

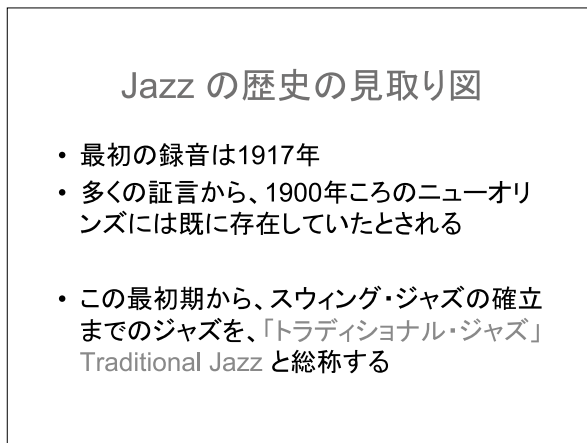


図1 「トラディショナル・ジャズ」の定義



図2 ジャズ史の三段階

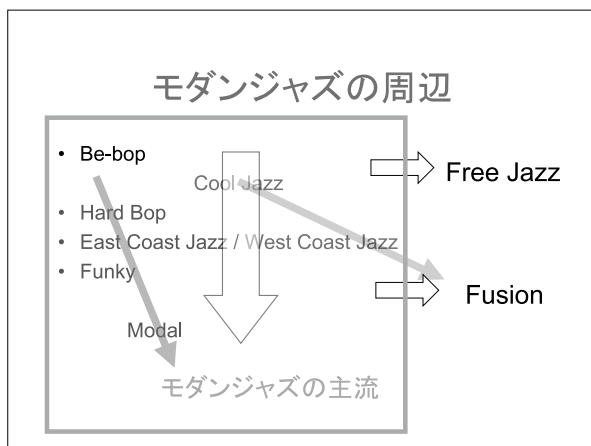


図3 (参考) バップ革命以降のジャズ

2) 本論1：オリジナル・デキシーランド・ジャズ・バンドによる最初の録音

本論では、オリジナル・デキシーランド・ジャズ・バンド（Original Dixieland Jazz Band）による1917年の録音から、「Lively Stable Blues」をまず流し、受講者にトラディショナル・ジャズの具体的なイメージを持たせる。その際、この時点におけるジャズの特徴として、演奏者たちが旋律のイメージを共有した上でおこなう集団即興のポリフォニックな響きと、ところどころに仕掛けられたブレイクやアニマル・ノベルティなどの聴きどころを事前に指摘しておく。

これまでの授業の際に得てきたフィードバックから、受講者のトラディショナル・ジャズについての予備知識は、「ディズニーランド」で流れている音楽、初期のアニメーションのBGMといった範囲に留まっており、その時代背景となる20世紀最初の四半世紀におけるアメリカ合衆国の歴史についての理解も極めて貧弱であることが明らかになっている。そこで、フランスによるルイジアナ植民地の獲得以降のニューオーリンズおよび現在のルイジアナ州を中心とした地域の歴史や、そこに育まれたカトリック的倫理観を背景とした文化や、黒人奴隷と白人奴隷所有者が交わって生まれたクレオールが存在などを、手短かに説明する。

その上で、オリジナル・デキシーランド・ジャズ・バンドについて、やや詳しく紹介する。彼らは、イタリア系ユダヤ人のコルネット奏者ニック・ラロッカ（Nick LaRocca, 1889-1961）をリーダーとする白人バンドであった。彼らはニューオーリンズ出身であったが、当時はシカゴ、ニューヨーク、さらにはヨーロッパで演奏活動を展開しており、1917年の最初のジャズの録音も、ニューヨークでおこなわれた。ここでは、ジャズがもっぱらニューオーリンズの黒人を中心とした音楽文化から生まれたものであったにも関わらず、最初の録音が白人バンドによるニューヨーク録音であった事実の意味について、受講者になぜそうなったのかと問う。また、1917年というタイミングが、既に授業で取り上げた、1900年の川上一座のパリ録音や1903年のガイズバーグ録音（山田、2016）から十年以上も遅れたことも指摘し、併せて考えさせる。

既に、授業の前半におけるテキスト講読の中では、録音技術の発明についてもまとまった内容を講じている。録音技術が発明されたのはエジソンの円筒式蓄音機以来のことで1870年代に遡るが、音楽鑑賞に耐えるレコードの登場は、ベルリナーの円盤の登場を待たなければならず、その実用化、普及は1900年代以降のことであった。また、1920年代後半に電気式吹き込みが登場するまでの機械式/アコースティック録音の時期には、レコード市場も限られた規模であり、当時の蓄音機は価格も高く、贅沢品であった。そのような状況の中で、黎明期のレコード産業は、もっぱら黒人が享受すると考えられた音楽に、市場性を見出さなかったのである。

ジャズの原初的形態は、録音以前から、遅くとも1900年頃にはニューオリンズで成立していたと考えられている。これは、関係者がまだ数多く存命中であった1920年代～1950年代におこなわれた様々な調査から明らかにされている。しかし、20世紀初頭においては、多数派の一般的な白人聴衆にとって、黒人の演奏を聴くことは、それ自体が凶々しい、忌避すべきことであった。

白人の中では社会的に差別される側であるユダヤ人であったラロックらは、下層階級の白人として黒人たちと接する中からジャズを身につけ、白人として北部の聴衆に、ステレオタイプ化された南部、あるいは黒人のイメージに沿った、粗野で陽気な音楽としてジャズを提示した。これは、山田（2003, p.16）で言及したありがちなパターン「黒人の本物の音楽を白人市場に紹介する」あるいは「白人が黒人の音楽を盗む」の事例のひとつである。レコード産業にとっても、黒人のように演奏できる白人バンドの存在は、好都合であった。こうしてジャズ最初の録音が実現したのである。

3) 本論2：ジャズのルーツ

次に、時間を遡る形で、ジャズのルーツとなった黒人音楽の伝統について検討する。ここでは、おもに、音源を紹介することに力点を置いている。ルーツとして取り上げるのは、ブルース、プラス・バンド、ラグタイムの三者である。

ブルースは、しばしばジャズに先行した音楽形態として言及されるジャンル

であり、ブルースからジャズが直線的に発生したとするような図式的理解がなされることもある。しかし、単純に「ブルースがジャズに先行した」と理解するだけでは不正確である。ブルースはその原型が、ギターを用いた歌手の弾き語り、独奏にあり、基本的に合奏として始まっているジャズとは前提が大きく異なっている。また、ブルースは、初期の録音とされるものでも1920年代以降のものしか残されておらず、ジャズに先行したはずの19世紀におけるブルース、あるいはその先駆形態がいかなるものであったかの把握できる資料は皆無に等しい²⁾。20世紀におけるブルースと、それに先んじた、しかし正確な姿が記録されていない、19世紀のブルースを同一視した議論は危ういと言わざるを得ない。

そこで、ブルースとジャズを架橋する可能性があるものとして、授業ではバンド形式のブルースの一形態であるジャグ・バンドを紹介する。メンフィス・ジャグ・バンド (Memphis Jug Band) の1930年の音源から「Spider's Nest Blues」を紹介する。ここでは、ジャグ、カズーなどを含む楽器編成による集団即興が確認される。

ブラス・バンドについては、「音楽史A」の前半で、19世紀における軍楽の発達と、特に南北戦争後のアメリカ合衆国における興隆について既に言及しており、象徴的人物であるジョン・フィリップ・スーザ (John Philip Sousa, 1854-1932) が自ら指揮する楽隊の演奏も、1897年録音の「The Thunderer March」を初期録音の一例として流している。

ここでは、軍楽隊から民間バンドへという流れを再確認した上で、こうしたブラス・バンドの演奏が、パレード行進を伴うような機会だけでなく、諸行事において賑やかしの娯楽として動員されたこと、また各地に普及したブラス・バンドは、質量とも多様な形態で成立していたはずであることを指摘する。次いで、スーザのバンドをピンとするなら、キリに近い位置になるかもしれないレーンビル＝ジョンソン・ユニオン・ブラス・バンド (The Laneville-Johnson Union Brass Band) による1954年に録音された音源³⁾を流し、こうした事情を理解させ、その遙かな延長線上に日本の「チンドン」が位置づくことも言及

する。

ここで、ニューオリンズにおけるブラス・バンド文化の大きな特徴となっているセカンド・ラインについて説明する。セカンド・ラインは、黒人の葬儀の際に葬送行進から埋葬、墓地からの帰路とブラス・バンドが雇われておこなう一連の演奏の総称であり、その語源には諸説があるが⁴⁾、ここでは、現代においてこうした形態の葬送を「Jazz funeral」と称することがあることなどを紹介し、ジャズとの関連性が深いことを強調する⁵⁾。

音源として紹介するのは、1952年に録音されたジョージ・ルイス・ラグタイム・ジャズ・バンド・オブ・ニューオリンズ (George Lewis' Ragtime Jazz Band of New Orleans) による、ステージでのセカンド・ラインの再現演奏である⁶⁾。これは教育的な目的のパフォーマンスとはいえ、ショーアップされた演奏であることや、ピアノが加わっているといった実際のブラス・バンドとは異なる編成にも注意を喚起した上で、ジョージ・ルイス (George Lewis, 1900-1968) による解説の口上から始まって、墓地への葬送、埋葬、墓地からの帰路 (狭義の「セカンド・ライン」) をそれぞれ象徴する3曲「Just A Little While To Stay Here」, 「Flee As A Bird」, 「(I'll Be Glad When You're Dead) You Rascal You」を流す。

ラグタイムについても、「音楽史 A」の前半で、自動演奏機械、ピアノ・ロールとの関係で既にスコット・ジョプリンの作品を流し、簡単な解説もしているので、ここではジョプリン作品のピアノ・ロールから、まだかけていない曲を1曲かけるか、時間が足りない場合は、簡単な言及だけで音源の紹介は省く。その上で、ジェリー・ロール・モートン (Jelly-Roll Morton, 1890-1941) による1924年の録音「Perfect Rag」を流し、ピアニスト単独でのラグタイム演奏の特色を理解させる。

モートンはクレオールで、ジャズ史の最初期における重要なピアニスト、編曲者、バンド・リーダーのひとりであり、ある意味ではデューク・エリントン (Duke Ellington, 1899-1974) 以前では最重要人物と見ることもできる大物であった。1938年、モートンは議会図書館のジャズ史調査の一環としてインタ

ビューに招かれ、アラン・ローマックス（Alan Lomax, 1915-2002）が録音記録を残した。その中から、モートンがピアノを弾きながら、自分がいかにして、先行した楽曲の要素を組み合わせながら「Tiger Rag」を作曲したかをもっともらしく語っている部分を紹介する⁷⁾。

以上で、ジャズのルーツとされる、ブルース、ブラス・バンド、ラグタイムの三者をひと通り紹介したことになる。ブラス・バンドの演奏に、ブルース系の音の響きやジャグ・バンド由来の集団即興の要素が加わり、歩きながらの演奏から、酒場の一角における着席しての演奏に移行した時にピアノが加わり、ドラム類はひとりのドラマーが演奏するドラム・セットとなり、ベースがチューバやスーザフォーンから弦ベースに置き換わって、ジャズの原初形態ができたと考えられることを、三者の音源を実際に聴くことを通じて受講者に実感させることが企図されている。

4) 本論3：シカゴ・スタイル

ニューオリンズにおけるジャズの隆盛は、1917年に歓楽街ストリートビルが閉鎖されたことによって大きな転機を迎えた。オリジナル・デキシード・ジャズ・バンドのみならず、多くのジャズ・ミュージシャンたちがニューオリンズを離れ、活動の場を求めて北部の大都市へと向かった。中でもミシシッピ川沿いに北上して到達する中西部の大都市シカゴは、急成長の途上にあり、ミュージシャンたちだけでなく、南部出身の多くの黒人労働者を引き寄せ、その社会の底辺部に組み込んでいた。

1830年代には人口200人ほどの交易地に過ぎなかったシカゴは、その後、中西部における物資の集散地として急成長し、1900年には人口170万人を擁し、ニューヨークに次ぐ合衆国第2位の大都市に急成長していた。もはや農業移民を受け入れる辺境フロンティアを失っていた合衆国が、ヨーロッパからの新規移民を、都市の労働者として受け入れる大きな受け皿のひとつとなっていたのがシカゴだった⁸⁾。19世紀末から1920年代にかけて、経済の拡大を追い風に急成長していたシカゴは、南部からの黒人たちの流入も取り込み、市街

地の南側にはブラック・ベルトと称された黒人居住地区が形成されていた。

黒人たちのみならず、様々な移民集団が、市内の各地にセグリゲーションを形成し、また、新たな移民の波の中核を成していたイタリア系のマフィアが都市の裏社会を牛耳った。進歩主義思想と高度経済成長、また、やがて成立した禁酒法体制の下で、シカゴでは猥雑な娯楽の場が繁栄し、ミュージシャンたちにとっても有利な社会環境が成立していた。

ニューオリンズから多数のジャズ音楽家が活動の場を求めてシカゴに流入した結果、シカゴでは新たな動きも生じた。ニューオリンズとは異なる音楽的背景をもっていた白人ミュージシャンたちの中から、ジャズに取り組もうとする者が現れ、結果的にジャズに一種の洗練を加えることになったのは、その一例である。白人の関与が拡大することで、ジャズは、白人の聴衆にも訴求するような洗練された音楽へと変質していく。また、録音の機会も増え、ジャズは都市化とともに、メディア化されるようになっていった。こうして成立したジャズを、シカゴ・スタイルと称している。

音源としては、白人楽団であるベンソン・オーケストラ・オブ・シカゴ (Benson Orchestra of Chicago) が 1923 年に吹き込んだ「My Little Bimbo」を流す。続いて、ニューオリンズからシカゴに移って白人の聴衆にも訴求するようになった黒人ミュージシャンの代表例として、ルイ・アームストロング (Louis Armstrong, 1901-1971) を挙げ、マ・レイニー (Ma Rainey, 1882?/1886?-1939) のバンド、Ma Rainey and Her Georgia Jazz Band の一員として吹き込んだ 1924 年の「See See Rider Blues」を流す。

さらに時間的に余裕がある場合は、白人であるジャック・ティーガーデン (Jack Teagarden, 1905-1964) が全盛期のシカゴ・スタイルのミュージシャンたちを集めて企画した 1961 年のコンサートにおける「Chicago」の演奏を流すこともある。

5) 結論：トラディショナル・ジャズ

この單元では、受講者に、ジャズの初期形態であるトラディショナル・ジャ

ズがジャズ史の中で占める位置を示し、議論の出発点とした。さらに、ブルース、ブラス・バンド、ラグタイムという、ジャズに先行し、ジャズのルーツとなった音楽の一端も紹介した。さらに、トラディショナル・ジャズの範囲内での展開であるニューオリンズ・ジャズからシカゴ・スタイルへの展開を、当時の社会的背景に注目しながら説明した。

ニューオリンズにおいて、メディア化以前の、地域的音楽コミュニティに基礎を置いた音楽形態として発達したジャズは、多分に偶発的な歴史的事情によってシカゴなど大都市へと拡散、ないし、移動を強いられた。そこで一定の洗練と、レコードやラジオといった当時の新たなメディアとの接触を経験し、白人市場に繋がる道が開かれた。

こうした経緯は、「音楽史A」前半のテキスト、山田（2003, p.19）で述べた「前・商品的な段階から商品化の初期段階において、一定の文化的、社会的背景の下で醸成されながら、いったん様式として確立されると、そうした背景とは切り離されることで新たな展開への可能性を切り開いてきた」の、具体的事例といえる。

また、ジャズの原初形態であるニューオリンズ・ジャズに対して、ディキシ



図4 トラディショナル・ジャズ

ジャズのルーツを教える
—「音楽史 A」における授業構成—

ーランド・ジャズと称されるジャンルについても、最後に簡単に言及する。この概念が、文脈や使い手によって意味が大きくズレてくる用語であることを断った上で、ここでは、おもに白人が担い手となり、白人聴衆向けに演奏される、いわば脱色されたニューオリンズ・ジャズの呼称として、ディキシーランド・ジャズを位置づけて説明する（図 4）。

おわりに

既に述べたように、受講者たちの大部分は「ディズニーランドの音楽」としてトラディショナル・ジャズ、あるいはディキシーランド・ジャズに接した経験をもっている。しかし、その歴史や、おもな人物、楽曲などについての知識は皆無に等しい。単に知識がないというだけではなく、陽気な音楽の背後に、それを産んだ歴史的な背景、社会的な緊張関係があったことに、なかなか想像が及ばないのである。

この単元に限ったことではないが、ジャズ史の授業の構成においては、それ以前の授業前半におけるテキスト講読との繋がりも意識しながら行論を構成し、教材を選んでいる。その作業を通して心がけているのは、何気無く身近にあるもの、一見無邪気に見えるものの背景にある、重く深い歴史に目を向ける、想像を及ぼす機会を受講者に提供することである。

授業担当者としては、受講者たちが、音楽の背後に、人種間の対立や 20 世紀における社会の大衆化、都市化、メディア化といった大きな動きを、多少なりとも生々しく想像できるようになっていることを願っている。

注

- 1) この単元の内容は、2003 年度から「音楽史 A」を担当することとなって、新たにパワーポイントを組んだものである。そのためもあり、授業で使用する CD 音源はそれ以前のものに偏っている。特に、2010 年頃から授業用の音源を iPod に入れて使用するようになってからは、楽曲の入れ替えを全くしていない。ちなみに、iPod の利用は、かさばる CD を持ち運ばなくて済むという利点はあるが、いろいろ難点もあり、「音楽史 B」ではその後も CD 等を使用し続けている。
- 2) 山田（2016）の注 3 の一部を、重複を厭わず引いておく。「ブルースの初期録音は、

1900年代からあるとも言われるが、単に曲名に「ブルース」の語が含まれている曲の録音事例と見るべきものもある。一般的にブルースの初期録音とされるものの録音時期は、1920年代以降に集中している。ちなみに、ロバート・ジョンソンの録音は1936年と1937年である。」

- 3) このCDは、トラック表示に乱れがあるようで、あるいは曲名を取り違えている可能性もある。
- 4) 墓地への葬送行進がファースト・ラインで、墓地からの帰路がセカンド・ラインとする説、棺と家族に次いで2番目の列として楽隊が進んでいくからとする説など、様々に異なる説が語られている。
- 5) 時間に余裕がある場合は、YouTubeを活用し、現代のセカンド・ラインの映像を見せることもある。例えば、2009年9月に急逝したニューオリンズの歌手ファニータ・ブルックス (Juanita Brooks, 1954-2009) の葬儀のセカンド・ラインを撮影した「You better second line! Jazz funeral in New Orleans for Juanita Brooks」と題された映像は、教材とするのに適している。
- 6) 1900年生まれジョージ・ルイスは、長くニューオリンズで活動していたクラリネット奏者であったが、ほとんど無名であった。1940年代にジャズ史家などの間で知られるようになると、古い時代のジャズを再現するレクチャー・コンサートを各地の大学などで開くようになり、1960年代には広く知られた存在となっていた。1960年代半ばには、3度来日もしている。授業で用いる録音は、1952年、オハイオ州オックスフォードにあるマイアミ大学における演奏である。
- 7) 自分が作曲したというモートンの主張は眉唾ものだが、この曲がカドリーユ舞曲などから断片を引用して構成されたという説明には説得力がある。
- 8) このような巨大なブーミング・タウンとしてのシカゴの特性が、1892年に初の社会学部をシカゴ大学に誕生させたと論じることでもできるだろう。そこを拠点として発展した社会学におけるシカゴ学派は、特に1920年代において、今日もしばしば参照される都市社会学やメディア研究の古典的業績を生んで、大きな影響を与えた。

ディスコグラフィ (授業内で音源として使用するもの：言及順)

Lively Stable Blues

Original Dixieland Jazz Band, *Original Dixieland Jazz Band 1917/1923*, Jazz Archives/EPM (フランス盤)

Spider's Nest Blues

Memphis Jug Band, *The Complete Recordings 1927-1934*, P-VINE, 1999 (日本盤)

The Thunderer March

Emile Berliner's Gramophone The Earliest Discs, Symposium, 1994

Take Rocks & Gravel To Build A Solid Road (The Laneville-Johnson Union Brass)

Baby Dodds / The Laneville-Johnson Union Brass / The Lapsley Band, *Talking And Drum Solos (1946) / Country Brass Bands (1954)*, Atavistic, 2003

Just a Little While to Stay Here / Flee as a Bird / You Rascal You

George Lewis Ragtime Jazz Band of New Orleans, *Oxford Series Vol. 3*, American Music, 1994

ジャズのルーツを教える
—「音楽史 A」における授業構成—

Maple Leaf Rag

V.A., *Original Ragtime Classics from the Original Piano Rolls*, Classic Jazz, 1993 (UK 盤)

Perfect Rag

Jelly-Roll Morton, *Jelly-Roll Morton 1923-1924*, Classics Records, 1991 (フランス盤)

Tiger Rag

Jelly Roll Morton, *The Complete Library Of Congress Recordings Vol. I*, Solo Art, 1990

Little Bimbo (Benson Orchestra of Chicago)

『アメリカン・ミュージックの原点』 オーディobook, 1994 (付属 CD)

See See Rider Blues (Ma Rainey)

V.A., *Classic Jazz: The Twenties*, Time Life music, 2002

Chicago

Chicago And all That Jazz!, Verve/Polydor, 1999 (日本盤)

文献

山田晴通「ポピュラー音楽の複雑性」, 東谷護, 編『ポピュラー音楽へのまなざし』勁草書房, 2003, pp.3-26.

山田晴通「ポピュラー音楽としての「フォーク」概念の複雑性を教える—「音楽史 A」における授業構成—」, 『青山スタンダード論集』11, 2016, pp.127-140.

山田晴通「日本関係の初期録音とその時代背景を教える—「音楽史 A」における授業構成—」, 『青山スタンダード論集』12, 2017, pp.53-66.