

■新版■

ジャズを放つ

SETTING FREE "THE JAZZ"

時代とともに疾走し、変貌をとげるジャズの広野へ

- 細川周平
- 後藤雅洋
- 村井康司
- 寺島靖国
- 小川隆夫
- 加藤綾夫
- 柳沢てつや
- 北里義之
- 大村幸則
- 瀧口秀之
- 西島多恵子
- 山下泰司
- 黒田京子
- 桜井圭介
- 上野俊哉
- 米田栄
- 田辺秀樹
- 高橋順一
- 川竹英克
- 田村和紀夫
- 大宅緒
- 高見一樹
- 島原裕司
- 柴俊一

■洋泉社■

●協力

アルファ・エンタープライズ/BMGビクター/日本コロムビア/クラウン/CBS・ソニー/テイチク/ディスク・ユニオン/ファンハウス/キング/アルファ・ムーン/ポニーキャニオン/日本フォノグラム/ポリドール/徳間ジャパン/東芝EMI/ビクター音楽産業/ワーナー・パイオニア/ウェアミュージック/吉祥寺MEG/四谷いぐる/高田馬場イントロ/柳沢てつや

●企画・編集協力

小川隆夫

●キーワード事典編集部

江森一夫/杉山尚次

●新版編集

江森一夫

●新版データ校閲

衛MOOVE

「新版」ジャズを放つ

1997年3月10日初版発行

藤森建二——発行者

株式会社洋泉社——発行所

東京都千代田区神田神保町3-2-7

101 郵便番号

00191121142410 郵便振替

031326510153 電話

松文堂——印刷所

共栄社製本印刷——製本所

平井正義——装丁者

乱丁・落丁本は二面倒ながら

小社営業部宛に送付下さい。

送料小社負担にてお取替え致します。

ISBN4-89691-250-0

Printed in Japan

江苏工业学院图书馆
藏书章

新入蔵

新版

ジャズを放つ

目次

目次

11 プロローグ 〓 細川周平

22 ジャズの透視図 〓 小川隆夫

PART 1

ジャズを放ち続ける7人の巨星 ジャズ批評／クラシック音楽それぞれの立場から

デューク・エリントン

26 エリントンという「増殖装置」 〓 加藤総夫

28 永遠のスタンダード 〓 米田栄

ルイ・アームストロング

32 不世出のエンターティナー 〓 小川隆夫

34 声のユートピア 〓 川竹英克

チャーリー・パーカー

38 C・パーカーの「存在と時間」 〓 後藤雅洋

40 速度の美学 〓 米田栄

セロニアス・モンク

44 「孤独」の代名詞——バップの高僧 〓 小川隆夫

46 「モントクの音」の音楽原理 〓 米田栄

マイルス・デイビス

50 革命家にして本流をゆく「帝王」 〓 小川隆夫

52 精神の貴族性 〓 田村和紀夫

ジョン・コルトレーン

56 「至上の」ジャズ・スピリット 〓 小川隆夫

58 「悪戦」の極致に 〓 大宅緒

オーネット・コールマン

62 ジャズの未来を担う「感覚の快楽」 〓 村井康司

64 シュトックハウゼンと比べてみると 〓 高見一樹

PART 2

ジャズの現在形

70 ウィンストン・マルサリス 「現在型」正統派ジャズの若きリーダー 〓 小川隆夫

73 ジェリ・アレシ 自由で多彩なスタイル 〓 小川隆夫

76 スティーブ・コールマン フルックリンからM-BASE ははじまる 〓 小川隆夫

79 パット・メセニー ジャズ・ギター最前線 〓 柳沢てつや

82 ジョン・ゾーン ポスト・モダン時代のコンポーザー／パフォーマー 〓 北里義之

85 マイケル・ブレッツカー 真似されてしまうことの功罪 〓 小川隆夫

88 キース・ジャレット 「ジャズ」そのものへの問い 〓 田村和紀夫

91 セシル・テイラー ゆるぎない前衛性 〓 瀧口秀之

94 アート・アンサンブル・オブ・シカゴ 「祝祭的」集団即興の衝撃 〓 米田栄

エッセイ

97 ニューヨークの新人群 新伝承派／M-BASE 派 〓 小川隆夫

99 ポスト・フリージャズの現在 音・世界のネットワーク 〓 北里義之

101 O・コールマンのハーモロディック ジャズの可能性へ向けて 〓 後藤雅洋

とっておきのジャズ・アーティスト・ファイル

ピアノ／キーボード

106 アート・テイタム 天才の定義 〓 川竹英克

108 レニー・トリスターノ 「冷たい炎」の透透力 〓 大村幸則

110 ジョージ・シアリング 「現代的音」のルーツをたどってみると 〓 加藤総夫

112 バド・パウエル ピ・バップ・ピアノの創始者の「天才と狂気」 〓 小川隆夫

114 オスカー・ピーターソン クラシックなたたずまいと「カナダ」 〓 田辺秀樹

116 ビル・エバンス 緊張感をともなった天性の感覚 〓 大村幸則

118 ソニー・クラーク 「日本人好み」の音楽的内実 〓 後藤雅洋

120 ウィントン・ケリー／レッド・ガーランド フル・ジーなスイング感 〓 小川隆夫

122 ポール・ブレイ バラの刺を思わせるリリシズム 〓 瀧口秀之

124 カーラ・ブレイ 調和する自由の響き 〓 黒田京子

126 ハービー・ハンコック トータル・ミュージシャンの實録 〓 小川隆夫

128 チック・コリア ジャンルを超える音の生命力 〓 小川隆夫

130 ミシェル・ペトルチアーニ 「ポスト・B・エバンス」の疾走^{ドラッグ} 〓 小川隆夫

サックスほか

134 ベニー・グッドマン クラリネットという「場所」 〓 大宅緒

136 レスター・ヤング／コールマン・ホーキンス モダン・テナーの開祖 〓 小川隆夫

138 デクスター・ゴードン 豪快かつ悠然たる歌心 〓 小川隆夫

140 アート・ペッパー 「ジャズ・マン」という生き方 〓 柳沢てつや

142 スタン・ゲッツ「ゲッツは王様」〓寺島靖国
 144 リー・コニッツ ゆらぐフレースの快感〓島原裕司
 146 ジェリー・マリガン バリトン・バラッドの美〓寺島靖国
 148 エリック・ドルフィー「根拠地」をもたない音〓北里義之
 150 ソニー・ロリンズ いまなお現役、テナーの巨人〓小川隆夫
 152 ハンク・モブレイ「ファンキー」だけでは語れない〓小川隆夫
 154 ウェイン・ショーター グループ的表現の追求〓小川隆夫
 156 スティーブ・レイシー「ソフラー」をもった哲学者〓島原裕司
 158 ローランド・カーク 陽気な「大道ワマンバンド」〓細川周平
 160 アルバート・アイラー 前衛旗手のウォームなサウンド〓小川隆夫
 162 ジョージ・アダムス 日本で発見された「実力」〓小川隆夫
 164 デビッド・サンボーン テイスト・オブ・ニューヨーク〓米田栄
 166 デビッド・マレイ 前進するブラック・ミュージック〓瀧口秀之
 168 ブランフォード・マルサリス ブランフォードの信念〓小川隆夫

トランペットほか

172 デイジー・ガレスピー モダン・ジャスを「大衆化」した男〓小川隆夫
 174 アート・ファーマー フリユーゲルホーンとの相性〓柳沢てつや
 176 チェット・ベイカー 間違はなく評価してほしいトランペッター〓柳沢てつや
 178 クリフ・オード・ブラウン「良く歌う」カラフルな音〓大村幸則
 180 リー・モーガン 天折トランペッターと60年代ジャズ・シーン〓小川隆夫
 182 フレディ・ハバード 本領はストリートなジャズにあり〓小川隆夫
 184 J・J・ジョンソン カートイス・フラーと比べてみると……〓寺島靖国

ベース／ギター

188 チャールス・ミンガス トータルサウンド・クリエイターの磁場 〓 大村幸則
 190 スコット・ラファロ／ポール・チェンバース 遊撃手でいえば「広岡と吉田のちがい」 〓 大宅緒
 192 ジャコ・パストリアス エレクトロニック・ベースの可能性 〓 小川隆夫
 194 ジャンゴ・ラインハルト アメリカにない音 〓 柳沢てつや
 196 チャーリー・クリスチャン 聴くとわかる「バップの必然性」 〓 柳沢てつや
 198 ウエス・モンゴメリー ジャズ・ギターを身近に 〓 小川隆夫
 200 ジェームス・ブラッド・ウルマー 「キャプテン・ブラック」 〓 瀧口秀之
 202 ジョン・スコフィールド 切れ味鋭いブルース・フィリング 〓 柳沢てつや
 204 ビル・フリッセル 脱ギター・サウンドの表現者 〓 島原裕司
 206 フレッド・フリス 運動する音楽 〓 柴俊一

ドラムスほか

208 アート・ブレイキー コンボのなかでは「生涯一ドラマー」 〓 小川隆夫
 212 マックス・ローチ 「モダン」ドラミングのお手本 〓 小川隆夫
 214 エルビン・ジョーンズ ステディなリズムを刻む「筋肉感覚」 〓 大村幸則
 216 ジャック・デジョネット 様々なリズム・フィギュアを支えて 〓 小川隆夫
 218 トニー・ウィリアムス 進化するリズム 〓 小川隆夫
 220 ミルト・ジャクソン 「ジャクソン節」に酔う 〓 寺島靖国

PART 4

250 248 246 244 241 238 236 234 232 230

ジャズをめぐるいくつかの書説

ジャズ・フィッツジェラルド「ジャズ・エイジ」をめぐる 上野俊哉
 フランクフルト学派とジャズ アドルノのジャズ批評の射程 高橋順一
 越境という制度 ハイブリッドの果ては？ 上野俊哉
 ファッションとしてのジャズ トレンド小僧のアイテム群 桜井圭介
 ジャズ・スタンダードの快楽 一曲で何回案しめるか 西島多恵子
 アレンジ「即興と編曲」をめぐる問いかけ 加藤総夫
 シミュレーション世代の身体感覚 変容するジャズ空間 後藤雅洋
 ジャズ・グラモフォン メディアのなかのジャズ 上野俊哉
 ジャズの聴き方をめぐる論戦1 ジャズは「演奏」だ！ 後藤雅洋
 ジャズの聴き方をめぐる論戦2 ジャズに「名曲」あり 寺島靖国

224 222

グループ

ウェザー・リポート サウンドは天気の良い…… 米田栄
 ラウンジ・リザーズ フェイク・ジャズからスピリチュアルなゆらぎへ 山下泰司

エッセイ

226 210 186 170 132

ラグタイム ジャズの底流 田村和紀夫
 ウェスト・コースト／イースト・コースト 明るいLA／アブナイNY 瀧口秀之
 コンポーザー アメリカの作曲家とジャズ 米田栄
 アート・ブレイキーという場所「ブレイキー道場」の影響 小川隆夫
 ビッグ・バンドもよろしくスイングしなけりや…… 米田栄

キーワード解説

- | | | | |
|---------------------|---------------------|---------------------|---------------------|
| 228 | 104 | 103 | 68 |
| マイルスから始めるジャズのキーワード1 | マイルスから始めるジャズのキーワード2 | マイルスから始めるジャズのキーワード3 | マイルスから始めるジャズのキーワード4 |
| | | | |
| 小川隆夫 | 小川隆夫 | 小川隆夫 | 小川隆夫 |

25

69

105

229

中野・構成 || 高麗隆彦

プロローグ

Prologue

ジャズを放つ

ジャズは死んだと百回くらい葬式が行なわれてきた。ビ・バップが誕生したときも、オーネットが出現したときも、『ビッチェズ・ブリュー』のときも、アイラーが死んだときもそうだった。不思議なことに人気が落ちたときにそうしたことがいわれるのではなく、革新的なことが起こるたびに、ジャズを守りたい人が、葬式をだしてきたのだ。葬式の帰りが陽気になるのは、ニューヨーク以来の伝統、いつも彼らが葬式をやってくれるたびに、ジャズは面白くなっている。幸い昔の録音はCD化され、懐かしのスクラッチ・ノイズなしで聴くことができる。学校仕込みの演奏技術が他役に立たないわけがない。

20世紀のポピュラー音楽の中でこれだけ広域的な影響をもったジャンルは、世紀後半のロックを置いてはかにならない。それはジャズがリズムによる命名（サンバ、タンゴ、マンボ）でもスタイルによる命名（ムバカング、チャランゴ）でもなく、ホットダンスと呼ばれる頃から、各自各時代が好き勝手にそう呼んできたことにもよる。サッチモとシナトラとサイモン・ブースとセシル・テイラーと雪村いずみを一緒にまとめてしまうジャズという用語は、なんて大雑把なんだ。実質的な意味を持つのは、その上につくファンキーとかソウルとかクールとかのスタイルを表わす言葉か、カンサス・シテイやシカゴなど土地を表わす言葉

だけと断言しても過言ではない。もちろん様々な意匠のかけにニューヨークの伝統が脈々と続いているといえないこともないが、これだけ異なる大陸で異なる花を開かせた言葉に、たった一つの起原を求めるのは、ロマンチックな夢に終わるだけだろう。

■ジャズの権

ジャズとポピュラー音楽——このように分けて記述されることがある。例えば今勤めている音楽大学では「ジャズ・ポピュラー音楽」という科目が開講されているし、アメリカの学位論文リストもまた「ジャズ・アンド・ポピュラー・ミュージック」と

細川周平

いう項目が立ててある。学問という些細な制度の些細な書き方といえはそれまでだが、この「と」はジャズをポピュラー音楽とは分けて考えるという姿勢から生まれているように思われる。ジャズの代わりにカリブソやロックをおいてみると、いかにもすわりが悪い「と」なのに、ジャズだと比較的にうまくいく。ジャズはポピュラー音楽ではないのか、と問われれば、大半の人はやはりポピュラー音楽の、ジャンルだと答えるだろうが、では歌謡曲やハワイアンやマンボと同じ枠組みにいてよいのかといわれると、中には、いやもう少し高級なのだ、なぜなら1)即興だって複雑でかなりの演奏技術が必要だし、2)3カ月で消えてしまうこともないし、3)黒人の意識革命と結びついているし、4)大方は電気の力を借りないナマ楽器で勝負しているし、5)純粹な鑑賞に耐えうる、といった人がいるのだ。そしてそういう人が、「ジャズとポピュラー音楽」という分離政策を認めてきたとばかりは思う。ここでは彼らを「正統的な」ジャズファンと分類することにする。

彼らのジャズ弁護を想定して5点挙げた(「彼ら」などと客観的にいって見たが、実はこれは短いロック・ポップス時代をへてジャズしか聴かない数年をすごした自分の過去を振り返ってのこと)。上の5点で共通していることは、それがクラシックをポピュラー音楽よりも上におきたがる人の考えとよく似ていることだ。5点をかきかえるとジャズは1)素人になやすぐできるものではないし(職業性・技術性)、2)流行にまどわされないし(永遠性)、3)商業主義に毒されていないし(精神性)、4)テクノロジーに依存していないし(人間性)、5)ダンスや行進のような付帯的な行為なしで精神的な喜びを得られる(純粹性・芸術性)、そうした音楽として評価されてきたのだ。

こうした点を強調する限り、ジャズはデイスコや演歌よりも高級で、クラシックなみにシリアスな芸術という結論に達する。その一方で、即興というより自発的な表現手段を重ね、アメリカ黒人という虐げられた人々の魂から生まれた音楽だから、クラシックのようにブルジョア気取りはなく、

コンサート・ホールよりはリラックスしたクラブを本拠地とし、大衆の心により直接的に響く主張する。ジャズファンはそう都合よくエリートとも大衆とも折り合いをつけた。

■モダニズムとしてのジャズ

芸術としてのジャズという考え方は、エリントン(『26頁』)やラングストン・ヒューズら20、30年代の「ハーレム・ルネサンス」の時代にさかのぼる。(以下奥出直人「黒人イメージの再発見」『中央公論』87年12月号を一部参照)。19世紀の白人のイメージしてきたかわいい「黒ん坊」のイメージ(サンボ)、滑稽でクロテスクで野生的な歌や踊りに興ずる従順な奴隷——その起源をたどれば啓蒙主義の「善良なる野蛮人」に行き着く——というイメージは黒塗リシヨ(ミンストレル・シヨ)で強化された。そして白人による黒塗りシヨはすぐさま黒人によるシヨへと発展していった。

南北戦争以降の黒人についての意識の変化は、都市部ではジップ・クーンという白

人かぶれの（白人側からすれば無惨な）伊達者、農村部ではジム・クロウという田舎者のステレオタイプを生み出した。これらは明らかに白人側が作りだしたイメーজではあったが、彼らと「同じ」社会に住む黒人自身の意識をも変えずにもおれなかった。タキシードに山高帽というおしゃれなジップ・クーンは、白人の視点から泥くさいジム・クロウをばかにし、その指導者は南部の遅れた黒人を白人なみに「進歩」させたいと思った。いかに白人になりきるか、「クーン・ソング」と呼ばれるタイプの歌はそれを歌った。

しかし世紀転換期になると、ラグタイム（◇132頁）やケークウォークのように、黒人らしきこそダンスイズムなのだという考えが、都市部の黒人の間で生まれた。一種の先祖返りだった。それは大戦後の解放感にひたる白人の若者を狂わせ、一気に黒人的な表現の地位はあがった。それは必ずしも黒人の社会的向上にはつながらなかったが、彼らの表現を「公認」することにはなった。フォスターやドヴォルザークに見

るように、白人にも南部黒人の音楽を「上品に」し、作られたときから既に懐かしさを誘う歌があった。しかし吼える（ホウゼン）20年代に入り、ボストン、ビギン、シミ、チャールストンなど、シンコペーションをきかせた「ホットダンス」が、大西洋をこえて大流行するにいたった（ジャズは今考えるニューオーリンズ産の音楽のほかに、こうした新しいダンスの総称として一般には使われた。「ジャズ・エイジ」◇232頁）というのも別に、皆がサッチモ（◇32頁）やビックス・バイダーベックを聴き狂ったというのではなく、ホットダンスを踊りあかした時代ということで、現在の「ジャズ・ダンス」に通じるいい加減ぶりである）。

美術でいえば、ピカソらの「原始美術」の発見もそれと軌を一にする。ユーゲント・シュテイルなど世紀末の軟弱な風潮におさらばし、生命力にあふれた「野生」をとりもどそうというのだ。ワルツやポルカで育った上の世代に、下品でうるさいだけに非難されたのは当然である。アドルフのよ

うなエリートは、ウイナ・ワルツやポルカのサロン文化を批判すると同時に、ジャズの痙攣的なリズムを低俗で欺瞞だといったただ罵倒するに終わった（◇234頁）。時代の理性を代表する彼でさえ、憤懣やるかたない、といった感情的な文章を物するしかなかったところにかえって、あたりをなぎ倒すようなジャズ台風のすごさが伝わってくる。彼はこの時代の経験だけを頼りに戦後もジャズ・ポピュラー音楽を十把ひとからげに批判していくが、その容赦なさ、滑稽にうつらない人はよほどポピュラー音楽について無知なのであろう。

少し視野を広げると、同時代の文化のなかでのジャズは、アドルフ・ロースの反裝飾芸術論、ル・コルビュジェやミース・ファン・デル・ローエの機能的建築論など建築のモダニズムと反19世紀的な精神として共通するものがある。彼らは野生への回帰などと主張はしなかったが、重厚な「ロマン主義精神」の呪縛から離れ、即物的・機能的な表現へと向かった。「マシーン・エイジ」などとも呼ばれた時代だ。新聞記事や

株式市況などをコラーージュして、新たなテクノロジーや交通手段や居住空間を持ち始めた大都市の大衆の即物的な生活に焦点をあてた文学・美術・映画の風潮は、ドイツではよく「新即物主義」と呼ばれ、ジャズ・ホットダンスはオットー・ディクスの絵画、デープリンの小説、ワルター・ルットマンの映画に登場した。またそれととりいれたヒンデミット、クシユネック、ワイルらも「新即物主義者」として評価されることが多かった。ジャズ・ホットダンスのどこが「即物的」なのか、どこが「機械的」なのかは問題ではない。ただ反ロマン主義のスローガンとして、尖鋭的な知識人が誤用したのかもしれない。ここで重要なことは、ジャズ・ホットダンスが大衆文化の最も先端、つまりモダニズムとしてイメージされ、新しい生活感覚の表現として賞揚されたことだ。ジャズ・ホットダンスは、大西洋が無縁や客船によって結ばれる「同時的世界」（未来派）に最もふさわしい躍動であり、20、30年代のモダニズムに最もふさわしい音楽として聴かれた。ジャズは始ま

ったときからモダン・ジャズなのだった。

■ ハーレム・ルネサンス

ハーレム・ルネサンスは20年代、30年代のニューヨーク・ハーレムを中心とする都市のアメリカ黒人の最初の文化的マニフェストである（それまで彼らが非文化的だったというのではない）。黒人街の真中に作られたコットン・クラブに、観光バスで乗りつけた白人にとって、エリントンもキャブ・キャロウェイも陽気なモダン・スタイルを集めるダンス・ミュージックにすぎなかった。マールカス・ガーヴェイらハーレムのエリート・イデオログにとっても、ジャズは「モダンな」白人に対するおべっかにすぎなかった。しかしだからといって彼ら進歩的な黒人も、ジャズに代わる同時代音楽を知らなかった。

今きいてわかることは、この時代のエリントン、サッチモ、ベッシー・スミスらは、明らかに黒人の側からみたモダンな「芸術」をやっていたということだ。それはヨーロッパで考える芸術ではなかったが、同時代

の南部で、ブルースが民謡のような形で伝承されていたのに比べれば、格段に「氣取っていた」（映画「ハーレム・ナイト」のエディ・マーフィはその氣取りの化身だ）。クレオールだったジェリー・ロール・モートン以来、アレンジやハーモニーの点でジャズは、ヨーロッパ音楽から得るものが多かったし、主にユダヤ人の牛耳る興行界にも受け入れられやすかった。それは迎合なのか、融合なのか。エリントンのジャングル・サウンドが、白人のイメージにもとづく原始性なのか、黒人からみた摩天楼と地下鉄の都市ニューヨークのハイカラぶりなのかを考えれば、答えはおのずと出てくる。

■ スイングじゃなくても意味がある

さて正統的なジャズ史によれば、今挙げた初期の天才の時代の次に、スイングがやってくる。白人向けに焼き直したカンサス・シティ・スタイルで、ビング・クロスビーら「クルーナー歌手」と同じく、ラジオがその主なメディアとなった。フレッチャー・ヘンダーソンは、そのへんの機微をよ

くわきまえ、そのままでは「人種的な」カウント・ベイシーやベニー・モートンのスタイルを巧みに脱色して、ベニー・グッドマン(134頁)にアレンジを提供した。そこからさらに白くなるとグレン・ミラーやドーシー兄弟のビッグ・バンド(226頁)、そして戦後のラスヴェガスのバンドへ発展し、ジャズらしくなっていく。

しかし別の脱色のしかたもあった。「イン・ザ・ムード」が漂白剤の白さを誇っているならば、こちらは別の白絵具をとかしこんでいく方法だ。テキサスやオクラホマでこの時代はやったスイングとカントリーの融合、ウエスタン・スイングである。カウボーイ・ハットをかぶったハンク・ベニーやジミー・リヴァードらのバンドが、フィドルやバンジョでスイングしている。スイング界からは白子扱い、ナッシュビルからは黒子扱いで、国民的な人気を得るには至らなかったが、今の耳には「茶色の小びん」などよりもはるかに豊かな着想を持っていることがわかる(ただ村田公一によると、ウエスタン・スイングはこの時代の徒花で

はなく、戦後のハンク・スノウやチェット・アトキンス、それにベンチャーズのノークー・エドワーズらのギター(例えば「キヤラバン」)にもそのイデオロムは生きている。ゲイリー・バートンのナッシュビル録音(「テネシーファアバード」)も別の方向から白人にとってのジャズの意味を問うものだった)。

もちろん主に西部で人気のあった彼らはジョン・ハモンド企画の「スピリチュアルからスイングまで」という、カーネギー・ホールという晴れ舞台での歴史的なコンサート(1938・39)には招待されていない。その2枚組レコードはグッドマンが演奏した後、カンサス・シティ・バンド、ブギー・ピアノ、デルタ・ブルース、ゴスベルなど主に「南朝」の黒人音楽をそのルートとして紹介し、最後にまたグッドマンで終わるというプログラムを組んである。ジャズの正統は今や「北朝」のスイングにあり、というプロパガンダとみてさしつかえない。グッドマンは今やスイングの王様なのだ。これは素朴なブルースやブギーが

大舞台にのった最初の場合で、白人にそれらを知らしめた業績は大きい。しかしグッドマンの隣人たち、つまりカンサス・シティー直系の黒人によるスイング(ジャンプ)は黙殺された。

ルイ・ジョーダン、ラッキー・ミリンダ、ジェイ・マクシャンらのジャンプ・バンドは、ベイシーの「ワン・オクロック・ジャンプ」できかれるラフなスタイルをもっと泥くさくした。正統的なジャズ史からは亜流と軽視され、パーカーら後のバップの巨匠がいよいよやった、お仕事バンドとして扱われるにすぎない。確かにバディ・ティトやチャー・ペリーらのブロー・テナーと、ベン・ウェブスター、コールマン・ホーキンス(136頁)ら同時代の公認の巨匠を比べると、フレーズの鋭い展開や音量の微妙な調節などの点で後者に一日の長があることは認めるが、だからといって肺をつぶさんばかりに吹きまくり、高音をヒットしまくる前者を排除する理由はない。正統的なジャズ史が高級志向になる下地がこのころ現われてきた。フランスやアメリカのイ