

サード・ストリーム再考

谷口昭弘

Akihiro Taniguchi

はじめに

サードストリーム (Third Stream、第3の流れ) はアメリカの作曲家ガンサー・シュラー (Gunther Schuller, 1925-2015) が1957年、ブランダイス大学で行われた芸術祭における講演で語った言葉で、当時先鋭化しつつあった第二次世界大戦後のクラシック音楽 (第1の流れ) と同時代のジャズ (第2の流れ) を統合し即興的要素を取り入れたハイブリッドな音楽である。この音楽は当のシュラー自身の作品を中心に、あるいは彼と直接関わったミュージシャンを中心に語られ、シュラーとジョン・ルイスらとのコラボレーションが起こった時期に焦点を当てて考えられてきた。しかしこれまでシュラーが、2つの音楽を統合しようという考えに至る前、そもそも彼がどのようにジャズに関心を持つようになったのかについては、これまであまり顧みられていない。そこで本論考ではシュラーが晩年に刊行した自伝 (Schuller 2011) を元に、彼のジャズとの出会いを追跡したい。

またサード・ストリームは、後々ジャズやクラシック以外の音楽ジャンルを含む、より幅広い折衷主義的な概念になった。シュラー自身、1961年に『ニュー Yorker』誌に書いた「サード・ストリーム・ミュージック」という記事においては、サード・ストリームについて「ジャズの抑揚 (inflections) やフレーズ (phrasing) を、非ジャズ音楽における、より固定されフレーズやテクニクに結合させるプロセス」 (Crane 1970: 4 に引用された Schuller の言説) としており、依然「ストリーム」の一つをジャズとしながらも、もう一方のストリームはクラシック音楽に限らない方向に舵を切っている。その背後には、もちろんシュラー自身の考え方の変化もあるが、彼がニューヨークで知り合い、その後、ニューイングランド音楽院 (New England Conservatory of Music、以下 NEC) の「サード・ストリーム学科 Third Stream Department」で指導者として活躍したピアニスト、ラン・ブレイク (Ran Blake, b. 1935) の影響もある。そこで当論考では、NECにおけるジャズ学科の創設に至るまでのポピュラー音楽教育や、シュラーが院長就任時に始まったジャズ教育、さらに1972年に設立されブレイクが主導したサードストリーム学科周辺

の活動にも触れてみたい。

これら2つの考察から、今後サード・ストリームという概念がどのように生まれ展開していったのかを考える上で、従来の見地よりも視野を拡大する必要性をこの論考は問うつもりである。

ガンサー・シュラーの、ジャズとの出会い

最初に1つ目の論点、すなわちガンサー・シュラーがジャズとどのように関わってきたのかについて、自伝を中心にまとめてみることにする。まず、ニューヨーク生まれでありながら、ジャズはシュラーにとって身近な存在では決してなかった。その要因に彼が生まれ育った環境があった。シュラーの父方の祖父はドイツで楽隊の長をしており音楽教師であった。また父のアーサー・シュラー (Arthur Schuller) は42年間ニューヨーク・フィルハーモニックでヴァイオリン奏者をしてきた (Ewen 1982: 566)。そんなクラシックの演奏実践に携わる音楽一家に育ったシュラーは、7歳になった1932年、単身オーシャン・ライナーのオイローパ号 (SS Europe) に乗ってドイツに渡り、ドイツ中央部の町エアフルト近辺の全寮制の寄宿学校 (Gebesee) で4年間を過ごした (Schuller 2011: 18, 19)。ナチス台頭下のドイツ、1933年以降にはジャズを聴くことは禁止されていたため、彼がジャズに接することはなかった¹。その後12歳になった1937年、シュラーはアメリカに戻り、ニューヨークのセント・トーマス教会聖歌隊学校 (St. Thomas Church Choir School) に入学する。この頃も、彼はジャズに触れたことは基本的になかったと断言している (Schuller 2011: 57)。学校の性格から、彼が日々接していた音楽が賛美歌であり、クラシックの作曲家の宗教音楽であったからだ。例えばハイドンのオラトリオ《天地創造》第8曲のアリア「くいまや野は爽やかな緑をさしだして」やブラームスの《ドイツ・レクイエム》のソプラノのアリア、ヘンデルのオラトリオ《メサイア》からのアリアやレチタティーヴォを少年時代のシュラーは歌っている (Schuller 2011: 58)。

そんな彼がジャズに出会ったのがいつだったのか、本人も明確には記憶していないものの、聖歌隊学校在籍時の夏休みの間に放送されたラジオ番組ではないかとシュラーは回顧している。当時 WFAA、WOR、WJZ、WCBS 5 という4つのラジオ局が夜の11時15分から15分、11時からのニュースのあとにジャズを流す番組を放送していた。そのほか、WNEW

¹ シュラー自身 “verboten” という言葉を使って当時の状況を説明している (Schuller 2011: 183)。

による *Make Believe Ballroom*、土曜日に放送されていた *Hit Parade* という、時のダンス音楽やポピュラーなヒット曲を流すラジオ番組でもジャズが流れていたことが記憶に残っているという (Schuller 2011: 57)。

ただ、彼が本格的ジャズに没頭する契機となったのは、1939年の初夏の午後11時15分から放送されたデューク・エリントン楽団のラジオ放送だった。これはブロードウェイのコットン・クラブ (Cotton Club) からの中継放送であった²。エリントン楽団のラジオ放送を聴いたシュラーは、翌日、父親にその感動を伝えた。彼自身何度も述べているそのエピソードを、自伝から引用する。

お父さん、昨夜聴いた音楽、エリントンだったかな、いや、あの音楽はクラシック音楽と同じくらいに素晴らしい。モーツァルトやベートーヴェンやドヴォルザークほどにも。美しい旋律、美しい和音、ものすごい楽器法、完璧だった。ただただ完璧だった。様式やフィーリングが違うだけなんだ。哀れな父親は心臓発作を受けたようだった。何日も私の健全性を心配した。でもやがて、私がクラシック音楽を捨て去るつもりがないことを見て安心した。(Schuller 2011: 58)

シュラーはラジオ放送からのエリントン楽団の演奏に強い衝撃を受け、入手できるエリントンのレコードをできる限り入手しようとする。さらに1943年、シュラーは1930年の《ムード・インディゴ *Mood Indigo*》を皮切りにエリントンの録音をフルスコアの形にすることを始めた。しかもそれは、単にコード進行と旋律を書き取るというものではなく音程やリズム、強弱、ドラムスや他のリズムのパート、そして即興によるソロ演奏までを含めた「特定の録音のすべての音符、すべての音の性格な記譜化」であったという (Schuller 2011: 200)。

同じ1943年、ユージン・グーセンスが音楽監督を務めていた時代のシンシナティ交響楽団のホルン奏者になったシュラーは、ハンガー (Hunger) という地元のナイトクラブに通い詰めるようになり、1939年に結成されたキング・コール・トリオ (King Cole

²このコットン・クラブというのは、1920年代にエリントン楽団が演奏していた、ハーレムにあった同名の有名なクラブとは別のものである (Schuller 2011: 573)。

Trio) の演奏に興味を持つようになった (Schuller 2011: 183)。さらに 10 月には、デューク・エリントンの生演奏に触れる機会も訪れた。この頃までに入手可能なレコードはほぼすべて持っていたと豪語するシュラーにとってエリントンは「アイドル」のような存在だった (Schuller 2011: 183)。当時のジャズといえばダンスのための実用音楽だったので、ほとんどの人々は飲酒をしているかダンスをしているかであったが、シュラーは、音楽を真剣に鑑賞する数少ない人物の一人であったといえるだろう。

ここまで追跡してきたように、幼い頃からクラシック音楽をもっぱら聴いてきたシュラーはラジオを通じてジャズと出会った。しかもその瞬間に彼は、ジャズとクラシックという、出自や人種的背景が異なる 2 つの異なるスタイルの音楽を同等の地平で考えていた。シュラーは特にデューク・エリントンに没頭し、録音の譜面化という作業を通して、ジャズの音楽語法を学んでいった。のちに彼が執筆した 2 冊のジャズの研究本は、今日では批判の目にも晒されてはいるものの、この時以来の注意深い探求が基礎となっているものであるし、彼の音楽観を形成するのに大きな意味を持つことになった。

デューク・エリントンとの交友

「サード・ストリーム」という用語を編み出したシュラーとジャズとのかかわり合いで考えておかねばならないのは、シュラーがジャズを一人の聴衆として、あるいは研究者として、外から接していただけでなく、ジャズ・ミュージシャンの中核 (シュラーの言葉によれば inner circle [例えば Schuller 2011: 385]) で認められ、交流を持っていたということであろう。もちろん「サード・ストリーム」のジャズがモダン・ジャズであったことを考えれば、その直接的契機はジョン・ルイスとの交わりを中心にして考えるべきであるが、ここでは、彼に出会う以前から、シュラーがあるジャズ・ミュージシャンと交流を持つ不思議な縁があったことに触れておきたい。

実は、そのミュージシャンとは前述したデューク・エリントンである。シュラーは直接彼と親交を持つ機会があった。それは 2 度目にエリントンの生演奏を聴いた 1944 年の 10 月 28 日のことである。前年に顔見知りになっていた楽団のトロンボーン奏者ローレンス・ブラウン (Lawrence Brown, 1907-1988) がシュラーを見つけ、舞台裏に來いと目配せをした。ブラウンはシュラーをエリントンに合わせようと考えたのであった。エリントンに面会したシュラーはこれまで残した録音から採譜を 10 数曲おこなったと告げると、エリントンは「本当か? どうやってやったんだ? (Really? How do you do that?)」と驚

いたという (Schuller 2011: 186)。シュラーとエリントンの遭遇はその後も続き、本気かどうかは疑わしいものの、ホルンの音色が必要だからメンバーにならないかと言われたこともあった (Schuller 2011: 188)。

さらに11月の3日から9日、クリーヴランドのパレス劇場 (Palace Theatre) でエリントンに出会った際には、彼が寝泊まりをしていたこの劇場の控室にシュラーも泊まることになった。当時アフリカ系アメリカ人は、パレス劇場近辺の、ダウンタウン・エリアのホテルに滞在することは許されておらず、エリントンが宿泊できるホテルは、町外れにあり、パレス劇場に通うには不便だったからである (Schuller 2011: 188)。

そのような事情からエリントンはパレス劇場の楽屋に滞在することにしたが、ちょうどシュラーの滞在先が決まっておらず、数日間はクリーヴランド滞在したいと告げたところ、エリントンは自分たちのいる劇場に泊まればよいと言い出したのだった (Schuller 2011: 189-190)。シュラーはエリントンが寝泊まりをしていた隣の小部屋に入ることになり、エリントンがコンサートの合間あるいは終了後の夜中に、ピアノに向かって創作活動をしている様を知るようになったという (Schuller 2011: 190)。

エリントンはシュラーにとって憧れの存在であり、この時の体験を夢のようだと振り返っているが、エリントンからしてみれば、ジャズ界においては特に知られることもない、若手のホルン奏者だったシュラーを躊躇なく受け入れていたというのは、にわかには信じがたいともいえる。しかしその後の、ジョン・ルイスらジャズ・ミュージシャンとの親交も合わせて考えると、シュラーのジャズに対する並々な情熱が、何らかの形で演奏家たちから受け入れられていたということも見えてくる。シュラーの自伝ではそういった「サード・ストリーム前夜」といった、彼とジャズ・ミュージシャンたちとの交流も事細かに書かれているが、それについては、いずれ機会があれば取り上げてみたい。

NEC とジャズ学科、サード・ストリーム学科

冒頭で述べた通り、サード・ストリームの概念はシュラーの考えるような「ジャズ」と「クラシック」といった2つの音楽ジャンルの合流ではなかった。特に NEC における音楽教育活動を振り返ってみると、ジャズを中心としつつ、もう一つの「流れ (ストリーム)」はクラシックに限定されたものではなかったということもあり、シュラー自身の「サード・ストリーム」の内容も、変わらざるを得なかったところがある。そこでこのセクションでは、NEC の音楽教育におけるジャズ教育と、シュラー自身の用語の定義とは

違ったサード・ストリーム教育について、この文章執筆時までに入手できた資料をもとに追跡することにした。

NECにおけるジャズ教育というと、1961年にガンサー・シュラーがNECの院長に就任し、ジャズ学科が創設され、それを機に、アメリカの高等教育機関におけるジャズ教育が本格的になったというのが一般的に定着した歴史的な流れではある。しかしニュー・イングランド音楽院に焦点を絞り、カリキュラム上におけるジャズ演奏の実践の記録を見ると、シュラーの赴任とともに当校のジャズが突然に始まった訳ではないということも分かってくる。というのも、NECには、ジョン・ワレス・グッドリッチ (John Wallace Goodrich, 1871-1952) が院長を努めていた1942年に、ポピュラー音楽のコース (program) がすでにできあがっていたからだ。彼は「楽器法において、レパートリーにおいて、演奏においてもっと高い芸術的スタンダード」を目指したというのが、音楽院の理事たちにこのコースに説得するために、このコースは「作曲と編曲」に焦点を置いているという説明を行うことになった (McPherson and Klein 1995: 98)。コースをまとめたのはルビー・ニューマン (Ruby Newman) で、彼はザルツブルクのモーツァルテウムでヴァイオリンを学んだ後ポピュラー音楽の世界に入った。ダンス・バンドのリーダーとして活躍し、『スウィング・マガジン』誌では「全米一のソサエティ・オーケストラのリーダー」とされ、ラジオ・シティのレインボー・ルームで演奏をするほどの地位に登りつめた。 (McPherson and Klein 1995: 99)

そういった指導者を迎えて、実際に始まったニュー・イングランド音楽院のポピュラー音楽コースは、作曲や編曲を教えるというよりは、もっと実践的なものであり、当時流行のポピュラー音楽としての「ジャズ・ダンス・バンド」で演奏する音楽家を養成するコースでなった (Calkins 2012: 82)。とはいうものの、時代的にはビッグバンド・ジャズがポピュラー音楽界において、商業的に少しずつ陰りを見せ始めた時代でもあり、このコースで与えられた授業には単位が出されることがなく、NECのカリキュラムの中心に据えられたものではなかったといえるだろう (Calkins 2012: 82)。ジャズが高等教育機関における研究や実践対象として本格的に考えられるようになるには、やはりガンサー・シュラーの赴任までかかったというのが一般的な見方には、それなりの正当性があるといえる。

その一方で、シュラー赴任の直前の「ポピュラー音楽学科 (Pop Music Department)」のオーケストラは、ビッグ・バンドの編成を基本としながらも、ありきたりのスタンダード・ナンバーばかりを演奏していただけとは思えない活動記録がある。例えば1958年2

月 17 日、ポピュラー音楽学科が「ジャズ・アット・ジョーダン *Jazz at Jordan*」というコンサートを開催している。NEC が毎年の出来事をまとめている年鑑『*Neume*』によると、グレッグ・セーガー (Gregg Saeger)、フィル・ウィルソン (Phil Wilson)、ビル・テッソン (Bill Tesson, d. 1994)、アル・ヌード (Al Nudo)、ポール・ゲイ (Paul Gay) によるオリジナル作品が発表され、注目を浴びた (Vagil ed. 1958) とある。なおこの中でビル・テッソンはポピュラー音楽学科の主任を務めており、ボストンの音楽コミュニティーではよく知られた存在であった。NEC の他にはノースイースタン大学でも教鞭をとり、ボストン交響楽団やボストン・ポップスとの共演も行っていたことが分かっている (Campora ed. 1995: 12-13)。『*Neume*』によれば、テッソンの指揮により、このコンサートでは「出版された自筆譜」だけでなく、アレンジを学んでいる学生による「クール・サウンド ('cool' sounds)」も演奏されたとされている。わざわざ「cool」という言葉に引用符を付けたあたり、1940 年代後半から続いているモダン・ジャズ一派である「クール・ジャズ」のスタイルによる楽曲が紹介されたということを示唆するものである (Vagil ed. 1958)。

さらに同年の 4 月 2 日には、同じジョーダン・ホールでジャズ・シンポジウム (*Jazz Symposium*) というコンサートが行われている。図書館蔵書目録 OCLC WorldCat によると、このコンサートの録音記録はデジタル化され、ニュー・イングランド音楽院の図書館に CD 2 枚として保管されている。書誌情報によると、コンサートを始めるにあたって Father Norman J. O'Connor が「芸術としてのジャズ *Jazz as an Art Form*」というスピーチを行った後、以下の曲目が演奏され、演奏された曲についての議論も行われた。

Phil Wilson, *Time Out for Al*.

William Tesson, *After Midnight*.

_____, *Song of Joy*.

_____, *Lament*.

Paul Gay, *North of Boston*.

Gregg Saeger, *Cape Cod Concertino*.

(with Roland Nadeau, piano).

Phil Wilson, *Two Moods of Summer*.

John Graas, *Development*.

J.J. Johnson, *Poem for Brass*.

このコンサートに関しては、同日の記録録音が *Music from the Jazz Symposium* という LP レコードにも残されており（巻末にディスコグラフィを記した）、本論執筆に当たって入手することができた。そこで、極めて表面的ながらも、演奏曲目の実態を察することも可能になった³。例えば「ジャズ・シンポジウム」で演奏された作品の中には何らからの形でジャズとクラシックの融合の感じられるものがあった。その特徴が最も明確に示されているのは、ローランド・ナドー（NEC において音楽理論で教鞭を執りつつピアニストとしても活躍）を独奏者に迎えての《ケープコッド・コンチェルティーノ》である。演奏時間 10 分半あまりの録音を聴いてみると楽章形式は急・緩・急という古典的な協奏曲の構成に従うものであるし（ただし第 1 楽章と第 2 楽章は続けて演奏される）、コンチェルティーノというタイトルそのものも、クラシックの音楽ジャンル名から由来している。一方で、冒頭はスウィング・リズムによるピアノで始まる点、伴奏をつとめるのはサキソフォンも入ったいわゆるビッグ・バンドであり、弦楽器が入っていない、また最終楽章に Hammond・オルガンが入っている、もクラシックにはない要素といえる⁴。またポップ・オーケストラの指揮を司るウィリアム・テッソンの《アフター・ミッドナイト》についても複数楽章からなる組曲であり、スウィング・リズムなしの楽章も含まれている。

本論文の「サード・ストリーム」の概念とのかかわり合いでさらに注目したいのは、コンサートの最後に演奏された J. J. ジョンソンの《ポエム・フォー・ブラス》という作品である。この作品は「サード・ストリーム作品」を集めたアルバムとして今日知られている『ミュージック・フォー・ブラス *Music for Brass*』（Columbia CL-941）に収録されており、そちらの方ではガンサー・シュラーがニューヨークで集めたミュージシャンたちによって演奏されている⁵。NEC の「ジャズ・シンポジウム」が行われたのは、この作品のスタジオ録音が行われた 1956 年 10 月 23 日から 1 年半しか経ていないこと（MJQ Music

³このレコードには、NEC 図書館所蔵の CD に収録された曲目のすべては収められていない。William Tesson 作品のうち *Song of Joy* と *Lament* が省略されている。また音楽以外のスピーチの部分も収録されていない。

⁴ 残念ながら本論執筆の時点で楽譜は入手できていないが、レコード録音を表面的に聴くだけでも、Hammond・オルガンの音は明確に聞き取れる。

⁵この LP レコードの音源と *Modern Jazz Concert* (Columbia WL-127、1958 年) からの音源が集められ、*The Birth of the Third Stream* という CD が 1996 年リリースされた (Columbia Legacy CK 64929)。

による出版譜の著作権は 1961 年)、この曲だけは作曲者の J. J. ジョンソンによって指揮がなされた可能性があることから⁶、シュラーが院長に就任する以前から NEC においては、ジャズを芸術音楽として捉える動きがあったことは考えられるのではないだろうか。

ラン・ブレイクと NEC の「サードストリーム学科」

さて、そのような雰囲気の中でガンサー・シュラーが NEC に就任し、1969 年にジャズ研究学科 (Jazz Studies Department) が誕生した。さらに、その 4 年後の 1973 年には、サード・ストリーム学科 (Third Stream Department) が設立されている。後者はシュラーが教員の一人として連れてきたラン・ブレイクを学科長にして始まったものであった。

ラン・ブレイクは 1935 年、マサチューセッツ州スプリングフィールドに生まれ、のちにコネチカット州サッフィールドに移住し、そこで思秋期の大半を過ごした。5 歳からピアノをジャネット・マカロフ (Janet Makarov) に師事をし、クラシックの作曲家の作品にも触れることになったが、ブレイク自身はあまり関心を持たなかった (Blake 2007 の解説書に引用されたブレイクの発言)。ティーン・エイジャーの彼は映画館に週 2～3 回通い (フィルム・ノワールに特に興味を持ったという)、夜中にリビングルームのピアノで、こっそりと映画の印象を音楽にする試みをした。同時に 12 歳からはすでにクラシックの大家よりも「現場」で学びたいと考えたブレイクは、ウッディ・ハーマンとも仕事をしたことのあるレイ・カッサリーノ (Ray Cassarino, d. 2008) とレッスンを重ね、コネチカット州ハートフォードのペンテコステ派教会のゴスペル・クワイヤのメンバーと親交を持つようになった (Davis 1990: 111 ページに引用されたブレイクの発言)。その後はジャズに興味を持つようになり、傾倒した白人のジャズ・ミュージシャンとしてスタン・ケントン、ジェリー・マリガン、黒人のミュージシャンとしてセロニアス・モンク、チャールズ・ミンガス、マックス・ローチ、アビー・リンカーンを挙げている (Davis 1990: 112)。

ニューヨーク州のバード・カレッジ (Bard College) を 1960 年に卒業したブレイクは、ジャズ歌手ジーン・リー (Jeanne Lee, 1939-2000) と出会いニューヨークのアポロ劇場でアマチュア・コンクールで優勝し、1962 年には彼女とアルバムを RCA レーベルに残

⁶ *Music from the Jazz Symposium* のレコード・レーベルには J. J. ジョンソンが *Poem for Brass* を指揮したというクレジットはなされていないが、OCLC WorldCat の書誌情報では、この曲をジョンソン自身が指揮したことになっている。

している。その後はニューヨークのライブ・ハウス、ジャズ・ギャラリーで給仕やキッチン・スタッフとして働いたり、その他の仕事をしながら、ほそぼそと音楽活動を続けたが (Davis 1990: 112-113)、生活は困窮を極めていた。

ガンサー・シュラーがブレイクと出会ったのは、まだブレイクが学生をしていた 1958 年の 1 月、自作をアトランティック・レコード (Atlantic Records) において録音するという時だった。床掃除をしていたブレイクにシュラーが目を留め、アトランティック・レコードのプロデューサー、ネスヒ・アーティガン (Nesuhi Ertegun, 1917-1989) に、この若者について訪ねたことがきっかけだった。彼によるとブレイクはジャズの世界に興味を持つピアニストだが、演奏するのは「ものすごく変な種類のジャズ (a very strange kind of jazz) なんだ—それがジャズであればだがね (if it even is jazz)」(Schuller 2011: 475 においてアーティガンの発言として言及されたシュラーの言説) と語ったという。

アーティガンのこの発言に、シュラーは興味を持つことになり、ブレイクの演奏を聴いてみるということになった。シュラーによれば、ブレイクのピアノ演奏は、様式的に彼が「サード・ストリーム」と呼ぶことになるもの、すなわちモダン・ジャズとクラシック音楽の間にあるものだった (Schuller 2011: 475)。実はブレイクはベラ・バルトークやクロード・ドビュッシーにも関心を持っており (Lyons 1983: 194)、シュラーの発想と相容れるものがあつたと考えられる。最終的にブレイクの演奏に大きな可能性を見出したシュラーは、彼のコーチ役となり、困窮していたというブレイクの境遇も相まって、1968 年に NEC の院長として就任するにあたり、ブレイクをジャズ学科の教授陣に迎えたいと考えたのだった (Calkins 2012: 99)。

しかしクラシック・ピアノを正式に学習したことがなかったブレイクには楽譜が読めないという問題があり、新学院長として君臨したシュラーをもってしても、彼をすぐさま教授陣に加えることはできなかった (Calkins 2012: 99 に引用されたシュラーの発言)。そこでシュラーは、結局のところ彼を学内郵便の整理をする職員として採用することになった。シュラーはとにかくブレイクをボストンに連れてきて、彼のピアノ演奏をボストン近辺で聴かせ、音楽家としての名声を築き上げることによって、彼を教授陣に迎えるという方策を考えた (Calkins 2012: 100)。そして 1969 年 (のちにジャズ学科となる) アフロ＝アメリカン音楽ならびにジャズ研究コース Afro-American Music and Jazz Studies Program が NEC で創設されたのを期に、ブレイクを教授陣の一人として迎えることになった。

1973年にサード・ストリーム学科が正式に設立されることになった際、学科をリードする存在になったラン・ブレイクは、ガンサー・シュラーが提唱した「サード・ストリーム」の概念を拡大した。彼にとってのサード・ストリームは「ジャズとクラシックという2つのジャンルの融合 (synthesis) であるべきではない」のであり、「サードストリームの芸術は2つ以上の音楽 (musics) を取り上げ一緒にする (combining) ことだ」とまで述べている (Santosuosso 1980 に引用されたブレイクの発言)。ここでは片方の「ストリーム」さえもジャズである必要性がないことも示されていて、興味深い。

1976年に *Music Educator's Journal* 誌においてブレイクが記したサード・ストリーム学科の教育活動の概要を見ると、そもそも何が「ストリーム」となるのかについては、あらかじめ与えられた枠組みが定まっている訳ではなく、個々の学生が自ら打ち立てるものになっている。NECのサード・ストリームに入学した学生は、最初に相談会 (counseling sessions) に参加し、4年間で何を学ぶかの構想 (prescription) を練ることになる。その際、世界中に存在する様々な様式の音楽のなかから、各々の学生の「血流 (blood stream)」となる音楽スタイルを確立することになる。たいていの学生は出発点として洗練された、あるいは複雑なスタイルを一つ選ぶのだという⁷。そして学生が選んだ音楽語法のルーツを探るために、野外学習 (field trips) を勧められたり課題として要求されたりもするという (Blake 1976: 32)。

より具体的には、1年生は音楽理論やレパートリー研究 (music literature) のクラス、外国語や人文科学系のクラス、毎週30分の個人の楽器レッスン (private instrumental study)、同じく毎週30分の即興の授業、サード・ストリームのセミナーを受けることになる。いわゆる「聴音」と訳されることが多い ear training のクラスもあり、そこではアフリカ系アメリカ人の伝統から取られたものが多く含まれている30の旋律を暗記することを要求され、それらを歌うか口笛で吹けるようになってから自分の選んだ楽器の演奏を行うという。また30の旋律のうち、少なくとも5つは最初の一週間で繰り返し演奏できるようになり覚えないと、次へは進めないということになっているという (Blake 1976: 32)。このような訓練は、最終的には自分なりの即興と作曲ができるように考案されているというのがブレイクの考え方だった (Blake 1976: 33)。

⁷この「洗練された」「複雑な」が意味するところは極めて抽象的で曖昧模糊としているものの、ニューイングランド音楽院が伝統的に教えてきた音楽ジャンルを考えればクラシックあたりか、あるいはシュラーのもとで始まっていたジャズなのか、という推測は可能かもしれない。

ブレイク主導によるサードストリーム学科の音楽的な成果については1979年の『サードストリームの現在 *The Third Stream Today*』や、その後に発表された『サード・ストリーム 第2章、1977年～1979年 *Third Stream: The Second Chapter: 1977-1979*』といった2枚のLPレコードから伺い知ることができる。前述の *Music from the Jazz Symposium* の記録録音レコードとは異なり、いずれも複数のコンサートからの寄せ集め録音のオムニバス盤であることに留意する必要があるものの、ジャズとクラシックといったシュラー流のサード・ストリームの概念では到底カバーできない幅広いジャンルの曲が収録されている。例えば『サードストリームの現在』A面の第2曲 《ミステリオソ *Misterioso*》はセロニアス・モンクの同名のアルバムに収録された楽曲だが、これをNECのメンバーはサルサ・バンドのための曲として演奏している。

A面3曲目の《*Pireas and Romiosyni*》は、ギリシャの作曲家ミキス・テオドラキス (Mikis Theodorakis, 1925-2021) による《*Romiosyni*》とmanos・ハジダキス Manos Hatzidakis, 1925-1994) の《*Never on Sunday*》という2つの歌曲を題材にしているが、冒頭にエレニ・オドニ (Eleni Odoni) がノスタルジックにハジダキスの曲をゆっくりと提示した後は、ラン・ブレイクのピアノ、エリック・トーマス (Eric Thomas) によるクラリネット、サム・マシューズ (Sam Matthews) のテナー・サクソフォン、ブルース・エンダーソン (Bruce Henderson) のアルト・サクソフォンによるフリー・インプロヴィゼーションとなる。これは調性もはっきりとしない、不協和な音も多用された即興であり、原曲を把握することも困難である。そこにヴォーカリストのオドニも加わってさらに即興が進む。

一方、B面の3曲目はラン・ブレイクが関係を持っていた The Holy Trinity Church of God in Christ の聖歌隊によるヒューバート・パウエル (Hubert Powell) 作曲の《*There's Been a Change in My Life*》で、これはまがいもないゴスペルである。続く4曲目はチャールズ・アイヴズの歌曲《アン・ストリート *Ann Street*》だが、声楽と2挺のヴァイオリンとピアノという編成にアレンジされているだけでなく、他の曲と同じく、アイヴズの原曲は「素材」として使われているだけで、かなり自由な演奏になっている。

このように、ラン・ブレイクによってサード・ストリームの概念は、シュラーの考えていたものよりも自由に拡大されていった。また一説にはサード・ストリームという用語が持つ革新性は1970年代に失われ、時代遅れになったとも言われているが (Howland 2012: 496)、NECの学科名としての「サード・ストリーム」はその後も保持され、1995年

(Calkins 2012: 146) に、ようやく「現代即興学科 Contemporary Improvisation Department」と改称されることになったのである。また、名前こそ新しくなったが、その教育内容は、ブレイク時代に作られたものを基本としているのである。

ガンサー・シュラーの創作史上からサード・ストリームを考えると、「ジャズ・ミュージシャンを指定した作品」は確かに「1966 を最後に、28 年後の 1994 年まで長らくジャズ・ミュージシャンを指定した作品を書かなかった」という見方も可能で、それは正しいとも言えるのだが、こと音楽実践として、教育活動としてのサード・ストリームを考えると、NEC のブレイクにおける、楽譜を出発点としない、即興演奏を核として、多種多様な音楽を取り入れるというその精神は、現代に通ずるものを勝ち得たともいえるのではないだろうか。

まとめ

ガンサー・シュラーの提起したサード・ストリームは、「現代音楽作曲家」シュラーがジャズのミュージシャンたちとコラボレーションを経て生まれた。このことは、シュラーの創作史やジャズ史を遡れば明らかだ。しかし、そのシュラーには、他の作曲家にはないアフリカ系アメリカ人との深い親交があったからこそ、ある時期にムーヴメントを起こしたのであるし、意味があった。また、ジャズというジャンルが前提としている即興というものを核としつつも、幅広い音楽を取り込む、シュラーが初期に想定しなかったサード・ストリームのあり方も NEC を中心に行われており、その精神は現在も受け継がれている。

何度か触れた通り、本論ではサード・ストリームの端緒となったモダン・ジャズ・カルテットやジョン・ルイスらとの関わり合いをシュラーの伝記から拾っておらず、またシュラー自身が関わった **Orchestra U.S.A.** や、彼と何らかの形で関わったその後の時代のジャズの動きに触れることができなかった。またシュラーの自伝の内容が自画自賛的であることは否定ない。本論では、それに対する批判的側面が不足しているし、ラン・ブレイク自身の音楽家としての活動もほとんど扱えず、NEC のサード・ストリーム学科の活動の詳細も、今後の調査が必要となってくるだろう。

さらに今後、NEC の図書館に所蔵されている資料も駆使した文献調査や、より広範な音源の聴取も交えた考察ができないものかとも考えているところである。

参考文献

- 植草甚一「ジャズ・アヴァンギャルド」『ジャズの十月革命』植草甚一スクラップ・ブック 25、晶文社、11-19。
- 岡崎正道『オーケストラ USA デビュー』解説書 ワーナー・ミュージック・ジャパン WPCR-29244。
- 小室敬幸 2018「ジャズとクラシックの100年【第3回】 1960-70年代：[前編] ジャズでもクラシックでもない音楽」『小室敬幸 note』<https://note.com/kota1986/n/n8bdd842c57f8>, 2022年11月20日閲覧。
- Banks, Don. 1970. "Converging Streams." *The Musical Times* 111/1528 (January), 596-599.
- _____. 1970-71. "Third-Stream Music." *Proceedings of the Royal Musical Association*, 97, 59-67.
- Blake, Ran. 1976. "Teaching Third Stream." *Music Educators Journal* 63/4 (December): 30-33.
- _____. 2007. *Third Stream Recompositions*. Owl Records OWL 017. Compact Disc. Liner Notes.
- Calkins, Susan Lee. 2012. "A History of Jazz Studies at New England Conservatory, 1969-2009: The Legacy of Gunther Schuller." DMA diss., Boston University.
- Campora, Randy ed. 1995. "General News," *ITA Journal* 23/2 (Spring): 12-13.
- Cowen, Carol Vanrandwyk. 1984. "Analogical Observations: Gunther Schuller's Settings of Artworks by Paul Klee." MM Thesis, Michigan State University.
- Crane, Sue Crane. 1970. "Jazz Elements and Formal Compositional Techniques in 'Third Stream' Music." MM thesis, Indiana University.
- Davis, Francis. 1990. *Outcats: Jazz Composers, Instrumentalists, Singers*. New York: Oxford University Press.
- Ehle, Robert, C. 1972. "Jazz Classics or Classical Jazz: The Story of Third Stream Jazz," *American Music Teacher* 22/1 (September-October): 22-24, 31.
- Ewen, David. 1982. *American Composers: A Biographical Dictionary*. New York: Putnam's Sons.
- Gleason Ralph J. 1963. *Outstanding Jazz Compositions of the 20th Century*. Columbia C2S 831. Liner Notes.
- Green, Benny. 1959. "John Lewis: Group Consciousness" in Horricks, Raymond, *These Jazzmen of Our Time*. London: Gollancz.
- Harrison, Max. 1967. "'The Brandeis Festival LP' Jazz Monthly (June)," reprinted in Harrison, Max, *A Jazz Prospect*. London: Quartet Books, 1991.
- Hoffman, James and Joseph Maneri. 1985. *Enchanted Circle Interview of Gunther Schuller*. A photocopy housed at the New England Conservatory of Music Library.

- Howland, John. 2012. "Third Stream." In *Continuum Encyclopedia of Popular Music of the World*. Ed. by David Horn. New York: The Continuum International. 3: 495-498.
- Lyons, Len. 1983. *The Great Jazz Pianists, Speaking of their Lives and Music*. New York: Morrow.
- McPherson, Bruce and James Klein. 1995. *Measure by Measure: A History of New England Conservatory from 1867*. The Trustees of New England Conservatory of Music.
- Mehegan, David. 1994. "Schuller, Schwartz, Proulx Win Pulitzers: Composer, Critic, Novelist and Providence Paper Carry Honors in Region." *The Boston Globe* (13 April), pages 1 and 15.
- Noble, David. 1979. *Third Stream Today*. Golden Crest NEC-116. Vinyl Record. Liner Notes.
- Poliniak, Susan. 2019-2020. "NEC at 50." *Jazztimes* 74-79.
- Santosuosso, Ernie. 1980. "Third Stream, a Label for 'Anti-label' Music." *The Boston Globe* 19 July.
- Schuller, Gunther. 1986. *Musings: The Musical Worlds of Gunther Schuller: A Collection of His Writings*. New York: Oxford University Press.
- _____. 2011. *Gunther Schuller: A Life in Pursuit of Music and Beauty*. University of Rochester Press.
- Stuessy, Clarence Joseph, Jr. 1977. "The Confluence of Jazz and Classical Music from 1950 to 1970." Ph. D. diss., Eastman School of Music.
- Styles, Matthew J. 2008. "An Evaluation of the Concept of Third Stream Music and Its Applicability to Selected Works by Gunther Schuller and Mark-Anthony Turnage." DMA diss., University of Western Australia.
- Vagil, Thomas, ed. 1958. *Neume*. New England Conservatory School of Music.
- Williams, Martin. 1985. "Third Stream Problems." In *Jazz Heritage*. New York: Oxford University Press. 69-79.

ディスコグラフィー

- Music from the Jazz Symposium*. Presented at Jordan Hall, April 2, 1958. The New England Conservatory Pop. Department; William Tesson. F-JS-II, F-JS-III. Vinyl Record.
- Third Stream Today*. New England Conservatory; Ran Blake, director. Golden Crest NEC-116. Vinyl Record.
- Third Stream: The Second Chapter: 1977-1979*. New England Conservatory. Golden Crest NEC 123. Vinyl Record.