



日本の音楽文化を追って

細川研究室～価値システム専攻



細川 周平 助教授

音楽を聴いて何を感じ、どう思うかは人によって全く違う。それは、その人が今までどんな生き方をしてきたか、ということに大きく影響されている。テレビやラジオから聞こえてくるものや友人に薦められて好きになったものもあるだろう。あなたはそれらの音楽の起源について深く考えたことがあるだろうか。実は、そこには音楽だけに留まらないもっと広い民族性が潜んでいるかもしれない。

そのような音楽と文化について研究しているのがこれから紹介する細川研究室である。



学問としての大衆音楽

普段、私達が一番よく耳にする音楽はほとんどの場合日本の流行歌だろう。FMから聞こえてくる音楽は宇多田ヒカルであり、ドラゴン・アッシュであり、ミスター・チルドレンだ。しかし、ひとえに流行歌といってもジャンルは様々である。ポップスやロック、フォークや演歌などに加えて、最近ではR&Bやパンク、ヒップホップなども流行歌として認知されている。これらのジャンルを見ると、西洋からの影響を色濃く受けていることが分かる。更に近年ではジャンルの混合が進み、ジャンルの特定できない音楽まで出てきている。

日本に限らず、19世紀以降のあらゆる音楽は何らかの形で西洋の文化を取り入れて現在に至っている。その影響が良いものだったとする人もいれば悪いとする人もいるが、影響のされ方は国や地域によって様々だ。それは、受け入れる側の文化によって大きく異なってくる。

細川先生は中高生の頃からマイルス・デイヴィ



ガムランの演奏風景

ス（*注1）やジョン・コルトレーン（*注2）に心酔し、ちょうどそのころ開催された大阪万博で初めて電子音楽やインドネシアの民族音楽であるガムランの演奏を聴いて海外の音楽文化に興味を抱いていた。その後、一度は理学系分野に進みながらも結局は自分の好きだった音楽学を大学院

*注1 マイルス・デイヴィス：1926年イリノイ州に生まれる。1945年からトランペット奏者としてチャーリー・パーカーの下で演奏。1959年モード・ジャズの傑作「カインド・オブ・ブルー」を発表。その後も電化サウンドを大胆に取り入れるなど、常にジャズ界を牽引し、膨大な数の作品を残す。1991年永眠。

*注2 ジョン・コルトレーン：1926年ノースカロライナ州に生まれる。1955年にマイルス・デイヴィス・クインテットに起用された。グループ解散後もマイルスと共に演奏し、より前衛的な作品を残す。1967年永眠。

で専攻した。

そして、20代から30代にかけての時期に、ブルーノ・ネトルの著した「ウェスタン・インパクト・オン・ワールド・ミュージック」(邦題「世界音楽の時代」)に出会ったのだ。この本には19世紀以降の西洋音楽がどのように他の文化に取り入れられたか、ということが実例を挙げて説明されている。そこでネトルは、単に音楽同士の関わり合いだけではなく、それらの音楽を通して西洋文化が他の文化にどのような影響を及ぼしたのか、ということにまで言及している。当時、すでに研究者として経験を積んでいた細川先生はこの書物の内容にとっても大きな感銘を受け、そこにはあまり例が挙がっていない日本の事について、ネトルの精神や方法論を模範とし、今まで培ってきた知識を生かして取り組んでみようと思立った。

先生は自分の研究分野として、今まで軽視されがちだった大衆音楽を選んだ。その中でも特に近代日本の歌謡曲について調査している。

大衆音楽がなぜ今まで軽視されていたのかとい

うと、19世紀ヨーロッパでは芸術という概念そのものが大衆文化と対比される形で生まれてきたということに起因する。それに伴って、芸術とされたクラシック音楽を対象とした研究がヨーロッパを中心に行われてきた。

どんな時代や国でも海外の音楽と真っ先に接触するのは国際関係の仕事に従事できる、いわばエリート階級の人である。こと日本の音楽研究者に関して言えば、彼らはヨーロッパでの芸術音楽であったクラシック音楽こそがエリートに相応しい音楽と認識した。日本のエリート達にとってヨーロッパで研究されていなかった大衆音楽は低級な音楽として認知されたのである。このため日本の研究者の目はより高級な方、つまり西洋で研究されているクラシック音楽に向き、低級とされていた大衆音楽は研究対象外と見なされていたのだ。

このうちの日本大衆音楽文化の変遷を追い、様々な視点から日本の音楽を改めて見つめ直してみよう、というのが細川先生の現在行っている研究である。



日本人にとっての「模倣」

1990年代の初め、ブラジルでフィールドワークをしていた細川先生は、先に挙げたネトルの著書を読んで「音楽を通して日本人は黒人文化をどのように受け止めたのか」というテーマについて考えた。

まず、日本人と黒人の一番の外見の違いはその肌の色であることに異論はないだろう。その肌の色の違いに対する日本人の意識を最も良く表した例としてシャネルズ(*注3)が挙げられる。彼らは黒人の容姿を真似した。しかし、それは純粹に黒人を真似した、とは言えないものだった。

20世紀初頭、アメリカでは白人が黒人を真似、顔を黒塗りにして侮蔑する minstrel show というものが流行した。約半世紀後、そのショーを日本で真似したのがシャネルズである。アメリカでは黒塗りは黒人差別ということで1930年代には廃れてしまったが、日本では1980年代になって登場した。もちろん彼らの「黒人になりたい」という純粋な願望故の行為に侮蔑を読み取ることも

可能である。実際、当時から人種問題を意識していた有識者の中には彼らの格好を見て憤慨を感じた者もいた。しかし、そう見るよりはむしろ人種概念というものがまだ日本人に定着していなかったことを示していると見るべきだろう。例えば、アメリカで白人が黒人の音楽を演奏するときやその逆をするときには必ず人種間の問題や葛藤が出てくるが、当時の日本ではこういった問題が現れることはあまりなかった。それは、日本が島国であり、大陸国に比較して海外との接触が極度に少なかったため国際的な視点が見開かれることがなかったことや、ほぼ単一民族であったために民族間の問題、そしてそれ以上に人種問題について深く考えることが少なかったことに起因する。日本人は外から入ってきた文化をそのままの形で受け入れ、真似することにほとんど抵抗を感じないのだ。このように、いつも人種問題を抱えてきた国々の人から見れば明らかに反感を買うような感覚を持った日本人だが、ただそれだけと言い切る

*注3 シャネルズ：1973年結成。1980年『ランナウェイ』でデビュー、110万枚の大ヒットを記録する。1983年グループ名をラッツ・アンド・スターに改め、現在に至る。

ことはできない。島国であり、しかもほぼ単一民族だったからこそ生まれてきた日本人独特の意識もある。

その一つに「模倣」を重要視するという意識がある。つまり、日本人は他の国の人と比較すると格段に一生懸命練習するのだ。例えば、日本以外の多くの国では、ある音楽を演奏するために必要な言語まで習得しようはずせず自分たちの母語で演奏したりするが、日本人は音楽を演奏する、という理由だけのためにその言語を習得しようとする場合が多い。このような完全な「模倣」を最も重んじる態度を持った文化を「型の文化」という。

なぜ「型の文化」にとって「模倣」が重要なのだろうか。

西洋では早くから音楽を数理的に整ったものとして捉え、記号を使って音楽を表現する「楽譜」が発達した。これは、西洋に多数の言語が存在し、互いに意思の疎通が難しかったためである。それとは逆に使用言語が単一である日本では口伝が基本になる。つまり、直接人と人がふれあひながら音楽を伝えていくのだ。そのため、伝承に際して人間関係が非常に重要になり、しかもそれが限られた人達の間でしか行われなため、「楽譜」による伝播よりも音楽の公共性ははるかに低くな

る。従って、個々人が確実に伝承していかなければその音楽の伝統は失われ、やがて音楽そのものが消滅してしまうのだ。したがって日本人は「模倣」を重要視し、一生懸命それに打ち込むのだと先生は考えている。

その「型の文化」を体現した日本のグループとしてサルサ（*注4）のオルケスタ・デ・ラ・ルス（*注5）が挙げられる。彼らは20年から30年前の黄金時代のサルサをそのままの形でコピーしたが、これは世界的に見ても非常に珍しい。オルケスタ・デ・ラ・ルスはその考え方で挑んだ結果、世界で受け入れられた。換言すれば、日本の精神の一つである「型の文化」が世界で認められたのである。

このように、日本人は、様々な国の音楽をそのまま受け入れて「模倣」してきたために現在のような雑多な音楽状況になった、と細川先生は結論づける。しかしこれは単に音楽に限られたことではなく、文化、ひいては日本人の生き方や世界観などについても言えることなのである。

更に言えば、「模倣」する文化だからこそ、日本人にとってオリジナルとは何なのか、という問いが非常に重要な意味を持つてくるのだ。



「日本人」とは？

細川先生は現在幾つかの研究を並行して行っているが、その中で中心的な位置を占めているのは日本の戦前歌謡曲の流れを追うことだ。

幕末の1867年、黒船に乗ったペリーが吹奏楽団を連れてきた。日本と西洋との本格的な接触はまさにそこから始まったのだ。これは単に日本の西洋化の始まり、という表現では言い表せないほど大きな影響だった。それから今まで100年余りの間に西洋音楽は日本に何をもたらし、日本はそこから何を吸収したのか。

それまでは誰も聴いたことのなかった西洋音楽や西洋楽器、西洋的なものの考え方やコンサートホールという空間、テクノロジーや教育法に至るまで様々な分野で文化の接触が行われた。つま

り、耳に聴こえるような変化だけではなく、耳に聴こえないところで日本音楽の近代化を促したのである。具体的に言えば、マイクロフォンはそれまでコンサートホールでは大きな声を出すしかなかった歌手に、囁き唱法という新しい歌い方をもたらした。また、西洋の教育法によりそれまではあまり行われてこなかった小学校での歌唱指導が始まった。先生の言葉を借りるなら「この客人は増築ではなく建物全体の建て替えを迫った。そして事実、建て替えてしまった」のである。

ここで重要なことは、日本の西洋化は西洋人からの強制ではなく、日本内部、つまり当時のエリートだった明治政府の官僚から起こったこととだ。彼らは芸術としての音楽であるクラシック

*注4 サルサ：キューバ系のラテン音楽の一つ。打楽器・金管楽器を中心に構成され、複雑なリズムをもつ。

*注5 オルケスタ・デ・ラ・ルス：1984年結成。1989年ニューヨークでのライブをきっかけに海外で大ブレイク。それが日本にも飛び火し、サルサブームを巻き起こす。その活動は世界に認められ、国連平和賞、文化庁芸術選奨文部大臣新人賞など、海外・国内で数々の賞を受賞した。代表作は「デ・ラ・ルス」

音楽を国民に浸透させようとしたが、それはすぐには結実しなかった。取り入れられたのは音楽や楽器、少しの制度であり、それによってそれまで長い年月の間に築き上げられてきた日本人独特の考え方や文化までもがすぐに西洋化することはなかったのである。例えば、このころ活躍した日本人作曲家である滝廉太郎や山田耕筰の作品を見れば分かるように、その旋律や楽譜は西洋のものだが、歌詞の中には古きよき日本の風景が込められていた。

その後、1890年代から1920年代にかけての学校教育の浸透などによって、一般大衆に西洋音楽を受け入れるための下地ができた。更に、1920年代から1930年代にかけて、つまり大正から昭和にかけて、それまではなかった文化における高級と低級という概念が西洋から入ってくることによって、芸術と対応するようにそれまでの民衆の文化が大衆文化へと呼ばれるようになっていった。つまり、民衆の間に自分たちの文化が芸術に比べて低級なものだという意識が芽生え始めたのだ。それに加え、ちょうどこのころマスメディア、電気録音、音楽に関する職業など現在の音楽が形作られる要因が揃い、その結果、産業としての音楽が成立した。

そこで登場するのが古賀政男（*注6）だ。彼を演歌の父と一言で表すことは彼の近代性や多面性を隠蔽してしまう、と細川先生は言う。彼は当時としては目新しかったギターやマンドリンを用いた曲を作り、そのころ発達した録音技術やコンサートホール設備などのテクノロジーの恩恵を真正面から受け、それまでとは大きく異なる方法で新しい音楽を創造し、大衆文化の形成に多大な貢献をした。言い換えれば、彼はまさにこの時代の寵児であった。

更に、時を同じくして発達したラジオやレコードといった音楽の伝播手段の発達により彼の音楽は日本全国に発信され、一層国民的なものとなっていたのだ。

ここまでの研究内容を見て分かるように、現在の日本の音楽の中で、純粋な日本音楽と呼べるものはほとんど存在せず、多くの日本音楽は異文化

1867	ペリー来航・大政奉還
1877	蓄音機発明
1880	「君が代」作曲
1893	「君が代」唱歌として採用
1894	日清戦争
1904	日露戦争
1914	第一次世界大戦
1920	日本最初の公共ダンスホール（鶴見の花月園）
1924	アメリカで全国ラジオ放送開始
1925	東京・大阪・名古屋でNHKの前身が設立
1926	日本放送協会によるラジオの本放送開始
1927	日本ビクター、日本コロムビア設立、電気録音開始
1939	第二次世界大戦勃発

日本での音楽と音楽産業の発展

からの影響を受け、様々な形で存在している。これは、日本音楽とは何なのか、一体どこまでを日本音楽と呼ぶのかという問題に繋がってくる。更には、日本民族という枠組みの曖昧さにも関係してくるのだ。

「日本人、というくりは戸籍上の話で、民族という範疇の言葉ではない。それならば日本人とは何者なのか。いつもこの問題に直面してしまいます。国ごとにくられる人々の間にはいつも大きな違いがある。しかし、それ以上に個々人の違いは大きく、それでさえ時間の経過とともに変化していく。それをひとくりに『日本的な』という言葉で表し、均質な国民像を作り出すことは歴史を平面化することになる。したがって、このような用語がとてども変化に富んだものであることを決して忘れてはならない。」

この言葉から分かるように、細川先生の研究は音楽という枠を超えてしまっているのだ。答えはなくとも考える。しかし、その考えるという過程にこそ学問の意味はあるのではないだろうか。

*注6 古賀政男：明治37年福岡県に生まれる。明治大学在学中に音楽家を目指し『影を慕いて』を発表、卒業後レコード社の専属の作曲家として数々の作品を発表しヒット曲を生み出し、後に演歌の父と呼ばれるようになる。作曲活動のかたわら音楽親善大使として世界各地をまわる。昭和53年に永眠。生前に多大な音楽文化活動の功績に対し数々の賞を受賞し、没後国民栄誉賞を受賞。



研究者としての視点から

ポピュラー音楽を研究する上で常に問題になることがある。これは細川先生に限ったことではないのだが、音楽好きな人と研究者とでは、ポピュラー音楽に対する態度が大きく違うということである。ポピュラー音楽に対して、演奏者にしろ聴衆にしろほとんどの人は好きだから付き合っているのに対して、研究者は一步引いて客観的な理論で攻め、その音楽に対して独自の解釈を与える。そのためただ音楽が好きの人にはメッセージがなかなか上手く伝わらないのだ。しかし、少しでも意識して研究者のような広い視点からその音楽の様々な背景を調べてみると、今まで気付かなかったことが見えてくるかもしれない。

また、細川先生が東工大生に対して強く感じていることは、東工大と音楽界の関わりである。

どんな時代にも音楽の発展にはテクノロジーが深く関わってきた。そこで、東工大で学ぶ理工学系の専門知識を活かして音響の分野にアプローチしていく人が出てきてくれることを望んでいる。音楽は単に楽譜上の記号として表されるという機械的な面がある。そのため音響機器を開発するとき、工学的な知識を持っていれば、どうすれば自分の表現したい音を出すことができるのか、と

ということが理論的に分かる。しかし、それを聴いて何を感じ、どう思うのかという言わば精神的な面も持ち合わせている。人間がどのような音楽に感動してきたのかということをよく知っていなければ決して良いものはできないし、人の心に接するものはそれらを熟知した人間にしか作れないのだ。つまり、その2つのバランスがとれた人材が適任なのである。

今挙げた2つの要素のうち、工学的な知識は多くの東工大生がすでに持ち合わせている。それに加え、東工大は理工系大学でありながら文系科目が充実している。文系基礎科目で履修できる社会学や宗教学などの科目は先ほど挙げた精神的要素を分析する助けになる。これらの学問を学べば、学問としての音楽について考えることは充分可能であるし、そうすることによって自分の考えがより豊かになるだろう。つまり、東工大には2つの要素を満たす環境が整っているのだ。

そのような人材が東工大から出てくれば、東工大と音楽界との繋がりが強くなっていくことだろう。また、そういう人が増えてくれば東工大に音響工学科が設立されるのではないか。そんな将来を思い描いて細川先生は学生に接しているのだ。

細川先生は、音楽の楽しみ方には二つあると言っていた。一つは、その音楽に対して完全に無知な状態で聴く楽しみ方。もう一つは、その音楽の成立背景等を踏まえて聴く楽しみ方である。このうちのどちらが良い聴き方か、ということは問題ではない。なぜなら、どちらも素晴らしい楽しみ方だからだ。

知識があってもなくても楽しめるもの。音楽はそうあるべきなのだ。

それに加え、音楽を享受する側である我々は、音楽の製作者達と音楽製作にかける彼らの情熱に対する敬意を忘れてはならないと私はいつも感じている。

最後になりましたが、お忙しい中快く取材や質問に応じて下さった細川先生に心からお礼を申し上げるとともに、これからの研究の発展をお祈りいたします。
(案西 稿志)

参考文献

- ブルーノ・ネトル 著、細川周平 訳「世界音楽の時代」頸草社、1989
- 細川周平「近代日本音楽史・見取り図（現代詩手帖 vol.41/5 収録）」思潮社、1998
- フランソワ・ポスティフ 編・著、山口隆子 訳「ジャズ・ホット」JICC出版局、1990
- 和田誠、村上春樹「ポートレイト・イン・ジャズ」新潮社、1997