

# 『海の上のピアニスト』における 即興演奏への衝動

光 富 省 吾

## 序

ジュゼッペ・トルナトーレによる『海の上のピアニスト』(*The Legend of 1900*, 1999) は1999年12月に日本で公開され、多くの映画ファンを魅了した。この映画は、アレッサンドロ・バリッコによる一人芝居用の戯曲『ノヴェチェント: ある独白』(*Novecento: Un Monologo*, 1994) を映画化したものである。中古楽器店とレコード録音にまつわるエピソードと主人公のイタリアからアメリカに移住する少女に対する淡い初恋が映画に追加されるなどいくつかの相違点があるが、大きな相違点は、日本では『荒野の用心棒』(*Per Un Pugno Di Dollari*, 1964) やNHKの時代劇『武蔵 MUSASHI』(2003) などで知られるエンニオ・モリコーネの音楽を加えることによって、静かな小品をダイナミックな映像作品に変えていることだ。もしモリコーネの音楽がなかったら、実際この映画の魅力は半減したに違いない。

イタリア語の *novecento* は本来「900」を意味するが、ここでは「1900」を意味し、さらに「20世紀」という意味もある。ちなみに派生語 *novecentismo* は「1 (文学における) 20世紀の思潮; 【絵】20世紀主義 2 現代主義、モダニズム」(『伊和中辞典』945) を意味する。映画の原題 *The Legend of 1900* はまだ20世紀というテーマが見えているが、『海の上のピアニスト』という邦

題では 20 世紀というテーマが見え難くなってしまふ。

日本公開時の映画雑誌の批評では、渡辺祥子は、『ニュー・シネマ・パラダイス』で映画への愛着を語ったジュゼッペ・トルナトーレは、『海の上のピアニスト』に去りゆく 20 世紀への愛着の思いを塗り込めている。20 世紀、それは彼が愛してやまない映画を育てた時代。その時代が去っていくことのさみしさをトルナトーレは孤独な海の上のピアニストを包む孤独感に託して語っているのだと思う」(渡辺 62) と述べて、映画を生み育てた 20 世紀へのトルナトーレからのオマージュであると解釈している。渡辺はこの映画が 20 世紀を主題にしたものであると気づきながらも、映画批評家であり、映画の知識が豊富であるために、逆に映画というジャンルにこだわりすぎているようだ。この映画が描いているのは映画の歴史ではなく、生まれて間もないジャズを中心とした音楽を即興演奏する一人のピアニストの生涯である。黒田邦雄は、小品ともいえるバリッコの原作と比較した上で、トルナトーレは「"壮大なホラ話"としてスクリーンを揺るがせる」(黒田 64) と述べて、イタリア映画の巨匠ルキノ・ヴィスコンティやフェデリコ・フェリーニの系譜にこの映画監督を位置づけている。黒田も渡辺と同様にあくまでも映画史上の位置づけしか行っていない。

この映画の原作はバリッコによってイタリア語で書かれ、映画も『ニュー・シネマ・パラダイス』(*Nuovo Cinema Paradiso*, 1989) で知られるイタリア人監督トルナトーレによって撮影されたが、この映画は、イタリアを描いたのではなく、あくまでも 20 世紀初頭のアメリカを大西洋上から逆に映し出したものである。つまり、ヨーロッパ、特にアイルランド、ロシア、ポーランド、イタリアなどから流入する新移民によって、アングロサクソン中心の社会から大きく変貌しようとするアメリカ社会と 20 世紀に生まれたジャズという音楽を海の上から描き出しているからである。振り返ってみれば、20 世紀は、いい意味であれ、悪い意味であれ、アメリカを中心に世界が動いた 100 年であった。世紀の変わり目の年 1900 年に生まれた(映画では「父親」ダニー・ブー

ドマンが1900年を20世紀の最初の年としているが、厳密には20世紀は1901年に始まる。) 主人公ダニー・ブードマン・T・D・レモン・ナインティーン・ハンドレッド (以下1900と略す) の名前は、新しい時代の到来を示している。

## I 異文化の交流

映画は1900の親友トランペッター、マックス・トゥーニーがイギリスの野外の階段で、トランペットの手入れをしながら1900の生涯を回想するという形式で始まる。しかし、すぐにヴァージニア号の船上にカメラは移り、ニューヨーク港に入る直前に1人の移民が自由の女神像を発見し、「アメリカだ！」と絶叫すると、それに呼応するように多くの移民が歓声をあげる。<sup>1</sup> 自由の女神はフランスとアメリカの友情とアメリカの独立100年を記念してフランス国民から寄贈されたものであり、1886年ニューヨーク湾のリバティ島に設置されている。19世紀末から20世紀初頭にかけて、従来のアングロサクソン系とは異なる新移民が女神像を観て、1892年に開設されたエリス島の移民局で手続きをした後で、いよいよ新天地アメリカへ足を踏み入れることになる。映画の冒頭の場面はアメリカの新しい時代の始まりを象徴的に映し出している。<sup>2</sup>

海の上での生活は陸上から切り離され、孤立したものであると考えがちである。実際に、そのような側面があることは否定できないが、一方で船はヨーロッパとアメリカを定期的に行き来しており、ヨーロッパとアメリカの文化が交流する場でもあった。ダニー・ブードマンが働く石炭炊きの職場でも、英語の他に「男の子」を意味するスペイン語 "nino" (DHC 68)、同じく「男の子」という意味のイタリア語 "bambino" (DHC 72) が使用される。1900も「仲間」を意味するイタリア語 "pausa" (DHC 132) を使用する。またダニーの葬儀に際しては、1900が聞こえてくるピアノの音に振り向くと、アキラという日本人女性が1900に "Ongaku. Music." (DHC 90)<sup>3</sup> と教える。大西洋上で日本

語も使用される状況が描き出され、ボーダーレス化する世界を反映している。

マスメディアが発達し、航空機が大幅に普及した 20 世紀末とは違い、20 世紀前半の主たる交通手段であった船舶によって、大陸間文化交流は行われたのである。この映画のテーマとなっているジャズも 1920 年代にはヨーロッパへ伝わっている。たとえば、ヨーロッパの代表的なジャズ・ギタリスト、ジャンゴ・ラインハルトは 1928 年画家のエミール・サヴィトールによって、パリの音楽界に紹介されている（脇谷 5）。このことから少なくともそれ以前にジャズはフランスへ伝わっていたと考えられる。アーネスト・ヘミングウェイは「ヨーロッパの山師、ムッソリーニ」("Mussolini: Biggest Bluff in Europe") という記事で、スイスのモントルーの宮殿における「ジャズ・ダンス ("jazz dancing")」(*By-Line* 63) を紹介している。もちろん、この時代のジャズ・ダンスは近年のジャズ・ダンスとは別のものである。1926 年に出版されたヘミングウェイの『日はまた昇る』(*The Sun Also Rises*, 1926) で、パリのモンマルトルのゼリの店で黒人のドラマーがダンス音楽を演奏する場面がある。特にジャズと明記してあるわけではないが、黒人のミュージシャンであり、店の中の雰囲気を考えれば、演奏されていたのはジャズもしくはそれに近いラグタイムなどの音楽であったと考えられる (*The Sun Also Rises* 62, 64)。<sup>4</sup> 今村楯夫は、キューバのフィンカ・ビヒアに残されたヘミングウェイのレコード・コレクションの中にジャズのレコードが残されていること、ヘミングウェイの師、ガートルード・スタインの文体とジャズの関連性などから、『日はまた昇る』のこの場面における音楽をジャズであると断定している（今村 7）。

さらに 1900 が行ったこともないニューオーリンズについてあたかも見て来たかのようにマックスに語り得るのも、乗客からの様々な情報が船の中で行き来し、その情報を頭の中で整理・統合して、再現できる 1900 の豊かなイマジネーションのせいである。船の中に籠もっていることが、逆に外部世界に対する感覚を強めているともいえる。

## II 20世紀とジャズ

広すぎる陸地では生きていけないと考えて、ヴァージニア号と運命をともにする1900の生き方が、多くの観客の共感と呼んだのは確かである。しかし、この映画のもう一つの魅力は1900の両手から繰り出される即興演奏の快楽である。1900が作り出す音楽は即興で演奏されていることに注目すべきである。1900のピアノ演奏がすべてジャズというわけではないが、20世紀アメリカに登場したジャズという音楽をこの映画は大西洋上の船から映し出している。ジャズ・バンドの演奏の際の「暴走」やジェリー・ロール・モートンとのピアノ・バトルにおける演奏は20世紀に生まれたジャズの特徴を明らかにしている。即興演奏によってもたらされる衝撃力をこの映画は伝えている。さらに前述したように、自由の女神を発見して歓声をあげる移民の姿が映画の冒頭で描き出されるが、ジャズの自由なアドリブはある種の統制からの解放という意味でアメリカの自由とどこかで通底していると考えられる。モートンと並びジャズの草創期に活躍したトランペッター、ビックス・バイダーベックは、同時期に活躍したルイ・アームストロングと比較すると、ヴィブラートの少ない、澄んだ音色で、音数の少ない演奏を行ったという意味で、マイルズ・デイヴィスの先駆者であったが、同じ旋律を二度と吹かなかったいわれている。これに関してバイダーベックは、"I don't feel the same way twice...I don't know what's going to happen next." (Shapiro & Hentoff 147, 157-158) と答えている。『ニューヨーカー』(*New Yorker*) 誌のジャズ批評家ホイットニー・バリエットはジャズを「驚きの音」(sound of surprise) と呼び、自著の書名にしているが、バリエットが「驚きの音」と定義するのは、ジャズがインプロヴィゼーションを本質とし、マンネリ化した日常生活では得られない新鮮な躍動感や活力を与え、思考の枠組みを大きく拡大するからである。

ジャズはアメリカが生んだ数少ない芸術の形態の一つである。ジャズはルイ

ジアナ州ニューオリンズで生まれたとされており、1900 がニューオリンズへの憧れを抱く理由もそこにあると考えられる。もともとアフリカン・アメリカンの奴隷制度が続いていた時代のブルーズ、ワークソング、ブラスバンドが演奏するマーチとアフリカン・アメリカンがキリスト教に改宗して生まれたニグロ・スピリチュアル（黒人霊歌）などの要素が、ニューオリンズでクレオール<sup>5</sup> がもたらした西洋のクラシック音楽（特にカドリールと呼ばれるフランスのダンス音楽）と結合することによって生まれたとされている。<sup>6</sup> ブルーズにはブルーノートと呼ばれる独特の音があり、それは西洋クラシック音楽の記譜法では表現することができないため、実際に耳や目を通してしか演奏方法を伝える手段はなかった。<sup>7</sup> 譜面の欠如は逆に演奏者に対して譜面に拘束されない即興演奏の自由を与えることを強調しておきたい。ブルーズでは貧困と人種差別によってもたらされる苦悩、絶望をギターや声を使って表現した。奴隷制度や解放後も続く人種差別から自由になりたいという願望が、内面的欲求を規制から逃れた形で、反射的、本能的に表現しようとする。人種差別という抑圧は逆にアフリカン・アメリカンのアイデンティティを保持しようとする態度を生む。ジャズの成立に奴隷制度が深く関与しているという意味で、ジャズは英国/アメリカによるコロニアル/ポストコロニアル支配が生んだ芸術形態といえる。リロイ・ジョーンズ（アミリ・バラカ）はアフリカン・アメリカンの文化を保持しようとする態度を「ブルーズ衝動（blues impulse）」（Jones 142）と呼んでいる。ジョーンズはジャズをアフリカ系アメリカ人の文化の中で捉えようとするが、実際は前に述べたようにジャズはアフリカ系の音楽文化とヨーロッパ音楽が融合したものである。また、一般にジャズのリズムはアフリカ系、ハーモニーはヨーロッパ音楽に由来すると考えられがちであるが、マーク・C・グリッドリーが述べているように、必ずしも単純に区分できるわけではない（グリッドリー 66）。また海の上で生まれ、（黒人に育てられたとはいえ）白人である 1900 の即興演奏は長い間奴隷制度と人種差別に苦しんできたアフリカン・

アメリカンの怨念とは直接結びつかない。

### Ⅲ 即興演奏が生まれる時代背景

初期のジャズはディキシーランド・ジャズと呼ばれた。ニューオーリンズの紅燈街（red-light districts）の酒場、賭博場、娼家では専属のバンドやピアニストが働いていた。ジェリー・ロール・モートンも10代から紅燈街で働いていた。1938年に国会図書館で、レコード録音機の前でアラン・ローマックスに語り、その録音に基づいて出版されたモートンの自伝によると、ジャズが生まれた状況は風紀上好ましくなくても、活気に満ちていたようである。モートンの回想を読む限り、この時期にジャズが生成されたのは間違いないと考えられる。モートンは1902年にジャズを発明したと豪語するが、ジャズは1人の天才的なミュージシャンによって発明されたのではなく、ニューオーリンズという場所と時代がジャズを生んだと考える方が妥当である。<sup>8</sup>

ニューオーリンズという様々な文化が交流する場所で、ジャズは生まれた。しかし、同年海軍による紅燈街の閉鎖に伴い、多くのミュージシャンは職を失い、シカゴやカンザスシティそしてニューヨークへと新しい活動の場を求めて離散して行った。1920年代はシカゴやカンザスシティのジャズシーンが活気を帯びていたようであるが、ニューヨークでもハーレム・ルネッサンスと呼ばれる黒人の文化が盛り上がりを見せる時期を迎えていた。ラングストン・ヒューズ、ジーン・トーマー、クロード・マッケイらアフリカン・アメリカンの詩人が活躍し、演劇や音楽においてもアフリカン・アメリカンがこの時期に進出して行った。デューク・エリントンがハーレムのコットンクラブで活躍したのもこの時期である。第1次世界大戦後の狂騒的な時代をフランシス・スコット・フィッツジェラルドはジャズ・エイジと呼んだ。フィッツジェラルドはジャズのように騒々しい1920年代をジャズエイジと呼んだのであるが、ジャズの即興演奏

がもたらす自由や解放感も含めていたに違いない。フロイトが提唱した抑圧のメカニズムを知った 1920 年代の若者たちが勤勉・克己をモットーとし、性的なことがらをことさら罪悪視するプロテスタントのモラルの虚偽性を知って、その代わりに趣味や自分が持っている才能や能力を発展させて、真の自己自身を実現させることにより個人の幸福を追求した。このように変化したニーズに応えるように多くの娯楽を提供する店がニューヨークを中心に開店し、その中には音楽の生演奏を売り物にするレストランなどが登場した。消費文明が発展し、女性も古いモラルから解放されて、喫煙したり、飲酒をするフラッパーと呼ばれる女性が登場したのもこの時代である。『海の上のピアニスト』はそのような時代の雰囲気やヴァージニア号の上に映し出している。しかし、フィッツジェラルドは『楽園のこちら側』(This Side of Paradise, 1920) で華やかな繁栄の背後に潜む不安も描き出した。ジャズ・エイジを生きる若者はそのような不安を忘れるために、ジャズ・バンドにあわせて、刹那的に踊り狂っていたのではないだろうか。もちろんジャズ・エイジの若者は踊るという行為に存在する、思考を離れた、純粋な身体的快楽を一方では肯定的に捉えていたとも考えられるのであるが。

ニューオリンズで生まれたジャズが全米に拡大して行った理由は、紅燈街閉鎖によるミュージシャンの流出だけではない。19 世紀末には 1 分間に 78 回転の SP レコードが誕生した。ニューオリンズ出身のオリジナル・ディキシーランド・ジャズ・バンドという白人グループがシカゴで結成され、1917 年にニューヨークでレコーディングを行った。これが最初のジャズの録音といわれている。<sup>9</sup> このレコードによってジャズが白人社会にも普及していった。さらに 1920 年ピッツバーグに最初の固定的なラジオ放送局 KDKA が誕生して、各地にラジオ局が設置されるようになった。ラジオとレコードという新しいメディアの登場によって、直接生演奏が行われるコンサートホールやレストランなどに出かけなくても、家庭で音楽を楽しむという環境ができたことが、ジャズの



普及に貢献したことは想像に難くない。

ここまではジャズの誕生とメディアの発達による普及について考えてきたのであるが、これから間接的にジャズの発展に関与してきた要因を考えてみよう。

1900 は船上で20世紀を代表する様々な有名人に会い、いっしょに記念撮影している。その中には精神分析の改革者フロイトや相対性理論で知られ、生涯ヴァイオリン演奏をこよなく愛したアインシュタインも含まれており、スナップ写真が飾られている。写真では1900 はアインシュタインと共演までしている。フロイトもアインシュタインも20世紀における人々の思考方法を大きく変えた人物である。アインシュタインはともかくとして、ここで映し出されるフロイトの姿を単なる偶然と考えることはできない。19世紀から20世紀にかけて、フロイトは精神分析の治療を行いながら、「人間のなかにおいて人間自身が意識的に制御できないような非合理的な生命の力」（鷲田 161）をどうしても想定せざるをえなくなったのである。フロイトの無意識の発見により、意識によってコントロールできない非合理的な力が認められた。こうして人間が必ずしも理性によって統制された存在であるとは限らないという考えを20世紀初頭の人々は受け入れることになる。

フロイトの理論とともに、20世紀初頭に現れたのがモダニズム芸術である。音楽、美術、文学の分野で同時に起きたため、一括りに語ることはできないのであるが、モダニストは第1次世界大戦後に起きた旧来の価値観（19世紀までの合理主義的価値観）の崩壊に伴った新しい感性の誕生に応じた表現をめざしたとまとめることはできる。

たとえば音楽の分野ではストラヴィンスキーが不協和音と大胆な原始的ポリリズムを導入し、シェーンベルクは12音技法を導入して、ドビュッシーは印象派絵画的雰囲気をも音楽に持ち込み、近代音楽を大幅に改革した。美術においては、ピカソが、その先駆者セザンヌの理論と可能性をさらに追求し、アフリカの黒人彫刻に影響され、近代絵画の線遠近法を解体して、キュービズム絵

画を生み出した。<sup>10</sup> ピカソらのキュービスト画家は同一平面上に異質のものを配置した。ジャズ・ミュージシャンがある曲のソロを展開中に即興で浮かんできたメロディや他の曲の旋律を挿入していく方法は一種のコラージュであり、キュービストの表現方法との共通性を見ることができる。文学の分野ではエズラ・パウンドが簡潔なイメージを短い詩形で提示するイマジズムを追求し、T・S・エリオットは古典文学や流行歌の断片をコラージュのように並置して、第1次世界大戦の精神風土を荒地として提示し、ガートルード・スタインは単純な語を反復させながら、独自の時間哲学を表現し、ジェームズ・ジョイスは意識の流れの手法を駆使して独自の時間秩序を構築し、新しい言語の創造によってこれまでにみられない新しい世界を作り出そうとした。ジャズも当時は「新しい生活感覚の表現」(細川 9)として受け入れられたという意味で、モダニズム芸術の一つとして考えられる。このような新しい芸術の台頭によって、これまでの基準では捉えることができない芸術を、たとえ理解できなくても、そのまま受け入れる土壌ができていた。トランペッター、マックスがヴァージニア号に雇われるとき、船の前でトランペット演奏を実演してみせる。雇い主が "What's that?" と尋ねると、マックスは "I don't know." と答える。すると雇い主が "When you don't know what it is, it's jazz!" (DHC 108) と教える。ジャズが生まれたばかりのこの時代、わけのわからない音楽はジャズとされていたのである。ただし、どんなにわけがわからなくても、その場にいた人々を魅了したのも事実で、当初は間に合っていると拒否されたミュージシャンの仕事のマックスは手に入れる。この頃はたとえ難解であっても、それなりに受け入れる風潮があったことを示している。これはモダニズム芸術が20世紀社会で受け入れられ始めていたという時代の流れと一致しているし、フロイトの精神分析の理論の受容がその背景として存在していたと考えられる。以上のように(あくまでもヨーロッパ中心と限定されるが)20世紀初頭の知の胎動に合わせてジャズは誕生・発展してきた。

アメリカ文化の特徴として、広大な国土とともに歴史の浅さが挙げられる。歴史の浅さは否定的に捉えるなら、伝統の欠如となる。しかし逆に肯定的に捉えるなら、アメリカにおける伝統の欠如をヨーロッパに対する劣等感と考えるのではなく、アメリカ文化をヨーロッパの長い伝統から切り離された自由な視点から見ていく立場も生まれる。19世紀半ばにアメリカ文化に健全性を見たのがラルフ・ウォルド・エマソンである。エマソンは「自然」("Nature")で、旧来の伝統に拘束されることなく、世界と独自の関係を結ぼうと呼びかけている (Emerson 3)。さらに「自己信頼」("Self-Reliance")においては "To believe your own thought, to believe that what is true for you in your private heart is true for all men — that is genius. Speak your latent conviction, and it shall be the universal sense;..." (Emerson 145) と語り、個人の思想の健全性と普遍性を訴えている。

ジャズの即興演奏にエマソンの思想を見ているのはウィリアム・デイである。デイは優れたジャズの即興には "an emblem of what Emerson typically calls self-trust" (Day 99) が見られると述べている。デイは即興演奏に道徳的・倫理的側面を見て、

It is in his essay "Self-Reliance" that Emerson famously describes our human tendency to nullify ourselves in the face of our craving for conformity and consistency. The way out of this danger to the self is what Emerson means by self-trust or self-reliance; he speaks in similar contexts of heeding one's genius. (Day 99)

と述べている。人間一人一人の内面は神聖で、限りなく深遠かつ純粹であり、一つの宇宙にも等しいと考えるエマソンにとって、内面を閉ざした因習的な方法よりも、可能性が無尽蔵に秘められた内面を自由に発露する方が創造的であるという考え方が見て取れる。実際に因習による拘束から自由になれる分、新

鮮な発想を生み出す可能性は当然高くなる。もちろん伝統的な手法から離れた分、新しいものを作り出すには大きな困難を抱え込むことになるのであるが。

エマスン、ソローそしてホイットマンらの思想を映画化したといえる『いまを生きる』(Dead Poets Society, 1990)において、反逆児ヌワンダことチャーリー・ダルトンが真夜中の洞窟で開く詩の朗読会で、即興的にサクスを演奏するところを見ると、エマスンの思想と即興演奏には関連性があることが推察でき、ディの説は否定しがたいものがある。また20世紀におけるエマスンの影響はジャズに限定されるわけではない。文学ではビート・ジェネレーションの作家ジャック・ケルアック、美術の分野ではアクション・ペインティングで知られるジャクソン・ポロックにエマスンの考え方との類似性を見出すことができる。

たとえばケルアックは最初に考えたことがベストであり、修正を加えることは意識による検閲であると考えた。つまり、芸術家が作品創作の際に意識すると必然的に社会の通念、常識、伝統といったものが脳裏をよぎり、純粋な精神光景に規制を加えてしまうと考えたのだ。ジョン・タイテルはケルアックの方法を次のように説明している。

The writer was not to revise his original impulses, for revision was a function of conditioning, a concession to standards of taste and propriety that belonged to the temporal community and not to the universal strains that Kerouac sought to capture. Revision was inhibition, the censoring of the purity of the writer's vision, the betrayal of immediacy, the lie in the face of actual experience. (Tytel 144)

ケルアックがこのような即興的方法を使用したのは、作品を創造しようという芸術家の自発的な心の中に想起されるさまざまな感情、感覚が生まれる過程のそれぞれの瞬間を表現しようとするためである。論理に頼らず瞬間的な直感によって問題を処理しようとするこの方法は経験と論理による近代合理主義的思

考とは対極的であるといえる。ケルアックの盟友、アレン・ギンズバーグも同様に呼吸という身体技法と結びつけながら、完全な無意識から沸き上がってくるインスピレーションの利用を説いている（*Composed on the Tongue* 94）。ただし、ケルアックが推敲を否定していたのに対し、ギンズバーグは推敲を行っていたようである。たとえば1986年に発表された「吠える」("Howl", 1956)の草稿には僅かであるが、語句の修正、移動などの推敲の形跡が見られる。

第2次世界大戦後アメリカの美術界をリードした抽象表現主義の画家ポロックは伝統的な筆さばきによって絵を描こうとすると思考の速力を妨げ自発性をそこなってしまうと考え、次の引用に見られるように意識の奥から生まれるイメージーションの流れを妨げる意識の検閲作用を避ける手段として、1947年から1951年までドリッピングあるいはポアリングと呼ばれる技法を使用した。

The pouring technique was phenomenally liberating. Pollock withdrew from the unconscious (or what he took to be the unconscious, which necessarily stored all that he had absorbed not simply from life but his whole working history) an incredible range of feeling. Each painting is unique; Pollock never repeats himself or lapses into formula. His transforming powers, within single works, or from painting to painting, are uncanny, as earthy crusts become airy webs and dense, atomized clusters achieve a gauzy shimmer. The rhythmic repetitions of tossed paint meander, flow, bite, sear, and bleed, never turning into pattern or decoration, always renewing themselves with consummate freshness. Emotion, as in great poetry, undergoes change in the process of taking its own course. Turbulence becomes exaltation, violence becomes rhythm and measure, tenderness becomes exquisitely delicate lacework. Pollock stays with his feeling, following it, directing it, permitting it renewal through continual slight and subtle surprise. (Frank 66)

このようにポロックが描いた画面は意識の検閲から解放された画家が限りなく深く、豊穡な意識の源泉に接近していったことを示しているのである。

即興を利用した芸術の様式はアメリカの独占物ではないが、これまで見てき

たように即興が伝統から切り離された場から生れ易いのであれば、アメリカでジャズが生まれたのも納得がいく。

#### IV 1900 の即興演奏

新しい表現様式が模索された時代に生まれた 1900 がピアノ音楽を吸収していくプロセスを映画から辿ってみる。1900 がピアノの音を初めて耳にするのは、ダニー葬儀の際である。棺が海に落とされる直前に、ダンスホールから聞こえてくるピアノの方向に顔を向けると、日本人女性アキラが "Ongaku. Music." (DHC 90) と教えてくれる。次にピアノに接するのは、夜一等客用のダンスホールで、ダンスパーティが開かれている様子をガラス越しに眺めるときである。そしてその後、客がいなくなったホールで、1900 が一人でピアノを演奏しているところを客と船長に発見される。このようなプロセスを経て、1900 はヴァージニア号のハウスピアニストとなる。1900 は楽譜をほとんど見ないで、イマジネーションを働かせながら、旅客の表情と服装を瞬時に判断してそれぞれの人生に見合った旋律を紡ぎだしていく。

バンドの演奏場面では、1900 の「暴走」が 2 度映し出される。1900 はバンド全体の演奏から突然逸脱してアドリブを始める。リーダーを含めてメンバー全員が呆れてしまうが、決して怒っているわけではない。むしろ感動しているのだ。マックスに至っては "All right! Run it down." (DHC 130) と逆に煽り立てている。この様子から判断すると、1900 がアドリブ途中で演奏から逸脱していくのは、これが初めてというわけではなさそうだ。2 度目の時はバンドリーダーのハーマンに "the natural notes" (DHC 150) を弾くと約束していても、つい全体演奏から逸脱してしまうのである。ちなみにバリッコの原作にはないレコーディングされた、曲名のない演奏もイタリア人の少女への恋に触発された即興演奏である。この映画では 1900 を通して 20 世紀の即興への衝動が

描き出されている。

1900 が作り出す感動的な音楽の噂は陸地にも広がり、やがてジャズを発明したと豪語するジェリー・ロール・モートンの耳にも届き、モートンは二人の男をヴァージニア号へ送り、1900 に挑戦を宣告する。実際にモートンはこのようなピアノバトルを行っていたようである。たとえばニューオーリンズではトニー・ジャクソンとバトルを行っている。この時はモートンが勝利しているが、モートンはジャクソンを音楽家として敬愛しており、純粋にピアニストとしての技量を競争していただけであり、相手を敵対視していたわけではない (Lomax 43-45) 。モートンは記者とカメラマンに乗船の意図を訊ねられて、  
 "The only reason I'm hopping this crappy tub...is because there's a gentleman I want to meet. They say he plays a hot piano. But I hear he has a little thing about setting foot on land....So I say to myself, 'Self, how can this cat play so well...when he don't even have the balls to get off the goddamn ship!'" (DHC 170-72) と答えて、乗船する前から 1900 を挑発する。バンドの演奏途中にモートンがダンスホールに現れると、異様な雰囲気伝わり、バンドは演奏を中止する。モートンは 1900 に "And you're the one...who can't play...unless you have the ocean under your ass?" (DHC 176) と言って、1900 の船への執着を皮肉る。タバコを使った派手なポーズで観客の受けを狙うモートンはピアノの前に座り、リズムカルなラグタイム風の曲「でかくて分厚いハム」("Big Fat Ham", 1923) を弾き始める。マックスはモートンの演奏のレベルの高さを次のように証言する。

Jelly Morton did not play. He caressed those notes. It sounded like a silk slip, sliding down a woman's body. His hands were butterflies, so light. He got his start in the famed tenderloin districts of New Orleans. And, oh, did he learn to stroke the keyboard in those whorehouses. People doing the deed upstairs didn't want any uproar. They wanted music to slip behind the curtains and under the beds...

without disturbing the passion. That's the kind of music he played. And in that... he truly was the best. (DHC 176-78)

1900 はジャズ風アレンジされた「きよしこの夜」("Silent Night") を演奏し、聴衆を失望させる。モートンは2曲目にリズムカルな曲「渴望」("The Crave", 1938) を演奏するが、これを聴いていた1900はマックスにモートンの音楽のすばらしさを素直に認め、マックスは逆に苛立つ。続いて1900は"The Crave" をそっくりそのまま演奏する。ここで1900の耳のすばらしさが改めて認識される。つまり、1900は聴いた音楽をそのままコピーする才能があるのである。1900はモートンのすばらしさを認めて、そのまま演奏したのであるが、モートンはこれを自分に対する挑戦、モートン・ミュージックへの冒涇と考えて、怒りが爆発する。つまり、この程度の演奏テクニックはすぐにコピーできるのだと1900が意志表示したとモートンは解釈したのだ。卓越したテクニックを示すために、これまでよりも激しく、超絶的な指運びのリズムカルな演奏を"Finger Buster" としても知られる「(指がこわれそうな程の) 難曲」("The Finger Breaker", 1938) で披露する。しかしその後のモートンの勝ち誇った傲慢な態度が逆に1900に火をつけ、モートンを上回る超絶的な指運びの演奏で勝利する。これまでにない速いスピードで次々に繰り出されるフレーズにその場にいた全員が呆然となる。演奏を終えた後ピアノの弦にたばこを押しつけると、マッチもないのに火がつくほど演奏に熱がこもっていた。船がイングランド南部のサウサンプトンに着くと、モートンは寂しそうに下船し、別の便でアメリカへ戻って行く。

モートンとのピアノ対決がどちらかといえば、ピアニストとしての技量の競争であったのに対して、演奏者としてのスポンティニアスな情念を発露する、短い印象深い場面がある。ある日2等船室のホールで、あるイタリア人の乗客がタランテラを演奏しろとリクエストする。タランテラとはイタリア南部タ



ラント地方に起源がある 3/8 あるいは 6/8 拍子の、テンポの速いダンス音楽及びダンスを意味するが、1900 はどのような音楽であるのか知らないため、その客に尋ねてみると、その男は簡単なメロディとリズムを口ずさむ。それを聴いただけで、タランテラのリズムとメロディを即座にアレンジして、演奏を開始し、ホールにいた乗客は一齐に踊り出す。実際に優れたジャズ・ミュージシャンは同程度の演奏をその場でやってしまうのである。ソロ演奏の時はもちろんのこと、少人数のグループでも、簡単なメロディ、ハーモニーとリズムを打ち合わせただけで、演奏は個々のミュージシャンに任せられる。そして他のミュージシャンの出す音に注意深く耳を傾けながら、自分の出す音を瞬間的に選び出していくのである。

タランテラの演奏に見られるもうひとつのジャズの特徴は、ジャズが様々な要素を取り入れて行くことにある。ここではイタリアのダンス音楽を取り込んで、見事に別の音楽に変えてしまっている。ジャズとタランテラを融合して、もともとあったものとは別のもに変わったという意味で、ジャズのクレオール性を見ることもできるだろう。第2次世界大戦後のモダン・ジャズの時代に入っても、ビバップの代表的なミュージシャン、チャーリー・パーカーは、アルコールと麻薬で身を滅ぼしたが、音楽においては真摯で、ストラヴィンスキーなどの現代音楽を研究していた。クリント・イーストウッドが監督した映画『バード』(Bird, 1988) においては、カリフォルニアにやって来たパーカーが地元の白人女性とドライブしながら、当時ロサンゼルスに住んでいたシェーンベルクやストラヴィンスキーを話題にし、ストラヴィンスキーの家の前で車を止めると、ストラヴィンスキーがドアから顔を出す。憧れのストラヴィンスキーの姿を見てそっと去って行くパーカーの姿が印象的であるが、この小さなエピソードはパーカーがジャズの演奏方法を改革していく上で 20 世紀前半の西洋古典音楽のリズムやハーモニーを研究し、ストラヴィンスキーがパーカーのイマジネーションの源泉であったことを示している。ジャズの世界に長い間編曲の仕

事で貢献して来たギル・エヴァンズもラベル、ドビュッシイーなどが「和音上の言語」("harmonic language")であったと認めているし(『ラスト・メッセージ・イン・パリ』)、1970年以降はジミ・ヘンドリックスに代表されるロックのイディオムをジャズの演奏に大胆に導入している。マイルズ・デイヴィスも名作『カインド・オブ・ブルー』(*Kind of Blue*, 1959)を制作する際にはビル・エヴァンズの影響でラベル、ハチャトゥリアンなどのクラシック音楽を聴いていたようであるし(*Miles Davis: The Autobiography with Quincy Troupe* 226, 230)、ビル・エヴァンズとともにラベルの「左手とオーケストラのための協奏曲」("Concerto for the Left Hand and Orchestra", 1929-30)とラフマニノフの「協奏曲第4番」("Concerto No. 4", 1926)に凝っていたから、『カインド・オブ・ブルー』にはその要素が含まれているはずだとデイヴィスは述べている(*Miles Davis: The Autobiography with Quincy Troupe* 234-235)。<sup>11</sup> さらにカールハインツ・シュトックハウゼンなどの現代音楽の影響がデイヴィスの1970年代前半のエレクトリックな楽器を使用した時代にも聴き取れる。またデイヴィスは1960年代半ばのビートルズに影響されたのかインド音楽などの民族音楽も取り入れていた。<sup>12</sup> このようにデイヴィスはアフロ・アメリカンの文化の範囲では捉えきれないものをジャズに取り込んできた。ビル・エヴァンズは『カインド・オブ・ブルー』の「ジャズにおける即興演奏」("Improvisation in Jazz")と題するライナーノートでジャズの演奏を日本の書に喩えている。長い間中国と日本で受け継がれてきた書道であるが、「一期一会」という表現に代表される仏教の「いま、ここにある」という精神を引き継いでおり、ジャズの即興演奏と東洋の精神文化に共通性を見出すことも無理ではない。<sup>13</sup> さらにモダン・ジャズ・カルテットの中心人物として活躍したジョン・ルイスは、バッハなどのバロック音楽とブルーズを見事に融合させていた。このように多くのジャズミュージシャンが様々な異文化をジャズ演奏に取り入れていたという意味で、ジャズにクレオール性を見ることも不可能ではない。

## 結 論

『海の上のピアニスト』はイタリア語による戯曲のタイトルが示すように、20世紀という時代（厳密には20世紀前半まで）を描き出している。映画の冒頭でヨーロッパからの移民が「アメリカだ」と叫ぶように、20世紀前半のアメリカを海の上から映し出しているのがこの映画である。20世紀初頭のアメリカは、それまでとは異なる地域からの移民を受け入れ、新しい社会に生まれ変わりつつあった。そのような状況を船の上から反映している。さらに主人公1900が即興演奏を得意とするジャズピアニストであるということ。ジャズという音楽が、世紀の変わり目の時代にクレオール文化の栄えたニューオーリンズで、アフリカン・アメリカン文化とアイルランド、フランスなどのヨーロッパ文化が融合することによって生まれたという意味で、ジャズのクレオール性を指摘することが可能である。また20世紀にフロイトの理論によって、人間が必ずしも理性によって統一された存在ではないということ（合理主義では捉えきれない世界の発見）、アメリカが歴史の浅い国家であるために、伝統の束縛から自由であるということ、そしてモダニズム芸術がヨーロッパから流入してきたこと、第1次世界大戦後の古いモラルから解放されて、自分がしたいことをしたいと公言できる状況が生まれたことから、即興演奏を主体とするジャズが生まれた時代の雰囲気がこの映画に反映されている。また即興演奏の快樂をも伝えている上に、既成のものを破壊して新しいものを創造したいという衝動を『海の上のピアニスト』は描き出している。

最後に『海の上のピアニスト』とは無関係であるが、近年の閉塞した状況を抜け出す手段として、観客からの提案に基づいて劇を作る即興劇、インプロを応用したインプロ・シンキング（impro thinking）というゲームで常識に囚われない発想を生み出そうという流れがあることも最後に付け加えておく。

## 注

1. アレッサンド・バリッコの原作は「アメリカを見る」(バリッコ 9)と表現されているだけで、視線の対象が自由の女神像と特定されているわけではない。
2. 映画のカメラはアメリカに希望をもってやってきた移民の希望と活気を描き出しているのであるが、その後待ち受ける苦難までは描き出していない。ロシア系の中にはポグロムによって追われるようにして脱出して来たユダヤ人も多く含まれ、実際はWASPのモラルが優先される新大陸においても見えない差別が待っていた。またイタリア人はサッコ＝ヴァンゼッティ事件に見られるような偏見に基づく差別に苦しむのである。自由の女神像の台座にはユダヤ系詩人エマ・ラザラスによるソネット形式の詩 "The 'New Colossus'" (1883) が刻まれている。ピューリッツァーが行った台座の資金集め運動の一環として書かれたものである。詩の内容は国を追われた亡命者、貧しい人々、疲れ果てた人々を、松明を照らしながらやさしく受け入れていくというものである。これはヨーロッパからの難民を癒す避難所としてのアメリカを表現しているし、アメリカの文化的多元主義を表しているともいえる。自由とは移民の国アメリカを統合する概念であり、他の国々に対して大きくアピールしてきた。そして、(実際は様々な差別を行い、不自由な国であるとしても) アメリカが世界で最も自由であるというイデオロギーが世界中に蔓延し、その結果アメリカを20世紀最大の覇権国家に押し上げてしまった。
3. DHC版では "Music." と表記されているが、映画 (DVD) では明らかに日本語の "Ongaku. Music" と発音しているので、ここでは映画に従う。
4. プロテスタントのアングロサクソンに比べてカトリックのフランス人は肌の色の違いにそれほど敏感ではなく、当時のパリがアフリカン・アメリカン

の文化を受け入れる素地は十分に存在した。バド・パウエル、ケニー・クラーク、ケニー・ドゥルー、デクスター・ゴードン、マル・ウォルドロンなど後に多くのジャズ・ミュージシャンがアメリカに比べて人種差別が少ないヨーロッパへ移住している。アフリカ系ではないが白人のトランペッター、チェット・ベイカーもヨーロッパへ拠点を移した。

5. 本来はクレオールとはニューオーリンズに移り住んだフランス人やスペイン人とその子孫を意味していたが、後にスペイン系やフランス系とアフリカン・アメリカンとの混血をも意味するようになった。クレオールはアフリカン・アメリカンの奴隷とは区別され、白人と同様に生活し、中には奴隷を所有する者もいた。
6. ニューオーリンズは1718年にフランス人が建設し、1762年に一旦スペインへ譲渡されるが、1800年に再びフランス領となった。その結果フランスとスペインの文化が混合し、独特の文化をもつ都市となる。1803年、ルイジアナ購入でアメリカ領となり、ミシシッピ川の河口にあたり、上流のセントルイス、シカゴ、カンザスシティなどの中西部の主要都市とヨーロッパ、アフリカ、中南米を結ぶ交通の要所となり、奴隷貿易の中心地となる。
7. 村井康司によると、従来ブルーズの起源はアフリカにあるとされてきたが、アフリカン・アメリカンの音楽と同様に、アフリカの文化と西洋音楽が融合したとされるカリブ海と中南米の音楽には、アメリカのブルーズに存在するブルーノートが欠如しているということから、ブルーズにはアフリカ系以外の要素が加わっていると考えられ、現在ではスコットランドやアイルランドからきた農民がもたらした民謡のメロディとアフリカ的な旋律が融合したと考えられている（村井 122）。
8. 映画の中ではモートンは傲慢な人物として描き出されているが、実情はもっと複雑である。1938年3月アーサー・リプレイは"Believe It or Not"という当時のラジオ人気番組で、「セントルイス・ブルーズ」("St. Louis Blues",

1914) の作曲者 W・C・ハンディをジャズの創始者として取り上げた。これを聴いたモートンは当時ミュージシャンを引退していたが、激怒して次のような抗議文をリプレイに送ったのである。

Dear Mr. Ripley:

For many years I have been a constant reader of your cartoon. I have listened to your broadcast with keen interest. I frankly believe your broadcast is a great contribution to natural science.

In your broadcast of March 26, 1938, you introduced W. C. Handy as the originator of *jazz stomps*, and *blues*. By this announcement you have done me a great injustice and you have almost misled many of your fans...

It is evidently known, beyond contradiction that New Orleans is the cradle of jazz, and I, myself, happened to be the creator in the year 1902...In the year 1908... I met Handy in Memphis. He was introduced to me as Prof. Handy. Who ever heard of anyone wearing the name of a professor advocate Ragtime, Jazz, Stomps, Blues, etc.?...Of course, Handy could not play any of these types and I can assure you has not learned them yet.... (Lomax 236)

「セントルイス・ブルーズ」の作曲者であるために、ジャズを代表する音楽家と見なされる W・C・ハンディに対して、1938年の時点ではほとんど注目されることのなかったモートンの怒りが爆発した形になっているが、実際ジャズの歴史を振り返ると、クレオール環境に生まれ、早くからクラシック音楽の教育を受けたモートンの功績は大きく、モートンがブルーズ、ラグタイムなどのアフリカン・アメリカン文化の範疇に入る音楽を、西洋の音楽の要素と結び付けたことは無視できない。モートンがジャズの創始者であるかどうかは、大きな疑問であるが、ジャズが誕生する時期にモートンはニューオリンズで、ピアニストとして働いていたことは事実であり、モートンがニューオリンズで誕生したジャズの生成期に大きな貢献をしたことは否定できないであろう。

9. 80分近い録音時間があるCDに比べて、SP時代は録音時間（3分前後）に制限があるために、演奏をコンパクトにまとめる必要があり、綿密な準備がなされていたと考えられる。1曲のかなりの部分は編曲されていて、アドリブに与えられる時間はダンスホールなどで演奏される場合に比べると、大きく制限されていた。当時においても1曲あたりの演奏時間はレコードよりも長く、ミュージシャンのその場の欲求に応じて、延々と演奏されることもあったはずだ。したがって、レコードだけで当時の演奏がそのまま記録されていると考えるのは間違いである。レコードを聴く限り、即興演奏はメロディを崩して行くというシンプルな方法を採用している。当然のことであるが、コード進行に基づくビバップ、スケール（音階）に基づくモード、そして即興演奏の方法論さえも解体したフリージャズのような高度な音楽的知識は当時誕生していなかった。

10. キュービズムと遠近法の解体については、エドワード・F・フライは

But in *Les Demoiselles* Picasso utilizes colour modelling in conjunction with his abandonment of one-point perspective, thus freeing himself equally from the single vantage point and from a similarly specified, and therefore accidental, source of light. Here again his only precursor since the Renaissance was Cézanne; and here as in other ways, Picasso, even while following Cézanne's lead, far surpassed him in exploring the radical possibilities of such an idea. (Fry 15)

と述べている。同様にスティーブン・カーンも

The two pioneers of Cubism, Picasso and Braque, incorporated the innovations of Cézanne and the cinema and brought about the most important revolution in the rendering of space in painting since the fifteenth century. They abandoned the homogeneous space of linear perspective and painted objects in a multiplicity of spaces from multiple perspectives with x-ray-like views of their interiors. (Kern 143)

と述べている。

11. アシュリー・カーンも『カインド・オブ・ブルー』録音時のマイルズとビル・エヴァンズにラフマニノフ、ハチャトゥリアン、ラヴェル、ブラームスの影響を指摘している (Kahn 74)。
12. マイルズは1950年代末にモード（音階）に基づく即興演奏の可能性を追求した。インド音楽のラーガも一種のモードであり、その意味ではマイルズはビートルズの先を行っていたと言えるかも知れない。
13. エヴァンズは明確に書と述べているわけではないが、次の引用にあるように "black water paint" を用いると述べていることから、書を指していると思われる。

There is a Japanese visual art in which the artist is forced to be spontaneous. He must paint on a thin stretched parchment with a special brush and black water paint in such a way that an unnatural or interrupted stroke will destroy the line or break through the parchment. Erasures or changes are impossible. These artists must practice a particular discipline, that of allowing the idea to express itself in communication with their hands in such a direct way that deliberation cannot interfere.

The resulting pictures lack the complex composition and textures of ordinary painting, but it is said that those who see well find something captured that escapes explanation.

This conviction that direct deed is the most meaningful reflection, I believe, has prompted the evolution of the extremely severe and unique disciplines of the jazz or improvising musician. (*Kind of Blue*, Liner Notes)

東洋の書あるいは水墨画は油絵と異なり、やり直しがきかない。現在という瞬間に自己をぶつけていくという姿勢がジャズにも書家にも当てはまるのである。



## 参 考 文 献

- Balliett, Whitney. *The Sound of Surprise: 46 Pieces on Jazz*. New York: Da Capo Press, 1978.
- Day, William. "Knowing as Instancing: Jazz Improvisation and Moral Perfectionism." *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 58, No. 2 (Spring 2000), 99-111.
- Davis, Miles. *Miles Davis: The Autobiography with Quincy Troupe*. New York: A Touchstone Book, 1990.
- Emerson, Ralph Waldo. *The Selected Writings of Ralph Waldo Emerson*. Ed. Tremain McDowell. New York: The Modern Library, 1950.
- Frank, Elizabeth. *Jackson Pollock*. New York: Abbeville Press, 1983.
- Fry, Edward. *Cubism*. London: Thames & Hudson, 1966.
- Ginsberg, Allen. *Composed on the Tongue: Literary Conversations, 1967-1977*. San Francisco: Grey Fox Press, 1980.
- . *Howl: Original Draft Facsimile, Transcript & Variant Versions, Fully Annotated by Author, with Contemporaneous Correspondence, Account of First Public Reading, Legal Skirmishes, Precursor Texts & Bibliography*. Ed. Barry Miles. New York: Harper & Row, 1986.
- Hemingway, Ernest. *By-Line: Selected Articles and Dispatches of Four Decades*. William White Ed. New York: Charles Scribner's Sons, 1967.
- . *The Sun Also Rises*. New York: Charles Scribner's Sons, 1970.
- Jones, LeRoi. *Blues People: Negro Music in White America*. New York: William Morrow and Company, 1963.
- Kahn, Ashley. *Kind of Blue: The Making of the Miles Davis Masterpiece*. New York: Da Capo Press, 2000.

- Kern, Stephen. *The Culture of Time and Space 1880-1918*. Cambridge: Harvard University Press, 1983.
- Lomax, Alan. *Mister Jelly Roll: The Fortunes of Jelly Roll Morton, New Orleans Creole and "Inventor of Jazz"*. Berkley: University of California Press, 2001.
- Pastras, Phil. *Dead Man Blues: Jelly Roll Morton Way Out West*. Berkley: University of California Press, 2001.
- Shapiro, Nat & Hentoff, Nat. *Hear Me Talkin' to Ya*. New York: Dover, 1966.
- Tytell, John. *Naked Angels: The Lives and Literature of the Beat Generation*. New York: Grove Press, 1986.
- 池田廉、在里寛司、荒谷次郎、阿部史郎、西村暢夫編 『伊和中辞典』 小学館, 1983.
- 今村楯夫 「ヘミングウェイとジャズ」 『日本ヘミングウェイ協会 NEWS-LETTER』 No.38 (2003年4月), 7
- インプロ・ジャパン 『インプロ・シンキング』 ダイアモンド社, 2002.
- グリッドリー、マーク・C (本田俊夫訳) 『ジャズのスタイルブック』 スイグジャーナル社, 1985.
- 黒田邦雄 「トリックの効いた壮大なるホラ話」 『キネマ旬報』 1998年12月下旬号 (第1298号), 63-64.
- 『DHC 完全字幕シリーズ6 海の上のピアニスト』 DHC, 2001.
- バリッコ、アレッサンドロ (草皆伸子訳) 『海の上のピアニスト』 白水社, 1999.
- 細川周平 「プロローグ」 『キーワード事典：ジャズを放つ』 (キーワード事典編集部編) 洋泉社, 1990.
- 村井康司 「ジャズの歴史を知ろう(2)奇跡的な出会いの音楽、ブルース」

Swing Journal, 2002年12月号, 122.

脇谷浩昭（監修）『JAZZ 第9巻 ジャンゴ・ラインハルト』 同朋社, 1995.

鷺田清一 「フロイトー意識のブラックホール」 今村仁司、三島憲一、鷺田清一、野家啓一、矢代梓 『現代思想の冒険者たち 第00巻 現代思想の源流ーマルクス、ニーチェ、フロイト、フッサール』 講談社, 1996.

渡辺祥子 「去りゆく20世紀へ告げるサヨウナラ」 『キネマ旬報』1998年12月下旬号（第1298号）. 61-62.

### 参考視聴覚作品

Davis, Miles. *Kind of Blue*. ソニー・ミュージック・エンターテインメント, 1996. SRCS9104 (CD).

Morton, Jelly Roll. *The Pearls*. BMG Music, 1988. 6588-2-RB (CD).

Original Dixieland Jazz Band. *The Complete Original Dixieland Jazz Band (1917-1936)*. BMG Music, 1992. RCA66608-2(CD).

『いまを生きる』 パイオニア LDC, 1990 PILF-1141(LD).

『海の上のピアニスト』 日本ビクター株式会社, 2000. JVBF47020(DVD).

ギル・エヴァンス 『ラスト・メッセージ・イン・パリ』 日本フォノグラム, 1989. JDV-1 (LD).

『バード』 ワーナー・ホーム・ビデオ, 1989. NJV-11820(VHS).

