

「アメリカン・クラシカル・ミュージック」 — ジャズの制度化と晩年のアミリ・バラカ¹

鳥居 祐介

【要約】

本稿は、アメリカ黒人文学界の巨人であり、反体制の詩人・劇作家・政治活動家として知られたアミリ・バラカ（リロイ・ジョーンズ）が晩年に残した音楽評論の意義を考察するものである。バラカがかつて黒人民族主義に向う時期に著した *Blues People* (1963) は、ジャズの歴史をアメリカの悲劇的な人種関係の歴史として読み、当時の若手黒人ジャズ・ミュージシャンによるフリー・ジャズの音楽的革新を急進的な黒人民族主義の表出として解釈することを提唱し、広く影響を与えた。しかしその後、「ジャズの制度化」と呼ばれる現象、すなわち、ジャズの社会的地位が向上し、公的助成を受けたコンサートホールで演奏され、大学の音楽教育課程で教育されるようになる現象が進んだ。ジャズが「アメリカのクラシック音楽」と呼ばれ、伝統的な権威と支配体制に取り込まれて政治的に保守化していくかに見えるこの過程を、黒人民族主義者からマルクス主義者に転向した 1970 年代以降のバラカはどのように受け止めてきたのであろうか。本稿は、近著 *Digging* (2009) をはじめとする晩年のバラカの音楽評論、インタビュー、作品、パフォーマンスを主な資料とし、バラカが「ジャズの制度化」を自身が目指す漸次的なマルクス主義革命への一歩と解釈し、ラルフ・エリソンの系譜に連なる主流のジャズ批評家とは異なる理由で肯定的に評価していたことを指摘する。

1. はじめに

2014年1月、詩人、劇作家、活動家アメリ・バラカ（改名前はリロイ・ジョーンズ）が亡くなった。1934年ニュージャージー州ニューアークに生まれ、1950年代にビート運動の詩人としてデビューしたバラカは、1960年代には黒人民族主義を前面に出した芸術運動ブラック・アーツ・ムーブメント(Black Arts Movement)を組織し、第二次世界大戦後のアメリカ文学界において最も影響力のある黒人作家の一人となった。ニューヨーク・グリニッジ・ビレッジを拠点に白人のビート詩人らと共に活動した「ビート期」(1957-1962)、過渡期(1962-1965)を経て拠点をハーレムに移し、黒人民族主義芸術運動ブラック・アーツ・ムーブメント(The Black Arts Movement, BAM)を率いた「黒人民族主義期」(1965-1974)、そして黒人民族主義とも決別して第三世界マルクス主義(Third World Marxism)を標榜し、故郷であるニュージャージー州ニューアークを拠点とした「マルクス主義期」(1974-2014)と、思想的には転向を繰り返しながら、一貫して反体制的な詩作、作劇、評論、パフォーマンスを続けた。²彼の作品や発言は、しばしば「暴力的」「反白人」「女性蔑視」「反ユダヤ主義」といった（時として正当な）非難を受け、物議を醸してきたが、1980年代からはコロンビア大学やラトガース大学に招聘されて教鞭をとるなど、アカデミズムにおける評価は高く、2002年にはニュージャージー州の桂冠詩人(Poet Laureate of New Jersey)という公的榮譽の地位にも就いた。しかしほどなくして、2001年の同時多発テロをモチーフとし、国際資本主義、アメリカの帝国主義と白人至上主義を糾弾する詩“Somebody Blew Up America”(2001)の朗読パフォーマンスによって大論争を呼び、桂冠詩人の地位を追われたことは人々の記憶に新しい。³

本稿では、半世紀に渡ったバラカの多彩な表現活動の中でも、特に音楽評論の分野において（より正確には、アフリカ系アメリカ人の音楽活動を解釈し、意味付けし、伝道する仕事において）彼が残した遺産について考えたい。バラカが黒人民族主義に傾倒する中で著した *Blues People: Negro Music in White America* (1963) は、ジャズの歴史をアメリカの悲劇的な人種関係の歴史として読み、当時の若手黒人ジャズ・ミュージシャンによるフリー・ジャズ（アヴァンギャルド・ジャズ／前衛ジャズ）の音楽的革新を、黒人社会に広がる主流社会への抗議と急進的な黒人民族主義の表出として解釈することを提唱し、広く影響を与えた。しかしその後数十年を経て、ジャズを取り巻く文化的、政治的、経済的状況は大きく変化した。ジャズが一つの音楽ジャンルとして商業音楽市場に占めるシェアの縮小と反比例するように、ジャズがアメリカ生まれの高等な芸術音楽、すなわち「アメリカのクラシック音楽」として社会的敬意に値するという認識が広まり、ミュージシャンの修練や演奏の主たる現場は、かつて

のナイトクラブから公的助成を受けるコンサートホールや、大学の音楽教育課程にシフトしていった。ジャズの「制度化」(“institutionalization”)と呼ばれる現象である。⁴ ジャズがアメリカの伝統的な権威と支配体制、いわゆる「エスタブリッシュメント」に取り込まれ、保守化して行くかに見えるこの過程を、黒人民族主義者からマルクス主義者に転向したバラカは、どのように受け止めてきたのであろうか。バラカにとって最後の音楽評論集となった *Digging: The Afro-American Soul of American Classical Music* (2009)の副題には、まさにその「アメリカのクラシック音楽」というフレーズが使われているが、これはバラカがジャズの制度化を歓迎するようになったことを示すのだろうか。だとすれば、黒人の音楽が、(それが黒人民族主義革命であれ、マルクス主義革命であれ)体制の変革を媒介するという1960年代から1970年代にかけて自身が提唱した見通しについて、晩年のバラカはどのように考えていたのであろうか。以下では、まず黒人民族主義時代のバラカのジャズ評論と1980年代以降のジャズの制度化について振り返った上で、晩年のバラカの評論、インタビュー、作品、パフォーマンスを資料としてこれらの問いに答えていきたい。

2. 黒人民族主義時代のバラカのジャズ批評

まず、バラカが1960年代に展開したジャズ批評のエッセンスについてまとめておく必要があるだろう。*Blues People* (1963)は、バラカの代表的な著作であるだけでなく、アメリカの黒人音楽についての出版物全ての中でも最も広く読まれているものの一つであり、現在まで繰り返し再版されている。ペーパーバック版の裏表紙に印刷された初版時の書評にあるように、本書は「黒人の作家による最初のジャズの本」「ジャズとブルースをアメリカ社会史の文脈に位置づけようとする初めての本格的な試み」(*Library Journal*)として1963年のアメリカ社会に受け止められ、読み継がれている。⁵ ジャズやブルースをアメリカ黒人の歴史的経験に根ざしたものととらえることそのものは本書以前から一般的なことであったし、黒人作家ではバラカ以前にもラングストン・ヒューズ(Langston Hughes)やラルフ・エリソン(Ralph Ellison)といった大御所がジャズやブルースについて書いていたが、バラカの評論の何が、そこまでの衝撃をもたらしたのであろうか。

一つは、*Blues People*が奴隷制の下での黒人の音楽から当時最新のフリー・ジャズまでを通史としてとらえ、それぞれの時代に黒人たちが産み出した音楽のスタイルと、彼らが置かれてきた社会的、経済的環境との相関関係を考察するという研究モデルを分かりやすく提示したことである。バラカは、ブルースやジャズの誕生とスタイルの変遷を、白人の支配するアメリカ社会からの抑圧、排除、搾取に対する黒人の心理的

な順応や抵抗の表現の変遷と解釈した。バラカはまた、黒人社会内部の階級差に注目し、白人社会から拒絶されているにも関わらず同化を志して自らの黒人性を否定しようとする黒人中産階級の文化的な凡庸さと、主流社会からの拒絶を逆手にとる黒人労働者階級の創造性の豊かさとを対比した。ブルースを歌う労働者階級と、彼らに寄り添う知識人である黒人ジャズ・ミュージシャンら（彼らは出自が中産階級であっても凡庸な黒人中産階級とは区別される）が音楽上の革新をもたらすが、常に白人が主導する音楽産業がそれを取り入れ、商業化し、凡庸なものに変えてしまう。これに抵抗しようとして、黒人ミュージシャンによる次の革新が行われる。この繰り返しが、バラカがとらえたアメリカ黒人音楽の歴史である。本書によってこの歴史観は人口に膾炙し、以降の音楽評論にとって好むと好まざるに関わらず避けて通れないものとなった。

バラカはまた、アメリカ黒人がおかれてきた社会経済史の文脈から切り離された批評、すなわちジャズを個人が創造する「芸術のための芸術」ととらえ、作品の技術的、美的側面だけを論じるような批評は、黒人ミュージシャンの創造の源泉を無視しており、批評としての価値を持たないと考えた。この考えは *Blues People* でも既に言外に主張されていることだが、特に彼の2冊目のジャズ評論 *Black Music*(1967)に収められたエッセイ“Jazz and the White Critic”において最も直接的な形で主張されている。⁶ 曰く、「ほとんど全ての創造性あるジャズ・ミュージシャンは黒人であり、ジャズ評論家のほとんどは白人である。」バラカにとって白人の批評家たちの大半は、黒人ジャズ・ミュージシャンの音楽的革新の動機を理解していない、凡庸で「ミドルブラウ」(middle-brow)な好事家に過ぎず、創造性とは対極にある商業主義の支配に手を貸している点で、黒人を抑圧するエスタブリッシュメントの一部に過ぎなかった。

Blues People や *Black Music* に収められたエッセイの多くは、1965年のマルコムXの暗殺を直接の契機としてバラカがハーレムに居を移し、急進的な黒人民族主義者を公に標榜するよりも前の時期にリロイ・ジョーンズ名義で書かれている。しかし、アメリカにおける黒人音楽の歴史と現在についてのバラカの解釈は1963年の *Blues People* 出版時までには完成していた。黒人民族主義にバラカが取り込まれたというよりは、むしろバラカが本書によって文化面での黒人民族主義の思想的基盤をもたらしたといつてよい。数年後にブラックパンサー党を結党することになるボビー・シール(Bobby Seale)や、バラカと共にブラック・アーツ・ムーブメントを立ち上げる詩人、劇作家、批評家のラリー・ニール(Larry Neal)、そしてかのマルコムXも、本書によって初めてバラカを知ったのであった。⁷

1960年代を通じて、ジャズ批評家としてのバラカの筆は、オーネット・コールマ

ン、セシル・テイラー、アーチャー・シェップら若手の黒人ミュージシャンによるフリー（アバンギャルド／前衛）ジャズと、その先駆者としてのセロニアス・モンクやジョン・コルトレーンの音楽をプロモートすること、そして彼らが行っている音楽的革新の必然性を理解しようとしないう批評家と音楽産業を批判することに向けられた。バラカにとってフリー・ジャズは、白人ミュージシャンによる模倣と白人が支配する音楽産業の搾取に抗い、黒人ミュージシャンが同時代の黒人社会の精神を表現するべく新しいサウンドを追求するというジャズ史において何度も繰り返されてきた過程の最新の様相であった。フリー・ジャズが白人社会だけでなく黒人社会においても少数派の聴き手にしか理解されていないように見えるのは、中産階級の白人と同じように凡庸なものを好む黒人中産階級が増えているからであり、元来黒人音楽は、「正式なアメリカ文化の文脈においては、＜常に＞ラディカルなのである」とバラカは論じた。⁸ 冷戦を戦うアメリカにおいて黒人は、白人同様にアメリカの価値や思想を守るように要請されているが、多数の黒人労働者階級と黒人知識人は疑問を持っている。「彼らにいったい何を守れというのか？これは当然の疑問であり、アメリカは答えを出さなければならない」と本書は結ばれている。⁹ 黒人の側からの同化を拒絶し、主流白人社会の側に変化を迫る宣言でもあった。

3. ラルフ・エリソンによる *Blues People* 批判

1960年代のバラカのジャズ批評は、賛否両論を呼んだ。白人のジャズ批評家は一般に黒人の地位向上にも人種統合にも同情的なリベラル派であったが、音楽家が戦闘的な政治意識を作品に持ち込むことに抵抗する者が多かった。しかし、最も有名な批判は黒人の文学者としてもジャズ批評家としても先達にあたるラルフ・エリソン (Ralph Ellison) によって、*Blues People* の書評という形で提出された。エリソンの第一の批判は、ブルースも、ジャズも、政治イデオロギーよりももっと包括的な、黒人の生活全体を反映するアートである、というものである。バラカは詩人であり、詩の雑誌の編集もしているにも関わらず、*Blues People* におけるバラカがブルースを詩として読むことをほとんどやっておらず、黒人のおかれた社会的、経済的な条件の分析ばかりしているとエリソンは指摘し、その「とてつもない社会学の重圧」は「ブルースにブルースを歌わせてしまうほどだ」と皮肉った。¹⁰

エリソンは、黒人たちがいかに白人社会から抑圧され、排除され、搾取されようとも、彼らは四六時中そのことに苛まれてきたわけではなく、豊かで自律的な文化を形成してきたと指摘した。「ある人々が三百年以上も生きて栄えてきたのに、その間ずっと単に＜反応＞(reacting)しかしていない、などということがあり得るのか」とエ

リソンは問う。¹¹ 黒人の音楽には、白人アメリカに対する不満や抵抗とは関係なく、黒人社会内部の日常生活の喜びが表現されているのが自然である。そう考えるエリソンにとっては、1930年代に全盛を迎えたスイング・ジャズの姿、すなわち、大衆が踊るためのジャズこそがジャズ本来の姿であった。エリソンの審美的な好みでいえば、第二次世界大戦中に若手の黒人ミュージシャンが始めた芸術志向のジャズ演奏スタイルであるビバップが出てきた時点で、既にジャズはよからぬ方向に向っていた。1960年代にバラカが賞賛したフリー・ジャズは、黒人の過剰な被害者意識と頭でっかちな政治イデオロギーが先行したもので、芸術的には完全に失敗しているものに聴こえたのである。¹²

エリソンのバラカ批判のもう一つのポイントは、黒人ミュージシャンによる音楽的革新を白人ミュージシャンが模倣し、それを白人の音楽産業が商品化して大衆化するという、アメリカ文化史において繰り返されてきた過程の評価である。バラカは、これを主流白人社会による黒人の経済的収奪と、黒人文化の希釈化、陳腐化ととらえるが、エリソンはこれを異文化混淆、しかも黒人が白人を教化する立場にたった異文化混淆と前向きにとらえる。白人がジャズを聴くのは、かつて奴隷であった黒人が西洋文明に同化されてきたのと同じように、白人も無意識のうちに黒人の文化に魅了され、学び、内在化してきたことの証左である。アメリカの歴史は、白人と黒人の文化的な人種統合の歴史であり、それは一方的ではなく双方向的なのだ、というのがエリソンの提示した歴史観であった。エリソンはこのことを、アメリカ文化は「ジャズの形をしている」(“jazz-shaped”)と表現した。¹³

4. ジャズの制度化とエリソン派ジャズ史観の主流化

1980年代に入る頃からアメリカのジャズ評論の中で主流を占めるようになったのは、バラカの提示した黒人民族主義的なジャズ史観ではなく、黒人、白人間の文化混淆を強調するエリソン派のジャズ史観であった。その背景には、アメリカにおけるジャズの「制度化」(“institutionalization”)と呼ばれる現象がある。¹⁴ 商業音楽市場に占めるジャズのシェアが縮小するのと反比例するように、ジャズが高度な演奏技術と楽理知識を要する洗練された芸術であり、アメリカが世界に誇るユニークな文化遺産として保全すべきという考えがアメリカ社会の一般的合意を得るようになっていく。「アメリカのクラシック音楽(America's Classical Music)」というキャッチフレーズがジャズにつけられるようになり、1987年にはジャズを「希少にして貴重なアメリカの国宝」と定める議会決議まで通過している。¹⁵ 1990年代に入る頃には、大学の人文社会系教育課程における多文化主義の高まりとも呼応して、多くのジャズ関連の書

籍が大学出版社から出版されるようになる。これにともない、ミュージシャン養成の主たる現場は、かつてのナイトクラブから、コンサートホールで演奏するジャズ専門のレパトリー・オーケストラや、大学の音楽教育課程に移っていく。ニューヨーク市マンハッタン区にあるリンカーン・センター(Lincoln Center for the Performing Arts)でジャズのコンサート・シリーズ、ジャズ・アット・リンカーン・センター(Jazz at Lincoln Center, JALC)が始まったのが 1987 年で、2004 年には JALC のための複合施設フレデリック・P・ローズ・ホール(Frederick P. Rose Hall)も開館している。

こうしてジャズの制度化が進む中で、当初の 1980 年代から現在までジャズ界の頂点に君臨し続けているのが JALC のアート・ディレクターで、トランペッターで作曲家のウィントン・マルサリスである。マルサリスらの演奏、編曲、作曲のスタイルは「新古典派」(“Neo-Classicism”)と呼ばれているように、ジャズの「古典的」な様式を踏襲することを重視したものである。新古典派が主に「古典」と見なして採用しているのは 1950 年代から 1960 年代にかけて主流であったモダン・ジャズの様式であるが、それ以前のスイング・ジャズやニューオリンズ・ジャズの様式を取り上げることもしばしば行っている。逆に彼らが避けているスタイルは、1960 年代以降にバラカが擁護し、世に広めようとしたフリー・ジャズ(アバンギャルド・ジャズ、前衛ジャズ=通常の拍子や調性などの定型を逸脱した即興演奏を行うもの)、そしてロック音楽等の影響を強く受けた 1970 年代以降のフュージョン(クロス・オーバーとも呼ばれる)といった様式である。過去のジャズをそのまま再現することを目指しているわけではないが、4 ビートのスイングするリズム、アコースティック楽器の使用(エレクトリック・ベースやシンセサイザーの不使用)、記譜されたアンサンブルと即興演奏によるソロの組み合わせといった 1960 年代までに完成したジャズの様式を踏襲しながら、その枠内で作編曲と即興演奏を行うのが新古典派である。

このジャズの制度化と新古典派の隆盛を批評の面から支えたのが、アルバート・マレー(Albert Murray)、スタンリー・クラウチ(Stanley Crouch)といったエリソンの影響を強く受けた批評家たちである。マレーはエリソンと同世代で親しい友人の関係にあったが、1970 年に出版したエッセイ集 *The Omni-Americans* (1970)で初めて注目を浴びた遅咲きの作家である。黒人文化は単なるアメリカ文化の構成要素というよりも、アメリカ文化の本質そのものだというような、エリソンのアメリカ文化観をさらに押し進めた主張が特徴である。クラウチは、バラカと同様にかつては黒人民族主義運動に傾倒したが、マルクス主義に転向したバラカとは逆に、保守主義に向った批評家である。*The All-American Skin Game* (1995)で注目されたクラウチは、エリソンとマレーの議論を下敷きに、1960 年代から 1970 年代の黒人民族主義が後の世代の黒

人たちに残した過剰な被害者意識や、非現実的な分離主義を批判している。¹⁶

彼らエリソン派のジャズ批評は総じて分離主義的な黒人民族主義を非難しているが、公民権運動を支えた 20 世紀半ばの人種リベラリズムを信奉しているわけでもない。エリソンの、黒人文化は白人から受けてきた差別待遇への反応だけで作られているわけではない、という議論には、黒人は人種隔離政策の下でも、独自のコミュニティ、独自の文化を自律的に発展させてきた、その文化は白人が憧れ、学ぶ価値のある文化であり、実際に白人は学んできたという自負がある。これは、公民権運動前夜にグンナー・ミュルダール(Gunnar Myrdal)ら社会学者が提唱した、黒人共同体が人種隔離政策によって傷つき、病んでいるという認識の否定であり、連邦政府の権限で強制的に人種統合を進める必要性の否定であった。¹⁷ 実際にエリソンは公民権運動には冷淡であり、黒人民族主義の全盛期にはアンクル・トムの的であるとして批判されたのであった。

マレーやクラウチは黒人文化の自律性をエリソン以上に強調する。彼らは、奴隷制度と被差別の中で自由を希求してきた歴史的経験を持つ黒人こそ、白人以上にアメリカが約束する自由の意味を理解していた、だから黒人の文化は白人の文化よりも豊かで人間的なものになった、そして、そのように優越した文化であるからこそ白人が憧れ、真似をしてきたのだと論じる。彼らの描くジャズの歴史にもこのイデオロギーが反映されている。ジャズの創造力の源泉は黒人の歴史的経験であるから、革新的なジャズは常に黒人のミュージシャンによって行われる。白人のミュージシャンは、黒人が行った革新を広く大衆に届ける。こうしてアメリカの文化混淆を進めてきたのがジャズの歴史である、という歴史観である。

白人中心の価値基準で黒人文化を論評することや、黒人コミュニティがその独自の文化や生活様式を白人社会に合わせて変更する必要を拒絶する点で、エリソン派は黒人民族主義者と共通している。¹⁸ エリソン派が賞賛するジャズの潮流を担うマルサリスも、「黒人民族主義者」というレッテルで批判をうけることがしばしばある。マルサリスが芸術監督を務めるジャズ・アット・リンカーン・センターが、演奏メンバーの選定や、センターの企画イベントにおいて栄誉の対象となる演奏家、作曲家の選定においても、黒人を優先し、白人を排除ないし後回しにしているという批判が頻繁に起きている。¹⁹

それでもなお、エリソン派の批評とマルサリスらの新古典派ジャズがアメリカのエスタブリッシュメントに受け入れられていったのは、彼らの提唱する歴史観や美意識が 1980 年代以降のアメリカの文脈においては（それぞれの論者の真意はともかく）現状肯定と解釈可能なものであり、白人中産階級の政治的に保守的な層にも受け入れ

られやすいものであったからである。マレーやクラウチの描くアメリカの歴史では、奴隷制と人種隔離を乗り越えた黒人共同体が主人公であり英雄であるが、白人のアメリカが打倒すべき悪役とされているわけではない。白人の読者は、アメリカのあるべき正しい姿を黒人の経験から学ぶことを期待されているだけである。彼らの描くジャズの歴史では、ジャズは第一義的にアフリカン・アメリカンの音楽であるが、それは今や白人も含めたアメリカ人の音楽であり、ヨーロッパのクラシック音楽と同等ないし優越する芸術性を備えたアメリカ独自の音楽に成長している。文化史研究者のエリック・ポーターは、このように黒人の道徳的優越を仄めかしながらも、人種を問わずアメリカ人全ての愛国心に訴えかけるような「ポスト黒人民族主義のアメリカ例外主義」(post-black nationalist American exceptionalism)のレトリックが、エリソン派の批評家たちが黒人コミュニティを超えた広い支持を得ることになった要因であると指摘している。²⁰ マルサリスや新古典派のジャズ音楽家たちは、クラシック音楽とジャズの上下関係を否定しながらも、ロックやヒップ・ホップといった音楽は技術的に下等なものとして排除し、さらにフリー・ジャズのように音楽的に難解に過ぎたり、政治性が前面に出たものは芸術として不純なものとして排除することで、巧みにジャズの文化資本としての価値を高め、クラシック音楽同様の公的、私的な財政支援を集めることに成功した。ロックやフリー・ジャズが連想させる 1960 年代から 1970 年代の対抗文化や左翼的急進主義、ヒップホップが連想させる 1980 年代以降の都心部の荒廃のイメージと切り離されることで、ジャズは現在のような制度化を遂げたのである。

2001 年放映の PBS ドキュメンタリー、*Jazz* (通称 *Ken Burns Jazz*) は、アメリカにおけるジャズの制度化の一つの到達点を示す記念碑となった。²¹ 20 世紀のジャズの歴史を振り返る内容で、全 10 部 20 時間におよぶこのドキュメンタリーは、南北戦争や野球をテーマに、アメリカの国民統合の物語を紡ぐことで実績のあるケン・バーンズが監督し、数多くの企業と財団の寄付を集めて制作されたもので、ジャズをテーマにした映像作品として史上最長のものである。ジャズについて全く予備知識のなかったバーンズに基礎知識から全てを教授したのは、マレー、クラウチらエリソン派を中心とする数多くの批評家、歴史家たちと、ウィントン・マルサリスが率いる新古典派の現役ミュージシャンたちであった。

バーンズの演出は、選ばれた殿堂入りミュージシャンたちの伝記に次ぐ伝記であった。ミュージシャンの生い立ちと経歴がプライベートな人間関係と共にナレーションで解説されると、コメンテーターが次々に登場し、彼または彼女がユニークな作品を作り出すその天賦の才能について強調し、神格化してゆく。とりわけ本作において、ジャズの創始者として神格化されているのがトランペッターのルイ・アームストロン

グで、10部の中で繰り返し取り上げられ、異様なほど多くの時間とコメントが費やされている。アームストロングに次いで神格化されるデューク・エリントンを含め、十数人ほどの「聖人」の軌跡が紹介され、最後に創始者アームストロングの正統な後継者としてのウィントン・マルサリスへと系譜が連なっていることが示される。「聖人」の選択にも全編を通じてエリソン派の歴史観と美意識が反映され、エリソンが好んだ戦前から戦中までのジャズの歴史に時間が割かれている。個々のミュージシャンの伝記を統合する縦糸は、黒人がアメリカ文化の真髄たるジャズを創り出し、それを白人が受け入れることで、アメリカ人は自分たちが真にあるべき姿を見つけ出してきたという、エリソン派が提示してきた黒人礼賛、ジャズ礼賛、アメリカ礼賛の物語である。この物語に上手く当てはまらないジャズのスタイル、特にバラカが1960年代から70年代に擁護したフリー・ジャズは、ジャズの混迷期に現れた異端として極めて短時間で描かれている。

本作は、このようにエリソン派、新古典派のジャズ観を露骨に出しているため、批判的な反響も多く、決して現代アメリカのジャズ観にコンセンサスをもたらしたわけではない。しかし、「ジャズはアメリカのクラシック音楽」というテーゼは本作によってアメリカ社会に広く浸透し、本作は21世紀におけるジャズ音楽の社会的ステータスを論じる際に避けては通れない作品となった。²²

5. ジャズの制度化とバラカ

Ken Burns Jazz が象徴するジャズの制度化、エリソン派のジャズ批評、新古典派ジャズの隆盛という流れに、ジャズ批評家としてのバラカはどのように向き合っていたのだろうか。晩年のバラカが出版した *Digging* (2009) は、主流出版社から出た音楽評論書としては *Blues People, Black Music* 以来、ほぼ40年ぶりのもので、長年に渡るエッセイやライナーノーツを編纂した自選アンソロジーである。副題の“American Classical Music”は、四十年の時を経て、バラカがエリソン派に同調するようになったことを示すのだろうか。独特の詩的リズムで綴られた本書の短い前書きでは、バラカは次のようにいう。

So this book is a microscope, a telescope, and being Black, a periscope. All to dig what is deeply serious. From a variety of places, reviews, liner notes, live checking, merely reflecting, the intention is to provide some theoretical and observed practice of the historical essence of what is clearly American Classical Music, no matter the various

names it, and we, have been called.

The sun is what keeps this planet alive, including the Music, like we say, the Soul of which is Black. ²³

そうこの本は顕微鏡、望遠鏡、そしてブラックな潜望鏡。全ては、深く大事なものを掘り当てるために。見聞録、レビュー、ライナーノーツ、ライブレポート、単なる随想、なんでも入っているが意図は一つ、この明らかにアメリカのクラシック音楽である音楽の歴史的な本質を、理論的、経験的な実践として示すことだ。この音楽も我々自身も様々な名で呼ばれているが、呼び名はどうでもいい。

この惑星は太陽に生かされている。この音楽もしかり。もちろん、その魂は黒人のものだ。

ジャズはアメリカのクラシック音楽であり、同時にその魂（ソウル）は黒人のものである、という宣言は、やはりエリソンの的である。*Blues People*を出した1963年から自身の考えにどのような変化があったかについて、バラカは本書の4章“Blues People: Looking Both Ways”で次のように振り返っている。

I have learned one thing that I feel is a critical new emphasis to the original text. And that is that *the Africanisms are not just limited to Black People, but indeed, American Culture itself is an expression of many Africanisms. So that the American culture in the real world is a composite of African, European, and Native or Akwesasne cultures, history, and people!* ²⁴

私が新しく学んだことの中で、重要な強調点として初版のテキストに追加したいものに、次のことがある。それは、アフリカニズムというものは、なにも黒人だけの持ち物ではないということだ。アメリカ文化というものは、それ自体で多くのアフリカの要素を反映しているものなのだ。現実世界のアメリカ文化には、アフリカであれ、ヨーロッパであれ、先住民であれ、（先住民の一部族の）アクウェサネであれ、あらゆる文化、歴史、人々が含まれているのだ！

20 世紀のアメリカの黒人たちが同化を迫られた主流のアメリカ文化はその時に既にハイブリッドな文化であったという認識は、かつてエリソンが主張していたことと、ぴったり一致する。ここには確かに、白人は敵であるとか、黒人以外は全て敵であるといった考えは「一種のファシズム」と 1974 年にニューヨーク・タイムズ紙上で宣言して以来の、バラカの黒人民族主義との決別が反映されている。²⁵ アメリカの黒人と白人が文化を共有し、分かち難く結びついていることをバラカも積極的に認めるようになっていたのである。

バラカは続けて、ジャズの制度化を積極的に進めるべきであると主張する。ジャズは、「アメリカ自然史博物館(The Museum of Natural History)における古代の遺物か、近代美術館(MOMA)所蔵の偉大な芸術作品と同様の神聖さをもって」保存し、人々に知らしめ、搾取的な商業主義に毒された「大衆文化」への解毒剤としなければならない、とバラカはいう。これはまさに、マルサリスが率いるリンカーン・センターのプロジェクトが目指しているところと重なる。ただしバラカは、自分が目指すところがかつて *Blues People* で主張したことの延長上にあり、その意味では「この音楽の学問的、芸術的な制度化は、ほとんど存在していない(almost nonexistent)」とも述べている。つまり、これまでアメリカで実際に進行してきたジャズの制度化と、バラカが目指している制度化は一部重なってはいるものの、やはり方向が異なっているのである。ジャズの歴史における巨人として既に名を知られたミュージシャンを褒め称えることも必要だが、無名、あるいは一部でしか知られていないようなミュージシャンのジャズへの貢献について、もっと事実を掘り起こし、研究し、記録しなければならないとバラカはいう。²⁶

バラカが理想とするジャズの制度化のイメージが最も明らかにされているのは、13 章のタイトル “The International Business of Jazz’ and the Need for the Cooperative and Collective Self-Development of an International People’s Culture” である。ジャズ音楽関連のビジネスの主導権を、グローバル企業ではなく、地域に根ざした協同組合で握って行くこと、また、そうした地域に根ざした組織を世界的に展開して互いに連携していくことをバラカは提唱している。既存のレコード会社やメディアを含め、大学等の教育機関、政府機関、非営利団体で協同し、例えば無名のミュージシャンにフリー・コンサートやジャズ・フェスティバル等の演奏機会やレコーディングの機会を与えたり、地域の青少年に文化遺産としてのジャズについて教育したりする。アメリカの全ての主要都市には常設のジャズ・オーケストラがあるべきであり、その点でウィントン・マルサリスのリンカーンセンター・オーケストラは成功の一例であるとバラカは考えている。ジャズ・フェスティバルは世界のより多くの都市

で、特に第三世界諸国で開催されるべきである、とも主張する。²⁷

こうした壮大な構想を述べる傍ら、バラカは自ら、ニューアーク市に根ざした地道な活動を行ってきた。黒人民族主義者からマルクス主義者への転向を宣言した後、バラカはマルクス主義革命を詩作の主要テーマとしながら、地元ニューアークのジャズ（およびあらゆる黒人音楽）の歴史を掘り起こし、それを一つの文化資本として地域経済と文化芸術の振興を目指す長期的なプロジェクトに取り組んだ。1987年に Newark Music Project として始まり、Lincoln Park Coast Cultural District の名称で 2015 年現在も続くこのプロジェクトにバラカが込めた理想は、次のようなものであった。

...not just as a Black Entertainment district, but as a multinational arts and entertainment district, so that the Afro-American culture will take its place in a dynamic cultural milieu that brings together Italian, Portuguese, Puerto Rican, Dominican, Haitian, Jamaican, Asian, African, European cultures in that profound mix that can only be found in America. So that all the people can learn from each other...and develop the understanding that America is multinational, multi-cultural, and a movable feast of peoples and histories, combined into one living society.²⁸

ただの黒人エンタテインメント地区ではなく、多文化の芸術およびエンタテインメントの地区だ。イタリア、ポルトガル、プエルトリコ、ドミニカ、ハイチ、ジャマイカ、アジア、アフリカ、ヨーロッパの文化が深く混ざり合うアメリカならではのダイナミックな環境の中で、アフロ・アメリカンの文化が開花するようにする。全ての人々が互いに学びあって・・・アメリカという国が、多民族で、多文化で、異なる人々とそれぞれの歴史が祝祭の中で混ざり合って、一つの生き物のような社会をつくっているのだという理解を広めるのだ。

単なる黒人エンタテインメント地区をつくるのではなく、多文化、多国籍の住民の共生を促進する場をつくるというバラカのビジョンは、過去の分離主義との決別を反映しているだけでなく、アメリカにおけるジャズの意義や役割を国内の黒人と白人という二者の共生の観点だけでとらえる傾向にあるエリソン派と一線を画している。

エリソン派との関係という点では、バラカは 22 章 “Jazz and the White Critic: Thirty Years Later”において、マレー、クラウチ、マルサリス、そして彼らが主要な役割を果たしている *Ken Burns Jazz* を直接論評しており、興味深い。この章でのバラカの主な主張は、優れたジャズ・ミュージシャンは大半が黒人である一方で、批評家の大半は白人であり、彼ら批評家という人種は概して凡庸な好事家であるという 30 年前の自分の議論は、現在においてもほとんど修正する必要がない、ということである。ジャズの歴史を、そしてその延長でアメリカ文化の歴史を黒人中心に描くことは正当であるという認識については、実際エリソン派とバラカの間に大きな違いはない。*Ken Burns Jazz* におけるマレー、クラウチ、マルサリスらがジャズの歴史における白人ジャズ・ミュージシャンの貢献を不当に過小評価し、黒人ミュージシャンを過剰に神格化しているという批判に対して、バラカはその批判は的外れであるという。主としてヨーロッパ人が育ててきた音楽である西洋クラシック音楽の発展に貢献した非ヨーロッパ人はこれまで何人もいるが、彼らの貢献をひとまず無視してクラシックを語ったからといって、本質が大きく外れるわけではない。同様に、白人ジャズ・ミュージシャンたちの貢献に特に触れずにジャズの歴史を語ったからといって、本質が大きく外れるわけではない。この考えを黒人の排他主義と呼ぶのはおかしい、とバラカはいう。²⁹

しかし、バラカがエリソン派と一致するのはそこまでである。マレーとクラウチについてバラカは、黒人の大部分が今も差別と抑圧の下にあるにも関わらず、社会的成功を収めた黒人知識人として権力体制側に立ち、アメリカの「民主主義」を無批判に賛美する役割を担うネオコン・ニグロ(“neocon” Negroes)であるとして断罪する。³⁰ 彼らの意向を強く反映した *Ken Burns Jazz* の演出についても、次のように容赦ない批判を浴びせている。

...Wynton (Marsalis) was the single saving elements to the series. Without him it would have consisted of almost random images and largely superficial injections by Burns's obligatory clutch of “ultimate” critics, “scholars,” “Gee Whiz”-ologists and now a smaller group of Negro autodidacts, Crouch the most prominent, but also a Negro “Gee Whiz”-ologist, Gerald Early, who was an embarrassing tourist of very limited relevance to any serious discussion!³¹

・・・ウイントン（マルサリス）が、このシリーズ中でただ一つの救いの

要素だった。彼が出演していなければ、このシリーズは、ほとんど脈絡なしに並べられたイメージの連続に、バーンズが押し付けてくる「究極の」批評家だの、「学者」だの、「なんて素晴らしい」研究者だのが、概して薄っぺらなコメントを挿し挟むだけのものになっていただろう。今の時代だから、ここには少数のニグロの独学者連中も含まれている。一番目立っているのはクラウチだが、ニグロの「なんて素晴らしい」研究者、ジェラルド・アーリーも出てくる。彼はまるで傍で見ていて恥ずかしくなる観光客のようであり、真剣な議論とは縁遠い存在だ。

バラカが求める「真剣な議論」(serious discussion)とは、彼が *Blues People* 以来やってきたような、その音楽家は周囲の現実に対してどのような態度をとっているからそのような音を出すのか、という歴史的、社会的文脈を見据えた議論である。それをやろうとしないコメンテーターの代表として、ここではジェラルド・アーリー(Gerald Early)が名指しされ、ニグロの“Gee Whiz’-ologist”と呼ばれている。これはバラカの造語で、音楽に対して「おやまあ!」「何て素晴らしいのだろう!」と、驚いたり、感動したりしてみせるだけの自称専門家、というくらいの意味である。バラカはこのタイプのジャズ批評を、伝統的に白人の批評家たちが黒人ミュージシャンに向けてきた反知性的、かつ上から目線の父親的温情主義(paternalism)であるとして特に軽蔑している。この引用部分に限らないが、バラカが本書中でマレーやクラウチを非難しても、マルサリスについては概して肯定的に評価しているのは非常に示唆的である。マレーやクラウチとジャズ観を共有し、評論家顔負けに雄弁なマルサリスだが、そのミュージシャンとしての圧倒的な技量と表現力をバラカは敬意を持って論評している。マルサリスが過去のジャズの巨人たちの音を再現しようとする傾向についてさえ、独自のスタイルを確立するまでの過程として擁護している。³²

バラカのミュージシャンへの敬意は、彼が批評家としてだけでなく、ミュージシャンと共にステージに立つ表現者として、彼らと行動を共にしてきたこととも深く関わっている。ジャズの生演奏と合わせたポエトリー・リーディング(自作詩の朗読)のパフォーマンスは、かつてバラカもその一員であったグリニッジ・ビレッジのビート詩人たちが流行させたものだったが、バラカはブラック・アーツ・ムーブメントを率いる中で、フリー・ジャズのサウンドと扇動演説調の朗読がリズムカルに融合するスタイルを確立した。マルクス主義期に入って以降も、バラカは最晩年に至るまでこのスタイルのパフォーマンスを継続した。例えば物議を醸した“Somebody Blew Up America”も、2009年のサクソ奏者ロブ・ブラウン(Rob Brown)との共演などで、

繰り返し公の場で朗読を行っている。³³

バラカはまた、*Money: A Jazz Opera* (1982)など、より多くのキャストを加えたジャズ・オペラ（あるいはモダン・ジャズを指す語である“bop”にかけた“Bopera”）と呼ばれる歌劇作品も手掛けているが、その最後の作品となったのが、*The Sisyphus Syndrome* (2008)である。シーシュポスはギリシャ神話の登場人物で、神々を欺いた罰として大きな岩を山頂まで持ち上げては麓まで落とされ、再び山頂まで押し上げることを繰り返す苦役を課せられる「シーシュポスの岩」のエピソードで知られる。バラカは、かつて W.E.B. Du Bois が黒人の経験を「シーシュポスの岩」に例えたことに着想を得て、奴隷制度から現代までのアフリカン・アメリカンの歴史をシーシュポスの物語として表現する舞台を考案した。奴隷制が終焉したかと思えば、人種隔離とリンチの時代が来る。公民権運動が成功したかに見えたが、保守化の時代が来る。果てしない徒労にも思える成功と挫折の繰り返しを、バラカは十篇の詩で表現し、サクソ奏者デイヴィッド・マレイ (David Murray) が作編曲と演奏を担当した。³⁴

デイヴィッド・マレイは、アルバート・アイラーやアーチャー・シェップら、ブラック・アーツ・ムーブメントに参加していたフリー・ジャズ奏者たちの後継者としてバラカが高く評価し、共演を重ねてきたミュージシャンである。³⁵ ステージでは、自ら詩を朗読するバラカとデイヴィッド・マレイが率いるジャズ・アンサンブルに加え、ワシントン DC を拠点とするゴスペル・グループ The Deep River Gospel Choir からの選抜メンバーがコーラスを提供する。さらにカリフォルニア州オークランドを拠点とするヒップホップ・グループ The Coup を率いるブーツ・ライリー (Boots Riley) が参加しており、物語の場面に応じたラップを披露する。このようなアメリカ黒人音楽の多様な伝統を組み合わせる試みは、いわゆる「正統派」のジャズの形式を守ることを旨とするリンカーン・センターの新古典派ジャズとは好対照である。エリソン派の批評家、特にクラウチがフリー・ジャズもヒップホップも嫌悪していることも想起したい。バラカが進めようとしていたジャズの制度化は、どのようなサウンドをステージに上げるべきなのか、という審美的な面でもエリソン派とは大きく異なっていたのである。

6. むすびにかえて

本稿ではジャズの制度化という切り口から、アミリ・バラカの晩年の業績を振り返ってきた。かつては急進的な黒人民族主義者として知られたバラカは、近年は黒人民族主義を否定してきたエリソン派の批評家と同じようにジャズを「アメリカのクラシック音楽」と呼び、ジャズの制度化を肯定的にみるようになった。しかし、その意図

はマレー、クラウチら、エリソン派の批評家とは大きく異なっていた。エリソン派がジャズの制度化をアメリカの人種統合の成功物語の象徴としたのに対し、バラカは、ジャズの制度化を漸次的な社会主義への実現に向けて有益な一つの過程であるとみた。バラカの考える優れたジャズは、演奏者の置かれた社会状況を率直に反映し、その必然的な結果として政治性が備わっているジャズである。だとすれば、ジャズが公共的支援に値する芸術と認められ、搾取的な商業主義に依存しない演奏の場や、ジャズの伝統を研究、保存し、次世代に教育する場が広がることは、社会変革を求める政治意識が広がることに繋がる。

「革命」という言葉に現実感があつた 1960 年代から 1970 年代が過去のものとなり、保守化するアメリカの中で当時の活動家の多くが影響力を失い、あるいは保守転向をしていく中で、バラカはマルクス主義者を名乗りながら文学、評論、アカデミズムの分野において大きな影響力を保ち続けた。2009 年のインタビューでバラカは、自分は一夜にして支配体制を打倒するというような革命をもはや信じてはいないが、今でも革命家であり、長期的な革命を目指しているのだ、と述べている。例えば、初の黒人大統領であるオバマが期待通りの成果をあげられそうにないといって簡単に失望するようリベラル派は、長期的視野が足りないのだという。バラカに言わせれば、民主主義的な手続きによって共和党政権が終わり、リベラルな黒人大統領が誕生したことはそれ自体で、アメリカ独立革命、南北戦争、公民権運動に続く、アメリカ史における第四番目の革命である。これらの革命が、満足のいく民主主義と人種平等をアメリカにもたらしはしなかったのはもちろんだが、少しずつ前進させたことは間違いない。仮に、このままオバマ政権が期待したほどの成果を挙げられなくても、失望したりシニカルになったりせずに次のステージを考えるのが大事なのだとバラカはいう。³⁶ バラカが黒人の歴史的経験のメタファーとして用いた「シシューポス・シンドローム」は、精神医学の用語としては、ストレスが原因で、自ら困難な目標を達成してもそのことを認識したり、喜びを感じたりできなくなる状態を意味する。³⁷ そのような停滞した精神状態を乗り越えることを、最晩年のバラカは繰り返し訴えたのであった。

ビート詩人から黒人民族主義者となったとき、黒人民族主義者からマルクス主義者となったとき、あるいは過去の反ユダヤ主義を自己批判したときのように明確な区切りを対外的に表明したわけではないが、晩年のバラカは、同じマルクス主義と言っても急進主義から漸進主義へ移行したとあってよい。過ちを犯したと自覚すれば潔く認め、何度でも転向することを厭わなかったことは、バラカが半世紀に渡ってジャズ音楽と反体制イデオロギーを連動させる媒介者として活動を続けることができた大き

な要因であった。2014年のバラカの死は、ジャズと反体制イデオロギーの間に残された数少ないリンクがまた一つ失われたことを意味する。ジャズ・アット・リンカーン・センターや *Ken Burns Jazz* に象徴されるジャズの制度化が進んだ現在、この音楽ジャンルが再び多くのアメリカ人に「革命」や「反体制」を想起させるようになることは想像しにくい。

しかし、バラカが広範に残した影響は、当面の間は失われることはないだろう。故郷ニューアーク市で彼が心血を注いだコミュニティ再開プロジェクト *Lincoln Park Coast Cultural Project* は、現在も引き継がれている。プロジェクトの指導者の一人であった息子のラス・バラカ(Ras Baraka)は、2014年5月、ニューアーク市長選に勝利し、同年7月より市長を務めている。かつて黒人民族主義者であり、その後はマルクス主義者を名乗った人物の息子がアメリカの主要都市の市長に当選したことは、オバマの大統領当選と同様、長期的な革命への一つのステップであると、バラカが生きていれば述べたであろう。ジャズに合わせたポエトリー・リーディングもヒップホップの源流の一つと考えるならば、*The Sisyphus Syndrome* にも参加したラッパーのブーツ・ライリーも、行動する詩人としてのバラカの後継者の一人といえるだろう。自身のグループ *The Coup* のほか、元ロックバンド *Rage Against the Machine* のギタリスト、トニー・モレロと組んだユニット *Street Sweeper Social Club* 等でも活躍するライリーは、1991年のデビュー時よりマルクス主義者であることを公言し、政治色の強い作品を作りながら商業的にも生き残り、ラッパーとして四半世紀近いキャリアを築いている。³⁸ 黒人音楽を社会変革に結びつける試みは、アメリカ社会に蔓延する閉塞感やシニシズムにも関わらず、今後も現れ続けるであろう。ここでは、バラカの *Blues People* や *Black Music* に加え、晩年の *Digging* も読み継がれることになるであろう。

注

¹ 本稿は、2014年8月アメリカ学会年次大会（於沖縄）における口頭発表「アミリ・バラカとジャズの制度化—*Blues People* (1963) から *Digging* (2009)へ」を元に大幅に加筆したものである。

² William J. Harris による活動年代区分。Amiri Baraka and William J. Harris, *The LeRoi Jones/Amiri Baraka Reader* (New York, NY: Thunder's Mouth Press, 1991), xvii-xxxiii.

³ 問題の引き金は、ワールド・トレード・センターへのテロ攻撃計画をイスラエル政府が密かに把握しており、センターに勤務するイスラエル人たちを当日に欠勤させたと仄めかず一節であった。これが反ユダヤのヘイトスピーチであるとして強い非難を浴びた。ニュージャージー州知事はバラカに桂冠詩人を辞職するよう求めたが、バラカは、当該の一節はイスラエル国家とその政府への正当な疑念を表明したものであり、ユダヤ人一般を侮辱するものではないと主張し、辞職も謝罪も撤回もしなかった。桂冠詩人を罷免する権限は知事にも州議会にも定められていなかったため、州議会は桂冠詩人の制度自体を廃止した。Matthew Purdy, “New Jersey Laureate Refuses to Resign Over Poem,” *New York Times*, September 28, 2002. 1. Laura Mansnerus, “New Jersey Assembly Votes to Cut Embattled Poet’s Job,” *New York Times*, July 2, 2003.

⁴ Scott DeVeaux, “Constructing the Jazz Tradition: Jazz Historiography,” *Black American Literature Forum* 25, no. 3 (1991): 525-60; Krin Gabbard, “The Jazz Canon and Its Consequences,” in *Jazz Among the Discourses* (Durham, NC: Duke University Press, 1995), 1-30.

⁵ 例えば次の版を参照。Amiri Baraka, *Blues People: Negro Music in White America*, 1st Quill ed (New York: William Morrow, 1999).

⁶ 初出は *Down Beat* 誌で、1963年であった。LeRoi Jones, “Jazz and the White Critic,” *Down Beat*, August 15, 1963.

⁷ Komozi Woodard, “Amiri Baraka and the Music of Life: Blues People Fifty Years Later,” *Transition*, no. 114 (2014): 7.

⁸ *Blues People*, 235.

⁹ *Ibid.*, 236.

¹⁰ Ralph Ellison, “The Blues,” *The New York Review of Books*, February 6, 1964.

¹¹ Ralph Ellison, *Shadow and Act* (New York: Random House, 1964), 316.

¹² Arnold Rampersad, *Ralph Ellison: A Biography* (New York: Vintage Books, 2008), 419-20.

¹³ Ralph Ellison, “What America Would Be Like Without Blacks,” *Time*, April 6, 1970, 55.

¹⁴ See note 4.

¹⁵ Grover Sales, *Jazz: America’s Classical Music* (New York: Da Capo Press, 1992); Billy Taylor, “Jazz: America’s Classical Music,” *The Black Perspective in Music* 14, no. 1 (Winter

1986): 21-5; House Congressional Resolution 57 (1987).

¹⁶ Greg Robinson, “Ralph Ellison, Albert Murray, Stanley Crouch, and Modern Black Cultural Conservatism,” in *Black Conservatism: Essays in Intellectual and Political History*, 1999, 151-167; Albert Murray, *The Omni-Americans: Some Alternatives to the Folklore of White Supremacy*, A Da Capo Press Paperback (New York, N.Y.: Da Capo Press, 1990); Stanley Crouch, *The All-American Skin Game, Or, The Decoy of Race* (New York: Vintage Books, 1997).

¹⁷ Gunnar Myrdal, *An American Dilemma: The Negro Problem and Modern Democracy* (New York: Harper & Row, 1944).

¹⁸ Robinson, 153.

¹⁹ 例えば次のものを参照。Terry Treachout, “The Color of Jazz,” *Commentary*, September 1995. 1. Eric Nisenson, *Blue: The Murder of Jazz* (New York: Da Capo Press, 2000).

²⁰ Eric Porter, *What Is This Thing Called Jazz?: African American Musicians as Artists, Critics, and Activists* (Berkeley, California: University of California Press, 2002), 320-21.

²¹ *Jazz*, directed by Ken Burns (Arlington, VA: PBS, 2001), DVD.

²² 本作をきっかけに起きた「ジャズはアメリカのクラシック音楽である」というテーゼに対するアカデミズムからの批判的な論考は、例えば次のものを参照。Lee Brown, “Jazz: America’s Classical Music?,” *Philosophy and Literature* 26, no. 1 (April 2002): 157-72.

²³ Baraka, *Digging*, 1.

²⁴ “Blues People: Looking Both Ways” in *Digging*, 30-31.イタリックは原文のまま。この章の初出は1999年の*Blues People*再販版に加筆された前書きであるが、*Digging*ではこのエッセイをはじめ、初出情報を省いている章が多く含まれる。

²⁵ Harris, *The LeRoi Jones/Amiri Baraka Reader*, xxviii.

²⁶ Baraka, *Digging*, 31.

²⁷ *Ibid.*, 91-100.

²⁸ *Ibid.*, 105.

²⁹ *Ibid.*, 149.

³⁰ *Ibid.*, 149-50.

³¹ *Ibid.*, 151.

³² *Ibid.*, 88-90.

³³ “Somebody Blew Up America W/ Amiri Baraka and Rob Brown,” *The Sanctuary For Independent Media*, accessed September 6, 2015, <http://www.mediasanctuary.org/node/375>.

³⁴ Swan, Rachel. “Baraka’s Bopera.” *East Bay Express*, May 7, 2008. <http://www.eastbayexpress.com/oakland/barakas-bopera/Content?oid=1089687>.

“THE SISYPHUS SYNDROME, A BOP OPERA,” *David Murray*, n.d., <http://www.davidmurraymusic.com/special-projects/the-sisyphus-syndrome/>.

³⁵ Baraka, *Digging*, 170-77.

³⁶ Baraka, Amiri. “Still a Revolutionary” *New Theatre Quarterly* 26, no. 04 (November 2010): 340-50. doi:10.1017/S0266464X10000643.

³⁷ “Sisyphus Syndrome.” *McGraw-Hill Concise Dictionary of Modern Medicine*. Accessed August 26, 2015. <http://medical-dictionary.thefreedictionary.com/Sisyphus+syndrome>.

³⁸ Daniel King, “BLACK HISTORY MONTH: Artist Profile / BOOTS RILEY,” *SFGate*, February 3, 2006, <http://www.sfgate.com/bayarea/article/BLACK-HISTORY-MONTH-Artist-Profile-BOOTS-RILEY-2523126.php>.

参考文献

- Baraka, Amiri. *Black Music: Essays*. New York: London: Akashic; Turnaround [distributor], 2010[o.1967].
- . *Blues People: Negro Music in White America*. 1st Quill ed. New York: William Morrow, 1999.
- . “Confessions of a Former Anti-Semite.” *Village Voice*, December 17, 1980.
- . *Conversations with Amiri Baraka*. Literary Conversations Series. Jackson: University Press of Mississippi, 1994.
- . *Digging: The Afro-American Soul of American Classical Music*. Music of the African Diaspora 13. Berkeley: University of California Press, 2009.
- . “Still a Revolutionary ...” *New Theatre Quarterly* 26, no. 04 (November 2010): 340-50. doi:10.1017/S0266464X10000643.
- . *The LeRoi Jones/Amiri Baraka Reader*. 1st ed. New York, NY: Thunder’s Mouth Press, 1991.
- Brown, Lee. “Jazz: America’s Classical Music?” *Philosophy and Literature* 26, no. 1 (April 2002): 157-72.
- Brown, Lee B. “Marsalis and Baraka: An Essay in Comparative Cultural Discourse.” *Popular Music* 23, no. 3 (October 2004): 241-55. doi:10.1017/S0261143004000169.
- . “Marsalis and Baraka: An Essay in Comparative Cultural Discourse.” *Popular Music* 23, no. 3 (October 2004): 241-55. doi:10.1017/S0261143004000169.
- Burns, Ken. *JAZZ*. PBS, 2000.
- Crouch, Stanley. *The All-American Skin Game, Or, The Decoy of Race*. New York: Vintage Books, 1997.
- Eisenstadt, Peter R., ed. *Black Conservatism: Essays in Intellectual and Political History*. Crosscurrents in African American History, v. 3. New York: Garland Pub, 1999.
- Ellison, Ralph, and Robert G O’Meally. *Living with Music*. New York: Random House, 2002.
- Gabbard, Krin. “The Jazz Canon and Its Consequences.” In *Jazz Among the Discourses*, 1-27. Durham, NC: Duke University Press, 1995.
- Gennari, John. *Blowin’ Hot and Cool: Jazz and Its Critics*. Chicago: University of Chicago Press, 2006.
- Hansen, Suzy. “Amiri Baraka Stands by His Words.” *Salon*, October 18, 2002. http://www.salon.com/2002/10/17/baraka_2/.
- Murray, Albert. *The Omni-Americans: Some Alternatives to the Folklore of White Supremacy*. A Da Capo Press Paperback. New York, N.Y: Da Capo Press, 1990.

- Myrdal, Gunnar. *An American Dilemma: The Negro Problem and Modern Democracy*. New York: Harper & Row, 1944.
- Nisenson, Eric. *Blue: The Murder of Jazz*. [New York]: Da Capo Press, 2000.
- Rampersad, Arnold. *Ralph Ellison: A Biography*. New York: Vintage Books, 2008.
- Robinson, Greg. “Ralph Ellison, Albert Murray, Stanley Crouch, and Modern Black Cultural Conservatism.” In *Black Conservatism: Essays in Intellectual and Political History*, 151-67, 1999.
- Sales, Grover. *Jazz: America’s Classical Music*. 1st Da Capo Press ed. New York: Da Capo Press, 1992.
- “Sisyphus Syndrome.” *McGraw-Hill Concise Dictionary of Modern Medicine*. Accessed August 26, 2015. <http://medical-dictionary.thefreedictionary.com/Sisyphus+syndrome>.
- “Somebody Blew Up America W/ Amiri Baraka and Rob Brown.” *The Sanctuary For Independent Media*. Accessed September 6, 2015. <http://www.mediasanctuary.org/node/375>.
- Swan, Rachel. “Baraka’s Bopera.” *East Bay Express*, May 7, 2008. <http://www.eastbayexpress.com/oakland/barakas-bopera/Content?oid=1089687>.
- “THE SISYPHUS SYNDROME, A BOP OPERA.” *David Murray*, n.d. <http://www.davidmurraymusic.com/special-projects/the-sisyphus-syndrome/>.
- Treachout, Terry. “The Color of Jazz.” *Commentary*, September 1995.
- Watts, Jerry Gafio. *Amiri Baraka: The Politics and Art of a Black Intellectual*. New York: New York University Press, 2001.
- Woodard, Komozi. “Amiri Baraka and the Music of Life: Blues People Fifty Years Later.” *Transition*, no. 114 (2014): 2-12.
- . *A Nation within a Nation: Amiri Baraka (LeRoi Jones) and Black Power Politics*. Chapel Hill, N.C: University of North Carolina Press, 1999.

Summary

This paper focuses on Amiri Baraka (born LeRoi Jones)'s career as a jazz critic in his later years. During the 1960s, Baraka wrote highly influential essays on jazz and other African American music, including *Blues People: Negro Music in White America* (1963) and *Black Music* (1967) that rejected the idea of “arts for art’s sake” and advocated for interpreting the music as part of the long-term racial and class struggle in the United States. With the increasing institutionalization of jazz music since the 1980s as a kind of America’s “classical music” in concert halls and university classrooms, the music seems to have lost its political edge. In 2009, after four decades since *Black Music*, Baraka published an anthology of his music writings titled *Digging: The Afro-American Soul of American Classical Music*. Calling the music “American Classical Music,” did Baraka come to endorse the depoliticization of jazz music that was often associated with the institutionalization? If not, what did he try to achieve with the subtitle? Reviewing his jazz essays, interviews, poetries and plays in his later years, this paper will suggest that Baraka remained a revolutionary, albeit gradual, ideologue until his death in 2014.