

音楽学的ポピュラー音楽研究（2） －様式論に向けて－

川本 聡胤

Akitsugu Kawamoto

はじめに

ポピュラー音楽が学術的な研究対象として広く認知されるようになってから、すでに数十年の月日が過ぎた。この間、社会学、民俗学、メディア論などといった諸学からのポピュラー音楽へのアプローチが成熟してきているのに対して、音楽学からのアプローチは同等の発展をしてきていない。いやそれどころか、音楽学のアプローチはポピュラー音楽研究に適さないという論まで展開されてきた。

そのような状況となったことについては、いくつかの理由が考えられる。一つは、ポピュラー音楽とクラシック音楽とが全く異なる音楽どうしであるとの考えが広まっているためであろう。つまり、クラシック音楽を対象に生み出された音楽学を、クラシック音楽とは違うポピュラー音楽に適用するのはもとより間違いである、というのである。しかしこれは、これらの音楽間で共有されている要素も多いという歴然とした事実を無視した暴論と言わざるをえない。そこで本誌 12 号において筆者は、これまで音楽学的ポピュラー音楽研究に対して向けられてきたさまざまな批判について検証し、そこに見出される問題点を指摘した上で、音楽学的ポピュラー音楽研究をむしろ擁護するべく、クラシック音楽とポピュラー音楽との間テキスト性を分析的に示すと同時に、音楽学がポピュラー音楽研究にも有効であると論じた（川本 2012）。

音楽学的ポピュラー音楽研究があまり発展してきていないもう一つの理由は、ポピュラー音楽はクラシック音楽と比べて音楽面で単純であるとの考えが広まっているためであろう。すなわち、ポピュラー音楽はクラシック音楽ほど凝っておらず曲も短いので、譜面を研究する音楽学からのアプローチはポピュラー音楽を正当に評価できないというのである。しかし単純な楽曲は価値が低い、という考え方は伝統的音楽学内部においてさえも決して受け入れられていない。例えばモーツァルトとシェーンベルクを比較した場合、明らかにモーツァルトの方が単純な曲が多いが、そのことを理由にモーツァルトはシェーンベルク

よりも劣る作曲家である、などという結論を出すのが音楽学の仕事では決してない。モーツァルトの楽曲は表面上単純に見えても、いろいろな要素を絶妙なバランスで融合しているために高く評価されるのであり、それを明らかにするのが音楽学の仕事である。すなわち、音楽学では、ある楽曲の中にどのような要素がどのような形で、あるいはどのような組み合わせで、用いられているのかを詳細に明らかにしようとする。それを通して、その楽曲が音楽史にどのような貢献をしたのかを解明しようとするのである。このような方法論は昔から「様式論 (study of style)」もしくは「様式分析 (style analysis)」などと呼ばれる。筆者はこの方法論がポピュラー音楽研究に大いに役立つと考えるが、あいにく今まで、ポピュラー音楽の様式論的研究はほとんど行われていない。

そこで本稿では、音楽学的方法論の一つとしての様式論をポピュラー音楽研究に適用するための序説を試みたい。まず前半で、音楽学における様式論の概略を筆者の視点から紹介するとともに、それをポピュラー音楽に適用する際の注意事項について触れる。そして後半では、実際のポピュラー楽曲を取り上げ、その曲の様式を論じる一つのあり方を示す。これらを通じて、様式論をポピュラー音楽研究に適用することを提起したい。

1. 様式論の概略

(1) 音楽学における様式論

本稿で言う様式論ないしは様式分析 (style analysis) とは、音楽学における主要な方法論の一つである。それは 19 世紀末に、グイード・アドラー (Guido Adler, 1855-1941) やフーゴ・リーマン (Hugo Riemann, 1849-1919) らによって打ち出された (Adler 1911; Riemann 1908)¹。その後、パウル・ベッカー (Paul Bekker, 1882-1937) やドナルド・ジェイ・グラウト (Donald Jay Grout, 1902-1987)、そしてリチャード・クロッカー (Richard Crocker, 1927-)、ヤン・ラルー (Jan LaRue, 1918-2004)、チャールズ・ローゼン (Charles Rosen, 1927-2012) らによって、様式分析は批判的に受け継がれ、最近ではレナード・マイヤー (Leonard Meyer, 1918-2007) により理論化されている (Bekker 1927; Grout 1960; Crocker 1966; LaRue 1970; Rosen 1971; Meyer 1989)²。

¹ アドラーとリーマンはほぼ同時代に活躍し、今日につながる音楽学の基礎を打ち立てたが、様式理論の確立に関しては、アドラーの貢献度が高い。アドラーとリーマンの理論的共通点および相違点については、伊藤 1997 を参照。

² アドラーからマイヤーに至るまで、様式理論には紆余曲折があり、常に一貫した理論であり続けたわけではなかった。その展開の概略については、Mundy 2014 を参照。

彼らの様式論は互いに異なるが、しかし少なくともそれを、個々の楽曲の詳細な分析に基づくアプローチと捉える点では、おおよそ共通している。例えば J.S.バッハは、生涯を通じてカンタータを書き続け、その作風はワイマル時代（1708-1717）、ケーテン時代（1717-1723）、ライプツィヒ時代（1723-1750）と段階的に発展してきたと言われる。ところが、様式論的視点でバロック音楽史を記したクロード・パリスカ（Claude V. Palisca, 1921-2001）によると、ライプツィヒでバッハが書いたいくつかのカンタータは、よく分析するとライプツィヒ様式ではなくケーテン様式で書かれている。そこから、バッハはこの頃、カンタータにあまり時間をかけず、代わりに《マタイ受難曲》などの大作に時間をかけていたことが伺えるという（Palisca 1991: 319, 327）。このように楽曲分析から、音楽史の一側面に光を当てようとするのが、様式論の一つの方向性なのである。

ただし楽曲そのものからのアプローチをすべて様式論と呼ぶわけではない。中でも特に、様式なるものに着目した研究をそう呼ぶ。

それでは、「様式」とは何か。日常的に私たちは、「生活様式」あるいは「思考様式」のような語句の中で、様式という語を「パターン」のような意味合いで用いている。また、「書類の様式」もしくは「古い様式の家具」などといった用例を通して、「型」のような意味合いで理解している。音楽学においても、様式の語はこの世間一般に理解されている意味合いで用いられる。例えばマイヤーは、様式を次のように定義している。

様式とは、人が行動の中で繰り返すパターン、もしくは人が制作物の中で繰り返すパターンのことである。それは、人が一定の制約内であらゆる選択行為をした結果である（Meyer 1989: 3）。

これは音楽に限らず美術や文学やその他ありとあらゆる事象に当てはまる定義であり、要するに上記のとおり「パターン」もしくは「型」という大変広義で包括的な定義である³。従って、音楽においても様式とは、音楽においてパターン化されているもの、型となっているもののこと、と言えるだろう。

様式という語をこのように広義に捉えるならば、音楽にはさまざまな切り口で様式を見

³ 様式という語は音楽のみならず芸術諸分野においても重要用語とされており、しばしば学際的な議論が深められている。例えば、伊藤他 1995 を参照。

出すことができる。たとえば時代という切り口で見ると、バロック時代に繰り返されたパターンないしは型をバロック様式、古典派時代に繰り返されたパターンなどを古典派様式、などと言うことができる。また地域という切り口で見ると、フランス様式、ドイツ様式などを見出すことができよう。また個人という切り口では、バッハ様式、ベートーヴェン様式などを見出すことができる。これらはそれぞれ、「時代様式」、「地域様式」、「個人様式」という。

ほかにも、上記のマイヤーの定義に従うならば、もっとさまざまな切り口で様式を見出すことができる。例えば、「形式」という切り口である。形式の中には、例えば Rond 形式やソナタ形式のように、多くの作曲家が繰り返し用いてきたパターンあるいは型となっているものがある。これらは形式であると同時に様式でもあり、従って「Rond 様式」や「ソナタ様式」といった言い方もなされてきている。もちろん、繰り返し用いられていない形式は様式とは呼ばないので、注意は必要である。

また「内容」という切り口もある。例えば楽曲の中に悲劇的な内容を表現するというのは、特定のオペラや歌曲で繰り返し行われてきているパターンである。あるいは喜劇的な内容をそうした作品に盛り込むということも、繰り返し行われている。これらはそれぞれ「悲劇様式」、「喜劇様式」などと呼ぶことがある (Hatten 1994; Ratner 1980)。様式という語の起源はラテン語の *stilus* という語であり、これは「手法」もしくは「文体」という意味を持った言葉であるため今日でも、様式とは芸術作品の表現内容ではなく表現方法のことである、といった説明がなされることはあるが (例えば Pascall 2007)、しかし表現内容にしても、反復パターンと化したものに限っては、様式と呼ばれるのである。

さらには、「ジャンル」も様式となりうる。ジャンルという語は、それ自体、定義の難しい用語であるが、クラシック音楽ではおおそ楽種というような意味で捉えられることが多い。例えばカンタータや交響曲などの楽種はジャンルとも呼ばれる。そしてこれらのジャンルの中で繰り返されるパターンは、それぞれ「カンタータ様式」なり「交響曲様式」なりと呼ばれうるのである。

これらに加えて、音楽のパラメーターによって、「和声様式」、「旋律様式」、「リズム様式」といった言い方もありうる。たとえば特定の和声のパターンが多くの作曲家により繰り返し用いられているとしたら、そのパターンは一つの「和声様式」なのである。あるいはテクスチャーのあり方に応じて、たとえば「モノディ様式」、「協奏様式」といった言い方もあれば、よりおおまかに、古い時代に繰り返されていた曲作りのパターンをさして「古様

式 (*stile antico*)」のような言い方もされることがある。こうしてありとあらゆる切り口で様式の語は考えられるのである。

さて、様式論においては、これらのさまざまな様式どうしを互いに階層構造をなすものとみなす。例えば、バロック様式の下位には、細かい時期ごとに初期バロック様式、中期バロック様式、後期バロック様式を見ることができる。また各時代には、地域ごとにフランス・バロック様式やイタリア・バロック様式などがあるだろう。また後期バロック時代に活躍した作曲家として、バッハ様式やヴィヴァルディ様式などを見出すことができる。また、バッハ様式は時代ごとに、ワイマール様式、ケーテン様式、ライプツィヒ様式と分割して見ることができる。さらに、これらの各時代に書かれたカンタータの様式などもあるだろう。こうして、様式は、相互に階層構造的に関連しあっている。

ただし、様式相互の関係性は、音楽学の研究が発展する中で、多くの論者により共有されてきてはいるものの、研究者によって見方が少々異なるし、また今後の研究の発展次第では、少し違った形で理解されるようになる可能性もある。例えば上記のパリスカによるカンタータ分析のように、本来ライプツィヒ様式が見いだされるはずの楽曲の中にケーテン様式が見出されてしまうといったことは珍しくない。そして場合によっては、従来考えられてきた様式相互の関係性が今後修正されていくこともありえるだろう。

そこで様式論ではまず、ある楽曲の中にどういう切り口のどういうレベルの様式的要素が含まれているのかを見極めていく。もちろん詳しく見極めずとも、その楽曲の背景からして、一定の推測はできる。例えばバッハの楽曲であれば、バロック様式の要素、それも後期ドイツ・バロックの様式が見いだされるだろう。しかも、もしそれがライプツィヒ時代に書かれたカンタータであれば、ライプツィヒ様式やカンタータ様式の諸要素も見いだされることが推測される。しかし楽曲の背景から推定できるこれらの諸要素がすべて、その曲の中に実際に見いだされるかどうかは、分析により見極めていかなければならない。これを「様式分析」といい、様式論の第一歩である。

次に様式論では、その楽曲の歴史的な意義を探る。もし、上記の楽曲の中に大きな意味でのバロック様式、後期バロック様式、ドイツ様式、バッハ様式がみられるが、ライプツィヒ様式ではなくケーテン様式が見出された場合、音楽学的にはまずは、その作品が確かにライプツィヒ時代に書かれたものなのか、それとも実際にはケーテン時代の作品なのかを疑ってみることになる。もし作曲年代に間違いがないようならば、なぜバッハはライプツィヒ時代にケーテン様式でカンタータを書いたのかについて、考察を加える必要がある。

そしてバッハが単にカンタータについては新しい様式で書こうとしていなかっただけなのか、それともケーテン様式をあえてライブツィヒで引用・借用して新たな意味合いを付与しようとしていたのか、などといった考察を巡らせ、対象楽曲が音楽史にどのような貢献をしたのか考察するのである。

また様式分析の徹底は、最終的に、その楽曲のオリジナリティの解明にもつながる。というのも、ある楽曲を構成するさまざまな要素の一つ一つについて、それが何らかの様式、つまり繰り返されるパターンなのかどうかを調べていくと、いかなる様式にも属さない、つまりその曲の中でしか見受けられない要素を見出すことがあるからである。このような要素のことを、マイヤーは「作品内様式 (intra-opus style)」などと呼んでいる⁴。そしてそれがどういう意味でオリジナルであると言えるのかを見極めていく過程で、その曲の歴史的意義に関する示唆を得ることもあろう。

こうして、音楽学の主要なアプローチの一つである様式論においては、ある楽曲が譜面上複雑かどうかを調べるのではなく、楽曲の構成要素一つ一つが何様式なのかを判別する様式分析を通して、その楽曲の歴史的意義を探るのである。

(2) ポピュラー音楽研究における様式論

ポピュラー音楽においても、マイヤーの言う広義の「様式」を論じることは可能である。例えばスウィング・ジャズを演奏するミュージシャンは、みな多かれ少なかれ、スウィング・リズムを基本とし、フォービートやウォーキングベースなどをとりいれて曲を作っていく。これらがスウィング・ジャズのパターンとして繰り返し多くのミュージシャンによって用いられているため、これらはスウィング様式の要素ということができる。スウィングに限らず、ラグタイムなりモダンジャズなり、あるいはバラードなりゴスペルなりヘヴィメタルなどなど、さまざまなジャンルで繰り返されているパターンは様式とみなすことができるし、クラシック音楽研究と全く同じように時代様式、地域様式、個人様式なり、あるいは形式や内容に応じた様式、またパラメーターごとにコード進行様式なりメロディー様式なりリズム様式なりを論じることは、可能だろう。

さらにはポピュラー音楽においても、そうしたさまざまな切り口から見た様式が互いに

⁴ マイヤーはこれに加えて「作品内構造 (intra-opus structure)」なる概念をも導入している。「作品内様式」は当該楽曲内部でのみ反復される要素のことをさし、また「作品内構造」は当該楽曲内部ですら反復されず、その楽曲内でもたった一度しか現れないものである (Meyer 1989: 25-30)。マイヤーによると後者は、ナムアの言う「イディオレクト (idiolect)」に相当する (Narmour 1977)。

階層構造的に関連しあっているとみられる。まずは大きくポピュラー音楽というものを、クラシック音楽や民族音楽からは区別された一つの大きな様式と捉えたとすると、そのサブジャンル、もしくは下位様式として、20世紀前半を風靡したジャズ、20世紀後半を風靡したロック、そして20世紀から今日までを通じて1つの大きな流れを構築してきたアフリカ系アメリカ音楽などを捉えることができる⁵。また、これらそれぞれに、数多くの下位様式を見出すことができる。たとえばジャズであればアーリー・ジャズ、スウィング・ジャズ、モダン・ジャズ、実験ジャズ、コンテンポラリー・ジャズ、ポスト・ジャズなどである。さらに、例えばスウィング・ジャズの中にもビッグ・バンド・スウィング、ピアノ・スウィングといった、編成ごとの下位様式もあれば、シカゴ・スウィング、ニューオーリンズ・スウィングなど、地域別の下位様式もある。また、エリントン様式あるいはヘンダーソン様式という個人別の下位様式も見出すことができよう。

ただし、ポピュラー音楽に関して様式という言葉は減多に使われず、代わりにジャンルという語がもっぱら用いられており、しかもジャンル名の多くが、メディアによりいわば販促目的で作り上げられてきた (Fabbrì 1982; Holt 2007)。そのため、必ずしもジャンルがそのまま様式となるとは限らない点については、一定の注意が必要である。ポピュラー音楽におけるジャンルと様式の関係について考察を加えたアラン・モーアによると、ジャンルはより内容に関わり、様式はより方法に関わる。またジャンルは受け手の視点から作られるのに対して様式は作り手の視点から作られるという。さらにジャンルは音楽外的かつ社会的要素にも関連してくるが、様式は音楽内的かつ技巧的要素により関連付けられる。そしてジャンルは下位区分が上位区分を埋め尽くすが様式は下位区分が上位区分を埋め尽くすとは限らないという (Moore 2001: 441-442)。

とはいえ、ピーター・ファン・デル・マーヴェ (Peter van der Merwe) のようにポピュラー音楽においてジャンルと様式は実質上同一と見る立場もある (Merwe 1989: 3)。本稿では、両者の中間的な立場から、上記のマイヤーの定義に従い、ジャンルが様式と化す場合もあることを指摘しておきたい。例えばヘヴィメタルというジャンル名は、メディアが販促目的で創りだしたものではあるが、しかし実際にヘヴィメタルと呼ばれるジャン

⁵ 筆者は近刊書『ポピュラー音楽：様式史』において、これら3つに加えてメインストリームというものも大きな様式として提起している (川本 近刊)。それは、ジャズ、ロック、アフリカ系アメリカ音楽がそれぞれ、メインストリームとは違った部分でそれぞれの独立した流れを構築してきたという経緯を考慮した結果である。この考え方の一端は、川本 2009 に短く著している。

ルには、多くのミュージシャンにより繰り返し用いられているパターンが数多く見られる。つまりヘヴィメタル・アーティストがみな、ギターの音を歪ませ、パワーコードやシンクローションを含んだリフで曲を作り、ギターとベースは低音を強調し、ドラムの音量は大きく、ヴォーカルはシャウトする、といったパターンを繰り返している。従ってヘヴィメタルはジャンルであると同時に様式でもあるといえるのである⁶。このように、これまでジャンル名で言われてきたものの中に繰り返されるパターンがあれば、それは様式なのである。

また、ポピュラー音楽においては様式相互が階層構造的に関連しあっているといっても、その構造の詳細については決してファンや研究者間で共通理解が成立しているわけではない。例えばウィキペディア（英語版）では、スウィングのサブジャンルとしてはスウィング・リヴァイヴァルやウェスタン・スウィングのみをあげており、関連ジャンルとしてエレクトロ・スウィングのような最近のものを挙げている（Wikipedia 2016）。これに対して、ネット上でおそらく最大のデータベースである *AllMusic* では、「ビッグ・バンド／スウィング」という括りの中に、ボールルーム・ダンスやビッグ・バンドなど、全部で14個ものサブジャンルを見出している（*AllMusic* 2016）。が、これは筆者が考えるものとはかなり異なり、例えば筆者が上に挙げたようなシカゴ・スウィングなどは、*AllMusic* では認識されていない。こうしてポピュラー音楽においては、どういう様式があるのか、また様式相互はどのように関係しあっているのか、に関する共通認識が乏しく、その点にポピュラー音楽を様式的に論じる際の最初の難関があるといえる。

しかしながら、そのことを理由に、ポピュラー音楽研究において様式を論じるのは無駄であるなどと結論づけることはできない。ポピュラー音楽研究では、まずはそもそもどういう様式があるのか、ということから解明しないとならぬという点で、音楽学よりもはるかに手前のところからスタートしなくてはならないが、それでも、そういう研究はむしろ、なされてしかるべきではないだろうか。

実際、ポピュラー音楽に関して、どういう様式がどのように現れているのかについて解明しようとする様式論の手法は、非常に有効ではないかと思われる。なぜなら、そこではクラシック音楽に劣らず、一つ一つの楽曲内に、非常に多くの様式的な要素が融合されているからである。例えばロックの曲の中にジャズの要素が入っている場合は決して珍しく

⁶ 様式としてのヘヴィメタル研究については、Walser 1993 を参照。

ない。そこでその要素が、すべてのジャズというジャズに見いだされるものなのか、それともスウィング・ジャズにのみ見出されるものなのか、それもたとえばエリントンなどの特定の個人の様式の中にのみ見出されるものなのか、などなどについて、統計的に調べていく。結果として、それが例えばエリントン様式の要素として判別されたとしたら、そのロックの曲は、ロックとジャズの融合形態、それも特にエリントン様式のスウィング・ジャズとの融合形態とみなすことができ、またそのようなものとしての歴史的意義をもつことになるだろうし、そのようなものとして評価をすべきということになるだろう。さらには、その曲を作ったロック・ミュージシャンとエリントンとがどういう関係にあったのかということについて考察を進めることもできるだろう。しかしこういったことの全ては、様式分析をしなければ机上の空論に終わってしまうのである。

ただし、残念ながら、様式論的視点がポピュラー音楽研究に取り入れられた前例はまだ少ない⁷。そのため、このように抽象的な議論を続けていても今ひとつ理解に苦しむ読者も多いだろう。そこで、本稿では以下、具体的な曲例を用いて、様式分析の一つのあり方を示すことにより、ポピュラー音楽研究への様式論の適用の提起につなげたい。

2. 様式論の実際

様式論的ポピュラー音楽研究の展開例として、ここでは、ザ・ローリング・ストーンズ (The Rolling Stones, 以下「ストーンズ」) の《サティスファクション (I Can't Get No Satisfaction)》を分析してみたい。

この曲を作ったストーンズは、ヴォーカルのミック・ジャガー (Mick Jagger, 1943-) とギターのキース・リチャーズ (Keith Richards, 1943-) を中心に、1962年にロンドンで結成され、今日まで活動を続けるイギリスのグループである⁸。彼らは特に1960年後半

⁷ ポピュラー音楽の中でも分野によっては、様式分析論的研究がアメリカを中心に進められている。例えばジャズに関しては Gridley 2011 を参照。またロックについては Covach 2006 および Everett 2009 を参照。さらに、ポピュラー音楽全体における様式の数々については、川本 2009 および川本 近刊を参照。

⁸ ストーンズはデビュー以来今日までの半世紀以上にわたる活動歴の間に、ジャガーとリチャーズ以外のメンバーは、ドラムのチャーリー・ワッツ (Charlie Watts, 1941-) を除き、何度か入れ替わっている。また、中心人物がイギリス人であるためイギリスのバンドといわれるが、イギリスだけではなくアメリカや日本を始めとして世界中で活躍しているばかりか、イギリス人以外のサポート・メンバーもたびたび加わっている。たとえば現在ベースのサポートを行っているダリル・ジョーンズ (Darryl Jones, 1961-) はアメリカ人である。なお、ストーンズのデビューから今日に至る活動については無数の伝記が記されてきているが、主要なものとしては Jagger 2003, Wyman 2002, Elliott 2012 を参照。

以降、イギリスだけではなくアメリカをはじめとする諸外国において、ヒットチャートの上位を軒並み席卷した⁹。そしてその後もヒット曲を出し続け、今日までにザ・ビートルズ (The Beatles, 以下「ビートルズ」, 1960-1970)、エルヴィス・プレスリー (Elvis Presley, 1935-1977)、マドンナ (Madonna, 1958-), マイケル・ジャクソン (Michael Jackson, 1958-2009)、マライア・キャリー (Mariah Carey, 1970-), ホイットニー・ヒューストン (Whitney Houston, 1963-2012)、アバ (ABBA, 1972-1982) などとともに、史上最も売れたポピュラー・アーティストの仲間入りを果たしている (Theodoros II 2014)。

ストーンズはこれまで、ブルーズ、リズム&ブルーズ、カントリー、フォーク、ロックンロールから、ロック、バラード、ダンス・ミュージック、ニューウェイヴに至るまで、実に多岐にわたるポピュラー音楽のサブジャンルで曲を作り、発表してきた。しかし、彼らは、ビートルズやその他の当時の人気グループとともに、ロックンロールとは異なる新しいジャンルとしての「ロック」を生み出したと言われることから、ロック・バンドとしての認知度が最も高い。また彼ら同様ロックの生みの親と目されるビートルズやザ・ビーチ・ボーイズ (The Beach Boys, 1961-) といった当時の人気ロック・バンドが1970年代以降は目立った活動がなかったのに対して、ストーンズだけは一度も解散することなしに今日まで精力的に活動を続け、ヒット曲も出し続けた¹⁰。そこからストーンズは、ロックの時代を最初から今日に至るまで生き抜いた数少ない生き証人であり、また彼らこそが「ロックの代名詞」である、と言われることもある¹¹。

そのロックは、これまで半世紀以上に渡り、数多くのサブ・ジャンルを生み出してきた

⁹ 中でもアメリカではアメリカ人アーティストを押しつけてストーンズやザ・ビートルズらがチャートの上位を独占するようになったため、「ブリティッシュ・インヴェイジョン」(イギリス人の侵略)と呼ばれるほどの社会現象となった。結果としてストーンズは、ビートルズと並び称せられる数少ないロック・バンドの1つとまで言われるようになった

¹⁰ ビートルズは1970年に解散し、メンバーがそれぞれソロで活動をしているのみであった。また同世代で1960年代後半に飛び抜けて人気が高かったザ・ビーチ・ボーイズは、公式には一度も解散宣言はしていないが、1970年代以降は実質上の分裂状態にあり、やはり活動が低調であった。ストーンズも1980年代半ばに各メンバーがソロ活動を開始したため、新作やツアーが低調となったが、それでも時折出される新作は確実にヒットを続け、今日でも巨大なスタジアムを満席にするコンサートを世界各地で続行中である。

¹¹ なお、ストーンズを「ロックの代名詞」と表現する記事は非常に多い(例えば『Oricon Style』2010)。他のアーティスト(たとえばビートルズ)を「ロックの代名詞」と呼ぶ記事はほとんどないことから、この表現はストーンズのために用いられるものとの認識が、今日までにしだいに広まりつつあると言えよう。

が、ストーンズが1960年代後半に最初に世界的アーティストとして認知されたのは、「ブリティッシュ・インヴェイジョン (British Invasion)」というブームにおいてである。これは1960年代半ばから末にかけての大きなブームで、それ以前のロックンロールと、それ以後のサイケデリック・ロックとの橋渡しをしたものでもある。別名、「ブリティッシュ・ビート (British Beat)」ないしは「ビート・ミュージック (Beat Music)」ともいい、ストーンズ以外に、ビートルズやジ・アニマルズ (The Animals, 1962-1969, 1977, 1983-1984)、ザ・フー (The Who, 1964-82, 1989, 1996-) などがいた¹²。

ブリティッシュ・インヴェイジョンの担い手の中でもストーンズは、1940年代から1950年代のアメリカのブルーズやリズム&ブルーズ (以下「R&B」) の影響を特に強く受けた「ブリティッシュ・ブルーズ」、「ブリティッシュ・リズム&ブルーズ」、「ブルーズ・ロック」などのジャンルに関連付けられることが多い。これらのジャンルにはストーンズの他に、ザ・ヤードバーズ (The Yardbirds, 1963-68, 1992-) やジョン・メイオール (John Mayall, 1933-) やドノヴァン (Donovan, 1946-) にも含まれたが、ビートルズはデビュー当時こそブルーズの要素をもつ曲を演奏してはいたものの、次第に実験的な方向へと向かっていったため、この流れには属さず、むしろストーンズとは対照的とされている¹³。

そのストーンズが1965年5月に録音し、6月にアメリカでシングルとして発売して空前の大ヒットを記録した《サティスファクション》は、彼らがビートルズとともに、アメリカやイギリスをはじめとする世界のヒットチャートを席卷するようになった最初の曲である (Elliott 2012: 58-59)¹⁴。そしてその後の数々の世界的ヒット曲の中でも特に人気が高く、今日に至るまでのたいていのストーンズのコンサートでは、アンコールの一番最後の曲、いわゆる「オオトリ」の曲として演奏されている。そしてストーンズの代表曲中の

¹² なお、ブリティッシュ・インヴェイジョンの流れに属するアーティストの中でも、ビートルズをはじめとするリヴァプール出身者らの音楽は、「マージービート (Mersey Beat)」というジャンル名でくられることがあるが、ロンドン出身のストーンズはここにはくられない。

¹³ ビートルズとストーンズのこのような対比は、これまで多くの批評家が繰り返し述べてきたため、一般的にも無批判に信じられてきたきらいがあったが、最近では違った見方をする評論家も現れてきている。たとえば中山康樹は『ローリング・ストーンズを聴け!』の中で、ストーンズの音楽が『『ロックンロール』という括りだけで捉えることはできない』とし、「一般にいわれる『ブルース』の要素は、ごく初期を除き、それほど濃厚に感じられるものではない」と述べている (中山 2012: 5)。

¹⁴ 《サティスファクション》はストーンズ初の全米1位シングルとなった。なおイギリスではこの曲がストーンズの4曲めの1位シングルとなった。またこの曲が収録された1965年7月発売のアルバム『アウト・オブ・オヴ・アワ・ヘッズ (Out of Our Heads)』(US版)も、ストーンズ初の全米一位アルバムとなった。

代表曲として、「ストーンズの代名詞」と呼ばれることもある（筒井 2015）。実際に、ストーンズのファンやロック・ファン以外の多くのポップ・ファンの間でも、この曲は非常によく知られており、例えば『ローリング・ストーン』誌の選ぶ「史上最も偉大な曲トップ 500」（2004）では 2 位（1 位はボブ・ディランの《ライク・ア・ローリング・ストーン》）に位置づけられている（*Rolling Stone* 2004）。それまでブルーズのカバーばかりしていたストーンズが、最初にオリジナル曲として作った意欲作のうちの一つで、彼らの音楽様式を確立した曲とも言われている。

こうしたバンドの背景、および楽曲の背景からすると、《サティスファクション》には次のような様式的要素が見出されると推測できる。まず、(1) ロックという枠組みを超えて、幅広いポピュラー音楽の聴き手に受け入れられている以上、いわゆるポピュラー音楽全般に当てはまるような様式的要素を持ち合わせているのではないか。また (2) そうは言ってもロック・バンドである以上、ロックという、ポピュラー音楽のサブジャンルに共通する様式的要素を多々含むのではないだろうか。そして (3) ロックのサブジャンルであるブリティッシュ・インヴェイジョンや、(4) さらにそのサブジャンルであるブルーズ・ロックとしても引き合いに出されるならば、これらにそれぞれ見られる様式的要素も数多く見出されるのではないか。さらには、(5) 1965 年という特定の年に大ヒットしたからには、この当時の流行の波にちょうどまく乗る要素があったのではないか。それから (6) この曲でストーンズが自己の様式を確立したというからには、その後のストーンズの曲とも通ずる要素がすでに見いだされるのではないか。そして、(7) そうしたさまざまな他の音楽と共通する要素に加えて、なにはともあれこの曲のオリジナルな要素というものがあるのではないか。

以下の様式分析では、これら七つの様式的要素が実際に見いだせるかどうか、見いだせるとしたら音楽の中のどの要素がそれに当たるのか、見いだせないとしたらなぜか、また代わりに他の様式的要素が見いだせるのか、そして楽曲のどこに作品内様式を見いだせるか、などにつき詳細に論じていく。なお、分析の対象としては、1965 年に発売されて世界的な大ヒットとなったオリジナル・スタジオ版を用いる¹⁵。

¹⁵ なおこの曲は、実に数多くのライブ盤に収録されており、一つ一つが非常に異なる演奏となっているが、それらは、そのときどきの新解釈とみなすことができる。ここではあくまで 1965 年当初にストーンズが作り上げたものに対象を絞って議論を進める。

(1) ポピュラー音楽様式の諸要素

ポップ・グループとして活躍するストーンズの曲の中には実際、他の多くのポピュラー音楽でも繰り返し用いられるパターンが見出される。表1には、《サティスファクション》に見出される、そうしたポピュラー音楽様式の要素をいくつか挙げた。1つは曲の長さである。《サティスファクション》は3分41秒だが、これは20世紀初頭から今日に至るまでの圧倒的多数のポピュラー音楽のフォーマットである3～4分という範囲内に収まるものである¹⁶。また歌曲であるという点も、一部のジャンルを除く圧倒的多数のポピュラー楽曲に共通する要素である。歌曲なので、テクスチャーとしては旋律と伴奏というホモフォニーが主である点もポピュラー音楽様式の一要素である。また曲の大まかな形式も、ヴァース・プリコーラス・コーラスという3部分（日本でいう「aメロ」「bメロ」「サビ」）で1つのまとまりをなし、このまとまりを2～3回繰り返すという形は、伝統的なポピュラー音楽どおりである。さらに拍子が4拍子であることも、その他の圧倒的多数のポピュラー音楽の楽曲と共通する¹⁷。他にもいろいろと指摘できることはあろうが、こうして《サティスファクション》の中には、特にロック様式だとかブルーズロック様式だとかいう以前に、そもそもポピュラー音楽様式と呼ぶべき要素が数多く含まれている。もちろんこれらの要素があるというだけでこの曲がヒットしたわけではないにしても、大ヒットするた

表1 《サティスファクション》におけるポピュラー音楽様式の諸要素

長さ	約5分以内
楽種	歌曲
書法	旋律+伴奏=ホモフォニー
形式	ヴァース・プリコーラス・コーラス形式
拍子	4拍子

¹⁶ ジャズの演奏や、1970年代に流行ったプログレッシヴ・ロックなどでは、5分を超える長大な曲が数多く作られたが、それは20世紀のポピュラー音楽全体の中ではあくまで少数にとどまる。

¹⁷ ポピュラー音楽において、3拍子の楽曲はそれなりの数作られてきたが、主としてカントリー音楽もしくはその関連ジャンルに限られる。全体としては、その他ほぼすべてのポピュラー楽曲が4拍子である。

めの最低限必要な要素は含んでいた、と言えるかもしれない¹⁸。

(2) ロック様式の諸要素

ストーンズは「ロックの代名詞」と呼ばれ、《サティスファクション》は「ストーンズの代名詞」と言われるからには、そこには当然、ロックと呼ばれるさまざまな音楽に通底する要素、いわば「ロック様式」の要素が見出されるはずである。ロックとは、ポピュラー音楽のさまざまな下位様式の中でも、ジャズなどと並び最大のものの1つである。下位様式であるため、ポピュラー音楽という分野よりは狭いが、それでも、ポピュラー音楽の20世紀後半はロックの時代、とも呼ばれるほどに、ロックは大きなジャンルであり、実にさまざまなサブジャンルを生み出してきた。従って、その全てに共通するロック様式の要素とは何なのか、厳密に指摘することは決して容易ではないが、《サティスファクション》に限って言うならば、表2のとおり、ヴォーカル、エレキギター、エレキベース、ドラムズという四種類の楽器を主とする編成であること、ギターの音色が歪まされていること、全

表2 《サティスファクション》におけるロック様式の諸要素

編成	ヴォーカル、エレキギター、エレキベース、ドラムズ
ギター音色	歪ませられる
音域	全体として低め
音強	全体として高め
リズム	エイトビート
構成	リフによる
声部進行	平行5度・8度多用
旋法	ブルース・スケールなど

¹⁸ これらの諸要素の一つ一つは、クラシック音楽をはじめとして、その他の様式の要素としても見いだすことができるものである。ただし、ロック・ファンやポピュラー音楽ファンは、これらの要素を耳にしたときに、必ずしもクラシック音楽を連想するとは限らない。聞き手がある要素を、なんと様式の要素として理解するかは、聞き手が今耳にしている様式に、もっとも近い様式であるということが言える。すると、これらの要素が一部のクラシック音楽と共通するからといって、《サティスファクション》の聞き手がこの曲を「クラシック音楽風だ」と判断するということは、むしろ考えにくいだろう。もちろん、ポピュラー音楽を通常耳にせず、クラシック音楽に特に通じている聞き手が《サティスファクション》を耳にした場合、そこにクラシック音楽の一部の歌曲などとの共通性を見いだすことは確かにありうるが、それはむしろ特殊なケースであろう。

体として低音域であること、高音強が維持されていること、エイトビートがリズムの基本となること、リフに基づいて曲が構成されていること、パワーコードが多用され平行5度・8度が多用されていること、何らかの旋法が使用されていること、などが挙げられる。

特にこの曲における歪まされたギターの音色は当時有名になり、リチャーズが用いたエフェクターは瞬く間に完売したという逸話も残されている。またリズムはあとで述べるように、ドラムではフォービートが叩かれるが、しかしギターやベースは8分音符と8分休符を織り交ぜたエイトビートの演奏となっている。またここで言う「リフ」とは、反復する短い単位のこと全般ではなく、1～4小節という長さで、曲中で移調されたりあるいは伴奏のコードパターンが変化したりせずにそのままの形で反復されるものを狭義にさしている¹⁹。移調もされず伴奏のコードも変化しないものは、主としてロックの特徴と考えられるのである。そして旋法としてはこの曲ではブルーズ・スケールないしはミクソリディアン・スケールが用いられている。こうして《サティスファクション》には、明らかにロックの典型的な様式的要素が含まれている。これらの要素も、単体で考えてみれば決して曲をヒットさせるための十分条件ではないが、しかしながらロック・ファンに広く受け入れられるための必要条件ではあったことが推測できる。これらの要素が含まれていたおかげで、ロック・ファンの耳にはこの曲が聞きやすかったのであろう。

(3) ブリティッシュ・インヴェイジョン様式の諸要素

ブリティッシュ・インヴェイジョンとは、1950年代後半から1960年代初頭にかけて流行ったロックンロールと、1960年代末から1970年代前半にかけて流行ったサイケデリック・ロックとの間の時期に流行したジャンルであり、これらの前後のジャンルの橋渡しをしたものでもある。従って、ロックンロールの諸要素と、サイケデリック・ロックの諸要素が少しずつ混ざっているもの、と見ることができる。

まず、ロックンロール様式の諸要素としては、一つはブルージーな長調であること、すなわちブルーノートの時折もちいた長調であることが挙げられる。譜例1にはヴァース冒

¹⁹ 例えばコードがIからIVに進行するとパターン自体も4度上がるようなものや、逆にコードがIからIVに進行しているのにパターンが4度上がらないようなものは、カウント・ベイシーの曲にしばしば聞かれるが、いずれも広義にはリフと呼ばれるにしても、ここでいう狭義のリフの定義からは外れる。なおリフについての体系的な研究はまだ行われていないが、今後行われてしかなるべきである。ここでは広義のリフ (Robinson 2007) と狭義のリフを筆者の視点でおおまかに分類しているが、より細かく体系的な分類により、ポピュラー音楽に関する重要な側面が明らかになることが期待される。

譜例1 《サティスファクション》ヴァース冒頭部：ヴォーカル

※著作権で保護されている譜例はオンラインで見ることが出来ません。
閲覧を希望される方は所属の図書館を通じて複写をお申込みください。

頭部のヴォーカル旋律を4小節分抜粋した。ここでは、和声的にはホ長調のIで始まるので、1小節目の冒頭でヴォーカルは、主音の長3度上にあたるG#を歌う。しかし3小節目よりIVの和音が属七和音の形で現れるため、ヴォーカルがこの4小節目で、主音の短3度上にあたるG（ナチュラル）音すなわちブルーノートを歌う。こうしてブルーノートを用いた長調を、ここでブルージーな長調と呼んでいる。

この曲に見られるその他のブリティッシュ・インヴェイジョン様式の要素は表3にまとめた。まず曲中、サビが終わるたびに「ストップ・タイム」、すなわち1つもしくは2つのパートを残してアンサンブルの全体が1～2小節間休止する瞬間が含まれる。またささやき声（ヴァース冒頭部）、ゆるる声（プリコーラス部）、叫び声（コーラス部）などが微妙に使い分けられ、歌唱法が特徴的であることが挙げられる²⁰。ギターの使用法としては、2台のうち一台（アコースティック）はコードでリフを担当し、もう一台（エレキ）はヴォーカルの「コール」に対する「レスポンス」を単音旋律で担当する、という分担体制となっている点は、プレスリーの多くの曲にも見出されるロックンロール様式の要素の一つと言えよう。

他方、《サティスファクション》には、サイケデリック・ロックに通じる諸要素も見いだされる。例えば、ベースが初期ロックンロールやロカビリーのようなダブルベースではなく、代わりに1960年前後から一般化しはじめたエレキ・ベースを用いていること、またテンポがBPM=137-139なので、ロックンロールほどアップ・テンポ(BPM=150以上)で

²⁰ ポピュラー・ヴォーカルで声質がどのように使い分けられているかについては、あまり厳密な研究が進んでおらず、厳格な用語も存在していない（もしくは周知されていない）ため、ここでは「ささやき声」などの一般的（かつ直観的）な言葉で表現した。今後、ヴォーカリストの声質の使い分け方に関する分析的な研究が進むことが期待される。

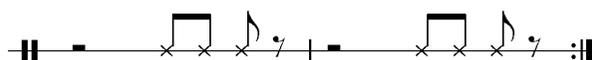
表3 《サティスファクション》におけるブリティッシュ・インヴェイジョン様式の諸要素

調性	ブルージーな長調
編曲	ストップタイムを含む
歌唱	ささやき声、ゆれる声、叫び声など
ギター	2台がリフ（和音）とレスポンス（単旋律）を分担
ベース	エレキベース
テンポ	ミドルテンポ（BPM=137-139）
反復単位	2小節リフ（12小節ブルーズや50年代進行ではない）
形式	拡張形式（アウトロの拡張）
他様式	チャチャチャのリズム

はなく、むしろサイケデリック・ロックに多く見られるミドルテンポ（およそ BPM=80-150）の範囲内であること、また、反復単位が2小節の I-IV⁷ という和声進行によるリフからなっており、かつてのロックンロールで標準的だった12小節ブルーズや、あるいは50年代から60年代前半に一世を風靡した4小節ないしは8小節の I-vi-IV-V という和声進行ではないことなども、どちらかというサイケデリック・ロックにつながっていく要素である。さらには、それまでのロックンロールでは、アウトロ部はイントロと同様、わずか数秒だったが、この曲では40秒ほどであり、そのため全体形式が従来のパターンよりも拡張されている点もまた、サイケデリック・ロックの一要素である。さらに、サイケデリック・ロックではしばしば、ロック以外の他の様式的要素が混入されるが、《サティスファクション》でもリズム・セクションに追加されたタンバリンが叩く譜例2のようなリズムは、キューバの「チャチャチャ」のリズム・パターンであるため、ラテン音楽の要素が混入している点も重要である。

こうしてロックンロール様式の諸要素と、サイケデリック・ロック様式の諸要素が混合

譜例2 《サティスファクション》のタンバリン



しているブリティッシュ・インヴェイジョン様式の特徴が、《サティスファクション》には見られる。これらの要素も、単体で見れば決して、曲をヒットさせるための十分条件とななりえない。しかしながら、まさに当時流行っていたブリティッシュ・インヴェイジョンのファンの期待に応えるための必要条件ではあったことだろう。

(4) ブルーズ/R&B/ソウル様式の諸要素

ブリティッシュ・インヴェイジョンの中でもストーンズはブリティッシュ・ブルーズやブルーズ・ロックというジャンルに関連付けられることが多いが、それはストーンズが最初の2枚のアルバムでブルーズや R&B のカバー曲ばかりを取録していたことに起因すると思われる。ジャガーとリチャーズの共作となる《サティスファクション》に限って言うならば、ブルーズの要素といえるものがさほど顕著なわけではない。ただし、1940-50年代のブルーズおよびそれを受け継いだ R&B、そしてさらにそれを受け継いだソウルといったアフリカ系アメリカ音楽のいずれかに属する要素ならば、いくつか見いだされる。それらを列挙したのが表4である。

まずブルーズやゴスペルに昔から見られるコール・アンド・レスポンスの要素ならば曲中各所に聞き取ることができる。譜例3はそのうちのひとつ、ヴァース冒頭部のヴォーカルとギターによるコール・アンド・レスポンス、および高めの声と低めの声との間のコール・アンド・レスポンスである。これはブルーズやゴスペルに限らず、R&B やソウルといったあらゆるアフリカ系アメリカ音楽に受け継がれていった技法であり、従ってブルーズの要素というよりはアフリカ系アメリカ音楽全般に通じる要素と言うべきだろう。

また、《サティスファクション》におけるリフの反復回数については、1950年代のブルーズもしくは R&B の要素を取り入れたものと見ることができそうである。《サティスファクション》のスタジオ版においてストーンズは、2小節のリフを合計で 42 回も反復している（ライブ盤ではそれを遥かに超える回数反復しているものが多い）。これは長さにする

表4 《サティスファクション》におけるブルーズ/R&B/ソウル様式の諸要素

テクスチャー	………コール・アンド・レスポンスを多用
リフ反復の長さ	………楽曲全体の3分の2以上を占める
ベース・パターン	………オフビート・フレージングを含む

譜例3 《サティスファクション》ヴァース冒頭部

※著作権で保護されている譜例はオンラインで見ることが出来ません。
閲覧を希望される方は所属の図書館を通じて複写をお申込みください。

とおよそ2分44秒に相当する。曲は全体で3分41秒の長さなので、そのうちリフだけで全体の3分の2以上となっているのである。このように半分どころか3分の2以上の長さに渡ってリフを反復する例は、ストーンズが初期にカヴァーしていたブルーズ/R&B系の曲にしばしば見いだされる。例えば、ストーンズが1枚目のアルバムでカヴァーしたR&Bの《エブリバディ・ニーズ・サムバディ・トゥ・ラヴ (Everybody Needs Somebody To Love)》という曲のソロモン・バーク (Solomon Burke, 1940-2010) らによるオリジナル録音 (1964) では、曲の全体の長さが2分45秒で、中間の約10秒を除き、リフがひたすら反復するため、曲全体の3分の2を遥かに超える割合でリフが反復している。ストーンズはその曲をカヴァーして、反復回数をオリジナル以上にさらに増やし、曲の全体の長さをほぼ2倍の約5分まで引き伸ばし、しかも途中の約10秒を除き、すべてが2小節のリフの反復になっているので、ここでも曲の3分の2をはるかに超える割合でリフが反復されている。確かに当時、ブルーズやR&B以外でも、リフを数多く繰り返す曲はヒットしていた。例えば1963年全米最大のヒット曲、ジミー・ギルマー・アンド・ザ・ファイアーボールズ (Jimmy Gilmer and the Fireballs, 1958-) という白人グループによる《シュガーシャック (Sugar Shack)》では、2小節のベースとオルガンのリフが何度も繰り返されるのが特徴的だが、その反復回数はわずか22回、時間にしてもわずか1分16秒ほどにすぎず、約2分1秒の曲全体の3分の2には満たない。またソウル・グループのザ・シュープリームズ (The Supremes, 1959-1977) による1964年の大ヒット曲《カム・

シー・アバウト・ミー (Come See About Me)》でも、2小節のオルガン・リフが合計1分18秒にわたって反復されているが、曲全体がおよそ2分23秒ほどなので、その半分をわずかに超える程度である。この点に関してはさらなる統計的調査が必要ではあるが、筆者の簡単な調査からすると、リフの長大な反復という点では、おそらくストーンズが1950年代のブルーズや R&B の要素を取り入れた可能性は否定出来ない。ポピュラー音楽ではほとんどの曲がわずか3～4分なので、そのうちの半分をリフでうめつくすのか、それとも3分の2をリフでうめつくすのか、というのは聴き手の印象を大きく変える要素になりうる。《サティスファクション》は《シュガー・ジャック》や《カム・シー・アバウト・ミー》よりもはるかにリフの反復回数が多いという印象を当時の聴き手に与えたことだろう。そしてストーンズの初期のレコーディング、ないしは1950年代のブルーズや R&B を知るリスナーは、それらと関連付けて《サティスファクション》を聞いた可能性もあるだろう。その意味で、リフの長大な反復という要素も、アフリカ系アメリカ音楽様式の一つと見ることが出来る。

ベース・ラインに着目すると、そこにはいわゆる「オフビート・フレーズ」が顕著に見られる。オフビート・フレーズとは、ベース・ラインの研究書『旋律的エレキベースの追求』の著者であるパール・エリアス・ドラブロス (Per Elias Drabløs) によると、打音位置を拍の表ではなく拍の裏にするフレーズのことである (Drabløs2015: Chapter 6)。譜例4aには《サティスファクション》のベースパターンを示したが、ここで各小節の2拍目および3拍目は、裏拍で音が発せられている。このようなフレーズは、ブルーズや R&B よりもソウル・ミュージックにおいて多い。例えば、当時台頭してきていたソウルのサブジャンルであるモータウンの代表的ベーシストであるジェームズ・ジェマーソン (James Jamerson, 1936-83) は、ザ・ミラクルズ (The Miracles, 1955-1978, 1980-1983, 1993-2011) の《ゴーイング・トゥ・ア・ゴー・ゴー (Going to a Go-Go)》という1965年の曲の中で、譜例4bのようなラインを弾いている。ここでは、2小節のリフのうち、1小節目の2～3拍目、および2小節目の1拍目で、表拍を休んで裏拍のみ奏している。このように途中の拍で表拍を休みとするベースラインは、ドラブロスの研究によると1960年代から増え始め、特に1965年に急増したという。そのことから、ストーンズは古いブルーズや R&B からこのオフビート・フレーズを取り入れたというよりは、むしろ比較的最近流行していたソウル・ミュージックから取り入れたと見ることができよう。

譜例4 ベースのオフビート・フレージング

※著作権で保護されている譜例はオンラインで見ることが出来ません。閲覧を希望される方は所属の図書館を通じて複写をお申込みください。

以上述べてきたように、ブルーズ/R&B/ソウル様式の諸要素としては、コール・アンド・レスポンスの多用、リフの長大な反復演奏、ベースのオフビート・フレージングが指摘できる。ブルーズやR&B、そしてソウル・ミュージックは、当時黒人ファンだけではなく非常に多くの白人ファンをも獲得していた。これらの諸要素は、それだけではヒットの十分条件ではないにしても、そうした幅広い聴衆層に受け入れてもらえるための必要条件ではあったことだろう。これらの要素が、ここにこうして入っていたおかげで、《サティスファクション》は古いブルーズのファンのみならず、アフリカ系アメリカ音楽全般のファンにとっても、聞きやすかったのではないだろうか。

²¹ これはベースのパターンの2回目以降を採譜したものである。1回目は、G ナチュラルではなくG#が用いられている。

(5) 1960年代中盤ヒット様式の諸要素

ある曲がある時、ある場所でヒットする理由は、さまざまだろう。例えばある曲が、ちょうどその時ヒットしている映画やテレビ番組の主題歌だからという音楽外的な理由でヒットする場合もあれば、そうではなく、単にその曲の中に、当時の最先端の要素が含まれているからという、むしろ音楽内的な理由でヒットする場合もある²²。《サティスファクション》は特にテレビ番組や映画の主題歌だったわけではないので、後者、すなわち曲の中に最先端の諸要素が含まれていたからと思われる²³。それらを表5にまとめた。

1つは、この曲が最後の部分でフェイドアウトしている点である。フェイドアウトとは、曲の最後を何らかのパターンの反復とし、その反復をしている間にヴォリュームが次第に下げられ、結果的に音が消滅して曲が終了する、というものである。これは正確にいつ頃始まったものなのか、今後の調査が待たれるが、ある説によると、1950年代後半には流行しはじめ、特に1964年以前のアメリカのヒットチャートを賑わしていた曲の多くで聴くことができる(Weir 2014)。中でもR&Bやソウルにおいてフェイドアウトは非常に好まれた。1960年代半ばに特に流行がピークに達し、R&Bやソウル以外のジャンルでも行われるようになっていた、とても「ホットな」技法だったのである。

表5 《サティスファクション》における1960年代中盤ヒット様式の諸要素

終結方法	フェイドアウト
リフ	2小節ギター・リフ
ドラミング	フォー・スネア・ビート
プリコーラス	4小節プリコーラス
ベース・ライン	オフビート・フレージング

²² 音楽外的な理由は、曲がテレビ番組や映画に関連していたからというだけではなく、アーティストの風貌なりあるいはプロダクションの宣伝戦略なりといった、あらゆる可能性が考えられる。それをここでは単純化しているが、この部分にこそ、社会学的研究や産業論的研究、あるいはコミュニケーション論的研究や心理学的研究などといったアプローチが極めて有効であり、またポピュラー音楽研究においてはこの音楽外的な部分こそが、もっともよく解明されてきている。それに対して、音楽内的な部分については、研究が著しく遅れをとっている。今後音楽内的な研究も進むことにより、ポピュラー音楽研究という領域が全体としてバランスがとれてくることが望まれる。

²³ ストーンズもロック・スターとして、それもどちらかというとその「不良少年」のイメージが、売上に大いに貢献したということはかねてより言われており、音楽外的な理由が一切関わっていないわけではない。しかし音楽内的な理由もあることを忘れてはならない。

そしてもう一つ大事なものは「2小節ギター・リフ」と呼ばれるものである。上述の通り、広義のリフというものはスウィング・ジャズの頃から曲の重要な構成要素として用いられ始めていたが、狭義のリフ、すなわち曲中で移調されず、また伴奏のコードパターンも変化しないままに正確に反復されるパターンというものは、この頃から次第に用いられるようになってきた。ただ、それをギターで特徴的に行ったものは、さほど多くの前例がない。たとえば前述の《シュガー・シャック》のリフはベースとオルガンによるものであり、また《カム・シー・アバウト・ミー》のリフは電子ピアノによるものであった。それがギターで奏された最初の大ヒット曲は、おそらくビートルズの《ユー・キャント・ドゥー・ザット (You Can't Do That)》(1964) であると言われる (Rybaczewski 2015)。そしてこの特徴的な曲以来、多くのミュージシャンが突如、2小節ギターリフを用いた楽曲を作るようになったという。ストーンズはビートルズの模倣をしたのかどうか、定かではないが、ともかくちょうど《サティスファクション》の前年から流行し始めたばかりの2小節ギターリフが、《サティスファクション》の基本パターンとなっている。

また、《サティスファクション》に顕著に見られるもう一つの重要な1960年代中盤様式は、スネアドラムを4拍すべてで叩くドラミング・パターンである。これは譜例5aに示したものである。1960年ころから1965年頃の間、ドラミングのパターンとしては、譜例5b-dが主流であった。例えばbの例は、各小節の2拍目で表と裏の両方をスネアが叩くもので、ザ・ヴェンチャーズ (The Ventures, 1959-) の《急がば回れ (Walk, Don't Run)》(1960) などで聞かれる。cのパターンは非常に多くのアップテンポのエイトビートの曲で聞かれるが、特にビートルズの《抱きしめたい (I Want to Hold Your Hand)》(1963) のドラムはこれに相当する (ただしこの曲では手拍子がこれに重ねてbのパターンを叩いている)。dのパターンの代表例は、パーシー・フェイス (Percy Faith, 1908-1976) 楽団の《「避暑地の出来事」のテーマ (The Theme from "A Summer Place")》(1960) である。こういったパターンが、ヒット曲の大半を占めていた1960年代前半だが、1964年ころから突如、aのパターンが登場して、大ヒットするようになっていた。例えばデイヴ・クラーク・ファイヴ (Dave Clark Five, 1959-1970) の《グラッド・オール・オーヴァー (Glad All Over)》(1963) は比較的初期の例だが、1964年になると、ハニーカムズ (The Honeycombes, 1963-1967, 2004-) の《ハヴ・アイ・ザ・ライト (Have I The Right)》という1964年全米5位、全英1位の曲、プリティ・シングズ (The Pretty Things, 1963-) の《ドント・ブリング・ミー・ダウン (Don't Bring Me Down)》(1964)、ロ

譜例 5 1960 年代前半のドラムパターン

The image displays four musical staves, labeled a, b, c, and d, each showing a different drum pattern. Staff a features a continuous eighth-note pattern. Staff b shows a pattern with eighth notes and rests. Staff c shows a pattern with eighth notes and rests, similar to b. Staff d shows a pattern in 12/8 time with eighth notes and rests.

イ・オービソン (Roy Orbison, 1936-1988) の《プリティ・ウーマン (Pretty Woman)》(1964)など、このパターンを用いた曲が、突如、全米及び全英チャートを賑わしはじめたのである。この4ビート・スネア・ドラミングの起源については諸説あつて定説はない²⁴。しかし最先端のパターンであったのは間違いなさそうである。《サティスファクション》はこの最新の流行の要素を敏感に取り入れたのである。

次第に盛り上げていくプリコーラスの技法についても、ほぼ 1960 年代前半から半ばにかけて流行していたもので、さまざまなジャンルの曲で用いられているが、特にボブ・ディランが 1962 年に流行らせた《はげしい雨が降る (A Hard Rain's A-Gonna Fall)》のプリコーラスに似ていることが指摘されてきている (Murrill 2008)。

これらに加えて、前項で指摘したオフビート・フレージングのベースラインも、上に触れたように、ちょうどこの 1965 年に急増したものであるので、1960 年代中盤様式の要素として取りこまれたものと解釈することも可能であろう。

²⁴ ある説ではニューオーリンズのソウル・アーティストである Prince La La の “She Put the Hurt On Me” という 1962 年の曲で、ドラマーのジョン・ボードルー (John Boudreaux) が叩いたのが最初とされる (Lipsitz 2007: 256)。また別の説によると、このパターンはドイツのハンブルクで生まれ育ち、プリティッシュ・ロックに取り入れられたという (Clayson 1998: 15)。これに関しても、さらなる調査が待たれる。

こうして当時のまさに最新の様式的要素を複数取り入れて曲が作られていることは、この曲の大ヒットの大きな要因となったことだろう。といってもこれらの要素だけあればヒットするのに十分というわけでは決してないだろう。しかし曲をヒットさせるためには、最新のヒット様式を取り入れることは重要である。そして、それをこれまで指摘してきたような、ポピュラー音楽様式の諸要素、ロック様式の諸要素、ブリティッシュ・インヴェイジョン様式の諸要素、ブルーズ/R&B/ソウル様式の諸要素などとうまく融合させることにストーンズは工夫を凝らしたのである。

(6) ストーンズ様式の諸要素

《サティスファクション》は上にも述べたとおり、ストーンズが初めて自作曲にチャレンジした何曲かのうちのひとつで、この曲によって、彼らは自らの作曲様式を確立したと言われる。もしそのとおりであれば、この曲には、その後のストーンズの多くの曲と共通する要素が含まれているはずである。

そうした要素を暴いていくためには、ストーンズのアウトプット全てに関する網羅的かつ体系的な研究が必要となるだろう。あいにくストーンズの音楽様式について論じたものはほぼ皆無に等しいため、今後の研究が待たれるが、しかしここで2点ほど推測できることがある。第一に、上記にポピュラー音楽様式、ロック様式、ブリティッシュ・インヴェイジョン様式、ブルーズ/R&B/ソウル様式として挙げた諸要素の大半は、その後のストーンズの多くの曲に見出され、なおかつその時々最先端の流行様式の要素を取り入れているということである。第二に、終結部でリフの反復を伴奏としてヴォーカルなりギターなりその他のパートが即興旋律を奏する点である。彼らの60年代後半から70年代にかけての名曲の数々は、この要素を持ち合わせているように思われる。例えば《ジャンピン・ジャック・フラッシュ (Jumpin' Jack Flash)》(1968)、《悪魔を憐れむ歌 (Sympathy for the Devil)》(1968)、《ストリート・ファイティング・マン (Street Fighting Man)》(1968)、《ミッドナイト・ランブラー (Midnight Rambler)》(1969)、《ギミ・シェルター (Gimme Shelter)》(1969) 《ホンキートンク・ウーマン (Honky Tonk Woman)》(1970)、《ブラウン・シュガー (Brown Sugar)》(1971) などはいずれも、上記の諸様式的要素を多かれ少なかれもち、さらにライブではしばしば、リフが曲の最後にかかなりの回数反復され、その上にヴォーカルまたはギターの即興旋律が重ねられる。もちろんこれについては上記のとおり、より体系的な研究が必要な事柄であるが、以上をまとめたものが表6である。

表6 《サティスファクション》におけるストーンズ様式の諸要素

既存様式の統合	ポピュラー音楽様式、ロック様式、ブリティッシュ・インヴェイジョン様式、ブルーズ/R&B/ソウル様式の諸要素を導入、および最先端様式の要素
終結部	リフの長い反復を伴奏に即興旋律

(7) 《サティスファクション》作品内様式の諸要素

本論ではこれまで、《サティスファクション》に含まれているさまざまな様式的な要素を指摘してきた。これらはすべて、《サティスファクション》以外の曲にも共通して見いだされる様々な要素である。それに対して、他の曲には見出されない、《サティスファクション》独自の要素というものも、見られるはずであろう。端的に言うと、この曲のオリジナリティというものも見出されてしかるべきである。それは、マイヤー理論でいう「作品内様式」に相当するものである。

そのような要素は主としてリフに見いだされる。このリフは、この曲のトレードマークでもあり、これに少しでも似た曲が作られると、すぐに《サティスファクション》のぱくりではないか、と言われるほどに、有名である²⁵。

このリフをそこまで有名なものにした要素としてまず第一に挙げられるのは、リフで用いられている旋律素材である。譜例6に記したように、ギター旋律はホ長調の第5度音(^5)、第6度音(^6)、そして半音下がった第7度音(♭7)の3つからなる²⁶。

このたった3音ではあるが、この3つの音階音度数が、リフという、曲中のいわばオスティナートとして用いられた曲例は、《サティスファクション》以前すなわち1965年以前では、さほど多くはない。

このリフを作ったギタリストのリチャーズは、マーサ・アンド・ザ・ヴァンデラス (Martha and the Vandellas) の《ダンシング・イン・ザ・ストリート (Dancing In The Street)》

²⁵ このリフは、ストーンズの生み出した数多くの有名なリフの中でも、格別に有名で、リフ単体としてもインパクトのあるものとして受容されてきた。たとえばリチャーズのすべてのリフの中でも最も「クールなリフ」の一つとして、《サティスファクション》のリフを挙げるものは、少なくない (Drozowski 2015)。

²⁶ 以下、音階音度数を示す際に、数字の前に^を付す。また音階音度数の半音変位については音度数の前に#または♭で表す。

譜例6 《サティスファクション》リフ

※著作権で保護されている譜例はオンラインで見ることが出来ません。閲覧を希望される方は所属の図書館を通じて複写をお申込みください。

(1964) にヒントを得たと述べている。この曲では確かに、 $\hat{5}-\hat{6}-\hat{b}7$ の3音が上行して下行するという旋律が曲の中間部および最後に反復されている。しかし、リフとしてこの3音が用いられているわけではない。譜例7にはこの曲の中間部(1:12-)を採譜したものを掲載したが、こうしてホ長調の曲で、ヴォーカルのバックでバックコーラスによって、B-C#-D という音形が上行し、また下行する。曲の最後の方で同じように何度か繰り返されはするが、やはりいずれも装飾的であり、曲の基本となるリフとして用いられているわけではない。

このような装飾的なものとして $\hat{5}-\hat{6}-\hat{b}7$ を用いた前例ならば、ときおり聴かれる。例えば、クリフ・リチャード(Cliff Richard, 1940-)の《ムーヴ・イット(Move It)》(1958)

譜例7 マーサ・アンド・ザ・ヴァンデラス《ダンシング・イン・ザ・ストリート》1:12-

※著作権で保護されている譜例はオンラインで見ることが出来ません。閲覧を希望される方は所属の図書館を通じて複写をお申込みください。

などにも聴くことができる。この曲では、ヴォーカルの「コール」に対するギターの「レスポンス」としてときおりこの3つの音階音度数を用いた旋律が現れてくるのである。

さらに他の例としては、1963年にヒットしたサニー・ボーイ・ウィリアムソン (Sonny Boy Williamson, 1912-1965) の《ブリング・イット・オン・ホーム (Bring It On Home)》が挙げられる。譜例 8a に示した通り、ここでは確かにギターの伴奏パターンで $\hat{5}-\hat{6}-\flat 7$ が用いられている。しかし譜例 8b に示したとおり、コードが進行して IV になると、IV の和音上で第 5 音、第 6 音、半音下がった第 7 音が鳴らされる。これはホ長調の音階音度数でいうと、 $\hat{1}-\hat{2}-\hat{3}$ ということになる。すると、この曲は必ずしも音階音度数としての $\hat{5}-\hat{6}-\flat 7$ に固執しているのではなく、そのときどきのコードの第 5 音、第 6 音、半音下がった第 7 音を用いているだけであることがわかる。このような用法であれば、さらに古く、リトル・リチャード (Little Richard, 1932-) の《ルシール (Lucile)》(1956) などでも伴奏部分、特にホーン・セクションに聴くことができるが、これは本稿で言うところの狭義のリフではない。なぜならコードが変わるごとにパターンが移調しているからである。

さらに、これらの前例では常に、 $\hat{5}-\hat{6}-\flat 7$ には $\hat{1}$ の保続音、すなわち「トニック・ベダル」が伴われているため、装飾的な色合いが強いだろう。

つまりそれまでの曲例でも、 $\hat{5}-\hat{6}-\flat 7$ の 3 音が特徴的に用いられることはあったのだが、しかし伴奏パターンで用いられる場合にはコード進行に合わせて移調してしまうので、音階音度数としての用法ではなくコードの第 5 音、第 6 音、半音下がった第 7 音という意

譜例 8 サニー・ボーイ・ウィリアムソン《ブリング・イット・オン・ホーム》

※著作権で保護されている譜例はオンラインで見ることが出来ません。閲覧を希望される方は所属の図書館を通じて複写をお申込みください。

味合いとなって、そもそも性格が非常に異なるし、また移調しないで現れる場合でも、ある種の「聴かせどころ」として、ここぞとばかりに用いられるものであった。それが、《サティスファクション》の場合、リフの中で移調もせずにコンスタントに用いられているのである。しかもそのリフは、前にも述べたように、曲の3分の2以上で繰り返されているので、いわば、「聴かせどころ」満載、という作りになっていると解釈できよう。

また《サティスファクション》作品内様式としてもう1つあげられるのは、まさにそのリフの声部進行である。ギターが $\hat{5}-\hat{6}-\flat 7$ と鳴らすあいだ、ベースは $\hat{1}-\hat{2}-\flat 3-\hat{4}$ と上がる。そしてギターが $\flat 7$ (D)、ベースが下で $\hat{4}$ (A) を鳴らして完全4度の音程が長く保持される。ギターは2小節目の3拍目裏で $\flat 7$ から $\hat{6}$ に下がるので、その時点で和音としてはIVの和音になる。この流れがわかるよう、細かい動きは省略してリズムも簡素化したリフの骨格を、譜例9に示した。このように、1小節目後半から2小節目前半まで、非和声音による不協和音を響かせるような形になっているのである。この点でも、《サティスファクション》のリフは、従来の $\hat{5}-\hat{6}-\flat 7$ を用いた曲例とは大きく異なる。さらなる体系的な調査が必要なことではあるが、ここまでの調査結果から、このようなリフは、極めてオリジナリティが高いものではないかということはいえそうである。

さらには、このリフのリズム・パターンも、特筆に値する。譜例10aには、《サティスファクション》におけるギター・リフのリズムだけ示した。ここで大事な特徴は2点である。1つ目は、オン・ビート、すなわち表拍が打音位置となっている拍が、1小節目の1拍目と2拍目と4拍目、および2小節目の3~4拍目のみであり、中でも1小節目の4拍目に関しては、裏拍の音が延ばされているため、表拍に打音位置が来ているにしても強調されておらず、結果として、1小節目の3拍目から2小節目の2拍目に至るまで、表拍が強調されることがないのである。つまりこの2小節は、オンビートではじまり、オフビートに行って、最後またオンビートに戻る、という構造をなしている。また2つ目の大事な点は、2小節目の1拍目の打音が1小節目4拍目裏拍にずらされてシンコペーションが生じているが、その後最初の打音位置が2拍目裏拍となるため、ここに非常に長い間、打音

譜例9 《サティスファクション》リフの骨格



《ジャンピン・ジャック・フラッシュ》が《サティスファクション》の焼き直しではないかとまでささやかれることがあるが、この曲も事実、1小節目3拍目から2小節目の3拍目まで、オフビートの連続なので、オフビートが《サティスファクション》よりもさらに長く続くものである。それまでのロックのギター・リフでは、これだけ長く続くオフビートはなかったため、《サティスファクション》は非常に際立っていたといえよう。

なお、この緊張感が長く続き、浮遊感が演出されるリフのリズム・パターンに、ちょうど前述の不協和な声部進行が重ねられているのが、《サティスファクション》である。さらには、これらの特徴をもったリフが、ファズ・トーンという当時としては大変新奇な音色により飾られることで、一層のオリジナリティが組み込まれているといえよう。

以上、《サティスファクション》作品内様式として、リフに関する特筆すべき諸点を上げてきた。これらは表7にまとめたとおりである。

表7 《サティスファクション》作品内様式の諸要素

リフの旋律素材 $\hat{5}-\hat{6}-\hat{b}7$
リフの声部進行 I^7-IV^{43}
リフのリズムオンビート→長いオフビート→オンビート
リフの音色ファズ・トーン

以上の様式分析は、様式論の方法の一例を示すことを目的として行っているものであり、従って未調査な部分が多いが、もしここに示した個々の分析が間違っていなければ、《サティスファクション》にはポピュラー音楽様式、ロック様式、ブリティッシュ・インヴェイジョン様式、ブルーズ/R&B/ソウル様式といったさまざまなレベルの既存の様式が組み込まれ、なおかつ当時の最新の流行に乗るべく1960年代中盤様式も導入し、さらにはストーンズの色や、《サティスファクション》独自のオリジナリティも打ち出している楽曲であるということがいえる。

この分析結果について、特記事項を三点ほど記しておこう。第一に、しばしば言われてきたブルーズ・ロックの要素については、《サティスファクション》の中にはさほど顕著に見出すことができなかった。ビートルズとの対比でしばしばストーンズはブルーズ・ロックを続けているかのように言われてきたが、実際の音楽を見るならば、必ずしもそうでは

なく、むしろブルーズのみならず R&B やソウルといった、より新しいアフリカ系アメリカ音楽の影響を受けているものと解釈しなおすべきかもしれない。

またもう一つの特記事項は、ストーンズが《サティスファクション》の中に、当時の流行の最先端の要素を積極的に取り入れていたと見ることができる点である。彼らは必ずしもブルーズなどの古いものにこだわり続けたのではなく、むしろ当時のヒット曲をよく聴き込んでいたと考えられるのである。彼らの最初の2枚のアルバムがブルーズのカヴァー曲ではぼうめつくされていたがために、評論家たちはこぞって、ストーンズをルーツに忠実なバンドとして描いてきたが、彼らは実は、むしろそうしたルーツから自分たちを切り離して、もっと最先端の音楽制作に取り組もうとしていたのではないだろうか。その結果の一つが、《サティスファクション》だったのではないだろうか。

そして3点目の特記事項は、きわめてオリジナリティの高い要素が《サティスファクション》には見いだされるという点である。従来の音楽では「聴かせどころ」として使われてきた要素をリフとして用いたり、またそのリフの中でも不協和音を響かせ、しかも弱拍から小節線をまたいで弱拍にかけて伸ばすという従来では考えられないようなリフは、ブルーズを受け継ごうという保守的な発想のアーティストに思いつくような代物ではないだろう。明らかに、何か新しいことをしてみようという野望の賜物なのではないだろうか。

以上より、《サティスファクション》はポピュラー音楽様式、そしてロック様式やブリティッシュ・インヴェイジョン様式の諸要素に加えて、比較的新しいアフリカ系アメリカ音楽の様式、そして1960年代中盤様式とも呼ぶべき、当時の流行の最先端の様式、そしてオリジナリティの高い要素を含んだ楽曲であることがわかる。これだけさまざまな要素をもちつつも、ごたまぜにならぬよう、入念に作りこまれたため、《サティスファクション》は大ヒットしたのではないだろうか。

おわりに

以上、様式論をポピュラー音楽研究に適用する方法の一例として、ストーンズの《サティスファクション》を例に様式分析を試みてきた。それを通して、このわずか3分41秒の曲の中に、実に多くの様式的要素が見出された。すなわち、ポピュラー音楽様式、ロック様式、ブリティッシュ・ロックンロール様式、ブルーズ/R&B/ソウル様式、そして1960年代中盤様式などの諸要素である。なおかつストーンズ様式や、《サティスファクション》独自の要素、すなわちこの曲の作品内様式も見て取ることができた。そして特に、

必ずしもこの曲はブルーズとのつながりが濃くはないこと、むしろ流行の最先端の要素を積極的に取り入れていること、そして高度なオリジナリティが見いだされること、を指摘してきた。それは従来から言われている、ストーンズはブルーズ・ロックバンドであるという固定観念の修正を迫るものでもある。むしろブルーズというルーツから脱却することで生まれたのが《サティスファクション》だったと考えたほうがよさそうである。

もちろん、これまでも何度か述べたとおり、上記の分析に際しては、さらなる徹底した体系的調査が必要である。ある要素が、何の様式に属するものなのかについては、慎重にかつ膨大な曲例の調査に基づいて見出すべきことだからである。そして様式論という方向性を示すことを第一の目的とする本稿では、一つ一つの要素について、さほど徹底した調査はできていないのだが、しかし様式論を展開することを第一の目的とする研究ならば、より徹底した調査が必要なのは間違いない。

また、様式に関連する諸概念についても、ポピュラー音楽との関連で、より精密な議論がなされてしかるべきであろう。本稿ではあくまで限られたページ数の中で、様式論の概略だけを示したが、例えば本稿でたびたび参照してきたマイヤーなどは、クラシック音楽における様式について本を一冊著しているのであり、ポピュラー音楽における様式についても、それに劣らず一冊の本を著せるほどに研究が深まることが望まれる。

それでも本稿では、様式論というアプローチによって楽曲を織りなすさまざまな構成要素を解きほぐし、どの要素が何様式に属し、どの要素がオリジナリティを生み出しているのか、またそれらがどういう仕方で融合しているのか、について解明できることを、改めて指摘しておきたい。様式論においては、楽曲を詳細に見ていくことにより、背景研究や受容研究からは見つけることの難しい側面に新たな光を当てる。そしてそうすることで、その楽曲の歴史的意義を考察していけるのである。

ポピュラー音楽はクラシック音楽よりも単純かもしれないが、しかし単純なものを劣等視するような研究が音楽学なのではない。むしろ単純であろうとなかろうと、楽曲の中にさまざまな様式を見出し、またオリジナリティがどこにあるのかも見出すことで、個々の楽曲を正当に評価しようとするのが音楽学である。そしてこうした様式論的アプローチならば、ポピュラー音楽の解明に役立つのである。

一般に、ある研究対象について解明するためにさまざまなアプローチを採用することは、決して無駄ではない。いや、無駄ではないどころか、アプローチの数が多ければ多いほど、研究対象のさまざまな側面に光を当てることができるはずだ。ところがポピュラー音楽研

究においては、音楽学というアプローチは排除すべきと言われてきたため、今日でもこの音楽の音楽学的側面には、あまり光が当てられてきていない。ポピュラー音楽研究がはじまってから既に数十年経つが、今後それが一つの研究領域として成熟していくためには、あらゆる方法論を包括できる懐の深さが必要になってくるだろう。特に音楽学的アプローチについては今後積極的に取り入れていくことにより、学問領域としてのポピュラー音楽研究が成熟し、そして何よりも、われわれのポピュラー音楽理解が真に深まっていくことを願ってやまない。

参考文献

- Adler, Guido. 1911. *Der Stil in der Musik*. Berlin: Breitkopf & Haertel.
- AllMusic 2016. "Jazz." *Allmusic.com*. Accessed January 5th, 2016. <http://www.allmusic.com/genre/jazz-ma0000002674>.
- Bekker, Paul. 1927. *The Story of Music: An Historical Sketch of the Changes in Musical Form*. Translated by M. D. Herter Norton and Alice Kortschak. New York: Norton.
- Clayson, Alan. 1998. *Hamburg: The Cradle of British Rock*. London: Sanctuary.
- Covach, John. 2006. *What's That Sound?: An Introduction to Rock and its History*. New York: Norton.
- Crocker, Richard L. 1966. *A History of Musical Style*. New York: McGraw-Hill.
- Drabløs, Per Elias. 2015. *The Quest for the Melodic Electric Bass: From Jamerson to Spenner*. London: Ashgate.
- Drozdowski, Ted. 2015. "Keith Richards' 10 Coolest Guitar Riffs." *Gibson*. <http://www.gibson.com/News-Lifestyle/Features/en-us/keith-richards-riffs-1214-2011.aspx>.
- Elliott, Martin. 2012. *The Rolling Stones Complete Recording Sessions 1962-2012, 50th Anniversary Edition*. London: Cherry Red Books.
- Everett, Walter. 2009. *The Foundations of Rock: From "Blue Suede Shoes" to "Suite: Judy Blue Eyes."* New York: Oxford University Press.
- Fabbri, Franco. 1982. "A Theory of Musical Genres: Two Applications." In *Popular Music Perspectives: Papers From the First International Conference on Popular Music Research, Amsterdam, June 1981*, ed. Philipp Tagg and David Horn, 52–81. Göteborg and Exeter: International Association for the Study of Popular Music.
- Gridley, Mark C. 2011. *Jazz Styles: History and Analysis*. Eleventh Edition. London: Pearson.
- Grout, Donald Jay. 1960. *A History of Western Music*. New York: Norton.

- Hatten, Robert. 1994. *Musical Meaning in Beethoven: Markedness, Correlation, and Interpretation*. Bloomington, Indiana: Indiana University Press.
- Holt, Fabian. 2007. *Genre in Popular Music*. Chicago: The University of Chicago Press.
- 伊藤久恵 1997 「G・アードラーの音楽史学方法論」『美学』第47巻第4号 46-57。
- 伊藤博之他 1995 「討論 芸術の様式について」『美学美術史論集(美学・美術史専攻紀要)』成城大学 第10輯 41-124。
- Jagger, Mick, et al. 2003. *According to the Rolling Stones*. Edited by Dora Loewenstein and Philip Dodd. San Francisco: Chronicle Books.
- 川本聡胤 2009 「ポピュラー音楽」「アフリカ系アメリカ音楽」「ジャズ」「ロック」久保田慶一編『キーワード150音楽通論』所収 36-43 アルテスパブリッシング。
- 2012 「音楽学的ポピュラー音楽研究: 批判と擁護」『フェリス女学院大学音楽学部紀要』第12号 3-31。
- 近刊『ポピュラー音楽: 様式史(仮)』アルテスパブリッシング。
- LaRue, Jan. 1970. *Guidelines for Style Analysis*. New York: Norton.
- Lipsitz, George. 2007. *Footsteps in the Dark: The Hidden Histories of Popular Music*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Meyer, Leonard. B. 1989. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. Chicago: The University of Chicago Press.
- Moore 2001. "Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre." *Music & Letters*, 82/3, 432-442.
- Mundy, Rachel. 2014. "Evolutionary Categories and Musical Style from Adler to America." *Journal of the American Musicological Society*, 67/ 3, 735-767.
- Murrill, Janet. 2008. "(I Can't Get No) Satisfaction." *Rocklopedia!* <http://www.rocklopedia.com/2008/05/10/i-cant-get-no-satisfaction/> .
- 中山康樹 2012 『ローリング・ストーンズを聴け!』集英社。
- Narmour, Eugene. 1977. *Beyond Schenkerism: The Need for Alternatives in Music Analysis*. Chicago: The University of Chicago Press.
- 『Oricon Style』 2010. 「音楽史に最も影響を与えた洋楽ロックバンド、1位ザ・ローリング・ストーンズ」 September 2, 2010. <http://www.oricon.co.jp/news/79654/full/>。
- Palisca, Claude V. 1991. *Baroque Music*. Third Edition. Upper Saddle River, New Jersey: Prentice Hall.
- Pascall, Robert. 2007 "Style" *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/27041> .

- Ratner, Leonard. 1980. *Classic Music: Expression, Form, Style*. New York: Shirmer Books.
- Riemann, Hugo. 1908. *Kleines Handbuch der Musikgeschichte mit Periodisierung nach Stilprinzipien und Formen*. Leipzig : Breitkopf & Härtel.
- Robinson, J. Bradford. 2007. “Riff.” *Grove Music Online*. <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/23453> .
- Rolling Stone*. 2004. “500 Greatest Songs of All Time.” <http://www.rollingstone.com/music/lists/the-500-greatest-songs-of-all-time-20110407/the-rolling-stones-i-cant-get-no-satisfaction-20110516>
- Rosen, Charles. 1971. *The Classical Style: Haydn, Mozart, Beethoven*. New York: Norton.
- Rybczewski, Dave. 2015. “You Can’t Do That.” *Beatles Music History: The In-Depth Story Behind the Songs of the Beatles!* Accessed December 12, 2015. <http://www.beatlesebooks.com/you-cant-do-that> .
- Theodoros II, 2014. “25 Top Selling Music Artists Of All Time.” *list25*. <http://list25.com/25-top-selling-music-artists-of-all-time/> .
- 筒井望 2015. 「R.ストーンズの『サティスファクション』は、このように作られた」『Sound of the Breeze』 <http://blog.livedoor.jp/sotb763/archives/2253531.html> .
- van der Merwe, Peter. 1989. *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Walser, Robert. 1993. *Running with the Devil: Power, Gender, and Madness in Heavy Metal Music*. Middletown, Connecticut: Wesleyan University Press.
- Weir, William. 2014. “A Little Bit Softer Now, a Little Bit Softer Now ... The Sad, Gradual Decline of the Fade-Out in Popular Music.” *Slate*. http://www.slate.com/articles/arts/music_box/2014/09/the_fade_out_in_pop_music_why_don_t_modern_pop_songs_end_by_slowly_reducing.html .
- Wikipedia*. 2016. “Swing Music.” Accessed January 5th, 2016. https://en.wikipedia.org/wiki/Swing_music .
- Wyman, Bill. 2002. *Rolling with the Stones*. With Richard Havers. London: A Dorling Kindersley Book.