

即興の表現

— ジャズの音楽空間をめぐって —

水 野 邦 彦

音楽は私たちの日常生活を忘れさせることがある。このとき音楽は、日常の生活空間とは異なる世界をつくりだしている。その世界とは、まさに音楽によって構成された空間、音楽空間である。この音楽空間を私たちはどのように解釈すべきだろうか。音楽空間ではいったい何が表現されているのだろうか。

また音楽は私たちの日常生活に溶けこんでいることもある。その場合には、日常空間と音楽空間とが重なり合っているのである。けれどもこれは、おおよそ音楽が日常にひきつけられた事態とってよく、音楽空間を考えるさいには二次的に扱わざるをえない。もちろん社会学的に音楽を考察する場合には、このような音楽と日常との交わりにこそ注目すべきであるが、本稿では音楽空間をできるだけ純粋なかたちで取りだして、その構造、表現内容を解明することに専念したい。

さて、ここでは直接の検討対象としてジャズをとりあげたい。ジャズは即興演奏を旨とするが、この即興演奏において音楽空間の問題がとくに表面化すると思われるからである。したがって本稿は、ジャズを題材とした即興演奏の考察をとおして、音楽空間の意味をさぐる試論である。

I ジャズの特質

まず、さまざまな音楽のなかでジャズがどのような特徴をもった音楽であるのかを概観しておかなければならない。フランシス・ニュートンはジャズの音楽としての一般的特質について、つぎの五点をあげている¹⁾。第一に

「西アフリカに起源をもつ音階の使用, またはヨーロッパ的音階とアフリカの音階の混合, あるいはアフリカの音階とヨーロッパ的和音の組み合わせ」という, 音階上の特質である。これが典型的に表われたのがブルーノート(blue note)といわれる音階である。第二には「アフリカのリズム……絶えまないリズムの変化」があり, スイング(swing)というジャズ特有のリズムはその好例である。第三にあげられるのが「楽器の特殊異常な演奏技術」である。「ジャズ音楽家の多くのパイオニアたちがまったくの自己流で〔楽器に〕習熟して」きたことにより, ジャズは「正しく」楽器を使い発声をきたえねばならないヨーロッパ芸術音楽の, 長い歴史のなかで確立されてきた伝統というものから解放された」のである。つまりジャズの音楽家たちは, 独自の表現法を身につけたのである。第四にジャズの楽曲形式として, 主にブルース(blues)とバラード(ballad)という二つの柱ができています。これはいうまでもなく演奏される楽曲の構成に関する指摘である。最後の第五点がかつても重要とされるが, それはジャズが「演奏者の音楽だということ……ジャズのなかにあるものすべては, その演奏者の個性に従属するもの」だということである。そこでは作曲家が決定的な位置を占めることはない。ジャズの音楽は「演奏されるたびごとに演奏家が創造」するものであり, すべてが演奏家の表現行為にかかっているのである。

右にあげた特質のうち, 第三と第五のものが即興演奏にかかわる。このふたつの特質をさしあたり簡単に検討しておこう。

第三点の楽器の演奏技術に関していえば, 伝統的な西洋音楽では, 演奏者はまず何よりも流儀にかなった演奏法の習得を義務づけられる。それを身につけた上で, そしてそれを通してこそ, 演奏者は音楽を表現できる。ところがジャズは, 西洋音楽の流儀にかなった楽器演奏法にとらわれず, 演奏者の独自の仕方でも楽器を鳴らしてきた。この点でジャズには西洋音楽のような権威や階梯が必ずしも存在しなかったといえるだろう。

ジャズでは自己流の楽器演奏が許された。それどころか, ほとんどの演奏家が自己流であった。したがって, その演奏家の楽器習得が伝統的な階梯を

ふんでいるか自己流であるかということは、問題にならない。

もっとも独創的なジャズピアニストであるセロニアス・モンク (Thelonious Monk, 1917-82) は、指をまっすぐ伸ばしてピアノを弾く、いうまでもなく、これはピアノの弾き方としては通常よくないとされている。この点に関連して、かつてモンクはこのように語った。

「ぼくのピアノの弾きかたは、とても変てこだ、とみんながいうんだ。こんな弾きかたをする者は、ほかにいないってね。それは結局ぼくが自分にいちばん向いた弾きかたをしていたからで、ほかの人たちに聴かせるつもりでピアノを弾いてなかったからだろう。……ピアノは子供のころ、ひとりで覚えてしまった……。ぼくの弾きかたが変てこだというのは、すきな音をだそうとして、からだ全身をいろんな角度からブツけていくからだろう。そのときの指のおさえかたにしても、ほかの人たちとはちがっている。……」²⁾

ここでいわれているのは、自分が出したい音を出すことが第一であって、楽器演奏の規範など問題ではないということである。これを端的に打ち出したのがモンクであり、ジャズの演奏家たちには多かれ少なかれこのような姿勢が見られる。

ジャズで問われるのは、何を表現するかである。そのために、おのおのの演奏家は自由に楽器の音を出そうとした。そこから、西洋音楽の規範にとらわれない独自の楽器の奏法があみだされ、楽器による新しい表現法が生みだされたのである。

つぎに第五の点であるが、これはジャズの演奏の大半の部分が即興によってなされることを考えれば当然といえる。ジャズではたいてい、楽曲の主題(テーマ)が呈示され、ひきつづいてその主題の和音進行にもとづいて即興演奏が行なわれる。即興演奏はアドリブ (ad lib) とも呼ばれるが、いずれにしても即興が演奏の大部分を占めることが多い。もとになっている楽曲は和音進行の面で演奏を規定するにすぎない。ジャズは基本的に即興演奏による音楽なのである。

したがってジャズは、そのときの、その演奏者の即興に依存している。い

いかえれば、当の演奏者の音楽的資質なり表現欲求なりに依存している。ジャズが「演奏者の音楽だ」というのは、この事情を表わしている。

以上、ニュートンのあげたジャズの特質から即興演奏にかかわる二点を取りだしたが、そこで焦点になっているのは即興による表現行為である。ジャズの音楽空間は、即興によって表現された空間なのである。そこで、演奏家は即興によってどのような音楽空間をつくるのか、即興によって何を表現するのかを問わなければならない。

II 即興における音楽空間

ジャズの音楽空間は決められた楽譜にしたがって構築されるのではなく、即興によってつくられる。演奏すべき楽譜がある場合とくらべて、即興によって演奏を組み立てるさいには、音楽空間の構成の問題がはっきりと浮上する。つまり演奏家が、自分に与えられる音楽空間をどのように構成するかという問題に直面するさまが、より明確に表われるのである。端的に言えば、即興とは、即興的に音楽空間を構成することにほかならない。

即興は演奏家に与えられた音楽空間構成の権利でもあり義務でもある。その権利をどこまで発揮して義務をどこまで果たすかが演奏者の腕の見せどころである。ところが未熟な演奏家は、与えられた即興の場を自分の即興のために生かさず、与えられた音楽空間を体よく埋めることにのみ腐心して、即興に真剣にとりくまない。ではその人々が、即興として与えられた空間をどのように埋めるかというと、日ごろ練習して身につけているフレーズを演奏するのである。テオドール・アドルノが「ごく一部のジャズ・エキスパートによるものをのぞいて、即興演奏として披露されるもののほとんどは、すでに前もって演奏して試してみたものだというのが実際のところだろう⁹⁾と批判的に記したことは、この点を誇張したものとして、必ずしも外れていない。そのような演奏は、いわば音楽空間構成の義務だけに気をとられ、その権利を行使していないといえるだろう。それが即興の考察に適さないことはもちろんである。

先にあげたモンクとほぼ同世代のアルトサックス奏者チャーリー・パーカー (Charlie Parker, 1920-55) をとりあげよう。パーカーはジャズにおける即興のひとつの基盤をつくった人物であり、その即興演奏は自由奔放、天衣無縫で、創意と生气とに満ちあふれている。パーカーのインスピレーションはとてつもなく豊かで、アイデアは泉のように湧きでる。パーカーが同じ演奏をくりかえすことはなかった。そのパーカーにとっては、即興演奏をすることこそが音楽を演奏することなのであった。

パーカーは何かすでにつくられた楽曲を奏でると同じように即興演奏をくりひろげてゆく。音の群れを瞬時にして組み立て、秩序をもった音楽に仕立ててしまう。しかもその仕立てられた音楽はきわめて完成度が高く、入念に考案され楽譜に表記された音楽とくらべて何ら遜色がない。そのような高水準の音楽を即興でつくってしまうことだけでも、パーカーは特記に値する。だが特筆すべきは、パーカーの即興演奏があらかじめつくられた楽曲に比肩しようというだけではない。それ以上の意味がある。

即興ではその場で発想し、同時に演奏することが求められる。それはごまかしのきかない空間であるが、逆にいえば、そこで演奏される即興は嘘いつわりのない創造であることが見てとれる。そして即興における創造に特徴的なのは、それが人間のなまの創造だということである。ほかの芸術の創造形態とくらべて、即興には生身の人間がよりはっきり表われる。いわば創造者の実存がじかに表現されるのである。

パーカーの即興演奏もまた、パーカーの実存を映しだしている。その即興はパーカーその人の存在と不可分である。パーカーは全身全霊をかけて即興に立ち向かう。小手先だけで楽器をあやつったり頭の尖端部分で音楽を組み立てたりしない。つまり、単なる合理的な音楽理論や机上の計算によって即興を行なうのではない。そうではなく自分の〈生〉のすべてをそこに賭ける。したがってパーカーの演奏からは、生身の人間のもつ迫力が伝わってくる。聴く者はその迫力に圧倒される。

即興にはこのような特性がある。楽譜に記された音楽の演奏とくらべて、

即興による演奏には否応なく演奏者の個性が、あるいはその〈生〉が発現する。逆にいえば即興を行なう者には、個性の発揮、〈生〉の発現が要求される。これが先に述べた音楽空間構成の権利と義務とに相当する。いずれにしても即興はそのような演奏者の主体的側面が発露される場にほかならない。

こうして即興演奏家は自分の〈生〉全体をその瞬間瞬間に託す。そこではもはや、音楽観というものは通りすぎてしまっていると言ってよいかもしれない。つまり演奏者は、自分の音楽観の表明を通りこして、〈生〉そのものの表明に向かっているように思われるのである。もちろん聴く側からすれば即興演奏のうちにその演奏者の音楽観を見いだすことはできる。だが当の演奏者は、自分の存在そのものに向かいあう地点で即興を展開しているのではないだろうか。あるいは、そこでは音楽と自分の〈生〉とが一体になっていると言ってもよい。即興の場面にあっては、演奏者は音楽になり切るのであり、その音楽は演奏者の〈生〉になり切るのである。

以上、即興によってなされる営みを考察してきたが、即興においては、端的には演奏者の〈生〉そのものが表現されることが諒解された。いいかえれば、即興は演奏者の〈生〉そのものを顕現せしめる音楽空間をつくるのである。では、そこで表現される〈生〉とは何か。その〈生〉は具体的にどのような姿で現われるのだろうか。この問いは、演奏者は即興によって何を表現するのかという第I節末尾の素朴な問いが、新たな局面に展開されたものである。

その問いに答える手がかりとして、先にあげたモンクについて検討したい。

III 秩序の解体と再構成

モンクの演奏は、はじめて聴く者には奇妙な感じを与えるかもしれない。にもかかわらず人はモンクの演奏に納得してしまう。これはどのような事情によるのだろうか。

まずモンクの演奏が奇異に感じられる由縁を考えてみよう。さしあたり言えるのは、それが、通常耳にするジャズの流義にかなっていないことである

う。それどころかモックの演奏は、ジャズに限らない既成の音楽の秩序からも外れている。たとえばモックは、ピアノの半音ちがいの二つの鍵盤を同時にたたき、まるで半音のさらに中間の音を出そうとするかのような演奏をする。それはピアノという既成の楽器に対する挑戦である。それは伝統的な音楽秩序に対する挑戦でもある。

「ピアノには西洋が生み出した音楽の世界観と論理があらゆる形で集約されている。西洋の平均律や和声法・音列は一種あからさまに排他的で、ゆるぐことのないような厳格な形でピアノの機能を支配しているし、ピアノはまたそれらを強固に守り保持しているし、ピアノは西洋を、西洋はピアノを支え、統治している。そのような形でピアノは……合理的思考と感性の合理性のよりどころと力のひとつとさえなってきた」⁴⁾と論じられるように、ピアノはまさに西洋音楽の秩序を体現する存在なのである。その音列が排他的であるというのは、世界中にはピアノの鍵盤にない音程の音がいくらでもあるが、ピアノはそれを楽音としてみとめないということを意味する。

人々の耳に慣れ、それまで暗黙のうちに常識化していた音楽の秩序を、モックは解体する。既成の秩序の枠外で演奏をすることによって、モックは既成のものを打ちこわすのである。けれども、ただ打ちこわすだけであれば、それは単なる奇異にとどまる。つまり単なるアナーキズムに陥ってしまう。既成の音楽を解体するだけであれば、その結果は、音楽としては無になってしまう。音楽はそもそも感性の対象であるけれども、音楽が解体されたままであれば、感性は対象を失ない、何も感ずることができなくなってしまう。これは音楽の抹消である。

ところがモックはみずから新しい音楽秩序をつくり出す。独創性とはまさにこのことをいう。モックは従来の音楽の常識をはなれたところで新たに音楽を構想する。先に記したように、はじめてモックの音楽を耳にする者は違和感を覚えるだろうが、それでも聴いてゆくと、そこにある確固とした秩序に気づくはずである。モックは独自の高密度の音楽空間を構築する。

しかもモックはそれを、既成の音楽の素材、たとえば当時のジャズ演奏の

習慣やピアノという伝統的楽器をもちいながら、固有の秩序のもとに再構成したのである。従来の「コード的規制や、リズムの閉鎖性、ハーモニクスの限定性といったもの」を「きっぱりと否認するのではなく、まさに創造的に異化し、それらの規制を封鎖力としてではなく、むしろ反対により自由であるためのフィールドとするという把握とその為にそれらを新たに基礎付けし直すという、真に革新的と言い得べき作業を、あらゆる局面において遂行したのがモンクであったし、コード・プログレッション、リズム展開、転調を、自らがより所として守られる為のものではなく、発見と飛躍の為の足がかりとし、より解き放たれ、前進する為の読みかえ可能な一種のシンボリックなシステムとして意味づけ位置づけたのもモンクであった」⁹⁾のである。いわばモンクは既成の音楽秩序を解体しながらも、既成の素材をすべて廃棄するのではなく、それらを独自の構想のもとに秩序づけて、新たな音楽をつくり出したのである。

これは価値の相対化であるとする見方もできるかもしれない。相対化とは、絶対性の否定である。それまで絶対的と思われていた価値がじつは絶対的ではなく、それに従わないことも可能であるという意識をもたらすことが相対化である。それは従来とは異なる価値の選択肢を呈示することによって成しとげられる。したがって相対化が果たされるためには、単に絶対性を否定し去ってアナーキズムに突入すればよいわけではなく、否定された価値にかわる何らかの価値を呈示することが必要である。音楽の場合でも、ただ既成の秩序を解体するだけでは音楽そのものの否定につながるのだから、解体された秩序にかわる自律性が求められる。その新たな自律性を生みだしたところに、つまり独自の音楽の価値を樹立したところに、モンクの真価がある。

絶対性は社会のなかでは何らかの権威と結びついている。その意味で相対化は特定の権威の否定である。権威の否定は権威からの解放を意味し、自由を意味する。モンクはまさしく音楽の既成の権威を否定した。モンクが否定した権威は、単に音楽上の権威であるにとどまらず、ひろく人間の存在にかかわる権威である。それは私たちが知らず知らずに心にいだいてしまってい

る権威である。権威を心中に植えつけてしまっている状態は、人間の不自由なあり方といってよいだろう。

人間の存在にはつねに不安がつきまとう。自覚的であるかどうかは別として、私たちは自分の存在の不安を払拭するために何らかのよりどころを求める。よりどころは往々にして権威にすりかわってしまう。こうして人間の存在の不安と権威を求める人間の傾向とは表裏の関係にある。自分の存在の不安にたえられず、しばしば人間は権威を求め、自由を抛棄してしまうのである。

モンクはそれに警告を発する。モンクの演奏が訴えかけるのは、既成の権威や秩序にとらわれない自由な〈生〉である。たしかにそれは不安を背負った〈生〉であるかもしれない。だが、不安に屈することなく自分の存在のすべてを賭ける姿が、モンクの演奏から見てとれる。〈生〉の不安をかかえながら、しかし既成の枠組みに安住せずに、みずから秩序をつくりつつ自分の〈生〉全体を発現させてゆく。それがモンクの表現行為であり、表現内容であった。

IV 音楽の表現と感性の陶冶

ジャズにおいて表現されるものの最良の例を前節でみたが、その表現内容が言語なり論理なりを介するのではなく、とくに音楽によって表現される意味は何だろうか。たとえば人間の〈生〉の不安を主題とするのであれば、何も音楽によらなくとも、言語によって叙述することもできる。いわゆる実存主義がそれに相当する。言語によって明示的に論ずるのが実存主義の思想であり、言語によってレトリカルに叙述するのが実存主義の文学であった。それらとくらべて、音楽による表現にはどのような特性があるのだろうか。

音楽は何よりもじかに私たちの感性に訴えかける。感性の側面での受容は、言語による論理的受容のように私たちの頭で受けとめるものではない。音楽による表現は基本的に私たちの感性に向けられていると言ってよいだろう。

前節で音楽の秩序の解体ないし改変を述べたが、そこでいう秩序とはあく

まで私たちの感性でとらえられる秩序にはかならない。つまりそれは、論理的に構成された秩序ではなく、感性における秩序なのである。

感性とは個々の感覚を受けとめる枠組み、個々の感覚を受容する枠組みである。あるいは個々の感覚を生み出す土壌であるといってもよい。したがって同一の感覚であっても、それを受け入れる側の感性が異なれば、ちがった受け入れ方をする。それどころか感性が異なれば、その感覚は受け入れられないかもしれない。モックの音楽を最初に聴いたときの違和感はまさにその事例である。通常の感性からすればモックの音楽は受け入れにくい。だがモックによって開眼された感性には、モックの音楽は感銘を与えるのである。念のためにいうと、モックのレコードは何回でもくりかえして再生できるのだから、明らかに同一の音源、同一の感覚内容といえる。それがちがった印象を与えるとしたら、どうしてもこれを聴く耳を、つまり聴く側の感性を問題にしなければならない。

先に記したように、音楽は言語を介して明示的に何かを語りかけるものではない。そこには音楽の特色とともに弱点もみとめられる。つまり、感性は言語のもつ明示性をそなえていないわけだが、それが弱点になることがある。それは、音楽が明示性をもたないがゆえに、さまざまなものが知らず知らず無意識裡に私たちの内面に入りこむことがありうる点である。知らず知らずのうちに私たちが音楽上の権威を求めたり体制にとりこまれたりするのには、ここに理由がある。言語的明示性は目に見えない侵蝕に対しては有効な防禦となりうるのであるが、音楽は根本的にそれとは一線を画している。

だからこそモックは、感性における権威主義、既成の秩序への依存に異議をとるのである。つねにこの姿勢をとりつづけることを私たちは忘れてはならないだろう。さもないと私たちの感性の自由は失われてしまう。音楽は端的に感性の領分であるために、この課題が重くのしかかるのである。

音楽の表現の特色として以上のことが考えられる。ここで音楽を即興といいかえて、こういう見方をすることもできるだろう。「……即興は詩的理解を養い育てるものだと言っておきたい。つまり、即興が〈わかる〉ようにな

れば、その瞬間に心で触れることができるようになれば、一見〈無謀で、気遣いじみた〉行為がにわかに〈意味をもつ〉ようになるのだ。そのとき人は抽象作用の理解を具体的に経験するわけである」⁶⁾。ここでいわれる詩的理解とは、おそらく直観的理解とよんでもよいもので、本稿のいう感性に相当すると思われる。そしてこの文は、本稿で述べたように感性が固定的でないことを確認し、その上で感性が即興によって陶冶されるさまを表わしている。

感性は陶冶されうる。陶冶されうるということは、平板化も陳腐化も固定化もされうるということである。だからこそ感性をたえず鍛えなければならない。モックの演奏はたえざる感性の陶冶である。即興という形態は、そのたえざる陶冶のさまを如実に表わしてくれる。演奏者は全身全霊をかけて自分の〈生〉のあり方を模索する。もちろんそれは感性をとおして行なわれる。演奏者は自分の感性を駆使して自由な〈生〉をつくりだそうとするのだから、いきおい感性そのものも自由なあり方に方向づけられる。つまり感性も陶冶されるのである。音楽においては、〈生〉のあり方と感性とは不可分である。これがはっきりと表面化するのが即興の特色である。

このような感性の陶冶は、演奏する側にも聴く側にもみとめられる。第II節で見たように、即興は、その演奏者の生身の姿がもつ迫力をともなって聴く者を圧倒する。みずからの感性を陶冶しつつ即興行為に没頭する演奏者を目のあたりにして、それを聴く者の感性も陶冶されることは、見やすい道理である。とりわけ即興においては演奏する者と聴く者との一体性は高まる。そこでは両者の感性も接近しあい、あるいは同方向に再形成されるのである。

音楽において、あるいは即興においては、このように表現は何よりも感性と分かちがたく結びついている。即興における表現は感性を介した表現であり、そして感性そのものの表現である。その感性は人間の存在の根源的なあり方、人間の本質的自由に向けられている。したがって即興は、人間の存在、人間の自由のあり方を表現しているといえる。

V 結びにかえて

「モンクの音楽の根底には、世代を超えてどんなアヴァンギャルドにも訴える性質がある。自らを笑える、そして人の気を静めるというよりは不安にするような刺戟的なアイロニー。それは音楽学校では教えられないものであり、危険なものである。なぜなら、それはあらゆる種類の規模だとか、偶像だとか、美的ヒエラルキーといった観念を空洞化しておいて、曲のあいだを面白そうにうろつきまわるからである。それはサウンドやその進行の仕方についての期待——したがって、世界についての期待——を粉々に打ち砕く。音楽がそういう役割を果たせるのは、ノスタルジアの重荷を負わせられず、歴史の重さに打ちひしがれず、たえず自分自身の影を点検せずにすむ場合に限られる」⁷⁾という詩人の指摘に見られるように、モンクの演奏は音楽の常識をうちやぶる。すでにくりかえし述べたとおり、モンクは既成の音楽秩序を解体し、独自の秩序を構築する。それは音楽秩序の構築であると同時に、その音楽秩序をになう感性の形成でもある。音楽と感性、そして人間の存在そのもののあり方をモンクは問いつづけたのである。

即興において典型的に見たように、結局のところ音楽空間で表現されるのは人間の〈生〉であり存在そのものである。たえず不安につきまといわれた、否定しようのない事実としての〈生〉である。私たちはその不安から脱するべく、何らかのよりどころを求め、場合によっては安易な道を選んでしまう。つまり権威や体制に従属する道である。だが、それは人間に本質的な自由の抛棄を意味する。しかも私たちは日常のなかで、この種の従属、自由の抛棄を知らず知らずに行なっている。知らず知らずには、非明示的にという意味である。つまり感性のレヴェルで行なっているのである。感性のレヴェルでなされたことには、感性のレヴェルで対処するしかない。人間の体制への安住や自由の抛棄を、感性のレヴェルで、具体的には音楽の場で告発したのがモンクなのである。

モンクが表現しようとしたのはこのような危険をはらんだ人間の存在であ

り、目ざすべき自由な〈生〉である。人間の根源的なあり方を、そして根源的な不安を、モンクは隠さずに表出する。それは既成の音楽の枠組みを外れるからこそ表出されるのであるが、いずれにしてもそれによって、聴く者は自分の存在をゆさぶられる。それまで確固としていたように思われた自分の基盤がつき動かされる。こうして私たちは自分の存在根拠をあらためて問わなければならない。けれども、そこで不安にかられて大樹の陰にかくれてはならない。無に近い地点にまで降り立って、みずから〈生〉を再構成しなければならない。そこにこそ自由が生まれる。

音楽空間は多かれ少なかれこのような意味をもった構造をなしている。そこで表現されるものも、単なる楽理上の技法や演奏技術ではない。音楽は感性を介して人間の存在の基底にまでつきすすむ。その基底にまで立ちかえって、人間のあり方を根本的に問い直すのである。そこで表現されるのは人間の〈無益な受難〉⁸⁾かもしれないし、人間の自由かもしれない。いずれにしても人間の存在のなまの姿が音楽において、そして即興において表われでるはずである。

このことは音楽と私たちとのかかわり方を問い直すことにもなるだろう。

- 1) フランシス・ニュートン／山田進一訳『抗議としてのジャズ』上巻（合同出版、1968年）33-39ページ。
- 2) 植草甚一『植草甚一スクラップ・ブック』第14巻（晶文社、1976年）79-80ページ。
- 3) Theodor Adorno, *Einleitung in die Musiksoziologie*, Theodor Adorno Gesammelte Schriften, Bd. 14, 2. Aufl., 1980, Frankfurt am Main, S. 211.
- 4) 間章『時代の未明から来たるべきものへ』（イザラ書房、第2版1987年）385ページ。
- 5) 間前掲書、406-407ページ。
- 6) 清水俊彦『ジャズ転生』（晶文社、1987年）129ページ。
- 7) 清水俊彦『現代ジャズの展開』『講座・20世の芸術 7 現代芸術の状況』（岩波書店、1990年）221ページ。
- 8) Jean-Paul Sartre, *L'être et le néant*, 1943, Paris, p. 678.

（日本学術振興会特別研究員）