

音楽学的ポピュラー音楽研究（3）

— ジャンルとスタイル —

川本 聡胤

Akitsugu Kawamoto

はじめに

・・・GS系のロックと、当時のアンダーグラウンドなフォークやロックとの違いは、既成の芸能興業システム（プロダクション）を基盤にして登場しているか、否かであった。当時のフォークやロックは聴衆が共同幻想を抱ける出自でなければならなかった。（中山 2015, 327）

このような音楽評論に、私たちの多くが慣らされてきた。冒頭で「GS系ロック」と、「当時のアンダーグラウンドなフォークやロック」という2つのジャンルが対比されるが、その「違い」は音楽のありようではなく、むしろ「既成の芸能興業システム・・・を基盤にして登場しているか、否か」という「出自」に見出されるというのである。音楽のジャンルについて書かれたものの多くが、この例のように音楽そのものには触れず、音楽の社会背景のみに焦点を当てる。

それ自体が悪いわけではない。ミュージシャンの出自など、人のキャリアという身近な話に結びつけて説明してくれると読者としてもわかりやすいし、そもそもライターの一人一人にも得意分野、専門分野があるので、強い分野の話だけしてくればよい。その意味ではこの種の評論の著者を批判することにあまり意味もない。

問題は、数あるジャンル論の中に、音楽そのもののありよう、つまりスタイルについての考察を含むものが非常に少ないという点にある。ネット上で音楽の記事をランダムに読んでも、あるいは紙で出版されている本や論文や雑誌を見ても、ジャンルに関係する話の中では社会文化的な話がほとんどで、音そのものについては触れられていないか、触れられていたとしても最小限の言葉しか費やされないことがほとんどという印象がある。

音楽のジャンルどうしの間にある違いについて、音楽のスタイル面から明らかにしようとする論考があまりに少ないと、音楽面の違いはあまり重要ではないかのような印象を読者は

受けてしまいかねない。テオドール・アドルノ (Theodore W. Adorno) 以来、ポピュラー音楽はしばしば、いずれも同じようなものばかりだという批判を受けてきたが、音楽的に多様性に富んでいることを明かそうとした論考がほとんど存在しなければ、私たちのポピュラー音楽理解が深まらないし、アドルノの批判を私たちは甘んじて受け入れているようなものである¹。

ジャンル論は本来、スタイル論と合わせて理解されるべきではないだろうか。そもそもジャンルというものは、あとで詳しく述べるように、音楽そのものだけではなく、それを取り巻く社会的状況をも総合的に考慮して分類したものであり、音楽の考察だけでは規定できない概念ではある。が、それにしても音楽そのものに関する詳しい考察はジャンルを考える上で必須と思われる。従って、スタイル論があまり存在していないと、ジャンル論自体も深まらないのではないかと思われる²。

また、21世紀の今日、文化のグローバル化がますます進んでいくと、ジャンル論もさることながら、スタイル論自体のニーズがますます高まっていくのではないかと考えられる。20世紀末からのインターネット普及により、21世紀の今日に至るまでの間に、私たちは地球の反対側で作られた音楽に、瞬時にアクセスできるようになった。もはや特定の種類の音楽が、特定の文化圏の専有物ではなくなっている。そのような状況において、あとでも述べる通り、アーティストにしてもリスナーにしても、音楽をジャンルとしてよりもスタイルとして理解する傾向が強まっているように筆者には思えるのである³。

本稿は、ジャンルとスタイルの相違を明らかにしつつ、まずは音楽そのものに光を当てたジャンル研究が実際に可能であることを例証する。そしてそのようなジャンル論によってポピュラー音楽の多様性をより説得力をもって示すことができることを示す。次にスタイル論

¹ アドルノの有名なポピュラー音楽批判は1930年代末から1950年代初頭までに書かれたので、それ以降の音楽には当てはまらなと断ずる者は数多いが、ならば1950年代までの音楽には当てはまるのかにつき批判的に検証されることが少ない。文化論的視点から検証されたものは多少あるが（例えば上利2001）、音楽学的に検証されたものは少ないように思われる。アドルノのポピュラー音楽批判の代表的なものとしては、Adorno 1941を参照。

² 拙著の前稿「音楽学的ポピュラー音楽研究（2）」（川本 2016）において「スタイル」は、漢字で「様式」と呼んだが、「ジャンル」との対比をする上で、ジャンルはカタカナつまり外来語で表現し、様式は漢字つまり日本語で表現すると、比較のレベルが重層的になってしまうため、無用な混乱を避けるべく、本稿ではジャンルに揃えてカタカナのスタイルとした。

³ この点で興味深いのは、東浩紀『オタク』（Azuma 2009）における議論である。東いわく、日本のオタク文化では、あらゆる文化的な事物が、その元来の社会文化的な意味を失い、全てがデータベース上の1件1件の無機質なデータとして消費されるという。これは日本について論じたものではあるが、日本のオタク文化が世界に広まりつつある現状を鑑みるに、非常に示唆に富むものである。そして音楽が社会文化的意味を担ったジャンルとしてよりも、1つ1つの無機質なスタイルとして使われるようになる状況を考える上でも、示唆に富む。

を周知のジャンル体系に囚われない形で構築することで、新しい有益な視覚を得られることをやはり例証する。ポピュラー音楽のスタイル研究について筆者は、前稿「音楽学的ポピュラー音楽研究（２）― 様式論に向けて ―」において、個々の楽曲の豊かな内容を解明するのに役立つと論じた（川本 2016）。本稿では、個々の楽曲の内容解明というレベルを超えて、スタイル研究によりジャンル体系とは完全に異なる体系を見出すことができ、結果としてポピュラー音楽の多様性を新しい視点からも示せるようになることを、明らかにしたい。

なおスペースの制限から、本稿ではジャンルとスタイルの両概念の研究史を網羅的に扱うことはできない⁴。また本論ではポピュラー音楽の全てのジャンルや全てのスタイルに言及することも当然不可能だが、あくまで代表的な幾つかずつについて概観していくことで、考え方の一旦を表明したい。

1. ジャンル

ラテン語のgenus（ゲヌス、種族）に由来するフランス語のジャンル（genre）は、「種類」程度のとても広い意味合いを持つ言葉である。元はたとえば、アリストテレスの『詩学』以来の文芸論において、詩や戯曲や小説といったものを区別するために用いられたが、次第に文学を超えて、絵画や音楽といった芸術諸分野でも用いられるようになったとの見方が最も一般的である（佐々木 1994）。

音楽のジャンルについて、ジム・サムソン（Jim Samson）は《グローブミュージックオンライン》において、「慣習により是認された部類、タイプ、範疇のこと（A class, type, or category, sanctioned by convention.）」と定義している（Samson 2001）。我々はある部類などが一定期間にわたって「慣習」化されていなければ、それをジャンルとは呼ばないだろう。それも、誰か一人の心の中で習慣的にそのように考えてきたというだけではなく、大勢により認められているものでなければ、ジャンルとは呼ばないだろう。

さらにサムソンは「ジャンルというものの定義は、形式的・技術的な規範だけではなく、文脈や機能、それに聴衆の受け止め方にも依存する」という（Samson 2001）。事実、「慣習により是認され」るためには、それは、ある一面において1つの部類、タイプ、範疇としてまとまりを持っていれば良いわけではなく、様々な面においてまとまりを持っている必要がある。例えばある楽曲群が、音楽面ではなんらかの要素を共有していたとしても、社会

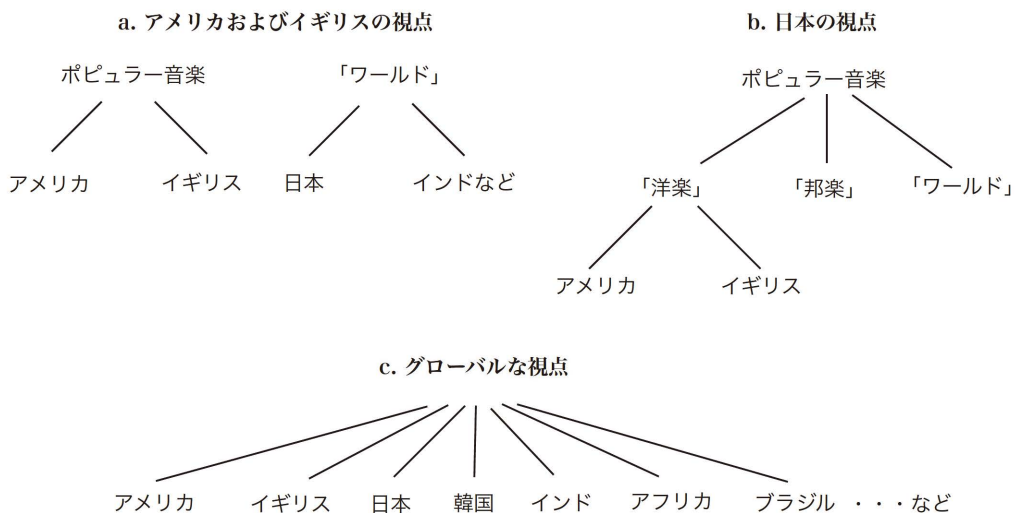
⁴ ジャンルとスタイルの関係や既存の理論について広範に扱ったものとしては Moore 2001 を参照。

的・文化的な背景や実態の点で何も共有されていない場合、それは1つのジャンルとして認識されることはあまりないのである。

概念としてのジャンルはこうして、一定の普遍性を志向し、なおかつ広範な領域を含むものではあるのだが、あるジャンルについてどの地域で、どの時代に、誰によって、またどういいうイデオロギーを背景に、是認されるかに応じて、実際にはその概念がカバーする範囲も異なれば意味も異なる。

例えば地域ごとの視点による違いは、図1のように示すことができる。aにあるようにアメリカやイギリスではかねてより、ポピュラー音楽がアメリカとイギリスのみからなり、日本やインドその他諸国の音楽は十把一絡げにワールドミュージックとする傾向があった。日本ではbにある通り、大きく「洋楽」と「邦楽」が分けられ、「洋楽」の中にアメリカとイギリスの音楽を、「邦楽」の中に歌謡曲やJ-POPを、「ワールド」の中にその他諸国の音楽を、それぞれ含めてきた。近年では世界各国をより平等に一例に扱うcのようなグローバルな視点が、さまざまな国で台頭しつつある。こうした違いは、ポピュラー音楽が芸術音楽のようにアカデミズムに支えられてきたわけではないために生まれたものと思われる⁵。

図1 ポピュラー音楽の地域別ジャンル体系

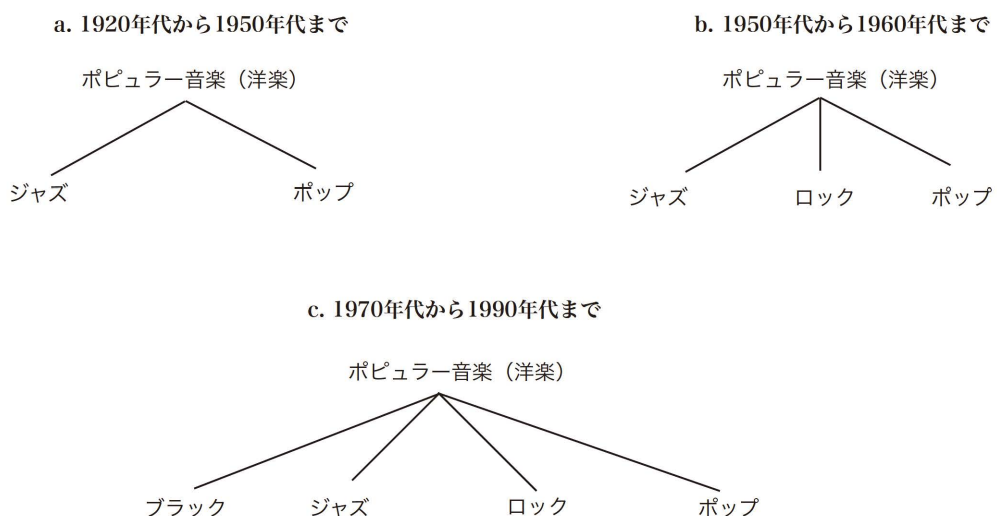


⁵ 芸術音楽は国際的なアカデミズムに支えられてきた。例えば1960年に初版が出たドナルド・グラウトによる西洋音楽史の本（Grout 1960）は、日本語を含む各国語に翻訳出版され、世界中の多くの大学で教科書に採用されてきた。そのため国際的な共通理解が形成されやすい。他方ポピュラー音楽はこのようなアカデミズムとは無縁であり、その限りにおいては地域により受け止め方が多様化しやすい。

また、時代によっても人々の抱くジャンル体系は異なる。日本で従来「洋楽」と呼ばれてきたアメリカやイギリスのポピュラー音楽に関して言うと、まず1920年代以降のスウィングジャズの隆盛により到来した「ジャズの時代」以降、ジャズをポップ（その他の主として白人系ポピュラー音楽）から区別する図2の a に示したような見方が強固だった。その後1950年代にロックンロールが誕生すると、ジャズともポップとも異なる側面が強調されて論じられ、b のような、全体を3つの大きなジャンルに分ける見方が生まれてきたのである。しかしながら公民権運動の盛り上がりとともに、ソウルミュージックが勢力を増し、ブラックミュージック（アフリカ系アメリカ音楽）の人气が高まるようになり、ゴスペルやブルーズ、ソウルやヒップホップなどを1つの独立した大きなジャンルとして見なす c のような見方が1970年代から台頭してきた。

さらには、ジャンルを誰が理解するかによっても、その体系は大きく異なる。そもそもポピュラー音楽というものを、世界の全ての音楽の中のどこに位置づけるか、という考え方自体、多様な解釈がなされてきている。特にジャズがポピュラー音楽に含まれるのか、それとも他のどこに含まれるのか、については、今日に至るまで解釈が大きく分かれてきている。おそらく今日、最も一般的には、図3の a のようにポピュラー音楽の中に位置づける見方であろう（例えばClarke 1995）。図2の3つも、図3のaを前提としている。しかしジャズを芸術音楽の一種とみる図3 b に図示したような見方もある。これは、ジャズが芸術音楽の作

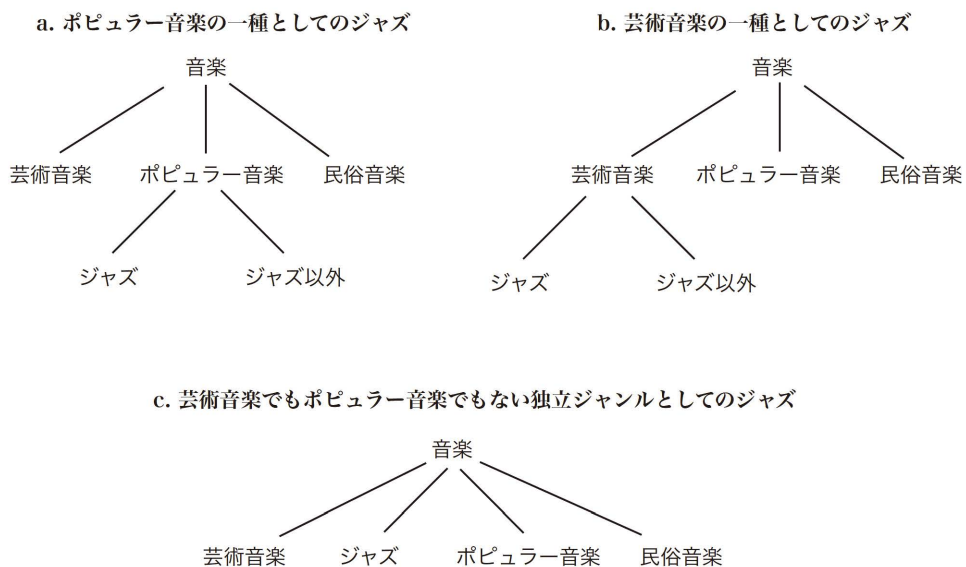
図2 ポピュラー音楽（洋楽）の時代別ジャンル体系



曲家（例えばストラヴィンスキーなど）からも着目されるようになって以来、有力となってきた見方である（例えば Sales 1984）。さらには、ジャズを芸術音楽とポピュラー音楽の中間とみなすcのような立場もある。例えばRILMの文献分類においては、今日でもジャズが、ポピュラー音楽とは別項目として扱われている（RILM 2022）⁶。こうして最も大きなレベルでも、ジャンルの体系に関して世界共通の見解があるわけではないのである。

このほかにも、イデオロギーによってジャンルの見方が変わることがある。例えば歴史主義（historicism）と現在主義（presentism）のいずれを前提とするかに応じて、ロックというジャンルの捉え方が大きく変わることがある。具体的には、1950年代の「ロックンロール」が、1960年代末以降「ロック」という名称に短縮された頃、両者の違いは決定的だったが、今日に至るまでの間に、前者は後者の前身ということで、広く後者に含めて考えられるようになった。今になってからの捉え方を尊重するのは現在主義、当時の見方を尊重する

図3 ジャズの位置



⁶ さらに、そもそもこういう分類そのものを否定する者もいることを補足しておこう。ジャズミュージシャンのマイルス・デイヴィスは「俺はロックンロールとかなんとかいう言い方が嫌いなんだ。ジャズだって黒人差別用語だろ。白人が作った言葉なんだよ。それに雑誌で読むまで聞いたこともないんだよ。」(DeMichael 1969)と述べ、白人メディアが勝手にジャンルを作っていることに不満をもらしている。この関連で、マット・ブレンナン (Matt Brennan) の研究は示唆に富む。彼はロックの起源を調べ、「ロックはジャズの一部であり得たのだが、特定の理由からそうはならなかったのである」という (Brennan 2017, Conclusion)。つまりロック誕生の頃の主流メディアがロックを音楽史上の革命 (revolution) と見なすことを選び、音楽の進化 (evolution) と見なすことを選ばなかったため、ロックはジャズとは異なる名称を与えられることとなったという。

のは歴史主義である⁷。

こうして場、時、人、主義に応じて抱かれるジャンル体系がその都度大きく異なると、ジャンルというものの定義が難しいように思われがちだが、そもそもジャンルというものを固定的で静的なものと定義すること自体が誤りである。ポピュラー音楽のジャンル研究者の一人、フランコ・ファブリ（Franco Fabbri）も、ジャンルというものは流動的なものであり、ジャンル相互の境界線というものも、常に変わりゆくものと定義できるという。

ファブリはその上で、ジャンルが表1の「領域」列に挙げた5つの「規範（rules）」によって規定されると言う。特に最初のものが、音楽そのものに関連する領域であり、これが後で詳しく述べるスタイルに相当すると言える。この表の「基準」列には、それぞれの規範がどういう基準により規定されるかについて、ファブリが挙げている例を記入してある。形式的・技術的規範の行には、作曲技法などの基準が示されている。そしてこれらの基準の1つ1つは流動的なので、それに依拠してジャンルそのものも可変的だが、それでもジャンルがジャンルとして認知されうるのは、それが常に他のジャンルとの関係性において理解されるからだという（Fabbri 1982）。

さて、以上のように定義されるジャンルが、ポピュラー音楽研究でこれまでどのように論じられてきたかという点、初めにも述べたとおり、ほぼ常に、音楽外的な側面から論じられてきた。すなわちファブリの5領域のうち、形式的・技術的規範以外の4つの領域ばかりに光が当てられてきたのである。例えばスチュアート・ボースウィック（Stuart Borthwick）とロン・モイ（Ron Moy）などは、その名も『ポピュラー音楽のジャンル』という2004年

表1 ポピュラー音楽ジャンルの5領域

領域	基準
形式的・技術的規範	作曲技法、演奏技巧、録音技術など
記号学的規範	物語性、指示参照内容、詩的情念、音楽的ジェスチャーなど
行動学的規範	ミュージシャン、関係者、聴衆などの相互関係における儀礼的行動など
社会的・イデオロギー的規範	社会的機能、社会構造、階級、年齢層、主義、思想など
経済的・法的規範	経済構造、諸国の法律など

⁷ 歴史主義と現在主義については、音楽学者ジョセフ・カーマン（Joseph Kerman）が歴史的演奏（historical performance）の問題に関連して書いた議論が参考になる（Kerman 1986）。

の書物において、音楽学的なアプローチを露骨に退ける。彼らによるとそれは「ポピュラー音楽の特定の曲における『内的な意味』については多くを教えてくれるが・・・音楽のテキストとそれが位置する文化や社会との関係について多くを教えてくれない」ため、音楽面以外に着目していく必要があるという（Borthwick and Moy 2004, Introduction）⁸。

もちろん音楽面に着目したジャンル論が全くなかったわけではない。たとえばジャズ研究の世界では、早くも1978年に初版が出たマーク・グリドレー（Mark Gridley）の『ジャズ・スタイル』（Gridley 1978）は、アーリー・ジャズ、スウィング、バップ、クール・ジャズ、ハード・バップ、アヴァンギャルド・ジャズ、フリージャズ、ジャズ・ロック・フュージョンといったジャンルに着目し、それぞれについて、音楽的な特徴を楽曲分析により解明しようとしている。音楽に着目しているため、書名にも「スタイル」とあるが、上述の本項における議論を踏まえるならば、ジャンルのスタイルということになる。ともかくこれは非常に貴重な研究であり、今日に至るまでいくつもの版を重ね、内容も更新されてきている。

またロックに関しては1993年にイギリスのアラン・モーア（Allan Moore）が『ロック：第一次テキスト：ロック音楽学の発展』（Moore 1993）で、初期のロックから、プログレッシヴロックを経て、多様な音楽が融合していく歴史を、音楽面から明らかにしているとする先駆的な研究である。以来アメリカでも2008年にのワルター・エヴァレットが『ロックの基礎』（Everett 2008）で、2018年にはデヴィッド・テンパーレーが『ロックの音楽言語』（Temperley 2018）において、それぞれ伝統的音楽学の手法により緻密な分析を行なった。

しかしポピュラー音楽の全てのジャンルについて音楽面に着目し考察したものは、筆者の知る限り、存在しない。上記はジャズまたはロックのいずれかのジャンルを音楽的に分析したものだし、ブラックミュージックやポップミュージックは本格的には扱われていない。グリドレーやモーアの場合は確かにそれぞれジャズのサブジャンルやロックのサブジャンルについて音楽面から彼らなりの基準により区別するのに成功しているが、その基準が個々のジャンルにのみ当てはまるものなのか、それともポピュラー音楽全体に当てはまるものなのかを、私たちは読者として評価できないのである。

ポピュラー音楽の全体について音楽面から論じ尽くすことはもちろん、現実的には非常に困難なことではある。そもそも毎日世界のどこかで新曲が何曲も発売されているポピュラー

⁸ 厳密にいうとボースウィックらは、音楽面を全く無視するのも問題だと述べ、実は音楽面に多少は触れるのだが、あくまで補足的な考察にとどめている。

音楽の世界には、芸術音楽とは比べ物にならないほど多くの曲が存在し、一人の研究者が一生かかってもその全てを聞くことは無理と思われる。それに音楽に着目し分析をするには、通常、字数やページ数を多く必要とするため、1つの論文や1つの書物の中でポピュラー音楽の全てを論じ尽くすことは当然、困難を極める。そのため、特定のサブジャンルに焦点を絞って、それについて詳しく論じるのがこれまで一般的だった。

とはいえ、特定のジャンルのみに焦点を絞ってしまうと、そのジャンルと、それ以外のジャンルとの関係が見えないまま放置されることとなる。例えばグリドレーを読んだとしても、ジャズがロックとどう違うのか、ブラックとどう違うのか、ポップとどう違うのか、といったことが不明なままとなる。実は大きなレベルでこれらの複数のジャンルどうしが音楽的にあまり変わらないのだとしたら、結局はポピュラー音楽の音楽的な多様性について、いまひとつ納得できないままとなる。そしてポピュラー音楽はどれも同じというアドルノ的な批判にあまり反駁できていないことになってしまう。

分析したものは総合し、各論を終えたら総論が必要である。細かいサブジャンル相互の音楽的な多様性を解明するのはもちろん重要だが、大きなジャンルどうしの音楽的多様性をもしっかりと解明することが大事である。ポピュラー音楽の音楽に焦点を当てたジャンル論でも、それが今必要とされているように思われる。

そこで本節ではこの後、図2cに示したポピュラー音楽（洋楽）の4つのジャンルを例に、以下に音楽に着目したジャンル論を試みてみたい。すなわち、ブラックミュージック、ジャズ、ロック、ポップの4つに関して、音楽の特徴に即し、またそれぞれのサブジャンルを一定の仕方でこれらに振り分けることで、大きなジャンルどうしを音楽面から論じ分けることも可能であり大事であることを示したい。

まずブラックミュージック、すなわちアフリカ系アメリカ人のコミュニティに端を発し、世界中に広まったジャンルは、音楽的にはコール・アンド・レスポンス（ボーカルどうし、ボーカルと楽器、楽器どうしなど）、シンコペーション（アクセントを本来の位置より手前にずらすこと）、ブルーノート（音階第3度音と第7度音を半音近く下げた音）、ポリリズム（複数のリズムパターンが絡むもの）などを特徴的にもつ。サブジャンルとしては、ブルーズ、ゴスペル、R&B、ソウル、ヒップホップ、EDMがあげられる。ファンクはソウルのサブ・サブジャンルに含めて考えられる。またEDMはヒップホップやディスコ以外にもシンセポップなどの影響を受けて成立したが、音楽面に着目するならばブラックミュージックの

サブジャンルの1つと見ることが可能である。ブルーノートはブルーズ、R&B、ソウルで強調された。コール・アンド・レスポンスはこれら全てにおいて重要な要素となった。シンコペーションは特にR&B、ソウル、ヒップホップ、EDMで主要な要素となった。ポリリズムはソウル、ヒップホップ、EDMで中心的な要素となった。

ジャズは20世紀初頭にニューオーリーズを中心に多様な音楽の融合形として誕生したジャンルで、特に管楽器の音色、即興演奏、メロディの独創性、新奇なハーモニーを特徴とする。アーリージャズ、スウィング、モダン・ジャズ（ビーバップ、ハードバップ、クールジャズを含む）、実験ジャズ（フリージャズ、アヴァンギャルドジャズなどを含む）、コンテンポラリー・ジャズ（スムースジャズ、フュージョンなどを含む）、ポスト・ジャズをサブジャンルとし、その他諸々のサブジャンルはこれらのいずれかに含めて考えることが音楽的には可能である。即興演奏は程度の差はある。例えばビッグバンドでは伴奏は決して即興ではないが、ソロは即興というのが一般的だ。そして即興的に作り出された旋律のオリジナリティが重視されるのはこれら全てのサブジャンルで当てはまる。ジャズはハーモニーも重視し、特にモダンジャズのコード理論は各国の音楽大学で早くから教えられたほどである。しばしばコンテンポラリー・ジャズやポスト・ジャズはジャズではないとする論評もあるが、上記の諸特徴はこれら最近のサブジャンルでも大なり小なりみて取ることができる。

ロックは20世紀中頃に誕生し、世紀末に至るまでポピュラー音楽全体に強烈な影響を与え続けたジャンルで、音楽的にはエイトビートを中心としたリズム、パワフルなドラムと重低音を鳴らすベース、ディストーション・エフェクトによるギターサウンド、パワーコードなどを特徴とする。ロックンロール、クラシックロック（と今日呼ばれているもの、ビートルズ、ローリングストーンズ、ビーチボーイズなど）、プログレッシヴ・ロック、ニューウェイヴ（ヘヴィメタル、パンクなど）、オルターナティヴ・ロック（グランジ、ポストパンク、ノイズロック、ブリットポップなど）、ハイブリッド・ロック（ポストロック、ミクスチャーロックなど）などがサブジャンルである。その他数々のサブジャンルも、これらのいずれかに含めて考えることが音楽的には可能である。ロックンロールはスウィングの影響を残す音楽なので、その後のロックとは一線を画するという見方もある（Temperley 2018）。が、それでもエイトビートを基本とする点ではその他のロックのサブジャンルと共通する。

ポップはその他諸々の、主として白人のジャンルで、ティン・パン・アレー（ジェローム・カーンなど）、クルーナー（ビング・クロスビーなど）、カントリーミュージック（ブルー

グラス含む）、ダンス・ポップ（マドンナなど）、ディヴァ（マライアキャリーなど）、ニューロマンティック（デュランデュランなど）、などがサブジャンルである。ダンスまたはバラードまたはそれらの融合形といった、王道のスタイルを特徴としてもつ。また、上記3つの大きなジャンル（ブラック、ジャズ、ロック）はいずれも、ブルーズの影響を大なり小なり持つが、ポップはその影響を完全に排除しているのも重要な特徴である。

以上、ポピュラー音楽（洋楽）の主要ジャンルとそれぞれのサブジャンルとそれぞれの音楽的特徴について、概観してきた。それを表にしたのが表2である。

このジャンル分け、そしてサブジャンル分けは、音楽的特徴にできるだけ即して分けたものであるため、他の視点から行われたジャンル分けとは同一にはならないこともある。例えば、上で触れたボースウィックとモイのジャンル論では、社会面に焦点が当てられており、11のジャンルが詳述されている。すなわち、ソウル、ファンク、サイケデリア、プログレッシヴロック、パンクロック、レゲエ、シンセポップ、ヘヴィメタル、ラップ、インディー、ジャングルである（Borthwick and Moy 2004）。

様々な視点から論じられたジャンル論どうしが、今後は相互補完的な関係を築いていくことができれば、ジャンル論が幅を広げ、深みを増して行くことができるのではないだろう

表2 ポピュラー音楽（洋楽）の音楽面に着目したジャンル体系

ジャンル	サブジャンル	音楽的特徴
ブラック	ブルーズ、ゴスペルミュージック、リズム&ブルーズ、ソウルミュージック、ヒップホップ、EDM	コール・アンド・レスポンス、シンコペーション、ブルーノート、ポリリズム
ジャズ	アーリージャズ、スウィング、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	管楽器の音色、即興性、メロディの独創性、高次和音による和声進行
ロック	ロックンロール、クラシックロック、プログレッシヴロック、ニューウェイヴ、オルターナティブロック、ハイブリッドロック	エイトビート、大音量のドラム、重低音のベース、ディストーション・エフェクトによるギターサウンド、パワーコード
ポップ	ティンパンアレー、プリルビルディング、クルーナー、カントリーミュージック、ダンスポップ、ニューロマンティック	ダンスまたはバラードまたはそれらの融合形、上記3つの大きなジャンル（ブラック、ジャズ、ロック）のそれぞれが持つ「黒い」特徴を持たない

か。ボースウィックらが音楽学的アプローチを批判するのが簡単なのと同じように、筆者もボースウィックらの社会学的アプローチを批判するのは簡単である。しかし多様な視点を排斥しあうのではなく総合して行くことにより、ポピュラー音楽の音楽的多様性について、より説得力を持って示せるようになるのではないだろうか。

2. スタイル

日本語で様式と訳されるスタイル (style) の語源はラテン語のstilusである。これは文
体、文章の表現上の特色のことを意味した。そこから派生して、文章だけではなく音楽や建
築や美術の芸術（「作品様式」）、あるいはからだつき（「スタイル」）や髪型（「ヘアス
タイル」）、それに個人や集団に固有の考え方（「思考様式」）や生活の仕方（「ライフス
タイル」）などにも適用されるようになった。またロバート・パスカルの『グローヴ世界音
楽大辞典』における定義によると、「音楽に関していう場合、それは意味よりも[音楽的]
関係性についていう・・・」（Pascall 2001）。すなわちスタイルという概念は、ジャンル
という概念とは異なり、社会的意味などの音楽外的側面については（全くとは言わずとも）
あまり触れずに音楽そのものの表現上の特色のことをいう。その意味で、前節で扱ったファ
ブリのジャンル論における5つの領域（表1参照）のうち、1つ目の「形式的・技巧的規範」
に着目したものがスタイル、と理解することが可能だ。

スタイルを狭義に捉えるならば、音楽表現上の形式的・技巧的規範の中でも、特に複数の
作品の中で共有されているもののことである。レナード・メイヤー (Leonard Meyer) 曰
く、スタイルとは「人の行動におけるパターン、ないしは人の行動が作り出した事物におけ
るパターンを、複製したものである」（Meyer 1989, 3）。音楽作品においてある既存のパ
ターン、例えばブルーズ進行と言うコード進行のパターンが複製されていたら、その進行が
スタイルなのである⁹。

スタイルには様々な名称が付与される。例えば4つ打ちというドラムのパターンが、ユー
ロビートというジャンル全体で共有されている場合、それはジャンル名を冠して「ユーロ
ビートスタイル」のように呼ぶことがある。あるいは例えば増9和音というコードがジミ・

⁹ 複製 (replication) とは、要するにコピーであり模倣であり真似であるので、複製されたパターンそのものは特に何か創造的なものではないように思われるがちだが、メイヤーはある文脈においてなんらかのパターンを複製するという行為そのものは人の「選択」とすると説く (Meyer 1989, 3-4)。この点から、複製という行為自体にも、なんらかの創造性に関わるし、その創造性を育む社会や文化の背景とも無縁ではない。スタイルという言葉自体が、価値判断のニュアンスを含む場合があることも、このことと無縁ではない (佐々木 1995)。

ヘンドリックスの楽曲の多くに共有されているなら、それをアーティスト名を冠して「ヘンドリックススタイル」と呼ぶこともある。また例えば通奏低音というものがバロック時代の多くの楽曲に共有されていれば、それを時代名を冠して「バロックスタイル」と呼ぶことがある。はたまたムソルグスキーやチャイコフスキーなどロシアの作曲家による作品に共有されているスタイルがあればそれを地域名を冠して「ロシアスタイル」と呼ぶことがある¹⁰。

ただし名称の由来が、必ずしも人々の間で理解されていないことがある。4つ打ちというものが元々ユーロビートで用いられていたものだとは知らずにそれを使うアーティストは少なくないし、ヘンドリックスを知らずに増9和音を使ったり聞いたりする人も少なからずいる。通奏低音やチャイコフスキーらの音楽的特徴を知らずにそれらを用い、あるいは享受している人も少なくないからである。いや21世紀にはインターネットにより様々なスタイルが氾濫し、人々はますます、その名の由来まで知ろうとすることもなく享受するようになってきているのかもしれない。

それ以前にそもそも、名称が付与されていないスタイルもある。ある楽曲群の中に、どういうパターンが共有されているのか、まだ誰にも自覚的に発見されていないものは無数に存在する。また自覚的に発見されたとしても、そこに名称が付与されるとは限らない。それを発見してくのは、それこそ音楽学者の仕事でもある。

いずれにしてもスタイルは、音楽のどの領域、すなわちどの要素に現れうるか。先ほどはコード進行すなわちハーモニーという領域に現れる例をあげたが、ポピュラー音楽の場合、それ以外にも楽曲のさまざまな領域に現れうる。表3の「領域」列には、ポピュラー音楽のさまざまな要素を示した。すなわち、メロディ、ハーモニー、リズム、形式、などである。そして「基準」列には、各領域に関する基準の例をいくつかずつ示した。

まず領域については、ポピュラー音楽の場合、とても数が多いのは特筆すべきである。それは、ポピュラー音楽が芸術音楽とは異なり、楽譜に記されることを前提としないからである。芸術音楽の場合、楽譜に記載されたものが、作曲家の作品であり第一次テキストということになろう。それを演奏して音にしたものは、作曲家の手を離れて演奏家の創造性をこめたものとなるため、少し次元が異なる。他方、ポピュラー音楽の場合、19世紀末から20世紀初頭にかけてのシートミュージックを除けば、レコードやCDというメディアに録音されたものがアーティストの作品となるため、それが第一次テキストとなる(Moore 1993)。

¹⁰ 他にもギターの「タッピングスタイル」のように技巧名を冠したもの、「フリースタイル」のようにスタイルそのものの様態を冠したものなどさまざまである。

そこにもアーティスト本人以外の、例えばエンジニア、プロデューサーなど大勢の人の手が加わるが、そのプロセスを経て録音された音がそのアーティストの作品となるのである。よって、楽譜に記すことのできるメロディやハーモニーやリズムや形式などのほかに、音色やポストプロダクションといった領域が加わってくる¹¹。

また「基準」列にはポピュラー音楽のスタイル研究をする上で有効と思われる数々の基準の例を、それぞれいくつかずつだけ記入してある。本稿の枚数制限から、その全てを解説する余裕はないが、1つだけ触れると、メロディーの行に「音階音／非音階音」とある。これは、メロディーの構成音が曲のキーの音階音だけからなるか、それとも非音階音をも含むか、という基準である。実際には、楽曲全体にわたるメロディーの特徴を掴むことができる場合もあれば、ある特定の部分だけに焦点を当てると特徴を見出せることもある。例えばあるアーティストが、自らの多くの楽曲のコーラス部（日本でいう「サビ」）冒頭小節第1拍目の表拍で常に非音階音、それも例えば音階第2度音を半音上げた音を用いるパターンを複製しているとしたら、それはそのアーティストのコーラス部のメロディーのスタイルであるといえる。同様に、メロディーのその他の基準、ハーモニーの基準その他を綿密に分析してい

表3 ポピュラー音楽スタイルの10領域

領域	基準
メロディー	音階音／非音階音、跳躍／順次、音形、オンビート／オフビート、etc.
ハーモニー	トータル／モーダル、協和／不協和、テンション、典型的進行、etc.
リズム	2/4/8/16ビート、ポリリズム、シンコペーション、前／後ノリ、etc.
形式	AABA形式、ヴァース・コーラス形式、拡張／縮約形式、etc.
テクスチャー	3層テクスチャー、ポリフォニー、コール&レスポンス、etc.
アレンジ	楽器法、ホーンセクション、コーラス、オーケストラ、etc.
ダイナミクス	クライマックス、落ちサビ、プリコーラス、ストップタイム、etc.
音色	クリーン／ダーティ、楽器音／機械音、ノイズ／環境音、etc.
歌詞	恋愛、歴史、反抗、社会問題、希望、アイロニー、etc.
ポストプロダクション	リヴァーブ、マスキング、効果音、etc.

¹¹ エヴァレットやテンパレーは、ボーカルテクニック、情動とテンション、ストラテジー、エンジニアリングなども領域として挙げているが、それぞれの内容は、表3でいう音色、ハーモニー、ポストプロダクションに含めて考えることができる。

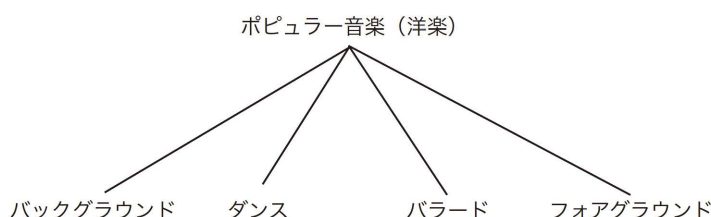
くことによって、あらゆる領域のスタイルを見出すことができるだろう。

これらの領域に即して、あらゆる音楽を調べて行くことにより、ポピュラー音楽のスタイルの全貌を解明して行くことが可能ではないだろうか。グリドレーやテンパレーのように周知のジャンルに限定して分析するのはよいが、既存のジャンルに囚われず、あるいは既知のものに囚われずに、できるだけ全ての音楽を対象に、もしくは少なくとも視野に入れて、スタイルを解明して行くことも重要である。上にも触れたように、スタイル名が付与されていないスタイルというものがまだまだあるはずだし、また21世紀に入って文化のグローバル化に拍車がかかり、社会や文化の垣根がますます取り払われつつある今日、社会や文化との関連が必ずしも人々の間で重視されないことも増えてきており、社会や文化と関わりなくスタイルを研究することも必要となってくるのではないだろうか。

そういう観点から筆者は、既存のジャンル概念に囚われないスタイル研究を、上述の10領域に即して試みてきているが、その中でポピュラー音楽の全体を、いくつかの大きなスタイルと、数多くのサブスタイルからなるものとして全体を見渡すことができるのではないかとこの仮説を立てるに至っている。いくつかの大きなスタイルとは、図4に示した通りの4つである。以下、1つ1つについて、どう言うサブスタイルが含まれ、どう言う特徴があるのかについて、概要を明らかにしていこう¹²。

まず、ポピュラー音楽の最も中心となる音楽スタイルは、おそらくダンスミュージックとバラードの2つであることは間違いない。実質上、ポピュラー音楽のほぼ全ては、これらのいずれか、ないしは両方の要素を持っていると見ることができる。それも特にダンスミュージックである。これはそもそもポピュラー音楽に限らず、民俗音楽でも、芸術音楽でも存在

図4 ポピュラー音楽のスタイルツリー



¹² ただし詳細については、近刊予定の拙著『ポピュラー音楽：スタイル・ヒストリー（仮）』で論じる予定である（川本 近刊）。

するものである。アフリカのダンスに伴う打楽器音楽、日本舞踊、バロック舞曲、ロマン派のワルツなど、幅広い時代と地域にまたがって実践されてきているため、ダンスミュージックというのはそもそも、特定の文化や社会に結びつくジャンルとしてみなすのが難しい。ただ世界中に人類の歴史を通じて偏在してきた主要スタイルの1つなのだ。それが、ポピュラー音楽の全体に広く浸透していると見ることができる。

ダンスミュージックは、その名の通り人がそれに合わせて踊るための音楽であるため、人が踊りたくなるような様々な特徴を兼ね備えている。そこでは例えばビートが一定に維持される。それは鳴らされることもあれば暗示されるだけのこともあるが、いずれにしても聞き手がビート感を捉えやすく作られている。またスローテンポだと踊りにくいためミドルテンポからアップテンポのものが多し。さらにリズムセクションが複数の楽器パートからなるか、もしくは音量が大きく、メロディやハーモニーよりも重視されることが多い。リズムはたいてい、込み入ったポリリズムを形成している。ビートが維持されるだけではなく、複数のリズムパターンが絡み合うと、そこにグルーブが生まれる。曲の形式は様々ではあるが、ダイナミクスとしては、初めから終わりまで、最大レベルをほぼ維持し続けるものが多い。メロディやハーモニーは単純なものが選ばれ、音色は聴き手（踊り手）を活気づけるような斬新なものが好まれる傾向にある。他にもダンスミュージックというスタイルの要素を細かく挙げることはできるが、以上が主要なものである。

事実、ポピュラー音楽のきわめて多くが、ダンスミュージックのこのようなスタイルを持っている。20世紀前半の「ジャズの時代」を築いたアーリージャズとスウィングジャズは、それぞれ2ビートと4ビートによるものだった。そして実際にスウィングなどは空前のダンスブームを世界中に巻き起こしたことで知られる。他方、20世紀後半は「ロックの時代」と呼ばれるが、それは8ビートを基本とするものだった。当初のロカビリーやロックンロールではツイストなどの踊りが流行し、パンクやヘヴィーメタルではヘッドバンギングというスタイルの体の動かし方が流行した。20世紀末ごろから大きな流行となっているEDMは16ビートを基本とするものであり、ヨーロッパを中心に壮大なレイヴ・カルチャーを生み出した。そのほかにも、R&B、ソウル、ファンク、ヒップホップ、それに80年代後半以降のダンスポップなど、いずれも時代を画した大きなジャンルが、このダンスミュージックのサブスタイルに相当すると見られる。いやこれらに限らず、ポピュラー音楽の圧倒的多数の

楽曲が、ダンスミュージックのスタイルを少なくともある程度は持っており、また実際に聴衆の身体性に大かれ少なかれ訴えてきた。

もう1つのポピュラー音楽における中心的なスタイルは、バラードである。これは昔からある文学のジャンルで、長大な物語のことであった。それに音楽がつけられるようになり、音楽でもバラードがジャンルとして形成されたのである。中世の世俗歌曲のジャンルとして、またロマン派のピアノ曲のジャンルとして、バラードが作られてきたが、物語の中で大抵、始まりがあつて、途中にクライマックスがあり、そして終わりがあるように、これらの音楽のバラードでも始まりがあつて、クライマックスがあり、そして終わりがある¹³。

ポピュラー音楽のバラードでは、そういう物語を伝えるための歌詞がたいい存在し、またその歌詞をわかりやすく伝える旋律がつけられる。ハーモニーやリズムの伴奏はどちらかというとその旋律を背後から支え、また演出するためのものという、従たる役割を与えられる点で、ダンスミュージックの正反対の作りとなる。そのためハーモニーは極端な進行ではなくクリシェを多用し、リズムセクションは、音量的にもとても抑えられる。音色も耳を瞬時に捉えるような斬新なものではなく、むしろ昔からあるピアノやアコースティックギターといった、耳馴染みの良いものが選ばれる。曲全体のダイナミクスは、通常、静かに始まり、中間以降のクライマックスに向かって次第に盛り上がっていき、最後は終わりに向かってまた静かになるパターンが主流である。このような形で、歌詞で表現される物語の世界を音楽で演出するのが、ポピュラー音楽におけるバラードというスタイルと言える。

バラードもポピュラー音楽史の重要な部分を担ってきた。20世紀前半、ニューヨークのティン・パン・アレーではバラードが量産された (Forte 1995)。その後、マイクロフォンの普及によりビング・クロスビーらのクルーナーたちはささやくような声を用いてバラードを流行らせ、同時期にはスウィングジャズの世界でもエラ・フィッツジェラルドやルイ・アームストロングらがジャズ・バラードというスタイルを確立していった (Bracket 1995)。その後スムーズ・ジャズのようなコンテンポラリー・ジャズにおいてもバラードは大いに好まれた。一見バラードとは無縁に思えるロックの世界でも実はバラードは好まれ、例えばハードロックのようなジャンルでもバラードはうたわれ、ロックバラードというスタイルが生まれ、レッド・ツェッペリンの「天国への階段」(1972)などのスーパーヒットも誕生した。ソウルの世界でもジェームズブラウンなどがバラードを歌いソウル・バラードというスタイ

¹³ ロマン派のピアノ曲のジャンルとしてのバラードにおける物語性については、特にショパンのバラードにおける物語性を詳しく分析したマイケル・クラインの研究がある (Klein 2004)。

ルが誕生した。ヒップホップでもバラードは好んで取り入れられ、ラップとシング、それらを混ぜたシング・ラップという歌い方も取り入れたヒップホップ・バラードというスタイルも生まれた。バラードの人気は非常に高く、ポピュラー音楽の数多くのジャンルスタイルを、バラードのサブスタイルと見ることができるし、ダンスミュージック色の濃い楽曲においても、特に曲中にクライマックスへと至るダイナミクスの流れが組み込まれているものはバラードのスタイルを含むと言える。つまるところ、ポピュラー音楽の大多数はダンスミュージック、バラード、またはその混合体、と見ることができるのである。

バックグラウンドミュージックとフォアグラウンドミュージックというスタイルも、対極関係にあると言える。まずバックグラウンドミュージックすなわちBGMを、ここでは最も広義に、聞き手の意識の中で何か他のものの背景にとどまることを意図して作られた音楽、と捉えるならば、そのような音楽は芸術音楽の歴史の中でも様々に作られてきた。例えばバロック舞曲などは、実際に宮廷社会で踊りの背後で流されることを意図して作られていた。またモーツァルトの時代の演奏会は、演奏を静かに真剣に聞くものではなく、聴衆の交流の場だったので、音楽はその背景に流されるものだったという（渡辺 1989）。ロマン派時代に集中的聴取という習慣が誕生してからも、ヨハンシュトラウスのワルツや、チャイコフスキーのバレエ音楽など、踊りやバレエのBGMとして作られたものは多い。民俗音楽においても、広義のBGMは多く作られてきた。何らかの儀礼に伴う音楽はそれ自体が集中的聴取の対象となるべく作られたわけでは決していない。儀礼そのものの背後にとどまるBGMとして作られている。さらには、ポピュラー音楽に限らずレコードやCDにより聴取される音楽は全体で、BGM的な聴き方がされるという議論もある（細川1990）。

ポピュラー音楽においても、BGMとなることを特別に意図して作られたものは決して少なくない。ポピュラー音楽のいわゆるメガヒット曲の中には、ミュージカルのヴァースからのヒットや、映画のBGMからのヒット、コマーシャル・ソングやアニメ・ソング、それにテレビ番組の主題歌などが頻繁に登場するのである。これらは映像などの視覚的な媒体に付随するものとして作られたものである。また、いわゆるミュージック・ビデオ、すなわちMVも、ものによってはBGMに準ずるものと見ることができる。MVは、元来音楽に映像を付したものであるため音楽が主、映像が従という関係にあるものだが、楽曲の途中にあえて映像が

主、音楽が従、となるようなシーンが組み込まれているものは少なくない¹⁴。さらに、イージーリスニング、ラウンジミュージック、アンビエントミュージックといったジャンルのスタイルも、BGMのサブスタイルと見ることができる。これらは特定のメディアの背景ではなくても、どこかの空間のBGMとなることが意図されているものもある。

BGMは聴き手にいわば聞き流されることを狙ったスタイルであるため、あえて旋律が目立たないように作られることが多い。つまり複雑な旋律や、展開していく旋律は避けられ、そもそも旋律自体が伴奏の中に埋もれる、またはそもそも存在しないようなアレンジのものもある。また聞き手の意識を捉えてしまわないように極端な響きの和音も避けられ、また和声の交代頻度も少ない。そしてリズムセクションは可能な限り控えめにミックスされることが多い。そして音楽のどの領域においても、既存のパターンをそのまま用いることで、新奇さを生み出さないように作られることが多い。

反対に、何かのバックグラウンドではなく、むしろその他の多くの曲から明確に一線を画し、聴き手が否が応にも耳をそばだてて全面的な集中力でもって聴取をしてくれることを期待して作られる音楽というものもある。ここではそういう音楽を大まかにフォアグラウンドミュージックと呼び、FGMと略したい（英語の backgroundの反対語である foregroundを用いた筆者の造語である）。芸術音楽では、例えばバロック時代のジェズアルドは異様な展開をする曲をあえて作り、聴き手の注目を浴びた。また19世紀以降、ロマン派の時代には、演奏会で静かに集中して聴取するという音楽文化が育ったことを背景に、特殊で難解な和声進行を持った器楽曲や、難解な歌詞に難解な音楽をつけた歌曲などが流行した。その後、無調音楽や12音音楽では、調性の枠組みそのものから逸脱し、独特な響きの音楽が作られ、さらに前衛音楽や実験音楽の各種が作られ、いずれも集中的聴取を必要とした。

そのようなフォアグラウンドミュージックは、ポピュラー音楽でも数多く作られてきた。モダンジャズでは難解なコード進行、唐突な旋律の展開、ダブルタイムによる高速なウォーキングなどが試され、聞き流しては理解が追いつかないような音楽が試された。その後フリージャズやアヴァンギャルドジャズなども、それまでにはない実験性の強い音楽であり、集中的聴取を促すものとして作られた。ロックの中でもプログレッシヴロックは長大か

¹⁴ そのようなものの一例として、Duran Duranの“Hungry Like The Wolf”のミュージック・ビデオを挙げておこう。これは楽曲のプロモーションのために製作されたものなので、全体としては音楽が主、映像が従、と言えるが、途中の間奏部分でヴォーカルがなくなり、旋律がはっきりしない伴奏のみとなる。その間、映像ではボーカルのサイモン・ル・ボンが誰かに追われ捕まるという緊迫したシーンへと展開する。この間だけは、視覚素材が主となり、音楽が従たる役割を担っているように思われる。

つ複雑な形式や難解なリズムや奇抜な和声進行などによって、聴き手の集中的聴取能力を試したのである。今日では、EDMのサブジャンルの中に、斬新な音色やミックスを盛り込んで、聴き手の耳を瞬時に捉えるような音楽が数多く作られている。

FGMはこうして他のたいていの音楽と一線を画すことを意図しているため、まずは実験性が強く、奇抜な旋律、特異な和声、難解なリズム、複雑な形式、斬新な音色といった特徴を備えることが多い。聴き手の耳を捉えるといっても、必ずしも魅力によって捉えるとは限らない。新しいもの、斬新なものよりもオーソドックスなものを好む聴き手もいるからだ。FGMは他のあらゆるスタイルとの極度の違いを打ち出すことで聴き手が意識の中で何か他のものの背後に追いやることができないような衝撃を与えるスタイルなのである。ただしそれも程度の問題であり、そういうスタイルの要素を含みつつも、それとは正反対のBGM的なスタイルをも併せ持つ楽曲は少なくない。

以上のスタイル論をまとめたものが表4である。これらの各スタイルは、文化や社会の制約を超えて、あらゆるポピュラー音楽のジャンルを横断する形で現れるスタイルであり、特定のジャンル、例えばロックにのみ現れるようなものではない。しかもこれらはいずれも、民俗音楽や芸術音楽にも現れうるスタイルであり、世界中の全ての音楽の中でのポピュラー

表4 ポピュラー音楽（洋楽）のスタイル体系

スタイル	サブスタイル	音楽的特徴
ダンス	アーリージャズ、スウィング、R&B、ロックンロール、ヘヴィメタル、パンク、ソウル、ファンク、ヒップホップ、ダンスポップ	ビートの維持、拡張されたリズムセクション、ポリリズム、高く維持されるダイナミクス、メロディやハーモニーより重視されるリズム、斬新な音色
バラード	ティンパンアレー、クルーナー、カントリーバラード、ジャズバラード、ソウルバラード、ロックバラード、ヒップホップバラード	物語を伝える歌詞、わかりやすく目立つ旋律、旋律を支えるハーモニーとリズム、控えめな音色とリズムセクション、次第に盛り上がるダイナミクス
BGM	ミュージカル、映画音楽、テレビ音楽、イージーリスニング、ラウンジミュージック、アンビエントミュージック、MV	展開しない旋律、わかりやすくスローな和声進行、抑制されたリズムセクション、既存のパターン、高度な保守性
FGM	モダンジャズ、フリージャズ、アヴァンギャルドジャズ、ヒップホップ、プログレッシヴロック、ポストロック、EDM	奇抜な展開をする旋律、特異な和声、難解なリズム、長大かつ複雑な形式、斬新な音色、新奇なパターン、高度な革新性

音楽というもののスタイル的な位置付けを考察していく上でも、重要な視点を提供してくれるものと思われる。

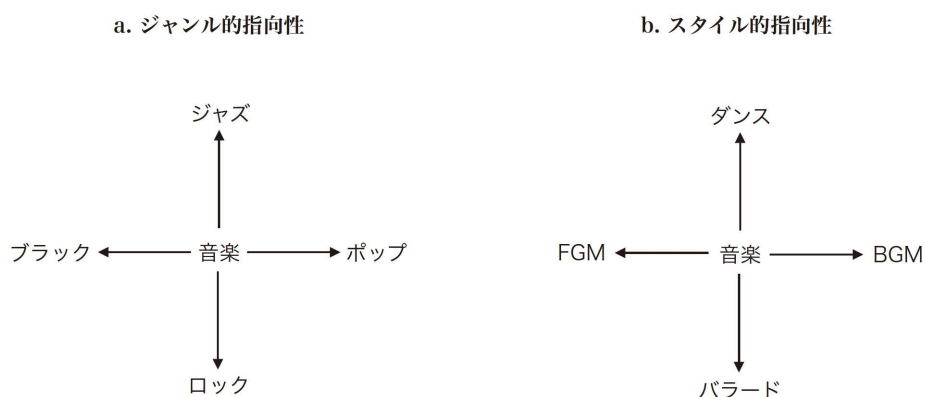
このような主要スタイルやサブスタイル1つ1つの詳細については、近刊予定の拙著に執筆予定だが、以上の概論をもって、ジャンル体系から独立したスタイル体系なるものを考えるという提唱に代えたい。

おわりに

ポピュラー音楽研究において、音楽のありように目を向けることは、とても重要である。第一に、これまでのジャンル論では社会文化面にばかり目が向けられてきたが、音楽面にも目を向けることで、音楽的多様性についての説得力のあるジャンル論を蓄積していくことができるのである。また第二に、ジャンル論とは切り離してスタイル論を展開する試みも有益である。しばしば述べてきたように、音楽が元来担ってきた社会的文化的意味合いが、急速なグローバル化とともに今後ますます薄れていくことが予想される中で、多様なポピュラー音楽は、ジャンルとしてよりも、無数のスタイルとして、あるいは東がいうデータベースの1件1件のように、消費されるようになるかもしれない。そうなればジャンル研究もさることながら、スタイル同士の関係性についての研究がより一層、重要性を増してくると思われるのである。

最後に、今後の展望について触れておきたい。図5に示したように、ポピュラー音楽の個々の楽曲は、ジャンルの指向性とスタイルの指向性との両面から考えることができるので

図5 ポピュラー音楽（洋楽）のジャンルの指向性とスタイルの指向性



はないだろうか。ジャンル面とスタイル面とで、それぞれどの矢印の方向に、どの程度ずつ指向しているのかを綿密に解明し、両者をかけ合わせることで、個々の楽曲のポピュラー音楽全体の中での位置をある程度特定できるようになると、我々のポピュラー音楽理解がより深まるのではないだろうか。そういった展望を抱き研究を進めていく上で、最も重要なアプローチの1つが音楽学的ポピュラー音楽研究であることは言うまでもない。

参考文献

- Adorno, Theodore W. 1941. "On Popular Music," *Studies in Philosophy and Social Science*, IX, 17-48.
- Azuma, Hiroki. 2009. *Otaku: Japan's Database Animals*. Trans. Jonathan E. Abel and Shion Kono. Minneapolis: The University of Minnesota Press.
- Borthwick, Stuart and Ron Moy. 2004. *Popular Music Genres: An Introduction*. London: Routledge.
- Brackett, David. 1995. *Interpreting Popular Music*. Cambridge: Cambridge University Press.
- . 2016. *Categorizing Sound: Genre and Twentieth-Century Popular Music*. Oakland: University of California Press.
- Brennan, Matt. 2017. *When Genres Collide: Down Beat, Rolling Stone, and the Struggle Between Jazz and Rock*. London: Bloomsbury.
- Clarke, Donald. 1995. *The Rise and Fall of Popular Music*. New York: St. Martin's Griffin.
- DeMichael, Don. 1969. "Miles Davis," *Rolling Stone*, December 13, 23–26.
- Everett, Walter. 2008. *The Foundations of Rock: From "Blue Suede Shoes" to "Suite: Judy Blue Eyes"*. Oxford: Oxford University Press.
- Fabbri, Franco. 1982. "A Theory of Musical Genres: Two Applications," *Popular Music Perspectives*, ed. David Horn and Philip Tagg (Göteborg, Sweden, and London: IASPM), 52–81.
- Forte, Allan. 1995. *The American Popular Ballad of the Golden Era, 1924-1950*. Princeton: Princeton University Press.
- Grout, Donald Jay. 1960. *A History of Western Music*. New York: Norton.
- Gridley, Mark C. 1978. *Jazz Styles*. Englewood Cliffs: Prentice-Hall.
- Kerman, Joseph. 1986. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Cambridge: Harvard University Press.
- Klein, Michael. 2004. "Chopin's Fourth Ballade as Musical Narrative." *Music Theory Spectrum*, 26, 23-56.
- Meyer, Leonard. 1989. *Style and Music: Theory, History, and Ideology*. The University Press of Chicago.

- Moore, Allan F. 1993. *Rock: The Primary Text: Developing a Musicology of Rock*. Maidenhead: Open University Press.
- . 2001. “Categorical Conventions in Music Discourse: Style and Genre.” *Music & Letters*, 82/3, 432-442.
- Pascall, Robert. 2001. “Style.” *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000027041>.
- RILM. 2022. *Répertoire International de Littérature Musicale*. <https://www.rilm.org/>
- Sales, Grover. 1984. *Jazz: America's Classical Music*. Prentice-Hall.
- Samson, Jim. 2001. “Genre.” *Grove Music Online*. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040599>.
- Temperley, David. 2018. *The Musical Language of Rock*. Oxford University Press.
- 上利 博規 2001 「アドルノのポピュラー音楽批判の限界—音楽文化論の組み替えのために」『人文論集』（静岡大学文学部）第52号、17-37。
- 川本聡胤、2016 「音楽学的ポピュラー音楽研究（2）—様式論に向けて—」『フェリス学院大学音楽学部紀要』第16号、3-38。
- 佐々木健一 1994 「ジャンル」日本大百科全書（ニッポニカ）小学館。
- 1995 『美学事典』東京大学出版会。
- 中山久民 2015 『日本歌謡ポップス史 最後の証言』、白夜書房。
- 細川周平 1990 『レコードの美学』勁草書房。
- 渡辺裕 1989 『聴衆の誕生 —ポスト・モダン時代の音楽文化』春秋社。