

MILES

マイルス・デイヴィス

研究入門

IMPROVISATION

— 即興と作曲。

COMPOSITION

すなわち偶然と必然、刹那と永遠

二律背反が融解するアンビバレントな音楽を渴望した
マイルスは、いかにしてジャズを更新したのか？

小室敬幸

生**100**周年
誕 記念刊行!

未発表音源の発掘やデータベース整備だけでなく、学術研究が進んだ今、改めて
〈ジャズの帝王〉と対峙し続けるための「研究入門」

マイルス・デイヴィス研究入門

小室敬幸

星海社

385



はじめに　これまでマイルスはどう語られてきたか？

日本で「ジャズの帝王」という異名を伴って語られることが多かったマイルス・デイヴイス（1926～1991）は、主にトランペットを演奏していたジャズミュージシャンである。「帝王」と日本で称されたミュージシャンといえば他に、「楽壇の帝王」と呼ばれたクラシック音楽の指揮者ヘルベルト・フォン・カラヤン（1908～1989）がいるが、単に人気や知名度が高く、能力が優れているだけでは両者ともに「帝王」とは呼ばれなかっただろう。

国語辞典を引けば「暗黒街の帝王」といった使用例のように、当該分野で絶対的な権力をもっている人物を比喩的にそう表現すると書かれているが、どんな実演家であっても常に人気商売なので絶対的な権力などは存在し得ない。マイルスにしてもカラヤンにしても影響を与えた範囲（場所や期間など）の広さ、そして何より彼らの価値観が属するカテゴリーの中核をなしているかのようなイメージを生み出していた時代があったのが大きいのだろう。まるで各々のジャンルにおける権力者のように聴衆の目に映ったからこそ、「帝王」

と称されたのだ。

だが21世紀の現在、カラヤンとマイルスは忘れ去られてまではいないものの、彼らの属するジャンルにおいて過去の人と見なされつつあるのもまた事実だ。

クラシック音楽の歴史上、様々なかたちで度々あらわれた「古楽^{こがく} early music」のムーヴメントが、1980年代半ばになるとベートーヴェンの演奏にまで到達。初演当時の楽器や演奏法で作品を読み解き直すことで、全く新しいベートーヴェン像を提示した。更には古楽器オーケストラのみならず、モダン楽器を使っている現代のオーケストラにも当時の演奏法を持ち込む動きが「新しい」潮流になっていくと、カラヤンのような演奏解釈はその反対——つまり、大時代的な古い様式に位置付けられるようになっていくのである。

時代ごとに変化がないわけではないが、基本的にはひとつの美学を貫いたカラヤンに対し、マイルス・デイヴィスは本書でも解説していくが、次々とスタイルを変えていったことで知られる。クラシックの作曲家でいえばイーゴリ・ストラヴィンスキー（1882～1971）、画家でいえばパブロ・ピカソ（1881～1973）のようなタイプだ。このタイプの芸術家は時期によって人気と評価がはつきりと割れるものの、多様なスタイルが遺されていることもあり、簡単に時代遅れとみなされない傾向がある。

ところがマイルスの没後25年となる2016年にシンコーミュージック・エンタテイメントから出版された『MILES: Reimagined 2010年代のマイルス・デイヴィス・ガイド』(柳樂光隆監修)で今まさに活躍している現役世代のミュージシャンたちが多く話題に挙げているのは、マイルス本人よりも彼の周囲にいた人々だった。

なぜそうなったのか理由は多数考えられる。

ひとつ象徴的なのはアメリカで記述された複数のジャズの音楽史において、《ピッチェズ・ブリュー》(1969年録音、1970年発売)以降のマイルスの音楽が大きく取り扱われてこなかったという事実だ。具体例を挙げればマイルスの優れた評伝を執筆したジョン・F・スウェッドでさえも、著書『ジャズ・ヒストリー』(青土社、2004/原著2000年出版)において、《ピッチェズ・ブリュー》以後のアルバムで名前を挙げているのは《ジャック・ジョンソン》(1970年録音、1971年発売)だけなのである。^{*1}《ピッチェズ・ブリュー》より後のマイルスの音楽はジャズ史のメインストリームとしては扱われなくなっている、歴史を記述しようとする学者や評論家からは冷遇されてきたのだ。

それでも日本では、没後もマイルスの人気は高く、ジャーナリストや評論家、影響を受けたミュージシャンたちが盛んに彼についての文章を書き続けてきた。ただしマイルスと

彼の音楽を掘り下げようとする時、ほとんどの場合、その時代ごとに彼がどんなミュージシャンから影響を受けてきたのか？ 具体的なミュージシャンの名を羅列られつすることで説明しようとしてきた（前述した『MILES : Reimagined 2010年代のマイルス・デイヴィス・ガイド』は、そうではない例外的な存在だ）。でもそれは視点をかえてみると、音楽スタイルの變化ばかりが目され、変化のなかにも通底する連続性が十分に語られてこなかったことを意味する。

もちろん、若い頃から一貫して彼の——特にミュート（弱音器）付き——トランペットが抒情じょじょうてき的な歌心に満ちているとか、そういうことを連続性と言いたいのではない。

筆者が本書で行いたいのは、《カインド・オブ・ブルー》（1959年録音）に代表されるモードジャズの時代から、一時引退をする直前の《アガタ》と《パングア》（ともに1975年2月1日録音）のジャズファンクまでのあいだを、連続性をもった変化として捉え直すことが出来るのではないか？……という問題提起だ。

先に予告しておけば、この視点でマイルスの音楽を読み解き直すと、これまで語られてきたエピソードの意味が変わってくることも多い。例えばメンバーが持ち寄った楽曲が、アルバムではマイルスの楽曲としてたびたびクレジットされていた話は有名だが、本書を

読んだ後では単なる金にがめついだけのエピソードではなくなるはずだ。

先々の見通しを語っておこう。

第1章「1961年 自由への道、モードジャズという出発点」では、ジャズを構成する要素のなかでも相互作用を意味する「インタラクシオン」（もしくは「インタープレイ」と呼ばれるもの）の重要性を確認した上で、モードジャズ（英語ではモータル・ジャズ）を再考する。アカデミックな先行研究をもとにモードジャズをこれまでとは異なる角度から眺めることで、モードジャズという概念をより広い範囲へと適用していくのだ。

第2章「1963年～1968年 柔軟を極めたクインテット」では、バンドのメンバーが入れ替わってゆくことで、どのような変化が起きていったのか。ライブとスタジオ録音に分けて検討し、彼らの多彩なスタイルのなかで貫かれる柔軟性と多様性を可視化する。

第3章「1967年～1969年 電化され始めたことで何が変わったか？」では、サウンドの変化にばかり注目されがちな初期エレクトリック・マイルスのスタジオ録音を、楽曲構造や制作過程の変化に注目して語り直していく。

第4章「1969年～1971年 ライヴを再考する」では、スタジオ録音と対比させることで視えてくるライブ独自の試みと変化を追っていく。

第5章「1972年 《オン・ザ・コーナー》は何を変えたか？」ではファンク、インド音楽、現代音楽という新たな要素が加わることで、マイルスの音楽観にどんな変化が生じたのかを明らかにする。

第6章「1972年～1975年 自由と洗練のはざままで揺れ動く」では、《オン・ザ・コーナー》で起きた変化をライブにおいてはどのように適用させ、発展させていったのかを検討する。

本書を読み終わる頃に、自由な「インプロビゼーション（即興）」と「コンポジション（作曲）」による洗練を、マイルス・デイヴィスがどのように両立させようと苦慮してきたか、読者の皆さまに伝わっていることを願うばかりだ。

* 1

他の例を挙げておこう。ハードカバーの初版は700ページほどもある大著でジャズ史を描いた、ゲイリー・ギディングズとスコット・デヴォー共著による『Jazz』（2009）では《ピッチェズ・プリュー》以降のアルバム例として《オン・ザ・コーナー》（1972）、《ビッグ・ファン》（1974）、《ゲット・アップ・ウイズ・イット》（1974）、アルバム名は無いが《ユア・アンダー・アレスト》の収録曲が挙げられているに過ぎない。唯一の例外が《ツツ》（1986）で、リスニングガイド付きで紹介されている。だが、このように少しだけでも80年代のマイルスを紹介するジャズ史は少数派だ。テッド・ジョイア著『The History of Jazz』（Third Edition/2021）はペーパーバックで600ページ近くあり、《ピッチェズ・プリュー》以降のアルバムとして《オン・ザ・コーナー》を紹介しているのだが、商業性を取り入れたのにセールスが伴わず、ハービー・ハンコックの《ヘッド・ハンターズ》（1973）に比べると失敗作であったかのような紹介をしている。

目次

はじめに　これまでマイルスは どう語られてきたか？　3

第 1 章
1961
年

自由への道、モードジャズという出発点

17

ジャズとは何か？　どのように歴史が描かれてきたか？

18

モードジャズ以前のマイルス・デイヴィス 24

モードジャズを再考する 38

マイルスの音楽は、どこからモードジャズなのか？ 45

《カインド・オブ・ブルー》を読み解く 55

1961年のマイルス 72

第2章 1963~1968 年

柔軟を極めたクインテット 81

過渡期としての《セヴン・ステップス・トゥ・ヘヴン》 82

なぜ、スタジオとライブを分けて語る必要があるのか？ 86

5人が揃った《マイルス・イン・ベルリン》〜〈So What〉を聴き比べる 91

なぜ、ジャズはインタラクティブ性を大事にするのか？ 102

アンチミュージック 〈ライヴ・アット・ザ・ブラグド・ニッケル〉(ライヴ録音1) 106

作曲家ウエイン・シヨーター 〈イー・エス・ピー〉《マイルス・スマイルズ》(スタジオ録音1) 112

シームレスな変化 〈ソーサラー〉《ネフェルティティ》(スタジオ録音2) 126

アコースティック時代の到達点 〈ライヴ・イン・ヨーロッパ1967…ザ・ブートレグ・シリーズVol.1〉(ライヴ録音2)

第3章 1967~1969年

電化され始めたことで何が変わったか？ 147

過小評価されがちな重要作 〈マイルス・イン・ザ・スカイ〉 148

メンバーチェンジによる過渡期 〈キリマンジャロの娘〉 155

何が変わったのか？ 〈イン・ア・サイレント・ウェイ〉 159

テオ・マセロとは何者か？ 177

怪我の功名から、意図された傑作へ 〈《ピッチェズ・プリュー》〉 183

第4章 1969～1971年

ライヴを再考する 207

ロスト・クインテット 208

この時代のスタジオ録音を整理する 209

この時代のアルバムを整理する 224

新しい形のベストテイク集？ 〈《マイルス・デイヴィス・アット・フィルモア》〉 225

映画音楽のサウンドトラック？ 〈《ジャック・ジョンソン》〉 231

スタジオとライヴの掛け合わせ 〈《ライヴ・イヴル》〉 243

マクロな時間軸における楽曲の解体 〈Directions〉 250

1971年のマイルス 259

第5章 1972年

《オン・ザ・コーナー》は何を変えたか？ 273

644日振りのスタジオ録音 274

ポール・バックマスターがもたらしたもの 275

バックマスターを通して学んだシュトックハウゼン 287

異端にして偉大なる傑作 〈オン・ザ・コーナー〉 293

《オン・ザ・コーナー》後のスタジオ録音 307

不可逆ではない楽曲の解体 〈イン・コンサート〉 310

第6章
1972～1976年

自由と洗練のはざままで揺れ動く

323

マイルスはシュトックハウゼンをどう理解したか？ 324

この時期のスタジオ録音を整理する 333

1973年～1975年のライブを整理する 339

エレクトリック・マイルスの極点としての《アガタ》 348

引退直前のマイルス 361

おわりに 366

凡例

- 原則としてアルバム名を《 》で囲んだカタカナ表記で示す。

例：《カインド・オブ・ブルー》《ビッチェズ・ブリュー》

- 原則として楽曲名をへんがで囲んだ英文表記で示す。

例：〈So What〉〈Sanctuary〉

- ただし2枚組レコードの1枚1枚に名称が付けられている作品については、アルバム名と楽曲名の間隔的な事例としてカタカナ表記と英文表記を併記した。

例：《フット・フーラー Foot Fooler》《スリッカフォニックス Slickaphonics》

第1章 ~1961年

自由への道、モードジャズという出発点

ジャズとは何か？ どのように歴史が描かれてきたか？

まずは大前提として「ジャズとは何か？」という最低限の認識を共有しておこう。

英語圏で最大の音楽事典である『The New Grove Dictionary of Music and Musicians』（かつて第1版が邦訳されたこともある『ニューグロヴ世界音楽大事典』の第2版で、現在はオンライン版の『Grove Music Online』として随時最新の情報に更新されている）における「Jazz」の項目は、デューク・エリントン研究で知られるマーク・タッカー（1954〜2000）^{*1}と、トラヴィス・A・ジャクソンによって執筆されている。「この用語は関連こそしているが、異なる意味を伝えている」とはじまる書き出しはタッカーによるもので、その意味を3つ挙げています。

① アフリカ系アメリカ人が20世紀初頭に導入・発展させた演奏慣習にルーツをもつ音楽の伝統

② 音楽制作にもちこまれた一連の姿勢や前提（なかでも重要なのは、即興を含む流動的な創造プロセスという演奏概念）

③ シンコペーションを特徴とするスタイル、ブルースに由来する旋律的・和声的な要素、循環する形式の構造、スウィングとして知られるフレーズングに対する柔軟性のある

リズムのアプローチ

まどろっこしい捉え方に思えるかもしれないが、実に考え抜かれた内容だ。

③は「アウトプットされた音」から、②は「その音を発する上で大事にされる価値観」から、①は「それらが生み出された文化」からと、内側にあたる①から外側である③へと少しずつ視点を移しながらジャズと呼ばれる音楽の多くに観察できる特徴を捉えようとしている。

ジャズとみなされるために①②③すべてを網羅する^{もたら}必要はない。だが、これらに当てはまるほど正統的（オーセンティック）なジャズとして評価されがちな時代が長くあつたと知っておくことは重要だ。分かりやすく言い換えれば、アフリカ系アメリカ人的であると見なされたり、即興の^{すど}凄さが発揮されていたりする方が「より良いジャズ」である……と、かつてはみなされてきたのである。

③に含まれる4つの要素については順番も重要で、前に置かれているほど歴史的に古くからある要素だ（例えば初期のジャズに影響を与えた20世紀初頭のラグタイムは基本的に「シンコペーションを特徴とするスタイル」だけ、ガッシュウインの《ラプソディー・イン・ブルー》（1924）は「シンコペーションを特徴とするスタイル」と「ブルースに由来する旋律的・

和声的な要素」だけが当てはまる)。

ジャズピアニストの前田憲男（まえだのりお）（1934～2018）がTV番組『題名のない音楽会』（2008年4月13日放送）に出演した際、ブルーノート（この場合はブルースに由来する旋律的・和声的な要素に該当）がなくてもジャズは弾けるが、シンコペーションなしでは成り立たないという旨の発言をしていたのは興味深い。簡単にいえばジャズにおけるシンコペーションというのは、アフリカの打楽器音楽のポリリズムに由来している——もしくは、そうみなされた——のである。

ドイツ出身でアメリカにて活躍したクラウス・オガーマン（1930～2016）という作曲家をご存じだろうか？ ポサ・ノヴァの父アントニオ・カルロス・ジョビンの楽曲で聴ける美しいストリングス・アレンジを手掛けた編曲家としての仕事が最も有名だが、実は作曲家として非常に個性的な楽曲を遺している。

ただしオガーマンが書いたオーケストラのスコアにおけるリズムのイントネーションは、クラシックや現代音楽に近い。ハーモニーはジャズに由来しているのは間違いないのだが、高度に発展したものでブルース的とはもはや言い難いし、スウィングしないことも多い。そうなるオガーマンの作曲した音楽は、どうしたって保守的なジャズ観からすると

異端としてしか扱ひようがなかった。彼は白人であり、ジャズミュージシャンが参加しない楽曲には即興性もなかったのだから尚更だ。なおさら

一方、③の要素が弱まった、もしくは放棄された状態と捉えられるフリージャズが、ジャズの正当な歴史に位置づけられたのは①と②の条件にばっちり当てはまっていたからだろう。

その自由さゆえに即興性は極めて高いとみなされた上、この分野を先駆的に牽引したジョン・コルトレーン、オーネット・コールマン、セシル・テイラーらは、アフリカ系アメリカ人だった。1960年代に花開いたフリージャズは当時からいわゆるアフリカ系アメリカ人による公民権運動の音楽的なあらわれとみなされたことが、高い評価に繋がった要因のひとつだったのだ。*2このように前述した①②③の側面からジャズを考えることで、従来の伝統的なジャズ観が浮かび上がってくるのである。

また、旧来の伝統的なジャズ観を知る上で「どのように歴史が描かれてきたか？」をおさえることも重要である。

日本語にも訳されているスコット・デヴォーの論考『ジャズの伝統を構築する』*3(199

1)では、1980年代までのジャズの様々なスタイルがどのような要因によって評価されたり、されなかったりしたのか？ 著者ひとりの価値判断ではなく、歴史的な様々な立場・陣営の視点から闘争の歴史として再検討している。

本書に深く関わる部分として、ジャズにロックなどを融合させたフュージョンに対する闘争を例に挙げよう。

フュージョン批判の最たるものは、「商業主義に墮落した」という理由だったが、フュージョンが広まっていた1970年代にはジャズの正当な歴史として合意を得ていたスウィングも実のところ商業性が高かった。それに商業主義的であると頻繁に批判されてきた1970年代のマイルス・デイヴィスは実のところ、『ピッチェズ・ブリュー』以外のセールスはそれほど振るわなかった。またフュージョンへのアンチテーゼとして登場してきたウイントン・マルサリスに代表される1980年代にあらわれた新しい潮流（新伝承派、新古典派などと呼ばれた）は、伝統に戻ることによって商業性がむしろ高まった。つまり商業主義というフュージョンへのステレオタイプの批判は、自己矛盾に満ちているのだ。旧来のジャズ史が異なるスタイル間の闘争によって生まれたものであったと自覚した上で、改めて歴史を捉え直す必要がある。

比較対象として西洋音楽史（「クラシック音楽の歴史」）での例も挙げておこう。

西洋音楽史では「ルネサンス時代」の次を「バロック時代」（17世紀～18世紀前半あたり）と呼ぶのが一般的なのだが、もともとバロックという表現は18世紀半ば、当時の音楽の一部をネガティブに評した際に用いられた。ところが（エゴン・ヴェレスによる1909年の先例もあるようだが、一般的には）1919年になってから、ドイツ生まれの音楽学者クルト・ザックスが美術から援用して17世紀の音楽をバロック音楽と呼ぶようになった。ただし、これもすぐに広まったわけではなく、英語圏で定着していくのは1940年代だという。「バロック」が時代区分の名称として定着したのに対し、バロックと次の時代区分である古典派との間で重なりあう「ロココ」は大きな区分にはならなかった。

ジャズの歴史を語り直す上でもこうした取捨選択が必要だと思われるのだが、当時と呼ばれたスタイル名がそのまま今も乱立しているケースが少なくない。西洋音楽史で、ロマン派という大きな括りのなかで初期・中期・後期と分けたり、新ドイツ派（いわゆるワグナー派）や国民楽派を位置づけたりしているような整理がジャズ史にも必要なのだ。

実際、『ジャズの伝統を構築する』のスコット・デヴオーが執筆に携わったジャズ史（Gary Giddins, Scott DeVeaux, Jazz, W. W. Norton & Company, 2009）や『EARLY JAZZ (1900-

1930)」「THE SWING ERA」「MODERN JAZZ」「THE AVANT-GARDE, FUSION, HISTORICISM, AND NOW」と大きく4つの区分に整理しなおされており、例えば「MODERN JAZZ」のなかでビバップ、クールジャズ、ハードバップ、モードジャズなどが整理し直されていく。

注目いただきたいのが「HISTORICISM〔歴史主義〕」の部分で、主なトピックは前述したウイントン・マルサリスらによる1980年代の新古典派なのだが、歴史(過去)を強く意識した先例を1930年代終わりまで遡って取り上げているのだ(つまり、西洋音楽史における「古楽」や「新古典主義」に相当するムーブメントなのである)。

単にスタイル変化の歴史を追っていくのではない、こうした捉え方が21世紀のジャズ史、およびジャズミュージシャンの伝記にも求められているのである。マイルスの生涯もそのように捉え直していきたい。

モードジャズ以前のマイルス・デイヴィス

マイルス・デイヴィスこと、マイルス・デューイ・デイヴィス3世は1926年5月26日にイリノイ州のオールトンに生まれ、同州のイースト・セントルイスで育った。

アフリカ系アメリカ人であったが、アーカンソー州に広大な農場を所有していたという祖父マイルス・デューイ・デイヴィス・シニア（1870～1943）の代から経済力のある一家で、父マイルス・デューイ・デイヴィス・ジュニア（1898～1962）も歯科医になったため、マイルスと姉ドロシー（1925～1996／息子ヴィンス・ウィルバーン）はドラマーになり、叔父であるマイルスのバンドでも活躍、弟ヴァーノン（1929～1999／アメリカ合衆国内国歳入庁（ないくさいにゆうちよう）に長年勤務）の3姉弟は経済的には困ることなく子ども時代を過ごした。

母クレオタ（1899～1965）はもともとヴァイオリニストで音楽教師だったので、息子にもヴァイオリンを弾いてもらいたいと願っていたが、マイルスは父の親友であった内科医ジョニーおじさん（ジョン・ユバンクス）からプレゼントされたトランペットを吹き始める。

最初に師事したのは父の患者だったエルウッド・ブキャナン（1907～1990）だ。彼はジャズミュージシャンでもあったようだが、基本的には音楽教師として行進曲を演奏するスクール・バンド（吹奏楽）を指導して生計を立てていた。マイルスにビブラートをつけない奏法を徹底させたのは彼であったという。ブキャナンの師匠であったセントルイ

ス交響楽団の首席トランペット奏者ジョセフ・ガスタット Joseph Gustat (マイルスの自伝では Gustav Gustaf と記されていた) にもマイルスは習い、ガスタットのデザインしたトランペットのマウスピースを生涯使い続けた。ジャズに取り組み以前のマイルスに、トランペット奏者としての基礎を仕込んだのはこの2人である。

ジャズの演奏に取り組むようになったのは高校時代、地元のジャズバンドであった。そして高校卒業のおよそ半年後、1944年7月にマイルスの人生における最も重要な事件が起こる。ジャズヴォーカリストで、優れたバンドリーダーでもあったビリー・エクスタイン (1914～1993) のオーケストラ (ビッグバンド) がセントルイスを訪れたのだが、18歳のマイルスがリハーサルを覗のぞきにいったところ、病欠したトランペット奏者の代わりに急遽、リハーサルと本番で演奏することになったのだ。

このバンドは当時、バードことチャールリー・パーカー (1920～1955)、デイズことデイジー・ガレスピー (1917～1993)、アート・ブレイキー (1919～1990)、サラ・ヴォーン (1924～1990) を擁よしており、マイルス視点では「デイズやバード——特にバードが演奏するたび、バンド全体がオーガズム (絶頂)^{*4}に達していた」と感じられるほどだった。

これは1980年代後半の本人インタビューをもとに第三者が執筆した自伝*5からの引用だが、プロローグの冒頭でもこの日のことが取り上げられ、マイルス自身にとって生涯最高の音楽体験となったと語られている。しかも、その感覚 (feeling) をもう一度感じたいというのがマイルスにとって重要なモチベーションになっていたようだ。

ともかくにも、デイズとバードを初めて聴いた1944年のあの夜の感覚に、匹敵*6するところまで近づけたことはあるが、一度も辿り着いていない。「……」毎日音楽を演奏するのを通じて、常にそれを感じようと挑んでいる。いつも私はそれを探し求め、聴こう、感じようとしているんだ。

見方を変えれば、生涯にわたって音楽スタイルを変え続けた理由のひとつは、この感覚に辿り着こうと試行錯誤していたからだと捉えることも出来る。

そしてこの体験は、パーカーとガレスピーが普段活動しているニューヨークに向かうことをマイルスに決心させた。ただ当時のアフリカ系アメリカ人ジャズミュージシャンの多くとマイルスが違っていたのは、ニューヨーク行きを両親に納得させるため、クラシック

音楽の名門ジュリアード音楽院に入学したことだ。実技^{ホウ}だけでなく筆記の試験もきっちりクリアしており、しかも1学期はしっかりと授業やレッスンも受けている。

トランペットのレッスンは当時、ニューヨーク・フィルハーモニックの首席奏者で、67年間にわたりジュリアードで教えていたアメリカを代表するトランペット奏者のひとりウィリアム・ヴァッキアーノ（1912～2005）が受け持っていた。ヴァッキアーノはマイルスの前にはマーサー・エリントン（1919～1996／デューク・エリントンの息子）を教えていたし、後にはニューヨーク・フィルの首席になったフィリップ・スミスや、なんとウイントン・マルサリスも指導している。

ヴァッキアーノは後に、マイルスを真面目で優秀な生徒だったと振り返っているが、1学期終わりの成績表にトランペットの実技はBと残されている（根拠はないが、マイルスの演奏が評価されなかったというよりも、レッスンの欠席が重なったからではないかと推測される）。

マイルスは自伝で「ジュリアードを辞める前に、デイジーのアドバイスでピアノのレッスンを受けた。シンフォニック〔非オーケストラ的〕なトランペット演奏法のレッスンを受けたことも、私の演奏に役立っている。ニューヨーク・フィルのトランペット奏者がレッスンをしてくれたんだ、彼らから学んだこともあったよ」と語っているように、役には

立ったが、前述したように自伝で名前を挙げて感謝していたブキャナンほどは恩義を感じていなかったといったところだろう。

実技以外の成績表もかなり興味深いもので、音楽理論（楽理）はB、初見視唱はB⁺、聴音^{おん}の書き取りはA、ピアノはB⁻、オーケストラはA、音楽史はDだった。やはり特筆すべきは聴音とオーケストラで、18歳の頃から耳が非常によく、アンサンブル能力に長けていたことが伝わってくる^{*8}。

音楽史の成績が悪いのは十中八九、自伝でも本人が振り返っているように授業中、先生に楯突いたからだ。その後、授業に行かなかった可能性も高い。

ある日の音楽史の授業を思い出すよ、白人女性が先生だった。彼女はこのクラスの前で、黒人がブルースを演奏するのは貧しくて綿花（コットン）を摘まなければならぬからだと言った。彼らは悲しんでいて、そこからブルースが出てきたのだ。私はとっさに手を上げ、立ち上がって言った。『私はイースト・セントルイス出身で、私の父は金持ちで、歯科医をしている。だけど私はブルースを演奏する。父は「プランテーションで奴隷として」綿花を摘んだことなんかなし、私は今朝も悲しくて目が覚め

たわけじゃなければ、それでブルースを演奏し始めるわけでもない”^{*}

誤解なきように念を押しておけば、アメリカ南部の綿花プランテーション（大農園）で重労働を強いられた黒人奴隷たちが、その辛さや悲しみを歌ったフィールド・ハラや労働歌（ワークソング）から生まれたのがブルース……というのは昔から定説になっている。マイルスが怒ったのは、例えるなら、戦後の高度経済成長期になっても日本といえればいつでも「フジヤマ」、「ゲイシャ」のイメージで、高層ビルが建っていることを西洋人が信じようとしなかった感覚に近いかもしれない。黒人を弱者として見下す目線にも耐えられなかったのだろう。

マイルスはジュリアードに通うのと並行して、夜はマンハッタンのクラブでパーカーやガレスピーなど、今まさに最前線で活躍するジャズミュージシャンを追いかけ、交流を重ねていた。

それこそが自分が全精力を傾けて学びたいものであると改めて確信したマイルスは、2学期以降、徐々に音楽院へは通わなくなっていく。ニューヨークに来てから約1年後、1945年の秋頃に一旦実家に戻ってジュリアードを辞めると報告すると、父は息子を信頼

して受け入れてくれた……とマイルス本人は語っているが、評伝を書いたジョン・スウェッドは冷静に、後年になるほどマイルスの話が盛られていった傾向を指摘している。^{*10}

いずれにしても、父親に報告して再び大都会に戻ってきたマイルスはニューヨークのミュージシャンズ・ユニオンに加入（802支部で1945年9月4日付け）。こうして正式にニューヨークでもプロのジャズミュージシャンとして演奏活動ができるようになり、10月にはチャーリー・パーカーのグループに参加することになった。

同年11月26日のレコーディング（なんと一部の楽曲ではガレスピーがピアノを弾いている！）が残っているのだが、お世辞^{せじ}にもマイルスの演奏は褒められたものではない。当時からマイルスの実力はパーカーのグループに伴っていないと批判が多かったのだが、それでもパーカーがマイルスを使い続けたのは、才能を見込んでいたから……だと思いたいが、「金づる」として重宝していたと判断するのが現実的だ。

もちろんマイルスも言われっぱなしではない。徐々にはあるが、様々なミュージシャンと共演を重ねながらしつかりと実力をつけていく。1946年3月にパーカーとおこなったレコーディングでは、後にマイルスのイメージの一端を作り上げることになるミュートのサウンドを取り入れていたり、自分のスタイルを模索していたことがうかがえる。

そして1947年4月、ガレスピーが結成したビバップを演奏するオーケストラ（ビッグバンドで、音楽監督はエクスタインのアレンジをしていたギル・フラー）がマッキンリー劇場に2〜3週間出演した際、マイルスも演奏に加わった。その初日を「私が経験したなかで最もエキサイティングでスピリチュアルな時間のひとつだった。セントルイスでB（ビリー・エクスタイン）のバンドと初めて演奏したときに次いでね^{*11}」とマイルスが自伝で振り返っているのは興味深い。

注目したいのは生涯ベスト1・2に挙げているのがどちらもビッグバンドで、小編成のコンボ（四重奏 Quartet、五重奏 Quintet など）ではないことだ。さらに踏み込んで前後の発言のニュアンスを汲み取っていくと「全体のアンサンブル」と「個人のアドリブによるソロ」、どちらの凄みも両立されていることを求めているのではないかと思われる。

先ほどの例でいえばガレスピーのバンドの演奏が特別なものになった理由として「最高のトランペット・セクション^{*12}」をマイルスは挙げつつ、2〜3週間一緒にやったにもかかわらず特別な一夜として挙げているのは、その日ソロしか吹かなかったパーカーが唯一参加していた初日なのだ！少し先取りしておくとして「全体のアンサンブル」の追求は「洗練」、個人のアドリブによるソロ¹³の追求は「自由」と言い換えることも出来るはずである。

1947年8月14日、遂にマイルスは Miles Davis All Stars 名義で自らのリーダーアルバムを録音する。しかし彼が独自性を初めて発揮できたのは、やはりアルバム《クール誕生 [Birth Of The Cool]》(1949年1月21日、4月22日、1950年3月9日の3日に分けて録音/1957年2月発売)だと考えるべきだろう。このアルバムが誕生するきっかけとなったのは、マイルスがギル・エヴァンス(1912~1988)と1947年に出会い、1948年に自身がパーカーのグループから脱退したことだった。

カナダ出身、アメリカで育ったギルは、レコードから1音1音を聴音しながら独学で学んだ作編曲家である。最初に名を馳せたのは1941年にアシスタント・アレンジジャーとして加わったクロード・ソーンヒル&ヒズ・オーケストラのアレンジで、クラシック音楽にも明るいギルは、そのサウンドをビッグバンドの世界に持ち込んだ。例えばソーンヒルの楽団のために、1947年にムソルグスキの《展覧会の絵》のなかの1曲《古城》(タイトルは《The Troubadour [吟遊詩人]》に変更)を、1946年にはチャイコフスキの《くるみ割り人形》のなかの1曲《Arab Dance [アラブの踊り]》をアレンジして録音している。

1946年にニューヨークへと転居したギルは、パーカーの演奏に魅せられて彼のために作曲や編曲をしたいと考えていたようだが、パーカーからはのりくらりと受け流され

てしまい、遂に実現したのは1953年と数年先のこと。その代わりだったのだろうか、ギルはパーカーの楽曲をソーンヒルの楽団のためにアレンジしはじめる。そのなかの1曲〈Donna Lee〉についてパーカーに問うたところ、クレジットはパーカーになっているが実際の作曲者はマイルスなのと言われ、マイルスに許可を取りにいった……それが2人の出会いだたとされる。^{*13}

マイルスがパーカーのもとを離れた1948年、ギルもソーンヒル楽団のアレンジャーを辞めている。こうしてマイルスとギルは、同年の夏頃から《クルルの誕生》と名付けられることになるプロジェクトを開始した。

主要メンバーはこの2人に加え、やはりソーンヒルの楽団でアレンジャーをしていたジャズサクソ奏者で、特にバリトンサクソの名手だったジェリー・マリガン（1927～1996）だ。9名の楽器編成（ビッグバンドには通常含まれないホルンとテューバが加わるのが特徴的）もギルとマリガンによって決められた。最終的にレコーディングされた曲目のクレジットをみると、全11曲のうち5曲をマリガンが担当しているのは、ギルの編曲（2曲のみ）が遅々として進まなかったからである。他にはピアニストのジョン・ルイス（1920～2001）が3曲、ソーンヒル楽団のアレンジャーだったジョン・カリシ

(1922～1992)が1曲、スコアを担った。

それでもなお《クルルの誕生》で注目すべきはギルのアレンジ——特に〈Moon Dreams〉なのである。

収録楽曲の基本的な構造は、ジャズの世界では通称「ヘッド」と呼ばれるテーマにあたる部分があり、その後リズムセクション(ピアノ、ベース、ドラムス)の伴奏で管楽器がアドリブでソロを吹いてゆく「コーラス」となり、途中でソロ以外の楽器も絡むようなアレンジが施され、最後に「ヘッド」が戻ってくるというもの。これはスウィング時代のビッグバンドでも多く見られる形式だ。余談だが、ジャズのリズムセクションはクラシック音楽でいえば通奏低音のようなものと捉えられるし、総奏(テュッティ)と一部の楽器だけのサウンドが対比される書法は実のところ、バロック時代の合奏協奏曲(コンチェルト・グロツソ)と近似している。

一方、ギルのアレンジした〈Moon Dreams〉は遅いテンポで全59しょうせつ小節と短いとはいえず、それでも管楽器がアドリブで吹く部分が1箇所だけ、わずか4小節しかないのだ! 書法の観点からいっても明らかにマリガンやルイスよりも凝ったアレンジになっている(例えば低音でテューバが六連符でうごめいたり、集中して聴くと随所で不協和音が聴こえてきたり……)。

この延長線上にマイルスとギルのコラボレーション作品として有名な《マイルス・アヘッド》(1957)、《ボーギーとベス》(1959)、《スケッチ・オブ・スペイン》(1960)が続いていくのは言うまでもない。マイルスにとってギルと組むということはまず、音楽を「洗練」の方向へと推し進めることを意味しているのだ。

そしてギルは自身の名がクレジットされていない楽曲でも、実はたびたびマイルスの音楽に関与していた。その筆頭格が、マイルスにとつてはメジャーレーベルでリリースされた最初のレコードとなった《ラウンド・アバウト・ミッドナイト》〔Round About Midnight〕(1957)の冒頭を飾る〈Round Midnight〉だ。ゆっくりと抒情的にはじまり、トランペットのハイノートを経てアップテンポへ移行する有名なアレンジを手掛けたのも実はギルだったのである。マイルスのなかでも特に人口に膾炙かいしゃした録音のひとつだ。

いま現在では最も売れたマイルスのアルバムは後述する《カインド・オブ・ブルー》(1959)なのだが、1960年前後のリアルタイムでは《カインド・オブ・ブルー》と並んでギルとコラボレーションしたアルバムがよく売れていたという。マイルスの伝記を執筆したスウェッドによれば、当時のLPは損益分岐点が1万5千〜2万枚程度だったところ、《マイルス・アヘッド》は7万5千枚から10万枚は売り上げていた。マイルス自身は望

まなかつたが、レコード会社は白人女性がヨットに乗る洒落た写真をレコードジャケットにすることで、これまでとは異なる聴衆層に売り込んだ。^{*14}

少しか本題から逸れてしまうが、学術研究の目線でポップス（*pop* の複数形）についてもおさえておこう。『Grove Music Online』の項目「Pop」を執筆したジャクリン・ワ
ーウィックは「ロック文化が反抗を促し、自立への探求を模範とし、男らしさへの期待や
基準にうまく適合する一方で、ポップは家庭的で、とりわけ女性や少女につながり、ロマ
ンスや安全な家庭空間の思想を再確認させるものである」として、ジェンダー的には「ロ
ックが男性的で、ポップが女性的」と関連付けられてきたのだと論じている。この議論を
ジャズにスライドさせれば、パーカーのビバップは硬派で男性的だったのに対し、ギルの
アレンジが加わったマイルスは女性や少年少女でも親しめる音楽とみなされたわけだ。

こうしてマイルス・デイヴィスは広く名の知られた、人気の高いジャズミュージシャン
となつていったのである。だがギルとのコラボレーションアルバムとして4作目にあたる
《クワイエット・ナイツ》（1963）は、他の3作に比べて不出来だとみなされることが
多い上、これ以後はマイルスのアルバム・ジャケットにおいてギル・エヴァンスの名が印
刷されることは一度もなかった。^{*15}

つまり1960年代のマイルスは異なる方向を目指しはじめ、ここから改めて「洗練」と「自由」のあいだを彷徨^{さまよ}う音楽の旅がはじまるのだ。そこでキーワードになるのがモードジャズ（和製英語で、英語ではモーダル・ジャズ modal jazz）なのである。

モードジャズを再考する

そもそもモード (mode 旋法^{せんぽう}) とは何か？ 筆頭として教会旋法が挙げられるように、長調・短調以外の音階 (スケール) を指す言葉として使われることが多い。また、世界各地の民族音楽で用いられる様々な音階も、モードの一種とみなされる場合がある (後述するように《カインド・オブ・ブルー》に収録された〈Flamenco Sketches〉には教会旋法と横並びで、スペイン風のフリギア旋法が使われている)。

大雑把に西洋音楽史を振り返ってみると、教会旋法は主にルネサンス時代まで用いられていたが、バロック時代と呼ばれる17世紀に入ると長調・短調が主となる時代へと移り変わってゆく。18世紀後半の古典派、19世紀のロマン派でモードが全く用いられなくなったわけではないのだが、機能和声的なドミナントからトニックへの解決 (ドミナント・モーション) と転調を軸にした濃厚なドラマの構築には、長調・短調の方——何ならモードさえ

も長調・短調に近づけて使用した方——が都合が良かったのだ。

19世紀末から20世紀初頭にかけて爛熟らんじゅくしきった（特に独塊どくわうの）ロマン派の音楽に対し、異なる可能性を探っていく際に再び光があたったのがモードであった。

先駆者のひとりはフランスのガブリエル・フォーレ（1845～1924）なのだが、彼の場合は影響を受けたロベルト・シューマン（1810～1856）、そして直接の師であるカミーユ・サン＝サーンス（1835～1921）といったロマン派のスタイルを基礎にして、そのなかにモードを織り合わせていくような作風だったといえる。

モードを用いて、もっと積極的にロマン派とは異なる方向性を打ち出していったのがエリック・サティ（1866～1925）であり、サティの影響を受けたクロード・ドビュッシー（1862～1918）やモーリス・ラヴェル（1875～1937）といった、いわゆるフランス近代の系譜であった。なかでもサティ作品に顕著なのだが、少ない種類のコードを繰り返したり、機能と声を否定するような平行で動く和声が頻出したり、小節線がなく楽節がくせつや拍子ひょうしが一定しなかったりと、モードによってロマン派的な長調・短調とは異なる世界がひらかれていく。

実はこれらの傾向は、モードジャズともかなり共通している。もっと踏み込めば、ロマ

ン派のようにドミナント・モーションの繰り返しで音楽を前に進めていくのが“ビバップ”およびその派生スタイル”であり（ただしブルース的なコード進行は除く）、サティ作品にみられるような前述した傾向に変化していくのが“モードジャズ”といえる。ジャンルを超えて歴史は繰り返されたのだ。

後述する〈So What〉に代表されるように、コード進行を著しく減らす（≠少ない種類のコードの繰り返し）ことで、より自由にソロで即興演奏ができるようにしたのがモードジャズであると説明されることが多いのだが、ただしそれはモードジャズの一側面に過ぎない。モードジャズという“レットル”——普段は蔑称として使われているわけではないこの用語をレットルと呼称するのは腑に落ちないかもしれない。しかし、このコンセプトがやたらと一人歩きしてしまったがために1960年代以降のジャズを却って捉えづらいうものにしてしまったというのも、また事実なのだ。

この問題を、見事に整理し直したのが音楽学者キース・ウォーターズだった。2011年に出版された『The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965-68』（Oxford University Press）で、彼は伝統的なスタイル（＝ビバップ及びその派生形）とフリージャズのあいだに位置するものとして、モードジャズを捉え直してゆく【1-1】。

彼はまず、(モードジャズとフリージャズ以前の) 伝統的なスタイルに存在している5つの音楽的な要素——リズムの周期性という観点から「楽節 Hypermeter」「拍子 Meter」「拍 Pulse」「ハーモニーの変化」という観点から「ハーモニーの進行 Harmonic Progression」「ハーモニーの〔変化によつて生じる〕リズム Harmonic rhythm」——が、フリージャズでは全て放棄されていると説明する。

5つの音楽的な要素とは具体的に何なのか？

ジャズスタンダードのひとつ「Someday My Prince Will Come」(いつか王子様が)を例に説明していこう【1-2】。

「楽節(複数小節のまとまり)」は4小節、8小節単位で捉えることも出来るが、ウォーターズはこの譜面全体の32小節を想定している。このひとまとまりを日本語ではメロディを指してテーマ(主題)ということが多いのだが、楽曲の構成を考える上では「ヘッド」と呼ぶ。そして、この32小節のハーモニーが周

| レベル3 | レベル2a | レベル2b ("Time, no changes") | レベル1a | レベル1b | レベル0 |
|---|---|---|--|--|---|
| コーラスの構造 リズム・セクションとソロイストが、 ●楽節 (多くは32小節) ●拍子 ●拍 を(ヘッドから)保っている。 | リズム・セクションとソロイストが、 ●楽節を(ヘッドから)放棄している。 だが一貫して ●拍子 ●拍 を保っている。 | リズム・セクションとソロイストが、 ●楽節を(ヘッドから)放棄している。 | リズム・セクションとソロイストが、 ●楽節 ●拍子 を一貫して放棄している。 だが一貫して ●拍 を保っている。 | | リズム・セクションとソロイストが、 ●楽節 ●拍子 ●拍 を一貫して放棄している。 |
| リズム・セクションとソロイストが、 ●ハーモニーの進行 ●ハーモニーのリズムを(ヘッドから)保っている。 | リズム・セクションとソロイストが、 ●ハーモニーの進行を(ヘッドから)保っている。 (だがハーモニーのリズムはない) | リズム・セクションとソロイストが、 ●ハーモニーの進行 ●ハーモニーのリズムを(ヘッドから)放棄している。 | リズム・セクションとソロイストが、 ●ハーモニーの進行を(ヘッドから)保っている。 (だがハーモニーのリズムはない) | リズム・セクションとソロイストが、 ●ハーモニーの進行 ●ハーモニーのリズムを放棄している。 | |

【1-1】モードジャズの分類表

B^bm7 D aug7 E^bm7 G aug7
 Cm7 G aug7 C7 F7
 Dm7 C[#]dim Cm7 F7
 Dm7 C[#]dim Cm7 F7
 B^bm7 D aug7 E^bm7 G aug7
 Cm7 G aug7 C7 F7
 Dm7 D aug7 E^bm7 E dim
 B^b/F F7 B^b

【1-2】〈Someday My Prince Will Come〉のヘッド (32小節)

期性をもって繰り返されることで、各楽器がアドリブによるソロを回していく「コーラス」となり、最後にまた「ヘッド」に戻ってくるのが一般的だ。つまり、ヘッド(主題)ーコーラス(変奏)ーヘッド(主題)という三部形式(Ternary form)であると同時に、一種の変奏曲になっている。

分かりやすい例として1959年12月28日に録音されたビル・エヴァンス・トリオの〈Someday My Prince Will Come〉(アルバム《ポートレイト・イン・ジャズ》に収録)の構成を表にしてみよう【1-3】。この例のように、しばしばイントロ(Introduction)が付くこともあるがヘッドと、ヘッドを基にしたコーラスの反復によって構成されていることがお分かりいただけるだろう。こうした構成はビバップ以降の小編成において標準的なものとなった。

この例に「拍子」と「拍」を当てはめてみると、イントロこそテンポが自由に伸び縮み(クラシック音楽におけるルバート)するので、1小節の基本単位となる3/4拍子(≒4分音符×3個)どころか、1拍の単位も不明瞭……なのだが1人での演奏では珍しくないことなので、この場合は一般的にモードジャズやフリージャズへ近づいているとみなさない。実際、ヘッドとコーラスに入れば「拍子」と「拍」が明確で、簡単にカウントすることが

出来る。

一方、【1-1】の表に掲載されたハーモニーの変化に関する「ハーモニーの進行」と「ハーモニーの〔変化によって生じる〕リズム」は何を指しているのか、少々掴みづらいだろう。前述した〈Someday My Prince Will Come〉の例でも分かるように、一定の周期でコード（和音）——この曲の場合は1小節に1コード——が移り変わっていくのがビバップ（およびハード・バップ等のその派生スタイル）では一般的だった。一方、モードジャズではコードが数小節間にわたって変わらないケースが出てくる。それをハーモニーの変化によって感じられるリズムが減少したことから、ウオーターズは「ハーモニーのリズム」が失われていると説明しているのだ。そこから更に一歩進んで、ピアノがコードを弾くのを止めることで、ベースラインとメロディラインの対位法的な絡みだけとなり、和声感が著しく薄まった状態を「ハーモニーの進行」が失われたのだと説明している。¹⁶

| 時間 | 区分 | 小節数 | 内容 |
|-------|------|------|--------------------------|
| 0:00- | イントロ | (32) | ピアノのみでテーマとなる旋律を自由なテンポで演奏 |
| 0:38- | ヘッド | 32 | トリオで、ピアノが主旋律 |
| 1:09- | コーラス | 32 | トリオで、ピアノによるソロ(アドリブ) |
| 1:40- | | 32 | |
| 2:11- | | 32 | |
| 2:42- | | 32 | |
| 3:12- | | 32 | |
| 3:43- | | 32 | →最後の16小節だけピアノも加わる |
| 4:14- | ヘッド | 32 | トリオで、ピアノが主旋律 |
| 4:51 | END | | |

【1-3】ビル・エヴァンス・トリオの演奏する〈Someday My Prince Will Come〉の構成

これら5つの要素を段階的に減らしていくと、徐々に即興の自由度が増し、モードジャズ、次いでフリージャズと呼ばれるスタイルへと接近していくというわけだ。もつと踏み込めば、これまで（特に日本で）は「ハーモニーのリズム」の消失もしくは減少した状態がモードジャズだと認識されてきたのだが、ウォーターズによれば「ハーモニーの進行」の消失および、「楽節」↓「拍子」↓「拍」が徐々に不明確になっていく過程もモードジャズの一環だと捉えられるというのがとても重要になってくる。

なかでも、まず注目したいのは「楽節」の流動性だ。周期性のある小節の数を一定にしないことで、聴衆に気付かれづらい形でマイルスは自らの音楽に変革をもたらし始めていく。

マイルスの音楽は、どこからモードジャズなのか？

モードジャズの代表的なアルバムとして《カインド・オブ・ブルー》（1959年8月発売）を挙げることに異論を唱える人はほとんどいないだろう。特に1曲目の〈So What〉（1959年3月2日録音）はモードジャズのなんたるかを説明する例として、何度となく取り上げられてきた。あるいは《カインド・オブ・ブルー》の約1年前、1958年2月

4日と3月4日に録音されたアルバム《マイルストーンズ》についてマイルス自身が自伝で「これは私が本当にモードの形式で書き始めた最初のレコードで、タイトルトラックの〈Milestones〉で実際にモードの形式を使った^{*17}」と語っていることもあり、〈Milestones〉をマイルス初のモードジャズとする意見が主流だ。

けれども実際は、マイルスにとって初の映画音楽となった《死刑台のエレベーター [Ascenseur pour l'échafaud]》(1957年12月4〜5日、フランスで録音)こそがモードジャズというアイデアを実践した最初の場合^{*18}だ。

そもそも映画音楽としてジャズを用いるケースは、ジャズに関係するミュージシャンの出演作(代表例は1943年のアンドリュウ・L・ストーン監督『ストリーミー・ウエザー』)や伝記映画(ガーシユウィンを主人公にしたアーヴィング・ラパー監督『アメリカ交響楽』(1945)やアンソニー・マン監督『グレン・ミラー物語』(1954)など)、あるいはジャズの影響を受けたミュージカルの映画化という形でまずは始まっていく。

そうした音楽映画以外で劇伴^{げきばん}としてジャズが用いられた先駆例が、アレックス・ノースが音楽を担当したエリア・カザン監督『欲望という名の電車』(1951)やエルマー・バートンが音楽を担ったオットー・プレミンジャー監督『黄金の腕』(1955)だ。

次世代による次世代のための

武器としての教養 星海社新書

星海社新書は、困難な時代にあっても前向きに自分の人生を切り開いていこうとする次世代の人間に向けて、ここに創刊いたします。本の力を思いきり信じて、みなさんと一緒に新しい時代の新しい価値観を創っていきたい。若い力で、世界を変えていきたいのです。

本には、その力があります。読者であるあなたが、そこから何かを読み取り、それを自らの血肉にすることができれば、一冊の本の存在によって、あなたの人生は一瞬にして変わってしまうでしょう。思考が変われば行動が変わり、行動が変われば生き方が変わります。著者をはじめ、本作りに関わる多くの人の想いがそのまま形となった、文化的遺伝子としての本には、大げさではなく、それだけの力が宿っていると思うのです。

沈下していく地盤の上で、他のみんなと一緒に身動きが取れないまま、大きな穴へと落ちていくのか？ それとも、重力に逆らって立ち上がり、前を向いて最前線で戦っていくことを選ぶのか？

星海社新書の目的は、戦うことを選んだ次世代の仲間たちに「武器としての教養」をくばることです。知的好奇心を満たすだけでなく、自らの力で未来を切り開いていくための「武器」としても使える知のかたちを、シリーズとしてまとめていきたいと思えます。

2011年9月

星海社新書初代編集長 柿内芳文

