

# ONE NATION UNDER A GROOVE

—— From the History of the conveyers of the Music and Technology ——

Hajime MATSUI

groovebox@mail.goo.ne.jp

**feel free to contact me**

---

## SUMMARY

---

1. Every musical style has a life cycle of its own, and their roles in the society and compartmentalization in terms of other styles dramatically differ according to which stage they are in, even if they were the musical style called by the same name.

2. It is useful to organize the rise and fall of the music according to the periodical life cycle.
    - (a) 3-4-year-cycle booms, and modes rotating in 10-year cycle (not included in this paper)
    - (b) the musical style's generation shift occurring approximately every 30 years
    - (c) rise and fall of music's integration principle and various matrices of music that last for over a 100 years **[matrix(ces) of music: a mold in which a musical style is produced]**
  3. The march of popular music in the US (1850-1970) was identical with the currents of non-Protestant new immigrants and liberalism.
  4. The growth of the turntable music lead by DJs since 1970 can be explained perspectively from the following two points of view.
    - (b) New-generation style of English-speaking popular music  
\*Ragtime → Jazz → Rock'n'roll → **Hiphop/Dance Music** → (?)
    - (c) Musical culture that reflects the rise of new social powers, within the Modern World-System's core  
\*classical music → popular music → **(pan-African-Asian-Hispanic people's music)**
  5. A close attention to the fundamental structure of the harmony supporting the theme would lead us to assume that both classical and popular musics belong to the same category of music (=homophony). Homophony is a musical style unique to the modern times that has prevailed throughout the world together with the nation-state system.
  6. In order to understand the dynamic evolution and true nature of the musical culture, it is necessary to relativize Eurocentric view of history and the notion of music that presumes bar lines and harmony.
-

(C) 2000-2005 COPYRIGHT HEAVEN



ver.2.3.j

---

## 要約

---

1. 音楽文化には各々に固有なライフサイクルがあり、同じ音楽であったとしても、どのステージにあるかで他様式との棲み分けや社会の中ではたす役割が劇的に変化する。
  2. 音楽の盛衰を、周期別に整理しておくとう便利だ。
    - (a) 三- 四年単位のブーム、および、十年単位で循環するモード（本稿では省略）
    - (b) 音楽スタイルの世代交代（およそ三十年ごとに繰り返される）
    - (c) 音楽の統合原理、流通形態、担い手集団の盛衰（百年以上の長期に及ぶ）
  3. アメリカ合衆国におけるポピュラーミュージックの歩み（1850-1970）は、非プロテスタント系移民および政治的リベラリズムの動向と一体であった。
  4. 1970年以降発達したDJ主導のターンテーブル音楽は、次の二つの観点から立体的に説明される。
    - (b) 英語圏（米国）ポピュラーミュージックの新世代スタイル  
\* 「ラグタイム」 → 「ジャズ」 → 「ロックンロール」 → 「[クラブ / ダンスミュージック](#)」 → 「 (?) 」
    - (c) 近代世界システム中核部分における、新しい社会勢力の台頭とその世界観を反映した音楽文化  
\* 「クラシック音楽」 → 「ポピュラーミュージック」 → 「[\(汎アジア=アフリカ=カリブ音楽としてのミックス文化\)](#)」
  5. 主旋律をハーモニーが支えるという基本構造に注目すれば、クラシック音楽とポピュラーミュージックは、同じカテゴリーの音楽（ホモフォニー）とみなすことができる。近代固有の音楽様式であるホモフォニーは、国民国家システムとともに全世界に普及した。
  6. 音楽文化のダイナミックな進化とその本質を理解するためには、ヨーロッパ中心の歴史観と、小節線やコード進行を当然の前提とする音楽観を相対化しておく必要がある。
-

# ワン・ネーション・アンダー・ア・グループ

——テクノロジーと音楽の担い手たちの歴史から——

(PDF版)

松井 元

## (目次)

### == 要約 ==

#### I 百五十年周期説 (intro)

#### II 冷たくしないで ——— 20世紀の大衆娯楽音楽 音楽スタイルの世代交代 / ライフサイクル / 音楽マトリクス / アンダーグラウンドって何？

#### III おおスザンナ ——— 北米娯楽音楽の担い手 (1) 1970年以前 ニグロ イミテーター / 新移民たち / 大衆娯楽とリベラルな知性派音楽

#### IV アパッチ ——— 北米娯楽音楽の担い手 (2) 1970年以降 「南」からの移民 / アフリカ系アメリカ人にとってのプロテスタンティズム / 「黒人音楽」？ / 低音の復権

#### V ザ・ボーイ・イズ・マイン ——— 「現代」後半音楽の二面性 汎有色人種の音楽文化 / クラブ- ダンスミュージックの二面性

#### VI ファンキー・プレジデント ——— 「現代」後半の音楽文化概観 レゲエ=ラップ系と四つ打ち系 / ファンク マトリクス / 楽器アンサンブルの進化

#### VII アシッド・トラックス ——— 音楽とデジタル・テクノロジー バンドマジック / エレクトロニクスの土着化 / 情報化社会における音楽

#### VIII 英雄 ——— マカーム ホモフォニー 「唐草模様」と「感動」 様々な長三度音程 / 機能和声 vs 旋法 / ホモフォニーと国民国家

#### IX ワン・ネイション・アンダー・ア・グループ ——— 近代の第三走者たち

#### X outro

#### 補注、参考書、あとがき

# I 百五十年周期説 (intro)

西暦世紀が19から20にかわるころ、「音楽においては、百五十年毎に重大な変革が起こる」とする説がヨーロッパで流行した。1900年を現代音楽の起点とするための、こじつけに過ぎないと言えればそれまでなのだが、頭の中を大雑把に整理するのにはけっこう便利だ（表1）。

(表1)

|             |              |                               |
|-------------|--------------|-------------------------------|
| 1900 -      | 現代音楽         | 脱調性、録音技術                      |
| 1750 - 1900 | 近代音楽         | 機能และ声、平均律、楽譜の大量印刷、ピアノ        |
| 1600 - 1750 | バロック音楽       | 通奏低音、第二技法、様々な調律、小節線、オペラ、室内楽   |
| 1450 - 1600 | ルネサンス音楽      | 甘美な3度音程、完全終止、純正律（脱ピタゴラス律）     |
| 1300 - 1450 | アルス・ノバ       | 計量記譜法、三分割/二分割の同時使用、平行二重導音     |
| 1150 - 1300 | バリエノートルダム楽派  | アラブ=アンダルシア文化の流入、トルベール、拍の三分割   |
| 1000 - 1150 | グイド・ダレッツォの楽譜 | 横線による導音の強調、「ド・レ・ミ」、セクエンツィア    |
| 0850 - 1000 | ポリフォニーの成立    | 現存する最古の楽譜、グレゴリオ聖歌の集成、クリュニー修道会 |

\* いまとなっては、歴史的な事実と異なる部分が多かったこともわかる。

この説では、現存する最古のオペラ『エウリディーチェ』が上演された1600年から、バッハの亡くなった1750年までがバロック音楽。その後、1900年までが調性と機能และ声が支配した音楽の「近代」とされている。

このような時代区分が今後も有効であると仮定するなら、それに続く百五十年（1900-2050）は、音楽にとってどのような時代なのだろうか。



1899年は、シェーンベルグの『浄められた夜』と、スコット・ジョップリンの代表作『メイプル・リーフ・ラグ』が発表された年だが、十二音技法を使った無調音楽や、それに続く様々な現代音楽の試みについては、1970年代末を境におおむね収束したといわざるを得ないだろう。また、コンサートで実際に演奏されるレパートリーが百年以上前の作品を中心に固定化されてしまい、古楽が新作よりも人気を博すような現状を見れば、いわゆるクラシック音楽が、音楽シーン全体をリードする力を失ってしまったのは誰の目にもあきらかだ。（実は、現代音楽は思わぬ形で復活しているのだが、それは芸術音楽の文脈外の出来事だ。）

結局、好むと好まざるにかかわらず、パクスアメリカナの20世紀全体を通じて、もっとも影響力を持ったのは、やはりアメリカ合衆国の大衆娯楽音楽であり、少なくともこの百年間は録音技術と放送を前提とし、アフリカ系アメリカ人を主たる担い手とする、リズム重視、英語中心のポピュラーミュージックの世紀だったといえるだろう。

本稿ではこの音楽文化（アメリカン・ポピュラーミュージック）を、1970年代を境に前期、後期に分けて展望してみたい。

なお、ジャズやロックンロールその他のポピュラー音楽を芸術音楽の下にあるものとみなす考え方もあるが、「芸術的な価値」の上下や、「民俗音楽」「芸術音楽」「ポピュラー音楽」といった枠組みをなるべくはなれて、音組織そのものを構成する諸要素や、それを支える技術、流通の形態、背景となる世界観の変遷などについて考えてみたい。

そこには、人々の生活実感や人間社会の様々な動向が、思いのほか素直に映し出されていて、時代の変化を敏感に先取りすることもある。だから、今なお不透明な21世紀の行方に関しても、何らかのヒントが見つかるかも知れない。



## II 冷たくしないで

### ——20世紀の大衆娯楽音楽——

アメリカ合衆国の代表的な音楽業界誌であるビルボード誌や、影響力のあるロックマガジン、ローリングストーンは、1955年からおおむね1985年までを「ロックンロールの時代」として  
いるようだ。



Rolling Stone Magazine (創刊号 Nov9,1967)

つまり、『ロック・アラウンド・ザ・クロック』で始まり、『ウィ・アー・ザ・ワールド』あたりで一区切りというわけである。それ以前の三十年間はジャズの時代、それ以降は、ヒップホップやレゲエ、ハウス=テクノなど、ダンスミュージックの時代ということだ（表2）。

(表2 時代を象徴する音楽スタイル)

|               |           |                            |
|---------------|-----------|----------------------------|
| ・ 1986 -      | ダンスミュージック | *ビデオ、MTV、CD、MIDI、サンプラー     |
| ・ 1955 - 1985 | ロックンロール   | *TV、LP、EP、テープ録音            |
| ・ 1924 - 1956 | ジャズ       | *ラジオ、トーカー、マイクロフォン、電気吹き込みSP |
| ・ 1892 - 1918 | ラグタイム     | *日刊新聞、無声映画、自動ピアノ、シートミュージック |

\* 時代をエネルギーに牽引するという役割を終えて世代交代した後も、先代の音楽ジャンルはまだ健在であり、成熟した大人の音楽としてマーケット内で居場所を見つけ、新世代の音楽や、より古い音楽と棲み分けてゆくことになる。

しかし、ここで音楽文化の動きをわかりにくくしている要因として、アメリカの大衆音楽に特有な二重性の存在がある。それは、現場とメインストリームの分離という現象だ。

港町や都市ゲッターで起こった音楽様式の革新は、主流の音楽シーンにすぐには反映されず、長い潜伏期間を経てようやく一般化する。メインストリームの音楽シーンで大規模な世代交代が起きるとき、実は音楽の現場であるローカルコミュニティではその十数年から二十年も前に決定的な変化が起こっているケースがほとんどなのだ(表3)。

(表3 先行する変革)

|          |                               |             |
|----------|-------------------------------|-------------|
| ・ 2000 - | (?)                           | *ファイルシェアリング |
| ・ 1970 - | ターンテーブル文化の成立、安価な電子楽器          | *レコードプール    |
| ・ 1940 - | バップとR & Bの分裂、バックビート、電気楽器、コンボ化 | *BMI        |
| ・ 1910 - | ジャズとブルーズの確立(キックペダルの改良、ギター)    | *ASCAP      |
| ・ 1880 - | シンコペーション、ボードビル、クレオール没落        | *ティンパンアレー   |

\* 1850年代には、新しい都市型大衆娯楽がヨーロッパで誕生し、アメリカ合衆国では、フォスター(1826-1864)や数多くの minstrel・カンパニーが活躍した。

このように、新しく生みだされた音楽スタイルや楽器アンサンブルがスムーズに伝えられず、音楽文化の現場から、メディアの中心へと向かう途中で長時間せき止められたようになるのは北米のポピュラーミュージックに特有な現象であり、そのようなタイムラグは人種障壁を利用して、なかば人為的に作り出される。

クリエイティブな音楽文化を生み、それを育てることのできる各種コミュニティはなぜか決まって社会の底辺と位置付けられ、実際以上に治安の悪い危険な場所とされる。少なくともマスメディアや、大手レコードメイカーの立場からすると、生まれたての音楽ムーブメントは、「ホット」過ぎて、とても手に負えないということのようだ。



子供の歌遊びを題材にしたジャケットが問題となり、大手レーベルからの発売が見合わされたラップアルバム "BL\_CK B\_ST\_RDS" (KMD, 1994 \* 2001年に再リリース)

そこでは「二流市民の低俗なダンス音楽」と並んで、公序良俗に反するとの論議を呼びそうな表現、自由な引用、その時代の社会規範にもとる違法な快樂——賭博、酒、麻薬、売春や同性愛を含む多様な性行動などが横行していて、これらが音楽にも直接反映されているからだ。このため、音楽産業は、生きた音楽文化のありのままの姿を（それが、十分な商品価値を持つにもかかわらず）、リアルタイムで紹介することができないのだ。

それでは、こういった地域共同体で誕生し、少し時間をおいてメインストリームに紹介され、最終的にはエンターテインメント産業の主力商品として全米さらには全世界に配信されることになる音楽を、そのライフサイクルにそってみてゆくことにしよう。

ある音楽ジャンルが形成される時には、それにぴったりのテクノロジーが、まだ存在しないことがほとんどだ。このため、初期のパイオニアたちは、既成のメディアや楽器アンサンブル上で、新しい感覚を無理矢理、表現することになる。

後年になってまとめられる「歴史的記述」では、新しい楽器の開発が、次の音楽スタイルを産み出したように説明されることもあるが、それは事実とは異なっている。その楽器なしには表現できないような感覚がまだ存在しないところに新製品が現れたとしても、単にもの珍しい音のおもちゃで終わってしまうだけだ。音楽のスタイルを根底から変革するのは、一度時代遅れとなった後でゴミ箱から拾い上げられ、思いがけない使い方を発見された楽器なのだ。

次世代の音楽感覚を持った音楽家たちは、楽器だけでなく古い音楽フォーマットそのものを自分勝手に作り替えて再土着化してゆくから、その過程で先行様式の美点がいくぶんか犠牲になることもある。またかれらは、文化的あるいは社会的な意義づけを強調したり、超絶技巧で聴衆をうならせたりすることは稀で、むしろユーモアやエロス、さらには奇怪な風体や暴力的なパフォーマンスの合間に、無邪気に音楽的発明を公開してゆくから、野卑で低俗なノベルティアーティストと見られてしまうことも多いようだ。



チャックベリースタイルの元祖でもある Louis Jordan (1908 -1975)

やがて時が経ち社会的な認知や商業的成功を得ると、今度は音楽自体が制度化し、そこからはみ出すものを排除する働きが起きてしまう。多大な努力の末やっと認知された音楽スタイルだから、それを根底からひっくりかえしかねない危険分子は雑草として体よくガス抜きされてゆくわけだ。

「ディスコ撲滅キャンペーン(1979年)」



もともと、新興の音楽スタイルは、先行スタイルの吸収できなかった音楽的発明が集積して組織化されたものであって、本来、その感受性は未知の音楽的冒険についても柔軟に開かれていたはずなのだが、それがいつしか、融通のきかない規範に置きかえられてしまうのだ。

そして結局は、過去の成功体験がその成功自体の基盤を切り崩してしまうことになる。

音楽が、絶え間なく自然発生するイノベーションや、新しい楽器アンサンブルを上手く吸収出来なくなってくると、既存のワクに収まりきらないミュージシャンがワクの内側に居場所を見つける事のできたグループから離脱して大分裂が起こってしまう。こういった事情もあって、隣り合う世代の音楽ジャンルは、多くの点で対照的な性格を持つ傾向にある。

流行遅れの音楽様式に取って代わろうとしている新しい音楽様式は、世代交代の時点では、まだルールや美意識が目に見える形で体系化されていない。それにもかかわらず、一般大衆の間での人気は沸騰しているわけだから、新しい音楽マトリクスをいち早く受け入れた音楽家は商業主義に身を売ったと非難されることもある。

---

## 音楽マトリクス matrix(ces) of music

---

(参考) [http://en.wikipedia.org/wiki/Matrix\\_\(music\)](http://en.wikipedia.org/wiki/Matrix_(music))

耳新しい用語「マトリクス」の語源は、ラテン語の子宮(母)だ。古代ローマ人は、宝贝の殻を「小さな母体」"matriculus"と呼び、ペルシア人は、月を「その愛がいたるところに浸透するメトラ(「母」)」と呼んだ。また、サンスクリット語の "matra"や、ギリシア語の "meter"は、ともに「母親」、「計測」を意味し、数学 "mathematics" はその派生語で、「母の知恵」を意味したという。一方、20世紀前半、商品として販売されるSPレコードはスタンパーによって複製されたが、さらにそのスタンパーのもとになるオリジナル原盤を母盤、母盤の整理番号をマトリクスナンバーと呼んだ。

マトリクスという言葉の、このような使い方を受けて、ここでは、楽曲をまとめている鑄型、音楽的な趣向や生理的快楽を引き出すための基本要素(鍵)、人間の心の色々なレベル(意識、無意識)に働きかけて何らかの効果を産み出す「母なる秘訣」を指して音楽マトリクスと呼んでいる。

- ・具体例をあげると、低周波衝撃音、ペントニックスケール、四度枠、マカーム、導音、完全終止、調性、根音ベース、バックビート、四つ打ちキックパターンなど。通常は一つの作品中に複数のマトリクスが組み合わされているし、一つのマトリクスが複数の下位マトリクスから構成されている場合も多い。
- ・マトリクス自体は価値評価とは独立で、良い音楽作品にもそうでない作品にも利用されるが、とりあえずそれが利用されていれば、音楽と認められるような「お決まりのパターン」でもある。
- ・一見、無秩序に聴こえるアバンギャルド、フリーミュージック、騒音音楽、環境音楽、音響系などにも、それなりのマトリクスが存在するし、逆に、有効な音楽マトリクスが一つも見当たらない音の塊は、音楽作品と認識するのが困難だ。
- ・マトリクスの寿命は、何千年も継続して利用されるもの(例えば、中心音やオクターブ)から、数年で使い古されてしまうような比較的短命なものまで色々である。生物学的な比喩にはやや注意を要するが、それぞれが、「誕生、成長、成熟、衰退(あるいは何ものかによる抑圧、リバイバル、定着)」といったライフサイクルを持つようにも見える。

本稿では、支持集団の社会的ステイタスにそって、価値評価の上でも序列化されてしまいがちな音楽様式を一旦、並列化するため、五線譜によって書き表すことの出来る楽曲構造だけではなく、歌唱演奏のニュアンス、音色、さらには、既成音源のミックスのアイデアまで含めた広い意味でマトリクスという用語を使ってみた。

---



ここでやっかいなのは、特定の音楽がそれ自身の自然な波及力を超えて過剰にプロモートされてしまい、その勢いで、いわば定員を上回る人員が楽屋裏に入り込んでくることだ。

かれらの目的は、活字メディアや放送用の素材集め、著作権ビジネス、ファッションや政治宣伝の小道具と様々なのだが、いずれにせよ、担当者がその音楽様式がもたらすベーシックな快楽や趣向を把握できていない場合、実際の音を聞いても自分自身の基準でその可否を判断することができないから、その代わりとなる何らかの記号を必要とするのだ。

また、音楽は、宗教や哲学との関連が深いため、「音楽は素晴らしい」という命題がドグマとなってしまう、身近な楽しみとしてそれを実感出来ない人を不必要に苦しめているということもあるのかも知れない。

実は、音楽マトリクスが産み出す効果の中には、特に音に敏感な一部の人間にしか感知出来ないものも少なくない。それ以外にも、ある特定の音楽文化の中で幼少期を過ごした人間以外が、後から学習しようとする大変な努力が必要なもの。時代とともに、うつろいやすいもの。野暮な部外者の参入を制限して、「解っている」集団のステイタスを上げるために、かなり意地の悪い（わざと誤解させるような）構造になっているマトリクスなども存在する。

一方、際限なく市場を拡大しようとする音楽産業は、その音楽文化の喜びを享受できない人、言い換えればその音楽を必要としていない人にまで何とか音楽商品売りつけようと試行錯誤するから、その過程で販売戦略に沿う形にマトリクスを読み替えてしまうこともある。

具体的な手法は色々あるとしても、その結果として、いくらお金を払ってコンサートや音楽パッケージを消費しても聴き手の側に、ほんの少し満たされない感じが残るなら、売り手側にとっては非常に好都合なのだ。

こうして、メインストリームで再定義された音楽ジャンルは、「単なるダンス音楽」を脱した鑑賞音楽として一時的な安定期に入り、公式通りの名曲や名盤が大量生産される。この頃にはリスナー側も、自分の好みで音楽作品を選択してその評価をシーンにフィードバックする力を失っているから、ちょうどおあつらえ向きだともいえる。そして、一見スリリングだが、実は、主流文化の価値観を脅かすことのない健全な娯楽として絶頂をむかえることになる。

ピークがあれば、後は必然的に下り坂が始まる。そこでは鑑賞音楽としてのニーズに合わせ、ヴィルトゥオーソ、懐古趣味、アバンギャルドが相次いで登場する。

「天才」たち



まず、演奏技巧の完成者が現れ、直ちに神格化される。かれらは、ある音楽スタイルが聴くに値する音楽として認知される上で多大な貢献を果たす素晴らしい才能なのだが、それを支持するのはダンスの現場ではなく、巨大だがぼんやりとしてつかみがたいポップシーンなのだ。

次に、教養主義的な音楽鑑賞の特徴である本物志向が現れ、その後は順おくりにおよそ20年（時には40年）前の音楽をリサイクルして行く。原点再確認の作業はその後も定期的に繰り返されるが本当に創造的な発見があるのは最初の一、二回だけで、あとはだんだんとルーティーン化してゆく。残念なことに、名盤カタログは観光案内としてだけではなく、同時代のフレッシュな音楽が眩しすぎてそれを無視したい人たちの免罪符としても利用される。

そして、このような状況に対するいらだちから、既成の美的規範や約束事を、意図的に侵犯しようと試みる前衛派も登場する。かれらは商業主義と一緒に大衆性やダンスビートまで放棄してしまう傾向があり、その音楽的な実験がシーンの本流を変えることは少ないが、意味のある破壊パフォーマンスを展開出来るミュージシャンは、大抵は技術的にも優れていて、既成の音楽スタイルに留まった者の中では最良の部分であることが多いようだ。

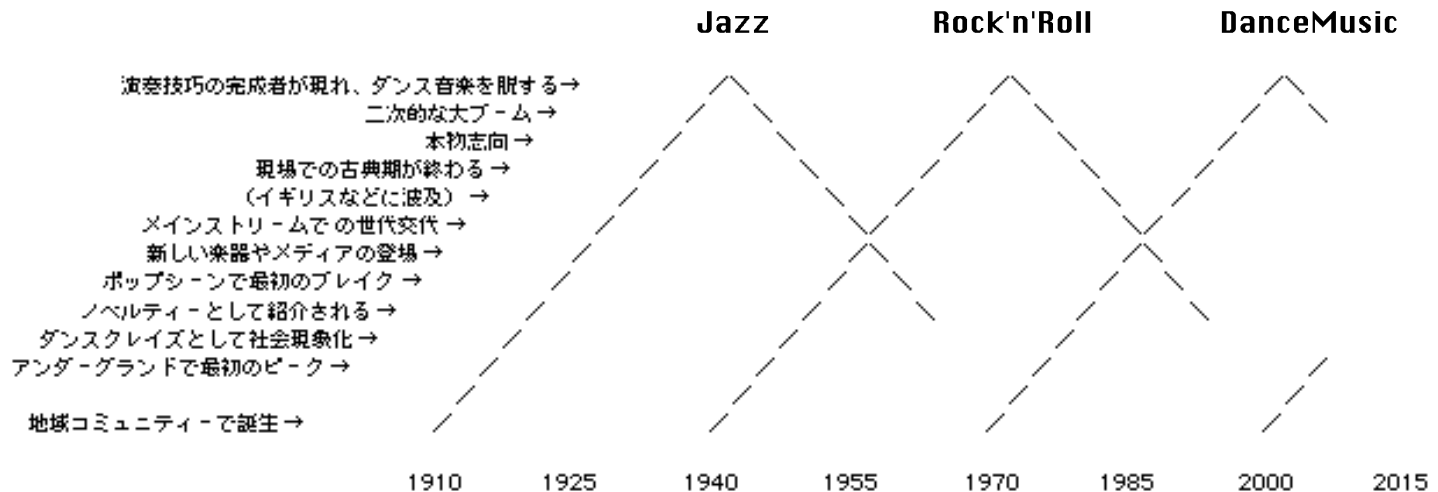
しかし、反発の対象であった主流音楽自体の勢いが衰えてくると、冒険もまた自己目的化し、反逆は単なる反抗のポーズに変わってしまう。



のぼり坂にせよ、下り坂にせよ、あるひとつの音楽ジャンルの内で、新しい下位スタイルやテクニックが次々と生まれ、自己を更新してゆく事が出来るような期間は、現場コミュニティでの誕生から数えて六十年程度であり、その終末期には、象徴的なミュージシャンの死が重なることもある。

だが、その後も、次世代音楽とのフュージョンや、お決まりのルーツ回帰、音源の媒体形式が更新される度に期待できる買い替え需要、ナツメロ・コンピレーションCDボックス、そして、ミュージック・スクールのレッスン科目へと、一旦、時代を制した音楽スタイルは、考えられる限りの手段を駆使して貪欲に利用し尽くされることになる。

(図1)



このように変化が常態化し、ポピュラーミュージックが絶え間なく世代交代を繰り返すのは、音楽スタイルの内的必然やテクノロジーの定期的更新もさることながら、音楽を取り巻く人間社会の側に、大きな原因があることがわかる。

それは第一に、「まとも」な生き方と、それだけでは満足できない大多数の生活者の実感のギャップを埋めるため、周縁コミュニティーのフレッシュな音楽文化を、適度な「毒」を持った刺激物として利用する大衆社会の風俗。（1850年- ）

出身共同体から切り離されて、音楽的な意味でも根無し草になった都市の下層住民は、潜在的にはとても危険な階級だ。福祉社会と普通選挙制度、そして、19世紀の大衆娯楽（ミュージックホール、サーカス、フリークショウ）は、かれらのために考案された。軽クラシック音楽をさらに通俗化した出版系のポピュラーミュージックも、そのひとつであり、最初はピアノ用にアレンジしたシートミュージック（楽譜）として流通した。

第二に、技術を活用した民衆文化の商品化と使い捨てサイクルの恒常化（1926年- ）。すなわち、商品として扱いやすくするため、音楽スタイルの本質を微妙に焦点をソラして固定化した上で、紙媒体（雑誌）や電波媒体を使ってコントロールし、周期的にモデルチェンジをうながすという情報娯楽産業、マスメディア、音楽ジャーナリズムの在り方。

第三に、消費の場として半ば人工的に作り出されたメインストリームのポップシーンだけではなく、それぞれの音楽文化を核となって支え続けるはずの、ローカルコミュニティーやアンダーグラウンド・シーン（1965年- ）もまた、持続性を欠いた不安定な存在であるという現実だ。

---

## アンダーグラウンドって何？

---

アンダーグラウンド（地下世界）を定義するのは簡単ではない。しかし、今は亡きフランク・ザッパの残した言葉、「メインストリーム（文化）は、何もしないでも向こうから君の所へやって来るが、アンダーグラウンドを知るためには、自分からそこへ出向いて行かなくてはならない。」が、いいヒントになるかもしれない。

アンダーグラウンドの一般的な定義は、**メインストリームの意識産業に取り込まれていない文化**ということだろう。そして、たとえ少数であったとしても熱心な聴衆が存在し、コミュニティを形成してそれを支えているのだ。

1960年代以降アングラという言葉は新しい意味を獲得した。そして、いわゆる **カウンターカルチャー**が引き合いに出されたり、非日常的なサイケデリック体験が云々されるようになった。（LSDやヒッピーのことだ）

アンダーグラウンドという用語のもう一つの使い方は、簡単に言って**非合法的**な、あるいはおおっぴらにするのがはばかれるようなアブナイ何か。さもなくば、社会通念に対してあからさまに挑戦的で主流とはなり得ないものといった意味だ。

今日では、この言葉を勲章のように自慢げに振りまわしているライターやアーティストも見受けられる。

<http://www.jahsonic.com/>

---

本稿では、「現場」や「周縁」と言う言葉を「アンダーグラウンド」に近い意味で使ってみた。現場は「現実には、何かが起きている場所」という意味だ。ただし、メインストリームでは音楽的な創造が、何一つ起こらないというわけではないし、周縁にしても、本来はどこにでもある普通のコミュニティであったものが、他所に中心と称する部分が出現し、独善的なルールを押し付けてくるため、やむなく、周縁もしくは半周縁との位置付けを受け入れたただけであって、好き好んで地下生活に甘んじているわけではない。

もちろん、アメリカ合衆国の情報娯楽産業の主流には、相当問題があるが、ありがちな業界批判は極力避け、さしあたってはアンダーグラウンド、メインストリームによらず、素晴らしい音楽もあれば、聴くに耐えない音楽もあるという前提で話を進めてみたい。

### Ⅲ おおスザナ

#### ——北米娯楽音楽の担い手 (1) 1970年以前——

この辺りで、北米への移民の歴史をまとめておこう (表4)。

(表4)

\* 16世紀以前の移住者については省略した。

|             |                                                                                                                                                                              |
|-------------|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| 17世紀        | 「ネイティブ白人」 (宗教的迫害を受けた人々、革命を避けた富裕層、白人年季奉公人)<br>*1654年、セファルディ (南欧=オランダ出身ユダヤ) のニューアムステルダム集結<br>*1670年代、バルバドスからの移住者 (チャールストンの建設)、ベイコンの反乱                                          |
| 18世紀-19世紀後半 | a. スコッチ=アイリッシュ移民 (プロテスタント長老派、1714-1740年、1760-1775年)<br>b. 奴隷貿易の極盛期 (1730-1775年)<br>c. カレンダの拡散 (1790-1805年) *仏系プランター (白人、ムラート) とアフリカ人使用人<br>d. 南西部への領土拡大 (ルイジアナ、テキサス、カリフォルニア) |
| 19世紀後半以降、   | ヨーロッパ系新移民 (カトリック=アイリッシュ、南欧系、ギリシア正教徒、ドイツ系ユダヤ)<br>*1880年以降、アシュケナジ (東欧出身のユダヤ教徒)<br>*1920年代、中国人など主にアジア系を対象に移民制限                                                                  |
| 1970年代以降、   | メキシコ、カリブ、アジア系移民<br>*2000年代以降は、ラティーノ (ナ) がアフリカ系を上回り最多マイノリティーに                                                                                                                 |

アメリカ合衆国が生み出した最初の国民的エンターテインメントは、 minstrel showだ。1843年、ダン・エメットをリーダーとする四人組が「バージニア・minstrelz」を名乗ったのが始まりだという。一座は最初、ニューヨークの小さな小屋で顔にスミを塗りたくって歌とダンスを披露したが、評判が良かったため他の都市にも公演旅行するようになり追従者も続出した。黒塗りでアフリカ系アメリカ人の唄い方や踊り方を物真似する、このような芸は、実は、一時代前のソロパーフォーマー「ステージニグロ」から受け継がれたものであった。

---

## ニグロイミテーター (ステージニグロ)

---



"Jim Crow" (Thomas Dartmouth "Daddy" Rice 1808 - 1860)

ダディー・ライスは、 minstrelズ以前に、アメリカ合衆国で最大の成功を収めたニグロイミテーターだ。絶妙のタイミングと異化作用で人を笑わせる物真似芸は、語り物音楽と並ぶ都市庶民文化の基本マトリクスであり、『ジムクロウ』は、アメリカン・ポピュラーミュージックのプロトタイプだともいえる。

1828年、旅芸人の彼は、ケンタッキー州ルイズビルの劇場裏で、足の不自由な高齢のアフリカ系アメリカ人が低い声で呟きながら馬の世話をしているのを見て、この芸を思いついたという。それに、「ロッキンヒール」というステップと半回転ジャンプ、そして黒塗りが付け加えられ、歌の後半ではいつも同じコーラスが繰り返された。ニグロのダンスソングのルーティーンを模倣した彼の芸は思わぬ成功を収め、ルイズビルだけでなく、シンシナチ、ピッツバーグ、フィラデルフィアへ招聘され、1832年にはニューヨークで公演。その後は、ロンドンとダブリンにもツアーして絶賛されている。ライスの黒塗りダンスと歌は、特にアイルランド人には大受けだったという。

ナット・ターナーの奴隷反乱(1831年)に始まる1830年代は、意外にも、ほとんど幻想的なまでにポジティブで好意的なニグロ・イメージが北米に広がった時代でもあった。だから、その当時のニグロイミテーターは、悪意に満ちたレイシストではなく（もちろん素朴な偏見はあっただろうが）、ジャクソニアンデモクラシーの民衆パワーとバイタリティーを余すところなく体现する由緒正しい大衆芸能家だったのだ。

しかし19世紀末になると、『ジムクロウ』は一転して合法的人種差別の代名詞とみなされることになる。

the lyrics:

Come, listen, all you gals and boys, I'm just from Tuckyhoe;  
I'm gwine to sing a little song. My name's Jim Crow.

Chorus: Wheel about, an' turn about, an' do jis so;  
Eb'ry time I wheel about, I jump Jim Crow.

I went down to de river, I didn't mean to stay,  
But there I see so many gals, I couldn't get away.

I'm rarer on de fiddle, an' down in ole Virginny,  
Dey say I play de skientific, like massa Pagganninny.

I cut so many munky shines, I dance de galloppade;  
An' w'en I done, I nes' my head, on shubble, hoe on spade.

I met Miss Dina Scrub one day, I gib her sich a buss;  
An' den she turn an' slap my face, an' make a mighty fuss.

De udder gals dey 'gin to fight, I tel'd dem wait a bit;  
I'd hab dem all, jis one by one, as I tourt fit.

I wip de lion ob de west, I eat de alligator;  
I put more water in my mouf, den bail ten load ob 'tator.

De way dey bake de hoe cake, Virginny nebber time;  
Dey put de doe upon de foot, an' stick 'em in de fire.



(上は、表現がマイルドになった1836年版シートミュージックの表紙)

ジムクロウについては、その黒塗りに注目が集まるが、実は、ハンディキャップピープルの模倣という要素も見逃せない。（キューバのルンバ・クルンビアや、歌舞伎でも、足の悪い人を物まねする舞踊は重要な演目だ）

-----



1845年から1847年までアイルランドをおそった飢饉と、1848年革命の失敗をきっかけに、19世紀後半には、ドイツ、ロシア、ポーランド、イタリア、ギリシア、そしてアイルランドといったヨーロッパ半周縁諸国からの経済移民が激増した。この時、かれらが故国から持込んだ多様な民衆音楽文化の中で、その後、ポピュラー音楽の基盤になったのは、ジグやバラッドといったアイリッシュ系の民衆音楽であった。

ここでひとまず、1850年から1970年までの百二十年間に限定するなら、アメリカ合衆国の主流ポピュラーミュージックは、アイルランド原産のエネルギー的な音楽様式をアフリカ系アメリカ人が中心になって改造し、さらにそれをイタリア系やユダヤ系を含むエスニック間でキャッチボールしながら作り上げた混血文化だといえるだろう。



クーンソングで大ブレイクしたBilly Murray (1877 - 1954)

ミンストレルとフォスター歌曲。ニグロ=ジグ、ケイクウォーク、ラグタイム、ボードビルとミュージカル。ブルーズとジャズ。ヒルビリー、カントリー、ゴスペル、ドゥワップとR & B。初期のモータウンサウンドとビートルズまでのロックンロールなどは、すべてこの範疇の音楽だといっても過言ではない。トニックと関係調（例えば、CとAm）のあいまいさ、親しみやすい五音階的なメロディー、人なつっこいペーソス、しばしばシャウトするハスキーな歌声、様々な三連系リズム、6/8 拍子的内部構造の2 ビートと、それに対応するタップダンス的な舞踏感覚がその特徴だ。ケルト系のイギリス音楽が、西アフリカに由来する音楽文化と、思いのほか結合しやすかったのは、両者間に、ムーア人が媒介したアラブ=アンダルシア音楽や、それよりずっと以前のイベロ=ケルト文化、古ヨーロッパにまでさかのぼる、共通な文化基盤があったためだとも言われている。

この時代、乱闘騒ぎ、ウィスキー、 minstrel を現場で取り仕切ったのは、アイルランドからやってきた人たちだったし、アフリカ系アメリカ人の才能も、音楽とダンスの分野で発揮される場合が多かった。アイルランド王国は、1801年にグレートブリテン王国併合されたが、その直前にはアイルランドに対する関心が高まり、空前のアイルランド民謡（バラッド）ブームが起きている。カトリック=アイリッシュの米国への移民は、米英戦争（1812-1814）直後には、もう始まっていた。

\* \* \*

ここで、1879年のミュージカル、『マリガン・ガードの舞踏会』を紹介しておこう。労働者階級のアメリカ人を主人公としたこの作品は、後にアメリカンミュージカルの基礎を確立するジョージ M. コーアンにも影響を与えたという。



エドワード・ハリガンとトニー・ハートのコンビは、ニューヨークの低所得者居住区ゲッターに住み着いた移民を主人公とした、音楽入りの芝居をシリーズ化して、1878年から上演を開始した。シリーズの七作品はすべて、「酒好き」「ケンカ好き」のアイルランド移民が組織するマリガンガードという自警団兼社交クラブを描いていた。

その中でも最もヒットしたこの作品では、アフリカ系グループのスキッドモアガードというライバルチームが登場し、ちょっとした行き違いで、同じ日に、同じダンスホールでパーティーを開くことになってしまう。結局、スキッドモアたち一行は、会場の二階を使うことになったのだが、あまりに激しく踊ったのでとうとう床が抜け、マリガン団のパーティー会場に落ちてくる、、、  
(スタンリー・グリーン『Show by Show』、1985)

大都市のエスニックグループが、このような互助団体（疑似共同体）を組織して、団体間で張り合って抗争を繰り広げたり、集会を開いて自分たちの音楽やダンスを楽しんだりする伝統は、その後も長く引き継がれてゆく。



アメリカにおける大衆文化のメインストリームは、19世紀後半から、第一次世界大戦までは、まだ、オペレッタやイギリスのミュージックホールの強い影響下にあったが、1910年代後半になると、ハリウッドとジャズを軸に流れが逆転して音楽文化を輸出する側となった。



"Tin Pan Alley" (The corner of 5th and 28th streets, New York, ca.1900)

19世紀末から20世紀初頭にかけては、人種差別がもっとも尖鋭化した時代であり、すべての非アングロ=アメリカンにとって、どん底ともいえる三十年間であった。1896年には、合法的人種差別の法的根拠である分離平等の原則を定めた「ジムクロウ」法も制定されている。

だがこの時期にも、アフリカ系アメリカ人は、白人主流文化に対して少なからぬ同化志向を持っていて、その矛盾した感情が様々な音楽スタイルを産み出す原動力ともなっていたのだ。

このため、全米的な成功を勝ち得ることのできた音楽様式では、アジア的、アフリカ的な音楽マトリクスは徹底的に換骨奪胎されていて、ブルーノート、シンコペーション、バックビートが西欧音楽の枠組みを大きく揺さぶったとしても、それを完全に壊してしまうことはなかった。だからこそ、20世紀を象徴する音楽となることもできたのだろう。

20世紀の初頭には、その骨格がほぼでき上がっていたジャズ、ブルース、ゴスペルといった新時代の音楽は、第一次世界大戦後のモータリゼーションや工業化に伴う人口移動の波にのり、北部やウェストコーストの諸都市へと運ばれていった。

それらは最初、楽譜やピアノロールの形で紹介され、少し遅れてミュージカルの舞台に噴火した。やがて、SPレコードにあわせてドラムパートが割愛され演奏時間も2分半に限定されたバージョンがレイスレーベルに吹き込まれたが、このようなカリカチュアではなく、音楽の生に近い姿が紹介されるのは、テープ録音の普及する1940年代以降のことだ。

こうして全米各地に根付き自生していたコミュニティー音楽の、商品としての可能性にいち早く注目し、それらを組織的に採集して上手くパッケージングし、一般大衆に向けて大々的にプロモートしたのが、ユダヤ系アメリカ人とホワイトリベラルたちであった。

1880年代、ポログラム（ユダヤ教徒虐殺）を逃れて、東欧やロシアからこの国にやって来たアシュケナジは、それ以前の南欧=オランダ系セファルディやドイツ系中産階級ユダヤとは異なり、経済的にも教育の機会にも恵まれない人々であった。

だが、このエスニック・グループには音楽芸能の豊かな才能を持つ人材が多く、その人たちは当時まだニュービジネスであった情報娯楽産業に活路を見い出した。そして、スクリーン上でワスプを演じただけでなく、アフリカ系アメリカ人の活気にあふれたダンスや音楽文化を、新世界アメリカを象徴する大衆娯楽として商品化することにも成功したのだ。

かれらは、最初はミュージカルの作曲家やパーフォーマーとして、後には、独立レーベルのオーナー、コンサートプロモーター、スーパースターのマネージャーとして大活躍した。



"The World's Greatest Entertainer" Al Jolson (1885 - 1950)

アル・ジョルソンの出世作『ジャズシンガー』は、父の後を継いでユダヤ教の聖歌歌手となるか、アメリカナイズしてジャズシンガーとして生きるかで悩む青年の話だ。1920年代まで娯楽の王道だった黒塗り芸は、1930年代になると一転してひんしゅくを買うようになる。

一方、ニューディールとその後のリベラルな社会風潮を受け1940年代にはじまったフォークソング・リバイバルは、その後は、常民文化の範囲をドンドン拡張して、学生フォーク、カリプソフォークロック、ブルーズ再発見、シンガーソングライター、パンク、ワールドミュージック、さらには、1990年代のサンプリングを多用する宅録フォークーにまで発展してゆく。かれらの音楽はダンスブルではなかったが、人種差別に対する多くのヨーロッパ系アメリカ人の贖罪意識と自己防衛本能に訴え、学生や知識人の音楽観を規定する役割を果たしたといえるだろう。

もともと、「文明に毒されていないフォークロア」というコンセプトそのものが、19世紀初頭のロマン主義の中で作り上げられたフィクションだったわけだが、若くて、音楽好きで、かつ、教育を受けた改革派の愛国主義者たちは、そのようなフォークの概念を、新大陸の状況に合わせてカスタマイズし、20世紀の民衆文化に応用したのだ。



リベラルな知性派音楽の元祖、The Weavers (formed in 1948)

また、ルソーの一連の著作や、1789年のフランス革命（人権宣言）に由来するとされているリベラリズムなのだが、20世紀のアメリカ合衆国において、実際に労働運動や公民権運動の中心になったのは、カトリック=アイリッシュ系の労働者とヘブライ系の左翼知識人、そして、アフリカ系アメリカ人のプロテスタント穏健派（ゴスペル・ピープル）であった。

NAACP（全米有色人種地位向上協会1909年- ）結成から、キング牧師とケネディー大統領の時代まで、緊密な連帯は続いた。非アメリカ的な二流市民とみなされ、K.K.K.の主な攻撃目標ともなったかれらは、同時に、北米ポピュラー音楽の主役でもあった。

## Ⅳ アパッチ

### ——北米娯楽音楽の担い手（2）1970年以降——

ところが、1970年頃、この流れが再度大きく変わりはじめた。そのきっかけとなったのは、1965年の合衆国移民法改正だ。これによって1920年代から四十年以上続いた移民の受け入れ制限が緩和され、今度は、メキシコや中米、カリブ海、アジア、アフリカからの移民が急増したのだ。

現在は世界遺産となっているゴレ島（セネガル）



子供達のゲームソング (Eatonville, Florida, 1935)



それ以前（20世紀中頃まで）のアメリカ合衆国におけるアフリカ系音楽をひとことでいえば、奴隸法でタイコを禁じられ（注1）、それに代わるものとしてキリスト教（プロテスタント）を受容したアフリカ人とその子孫たちの音楽文化ということになるだろう。

かれらは新大陸で新しく出会った様々な音楽文化を消化吸収し、自分たちの感覚と統合してアフリカ系アメリカ人としての文化をあらたに創り出さなければならなかった。そしてタイコを取り上げられてしまった時点で、キリスト教文化と統合すべき「アフリカ的なもの」としてかれらに残されていたのは、バンジョーとそれに象徴されるサバンナの音楽文化であった。

アフリカ大陸のより南の森林地域の音楽文化と較べたとき、サハラ砂漠南縁の乾燥地帯では多神教的なリズムの重層性が、もともと、少し失われていた。逆説的ではあるが、このことが北米の過酷な状況の中で、マンデ=ウォロフ系の音楽マトリクスが生き残ることを可能としたのかもしれない。そして、その結果産み出された「スレイブソング」や「黒人音楽」においては、治療文化的なカタルシスを誘発しかねないポリメトリやポリリズムが生の形で使用されることはほとんどなく、たいていの場合、比較的安全なシンコペーションあるいは変拍子として処理されていた。

これに対し、中南米では奴隷を管理する手法が異なり、熱帯雨林的なタイコの文化（ヨルバ＝ダホメ＝バンツー系）が、ある程度破壊されないままに残っていたから、アフリカの音楽文化と西欧音楽の融合も、北米とは別の様相を呈していた（注2）。

ポピュラーミュージックの基本構造として長く信じられてきた、アフリカのダンスビートとヨーロッパのハーモニーという図式では、いまとなつては、おおざっぱ過ぎるかも知れないし、アフリカ大陸やヨーロッパの地域文化と、南北アメリカの音楽を結び付ける時には、より慎重な態度が求められるであろう。

しかし少なくとも、南北戦争以前のニグロスピリチュアルや、その後のジャズ、ブルーズ、ゴスペルといった音楽とは異なるタイプの音楽文化が、この時期、アメリカ合衆国に持ち込まれたのは間違いなかった。

---

### black music

---

ポピュラーミュージックやクラブカルチャーについて語るとき、いつでも混乱の原因となっているのが、「黒っぽさ（黒人らしさ）」という言葉ではないだろうか。一口に「黒人音楽」と言っても、その実体や、ダンス感覚が何度かドラスティックに変化しているからだ。

ここで、アフリカ系アメリカ人の音楽文化を、120年単位でおおまかに整理しておこう。

- |    |           |                          |
|----|-----------|--------------------------|
| 1) | 1620-1740 | キリスト教改宗以前のアフリカの音楽文化      |
| 2) | 1740-1860 | 「スレイブソング（ニグロスピリチュアル）」    |
| 3) | 1860-1980 | 「黒人音楽（ジグ、ジャズ、ブルーズ、ゴスペル）」 |
| 4) | 1980-     | 「レゲエ/テクノ系ファンクネス」         |

興味深いのは、これらが精神科医療の歴史と並行していることだ。

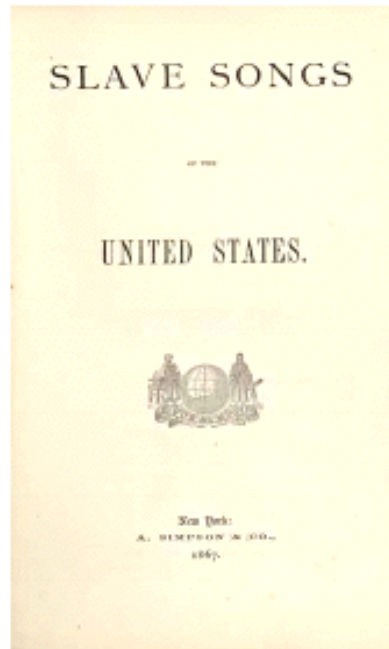
- 1) 魔女狩りの廃止 2) ピネルの病院改革 3) クレペリン＝ブロイラーの精神病概念 4) DSM-III
-

---

## スレイブソング

---

Slave Songs of the United States (Published 1867)



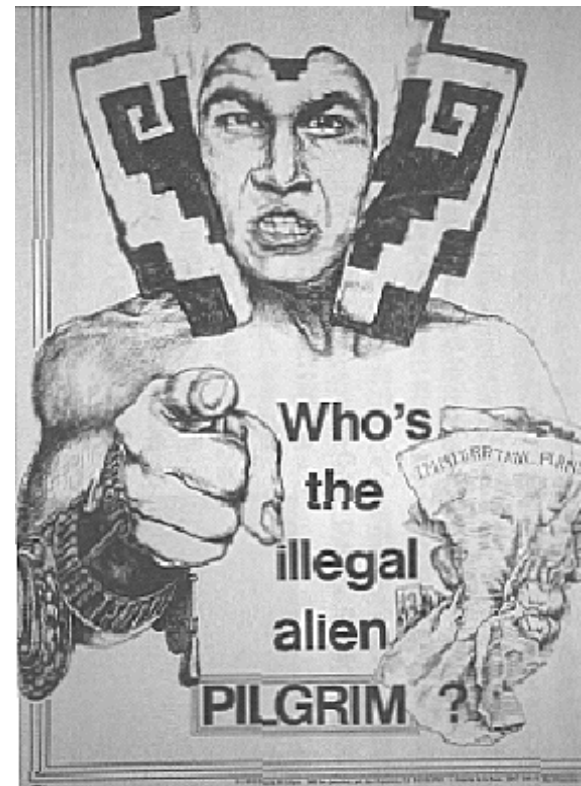
長い間、幻の本だったのですが、今では、全文（歌詞、楽譜付き）を電子版で読むことができます。

\* <http://docsouth.unc.edu/church/allen/allen.html>

---



合法、非合法、肌の色を問わず、20世紀後半に急増した「南」からの移民だが、その背景には、第二次世界大戦後、OECD加盟国が途上国に対して盛んに行った開発支援があった。そして、1982年の債務危機によってあきらかとなったように、世界銀行とIMF主導の経済政策は、第三世界エリート、「北」の銀行、多国籍企業にだけ利益をもたらす一方、「発展途上」と位置付けられたアジア、アフリカ、ラテン=アメリカ諸国の大多数をさらに貧困化して、援助国への人口移動と麻薬の流入を増大させる結果となっていた。このような新しい世界構造そのものが産み出した音楽——それが、ガラージュやヒップホップ、シカゴハウス、デトロイトテクノ、マイアミベースといった音楽文化にほかならないのだ。



清教徒に問う（いったい誰が不法入国者なのか？）Yolanda M. Lopez, 1981

米国ではコメディエンヌとして成功した Carmen Miranda (1909-1955)



ハバネラにはじまって、タンゴ、社交ルンバ、サンバ、マンボ、カリプソ、ボサノバ、ブーガルーにいたるまで、アメリカ合衆国のポップシーンをにぎわした様々なラテン系ポピュラー音楽の流行はそのさがけだとも考えられるが、当時は、すべてステレオタイプ化された南国ブームとして消費されてしまい、その影響も限定的なものに留まっていた（注3）。

これに対して、アフリカ系アメリカ人自身が、白人主導のオールドリベラリズムとキリスト教（プロテスタント）指導者による公民権運動の限界を乗り越えようと試行錯誤を始め、それが音楽の上にも、はっきりと映しだされるようになるのは1968年以降のことなのだ。

新しい政治意識と生活感覚に目覚めたアフリカ系アメリカ人は、イスラム教、サンテリアなどオルタナティブな宗教を選択するケースが少なくなかった。なぜなら自由の国アメリカ合衆国が、「人種のるつぼ」であるといっても、その実態はプロテスタント白人男性社会の価値観への一方的な同化にすぎないことが判明したからだ。

「ワスプ」という言葉の産みの親でもあるE. D. ボルツェルによれば、アメリカ合衆国の既成勢力であったヨーロッパ系プロテスタントのエリート層は、1950年代後半から1960年代初頭にかけて、大変な危機感をつのらせていたという。国内における公民権運動の高まりや、アジア系とヒスパニックの台頭、それに加えて、アジア=アフリカ諸国の独立、カストロ政権の成立、西インド諸島全体に広がる反米主義がその原因だ。

かれらはその対応策として、ホワイトエスニック（カトリック=アイリッシュ、イタリア系といった非プロテスタントのヨーロッパ系移民）やユダヤ系の取り込みを急いだという。その結果成立したのがJ. F. ケネディー政権に他ならなかったのだ。そして、過去の人身売買や人種差別の被害は、ある意味で債権化され、一種の既得権益へと変質していった。

また残念な事に、1960年代後半には北部諸都市のアフリカ系住民の間で「反ユダヤ感情」が広がってしまい、イスラム教の指導者がそれを扇動する事態となっていた。

18世紀初頭で大覚醒の熱気の中でキリスト教を受け入れて以来、多くのアフリカ系アメリカ人にとって、「ユダヤ人」は、囚われ、約束の地を求めて彷徨った旧約の民として、ロマンチックな憧れの対象であったし、公民権運動で南部にやって来たのは、特別な使命感に燃えた知識人や学生たちであったから、移住先の都市ゲッターで、小売店店主や低家賃アパートの家主として現実のユダヤ系アメリカ人に接したとき、幻滅と、その反動も大きかったのではないだろうか。本当は別の対象に対する失望であるはずのものが身近な存在に投影されてしまったともいえるだろう。そしてちょうど同じころ、アフーマティブ・アクションなどにみられる民主党の人気取り政策やリベラリズムそのものに失望して、新保守主義（経済自由主義）を唱えるようになったユダヤ系の学者や評論家も目立ちはじめていた。

（要するに、かれらは分断されてしまったのだ！）

こうしてアメリカ社会の自己イメージは、「メルティングポット」から「サラダボウル」へと大きく転換し、それに伴って音楽の主たる担い手も、ゲイ、ラティーノ(ナ)、アジア系、そして、同じアフリカ系アメリカ人でも、カリブ海出身者へと交代することになった。



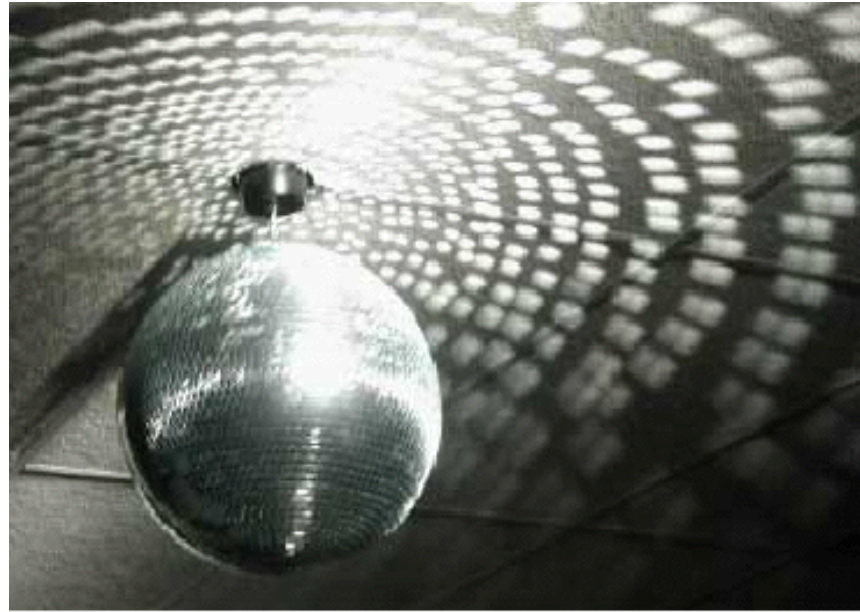
さらに、ここで強調しておきたいテーマに低音の復権がある。

「ドゥンドゥ」というタイコの音にこそ神が宿っている。すなわち、呪術的、治療文化的な宗教で広くみられるように、足踏み太鼓や膜鳴楽器の低周波衝撃音を使い人間を軽い変性意識（トランス）状態に導いてカタルシスを与えるのが、音楽本来の重要な機能なのだ。だから、ディスコやクラブに特有な低音重視の音響は、キューバのサンテリア、北東ブラジルのカンドンブレなどでみられる宗教儀礼の音文化を、電気仕掛けのオーディオ・テクノロジーで再現しようとしたものだともいえるだろう（注4）。

一方、80Hz以下の重低音を欠いたオーディオ環境では、音楽はこの機能を十分に果たすことが出来ない。そのため、20世紀を通じて、応接室のリスナーたちは潜在的な欲求不満をかかえ続けることになった。

マイクロフォンとスピーカーが実用化されるのは、1920年代のことだが、これによって表現力を増したレコードや新しいメディアであるラジオは、音楽ファンの関心を、楽曲と歌詞から即興演奏のフィーリングや歌唱のニュアンスへと方向転換させることに成功していた。当時の人々は、この変化をボードヴィルのソロシンガーの時代からバンドの時代への変化と認識したようだが、SPレコード（中域は素晴らしい音質！）やラジオで聴けるパフォーマンスは、実は、この時代の技術水準を前提としたフィクションでもあったのだ。

だから、後年のポピュラー音楽が、やや偏狭ともいえる歌唱（演奏）至上主義に陥ってしまったのは、まだ周波数レンジが狭く、「生」の音楽文化が本来持っていた音風景の全容をうまく表現できなかったオーディオシステムへの過剰適応だったのかもしれない。



そのような事情もあって、アメリカ大衆音楽の絶頂期は1950年代であり、1970年代以降の展開は、ゆるい下り坂の連続であるとする見解もある。

確かに1980年を過ぎる頃には、ブルーズ崇拝は形骸化し、ゴスペルやソウルミュージックは、かつての素晴らしい高揚感を、もう、もたらさなくなってしまった。だが、このような状況が単に、音楽文化全体の沈滞としか認知されないのは、同時代の生活感覚を表現することが出来なくなった音楽スタイルとそれについての評価の枠組みの上に、この時代の音楽を、むりやりあてはめようとしているからではないだろうか。

現に、新しいテクノロジーを基盤とし、異なる世界観を持ち、別のマトリクスで組織化された音楽文化が、圧倒的な支持を得ている事実を無視することはできない。

あとは、それもまた音楽とみなすかどうかだ。

## V ザ・ボーイ・イズ・マイン

### ——「現代」後半音楽の二面性——

1970年から2000年までの三十年間は、歴史的使命を終えたジャズやロックンロールが徐々に減速する一方で、レゲエ、ヒップホップ、ハウス=テクノ、ベースミュージックをはじめとする汎アフロ=アジア=カリビアン音楽が、日本の家電テクノロジーを武器に台頭してきた時代だったといえるだろう（前々章、図1）。



DJ用ターンテーブルのデファクトスタンダード、Technics SL-1200

しかし、この動きは、三、四年ごとに起きる一時的なブームや、音楽産業特有のモードの循環（約十年）、第二章で述べたような三十年ごとの世代交代だけでは十分に説明することができない。なぜならそれは、地球規模での人口の移動、国際分業の再配置、情報化、多文化主義の思潮といった世界構造の不可逆な変化に対応するものだったからだ。



ダンスフロアー (Paradise Garage, 1976-1987 )



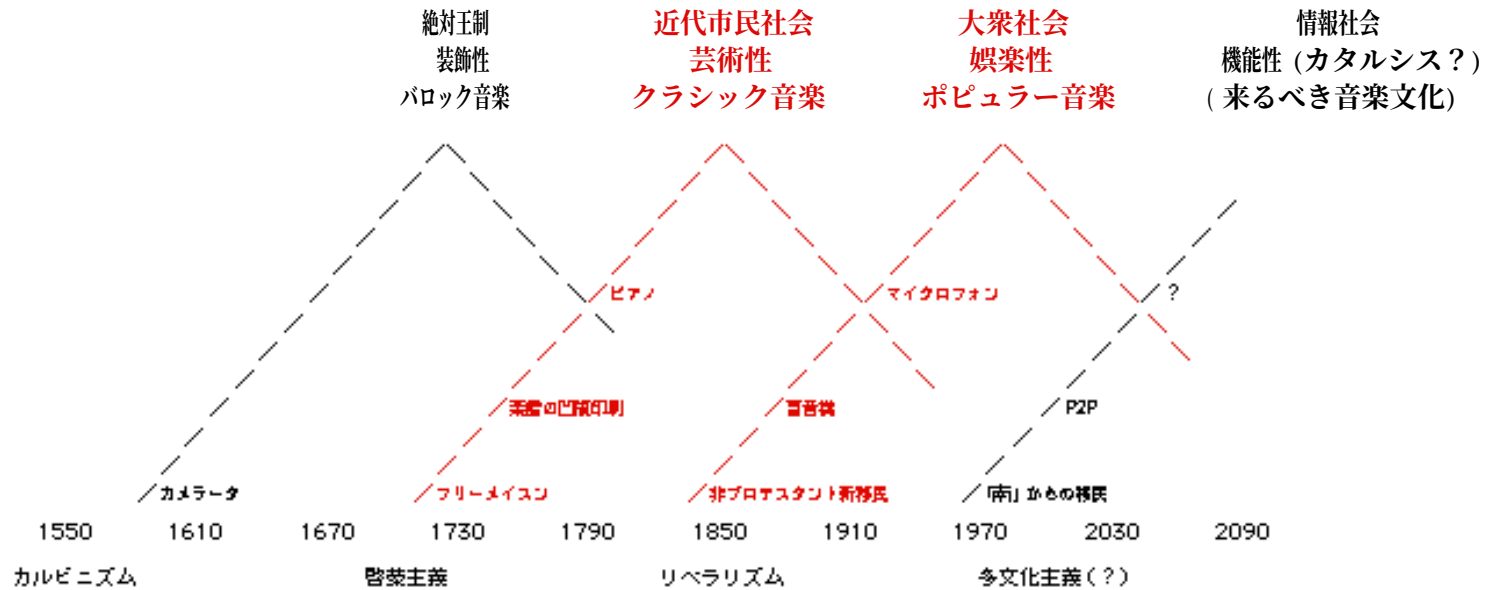
初期には、ソウルミュージックやラテン音楽のまがいものとして、過小評価され続けた新しい音楽文化のうねりは、メインストリームに確固たる地位を築いた現在も、活発に消長を繰り返している。これらの音楽スタイルは、個別に様々な名前と呼ばれてはいるが、全体として、大きくひとまとめにして呼ぶ適切な言葉はまだ存在しないようだ。

音楽の呼称は、その寿命が尽きるまでは色々と変化し、実質的には同じ音楽スタイルが数年で別の名前と呼ばれるようになったり、逆に、異なるカテゴリーの音楽様式に同じ名前をつけたりすることも頻繁に行われるので非常に紛らわしい。

現時点では、ダンスミュージック、クラブミュージック、エレクトロニックなどと呼ばれている新しい音楽の総体が、クラシックやポピュラーミュージックに続く音楽文化として正しく認識され、それにふさわしい名称を与えられるのは、もう少し先のことになりそうだ（次頁図2）。



(図2) 近現代 (modern period) の音楽文化



### 21世紀の音楽文化を考えるヒント

- 「冷戦」・・・ロックンロール
- モダニズム  
「→建築←」・・・バンド様式(ドラムキット)
- 「→→デモクラシー」・・・平均律、大音量、ニグロイミテーター
- 「→ 西欧型市民社会(啓蒙的世界観)と産業革命」・・・ホモフォニー
- 「→→ 力学的世界観(絶対時間)」・・・小節線、コード概念
- 「→→ 近代世界システム(大西洋交易と西欧型資本主義)」・・・長三和音、調性システム

一般のCD量販店などでは、これらの音楽は「CLUB / DANCE」のコーナーに十把ひとからげに山積みされているのが現状だ。

だが、それらの音楽を現場に出向いて体験してみると、膨大な勘違いトラックや、ポピュラー音楽のニューモデルとして行儀よく立ち振るまって、それなりに成功している部分に混じって、何やら耳なれない一群の音楽マトリクスが、既成の大衆娯楽とは根本的に異質な音楽文化を、ゆっくりと、しかし、確実に形成しつつあるのがわかってくる。

---

### 「クラブ/ダンス」ミュージックの二面性

---

#### ポピュラーミュージックの最新モデルとしての側面

- ・ パフォーマー中心主義（歌唱、演奏に感情移入するリスナーを想定）
- ・ 1980年代後半以降に開発された音楽マトリクスは、表面的なフレイバーとして使用する
- ・ 既存の楽器演奏を打ち込みで模倣し、ハードウェア機材をソフト音源でイミュレートする発想
- ・ 中高音重視、ハーモニーを前提とするメロディー
- ・ 知的煙幕としての言説や、現実と遊離した紋切り型の対抗文化礼讃も
- ・ 言ってみれば、ドビュッシー作曲のラグタイムに相当（優れた楽曲も存在する）。

#### 来るべき音楽文化の先駆けである側面

- ・ DJ主導のアクティブな聴取、音楽家自身によるプログラミング
  - ・ 新しいマトリクスを絶えず開発し、効果的に使用する（個々のマトリクスの取り扱いについては無頓着）
  - ・ 新石器時代の音楽マトリクスが、エレクトロニクスを利用して突如、復活している例もある。
  - ・ 電子機材、ソフトウェア、数学的知識の活用（往々にして、無茶な使用方法）、
  - ・ 音響自体のテクスチャー、雑音的音色、グルーブ、ラップのフローに敏感、重低音重視
  - ・ 活字上の言説としては無防備（知識人や音楽マニアに軽く見られることを、あまり気にしない）
  - ・ 一部の成熟した様式は、メインストリームがすばやく吸収、消費
  - ・ 音楽文化としては、まだ、プリミティブ（固定された音源では、真価を発揮しにくいのかも知れない）。
-

しかし、音楽構造や流通の過程に注目するならば、このふたつの方向性を見分けるのは比較的容易だ。

DJ文化の現場であるパーティーやレイブでは、音楽は主にアナログ12インチで流通する。一方、CDアルバムとビデオ（DVD）が中心であるホームリスナー向けダンスミュージックは、それなりに完成度は高くても、新しい音楽文化を、従来のポピュラー音楽の枠内にパッケージし直した消費財だといえるだろう。そこでは、既成のフォーマットとの折衷が巧妙にほどこされ、音楽は様々なオブラートに包んで提示される。

例えば、1993年以降、最も売れる音楽商品となっているR&B（ヒップホップ風味を加えたポップソング）の場合、音源制作では、適度の通俗性や同時代性を付け加えるために、ドラムマシンか定番のサンプリング・ループが使用されるが、プロモーション用のライブ・パフォーマンスやビデオになるとショーとしての見ごたえが優先され、女性シンガーの後ろには、たいてい、生バンドとドラマーがひかえている。



記録的な大ヒットとなった"The Boy Is Mine" (Brandy & Monica, 1998)

結局、今、何が本当に「生」な音楽であるかがメインストリームの音楽シーンにおいて広く認知されるのは、しばらく先のことであり、それまでの間、事情に疎い受け身の音楽ファンは、またしても砂糖水で割った代用品を売り付けられることになるのだ。

---

## 音楽産業の新陳代謝

---

あるビジネスモデルで成功した企業は、自分たちの既得権益に沿うように、新技術や次世代の音楽文化を抑制してしまう傾向があるようだ。

第2章で述べた音楽スタイルの世代交代が、コンドラチェフの波（技術革新に原因する、55-60年周期の経済循環）の上昇局面、下降局面に対応するのはこのためであろう。（2章で述べたように、ダンス現場とビジネスの最前線ではぴったりと連動するが、アルバム中心の鑑賞音楽シーンに反映されるのは、その10-15年後となる。）

情報娯楽産業は、もともと、情報の流れの落差を利用して水車を回すような企業活動だから、現場と、メディア、そして消費者の感覚や意識にズレが生じるのは、ある程度は仕方がないのかもしれない。だが、そのズレがあまりにも大きくなり、音楽現場と聴衆から音楽産業だけが取り残されて形骸化し、自力で路線変更が出来ないような状態になると、担当者や経営トップが交代するだけでは間に合わなくなる。そして、カタストロフが起こり新興勢力が参入して、業界の再編成が起こることになる。

19世紀の末や1940年代初頭にも大きな地殻変動があったが、CDや音楽雑誌の売上が落ち込み、それがCD-Rやmp3に責任転嫁されるような現在も、そういった時期のひとつなのかもしれない。

### 1) 出版系 19世紀の末、ティンパンアレーの成立と万国著作権保護同盟条約（1886年）

- ミュージカル、シートミュージック、AABAの32小節ポピュラーソングパターン。
- パーラーミュージックのバックボーンを持つプロの作曲家が、大量生産する体制。
- （ただし、本物の民衆音楽をヒントに作曲することもある）
- テープレコーダーの使用を抑圧

### 2) 放送系 1940年代初頭のレコーディングストライキ

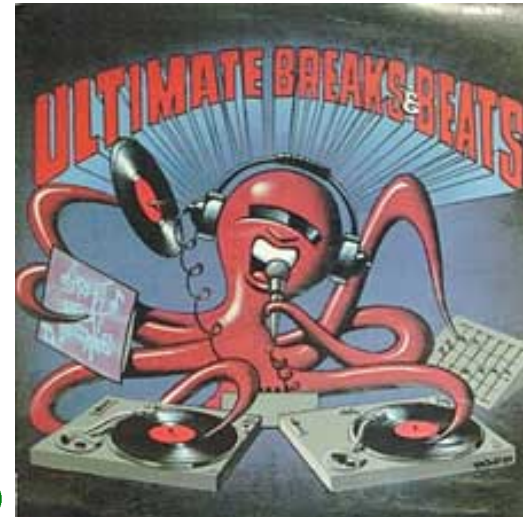
- ラジオ時代に適合したオルタナティブな著作権管理組織「B.M.I.」の設立
- カントリー&ウェスタン、ブルーズ、ラテンなど民俗性の強い音楽文化の商品化。
- 素人ないしセミプロミュージシャンによる荒削りな演奏（五線譜に頼らないことが多い）を、A&Rやプロデューサーが、テープレコーダー、ミキサーを駆使して商品化するシステム。

### 3) 通信系 2000年代、情報化の必然的な帰結として、新しい流通形態が求められているのは間違いないだろう。

- iTMS
  - spitting（携帯電話によるストリート・ラップ）
-

## VI ファンキー・プレジデント

——「現代」後半の音楽文化概観——



Ultimate Breaks & Beats (SBR 513, 1986)

では、1970年以降に形成されたDJ主導の音楽文化を具体的に見てゆくことにしよう。

まず最初に、このミュージックシーンには二つの大きな流れがあることを確認しておきたい。ひとつは、ジャマイカやバルバドスなど英語圏カリブ諸島からの移民が核となり作り出されたヒップホップ=レゲエ系の音楽であり、もうひとつは、ゲイピープルや非英語圏諸国の出身者が、フィラデルフィアと、デトロイトのソウルミュージックをベースに、アフロ=カリビアン音楽、ファンク、ニューウェイブ・ロック、ドイツのシンセサイザー音楽（プログレ）などを吸収して作りあげた、四つ打ち系のダンスミュージックだ。

クラブでのDJプレイは一般にノンストップで行われ、音楽的なストーリーやダンスビートが途切れないように音源をつないでゆくことが、最も重要な課題となる。このとき、DJたちはターンテーブルの回転数を信じられないほど細かく調整するから、トラックの途中でテンポがゆれないのが好都合なのだ。通常、ターンテーブルのピッチ可変範囲は±8%程度に限定されているから、BPM（一分ごとの拍数）は、実質的な音楽ジャンルとして機能している。





次に、個々の作品の和声構造に注目してみると、一方で、ハーモニーの要素をまったく欠いたミニマルなトラックや、調性感の壊れたコラージュがあり、他方では、従来のポップスと変わらないコード進行やサビを持った楽曲も少なくない、、、と千差万別だ。



従来の調性感を驚く程大胆に逸脱しながら、なおかつ

ポップチャートでヒットした『ミルクシェイク』（Kelis produced by The Neptunes, 2003）

しかし大勢として、音楽は大掛かりな機能和声や転調を放棄してしまい、コードは、二小節か四小節単位で循環するか、せいぜいシフトするだけだ。ティンパンアレー的な、AABA形式のサビ（Bの部分）は存在しないか、あったとしても、同じコード進行の上で作られることが多くなった。これは、作曲の基盤がピアノやギターのようなハーモニーを前提とした楽器からサンプリンググループに移行したことに対応している。

また調性感は、トニックから見て四度方向に逸脱する傾向が続いている（注6）。

---

\* 1993年になると、非プロテスタント（カトリック）的なマイナーコードが大々的に復権し、2001年以降は、アジア風味の音楽マトリクスがメインストリームでも大ブレイクしている。

さらに、ダンス・クラシックスや、定番ブレイクを丹念にチェックしてみると、長く愛され、好んで取り上げられるループやベースラインには、ある共通な音の動き方がることがわかる。この独特な音組織への嗜好を、ハーモニーの枠組みを壊さない範囲内でひかえめに表現したのが、いわゆるファンキーな感覚だといってもいいだろう。



マリ宮廷のバラフォン (イブン・バツータ、1352)

ジャズの全盛時には、「おどけたように上下するメロディー」と形容され、ブギウギ、ビーバップ、ファンキージャズといった音楽スタイルのエッセンスともなったこの音楽マトリクス（ファンクネス）は、アフリカ各地に広く分布するバラフォンの旋律法や音色についての感覚が、アメリカナイズされたものだと考えられている（注7-a）。

マリ共和国出身でかれ自身バンバラ系のある音楽家は、かつて筆者に、「ジェイムズ（ブラウン）の音楽は、バンバラ人による木琴音楽を、電気ベース、ギター、電子オルガンといった欧米のモダンな楽器に置き換えたものなのだ」と熱心に話してくれた（注7-b）。

---

\* 正確にはミニアンカ人。彼は、「アフリカの智慧 - 癒しの音」（春秋社）の著者ヤヤ・ジャロであった。そうとは気付かなかった筆者は、当時（1997年）流行っていたティンバランドのサンプリンググループの上でバラフォンを叩かせたりしてしまったが、彼は「これにはジャンベとベルも入れよう」「このトラックはもう付け加える所がない」などといいながらけっこう機嫌良く録音につきあってくれた。

ヤヤは他に、アフリカ人すべてがリズムの才能を持っているわけではないこと、アフリカ音楽には本来、「one（＝ 頭、つまり小節線概念）」がないことを強調していた。

ファンクの話が出たところで、このユニークな音楽様式と楽器アンサンブルの関係について、もうすこし突っ込んで考えておきたい。



I think I'd do it, Arzell Hill a.k.a. Z.Z. Hill (1935-1984)

人気スターのアクシデントが重なって、「ロックンロールが死んだ」と最初に言われたのは1959年だが、その直後にツイストが現れると、ジルバはもう、オールディーズなダンスとみなされるようになってしまった。1930年代のスウィングジャズやテックスメックス音楽と同様、1950年代の初期ロックンロールのボトムはパーカッシブなスラッピング・ベース（注8）に支えられていたが、このような音楽スタイルの要であり、リンディーホップやジルバを踊るのにもぴったりだったウッドベースの賞味期限が切れかけていたのかも知れない。

また、1966年を最後に、モダンブルーズもヒットチャート（R&Bチャート）のトップを占めることができなくなっていた。

そしてちょうどそれらと入れ替わるように、エレクトリックベースとファンクミュージックは登場してきた。

---

\* 1967年には、ジミ・ヘンドリクスが新しい音楽マトリクス「ヘビーサウンド」をたずさえて登場するが、かれの活躍の場はR&Bチャートではなかった。

ディストーションギターとフィードバックのコンビネーションは、これまで誰も聴いたことない複雑なサウンドテクスチャーを産み出すことができた。だが、これに注目したのはヨーロッパのギターヒーロー候補生、ヒッピー、前衛派、日本の非主流派ミュージシャンたちであった。

ファンクは、もともとは、ジャズ、ドゥワップ、ジャンプ・ブルーズ、ゴスペルなどを土台に、ツイストや、ルイルイ、マッシュドポテトといった、1960年代前半のソウルダンスをヒントとして創り出された音楽スタイルだ。1960年代末から1970年代前半までが、この音楽スタイルの最盛期であり、「暑い夏（南部のリンチ再燃とアフリカ系アメリカ人による都市暴動）」のオリジナルサウンドトラックともなったが、その後はディスコ（1976 - 1979）とエレクトロ（1982- 83）に根底から揺さぶられ、その中で発展的に解消されていくことになる。



キック以外にクラップやカウベルも愛用されたRoland TR-808

木靴のダンスと裸足のダンスの違いと言えはいいのだろうか。それ以前のポピュラーミュージックが、膝から下のステップを中心としたケルト的な舞踏感覚を持っていたのとは対照的に、ファンクは、首や、腰、腕、上半身を大きく動かすカリブ系のダンスミュージックであり、明確で力強い16ビート、タイトで安定したテンポ、反復性、重低音、簡略化されたハーモニーといったエレクトロニクスを活用にぴったりの音楽構造が内包されていた。

だからこそ、1980年代になって安価な電子楽器が開発されると、大編成のボーカル&インストゥルメント・グループは、次々と解散してしまったのだ。ベースギターは次第にシンセベースに取って代われ、生ドラマーとブレイクビーツの競合も、1990年代には、はっきりと決着がついてしまった。

ファンクは、同時代的にはソウルミュージック（世俗化されたアフリカ系プロテスタント音楽）の新奇な変種とされることが多かった。しかし、以上のような経過からあきらかなように、この音楽スタイルは、その後に発達するターンテーブル文化のプロトタイプでもあったのだ。だが当時は、この音楽文化に最適な電子テクノロジーがまだ確立されていなかったため、前世代の音楽制作ツールである電気増幅活用型のバンドアンサンブルが援用されたのだった（表6）。

（表6 楽器アンサンブルの変遷）

|        |                                              |
|--------|----------------------------------------------|
| 2000 - | ソフトウェア、モバイル (?)                              |
| 1980 - | ハードウェアの電子楽器（シンセベース、ドラムマシン、サンプラー）             |
| 1960 - | エレクトリック・バンド（電気ベース、ソリッドギター、パワードラム、電子オルガン、エレピ） |
| 1940 - | コンボ（ウッドベース、フルアコ電気ギター、トラディショナルドラミング、ピアノ、管楽器）  |
| 1920 - | ジャズ系ビッグバンド（座って譜面を見ながら演奏）、ストリングバンド            |

\* ここでは、便宜的に20年ごとにまとめてみた。それぞれの演奏スタイルが真にホットなのは、およそ30 - 40年間ほどではないだろうか。

\* ある音楽スタイルを自力で開発できるようなミュージシャンたちは。出来上がった個々のアンサンブル自体には。あまり執着しない傾向にあるようだ。かれらにとっては、音楽を発展させるプロセスそのものが知的なゲームであるため、飽和してそれ以上発展できないとわかると、出来上がったスタイルを他の集団に明け渡して、もっと可能性のあるアンサンブルや音楽的アイディアに移行してしまう。

たとえば、フィドル、バンジョーのアンサンブルに、マンドリンやギターを加えて1920年代に確立されたストリングバンドは、1940年代になると、ヨーロッパ系の音楽家にあっさりとプレゼントされてしまった。こうして出来上がったのが、ブルーグラス音楽だ。一方、かつてストリングバンドのアンサンブルを作り上げた人々は、今度はエレクトリックギターを活用するジャイブやエレクトリックブルーズに夢中になってしまったのだ。

それは、ビバップ、ディストーションギター（ハードロック）、ターンテーブルリズムを含む各種クラブミュージックについても、まったく同様であった。

近代は、「あらゆる才能が分化する」分業時代だとされ、音楽の分野でも、「作曲」、「演奏」、「聴取」の役割分担が明確化した。なかでも、1920年代から、1970年代末までの六十年間は、演奏（歌唱）万能の音楽観が支配的であった。だからショービジネスの表看板であるシンガーやミュージシャンは、「自分たちこそが音楽の主人公であり、お客は、われわれの演奏を従順に鑑賞すべきだ」と信じ切っていて、DJミックスやサンプリングにはかなり否定的だったのではないだろうか。またリスナーの側も、一旦、身に付いてしまったパフォーマンス中心の聴き方——歌手や演奏者に自己を投影して、自分が歌ったり楽器を弾いているような気分（筋肉的共感）で、音楽を楽しむリスニングスタイルは、忘れるのが難しかった。

一方、既成の音楽観やショービジネスの固定観念にしばられず、音楽が、その瞬間、その場でどのように機能しているかを自分自身で判断できる人たちは、「コンピュータライズド」された音楽であっても、オーガニックでダンスブルなものと感じることができたのだ。



"Under Mi Sleng Teng" (Wayne Smith 1985)

ジャマイカ初のコンピュータライズド・リディム「スレンテン」では、日本製電子楽器のチープなプリセットリズム（エディー・コ克蘭の "Something Else" を模したパターン）がそのまま流用されていた。

from "[http://en.wikipedia.org/wiki/Sleng\\_teng](http://en.wikipedia.org/wiki/Sleng_teng)"



前章と重なるがもう一度繰り返しておく、ファンクは、歴史的制約の中で二面性を持たざるを得なかったのだ。そしてこの時、ノベルティ・ソウルミュージックとしてではなく、来るべき音楽文化の輝かしい出発点としての可能性を見抜き、最適な音楽制作システムを適宜導入してその後の発展を支え続けたのは、レコーディング・アーティストや、ミュージシャンではなく、都市ゲッターのコミュニティー・パーティーや、ゲイクラブのDJたちであった。

かれらがプロデュースした初期のダンストラック（特に、1980年代の作品）は、プリミティブなシーケンサーや、ロー・スペックのドラムマシンが使用されているため、家庭用のオーディオ装置でそのまま再生すると無味乾燥に響いてしまう事もある。だが、よいDJがターンテーブル上でミックスすると微妙な揺らぎが加わり、音楽は強力にグルーブしはじめるのだ。



James Brown "Reality" (1974)

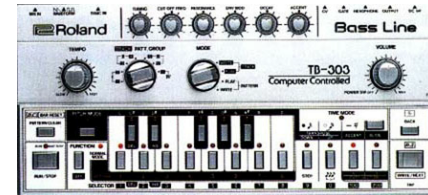
発売当時、アルバムとしての評価は散々であったが、その後、ヒップホップ プロデューサーに発見された「ファンキー・プレジデント（イントロの二拍!）」は、後述する日本製のサンプリング・ドラムマシンとの相性も最高で、最も頻繁にサンプルされるブレイクビーツとなった。（ただし、シングルチャートでは健闘）



## VII アシッド・トラックス

### ——音楽とデジタル・テクノロジー——

ベース・シンセサイザー Roland TB-303



ターンテーブル上での冒険は1969年にはもう開始されていたが、1970年代になると、それ以外にも録音テープの切貼り編集によるドラムループや長時間ミックス（ディスコ用12インチ）、テープ式エコーマシンの活用（ジャマイカのダブ・ミュージック）などが、盛んに試みられた。

だが、このようなDJ的な手法に決定的な影響を与え、音楽制作における演奏の意味を変えてしまったのが、サンプラーやハードディスクレコーダーに代表されるデジタルテクノロジーだ。録音物の加工技術、中でも時間軸方向の編集における精度と自由度が急速に高まり、ついに、生演奏を越えてしまったのだ。

1970年代から1980年代にかけて活躍し、史上初の12インチシングルのプロデューサーでもあったDJウォルター・ギボンスは、「ミュージシャンの力があれば、ドラムマシンで行けるところより、もっと遠くまで行ことができる」と発言したという。

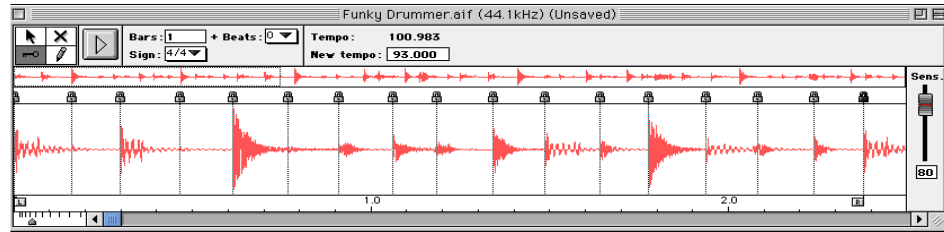
その言葉は、当時としてはまさに真実であった。開発当初のシークエンサーやドラムマシンは、その分解能やクロックの精度に限界があったし、1983年にまとめられたMIDI規格も不十分なものであったから、熟練したミュージシャンは、初期の電子楽器よりもずっと精密に発音をコントロールでき、実質的な表現力も上だったのだ（注9）。

では、それから二十年たった現在、何がどのように変わったのかをみてゆくことにしよう。

\* \* \*

まず、1990年代前半に、録音物の内容を効率的に解析するアプリケーション・ソフトが現れ、市販の音源であれ、自分の演奏であれ、気に入ったグルーブが見つければ、そのゆらぎを精密に数値変換して、その音楽性を損なわずに、別のフレーズや別の楽器（音色）に当てはめることが可能となった。

ReCycle!



巨大な演奏会場でないかぎり、あまり意識されない問題なのだが、指揮者もクリックもないセッションでは、メンバー各人と、楽器、マイク、モニターなどの距離関係がまちまちなため、プレイヤーたちは数~数十ミリ秒ほどズレた時間軸上で演奏している。もともとは、楽譜無しの集団即興演奏を組織化した音楽制作システムである、ジャズコンボや、スタジオミュージシャン、ライブバンドなどのアンサンブルは、このようなアバウトさと相互の誤解の上に成り立っていて、それがかえって不思議な魅力を生んでいたのだ（注10）。

だが、前述のグルーブ・クォンタイズをきっかけとして、人間による演奏の発音タイミングのゆらぎや強弱ニュアンスの解明は飛躍的に進み、「ぎくしゃくとして機械的」という打ち込みのイメージは一新されてしまった。

かつて金属加工や木工の分野において、熟練した旋盤工や職人の技が数値制御の工作機械に置き換えられ、コンピュータに出来ないことができる少数の名工と、大量の非熟練工が発生したというが、1990年代には音楽制作の現場で同様の状況が出現している。ミュージシャン集団が、掛け値なしにいい音が出せて、サンプリングやグルーブ解析の対象とされるような、ごく一部の人間国宝たちと、激変する音楽文化の中で自分が何をやっているのか、よくわからなくなってしまったその他大勢組に二極分化しつつあるのだ。

1990年代末になると、CPUのより一層の高速化にともない、真空管、電気回路、さらには楽器そのものを、コンピュータ上でモデリングすることが広く行われていて、なかにはもとのハードウェアを追い越してしまったものも見受けられる。もちろん、オリジナルの機材より、ずっと安価にである。

アナログ機材独特の温かく太い音とは、実はコンデンサーや録音テープなど、石油化学製品につきまとう非線形性（歪み）と経時的な劣化をうまく利用して得られたものであったから、環境問題が深刻化している今日、好むと好まざるにかかわらず制作現場のデジタル化は加速するであろう。

音響空間のサンプリング (altiverb, 2002)



2001年以降は、FFT（高速フーリエ変換）、畳み込み、ウェーブレット変換、非線形性を取り込んだフィードバック処理、大胆なフォルマント処理といった数学的手法にトレンドが移り、今後の動向が予感される。

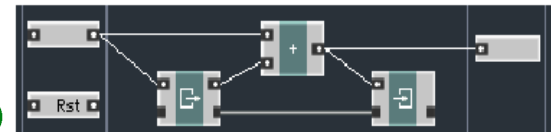
特に、IR（インパルス・レスポンス）を使って、コンサートホールや、著名スタジオの残響特性、ビンテージ機材の周波数特性をサンプリングする技法は、フレーズサンプリングや、グルーブクオンタイズに続く、音楽マトリックスの抽出技術だともいえる。

ディジタル信号処理技術の革新と機材スペックの劇的な向上のため、現在では、「打ち込み」対「生演奏」、「アナログ」対「デジタル」といった図式で音楽をめぐる動きをとらえることは、ほとんど無意味になってしまったともいえる。

なぜならまず第一に表現力とコストの総合評価において優劣がはっきりついてしまったからであり、第二に、立場が逆転した瞬間に、これまで追われる側であったアナログ方式や生演奏の長所とされた点はもはや意味がなくなり、反対に、「歪み」「ノイズ」「ゆらぎ」、さらには、「思わぬミストーン」といった、それまで短所とされた点が、かえって貴重な味になったこと。最後に、デジタルオーディオや打ち込みの特徴と考えられていた点も、その多くはスペックと精度の特性にすぎなかったことが判明したからだ。

筆者の実感としては、1990年代後半が大きな転換点であったように見受けられる。それまでデジタル志向だったサウンドクリエイターが急に生音志向や映像に転向したり、反対にバンド志向でビンテージ機材や楽器の演奏にこだわって音楽制作してきたアーティストが録音だけでなく曲作りにまでハードディスク録音を介在させるなど、交差、逆転現象がいたる所でみられた。パーソナルコンピュータが、少し先回りした差別化のためのステータスシンボルから、何処にでもある実用品に転化したということなのかもしれない。

事実上、リリースされたほとんどすべてのコンテンツにアクセスできてしまうファイル共有は、望遠鏡に、音声データを1ステップ、1サンプル単位で処理できる波形編集や数学的手法は、顕微鏡にもたとえることができる。だから、このような人間の聴覚機能の拡大の結果として、今後、木星の衛星や、太陽の黒点、細胞、微生物にも匹敵する何かが発見されてゆく可能性は非常に高いだろう。



また、この三十年間を通じて、ゲットーやベッドルームの音楽プロデューサーたちが使用した音楽機材は、比較的安価で品質も安定した日本製品が多かったことも忘れられない。



サンプリング・ドラムマシン AKAI MPC シリーズ (1986- )

かれらは、電子楽器やレコーディング機材から、メーカーの開発者も気が付かない潜在的な可能性を引き出すことが出来た。その製品の弱点とみえる部分を、逆手に取るのが常套手段だ。例えば、サンプラーは、もともとはリアルな楽器音の代用を目的に開発された楽器であったが、トラックメーカーたちは、高価な専用のサウンドバンクではなく、市販のレコードから著作権法に抵触するフレーズサンプリングを行い、さらに機材スペックの限界による独特な音質劣化（量子化ノイズ）をよしとする美的感覚を持っていた。

DJ的な感覚をもった音楽家たちは、ミキサーのフェーダーや、音量つまみ、入力の切り替えスイッチ、ミュートボタン、イコライザー、チャンネルディバイダー、フィルター、テープ式のエコーマシンの走行スピードなど、従来は、一度設定したら後は固定して動かさないものとされていたパラメーターをリアルタイムで動かして（つまり、楽器的に使って）、ダンスビートをきわだたせることもできた。だから、そんなかれらが、DJプレイするとき曲の頭出しやピッチ合わせのため日常的に接していた、バックスピンやスクラッチノイズをヘッドフォンの外へ解放し、営業ディスコとは一味違ったダンス空間を作ってゆくのも、また自然の成り行きだった。

電氣的なノイズ以外にも、ミニマリズム、テープ・コラージュ、シンセサイザーの利用など、どれをとっても現代音楽ですでに試みられてきた手法なのだが、疑似特権階級向けの前衛的な実験音楽としてではなく、大衆性を失わない実用的なダンス音楽として聴取した感覚にこそ、本当の意義があったのだ。



最初に二枚のレコードをミックスしたDJ、Francis Grasso (1948- 2001)

DJの個性は、選曲、構成、MCだけではなく、二つ以上の音源のミックス、則ちアクティブなイコライジングやターンテーブルノイズを駆使した「つなぎ」のテクニックによって表現され、他人名義の楽曲も素材のひとつとして自由に作りかえられてゆく。このため音楽作品は、何らかの思想を表現し、上から与えられる芸術から、対等な横の関係でやり取りされる「ネタ」へと変容し、著作物や知的所有権の概念も従来通りではあり得ない状況となっている。

このように新しい音楽文化では、人間社会の中での音楽の在り方が、従来とは大きく異なりはじめていて、なかには普通の音楽愛好者にとって受け入れ難いものもある。しかし、ここではDJ的な音楽観の是非には深入りせず、楽譜の再現や生演奏（および、それを固定化した音源）主体の音楽と比較して、その特徴を列挙しておく（次頁表7）。



(表7 従来の音楽芸術、大衆娯楽音楽 → DJ文化)

|                                           |   |                              |
|-------------------------------------------|---|------------------------------|
| ・芸術家は、作品を無から創造する                          | → | すべての著作物は、過去の著作の蓄積上に成立する      |
| ・それ自身で完結し、改変不能な楽曲                         | → | 公表されたすべての作品は、次の作品の素材でもある     |
| ・「崇高」「独創」「説得力」「完成度」                       | → | 「使える」(標準化と分節化)               |
| ・著作権、著作者人格権を前提とする文化                       | → | 現行著作権法を逸脱する文化(開示性、改変可能性、匿名性) |
| ・著作者本人は作品を有効利用できない                        | → | 自費出版と自主流通をサポートするテクノロジー       |
| ・演奏の忠実な記録としてのレコード                         | → | 録音物は虚構であり、またそれ自体が楽器でもある      |
| ・作曲家の絶対性、バンドと歌手が主役                        | → | DJやプロデューサー主導                 |
| ・楽曲中心、演奏中心                                | → | 聴取の復権、アクティブな聴取と編集            |
| ・調性万能                                     | → | 音色とリズム(特に低音)の重視、一部で脱調性       |
| ・機能と声(五度進行)と転調                            | → | 循環コードとシフト                    |
| ・ピアノ、ギターによる作曲                             | → | サンプリング・ループを基盤にしたトラック作り       |
| ・作曲家の指定、指揮による劇的(意識的、不意打ち的)なテンポコントロール、音量変化 | → | ミニマリズム                       |
| ・演奏メンバー間の集団無意識的なテンポチェンジ(=バンドマジック)         | → | 均一テンポ内での微妙なズレや、ゆらぎの美学(グループ)  |
| ・直線的な時間イメージ                               | → | 円環構造、あるいは、ラセン構造の時間イメージ       |
|                                           | → | 小節線の希薄化                      |
| ・予定調和(曲の最後に来るべくして来る終止感)                   | → | 終止しても次に続いてよいオープン形式           |
| ・飲酒文化                                     | → | ノン・アルコールで内省的な幻覚文化、サイケデリックス   |

\* ニューヨークを含む多くの都市では、条例によりダンスクラブでアルコールを出すことが禁じられている。

バスタード・ポップ "The ghost that feed Nine Inch Nails (2005)"



現在、アメリカ合衆国の著作権法では、アナログのラジオ放送やクラブのDJプレイに関するかぎり、音源の使用や改変について権利者の許諾は不要であり課金されることもないもので、これがリミックス文化の法的基盤をなしていると言ってもいいだろう。

一方、問題が起こるのは、音源を固定して販売したときと、mp3などによるデジタル流通だ。ビズ・マーキー対ギルバート・オサリバン事件をきっかけに、既発売曲をサンプリングした楽曲の販売は社会問題化したが、サンプルされることによって古い音源がかえって商品価値を回復することから、著作権者の側が歩み寄って課金のルールが確立され、専門の法律事務所も設立されて現在に至っている。



『サンプルはすべて認可済み!』 (ビズ・マーキー、1993)

## VIII 英雄

——「唐草模様（マカーム）」と「感動（ホモフォニー）」——



Home Music Parlor (19世紀末)

本稿の冒頭に紹介した百五十年周期変革説は、旋法中心で、本質的には中世的な音楽であるアカペラ・ポリフォニーが、試行錯誤と模索の時期であるバロック時代を経て、ついに対位法を捨て、機能和声に立脚する調性音楽「ホモフォニー」に成長するという、ヨーロッパ芸術音楽のビルドゥングス・ロマン【教養小説、人格形成物語】でもあった。

それではここで、近代的なハーモニーやトナリティー（調性）の基盤である三度音程の歴史をふりかえり、現在、我々が普通に音楽だと感じる音楽様式について考えてみよう。

今日の調性につながる音楽感覚が西欧音楽に初めて芽生えたのは、15世紀前半のルネサンス音楽においてだ。これは、大西洋交易圏を中心とした資本主義経済（いわゆる近代世界システム）の出現とほぼ同時であり、それ以前より20セント以上も低い「甘美な」長三度音程が「発見」され、これを上手く利用した合唱音楽のニュースタイルが新時代の音楽としてヨーロッパ世界全域で大ブレイクしたのがきっかけであった（表8）。

（表8）西欧音楽における長三度音程の変遷

|      |            |            | 弦長（振動数）比             |
|------|------------|------------|----------------------|
| 近・現代 | 十二音対数平均律   | 400.0 cent | 1.2599 : 1           |
| 近世   | 純正律・中全音律ほか | 386.3 cent | 5 : 4 = 1.2500 : 1   |
| 中世   | ピュタゴラス律    | 407.8 cent | 81 : 64 = 1.2656 : 1 |

- \* セントは音程を計る単位。半音が100 cent、1200 centが1オクターブにあたる。
- \*  $64/81$  は、円周率の実用的な近似値  $3.16 = (4/3)^4 = 256/81$  の1/4になっていて、無半音ペントニック・スケールとも密接に関連している。

それ以前、中世ヨーロッパ音楽で一般的であったピュタゴラス律や、中国の三分損益法による長三度音程は、3 : 2の比率を利用して完全五度を得る操作を上下に四回くり返して得られるが、この調律によって得られる長三度音程は振動数が81 : 64という大きな整数の比になっていた。このため長三度は数的な調和を乱す不協和な音程であるとして中世音楽からは厳しく排除されていた。

一方、ルネサンス期の教会ポリフォニーは、もっぱらアカペラで歌われていたため、振動数が簡単な整数比 5 : 4になるように声のピッチが自然に塩梅され、不愉快な「うなり」に代わって独特の「甘酸っぱい響き」がしたのだ。

15世紀の初頭には、三度や六度の音を多用するイングランドの音楽が、新時代の音楽として一部の知識人に注目されるようになっていた（注11）。しかし、この音楽様式を大きく発展させ、新機軸の長三度を活用した作曲スタイルを初めてまとめ上げたのは、フランドル出身の作曲家ギヨーム・デュファイだ。



Guillaume Dufay (c.1400-1474)

伝統的に主知的な傾向が強く、この時代になると、ある意味で硬直化していたとさえいえるパリの音楽シーンに較べ、新興のイングランドやフランダース地方では理論より実践や即興を重んじる気風があり、イタリア時代、ブルゴーニュ時代を通じて、デュファイも大聖堂でみずから歌って、ポリフォニーの響きを追究したという。だからこそ、スコラ哲学自由学芸七科のひとつとして絶対的な権威であったボエティウスの音楽理論に背いた大胆な改造（音程を少しズラして歌う！！）を、積極的に受け入れることができたのであろう（注12）。

長三度や四度、五度にある人の声と、その倍音成分が、残響の多い人工的空間でぶつかるとき、そこで生成される混合物は長三和音の可能性と長調への突破口を潜在的に持っていたわけだが、フランドル楽派の創り出した音楽は、このマトリクスを原石から磨きだし、さらには完全終止を定式化して後世の機能และ和声を予告する画期的なものであった。

---

## 完全終止

---

完全終止とは、属和音から主和音への進行で、終止（予定調和）を感じさせる音楽マトリクスのことだ。

デュファイや、その後のフランドル楽派（15世紀）が開発した終止形は、低い音から順に

「ソ+ レ+ソ+シ」→「ド+ ド+ソ+ド」

それ以前によく使われた終止形は、「レ+ファ#+ラ」→「ド+ソ+ド」（13世紀、ペロティヌス）や、

平行二重導音終止

「レ+ファ#+シ」→「ド+ソ+ド」（14世紀、マショー）。

いずれにせよ、最後の合音は四度と五度のみ（ド+ソ+ド）だから、長三和音っぽい響きが現れるとしたら属和音の方だ。それよりも、終止で、ファ# から ソへの動きを使わなくなり、平行二重導音が駆逐されたことの方が重大な変化だったのかもしれない。（ド旋法あるいは長調への出発点）

終止音にも三度（ミの音）が加わるのは パレストリーナの時代（16世紀末）を待たなければならない。

「レ+ファ+ソ+シ」→「ド+ミ+ソ+ド」

この頃になると属和音も属七となり、中世にはあれほど嫌われたトリトナス（三全音 = 増四度）が堂々と現れ、ドミナントからトニックへの前進傾向を強化している。「ファ+シ」→「ミ+ド」のように反行する二重導音の技法は、1530年代に（多分、オスマン音楽の影響を受けて）北イタリアで開発され、その後、アルプス以北に広まった。

内声が反行して解決すると、胸が締めつけられるような独特の心理効果が生まれるが、バロック音楽の基礎を築いたモンテベルディは、複合音を上下に平行進行させる旧来の和声法を「第一技法」、反行、斜行を多用してコードを四度上昇（五度下降）させる新しいやり方を「第二技法」として使い分けている。

1) 第一技法（平行進行）：例えば、・・・Am/G/F/Em/Dm/C/F/G/A7/D4/D（パレストリーナ）

その後、平行進行は、バグパイプやハーディーガーディーと同様、「無教養で中世的な農民」のステレオタイプ・イメージを押し付けられ、音楽理論の上でも禁止されてしまう。

2) 第二技法（ドミナントモーション）：例えば、・・・/Em/Am/Dm7/G7/C

テンションや代理コードで第二技法を修飾したパターンは、ジャズやボサノバでも多用される。

機能和声は、19世紀いっぱい芸術音楽を支配した後、1900年頃には流行遅れのレッテルを貼られてしまう。しかし、ポピュラー音楽では、20世紀の中頃までさかんに用いられた。

（1970年以降、平行進行は、ハードロッカー御用達のパワーコードとして復活する）

---



山根銀二によれば、「根本において、その錯綜した声の織物は新しくおこった市民の生活感情を表わすものであった」が、「ただ、本質的にはまだ中世のなか（の音楽文化）であって、心の底からの感動だけに身をまかせてしまわずに、どこか格式ばったところや、また知的遊技に類すること（装飾性や即興）を芸術の鑑賞だと考えていた要素もみられなくはない」という。

近世の響きのよい（よくハモる）純正長三度マトリクスは、15世紀末には完全五度と統合され、純正律として理論化され、さらに1523年になると、これをもっと実用的に改良した中全音律がイタリアで考案された（注13）。

### 純正律と中全音律

|                                    |   |     |       |     |       |     |       |     |       |     |       |     |        |     |          |
|------------------------------------|---|-----|-------|-----|-------|-----|-------|-----|-------|-----|-------|-----|--------|-----|----------|
|                                    | 0 |     | 203.9 |     | 386.3 |     | 498.0 |     | 702.0 |     | 884.4 |     | 1088.3 |     | 1200 セント |
| 純正律                                | C | 204 | D     | 182 | E     | 112 | F     | 204 | G     | 182 | A     | 204 | B      | 112 | C        |
| 1482年、スペインのラモス（陥落寸前のグラナダ王国でヒントを得る） |   |     |       |     |       |     |       |     |       |     |       |     |        |     |          |

|                                                                   |   |     |       |     |       |     |       |     |       |     |       |     |        |     |          |
|-------------------------------------------------------------------|---|-----|-------|-----|-------|-----|-------|-----|-------|-----|-------|-----|--------|-----|----------|
|                                                                   | 0 |     | 193.2 |     | 386.3 |     | 503.4 |     | 696.6 |     | 889.7 |     | 1082.9 |     | 1200 セント |
| 中全音律                                                              | C | 193 | D     | 193 | E     | 117 | F     | 193 | G     | 193 | A     | 193 | B      | 117 | C        |
| 1523年、イタリアのビエトロ・アーロン考案（三度と五度のバランスがよく、モーツァルトやショパンにも愛された、とても音楽的な音律） |   |     |       |     |       |     |       |     |       |     |       |     |        |     |          |

その後17世紀になると、ルネッサンス的な教会音楽に代わって、バロック音楽が宮廷や劇場を中心に発展することになる。もともと教会は、楽器を異教徒的なものとして嫌ったというが、1600年以降はカトリックの権威が低下してアカペラ多声音楽の衰退がはじまり、その一方で、器楽が復権したのだ。そして今度は、鍵盤楽器上で様々な調律法が試みられたが、長三度音程をやや低めに調律する傾向は堅持されたようだ。また、楽譜上に小節線が現れ、即興に便利のようにコードを数字で略記する手法（通奏低音）が普及したのもこの頃だ。

\* 鍵盤楽器の調律で、長三度を「鋭く」（十二音対数平均律ほどではないが純正長三度よりは高く）調律する事を最初に主張したのは、アンドレア・ヴェルクマイスター（1645 - 1706）。

しかし、18世紀末（近代）になると音楽に求められるものは根底から変化することになった。きらびやかで軽い響きが会話をじゃませず、宮廷やサロンにもぴったりのチェンバロにかわり、こもった音色に問題があるが、劇場映えのするダイナミックな表現が可能なピアノフォルテが国民国家時代の花形楽器となったのだ。

19世紀になってもしばらくの間は、響きのよい折衷的な調律（well-tempered、程よく調律された）と、対数平均律とが併用されたが、1865年以降になると、自由な転調が可能な平均律が全面的に採用され、響きの良い長三度は捨てられてしまった（注14）。

従来の学校教育では、（当時はそうでもなかったのに、後に神格化された）バッハにはじまり、ハイドン、モーツァルト、ベートーベンらを頂点に、ロマン派音楽やワグナーやマーラーを経て、シェーンベルグに至ってついに崩壊するという、ドイツ=オーストリア芸術音楽の盛衰が唯一の正統な音楽史として繰り返し語られてきた。

あらゆる歴史教育がそうであるように、このような音楽史も多かれ少なかれ政治的な意図をもって流布されたのは間違いない。そして、その結果として、大バッハの亡くなった1750年頃から以降、世界中のあらゆる音楽は、十二音対数平均律と、長調、短調、そして機能と声一色であったかのようにイメージされがちであった。

しかし、それは事実と反していたのだ。

今日でも、世界史の教科書では、1700年以降のイスラム精神は衰退の一途をたどったことになっている。だが実際には、音楽好きで、ヨーロッパの文物を取り入れることにも熱心だったセリム三世の在位期間（1789-1807年）は、オスマン音楽の黄金時代でもあったし、19世紀は南インドのカルナータカ音楽の古典期でもあった。また日本では、明、清の中国音楽が大変な人気で、日清戦争（1894年）が始まるまでは、邦楽、洋楽にひけを取らなかったという。

一方、独立革命は成功したものの、その後も様々な勢力が分立して国民的統合のプロセスをなかなか達成できないでいた19世紀のアメリカ合衆国においても、モーダルなプレイが得意なフィドルとバンジョーが民衆音楽の主役だったのだ（注15）。

結局、音楽における近代化とは、和音マトリクスを拠り所とする調性原理が、他の音楽要素を押し付け、世界標準として貫徹されてゆく過程に他ならなかった。しかし、ホモフォニー様式への強制加入が地球規模で進行し、ありとあらゆる音楽が長調と短調の枠組みの上で再組織化されるのは、意外と最近の出来事なのだ。

だからこそ、西欧芸術音楽のサポーターたちは、「中世や東方の音楽は知的遊戯にすぎない。それらは、まだ、ハーモニーの概念も持たない音の唐草模様だ。ところが、交響曲には精神性や感動があり、人類に普遍的な芸術だ」云々と主張し続ける必要があったのだろう。



Ludwig van Beethoven (1770-1827)

現実には、近世アジアのマカーム音楽は、ホモフォニーに先だって全世界にひろく普及した文字通り普遍的な音楽システムだったのだ。そこではテトラコルドと呼ばれる四度音程の枠組みが、ドローンを伴う弦楽器に即して確立されていて、その上で、旋律の立ち振る舞いは高度に洗練され、まさに、宇宙的といっているほどの発達を遂げていた。だが、これとは対照的な三度音程の積み重ねを中心とする機能と声の技法は、アジア音楽の命ともいえるべき、旋法的な自由を撲殺する力を持っていたのだ。

19世紀初頭にベートーベンやモーツァルトを聴いたインドの音楽家は、「実に美しい。だが、あまりにも単純だ」「浅薄だ」といった感想を残している。新興のヨーロッパを少し見くびっていたかも知れないが、かれらとしては素直な感想だったのではないだろうか。



一方、ヨーロッパ人たちは、オスマン帝国軍によるウィーン包囲（1683年）を撃退して断然、自信を深めていた。ポールアザールは、1680年代から1715年までを「ヨーロッパ精神の危機」と呼んだが、この期間を経て、善い意味でも、悪い意味でもユニークな「ヨーロッパ意識」と西欧型の市民社会が生まれたのだ。

啓蒙思想、理神論、フリーメイソン運動の成立と相前後し、1722年にはジャン＝フィリップ・ラモアの『和声論』がまとめられ、晩年の大バッハは、すでに、古いタイプの音楽家とみなされていたという。そして、対位法だけではなく、旋法的な音楽マトリクスそのものについても、「いずれは和声によって開発されるべき過去の遺物」とするような感受性が育ち、マカームを基盤とした東洋的な音楽文化は、たとえ、それが成熟した古典芸術であったとしても、民俗、あるいは民族音楽の範疇に押し込められていった。

このようにしてハーモニーは、新興の西欧近代がアジア・コンプレックスを克服してゆく上で、欠くことの出来ない武器となったのである。

---

\* デカルトに影響を受けたラモアの理論は、単純明解で、従来の対位法に較べてずっと短期間に習得できた。その要旨を一言でいうと、「和声こそが旋律を生む唯一の基盤である」ということになるだろう。ショパン以降、メロディーはハーモニーを横目で見つつも、自分勝手な動き（シ、ミ、ラなどを自由に使う）をはじめめるのだが、当時（18世紀）も、ルソーがいきなり噛みついて音楽論争がはじまっている。

だが、ここで、近代西欧の市民社会における音楽の在り方や芸術観を、唯一、絶対のものともみなす立場を離れてみると、人類にとって音楽とは、もともと、宗教（治療文化）的なカタルシスと不可分な麻薬性のある快楽であり、次に、一定のルールに則った即興と装飾によって、作詩作曲の技法や楽器の可能性を競う知的ゲームだったことがわかる。

そんな音楽に対して、音楽家自身も聴衆も、そして知識人、政治権力といった外野席までが、自分なりの意味付け——共同体の団結、王権の象徴、社交の小道具、マイノリティーの自己同一性、対抗文化のシンボルといった精神的プラスアルファを投影してきただけの話だ。

もちろん、それ自体は悪いことではない。なぜなら、バランスを失って音楽本来のよろこびを台無しにしたりしないかぎりには、そのような趣向もまた音楽を引き立てる素晴らしいスパイスとなることができたからだ（注16）。よく知られている古代ギリシア哲学のエートス論や孔子の礼楽思想に限らず、アフリカ、アジアでも音楽の上には深遠な精神性が想定されていたし、そこには、時代に応じたそれぞれの真実もあったはずだ。西欧でもバスチーユ襲撃までは、即興性、装飾性、娯楽性、生理的な快楽などが犠牲になるケースは少なかったのではないだろうか。

ところが、1816年にメトロノームが発明されると、作曲家たちは詳細なテンポ指定を譜面に書き込んで演奏者を強く拘束するようになった。作曲と演奏行為との分離がはじまり、楽譜は、即興のためのメモや演奏のヒントではなく、「忠実に再現すべきテキスト」となったのだ。また、1821年には、素早い連打を可能とするダブル・エスケイプメント機構が開発され、それまでどちらかといえば、家庭用の楽器であったピアノフォルテは、指先とハンマーの親密な感覚を捨てて超絶技巧への道を走りだしていた。1830年代になると、劇的な身振りが売り物の花形指揮者が登場し、ダイナミックというよりは、大人げないとさえ言える音量の変化が珍重される場面も多くなっていった（注17）。

そして、19世紀後半には、ついに、「偉大であること」自体が芸術音楽の存在理由となってしまい、演奏中は静粛にして音楽に集中することが求められた。理解の限界ぎりぎりを狙った音の洪水にジッと耐え、曲が終わるとホッとして拍手する慣習。それは、いまでは、ポピュラー音楽のライブでもよく目にする光景だ。曲の終了直前でテンポを落とし、ミニサイズの苦行が終わる合図をするのは、もうほとんど一つのマトリクスと化している。

念のため書き加えておくと、筆者はここで、「クラシック音楽は、もはや聴くに値しない時代錯誤の音楽だ」などと主張したいわけではない。巨匠たちの音楽作品は、それなりに素晴らしいスペクタクルであったから、熱心な愛好家はその高邁な精神性を学習し、偉大さに打たれて「感動」に浸ることができたし、それは今後も変わらないだろう。なぜなら、完全終止と予定調和は、単純明快で誰にとっても解りやすい音楽マトリクスだからだ。

しかし、人類と音楽の歴史全体からみると、かれらの作りだした作品は、旋律の気ままなおしゃべりや、繊細な音色、繰り返しとわずかな変化がもたらすミニマリズム、治療文化としての社会的役割、自然な身体性、ダンス音楽としての実用性などを放棄した非常に特殊な音楽であったこともまた確かだ（注18）。そして、その異常さは、フランス革命やそれに続く時期のただならぬ時代感覚にちょうど見合ったものでもあった。

\*   \*   \*

「1790年代のスタイル（古典主義音楽）」への失望（注19）は、早くも1810年代からはじまり、ハイブラウなシリアスミュージックと、気楽に楽しめるポピュラー様式（軽クラシック）は、急速に分化していった。

この時、「正統派」の芸術音楽界にとどまったロマン主義の音楽家たちは、旧制度の支持者がことあるごとに持ち出す理性や古典主義に対抗するため、ギリシア悲劇にかわる拠り所として「民謡」や「天才」といった類型を発明したのだった。（民俗音楽は、現実には、プロフェッショナルな旅芸人による流行曲や、高度な理論的裏付けのある芸術音楽が土着化されたものが大きな部分を占めていた）

やがて、1848年の諸革命とその失敗によって、西欧市民階級の保守化がいよいよ誰の目にもあきらかとなり、それを契機に、労働者を中心とする社会主義運動が組織化されると、これに対応して、音楽の社会的な枠組みにも大規模な再編が起こった。インテリ向けに特化した後期ロマン派音楽が急進化する一方で、より本格的な大衆音楽の場としてのミュージックホールや、カフェコンセール（歌声酒場）が誕生したのだ（注20）。

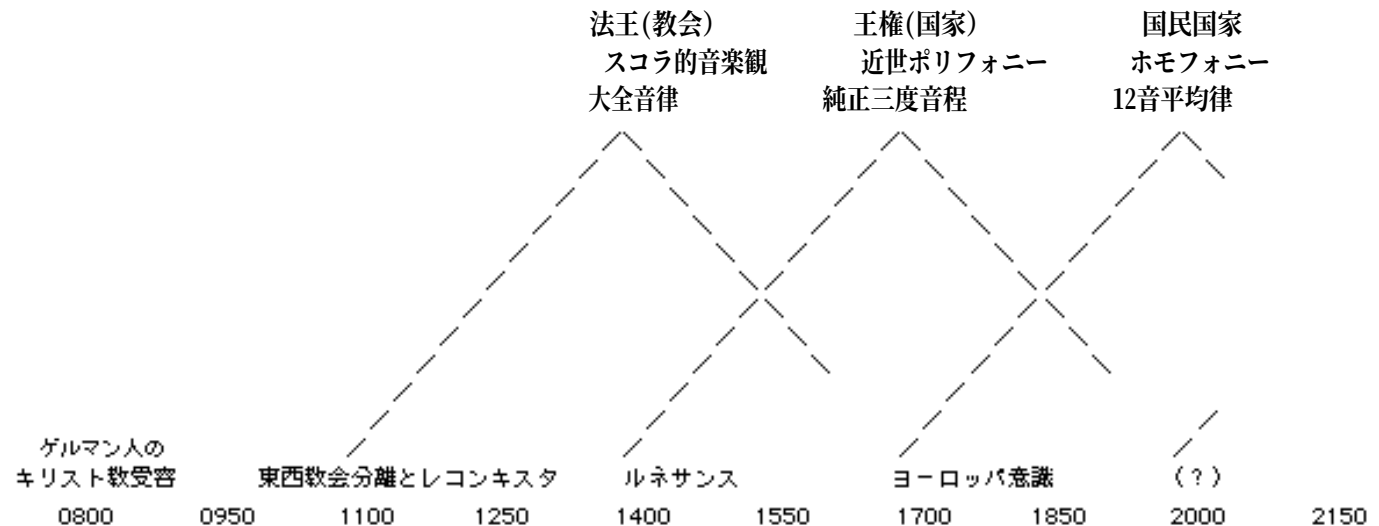


しかしこの時期、イギリスやフランスにかぎらず、形成途上の国民国家においてはどこでも、民衆統合のための強力な求心力が必要とされたから、高尚であろうが低俗であろうが、音楽は徹底的に利用された（注21）。

とりわけ、旋法とポリメトリ（多拍子）を捨て、常に、和声と小節線を前提とするように変質していたメロディーは、気心の知れない人間の間でも比較的容易に共有することが可能であり、多様な人間集団を国民として束ねてゆく上で、またとない絆となることができたのだ。ここで忘れてはならないのは、いわゆるクラシック音楽だけではなく、ポピュラーミュージックもまた、単一の主旋律をハーモニーが支える音楽構造（ホモフォニーであること）に変わりはなかったという事実だ（注22）。

このようにして、二つの音楽スタイルに共通する、胸を締めつけるような独特の心理的效果や少年っぽいヒロイズムで味付けされた精神的な高揚感は、人が誰でも持っている郷土と隣人を愛する気持ちと混合され、国民感情として組織されていった。

（図3）



---

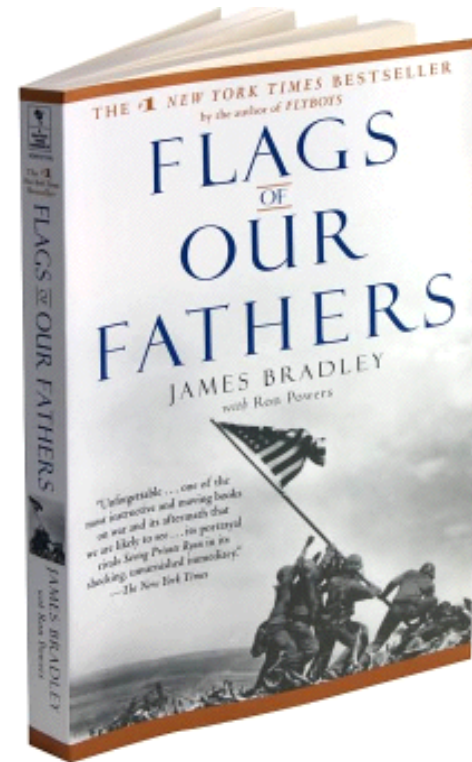
## under the flag of ...

---

一旦、共同体から切り離され、文化的にも根無し草にされた人々を、分かりやすいシンボルの下に再組織するのが、近代型ナショナリズムの定石だ。



ready or not here we come  
gettin' down on the one which we believe in  
**"One Nation Under A Groove"**  
**Funkadelic (1978)**



the most famous war photograph, and effective propaganda  
**"Flags of Our Fathers"**  
**James Bradley, Ron Powers (2001)**

---

## Ⅷ ワン・ネーション・アンダー・ア・グループ

——近代の第三走者たち——



現代は、アジア的、アフリカ的なものが本来の生命力を回復してゆく時代だ。（ネット販売されている「南半球地図」， 2000）



## 世界地図の向き

モロッコ出身の地理学者、アル・イドリシ



南が上、アル・イドリシが作成した世界地図（1192）



東が上、ヨーロッパの T-O 地図

中世には、南が上の地図も作成されていた。一方、同じ時代のヨーロッパ人は、宗教的な世界観に強く縛られていたため、かれらのT-Oマップはエルサレムを中央に、東を上にして描かれていた。北が上の世界地図が使用されるのは、羅針盤と北極星が航海の指針となるルネサンス期以降のことだ。

<http://www.flourish.org/upsidedownmap/>

現代は、アジア的、アフリカのものが本来の生命力を回復してゆく時代だ。これは、改革派の理想主義者にありがちな希望的観測ではない。

近代的な枠組みとされるものの中で、排他的西欧中心主義、直線的社會進化論、理性万能の人間観などは説得力を失い確実に後退しつつある。それらはあまりにもナイーブな思想であり、地球上のあらゆる地域で永続的には成立し得ないからだ。

そして、あからさまに「NO」を突きつけられ崩壊してしまったレーニン型社会主義だけではなく、経済自由主義や政治的リベラリズムもまた、過渡的な指導理念にすぎなかったことが露呈しつつある。もともと大衆に対する不信感を根底に持つ点で、社会主義とリベラリズムは、まったく変わりがないからだ。社会民主主義政権にしる、啓蒙的保守政権にしる、近代世界システム中核諸国の各種リベラル政権が、「南側」の犠牲を前提にして国内で実現した福祉社会と普通選挙制度は、結果的に人民主権（民主主義）という近代の根幹理念を攪乱する役割を果たしてしまったといえるだろう。



Underground Resistance, Michael Anthony Banks a.k.a. Mad Mike

このように時代の方向性が大きく変化するとき、不透明で混乱した世界情勢は、ややもすると、中世への回帰であるとか、ポストモダンエイジへの飛躍などと受け取られ、ひいては、近代性の全面的な終焉であるとするような言説も見受けられた。だが筆者には、それもまた急性すぎて非現実的な認識（たぶん、知的な煙幕）にすぎないように思われる。

なるほど、欧米型の（本質的に、何らかの奴隷制度を前提とする）デモクラシー、システム化された（政治経済に取り込まれ、自分自身も密教化した）科学、ワシントンコンセンサスに立脚した市場主義経済などが、現状のまま永遠に支持されるはずはない。だが今のところ、抗議パフォーマンスのリーダーシップを握り、近代化そのものを、先頭に立って批判しているのは、既に近代化の恩恵を十分に享受し、その被害にあうことも少なかった人々ではないだろうか。

現在、実際に起こっているのは、欧米型近代化の成熟局面で、これまで極端すぎた欧米偏重とプロテスタント中心主義が若干、是正されつつあるというところだろう。

また、近代が終わるより早く、「古代」「中世」「近代」という時代認識の枠組みが捨てられてしまう可能性も少なくはない。だから、いま、近代が終わりつつあるかどうかは、「何をもって近代とするか」という言葉の定義の問題だともいえる。

そして、近代性を構成する諸要素の賞味期限は、おそらく微妙に異なることになるだろう。

\* \* \*

かつてルネサンスの三大発明と呼ばれた、黒色火薬、活版印刷、羅針盤が外来技術の改良に過ぎなかったのはよく知られているが、それだけではなく、信用経済（金）、化石燃料の活用、分業的工業生産、集権的官僚機構、知識階級とその文化、都市の庶民文化、美術作品への署名、大学および大学院教育（以上、宋）、人権思想（明末）、科学的、合理的思考とヒューマニズム（イスラム）、定量的な記譜法、六弦ギターの調律法（アラブ＝アンダルシア）、ハーモニーの出発点である四度オルガヌム（マケドニア朝）、ド旋法から純正三度音程にいたるまで、すべて、東方にその起源を有することがわかっている。



世界初の十二音対数平均律も、1584年に中国（明）で考案され、イエズス会の宣教師によってヨーロッパに報告されているし、17世紀のオペラや、室内楽が、近世アジア諸国の宮廷音楽を大きなヒントとして形成された経緯が解明されるのはもはや時間の問題だろう。

さらに驚くべき事に、ライプニッツが靈感を得て数学研究に没頭する切っ掛けにもなったという円周率の無限級数表現は、1400年ころ南アジアで発見され、イタリアを經由してアルプス以北に伝えられたものなのだ（コーヒーとよく似た経路）。

では、そのように「進んだ」アジア諸国を差し置いて、なぜ、西欧だけが、タイミング良く新しい時代に適合する形へと、社会全体を改造することに成功したのだろうか。

その最終的な答えは、将来の歴史書にゆずるとしても、18世紀の産業革命と市民革命以降、19、20世紀と続いた欧米の繁栄が、地球環境と世界の多数者の犠牲の上に成立した、変則的で一時的な成功にすぎなかったのは間違いない。

13世紀以降、モンゴル帝国やそれを継承した諸国家、そして環インド洋世界から多くを学び、1700年前後の精神的な危機を乗り越えてあみ出した極端な思考方法で、一旦は、世界全体の覇者となったヨーロッパの人々。だが、ナショナリズムや科学技術を振り回すことは出来ても、箒（ほうき）の置き方を知らず、長期間にわたって世界全体をリードする資質には欠けていたかれらは、まさに「魔法使いの弟子」だといえる。

だから、西欧とその追従者による近現代に何かの不具合があるとするならば、何はともあれ被害を最小限に食い止め、次に、本来あるべき場所を見定めて可能ならば筈を戻してみるべきなのであって、近代化そのものを放棄するかどうかは、その後の検討課題ではないだろうか。



ニグロイミテイターの最新モデル EMINEM (1972 - )

そこで、この二百年余りの近代世界の歩みを、その担い手に注目して、もう一度読み返してみるなら、

- 1) かつては、あれほど進取の気性にあふれ、ある時期までは皮肉抜きに「偉大」だったかもしれないヨーロッパの富裕市民階級が、ハイチ独立（1804）後は急に腰が砕けてしまい、1830年の穏健派リベラルと急進主義者の分裂を経て、ついに途中で投げ出してしまった近代化。
- 2) それに続く、アメリカ合衆国のオールド・リベラル連合（不当に二流市民とされた人々）が、暑い夏（1968）に挫折し、その後は、夢の状態のまま放置された近代化。

そんな真の近代化を、今度は、アジア系、アフリカ系、そして、ネイティブ・アメリカンを祖先に持つ人も多いラティーノ（+）たちが、さらに押し進めようとしていると考えることもできるのではないだろうか。

辞書で「近代化」を引くと、産業化、資本主義化、合理化、民主化などが挙げられているが、それ以外に、「近代化とは、国民統合の過程である」と規定されることも多い。1991年以降の世界情勢を見ると、「国」の部分が、かなり流動化しつつあるが、「世界の一体化プロセス」については、今後とも（少なくとも、21世紀の前半は間違いなく）、進展するだろう。「本来の近代化は、一方的な西欧化とは区別できるはずだ」と考える人も、まだ、多いからだ。そして、今後、どのような人々がその先頭に立つことになるだろうとも、かれらが、侵略戦争や、人種差別、環境汚染を上回る大規模な破壊を引き起こしてしまう危険性は少なくない。

9.11



現在、野生生物種の数信じられないスピードで減少しつつあるが、それと平行するかのようには、世界中のローカルコミュニティに存在した自前の舞踏文化と歌謡の伝統は、英語圏のポピュラーミュージックやヨーロッパの芸術音楽などによって踏みにじられ、ピアノ、平均律、五線譜、録音技術、学校教育、マスメディアは、音楽文化の多様性を確実に減少させてきた。そして、そのようにして新たに産み出されたものが、破壊されたもの以上の価値があったのかどうか、それもまた大いに疑問なのである。

最新の音楽シーンにおいても、サンプリングの技法などは、デジタルテクノロジーを利用した民俗的な文化基盤の切り崩しではないのかとの危惧があるし、それは十分考慮されるべき意見だろう。特に、2001年以降チャートを席巻している、アジア風味を引用したラップについては、それが、アジア的音楽マトリクス活性化の切っ掛けになりうるのか、それとも、一時的な流行として終わってしまうのか、今後を見守りたい。

だが、どんな時代においても、その時代を生きる当事者たちにとっては、（登場時には、多少、チープだとしても）、新しいテクノロジーに裏打ちされた新参者の音楽スタイルが、硬直化した過去を象徴する音楽よりも、輝かしく魅力的に鳴り響いたのは確かだった。

mp3 player, iPod (2001)



## X outro

かつて、世界の大多数の人々にとって、「近代化」とは西欧秩序への強制加入を意味したのは間違いない。近代化と西欧化とを、明確に区別することは、1970年以前には、ほとんど不可能だったからだ。これとは対照的に、いま我々が生きているのは、ヨーロッパ型近代そのものの相対化、分権化、または、統合プロセスの再検討の時代に他ならない。そして、これらの過程は、音楽の分野においても同様に進行しつつある。

本稿では、そのような現代に生きる人々の感覚や世界観が、音楽文化の上にどのような形で反映されているかを、特に調性感覚（ハーモニー）と旋律法の変化を軸に考えてみた。

（本文、終り）

## 補注

---

### (注1)

太鼓が失われたことから、北米におけるアフリカ文化の特有な発展が始まった。

・・・・・・・・

太鼓の使用を禁じる事は、奴隷所有者であるイギリス人たちの物事の本質を見抜く鋭い眼力を証明するものである。何故なら、太鼓なしには、アフリカの神々である、オリシャたちを呼び起こすことは不可能だからだ。そして、祖先たちは黙して語らなくなった。

(ヤンハインツ・ヤーン「アフリカの魂を求めて」)

### (注2)

カリブ海音楽の震源地として最も注目されるのが、1697年にフランスの支配権が確立され、砂糖キビ景気にわいたサンドマンダ（イスパニョーラ島西部、現在のハイチ）だ。

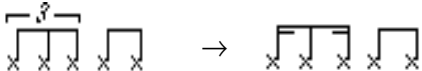
14世紀のアルスノバ以降、フランスの音楽は三拍子と二拍子が複雑に交錯するリズムを楽しむ伝統を持っていたが、それがこの地でダホメ系のアフリカ文化アララと出会って新しい音楽様式カレンダが形成されたのだ。

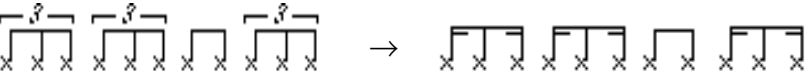
(あるいは、アフリカ風カレンダが、仏系ヨーロッパ文化の影響を受けて大きく変化した。)

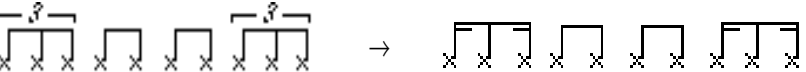
この音楽スタイルは、1790年代の奴隷反乱から1804年のハイチ独立にいたる時期に、政治的動乱を避けて逃亡したプランター（白人とムラート）とそのアフリカ人使用人によって、ブラジル北東部、トリニダトバゴ、キューバ、ニューオリンズを含むカリブ海全域に伝えられ、各地の民衆音楽に決定的な影響を与えた。

1880年以降になると、ヨーロッパ的なヘミオラの完全分割（三等分）部分においても、アフリカ的な12/8タイムラインパターンでも、三連符が特徴的なリズム形（譜1、参照）に変化して16ビート化する傾向が各地で現れ、狭い意味でのラテン音楽だけではなく、その後、1970年以降のダンスミュージックやヒップホップ、レゲトンにまで脈々として受け継がれるユニークな音楽マトリクスとして共有されている。

（譜1 ヘミオラの16ビート化）

(a)  \* カルメンのハバネラ（1875年）は、まだ左の形

(b)  \* ルンバ・クラーベ

(c)  \* 南京豆売り型クラーベ（ソン）

- \* ヘミオラは、もともとギリシア語で「ひとつ半」を意味し、短母音と短母音の約1.5倍の長さを持つ長母音を付加的に組み合わせて構成される韻律を意味していた。
- \* 西欧音楽に置けるヘミオラ様式は、完全分割（三等分）と不完全分割（二等分）が規則正しく交互に現れるリズムスタイルだ。ただし、あくまでも三等分割の部分が基本だ。見方によっては、アコーディオン音楽でIとVのコードが交互に現れるのと較べられるかもしれない。
- \* 三拍目の裏が不完全分割の痕跡を主張し、ラテン音楽のクラーベやヒップホップのキックなどカリブ的なヘミオラ系ダンスビートのキモになっている。（倒置タイプでは一拍目裏）
- \* 2000年代には、ラップ/ヒップホップ/R&Bシーンでカリブ系シンコペーションが大ブームになっていて、時には2拍目、4拍目のバックビート・アクセントを凌駕するほどの勢いを示している。



---

## カリブ的シンコペーション

---

この機会に、カリブ的シンコペーションやケイクウォークに関係ありそうなリズム法を列挙しておこう。

- (1) アフリカの12/8タイムラインの16ビート化したもの → キューバのルンバ、コンガ、ソン
- (2) ヨーロッパ的なヘミオラ様式の16ビート化したもの → カリブ風コントラダンサ、ハバネラ、ルンドゥー
- (3) 東欧=バルカン=トルコ起源の付加ピート（特に、シルトなど3+3+2の形）  
→ シンコペートしたブラジリアンポルカ、ブラスバンド、セカンドライン
- (4) 東地中海的なチフテッテリのビート（タンバリン型の杵タイコと関係が深い）
- (5) スコットランド起源のショティッシュ → パッティング・ジューバ、ハンボーン、藁の中の七面鳥  
テックスメックス音楽のショティッシュ、ボディドリービート

これらの音楽様式の内の、どれか一つだけが、クラーベ型シンコペーションの直接の起源であるとするより、比較的単純で柔軟性のあるこのリズム形が、南北アメリカに持ち込まれた多様なリズム・マトリクスの受け皿となったと考えるとよいのではないだろうか。

---

カリブ海から北米への音楽文化の窓口としては、(1) (2) (3)と関係の深い「サンドマング→ニューオリンズ」のほかに、(5)の舞台となった「バルバドス→チャールストン」ルートにも注目しておきたい。

チャールストンは、1670年、バルバドスからの移住者によって建設されたが、この地のプランターは奴隷の出身地に強いこだわりをもっていて、18世紀に、奴隷の主な供給地がギニア湾岸に移った後も、米作に慣れたセネ=ガンビア河流域や、現在のガーナ付近の出身者を特に選んで購入したという。バルバドス=カロライナのスレイブコードは、その後、東部13州の奴隷管理のひな形ともなったが、その一方で、宗教的には寛容な処もあったという。サウスカロライナ州の州都となったチャールストンは、ルイジアナ購入（1803）以前には南部最大の港湾都市であり、音楽が盛んなことでも有名だった。

17世紀末には、西欧やその植民地全域でスコットランド音楽「ショティッシュ」の大ブームがあり、その直後、イングランドはスコットランドを併合してグレートブリテン王国となった（1707年連合法）。そして合併後は、宗教対立から新大陸への移民が急増した。（このプロセスは、アイルランド併合の際も同様にくり返された）

(注3)

ケイクウォーク、ラグタイム、ニューオリンズジャズ、ジャンプとビバップ、そしてブロック・パーティーやガラージュなどのターンテーブル文化に至るまで、北米で新しい音楽スタイルが成立する時には必ずカリブ海音楽の影響があった。

しかし、中南米音楽の本質は、ヨルバ=ダホメ=バンツー系の宗教文化とカトリックの混交（シンクレティズム）だから、プロテスタント主導のアメリカ合衆国メインストリームへ、アフロ=カリビアン音楽を紹介する際には、常に、ある種の欺瞞が必要だった。「陽気で少し頭の弱い南国音楽」、「おどろおどろしいブドゥー」といった観光旅行型のステレオタイプはその一例だ。

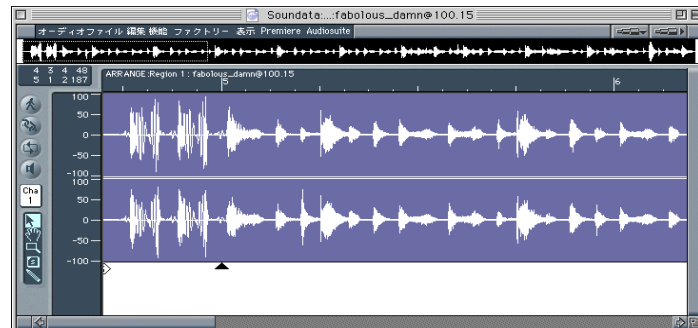
1993年、米国最高裁判所は、サンテリアにおける動物犠牲性を認める決定を下したが、地元の自治体が独自の判断で、これを禁止している。

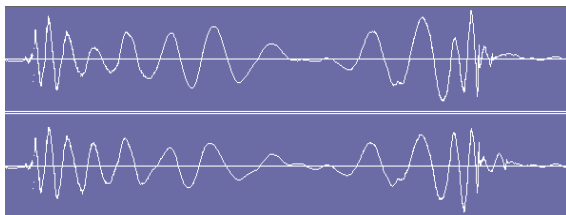
(注4)

モノとしてのタイコが重要なのか、あるいは、人の手で「タイコをたたく」という行為そのものに意味を見いだすのか、それとも実際に得られる響きの方を重視するのか。それは、音文化の本質に関わる興味深いテーマだ。

従来は、膜鳴楽器（タイコ）をたたくことによってしか得られなかった低周波衝撃音が、レコード盤をこすることで得られた時、ブルクスの音楽マニアたちは即座にこの響きを受け入れることができた。さらに好都合なことに、スクラッチされたキック音はピッチが連続的に変化していたのだ。音程の抑揚を伴った低域の衝撃音は、アフリカ人お気に入りの音色で、それ以前は、脇の下にはさんでタイコの皮の張力を変えたりミュートやリムの構造を工夫するなど面倒な仕掛けが必要だった。

ブレイクビーツの波形表示（左端がスクラッチ）→





↑ 冒頭部のスクラッチ音を拡大（中間部で波長が伸びて周波数40Hz 以下に達している）

（注5）

レゲエ=ヒップホップでも、四つ打ち系ダンスミュージックでも、プエルトリコ系アメリカ人が、アフリカ系に劣らないほど大きな役割を果たした事実を再確認しておきたい。（特に、グラフィティーやブレイクダンス）

これらふたつの音楽は、1980年代の前半までは110bpm 前後で融合しており、プエルトリコ出身者たちは、マッチョなヒップホップ・コミュニティとゲイコミュニティを繋ぐ接着剤の役割を果たしたともいえるだろう。

1986年以降になると、ドラムマシンやシークエンサーの使用が一般化したこともあり、時代と共にテンポが早くなるハウス=テクノ系と、逆に遅くなるレゲエ=ヒップホップ系の間で二極分化が進んだ。

|              |                                                                          |
|--------------|--------------------------------------------------------------------------|
| ↑ @084.5 bpm | Slow Jam                                                                 |
| ↑ @089.5 bpm | Hip Hop (not dance oriented/experimental Hip Hop)                        |
| ↑ @094.8 bpm | @093.0 bpm (most typical Hip Hop in 1990's) @091.0 bpm (pop/crossover)   |
| ↑ @100.5 bpm | Hip Hop (Funky/popular in 1980's)                                        |
| @106.5 bpm   | Funk                                                                     |
| @112.8 bpm   | 1970's Disco/early Electro                                               |
| ↓ @119.5 bpm | House (Deep House/organic) @124.0 bpm (Balearic/MAW)                     |
| ↓ @126.6 bpm | House (most danceable/Jazz House) @127.0 bpm (Detroit Techno/PlanetRock) |
| ↓ @134.1 bpm | European Techno (less danceable for African Dancers)                     |
| ↓ @142.1 bpm | Trance/Minimal                                                           |
| ↓ @150.5 bpm | @155.0 bpm (Art Core Drum'n'Bass)                                        |
| ↓ @159.5 bpm | @165.0 bpm (most typical Drum'n'Bass) Drum'n Bass @ 154.0 → 172 bpm      |
| ↓ @168.9 bpm | Drum'n'Bass (Hard Step) = Slow Jam                                       |

(注6)

四度方向への調性の逸脱とは、キーがCなら、B $\flat$ 、E $\flat$ といったコードの使用や、C/F、C/Dm、C/B $\flat$  ( on G) といった2コードのことだ。バカラック作品、分数コード、sus4コードも同様。これに対し、五度方向への逸脱とは、E7/A7/D7/G7/Cといったラグタイム進行や、お馴染みのC/G7の2コード、臨時記号を使ったファ $\sharp$ 、ド $\sharp$ の使用などで、19世紀末から20世紀前半のボードビル時代にはよく利用された。これは、完全四度音程にある二つの音（例えば、C とF ）を聴いた時、C を主音と感ずるか、F を主音と感ずるかの違いだともいえる。

(注7-a)

膜鳴楽器や体鳴楽器（鐘、木琴、ガムランなど）は、振動体が二次元、三次元であり、さらに剛性を持った材質が使われているため、複雑な倍音構成をもっている。非整数倍音を豊富に含むFMシンセの音色を上手くつかうと、ファンキーな感覚を表現できるのはこのためだ。有名なYamaha DX7ではなく、もっと安価なエントリーモデルが、レゲエ、ディープハウス、デトロイトテクノのベース音として多用された。

(注7-b)

バンバラ人は、現在のマリ共和国、南西部にあたる地域に住む人々だ。かれらは「イスラムを拒む人」であり、同じく旋律打楽器の盛んな、インドネシアのバリ島やタイを連想させる。

実際、アフリカの木琴は調律その他の研究からインドネシア起源であることがわかっているから、東南アジアの旋律打楽器音楽と、ファンクミュージックやターンテーブル音楽との意外な血縁関係があきらかになることがあるかも知れない。

1988年に家族でマリのフィエンソに里帰りしたとき、息子のテリーがカナダで覚えたブレイクダンスをタイコのビートに合わせて踊って村人を驚かせたことがあった。

みんなは仰天して「この子は、一体どこでそのダンスを習ったんだ？」と尋ねた。彼らにとってテリーはコロジュガの踊り手のように見えたのである。村人たちは大笑いした。ミニアンカ語の「コロジュガ」には、「出来の悪い子供（若者）の踊り」という意味があるからだ。だが、自分自身コロジュガであり、そう呼ばれることに誇りを持っている私の母は、ダンスに関してテリーは彼女に似ていると言った。

欧米では、新しいスタイルのダンスと思われるブレイクダンスは、ミニアンカ人にとっては昔なじみのダンスだったのだ。フィエンソ村では、このような踊りは、優れた踊り手によって踊られる高度なダンスではなく、適切な教育を受けなかったダメな踊り手の踊り、または、ずば抜けたダンサーが、「芸」として下手なダンサーの物真似をするときの踊り方なのだ。

（ヤヤ・ジャロ「アフリカの智慧 - 癒しの音」（春秋社1998年）

### (注8) スラッピングベース

コントラバスの弦を引っ張ったり、右手の掌（たなごころ）の部分で叩き付けてカチカチいわせて演奏し、ベース音にリズムカルなアタックをつける奏法。ジャグバンドで使われるタライベースの演奏方法を借用したもの。これとは別に、エレクトリックベースのチョッパー奏法をスラッピングと呼ぶこともある。

---

### 中南米型根音ベース

---

中南米型の「パーカッシブな根音ベース」は、19世紀に独立を果たした新大陸の新興国の音楽家が、ヨーロッパ生まれのホモフォニーを受け止めて、自分達なりに消化するするプロセスで生まれた音楽マトリクスだ。

小節一拍目の低音で曲のコードを指し示す、西欧型の根音バスが定式化されたのは18世紀で、当時、想定されていたのは、弦楽器のコンティヌオ伴奏（低音部はチェロの弓奏）やパイプオルガンであった。その後、1821年以降1880年以前のどこか（たぶんカリブ海かペルー）で、西欧型の根音ベースは改造され、その後のあらゆるポピュラーミュージックの要となる新しい音楽マトリクス「パーカッシブな根音ベース」が誕生した。時代によって様々な楽器が利用されるが、最初の楽器は大型の親指ピアノ（マリンプラ）ではないかと推定されている。

その後の発展を楽器別に整理すると；

- 1) マリンプラ →おそくとも1870年代には、コンゴ広場で使用されていた
- 2) チューバ →大太鼓との組み合わせ、新大陸型ポルカ、立奏に適したスーザフォンの開発（1908年）
- 3) ウッドベース →ブランドンのメロディックな奏法、時にはチェロのピチカート、1920年代後半以降
- 4) エレクトリックベース →DCオフセットを伴うライン録音、弦の張力が急激に変化するチョッパー奏法
- 5) シンセベース →FM音源、TB303、ムーグ、サンプラーのプリセット正弦波。フィルターの開閉がポイント
- 6) ソフト音源（？）→1990年代末のReasonブーム、同一位相に角が生えたようなノイズが乗るジープベース

中南米型のベースが、はぎれが良くダンサブルなのは、アタック部分に工夫があるのと、ミュートが効いていて音の減衰が速いせいだ（パソコンに取り込んで波形を見ると、音符の間に隙間ができていて魚の骨のように見える）。このため、ホモフォニックな和声構造を維持したままで、出自の異なる多様なマトリクスを取り込むことが可能となるのだ。

---

(注9)

1980年代までのドラムマシンやシークエンサーの分解能は、一小節あたり1/16からせいぜい1/96であった。例えば、1/96（テンポ120BPM）なら、これは20.8m秒（約1000サンプル@44.1kHz）に相当するが、熟練したミュージシャンは、それ以上の精度で発音タイミングや音符の長さをコントロールして、微妙なニュアンスを表現することができたのだ。ただし、分解能が一小節の1/960（2m秒、約100サンプル）以上になると、完全に人間の演奏能力を越えてしまうため、1ティック(最小単位)の差は、演奏表現ではなく音色の変化として認識されてしまうようだ。（ヒトの神経繊維は、脱分極するのにおよそ27m秒かかる。）

また、初期の電子楽器は、時間軸やピッチに独特の不安定さを持っていて、今から考えるとそれが得難い個性となっていたが、現在では、初期のハードウェアのそんな微妙なゆらぎも再現可能となっている。

テクノロジーが生身の人間の能力を超えてしまう現象は、音程に関してもみられる。あまり愉快な話ではないが、特別な意図をもって（音程のズレをわざと残して）制作されたのでない限り、現在、商品として流通しているヒット曲でピッチを編集していないボーカルトラックは、もうほとんど存在していないのではないだろうか。



マイクروفोनと同様のインパクトで歌の概念を変えたAuto-Tune

(注10)

例えば、ブラスバンドがマーチングするとき、旋律やリズムの断片は微妙にズレてうねるが、街頭のリスナーには、一番近くを通り過ぎるプレイヤーの音を中心に適度の遠近感をもって届くから、家庭用のステレオ装置でフリージャズを聴く時のような混沌とした感じにはならないのだ。だから、ジャズの本質とされるコレクティブインプロビゼーションの真価は、実は、音像の固定されたステージやレコードだけでは、十分伝えることが出来ないのではないだろうか。また、特に移動しながら演奏しなくても、1サンプルはおよそ7-8mmに対応していて、セッション中のミュージシャンは、パートナーより数百サンプル早く自分の楽器をモニターしている計算になる。

（仮に1.5m離れているなら、200サンプル@44.1kHz）

このような複数時間軸の共存は、人間の生理機能に直接働きかけて意識のレベルを変える「魔法としての音楽」や治療文化にとっては生命線ともいえる技法なのだ。また別の機会があればそこで詳述したいが、結局のところ、バンド演奏による集団即興は、ポリリズムや多拍子の比較的安全な代替品であったともいえる。後者は、人間に反理性的なトランス現象をもたらしかねないが、集団即興はある程度は機能するとしても限界があった。



(注11)

(14世紀の) イングランドには、ノートルダム楽派やアルス・アンティカ初期の音楽はつたえられたものの、それ以後は独自の道を歩むことを選んだ。その結果、即興によるポリフォニーの演奏が発達し、理論ではなく、耳を頼りとした音作りが発展した。そのようにして、独自の道を歩んだイングランドの音楽は、アルスノバやトレチェント音楽に較べれば、はるかに単純でプリミティヴなものであったかもしれないが、一方では、大陸の音楽には見られない、独特のひびきを生み出す結果となった。

その独特の響きが、15世紀の初めに大陸で活躍する音楽家達の耳に入った時、それは驚きをもって迎えられた。かれらが、かつて耳にしたことのない響きであったからだ。それを、15世紀の理論家や詩人たちは「甘美な響き」と表現した。

(金澤 正剛「中世音楽の精神史」講談社選書メチエ)

興味深いことに、「甘美な(sweet)」は、これもまた近世のヨーロッパ世界に新鮮な驚きをもたらした砂糖に対するのと同じ形容詞であった。

オランダ人は、日本の茶道をはじめとするアジアの精神文化に強い関心を持っていて、緑茶を好んだと言うが、イギリス人は違っていた。茶に、平気で砂糖とミルクを入れてしまうイギリスの紅茶文化と、旋法的な音楽文化の中にも、無意識にハーモニーや完全終止を探してしまう近代ヨーロッパの音楽感覚を較べてみると、通底する何かが発見できるかもしれない。

ただし、茶にミルクを入れる習慣については、モンゴルから伝わったとする説もあるようだ。

一方、旋法的な民衆音楽のホモフォニー化は、メインストリームから離れたアンダーグラウンドな場所でも自発的かつ積極的に進められた。フラメンコやブルーズはその代表だといえる。特に、ギリシアの演歌とも呼ばれるレンベティカでは、マカーム「ヒジャーズ」や「ウシャク」のメロディーに、フラメンコとは微妙に異なる和声の付け方がなされているし、マカーム「ラスト」にギター伴奏を付けた曲では、あり得たかも知れないもう一つのブルーズといった風情も感じられ、興味が尽きない。

アンダルシア的なミの旋法のメロディーに「Am/G/F/E」といったコード進行を当てはめて、もともとはEが中心音だった旋律をAがトニックの短調に読み替えてしまうのはフラメンコ以外でも良く行われるが、ジャズの有名曲『キャラバン』は、それをさらに逆手にとった屈折した曲だ。コードEの上で、オリエンタルな雰囲気ヒジャーズ風の旋律が展開され、聴き手はEがトニックだと思い込まれるが、ちょっとしたブリッジを経て、楽曲の最後でハーモニーはAmにもどり、砂漠の夢から現実の文明社会に引き戻されたような感覚を与えられる。

(調性を四度読み替えるこの手法は、ショパンも使っていた)

(注12 四度のくさび)

・・・かくて、われわれは次の可能性を考えざるを得ない。

本来、3度(連鎖の旋律法)の支配する地域、すなわち、アジア、ヨーロッパ、アフリカなど旧世界の全地域は、遠い過去に、4度の旋律という東方に生じたくさびによって二つに切断されたのではないか。



(クルト・ザックス「The road to major in "The Musical Quarterly vol.29"」)

ザックスがここで述べている「東方に生じたくさび」とは、完全四度音程にひとつか二つの内挿音を加えた音列を理論化したテトラコード概念を指している。西暦紀元前一千年紀、鉄器とともにオリエント世界に普及した四度音程を軸とする旋律法は、ギリシア人によって自然数比に基づく高度な音楽理論としてまとめられたとされている(次頁図4)。

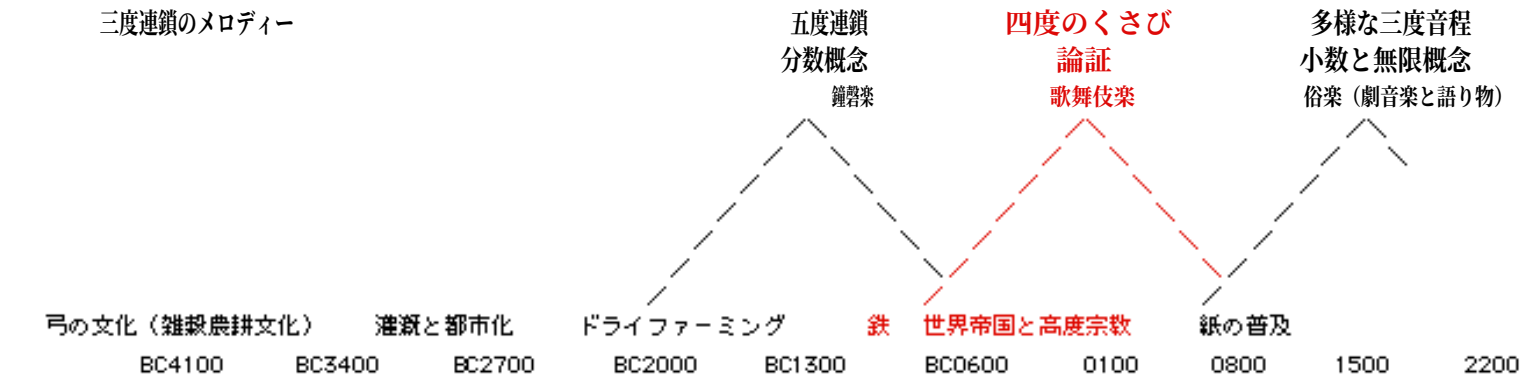
一方、長い間、世界の辺境であり続けた西ヨーロッパ、特にイングランドでは、「(ラ・)ド・ミ↓・ソ・シ↓」と三度音程を継ぎ足してゆく形のメロディーが好まれ続けたという。このようなプリミティブな三度連鎖の旋律は、アフリカや東南アジアの島嶼部などでも普通にみられ、口弓琴、焼き畑農法、首狩りの習慣、巨石文化などとの関連も指摘されている。

だが、そのような森林の旋律が、今、われわれがテーマにしている和声的な調性感覚に直結するわけではないようだ。実際には、マケドニア朝の教会旋法オクトエコス、イベリア半島のアラブ=ギリシア的音楽理論など、四度系の高級音楽がヨーロッパに流入すると、三度連鎖のメロディーはそれらに圧倒されて一旦、衰退してしまったのだ。そして、数世紀間抑圧されていた三度旋律に対する嗜好が、ルネッサンス期(15世紀)に、もっと洗練された別の形で復活したと考えるとすっきり理解できるのではないだろうか。

一方、ギリシア（アレキサンドリア）やイスラムの音楽理論では、振動数3：2の繰り返しから導かれる音程以外に、簡単な整数比（5：4）（6：5）から導かれる純正な長短三度音程や、整数比（7：6）から導かれる増二度音程なども詳しく研究されていた。しかし、このような高度な音楽理論が西欧世界に輸入された際、その一部分だけが、簡略化された形で定式化されてしまったのだ。

\* \* \*

（図4）「四度枠」と「多様な三度」



- 五度連鎖 分数概念に基づく厳密なピッチ、アウロス（中心音マトリクス）、リラ、I字形ハープ、六度枠、12進法、増四度音程の排除、無半音ペントニック（ド・レ・ミ・ソ・ラ）、付加リズム。
- 四度のくさび コンジャンクト四度（ド・ファ・シ♭）、オクターブ枠とディスジャンクト四度（ド・ファ・ソ・ド）、ササン朝ペルシアの音楽家バルバドの四度枠（ド・ファ・シ♭・ミ♭）。  
四度枠時代には、遊牧民的な叙事詩から貴族的な抒情詩へとトレンドが次第に変化し、言葉と音楽文化全体がフリーリズム化（散文化）する傾向が見られた。
- 多様な三度音程 旋律打楽器による七音平均律の三度、中立三度、純正三度、十二音対数平均律の三度、ブルーノート。フレットレスの押弦楽器、擦弦楽器、ベンディング技法（ギター、ハーモニカ、シンセサイザー）。多様な三度音程と五度の復権の背景には、世襲貴族文化の否定（ペルシア→トルコ）だけではなく、12進法に対する10進法の巻き返し、自然倍音列メロディーの復活、フリーリズムとビートの統合、オリエント麦文化の相対化などが、かなり複雑に交差している。

(注13)

平均律の長三度音程より、若干低い微分音ということですぐに思い浮かぶのは、8世紀後半にバグダットのウード奏者マンスール・ザルザルが考案したとされる「中立三度音程（ザルザルの中指、弦長比  $27/22=81/66$ 、354.55セント）」だ。10世紀のアル・ファーラビによれば、この音程は、従来の四度規定法から導かれる長三度ビンシル（薬指、 $81/64$ 、408セント）とペルシャのウスター（中指、 $81/68$ 、303セント）をウードの指板上の midpoint（調和数列の中項）として平均したものであって、過分数  $(n+1) : n$  から直接導かれる純正な長三度とは音律を導き出す方法論が異なっている。（ザルザルの中立三度はマカーム「ラスト」で使用される）

その後、13世紀後半のスーフィー、サフィー・アッディーンによって考案された17音不等分律は、五度連鎖を連続して上に5回、下に（四度方向）に連続11回とったもので、音律を導く原理そのものはまったくスコラ哲学的なものであったが、これによって近世的なやや低めの長三度音程を体系化することが可能になっている。

これは実際の音楽現場で、ピタゴラスの三度とも、ザルザルの中立三度とも明らかに異なる新しい三度音程が多用されるようになり、これをなんとか理論化することが求められたためではないだろうか。

サフィーアッディーンの17音不等分律  
あるいは  $(11c + 11c + 1) + 11c + (11c + 11c + 1)$   
 $(11c + 11c + 1) + (11c + 11c + 1) + 11c$

リンマ  $11$  は90セント、コンマ  $c$  は24セント。 $11c$  で大全音、 $(11c + 11c + 1)$  で完全四度が得られる他、 $(11c + 11c)$  でピタゴラスの長三度、 $(11c + 11)$  で近似的な純正長三度（384セント）が得られる。ただし、ザルザルの中立三度は捨てられてしまったらしく、ラストの三度は純正長三度で代用されている。

\* \* \*

近世の音律で、特に注目しておきたいのが、典型的にオリエンタルなスケールとみなされることの多いマカーム「ヒジャーズ」だ。このマカームは、完全五度、完全四度以外に、 $(5:4)$   $(6:5)$   $(7:6)$  から直接導かれるすべての微分音程を含んでいる。

ヒジャーズ      0                  119                  386                  498                  702                  792                  996                  1200 セント  
C   119 D $\flat$                   267                  E   112 F                  204                  G   90 A $\flat$                   204                  B $\flat$                   204                  C

ヒジャーズの理論上の起源は、天動説で有名なプトレマイオス（c.85-c.165）が論じた、モノコルドを15等分して得られる音列（ $15/15$ 、 $15/14$ 、ひとつ飛ばして、 $15/12$ ）か、あるいは、それを発展させた60等分割スケール（完全四度との折衷）だ。それが近世になって、エジプト的な短二度好みと再統合されたのではないだろうか。

ヒジャーズには、より古い形としてFとB $\flat$ がほぼ半音高めのバリエーションもあり、これも興味深い。

(注14)

初期のピアノに対する当時の評価は、大抵「こもった音のする未完成な楽器」というものであった。ピアノは、ハンマーが弦を叩くポイントが全長の1/7前後になっていて、七番目の倍音が押し殺されほとんど発音されない構造になっていたのだ。実際にピアノの音を録音して周波数分析してみると、強音、弱音でスペクトルが複雑に変化するのにもかかわらず、第七次の倍音だけは、ほとんど完璧にミュートされていることがわかる。

(2:1) (3:2) (4:3) といった振動数比だけに限定された清澄な音の世界を捨て、(5:4) (6:5) の長短三度音程に人間的な感動を見いだすことのできた近代ヨーロッパが、同様に簡単な整数比である (7:6) を、どのような経緯で、無視し、否定するに至ったかは非常に興味深いテーマだ。

憶測ではあるが、第七次倍音は、チェンバロや、トルコのサントゥーリやカヌーンなどアジア系打弦楽器のエッセンスともいえる成分だし、これらの楽器は、近世の宮廷文化や絶対王政を象徴していたから、それらを打倒しようとする近代市民社会がこの響きを否定する「動機」は十分であった。



クリストフォリのピアノフォルテ (18世紀初頭)

ピアノの複雑な打弦機構は、産業革命が産み出した機械技術によって、はじめて実現可能になったわけだが、さらにそれを技術革新して、互換性部品を基盤とし（大量生産）、大きな張力（大音量と輝かしい音色）に耐えるよう頑丈なスチール枠を全面的に採用したアメリカ製の新型ピアノ（スタインウェイ）は、それ以前のウィーン式やイギリス式のピアノとは、楽器の性格に決定的な違いがあった。手作業による木工技術の結晶とでもいえそうなヨーロッパ式ピアノは、ウェットで繊細な弱音の美しさが売り物だったのだ。

また、平均律以外の調律が演奏の場から完全に駆逐されてしまうのは、実は19世紀半ば以降のことである。ショパンは、ライブパフォーマンスの際には平均律以外に中全音律に調律されたピアノも用意させていたという。（かれの愛用したピアノメーカーであるプレイエル社が対数平均律の全面採用を決めるのは1865年）ちなみに、『平均律クラヴィア曲集』の「平均律」という言葉は「ウェルテンペラメント」が誤訳されたもので、おそらくは、ベルクマイスター第1技法第3法（長三度は390.2セント）を想定して作曲されている。

そこで、「クラシック音楽」という枠を取り払って、もう一度聴き直してみると、実質的には宮廷音楽を洗練させたものであり、純正三度と五度の弁証法が聴き所の古典主義音楽は、十二音平均律を前提として作曲された音楽様式とは、別の音楽文化であると見なすこともできる。平均律のピアノが、本当に美しく響くのは、実のところ、ドビュッシー以降の作品だけなのではないだろうか。



(注15)

機能と和声を用いた楽曲により適した楽器であるギターが加わってストリングバンドが形成され、それが一般化するのには20世紀になってからだ。

その意味では、1950年代にギリシャのブズーキの弦が3コースから4コースに増加したり、ブルーズギターやブラジルのカバキーニョ、キューバのトレス奏者の一部が、オープン・チューニングを捨てたのも、同様な現象であったといえるだろう。

(注16)

「人生のための芸術か」、「芸術のための芸術か」といった芸術論がヨーロッパで盛んになるのは、19世紀中頃以降だ。

これは、近代市民社会の芸術概念の（そして市民社会そのものの）硬直化がはじまり、それまでは自然な一体性が保たれていて、とりたてて意識する必要もなかった大衆性と芸術性の乖離が進行したためだ。そして、時代を超えた普遍性が、芸術に求められるようになっていった。

一方、大衆社会論が思想界の流行となり、ポピュラーミュージックがアカデミックな研究の対象になるのは1980年頃だが、見方を変えれば、このころ大衆社会そのものの質的变化がおこり、ポピュラーミュージックもそれに対応して、次のステージに移行したということなのかもしれない。（1980年代には、消費電力の少ない新型の照明ライトが開発され、ステージが必要以上に明るくなってしまった。）

同じころ、自動車産業の衰退に喘ぐデトロイトでは、「黒人は、ブルーズやソウルミュージックを聴いていればよい」という風潮に反発して、ジャーマンプログレやニューウェイブ・ロックをDJプレイすることが、若いアフリカ系アメリカ人の間でトレンドになっていたという。

(注17)

フォルテとピアノの対比、クレッシェンドやディミヌエンドの技法、そして、爆発的なフォルテッシモの効果といった音量の変化による表現を発達させたのは、18世紀初頭のマンハイム楽派だ。

ドイツ南西部に位置するマンハイムは、テリトリー国家を経済開発するため、ヨーロッパ中から技師や建築家、工業家、商人などを集めて人工的に建設された計画都市であった。さらにこの地は音楽の盛んな北イタリアに近く、先進のフランスとの交通も便利で、住民は進取の気風にあふれていたという。

ボヘミア出身の音楽家が多かったといわれるマンハイム楽派の音楽は、同時代のバッハ（ライプチヒ）のような前世代のポリフォニーではなく、イタリア・ルネサンスに源を発する、単純明解なホモフォニーを発展させた音楽スタイルであり、後のモーツァルトたちにも大きな影響を与えたという。



(注18)

クラシックの代表的な音楽様式のほとんどがダンス音楽を起源としているにもかかわらず、高尚な芸術を  
気取るようになると、そのような出自は無視されるようになった。とりわけ、1800年以降の西欧音楽では、  
シリアスであればあるほど、ダンスビートが目立たない傾向がみられる。

(ピーター・ファンデルマーベ「ポピュラー様式の起源」)

バレエや社交ダンスでは、見た目の美しさとコレオグラフ（振り付け）の妙が価値評価の基準であり、プロの  
ダンサーは、自発的な身体性や、快楽を第一義とするコミュニティーダンスをバナキュラー（洗練されていない  
土着のもの）であるとして、軽くみる傾向があるという。

同様に、20世紀の初頭に活躍して、モダンダンスの基礎を築いた、イザベラ・ダンカン（1877 - 1927）も、  
アフリカ系アメリカ人のリズム感に対しては否定的だった。従来のヨーロッパ舞踏芸術に反抗して、裸足で踊る  
スタイルを創り出した彼女は、振り付けなしで即興的に踊っているという印象を与えるよう常に気を配っていた。  
そんなリベラル派の彼女も、ラグタイムやチャールストンは、「欲情的」で「未開なもの」として嫌ったという。  
だから、モダンダンスの要素を取り入れ、決められた振り付けで踊るマイケル・ジャクソンたちの群舞も、矛盾に  
満ちたものになってしまっている。（より土着的なソウルトレインの世界はこれの対極にあり、民衆の気晴らし  
音楽であるカレンダやチカの伝統がほとんど無傷で息づいている）「振り付けられたダンス」は、時に、西欧型  
国民国家の防波堤の役割を果たすこともある。本物の「踊れる音楽」（中でも、気晴らし用ではないシリアスな  
タイプのダンス音楽）は、それが核となって、何らかの共同体を形成してしまうおそれがあるからだ。永続性の  
ない擬似的な共同体であったとしても、それが奴隷反乱の母体となった事例は少なくない。ダンス音楽は、本来、  
各種の宗教儀礼、カニバリズム、動物犠牲、意識変容植物の使用などにも匹敵する危険（ホット）な存在なのだ。

\* \* \*

話がどんどん脱線してしまうが、音楽スタイルに関して「・・・は死んだ」という表現が使われることがある。  
その音楽が最新の流行ではなくなったという意味から、あきらかに歴史的な使命を終えたという場合まで色々だが、  
筆者は、トニー・デ・ラ・ロサが1998年に言った、

「マズルカは死んだ。（プレイしても）もう、だれも踊らない。」

という言葉が、強く印象に残っている。

トニーは、メキシカンエルビスとも呼ばれ、百枚近いアルバムを録音した南西テキサスのアコーディオンの  
巨匠だ。かれの若いころ（1970年代）、この地域にはマズルカを踊るメキシコ系の労働者がまだたくさんいて、  
このダンスはしぶとく生き残っていたのだ。

(注19)

ここで、フリーメイソン・ムーブメントについて、少し触れておこう。あやしげな陰謀説とからめて語られることも多いこの秘密結社は、1710年代後半にはじまる男性オンリーの社交、娯楽、飲食クラブであり、啓蒙思想、科学主義、理神論の受け皿として急速に発展した。17世紀後半から18世紀前半、英国は思想文化的な栄光の頂点にあり、もとはロンドンの上層市民や貴族の飲み会であったフリーメイソンは、アングロマニア（イギリス崇拜）のたかまっていたパリに輸入されて、そこで、いろいろな憶測の原因となる神秘主義の傾向を帯びることになる。

ハイチのブドゥーは、フリーメイソンの入会儀式的影響を受けているので、その逆もあったかも知れない。

ところが、1813年に連合グランドロッジが組織される頃になると、フリーメイソン運動は急速に保守化し、新時代を支えるという気概を失ってしまったという（ヨーロッパ文化の「偉大」な時代は、1830年で終わったとされている）。モーツァルトから、スーザ、ジョージ・コーアン、アービン・バーリングに至るまで、数多くの音楽家がフリーメイソンの会員であったという。

\* \* \*

同様に、デリケートな問題を抱えているのが「ユダヤ人」という言葉だ。「鷲鼻」「高利貸し」「議定書」などといった悪意に満ちたステレオタイプは置くとしても、次の点は確認しておきたい。

- 1) 歴史的、遺伝的、形質的にみて、単一の「ユダヤ人」という人種集団は実在しない。
- 2) アメリカ合衆国在住のユダヤ教徒には、南欧=オランダ系セファルディ、ドイツ系ユダヤ、ロシア=東欧系アシュケナジという三つのグループが存在し、移住の経緯、経済状況、社会意識に大きな違いがある。
- 3) 第二次世界大戦後、イスラエルの成立と、暑い夏を経て、アメリカ人ユダヤ教徒の社会的立場や役割には劇的な変化があった。

近現代のアメリカ合衆国（およびドイツ）の経済、文化、特に、リベラリズムやポピュラーミュージックについて考える時、彼らの果たした大きな役割を避けて通る事は出来ない。また時代状況が変わる中で、いまとなっては功罪相半ばするように見える点もあるし、彼らが開発し発展させた音楽観やビジネスモデルが古びてきていて、自分でそれを改革出来ないというなら、批判的な事も指摘しなければならないわけだが、だからといって、過去の功績が色あせるわけではないし、ましてやそれが反ユダヤ主義につながるわけではないはずだ。（少なくとも、本稿はそれを意図していない）

「ホロコースト」「高い知性」「シオニズム」「メディア支配」と一筋縄では把握できそうにない彼らなのだが、政治的には、ユダヤ教徒の一部が、より古い体制の支配勢力に操られているという側面もあったのではないだろうか。知性と活力に満ちたエスニックグループを、善玉悪玉のどちらか片方に単純に分類することはできないと言うだけの話で、考えてみればあたりまえのことではある。

(注20)

われわれは十六世紀のルネサンス音楽でマドリガルやヴィラネルラを新種としてうけとるのだが、この世紀の終わりから十七世紀いっぱいにかけて、また十八世紀のなかばごろまでをさらに無数の新しい曲種の誕生の期間としてとりあげてみなければならない。考えてみると、この期間に西欧音楽の重要な曲種はほとんどといってよいくらい生みつくされている。この期間をやりすごしたあとには、それぞれの曲集は充実されて外形内面ともに立派なものに成長してゆくか、それとも使いふるされ、或いは、時代の好尚にあわなくなって姿を消してしまうか、どちらかであった。・・・すこしムリをいえば、この時期以降には新しい曲の種類はうまれなかったといってもよいくらいである。

(山根銀二「音楽の歴史」岩波新書、1957)

近代市民社会の芸術音楽が、18世紀の後半以降、新しい音楽曲種を形成する力を失なったのは、ポルカのような粗野なダンス音楽を上手く消化吸収することができなくなったからではないだろうか。19世紀になると、シリアス音楽の舞曲は、人々を実際に踊らせるものではなく、聴衆に「ダンスする人をイメージさせる」のが目的になってしまった。この伝統はなかなか根強いものがあり、1990年代以降には、「ダンスミュージックをダンサブルであることからいかに切り離すか」を大真面目に論じている人たちもいて興味深い。

しかし、肌の色にかかわらず、国民国家システムの担い手たちは、ロマン派や国民楽派の創り出す、上品な（踊れない）音楽では満足できなかった。その結果として時代を牽引する役割は、ポピュラーミュージックと、それを支持する社会集団へバトンタッチされたのだ。

それは、調性音楽にとっても、国民国家そのものにとっても、とても健全なことだったのではないだろうか。19世紀後半に、出版系の音楽企業が想定していた大衆向け音楽文化の枠組みは、音楽性、流通メディア、生産システムのいずれの点からみても限界があり、その上で十分な音楽文化を展開するには不満足なものだった。しかし、ラジオと電気吹き込みが実用化された1920年代以降になると、ポピュラーミュージックは自力で音楽制作のシステムと流通構造を更新し、単なる気晴らし産業以上の存在へと成長していった。

また、東インド会社設立（1600）以降の西欧音楽の充実が、アジアの高級文化との接触に関係あったことも間違いないだろう。

このころ、最先端の科学は植物分類学であり、商品化の可能性のある作物品種や薬草が世界中からアムステルダムなどへ集められて研究されたという。音楽文化についても状況は同じで、中国の歌劇「昆曲」がオペラのヒントにならなかったなどとは考えにくい。（その他、オスマン朝の宮廷室内楽、サファビー朝の声乐、主題、副主題、展開部の三部分からなる南インドの歌曲形式「クリティ」、音楽劇における女形など。）

ところが、17世紀末から18世紀初頭の知恵熱（←不正確な言葉だが）を経て、西欧人がヨーロッパ意識にめざめると、その痕跡は、そそくさと消されてしまった。（「ヨーロッパ精神の危機1680-1715」P. セザール）

(注21 低俗音楽のステップアップ)

民衆音楽が、アンダーグラウンド音楽、あるいはローカルなコミュニティ音楽から「ステップアップ」して、メインストリームの表舞台でブレイクしようとする時、そこには、一種の踏み絵が存在していた。

ひとつは適度のレスpekタブル化、もう一つは、ホモフォニー的な音楽構造を受け入れることだ。



「脚線美」(The Black Crook 1866)

---

### レスpekタブル化（高級化）

---

ホットな周縁コミュニティ文化をアク抜きし、大衆社会の矛盾を補償するスリル（適度の「毒」）に作り替えることを、レスpekタブル化と呼んでみた。例えば；

- 1) 従来は娼婦との境界があいまいであった女性歌手やダンサーを、健全な「お色気」や「脚線美」に改造し、家族で楽しめるエンターテインメントとして、それまで男性や女形中心だった舞台出演者に加えたこと
  - 2) 露骨な人種差別や障害者差別をステレオタイプ化して、「お笑い」（クリーンなジョーク）にすること
  - 3) 本来は真に危険な、政治風刺、アバンギャルド芸術、マイノリティーや若者の対抗文化、意識変容物質の使用などに、社会的な意義を与えること（定式化に当たって微妙にポイントが外され、かえって無害化する）。
-

(注22 ホモフォニー化)

後に北米ポピュラーミュージックの主力となった音楽スタイルは、すべて、ホモフォニーを逸脱する要素を含んだ、土着のコミュニティー音楽であった。それが、機能和声やメインストリームの定番コード進行を受け入れ、次世代ジャンルとしてブレイクした時期をまとめておこう。

- |            |                                               |
|------------|-----------------------------------------------|
| 1) ジャズ     | 1920年代後半から1930年代にかけて、シカゴジャズにおけるピアノの導入         |
| 2) ロックンロール | 1953年(「マニー・ハニー」)、1960年代の初頭(「ビー・マイ・ベイビー」)      |
| 3) ヒップホップ  | 1989-1991年(「Funky Dividends」、ニュースクール、ビート・ロック) |



「普通の若者の感覚」で成功したDe La Soul "3 Feet High and Rising" (1989)

\* \* \*

20世紀の音楽動向を振り返ってみると、「クラシック音楽が失速し、ポピュラー音楽が台頭した。」という解釈以外に、異質なものを取り込む柔軟さとパワーを依然として失わないホモフォニーが、雑食性を発揮して、楽器アンサンブルや、流通メディア、音楽の担い手、さらには、芸術の概念そのものを更新し、新大陸でしたたかに生き延びたと考えることもできるのではないだろうか。十二音技法は、ホモフォニーにかわる統合原理としては、落選（あるいは時期尚早）だったのだ。

だが、遅かれ早かれ、音楽はホモフォニーにかわる新しい統合原理を発見することになるであろう。そして、近世アジア音楽の模倣から出発した西欧音楽が、地中海=紅海=インド洋世界の音楽文化マカームに特徴的なやや低めの長三度音程を、純正律や中全音律という形で消化吸収したのと同じように、来るべき音楽文化ではハーモニー概念そのものが発展的に解消されているのではないだろうか。

原理的にハーモニックディストーションから逃れることが出来ず、素朴な自然倍音列理論に従うことが必然であったアナログオーディオの時代に代わり、デジタル方式が一般化した今日では、全く別の音律や複合音マトリクスが成立する可能性が、もうすでに開かれているのだ。

あとは、人間社会の側が、それを必要とするかどうかにかかっているともいえるだろう。



---

## 音楽マトリクス matrix(ces) of music (追補)

---

・音楽マトリクスと、それが産み出す効果、そして、マトリクスを定式化した音楽理論やルールは、紛らわしいのではっきりと区別しておきたい。要点を列挙すると、

- 1) 音楽マトリクスを言語化できなくても、その効果を楽しんだり、カンやコツでそれをつくり出すことはできる。
- 2) 新しいマトリクスを即座に定式化するのはとても難しく、最低限の実験期間（数年のブーム）が一段落しなければ、それがどれほどの効果を産み出すことができるのか、そのエッセンスは何かなどは、まだ確定していないともいえる。
- 3) マトリクスの効果に問題のないときは、それを気に留め、あれこれせんさくする必要もないから、有効性があやしくなってきたころになって、はじめて意識され、言語化される場合が多い。そして、効果に疑問のある実例から抽出された音楽理論は、多くの場合、不適切な表現になってしまう。
- 4) 文章や、音楽言語の上で、いくらもっともらしく語られていたとしても、それ自体で（予習なしで）何らかの効果を生まない音楽技法は、それを学習したものにはしか通用せず、音楽マトリクスとはいえない。

・音楽マトリクスは、音楽作品の一部である具体的な音の配列やその断片ではなく、それが属している抽象的なパターンの方を指している。このため、それを開発し、発展させた個人が、はっきりわかっているマトリクスを利用した場合でも、（影響を受けたと言われることはあっても）盗作したといわれることはない。

民俗音楽では、ある伝承曲のファミリーやそのバリエーション全体がそのまま音楽マトリクスでもあり得るし、また、慣用旋律を大量に有するマカームが音楽マトリクスでもありうることから考えると、マトリクス概念は、芸術音楽やポピュラーミュージックに必須の作家性（著作権概念、つまり個人が作った曲という概念）の成立と深いかわりがあるのかも知れない。

作家がどんなに推敲を重ねて作品を仕上げたといっても、本当は、膨大な過去の蓄積の上で、時代に合わせてほんの少し組み合わせを工夫したり、何かを付け加えたに過ぎないのが、実際の作品だ。この時、マトリクスは、パブリックドメインを意味し、それから作家性を切りはなすための文化装置としても機能している。

---



## 20世紀音楽の概観と、基本的な資料として

- ・ホイトバーン「ポップ・メモリーズ1890-1954」
- ・ホイトバーン「トップR&Bシングルス1942-1995」
- ・「イラストレイティッド・ヒストリー・オブ・ロックンロール」（ローリングストーン）
- ・「ラフ・ガイド・トゥ・ハウス」（ペンギン）
- ・「ブック・オブ・ラップ・リスト」（エゴトリップ）
- ・["ULTIMATE BREAKS & BEATS / various artists" \(Street Beat Records SBR 501-525\)](#)
  - \* ターンテーブル文化にとって重要な音源集。1966-84年の音源から「踊れる」あるいは「使える」楽曲が選ばれている

## 19世紀の大衆音楽について

- ・井野瀬 久美恵「大英帝国はミュージック・ホールから」（朝日選書）
- ・ファンデルマーベ「ポピュラー様式の起源（基礎理論）」
- ・マリカ「ニューヨーク・タップ・ストーリー」
- ・浜田 滋郎「フラメンコの歴史」（晶文社）

近世音楽については

- ・金澤 正剛「古楽のすすめ」（音楽之友社）
- ・柘植 元一/植村 幸生「アジア音楽史」（音楽之友社）

筆者は、1990年代に熱中した、コンフント・ミュージックとギリシャのレンベティカを通じて、ホモフォニー音楽を相対化することが出来ました

- ・ゲイル・ホルスト「レンベティカ物語」（私家版訳）
- ・マヌエル・ペーニャ "The Texas-Mexican Conjunto" (University Of Texas Press)

冷戦の終結もあって、1990年代は歴史の書き換えが目まぐるしいスピードで進み、一種の危うささえ感じさせるほどでした。

- ・サイード「オリエンタリズム」（平凡社）
- ・ウォーラステイン「アフター・リベラリズム」（藤原書店）
- ・謝 世輝「これでいいのか世界史教科書」（光文社）
- ・中岡 哲郎「人間と労働の未来」（中公新書）
- ・池田 浩士「教養小説の崩壊」（現代書館）
- ・スーザン・ジョージ「債務ブーメラン」（朝日選書）

反面教師という言葉がありますが、人は、敬愛しないものから何かを学ぶことはできないともいいます。その意味で、

- ・山根 銀二「音楽の歴史」（岩波新書）
- ・中村 とうよう「フォークからロックへ」（主婦と生活社）
- ・相倉 久人「ジャズは死んだか - ジャズ100年史 - 」（音楽之友社）
- ・クルト・ザックス「音楽の起源」（音楽之友社）

お読み戴いて、どうもありがとうございました。是非、感想などお聞かせ下さい。  
(groovebox@olive.livedoor.com)

[illegible]

## あとがき

この文章は、知人（部長の経験もある京大軽音0B）の依頼で法学関係の雑誌「あうろーら」に書いたものに加筆したものです。もともとの掲載誌が、かたい本である上に、二十一世紀の国家論と言う企画に添って書いたものなので、大上段に振りかぶった文章になっています。しかしここ数年、ヒップホップをはじめとするターンテーブル音楽とバンドで作る音楽の關係に関して色々考えていたことについて、私なりの結論をまとめるいい機会になりました。

現在では、ヒップホップやテクノを単なる一時的流行だと思える方は、もう少なくなっただと思います。しかし、筆者自身も、ジミ・ヘンドリクスやローリング・ストーンズをきっかけに、ブルーズやゴスペル、アメリカ南部の様々な音楽とロックンロール、パンクロック、ラテン・ティンジ・・・などといった音楽を、自分自身の音楽として受けとめて、その時代を生きてきた生身の人間なわけですから、これまで聴いてきた音楽さらにはこれまでどちらかと言えば避けてきた種類の音楽を、もう一度、聞き直すことになってしまいました。

また、日本の音楽評論の底流には、広い意味でのリベラリズムに含まれる新左翼的な考え方があったのですが、これが、冷戦後の世界をとらえる力を失ってしまったため、歴史書や古い音楽雑誌などを別の視点から読み直す必要もでてきました。民俗音楽や都市の「黒人」大衆音楽を、コミュニティ外の間人が聴いて、それを真似たり自分なりに作りかえたりして演奏する習慣は、リベラリズムと分かちがたく結び付いていたからです。このようにして、様々な事柄にいちいち納得してゆかないと気が済まず、大袈裟に言えば新興宗教の信者がマインドコントロールを解いてゆくような作業が必要になってしまいました。

現在のように、価値観が大きく揺れ動く時代に、何らかの展望無しに音楽活動続けるのは、困難です。そのため「音楽をやるのに理屈はいらない、何も考えずにギターだけ弾いていたい」という友人に、テクノやヒップホップを聴くことを無理強いして反発を受けたこともしばしばでした。今から思えば、二台のターンテーブルをどう使うかも知らず、12インチを買ったり、クラブに遊びに行く習慣もなければ、DJ音楽は何か無機質な、音楽のマガイ物にしか聞こえないのは当然だったでしょう。また一方で、ブレイクビーツやループの魅力を知ってしまうと、1990年代後半に急速に硬直化し、後期ビートルズあたりにまで戻ってしまったロック音楽は、知的怠惰と現状維持を象徴するものに聞こえてしまうこともありました。

とにかく、こんなに短い期間内に、同じ音楽が、社会の中でも、自分の感覚の中でも、全然違う意味を持つ様になるとは思いもよりませんでした。しかし、このような新陳代謝の速さこそが、時代と共にある音楽の素晴らしさなのかも知れません。

## 2002年のあとがき

ふりかえてみると、筆者が本稿のような音楽観に達したのは、ナップスターなどP2Pによるファイル交換で、これまで、手に入りにくかった音源にアクセスすることが可能になったことが大きかったように思います。また、日常的に波形編集に接するようになったため、音楽の聞こえ方が変わったということもありました。

再録にあたって、要約と参考書などを加え、読みやすいように少し整理しましたが、論旨は変わっていません。

(2002年 8月)

## 2005年pdf版 (ver.2.3.j) のあとがき

2005年になってPDF英語版をまとめたところ、評判がよかったので、日本語版の方もアップデートしてみました。

(2005年 9月)