

## Jazz の集大成としての Be Bop

霧 生 トシ子

Be Bop as Comprehensive Product of Jazz Music

KIRYU Toshiko

### Abstract

Be Bop, in a style so far evolved as of 1930s and based on its own characteristically rhythmic and improvisational device, could be considered, for its comprehensiveness, to be a highly appreciative contribution to jazz music. The following is a brief historical and social survey on it in the light of its immortality as well as its contemporariness.

Key Words: Be Bop, Swing, Ragtime, Community, Improvisation, Discrimination

### 要約

1930年～40年から発展した様式を持ち、インプロヴィゼーション(improvisation)を主体とした極めて高いレベルを持ったビ・バップはジャズを集約しているものと考えられる。ジャズの歴史の背景に沿って、その永遠性、現代性について社会的考察を試みる。

キーワード：ビ・バップ、スウィング、ラグタイム、コミュニティ、インプロヴィゼーション、人種差別

### はじめに

日本の Jazz のルーツは 1910 年代半ば（明治末から大正初め）に太平洋航路客船の楽団の日本人演奏者達が演奏したラグタイムやフォックス・トロットなどの新しい音楽であり、また、東京の映画館で無声映画の伴奏や、休憩時間でのアメリカ流行曲の演奏であった。

1945 年（昭和 20 年）8 月に終戦、その後多くの日本のジャズメンが新しいビ・バップ（Be-Bop）などを学びながら、ジャズの道を拓いていった。

国際的にも評価されるジャズを創造し、1965 年以降アメリカで活躍するジャズ・ピアニスト秋吉敏子は、来日していたオスカー・ピーターソン（Oscar Peterson）に認められ、後にバド・パウエル（Bud Powell）の演奏スタイルを継承しアメリカにおいて楽団を結成、作

曲・編曲、共に世界の大物になった。彼女の演奏スタイルのルーツは、ビ・バップである。

ジャズ・ピアノ演奏スタイルの中で大きな意味を持つそのビ・バップと、ジャズの歴史について論述したい。

## 1. ニューオリンズのジャズ

アメリカの文化の中心の一つである Jazz は、19 世紀のニューオリンズにおいて幅広く発展しつつあった 2 種類の楽団が仕事をしており、ひとつは下町地区の高級なシットダウン・オーケストラであり、もうひとつは山の手地区の即興楽団であった。それというのも 19 世紀のニューオリンズは 2 つの町から作られていたからであり、そのひとつは運河通り西のアメリカ街（山の手地区）で、もうひとつが運河通り東のフランス街（下町商業地区）であった。東側の下町地区には、フランス・オペラ、室内楽、洗練されたダンス・オーケストラなど、上流階級がもつあらゆる社会的、文化的な設備がそろっていた。

ニューオリンズのフランス社会には白人と黒人の召使い達、そして混血のクレオールが住んでいた。

クレオールはフランス人あるいはスペイン人と黒人との混血の子孫であり社会的には認められなかったが、商売で成功し文化的、経済的には重要視されるようになっていた。山の手地区はこれとは全く対称的であった。

山の手地区の音楽家の多くは、楽譜を読むことが出来ず、1894 年まで運河通りの向う側の音楽家達から始終教えを受けていた。ところが 1894 年に厳しい人種隔離法が制定され、クレオール達は差別される側に入れられることになった。クレオール達は今までとは正反対の世界で生きることを強いられ、白人の敵意に満ちた環境の中で自分達の地位を保持するために激しく苦闘することとなった。このときまでは運河通りの両側の黒人音楽は、共通の目標に向かって洗練されていく傾向がみられたけれども、この法令の成立後はこのような試みは全くみられなくなった。山の手地区の音楽家は出来る限り大きな音で演奏しようとした。クレオールの音楽家が、自分達の柔らかく、繊細な音を誇りにしていたからである。山の手地区の音楽家は、楽譜の読めるものでさえも読めないと主張して反発をあらわにした。要するに、記憶と湧き出すような即興が山の手黒人楽団の特質であり、視奏と正確な演奏がクレオール楽団の特質であった。彼らがどんな曲を演奏し、どの様に演奏したかについては、彼らと関わりのあった人々の回想から推量するしか方法がないが、クレオールの音楽家はピアノや合奏、ブルースとラグタイムを演奏したと思われる。また、売春宿のお客からのリクエストによるあらゆる曲を演奏していた。しかしニューオリンズのクレオールの楽団がジャズを初めから演奏したとは考えられない。

### 1-1 ジャズコンボ

その時代のジャズコンボのスタイルは 1890 年代にピアノ、ベース、打楽器の 3 人の奏者

がリズム・セクションの標準の編成であった。またリズム・セクションの音楽家達はリズム声部が音楽全体の中で、特徴的でありながら効果をもった合奏のスタイルを作るようになった。特にピアノ奏者は、独奏用のラグタイム・ピアノのスタイルをジャズ合奏の様式に適合させたのである。

初期のジャズ合奏には、その他に一般的にフロント・ラインとよばれるセクションもあった。古典的なジャズ・バンドの旋律楽器であるクラリネット、ホルネット、トロンボーンがしばしばリズム楽器とは異なって、ジャズ合奏の即興的な旋律部分を受けもった。しかし、ディキシーランド様式のトロンボーンの役割は、クラリネットとホルネットの2つの旋律楽器のように明確に定められてはいなかった。時折さし挟まれる合（あい）の手バックングやオブリガート・ソロ、またトロンボーンに特有なリズムックなフレーズを受けもつ以外は、リズム・セクションでのベースを受けもつのが、主な役割であった。という事は言い換えれば、初期のジャズ合奏団の多くは、トロンボーンがベース楽器の役割を果たしていたが、ベース、打楽器両方の楽器が備わっているときは、トロンボーンはベースの役割から解放されトロンボーン本来の役割を果たすことができた。しかし、和声の巾を広げ厚みをつけたり、第2の旋律楽器として新しい役割を果たすようになるためには、多くの歳月を必要としたのである。

トランペットやホルネットは合奏の中心となる旋律楽器であった。これらの楽器は基本的に、ラグタイム・スタイルの旋律を演奏した。すなわち、旋律をラグタイム風にシンコペートさせて演奏したのである。クラリネットは合奏の中の他の楽器にからませて、高音域で速いオブリガートをつけて演奏する事が効果的であった。クラリネットは、時にはトランペットやホルネットと平行して旋律に和声をつけたが、グループ即興（コンボスタイル）の中での主な役割は、リズムックで動きの速い旋律を重ねることであった。ジャズコンボにおけるグループ即興（アドリブ）の演奏は、各楽器によって決められている役割を、音楽家同士が暗黙のうちに理解し合うことによって容易に進められた。トランペットは主旋律を演奏し、クラリネットはオブリガートを作り、トロンボーンは和声をゆたかにする声部とトランペットへの対旋律を演奏した。ディキシーランド合奏のピアノは、弱拍部に右手で3和音を奏して和声構造を強化したが、一方、ピアノの左手や金管ベース、大太鼓の足踏みベースは2/4拍子の強拍を強めることによって、2拍子のラグタイム・リズムを形成した。ディキシーランド楽団の演奏曲目は種々雑多なものであったが、それというのも即興の演奏家達は、どんな曲をもディキシーランド風に変えて演奏したからである。

## 1-2 ラグタイム

ラグタイムは広範囲な人気と商業的成功をおさめた最初の黒人音楽であった。アメリカ音楽に大きな影響を与えただけではなく、広く世界中のクラシック芸術音楽の作曲家達にも影響を与えたのである。

1885年から1915年にかけて、ラグタイムは出版されたピアノ楽譜や自動ピアノ用のロール、土地のピアニストや旅回りのピアニストの生演奏によって、広く一般の人々になじみの

音楽になった。また世に云うクラシック・ラグタイムはこれを簡単に定義すれば、スコット・ジョプリン (Scott Joplin)、ジェームス・スコット (James Scott)、ジョゼフ・ラフ (Goesseph Lugh) と彼らの後継者達のラグ風ピアノ音楽と言ってよいだろう。

ピアノはラグタイム演奏の中心となる楽器であったが、この演奏様式が他の楽器編成にも適していたため、吹奏楽やバンジョー演奏独奏、伴奏付きの独唱によってもしばしば演奏されるようになった。独奏ピアノで演奏されるラグタイムはピアニストの左手が上下に飛びはねる、いわゆるストライド奏法が特徴である。

言い換えれば、ピアニストはウム・パー・リズムといわれるダウンビート (強拍) とアップビート (弱拍) を交互に左手で弾く伴奏法を使うのである。4/4 拍子の 1 拍子と 3 拍子は重いアクセントをつけた単音、オクターブ音、あるいは 10 度の音で、2 拍目と 4 拍目はアクセントを持たない 3 和音である。

### 1-3 スコット・ジョプリン (Scott Joplin)



スコット・ジョプリン

スコット・ジョプリンは 1868 年 11 月 24 日テキサス州テキサカーナに生れ、音楽的環境の中で育てられた。

以前は奴隷の身分であった父親はヴァイオリンを、母親は歌を唄いバンジョーを弾いた。兄はギターを弾いた。ジョプリンは 8 才の時に隣人の弾くピアノの虜になり、11 才で即興演奏が非常に上手になり、音楽教師の目にとまりピアノ、和声、読譜を無料でレッスンが受けられるようになった。

14 歳で父親が商売を覚える様に強要したので、家を出てミシシッピー川流域を遍歴して過ごした。これは彼の音楽の旋律やリズムの源泉となった大事な時期であったと考えられる。またシカゴで開かれたコロンビア世界博覧会に出演し、音楽スタイルとアイデアの比較や交換を行った。これが一般大衆の新しいラグタイムに接する事が出来た最初の機会であった。

この後有名な「メイプル・リーフ・ラグ」(Maple Leaf Rag) を出版し、数十万部を売って、ラグタイムとしては最高的人气を得た。それによってジョプリンは酒場の仕事から解放されたが、彼の望みは、ヨーロッパの芸術と比肩出来るようなオペラや交響楽の様に大きな規模を持ったラグタイムを成功させる事であった。

しかし経済的には上手くいかなかった故、当時の黒人社交ダンスに基づくバレエ曲「クリーン・アップ・ダンス」(Clean Up Dance)、「ジェニー・クーラー・ダンス」(Jenie Cooler Dance)、「スロー・ドラッグ」(Slow Drag)を発表したが、スロー・ドラッグは長すぎるという理由であまり売れずジョプリンをがっかりさせた。また「ア・ゲスト・オブ・オナー」(A Guest of Honor)は出版されず、今なお出版楽譜が見つけられていない。それ以後も出版、上演等、社会的にも経済援助者を見つける事が出来ず、ラグタイム史上、大天才であったにも拘わらず、ジョプリンは失意のまま身体を弱らせて1917年他界した。

スコット・ジョプリンのラグ曲は、楽譜から正確に再現する事が出来る。即興演奏の全く出来ない、初見視奏の出来るピアニストにとって、最も容易に再現出来る音楽を提供してくれる楽譜であった。

これはスコット・ジョプリンがドイツ人音楽教師からピアノ演奏法、和声学のしっかりした教えを受けており、これがクラシック・ラグタイムの形を作った決定的な要因である。ここに代表的なジョプリンの曲の形式を見てみよう。

メイプル・リーフ・ラグ (Maple Leaf Rag)	AA BB A CC DD	A、B、Dの楽節は主調、 C楽節は下属調
オリジナル・ラグズ (Original Rags)	I AA BB CC V A DD EE (注)	A、B、Eの楽節は主調、 C楽節は下属調、D楽節は属調
イージー・ウィナーズ (圧倒的な勝利者たち) (Easy Winners)	I AA BB A V CC DD	A、B楽節は主調、 C、D楽節は下属調
ピーチャリン・ラグ (Peacharine Rag)	I AA BB A CC DD	A楽節は主調、B楽節は属調、 C、D楽節は下属調
クリサンセマム (菊の花) (Chrysanthemum)	I AA BB A CC DD C	A楽節は主調、B楽節は属調、 C、D楽節は下属調
リフレクション・ラグ (Reflection Rag)	I AA BB CC DD EE	A、B、C楽節は属調、 D、E楽節は下属調

(注) Iは前奏(Intro)を、Vは導入のため伴奏パターン【ヴァンプ】(Vamp)の略

彼の歌のいくつかはジョプリンが歌詞と曲の両方を書いたのであるが、ルイ・アームスト

ロング・プリストル (Louis Armstrong Bristle) シドニー・ブラウン (Sydney Brown) がジョプリンに歌詞を提供している。

## 2. 第一次世界大戦後のジャズのコミュニティ

### 2-1 第一次世界大戦後のジャズコミュニティにおける、ルイ・アームストロング (Louis Armstrong) アール・ファザー・ハインズ (Earl Father Hines)



ルイ・アームストロング

1900年7月4日、ニューオーリンズの黒人地区の赤貧の中で無学な労働者の子としてルイ・アームストロングは生れた。彼についてある人々は彼こそが「ジャズの殿堂」にふさわしいただひとりの音楽家だとさえ主張した。彼は晩年、山の様な国際的榮譽を受けている。1971年、彼が世を去ると世界中の新聞が死を報じて彼の死に哀悼の意を表わした。しかし彼の生涯は成功の頂点に達した晩年においてもアメリカにあっては差別の苦しみを味わっていた。

ルイ・アームストロングがいかに音楽的な面で偉大だったかを“ジャズの世界”の著者アンドレ・フランシス (André Francis) が次の様に書いている。『ルイ・アームストロングの与えた影響力は、ジャズのあらゆる歴史の中でも最も大きなものに数えられる。むずかしい楽器のテクニックの名手として、彼の影響はジャズ音楽全音域にわたって実りをもたらした。コールマン・ホーキンス (Coleman Hawkins) からジャンゴ・ラインハルト (Django Reinhardt) アール・ハインズ (Earl Hines) からジャック・ティーガーデン (Jack Teagarden) に至るまで、多くのミュージシャンが様々な楽器を使って彼の最も美しいフレーズを引用した。しかし彼の偉功に続いたのは何といたってトランペット奏者達であった。バック・クレイトン (Buck Clayton) クーティ・ウィリアムス (Cootie Williams) オラン・“ホット・リップス” ページ (Oran -Hot Lips- Page) バニー・ベリガン (Bunny Berigan) ロイ・エルドリッチ (Roy Eldridge) そしてフリー・ジャズのトランペット奏者に至るまで自分達の個性の許す範囲でアームストロングを尊敬した。チャーリー・パーカー (Charlie Parker) によって、20年後にもサッチモの沢山のソロが一音一音新しい即興で甦り、バンドによって編曲されていったのである。』

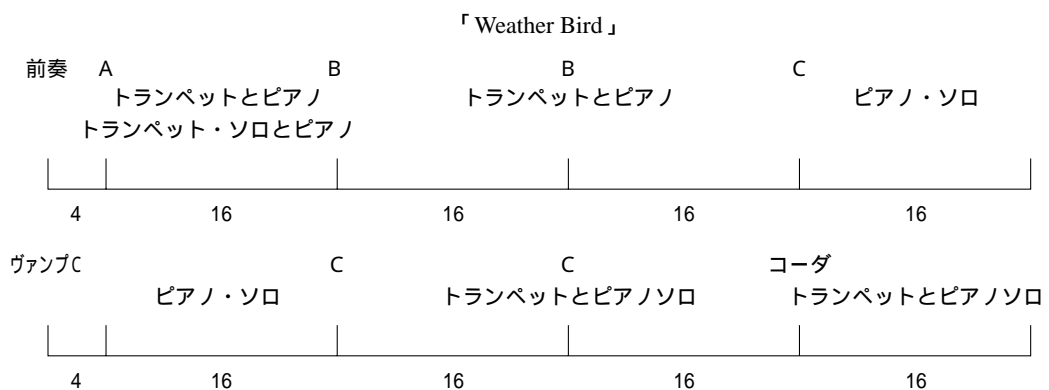


アール・ハインズ

ピアニスト、アール・ハインズは1905年ピッツバーグに生れ育った。1927年彼はシカゴに着いたが、そこでルイ・アームストロングとの交友が始まった。ここでハインズはジャズ合奏におけるピアノの役わりを大きくかえたのである。

この時まで多くのジャズ・ピアニストはピアノをオーケストラの様な豊かな響きで鳴らす事が一番重要であると考えており、ソロをとる楽器という様には考えられていなかった。ピアノはオーケストラ代りに安く使う代用品であった。ここでの左手はリズムと和声の骨格を生み出すリズム楽器であり、また、右手は旋律と豊かな合奏サウンドを作り出していた。ハインズはこの古いスタイルでも演奏する事が可能だったが、左手の役割をドラム、ベースにまかせ、空いたその手を和声にそって展開し、右手で他の旋律楽器と同じやり方の単音の即興演奏をはじめた人なのである。

アームストロングとハインズによる「Weather Bird」の演奏は二つの大きな才能が競い合い、且つ協力し合って成功させている。このトランペットとピアノの競演を和声的観点から見ると、当時の常識からみてとうてい受け入れ難いものであったが、斬新なものであった。



## 2-2 ジャズのコミュニティ

アメリカ黒人のブルースの中には、伝統として根付いている他人や自分自身を笑いとばす習慣があり、ルイ・アームストロング、ファッツ・ウォーラー (Fats Waller) ですら同じよ

うにしばしば卑屈で白人に迎合する「アングル・トム」だと批評された。

器楽演奏での名人芸は白人文化の中で黒人の優位さを示すものであったが、ここでも黒人は優位さを率直に示す事は危険であり、親しい仲間の中だけで通じる隠語が音楽的にも言語的にも彼等が生き残るためには必要だった。そういう背景の中でジャズのコミュニティが実在したのである。

ジャズ研究者フランク・ティロー（Frank Tirro）によれば、「このコミュニティは地理的な境界線によって区切られているのではなく、ジャズに強い関心を持ち、ある程度はジャズと職業的な関わりをもって、ジャズ音楽家と同じ考え、同じ価値観を有する人々の集団」と定義され、職業的な音楽人だけがこの集団を構成しているのではなく、ここには聴衆達も含まれており、そして何よりも職業的な人々と聴衆が密接に結ばれていて、共通の行動成果を共有し、外部の人々と全く異なる集団を形成している。

ジャズのコミュニティと一般社会を隔離している要因はたくさんある。しかし、ジャズの音楽家達がアメリカ黒人の文化の中で許容されている点を理解することもまた重要である。

シカゴにおける音楽の仕事は四つの種類に分けられる。

白人のお客を入場させるが基本的には黒人客相手の仕事

白人客用のダンス・ホール

黒人相手の映画館とヴォードヴィル劇場

レコード録音

キャバレーの聴衆は地域住民のうちの陽の当たらない側からやって来た人々であり、他方劇場やダンス・ホールの常連は、社会的地位を持つ上流階級であった。

ブルースの歌詞に盛られた洒落が、黒人差別の心の傷を癒す様に、楽器ソロに込められたユーモアはジャズの名人の心に対して治療的な役割を果たすのであった。

### 3. スウィング時代 1925年～1935年

スウィングの王様ベニー・グッドマン（Benny Goodman）、カウント・ベイシー、（Count Basie）、デューク・エリントン（Duke Ellington）、魔法のサウンドを持つダンス楽団のグレン・ミラー（Glenn Miller）、そしてスウィング・ピアノの名人達の中で絶対的な巨匠は盲目のピアニスト、アート・テイタム（Art Tatum）である。

社会の周辺に追いやられていたジャズが何故か幅広い大衆性を得て、ダンス・ホールや劇場に人々が群れ集まる様になったのが、このスウィング時代である。

ベニー・グッドマンが商業的なレコード録音をしたのは1927年で、その録音は「ザッツ・ア・プレッティ」と「クラリネッティティーズ」であった。1928年にはジミー・マクパートランド（Jimmy McPartland）とグレン・ミラーを加えてレコーディングをしたが、ベニー・グッドマンは自分の楽団専用の楽譜を持ち、ジャズ興業者ジョン・ハモンド（John



Hammond)の後援を得てNBC放送の毎土曜の出演等、興行的に大成功をおさめていた。

何百万のアメリカ人にとって、スウィングは「グレン・ミラー・ダンス楽団の持つ魔法のサウンド」を意味しており、1935年から1945年12月5日の夜までの6年間はグレン・ミラーの時代であった。だが彼はこの夜、英仏海峡を軍用機で横断中に不帰の客となった。

彼の「ムーンライト・セレナーデ」、「リトル・ブラウン・ジャグ(茶色の小瓶)」、「ストリング・オブ・パール(真珠の首飾り)」の様なレコードは1939年から41年にかけて大流行したのである。すなわちこの時代に、グレン・ミラーとベニー・グッドマンの名前が白人ジャズ音楽家として世界中の家庭の中にまで響き渡ったのである。

この2人の他にも幾つかの素晴らしい楽団があり、レイ・ブラウン(Ray Brown)、キャブ・キャロウェイ(Cab Calloway)、ベニー・カーター(Benny Carter)、ジミー・ドーシー(Jimmy Dorsey)、トミー・ドーシー(Tommy Dorsey)、ウディ・ハーマン(Woody Herman)、ハリー・ジェイムス(Harry James)、アーティ・ショー(Artie Shaw)等が知られている。この中の何人かは当時、重要なダンス楽団のリーダーであり、これらすべてのリーダー達が1939年に印象深いレコードを出したのである。これは信じられない程の速さで拡大する音楽産業であったが、ちょうどその時期は音楽家自身の不満の種がジャズの芽となって吹き出し始めて来た時なのである。ビックバンドの編曲やダンス・ホールの娯楽としての音楽の有り方を打ち破ろうとする波動が突然沸き起った。まさにビ・バップ革命が起ろうとしていたのである。ここで、この時代から次のビ・バップ時代への橋渡しをした偉大なビックバンドのリーダーについて述べたい。



デューク・エリントン

デューク・エリントン(Duke Ellington)(1899 - 1974)は、この時代のいかなるジャズ音楽以上に音楽の新しい有り方を探求した開拓者であった。スウィング時代を通じて改良を重ねてきた彼の編曲は一段と洗練され、作品は深みと大きな意味を持つ様になった。ジャズの世界におけるデューク・エリントンの影響は簡単に述べる事は出来ない。なぜなら、彼の生涯は作曲家、和声改革者、楽団リーダー、レコード芸術家、編曲家、そして膨大な作曲、編曲、演奏の集成を生み出しているからである。

ほんの一部であるが重要と思われる作品をあげてみる。

「ムード・インディゴ (Mood Indigo)」、 「ソフィスティケイテッド・レディ (Sophisticated Lady)」、 「キャラバン (Caravan)」、 「アイ・ガット・イット・バッド (I Got It Bad)」、 「サテン・ドール (Satin Doll)」



カウント・ベイシー

#### カウント・ベイシー楽団 (Count Basie)

ニュージャージー州レッド・バンク出身のピアニスト・ウィリアム・"カウント"・ベイシーは、1936年12月にニューヨークのローズランド・ボールルームに自分の楽団を率いて登場した。彼の成功への第一歩となったローズランド出演は、ジョン・ハモンドが契約を斡旋してくれたものである。その成功によって、彼は「大きなスウィング機械」と呼ばれる様になった。ベイシー楽団のサウンドは常にリズム・セクションの推進力を背景に組み立てられている。彼はピアニスト兼バンド・リーダーまたスウィング・リーダーとしてスウィング時代に人気があり偉大だったが、デューク・エリントンの様な作曲の天才でもなければ、アー・ハインズ程のピアノの名手でもなかった。それにも関わらず、ベイシーは個性的なソリストの揃った楽団のリーダーであり、独自の高揚感と力強さで他のバンドと決して比べものにならぬ程すぐれていた。ベイシーはメンバーに命令調で物を言ったりはしないので「彼がリーダーになるのは、バンド・スタンドの上に居る時だけだ」とあるメンバーは言っている。しかし、ベイシー楽団のサウンドはいつも刺激的であったが、ある批評家は次の様に述べている。「軽やかなピアノ・ソロに続く全合奏の爆発、低くつぶやくサクソフォーン・ソロの後ろで鋭く炸裂する金管の響き、輝く金管サウンドの砲声を静め、軽やかに鈴の様に鳴るピアノ。この様な強弱の工夫は、ベイシー楽団が作り出す音楽的興奮の重要な要素である。」

#### アート・テイタム (Art Tatum)


スウィング・ピアノの名人達の中でもアート・テイタムの演奏技術は驚異的なものであり、ピアノを完全に支配したので、クラシック界の巨匠ホロヴィッツやルービンシュタインも彼の演奏を聴こうとクラブにやって来たと伝えられている。彼の売りものの名人芸は信じ難い速さで、分散和音と音階による楽句を完璧な優雅さを持って楽々と弾きこなすので聞き手はただ息をのむばかりであった。ただ1949年から56年はスウィング支配のジャズ様式が衰え

始めた時期であり、彼の演奏はビ・バップにつながりを持つという事ではなく、「古い様式のまま完成されたジャズ・ピアノ演奏として歴史の最高に位置した」と言えよう。

#### 4. ビ・バップ (Bebop)

そして遂にビ・バップの時代が来る。ニューヨークのアップタウン（ハーレム）の「ミントンズ (Minton's)」や「モンローズ (Monroe's)」といった店での熱心なジャム・セッションを介して新しいジャズが生れていったのは、30年代末から40年代前半であった。

スウィングのビック・バンドは余りにも絞切型だと感じる様になった若い演奏家達は、新しい様式のジャズを演奏し始めた。これらの音楽家達はまた、1941年にレコーディングされた有名なチャーリー・クリスチャン (Charlie Christian) の演奏にも新しいサウンドと新しい着想があることに気が付いた。このレコードでは、ピアノのセロニアス・モンク (Thelonious Monk)、ドラムスのケニー・クラーク (Kenny Clarke)、テナーサックスのドン・パイアス (Don Byas)、トランペットのディジー・ガレスピー (Dizzy Gillespie) が共演した。1940年代の初めにこの様な先駆的な音楽を聞いた一団のジャズ音楽家達は、和声進行とリズムのあり方を別のレベルで備えるまでに発展させたのである。この新しい音楽が後にビ・バップと呼ばれる様になった。

ビ・バップという言葉は、楽器の旋律を意味のない音節で歌うスキット唱法の習慣に由来しており、 の様な音型で突然に終止するのを特徴とし、このリズムを【リ・バップ】や【ビ・バップ】という音節で歌ったのである。この数年後にジャズの音楽家達は【ビ・バップ】を【バップ】と略して使う様になった。

##### 4-1 バップ・スタイル

まず創造の努力が払われたのはリズムの面であった。ディジー・ガレスピー (トランペット) は、リズムの独立をケニー・クラーク (ドラムス) の手に委ねた。このスタイルの大きな特徴の1つであるリズム・セクションは大胆にやる事が肝心であった。

次に努力が払われたのはダイナミックな複合リズムである。連続的なリズムはベースだけできみ、ピアノとドラムスがこのリズムに複雑に肉付けをし、テーマを作り上げた。4/4 (4ビート) の単純な形式において、右足でバス・ドラム、左足でハイハット・シンバルを操作し、明確なアクセントを付けながら右手でシンバルを叩き、連続的なレガートの音を出すという新しい柔軟なリズム構成を生み出した。それを受けてピアノは打楽器的になり、ソリストのバックではなく、むしろ刺激を与えるハーモニーを叩き出した。バップのリズムは一見複雑化したが、実際上はそれぞれ、楽器の重複を避けて単素化に向かったのである。

ミントン・ハウスの主だったビ・バップのパイオニア達、ピアニストのセロニアス・モンク、トランペットのディジー・ガレスピー、そしてカンザス・シティから来たばかりの若いアルト・サックス奏者チャーリー・パーカーは、メロディーとハーモニーの価値を変革させる作業に取り掛かっていた。

ビ・バップのミュージシャン達は、取るに足らない平凡な流行歌やシャンソンまでも編曲し、ブルースや新しい曲のハーモニーに基づいて新しいレパートリーを築いていった。「What Is This Thing Called Love?」はタッド・ダメロン ( Tadd Dameron ) により、「Hot House」に、また「Indiana」はチャーリー・パーカーによって「Donna Lee」へ、「Whispering」は「Groovin' High」に、「How High The Moon」は「Ornithology」へと変形したのである。この新しいスタイルがビ・バップと呼ばれた。

1945年にニューヨークで録音されたディジー・ガレスピー六重奏団の曲名として印刷されたのが、ビ・バップという言葉が文字となった最初の例であるようだ。

#### 4-2 ビ・バップに於けるジャズ・コミュニティ

ビ・バップは少数の音楽家達があらかじめ決められた音楽的規準に達しない大多数の音楽家達を排除しながら、新しいエリート集団を意識的に形成しようとする時期に発展した。従って、当時このことが障壁とされたが、この障壁は音楽的なもの、人為的なものを含めて、一般大衆の間だけでなくジャズ音楽家同士の間にも張り巡らされた。

ジャズ音楽家を一般の社会から隔てている多くの理由の中のひとつは、ジャズ音楽自体が何であるかが知られていない事であり、またその要因には白人優位の社会の中で、黒人ジャズ音楽家の方が多数者であり、価値を認められた芸術音楽としての権威をもち、その上、仕事や遊びの時間が一般の人々と逆になっていた事等で疑惑の目で見られていたことがある。そこで今度はジャズ音楽家達がある種の復讐的心情から社会を受け入れなくなった。前にも述べたが、ジャズのコミュニティに関する優れた研究家は次のように述べている。( Alan P. Merriam and Raymond W. Mack )

『ジャズのコミュニティとは音楽家とその取巻きが一般社会との違いや部外者に対する優越感や一般社会からの疎外からもたらされる連帯感などを強調する為に特別な態度や行動を身に付けた社会集団なのである。』

しかしこの結果、ある時期彼ら自身さえも望まなかったことが起きてしまった。ビ・バップの音楽家達は聞き手からも孤立する事になってしまったのである。

この様な分裂が生れた最大の理由は、ビ・バップの音楽家達がジャズを実用的なダンス・ミュージックとしてではなく、芸術的な室内楽、まさに聴くためにある演奏にまで高め様とした事である。それと同時に、ジャズ音楽家の地位を芸人から芸術家へと高め様とした事でもあった。多くの迫害ともいえる状況の中で、ビ・バップ音楽家の企てはすぐには成功しなかった。

自分達の音楽が受け入れられない事によって、非常に内向的になったのである。ビ・バップ奏者が聴衆に背を向けて演奏する様な事もあり、このことによって彼らほどの能力を持たない他のジャズ音楽家への内面的な反撥を示していた。

技術の熟達は、ビ・バップ音楽運動の重要な条件であった。仲間うちだけで演奏するジャム・セッションは、ビ・バップ音楽家の試練の場であった。この態度が後にヒップ・スターと呼ばれる人々を生み出す要因となった。

この時代の絶対的な先覚者グループのリーダーであり、手本であったのがチャーリー・パーカーである。

#### 4-3 ビ・バップの指導者、チャーリー・パーカー（1920-55）とディジー・ガレスピー（1917-93）



チャーリー・パーカー

チャーリー・パーカーは天才という言葉に真の意味を与える事が出来た数少ないジャズ音楽家の一人であった。彼は1920年カンザス州カンザス・シティに生れ、11才の時、母親の買い与えてくれたアルトサクソフーンをはじめた。1937年からプロの音楽家として活動をはじめ、39年にはニューヨークのクラーク・モンロー（Clark Monroe）のアップタウン・ハウスで演奏する様になった。1941年、彼はディジー・ガレスピーに出会い、以後彼等は新しい音楽を作る仲間となった。パーカーは麻薬とアルコール中毒に原因する病気に苦しめられ、34才の時にニューヨークで心臓発作の為亡くなった。

この様にチャーリー・パーカーの生涯には悲劇的なものがあったが、彼がジャズにもたらしたものは大きく、彼の音楽言語が人々に理解されるまでには何年もの月日が必要であった。パーカーの偉大さは、彼が録音したすべてのレコードによって知る事が出来る。それは彼がバップのスタイルの真の巨匠である事を明らかにするものであった。



ディジー・ガレスピー

ジョン・バークス・“ディジー”・ガレスピーは1917年にサウス・カロライナ州に生れた。彼は和声理論に深い理解を持ち、トランペットについても空前の技巧を備えた世界で唯一人のジャズ・トランペット奏者だった。

彼はビ・バップ様式特有の物凄い速さで旋律を演奏する事の出来た最初のトランペット奏者であった。

1945年の“ディジー”・ガレスピーはすでに無限の技術を備えた巨匠であった。しかし、チャーリー・パーカーも“ディジー”・ガレスピーも互いに現代的なものを備えているのを理解し合っていた。しかし、この時期には批評家の間では認められていなかった事は確かであるが、ガレスピーの録音したレコードの中で聴くに値しないものはほとんどなく、なかでも優れたレコードが100枚近く挙げられる。その中の「ショー・ナフ (Shaw Nuff)」(SCCI-VII6) には、ビ・バップの音楽の特徴がはっきり現われている。その特徴は、新奇なリズムを持つ前奏部、ごつごつとした旋律からなる第一コーラス、2分音符の速さで和音を変化させて行く終結部でのユニゾンのリフ等で、この様なビ・バップ様式の変化を導いたのは確かに、“ディジー”・ガレスピーそしてチャーリー・パーカーなのである。

そして今だに決して古さを感じさせない。

#### 4-4 ビ・バップのピアニスト達

セロニアス・モンク (Thelonious Monk) (1917-82)



セロニアス・モンク

バド・パウエル (Bud Powell) (1924-66)



バド・パウエル

セロニアス・モンクとバド・パウエルはピアノ技法の発展に最も大きな影響を与えたビ・バップ様式のピアノ技法を使って演奏する代表的なピアニストである。

バド・パウエルはチャーリー・パーカーの最良の弟子とされている。彼の、左手で自由にシンコペートされた和音を導いて伴奏し続けるスタイルはあらゆるジャズ・ピアニスト達から真似された。彼は1924年生れ、音楽家達に囲まれて育ち14才でプロとしてピアノを弾きはじめ、1940年代末にはバップ・グループに参加した。チャーリー・パーカーやチャーリー・ミンガス(Charlie Mingus)と共にレコードを作っている。中でもトリオのものは際立って良い出来で情感あふれたメロディーの流れる長いフレーズがある。時には荒々しく調子の悪い場面もあるが、元気な時のパウエルは人を幸福感で満たす魅力的なテクニックで自作の曲、「ウン・ポコ・ロコ(Un Poco Loco)」、「バウンシン・ウィズ・バド(Bouncing With Bud)」、「バター・カップ(Butter Cup)」等を美しく演奏している。彼は晩年をパリで過ごしたが、病が悪化して66年にニューヨークで亡くなった。代表的なジャズメンである“デューク”・エリントン、アート・テイタムや“カウント”・ベイシー、“アール”・ハインズもバド・パウエルを好きなピアニストとして挙げている。

セロニアス・モンクはチャーリー・パーカーと並んで彼の新しいスタイルで、現代のピアニスト達に大きな影響を与えたビ・バップの開拓者であり同時に、ビ・バップの偉大な指導者であった。彼はおよそ15年の間、迷い自問自答していた。モンクは名前そのものも変っているが(モンクとは僧侶のこと)行動、生活も風変わりで、何よりも彼の音楽には驚くべきものがあった。

1920年ニューヨークに生れたモンクは、ピアノと和声を少し習っただけでミントン・ハウスの最常連の一人だった。風変わりなビ・バップ仲間内でも特に変わった人物であった。しかし彼の技法も変わっていて、多くの音楽家達が影響を受けたとしても、彼を先生として技法を学ぼうとする者はいなかった様だ。彼は“ディジー”・ガレスピーやチャーリー・パーカーとレコーディングしただけではなく、コールマン・ホーキンスやソニー・ロリンズ(Sonny Rollins)とも録音している。それと同時に40年代から50年代と活躍していた多くの偉大な音楽家達からも共演を求められた。それは彼等がモンクから、音楽的な刺激を受けたり影響を受けたがっていたからである。彼の芸術の真髄はレコードに聴く事が出来る。

モンクの作品は現在スタンダードとなっていて、ジャズ音楽家達の課題になっている。「Round Midnight」、「Well You Needn't」、「Straight No Chase」、「Blue Monk」等は今日、モダン・ジャズ愛好家達の聴きたい曲であり、ジャズ演奏家達の好んで演奏する曲になっている。

そして彼がマイルス・デイビスとミルト・ジャクソンと共に録音した曲「Bag's Groove」は今なお、前衛を感じさせる。時代の中でさまよっている様に見えていた彼の存在は実は自由に自分自身の音楽を主張する術を心得ていたからであろう。



A Great Day in Harlem

おわりに

以上、何故、ビ・バップが全ジャズを集約しているかについて考察してみた。19世紀の末、ニューオリンズから発展した大衆音楽が20世紀中頃には大きな発展を遂げた。技術的にも音楽様式としても過去には無かったハイ・レベルなものを作り上げた黒人のジャズ音楽家達に対し、改めて尊敬の気持ちを持つ事を禁じ得ない。黒人差別の中で奇跡とも思える音楽シーンが想像に余り有るがごとく繰り広げられた。また極めて問題であったジャズ・コミュニティの存在がこのことにこの大きな助けとなったであろう。

世の中は第一次、第二次大戦を越え、時代は流れたが、ビ・バップの中にもそれと同様の厳しい試練と戦いが見られた。

偉大なるクラシックの作曲家ベートーベンの第九交響曲が完成した頃、激しい苦悩の日々を過ごしたベートーベンの心境と、これらのジャズのパイオニア達の間には何か共に合い通ずる様なものが感じられる。

今なお、古さを感じさせず、確固として存在するビ・バップと、ベートーベンの第九交響曲との間に、その共通点を見出した事で、ビ・バップは全ジャズを集約するのみならず、全音楽を集約してると感じるのは私のみなのだろうか。

#### 参考文献

- 1) フランク・ティロー 中嶋恒雄訳 『ジャズの歴史 その誕生からフリー・ジャズで』 (株)音楽之友社 1993
- 2) アンドレ・フランシス 前野律訳 『ジャズの世界』 (株)東京創元社 1981
- 3) Mark C Gridley Prentice Hall 'Jazz Styles-History and Analysis' Upper Saddle River
- 4) Roy Carr 'A Century of Jazz' DA CAPO PRESS New York