

【研究ノート】

ポストモダン音楽としての *On the Corner* 研究

光 富 省 吾

序

元*Swing Journal*誌編集長で、現在音楽評論家の中山康樹はジャズ初心者に薦めてはならないCDとして、John Coltraneの*Ascension* (1965)¹、Ornette Colemanの*Free Jazz: A Collective Improvisation* (1960)、Cecil Taylorの全アルバムと並んで、Miles Davisの*On the Corner* (1972) を挙げている（『マイルスを聴け!』438）。²しかし中山は、初心者には薦められないことを認めていても、このアルバムを駄作と見なしているわけではない。むしろ中山は「そもそもこれがわからないという人間のほうがおかしい。とかくジャズ・ファンに多いようだが、いったいどんな耳と感性をしているのか。いや感性などハナからないのか。その証拠に『オン・ザ・コーナー』、昨今の若い連中に圧倒的にウケている。当然だろう、こんなに過激かつかっこいい音楽もない。わからないほうがおかしいのだ。」（『マイルスを聴け!』438-39）と述べている。つまり、この作品を傑作とみなし、この作品の価値がわからない「ジャズ・ファン」の「感性」を批判しているのである。「ジャズ・ファン」の多くはジャズの演奏に特有なアドリブ・ソロを聴くことが、そのミュージシャンの個性を聴くことであり、ソロを聴くことこそジャズの楽しみであると考えることが多い。しかしながら、*On the Corner*の場合、Miles Davisのトランペット・ソロはほとんどなく、たまにあるとしても、演奏全体の中の一部にしか聞こえず、まるで抽象絵画の一部にすぎないという印象を与えてしまう。さらに、*On the Corner*が従来のジャズ・ファンに認められない理由として、実際電子楽器を使用したジャズを聴く以前からそもそも認めないという、「電子楽器アレルギー」とも呼ぶべきジャズ・ファンは高齢者に比較的多いことが挙げられる。これはThe BeatlesあるいはThe Rolling Stonesに代表されるロックをジャズより先に聴くか、後から聴くかの世代の違いでもある。私の知る限り、電子楽器アレルギーのジャズ・ファンは聴く以前から*On the Corner*を否定していることが多い。当然聴いてないからコメントもない。そもそも聴く価値などないと聴く／聴かない以前の段階で否定的なリスナーも多い。*On the Corner*は、アメリカでも発売当初の評価は低かった。中山によると、*Down Beat* 誌の評価は5星中2星（5

段階評価で2）だったという（『エレクトリック・マイルス 1972-1975』113）。新しいスタイルを追求し続けるMiles Davisを「モダン・ジャズのピカソ」（鍵谷29）に喩え、*Bitches Brew* (1969) の革新性を認めるなど、電子楽器に対するアレルギーもなかった鍵谷幸信でさえも、発売当初の*On the Corner*の評価に関しては、「ほめるべきか、ほめざるべきか、それがわからん」と述べて、戸惑いを隠せないでいた（鍵谷31）。しかし、私自身は*On the Corner*とその続編ともいうべき*In Concert: Live at Philharmonic Hall* (1972) を聴き、それ以来ずっとその不思議な魅力にとりつかれている。

しかし、中山が述べるように、*On the Corner*がわかりやすい作品というわけではない。菊地成孔が指摘するように、アルバムの冒頭部分（“On the Corner-New York Girl-Thinkin’ of One Thing And Doing Another-Vote for Miles”）が1.5拍カットされていることから生じる奇妙な違和感など謎が多い作品でもある（菊地56）。

さらに泉山真奈美は、*On the Corner*のライナーノートで*On the Corner*を踊れる音楽とみなしている。³原雅明は、逆に一方踊れないファンアルバムと述べている（原88）。*On the Corner*は実際にファンクの要素が強いが、一方では、ポピュラー音楽にしては抽象的で、一種のミュージック・コンクリートあるいはサウンド・コラージュのような現代音楽的側面を有していることを否定できない。*On the Corner*を聴いて、踊れるかどうかはその人のダンサーとしての資質と技量に左右されるのであるが、後で述べるように、この作品には複雑な要素がからまっており、単純なディスコ（＝クラブ）音楽でないことも確かである。実際体を単純に「揺する」ことはできても、ポリリズムに合わせて、両手両足に複雑なふりをつけて（つまりバラバラに）踊るのはMichael Bennettレベルの天才的ダンサーでなければ不可能である。

I *On the Corner* の影響力

中山が述べるように*On the Corner*が「若い連中に圧倒的にウケている」理由として、菊地成孔が、「このアルバムは、デトロイト・テクノやドラムン・ベースの嚆矢であり、リミックス・ミュージックの先達でもある」

(菊地55)と述べているように、新しい若者向けの音楽の先駆的作品であったことがその受容の大きな理由であると考えられる。

たとえば、この作品の影響力の大きさについて、*On the Corner*のセッションに参加したコンガ奏者James Mtumeは、

There are two kinds of influences; one is a direct influence. The other is what I call programmatic influence. See, *Kind Of Blue* was a direct influence. *On the Corner*, *Dark Magus*, all that shit was programmatic influence. 'Cause you can't really measure how far it spreads. Miles created a music that elements could be extracted from for any musical genre. It affected the next generation of artists from Mos Def to Santana to De La Soul. From Annie Lennox to Parliament-Funkadelic. (*The Complete On the Corner*ライナーノーツ p.42)

と述べている。*Kind of Blue* (1959) の影響が"direct"であるというのは、この作品で提示されたモード奏法が、Miles といっしょに共演することによってしか習得できないというほど間接的には伝わりにくかったせいもある。実際モード奏法を推進して行ったのは、John Coltrane、Bill Evans、Herbie Hancockらであり、それぞれ時期は異なっても、Milesとの共演体験がある。一方で"programmatic influence"がどのような意味であるのかは不明である。松尾史朗は、「『生物学的プログラムに関わる』影響」(松尾 80) と訳しているが、Mtumeの原文には「生物学的」に相当する表現は存在しない。ただし、その影響力がどこまで及んでいるのかは分からないほど、松尾が「伸びた触手はジャンルや人種を選ばないだけでなく、時間の波に翻弄されることもない」(松尾 80) と述べるほど、一貫性をもちながらも、モード奏法ほどには直接的ではなく、広範囲に影響が及んでいるという意味で使用していることは文脈から明らかである。

*On the Corner*の影響力について考えてみると、Wayne ShorterとJoe Zawinulの両者とも*Bitches Brew*のセッションには参加していたが、*On the Corner*には加わっていない。しかし、両者が中心となったWeather Reportの*Sweet Nighter* (1973) は*On the Corner*の影響が色濃く残っている。この作品でWeather Reportはフリー・ジャズ的かつアコースティック (一部電子楽器を用いているけれども) な集団即興演奏という、グループ結成当時の手法を捨て、よりファンクで電子ピアノとシンセサイザーを多用し、リズム&ブルースの影響を受け、*On the Corner*と同様に様々な打楽器を多用し、カラフルなポリリズムの世界を展開している。これらの特

徴は"Boogie Woogie Waltz" と"125th Street Congress"に特に顕著である。特に"125th Street Congress"はタイトルも*On the Corner*に類似している。⁴次作*Mysterious Traveller* (1974) は、Alphonso Johnsonの加入によって、よりファンク色の強い演奏となっているが、*On the Corner*のような抽象性はなく、よりポップな方向にグループが向かう転機となっている。*On the Corner*のセッションに参加したHerbie Hancockの*Sextant* (1972) は*On the Corner*と比較するとよりダンサブルで、電子音楽の使用がメカニカルで、*On the Corner*のようなカオスの要素は見られない。この傾向は後の*Head Hunters* (1973) と*Future Shock* (1983) に発展的に引き継がれている。Hancockの*Sextant*セッションに参加したEddie Hendersonの*Realization* (1973) は、*On the Corner*の影響を色濃く残している。*On the Corner*では同一のベース・パターンを複数曲に使用している (同じ曲であるのに曲名だけを変えているという見方も可能である) が、"Scorpio-Libra"と"Mars in Libra"においてはHendersonも同じベース・パターンを用いている。ただし、トランペット・ソロは明確で、*On the Corner*ほど抽象的ではない。*On the Corner*のセッションに参加した、サクソ奏者Dave Liebmanの*Drum ode* (1974) にも影響は見られる。しかし、Liebmanはサクソスを吹きまくっているが、フレーズには一貫性があり、*On the Corner*のように断片的ではない。このアルバムで*On the Corner*の影響が強く感じられるのは"The Iguana's Ritual"で、途中からファンク調に変化し、John Abercrombieのギターのフレーズは*On the Corner*のJohn McLaughlinに似ている。

菊地雅章は*On the Corner*のセッションには参加してはいないが、後の一時的引退期のセッションに参加した経験を持つ。スペイン語で「驚き」を意味する*Susto* (1980-1981) の1曲目"Circle/ Line"は、冒頭の7秒までのイントロに続き、同じベース・パターンが繰り返される。デジタル・シーケンサーの使用によって、いつ終わるともわからないほど、延々と繰り返されるリズムによって生じるグルーブ感がこの作品の魅力である。そのリズム・パターンの上に、電子楽器、コルネット、サクソフォンなどの即興演奏が重ねられるところは、*On the Corner*と同じである。ただし、途中6回ほど (6分56秒~7分04秒、8分6秒~41秒、10分32秒~10分41秒、11分38秒~11分45秒、13分8秒~22秒、13分40秒~13分54秒) 変化を付けるためか、別のパターンの演奏が挿入されている。ここは*On the Corner*とは大きく異なる。

ファンクと1970年代初頭のスピリチュアル・ジャズを融合させて、意識の拡張をテーマとした演奏を行ったLonnie Liston Smithは*On the Corner*録音に参加している。Lonnie Liston Smith and the Cosmic Echoesというグループの*Expansion* (1974年) は、アフリカ系のみな

らず、楽園建設指向の強い、多くのカウンター・カルチャー世代にも支持された。ファンキーなベースラインによって生み出されるグルーブ感に影響が認められるが、*On the Corner*のような複雑さはない。

以上挙げたミュージシャンは、Milesの音楽を継承しながらも、どこかでそれを越えようとする意志が感じられる。さらに以上のミュージシャン以外にも*On the Corner*を継承したミュージシャンは多く、またそれらのミュージシャンを通して、間接的に影響されたミュージシャンも少なくない。Nils Petter Molværは、様々な国の民族音楽を吸収しながら、ブレイク・ビーツ、ドラムベースなどのエレクトロニクス・テクノロジーを導入し、ビートを強調した上でのトランペット・ソロは*On the Corner*を彷彿させる。M-Base派のGraham Haynesの*Transition* (1995) の"Freestylin"はカラフルなパーカッションが*On the Corner*的である。また音数の少ないソロからもMilesの影響がうかがわれる。さらに、Christian McBrideのファンク・ユニットによる*Vertical Vision* (2003年) 及びそのライブ盤*Live at Tonic* (2005年) にも影響は聴き取れるし、SouliveやMedeski, Martin & Woodの諸作品にもMilesの間接的な影響を指摘することは可能である。

II *On the Corner* 未編集版の発表

現在多くの若いクラブ (=ディスコ)・ファンから支持されている*On the Corner*であるが、リミックスの先駆的作品であるこの作品の未編集バージョンを含む、ほぼその全貌を知ることが可能なボックスセットが2007年に発売された。Miles Davisのボックスセットの発売は今回が初めてではなく、以前にも*Bitches Brew* (1969年録音、1998年発表)、*In a Silent Way* (1969年録音、2001年発表)、*Jack Johnson* (1970年録音、2003年発表)などのボックスセットが発表されている。

このようなComplete版発表の意義として、二点考えられる。

まずそのセッションの(前後を含めた)全貌を、時系列に従って、その時期のMilesの演奏を、失敗作も含めて知ることができることにある。たとえば、*The Complete Bitches Brew Sessions*によって、時系列に従ってMilesが模索してきたプロセスを検証することが可能になった。

さらにライブ録音された作品の場合でも、カットされた演奏を含めて、コンサートのほぼ全体像がわかるからである。

ライブのコンプリート版に関しては、*Complete Live at the Plugged Nickel* (1965) と *The Cellar Door Sessions* (1970) がある。*Complete Live at the Plugged Nickel*には1965年12月22日と23日、シカゴのプラグド・ニケルに

おける2日間の演奏が収録されている。1965年1月にMilesは*E.S.P.*をスタジオで録音しているが、プラグド・ニケルでは、"Agitation"以外は*E.S.P.*からの曲は演奏していない。演奏曲は"Four"、"Milestones"、"No Blues"など自作を別にすれば、いわゆるスタンダード・ナンバーが中心である。曲目は、*Miles in Europe* (1963)、*My Funny Valentine* (1964)、*Four & More* (1964)、*Miles in Tokyo* (1964) などとほとんど変わらない。しかし、その内容はフリー・ジャズにかなり接近した演奏であり、Milesの1960年代半ばの変貌を記録している。またプラグド・ニケルにおける演奏は*E.S.P.*とも内容的には関連性が見られない。このことからMilesがこの頃からスタジオ録音とコンサートを明確に区別していたことが明らかになる。つまりスタジオでは新しいスタイルを模索しながら、実験を重ねつつも、コンサートでは従来の演奏を行い、実験の成果は必ずしも表には出さなかったということである。

*The Cellar Door Sessions*は、1970年12月16日から19日までの4日間、ワシントンDCのセラー・ドアというクラブでの12セットのうち7セットを収録したものである。*The Cellar Door Sessions*の場合は、19日演奏の一部は*Live/ Evil*に大幅に編集されて収録されているが、*Live/ Evil*では当時のキーボード奏者 Keith Jarrettのソロは*The Cellar Door Sessions*を聴かなければわからないほどカットされているので、*The Cellar Door Sessions*はJarrettに関心があるリスナーには貴重な資料となる。また*Live/ Evil*に収録されているのは、最終日の演奏のみで、その日はギタリストJohn MacLaughlinのエレキ・ギターが入っているが、それ以外の日はMacLaughlinが入らないため、*The Cellar Door Sessions*ではエレキ・ギター抜きの演奏を聴くことが可能となり、MacLaughlinの加わった演奏とそうでない演奏の差異を味わうことができる。

Complete版によって明らかになるもう一つのポイントは編集のプロセスなどを詳細に知ることが可能となることである。たとえば、プロデューサーとミュージシャン本人による編集、明らかなミスタイクの修正、カットした部分の復元などが明らかになり、ミュージシャン(とプロデューサー)の思考の痕跡をたどることが可能になった。これは最近の文学研究に通じるところがある。

その一例として、未編集版に基づく音楽研究と相似するのが、文学作品の(タイプ原稿を含めた)マニュスクリプト研究である。たとえば、Ernest Hemingwayの場合では、マニュスクリプトの大部分はボストンのJohn F. Kennedy Libraryに現在保管されている。そこで草稿を精密に読み込むことによって、これまでの一般的に知られるHemingwayの「虚像」が崩壊し、知られざる「実像」が暴露される。

マニュスクリプトには、多くの作品が書き換えられ

た痕跡が見られる。その一例として遺稿*The Garden of Eden* (1987) の編集をあげてみる。

Hemingwayの死後出版された*The Garden of Eden* は、Hemingwayが遺した、20万語を超える、未完成の原稿をスクリプナーズ社の編集者Tom Jenksが約7万語に編集して、1987年に発表されたものである。Debra A. Modellmogは"Jenk's reading *Garden* is a reading of Hemingway's *Garden* based on the popular, commodified Hemingway and his work." (Moddemog 59) と述べ、さらに"Jenks organized his version of Hemingway's story in accord with the popular image of Hemingway, thus creating a book that the public could imagine Hemingway would write and that critics could defend as Hemingway's even if it isn't the book he did write." (Moddemog 59) と述べている。一般に知られているHemingwayのパブリック・イメージにあわせてオリジナルの原稿をつなぎ合わせたというのが、Moddemogの主張であり、逆に言えば未完とはいえ、オリジナル原稿からは従来のHemingway像を覆す物語が展開されていたということも想像できる。*Garden of Eden*は遺稿であり、Hemingwayではなく、編集者Jenksの意図が強く反映されている。MilesとTeo Maceroの諸作品とは異なることは断っておかなければならない。

Miles Davisの編集されたバージョンの場合に関しては、どのようなことが言えるか？ *In a Silent Way* のセッションでは、"In a Silent Way/ It's About That Time"では二つの演奏が結合されたことがわかる。これはオリジナルが発表されなくても、二つの異質な曲がつながれていることは誰の耳にも明らかである。しかしアルバム中の1曲目"Shhh/ Peaceful"は、大胆なテープ編集が行われたことがComplete版発表によって明らかになる。というのも「原曲」そのものが解体され、全く別の「曲」に仕上がっているからである。"Mornin' Fast Train From Memphis To Harlem"という仮のタイトルのついていた"Shhh/ Peaceful"の無編集バージョンはファンクというよりは伝統的なR&Bに近い演奏であったが、それが環境音楽的で、パストラルな雰囲気を持つ。"In a Silent Way"にあわせるように、大胆な編集が行われた。結果として、一種のアンビエント・ミュージックに生まれ変わっているのである。⁵ 当時のMiles はファンクの可能性を追求しながらも、"Great Expectations" (1969)、"Orange Lady" (1969)、"Lonely Fire" (1970)、"Guinnevere" (1970) にも聴かれるように、一方で"In a Silent Way"的な楽園追求姿勢も捨ててはなかった。

"In a Silent Way"はパストラルなムードを持っていたが、結合された"It's About That Time"は、ファンク風のベースラインが特徴である。"Shhh/ Peaceful"も元々はリズム&ブルース的演奏であったが、アルバムを楽園

追求的な方向に持って行くために、Milesとプロデューサー Teo Maceroはパストラルな基調とすることを選択し、大胆な編集作業を行ったと考えられる。

細かい編集内容は二つの演奏を実際に聴くか、あるいはCDボックスセットのライナーノーツを読んでいただくしかないのであるが、大きな変更点を挙げれば、もともと"Mornin' Fast Train From Memphis To Harlem"と最初に呼ばれた演奏のテーマ部分(4分27秒~4分39秒、8分25秒~8分39秒、10分52秒~11分5秒、12分59秒~13分13秒)が見事にカットされ、アドリブのMilesのソロ(14分54秒~18分30秒)を"Shhh/ Peaceful"では主題を示す旋律として用いていることである。つまり、もとのテーマをカットして、アドリブ部分をテーマとして代用することによって、この「曲」は全くと言って言いほど別のものになってしまうのである。

その他様々な部分を分断/結合して、別の演奏に作り上げて行く手法は、William Burroughsのカットアップのようでもあるが、カットアップが恣意的に分断/結合されるのに対し、"Shhh/ Peaceful"は一種のアンビエント音楽作成という目的のために統一的に編集されている。

このような場合、当然無編集版と編集版とではどちらが作品として完成度が高いか、あるいは鑑賞に値するかという方向に議論が進みがちであるが、二つのバージョンの研究を行う場合に大切なことは差異を聞くことである。言い換えれば、二つの演奏の差異によって生じる「場」を聞くことによって、新たな聴取の悦楽が得られるのである。

*On the Corner*に関しては、1.5拍がカットされた冒頭の部分は未編集版には残っている。それで意図的に冒頭部分がカットされたことが明らかになる。この意図については後に述べる。またその他細かい編集が行われているが、全体的にはオリジナル版と大きく変わることはない。

III *On the Corner* の特徴

1. ポリリズムの洪水

実際に音源を聴けば明らかであるが、エレキ・ベースのベース・パターンに様々な打楽器とギターなどのリズム楽器が複雑に絡んでくる。音の万華鏡のような側面がある。

2. 短いホーン・ソロ

*On the Corner*ではMilesのトランペットがあまり聞かれないと言われている。あるいは従来の意味でのトランペット・ソロは長くはない。本来の「ジャズ」の楽しみはミュージシャンの個性を反映した、即興的なソロを聞くことにあったし、ミュージシャンもそこに力を入れたものである。逆に考えれば、Milesがソロを短くしたり、

ほとんど入れないのは、サウンド全体の効果を重視しているせいであると考えられる。

3. 同一のリズム・パターン

"Black Satin"、"One and One"、"Helen Butte/ Mr. Freedom X" (Malcolm Xを連想させるタイトル) は共通のリズム・パターンに基づいており、ほぼ同一曲であるということも可能である。

4. 非西欧文化圏の楽器(シタール、タブラなど)の導入

非西欧文化圏の楽器の導入は、西欧近代主義からの脱却を目指すものであり、Milesが従来の(西洋近代音楽に使用される)ジャズ楽器だけによる表現に限界を感じていたことが考えられる。ある種の近代合理主義によって形成されたパラダイムからの脱出/転換を目指していたとも考えられる。そのような状況の中でMilesはロックのコンサートにも出演するようになり、そこからビートニックとその延長としてのカウンター・カルチャーの世代としてのロック・ミュージシャンからの影響を受けていたと推測できる。ただし、シタールの導入は *On the Corner* が初めてではない。1969年11月19日録音の"Great Expectations/ Orange Lady"、1972年6月12日録音の"Lonely Fire" (このセッションにはタブラも入る)、1970年2月6日録音の"Gemini/ Double Image"ですで行っている。しかしMilesのシタール導入は単なるオリエンタル的なエキゾティシズムの導入ではない。"Lonely Fire"にシタールとタブラが入っていても、この演奏はスパニッシュ・モードに基づいており、インド音楽ラーガではない。このようなMilesの思考のプロセスを探索することによって、新しいサウンドを模索していたMilesの思考の痕跡が見られる。*On the Corner* のシタール使用も同様に、ラーガなどのモードは使用されず、インド音楽に偏っているわけではない。

5. ファンクへの接近

Milesがファンク指向となった時期を正確に特定することはほぼ不可能であるが、中山の『マイルスを聴け!』のいわゆるブートレグ盤のデータから、ファンク時代のレパートリーとなった曲を演奏し始めた時期を調査することによって、ある程度まではファンクへの接近時期を絞り込むことは可能である。前述したように1965年のシカゴのプラグド・ニケルのライブにはファンク傾向の曲は見られない。スタジオ録音の *Miles Smiles* (1965)、*Sorcerer* (1967)、*Nefertiti* (1967) にもファンク傾向は見られない。一方ファンク期の *Bitches Brew* 前後の演奏で、コンサートのオープニングを飾ることが多かった"Directions"は、スタジオで1968年11月27日、ライブでは1968年12月5-8日に演奏されている。"Miles Runs the Voodoo Down"は1969年5月23日、"Sanctuary"1969

年7月7日、"Spanish Key"も1969年7月7日に演奏されている。このことからMilesがファンク路線を選択するのは1968年末から1969年にかけてと推察することが可能となる。さらに本格的なファンク曲ともいえる"What I Say"は1970年10月4日、"Honky Tonk"は1970年10月4日、"Funky Tonk"は1970年10月17日あたりに演奏を始めており、この時期から本格的ファンクに入ったことがわかる。ちなみにパストラールの演奏に関しては"In s Silent Way"が1969年2月18日、"Great Expectations~Orange Lady"が1969年11月19日、"Lonely Fire"が1972年6月12日である。その後Milesはファンクを選択したことになるが、一方パストラールの世界はChick CoreaのReturn to ForeverとLonnie Liston Smith and the Cosmic Echoesに継承される。

6. Stockhausenの現代音楽

On the Corner には、Sly StoneとJames Brownのファンクの要素に加えて、当時はElton Johnの編曲者として知られていたイギリス人音楽家Paul Buckmaster経由で、ドイツの作曲家Karlheinz Stockhausenの現代音楽的要素も加わっている。ジャズというアフリカ系アメリカ人にルーツのある音楽に対して、突然現代音楽の影響を語るのは奇妙に思われるが、もともとジャズはアフリカ系とクレオールと呼ばれるフランス系に加えて、20世紀初頭のモダニズム芸術が融合して生まれたものである。Charlie ParkerがIgor Stravinskyらの20世紀初頭の現代音楽を研究していたことは、Clint Eastwoodの映画*Bird* (1988) で、当時ハリウッドに住んでいたStravinskyの家のドア・チャイムを鳴らして、Stravinskyが戸口に出てくるところを憧れの眼差しで見ているエピソードに明らかである。またMiles Davisの*Kind of Blue*を現代音楽の影響なしに語ることはできない。⁶

Miles自身も *On the Corner* に関して、Buckmaster、James Brown、Sly、Stockhausen、Ornette Colemanの影響を次のように認めている。

What I was playing on *On the Corner* had no label, although people thought it was funk because they didn't know what else to call it. It was actually a combination of some of the concepts of Paul Buckmaster, Sly Stone, James Brown, and Stockhausen, some of the concepts I had absorbed from Ornette's music, as well as my own. (Davis 322)

Buckmasterもそれを裏付けるように、Stockhausenの影響を認めている。

The whole idea was based on creating a kind of "cosmic pulse" with great abstractions going around it. I said something to Miles like, "Things are either off or on. Reality is made of a sequence of on and offness." A crazy idea. But what I meant was that a sound doesn't mean anything unless it has a silence preceding it or coming after it, or next to it. Silence makes up part of the music, it is in music, and that's what I was trying to get at. Like Stockhausen once said, "Play something next to what you hear." So here I was talking to Miles about "street music, with the cosmic pulse on or off." Miles took that idea and used for the title and the cover, with the front saying "On" and the other side "off." (Szwed 323)

ここでBuckmasterは、現代音楽的な「抽象性」を取り入れることによって、「宇宙的パルス」を生み出すという*On the Corner*のコンセプトを認めている。菊地成孔は、この作品はファンクはブルースという当時の常識を覆す(58-60)と述べているが、この無調のファンクとは抽象性の混じった「宇宙的パルス」とほぼ同意義である。ここまで来ると、*On the Corner*が単純に「踊れる音楽」ではないことは明らかである。

7. ミニマル音楽との接点

*On the Corner*が反復するリズムの洪水であることは、このアルバムを聴いたことがあるのであれば、誰しも認めるであろう。そして当然のことであるが、ミニマル音楽との共通点を考えるはずだ。

中山康樹は、*On the Corner*の特質について次のように述べている。

一般に、これはマイルスが「音楽はリズムだ」宣言をぶちあげた作品とされているが、そうではない。よりリズムックであるが、ひとつのリズムがふたつになり……といったふうに、あるリズムが別のリズムを呼び起こしながら、しだいにひとつの大河になっていくような、じつに壮大なスケールを誇る音楽なのである。(『マイルスを聴け! Version 8』439)

中山が主張する*On the Corner*の構造はミニマリスト Terry Rileyの*In C*(作曲は1964年、初録音は1968年)の構造でもある。*In C*は、53個の断片的で、長さも一定しない小さなフレーズのパターンにそれぞれ番号が1から53までつけられていて、演奏者は順番にそれぞれのフレーズを反復しながら演奏してよいことになっている。どこから演奏に入り、それぞれのフレーズを何回繰り返す、どのようにして他のパートとそれぞれのフレー

ズを合わせていくのかは各演奏者の自由意思によって決定されるのである。そして、最後の53に来たら、演奏を止める。また演奏者の数は特に決定されていないし、どのような楽器を用いても構わないことになっている。アンサンブルは、ひとつのグループと考えるよりもそれぞれのパートに責任をもつ個々の演奏家の集団と考えるほうがいいだろう。それぞれのフレーズ・パターンはきわめてシンプルなものであるが、パターンの繰り返しは演奏者の意志に委ねられるために、いくつかのパターンが重なり合って複雑な響きを生み出す。演奏されるフレーズは作曲家によって決定されているが、演奏自体は演奏者によって任意に演奏されるため演奏時間も一定していない。しかし、そのタイトルが示すように、すべてのパターンがハ長調の枠内にあるために調和して耳に響いてくる。*In C*は作曲された断片をミュージシャンが決定された順番の中で、自由に演奏するものであり、ジャズの自由な即興演奏とは異なる。しかし、一つのリズムの後に別のリズムが重なってくるという構造は*On the Corner*と類似しているのである。

ここでMiles自身はミニリズムとの接点を語っていないが、Rileyの初期の作品も、Milesの当時のレコード会社コロンビアから発表されていることから、Milesもどこかで*In C*とよりロック的な*A Rainbow In Curved Air*(1967)を耳にしていた可能性は否定できない。

IV ポストモダン性

シュトックハウゼンは、モメント(瞬間)形式について次のように述べている。

聴衆が自分の限度を超えて聴くことを強制されるように感じるのは何故か、という問題が現れました。それはとくに『コンタクテ』のように何のストーリー性ももたず、最初から最後まで一本脈絡が通っていてそれに沿って作品自体が理解される、つまり提示部、展開部、クライマックス、フィナーレといったドラマチックな形式をもたず、閉じられた形式性をもたない作品、言い換えると、あらゆる瞬間が他の全ての瞬間と結びついた中心であり、それ自体で独立しているような作品で顕著です。(213-214)

近年、ドラマチックな終わりを目指す形式からかけ離れた音楽形式が作り出されてきました。クライマックスを目指すことなく、そもそもクライマックスを準備したり期待したりせず、通常のように導入部、展開部、経過部、終結部が作品全体にわたって大きな弧を描くこともありません。むしろ直ちに強度を獲得し、常に現在し、「主要部」のレベルを最後まで持続させようとする形式なのです。あらゆるモメント(瞬

間)にミニマムとマクシマムが期待されねばならず、現在のモメントがどのような方向へ転回するかは誰にもはっきりとは分かりません。モメントは常に始まっていて、無限にそのまま続いていくものです。そこではあらゆる現在が重要であるか、何も存在しないかです。あらゆる今という瞬間は、先行する時間の帰結でもなく期待される後続への開始点でもなく、個性的で、独立していて、中心をもち、それ自体で存在できるものです。モメント形式において、瞬間は時間の線の断片ではなく、モメントは一定の持続の部分である必要がない。「今」への集中 — 一つ一つの「今」への集中 — が、いわば垂直の切断面を作り出し、それら切断面が水平的な時間観念を至るところで横断し貫通して、無時間性に到達します。この無時間性を永遠と呼びたい。時の終わりに始まる永遠ではなく、あらゆるモメント=瞬間に永遠が達成される。音楽形式について語っていながら、少なからず私の試みとは、時間概念、正確には持続の概念を爆破すること、それを超克することなのです。(223-224)

ここに見られる近代的な論述=時間の進行を否定し、刹那的な「現在」に「永遠」があるという考え方は、起承転結などの西洋音楽の論理構造を骨抜きにし(=無化し)、現在という瞬間に焦点をあてるミニマル音楽にもあてはまる。Stockhausenの音楽とRiley、Steve Reich、Phillip Glassらミニマリストの音楽では、聴いた印象は異なるが、両者の共通点が存在することはここでわかるであろう。

現代音楽に精通したリスナーはともかく、一般のジャズリスナーならば、ミニマル音楽との共通点を見いだす可能性の方が高い。いくらMilesがStockhausenの影響を強調しても、ファンク自体が一つないし二つのコードで同じフレーズを繰り返すというミニマリストイックな性格を帯びた音楽(湯浅 70)である以上は、一般のリスナーはStockhausenよりもミニマル音楽に類似性を見いだすであろう。

曲に対するアイデアにもポストモダン性を見いだすことができる。冒頭をカットすることによって、何か変だなという違和感は演奏全体に継続される。冒頭部分が故意にカットされていることは未編集版との比較から明らかである。このように曲として完成していなければ「作品」ではないという近代音楽の固定観念をすり抜けて、新しいアイデアを提示している。

*On the Corner*においては、同じ曲であるにもかかわらず、曲名が変化し、「曲名」にたいした意味がこめられていないことがわかる。たとえば、「Mr. Freedom X」はMalcolm Xをわれわれに想起させるタイトルであるが、この曲にMalcolm Xのアジテーションのように過激な政治的メッセージが込められているとは考えにくい。

「Milesに投票せよ ("Vote for Miles")」という曲のタイトルも公民権運動を想起させるとしても、Milesが現実に選挙に立候補することはなく、冗談としか思えない。そもそも"Vote for Miles"は"On the Corner"と「同一曲」である。またComplete版には5分17秒の短い"On the Corner"という演奏も存在するが、もう一つの同名の演奏とは全く別の曲である。さらに*On the Corner*には収録されていないが、Complete版では最初の*On the Corner*セッションとされる"Red China Blues" (1972)も当時の中国共産党に賛同する、あるいは共産党を批判すると言った政治的内容とは無縁である。つまり、ある「曲」の表象の背後には従来の何らかの意味(真理、本質、価値など)が存在すると信じられて来たが、「Mr. Freedom X」、「Vote for Miles」と"Red China Blues"の例に見られるように曲名とその中身(=音)に特に関係性は見られず、本質的な価値は存在しない。そのような意味で*On the Corner*はポストモダンの作品と呼べるのである。

V Coltrane へのアンチテーゼ

ジャズの歴史を振り返ると、1960年代を吹き荒れたのは、John Coltrane、Archie Sheppらのフリー・ジャズのムーブメントである。フリー・ジャズはMalcolm Xの過激なアジテーションの音楽版に相当し、ラジカルな改革を求めるアフリカ系急進派を中心に受け入れられる。⁷

Max RoachやCharles Mingusのように音楽に直接政治的メッセージを載せることはなかったが、Milesなりにアフリカ系の地位向上を意識していた。たとえば*Miles Ahead* (1957)のジャケットに白人女性を使用したことで怒ったというエピソードもある。後に白人中心社会への挑戦者だった、ボクシングのヘビー級王者Jack Johnsonの伝記映画の音楽を引き受けてもいる。Jack Johnsonの映画のサウンドトラック(*A Tribute to Jack Johnson*)を引き受けたのも、JohnsonがMarcus Mosiah Garveyと思想を同じくしたアフリカ回帰主義者で、アメリカの人種差別と徹底的に闘ったからだ。

Milesはフリー・ジャズのムーブメントとアフリカ系解放運動が連動し、アメリカ社会に変革を起こそうという世の中の動きには敏感であった。実際に*The Complete Live at the Plugged Nickel*と1969 *Miles*に聴かれるようにMilesもフリー・フォームな演奏を行っていた。

しかしMilesの眼には体力と想像力を枯渇させるフリー・ジャズの演奏方法の限界も見えていたに違いない。また、そもそもフリー・ジャズはMilesの体質にあわないのではないのか？ Milesはそれぞれのグループのミュージシャンの独創性を尊重しながらも、バンドとしての統

一性を第一に考えていたところがある。

そのようなわけで、フリー・ジャズの動きには距離をおきながらも、MilesはColtraneを意識していた。

Trane's music and what he was playing during the last two or three years of his life represented, for many blacks, the fire and passion and rage and anger and rebellion and love that they felt, especially among the young black intellectuals and revolutionaries of that time. He was expressing through music what H. Rap Brown and Stokeley Carmichael and the Black Panthers and Huey Newton were saying with their words, what the Last Poets and Amiri Baraka were saying in poetry. He was their torchbearer in jazz, now ahead of me. He played what they felt inside and were expressing through riots—“burn, baby, burn”—that were taking place everywhere in this country during the 1960s. It was all about revolution for a lot of young black people—Afro hairdos, dashikis, black power, fists raised in the air. Coltrane was their symbol, their pride—their beautiful, black, revolutionary pride. I had been it a few years back, now he was it, and that was cool with me. (Davis 285-286)

アフリカ系コミュニティでのColtraneの影響力の強さを認めながらも、その動きを冷徹に見る余裕も見せている。ここにColtraneの限界を見る力とそれを乗り越える自信があり、それを*On the Corner*で実証したと言えるのである。Coltraneは音楽を通して、神や真理を偏執狂的に追求して行ったが、やがて肝臓がんに倒れてしまう。そしてColtraneの死に伴いフリー・ジャズの動きも行き詰まってしまった。Coltraneのこのような生き方に対する新しい音楽をMilesは提示した。それが*On the Corner*である。

*On the Corner*はファンクと思えば、ブルースではなく、かつ無調で、従来のファンクとはちょっと違うファンクである。また、影響を受けたことは認めていても現代音楽とも違う。シタールやタブラを加えても、Ravi ShankarとGeorge Harrisonのような精神世界の探求とも無縁であり、徹底した即興演奏であっても、当時のフリー・ジャズとも異なる。様々な要素をはらみながらも、既成のジャンル分けからすると抜け出したポップな軽さがある。

従来は表象の背後には、真理、価値、意味、本質といったものが存在すると考えられていたが、そのようなものは存在しないというポストモダンの認識が*On the Corner*には存在する。いいかえれば、真理や神の領域を目指して、夭折したJohn ColtraneやAlbert Aylerらのフリー・ジャズ系のミュージシャンに対するアンチテ

ーゼが*On the Corner*である。

- 1 音源に関する括弧内の数字は発表年ではなく、録音年であり、コンプリート盤などの編集版を除き、すべてこれに従う。
- 2 中山は冗談めかした言い方をしているので、まじめに取り上げるのは大人げないのかもしれないが、中山のことばにはジャズ入門者に対するどこか人を馬鹿にしたような態度が存在することも否定できない。たとえばジャズ入門者はBill Evansの*Waltz for Debby*あたりを聴いていればいいのだということだろう。しかしCecil Taylorのわずかな時間にピアノ鍵盤を端から端までを何回も往復する素早い指さばきと打楽器的な奏法を聴いて、脳天にショックを受け、ジャズにのめり込むようになることも十分考えられることだ。
- 3 ラズウェル細木の『コンプリート・ジャズ・コミック・コレクション』において、主人公ラズウェルは「ゆうべも『オン・ザ・コーナー』のキャラクターたちとフォークダンスする夢見ちゃいました」と語っている(119)。「『オン・ザ・コーナー』のキャラクターたち」とは、*On the Corner*のジャケットのイラストに人物たちを指しているのが、細木はどうやらこの作品を踊れる音楽とみなしているようである。
- 4 アポロ劇場などが存在する125th Street (125丁目)はハーレムのメイン・ストリートである。
- 5 Bill Laswellの*Panthalassa: The Music of Miles Davis 1969-1974* (1998)は*In a Silent Way*だけではなく、*On the Corner*も環境音楽的にリミックスしている。
- 6 Milesは、*Kind of Blue*におけるRavelとRachmaninoffの影響を認めている。(Davis 226, 234-235)
- 7 Ashley KahnはJoel Dornの「『至上の愛』への反響は、マルコムXとか、ワシントン大行進とか、黒人意識の出現とかに例えられるだろう」という発言を紹介している。(カーン 259)

参考文献

- 小川隆夫／平野啓一郎 『マイルス・デイヴィスとは誰か』 平凡社, 2007.
- カーン、アシュリー 『ジョン・コルトレーン「至上の愛」の真実』 川嶋文丸訳 音楽之友社, 2006.
- 鍵谷幸信 『人はだれも音をきかない日はない』 集英社, 1977.
- 菊地成孔 「菊地成孔 インタビュー」 『レコード・コレクターズ』 Vol. 27 (2008年) 54-61.
- シュトックハウゼン、カール 『シュトックハウゼン音楽論集1』 清水穰訳 現代思潮社, 1999.
- 中山康樹 『エレクトリック・マイルス 1972-1975』 ワニブックス, 2010.
- . 『マイルスを聴け! Version 8』 双葉社, 2008.
- 原雅明 「クラブ・シーンでも歪な存在でありつづける "踊れない"ファンク・アルバム」 『レコード・コレクターズ』 Vol. 27 (2008年) 88-89.
- 細木、ラズウェル 『コンプリート・ジャズ・コミック・コレクション』 双葉社, 1992.
- 湯浅学 「『オン・ザ・コーナー』からしみ出しているもの: マイルスのファンクと70年代前半のブラック・カルチャーの動き」 『レコード・コレクターズ』 Vol. 27 (2008年) 68-71.
- Davis, Miles with Quincy Troupe. *Miles: The Autobiography*. New York: Simon & Schuster, 1990.
- Swzed, John. *So What: The Life of Miles Davis*. New York: Simon & Schuster, 2002.
- 菊地雅章 *Susto*. Sony (発売年不明).
- Children On the Corner. *Rebirth*. Sonance Records, 2003.
- Collignon, Mederic. *Shangri Tunkashi-La*. Plus Loin Music, 2009.
- Davis, Miles. *Circle in the Round*. Sony, 1998.
- . *The Cellar Door Sessions*. Sony, 2005.
- . *The Complete Bitches Brew Sessions*. Sony, 1998.
- . *The Complete In a Silent Way Sessions*. Sony, 2001.
- . *The Complete Jack Johnson Sessions*. Sony, 2003.
- . *The Complete Live at the Plugged Nickel 1965*. Sony, 1995.
- . *The Complete On the Corner Sessions*. Sony, 2007.
- . *On the Corner*. Sony, 1996.
- . *Unknown Sessions Vol.1*. Kind of Blue (発売年不明).
- Garrett, Kenny. *Black Hope*. Warner Music Japan Inc., 1992.
- Gunn, Russell. *Plays Miles*. Highnote Records, 2007.
- Hancock, Herbie. *Secrets*. Sony, 1997.
- . *Sextant*. Sony, 1997.
- Haynes, Graham. Transition. Polygram, 1996.
- Henderson, Eddie. *Realization & Inside Out*. Soul Brothers Records, 2002.
- Laswell, Bill. *Panthalassa: The Music of Miles Davis 1969-1974*. Sony, 1998.
- . *Panthalassa: The Remixes*. Sony, 1999.
- Liebman, Dave. *Back On the Corner*. Tone Center, 2006. TC 40532.
- . *Drum Ode*. ポリドール, 1999.
- . *Fusion for Miles: A Guitar Tribute*. Tone Center, 2005.
- Logic, DJ. *Project Logic*. Ropeadope Records, 2001.
- McBride, Christian. *Vertical Vision*. Warner, 2003.
- . *Live at Tonic*. Rope A Dope, 2006.
- Molvaer, Nils Petter. *Khmer*. ECM, 1997.
- . *np3*. Universal Music, 2002.
- . *Recoloured*. Universal Jazz Germany, 2001.
- . *Solid Ether*. ECM, 2000.
- Smith, Lonnie Liston and the Cosmic Echoes. *Expansion*. Flying Dutchman, 1976.
- Stockhausen, Karlheinz. *Gruppen-Carre*. K. Stockhausen, 2000.
- Weather Report. *Mysterious Traveller*. Sony, 1997.
- . *Sweetnighter*. Sony, 1997.

ディスコグラフィ

