

The influence of Classical Music on Bill Evans Focusing on the Harmony of Bill Evans

メタデータ	言語: jpn 出版者: 公開日: 2022-12-22 キーワード (Ja): キーワード (En): 作成者: 長谷川, 慶岳 メールアドレス: 所属:
URL	https://doi.org/10.14945/00029247

クラシック音楽がビル・エヴァンスに与えた影響について

～ビル・エヴァンスのハーモニーに着目して～

The influence of Classical Music on Bill Evans

Focusing on the Harmony of Bill Evans

長谷川 慶岳¹

Yoshitaka HASEGAWA

（令和4年11月30日受理）

1. はじめに

ビル・エヴァンス（Bill Evans 1929-1980）が20世紀において最も偉大なジャズピアニストの一人であったことに異を唱える人はいないだろう。日本でも「お洒落で洗練されたジャズ」といったイメージと結びついて、生前も没後も常に高い人気を誇ってきた。ビル・エヴァンスの真にオリジナルな演奏スタイルは、エヴァンス後のジャズピアニストのみならず、様々なジャンルの作曲家や演奏家にも大きな影響を与え続けている。

ビル・エヴァンスの音楽を語るとき、真っ先に言及されるのはその繊細で美しい和声、ハーモナイズの手法についてだろう。ピアノトリオ（ピアノ・ベース・ドラム）を柱とした、亡くなる6日前まで続いた四半世紀に及ぶエヴァンスの演奏活動において、そのレパートリーは自作品とともにアメリカのスタンダード・ナンバーが中心に据えられた。エヴァンスはそういった楽曲を演奏する際、必ず原曲のコード進行に手を加えてリハーモナイズ²し、平凡でありきたりな、時には陳腐なコード進行から全く新たな魅力を引き出すことに成功した。そのリハーモナイズの手法は極めて精緻で、原曲の単純なコード進行を見事に作り替える魔法のような技術の秘密を当時の多くのミュージシャンが知りたがった。現在ではエヴァンスの演奏をほぼ完全に採譜した楽譜も多数出版され、多くのジャズ奏者・教育者・研究者が分析し、その手法は公式化・定型化されて音楽学校等で教えられ、ジャズミュージシャンに広く共有されているはずだ。

エヴァンスのその特徴的なハーモニーについて語る際、常套句あるいは紋切り型として「ドビュッシーやラヴェルなど近代フランス（クラシック）音楽の影響」について触れられることが多い。かくいう筆者もクラシック音楽一辺倒だった10代初めの頃、ある音楽雑誌で「ドビュッシーやラヴェルの音楽から影響を受けたジャズピアニスト」といった紹介文を偶然目にし、ビル・エヴァンスの音楽に強い関心を持つようになった。もちろんこの惹句は完全な誤りとは言えない。しかしエヴァンスの音楽の本質や、エヴァンスがクラシック音楽から受けた多様な影響をあまりにも単純化しすぎているようにも思われる。

本稿はクラシック音楽がエヴァンスに与えた広範な影響について精査するものであり、「近

¹ 音楽教育系列

² オリジナルのコード進行を分割したり、置換したり、場合によっては全く異なるコード進行に置き換えること。

代フランス音楽からの影響によってエヴァンス独自のハーモニーが生み出された」といったステレオタイプや先入観を是正したいという強い思いから執筆するものである。

2. 本稿の執筆に関して

本稿は主に文献を調査し、ビル・エヴァンスとクラシック音楽の関係に言及した言葉を収集しつつ、筆者の解釈や考察を敷衍していく。ジャズピアニストとして日本での認知も高く、没後40年以上経った現在も根強い人気のあるエヴァンスだが、日本語で入手できる資料はそれほど多くない。ピーター・ペッティンガー³ (Peter Pettinger 1945-1998) とキース・シャドウィック⁴ (Keith Shadwick 1951-2008) による大部の伝記は日本語にも翻訳されており、特にペッティンガーによるものは定番として本稿執筆においても大いに活用した。さらにジャズ評論家中山康樹 (1952-2015) による著作の他、ジャズ関係の雑誌での特集や、ムック本などが挙げられる。ビル・エヴァンスのような世界的な音楽家に関する国外の著作や研究を完全に網羅することは、筆者の研究能力や環境では到底叶わず、比較的入手しやすいものにとどめた。またウェブサイト「BILL EVANS-JAZZ PIANIST The quiet revolutionary, 1929-1980」⁵は信頼のおけるもので、特に「Classical」と題された項目は大いに参照した。エヴァンスは生前、アメリカで発刊された音楽雑誌等のインタビューにおいて、貴重な発言を残しているようだが、それら一次資料にアクセスするのは困難なため、上記の伝記やウェブサイトからの孫引きとなった。またビル・エヴァンスとクラシック音楽の関係について音楽学者の石田一志がエッセイ「ビル・エヴァンスとクラシック音楽」⁶にて非常にコンパクトにまとめており、本稿執筆のきっかけとなったことも記しておく。なお以下で取り上げる楽曲はほぼ全て YouTube で視聴可能なため、実際に音楽を聴きながら読み進められたい。

3. ビル・エヴァンスが受けたクラシック音楽による教育

まずはビル・エヴァンスが幼少期より受けた、クラシック音楽を中心とした音楽教育を概観してみよう。以下はペッティンガーによる伝記を元に要約する (引用の一部は大意を損ねない範囲で筆者が原書を参照して翻訳に手を加えた)。

ビルの母マリー・ソロカ (Mary Soroka 1896-1977) はロシアにルーツを持つ一家の出身であるが、改めてビルにロシア系の血が流れていることを強調しておきたい。本人も自らの出自を意識してロシアの作曲家、特にラフマニノフ (Sergei Rachmaninov 1873-1943) とスクリャービン (Alexander Scriabin 1872-1915) の音楽に強い愛着を示し、その作品から大きな影響を受けた。この点については後に詳述するが、ドビュッシー (Claude Debussy 1862-1918) やラヴェル (Maurice Ravel 1875-1937) といった近代フランス音楽とは「水と油」ほど異なる (ラヴェルはラフマニノフの音楽を毛嫌いした) ロシアの二人の作曲家からの影響は、「フランス近代和声」だけでは到底説明できないビルの音楽の多様性を示している。

³ Pettinger, Peter “Bill Evans How My Heart Sings” Yale University Press (1998): 『ビル・エヴァンス ジャズピアニストの肖像』相川京子 (訳) 水声社 (2000)

⁴ Shadwick, Keith “Bill Evans Everything Happens To Me-a musical biography” Backbeat Books(2002): 『ビル・エヴァンス ミュージカル・バイオグラフィー』湯浅恵子 (訳) シンコーミュージック (2010)

⁵ “BILL EVANS-JAZZ PIANIST The quiet revolutionary,1929-1980” <https://www.billevans.nl> 2022年11月4日閲覧

⁶ KAWADE 夢ムック文藝別冊『ビル・エヴァンス』河出書房新社 (2001) pp.134-139

ソロカ家には音楽的才能の血が流れていたようで、アマチュアピアニストだった母マリーの美しい歌声は、ビル幼少期の貴重な音楽体験となった。ピアノを習い始めた2歳年長の兄ハリー（Harry Evans Jr. 1927-1979）の影響でビルも6歳半になるとピアノのレッスンを開始する。二人にピアノの初歩を手ほどきしたピアノ教師ヘレン・レランド（Helen Leland）は、テクニク偏重の「難しい技法を強要しなかった」こと、さらに「譜面を初見で読めるよう」励まし続けてくれたことをビルは感謝していた。ビルの初見能力は後年伝説的に語られることになるが、楽譜を初見で正確に読み取り、直ちに音楽的に演奏できる能力は高度な「ソルフェージュ能力」として現在も音楽大学等において教授されているものであり、優れた音楽家になるための必須の技能とされている。具体的にどのようなメソッドでレランドがビルを導いたのか詳細は不明だが、「家には膨大な楽譜があり、マーチ、ポルカ、歌曲、クラシックのなかから無作為に次々と楽譜を引き出しては、自分の好みに合う曲を選び出していった」との言葉から、アマチュアピアニストだった母親が収集したあらゆるジャンルの楽譜を好奇心の赴くままに手に取って、嬉々として初見で演奏しているビル少年の姿が想像できる。毎日3時間以上熱心に練習したビルだが、「ピアノを楽器として見たことは一回もなく、私にとっては（あらゆる）音楽への門口（gateway）だった」らしい。ビルにとってピアノが単に技術的なハードルを次々と克服するためだけのものではなく、豊穡で広大な音楽の世界を渉猟する導き手であったことを示している。

ビルはピアノのみならず、7歳になるとヴァイオリンを、さらに高校生時代にはフルートやピッコロなども習い始める。いずれも「手すさび」の域を出ることなく、興味は持続しなかったようだが、一時的にせよこういった旋律楽器に親しんだことは、「歌う」ことを不得手とするピアノという楽器から見事に「歌」を引き出した後年のビルの演奏に少なからず影響を与えたのではないだろうか。

「6歳から13歳の間に楽譜を初見で演奏できるようになり、クラシック曲の弾き方も覚えて、実際兄弟ふたりともモーツァルト、ベートーヴェン、シューベルトなどを知的に音楽的に演奏することができた」ビルは高校生になると近・現代のクラシック音楽にも興味を示し始める。「たとえば、高校に入ったばかりの頃、クリスマス・プレゼントにリクエストして貰った〈ペトルーシュカ〉の78回転レコード。すり切れるぐらいに聴いて、覚え込んだ」との言葉は、近代ロシア音楽へのビルの興味や傾倒を如実に示している。《ペトルーシュカ》（1911）はロシアの作曲家イーゴル・ストラヴィンスキー（Igor Stravinsky 1882-1971）が29歳の時に完成させた、驚嘆すべきバレエ音楽である。ストラヴィンスキーはドビュッシーの影響を大いに受けつつ、当時のヨーロッパクラシック音楽界でまだ威光を放っていた（ドビュッシーでさえ若き日はその魅力から逃れることは難しかった）ドイツ後期ロマン派の巨人ヴァーグナー

（Richard Wagner 1813-1883）の影響から完全に脱却した、ポップでメカニカルな全く新しい音楽を創り出す事のできた天才であった。後年のジャズピアニストとしてのビルの音楽に《ペトルーシュカ》の直接の影響を聞き取ることは難しいが、多感な高校生時代に《ペトルーシュカ》のレコードを「すり切れる」ほど聴き込んだという事実は、ビルに対する「繊細なリリシスト」といったイメージを覆すものではないだろうか。

10代のビルは、当時の多くの音楽愛好家と同じくラジオ放送によってあらゆる音楽を貪欲に聴きつつ、徹底したクラシック音楽のレパートリーによる教育によって音楽家としての成長を着実に遂げていくが、この頃はまだ「音楽がどのように構成されているのか」ということを理

解していなかった」。ビルが初めてジャズを聴いたのは12歳の頃とされている。当時は楽譜に書かれた通りにしか演奏することはできなかったようだが、ビルに先んじてジャズに親しんでいた兄ハリーの影響を受けて次第にジャズにのめり込んでいく。高校生時代にはプロのバンドマンとして、地方劇場や結婚式、ダンスパーティなどあらゆるイベントにて演奏経験を積むとともに、様々なミュージシャンとの交流は多くの新しい刺激と音楽的知見をビルにもたらしただろう。自然な流れとしてビルは音楽がどのように構成されているのかについて興味を持ち、独学で学び始める。さらには地元のバンドでベース奏者として活躍していた「コード進行をよく知っていて、ハーモニーに詳しく、編曲もできた」ジョージ・プラット (George Platt) から多くの示唆を得て「(和音を) 各々個別の進行と考えるよりも、西洋音楽の伝統的な概念に基づいて考えるようにしたんだ。I、V、VIというように数字を使ってね。こう考えることにより、音楽はどうやってまとめられているかわかり始め」るようになる。この発言から伝統的な西洋クラシック音楽の和声法の学習を通して、ローマ数字による和音記号（これは和音個々に独立した名前をつけるコードネームとは体系や意味合いが根本的に異なる）を使って調内における和音の関係性を把握し、さらには機能に則った和音の連結法（4声体による修練であったかどうかは不明）に知悉し、結果として音楽のまとまりがどのように形成されているのかについての理解を深めていったことが想像できる。

1946年9月にビルは州立サウスイースタン・ルイジアナ大学に進学し、学生として音楽の専門的な勉強を続けるとともに、プロのミュージシャンとしての活動も継続し、二足のわらじを履くような生活を送る。大学では引き続きクラシック音楽を中心としたアカデミックな教育を受け、「週に2回、一時間半ずつ」のレッスンにて「モーツァルトやベートーヴェンのソナタ、シューマン、ラフマニノフ、ドビュッシー、ラヴェル、ガーシュウィン（ピアノ協奏曲へ調）、ヴィラ・ロボス、ハチャトゥリャン、ミヨー」などのレパートリーを学び、教師から「素晴らしい才能」「無限の可能性」「驚くべき素質」といった高い評価を得る一方、エチュードやスケールといった技術的な修練にはあまり興味が持てず、「アルペジオをやり直す必要あり」「技術的には不十分な面は多いものの、演奏するには大して障害とはなりえない」などと厳しい指摘もされている。伝記からは具体的に上記作曲家のどの作品に取り組んだのか判然としないが、卒業直前の1950年4月に学内にて催されたピアノリサイタルでの演奏曲目は明らかになっている⁷。J.S.バッハの《平均律クラヴィーア曲集第1巻》より第22番変ロ短調の前奏曲とフーガに始まり、ブラームスの《7つの幻想曲作品116》より第7曲〈カプリッチオ〉、ショパンの《スケルツォ第2番変ロ短調作品31》、カバレフスキーの《前奏曲集作品38》からの抜粋（4番、2番、18番、6番）、最後にベートーヴェンの《ピアノ協奏曲第3番ハ短調作品37》の第一楽章をエヴァンスの師であったロナルド・ステッツェル (Ronald Stetzel 1920-2017) によるピアノ伴奏（リダクション版）とともに演奏している。成績が優秀だったビルは後日、名誉卒業生 (honor graduate) として大学のオーケストラ（おそらく学生オーケストラだろう）とともに、同曲の全楽章を演奏している。このリサイタルはビルにとってクラシックピアノの修練の総まとめのような意味合いがあったと思われるが、その選曲はエヴァンスらしくもあり、同時に意外性もある。後に詳述するが、J.S.バッハ (Johann Sebastian Bach 1685-1750) へのビルの偏愛は度々本人の口から語られており、ここでも内省的な性格を持つ変ロ短

⁷ 「Bill Evans senior recital program」で検索するとネット上でプログラムの現物を確認できる。

調の前奏曲と5声のフーガが導入曲として選曲された。どちらも対位法による線的な動きを見せながらも、繊細な和声の移ろいに重点が置かれた音楽になっている。ブラームス (Johannes Brahms 1833-1897) とショパン (Frederic Chopin 1810-1849) もビルが生涯にわたって好んだ作曲家だ。ビルは一時期「ジャズピアノ界のショパン」と称されたが、ピアノから美しい響きを引き出すことに生涯を捧げた点で二人の美学は一致している。ロシアの作曲家カバレフスキー (Dmitri Kabalevsky 1904-1987) の《前奏曲集》(1943) はこのリサイタルの7年前に完成されたばかりで、社会主義リアリズムに則った保守的な作風ながらも、ロシアの新しい音楽へのビルの関心が反映された選曲といえよう。後年のエヴァンスの演奏スタイルにベートーヴェンの要素は皆無だが、彼がベートーヴェンの《ピアノ協奏曲第3番》をレパートリーとしていた事実も大変興味深い。ベートーヴェンらしく堅牢に構築されたハ短調の第一楽章、美しく幸福感に満ちたホ長調の第二楽章、技巧的な第三楽章の最後は輝かしくハ長調で結ばれる。この古典的で見事に均整の取れたコンチェルトを、ロマンチストであったビルは一体どのように演奏したのだろうか。興味は尽きない。1950年5月にエヴァンスはピアノ演奏と音楽教育(エヴァンスはもともと音楽教師になるつもりだったようだ)、二つの学士号を得て大学を卒業した。これにより幼少期に始まったクラシック音楽を柱としたアカデミックな音楽教育に終止符が打たれる。卒業時にエヴァンスのために推薦状を書く労を厭わなかった音楽科主任ラルフ・R・ポトル (Ralph R Pottle) は、その中で「彼の演奏は全く無理なところがない (effortless) ので、聴いている自分の耳を疑うほどです」と絶賛しているが、「無理のない演奏」はその後のエヴァンスのジャズ演奏においても常に見出せる美点であり、演奏家に対する最大限の賛辞ではないだろうか。

ジャズピアニストとクラシックピアニスト、どちらの道に進むか大いに悩んだと言われるエヴァンスだが、後年のジャズピアニストとしての偉大な業績は誰もが知るころとしても、果たしてクラシックピアニストとしての力量がどれほどの高みに達していたのかは想像の域を出ない。大学生時代にその演奏が公開放送され、ピアノ演奏に関していくつかの賞(具体的にどのような賞なのかは不明)を獲得し、卒業時に名誉卒業生としてピアノ協奏曲をオーケストラと共演する機会が与えられるなど、クラシックピアニストとしてもかなりの水準に達していたことはもちろん疑い得ないが、実際の演奏を聴いて確認してみたいところだ。ビルが演奏したクラシック音楽の正規録音は残されていないが、幸いプライベートで録音したものがいくつか存在する。エヴァンスが46歳の時に授かった一人息子で現在映画音楽の作曲家として活躍しているエヴァン・エヴァンス (Evan Evans 1975-) が立ち上げた E3Records よりプライベート録音が二種類出ている。その一枚《Very Early Volume 1(1943-1949)》にはタイトル通りエヴァンスが14歳から20歳までの間に録音した音源が収録されている。1949年4月に録音されたハチャトゥリアン (Aram Khachaturian 1903-1978) の《トッカータ》(1932) はエヴァンスが楽譜通りに最後まで演奏したクラシック作品としては唯一の録音になる。当然音質は良くないが(恐らく自宅での一発録りだろう)、この難曲を大きなミスをすることなく実に生き活きと表情豊かに演奏している様子を確認することができる。後年のロマンチックで繊細なピアノ演奏からは想像できないが、高校生時代に《ペトルーシュカ》に熱中した事実や、《トッカータ》の演奏ぶりから、若き日のエヴァンスはメカニカルな音楽との相性が良かったのかもしれない。もう一枚《Practice Tape No.1》は正確な録音データは不明とされているものの、収録楽曲から推察するに1960年代(1970年代との説もあり)、エヴァンスが30代の頃に自宅で練習

している様子を記録した貴重な録音だ。もちろん大半は自作を含むジャズのレパトリーだが、J.S.バッハの作品がいくつか収録されており、《フーガの技法》より第1番と第10番の4声のフーガ、《平均律クラヴィーア曲集》第1巻から第4番嬰ハ短調の前奏曲、第17番変イ長調の前奏曲とフーガ、第23番ロ長調のフーガ、第24番ロ短調の前奏曲を聴くことができる。いずれもプロのクラシックピアニストが本番を控えてきっちりと練習しているようなものではなく、文字通り自分の楽しみのためにつま弾いている様子で、つかえたりミスタッチが散見されたり、曲の途中でやめたりと不完全なものばかりだが、エヴァンスが音楽家の糧として日常的にバッハの楽譜を取り出していたことがその演奏ぶりから窺い知ることができる。バッハの作品を練習することがピアノ奏者としての成長にどれほど質するものであったかをたびたび述べたエヴァンスだが、そのことを証明する貴重な記録と言えよう。もちろんエヴァンスの演奏するジャズにバッハの直接的な影響を見出すことは難しいが、バッハを敬愛し、自らの楽しみのために習慣的にバッハを演奏していた事実は、音楽家としてのエヴァンスの誠実さを示していないだろうか。

4. ビル・エヴァンスの親しんだクラシック音楽

ビル・エヴァンスが音楽家としての修行時代に受けたクラシック音楽による教育について概観したが、プロのジャズピアニストとしてキャリアをスタートさせたのちも常にクラシック音楽をインスピレーションの源として参照していたことが様々な証言から確認できる。まずはエヴァンスのJ.S.バッハに対する尊崇の念について見てみよう。作曲家としてのJ.S.バッハの偉大さや、音楽家がバッハを日々の糧として常に学び続けることの重要性についてはここで改めて述べる必要もない。「バッハ以前」の音楽を総括し、「バッハ以後」の音楽の礎を築いた大バッハは、スタイルとしては全く異なるジャズ演奏を稼業としたエヴァンスにとっても常に立ち帰って参照すべき巨大な存在であった。特に指のトレーニングとしてのバッハの有用性について「バッハは私がピアノを演奏するときの手のアプローチを変えたんだ。若い頃はよく指のテクニック (finger technique) を使っていたけれど、重さのテクニック (weight technique) に変えたんだ。実際、バッハを演奏するとき各声部を歌って、それらがあるべき音を維持するには、間違ったアプローチで弾くことはできない。どのように響かせるかというコンセプトを持っていたら、直ちに矯正してくれるんだ」⁸と晩年に述べている。バッハを演奏することで「指のテクニック」から「重さのテクニック」に変更したという表現は理解しにくいだが、おそらく「指先の運動に依存した弾き方」から身体の重さを活かした「重力奏法」に変化させたということだろうか。

友人でジャズピアニストのウォーレン・バーンハート (Warren Bernhardt 1938-2022) がエヴァンスと過ごした日々を回想して「ビルは、バッハの2声と3声の《インベンション》—彼の心底からのお気に入り、ほぼ完璧に初見演奏した—を私に教えてくれた。私たちはその構造と数学的な純度に驚嘆した。彼は《インベンション》はピアニストにとって難しすぎず、しかし指の良い鍛錬になる、まるで宝石のような完璧なエクササイズだと確信していた」⁹と述べている。これらの言葉だけでもエヴァンスのバッハへの敬慕を充分読み取れるが、先述したエ

⁸ ペットィンガー 前掲書 p.55

⁹ ペットィンガー 前掲書 p.179

ヴァンスをまとめたウェブサイトからも彼のバッハに対する深い愛着の発露を多数見出すことができる。ここではそのいくつかを要約して紹介するにとどめたい。「あらゆる音楽家にとって、おそらくバッハの全てが必須 (essential) です。私は年齢を重ねるごとに、ますますバッハに近くなっていく」「私にとってバッハはインスピレーションとモチベーションの源としての常備食 (constant food) のようなものです」「バッハと共に過ごす数時間はかけがえのないものです。バッハを演奏することは、あなたが「指」に決して考えさせなかったようなことを「指」に考えさせるが故に必要なのです」「兵役から解放されて、私はあらゆる音楽を演奏し始めました。バロックから現代のクラシック音楽にまで及びましたが、最もたくさん演奏したのはバッハです」「音色のコントロールや指の独立性などを向上させるために、膨大な時間をバッハに費やしました」(以上筆者訳)。これらの言葉からいかにエヴァンスがバッハの音楽を敬愛し、音楽家の糧として日々演奏していたかがわかる。指の訓練といった実際的な目的とともに、バッハの音楽はエヴァンスを精神的に鼓舞してくれたのだろう。

エヴァンスが20代半ば頃に住んでいた狭いアパートに据えられたピアノの譜面台には「ショパン、ラヴェル、スクリャービン、そしてバッハの平均律クラヴィーア曲集が置かれて」おり、当時エヴァンスと親しく付き合って日常生活を共にしていたペリ・カズンズ (Peri Cousins) は「彼はいつもクラシック音楽を弾いていたわ。もちろんご存知のように彼はロマンチストだった。ラフマニノフも弾いたけど、ベートーヴェンやバッハも弾いていたわね。それらを演奏していて突然とても滑らかにジャズに移行していくの。それを聴くのは本当に素晴らしかった。私の特権ね」¹⁰と述懐している。この証言からもエヴァンスが日常的に自らの楽しみのためにクラシック音楽を演奏し、そこからインスピレーションを得てジャズに展開させていった様子が想像できる。

バーンハートはプライベートでエヴァンスと連弾を楽しむほど親しかったようだが「モーツァルトとベートーヴェンの交響曲 (エヴァンスはモーツァルトの〈ジュピター〉がお気に入りだった)、モーツァルトの連弾曲、ラフマニノフの〈交響曲第二番〉など」を共に演奏したと証言している。クラシックの交響曲は家庭でも楽しめるようにスコアとともにピアノ連弾用にアレンジされた楽譜が出版されるのが常だったが、エヴァンスがそういった楽譜も収集していたことがわかる。ちなみにエヴァンスはモーツァルトに関して次のような言葉を残している。

「音楽の歴史でモーツァルト以上に才能のある人物はいないと思う。その彼が父親への手紙では人々が彼には天分の才があると言っていると不平を言っていたんだ。手紙には『お父さん、私がどれほど一生懸命努力していたかはご存知ですよ』とある。あのモーツァルトですら努力しなければならなかったわけだから、ほとんどの人は何事であれそれを達成させるためには、努力を惜しんではならないはずだ。」¹¹

エヴァンスの「私はバルトーク、ベルク、ストラヴィンスキーを敬愛しています。その音楽が複調、無調、ポリリズムなどという事は全く気になりません。しかし、その音楽が「何か」を伝えていないとなりません」¹²との言葉は、古典派やロマン派、フランス印象派の音楽のみならず、ビルが当時最新の音楽も分け隔てなく聴き、そこから何かを吸収していた事実を伝えている。

¹⁰ ペットィンガー 前掲書 p.39

¹¹ KAWADE 夢ムック文藝別冊『ビル・エヴァンス』河出書房新社 (2001) p.90

¹² ペットィンガー 前掲書 p.311

1932-1982)の名前を挙げるができるだろう。ミケランジェリとグールドはピアニストとしてその演奏美学や音楽の方向性こそ全く異なるものの、「完璧な演奏」という理想に取り憑かれた点では共通している。あまりに「完璧な演奏」にこだわるがゆえ、二人とも演奏家としての主戦場であるコンサート活動に支障をきたしてしまう。グールドは聴衆を前にした生演奏において避けがたい「不完全性」に耐えきれず、32歳にしてコンサート活動から完全にドロップアウトし、編集作業などを通して理想的な演奏を思いのままに作り出せるスタジオにこもってしまった。ミケランジェリはコンサート活動から引退することはなかったが、ピアノ調律やホールの音響への不満、体調不良などを理由にしょっちゅうコンサートをキャンセルする世界一難しい演奏家になってしまった。また二人は演奏するレパトリーを吟味し、ピアニストとしての自らの美点を最大限発揮できる極めて限定された作品しか取り上げなかった点でも共通している。

この個性的な二人のピアニストとエヴァンスの交流に関して、先に紹介したウェブサイト¹⁶からの情報も交えつつまとめよう。グールドとエヴァンスは共通の友人で詩人・作家だったジーン・リース (Gene Lees 1928-2010) の紹介で1970年に顔見知りとなり、お互いに敬意を抱く仲となったようだ。バッハにひとかたならぬ関心を持っていたエヴァンスがグールドのバッハ演奏から刺激を受けなかったはずがない (グールドは1955年の伝説的な《ゴルトベルク変奏曲》を皮切りに、バッハの主要な鍵盤作品を続々と録音しており、その個性的な演奏によって賛否両論を引き起こしていた)。またグールドも、エヴァンスが名編曲家クラウス・オガーマン (Claus Ogermann 1930-2016) とコラボレーションしたアルバム《シンバイオシス Symbiosis》(1974) を取り上げて¹⁷、賞賛している。「はたして自分がジャズ通と呼ばれる人間かどうかわかりません」と述べたグールドは基本的にジャズなどの即興音楽への関心は低かったと思われるが、「ビル・エヴァンスほどの才能に恵まれた音楽家」と記していることから、エヴァンスについては高く評価していたのだろう。またグールドはエヴァンスの一人多重録音《自己との対話 Conversations with myself》(1963) のレコードを所有しており、のちにグールド自らピアノ用に編曲したヴァーグナーの管弦楽作品の一人多重録音は、エヴァンスの作品から着想を得た可能性が高い。このように二人は演奏する音楽のジャンルは異なれども、お互いに敬意を抱き、刺激しあっていたのだろう。

エヴァンスは若い頃よりミケランジェリに対しても尊敬の念を持っていたようだ。エヴァンスは29歳の時、当時のジャズ界で最も影響力のあったトランペッター、マイルス・デイヴィス (Miles Davis 1926-1991) のバンドに短期間ながらも在籍するが、エヴァンスがデイヴィスに「ラフマニノフやラヴェルなど、クラシック音楽の素晴らしい知識をもたらした」¹⁸こと、さらにはミケランジェリを聴くように勧めたことがマイルスの自伝に記されている。時期から推測するに、ミケランジェリが1957年に録音したラヴェルの《ピアノ協奏曲ト長調》とラフマニノフの《ピアノ協奏曲第4番ト短調作品40》をカップリングした名盤をデイヴィスに紹介したのだろう。またミケランジェリにその確かな技術を認められて多くのコンサートに同行した調律師村上輝久の著作¹⁹に、ミケランジェリがアメリカで演奏会を行った際、「そこへ中

¹⁶ “BILL EVANS-JAZZ PIANIST The quiet revolutionary,1929-1980” <https://www.billefans.nl>

¹⁷ ジョン・P.L.ロバーツ編『グレン・グールド発言集』宮澤淳一 (訳) みすず書房 (2005) pp.67-68

¹⁸ Davis, Miles “Miles The Autobiography” Simon & Schuster Paperbacks (2005) p.226

¹⁹ 村上輝久『いい音ってなんだろう』ショパン (2001) p.138

肉中背、目のきれいな素敵な紳士が登場、「私はピアニスト。ミケランジェリの大ファン、どうしても会いたい」と粘りに粘って、なかなか帰ろうとしない。20分間粘っていたが、やっと引き揚げてくれた。後に分かったことだが、その紳士は、なんと私の好きなジャズピアニスト、ビル・エヴァンスだった」との記述があり、エヴァンスがミケランジェリを心より崇拝していたことが垣間見えるエピソードが紹介されている。エヴァンスは当時のジャズピアニストとしては異例の、繊細で美しいタッチで知られたが、そのセンスはミケランジェリから学んだのではないだろうか。

グールドはエヴァンスのことを「ジャズ界のスクリャービン」と呼んだようだが、これは属7や属9の和音を拡張し、さらに様々な変位を加えて複雑に響かせるスクリャービンの手法をエヴァンスが受け継いでいることを指摘した言葉だと考えられる。一方ミケランジェリはミラノでエヴァンスのコンサートを聴いた後に、「ビル・エヴァンスはガブリエル・フォーレの音楽の理想的な演奏家になっただろう」と述べたとされている。これはエヴァンスの「モーダル（旋法的）」な側面を的確に言い表したものと思われる。エヴァンスも参加したマイルス・デイヴィスの歴史的名盤《カインド・オブ・ブルー Kind of Blue》(1959)は「モードジャズ」の嚆矢としてその後のジャズの方向性に大きな影響を与えることになった。二人の偉大なクラシックピアニストが、エヴァンスの個性について、スクリャービンとフォーレという全く音楽性の異なるクラシック作曲家の名前を引き合いに出していることから、エヴァンスの音楽の多様性が見えてこないだろうか。

7. 近代フランス音楽とビル・エヴァンス

エヴァンスの卓越した和声感覚の出自としてドビュッシー、ラヴェルらの近代フランス音楽と関連づけることが通説になっているのは周知のことだ。では改めてフランス近代和声の特徴について概観し、エヴァンスと彼らの和声に共通点を見出すことを試みたい。

音楽史的には「印象派」として一まとまりにされることの多いドビュッシーとラヴェルだが、その音楽を知れば知るほど見かけの印象以上に二人の個性や美学、用いた作曲技法の相違が浮かび上がってくる。13歳年長だったドビュッシーの方がはるかに革命家であり、その謎めいた和声は安易な分析を寄せ付けない。後輩のラヴェルはより保守的で、基本的には調性の枠組みの中で和声の概念を拡張し、独自の複雑で精緻なハーモニーを構築していった（ラヴェルの音楽がドビュッシーより「勉強になる」のはそのためだろう）。またドビュッシーが様々な影響を取り込みながら長い時間をかけて和声語法を発展させていったのに対し、ラヴェルは比較的初期の段階で自らの和声語法を確立し、本質的な部分では生涯大きく変化することはなかった。見かけ以上に異なる二人の和声感・和声観だが、とはいえ共通する部分も少なくない。細かな和声技法に拘泥すると枚挙にいとまがないため、非常に大雑把ながらも次の三つに要約しよう。第一に「和声の垂直方向での拡張」、第二に「機能と声法からの逸脱」、第三に「旋法的和声の多用」である。「和声の垂直方向での拡張」については説明を要しないだろう。古典派やロマン派の時代には長3和音や短3和音など、原色に近い単純な響きを主体として、そこに属7や減7など各種7の和音が控え目に使用されていた。それがドビュッシー、ラヴェルによって属7の和音、長7の和音、短7の和音、減5短7の和音など（ラヴェルもドビュッシーも減7の和音の使用は控えている）に第9音、さらには第11音や第13音（付加6の音と一致する）が積み上げられて垂直方向に拡張され、頻繁に使用される。古典的な和声で

は、第7音より高次の音を積み上げる際、響きの不協和を緩和するために、「予備」を必要とする（古い時代の対位法の名残だろう）など扱いが煩雑であったが、ドビュッシーやラヴェルの手にかかるるとそのような手続きは単なるペダントイズムとして一蹴され、実に自由に、大胆に扱われることになる。「機能と声法からの逸脱」についてはドビュッシーの偉業として広く認識されている。ラモー（Jean-Philippe Rameau 1683-1764）の『和声論』に始まりフーゲー・リーマン（Hugo Riemann 1849-1919）に至る和声の理論化はヨーロッパクラシック音楽の屋台骨となったが、ドビュッシーはそういった和声理論の足枷を取り払い、自らの感覚や感性（または「自らの喜び」）に従って自由自在に和音を連結する。機能と声法からの逸脱は必然的に調性からの離反や浮遊を誘引し、「現代音楽」への扉を開くこととなった。ラヴェルも機能と声法から逸脱する大胆さを決して失わなかったが、ドビュッシーよりもはるかに保守的で古典的なバランス感覚を生涯保持したため、「ドミナント→トニック」の和声進行を柱とする調性の枠内に留まることにためらいはなかった。「旋法的和声の多用」についても多言を要すまい。ドビュッシーのトレードマークとなった全音音階はじめ各種5音音階、教会旋法などが旋律面（水平）のみならず和声面（垂直）においても活用され、調性の明確な音楽とは異なる雰囲気醸し出すことに成功した。結局のところ、エヴァンスの音楽に「近代フランス音楽」の痕跡を見出すことができるとしたら、それは「和声の垂直方向での拡張」と「旋法的和声の多用」の2点となるだろう。「機能と声法からの逸脱」についてはそれほど積極的でなかったエヴァンスは、あくまで「調性」の枠内で、精緻なリハーモナイズによる独自の和声語法を構築した。ではエヴァンスはドビュッシーやラヴェルから具体的に何を、どのように吸収したのだろうか。これに関してジーン・リースとの対談でエヴァンスは注目すべき発言を残している²⁰。

「いろいろな人があなたのヴォイシング²¹に特定のクラシック作曲家からの明らかな影響を見出しています。特に、ラヴェル、ドビュッシー、ショパン。それらの影響は直接的、そして意図的なものですか？」とのリースからの問いに、エヴァンスは「私は自らの研究によって（独自のヴォイシングを）築き上げてきました。意識的に楽譜のヴォイシングを調べて「ああ、これは使えそうだ」などと言ったことはありません」（筆者訳）と答えている。これは注意を払うべき発言だろう。エヴァンスはもちろんだビュッシーやラヴェルの音楽に親しんでおり、そこから多くのことを学んだのは間違いない。それにもかかわらず、彼らの音楽から気に入ったハーモニーやヴォイシングを「これは使えそうだ」と抽出して、例えばそれをノートに書き写し、あらゆる調で弾けるように繰り返し練習するようなことはしていないはずだ。そのようにラヴェルやドビュッシーの特徴的なハーモニーやヴォイシングを「標本化」して学習し、それらを自らの内に蓄積していても、決してエヴァンスのような音楽にはならない。クリエイティブなことに携わる人たちは、自らがオリジナルな存在であることを誇大に強調せんがために、自らの受けてきた影響（あるいは参照してきた作品）を秘匿したがる傾向にあるが、リースの質問に答えるエヴァンスはラヴェルやドビュッシーの影響を指摘されてそれをはぐらかそうとする意図はなく、純粹に誤解を解きたい一心だったのでないだろうか。

また別のインタビューにおいても「私は印象派が好きですが、雲がかかったような効果（cloudy effect）を求めてはいません。私は実に明晰であることを求めています」²²（筆者訳）

²⁰ 前掲ウェブサイト

²¹ 和音の構成音の配置法のこと

²² 前掲ウェブサイト

とも述べている。「雲がかかったような効果」とはドビュッシーの曖昧模糊とした和声を婉曲に表現した言葉と思われる。ドビュッシーは自らの強い意志で「説明不可能」な音楽を創造したが、エヴァンスはそういった道は選択せず、常に自らの音楽語法に意識的で「やっていたあらゆることを完全に把握」²³していたようだ。そのような意味においては、明晰かつ明快な音楽語法によって調性の枠組みの中で自らの個性を探究したラヴェルの方が、ドビュッシーよりもエヴァンスと親近性があると言えるだろう。

エヴァンスの生前より指摘されてきたラヴェルやドビュッシーからの影響については、あくまで「印象」のレベルで語られるだけで、決して「学究的」に突き詰めて証明（そんなことが可能かどうかかわからないが）されたものでないことは音楽学者のデボラ・モウアー（Deborah Mawer）も指摘するところだ²⁴。印象派の音楽からの影響は、エヴァンスにとって限定的で、彼が受けた広範にわたる影響のあくまでワン・オブ・ゼムと捉えるべきだろう。

8. ラフマニノフ、スクリャービンの音楽とビル・エヴァンス

近代ロシア音楽からの影響についても触れておこう。エヴァンスが自らにロシア系の血が流れていることを強く意識し、ロシアの音楽に関心を持っていたことはすでに述べた。特にラフマニノフとスクリャービンにある種の親近感を抱いていたようだ。伝記にも「彼が熱狂的なスクリャービン愛好者だったことは知られている」²⁵と記述がある。またエヴァンス最晩年、亡くなるまでの18ヶ月間、プライベートを支えたローリー・ヴァホーマン（Laurie Verchomin）の回想録には、音楽に関しては素人同然だったローリーにエヴァンスが「スクリャービンの音楽を説明してくれた」²⁶とあり、エヴァンスが生涯の最後までスクリャービンに対する愛着を失っていなかったことを示している。では具体的にエヴァンスはスクリャービンからどのような影響を受けたのだろうか。スクリャービンは創作の初期・中期・後期で大きく作風を転換させたが、「神秘和音」を駆使して無調の領域に肉薄した後期の作品からはエヴァンスとの親和性はあまり見られない。ジャズピアニストのリッチー・バイラク（Richie Beirach 1947-）はエヴァンスから、スクリャービンの最後の作品となった《5つの前奏曲集作品74》を紹介されたと証言しており²⁷、エヴァンスがスクリャービンの後期の作品群にも興味や関心を持っていた可能性はあるが、ジャズ奏者としてのエヴァンスに影響を与え、エヴァンスが親しみを感じたのは、初期から中期にかけて、まだスクリャービンが穏健な作風を維持していた時代の作品ではないだろうか。この時期のスクリャービンの作品のいくつかは、後期の陰鬱な作風からは想像できないほどポップな性格を持っている。特に中期の最初に位置する《ピアノソナタ第4番嬰へ長調作品30》（1903）の第2楽章はシンコペーションを多用したリズムと相まって、驚くほどポップに響く。この第2楽章に、後にスクリャービンのトレードマークとなった「神秘和音」の初期形態とも言うべき響きが見られる²⁸。

²³ シャドウィック 前掲書 p.98

²⁴ Mawer, Deborah “French Music and Jazz in Conversation” Cambridge University Press” (2014)

²⁵ シャドウィック 前掲書 p.89

²⁶ Verchomin, Laurie “The Big Love Life & Death with Bill Evans” (2010) p.48

²⁷ シャドウィック 前掲書 p.274

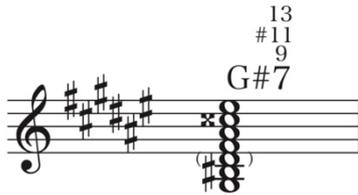
²⁸ このことは岡田敦子が『スクリャービン作品全集第1巻』（春秋社）の解説で指摘している。

譜例 2

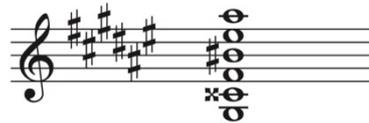


譜例 2 の四角で囲んだ和音の原型は譜例 3 の通りだ。これは倍音列の基音から第 13 倍音までを 3 度で積み上げたもの（倍音列和音）であり、スクリャービンのトレードマークとも言うべき「神秘和音」は、第 5 音を省略して 4 度で積み重ね直したものに過ぎない（譜例 4）。

譜例 3

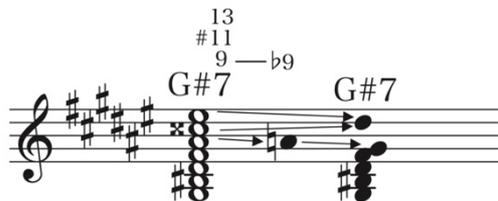


譜例 4



ここでの高次の和音構成音は古典的な「非和声音」による解釈も可能だろう。つまり増 11 度（重嬰ハ音）を下部倚音、長 13 度（嬰ホ音）を上部倚音とし、第 12 拍にて第 5 音（嬰ニ音）に「解決」とする解釈だ。また旋律として冒頭に現れた第 9 音（嬰イ音）はテノール声部に置換され、短 9 度（ $\flat 9$ ）へと下方変位し、根音の嬰ト音へと至る。わかりやすく和音の原型で示すと譜例 5 のようになり、複雑に見えた属 13 の和音も、属 7 の和音へと吸収される。

譜例 5



エヴァンスも「倍音列和音」をスクリャービンと全く同じ手法で使用している。エヴァンスにとって初めてのピアノソロアルバムとなった《アローン Alone》（1968）に収録された《ア・タイム・フォー・ラブ A Time For Love》の冒頭が譜例 6²⁹だ。第 4 小節の四角で囲ん

²⁹ “The Artistry of Bill Evans” WARNER BROS.PUBLICATION (1989) p.81

だ和音は倍音列和音だが、その第11音（嬰イ音）と第13音（嬰ハ音）はスクリヤービンと同じく第4拍で第5音（ロ音）へと解決している。

譜例6

The musical score for Example 6 is written in G major and 4/4 time. It consists of five measures. The chords indicated above the staff are DM7 (measures 1-2), Cm7/D (measure 3), DM7 (measure 4), E7 (measures 5-6), and E7 (measures 7-8). The notation shows a piano accompaniment with a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature has one sharp (F#), and the time signature is common time (C).

エヴァンスはこのような当時としては斬新な響きを、スクリヤービンの音楽から吸収し、咀嚼し、自家薬籠中のものとしていたのではないだろうか。

次にラフマニノフがエヴァンスにもたらした影響を見てみよう。恐らくエヴァンスの演奏スタイルとして一般的に広く膾炙しているのは、スコット・ラファロ (Scott LaFaro 1936-1961) のベース、ポール・モチアン (Paul Motian 1931-2011) のドラムと組んだ「ファースト・トリオ」時代 (1959-1961)、特にアルバム《ワルツ・フォー・デビー Waltz for Debby》(1961) のイメージだと思われる。しかしエヴァンスは四半世紀に及ぶプロとしての演奏活動を通じて、何度かマンネリズムに陥った時期を挟みながらも、少しずつ、しかし着実に演奏スタイルを変化させ (風貌も大きく変化した)、死の直前にマーク・ジョンソン (Marc Johnson 1953-) のベース、ジョー・ラバーベラ (Joe LaBarbera 1948-) のドラムと組んだ「ラスト・トリオ」時代 (1979-1980) においては、初期とは全く異なる演奏スタイルを確立させている。初期のエヴァンスは内省的で抒情的な音楽を、よく吟味された少ない音数で表現していた。しかし晩年になると、はるかに饒舌でアグレッシブな音楽を展開するようになる。初期の控えめで慎まやかな演奏は確かにフランス的なある種の落ち着きや洗練といったイメージと結びつきやすいかもしれない。しかしエヴァンス後期の音楽は、筆者にラフマニノフ的な複雑性を想起させる。エヴァンスが若い頃よりラフマニノフの音楽に魅了され、自らも演奏していたことはすでに述べた。ジャズピアニストで友人だったバーンハートはエヴァンスと共にラフマニノフの《ピアノ協奏曲第3番ニ短調作品30》のスコアを何時間もかけて精査し、「ビルがその作品の第二楽章のハーモニー構造が大好きだった」と証言している³⁰。さらに「ラスト・トリオ」によるヨーロッパツアー時、エヴァンスはラフマニノフが自作自演した《パガニーニの主題による狂詩曲作品43》と《ピアノ協奏曲第4番作品40》の録音 (カセットテープ) を常に持ち歩き、熱心に聴いていたという記述もある³¹。作曲家ラフマニノフは超人的なピアニストとしての活動とも相まって、聴衆からの人気は高かったものの、モダニズムが興隆を誇っていた時代に後半生を過ごしたため、理が勝ちすぎる専門家筋からの評価は極めて低いものだった。つまり彼の音楽は「調性」に安住した「後ろ向き」の音楽であり、全く「モダン」でないことが低い評価につながったようだ。しかしラフマニノフの音楽が極めて独創的で、精緻な和声語法で形成されていることは少しでも分析を試みたことのある者にとっては明らかだろう。エヴァンスも魅

³⁰ ペットィンガー 前掲書 p.274

³¹ ペットィンガー 前掲書 p.309

了されたという《ピアノ協奏曲第3番》の第二楽章は、ロシア特有のメランコリーとある種の複雑さが渾然一体となった、稀有な音楽と筆者には思われる。

筆者がエヴァンスの音楽にラフマニノフの影響を見出す例として、エヴァンスの2枚目のピアノソロアルバムとなった《アローン・アゲイン Alone Again》(1975)に収録された〈ピープル People〉の演奏を挙げたい。甘美なテーマを転調させながら、また伴奏形や細かな音形を変化させながらひたすら繰り返す、13分間に及ぶこの特異な演奏について、伝記作者のシャドウィックは「ブラームスが演奏したらどのようなことになるかということを示しているようだ」としながら、「ラフマニノフを思わせる暗く憂鬱」³²な雰囲気をも聴き取っている。一つの演奏からブラームスとラフマニノフの影響を聴くものにも感受させるところにも、エヴァンスの音楽の多様性が見出せる。

以上、近代フランス音楽と近代ロシア音楽からエヴァンスへの影響について概観した。次に実際の作品を具体的に分析してみよう。

9. 《タイム・リメンバード Time Remembered》の分析

まず、フランス印象派からの影響が色濃い作品として《タイム・リメンバード》を取り上げる。クラシック音楽と現代音楽に関するアカデミックな知識を駆使して、テクノやポップス、映画音楽のジャンルで多彩な活動を繰り返してきた作曲家坂本龍一(1952-)は「ビル・エヴァンスはジャズのピアニストのなかでいちばん好きな人です」³³と公言しており、《タイム・リメンバード》に関して「この曲はほとんどラヴェルに聞こえる」と、またラヴェルが作曲したピアノ小品《ハイドン名によるメヌエット》に関して「じつはぼくには、これがほとんどビル・エヴァンスに聞こえるんですよ」³⁴と感想を述べている。坂本龍一の言葉にしたがってラヴェルとビル・エヴァンスの共通点を見出すために、この2曲のハーモニーを分析してみよう。

《タイム・リメンバード》は1962年、エヴァンスが33歳の時に作曲したものだ。エヴァンスの作品として特に広く知られるものではない上に、本人もライブではほとんど取り上げなかったにもかかわらず、2015年に公開されたエヴァンスのドキュメンタリー映画は『タイム・リメンバード』と題され、エヴァンスの音楽や人生を象徴するかのような内省的でリリカルな音楽になっている。なおジャズピアニストで作曲家のジャック・レイリー(Jack Reilly 1932-2018)が既にこの作品の詳細な分析³⁵を行なっていることを付記しておく。

旋律を全て示すことは著作権の関係で不可能なため、原曲のコード進行に筆者がヴォイシングを施したものを以下に示す(譜例7)³⁶。エヴァンス自身によるアレンジでは、対位法的な書法が見られ、モーダル(旋法的)な側面が強調されているが、筆者は和声的なスタイルでアレンジを行った。

³² シャドウィック 前掲書 pp.348-349

³³ 坂本龍一総合監修 『コモンズ：スコラ 音楽の学校 第18巻 ピアノへの旅』アルテスパブリッシング(2021) p.133

³⁴ 坂本龍一総合監修 『コモンズ：スコラ 音楽の学校 第4巻 ラヴェル』エイベックス(2009) p.37

³⁵ Reilly, Jack "The Harmony of Bill Evans" HAL・LEONARD(1992) pp.16-33

³⁶ ウェッツェル 前掲書 p.92

譜例 7

The musical score for Example 7 consists of three systems of piano accompaniment. Each system contains two staves (treble and bass clef) with chord voicings and extensions. The chords and their extensions are as follows:

- System 1: Bm7⁹, CM7^{#11}, FM7¹³, Em7¹³, Am7⁹, Dm7⁹, Gm7¹¹, EbM7⁹, AbM7⁶
- System 2: Am7⁹, Dm7⁹, Gm7⁹, Cm7⁹, Fm7⁹, Em7¹¹, Bm7¹¹, EbM7⁹
- System 3: Am7¹¹, Cm7⁹, F#m7¹¹, Bm7¹³, Gm7¹¹, EbM7^{#11}, Dm7¹¹, Cm7¹³

まず譜例7を見て気づくことは（レイリーもペッツィンガーも指摘していることだが）、ドミナント系の和音が一切使われておらず、「長7の和音」と「短7の和音」のみで構成されていることだろう。また和音の連結も機能と声法からの逸脱が見られ、調は確定されることなく完全に浮遊している。また個々の和音は第9音（筆者のアレンジでは第11音や第13音も含めた）を含むため、「和音の垂直方向での拡張」と「機能と声法からの逸脱」というフランス近代音楽の和声の特徴を備えている。様々なテンションノートを含んだヴォイスिंगはエヴァンスにとってルーティンだが、使用するコードを長7と短7の和音に限定し、機能と声法から逸脱したスタイルで作曲するのは稀なことだ。それにもかかわらず《タイム・リメンバード》はエヴァンスの音楽的資質や特徴が凝縮された作品だと印象を聴くものに与える。

しかしこの控えめな作品は「調性から浮遊する」ことを考える上で、様々な示唆を与えてくれないだろうか。調性の明確な音楽では「ドミナント→トニック」の和音進行が調を確定し、音楽を駆動するエンジンの役割を果たすが、では「ドミナント」が一切登場しない《タイム・リメンバード》は無調なのだろうか。おそらくこれを聴いた多くの方は決して「無調」とは感じないだろう。この繊細なコード進行にエヴァンスが添えた旋律も、和声と見事に調和した流麗なラインを描く。ドミナント進行は不在ながらも、根音進行に着目すると「完全5度下行（完全4度上行）」が多く見られるため、それもうっすらと調性を感じさせる要因の一つとなっている。いずれにせよエヴァンスの繊細で精密なハーモニーのセンスを否応なく見せつけられる例になっている。

それではラヴェルの《ハイドン名によるメヌエット》を見てみよう。冒頭8小節にコードネームを付した（和音の構成音としてコードネームに含めた音も、繋留音や倚音など非和声音として解釈できるものもある）。

譜例 8

ハイドンへのオマージュでもあるこの楽曲は古典的で端正な佇まいを見せ、ラヴェルの実験的な側面は控えめにされている。前楽節後半におけるコード進行は「CM7→D7→G（ト長調の「IV7→V7→I」）」と明確に終止し、後楽節は古典の定石通り属調のニ長調に転調して「V7→I」とやはり明確に完全終止している。エヴァンスの《タイム・リメンバード》とは異なり、調性をはっきりと感じさせる和声進行で構成されているものの、終止以外の小節（第1・2・5・6小節）は全て第9音（長9度）を伴う短7の和音（または短3和音）のみが使われている。昨今 YouTube で音楽理論や作曲に関するトピックを扱った投稿を目にすることが多い。もちろん内容は玉石混交だが、非常に平易に分かりやすくまとめられた有用な動画も少なくない。その中に『Ravel's Favourite Chord』³⁷と題された動画があり、ラヴェルが偏愛したコードとして第9音（長9度）が付加された短7の和音（または短3和音）が紹介され、ラヴェルの実作品から様々な例が示されている。もちろん話を単純化し過ぎているとも言えるが、実に多くの作品においてこの響きを見出せるのも事実だ。特に譜例8の第2小節で四角に囲ったヴォイスリングはラヴェルの作品に多く見られる。

エヴァンスの《タイム・リメンバード》において和音は25回進行するが、その内20個が第9音まで拡張された「短7の和音」となっている。坂本龍一はこの響きにラヴェルとビル・エヴァンスの共通性を見出したのかもしれない。

10. 《ソング・フォー・ヘレン Song for Helen》の分析

日本ではあまり取り上げられることはないが、晩年に制作されたアルバム《新たな対話 New Conversations》（1978）はビル・エヴァンスのハーモニーに関する長年の探求の究極の成果であると筆者には思われる。自己批判の強かったエヴァンスだが、珍しく満足していることを表明したこのアルバムは《自己との対話 Conversations with myself》（1963）、《続・自己との対話 Further conversations with myself》（1967）に続く三度目の一人多重録音によって制作され、エヴァンスがこの実験的な録音形態に強いこだわりを持っていたことが見て取れる。ピアノトリ

³⁷ 『Ravel's Favourite Chord』 <https://www.youtube.com/watch?v=SnGqcl3axw> 2022年11月8日閲覧

オにとどまらず、あらゆるジャズ奏者と、あらゆる演奏形態で共演してきたエヴァンスだが、理想の共演相手は結局自分自身だったということだろうか。自らのピアノ演奏に自らのピアノ演奏（またはエレクトリック・ピアノ）を二重・三重に重ねることによって、和声的にはより厚みのある複雑なものを構築することが可能となり、エヴァンスのハーモニーの完成形を聴くことができる。ここではアルバムの冒頭を飾るエヴァンスが作曲した《ソング・フォー・ヘレン》に注目したい。「ヘレン」とはヘレン・キーン女史（Helen Kean 1923-1996）のことで、1962年からエヴァンスが死去するまでの18年間、エヴァンスを献身的に支えた敏腕マネージャーである。その知的で端正な音楽からは想像することが難しいが、エヴァンスの私生活は生涯を通じて破綻の多い困難なものだった。そんなエヴァンスを公私共に支え、亡くなる直前まで旺盛なライブ活動とレコーディングの機会を確保するなど、キーンへの貢献に対するエヴァンスからの感謝の気持ちが込められたこの楽曲は、一聴すると明瞭で快活な音楽だが、ハーモニーを詳しく見るとその精緻で複雑な構造に驚嘆を禁じ得ない。音楽学者の岡田暁生は、かつて親しんでいたエヴァンスの音楽から遠ざかった理由として「その音楽が「ムーディで知的で洗練された白人ジャズ」どころか、極度の集中を要求する、頭が割れるほどに複雑なものであることがわかってきた」³⁸からだとしているが、《ソング・フォー・ヘレン》はエヴァンスの音楽の複雑さを端的に示す例となっている。この楽曲は《タイム・リメンバード》と同じくジャック・レイリーも詳細な分析³⁹を行なっているが、筆者はレイリーとは異なるアプローチで分析を行った。

楽曲全体の構成を見ておこう。イントロに続いてまず「ヘ長調」にてテーマが静かに提示される。その後「変ニ長調」に転調し、譜例9⁴⁰に示したアレンジによってテーマが演奏される。さらに「ハ長調」に転調し、活気を帯びてテーマが演奏されたのちにアドリブが展開される。最後に変ニ長調に復帰してテーマが繰り返されて曲を閉じる。

著作権の関係で全曲を掲載することはできないが、変ニ長調で提示されるテーマの冒頭8小節のエヴァンス自身によるアレンジを見てみよう。

譜例9

The image shows a musical score for the piano piece 'Song for Helen' by Bill Evans. It consists of two systems of music, each with a treble and bass clef staff. The key signature is three flats (Eb major). The first system shows the first four measures, and the second system shows the next four measures. The music is characterized by dense, complex chordal structures with many accidentals and ties, typical of Evans's style. The notation includes various chord symbols and rhythmic markings.

³⁸ 岡田暁生 ストレンジ、フィリップ『すごいジャズには理由がある』アルテスバグリッシング、2014年 p.183

³⁹ Reilly, Jack “The Harmony of Bill Evans Volume 2” HAL・LEONARD (2010) pp.28-32

⁴⁰ “BILL EVANS the 70’s” The Richmond Organization (1991) pp.8-9

一見して明らかだが、このようなハーモニーをクラシック音楽で用いられるローマ数字による和音記号で分析することは不可能だ。コードネームで各和音の種類や付加された音を精密に把握し、その進行について逐一注釈をつける以外に構造を理解する手立てはない。

エヴァンスは通常、テーマの提示においては精巧なリハーモナイズを伴うアレンジを施し、極めて繊細で複雑なハーモニーを聴かせるが、アドリブ部においてはハーモニーを簡略化し、アドリブパートにより自由を与える手法をとる。この楽曲でもテーマの提示においては精緻なリハーモナイズが行われており、一見すると分析が困難に思えるが、リハーモナイズを取り払って、オリジナルのコード進行に還元すると譜例 10 のようにシンプルな姿を見せる。譜例 10 は解説しやすいよう一部変更を加え、筆者がボーシングを施したものである。「9—b9」は長9度が下方変位して短9度になったことを示し、「sus4—3」は第3音が上部転位（倚音と解釈できる）して形成される完全4度が、第3音へと解決したことを示す。なおコードネームの標記が煩雑になるため、旋律音を和音構成音として含めていないところもある。

譜例 10

譜例 10 ではハーモニーの構造が格段に把握しやすくなったが、さらに簡略化するために、転位 (sus4) や付加 6、第 9 音などを除去してベーシックな和声音のみを 4 声体で記譜すると譜例 11 のようになる。

譜例 11

譜例 11 を見れば明らかだが、アウトタクトの和音と第 1 小節の最初の和音で変ニ長調の「ドミナント→トニック」が奏され、調号通りの調が確立される。続く第 1 小節 2 つ目の和音と第 2 小節 1 つ目の和音にて平行調変ロ短調の「ドミナント→トニック」が奏される。その後

は属7の和音が完全5度下行（完全4度上行）の根音進行（ドミナント進行）によって次々と連結されたのち、遠隔調イ長調の「ドミナント→トニック」に着地する。全体はほぼドミナント進行のみで構成されており、譜例9では一見複雑に見えた和音進行もこのように実に明快で平易な和音進行へと還元することができる（《タイム・リメンバー》では「短7の和音」を、《ソング・フォー・ヘレン》では「属7の和音」を完全5度下行（完全4度上行）の根音進行で連鎖させる手法が用いられており、偶然ながらも比較対照するのに相応しい2曲になった）。もちろんエヴァンスがこの曲を作曲する際、譜例11から譜例10へとアイデアを発展させて、譜例9に至ったわけではないだろう。作曲の初期段階から譜例10のような形で楽曲を構成したのち、細かなリハーモナイズを施して譜例9へと至ったはずだが、具体的にどのようなリハーモナイズをエヴァンスは行ったのだろうか。その説明に移る前に、ジャズピアノ奏者にとっては自明のことながら、クラシック奏者にはあまり馴染みのないエヴァンス独自のヴォイスングについて触れておきたい。エヴァンスの演奏活動はピアノ、ベース、ドラムによるピアノトリオという形態が中心となっていた。ベース奏者は楽曲内でソロのアドリブをとることもあるが、ピアノと同時に演奏する際は当然ながら低音部を担当し、多くの場合和音の根音（ルート）をメインに演奏することで、ピアノ奏者が奏するコードを支える役目を果たす。その場合、ピアノ奏者は根音がベース奏者と重複しないように、またベース奏者が自由にインタープレイを展開できるよう低音域のスペースを空けておくために譜例12のようなヴォイスングを行う。譜例12のコード進行は「Dm7→G7→C（ハ長調のII7→V7→I）」という基本的なものだが、ピアノ奏者は根音を省略、または転回形を用いることによって、低音域でのベース奏者のラインとの衝突を回避する。このヴォイスングによってピアノ奏者は左手が担うコードを一貫して中音域で弾くこととなり、左手のポジション変更や大きな跳躍に気を取られることなく、右手のアドリブに意識を集中できる。さらに付加6や第9音・第11音などテンションノートを和音に付け加えた繊細なヴォイスングが可能になる。こういったヴォイスングの手法はエヴァンスが極めて高度に洗練させたもので、その後の多くのジャズ奏者に共有されて、今では定型となっている。

譜例 12

The musical score for Example 12 consists of two staves: Piano and Bass. The Piano staff is in treble clef and shows a melodic line with a triplet of eighth notes (F, G, A) and a 9th interval (B). The Bass staff is in bass clef and shows a simple bass line with a 6th interval (F, G). The chords are Dm7, G7, and C6.

エヴァンスはピアノソロで演奏するときも、根音を低音に配置しないヴォイスングを採用することが多かった。そのため、その独特のヴォイスングに慣れていないと、エヴァンスがいったいどのような種類のコードを押さえているのか聞き取ることが困難になる。譜例9においても多くの和音が転回形またはルートレス（根音省略）の形で奏されるため、和音の把握を難しくしている。そこで譜例13では全ての和音に根音を補填し、なおかつ根音がベースに配置される基本形で記譜した。このことによって、エヴァンスの施したリハーモナイズを容易に把握

できる（ただし譜例9に見られたエヴァンスのヴォイスングの繊細さや妙味は完全に失われることになるが）。

譜例 13

The musical score for Example 13 consists of two systems of piano accompaniment. The first system contains five measures with the following chord symbols: A7⁹, D7⁹, D^b7⁶, Cm7¹¹, F7^{#11}, B^b7⁹, E^b7⁹, A7⁶sus4⁹, and A^b7⁶sus4⁹. The second system contains five measures with the following chord symbols: D^b7⁶sus4⁹, G7⁹, F[#]7⁶sus4⁹, CM7⁹, B7⁶sus4⁹, F7^{#11}, E7⁶sus4⁹, B^b7⁶, and AM7⁹. Annotations include: 'A^b7を裏コードのD7に置換' (A^b7 substituted for D7 as a back chord), '変口短調のII→Vに分割' (Division of II→V in a modal minor key), 'E^b7を裏コードのA7に進行' (E^b7 substituted for A7 as a back chord), 'sus4の解決や構成音の変位による色彩変化' (Color change due to resolution or displacement of sus4 notes), 'D^b7を裏コードのG7に置換' (D^b7 substituted for G7 as a back chord), 'F[#]7を裏コードのC7の代理としてのCM7に置換' (CM7 substituted for C7 as a back chord), 'B7を裏コードのF7に置換' (B7 substituted for F7 as a back chord), and 'E7を裏コードのB^b7に置換' (E7 substituted for B^b7 as a back chord).

アウトタクト2拍目のD7は譜例10におけるA^b7と「裏コード」の関係になる。根音が「トライトーン（増4度または減5度）」隔たった「属7の和音」（例えばG7とD^b7）は和音の構成音に、属7を属7たらしめている「トライトーン」を異名同音の読み替えで共有している（例えばG7のへ音-ロ音とD^b7のへ音-変ハ音）ため、「裏コード」として置換可能であり、ジャズやポップスの音楽ではリハーモナイズの常套手段として頻繁に用いられる。この手法はスクリャービンが最大限に活用して独自の和声語法を構築したが、ドビュッシーやラヴェルの作品にも見出せるものである。調性からの浮遊・離脱を模索した19世紀末・20世紀初頭の作曲家にとって「トライトーン」は象徴的な音程だったようだ。調性の明確なクラシック音楽においても調を確立するための要となる「属7の和音→主和音」の進行が、結局は「トライトーン」の不安定な響きの解消を目的とし、その解決がもたらすカタルシスが音楽を前に駆動させるエンジンとなったとするならば、古い時代には「音楽の悪魔」として忌避された「トライトーン」こそが、「完全5度」に次いで（もしかしたら同等に）西洋音楽において重要な鍵となる音程なのかもしれない。前衛音楽においても、不協和なサウンドを構築するために「長7度」「短2度」「短9度」と並んで「トライトーン」は頻繁に使用される音程であった（不協和音主体で構成される前衛音楽では「トライトーン」はもはや「解決」しようがないため、何らのカタルシスも得られない）。

分析に戻りたい。アウトタクト1拍目に置かれたA7は、D7を導くための「ドッペルドミナント」の役目を果たしている。第1小節の第3・4拍では、譜例10ではF7だったものが「Cm7→F7」に分割されている。V7の和音を「II7→V7」に分割する手法もリハーモナイズの常套手段として用いられるものである。その他、多くの属7の和音が「トライトーン」隔たった「裏コード」に置換されている。第5小節の第4拍は「裏コード」としてC7が用いられるべきだが、旋律との兼ね合いからC7の代理コードとしてCM7に置換されている。

譜例9のような繊細で精巧なアレンジは、感覚や勘のようなものに頼ってはいは絶対になし得ないことは作曲の心得のあるものならばすぐさま理解できるはずだ。エヴァンスが自らのリハーモナイズの手法を緻密に把握し、用いるテクニックに意識的であったことは明らかだ。では単に知的に理解できれば誰にでもこういった音楽を創り出すことができるかといえばそれも違う。コード進行やリハーモナイズは論理的に組み立てることができても、和音それぞれが輝きを放ち、なおかつ自然に流れるように連結するために適切なヴォイスイングを施すには、結局のところ感性に頼って音を選択するしかない。絶対過つことのない精確な耳でもって、各和音の配置を開離にするのか密集にするのか、どの音を重複させるのか、またどの音を省略するのか、あるいは第5音や第9音を変位させるのかさせないのか、sus4は解決させるのかさせないのか、といった響きに関する細かな選択を自らの感性で判断していかなければならない。感覚で判断する際の補助となる思考は言語や記号を介しており、そういったテクニカルな用語と実際の「音」が正確に結びついていなければ、エヴァンスのような精巧なアレンジを施すことはできない。しかし話が堂々巡りするようだが、こういった和音（和声）の響きに関する思考の言語化・意識化を限りなく繰り返していく（これこそ修練というものだろう）うちに、それらは高度に感覚化され、もはや思考の介在する余地のない境地にまで達することができるのかもしれない。ましてやジャズは即興演奏をその音楽的特徴とするジャンルである。アドリブする際に、細かで煩雑な思考を巡らせる時間的余裕はない。常に瞬時に判断しなければならず、また瞬時に身体が反応しなければならぬ状況に奏者は置かれるのだ。

《ソング・フォー・ヘレン》はスクリャービン晩年の作品《5つの前奏曲作品74》の第1曲を参照して作曲されたことが伝えられている⁴¹。最晩年のスクリャービンはヴァーグナー並みの誇大妄想に取り憑かれ、途方もなく巨大な音楽神秘劇《ミステリウム》を構想（スクリャービンの早逝によって全ての計画は水泡と帰した）しており、《5つの前奏曲》も《ミステリウム》での使用を前提として作曲されたものである。この《前奏曲》で用いられるモチーフと《ソング・フォー・ヘレン》のモチーフが一致を見るのは明らかだが、《前奏曲》の和声は極めて難解で、スクリャービンのトレードマークとなった属7や属9の和音を拡張させた「神秘和音」の考え方では理解するのが困難な不協和音で構成されており、和声の面では直接の影響は見られない。しかし、スクリャービンの中期以降に見られる、様々な付加音を伴う「属7の和音」や「属9の和音」のみで楽曲を構成する手法は相似している。譜例13の8小節間で和音は18回進行するが、実にその14個が属7（属9）の和音となっている。《タイム・リメンバード》は「ドミナント不在」の音楽であったが、《ソング・フォー・ヘレン》はまるでスクリャービンの音楽のごとく、ほぼ「ドミナントのみ」で構成された音楽になっており、エヴァンスのスクリャービンへの敬愛と、その影響を明らかに見出すことのできる好例となっている。

11. おわりに

ビル・エヴァンスが、ドビュッシーやラヴェルのみならず実に多様な影響をクラシック音楽から受けたことについて見てきた。エヴァンス自身も「人は多くの人々や物事に影響を受け、

⁴¹ ペットィンガー 前掲書 p.287

それらすべてが作品に現れるもの。むりやり誰かの名前をあげるのはバカげているよ」⁴²と述べている。「私は自分自身を他の人々のように才能があるとは思いません。でも、ある意味それが有利だったのは、私はすぐに器用にはなれなかったから、より分析的になる必要があり、結果としてこれが何かを作り上げるように私をし向けたのです……」⁴³と謙遜して見せるエヴァンスだが、常に「分析的」に音楽と向き合い、緻密な理論を構築していったことがこの言葉から窺える。エヴァンスが自らの音楽語法に意識的で、知的に把握していたことは間違いないが、ハーモニーに関する彼の知見の片鱗でも垣間見ることができればと誰しもが思うことだろう。エヴァンスが生み出す奇跡のようなハーモニーやヴォイスングに興味を持ち、教を乞うた人は後を絶たなかったが、エヴァンスは一貫してそれに応えることはなく、公の場では語らなかったようだ。1966年、音楽教師をしていた実兄ハリーと共にエヴァンスは『ビル・エヴァンスの創作過程と独学について』⁴⁴と題された教育用映像作品を制作している。ここではエヴァンスがどのようにジャズを学んできたか、ジャズがどのように構成されているか、ジャズを教えることについて、などの話題がハリーとの対談形式で語られ、また実際にエヴァンスがピアノを弾くシーンも収録されている。エヴァンスは、ジャズや音楽を学ぶことについてオーソドックスながらも非常に含蓄に富んだ興味深いコメントを残しているが、ハーモニーやヴォイスングに関して具体的なことは一切語られない。教育について語る場面でハリーが皮肉まじりに披瀝するエピソードがエヴァンスの姿勢を端的に表している。ビルと三年ぶりに会うことになったハリーは、ビルからその奥義を学ぼうと「ハーモニックチェンジ（和声進行）について教えてくれ」と懇願するも、ビルは「兄さんから（自ら発見する）喜びを奪いたくない」と言って、何も教えようとはしなかったという。晩年になってもこの姿勢は変わらない。「ラスト・トリオ」でドラムを担当したジョー・ラバーベラの著作『タイムス・リメンバード』⁴⁵（映画同様またしてもこのタイトルが使用されている）はビルの最後の日々を共に過ごしたドラマーの貴重な回想録になっているが、「ビルからのレッスン：発見する喜び」と題された章に、1979年にトリオが参加したワークショップでのやりとりが記録されている。ある学生からのヴォイスングに関する質問に対して、エヴァンスは以下のように答えたようだ。

「私は自分の演奏したことを正確に話すことができますが、しかしそんなことをしてもあなたにとって何の意味もないし、おそらくあなたはその内容をすぐに忘れるでしょう。あなたが本当にしなければならぬのは、私が演奏した楽譜を持ってピアノの前に座り、私がしたようにあなた自身の力で努力することです。そしてあなたの今の音楽の理解力に基づいた、あなたなりの発見をしてください。あなたの質問にただ答えるのは、「発見する喜び」をあなたから奪ってしまうことになります」⁴⁶（筆者訳）

これは偉大な音楽家からの誠実な受け答えととることもできるし、競争の激しいジャズの世界に身を置くエヴァンスにとって、そう簡単に手の内を明かすことはできないというプロフェ

⁴² シャドウィック 前掲書 p.67

⁴³ ペッティンガー 前掲書 p.210

⁴⁴ “Universal Mind of Bill Evans”とのタイトルでYouTubeにアップロードされている。

⁴⁵ La Barbera, Joe “Times Remembered” University of North Texas Press (2021)

⁴⁶ 同上 p.68

ッショナル意識からの発言ともとれるだろう。音楽を教えることへのエヴァンスの姿勢は「あなたが自ら発見する喜びを奪いたくない、そして自ら発見したことしか身にならない」ということで一貫していたようだ。

現在は当時とは状況が一変した。エヴァンスのハーモニーやヴォイスングに関して、研究や教育が浸透し、その手法は多くのジャズピアニストに共有されているはずだ。もはや誰もが習得すべき「基本」となっていると言っても過言ではないだろう。ではそういったエヴァンスのテクニックを細かく「勉強」すれば誰でもエヴァンスのような演奏ができるかといえば、それが土台無理な話なのは言うまでもない（単純にコピーするならば別だが）。エヴァンスは「ジャズを知性的な法則で分析しようとする試みにはうんざりさせられる。そうではないんだ。感覚（feeling）なんだ」⁴⁷とも述べている。エヴァンスの脳内には緻密な分析によって獲得されたハーモニーやヴォイスングに関するあらゆる知識が整理されて然るべき抽斗に収納されていたはずだが、それらの知識を適切なタイミングで取り出し、どのように組み合わせるかに具現化させるかは、結局のところ感性や感覚、あるいは「職人的な勘」に頼るしかないということだろう。先の発言にある「私は自分の演奏したことを正確に話すことができますが、しかしそんなことをしてもあなたにとって何の意味もない」とはそのことを伝えたかったのかもしれない。しかしエヴァンスの「直感知識に先行しなくてはならないが、直感だけでは成り立たない」⁴⁸との言葉も忘れてはならない。

筆者にとってビル・エヴァンスがアイドルだったのは30代までであった。年齢を重ねるごとに、エヴァンスの音楽に避けがたく付着したある種のナルシズムやセンチメンタリズムと距離を置くようになった。しかしビル・エヴァンスの類まれなハーモニーについては今も変わることなく畏怖に近い気持ちを抱いている。その独自のハーモニーセンスは決して「フランス近代和声」からの直接的な影響のみで形成されたものではなく、ジャズとともに様々なクラシック音楽から吸収したものをエヴァンスなりに咀嚼し、長い時間をかけて発展させたものだ。

知的で洗練されたイメージとは裏腹に、エヴァンスの人生は実に陰鬱で過酷なものだった（詳細は伝記を参照されたい）。しかし、自らの音楽に没頭し、何よりもピアノから美しい響きを引き出そうとたゆまず努力し続けたビル・エヴァンスの唯一無二の音楽は、これからも多くの人たちを魅了してやまないだろう。

引用・参考文献

和書

- ・岡田暁生 ストレンジ、フィリップ『すごいジャズには理由がある 音楽学者とジャズ・ピアニストの対話』アルテスパブリッシング、2014年
- ・坂本龍一総合監修『コモンズ：スコラ 音楽の学校 第4巻 ラヴェル』エイベックス、2009年
- ・坂本龍一総合監修『コモンズ：スコラ 音楽の学校 第18巻 ピアノへの旅』アルテスパブリッシング、2021年

⁴⁷ ペットィンガー 前掲書 p.133

⁴⁸ シャドウィック 前掲書 p.373

・シャドウィック、キース『ビル・エヴァンス ミュージカル・バイオグラフィー』湯浅恵子訳 シンコーミュージック、2010年

・ペッティンガー、ピーター『ビル・エヴァンス-ジャズピアニストの肖像-』相川京子訳 水声社、2000年

・村上輝久『いい音ってなんだろう あるピアノ調律師、出会いと体験の人生』ショパン、2001年

・中山康樹『ビル・エヴァンス名盤物語』音楽出版社、2005年

・中山康樹『ビル・エヴァンスについてのいくつかの事柄』河出書房新社、2005年

・KAWADE 夢ムック文藝別冊『ビル・エヴァンス』河出書房新社、2001年

洋書

・Davis, Miles “Miles The Autobiography” Simon & Schuster Paperbacks (2005)

・La Barbera, Joe “TIMES REMEMBERED The Final Years of the Bill Evans” University of North Texas Press (2021)

・Mawer, Deborah “French Music and Jazz in Conversation” Cambridge University Press (2014)

・Pettinger, Peter “Bill Evans How My Heart Sings” Yale University Press (1998)

・Shadwick, Keith “Bill Evans Everything Happens To Me –a musical biography” Backbeat Books (2002)

・Verchomin, Laurie “The Big Love Life & Death with Bill Evans” Create Space(self-publishing) (2010)

楽譜

・『スクリヤービン全集1』春秋社 1986年

・『ビル・エヴァンス作品集 BILL EVANS FAKE BOOK』シンコーミュージック 1997年

・“The Artistry of Bill Evans” Warner Bros. Publications (1989)

・“Bill Evans the 70’s” The Richmond Organization (1991)

DVD

・“Bill Evans TIME REMEMBERED The Life and Music of Bill Evans” (2015)

Web

・“BILL EVANS-JAZZ PIANIST The quiet revolutionary,1929-1980” <https://www.billevans.nl>

・YouTube “Ravel’s Favourite Chord” <https://www.youtube.com/watch?v=-SnGqcl3axw>

・YouTube “Universal Mind of Bill Evans” <https://www.youtube.com/watch?v=QwXAqIaUahI>