

# 音楽学的ポピュラー音楽研究

## ～批判と擁護～

川本 聡胤  
Akitsugu Kawamoto

はじめに

ポピュラー音楽は従来の音楽学のツールを使うだけでは分析できない……。 (Tagg 1982, 40-41)

音楽学なるものに依拠した今日のジャズ分析はどうみても……。私たちのジャズ理解を手助けしてくれるような代物ではない。 (Walser 1993, 359)

これらの引用はいずれも、音楽学的ポピュラー音楽研究を批判した発言である。すなわち、ポピュラー音楽を研究するにあたり、音楽学は役に立たない、というものである。個々の批判の詳しい内容はともかくとして、ここでまず指摘したいのは、この種の批判が、ポピュラー音楽研究草創期の 1980 年代から、21 世紀の今日に至るまで、途絶えることなく続いてきたという点だ。

ポピュラー音楽研究は 1980 年頃、主として社会学者らの手により、新領域の学問分野として打ち立てられた<sup>1</sup>。その際、社会学者たちは、自らの方法論の正当性を主張すべく、社会学的ポピュラー音楽研究、す

---

<sup>1</sup> ポピュラー音楽研究 (Popular Music Studies) の起源は、少なくとも 1960 年代にまで遡ることが出来るが、それが一つの研究領域として本格的に打ち立てられたのは、1981 年の国際ポピュラー音楽学会創立、およびその発起人らによる雑誌『ポピュラー・ミュージック (Popular Music)』の創刊の頃である。ポピュラー音楽研究の 2005 年までの歴史的なあゆみについては、三井徹監修『ポピュラー音楽とアカデミズム』pp. 283-333 所収「ポピュラー音楽研究四十一年史」を参照。

なわち音楽の「外側」にある社会的文脈を研究する方法論を強く唱導し、反対に音楽学的ポピュラー音楽研究、すなわち音楽の「内側」にある和声や形式などを研究する方法論を強く批判したのである<sup>2</sup>。このいわば、「音のそと」論の成立に伴う「音のうち」論への批判は、大変強い影響力を持ち、その影響は、社会学の外部にも広く波及した<sup>3</sup>。認知心理学、カルチュラル・スタディーズ、コミュニケーション論、さらには演奏論やメディア論などの領域においても「音のそと」論が唱えられ、それに伴い、「音のうち」論としての音楽学的方法論への批判も各方面から行われるようになったのである。

しかしながら、音楽学的ポピュラー音楽研究は決して、他の全ての領域から批判を受けなければならないような「公害」ではない。ポピュラー音楽研究の数ある方法論の一つとして、「音のそと」論だけでなく、「音のうち」を研究する方向性があっても、何の問題もないどころか、大いに有益な筈だからだ。

にもかかわらず、長年の間に、音楽学的ポピュラー音楽研究を批判する文献があまりに巷に氾濫するようになったため、そうした文献を目にした若手研究者の多くが、ポピュラー音楽を音楽学的に研究するのは間違いであると素朴に思い込んでしまうようになった。そしてそれが原因で、音楽学的ポピュラー音楽研究をしようとする学者の数が著しく減ることになった。事実、ポピュラー音楽関係の学会などでも、その構成員の多くが社会的もしくは何らかの非音楽学的なアプローチで研究を行っており、音楽学的なポピュラー音楽研究者はごく小数にとどまるという状況が1980年代から1990年代にかけて現出したのである<sup>4</sup>。言ってみれば、音楽学的ポピュラー音楽研究は一旦、抑圧されてしまったのである。

---

<sup>2</sup> 例えば雑誌『ポピュラー・ミュージック』の第二巻序文で、編集者リチャード・ミドルトン「ポピュラー音楽研究のための適切な理論と方法論とを見つけ出すためには、伝統的音楽学にあまり頼ろうとすべきではない」(Middleton 1982, 1)と述べ、音楽学をポピュラー音楽研究から退けようとしている。

<sup>3</sup> 「音のそと」「音のうち」という言い方は、北川純子の『音のうち・そと』(北川1993)という書名からとったものである。

<sup>4</sup> ポピュラー音楽関係の学会として代表的なものに、国際ポピュラー音楽学会(IASPM)とその関連組織(日本ポピュラー音楽学会(JASPM)など)がある。

とはいえ、少なくとも欧米においては、そうした「抑圧」された状況がいつまでも続いたわけではない。リチャード・ミドルトンの『ポピュラー音楽研究』（Middleton 1990）や、アラン・モーアの『ロック：第一次テキスト』（Moore 1993）などといった、音楽学的ポピュラー音楽研究を肯定する文献が1990年代にイギリスで相次いで出版されたし、さらには1990年代末から2000年代以降は、今度はアメリカで、ジョン・コヴァッチとグレアム・ブーンの『ロックを理解する』（Covach and Boone 1997）やウォルター・エヴァレットの『ポップ・ロックの表現』（Everett 2000）などといった、より徹底した音楽学的ポピュラー音楽研究論集が相次いで出版された<sup>5</sup>。そしてそれに伴い、コヴァッチやエヴァレットをはじめとして、多くの音楽学者が、音楽学的方法論によるポピュラー音楽研究を擁護する言論を展開するようになったのである（Covach 1997, Everett 2001）。その結果、今日に至るまで欧米では、ポピュラー音楽研究における音楽学的方法論の妥当性が、徐々にではあるが、理解されてきている。そして、音楽学的方法論は、世界のポピュラー音楽研究の一つのあり方として、着実にその地位を築きつつある<sup>6</sup>。

ところが日本では今でも、音楽学的ポピュラー音楽研究は皆無に等しい。日本では、欧米のように音楽学的ポピュラー音楽研究が学術誌に掲載されたり学会で発表されたりすることはほとんどなかった。日本で出版されたポピュラー音楽研究文献の圧倒的多数が社会学的もしくは非音楽学的なものであり、そこではしばしば、1980年代以来の素朴な「音のそと」論がいまも展開され、音楽学的方法論はいとも簡単に否定し去られてしまっている<sup>7</sup>。そもそも日本では、欧米における最近の議

---

<sup>5</sup> さらに、国際ポピュラー音楽学会の世界大会におけるプログラムを検証してみると、音楽学的な研究発表の数が1990年代以降、わずかずつではあるが着実に増えてきていることが分かる。また雑誌『ポピュラー・ミュージック』に掲載される音楽学的論文の質を、1980年代のそれと2000年代のそれとで比較してみると、最近はかつてに比べて大幅に洗練されてきていることもわかる。

<sup>6</sup> アメリカ音楽学会（AMS）や音楽理論協会（SMT）や民族音楽学会（SEM）には下部組織としてそれぞれポピュラー音楽分科会が作られ、社会学的な方法論のみならず、音楽学的方法論によるポピュラー音楽研究が行われている。

<sup>7</sup> もちろん例外はいくつかある。例えば、北川純子『音のうち・そと』（北川 1993）、小川博司『音楽する社会』（小川 1988）、佐藤良明『J-POP 進化論』（佐藤 1999）、田村和紀夫『ビートルズ音楽論：音楽学的視点から』（田村 1999）はいずれも、音

論の展開が紹介されたこともなく、そのせいか音楽学的方法論のポピュラー音楽研究における妥当性についてもあまり議論されたことがない<sup>8</sup>。当然、音楽学的ポピュラー音楽研究を擁護するような議論が学会や出版物の中で出てくることも、極めて稀である。要するに欧米における音楽学的ポピュラー音楽研究擁護論について、日本では知られていないか、もしくは知られていても、理解がされていないかのいずれかなのである。

本論はまず、音楽学的ポピュラー音楽研究に対してそもそもどのような批判が展開されて来たのかについて、検証する。そしてそれを踏まえて、次に最近の欧米における擁護論を紹介しつつ、クラシック音楽とポピュラー音楽との「間テキスト性」という観点から、音楽学的ポピュラー音楽研究の妥当性を論じていく。

## 1. 批判

音楽学的ポピュラー音楽研究に対する批判は、社会学においてはじめに展開され、その後様々な他分野において展開されてきた。ここでは、そうした様々な批判の中でも、特にまずは社会学的視点からの批判について検証し、さらには録音メディア論的視点、演奏論的視点からの批判をも検証していこう。

社会学的視点は、音楽学的ポピュラー音楽研究批判の全てに深く浸透している。それは、アントワーン・エニオンが1983年の論文、「成功の生産：ポップ曲の反音楽学」(Hennion 1983)において発した次の言葉に見て取ることができる。

大衆歌の表現的な価値は、曲の形式の中には見いだされない。音楽学的な評価は、なぜある特定の

---

楽社会学的な視点がある程度もちつつも、音そのものにも着目する必要性を説いた好著である。

<sup>8</sup> ただし日本音楽学会では1990年代末に「音楽学からみたポピュラー音楽」というシンポジウムが開かれ、そこでは珍しくこの件について議論が行われた(村田1998)。また、筆者が個人的に口頭で意見を交わしたことがある日本人音楽学者の中には、音楽学的ポピュラー音楽研究を擁護する者が少なからずいるが、その声は残念ながら学会や出版物の場ではあまり発されていない。

曲だけが[商業的に]成功し、なぜ他のほとんどの曲が失敗するのかについて、説明することができない。(161、川本訳)

ここでエニオンは、ポピュラー音楽は商業的に評価されるのであって、楽曲の内容で評価が行われるわけではないとし、音楽学的な楽曲分析は無用と主張している。この、「音楽は商業的に評価される、従って音楽学は無用である」という類いの主張は、大変多くの社会学者により支持されてきている。イギリスの音楽社会学者、サイモン・フリスも、それを支持する者の一人である。彼はポピュラー音楽の「意味」について、次のように述べる。

音楽の意味は制度の面からしか規定できない・・・音楽の意味は社会のプロセスを反映するものなのであり、テキストそのものに・・・内在するものではないのである (Frith 1996, 249-250)

フリスはこうして、ポピュラー音楽の意味は音楽の内容にかかわらず、音楽ビジネスを支える社会制度に完全に左右されるものとする。そして、音楽そのものに焦点を当てた音楽学的研究を、ほぼ完全に退ける。

こうした社会学的視点からの批判は、他にもスーザン・マクレアリやロバート・ワルサー (McClary and Walser 1990) などにより展開されており、さらにはカルチュラル・スタディーズに携わる研究者の多くも、音楽の意味や価値を音楽そのものの中に見いだそうとする研究に対して、懐疑的な姿勢を示してきている。さらには心理学やコミュニケーション理論といった領域でも、だいたい同じ論法で、音楽学的ポピュラー音楽研究が批判される。すなわち、ポピュラー音楽の意味や評価は、心理学的、あるいはコミュニケーション論的な側面に左右されるため、音楽の内容を研究するのは間違いである、という議論である。つまりと、これらはどれも、いわゆる「音のそと」論の一つといえよう。

こうした社会学的批判にはもちろん納得できる部分がないわけではない。特に音楽の意味が音楽の音そのものを越えて社会的に形成される

というのは、我々の日常的な経験から言っても、まぎれもない事実であり、その点からも「音のそと」の研究が重要であることについては、論をまたないからだ。

しかしながら、社会学的批判には、様々な問題点もある。四点だけ挙げると、まず第一に、「音のそと」の研究が必要なのは、何もポピュラー音楽に限って言えることではない。クラシック音楽にしても、その意味は音楽そのものを越えて社会的に形成されるとみるべきであり、従ってポピュラー音楽研究においてのみ「音のそと」への着目が必要である、という議論は疑問の余地が残る。

また第二に、社会学的批判においては、「音のうち」を研究する音楽学的方法論がまるで無益であるかのように言われている点が問題である。「音のそと」と「音のうち」との両方を研究すべきというのならばまだしも、前者だけを研究すべきであり後者を研究すべきではないという理屈は、全く成り立たない。ポピュラー音楽も少なくとも第一義的には「音楽」である以上、「第一次テキスト」として音の成り立ちを調べるのは、本来欠かせない筈だからだ<sup>9</sup>。それを調べないでその周辺の文脈だけ調べていればよいという訳がない。

第三に問題なのは、社会学的視点からの批判においてはたいてい、和声や形式などを分析する音楽学的方法論のポピュラー音楽研究への適用可能性に関する精査が全く欠けているという点である。本来、音楽学的方法論の無効を論じたければ、それがいかに無効なのかを示さなければなるまい。すなわち、実際に音楽学的方法論をポピュラー音楽研究に適用してみて、それでも有効な結果が出てこないことを証明してみせなければなるまい。そうしてはじめて、音楽学的方法論の無効を宣言できる筈だからである。しかしながら、そういった証明の手順が、社会学的批判には完全に抜けているのである。それではいくら音楽学的ポピュラー音楽研究を批判してみても、それ自体が批判として成立していないと言わざるをえない。

第四に、社会学的批判においては、「音楽学的方法論はクラシック音楽研究に由来するものであり、ポピュラー音楽とクラシック音楽とは全く異なる音楽であるため、音楽学的方法論はポピュラー音楽研究には

---

<sup>9</sup> 「第一次テキスト」という言い方は、アラン・モーアの『ロック：第一次テキスト』という書名からとったものである (Moore 1993)。

適さない」という論法が採用されるが、これもまた大きな問題である。音楽学的方法論がクラシック音楽研究に由来するという部分に関しては問題ないが、クラシック音楽とポピュラー音楽とが<全く>異なる音楽である、という部分は大きな間違いである。なぜなら、実際に和声なり形式なり構成原理の点で、ポピュラー音楽はクラシック音楽に負っている部分があるからだ。つまり両者は<全く>違う音楽であるとは言いきれない部分があるのだ。そのことに触れないまま、音楽学的方法論はポピュラー音楽研究には全く適さないというのは、あまり説得力のある議論とは言えない。

クラシック音楽とポピュラー音楽との間に重なり合う部分がある以上、クラシック音楽研究の方法論としての音楽学は、ポピュラー音楽研究にも一定範囲で適用可能の筈である。しかし、今日でも上記のような社会学的視点からの批判が続いているということは、逆に、クラシック音楽とポピュラー音楽との共通性に関する認識が、さほど十分には広まっていないということだろう。しかしそれについては、あとでより詳しく論じることにして、ここでは次に進もう。

社会学的批判の影響を受けつつも、それとは少々異なる立ち場から音楽学的ポピュラー音楽研究批判を展開しているのが、録音メディア論である。アルビン・ザークによる以下の言葉は、その典型といえる。

ポール・マッカートニーの『イエスタデイ』  
(1965年)の録音を考えてみよう。・・・アレンジの全体は、かなりの部分、楽譜に起こすことができる・・・しかしそれでも、正確に言うと、この曲の録音は単なる演奏の記録ではない。録音トラックは、それ自体が作曲なのである・・・作曲のプロセスに関する音楽学的研究は[主として楽譜を用いた研究なので]・・・ロックとは何の関係もない」(Zak 2001, 34-37)

つまりロックでは作曲のプロセスよりも録音のプロセスが重要であり、従って作曲のプロセスを研究する音楽学はロック研究には無益であるというわけである。事実、ロックにおいては作曲や演奏を終えた後の、ミキシング・ルームでの複雑精緻な音の調整作業が、最終的に私たちの

耳に入ってくる音を決定するため、ザークのような主張は昔からよく繰り返されてきた。

細川周平はこれとは少し違う視点からではあるが、レコードというメディアで伝達される音楽の本質が必ずしも作品の構造にはないと論じる。彼はまず、『レコードの美学』において、「『芸術的な』聴き手」と「『環境的な』聴き手」とを区別する（細川、216-217）。彼によると、前者は作品の構造を捉えようとするアドルノ的・構造的聴取者であるのに対して、後者は作品の演奏の都度生じる偶然的な音を捉えようとする、反アドルノ的・「サウンド」聴取者である。そして次のように言う。

レコードの良き聴取者とはそうした偶然を肯定し、偶然のあらゆる断片を結びつけ、宿命的で必然的な聞こえてくる音のすべてを肯定する人間のことである。反復可能性とは、単に何度も同じ音しかレコードから聞き取らないことではなく、レコードをかけるたびに、レコードをかけている場をたまたま通り過ぎるときに、宿命的な世界の本性として音を聴き直すことである。（細川、217）

「レコードの良き聴取者」が聞き取ろうとする偶然的で断片的な音のことを、細川は「サウンド」という言葉で捉え直す。サウンドとは「大雑把に言って、メロディーとハーモニーよりも音色とリズムに関わるものであり（細川、227）、そこにはレコードから鳴ってくる音以外の偶然的な環境音も含まれる。細川は、旋律や和声の構造研究としての音楽学的方法論が、「サウンド」の重要なポピュラー音楽研究には不向きであることを示唆している。

これらの録音メディア論的批判は、社会学的批判とは似ているようでやや異なる。社会学的批判においては、ポピュラー音楽の「音」なるものを研究すること自体が全面的に退けられたが、録音メディア論的批判においては、作曲された音、あるいは演奏された音を研究することは退けられるが、録音された音、もしくはそれを再生した際に偶然的に聞こえる音を研究することはよしとされるのである。従って社会学的批判は「音のそと」論であるのに対し、録音メディア論は「音のうち」論の一つの形ということもできる。



ただし、この録音メディア論にしても、それ自体は興味深い議論だが、音楽学的方法論を批判し始める時点で、社会学的批判における問題点と似たような四つの問題を抱え込む。まず第一に、ロックなどのポピュラー音楽ではミキシングやサウンドが大事で、クラシック音楽ではそれらが大事ではない、という考え方がここでは暗黙のうちに前提されてしまっている点である。ミキシングやサウンドが重要なのは、ポピュラー音楽に限ったことでは決してない。クラシック音楽のレコーディングにおいても、ミキシング・エンジニアは大変繊細で難しい作業を、長大な時間をかけて行うものである。また、クラシック音楽のレコード聴取に際しても、クラシック音楽のレコード・ファンは、サウンドを徹底して聴き込むものである。従ってポピュラー音楽においては特に録音メディア論的視点が重要であるという議論は成り立たない。

第二に、作曲のプロセスよりも録音のプロセスが大事であり、従って前者の研究は無益で後者の研究のみが有益である、とする議論は筋が通らないだろう。録音されたものを研究するにしても、それは作曲されたものの録音なのであり、従って両方を研究するべきというならばともかく、録音したものだけを研究すればよいという理屈はなりたないからだ。

また第三に、録音メディア論的批判においてもやはり、音楽学的方法論がいかにして無効なのかに関する精査が完全に抜け落ちている点は問題である。和声や形式などの分析を自らしてみることもなしに、それが無効であるというのは、あまりに乱暴な議論であろう。

そして第四に、ここでもクラシック音楽とポピュラー音楽とは異なる音楽だと言われるのが問題である。上記の通り、和声なり形式なり構成原理の点で、両者には重なり合う部分があり、その意味で、両者が<全く>異なるとは言えない。従って、音楽学がポピュラー音楽研究に役立たないという議論は成立しないのである。

しかし今でも「音楽学的研究は・・・ロックとは何の関係もない」のような発言を学会などの場で耳にすることはままある。それは恐らく、ポピュラー音楽とクラシック音楽には重なり合う部分があるという認識が、ポピュラー音楽研究者の間で十分には共有されていないことからくる。これについては、あとで改めて詳しく論じるとして、ここでは次に話を進めよう。

この録音メディア論と似て非なる議論を展開しているのが、演奏論である。例えばジョン・シェパードが以下のような発言により、音楽学的方法論を批判している。

旋律の屈折 (inflection) や「ベント」音は、アフリカ系アメリカ音楽に浸透している。・・・アフリカ系アメリカ音楽は常に、アフリカ音楽に由来するリズムの屈折にふける。・・・[それは]単純かつ基本的な調性音楽的和声の枠組みを採用するが、・・・その中で屈折された即興的な個人的表現を作り出すのだ。(Shepherd 1982, 153-154)

ここでシェパードは、楽譜に記されていない要素、すなわち音の屈折やベント音などといった、演奏時に生み出される要素のポピュラー音楽における重要性を説き、記譜された要素のみに着目した分析の限界を指摘している。ギターのベント音や、バックビートやシンコペーションといったリズム面での屈折、さらに独特な節回しによる歌唱法などは、ポピュラー音楽において格別に重要な要素とされるため、こうした演奏論的視点からの音楽学批判も繰り返されてきたのである。

ロバート・ワルサーも演奏論的視点から、音楽学的ポピュラー音楽研究の無効を主張する。彼はマイルス・デイヴィスがその演奏において、誰よりも多くの音を逃すにも関わらず、また誰よりも技術的な限界すれの危うい演奏をしているにも関わらず、誰よりも高い評価を得ていることに着目し、そうした側面を分析できない音楽学的方法論は、ジャズの名演の分析には役に立たないという (Walser 1993, 特に p. 359)。

しかしこれらの演奏論的批判についてもやはり、社会学的批判や録音メディア論的批判における諸問題と似たような四つの問題点を指摘することができる。第一に、演奏時に旋律を屈折させたりベンドさせたりリズムを微妙に揺らしたりするのは、決して、アフリカ系アメリカ音楽においてのみ行われている習慣ではない。クラシック音楽の演奏においてもこうしたことはいくらでも行われている。それも、極めて繊細かつ微妙なやり方で行われており、しかもそうしたことを上手にするか否かが、クラシック音楽演奏の出来、不出来を大きく左右する。従って、特

にポピュラー音楽においては演奏論的視点が重要であるという議論は成り立たない。

また第二に、作曲面よりも演奏面が大事であり、従って前者の研究は無益だが後者の研究は有益である、という議論はやはり短絡的である。シェパードなりワルサーなりが論じている演奏面の諸特徴、すなわちベント音なり技術的に高度な演奏なりというのは、作曲された音楽の演奏をする際に聴かれるものなのであり、従って作曲面と演奏面の両方を研究すべきというのなら意味が通るが、演奏面のみを研究すべきという示唆は、冷静な議論にはならない。

さらに第三に、演奏論的批判においても、やはり音楽学的方法論がいかんして無効なのか、作曲面の研究がいかんして無効なのか、に関する精査や証明が完全に抜け落ちたまま、その無効が宣言されている点は、全く問題である。それでは学問的な批判になっていないからだ。

そして第四に、ここでもまた、音楽学はクラシック音楽に由来するため、それをクラシック音楽とは異なるポピュラー音楽に適用しても無意味であると論じられる点が問題である。再三繰り返すが、両者には数々の共通点があり、従って両者が<全く>相容れない音楽であると前提した議論は、論理性をもたない。

それでも演奏論的視点からの音楽学的ポピュラー音楽研究批判は今日まで続いており、ここからもまた、クラシック音楽とポピュラー音楽との相関性に関する理解が、あまり広まっていないことが分かる。

以上、音楽学的ポピュラー音楽研究批判の三つの視点、すなわち社会学的視点、録音メディア論的視点、そして演奏論的視点について紹介し、またそれぞれの問題点を四つずつ指摘してきた。中でも、それぞれの四つ目の問題点が、恐らく最も大きな問題点と思われる。すなわち、クラシック音楽とポピュラー音楽とは全く相容れないものである、ということが大前提にされている点である。実際には、両者は全く相容れないのではなく、重なり合う部分を持っている。従って、この大前提自体が成り立たないのであり、それを元に築かれた議論も成り立たないのである。しかし上にも繰り返し述べてきたように、恐らく、クラシック音楽とポピュラー音楽とが互いに共通項をもつということはあまり広く認識されていないのだろう。特に、音楽学的な側面、すなわち和声や旋律、形式や構造などといった側面におけるポピュラー音楽とクラシック音楽との共通性に関しては、研究もまだ少ないため、あまり多くのポピュラ

一音楽研究者に理解されていないものと思われる。だからこそ、上記のような問題の多い批判論がまかり通ってしまっているのだろう。

はじめにも述べた通り、最近の欧米では音楽学的ポピュラー音楽研究を擁護する議論が生まれてきているが、そうした擁護論においては、クラシック音楽とポピュラー音楽とが音楽学的に共通性をもつことが指摘されている。そしてそれを前提として、擁護論が展開されている。次のセクションでは、こうした最近の欧米における擁護論を紹介することからはじめ、それを踏まえた上で、筆者の視点からの擁護論を展開したい。

## 2. 擁護

音楽学的ポピュラー音楽研究は、社会学をはじめとする各方面からの上記のような批判にも関わらず、1990年代以降、欧米で少しずつ広まっていった。そしてそれに伴い、少しずつ擁護されるようになってきた。

最初は全面的な擁護論ではなく、部分的な擁護論から始まった。1993年にアラン・モーアが出版した『ロック：第一次テキスト』(Moore 1993)は、そうした部分的擁護論を展開した初期の重要文献の一つである。この本には、「ロック音楽学の展開 (Developing a Musicology of Rock)」という副題が付されている。この副題からも明らかのように、本書で彼は、音楽学をロック用に展開しようとする。彼は音楽学をそのまま、全面的にロックに適用するのではなく、ロック用に作り替えるべきであると説くのである<sup>10</sup>。従って彼は、音楽学的方法論の有効性を部分的に認めるが、全面的には認めていないことになる。事実、彼は一方で、音楽学で伝統的に用いられてきた和声や旋律やリズムに関する用語をそのまま用いてロック分析を行なうが、他方ではロッ

---

<sup>10</sup> モーアのこうした方針は、2009年に彼が編纂した分析論集『ポピュラー音楽の分析 (Analyzing Popular Music)』においても貫かれている。

クのテクスチャーに関しては、彼自身の発想となる「四層構造」を提起するなどして、いわばロック用の「修正音楽学」を提唱するのである。

同じく 1993 年に、リチャード・ミドルトンは「ポピュラー音楽分析と音楽学：その橋渡し」と題する論文を『ポピュラー・ミュージック』に出版する (Middleton 1993)。この中で彼が展開した擁護論も、部分的な擁護論といえる。そこで彼は、伝統的な音楽学と、彼自身が編み出したジェスチャー分析理論とを折衷した楽曲分析理論を提唱する。彼は一貫して、音楽学的構造分析のポピュラー音楽への直接適用には慎重な姿勢を示す (Middleton 1990, 104ff)。そして一方で、彼は和声分析、形式分析、音域分析、楽句構造分析などといった、音楽学的な分析方法論を用いるが、他方でジェスチャー分析のような新しい視点を導入することにより、やはりある種の「修正音楽学」を提唱していることになる。

1990 年代末になると、擁護論に拍車がかかる。アメリカでは音楽理論家ジョン・コヴァッチとグレアム・ブーンが、ロックの楽曲分析論集『ロックを理解する』 (Covach and Boone 1997) を出版し、またワルター・エヴァレットはやはりロック系ポピュラー音楽の楽曲分析論集『ポップ・ロックの表現』 (Everett 2001) を出版する。これらの論集に掲載された論考の多くが、ポピュラー音楽に古典的音楽学を直接、全面的に適用している。こうした書物の編者として、コヴァッチは同年出版の別の論文で、擁護論を力強く展開する (Covach 1997)。彼は例えば、アース・ウィンド・アンド・ファイアーの「システム・オブ・サヴァイヴァル」の音楽的効果の一つは「ピッチやリズムのあり方、すなわち音楽そのものの構造」に見いだされるとする (127)。この曲はスーザン・マクレアリがコヴァッチ論文の数年前に、社会学的視点から考察しているが、マクレアリが音そのものを正面から扱っていないにもかかわらず、あたかも音楽構造的にはこの曲がつまらないかのような論じ方をしていることに対して、コヴァッチは徹底反論を加えるのである。

2000 年代に入ると、音楽学的ポピュラー音楽研究擁護論はさらに声高に唱えられるようになる。そして上記のモーアやミドルトンのような、部分的擁護論者たちが、その適用の不徹底を理由に、今度は批判の矢面に立たされることになる。例えば 2000 年に、ミドルトンが音楽学的ポピュラー音楽研究を含んだ『ポップの解読 (Reading Pop)』 (Middleton 2000) という論集を出版すると、ミドルトンがあくまで、音楽学的方法論の直接適用を退けるような編集方針を採用していること

に対して、エヴァレットは書評 (Everett 2001) の中で猛反発する。ちなみにエヴァレット自身はこの頃、三年後に出版することになる、ロックの和声に関する数千曲の分析研究 (Everett 2004) に、既に長年に渡って取り組んできており、それを通して、1950-60 年代のロックの和声がクラシック音楽の和声の原理に由来することを確信するに至っていた。従って彼にとって、ポピュラー音楽とクラシック音楽との間に共通項があるのは完全に確かなことであり、音楽学的方法論を全面的にポピュラー音楽に適用することに問題などある筈がないのである。だからこそ、ミドルトンのように音楽学的方法論のポピュラー音楽研究への全面適用を拒む論者には、賛同しがたいわけである<sup>11</sup>。

以上のように、1990 年代以降、今日に至るまでの間に、欧米では音楽学的ポピュラー音楽研究を擁護する声次第に高まってきている。そして上にも述べたように、学会などでもそのような研究発表が増え、またそのような研究文献も少しずつではあるが増えてきている。

しかしながら、こうして欧米では擁護論が育ってきてはいても、日本ではそうではなさそうである。日本では未だにクラシック音楽とポピュラー音楽とが全く異なる音楽である、と信じて疑わない論者は多いようなのだ。そのため、上記のような擁護論にはただちに賛同できない者がいまでもいる。

このような状況が生まれたのには、いくつかの原因があろう。まず、ポピュラー音楽とクラシック音楽との共通項を見いだそうとする欧米の

---

<sup>11</sup> 興味深いことに、エヴァレットはその書評の中で、ミドルトンが実は音楽学的方法論を正確に熟知していない点を、鋭くも一つずつ指摘していく。例えば、ミドルトンはシェンカー理論をはじめとして、音楽学に関わる各種の専門用語を用いるのだが、実はそれらの用語を至る所で誤用・濫用しているのである。しかも『ポップの解説』の分担執筆者の中にも、音楽学用語を誤用している者が多く、それを編集者として修正できなかったミドルトンの音楽学的知識の不足をエヴァレットは痛烈に批判している。ミドルトンは、上記のように部分的には音楽学的ポピュラー音楽研究を擁護してきた研究者だが、その彼でさえ、実のところ音楽学に関する知識がかなり不足しているという点は、実は重要である。このことが示唆するのは、音楽学的ポピュラー音楽研究批判論者のかなり多くが、こうして音楽学に関する基本的な知識を持っていないということである。これとは少し違う視点からではあるが、増田聡も 2003 年の論文、「音楽学とポピュラー音楽研究はどう関わるか」(増田 2003) の中で、ポピュラー音楽研究者の間で音楽学に関する知識が十分に広まっていない点を批判している。

最近の研究が、日本ではあまり読まれていないということである。例えばロックのコード進行をクラシック音楽和声の視点から扱ったエヴァレットによる研究 (Everett 2004) などは、欧米ではとても重要視されているが、日本で引用もしくは参照されることが極めて稀だ。このような状況が、日本における特異なポピュラー音楽解釈の一因となっているように思われる。

また、そういった関連文献が日本語で読まれていないだけでなく、書かれてもいない、ということもまた、その一因であろう。すなわち、ポピュラー音楽とクラシック音楽との共通性に関する研究が、日本語ではあまり書かれていないため、ポピュラー音楽がクラシック音楽とは何の関係もないものとして扱われてしまう場合が多いわけだ。

そこで以下、クラシック音楽とポピュラー音楽との共通点に関する考察を試みることにより、音楽学的ポピュラー音楽研究が有益であることを示したい。

そのためにまずは、「間テキスト性 (intertextuality)」という概念を導入したい。この語は、もともとフランスの文学理論家、ジュリア・クリステヴァが提唱したもので、あるテキストに、他のテキストからの引用が含まれている状態をさす (Kristeva 1969)。クリステヴァはすべての文学テキストは他の様々なテキストからの直接的、あるいは間接的な引用の「モザイク」であるという。従って間テキスト性とは、「折衷性」 (eclecticism)、あるいは「雑種性」 (hybridity) とほぼ同義である。間テキスト性は、文学テキストだけでなく、音楽にも様々なレベルで見られる。例えば、ある曲の中に、他の楽曲の旋律が直接引用されている場合などは、間テキスト性が明白であると言える。また、ある曲中に、他楽曲のスタイルが導入されている場合にも、間テキスト性が曖昧ながら見られると言うことができる。明白さの度合いは様々だが、音楽においては通常、どの曲にも、他の曲との関連で、何らかの間テキスト性が見られるものである。

この様々な度合いの間テキスト性を考えるならば、非常に多くのポピュラー音楽の曲中に、実はクラシック音楽との間テキスト性を見いだすことができる。なぜなら、ポピュラー音楽の中には、例えばサード・ストリーム・ジャズやプログレッシヴ・ロックのように、クラシック音楽の直接引用をして明白な間テキスト性を示しているものもあれば、そこまで明白ではなくても、クラシック音楽の何らかの要素を導入して微妙な間テキスト性を示しているものも無数に見いだされるからだ。しか

しそうした微妙な間テキスト性を示すものについて、これまであまり議論されてこなかったように思われる。そのため、よほどクラシック音楽を直接引用でもしていない限り、ポピュラー音楽はクラシック音楽とは無縁であるという素朴な議論がなされて来たのである。

ここでは、20世紀初頭以降のポピュラー音楽が、いかにして、それまでのクラシック音楽との間テキスト性を示しているのか、つまりポピュラー音楽がいかにしてクラシック音楽と共通する要素を兼ね備えているのかについて、具体的な楽曲分析を通して示していこう。

譜例1は、「キング・オヴ・ラグタイム」として知られるスコット・ジョプリンの「マグネティック・ラグ」(1914)より冒頭八小節である。これを聴いて、「クラシック音楽にそっくり」などと思う者はあまりいないだろう。そのリズムカルで強いシンコペーションを執拗に繰り返す曲調は、クラシック音楽ではあまり聴かれないからだ。ところが、丁寧に見てみると、ここにはクラシック音楽に由来すると思われる様々な要素が含まれている。まずは、大まかな旋律構造およびリズム構造に着目してみよう。譜例では最初の四小節が序奏部、次の四小節が主題部だが、ここには、構造的に曖昧な序奏部が、構造的に明確な主題部へと引き継がれる、といったクラシック音楽的な流れを見ることが出来る。まず序奏部では、半音階的で調性の曖昧な旋律構造が見られる。もちろん、第四小節でCからFへ行く動きは、極めて調性的な動きだが、第一から第三小節までの動きは、いかなる調も確立しない、調性的には曖昧な旋律構造である。序奏部における曖昧な構造は、リズム面にも見られる。すなわち、序奏部では両手ともオクターブのユニゾンで奏されているため、リズムの伴奏がなく、そのため、四拍子という構造が耳に聞こえる音としては明示されない(楽譜の上では明らかであるにしても)。従ってシンコペーションがシンコペーションとして際立たないような曖昧なリズム構造となっているのである<sup>12</sup>。ところが、主題部すなわち第五小節に入ったとたんに、旋律構造、リズム構造ともに、曖昧ではなくなる。まず旋律面では、さきほどまで半音階的だった進行が、かなり全音階的となる。唯一記譜されている変化音はブルー・ノート(C#)のみとなり、その他はもっぱら全音階的進行となるので、調性

---

<sup>12</sup> 一般に、シンコペーションがシンコペーションとして際立つためには、シンコペーションではない、拍子通りの規則的なリズムが同時に伴奏部などで奏されている必要がある。そうしてシンコペーション声部と規則的なリズムの声部とが重ね合わせられて初めて、シンコペーションはシンコペーションとして生きてくるものである。



が明確化されるのである。またリズム面でも、左手は規則的な伴奏を始めるので、四拍子の構造が明確となり、シンコペーションを伴うリズム構造が明確となってくるのである。

譜例 1：スコット・ジョップリン、「マグネティック・ラグ」冒頭

*Allegretto ma non troppo*

こうした序奏部から主題部への旋律的、リズム的な構造の変化は、クラシック音楽のソナタの出だしによくあるパターンである。例えば、譜例 2 に示した、ベートーヴェンのピアノ・ソナタ第 16 番より第 1 楽章冒頭を見てみよう。

譜例 2：ベートーヴェン、ピアノ・ソナタ第 16 番の第一楽章冒頭

*Allegro vivace.*



ベートーヴェンのこの曲でも、序奏部、すなわち最初の三小節は、半音階的である。特に第二小節前半にはD#がDとEをつなぐ半音階的経過音として現れる。ここは、楽譜上に調号が書かれてはいるにしても、鳴り響く音としては、まだ調も確立していない段階であり、和音の伴奏もない単旋律中でのこのD#の出現は、調性を曖昧にする要因と言えよう<sup>13</sup>。また、ここにはやはり、リズム伴奏がなく、単旋律が拍子構造を明示しない動きをしており、その意味で曖昧なリズム構造となっている。それに対して、主題部すなわち第四小節以降では、半音階的な音が一切なくなり、調性構造が明らかとなる。また、ここからリズム伴奏がつくので、拍子構造が明示され、シンコペーションを含むリズム構造も明確となる。こうして、序奏部から主題部にかけて、旋律面、およびリズム面において曖昧なものが明確化するという構造変化は、ベートーヴェンに限らず、多くのクラシック音楽の曲に見いだされる要素だ。それが、ジョプリンの曲にも見られるというわけである。

ジョプリンの曲にみられるクラシック的な要素はそれだけではない。第五小節以降の左手のパターンもまた、クラシック的な要素とみることができる。これは、ジャズ・ミュージシャンの間で「ストライド奏法」と呼ばれているもので、一拍目と三拍目で低い単音を弾き、二拍目と四拍目でそれより高い音域で和音を弾く技法である。これはラグタイムをはじめとして、ノーヴェルティ・ピアノやハーレム楽派などといったアーリー・ジャズの重要なジャンルをいくつも生み出した、ジャズの歴史上、極めて重要な伴奏パターンである<sup>14</sup>。これはしばしば、ジョプリン

---

<sup>13</sup> この小節後半でDナチュラルが登場するので、ホ短調（旋律的短音階下行形）的な雰囲気も醸し出されると言える。このこともまた、この部分の調性を曖昧にする要素となっている。

<sup>14</sup> さらには、ラグタイムのこのバックビートを強調したリズムが、後々、1940-50年代のリズム&ブルースのリズムの基本となり、それがロックンロール、そしてロックへと引き継がれていったのであり、またそれが世界中のポピュラー音楽すべてのリズム・セクションの基本となっていたという意味では、このラグタイムのリズム・パターンは、ポピュラー音楽全体の歴史の中でも特に重要度が高いといえる。

とその周辺のピアニストたちによる発明と言われるが、実はその起源ははるかに古いものと思われる。例えば、譜例3は、ショパンの12の練習曲作品10の第2曲より、第19-23小節だ。ここに見られる左手の伴奏パターンは、第1、3拍で低音を単音で弾き、第2、4拍でそれより高音で和音を弾くという、まさにストライド奏法である。もちろんここには、ジョプリンと違って、シンコペーションやブルー・ノートはないし、このパターンが完全にストライド奏法と同じと言えるかどうかに関しては、いささかの議論の余地はあろう。特に、このショパンの例の場合、ソプラノ旋律は極めて半音階的な動きをしているため、この左手パターンが、和声進行を明示するという重要な和声的役割をも担っている点で、ジョプリンとは異なる。つまりジョプリンのストライド奏法では、右手旋律が既に和声的傾向を表しているので、左手のパターンは必ずしも和声的な役割をもつのではなく、むしろリズムの明確化という役割をしていると見ることができる。しかしそういった役割上の違いがあるにしても、ジョプリンに見られる左手の奏法のパターン自体は、技法的にもリズム的にも、確かにショパンの左手に共通している。事実、ジョプリンはショパンの音楽をピアノ教師のもとで学んだと言い伝えられており、ジョプリンのストライド奏法の由来の一つは、恐らくショパンにあるといっても間違いはない。

譜例3：ショパン、12の練習曲、作品10の第2曲、第19-23小節

The image shows two systems of musical notation for Chopin's 12 Études, Op. 10, No. 2, measures 19-23. The notation is in G major and 3/4 time. The right-hand part features a melodic line with slurs, and the left-hand part features a characteristic stride pattern. Dynamics include *p*, *poco*, *a*, and *cresc.*. The instruction *sempre legato* is written above the staff.

こうして、ジョプリンの八小節中には、様々なクラシック音楽的な要素が見られる。一聴しただけでは必ずしもクラシック音楽風には聞こえないとしても、曲を1つ1つの要素に分解し、丁寧に聴いてみるならば、確かにそこにはクラシック的な要素を聴くことができるのである。つまり、ここには間テキスト性が微妙ながら見いだされるのである。

クラシック音楽との間テキスト性を示しているポピュラー音楽は、何も20世紀初頭の、それもジャズに限って見いだされるわけではない。21世紀に入ってから、それもジャズではなくロックなどでも、クラシック音楽との共通性は多分に見いだされる。譜例4に示したのは、ニューメタル・グループ、リンキン・パークが2000年にリリースし、2001年から2005年にかけてヒットを続けたアルバム『ハイブリッド・セオリー』に収録された、「Points of Authority」という曲の全体形式である。

#### 譜例4：リンキン・パーク、「Points of Authority」形式

<b>A</b>	<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A'</b>
<b>0:00</b>	<b>1:10</b>	<b>2:16</b>	<b>2:36</b>
イントロ・ヴァース・コーラス	イントロ・ヴァース・コーラス	ブリッジ	コーラス・コーラス・コーダ

この曲は基本的にはA A B A形式の一種と見ることができる。A部の中にはイントロ、ヴァース、コーラスがあり、B部はブリッジである。また、最後のA部はイントロとヴァースが省略されてコーラスのみ繰り返し返される形となっている。A A B A形式はもちろん、ポピュラー音楽の典型的な楽曲形式として、例えば譜例5に示した、20世紀初頭のティン・パン・アリーの作曲家、ジェローム・カーンの名曲、「The Way You Look Tonight」などにも見られるものである。それは、ポピュラー音楽の圧倒的大多数の曲にみられる、ポピュラー音楽形式のエッセンスと言っても過言ではない。だからこの形式を、クラシック音楽の形式と思って聴く人は必ずしも多くはないかもしれない。

しかしながら、このポピュラー音楽の典型としてのA A B A形式も、実はポピュラー音楽固有のものとして生まれたわけではなさそうである。なぜなら、これを、クラシック音楽によくある、ある種の二部形式に由

譜例 5 : ジェローム・カーン、「The Way You Look Tonight」全体形式

A                    A                    B                    A

来しているとも見ることできるからだ。これは前半で A が反復され、後半で B と A が反復されるというものである<sup>15</sup>。最も有名な例の一つは、恐らくベートーヴェンの「エリーゼのために」冒頭であろう。その形式は譜例 6 に示されている。

譜例 6 : ベートーヴェンの「エリーゼのために」冒頭部の形式

**||: A :||: B A:||**

これは、反復記号を使わずに表記すると、A A B A B A となる。このうち最後の B A が省略されたものが、カーンの曲の形式であり、それを少々変形したのがリンキン・パークの全体形式とみることができよう。もちろん、これらポピュラー音楽の曲における各部の構成や表面構造は、クラシック音楽とは大幅に異なる。例えば「エリーゼのために」の中には、ヴァースやコーラスはないし、また旋律や和声などの全てにおいて、カーンやリンキン・パークの曲とは異なる点が数多く見いだされる。その意味ではこれらのポピュラー曲は、ベートーヴェンのクラシック曲と大いに異なる。にも関わらず、あくまで全体形式という曲の枠組みだけを、音楽のその他全ての要素から切り離して考えるならば、確かにこのリンキン・パークの曲の中に、クラシック音楽的な要素を見て取ること

---

<sup>15</sup> A が繰り返されるため、英語圏では Rounded Binary Form という語で、二部形式扱いをされる場合が多い。門馬直衛はこれを三部形式としつつも、二部形式とみる考え方も間違いではないとしている（門馬 1949, 41-45）。

ができるのである。それはクラシック音楽との明白な間テキスト性を示すものでは決してないが、微妙にその間テキスト性を示すものなのである。

またこのリンキン・パークの曲には形式面のみならず、より表面的な部分でも、クラシック的な要素を見いだすことができる。特にヴァースからコーラスにかけて、和声的緊張が弛緩していくという、クラシック音楽的プロセスを見いだせるのである。譜例7にまずは、ヴァース冒頭の四小節を示した。

譜例7：リンキン・パーク、「Points of Authority」のヴァース冒頭

The musical score for the first four measures of the verse of 'Points of Authority' by Linkin Park. It features four staves: a vocal line with lyrics, a guitar line, a bass line, and a drum line. The lyrics are: "You like the way I look at you, while taking pleasure in the awful things you put me through." The guitar line is in the bass register, playing a power chord progression. The bass line and drum line provide a steady accompaniment.

POINTS OF AUTHORITY  
Words & Music by C. Bennington, R. Bourdon, B. Delson, J. Hahn, and M. Shinoda  
© Copyright by KENJI KOBAYASHI MUSIC, NONDISCLOSURE AGREEMENT MUSIC, UNIVERSAL MUSIC Z SONGS LLC, BIG BAD MR. HAHN MUSIC AND ROB BOURDON MUSIC  
All Rights Reserved. International Copyright Secured.  
Print rights for Japan controlled by Shinko Music Entertainment Co., Ltd.

この4小節では、まずギター（上から2段目）が低音で、E♭とF♭とD♭をそれぞれ根音とするパワー・コード（根音と第五度音のみのコード）を用いて伴奏している。このコード進行において、中心音はE♭で、F♭とD♭が、E♭を上下から装飾している形とみることができよう。するとこの中心音E♭を、保続音として、あるいはある種のドローンとして解釈できる。保続低音は上声部の和声的傾向が変化しても、それに関わらず保続されるものなので、全体として和声的緊張を生み出す。また、ヴォーカル旋律の構成音を、ギターの使用音とあわせて考えると、最初の2小節はほぼE♭フリジアン（E♭を第1音とするフリギ

ア旋法)として解釈することができるが、しかし2小節目の最後で、ヴォーカル旋律にGナチュラルが現れるため、フリジアン旋法の重要な特徴音の一つである短三度音の代わりに、長三度音が現れていることになり、旋法的に捉えどころのない、緊張度の高いものとなる。もちろんこのGナチュラルは、ギターのF♯との間に増2度音程を生み出すため、これが和声的にも緊張をもたらすことになっている。

こうしてヴァースでは様々なやり方で和声的緊張が生成されているのだが、コーラス部に行くと、その緊張は弛緩させられる。譜例8は、この曲のコーラス部冒頭である。

譜例8：リンキン・パーク、「Points of Authority」コーラス部冒頭  
(なお、三段目は、サンプリング音のイメージを視覚化したもの)

The musical score consists of six staves. The top staff is the vocal line with the lyrics: "You like to think you're never wrong You live what you've learned You have to act like you're someone You live what you've learned". The second staff is the guitar line, showing a complex, distorted texture with many notes and bends. The third staff is the bass line, showing sustained notes. The fourth staff is the drum line, showing a consistent rhythm with 'x' marks for cymbals and dots for other drums. The fifth and sixth staves are empty.

POINTS OF AUTHORITY  
Words & Music by C. Bennington, R. Bourdon, B. Delson, J. Hahn, and M. Shinoda  
© Copyright by KENJI KOBAYASHI MUSIC, NONDISCLOSURE AGREEMENT MUSIC, UNIVERSAL MUSIC Z SONGS LLC, BIG BAD MR. HAHN MUSIC AND ROB BOURDON MUSIC  
All Rights Reserved. International Copyright Secured.  
Print rights for Japan controlled by Shinko Music Entertainment Co., Ltd.

ここで、まずはギター（下から3段目）やベース（下から2段目）による保続音がなくなる。ギターとベースは代わりに、全音符でEの

パワー・コードと F $\flat$  のパワー・コードを交代で繰り返し上声部の和声的傾向の変化と歩調を合わせている。そのため、保続低音により生み出された和声的緊張は、ここでは弛緩される。また、ここで大事なのは、さきほどの G ナチュラルは G $\flat$  となり、旋法的に明らかにフリジアンとなり、また増二度はなくなるため、和声的緊張がなくなる点である。これに加えて、F $\flat$  も消えるため、フリジアン的な響きが一切なくなり、E $\flat$ -G $\flat$ -B $\flat$  という、ただ単なる短三和音がここで初めて鳴り響くことになる。すなわち、あたかも調性がフリジアンではなく単純な短調になったかのような印象を与えるのである。実際には、このコーラスの第 2 小節で、短二度音がすぐに復活するため、再びフリジアン的な響きとなるのだが、長いヴァース部での旋法的、和声的な緊張のあとの突然のその変化は、和声的緊張の弛緩をもたらしていると言える。

このようにヴァースからコーラスにかけて、和声的な緊張がまずは生成されて次に弛緩するタイプの進行は、決してポピュラー音楽固有の要素ではない。それはクラシック音楽、それもロマン派の音楽にはよくあるパターンだからである。例えば、譜例 9 には、ドビュッシーの前奏曲集第一巻第 6 曲「雪の上の足跡」の冒頭七小節を掲載した。

譜例 9：ドビュッシー、前奏曲集第一巻第 6 曲「雪の上の足跡」冒頭

Triste et lent

The image shows a musical score for Debussy's 'Triste et lent' (Op. 10, No. 6). The score is in 4/4 time and features a piano (pp) texture. The right hand has a melodic line with a fermata over the first measure and a triplet in the second. The left hand has a rhythmic accompaniment with triplets and a 'piu pp' marking. The score is divided into two systems, with the second system starting with a 'm.d.' marking.

ここでも中心音 D が保続低音として最初の四小節間維持されており、そのために和声的な緊張が生成されているが、その後、第五小節以降は



Dが保続低音としては現れなくなるため、それによる和声的緊張が弛緩させられている。また、最初4小節の各冒頭二拍では、DとEが左手で弾かれ、右手では第2小節第二拍ではB♭、第3小節第二拍ではE、第4小節冒頭ではGが弾かれるので、これら各小節の冒頭の和音は二短調のii度の和音、すなわち、減五短七和音の第三転回形と考えられるため、そこに含まれる三全音による和声的な緊張が生成されていることになる。が、第五小節以降は、第五小節第四拍目でのFとBナチュラルが構成する三全音を除いて、原則として三全音は消滅し、ほぼ全ての和音は長和音か短和音を基本としたものとなるため、その意味での和声的緊張は弛緩されることになる。こうして、リンクン・パークの例に見られた、和声的なく緊張から弛緩へというパターンは、ロマン派の音楽などにも見いだすことができるのである<sup>16</sup>。すなわちリンクン・パークの曲にみられる重要な特徴のいくつかは、実はクラシック音楽に由来するものであり、クラシック音楽とは無関係ではないのである。

以上、20世紀初頭のジャズと、21世紀初頭のロックとを例にとり、それぞれがクラシック音楽との間テキスト性を示していることを論じてきた。こうした例は、枚挙にいとまがない。いや、正確に言うと、ほとんどポピュラー音楽のどの曲をとってみても、こうしたクラシック音楽との間テキスト性を何らかの形で見いだすことができる。それは必ずしも常に明白なものではないかもしれない。しかし微妙な形であれ間テキスト性が見いだされるのであれば、それを無視してクラシック音楽とポピュラー音楽とを無関係と結論づけることはできない。

ポピュラー音楽とクラシック音楽には共通項があり、従って両者が完全に相容れない音楽であるという主張は成り立たない以上、ポピュラー音楽研究に、クラシック音楽研究の方法論としての楽曲分析的、音楽学的方法論を適用することは無益であるとは言えないことになる。いや、上記の分析それ自体、音楽学的方法論を適用したものであり、その結果として、それぞれの曲の重要な側面を見いだしているという点からしても、音楽学的方法論はポピュラー音楽研究にとって、有益であると結論づけなければならないのである。

---

<sup>16</sup> 事実、西洋芸術音楽はしばしば、和声や旋律やリズムの〈緊張〉と〈弛緩〉の関係で理解されてきている。例えばMeyer 1956を参照。

おわりに

本論は、音楽学的ポピュラー音楽研究への批判内容を検証し、またそれに対する最近の擁護論をふまえつつ、筆者の視点から音楽学的方法論のポピュラー音楽研究における妥当性について擁護を試みた。

その過程で、第一に、筆者はポピュラー音楽にはクラシック音楽的要素が含まれることを繰り返し指摘してきた。言うまでもないが、これは決して、ポピュラー音楽がクラシック音楽と全く同じである、という主張ではない。クラシック音楽とポピュラー音楽とが違うのはあたりまえであり、その違いをいまさら強調するまでもないだろう。が、もしポピュラー音楽がクラシック音楽とはまるで相容れない音楽である、あるいは100%異なる音楽である、といったら、それは言い過ぎであると筆者は主張しているのである。そもそもポピュラー音楽とは、各種の民族音楽やクラシック音楽などを融合して出来た音楽だ（Van Der Merve 1989）。従って、クラシック音楽もポピュラー音楽に影響を与えた音楽の一つなのである。この点を忘れて、クラシック音楽がポピュラー音楽とは無関係であるかのような議論をしたり、ましてやそのためクラシック音楽研究の方法論としての音楽学がポピュラー音楽研究には全く役に立たないと主張したりするのは間違いであると言わざるをえない。

また、第二に、筆者はポピュラー音楽において楽曲分析が有効であることを主張してきた。だからといって、筆者は決して、ポピュラー音楽の社会面、録音メディア面、演奏面が重要ではないと言っているわけではない。むしろ、それら他の側面を明らかにする上でさえ、音楽学的方法論が有効となりうることを、ここで示唆しておきたい。例えば楽曲様式を丁寧に分析することにより、その曲が誰の曲を真似したか、あるいは「パクった」か、といった著作権に関わる社会的な事柄でさえも、分かってくる場合がある。また、録音技術や演奏技術に関わることも、その全てを楽譜で論じることはもちろん出来ないにせよ、ではどこまで記譜できるのかといった限界を探ることで、逆に、いかにしてポピュラー音楽制作における録音面や演奏面が重要な役割を果たしているのかを考察していくことも可能となろう。楽曲分析が万能なわけではないにしても、一定の有効性を常に維持しているのであり、それが全く無益だという議論は、やはり行き過ぎであろう。

最後に、そもそも、音楽学的な研究方法論がどこまで有効なのかについての議論は今後も継続されるべきであることを述べておきたい。伝統的音楽学が他領域の研究者から批判されるのは、今回が決して歴史上初めてではない。かつて民族音楽学が成立した際にも、伝統的音楽学は批判された。また 80 年代にアメリカで新音楽学なるものが台頭してきた際にも、伝統的音楽学は批判の矢面に立たされた。その都度、伝統的音楽学は、それらの新興の領域と議論を戦わせてきたし、そうした議論を通じて、自らをどこまで擁護できるのか、また自らの地平をどこまで広げられるのか、その可能性をさぐってきた。ポピュラー音楽研究に限らず、今後も新たな研究領域が台頭してくることはいくらでもありうるだろう。そうした際に、議論を継続し、どこまで擁護できるのかを探り続けることで、音楽学とは何か、そして我々音楽学者とはそもそも何をすべきものなのかといった根本的な問題を、より深く考えていくことができるのである。そうした問いを考察するためにも、議論を切り捨てるのではなく、議論を継続することは、学問の発展にとって、とても重要なことなのである。

## 参考文献

- Covach, John. 1997, "We Won't Get Fooled Again: Rock Music and Musical Analysis." *In Theory Only*, 13/1-4, pp. 119-141.
- Covach, John and Graeme Boone, eds. 1997. *Understanding Rock: Essays in Musical Analysis*. Oxford University Press.
- Everett, Walter. ed. 2000. *Expression in Pop/Rock Music: A Collection of Critical and Analytical Essays*. New York: General Music Publishing.
- Everett, Walter. 2001. "Review of *Reading Pop*, edited by Richard Middleton." *Music Theory Online*, 7.
- . 2004, "Making Sense of Rock's Tonal System." *Music Theory Online*, 10.
- Frith, Simon. 1996. *Performing Rites: On the Value of Popular*

- Music*. Oxford: Oxford University Press.
- Hennion, Antoine. 1983. "The Production of Success: An Anti-Musicology of the Pop Song." *Popular Music*, 3, pp. 159-193.
- 細川周平. 1990. 『レコードの美学』 勁草書房.
- 北川純子. 1993. 『音のうち・そと』 勁草書房.
- Kristeva, Julia. 1969. *Semeiotiké*. Paris: Éditions du Seuil,
- 増田聡. 2003. 「音楽学とポピュラー音楽研究はどう関わるか」 東谷護編『ポピュラー音楽へのまなざし』（勁草書房）, pp. 127-152.
- McClary, Susan and Robert Walser. 1990. "Start Making Sense! Musicology Wrestles with Rock." In *On Record: Rock, Pop, and the Written Word*. Ed. Simon Frith and Andrew Goodwin. London: Routledge, pp. 277-292.
- Meyer, Leonard B. 1956. *Emotion and Meaning in Music*. The University of Chicago Press.
- Middleton, Richard. 1990. *Studying Popular Music*. London: Open University Press.
- Middleton, Richard. 1993. "Popular Music Analysis and Musicology: Bridging the Gap." *Popular Music*, 12/2, pp. 177-190.
- Middleton, Richard. ed. 2000. *Reading Pop: Approaches in Textual Analysis in Popular Music*. Oxford University Press.
- Middleton, Richard. 1982. "Editor's Introduction to Volume 2" *Popular Music*, 2, pp. 1-8.
- 三井徹監修. 2005. 『ポピュラー音楽とアカデミズム』 音楽之友社.
- 門馬直衛. 1949. 『音楽形式』 音楽之友社.
- Moore, Allan. 1993. *Rock: The Primary Text: Developing a Musicology of Rock*. Open University Press.
- Moore, Allan. ed. 2009. *Analyzing Popular Music*. Cambridge University Press.
- 村田公一. 1998. 「日本音楽学会第49回全国大会総覧・シンポジウムII：音楽学からみたポピュラー音楽」 pp. 208-214.

- 小川博司. 1988. 『音楽する社会』 勁草書房.
- 佐藤良明. 1999. 『J-POP進化論』 平凡社.
- Shepherd, John. 1982. "A Theoretical Model for the Sociomusicological Analysis of Popular Music." *Popular Music*, 2, pp. 145-177.
- Tagg, Phillip. 1982. "Analysing Popular Music: Theory, Method, and Practice." *Popular Music*, 2, pp. 37-67.
- 田村和紀夫. 1999. 『ビートルズ音楽論：音楽学的視点から』 東京書籍.
- Van Der Merve, Peter. 1989. *Origins of the Popular Style: The Antecedents of Twentieth-Century Popular Music*. Oxford: Clarendon Press.
- Walser, Robert. 1993. "Out of Notes: Signification, Interpretation, and the Problem of Miles Davis." *Musical Quarterly*, 77, pp. 343-365.
- Zak, Albin. 2001. *The Poetics of Rock*. Los Angeles: University of California Press.