

修士論文

サウンドスケープ思想から読み解くプログレッシヴ・ロック

Using the Concept of Soundscape to Investigate Progressive Rock

指導教員：今田匡彦 教授

国立大学法人弘前大学大学院教育学研究科

教科教育専攻音楽教育専修音楽科教育分野

08GP210 一戸 亮祐

Ryosuke Ichinohe

2010年3月 弘前大学

## 謝辞

本論文の執筆にあたり、多くの方々にご協力を頂きました。ここに、心より感謝の意を申し上げます。まず、日頃より暖かいご指導を賜り、研究その他あらゆる面でサポートして頂いた、今田匡彦先生に心から感謝致します。また本論文作成中、そして本論文を作成するまでの思考の間に、多くの方々のご指導、ご教示を賜りました。弘前大学教員講座の皆様、学友の皆様、研究室の先輩、後輩の皆様に心より感謝致します。また、長い学生生活を支えてくれた家族に深く感謝いたします。その他にも、ここでお名前を掲載することのできなかつた多数の方々からも貴重なご指導、ご教示を賜りました。この場を借りて厚く御礼申し上げます。

## 目次

謝辞・・・2

目次・・・3

序論・・・4

### 第1章：プログレッシヴ・ロック

- I 母と子の音楽：序奏にかえて・・・8
- II ポピュラー音楽を俯瞰する：ミンストレルから始まる・・・10
- III ロックン・ロールの誕生・・・14
- IV ロックン・ロールからロックへ・・・15
- V サイケデリック・ロックからプログレッシヴ・ロックへ・・・22
- VI イエスのサウンド（音響）・・・29
- VII 結局、プログレッシヴ・ロックとは？・・・39

### 第2章：小間奏曲・・・41

### 第3章：サウンドスケープ

- I サウンドスケープとは？・・・45
- II 基調音としての音楽・・・53
- III 基調音を支える糸としてのポピュラー音楽・・・59
- IV 信号音、標識音としてのプログレッシヴ・ロック・・・66
- V プログレッシヴ・ロックの糸、そして色・・・67
- VI プログレッシヴ・ロックはやはり音楽だ！・・・75

Final Thoughts・・・80

引用・参考文献・・・83

## 序論

音楽は小さい頃から好んで聴いていた。両親が好んで聴くフォークソングをはじめとした歌謡曲やヒット・ソングに始まり、ジャズ、クラシック、吹奏楽、ゲーム・ミュージック、中華ポップスと、自分の好みの向かうままに音楽を聴き、CD を買い漁り、コンサートに足を運んだ。

しかし、10 代中頃まで、音楽の何を聴いているのかを深く考えたことはなかった。実際、音楽を聴く時は大抵何かをしながらであったことが多い。通学・帰宅時、勉強をしながら、本を読みながら、コンサートに赴いた時でさえ、音楽を聴きながら何か他の考え事をしていた。むしろ、そのためにコンサートに行っていたようなものであった。フォークソングを聴いていても歌詞の内容が頭に入ることはなく、ジャズやクラシックの演奏者による違いもよくわからない。あらゆる音楽の、音の組み合わせによる雰囲気を楽しんでいたに過ぎず、聞き流せる、BGM としての認識が強かったのである。

音楽に対するそのような聴取態度を変えたのが、プログレッシヴ・ロックという音楽であった。当時好んで聴いていた作曲家が絶賛するので、それなら、と手に取ったが、プログレッシヴ・ロックは、それまで BGM 的に、何かをしながら聴くような聴取態度では聴くことのできない音楽だったのである。ロックを聴いている筈なのに、

クラシックを聴いている感覚になり、次の瞬間にはジャズを聴いている感覚にもなったのである。そうした次々に展開する構成や複雑に絡み合う音など、魅力的に思える箇所が断片的に聞こえるものの、主に雰囲気を受け取っているだけに過ぎなかった自分の耳には、プログレッシヴ・ロックは、雰囲気どころか、音楽らしき音の流れがあるらしい、としか捉えることができなかったのである。

はじめはその程度の把握しかできなかったプログレッシヴ・ロックの情報量の多さに、まだ聴き逃しているものがあると思い、何とかしてプログレッシヴ・ロックの全容を掴もうと、何度もオーディオの前で、音楽だけを聴くという集中的な聴取に没頭した。その中で、徐々に楽曲構成の美しさやダイナミクス、歌詞のリズム、混沌とした音の塊の中からある特定の音を抽出し聴き取るといった行為に快感を覚え、その要素を元に勝手な想像に浸ったりもした。何かに付随するものとしてしか考えられなかった音楽が、音楽を聴くこと自体が目的の音楽へと変わっていったのである。

こうした聴取を見出せたプログレッシヴ・ロックを、音楽好きか否かに関わらず、友人達に勧めていった。彼らは大方が最新のポップスを好み、その他洋楽ロック、ジャズ、クラシックと各々好き好きに音楽を聴いていた。好みの違いこそあれ、プログレッシヴ・ロックを聴く以前の筆者と同じような種類の音楽に慣れ親しんでいた。自分と同様の体験をしてくれるものと思い込み聴かせていくが、友人達の反応はイマイチである。不快な感想が多数を占め、冗長、意味が分からない、ロックじゃない、気

持ち悪いとまで感想を述べる友人もいた。勿論、もう一度聴こうとするどころか、興味を持つ者はいなかった。

事実、プログレッシヴ・ロックは1960年代後半にイギリスで勃興し、1970年代前半にはピークを迎え、その中頃にはとうにブームが終わっていた音楽である。当時の日本でもプログレッシヴ・ロックの人気はあったらしく、今現在もプログレッシヴ・ロックやそれに準じたバンドは国内外に存在するが、テレビや雑誌のヒットチャートに名前が載ることも、世間の話題に上ることもほとんど無い。

プログレッシヴ・ロックに関する雑誌の特集や書籍の煽り文句にしても、「今なぜ、カメラの音楽なのか？」(『プログレッシヴ・ロックの哲学』, 2002)「プログレッシヴ・ロックをもういちど」(『ハーヴェスト3 ワールドムック 580』, 2006)など、関係者含め、プログレを過去の音楽として扱っているようである。好きな音楽は、と訊かれ、プログレ、と答えても、疑問符の浮かんだ顔をされるか、「マニアック」と評される場合がほとんどである。思春期や青春時代にプログレッシヴ・ロックのブームを迎え、聴いて育った人達は今でもプログレッシヴ・ロックを聴き、仲間内で集まってはその話をすると言うが、それは半ば当然の話である。多感な時期に好んで観たもの、聴いたものは、トラウマにでもならない限りは自ら遠ざけることはないだろう。それが趣味の範疇でしかなく、それ以上のものでない限りは、プログレッシヴ・ロックの認識は「昔あった」、もしくは「物好きが聴く」という枕詞の付く音楽に過ぎないのである。

プログレッシヴ・ロックは40年前にあった一過性のムーブメントであり、現代では際物扱いされるような音楽である、という評価が下されているようである。しかしその一方で、プログレッシヴ・ロックには次のような側面もある。岩本（2010, p.33）は述べる。

「20代～30代前半の若いリスナーにとってはプログレッシヴ・ロックとは“古代の〜”という形容詞にしか思えないらしい。だからこそ、それを逆手に取ったミュージシャンは、知ってか知らずか、プログレッシヴ・ロックからさまざまなものを拝借している。プログレッシヴ・ロックも、クラシックやジャズからいろいろなものを拝借した歴史を持っているので、その行為は別段咎められることはないと思うのだが……………」

プログレッシヴ。ロックは単なる一部の物好きのための音楽ではない。しかしそれは、他の音楽の要素を取り入れ、現代の音楽への影響もある、という安直な理由だけではない。プログレッシヴ。ロックによってBGM的な聴取から音楽を聴くことそれ自体へと聴取態度を変えさせられた個人的経験から、そこには音楽的な聴取へと耳を傾けさせる構造なり何かがある筈である。つまり、プログレッシヴ。ロックがまさしく音楽であるということを、本論では考察していく。

## 第1章：プログレッシヴ・ロック

### I 母と息子の音楽：序奏にかえて

「ある夜、私は子供と二人で、NHKの、宇野重吉主演のテレビ・ドラマを見ていた。それは、全編にビートルズの曲が流れていて、ドラマの主題は、人生をすでに失ってしまった老人とビートルズの音楽との痛切な出会いだった。私たちはこの音楽に圧倒的な印象を受けた。子供はおずおずと言った。『ママ、これも、音楽なの？』私はうなずいた…私ははじめ、子供には本当のところ音楽はわからないものと思っていた。けれども、それはひどい思い違いだった。小学校の六年の子供が、あるときオウ・ベイビーベイビーとしか言わないジャズを聞いているので、『ずいぶん単純な歌詞ねえ』と悪口を言った。すると彼は『むつかしい言葉を使えるならブルースなんてやらないよ。これはむつかしい言葉を言えない黒人と子供の音楽なんだ！』と一喝された。」(若桑, 1989, pp.87~89)

上記は、音楽をめぐる母親と息子のたわいもない日常会話である。この会話中、なぜ息子はビートルズの音楽を、音楽なのか？とわざわざ念を押して尋ねたのか。そして母親はなぜ、ブルースの歌詞を、単純だ、とバカにしたのか。ここに登場する息子



は、クラシックのピアノを習っていた。芸大の楽理科を卒業した優しい女性の先生だ。  
小学校3年生の、彼の音楽観は、恐らく、このピアノの先生を中心に形成されていた  
のだろう。そして、ビートルズは、所謂クラシック音楽ではなく、また、彼がピアノ  
教師の下で弾いていた、或いは、聴いていた音楽とも違っていただろう。

さて、この母親は、ブルースの歌詞をなにと比較して単純だ、と評価したのだろう。  
これまた芸大の教授で、イタリア帰りの美術史家の母親である。プッチーニのオペラ  
のテキストと比較したのだろうか、或いは、シューベルトの歌曲となのだろうか。

ある特定の時代の、ある特定の地域の、ある特定の階級の「音楽」は、それとは真  
逆の、ある地域、ある階級の「音楽」とは別のもの・ことを指し示すことがあるよう  
だ。

単純な歌詞、単純な旋律、単純な和声進行で、誰にでも親しまれやすい音楽を、仮  
にポピュラー音楽としよう。同じ音楽でも、先行する接頭語によって違った音楽にな  
る。では、なにがどう違うのか？

齋藤（今田；齋藤, 2007, p.14）は言う：

「思想の潮流のなかで、それまでの正統な音楽の価値、上流階級が愛好していた音  
楽、つまりクラシック音楽の持っていた価値体系並びに、音楽の在り方といったもの  
に対する反動がロック・ミュージックの存在意義として成立したのである。」

この論文のタイトルに示されたプログレッシヴ・ロックという言葉は「プログレッシヴ」と「ロック」に分節化できる。つまり、「プログレッシヴ」な「ロック」ということになるが、何においてプログレッシヴかを問う前に、そもそもロックとは何かをまず説明しなければならないし、ロックを含むポピュラー音楽とはなにか、についても記述しなければ、フェアではないだろう。

## II ポピュラー音楽を概観する： minstrel から始まる

青木啓（1988, p.176）は言う：

「アメリカン・ポピュラー・ミュージック史上最初の大ソングライターは、スティーヴン・コリンズ・フォスター（1826～1864）だ…このフォスターの歌を全米にひろめたのは出版された楽譜、そして旅まわりの芸人たちだ。旅回りの芸人といえば、その集団としての minstrel・ショウ（minstrel）を忘れることが出来ない。」

南部の裕福な家庭に生まれたフォスターの関心は、当時奴隷であった黒人たちの生活である。今日では日本の小学校や中学校で幅広く紹介されている数々の作品：『おおスザンナ』『草競馬』などが格好の例である。また、旅回りの芸人というと、黒人を想

像しがちだが、奴隷であった彼らが、その頃大衆芸人とはいえ、ミュージシャンとしての地位を与えられていたわけもない。 minstrel・ショウは、白人が黒人の扮装をして、例えば、顔を黒く塗り行った、一種のエンターテイメント・ショウを示す。

19世紀に始まったこのショウは、ヴァージニアからニューヨークへ渡る。南北戦争（1861～1865）が終わる頃には、遂に黒人によるショウも出現するが、やがて所謂ヴォードヴィル（通俗喜劇）へと変化していく（e.g., 青木, 1988）。

ここでシューベルトの歌曲とフォスターの作品とを比較するのは、やや唐突かもしれない。前述の日本の音楽教科書で、彼らの作品がラインナップとして並ぶとき、果たしてどちらが芸術的か、などといった議論はまったくナンセンスだろう。今日、フォスターの作品の、その芸術性を疑う余地はどうやらなさそうである。

しかし青木は、フォスターの音楽がポピュラー音楽の草分けである、と指摘する。そして、初期の大衆音楽の表出方法は、minstrelでありヴォードヴィルである。つまり、ここで強調されるのは、アートではなくエンターテイメントということになる。アートとエンターテイメント。この一見異質な二つの指標が、実は、初期のポピュラー音楽には既に内包されていた。音楽が音楽である以上、当然のことなのかもしれないが、一応、ここに指し示しておくこととする。

ポピュラー音楽とは、その言葉通りの意味をとれば大衆に広く浸透した音楽ということになり、あらゆる音楽がなり得ることができる。しかしこの場合のポピュラー音

楽とは、所謂芸術音楽などとは性質の異なる、日本語で言う大衆音楽のことを指す。

ポピュラー音楽について、三井（1983, pp.2356～2357）は次のように述べる。

「民俗音楽ほどではないにしても、その音楽構造は比較的簡単であり、歌が大きな割合を占めている。作るのはふつう音楽作り職業とする者であり、作られる場所は都市であり、それを作り、複製し、売る産業がある。一方、芸術音楽とはちがって、聴覚を通して普及していく場合が多く、レコードの発達以来、譜面どおりの演奏は以前にも増して重視されず、演奏者の個性が強調される。また歴史上の事件や時代の風潮への対応においては、芸術音楽、民俗音楽よりもはるかに敏感であるということである。（中略）世紀の変わり目には、ヨーロッパでもアメリカでも、ポピュラー音楽の作風・表現様式は、他の分野の音楽とははっきりとちがったものになっていた。19世紀初頭期には、芸術曲を編曲したものがポピュラー曲になるということは珍しくなかったが、芸術音楽の変化もあって、しだいにスタイルのちがいが大きくなりすぎ、そういう傾向はなくなっていった。」

娯楽、つまりエンターテインメントとしての音楽は、劇場での歌や街頭での吟遊詩人による歌など、いつ頃からどのように始まったか、など想像するのも大変なくらい、つまり人間が発生し、声を持った時点から在ったのかもしれない。それから随分とと

きを経て、例えば特定の時代、特定の地域に焦点をあてるとすると、特に 19 世紀以降の都市部から発信され、娯楽産業の一つとして大量に消費されるものを特にポピュラー音楽として扱う、ということになるようだ。とはいうものの、その最初期の音楽形式は他の芸術音楽、民謡などから引用したものも多い。先述した黒人を茶化した歌を含めた出し物から生じた minstrel・ショーや、ティン・パン・アリー（嘗て日本に存在したバンドの名前ではなく、ニューヨークで商業音楽が盛んに製作されていた横丁のこと）など、時代の風刺や風潮に敏感に対応したポピュラー音楽が発達していく。

また、音楽それ自体だけではなく、媒介物の発達についても指摘すべきであろう。つまり、20 世紀に差し掛かる頃には、ジャズ、ミュージカルといったポピュラー音楽独自の様式を生み出し、加えてラジオ、レコードといった娯楽を発信するメディアの発達で、その普及に拍車をかけることになった。ラジオやレコードは楽譜の読めない層にも娯楽としての音楽の裾野を拡げた。その場で譜面通り演奏する者がいなくても音楽を容易に聴くことができ、また音楽を吹き込み、拡散させることも可能となったのである。時代を風刺しつつも夢や恋愛といった甘美なテーマで歌い、聴衆を喜ばせ、消費させることでポピュラー音楽は発展していった。

### III ロックン・ロールの誕生

こうして芸術音楽や民俗音楽とは異なった展開をしていくポピュラー音楽で、特に注目したいのがロックン・ロールの誕生とその進展である。1950年代にロックン・ロールは誕生するが、三井（1983, p.2358）は次のように説明する。

「50年代半ばに、カントリー・アンド・ウェスタンと南部都市のリズム・アンド・ブルースを背景にして生じたのがロックン・ロールであった。はじめは南部の若い白人がリズム・アンド・ブルースを自分のものにして歌うロカビリーとして始まり、それがポピュラー音楽産業の要素をとり入れて、ロックン・ロールとして発展していった。戦後、新しいレコード購買者層として浮上した白人思春期世代がそれにとびついた。究極的にはその世代が、抑圧的既成白人社会に対抗して苦悩している黒人と、似た状態にある自己とを同一視したものであるといえる。」

広大な土地を持つアメリカ合州国（直訳をほどこせばこの漢字による表記の方が遙かに正確である）は、故に、多様な人種、多様な文化が混在していることは、ここで指摘するまでもない。気候風土も言語表現も、食品も服装も、そして音楽も異なる多文化を内包する国家がアメリカである。西部と南部の音楽が、何かの弾みで商業的に

出会う。エンターテインメント性が強かった若者の音楽が、一つのアマルガムとして生まれ変わる。それが、ロックン・ロール、であるようだ。つまり、ロックン・ロールは、大衆に迎合し、享楽を生み出してきたそれまでのポピュラー音楽とは大分異質であるようなのだ。具体的になにが違うのか？ 母と息子の音楽、に示されたアート性、ミンストレルスやヴォードヴィルに象徴されるエンターテインメント性とは別の側面、既成の社会に反抗するための音楽、アウトサイド性がここに生まれる。ロックン・ロールは、社会に反発し、激しいリズムと音量、感情をむき出しにした歌である。既成社会の構成員、つまり大人に嫌われ、若い世代の反骨精神の象徴としての音楽、ということだ。

#### IV ロックン・ロールからロックへ

このロックン・ロールはその既得権益に反抗する精神とともに、1960年代において新たな時代の風潮によって「ロック」として再生する。ロックの形成について、相倉(1983, p.2824)は次のように述べる。

「1960年代に起こった世界的規模の社会変動を背景に、変革を求める若い世代のライフ・スタイルと連動して生まれた音楽。60年代中期、まずイギリスとアメリカで形

成され、またたくまに世界中に波及した。そうした成立過程からも想像がつくように、単なる音楽と言うよりは、古い価値観と権威に彩られた既成文化に対抗する対抗文化 counter-culture 的性格がつよい。発生初期の数年間、社会全体に変革の気運がみなぎっていたこともあって、とくにその色彩が目立った。」

ロックの形成には、上記のロックン・ロールをはじめ、フォークソングその他数多くの音楽が影響しているが、そこには厳密な音楽的形式はない。フォークソングについて、中村（1983a, pp.2078～2079）は、以下のように説明する：

「もともとは『民謡』の意味だが…土俗的・伝統的な民謡よりも、大衆文化の中に組み込まれた『民謡風な歌』を示す場合がほとんどで、しかもアメリカ産のそれを意味することが多い…ことに 1960 年代にアメリカでフォークソングが若者たちの間でブームを巻き起こした時期、フォークソングと呼ばれている曲の大部分が創作曲で、自分で作った曲を自分で歌って歌の中に自分の主張を盛り込むこと（このような歌を『メッセージソング』という）が広く行われるようになり、ヴェトナム反戦や人種問題などアメリカ社会全体が政治的・社会的テーマに強く関心を抱いていた風潮の中で、大いにもてはやされた。」



ロックがフォークから学んだのは、この社会性、メッセージ性であるようだ。フォークからロックへ至る過程で、例えば〈サイモンとガーファンクル〉のような所謂フォークロックと呼ばれるジャンルのミュージシャンたちが登場した所以である。

さて、ロックン・ロールとロックの話に戻ろう。ロックには、直接のルーツでもあるロックン・ロールのリズムや進行で形成されたものもあれば、電氣的加工を施しより攻撃的な音響にしたもの、加えて独自のファッション、化粧で音楽外でも表現しようとしたもの、一方で電子楽器を多用してひたすら音響の拡大を試みたものもある。そうした微妙な差異、もしくは全く異なる形態毎に、ハード・ロック、グラム・ロック、クラウド・ロック……と名称が付き、細分化される。そのような多様なネーミングにもかかわらず、それらを総称して「ロック」と呼ぶことができるのは、ロックという言葉がある方向性へ向かう一種の求心力を持ち、それら多種多様な言語表現で示されている音そのものが、一つの方向へ向かっているからである、と考えられる。南田（2001, p.46）はその方向性について、〈アウトサイド〉指標、〈アート〉指標、〈エンターテインメント〉指標という三つに分類し、それぞれを以下のように説明する：

「要約すると、〈アウトサイド〉とは、社会的布置での下方向への思考を意味する文化的正当性獲得の基準であり、支配権や中央圏から抑圧を受けている、あるいはアウトサイドの立場に立つことから生産される価値の指標である。〈アート〉とは、既

存音楽芸術の解体をめざし、新しい芸術的感動と知的好奇心、超越的な体験をもたらそうとする立場に立つ価値の指標である。〈エンターテイメント〉は、ポピュラー音楽としての位置を守り、娯楽の文脈を尊重し、エンターテイナーとしてのイメージを保全する立場をとる価値の指標である。」

〈アウトサイド〉指標は既存社会への抵抗、反抗を主張する。ファークから多くの影響を受けてアウトサイド指標が成立したであろうことは、前述の通りである。

〈アート〉指標は音楽そのものの新たな表現を目指す。ポピュラー音楽の元祖、フォスターの音楽には内在していた指標であるが、大衆にもみくちやにされていく中で、いつしか忘れ去られ、クラシック音楽との対照として、或いは、故意に持つことを禁じられたかもしれない指標である。

〈エンターテイメント〉指標はその対抗文化を市場に売り出し、大衆に拡散し、ロックを娯楽、享楽として成立させる。 minstrel以来、ポピュラー音楽がポピュラー音楽としての最も強力なアイデンティティとして保持してきた指標である。

ここでもう一つ指摘しておく必要がある。既成の文化、社会からの解放の方法としてのロックの指標は、南田が示す通り、大きく分けてこの三種類に分類されるが、これらはいくまでも、方向性・志向であり、それぞれの領域が完全に枝分かれしているわけではない。南田（2001, p.50）は「それはあくまでも実態論的なものではなく関

係論的なもの」であると述べており、行為者をこれらの枠に完全にはめるわけではない、としている。複数の指標の傾向を見ることが出来るバンドもあるし、それらの中で今は何に重点を置くのか、流動的に動いているバンドもあるのである。近藤（2004, pp.9～11）は言う：

『音楽とは何か』というような問いには、答えがない。それとも逆に、無数の答えがあると言うべきだろうか…しかし、『音楽とは何か』などと問おうとするのは、大抵の場合、ものを考えることを専門とする人、つまり哲学者か、あるいはせいぜい、哲学者のようにものを考えてみようと思いついた頭でっかちの変わり者であって、通常、音楽家は、そのような問いにはあまり縁がない。音楽家の主な関心は、もっと具体的な問題の解決、言い換えれば、音楽実践の現場で直面する諸々の課題の解決にそそがれている。作曲家にとっては、例えば『どんな曲をどうつくってやろうか』、『この音にはどの音を組み合わせればいだろうか』等々、そして、演奏家にとっては、『この曲を、あるいは、このフレーズをどう演奏（解釈）すべきか』、『自分が望む演奏を実現するための技術をどうすれば獲得できるか』等々、要するに『ひとつひとつの作品、個々の演奏をどう創るか』という具体的な課題の解決こそが、音楽家に課せられた仕事なのである。」

クラシックの作曲家、演奏家にとっては、まさに、クラシックが音楽そのものなので、なにもその対象を言語によって説明する必要はない、ということだ。そこにはアウトサイドの指標など決して入る余地はない。ホモセクシャルやバイセクシャルという言葉は知っていても、ヘテロセクシャルという言葉を知らない、セクシャル・マジョリティ、つまりヘテロセクシャル自身のようなものである。ロックとはなにか、或いは、なにがロックか、という問は、実は、クラシック以上に投げかけられることが多い。例えば、所謂クラシック音楽の作曲家、演奏家のいったい何割が、音楽とはなにか、などという問に立ち会っているだろうか？ こんなことをつらつら思索するのは、演奏とは無縁の哲学者、或いは、美学者、もう少し音楽家に近づいたといて、せいぜい誰も聴かない現代音楽を創っている変わり者の作曲家くらいだ、と、多くの演奏家は考えているのではないだろうか。もしかしたら、そんなことすら考えもしないのが、演奏家なのかもしれない。だが、ロック・ミュージシャンとなると、そうはいかない。ロックは社会を考え、語るのだ。そして変革するのだ！ というわけである。その対象は、戦争であり、貧困であり、政治腐敗であり、人種問題であり、差別や格差である、というわけだ。貧乏な西洋クラシックの音楽家もたくさんいるのだろうが、彼らはできる限りの見栄を張り、例え収入源が実は酒場のバイトであっても、ブランド品に身を包み、言葉遣いにも必要以上に気を使う、つまり、上流志向である、というわけだ。ところが、ロック・ミュージシャンにとって貧困は、恥ずべきことではなく、

寧ろメッセージ性の高い曲を書くための必需品ということになる。故に、ロック、つまり、対抗文化としてのロックは<アウトサイド>指標が高いものを指す。即ち、先述のように、音楽の厳格な形成よりも、その行為者の反社会的なスタンスや思想を重視して作られた音楽である。南田（2001, p.17）は以下のように述べる。

「彼らは、『反抗』『権威への反逆』『社会体制への批判』『マイノリティ、弱者の立場』『根源的な躍動』『アマチュアリズム』『ブルーズの美学』『放浪』『ドロップ・アウト』などの言葉で表されるような価値の基準を提示した。たとえばそれはシャウト、ダミ声、わざと声をはずすような歌い方、騒音、思いもよらないコード変換など、音のイメージによって表されることもあったし、直接的に歌詞で告発するスタイルもあった。また、常識からはなはだしい逸脱を誇示するような、セックスやドラッグへの耽溺によって表現するやり方もあった。」

所謂常識的な振る舞いとは逆の行動を起こすことで、既成の価値、概念からの解放を目指す。こうしたロックの行動の中において、音楽の内部的を絞れば、既成の音楽、つまり今日に至るまで連綿と受け継がれ、洗練させてきた音楽形式や例え心も体も貧乏でもソウは見えないクラシック演奏家に対する反抗である（ここではその是非、良し悪しを問うていない）。その矛先が所謂西洋クラシック音楽であった

り、ポピュラー音楽の伝統だったりすることになる。理想的な発声、理想的な進行に囚われず、或いは敢えて逸脱させることで新しい価値を生み出す。そのスタイルにより表出するがダミ声、騒音、アマチュアのような演奏といったロック独特の音響である。厳密な形式は無いながらも、結果として、社会とは反対方向の、その思想がロックの音楽形態を決定付けた（もしも生き方の問題がロックの定義に重大な意味をもたらすのなら、マリア・カラスやエリック・サティ、島一夫も十分にロック、ということも可能なのだが…）。

## V サイケデリック・ロックからプログレッシヴ・ロックへ

様々な接頭語を有しながら、しかしロックが一つの方向へ向かう求心力を持つ、ということは先ほど述べた。ここからは、いよいよ、この接頭語の一つ「プログレッシヴ」を持つロックの話である。中村（1983b, p.119）は、プログレッシヴ・ロックを以下のように説明する：

「前衛ロック、という意味だが、イギリスのピンク・フロイドやイエス、ドイツのタンジェリン・ドリームなど、高度の音楽理論と電氣的技術を駆使して作りあげられた、いかにも深遠な感じのロックを言う。本質的に極めてヨーロッパ的で、現代音楽

の影響もうけている。日本では縮めて俗に『プログレ』なんて呼んでいる。またアメリカのボストンなどの、ヨーロッパの『プログレ』の音作りとハード・ロックを組み合わせたような音楽を『ハード・プログレ』という。」

「深遠」「本質的」「ヨーロッパ的」な「前衛」ロック、と、これまでアウトサイド指標及びエンターテインメント指標が高かったロックが、なにか怪しげな装飾語により、別次元に連れ去られるようだ。「高度な音楽理論」を用いたポピュラー音楽とは、先の、母と息子の音楽とも一線を画すようであり、芸術性が高いのならば、フォスターに本家帰りしたようでもある。『ミュージック・ガイド88』（1988, p.87）に収められた「ロック人名辞典」の、イエス(Yes)の項を引用してみよう：

「68年にヴォーカルのジョン・アンダースンを中心に結成された5人組。壮大かつ精密なサウンド展開で70年代初期のイギリスのプログレッシヴ・ロックを象徴した。ドラムのビル・ブラッドフォード、キーボードのリック・ウェイクマンらが在籍した時代に『こわれもの』『危機』といった傑作アルバムを発表。その後、80年前後には活動休止状態となるが、トレヴァー・ホーンの協力を得て復活し、83年、87年にアルバムを発表している。」

ここに再び登場する言葉、あたかもベートーヴェンやマーラーのシンフォニーのCDに付けられた、安っぽいコピーのような、「壮大かつ精密なサウンド」とはいったいどんなものなのだろう？ プログレッシブ・ロックの音については後述しようと思う。

さて、＜アウトサイド＞指標の強いその頃のロックが拡大していく要因となったのが、1960年代後半のサイケデリック・ロックの出現である。サイケデリック・ロックは、ミュージシャンたちがLSD、マリファナといったドラッグによる幻覚作用、意識が覚醒した状態でロックを作り、またその幻覚状態を音響で再現しようとしたところから生まれた言葉らしい。こうした風潮を作り出し、拡大させたのがアメリカのヒッピー運動であり、サンフランシスコを中心に展開された、所謂フラワー・ムーヴメントである。

フラワー・ムーヴメントやヒッピーについては、NHKドキュメント「映像の世紀」(1995)や『ミュージック・ガイド88』(1988)で断片的に得られた情報を元に述べていく。この運動は、そもそもはヴェトナム戦争への反対運動に端を発した若者が中心に展開された。徴兵をする国家、戦争を肯定する社会へ反発し、自由に生きることを主張した若者たちを、当時の世の中はヒッピーと呼んだ。彼らヒッピーが、反戦、反社会運動において平和の象徴として花を着飾ったことから、その運動はフラワー・ムーヴメントと呼ばれるようになった。モンタレー・ポップ・フェスティバルやウッドストック・フェスティバルといった野外ロック・コンサートにはヒッピーをはじめと



した若者が大勢押しかけた。ドラッグやセックスが横行する無法地帯だったようだが、当時のロックの反社会的思想の勢いを象徴していた。北中（1988, p.50）は次のように述べる。

「会場はあたかも若者たちによるロック共和国と化したようだった。ウッドストックのこの成功は、都市の消費文化への批判や、ヴェトナム戦争や人種差別に対する抗議運動のたかまりの象徴のようだった。ロックの思想主義がそれらの動きを織りあわせられるようにも見えた。」

社会からドロップ・アウトしたヒッピーもしくはドラッグ常習者、ロック・ミュージシャンはいわば「アウトサイダー」であり、彼らの作り出したサイケデリック・ロックも、その主張、攻撃的で挑発的な音響においてもアウトサイドである。

しかし、サイケデリックに代表されるロックの反社会的思想は、70年代への突入と共に、時代の変化によって弱体化していく。榎木（1993, pp.68～69）は次のように述べる。

「1970、71年頃から、ロックの局面が大きく変わったと思うんですね。それは、例えば、60年代の後半に燃え盛ったサイケデリック革命のカリスマ達が皆、死に絶えて

しまったというのがあって、(中略、カリスマ達の名前が列挙される) どんどん死んでいくわけですね。もちろんマーティン・ルーサー・キングの暗殺やビートルズの解散というのもある。いろんな意味でひと時代がもう終わってしまって、その辺に賭けていたという人達というのは当然いるだろうから、その人達は結構深い絶望に陥っていたと思うんです。(中略) それを目のあたりにして、ロックが今後とも以前のようにあり得るといふふうには思えなかったんじゃないかって気がするんです。」

社会現象となるまでロックのコミュニティは拡大し、多くの若者が集い、時間を費やした反戦運動によってもヴェトナム戦争は終わらない。黒人差別も相変わらずで、ロックによって意味を見出し、何か行動を起こすことで変えようとしたものは、結局なんの変化ももたらされることはなかった。ビートルズが解散し、ジミ・ヘンドリクスやジャニス・ジョプリン、ジム・モリソンといったサイケデリック・ロックを代表するミュージシャンが次々と死んでいく中で、その死の背景にはドラッグや睡眠薬の影響も噂され、ロックを象徴するものが否定され始めた。ロックのアウトサイドとしての主張は理想で終わりを迎えてしまったのである。

ロックの<アウトサイド>指標の縮小の一方で、サイケデリック・ロックに代表される音響は、異なる側面で拡大し始める。対抗文化としての主張が必ずしもロックの必要条件ではなくなり、ロックで何をするのかはそれぞれが選択しなければならない。

その一つを選択として、サイケデリック・ロックのある種類のバンドは、眩暈を起こしそうな幻覚的なその音楽によって、純粋な音響の新しさ、美しさという点に注目し始める。新しい芸術的感動や超越的な体験を目指す<アート>指標としての価値を見出したのである。

結論から言うと、プログレッシヴ・ロックはそうした<アート>指標に重点を置いたロックが発展していったものである。プログレッシヴ・ロックについてのある記事で、岩本（2010, p.33）は次のように書き出している。

「ビートルズの『サージェント・ペパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド』をプログレッシヴ・ロックの始まりとすると、プログレッシヴ・ロックはその登場から数えてすでに 43 年を経過したことになる。キング・クリムゾンの『クリムゾン・キングの宮殿』の発表から数えても 40 年を越えた。」

ここで指摘してきすべきは、以下のような点である。

1962 年にデビューしたビートルズは、当然前述のピンク・フロイドやイエスよりずっと早く登場したことになる。そのときには「プログレッシヴ・ロック」という言葉も無かった。ビートルズは「前衛」という皮を被って登場した訳ではない、ということだ。つまり、もしかすると。先の、母と息子の音楽、として登場したのかもしれない

い、といことである。では、なぜそれから数年後、今度は改めて「プログレッシヴ」という言葉が、彼らの頭上に輝いたのか？ それは、つまり、深遠で、壮大で、芸術的なロック、つまり、アウトサイド指標やエンターテイメント指標よりも、アート指標が高いプログレッシヴ・ロックを、恐らくフォスターに匹敵するビートルズに付けざるを得なかった、当時の音楽ジャーナリズムの問題なのだろう。

プログレッシヴ・ロックの概略を述べようとする、これらのアルバム、バンドの出現から始めることが多い。この頃のビートルズもサイケデリック・ロックとして認識されており、『サージェント・ペパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ・バンド』は、コンパクトな楽曲を単純に押し込めたアルバムではなく、アルバム全体を架空のバンドのショーに仕立てるというコンセプトに基づいた作品である。アルバム・ジャケットのデザインまで徹底されたこの作品は、当時としては画期的な手法だった。各楽曲においてもロックに限らず、ジャズ、インド音楽など、多様な形態によって作られている。このアルバムは以降のロックの表現方法に大きな影響を及ぼしたと言われるが、特にプログレッシヴ・ロックにおいて、＜アート＞指標の源流として捉えられるのだろう。その後、1969年にキング・クリムゾンの『クリムゾン・キングの宮殿』が発表される。激しいギターのリフやジャズのリズムから、メロトロンというサンプリングされた音声を再生する鍵盤楽器を用いた音響まで、かつての＜アウトサイド＞を追求した結果固定されていた、かつてのロックの枠組みから外れたかなり自由な演奏であ

り、プログレッシヴ・ロックという<アート>指標に重点を置くロックとしての先駆  
け的な作品である。

ここまでプログレッシヴ・ロックの成立までのいきさつを述べたが、次から具体的  
にプログレのバンドを挙げて説明していきたい。

## VI イエスのサウンド（音響）

ここからは、先程の予告通り、イエスのサウンド（音響）について記述する（ロッ  
クについて日本語で記述するのは大変難しい。例えば、英語の場合サウンドは **sound**  
に他ならないが、では日本ではなぜ音、と日本語表記しないのか？ サウンドが「ナ  
ウ」な業界的表現あることは間違いないが、社会言語学的探求は、別の機会に行うと  
して、ここでは素直にサウンド、という表記を採用させて頂きたい。）

筆者が初めて聴いたプログレッシヴ・ロックの作品はイエスの『危機』だった。収  
録曲は三曲で、表題曲『危機』の演奏時間は19分弱に及ぶ。水や鳥の鳴き声のサウン  
ド・エフェクトのフェードインから唐突に入るギターの即興から始まるこの楽曲は、  
四部構成の組曲という形になっている。第一部『着実な変革』で、この楽曲を主に構  
築している主題となるフレーズを提示し、第二部『全体保持』ではリズムセクション  
とのポリリズムになりながら主題を繰り返し、サビとなる新たなフレーズ加えていく。

第三部『盛衰』は第二部までの激しいサウンドから穏やかになりながらも、サビのフレーズを繰り返す。第四部『人の四季』で第一部と第二部のリズムを複合させながら、主題と共に第二部、第三部と繰り返してきたサビでクライマックスを向かえ、冒頭で出てきた水と鳥の鳴き声のサウンド・エフェクトのフェードアウトで幕を閉じる。

簡単なフレーズの繰り返しと組み替えや変奏によって展開していく『危機』は、西洋クラシックの主題の提示、展開、変奏や再現といった楽曲構成と似通ったところがあり、その手法を模倣していると捉えることもできる。

先述のイエスの記事に付けられた安っぽいコピー、即ち「壮大かつ精密なサウンド」とは、『危機』に代表するイエスのこうした手法から生み出される音楽を指しているのだろうが、それだけではないだろう。そこで鳴っている音は、コンサート・ホールに響く交響曲のような余韻を持つ音ではなく、ロックのギターやベースの騒がしい音であり、激しいリズムである。しかし、イエスのヴォーカルであり、楽曲の創作を取り仕切るジョン・アンダーソン（2005, p.121）は、自らのバンドの音楽について次のように語る。

「イエスの音楽を本当に楽しむためには、心をゆったりと落ち着け、耳を傾けて聴きいる心の準備がなくてはだめだ。パーティーでイエスの音楽はかからない。それは不可能だ。音楽にはいろいろな種類がある。ダンスのように大勢の人間と踊るもの、

ロックン・ロールのように叫んで、大騒ぎをするもの。しかしイエスの音楽は、決して瞬間的な音楽ではない。」

従来のロックにおいて、こうした、まるでクラシックのコンサート・ホールに足を運んだような、芸術音楽の聴き方を求めるようなものはあっただろうか。筆者が初めてプログレッシヴ・ロックを聴いた時は、理解することは出来なかった。むしろ、何も印象に残らなかった。彼が求めるような聴き方ではなく、アウトサイド、エンターテインメントとしてのロックを聴こうとしたからである。ライブハウスや屋外で行われるロック・コンサートでは観客はステージで演奏される音楽に合わせて踊り、叫び、飛びはね、ミュージシャンもそれを煽る。アウトサイド、エンターテインメントとしてのロックは聴き入ることを目的とするのではなく、身体を揺さぶり、その場で大勢と騒ぐことを目的としているのである。そうでなければ、あそこまで過剰に増幅されたサウンドの中に長時間いることはできないだろう。対してイエスは、その全く逆の行為を聴衆に求める。実際にライブの映像を観ても、プログレッシヴ・ロック全盛時とはかく、観客は大騒ぎすることなく演奏に聴き入っている。それは単にファンの年齢層が上がってきているということだけではなく、プログレッシヴ・ロックは純粋に聴くためのロックであるからである。

従来の音楽の価値観とは異なる音（筆者にとっての音であり、万人にとってのそれ

ではない、念のため)、つまり騒音を用いたロックを聴かせるために何をしたのだろうか。

まず存在するのはロックとしてのサウンドである。『危機』のような長尺な楽曲が時間をかけて展開していくのは、騒がしいロックの音に聴き入らせるための必然的な方法なのだろう。『危機』は、特定のフレーズを繰り返しながら、ただ引き延ばしているだけではない。終始同じ調子でそれだけ長く演奏されては、いくら編曲が巧みでも聴き飽きてしまうだろう。それはプログレッシヴ・ロックに限らず、他の音楽にも見られることである。弛緩と緊張のさじ加減によってメリハリを与える。例えば、楽曲制作について、ミュージシャンの奥田民生（2001, p.57）は次のように語る。

「まあもっと音楽にはいろんな楽しみがあることを知っていくわけじゃないですか。演奏の楽しみだの音色の楽しみだのいろいろあって。だから単に真面目にいい曲作るだけじゃだなんていうね。そうなってくるといい曲が邪魔をする時もあるというかね。いい曲っていうかちゃんとした曲じゃない方がいい時があるわけで。それで曲作る時の意識はもうちょっと大したことないような曲も作らなきゃみたいな」

勿論、奥田民生が所属するバンド「ユニコーン」はプログレッシヴ・ロックを演奏しているわけではない。日本のロック・バンド、という別の括りのバンドである。ロ



ックを始めとする他のポピュラー音楽においても、聞き飽きさせないように、アクセントや閑話休題を置く。エンターテイメントとしての音楽も、聴衆を惹き付け、また自らも楽しむために、楽曲毎に緩急を付ける。プログレッシヴ・ロックは、その緩急を、音楽を純粹に聴かせるために用いた。難波（2009, p.230）は次のように述べる。

「井上：プログレの音楽的手口の話に戻して下さいよ（笑）。

難波：要するに、従来のバンドになかった、素材をアレンジする能力や構成力ですね。

はっきり言えば、非常にシンプルな素材を、回りくどい手法を用いて、あたかもすごいものに見せる（笑）という手口ですね。演奏はめちゃくちゃうまいし、その能力には長けていたわけですよ。ヴァニラ・ファッジもディープパープルもイエスも。

井上：要するに、まずいネタもうまく食わせるっていう。」

明らかにロックを基盤として生み出された、騒音という音楽的には「まずい」サウンドを、従来のロックではない感覚で配置した。＜アウトサイド＞指標で生み出されたロックのサウンドは、その主張の矛先である従来の価値の、つまり既成の音楽とは正反対の方向性によるサウンドである。電氣的な加工によって歪ませ、力に任せてドラムを叩き、シャウトする、攻撃的、暴力的な騒音によって音楽を作り上げていった。プログレッシヴ・ロック、特にここではイエスは、そのロックの騒音をどのように審

美的に聴かせていくかを探求した点で、〈アート〉指標に向かっているのである。

イエスの音楽についてここまで書いてきたが、結局、イエスを含むプログレッシヴ・ロックとはどういった音楽なのだろうか。プログレッシヴ・ロックについてはある誤解が付きまとっている。岩本（2010, pp.34～35）は、プログレッシヴ・ロックを「メロディとアレンジを軸に組み立てられた作品（通称シンフォ系）とそれ以外のインプロヴィゼーションや電子音楽（エクスペリメンタル系）」に分け、「シンフォ系」と呼ぶものについて次のように述べる。

「プログレ（シンフォ系）には——それに触れたことのない方には意外と思えるかもしれないが——メロディを重視している作品が多い。一発必勝的な楽曲もないことはないが、少ないのは事実。どのアルバムもよく練られて制作されている。ノリ一発というのはなかなかない。プログレ＝テクニカル、という面は確かにある。ただし、プログレ＝変拍子、&長尺で複雑怪奇、という理解は正しくない。」

プログレッシヴ・ロックの特徴を単純に抽出した場合、変拍子、長尺、複雑な構成、アルバム全体を通した統一感といったものが挙げられる。その特徴があるからといってプログレッシヴ・ロックと呼ばれるミュージシャンもいる。事実、ロックのみならずさまざまな実験音楽にまで制作の範囲を広げたフランク・ザッパをはじめ、自らの

音楽がプログレッシヴ・ロックであると意識していないロック・ミュージシャンがプログレッシヴ・ロックにカテゴライズされることもある。クロスオーバー的な要素を持つという理由で、フュージョン・ジャズバンドが「プログレッシヴ・ロック的」として紹介されることもある。鮎澤（2006, pp.81～82）はプログレッシヴ・ロックの要素を感じさせるアメリカの音楽について、次のように紹介している。

「そうした存在の筆頭に挙げられるのはフランク・ザッパだろう。現代音楽的作品やコラージュ的な作品も多いため、そのサウンドをひとつのスタイルに特定できないという点で、リスナー的にはやや焦点が定まりにくいところもあるのだが、(中略) まぎれもなくプログレ的であると言える。(中略) また、ロック以外の分野でも、たとえば70年代のマイルス・デイヴィスや、そこから派生したウェザー・リポートやリターン・トゥ・フォーエヴァー、あるいはヘッドハンターズやマハヴィッシュ・オーケストラといったジャズ勢も70年代には一斉にジャズ・ロック的なエッセンスを採り入れた作品を発表しているし、カバー曲における換骨奪胎っぷりやシンフォニックなアレンジメントのセンスに特色のあったアイザック・ヘイズ、あるいはゴングも真っ青のSF的コンセプト志向を打ち出していたPファンク軍団など、ブラック・ミュージック界にも、“プログレ的”なエッセンスを見つけ出すのは至極簡単なことだ。」

確かにプログレッシヴ・ロックにはそうした要素を含む場合が多い。しかし、だからといってそれらの要素がプログレッシヴ・ロックとして成立するための必要条件となり得ることにはならない。例えば、上に挙げたフランク・ザッパはどうだろうか。再び『ミュージック・ガイド 88』（1988, p.87）の「ロック人名辞典」から、今度は彼の項を引いてみる。

「40年12月、ボルティモア生まれ。ハイ・スクールを卒業後、映画の仕事などをしながらバンド活動、メンバー集めを行い、65年にマザーズ・オブ・インヴェンションを結成、翌年にファースト・アルバム『フリーク・アウト！』を発表する。ロックン・ロール、ブルース、R&B、ジャズ、現代音楽が混ぜ合わされた上に映画や演劇の要素も絡むというブツ飛んだ世界は、早くもここで確立された。」

彼の音楽が複雑怪奇であるという表面的な特徴では、プログレッシヴ・ロックと共通する。しかし、彼はイエスのように「ロックの騒音をいかに聴かせるか」ということよりも、サウンドや視覚、詞やパフォーマンスまで全てを含めた活動をしていた。ザッパ（2004, p.176）は次のように述べる。

「四人いる子どものひとりに、もしこう質問されたなら、俺の答えは常に同じだっ

たろう。俺の仕事はね、『構成』なんだよ。そのために使用するのが、音符以外のものでもかまわないというだけのことだ。構成とは、いろいろな素材を積み重ねてゆく作業であり、その点は建築と非常によく似ている。作業の内容をしっかりと把握できたなら、誰だって『構成者』になれるのだ。メディアはなんだってかまわない。『ビデオ・コンポーザー』とか『フィルム・コンポーザー』になってもいいだろうし、『ダンス・コンポーザー』、『社会工学コンポーザー』なんてのもありだろう。素材を渡してくれば、なんだって構成してやるよ——俺がやっているのは、基本的にそういうことだ。」

ここで筆者が言うプログレッシヴ・ロックとザッパが異なるのは、ザッパはアウトサイド、エンターテイメントにも同時に向かっている、という点である。勿論、イエスを含めたプログレッシヴ・ロックが詞や視覚効果を軽視していたわけではない。キング・クリムゾンにはピート・シンフィールドという作詞、照明担当のメンバーがかって在籍しており、その他のプログレッシヴ・ロック・バンドにも詞を提供している。また、先述したビートルズの『サージェント・ペパーズ・ロンリー・ハーツ・クラブ』がアルバム・ジャケットまで含めた作品作りをしていたように、ジャケット・デザインや内部のイメージ・イラストなどでもその楽曲を演出しようとする。双方で異なる点は、プログレッシヴ・ロックがロックの騒音のサウンドを如何に組み替え、リリカルに聴かせようかとしているのに対し、ザッパは同様の、またはそれ以上に大がかり

な手法を用いて社会を直接的に皮肉する。ザッパがサウンドに真面目に耳を傾けさせようとしなかったというわけではないだろうが、何よりも純粹にサウンドに耳を傾けさせようとしたのがプログレッシヴ・ロックなのである。さまざまな試みで新しいサウンドを作り上げようというロック・バンドが存在する。今回例に出したイエスのように、ロックのサウンドを構成によって耳を傾けさせようとしたもの、もしくは電子楽器を多用し、音楽としての進行よりもサウンドそのものを強調したタンジェリン・ドリームなど、バンド毎にその手法は大きく異なる。タンジェリン・ドリームのエドガー・フローゼ（2010, pp.72, 74）は述べる。

「ドイツに生まれて、最初に携わった音楽はクラシックだった。だけどロックをやるためには、食事を作るのと同じで、味付けも必要なんだけど、やっぱり一番核となる材料がなくてはその料理は作れない。だからロック・ミュージックをやるためにも、そのための根っこにあるものが絶対必要だ。だけど最初に音楽を始めるときには、自分の中に本物のロックというものがなかった。だからそれ以外のものに導かれていったんだ。それがエレクトロニック・ミュージックだったんだ。」

タンジェリン・ドリームがロック・ミュージックをやるための核は本物のロック、つまり<アウトサイド>指標ではなかった。ロックで何をするのかを選択した結果、

その核になったものが<アート>指標に向いていたのである。

プログレッシヴ・ロックという言葉は、プログレッシヴ・ロック特有の一要素があるからといって、それに該当するロック全てを指すのではなく、端的な特徴によってだけではまとめられないロックを総称した言葉なのである。

## VII 結局、プログレッシヴ・ロックとは？

「プログレッシヴ・ロックとは何か？」という問いは、前述の近藤の指摘、つまり「音楽とは何か」という問い同様、容易なことではない。ロックの歴史を語っても、3つの指標に分類して分析しても、筆者の経験を語っても、その堆積の総体がプログレッシヴ・ロックそのものになるわけではない。言葉によって鳴り響く音響そのものを記述しようとする、貧困な付加形容詞の羅列に陥りがちである。しかしながら、母と息子の音楽、フォスター、ミンストレルス、ヴォードヴィル、ロックン・ロールと、ポピュラー音楽の全体象を言葉により記述しようとする過程を経て、ひとことでプログレッシヴ・ロックを記述しようとするならば、それは、音そのものを聞かせようとした唯一のロック、というのが現在の私の見解である。

音そのものを聞かせようとしたロックは、故に、音楽そのものでもある。

以降の章では、なぜプログレッシヴ・ロックが音楽そのものであるのか、について

言葉を尽くしていきたい。



## 第2章：小間奏曲

今田（2009a, p.149）は言う：

「ヒトの内側にある精神と外側の自然環境がそれぞれのもので結びつくとき、音楽、或いは芸術のための靈感が生まれる。頭のなかにあるイメージはそれを表現するための動きを必要とし、そこに技術がうまれることになる。イメージと技術の幸福なバランスのみが、擬似自然（アートネイチャーとはよく言ったものだ）、つまりあるべき音楽、或いは芸術の姿ということになるのだろう。」

ラスコーやアルタミラ洞窟の壁画を描いていた人々は、果たして芸術という言葉によって説明されるべき価値、ロゴスによって評価される芸術、という認識はあったのだろうか？ 模倣（ミメーシス）という概念が、プラトンやアリストテレスによって生み出されたとするならば（ソクタグ，2007）、人は言葉による解釈の前に、当然、命名される前の芸術を作っていた、ということになる。そして、その灵感の源は、洞窟に描かれるべき対象、神によって創造された森羅万象、ということにもなるのだろう。芸術とミメーシスが殆ど同義語であった頃は恐らく過ぎ去った、と、多くの哲学者、美学者たちは考え、嘆くのだろう。それは、作曲家にとっても同じことである。

サウンドスケープ概念を提唱した、カナダの作曲家 R.マリー・シェーファー（今田, 2007, p. 11）は言う：

「私は 1963 年にある学会で『騒音公害について発表し、笑われたことを覚えている。騒音とは進歩を示した。ジェット機が速く飛ぶことはわくわくすることだった。ロック・コンサートに行くことはエキサイティングだった。われわれの暮らす都市が成長していくのは、魅力的だった。もしなにか問題があるのなら、音響技師が対処する。音響技師こそが 1960 年代の音環境のドクターだった。騒音問題が増えるにつれ、彼らの数も増え、商売は繁盛していった。」

シェーファー（今田, 2007, p.14）は続ける：

「記述すべきことばを持たない現象、或いは活動は、実際のところ存在し得るのだろうか。私が最初に音響環境について考え始めたとき、その研究にあてがうべき言葉はなかった。そこでサウンドスケープということばを使い始めたのだが、私の意図は他人にはなかなか理解されなかった…1960年代は、まさに騒音の時代だった。ジェット機が商業ベースに登場し始め、ロック・コンサートはこれまでにないくらいのヴォリュームで鳴り響き、都市は昼夜を問わず工事の音であふれていた。」

シェーファーがサウンドスケープ思想をなぜ提唱したのか、その理由が以上の記述に端的に現れている。そして、ロックは彼にとっては現代の騒音を象徴する存在であることも、だ。今田（2007, p.14）は言う：

「サウンドスケープと音楽、或いは、音楽教育との関係は、実は、これまであまり明確化されてこなかった。世間の認識は、騒音問題に取り組む芸術家がいる、彼はたまたま作曲家だった、という程度のものだったのであろう。しかし、シェーファー自身が『ヒトはことばと音楽でサウンドスケープを模倣する』（今田訳）と指摘するように、音環境の影響なくして生まれた音楽など、嘗ては存在しなかったに違いない…芸術家が作品制作のために必要とする靈感は、自然からしかおとずれようがない。故に、音楽の灵感の、その源が、森羅万象、環境に鳴り響いていた音であったことは想像にかたくない。ところが 1960 年代のヴァンクーヴァーの音響空間は、シェーファーが作曲するための灵感をなにも与えてくれなかったので、彼は、音楽家として対処する必要があった、ということなのだろう。」

劣悪な音環境からは本来芸術があるべき姿、ミメシスの伝統など望むべくもない、そこから生まれる音楽も、故に、ロックなどというまがまがしきものである、というのがシェーファーの主張なのだろう。サウンドスケープ思想が、自然と芸術の本来的

関係を取り戻すために提唱された概念であり、もしプログレッシヴ・ロックが音楽であるのなら、サウンドスケープ思想とプログレッシヴ・ロックとの間には何の齟齬もないはずである。そこで次章では、サウンドスケープ思想によりプログレッシヴ・ロックを相対化、プログレッシヴ・ロックからサウンドスケープ思想を相対化していこうと思う。

## 第3章：サウンドスケープ

### I サウンドスケープとは？

サウンドスケープの概念は、シェーファーの騒音公害への問題意識によって提唱された。シェーファー（2006, p.24）は次のように述べる。

「現代人はこれまでとは本質的に異なった音環境の世界に暮らし始めている。これらの新しい音は、質においても強さにおいても過去の音とは異なっており、ひときわたくさんの大きな音が人間生活のあらゆる場所に帝国主義的にみさかいなく蔓延する危険を多くの研究者たちに警告している。騒音公害は今や世界的な問題である。どうやらわれわれの時代に至って世界のサウンドスケープは劣悪の極みに達したようだ。多くの専門家がすでに、この問題に直ちに手を打たなければ最終的には世界中の人間の耳がおかしくなると予告している。」

シェーファーは新しい音が過去の音環境に取って代わって蔓延しており、それが騒音公害として蔓延していると指摘している。過去の音環境とはどのようなものだったのか、そして、現代社会に蔓延している騒音とはどのような音なのだろうか。それぞ

れの音の検証のためには、何かしらの記録が必要である。しかし、音を録音した媒体がある場合を除いては、昔の音を聴く術はない。更に、録音されたものでさえ実際の音と印象は異なるだろう。シェーファー（2006, p.33）は次のように述べる。

「ソノグラフィーには写真が生み出すことのできる瞬間的な印象に匹敵するものは何もない。カメラを使えば、ある視覚的なパノラマの明確な特徴を把握することができ、それは瞬時にして明らかなひとつの印象を生み出す。だが、マイクロフォンではこのようにはいかない。マイクは細部の音をひろう。マイクはいわばクローズアップを撮るもので、航空写真に対応するものは撮れないのだ。」

外耳が付いているとはいえ、人間の耳は全方位から音を拾う。それに対し大方のマイクはある一定の指向の音しか拾わない。これだけでも聞こえる音の印象は違うだろうが、そもそも録音技術が発明される以前の音は聴きようがない。更に、人間の耳は聞こえる音の取捨選択を意識的、無意識的にも行うのである。それは、人間が何の音を中心に聴いてきたのかということでもあるだろう。ここで手掛かりとなるものについてシェーファー（2006, p.34）は次のように述べる。

「音は、もっとも感受性豊かな歴史家たちからさえもほとんど何の言及もされない

まま変化し、消えていく。したがって、現代のサウンドスケープを研究するのに最近の録音や分析の技術を用いていく一方、歴史的な展望の確立のためには、人類学や歴史の記録と並んで、文学や神話からとられた〈耳の証人〉の陳述にも耳を傾けなければなるまい。」

過去の文献には当時の人々にとって音の聞こえ方、捉え方が記されている。シェーファーは『世界の調律』で古今東西の文献を引用しながらそれぞれのサウンドスケープの特徴を記しているが、過去の音環境はおおむね次のようなものである。ハイファイ、ローファイという用語の説明を交えながら、シェーファー（2006, pp.109～110）は言う。

「ハイファイなシステムとは適切な S [信号] N [雑音] 比をもったシステムである。したがってハイファイなサウンドスケープとは、環境騒音レベルが低く、個々の音がはっきり聴きとれるサウンドスケープを意味する。田舎は一般的に都市よりハイファイであり、夜は昼より、古代は現代よりハイファイである。ハイファイなサウンドスケープでは、音はそうたびたびは重ならない。そこには前景と後景といった遠近法がある。『……井戸のふちにあたる手おけの音、そして遠くでむちがぴしっと音をたてる』—このイメージは、アラン＝フルニエがフランスの片田舎でかかれる生活音

を綴ったものだ。(中略) ローファイなサウンドスケープでは、個々の音響信号は超過密の音の中に埋もれている。雪を踏む音、谷を響き渡る教会の鐘の音、あるいは獣が茂みをかきわける音といった繊細な音は、広帯域雑音によってかき消されてしまうのだ。そして遠近感が失われる。現代都市のダウンタウンの街角には距離感はない。あるのは存在感だけである。」

シェーファーが何故サウンドスケープを提唱して音環境へ、聴くことへと意識を促そうとしたのか。それは、サウンドスケープがハイファイからローファイへと移行してしまったからだろう。遠近感のない音環境では均一に音が迫ってくるために、個別に音を聴き分けるのは困難になる。その中で遠くの音を聴こうとしたり、音の方向を聴き定めたりするように、音に対する注意は散漫になる。芦川（1986, p.31）も次のように述べる。

「今、我々の生活環境のなかで、耳をそばだててみよう。まず気が付くのは、意図されているもの、されていないものにもかかわらず、やたらと音が大きいことだろう。交通機関や冷暖房などの騒音、不必要な BGM、カラオケ、楽器の練習の音など…。現代人は、生活の快適さ、能率の良さ、生産性の向上などと引き替えに騒音を渡されたのだ。事が起こる前のかすかな『気配』、小さく鳴り響く『自然界からのメッセージ』、



からだは本来必要とする『かすかなヴァイブレーション』。すべて現代人は感じる事が不可能になりつつある。そして我々の耳は、ある程度のレベル以上の音でなければ聞き取らないし、相手にしないようになっている。」

環境からのかすかな気配や、それを感じとることが出来る聴覚感覚が必要だったのである。第2章でも述べたが、シェーファーはそうした騒音が蔓延する以前のサウンドスケープに耳を傾け、もしくは気配を感じ取ることを自らの音楽の源としていたからである。

騒音が蔓延する以前の音、自然の音がどういった過程によって音楽になるのだろうか。ニーチェは『悲劇の誕生』でショーペンハウアーの言葉を借り、音楽は現象の模写ではなく直接的な意志そのものの模像を、世界の全ての形而下的なるものに対して形而上学的なものを、あらゆる現象に対しては物自体を提示する、と述べている。更に同書（1979, p.119）で以下のように述べる。

「われわれはこうしてショーペンハウアーの教えに従って、音楽を直接的に意志の言語として理解する。そこでわれわれの想像力は刺激を受けて、われわれに話しかけ、不可視ではあるがまことに生き生きと動いている霊たちの世界を形成したり、ある類似の実例を具体化したりしようという気分になるのである。」

つまり、音楽とは眼前の現象を単に真似するばかりでなく、現象から受ける印象を自らの内に取り込み、人間の想像力によって再構築し、もう一つの音世界を作りあげることなのである。プラトン、アリストテレスといったギリシア哲学者の所謂ミメシス（模倣）の伝統であるが、このミメシスという言葉と、音楽の自然や環境を人間の想像力によって再構築しようとする行為とは、必ずしもイコールではない。言語（ロゴス）では本来的な音楽をそのまま捉えることは出来ないのである。ソントグ（2007, pp.15～16,18）は次のように述べる。

「芸術とは模倣であり現実の模写である—これが芸術の理論のいちばん始めの形、ギリシア哲学者たちの理論だった。このとき、たちまち、芸術の価値という問題が生じてきた。なぜなら、模倣説という言葉自体がすでに、芸術の存在理由はどこにあるのか、という問いをつきつけているからだ。（中略）あらゆる理論の前にあった無垢—芸術が自己を正当化する必要を知らなかった頃のあの無垢、芸術作品が何をひとに對してなすかを知っていた（あるいは知っているつもりだった）ので、それが何を言っているかを問うまでもなかった頃のあの無垢—を取り戻すことは、もはや誰にもできない。」

芸術（音楽）は、先述のように単なる模写ではなく、人間の靈感や想像力によって、

更なるものへ昇華させようという意志によってつくられる。ミメーシスという言葉の意味に絡め取られる以前の、自然や環境に対するもっと直感的な感覚である。ミメーシスという言葉は、直接的な意志の言語、言葉以前の感覚を言葉で表すしかなかった時に、便宜的に当てはめたものである。

人間が音楽を作る際の靈感の源とするもの、(便宜上の意味での) ミメーシスの対象とするものがサウンドスケープである。今田 (2009b, p.77) は次のように述べる。

「例えば、ドメニコ・スカルラッティのハープシコード・ソナタを聴くときそのアッチャカトゥーラ (短前打音) 奏法の中に、鳥のさえずり、物売りの声、婚礼の賑わい、教会の鐘、小川のせせらぎなどが、確かに響いている。そしてこの音響が、19世紀には在り得なかったことも、我々は感じ取ることが出来る。なぜなら、産業革命以降の音環境の肌理、片鱗を、スカルラッティの作品から聴き取ることは不可能だからだ。また、セルゲイ・プロコフィエフのピアノ・ソナタ第7番 (戦争ソナタ) の終楽章が、18世紀には鳴り響いていなかったのを感じ取れるのは、ジャズの影響の有無だけではない。この作品は、車、飛行機、汽車などの音風景がなければ成立しえなかった音響を持つからである。音環境は、作曲家の音楽思想に影響を齎す。なぜクロード・ドビュッシーはブルターニュ地方の海の果てに沈んだイスの都の音響を、『沈める寺』での古い教会旋法の中に封じ込めようとしたのか。そしてなにより、なぜそれらの音

響がコンサート・ホールで鳴り響く必要があったのか。それは、西洋の芸術音楽の創り手たち、聴き手たちが、環境音、自然音に対してとても敏感であったからに他ならない。」

環境の恩恵から得たもの、或いは得られなかったが為に想像するしかなかったものを、音楽として表現する。ロマン派なら 1800 年代西洋の、ガムランならインドネシアの、ロックなら現代のサウンドスケープの恩恵を受け、加えて現地の表現技術、そして現象の形而下なるものを超えた音世界を構築しようという意志によって成立する。ドビュッシーが望んだサウンドスケープは、既にそこにはなかった。故に、過去に思いを馳せたり、過去の記述や伝説を元にしたりすることで、彼の理想のサウンドスケープを再構築した、とも考えられるのである。

サウンドスケープ思想は、このミメーシスのための聴覚感覚を養い、音を、意志を持って聴くための思想であると考えることができる。つまり、環境から靈感を得て作られる音楽に由来するもの、芸術本来の姿である、ミメーシスを取り戻すための思想であると考えることが可能なのである。

## II 基調音としての音楽

今田（2009）は次のように述べる。

「シェーファーは、彼独自の概念：〈基調音〉（音楽での調性）、〈信号音〉（楽曲を構成する音粒）、そして〈標識音〉（キャラクタスティクス、或いはクライマックス）を用いることにより、環境音を音楽作品に見立てた。現代の音風景は、それらの概念を聴き取るには、あまりにも Lo-Fi（ホワイト・ノイズによってサウンドスケープがマスキングされた状態、Truax, 1978）である、というのが、シェーファーの主張である。スカルラッティの時代、生態学的な調和が保たれていた作曲家と自然界の関係が、ドビュッシーの時代には変化した。そしてシェーファーが暮らす今日のサウンドスケープは更に劣化した、ということなのだろう。mimesisこそが芸術のマナーであるなら、シェーファーのサウンドスケープはその本来性を取り戻すための音楽思想に他ならない。」

シェーファーはサウンドスケープを調査する上でのキーワードとして、基調音、信号音、標識音という音の概念を提唱した。これらはサウンドスケープでの音の分類に限らず、音楽的な性格も持ち合わせている。むしろ、こうしたサウンドスケープの音の特徴をミメシスし、再構築するのが音楽であるともいえる。ここからは上記のサ

サウンドスケープの音の概念と音楽とを照らし合わせながら、音楽に内包される音の色について考察していきたい。

基調音とは、シェーファー（2006, p.36）によると以下の通りである。

「基調音＝主音とは音楽用語であり、特定の楽曲の調や調整を決定する音である。いわば錨のように基盤をなす音で、たとえば素材が主音の周りでさまざまに変化し、しばしば主音の重要性をおおい隠すことがあっても、他のすべてのものがそれぞれ特別な意味を持つのはこの主音に対する関係に基づいている。サウンドスケープにおける基調音は意識的に聴かれる必要はない。しかし聞き逃すことはできても、決してないがしろにはできない音である。なぜなら基調音はいつの間にか聴くことの習慣そのものになってしまうからである。」

音環境での基調音は音響物理学的な音の量の問題であると考えられることも出来る。例えば海辺の町では、海から絶えず聞こえてくる波の音が基調音となり、交通量の多い都市部では、途切れることのない車の音が基調音となる。

一方で、われわれは様々な状況下で音楽を耳にする。ラジオ、レコードを初めとしたメディアの発達や、音楽を商品として売り出す資本主義経済を切り口として基調音を見直すと、異なる物理的音量の文脈が見えてくる。小川（1985, p.157）は以下のよ

うに述べる。

「ラジオやレコードは、コンサート・ホールの非日常的空間ではなく、家庭でごく日常的に気軽に音楽に接触することを可能にした。音楽は、日常的に消費されるオブジェとなったのである。」

つまり、海辺の町の基調音が、例えば波の音であるように、日常空間で聞かれる音楽の堆積をある種の基調音として考えることもできるのではないか、ということである。

本来聴くことに重きを置いた音楽が溢れ、背景と化すことにより、聴かれようとする音楽の音量は競い合って大きくなる。聴く音を選択することと音を聴かなくなることは異なる。音楽がレコードやCDとして市場に流通した時から、そのサイクルは急速に早くなった。レコードの誕生により、音楽は半永久的な反復が可能になったが、この反復と時間の関係をアタリ（1985, p.161）は次のように述べている。

「唯一の原基にとってだけではなく、ある一つの物にとって、再生が可能になるや、反復はより遠くへ進んでいく。音楽のストックによって、根底的に新たな経済過程が登場する。言説がストックされる、つまり、交換時間がストックされると思われたが、

しかし実際には、定められた儀礼的機能において、コード化された雑音、即ち、使用時間がストックされたのである。音楽がごく特殊な商品であることを忘れるべきではない。それは、感覚ととらえるには、圧縮できない時間、持続の時間を必要とする。」

保存・再生が可能になったことにより、それまでは一度きりであった筈の音楽（演奏）は、時・場所を問わず聴くことができるようになった。音楽を聴くための時間ではなく、音楽を意識的、無意識的に関わらず耳にすることができる時間を確保できた。つまり、音楽を日常的に、何か他のことをしながらでも聴くことができるようになったのである。音の複製・発信が可能になる前後において、音楽を取り巻く環境は急激に変化した。その状況を渡辺（1989, pp.72～73）は次のように述べる。

「十九世紀の『高級』音楽文化は、作品鑑賞を旨とし、もっぱらそれだけを目的としたコンサート・ホールという空間を、日常環境から隔離した形で確保した。ところが複製技術の発達によって、このコンサート・ホールという隔離された空間の中で一回性の原理に支えられて成り立っていた聴取体験が、コンサート・ホールの外へと流出しはじめるのである。（中略）それに対してこの時代の『複製』の出現は、日常環境の中に『本物』のコピーを持ち込むことになったのである。『コピー』の大量発生は、当然のことながら、人々と音楽との関わり方を大きく変えることになる。居ながらに



して『本物』の音楽を楽しむことができるということによって、かつて『低俗』として退けられた、あの『不純』な聴き方が息を吹き返す。酒場でビールを飲みながらガーシュインを聴いたり、自宅に友人たちを集めて食事をしながらパデレフスキーのピアノを聴く、などということが行われるようになるからである。そして徐々に、コンサート・ホールでの音楽体験よりも、そのような音楽体験のほうが人々にとってノーマルなものとなるのである。」

結果的に、聴く機会・回数は飛躍的に増え、供給もそれに比例して増えていった。現在、日常生活に音楽が溢れていることを別段「不純」と感じることはない。しかし、こうした音楽（音）の複製による供給は、音楽を日常生活に浸透させる一方で音に対する感覚を鈍らせる。シェーファー（2006, p.207）はこのような聴覚の症状を<音分裂症 [schizophonia]>と命名した。

「音を伝えたり蓄えたりする電気音響装置が発明されて以来、どんな音でも、たとえいかに小さくとも、それを鳴らして世界中に発射することができるし、未来の世代のためにテープやレコードとしてパッケージ化することもできるようになった。われわれは、音をその作り手から分離したのだ。音はその自然のソケットから引き離されて、増幅され独立した存在となった。」

音が発信源から分離し、増幅して発信されるということは、どのような環境にも発することができるということでもあり、発せられた場所の音環境を均質なものへと変容させる。同時に複製は音の氾濫と反復を生み出した。単純な反復は音に対する感覚を麻痺させ、音の氾濫は騒音となる。結果、音そのものへの集中力が散漫になる。音楽も同様に増幅させられては拡散され、BGM 的な聴き方に慣れてしまったのである。

基調音は一つのテクスチャー、つまり音の堆積として考えれば、地と図であるところの地にあたる。図は注目されるものであり、地はそこに描かれる図の輪郭、即ち存在感を与えるためにある。そのテクスチャーを紡ぐ為の糸が、様々な音であり、そして日常に氾濫した音楽でもある。音楽が基調音となった理由の一つではないだろう。例としては資本主義的価値体系といった社会文化背景からの影響も考えられる。同時に音そのものの色、テクスチャーを紡ぐ為の糸の色にも原因はある。つまり、音楽そのものにも、基調音となりうるだけの構造が存在するという仮定も十分に成り立つ。音楽といっても様々なジャンル或いはカテゴリーがあるが、中でも我々が現在最も消費の対象としている所謂ポピュラー音楽が、実はその内部に基調音となりやすい構造を持っているのかもしれない。そこで、そのポピュラー音楽を、そのテクスチャーのマジョリティを支える色を考え、細部を観察してみようと思う。

### III 基調音を支える糸としてのポピュラー音楽

あらゆる音楽には、創作し、演奏する上での作法というものが存在する。例えば西洋クラシック音楽には作曲する上での様々な原則がある。トニック・ドミナント・サブドミナントの和声の関係や連続八度といった禁則事項、ソナタ形式やロンド形式等の楽曲を形成する形式等、ここで挙げるとキリがない。かつての歌謡曲や現在のJポップ、またCDショップのショーケースで洋楽としてくくられるような所謂ポピュラー音楽はクラシック音楽の作法を簡略な形で踏襲している。例えば、ポピュラー音楽に於ける和声進行では、クラシック音楽のような原則・禁則が少ない。ベル・カントのような理想的な歌唱法、第三音の欠落、平行五度といった和声の進行の禁止は、クラシック音楽では重要な項目である。しかし、ポピュラー音楽では、ある程度自由に歌い、また第三音を欠落させたコードはパワーコードと呼ばれ、特にロックの硬質な響きの特徴となっている。

それらを包括する楽曲の進行もシンプルである。クラシック、ポピュラーを問わず西洋音楽には、起承転結の展開がある。ソナタ形式ならば、提示部、展開部、再現部、終始部がそれぞれの役割を担っている。ポピュラー音楽もその構造を持っており、Aメロ、Bメロ、サビという単位で構成されている。Aメロを起(承)、Bメロを転、サビを結とした上で、奥平(2002, p.91)はそれぞれの役割を以下のように説明してい

る。

「まず、起の部分です。音が跳ぶことも少なく自然なメロディを作りましょう。曲のツカミの部分なので、一カ所美味しいメロディを入れておきます。次に、承の部分。基本的には、起の部分と同じメロディ、コード進行ですが、次に続く転への導入部分に変化を付けてあげます。転では、今までの曲の雰囲気ガラリと変えてあげます。まずはコード進行。三声中心のコード進行だったなら、四声中心に変えるなどといった工夫をするのもよいでしょう。また、リズムを変えるのも効果的です。次に続く結への導入前 2 小節は、『次はサビだよ』と聴いている人にもわかりやすいように盛り上げていきましょう。そして結、サビです。ここでは、もちろん目一杯目立つメロディを。キャッチーな覚えやすいメロディがよいでしょう。2 小節単位で繰り返すのも効果的です。」

おおよその楽曲がこの A メロ、B メロ、サビという単位で構成され、その繰り返しで成り立っているが、それぞれの間には明確な関連性があまり無い。ソナタ形式は、提示部で提示された主題を展開部で変奏し、再現部・終始部で再び主題を提示する、というのが大まかな流れである。対してポピュラー音楽では、それぞれが独立した流れを持ち、次々と新しい展開が出てくる。常に新鮮な刺激を追求し、それを耳の快楽

として楽しむことができた。

最低限の知識で楽しむことが出来るポピュラー音楽も、このように様々な体系を生んでいった。基本的に禁則というものが存在しない。だが心地良い音、進行を求めらるうちに、どのパターンでどのような効果が得られるのかを把握し、定型化していったのである。特にコード進行は、楽曲の展開以上に定型的である。「売れる」曲の要素として、「黄金のコード進行」と呼ばれるコード進行が存在するほどである。例えば：

$$C \rightarrow G7/B \rightarrow Am \rightarrow Am7/G \rightarrow F \rightarrow G \rightarrow C$$

というようなベースラインが順次下降していく進行は、井上陽水『夢の中へ』、岡本真夜『Tomorrow』、GLAY『However』等、新旧問わず、数々のヒット・ソングの中に現れてくる。(奥平, 2002, p.126)

程度は違えども、体系や作法があるという点では、ポピュラー音楽もクラシック音楽も同様である。しかし、その最大の違いは、音楽のどの要素を主に用いて表現をするか、という点である。

今、我々はそういった様々な音楽を聴くことが出来るが、それらは何故音楽として認識できるのだろうか。人間や動物の声とは違うし、川のせせらぎや車の排気音といった周囲の環境から出てくる音とも異なる。一方で、音を発するといった点は同様で、人間はそうした情報を、聴覚を通して取り込んでいるのにも違いは無い。音楽を音楽として成立させるためには、発せられた音群に人間の意図が伴わなければならない、

ということである。では、音楽は何を意図しようとしたのか。芦川（1986, pp.3～4）

は次のように述べている。

「近代に向かう社会の中では、自我という意識が段々強くなっていった。音楽も同様の過程をたどって来た。近代に向かっていった音楽に関する限りは。発展を続けてきた西洋音楽の源は、その自我であったといえる。（中略）そういう音楽に疑いをかける者はいなかった。問題は、自我が表現する内容であったのだから。その内容は、世界と自我との産物だ。世界が変化するに従って、その内容も変わらざるを得ない。西洋世界の変化・発展によってその内容も変化し、その表現方法も徐々に変わっていった。」

先述のニーチェの引用にもあるように、音で表現活動をする、という自我或いは人間の意志が音楽を生み出した。ルネサンス以来西洋では、様々に整理・構築した作法を用いて音を組み立てていった。そしてその構造を、理論的に理解していくことが聴衆に求められたのである。つまり、西洋クラシック音楽の主たる目的は、作曲者は音の構築により自己を表現し、聴衆はそこに込められた作曲者の思想を掴んでいくことだった。このことについて、渡辺（1989, p.59）は次のように述べている。

『作品』を鑑賞するということは、単なる感性的な楽しみに墮してはならないとい

うことであった。『この旋律はきれいだ』とか『このリズムはノリがいい』などという具合に、細部の感性的な音響刺激にとらわれるような聴き方は『娯楽音楽』のそれであり、『高級』な音楽鑑賞にはふさわしくなかった。真の聴衆には、感覚表層に現れるそれらの多彩な音響刺激を統一的に捉える精神の働きが要求された。」

論理的思考と感性的な快感は相反するものである。無秩序に立ち現れる妄想と、自制し、まとめ上げる自律行為、このベクトルの異なる二つの思考を束ねることが西洋クラシック音楽には要求される。しかし、ポピュラー音楽はそういった構造を表現の対象としない。例え構造的にまとまっても、である。ポピュラー音楽に於いての音の構築は、専ら感性的な快感のためにある。「綺麗な旋律」と「ノリの良いリズム」によって構成されているこの音楽は、歌詞に於いて自己の表現をするのである。従って、歌詞は、ポピュラー音楽に於いて重要な位置を占めている。

歌詞による表現は直球的である。聴衆に思索させるよりも、楽しませることを目的としているからである。これは曲構成にも共通するところで、聴き心地の良い曲進行・メロディは、感覚的刺激を与えるだけでなく、歌詞の意味や歌の響きをわかりやすく伝える雰囲気を作り出す役割も負っている。表現の主体が歌詞にあるからである。

率直な詞の内容は率直な進行に乗せられて歌われるが、こうした音の印象は、もちろん歌詞から反映されるものばかりではない。耳から直に伝わる音は、思考によるフ

フィルターを通して理解する言葉より直接的である。とくに流行の音楽は流れが速く、次々と立ち現れては消えていく。しかし、その中でも基本的な構造はしっかりと保存され、一定の型を保ち続けている。一见すると自由で様々な作風が飛び交うポピュラー音楽にも、最低限の形式的構造が暗黙の打ちに了解され、規則化されている部分がある。

聴き心地の良さを目指した現在の音楽は、定型化され、その反復を繰り返した。変化することを止め、一定の音楽を供給し続けている、ということである。進行も、構成も、外向きの形を変え、使い回されてきた。音楽は背景の一部と化し、聴く者を、音楽の雰囲気だけを受容している状態にさせるのだ。その様子を、アタリ（1985, p.175）は次のように述べている。

「並外れて平凡なリズムは、軍歌のリズムと、こうして、それほどかけ離れたものではない。そのテーマを見れば、音楽的にも、意味論的にも、軽音楽は変化の世界を告知するものではない。反対に、もはやそこでは重要なことは何一つ起こらないし、ここ二十年来、テーマとリズムの運動はごく周縁的なもの、そしてしばしば循環的なものにすぎない。」

ポピュラー音楽は、主に聴覚の快感と安定を与えてくれる。それらは確かに重要で



はあるが、大量に供給されると音に対する一種の「慣れ」を聴覚に起こさせる。慣れすぎた耳は音を聴かなくなり、変化を嫌い、音の環境も画一化していくのである。氾濫の結果として、音楽が基調音となった。基調音という概念は、音響物理学的な量の堆積だけで捉えることは出来ない。学際領域としてのサウンドスケープ思想を提唱するにあたって、シェーファーが重きを置いた分野の一つに、「心霊瞑想」がある。音楽がサウンドスケープ研究の一端を担うための役割として、シェーファー（2006, p.26）は以下のように述べる。

「芸術、特に音楽からは、もうひとつの別の世界、すなわち想像力や心霊瞑想の世界のために人間がどのような理想的なサウンドスケープを創造するのかを学ぶ。」

人間の音楽に対する注意力、想像力が理想的な音環境の枠組みを形成する筈であった。

しかし、音楽の内外からの反復は、単調さを呼び寄せ想像力を欠如させる。

「聴かれるもの」から「聞き流されるもの」に変わりつつある音楽の流れる空間の中では、再度音楽に対しての注意力や想像力を喚起する必要がある。つまり、基調音であるポピュラー音楽に対して、信号音・標識音としての音楽が求められるのである。それを明確な形で提示するのが、プログレッシヴ・ロックである。

#### IV 信号音、標識音としてのプログレッシヴ・ロック

ここで南田（2001, p.46）の、ロックの価値基準の方向性：〈アウトサイド〉指標、〈アート〉指標、〈エンターテインメント〉指標を思い出そう。これらの指標はサウンドスケープの音の概念、即ち基調音、信号音、標識音に対応させて考えることも可能である。信号音と標識音について、シェーファー（2006, Pp.37 - 38）は以下のように説明する。

「信号音は前景の音であり、意識的に聴かれる音である。心理学の用語を使えば、地ではなくむしろ図だということになる。どのような音でも意識的に聴くことができるのだから、どのような音でも図、すなわち信号音となり得るわけである。しかし、われわれの研究は共同体を中心にすえたものなので、ここではわれわれがどうしても聴かなければならない信号、つまり、ベル、汽笛、サイレンといった音響的な警告手段に考察の対象を限定したい。（中略）標識音という用語は陸標から造られたもので、その共同体の人々によって特に尊重され、注意されるような特質を持った共同体の音を意味する。ある音がひとたび標識音として確立されると、その音は保護される価値がある。なぜなら標識音はその共同体の音響的な生活を独自のものにするからである。」

<エンターテインメント>指標は大衆娯楽として社会に順応し浸透していく音楽の特徴であり、基調音として捉えることが出来る。<アウトサイド>指標、<アート>指標は既存の価値観、正当性の解体を目的とする音楽の特徴であることも前述の通りである。それらは一定の音楽の「習慣化」に注意を促し、またそうした目的に価値を置く者にとっては聴かれるべき音楽である。このような音楽を信号音、標識音と捉えることが出来るだろう。

そしてプログレッシヴ・ロックはこれまで行ってきた通り、<アート>指標に重点を置いているということになる。プログレッシヴ・ロックは読んで字の如く進歩的・前衛的（プログレッシヴ）なロックであるが、それまでの音楽表現にはない、新たな方法を模索し、音による新たな非日常的体験をもたらそうとした音楽である。この新たな表現方法による音楽、プログレッシヴ・ロックが、基調音として循環し続けるポピュラー音楽の中で、信号音或いは標識音となり得るのである。

## V プログレッシヴ・ロックの糸、そして色

ここでは、プログレッシヴ・ロックがそのようになり得るだけの要素を含んでいることを説明する。第1章で、プログレッシヴ・ロックの内部にある細かな要素でプログレッシヴ・ロックかどうかを判別するべきではないと述べた。しかし、ここでは敢

えてプログレッシヴ・ロック的といわれる要素を抽出し、それらが信号音、標識音としての音に耳を傾けさせるものであることを証明し、プログレッシヴ・ロックが、音そのものを聴かせるための音楽であるということを改めて説明していきたい。

1950年代にロックン・ロールが誕生して以来、ロックのサウンドや演奏形態、思想などは多様化し、今日では様々に細分化されている。ロックと一言で言っても、その言葉が表す意味は、社会的立場を意味しているのか、音楽そのものの音響を表しているのか、複雑で曖昧である。ここでプログレッシヴ・ロックが、〈アート〉指標に重点を置いた音楽である、ということを再度繰り返したい。プログレッシヴ・ロックの特徴としてまず挙げられるのは、その脱領域的な音楽の形態である。サイード（2006, pp.104～105）は脱領域＝侵犯について、次のように述べる。

「世俗的な侵犯というとき連想されるのはおおむねつぎのようなことだ。ある領域から別の領域への移行、限界を確認し、それに挑戦すること、攪乱と混在によって異種混淆的なものを生み出すこと、期待をはぐらかすこと、思いもよらなかったよろこびや、発見や、経験をあたえるということ。」

1970年前後に、60年代に隆盛を誇ったロックのカリスマがドラッグに関連する出来事で次々と去っていった。ドラッグは彼らをはじめとした当時の音楽の制作に深く

影響しており、60年代後半に隆盛したサイケデリック・ロックは、ドラッグの服用によってもたらされる感覚を音で再現しようとしたロックである。サイケデリック・ロックの衰退についても、第1章で説明した。カリスマがいた時代のロックは終わり、それまで通りロックを続けていくことが意味を持たなくなってしまった。その中でロック・ミュージシャンは、それまでとは異なる要素を付加したロックを生み出していたのである。プログレッシヴ・ロックは<アート>指標による新たな音楽体験を、新たな諸要素を取り入れることによって新たな形で実現しようとしたのである。

そのため、楽曲の構築についても脱領域的で、変則的である。例えばイエスは、これも第1章で述べたように、主題の提示、展開、変奏、再現という、西洋クラシック音楽の手法そのものをロックの中で行っている。他にも、アルバム一枚で一つの作品と見立て、そのコンセプトに基づき楽曲を制作することもある。また、組曲形式で次々と曲想を展開させていくものや、変拍子を多用したもの、こうした要素をまた複雑に組み合わせたものなど、その楽曲形式は多岐に渡る。故にプログレッシヴ・ロックの楽曲は長尺になる場合が多い。

こうしたコンセプトを実現するために、プログレッシヴ・ロックはその時代のテクノロジーに応じた多種多様な楽器を用い、様々な音を楽曲に散りばめる。一曲の中でも、何本何種類もギターを持ち替えたり、楽器を様々な奏法で演奏し、時には楽器ならぬものも用い、非楽音を楽曲に組み込む。中でも多くの音を作り出すのに特に貢献

したのが、シンセサイザーである。音は空気の振動が耳に届くことにより聞こえる。

シンセサイザーは、音が空気を揺らして発生する波動を、電子信号に置き換えて作り出す。その音の波形の状態を加工し、組み合わせることで、あらゆる音を、事実上無限に作り出すことが出来るのである。シンセサイザー開発の第一人者であるモーグは、雑誌のインタビューで次のように語っている（2005, p.74）。

「インタビュアー：カナダでの音響学会のインタビューは、すでに 1964 年の AES でシンセサイザーを発表した後ですね。モーグ：世の中の人々がシンセサイザーという得体の知れないモノの存在を認知し始めたころだ。インタビュアー：本当にインタビュアーは博士の開発を犯罪行為だと言ったのですか？モーグ：そう、2 番目の質問がそれだった。最初の質問は『この楽器は何をするものか？』とか『ミュージシャンはどのように演奏するのか？』といったお決まりの質問だったが、次にそのインタビュアーはカメラをこれ見よがしに『自然の摂理に反する冒瀆的な犯罪行為では？』と聞いてきたわけだ。もし、カメラと照明がなかったならばインタビュアーは私の中指を見ることになっただろう。実際は、ただ『ノー』と答えたがね（笑）。」

確かにそれまで聴いたことのない、ノイズのような電子音だけを聴かされたら、それは単なる騒音になり、耳を塞ぐか排除するしかないだろう。巽（2002, p.63）はこ

うした数々の音について次のように述べる。

「興味深いのは、かつてショーペンハウエルが『鞭の音』を『思考を切断する剣』として糾弾したいっぽう、二〇世紀後半にはまさしく啓蒙主義思想がロマンティシズムを経た帰結としてのキメラの怪物プログレッシヴ・ロックの代表格が、ずばり鍵盤楽器を調教し、文字どおりの『剣』をふりかざしてオルガンの鍵盤を刺し貫くことで生まれる『雑音』をも、そのまったく新しい音楽の根本条件に仕立て上げていることだ。」

ショーペンハウエル（ショーペンハウアー）は、思索や芸術といった精神的活動を妨げるものとして騒音を批判した。中でも、馬丁や馭者の鞭を鳴らす音を、意味のない音として次のように（1973, pp.292～293）糾弾している。

「ひき馬を駆りたてるために、あらゆる音響のなかでいちばんいまわしいこの鞭の音以外になんの手段もない場合にだけ、それも無理からぬこととして弁解できるであろう。しかし事實は正反対で、この呪わしい鞭の音は、たんに不必要であるばかりか無益でさえあるのだ。というのは、鞭をならして馬に心理的拍車をかけるねらいは、間断なくこの音を濫用する習慣のために、完全にすりきれてしまって、いっこうにそ

の目的をはたさないのである。(中略)しかし、もっとひどい場合もいくらか見られるのだ。それは馬もつれずに単身、往來を行く馬丁が、たえず鞭をならすことだ。」

目的を失った鞭の音は、何の意味も持たずに、意味もなく増えていく。かつての目的が失われていくように、人々のその音への関心も次第に失われ、騒音となっていたのである。

対して、プログレッシヴ・ロックは現代にあるそのような騒音を音楽に取り込んだ。EL&P の「『剣』をふりかざしてオルガンの鍵盤を刺し貫く」というライブ・パフォーマンスによる音も、音楽の一要素として表れているのである。

何をもって、プログレッシヴ・ロックであると想起させるのか。また、定義が曖昧なプログレッシヴ・ロックという音楽が存在するのか。それは、その不定な存在こそが、プログレッシヴ・ロックがプログレッシヴ・ロックたる所以なのである。プログレッシヴ・ロックは中心を持たない空虚な存在、つまり、実態（固定された概念）の無い音楽である。聴く対象は様々であり、聴取の意識を固定させないことがプログレッシヴ・ロックへの求心力となり、逆に何を聴くべきかを促す力になるのである。そのため、各々異なる要素が聴取時の意識に上ってくるのである。

つまりプログレッシヴ・ロックの最大の特徴は、音の取捨選択をし、自分にとって魅力的である要素を抽出する範囲が広いということである。プログレッシヴ・ロック



は、明快で簡略化された構造を持つロックの中において複雑な音響を生み出すことで、聴くことへのベクトルを向けさせるのである。「プログレッシヴ・ロック的」な要素は、ただ闇雲に取り入れているわけではなく、そうした聴取の意識に効率的にはたらきかける。そして、現代のサウンドスケープとの有機的な関連を見ることも可能である。

様々な要素に耳を傾けることへ意識を向けさせるプログレッシヴ・ロックは、同時に一定の方向に意識を固定することを強要しない。それは、プログレッシヴ・ロックが、サウンドスケープ思想の根幹にある、環境のミメシスによる本来の音楽と言えるからである。つまり、形而下的なるものから形而上学的なるものへ、具体的な音から音楽へと、音の再構築を行っているのである。そこには、共感を強いるような具体的なメッセージは無い。例えば、巽（2002, p.40）はプログレッシヴ・ロックを以下のように捉えている。

「ELPの『タルカス』にしてもイエスの『危機』にしても、ピンク・フロイドの『狂気』にしても PFM の『幻の幻影』にしても、シンフォニック・ロックは必ず豪華天然色の自然風景を呼び起こし、ロマンティック・サブライムとも呼ぶべき概念を目覚めさせる。それは、かの観念史家マージョリー・ニコルソンが『暗い山と栄光の山』（1959年）で語ったように、ヨーロッパにおいては聖書的世界観ゆえに長く球体の美観を損ねる『地球のできもの』というネガティブな意味しか与えられていなかった

た自然が、一七世紀末、自然と哲学の光を導入したトマス・バーネットの画期的な地質学的業績『地球の聖なる理論』（1681年）の登場を機に一举にポジティブな意味を与えられ、『崇高美学』の内部に秩序化された経緯を想起させるだろう。」

例えば『タルカス』は架空の怪物タルカスの誕生、破壊行動、戦闘そして敗走というストーリーを持つ組曲であり、『狂気』は人間の狂気や暗い内面、もしくはそうさせるものをテーマにしたコンセプト・アルバムである。それぞれに込められた意味はあるが、その聴き方、解釈は聴き手に委ねられている。少なくともこの2作は、自然風景を想起させることを目的とした作品ではないだろう。ポップ・ミュージックには、歌詞やメッセージに共感するための音楽が多く見られる。恋愛や失恋から出会い、別れの歌など、音楽の音そのものより歌詞への共感、評価により多くの注目が集まる。プログレッシヴ・ロックは、コンセプト、歌詞への共感というよりは、いくらでも想像力を広げることが出来る音楽なのである。純粹な音の再構築を目指した、もっと音に対する言語以前の直感的なもの、ニーチェやショーペンハウアーの言う「直接的な意志の言語」としての、本来的な音楽なのである。

## VI プロGRESSIVE・ロックはやはり音楽だ！

音、音楽に限らず、聴くことにより、そこで何が起き、どんな音がこの場所には相応しく、また逆に相応しくないかを知ることが出来る。サティは『家具の音楽』を作曲した。会話と会話の間を埋め、食器が擦れ合う音が和らぐような、周囲のノイズと同化する音楽である。『家具の音楽』は聴かれることを目的としないが、無意識的に聴くことが習慣となる音楽、形而上学的な基調音としての音楽である。ケージ（1996, p.143）は以下のように述べている。

「ナイフとフォークの音に注意を払うことが、なぜそんなに必要なのだろう。サティは必要だと言っている。それは正しい。さもなければ、音楽はみずからを守るための壁を持たなくてはならないだろうし、その壁もいつも修繕が必要なだけではなくて、水が一杯欲しくても、乗り越えていかななくてはならない。」

『家具の音楽』はなし崩し的に基調音となったポピュラー音楽とは異なり、はじめから背景として馴染ませ、雑音と同化し、また時には際立たせることを目指した。

この発想と共通項を持つ音楽にミニマル・ミュージックがある。ミニマル・ミュージックの最大の特徴は、単一の音、又はフレーズの繰り返しにある。この繰り返しによ

って、音楽は基調音となる。ただひたすら繰り返される音やフレーズをきいているうちに、それらの音は風景と化すのである。その風景の中では、微細な変化も大きな変化として印象付けられる。音に対して敏感になることができるのだ。ミニマル・ミュージックの先駆者の一人、ライヒの代表曲に、『ヴァイオリン・フェイズ』がある。二本のヴァイオリンが、同一のフレーズをユニゾンで繰り返し弾いているが、双方のテンポは微妙に異なっており、ユニゾンが次第にずれていく。単なる繰り返しだと思っ  
て聴いていたフレーズの間には、その微妙なずれによる新たなフレーズが聴こえてくる。それをわかりやすいように幾分か強調してはいるが、景色と異なるコントラストに、聴く者は何かに気付く。

聴く音と聴かない音、そして気付く音、これは様々な聴き方を入れ替えに行っていたから聴くことが出来た音である。コンサート・ホールに閉じこめられた音楽は集中的に聴くことを求められ、BGM として使われる音楽は雰囲気だけを拝借される。庄野 (1986, p.315) は、ミニマル・ミュージックについて次のように述べている。

「ミニマル・ミュージックは非表現的であり、フェードインで始まるような非完結性をもった音響プロセスであることから、環境音と共に聴かれる可能性をもったスタイルとして環境音楽と関わりをもつ。また、音響プロセスの中から音型を積極的に聴き出すことが必要となるような場合の能動的・選択的聴取は、環境音楽的な聴取の態

度に接近していると言えよう。」

ポピュラー音楽の「基調音」化が音への注意力を散漫にするものだったのに対し、『家具の音楽』『ミニマル・ミュージック』は図として、周囲の音を際立たせる本来の基調音としての機能を持った音楽である。プログレッシヴ・ロックが無意識的に聴くようになった音楽への信号音、標識音として再び音楽そのものに注目させるのと同様に、それらは音、音楽に対する人間の偏った思考や習慣を掘り起こし、修正する。

例えば、オーストラリアのシェークスピア俳優、F. M. アレクサンダーにより提唱されたアレクサンダー・テクニクは自分の動作習慣を分析し、余分な癖を取り除くことにより、人間本来の均衡を取り戻すことを目的としている。アレクサンダー・テクニク指導者である芳野（2003, p.52）は、人間の身体の使い方について次のように述べている。

「結論から先にいうなら、『からだの使い方』が関与する習慣化した問題は、その人が思う『ふつう』『あたりまえ』が『あたりまえでない』ことに原因がある。多くの『あたりまえ』『常識』『ふつう』とされているものは、その人の経験の中の『確立統計的多数』という意味であって、構造的合理性だとか摂理として自然であるという意味と、必ずしも同一ではない。そのような『常識』とはたいていローカルなもので、誰もが

無条件にうなづくグローバル・スタンダードではないし、時代や状況に左右されない絶対的で普遍的なものというわけでもない。認識のかたちのひとつにすぎない。私がこのようにことをいうのは、既存の『あたりまえ』を否定するためではない。むしろそれを肯定的に受け止めたいためからだ。ローカルであれ、グローバルであれ、それが『常識』としてある程度の恒常性を得るためにはそれなりの理由がある。だからこそ、それに対して疑問もなくただ『受け容れるだけ』の態度が『常識』を存続させる唯一の方法になるべきではないと思う。」

習慣（癖）は生活を楽にする。慣れてしまえば、以降はそれに気を遣う必要がなくなるからである。しかしそれは、果たして本当に身体にとって「楽」で、支障のないものなのだろうか。人間のあらゆる機能は、様々なバランスを取りながらその形を保っている。様々な音楽・聴取は環境・感覚を豊かにするが、偏った行為は対象の本質を歪め、視野を狭くする。唯一つを「常識」として何の疑問もなく受け容れるのではなく、選択肢として受け容れることが重要である。その「一つだったもの」を否定することではないし、それを差し控えるということでもない。更に、そういった音楽的行為は、「音楽」としてだけでは留まらず、身体機能にも広く関係している。三宅(1984, pp.133~134) は次のように述べている。

「即興演奏のあり得べき理想の姿は私にとっては、音楽に耳を澄ませ、それに必要十分な指が常に瞬間的について行けば良いということでもあるけれど、同時に、音楽の動き方によって、自分の手の中に入っていなかったものを獲得するということがあった。だからこそ私にとって即興演奏は強烈に意味があったとも言える。それは『完成』とか『完結』ではなく、常に『試み』であり、『試み』の中にいまだ知り得なかった自分が見えてくることだ。それはごく単純に言って、ひどく面白い。」

音に近づき、触れてみて、模倣することが音楽の始まりだったのかも知れない。シェーファーによるサウンドスケープ・デザインの概念と共通項を持つ基調音としての「家具の音楽」、ミニマル・ミュージックに対して、プログレッシヴ・ロックは単なる<エンターテイメント>指標に基づくロックのカテゴリーではなく、<アート>指標として音そのものに耳を傾かせる信号音、或いは標識音としての可能性を持つ。

## Final Thoughts

個々の音がはっきり聞き取れない現代の音環境の中では、音が重なりすぎて、それぞれの音の距離感を掴むことは難しい。様々な音が一つの塊となってその場所を覆ってしまう。シェーファーが提唱したサウンドスケープ思想は、騒音に掻き消された、芸術本来のミメシスのための環境、感覚を取り戻すための思想である。しかし、その現代のノイズも一つ一つを取り出してみれば、異なる音、リズムがある。車や電車は加速、減速し、雑踏の音も時間と共に刻々と変化する。そしてその音環境の影響の中で音をピックアップし、再構築したのがプログレッシヴ・ロックなのである。プログレッシヴ・ロックの変拍子や複合拍子といった複雑なリズムも、現代の混沌とした音環境だからこそ成立したと考えられる。現代の音環境においても、ゆらぎ、うねりがあり、全景を聴いた時には感じられない音の距離感も、それぞれの音に注目していくと実際には存在する。問題はその物理的な音の量と大きさ、そしてそれを聴く人間の聴覚意識にあると考えることが出来る。そうした都市の音も、自然の音環境と同じように、均一なリズムや音が永続的に続くことはない。トゥアン（1997, p.117）は都市の音について、以下のように述べている。

「早朝の公共広場は、まだ暗く、人影がまったくなく、静かである。日が昇り広場



が次第に明るくなるにつれて、一連の音が聞こえ始める。最初は、散水車のタンクから勢いよく飛び出す水の音である。それから徐々に足音が増え、合間の静寂が短くなる。鐘が鳴って時を告げ、近くの街路から自動車のくぐもった音を背景にして人の声が聞こえ、生活は本格化するのである。」

この都市の雑踏、リズムの中でロックは誕生し、プログレッシヴ・ロックはその音を聴かせようとした。現代のノイズから生まれた音楽にも関わらず、プログレッシヴ・ロックには音楽としてのミメシス、サウンドスケープにおける音の遠近感がある。新しい芸術的感動を模索する<アート>指標によって混沌から音の取捨選択ができたプログレッシヴ・ロックは、20世紀のサウンドスケープのミメシスのひとつのかたちであり、本来の音楽の姿なのである。

最後に、プログレッシヴ・ロックを教材として音楽教育に導入しようとする場合の、その可能性について述べたい。筆者は学校の音楽教育というよりは、学校以外での学習も含めた、所謂生涯教育というかたちで音楽教育に関わってきた。公民館や青森県立美術館でのサウンド・エデュケーションの講師、ワークショップなどをしてきた。そうした場においても、プログレッシヴ・ロックのような音楽も十分に教育の素材になりうる。何故なら、本論文でこれまで考察してきた通りプログレッシヴ・ロックも、サウンドスケープ思想を援用すると、本来の音楽として、音そのものに耳を傾かせる

だけの構造を持っているからである。今田（今田；齋藤, 2007, p.15）は次のように言う。

「本来、自然から受けていた靈感が、20世紀以降は、例えば、都市の喧噪や、競馬場、ビール工場、コンクリートの塊になったとしても、一向に構わないだろう。むしろ、それらの肌理をモチーフにして如何に形而上学的な作業を施すかによって、音楽、そして芸術としての新たな肌理が生まれるのだから、芸術、或いは、音楽にとっては題材／素材など、大した問題ではない。固定されたシニフィエを持たないシニフィアンを透明に写し取り、特定の媒介に落とす。洗練された音楽の肌理は、ジャズとロック、クラシックとポピュラーといったジャンルをしばしば超越するものだ。そして、ニーチェ（1967）の顰に習うなら、音楽教育の役割とは、自然の形而上学的なサプリメントになること、つまり＜音楽を教えること＞でしかない。」

プログレッシヴ・ロックは現代の音環境のミメシスによって成り立っている。即ち、現代の音環境の肌理を感じ取った上での音の再構築、つまり形而上学的な音楽ということである。多少唐突な提案だったかもしれないが、現代の音の遠近感、ダイナミクスを持っているプログレッシヴ・ロックは、まさしく音楽そのものであり、音楽教育の場で「音楽を教えるもの」としての役割を十分に持っているのである。

## 引用・参考文献

- ・相倉久人（1983）『音楽大事典 第5巻』東京：平凡社
- ・青木啓（1988）「ポピュラー・ミュージックの歴史」『ミュージック・ガイドブック 88』東京：ミュージック・マガジン社
- ・芦川聡（1986）「音・音楽」 pp.29～32 小川博司他編著『波の記譜法 環境音楽とは何か』東京：時事通信社
- ・アタリ. J（1985）金塚貞文訳『ノイズ』東京：みすず書房
- ・鮎澤裕之（2006）「アメリカン・プログレッシヴ・ロック論」 pp.80～83 『ハーヴェスト3 ワールドムック 580』東京：ワールドフォレストプレス
- ・アンダーソン. J（2005）片山伸 文「YES Interviews '96」『イエス・ファイル』東京：シンコーミュージック・エンターテイメント
- ・今田匡彦（2007）「原初のオンガクを探る：サウンドスケープと音楽教育」『騒音制御』 Vol.31. No.1 東京：日本騒音制御工学会
- ・今田匡彦；齋藤隆博（2007）「音楽の肌理について：Jポップは聴こえない」『音楽教育実践ジャーナル』 vol5.no.1
- ・今田匡彦, シェーファー・R. マリー（2009a）『音さがしの本 リトル・サウンド・エデュケーション 増補版』東京：春秋社

- ・今田匡彦 (2009b) 「サウンド・エデュケーションとサウンドスケープ思想の今後」『音楽教育学』 vol.39, no.2
- ・岩本晃市郎 (2010) 「40 年を経てようやく見えてきた 70 年代プログの 100 枚」 pp.33～38 『ストレンジ・デイズ No.124』 東京：ストレンジ・デイズ
- ・小川博司 (1986) 「メディアの変容と『環境音楽』」 pp.149～174 小川博司他編著『波の記譜法 環境音楽とは何か』 東京：時事通信社
- ・奥田民生 (2001) 『奥田民生 VS 磯部正文』 pp.50～59 「ROCKIN'ON JAPAN. Vol.211」
- ・奥平ともあき (2002) 『誰にでもできる作曲講座』 東京：ドレミ楽譜出版社
- ・キーボード・マガジン編集部 (2005) 『キーボード・マガジン 2005 年 3 月号』 東京：リットーミュージック
- ・北中正和 (1988) 「60～70 年代のアメリカン・ロック」 pp.44～53 北中正和他編著『ミュージック・ガイドブック 88』 東京：ミュージック・マガジン
- ・ケージ. J (1996) 柿沼敏江訳『サイレンス』 東京：水声社
- ・近藤譲 (2004) 『<音楽>という謎』 東京：春秋社
- ・サイド. E. W (2006) 大橋洋一訳『音楽のエラボレーション』 東京：みすず書房
- ・ザッパ. F, オチオグロツ. P (2004～) 茂木健訳『フランク・ザッパ自伝』 東京：河出書房新社
- ・榎木野衣, 清水アリカ (1993) 「突然変異の音、蓄積する音 始原としての'70年代ロ

- ック」 pp.68～88 『ユリイカ 1993年4月号』 東京：青土社
- ・シェーファー・R. マリー (2006) 鳥越けい子他訳 『世界の調律』 東京：平凡社
  - ・庄野進 (1986) 「環境への音楽－環境音楽の定義と価値」 pp.61～80 小川博司他編著  
『波の記譜法：環境音楽とは何か』 東京：時事通信社
  - ・ショーペンハウアー. A (1973) 「騒音と雑音について」 pp.290～295 秋山秀夫訳 『シ  
ョーペンハウアー全集 14』 東京：白水社
  - ・ソントグ. S (2007) 高橋康也他訳 『反解釈』 東京：筑摩書房
  - ・巽孝之 (2002) 『プログレッシヴ・ロックの哲学』 東京：平凡社
  - ・トゥアン. Y (1997) 阿部一訳 『感覚の世界』 東京：せりか書房
  - ・中村とうよう (1983a) 『音楽大事典 第4巻』 東京：平凡社
  - ・中村とうよう (1983b) 『ミュージック・ガイドブック』 東京：ミュージック・マガ  
ジン社
  - ・難波弘之, 井上貴子 (2009) 『証言！日本のロック 70's ニュー・ロック／ハード・  
ロック／プログレッシヴ・ロック編』 東京：アルテスパブリッシング
  - ・ニーチェ. F (1979) 「悲劇の誕生 あるいは ギリシア精神と悲観論」 pp.9～171 浅  
井真男他訳 『ニーチェ全集1』 東京：白水社
  - ・日本放送協会 (1995) 「第9集 ベトナムの衝撃 アメリカ社会が揺らぎ始めた」 『映  
像の世紀』 1995年12月16日放送

- ・フローゼ. E (2010) 岩本晃市郎 文「エドガー・フローゼ (タンジェリンドリーム) インタビュー」 pp.72～76 『ストレンジ・デイズ No.124』 東京：ストレンジ・デイズ
- ・三井徹 (1983) 『音楽大事典 第5巻』 東京：平凡社
- ・南田勝也 (2001) 『ロックミュージックの社会学』 東京：青弓社
- ・三宅榛名 (1984) 『音楽未来通信』 東京：晶文社
- ・モノ・マガジン特別編集 (2006) 『ハーヴェスト 3 ワールドムック 580』 東京：ワールドフォレストプレス
- ・芳野香 (2003) 『アレクサンダー・テクニークの使い方』 東京：誠信書房
- ・若桑みどり (1989) 『レッド・イット・ビー』 東京：主婦の友社
- ・渡辺裕 (1989) 『聴衆の誕生』 東京：春秋社