

## 月報 16

1980. 7. 12

\*

Yellow Magic Orchestra (Y.M.O.) というグループがあり、このところメキメキ売出してあっという間に有名になってしまったから、ご存知の人も多いだろう。かねてからこのグループは注目すべきだと思っていたので、これを期にあれこれ調べてみたい。

Y.M.O. を名のっているのは、<sup>ユキヒロ</sup>細野晴臣、高橋幸弘、坂本龍一の三人だが、随時他のメンバーを加えて活動している。細野は、60年代末ごろにはあたりまえのフォークなどをやっていたが、やがてキャラメル・ママというバックバンドをこさえて荒井由実のアルドムに加わるなど、編曲とスタジオミュージシャンとしての仕事を多く手がけるようになった。高橋は、立教高校をドンジャラ卒業すると、音楽の途にすすみ、サディスティックスのドラマーをとめるかたわら、家業の關係でファッションデザイナーも副業にしている。坂本は、芸大作曲科(修士課程)でシエトックハウゼンを専攻するうち、シンセサイザーをいじりはじめ、スタジオにも出入りするようになってポップスに転じ、昨年、サーカスの「アメリカン・フィーリング」でレコード大賞編曲賞をうけている。

Y.M.O. の生いたちについて、細野自身の言うところをまづきこう。

「イエローマジックオーケストラを組んだきっかけは、運命、というより向かい合いました。カルマですね(「業」ともいいます)。

世界が大きな変化の瀬戸際に来ていると感じたときに、ぼくはね、音楽を向かせるかと、こう思ったんですけど、そんな時、現在のメンバーと出逢いました。メンバーもそれぞれの業を、この場所に集まってきたと思います。これは今から約2年半<sup>\*</sup>までの、1977年でした。その時はレコーディングがあったんですけど、ぼくのソロアルバム<sup>\*\*</sup>を作った時、その時に坂本龍一と高橋ユキヒロが来て、「イエローマジックオーケストラ<sup>\*\*\*</sup>というグループを作りたい」と言ったときに、すぐに「やるう」というふうに決まったわけですね。……

洋レギュラーに松本秀樹さん、この人はコンピュータのプログラマーで、とても大事な役割をしている人です。……それともう一人、Chris Mosdell という、これは作曲家の人ですけども、イギリス人ですね。彼もこうしてぼく達と一緒に仕事をやるようになったかという、やっぱり運命みたいなものですね。」

\* 細野の発言は、今年はじめの録音と関係があるので、現在からは約3年前にあたる。

\*\* 「はらいぞ」 ALR-6003

\*\*\* このときのLP「はらいぞ」は、「細野晴臣とイエローマジックバンド」の名で出ている。

細野晴臣は、矢野龍子の後押しをしたり、白木のポップス界では「最もすすんだ音楽理念の実践者」(?)ということまで通っていたが、彼のY.M.O.は、今日隆盛をきわめつつあるテクノ・ポップの、日本を代表するビッグネームにいまやのしあがり、商業的にも成功を収めつつある。(既発表のLP 4枚は、11枚もオリコンヒットチャートの上位を占めている。)

細野は、シンセサイザーやコンピュータのような電子機器を用いて、どのような表現を表現しようとしているのか? 彼はそうした新しい機器が、ポップスを変化させる可能性を、つぎのように見つめる。

「……中味な音楽なんですけど、表現手段がちょっとモダンになってきたという——そんな手段の幅が広がって、多分それにつれて、音楽が変化するんじゃないかという、感じがしますね。その兆しをみせてくれたのが、ドイツのクラフトワークというグループですね。それに影響されて、ずいぶん出てきたわけですね。多分このあとには音楽の変化が、もっと大きな変化があるんじゃないかと思います。これは多分、表現手段じゃなくて、人間の精神的な進化のための変化だと思います。テクノ・ポップってのはそういうふうにとんどん、いまでも変わってきてね、イエローマジックオーケストラのような音楽がもっともってぶえちゃって、いままで、今までに新しいグループが生まれると思います。M(エム)も<sup>\*</sup>やうですし、イギリスではまた、ヒューマン・リーグっていうグループとか、ゼロ・フラス・セヴンて

11ウグループがまた、面白いですね。

これらのテクノ・ポップとよばれるグループとか人はね、音自体のもつ魔力というが、コンセプトに懸かっているわけですね。しかもそうなんです。面白いっていうと、ことばってというのがもう役に立たないような、そんな感じがしているわけです。音自体にメッセージがあって——ロックってというのはもともと、音ってというか音楽自体が、躍動感がある、存在感がある、リズムが主体でした。で、その上にことばが乗っかってきて、仕上げたわけですからね、いまぼくたちが使うことばってというのは、もう観念的に居てきて、人を動かしたり首が動かされてることばってのはなかなか取っかかりにくいわけですから。そういうわけで、音楽の全体のメッセージってもののをもちょうてるのが、テクノ・ポップですね。

そうすると、今までの音楽ってというのが、民族音楽にきこえてくるわけなんです。だから、いまぼくたちがやってたり居る人達がやっころるようなテクノ・ポップというのは、多分、地球規模の音楽が地球上にあらわれた、最初の兆しなんじゃないかな。そんなかのひとつがイエローマジックということなんです。

イエローマジックオーケストラのねらってというのは、つまり今までは方便ですね。これは多分仏教用語ですけども、わかりやすくすることなんです。トキオ (Tokio)<sup>\*</sup>とか、テクノ・ポップということばとか、また「コンピュータを使ってるぞ」とかいうのは全部、入りやすくするための方便で、ぼくたちがねらっているのは、音楽だけです。リズムめなかに普遍的な魔力があるね。これはもう説明不可能です。音楽を説明する、っていうのはまあ、不可能な人です。和音、メロディーに、人の心を元気づけたり、痛ったり、情動をあおるといふか居、そういう何かがあるはずなんです。全体のコンセプトに知的な快感をおぼえる——この本だてではじめはやっころたわけですけど、全体が響くに変遷のことばでね、みんなが音楽をきいて、わかる、よるこぶ、楽しい、それがいいと思いますね。

いま、宇宙的なこととか、そういうことがよく言われますけど、天

国からの羽ばたかぬ、天上の音楽、宇宙的な音楽というのは、まだなくにもきこえないし、多くの人達がきこえない。それがきこえるようになるまで、一緒にこう、作ってこうというコンセプトです。》<sup>\*\*\*</sup>

\* Robin Scott の率いるグループ、'79年秋に、「Pop Music」と大ヒットさせた。

\*\* Y.M.O. のヒット曲、「Technopolis」の、歌詞。

\*\*\* 今年はじめ、某ラジオ番組での発言。

《メカニクな現代を表現するには、「自然に帰れ」ではなくテクノロジに徹した方がいい。その中でぼくらの中にある東洋的な意識を表現したい。音と意、陰と陽、機械と自然の二元論でなく、矛盾を矛盾として置いておく。それが「イエロー・マジック」の概念です。》<sup>\*</sup>

\* 朝日新聞(静岡) 1980年3月25日

細野の発言のなかには、彼の思いあやまりもすいぶんまじって居る。たとえば、音がその自然向からのメッセージを担いうるかのように考えているのは、錯覚である。彼もやって居る音楽とはとも、音に対処する人間的な制度である。その場合とは、音にいかにか接するのではなく、制度を介して接するのである。だから、音に対処する技術上の新機軸がありえたとしても、それがただちに音楽的な新しさを帰結するわけではない。在来の音の制度にはあまり抵触するような、ある表現スタイルに織りこまれてはじめて、新鮮な衝撃を聴き手の側にひきおこすことができる。このときまた、その音は、何かむきだしの音と自然自体でもあるかのように体験されるかもしれないが、それが制度に登録され、回収され、陳腐化への途をたどるならば、たちまちその同じ音が一切の新味をうしなってしまうであろう。ことばに対する細野の不信は、あえて敢てしとはしなずに、そこから音の物神崇拜へと到りつかぬはならぬいわれはない。彼がかかわっているのは、新しい音をめぐる「政治」的なものである。

\*\*

細野ののべて居るところから、あれこれの思いいれを排して、みてとるべき要諦は、たぶんつぎの2つである——ひとつは、テクノ・ポップの技術的な核(シンセサイザーやコンピュータ)が、表現のどのような可能な形態を拓くも

のなのがを、見極めるべきこと、もうひとつは、そうした傾向の音楽がどうして、大衆的に受容されるに至ったか、その事情をさぐること。わたしは前者からは、演奏の解体をみてとるのだし、後者、すなわちY.M.O.が受ける理由を、文明の機軸と名づける効果にみとめよう。

Y.M.O.のやっているようなテクノ・ポップは、演奏の解体のひとつの兆候になっっている、と考えられる。演奏という行為は、なぜ解体しなければならないか？

音楽をなりたたせる物的な過程の實質は、聴覚器に達する音波の振動であるのは、いうまでもない。ただこのような音波一般が「音(おん)」として知覚されるのに対して、そのうちのあるものだけが「音楽」でありうるのは、それが身体の規範的律動にもとづいてやってくるからだ、と言うべきであろう。身体はそれ自身を音源として使うこともできるが、楽器のような適当な物を探し替わりて使うこともできる。身体・楽器は、演奏をなりたたせ、そのなかでひとつに統合される。

演奏は本来、繰り返しかえし反復されるものである。音はもともと、空間の局部的な現象なのであるが、音楽は、そのような音が感性的に受容される仕方をとおして自からを現わすしかない。したがって、音楽はそのつと演奏によってそこに実現されなければならないのである。この結果、そのつと演奏は具体的な行為にみまよせられる一方、その反作用として、音楽が<sup>リアル</sup>理念的な規定をみびて演奏に外在しはじめ、という分難が生ずる。(演奏と音楽とのこの乖離は、身体と規範との乖離にみあっている。)音楽をリアルタイムに実現する行為である演奏のこのような位置は、少くともこれまで地上に出現したあらゆる音楽を通じて、いささかも揺るがせられなかった。

平均律システムの採用とバームの改革以降、われわれの(西洋)音楽の「進歩」はひとつの開じられた円環のなかをめぐってきただけだ、とみることができるともいえる。その円環の中心には、むしろバッハが位置する。そしてその円環の最期の作家が、シェーンベルクとシュトックハウゼンであるにちがいない。(この円環は、音楽を理念的に構成するという方法と、その解体とを示しているわけである。)この音楽システムは、演奏する身体(の集合態)あるいはオーケストラを、ある監視と支配のもとに置いている。演奏はそのなかで、

効果に適合した技法の修練に、安定した己の位置を見付けていた。演奏の技法を機械に外置する試み(オルゴールやロールピアノ)、あるいは演奏の効果を再生させる試み(レコード)によっても、演奏のこの位置は基本的に脅かされるに至らなかったのである。このような事態に叛逆を試みたのは、殆どJazzのみであった。

さて、10年あまりまえからマルチトラック方式が主流となるに従って、スタジオ録音されるほとんどの曲目の演奏可能性が、事実上なくなりつつある。これを「演奏」しているオーケストラ(ないしバンド)は、どこかに実体として存在するものではなくなった。各パート毎に順次、別々のチャンネルに収録をすすめ、最後にマスターテープにトラックダウンするというこの方式では、もともと分断的に組みあわせていた各パートのレイはいまや互いに干渉、たぐりあ断されてしまい、相互に触れあうことのない機械的な手続きになってしまふ。とりわけ、ドラムスやエレキベースのようなリズムセクションは、まあまあさきに、空っぽのスタジオで、演奏を終えなければならない。細野(や高橋)の音楽経験は、はじめからこうしたものであったろう。くる日もくる日も下手くそな歌手連中のバックをつけることにうんざりさせられているバックミュージシャンは、おそろくつぎのように考えるはおである——俺の演奏がこれはと機械的でなければいけないのなら、いっそのことはじめから機械にやらせたらよがるう?!

シンセサイザーとはひと口で言えば、任意の音色を再現できるシミュレーターである。それは、正弦波、三角波、ホワイトノイズのような基本的な波形に、フィルター、エフェクターなどの回路を繰かえしかけてやっ、て、必要な波形をもつ楽器をくりだすことができる。このための操作は、伝統的な演奏技法の修練と無関係であるから、シンセサイザーのような音源をそのいみで「楽器」とよぶのは適当でない。

シンセサイザーの使い方は、それこそいろいろありうる。この分野の草分けのひとりである富田勲は、シンセサイザーを、めいめいの楽想を自由に肉付けして行くための、個人的な表現手段として発見したようだ。彼はこれを、オーケストラの代替物と価値づけているので、どちらかというとな楽器の音色(あるいはそれらのあいだの対照)を再現することに、熱心である。こうした傾

向に於いて、Y.M.O. に代表されるようなテクノ・ポップの一傾向はむしろ、リズムとアンサンブルの処理に明瞭な特徴を有するようになっている。キーボードをマニュアルで操作するのでなく、プロケラムによって制御すれば、フレージングの面でもまたタイミングの面でも、これまで物理的な限界によって画されていた線、ゴルトレーンのシート オア ノーツやカールドの指さばきが続くことなく近づこうとしていた超人的なあの極限を、容易に突破することが出来る。コンピュータを絡めたシンセサイザーは、どんなにこみいった複雑な「演奏」を必要とするものであるかと、おぼろげに思いこんでいた。このらが好き勝手に再現することが出来るという能力ををたえている。こうして生みだされる音楽は、もはやいかなる身体のリズムによっても（直感的に）担われてはいない。この点で、演奏はまったく解体してしまおうと云ってよいのである。

実際、細野の言によれば、Y.M.O. の曲目の多く、たとえば "Fire Cracker" は、その「演奏」の9割はたゞコンピュータにゆだねられているのだ、という。しかし彼らは、（見かけ上の）演奏可能性を手放すことは、しなかった。ちょうどカラオケがマイナスイオン演奏であるように、あらかじめ適当なパートをプロケラムからさしひいておき、ステージ上で完成品として上演する、という工夫がありうる。4月23日、武道館でみた限りで言えば、Y.M.O. の音楽はそのような上演がまだいみじくも残っていた。

スピーカーから流れるY.M.O. の音楽に耳を傾けるだけの人は、そこに独創的な目新しさは何もみつけることが出来ないかもしれない。Y.M.O. の曲目は長くも悪くも、いろいろな要素の寄せあつめであり、統一のといえないごった煮のおもむきを呈している。しかし、彼らのゆらりも本領も、そうしたところにはみつけられない、と考えた方がよい。彼らは、演奏の革新者であって、音楽の革命家からは程遠いのである。音楽の理念を通して彼らの演奏を見ようとする事自体が、彼らを見えなくさせる。Y.M.O. が離れたがっているのは、理念の情念がいかに従属するしかなかった演奏のほかに、彼らが自慢したがるのは、それらから切りはなされた演奏といふ自体の（風俗的な）輝かしさなのである。

Y.M.O. は自分たちのしていることにいちおう自覚的であり、つまりセール

スポイントを心得ている。イエローマシクというネーミングにしてからが、黄禍論を彷彿とさせる。SONY や HONDA やその他がめいめい器用な商品にとりまかれぬはならぬ日本人のいまいましてを、彼らは自己PR とわきまを置いている。いかにも東洋人然とした、いかにも洗練された顔つきの与える効果も、計算済みである。ボコーダーを使って肉声を拒否すること。それに、いかにも中国(?) 風な、服装と曲のタイトル。――要するに彼らは、いかにも通俗で大衆的な、雅然とした日本=東洋のイメージにあわせて、自己成形しているのである。彼らは、正体のない擬態である。

このようなやり口は、曲想のなかにも及んでいいる。もともと細野のようなバックミュージシャンは、味つけのために、各種各様な民族(?) 音楽のレパートリーをストックしているわけがなかった。たとえば細野のLP『青春洋行』(1976年6月)は、カリフォルニア、ゴスペル、スギウギ、チャンキーカンボ、... などのアレンジを満載している。Y.M.O. になってからのアルバムでは、これがディスコサウンド、サーフロック、沖縄民謡、... などに変わっているが、いずれもオリエンタルに味つけされたキッシュであることに、かわりはない。これらが極度の発露や心情のセンチメンタリズムとは切れたところで、「知覚快感」のために組みあわせられ、追求されているところに、彼らのポップス内定がある。

Y.M.O. のひとつの試みとして興味深いのは、それがわが国で誕生したはじめての、世界的な同時代性をもった音楽である、ということである。しかもそれが、理念を文いたなにもものかのコピーであり、擬態であり、まがいものであること、まがいものであることといふ自身がその大衆的人気の源泉になっていいることは、はるばる肉であり、パロディであると感じられる。なぜなら、Y.M.O. のつくりだす音楽は、日本の輸出向け工業製品と同じ原理にもとづいて作られているといってもよく、その象徴になっているからである。この言い方によれば、日本の近代もその資本主義も、大がかりな擬態なのである。日本資本主義は、西欧世界で独創されたあの資本主義ではなく、あの資本主義に似せてつくられ、あの資本主義と同時代を演じるように営まれた擬態にほかならない。わが国のどこをさがしても、近代も資本主義もありはしない、その擬態がみつけられるだけだ。



Y.M.O. がするに自由にしていく技術的可能性は、しかし、彼らと人なる  
 状態として洗練させるだけではなくて、さらにすすんだ地味へと導くもの  
 でもあるはずだ。たとえばそれは、平均律システムを脱出するための技術的な  
 根拠を与えるのではなからうか？ 平均律は、乗算の汎用性、転調可能性を保  
 証するために、乗音をピタゴラスの調和的な比率からずらし、厳密な等比数列  
 のうにおきかえるものである。従って、絶対音感（社会規範）を受容する  
 と音痴になる（規範をこなす）はかたはた。 （平均律ピアノの和音は、不協  
 和音としてひびく。） 平均律を必須のものとした現地上的制約は、しかし、コ  
 ンピュータを利用すれば容易に除去できるたぐいのものではないか、とわたし  
 は思う。それ以外にも、音楽の制度を根柢からくつがえりような試みの可能性  
 が、いくつも彼らの前にはひらかれていよう。 Y.M.O. はまだまだやれるにち  
 がいない、彼らがいくつかの思いこみから自由にないは——さしあたりはこう、  
 期待してみよう。

\*\*\*

前号以降に、コピーできるようになったものは、つぎの通り。

- CN101 「言語ゲーム論考」(1980年4月) ¥155.-
- CN124 「註解『ワルラスの経済学』(森嶋通夫著)」(1980年6月) ¥280.-
- CN126 「一般位相論」(1980年4月) ¥60.-

それぞれの内容について、ひとわり説明してみよう。

「言語ゲーム論考」は、後期 Wittgenstein の〈言語ゲーム〉の考え方を、前  
 野の立場との対比において創解しながら、それが社会の実態を、間身体的な規

紡ぐことば 灰庭久博 1980年5月刊 B5#版 301頁 ¥2000 (+ ¥200)

折原浩序 / 兵衛拒否の実践 ~ 灯台社の人々 ~ についての研究 /  
 日常生活の構造 / 個的混迷の世界・序 / 発語行為論 / 関係づけ  
 としての発語行為 / 山本表現論へのコメント / 他

東京7-84614 灰庭久博遺稿集を刊行する会

則の現存性としてつぎあげている点を指摘する。 Wittgenstein の仕掛けた二の  
 〈言語ゲーム〉という質をどのようにして脱出すべきかは、未だの彼岸、B 橋  
 にゆだねられている。いすい遠からぬうちに、数学基礎論、ことに Gödel の定  
 理をいまして、これを脱稿したいと考えている。

「ワルラスの経済学」では、Morishima の訳書、"Walras' Economics" の梗  
 概を訳出し、貨幣論にとりくむための足がかりとすることをはかった。はじめ  
 は内容を適当に削りて自由にコメントを付す「註解」版を企画したが、原テキ  
 ストの価値をこなないすぎること、わたしの積極的な展開はむしろ相立させた  
 方がよさそうなこと、などの理由で、現在のようになつた。なお、これは  
 400 字詰め縦書きで 280 枚見当と大部のため、希望される方のみで頒布するよう  
 したい。Walras, Keynes, 新古典派、その他の貨幣モデルと欠陥が経緯に掘り  
 られており、この方面に関心を有する向きには見逃すことのできな内容とな  
 っている。

「一般位相論」は、さきの「位相空間論」を大幅に改訂し、ことに代数的な  
 いくつもの公理系がたがいに同値となることの証明を中心にして、一般位相論  
 の入門論となっている。ことに互明志による「真実公理による位相空間の公  
 理化」は、他のテキストに記載のないユニークな点になっているのではないかと  
 思われる。これも御希望の向きからは、適宜請求するようにしていただきた  
 い。

\*\*\*

今回の Y.M.O. の話はその内容でないが、以前から気になっていたので  
 短時間でまとめてみた。所折わたしの書いたものはコメントのお手紙などいた  
 だくことがあるが、そのうちどれもこの紙面を借りて紹介したいと思っ  
 『止投』は郵倉で発行が遅れているが、「〈言語〉派行為論の基本種目」につ  
 づけて新たに「記号空間-社会」の稿を改めて連載する予定。

HASHIZUME Daisaburo : 5-9-11, Zaimokuza, Kamakura 248 JAPAN  
 Phone 0467-22-1030 YOKOHAMA 51782 CN 103 ¥25.-/10 pages